臺大歷史學報第30期
2002年12月，頁243~288
2002.8.16收稿，2002.11.4通過
BIBLID1012-8514(2002)30p.243-288

# 「這美麗的肉」：
# 塞尚的浴女圖與十九世紀中葉的自然感應論

劉　巧　楣*

## 提　要

現代女性是印象主義的一大題材。室內梳洗與河畔浴女的題材變化尤其引人注目，表徵著一八六〇年代以後法國社會的劇烈變動。洗浴圖屬於一八八〇年以後最壯觀的塞尚作品。他的浴女圖中，人物形象粗略，卻因為風景的筆觸與色彩振動效果，而顯得頗有表情。同一畫面中人數日益眾多，頗有烏托邦意味。塞尚的浴女圖數量頗多，又與男性浴者畫法接近。他將兩性分離而又相類處理，並非只是心理投射，更是針對十九世紀下半法國社會的性別問題。

塞尚的人物畫與他描繪的現代生活一向被漠視。近年洗浴圖逐漸引起心理分析的探索，但多只注意人物本身或特定造形。本文透過一系列《貝莎貝》，解釋一八七五年左右塞尚將裸女畫從室內轉到戶外。畫家運用漫畫的易位手法，將表現重點從人物轉移到風景。一八八〇年以後，他的洗浴圖反映波特萊爾的自然感應論，追求人與原始自然的和諧，反映當代兩性關係的變動。從塞尚的途徑來看，印象主義風景展現人的主觀情感，不只是客觀地再現自然。

關鍵詞：十九世紀　印象主義　波特萊爾　塞尚　漫畫　自然　感應　女性

* 國立臺灣大學歷史學系助理教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九〇四年左右與年輕詩人談話中，塞尚（Paul Cézanne, 1839~1906）自稱是真正的印象主義大師，並如此區分一八七〇年代的印象主義畫家：莫內（Claude Monet, 1840~1927）曾提出一種觀想，雷諾瓦（Auguste Renoir, 1841~1919）畫巴黎女人，畢沙荷（Camille Pissarro, 1830~1903）曾經貼近自然；他自己屬於畢沙荷的途徑，企圖像新生小兒一般觀看世界。[1]他顯然將莫內、畢沙荷與自己，對應波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821~1867）在一八六三年陳述的現代畫家的三種特質：大病初癒者、野人與兒童，這三種個性對外在世界都極度敏感。[2]而雷諾瓦畫巴黎女性的粉粧與衣著，呼應波特萊爾稱美的現代女性特徵。[3]

印象主義的女性形象非常豐富。除了雷諾瓦的巴黎女子與浴女，以竇加（Edgar Degas, 1834~1917）的芭蕾女伶、洗衣婦、衣帽設計師及梳洗女子最出色，常描繪墮落風塵的巴黎女性生活片段。一九八〇年以後，這些作品成為社會脈絡與女性主義研究方法的重大對象。室內梳洗與河畔浴女的題材尤其彰顯新繪畫與學院傳統的衝突，表徵著法國社會的劇烈變動。

十九世紀上半的浴女圖以安格爾（J. A. D. Ingres, 1780~1867）及其學院弟子的作品為主流，絕大多數與神話和宗教題材結合，屬於歷史畫類，是學院定義的偉大藝術，例如著名的《泉水》（圖1）。「浴女」（*baigneuse*）一詞向來指風景中的裸女，特別是古典繪畫中的河畔仙女，源自狩獵女神戴安娜的題材，描繪異教的無憂生活。「梳妝」（*La*

1 Francis Jourdain, "Cézanne," (1950); Émile Bernard, "Paul Cézanne," *L'Occident*, July 1904; Jules Borély, "Cézanne à Aix," (1902) *L'Art vivant,* no.2, 1926; repr. in Michael Doran, ed., *Conversations avec Cézanne* (Paris: Macula, 1978), 84, 37, 22.

2 塞尚認為「莫內只不過是個眼睛，但，好個眼睛！」莫內晚年曾說希望自己像個天生的盲人，手術得見光明，以感受世界的豐富色彩。此種情形接近大病初癒者的敏銳感覺。十九世紀中葉的生理學與視覺理論大致同意，天生盲人乍見光明的視覺印象有如色塊；Hippolyte Taine, *De l'intelligence* (Paris, 1870), I, 76~85; II, 122. 參見 John Gage, *Colour and Culture* (London: Thames and Hudson, 1993), 210.

3 Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne,"1863, in *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, II (Paris: Gallimard, 1976), 682~724 以下引文出自全集者皆以 *Œ.C.*冊與頁數標示。

臺灣大學學術期刊資料庫

*Toilette*）則以室內為背景，源自聖經蘇珊娜與貝莎貝的題材，描繪人性的脆弱（偷窺狂）。[4]

但這種偉大的光環，卻在一八六〇年代面臨強烈挑戰。寫實主義畫家辜爾貝（Gustave Courbet, 1819~1877）最先描繪林間浴女的血肉之軀，取代理想美的傳統。馬內（Édouard Manet, 1832~1883）被視為印象主義的先驅，他的女性形象透露敏銳的社會觀察。《草地上的野餐》模仿拉斐爾《帕里斯審美》（*Judgment of Paris*）的人物，浴女與當代中產階級男性同坐，反諷巴黎的社會生活與沙龍評審。[5]（圖2）由於突破歷史畫與風俗畫的類別界限，這幅畫在一八六三年春的落選沙龍展出，引起學院派的攻擊，開啟十九世紀下半保守與前衛藝術的對峙情勢。這幅畫受到巴黎市面通俗的散葉石版畫浴女圖影響，這類散葉石版畫的題材較自由，買主通常是學生、單身漢、流鶯、廉價旅舍、酒吧和妓院。一八六五年以後，攝影取代石版畫，成為這類通俗色情圖像的媒材，而裸女的姿態又常模仿學院派畫作中所見。[6]馬克思主義學者T. J. Clark分析《奧蘭琵雅》的裸女畫法，混雜著學院的明暗立體法，以及平民圖像的平塗色塊，呈現小資產階級的認同不確定，而這件作品在一八六五年沙龍展出，成為醜聞，是由於階級衝突。[7]（圖3）

竇加畫了許多梳洗的裸女，常以澡盆、浴巾與床作為室內擺設，顯示為妓女的生活型態。因為十九世紀的中上階級巴黎婦女並不常洗浴，認為有礙生育，而由於污水排放問題，一般相信河水容易引發疾病，不

4 關於浴女的圖像傳統，參見 Beatrice Farwell, "Courbet's 'Baigneuses' and the Rhetorical Feminine Image," in Thomas B. Hess and Linda Nochlin, eds., *Woman as Sex Object. Sutides in Erotic Art, 1730~1970* (New York : Allen Lane, 1972), 67; "Manet's Bathers," *Arts Magazine* 54 (May 1980), 124~133 (124).

5 Françoise Cachin, in F. Cachin and Charles Moffett, *Manet. 1832~1883* (Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983), 165~173.

6 Beatrice Farwell, "Manet's Bathers," *Arts Magazine* 54 (May 1980), 124~133. 關於裸體攝影，參見 Bruno Foucart *et al*, *L'Art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle* (Paris : Hazan, 1998).

7 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton University Press), 79~146.

臺灣大學學術期刊資料庫

宜洗浴，下層社會則因設備不足，只能偶而到公共澡堂。唯有妓女必須經常梳洗，以確保衛生。但竇加卻又反映當代社會規範的混淆，畫中妓女與中上層社會婦女的衣著與舉止相近。[8]（圖4）

洗浴圖在一八八〇年以後成為塞尚最壯觀的主題之一，其人物形象粗略，畫面色彩極為豐富。同一畫面中人數日益眾多，頗有烏托邦意味。這些作品數量頗多，John Reward的塞尚繪畫總錄共九百五十四件油畫，包括四十三件浴女與四十一件浴者，另一件浴女同時在畫面中央加入一位浴者，較為罕見。[9]這些浴女身分不明。畢竟，塞尚所屬的資產階級很難容許其女性露天沐浴。再者，他生性羞澀，除了一八六〇年代初期在藝術學院與瑞士畫室做過人體素描之外，幾乎從未用過裸體模特兒。畫中浴女是妓女或仙女（nymphs）？或是畫家的幻想對象？更複雜的是，塞尚兼畫浴女與男性浴者兩種題材，塞尚的浴女很難單就女性形象的線索來解釋，而必須放在社會文化脈絡中觀察。

學者多認為塞尚專長畫風景與靜物，人物畫顯得較薄弱，甚至醜陋。英國現代主義藝評家傅來義（Roger Fry, 1866~1934）推崇塞尚的晚期作品達到古典的平衡，雖然他很欣賞三件著名的大幅浴女，認為可能是早年幻想的重現，卻也相當猶豫不決地談論這些作品。[10]（圖5）夏比若（Meyer Schapiro, 1904~1996）指出塞尚的靜物與情色人物的易位或

---

8 Eunice Lipton, "The Bathers. Modernity and Prostitution," *Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life* (Berkeley: University of California Press, 1986), 168~169.

9 本文使用通用的塞尚圖錄編號代號，分別為 V: Lionello Venturi, *Cézanne, son art - son œuvre, catalogue raisonné* (Paris, 1939, rev.ed.; repr. San Francisco: Alan Wofsy, 1989); NR: John Rewald, in collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue raisonné* (New York: Abrams, 1996); Ch：Adrien Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne : A Catalogue Raisonné* (New York: Graphic Society,1973); R：John Rewald, *Paul Cézanne, Watercolours, a catalogue raisonné*, Boston: Little and Brown, 1983 ; *Les aquarelles de Cézanne, catalogue raisonné*, tr. by Jacques Chavy (Paris : Arts et métier graphiques, 1984).

10 Roger Fry, "Le développement de Cézanne," *L'Amour de l'art*, décembre 1926, 389~418 ; see also *Cézanne. A Study of His Development* (London, 1927; repr. University of Chicago Press, 1989), 77~78.

臺灣大學學術期刊資料庫

替代關係，例如《莉達與天鵝》（V550）的天鵝被《裸女》（V551）的洋梨所取代，以分散情色主題。[11]（圖6）

直到近年，這些洗浴圖，特別是涉及暴力或色情的題材，才引起較多心理分析的探索。一九八九年Mary Louise Krumrine策畫的塞尚浴女展在巴塞爾推出，緊接在前一年Lawrence Gowing 強調塞尚早年的表現主義之後。[12]她指出一八七五至八〇年之間，塞尚的幽暗題材逐漸消失，繼而出現有如異教儀式的野外浴者，但卻有種莊嚴的氣息，彷彿基督教的洗禮。（圖7）從一八七〇到一九〇六年間，大約以十年為基準，輪替浴者性別：浴男、浴女、浴男，最後又是浴女。[13]這種現象似乎意味著畫家的心理過程，幻想與平衡互換。她以圖像與形狀將浴者分類，釐清各種形象的相互關聯。[14]

Krumrine強調《聖安東尼的誘惑》的主題，甚至將倫敦大幅浴女（1900~1906）右邊的模糊人物解讀為隱士，相對地局限於特定形狀，而忽略了塞尚浴女的「背景」。然而，背景或風景正是他的洗浴圖最迷人之處，也蘊含自然主義理想。她認為塞尚晚年作品呈現雕刻般的人物，背景有如建築。此觀點承襲傅來義的現代主義批評，將塞尚作品視為從暴戾不安到平衡古典的構圖發展，[15]卻未必符合實情。Richard Shiff

---

11 Meyer Schapiro, "The Apples of Cézanne : An Essay on the Meaning of Still-Life", *Art News Annual*, 34, 1968, 35~53 ; repr. in *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers* (New York: G. Braziller, 1979), 1~38 (11~12).

12 L. Gowing, "L'œuvre de jeunesse de Paul Cézanne," in *Cézanne, les années de jeunesse, 1859~1872* (Paris, Musée d'Orsay, 1988), 17~30. 塞尚作品被Lionello Venturi (1936, I, 13~65)分為四期：早年：1858~72年；印象主義年代：1872~1878年；建構時期：1878~1887年；晚期：1888~1900年，以「想像的肖像」為主。為方便計，本文沿用此說，唯年代與內容解釋上再做討論。

13 Mary Louise Krumrine, *Paul Cézanne. Les Baigneuses* (Basel : Kunstmuseum, 1989 ; Paris : Albin Michel, 1990), 33~34.

14 Guila Ballas, *Cézanne: Baigneuses et Baigneurs: Thème et composition* (Paris: Adam Biro, June 2002) 對浴女與浴者的構圖有更詳盡的分析，但因我近日才收到此書，本文刊登在即，暫時無法深入評論。2002年10月。

15 關於現代主義觀點下的塞尚晚期作品，見 William Rubin *et al, Cézanne. The Late Work* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1978)。此種觀點在1995~96年的塞尚回顧展中

臺灣大學學術期刊資料庫

已經釐清「古典」塞尚的傳說其實是後印象主義的建構。塞尚晚年的言論與作品，信守印象主義的戶外寫生與色彩分析。印象主義並非純然客觀，而是尋求主客觀平衡。[16]

女性主義學者Tamar Garb嘗試發掘大幅浴女中的風景形式。她指出晚期浴女的性別不明顯，但構圖保留早期裸女畫的三角形，如《永恆的女性》中的帷幕，亦即女性生殖器官的轉化，以取代身體部份被犧牲的女性特質。[17]（圖8、9）這種途逕發揮心理分析的換位（displacement）或替代（substitution）觀念，發掘大幅浴女的幻想，但卻受限於原型（archetype）的推測，只觀察風景中的局部形狀。

馬克思主義學者T. J. Clark特別注意畫面的顏料特徵。他引用一八九五年弗洛依德（Sigmund Freud, 1856~1939）的論述，認為費城的大幅浴女以物質化的手法呈現幻想，接近早期心理分析的量化科學理想，與海姆霍茲（Hermann von Helmholtz, 1821~1894）的光學理論同為十九世紀的思考模式。[18]（圖10）塞尚晚期的筆觸與色彩變化加強量化傾向與分析性，把印象主義技法的分析傾向推到極致。[19]不過，費城大幅浴女的顏料薄透，如同多數晚期的山峰與樹石，以量化技法造成畫面的精神性。

三件大幅浴女中，筆觸與色彩產生振動效果，人物雖然模糊，卻因

---

仍可見其軌跡： Françoise Cachin et Joseph Rishel, *Cézanne* (Paris: RMN, 1995; Philadelphia: Museum of Art, 1996).

