

《塞尚及其画风的发展》

图书基本信息

书名：《塞尚及其画风的发展》

13位ISBN编号：9787563383719

10位ISBN编号：7563383719

出版时间：2009.4

出版社：广西师范大学出版社

作者：（英）弗莱

页数：320

译者：沈语冰

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu111.com

《塞尚及其画风的发展》

前言

大约三年前，时任《爱艺》杂志编辑的沃德玛尔·乔治先生（M.WaldemarGeorge）意欲在其杂志上将佩莱伦先生（M.Pellerin）度藏之塞尚作品全数复制刊布，约我撰写配套文字。随后出现的困难迫使我们改变全部付印的计划，我们不得不满足于出版一个选集。我的文章及插图以这种被缩减的形式得以发表，成为去年12月号的《爱艺》杂志。该文是眼下这本书的基础，不过作了相当大的扩充。佩莱伦先生的收藏对于现存塞尚各阶段的作品来说非常具有代表性，因此对它们进行研究成了理解塞尚艺术发展的必要工作。尽管这里所举的例子多从佩莱伦先生的收藏中选取，但与此书所论的普遍性意义并不构成冲突。《爱艺》杂志编辑同意我使用他们的图片，西蒙·列维先生（M.simonLevy）给了我极有价值的建议，海利格斯博士（Dr.Hayligers）允许我参考他所收藏的塞尚作品的照片，在此一并致谢。

《塞尚及其画风的发展》

内容概要

《塞尚及其画风的发展》

作者简介

《塞尚及其画风的发展》

书籍目录

图版目录 译者导论 塞尚的工作方式 前言 第一章 无法完全实现的现实 第二章 没有皮肤的人 第三章 幻想家 第四章 内心视觉 第五章 早期肖像画 第六章 早期风景画 第七章 早期诗意画 第八章 两个插曲 第九章 与印象派的关系 第十章 成熟期的静物画 第十一章 成熟期的肖像画 第十二章 成熟期的风景画 第十三章 成熟期的水彩画及其对晚年肖像画创作的影响 第十四章 晚年人物画：玩纸牌者 第十五章 晚年风景画：圣维克多山 第十六章 最后的风景画 第十七章 最后的人物画 第十八章 最后的裸女 附录 罗杰·弗莱的批评理论 弗莱之后的塞尚研究 管窥弗莱研究文献要目 塞尚研究文献要目 人名及术语对照表

