

# 柏格森哲學與塞尚晚年藝術對比研究 — 聖維多瓦山圖新論

On Bergson and Cézanne's Symbols-  
Rediscover Mont Sainte-Victoire

尤昭良 Calvin Chao-liang YU  
中國文化大學哲學研究所博士班研究

## 壹、前言

亨利·柏格森 (Henri Bergson, 1859-1941) 與保羅·塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 兩人分別地在上個世紀初執哲學與藝術之牛耳；即使到了二十一世紀的今天，哲學界與藝術史界對此二人的個別研究，仍然是興緻未減；然而，可惜的是：對於他們二人彼此之間的可能關係則相對地甚少有所探討。這個情形，可以明顯地由先前所累積的研究彙編中看出：例如剛特 (Pete A. Y. Gunter) 於一九八六年所編著的《柏格森：研究書目》(Henri Bergson: A Bibliography) 近六千筆資料中，未見一筆與塞尚有關於討論<sup>1</sup>。類似地，有關塞尚的專門論述，如瑞沃 (John Rewald, 1912-1994) 頗稱權威的著作<sup>2</sup>，又如一九九六年「塞尚回顧展」的展覽圖錄《塞尚》(Cézanne) 亦均未曾提及柏格森<sup>3</sup>。可見此二人雖然同處於世紀之交的法國，但有關此二人之可能關係的探討<sup>4</sup>，確仍有待開發。

對此，本文所將採取的進路近於佛列明 (William Fleming, 1909-) 於其《藝術與觀念》(Art and Ideas) 一書中，對藝術表現與觀念表達之對比研究

<sup>5</sup>：況且，塞尚亦曾說過：「畫家必須完全將他們自身獻於研究自然，並嘗試製作具有指示性 (教導性) 的圖畫 [...] 文學家以抽象 [觀念] 來表現，而畫家則藉由線條與色彩賦予感受與知覺具體形體來表現。」<sup>6</sup>而其本人也頗好詩文<sup>7</sup>；由此可見：觀念與繪畫在表現方面確有可資對比與互通之處<sup>8</sup>。就本文來說，由於柏格森與塞尚二者之作品所涉及的問題皆極廣泛，底下乃集中於固定範圍之討論，意即：柏格森的《意識之直接與料論》(Essai sur les données immédiates de la conscience；英譯改為 Time and Free Will) 裡特定的象徵「觀念」<sup>9</sup>，對比於塞尚有關「聖維多瓦山圖」的象徵「形體」<sup>10</sup>；而由於文中將著重於特定象徵之對比，因此，對各作品的細部分析並不是本文主要意圖。

## 貳、本文

### 一、柏格森

#### 《意識之直接與料論》

#### (一) 概說

柏格森哲學的主要課題在於探究生

命的本質，而與生命息息相關的時間，則是他的哲學的出發點。他首先批評亞里斯多德 (Aristotle, 384-322 B.C) 的時間觀，後者認為所謂時間是物體運動或變化之連續，由於事件之前後連續發生，而使人意識到時間，沒有變化或運動也就沒有時間可言，此外，亞里斯多德也認為，時間也可以作無窮的分割與延伸<sup>11</sup>。對此，柏格森認為由亞里斯多德以來，將時間量化的觀念是一個基本的錯誤；另外，他也批評康德 (Immanuel Kant, 1724-1804) 將時空視為感性作用的先驗形式，則又把時間視為隨著感性作用斷續、分裂的片斷。因此，柏格森在《意識之直接與料論》書中以科學方法分析意識，去證明他以直覺所發現的「真實的時間」。

他認為長久以來對「時間」的誤解，乃因為人需要用語言文字來表達自己，而受限於語言文字；此因語言文字要求在表達 (抽象的) 觀念時，以如同 (具象的) 物質般清晰明白的方式來表達，如此一來，人因此把意識同化於物質<sup>12</sup>；而人根據語言文字所認識的「時間」，其實只是為物質的時鐘所呈現，以及由數字的量所計算 — 有如空間般、物質般片刻分割的時刻表 — 這是物性的、

非真實的時間。他自己則以「意識為時間的本質」即「綿延持續」(durée)<sup>13</sup> — 此謂「變化之不可分的繼續」(continuité indivisible de changement)，乃是人之自我本體在持續不斷的運動變化中之狀態，此中，其不可分割的、互相交織的有機整體形成人之自我人格，隨著運動變化之韻律，有如長流般永遠向前演進；簡言之，柏格森哲學可以說是以「綿延持續」為主導概念而發展的哲學理論。

接著，柏格森在書中對各種意識樣態，如五種知覺、七情六慾、壓力與努力…等加以精細的分析，他發現：人們亦常以數量的（如這個感覺比那個感覺多、少幾倍）或空間的（如這個情感比那個情感大或小）的方式來表達個別意識之不同強度 (intensité)。這種表達已將外延的 (extensif)、可量的物質，以及內歛的 (intensif)、不可量的意識 — 這兩種不同性質的對象以相同用詞來陳述，以致造成矛盾與無謂的爭執。<sup>14</sup>

