

偉大的魔法師：試析狄德羅評論夏爾丹靜物畫

高文萱

一直以來討論法國藝術評論時，狄德羅的沙龍評論（*Salons*）總被公認為是十分重要的代表性作品，自 1759 年開始寫作沙龍評論，一直到 1781 年寫完最後一篇，其間記錄了歷時二十二年共九次的沙龍展覽。¹其寫作的對象從高貴的敘述畫，到肖像畫、風景畫、風俗畫及靜物畫等等，涵蓋了各個不同畫種的藝術作品，不僅呈現當時法國活躍的藝術活動概況，也被視為藝術評論重要開創者之一。其中，針對夏爾丹的評論；特別是靜物畫的評論，被視為是其中質量俱佳的重要代表作品，也是觀察其評論重要性的一大指標。Wrigley 曾指出研究藝術批評，事實上是在檢視決定藝術創作本質的物質與論述基礎中的一個重要要素。姑且不論批評家與藝術家是否有私人的互動，批評的文本本身對於藝術家知覺其作品意義或強化自身對此意義的瞭解，兩者間的確有密切的關係²。而本文在此便試圖處理狄德羅對夏爾丹靜物畫作品的評論，文章略分為五個部份，首先略加介紹狄德羅沙龍評論的寫作背景，接著進一步分析評論的內容，分為三個層次討論，最後則是結論。希望藉由這篇文章粗淺的探討，觀察狄德羅如何回應夏爾丹的藝術，以呈現出有別於其人文學者傳統的新審美語言與感知。

一、沙龍評論背景

十八世紀中學院重新開設沙龍展，並由此開啓一連串蓬勃的公眾藝術活動。在當時官方負責重設沙龍展的負責人財政官員歐瑞（Philibert Orry）的觀念中，沙龍展舉辦的意義在於提供公眾評比每年度的藝術生產品。³歐瑞的觀點正指出了十八世紀，乃至十八世紀之後在討論藝術時的一個重要觀點：「藝術必須仰賴公眾審查」，當時著名的人文學者兼藝評家拉封（La Font de Saint-Yenne）在其 *Reflection on Some Cause of the Current State of Painting in France* 中便曾提出類似看法：「只有在那些藝術家毫無關係，公正而可信的公眾參與者口中，我們方能聽到真實的語言。」⁴而隨著沙龍展的設置成為常態，社會上也開始出現為數眾多的繪畫論述，從事繪畫論述的作者除了富有知識及涵養的愛好者和文學家，如 Laugier、Sainte-Palaye、Caylus、Bachaumont 等人之外，街頭巷尾也出現了大量的匿名小冊子（livret）。前者提供沙龍群眾一些博學而

¹ 分別是 1759、1761、1763、1765、1767、1769、1771、1775、1781 年。

² 參見 Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration* 一書的序論。

³ Crow, Thomas, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven: Yale University Press, 1985, pp. 5-6.

⁴ 同前註。

有見地的欣賞指導，後者則在街頭巷尾流傳，成為大眾茶餘飯後的閒聊話題。這些批評活動發展蓬勃，之後甚至在巴黎形成由出版事業及消費者為主的社群，並將藝術事業帶入巴黎人的公眾生活與公共論述之中⁵。

雖然沙龍展的定期開辦，帶來許多對於藝術的討論，但總體觀之，十八世紀時剛開始萌芽的藝術評論，文風各異。而經由藝術愛好者的努力，這些評論的質與量使得十八世紀成為現代藝術評論的源頭。此外，若先不論當時紛雜的街頭巷議，單只討論學院愛好者如拉封等人的觀點，基本上這些評論仍以學院畫種分類的價值體系為依歸，根據畫種高低的原則討論畫家與畫作。就在這樣蓬勃發展、但尚未臻成熟的環境中，狄德羅開始從事藝術批評工作。因此，在藝術評論的標準與語言都尚未開發的當時，他所面對到的問題是語言的問題及觀點的問題，前者牽涉到評論的語言，後者則是處理評論的標準。

狄德羅的沙龍評論是受格林（Grimm）邀請，於其主編的《文學通訊》（*Correspondance littéraire*）上定期發表對於沙龍展覽上藝術品的評論。這個刊物的訂閱者來自歐洲各地，多半無法親眼得見沙龍展展出的藝術品，因此，狄德羅的工作便是代替這些訂閱者的眼睛，在沙龍評論中呈現展覽與作品狀況，讓訂閱者知道哪些作品值得收藏。沙龍評論寫作的背景及目的深深影響狄德羅寫作的方式。也因為訂閱者無法親眼觀賞展覽，故狄德羅可以自由選擇展覽中他認為重要的作品加以評論；而評論的內容根據訂閱者的要求，必須兼具兩個重點，即除了描述作品之外，也同時需要做出智性批評。如他在 1765 年沙龍評論中的自述：

