



# 塞尚的繪畫美學

陳懷恩

南華管理學院美學與藝術管理  
研究所助理教授

我很笨拙、遲鈍而乏味！……

塞尚致左拉函，1858年4月  
我頑強的工作著，隱約瞥見了上帝所  
允諾的境界！ 塞尚，1903年

## 畫神塞尚

近代藝術史研究者經常會為我們描繪出一個令人動容的影像：現代繪畫之父塞尚（Paul Cézanne 1839-1906），帶著畫具，孤獨的站在藝術的高峰上，隻身挑戰當時的藝術風格，同時也啓迪了後世的藝術發展。在這個畫面中，塞尚彷彿就像《出埃及記》中的摩西，千辛萬苦的帶領著以色列人來到迦南地，在高崗之上獨立，在野風獵獵中，孤獨地遠眺著遠方流奶與蜜的樂土。事實上，塞尚也曾經將自己和摩西相比擬，他形容自己晚年的工作心境如下：

我頑強的工作著，隱約瞥見了上帝所允諾的境界！然而我究竟會

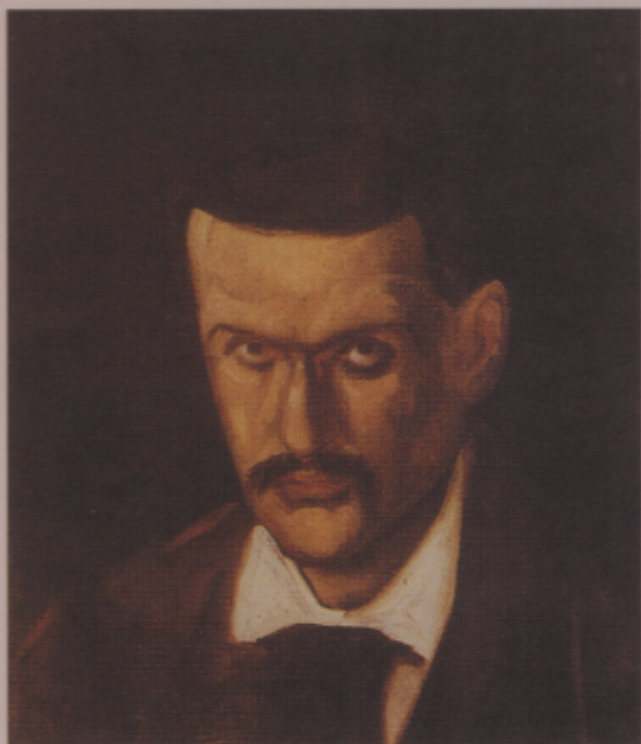
像那偉大的希伯來首領般功敗垂成？或者，我真能親身到達那裡？  
埃克斯，1903,1,9（Vollard: 1923, p.144）

現代畫家和美術史家之所以對塞尚敬若神明，或許也和上述這個摩西譬喻相關，因為在這個文本當中，每個畫家都自覺或不自覺地成為上帝的選民，而上帝所應允的藝術樂土後來也在巴黎和紐約次第興起。在塞尚之後的藝術家，以尊崇已極的言語表達了他們對塞尚的感激。畢卡索說：「塞尚是我們（所有立體派成員）的父親」。克利說：塞尚是超級大師。對馬爾克（Franc Marc）和康定斯基來講：塞尚掌握了繪畫的神秘結構，他從繪畫的形式上入手，卻深入到繪畫的靈魂深處。法國近代文化哲學家安德·馬侯（André Malraux）甚至宣稱：塞尚是整個二十世紀藝術的建築設計師。馬蒂斯所作的評論也許更能讓大家從此閉口，他說：塞尚是慈愛的繪畫之神。

