

# 第一章 蘇丁繪畫風格的醞釀與形成

## 第一節 成長背景與猶太文化的教養

蘇丁 (Chaim Soutine) 於一八九三年<sup>1</sup>誕生於立陶宛 (Lithuania) 的斯密洛維奇 (Smilovich) , 此地乃是位於白俄羅斯 (Belorussia) 首都明斯克 (Minsk) 十二哩外的一個城鎮, 居民約四千人, 絕大多數為猶太人。<sup>2</sup> 蘇丁的父親名叫薩勒蒙 (Zalman Salomon) , 約在一八五一年出生於龐索維奇 (Ponsovitch) , 母親莎拉·蘇丁 (Sarah Sutin) , 出生於斯密洛維奇當地。蘇丁的家境貧困, 兄弟共有十一人, 他排行第十。所知在蘇丁的傳記資料裡, 並無確切的線索可尋求關於藝術家本人的幼時成長足跡, 現今從文獻記載中僅知他有一個哥哥 (熱爾桑·蘇丁 [Gershen Sutin] , 出生於一八八六年) 和一個叔父 (伊哈企馬爾·蘇丁 [Irachmeal Sutin] , 居住於白俄羅斯的普丘維茲 [Puchowitz] )。<sup>3</sup>

通常, 一位畫家度過童年以及青少年時光的地區, 對他所創作的影像有很大的影響。就如同泰晤士河孕育了泰納 (J. M. W. Turner) , 哈爾港 (Le Havre) 的山崖影響了莫內 (Claude Monet) 的造型, 因此瞭解畫家的出生地, 對於瞭解畫家的作品相信有所幫助。根據寇昂 (Arthur A. Cohen) 在 從東歐

<sup>1</sup> 直到 1963 年以前, 關於蘇丁的出生日期仍難以確定。威勒 (Monroe Wheeler) 在專論 (Monroe Wheeler, *Soutine*, exhibition catalogue (New York: The Museum of Modern Art, Arno Press, 1969), p. 32) 中採信庫堤翁 (Courthion) 所建立的 1894 年 (Pierre Courthion, *Chaim Soutine, Peintre du déchirant* [Lausanne: Denöel, 1972], p. 16) , 後來, 從官方檔案資料中 (圖 1-1、1-2) 考證為 1893 年, 包括蘇丁在法國的身份文件及在巴黎美術學院 (L'Ecole des Beaux-Arts de Paris) 的註冊卡上所填寫的出生年皆為 1893 年 (Esti Dunow, *Chaim Soutine, 1893-1943*, Ph. D. dissertation [New York University: Institute of Fine Arts, 1981], p. 26) 。

<sup>2</sup> 學者對斯密洛維奇的人口估算有不同: 如韋內 (Alfred Werner) 認為它是 3,000 人的城鎮 (Alfred Werner, *Chaim Soutine* [New York: Harry N. Abrams, 1985], p.18) , 然而, 同樣來自斯密洛維奇的畫家札荷芳 (Zarfin) 則描述當地有 4,000 人 (Waldemar George, *Soutine* [Paris: Art et Style, 1959], no page no. )。根據白俄羅斯虛擬指南 (The Virtual Guide to Belarus) 網站記載內容, 1897 年時, 斯密洛維奇的人口有 3,100 人, 它是白俄羅斯中央的一個小城鎮, 位於俄羅斯首都明斯克東方三十二公里, 居佛瑪 (Volma) 河岸上, 鎮內有兩所教會學校、三間教堂、一間回教寺院、一間猶太人的祈禱會所、一間羊毛工廠、製酒廠、數間零售商店, 參見 <http://www.belarusguide.com/cities/cities-smilavichy.html>。

<sup>3</sup> Gerard Falue, "Soutine my Friend", in <http://perso.wanadoo.fr/herve.monteils/soutine.html>。

至巴黎及其外（From Eastern Europe to Paris and Beyond）一文中所述，猶太人居住在像斯密洛維奇這種典型的村落，屬於「地方性普遍貧窮、含蓄地實施種族隔離政策，在異教徒眼中帶有偏執狂、畏懼大屠殺，宗教信仰虔誠且保守」。<sup>4</sup>塔企曼也寫到：「斯密洛維奇當地充斥著一大片灰色搖晃的木屋，天空幾乎總是陰沉的灰綠色。」<sup>5</sup>這晦暗的景觀或許正蘊釀了蘇丁畫中陰鬱的氣氛。

一般稱斯密洛維奇這種小型的東歐猶太城鎮為「斯泰托」（shtetl）<sup>6</sup>（圖 1-3），與鄰近蘇聯或波蘭（Polish）的村落有明顯區隔，它們擁有自己的法典及生活形態，奉行嚴格的儀式並篤信傳統的猶太教（Judaism）之禮儀與信仰。外界的迫害與敵視只有增強彼此之間的隔離，並自然產生出兩種完全不同的生活形式，一是「猶太的」（Jewish）；一是非猶太的（gentile，異教徒的），兩種不同生活型態的隔閡，在「斯泰托」中，猶太文化與猶太教律（Torah）<sup>7</sup>不只規範精神上的信仰與禮儀，更對生活的每一個層面都有詳細的規定——包括社會、經濟、政治、文化、個人等各層面。世俗與神聖、今世與來世的界線是模糊的，每日的社交活動與宗教的儀式都由這相同的重要系統所支配。

生活的目的在於嚴格奉行摩西五書（The Pentateuch）與法典（Talmud）<sup>8</sup>所揭示的戒律，在一些宗教的規定上，所有的細節都是重要的且都有根源，神的話語迴響於日常生活的一舉一動。<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Arthur A. Cohen, "From Eastern Europe to Paris and Beyond", in Kenneth E. Silver and Romy Golan, *The Circle of Montparnesse Jewish Artists in Paris 1905-1945*, exhibition catalogue (New York: The Jewish Museum, 1985), p. 65: "...endemically poor, implicitly segregated, paranoid before Gentile sensibility, fearful of pogrom, and religiously orthodox and conservative."

<sup>5</sup> Maurice Tuchman, *Chaim Soutine* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1968), p. 7.

<sup>6</sup> 意指現代化前的東歐猶太人所居住的地方性小型的社區，見丹·康 - 沙塞保（Dan Cohn-Sherbok）著，傅湘雯譯，《猶太教的世界》（台北：貓頭鷹出版社，1999），頁 33-34。

<sup>7</sup> 猶太人相信摩西（Moses）不但曾在摩西五經中留下一部成文法典，而且留下一部口述的法典，由老師傳給學生、代代相傳，而發揚光大。正統猶太人均承認為口述法典為神誠，與摩西五經一併構成他們賴以生活並在實際上可說關係其生存之律法（Torah）。

<sup>8</sup> 「法典」（Talmud）一詞本意訓誡，猶太人認為「研究律法較之建築神廟更偉大」，因為沒有律法就會引起道德的混亂，故在開天闢地之前，律法已存在於「上帝的胸中或心裡」；上帝將它傳給摩西是一件適時的大事。法典就其律法而言，也是上帝最始終不移的話；它是系統的律法，由上帝口述傳給摩西，再由摩西傳給其繼承人；其中的訓令與經文有同樣的拘束力。法典與聖經一樣，主張天縱睿智無所不能的神的存在乃是天經地義的，法典中的上帝，實際是神人同形的：他愛、恨、生氣、笑、哭、悔恨、佩戴經匣（phylacteries）、身居王者寶座，下有天使組成之聖職組織，並一日三次研讀律法。

<sup>9</sup> Mark Zborowski and Elizabeth Herzog, *Life is with People* (New York: International Universities Press, Inc., 1952), p. 32: "All life was oriented toward rigorous fulfillment of the commandments,

蘇丁居住的斯密洛維奇是典型的猶太村莊，當時猶太人有典型的衣著方式，男士所著服裝慣例有鑲邊，頭戴著像波蘭中上階層所戴經修剪的毛帽；而猶太女士的裝束則是像他們俄國東正教的鄰居，長裙長袖高釦衣領，除了少數明顯的差異，村莊裡猶太人的衣飾與其他農夫相似，身著亞麻手織不成形的深棕色衣服。猶太人有屬於自身明確的職業——割包皮的人、保存聖詩者、縫製鑲邊衣服者、樂師等，然而，他們大部份的生活並無法與當地的俄國鄰居相區隔，他們可能是毛貨商、手推車者、編織者、製作繩索者、裁縫師、耕種小花圃地者、販賣小蔬果店者、在各村莊沿街叫賣者。<sup>10</sup>這樣的生活型態就是意第緒語（Yiddish）中的「斯泰托」，大部份的猶太人在移民地多半居住在「斯泰托型式」（shtetle-type）的城鎮或村莊，採用的語言為意第緒語，小鎮的生活核心是由許多不同大家族以及延伸出的旁系血親擴充而成的，學問和財富被視為身份的認定。

到了十九世紀末，大部分的「斯泰托」生活變得陳舊與偏狹，社會景象蕭條，孤立已久的結果與外界世界持續的進步無法接軌，運用宗教的戒律也變得呆板。學識最被看重，<sup>11</sup>經常轉變成對枯燥無味傳統學風之尊重，學得太過變成一種空洞的演練，缺乏生活的真實。早期與現實的來源保持接觸而固守猶太教律，現在卻經常變成一種嚴格的限制，堅持反現代、反世俗的態度。斯密洛維奇即是這樣的鄉鎮，蘇丁即成為這種偏見下的犧牲品。

學者赫胥（Abraham Heschel）對「斯泰托」作了以下的描述：

沒有事物是偶然的，沒有事物可以靠運氣。用於特定日子的餐具，穿著或脫鞋的方法、走在街上時頭部的姿勢——所有的事物都有特定的形式，聖餐禮儀、祈禱、讚美詩的每一部分都有它的韻律；所有的細節都有它自己的相貌，所有的東西都有它個別的特徵，即使是

---

reported in the Torah and expounded in the Talmud. No detail was too trivial to have a root in some religious prescription; the word of God resounded through every act of daily life.”

<sup>10</sup> Sidney Alexander, *Marc Chagall* (Toronto: Longman, 1979), p. 23.

<sup>11</sup> 猶太教育的中心主題為宗教，至於世俗文化則幾被忽視，散居各地的猶太人只有經由律法方能維持其身心平衡，而其宗教就是律法的研讀與實踐，祖宗之信仰愈受攻擊，猶太人反而更加珍貴，而猶太法典及猶太教會堂，對於生活在希望中，而其希望則是來自信仰上帝的這個受欺凌壓迫的民族，不啻是必要的支持與避難所。

風景也變成猶太教的一部分。<sup>12</sup>

「斯泰托」的社會價值體系不容許繪畫——它是一種世俗的活動，與倫理或社會的價值觀並無適切的關連，猶太律法中亦無相關的反射。在猶太村莊中，猶太人對情感表現的重視典型地表現於文字中，而視覺的表現則被視為有罪，在十誡中（Commandment）的第二誡（Second Commandment）的訓諭之狹隘的詮釋禁止偶像的畫像，可能作為明確禁止畫畫的引用來源，《舊約聖經》（Old Testament, Wisdom of Solomon: 15-5）的經文中也有清楚的禁止，第二誡中寫道：「不可為自己雕刻偶像，也不可作任何類似肖像，如天上、地下和地底下、水中的百物。」<sup>13</sup>

所羅門的智慧 判繪畫有罪：

那誘使傻瓜貪求的視象、使得他們渴望塑造沒有呼吸的死亡圖像 那些製造它們、渴望它們、崇拜它們的是邪惡事物的愛好者。<sup>14</sup>

猶太人也沒有任何清晰可見的上帝形像，上帝被認為是無實質的且是全然（all-pervasive）的存有，與禁止偶像崇拜的觀念一致。對視覺的懷疑與恐懼也表現在猶太村莊其他的生活層面上，例如「觀看」的行為也被認為是危險的。

蘇丁的繪畫在猶太社會裡被視為一種威脅，也許是因為繪畫與異教的指涉，或是它的獨特性困惑共有的精神性。

馬克·洛波洛斯基（Mark Zborowski）和海若格（Elizabeth Herzog）描述「斯泰托」精神的特性：

---

<sup>12</sup> Abraham Heschel, *The Earth is the Lord's* (New York: Henry Schuman, 1950), p. 19: "Nothing was casual, nothing was left to chance. The dishes to be served on certain days, the manner of putting on or removing one's shoes, the stance of one's head when walking in the street--everything was keyed to a certain style. Every part of the liturgy, every prayer, every hymn, had its own tune; every detail its own physiognomy, each object its individual stamp. Even the landscape became Jewish."

<sup>13</sup> 出埃及記（Exodus 20: 2）：“Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of anything that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth.” 這主要被解釋為禁止任何形式的偶像崇拜，以及製作任何上帝的形象。

<sup>14</sup> *Bible, Apocrypha*, “Wisdom of Solomon”, 15:5, 6: “the sight whereof entices fools to lust after, and so they desire the form of a dead image, that hath no breath ... they that make them, they that desire them, and they that worship them, are lovers of evil things.”

觀察和評斷某人同伴的自由與溝通和分享事物和情緒的需求，是無法從個人對（為）他人負責的強烈情感中抽離出來的。一人之罪可能迫害整個社群。因此社群中的每一人都必須被監視和控制，以免社群蒙受其害。然而，人犯罪時，祕密地進行比公開來得好些。

「非猶太人」的行為會受到鄙視和判罪，但公然踐踏已訂定的標準則會增重罪行，且會影響他人。不被「斯泰托」知曉的罪惡就如同反抗關照此事的上帝之罪。但公然褻瀆是與人對立之罪，且將受到報復。無神論者會受到虔誠的猶太人攻擊，並不是因為他們在贖罪日進食，而是因為他們公開進食，被出入猶太教堂的朝聖者撞見。<sup>15</sup>

可看出「斯泰托」是一個高度有凝聚力的社會，在那裡，集體的價值觀主宰且限制個人的隱私與社會的存在，個人的創造力在此顯然也是不被認可的。

蘇丁的父親是位猶太修補師（mender），<sup>16</sup>而非一般所記載的裁縫師（tailor），這種區別在社會階級制度極微細的「斯泰托」具有重要意義，<sup>17</sup>蘇丁的家庭乃位於社會階級制度的底層。根據友人齊寇因（Michael Kikoïne）的描述，蘇丁的父親總是「蹲坐如佛陀、鎮日忙於修補工作中」，<sup>18</sup>他的母親「顯得早衰。總是憂鬱且沉默寡言。對她極多數的子女並不特別溫柔親切」。

---

<sup>15</sup> Mark Zborowski and Elizabeth Herzog, pp. 225-228: “The freedom to observe and to pass judgment on one’s fellows, the need to communicate and share events and emotions is inseparable from a strong feeling that individuals are responsible to and for each other (p. 227) ...A man’s sins may make the whole community suffer. Every member of the community has to be watched and controlled, lest the community suffer (p. 228) “...If one sins, however, it is worse to do it openly than secretly. ‘Un-Jewish’ behavior is despised and condemned, but public violation of prescribed standards adds to the offense, because in that case one influences others... A sin that is unknown to the shtetl is regarded as a sin against God, who will take care of it, but overt violation is a crime against people, and people will retaliate. Atheists were beaten by pious Jews, not because they ate on the Day of Atonement, but because they ate in public where they were seen by worshippers going to and from the synagogue.” (p. 225).”

<sup>16</sup> Maurice Tuchman, Esti Dunow, and Klaus Perls, *Chaim Soutine (1893-1943): Catalogue Raisonné = Werkverzeichnis* (Cologne: Benedikt Taschen Verlag, 1996), p. 13.

<sup>17</sup> Maurice Tuchman, Esti Dunow and Klaus Perls, *ibid.*

<sup>18</sup> Maurice Tuchman, *Chaim Soutine* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1968), p. 7. 原出處引自 Michel Kikoïne in Raymond Cogniat, *Soutine* (Paris: Editions du Chêne, 1945), p. 29: “Sa maison était au milieu de la place du village; de cette place on pouvait apercevoir par la fenêtre ouverte, le père de notre ami avec une pose de Bouddha accroupi accomplissant à toute heure du jour son métier de tailleur. Sa mère, vieillie bien avant l’âge paraissait toujours soucieuse et renfermée, ce qui n’a rien d’étouffant, étant donné qu’elle avait onze enfants dont Haim étant l’avant dernier. Cette pauvre femme n’était pas tendre avec sa nombreuse progéniture et le vendredi où elle faisait le pain de toute la semaine, les horions pleuvaient plus drus que jamais sur l’épiderme de toute la marmaille...”

