

論塞尚 「圓柱體、球體和圓錐體」 的哲學意涵與藝術表現

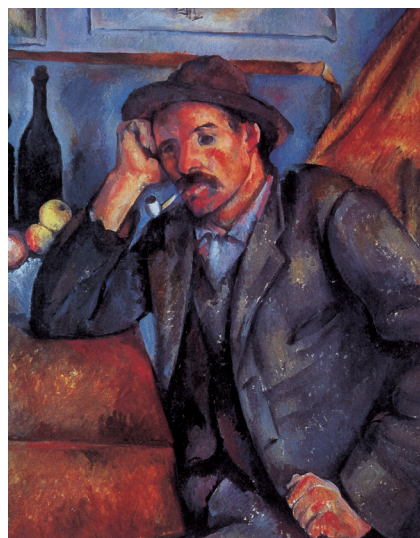
On Cézanne's "Cylinder, Sphere and Cone"

尤昭良 Chao-Liang Calvin YU
國立台北護理學院共同科專任助理教授



←圖1 塞尚《抽煙者》(Le fumeur)
c.1891 (V.684, R.756)
畫布上油彩 92×73cm
Kunsthalle Mannheim

↓圖2 塞尚《抽煙者》(Le fumeur)
c.1891 (V.686, R.757)
畫布上油彩 91×72cm
Hermitage Museum, St. Petersburg



壹、前言

塞尚著名的箴言：「以圓柱體、球體與圓錐體來處理自然」(底下簡稱：「三種圓體」)¹，一個世紀以來，雖然已經廣為流傳，並為人多所討論或直接形諸創作，但其真正意涵為何，則仍少被探究，一般學者普遍認為此乃塞尚對事物基本結構之表述，但對其結構之內容亦未見說明，或說明而至今仍未有定論。

本文意在根據塞尚的原始書信對其「三種圓體」首度做出「心物合一」的實質詮解，並證諸其重要作品以為可靠論證。所謂「心物合一」，狹義指人身之兼含「身體與心靈(身心一體)」；廣義指世界一般現象之兼具「精神與物質(心物合一)」；更廣義則指神與宇宙之和諧。將上述狹義的人身與最廣義的宇宙類比時，分別稱之為「小宇宙」(microcosm)與「大宇宙」(macrocosm)；前者為後者之縮影²。而這個「抽象概念」(「心物合

一)與「具體形體」(「三種圓體」)的對比與互通,亦符合塞尚在另一書信中關於文學家與畫家分別地運用「抽象概念」與「具體形體」之說明³,意即此二者可以意指相同的意義,而其差別乃在於表現媒介之不同。

底下的討論先概述四位西方重要學者之見解;次論本文詮釋;最後釐清問題並獲致結論。

貳、本文

一、四位西方學者的見解

西方最資深的塞尚權威學者前紐約市立大學(City University of New York)教授約翰·瑞沃(John Rewald,1912-1994)於討論到塞尚這個重要箴言時說道:

這個盤繞於塞尚晚年的理論,是他研究平面(planes)與積量(volumes)的結果;然而,在塞尚的作品中,人們並未發現圓柱體、圓錐體,[...]人們可能因而被容許將其理論視為:他為表現其潛藏於自然色彩的表面下之結構意識(consciousness of structure)的一個嘗試。⁴

如上所述,瑞沃認為塞尚所強調的「三種圓體」,是後者「研究平面與積量的結果」,但瑞沃認為:圓柱體與圓錐體並不存於其作品中,所以,這可能是塞尚意指著某種「結構意識」的嘗試,並因此使塞尚與印象主義的朋友們分道揚鑣。

而另一塞尚學者,時任哥倫比亞大學(Columbia University)藝術史教授的疊歐多·瑞夫(Theodore Reff)則於一九七七年論道:

不幸的是:塞尚對「以圓柱體、球體與圓錐體去處理自然」僅以透視去評論,且其評論迅速地與此箴言分離以至於現在;如此一來,使得藉由他的陳述或實際運用而去了解其意指變得不可能。⁵

引文中,瑞夫認為:塞尚對上述箴言僅著重於「透視法」的評論,而且,該評論後來與箴言本身脫離,更使得塞尚原文旨意令人難解。所以瑞夫推斷:藉由塞尚本人原先的「陳述」或「實際運用」皆無法了解其意義。