16 Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism* (Chicago, 1984). Cf. Chiao-mei Liu, *Cézanne: la série de Château Noir* (Thèse de doctorat, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne; Presses Universitaires du Septentrion, 1998).

17 Tamar Garb, "Cézanne's Late Bathers: Modernism and Sexual Difference," in *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (London: Thames and Hudson, 1998), 197~219.

18 T. J. Clark, "Freud's Cézanne," *Representations* 52 (Fall 1995), 94~122; repr. in *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 1999), 138~167.

19 Chiao-mei Liu, 1998, 118~130, 168~172. 關於塞尚的筆觸的物質性，參見Richard Shiff, "Cézanne's physicality : the politics of touch," in Salim Kemal et Ivan Gaskell, eds., *The Language of Art History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 129~180.

臺灣大學學術期刊資料庫

為風景烘托而顯得豐富。這種人物與風景的關係其實已出現在塞尚的印象主義年代（1872~1880）的浴者圖。一八六〇年代的人物畫比較強調扭曲的人體，而幻想的暴力場景常令觀者甚感恐怖。相對地，一八七〇年代，想像與寫生似乎日漸結合。裸女的場景從室內逐漸轉到戶外，常畫河畔樹下洗浴的題材，人物更加模糊不清。一八七五年以後的浴女圖中，人物較為安定，但風景的振動筆觸卻使畫面更激動。一八八五年前後的巴塞爾浴女圖中，這種安定人物與激動風景的關係顯得更多表情。（圖7）

兩次有關塞尚浴女圖的事件，顯示風景在他的洗浴題材的重要性。一次是一八八二年春，雷諾瓦從義大利回程，到列斯塔克（L'Estaque）看塞尚。後者在石灰岩間做一幅已經奮戰二十來次的浴女，最後氣得丟棄畫布；雷諾瓦卻撿起來珍藏。[20]另一次是在一九〇四年三月與年輕畫家貝納（Émile Bernard, 1868~1941）漫步普羅旺斯東郊的「黑暗之堡」（Château Noir）森林之後，返家途中，塞尚隨口背誦《惡之華》中的〈一團腐肉〉（*Une charogne*）一詩。貝納因此推論：喜愛波特萊爾的塞尚，想像這些奇怪的裸女在樹林中洗浴或逃脫。[21]《黑暗之堡》系列的風景的確與大幅浴女的森林很相近。華盛頓的《黑暗之堡》與巴恩斯基金會的《大幅浴女》，同樣是一八九四至一九〇五年之間的作品，多次大幅修改，樹木的畫法與形狀都相近。（圖11） 波特萊爾詩學在塞尚晚期作品被深刻內化。[22]

一八九一年，作家兼藝評家余斯曼（Joris-Karl Huysmans, 1848~1907）稱讚塞尚的浴女色彩有如吶喊，指出他的色彩天賦對印象主義的

20 Ambroise Vollard, *La vie et l'œuvre de Renoir* (Paris, 1919), 114; Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir* (Paris: Grasset, 1938 ; repr. 1994), 202. 雷諾瓦收藏有一件浴者或浴女水彩(V902/R132, collection Mr & Mrs Walter Annenberg, Palm Springs, Calif.). Rewald認為此事發生於1888年。

21 Émile Bernard, "Souvenirs sur Paul Cézanne," *Mercure de France*, octobre 1907 ; in *Conversations*, 71.

22 Chiao-Mei Liu, 1998, 103~112.

臺灣大學學術期刊資料庫

貢獻比馬內更多。[23]一八七六年詩人馬拉梅（Stéphane Mallarmé, 1842~1898）評論馬內與印象主義畫家，說無畏的塞尚比其他人更勇往直前。[24]一八七〇年代塞尚的裸女背景從室內轉到戶外，是他與馬內畫女性最大的差異。他早年就對裸女畫頗為著迷，除了強調人體的扭曲之外，同時呈現粉粧、室內擺設或配件，亦即現代女性的身體與週邊。一八八〇年以後，則以林間浴女居多。

一八七五至七八年間有幾件浴女圖描繪貝莎貝，色彩艷麗，構圖有別於其他林間浴女：裸女的姿態有如《奧蘭琵雅》，而風景的筆觸頗有動力，塞尚描繪裸女從室內轉到戶外的過程。本文將透過幾幅《貝莎貝》，解釋一八七五年左右塞尚描繪裸女從室內轉到戶外的過程，畫家運用漫畫的易位（transposition）手法，將表現重點從人物轉移到風景。我將指出一八八〇年以後的洗浴圖反映波特萊爾的自然感應論，追求人類與原始自然的和諧，反映當代女性社會地位變動。而印象主義風景延續人的主觀情感，不只是客觀地再現自然。

## 一

《貝莎貝》系列包括三件油畫、兩件水彩與三件素描，繪畫年代分散在一八七五至八五年間。[25]（圖12）多數構圖與馬內的《奧蘭琵雅》關係密切，其中一件油畫（V252/NR593）特別接近後者。兩件水彩的

23 "...des Baigneuses nues, cernées par des lignes insanes mais emballées, pour la gloire des yeux, avec la fougue d'un Delacroix, sans raffinement de vision et sans doigts fins, fouettées par une fièvre de couleurs gâchées, hurlant, en relief, sur la toile appesantie qui courbe!" Huysmans, "Paul Cézanne," *La plume*, 1er septembre 1891, 301 ; repr. in *Certains* (Paris, 1892) ; *L'art Moderne/Certains* (Paris: Union générale d'Éditions, 1975), 271.

24 Mallarmé, "The Impressionists and Edouard Manet," *Art Monthly Review*; 30 September 1876; repr. in Charles Moffett *et al, The New Painting. Impressionism 1874~1886* (San Francisco, Museum of Fine Arts, 1986), 27~35 (33), "the intrepid M. de Césane [*sic*]").

25 V252/NR593, 253/NR591, 255/NR592, R136, R138, Ch463, 464, 465. 貝莎貝的故事記載於舊約聖經(2 Samuel 11: 2)，大衛王在宮殿露台散步時，看見一位絕色美女在洗浴。

臺灣大學學術期刊資料庫

構圖也類似幾件畫《現代奧蘭琵雅》和《永恆的女性》的水彩（R135, 137, 139）。（圖9）三頁素描中做了五次嘗試，同時包含室內與室外場景。素描Ch463頁中心的斜臥裸女又與另外三件素描相似（Ch460, 461, 462），接近奧蘭琵雅的形象。素描Ch464的左半頁畫貝莎貝在室內，頁面右半是《永恆的女性》草圖。（圖13）但右邊這個裸女面朝右，與同一題材的其他油畫和水彩都不同，反而與《貝莎貝》較接近。

《貝莎貝》（V253/NR591）的人物姿態相當撩人，更驚人的是，這幅畫竟是一個詩意的變形。塞尚顯然擷取杜米耶（Honoré Daumier, 1808~1879）的《畫家：下葬》之中畫布上的耶穌屍體，左右相反之後，轉為美艷動人的肉團。（圖12、14）後者雖然可能在一八七八年的回顧展才公諸於世，但卻以一八六八年的一件木刻版畫為底本。[26]《貝莎貝》的裸女和早年的《殯儀梳粧》的屍體姿勢相似，[27]又幾乎重複他模仿德拉可華（Eugène Delacroix, 1789~1863）的《基督下葬》之中的屍體。不過，《貝莎貝》的筆觸寬闊粗略，有著明麗的色彩對比，顯然受到杜米耶的筆觸與明暗對比啟發。波特萊爾曾特別提出杜米耶的線描使人猜得到色彩，有如思想，這是優越藝術的符號。（*Œ.C.*, II, 557）

塞尚對基督下葬的題材相當熟悉。他曾模仿德拉可華與卡拉瓦喬（Caravaggio, 1571~1610）的《基督下葬》。[28]這兩件素描與另外幾件裸

---

26 Retrospective of Daumier, 1878; exhibition at the Ecole des Beaux-Arts, 1888; see *Daumier*, 1998.

27 《殯儀梳粧》，1868年左右，私人收藏(*L'Autopsie* or *La toilette funéraire*, V105. *c.*1868. 49 x 80 cm. Private collection). Venturi sees in the drawing Ch463 "certain features in common with the painting by Eugène Delacroix, *St. Sebastian tended by the Holy women*, Robaut no.627". Th. Reff, *Burlington Magazine*, August 1963, shares Lawrence Gowing's opinion that the Bacchante of Poussin's *Education of Bacchus* in the Louvre was the model for this female figure; Chappuis, 1973, I, 142.

28 Ch167, 468 ; Chappuis, I, ills.12, 61.德拉可華的《基督下葬》在巴黎的聖餐聖德尼教堂的聖處女禮拜堂(Chapelle de la Vierge, église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement)，1843~44冬季作成。1857年德拉可華又作了另一版本，構圖左右相反。See Arlette Sérullaz *et al, Delacroix, les dernières années* (Paris: RMN, 1998), 296~297, no.124.

臺灣大學學術期刊資料庫

女素描很接近。Krumrine提到三件素描畫女屍下葬，另有兩件相近的素描，其中的三人組合令人想起基督降架（Deposition）。[29]對十九世紀的色彩派（非學院）畫家而言，《基督下葬》有如經典標題，文藝復興盛期的威尼斯畫家提香（Titian, *c*.1488~1586）的同名作品在羅浮宮，成為特納（J. M. W. Turner,1775~1851）、德拉可華、馬內、塞尚等人的典範，對抗獨尊素描的學院繪畫。

另一幅《貝莎貝》（V252）的裸女坐姿接近林布蘭（Rembrandt, 1606~1669）的《貝莎貝》。後者於一八六九年進入羅浮宮收藏，塞尚曾有仿作。[30]顯然普羅旺斯版（V253）的裸女姿態經過刻意轉換。這幅裸女意象強烈，正因為反轉基督下葬的圖像意義，以生取代死，肉體取代精神。《暴力場景：幾名男子攻擊一個女子》（Ch290）再度變換裸女與死屍的形象。另外，《永恆的女性》的構圖取自德拉可華的《薩丹那帕之死》。（圖15）Krumrine追蹤一八七五至一八八七年前後的三大系列浴女圖，發現其人物造型源自基督教洗禮與青春之泉的題材，因此認為塞尚的浴女圖追求心靈與肉體的再生，這種純淨的境界，在馬諦斯舊藏《三浴女》與巴塞爾的《五浴女》之中實現。[31]（圖7、16）然而，《貝莎貝》（V253）的浴女形象引用基督下葬題材，卻顯示他在表現生命與死亡的對比。[32]

塞尚作《貝莎貝》之時，顯然想著〈一團腐肉〉（或〈棄屍〉）這首詩：樹林路旁轉角的動物腐肉，引起許多小生命的蠕動，遠看彷彿美麗生動的軀體：「您記得我們見過那東西，我的靈魂／上回好溫柔的夏日早晨／在小徑轉彎的污穢腐屍／在碎石鋪成的床上……」他曾做過幾件素描，

29 Ch162, 163, 236 ; Ch237, 290 ; Krumrine, 1990, 43, 256, n9.

30 Rembrandt Harmensz van Rijn (1609~69), *Bethsabée*, Musée du Louvre, Paris. Cézanne, *Bethsabée, d'après Rembrandt*, *c*.1870. NR173. Private collection, Aix-en-Provence.

31 Krumrine, 1990, 137~165.

32 1870年出生三天內舉行洗禮的嬰兒比例下滑到30%，但也與嬰兒夭折率降低有關。基督教葬禮持續較久遠；非宗教葬禮在1884年的巴黎佔23%，其中北邊的第二十區高達41%。Theodore Zeldin, "Religion and Anticlericalism," in *France. 1848~1945*, II (Oxford: Clarendon Press, 1977), 983~1039 (992, 987).

臺灣大學學術期刊資料庫

用哥雅（Francisco de Goya, 1746~1828）的女性圖像來畫這首詩。[33]而波特萊爾描述哥雅的裸女的文字，幾乎適用於塞尚的《貝莎貝》。詩人認為哥雅有別於塞萬提思（Miguel de Cervantes Saavedra, 1547~1616） 時代的西班牙諷刺文體，因為他更具現代精神，「喜愛捉摸不定的，暴烈對比的情感，自然的痛苦，人類外貌因情境而奇怪地變成獸形」。他最喜愛「所有夢的放縱，所有幻象的曲線，以及所有這些白皙柔軟的西班牙女郎，正在被老嫗清洗，準備赴魔宴，或夜間行妓，文明的魔宴！」[34]

Ainslie A. Mclees闡述〈一團腐肉〉如何運用漫畫技巧。這首詩相當令人不悅，它的形式主要由一種令人失望的節奏構成，十二音節的亞歷山大詩行與八音節詩行互換。前者慣例是與悲劇並用，後者則重複死亡的主題，同時屍體卻無端引發美的思緒。這正是漫畫效果。波特萊爾認為漫畫經由變形與過度的作用，能適切表現觀念。這首「喪葬的」詩有四十八行，最後兩行重提藝術的傳統價值：「我保留的形式與神聖本質，屬於我解體的戀情！」因此產生對詩藝的諷刺。波特萊爾道出一種美學的兩難，反映現代人的焦慮。[35]這首詩被當代巴黎讀者解釋成漫畫，攝影家兼漫畫家納達（Nadar, Gaspard-Félix Tournachon, 1820~1910）對波特萊爾非常尊崇，曾經畫《波特萊爾在《惡之華》密林中發現一團腐肉》。[36]而一八七四年四月，印象主義的第一次聯展就在納達提供的展覽室舉行。

波特萊爾的《惡之華》（*Les fleurs du mal*, 1857）、與《人造樂園》

---

33 Ch.145, 1856~59; Ch146, 1866~69, in *Carnet de jeunesse*, Musée du Louvre, Paris.

34 Baudelaire, "Quelques caricaturistes étrangers," *Le Présent*, 15 octobre 1857 ; repr. in *l'Artiste*, 26 septembre 1858 ; repr. in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques de Baudelaire* (Paris : Bordas, 1990), 297 (*Œ.C.*, II, 568).

35 Ainslie Armstrong Mclees, "Baudelaire's 'Une charogne': Caricature and the Birth of Modern Art," *Mosaic,* 21:4 (Fall 1988), 111~22; repr. in *Baudelaire's "*Argot Plastique*": Poetic Caricature and Modernism* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1989), 1~27.