## (二)《意識之直接與料論》

### 裡的象徵

由前述單獨的、個別的意識樣態，再談到它們各自更複雜的多樣性 (multiplicité) 時，柏格森強調：所謂的多樣性也有相對的兩種形式：一為「量」的、可數的、同時並置 (juxtaposition) 於「空間」向度的多樣性；二為完全屬於「質」的、不可數的、互相交織穿透 (interpénétration) 成為一個整體的「綿延持續」 — 這才是「真實且具體的時間」<sup>15</sup>。柏格森於此認為：傳統的「時間」是數學化、空間化的產物，它不是「真正的時間」，而只是後者的象徵物，因為「綿延持續」全然是屬於性質的 — 它不能被計量 — 除非被象徵性地呈現在空間裡。<sup>16</sup>

更進一步地說，上述的區分還適用於人的兩種不同層面的「自我」<sup>17</sup>：一為表層意識的、清楚分明的、社會化的「表層自我」；另一為深層意識的、瞬息變化的、各種思緒互相交織穿透而組成的有機整體之「深層自我」<sup>18</sup>。後者是真正的、「綿延持續」的「自我」，但

它深沈隱晦，不易為人所察覺；所以，人們習慣以前者為「自我」 — 其實這只是後者之象徵 — 它是「綿延持續」被「空間化」、「社會化」的結果，稱之為「幾何象徵」<sup>19</sup>。柏格森認為，人應以直覺直接去掌握「深層自我」的本質；而不是透過語言文字對「幾何象徵」的分析去認識它。

對此，柏格森舉「猶疑不決」(hésitation) 與「抉擇」(choix) 此二個有關意志自由的語詞為例，說明它們一般是在表達一種原處於如「三叉路」般「幾何象徵」(表層意識) 所代表的左右為難之狀態<sup>20</sup>，然則，更深一層的探討 — 即經由對「綿延持續」(深層意識) 之體會 — 則知這「三叉路」般「幾何象徵」(表層意識) 裡，並置於空間之「左、右」兩個叉路，事實上並不預先存在，它們乃是深層意識裡各個念頭刹那交互交織穿透，而「綿延持續」發展下來的整體歷程，以致於無論人如何抉擇，皆是由不可分割的「深層自我」所做出的自由決定<sup>21</sup>。



由此，可以初步了解塞尚「要把印象主義變得像博物館裡的名作一般堅實和持久」的意涵：印象主義的畫作只代表時間之流中的瞬間光影；而他自己所追求的是如「綿延持續」般「堅實和持久」的整體。再就印象主義的用色技法來說，其以率性的筆觸將互補色「並置」安排，以求得畫面在觀者的視網膜上的明亮效果；而塞尚則以色彩層疊意在「交織穿透」的隱喻表現；既然事物是處於「交織穿透」的狀態裡，所以其畫中各個物象即無法擁有完整的輪廓線。

接著再就塞尚晚年作品的趨勢來說，這可引諸佛萊（Roger Fry, 1860-1934）的觀點以為佐證，他曾指出塞尚晚期創作特點：色彩方面，其用色比諸前期創作更加地強化；但也呈現出閃爍的透明色澤。就造形而言，物象的形體趨於與周遭事物產生互動的韻律感，因而幾乎排斥個體的完整輪廓，使得物象之間，有如織毯（carpet）或刺繡（embroidery）般相互交織，並因而產生整幅畫的運動感<sup>32</sup>。他說：

塞尚晚年，我們發現一種打破量感的趨勢，他對各別物象的整體感幾乎加以排斥，反而釋出其各個面向在空間中自由運動。實際上，我們〔由畫中〕獲致一種由造形產生的韻律之抽象系統；〔…〕相較

於他先前的畫作，畫中〔物象的〕轉折處是如此地被刻意地強調，以致於我們也幾乎隨其織狀物的運動而動了起來。<sup>33</sup>

由此處佛萊的歸納可以得知，塞尚晚年畫作裡的主要特點集中在「由造形產生的韻律之抽象系統」，它藉由「織狀物」傳達「運動」的意念；上述的趨勢也同樣地陳述於佛萊對塞尚晚年風景畫的體會：

在所有這些最後階段的風景畫裡，你可以特別地注意到集中強化的焦點：整體畫面被歸約為一個單純的意念。有時，它表現在由持續蜿蜒的脊線後，升起金字塔般的聖維多瓦山，整個畫面為眾多極微的色差交疊，以及無法捉摸的動勢所激盪。有時，它聚焦在重重交織的樅樹林與灌木叢中閃爍著光芒的橘色立方體「黑堡」建築物上。每一事物都朝向同一個遍布畫面的韻律而運動。<sup>34</sup>