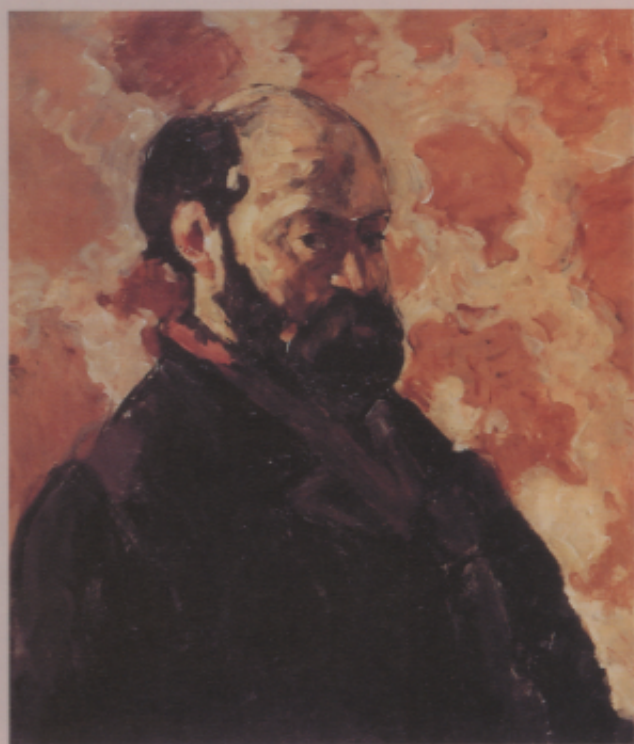
不過，我們難免也會想到另一個摩西的形象：在米開朗基羅的雕塑中，摩西這位半神半人、頭上長角、長鬚及膝、肌肉虯健的偉男子，右手緊握著十誡石版，扼抑著憤怒，以烈火般的眼光看著他的子民，這些人破壞了與上帝所訂立的誓言，最高主宰如雷霆般的懲戒已迫在眉睫，這些人卻一意孤行，完全無視於危險。和米開朗基羅的雕塑一般崇高尊貴的塞尚，假如能夠親眼目睹這些臣民在藝術樂土上的建構和作為，也許也會有摩西般的憤怒。在給貝賀納（Emile Bernard）的信件上，塞尚說：

很遺憾我們不能並肩工作，因為我並不希望在理論上正確，而只希望能在自然面前無誤。……要想獲得進步，只有憑藉自然，只有藉由和自然界的接觸來訓練自己的眼睛。這種訓練會透過觀看和工作而漸趨妙境。（1904,07,25）

這樣的思維和後來的藝術家所開拓



▲塞尚 自畫像 1861/62年 油畫 44x37公分  
塞尚的自畫像超過三十幅，這幅由照片畫成的作品是目前所知最早的自畫像。



▲塞尚 有紅色背景的自畫像 1875年  
油畫 65x54公分  
中期的作品，用筆還停留在印象派技法。

- ▶ 塞尚 戴帽的自畫像 1898/1900年  
油畫 63x51公分 把自己當作  
蘋果所畫出來的自畫像，代表風  
格的圓熟。

出的領域似乎並不是那麼相近。對塞尚來說，上帝所允諾的境界究竟是什麼樣的面貌？野獸派、立體派和後來席捲全球的抽象繪畫運動能不能做為藝術的樂土？這位繪畫先知所遠眺的流奶與蜜的迦南地，必須通過什麼樣子的訓練和努力才能達成？這正是本文所要揭露的方向。