我會為您描述作品，並在描述中將加入一些想像及品味，您將能夠想像這些畫作的空間，並在想像中安置畫作中的物件，一如我們在畫布上所見；而為了幫助您做出對於作品的判斷（批評或讚美），我會加入些許我對於畫作、雕塑、版畫及建築的思考，為各位呈現沙龍展。⁶

至於文風方面，沙龍評論主要是以書信形式寫成，全篇瀟灑著一種親密而輕鬆的語調。所呈現的語言風格十分富有變化，充滿個人風格濃厚的用語；有時十分注意修辭，有時則使用口語；文章中既會出現如電報般簡潔的敘述方式，也有自由自在的漫談語調⁷。

在內容方面，狄德羅的沙龍評論是在編撰完百科全書後開始著手，相較於評論，百科全書所要求的是系統化的知識以及明晰的語言，與評論為了表達審美以及感官印象所要求的描述式語言基本上有著很大的差異。以狄德羅來說，他自身一開始對於藝術並非十分瞭解，是位自學而成的評論者。同時，他的評論活動也是針對同樣不具任何專業的一般讀者（觀眾），而相較於這些觀眾，此時的狄德羅事實上所具有的藝術知

⁵ Crow, 前引書 p. 60.

⁶ 參見 Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, London: Oxford University Press, 1975, vol II, 1765, p. 59.

⁷ 參見 Diderot on Art I: *The Salon of 1765 and Notes on Painting*, p. xxii.

識及批評工具也並不多。在英文版狄德羅沙龍評論的選集 *Diderot on Art* 中，Crow 便曾在序言裡指出，狄德羅的評論不只為訂閱的客戶所作，同時也是為自己而作。從他的沙龍評論中，的確可以發現狄德羅試圖呈現出他所理解的藝術⁸。他自己曾經說過：

我分析作品，且終於懂得關於自然的真相及優異的構圖方法；從中我掌握到光影的魔法，逐漸熟悉色彩，並對畫面的實質產生感動。我反覆思量所有所見所聞的事物，並逐漸掌握原本說得順口但卻概念模糊的藝術術語，如整體，多樣性，對比，均衡，畫面配置及構圖，特質及表現等等的意義。⁹

對於狄德羅來說，撰寫藝術批評的過程，同時也是學習理解藝術作品的重要途徑。絕大多數關於狄德羅評論的研究皆指出，試圖從狄德羅的沙龍評論，及其他關於藝術的寫作中尋找出一致的美學品味，幾乎是一件不可能的事¹⁰。若嘗試分析狄德羅對於風俗畫，歷史畫及靜物畫的評論，將會發現它們幾乎是完全彼此相互矛盾。因此，正如狄德羅自己所說的，他藉由分析這些作品「逐漸」熟悉一些「批評」時所用的詞彙，對他來說，對藝術的理解與批評活動是同時進行的。另一方面，因為此時並無任何已確立並廣泛使用的藝術批評詞彙可供狄德羅，或者其他作家在向大眾談論藝術時使用，因此，狄德羅的評論無疑地帶有嘗試的面向，這一點可以部份解釋為何他的評論常常自相矛盾。

再者，狄德羅本身承襲自人文學者的藝術理論，它的評論內容大致回應以此傳統作為區分標準的畫種分類，在諸多畫種中他還是最擅長評論敘述畫。在敘述畫中，畫家經常於畫面上採用高度張力的策略；例如對於畫面中元素的綜合性安排；誇張地強調某些部份以控制眼睛在畫面上的動作等等，藉由掌握眼睛關注畫面的順序與重心，確定畫面能適當地傳達畫家的訊息。深受學院理論影響的文人十分熟悉此類繪畫策略，狄德羅對於運用此原則自然也駕輕就熟；另一方面，敘述性繪畫中傳達的道德意涵，也十分為狄德羅所重視，這點亦是狄德羅多半討論敘述性繪畫的原因之一¹¹。至於那些他無法注入敘述性語言的作品，例如靜物畫等，他則多半處理得不太好，且狄德羅對於非敘述性繪畫，如風俗畫與靜物畫等，評價也不高。但在這些作品中，他對於夏爾丹作品的興趣及討論是少數的例外，夏爾丹也是狄德羅唯一一位始終保持高度興趣的靜物畫家¹²。

不同的畫種所需要的批評標準是否一致？狄德羅的沙龍評論或許是尋找這個解答的好材料，閱讀狄德羅的評論，的確可以從中感覺到他的掙扎及多變而矛盾的喜好。此外，雖然文中並未明說，但狄德羅在評論中，曾多次談到夏爾丹對他的啟發，也經

⁸ 見 Goodman, *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, p. xvii.