引言中，佛萊說明其觀察所得，並再度強調整體畫面的「運動感」是塞尚晚年風景畫的整體特點，至於個別作品的探討則見諸下文。

## （二）聖維多瓦山圖裡的象徵

佛萊上述對「這些最後階段的風景畫」的歸納說明（引文34），正適合以與「聖維多瓦山」以及「黑堡」有關的若干「風景畫」來加以探討；首先即以《聖維多瓦山與黑堡》（圖1）為例說明<sup>35</sup>。首先注意到的是，此畫之「具體形體」明顯地可以分為三大部分，意即：上下叢生的樹林、中峰頂立的聖維多瓦山與明亮閃爍的房屋<sup>36</sup>；而此三大部分正與前述柏格森所說的「深層自我」（綿延持續）、「表層自我」（幾何象徵）與語言的「形象化作用」（水晶化）等三個「抽象概念」互相呼應；意即佛萊所謂「重重交織的樅樹林」與「織狀物」，正有如在描繪「深層自我」（綿延持續）互相交織穿透的狀態；而其「金字塔般的聖維多瓦山」正狀似「表層自我」（幾何象徵）之幾何形體；而其「閃耀著光芒的橘色立方體『黑堡』」，乃形同語言的「形象化作用」（水晶化）般發亮。如此一來，《聖維多瓦山與黑堡》（圖1）乃蘊涵著有如上述柏格森的三个觀點與層面。

上述之詮釋雖非巧合，但也許人們會質疑：樹林或其枝幹本來就是「互相交織」的生長著，而聖維多瓦山自然即如金字塔般「幾何形狀」，甚至，「黑堡」的房屋當然是「立方體」；如此一來，以上所言柏格森式的三個觀點，對於塞尚



圖1《聖維多瓦山與黑堡》 1904-1906



圖2《洛奈路上的聖維多瓦山》 1896-98

的畫作恐屬多此一舉的旁解云云。此一質疑，固然有其表面上的根據，然則，除了畫家對於畫中主題的安排與物象的取舍，有其主動性與象徵意義之外；如再回溯前述佛萊的觀點，則可知其描述除了符合上述三點之外，他還二度強調其整體畫面的「運動性」（引文33、34），這可證諸《聖維多瓦山與黑堡》圖裡，塞尚以加諸山脊右側重覆的、斷續的淡藍線條，以及分別充滿林間與天空之草綠、藍灰與銀紫等圓弧，用以暗示物象之律動，此乃顯然地與一般靜態的、表面的山巒與房屋大為不同；反而，這卻是前述柏格森哲學主導概念「綿延持續」的重要特性。況且，畫中的房屋不僅僅是「立方體」，它還是由周遭的深色調所刻意——而非巧合——烘托其橘黃亮光的「水晶體」。

然則，並非所有的山圖皆是以上述三個觀點來一一對比組構，此謂：有些山圖是著重於其中一或二個觀點而有所變化；例如，下列兩幅幾乎同一景點但不同表現方法的圖畫：《洛奈路上的聖維多瓦山》（圖2）與另一同名但六年後才完成的作品（圖3）<sup>37</sup>，雖然其畫面左側之景物略有差異，但卻屬於相同母題（motif）的兩幅畫作<sup>38</sup>；此二者最大的不

同乃在於整體畫面的造形：如圖所示，前者畫中各個物象的形體都充斥著互相交織的色彩層次，其間的輪廓只能以極其纖細的線條，以及強烈的對比色加以區隔，這是屬於前述所謂「織狀物」的表現方式，呼應柏格森「深層自我」的「交織穿透」；而後者則明顯地以深色調的概括式造形，將中景原先最易於表現「互相交織」的樹木之形體，予以簡化、條列化，用以烘托出其周遭的橘紅與金黃色塊，此乃傾向前述所謂「水晶體」的表現手法<sup>39</sup>，對比於柏格森所說語言的「形象化作用」（水晶化）。由此可見，上述二圖乃各自著重於「互相交織」與「水晶化」的不同表現方式；而由於此二圖皆以聖維多瓦山為母題，因此畫之山形皆對比於柏格森「表層自我」之「幾何象徵」<sup>40</sup>。

上述「水晶化」的表現方式，可以更清楚地由塞尚水彩畫中色澤交疊的晶瑩效果見出。此處再比較下列兩幅相同母題但不同媒材的作品：《由洛浮看聖維多瓦山》（水彩，圖4）與另一同名、同年但以油畫製作的作品（圖5）<sup>41</sup>，由前者畫面裡的半透明紫藍、翠綠、淺紅與淡黃等稀薄色層之



圖3《洛奈路上的聖維多瓦山》 c.1904



圖4《由洛浮看聖維多瓦山》 1902-06



圖5《由洛浮看聖維多瓦山》 1902-06



圖6《阿內西湖》 1896


 圖7《黑堡上方洞穴的岩石》  
c.1904

交疊，可以清晰地看到色面間不同光度的交錯，以及遍布畫面明亮的留白等「水晶化」的特點。而類似但更為強化的表現則出現在後者的畫面上：先為前景的紅色菱形屋頂與暗色簡比的尖形樹梢所預示，再為中景平原上的鵝黃與草綠等方形色塊所形構，以致於遠景山坡上堆疊著淺藍與灰白等色塊，最後聚焦於山的頂端一個擬似菱形的水藍色塊上<sup>42</sup>。這些「具體形體」都不約而同地指向一個「抽象概念」：「水晶化」(cristallisation)。