## 歷史評論中的塞尚

塞尚逝世一年後（1907年），法國秋季沙龍特闢兩間專室展出塞尚的作品，以彰顯其藝術成就，從



此關於大師塞尚的藝術價值爭論和研究即宣告開始。綜觀二十世紀的塞尚研究，宛如行走山陰道上，令人應接不暇。首先，藝術學家對塞尚在近現代美術運動上的定位方式即已爭論未休；其次，由於塞尚曾經不斷宣稱自己是所謂的「寫實主義者」，也引發出相當多的爭議。貝賀納以其和晚年塞尚的交往與通信為基礎，當時儼然成為塞尚藝術主張的代言人和藝術地位的評定者。貝賀納極力解釋塞尚的「繪畫理論」，並且提出所謂「塞尚式的自殺」來評斷塞尚的繪畫方向和藝術侷限性；他認為：塞尚根本無法認清或者完成他自己所宣示的「寫實」目標！塞尚從不肯放棄對物象的描繪，堅持要和自然展開面對面的接觸，但是他又不同意遵循物體的外在輪廓來描繪物體，色彩每每溢出物體形象，而其圖像配置和透視安排又極為拙劣。換句話說，塞尚既想要描繪「現實」，卻又反對能夠達成描繪「現實」的任何方法！（Merleau-Ponty: 1964, p.12）貝賀納所看到的現象至今仍可檢證，「塞尚式的自殺」在今天也能夠被更清楚的辯護和超越；然而這種見解在當時確實有相當多的支持者。

與貝賀納同時的名詩人里爾克（Rainer Maria Rilke）則以無比纖細的筆緻，營造出「苦行者塞尚」的形象（Rilke: 1952, p.21）。他所描寫的孤獨者和先知塞尚，無疑的在一般藝術愛好者和大眾心靈中埋下更深沉的畫家形象。

一九一〇年，現代美學家富萊（Roger Fry）在英國倫敦葛拉夫頓畫廊（Grafton Galleries）策劃了一檔以「馬內與後印象主義者」為名的畫展，更首次正式使用「後印象主義者」（Post-Impressionist——後印象派畫家）一詞來稱呼塞尚、梵谷、高更和德嘉（Degas）等

畫家。富萊十分堅信塞尚的藝術成就與地位，並且清晰的劃分出早期塞尚和晚期塞尚兩種藝術風格。他以為：如果用音樂來比喻塞尚藝術的話，那麼塞尚早期作品頗近似於樂曲的前奏部分，真正精采的都是後期創作；在後期作品中，塞尚將畫面上的元素減到最少的地步，通常只用兩種元素就能夠完成整幅作品。（Roger Fry: 1927, p.26 p.48）雖然一般學者習慣將富萊歸類為形式主義美學者，然而他的說法在今天看來仍具有特殊的美學意義。我們可以發現：在各種嘗試用最簡單的元素來發展藝術的流派中，不論是哥德式藝術或者碎形幾何，基本上都是利用最少的質素構成最大範圍的應用；也都是在簡單中顯現出複雜，同時在複雜當中再度顯現次序。與此相比，貝爾（Clive Bell）所做的理解顯然完全偏向於英國唯美主義傳統，他認為塞尚作品所展現出來的藝術美感，和玫瑰花所流露出的美感並無二致，同樣都是因為它們本身就美，而不在於其他的內容或價值，實在也不需要聯繫上各種實用、道德或功利的解說。（Clive Bell: 1922, p.40）

美術史名家文圖利（Lionello Venturi）則在一九三〇年代提出相當具有獨創性的見解。他發現：同時代的藝術史家和評論者，都傾向於將塞尚的作品定位為象徵主義，它們認為塞尚、高更和貝賀納的作品可以等量齊觀，全都是由印象派到立體派藝術的過轉和橋樑。在這些人的看法中，塞尚已經被神化如同彌賽亞般的現代藝術先趨。文圖利徵引波特萊爾的見解來說明己見，他認為：

我們若想要理解一個藝術家，只有透過對這個人本身的理解才有可能。任何藝術家都是一個獨立自存的個體，是自己的國王、祭

司和神。」（Françoise Cachin: 1996, pp.58-60）

不過，文圖利到晚年似乎也開始傾向於以「現代繪畫之父」的見解來定位塞尚的藝術史地位。一九五六年，他在新著《通往現代藝術的四個階段：喬久內、卡拉瓦喬、馬內、塞尚》一書中肯定了塞尚對立體派的指導地位。然而他仍堅決主張：塞尚的作品能夠彰顯出所謂的「現代的道德之美」，這種對繪畫的節制與經營絕非後來者所能望其項背的。

