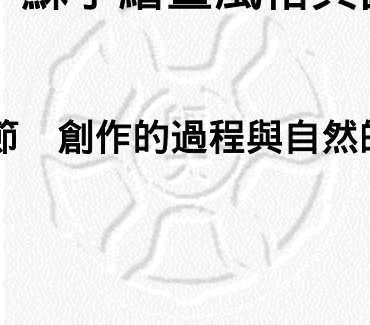


## 第三章 蘇丁繪畫風格與圖像詮釋

### 第一節 創作的過程與自然的關係



蘇丁的創作來自生活，感知、然後投射於畫作上。每種感知都是觀看與知覺之間交流的結果，領悟後，力求表現於畫作，最後呈現在觀者眼前令人感動的影像，不只是物體實質的存在與表現性的本質，還有藝術家在產生畫作過程的張力。蘇丁藉由全神貫注於所感知的事物與將之轉化成繪畫的確切性，排除其他的一切，他對視覺世界強烈的觀察力透過迫切的需要而具有表現性。

在整個經過吸收同化而內化並賦予形體的知覺過程中，憑藉的是畫家在他的繪畫中表現出他所體驗的事物之能力，及如何讓它成為自身的一部份，而這正是蘇丁所做的。他將他的中心思想具體化，並將自己融合在畫中，然後將情感投射在畫中，藉由畫面內在的混亂加以轉化。因此他創作的過程即是不斷地「接受」與「投射」的交替，然後，在交替的過程中，再次以不同的觀點，他可能走出自己，成為「局外者」(out there)——旁觀者，檢驗他自己和他的作品；然而在互相影響的能量中，「局外者」也可能變成他內在的自我。蘇丁的藝術即是顯露出這種一體感，即使是一種融合，在畫家與作品主題之間都是個人的與圖畫的融合。

蘇丁與他作品主題合為一體與融合乃根植於浪漫主義者對自然所抱持的的態度，當代相似的看法則出現於柏格森的論述中。柏格森提倡「直覺主義」，<sup>1</sup>強調在文藝作品中通過非理性感受而進入意識深處，強調「直覺」(intuition)在認

---

<sup>1</sup> 柏格森主張心物合一，認為只有透過「直覺」才能體驗和把握到生命存在的「綿延」(duree,duration)——那唯一真正本體性的存在。他強調的是意志活動，反對理智分析；人類本能進化為更純粹的直覺，以此來認識生命之本體，即自我之「綿延」，理智只能藉機械分析獲得表面知識，而真正實在的必須透過直覺才能瞭解；「綿延」永遠繼續、與日俱新；以生命動力 (elan vital, life force) 作原動力，向前開創新局，人們需透過直覺發現表象背後的真實性，但這是一個動態的演化過程。

識世界、藝術創作與鑒賞中的地位，排除我們與「實在」之間的障礙，克服我們同「實在的距離」，使我們直接面對「實在」本身，使靈魂得到提高，超脫生活現狀。<sup>2</sup>

直覺究竟是什麼？在這個問題上，西方學者從心理學的或哲學的角度實進行了很多的探討，如精神分析在考察無意識時的研究和柏格森的形而上學研究。但總的來說，在有限的瞭解下，尚不足以作出十分明確的界定。這裡，我們依然沿用「直覺」的基本含義：「不訴諸理性（推理）的理解力」或是本能的最佳狀態。

柏格森的思想在當時頗為流行，其影響可在當時未來主義者強調互相貫通的精神中看出，畫家馬諦斯也受其影響，在表現對物體的體驗時，強調畫家與主題（繪畫中心思想）的共通性。柏格森說：「直覺是真正與對象化成一體、打成一片的，而分析則只是借助於一些人所共知的普遍因素的組合來『包圍』對象，而實際上並不能完全抵達對象。」蘇丁可能接受柏格森的觀點，從而賦予「現實」以全新的觀念。馬瑞佛納舉蘇丁的說詞為證：「我學會說法文且閱讀柏格森的哲學。」<sup>3</sup>

但從蘇丁的藝術表現中可看出他從不曾是理論的追隨者，也非一有系統條理的思想者，所以他閱讀柏格森的哲學應只視為巧合或只是強化適合的理念，蘇丁的直覺關鍵乃來自個人的需要而非哲學的閱讀。

蘇丁與畫作主題融為一體可由他使畫作主題保持一致之重要性得到證明，此外，他藉由使觀者察覺到他對繪畫的投入而使觀者投入畫中，他找尋最適切的題材作為他的繪畫主題、對最完美的主題投注過切的追求，進而讓主題符合他繪畫的情感，在作品完成後，經由他判斷的迫切性，決定是否留下或將之撕成碎片，藉此強調他作畫意圖的嚴肅性。

<sup>2</sup> Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics* (London: Macmillan & Co., Ltd., 1913), p. 6.

<sup>3</sup> Marevna, *Life with the painters of La Ruche* (London: Constable and Co., Ltd., 1972), p. 161.

儘管到後來，蘇丁在選擇畫作主題時選擇性漸漸增加，實際的決定包含巨大的神秘性與較無意識的選擇，他的至友塞胡亞描述他選擇的特性：

畫作主題在他的潛意識中成長、醞釀，然後在偶然的機會裡，他發現那使他全神貫注的主題，他以熱情和狂熱將自身投射在繪畫裡，彷彿畫作已被他的精神領悟，或許僅需要半小時即可完成。<sup>4</sup>

美學家瑪奎（Jacques Maquet）談到美感的知覺是去確認個人凝集心神所框設的景象，隨著美學觀點感受到這個框景的全體時，注意力包括了對這個所覺物的內容與細節，但對物體本身的興趣則置於腦後，當下發生的情境是觀看者置於一種沈靜（serenity）與抽離（detachment）的狀態中。但我們無法判斷在蘇丁心中醞釀的主題是以何種方式被知覺、何時開始醞釀，也不知道這取決於偶然的主題之震撼的程度如何，也沒有人可以確切地判定哪一種特定的主題是特殊知覺的原因，或主題是否釋放僅直接與之相關的知覺，然而，一旦主題的概念或特定主題本身深深影響了蘇丁的知覺，他對它的追求是無庸置疑的。

許多事件可用來闡釋這種追求的強度，格羅特說道：「蘇丁正尋找風景畫中的主題，最後他終於發現一群樹看起來是『適當的』，為了確定這一點，他來來回回地端詳許多次，忘卻其他事，這過程花了數小時的時間，有些人幾乎要報警了，因為確信他是個瘋子。」<sup>5</sup>卡斯潭夫人的回憶中也提到其他事件，如他們如何努力替蘇丁爭取當地農村婦女的許可——當蘇丁的模特兒，為蘇丁的畫作擺姿態。蘇丁的《進入水中的女子》（*Woman Entering the Water*, c. 1931, 圖 3-1）受到林布蘭《浴女》（*A Bathing Woman*, 1654, 圖 3-2）的影響，《午睡》（*The Siesta*, c. 1934, 圖 3-3）一作是受到庫爾培《塞納河畔的姑娘》（*Demoiselles aux bords de la Seine*, 1857, 圖 3-4）的影響，這兩幅畫的完成，蘇丁都受到卡斯潭夫人的幫助，持續不斷地與這些婦人的丈夫作溝通以讓她們能當畫作的模特兒。他們的猶豫乃是因為懼怕蘇丁些許的瘋狂或懷疑有不道德的意圖。在經過無數次的拜訪後，蘇丁和卡斯潭夫人終於獲得許可。<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Henri Serouya, *Soutine*, 1960, unpublished manuscript, p. 128.

<sup>5</sup> Gerda Groth, *Mes Années avec Soutine* (Paris: Denoël, 1973), p. 74.

<sup>6</sup> Serouya, pp. 44-47.

蘇丁對繪畫的全心奉獻也是毋庸置疑的。有一次暴風雨來襲，蘇丁卻繼續作畫，並命令他的模特兒保持不動的姿態，模特兒十分憤怒地詛咒他，但蘇丁對她的盛怒絲毫不以為意，他越是專注，她越感到對他的恐懼，所以她只好持續地擺著姿態，經過一段時間後，蘇丁轉向模特兒，詫異地詢問她為何會變得這麼濕。<sup>7</sup>可看出蘇丁以瘋狂的態度作畫，忘卻所有他置身的現實世界中的一切，據說他曾經在畫畫時扭傷了拇指，但他卻渾然不覺，直到後來才意識到這件事。即使是腐爛的牛屍所散發出來令人噁心的惡臭，強烈到他的鄰居報警處理，也無法阻止他的投入。蘇丁如此專心致力於繪畫，甚至能在已繪畫過的油畫布或鋪地板的油布上作畫，他可以直接在已經繪有圖案或影像的畫面上作畫而不受到先前圖案的干擾，威勒曾經看到蘇丁在一幅十九世紀畫有紅鞭炮花束的油畫上繪製風景畫，並注意到蘇丁能夠「違反視覺震撼與干擾 他的眼睛彷彿遮蔽了所有不相關的事物。」<sup>8</sup>這很容易自然傾性將蘇丁極度的專注當作他完全排除真實的證據。

但事實上，蘇丁表現在他的繪畫行為上全心奉獻，並不表示他棄絕控制的法則，那被誤認為放任於純粹的直覺與自發性的行為實際上乃是全神貫注、專心致力於畫作上的表現，這種活動的排他性和他對觀看、注視與作畫強烈的入神，代表一種完全地吸收與對畫作主題更密切地接觸，這是一種專注時所產生的出神，繪畫過程的強度增添具體的感知與表現性的內容。

當然，自發性與直覺仍是實際繪製畫作時重要的因素，透過強烈的身體能量顯得更為突出，根據卡斯潭夫婦的敘述，蘇丁以將近四十枝畫筆來作畫，每一枝筆分別用來繪製不同的色調與厚度，然後以如使用時一樣快的速度將它們丟擲於地面上。<sup>9</sup>史提亞形容蘇丁「丟擲顏料於畫布上猶如拋開有毒的蝴蝶。」<sup>10</sup>另一個較不具可靠性的註釋是關於蘇丁以物理的術語談論他使用色彩的方式：「這取決於你調配、描繪與安排色彩的方式。」<sup>11</sup>根據歐洛夫的敘述，「蘇丁強烈地作畫直到他達到筋疲力盡的狀態為止，作品完成時，他也變得虛弱。」<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Monroe Wheeler, *Soutine* (New York: Museum of Modern Art, 1950), p. 88.

<sup>9</sup> Wheeler, p. 75.

<sup>10</sup> Emile Szittya, *Soutine et son temps* (Paris: La Bibliothèque des Arts, 1955, p. 38.

<sup>11</sup> Castaing and Leymarie, p. 32.

<sup>12</sup> Chana Orloff, "Mon Ami Soutine," *Jewish Chronicle* (London), November 1, 1963.

對蘇丁而言，一幅畫不僅是等同於一種體驗，它自身就是一種體驗。他同樣關注繪畫的結果與實際繪畫時的過程，假使要在畫作與繪畫的行為中鑑別體驗，繪畫結果乃是將體驗作實際的實現，如同葛林柏格談論蘇丁時說道：「他心目中所要表現的繪畫似乎更接近生活，而不像是一種視覺的藝術。」<sup>13</sup>

當我們體驗蘇丁所繪的一切事物時，繪畫的能量與筆觸是不容分開的，當我們與畫作主題建立密切的審視時，筆觸宛如能量的證據，讓觀者參與其中的活力並繼續不斷地轉化，經由每一個筆觸——運動與韻律，撞擊在畫面上的壓力、密度與重量，讓人感受到繪畫過程時強烈的急迫性，在蘇丁的「筆觸」中可發現其天分所在，他的作品中帶有一種熾熱，近乎粗暴的筆觸，但是卻往往又有一種流暢的感覺，幾乎每一幅作品、每一吋的畫面都貫盈著這種熾情筆觸的力量。蘇丁在處理色彩上只用厚塗的方法，從來不加以雕塑或增加畫面肌理的表現手法。為了達到完全色彩、完全視覺的效果，他的顏料是以揉捏、搥打的面貌呈現出來；他不是使用畫刀的專家，他也不追求「繪畫特質的表現」<sup>14</sup>。

蘇丁對繪畫媒材的每一部份也同樣要求強烈的極限——包含筆刷、顏料、色彩。這些構成要素充沛的力量每一部份都被認為能提昇且發揮其極致的效能，皆具有表現性，接近心理學地顯露個性與生命，蘇丁越是在作畫時「生活」，他也賦予繪畫生命。筆觸與顏料產生生命，畫作主題變成一種跳動的、有脈動的物質。利普茲頌揚蘇丁：

在今日畫家中，他是少數罕見能使顏料呼吸光線者之一，這是無法學習或獲得的，它是上帝所賦予的天分，在他的畫作中，有一種這一代未曾見過的特質——將生命轉化成繪畫、將繪畫轉化成生命的力量<sup>15</sup>

蘇丁那粗鄙的主題（素材）經由創造者——藝術家的呼吸與力量轉化為生動的事物。富爾在對蘇丁的專論中富有表現力地論及蘇丁畫作主題的抒情性，藝術家

<sup>13</sup> Clement Greenberg, "Soutine," 1951, in *Art and Culture*, p. 115.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Jacques Lipchitz in Werner, p. 63: "He was one of the rare examples in our day of a painter who could make his pigments breathe light. It is something which cannot be learned or acquired. It is a gift of God. There was a quality in his painting that one has not seen for generations--this power to translate life into paint--paint into life..."

與畫作融合為一並轉化成「精神心靈」。<sup>16</sup>

就顏料表層而言，將無生命的素材、顏料變成活生生的原生物質，在蘇丁的畫中與印象主義者的畫作中或當代藝術家的畫作中所呈現的是不同的面貌，蘇丁主要的興趣並非像大多數現代藝術家一樣，在確立繪畫的本質或表面的二度空間，而是超越繪畫的本質，他畫作中的顏料表層宛如活生生的肌肉，他的努力較接近梵谷——試圖將繪畫轉化為活生生的東西、真實的存在。然而，梵谷將繪畫轉化的神奇力量乃是較如實地（不誇張地），夏皮洛（Meyer Schapiro）說道：「（梵谷）填上顏料的行為部分是這種態度的反映，一種發狂似的努力將事物真實的內容保存在事物的影像之中，並在畫布上創造同樣完整且具體的事物。」<sup>17</sup>

蘇丁對自然的忠誠和堅持從生活中作畫，但在畫作視覺表象上與它們的目標似乎並不相符。在對視覺資料與細節的注意上，蘇丁顯得過份投入，或許是因為藝術家想要從這些資料中吸取一些「神奇的力量」，我們透過加在表現形式之上的專注與活絡感受到這股魔力，我們目擊一種「煉金術」將無生命的素材變成被描繪出來的活生生的物質，這種變形的強度增加額外的特點。

畢卡索曾經說過：「塞尚、梵谷他們從未想要畫出現在我們在他們作品中所看到的一切，他們只是忠實於他們所看到的，卻給自己惹來很大的麻煩。他們對這個世界所作出最美好的事就是他們無法以其他方法作畫；而正因為如此，他們變成塞尚和梵谷。」<sup>18</sup>同理，這樣的敘述也可適用於蘇丁，其藝術是心靈的投射，且他的畫作組成幾乎是引起幻覺的感知，使蘇丁的一些圖像具有「超」現實性。

其他藝術家創造出與自然相同的圖畫，蘇丁則是「製造」他所畫的事物。他是一位藝術家，也是一位煉金術士、魔術師與創造者。蘇丁所畫的圖像為了他而

<sup>16</sup> Elie Faure, *Soutine* (Paris: Editions Crès, 1929), p. 4.

<sup>17</sup> Meyer Schapiro, "On a Painting of Van Gogh," 1952, in *Modern Art* (New York: Braziller, 1978), p. 93.

<sup>18</sup> Jean-Luc Chalumeau, *Lectures de L'Art* (Editions du Chêne-Hachette Livre, 1991) 王玉齡、黃海鳴譯，《藝術解讀》（台北：遠流，1996），頁 84-85。

活著，卡貢諾維奇（Max Kaganovitch）敘述一則關於蘇丁想要從畫商手中拿回某一張作品的小故事，根據推測是為了要重畫其中的某一部分，當那位畫商拒絕他的要求時，蘇丁說道：「請不要太近地看她的腳，因為她非常的貧窮，且她的鞋子需要修補了。」<sup>19</sup>顯現蘇丁對其作品投入的強烈情感。

以同樣的方式，他自身的作品表現活生生的實體，博物館的畫作亦然。他對羅浮宮裡林布蘭的《被屠宰的牛》（圖 1-44）或庫爾培的《塞納河畔的姑娘》（圖 3-4）之回應並非來自其「畫作」，而是對畫中活生生的影像產生回應，所以他畫了數張這些畫作的不同版本，他建立了一「活生生的」牛——一個有生命的形式。

所繪影像的「真實」性之觀念可往前追溯至遠古的史前時代穴居人，他們藉由畫下欲擄獲動物的圖像，那麼他們便能擁有真實動物且讓牠們屈服於其力量之下。<sup>20</sup>儘管蘇丁的藝術並不原始，但在其中卻與這些原始人的藝術本能產生共鳴。

因為蘇丁的作品的特性是他對所繪事物強烈的投入與接近，假使不是不可能達成，欲使他從繪畫脫離是困難的事。他的繪畫是他所體驗的事物，也是他奮鬥之所在，它是他自身活存的一部份，當他的圖像獲得一種有生命力的力量的同時，圖像也變成真實的存在。蘇丁感覺到必須將自身與之保持距離，於是在蘇丁抉擇畫作主題與建立一種美學的與情感的距離之需要間產生了一股張力，這種推動力，分析之下，亦即艾略特（T. S. Eliot）所說的「此人正受到『創作的心靈』所苦」<sup>21</sup>，恰好用來說明蘇丁繪畫的發展狀況。

在他整個作品中都可發現存在這個現象，尤其是後期一九二二—二三年的作品。蘇丁藉由對畫作主題冷靜的觀察，將他自己從完全主觀地沈浸在他所繪畫的

<sup>19</sup> Maurice Tuchman, *Chaim Soutine, 1893-1943* (Los Angeles County Museum of Art, 1968), p. 41.

<sup>20</sup> 原始民族對於何者為真、何者為圖，有時根本分辨不清。一次，有個歐洲藝術家在非洲村落，畫了一張家畜的素描，那兒的居民悲嘆道：「如果你把牠們帶走，我們將靠什麼生活？」其觀念有不容忽視的意涵，對他們而言，多半的藝術都和圖像力量密切相關。法國南部拉斯科（Lascaux）山洞的原始人壁畫顯露出以圖模擬實物的全球性信仰之最古老的遺跡。

<sup>21</sup> T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," 1919, in *The Norton Anthology of English Literature* (Revised) (New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1968), vol. , pp. 1810-11.

事物中抽離出來，事實上，蘇丁作為一個畫家的立場完全自生活中取材，而非出自他的頭腦，反映出他喜好客觀性與紀律的傾向，畫畫只是個過濾、傳送、控制和建構的體驗。視覺世界提供給蘇丁豐富而複雜的資訊，在他整個創作生涯裡，從生活中作畫幫助他得以走出自我、替自然作註解。整個排除與認同之二元性都在蘇丁的每一個觀看和畫畫的過程中被從容掌控。「觀看」(look)——從生活中作畫，意味著以外物為目的(outer-oriented) 排除自我並暗示著專注與控制；「畫畫」(paint)——意味著將「外在」內化，經由個人內在的感覺將它過濾並投射在畫作中。<sup>22</sup>

從自然中取材也滿足其他的需要，蘇丁不僅在外界的真實中為他創造力的強烈慾望找到鼓勵，他也在其中發現反射自我世界的一面鏡子——包含他所看到的或甚至更意味深長地，是他如何轉化自然的方式。蘇丁在他的畫中可以體驗、控制和轉變外在的真實並與之建立個人的接觸，經由觀看自然的客觀的態度，建立起足夠的情感距離使他能藉由比擬(analogy) 來傳送與表達強烈的情感。

蘇丁一再地在風格的傾向上被拿來與梵谷作比較，尤其是塞荷時期的風景畫與梵谷後來在歐維爾(Auvres)的風景畫，也許一較具說服力的關聯是他們兩人都從生活中取材，並把它當作與真實作聯繫和處理的方式。然而，兩者之間有很多的差異。我們在蘇丁的畫作裡僅可以感覺到直覺，但在梵谷的畫作裡是較有系統的，蘇丁所強烈要表達的，在梵谷的畫中具有一種較病態的絕望(不顧一切)，假如蘇丁從自然作畫的過程與他對外界所作的情感反應相同，我們只能猜測這些關聯的程度多少，梵谷依賴自然作畫卻是一種特定的心理上的需求，透過畫出一個物體，梵谷體驗它的存在並掌握它，物體之具體的影像與清晰度和真實之間的接觸是建立在一較深層的心理學層面上，「對梵谷來說，物體是精神正常的象徵與保證，他並不轉向可能撫慰他的內在幻想世界，因為他知道對他自己而言，那

---

<sup>22</sup> Esti-Dunow, p.95.



必定代表著瘋狂」。<sup>23</sup>相對的，蘇丁需要與他所描繪的對象直接的接觸使它可以被視為一般對繪畫態度之標記——想要具體地與所繪事物作接觸，包含外部、內部及畫面上。蘇丁需要從生活中作畫，意味著需要不斷地再體驗與實際地體驗與對象的接觸。

直接從自然中作畫也提供蘇丁一個外部的真實檢驗，藉以評估他的藝術作品並作為對照，藉著將自然作為一參考的指標，蘇丁可掌握他的繪畫，他可以更客觀地評估他的作品。藉由在自然與它被呈現的畫像之間的差異，藝術家可以更清楚地識別他畫作的特徵，並因此發展出較大的自我界定與自我批評的知覺。比較自然與藝術、主題與畫作，藝術家對自然的資訊所作的調整變得越來越明顯，我們熟悉或認識的事物在經過圖畫的轉變後，藝術家迫使我們區分藝術與自然的不同，並辨識出在兩者間產生的張力。

就像其他從東歐移民來巴黎的猶太裔畫家一樣，美術館對他造成的震撼，一直都未能平息；當他在一九一三年（十九歲）抵達巴黎時，這是他第一次看到美術館裏各大師的原作；當時正好遇到立體主義興起之際，但是蘇丁卻拒絕接受立體主義的洗禮，反而投入古代大師的懷抱。在此，以其他藝術家的圖像為題材提供蘇丁另一個自我探索與發展的工具，藉著建立一個檢查站，以古代大師的作品為作畫題材來激發自我界定，如林布蘭的作品提供蘇丁衡量自己的標準。蘇丁並非因認同林布蘭而畫，而是想要準確地經由畫作的區別發現自我，他在真實生活中重新創作並直接從生活中繪畫同個主題，對照比較之下，蘇丁可評估他與林布蘭將自然轉化為藝術的能力，假如將蘇丁的牛與林布蘭的相比較（圖 1-42、1-43、1-44），彼此的差異是明顯的，但蘇丁的孤立與強調在比較之下顯得獨特。相較之下，蘇丁在維護自身作品的個性，古代大師的作品變成是一種基準與規範。

蘇丁藉由這種基準作為他個人視覺紀錄的對照，他使用林布蘭的畫作為參考

---

<sup>23</sup> Schapiro, pp. 93, 95.

點。在蘇丁與自然的主題之間，林布蘭的作品扮演調停的角色，藉著使用林布蘭的作品為模範，他得以建立起自己和畫作主題間的距離，畫作主題被允許擁有一存在的實體，而非完全依賴蘇丁的感覺和受界定。

這種距離也提供更大的客觀性，同時也提供一容許他在情感上靠得更近的緩衝，蘇丁在過去的藝術中找到的結構與紀律也提供安全的保證，那是以前已建立的，允許他自由地駕馭他的個性與藝術表現的其他方面。塔企曼在類似的文本中提及蘇丁對過去的藝術之愛慕：「傳統給予他一種腳手架，提供他自由地繼續發展的基礎，允許他違反某一特定傳統的準則。」<sup>24</sup>在所有蘇丁的作品中都可發現類似這種「控制 - 釋放」互相影響的存在。蘇丁在實際的作畫過程中，謹慎地選擇畫作主題然後以明顯的放縱態度作畫來產生形式。如同蘇丁在描繪食物圖像之前與當下的挑剔習慣(尤其是他早期在巴黎為貧窮所苦的那幾年，但並非絕對)，那違背「受控制的」結構，釋放出情感的、身體的與圖畫的能量。

蘇丁在畫作題材選擇上也因受到猶太文化對圖像與觀看的限制，因而或多或少蘊含了對猶太文化的認同與違抗，而更增加了圖畫表現性之張力。他刻意地重複同一畫作主題的畫作，形成許多系列作品，其中引起雙重作用：一方面，增強了他對所繪事物的情感，他畫同一對象越多次，越能知覺到它並擁有它。對他來說，這是一種重申特定主題之重要性的方法。

蘇丁以漸增的情感強化來繪製系列畫作，然而，在每一幅畫作中，主題原先的震撼在依次比較之下將會減弱，隨著每一次的弱化，體驗變得被隔離得較遠並較不依賴他對主題完全存在之知覺。隨著每一張畫作，客觀性變得較為可能，而他也能更自由地專注於新的事物。這些重複的圖像也提供他一固定的鷹架，藉此每一張新作品的細微差別可以保持明顯的替換。在他選擇穿著制服的人物畫作中也可發現類似的傾向，制服抵銷與抹滅了不同個體間的個性，以這些無個性特徵

---

<sup>24</sup> Tuchman, p. 27.

的和非個人的(客觀的)背景幕為背景,蘇丁強化他人物的個人特徵和姿勢(圖1-49、1-50、1-51、1-52、1-53、1-54、1-55)。

作畫時作為「基準」或是可信任和穩固的「假定事實」(不論是如實地呈現自然或者是古代大師畫作的基準),作為他獨特的觀察力之跳板都是活化的。「基準」也扮演陪襯的角色,用來增加與強化,並時常發揮其他的功用。「基準」在一方面提供一種能保持距離且解開糾結的方法,容許蘇丁能更深地從事其他的事物,他將自己限制在一個範圍,如此他才能自由地在另一方面全力以赴,傳統的構圖手段、系列主題的重複、對主題專注的態度、簡化為單一物體、特寫的視點都是為了這雙重的目的。

在蘇丁的作品中圖畫與情感的清晰度之間有持續不斷的調整與一致性,形式的表面配置受到所描繪事物的表現性指示影響,主題越是與蘇丁的情感有關聯,畫作形式的結構越是受限制與有規則,再次,限制或控制在一個範圍讓他能吸收更多的事物,不管是在不同題材類型(風景、靜物和肖像)的畫作中皆是如此,在下面的章節裡將會檢驗畫作以闡明這些關係。

## 第二節 風景畫

儘管蘇丁企圖毀壞塞荷時期的風景畫，在蘇丁的作品中，風景畫的數量仍佔最大部分，約有百分之四十的比例，清楚地呈現他的視覺喜好之趨勢。

風景畫在蘇丁的繪畫發展中扮演了如此重要的角色，其中一個原因是在描繪風景畫的過程特別能讓蘇丁專心沉浸在他的畫作主題上，在戶外作畫的體驗、處在自然之中，在意義上特別不同於在室內的工作室中作畫。藝術家在戶外作畫，受到空間、大氣和光線的影響，易與主題融為一體的天性傾向，使得他可輕易地變成風景的一個元素、成為他所描繪事物的一部份。藉著他將所畫的樹木、天空和山丘融為一體與深入自然，蘇丁得以逃離出自我。我們發現蘇丁在一九一九一九二三年於塞荷、一九三〇年代末和一九四〇年代初在吉弗希與香比尼等地的這些時期中，最投入在風景畫中，但有趣的是，在他的生命中，這卻是段充滿緊張的時期，他可能很容易就感受到「逃離」的衝動之時期。在塞荷的幾年，不管是就個人而言或就藝術上說來，都是段孤立、貧困與奮鬥的歲月，由深切的內在混亂和悲劇事件（莫迪里亞尼的逝世）而更加顯得受人注目。在吉弗希與香比尼時處於危機關頭，他不斷地躲避德軍的追捕，其間疾病與恐懼更形加劇。

蘇丁在風景畫的發展是朝向越來越明確清晰的主題，這樣的方向在他整個藝術表現上都是一致的——從風景畫到靜物畫到肖像畫。風景畫在早期（一九一九一九二三年）佔主要地位，靜物畫則在中間時期（一九二〇年代中期至末期），一九三〇年代大量的作品是人物畫。如前所提及的，只有在這循環結束時，在蘇丁生命末期的時候，風景畫才又再次確立它的優先地位，這種繪畫類型優先考慮的轉變反映了對清晰與明確的努力，當蘇丁試圖要建立更大的距離與客觀性時，他轉向靜物與人物作為更適切的手段，靜物與人物都表現出在類型上越來越偏向特定的題材。

塞荷時期的作品特色是遍面均佈、抽象的：如《暴風》(The Storm, c. 1920-1921, 圖 1-24)，表現最為「風景的」風景，卡涅時期的作品最為關切物體的特性，結果導致物體與空間之間界線的清晰，較接近靜物的概念：如《卡涅的風景》(圖 1-39)。一九二〇年代晚期和一九三〇年代畫作中梵斯的樹林、夏特教堂(Chartres Cathedral)及鄉村的房舍之圖像，轉變為僅有單一物體的肖像畫之方向：《夏特教堂》(圖 1-66)。

就整體構圖與組織而言，風景提供了蘇丁較多形式的可能性和方向，但主題越是被準確地界定與具體——因此較具有意義——他越能完全地集中注意力並全力專注於他所繪畫的事物。蘇丁對形式複雜度的控制不僅符合他表現的衝動，也呈現一個最終在他的畫作與圖畫的結構達成協議之成功的方式。最後，在一九三〇年代末和一九四〇年代初的風景畫中，蘇丁轉移整個循環，他回到形式的複雜度與塞荷時期廣泛的(無顯著特色的)題材，僅有此刻，產生較清晰與較統一的圖畫。而追求清晰形式之強烈慾望與努力找尋適當的形式結構，在塞荷時期的畫作中早已存在。

塞荷時期風景畫中的圖像充滿活力與流動性，當我們觀看時，產生不同的感覺和改變，這些風景畫經常被認為呈現不穩定感和如地震般的運動，感覺隨著圖像的動向、隆起和熱度而顫動。蘇丁在他的繪畫形式裡刻意避免任何單純的水平線或垂直線，更加強烈回應了這種不穩定性的感覺，如《塞荷的風景》(圖 1-23)中所呈現的。搖動且傾斜的房屋地基、移動的樹木和滑動的地面都以這種手段如實地呈現，據說莫迪里亞尼談論到有一次酒醉狂歡作樂的景象：「所有在我眼前的事物都在舞動，宛如蘇丁所畫的風景。」<sup>25</sup>華爾德瑪·喬治也描述蘇丁在他的作品中所宣洩的情感造成狂野的韻律，<sup>26</sup>這些敘述暗示了蘇丁這種瘋狂似的行為是不受控制與混亂的，然而，儘管塞荷的風景畫產生令人混亂、激烈與無法無天的感覺，蘇丁強調圖畫的組織構成卻是深思熟慮的，況且，這時期(三年)繪畫的發展方向都如此一致。再者，蘇丁即使漸漸增加對圖畫的控制也絕不降低圖像最後所呈現的原始能量。

<sup>25</sup> Amedeo Modigliani in Alfred Werner, *Chaim Soutine* (New York: Abrams, 1977), p. 50.

<sup>26</sup> Waldemar George, *Soutine* (Paris: Editions "Le Triangle," 1928). pp. 19-20.

塔企曼將蘇丁在塞荷的作品發展作概要敘述，強調這三年中有三個階段：形式變得越來越迴旋，且畫面主要軸線由傾斜變得越來越正直，在一九二一年之前，迴旋的形式是普遍的，伴隨著較垂直的安排：《塞荷的山丘》（圖 1-26），後來的作品較為對稱且有如書法式的線條，趨向抽象的衝動已經減緩，形式漸漸可清楚辨認，圖與地的關係有較明確的界定：《塞荷的山丘》（圖 1-28）。<sup>27</sup>

與這發展一致且部分是確定的，是對趨向平坦與壓縮的強烈渴望，將形式拖曳於畫面之上。與塔企曼的風格分析不抵觸，我們可以改變他強調的重點，蘇丁朝向將形式拖拉於畫面上，直到形成一個大的、幾乎如一有彈性的皮膜遍佈在畫面上，<sup>28</sup>在形式與形式之間形成不間斷的融合，在淺近和深遠的空間之間，每一個元素間都互相緊壓著且不可分離，這種圖畫的壓縮和融合產生類似的情感知覺——封閉、密集和同化。

畫面上那有彈性的顏料皮膜，不斷地拖拉、延展並化為可解讀的單一形狀、由多種形式團聚在一起或單一形式之擴張的團塊：《暴風》（圖 1-24）。在審視蘇丁後來的藝術發展時，這種畫面上巨大、平坦形式的創造具有重要的意義。在後來的靜物、肖像與風景畫中，單一物體被置於畫面中央、集中焦點且顯示出輪廓，可被視為塞荷風景畫逐步的發展。普遍傾向認為塞荷時期的作品與後來的作品在風格上不僅是有區別的且是完全相反的，故應強調此種始終如一的發展。

在早期塞荷的風景畫：《塞荷的風景》（圖 1-25），說明了從一開始遍面均佈於畫面上的線條律動、樹木形式反覆的推進力產生了一個圖案，引導視線遍及整個畫面，樹枝扭曲並延伸至畫框的邊緣，產生一伸展遍佈畫面的屏幕，凸顯它的二度空間。與延伸在畫面上的線性運動聯合運作的是向更深空間前行的運動，空間的間隔暫時性地被建立，儘管畫面空間仍是淺薄的與擁擠的，仍可到處移動並

---

<sup>27</sup> Maurice Tuchman, p. 23.

<sup>28</sup> Esti Dunow, p. 106.

置於形式背後。當我們在風景中游移時，尤其在畫面下半部，因上方發射狀的樹枝的放鬆（鬆開）可感受到封鎖與壓迫的感覺部分地被放鬆了。

塞荷的風景畫經常被用來與梵谷後期的風景畫作比較，<sup>29</sup>尤其是富有生命力的筆觸、節奏、顏料的多汁、黏稠感及兩人畫中都很活躍之線性的能量：梵谷，《修路者》（*Road Menders [An Alley in St Rémy]*，1890，圖 3-5），然而梵谷畫中筆觸的旋轉、猛擊及突進都顯得比蘇丁有控制力，它們跟隨著描繪的圖形所產生的運動形式而運作，蘇丁的筆觸卻與它的描寫物分離且擁有自身的能量、不受涉及的物體支配，最後，梵谷的筆觸相較於蘇丁較易衝動的筆觸，明顯較有規律和具可預期性。

再者，梵谷畫中線性的圖案結構建立了一表面的平坦性在根本上與蘇丁可塑性的平坦表面：「平坦性成為被壓縮了的固體」是異質的。<sup>30</sup>蘇丁的畫中，我們可以感受到形式佔據的空間和形式發揮的壓力，彷彿它們的平面被分裂開來並在表面上被反覆強調（《塞荷的樹木》〔*Trees at Céret*, c.1920，圖 3-6〕）。

蘇丁在塞荷的這幾年間是否有意識地察覺或受到梵谷的影響是有爭議的，後來幾年，他更憤怒地否認他與梵谷的藝術有任何關聯。<sup>31</sup>然而，蘇丁本身的否認並不一定能證明任何事。在某部分的原因，蘇丁拒絕梵谷可能因為他對塞荷時期作品一般的強烈的轉變（嫌惡），或是他需要維護他個人至上的個性（特徵），他唯一能忍受與他作比較的是那些死亡已久或比梵谷的年代更遠的藝術家，他在後來幾年同樣也譴責塞尚：「過於有計畫的、過於講究的、困難的與太用理智的。」

32

<sup>29</sup> See "A Soutine Boom?" *Art Digest*, vol. II, no. 16, May 15, 1937, p. 20.

<sup>30</sup> David Sylvester, *Chaim Soutine* (London: Arts Council of Great Britain, 1963), p. 7, Exhibition Catalogue: "a flatness into which solidity has been compressed."

<sup>31</sup> Florent Fels in *L'Art Vivant de 1900 à nos jours, 1914-1950* (Geneva: Pierre Cailler, 1956), pp. 90, 119.