《塞尚及其画风的发展》

章节摘录

第一章 无法完全实现的现实我们当中那些在战前形成风格的艺术家里，往往将塞尚看作他们部落的神祇和图腾。在其部落中，他们吸收他的精华，培育其精神存在——他们至少会这样做，如果他们像初民那样懂得仪式的神效的话。不管怎么说，我们都相信，在吾辈艺术中，我们与他的某种本质联系在一起。然而，当我们试图在他的作品跟前与他的精神取得进一步联系时，就会产生一种风险，那就是我们自己的表达需要也许已经扭曲了有关他的本质的观念，以至于我们所看到只是在我们内心渐次成形的那个歪曲的形象，而不是他的真实表达。因为塞尚并不是直接向我们走来，我们当中几乎所有人都是通过某些间接的和更容易接近的人，例如凡·高（van Gogh），来趋近塞尚的。倘或对人的精神生活节奏略有所知，我们就会明白何以每一个伟大的精神发现——几乎总是与其伟大成正比——都不得不经历一个变相的过程；何以诸神会在占卜过程中失去某种真实性格；何以耶稣暗示着圣保罗；何以圣弗朗西斯必定会有其兄长耶利亚；何以塞尚在临死前早已发现高更（Gauguin）“正在公众面前炫耀他的感觉”。在一幅毕加索（Picasso）、杜菲（Duly）、弗拉芒克（Vlaminch）或弗里茨（Friesz）的画前，塞尚关于他的这些精神子孙们又会说些什么？当我应《爱艺》杂志之邀，同意对塞尚现存最伟大和最具代表性的作品收藏予以详尽的研究时，这个问题越来越有力地撞击着我。因为最令我惊讶的是——当我一度，不妨这么说，将他的作品打乱的时候，当我转移大量模糊与变形的记忆之时，当我似乎终于与这位艺术家本人面对面的时候——最令我惊讶的是塞尚所传递出来的信息与我们关于塞尚的扭曲形象之间的深刻差异。我不得不兀自承认，与秋季沙龙展出的作品相比，塞尚与普桑（Poussin）的作品要接近得多！我们时代的艺术，其效果已变得越来越一目了然。要描述秋季沙龙展出的一幅杰作，或者描述一幅相应的英国展览会上的作品，人们往往会使用一些肯定性的术语；而要描述塞尚的作品，我发现自己就像面对神圣现实的中世纪神秘主义者，不得不使用否定的术语。我首先得说它不是什么。塞尚不像当代最有天赋的艺术家那样，是装饰性的；他不是今天的艺术家称之为“有力”的类型——天知道某些今天的艺术家展示的是什么力量；他没有那种直接抓住一个理念并以某种强化手段将它栩栩如生地表达出来的才华；直到最后完成，他似乎才能领会他自己作品的主题；在他的表达背后仿佛总存在某种潜在之物，某种只要可能他就会一直想要抓住它的东西。一言以蔽之，他并不完美，而在许多当代作品中，人们却可以预期这种完美。许多当代画家拥有强大的自信力；塞尚却比任何人都没有自信。他总是小心翼翼地探测他的前路，要不是他的试探证明了在面对难以捉摸的主题时，他总有那么一股不顾一切的勇气的话，我们就只能说他是胆怯的了。要是我试着使用肯定性的术语，它们也还是一些有局限性的词儿。塞尚是如此谨慎，因羞于傲慢，他丝毫不想冒险发表一份一清二楚的宣言；他是如此谦逊，从不胆大妄为到轻信他习得的知识；无论在哪个阶段，他每一笔背后的确信都必须从自然那里赢得，除非听从这份经过反复思考而在内心滋长的确信的吩咐，否则从不落笔。就我所知，对他来说，构图最后的综合从来不会在瞬间完成；毋宁说，他以极度的小心趋向于它，追踪着它，仿佛一会儿从这个角度，一会儿又从那个角度来趋近它，总是担心一个不成熟的界定会从其整体的复杂性当中夺去某种东西。对他来说，综合乃是通往他永远在不断趋近而永远无法抵达的东西的渐近线；那就是现实，无法完全实现（realization）的现实。这至少是我试图努力勾勒出来的塞尚艺术的独特性质。不过，当人们这样谈论塞尚的时候，有必要解释一下所有这一切都只能指塞尚经过多年研究，经过不同方向的试验失败之后，他的风格发展所达到的高度——只能指塞尚在发现了他自己个性的时候。以上所论几乎不能适用于塞尚的青年时代。对那些认识他的人为我们提供的老年塞尚的画像，我们是如此熟悉，以至于不可避免地只以这样的形象来想象他。我们描绘他在艾克斯（Aix）隐居后的情形，不抱幻想，腼腆羞怯，生活在与世隔绝的无名状态中——尽管他这般害羞，但一旦老窝遭袭，他却能迅速突围——对他自己天才的伟力只有朦胧的意识，在公认的权威面前不可思议地谦卑，对他人的认可则表现出夸张的喜悦——所有这些我们是那么熟悉，它为我们提供了一张如此惊人的画像，以至于人们再难想象他年轻时是何等蔑视权威，有着怎样的地中海人的丰沛精力，对成功充满了自信，常常爆发出雄心万丈的坚定意志，却又常常为他对艺术至真至性的激情所吞没。这就是青年塞尚，一个从普罗旺斯前来征服巴黎的人，一个被认为是最年轻的艺术家里圈的“不良少年”。他对官方艺术的辛辣讽刺在艺术家工作室里不胫而走。他看上去是个最极端最无可救药的革命党人。在那样一个阶段，人们必须把他想象为一个自信心爆棚的人，一个言词激烈到常常自相矛盾的人，对那些未能识破激发他热烈而纯粹的激情的人们来说，他的言词或许仅仅是某种姿态。如果，我们在这一切之上再加上他两个最显著的特征——对任何身处此种情境的人来讲，这两点都有可能

《塞尚及其画风的发展》

构成最大的不幸——过分的敏感，这会使他在无情的批评面前无以自卫，以及，在再现他狂热的想象所引起的形象时那种平常能力的意外缺乏，那么，我们就能看到塞尚的处境意味着怎样的悲剧可能。他的作品为我们记录了这一悲剧的展开过程。他在生命的最后岁月中所创作的杰作早已预示了那不断增长的身后名望的最终凯旋。但是，这些作品之所以成为如此这般的杰作，却需要有一个能塑造他原始天赋的异乎寻常的环境。我认为，在这些条件中，人们应当特别强调他最初展出作品时所遭遇的失败这一因素在其生活中所扮演的角色。不妨设想一下，诸如《验尸》、《拉撒路》、《（暗杀）》之类的早期作品，要是被当时的艺术批评家称为天才之作，并由他们推向公众的话，人们或许能预测塞尚的事业将会不过尔尔，远远达不到他事实上达到的水平。以这些作品为序曲的开端，将会出现什么样的后续作品！我们也许会看到瑰丽宏大和野心勃勃的构图——在这种构图中，我们这位艺术家一定会沉溺于奢华的想象力之中，一如雨果式的（Hugoesque）辉煌壮丽，波德莱尔式的（Baudelairean）冷酷无情！第二章 没有皮肤的人然而，我们必须从这些揣测中抽身，来思考塞尚情感教育