蘇丁敘述他的父母時總是帶著極大的痛苦，他將他的父親描述成一個粗鄙、殘暴的人，常常毆打他。他甚至誇大地聲稱他的父母為職業的乞丐，會因為他沒有去乞討而打他。<sup>20</sup>其他還有關於他如何被毆打的故事，如被關在雞籠裡或者被鎖在櫥櫃裡以作為偷竊的懲罰——蘇丁為了買一些有顏色的蠟筆曾偷他母親廚房的鍋子或刀子，據威勒指出，蘇丁在七歲的時候，便曾因為迷戀彩色鉛筆而偷竊母親廚房的器具去變賣，也因此受到嚴格的處罰——被關在家中的地窖兩天。<sup>21</sup>這些故事中有許多完全是謊言（他的父母親並非乞丐），有些則誇大其實。可以確定真實的是：蘇丁的童年並不快樂。他在家中鮮少被注意、亦不具影響力；他在學校亦表現拙劣，根據一些記述，他從「海德」（heder）<sup>22</sup>中被驅逐出去<sup>23</sup>，他對繪畫的喜愛不但沒有受到鼓勵，反而完全受到責罰。

蘇丁在他晚年時向友人敘述的回憶可提供我們對其成長背景概況的瞭解。蘇丁在生命末期的時候，曾語帶辛酸地向少數知己談起他的童年，在最早的回憶中蘇丁提及，在他還是嬰孩的時候，就對罕見的陽光所折射出的各種色光投射在床邊牆上之景象感到迷戀。<sup>24</sup>很快地，他便在所有他能畫畫的地方畫畫，甚至拿炭筆在牆上畫畫。蘇丁聲稱他的父親希望他成為猶太祭司，<sup>25</sup>且因為他繪畫而責打他。但薩勒蒙希望他兒子擁有的較為實際的志向是修鞋匠或裁縫師。因為懷抱這樣的願望，十歲的時候，蘇丁被安置在他最年長的姊姊家，他的姊夫是位裁縫師。但到了十三歲的時候，蘇丁的繪畫不再受到忽視，他的父親便將他安排至相館，在那裡蘇丁做些修補相片的工作。<sup>26</sup>蘇丁喜歡臨摹照片

<sup>19</sup> Raymond Cogniat, *Soutine* (Paris: Editions du Chene, 1945), p. 29.

<sup>20</sup> Werner, p. 118.

<sup>21</sup> Monroe Wheeler, p. 33.

<sup>22</sup> “heder” 是猶太人的宗教小學，以希伯來語聖經和祈禱書為教材，蘇丁的母語是意第緒語，但他小時必定有足夠的希伯來文能力，能在學校學習日常生活的祈禱和猶太會堂（synagogue）中所誦讀的聖經。Avigdor W. G. Posèq, *Soutine: His Jewish Modality* (Great Britain: The Book Guided Ltd., 2001), “Introduction”, xvi.

<sup>23</sup> Esti Dunow, p. 28，但文中寫的是“cheder”，筆者認為波塞克的寫法應較正確。

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Serouya, p. 13.

<sup>26</sup> Ibid.

並常常將它們放大，他畫的逼真肖像使村民們大感吃驚。<sup>27</sup>顯然蘇丁的父親並非對他兒子的天分視而不見，也未對之敵視。札荷芳（Zarfin）對蘇丁父親的回憶，反駁蘇丁說他父親為粗野、不學無術的說法。<sup>28</sup>

但他的繪畫逐漸受到阻礙，他的兩個哥哥常為此奚落他，有些記述中並敘及他的哥哥經常以「猶太人不應該畫畫」來辱罵他且無情地毆打他，他們的殘酷最後甚至演變成一種例行公事：蘇丁逃匿至村莊附近的樹林裡以逃避兄長的追打，而待饑餓迫使他潛回至家中時，又難逃兄長的埋伏。最後一個非常嚴重的事件起因於蘇丁的繪畫冒險行為並導致他離開斯密洛維奇。十六歲時，蘇丁因為要求社區裡一位受敬重的長者（有的記載是猶太祭司）作他肖像畫的模特兒，這位長者的兒子為此要求感到憤怒，認為這是羞辱與褻瀆的行為（就某些記敘中，因蘇丁以前曾畫過村莊裡的白痴，導致病情加重，更加深了「侮辱」<sup>29</sup>）。

這位長者的兒子們找到蘇丁並狠狠地教訓他一頓，蘇丁肉體遭受到嚴重的創傷，他的母親對此事提出控訴，要求行兇者提供賠償，也許是由於此事受到某位拉比（rabbi）施予蘇丁恩惠，或是因為要用遮羞費（封口錢）阻擋蘇丁的母親上告國家當局（the civil Czarist authorities），無論如何，蘇丁獲得二十五盧布（rubles）的賠償，他便帶著這筆錢離開斯密洛維奇啟程至鄰近的城市——明斯克。<sup>30</sup>這個故事有許多不同及扭曲的說法，但基本的事實仍是堅定可靠的。<sup>31</sup>後來蘇丁又到立陶宛（Lithuania）的維爾那（Vilna，現今的維爾紐斯〔Vilnius〕），進入美術學院學畫三年。一九一三年移居巴黎，之後餘生大半的時間都留在當地，至一九四三年，德軍佔領法國期間，蘇丁健康急劇惡化，因延遲就醫時間，病逝於巴黎。

<sup>27</sup> Serouya, p. 14; Zarfin in George, *Soutine*, no page no.

<sup>28</sup> Zarfin in George, *Soutine*, no page no.: “Le père de Chaim Soutine était un homme... élevé dans l’esprit talmudique. Il aimait discuter avec mon père de la Bible, tandis que mon père lui parlait de Tolstol.”

<sup>29</sup> Esti Dunow, p. 31.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> 只有一種較明顯不同的敘述是來自札荷芳回憶此事件的賠償金是 15 盧布，蘇丁用這筆錢在村莊裡租了一間房間，當作他的畫室，見 George, *Soutine*, no page no.

## 第二節 藝術啟蒙與藝術發展概況

蘇丁與齊寇因於一九一九年抵達明斯克，這是一個擁有十萬人口的城市，他們進入一名叫庫魯格爾（Krueger）的門下學習繪畫，他傳授私人課程並保證三個月內可獲致成功。<sup>32</sup>一九一九年，蘇丁與齊寇因到立陶宛的維爾那，維爾那的城市規模與明斯克相當，但較不偏狹，並有一所真正的美術學院。此地是文化的中心，昔日曾是立陶宛的首都。

蘇丁第一次並未通過美術學院（Académie des Beaux-Arts）的入學考試，根據威勒的說法，蘇丁在經過特別的個別指導後方獲得錄取資格，<sup>33</sup>在蘇丁未出版的傳記裡，塞胡亞（Henri Serouya）寫到蘇丁參與考試時「被要求描繪一個圓錐、立方體與一個水壺，因為過度的緊張，使得他在透視的表現上犯了很大的錯誤，因而落榜，後來，蘇丁哭泣地懇求，雷貝寇夫（Rebakoff）教授受到感動，特地給予蘇丁另一次彌補的機會，這次是一個人單獨在教室中完成，蘇丁很成功地完成教授的要求，後來成為學校裡非常出色的學生。」<sup>34</sup>我們可根據齊寇因的回憶知道，在維爾那美術學院裡，蘇丁證明他是一位才華洋溢的學生。<sup>35</sup>克雷梅涅（Pinchas Krémègne）與蘇丁和齊寇因在維爾納學院中一起學習並成為好朋友（圖 1-4），回憶在維爾納那段期間，也敘述蘇丁是位遵守紀律的學生，以古典的約束方法作畫，受到老師讚賞。<sup>36</sup>

現今並無留存蘇丁這個時期的作品，不過我們大致可以猜測這個時期的風格應屬於當時俄羅斯學院所流行的寫實風格，蘇丁可能被教予臨模寫實主義的作品，以繁瑣厚重的油畫技巧訓練為主，在學校裡他也首次看到大師的作品，在他早期的作品中可發現總是自大自然取材的練習，我們也可從齊寇因對蘇丁畫作特定風格的描述中發現蘇丁選擇描繪充滿哀傷、關注死亡與戲劇性的題材、繪畫必定來自生活。我們也從齊寇因那裡得知，蘇丁會藏匿他自己的畫

<sup>32</sup> Cogniat, p. 29; Wheeler, p. 33.

<sup>33</sup> Wheeler, p. 33.

<sup>34</sup> Henri Serouya, Jane Livingston translated, "Soutine," unpublished typescript in French (1960), p. 16.

<sup>35</sup> Michel Kikoine in Courthion, p. 12.

<sup>36</sup> Pinchas Krémègne in Serouya, p. 17.



作，不予人觀看並蓄意破壞他自己不滿意的作品，這兩個特點在他的人生中始終是獨特的。他盡其所能地完全他的每一幅畫作、毀壞所有無法令自己滿意的作品，終其一生的藝術生涯，蘇丁即反覆以如此的模式。

蘇丁與齊寇因在維爾納是窮學生，相較於莫斯科（Moscow）或聖彼得堡（St. Petersburg），維爾納屬較鄉下粗鄙的城市，但仍具有吸引力。儘管維爾納被現代主義的中心排除在外，但關於巴黎的傳聞仍到處瀰漫著，維爾納戲院與公共場所及藝術家的活動都促進了對巴黎的渴望。在維爾納期間，蘇丁受到牙醫師雷夫克斯（Reflkess）的友待，他經常到他的家裡用餐，許多傳記中都談到蘇丁確實提及一位醫師贊助他到巴黎的旅費，這個醫師或許就是雷夫克斯。<sup>37</sup>一九一二年，克雷梅涅前往巴黎，定居於「蜂巢」（La Ruche）（“The Beehive”；南蒙帕納斯〔Montparnasse〕的盧須，圖 1-5、1-6），<sup>38</sup>並寄信給他的朋友。到了一九一三年，蘇丁和齊寇因也跟著離開維爾納，抵達巴黎。

蘇丁在一九一三年七月抵達巴黎，<sup>39</sup>克雷梅涅帶領他住進「蜂巢」，並因此認識了後來成為其摯友與支持者的莫迪里亞尼（Amedeo Modigliani），進而受莫迪里亞尼的引介而認識其贊助者兼畫商利奧波德·洛波洛斯基（Léopold Zborowski）。

接下來的六年，蘇丁居住在此和位於但澤過道（Passage de Dantzig）法吉耶赫新村（Cité Falguière）的畫室（圖 1-7）。儘管在此他接觸到某些前衛的藝術家與詩人，他還是投入柯蒙（Fernand Cormon）門下當短暫的學徒。

<sup>37</sup> 許多記載都提及在蘇丁早期時得到一位醫師的幫助，有的記敘此醫師贊助他至明斯克或維爾納或至巴黎，寇尼亞（Cogniat）則宣稱此人乃是雷夫克斯醫生的女兒，她為蘇丁準備救濟金並為他籌措五十盧布使他能前往巴黎（Cogniat, *Soutine*, 1973, p. 17）。

<sup>38</sup> 盧須十五世紀的公寓（arrondissement），十分個人傾向的東歐藝術家居住於此，主要為阿胥肯納金（Ashkenazi）猶太人，操意第緒語（Yiddish），曾經歷猶太隔離區、迫害與屠殺；對蘇丁與克雷梅涅這些曾在蘇俄生活悲慘、三餐不繼的人而言，相較於盧須的生活簡直可稱為富足。

<sup>39</sup> 弗賀吉（Forge）聲稱齊寇因在 1912 年時比蘇丁提前到達巴黎（Andrew Forge, *Soutine* (London: Spring Books, 1965), p. 34）。然而齊寇因證實他是與蘇丁同時到達巴黎（Garde, p. 32），但齊寇因則說是在 1912 年抵達巴黎，此日期在文獻上眾說紛紜，柯尼亞（Cogniat）認為是 1911 年七月（Raymond Cogniat, *Soutine* (New York: Crown Publishers, 1973), p. 25）；威勒記載是 1912 年（p. 64）；庫堤翁亦記載是 1912 年（p. 166）；然而大多數的看法——包括塔企曼、弗賀吉和威勒等人都贊同蘇丁是在 1913 年抵達巴黎，此看法乃根據絕大多數的記載中一致認為蘇丁是在 1910 年抵達維爾納，並接受三年的學院課程。

一九一三—一九一五年，蘇丁進入巴黎美術學院（Ecole des Beaux-Arts）。不久，第一次世界大戰爆發，蘇丁有很短的一段時間投入法國軍隊，後來他也居住過塞荷、卡涅、巴黎、夏特（Chartres）及吉弗希（Givry-sur-Serein）等地，但經濟狀況大半是在貧困中渡過。

蘇丁在巴黎前幾年的生活所受到的貧困幾乎是令人難以忍受的，那種折磨與痛苦足以擊垮一個人求生的意志，這種經歷在蘇丁的身心都留下了永遠無法磨滅的創傷。在此期間，他靠著偶爾在火車站當腳夫，戰時便當挖壕溝者來糊口。後來幾年，蘇丁乾脆求助地站在咖啡館櫃台數小時，期望某位善心人士能為他買杯咖啡牛奶（café crème）或三明治。有關蘇丁悲慘的貧困境遇及他那惡名昭彰的「骯髒」之趣聞軼事在當時為數頗多，在在顯示出蘇丁的頑強固執與足智多謀。對蘇丁來說，這些年的遭遇幾乎與在立陶宛的生活不相上下（當然他從未把它當作冒險或浪漫的往事來回憶），但生活的艱困相較於對繪畫的渴望，便顯得微不足道，那存在他繪畫中的力量始終富有生命力。

一九一三年的巴黎是歐洲的藝術首都，來自世界各地的藝術家紛紛至此享受自主與實驗的創作氛圍。作為一個都市，巴黎代表一個開放性、流動性與多元性的地方，在這裡，各種藝術觀念、新風格、發展中的形式與運動不斷地並陳與融貫，融合所有的藝術——繪畫、雕刻、文學、舞蹈與音樂。在這裡，媒材的混合並不產生矛盾，甚且，彼此間的互換受到鼓勵。此外，在個別藝術家的作品或各種不同的流派或運動間都缺乏任何一種共通的一致性或傾向，取而代之的，是一種共同強調與尊重的特質——即做為各種藝術品之基礎的創造力。擁有各種不同風格、語彙與視界的藝術家們必然致力於創造性的張力。這種敏感度進一步強化且界定在生活風格的追求上——一種在畫室與街道上共有的貧困、混合、討論與反饋——變成波西米亞（bohemian）藝術家的同義詞。蘇丁在維爾納早已種下波西米亞式的生活方式之種子，也預示了他在巴黎早期的生活形態。

自從一九一—一九二—年代，塞納河左岸的蒙帕納斯（位於巴黎的十四區）這一帶地區吸引許多藝術家到此居住，尤其是來自異國的藝術家。相對於印象派、立體派等藝術家集團居住的巴黎北方之蒙馬特（Montmartre），蒙帕

納斯的市容不如其華麗與集團性，但這裡卻到處都有異國藝術家們共同的友人、共通的歡樂與議論，顯得更為豐饒與自由。這兒俗稱「拉丁區」，是流落異鄉藝術家最愛的夢鄉，因為在這裡，他們才能毫無異鄉人受歧視的疏離感。

從過去在丘陵上有風車緩緩迴轉的村莊，轉變為世紀末一大歡樂境地的蒙帕納斯，除了物價、房租低廉及離國立美術學院很近 等優越條件外，蟠踞在街道交叉點的許多咖啡館，也扮演著吸引藝術家來此的重要角色。如對印象派或新印象派所達成的作用那樣，這些咖啡廳也對巴黎派的起了相同的作用。尤其是在一九一二至一九二一年蒙帕納斯的咖啡館——圓頂咖啡館（Café du Dôme，1898年設立，圖 1-8）、圓亭咖啡館（Café La Rotonde，1903年設立，圖 1-9）、穹頂咖啡館（Café La Coupole，圖 1-10）及上選咖啡館（Sélect Café）。咖啡館對地中海地區藝術家的重要性絕不可低估，這是他們生活中不可或缺的一部分。

咖啡館、小酒館與餐廳是經常發生熱烈討論的聚會場所，藝術家常聚集在此地比較諸種觀點並習得最新趨勢。其實，來此聚集的人不只是來自世界各國的藝術家，也包括畫商、藝評家、詩人、記者、社會主義者、無政府主義者，或是政治的亡命者，可說及於各階層，思想對立的派別常被迫區隔。餐館老闆通常接受用作品抵帳，這也使得他們的餐館成了前衛派的展示所。有如此多的藝術家的思想相互交流而相互得益都在此發生，在圓亭咖啡館的夜晚可能聚集了許多不同的藝術家——如莫迪里亞尼、奇斯林（Moïse Kisling）、德漢（André Derain）、巴森（Jules Pascin）、畢卡索（Picasso）、札金（Ossip Zadkine）、利普茲（Jacques Lipchitz）、米奇亞尼諾夫（Oscar Miestchaninoff）、藤田嗣治（Tsugouhara Foujita）、瓦西力夫（Marie Vassilief）、雷捷（Fernand Léger）、康丁斯基（Kandinsky）、布拉克（Georges Braque）、克雷梅涅、里維拉（Diego Rivera）及其他人，也可能出現如艾倫堡（Ilya Ehrenburg）和阿波里內荷（Guillaume Apollinaire）這些作家、或政治領導者如列寧（Lenin）、托洛斯基（Trotsky），有時甚至有卓別林

(Charlie Chaplin) 的表演贏得大家起立喝采。<sup>40</sup>

阿波里內荷也形容蒙帕納斯是：

新鮮空氣與咖啡館樓台的國度：在「圓亭」的樓台，可看到奇斯林、賈克伯 (Max Jacob)、里維拉；圓頂咖啡館的樓台可看到巴斯勒 (Basler Adolphe) 巴森等圓頂居民安坐著。這些咖啡館是當地的綠洲。<sup>41</sup>

蘇丁當然也是咖啡館的常客，但因未受充分教育的關係或藝術家的個性使然，常會出現欠缺教養與社會常識的舉動，加上語言溝通的障礙，更讓他與巴黎社會大眾間顯得隔隔不入，他身上猶太人的血統，天性屬於無根的流浪者，不易與人相融，亦不適合組織黨派型的流派團體。

蘇丁抵達巴黎時，時代正邁向世界瞬息萬變而無法輕易定義的時候。儘管在明斯克與維爾納，已在斯泰托經驗與巴黎之間作了調適，這個改變對蘇丁而言仍是劇烈的，這個改變來自從一個高度有凝聚力的社會，個人行為受集體的價值觀限制，到這裡個人的創造力被認為是完全的許可。此外，巴黎亦提供蘇丁一個以國際性的特質去體驗與感覺的掩護。在蒙帕納斯的社區也是由相似處境的藝術家所組成——他們都是身體或精神上的難民，同樣出身島嶼背景，尋求巴黎所提供的解放與支持。

蘇丁在抵達巴黎前就聽過「蜂巢」這個地方，「蜂巢」是棟荒廢的圓形建築，由許多藝術家的工作室聚集而成，位於但澤過道，屬蒙帕納斯轄區的沃吉拉 (Vaugirard) 的屠宰場附近，至今仍是藝術家的聚集地，由慈善家兼雕塑家布雪 (Alfred Boucher) 所建立，原是一九〇九年特地為巴黎萬國博覽會所建的建築物，並在毀壞之前以低價出售，布卻買下它並予以重建，作為藝術家的工作室。<sup>42</sup>一九一二年時，他開放此建築物作為貧窮藝術家的庇護所，只收微薄的租金或免費租借。一九一三年當蘇丁到達「蜂巢」時，房客包括夏卡爾、雷

<sup>40</sup> Marevna, *Life with the Painters of La Ruche* (London: Constable and Co., Ltd., 1972), p. 35.