<sup>32</sup> Soutine in René Gimpel, *Diary of An Art Dealer*, p. 437.

然而蘇丁並未否認他早期對塞尚的仰慕，在塞尚時期的風景畫裡，我們可以識別出蘇丁深切地受到他的影響，<sup>33</sup>前面已討論過的《塞尚的風景》（圖 1-25）一作中，令人聯想起梵谷畫中線性的運動和重複，也令人想起塞尚的作品：《賈斯 - 德 - 布芳的栗樹》（Cézanne, Chestnut Trees at Jas de Bouffan, 1885-87）。遍佈在畫面上的運動與深入圖畫的運動互補，在具有塞尚和蘇丁特色的韻律中產生相互作用，展現壓縮、淺近的圖畫空間。

另一幅約作於一九一九年的風景畫中（圖 1-23），蘇丁更進一步將吸收塞尚的精神具體化，在畫面上形式的分佈更為全面、壓縮的感覺也更為強烈，房舍、樹木、岩石和小徑都鋪展開來，彼此混融地塗在畫面上，物體間的區域被明確地視為物體本身，當形式的邊緣彼此碰觸與擦掠時，產生一種將物體本身模糊化的相互滲透作用。儘管房舍形式仍舊完整且清楚（只有在房舍顏色的區域中——乳脂白的顏色——宛如凝聚成一個單位），畫面上如植物的生長形式產生瓦解與混亂的效果，而蘇丁猛砍似的顏料與筆觸更促成這遍面均佈的運動。旋轉的形狀和深綠、黑的色塊裝填著鏘紅的微粒與震動，搖晃地布滿畫面其他的地方。然而，全體仍由圖形連接在一起，產生有一稜角的骨架封鎖住畫面上不同的區域，有如令人迷惑的拼圖。在蘇丁的畫中，形式在畫面上推進與伸展而產生的張力並不像塞尚畫中所發現的：塞尚，《在黑堡的公園裡》（Cézanne: In the Park at Château Noir, c. 1898, 圖 3-7），在兩人的畫作中，體積都被擠壓進一非常淺近的空間並產生一摺皺的畫面，彷彿結構的堅固性一鬆開的話，其中的形式就要爆炸開來了。

蘇丁圖形的傾斜性和塞尚的畫作也有類似性，儘管蘇丁為促成畫面特定的不穩定性而避免使用垂直線與水平線，每個描繪的形式都熟練地作調整與適應以配合其他的形式，整體仍然是固定、黏合在一起的。在塞尚某些畫中，儘管桌面或地平線或人物的軸線是歪曲的，圖形仍具十足的繪畫性，這點是無庸置疑的，我

---

<sup>33</sup> 此時蘇丁與莫迪里亞尼關係密切，莫迪里亞尼可能鼓勵蘇丁對塞尚畫作的興趣，因此時莫迪里亞尼的畫作也受到塞尚的影響。



們在其中仍可感覺每個部分都安排地恰到好處。<sup>34</sup>

在稍晚的風景畫中：《暴風》（圖 1-24），個別形式的傾斜遍及整個結構。對角線伴隨著形式的搖動與密稠度擺盪至右方，我們發現顏料膜形成的開端，厚重顏料在表面上到處流動，產生一潮濕、多汁的外皮，我們可辨識出顏料與筆觸拖拉著樹木、房舍、植物與天空，樹幹、天空、樹葉與地表的區別已被抹去，結果產生顏料、筆觸與形式的纏繞越來越清晰，如同遍及全面的攪動與主題擁擠的密度變成與畫面本身的皮膜合而為一，所有的搖動與迴旋都為了維持畫作的主题——暴風（當地的密斯拖拉風〔Mistral〕）。<sup>35</sup>

趨向右上方之洶湧的浪潮運動在其他塞荷的風景畫中變得顯著（根據塔企曼的說法，這種對角軸線在一九二一年之前的塞荷風景畫中最為明顯。）<sup>36</sup>在《暴風》（圖 1-24）一畫中，對角線的運動被抑制和控制著，當線性的韻律接近畫面邊緣時，便返回自身且緩和了猛進的推力。左下方的岩石自角落開始轉動、樹木彎曲並開始以平行線的方向到達頂端的結構而非穿破它，天空被擠壓到外面，呈現出只有一個角落的空白、一靜止的區域用來抑制線性的瘋狂。天空提供了些微可以呼吸的空氣，大氣阻塞而沈重，畫面變成一厚重、黏稠的顏料所形成的硬皮，我們首先察覺到顏料的存在，然後才意識到清晰的形式。

藉由顏料的皮膜，畫面中向上的拉力變得具有形體和可被感知。組成影像的所有形式都被拉曳在一起，我們看到存在空間內不同距離的東西都被鍊鎖在相同的畫面上——樹木、在樹木後的房舍（左側）、房舍之後的山丘（右方）、在樹枝之間與之後的天空完全連結在一起（此外，樹木本身也建立起一畫面的屏幕）。畫面薄膜合併的部分開始被解讀為大而平坦的形狀，這種近和遠空間的壓縮乃受

<sup>34</sup> 塞尚的影響持續進入蘇丁的塞荷時期，成為一種風格的典範，兩者畫作間有許多相似：如塞尚的《白屋》（*House with Cracked Walls*）和蘇丁的《白屋》（*The White House*, c. 1922-23）。

<sup>35</sup> 「密斯拖拉風」是法國南部平原吹來的乾風，一連吹襲數天。當此風颳起時，儘管天空清澈蔚藍，但人們都會躲在室內，據說它那穩定的大氣壓力和嗡嗡聲會讓人有點「瘋狂」並扭曲感知能力。

<sup>36</sup> Tuchman, p. 23.

到塞尚的影響，此時比較早期塞尚的作品中更為顯著。誘捕觀者的感覺取代了景物的特寫，我們感覺彷彿就置身在風景裡，<sup>37</sup>從畫布邊緣開始的運動，拉著我們後退進入其中，增強了這種陷入感，棒狀的樹木屏障更加強調了一種禁錮感。

在圖 3-8、3-9、3-10 中：《塞尚的風景》( Céret Landscape, c. 1919, 圖 3-8 )、《塞尚的風景》( Landscape at Céret, c. 1920-1921, 圖 3-9 )、《塞尚的風景》( Céret Landscape, c. 1920-1921, 圖 3-10 )，我們可感受到與成熟的塞尚作品中同樣有陷入濃稠、擁擠的空間與混亂的筆觸，在《塞尚的風景》( 圖 3-8 )一作中，我們再次感覺到圖中從左下至右上的對角線運動，在瞬間，那運動反轉並將我們投入風景的狂怒與混亂中。形式僅能勉強辨認，其次，我們僅能將筆觸當作是房子或樹木，從筆觸與顏料所描寫的事物中，我們將它們的猛劈當作能獨立地傳遞動作與能量的抽象知覺之實際物質，然而奇特的是，所有的動作在畫作的骨架中都顯得從容不迫。

在《塞尚的風景》( 圖 3-9 )中，影像被牢牢固定在圖畫的邊緣，靠近邊緣的形式彷彿螺絲鉗一般( 做為骨架中最後的螺絲鉗 )鉗住整體。所有的形式往畫面邊緣移動然後再重返回畫面( 山丘在左、樹木在右、葉子在底部和頂端 )，樹木運動的方向從左下方開始，但並不以對角線的方向直接到達右上方，而是在中途折回，形成垂直的角度，前景或中景已混在一起，無法區分。

在《暴風》( 圖 1-24 )中畫面中心的樹木，轉變成與頂部平行然後前行至左方，與更遠空間的山丘之傾斜線平行，結果造成畫面遠近空間都連結在一起；在《塞尚的風景》( 圖 3-10 )中，蘇丁藉由將前景的形式( 樹木 )擴張到畫面邊緣，同時擴展背景的形式( 左方的山丘 )，將畫面上不同的空間層拉在一起，達成類似的效果。這樣的手法是向塞尚學習的，塞尚經常將前景的樹木從底部往畫面頂部延伸，將介於中間和鄰近的形式都拉在一起( 塞尚，《聖維克多山》[ Cézanne:

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 25.

Mont St. Victoire, 1885-87 ], 圖 3-11 ), 然而, 對塞尚而言, 那是主要的、繪畫的、構圖的方法, 但在蘇丁的畫中卻變成一種個人的隱喻。<sup>38</sup>近和遠空間的壓縮和融合, 顏料融化形式、形式又溶入另一個形式、然後又溶入顏料中, 最終是一種情感的融合與同化, 是畫家對所繪事物的體驗與觀者對畫作的體驗。蘇丁的作品中, 我們看到濃稠、擁擠的畫面中, 形式被鎖定與擺放在適當的地方, 反射畫家和觀者對風景的沈浸, 他將混亂、狂熱與原始能量的情感投射在畫面上, 我們則見證與體驗一種身體的扭曲、撕裂與扭轉的感覺, 我們感覺到陷入濃密的叢林、在其中移動摸索, 然後突如其來的釋放與開放讓我們得以喘息, 並再走進其中觀看它所有的複雜事物。

蘇丁在許多這類畫作上使用的色彩都能引起情感的共鳴( 圖 1-24、1-25、3-9、3-10 ), 沈重的深暗色彩、厚厚地鋪陳在畫面上, 凸顯了壓迫的心情和圖像的無法穿透性, 畫面由深藍、綠、橘紅與黑主導, 這些黯淡的色調不時綴以白、銅紅、黃與橙等鮮明的線條, 這些小色塊與亮部使畫面產生如觸電的能量並給予了行經的部分如鑽石的光彩, 其他的區域則因暗沈厚重的色彩顯得扭曲與負荷過重。

在同樣這些畫作中, 畫面的顏料皮膜彰顯自身如一巨大、擴張的形狀, 但並不會延伸超過整個畫面, 它從邊緣撤退, 以建立起它和畫布之間的區別, 如此我們才能將形狀解讀為個別的、獨立的、橢圓的團塊, 這種橢圓的結構就是形成卡涅風景畫的基礎。

隨著畫面外形逐漸確立之同時, 主要影像趨向向中心集中, 不管是單一影像或複雜的物體, 傾斜的角度也變得更趨於垂直, 儘管形式毫無疑問地劇烈震動, 並在畫面上以對角線的方向推進, 但某些形式卻抵銷或至少控制這波流動, 較為垂直的形式( 是樹? 小路? 地表的裂縫? ) 試圖建立起垂直線, 然而, 中心主軸最後仍向主導的對角線讓步, 不過這半垂直的部分結構界定了這分界線內的區域並導引圖畫的流動與運動, 結果產生更垂直的運動 一向下湧流的感覺, 在其中,

<sup>38</sup> Ibid., p. 20.

將近和遠的事物都一起牽曳在畫面上，我們在其他畫作裡也可看到這種傾向中心垂直的形式安排，即使是與《多瘤的樹木》(圖 3-12) 非常不同的構圖：《塞荷的廣場》(Square at Céret, c. 1922, 圖 3-13) 《樹叢》(Group of Trees, c. 1922, 圖 3-14) 之構圖穩固了圖像，將之建立於一更中心線的穩固基礎上，《塞荷的廣場》(圖 3-13) 中形式的安排不僅在中心固定住，且另外有向外發射的運動，樹木在風吹襲下，形成連續的拱形、曲線與弧線、反覆的旋律將我們吸入彷彿如漩渦的能量中，中心的樹木和小路如一漩渦，將周遭風景的流動都引入其中，我們在此看到遍及蘇丁的風景畫中所呈現的充滿節奏與韻律感的圖形——塞荷風景中樹木與廣場彎曲的弧形：《塞荷的樹木》(圖 3-6)；《塞荷的廣場》(Landscape at Céret, c. 1922, 圖 3-16) 卡涅風景中波浪起伏的螺旋形旋律和吉弗希與香比尼的風景：《奧塞荷的颶風天》(Windy Day, Auxerre, c. 1939, 圖 1-70)；《在香比尼有斜躺人物的風景》(Landscape with Reclining Figure, Champigny, c. 1942-1943, 圖 1-71)。在塞荷風景中，獨特的旋律將人拉入風景中，並依次壓縮所行經的空間層，賦予畫作一種獨特的沈浸與糾纏感。

所有這些傾向——向中心性、筆直的姿態、合併為獨立的形式、橢圓形地放置在畫面上——在《塞荷的山丘》(Hill at Céret, c. 1921, 圖 1-26) 達到一種顛峰，呈現在觀者眼前之巨大的形狀延展於畫面上，此刻被強調的形式結構是單一的物體——一座山——其真實的輪廓與山形一致，畫面的顏料皮膜不再是由許多物體鍊結組合而成，蘇丁縮小了風景的元素，將焦點集中於一個鏡頭，即山本身，它的大小正適合他逐步發展的單一形狀之圖像，蘇丁對畫作主題的選擇最可能是聯合這些形式的刺激及對山本身的吸引力，並因此渴望以較近的專注和排除一切的方法來描繪它。山丘隱約呈現於上方，巨大而垂直的形狀向上拉曳過畫面，天空幾乎被擠壓出去，凸顯迎頭仰視的對比，山丘從頂部洩下，彷彿如瀑布似的朝我們落下，在底部的渦流攔截住這湧流而下的動作，並將觀者的視線引導進入畫中，在其中，我們彷彿進入使人迷惑的旋律與顏料的捲繞中，不斷地被追趕與拋扔。山丘內部的形式被分解成無數震動的顏料色塊，筆觸與所描繪的形式並無相關，倒像是具有能量的微粒衝入畫面上的感覺。每個筆觸都是可感知的顏料補綴和一片片的色塊，線條在厚重色彩的片狀構造中已退居其次。

蘇丁在畫面小區域中所表現的微妙色調變化是令人驚奇的，他可以在極小的區域將橙色、綠色、黃色、紫色、紅色、深紅色與藍色個別呈現出來。然而儘管色彩充滿明度的多變性、緊緊地包裹著的微小筆觸各自具備同樣的強度，但結合在一起時卻產生了模糊的效果，使得一些評論者因此並不認為蘇丁的天分是個色彩主義者。<sup>39</sup>事實上，所有塞荷時期的畫作中，形式是以一個明暗對比的結構連結在一起，而非色彩，儘管色彩本身以各種不同的曲折變化和特徵在畫面上延展，如《塞荷的山丘》(圖 1-26)、《塞荷的風景》(圖 1-25)和《多瘤的樹木》(圖 3-12)，色彩在其中主要將自身歸為兩類色系(一是土地的黃土色系——黃、橙、棕和紅；一是骯髒的色系——近乎如鬼魅的白、灰與褐的條紋)，主要宰制畫面的是結構和線條的韻律，而非色彩。

在《塞荷的山丘》(圖 1-26)中，蘇丁已能將早期畫作中遍面均佈的能量與形式疏導進入一較為明確與清晰的範圍，他並未犧牲掉早期作品圖像中的震動與豐富性，而是在此將抽象的能量固定在一確定的內容中。狂暴、分裂與模糊不清<sup>40</sup>變得可以忍受，因為我們最後可以將這些形式與能量解讀為可定義的實體——「山」之組成要素。將這種活動疏導進入明確的區域提供蘇丁一種構圖的骨架，如山丘圈圍起來的形狀賦予能量一個穩固的架構，最後可以附著所有的結構。骨架一旦建立後，就能使他投入更大的熱情，使他的畫面更為狂熱原始。

在早期畫作中，遍面均佈的圖像是由各種不同的元素組合而成，每一種元素彼此都以同等的立足點互相競爭，這種情感強度之同質性遍面均佈於各層面——包括情感的、材質的、節奏的與色彩的層面，但這種情感強度並不確保完全以高水平的處理，畫面不同的部分彼此抵銷或超越他者，所以從整體的每個部分看來並無法成為一實體。

蘇丁應也明白他的塞荷時期畫作中形式的限制，在整個畫作中，他試圖藉由協調遍面均佈的畫面與環境、二度空間與三度空間的關係來處理形式的結構，從他對畫面邊緣與角落的處理方式並無證據顯示他無法處理邊緣的能力，倒呈現有自覺地處理一新的圖畫結構，藉由將形式從邊緣與角落返回，他並未「讓它們離

<sup>39</sup> Katherine G. Kline, "Form and Frenzy," *Art News*, vol. 68, no. 8, December 1969, p. 51.

<sup>40</sup> Hess, *Abstract Painting* (New York: Viking Press, 1951), pp. 69-70.

開」，而是發現一種能在圖畫結構內將他的圖像封閉並框住的方式，他那彈性黏膜的顏料皮層變成橢圓的表面形狀，正好自圖畫的邊緣削回，是界定與圍住由四個邊條撐起的畫布中結構之圖像的方式。

在《塞荷的山丘》(圖 1-26) 中形狀進一步界定為山丘本身實際的形式，原本由風景中各種不同的元素組成的巨大表面皮膜，漸漸緊縮並集中，直到它變成單一的物體。然後，在畫面形狀與圖畫邊緣間之全體關聯的發展變成物體與空間之間更為明確的關係的模式。

沿著這些關係，蘇丁在一九二一年後的風景畫中開始使用更為明顯的結構元素：《塞荷的紅屋頂》(Red Roofs, Céret, c. 1922, 圖 3-17)《塞荷的風景》(View of Céret, c. 1920-1921, 圖 3-18)，在這兩幅畫中的形式仍然是顫動與震動的，房屋也非穩定地固定在地基上，但它們卻被在視覺上或隱喻地如鐵鉗般的形式固持著。在《塞荷的紅屋頂》(圖 3-17) 中，我們注意到上升中的房屋結構兩邊的樹木，如作為附加說明的括弧(托架)，將房屋牢牢地固定著並框架住它們，這個框架也作為一個制動器，阻止形式互相流動，如此限制與控制能量，使它限制在建築物垂直的團塊，使壓縮的能量不致爆發與毀壞整體，中心的團塊被它的托架穩固地支撐著，更加強調其作為能量的攜帶者之角色，中心的、向上的位置，兩側有樹木脅腹，為整體增添更為明顯的對稱之穩定性。同樣地，在《塞荷的風景》(圖 3-18) 中，建築物表面上看來變動、不穩定、有如地震的動亂也被圖畫的托架予以抵銷和控制，構成房屋的團塊顫抖地成群擁上，被中心的垂直面分割開來，不管這垂直面代表街道或地表實際的裂縫，都將房屋的傾斜化為無關緊要，視覺上，這個形式扮演著如骨骼的支撐物，也像一塊鐵，提供一向中心的垂直主軸，使從中心向各方伸展的形式能穩定住。

在這些畫中，包括有尖角的建築的形式、房屋分裂並展開於畫面上的方式、相鄰的形式皆互流並連結在一起、集中於中心的橢圓結構內之封鎖的影像等，都是後期塞荷畫作的風格特徵，並可將之與立體主義的藝術表現連結在一起。如前所述，畢加索和葛利斯都曾在戰前於塞荷作畫，發展出立體主義的早期階段，蘇丁談論自己塞荷時期的畫作時說道：

我從未親身接觸立體派，雖然我曾經受到它的吸引，當我在塞荷和卡涅作畫時，我屈服於它的影響，儘管我自己及作品的成果並非完全陳腐，但當時，塞荷的畫作一點都不平庸，在風景中，有許多按照透視法的呈現，正是因為如此，一幅畫可能看來是以某些特殊的風格所畫的。<sup>41</sup>

無可否認地，塞荷時期的畫作很容易被認為與立體派有關，且實際上也受其影響。但越是仔細審視圖畫，就會發覺蘇丁使用這個風格如此之久，並將之作為繪畫目標與其畫作表現並不相符，因此以立體派來詮釋蘇丁塞荷時期的藝術表現是不能被接受的論點，席威斯特在蘇丁和分析的立體派之間建立起相關聯的比較，發現兩者對畫作主題的體驗上，物體實際的特性對他們的感知而言都是次要的（或不恰當的）。兩者圖畫的形式，作為圖畫對象的實際真實與作為抽象繪畫一樣具有說服力，但它也是感知特殊外觀的物體的工具。<sup>42</sup>

蘇丁的感知與立體派繪畫具有類似傾向，在分析的立體派中，淺密、對比鮮明的空間居於畫面結構之後，形式在彼此間進進出出、前後往返、忽隱忽現地附著於畫面上，形式在畫面上彼此連鎖，最後合併為一巨大的結構（表面配置），比較蘇丁的《塞荷的紅屋頂》（圖 3-17）《塞荷的風景》（圖 3-18）和畢卡索的《霍塔的倉庫》（The Reservoir, Horta, 1909），在蘇丁的畫中，所有的形式都流進彼此，形成單一的巨大結構，《塞荷的紅屋頂》（圖 3-17）中呈現為單獨的高樓；將不同的建築物合併成一個建築結構也同樣發生在畢卡索的畫作中。

通常在立體派的畫作裡，形式的集中產生於畫布的中間、消溶於邊緣，塞荷的風景的發展再次重現這種趨向單一外觀形式的發展，塞荷的風景畫中則將形式從邊緣與角落拉離，因此在圖像與背景間產生一種圖 - 地的關係（figure-ground relationship），與立體派卵形或橢圓形的結構相似，然而蘇丁的風景畫乃是較具有三度立體的空間。

<sup>41</sup> Marevna, *Life with the Painters of La Ruche* (London: Constable & Co. Ltd., 1972), pp. 156-57. 吉培（René Gimpel）詮釋蘇丁對立體主義的看法：「立體主義沒什麼，它是理智的，無法給予任何樂趣」（Gimpel, p. 437）。

<sup>42</sup> Sylvester, p. 9.

區別立體派與蘇丁的關鍵在於塞尚，如同圖爾寇夫（Jack Tworikov）所下的註解：蘇丁的方式是「將塞尚藝術的建築團塊液化，使它的骨頭生肉。」<sup>43</sup>塞尚結構上與構圖上的力量（支配力）不僅是隱藏在蘇丁與立體派繪畫觀點之風格上的最相似點，塞尚在整個感知與表現的過程也為蘇丁與立體派之間畫下界線。

塞尚的藝術中有種基本的重量與重力，不管是圖畫的或精神的，我們可在其圖畫中感受到每個筆觸的掙扎、探索與最後獲致成功，當它們落在表面上必然的位置時，每個筆法都建立起屬於感知之連續的與累積的觀察力。這累積的過程立即給予圖像雙重的特性，既是固定的與持久的，也是液態的與流動的，在蘇丁的圖畫中，從圖像的流動性與必然性中我們可以發現類似的張力，此外，如同在塞尚畫作可感覺到畫中的事物持續在畫面上的發出某種隆隆聲與移動，在蘇丁的畫中可以更明顯地發現。蘇丁傾斜的形式與避免任何直角的線或邊都促成了這種運動潛在的隆隆作響，在《塞荷的紅屋頂》（圖 3-17）一作中我們感受到相同的震動與搖晃，具有立體派圖像的特徵。立體派的目標在於將具體的觀察之多樣性與同時性化為形體，同時賦予物體瞬間的移動變化和固定的、永恆的建構之感覺，而蘇丁努力朝向更穩定的的圖像，使圖畫更容易辨識並增加空間的清晰度（《塞荷的山丘》（圖 1-26）、《塞荷的風景》（圖 3-16））。

同時期在塞荷的山丘之後來的版本中暗示了隨後的發展（《塞荷的山丘》，圖 1-26），為後期塞荷和卡涅的風景畫之發展作了概括的總結。山丘垂直的、中心的版面配置，伴隨兩側的白楊木，產生明顯的對稱性，如托架的樹木將中心的圖像襯托得更為獨立與明顯，但此時封鎖與圍住的任務轉變為周遭天空的廣闊區域，（此時天空的光線塑造山丘周圍一種如月暈般的氣氛）雲從圖畫的邊緣移開，較低的角落的漩渦進一步將圖像含容進橢圓的結構中，這樣的構圖建立了自身內部的骨架。過渡到卡涅的風格則進一步將上方的天空與下方的路面放寬，我們看到遠方的山丘從我們眼前後退，空間的區段被表明、形式也清晰可辨，從這種擴展與明亮的色調產生了大氣與光線的感覺。在《塞荷的風景》（圖 3-16）中，我們可發現同樣的發展，整體瀟灑一種對稱的平衡感，形式可辨且空間的距離也被

<sup>43</sup> Jack Tworikov, "The wandering Soutine," *Art News*, vol. 49, no. 7, Part I, Nov. 1950, p. 31.



明確地建立，房屋置於如屏幕的格網之樹木後面，仍然傳遞著塞荷風景畫中封鎖與包圍的感覺，但此時小徑提供視覺的與實質的路徑使觀者能自由出入畫中。

即使在形式最為迴旋與最難辨認的塞荷風景畫中，我們亦可發覺風景是經由觀察而來的，<sup>44</sup>在所有塞荷時期的風景畫中，不管圖像多麼抽象或混亂，我們都可以感受到一種透過（藝術家）體驗後的特殊景象和被傳達出來的體驗之特質。我們對蘇丁畫中的塞荷城鎮之基本的感知如患幽閉恐怖症和陷入在巨大的樹木與環繞的庇里牛斯山中的感覺，而這正是蘇丁在塞荷風景畫中所欲捕捉的事實與精神。

儘管圖畫看似抽象而扭曲，但蘇丁的作畫方法從未曾忽略任何外部的事物。塞荷風景畫逐漸趨向增強的易讀性，通向更明確界範的卡涅圖像，即使在它最模糊不清的表現狀況時，塞荷的風景仍證明了這種朝向清晰化的發展，我們在這些圖畫中所見混亂的畫面，並不只是形式與顏料之混合，也看到蘇丁嘗試將個別圖像的元素拉攏並凝聚在一起，然而，在某些特定的觀點上，蘇丁仍努力朝向表現更為清晰的圖像。

蘇丁的寫實性包含強烈的觀察與專注，他越是仔細地觀看，他就越是將焦點縮小，在早期塞荷的全景畫中《塞荷的風景》（圖 1-27）縮小焦點於小城鎮廣場、少數幾棵樹、一間房子和一座山上，這種壓縮的對焦伴隨著特寫，有集中化的趨向。同樣地，主題的多樣性也窄縮為有限範圍內的重複主題。我們可以將塞荷的作品稱為「系列」的畫作——對相同場景的重複觀點：「廣場和廣場上的樹木」：《塞荷的梧桐樹》（圖 3-15）《塞荷的廣場》（圖 3-13）《塞荷的風景》（圖 3-16）《塞荷的樹木》（圖 3-6）《塞荷村莊的廣場》（Village Square, Céret, c. 1920, 圖 3-19）《塞荷的大藍樹》（Blue Trees, Céret, c. 1922, 圖 3-20）；「特定的道路或

<sup>44</sup> 參閱塞荷現代美術館出版的《蘇丁：塞荷 1919-1922》展覽圖錄，書中提供許多攝影照片作為蘇丁在塞荷當地所作的作品對照。Musée d'Art moderne de Céret, *Soutine: Céret 1919-1922 (24 juin-15 Octobre 2000)*, exhibition catalogue (Paris: Adagp).

房子」：《暴風》(圖 1-24)、《塞荷的風景》(圖 3-9)、《塞荷的風景》(圖 3-10)；  
「山丘」：《塞荷的山丘》(圖 1-26)、《塞荷的山丘》(圖 1-28)。並無法確定這重複的觀看是因為他執著於特定的主題或是不分主題的連續體驗，但我們可以很清楚地發現，他的觀看具有嚴格的特質，也許進一步促使他精鍊或界定他對焦的範圍，主題的重複性也一起促成對清晰性的追求。

重複地觀看並將視野窄化於特定的主題具有雙重的意義：一是表示一種漸增的主觀性，企圖在情感上更接近所描繪的事物；一是表示一種漸增的客觀性：嘗試幾乎如解剖手術般地仔細研究與分析某一特定的主題。被描繪事物之漸增的明晰性與具體性與蘇丁的繪畫朝向有秩序且限定自己從遍面均佈的構圖轉為更為對焦的、集中的構圖之發展一致。不管是單一主題或重複的觀點，主題越是明確與清晰，形式的範圍就越是受到限制。

在這些系列的畫作中，我們看到構圖變得越來越有規則且可預料，每次所處理的複雜度都更少，他對主題的執著（情感上地）或許是如此地強烈，以致於需要注意力的完全投入，要不然更合理的解釋就是，形式的結構提供了寄託，允許他可以繼續以高昂情感強度作畫。

對限定的題材作重複描繪的衝動在卡涅時期更為明顯，我們可以看到四、五張描繪城鎮地區的不同版本或對一些場景的一系列或一組作品：如「進入城鎮的道路」：《上山的路》(Road up the Hill, c. 1922, 圖 3-21)、《有人物的風景》(Landscape with Figures, c. 1922, 圖 3-22)、《有人物的風景》(Landscape with Figures, c. 1922, 圖 3-23)；「紅色的階梯」：《卡涅的風景》(Landscape at Cagnes, c. 1924, 圖 3-24)、《卡涅的街道》(Street at Cagnes, c. 1924, 圖 3-25)、《卡涅的紅階梯》(Red Stairway at Cagnes, c. 1923-1924, 圖 3-26)；「房屋和扁柏」：《卡涅的風景》(圖 1-39)、《卡涅的風景》(Landscape at Cagnes, c. 1924, 圖 3-27)、《卡涅的風景》(Landscape at Cagnes, c. 1924, 圖 3-28)；「村莊的風景」：《法國南部的風

景》(Landscape of Southern of France, c. 1923-1924, 圖 3-29) 《卡涅的風景》(Landscape at Cagnes, c. 1923-1924, 圖 3-30) 《卡涅的風景》(圖 1-32) 《卡涅的風景》(圖 1-33) 《卡涅的風景》(Landscape at Cagnes, c. 1924-1925, 圖 3-31)。

這幾年的每一張畫幾乎都可以歸類為某一個系列，結果使得觀者在識別作品時，傾向藉由它們的題材而非依據它們的風格考量。然而，在這些畫作中具有圖畫的發展變化——從較早的塞荷風景畫變成卡涅的圖畫再變至下一個時期，但它們與塞荷風景畫中出現的濃稠度並不一樣。在卡涅的畫中，我們可以列舉幾點：如形式和空間漸增的明晰度（用以區別較早和後來的畫作）、特定的類似筆觸或房屋被描繪的方式，但要將這些改變置於構圖的型態之發展內是較困難的。舉例來說，我們或許可以站在風格的角度評斷紅色階梯的畫作與其他相關的圖畫、村莊全貌的風景與其他相同視野的不同版本，但紅色階梯的畫作與村莊全貌的風景並不一定相關，另一方面，我們可以藉由將它放置在跟隨一確定發展中的模式之形式的發展，來描繪出塞荷風景畫的特徵。

遍及整個卡涅時期，明顯地越來越強調物體的特性，物體個別地出現或從其他的物體中凸顯出來，意味著蘇丁的藝術部分開始解開糾結；形式與色彩固定在有限的範圍內，能將它們識別為實際的物體，意味蘇丁不再完全沈浸於自己內心的感知世界，而能夠後退一步對物體作註解。

在塞荷時期的畫作，每個形式都犧牲自己的本體變成顏料與筆觸，形式未被準確地確立與界定，彼此互相融合。在畫面上到處流動的形式鮮少與「樹木」、「岩石」、「天空」或「房舍」有關。而在卡涅時期，蘇丁更仔細地觀看每個物體，並從中將對象自所處環境的全體融合中抽離出來，每個物體都扮演各自的知覺領域，與周圍環境區別出來，感知與每一個形式所合成之架構密切相關。

大自然不再被視為連續的感知之不斷的流動，在《卡涅的風景》(圖 1-39)

中，房屋的輪廓圍住了形式，而在《塞荷的山丘》（圖 1-28）中所呈現的是更為「明確的」塞荷圖畫，房屋的形式在彼此的邊界流進流出。我們看到這種過程開始於塞荷的圖畫中，早期塞荷圖畫中感知的互換和抽象圖畫的關係擴展延伸於整個畫面上（《暴風》，圖 1-24）漸漸導向限制在越來越小的區域中（《塞荷的山丘》，圖 1-26），直到卡涅時期，蘇丁終於將焦點放在實際的物體自身上（房屋、樹木、道路）並讓它們自主地扮演各自的感知領域。

在塞荷時期的圖畫中，蘇丁已將注意力放在如何將整個影像安置在畫布上，進而使他將注意力的範圍漸漸縮小並加以限制，直到他能處理較大形狀的物體（如《塞荷的山丘》，圖 1-26）和物體與圖畫的邊緣之關係為止。在卡涅時期，蘇丁繼續窄化他的對焦視點，直到他能個別地觀看每一個物體，然後再分別處理每個物體，而非如之前處理的整個結構——它在空間的安置、它的定位。結果，每個形式開始憑藉本身的條件、作為一有自主權的實體、一獨特的實體、佔據在自己的空間。

卡涅時期風景畫主要的風格特徵是開放性與空間的加深，<sup>45</sup>塞荷時期稠密的、無空氣感的畫面顏料皮層已經退向更深的空間，安置在其中的物體彼此有空間的關係，因此產生一種距離感使觀者可以游移於影像間，這個動作藉著時常出現的道路或階梯而增強（實際對入口和運動的描寫：圖 3-21、3-22、3-23、3-24、3-25、3-26、3-29、3-30、1-32、1-33），天空顯露在較大的比例，不再像塞荷時期般被擠壓至畫面外，結果，產生包圍住形式的新鮮呼吸空間與大氣，普遍的擴張感與空氣流通感現在主導了我們的知覺。

塞荷時期畫作中，如同它們扭曲和鏈鎖在畫面上之形式，產生一種閉鎖與禁錮的感覺，對觀者而言，天空的排除和形式從頂部至底部幾近溢出的動作更增添

---

<sup>45</sup> 這種空間的後退性引起許多負面的評論，並將卡涅的圖畫貼上退化的標籤，Sylvester, p. 10; Forge, p. 18; Monroe Wheeler, *Soutine*, p. 56.