二次大戰之後，最具經典地位的塞尚研究還是格林堡（Clement Greenberg）的著作。由於受到戰爭影響，現代藝術發展的重心逐漸由巴黎移往紐約，抽象表現主義開始興起。對格林堡而言，塞尚深謀遠慮的將「人的欲求」（human interest）層面徹底排除在作品之外，同時，在他成熟期的作品之中也充滿了由畫面和個人所構成的張力。不過，格林堡和貝賀納的看法相似，認為塞尚一方面沿用由印象派所衍生的繪畫技法，一方面又追求畫面的統一，這種目標和所使用的技法毫不相容。印象派（或其他任何傳統繪畫流派）當然也都追求畫面的色彩和諧、統一、對比……等等形式要件，然而格林堡指出：塞尚所要追求的統一是一種近於道德層次的秩序感和中庸感，和印象派恣意塗抹的繪畫技法相去甚遠。（Greenberg: 1993, pp.82-91）

與此同時，戰後的巴黎也開始形成了有關塞尚藝術哲學的密集討論氛圍，其中最值得注意的是畢翁居禮（Liliane Brion-Gurry）；她以女性的纖細觀察力發現了塞尚作品當中的詩意空間和表現性層面。畢翁居禮以為：塞尚對空間結構的處理方式恰好挑戰了傳統對視覺穩定性的追求；在概括塞尚晚期作品

的成就時，畢翁居禮更提出：塞尚的作品基本上毫不受限於所謂「現實」，而是利用夢幻般的視野和藝術創造性來變化眼前所見的自然，因此，塞尚所描繪的物體並不是由外在空間的結構所決定；相反的，每個物體會以其豐沛的潛力，煥發變現了週遭的空間結構（Brion-Gurry: 1966, p.197）。一般評論者在面對畢翁居禮的說法時，總覺得她的詮釋幾近乎神秘主義，似乎是將塞尚看成像莫札特般的藝術天才。這些天才並不限於藝術法則，但也不需要反叛藝術法則，它們能夠在所有充滿規律性的藝術法則中立即超脫出來，展開欣喜而充滿自由的藝術創作。然而我們不難發現：畢翁居禮的說法其實帶有相當濃厚的尼采哲學意味，他們同樣都相信：好的藝術家能夠直接參與世界的變化與創造，並且直接從大化流行中吸納來自上天的藝術靈魂——無論其為樂魂、畫魂或詩魂。在他們的想法中，塞尚和莫札特同樣都說著神一般的語言，因為藝術的原始力量會選擇這些最有資格的藝術家，通過他們的手眼直接顯露出世界的真實面相。

法國現象學家梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）進一步發展了畢翁居禮的說法，從知覺現象學立場來討論塞尚的繪畫美學深度。梅洛龐蒂甚至認為：塞尚的每一幅作品都和一篇學術論文並無二致，都是用來研究和趨近繪畫本質的道路。針對貝賀納所謂的「塞尚式的自殺」，梅洛龐蒂也提出了相當精細的回應，他認為：塞尚從來不打算去區分感性和理性、渾沌和次序的關係，也不會把我們看見的事物和事物本身的變化過程拆解開來。塞尚真正想要區別的，是我們經由觀念和科學結構所認識到的事物以及真正的事物。真正的事物就是

出現在我們眼前的活生生事物，亦即和我們的生命、世界息息相關的共時性結構存在。對梅洛龐蒂來說：塞尚的繪畫不但會扭轉我們的思想習慣，並且能夠透露出我們寄身所在的這個非人性自然之基本面貌。（Merleau-Ponty: 1964, pp.9-13）

從一九五二年起直至一九六八年，麥爾·夏皮洛（Meyer Schapiro）發表了有關塞尚的各項研究，成為近代塞尚研究者權威。他除了從傳記、繪畫過程和藝術影響力來論證塞尚的藝術成就之外，還從心理分析的角度闡述了塞尚如何「融會畫家和自然的關係」，以及畫家如何將繪畫視為整體，與畫面進行永不歇止的繪畫搏鬥過程。（Schapiro: 1952）在一九六八年所發表《塞尚的蘋果：靜物意義之探究》（The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-Life）（Schapiro: 1978）的論文中，夏皮洛又進一步指出：由於蘋果本身就具有相當豐富的情慾意味，而塞尚所畫的蘋果更是壓抑慾望的潛意識象徵（Schapiro: 1978, p.40）。夏皮洛這種佛洛伊德式的詮釋法，在今天看來未免索然無味，但是的確為我們在「如何理解塞尚？」的道路上又增拓了一個新的面向。