<sup>41</sup> Apollinaire, *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*.

<sup>42</sup> Norman L. Kleeblatt & Kenneth E. Silver, *An expressionist in Paris: the Paintings of Chaim Soutine* (Munich; New York: Jewish Museum, 1998), p. 98.

捷、阿爾基邊可 ( Alexander Archipenko )、札金、奇斯林、羅杭 ( Henri Laurens )、詩人山德拉斯 ( Blaise Cendrars )、藝評家高堤耶 ( Maximilien Gauthier ) 及一群來自東歐的猶太藝術家：杜布林斯基 ( Dobrinsky )、印登包恩 ( Indenbaum )、艾匹斯坦 ( Epstein ) 及其他人。<sup>43</sup>

蘇丁抵達「蜂巢」後不久，便和克雷梅涅、杜布林斯基、印登包恩、米奇亞尼諾夫和齊寇因留在他們的畫室，隔幾天交換床睡。<sup>44</sup>以某種方式而言，他與這些藝術家交往是他早期生活中一種自然的延續，他和他們說意第緒語，他們都擁有相似的（儘管有許多明顯的差異）東歐猶太出身背景。「蜂巢」也是其他許多人的家，他們來自不同國家，這裡的生活混合了多種生活體驗。

經由他在「蜂巢」與人們的接觸，且經由咖啡館的場景，蘇丁最後終於與當時當時較前衛的藝術家有了接觸，例如：夏卡爾<sup>45</sup>和奇斯林都與阿波里內荷、山德拉斯及畢卡索有友好關係。然而儘管漸漸地接觸到個別藝術家的傾向與性格，蘇丁仍舊是一個喜好孤獨者，不管多麼熟識或與獨特的藝術家之情誼如何，對他的藝術都沒有產生影響。<sup>46</sup>

他對理論性的討論不感興趣，前衛的藝術實驗也不符合他，他並不加入任何流派或群體。事實上，當時在蒙帕納斯最激進的改革和運動都與在美術學院

<sup>43</sup> 關於何人何時居住於此，有許多不同的說法，夏皮赫 ( Jacques Chapiro ) 聲稱雷捷出現於 1913 年 ( Chapiro, *La Ruche* [Paris: Flammarion], p. 54 )；瓦諾德 ( Warnod ) 則認為雷捷是於 1905-1906 年和 1908-1911 年間居住於「蜂巢」 ( Jeanine Warnod, "La Ruche et Montparnasse," *L'Oeil*, nos. 282-283, Jan.-Feb. 1979, pp. 34-35 )；奈森特 ( Nacenta ) 也將雷捷包括於此群體中，認為他約在 1908 年時抵達 ( Raymond Nacenta, *School of Paris* (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1960, pp. 21-23) )。此外，奈森特聲稱莫迪里亞尼、德洛內、利普茲、阿波里內荷和賈克伯在這些年中都居住於「蜂巢」 ( Nacenta, pp. 21-23 )；雷馬希 ( Leymarie ) 也認為德洛內與蘇丁停留在「蜂巢」的時間相同；瓦諾德也列出莫迪里亞尼、利普茲、賈克伯和薩勒默 ( André Salmon ) 是當時的房客 ( Warnod, p. 31 )。然而，較有可能的事實是，莫迪里亞尼、利普茲和賈克伯當時可能並不住在「蜂巢」，而是住在附近法吉耶赫城的畫室。「蜂巢」與法吉耶赫城的藝術家是一親密的群體，且當時藝術家遷徙頻繁，要正確地指出他們確實居住的年代是有困難的，雖然有傳記的敘述和親身居住於此，蘇丁友人對他的回憶指出，蘇丁先是住在「蜂巢」，然後在 1916 年時搬至法吉耶赫城的畫室。威勒則將此次序顛倒，他宣稱蘇丁於 1913-1916 年時居住於法吉耶赫城，1916 年後才搬至「蜂巢」 ( Wheeler, p. 11 )。

<sup>44</sup> 根據瓦諾德的說法，蘇丁就像是「漂泊的猶太人」 ( le Juif errant ) 從未定居於任何畫室，她甚至推論蘇丁在蜂巢並沒有自己的畫室 ( Warnod, p. 37 )。無論如何，這種不穩定性與住所的經常遷徙，使得在蘇丁的一生中，畫室僅只是個一般的象徵 ( Esti Dunow, p. 47 )。

<sup>45</sup> 參見夏皮赫 ( Chapiro ) 對蘇丁和夏卡爾友誼的敘述 ( Chapiro, p. 73 )。

<sup>46</sup> 然而這些年來蘇丁實受克雷梅涅影響良深，他摧毀任何被克雷梅涅批評的作品，後來當兩人的友誼發生不睦時，蘇丁卻說克雷梅涅因為嫉妒他而想要影響他毀壞自己的作品。見 Emile Szittyá, *Soutine et son Temps* (Paris: La Bibliothèque des Arts, 1955), p. 38。

的柯蒙畫室有關（圖 1-11），蘇丁與齊寇因亦身處其中，而柯蒙曾是羅特列克（Toulouse-Lautrec）、梵谷和貝賀納（Emile Bernard）的老師，這些年來，他擔任院士，擅長繪製歷史與文學相關題材的精緻服飾畫。他們兩人跟隨柯蒙的時間並不長，但在這段期間，蘇丁與其他的藝術家成為朋友，其中包括馬內 - 卡茲。<sup>47</sup>

這段期間中，蘇丁是羅浮宮（Musée du Louvre）的常客，他景仰許多不同大師的作品，包括傅凱、丁多列托（Jacopo Tintoretto）、夏荷丹、葛雷柯（El Greco）、哥雅（Francisco José de Goya）、拉斐爾（Raphael）、安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres）、庫爾培和林布蘭，這是巴黎最讓他感到興奮的藝術。

隨著第一次世界大戰爆發，許多藝術家相繼離開「蜂巢」，如夏卡爾在戰爭這段期間便一直留在俄國，一九一五年，蘇丁透過友人利普茲認識莫迪里亞尼，並開始發展他們的友誼，這段情誼持續了很長一段時間，一直到莫迪里亞尼在一九二一年去世為止，對蘇丁一生有很重大的影響。<sup>48</sup>

眾所皆知蘇丁與莫迪里亞尼是截然不同的兩個人，莫迪里亞尼被譽為蒙帕納斯的王子，外表英俊瀟灑、迷人、聰明、機智、對藝術史瞭若指掌，人見人愛、文藝修養極高、十足的都市人而世故、一直重視個人的衛生，故意不羈地穿著他泛白的絨布西裝，風格獨一無二；反觀蘇丁卻粗俗、笨拙、無知、不引人注目、令人生畏、口齒不清、不擅言詞、滿身跳蚤、害怕洗澡到了病態的地步，他的孤離甚至令朋友感到困惑：

對利普茲而言，蘇丁永遠像個謎，如此有獨特性的衝動混合體、  
他發現他不斷地要問自己，蘇丁是好或壞或只是神經病？也不確定是

---

<sup>47</sup> Esti, Dunow, p. 39.

<sup>48</sup> 利普茲敘述在 1913 年他與莫迪里亞尼遇見賈克伯，當時賈克伯正改信天主教，並欲說服他們兩人也改變信仰，莫迪里亞尼極力為他的猶太教辯護，導致對猶太藝術家的討論，當時莫迪里亞尼說他認識的猶太藝術家只有夏卡爾一人，後來，在兩年後，為回應這個討論，利普茲安排莫迪里亞尼與蜂巢的猶太藝術家會面，包括克雷梅涅、齊寇因、艾匹斯坦、印登包恩和蘇丁。Lipchitz, 'I Remember Modigliani', "Art News", vol. 49, no. 10, February 1951, pp. 26-28.

喜歡他或可憐他 49

莫迪里亞尼和蘇丁兩人的藝術也十分不同：莫迪里亞尼繪畫中線條的優雅及人物畫所喚起一種淡淡的憂愁遠非蘇丁作品中那粗糙的筆觸、繪畫的直接性所能比擬的。然而，儘管有如此的差異，兩人的友誼仍非常堅固，且彼此都非常珍惜。蘇丁後來曾說是莫迪里亞尼給他自信的，在莫迪里亞尼為蘇丁繪製的肖像中——《蘇丁畫像》（Portrait of Soutine, c. 1916/17, 圖 1-12）、《坐著的蘇丁》（Soutine Seated, 1917, 圖 1-13），絲毫沒有施恩的痕跡，他將蘇丁視為藝術家地尊重，在這些肖像畫中，蘇丁恢復了人類的尊嚴。蘇丁崇拜莫迪里亞尼，穿莫迪里亞尼丟棄的襯衫；他說當他認為自己真的成為莫迪里亞尼時，覺得較有信心。<sup>50</sup>

如果莫迪里亞尼是蒙帕納斯的王子，蘇丁即可作為放蕩不羈的自我毀滅藝術家的例示——鎮日沈迷於酒精。他總是待在咖啡館裡，不停地繪畫，以賣畫來換取一杯飲料，古怪的酒醉惡作劇使他染上惡疾，最後這些無節制的行為導致他早衰的悲劇。在這一段期間，莫迪里亞尼也曾指責蘇丁的酗酒，然而，蘇丁以前是否就是個嗜酒者是令人質疑的，在維爾納時他曾過度地飲酒，但總因為他的胃痛而必須有所節制，這些胃部的毛病，後來變成嚴重的潰瘍，從很早以前就困擾著他，可能起因於他童年時期的營養不良和他本身個性的焦慮而益形加劇（有的記載更說他是因為吃垃圾桶裡腐爛掉的肉而導致潰瘍）<sup>51</sup>。在與莫迪里亞尼相處的這些年間，蘇丁必須不斷地禁止自己喝酒及進行嚴格的飲食控制才能讓他的胃部減輕疼痛，最後，在莫迪里亞尼去世後，他便完全地戒酒了。

經由莫迪里亞尼，蘇丁得以進一步地接觸當代的藝術家，莫迪里亞尼與奇斯林關係非常密切，尤其是在一九一七年—一九二一年。奇斯林以舉辦狂野派對著稱，參加者完全都是藝術家的群體，莫迪里亞尼和蘇丁兩人是常客，此

<sup>49</sup> Irene Patai, *Encounters; The Life of Jacques Lipchitz* (New York: Funk and Wagnalls Co., 1961), p. 191: "For Lipchitz, Soutine was always an enigma, a mixture of such idiosyncratic impulses that he found himself constantly asking the question, Is Soutine good or bad or just neurotic? Not quite sure whether to like him or to pity him..."

<sup>50</sup> 卡洛 曼恩 (Carol Mann) 著，羅竹茜譯，《莫迪里亞尼》（台北：遠流，1995），頁 129。

<sup>51</sup> Tuchman, p. 46.

外，奇斯林住在約瑟夫·巴赫街（Joseph Bara）三號，巴森也住在這裡，一九一六年時，利奧波德·洛波洛斯基（圖 1-14）也相繼搬至此地。

利奧波德·洛波洛斯基是荷蘭詩人與畫商，也是莫迪里亞尼的畫商和主要的贊助者（事實上，在一九一七年時，莫迪里亞尼便曾使用利奧波德·洛波洛斯基的公寓作為畫室）。莫迪里亞尼非常推崇蘇丁的藝術，他死後留給利奧波德·洛波洛斯基一句話：「我留下蘇丁——一個天才給你」。<sup>52</sup>

一九一六年，經由莫迪里亞尼的介紹<sup>53</sup>與推薦，利奧波德·洛波洛斯基成為蘇丁的畫商。<sup>54</sup>與其他藝術家一樣，利奧波德·洛波洛斯基付給蘇丁一天五法郎的酬勞。關於利奧波德·洛波洛斯基的角色，有許多令人矛盾的傳聞，有些人說他對待藝術家過於嚴苛，經常剝削及利用他們，而自己過著奢華的生活。<sup>55</sup>

雖然一天五法郎的確是一微薄的金額，<sup>56</sup>但它的確意味著蘇丁從未曾擁有過的經濟安全感。蘇丁自從到巴黎以後，便過著極度窮困的生活，在「蜂巢」的時候，住在骯髒、蟲滿為患的房間，過著三餐不繼的生活，鎮日站在咖啡館旁等待有善心人能為他買個麵包捲或一杯咖啡。夏皮赫（Jacques Chapiro）敘述到當蘇丁因胃痛必須看醫生的事情，當時蘇丁是如此地貧困，他身上僅有的一件衣服是他一直穿在身上的大衣，即使在夏天他也穿在身上，而底下空無一

<sup>52</sup> Amedeo Modigliani in Lipchitz, p. 26.

<sup>53</sup> 事實上，蘇丁應在更早以前就曾見過洛波洛斯基，因為他們兩人同時期在科蒙畫室學畫。

<sup>54</sup> 在利奧波德·洛波洛斯基之前，謝洪（Paul Chéron）曾買過蘇丁的一些油畫，同樣也是經由莫迪里亞尼的安排。謝洪原為書商，後來投入藝術品的交易。據說他曾以一瓶白蘭地與繪畫材料，將莫迪里亞尼與傭人關在地窖。畫作完成之後，雙方都有解脫的感覺，而莫迪里亞尼得到十五法郎。幸運地，他付錢快速。但這種羞辱的狀況無法維持長久，後來兩人的關係終告破裂（卡洛·曼恩（Carol Mann）著，羅竹茜譯，ibid, pp. 123-125）。蘇丁畫作的收藏者包括德夫海涅（Devraigne）、德卡夫（Descaves）、札馬洪（Zamaron）、吉拉爾丹（Girardin）、克洛桑（Clausen）、薩羅（Albert Sarraut）和奈特（Netter）（Szittyá, pp. 86-91）。後來幾年，當利奧波德·洛波洛斯基陷入財產危機時，奈特成為他的伙伴，幫助他度過難關。

<sup>55</sup> Pierre Cabanne, *Outlaws of Art* (London: Elek Books, 1963), pp. 131-132; Marevna, p. 145; Szittyá, p. 85.

<sup>56</sup> 1917 年時，最廉價的乳酪是一公斤四法郎，一隻雞十法郎，戰爭期間多數人賴以維生的馬鈴薯則是一公斤二十生丁（一法郎等於一百生丁），軍中福利社與餐廳可吃到的便宜餐，但合理價錢是三法郎。大戰期間物價飛漲，生活比現在昂貴許多，當時哈斯汀以六十五法郎在蒙帕納斯租下一間有兩房與自來水的公寓，但她說自己運氣好，因為當時那裡已成為時尚區，一百五十法郎的月租是正常的水準。卡洛·曼恩（Carol Mann）著，羅竹茜譯，頁 128。



物，這次他必須向另一位窮畫家借他唯一的一件襯衫穿，以便去看醫生。<sup>57</sup>後來幾年，當蘇丁回憶起這貧窮的日子時，他還告訴歐洛夫（Chana Orloff）他是如何把一件貼身襯褲變成一件襯衫。<sup>58</sup>

這些年裡，蘇丁也作些臨時工——地鐵車站的行李挑夫、雷諾工廠的工人、為在大皇宮（Grand Palais）展出的汽車沙龍（Salon de l'Automobile）作裝飾，在戰爭期間，他應徵入伍參與軍旅及挖壕溝，但隨即因健康問題被遣散。

一九一六年左右，蘇丁搬到法吉耶赫新村，生活與在「蜂巢」時同樣沮喪與貧困，但經深思熟慮後仍認為較好一點。在這裡的鄰居有利普茲、莫迪里亞尼和雕刻家米奇亞尼諾夫。

一九一八—一九一九年間，蘇丁分別與米奇亞尼諾夫和莫迪里亞尼住在一起。<sup>59</sup>根據夏皮赫的說法，蘇丁和莫迪里亞尼住在一起，並引用克雷梅涅的敘述形容他們生活窮困的情形。<sup>60</sup>類似的故事也發生在米奇亞尼諾夫和蘇丁身上，據說米奇亞尼諾夫在床周圍築泥溝，讓水流入，以妨害蟲。<sup>61</sup>

這些事件看來可笑，但他們所遭遇的痛苦卻是真實而可想像的。這是段痛苦的生活，蘇丁絕不會如浪漫主義者所言把這段日子視為「波西米亞」的生活。<sup>62</sup>

這些年裡，蘇丁的畫反映了所處境遇中的貧困與陰鬱，偶爾出現有巴黎場景的風景畫，如《藝術家的畫室，法吉耶赫新村》（The Artist's Studio, Cité Falguière, c. 1915-16, 圖 1-15；對照照片，圖 1-16），卻讓觀者感受到如齊寇因

---

<sup>57</sup> Chapiro, p. 38.