如患幽閉恐怖症和窒息的感覺。在卡涅時期，從頂部至底部的山崩景象已被廣闊的視野所取代，通常是從上方的俯視（《卡涅的風景》，圖 3-31），即使在較早期的卡涅作品中，形式跌落的動作仍然可見（《卡涅的紅階梯》，圖 3-26），動作被穩固地控制住（注意較低梯級的階梯）此外，它也不像塞荷時期的猛烈往下的急衝，此時的動作被固定在更深的空間，它是一向外發射的離心動作，它向外流動至邊緣，不僅在畫面上延展也移經不同的空間層裡。

儘管卡涅時期的畫作具有較深的空間，蘇丁並未放棄對畫面旋律與設計的強調。在《卡涅的風景》（圖 1-32）中，房屋被拉開擴展於畫面上，牆壁展開緊鄰著彼此並被繃緊地拉曳於畫面上，在這張作品中，不同空間層次的平面在畫面上互相彼此流動的情形也出現於其他畫作中，尤其是房屋，令人想起受立體主義影響的塞荷畫作，為了要強調這種與立體主義者的相似性，卡涅時期的構圖有時會形成一獨立性的橢圓結構，常見的道路、階梯、背景山丘與天空的帶狀經常擔負起配合畫面橢圓結構之作用（《卡涅的風景》，圖 3-31）。經常，道路被平坦化且壓縮於畫面上，如一平面的形狀，引導我們的眼睛經過畫面並徘徊於影像周圍，如圖 3-30、3-31。

這種橢圓的結構和表面配置是塞荷的發展之自然的延伸，直到現在，矩形畫布的角落（尤其是上面角落的天空）提供了一個空間的距離使形式得以安置在它們應在的地方，中心的橢圓不包括的事物並不從影像分離，而是提供了一空間的脈絡關係。

卡涅時期畫作中的開放性與空氣感賦予畫作一種浮力（輕鬆感）和明亮感，與塞荷時期的壓迫與重力相反，色調的改變更增強了這種區別，在卡涅時期，色彩變得較明亮——似乳脂的白色、黃色、天藍色、鎊紅和柔和的色彩（《卡涅的風景》，圖 1-32）。然而，從塞荷時期至卡涅時期色調的改變並非如外表顯現的突然，實際上，在整個塞荷時期的畫作中，蘇丁作畫所使用的翠綠色、變質的白色、鎊紅色和橙色都可在卡涅時期的畫作中看到，只是使用的比例改變了。漸漸地，

塞荷時期畫作中的深暗色彩不再主導整個畫面，畫面漸增的是明亮色彩的比例——白色、灰色、赭色和鎘紅，直到在一些晚期塞荷的畫作中，如《塞荷的紅屋頂》(圖 3-17)、《塞荷的風景》(圖 3-18)和《塞荷的山丘》(圖 1-28)，乳白和顫動的鎘紅佔主導地位。轉變至卡涅的色彩也包含某些色調強度的減弱——強烈的黃色與橙色已減弱，並轉為較像珍珠般的柔和色彩，其它的色彩也增加明度和亮度了——塞荷時期骯髒的藍灰色天空轉變為乾淨的天藍廣闊區域(比較圖 1-28 和圖 3-27)。

從塞荷時期至卡涅時期更為重要的改變是顏料的處理方式，塞荷時期的厚塗法與沈重的深暗色彩，使整個畫面具有扭曲的特質，每一個筆觸和每一滴顏料都將這種感覺推向極致；在卡涅時期，顏料變稀薄了且更為清澈透明，使用較輕巧的筆法(圖 1-32)，我們感覺到筆觸隨意而跳躍，不再像以前一樣相互碰撞和搏鬥，塞荷時期予人的「扭曲的」過度感已變成書法線條式的精湛技藝，蘇丁將色彩聚集在一個較大的區域，每一個區域都與被描繪的特定對象有密切關係，如綠色系聚集在一起成為樹木、白色系聯合成為房屋。在某些畫中，這些截然不同的色彩形成輪廓鮮明的群組，構成整體並穩固地維持著圖中的影像(圖 3-27、圖 3-28)。

卡涅時期的畫作不僅在亮度和色調上較塞荷時期來的明亮，在兩者中亦有明確半帶玩笑、奇想和幻想的紀錄，波特萊爾推崇法國漫畫家如杜米耶(Daumier)，其漫畫理論強調悲喜、美醜、生死等種種對比，影響當時的藝術家如塞尚等人，促使藝術家將之視為一種重要的表現方式，用以描繪現代生活。在《塞荷的山丘》(圖 1-26)一作中，在道路上行走的小人物促成這種效果，建立起一種圖畫書的特點，反映的出如迪斯奈卡通般的故事書幻想作品。房屋和樹木本身因栩栩如生的能量而甦醒過來，筆觸和顏料不再傳達一種能量，而是如被描繪的事物是獨立的存在，筆刷和顏料此時依附於所描繪的形式，在行動和情感間也有一種一致性來喚醒圖畫，此時，形式本身不管它是什麼或被描繪成什麼，都在傳達這些感知，物體本身包含能量且指導能量運行(注意圖 3-27 和圖 3-29 的樹木)。然而弗賀

吉描述這種改變的特性是從運動至扭曲，<sup>46</sup>塔企曼的描述較為貼切：「此時被賦予人性的（擬人的）是房子，而非筆觸。」<sup>47</sup>

鮮活狀態的轉變，從抽象的筆觸或形式轉變為實際描繪的物體，標示著蘇丁企圖建立起心理的距離，藉著將感知從筆觸轉變為主題本身，他將感知導向自身更遠的外部，這種距離更進一步反映在卡涅時期的輕鬆愉快感，我們不再感受到如塞荷時期予人的感覺——蘇丁的個性如此被纏繞在畫作中，在每一張影像中，我們感受到絕望與不顧一切的危險。事實上，在卡涅時期的畫作中，形式被建立在較深的空間，也賦予了和心理距離類似的視覺感受。

塞荷和卡涅的風景畫中，主題看似從蘇丁眼前剛好看見的事物中逐步形成，漸漸地，在後來的風景畫中，主題明顯地較具有特性和選擇性，不再受主題支配，蘇丁轉為主動地探索、更有意識的運用控制；主題不再是與自然奮鬥的產物，而是脫離自我、審慎描繪的結果。

一九二〇年代晚期和一九三〇年代中期的繪畫在主題上具有非常明確和獨特的特質——梵斯廣場的大樹、雷維的鄉間房舍和夏特大教堂。以「梵斯的樹」為主題的畫作包括：《梵斯小鎮的廣場》（圖 1-58）、《梵斯的樹》（圖 1-59）、《梵斯的樹》（Tree of Vence, c. 1929, 圖 3-32）。蘇丁以具有說服力的手法捕捉這獨特的樹木，令任何到過梵斯的觀者立刻就能辨識出這個模型，對於特定主題的關切，加上特別挑選繪畫這種可被識別的地標、將這些影像放置在肖像畫的領域，忠實呈現風景本身，這種聚焦與特寫、將主題孤立於中心的位置、並捕捉樹木的獨特性（不管是實質的或情感的）都強調了一種如作肖像畫般的態度。

在這些圖畫中，主題的明確性也伴隨著相當有規律的結構，在形式上，這系列的每一張畫都遵守著一規定的版式，在所有不同的版本中，在結構上僅有些微

<sup>46</sup> Forge, p. 18.

<sup>47</sup> Tuchman, p. 29.

的差異，畫中用來區別不同版本的地方，如：樹枝的彎曲、後方街道的地平線、坐在樹下長椅上的人物都僅有一些細微變化。影像的安置仍是相同的，樹木位於中心、置於稍後的距離、輻射狀展開的樹枝間捕捉住光線，這些樹枝產生一明暗的網狀系統，與它們線性的圖案結構一起建立起一表面的屏幕，抵銷了至更遠處街道的後退感。樹木呼吸著並可塑性地佔據著它的空間，作為三度空間內的體積也作為二度空間內的面積，這樣的構思與畫面和結構的其他部分相關，既是二度空間的，也是三度空間的。

與之後的鄉村房舍的圖畫一樣，在梵斯的圖畫中，蘇丁依賴一單一目標的圖像，可視為自塞荷至卡涅的發展下的產物，正是這種調整部分以適應整體、以符合相關的物體或調整物體以適應畫面全部物體的努力，達成既是二度空間的也是三度空間的效果，使這些風景畫具有獨特的特色，蘇丁靠著限制所描繪的對象來解除這種掙扎，直到他只需處理留下的單一對象和對象與空間的關係。

在雷維和瓦森莫(Oisème)所繪的鄉村房舍之圖畫中，如《鄉間的房屋》(House in the Country, c. 1934, 圖 3-33)、《瓦森莫的房屋》(House at Oisème, c. 1934, 圖 3-34)、《瓦森莫的房屋》(House at Oisème, c. 1934, 圖 3-35)、《夏特附近的老房子》(Old House near Chartres, c. 1934, 圖 3-36)。蘇丁繼續將風景畫當作肖像畫處理，主題有如一特定的人物，且這些圖畫中大部分都以如置於神龕內的方式，施以聚光照明效果，置於畫面上，讓我們將圖畫解讀為一幅房屋的圖畫而非剛好有房屋在其中的風景畫。再一次，我們可以確實察覺主題漸增的明確性及重複主題的繪畫方式對蘇丁具有重要的意義。

如前文已提及的，與卡斯潭夫婦一同居住在雷維的家中，讓蘇丁由衷地感到驕傲，他受到卡斯潭夫婦的認同與贊助，意味著他得到法國上層階級的認同與喜愛，這樣的認同對蘇丁而言非同小可，我們僅能猜測當時這些鄉村的房屋象徵著一種生活的方式、一種歸屬感。這些鄉村的房屋是有教養的、文化和他所嚮往的



地位的象徵，它們也是他對新世界的同化之象徵，同時也可能象徵他對房屋、家庭和從未曾擁有的經濟安全感之深情的憧憬。對被驅逐的、流浪的蘇丁來說，幾乎年年變更住所，所以對這些鄉村房屋持續地作畫應具有深層的意義，這層關聯也與窄化範圍之形式的構圖和僅有極小變化的圖畫一致，這種「嘗試過且真實」的形式結構是最符合主題的明晰與清晰。

這些圖畫在圖像和背景間有一種協調性，形式的配置、空間和結構也具有適當性，賦予圖畫一種必然和壯觀，雖然主要的焦點仍導向中心的影像——房屋——我們無法消除畫面其他不重要的部分。背景的区域提供了重量感、壓力或與中心的形式平衡，它們延伸或收縮以提供必要的喘息空間，房屋置於中景，佔據畫面中心的區域並作為一較深空間裡的體積。在此，我們不會看到蘇丁有時在一九二〇年代的風景畫中明顯表示的表面和三度空間、近和遠之間的矛盾或緊張。<sup>48</sup>然而在房屋牆壁的地方仍有一些延展平鋪於畫面上的感覺。

在圖 3-34、3-35 中，圖像和底色、主題和圖畫結構的統一和平衡能夠成功表現，部分是蘇丁仿效古代大師的結果，儘管蘇丁對庫爾培的崇敬可能間接地影響了他，<sup>49</sup>但在這特定的例子中最可能的參考來源是柯賀（Corot: View of the Château de Rosny, 1840）。

住在雷維的時候，蘇丁非常親近夏特，並在一九三三—一九三四年畫了幾張夏特的風景畫，在這系列作品中最容易被辨認的一張：《夏特大教堂》（圖 1-66），蘇丁讓我們面對夏特的正面，大教堂隱約的出現並予人宏偉的印象，並非如《塞荷的山丘》（圖 1-26）中所呈現的特寫鏡頭——其中形式延展於畫面上並向觀者的方向塌陷而下，在《夏特大教堂》的圖畫中，大教堂也從底部往頂部上升，但此時乃是位於較後退的空間並保持著一段距離，處理教堂正面的顏料、筆觸與色

<sup>48</sup> Barnes, p. 336.

<sup>49</sup> 如庫爾培在羅浮宮的畫作：《暴風雨的海邊》（Stormy Sea, 1870）。

彩之豐富與精巧如前，然而引起對繪畫平面的注意。蘇丁在畫面底部加上的小人物更強調了矗立於我們面前之大教堂的巨大效果，渺小的人物和巨大的教堂之間的關係具有情感上與精神上的聯想，照畫面上的層級，人物不僅增加圖像的尺寸，也增強了它的體積與重量感。<sup>50</sup>

蘇丁必然知道柯賀在羅浮宮的畫作：《夏特大教堂》(Corot: Chartres Cathedral, 1830, 圖 1-67)，在柯賀的畫作中，教堂與圖中的小人物平行並置，然而圖中的小人物與前景的岩石堆並未增高大教堂的尺寸，而只是將它隔離作為構圖中的另一個元素；反觀在蘇丁的畫中，大教堂是崇高至上的，人物根本無法與之相抗衡。

我們能體會蘇丁對大教堂之強烈的情感，但並不一定能確切指出大教堂對他的意義。雷馬爾指出蘇丁在這段期間已經發展出對天主教禮拜儀式，並在彌撒期間秘密地出沒於教堂，<sup>51</sup>否則這種對大教堂的吸引力可能被視為潛意識對「斯泰托」所禁止事物的違抗及排斥他不愉快的童年時期，「斯泰托」的猶太人應避免經過教堂，如果無法避免的話，他也應該在匆促經過時唸誦保護的祈禱詞。<sup>52</sup>從另一個觀點來看，夏特大教堂是法國傳統權力與光榮的象徵、過去哥德式風格宗教的與歷史的根源，也暗示法國中上階級的價值觀，因此也象徵蘇丁渴望歸屬的傳統，蘇丁對這個主體精深的研究與重複地繪製也許有以上的含意。<sup>53</sup>

當情感的成分增加，形式的結構變得精簡與微小，這是夏特大教堂的畫像，如蘇丁的人物肖像畫一樣，正面的安排、置於中心並以最小的界限將它固定在周遭環境中，如同他的人物畫，任何形式的精心製作都是應用於主題的形式本身內（在這裡，是大教堂）。將教堂固定在較深的空間建立起畫家與主題間一安全的距離，蘇丁然後可以繼續將精力揮灑於在主題上，而不用擔心它會如塞荷時期的畫作跳出畫面並攻擊他。

<sup>50</sup> Andrew Forge, p. 31.

<sup>51</sup> Marcellin Castaing and Jean Leymarie, *Soutine* (New York: Abrams, 1964), p. 33.

<sup>52</sup> Mark Zborowski and Elizabeth Herzog, *Life is With People*, p. 156.

<sup>53</sup> Esti Dunow, p. 144.

遍及整個風景畫的發展（從卡涅到二 年代晚期至三 年代中期）主題漸漸地都置於較深的空間，這種繪畫的方法也同樣地建立起畫家與主題間漸增的距離，在三 年代晚期和四 年代初期的畫作中：《奧塞荷的颶風天》（圖 1-70）《在香比尼有斜躺人物的風景》（圖 1-71）《暴風雨後自學校歸來》（圖 1-69）《大樹》（The Great Tree, c. 1942-1943, 圖 3-37）《樹林小徑》（Alley of Trees, c. 1935, 圖 3-38）《香比尼的樹林》（Trees at Champigny, c. 1942, 圖 3-39），圖像繼續被置於較深的空間，蘇丁到那時才徹底的吸收了古代大師表現在畫面結構的技法，他的圖像和它們相關的架構和形式更為條理清楚地、自然地安排在空間中，我們在行經這些風景中已可自由呼吸，其中時常包含有成對的孩童、手拉著手在在道路上或經過樹林：《奧塞荷的颶風天》（圖 1-70）《暴風雨後自學校歸來》（圖 1-69）《樹林小徑》（圖 3-38）《奧塞荷的樹林》（Trees at Auxerre, c. 1939, 圖 3-40）。對於這時期這主題的出現有各種不同的解釋，有些人將之視為渴望無罪與純潔的象徵，或暗示著蘇丁在面對即將發生的世界戰爭之危急關頭時個人的脆弱感，<sup>54</sup>威勒也將這走在孤寂道路上的成對人物之主題與一些卓別林電影的結局聯想在一起，其中帶有相似的沈痛影像予人深刻的印象。<sup>55</sup>然而，對這主題更為特別的詮釋是源自庫爾培的圖畫：《聖奧班海邊的孩童》（Courbet: Children on the Beach at Saint-Aubain, 1867, 圖 3-41），兩個小孩站在聖奧班的海邊，雖然蘇丁只有在一九二 年代晚期在巴黎的美術館看過這張畫（一九三 年代時此畫已轉至美國），<sup>56</sup>這層關聯是很可能發生的事，因為這些年裡蘇丁正努力汲取古代大師的影像並漸漸對庫爾培的作品產生熱愛。

無論如何，畫中的人物，如夏特作品中的人物一樣，都扮演一種風景中的度量單位，並將風景轉變為一種人對大自然的關係的隱喻圖像。在卡涅的圖畫中，是唯一其他出現人物的風景畫（除了一些早期在巴黎塞荷之前的畫作），人物並

<sup>54</sup> Wheeler, p. 109.

<sup>55</sup> Ibid., p. 104.

<sup>56</sup> Ibid., pp. 107, 109.

無如此的功能，他們只是增添場景的奇特性和如實地證明風景的可接近性。此時，在晚年的這些作品中，我們看到在自然中的人類，他被自然地吸入在其中並成為風景的一部份，我們感覺到人物被刻意地放在某個位置，而這位置是具有某種意義的，就這一點而言，蘇丁已經非常接近古代大師，不僅是在構圖的方法或「觀看」的方式上，且更接近古代大師廣大的心靈視野。

我們辨認出「迂迴進入森林的道路」之相似的主題中，有一些人物使圖畫充滿生氣，可往古代大師身上追尋，如十七世紀的荷蘭大師：霍伯瑪（Hobbema）的《密德哈尼斯大道》（The Avenue at Middleharnis, 1689, 圖 3-42）和費斯達爾（Ruisdael）的《森林之景》（Forest Scene, c. 1660/65）十九世紀法國風景畫大師：柯賀的《馬里賽的教堂》（Corot: The Church of Marissel, 1866, 圖 3-43）巴比松（Barbizon）藝術家：杜普雷的《風景》（Dupré: Landscape, nineteenth century）和印象派畫家：畢沙荷的《蓬圖瓦茲的風景》（Pissarro: View of Pontoise, 1873）。然而，這道路的安排不僅是要引進或引出更深的空間，更具有能將蘇丁與這些藝術家歸屬於同一個世界的意義，人物、樹木、風、空氣、光線和動作都為了製造這種連結，如《奧塞荷的颶風天》（圖 1-70）《在香比尼有斜躺人物的風景》（圖 1-71）和《樹林小徑》（圖 3-38）。

以某些方式，蘇丁在這些風景畫中進行完整的循環，再投入能量，將塞荷時期的畫作轉變為此時固定在較有結構和「傳統的」架構中之影像。能量不再等同於混亂、無秩序和壓縮，此時的能量是經過指導的和受控制的，存在於可界定的空間內之可辨識的形式中。這些作品同樣具有賦予形式生命的旋律和瀟灑整體的動力，但在整個風景作品的發展中，從漸漸強調清晰性和可辨認性，到此時產生對這些感知的重組與變化的效果，不再藉由顏料和筆觸抽象地產生風、大氣和暴風雨的象徵，蘇丁此時直接畫風打在樹木上或通過樹木（圖 1-70、3-38）（筆觸也漸漸如書法線條般呈現實際的動作）。

我們在卡涅的圖畫中看到類似的發展：更為清楚的、可辨的影像、能量從抽象物質轉變為實際描繪的物體，然而，此時蘇丁有更進一步的發展：卡涅的圖畫中體積和畫面的混亂和矛盾已不復見，此時出現的是一致的空間；此外，卡涅圖畫中的物體之鮮活狀態幾乎有如卡通般的效果（如舞動的樹木、房屋和童話書般的街道），而這些晚期的圖畫是由如塞荷風景一樣嚴肅的、強烈的、紀念碑般的能量活化的結果。塞荷時期畫作中的混亂與旋轉仍可在此發現，然而，此時的樹木根植於空間內，之前的不穩定與混亂感已經消失。有趣的是，我們可注意到促成塞荷時期風景畫之移動的特質之獨特傾斜形式並未完全在後來的畫作中消失，在圖 1-70 和圖 1-71 中，兩者的樹木都是彎曲並以對角線的方式拖曳於畫面上，然而在此時、軸線開始偏向左邊，再者，這些運動此時受到相對的「水平 - 垂直」能量的抑制，被穩固下來。在《奧塞荷的颶風天》（圖 1-70）中畫面左側有中央道路的垂直線和地平面的水平線，靠右側的道路抵銷了左邊的拉力；在《香比尼有斜躺人物的風景》（圖 1-71）中重複的樹木和它們的倒影建立起橫越過畫面的水平韻律，與實際樹木形式緊鎖在一起的線性倒影產生一從頂部至底部的垂直線結構，這種垂直 - 水平的強調抵銷風景畫中不同的移動動作並為之建立牢固的基礎，事實上，這種垂直線和水平線的結構佔了風景畫的大半，如《暴風雨後自學校歸來》（圖 1-69）圖中水平擴展的天空和樹木、《大樹》（圖 3-37）圖中樹木垂直的波浪和《樹林小徑》（圖 3-38）、《奧塞荷的樹林》（圖 3-40）、《香比尼的樹林》（圖 3-39）等圖中都以垂直線和水平線的結構來穩固較狂亂的筆觸動作和個別元素的扭轉與旋轉。

這種穩定的趨向也可由畫面中時常出現將影像中心化的手法得到證明，這些畫中的群組經常幾乎是對稱的（圖 3-38、3-39、3-40），構成它們與塞荷時期畫作（呈現較分散的圖像，如圖 3-13、3-14、3-16）之差別。

從塞荷時期開始，我們便看到構圖的複雜性和形式的多樣性，此時又再度出現，經過從塞荷時期即已開始的簡化過程，蘇丁完成這些風景畫時仍以充滿形式

和圖形的結果呈現。整個風景畫的發展，從形式的窄化、到單一形式主題的產生、到以更適當的方法調整圖畫的形式以符合周遭的環境、二度空間和三度空間的努力。最後，蘇丁達成單一對象（物體）的作品（梵斯的樹、雷維或瓦森莫的房屋、夏特大教堂），其中困難的是如何成功地處理空間問題，一旦達成了解決之道，他便能再使用許多形式、試驗各種不同的構圖結構，證明他有處理空間使其作為部分和整體的「圖 - 地」關係的能力。

然而，我們仍可在晚期的作品中發現頻繁地向中心集中的構圖中，仍停留有單一物體的觀念，其中我們或許可將大量聚集的單一樹木解讀為一個單位的單一樹叢：如圖 3-37、3-38、3-39 和 3-40。

在蘇丁的作品中，樹木一直是重要的圖像，尤其是一九二八—一九二九年在梵斯的時候，在晚年的畫作中更將樹木以肖像的比例呈現。事實上，我們可將三十年代晚期和四十年代初期的畫作描述為「樹木的繪畫」。<sup>57</sup>我們也可將蘇丁對樹木圖像的情感視為浪漫的象徵或隱喻。獨立的樹或樹叢，置於空曠的廣闊天空或原野，受風和日光打擊與賦予生命，具有情感的言外之意，在不同時代也都被藝術家們用來表現於畫作中，如蘇丁的《大樹》（圖 3-37）、庫爾培的《栗子樹》（Courbet: Chestnut Tree, 1864）、胡梭（Henri Rousseau）的《栗子樹》（Chestnut Trees, 1852）、蒙德里安的《樹的速寫》（Mondrian: Sketch for Trees, II, 1913）等。由樹木構成拱門般的排列更增強這種浪漫的蘊涵：如霍伯瑪的《密德哈尼斯大道》（圖 3-42）、柯賀的《馬里賽的教堂》（圖 3-43）、蘇丁的《樹林小徑》（圖 3-38）。

我們想起蘇丁對梵斯畫中樹木的敘述：「我想要把樹木畫的像教堂一樣」。<sup>58</sup>但在梵斯畫中的樹木和晚年畫中樹木之圖像有重大的不同，梵斯畫中的影像同樣

<sup>57</sup> wheeler, p. 100; Forger p. 27.

<sup>58</sup> Tuchman, p. 39.

有如特殊個體之肖像、是特定的，而晚年畫中的樹木圖像（如《大樹》，圖 3-37）則較不具特殊性、較不是重複單一樹木之畫像（儘管我們仍可辨認出重複的群組），而是一普遍隱喻的圖像，但蘇丁並非完全犧牲獨特性與對細節的注意，他在本質上仍是一位寫實主義者，對路過農夫的評論深感尊敬：「那才真正是我們鄉村的樹。」<sup>59</sup>但從畫面中，我們的確感覺他的樹木此刻代表「所有的樹木」並隱喻地用來比擬他自己的感情，它們的搖動與翻轉、「它們做出他要的姿態如它們成為自己。」<sup>60</sup>

樹木圖像的容易描繪性和蘇丁的情感特性一樣重要，因為樹木線性的姿態和實際的形式，使它本身很容易被設計與模仿，就其本身而論，不管是它的樹幹或它的樹枝，都可以在視覺上建立起強調畫面二度空間特性的屏幕（圖 1-71、3-38、3-40），此也是蘇丁選擇此畫題的原因之一。

在《香比尼的樹林》（圖 3-39）中，在樹枝和樹幹間的光線不再做為負面片的（陰性的）區域而變成正片的（陽性的）組件，與樹枝和樹幹連鎖在一起，形成如豎琴般的結構，畫面的生命力如塞荷時期一樣同等被關切，但直到現在，它才被可塑性地吸收在一有凝聚性的空間脈絡裡。

在這些晚年的風景畫中，蘇丁將形式結構的清晰性與明確的表現性聯合在一起，他實現了所景仰大師畫作中的莊嚴與必然：形式與內容的聯合，他也重申他與自然世界不可或缺的聯繫，大自然是他的藝術的來源和固定不變的參考要點。

---

<sup>59</sup> Wheeler, p. 35.

<sup>60</sup> Forge, p. 21.

### 第三節 靜物畫

靜物通常與事物的經驗世界有關，因為作為普遍且無生命的個體，它是明確的，靜物的對象通常處於不確定的地位，作為形式的實驗、工具之假借。畫家可經由它來檢驗空間、色彩、和材質的關係之複雜度，培養冷靜的客觀性。

蘇丁要放棄習慣的衝動或幻想，可能用靜物作為自律和專注的工具，這樣的原因或許也可用來解釋，他發現靜物畫可以抵銷個人的和本能的能量，在的作品中立刻變成顯著的題材，在「衝動的」塞荷風景畫之後持續到一九二〇年代中晚期，靜物畫都佔主導地位。事實上，在晚期塞荷風景畫和卡涅風景畫中以物體為導向的焦點便已為靜物畫做好鋪路，它的出現也與更為明顯地建構他的作品的努力一致。

靜物提供藝術家直接操縱與控制主題的機會，他可以任意移動物體，安排物體間彼此的關係，像蘇丁這樣藝術家，完全依賴對自然直接的觀察，這是一個重要的機會，可讓在他繪畫前自覺地選擇與控制狀況，對主題的選擇較不受情況控制的情形也變得更加深思熟慮，他的選擇與安排使他能使自己從所描繪的對象抽離，在這種組織中，他不再成為其中的另一個元素。

但這種分離卻也有正反兩面的效果，靜物雖然提供了距離，但也讓他能更靠近所描繪的對象，因為在選擇與安排靜物時，便蘊含了情感在內，使得繪畫也會帶有藝術家的情感。正是這種選擇與布置物體的行為，使他可以更專注地將自己投入在其中，與物體間產生直接的、個人的互動，被選擇的物體、構圖、畫面上形式的處理與彼此間的關係，都代表了個人的決定，就其本體而論，也一定與藝術家的個性有關（這在蘇丁身上更為明確，因為這種決定不斷反覆地出現並形成



模式)。物體是「畫家自由的選擇 更容易提供潛在的個人象徵。」<sup>61</sup>蘇丁的靜物題材看起來並不像塞尚的靜物那般是「中立的」與「客觀的」，他過份著迷於堅持選擇以食物和動物的死亡為中心的影像，來滿足他個人的需求，他的影像很容易被解讀為飢餓、瘋狂、犧牲與屠殺 的「象徵」。

蘇丁的靜物擺脫中立的影像(《有湯碗的靜物》，圖 1-17)且轉向更具有特性的目標(《牛體》，圖 1-42)，對象越是明確與特殊，我們就越能感受他所投入情感強度的增強。隨著越來越增加的明確性與特寫，形式的結構也更為受限，形式變化的幅度已削減為藝術家直接對物體所投入的情感，這種趨向越來越明顯，原本含有許多不同物體的作品也趨向單一物體的結構(即使在處理多重物體的靜物時，也使用比風景畫更有規律的構圖與組織，比較卡涅風景中的橢圓結構《卡涅的風景》(圖 1-39)與同時期靜物畫可發現風格的相似：《有鴨子的靜物》(圖 1-37)、《魚和蕃茄》(圖 1-38)。這些靜物畫被限制在有限的變化內，主題的範圍也變得開始受限，這些主題重複地被繪製以形成系列的畫作，在所有作畫的過程中，這種約束的強迫是常見的，不管是風景畫、靜物畫或肖像畫皆然。

對食物圖像的著迷——不管是呈現動物被屠宰後的景象或活生生的狀態，對他來說都是很重要的。即使在人物畫中，這種關切也是明顯的——他畫了很多廚師、麵包師傅、侍者——製造食物或提供食物的人。

早期的靜物畫主要是描繪進餐時刻準備之場景——餐桌、少數的物體或配件和食物，其間，除了一些花卉圖畫外(圖 1-19、1-20)，靜物畫都專獨以食物為對象。漸漸地，進餐時刻的背景也消失了，到了一九二〇年代中期，甚至連其他的道具(餐叉、碗和桌面)也消失了。焦點直接對準在特定的食物種類——魚、牛、兔和家禽。它們不帶有任何附加的說明或伴隨的布景，直接呈現在觀者眼前，

<sup>61</sup> Meyer Schapiro, "The Apple of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-Life," in *Modern Art* (New York: George Braziller, 1978), p. 13.

此時物體不再與其他的形式有任何意義或關聯，僅單獨地佔據在它的位置、以聚光照明、做為畫作上唯一的主題，這種方法比較接近是肖像而非靜物。事實上，要將蘇丁所畫的家禽或牛稱為「物體」似乎是錯誤的，雖然它們所呈現的狀態是已死或即將死去，它們卻較像是活著的、有機的與活動的物質，蘇丁總是描繪「活生生的」、流動的存在。在一九三〇年代，蘇丁的繪畫方向轉為人物肖像，為「死的」動物與「活的」動物之間畫下界線，動物並變得越來越像是在肖像畫中擺姿勢的活生生人物。然而，雖然將這些影像稱為「動物的畫像」比「靜物」來的適切，但它們仍應被放在靜物的章節裡作討論。事實上即使是在死亡的狀態中，所繪的鳥、魚和兔都保持著一活生的特質，使得後來包含在靜物畫這一範疇裡的活著的圖像較不會令人產生困惑。

不容置疑的，不管在的意識型態或潛意識中，食物都對蘇丁具有壓倒性的重要意義。當他還是一個孩童的時候，就處在極度的貧窮與飢餓的環境中，食物對他而言，顯然不是中性的或被視為日常生活中「理所當然的」事物；早期在巴黎的生活也以痛苦的飢餓聞名；而遍及整個成年生活，又罹患嚴重的胃潰瘍，影響了他生活中許多層面，<sup>62</sup>最後導致他英年早逝。即使當他變得富有的時候，他仍然無法享受他之前負擔不起的食物，蘇丁喜歡吃，但不管在什麼時候，如果他未遵守嚴格的節食——僅能吃煮熟的馬鈴薯、湯和牛奶，他就會生病。<sup>63</sup>

蘇丁在一九二〇年代全神貫注去描繪的食物——肉類、雞、家禽與魚——都是他被禁止吃的食物，也許藉由繪畫這些被禁止的事物、拿這些引誘物向他自己挑戰，他可以從中得到假想的滿足。他可以將家禽的屍體畫的如此令人信服，我們感覺到汁液的流動並似乎馬上可以看到面對它們垂涎欲滴的樣子，蘇丁這種自我節制、將自己放在受考驗的位置，然後在在畫面上作回擊以回應他所被剝奪的方式，在更多明顯的層面上都已顯露出來。

<sup>62</sup> Henri Serouya, *Soutine*, 1960, unpublished manuscript, p. 40.

<sup>63</sup> Melle Garde (Gerda Groth), *Mes Années avec Soutine* (Paris: Denoël, 1973), p. 49.

馬克·洛波洛斯基描述蘇丁在主題前謹慎講究的情形：

我必須說他把肉畫得很好，尤其在他飢餓的時候，你注意到他恐怖的嘴巴了嗎？他買了一塊生肉，在開始繪畫前，先面對它齋戒兩天，看畫中的紅色，不像他將所有食人般的食慾都放在其中了嗎？<sup>64</sup>

在另一個較潛意識的層面來說，蘇丁可能受到「斯泰托」對食物的強調之影響，這種價值觀滲透於「斯泰托」生活的各個層面，食物與相關的儀式在家庭、社會和宗教中都扮演極為重要的角色。在這裡我們要先探究猶太飲食律法的性質與規定，以便在檢視蘇丁的畫作時，能更瞭解其食物圖像背後可能蘊含潛在猶太文化影響與否的意涵。

「飲食」是人類生命活動的主要泉源，又是人與人之間最共通、最普及的活動，因此可說具有最大的社會性。在「斯泰托」中，食物佔宗教、社會和家庭生活的一大部分，因此飲食的考量乃更加重要，進食（Feasting）與禁食（Fasting）是節日中最主要的事。<sup>65</sup>飲食的律法構成宗教儀式主要部分，在一個社會中，神聖與世俗的區分是模糊的，而食物是最為明顯的象徵，穩定持久地將宗教與日常生活連結在一起，用來表示可被允許進食的食物稱為「潔淨的」（kosher，源自希伯來文 kasher，意為“fit”或“proper”，（食物等）符合猶太教教規的、潔淨的意思）；被禁止的食物稱為「不潔淨的」（treyf，或作 terefah、tref、terefa，源自希伯來文 taraf，“to tear”之意，（根據猶太飲食法的）不潔淨的、不可食的意思）。此外，這兩個術語也進一步延伸規範生活的其他層面。「kosher」的人指的是好的、誠實的人；「treyf」的人則表示不可信賴的人。違法的、被禁止的文學作品是「treyf」；「kosher」的事物則是正確的、可接受的、應該的樣子。<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Léopold Zborowski in Michel Georges-Michel, *From Renoir to Picasso, Artists I Have Known* (London: Victor Gollancz Ltd., 1957), p. 149.

<sup>65</sup> Mark Zborowski and Elizabeth Herzog, pp. 366, 372-73.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 370.