36 Nadar, *Charles Baudelaire discovering carrion in the undergrowth of* Les Fleurs du Mal, *ca.*1848 [1858?], Bibliothèque Nationale de France, Paris. in Maria Morris Hambourg, Françoise Heilbrun, Philippe Néagu, *Nadar* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1995), 60, fig.50.

臺灣大學學術期刊資料庫

（*Les paradis artificiels,* 1851~1857），強調悲喜、美醜、生死等種種對比。《人造樂園》提到兩種對立的類別可以突顯彼此的特殊力量：

> 一樁不幸，在美好的季節裡打擊我們，不可挽回的不幸，可說具有一種更為喪葬的性格，更嚴酷。死亡，我們已經注意過，我想是在分析《（鴉片鬼的）懺悔》之中，在夏季的華麗之下，傷害我們更深。如此會產生一種可怕的對題，外在生命的熱烈豐盛，相對於墳墓的黑色滅絕。我們的眼看見夏天，而我們的思維出沒墳墓；榮耀的光明在我們周遭，而我們內心幽暗。而這兩個形象相衝撞，賦予彼此一種誇大的力量。[37]

這段文字令人聯想到薛弗赫（Eugène Chevreul, 1786~1889）的色彩同時對比法則。波特萊爾仰慕德拉可華的繪畫，認為是作詩的典範。[38]他顯然受到德拉可華的色彩對比啟發。

《貝莎貝》（V253）將死與生易位或替代的手法，其實也是漫畫的主要技巧之一。非力彭（Charles Philipon, 1806~1862）把路易。非力普（Louis-Philippe, r.1830~1848）變成一顆洋梨（意味著豬頭），造形過程發表在一八三一年初的《喧鬧》（*Le Charivari*），不久該報被查禁。（圖17）同年十一月十四日，非力彭出庭答辯時，展示同一過程。此後四年間，洋梨成為最流行的大眾圖像，被用來諷刺路易。非力普和他的政府。非力彭先後創辦《漫畫》（*La Caricature*, 1830）與《喧鬧》（*Le Charivari*, 1832），倡導政治漫畫。與他合作的漫畫家相當熟練誇張、變形、變奏、猜謎、表徵與類比等手法。[39]

塞尚早年就擅長漫畫。除了莉達的天鵝與洋梨之外，他曾把《梳妝》的女性上身與頭部變換成包心菜。[40]《安培海肖像》露骨地重畫安格爾

---

37 Baudelaire, *Œ.C.,* I : 500.

38 "Des méthodes de composition," in "Conseils aux jeunes littérateurs," *L'Esprit public*, 15 avril, 1846, signé *Baudelaire-Dufays*; repr. in *Curiosités esthétiques*, 544. (*Œ.C.* II, 17).

39 Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris* (Chicago : The University of Chicago Press, 1982), 71~75.

40 Ch459, Krumrine, 1990, 96.

臺灣大學學術期刊資料庫

畫拿破崙在王座上的肖像。[41]（圖18、19）他很可能藉著《貝莎貝》（V253），反擊保守派對「新繪畫」的評論。一八七六年雷諾瓦展出的《習作，陽光下的女子身軀》（圖20），裸女身上映照著樹蔭的紫綠色塊，被保守藝評嘲諷為屍體分解的最後階段或腐肉現象。[42]塞尚引用基督屍體的形象來畫《貝莎貝》，強調週邊景物對視覺與想像的作用。用漫畫的易位手法與諷刺力量，攻擊學院的制式思考，正是這個叛逆小子（*l'enfant terrible*）勇往直前的表現。這件《貝莎貝》可說結合弗洛依德區分的兩種滑稽：無傷的機智（harmless wit）與刻意的機智（wit of tendency），前者著重技巧，常為語彙形式的微妙轉換；後者在於內容，常為犀利的諷刺。[43]

普羅旺斯的《貝莎貝》同時諷刺當代政治與社會。第三共和初期政治尚未穩定，當權者有許多是帝國舊勢力，一八七二至七七年間，貴族藉天主教的道德號召，企圖恢復君主專制。一八七二至八〇年間，法國的天主教集結相當多會眾，一八七六年有30,287名修士，及127,753名修女，後者是男性的三倍；管理教會事務的政府人員有55,369人。[44]君主專制派並且延續第二共和與第二帝國的出版審查，常以「違反社會、秩序、道德與宗教」為由，查禁異議政治漫畫。尤其是一八七一年底到一八七二年，針對公社政治人物形象；第二波大批查禁在一八七七年五月到十月間。一八七八至八一年間由溫和共和派主政，仍持續壓制政治漫

41 Nina Athanassoglou-Kallmyer, "An Artistic and Political Manifesto of Cézanne," *The Art Bulletin*, vol.LXXII, no.3 (September 1990), 482~492.關於塞尚早期的漫畫性，我另有專文討論，〈漫畫與塞尚早期作品，1858~1872年〉，未刊稿。

42 Albert Wolff, in *Le Figaro*, 3 April 1876; Louis Enault, in *Le Constitutionnel*, 10 April 1876; quoted in *The New Painting*, 184.

43 Sigmund Freud, "Wit and its relation to the unconscious," in *The Basic Writings of Sigmund Freud* (New York: Random House, 1938), 633~803 (633~708).

44 Jean-Marie Mayeur, in *Les débuts de la IIIe République.1871~1898* (Paris: Seuil, 1973), 9~54, 103; English translation by J. R. Foster, J.-M. Mayeur and Madeleine Rebérioux, *The Third Republic from its origins to the Great War, 1871~1914* (Cambridge University Press; Paris: Maison des Science de l'homme, 1984), chap.1, 3.

臺灣大學學術期刊資料庫

畫，直到一八八一年才廢止審查法。[45]

塞尚對漫畫查禁頗有反應。畢沙荷在一八七四年畫他的勞工裝束，背後有《日蝕》（*L'Éclipse*）剪報與《果蠅》（*Le Hanneton*）出版的辜爾貝漫畫。[46]辜爾貝是公社時期的積極份子。《日蝕》（1868~1919）名列一八七一至七七年間被查禁最多的四份漫畫報之一，《果蠅》（1862~1868）則是少數在第二帝國時期倖存的反對派畫報，但終究被壓制。事實上，政治漫畫在一八五二至六六年間已大為減少，漫畫主題多是略帶色情的婦女形像，以及社會風尚，例如女裝、熱汽球、攝影。[47]《貝莎貝》的情色題材在這種形勢之下更顯現顛覆意味。

《貝莎貝》畫面經過不少修改，顯然很受畫家重視。人物延續畫家早年的杜米耶風格，也與《永恆的女性》裸女畫法相當接近。左上角的樹葉類似一八八八年左右的香提伊（Chantilly）林蔭小道。[48]修改後左右了圖像意義；裸女的左腳覆上一層白色，更像鹿或兔腳；而隨身侍女的左腿隱約透出強健的體型，幾乎像獵人或半人半獸（satyre）審視其獵物。[49]

塞尚常轉換人物與背景，或者說畫面的形與底（figure-ground）。前述《裸女》（V551）中與天鵝位置相當的是桌布的弧形陰影，洋梨向右移動才合成天鵝。他晚年的畫商佛拉（Ambroise Vollard, 1868~1939）提到一件版畫對這件裸女的影響，可能是通俗出版品。[50]可見塞尚在作浴女圖與情色題材之時，運用漫畫的跳躍思考方式。或許洋梨也是個符

---

45 Robert Justin Goldstein, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France* (Ohio: Kent State University Press, 1989), 202~229.

46 Th. Reff, "Pissarro's Portrait of Cézannne,"*Burlington Magazine* (Novembre 1967), 627~632. Reff認為塞尚並未有特定政治立場，而較強調個人與藝術表現之自由。但塞尚早年作品卻顯示深刻的漫畫影響，顯然對政治諷刺不陌生。

47 R. J. Goldstein, 1989, 204, 183, 180.

48 John Rewald (NR591)將此圖年代定為1885~90，依據為塞尚之子的註記1885。但後者在1885年才13歲，記憶未必明確。

49 母鹿(*biche*)在1870年代的口語中指稱妓女；Henri Mitterand, preface, in Zola, *Nana* (Paris: Gallimard, 1977), 9~10. 野兔多產，在西方文化常是肉慾的象徵。

50 Rishel, 1993, 106.

臺灣大學學術期刊資料庫

號，標示其漫畫根源。

杜米耶漫畫對於形與底關係頗有獨到的見解。一八四五至四八年間的《正義人士》系列，人物姿態的對比，配合人物與空間的關係，產生強烈的戲劇效果。[51]（圖21） 一八四九年的《社會主義婦女》系列也善用人物之間的空間，彰顯彼此的感情。波特萊爾說他的人物屹立，忠實地描繪其運動；有如學者的邏輯轉用到輕盈易逝的藝術，足以媲美生命本身的流動。[52]詩人特別肯定《侯貝・馬蓋》（*Robert Macaire,* 1838）與《古代史》（*Histoire ancienne,* 1841~1842）兩系列，稱杜米耶是「偉大」的漫畫家——「偉大」向來專用於形容歷史畫。（*Œ.C.*, II, 555~556）他認為漫畫之於現代生活，有如歷史畫之於古代，《侯貝・馬蓋》可說是描繪「現代生活的英雄主義」。[53]塞尚仿效杜米耶很可能是受到波特萊爾的理論的啟發。

## 二

貝莎貝的形象一再出現於塞尚此後的浴女圖，但不一定坐在樹下。畢卡索舊藏的《五浴女》前景中央，有位坐在水邊的浴女。這個「貝莎貝」右邊還有一位浴女，正在幫她擦腳。[54]另外兩位「貝莎貝」在日本收藏的《浴女》，都少了貼身侍女，而且把右腳抬高一點，姿態更加撩人。這兩件浴女的風景也比較多騷動，尤其是富士川畫廊的版本，似乎回溯《貝莎貝》的感官性格。（圖22）相對地，在巴塞爾的《五浴女》中，「貝莎貝」的雙腳浸入水中，筆觸與色彩也顯得比較平靜。其筆觸較規則，年代可能較早。這顯示塞尚並未單面地追求平靜或感官，而是

51 Ségolène Le Men, in *Daumier*, 1999, 219; Judith Wechsler, 1982, 76.

52 Judith Wechsler, 1982, 153~154. Baudelaire, "Quelques caricaturists français," *Le Présent,* 1er octobre 1857; repr. in *L'Artiste*, 24~31 octobre 1858; in *Curiosités esthétiques*, 281 (*Œ.C.*, II, 556).

53 Michel Hanoosh, *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an art of Modernity* (University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 1992), 113~51.

54 Cézanne, *Cinq Baigneuses*, V385, 1879~82. 45.8 x 55.7 cm. Musée Picasso, Paris.

臺灣大學學術期刊論文資料庫

同時嘗試相反的方向。

一八九〇年以後，塞尚的洗浴人物表情很少，但這並不表示他的畫缺乏表現性。一八九五至九八年的《浴女》應是巴恩斯大幅浴女的草圖，「貝莎貝」又出現在右邊樹下。她雙腳著地，顯得比較平靜。[55]（圖23）不過，畫中樹葉被強風吹向各方。人物的感情轉成風景的騷動。這種風景很顯然是「黑暗之堡」一帶丘陵的特色，與一件一八九四年的《密林》相近。後者被塞尚之子指認為該地點。[56]一九〇一至二年間，詩人Léo Larguier在普羅旺斯服兵役期間，經常去看塞尚作畫，曾在這一帶看過許多被丟在樹叢間的浴女習作。[57]這裡是塞尚少年時代做夢的場所，像早年寄給左拉的幻想詩〈一個恐怖故事〉，風暴之夜，艷遇的女子突然變成纏身的屍骨。[58]在塞尚的詩與畫中，風暴的森林常是幻想的場景。

從《奧蘭琵雅》開始，塞尚不斷地變換斜臥裸女的週邊物品，發展出《永恆的女性》與莉達主題。在一八七五年前後加入貝莎貝主題的戶外場景。一八七五年以後的浴者，彷彿在詮釋波特萊爾的〈感應〉（*Correspondances*），無限的事物在開展，「歌詠精神與感官的升揚」。浴女的軀體與森林景象引發多種感覺，突破類別的界限：

彷彿長久的回聲遠遠相融

成為幽暗深沉的一體，

寬闊如夜與明亮，

香氣、色彩與聲音相應。

有些香氣鮮如孩童的肉體，

---

55 在1875~1900年之間的男性浴者，也出現類似的樹下歇坐的人物，例如V390/NR449, V547/NR458, V582/NR748, V724/NR861, V729/NR866，但都保持雙腳著地。

56 *Sous-bois,* V419/NR815, Los Angeles County Museum of Art; Françoise Cachin, in *Cézanne*, 1995, 378~380.

57 Léo Larguier, *Cézanne ou la lutte avec l'ange de la peinture* (Paris: René Julliard, 1947), 73, 90.

58 *Une terrible histoire*, 29 December 1859; John Rewald, *Cézanne. Correspondance*

臺灣大學學術期刊資料庫

柔美如高音木管，茵綠如草原，

——而別的，腐朽、豐富而勝出。

塞尚將浴女與浴者的背景簡化成樹林，似乎意指〈感應〉的自然，一座殿堂有著活生生的石柱，「人由此行經象徵的森林，它們用熟悉的眼神觀看他」。[59]

「感應」是十六世紀末以前西方的主要宇宙觀，以相近、遠距相彷、類比與同感四種類似性為基礎。[60]達文西（Leonardo da Vinci, 1452~1519）的人體比例觀念還呈現這種感應論，在他的作品中與十六世紀新興的數字學並存。[61]但十七、十八世紀的機械論中，強調分類定位，其宇宙觀極具選擇性與排他性。[62]休姆（David Hume, 1711~1776）的認識論肯定聯想與同感的作用，在啟蒙思想中已屬特殊，仍強調時空的連續性（contiguity）。在美學上，萊辛的《勞孔》主張詩畫各有界限。[63]

波特萊爾的詩喚起古老神秘的意象，然而他的自然感應內容相當任

---

(Paris, 1978; 2nd ed.), 59~61. 除非特別說明，塞尚書信取自此集所錄。

59 全詩中譯如下：「自然是一座殿堂有著活生生的石柱／而傳出含混的話語；／由此行經象徵的森林／它們用熟悉的眼神觀看他。／彷彿長久的回聲遠遠相融／成為幽暗深沉的一體，／寬闊如夜與光明，／香氣、色彩與聲音相應。／有些香氣鮮如孩童的肉體，／柔美如高音木管，茵綠如草原，／——而別的，腐朽、豐富而勝出。／有著無限事物的開展／如同琥珀、麝香、檀香與焚香脂／它們歌詠精神與感官的升揚」。

60 Michel Foucault, "La prose du monde," in *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris : Gallimard, 1966), 32~40. (English trans. *The Order of Things,* London: Viking, 1970.) See, for example, Francesco Giorgi (1466~1540), *De Harmonia Mundi Totius* (Venice, 1525), canto I, vol.IV, ch.5, excerpt in David Englander, Diana Norman, Rosemary O'Day and W. R. Owens, eds, *Culture and Belief in Europe, 1450~1600 : An Anthology of Sources* (Oxford: Blackwell, 1990), 157~158.