諸如上述的困惑與推測,可說是相當的普遍;其他的詮解又如:當代美學學者波蘭科學院

院士達達基韋茲(W. Tartakiewicz, 1886-1980)認為,這是塞尚意欲掌握那些超乎偶然性,而追求「自然的規律與恆常之特性」的表現方式⁶。而著名藝術史家龔布里赫(E. H. Gombrich, 1909-)則假設塞尚可能是希望畫家在組織畫面時,應該把此等「基本的堅實形體」牢記於心⁷;至於這種表現方式與其藝術作品的關係之探討則亦未論及。

綜合上述,可以明顯地看到各學者對塞尚此一箴言,有著各式各樣的詮釋:瑞沃視之為「結構意識」;瑞夫言塞尚「僅著重於透視法的解釋」;達達基韋茲詮釋為「自然的規律與恆常之特性」;以及龔布里赫的「基本的堅實形體」等,然而相似地,他們都尚未合理地說明此一箴言的實質意涵,更未論及相關作品以資佐證,而這正是本文所要討論的目標。

二、本文之詮釋

不同於瑞夫之忽略塞尚的陳述,並認為「藉由他的陳述或實際運用而去了解其意指變得不可

圖3 塞尚《玩牌者》(Les joueurs de cartes)
1890-92 (V.560, R.706)
畫布上油彩 135×181cm Worcester Art Museum, Mass



圖4 塞尚《玩牌者》(Les joueurs de cartes)
1893-96 (V.558, R.714)
畫布上油彩 47×56cm Petit Palais, Paris



圖5 塞尚《吉佛魯瓦畫像》(Portrait de Gustave Geffroy)
1895-96 (V.692, R.791)
畫布上油彩 116×89cm Musée du Louvre, Paris

能」,本文底下對此箴言之探討,首先還是必須回歸塞尚原始的書信,以為可靠的根據。一九〇四年四月十五日塞尚在給貝納(Emile Bernard, 1868-1941)的信中重述他自己對作品的重要觀點,也就是此一箴言的出處:

容我在此重覆之前所告訴你的:以圓柱體、球體和圓錐體來處理自然,把所有事物都安置在適當的透視〔觀點〕之下,好讓一個物體或一個平面中的每一個邊都朝向某個中心點;和地平線平行的線條帶給人寬闊的廣度,這是自然世界之一隅,或者你也可以把它當作是「全能的天父、永恆的神」在吾人眼前所展開的景象〔...〕。⁸

引文中,塞尚首先建議貝納以「三種圓體」將自然物象賦形,並有秩序地安排在適當的透視裡,此處值得注意的是perspective一字除了一般詮釋為「透視」之外,它還具有特定「觀點」或「視界」的意涵。塞尚所津津樂道的波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)藝評即說畫中每件物品必須整體地突顯一個總括的觀點⁹;而他所最喜愛的小說裡的畫家佛倫歐菲(Frenhofer)也說「一幅畫像的原創性顯現於一個崇高的視域」。

¹⁰ 此處接續「前言」所述塞尚有關「抽象概念」與「具體形體」的對比,可以推知:一幅畫中「具體形體」的「透視」(perspective)安排,能夠對比於一筆文學作品中「抽象概念」的特定「觀點」(perspective);因此,塞尚這裡perspective的用法乃是可以同時運用於文學與繪畫的雙關語¹¹,此字的二種角色乃集中於其信中所說的「中心點」之象徵意義。¹²

接著,他在信中認為「和地平線平行的線條帶給人寬闊的廣度」—這個空闊平野在塞尚的眼裡有兩種不同的意涵:此處他明顯地以「或者」(ou)區分兩種「自然」:一為「自然的一隅」;另一為「神所展開的景象」。塞尚於此雖未使用專門術語來稱呼兩種自然,不過,其為文意向是相當明顯的:前者意指「所生的自然」(natura naturata);而後者的「神」即「能生的自然」(natura naturans),因而,此處需對此兩種自然加以溯源與詮釋,藉以了解塞尚對自然的真正見解。