相似地，底下可以因而類推塞尚其他風景作品所具有的類似象徵。例如：《阿內西湖》(圖6)圖中近景樹葉的「互相交織」<sup>43</sup>、中景裡呈三角形的山脈之「幾何象徵」，以及位於畫面中央顯著地迸發亮光的「水晶體」房屋和山谷；再如《黑堡上方洞穴的岩石》(圖7)則顯示出圖右樹枝之「互相交織」與圖左岩石之「水晶體」相互搭配得宜的畫面<sup>44</sup>；其他如《黑堡附近森林》(圖8)<sup>45</sup>，則顯示座落於枝桠「互相交織」的林間採石場與散置於地的「水晶狀」石塊，以及呼應

「幾何象徵」的大圓石輪等等，不一而足<sup>46</sup>。而由於圖畫中的象徵有著指示如柏格森「抽象概念」的作用，因此，這也是具有「教導性」(引註6)內容的圖畫。<sup>47</sup>

## 參、結論

本文初步探討了柏格森哲學的「抽象觀念」與塞尚繪畫的「具體形體」的對比性與互通性。雖然一般文化史的論述多少記載柏格森在二十世紀前後的廣泛影響，但歷來的塞尚研究者卻甚少探究此二人之間的可能關係；即使如此，這並不妨礙本文由此二人之著作與作品中，直接探尋其密切相關的若干層面。

就「交織穿透」這個表現形式而言，這首先是塞尚區隔自己與印象主義「並置於空間」的表現方式；且由於物象「互相交織」，所以打破輪廓線而預示了爾後色彩的解放。此外，它還代表塞尚追求心靈的深度(profondeur)，而不只是空間透視的深度<sup>48</sup>。再就「幾何象

徵」而言，塞尚選擇了具有幾何形體的聖維多瓦山等，呼應柏格森「表層意識」之觀點，並由此而顯示出他對事物與畫面結構的重視。至於「水晶化」則與塞尚晚年頻繁地以水彩創作有密切的關係；但就描繪同一物象而言，「水晶體」與「交織穿透」的「織狀物」在造形上有所對立，因此，此二者有時需要各別地表現(如圖2、3)，或以巧妙安排加以平衡而增加其表現之變化性(如圖7、8)；而「水晶化」的基本單元：菱形、方塊與長方體則指引了其他畫家爾後的立方體造形。<sup>49</sup>



圖8《黑堡附近森林》 1892-94

就歷史的發展來說，三十一歲的柏格森於一八八九九年發表《意識之直接與料論》時，塞尚年已五十一，但這也正是所謂的「塞尚晚年」成熟期的開始，雖然至目前為止，尚未有充分的討論指出塞尚曾受柏格森影響；但是，正如塞尚所說的：「文學家以抽象（觀念）來表現，而畫家則藉由〔…〕具體形體來表現。」（引文6），那麼，本文以上的討論，一則藉由佛萊對塞尚晚年山圖「具體形體」的敏銳觀察，進一步將其所歸納出來的作品形式，往前推進至塞尚創作之思惟形式：「抽象觀念」上；二則以塞尚的作品來檢測此「抽象觀念」之具像化與運用情形；三則本文進而發現：經塞尚具像化後的不同造形對爾後其他藝術風格的預示。簡言之，本文首度論證了柏格森與塞尚在運用象徵符號方面為人所忽視的類似性。<sup>50</sup>

## 註釋

- 1 Pete A. Y. GUNTER, *Henri Bergson: A Bibliography*, 2nd ed., Bowling Green, OH: Bowling Green State University, 1986.
- 2 John Rewald 著作頗豐，重要者，如：*Paul Cézanne, The Watercolors, A Catalogue Raisonné*, Boston: Little, Brown and Co., 1983; *Cézanne, A Biography*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publisher, 1986; *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, New York: Harry N. Abrams, 1996.
- 3 Françoise CACHIN, *Cézanne*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1996.
- 4 本文主要在於探討柏格森早期哲學著作對塞尚的可能影響。至於後者對前者的影響則非本文範圍。
- 5 William FLEMING, *Arts and Ideas*, 6th ed., New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980, pp.403-04.
- 6 Paul CÉZANNE, *Paul Cézanne, Correspondance*, ed. John Rewald., Paris: Bernard Grasset, 1978, p.303. "le peintre doit se consacrer entièrement à

l'étude de la nature, et tâcher de produire des tableaux qui soient un enseignement [...] Le littéraire s'exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions." 引文中之 enseignement 廣義為「指示性」，狹義為「教導性」，本文先解「指示性」，後解「教導性」。此處言「文學家」以「抽象概念」來表現，此即已包含「哲學家」。以本文立場來，柏格森後來亦是諾貝爾文學獎得主之一。