61 Peter Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Itlay*, (Princetion University Press, 1972; rev. 2nd ed., 1999), 205~208. Peter Burke所指為透視學等測量技術，但數字學(numerology)一詞原指數字的象徵意義。

62 Michel Foucault, "Classer," in 1966, 167~175 (chap.5).

63 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766); *Gesammelte Werke* (Berlin and Weimar, Aufbau-Verlag, 1968), V, 7~215 (Part I), 219~347 (supplement). English trans. *Laokoon* (London: G. Bell, 1914). 部分中譯，朱光潛譯，《詩與畫的界限》（台北：蒲公英，年份不詳）。

臺灣大學學術期刊資訊網

意，以色彩、聲音與香氣這些感官經驗的類比為主，詩中同時提到兒童與腐朽，顯示他追求原始的生死對比。由於這種類比的不確定性，也讓讀者的感受浮動於精神與物質（自然）層面。Jonathan Culler指出，第一段四行詩指向物質與精神的「垂直感應」，第二段四行詩指向感官之間的「水平感應」，處於浪漫主義到象徵主義詩學的轉接點。[64]

塞尚的風景色彩頗接近管絃樂和聲效果。前述風暴森林多少類似《魔彈射手》出名的野狼谷景象（第二幕第四景），或是高提耶（Théophile Gautier, 1811~1872）的《幻想故事》的場景。他晚年還常聽鋼琴版的《魔彈射手》序曲。[65]波特萊爾經常對照韋伯（Carl Maria von Weber, 1786~1826）的聲音與德拉可華的色彩，像〈燈塔〉（或〈光華〉）一詩：「德拉可華，惡天使作祟的血湖，／庇蔭於常綠杉林，／其中，悲哀的天空下，奇特的鼓吹／行經，彷彿韋伯的悶聲一嘆；」[66]一八八〇年以後，塞尚的浴者與背景顯得更多相互交融，接近華格納（Richard Wagner, 1813~1883）音樂的和聲。畫家早年喜愛華格納的音樂，特別是《唐懷瑟》序曲，認為能夠帶來聽覺神經的共振（vibration）。[67]他的筆觸與色彩變化則追求視覺的共振。

《唐懷瑟》序曲是波特萊爾發展感應論的重要音樂經驗。一八六一年詩人評這部樂劇在巴黎首演（同年二月曾有選曲演出），重複使用〈感

64 Jonathan Culler, "Intertextuality and Interpretation : Baudelaire's 'Correspondances'," in Christopher Prendergast, ed., *Nineteenth-Century French Poetry* (Cambrideg: Cambridge University Press, 1990), 118~137.

65 Cézanne, "Mes confidences," in *Conversations*, 103 ; Gasquet, *Cézanne* (Paris, 1921; new ed., 1926 ; repr. Paris, 1988), 123.

66 "Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges, / Ombragé par un bois de sapins toujours vert, / Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges / Passent, comme un soupir étouffé de Weber." *Œ.C.*, I, 14.

67 1865年12月23日，在好友馬希昂寫給德國音樂家Heinrich Morstat的信上，塞尚附言；Alfred H. Barr, Jr. "Cézanne d'après les lettres de Marion à Morstatt," *Gazette des Beaux-Arts* 17 (January 1937), 37~58; "Cézanne : In the Letters of Marion to Morstatt, 1865~1868 : Chapter III, Cézanne and Wagner," tr. by Margaret Scolari, *Magazine of Art* 31 (May 1938), 288~91。關於塞尚的色彩與音樂的關係，Chiao-mei Liu, 1998, 191~210.

臺灣大學學術期刊資料庫

應〉的詩句。[68]他在一八四六年沙龍評論中曾引述E.T.A. Hoffmann的感覺交融經驗：

> 我不知道是否有個類比專家已經確立色彩與感情的完整位階，但我記得霍夫曼的一段文字，完美地表達我的想法，又取悅所有真誠喜愛自然的人：「不但在夢中，在睡前的輕微癲狂中，更在清醒之時，當我聽音樂，我發現色彩、聲音與香氣之間的類比和親密結合。彷彿這些事物都由同一道光產生，而它們應該在美妙的協奏中聯結，棕紅的憂慮的氣味尤其對我產生魔法效果，她讓我墜入深沉的夢幻，而我此時聽到像是遠處高音木管的低沉聲響。」

他認為「色彩中可見和諧、旋律與對位」，以陳述視覺與聽覺的交融。[69]一八六三年他又將全體和諧與女性的色彩天賦聯結，亦即粉粧與飾品所形成的氛圍。[70]

對印象主義畫家而言，華格納是前衛藝術的表徵之一。批評家杜赫（Théodore Duret, 1839~1927） 在一八六九年即指出華格納的和聲重於旋律。[71]塞尚的好友阿列克西（Paul Alexis, 1847~1901）也非常喜愛華格納，將他與左拉、馬內視為綜合藝術革命的三人，將藝術等同自然：「如同文學上，音樂中的環境，是自然主義的發明：這是在個人體質之後，個人感覺與行動的第二成因。」[72]他們與波特萊爾都重視管絃樂所營造的氛圍（enveloppe）。

塞尚對於人物與氛圍的關係感覺敏銳。他讀左拉的《一頁戀情》( *Une page d'amour*, 1878）時，對於巴黎落日的描繪，以及男女主角的互相傾

---

68 Baudelaire, "Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris," *Revue Européenne*, 1er avril 1861 ; repr. in *Curiosités esthétiques,* 697 (*Œ.C.* II, 784).

69 Baudelaire, "Salon de 1846," in *Curiosités esthétiques*, 109, 106 (*Œ.C.* II, 425~426).

70 Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne ," 1863, in *Curiosités esthétiques*, 488 (*Œ.C.* II, 714).

71 Théodore Duret, "Richard Wagner aux concerts populaires," *La Tribune*, 26 December 1869 ; repr. in *Critique d'avant-garde* (Paris : Charpentier, 1885), 292~293.

72 Paul Alexis, "Le naturalisme en musique," *Le Cri du Peuple*, 11 March 1884, excerpt in Paul Alexis, *"Naturalisme pas mort". Lettres inédites de Paul Alexis à Emile Zola, 1871~1900*, ed. B. H. Bakker (Toronto: Univeristy of Toronto Press, 1971), 486~487.

臺灣大學圖書館

慕，特別讚賞人物情感與風景的交融。

> 這是我的觀察，我看像是對的，就是地點的描繪，顯得被滲入那激盪人物的熱情；也因此，更與演員結合為一，整體比較不那麼無關緊要。它們看來可說是活生生的，參與生命的苦楚。[73]

這段評論頗接近田納（Hippolyte Taine, 1882~1893）的自然主義美學。田納在一八六五至六九年間的藝術學院課程中，屢次提到自然環境對人文藝術的影響，例如南方與北方的氣候差異，出版於《藝術哲學》一書。左拉評論此書的義大利繪畫部分，認為田納的理論基礎是：知識分子不過是種族、環境與時段影響人的產物。[74]塞尚剛到巴黎的時候，在瑞士工作室（Atelier Suisse）作畫時，也讀田納的文字。[75]《一頁戀情》屬於左拉的《胡宮-馬卡家族》（*Les Rougon-Macquart*）系列小說，此系列從一八六九年起開始計劃，副標題是《第二帝國時期的一個家族的自然與社會歷史》，主題是遺傳缺陷受環境影響的可能發展。

但塞尚較重視人物情感如何轉移到周遭景物，更接近波特萊爾對愛倫坡（Edgar Allan Poe, 1809~1849）的分析。愛倫坡短篇小說中背景和配件與人物感情搭配，就像德拉可華，喜好把人物攪動在「偏紫綠的底色之上，背景顯現腐朽的螢光和雷雨的氣味。所謂的靜物也有活物的特性，而且跟它們一般，顫動著超自然而傳導電流的顫抖。」[76]塞尚在一八七〇年代的作品中風景與人物密切搭配。《永恆的女性》和《聖安東尼的誘惑》的平行筆觸，來自德拉可華著名的「斫砍」（*hachures*）色

---

73 Letter to Zola, 1878, in *Correspondance*, 163.

74 Zola, "M. H. Taine, artiste," *La Revue contemporaine*, 15 February 1866 ; repr. in *Ecrits sur l'art*, 74. Cf. Taine, "De la nature de l'œuvre d'art," *Philosophie de l'art* (Paris: Baillière et C^ie^, 1879, 3^e^ ed.), 5~73 (13), 'pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient. Là se trouve l'explication dernière ; là réside la cause primitive qui détermine le reste.'

75 Gasquet, 1988, 40.

76 Baudelaire, "Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres," *Revue de Paris*, March-April 1852; repr. in *Histoires extraordinaires*, 1856 ; repr. in *Curiosités esthétiques*, 617 (*Œ.C.*, II, 317~318).

臺灣大學學術期刊資料庫

彩，原有表現情感的能量。[77]（圖8） 在一八三二年的摩洛哥之旅的畫作中，他以色彩分解來表現對死亡的恐怖。[78]夏樂・布朗（Charles Blanc, 1813~1882）曾指出《摩洛哥的猶太婚禮》正中央的白牆稍雜著綠色，讓人物顯得活動。在盧森堡宮的圖書館穹頂壁畫，一個半裸女子坐在愛麗塞詩人宮的樹蔭下，畫家「粗暴地劍刺這個女體」，在粉紅色上「使用很明確的亮綠斫砍筆觸」。[79]

波特萊爾認為德拉可華是描繪現代女性最好的畫家。他的女性分成兩種，第一種取自神話故事，另一種是私密女子，偶而是歷史人物，更多是奇想女子、風俗圖，例如奧菲莉雅和瑪德蓮。這種現代美貌，看似夢想，但人物「頸部飽滿，胸部稍窄，骨盆寬大，手足迷人」。這些基本上是「傑出」女性，情感豐富或暴烈。德拉可華最擅長畫現代女性的英勇展現，無論是神聖或地獄的。[80]一八八五年以後，塞尚的浴女常有種夢想或憂鬱，由風景的振動筆觸顯現。巴塞爾的《五浴女》追隨德拉可華畫人體的方法，粉紅與淺綠筆觸相間，和諧共振。（圖7）

相對地，塞尚很厭惡安格爾的浴女。一九〇〇年左右，他與葛思凱（Joachim Gasquet）參觀羅浮宮時，解釋說《泉水》區隔形與底：

> 他做素描……看這《泉水》……純淨，溫柔，婉轉，但很柏拉圖。這是個形象。這不在空氣中轉動。厚紙板做的岩石不會把它石質的潮濕，交換給這大理石一般的血肉，它是濕透的……或者應該如此。哪有氛圍的穿透？而既然她是泉水，她應該出身於水，於岩石，

77 塞尚的平行筆觸，常被稱為「建構性筆觸」，Theodore Reff認為始於1875年以後的想像題材，目的是賦予它們真實性；Reff, "Cézanne's Constructive Strokes," *The Art Quarterly* 25 (Autumn 1962), 214~226。此種筆觸與德拉可華技法、色彩的「轉調」(*modulation*)觀念密切相關；Chiao-mei Liu, 1998, 146~167.

78 Éric Michaud, "Un voyage en barbarie (Delacroix au Maroc)," in *La fin du salut par l'image* (Paris : Macula, 1992), 24~34 (30~34).

79 Charles Blanc, "Eugène Delacroix," *Gazette des Beaux-Arts*, February 1864, 113, 115~116.

80 Baudelaire, "Exposition Universelle de 1855," in *Curiosités esthétiques*, 235~236 (*Œ.C.* II, 594).

臺灣大學學術期刊資料庫

於葉片；她卻是貼上去。[81]

他自己在早年的《站著的浴女，擦拭著頭髮》，人物姿態接近《泉水》，金髮浴女的暖色調與泉水的藍色調相互滲透。（圖24、1）

## 三

一九〇四年春，貝納在《德拉可華封神》的畫布背後，讀到畫家的波特萊爾式詩句：

就是這少婦有著豐滿的雙臀

她真適合在草原當中

她的身軀柔軟而華麗，綻放著

蛇的柔軟也不比她更多

陽光閃耀而樂意照射

幾道金光上到這美麗的肉[82]

貝納記載的這幅畫彷彿在陳述塞尚的文學與藝術典範。從一八七五年前後起，《德拉可華封神》的題材縈繞畫家心頭近二十年，可見這首詩的重要。

「這美麗的肉」（*cette belle viande*）是典型的塞尚語言，摻雜粗糙與文雅，同時反映一八六〇年以後的社會現象。肉指向物質性，很接近市井小民的口語，美麗又指向藝術性，因而形成含混的女性身體意象。[83]

---

81 Gasquet, 1988, 164.

82 "Voici la jeune femme aux fesses rebondies. / Comme elle était bien au milieu des prairies / Son corps souple, splendide épanouissent; / La couleuvre n'a pas de souplesse plus grande / Et le soleil qui luit darde complaisamment / Quelques rayons dorés sur cette belle viande." Bernard, "Souvenir," 1907, in *Conversations*, 71~72; quoted in T. J. Clark, 1999, 164.