關於猶太教「飲食律法」，《舊約聖經》的申命記和利未記中記載了不少有關猶太人飲食的事項，舉凡日用的、獻祭的飲食都有種種的特殊規定，對猶太人而言，生命中至高無上的使命便是侍奉上帝，服從上帝，所以毫無保留的接受上帝的一切命令，而保持身體的健康和強壯是侍奉的基本條件，故「飲食律法」(Dietary Laws, *Kashrut*) 成為猶太人生活的重心。「飲食律法」包含在「聖潔律法」(Holiness Code, *Qadosh*)之內，主要便是為了保障上帝選民的聖潔不染。

猶太人將禮儀和道德視為整體所不可或缺的部份，飲食律法即為其中之一。追求聖潔是猶太人感念神恩的一種方式，同時也是表達對神忠貞不二的信仰，因此猶太人無論在艱難困苦的曠野生活中，或是在迦南地異教徒的包圍之下均能保持嚴格的飲食習慣。猶太人視現實人生的世界為上帝旨意的實現，上帝所創造的萬事萬物都隱含了超越其表象的深層意義，並將祂的大能注入於食物當中，成為食物的靈魂或可稱為其生命力，當人在服侍上帝的意涵下進食，這個大能即從被包藏的食物形式中釋出，與侍奉上帝意念相結合，成為上帝顯現的部份。所以當食物中屬靈的力量發生作用時，飲食的人同時也增長了屬靈的認知，因此猶太人的飲食不僅是滿足口腹之欲，也不僅是維持生存而已，而是與其信仰、生命與靈魂密切攸關的身家大事。

「吃」在猶太文化中被徹底地象徵符號化，其「飲食律法」對於食物的一切有鉅細靡遺的嚴格規定，猶太人對於飲食重視的程度和對生命的嚴肅態度甚至可說是合而為一的。<sup>67</sup> 飲食既然與猶太人的信仰、生命、靈魂的關係如此的密切，舊約時代神為其選民訂定了諸多飲食的規則，使其子民藉以表達他們對神的忠誠。例如規定何者可食，何者不可食。於是猶太人對於食物的選擇和處理便發展出一套套嚴格的規定，或可稱之為「合禮」。

---

<sup>67</sup> 猶太人普遍相信人的思想在飲食之際較其他任何時間更依著於上帝。「飲食律法」便是指導猶太人透過嚴格遵守的飲食教規，在具體的家庭生活中強化家庭成員間的聯繫，同時也成為強化散居各處猶太人精神聯繫的紐帶。

《聖經》記載自人類沈淪後，神將動物作潔與不潔之分。洪水時代，神命挪亞將潔與不潔之動物，分別按定數載入方舟以備傳種（創世紀 7：2）。洪水過後上帝賜福給挪亞，並對他說：「凡活著的動物都可以作你們的食物，這一切我都賜給你們如同菜蔬一樣。唯獨肉帶著血，那就是他的生命，你們不可吃。」（創世紀 9：3—4），猶太人禁止血食，因為血代表生命。

帶血的肉不可食（利未記 17：14），「血」是「生命」的象徵，因為神說：「只是你要心意堅定，不可吃血，因為血是生命；不可將血與肉同吃。」（創世紀 9：4—5，利未記 17：3—7,10—14，申命記 12：15—16,20—28，撒母耳記上 14：32—35），血還有特殊的祭祀作用，視不同的場合而代表生命、死亡、審判或贖罪；將祭牲的血獻在祭壇上可以為獻者贖罪，將血灑在神的面前或祭壇上，人的罪即可得到審判和救贖，因為生命起源的奧秘是歸與神，而神規定血是要為贖罪和潔淨用的（利未記 17：11—12），人與神的關係是靠著血建立的（出埃及記 24：8）。

肉食在聖經時代是昂貴稀有的食物，因為宰殺提供奶、奶油和奶餅等主要糧食的動物，是嚴重違反經濟原則的行為，所以唯有王侯貴族等豪門世家方可經常得嚐，一般的小民百姓只有在逾越節和獻平安祭等特殊場合才有機會沾唇。但近東地區的待客之道，有宰殺一隻動物來招待貴客或過路旅人的習慣（撒母耳記下 12：2—4）。一般肉食主要的來源是家中所飼養的牛、羊等家畜，養在牛欄的公牛和肥牛犢是重要節期才得以享用的美食佳餚（馬太福音 22：4）。《聖經利未記》十一章明白的記載，動物中可食用者有五類，其中反芻、分蹄類的動物可食，但其中駱駝、馬、兔、豬、沙番則因不能兼具二者而不可吃（利未記 11：2—8）。此外兔子對天然災害極端敏感的動物，能起預警的作用，對猶太人的生活有不小的幫助，也是不殺害的原因。猶太人視豬為污穢與醜惡的象徵，禁食豬肉。

猶太人的飲食律法即規定「合禮」的肉食必定要合於兩個標準，即「分蹄」和「反芻」<sup>68</sup>，但掠食性的動物除外。猶太人相信吃喝下去的食物會變成為人的血肉生命，同時在靈命上，人也會吸收所食用動物的特質，而掠食性的動物以撕裂啃嚼吞嚙其它動物的特性，在人的靈命上也會造成兇暴殘忍的影響，所以禁止食用。至於「分蹄」的觀念可能是為了避免趨於極端而強調平衡和中庸的精神，不僅在日常飲食中，更在侍奉神的事功上，以適情適性的方式，謹守神對人嚴苛的試煉。

猶太人對家居生活有基本的飲食教規，古代近東地區，一天通常進食兩次，午餐和晚餐，晚餐是猶太人一天之中最重要的時間，除了是全家人共聚享用餐飲之外，也是招待訪客友人，進行社交活動的理想時機，晚餐的膳食除了麥餅或麵包外還有各式的蔬菜、水果和甜點，肉品對一般人家而言是奢侈品，少有品嚐的機會。「合禮」的飲食是猶太人家庭運作的根本，飲食律法的基本原則強調肉品與乳製品禁止混合食用，這顯然是從「不可用母羊的乳汁煮羊羔」的故事中衍生出來的，用餐時不得同時食用肉類和乳製品，烹調盛放皆須分別按照肉類和乳製品類的規範。猶太人進食時不用刀叉或湯匙，而用手抓，所以在飯前和飯後都要洗手。

此外，值得注意的是，猶太人的屠夫是備受尊敬的，他們對解剖學都有很深的造詣，宰殺動物之前必須予以詳細而嚴格的檢查，然後以鋒利的刀子割破喉管放血，再把屠體泡在水中加鹽，讓肉中的血水全部除掉後方可加以烹調（圖 3-44）。

猶太人的獻祭也產生許多與飲食相關的規定，「祭」（Sacrifice）一詞，希伯

---

<sup>68</sup> 「反芻」代表的意義在於面對任何事物時的態度，不是直覺的抑或反射式的回應，而是透過反思（即反芻之意）多方考量、判斷而做出最適當、最具意義的決定。飲食律法是猶太人藉著日常的飲食親近神、完成神的旨意並得以保障其健康、延續其種族的根本大法，而食用兼具「反芻」和「分蹄」的動物是「合禮」的飲食生活最重要的實踐與任務。

來文 (*zebah*) 的原意為「宰殺」的意思，因為在早期的舊約時代，凡是宰殺家畜都是為了獻祭之用（利未記 17 章）。猶太人供獻的祭物分為「血祭」和「素祭」兩種，血祭的祭物有牛、羊、斑鳩、鴿子等動物（利未記 1：1—17，歌林多後書 8：12），素祭的祭物有細麵、無酵餅和田中初熟之作物，另外還有橄欖油、乳香、鹽等等，素祭的祭品必須是無酵也無蜜（利未記 2：1—16）。猶太人相信獻祭有贖罪的功效，以所獻之祭品作為呈獻給上帝的禮物；或是報答上帝的特殊恩典，或是為了許願的緣故。

獻祭中較為重要的「贖罪祭」(Expiation, Sin Offering, *hattath*) 是補償罪惡和過犯而獻的祭。贖罪祭的儀式詳載於利未記第四章和第五章。其它的祭中，祭牲的血是灑在祭壇四周，但舉行贖罪祭的祭司會把祭牲的血小心的抹在祭壇的角上，或聖所內香壇的角上（利未記 4：16—18），剩餘的血都倒在祭壇的下面（利未記 4：7）。贖罪祭的祭牲、費用和儀式因犯罪的人階級不同而有不同的等級。大體上是以公牛、山羊作為祭物，最高一級的贖罪祭，大祭司要把祭牲的血灑在聖所的幔子上（利未記 4：5—7），祭牲的油脂則在祭壇上燒盡，祭肉絕對不可吃，必須拿到聖所以外的地方去燒掉（利未記 6：30）；煮祭肉的器皿，若為銅器便需要徹底的洗刷，若是瓦器則乾脆打碎，因為祭肉的「聖潔」滲入瓦器本身，以致任何洗刷都不能潔淨它（利未記 6：28）；次一級贖罪祭的祭肉是可以吃的，但只限於祭司家中的男丁，在聖所範圍之內食用（利未記 6：26, 7：6）。

猶太人在不同的節日要吃不同的菜肴，「飲食」成為標誌和分割時間流程的重要環節，其中尤以「逾越節」(the Feast of Passover, *Pesach*)<sup>69</sup>、「五旬節」(the

<sup>69</sup> 「逾越節」是猶太節期中最重要而且歷史最悠久的節期，相傳在摩西之前的遠古時代，猶太人在春季原有吃牛羊群中頭生羔羊或牛犢的游牧節，以及吃無酵餅和苦草的農業節。猶太人在迦南地定居下來以後，兩者合併成一個節期，日期是春分後第一個月圓的時候（利未記 23：5 以下）。逾越節的禮儀中仍可看見原始那兩個節期的一些特徵，例如將頭胎的小牲畜獻祭給天神，祈求保佑牧群的繁衍、昌盛。獻祭的犧牲不用炊具烹煮，直接用火烤炙，因為游牧時期，牧民除了牲畜以外別無他物可做獻祭，亦缺各式炊煮的器具。塗抹畜血為的是驅邪避凶。

Feast of Pentecost, *Shavuot* ) ( 猶太人稱為「七七節」)<sup>70</sup>是紀念上帝在西奈山頒佈律法的日子( 申命記 16:9—12 ), 和「住棚節」( the Feast of Tabernacles, *Sukkoth* ) ( 或譯做結茅節, the Feast of Booth )<sup>71</sup>成為紀念猶太人曠野漂流的日子( 申命記 16:13—15 )。特定的飲食規範, 幾乎等於以戲劇的方式重溫整個民族的文化傳統。

對於一個在近兩千年間, 幾乎都處於散亡境況, 頻遭迫害的弱小民族, 何以能始終團結在自我種族的認同上, 奮鬥不懈, 並發展出影響後世至深且鉅的文化遺產? 猶太人對其律法經典的重視與遵守, 應該是不容忽視的重要原因, 猶太文化的核心便是與上帝立約, 藉由上帝曉諭摩西而宣佈的律法是猶太人最基本的文化規範。他們透過對律法無止盡的鑽研, 建立了堅定的信仰與理想, 從每天的日常生活到每年周期性的宗教節期, 自私人的個體活動延伸到集體文化活動的範疇; 代代相傳, 反覆的重溫其民族文化的歷史與意義, 形成強烈有別於其他民族的文化藩籬。然而神的誡命有些是顯而易見, 合該遵守的, 如「十誡」; 但也有

---

必須穿著外出服, 束腰帶、持棍棒, 可能是象徵即將遠行( 去放牧)( 出埃及記 12 章 ), 另外還要吃苦菜和未經發酵的餅, 規定要把食物吃完不可留到次日清晨等等。出埃及後逾越節成為猶太人被救贖和與上帝立約的紀念日( 出埃及記 13:11—15 )。

<sup>70</sup> 「五旬節」又名「七七節」, 是初熟節後滿了七個安息日的次日, 即五十天後( 利未記 23:15—21 ), 所以在新約時代稱為五旬節, 是猶太人第二個重要的節期。五旬節恰與無酵節相對, 無酵節是大麥收割的開始, 五旬節是慶祝麥子收成的結束, 這是個充滿歡樂氣氛的日子( 申命記 16:10、11 )。當天猶太人向神獻上熟了的莊稼、羔羊、公牛犢、公綿羊為燔祭, 獻公山羊為贖罪祭, 公綿羊為平安祭, 每個家庭還要獻上兩個餅給神做特別的禮物。同時要舉行聖會, 停止一切工作, 紀念神是使五穀豐登的主( 出埃及記 23:16 )。人們舉行過節日獻祭後, 才可以重吃發過酵的餅, 恢復平日進餐的習慣。五旬節顯然是一個典型的農業節, 有可能是在定居迦南地後, 猶太人受當地人影響而產生的節日, 後來也和上帝拯救猶太人的神學歷史結合在一起, 以此紀念出埃及後第五十日神在西奈山傳授律法的事蹟。

<sup>71</sup> 住棚節( *sukkoth* ) 希伯來文原意為「棚」( 利未記 23:34 , 申命記 16:13 ), 是用樹的枝葉搭成的。猶太人在這七日間, 人人都住在露天裡, 只有臨時用樹枝搭的棚子作為棲身之所, 他們之所以如此, 完全是為了慶祝農作物已然安全的收藏完畢, 並感謝上帝恩賜豐盛的物產( 申命記 16:15 )。後來演變成紀念他們的祖先出埃及後, 在曠野中流浪四十年曾住過的帳幕。節期間, 猶太人停止工作, 守節七日, 舉行聖會, 向神獻上公牛犢、公綿羊、公羔羊為燔祭, 調油的細麵為素祭, 又獻上公山羊為贖罪祭。住棚節使用的牲畜數量是所有節期中最多的, 僅僅公牛就需獻祭七十一頭。猶太男子更要前去耶路撒冷搭棚守節, 七天都要住在棚裡以示誠意( 利未記 23:33—44 , 民數記 29:12—40 , 申命記 16:13—17 ), 每逢第七年, 要在守節時公開誦讀猶太人當年在摩西領導下所立的「約」, 以便緊記他們在「約」的關係中的福氣和責任, 可見猶太人始終把自然和歷史的雙重意義結合於宗教文化活動之中。



些誠命是既無從瞭解也不明所以的，如部份的飲食戒律即屬之。猶太人對「飲食律法」義無反顧的嚴格執行，即是彰顯其為「神之選民」的特徵之一。猶太文化以「吃」的規範和禮儀來組織社會生活，不但具有一般的文化統治和凝聚作用，而且具有更深的涵意。

當然，我們並不清楚蘇丁對他童年的教養吸收或排斥的程度如何，不過，他所暴露的文化價值觀及他所參與的部分，不管樂意與否，都是不能被漠視的。

他選擇血淋淋的牛肉做為繪畫的主題（如圖 1-42、1-43），可能源自不自覺地想要違抗猶太教聖潔的（kosher）律法（他堅持動物流血的、受折磨的狀態與詳細的審視和聖潔的過程中強調快速的、無痛的死亡並將血洗淨的作法完全對立，圖 3-44），或者起因於他對林布蘭的奉獻，因大師在羅浮宮裡的牛屍之畫作的影響（圖 1-44）。

家禽的畫作（如圖 1-45、1-46）可能與對「斯泰托」儀式的記憶有關——「旋轉家禽」(whirling of the fowl)或在贖罪日(Yom Kippur)進行的「kippurah」<sup>72</sup>，也可能是根源於十七世紀和十八世紀靜物畫中的圖像（如圖 1-48），這些圖畫特殊的來源不可以也不應該是被確定為描繪(描摹)特定的「斯泰托」習俗或影響。但「斯泰托」對食物的態度的確提供了將情感明顯地放入影像中的文本。

如同堅持繪畫有限範圍內的物體——魚、家禽與肉——暗示著有特定的來源，而作畫既非從他自己的生活取材，也非從早期繪畫的模型取材，這意味著一更普遍的、象徵的層面。選擇最根本的主題與題材——食物及食物和生與死的關係。他的影像是原型的（archetypal）——魚、鳥禽與動物——代表水、空氣和土地（在猶太教裡，彌賽亞的動物象徵三種力量：Leviathan（巨大海獸）是隻魚或鯨；Behemoth 是牛；Ziz 是有翼的生物，據說是一野生的雞（源出《聖經》

<sup>72</sup> See below, p. 204.

約伯記)，三者也是藝術中猶太救世主的象徵）。<sup>73</sup>這種普遍性的暗示，不管是否出於的自覺，更增添他賦予所描繪影像之情感的強度。

蘇丁靜物畫中的圖像確實與過去特定的畫家和畫作有關，這有助於以一般的術語檢驗對過去的態度，並提供一脈絡以確定他在靜物畫作品中更為明確地回應過去的繪畫。過去的繪畫作品作為一種刺激物，幫助蘇丁發現與發展很難領悟的內在圖像，蘇丁從未直接再重新複製大師的畫作，而是在真實生活中直接面對物體再重新創造圖像，他所創造出來的圖畫並非複製品（在構圖上經常是完全不同的），也非另一種詮釋。

蘇丁在看了林布蘭的畫作《被屠宰的牛》（圖 1-44）之後畫了《牛體》（圖 1-42）《牛屍》（圖 1-43）；在看了夏荷丹的畫作《紅魚》（圖 1-41）之後畫了《有紅魚的靜物》（圖 1-40）；在庫爾培的畫作《白牛》（The white Calf, 1873）之後畫了《小牛》（The Little Calf, 1934）。但他並不是從大師的畫作中學習特殊的技巧或結構，也不是為了仿製過去的繪畫，而是想要達到林布蘭將圖像畫的強而逼真或夏荷丹將圖像轉化為活生生的真實的能力。這些大師幫助他精鍊對特定圖像的體驗，那很可能已經自主地在他的意識相同層面激盪著。

蘇丁如新生兒般來到巴黎，沒有任何繪畫的文化或意識，而那是許多二十世紀的藝術家都認為理所當然的事，他常出沒於羅浮宮並在其中發現了過去大師的畫作，而非在同時代的人中找到自己努力的典範，他的「不成熟」也給予藝術家某種程度的自由。卡斯潭寫道：

要界定蘇丁之前，首先要界定他所不知道的完全的自由，他並未遵從任何意圖或偏見，有人可能覺得那有時會妨礙最偉大的作品。<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Joseph Gutmann, "Leviathan, Behemoth and Ziz: Jewish Messianic Symbols in Art," in *No Graven Images* (New York: Ktav Publishing House, Inc., 1971), p. 515.

<sup>74</sup> Marcellin Castaing and Jean Leymarie, *Soutine* (New York: Abrams, 1964), p. 80.

然而我們不該過份強調蘇丁幾乎無法無天的自由並將之視為完全憑直覺的原始主義畫家，我們無法不強調他對繪畫文化的缺乏，是為了證明他擁有優秀的、敏銳的與天生的和經過訓練的雙眼。沒有任何偏見來引導他、沒有大部分的藝術家和較不具天分者所擁有的「知識」，使他可以持續地以大師為學習對象，他能真誠地辨識與鑑定藝術才華的能力更證明了他敏銳的眼光。

蘇丁經由身體的感知強烈的掠取，傳達深刻感受到的情感，反應在直接與坦率上，這種特質融合了許多不同的藝術家，如：丁多列托、葛雷柯、傅凱（在其畫作早期）、塞尚、梵谷、波納爾（從一九一〇年代晚期進入一九二〇年代）、夏荷丹、林布蘭、柯賀和庫爾培（一九二〇年代中期持續到晚年），都是蘇丁衷心欽佩、尊敬與熱愛的對象。

蘇丁在他們的畫作「之後」作畫是一種尊崇與認同的表現，藉由在實際生活中直接面對物體再重新創造圖像，他可以進一步藉由感覺與林布蘭或庫爾培處在相同的環境下，與他們感同身受，再次體驗他們最初繪畫他們的畫作時，面對主題的所觀與所覺。蘇丁受到林布蘭的啟發而繪製牛的圖像，同時也致上敬意並與大師切磋往來並完全吸收偉大畫作的特殊體驗。

蘇丁認為他和古代大師的關係是活的、有生命的、充滿生氣的。歷史是流動的、沒有固定的界線，在過去與現在之間存在著一種持續的交互作用。或許是因為來自東歐「斯泰托」的猶太人之背景影響了他對過去的看法，無論如何，「斯泰托」的歷史意識提供了蘇丁一個賴以堅持的參照。

「斯泰托」由它自己的世界所組成，不管是精神上、經濟上或心理上。除了「斯泰托」的孤立和脫離繪畫的發展外，它與廣博的西方文化和歷史觀有著很大的距離，這種與當代的差異意味著對時間和歷史有很不同的感覺。「傳統的一貫性強過任何自然的分裂或時間的連續」時間的區別是模糊與混合的，古代文本

提到解決當代問題的辦法，當代的文本可解釋古代。」<sup>75</sup>

莫德（Margaret Mead）在他的書中的前言中談到洛波洛斯基和海若格對「斯泰托」的研究：「猶太人傳統的能力保存了過去，同時也將之轉變為和現在並存的關係。」<sup>76</sup>

赫胥經由時間的感知描述東歐猶太人的特徵：

現在的瞬間從它的界線中流出，人們並不以時間先後順序活著，而是融合了過去與現在，他們與過去偉大的人們住在一起，不只活在講述他們的故事裡，也活在他們的感情和夢想裡。以利亞先知也參與割禮的儀式。<sup>77</sup>

在「斯泰托」長大的蘇丁很可能將這種排除外界世界的感知，與伴隨認為當代世界並不比神秘的過去和永恆的現在真實的感知結合在一起。此外，他很可能分享了歷史是一連續的來源之觀念，絕不受時間先後順序區分的偏見，建立一段時期以違反另一時期或將過去視為比現在更不重要或有生命力。

如果「斯泰托」的猶太人能夠活在「永恆的現在與神秘的過去」，<sup>78</sup>蘇丁當然可以與林布蘭和庫爾培等大師並存，相較於此，前衛藝術的密謀詭計、實驗法和當代的要求似乎都不重要了。蘇丁便可悠然獻身於古代大師，並對當代的藝術漠然以對。

跟隨這些古代大師，他有選擇與尊崇的「自由」，毋須闖入具有當代藝術特

---

<sup>75</sup> Zborowski and Herzog, pp. 116, 117, 118, 119.

<sup>76</sup> Margaret Mead in Zborowski and Herzog, p. 10: "the traditional capacity of the Jews to preserve the past, while transmuting it into a breathing relationship with the present."

<sup>77</sup> Abraham Heschel, *The Earth is the Lord's: The Inner World of the Jew in East Europe* (New York: Henry Schuman, 1950), p. 88: "The present moment overflowed its bounds. People lived not chronologically, but in fusion of past and present. They lived with the great men of the past, not only in narrating tales about them, but also in their emotions and dreams... Elijah the Prophet attended circumcision ceremonies."

<sup>78</sup> Irving Howe and Eliezer Greenberg, *A Treasury of Yiddish Stories* (New York: Viking Press, 1965), p.7

色的範疇與標籤，他知道他想要的目標，介於過去與當代的藝術之間豐富的世界中，他將焦點鎖住後即努力追求，絲毫不帶猶豫或中途逆轉。而趨向自我界定與形塑是這種對焦能力所不可缺乏的。

蘇丁的自我定義實現了，或經由與其他藝術家的區別更清楚地強調出來，卡斯潭夫人談論到蘇丁強調的一項規則：「絕不要在他面前提及仍活存的畫家。」<sup>79</sup> 她講述了一則相關的事：

有一天蘇丁已經完成了一幅畫 這幅畫很成功且吸引人，但色彩的變化幅度讓我覺得與平常他的畫作不一樣，我不自覺地提起賀諾瓦 (Renoir)，隨之他立刻撕破了那張畫——他並不是鄙視賀諾瓦，而是因為他想要像他自己，而非別人。<sup>80</sup>

他無法使他自己參與當代的藝術運動，因為他獨特的個性以及懼怕被他們吞沒。過去是能被吸收與同化的來源，且不用擔心被合併，<sup>81</sup>諷刺的是，他以合併過去的繪畫觀，卻被藝評家認為削弱了他的獨特性。

但蘇丁在過去的畫作中找到能補充他本身天生表現的不足，蘇丁在古代大師的畫作中找到介於情感的滿足與圖畫的秩序間的內部平衡與統一，及大師賦予在他們圖畫內的嚴肅和莊嚴——他一直渴望自己擁有的。他在這些大師的圖畫中發現經由畫作的密集度、穩定性與必然性所清楚傳達出來的英雄氣概、人本主義、極度的迫切與重要性。

蘇丁求助於過去使他能精鍊與指導他自己個人的圖像，同時經由在大師之後的畫作創作使他獲得肯定與支持。這種支持也讓他能繼續以不同的方法來控制體驗時的情感而不用擔心在其中完全地迷失自己。

<sup>79</sup> Castaing and Leymarie, p. 12.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> 馬諦斯談論到這個問題“Henri Matisse Speaks to You,” 1950, in Jack D. Flam, *Matisse on Art* (New York: E. P. Dutton, 1978), p. 126.

海明威 ( Ernest Hemingway ) 在《流動的饗宴》( *A Moveable Feast* ) 中寫道：

在巴黎，當你沒有吃飽的時候你會覺得非常飢餓，因為所有的麵包店在櫥窗裡陳設如此多美好的食物。人們坐在擺在戶外人行道上的餐桌進食，所以你處處可以聞到、看到食物。假如你是空腹且非常飢餓的，圖畫會變得更敏捷、更清晰、更漂亮。當我飢餓時，我更懂得塞尚的畫並能真實地明白他繪畫風景的方式，我猜想當他畫畫時是否也是飢餓時。<sup>82</sup>

一九一六—一九一八年，蘇丁早期在巴黎的靜物畫反映了這時期他充分體驗的痛苦、貧窮與飢餓：如《有湯碗的靜物》( 圖 1-17 )、《有檸檬的靜物》( 圖 1-18 )、《有鯡魚的靜物》( *Still Life with Herrings*, c. 1916, 圖 3-45 )，這些圖像是粗劣的進餐時刻之擺設——兩顆檸檬、一顆洋蔥、一些青蔥、幾條鯡魚、一瓶酒和一些攤開的器具——叉子、湯匙——如人的外形，骨瘦如柴的手指和手臂，它們消瘦的身軀準備要去抓取食物。

以鯡魚為主題的畫作與貧窮和飢餓有某些關聯，鯡魚是東歐猶太人主要的食物，經常被荷蘭大師用來表現貧窮的膳食。蘇丁在這些圖畫中，空間顯的空虛的布置及圖畫本身更加强了一種荒蕪與離棄感，這樣的圖像是實驗性的，我們感覺到線條的潦草，彷彿吃進一口後又繼續吃別的食物方式，探索性的和界定形式的線條特質令人聯想起塞尚。塞尚也使用緩慢移動的線條來確定形式的輪廓，使用彎曲、斷裂和反覆的輪廓線來調整不同的形式與空間，有時一個形式可能會被另一個形式覆蓋或作為一「消極的」( negative ) 區域並在「確定的」( positive ) 區域前被推開，退回附近或更遠的空間。在蘇丁的作品中，形式間的接觸( 盤子、玻璃杯和瓶子都一起固定在一接觸點，蓋碗朝右邊被盤子支撐住的方式 ) 都指向塞尚的影響，此外，形式的平面化 ( 在圖 1-17、1-18 及圖 3-45 中蓋碗頂部、

---

<sup>82</sup> Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (New York: Bantam Books, 1965), p. 69.

盤子、碗、玻璃杯的橢圓形狀) 桌面的傾斜(圖 1-17 中桌面的右上角甚至產生移動的改變)都是塞尚式的作法,然而,蘇丁的構圖乃是更為線性的結構,畫面上的平坦性並非因為受到撞擊的體積,而是從形狀與線條的安排中產生,更確實地吸收塞尚畫面的平坦性更為明顯地表現在塞尚的風景畫中將平面壓縮進空間中。

荷蘭大師作靜物畫是為了炫示其了不起的才藝,而塞尚以靜物畫為主題是為了研究一些他想解決的特殊問題。塞尚著迷於色彩對造型的關係,而色彩明亮的圓形物體(如《靜物畫》,約 1878 年中的蘋果)就是探討此一問題的理想畫題,他有心造就一個平衡的佈局,因此使水果盤向左邊延伸,以填補該處的空虛;而為了要研究桌面上相互關係的各個形狀,就叫它前傾以便使它們都來到視線。在他欲達到深度效果而不犧牲色彩的明亮感,欲達到有秩序的配置法而不犧牲深度效果,所作的非凡努力——一切的奮鬥與探索中,有一項東西是他準備在必要時犧牲的;那就是因襲化的輪廓之「正確性」。他並無意扭曲自然;但假如扭曲某些次要細部形狀可以幫助他獲得所需要的效果,那麼他也不在乎這麼做。他對布魯內利齊(Filippo Brunelleschi)的「線性透視法」並不感興趣,且當發現它妨礙創作時,便將它完全拋開。畢竟這科學性的透視法,是用來幫助畫家製造空間錯覺的,塞尚的目標並不在此,他寧要傳達質地感與深度感,並且發現不須藉陳舊的素描技術便可以達到這個目的,蘇丁即受到塞尚這種繪畫理念的影響。

在一九一九年或稍後的靜物畫中,蘇丁轉向暗沈的色調,賦予擬人的暗示、飢餓的進餐影像的陰鬱感。後來著手花卉的畫作——玫瑰、康乃馨、紫丁香、但主要以劍蘭為主,如《劍蘭》(圖 1-19)、《紅色的劍蘭》(圖 1-20)、《劍蘭》(Gladiolas, c. 1919, 圖 3-46)、《花束》(Bouquet of Flowers, c. 1919, 圖 3-47),這些圖畫充滿生物的能量,在畫面上生長和延展著。我們不再看到潦草的、不熟練的線條,而是潮濕的、多汁的和顏料流動的伸展。畫面變成一濃稠的、液態的筆觸與色彩顏料皮構成的織品,特別適合所描繪的植物,塔企曼在這種發展中找

到波納爾（Pierre Bonnard）的影響：「他從波納爾那裡學習如何在畫面上給予黏性始終如一的特質 如何以潮濕和緊密團集的方式使用顏料。」<sup>83</sup>

蘇丁可能受到波納爾的影響，但兩人的作畫方式也有一些基本的差異：波納爾受到高更、象徵主義和日本浮世繪版畫的影響，以對自然直接的觀察作基礎，發展出極具裝飾性的自我風格，被視為銜接印象主義之末與野獸派初肇之間的新路線，相對於此，蘇丁的畫並不具備裝飾性；波納爾雖以他人開創的畫題為創作對象且長期專注於周遭熟悉的事物，但他總能以更加的直接性與情感，不斷嘗試以新的手法來作表現，在畫布上呈現出視覺世界鮮活、悸動的實景，其秘訣便在於他將繪畫建構在記憶中一個特定的視覺經驗上，再經由作品捕捉下來，他可以將第一眼的印象保留住，再透過對形式與色彩持續發展關係的思索，將情感貫注於畫布上，且達成一種夢幻般充滿光亮的人間天堂景致，而蘇丁總是以自然為參考點，非憑藉記憶。波納爾厭惡如印象派畫家般面對畫題作畫，但他進一步將印象主義的客觀性與象徵主義對文化記憶與情感的基本主張結合，<sup>84</sup>他並非多愁善感的印象派倖存者，而是能夠面對不斷進化的繪畫文化挑戰，極度自我要求的形式主義藝術家，他的作品使我們以全新的視野觀看日常周遭的事物，讓人察覺到繪畫中所提出的形式問題，誠如波納爾自己所說：「繪作情感的藝術家創造了一個封閉的世界—繪畫作品—就如同一本書，不論座落於何處，總有相同的旨趣。這樣的藝術家，我們想像的到，一定常常不做一事而只是觀察，無論是周遭事物或自我內心。」此點也與蘇丁有不同之處。在波納爾的作品中，如同緊繃細線延伸過畫面的隱形線條是其繪畫結構的必要元素；<sup>85</sup>而蘇丁則是將形式與線條融合在一起。象徵主義詩人馬拉梅（Stéphan Mallarmé）認為替物象命名為削弱其神

<sup>83</sup> Maurice Tuchman, *Chaim Soutine, 1893-1943* (Los Angeles County Museum of Art, 1968), p. 20.

<sup>84</sup> 象徵主義者接近神秘的方法：慢慢凝想出一個物象以展現一種心態，或相反的，選擇一個物象，在逐漸解讀中，揭露出一種心態。波納爾作畫的過程與其說是觀察不如說是思索所得，會作自然中的便成為從自然攫取意義的一種方法，和一種超越表現的價值。「內心對美的感覺與自然一體，那便是重點。」

<sup>85</sup> 波納爾習慣在畫中包含一個朦朧、模糊的形體，在《有紅酒瓶的靜物畫》中，波納爾描繪物體，好像他從不知道它們的形狀，也好像他看著它們自光線中擷取自己的形象，不管物體對他如何熟悉，它們出現的樣子從來沒有固定過。



秘性，波納爾也相信有時精確的命名會剝奪了觀看的獨特性，這點也受到蘇丁的認可。

波納爾在生命的終點寫下摘錄自德拉克洛瓦（Eugene Delacroix）日記中的句子：「人永遠不會畫得太暴力。」結合，或者說是調和暴力與秩序便是波納爾作品中主體與著色之間許多衝突的中心，畫中常以驚人及出人預料的猛烈色彩來作表現。而波納爾認為畫家的主題必須是「掌控並凌越物體色彩和法則而具有自己的色彩、自己的法則」、絕對忠於生活的信念則是蘇丁認可的。

波納爾在一九四三年與友人論及賀諾瓦、塞尚和莫內（Claude Monet）時談到他們都是可以從主題物創作的畫家，因為他們知道如何在面對大自然時防衛自我，塞尚可以在面對自然時極度細心，以堅持自己的最初構想：「他就像蜥蜴一般，一直留在那裡，在太陽下取暖，甚至連畫筆也不動一下，他會一直等到所有的事物又變成他最初所意想的樣子。」賀諾瓦則是以美化自然來防衛自己，畢莎荷（Camiel Pissarro）是將自然納入系統，莫內則從不在主題物前停留超過十分鐘：「他不讓事物有控制他的時間」。波納爾認為要分辨藝術家是否知道如何自我防衛，比較提香（Titian）委拉斯貴茲（Diego Velazquez）和普拉多（Andrea Palladio）之間的繪畫便可明瞭：「提香對主題物有完全的自我防衛能力，他所有的作品都有著個人的標誌，也都是他最初構想的實現。而委拉斯貴茲面對他所認為具有誘惑力的主題物時，則極為不同，我們從他的公主肖像和學院構圖中只看到了模特兒本身、物品本身，而缺他自己原創的啟思。」這事關原始「誘惑」——原創構想的力量，如果失去這股力量，那麼剩下的就只有主題物，而且從此畫家也無法再掌控。「對某些畫家來說，譬如提香，這股誘惑力是如此強烈而不會遺落，就算他們與主題物長期直接接觸也不會喪失」，然後他又自我承認地說：「以個人來講，我是十分軟弱的，在面對主題物時，我很難控制自己」，這也是蘇丁的特性。

波那爾和前期印象派並未完全脫離，他像印象派畫家一樣熱愛光和色的變

化，在運用純色上有特別的膽量，富有粗獷奔放的個性，可是在運用中間色時，又特別求得諧和文雅。但在蘇丁的畫作中，如《紅色的劍蘭》(圖 1-20)《劍蘭》(圖 1-19)，充滿了對比，不管是在如火燃燒的紅色花朵或與多稜角的、鋸齒狀的花瓣之快速韻律和花莖與花瓶之較為平滑流動的和緩弧線間深暗背景，兩幅畫中，花朵的形式都被平坦化，如剪貼上去的形狀，在背景中顯出輪廓，形成一紅色帶點深棕色的區域，或是棕黑帶點鎊紅的區域，花瓣在畫面上的壓縮連帶與多汁的顏料一起產生如膜狀的外皮，在顏料與主題間的融合當作顏料的斑點、花朵的花瓣和鍊鎖在其間的空氣。背景的處理方式更進一步加速畫面上平坦的形式與刻意的強調。桌面的線條既不存在(《紅色的劍蘭》，圖 1-20)也不上翹傾斜於畫布上面的邊緣(《劍蘭》，圖 1-19)，水平的桌面改變為花的平直垂直背景。

此外，缺乏輪廓線與明確的界線更增加一種沒有環境的感覺。與早期進餐時刻的圖畫中提供清晰的、用以敘事或說明的形式相反，花朵的圖畫排除了這些作為解釋的布置，從以主題或無背景襯托的靜物，轉變到此刻由物體的需要來決定的一個群組，莖幹與花朵的傾斜與轉變形成的拉力與波流，最後控制了作品，如《劍蘭》(圖 1-19)，在《花束》(圖 3-47)中，花朵仍只是數個物體之一(儘管是主導的一個)，受突出的水壺、椅子、其他的靜物、布所支撐。

《劍蘭》(圖 1-19)和《紅色的劍蘭》(圖 1-20)中，花朵完全接管了畫面，在畫面上的花朵波浪此時延伸到畫布的三個邊緣，由這些動作界定圖像的界線，而非任何附加的環境的道具，即使是水壺此時看來像是花朵的形式所自然發展的結果，而非放置花朵與之分離的物體。

即使在早期的階段，蘇丁對畫作主題減少為單一物體的迫切需求，也伴隨著物體的明確性，可在畫中清楚地被感受到。花朵的繪畫(《紅色的劍蘭》，圖 1-20)中，軸狀的扭曲、顏料皮膜的形成和漸漸確定的方向或對焦，都為後來的塞荷風景畫作了預先的準備。

一九一九—一九二二年在塞荷時，蘇丁主要專注於風景的繪畫，這時期中仍有少數的靜物作品，當他在一九二二—一九二三年重新返回靜物的題材時，部分是因為風景畫的發展使他返回自然與必然的靜物。

塞荷風景畫趨向單一形式結構的發展（《塞荷的山丘》，圖 1-26）很自然地朝靜物發展，卡涅風景畫全神貫注於物體的清晰與在空間的布置，也與靜物畫的方法和觀念一致。雖然在早期至一九二〇年代中期的風景畫具有靜物畫方式的特點，靜物畫本身卻非常依賴風景畫並從中形成。蘇丁吸收了在先前的塞荷和當時的卡涅風景畫的經驗將之具體表現於 1922-1924 年的靜物畫中。

《魚、蛋和檸檬的靜物》（Still Life with Fish, Eggs and Lemons, c. 1924, 圖 3-48）畫中明顯的橢圓結構與許多卡涅的風景畫類似（如《卡涅的風景》，圖 3-31），如同許多風景畫中所呈現的，形式（桌子、麵包和壁爐）如缺乏骨架般地呈現於畫面中，完成形狀的輪廓彷彿它們正要形成骨架。畫面產生一種封閉與閉鎖的感覺，主導畫面的物體之布置與桌面的橢圓韻律，使整體聯合起來並以不同方式將分裂的各個元素連結在一起。形式開始瓦解為筆法與筆觸，產生一種與描寫無關的運動，它們的自主性更進一步由明亮的色調突顯出來——如震動與顫動著的紅、黃和橙色，彷彿它們具有自己的生命。

這些運動引導我們將視點環繞於畫面上，前後一貫的速度、相同大小的筆觸、同質性的材質都產生了一同時性的效果，只有受到明顯的穩定結構時才會抑制下來，蘇丁不僅依賴橢圓的明顯配置，他也求助於更為圖式的、有秩序的手法：他將物體分配成幾組圖案的結構——四條魚、兩個蛋、兩棵檸檬、一條麵包、一個酒瓶——並建立起一數字的等式，將整體按幾何級數地結合在一起，如傳統的古代理師所使用的三角結構緊密地將畫面的形式連結起來，他將畫面左側的四條魚與右側兩組成對的物體（兩個蛋加兩棵檸檬等於四個物體）作平衡，畫面中間的長頸瓶的作用如同一個「等號」，它的單一性受到背後單獨的麵包所強化，它

彷彿延伸過整個畫面的寬度，將整個等式包圍與連結起來，麵包的水平延展並有助於橫越桌面的閱讀，然而，這水平的軸線受到魚、蛋和檸檬的垂直配置所抵銷。

魚、蛋和檸檬最後被描繪為幾何形式或如幾何圖案的符號，它們作為魚、蛋和檸檬的本體變得不再重要，我們發現古老靜物畫中那作為敘述的主題連結不同物體的景象，在蘇丁的畫作中是不存在的，早期的靜物畫家將魚畫在粗糙的木板或厚板上，剛宰殺完且時常是血淋淋的，暗示屠殺的過程；要不然，動物的旁邊會擺設烹調的用具或與銀器和食器一同放置於桌布上，準備被烹調或食用：如夏荷丹《銀蓋碗》(The Silver Tureen, c. 1728, 圖 3-49)。

在《有麵包和魚的靜物》(Still Life with Bread and Fish, c. 1922, 圖 3-50)中，我們再次進一步檢視主題的關係，兩隻湯匙直接朝向魚，加強進餐時刻的觀點，然而，它們仍較具有結構的媒介之傾向而非實際食用的器具，我們再次看到明顯的數學的群組：一條魚放在對稱的兩個湯匙框架中，夾在一條長麵包(上方)和一條長圓桶形的布料(下方)的結構中間。

這種圖式的群組和其對稱性與向中心性的傾向，更為明顯地重複表現於《有鴨子的靜物》(圖 1-37)，蕃茄置於盤子的框架中，由兩隻湯匙固定在適當的地方，湯匙的布置呈現明顯的對稱並形成如象徵的圖案，此外，它們有機的韻律暗示著禽和魚的相似之處，並在視覺上與隱喻地將位於側面的鴨子(左方)和魚(右方)連結在一起。

這種隱喻地暗示人類或動物的形狀，在其他的畫作中更為極端：《魚和蕃茄》(圖 1-38)，每個研究蘇丁的學者都已注意到蘇丁畫中叉子的生命力，它們抓住或箝住魚的方式彷彿一雙飢餓的手；席威斯特把它和血紅的蕃茄的類似性連結在一起，並將之視為被手撕開的胃或內臟。<sup>86</sup>我們在蘇丁早期的畫作中也看過相同

<sup>86</sup> David Sylvester, *Chaim Soutine* (London: Arts Council of Great Britain, 1963), p. 9, EXhibition Catalogue.