- 7 塞尚年輕時曾嚮往成為詩人：CÉZANNE, *Correspondance*, 即含有他的詩作。
- 8 這裡關連到文學與視覺藝術之間自古以來的關係史，Cf. Jean H. HAGSTRUM, *The Sister Arts*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, part one: "The Tradition", pp.3-151.
- 9 柏格森於書中使用多種象徵性譬喻；此處之「特定的象徵」是有關「深層意識」、「表層意識」與語言之「形象化作用」者。詳見下文。
- 10 本文所謂「聖維多瓦山圖」是廣義地指與該山有關的若干相關圖畫，並非特稱某單一作品。
- 11 D. W. HAMLIN, *Metaphysics*, New York: Cambridge University Press, 1984, pp. 128-129.
- 12 柏格森強調以「直覺」去把握「超言說的」實在。語言文字對他而言是表達的符號，其本身有限制。
- 13 "durée" (英文 duration) 一般意指「期間」。此處為柏格森哲學的專門術語，意指其所謂「真正的時間」以有別於以數字計算的時間。潘梓年譯為「久」、「真久」或「純久」。張東蓀譯為「綿延」。鄭昆如譯為「延續」。以上中譯各得其中部分意涵，此處依 durée 所蘊涵的持久性、累積性、動力性與真實性勉強翻譯為「綿延持續」，簡稱為「綿延」。
- 14 Cf. Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, édition du centenaire, Paris: Presses Universitaires de France, 1963, pp.35-51.
- 15 *Ibid.*, pp.51-52, 另參見註13。
- 16 *Ibid.*, p.70.
- 17 就柏格森區分兩種「自我」而言，其有如佛洛伊德於後來區分「意識」與「潛意識」。
- 18 Cf. BERGSON (1889), p.85.
- 19 以「綿延持續」被「空間化」而言，稱此「表層意識」為「幾何象徵」；以「真正自我」被「社會化」言，稱之為「社會象徵」。此處不討論「社會象徵」。
- 20 Cf. BERGSON (1889), pp.115-19. 柏格森於書中附有類似倒"Y"字型的圖形與詳細解說，此處無法細述，僅以中文的「三叉路」與「左右為難」詮釋之，如下文。
- 21 此處之闡述可以略見此書英譯「時間與自由意志」名稱之原由。
- 22 法文 cristallisation 此處有雙重意義：原義

為「水晶化」，又可譬喻語言文字能各自代表如水晶般物體化，且獨立分明的圖象——意指「形象化作用」；例如「猶豫不決」予人「進退兩難，左右搖擺」之空間圖象；「抉擇」則予人「二(多)選一」區別分明之圖象。參見下文。

- 23 BERGSON (1889), p.117. "Et, même si l'on ne construit pas sur le papier une figure géométrique, on y pense involontairement, presque inconsciemment, dès que l'on distingue dans l'acte libre plusieurs phases successives, représentation des motifs opposés, hésitation et choix - dissimulant ainsi le symbolisme géométrique sous une espèce de cristallisation verbale.
- 24 見註12。
- 25 柏格森此處的「象徵」與「符號」分為兩個層次：前者特指「幾何象徵」，後者特指「語言文字」。此為狹義的「象徵」。
- 26 Cf. Lee McKay JOHNSON, *The Metaphors of Painting - Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980, p.11. 另見下文，塞尚對德拉瓦克的景仰 Cf. CÉZANNE, *Correspondance*, p.301.
- 27 Eugène DELACROIX, *The Journal of Eugène Delacroix*, 2nd ed., trans. by Lucy Norton, Oxford: Phaidon Press Ltd., 1980, p.200. (1824, 1, 26) "The figures and objects in the picture, which to one part of your intelligence seem to be the actual things themselves, are like a solid bridge to support your imagination as it probes the deep, mysterious emotions, of which these forms are, so to speak, the hieroglyph [...]"
- 28 *Ibid.*, "[...] the visible sign, the eloquent hieroglyph itself which has no value for the mind in the work of an author, becomes in the painter's hands a source of the most intense pleasure [...]" 德拉瓦克此處的「符號」與「象徵」可以互相運用。此為廣義的「象徵」。
- 29 象徵都是具有塞尚所說的「指示性」，此一「指示性」可以是約定俗成的，也可以是畫家特定的，也可以是作家與畫家間互相觀摩而各自發揮運用者。另見引文6。
- 30 塞尚所喜愛閱讀的波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867) 藝評與巴爾札克(Honoré de Balzac, 1799-1850) 小說等作品亦有「文學與藝術對比」之討論，於此不贅。
- 31 Claude MONET, *Two Haystacks*, 1891, oil on canvas, 此處強調同一景點在不同時段的「系列畫」而非各別畫作，故不附圖說明。
- 32 Roger FRY, *Cézanne, A Study of His Development*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1962, pp.74-75.
- 33 *Ibid.*, pp.74-75. "We find in this last

phase a tendency to break up the volumes, to arrive almost at a refusal to accept the unity of each object, to allow the planes to move freely in space. We get, in fact, a kind of abstract system of plastic rhythms. But in contradistinction to the earlier work, where the articulations were heavily emphasized, we are almost invited to articulate the weft on movements for ourselves."