83 法文「肉體」(*la chair*)與「臉色」(*la chère*)諧音，後者又指待客的食物。感謝瑞士富里埠大學（Fribourg University）藝術史教授Prof. Victor Stoichita，在2002年3月30日的「身體變化：西方藝術中的身體意象與觀念」（國立師範大學／國科會西洋藝術史研究推動

臺灣大學學術期刊資料庫

肉體（*la chair*）與肉（*la viande*）兩字在十九世紀中葉的巴黎形成某種類比關係。左拉在一八七三年的小說《巴黎的肚腹》描繪中心市場（Les Halles）的商業活動，熟肉舖的男、女主人的身體，與他們的商品形成類比，男主人的臉幾乎像店裡這些豬，「這肉」的嘴。[84]巴黎的中心市場從一八五一年開始興建，一八六〇年屠宰肉市開張，直到一八六九年熟肉樓完成，象徵著第二帝國的經濟繁榮。

杜米耶曾在一八五八年初發表三幅漫畫《屠夫諸公》，描繪巴黎肉舖，其中一頁的肉舖主人對他的商品滿眼憐惜，說「什麼，您敢說這肉（*cette viande-là*）不是頭等的」，抗議老女人顧客的挑剔，三幅畫中的豬肉幾乎都像體態豐滿的裸女，特別是臀與腿。[85]（圖25）一八五〇年代巴黎的屠宰業勢力頗大，輿論對肉舖的感染問題有許多爭辯，一八五八年二月才有新的衛生法規實行。[86]杜米耶對當代社會現象觀察入微，他很注意婦女形象的變動，曾經畫《藍絲襪》、《社會主義婦女》、《離婚運動婦女》。[87]在《屠夫諸公》這批傳統婦女在肉舖採購的景象中，多少透露人肉市場的陰影。

普羅旺斯《貝莎貝》的女主角到底是誰？宮女、妓女或中產階級婦女？畫中人物呈現介於商品與藝術的含混。Krumrine（1989, 96）認為《現代奧蘭琵雅》和《永恆的女性》的偷窺狂在此更加明確。但這些畫中的裸女更像在展示她們的軀體，訴求於畫裡或畫外的觀者，而非被偷窺。而《貝莎

---

計劃主辦）研討會中，提醒我注意*viande*與*chair*的字義關係。

84 "...une lointaine ressemblance avec le groin de ces cochons, de cette viande...," Émile Zola, *Le Ventre de Paris.* (1873; Paris : Gallimard, 1979), 77~79.感謝費城布里摩學院(Bryn Mawr College)視覺文化中心教授Prof. Steven Z. Levine，在前述研討會後，喚醒我對左拉《巴黎的肚腹》的記憶。

85 Delteil 3010, in *Le Charivari*, 27 January 1858 ; *Messieurs les bouchers*, series of 3 pieces in *Le Charivari*, January – February 1858. cf. D.3010~3021, November 1857 ~ March 1858.

86 Judith Wechsler, *Daumier* (Paris: Flammarion, 1999), French tr. by Jean-François Allain, 48~49 ; Colta Feller Ives *et al*, *Daumier Drawings* (New Haven: Yale University Press, 1993), 147~149.

87 Elizabeth C. Childs and Kirsten Powell, eds., Femmes d'esprit. *Women in Daumier's caricature*. Middlebury, Vermont: Middlebury College, 1990.

臺灣大學藝術期刊資料庫

貝》賦予女性的身體更寬廣的伸展空間，畫中女子在自然景物中，達到一種高潮的姿態，男性雖然缺席，卻以觀畫注目方式參與。馬內的《奧蘭琵雅》其實也顯得身分混淆；辜爾貝提到畫中女子「出浴」，因為她身邊有侍女，Beatrice Farwell指出這與聖經中貝莎貝或蘇珊娜的題材相關，可以上溯到十八世紀初華鐸（Antoine Watteau, 1684~1721）的仕女出浴圖，在十九世紀的通俗圖像中，浴女似乎被侍女展示給觀圖者。[88]

塞尚在一八七五年以後逐漸肯定女性感官的表現，與當代文化的轉變密切相關。一八七六年起，巴黎陸續出現描寫妓女生活的小說，包括余斯曼的《瑪莎》（*Marthe*, 1876）、愛德蒙．龔固的《少女伊莉莎》（*La Fille Elisa*, 1877），一八八〇年，左拉的《娜娜》與莫泊桑（Guy de Maupassant, 1850~1893）的《脂肪球》更是聳動一時；翌年，後者又發表《德里耶院》（*La Maison Tellier*）。竇加常畫眾多女性相處的場景，特別是妓院與芭蕾女伶。傳統解釋竇加的妓院圖畫為偷窺狂，現已被質疑。[89]琳達．諾克林認為這些妓女相互依靠而顯得溫馨，與竇加筆下疏遠冷漠的家庭群像合觀，更能顯現社會的變動。[90]

塞尚的浴女與男性浴者的外型與構圖並無太大差異，一八七九至八〇年間，甚至描繪兩幅浴女搏鬥的場景，[91]把兩性拉到更貼近自然的狀態。這種物質性的自然，與十九世紀中葉的烏托邦社會主義密切相關。波特萊爾的感應論融合感官與精神，與傅希葉（Charles Fourier, 1772~1837）的和諧觀念都屬於浪漫文化。[92]傅希葉的理論在一八四〇年代中期廣為傳播，其終極目標是「和諧」，而非「秩序」。在「和諧」（*Harmonie*）

88 B. Farwell, 1980, 131~132.

89 Charles Bernheimer, "Degas's Brothels: Voyeurisme and Ideology," *Representations* 20 (Autumn 1987), 158~186.

90 Linda Nochlin, "A House Is Not a Home: Degas and the Subversion of the Family," in *Representing Women* (London: Thame and Hudson, 1999), 152~179.

91 V379/NR455, V380/NR456. Guila Ballas (2002, 15~25)也提到此題材，認為塞尚的洗浴圖兩性區隔，反映其所見兩性關係之緊張。他認為浴者屬於陽剛、開放的男性世界，浴女則為安靜的詩作世界。但此部分對浴女的論述依循古典文學對女性形象的肉體與精神二分方式，與本文論旨迥異。

92 Beryl Schlossman, 1992, 555.

臺灣大學學術期刊資料庫

社會中，兩性平等，個人可以充分表現熱情，得以解放，包括男性、女性與兒童（他稱為第三性，即中性）。人類社會一旦達到和諧，宇宙也會回應以溫和的氣候。他是十九世紀上半的女性主義者之中，少數提倡婦女性解放的作者之一。[93]

傅希葉相信人為宇宙之鏡，應與之合一。在討論居家農業時，他以女性化的語彙說明其象形類比（*analogie hiéroglyphique*），區分為植物、動物、礦物與香味（*aromal*）四種，而且有顛覆與和諧兩種等級。他將合一性分為內在與外在。前者指物質與熱情，他特別重視，以許多篇幅討論植物與人的情感類比關係；後者則指一般常見的宇宙形成或天體論（*cosmogonie*），只用簡表交代。他指出氣味類比實為未知的領域，也嘗試陳述若干事例，如玫瑰的香氣與人的魅力。這些論述主要針對童年進入戀愛階段（16~20歲）的感情發展。[94]他的感應論創新之處，在於導向個人情感與物質的自然之間的關係，而他對香味（多指香料）的重視更可說開啟新的文化趨勢。

傅希葉主張理想的社會應滿足個人的感官需求；食與性為要務，使其肉體與精神完全發展。充分生長的個人身高應可達到二百一十公分，壽命可得一百四十歲。這些主張與十九世紀法國新興的美食文化相應，巴爾札克（Honoré de Balzac, 1799~1850）是其中著名的例子。[95]塞尚很喜愛巴爾札克的作品，曾經夢想能夠描繪《吉祥符》（*La peau de chagrin*）的宴會靜物。一八九五年左右的《愛神石膏像靜物》，活躍的

---

93 Charles Fourier, *Œuvres Complètes.* (Paris, 1968) IX : D2 [632] ; commented by Leslie F. Goldstein, "Early Feminist Themes in French Utopian Socialism: The St.-Simonians and Fourier," *Journal of the History of Ideas* 43:1 (January~March 1982), 91~108 (98~107); Claire Goldberg Moses, *French Feminism in the 19th Century* (Albany, N.Y.: State University of New York, 1984), 90~98.

94 Charles Fourier, *Œuvres complètes* (Paris: Libraire Sociétaire, 1841~48), II, "Sommaire du traité de l'unité universelle;" xxx; IV, *Traité de l'association domestique-agricole*, seconde partie, 212~268 (213~215, 219, 221~224). 此為目前國內收藏可見之版本。

95 Fourier; *Œ.C.,* 1968, I :180, n.1; quoted in Priscilla Parkhurst Ferguson, "A Cultural Field in the Making: Gastronomy in 19th-Century France," *American Journal of Sociology* 104:3 (Nov. 1998), 597~641 (626~327).

臺灣大學學術期刊資料庫

邱比特形象與豐盛的洋蔥、水果，正好呈現肉體與食物這兩大生命課題。（圖26）有趣的是，他的浴者與浴女的確顯得高大健壯。（圖27）T. J. Clark認為他的人體是可怕的，是從缺，同時是瘋狂與滿盈，[96]其論點頗與此種物質化的思潮相符。

左拉在《巴黎的肚腹》中，描述中心市場的食物過剩，洋溢著分解的氣味。但前導敘述一個近郊菜園女主人，三十五歲左右的健壯美貌來自露天生活，以及因慈善眼神而溫柔的剛強。[97]相對地，在一八八〇年的《娜娜》中，他將巴黎交際花（*cocottes*）描述成墮落而且感染眾多男性的類型，透過「半上流社會」（*demi-monde*）的生活細節，剖析第二帝國時期的癲狂頹廢。[98]《娜娜》的大綱從一八七八年初開始進行，其構思年代接近塞尚的《永恆的女性》，兩者都描繪女性統馭男性的頹廢，可說是普法戰爭後的現代「歷史畫」。

## 四

塞尚的浴女與浴者形成對照，交織著個人回憶與社會發展的痕跡。一八五九年六月二十日，他寫信給遠在巴黎的左拉，敘述他從暗戀某少女到發現她是朋友的女友，信紙背面畫了一幅洗浴圖素描，圖中游泳的少年是塞尚、左拉與百易（Jean-Baptiste Baille）三個死黨。（圖28）他在一八九九年左右的告白，寫著游泳是最喜愛的休閒活動。[99]這些回憶也出現在左拉的小說《作品》（*L'Œuvre*, 1886），主角畫家Claude Lantier一直想要畫一幅塞納河畔的洗浴圖，人數眾多，包含社會各階層，以描繪現代生活。

塞尚的親子與夫妻關係是個複雜的心理個案。三歲以前，他與母親

96 T. J. Clark, 1999, 164.

97 Zola, 1979 (1873), 45. 參見Kenneth Cornell, "Zola's City," *Yale French Studies* 32 (1964), 106~111 (109~111).

98 Henri Mitterand, preface, in Zola, *Nana* (1880; Paris: Gallimard, 1977), 9~17.

99 Cézanne, "Mes confidences," in *Conversations*, 102.

臺灣大學學術期刊資料庫

住在普羅旺斯城中一條未婚母親居多的街道。後來他的父親事業成功，才組成家庭。直到晚年，畫家還很忌諱談論此事。[100]他本人卻又複製父母的處境，一八六九年他在巴黎結識人體模特兒歐丹絲·費凱（Hortense Fiquet），兩人同居，一八七二年初生下一子，取名保羅，與他自己同名，但一直對父母隱瞞，直到一八八六年才在普羅旺斯舉行婚禮，但妻與子仍然定居巴黎，父子親近而夫妻疏遠。這很可能是許多新興資產階級的共同經驗。

透過浴女和浴者的平行發展，塞尚似乎在尋找自然平衡的原始社會，為兩性關係重新定位，而不限於幻想與平衡交替的心理過程。一八六六年前後，塞尚愛穿紅背心，[101]鮮明地標示共和主張。他的印象主義導師畢沙荷主張無政府。雖然塞尚晚年的政治立場轉趨保守，並未發表兩性平等的言論，但自然主義以及當代藝術的刺激卻更直接。[102]一八七〇年代若干印象主義畫家，如巴吉爾（Frédéric Bazille, 1841~1870），以及一八八〇年代的新印象主義畫家秀拉（Georges Seurat, 1859~1891），也畫若干男性浴者，都以巴黎近郊風景為主，比較像休閒活動，但更像鄉野生活位移到都會區。秀拉的《安尼葉洗浴圖》顯得特別安靜，幾乎可以聽到右邊男孩的呼喚；但一八五四年杜米耶畫的安尼葉浴場則人滿為患。[103]

一八八〇年竇加曾描繪兩性關係，反映當時女性主義的主張。為了準備參加一八八〇年的第五次印象主義展，他重畫一八六〇年的題材《斯巴達少女挑戰少年》，將原先的父權社會愛國題材，轉為男女平等

100 Jean-Claude Lebensztejn, "Persistance de la mémoire. Note sur la datation des confidences de Cézanne," *Critique* 555~556 (August~Septembre 1993), 609~630; repr. in *Les couilles de Cézanne*, (Paris : Séguier, 1995), 38~79, 88~96.

101 Gasquet, 1988, 52 ; Marcel Provence, "Cézanne collégiens. Les prix de Cézanne, " *Mercure de France*, t.177, 1925, 825.

102 他曾評論女畫家波訥(Rosa Bonheur, 1822~1899)的畫「像得可怕」，係針對其學院寫實風格。

103 Georges Seurat, *Une baignade, Ansières*, 1883~84. 201 x 300 cm. National Gallery, London. Daumier, *Vue de la Seine, prise non loin d'Asnières*, 19.6 x 25.5 cm, in *Le Charivari*, 19 August 1854.