的圖像：如《有鮮魚的靜物》(圖 3-45)，可見隱喻對他來說是重要的，他玩弄叉子的方式不但微妙，也抵銷了影像中其他可預料的規則性。

不過在《有鴨子的靜物》(圖 1-37)中，蕃茄的向中心性與對稱性被周遭形式的數值的不均衡狀態中和了，《魚和蕃茄》(圖 1-38)圖中的向中心性與對稱性是瀰漫整個畫面，這種圖像變成是聚焦的與特定的，注意力放在魚身上，其他的形式僅用來增強這種對焦的重點，一複合的封閉系統(圍場)從中心向外輻射，魚被叉子和盤子圍住、盤子被蕃茄圍住、蕃茄被布圍住，這種內部的架構將魚獨立並以聚光照明，所有結構上的策略——對稱地耆於兩側的形式、叉子夾鉗般的特質、複合的圍場——都與風景畫的發展類似。在塞荷晚期和卡涅早期的風景畫中，蘇丁也使用相同的構圖的策略，如《塞荷的紅屋頂》(圖 3-17)中如夾鉗般的樹木及後來的《塞荷的山丘》(圖 1-28)圖中明顯的對稱性與耆於兩側的形式。

卡涅的風景畫在一九二三—一九二四年的靜物畫中扮演越來越重要的角色，《有火雞的靜物》(Still Life with Turkey, c. 1924, 圖 3-51)中，蘇丁已吸收卡涅風景畫的教訓，圖中的影像看起來如一幅風景：禽鳥變成植被的山谷，水壺變成房子、水果和布料是一座山、杓子是道路。桌子墊在前景並提供了一個入口，陷入與圍住的背景如同天空的斷片，我們只要與較早的《魚、蛋和檸檬的靜物》(圖 3-48)作比較，便可發現蘇丁已經達成形式與空間較大的明晰度與界線，形式現在如體積座落在淺近的空間內，不再由明顯的幾何的構造固定在適當的地方，但彼此的位置卻形成自然的關係，明顯的結構計畫已經被更為妙的構圖群組取代，在《魚、蛋和檸檬的靜物》(圖 3-48)中色彩與筆觸激動的微粒已經變成更為固態的飽滿——由相同地強烈的、多汁的紅色與橙色所組成。

風景畫之外，靜物畫中更明確置於空間的圖像和更穩固的群組，部分是受到蘇丁投注許多心力的古代大師之影響，弗賀吉將《有火雞的靜物》(圖 3-51)中的物體描述為死亡的場景：禽鳥是屍體、蕃茄扮演儀仗隊、水壺和湯匙是送葬

者。<sup>87</sup>這種類似的聯想未必牽強，因為可能在先前曾看過這種圖像，蘇丁以叉子隱喻地暗示人類的外形為我們提供了這些暗示，事實上，當時在羅浮宮的提香畫作：《埋葬》(Entombment, c. 1525, 圖 3-52)，很可能是蘇丁作此畫的來源，(在提香和蘇丁作品中，形式的韻律之相似是非常不尋常之處，一般說來，蘇丁參考過去繪畫時並不會忠誠地遵從畫作中特定的構圖或圖案)。我們知道此時蘇丁非常努力研究羅浮宮裡夏荷丹的《魷魚》(圖 1-41)並以此為基礎繪製了一系列魷魚的圖像：《有魷魚的靜物》(圖 1-40)《魷魚》(The Rayfish, c. 1922, 圖 3-53)《有魷魚的靜物》(Still Life with Rayfish, c. 1923-1924, 圖 3-54)《有魷魚的靜物》(Still Life with Rayfish, c. 1922-1923, 圖 3-54)《有魷魚的靜物》(Still Life with Rayfish, c. 1922-1923, 圖 3-55)《有魷魚的靜物》(Still Life with Rayfish, c. 1924, 圖 3-56)。這些畫作中，作於較早的《有魷魚的靜物》(圖 3-54)在構圖上是最不直接與夏荷丹相關的畫作，並具有許多和《有火雞的靜物》(圖 3-51)中相同的元素：杓子、水壺和桌子。杓子和水壺都出現在夏荷丹的畫作中，進一步證明蘇丁在畫《有火雞的靜物》之前已看過羅浮宮裡特定的圖畫。

魷魚的圖像並非將從夏荷丹那裡借用的道具轉移至蘇丁的畫中，在夏荷丹的圖畫中，蘇丁發現一有影響力和具說服力的圖像，在其他的狀況下也可能常出現於他自己的意識，藉著在自然中安排靜物，直接以「新鮮的」魷魚作對象，只有從夏荷丹畫中的物體之安排再加以重新創造，這樣才符合他的需要；蘇丁是靠他自己的能力作畫，並容易受到他的想像力和控制力之影響。這樣的結果，繪畫的結構中產生許多夏荷丹的回應(如《有魷魚的靜物》，圖 1-40 中的水平線、固定在上半部中心的魷魚、右側的水壺與杓子)並與蘇丁自己的作品有更多的一致性，《有魷魚的靜物》(圖 1-40)也可視為《有火雞的靜物》(圖 3-51)和卡涅風景畫的回應：《卡涅的風景》(圖 1-39)，如同風景畫中形式被明確地建立在淺近的空間，魚身上如粉蠟筆似的粉紅色、白色與蕃茄的深紅色之間的對比，與粉蠟

---

<sup>87</sup> Andrew Forge, *Soutine* (London: Spring Books, 1965), p. 41.

筆柔和色調的卡涅房屋置於深翠綠色的樹林中有類似處，其他的相似更為明顯，  
鮭魚意味著實際的山形，就其本體而論，令人想起塞尚的聖維克多山（Mont  
Ste.-Victoire），它的重量和體積向前拉以穩定表面的結構。

蘇丁的鮭魚在畫面上延展，其三角形的延伸方式暗示著脫離夏荷丹的重要意義。  
藉由建構一被圓形的桌面邊緣收起與包含的橢圓結構，鮭魚的擴展將形式固定於畫面上並包圍住整體。橢圓形的架構在《有鮭魚的靜物》（圖 3-55）中更強  
而有力地呈現，在此畫中，杓子本身轉而指揮畫面的活動；麵包進一步具有韻律，  
蕃茄和魚的堆放如此按照肉體的真實法則以致於它們看起來似乎即將滑出畫  
面，然而，它們卻被最高的魚——它們做出呼應的三角形，如圖畫般鎖在適當的  
地方，鮭魚不僅固定住形式，且看起來已失去它的本體性而成為分離的形式並與  
桌面上其它的物體連結在一起。

觀看不同的鮭魚作品（圖 1-40、 3-53、 3-53、 3-54、 3-55），可以注意到色彩、  
筆觸及構圖上的改變，然而，在主題上、構圖上和情感上主導鮭魚畫作的要素大  
部分都是共通的。蘇丁所畫如果醬般平坦地擴展於空間上方之鮭魚的形式是完美  
的，他可以靈活地操控如岩漿的平坦形狀之輪廓線與突起，以建立一畫面的韻  
律，並具有象徵性的邏輯。就這一點而論，席威斯特認為卡涅時期的靜物畫（與  
肖像畫）的表現比風景畫更為成功，主題「安置於淺近的空間以符合連續不斷流  
動的線條。」鮭魚是特別合適的主題，因為它提供了波浪形的線條以便繪製大而  
平坦的形狀，也與畫面更類似和貼近。<sup>88</sup>

鮭魚具有被賦予人性的（擬人的）潛在性尤其吸引蘇丁，它那明顯地與人類  
臉型的相似性增添了一種額外的情感，也同樣被其他的藝術家使用在作品中：如  
布丹（Eugène Boudin）的《有鮭魚的靜物》（Still Life with Skate, c. 1861, 圖 3-57）  
和恩索賀（James Ensor）的《鮭魚》（The Skate, 1892）將鮭魚描繪成「帶著殘酷

---

<sup>88</sup> Sylvester, p. 11.

譏諷嘴臉的可怕人物。」<sup>89</sup>事實上，蘇丁所畫的鮭魚既不殘酷也不冷嘲熱諷，而具有悲傷和沈痛的表情，並具有一些像卡通的特質，與此時蘇丁傾向將他風景畫中的形式予以擬人畫和賦予生命有非常大的相似之處：《卡涅的風景》(圖 1-39)

鮭魚的系列作品，儘管有其他形式的轉變，依賴固定的主題仍舊不變，顯露出蘇丁漸漸朝向特定畫作主題的情感。在一九二〇年代早期靜物畫中，蘇丁已從全神關注於食物的圖像轉向特定食物的固定方式——以「魚」為主題的畫作：《有鮭魚的靜物》(圖 3-45)《魚、蛋和檸檬的靜物》(圖 3-48)《魚和蕃茄》(圖 1-38)；以「家禽」為主題的畫作：《有鴨子的靜物》(圖 1-37)《有火雞的靜物》(圖 3-51)；以「牛」為主題的畫作：《牛與紅色窗簾》(Calf and Red Curtain, 1921, 圖 3-58)《牛的半邊》(Side of Beef, c. 1922-1923, 圖 3-59)。

在這些年裡他特別專注於魚之主題，他集中精力，最後產生一特定的魚的圖像並重複地繪製，他越是精鍊與限定他主題的範圍：比較從《魚、蛋和檸檬的靜物》(圖 3-48)到《魚和蕃茄》(圖 1-38)，他也越能精鍊與限定他畫作構圖的範圍。畫作從較不均勻的隨意安排、其中物體的組合與布置之多樣性是無約束的，變成集中於中心、對稱的形式，其中布置與形式的可能性受到較嚴格的控制與固定。

再次，藉著越來越有規則的形式之結構，同樣的比例明顯地伴隨著宣稱自身漸增的清晰度與主體的明確性之風景畫中出現，然而，不管是在鮭魚的繪畫或其他靜物畫中，每一幅畫的構圖、色彩和筆觸間仍然具有一種變化性，然而，這些變化在主導整體的主要構圖架構中僅只是次要的與補充的元素。在鮭魚的畫作中，由畫面上半部三角形的魚來加以完成的、集中於中心的橢圓結構，仍然是主導的常數，在其中所有這些較小的可變因素和細微差別得以展示它們自身，但它們最後仍必須調整與適應有規則的結構。<sup>90</sup>

<sup>89</sup> Charles Sterling, *Still Life painting from Antiquity to the Present* (Paris and New York: Editions Pierre Tisné, 1959), p. 116 恩索賀的作品於 1899 年出現於巴黎的期刊中，但是黑白的複製圖片 (*L'Art Vivant*, vol. 2, no. 26, January 15, 1926, p. 43), 參見 Esti Dunow, fig. 96.

<sup>90</sup> Esti, Dunow, p. 184.



蘇丁作於一九二五—一九二七年的牛、家禽與兔子的畫作中將這些傾向達到最高點：主題被獨立出來、形成框架並以特寫的觀點呈現。當主題變成畫面上唯一的佔有者（所有的道具都消失了），構圖或空間清晰的幅度變得受限制、固定並持續不斷地重複出現，無論何種色彩、筆觸和線條的細微差異或轉變都在牛體或家禽本身的範圍內發生，靜物畫從一較無顯著特點、均勢遍佈的結構轉為集中的、其中主題、單一的物體被清楚的界定（賦予輪廓）並清楚地從它周圍的環境中區隔開來。如同在風景畫中，這種轉變並不意味著對整體的漠視，而是呈現一種將物體與畫面和空間相調和的嘗試。

牛屍主題的畫作並非首次出現於一九二〇年代中期，蘇丁在早期巴黎的幾年中便曾畫過一些懸掛著的牛屍：《牛》（*The Beef*, c. 1920, 圖 3-60）在這幾年裡，蘇丁的家或工作室——「蜂巢」，位於沃吉拉轄區間，以屠宰場聞名（圖 3-61）。鄰近屠宰場，日常生活也與其相關，使得這個主題對蘇丁而言更為自然和必然（合理），他與肉店老板成為朋友並從他們那裡獲得牛的屍塊，甚至當他不再居住於「蜂巢」以後或許亦是如此。

《羊肉》（*Mutton*, c. 1920, 圖 3-62）一作，實很難辨識圖中的肉體是羊或牛，但可發現之前《牛》（圖 3-60）的畫作中——主要是線性的構圖且主體傾向沿著輕微的對角軸線發展，在《羊肉》中已轉為具有越來越顯著的繪畫性且是垂直的圖像，牛體是獨立的（不再從支撐的柱子懸掛著）並集中於中心，與此時其他靜物畫中的發展一致。到了一九二三—二四年時，牛體的圖像又再次改變了：在《牛的半邊》（圖 3-59）一圖中，牛體再次佔據著中心的位置，但此時本身已延伸過畫面的一大部分，當牛體推進畫面時，便進入越小的範圍，一大片平坦的形狀將本身往上擴展且與畫面平行。朝向畫面的推力更進一步藉由可觸知的顏料硬皮、被一起解讀為色彩、肌理、顏料與肌肉的鮮豔紅色和黃色組成的顏料皮層所強調。很快地，這種向上的推力與橫跨過畫面的結構變得極為強烈，在圖《牛的半邊與牛頭》（*Side of Beef and Calf's Head*, c. 1924, 圖 3-63）中，形式更明顯地是平坦化且如麵糰般被揉捏成形地置於畫布上，在此呈現的部分肢解的安排令人想起哥雅和他在羅浮宮的畫作《靜物》（*Still Life*, c. 1808-12），蘇丁必定知道且可能是此圖像直接的來源。

哥雅也為圖《牛的半邊》(圖 3-59)和《牛與紅色窗簾》(圖 3-58)提供一間接的模型,在圖 3-59 中,牛屍上條紋的肋骨類似哥雅作品中心的那塊肉;圖 3-59 也可追塑它的源頭至庫爾培的狩獵畫作中被懸掛的鹿的屍體:《死的獐鹿》(The Dead Roe-buck, 1876),或是庫爾培畫鹿頭的作品《鹿頭》(Head of a Deer, 1866),或是早期大師所畫的懸掛的動物之圖像(呈現它們去皮前的情況),如荷蘭大師韋尼斯的《在部分被除去的內臟的鹿旁的狗與貓》(Weenix: A Dog and a Cat near a Partially Disembowelled Deer, c. 1647-60, 圖 3-64)。這些年裡蘇丁轉向特定的古代大師畫作,此時和未來對他最重要的畫家是林布蘭。蘇丁對吉培談到林布蘭:

「啊!偉大的林布蘭,他是一個神、他是上帝。」我(Gimpel)對他說:「不,沒有一個上帝的存在;完全都是奧林帕斯山的神。」他不表贊同。對他而言,林布蘭是個偶像,優於所有的畫家。<sup>91</sup>

歐洛夫描述他與蘇丁一同去參觀羅浮宮的情形:

我仍可以看見他帶著尊崇的敬畏凝視著林布蘭的畫,他可以花很長一段時間注視它們,進入一催眠狀態,然後突然間跺腳並解釋道:「它是如此地美麗以致於讓我發狂。」受到驚嚇的博物館隨員會跟隨著我們的足跡。<sup>92</sup>

羅浮宮在一八五七年收藏林布蘭的《被屠宰的牛》(圖 1-44)對蘇丁牛體的畫作有最大的影響,也有其他的畫家受到林布蘭這張畫的啟發,包括德拉克洛窪、杜米埃(Daumier)、夏卡爾與柯林斯(Louis Corinth)等人,柯林斯的《屠宰場》(Slaughterhouse, 1897, 圖 3-65)即為其中一例。

林布蘭的牛屍以鷹架懸掛在室內,後方有一個隱約出現的人物凝視著,我們在《牛》(圖 3-60)可發現這種安排——柱子和鷹架——的痕跡,暗示蘇丁以林布蘭的畫作為模型應在一九二一年或更早之前即已出現,在一九二五—一九二六年中,他在巴黎的畫室完成的巨大畫作:《牛》(The Beef, c. 1925, 圖 1-42)《牛

<sup>91</sup> René Gimpel, *Diary of an Art Dealer* (New York: Farrar Straus & Grioux, 1966), p. 437.

<sup>92</sup> Chana Orloff, "Mon Ami Soutine," *Jewish Chronicle* (London), November 1, 1963, p. 9.

屍》(Carcass of Beef, c. 1925, 圖 1-43) 這些是蘇丁所畫過最大的作品，它們的尺寸分別是 166.1×114.9 cm 和 140.3×107.6 cm。

在這些作品裡，蘇丁去除了任何環境脈絡與背景，唯一留下的線索是掛住肉的掛鉤或是腳後的繩子，即使在柯林斯的畫中，它們與蘇丁繪畫上的表現主義非常接近，但仍留有屠宰場的背景（圖 3-65）。蘇丁將牛體推向畫面的右上方，使觀者面對看起來更為有生命力的特寫，牛體擴展於畫布上、覆蓋它、主導它，直到描繪牛體的顏料皮層與動物皮層在畫布實際的四個框架中被界定下來，這個以較巨大的平坦形狀延伸於畫面上、與之平行且有時緊壓在其上的形式，是蘇丁作品中的一個特徵，尤其在塞荷的風景畫中（《塞荷的山丘》，圖 1-26）和魷魚的畫作（《有魷魚的靜物》，圖 1-40）。牛體實際的形狀，以被攤平的狀態，也在更早之前的某些樹幹（《塞荷的樹木》，圖 3-6）道路（《卡涅的風景》，圖 3-30）及建築物的形式（《塞荷的紅屋頂》，圖 3-17）之結構中出現。

平坦、垂直與特寫的觀點之作用並非只是引導觀者注意力的附屬道具，而是要強迫觀者進入面對面的結構，使畫中的肉體容易受到觀者敏銳的凝視。牛體在我們眼前被懸掛與垂吊著，僅離我們幾英尺遠，被奉獻來讓我們詳加審視，這同樣也是蘇丁在實際繪畫時強加在牛體身上嚴格的觀察。

蘇丁繪畫這些動物屍體的圖畫和他在繪畫時的故事都是非常著名的，這些故事有許多不同的版本，但精髓大致上相同，他將這龐大的屍體架於工作室內，直接面對屍體作畫，著迷於屍體漸漸腐爛的肌肉色彩，當肉體真的變得腐壞時，他就拿著幾桶鮮血往肉體身上澆灌以使它的色彩再度鮮明起來，他雇用助理朱丹來坐在屍體旁以搨走蒼蠅。這些屍肉在這過程中持續分解腐爛，蘇丁對漸增的惡臭並不以為意，最後這令人難以忍受的臭味使鄰居們向衛生當局（Department of Health）提出控訴，根據某些敘述，蘇丁使他們相信他的藝術比衛生來的更為重要，所以他們允許他繼續這樣做。<sup>93</sup>朱丹則談論到不同的結局：公共醫療衛生服務的官員將氨水注入屍體內以助長腐爛。<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Monroe Wheeler, *Soutine* (New York: Museum of Modern Art, 1950), p. 68.

<sup>94</sup> Paulette Jourdain in Pierre Courthion, *Chaim Soutine: Peintre du déchirant* (Lausanne: Denoël,

當然，不管事實或虛構故事的結局如何，在在顯現，蘇丁如果不是瘋了的話，那他過度地要求從實際真實的物體去觀察的行為是令人困惑的，他是如此地專心致志，以致於他可以濾除任何可能分散他注意力的事，即使是腐爛肉體的恐怖臭味和蟲子。面對死亡和腐爛，蘇丁的注視是為了記錄不同時間下色彩和肌理的改變。

牛體將自身作為客觀觀察的對象，每一塊脂肪、每一塊肌肉、每一處乾或濕的區域都被詳加審視，蘇丁透過筆刷與顏料來捕捉它的真實。與屍塊平坦的領域相反，每一個筆觸和色彩都代表著一種幾乎是抽象的能量。《牛體》(圖 1-42)中的鏘紅、橙和黃是強烈的，顏料變成它自己的構造物、一感知的硬皮，如塞荷風景畫中顏料與筆觸的捲繞物。如同《塞荷的山丘》(圖 1-26)中主題的形式：山的形狀或牛體的形狀，都扮演一蘊含大片能量的骨架，宛如實際畫布框架內的內在架構。但其中也有重要的不同：塞荷影像中顏料的猛擊與推力只是間接或隱喻地喚起它們所描繪對象實際的形式(如樹木、灌木、岩石、泥土等)，而在牛畫中顏料與筆觸的痕跡，是獨立自主地運作且發揮如實的描繪的功能，紅色的顏料如圖畫的實體，代表動物本身實際的血液。《牛體》(圖 1-42)中的厚塗法在《牛屍》(圖 1-43)時已變成較流動與稀薄的畫面，我們感覺到紅色、紫色與深紅紫色浸透在肉體中並覆蓋住它，提高形式彩度並使色彩產生顫動，如同澆淋實際的鮮血以使肉體鮮活的方式。

蘇丁主要關切的重點是肌肉，是它作為「主要的成分、根本的物質」之特性，<sup>95</sup>這種熱情使他和林布蘭產生結盟。林布蘭也是一位描寫肌肉的畫家，他在其中發現一種質樸、現實性與精神性。蘇丁在林布蘭畫中發現繪製可感知的肌理與實體之流暢處理手法，他在技術上和表現上都借用林布蘭的牛屍，較具繪畫特質與可塑性的風格，加上從黑暗背景中散發光線的中心影像都象徵了風格的借用，被獨立的動物之影像既如紀念性的，也是可憐的，林布蘭所喚起的在蘇丁的感知中觸動一共通的心弦，對他來說，那正是繪畫應該關切的——莊嚴、人性與易感的特質(敏感度)。

---

1972), p. 76.

<sup>95</sup> Tuchman, p. 35.

強烈的觀看與紀錄也提供蘇丁一種客觀的姿態。經由這樣的姿態，他得以從對死亡與腐爛的情感投入中移除部分的自我，牛體本身對蘇丁並沒有任何情感的影響，對他來說，客觀性並不是模糊或抵銷死亡的圖像，而是透過他堅持不懈地觀看與小心的紀錄過程中，蘇丁賦予牛體高度的戲劇性與個人的強度，代表生肉與神經之作畫的目標變成情感的目標，在蘇丁的作品中，客觀性與主觀性是一起運作的，不偏向任何一邊，彼此互相牽制。

在這些圖畫中處處都可發現這種客觀性與主觀性的二元性之態度。一方面，我們看到對於死亡與腐爛的過程與場景的客觀的紀錄；另一方面，那塊肉變成我們自身必死性的隱喻。在這一層面上是蘇丁獨特的見解所產生的複雜性。他將死亡視為變動的知覺中一積極的過程，而非碰巧發生在生物體上的被動狀態，有機體實際上逐步形成並參與這種變成的型態。

在更直覺的層面上，死亡的過程經由顏料與筆觸的能量與爆發而被感知。色彩的燦爛、筆觸悸動的節奏和筆法的速度共同聯合起來以傳達一種幾近快樂的慶祝感。<sup>96</sup>物體本身的動力和官能的享受、死亡的腐朽與悲劇都是體驗的一部份。這觀點被給予充足的解釋，假如有一種正在進行中的活躍過程存在的話，那便是一種掙扎的過程，伴隨掙扎的是受難、痛苦與殘酷。動物在我們眼前延伸，剛被宰殺，呈現出噴濺的內臟、它未煮過的肌肉與骨頭，如犧牲者般暴露著，它不僅赤裸裸地且公開地被展示，犧牲與易受傷害的感覺帶來更深的含意，藉由伸展的動作，人們與動物屍體產生認同感，它的情況也變成是人類的情況。<sup>97</sup>仍較忠實於字面意義的相似性更加強了這層聯想，它的孤立、向心性、及特寫的呈現，牛體的圖像具有如紀念碑般的成分並變成指揮我們的注意力與敬畏的物體。就其本身而論，他可被用來比擬宗教圖像，實際上，牛體的形狀被一繩子綁住延伸至畫面邊緣的方式，令人想起基督釘死於十字架的結構，被束縛的、掙扎的、英勇的血淋淋屍體，具有情感的重要性與嚴肅性足堪與古代大師的畫作相比，但蘇丁在

---

<sup>96</sup> Esti Dunow, p. 195.

<sup>97</sup> Courthion, p. 87.

羅浮宮裡看過的釘死於十字架的畫作之力量並非全然滲透於牛畫的結構與主題中，他本身並未發覺這層關聯。

動物的死亡與屠殺之圖像對蘇丁也具有非常特別的意涵，如先前所提及的，對傳統的猶太人而言，猶太飲食的潔淨律法遍佈於日常生活中每一層面，在「斯泰托」中被嚴格遵守著，動物必須用非常平滑的刀且迅速地宰殺，只會帶來極小的痛苦，增加不必要的痛苦是有罪的，並只能經由神聖儀式的屠夫來執行，這個人稱為「shokhet」，是一個有學識和地位的人，在社會上的地位僅次於猶太教祭司（rabbi）和唱詩班的領唱者（cantor）。如果動物是在家中宰殺，則必須用水洗淨讓血液流乾，「血液留下活生生的源流是令人憎惡與被禁止的。」<sup>98</sup>蘇丁審視流血的屍體數天、流連於細節、並在其上潑血的整個態度都直接違反了潔淨的律法。我們無法確定他的態度是出於蓄意或無意識地想要違抗這些他童年時期中極重要的格言，如塔企曼所假定的，<sup>99</sup>然而，可以確定的是，蘇丁必定熟悉這些潔淨律法的規定，可能不是完全瞭解詳情始末，但至少知道基本的情況，在某些層面上，非必要地察覺到，這背景與知識也一定影響他個人對牛體圖像的情感負荷並將之放在眼前實際地繪畫出來。

牛體畫作的表現相當清楚地符合蘇丁高度關切內容與限定的形式結構，再次，牛的影像被一再重複地繪製（《被剝皮的牛》（Flayed Beef, c. 1925, 圖 3-66）、《被剝皮的牛》（Flayed Beef, c. 1925, 圖 3-67），一共至少十二幅），<sup>100</sup>每幅畫彼此之間都有明顯的相似性，在結構或基本的色調上有些微的變化（因實際的牛屍便是全部且它的背景已消除，所以僅有一點點變化的空間）。在影像間不管是何種變化或色調的細微差異都侷限在牛體形狀之色彩或筆觸的改變、放置牛體和其部分位置的改變或畫布尺寸的改變，但這些變化都是較次要的，蘇丁重複地依賴相同的基本形式結構，並將畫作自身限制並減少到只有些微的變化，牛體越是獨

<sup>98</sup> Zborowski and Herzog, pp. 357-368.

<sup>99</sup> Tuchman, p. 15.

<sup>100</sup> Esti Dunow, p. 197.

特、聚焦與特寫，結構就越是具先決性和規律性。也許固定地注視牛體是極為強烈的需要以致於排除任何其他不能同時接受的注意力，要不然就是蘇丁發現簡化的圖地關係是他最滿意的，並能藉此強調他圖像的莊嚴性。畫作的圖地關係以較大的比率再現於個別的物體與它的空間之關係上，如他一路發展的風景畫和靜物畫中一樣，既是三度空間也是二度空間。

一九二四—一九二七年間和之後的幾年，蘇丁對死亡動物的全神貫注持續表現在很多關於已死或將死的家禽畫作中，但蘇丁將這些普通的靜物主題徹底地轉變為他個人特有的，於是很多這些圖像就變成蘇丁的個人商標。

描繪死的家禽的靜物經常出現於十六、十七和十八世紀荷蘭、西班牙和法國藝術家的畫作中，然而，死的家禽的圖像總是在更大的脈絡中發揮作用——作為一獵物的圖像，家禽被包括在其他打獵的犧牲者，或被如步槍或狩獵的角製物獵取的商品（如圖 1-48）。另外，靜物在非靜物的主題中也僅作為分散注意的東西或道具，儘管它可能成為傑出的作品，它的角色也僅能用來襯托作為畫中實際主題之神話的、歷史的和宗教的場景。此外，禽鳥也被用來展示為裝飾性的物體，與花朵或水果的安排有很大的相似處。禽鳥也可能顯露於被認定是「進餐時刻的食物——剛被宰殺的狀態」（如林布蘭的《孔雀》（Peacock, c. 1635-40，畫面下方有一攤血）；「在死亡中堅固地懸掛著」（如夏荷丹的《死雉與獵袋》（Still-Life with Dead Pheasant and Hunting Bag, 1760，圖 3-68）；「在市場準備要出售」或準備要被食用並與其他供食用的配件或食物一同擺在桌面上。

死亡禽鳥的圖像是非常普遍的，蘇丁在巴黎參觀羅浮宮及他偶爾到阿姆斯特丹（Amsterdam）旅行時參觀國立美術館（Rijksmuseum）時，有充足的機會看到這一類的圖畫。我們無法像指出林布蘭的牛屍是蘇丁牛畫之參考來源那樣，明確指出哪一幅特定的畫作是死亡禽鳥的圖像來源。不管是什麼影響了這些圖像的使用，它們都是較無顯著特點的，它們可能暗示或再證實對特定主題的吸引力，

而非如林布蘭的畫作一樣提供結構、風格與精神的靈感。

蘇丁的死禽圖畫徹底的脫離了古代大師，漸漸地，它們處於獨立並從任何解釋的或主題的背景中脫離出來。在那期間，觀者設法從中汲取的意義或含意都來自禽鳥本身所提供的。蘇丁經由自然的發展達成這個目的，與他趨向越來越明確的、專心的並因而獨立的影像，兩者始終一致。

一九一八—一九一九年的《有雞的靜物》(Still Life with Chicken, c. 1918, 圖 3-69) 和《有雞的靜物》(Still Life with Pheasant, c. 1919, 圖 3-70) 兩張圖中，禽鳥仍與進餐時刻或被認定為「食物」的關係密切，當蘇丁將禽鳥孤立起來並將焦點放在它身上時，排除任何支援的道具，它被認為是它本身的實體，並更接近與死亡相關，而非與食物相關。

在靜物中，在食物和屠宰者之間有一個明顯的連結，在我們知覺它既是維生的食物，也是強烈的死亡象徵之間形成一種張力。基於蘇丁生活之事實，這種二分法具有重要意義。對他來說，食物總是代表強烈的愉悅與可帶來痛苦的東西，我們已經知道當他還是一個孩童與年輕少年時，他所遭遇的極度的貧窮如何影響了這些狀況，食用或想像食物的愉悅感總是受到痛苦的飢餓與被剝奪的挫敗所抗衡，後來他潰瘍的疾病更加劇這種對食物的態度；食物是好的與給予生命的，反之也是痛苦的與刺激疾病的。此外，食物和死亡之間所有的關係正是猶太教潔淨律法之基礎。在「斯泰托」中對食物的態度（食物本身具有支配的重要性）總是暗示與屠殺的關聯，雞和禽的宰殺是最普通的，因為雞是傳統節日或安息日的膳食（也是最負擔得起的）。蘇丁本身留有孩提時觀看這些儀式的鮮明記憶。

我們可以同意柯尼亞對這些靜物畫的特性描述：

蘇丁有意識地或以不同方式給予（畫作）或經歷在他童年時期目睹儀式的獻祭之記憶，宗教的驚恐之氣氛仍深深地留在他腦海中的記



憶裡。<sup>101</sup>

《死禽》(圖 1-45) 中的禽鳥看來好像被釘住，準備被宰殺，它的翅膀仍然瘋狂地拍打著，它的長頸朝向屠夫的刀子或手延伸並態若自然，表達鳥更易受傷的感覺。《死禽》(Dead Fowl, c. 1925, 圖 3-71) 中的禽鳥仍與死亡奮鬥，或從剛接到的打擊中顫動不已，懸吊的嘴巴以震驚的表情張開，脖子彎曲宛如已斷裂一般，鳥的身體的輪廓線與脖子作呼應——線條來回移動讓我們感覺到身體被扭曲與斷裂，幾乎是一根骨頭接著一根骨頭的，的確，在蘇丁所畫的禽鳥中有許多線條較為探索性的迂迴曲折與斷裂，乃是用來強調禽鳥在屠宰的過程中被抓住然後予以斷裂或碎裂時，身體的延展性與易碎性。

在這些圖畫中，極具說服力地捉住了死亡的影像，對蘇丁而言或許有特殊的意涵，可追溯至他童年時期的經驗。在一較廣義的層面上，這些鳥禽扮演它們最後臨死的痛苦，「喘息著、時斷時續地活存著，在愛或死亡的痛苦掙扎中扭動。」<sup>102</sup>有更普遍的含意。

雖然家禽和牛體的圖像都引起共通的情感與主題思想，並都依賴顏料與筆法的能量傳遞特定的熱情的豐富性，但兩者仍有差異存在。牛體的圖像是一笨重的屍體、一沈重的團塊，其本體擁有特定的重量與重力；禽鳥帶有翅膀與羽毛，必然需要一運動和動力的圖像，且這種運動與強烈的振動感正是這些禽鳥圖像的特性：《死禽》(圖 3-71)、《懸吊的火雞》(Hanging Turkey, c. 1925, 圖 3-72)、《懸吊的雞》(Hanging Fowl, c. 1925, 圖 3-73)。

死亡的概念更強而有力地呈現。不斷的變動和過程的感覺在牛體的作品是經由顏料與筆觸傳遞，此時直接地被描繪出來。顏料始終是活躍的與易引起激烈反應的，然而，現在扮演的是實際翅膀的拍動、羽毛噴濺在空氣中的爆發，動物掙

<sup>101</sup> Raymond Cogniat, *Soutine* (New York: Crown Publishers, 1973), p. 68.

<sup>102</sup> Sylvester, p. 14.