在經過將近一個世紀的評論和美學研究之後，我們的確看到對塞尚藝術越來越複雜的探討，也看到各種不同的理解方式和詮釋。我們不禁要追問：在這些詮釋之下，塞尚作品的真相是越來越清楚了呢？還是越來越模糊了？塞尚對貝賀納說過這麼一句耐人尋味的話：「我還虧欠你對繪畫中的真理的說明？」這個說明未必困難！「繪畫中的真理」永遠只能在繪畫當中說明！「繪畫中的真理」也永遠在繪畫當中！就讓我們回到繪畫。

## 塞尚與蘋果

畢卡索讚嘆：「當你看塞尚的蘋果時，你會發覺他並不是在畫現實中的蘋果。他想要表現的，是在圓形表面上所呈顯出來的空間重量。」許密德（Georg Schmidt）如是說：「塞尚所有作品當中最具有精神性的繪畫就是靜物畫！」我們回顧夏皮洛在《塞尚的蘋果：靜物意義之探究》中的說法：蘋果本身就具有相當豐富的情慾意味，因此，塞尚所畫的蘋果更是壓抑慾望的潛意識象徵。

亞當、夏娃、蛇和智慧！蘋果既然是人類的原罪和情慾的象徵，塞尚也說過：他將用蘋果征服巴黎！那麼我們就從蘋果說起。可是別忘了！塞尚還畫了橘子！

塞尚自稱其繪畫方法為調節法（modulation），也就是音樂上的轉調法。目的在於將畫面調整（或者調動）成某一個狀態，或者經過這種調整，讓畫面產生和絃與張力。首先得選擇一些動機（motif，題材或材料——這可能是塞尚五十歲之後最重要的藝術觀念），也許是一堆蘋果；其次，掌握住它們在我們心中所產生的視覺意象，把我所看到的蘋果「如實」的畫出來；但是在讓這些「經過眼睛所感覺到的知覺」出現在畫布上時，又不要讓他們失去原有的張力。

這些像念咒一般的話，和胡塞爾以降的現象學如出一轍。胡塞爾的現象學致力於獲得直觀知識，在《觀念》（Idee）一書中所提到的口訣和此大致相同。或許現代藝術和現代哲學的祖師爺可能都面臨著同樣一條惡龍，在他們披甲上陣之前，彼此交換著一些謊辭和咒語。

塞尚在畫室擺弄著蘋果和骷髏頭骨，這些靜物如今也還躺在塞尚畫室之中。梅洛龐蒂說的最好，塞



▲塞尚 橘子與蘋果 1895/1900 年油畫 74x93 公分「當你看塞尚的蘋果時，你會發覺他並不是在畫現實中的蘋果」——畢卡索

尚的作品看起來：

宛如在創世紀之初，所有初創的事物如冰般凍結佇立。……對這位畫家來說，只有一種情緒是被容許表達出來的，那就是奇異感；也只有一種熱情（lyricism）能夠被容許——存在事物的不斷重生。（Merleau-Ponty: 1964, p. 16-18）

多年前在台北醫學院教過畫，學生告訴我：「老師，你畫的頭骨顏色太慘白了，頭骨是有溫度的淡黃色！」那麼，塞尚的頭骨作品恐怕溫暖到超出他們的想像了！那是橘子的顏色，是即使已經死亡的存在物所表現出來的豐潤和成熟。在這個畫面上，頭骨頑強的抗拒作為個別化原理的時空原則。存在事物會不斷重生，塞尚從蘋果、橘子和頭骨當中所發現的真理也不會有太大的差異，都是在存在空間中不斷顯示自我豐富本質的事物。