英、法語的nature乃源自拉丁文的natura,而與希臘文physics之意義相當。此字有多重意義¹³,中文裡也有不同的對應詞彙,如:天性、本性、物性、自然、人情…甚至也指造物者。但拉丁文natura乃來自動詞nascere,有「出生」義:指生命體與生具有之特徵或性質,意即「本性」、「天性」;同時,nascere尚具有「動」義,亦即事物之所以能動或靜的原因或根源;因此,自然除了是可見的「事物」之外,也含有不可見的「原因和法則」,亦即其本質。以樹木為例,人們除了把樹木歸屬於自然之中,還在樹木的生長過程裡發現自然動靜變化的力量;若擴大至宇宙來說,自然一方面表示可見的萬物之總和;另一方面也表示不可見的自然物產生之法則¹⁴。中世紀時期為了區別上述兩種自然,因而分別地以「所生的自然」(natura naturata)稱呼前者;而以「能生的自然」(natura naturans)稱呼後者,此種名詞並為當時部分經院主義哲人所採用¹⁵。近代哲學家布魯諾(Giordano Bruno, 1548-1600)和斯賓諾莎(Benedict Spinoza, 1632-1677)則先後進而將兩種自然融合於「神」,以斯賓諾莎為代表來說:就宇宙分殊性的側面言,宇宙即是神的無限屬性分化而成的現實世界或稱「所生的自然」;而就宇宙統一性的側面言,宇宙即是神或稱「能生的自然」。總之,上述代表物質(物)與精神(心)之兩種自然即是神的「一體之兩面」,「心物」至此達到合一¹⁶。

對於上述「兩種自然」的心靈體悟，使人產生一種浪漫的自然崇拜，類似於詩人莎士比亞 (William Shakespear, 1564-1616) 擬想樹木似有舌頭、小溪有如書本、石頭恍若在傳道，以致於山水各自有靈，一切皆美善；又如詩人渥茲華斯 (William Wordsworth, 1770-1850) 詮釋古代人在溪流、林間、海洋發現各種精靈¹⁷。而塞尚此處對兩種自然的區分——一則它是平凡的物質世界中的一隅；二則它同時也是造物主精神的展現——自然對他而言，既是物質的存在，也是精神的表徵；換言之，這是精神與物質的融合，也就是前述斯賓諾莎式的「心物合一」。

有了以上「心物合一」的「抽象概念」後，此處即可回溯並推知塞尚三種「具體形體」之於人體的象徵意涵。塞尚曾於一九〇四年七月二十五日給貝納的信中將橘子、蘋果、碗與頭顱等「球體」相提並論¹⁸；由此可見，以「頭顱」詮釋「球體」的適當性。他也曾在另一場合說道：「你看在我們前面的那個人〔…〕，好了，手臂不算的話，他是一個圓柱體。」¹⁹ 如此一來，「圓柱體」即形同人體的「軀幹」——以上的「頭顱」與「軀幹」二者合而代表——「身體」。進一步來看，此處塞尚的言辭解說可以證諸其本人一八九〇至九二年間所畫的兩幅《抽煙者》(*Le fumeur* , 圖1、2)，在「圖1」中，他將象徵著「軀幹」，且與它同一赭灰色調與畫法 (中間較亮、兩邊漸深) 的「圓柱體」；以及象徵著「頭顱」的淺白「球體」之局部並置於人物之右上角，暗示了「圓柱體」、「球體」與人物的「身體」之關連性。類似地，「圖2」的左上角之象徵物則分別地換成同樣是「圓柱體」的酒瓶與「球體」的水果，但其指示作用則相同於前圖。甚至，此二圖中的煙斗之整體外形亦兼含暗示「軀幹」的「圓柱體」與「頭顱」的「球體」，如圖所示；並可再證諸另一作品《玩牌者》(*Les joueurs de cartes* , 圖3) 中，塞尚以掛在牆上三大一小的煙斗依序暗示牌桌周邊的三個大人與一個小孩之「身體」，且以左上角的一只「球體」狀瓦罐暗示站立其旁的男人之「頭顱」²⁰。上述的象徵物：酒瓶與煙斗亦可見諸其他同名的《玩牌者》系列畫作，如比較「圖3」與「圖4」，則可發現：「圖4」裡左右兩邊的玩牌者中間的酒瓶即隱示同為「圓柱體」的「身軀」之構圖，有如「圖3」中央所現之人物。由此可見，瑞沃認為塞尚畫中「沒有圓柱體」(引文4)既忽視前述塞尚的言談(引文18、19)，也不符合其畫作。