<sup>58</sup> Orloff, p. 9.

<sup>59</sup> 並不能確切知道是否因為早期在蜂巢的時候，蘇丁與米奇亞尼諾夫同住，故推論搬至法吉耶赫新村的畫室亦然；而與莫迪里亞尼同住的說法，則是因為庫堤翁指出於 1917 年 7 月 27 日，蘇丁所列的住址為法吉耶赫城街 14 號，正是莫迪里亞尼工作室的地方（Esti Dunow, p. 161, fn. 13）。

<sup>60</sup> Pinchas Krémègne in Chapiro, p. 110.

<sup>61</sup> Courthion, p. 24. 另有一種版本，描述米奇亞尼諾夫在他們的床間填滿石蠟（煤油）以妨害蟲（Michel Georges-Michel, p. 148）。

<sup>62</sup> 夏皮赫和韋納（Werner）都曾簡短地提及蘇丁在蜂巢期間曾經自殺的企圖：他試圖上吊，但被克雷梅涅挽救（Chapiro, pp. 39-40; Werner, p. 22）。

筆下的斯密洛維奇，充滿陰鬱的氣息。<sup>63</sup>

蘇丁後來在一九一六—一九一七年間所畫的靜物畫，表現更為有力且如預言般反映了他的生活。在這些畫裡，蘇丁呈獻給觀者一個赤裸裸的事實——用餐時刻的場景——準備用餐前的布置：粗劣的食物、檸檬、青蔥，如《有湯碗的靜物》（*Still Life with Soup Tureen*, 1916, 圖 1-17）、《有檸檬的靜物》（*Still Life with Lemons*, 1916, 圖 1-18）。

這些作品仍些許帶點傳統的味道，它們的主題（如用餐時刻）是一脈相承的靜物畫題材。顏色灰暗陰鬱，以在學院所受的訓練加以轉化的手法，黑、灰與白彷彿可視作單獨的色彩來看，而非單純的明暗與光線。受到塞尚的影響，平坦化的形狀藉由圖形與傾斜的扭曲表現，然而整體仍主要是線性的，且因形狀與線的排列顯得平面化（平板而缺乏景深），不若塞尚畫中可見的體積重量感。

約一九一八—一九一九年間，蘇丁著手於繪製另一批靜物畫。包括以花卉為主題 - 劍蘭、玫瑰、紫丁香，這些畫作中，注意力集中於構圖的安排，其中被描繪的對象物是刻意安排的（如進餐時刻一樣）：《劍蘭》（*Gladiolas*, c. 1919, 圖 1-19），目光聚焦於結構重心的單一目標上、《紅色的劍蘭》（*Red Gladiolas*, c. 1918-19, 圖 1-20）。

花朵變成圖畫中心的意象，環境的暗示及多餘的道具都消失了。遍布於畫面的是扭曲纏繞的形狀。然而，畫面開始轉變成如一層顏料的硬皮、覆上濃而稠密的顏料。線條已因色彩鋪陳的結果，顯得不再重要。以線性的手法呈現之花卉圖形及及伸展出的相關結構已和實際的顏料和筆觸融合在一起。影像所傳達的情感強度已不再藉由主題，而是由顏料、形式與韻律傳達。

一九一八年，因為利奧波德·洛波洛斯基的協助，蘇丁和莫迪里亞尼到法國南部旅遊一小段期間，停留於梵斯及卡涅（*Cagnes-sur-mer*）<sup>64</sup>。

<sup>63</sup> Kikoine in Cogniat, "Soutine", 1945, p. 29.

<sup>64</sup> 根據馬瑞佛納（*Maria Marevna*）的敘述，蘇丁和莫迪里亞尼實際上在卡涅共用一個畫室（*Marevna*, p. 189）；卡邦（*Cabanne*）亦宣稱在這段旅途中，日本藝術家藤田嗣治

這段時期的風景，如《蒙馬特的風景》（Landscape with Montmartre, c. 1919, 圖 1-21）和《卡涅的風景》（Landscape at Cagnes, c. 1918, 圖 1-22），不管是在巴黎或是法國南部，都與劍蘭的作品密切相關。一種充滿韻律感的圖案結構開始遍布於畫面上。這些線性的運動姿態與繪畫筆觸所產生的色膜更凸顯了畫面的二度空間性。

一九一九年，利奧波德·洛波洛斯基送蘇丁前往在法國庇里牛斯山（Pyrenées）的城鎮塞荷，此地非常靠近西班牙的邊界。塞荷長久以來以畫家的城鎮著稱，薩勒默（André Salmon）稱它是「立體主義的麥加」（Mecca of Cubism），因為在一九一一年至一九一三年間，畢卡索、布拉克和葛利斯（Juan Gris）都曾在此地工作，馬松（André Masson）、胡奧（Rouault）、奇斯林和杜費（Dufy）也曾在此停留過一段時間。<sup>65</sup>除了它有適於繪畫風景的勝譽之外，蘇丁選擇塞荷的原因並不清楚。庫堤翁猜測蘇丁是受到住在法吉耶赫新村的鄰居畫家布魯恩（Pierre Brune）的勸說，布魯恩因為健康的考量而定居於塞荷。<sup>66</sup>

蘇丁是否受到利奧波德·洛波洛斯基的委託並不明確，但他在塞荷停留的三年期間以絕望和狂熱作畫卻是真實的，孕育出將近二百幅畫作。而這些畫作影響了一些藝評家，他們認為這些畫作是蘇丁所有的作品中最強烈且具吸引力的。在這些畫裡，我們可以感受到蘇丁畫作影像中所傳達的執著、絕望、迫切及繪畫時所持的強烈情感。

利奧波德·洛波洛斯基描述他到塞荷拜訪蘇丁的文字顯露出畫家對畫畫的全神貫注：

你知道他如何畫畫的嗎？他前進郊區並像個流浪漢般住在一種像豬舍的地方。他清晨三點就起床，然後帶著他的畫具和畫布步行二十公里去尋找他喜歡的地點，直到晚上才返回他的豬欄睡覺，幾乎忘記了他並未進食。我付了他兩年的薪餉，而他並未給予我任何回饋。最

---

（Foujita）也和他們在一起（Cabanne, p. 132）。

<sup>65</sup> Marcellin Castaing and Jean Leymarie, *Soutine* (New York: Abrams, 1964), p. 22.

<sup>66</sup> Courthion, p. 37.

後當我向他提起此事時，我看到了三百幅畫作彼此堆疊在他可憐的洞穴裡，發出漫天的惡臭，因為他擔心「毀壞畫作」而從未曾打開窗戶。當我外出去為他買些食物的時候，他放火燒了畫作，以不滿意作為他的辯解。我嘗試著挽救一些畫，但是是在經過與他一番搏鬥後。<sup>67</sup>

許多評論指出蘇丁在這些年裡拼命的作畫精力乃由於莫迪里亞尼的早逝。莫迪里亞尼於一九二一年去世，他那年輕的妻子也於他葬禮當日自盡，這些悲劇事件深深影響了蘇丁，不只是因為他失去了一位重要的朋友，他與莫迪里亞尼所共有的狂野而浪蕩的生活型態竟導致致命的疾病，這種震撼勢必使他受到無比的惶恐。這種恐懼或許激發了他對作品的決心，產生這段期間豐饒的作品產量，畫作本身的控制與結構也逐漸增強。然而，蘇丁全心奉獻於他的藝術，且他對結構的明晰性之衝勁是他的藝術之敏感度中固定不變的部分。莫迪里亞尼的死亡或許只是強調了他的努力之嚴肅性。

蘇丁在塞荷的期間——一九一九—一九二二年，主要的繪畫是風景和人像，但以風景畫為主導。這些年的風景畫之系列及發展十分的複雜且具有雙重性。早期的畫作中（如《塞荷風景》〔Céret Landscape, c. 1920, 圖 1-23〕和《暴風》〔The Storm/ Landscape at Céret, c. 1920-1921, 圖 1-24〕，根據杜諾對此圖的描述，此圖描繪的可能是密史脫拉風〔Mistral〕：冬季法國南部的一種乾冷而強勁的北風或西北風），圖中的驅動力傾向稠密，遍佈迴旋的影像形成一股拉力並推越過畫面，空間越來越緊縮及壓迫，形體平坦化，表面液態的顏料似乎宣稱它自身為一可觸知的存在。筆觸和實際顏料所形成混亂的漩渦，通常是傾斜、顛覆的且避開正面的角度，產生一股生猛能量所形成的強烈影像。圖畫的元素本身——顏料、筆觸、形式、構圖——引起一抽象又自然的感

---

<sup>67</sup> Léoepold Zborowski in Michel Georges-Michel, p. 148: "Do you know how he does his painting? He goes off into the country and lives like a tramp in a sort of pigsty. He gets up at three in the morning, and walks twenty kilometers with his paints and canvas to find a site that pleases him, and at night returns to his sty to sleep, quite forgetting that he has had nothing to eat... Well, I paid him a monthly stipend for two years, without his giving me anything in return. When I finally went to stir him up about it, I found 300 paintings piled one on top of the other in his wretched hole, which stank to heaven because he never opened the window for fear of 'damaging the canvases.' While I was out getting some food for him he set fire to them, giving as his excuse that he wasn't satisfied with them. However, I managed to save a few, but only after a knock-down fight with him..."

受（恐懼、壓力、幽閉恐懼症、擴展、釋放、動態），組成畫作最後的內容。

一九二一—一九二二年裡，這遍及全面的沈浸達到了極限，這種衝動轉變而且畫面結構的元素開始明顯地宣稱自身的存在。如《塞荷的風景》（Landscape at Céret, c. 1920-1921, 圖 1-25）、《塞荷的山丘》（Hill at Céret, c. 1921, 圖 1-26）、《塞荷的風景》（View of Céret, c. 1920-1921, 圖 1-27）、《塞荷的山丘》（Hill at Céret, c. 1922, 圖 1-28）。影像變得清晰而可辨識，地震般地顫抖也開始安定而穩固，彷彿這些形式將它們自身根植於較穩固的地面上。較大的物體明晰度，漸增之創作的深思熟慮（經由對稱、橢圓的結構托架出焦點），對新的結構是很重要的。對追求造型的整合來說，這些發展是自然的延續，這些結構的元素之引用有助於進一步澄清與區別圖畫的整體。同時期蘇丁的人物畫也反映了相同的全神貫注。一九二二—一九二一年間祈禱者（Praying Men）的系列作品中，我們可以感覺到拉力一直在畫面上向上運動，如《祈禱者》（Praying Man, c. 1921, 圖 1-29）。

每件事物都在洶湧的波濤中被挾帶或拖拉著，此外，特寫的視點及豐富、可觸知的畫面肌理更加深我們彷彿正在影像之上且幾乎要被絆倒在其中的感覺。這種陷入感與此時風景畫中近乎幽閉恐懼症的發展是相同的。人物的臉和軀幹所表現的顏色與筆觸變成抽象能量與感知的底色，與在風景畫中所表現的一致。

一九二二年後期塞荷的人物中，人物與背景變得較為穩固且可區辨，如《學徒》（The Apprentice, c. 1922, 圖 1-30），觀者、模特兒與背景之空間的距離較為明確地建立，經由正面性與對稱性，人物獲得一種穩定感。

一般稱一九一九—一九二二年為塞荷時期，蘇丁的確花了很長一段時間在塞荷，但是從一九二二—一九二二年開始，他也偶爾旅行至卡涅（Cagnes）和巴黎。事實上，一九二二年一月時，蘇丁在卡涅才接獲莫迪里亞尼死訊，一九二二年末，蘇丁帶著將近兩百幅畫作返回巴黎，之後巴內斯（Alfred C. Barnes, 1871-1951）立刻購買了一些（估計有 50-100 幅）。巴內斯是富有的美國藥廠廠主（圖 1-31），前來巴黎購買現代及當代藝術。巴內斯付給蘇丁將近

六萬法郎（在當時是一筆鉅款），突然間蘇丁變成有名的人物和受歡迎的藝術家。

關於蘇丁的畫作如何被發現和購買有許多不同版本的傳述。巴內斯在巴黎的代理商基歐姆（Paul Guillaume）首次在一九二三年一月的報導中揭露蘇丁的藝術。<sup>68</sup>關於蘇丁對這消息的反應也有許多不同的敘述——難以置信的懷疑，感覺它只是個殘酷的玩笑<sup>69</sup>——蘇丁告訴歐洛夫他會見巴內斯的情形：「巴內斯坐下來，看著我，並說『啊！原來這就是蘇丁，很好。』一個農夫，我永遠不能原諒自己變成這麼一個白痴，竟對他費心。」<sup>70</sup>

無論蘇丁對巴內斯的觀感如何，巴內斯對蘇丁天分的尊重是千真萬確的。蘇丁是他個人的發現，且在對其藝術的文字介紹上，巴內斯不僅是第一人且可說是所有對蘇丁的評論中最敏銳的。<sup>71</sup>巴內斯也是少數能察覺出蘇丁 塞荷時期「看似混亂」的繪畫中所隱含的結構與內在邏輯的人之一。他賞識蘇丁作為一位色彩主義者的天分，並能透過色彩與有節奏的律動將他的繪畫結合起來的能力。他將蘇丁的扭曲變形視為生動的與表現性的，更重要的是，他並未將蘇丁的藝術視為孤立的稀有事物，而是從一開始，便將蘇丁置於現代藝術的體系中，這體系包括杜米埃（Daumier）、塞尚、梵谷、黑人藝術（“Negro” art）、畢卡索、馬諦斯（Matisse）和如丁多列托較古老的大師。

巴內斯的拜訪、對現代與當代藝術的熱情與領會皆成了藝術家群體間的話題。<sup>72</sup>蘇丁因巴內斯的成功更被視為奇蹟和一夕致富的真實故事，蘇丁立即由

<sup>68</sup> Paul Guillaume, “Soutine”, *Arts à Paris*, no. 7, January 1923, p. 6: “Un jour que j’étais allé voir chez un peintre un tableau de Modigliani je remarquai dans un coin de l’atelier une oeuvre qui, sur-le-champ m’enthousiasma. C’était un Soutine; et cela représentait un patissier--un patissier inoui, fascinant, réel, truculent, affligé d’une oreille immense et superbe, inattendue et juste; un chef-d’oeuvre. Je l’achetai. Le Dr. Barnes le vit chez moi. ‘Mais c’est une pêche,’ s’écria-t-il! Le plaisir spontané qu’il éprouva devant cette toile devait décider de la brusque fortune de Soutine, faire de lui du jour au lendemain un peintre connu, recherché des amateurs, celui dont on ne sourit plus, à Montpamasse, un héros.

<sup>69</sup> Orloff, p. 9; Szitty, p. 98.

<sup>70</sup> Soutine in Orloff, p. 9.

<sup>71</sup> 參見 1925 年出版的 *The Art in Painting* (The Barnes Foundation Press, Merion, Pennsylvania) 及 1928 和 1937 年的版本 (Harcourt, Brace and Co., New York) 及 1923 和 1924 年刊登在 *Les Arts à Paris* 的文章。

<sup>72</sup> 基歐姆對巴內斯的崇敬出現於 1923 年一月刊登於《在巴黎的藝術》（*Les Arts à Paris*）之文章中，轉引自 Paul Guillaume, “Le Docteur Barnes”, p. 2.