⁹ *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, p. 1.

¹⁰ 參見 McCoubrey, *Studies in French Still-Life Painting, Theory and Criticism*, p. 70.

¹¹ 對於承襲自義大利人文傳統的歷史畫來說，有人存在，有故事的繪畫才有意義。歷史畫的創作最重要的是以畫家對畫作的創發（如何安排畫面，說故事）傳達意義與道德教化。

¹² 參見 McCoubrey, *Studies in French Still-Life Painting, Theory and Criticism*, p. 75.

常引述夏爾丹對藝術的意見，因此，我們有理由認為夏爾丹或多或少影響了他對於藝術的看法¹³。

前面已簡單介紹沙龍評論的寫作背景，而為了觀察前面提及的夏爾丹的「特殊性」與狄德羅自言的「轉變」所在，本文從狄德羅評論中整理出幾個主題，並參酌時間順序作為鋪陳的軸線，討論狄德羅從 1759 年到 1769 年，六次沙龍展間對於夏爾丹作品的評論¹⁴。這些議題將分別歸入三個層次加以討論，分別是狄德羅認為靜物畫再現自然的原則為何；而他又如何理解靜物畫的再現對象：「自然」；以及他對主導此再現原則的看法，這點牽涉到他如何評價並理解畫家技法。透過這三個層次的分析，本文除了希望呈現狄德羅如何理解夏爾丹作品的特質及其價值外，也進一步分析其解讀的意義所在。然而，關於狄德羅觀點背後的價值體系，限於篇幅，只能大略提及而無法深入探究。

二、狄德羅論逼真的幻象：靜物畫中再現的原則

狄德羅將夏爾丹視為其從事自學評論過程中的良師益友，這點充分顯示在狄德羅的言談之間。而這位勤勉的自學者在面對他所不熟悉，或者應該說是到此時為止，幾乎所有評論者都不甚熟悉的靜物畫時，反應為何？他在 1763 年的沙龍評論中談到：

為了要觀看其他人的作品，我似乎需要另外準備一副眼睛，而看夏爾丹的作品，我只需要保有自然給予我的眼睛，並好好使用。¹⁵

在這段評論中狄德羅談到了一點：訓練過的眼睛與自然之眼，這種需要不同「眼睛」的聲明，指的正是觀看不同畫種需要不同能力，這個說法同時也暗示不同畫種間相異的審美趣味。在這裡他所談到的「其他作品」就是歷史畫。觀看歷史畫，或說敘述畫的目的是為了理解畫中傳達的意義，而觀者必須具備「受過訓練的眼睛」，富有歷史與文學涵養，並且熟知古典文本方能「懂得」觀看歷史畫。狄德羅在此則提出相反的要求，指出觀看夏爾丹的作品（風俗畫及靜物畫）需要一個與敘事畫不同的觀看角度與能力。則此能力為何？若繪畫並不傳達知識及意義，那麼觀眾該如何觀看夏爾丹的作品？自然之眼從畫中看到的是什麼¹⁶？

1. 借用敘述畫標準

¹³ 舉例而言，可參見於 Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, London: Oxford University Press, 1975, vol II, 1765 中給 Grimm 的信件, pp. 57-59.

¹⁴ 夏爾丹在 1769 年時展出一幅靜物畫，1771 年展出仿浮雕的單色畫，而於死前的 1775 年沙龍展，也僅展出兩幅粉彩畫。因此狄德羅對於夏爾丹的評論活動，大多集中在 1759、1761、1763、1765、1767 這幾次沙龍展。

¹⁵ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1763, p. 222.