（sentimental education）的初始阶段。塞尚孩提时代在艾克斯公立学校与年轻的爱弥尔·左拉（Emil Zola）建立了一种亲密无间的友谊关系，这一事实，也许比一般公认的还要重要。不管怎么说，这一事实为他的艺术发展生涯增添了某些生动活泼、栩栩如生的对比因素。我们从他们的回忆中得到了一幅惺惺相惜的画面：这两个南方小鬼是如何分享他们的凌云壮志以及献身于精神生活的激情岁月的。与但丁（Dante）一样，他们选择维吉尔（Virgil）作向导，只不过穿越的是他们自己的祖国。没有什么地方比艾克斯一带的风景更能抒发他们对风景画的古典情怀了：在烈日灼照下的岩石中，灌木丛吐露芬芳，冬青树迎风摇曳；正是这种古典情怀命中注定将使塞尚为现代世界重新加以创造，当然不是作为过去作品的回忆，而是作为一种全新和强有力的现实。于是，这两个孩子趁着假期逃离家园，日复一日地游荡在群山之间，彼此为他们怀揣的共同艺术梦想而激动。有可能更加早熟和外向的左拉是带头者；如果说在后来的岁月里他显示了何等不理解艺术灵感的主张，那么，人们只得去读他的作品全集，才能发现他最初的艺术观念的丰富性和开放性。当然，在这两位学生哥的梦想中没有什么粗俗或为人们特别感兴趣的地方。但是，他们的事业所勾画出来的曲线却明显对立。两人以同样的野心开始艺术生涯，一个迅速获得令人震惊的成功，举世闻名。另一个却陷于彻底的失败和默默无闻，要不是有幸继承了一份小小的资产，人们会猜测，将陷于绝对悲惨而贫穷的生活境地。达到极高地位的那一位变得越来越不像艺术家，倒日益成为一个暴发户，最后竟拜倒在公众及新闻媒体跟前。另一个却越来越强有力地成为艺术家，尽管在其生前籍籍无名，死后却几乎成了一个英雄人物。

《塞尚及其画风的发展》

媒体关注与评论

研究塞尚，里昂奈罗·文杜里（Lionello Venturi）的作品编目不可或缺，对他的评论和诠释，我则大大受惠于罗杰·弗莱《塞尚及其画风的发展》。——迈耶·夏皮罗 如果说趣味可以因一人而改变，那么这个人便是罗杰·弗莱。——肯尼思·克拉克 弗莱1910年首先拈出“后印象主义”一词涵盖塞尚和其他一些画家，17年后出版这部塞尚专论，又以原始性与巴洛克、古典与浪漫、色彩与素描等两极对立倾向揭示塞尚的风格发展，奠定了研究塞尚的中枢概念，成为理解这位大师的第一必读之作。——范景中

《塞尚及其画风的发展》

编辑推荐

《塞尚及其画风的发展》是罗杰·弗莱对塞尚艺术的经典研究，初版于1927年，它清晰，敏锐，具有高度的原创性，现在已被公认为这一领域的典范之作。

《塞尚及其画风的发展》

精彩短评

《塞尚及其画风的发展》

精彩书评

《塞尚及其画风的发展》

章节试读

1、《塞尚及其画风的发展》的笔记-第11页

现在我终于又开始仔细重读《塞尚及其画风的发展》了。第一次读的时候我极为激动，从中汲取了一堆概念，对自己的绘画创作和写作都颇有启发。但是这第二次，对某些句子反复地看，再反复地看图片的时候，我发现自己之前肯定没有看懂这些句子。

诸形状的结晶化完全而彻底。诸平面相互交织，彼此渗透，共同建立起一个画面，其复杂性却没有危及生动流畅的相互关系。塞尚的造型性观念与造型连续性观念不仅在此达到了顶峰，而且，他还以完美的自由控制着这一观念。

这种叙述的难懂之处就在于，它们“看起来”仿佛是好懂的。所有的词都很容易。这使得人很容易对它的意义轻轻放过。然后你回头对着画，大脑可能还是一片空白。

事实上，你得在脑子里装着这些言辞的同时对着画看，才能缓缓地发现，诸平面相互交织彼此渗透，究竟是如何巧妙地渗透的。这“复杂性”和相互关系的“生动流畅”，又是到了何等的高度。