## 塞尚與自然

在給貝賀納的信中，塞尚寫下一些後人經常加以引用的名言：

在此，我想要重覆過去對你說過的幾句話：要用圓柱體、球面和圓錐體來處理自然。要把所有事物都安置在確切的透視之下，好讓一個物體或一個視野中的每一個面都朝向某個中心點集中。和地平線平行的線條會製造開闊的感覺，不論這些線條是自然的一條線段，或者你也可以把這些線條當作是「全能的天父、永恆的神」在我們面前所展開的演出！和地平線垂直的線條則會產生深度。然而對人們來說，自然遠比表面上看來更為深邃，因此我們可以用紅色和黃色來表示光的震動，並且用足量的藍色來傳達空氣感。（1904,04,15）

這封信在開端所說的「要用圓柱體

、球面和圓錐體來處理自然」經常被視為立體派繪畫的濫觴，接下來對平行線和垂直線的敘述，也會讓我們立即聯想到蒙德里安的風景系列抽象繪畫，我們也在信中看到，塞尚對線條的態度並不僵化，他所建議的線條並不只是自然物的外觀形式或者輪廓線，有時候甚至是「『全能的天父、永恆的神』在我們面前所展開的演出」，換句話說，是藝術性創造出來的線條。不過，這封信真正的內容恐怕不在於提出所謂的立體派理論基礎，而在於一些更深沉的美學涵義。

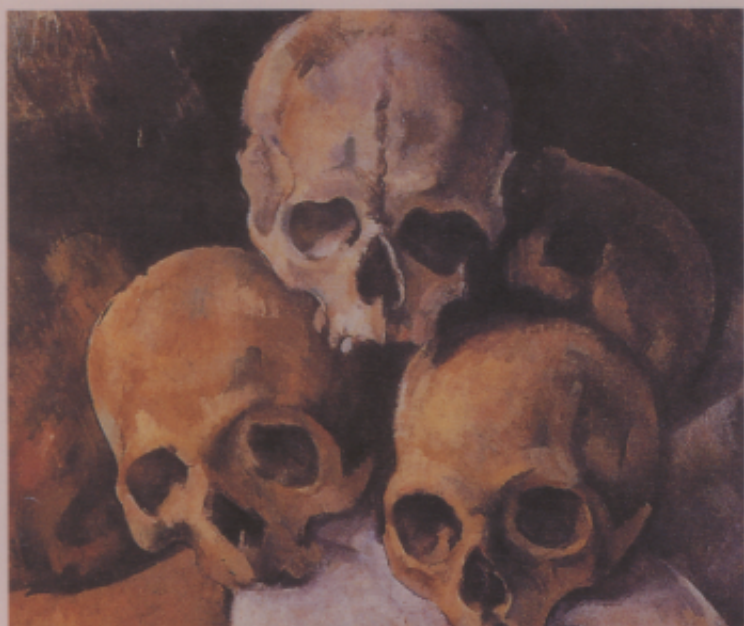
梅洛龐蒂這樣形容塞尚的靜物繪畫藝術成就：

塞尚的天才，在於應用畫面的整體佈局來處理透視上所造成的扭曲。使得觀眾在觀看作品時，不再產生明顯的突兀。所有透視上的扭曲彷彿成為自然的視覺真相，給人一種新生的次序感——所有物體就在我們面前萌現、聚合。（Merleau-Ponty: 1964, p.40）

這種說法並不突兀，我們重回塞尚給貝賀納的信件，其中說：

（繪畫工作）要想獲得進步，只有憑藉自然，只有藉由和自然界的接觸來訓練自己的眼睛。這種訓練會通過觀看和工作而漸趨妙境。我的意思是說：不管在橘子、蘋果或頭顱上都有一個頂點，而這一個點也總是——除了在極端的光影和色彩變化情形下——最接近我們的眼睛；物體的邊緣都向著這個中心點聚集。（1904,07,25）