臺灣大學學術期刊資料庫

的當代圖像。[104]一八八〇年前後的女性主義激進派領袖歐克萊（Hubertine Auclert, 1848~1914），在一八七九年十月的馬賽舉行的法國社會主義勞工大會中，主張婦女選舉權，獲得大會支持，並當選為大會主席。她在一八七九至八〇年間持續對政府與輿論施壓，聲勢龐大，而且獲得若干知識份子支持，如過去歧視女性的小仲馬（Alexandre Dumas *fils*, 1824~1895），開始支持婦女選舉權。這段期間，一八一六年被廢除的一七九二年離婚法，又被人民代表納凱（Alfred Naquet, 1834~1916）在一八七六年國會中倡議恢復，一八七九年通過舉行辯論，終於在一八八四年通過離婚法。[105]

第二帝國時代，女權相當被壓抑，又因為婦女就業，兒童養育問題相當嚴重，左翼的知識份子因而反對，以社會主義作家普魯東（Pierre-Joseph Proudhon, 1809~1865）與歷史家米希烈（Jules Michelet, 1798~1894）為代表，都主張女性天生比男性脆弱。普魯東在一八五〇與一八六〇年代影響勞工階級極大，他堅決反對女性求知、就業，甚至以武斷的數字來判斷婦女的智慧水平，企圖「科學地」證明男尊女卑。他將妓女的問題，簡化為女性虛榮心所致。他唯一給婦女高分的項目是美貌。他的觀點可說代表農村家父長的立場，試圖對抗經濟活動所導致的社會流動。米希烈屬於浪漫主義時代，雖然接受婦女為生計而就業，卻相信女性天生體格脆弱，應由男性保護。[106]米希烈的《現代史綱》在一八二七年出版，直到一八五〇年仍是法國歷史教學的基礎。他的《論愛情》（*De l'amour*, 1858）持續影響十九世紀許多作家與讀者。[107]

---

104 Norma Broude, "Edgar Degas and French Feminism, ca.1880: The Young Spartans, the brothel monotypes, and the bathers revisited," *Art Bulletin* 70 (December 1988), 640~659.

105 Norma Broude, 1988, 644~645. 關於第三共和時期的女性主義發展，見 C. Goldberg Moses, 1984, 197~227 (214~21).

106 Proudhon, *De la justice dans la Révolution et dans l'église* (Paris, 1858); *La Pornocratie ou les femmes dans les temps modernes* (Paris, 1875); Michelet, *De l'amour,* 1858 ; *La femme,* 1860 ; see C. Goldberg Moses, 1984, 151~172.

107 Proudhon, *De la justice dans la Révolution et dans l'église* (Paris, 1858); *La Pornocratie ou les femmes dans les temps modernes* (Paris, 1875); Michelet, *De l'amour,* 1858 ; *La femme,* 1860 ; see Claire Goldberg Moses, *French Feminism in the 19th Century* (Albany,

臺灣大學學術期刊論文集

一八七九至八五年間，共和政府由公共教育部長費希（Jules Ferry, 1832~1893）主導，採漸進作風。[108]女權問題在一八八一年以後逐漸得到法律保障。在一八八一年六月與七月相繼通過法案，保障集會與言論自由，女性主義的宣傳才得以持續進展。但一八七〇年代的女性主義侷限於間斷推廣。一八七二年六月，女權協會復活，並在皇宮區舉辦餐會，發表女權聲明，得到許多知識份子領袖的聲援，包括作家雨果、共和主張的政治家路易・布朗（Louis Blanc, 1811~1882），以及《世紀報》（*Le Siècle*）的社長路易・朱丹（Louis Jourdan）。[109]雨果曾是少年左拉與塞尚的文學偶像，也擁有廣大的群眾基礎。路易・布朗是美術史家夏樂・布朗之兄，在一八七二年前後代表社會主義與共和激進派；[110]塞尚則是夏樂・布朗的忠實讀者。

一八七〇年代的女性主義與印象主義，都是備受嘲弄的觀念，也有共同的敵對權威。印象主義的女性形象絕大多數不美；若干保守藝評曾惋惜莫里梭女士（Berthe Morisot, 1841~1895）學了印象主義這種壞畫，與她出身的中上階層（*grande bourgeoisie*）不搭調。塞尚的《現代奧蘭琵雅》與《永恆的女性》這類圖像，並非歧視女性，而是攻擊學院裸女畫視婦女為性對象，火力遠超過印象主義女畫家（莫里梭與卡薩特）敢於表達者。女性主義者戴海瑪（Maria Desraisme, ?~1893）在一八六九年的《女權》創刊號陳述：

> 婦女要的不是依照慣例形象被養成、教育、塑造；此一形象在詩人、小說家或藝術家的腦中成形，因而不真實。
>
> 婦女要的，簡單說，是您放棄這種武斷、虛構的人類能力分配，它斷定男性代表理性，而女性代表感情。[111]

印象主義的分離筆觸與明亮色彩，常被學院派視為非理性的技法。直到

---

N.Y. : State University of New York Press, 1984), 151~172.

108 J.-M. Mayeur, 1973, 95~133; English translation, 1984, chap.3.

109 C. Goldberg Moses, 1984, 194~195, 186.

110 J.-M. Mayeur, 1973, 16.

111 M. Desraismes, "Ce que veulent les femmes," *Le Droit des femmes,* 10 April 1869, 1; quoted in C. Goldberg Moses, 1984, 185~186

臺灣大學學術期刊資料庫

一九〇四年，仍有保守派指責雷諾瓦與莫內的色彩耽溺於物質與感情。[112]

戴海瑪是巴黎近郊小鎮彭都瓦茲（Pontoise）的共和黨領袖，其別莊也在此地；一八八一年她接掌一八七九年創刊的政治日報《塞納與瓦茲共和黨報》（*Le Républicain de Seine-et-Oise*）。[113]彭都瓦茲也是畢沙荷與塞尚活躍的地區，前者從一八七二年八月定居此地；一八七二至七四年間，兩人在這一帶做風景寫生。塞尚在一八八〇年五月攜妻子到此定居，再度與畢沙荷一起作畫。塞尚個性相當孤僻，卻很信任畢沙荷，晚年還形容他「巨大」。[114]一九〇三年他在普羅旺斯展出一件風景，參展履歷上自稱是畢沙荷的學生。[115]畢沙荷與戴海瑪相當友好，也與共和黨報的文學作家相識。他曾在一八七六年畫《彭都瓦茲的馬杜罕家族花園》，正是一八七〇至八〇年間戴海瑪承租的別莊；一八七〇年代末期，他似乎可以自由進出此花園，另有幾幅畫可能是這個花園的景觀。[116]畢沙荷常描繪農村婦女的勞動情景，顯然與女性主義的論述有關。

## 結語

塞尚的浴女與浴者是最早呈現兩性平衡的系列畫作，應可歸因於他的兒童觀點與原始主義，展現在類別界限的突破。[117]夏比若認為塞尚的

112 Fernand Caussy, "Psychologie de l'impressionnisme," *Mercure de France*, t.52, Decembre 1904, 622~647 (631, 634).

113 C. Goldberg Moses, 1984, 198.

114 Bernard, letter to his mother, 5 February 1904, in *Conversations*, 24.

115 Rewald, *Cézanne. Une biographie* (Paris,1986), repères biographiques.

116 Richard Brettell, *Pissarro and Pontoise. The Painter in a Landscape* (New Haven: Yale University Press, 1990); French translation, *Pissarro et Pontoise* (Édition du Valhermeil, 1991), 33~34, 41~42, 208, n13. R. Brettell 似乎忽略她的女性主義內容，並不認為畢沙荷的繪畫與戴海瑪的論述有關。

117 塞尚的兒童觀點以多視點為特色，見於在 1906 年 9 月 8 日寫給獨子的書信；Chiao-Mei Liu, 1998, 12~13, 212~221.

臺灣大學學術期刊資料庫

蘋果靜物是一種觀想愛撫的對象。[118]或許蘋果的香味與色彩，甚至清脆的聲音或觸感，都刺激著畫家的感覺。其靜物中豐富的色彩，的確能同時滿足感官與精神，並且以很物質的方式呈現豐盈的居家概念。現象學者梅洛・龐第（Maurice Merleau-Ponty, 1908~1961）指出的塞尚靜物的視點變動。[119]兒童對五官感覺的交融特別敏銳，常將聲音、色彩與氣味聯結，不拘類別。梅洛・龐第喜愛運用塞尚的作品，來說明他的身體哲學，顯示他與十九世紀中葉的自然感應論的淵源。

以畫面表現重點的易位（transposition）過程來看，一八七〇年代塞尚浴女圖中裸體形式的粗疏，反而使風景更加充滿感性。一八七五年以後他畫風景的筆觸特別多共振，如果說每一筆觸都承載一分感覺，那麼作畫的過程就像在愛撫畫布。豐富的色彩令人聯想到風聲、水氣，甚至綠草的芬芳。塞尚晚年的自白提到他喜愛「田野的氣味」、色彩的「全體和諧」（*harmonie générale*）。[120]學者常以其「建構性」的厚實平行筆觸，強調他的物質感。但這種筆觸僅限於一八八〇年前後數年間，一八八二年以後發展更多顏料厚薄參差，觸覺表現因而轉向視覺與精神層次。就在一八七五至八五年間的浴女圖中，他逐漸轉移感覺的對象，從人體的感官，轉向人與自然的和諧，也賦予「純粹」的風景深刻的人性。

易位手法也是〈感應〉這首十四行詩的一大技巧。第二段四句詩中的「相融」與「相應」（*se confondent / se répondent*）開拓了感應的空間。班雅明（Walter Benjamin, 1892~1940）稱之為轉字（*anagramme*）。這種易位方式保持感應對象的不明確與自由變異的可能，是自然的「秘密建築」。波特萊爾的筆下漫步自然之中的人，可說是以城市中的閒晃行人（*le flâneur*）為基礎。[121]

---

118 Schapiro, 1979, 27.

119 Maurice Merleau-Ponty, "Le doute de Cézanne," (1946), repr. in *Sens et non-sens*, (Paris: Nagel, 1966), 15~44.

120 Cézanne, "Mes confidences," in *Conversations*, 102.

121 Walter Benjamin, *Zentralpark*, quoted in Beryl Schlossman, "Benjamin's *Über Einige Motive bei Baudelaire*: The Secret Architecture of *Correspondances*", *MLN* 107 (1992): 548~579. 關於班雅明對閒晃行人的論述，見其"Le Paris du Second Empire chez Baudelaire"

臺灣大學學術期刊資料庫

〈感應〉寫作的年代正逢法國現代空間形成。Paul de Man認為〈感應〉的文字明顯傾向人形化（anthropomorphism），指涉人為社會，而非純粹的自然。他指出*Correspondance*一字在當代法文中保存空間轉換的意義，用於巴黎地鐵免費轉車告示牌；波特萊爾應意識到狂喜與經濟兩種「交通」（*transport*）的關係。[122]現在機場轉機也用這個字。而十九世紀以來最常用的字義是通信。一八四〇年代法國郵政改革，改採重量為單一計費標準，取代過去的重量與距離兩項，並降低費率。[123]這些措施讓通信更為簡便，配合日後的鐵路興建，帶動城鄉的流動。

這也是少年塞尚的現代時空經驗。一八五八年左拉遷居巴黎後，兩人通信頻繁；一八六一年他到巴黎後，南來北往的旅程漸增。一八八五年以後，他的作品呈現主觀時空的斷續性（discontinuity），與柏格森（Henri Bergson, 1859~1941）、弗洛依德與普魯斯特（Marcel Proust, 1871~1922）的時間性（temporality）可說同一種認知模式，屬於世紀末文化。[124]其端倪見於〈感應〉的自然觀念之中。班雅明指出詩中「熟悉的眼神」必然包含過去，記憶的日子。他引用普魯斯特的名句：「波特萊爾的世界是一個奇特的時間分割，其中只有稀罕的特出日子才出現。」解釋感應是再回憶的資料，不是歷史，而是史前史的資料。節日的偉大在於容許人與一種「前生」相會。這點有別於後來象徵主義追求的「同時感應」。[125]

---

(1938), in *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Frankfurt, 1955; Paris: Payot, 1979), 55~98.

122 Paul de Man, "Anthropomorphism and Trope in Lyric," in *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 239~262 (251).

123 Cécile Dauphin, Pierrette Lebrun-Pezerat, Danièle Poublan, "L'enquête postale de 1847," in Roger Chartier *et al*, *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle* (Paris: Fayard, 1991), 21~119.

124 Chiao-mei Liu, 1998, 264~287.

125 Walter Benjamin, "Über Einige Motive bei Baudelaire" (1939), French translation, "Sur quelques thèmes baudelairiens", X, in *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Paris : Payot, 1979), 188~191. Marcel Proust, "Le monde de Baudelaire est un étrange sectionnement du temps où seuls de rare jours notables apparaissent…", "À propos de Baudelaire", *Nouvelle Revue Française,* 1 June 1921, 652; repr. in *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1971), 628. 班雅明強調波特萊爾現代性的爆裂與負面，因此將分割轉

臺灣大學學術期刊資料庫

《惡之華》集中的另一首詩〈陽光〉，把詩人與陽光類比，但由於類比並不完密，使得詩義產生另一種詮釋。「這營養之父，黃葉病之敵／在田裡喚醒蟲（詩）等同玫瑰」（*Ce père nourricier, ennemi des chloroses,/Éveille dans les champs les vers comme les roses*）。*vers*一字既是「韻文」，也可以是「蟲」；前者起源於愛，後者產生於死。由於這種類比關係的不穩，其意象徘徊於自然與人為之間。[126]前引塞尚詩中的少婦與美麗的肉，也可以蘊含人為的創作，亦即繪畫。如同波特萊爾的詩，他的畫作同時充滿物質性與精神性。

馬內與塞尚分別彰顯波特萊爾筆下現代生活的都會與自然。塞尚稱讚前者的《歌劇院出口》，窺見現代生活的英雄主義，但自認當時看得更寬廣。[127]「現代生活的英雄主義」是波特萊爾在一八四六年的沙龍評論提出，一八五七年又用來評論杜米耶的漫畫；在〈描繪現代生活的畫家〉（1863）中闡釋，著眼於當代中產階級的生活細節與變動。《歌劇院出口》應是指《歌劇院面具舞會》，舞會在歌劇院出口大廳進行，男性臉部畫法如同漫畫，他們的黑衣與女性彩裝對比。[128]

塞尚在一八七五年前後，從畫女性粉粧轉向林間浴女，並且運用漫畫技法。他稱讚雷諾瓦畫「巴黎女性」，或許是為自己的浴女保留一席之地，而且自認為看得更寬廣，超過馬內，甚至波特萊爾。雷諾瓦在一八七〇年代畫的巴黎女性已屬晚輩所見，當時輿論開始批評妓女，而他在一八八〇年以後也轉畫豐盈的林間浴女。他欣賞自然的女性，一八八〇年曾嚴詞譴責受教育與職業婦女。[129]但雷諾瓦的浴女總是保留一點都

---

譯為切碎(*zerfällt*)。

126 Susan Blood, "The Caricatural Mechanism," in *Baudelaire and the Aesthetics of Bad Faith* (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1997), 104~108.