如此更加感慨，如果没有弗莱，西方现代艺术史会是什么面目。如果没有他，塞尚还得等多少年才能成为塞尚啊。“趣味可以因一人而改变”，这句话弗莱的确当之无愧。

喜欢塞尚其实已经好几年了，因其沉静耐看，一直用来当电脑桌面背景……现在也是。那种“浑厚华滋”，稳定、永恒的气质，使得我早早开始偏爱他超过梵高。这种从梵高到塞尚的转向，或许暗示个性渐渐成熟。但是我当时看到的仍然只是其完美的配色，表面的气质情感。塞尚的情感是更深厚、包容、却丝毫不逊于梵高之炽烈强度的热情。

这自然和他们的创作年龄也有一点关系。年轻的塞尚作品看起来也颇为急迫鲁莽，并不比年轻的梵高更醇厚。

2、《塞尚及其画风的发展》的笔记-全书

塞尚的抗争

——《塞尚及其画风发展》读书笔记

这一周我所阅读的是英国著名艺术史家和艺术批评家罗杰·弗莱（Roger Fry, 1866-1934）于1927年写成的《塞尚及其画风发展》（Cézanne: A Study of His Development），这是公认弗莱最重要的著作。通过这本书，我们可以了解到塞尚如何从一名默默无闻的画家，成长为后印象主义的代表人物，并被后世称作“现代主义之父”。弗莱把塞尚画风的发展划分为五个时期：分别是青年时期（1872年前）、印象派时期（1873-1877）、成熟时期（1877-1885）、晚年时期（1885-十九世纪90年代末）和最后时期（十九世纪90年代末-二十世纪初）。他揭示了塞尚通过把自己限定在数个绘画类型（静物、风景、肖像等）来最终加以解决的主题的逐步变化。

美国学者维切尔（Beverly H. Twitchell）认为弗莱的文本有一个总的模式：“先是引入一个时期，研究每个画种的代表作品，然后是结论，或是过渡到下一个时期。以这种方式，弗莱就能够在一个广阔的范围内追逐塞尚风格与主题的精细化过程，又能通过严格的形式分析对个别作品进行细致的解读。”我同意这个评价，但我仍有疑惑。实际上弗莱作出的划分并不是一清二楚，以至于出现了多种不同的解读。除了弗莱，其他评论家如夏皮罗（Meyer Schapiro）也作出过不同的划分。既然塞尚之画风被划

《塞尚及其画风的发展》

出了数个分期，那么分期的标准又是什么？但即使分期划分各有差异，塞尚画风发展有几点还是比较明确的：1.1872年前为早期或青年时期；2.1873年进入印象派时期，并逐渐走向成熟；3.十九世纪90年代末走向最后时期。

终其一生，塞尚都没有怎么离开过法国，他一直在学习和尝试，他就好像科学界的“科学怪人”一样埋头创作，不同的时期，他都在用不同的方式来对抗某种东西，以调和艺术与自然之间的平行。与其说他是一位随心所欲的天真的艺术家，不如说他是一名谨慎、谦逊的实验者，“无论在哪个阶段，他每一笔背后的确信都必须从自然那里赢得，除非听从这份经过反复思考而在内心滋长的确信的吩咐，否则从不落笔。”[罗杰·弗莱：《塞尚及其画风的发展》，沈语冰译，第7页，广西师范大学出版社，2009年。]

自发对抗

青年时期的塞尚内心充满了幻想和浪漫，面对宏大而壮观的巴洛克，他感到十分的痴迷。他渴望通过学习巴洛克大师的手法来实现他的内心映像，一种富有想象力的诗意观念。然而弗莱认为，此时的塞尚“自己也不得不承认他在诗意观念的孕育以及将它们转化为融贯的造型形象方面，并不拥有特殊的天赋”[同1，第27页。]。最大的一个原因可能在于他无法给予他想象中的人物一种充分写实的形象，弗莱在这里以《宴会》(The Banquet)为例子，作了一长篇的分析。他认为塞尚的这幅画画得很糟糕[当然，这个观点可能过于主观，不论是后来的艺术史家，还是普通的观众，都为塞尚早期的作品“平反”，认为它们富有价值，尤其是在主题和风格的创造性方面。]，主要体现在画面失真以及人物比例还有肤浅粗糙的构图等方面，我观察了原作的图片，可能因为图片也相当的模糊，我无法完全看到弗莱所指出的细节之处。但我在弗莱的引导下用吹毛求疵的眼光来看，确实必须承认整个画面——相比起如鲁本斯这一类优秀的巴洛克艺术——是有一种怪诞和不和谐的感觉，说得口语化一点，便是觉得塞尚不是这方面的料子。不过，从另外一个角度来看，这幅画，也跟与它同时期的一些作品如《拉撒路》、《验尸》、《巴夏》等一样，给人一种稚嫩的创意感，如果不是知道塞尚正在苦心经营，可能会以为他是在信笔涂鸦，故意将画面营造得怪诞惊慌。弗莱认为塞尚缺乏巴洛克时期大师们教给他的弟子们的知识，所以前者在构图方面仍然是原始的。