扎的抽搐和活躍的抵抗更強烈地被感知。

蘇丁在「斯泰托」的背景有特定的先例可能影響了他作這些畫作的傾向，在贖罪日（Yom Kippur）——猶太人一年中最虔誠的日子——前夕需舉行一特定的儀式，蘇丁必然參與了這莊重儀式並給予它令人生畏的重要性，<sup>103</sup>在這個儀式——「kippurah」中，大祭司將一隻雞懸空以羽毛旋繞於懺悔者頭上，並一邊吟誦適當的祈禱文（在過去是將替罪羊送至沙漠，承擔社區共同的罪。「斯泰托」改變這個習俗，但仍保留獻祭的特質，家禽被旋轉後即被宰殺並供食用。）<sup>104</sup>

無論我們是否接受這些事件是影響家禽畫作的因素，不管是出於蓄意或無意，很明顯的仍有足夠的聯想的累積和有關家禽圖像的記憶，將重要的個人情感添加在滿負情感的主題上。<sup>105</sup>

在一象徵的或特定的、抽離或高度個人的層面上，這主題的意義必定對蘇丁有不可低估的意義，他對這個主題的著迷、無數次地描繪它（在一九二〇年代中期至少有二十幅畫作），使這主題的強度清楚可見，伴隨著高層次的意義，此刻熟悉的限制或減少安排構圖的計畫再次出現。構圖中有三種基本的類型：從頸部懸吊的家禽、從腿部顛倒懸吊的的家禽、橫臥的家禽攤開於布上或桌上，在這三種類型中有許多變化但以較多的可能性為基礎：翅膀、羽毛、脖子 等的變動。然而，基本的骨架仍是固定的。前兩種類型懸吊的家禽包含更活躍性的圖像，從腿部顛倒懸吊的的家禽：《死禽》（圖 3-71）《懸吊的火雞》（圖 3-72）《懸吊的雞》（圖 3-73）《死禽》（Dead Fowl, c. 1925, 圖 3-71）更顯得激動。這主要是由於它身體的姿態需要廣闊的區域並伸出它的翅膀所致，在這些圖畫中有一種全身

<sup>103</sup> 猶太曆七月的第十天是猶太人的贖罪日，也是猶太人與神主耶和華交流的日子，專為祈求上帝赦罪施恩而設。《利未記》中記載，該日由大祭司獻上一頭公牛做為祭品，為自己 and 家族贖罪。隨後進入帳內，用手指蘸著牛血，彈到施恩座上。然後獻上一隻山羊作為祭品，為民眾贖罪。最後，還要用手指將牛血和羊血彈到祭壇上，清除上面的污穢，保持祭壇的神聖。（沐濤、季惠群，《失落的文明：猶太王國》，香港：三聯書局，頁 107）

<sup>104</sup> Zborowski and Hereog, pp. 393-94；Maurice Tuchman, p. 362.

<sup>105</sup> Werner, *Chaim Soutine* (New York: Abrams, 1977), p. 110.

羽毛展開的解放感，同時被解讀為顏料與羽毛的線條與色彩，旋轉時發出極強烈的輻射。（蘇丁在此顯現他藝術大師手法的書法式線條，將顏料以線條和色塊表現。）在這三種影像中，動作顯然是狂野與放縱的，但仍維持在控制中，羽毛確切的安置、背景的弧形、筆觸的方向與中心的強度（如《懸吊的雞》（圖 3-73）鏽紅集中的地方，動作從那裡開始向外輻射）都一起將影像固定在適當的地方，《懸吊的雞》（圖 3-73）中左下角的刀子也發揮這個功用，它在空間中不可思議地漂浮，而非根植於現實的背景，它制止了動作並阻止它溢出畫面外。不像圖 1-48 中的配件，具敘事的含意是含蓄的而非明確的。

從頸部被懸吊的家禽圖像，實際的真實這種姿態走向更為獨立性的垂直影像，仍有羽毛的抽搐與抽動，但翅膀的最大部分垂於身體的兩旁且未展開，如圖：《懸吊的火雞》（Hanging Turkey, c. 1925, 圖 3-74）《藍色背景中的雞》（Chicken on Blue Ground, c. 1925, 圖 3-75）《火雞》（Turkey, c. 1925, 圖 3-76），家禽已經死亡。

這些家禽的身體被變形且誇張化，與較靜態的姿勢相較之下更為凸顯，《藍色背景中的雞》（圖 3-75）中張開的嘴與極其瘦長的脖子，朝向無生氣與順服的翅膀和腳。這些家禽身體的部分就如同人類的身體一樣——手臂與腳——蘇丁如此接近地捕捉了這種相似，畫中的禽鳥看起來就像一個人的形體、已經死亡，從脖子處被吊起、嘴巴張開、手臂以最終的姿勢舉起、兩腿無力。《懸吊的火雞》（圖 3-74）中亦然，鳥的身體、向外延伸的腿與爪、張開作勢的嘴巴也令人聯想起人的形象，頸部平滑如絲綢一般的羽毛更強調這種類似。

看起來似乎羽毛是構圖與結構的主要決定因素，且對蘇丁而言，羽毛是在圖畫上最吸引他的地方，一則，它們是他圖畫語言最適當的媒介，也非常適合他顏料的迸發、色彩的猛擊和他對作品的描繪，也很適合他手部和手勢的改變。就靜物畫中這一點而言，在風景畫中被狂風抽打的樹木之葉子與樹枝也是最適合顏料

與筆刷運動的媒介，兩者可說是最接近的相等物。

蘇丁處理羽毛和翅膀的方式宛如將它們當作抽象的語言文字，能以意志操縱，在此我們必須回想起塔企曼的觀察，他認為這些懸掛的家禽圖像是蘇丁作品中是卓越的，因為它們看來好像處於運動中，而蘇丁要直接面對活生生的禽鳥畫出旋轉與噴濺的圖像是不可能的。<sup>106</sup>然而，假使我們更近地觀看這些畫作，每片羽毛都畫的如此令人信服，我們一點都不懷疑每一張作品都像正在觀看一獨特的鳥禽。關於蘇丁遠足購物去買這些禽鳥和他頑固的堅持要確切地取得他想要的鳥類，有許多趣聞軼事。他只要消瘦的、頸部一定要是藍色的和有著特定色彩羽毛的鳥類。<sup>107</sup>

無論如何，蘇丁對羽毛肌理、色彩和運用的繪畫吸引力是千真萬確的，弗賀吉描述蘇丁禽鳥中的羽毛是「實現一可比擬早期藝術中衣紋的角色」<sup>108</sup>的確，蘇丁很可能見接受到早期繪畫的影響，安格爾作品中衣服的褶皺（*Madame Rivière, Salon, 1806*）是他所深為欽佩的，他強烈注意的希臘雕刻中的人物衣紋也使他著迷。以相同的紋裡，我們可以將鳥的翅膀與天使的翅膀類比，發現羅浮宮裡許多古代大師的畫作中都有如此的有表現，甚至是林布蘭（*Rembrandt: The Angel Raphael Leaving Tobias, 1637*）。

其他的類比發生於頭髮與羽毛之間，兩者都將自身供給色彩、光線與肌理的表演及具畫藝特質的畫家展示他才能的媒介手段。的確，蘇丁欣賞庫爾培對顏料流暢的處理和對主題直接的鑑賞力——是兼具兩者的畫家。<sup>109</sup>

蘇丁對具畫藝特質的畫家所畫的羽毛之潛力的欣賞在橫臥的家禽圖像（通常倚於白布之上）中仍是明顯的，《在白布上的雞》（圖 1-46）《有雞的靜物》（*Still*

<sup>106</sup> Tuchman, p. 13.

<sup>107</sup> Michel Georges-Michel, p. 155; Courthion, p. 80.

<sup>108</sup> Forge, p. 41.

<sup>109</sup> 蘇丁一定參觀過 1929 年時庫爾培在小皇宮（*Petit Palais*）的展覽。

Life with Pheasant, c. 1924, 圖 3-77)。處在休息中較不激動的狀態，這些禽鳥以書法式的敏銳感覺力繪製，將單純的畫面顏料與筆觸轉變為羽毛的實體，死亡的圖像現在更為靜態與受限制，我們看到死亡的後果而非與生存掙扎，或許因為情感的蘊含已稍稍平緩下來，蘇丁更能專注於畫家的細節並使用稍微廣泛的圖畫可變因素，禽鳥仍是圖畫中主要的焦點，集中於中心並藉著白色的布配以框架，直到現在，蘇丁才增加了一些道具——布和桌面——其他家禽圖像中主題的孤立感已不復見。

與繪製死禽的圖畫同時，蘇丁也畫了死亡的兔子，這些圖像也是水平或垂直的，並放置於支撐物上（如布料或百葉窗），《綠色百葉窗前的兔子》（圖 1-47）、《懸吊的野兔》（Hanging Hare, c. 1925-1926, 圖 3-78）《懸吊的野兔》（Hanging Hare, c. 1923, 圖 3-79）。這些圖像有些較為安靜並較受限制，有些則是當它們漸漸死亡時氣急敗壞或痙攣，這些影像在早期藝術家的畫作中是普遍的，如菲特（Jan Fyt）和韋尼斯（Jan Weenix: The Dead Hare, 1704, 圖 1-48）。也許蘇丁在這一點上也接受夏荷丹的影響（圖 3-68），他曾以夏荷丹畫中的主題再重新創作，他非常欽佩夏荷丹直接抓住主題、肌理的能力。史特爾林（Charles Sterling）寫到夏荷丹：

當夏荷丹開始繪畫動物的皮毛時，在明朗的日光下閃耀著，藉由他筆法的煉金術，直到它變成軟毛與泡沫他才會停止。<sup>110</sup>

的確，毛皮也提供如羽毛之相同的肌理的可能性（Courbet: Dead Fox in the Snow, 1860-65）蘇丁完全具備有煉金術士的能力，可將繪畫轉變為具體可感知的素材。

在一九三〇年代早期之前，較晚的家禽畫作，如《野雞》（Pheasants, c. 1924-25,

<sup>110</sup> Sterling, p. 88.

圖 3-80) 之肅靜與抑制的感覺已變成更沈默的影像(《死雞》, Dead Pheasant, c. 1926-1927, 圖 3-81), 不再是死亡的圖像, 而較像是真實描繪一隻剛好死亡的動物, 一九二 年代充滿戲劇性與強烈意涵之死亡動物圖像現在已被較客觀的寫實主義取代, 關注現實的觀察和藝術愛好者的繪畫。

一九三 年代中期, 蘇丁轉向描繪活生生的動物, 與他漸漸趨向客觀性與寫實主義的發展一致, 再次將注意力轉向庫爾培, 這時期蘇丁以庫爾培特定的畫作為「模型」: 庫爾培的《鱒魚》(圖 1-62)《白牛》(White Calf, 1873) 和《驢子》(Donkey), 在風格上, 蘇丁的作品類似庫爾培畫作中主要強調繪畫性與肌理。

蘇丁在他的作品裡使用他自己的模式: 活生生的動物, 例如《魚》(圖 1-63)《小牛》(The Little Calf, 1934), 在《死雞》(圖 3-81) 一作中, 他將自己從對死亡較直接的情感暗示中移除開後, 蘇丁從這種引起激烈情感的圖像退得更遠, 並全然停止繪畫死亡的動物, 這並不令人驚訝, 也許死亡圖像的強度已經涉入太深且太近, 藉由繪畫活生生的動物, 他可以與這些心神不寧的感覺保持距離, 但活生生的動物也發出強而有力的振動, 經由現實主義者的態度, 將焦點擺在外部的資料上, 他可以將他自己與活存生物情感的存在分隔開來。

然而, 從死到生的主題的轉變途中, 產生魚的畫作:《魚》(圖 1-63)《大魚》(Large Fish, c. 1933, 圖 3-82), 但它們並非活著的, 因為已經離開了水中, 但它們也不是「死的」, 同樣的方式在早先的魚畫中已經出現——它們是準備被食用的。

蘇丁首次從敘事的環境終將魚孤立起來(沒有盤子、叉子、布料、桌面、伴隨的食物)。假使我們認為靜物是一個物體, 與其他物體放在一起, 通常是人為的, 這樣的方式是為了暗示某些普通的主題或敘事的目的, 那麼, 這圖像乃較接近肖像畫。在魚的畫作中, 尤其是小牛、驢子和豬的畫作中(蘇丁開始繪製最普

通的穀倉旁的鄉村動物)，這些圖像都很容易被稱為動物肖像畫，動物被選擇並為藝術家「擺姿態」，佔據畫面中心的位置，蘇丁堅持人類的特性使肖像畫的觀點更為顯著。早先的鮭魚作品中，蘇丁即受到鮭魚人形般的臉吸引，此時他畫中的動物再次具備人的表情：《豬》(Pigs, c. 1940, 圖 3-83)。

塞胡亞談到蘇丁尋找「模特兒」的故事，及他發現「有驚人的美的馬」，他帶卡斯潭夫婦去看他的模特兒，他們並未看到他們預期中極美的動物，他們看到一痛苦的馬——但是隻有著人類表情的馬。<sup>111</sup>

擬人化的方法起源於這些模特兒的活著的存在，就這一點而言，蘇丁遵循畫家長久以來的路線，他們也在動物的姿勢與態度中發現和人類表情的相同點。蘇丁在靜物畫的發展或許可改稱為「動物畫像的發展」，他從食物之賦予生命的圖像開始，轉變至越來越孤立與聚光對焦於食物上，而非進餐時刻整體的一部份，到動物被宰殺的狀態，最後轉向動物本身自然的生存狀況，他等於完成了生與死的循環，和從以人為目的世界——在其中動物的目的與定義皆取決於人（如被殺或被吃）到只關聯動物本身。在最後的圖像中，畫作的主题、亦即動物，變成畫作完全的存在理由，不受外界的考慮支配。

---

<sup>111</sup> Serouya, pp. 47-48.

## 第四節 肖像畫

蘇丁與畫作主題的互動總是流暢而具有動力的，受觀察的主題從不僅只是被動、靜止的實體，而是向藝術家發出共鳴與感覺，影響他對模特兒的感知，蘇丁並不只是從外在世界獲得感知，而且他也主動性地投射內在的體驗於對象上，畫家與模特兒之間傳遞來來回回的感知發射，在肖像畫的狀況中最为激烈，在其中，蘇丁與另一個人面對面接觸。按照定義，肖像畫意味著畫家與當模特兒的人處於一親密的關係，藉由另一個人活生生的存在，喚起與傳達的情感比由非人類的主題激起的情感更為豐富，一方面，這種情感更為直接，它們更清楚地連接於實際的主題與處境、坦率且未經隱喻或象徵的暗示過濾，喚起的情感符合人類圖像的現實性與特質。

「現代的」肖像畫一貫地暗示或明顯地陳述藝術家與模特兒的綜合體。肖像不再僅是對特定人物特徵忠實的紀錄，而是一種特性與其他非身體特質的表現，關於這層領悟，對真實作某種程度的變形是被許可的，此外，藝術家個人的感知與敏銳度成為作品被識別與期望的特色，藝術家可表現他／她對模特兒的看法，不僅藉由詮釋他所看見的、也藉由他以主觀的觀點對模特兒留下的之深刻印象。在二十世紀初的表現主義者中，藝術家與模特兒的對話推得更遠，對他們來說，身體的特質僅只是到達模特兒內心世界的工具，路德維·梅德納（Ludwig Meidner）在一九一七年寫到人類的臉如同「天國榮耀的反映，且更常是流血的肆虐戰場」。<sup>112</sup>哈夫特曼評論柯克西卡的肖像畫時更為極端，他認為柯克西卡畫中反映的是柯克西卡自己而非模特兒。<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Ludwig Meidner in Peter Selz, *German Expressionist Painting* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957), p. 282.

<sup>113</sup> Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century* (New York and Washington: Frederick A. Praeger, 1968), vol. I, p. 133.



諷刺的是，蘇丁的肖像畫經常被拿來與梅德納和柯克西卡的畫作比較，事實上，與其他也被連結在一起德國表現主義者相較之下，蘇丁的作品在精神上與風格上較接近這兩位藝術家。<sup>114</sup>

費雪（Otto Fischer）為新藝術聯盟申辯的文章中談到：

一幅畫不只是為了表現（expression），也是為了再現（representation）。它並不只是靈魂的表達，而是將靈魂放進主題之中。沒有完整主題或靈魂的繪畫是沒有意義的、荒謬的、是虛假欺騙的途徑。受迷惑的事物也許會提及精神性，但精神性從不被困惑，它總是清明的。<sup>115</sup>

柯克西卡喜歡描繪越瘦越好的模特兒、皮包骨的小孩，因為他自己經常處於神經疾病的痛苦之中，所以在肖像畫中，他也投射了自己的痛苦在繪畫對象的身上，賦予他們一種迷幻的特質。柯克西卡將這種投射稱為第四度空間，其他三度空間是視線上的，第四度空間卻是觀看的創造性特質。大戰爆發期間，柯克西卡自願從軍，但於一九一五年嚴重負傷。這段期間他的作品都有神經質的現象，慌張的處理方式反映了因為負創所帶來肉體和精神上的掙扎，在一九一六—一九一七年的《流亡者》（The Emigrés, 圖 3-84）中他便將自己內在的衝突投射到一群朋友的畫像上，圖中人物扭曲的線條與顏料堆積的肌理也與蘇丁的肖像畫頗為相似。

沃夫雷德（Willi Wolfradt）在一九二一年描述梅德納：

<sup>114</sup> 並無法確定蘇丁是否知道這些藝術家的作品，梅德納曾在 1906 年（蘇丁之前）前往巴黎，就讀於朱利安學院（Académie Julian），期間他與莫迪里亞尼成為朋友，莫迪里亞尼畫了一些梅德納的肖像，其中一幅於 1907 年在秋之畫廊展出（Wolf-Dieter Dube 著，吳介禎、吳介祥譯，《表現主義》，頁 179），後來幾年，莫迪里亞尼可能向蘇丁提起或展示梅德納的作品。

<sup>115</sup> Ibid, pp. 100-101.

他做的每件事都是表現主義的、噴發的、爆炸的。他是最熱的火山口，以不可測的方式、不可抵擋的力量與不息止的內在火焰噴發出意象的熔岩。大概沒有哪個藝術家的手像梅德納一樣，如同要將延後的爆炸性、急迫的心靈、憤怒的精力傾吐而出，在畫布和紙上用力投擲出最內部最深的存在。一種狂暴的熱情揭開他自己，一種涵蓄中的野蠻就像一次突然的攻擊，一種收縮力量的歡欣發散，一顆狂喜與永不停止駕馭需求的心。這一切都以一種不矯飾的力量將火焰和光熱投射在觀眾的臉上，而這種來自硬拙、純真個性又永不耗竭的天分都在眼前璀璨展開。

116

這樣的敘述不免令人聯想與蘇丁的特質，而蘇丁的作品也最容易讓人聯想起梅德納，尤其是梅德納的《自畫像》(Self-Portrait, 1912, 圖 3-85)，他們對自然的觀察共同的基礎皆使用抽筋似的筆法與不安的變形。然而，蘇丁的肖像畫在傳達內在的真實與製造精神的陳述方式，主要根基於具象的感知，雖然蘇丁的確將他內心的狂暴與最私密的情感投射於畫作主題上，我們從未失去在仔細觀察與體驗下特殊的自然實體之視覺影像。即使面部的特徵扭曲變形且誇張化，身體部位轉移且錯置，並不破壞每一張畫中某一特定人物與模特兒真實的特性之基本的辨識。<sup>117</sup>德庫寧 (William de Kooning) 評論蘇丁：

扭曲了圖畫而非人 你如果要論及扭曲：為了某些神秘的理由，他從不扭曲人們 你知道旅館大廳服務生的一切 繪畫是繪畫，但他從不毀壞人們。<sup>118</sup>

然而，蘇丁肖像畫的發展並不像風景畫與靜物畫，肖像畫趨向較不特定與更匿名的主題，因情感投射於畫作中，人物形體可能過於強烈而無法承受較大的明

<sup>116</sup> Wolf-Dieter Dube, pp. 178-179

<sup>117</sup> Anne B. Jaffe, "The Nature of the Tragic in the Portraits of Kokoschka and Soutine," (Master's Thesis, Columbia University, 1955, p. 58)).

<sup>118</sup> Russell, "Art of a New Francis Bacon is at Met," *New York Times*, March 20, 1915, p. 46.

確性，並因而需要較為中立的主題，但如同蘇丁的個性變成具有某種特點的類型，畫中人物並未失去自身作為特殊的存在之基本的特性。

這種物質性可在蘇丁大量地專注於肌肉上的表現感覺出來，事實上，正是這種變成可觸知物質的肌肉使蘇丁入神，他對肌肉的關切與色情的感官享受無關，也與他以死亡動物的肌肉與骨頭為樂無關，而是與因疾病而導致關注腐爛的模型與腐爛本身有關。肌肉是人物的原料，基本的維生物質，對他有強烈的吸引力，畫中的色彩、肌理與濕潤變成肌肉，如同無生命力的物質孕育成有生命的，蘇丁與其他藝術家一樣能以畫筆的煉金術來達到繪畫的目的，這些藝術家也是蘇丁所景仰的（如提香、丁多列托、林布蘭、夏荷丹、哥亞和庫爾培），加上在蘇丁的時代之後也可發現與他有特別關係的藝術家（如德庫寧、培根）。

蘇丁堅持畫作主題肉體的特質並趨向更匿名的模特兒，顯露出他努力抑制在肖像畫經驗之主觀的看法中失去自我的可能，抵抗畫家與模特兒之間完全的結合也可在蘇丁的人物為他「擺姿勢」的方式中看出，畫中的人物坦然公開於我們敏銳的審視下，但對藝術家仍帶有稍微的冷漠，整個過程伴隨著活著的模特兒回應的凝視（不像風景畫一般只需要一段持續的工作時間，肖像畫通常需要模特兒重複地就位），也許處在這種情境下的蘇丁察覺到有移除模特兒對他的審視之必要或與此相關的事，因此他將他們畫成對他漠不關心的樣子。以這樣的方式，他可以建立某一程度單向式的距離：一方面，體認到畫中人物表象的超然與蘇丁對人物所投射的個人情感之間產生一股張力；另一方面，增加這些人物表現性的蘊含。

蘇丁一再堅持作品結構需限制於狹窄的範圍內（如果不過度被使用的話），使得身體呈現的姿勢更為引人注目。此外，特定的臉部形式與姿態被反復再三繪製，這些圖畫中鮮少有例外，通常都是單一的人物、經常是坐著的姿態，被描繪以半身或四分之三身長，人物固定於畫面的中心，以正面面對觀者，他／她的手放在膝部或臀部上。除了在人物手臂與臀部間間隔的背景以外，人物與背景之間

並沒有真正的互相滲透，畫中人物是獨立自足的。除了偶爾極微小的道具，如椅子或窗簾，用來襯托或支撐人物的背景顯的空盪盪。

在不同的肖像畫中，蘇丁屢次尋求幾乎相同的形式安排，這種情形在風景畫與靜物畫中更是如此。再一次，在形式的結構與重申自身的情感內容間有相似的一致性，當人物圖象從蘇丁身上汲取最直接與未過濾的情感反應，圖畫的複雜度更進一步限制在他們自己本身，如同我們可以預料當蘇丁遭受最大的攻擊時，他以最小的變化來改變他形式的模式。肖像畫提供情感的直率伴隨形式的清晰也反映在蘇丁的風景與靜物中漸漸像肖像畫的概念。

對某一基本重複慣例的限制，使他可以更專注並投注更多的注意力於仍待處理的其他元素上，幾乎在每一幅畫中，專注力都擺在肌肉上——手或人物的臉，這些特徵讓蘇丁可以去探索作品與主體所有的複雜度，並去發現特定的人物肉體與心靈的特質。其他結構的堅持僅作為背景幕，使細微差異可以變得較為顯著。

蘇丁畫中選擇描繪臉部和手部具有重要性的意義，除了頭部的含意是明顯的與傳統的，在過去的人物畫中是幾乎不曾引起質疑的法則。蘇丁在林布蘭如聚光燈照明的肖像和臉部和手部上經由亮暗對比產生戲劇性強光效果中找到最為直接的表現。但蘇丁對這兩個部位特徵的過度著迷（包括他避免給予其他姿態或身體部位任何的凸顯、人物姿勢完全地面對正面、拒絕將他的人物有任何活動的行為），引導觀者對這種強調尋求更令人信服的潛在理由，而非僅只將此視為形式的合宜與熟悉。「斯泰托」對身體的態度予人的啟發可能影響了蘇丁在肖像畫中的態度，即使只是間接的活無意識的。根據馬克·洛波洛斯基和海若格的敘述，身體是被尊敬的因為它是神所賜，但起初乃是將它當作心靈與精神的容器而被尊重

尊重適切地集中於頭部，身體上層與下層的區分由祈禱、抄寫

Torah、研究的人身上所配戴的領帶作標誌，頭腦代表人、它的品質決定人的品質。猶太人的畫像和繪畫作品代表性地描繪出頭部才是真實的，假如身體出現的話，它可能看起來像一個覆蓋著衣服的假人。身體的部分最接近憎惡的是腳，尤其是腳趾。它們離頭部最遠且最接近地面。<sup>119</sup>

特別關注手部也與主要將重要性置於頭部、智力與學習有些許關聯，「蒼白脆弱的手是非常重要的，證明其擁有者將他的生命獻身於頭腦的操作而非身體。」<sup>120</sup>

為了探究發生在肖像畫中模特兒肉體的真實與藝術家主觀的真實之間的綜合體或相互作用，最適當的工具之一就是自畫像。蘇丁僅畫了少數幾幅自畫像，且大部分都是在早年時所繪，如《窗簾旁的自畫像》(Self-Portrait by Curtain, c.1917, 圖 3-86)、《留山羊鬍的自畫像》(Self-Portrait with Beard, c.1917, 圖 3-87)、《自畫像》(Self-Portrait, c. 1918, 圖 3-88)，最近的一幅自畫像是《古怪的自畫像》(Grotesque Self-Portrait, c. 1922-23, 圖 3-89)，這些畫處於強烈的情感狀態，畢竟他面對的是自己，身體上或心理上皆然，繪製一張自畫像自然地含括蘇丁與他對自己顯露的所有複雜的情感，即使這些感覺他可能以別的方法避開或並未察覺，此時則經由繪畫的體驗顯示自身，沒有任何能作為媒介的主題可過濾這些感知，這種體驗是直接的對質。像蘇丁這樣的藝術家，如此完全將自己投入於所繪畫的事物上，因此他需要從主題與繪畫的行為中建立起某種距離，而在自畫像中是極為困難的。它無法提供逃避的方式、也沒有隔離的真實可抵銷他投射的內心情感，也許最接近客觀性的接觸貯藏於對肉體的真實之觀察與描繪中。

儘管臉部特徵有誇張的扭曲，當我們看到蘇丁的照片(圖 1-1、3-90、3-91、3-92)、莫迪里亞尼在這些年中為蘇丁所畫的肖像《蘇丁畫像》(圖 1-12)、《坐著

<sup>119</sup> Mark Zborowski and Elizabeth Herzog, *Life is With People* (New York: International Universities Press, Inc., 1952), pp. 357, 358, 359.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.81.

的蘇丁》(圖 1-13), 或其他藝術家朋友為蘇丁所畫的畫像: 齊寇因的《蘇丁的畫像》(Michel Kikoine: Portrait of Soutine, c. 1912, 圖 3-93)、馬瑞佛納的《蘇丁的畫像》(Maria Marevna: Portrait of Soutine, c. 1916-1917, 圖 3-94) 和比較藝術家朋友對這些畫作的描述, 仍可發現明顯實際的相似。吉培在一九二九年寫到:

笨拙的人 屬於農夫之垂頭喪氣的臉孔, 他的鼻子變成矩形的立方體, 鼻孔如翅膀移動著, 大而肉感的嘴唇說話如魚在水中呼吸, 帶著同樣劇烈的悲劇的拍打, 他看來好像總是望向空中, 如大多數的狗所作的樣子。<sup>121</sup>

馬瑞佛納談及蘇丁對手部的照料: 「他的手是他最引人注目的特徵——細小、粉紅、柔軟如孩童」<sup>122</sup>令人感到諷刺的是有許多評論家與朋友一貫認為他的手的精緻與柔軟是值得注意的事(這也是「斯泰托」價值標準中受到讚揚的), 然而, 手在其他的肖像畫中也扮演重要的角色, 並不僅只出現於蘇丁的自畫像中。傳統藝術家的自畫像中一般都表現藝術家在工作的情形, 如畫畫或至少手中握著畫筆或調色盤: 如夏丹的《畫架前的自畫像》(Self-Portrait at the Easel, 1699-1770, 圖 3-95)、林布蘭的《自畫像》(Self-Portrait, 1661, 圖 3-96)、塞尚的《拿調色板的自畫像》(Self-Portrait with Palette, 1885-1887, 圖 3-97)、梵谷的《畫架前的自畫像》(Self-Portrait at the Easel, 1888, 圖 3-98), 這種狀況並未出現於蘇丁的自畫像中, 是值得注意的事。一九一八年的自畫像中(圖 3-88), 出現藝術家正在作畫的油畫以補償手部的缺席。人物出現於油畫反面, 使人不禁將之解讀為畫家自我的象徵, 它並未顯現於實際的肖像畫中或意圖補償它。這個人物也可被解讀為蘇丁景仰的藝術家所畫的自畫像的參照。

蘇丁受到自畫像的吸引是自然的, 自畫像幾乎是每個藝術家在他的藝術生涯

<sup>121</sup> René Gimpel, *Diary of an Art Dealer* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966), p. 374.

<sup>122</sup> Marevna, *Life with the Painters of La Ruche* (London: Constable & Co., Ltd., 1972), p. 19.

中的某一時期都會作嘗試的文藝類型，而像蘇丁這樣的藝術家，如此崇敬古代大師，這樣傳統的文藝類型也一定被視為必須，此外，即使在早年時他最景仰的大師作品——庫爾培、塞尚和梵谷，自畫像都扮演了重要的角色，然而，奇怪的是，在後來他越加崇敬大師——夏荷丹、林布蘭（也是肖像畫大師）與庫爾培，他卻未曾再返回自畫像。

蘇丁在自畫像中嘗試情感的表現，一九一八年的《自畫像》，呈現一有自信而克制的圖像（在藝術家與藝術家繪畫的畫布並列之人物，直接地面對我們並穩定地凝視著藝術家，受到藝術家的控制），但幾年後的《古怪的自畫像》卻呈現痛苦與受折磨的自我圖像（注意浮誇的、誇張的、幾乎如漫畫般的臉部特徵，黃綠蒼白的臉），後來的圖畫所散發出來的感覺也許是自我解嘲與憎惡的暗示，和他這些年中所遭受的痛苦有關，從這個時候開始，他便拒絕再畫自畫像也與突然對塞荷時期畫作態度的巨大改變有密切的關係。更有可能的原因是，在繪製自畫像的體驗中蘊含的情感太重，無法提供一附帶的「距離」的機制來緩和情感的衝擊。這種距離以實際資料的客觀性為條件或以林布蘭、庫爾培畫作外部的模式為條件，都是不夠的。它們無法充分地抵銷或減輕這種情境下巨大的情感壓力。<sup>123</sup>

蘇丁較喜歡描繪他不認識的人們的肖像畫，以這樣的方式，他可以部分地檢視他與當模特兒的人之間的關聯，並產生更為客觀的層面，他通常選擇不知名的人物作他的模特兒，不管最後他如何將他們描繪成具有個人特色的，只有偶爾幾幅畫是描繪他親近的人，如早期的《奇斯林的畫像》（Portrait of Moise Kisling, c. 1919-1920, 圖 1-75），當時他與莫迪里亞尼和奇斯林是朋友，此幅畫中實際的相似是明顯的（比較莫迪里亞尼於一九一六年畫的奇斯林的畫像（圖 3-99），儘管

<sup>123</sup> 關於蘇丁自畫像的確信度，學者有不同的看法，雷馬希認為蘇丁僅只畫了一張自畫像（Marcellin Castaing and Jean Leymarie, *Soutine* (New York: Abrams, 1964), p. 20). 其他則有人認為蘇丁無法負荷自畫像這種自我分析的情感；也有些人認為這些自畫像的風格與蘇丁其他的畫作風格不符，但這種風格的不一致性可能是因為自畫像的類型本就與其他繪畫類型不同，此外，如《古怪的畫像》（圖 3-89）一畫中遍面均勢的能量也與這些年在塞荷的風景、靜物、肖像畫風格一致。

蘇丁運用較顯著的形式，但仍有明顯的相似)。

扭曲的目的並非降低真實性而是扮演繪畫的效果，左側張開的耳朵與頭部成一直線，同時被右側臉頰較大的圓形有節奏地抵銷，並與它的形式作呼應，畫面右上的肩不與左下的肩部形成一斜線，部分反應頭、手臂和手相對的傾斜，整幅畫被筆觸與肌理的同質性構造連接在一起，隨著對角線轉移至右方。顏料皮層將作品拉至畫面上，並與此時其他畫作的發展一致，尤其是花朵的畫作，在《奇斯林的畫像》一作中，值得注意的是，雙手之間「負面的」區域如何被往前，拉如同實際的形狀，以大三角形的結構將人物和形式鎖在一起。這種連鎖與未來塞荷時期風景和肖像畫作的發展具有相似性。

繪於一九二〇—一九二一年的塞荷時期祈禱的人物畫像，包括《祈禱者》(圖 1-29)《祈禱者》(Praying Man, c.1921, 圖 3-100)《祈禱者》(Praying Man, c.1921, 圖 3-101)《老人》(Old Man, c.1921, 圖 3-102)和《穿綠外套的男子》(Man in a Green Coat, c.1921, 圖 3-103), 是蘇丁作品中值得注意的系列畫作，這一組包括《老人》(圖 3-102)和《穿綠外套的男子》(圖 3-103)兩張作品，雖不是真正在祈禱，但在風格上與情感上都屬於這一組，模特兒看來應該是同一人，這些作品是受到勒熱納(Emile Lejeune)的委託，勒熱納本身也是畫家和蘇丁早期的愛慕者，畫中的模特兒是拉辛(Racine)先生。<sup>124</sup>

在形式上，這些畫作顯示這些年裡風景畫的積極的傾向，畫中具有同樣的顏料皮層，顏料與被描繪的形體都融合在一起，在圖 1-29、3-101 中色彩、如火一般的橙色、紅色與黃色的筆觸，散置於赭色與綠色中，流動於人物與背景之間。而在背景間仍有些微的區別，人物——它的肌肉與衣服——都聯合在一起變成畫面上同質性的顏料與筆觸。如同人物與背景連結在一起，我們在風景畫的發展

<sup>124</sup> Courthion, pp. 48, 56. 並無法知道這些畫作的主題是否是勒熱納所建議的，或者「祈禱的人」的想法是出於蘇丁自己。



中也看見將近和遠的空間壓縮在一起的情形。

人物的形式再次以圖畫的共鳴巧妙地處理，每一個扭曲都有它自身圖畫的邏輯，背部的圓形誇張化可能是為了和頭部的圓形（圖 3-100、3-101）作抗衡與呼應，軀幹的傾斜是為了頭的角度和鼻子的斜度（圖 3-100），背景可能進入並覆蓋住人的形式（圖 3-102 的右肩），頭和鼻子極端的傾斜（圖 1-29）是為了抵抗垂直的軀幹與脖子，背部波浪起伏的輪廓（圖 3-100）是為了與身體其他部位和衣服的韻律一致。在每一張圖畫中，根本的變形與線條和形狀的分離都謹慎精心安排以完成整體。單獨的人物圖象予以明顯的簡化，重複於僅有些微差異的不同版式中——有些是正面、有些是側面、有些是四分之三身長、有些雙手緊握，令人產生迷惑，這些畫中的每一個圖像都像迴旋的塞荷風景畫一樣複雜，在形成自身的人物範圍具有最大的清晰度。如同《塞荷的山丘》（圖 1-26）互相作用的能量之複雜性已被導入較狹窄的範圍——變成是位於畫布之較大領域內的一個領域，單一的物體漸漸延伸自身遍及畫面上。

這些畫與風景畫的相似不僅是形式上的。這些人物讓他們自己以風景的術語來解讀，<sup>125</sup>運動的感覺、由人物形狀所引起的密籌度與壓迫都與這些年的塞荷風景畫產生回應。

扭曲並不只是形式上的，它們也發揮表現的功能。不平穩的對角線、延伸幾乎到達一種顫動的抖動的形式、狂亂攪動的筆觸、如火一般猛烈的色彩、背景侵入人物輪廓與形狀的方式、都產生一種遠離自然世界的非物質化與運動的感覺，如同人物融入背景的樣子、有機整體、人物的形式分解為色彩、筆觸與感知的微粒，模特兒轉變成一精神的平面。

我們可以將蘇丁的祈禱者的肖像與塞尚的肖像畫作比較，兩者都具有朝向右

<sup>125</sup> Monroe Wheeler, *Soutine* (New York: Museum of Modern Art, 1950), p. 56; David Sylvester, *Chaim Soutine* (London: Arts Council of Great Britain, 1963), p. 10, Exhibition Catalogue; Maurice Tuchman, *Chaim Soutine, 1893-1943* (Los Angeles County Museum of Art, 1968), p. 33.