徹底地聲名狼籍轉變為名流之士。到底這些改變對蘇丁有什麼影響呢？他不再出現於蒙帕納斯並疏遠了他的老朋友，到底這是否如前人所敘述的，因為他的新財富與社會地位所產生的改變，因而想要抹滅以往的記憶與不幸的過去，或因為他受不了這些人的嫉妒與奉承，這些仍是未知數。此外，與他棄絕過去常出沒的地方與舊識的同時，是他突然對所有塞荷時期的繪畫不分青紅皂白地感到憎惡之巨大改變。他使盡各種辦法——以新的畫做交易、付鉅額的金錢、請朋友為他買回作品——讓塞荷時期的作品重新回到他手上並加以摧毀。這種憎恨與他想要抹滅早期生活的痕跡之間有何關連？與審美的判斷和他對古代大師作品的崇拜有何關連？這些都是未決的爭議。

無論如何，在巴內斯購買蘇丁的畫作後，蘇丁的畫的確變得炙手可熱，而他也享受著財富上的成功。蘇丁的許多友人都談論到這新的成功所帶來的轉變，突然之間，蘇丁對他的衣著變得極端講究，他總是穿著美麗的藍色英式西裝，戴著絲質領帶。他嘗試著修飾自己的言談而去上法文課，讓自己變得有格調。塞胡亞敘述到他如何在計程車上慷慨給錢，但基本上他擁有「奢華恐懼症，那讓他覺得粗俗並在心理上感到不適應。」<sup>73</sup>儘管有些假裝的矯揉造作，蘇丁的轉變仍是表面而具個人特性的，他一直變更住所與工作室的游牧形態、波西米亞的生活、藝術優於物質的考量仍然未加改變。

一九二三—一九二五年，蘇丁將時間花在巴黎和卡涅兩地，在巴內斯購買蘇丁的畫作後不久，他便前往卡涅。一九一八年時，他已曾在卡涅作畫，一九二二—二二年間也週期性地至此地。這裡的風景是世所周知且引人注目的，然而，一開始蘇丁顯得極度煩惱，一九二三年寫給利奧波德·洛波洛斯基的信中顯露他創作的痛苦和不穩定，環境對他而言是極重要的，他完全依賴一適合的環境，如此才能與他圖畫的主題相符。

親愛的洛波洛斯基，

我已經收到了匯款，感謝你。我很抱歉未馬上向你告知我工作的  
情況，這是我生平首次不能作任何事，我的心情惡劣並且覺得洩氣，

<sup>73</sup> Serouya, p. 29. See Wheeler (pp. 37-38) and Collié (pp. 14-18) regarding Soutine's taste for poverty.

那影響了我。

我只有七件作品，真是抱歉。我想要離開卡涅，我無法忍受這裡的風景。我甚至到馬丁岬（Cap Martin）幾天去尋找移居（沈澱）的地方，但那令我不悅，我必須擦掉我已經開始的油畫。

我再次來到卡涅，違背我的意志。在這裡我不再畫風景，我想要強迫自己畫一些悲慘的靜物，你將會明白我是如何處在這種優柔寡斷的狀態中。你可以建議我一些地方嗎？因為我已經好幾次想回去巴黎了。

你的朋友

蘇丁<sup>74</sup>

但沮喪最終還是過去了，因為蘇丁在卡涅畫出大量的風景畫、靜物與肖像畫，是他所有的作品中最好的一部分。如《卡涅的風景》（Landscape at Cagnes, c. 1924-1925, 圖 1-32）和《卡涅的風景》（Landscape at Cagnes, c. 1924-1925, 圖 1-33）。圖地的關係及空間的距離越來越清晰，形式皆依其造型穩固地確立在畫面及輪廓分明的空間區域。空間的開放性則具有創造性，因為非慣常的形式表現而產生強調的效果，在視覺上與實際上（通常是一條路、階梯）邀請觀者深入其中。這種可親近性與在塞荷時期如患幽閉恐怖症的繪畫中，發現自己好像陷入其中的感覺是不同的改變。此時作品裡空氣感漸增、明亮度提高、調色盤也變得較明亮，應用如粉蠟筆的色彩，比例也縮小了（如畫中出現在道路中的人物比例），在在都增強了擴張的感覺，這些作品也引人萌發一種嬉戲的感覺，與塞荷時期作品中笨重的嚴肅感形成強烈對比。

當然，這種轉變也許是因為地理的因素——從稠密、多稜角、連綿山丘的庇里牛斯山到陽光普照、空曠的里維耶拉（Riviera，法國尼斯（Nice）與義大利斯培西亞〔La Spezia〕之間地中海著名的避寒地），部分反映在這種風格的轉變。但同樣地，早先在塞荷時期作品中那種強烈想要提高繪畫明晰度並宣稱自身形式的動機並無不同，形式開始被解讀為個別的實體，並經由聚集在一

---

<sup>74</sup> Soutine in Wheeler, p. 61.



起的色彩區域形成的趨勢加速這種傾向，如書法式的線條筆觸現在更直接地與描繪的物體相連結。

此時期的風景、肖像與靜物畫都有顯著的一致性。與在塞荷時期的作品不同的是，塞荷時期由風景畫所主導的特質強加於肖像與靜物畫上；卡涅時期的作品中，三類的繪畫型態卻彼此妥協、互相影響。像風景畫一樣，人物肖像畫中也是由曲線的韻律和橢圓的構圖型態所統制，色塊變得寬廣，如《穿粉紅衣服的女子》（*Woman in Pink*, c. 1924, 圖 1-34）、《穿紅衣服的女子》（*Woman in Red*, c. 1923-1924, 圖 1-35）和西點廚師的畫作中所顯現的，如《卡涅的西點廚師》（*Pastry Cook of Cagnes*, c. 1922-1923, 圖 1-36），流暢的線條和人物佔據的淺近空間所建立的節奏讓畫作表面具有協調的一致性。

這段期間的靜物畫：如《有鴨子的靜物》（*Still Life with Duck*, c. 1923-1924, 圖 1-37）、《魚和蕃茄》（*Fish and Tomatoes*, c. 1924, 圖 1-38）也顯現出同樣以連續的、波浪起伏的結合所造成的畫面韻律感與淺近空間。

橢圓的構圖不只產生曲線的能量，也具有包含與支撐圖像的功能，使概要的構圖群組轉化為更簡單的形式，在《魚和蕃茄》（圖 1-38）一作中，特寫的視點與一多重對稱的封鎖系統由中心向外發射，共同加強了中心影像的對焦和孤立性。這種聚焦於圖像上的特點——中心化、穩固化、在空間中可識別的、明確安置的圖像——是同時期的靜物、肖像與風景畫中共有的特點。

此外，在風景畫中出現的擬人化的暗示（或許與猶太教相信眾物皆有神明有關）：如《卡涅的風景》（*Landscape at Cagnes*, c. 1923, 圖 1-39）中宛如張牙舞爪的房舍和《魚和蕃茄》中貪婪的爪形器具或如手狀的叉子（圖 1-38），或是《有鴨子的靜物》（圖 1-37）中如有機體、動物般的湯匙，聯想起來使我們畏懼的力量現在卻來自實際的物體。顏料和筆觸所引起的能量仍一如往昔，但所描繪的對象在圖畫中產生的力量卻越來越具有真實的臨場感。

物體漸增的臨場感在一系列大量的靜物畫中達到顛峰——一九二五年在巴黎所畫的牛屍之獨立的圖像。在一九二三—一九二五年間，蘇丁曾來回穿梭於巴黎，因此很難確切區辨哪張肖像畫和靜物畫是在卡涅或巴黎完成，尤其是靜

物畫更難辨認，起因於蘇丁經常參觀羅浮宮，他越來越關注古代大師及他們所繪的一些特定圖像，然後在他的畫室裡將這些圖像重新創作（他從未直接模仿他心儀的這些畫作，而是在他的畫室中建構相同的擺設、直接面對對象來作畫）。

蘇丁在一九二三—一九二五年間開始畫魷魚的靜物畫，如《有魷魚的靜物》（Still Life with Rayfish, c. 1924, 圖 1-40），乃是受到夏荷丹的《魷魚》（The Rayfish, 1728, 圖 1-41）一作影響。蘇丁將羅浮宮中夏荷丹的繪畫主題作為他創作的靈感與起點，而非大師的風格。魷魚系列畫中的風格與他這些年裡的繪畫風格一致——橢圓形的結構、形式的安排、焦點集中於畫面中心的影像及擬人化的暗示（注意魷魚的臉很像人的面貌）。書法線條的筆觸、濃稠的顏料、如珍珠般的獨特色彩點綴於深紅與深綠上，成為現在蘇丁風格的獨特要素。

而多幅以牛屍為主題的系列畫作是被單獨挑選的主題中最優秀的作品之一，不管是在繪畫上或情感上都受到眾人的認同。《牛體》（The Beef, c. 1925, 圖 1-42）、《牛屍》（Carcass of Beef, c. 1925, 圖 1-43），作於觀賞林布蘭在羅浮宮的畫作《被屠宰的牛》（Slaughtered Ox, 1655, 圖 1-44）之後，蘇丁排除了林布蘭畫作中內部的配置或任何環境的聯想，全神貫注於（牛的）肉體本身，圖像是獨立的、集中於中心的、給予聚光的效果。呈現於觀者眼前的是一特寫鏡頭，沒有任何引發注意力分散的事物；在我們嚴密的審視下，它看似位英雄也像是一個無助的犧牲者，予人深刻的印象。它彷彿被攤平後橫跨過畫面，本身好像就是畫布一樣。在此，畫像中可被鑑別的形式、肌理與顏料在此達到極致，形式、對象、主題、內容與意義在這圖像裡同時發生，我們可同時強烈感受到顫動、腐朽的肉體實質與主題、筆觸與色彩形成的的抽象外觀。蘇丁將觀察的真實與繪畫的結構一同運作，傳達出一種物質的及一種遠超出於物質之外的真實。

蘇丁早期也曾畫過牛屍的畫作（一幅在一九一八—一九一九年間，一些在一九二三—一九二四年間），但這些圖像式的影像一般都被歸類於是一九二五—一九二六年間的畫作。它們是蘇丁在聖哥達荷山街（rue de Mont St.

Gothard) 的畫室中所繪。接下來的幾年，蘇丁在巴黎的遷徙非常頻繁：一九二五年住在聖哥達荷山街；一九二六年搬至埃德加·基內大道 (Blvd. Edgar Quinet) 然後再搬至奧德街 (rue de l'Aude)；一九二八年再搬至帕克·蒙蘇里大道 (Avenue du Parc Montsouris)，<sup>75</sup>除了這些地址外，尚有許多散置其中的地方：如一九二六或一九二七年間在安德爾省 (Indre) 的勃朗 (Le Blanc)，<sup>76</sup>一九二九和一九三〇年在法國南部的梵斯和尼斯，一九二九年在波爾多 (Bordeaux)、夏勒基翁 (Chatelguyon)，蘇丁當時十分富有，他的搬遷也與經濟困窘沒什麼關係。<sup>77</sup>他發現「改變」對他而言是一種適合的衝擊，能使他擺脫天生無生氣的生活 (他有時很長一段時間沒有畫畫)，他需要從生活中畫畫，因此對周遭的環境特別有敏銳的知覺，游牧的生活方式更進一步凸顯他對環境、新鮮的刺激之依賴性，這種特性我們可從卡涅的環境對其畫作的影響得到映證，這種不穩固性也與他經常改變心情與交友情況一致。

蘇丁無法與人建立持久的友誼與這種不穩固性有關，此外，蘇丁對女性也持有一種愛恨交織、欲拒還迎的矛盾心理，這些年裡，他與維爾納結識的猶太女子梅尼克 (Deborah Melnik) 相識並同居，<sup>78</sup>之後不久育有一女，<sup>79</sup>他們並未以公民的儀式舉行婚禮，但梅尼克宣稱他們的婚禮是由拉比主持的，蘇丁拒絕承認父女關係並遺棄她們母女。然而，女孩與蘇丁外形的相似是顯目的，數位蘇丁的友人——札荷芳、格羅特 (Garde Michelis Groth) 和塞胡亞，亦曾提起蘇丁有位女兒。梅尼克為此對蘇丁提起訴訟，但敗訴了。

一九二六年蘇丁與朱丹 (Paulette Jourdain) 一同至勃朗<sup>80</sup>，在此他繼續繪製以死亡的動物為主題的靜物畫，尤其是家禽 (火雞、母雞和雉) 和兔子，蘇丁在一九二五年開始全神貫注於這類主題的畫作：《死禽》 (Dead Fowl, c. 1925,

<sup>75</sup> Esti, Dunow, p. 60.

<sup>76</sup> 弗賀吉和威勒引述的都是 1927 年 (Forge, p. 34, Wheeler, p. 11), 而庫堤翁引述的則是 1926 年 (p. 76)。

<sup>77</sup> 吉培 (René Gimpel) 大約在 1926 年四月的日記裡寫到：「一年前，他的畫作根本找不到買主，現在他的畫以一萬賣出且每日上漲中。」 (Gimpel, *Diary of an Art Dealer* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966), pp. 309-10).

<sup>78</sup> 根據庫堤翁的敘述，他們於 1924 年同居 (p. 67)，然而其他人對他們這層關係之產生所敘述的日期則較晚 (1920 年代)。

<sup>79</sup> 根據庫堤翁的敘述是 1925 年 7 月 10 日 (p. 67)。

<sup>80</sup> 此日期非 1921 年，就 1925 年開始漸增的死禽與兔子之畫作而言，具有重要意義。

圖 1-45)、《在白布上的雞》(Chickens on White Cloth, c. 1924-25, 圖 1-46)、《綠色百葉窗前的兔子》(Rabbit on Green Shutter, c. 1925-1926, 圖 1-47), 這些畫作是魷魚和牛體畫作自然的延伸——將焦點放在單獨、中心的物體和已死或瀕死之圖像上, 也可能是受到蘇丁參觀博物館的經驗啟發, 因為他在博物館裡已經看到如此多的圖像, 尤其是十六世紀和十七世紀的荷蘭靜物畫中死禽與獵物的圖像, 如: 艾特 (Jan Fyt) 的《獵物與打獵的器具》(Game and Hunting Articles, 17th century) 和韋尼斯 (Jan Baptiste Weenix) 的《死亡的野兔和狗》(Dead Hare and Dog, c. 1691 or 1696, 圖 1-48)。然而, 過去的靜物畫中, 都將死亡的動物與圖畫中其他的內容物放在一起——通常是進餐時刻或狩獵的場景, 蘇丁的畫中動物卻沒有任何附帶的說明物或佈景。鳥或兔子或是它們的死亡便是僅有的事實, 絲毫不加修飾。偶爾出現的道具——如布或桌面, 僅僅是為了圖畫的考量, 用來幫助進一步的包含與架構, 因此使動物自背景中醒目突出並獨立出來。

這些影像或許因急切爆發的 (噴濺的) 能量令人感到震撼並引起共鳴: 《死禽》(圖 1-45) 表現從生至死一步步的掙扎, 《在白布上的雞》(圖 1-46) 表現較為靜默孤寂的死亡圖像。最後, 蘇丁發揮有說服力的動物羽毛和皮毛描繪技巧與繪畫的豐富性結合在一起。朱丹描述他們一起外出去購買要做為畫作主題的動物時, 小心謹慎的蘇丁會附加許多實際上「繪畫性」的細節說明。<sup>81</sup> 塔企曼曾談到蘇丁特別尋找「長頸藍皮膚的雞」,<sup>82</sup> 喬治 - 米歇爾 (Michel Georges-Michel) 也曾講述蘇丁為了尋找畫作主題挑剔用心的情形, 甚至指定雞鳴聲。<sup>83</sup>

與專注於死亡動物的主題同時, 蘇丁也開始對穿著制服的人物感到興趣, 如同塔企曼所說的: 「制服是人造的皮膚, 是肉體的延伸或類似物」。<sup>84</sup> 這種吸引力非常真實且很早就出現於蘇丁的作品中——他畫了許多西點廚師 (pastry-cooks) 的畫作 (巴內斯曾注意到一幅畫於一九二二年的西點廚師), 並持續進入一九二 年代晚期: 《拿紅手帕的西點廚師》(Pastry Cook with

<sup>81</sup> Paulette Jourdain in Courthion, p. 80.

<sup>82</sup> Tuchman, p. 37.

<sup>83</sup> Michel Georges-Michel in Courthion, p. 73.

<sup>84</sup> Tuchman, p. 36.