圖6 塞尚《佛拉畫像》(*Portrait de M. Ambroise Vollard*)
1899 (V.696, R.811)
畫布上油彩 100×82cm Musée du Petit Palais, Paris

至於「圓錐體」則未見諸塞尚文字或言談之解說，而只能以「人心」為代表，並可證諸塞尚一九〇五至六年的重要作品《吉佛魯瓦畫像》(*Portrait de Gustave Geffroy* , 圖5) 與完成於一八九九年的《佛拉畫像》(*Portrait de M. Ambroise Vollard* , 圖6)；在此二圖中，前述代表「頭顱」與「軀幹」的「球體」與「圓柱體」即分別地出現在「圖5」最下方桌角上之圓盤與圓柄物件；以及「圖6」左上方窗景裡之圓盤與圓柱形煙囪²¹；此外，塞尚還先後把這兩幅畫的主角：作家吉佛魯瓦 (Gustave Geffroy, 1855-1926) 與畫商佛拉 (Ambroise Vollard, 1867-1939) 事後在不同場合裡，回憶塞尚為他們作畫的情形時，皆曾討論到的肖像「襯衫前襟」(*shirt front*)²²，都畫成象徵著「心」的「圓錐體」，如圖分別所示；意即：此處之「圓錐體」以服裝的部位言，是「襯衫前襟」；以人體之部位言，則是本文所論的「心」，這乃是塞尚將「抽象概念」的雙關語於「具體形體」之畫作上的運用。由此亦可見：「三種圓體」

確實皆同時出現在此二圖中，不約而同地統合為「身心一體」。因此，瑞沃說塞尚畫中「沒有圓錐體」(引文4)，自然地又與畫作不符。

甚至，由「圖5、6」皆可清楚地見到「圓錐體」分別被以「透視」(perspective)法同時安排在畫中人像與整體畫作的「中心點」上，有如前述塞尚重要信函所言²³，因此，它除了兼是畫中人物之「襯衫前襟」與胸口的「心」以外，它還代表整體畫作的中心「觀點」(perspective)：「身心一體」的「抽象觀點」被落實到畫中「具體形體」的人體(小宇宙)上²⁴，類比世界一般現象之「心物合一」；以致於上述「能生的自然」與「所生的自然」之合一，即「大宇宙」之和諧——由此可證：「身心一體」(心物合一)乃是塞尚賦予繪畫中基本的「三種圓體」既深刻又豐富之實質意涵。

參、結論

綜合以上對塞尚書信的討論，本文已就塞尚此一箴言之哲學意涵加以詮解並證諸重要作品，從而反駁前述瑞沃所言「在塞尚的作品中，人們並未發現圓柱體、圓錐體」之看法²⁵；同時，也辨明瑞沃所謂「藉由塞尚的陳述或實際運用而去了解其意指變得不可能」之偏解²⁶。而由於文學(抽象概念)與繪畫(具體形體)之對比與互通，本文亦說明了此一箴言並非止於透視法的安排，或龔布里赫所謂的「〔畫面〕基本的堅實形體」²⁷，而是連帶具有指示抽象概念的象徵；終究，本文即進一步就達達基韋茲所說的「自然的規律與恆常性」²⁸，以及瑞沃的「結構的意識」等一般性名詞表述²⁹，而首度論證了涵蓋人體、世界與宇宙的「心物合一」之實質詮解³⁰。■

《註釋》

- 1 參見Paul Cezanne(1904), *Correspondance*. John Rewald (Ed.) (1985), 300. Paris: Bernard Grasset. 詳見引註8。
- 2 參見吳康(1961)，錫園哲學文集，卷二，437。台北：華國出版社。
- 3 Cézanne, *Correspondance*, 303. "Le littérateur s'exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions." (「文學家以抽象[概念]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。」) 此處之「文學家」乃泛稱「以抽象[概念]來表現」者，此實已包含「哲學家」。「具體形體」則意指繪畫之具體性，而非指畫作內容之為「具像畫」或「抽象畫」。