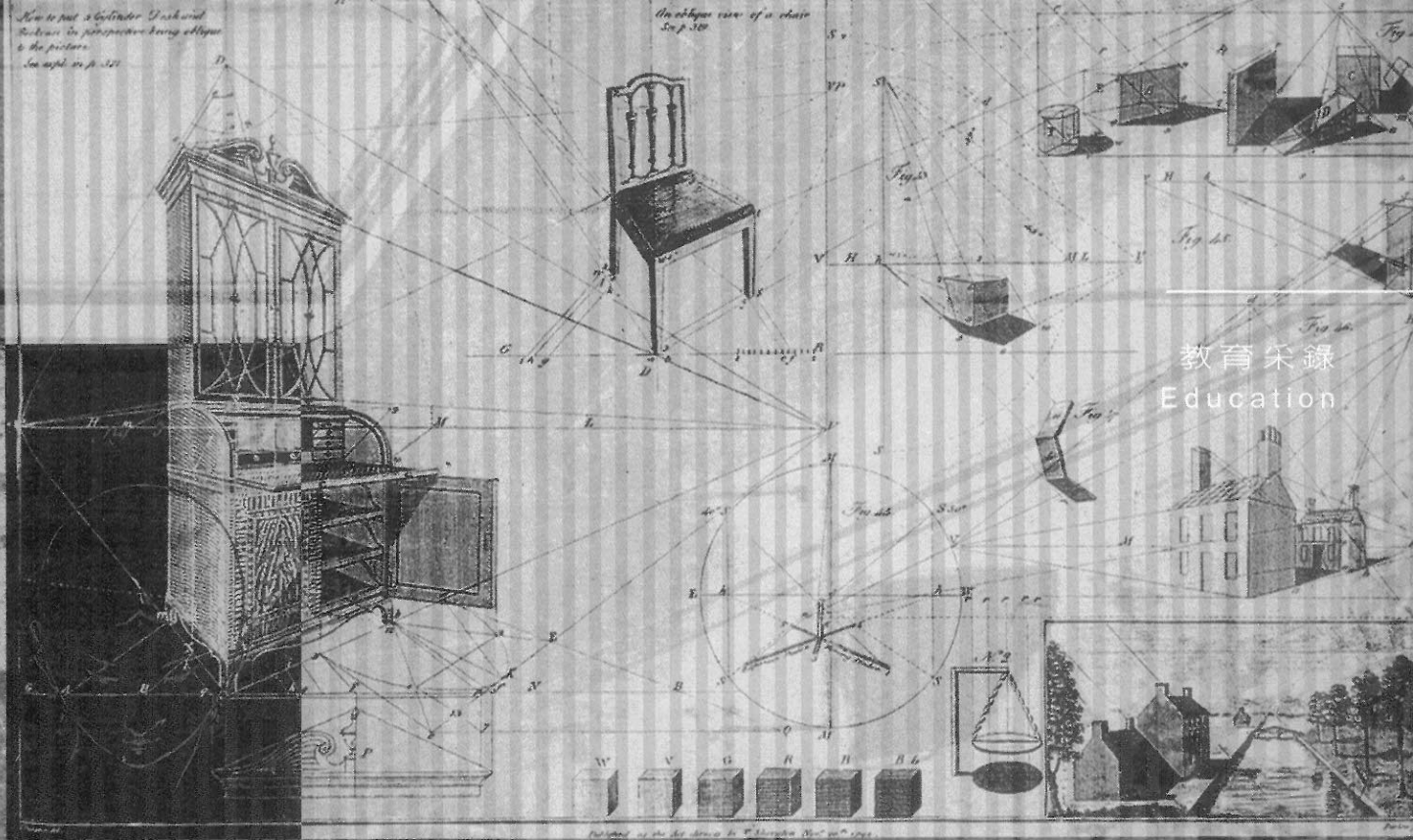
- 34 *Ibid.*, p.75. "In all of these latest landscapes one notices above all this intense concentration. All is reduced to a single motive. Sometimes it is Mt. Ste Victoire, which raises its pyramid from a succession of ridges, and all is agitated by infinitesimal modulations and impalpable movements. Sometimes it is the orange cube of the Chateau Noir, which gleams through an inextricable tangle of fir trees and scrub. Every particle is set moving to the same all-pervading rhythm.
- 35 *Mont Sainte-Victoire and Château Noir*, 1904-1906, oil on canvas, V.765. 上述佛萊之觀察為一般性者，其並未特別指明此圖。唯為方便爾後討論，特依其文字之敘述，將相關圖例討論於後，但對畫面之細述則不再重覆。
- 36 圖中「天空」的部分為「空間」，而非「物象」，所以，暫不予討論。
- 37 前者：*Mont Sainte-Victoire above the Tholonet Road*, 1896-98, oil on canvas, V.663. 後者：*Mont Sainte-Victoire above the Tholonet Road*, c.1904, oil on canvas, V.666. 此二圖重在由不同表現方法，反映不同觀點；而前述莫內的系列畫則重在不同時間裡的不同光影與印象。
- 38 Cf. John REWALD, "The Last Motifs at Aix" in *Cézanne, The Late Work*, William Rubin ed., New York: The Museum of Modern Art, 1977, p.85.
- 39 按前圖中景的「房屋」並沒有發揮「水晶化」的效果，因為該圖整體意在「互相交織」；後圖意在「水晶化」但卻沒有立方體的「房屋」，因為整幅畫面都在表現「水晶化」，「房屋」在此已屬多餘。
- 40 「水晶體」固然也是幾何形，但其明亮效果還需色彩的對比來烘托。
- 41 前圖：*Mont Sainte-Victoire seen from Les Lauves*, 1902-06, Pencil and watercolor, R.588. 後圖：*Mont Sainte-Victoire seen from Les Lauves*, 1902-04, oil on canvas, V.798.
- 42 這個色塊可以塞尚的名詞稱之為「主導的色塊」(dominant patch)，相似的色塊也出現在「圖1」與「圖3」之「山頂」上。此三幅畫之「主導的色塊」皆為象徵「水晶體」的「菱形」，且都居於畫面之焦點上。有關「主導的色塊」，參閱Emile BERNARD, "Paul Cézanne" in *Conversations with Cézanne*, Michael Doran ed., Los Angeles: University of California Press, 2001, p.39.
- 43 *The Lac d'Annecy*, 1896, oil on canvas, V.762.
- 44 *Rocks Near the Caves Above the Château Noir*, c.1904, oil on canvas, V.786.
- 45 *Forest of Château Noir*, 1892-94, oil on canvas, V.768.
- 46 甚至，上述的象徵還可適用到部分塞尚晚年的靜物畫，有如塞尚創作「公式」(formule)。如果仔細觀察塞尚晚期的靜物畫則可以發現，其畫中物象幾乎都可以歸納為底下三大類：枝葉交織的深色布幔或白色桌巾、蘋果與柳丁等水果，以及酒瓶或陶瓷杯盤。由前述對山圖的分析可以於此類推：枝葉交織的布幔正近於柏格森式的「深層意識」之「相互交織」；蘋果等水果之圖形外貌可以說是「表層意識」之「幾何象徵」；至於酒瓶等容器則又是與「水晶體」接近的明亮物體。於此不一細論，另文詳述。