Red Handkerchief, c. 1922- 23, 圖 1-49)、《卡涅的西點廚師》(Cook of Cagnes, c. 1924, 圖 1-50)和《西點廚師》(The Pastry Cook, c. 1927, 圖 1-51)。從一九二五—一九二九年,我們也看到穿聖袍的唱詩班男孩畫像:如《唱詩班男孩》(Choir Boy, c. 1927-1928, 圖 1-52)及旅館員工的畫像——馬伕、僕從、應鈴侍者(bell-hops)和聽差男侍(page-boys):如《馬伕》(The Groom, c. 1925, 圖 1-53)、《旅館侍者》(Room Service Waiter, c. 1927, 圖 1-54)和《男孩畫像》(Portrait of a Boy, c. 1927-1928, 圖 1-55)。

制服如同第二層皮膚般,用來界定、偽裝或掩飾人格。此外,在圖中肉體與制服兩者都轉變為畫面顏料的薄膜,如同早期的肖像畫與以死亡動物為主題的靜物畫一樣,肌肉、皮膚與顏料變成一不可分離的硬皮,藉由圖案(人物、表像、姿態)本身、形式突破畫框的傾向更增強這種解讀,並將顏料的皮層(skin)和外形(figure)視為表像,如《馬伕》(圖 1-53)一圖中,色塊聚集成廣闊區域的趨勢,強調象徵性的自然,連同圖像的平坦性更進一步加速這種一體感。制服的特性特別容易使它自身變成色塊的表現,對此,紅、白與藍是蘇丁最鍾愛的色彩(不免令人聯想起與法國代表色彩之間的微妙關聯)。

一九二七年六月,賓恩(Henri Bing)在巴黎舉辦蘇丁首次的個展,<sup>85</sup>此時他與法國富豪卡斯潭夫婦(馬塞蘭先生和卡斯潭夫人,Marcellin et Madeleine Castaing)的友誼剛開始萌芽,事實上,他們在幾年前曾見過蘇丁,<sup>86</sup>當時他們與一些畫家坐在圓亭咖啡館,蘇丁被指出為一位有天分、挨餓的藝術家。他們向蘇丁自我介紹後並出價購買他的畫作,支付給蘇丁一百法郎紙幣以作為預付款,蘇丁為他們尚未看到他的畫作就付給他錢感到十分地羞辱,將他們的行為視作施捨與憐憫,他憤怒地將錢丟了回去並走開了。<sup>87</sup>在一九二七年時,他們才重新認識彼此,卡斯潭夫婦對蘇丁的作品十分尊敬且渴望,他們的關係也持續進展。

<sup>85</sup> 根據喬治的敘述,賓恩安排此次展覽時並未徵詢蘇丁的意見,因此蘇丁拒絕在他的作品展出期間參觀畫廊,見 George in Roth, *Jewish Art*, p. 653。

<sup>86</sup> 根據庫堤翁的說法,他們在 1923 年相遇(Courthion, pp. 99-100),然而,威勒引用卡斯潭夫人在約四十年後在《真相》(*Réalités*)的訪問中提到她首次看見蘇丁是在 1919 年,在 1924 年時再度與蘇丁相遇(Werner, pp. 37-38)。

<sup>87</sup> 以此情況看來,這次會面可能發生於巴內斯之前,當時蘇丁並未獲得成功。

蘇丁於一九二八年為卡斯潭夫人作了一張莊嚴高貴的畫像：《卡斯潭夫人的畫像》（Portrait of Madeleine Castaing, c. 1929, 圖 1-56），這張作品是蘇丁在一九二〇年代晚期肖像畫的代表作，此時圖地的關係較為清晰，人物不再躍於畫面之上，而是位於離畫面平面和觀者較遠的距離。此外，人物實際的姿態（緊張的手上拿著一支香菸）是為了特殊的表現而非只是顏色和筆觸的考量。我們在沈默執著的拉妮（Maria Lani）畫像中也可發現蘇丁以同樣的手法來表現人物獨特的個性：《拉妮的畫像》（Portrait of Maria Lani, 1929, 圖 1-57）在這張畫裡，我們同時也看到了色彩變得越來越明顯，如最後幾年紅色的熱度已退卻、包含藍-綠的組合，一九二〇年代晚期肖像畫的另一特點是人物傾向於融入背景中，儘管兩者之間有較大空間的區別。這種模糊化是人物與背景封閉、明暗度與層次幾乎難以辨別的結果。將焦點集中於人物臉部與手勢的作法可能是受到林布蘭的影響。<sup>88</sup>

在此時，蘇丁受到賓恩和奈特（Netter）的協助，卡斯潭夫婦的殷勤請求，利奧波德·洛波洛斯基想要掌握蘇丁。他送蘇丁一輛汽車並僱請一位汽車司機供他使用，使他一九二八—一九二九年旅行過很多地方 - 包括法國南部、梵斯、波爾多（Bordeaux）和夏勒基翁（Chatelguyon）。自從他在一九二九年參訪梵斯後，畫了一系列梵斯的樹林作品：《梵斯小鎮的廣場》（Small Town Square, Vence, c. 1929, 圖 1-58）、《梵斯的樹》（Tree at Vence, c. 1929, 圖 1-59），在這些作品中我們感覺到蘇丁對肖像與靜物的全神貫注已移轉至風景中，且在一九二〇年代晚期的靜物畫與肖像畫中的圖像——「對象（目標）」漸漸變得明確與清晰，那獨特的樹在獨特的位置使我們印象深刻。畫中的樹木向中心聚集，並被辨識為繪畫的焦點與主題，它既是風景、肖像也是靜物、是一棵獨特的樹。在風格上，這些作品裡空間的區分是明顯的，樹枝與淺褐色圖形的線性結構建立起畫面的韻律，並與伸展向後方更深空間的推力形成配對與抗衡。

<sup>88</sup> 這些年蘇丁可能到過倫敦，尤其可能在 1929 年看過荷蘭藝術展（Gimpel, p. 375）。塞胡亞則認為蘇丁可能在 1927 年時在倫敦國家畫廊（National Gallery, London）看到林布蘭的《浴女》（Woman Bather），便開始對林布蘭的畫產生著迷（Serouya, p. 95）。但根據大部分的文獻記載，蘇丁除了偶爾搭火車至阿姆斯特丹（Amsterdam）參觀林布蘭的畫之外，他並未曾離開過法國。他常在林布蘭的畫前呆若木雞，尤其是在《猶太新娘》（The Jewish Bride）前，然後當天或當晚再搭火車返回家中（Esti Dunow, fn. 86）。

在波爾多的時候，蘇丁拜訪了富爾（Elie Faure），他是一位批評家與藝術史學者並於一九二九年出版了蘇丁的專論，<sup>89</sup>學者如杜諾等人都認為富爾的專論至今仍是對蘇丁作品分析最敏銳與最具說服力的著作之一。蘇丁非常尊敬富爾，我們不難想像對博物館如此著迷的他，必定非常尊敬卓越的藝術史學者，據稱富爾曾幫助蘇丁練好他的法文，蘇丁努力改善他自己運用語文的能力不應被視為權充紳士氣派的古怪行為，而是他真誠地嘗試讓自己融入歐洲文化的表現，這是他來到法國後不斷努力的事。他是一位聰明的閱讀者，他最喜歡的作家是巴爾扎克（Honoré de Balzac）<sup>90</sup>與杜思妥也夫斯基（F. M. Dostoevsky）<sup>91</sup>，他閱讀瓦雷里（Paul Valéry）<sup>92</sup>與韓波（Arthur Rimbaud）<sup>93</sup>的詩，並能將普斯金（Pushkin）的詩琅琅上口，<sup>94</sup>也喜歡哲學：斯賓諾沙（Benedict Spinoza）<sup>95</sup>與柏格森（Henri Bergson）<sup>96</sup>，他的摯友歐洛夫和塞胡亞都曾提及蘇丁天性聰明的一面。

<sup>89</sup> Elie Faure, *Soutine* (Paris: Editions Crès, 1929).

<sup>90</sup> 巴爾扎克（Honoré de Balzac, 1799-1850），法國寫實主義小說創造者及浪漫派文學巨擘，作品產量豐富，寫作範圍亦廣，鮮有作家能和巴爾扎克般，將生命反射於生活中。一般讀者常將巴爾扎克筆下之主人翁映為周遭中活生生之真人，而不是單單小說中虛擬之人物。此巴爾扎克最傲人之成就得歸功於其創新之寫作技巧人物重現（Le retour des personnages）。在巴爾扎克的小說中，思想和激情是混同的；它們成為一種頑念（idée fixe）。對巴爾扎克而言，激情是具有威力的，它代表人性之全部。而它驚人的毀傷力往往會消滅掉被侵襲者的生命。

<sup>91</sup> 杜思妥也夫斯基（F. M. Dostoevsky, 1821-1881），俄國寫實主義小說家，人類靈魂的透視者，一生中追求生命意義的強烈情感，均一一反映在作品所描述的主題中，成為今日「失落的一代」追求的課題，其主要作品有《窮人》（1845）、《卡拉馬助夫兄弟們》（1879）、《地下室手記》、《罪與罰》、《白癡》等。

<sup>92</sup> 瓦雷里（Paul Valéry, 1871-1945）舊譯梵樂希，法國後期象徵派詩人，法蘭西學院院士，他的詩耽於哲理、筆調深沈、傾向於內心真實，追求形式完美，具古典韻律感，充滿對死亡的恐懼。作品有《舊詩稿》（1890-1900）、《年輕的命運女神》（1917）、《幻美集》《1922》等。

<sup>93</sup> 韓波（Arthur Rimbaud, 1844-1896），法國象徵主義詩人，也是天才詩人（從十五歲寫到十九歲就擱筆），開發出「感官互通」的概念，影響至今未歇。

<sup>94</sup> Orloff, p. 9.

<sup>95</sup> 斯賓諾沙（Benedict Spinoza, 1632-1677），荷蘭猶太裔哲學家，受笛卡爾（Descartes, 1596-1650）哲學影響。著有《倫理學》、《政治論》、《虹霓論》等。主張泛神論，被猶太人逐出教會，《倫理學》襯托斯賓諾沙時代理性主義的高漲，也流露他對哲學的真誠與雄心壯志，他的泛神論證細膩精彩，但當時歐洲人已習慣一神的信仰，使他的成就並未獲得肯定，但斯賓諾沙的哲學思想蘊藏著許多現代科學的知識，後來對歐洲思想產生很大的影響，是理性主義哲學家代表之一。

<sup>96</sup> 柏格森（Henri Bergson, 1859-1941），法國直覺主義哲學家，父母皆為猶太裔。1900年當選法蘭西學院院士，1928年獲諾貝爾文學獎，代表作有《時間與自由意志》、《物質和記憶》（1896年）、《創造進化論》（1907年）、《笑》（1900年）、《形而上學導論》（1903年）、《道德和宗教的兩種起源》（1932年）。柏格森主張心物合一，提倡直覺，貶抑理性，認為只有通過直覺才能體驗和把握到生命存在的「綿延」，那唯一真正本體性的存在。

蘇丁為了健康醫療的因素前往夏勒基翁（當地有礦泉療養池），在那裡他重新認識卡斯潭夫婦並與之建立穩固的友誼，一九三〇年代早期，蘇丁便完全仰賴卡斯潭夫婦。<sup>97</sup>

一九三二年，利奧波德·洛波洛斯基逝世後，卡斯潭夫婦對蘇丁的作品擁有最高的處置權（以最高的價格——蘇丁從未予以恣意），然而不僅是購買畫作，他們也扮演名副其實的「贊助者」，為蘇丁開放家園、提供情感支持、盡量滿足他所有的興致。

一九三〇—一九三五年間，蘇丁在卡斯潭夫婦位於雷維靠近夏特的厄爾-盧瓦爾（Eure-et-Loire）省的家中度過夏天，卡斯潭夫人將雷維改變為雷馬爾（Leymarie）形容的「仙境世界」（fairyland creation），有一座大庭園、緊鄰農場並可眺望城鎮與鄉村。<sup>98</sup>這個地方非常適合蘇丁畫畫的需求。此外，卡斯潭夫婦盡力滿足蘇丁的需求，如尋遍鄉間和巴黎以找出蘇丁想要重新處理的的舊作、代表他和鄉間民眾做調停保證，以使他們擔任蘇丁畫作的模特兒。蘇丁並非一位和善的客人，他經常愠怒且憂鬱，容易處在生氣和挫折中，他的願望也令人困擾。顯然地，卡斯潭先生曾要求他的妻子讓蘇丁離開，但她拒絕地說道：「耐心點！他是位天才！」<sup>99</sup>

經常有訪客留在卡斯潭夫婦的家中，他們都是蘇丁的朋友或相識的人，包括薩提（Erik Satie）、考克多、富爾、賀雪勒（Drieu la Rochelle）和薩奇（Maurice Sachs），薩奇描寫在卡斯潭夫婦的莊園中探望蘇丁的情形：

駝著背、垂著肩、頭髮凌亂、穿著工作褲，蘇丁看起來特別地不屬於任何世紀的人；他有著稍微憂鬱的猶太人的外表，隱藏他纖細蒼白的手，遁入「隔都」（ghetto）<sup>100</sup>的保護中。<sup>101</sup>

<sup>97</sup> 關於卡斯潭夫婦如何贏得蘇丁的信賴有一些矛盾的說法，根據庫堤翁的敘述，他們對他非常慷慨、施以詭計和各種策略，吉培談到卡斯潭夫婦：「他們經由發現蘇丁而致富，但他們對他的忠誠是毫無置疑的，處處維護藝術家。」（Gimpel, p. 436）。

<sup>98</sup> Castaing and Leymarie, p. 30.

<sup>99</sup> Werner, pp. 38-39.

<sup>100</sup> “ghetto”原指威尼斯專為猶太人集中居住之街道，本意為「鑄造、灌鑄」，後遂成為各地猶太人聚集區之通稱。



蘇丁個性害羞且經常避開到雷維拜訪的人，但他仍因可以住在卡斯潭夫婦的家中感到興奮，包括能成為這有教養家庭的一員、能獲得接納，不僅與主人地位相同且是一位享有特權的客人、進入法國上層階級的文化世界與生活習性。蘇丁對卡斯潭夫婦深感謝意，他稱呼他們是忠誠的收藏家。<sup>102</sup>此外，他們也是少數能讓蘇丁接受對他的畫作提出意見的人，他總是向他們展示畫作，而他們所提出的任何負面回應都成為蘇丁將畫作毀滅的正當理由。

一九三〇年代早期畫作之特徵是結構的完整性與圖像色調和速度的改變，畫面節奏和緩了下來，轉變成較沈思與寧靜的表現。許多藝評家將此視為蘇丁本質的鬆弛所致（qualitative slackenings），意味著情感強度的減弱。的確，現在畫作的強度有點不同——變慢而平緩，早期作品中戲劇性與誇張性的顏料、筆觸與主題此時被慎重的筆觸、較乾的色彩與較無個性特徵的主題所取代，對特寫聚光的強調也已趨向和緩，焦點的區域漸退至空間的中間色調（spatial middle-ground）。「對象 - 主題」（object-subject）、樹木、人物、房舍仍是向畫面中心集中的，形式、架構、圖像與底色之間漸增的調整與整合產生一種結構的平衡感。

此時期的肖像畫色調低沈而安靜：如《穿藍衣的女僕》（*Servant Girl in Blue*, c. 1934, 圖 1-60）和《法國廚師》（*French Cook*, c. 1935-1936, 圖 1-61）。鑑於早期的肖像畫乃是屬於「某種特定類型」的繪畫，不管是社會的、心理的或由他們的角色（制服）所界定的類型，都必然有超越普遍概念的特殊性。三〇年代的人物畫較無個性特徵的描繪，人物看起來較為被動且並未直接面對觀者。即使是描繪穿著制服的人物，蘇丁已將旅館夜總會的场景和人物身上俗艷、亮麗的色彩、筆觸與姿態轉變為從事家務的、屬於中產階級的法國家居農村的女孩、僕人與少女。

同時，牛與兔子之屍體的靜物畫也變成活生生的動物——屬於日常生活中較世俗的生物，如豬、驢、鵝等。憂鬱取代早先的狂暴，早期靜物畫與肖像

<sup>101</sup> Maurice Sachs, "Soutine", *Creative Art*, vol. II, no. 4, Dec. 1932, p. 276: "With his bent back, his drooping shoulders, his rumpled hair, his work trousers, Soutine seemed to belong to no century in particular; he had the appearance of some mournful Jew who, concealing his fine pale hands, was fleeing to the security of the ghetto."

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 436.

畫中的戲院與公開場合的場景已被日常生活所取代。這時期的許多作品都令人想起庫爾培和柯賀的作品，這兩位藝術家在此時對蘇丁有很大的影響，比較庫爾培的《鱒魚》(The Trout, 1872, 圖 1-62)與蘇丁的《魚》(The Fish, c.1933, 圖 1-63)之類似的作品中可得到印證。<sup>103</sup>

隨著畫作題材轉變為一般的人物、家庭內的動物，風景畫中也開始出現中產階級人家的房舍：《鄉村中的房舍》(House in the Country, c.1934, 圖 1-64)、《瓦森莫的房屋》(House at Oisème, c. 1934, 圖 1-65) (比較柯賀的《夏多 - 德 - 羅斯尼的景色》(View of the Château de Rosny, 1840))另外一些一九三〇年代早期的風景畫，如《夏特大教堂》(Chartres Cathedral, c. 1934, 圖 1-66) (比較柯賀的《夏特大教堂》[Chartres Cathedral, 1830, 圖 1-67])說明了此時作品的特色。

不像柯賀所繪的夏特大教堂之作品中，教堂與前景的岩石共享焦點所在，並僅只是風景裡的另一個元素；在蘇丁的畫作裡，教堂向中心化、垂直的結構乃是至高無上且完整地呈現其自身。我們注意到風景中有一種從特寫鏡頭往後退、成為類似人像攝影的結果，事實上，這些年裡肖像畫的經驗仍支配著蘇丁的作品，我們可以將這些房舍、夏特教堂、鱒魚、驢子的作品都稱為「肖像畫」，它們都採用類似的創作方法與觀念。

有些藝評家認為三〇年代的作品比早期的作品差，與圖像之被動與抑制的特質相關，亦與隨著蘇丁與日遽增的昏睡、遲緩和缺乏活動力相關。這層關聯意味著對此時期作品負面的評價，然而即使有人對這種評價抱持不同的看法，在這些年裡蘇丁生活以怠惰著稱卻是千真萬確的事，根據卡斯潭夫婦的說法，蘇丁可以數星期或數月不作畫，「有兩個蘇丁：一個畫畫的蘇丁、一個懶惰的蘇丁。」<sup>104</sup>弔詭的是，此時期也是蘇丁畫作生產力暴增的時候，<sup>105</sup>寇里葉 (Andrée Collié) 談到蘇丁昏睡的狀況及他鮮少動筆作畫的情形，她敘述道他為了脫離懶散和渴望他人的諂媚而至咖啡館，事實上，蘇丁當時已獲致成功並

<sup>103</sup> 整個 1930 年代，蘇丁反覆以庫爾培的《塞納河畔的姑娘》(Demoiselles aux bords de la Seine, 1857) 和林布蘭的《浴女》(A Bathing Woman [Hendrickje Bathing in a River]), 1654) 的主題繪製畫作。

<sup>104</sup> Castaing and Leymarie, p. 12.