127 Gasquet, 1988, 48.

128 Manet, *Bal masqué à l'Opéra,* 1876. National Gallery of Art, Washington, see Françoise Cachin, in *Manet* (1983), 349~52. 歌劇院化裝舞會為十九世紀中漫畫的題材傳統，Linda Nochlin, 'Manet's *Masked Ball at the Opera*,' in *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (New York: Harper & Row, 1989), 78.

129 John House, "Renoir's 'Baigneuses' of 1887 and the politics of escapism," *Burlington Magazine* 134 (Septemter 1992), 578~585.

臺灣大學學術期刊資料庫

會粉粧或飾品，風景的筆觸輕如羽毛或飛粉，較像是將自然拉近都會女性。[130]對照之下，塞尚的浴女活躍於更自由的自然空間。

世紀轉換間的文學與藝術中，人與外在環境的關係，無論都會或鄉野，都是主要的關懷。〈感應〉多次提到嗅覺，在五官感覺的描述詞彙中，嗅覺最倚重「易名」（metonymy）。[131]易名以因果或空間相近的關係為基礎，後一種關係更常見。而表現重點從人物轉移到背景，在二十世紀初的文學也有相當出色的作品，如普魯斯特善用易名呈現人物情感，深得波特萊爾自然感應論的精華。他也是梅洛．龐第最常引述的作家。前述左拉筆下的熟肉舖人物，也運用易名的描述方式。[132]不過，他常把人暗喻為動物，接近塞尚在一八七五年以前的諷刺風格。

塞尚的作品乍看似乎遵從學院的歷史、肖像、風景與靜物各類，但浴女圖顯示他跨越了類別界限，將表現重點從人物轉到風景。其實，就在他被認為最客觀的印象主義年代（1872~1880）中，肖像畫多少帶有幻想，如一幅《蕭克肖像》，在一八九九年被竇加讚許為「瘋子畫的瘋子像」。[133]另一幅《蕭克肖像》在一八七七年的第三次印象主義「獨立畫家」展出，與一件浴者被譏為銅與石膏作成，風景則是捏造的。[134]《貝莎貝》系列顯示一八七〇年代的浴女圖是塞尚表現方法的重大試驗：從早年漫畫式的形象換位，進而將形象（人物）的感覺移轉到風景。晚期的洗浴圖結合捉摸不定的人物與表情豐富的風景。二十世紀初的表現主義更為強調畫面背景的描繪。馬諦斯收藏的《三浴女》的背景部份特別加強（圖8）；馬諦斯的《生之喜》（1905）中央臥著的裸女，用一道

130 T. Garb, "Painterly Plenitudes : Pierre-Auguste Renoir's Fantasy of the Feminine," in *Bodies of Modernity*, 144~177.

131 J. Culler, 1990, 129.

132 Henri Guillemin, in Zola, 1979 (1873), 462, n.15.

133 *Portrait de Victor Chocquet*, 1877. V373/NR296, Colombus, Ohio, Colombus Museum of Art. See Julie Manet, *Journal, 1893~1899* (Paris: Scala, 1987), 174; quoted by Henri Loyrette, in Françoise Cachin & Joseph Rishel, *Cézanne* (Paris: RMN, 1995), 166~167.

134 *Portrait de Victor Chocquet*, V283/NR292, 1876~77. 46 x 36 cm, New York, private collection, 該藝評在 *La Petite République Française,* 10 April 1877; cf. *The New Painting*, 215.

臺灣大學學術期刊資料庫

柔和的紅色圍繞著。這種手法重現於《舞蹈》（1932~1933）。二十世紀初的抽象化發展，部份源自感覺對象的轉移，其表現方式在印象主義風景中「出現」。現代繪畫與音樂的互動，更進一步突破類別界限，延展了感應論與印象主義風景的交互作用，彰顯現代文化的豐富多元。

*本文初稿〈「這美麗的肉」：塞尚印象時期的浴女圖，1872~1880年〉，曾以中、英雙語宣讀於國科會補助西洋藝術史研究推動計畫／國立台灣師範大學主辦，西洋藝術史國際學術研討會「身體變化—西方藝術中身體的概念和意象」，台北，2002年3月30日。

（責任編輯：廖宜方　校對：江筱婷　江瑋平）

臺灣大學學術期刊資料庫

# *Cette belle viande*: Cézanne's Bathers and the Notion of Correspondences in the Mid-Nineteenth Century

**Liu, Chiao-mei**

Modern woman is one of the major Impressionist subjects. The variations on indoor *toilette* and outdoor *baigneuses* are particularly fascinating, signaling the radical change of French society since the 1860s. From 1880 onward, bath scenes are among the most spectacular works of Cézanne. In his female bathers, the rough figures are rendered almost expressive by the vibrating touches and colors of the landscape. The personages become numerous in the 1890s, while the landscapes turn more vibrating with differentiated touches. Cézanne's numerous female bathers are not very different from his bathers. Cézanne's separation and assimilation of the two sexes are not only psychological reflection, but also pinpoint the gender problem in France in the second half of the nineteenth century.

Cézanne's figure painting and modern subjects had not been duly considered until recent psychological approaches concerning his bathers. Such studies, however, focus on the figures or some certain shapes. I trace a series depicting Bathsheba and explain how Cézanne transfers his nudes from *toilette* setting to bath scenes around 1875. Adopting the technique of transposition in caricature, he stresses on the landscapes rather than on the figures. His bath scenes after 1880 tune to Baudelairean correspondences in pursuit of the primeval harmony between man and nature, reflecting contemporary gender relationship. Viewed from Cézanne's approach, Impressionist landscapes are expressions of human emotion, not only the objective representations of nature.

**Keywords:** Baudelaire, Caricature, Cézanne, correspondences, Impressionism, nature, nineteenth century, woman.

臺灣大學學術期刊資料庫

# 圖版目錄

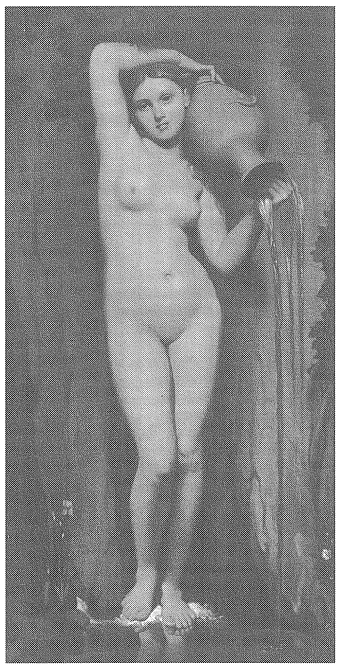
除非特別說明，下列作品的媒材為油畫。

1. Jean Auguste Dominque Ingres and pupils, *La source*, 1856. 163 x 80 cm. Musée d'Orsay, Paris.
   安格爾與學生，《泉》，1856，巴黎，奧塞美術館。
2. Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863. 208 x 264 cm. Musée d'Orsay, Paris.
   馬內，《草地上的野餐》，1863，巴黎，奧塞美術館。
3. Édouard Manet, *Olympia*, 1863. 130.5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris.
   馬內，《奧蘭琵雅》，1863，巴黎，奧塞美術館。
4. Edgar Degas, *Femme nue se faisant coiffer*, c.1886~88. Pastel on paper, 74 x 60.6 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.
   竇加，《被疏理髮型的裸女》，1886~88 年左右，紙本粉彩。紐約，大都會美術館。
5. Cézanne, *Grandes Baigneuses*, V721/NR855, 1900~06. 172.2 x 196.1 cm. The Trustees of the National Gallery, London.
   《大幅浴女》，1900~06，倫敦，國家畫廊。
6. Cézanne, *Leda and the Swan*, V550/NR447, *c.*1880~1882 or 1886~90, Barnes Foundation, Merion, Pa.
   《莉達與天鵝》，1880~82 年左右，美國賓州梅瑞昂，巴恩斯基金會。
7. Cézanne, *Cinq Baigneuses,* V542/NR554, 1885~87. 65.5 x 65.5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.
   塞尚，《五浴女》，1885~87，巴塞爾美術館。
8. Cézanne, *Grandes Baigneuses*, V719/NR857, 1900~06. 208.5 x 251.5 cm. Philadelphia Museum of Art.
   塞尚，《大幅浴女》，1900~06，費城美術館。
9. Cézanne, *L'Éternel féminin*, V247/NR299, *c.*1877. 43.2 x 53.3 cm. The J. Paul Getty Museum, Malibu.
   塞尚，《永恆的女性》，1877 年，美國加州馬力埠，保羅．蓋提美術館。
10. Cézanne, *Grandes Baigneuses*, [1894~1905] V720/NR856 : 1900~1905 ; V. rev. 1900~1903 ; NR856 : 1895~1906. 133 x 207 cm. The Barnes Foundation, Merion, Pa.
    塞尚，《大幅浴女》，1894~1905，美國賓州梅瑞昂，巴恩斯基金會。
11. Cézanne, *Château Noir*, [1896~1904] V796 : v.1904 ; Rivière: 1904 ; Vollard : 1904 ; NR937 : 1900~04. 73.7 x 96.6 cm. National Gallery of Art, Washington.
    塞尚，《黑暗之堡》，1896~1904，華盛頓，國家藝廊。
12. Cézanne, *Bethsabée*, V253/NR591. 1875~77, 29 x 25 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence.
    塞尚，《貝莎貝》，1875~77，普羅旺斯首府，葛涵內美術館。
13. Cézanne, Page of studies, including one of *Bathsheba*, Ch464, 1877~79. Pencil on laid paper, 30 x 43 cm. John Wyeth, New York.
    塞尚，習作頁，包含一幅《貝莎貝》，1877~79，紐約私人收藏。
14. Honoré Daumier, *Le peintre: la mise au tombeau* ou *L'Artiste*, Maison D I-205, *c.*1868~1870. 26 x 34 cm. Musée des Beaux-Arts, Reims.
    杜米耶，《畫家：下葬》或《藝術家》，1868~1870 年左右，法國，漢斯，美術館。
15. Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapale*, Salon de 1827. Musée du Louvre, Paris.
    德拉可華，《薩丹那帕爾之死》，1827 年沙龍，巴黎，羅浮宮。
16. Cézanne, *Trois Baigneueses*, V381/NR360, 1878~82, 53 x 55 cm. Musée du Petit Palais,

臺灣大學學術期刊資料庫

Paris. Formerly Matisse collection.
塞尚，《三浴女》，1878~82，巴黎，小皇宮美術館。
17. Charles Philipon, 'The Pears', in *Le Charivari*, 17 January 1831.
非力彭，〈洋梨〉，刊登於《喧鬧報》，1831 年 1 月 17 日。
18. Cézanne, *Portrait du peintre Achille Emperaire*, V88/NR139, c.1868~70. 200 x 122 c m. Musée d'Orsay, Paris.
塞尚，《安培海肖像》，1868~70，巴黎，奧塞美術館。
19. J. A. D. Ingres, *Portrait of Napoléon I on His Imperial Throne*. 1806. Paris, Musée de l'Armée.
安格爾，《拿破崙一世在皇帝寶座像》，1806，巴黎，軍事博物館。
20. Auguste Renoir, *Etude, Torse de femme au soleil, ca.*1876, 81 x 64.8 cm. Musée d'Orsay, Paris.
雷諾瓦，《習作，陽光下的女子身軀》，1876 年左右，巴黎，奧塞美術館。
21. Honoré Daumier, *Grand escalier du Palais de justice. Vue de faces*, Planche 2 de la série *Les Gens de justice*, in *Le Charivari,* 8 février 1848. Lithographie sur Blanc, deuxième état sur trois, 24 x 18 cm. Cergy-Pontoise, Conseil général du Val-d'Oise. (Delteil 1372)
杜米耶，《高等法院的大階梯，正面》，《正義人士》系列圖版 2，《喧鬧報》（*Le Charivari*），1848 年 2 月 8 日。
22. Cézanne, *Baigneuses,* V547/NR458. 1883~87. 36.7 x 39.5 cm. Fujikawa Gallleries, Inc., Tokyo.
塞尚，《浴女》，1883~87，東京，富士川藝廊。
23. Cézanne, *Baigneuses* V539/NR669. 1895~98. 28.5 x 51 cm. Stiftung « Langmatt » Sidney und Jenny Brown, Baden.
塞尚，《浴女》，1895~98，巴登，Sidney & Jenny Brown 收藏。
24. Cézanne, *Baigneuse debout, s'essuyant les cheveux*, V114/NR114, *c.*1869, 29 x 13 cm, Private Collection .
塞尚，《站著的浴女，擦拭頭髮》，1869 年左右，私人收藏。
25. Daumier, *Comment.. Vous osez dire que cette viande~là...*, / *Les bourgeois... ça n'est jamais content...*, in *Le Charivari*, 27 January 1858 / 26 January 1858. Delteil 3010 / 3011.
杜米耶，《什麼，您敢說這肉不是頭等的》／《市民，這老是不滿意》，刊登於《喧鬧報》，1858 年 1 月 27 日／26 日。
26. Cézanne, *L'amour en plâtre*, c.1895, V706/NR786, London, Courtauld Institute Galleries.
塞尚，《愛神石膏像》，1895 年左右，倫敦，柯透學院畫廊。
27. Cézanne, *Baigneurs*, V580/NR665, 1892~94, 60 x 82 cm. Musée d'Orsay, Paris.
塞尚，《浴者》，1894，巴黎，奧塞美術館。
28. Cézanne, *Bathing*, Ch38. June 20, 1859. Pen drawing on a letter to Zola. Bibliothèque nationale de France.
塞尚，《洗浴》，1859 年 6 月 20 日，致左拉書信上之素描。巴黎，法國國家圖書館。