¹⁶ 有趣的是，狄德羅雖然在這裡（1763 年的沙龍評論）談到自然之眼的觀看，但在 1765 及 1767 年的評論中，卻又出現不太一樣的說法，這點將會放在後面的小節中加以討論。參見 *Salons II*、*III* 冊。

回到狄德羅最早的沙龍評論，我們先來看他在 1759 年的幾段評論，他首先談到夏爾丹的風俗畫：

他在處理小巧的人物上，也有一種同樣宏大的風格，就好像這些人物十分高大雄偉。這種宏大的作法與畫布的畫幅及物件的大小無關。簡言之，你可以任意縮小一幅拉斐爾（Raphael）的聖家庭，但完全不會因此而破壞了風格的宏偉。¹⁷

狄德羅在此以「宏大」（Largeur）來描述夏爾丹作畫的手法，他說道，這種宏大與畫幅及物件大小無關，而是一種風格的雄偉。但在此引人好奇的是，狄德羅所談的宏偉風格真的存在夏爾丹的作品中嗎？換句話說，狄德羅在此的批評是否合宜呢？在這段評論中，狄德羅引用了學院中對於歷史畫的批評概念及詞彙，除了宏大一詞外，文末還拿拉斐爾的聖家庭與夏爾丹的風俗畫相提並論；筆者認為，這種作法比較屬於概念的借用，並非出自對於夏爾丹風格的直接觀察¹⁸。這種借用除了反映出整體狀況在批評詞彙的缺乏外，也可印證狄德羅前面的自述：他在一開始從事評論工作時，的確尚在摸索繪畫的複雜性，同時發展相關的概念及詞彙。也因此早期評論的觀點不免沿用，同時也必受限於某些既有概念範疇的限制¹⁹。

另一方面，這種對於敘述畫討論模式的借用，也可以見於狄德羅描述夏爾丹靜物畫畫面時。同一年的幾段評論中，狄德羅談到了夏爾丹的靜物畫。在此，狄德羅雖然運用了與討論風俗畫完全不同的批評原則，以典型討論靜物畫的觀點強調夏爾丹作品的逼真幻象；但在描述畫面時，他帶入了敘述性的語言。他說道：

我們總是看到自然與真實，若您口渴，可以握著瓶頸拿起瓶子，而桃子與葡萄激起觀者的食慾，吸引他們以雙手拿取。我比較希望最後這幾幅作品能夠放在您的收藏間而非這些畫作的擁有者，那位糟糕的楚布雷（Trublet）之處。

20

在這段評論當中，狄德羅談到在畫中看到了「自然」與「真實」，且自然與真實並列作為對於繪畫的評價標準。無疑地，對於狄德羅而言不論是何種繪畫，傳達真實都是繪畫最為重要的工作之一。根據文意，此處提到的真實指的其實是一種視覺的相似性，暗示畫中的物件正是實物的「逼真幻象」，評論中以「就是自然」、「真實」與「物件本

¹⁷ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1759. p. 66.

¹⁸ 參見 McCoubrey, *Studies in French Still-Life Painting, Theory and Criticism*。第二章的討論，裡面提到靜物畫一開始的批評詞彙是借用自風俗畫。主要因為對於當時的批評者而言，風俗畫與靜物畫具有同樣特徵，例如都是次等畫種，缺乏畫家想法的介入，且都是靜止的畫面。參見同書 p. 76，作者也談到狄德羅這段評論是受到夏爾丹作畫「手法」影響與欺騙。

¹⁹ 同前註，p. 75.

²⁰ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1761, p. 125。Trublet 則是收藏夏爾丹兩幅水果作品的人。在這一年中展出四幅再現水果的畫作，但因為相似主題的作品有很多幅，因此幾乎無法辨識這年展出的是哪些作品。參見同書 p. 4.

身」等言語來強調這點。除了這種宣示性的陳述，狄德羅也在無人的畫面中置入人類的活動：「激起觀者的食慾，並吸引他們以雙手拿取。」來形容物件栩栩如生的程度。從這些文字中，我們可以發現狄德羅是如此驚訝於夏爾丹畫中的逼真效果，但他似乎找不到相應的語言傳達給他的觀眾（讀者）。他所能找到的唯一解決方法，就是在靜態的畫面中加入人類的活動及反應，如使用「握住」瓶頸、「切開」餡餅、「品嚐」餅乾等等動作，帶領讀者進入畫面之中，以置入人類活動的敘述性方式讓讀者感到身歷其境，藉此閃躲對畫面的直接評述。

2. 逼真幻象作為靜物畫批評的標準

而在 1763 年的評論中，狄德羅繼續沿用同樣的手法，稱讚一幅畫〈橄欖油瓶〉（*Le Bocal D'Olives*）【圖 1】所畫出的逼真幻象。他說道這幅畫的幻象十分地成功，甚而到了就是「實體自身」的程度。而為了表現這幅畫逼真的程度，狄德羅同樣將自己吸納入畫中，以一種動作式的場景敘述來表現這幅畫：