<sup>105</sup> Ibid., p. 30.

處於事業的顛峰。這些年裡，關於他畫作的評論經常出現於報刊媒體。一九三五年，他在美國的芝加哥藝術俱樂部（Chicago Arts Club）舉行首次個展，一九三七年在英國倫敦列斯特郡立美術館（Leicester Galleries）舉行回顧展，他的作品受到兩個國家大部分的民眾熱烈的迴響，威勒描述此時期是蘇丁意志消沈與厭倦的時期，部分歸咎於蘇丁逐漸得到的成功與熟練的技巧，他對古代大師之風格與處理手法的愛好取代了挑戰與刺激。<sup>106</sup>

在這十年中，蘇丁在巴黎四處遷徙，一九三一年住在恩佛過道（Passage d'Enfer），之後不久又搬至在拉斯帕伊大道（Boulevard Raspail）的旅館，一九三六年住在奧爾良大道（Avenue d'Orleans），一九三七—一九三九年時又搬至靠近亭巴 - 伊索瓦（Tombe-Issoire）路的舍哈別墅（The Villa Seurat, 圖 1-68）。<sup>107</sup>

這種神經質的不穩定性逐漸加重，且因蘇丁嚴重的胃病而更形加劇，一九三三年在尼斯時，他的病已恢復痊癒，他僅能吃最大限度的食物——以煮熟的馬鈴薯、湯和牛奶為生，此時他對所有含酒精的食物都極度地反感。一九三七年，在他生病期間，他遇見了一位德國難民格羅特，他暱稱她為「賈荷德小姐」（Mlle Garde，意為看護小姐），她持續照顧他的身體不適，並帶他去看唐內特（Tennent）醫師，<sup>108</sup>診斷出他得到胃潰瘍並預言他只剩五至六年的生命，卡斯潭夫人推薦權威專家戈塞醫師（Dr. Gosset），證實唐內特醫師的診斷。蘇丁依循醫師新的指示與藥物治療的規定後，他的體重增加了、感覺比較舒適並對能吃到多年以來受到禁止的食物感到極為興奮。<sup>109</sup>

格羅特與蘇丁很快地變成一對戀人，她搬至舍哈別墅與蘇丁同住，在她的日記裡留下與他在一起生活的文件記錄——《我和蘇丁的歲月》（*Mes Années avec Soutine*, Paris: Denoël, 1973）。格羅特不僅提供蘇丁極度需要的身體與情緒的照顧，她也帶來長久以來他所欠缺的家庭生活之穩定性與規律性。她描述和

<sup>106</sup> Wheeler, p. 100.

<sup>107</sup> Henri Serouya in Courthion, p. 165, fn. 126.

<sup>108</sup> Garde, pp. 47-48.

<sup>109</sup> Ibid., p. 52.

他每個禮拜天至羅浮宮參觀的事情，特別是去觀賞埃及與古希臘的雕刻。<sup>110</sup>星期六早晨他們一起到跳蚤市場去買一些老舊的油畫作品，蘇丁喜歡在上面重新繪畫。早晨他會和朋友喝咖啡，如泰何齊寇維斯基（Terechkovitch）、芒夙赫夫（Mansourof）和克雷梅涅，<sup>111</sup>晚上他們可能去看摔角比賽或到鄰近地區去看電影。住在舍哈別墅時，他們的鄰居是米葉（Henry Miller）和歐洛夫，米葉談到：「他現在看起來是溫順的，彷彿試著要從過去狂野的生活恢復過來。」<sup>112</sup>  
「那時他那段波西米亞的日子已經結束，他正遭受胃病和肝臟等等的困擾，並生活如隱世者。」<sup>113</sup>

歐洛夫是蘇丁的至友，她在這些年裡對於蘇丁的回憶提供了重要的觀點。

114

蘇丁的舉止使他在蒙帕納斯的畫家中顯得卓越，他的禮節優雅、對個人外表極度地關切。相較於他的畫室之混亂與骯髒，他一絲不苟的打扮令人訝異，他尊敬合乎體統的習慣，知道如何在社會上處身，總是膽怯、非常謙虛，但知道自身的重要性。<sup>115</sup>

歐洛夫也描述到蘇丁對談論他個人私生活及感情問題的猶豫、他對她兒子談論星星、全世界宇宙的法則及他如何假裝已忘記俄國，卻又能將普斯金牢記在心。<sup>116</sup>精神分析大師佛洛伊德（Sigmund Freud）在《論遺忘的心理機轉》（*On the Psychic Mechanism of Forgetfulness*）<sup>117</sup>中所提到這種「記憶的錯失」

---

<sup>110</sup> Ibid., p. 43.

<sup>111</sup> Ibid., p. 41. 此反駁了這些年中關於蘇丁和克雷梅涅不和的敘述。

<sup>112</sup> Henry Miller, *The Waters Reglitterized* (John Kidis, 1950), no. page no. in Esti Dunow, p. 75.

<sup>113</sup> Henry Miller, *My Life and Times* (Chicago: Playboy Press, 1973), p. 165. in Esti Dunow, p. 75.

<sup>114</sup> Orloff, "Mon ami Soutine." *Preuves* (Paris), November 1951, pp. 17-21; "Mon ami Soutine". Abridged version. *Jewish Chronicle* (London), November 1, 1963, pp. 9, 36.

<sup>115</sup> Orloff, p. 9: "What distinguished Soutine from most of the Montparnasse painters was his emeanor, the refinement of his manners, the extreme care which he gave to his personal appearance... his meticulous manner of dressing seemed surprising in view of the disorder and filth of his studio. He respected proper usages, knowing how to comport himself in society, always timid, very modest, but conscious of his own value."

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> 佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939），精神分析學泰斗，畢業於維也納大學醫學院後，專門從事神經精神醫學的研究，佛氏所原創的精神分析學說，不但在心裡學方面有卓越的貢獻，而且幾乎影響了人類之事的每一個領域，尤其是在文學、藝術、美學、心理學、醫學方面的影響最為深遠。著作非常豐富，主要作品有：《夢的解析》、《日常生活的心理分析》、《少女杜拉的故事》、《性學三論·愛情心理學》、《圖騰與禁忌》、《精神分析學引論》等書。

具有特殊的心理學上的特徵，蘇丁企圖遺忘不幸的過去，潛抑（repress）某些事物，而產生「遺忘選擇性」（forgetting preference），在此可得到映證。<sup>118</sup>

此時期的另一位友人——寇里葉，描述了蘇丁的習慣與個性，尤其有一段小插曲透露出真情：有一次她與蘇丁走在一起時詢問他關於他生活中痛苦的事，他作出驚訝的反應，可見與一般見解相反，他一直是個快樂的人。<sup>119</sup>

另外有一次，他向她談起一位失意的朋友——一位二流的畫家，他說他無法明白那個人為何能繼續畫畫，他聲稱假使他沒有成就的話，他就會放棄畫畫去當拳擊手。<sup>120</sup>儘管他面對他的作品時感到痛苦、極度的焦慮與不穩定，甚至毀壞他的畫作，蘇丁深深地確信與自信他的重要性，他對他作品的奉獻是絕對的，他對繪畫這個方向的追求從未有掙扎或猶豫。

一九三九年夏天，蘇丁和格羅特搬到離奧塞荷（Auxerre）不遠，屬於榮納省（Yonne）的小城鎮吉弗希（Givry-sur-Serein）。蘇丁的友人愛因史勒德（Udo Einsild）及其家人在此度假並慫恿他至此，蘇丁並不渴望搬離巴黎，但他的醫生提出的勸告最後終於說服了他。

在吉弗希時，蘇丁畫了大量的畫作，主要是風景畫，裡面經常出現孩童群像，如《暴風雨後自學校歸來》（Return From School After the Storm, c. 1939, 圖 1-69）、《奧塞荷的颶風天》（Windy Day at Auxerre, c. 1939, 圖 1-70），這些風景畫重現大自然的整體——大氣的力度與廣度、早在卡涅的作品中已經出現的絞合在一起的風與光線，然而，現在重要性在於這幾年圖畫的發展已融合空間與結構，孩童的出現，特別是成對地出現，沒入於風景中，伴隨著上方烏雲逼近、被狂風吹掃的樹木在後方脅迫著，具有進一步的重要意義。（在蘇丁的風景畫中唯一出現人物的是卡涅的作品，當時人物具有繪圖的功能，用來確定比例或作為一個色塊。而此時，孩童在面臨即將逼近與壓倒性力量時象徵一種純真與團結。）

<sup>118</sup> 參見佛洛伊德著，林克明譯，《日常生活的心理分析》（台北：志文，1970），頁 15-22。

<sup>119</sup> Collié, p. 14.

<sup>120</sup> Ibid.

蘇丁大量閱讀報紙，在巴黎時他會購買同樣一份新聞的不同三個版本，<sup>121</sup>並聽廣播，他仔細地追隨世界的發展並深諳歐洲正醞釀的大事。身為一個猶太人的處境，在面對這些發展時使他更能感受到凸顯的弱點。一九三九年九月，二次世界大戰爆發時，他並不感到詫異，但他在吉弗希陷入困境，他和格羅特兩人都是「外國人」，被禁止離開吉弗希和返回巴黎。最後，蘇丁在友人（畫作收藏者）的幫助下，薩羅和杜布瓦（André Dubois）利用內政部門（Ministry of the Interior）的職位，以就醫的理由獲得允許。但這位友人為格羅特請求允許的請求卻未成功，數月後，經過「官僚政治的紅包作法」（bureaucratic red-tape procedures）及來來回回的奔波，被拘役在吉弗希的格羅特仍未獲得釋放，一九四一年四月底，蘇丁和格羅特趁著某天夜晚秘密地返回巴黎。一九四一年五月十五日，所有住在巴黎的德國人都被拘留，被視為可疑的敵人，格羅特被驅逐至庇里牛斯山的古希斯（Guris）集中營，她自戰爭中逃生，但未曾再見過蘇丁。

在巴黎這段期間，尤其是數月缺乏格羅特的日子，對蘇丁來說是極為可怕的。也是在此時，我們看到關於蘇丁無法明瞭在德軍佔領期間身為一個猶太人之危機所發生的故事。除了之前提過的事件，歐洛夫也回憶到在一九四一年十月因配合猶太人口普查而前往政府部門申報，當他離開時看到蘇丁為了他的名片被隨意地蓋上戳章而心煩意亂，蘇丁說道：「瞧！他們弄髒了我的我“猶太”（Juif）」<sup>122</sup>歐洛夫聲稱當時蘇丁體認到危險，試圖取得至美國的簽證，在美國有許多他的讚賞者願意替他背書，但他缺乏適當的身份文件，於是請求被駁回了。<sup>123</sup>韋內指出在一九四一年代早期，蘇丁曾有至美國的機會，但他拒絕地說道：「在美國沒有樹木可以畫畫」。<sup>124</sup>

一九四一年十一月，蘇丁與恩斯特（Max Ernst）的前妻瑪莉 - 貝爾特（Marie-Berthe Aurenche）關係密切，數月前，在一家咖啡館裡，他們經由卡斯潭夫人和薩奇介紹而認識。瑪莉 - 貝爾特明白蘇丁仍停留在巴黎是如何地危險，在舍哈別墅已有一些質疑產生，認為居住在當地的「猶太藝術家」有遷徙

<sup>121</sup> Garde, p. 41.

<sup>122</sup> Orloff, p. 36.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Soutine in Werner, p. 158.

住所的必要。<sup>125</sup>一九四一年初，瑪莉 - 貝爾特尋求拉洛耶 (Marcel Laloé) 的協助，讓她和蘇丁藏匿於拉洛耶的家中。

旋即，與拉洛耶家人待在一起是非常冒險的事，拉洛耶先生寫信給穆蘭 (Fernand Moulin) 醫師，他是一位獸醫，也是圖爾市 (Tours) 附近的黎塞留鎮 (Richelieu) (位於安德爾 - 盧瓦省 [Indre-et-Loire]) 之鎮長，穆蘭同意帶走他們並提供他們假的身分證，且在鄰近香比尼 (Champigny-sur-Veude) 的村莊為他們找到另一個更安靜而獨立的庇護所。

起初，蘇丁感到不悅，「喔！那平坦的土地、直挺挺的樹木——我得要將它們扭曲！」<sup>126</sup>但很快地，他發現他愛上了這塊土地，並製作了一系列移動的影像：《在香比尼有斜躺人物的風景》(Landscape with Reclining Figure, Champigny, c. 1942-1943, 圖 1-71)、《大樹》(The Large Tree, c. 1942-1943, 圖 1-72)。與吉弗希的風景一起，這些作品結合空間與影像區域之結構的發展，一直到現在才有宏偉與紀念性的視覺形象。早期塞荷風景畫中物體本有的物力、能量與動力現在導向為固體的、斷然的、形式的圈圍中。伴隨自然力量之圖像產生的同時亦是人為力量之圖像之產生。在最後幾年，蘇丁開始繪製一些他自從一九一八、一九一九年後就從未曾再畫過的題材，這些作品是母與子、母愛之象徵的影像：《母愛》(Maternity, c. 1942, 圖 1-73)，符合蘇丁深刻的移情和對戰爭的感傷，在其中，蘇丁找到了自己。蘇丁也開始繼續繪畫穀倉旁動物之安靜的圖像，對象通常成對而非單獨且被孤立的：《兩隻豬》(Two Pigs, c. 1940-41, 圖 1-74)。

拉洛耶也說道卡斯潭夫婦經常到訪並對特定的畫作與蘇丁產生嚴重的爭論：《黎塞留鎮的樹》(The Tree of Richelieu)，當卡斯潭夫婦第一次看到蘇丁作此畫時便感到非常期待，但蘇丁完成時，卻將畫幅尺寸大大縮小，於是卡斯潭夫婦拒絕購買此畫和用來替代的另一幅畫(《兩隻豬》，圖 1-74，此畫是由卡賀 (Louis Carré) 所提議，他後來買下此幅畫。) <sup>127</sup>從那時開始，卡賀便取代卡斯潭夫婦成為蘇丁最後的畫商。

<sup>125</sup> Serauya, p, 53.

<sup>126</sup> Soutine in Werner, p. 43.

<sup>127</sup> Courthion, p. 140.

蘇丁和瑪莉 - 貝爾特變成一對不可思議的情侶，蘇丁笨拙、沈默寡言且全神貫注於他自己的繪畫與健康，而瑪莉 - 貝爾特古怪、不合邏輯、善變且十分美麗，她也極度地隨性而懶散，很快地，蘇丁又退回到骯髒的生活方式。儘管蘇丁缺乏教養，但她仍摯愛他且關照他、使他持續地進行嚴格的飲食控制，蘇丁也同樣地愛慕她，但生活並不輕鬆，儘管在香比尼比較安全且生活較「正常」，但這並不是一段安全的時期，只要一有信件送達，蘇丁便馬上宣誓他不是猶太人，瑪莉 - 貝爾特必須攔截信件且撕毀它，這樣蘇丁才不會因此受到干擾。<sup>128</sup>

此外，因為蘇丁被猜疑可能是猶太人，所以有人對他們的出現產生疑慮，雖然穆蘭應具有足夠的威望和權力能化解此種質詢，但仍有向警方告發的威脅，德軍就在附近，所有的情況都加增壓力與恐懼。在這兩年間，蘇丁和瑪莉 - 貝爾特不斷地遷移住所，即使在正常的情況下，如中途休息與突發狀況都可能產生嚴重的後果。對蘇丁而言，不管在任何情況下，對政府或警政單位都抱持著過大的恐懼，這樣的結果所產生的焦慮更為劇烈。此時，他的胃潰瘍情況惡化，神經質和隱藏的憂鬱性影響了他的健康。

八月初的某一天，他的潰瘍嚴重發作，救護車將他送至希諾（Chinon），瑪莉 - 貝爾特拒絕讓醫生為蘇丁開刀，並堅持帶蘇丁前往巴黎。因為擔心被發現的危險，所以他們搭乘靈車前往以免被德軍攔截，為了某些原因的考量，他們從諾曼第（Normandy）繞路前往，花了二十四小時才到達巴黎。抵達診所後，蘇丁被診斷出內出血性穿孔潰瘍，著名的古斯醫師（Dr. Gosse）<sup>129</sup>為蘇丁進行手術，但為時已晚，蘇丁逝世於一九四三年八月九日。<sup>130</sup>蘇丁的葬禮於八月十一日在蒙帕納斯墓園舉行，<sup>131</sup>少數被告知參加葬禮的人有畢卡索、賈克伯<sup>132</sup>和考克多（Cocteau）。

<sup>128</sup> Serouya, p. 59; Werner, p. 43.