邊的類似傾斜。<sup>126</sup>更可能的類似是葛雷柯的肖像畫，蘇丁在葛雷柯的肖像畫中發現形式的延長與扭曲、色彩與價值的戲劇性強光效果，可將世俗的主題轉變成非世俗的物質。

在那期間，根據齊寇因的敘述，蘇丁強烈受到葛雷柯的影響，此外，這種「唯一的愛」受到莫迪里亞尼的鼓勵，莫迪里亞尼畫中人物的扭曲與延長也是受到葛雷柯的影響。<sup>127</sup>

蘇丁作祈禱者的肖像與葛雷柯可能的關聯是收藏於羅浮宮中葛雷柯所畫的基督被釘死於十字架上的畫作《十字架上的基督》(Christ on the Cross, c. 1580, 圖 3-104)。蘇丁也可能在其他大師的畫中在十字架底部祈禱的人物圖像中找到直接的靈感。

這些祈禱者中神職人員的側影更加強調他們的精神從真實世界分離(圖 1-29、圖 3-100)，在宗教藝術中，側影一直是被喜愛的結構安排。純粹正面的視點具有絕對的、固定的和永恆的暗示，與畫面成一直線產生一斷然的態度增加它象徵的特質，但側面不像正面是觀者日常面對的觀點，我們無法與側面的人物建立眼光的接觸，他從我們和我們世俗的真實的眼光移開，並將他自己建立為另一層面的人，這些肖像畫是蘇丁為一使用側面人物的畫作，其他的作品仍主要以正面和向心性為主，畫中的人物直接面對觀者(唯一的例外是母子的畫像，圖中蘇丁以正面的媽媽和側面的小孩作對比，這些圖像也具有宗教繪畫之聖母懷抱殉難之耶穌的憂傷圖(Pietas)的暗示)，也是唯一在蘇丁的作品中出現兩個人物的肖像畫，作於他藝術生涯中最早與最晚的時期，因此，這唯一的肖像畫中有名副其實的互動)。

<sup>126</sup> Sylvester, pp. 7-8.

<sup>127</sup> Michel Kikoine in Raymond Cogniat, *Soutine* (Paris: Editions du Chêne, 1945), p. 29). 塞胡亞和庫堤翁也注意到蘇丁當時對葛雷柯的愛慕(Henri Serouya, *Soutine*, unpublished manuscript, 1960, pp. 124-25; Courthion, p. 57). 蘇丁在1939年致葛羅格(Georges Grogh)的信中也談到葛雷柯，他的評註中可發現他在葛羅格身上找到精神的力量(見 Courthion, p. 132)。

這些祈禱的人具有象徵的與神職人員的特質，當為使用完全的側面時更為凸顯，《祈禱者》(圖 1-29) 中明亮紅色的背景提供一顫動、幾近飄逸的、光線與色彩的底色，將人物的輪廓線襯托得更為明顯，這些圖畫在蘇丁的作品中是奇特的，因為它們非肉體的存在，他們是蘇丁所畫人物中最不具實體的，但因為這些是祈禱的人的畫像，故也就不足為奇了，這個主題使得他們精神的內容更為明顯，結果，這些圖像更受世俗束縛，或至少更受現實束縛。祈禱是「斯泰托」生活中的一大部分，因此我們不能將這些影像視為完全與之無關，不僅是主題，連主題被描繪與被呈現的方式也許都受到蘇丁過去深植在他腦海中不能繪製圖畫的影響。

選擇祈禱者做為畫作主題具有深刻意義，一方面，這些圖畫是少數蘇丁作品中人物正從事於實際的活動的作品。此外，祈禱的動作和它對「斯泰托」猶太人的意義與蘇丁將自身奉獻於他的畫作具有類似之處。

祈禱或研究猶太教教律代表「斯泰托」生活中最高的價值，謀生可能是必要的活動，但重要性不及研究猶太教教律，有學識的人和學者可能花整天的時間在研究猶太教教律，符合最大的尊敬與服從。在這些「斯泰托」觀念的某些層面上，我們可找到蘇丁一心追求他的藝術和他專心致力於投入實際繪畫的體驗的典範，研究猶太教教律的熱情可與蘇丁完全沈浸於畫畫行為的熱情匹敵，祈禱與畫畫都需要全神貫注的訓練和極為強烈的專心，兩種體驗都提供了扣出內心情感的方式並給予具體的表現。當我們讀到赫胥對研讀猶太教律之特性描述時，不禁對蘇丁和他全心專注於繪畫上的表現了然於胸。

知識不是達到權勢的工具，而是忠實於真實的源頭的道路 研究是將情感昇華為思維、將空想轉換成演繹推理的手段，表達系統地闡釋深切理論的困難之痛苦和發現邁毛尼德 (Maimonides)<sup>128</sup> 艱難的章節之解

<sup>128</sup> 邁毛尼德 (Maimonides, 1135-1204) 是正統派猶太哲學家與法典編纂大師。傅湘雯譯，Dan

答的喜悅。<sup>129</sup>

蘇丁和祈禱者的差別在於蘇丁的目標是自我表現，而研讀猶太教律是在猶太教律中追求，若是為了自我表現而有意識地從事研究會被認為是褻瀆神聖的事。如赫胥所下的註解：「目標在於分享精神的美或藉由吸收達到某種程度的自我淨化。」<sup>130</sup>

繪畫的活動，賦予畫中人物去物質化的感覺，與祈禱的行為本身直接相關。對於傳統的猶太人而言，尤其來自「斯泰托」的猶太人，祈禱（davenin）是身體運動的活動，不停地前後搖擺，應和著吟誦的祈禱文。一天有數次的祈禱和以它為原動力的活動也瀰漫於日常生活的其他層面。敬虔人每週都要在會堂裡誦讀一段托拉卷軸（Torah Scroll），每年都需把摩西五經（Pentateuch；Torah），也就是猶太聖經裡的前五卷書——創世紀、出埃及記、利未記、民數記和申命記——讀完一遍，這樣週而復始的誦讀。

實際上，蘇丁所畫的祈禱者之瘦弱與飄逸的外表符合「斯泰托」的觀念，在「斯泰托」中理想的人是：

蒼白的、消瘦的、以內在的光燃燒著 富有的父親會讓他的女兒看起來柔滑燦爛以顯示他將她們養得很好，而他的兒子應該要蒼白、消瘦以顯示他將他們教育的很好。<sup>131</sup>

在較晚的卡涅時期中，仍繼續存在祈禱者的肖像畫並發展出許多特色。在《村莊的白痴》（Village Idiot, c. 1922, 圖 3-105）我們發現顯示人物自身的形式同樣

---

Cohn-Sherbok 原著，《猶太教的世界》（台北：貓頭鷹出版社，1999），頁 41。

<sup>129</sup> Abraham Heschel, *The Earth is the Lord's* (New York: Henry Schuman, 1950), pp. 49, 52: "Knowledge was not a means for achieving power, but a way of clinging to the source of reality ... Study was a technique of sublimating feeling into thought, of transposing dreams into syllogisms, of expressing grief in formulating keen theoretical difficulties and joy in finding a solution to a difficult passage in Maimonides."

<sup>130</sup> Ibid., p. 49.

<sup>131</sup> Ibid., p. 358.

具有流動顏料的表面和充滿能量的筆觸。筆法有類似的特質，人物的臉與手也具有瘦長的特徵，如火燃燒般的背景和肌肉形式鮮明的鎊紅都令人聯想起祈禱者的畫作，然而，人物的正面性、對稱性和筆直的安排與祈禱者有不同的差異（注意稍微省略的袖口、衣領、耳朵和眼睛襯托出對稱性並在整體垂直的軸線中產生一微妙的對角線的張力）。畫中垂直的軸線為接下來幾年卡涅的肖像畫預先作了準備也與風景畫中形式的趨向一致，（比較《村莊的白痴》中筆直的對稱性與穩定性和同年的《塞荷的山丘》，圖 1-28）。

一九二二年的《肉店男孩》（Butcher Boy, c. 1922, 圖 3-106）將祈禱者特定的風格特徵表現得更為誇張，構造、肌肉與顏料皮層被清楚地看見和感受到一種連貫性，如軀幹、頭和背景都以混亂的筆觸和顏料互相滲透融合在一起。活躍的筆觸衝擊於畫面上，威脅著將使在特定範圍內的人形碎裂瓦解，尤其是在肩部的區域，圖與地（人物與背景）分際的模糊更為顯著。形狀被摧毀、筆觸游移於彼此之間，肩膀融入背景之中，肩膀形式的瓦解在較早的祈禱者畫作中亦曾見過（圖 3-102、圖 3-103），並變成是將來的肖像畫一可供辨識的特徵，然而，在後來的肖像畫中，之前人物與背景遍佈均勢的互相滲透已經變成人物與背景較有區別的差異。右肩「消失」和左肩微微抬起的效果在兩肩之間產生一對角的軸線，這樣的動向呼應兩耳、兩眼和眉毛相似的韻律，因此在人物較為明顯的垂直對稱中，蘇丁以這樣的方式來抵銷如切分音的節奏。

《老演員》（Old Actress, c.1922, 圖 3-107）說明了蘇丁從塞荷到卡涅時期肖像畫發展的過渡風格，在早期奇斯林的肖像畫中所看到的肩部軸線的位移（c. 1918, Fig. 153）現在變得極為極端，左臂如環狀物置於椅背上，右肩拉至較下方彷彿人物背後的深色陰影侵入它的形狀一樣，手臂和衣領的明亮在深暗的衣服和背景襯托下顯的引人注目，崎嶇不平的輪廓線和彎曲的手指置於周圍黑暗的區域中顯的更為突出，「消極的」與「積極的」區域互相作用，偶爾互相擦掠、偶爾主動地使彼此的輪廓更為分明，另一個凸出的明亮區域，即是臉部，其特徵顯著

的對稱性中和了不均衡的狀態（沿著捲髮、前額、鼻子的直線將頭部垂直地分為兩半）。

人物軸線的錯置建立一種橫越過畫面的「推 - 拉」運動，而非穿過空間的「進 - 出」運動。人物基本的改變受到畫面整體韻律的控制，人物的正面性與垂直的姿勢（左臉、脖子的線條和衣領構成的垂直線更強調此種安排）將結構穩固住。另外，由手臂和頭所建立的強而有力的橢圓圖式挾帶主要的運動，並將形式維持在適當的地方，手臂的拉力、扭曲與伸展並未使人物分裂，手臂（包括頭部和脖子也是）如畫面形式相同並引導我們在視覺上環繞這個圖像，它的功能和大約一年後的卡涅風景中之道路非常類似。

橢圓的架構在隨後的卡涅肖像畫中越來越明顯，它不僅為整體、也為所有的部分建立一基本的韻律。在一九二三 - 二四年的《穿紅衣服的女子》（Woman in Red, 圖 3-108）和《坐著的女子》（Seated Woman, c. 1923-1924, 圖 3-109）兩幅作品中，主導的橢圓結構與人物內所有曲線的形式和運動呼應，肩部、頭部、手、眼鼻子和嘴巴，甚至是椅子本身都符合這些圓形的運動，實際的筆觸也參與了旋律，早期圖畫中有鋸齒狀的標誌，現在已經變成是曲線或旋轉。

《穿紅衣服的女子》（圖 3-108）身體的形式如油灰般拖拉與延伸，但所有的運動仍維持在基本垂直的橢圓結構內，《坐著的女子》（圖 3-109）人物本身較不畸形並將自身排列成一較有規則的正面的垂直面，頸部與頭部的垂直面由帽子給予框架，在中心水平位置的手部與身體黑暗的團塊形成對比，強調這種對稱的結構（放在膝部孤立且以聚光照明的的手部，所有的形式看起來都由此發射出去，類似某種圍廠的結構，與這些年靜物畫的發展中相似，如《魚和蕃茄》（圖 1-38））。然而，人物穩定的軸線被椅子加以抵銷，像是在人物身後盤旋的幽靈，椅子延伸至左邊，人物溶進椅子中，椅子變成一從人的形狀延伸出來的有生命的物體，就其本體而論，它與人物的肩部建立起一對角線，並重複不均勻的、上上下下的轉

變，使其他的圖像受到注意，但椅子的橢圓的流動進入人物之中將形式與畫面緊鎖在一起，因此將張力穩固下來。

這兩幅畫中的人物儘管在身體的部位都有扭曲和錯置的情形，但兩者都是真實的人物，她們就像位於法國的起居室，事實上，蘇丁所畫的人物通常都具有明顯的「法國的」外觀，除了早期的一些肖像畫：如祈禱的人（圖 1-29、3-100、3-101、3-102、3-103）和《村莊的白痴》（圖 3-105）明確知道是外省或鄉村的人們；一九二三—二四年的《穿紅衣服的女子》（圖 3-108）和《坐著的女子》（圖 3-109）有較為明顯的都市時尚味道，可能於巴黎起居室中容易看到的人物，《坐著的女子》（圖 3-109）中的女人可能還帶點自以為是、愛管閒事的感覺。

卡涅時期的風景畫受到靜物畫中複雜物體間卻有圖地分明的界線之影響，而靜物畫又受到肖像畫將焦點放在單一物體上的影響。這些年的肖像畫中可發現蘇丁渴切解決形式的決心——將物體安置於空間中、將物體與畫面和它的三度空間作準確安排、在這些單一物體結構中找到最自然的表現。蘇丁一開始並非從多樣性的物體下手，而是限制他處理的範圍，最後只處理單獨一個物體，在肖像畫中他處理的便是單一的人物，身體具有彈性的形式和衣服的褶皺尤其適合他在調整人物放置於背景時所需要的彎曲和扭曲的拉力。

這種傾向在年的《穿紅衣服的女人》（圖 1-35）中達到極致，這張圖代表著先前與未來的解決方法，《穿紅衣的女人》（圖 3-108）和《坐著的女子》（圖 3-109）圖中的人坐著的樣子看起來卻像是站著，椅子的功能與其說是空間中實際的支撐物，不如說是一畫面的形式。人物和椅子在畫面上隱約呈現的形象成為單一統一的形狀，這上升垂直的結構伴隨著波浪起伏如油灰的外形，使人聯想起某種風景圖：如《塞荷的山丘》（1-26）、《卡涅的紅階梯》（圖 3-26）或某種靜物：如《牛屍》（圖 1-43），這種圖形在畫面中心的結構和相對地較無明顯特徵的周圍邊緣和角落的處理方式是非常相似的。《穿紅衣的女人》（圖 1-35）中，人物一樣延展於

畫面上，然而，此時是以較特寫的方式呈現並擴展於畫布的較大區域，幾乎到達邊緣，這種特寫的幅度和延展遍佈畫面上是此時期靜物畫的特徵，尤其是牛畫(圖 1-42、1-43)。

蘇丁在《穿紅衣的女人》(圖 3-108)和《坐著的女子》(圖 3-109)圖中使用帽子作為最高的元素(非常類似《塞荷的山丘》，圖 1-26 中的屋頂)，並將其延伸拉展於畫面上，實際上將左邊邊緣與上部聯繫在一起。<sup>132</sup>碰觸到這些點時，帽子鬆軟的形式便轉向內部，將我們的視線引導回人物身上，與畫面邊緣的接觸令人想起某一塞荷時期的風景畫，其中樹木向邊緣伸展然後再重返回畫面中(《暴風》，圖 1-24)。卡涅時期的風景畫中，山的形式位於畫布的上半部，在視覺上與結構上也有類似的功用，在鮐魚的作品中我們發現更接近的類似：鮐魚位於結構的頂度並穩固住圖像，它三角形的延展建立起一畫面形狀，封住整體並在視覺上作為結構的靠墊(《有鮐魚的靜物》，圖 1-40)。

不僅是帽子，包括整個人物都轉變為一較大的畫面形狀，儘管有主導的畫面韻律，人物的確存在於空間中。她並未整個黏貼於圖畫的平面，而是佔據在一淺近的空間內。處於淺薄的空間的距離和強調橢圓的結構之畫面上，她的運動與扭轉勢必要受到壓縮，肩部軸線的扭曲、負面的區域之顏料看起來就要侵入正面的區域並覆蓋於其上(如手臂與軀幹間的三角形區域)，產生在空間中來回推拉的感覺。

《穿粉紅衣服的女子》(圖 1-34)同樣具有彈性輪廓的模特兒，形式擴展於畫面上並建立起一結合整體從頭到尾的橢圓圖式。在《穿粉紅衣服的女子》(圖 1-34)和《穿紅衣的女人》(圖 1-35)兩張畫中，在人體內滑動的動作是被控制的，如同《魚、蛋和檸檬的靜物》(圖 3-48)中主導畫面的橢圓形將不同方向改變的形式都固定在適當的位置。以同樣在圖 3-48 中的桌子標記著圖畫外部的邊

---

<sup>132</sup> Monroe Wheeler, *Soutine*, p. 55.



緣的方式，圖 1-34 人物和椅子延伸碰到框架，框架向內擠壓迫使流動抑制住，人物被穩固地維持在橢圓結構內並位於實際圖畫的邊緣內。

在《穿粉紅衣服的女子》(圖 1-34) 中人物形式包圍住的擴展，有助於我們瞭解她的個性，我們課從中感受她處於支配地位與積進的特質，她可能熱切渴望知道最新的消息或緊抓住她的聽眾，使她或她因她必須的喋喋不休而窒息。同樣地，在《穿紅衣的女人》(圖 1-35) 中不對稱的運動傳達出個性，眼睛不平衡的安排不僅強調身體的變動也增加了一種神秘性。一隻眼睛直接面對我們，而另一隻眼睛歪斜，冷不防地將目光投射向我們。我們遇見的是因年老而衰弱的巴黎婦女？還是非常狡猾聰明的女人？顯目的帽子也增添這種矛盾心理——它是優雅的、世故的配件、合於時尚的時髦玩意？或是上了年紀的「放蕩女子」過度打扮和過度化妝的誇張穿著？

卡涅時期肖像畫的特徵可由曲線纏繞的韻律和球根狀的形狀辨識出來，應傾向與女性人物相關，但這時期大部分的肖像畫都是男性，在這時期返回巴黎期間，蘇丁畫了他的朋友的肖像：《米奇亞尼諾夫的肖像》(Portrait of the Oscar Miestchaninoff, 1923-24, 圖 3-110)，他是一位來自俄國的雕刻家，蘇丁在巴黎早期幾年曾與他住在一起。蘇丁再次結合淺薄的空間與橢圓的表面運動，頭部和手臂的橢圓形結構引領我們完整地掃瞄過畫面，此外，曲線的運動受到遍及畫面上形成韻律的內部圖案而更凸顯，再次，具有特性的肩部軸線的扭曲被維持在基本的橢圓的、正面的、對稱的結構內。

《米奇亞尼諾夫的肖像》(圖 3-110) 中人物的正面性，他自豪的神情和他彷彿神職人員的姿態傳達出一種特定的重量與尊嚴，當比較過蘇丁以羅浮宮裡傅凱所畫的《法國國王查理七世》(Charles VII, King of France, c. 1451-1455, 圖 3-111) 為典範而畫的查理七世國王，便會發現這種莊嚴的聯想愈加如實。蘇丁對藝術的愛好絕不僅止於一位表現主義者，雖然表現主義者筆法的運作乍看之下非常接近

他本身的作品，利普茲講述有一天在羅浮宮外遇見蘇丁時，蘇丁向他展示他剛買的傅凱所畫的複製畫並宣稱它是「羅浮宮中最偉大的作品」。利普茲評論傅凱(的繪畫)是「嚴密地描畫並準確的，而蘇丁是鬆散與狂亂的 藝術家可能喜歡最不像他自己的。」<sup>133</sup>這些年中，蘇丁明顯地吸收特定古代大師的圖像轉化進自己的作品中，將蘇丁獨特的「放於椅子上的手臂」之錯置形式(圖 3-107、1-35)的源頭視為可能來自羅浮宮中特定的某些畫作(如安格爾的《里維拉夫人》(Madame Rivière, 1806)，這未必是不可能的事。或是各式各樣釘死於十字架(crucifixion) 罷免(deposition)或埋葬(entombment)的場景中，圖中基督的手臂同樣地垂掛著並拉扯出手臂形狀外。蘇丁使用帽子的根源，尤其是《穿紅衣的女人》(圖 1-35)也可能受到某一荷蘭大師畫作中人物也戴著這樣的帽子的影響：如哈爾斯(Frans Hals)《歡樂的酒徒》(Merry Toper, 1627)，蘇丁可能在阿姆斯特丹國立美術館中看過此畫，並不可能忘記他純熟的畫藝。

但混合這種帝王的聯想，具有某種諷刺的成分(如果不是漫畫式的)，米奇亞尼諾夫臉部的表情不僅是自豪與尊嚴的，也是傲慢與蔑視的。甚至球根狀的臉部特徵——鼻子、耳朵、頭部實際的形狀——都暗示著類似因驕傲而形成的浮誇個性，趾高氣揚的肩膀和袖子也傳達一種人物誇張的傲慢感，蘇丁將帝王權力的影像化為不重要的小中產階級，在他四邊的王國區域內，他帶著誇張的嚴肅性自鳴得意地坐在他的寶座上。他將傅凱的查理七世國王轉變為一貧窮的猶太移民藝術家，儘管非明顯刻意安排，也許這全都是自我解嘲的註解，這些年因為巴內斯的關係，蘇丁獲得成功，他突然間變成一位名人並受到藝術家的追求，也快速躍進中產階級的保證，成為「藝術家的國王」。

米奇亞尼諾夫是蘇丁的好朋友之一，仍有部分顯示敬意與「高貴」，即使帶點嘲諷的調子，蘇丁在他的肖像畫中仍符合對他的描繪(比較莫迪里亞尼所畫的

---

<sup>133</sup> Jacques Lipchitz in Alfred Werner, *Chaim Soutine* (New York: Abrams, 1977), p. 27.

《米奇亞尼諾夫的肖像》(Portrait of the Oscar Miestchaninoff, 1917, 圖 3-112), 他為了完成這張肖像畫至少讓他就座二十次,<sup>134</sup>大部分其他的肖像畫完成的需求次數遠少於此,並要求瞬間融合外觀與畫作,可能捕捉住體驗要不就是失敗。在這張肖像畫中持久的觀看與探索最可能是因為蘇丁對米奇亞尼諾夫的親密使然,他鮮少繪畫親近的朋友,關係的明確性與親密使他無法以自發性、快速的和客觀性作畫,那是他的繪畫所依賴的重點。

適合蘇丁個性與作畫過程的模特兒是那些無名小卒與陌生人,例如像西點廚師這一類的人物,他們的匿名性能讓他更小心地詳加觀察,在不同的人身上發現不同的獨特性,如《拿紅手帕的西點廚師》(圖 1-49)和《卡涅的西點廚師》(圖 1-36)。在這些圖畫中滑稽的效果比在米奇亞尼諾夫的肖像畫中更為明顯,三張作品都有著「帝王的姿態」,但米奇亞尼諾夫的莊嚴顯的較為自然與適當,嚴肅性也與這些相符,而在散亂的外表、可憐的小西點廚師身上看來是奇怪的,假如不是有點荒謬的話,他們在他們的椅子上立基為王,他們的帽子就是皇冠,這些廚師帶有驕傲的姿態與縈繞不去的悲傷和洞悉的臉。此外,他們皇冠的重量在視覺上看起來似乎非細瘦、脆弱的身體所能承受,尤其在《卡涅的西點廚師》(圖 1-36)中幾乎要在它下方垮倒下來。

與米奇亞尼諾夫的肖像畫有更顯著的類似是《拿紅手帕的西點廚師》(圖 1-49),正面且對稱的姿勢、肩膀的轉變、椅子、甚至大而平坦的耳朵都是相似的,兩張圖畫中的人物都延伸至框架,其他的廚師畫像也具有這種類似(圖 1-36)。兩幅畫作為肌肉唯一的區域的扣住的雙手與臉部,與背景幕的衣服產生平衡,並建立起一垂直的軸線,廚師手中的紅手帕呼應臉部紅色的唇、鼻子與臉頰,在白色制服的襯托下,這些紅色的點變成顫動的對焦視點,兩張圖中的耳朵都平坦地置於畫面上,增加整體對稱的效果,同時也強調出某種不對稱的節奏,

---

<sup>134</sup> Wheeler, p. 59.

這種古怪的耳朵更增添幽默感。

廚師畫像製作之日期有些爭議，史東（Peter Stone）認為它們可能完成於塞荷時期，最晚從一九二二年開始。<sup>135</sup>我們知道巴內斯最早在基歐姆的畫廊櫥窗中注意到一張廚師畫像，當時是一九二二—二三年秋天，且這廚師畫像以「想像的耳朵」聞名，既然知道巴內斯曾看過這一張畫，可以將製作日期向前推至一九二三年一月以前，而這張畫作中的廚師是哪一張的並不清楚，所有廚師的畫像都有不合常理的大耳朵，而這特癥在蘇丁於一九二〇年代完成的肖像畫中是常見的，<sup>136</sup>不過，雖然無法解決這個問題，在《拿紅手帕的西點廚師》（圖 1-49）和《卡涅的西點廚師》（圖 1-36）中也可清楚判斷這是屬於卡涅-巴黎時期的畫作，和這些年裡的其他肖像畫、靜物畫和風景畫相較之下，可發現兩者風格的類同。西點廚師的畫作證明蘇丁有藝術大師的能力，能從白色中畫出令人驚訝的色彩，在廚師白制服上的曲折變化有黃色、藍色、綠色和紫色，在卡涅風景畫中（如圖 1-39、3-27）和鮭魚的畫作中（如圖 1-40、3-56）亦曾出現明亮的白色上綴以色彩的條紋。此外，在風景畫及靜物畫中，色彩傾向安置於一較大的獨立性的區域也是明顯的，如房屋與樹木的團塊變成牛奶似的白和翠綠（如圖 3-27、1-40）。

這些年的肖像畫中，產生一種單一的色彩主導整個畫面，如《穿紅衣服的女子》（圖 3-108）、《穿粉紅衣服的女子》（圖 1-34）、米奇亞尼諾夫穿的藍色和西點廚師制服的白色。因為這種色彩傾向安置於一較大的獨立性的區域，使得制服的主題對蘇丁而言是極具吸引力的，制服提供現成的、大的畫面和平坦形狀的色彩，每一個色彩都獨立在它自己的領域，在其中產生變化和細微的差別，紅色看起來是主要的色彩，表現於《唱詩班男孩》（圖 1-52）、《馬伕》（圖 1-53）和旅館員工（圖 1-54、1-55）上，其次是藍色、白色、黑色。

<sup>135</sup> Peter Stone, "Soutine at Céret," *Art and Artists*, vol. 5, no. 1, April 1970, p. 56.

<sup>136</sup> Castaing and Leymarie, p. 24.

同樣的紅色與藍色也主導了一九二五—一九二六年的牛畫，不像傳統的法國和諧色彩——紅、白、藍，蘇丁的色彩有另一種感情強度與飽和度，明顯的肌理並混以其他色彩的條紋與明暗，賦予蘇丁的紅、白、藍一種獨特的存在且幾乎具有生物的特質。色彩不僅是平坦的畫面形狀，也是肉體的組織、血管和動脈。制服僅是從手部與脖子停止處繼續延伸於畫面上，扮演如肌肉的延伸與類似的角色。<sup>137</sup>在牛畫中，我們看到蘇丁仔細地觀看並解剖作為主題的對象，以畫作本身結構顯露出它內部的運作，如同剛被宰殺的動物顯露出他們內部的器官與肉時，人物的「肌肉」也作為裸露的神經和在皮膚底下跳動動脈的索引，蘇丁輪廓線搜索的特質也加強了這種實地驗證，此外，人物延展於畫面到達邊框的方式將他們公開於我們面前被詳加檢視，不管是人物、肉、鳥類都成為我們敏銳目光下亦受傷的物體和犧牲品。

在肖像畫中人物的延展性在早先幾年中已經出現過，如《穿紅衣服的女子》（圖 1-35）和《穿粉紅衣服的女子》（圖 1-34）畫中。現在尤其表現於《馬伕》（圖 1-53）這樣的畫作中，人物真正延展至畫布的邊緣，但這是一種處理邊緣範圍與中心影像結構的方式。同時，藉由人物盡可能延展至邊緣的方式，使蘇丁在人物與架構間達到一種更自然的調和。人物不管是站或坐都確切地位於骨架的限制內，骨架和人物不會互相推擠，這種解決方法的證據是產生越來越多的站立著的人物的肖像，蘇丁越是能確定「布置」的控制能力，他也就越有能力處理更多的人物。

早期的全身肖像畫是約一九二四年的《穿藍色衣服的男子》（*Boy in Blue*, c. 1924, 圖 3-113），他圓形的肩部令人想起《米奇亞尼諾夫的肖像》（圖 3-110），我們注意到蘇丁試圖利用簾子來為人物建立起框架的同時，也使背景空間活潑化，如傅凱畫中所暗示的。《領受聖餐者》（*The Communicant*, c. 1924, 圖 3-114）

---

<sup>137</sup> Maurice Tuchman, p. 36.

中，蘇丁將人物與觀者的距離拉得更近且延伸至邊緣，全身的人物此時恰好地被控制在四個邊緣內，沒有任何一邊侵入或截斷她的身體。一九二七年的《西點廚師》(圖 1-51) 圖中，人物仍受框架維持，但此時已有部分從邊緣退回，他並非難辨認的，他和邊緣間少數幾英吋的距離讓他有喘息的空間和一完全的空間的間隔。在唱詩班男孩(圖 1-52) 旅館侍者(圖 1-54、圖 1-55) 貼身男僕(The Valet, c. 1927, 圖 3-115、The Valet, c. 1927-28, 圖 3-116) 我們都可看到全身或接近全身的人物佔據於空間中，他們並非只是佔據空間的畫面形狀，而是完形的、會呼吸的實體能在他們淺薄的舞台上移動、旋轉。

大部分這些站或坐的人物圖像都呈現大略相同、相當獨立的姿勢：手臂交叉、手置於膝部、膝蓋上或臀部。即使是較後來的畫中人物姿勢也已出現於之前人物延展至邊緣的人物圖像中，如《馬伕》(圖 1-53)，但此時意味著一種更自我封閉的態度。同樣地，圖 1-53 中向外延伸的腿部也出現在圖 1-55 和圖 3-116 和圖 3-115 以白色圍裙的廣闊區域替代腿部的表現，只有在《馬克希姆飯店的男侍》(Page Boy at Maxim's, c. 1925, 圖 3-117) 我們面對一向外的姿勢：手向外伸出是蘇丁人物作品中罕見的姿勢，是明顯的邀請觀者接觸的姿勢。

在蘇丁的藝術發展中，轉向這些穿著制服的人物具有重要意義。在風景與靜物畫的繪製上，他轉向越來越特定與擬人化的圖像，而在肖像畫中，也適用這顛倒的方向，在巴黎時，他從非常特定的與個人的圖像著手(如《奇斯林的畫像》，圖 1-75)，塞荷時期轉為較不特定的人物，儘管仍具有強烈而特殊的個人色彩)，至一九二二—二三年，轉向更不熟悉的人物，我們並不知道畫中模特兒的身份，就算我們能辨認真實的個人時，也僅能猜測他們之間的關係，只有一九二二—二三年中期的《米奇亞尼諾夫的肖像》(圖 3-110) 是個例外，且蘇丁需使用古代藝術作品的「緩衝」來稍微使這經歷中立化，到了穿著制服的人物畫像，包括旅館男侍、貼身僕從、唱詩班男孩、餐廳與旅館員工，我們不再將這些圖畫視為只是「肖像畫」，他們也是「人物的畫作」，制服的特質用來界分人們的職業等級，在某一層

面上，人們變成某種標誌（類型），由他的社會或經濟地位來劃分界線，但蘇丁仍捕捉住真實的個體。事實上，他們被掩蓋在較匿名與集體的衣物下，只有藉著對照來強調他們的個性。制服提供蘇丁一中立化的結構讓他可以全神貫注於繪畫時與他者的互動上。這裡有兩種運作的層面：一是人物由穿著的制服被辨認出來；二是作為圖像的無名氏類型更易接近並適合蘇丁強烈與他 她的互動。

畫中人物與制服的關係就等同於蘇丁對他自身衣著的態度，他將他的穿著看得很重要，他對昂貴服飾的嗜好是一種抹滅和與他不幸為貧窮所苦的歲月保持距離的方式，他的嗜好也是十分特別的——他再三購買同樣的絲質襯衫、藍色西裝、灰色的帽子。他有一種怪異的戀鞋癖（從不曾同時擁有一雙以上的鞋子，且當那唯一的鞋子需要修理時，他便拒絕走下床。）他總是穿著一件大衣，即使在炎熱的夏天亦是如此，他賦予他的衣服接近魔術般的聯想，它們不僅造就人也鑑別他，它們也隱藏在人之後，這令人聯想到蘇丁在大戰期間著名的事件，他以為他的藍帽子可以讓他偽裝起來並讓他無法被認出來。

對蘇丁而言，制服一方面使人物失去個性，一方面扮演一種非常個人的「象徵」，雖然制服可掩飾當蘇丁在描繪另一個人物時所產生的某種焦慮，它可以魔法讓他變得非常輕鬆，不管在潛意識或意識的層面，制服本身對蘇丁而言都具有深沈而個人的意義，一則，蘇丁非常懼怕官員——不論是政府官員、警察、軍人或銀行出納員，在任何一處境中，不管是不重要的或重要的，只要牽涉到官員的存在——如將支票兌現、申請簽證——便會讓蘇丁聯想起某種程度的痛苦，他的恐懼讓他變得笨拙與困窘，結果使得他不是忽視他所應該作的便是將事情弄得很糟，這種恐懼與制服結合在一起，官場等同於必須的制服。<sup>138</sup>

所有這些重複的姿勢或姿態，與再三重複描繪的特定的制服，與蘇丁依賴一系列的影像作為去除情感內容的方式一致，以這樣的脈絡看來，實際地重複繪製

---

<sup>138</sup> Serouya, p. 50.

制服圖案結構特別符合蘇丁的需要。在這種規律性在每張不同的圖畫間扮演著幾乎不變的背景幕，以此為背景，頭部與手的個人特徵才可以被清楚凸顯出來。

事實上，儘管人物制服之重複性與去人性化，蘇丁的人物仍是獨特的，我們可從中辨識出唱詩班的少年(圖 1-52) 旅館工作者(圖 1-54、圖 1-55、圖 3-115、3-116) 與其他人物(圖 1-55) 的差別。在《旅館侍者》(圖 1-54) 中，蘇丁呈現一個想要小費的精明僕從，同樣的人出現在另一張光線不同的畫作中：《貼身男僕》(圖 3-115)，在這張較晚的圖像中，他顯得較為脆弱，頗突然地明顯地變老許多，稍微衣著襤褸地，想必是勉強地維持生活的人。但假使他無法承擔失去工作，在《貼身男僕》(圖 3-116) 中卻看不出有這層顧慮，他明顯地較是惡作劇的與傲慢的人物，他的自信讓他蔑視一切，他寧願被解雇也不會放棄最後一口氣，所有蘇丁的個性有助於這種解讀——膽小的小廚師：緊張地握著他的手、屈卑地聽從上司的指令(《卡涅的西點廚師》，圖 1-36) 繃著臉(愠怒)的廚師(《西點廚師》，圖 1-51)——他知道他被利用。從笨拙害羞的鄉下男孩個性的模式加以變化——唱詩班少年歌手(《唱詩班男孩》(圖 1-52) 《站著的唱詩班男孩》(Standing Choirboy, c. 1927-28, 圖 3-118) 廚師、到更為驕傲且無情的都市男孩(《馬克希姆飯店的男侍》，圖 3-117)。

如此地賦予個性有賴於蘇丁眼光的核心，他依賴具體的感知並將他觀看的每一特質轉化為繪畫，因此，要他繪畫某物而沒有實際產生的圖像作為依據，是不可能的，因此每一個主題、每一幅畫作之真實存在都會改變，影響蘇丁去畫六個西點廚師、五個旅館僕從或任何人物，在每一幅圖畫的影像間都有明確的變化，改變可能發生在實際穿著制服之模特兒身上或是相同的模特兒身上，這種改變取決於蘇丁和他對主體與繪畫過程的不同體驗。

將人物呈現為一種樣式，同時又區分以獨特的個人，與「斯泰托」對個人的觀念一致，在「斯泰托」中，個體依存於共同的群體中，在這樣的背景下，仍有



強烈個人活動的空間。

人們彼此互相依賴與需要，每一個人人都與團體連結在一起並有認同感，所有他成員的個別性卻未喪失，他被同化，但並未被淹沒。個人的個性同時也被高度凸顯，在整體中成為傑出的一份子。<sup>139</sup>

蘇丁的人物居住於旅館、餐廳與俱樂部的工作場所，他們是長久傳統勞動階級人物中的一員，尤其來自十九世紀：杜米埃、庫爾培、梵谷、竇加（Degas）、羅特列克。十九世紀的寫實主義者筆下的人物，蘇丁選擇繪畫社會中謙遜而平凡的人物，即使他將他的西點廚師放置在一王座中，最後形成的影像仍保留清晰的客觀外貌，雖然蘇丁表現屬於下層社會的「侍者」——廚師、服務生、僕從、聽差——他的圖像不只是用來被解讀為諷刺畫、諷刺作品或社會訊息的工具，他的主題並不影射對社會、經濟或政治層面的觀察。就此點而言，蘇丁顯然是非常天真與遠離政治的，根據寇里葉的敘述，蘇丁贊成莫拉斯（Charles Maurras）所編輯的右派雜誌《法國運動》（L'Action Française）捍衛社會不平等的現象，因為蘇丁拿著它說：「他提供給每個人重要的機會。」<sup>140</sup>

塔企曼認為蘇丁圖畫中穿制服的僕人與廚師物是社會剝削的象徵，是社會的頂罪者，與同一年裡所畫的死禽圖像中作為替罪的羔羊是可比擬的，但寓意卻非如此明確，我們或許可以解讀圖畫中的暗示，但蘇丁意圖是否如此明顯是值得爭議的，他的小人物並非胡奧（Rouault）或畢卡索筆下無依無靠的棄兒或犧牲者，在這兩位當代藝術家的作品中，穿著制服或特種服裝的人物扮演重要的角色，<sup>141</sup>蘇丁的人物並非有如此清晰的象徵。

我們確實能在蘇丁的人物中發現的是一普遍的憐憫與人類尊嚴的感覺，使這

<sup>139</sup> Zborowski and Herzog, pp. 228-29, 306-7.