- 47 此處可以略解塞尚所言：「想像依照自然完全地重畫普桑」(Imagine Poussin entirely redone after nature)。即以普桑的名畫《阿卡迪亞的牧羊人》(*Arcadian Shepherds*)來說，普桑圖中以誘牧羊人的手「指示」墓碑上「教導性」的、具體的「銘文」；而塞尚則「完全地」以「自然」的象徵「指示」其「教導性」的、抽象的「文學」(哲學)。
- 48 *profondeur*於此為雙關語，既可表空間的「透視深度」；亦可表示「深層意識」的「心理深度」。
- 49 Cf. Amédée Ozenfant and Charles-Edouard Jeanneret "Toward the Crystal", in *Cubism*, Edward F. Fry ed., London: Thames and Hudson Ltd., 1966, pp.170-71.
- 50 本文依柏格森的著作早於上述塞尚之作品，且其著作之普及性大於當時塞尚畫作之流通性，因而推斷塞尚受柏格森影響之機率遠大於柏格森受塞尚影響之機率。
- conscience, (1889), in *Œuvres*, edition du centenaire. Paris: Presses Universitaires de France.
- CACHIN, Françoise (1996). *Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- DORAN, Michael ed. (2000). *Conversations with Cézanne*. Los Angeles: University of California Press.
- FLEMING, William (1980). *Arts and Ideas*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- FRY, Roger (1962). *Cézanne, A Study of His Development*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- FRY, Edward F. ed. (1966). *Cubism*. London: Thames and Hudson Ltd.
- GUNTER, Pete A. Y. (1986). *Henri Bergson: A Bibliography*, 2nd ed.. Bowling Green, OH: Bowling Green State University.
- HAGSTRUM, Jean H. (1980). *The Sister Arts*. Chicago: University of Chicago Press.
- HAMLYM, D. W. (1984). *Metaphysics*. New York: Cambridge University Press.
- JOHNSON, Lee McKay (1980). *The Metaphors of Painting - Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- NORTON, Lucy ed. (1980). *The Journal of Eugène Delacroix*, 2nd. Oxford: Phaidon Press Ltd.
- REWALD, John ed. (1983). *Paul Cézanne, Correspondance*. Paris: Bernard Grasset.
- \_\_\_\_\_, (1983). *Paul Cézanne, The Watercolors, A Catalogue Raisonné*. Boston: Little, Brown and Co.
- \_\_\_\_\_, (1986). *Cézanne, A Biography*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publisher.
- RUBIN, William ed. (1977). *Cézanne, The Late Work*. New York: The Museum of Modern Art.