<sup>129</sup> Serouya, p. 62, 但根據格羅特的說法，指歐立文醫師（Dr. Olivier）是當時手術醫師（Grade, p. 137）。

<sup>130</sup> 在所有蘇丁的傳記中都暗示假使手術立刻進行的話，也許有成功的機會。瑪莉 - 貝爾特堅持將蘇丁送至巴黎，因躲避德軍的延誤，使蘇丁賠上性命。

<sup>131</sup> Courthion, p. 146, 文中指出原來的計畫是要將蘇丁埋葬於 Père Lachaise 墓園。

<sup>132</sup> 庫堤翁提到賈克伯參加蘇丁的葬禮（p. 146），但未證實此說明。賈克伯是否參加葬禮是令人質疑的事，因為他從 1936 年至 1944 年期間都躲在聖伯努瓦（St. Benoît-sur-Loire）的修



### 第三節 蘇丁人格特質與繪畫發展的關係

我們從蘇丁的圖畫與形式體驗一股能量與張力，並將之視為蘇丁個性的具體呈現，其所繪圖像愈是緊張、混亂、痛苦——一如蘇丁自身的模樣，愈是容易令人將他的圖畫與其個人聯想在一起。此外，蘇丁的自傳亦提供了許多關於他生命歷程的艱辛與不幸，證明此一聯想的合理性。

貧窮、情感受創與欲成為藝術家而受到的疏離與責備在蘇丁的童年時期心靈中留下無法抹滅的傷痕，早年在巴黎的極度貧困遭遇亦耗損了他的體力，並強化了他個人生命中焦慮、猜疑、孤立與不安的型態。一旦物質的需求獲得滿足並擁有安全感之後，這些問題的急迫性與嚴重性便較趨於和緩，情感上的怪癖也較為被控制。

但若將蘇丁藝術之痛苦與戲劇性格視為取決於他生命中所發生的事件，乃是一錯誤的觀點，我們無法斷定他執著之藝術圖像是否肇因於他生活中的苦難，但兩者之間的確存在著一種共連結的關聯性。

威勒在蘇丁之專論中寫到：

我們可以透過他的藝術發展，一窺他的焦慮、憎恨和自責。他無意藉自己的作品達成自傳式的影響，但從早年起，不拘任何主題，他便運用艱辛、悲觀和殘酷於繪畫中，塑成悲調，對其藝術作品強烈認真的態度，使得他更深掘出思緒中的深層憂鬱。<sup>133</sup>

儘管畫面調性與情感的相似，蘇丁的生活仍是附屬於強烈的情感與竭盡心力對繪畫的奉獻，如同瞭解蘇丁的傳記資料在瞭解其藝術時扮演重要的角色，

---

道院中，直到他在 1944 年二月被蓋世太保緝捕為止，然而在這些年中，他也可能造訪巴黎。

<sup>133</sup> Monroe Wheeler, p. 31: "For as his art developed, it offered no distractions from his anxieties, animosities and self-reproach--no escape. Not that he intended any effect of autobiography by means of his art. But from an early age he used his hardship, pessimism and truculence to set a tragic tone for his painting, irrespective of its subject matter ... the intense seriousness of his artistic effort only dug deeper the melancholy channels of his thought."

以繪畫為優先考量並不與之牴觸或抗衡。的確，像蘇丁這樣的藝術家，其惡劣的生活與古怪的個性可輕易地使其藝術更為誇張與矯飾。我們大可不必因此受到困擾，並且不應把他的繪畫當作一有趣的自傳背景詮釋，因蘇丁的繪畫乃是作品本身的發言者。此外，他以嚴肅的態度作畫並且堅持「不全則無」的固執，使得我們可將其自傳置於作品之後。

蘇丁的友人薩奇寫道：「他的生活除了繪畫便沒有其他的故事了，他的作品侵蝕了他的生命，他的生命亦滋養了他的作品。」<sup>134</sup> 弗瑞摩（Hilton Framer）亦認同：「就某種意義來說，蘇丁離開他的藝術便無自傳可言，他的藝術可說是他的自傳之替代品。」<sup>135</sup>

蘇丁的作品散發著強烈的熱情，但繼之而來的結果，模糊了蘇丁生活與藝術的界線，蘇丁刻意地想要使兩者分開，也許經由這樣的區隔，蘇丁可以建立起一種條理——一種能讓他獲得繪畫作品所需要的相似與鑑別度之條理。

他的繪畫排除任何有關自傳式的指涉，所以在他的畫裡，看不見他的出生地及度過童年時期的斯密洛維奇，也看不到明斯克和維爾納當地的景色，他從不畫家人的肖像、亦沒有任何關於他童年的景象，在蘇丁一生所繪畫的肖像畫中幾乎沒有一人是他生命中重要的人物——只有一些可辨認出與蘇丁相關的模特兒，如：奇斯林（《奇斯林的畫像》（Portrait of Moïse Kisling, c.1919-1920, 圖 1-75）、米奇亞尼諾夫、勒熱納（《勒熱納的畫像》（Portrait of Emile Lejeune, c. 1922-1923, 圖 1-76）、愛因史勒德（Udo Einsild）、卡斯潭夫人（圖 1-56）。蘇丁在一九二〇、三〇及四〇年代初期的畫作中亦沒有證據或文件顯示當時的政治、社會背景對他的生活有何影響。第一次世界大戰、喧騰的二十年代、通貨膨脹的社會困局、希特勒、第二次大戰 並未明顯地出現在他的畫作題材中，他的畫裡亦未對當時藝術家的環境有任何直接的暗示，就題材或敘事的內容而言，蘇丁輕易地將他的生活排除於他的作品之外。

蘇丁為何試圖將他的生活排除於他的作品之外的原因，是一個更為複雜且

<sup>134</sup> Maurice Sachs, *The Decade of Illusion, Paris 1918-1928* (New York: Alfred A. Knopf, 1933), p. 112: "His life has no other story than painting. His work eats away his life, his life nourishes his work."

<sup>135</sup> Hilton Kramer, "Soutine and the Problem of Expressionism," in *The Age of the Avant-Garde* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973), p. 232.

特殊的問題。與蘇丁同居多年的愛侶格羅特女士寫道：「在認識蘇丁以前，我從未曾看過他的畫，在我們交往期間，我對他的畫亦停留在不瞭解的狀態。」<sup>136</sup>格羅特描述蘇丁只把畫作拿給幾個他會重視意見的特定人選看，並要求她絕不可看他的畫作。她很遵從蘇丁的要求，即使在他長期離家的期間亦然。蘇丁從不曾把他的畫作懸掛於家中的牆壁上，只是將它們堆疊在一起，藏在一間密閉或上鎖的房間裡。此外，儘管他大量地閱讀，且滿屋藏有巴爾扎克的著作、蘇聯小說及哲學書籍（如斯賓諾沙、蒙田（Montaigne）和柏格森等人之論著，但格羅特表示蘇丁並未擁有任何關於他自己的專論出版品（此時已有華爾德瑪·喬治（Waldemar George）於一九二八年及富爾於一九二九年所著的專論出版），也沒有當時個人作品展出時的圖錄（當時蘇丁的主要個展分別是：一九三五年在芝加哥和一九三七年在倫敦的展覽）。<sup>137</sup>

從另一個角度來看，這樣的情形僅僅只能被視為他試圖遺忘過去的部分原因，他不僅要使他過去的生活遠離他的藝術，他同時也希望能抹滅過去、使自身與其無關。他顯少談及他的父母親及他早期的孩童時代，假使有的話，也是帶著極大的痛苦與怨恨。<sup>138</sup>在蘇丁友人（如格羅特女士、塞胡亞、卡斯潭、歐洛夫 等）的回憶錄中也可注意到蘇丁對往事的緘默與不願回想的態度。<sup>139</sup>

顯然地，蘇丁童年的記憶太過痛苦且太易引起激烈的反應，不容他再回想或驗證。但被遺忘的童年期心理活動並不輕易消逝，必將烙印於個人的發展史上，永遠影響其未來，此一歷程，卻無法保存於成年的記憶裡，必有特殊的心理症狀。在此，我們可以佛洛伊德的心理分析理論提出解釋，蘇丁的記憶由於不願再引起痛苦而發生「轉移作用」（displacement），童年重要的印象由於遭受「抗拒作用」（resistance）的干擾，而產生「遮蔽性記憶」（concealing memories）、被隱蔽的記憶和「錯誤記憶」（faulty recollection，如蘇丁談論其

<sup>136</sup> Mlle. Garde, (Gerda Groth), *Mes Années avec Soutine* (Paris: Denoël, 1973), p. 30: "Avant de connaître Soutine, je n'avais jamais vu sa peinture et, durant notre liaison, je suis restée dans l'ignorance de son oeuvre."

<sup>137</sup> Ibid., p. 29.

<sup>138</sup> 利普茲談到曾哄誘蘇丁在 1920 年代蘇聯饑荒時期寄食物包裹給他的父母之情形：「這就像碰觸到一個傷口」，蘇丁說到：『我不會出力幫助他們！』見 Alfred Werner, *Chaim Soutine* (New York: Abrams, 1977), p. 36.

<sup>139</sup> 馬瑞佛納是唯一記得蘇丁往事的友人，曾在 *Life with the Painters of La Ruche* (London: Constable and Co., Ltd., 1972, p. 159) 一書中公開討論蘇丁的童年時期，但在所有個人的回憶錄中，她的敘述之可信度最低。

父親為乞丐之事，p. 6) <sup>140</sup>。而他想抹滅的並不僅只是他的童年或家庭往事，在巴內斯購買蘇丁大量畫作後，很快地，他的物質生活就變得非常富裕，此時他拋棄了許多蒙帕納斯的朋友，對於這個轉變，文獻資料中有許多臆測——也許在蘇丁從貧困變富有的過程中，有人過於巴結、剝削或嫉妒他突如其來的成功。但我們也許可將這段時期視為他得到新「中產階級」的一種習性，他將拋棄舊朋友當作是他欲使自己脫離那段極度貧窮的可怕歲月所帶來的痛苦與焦慮。即使與他相交甚密的莫迪里亞尼，也成為他的痛苦所攻擊的箭靶。蘇丁甚至語帶諷刺地談論這些朋友（包括莫迪里亞尼、夏卡爾、克雷梅涅及其他人），其他的朋友有的就從他的生活中消逝了。<sup>141</sup>

威勒發現蘇丁身上兩種截然不同的形態——他緊執於過去的方式：

他相信畫家應保持貧窮的狀態，至少不應安於有積蓄和有穩定收入的狀態。偶爾，當他賺到為數可觀的財富時，他顯然樂於擺脫它，盡快地回復「現狀」，部份可能因為他對混亂與骯髒之愛好，但部份是來自他對自己詭秘的崇敬，正逢當時他的天份初次顯露。<sup>142</sup>

此外，從前他公開景仰的畫家——如塞尚與梵谷的作品，現在也都被他予以否認與拒絕。以這樣的觀點來看，我們很容易將之與蘇丁畫作徹底的改變聯想在一起，尤其是塞荷時期的繪畫。一股強烈的激情統治了他往後的藝術生命——掌握然後摧毀。在他整個繪畫生涯中，他總是毫不留情地摧毀任何他不滿意的畫作，但對於塞荷時期的畫作，這股毀滅性的驅動力變得更加無以復加與過度，幾乎是不分青紅皂白地，在那段時期裡，「它」唯有藉著被畫出來才能證明它的去除的正當性。<sup>143</sup>

<sup>140</sup> 參見佛洛伊德談論「童年記憶與遮蔽性記憶」，他對童年遺忘的研究，可幫助我們對此更為瞭解。佛洛伊德著，林克明譯，《日常生活的心理分析》，頁 61-70。

<sup>141</sup> Garde, p. 34.

<sup>142</sup> Wheeler, pp. 37-38: "He also believed that a painter should stay poor, at least should never settle down with savings and a regular income. Now and then, when he made considerable sums of money, he apparently took pleasure in getting rid of it, reverting as quickly as he could to the 'status quo ante.' Part of this may have been a real taste for disorder and squalor, but part of it was his mysterious reverence for himself just as he was at the time when his talent first made itself manifest."

<sup>143</sup> Ibid. 對塞荷時期畫作的劇變同時也可用來闡明蘇丁的發展背景。

在同樣的內容中，威勒亦注意到蘇丁為他個人的生活製造了一個傳說，或者說是一系列的傳說，來誇大他所有的不幸、困苦及性格之怪癖。他懼怕變得像別人一樣並且喪失他身為藝術家的非凡獨特和他本身的能力與魅力。<sup>144</sup>

事實上，寇里葉在一九四四年的文章裡便提出相同的論點，她談到蘇丁對貧窮的嗜好，正因他的天份初次被發掘時，乃是他身處困苦之時，他害怕變成那些「喬裝富有、矯揉造作之人」。<sup>145</sup>

的確，正因為蘇丁的個性及環境具備神秘的特質，所以經常在文學作品中被探討，也是蘇丁個人所孕育成的結果。華爾德瑪 喬治描述蘇丁是「一個神秘的人物、將他自身所創造的神話詮釋得淋漓盡致。」<sup>146</sup>

就事實而論，蘇丁的個性與性格是屬於那種易被編寫（說）成故事的種類。他有獨特的習性與癖好，並對機械器具擁有特別的恐懼，當格羅特遇見他的時候，他甚至數月未曾使用熱水淋浴，因為他不知道如何操作熱水器並對之持有極大的恐懼。<sup>147</sup>他即使在大熱天也穿著長大衣，有次還因此被誤認為通緝犯而被逮捕，他可以買成打的帽子、絲質襯衫、領帶與西裝，但他卻僅有一雙鞋，當鞋子需要修補的時候，他會整天待在床上，直到它們被修理好，否則他哪也不去（不會變通其他方式來行走）。<sup>148</sup>

另外，蘇丁擁有好幾種恐懼症<sup>149</sup>：他懼怕官方人員——公務員、警察和警衛。他害怕把錢存在銀行，塞胡亞曾敘述他最後終於說服蘇丁將收入存至國家信用銀行（Banque Nationale de Crédit）的事情，蘇丁一直認為當他至銀行存提款的時候，警衛便會立即上前壓制他，所以他通常寧願向朋友借大筆的現金，

---

<sup>144</sup> Ibid., p. 37.

<sup>145</sup> Andrée Collie, "Souvenirs sur Soutine," *Le Spectateur des Arts*, no. 1, December 1944, pp. 14-18.

<sup>146</sup> Waldemar George, "The School of Paris," in Cecil Roth, ed., *Jewish Art* (New York, Toronto, London: McGraw Hill Book Co., Inc., 1961), p. 651.

<sup>147</sup> Garde, p. 38.

<sup>148</sup> Garde, p. 36.

<sup>149</sup> 佛洛伊德相信「症狀性行為」的發生（恐懼也是其一），具有心理的特殊意義，孩童期的恐懼，常以偽裝的方式延續到成年，而且經常造成一個人的不安與缺乏自信。參見佛洛伊德著，林克明譯，《日常生活的心理分析》，頁 169-189。

也不願去銀行。<sup>150</sup>

蘇丁對危機處境也同樣抱持天真與輕忽，喬治 - 米歇爾回憶起在巴黎被德軍佔據時期遇見蘇丁的情形，他擁有二十三法郎的現金和二萬五千法郎的支票，喬治 - 米歇爾力勸蘇丁將支票兌現，以防銀行突然的停業，蘇丁顯然已將之隨身攜帶達三個星期之久。<sup>151</sup>歐洛夫也敘及德軍佔領時期，詢問蘇丁為何仍停留在巴黎的經歷，身為猶太人的他可能隨時遭受被驅逐出境的危險，她詢問蘇丁為何不動身前往「未被佔領的地區」（“free zone”），蘇丁卻回答因為那裡的鄉間沒有牛奶（他飲食中所不可或缺的）！在此時期的另一個場合中，歐洛夫問他為何不躲藏起來？為何如此自由地散步？此時的蘇丁有一種奇怪的戀帽癖，他買了很多的帽子，都是相同的剪裁樣式且都是灰色，這天他正戴著一頂新的「藍色」帽子，他告訴歐洛夫現在的他很安全且德軍已無法辨認出他了，因為他正戴著這頂藍色的帽子。<sup>152</sup>

這種誇張的重點通常是針對較小的問題和對重大危機的漠不關心之描述，令人一則以喜，一則以悲。不幸的是，這些個人的特質與環境產生一被傳奇化的人物，真實的人格特質很難從這些怪癖中被釐清。然而，重要的是，在探索蘇丁對其藝術的態度時，我們可以從他獨特的個性與軼聞中，發現屬於他的癖好與焦慮之強烈與極端的特質，是如何在藝術發展時進行妥協或讓步。我們可發現，他的藝術所散發出的強烈情感與令人迷惑的特質與他的習性有不謀而合之處，而這層關係需透過畫作來瞭解，將在以下的章節作討論。

---

<sup>150</sup> Serouya, p. 41.

<sup>151</sup> Michel Georges-Michel, *From Renoir to Picasso, Artists I Have Known* (London: Victor Gollancz Ltd., 1957), p. 156.

<sup>152</sup> Chana Orloff, “Mon Ami Soutine,” *Jewish Chronicle*, (London), Nov. I, 1963, p. 36.