<sup>140</sup> Andrée Collié, "Souvenirs sur Soutine," *Le Spectateur des Arts* (Paris), no. 1, décembre 1944, p. 16.

<sup>141</sup> Castaing and Leymarie, p. 24.

群在社會中受忽視的人物與其他人物聯合起來，他捕捉的是日常生活浮沈於生活的人們，沒有人會對他們投以額外的關注，蘇丁並未把圖像轉變為某種象徵或標誌，而是給予觀者一非常真實的人物。

到了一九二〇年代晚期與一九三〇年代，蘇丁的人物變得越來越被動，早期穿著制服的人物儘管扮演卑屈的角色，但仍是較有侵略性的，從較為艷俗與強烈活動的世界描繪取材（圖 1-53、1-54、1-55），大約一年後或更晚，人物的臉部與姿勢變得較安靜內向，展現一種與悲傷有關的無力與放棄：《貼身男僕》（The Valet, c. 1927, 圖 3-119）《穿藍衣的男孩畫像》（Portrait of a Boy in Blue, c. 1928, 圖 3-120）《穿紅衣的年輕女子》（Young Woman in Red, c. 1928, 圖 3-121）《年輕男子的畫像》（Portrait of a Young Man, c. 1932, 圖 3-122）。

即使在《貼身男僕》（圖 3-116）中，擺出一副挑戰與勇敢的姿態，彷彿他就要往前跳出，相較之下，《穿藍衣的男孩畫像》（圖 3-120）則是被動的凝視。這種圖畫間的差異與時間先後順序不同的風格發展並無太大關係，而是與蘇丁漸受吸引的模特兒個性與模特兒種類有較大關係。首先，在這些稍晚的肖像畫中，與所有其他的肖像畫一樣，蘇丁皆呈現出畫中人物的獨特性，在《貼身男僕》（圖 3-119）中，有一種憂鬱和夢境般的浪漫，《穿藍衣的男孩畫像》（圖 3-120）中是一更消沈的鄉村男孩，《年輕男子的畫像》（圖 3-122）是一勢利眼且仍帶些微諂媚的人物，可能是機構總管或所有人，傲慢地迎接他的客人。

蘇丁在這些年中選擇的模特兒傾向也越來越限制在一定範圍與特定個性的人，至一九三〇年代中期，夜總會與旅館中穿制服的人物被穿制服的家庭侍者所取代——女僕、清潔婦、家庭廚師：如《穿藍衣的女僕》（圖 1-60）《法國廚師》（圖 1-61）。穿著制服的效果已漸漸變成是日常生活的服飾，同時，蘇丁轉向描繪中產階級者的鄉村房屋，他描繪當地的居民：如《農村女孩》（Farm Girl, c.1935-1936, 圖 3-123）《女孩與鴨子》（Girl with Ducks, c.1935-1936, 圖 3-124）。

我們仍再次感受到人物的獨特性，在《穿藍衣的女僕》(圖 1-60) 圖中，蘇丁捕捉悶悶不樂的、沈思的女孩瞬間的情緒反映；另一方面，在《法國廚師》(圖 1-61) 中是一單純的鄉下人、習慣接收指令並悲傷、任命地服從。我們也從中發現蘇丁善於捕捉法國人個性受「都市」與「鄉村」影響的特質。

雖然這些人物被解讀為真實的獨特個體，但他們是來自更謙遜與不知名的世界，而非如一九二〇年代中晚期中的世界，畫作實際的主題——家庭的僕人，天性比巴黎旅館或夜總會員工更無明顯個性特徵，儘管這些模特兒的獨特性格仍有清晰度，但他們就像一九二〇年代的畫中人物一樣，對我們而言仍是沒沒無名的陌生人，他們是真實的人類，但他們也融入在群體中。

在一九二八—一九二九年，蘇丁畫了一些特定的人物是其中的例外，那些人物可清楚地被辨識出身份——《卡斯潭夫人的畫像》(圖 1-56) 和《拉妮的畫像》(圖 1-57)。在《拉妮的畫像》一作中，透過執著於自制的姿態，臉部與手部傳達出獨特的表現，這著名的女演員呈現於觀者面前的是內省與脆弱的時刻。在《卡斯潭夫人的畫像》中，蘇丁呈現人物複雜的個性——算計的、精明的、有決心的女商人和一局促不安的、不自在的女人。

《卡斯潭夫人的畫像》(圖 1-56) 中，呈現神經質的手拿著一支香菸，交叉的腿、緊繃消瘦的臉與擁有力量與控制手段的威風凜凜姿態同時並列，人物被安排於空間的較後方，這種距離與低水平的有利位置具有心理與空間的弦外之音。身為蘇丁的贊助者與親密的朋友，卡斯潭夫人在蘇丁的生活中具有重要的意義，因此蘇丁在畫她時需建立一些距離，此外，她是上層社會階級的女性之身分亦增加這種距離的需要，蘇丁非常熟知這種階級地位，他畫卡斯潭夫人穿著毛皮外套，象徵富有，她周遭的簾幔暗示這是在室內的工作室中所畫的肖像。

在卡斯潭夫人的肖像畫中也具有特定的風格特徵，在這些年裡的肖像畫已漸

漸變成一普遍的風格，人物被一較有規則的輪廓包圍住，形成一金字塔形，在圖 3-119、3-120、3-121 與 3-122 中，人物反映這種形式的發展，稍早的人物之較有彈性的輪廓已經被較獨立性的組合形式所取代，這種調和是更自然主義式的，人物從邊緣撤退，漸漸集中於中心並置於較遠的空間（不再是壓縮於畫面上或嵌進畫面中），這在蘇丁與模特兒之間傳達一種距離。

這些人物的自我封圍透過他們的內在姿態，表現得更為凸顯，手部不再放於膝上，而是緊扣在一起：圖 3-121、3-122、3-123、3-124；手臂不再靠於臀部、不再垂掛於椅子上，而是盤繞在身上：《穿紅衣領的女子》（*Woman with Red Collar*, c. 1929, 圖 3-125）。這些姿勢與臉部的表情共同產生個性，但象徵個性的不再是這些形式的筆觸、顏料與扭曲，而是人物本身的姿勢與獨特格調。緊握的手、下垂的眼睛、噘起的唇都傳達了人物的態度。畫作整體中其他身體的部分與構成在不同的圖畫之間變得如此有規律與可預期，全靠手和臉來區分不同畫作的差異。

手和臉的重要性也由於明暗的對比而愈加明顯，一九二九年，蘇丁繪畫的色調有了改變，色調變得較冷，以藍綠色系為主（不再是紅色），和溫暖的肌肉色調形成對比（*拉妮的畫像*》，圖 1-57），在每一個顏色區域內都包含明暗度非常接近的細小顏料補綴，使得人物與背景的界線變得較不明顯，蘇丁也傾向將他的形式輪廓模糊化，早期畫作中一吋接著一吋的輪廓變化已不復見（《馬伕》，圖 1-53）。結果，人物與背景開始有互相融合的傾向，並變成一黑暗的團塊，手部與臉部顯露在此對比中（圖 1-57、3-25）。人物被同化進背景中也可用來象徵這些人物個性的普遍模糊狀態與謙遜特質。

手部與臉部在明亮效果和陰影部分顯現更自由與廣闊的處理方式並探索一系列肌肉的顏色，包括紫色、橘紅色、橙色與黃色。肌肉部分色彩的豐富性、在這小範圍內色彩的稠密度和遍佈形式上的流動的筆觸都證實蘇丁在顏料與筆觸的處理上越來越具有藝術行家的掌控能力。肌肉與衣物的強烈對比也可看出受到

林布蘭肖像畫作的影響 ( Rembrandt: Hendrickje Stoffels, c. 1652 )。

這些肖像畫也可與柯克西卡某些肖像畫作比較。大多數的藝評家將蘇丁早期肖像畫中人物的古怪、多瘤的與誇張的變形與柯克西卡的圖像作比較，然而，在一九二〇年代晚期和一九三〇年代的人物臉部之扭擰的特癥、尖銳的下巴顏料層層累加的輕塗更容易讓人聯想起柯克西卡的圖像。然而柯克西卡與蘇丁的關聯僅止於類似，並不意味著有任何直接的影響，這些年的肖像畫更直接的連結是來自莫迪里亞尼的畫作。在蘇丁的作品中很容易找到莫迪里亞尼式的 ( Modiglianiesque ) 特質，整體單一人物的結構、強調人物的正面性與手放於膝上的姿勢都令人想起莫迪里亞尼的肖像畫，蘇丁的肖像畫中以十分端莊姿態坐著的疲倦僕從與旅館少年 ( 圖 3-119、3-120 ) 與莫迪里亞尼的《小農夫》有類似之處 ( Modigliani: The Little Peasant, 1918 )；姿態傲慢、寬肩的人物間也有相同點；身體的延長也是莫迪里亞尼圖像的重要特癥，也很明顯地表現在蘇丁的肖像畫中，最早如《祈禱者》( 圖 1-29 )，持續進入卡涅時期 (《拿紅手帕的西點廚師》，圖 1-49)。但兩人最為顯著的風格相似點在於臉部特癥的處理 ( 儘管在繪畫的處理方式上是非常不同的 )，即使在一九二〇年代中期，如《西點廚師》( 圖 1-51 ) 或是《唱詩班男孩》( 圖 1-52 )，與莫迪里亞尼的人物臉部的相似變得很明顯。一直到一九二〇年代晚期和一九三〇年代：圖 3-116、1-61、1-56、1-57，相似性仍是顯著的——瘦長的臉、窄而尖的下巴、杏仁形的眼睛、長鼻子和高凸的頰骨。

諷刺的是，後來這幾年中，蘇丁談起莫迪里亞尼便很不悅，他並提到莫迪里亞尼的作品「根本不是畫作」。<sup>142</sup>莫迪里亞尼的影響也許是不自覺的。然而，蘇丁與莫迪里亞尼曾經親密在一起多年，應無法避免受到一些影響，這些年的友誼對蘇丁有形成性的影響，他至羅浮宮盡可能地領悟大師的畫作，莫迪里亞尼的審美、引導與鼓勵都增強蘇丁的決心，因此對蘇丁而言，也曾對莫迪里亞尼的作品

<sup>142</sup> Chana Orloff, "Mon Ami Soutine," *Jewish Chronicle* (London), November 1, 1963, p. 9.

專心研究是件自然的事。

影響蘇丁在一九三〇年代的人物作品最重要的因素是來自對古代大師的研究，這些影響可能來自夏荷丹的作品中做家事的人的圖像或柯賀的作品中靜止沈思的人物，但這些年最主要的影響是來自林布蘭和與其同時代的藝術家，另外就是庫爾培。

一九三〇年代中期的畫作中，人物座落於背景空間的中心：《穿藍衣的女僕》（圖 1-60）《拿傘的女子》（*Woman with Umbrella*），c. 1934-1935，圖 3-126），他們通常以側面站著，倚靠於一些封閉的形式——窗簾、門口、窗戶或籬笆，這樣的計畫令人回想起傅凱的作品和畫中的簾子，更可能的來源是林布蘭和其他荷蘭大師的畫作——蘇丁可能在羅浮宮或阿姆斯特丹國立美術館看過他們的作品，比較《穿藍衣的女僕》（圖 1-60）《拿傘的女子》（圖 3-126）和杜（*Gerrit Dou*）的《在窗邊拿著水壺的老婦人》（*Old Woman with Jug at a Window*, c. 1660-1665，圖 3-127）林布蘭的《窗前的少女》（*Young Girl at the Window*, 1645，圖 3-128）。

當時蘇丁可能研究某種特別的構圖結構或某種如聚光照明的亮暗戲劇性效果，他最後從這些大師身上所領會的是較為廣泛的。這些年，在人物圖像、風景畫、動物圖畫中，蘇丁顯露他從古代大師所學來的——大小的適當性、物體置於空間的必然性、圖像與畫面尖的統一與相互關係和以聚焦和給予指示的表現效力。事實上，在這些圖畫中的人物與他們的環境涉入更為流動的互動，背景不再是無用的道具，也不再只是作為背景幕用來撐托人物的簾子或椅子，人物在實際的環境中佔據自己的位置，並不再是完全的獨立。它可能完全地專注於自己的思考與心情，但他也明確地存在於與其他物體的聯合體中：如《拿傘的女子》（圖 3-126）《閱讀的女子》（*Woman Reading*, c. 1940，圖 3-129）《靠在籬笆的少女》（*Girl at the Fence*, c. 1940，圖 3-130）。後來的幾年，蘇丁進一步將人物（小孩）置於風景中，在其中人物仍只成是整體的一個元素（《暴風雨後自學校歸來》，圖

1-69)。

當蘇丁的人物正從事於某種活動或與他們身外的世界產生互動時，我們開始透過描繪的活動來辨識他們的身份，他們被解讀為是「人物畫」比「肖像畫」來的適當，他們是有人物的圖像而非這些人物的肖像，人物本身漸漸普遍化且他們個性的重要性次於他們所處的情境，這種明確性的減少與畫作結構與形式的範圍增加使在其中的人物不再擺出標準的姿勢。

隨著漸漸對古代大師的注意，在後來的幾年變成參考特定的圖畫。我們知道蘇丁對林布蘭在阿姆斯特丹國立美術館的畫作《猶太新娘》(The Jewish Bride, c. 1666, 圖 3-131) 的喜愛，根據吉培的敘述，蘇丁稱此畫為「可能是現存的最美麗的油畫，它對衣服和手部有洞察力的研究是如此的美麗。」<sup>143</sup>我們知道林布蘭在傳達衣物燦爛質地的技巧非常出色，他的許多畫給人的第一個印象，是那種頗為陰暗的棕色，但這種調子卻強有力地襯托出少量的明燦顏色，結果他劃上的某些光線顯的幾乎令人目眩，他在畫中所啟用的光線與陰影的神妙效果，絕非為了他們本身的緣故，而往往是為了增強情景的戲劇性。

蘇丁到荷蘭好幾次去觀看《猶太新娘》，但顯然地從未明確地以此畫作為模型而畫出任何作品，<sup>144</sup>但他受到林布蘭在倫敦國家美術館(London's National Gallery) 的另一幅畫作《浴女》(Batheing Woman; Hendrickje Bathing, 1654, 圖 3-132) 的鼓勵而畫了好幾幅畫，根據塞胡亞和威勒的研究，蘇丁是在一九二七年開始對此畫著迷。<sup>145</sup>但蘇丁是否曾去過倫敦並看過此畫有一些推測的看法。<sup>146</sup>

蘇丁根據林布蘭的畫而畫了數張作品：《浴女》(Woman Bathing, c. 1930, 圖 3-132) 《進入水中的女子》(圖 3-1) 《沐浴的瑪莉》(Marie at the Bath, c. 1931, 圖

<sup>143</sup> Gimpel, p. 437.

<sup>144</sup> Serouya, p. 95.

<sup>145</sup> Serouya, p. 95; Wheeler, p. 83.

<sup>146</sup> 塞胡亞、賈荷德和吉培都曾提到蘇丁約在 1927-1929 年時參觀倫敦。但其他的傳記資料則認為蘇丁並未曾去過倫敦，並只經由複製品中認識林布蘭的繪畫。

3-133) 和《在河邊的泰瑞莎》(Thérèse by the River, c.1942, 圖 3-134)。在所有這些畫中，蘇丁很明顯地脫離林布蘭的圖像，他保持人物相似的涉水姿態、往上撩起的裙子，但在圖 3-1 與 3-134 中，他表現人物完全的正面並將她與觀者移得更近，圖 3-1 中人物四分之三的姿態與林布蘭的圖像(圖 3-2)非常接近，但背景從沒有暗示的佈景轉變為複雜的風景，林布蘭所作的神秘背景在圖 3-1 與 3-134 中的背景中變成豐富的室外場景，人物的獨特性也被轉移至風景上，對特定的風景的關注使我們再次聯想起蘇丁畫的是實際生活裡的人物，畫中的模特兒是在實際的溪流中擺出姿勢。參與風景中的人物與這些年中其他的圖像一樣，在人與自然之間有相似的合併(圖 1-70、1-71)。

即使在顏料的處理上，這三幅圖像也與林布蘭的圖像沒有太多明顯的關聯，在這一點上，最主要的相似是人物的亮度與豐富性，蘇丁以此賦予畫面生命。但在這些圖像中明顯與林布蘭的類同是投入圖像中的人性與同情——林布蘭吸收卡拉瓦喬的旨趣，對真實與懇摯質素的評價比和諧和美還高，威勒敘述到《進入水中的女子》(圖 3-1)：

當他觀看這貧窮的女人——多少有點強迫她，亦即，脅迫、欺騙、以金錢取得，使她來此並被觀看——他似乎對引起她羞怯的反感和她困窘與羞愧的姿態感到十分讚賞。<sup>147</sup>

事實上，這樣的詮釋在另一層面上頗接近林布蘭的精神，林布蘭的《浴女》較像是「蘇珊娜與長者」(Susannah and the elders)的變奏曲，畫中一淋浴的女子受到兩位好色的老男人的暗中監視，蘇丁的模特兒與蘇珊娜都是窺淫狂者審視下的犧牲者，即使蘇珊娜並未察覺被監視，但作為觀者的我們，是知覺的並可投射冒犯、困窘和羞怯的情感於她身上，蘇珊娜的主題在藝術上是常見的，因為它給予畫家描繪裸體的機會，但蘇丁以他衣著完整的女人達到相同的情感效果。

---

<sup>147</sup> Wheeler, p. 83.



在蘇丁的作品中僅有一幅全裸的裸體畫像( Female Nude, 1933, 圖 3-135 ) 如果不考慮《藍色背景中的女性軀體》( Woman's Torso Against Blue Background, c. 1928, 圖 3-136 的話 ), 此畫作於一九三三年, 對一個如此專注於古代大師畫作的人來說, 卻未曾嘗試這在藝術史上受到古代大師和當代藝術家甚至到此時都喜愛的畫題, 是件奇怪的事, 此外, 蘇丁對於肌肉的迷戀、專注於賦予肌肉生命與表情, 都使得他刻意避免繪畫裸體的行為更令人感到怪異, 顯然地, 對他造成妨礙的是情感的因素而非審美的性質。

在個人的層面上, 蘇丁與女性的關係是不確定的, 塞胡亞提到蘇丁對女性的興趣, 但他覺得對女性的愛是被詛咒與被剝奪的, 塞胡亞覺得蘇丁過度地將女性提升至尊敬的程度, 結果, 患了喜愛感官享受的厭惡症。<sup>148</sup>

在另一間接的層面上, 蘇丁不喜歡繪製裸體畫可能與「斯泰托」的養成教育有關, 對此許多人已談論過蘇丁傾向違反某些傳統傳承下來的信條,<sup>149</sup>但同時, 他的情感與鑑賞力也來自這些信仰, 「斯泰托」對性的態度並非嚴格禁止的, 猶太法典裡把「性」稱作生命的河流, 在所有其他的文本中, 性的誘惑是被避免的, 這種儀式僅能在心中實施, 「男人的性興奮係透過視覺而得, 女人的性興奮則因觸覺而起。」<sup>150</sup>女性被認為具有非常強烈的吸引力, 因此男性在某些情況中應將目光避開, 以保護兩人, 女性不應穿著短袖, 男性不應在女性暴露出手臂的房間中研讀猶太教教律。<sup>151</sup>這些態度和將身體的與肉體的物質歸於低等的位置、次於精神與心靈的物質之主要原則一致。

蘇丁在他的作品中避免繪製裸體畫也反映在繪畫過程中無疑的困窘、羞怯和罪惡感, 考慮他與畫中的模特兒面對面時所產生的強烈情感, 在面對裸體人物時可能最為強烈, 因此人體的裸體是太強烈影響情感的主題使蘇丁無法處理。

<sup>148</sup> Serouya, pp. 84-88.

<sup>149</sup> Tuchman, p. 13.

<sup>150</sup> 馬文·托卡雅原著, 林鬱主編, 《猶太五千年智慧》(台北:新潮社, 2001), 頁 163.

<sup>151</sup> Zborowski and Herzog, p. 136.

但他的確處理過這樣的主題一次，並捕捉住模特兒的羞怯與脆弱，此外這幅畫是一小幅的精心傑作，之前限制在頭部與手部的熟練處理肌肉的手法此時擴展於整個人物，顏料大片而濕潤的筆觸建立一明亮色彩的畫面。肌肉色調有紅色、紫色、綠條紋及珍珠般的色澤，肌肉的燦爛與它活生生呼吸的特質都是對林布蘭的崇敬，及這些年裡的另一位英雄——庫爾培<sup>152</sup>（然而蘇丁鬆散且稍微碎裂的筆觸和庫爾培裸體中肌肉全然的完整性是不同的）。

與庫爾培畫作直接的連結可能是庫爾培非常重要的畫作《畫家的畫室》(The Painter's Studio, 1855, 圖 3-137) 中的女性裸體，吉培引用蘇丁的話：「真正的畫家是庫爾培，他是如此地直接，例如《畫室》中的模特兒」<sup>153</sup>蘇丁在一九三〇年代晚期所作的另一幅畫《閱讀的女子》(圖 3-129)，也可能受到庫爾培《畫家的畫室》的啟發，尤其是畫的右邊閱讀的少年（經考證為波特萊爾，Baudelaire）和庫爾培的《塞納河畔的姑娘》(圖 3-4) 圖中斜躺著的少女。關於此畫，卡斯潭·馬塞蘭講述到一個有趣的故事，雖然此畫起源於庫爾培，蘇丁仍以他自己的方式表現，受他個人的觀察支配，蘇丁在作此畫時花了很長的一段時間，但特定的啟發與密切關係仍未發生，他使用大量而強烈的白色於衣服上，他仍未完全捲入其中，其間，模特兒不被允許中斷休息，到達她無法忍受的地步，突然間她看書的手似乎變成扭曲的工具，這是蘇丁等待的表現，他即刻投入畫中，捕捉住這種表現和這種體驗的真實性，然後幾乎忽視他已經投入太多的心力於衣服上，以致於並不減損臉部的表現。<sup>154</sup>

蘇丁有一張作品明確地與庫爾培的《塞納河畔的少女們》有關：《午睡》(圖 3-3)，蘇丁以相反的姿勢再重新創作庫爾培的作品，我們可以推測出受到庫爾培圖像吸引的是人物想睡、愛睡的姿態，蘇丁在這些年所畫的人物是受拘束的、緩慢移動的、伴隨下垂、沈重的眼簾或避開的眼睛，在圖 3-4 (庫爾培的《塞納河

<sup>152</sup> George in Raymond Cogniat, *Soutine* (New York: Crown Publishers, 1973), pp. 26-27.

<sup>153</sup> Gimpel, p. 437.

<sup>154</sup> Castaing and Leymarie, p. 10.

畔的姑娘》) 圖中斜躺著女人，慵懶地躺於樹下，低垂的眼瞼、半睡著的狀態與蘇丁這些年所畫的其他人物有一致性，如《睡著的女子》(Sleeping Woman, c. 1934, 圖 3-138)，但庫爾培睡著的的人物閉上與避開的眼睛有一種偽裝內在思想的傾向或是增添神秘感的註釋，而蘇丁睡著的女人(圖 3-138)卻產生不同的效果，她活潑的、作夢的頭腦展現於我們面前，睡覺者的內在生活似乎如地震儀般經由她的特徵鮮明描繪出來，此外，我們也感覺到她睡覺時過份發達的體態——焦躁不安地抽動與猛地一痙攣、出汗的熱度。

另一個訴諸庫爾培的少女們的是畫家的特質，肌肉肌理的變化與豐富性、葉子、裙子都傳達出庫爾培的直接與徹底，蘇丁轉化他的畫作成為可感知的肌理，葉子的閃爍、短衫褶皺的繁複、顯示筆觸的亮度，顏料的重量感經由沈重的筆觸與色彩的濃稠度被感覺，當頭部枕於腕部、身體陷入背景時，亦可感受到它們的重量感。

蘇丁總是一心沈迷於將技巧運用於畫布上，古代大師提供他模型實現如何將畫作轉化為有生命的物質。蘇丁並不僅只是想要「觀看」古代大師畫作中附帶的正統的標誌與精湛的技藝，<sup>155</sup>而是他必須擁有控制材料的能力，以產生「魔力」，轉變感覺成為畫作、轉變畫作成為感覺。對他來說，受古代大師的吸引並使用他們的範例來幫助他精鍊他的能力是很自然的，這種方式使蘇丁脫離天真、單純、未受訓練和不成熟的藝術家之行列，蘇丁繪畫的老練意味著控制與紀律，那是他的眼光中自然的成分。

一般認為筆法如表現主義者的畫作之扭曲的繪畫特質在此消逝，這種特質的確出現於某些塞荷時期的風景畫中，但蘇丁拋棄了這些畫，宣稱他必須「用我的手指完成它們！」<sup>156</sup>蘇丁對畫作的掌握並未被忽視，他在一九三〇年代末期於紐

---

<sup>155</sup> Sylvester, p. 11.

<sup>156</sup> Soutine in Tuchman, p. 27.

約的展覽中，大多數的評論都已注意到他精湛的技藝，但同時他們也對「不受控制的」狂亂感到驚訝，<sup>157</sup>不斷地有評論家比較他與林布蘭的風格。<sup>158</sup>

有些評論者責備蘇丁的精湛技藝使他作品中產生特定的流暢性，但也導致一九三〇年代畫作質量的衰退，<sup>159</sup>畫作「質」的衰退是具有爭議的，但一九三〇年代蘇丁畫作數量的確顯著地減少，但這裡有一種相對的靜止可能由於他漸漸對完美的要求，而非缺乏挑戰性。<sup>160</sup>

蘇丁在畫作產量的遽減有一更令人信服的解釋在於這些年裡他以人物為優先考量，甚至在一九三〇年代的風景畫與靜物畫都與肖像畫的觀念一致。從蘇丁身上所投出的情感能量是如此強烈，以致於他無法維持以前的速度與直接每日的接觸，他只是無法如此經常地從人物身上作畫，畫家與主題間強烈的接觸也說明了蘇丁在選擇他的模特兒時孤注一擲的選擇性。

這些年對過去藝術的關注並不只限於繪畫，在一九三〇年代蘇丁也漸漸全神貫注於希臘的雕塑。吉培提到蘇丁在一九三八年十月時每日都去參觀羅浮宮：

我被要求與他一起去羅浮宮，他說道：「我們去看雕刻品，我已經喜愛雕刻品兩、三年了，之前我並不欣賞它，但它越來越受我喜愛，給予我許多樂趣；我去看了希臘的藝術並受到感動。」<sup>161</sup>

蘇丁在一九三〇年代的朋友——格羅特女士、歐洛夫、塞胡亞——都談論到他對拳擊的熱情並經常去觀看比賽，雷馬爾推測在在他隱喻的心靈裡，蘇丁把戰

<sup>157</sup> Paul Bird, "A Soutine Boom?" *Art Digest*, vol. 11, no. 16, May 15, 1937, p. 20; M.D., "New Exhibitions of the Week: Soutine in His Most Important American Show," *Art News*, vol. 35, no. 32, May 8, 1937, p. 15.

<sup>158</sup> Elie Faure, *Soutine* (Paris: Editions Crès, 1929), p. 5; Maurice Sachs, "Soutine," *Creative Art*, vol. 11, no. 4, December 1932, pp. 273, 276; Clement Greenberg, "Soutine," 1951, in *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), p. 115; Serouya, p. 116.

<sup>159</sup> Wheeler, p. 100.

<sup>160</sup> Marevna, p. 170.

<sup>161</sup> Gimpel, p. 437. 富爾亦提到蘇丁對希臘雕刻的興趣可追溯至 1929 年 (Faure, p. 5)。

鬥中的拳擊手當作是在羅浮宮裡他所喜愛的古代雕像的表現形式。<sup>162</sup>

事實上，蘇丁在一九三〇年代的人物的確與古代的希臘雕像有些關聯，如他們的抑制、平衡與封鎖：如《年輕男子的畫像》(圖 3-122)、《穿藍衣的女樸》(圖 1-60)、《法國廚師》(圖 1-61)、《裸女》(圖 3-135)。然而蘇丁的人物安靜和明顯的均衡是使人迷惑的，即使在這些順從的人物身上，也有某種狂熱的脈動與焦慮的激動隱藏於表面下，臉部的安靜並未產生和諧，而是顯露緊張的相同暗流，扭擰的特癥與避開的眼睛更增強了焦慮感。此外，筆觸和顏料的忽隱忽現和由筆觸和色彩所組成的補綴物所建立起的表面，都加速促進運動的感覺——不斷在蘇丁的作品中感覺到。

在他最後的人物畫中，蘇丁返回他早期的主題——母與子：《母與子》(Mother and Child, c. 1919, 圖 3-139)、《母與子》(Mother and Child, c. 1942, 圖 3-140)、《母愛》(圖 1-73)，這主題對蘇丁是獨特的，因為它包含了兩個人物，且這兩個人物彼此間有直接、互相的影響，圖 3-139 中的笨拙與尷尬在圖 3-140 中已消失不見，較早的畫作(圖 3-139)中使用誇張來產生一獨特母子的真實肖像，孩子擴展的手強調它的黏著、需要的特質，而母親手臂與手的瘦長與歪曲輪廓強調她圍繞的與保護的本質。後來的畫作(圖 3-140)已變得較為自然但較不具象徵的圖像，事實上，儘管後來的畫作屬於自然主義者的畫作，它卻比較早的圖像有更深的寓意內涵，圖 3-140 中寓意的特質起源於是它是較普遍的母子之身分，就這一點而言，我們不得不將此圖像與所有婦女與小孩和遍及藝術史中的 Pieta (聖母懷抱聖嬰) 圖像聯想在一起，這也是蘇丁熟悉的。

橫跨蘇丁的藝術生涯，圖 3-139 (c. 1919) 與圖 3-140 (c. 1942) 兩圖年代的距離即是蘇丁在肖像畫的發展時間總和，不論是形式上或就動向都趨向更無顯著特癥的圖像(然而，沒有犧牲的個體)，順著這個方式，發生的改變是根本穩定

<sup>162</sup> Castaing and Leymarie, p. 33.

的，且安排作品與姿勢的結構，變化與轉變都只發生於實際的人物自身。形式的清晰度和表現性是互相依賴的，彼此互相影響並且是直接的。

肖像「或人物」對蘇丁的單一聚焦是完美的工具，他對主體反映的情感深度適合受限制的作品形式，所以他使用得越來越多，將焦點集中使他能將最大情感的專注力放於主題上，並同時解決圖像的結構——有關人物與二度或三度的空間問題，中心影像形式的適當性在風景與靜物中都受到蘇丁的賞識，在他推向情感與形式的清晰過程中，蘇丁也結合肖像畫的方法應用在這些不同的類型中，我們想到蘇丁的神——林布蘭，及馬諦斯對林布蘭的評論：「我們所知林布蘭唯一的言論是：『我從未曾畫過什麼，除了肖像畫之外』」<sup>163</sup>，如果肖像畫的目標是為了捕捉就座者的靈魂，那麼，我們可以說蘇丁所畫的每張圖像都是在畫「肖像畫」。

大部分蘇丁者包括他親近的朋友都注意到蘇丁並不繪製畫作之前準備的草圖或引以自豪的素描，這符合蘇丁作畫的過程——瞬間的觀看並轉化至畫布上——他並不先作預備的描繪，這樣的動作：只會削弱他感知的立即性。此外，蘇丁迷戀於油畫顏料與相關的道具是非常強烈的，因此他很可能拒絕任何素描的念頭。<sup>164</sup>

然而，一九六三年雷馬爾在他原來的法文版著作<sup>165</sup>和卡斯潭所寫的《蘇丁》<sup>166</sup>一書中刊載三幅臉部的素描，他聲稱是蘇丁所作，日期在一九三七—四一年間（《葛羅格》（Georges Grogh, 圖 3-141）圖 3-142 和 3-143），這些素描是以炭筆畫於畫布上，暗示它們可能是從未完成的油畫之前預備的素描，儘管雷馬爾宣稱它們本身就是素描作品<sup>167</sup>（圖 3-141 有蘇丁署名，似乎較為可信）。一九六八年，

<sup>163</sup> Henri Matisse, "Exactitude is not Truth," 1947, in Jack D. Flam, *Matisse* (New York: E. P. Dutton, 1978), p. 119.

<sup>164</sup> Esti Dunow, pp. 285-286.

<sup>165</sup> Jean Leymaire, *Soutine*, Exhibition catalogue (Paris: Orangerie des Tuileries, April 27-September 17, 1973).

<sup>166</sup> Castaing and Leymaire, *Soutine* (Paris and Lausanne: La Bibliothèque des Arts).

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 34.

塔企曼編輯這些素描時，感覺它們曲線的旋律與蘇丁在大約一九二三年的肖像畫風格有關聯，塔企曼說道：「這些素描顯示蘇丁是精確的、有創造力的與獨特強烈情感的製圖者。」<sup>168</sup>，而杜諾卻持強烈反對的看法，她認為這些素描是易做到的與草率的，不具任何裝飾性技巧的能力、對空間的問題只有極小的控制力且缺乏我們在蘇丁的任何畫作中都可看到的稠密度或堅實性。<sup>169</sup>

認定是蘇丁的畫作唯一主要的證據來自蘇丁寫給葛羅格的書信，從一九三九年十月至一九四一年三月，由庫堤翁所著《蘇丁》<sup>170</sup>一書中出版，在這些信件中，蘇丁提及他曾畫過素描和水彩畫（圖 3-144）。<sup>171</sup>然而，庫堤翁並未提供任何證據證實素描的作者和這些信件本身的確實性，他複製了一些水彩作品並鑑定它們是蘇丁這些年的作品。<sup>172</sup>這些作品如此明顯地在風格上與表現上都與蘇丁的作品不符，使得我們質疑它們的確實性並傾向懷疑相關的資訊。既然沒有任何流存下來的素描可被確切證實是蘇丁的作品，我們只能推論蘇丁可能完全不畫素描，或者他在巴黎早期幾年曾經有一些素描作品，但已經毀壞了。

---

<sup>168</sup> Tuchman, p. 45.

<sup>169</sup> Esti Dunow, p. 287.

<sup>170</sup> Pierre Courthion, *Peintre du déchirant* (Lausanne: Denoël, 1972).

<sup>171</sup> Courthion, pp. 132, 134.

<sup>172</sup> *Ibid.*, pp. 130, 131, 133, 134.