參考書目

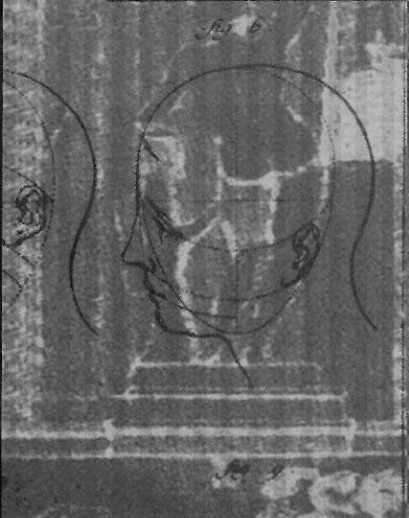
BERGSON, Henri (1963). *Essai sur les données immédiates de la*





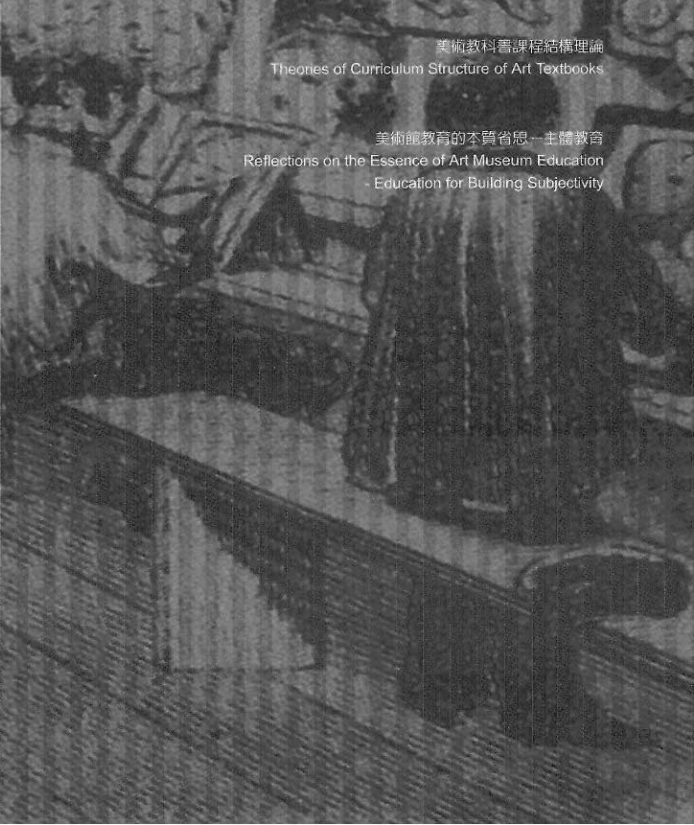
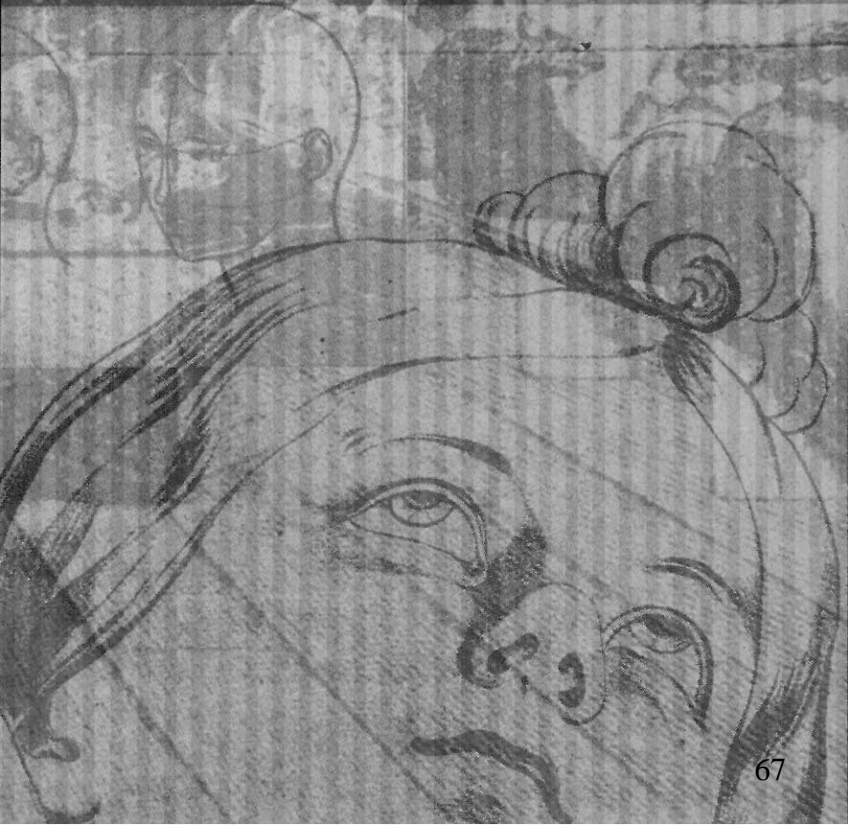


教育采錄  
Education



十八世紀法國「免費的素描學校」的崛起—工藝教學學制化的開路先鋒  
The Rising of "les Ecoles Gratuites de Dessin" in 18<sup>th</sup> Century France  
The Pioneer of the Academizing of Teaching Crafts

美術教科書課程結構理論  
Theories of Curriculum Structure of Art Textbooks



美術館教育的本質省思—主體教育  
Reflections on the Essence of Art Museum Education  
- Education for Building Subjectivity