我們可以發現，對塞尚來說，所謂的「寫實」指的就是：自然（任何物體）和眼睛會在所謂的「頂點」相遇。這種相遇並不是光學的、生理學式的視覺影像發生過程，而就是我的眼睛（塞尚對畫家職能的基本規定）在空間中的自我定位。



▲塞尚 頭骨金字塔(局部) 1898/1900年 油畫 39x47公分  
已經死亡的存在物仍然會表現出豐潤和成熟的色澤



▲塞尚 雷斯塔克一瞥與伊福堡 1883/85年  
油畫 71x58公分「我們可以用紅色和黃色來表示光的震動，並且用足量的藍色來傳達空氣感」—塞尚



◀塞尚畫室一角 右下方即「頭骨金字塔」所用靜物

對塞尚而言，「在自然前無誤」並非指完全忠於自然，也不是要對自然進行亦步亦趨的描寫。塞尚希望客觀的（objectively）來看世界，他希望世界只是一群客觀存在著的對象，他不願意對世界作任何知性或者感性的判斷。塞尚希望他能在繪畫時剷除掉那些覆蓋在事物上的塵埃和成見，甚至認為光線也是一種塵埃。換句話說，他想在和自然直接接觸的前提下畫出自然的本來面目。一旦我們理解了這種「自然」概念，就等於掌握了理解塞尚作品的鑰匙。



▲塞尚 從貝勒維看聖維多山 1882/85 年 油畫  
66x82 公分厚實而鮮活的油彩令人著迷

## 塞尚與聖山

塞尚不厭其煩的繪製位於家鄉普羅旺斯省愛克斯市（Aix-en-Provence）的聖維克多山（Mont Sainte-Victoire），在他畫第六十幅聖維多山作品時，曾對作家蓋斯貴（Joachim Gasquet）提到自己對這座山的特殊情感。在廖繼春、李石樵等前輩畫家的作品中都曾經再現過這樣的風景表現技法，我們可以說：塞尚在臺灣畫家的視覺經驗上佔有相當重要的份量，如果用貢布里希（Gombrich）的話來講：不知道有多少臺灣畫家（世界畫家亦同）通過塞尚的眼睛看到風景。



▲塞尚 聖維多山西南 1900/02 年 油畫 55x65 公分  
這幅山水說是蒙德里安也不為過



▲塞尚 浴女（未完成）1883/85年 油畫 35x44公分  
早期的浴女圖構圖緊結，用筆傾向於封閉性線條。



▲塞尚 大浴女 1906年 油畫 208x251公分 這幅畫是塞尚的代表作，經過七年構思創作，準備期卻長達30年之久。

## 塞尚與浴女

梅洛龐蒂曾經感慨：為什麼塞尚所畫的人物看起來總是那麼奇怪？塞尚所畫的人物乍看之下幾乎像是另外一些空間的生物，在他的作品上既看不見運動，也聽不見風聲？是不是塞尚天生就追求奇異的事物呢？我們看塞尚早期的浴女圖，女體豐盈，構圖緊結，用筆傾向於封閉性線條，這樣的作品和魯本斯的素描草圖頗有相近之處。這種對巴洛克藝術的追求到了後期終於產生新的突破，這幅從沒有用過任何一個女模特兒的「大浴女」巨作，構思創作期長達七年，可稱得上是塞尚晚期的代表作；畫面上唯一的男人被隔離在河岸對面，中央的樹木構成如哥德式教堂的弧拱形，前方所有女體都籠罩在聖潔、純真以及和平的狀態中，象徵意義十分濃厚。兩個世界被河水或湖水隔開，到底訴說的是男人對情慾世界同時具有的嚮往與恐懼，或者是浪漫主義文學傳統所揭示的永恆的女性？所有答案似乎都在開放中。