很快，他便找到了对抗巴洛克的方式，这体现在他早期的肖像画之中。也许他并不是有意要抗争的，因为肖像画让他不得不沉下心来观察在他面前的对象。这样一来，他似乎忘掉了巴洛克。我很喜欢他的《画家阿希尔·埃姆佩雷尔的肖像》(Portrait of Achille l'Emperaire)。我暂时撇开弗莱的描述去观察画面：这位画家端坐在碎花布的沙发上，他巨大的脑袋歪向一边，眼神呆滞无神，相比之下身躯显得瘦弱不堪，一双苍白瘦削的手，整个人物透出一股病态。背景是深沉的蓝黑色，椅子和衣服都是灰蓝色系，只有衣领和裤子有一点暖红的色泽，总的来说是忧郁的调子。构图基本上呈对称地面向观众，除了他的身体动作稍微显出变化之外，只有模特儿的眼神将我们的注意力从简单的构图上引开。弗莱告诉我，这幅画的构图有着跟拜占庭圣像画一样的单纯和严肃。但尽管如此，我仍旧能够感受到它有很多与中世纪绘画不同的特质，譬如自由的笔触和挥霍的厚涂，他的色彩的暗沉也并非出于庄严而是出于对气氛的营造，我没有为它想起拜占庭，却想起了中国的写意人物画。我认为塞尚的内心仍有诗意，只是他开始换着法子来表达，而这一次显然比之前的方式更为恰当。

这是塞尚画风发展里的第一次抗争，但他也许仅是自发对抗，塞尚巴洛克绘画里不和谐的声音“为我们昭示了塞尚天才的一个最重要特征，那就是他内心视觉借以从其心智中呈现出来的巴洛克式的扭曲和回旋，与他赋予真实生活场景的那种极端简化、原始或几乎拜占庭式的诠释之间的斗争”[同1，第29页。]。这位天才画家在寻找自己的个人风格路上走了颇为漫长的旅途。如果说早年崇拜巴洛克的塞尚还不知道什么才是适合他自己的风格，那么逐渐走向成熟的他，必定也是逐渐走向了对自己的理解。

自觉对抗

1873年起塞尚于瓦兹河畔的奥维尔(Auvers-sur-Oise)度过，早年的塞尚心里充满了对诗意画的崇拜，而从现在开始，他将要与自己的理想作抗争。“对抗自己”一直贯穿了塞尚的艺术生涯，但从前他是不经意为之的，如今他则自觉收敛起自己的冲天壮志，用耐心而专注的眼睛去观察实际生活。这是他艺术人格发展的关键一步。

弗莱给塞尚以及凡高和高更赋予了“后印象主义”的称号。我认为这个说法很有意思，因为它肯定了

《塞尚及其画风的发展》

塞尚等与印象派不可分割的关系，又表明了他们与印象派有所区别。

此时此地，塞尚遇上了毕沙罗(Camille Pissaro)。毕沙罗比塞尚年长九岁，在塞尚遇到他的时候（1873年），四十多岁的毕沙罗对于绘画早已经有了自己的一套，他教会了塞尚如何直面现实，充满耐心，循序渐进地展开绘画。观察毕沙罗的写生，不论是1871年的The Woods at Marly里斑斑点点的光和树叶交织成的和谐画面或是1884年的The Church at Eragny里细致的笔触有序地构成的宁静图景，都可以发现他教给塞尚的理念：“一切都经过事先推算，画家以自觉方法和严格预防向前推进，一步接一步，一笔跟一笔，直到达到预想中的、清晰可见的目的。[同1，第76页。]”

这时的塞尚，逐渐将视野转向可见世界的母题，而且他的狂放和鲁莽的性格得以收敛之后，他的追求已经不可能止步在印象派这里了。从这里取得所需，再到与之抗争，这不得不说是塞尚最聪明的地方。因为印象派的严格教条与他热烈的天性有所冲突，最关键的是，印象主义毕竟只是自然主义的终极发展。[贡布里希：《艺术的故事》，广西美术出版社，2008年。第536页写道“印象主义者的艺术目标跟文艺复兴时期发现自然以来建立的艺术传统并无二致。他们也想把自然画成我们看见的样子……事实上，直到印象主义，才完全征服了自然，呈现在画家眼前的东西才样样可以作为绘画的母题，现实世界的各个方面才都成为值得艺术家研究的对象”。]弗莱认为，塞尚心中的知性(intellect)使他不可能满足于印象主义。他的抗争体现在，他终将超越印象派，寻找自然背后，形式所能负载的更多的美感。

所以不难发现，在告别印象派的风格之后，塞尚转向了静物画的构想。在塞尚成熟的风景画和人物画之前，他被称为一个静物画家。事实上，时至今日，塞尚的静物画依然有着影响力，它们出现在各式各样的画册的封面之上，以至于我们对它们是如此的熟悉。塞尚的静物画即使到了今天看来，仍然具有一丝蔑视权威的感觉。因为它们虽然具备了具象的元素，但看起来是如此不像现实中的东西。