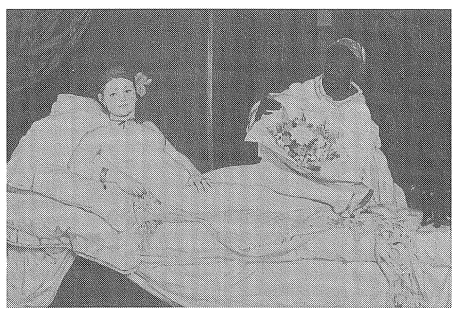
臺灣大學學術期刊資料庫



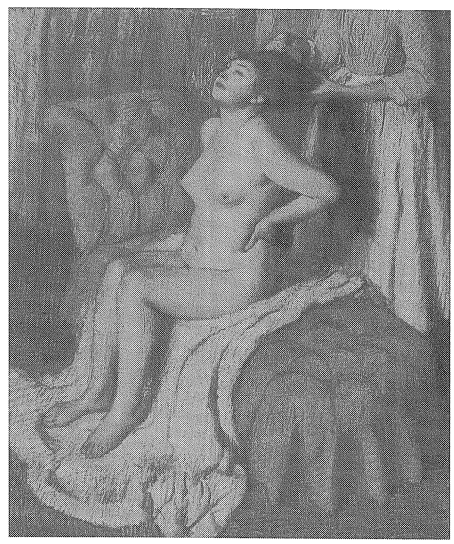
1



2

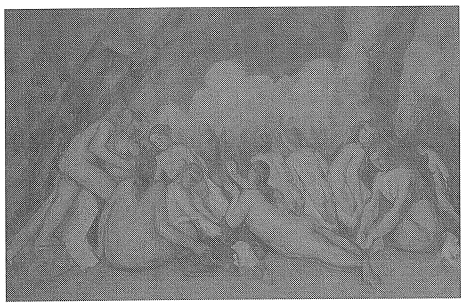


3

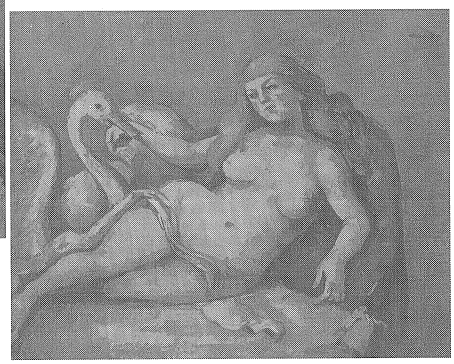


4

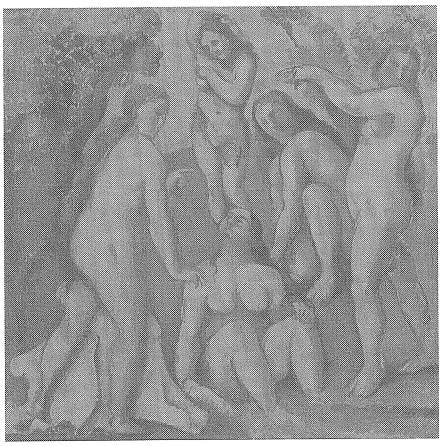
臺灣大學學術期刊資料庫



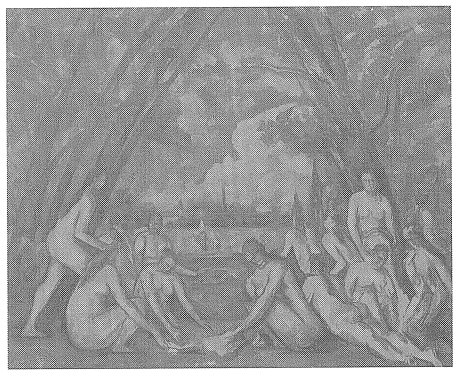
5



6

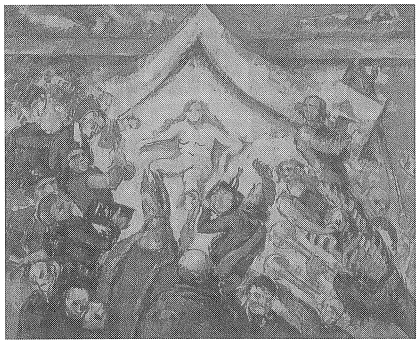


7



8

臺灣大學學術期刊資料庫



9

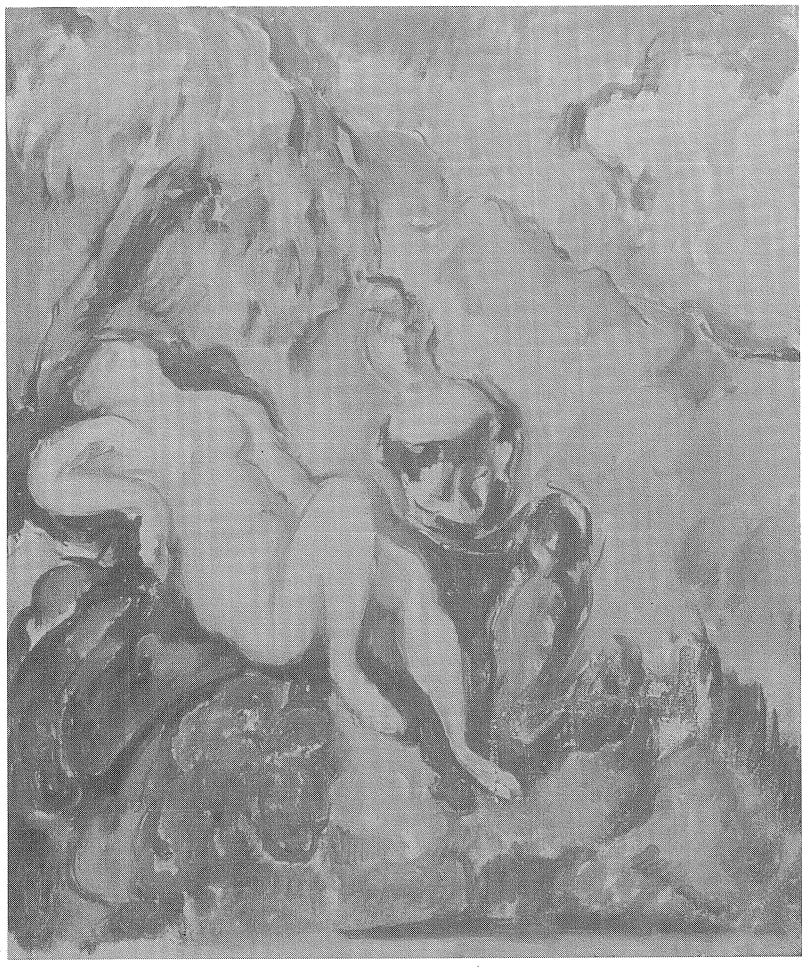


11

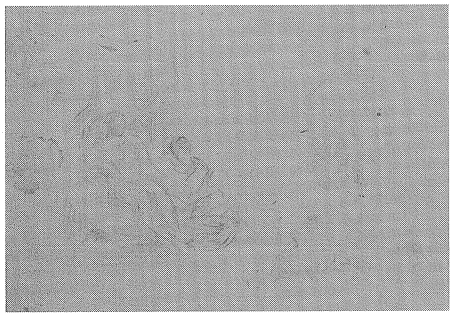


10

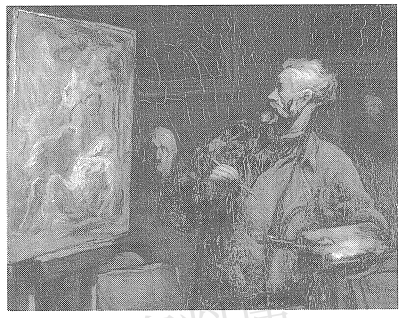
臺灣大學學術期刊資料庫



12

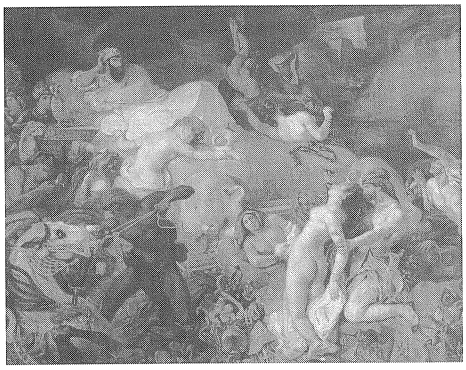


13

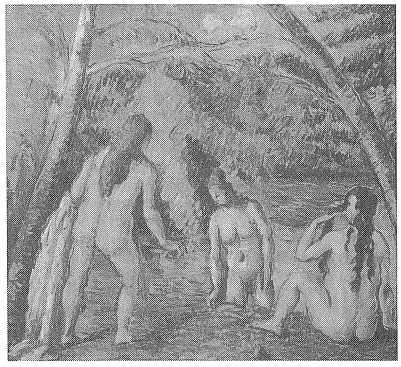


14

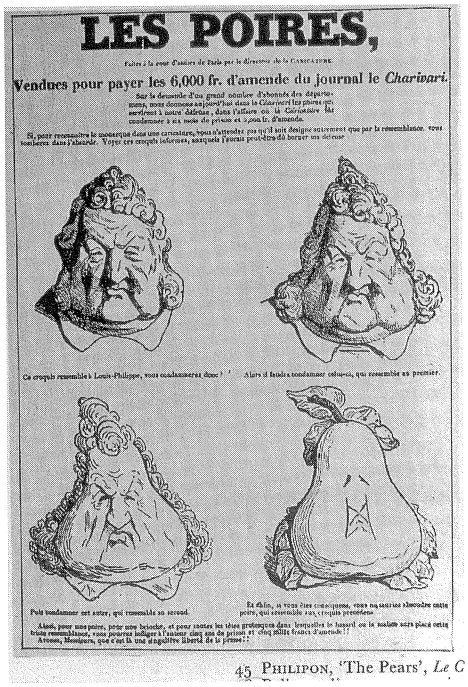
臺灣大學學術期刊資料庫



15



16




45 PHILIPON, 'The Pears', *Le C*

17



18

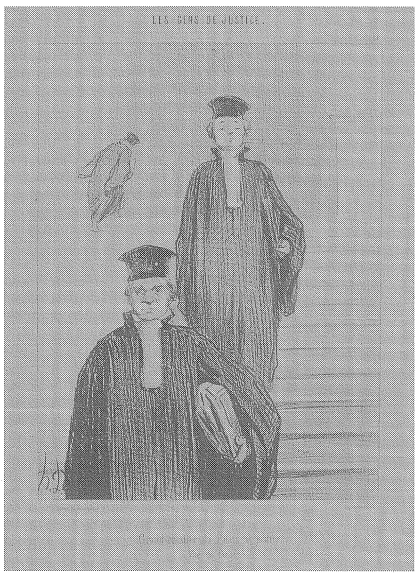
臺灣大學學術期刊資料庫



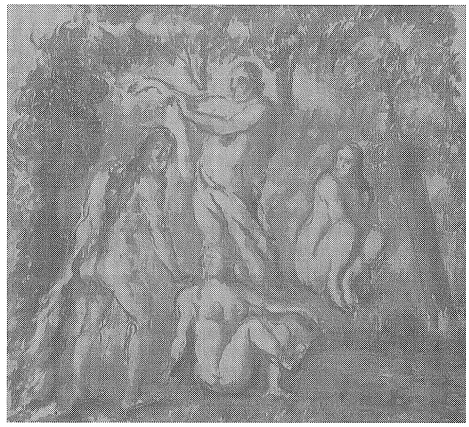
19



20



21



22

臺灣大學學術期刊資料庫



23



24

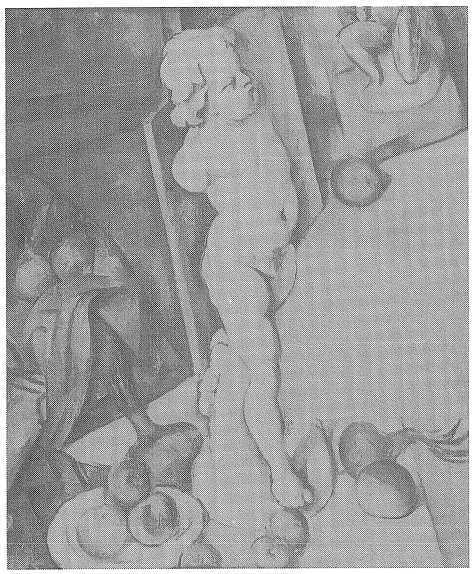


25a

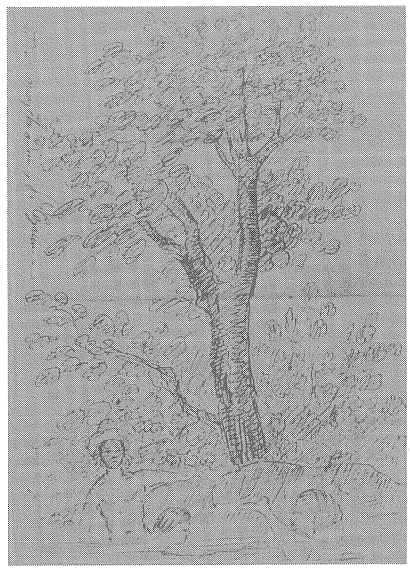


25b

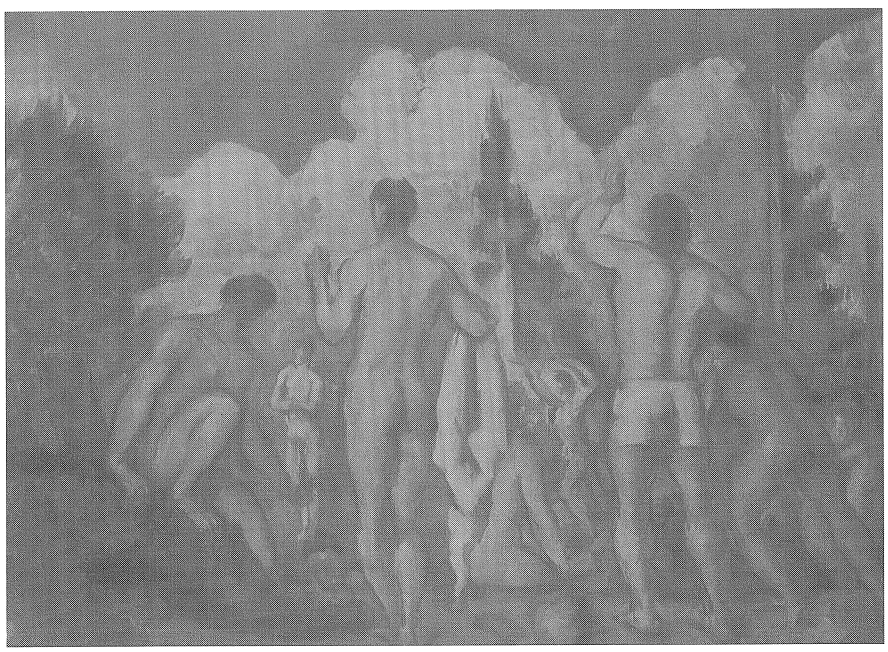
臺灣大學學術期刊資料庫



26



28



27

臺灣大學學術期刊資料庫