## 塞尚與梵谷的世界圖像

在給貝賀納的信函中，塞尚提到：

你已經知道該怎麼去做了！我認為，你只要繼續按照這個樣子做下去，你會立刻拋棄高更和梵谷的路子…… 1904,04,15

塞尚為什麼要勸說貝賀納離棄梵谷的繪畫風格？這個問題必須放在畫家對世界的認識方式來解釋。這種解釋雖不是唯一的，但卻是最清晰的。梵谷是一個想要「納須彌於芥子」的畫家；用西方語言來說，是一個想要在有限空間裡展露（





▶ 塞尚 巨松  
1885/87年  
油畫  
60x73 公分



▶ 梵谷 星夜  
1889年 油畫  
73.7x92.1 公分  
現代美術館  
紐約

或者傳達)無限空間境界的藝術家。這種嘗試也許只有在形上學、幾何學和藝術的直觀中才能達成。形上學和數學且不論，世界上總有一類藝術家，像梵谷、孟克，甚至像是蒙德里安，想要將整個宇宙和世界容納進一張小小的畫布，它們打算在每張作品中體現世界的多樣性，展示隱藏在背後的次序。這種認識方式表現在畫家對畫布的占有與安置之上，梵谷、孟克和蒙德里安就屬於這種畫家，不論具像或抽象、狂野或沉靜，他們總是不希望自己的作品停留在生理層次或者藝術心理學的層次，而更企求於形上學式的表達，然而塞尚卻在這個地方保持著極度的謙遜。上帝會允諾一個謙卑的畫家以一個流奶與蜜的樂土，這塊樂土卻不在別的地方，就在這個世界。

太多的藝術工作者學習梵谷和塞尚，的確，畫面上的壓迫感、張力，色彩的調配，線條的巧拙、肌理的方向、厚薄……都可以積學而至，強探力索以成。然而藝術家的意向和慧見，藝術家對世界的認識方式卻無可學，即使親在父子亦無法相傳。簡單的說：梵谷是一個形上學式的畫家，而塞尚卻是現象學式的畫家。梵谷在「星夜」中以其獨特的認識方式看見了一個物換星移、萬物流轉的真實存有世界，是在從赫拉克利特到尼采以來所主張的流變形上學思考中所呈現的世界。塞尚則在他的作品中趨近了現象學對存有律動的真實詮解：萬物會以自己的面貌向我們接近。在塞尚的作品當中，我們會體會到畫家所擔負的存有學任務：一個繪畫工作者必須要能夠藉著讓萬物萌現的方式來彰顯存有。

對我來說，塞尚的作品具有一種驚人的魅力。也許直線、方塊和圓柱角錐並不能窮究現象世界的本

質；也許色彩和動機之間的張力並不就等於世界的真相。但是每一幅塞尚的作品都會喚起一個相同的問題：繪畫為什麼是這個樣子？一張畫為什麼會在這個地方停下來？宛如我們在火車廂中沉沉睡去，乍醒瞥見窗外靜止而陌生的風景。每一幅塞尚的畫作都值得再做下去，正如同每一列火車都會再度開啓。▲

## 參考書目

- Bell, Clive, *Since Cézanne*. London, 1922.
- Françoise Cachin, Isabelle Cachin, Walter Feilchenfeldt, Henri Loyrette, Joseph J. Rishel: *Cézanne*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers in association with Philadelphia Museum of Art, 1996.
- Fry, Roger, *Cézanne: A Study of His Development*. London, 1927.
- Greenberg, Clement, *Cézanne and the Unity of Modern Art*. 1951. Reprinted in Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, *Affirmations and Refusals*, 1950-1956, ed. John O'Brian, Chicago and London, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Sense and Non-Sense*. trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus. Evanston, Illinois, 1964.
- Reward, J.: *Cézanne's Letters*. 4th edition, Oxford, 1976.
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe über Cézanne*. ed. Clara Rilke. Frankfurt, 1952.
- Schapiro, Meyer: *Paul Cézanne*. New York, 1952.
- Schapiro, Meyer: *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York, 1978.
- Vollard, Paul: *Cézanne: His Life and Art*. trans. Harold L. Van Doren. New York, 1923.