经过了印象派时期，塞尚已经不满足于对现实世界的描绘和再现，但和青年时期他急于要展现内心的诗意不同的是，他学会了仔细观察、认真推敲，以新的方式来表现他所认识的现实世界。这一时期，他的作品里出现了大量的静物画，枯燥而无变化的静物陪伴着这一位已经变得谦卑的艺术家，他能够赋予他们新的生命和品质——以结构、造型、色彩作为媒介。他所看到的不仅是他所看到的东西本身，还有在他内心世界酝酿过、了解过而重新出现的形象。他对静物元素进行变形，但并非把握不到位导致比例失调，而是为了让整个画面看起来更和谐。我想这也使他的画面更有意境，这与卡拉瓦乔的《水果盘》那种精确的再现已经不一样了，塞尚无非想告诉观众的是，他对形式有着高度的敏感性，通过他的表现，他能够让这些已经被看厌了的寂寥的瓜果杯碟焕发新的神采。

弗莱给我们分析了塞尚著名的画作《高脚果盘》(Compotier)，画于1879-80年左右。弗莱在此章有大量的分析，为了佐证这种风格，我找到了一些同时期的静物画进行对照。画于1877-1879年间的Still Life with Open Drawer[没有找到准确的中文译名，因此直接用英文名标注。]就与前者有许多相似之处：细小的笔触严格平行、颜料丰富稠密且相当有质感、色彩饱和坚实、对物象刻意为之的变形等。这证实了塞尚此时已经有意识地运用严谨的形式和手法来对抗运动强烈的巴洛克和支离破碎的印象派。这是他在这个时期特有的作风，因为可见晚年的静物画则有所不同，The Basket of Apples(1890-1894)。同前者一样，这幅静物画也有细小的笔触，但稍微比《高脚果盘》要少一些整齐的排布，而更多地使用了涂抹。

静物画创作给了塞尚很好的机会去探索色彩和结构的整体性，因此他在肖像画和风景画也取得了进展。

他的肖像画通过轮廓线和立体造型技巧表达出一种不同于早期奢华的传神与细腻，色彩的和谐仍然是他的长处，通过对色彩的处理，他作品“每一个画面都在根据新近领会的视觉原理而运动，画面上却并没有出现凌乱的情况，固有色还是固有色，对象也有其彻底的现实性”[同1，第127页。]，来解决了解决了将印象主义的材料和风格本质的完美结构组织中和起来的问题。

而在风景画方面，他对抗纯粹印象主义中不稳定、容易迷失的朦胧更加明显。他眼中的景物不再是简单的光影印象，而是被还原为纯粹的空间和体积元素，“在这个被简化的世界里，这些元素得到了艺术家感性反应中的知性成分的完美重组，并获得了逻辑的一致性”[同1，第134页。]。

成熟期到晚年时期的塞尚热衷于对同一个主题的反复探索。最明显的例子是肖像画创作方面的“玩纸牌者”和风景画方面的“圣维克多山”，塞尚赋予了它们纪念碑式的品格。《玩纸牌者》(The Cardplayers)[指的是佩莱伦旧藏版本的《玩纸牌者》，画于1890-1892年，134x181cm，现为私人收藏。]构图极度简单，两个侧面的人像对称分布在画面的中轴线上；《圣维克多山》[这幅画的版本为画

《塞尚及其画风的发展》

于1888-1890年，73x92cm，美国巴恩斯基金会藏。]（Mt.Ste.Victoire）则更为简单，山体的三角造型居中，除此以外画面没有太多戏剧化的地方。但这两幅画以及与它们题材一致的数张作品中，都能够看出塞尚自由地运用色彩，使简洁的画面闪现出该有的宁静或生动。

回归内心世界

晚年的塞尚终于找到了自然平行的和谐以后，他“再度痴迷于自己先天地创作一种能直接体现他内心生活情感的图画的古老梦想”[同1，第189页。]，但塞尚这一次已经无需对抗外部世界给他带来的冲击，他已经有了足够的经验，在他稳定的艺术人格里面，去对抗年迈的自己。如果说早年他是想成为别人的话，到了晚年的他只是想做塞尚自己。