- 4 John Rewald(1986). *Cézanne, A Biography*, 226. New York: Harry N. Abrams. "This theory, which preoccupied Cézanne during his last years, is the outcome of his study of planes and volumes. In Cézanne's work, however, one finds neither cylinders, cones, [...] One might thus be permitted to see in this theory an attempt to express his consciousness of structure beneath the colored surface presented by nature."
- 5 Theodore Reff(1977). *Painting and Theory in The Final Decade*. In *Cézanne: The Late Work*, exh. cat., 47. New York: Museum of Modern Art. "It is unfortunate that Cézanne's remark on 'treating nature by means of the cylinder, the sphere, the cone', made merely to introduce the one on perspective, was soon separated from it and has remained so ever since. This has made it impossible to understand what he meant by either statement or to reconcile it with his practice." 瑞夫文中依據立體主義畫家葛列茲(Albert Gleizes, 1881-1953)觀點(而非塞尚觀點)加以申論，於此不贅。
- 6 W. Tatarkiewicz(1980). *A History of Six Ideas*, 284. Warszawa: Polish Scientific Publishers. "This meant that he wanted to capture those features of nature that one regular and constant, independent of chance arrangement."
- 7 E. H. Gombrich(1995). *The Story of Art* (16th ed.), 574. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. "He presumably meant that he should always keep these basic solid shapes in mind when organizing his pictures."
- 8 Cézanne, *Correspondance*, 300. "Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici: traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le Pater Omnipotens Aeterne Deus étale devant nos yeux [...]" 書信後半之內容與「三種圓體」無直接關聯，暫予省略(但不表示不重要)。
- 9 參見 Charles Baudelaire. *The Salon of 1859*. In Jonathan Mayne (Trans. and Ed.) (1981), *Art in Paris, 1845-1862, Salons and Other Exhibitions Reviewed by Charles Baudelaire*, 60. Oxford: Phaidon. "Everything, in fact, must serve to illuminate the idea [...]" 塞尚贊賞波特萊爾的藝評，參見Cézanne, *Correspondance*, 326.
- 10 參見 Honoré de Balzac(1845). *The Unknown Masterpiece (Le Chef-d'œuvre inconnu)*. Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger (Eds.) (1998), *Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*, 90. Malden, MA: Blackwell Publishers. "Every figure is a world in itself, a portrait of which the original appeared in a sublime vision." 塞尚贊賞佛侖歐菲，參見Paul Cézanne(2001), *My Confidences*. In Michael Doran(Ed.). *Conversations with Cézanne*, 101. Los

- Angeles: University of California Press. 塞尚於此問答中，表明他最喜歡的小說人物為：佛侖歐菲。
- 11 塞尚喜用雙關語與多義字，參見 Lawrence Gowing(1977). *The Logic of Organized Sensations*. In *Cézanne: The Late Work*(p.197). New York: Museum of Modern Art.
- 12 詳見下文。
- 13 參見A. O. Lovejoy(1978). *Nature as Aesthetic Norm*. In *Essays in The History of Ideas*(pp.69-77). Westport: Greenwood. 列有三十六種美學意涵。
- 14 參見 William Windelband(1958). *A History of Philosophy*, 336-38, 368, 409. New York: Harper & Bros.
- 15 *Ibid.* 此二種自然之中譯又稱：「能產的自然」與「所產的自然」；「主動的自然」與「被動的自然」。各哲人不同的詮釋與分類於此不贅。
- 16 參閱傅偉勳(1968). *西洋哲學史*, 293-297, 306-307。台北：三民書局。
斯賓諾莎的「神」內在乎整個宇宙之中，所以是一種汎神論思想而不同於基督教的「人格神」。他為解決笛卡兒(Réne Descartes, 1596-1650)分立「心物」為兩種實體的二元鴻溝，而將「心物」還元為「思惟」與「擴延」兩種無限屬性而同歸於神。吾人既可以從「思惟」側面透視宇宙的精神性；亦可以從擴延側面剖解自然的物質性。笛卡兒的「心物二元」至此歸為「神」的無限屬性之兩個面向而達到「心物」的統一。
- 17 參見 George Boas(1973). *Nature*. In Philip P. Wiener (Ed.), *Dictionary of The History of Ideas*(p.351), New York: Charles Scribner's Sons.
- 18 Cézanne, Correspondance, 304. "Je veux dire que, dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant, [...]"
- 19 Gustave Coquiot(1919), *Paul Cézanne*, Paris: Ollendorff. In Doran (2001), 229. "You see that man in front of us [...]. Well! he is a cylinder, his arms don't count!"
- 20 不同的例證亦可見諸「圖5、6」，如下文。
- 21 瑞沃曾批評「圖5」為塞尚所捨棄的「未完成之作」，參見John Rewald(1996), *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, in collaboration with Walter Filchenfeldt and Jayne Warman, 477, New York: Harry N. Abrams；瑞夫曾推測「圖6」之窗景可能預示了美國畫家馬哲威爾(Robert Motherwell)於1955-60年間所畫的作品《西班牙共和體的輓歌》(*Elegy to the Spanish Republic*)，參見Reff(1977), 21。各家對個別畫作之不同詮釋因與「三種圓體」無涉，於此不贅。
- 22 就「圖5」而言，吉佛魯瓦曾觀察塞尚作畫的情形，並記載後者對「襯衫前襟」特別費神修改，參見Rewald(1996), 476；而就「圖6」而言，佛拉亦曾記載塞尚除了於「襯衫前襟」特別用心外，後者還說：「我對你的襯衫前襟感到滿意。」("I am not dissatisfied with the shirt front.") 參見Ambroise Vollard, *Cézanne*, Harold L. van Doren (Trans.) (1984), 86, New York: Dover.
- 23 參見註8、12。
- 24 「小宇宙」類比於「大宇宙」，參見註2。
- 25 參見註4、19、23。
- 26 參見註5、8。
- 27 參見註7。