《大浴女》是此阶段的一幅代表作。它画于1898-1905年，尺寸巨大，此时的塞尚已经走到了人生的最后几年。虽然这幅画让人感觉到塞尚的裸体人物仍旧是他的弱点，但他已经能够直面自己的不足，随心所欲而不逾矩，造型更为简练概括，线条更为流畅自如，最重要的是他扬长避短，利用丰富的颜色赋予整个画面欢快和明亮的情调。天蓝色的天穹让人感到十分和谐和愉悦，我们或许会忘掉塞尚是在创作一幅人物画，这里的人物也有如静物和风景一样天然的凝重。塞尚最终实现了他的理想，将艺术塑造为自然平行之和谐。途中经过了很的抗争，到最后他所展现出来的并非追求完美，而是欣然接受。正如《晚年风景画：圣维克多山》译者注释的最后一段总结道：

塞尚从一开始就想抛开一切外部的实际视觉材料，而单纯凭借其内心视觉，“先天地”创作图画。中年的塞尚，在经过毕沙罗的教导后，接受了外部视觉，这可以说是对其早期绘画观念的一次否定，然而在其晚年，塞尚似乎又回到了不顾外部现实的创意画的观念。但显然地，这不是一个简单的回归，而是某种意义上的否定之否定：因为正如弗莱所说，塞尚似乎实现了早年夙愿，却是靠了与早年完全不同的路线：那就是接受现象，同化现象。[同1，第181页。]

3、《塞尚及其画风的发展》的笔记-第159页

首先，我们所说的感性是什么意思？它对我们有何意义？我们可以做一个简单的试验，就是在一道借助直尺画的直线，与一条徒手线之间进行一下比较。直尺线纯粹是机械的，而且正如我们所说的是无感性的。而任何徒手线必定会展示书写者的神经机制所独有的某种个性。这是由人手所划出并由大脑所指引的姿势的曲线，而这一曲线至少从理论上可以向我们揭示：第一，艺术家神经控制能力的某种信息；第二，他的习惯性神经状况的某种东西；最后，在作出那个姿势的瞬间他的心智的某种状态。而直尺线除了两点之间最近距离这一机械的概念外，什么也不能表达.....但是，如果我们像观看艺术品那样观看一条徒手线，那么它就会告诉我们某种我们称之为艺术家的感性的东西。

艺术家表达感性的两种方式：一种是通过构图，通过对构成整体的各个局部的安排与比例来加以表达的情感；另一种是艺术家通过执行那个构图（赋予那个构图以具体形式，或赋形）而加以表达的情感.....我们可以将艺术家的一种情感叫做组织的情感，或指导一种构图的总关系，亦即不同部分的呼应与对比的能力。而将另一种情感叫做其构图（或赋性）的质感（或肌理感）。现在的艺术家们无一例外的谈到艺术品的肌理时会用上感性一词。他们认为艺术家的感性可以通过他的线条的特殊品质，他的调子与色彩间的关系，以及他对画面的处理来加以揭示。这里感性一词与敏感（灵敏）非常相近。我们说一件乐器非常灵敏，当它对状况的细微变化都能作出反应的时候。说一杆秤非常灵敏，当它对极微弱的重量也能作出反应的时候。一只温度计非常灵敏，当它能记录气温微小变化的时候。如此等等。同理我们也可以说一位艺术家的线条非常敏感，当它能够记录极微妙的形式变化的时候，当它能拥有极大变化能力的时候.....但是感性这个概念与对于变化的单纯敏感相比，意味着更多的东西。它还意味着，比方说，一条轮廓线表明了某种微妙的变化贯穿始终，它必须拥有某种恒常或一贯的品质，它的变化并不是随机的或偶然的，在其变化背后有某个不变的原则，等等。他是有节奏的——会不断地重复出现类似的、尽管不是同一的序列。

4、《塞尚及其画风的发展》的笔记--

《塞尚及其画风的发展》

无疑，这样一种作为有揭示作用的造型元素的色彩观念远不是新颖的。莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）不仅早已注意到一个对象在不同方向的平面上，会具有不同的色彩效果，而且还做出了科学的解释。印象主义绘画早已存在于达·芬奇的理论中，如果说尚未存在于画布上的话。“然而，在大多数情况下，艺术家们都不太重视这一现象，都喜欢用别的方法来暗示对象的造型性。所以，对大多数艺术爱好者来说，印象派所揭示的真理似乎是一个精神错乱的悖论。到了真正的印象派画家，到了塞尚在奥维尔的同伴，例如吉约曼（Guillaumin）⁵和毕沙罗那里，那些与平面的运动相呼应的色彩变化才得到强有力的表达。不过，他们更多地关注如何抓住丰富多彩的视觉马赛克的全部复杂性，而不是孤立并强调总的复合体当中那些能够唤起造型形式的暗示。他们寻求在画布上编织他们的眼睛已经学会从大自然中感知到的色彩连续织体。但这种目标完全不能满足像塞尚这样的艺术家。他的知性注定要寻求分节（ations）⁶。为了处理自然的连续性，它必须被看作不连续的；没有组织，没有分节，知性就没有杠杆。只有到了塞尚这儿，知性一或者，更确切地说，他的感性反应中的知性成分一才提出其充分的权利主张。对那些主要目的就是在画布表面上组织其构图的装饰性画家来说，这并不构成难题，相反倒是一种优势；而对那些造型结构意味着一切的画家来说，这问题就严重了。对他们而言，轮廓立刻成为一种令人着迷的东西，也是一个可怕的东西。人们可以在塞尚的素描中发现这点。他几乎总是用一些平行的笔触来重复勾勒轮廓线，仿佛要避免予人一种过于确定和咄咄逼人的感觉，而且为了表明在这样一个视点存在着的一系列越来越短缩的平面。他不得不放弃线描画家的品格。令波提切利和安格尔着迷的轮廓线的那种和谐魅力，对他来说并无吸引力。这里再次体现了他与伦勃朗之间的亲和性。关于塞尚习用的笔触与其所绘对象的轮廓之间的关系，学者有不同的观察。例如，贝纳·顿斯坦就认为塞尚的笔触与笔下轮廓是有关系的，而且是一种素描关系：“莫奈和毕沙罗的典型笔触是像逗点般的小点，对于塞尚来说，除了单纯作为堆砌一个面或表示一种色彩变化的‘砖头’时以外，他的笔触都更具素描性质，都有明确的方向。在他的画面上，各个笔触相互联系，交织成为一个网络：有些笔触的方向与其他笔触连接起来，或与其他笔触形成“韵律”，有些则沿相反的方向运动（贝纳·顿斯坦、约翰·雷华德：《印象派绘画大师》，第77页。）这一观察正好与弗莱相反。当然，顿斯坦是就塞尚绘画的一般情形而言，弗莱则特指《高脚果盘》一画而论。对塞尚绘画及马蒂斯艺术的分析，将是饶有趣味的。弗莱认为马蒂斯不仅是一种新的的自然主义（按：弗莱的“自然主义”与通常所说者完全不同）的现代诠释者，而且还是“绘画的双重性质”的最佳体现者。他说：“马蒂斯拥有处理扁平的正面色彩体块的秘诀，因此，它们尽管明显的是扁平的，并且粗暴地嵌入画布表面，却能在观者的头脑中引发精确的后缩效果——它们以平面的形式保持在经过理想化的绘画空间中。”从马蒂斯“对造型形式的系统理解中——这种理解是通过对自然的直理茶得的一产生了一种特殊的能力，既能暗示体块，又能暗示画面上的空间。如果按年代来排列他的作品，我们就会发现他的材料是成比例地变得越来越不像厚涂法，笔触变得越来越呈流体和透明，越来越像水彩画。变化是渐进的，但还不是有规律到可以据此来为任何既定的作品系年。有时候他会回到旧有的厚涂法，但在通向19世纪末时，薄绘法当然占据了主导地位。19世纪最后十年，我们的艺术家创作了某些最著名的杰作。如果说，人们不时地要为塞尚失去了那种创造瓷釉般颜料层的强有力的感性而感到遗憾的话，那么，无可否认的是，这种“水彩画法”给予他情感的嬉戏以更大的自由。现在，他能够——这部分地也是改变方法的缘故——更加直接地实现他的综合，而无需经常修改和重复，也无需使用众多的颜料层。事实上，综合似乎更加牢固地为其想象力所掌握，因而也更加直接地得到外化，并产生了一种越发难于捉摸的色调变化。德斯汀得出结论说：“19世纪末，塞尚并不是唯一一个以色彩与音乐之间的相似来进行思考的人。象征主义者的信念中就包括了万物应和的观念，对他们而言，这一预言正在刚刚兴起的抽象艺术中得到验证他们将色彩的自由（一如音乐），不管是作为构成的色彩还是作为韵律的色彩，都视为艺术创造过程中一种重要的新自由。马拉美通过打散句子，运用不同的印刷效果，以及仅仅为了韵律而采纳词语，打破了诗歌的原有规则；他的作品像音乐一样，在一个深层的水平上进入人类的意识，且不能完全为理性官能所理解。我们并不知道塞尚是否与象征主义诗人有密切的接触。他或许在马奈家里遇到过马拉美和于斯曼（Huysmans）。不过，不管怎么说，塞尚与文学象征主义显而易见同根同源，其亲缘性可以从塞尚的艺术中见出。”在里德看来，塞尚的解决之道在于知觉与结构的融合。塞尚的意图“是要创造一种与自然秩序相应的艺术秩序，独立于他自己混乱的感觉。渐渐地，这样一种艺术秩序拥有了它自己的生命和逻辑……”在解释塞尚的作品里，里德祖述弗莱的形式分析，讨论他的“调整”，结构对“色面”和“色域”的依赖。

《塞尚及其画风的发展》

《塞尚及其画风的发展》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:www.tushu111.com