28 參見註6。

29 參見註4。

30 或問：身為畫家的塞尚本人如何會有如此哲學化「心物合一」的思想？其實，以上的詮釋是根據塞尚信函與作品所推衍出來的結論，其中並無過度之處；何況，塞尚書信中還透露出他周遭至少有兩位與他關係密切的哲學家：其一為執教於其故鄉艾克斯(Aix-en-Provence)的哲學教授貝梅斯尼(Georges-Edouard Dumensnil, 1855-1916)，塞尚常向他討教有關哲學的問題，並在1897年1月30日的信中表明欲呈送兩幅作品給他；另一正是其兒子：小保羅，塞尚在1903年2月22日的信中曾很正經地稱他為：「一個偉大的哲學家」(un grand philosophe)。如此一來，本文的詮釋除了符合理論的層面外，還頗符合塞尚周遭的文化處境。

《參考書目》

中文書目

吳康(1961)。錫園哲學文集，卷二。台北：華國出版社。
傅偉勳(1968)。西洋哲學史。台北：三民書局。

西文書目

- BALZAC, Honoré de(1845). *The Unknown Masterpiece (Le Chef-d'œuvre inconnu)*. In Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger (Eds.) (1998), *Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*. MA: Blackwell.
- BAUDELAIRE, Charles(1859). *The Salon of 1859*. In Jonathan Mayne (Trans. and Ed.) (1981), *Art in Paris, 1845-1862, Salons and Other Exhibitions Reviewed by Charles Baudelaire*. Oxford: Phaidon.
- CÉZANNE, Paul(1904). *Correspondance*. In John Rewald (Ed.) (1985). Paris: Bernard Grasset.
- DORAN, Michael, (Ed.)(2001). *Conversations with Cézanne*. Los Angeles: University of California Press.
- GOMBRICH, E. H.(1995). *The Story of Art* (16th ed.). Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- GOWING, Lawrence(1977). *The Logic of Organized Sensations*. In *Cézanne, The Late Work* (exh. cat.). New York: The Museum of Modern Art.
- REFF, Theodore(1977). *Painting and Theory in The Final Decade*. In *Cézanne: The Late Work* (exh. cat.). New York: Museum of Modern Art.
- REWALD, John(1986). *Cézanne, A Biography*. New York: Harry N. Abrams.
——(1996). *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*. In collaboration with Walter Filchenfeldt and Jayne Warman. New York: Harry N. Abrams.
- TATARKIEWICZ, W.(1980). *A History of Six Ideas*. Warszawa: Polish Scientific Publishers.
- VOLLARD, Ambroise(1984). *Cézanne*. Harold L. van Doren (Trans.). New York: Dover.
- WIENER, Philip P. (Ed.)(1973). *Dictionary of The History of Ideas*, v. III. New York: Charles Scribner's sons.
- WINDELBAND, William(1958). *A History of Philosophy*. New York: Harper & Bros.