沙龍中有好幾幅夏爾丹的小作，幾乎全以水果跟餐具為題材。這是自然本身；畫中的物件跑出了畫布，所有的東西都以一種能夠欺騙眼睛的真實性畫出。...畫中的這個瓷瓶是真的瓷瓶，瓶中的橄欖油由眼睛看起來是真的和浮在當中的水析離開，任何人都只能拿起並且品嚐這些餅乾，撥開橘子榨杯果汁，喝下這杯酒，為水果削皮，並拿起刀子切下餡餅。²¹

狄德羅在這段評論首次談到畫中的物件就是自然自身，並以一種可以欺騙眼睛的「真實性」加以畫出。畫中的真實是一種「視覺上的真」，也就是畫面物件與實物外貌等同的真，而文中使用敘述畫面加上動作描述加以闡述的手法，主要是藉由強調物體的物理性質來達到幻象等同或者相似於實物的目的。也就是說，當狄德羅在描述物件的逼真幻象時，藉由強調物件某些作為這樣物件自身的性質，例如，水的浮力，水果的果皮與汁液，刀子切割物件等等，來肯定幻象等同實物。而就這點來說，狄德羅所看到的是真實存在的物件，他仍是將畫中的物件當成「被畫成的某物」，因此當他看到靜物畫作品時，他所看到的是被再現物（實物/自然）。

同樣的觀點也出現在 1765 年時，狄德羅談到夏爾丹著名的〈剖開的紅魚〉（*La Raie*）一畫【圖 2】：

物件醜陋而噁心，但那確是魚肉，魚皮及魚血；這個東西（魚）的外觀給我

²¹ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1763, p. 222. 這裡需要補充一點，由於夏爾丹作品在沙龍展的目錄十分簡略，因此很難判定他參展的作品到底是哪幾幅，但根據狄德羅的敘述，Wildenstein 提出〈橄欖油瓶〉（*Le Bocal d'Olives*）應該是這次展覽中三幅水果畫作之一，這個說法普遍為研究者們所接受。而另外，〈葡萄、石榴與蘋果〉（*Les Raisins et Grenades avec des Pommes*）【圖 3】與〈甜點〉或稱〈奶油圓球蛋糕〉（*Le Dessert* 或名 *Le Brioche*）【圖 4】，也在同年展出的作品之列。（轉引自同書 p. 171.）

們的感覺與畫沒有兩樣。²²

畫面中的正是魚肉、魚皮及魚血，而真實的魚與畫中的魚給觀者的感覺/視覺效果並無二致。這種對於相似性的重視，似乎正可回答前面提到運用「自然之眼」的含意所在：於觀賞靜物畫時，判斷視覺相像程度只需運用肉眼的日常經驗，因此是自然的，不需要後天的教養。這個比喻雖然是相對於需要參照文學或者歷史知識加以觀看的敘述畫，但綜觀狄德羅評論，無論評論對象為何，狄德羅對於「真實性」的要求仍貫穿他所有的繪畫評論，但針對不同畫種，真實性的內涵也隨之有所不同。

至此，我們認為有需要檢視在 1759 到 1763 年間一再強調的「逼真幻象」概念。在談到靜物畫時，狄德羅經常將畫中欺騙眼睛的逼真幻象，與實物或說自然的「真實性」/「本質」相提並論，這兩個概念在狄德羅的評論中關係十分親密。但一般在人文學者的價值體系內，逼真幻象這個概念本身帶有貶抑的意味，「逼真幻象」/欺眼（*trompe-l'oeil*）的原意是「欺騙眼睛」，使用欺騙這個動詞即帶有某些哲學上與道德上的貶抑。但在狄德羅的脈絡中，當他談到畫面物件等同於實物時，似乎已不見傳統對於欺騙眼睛的逼真再現的價值否定，相對而言，當畫中的物件正是自然自身，正是真實時，夏爾丹的靜物畫似乎在此取得了狄德羅對它的道德肯定。在此需要進一步詢問，狄德羅若給予夏爾丹靜物畫如此高的評價，那麼夏爾丹的作品，與其他同樣表現逼真幻象的作品是否有所不同，而當狄德羅談論夏爾丹作品的真實時，僅僅關乎相似性？

回到狄德羅其他的評論中，我們可以發現狄德羅對於再現的標準：相似性，與作為再現對象的自然之間的關係，似乎出現了某些矛盾。在 1765 年的評論中，狄德羅談到對於「真實」的一些看法，他說道：

如果哲學家說的是真的，除了我們的感覺之外別無真實，不論是空間的空（實際「空」著的空間），還是物體的堅實，其中也許並不存在我們所感受到的任何東西；請這些哲學家告訴我，離開你的作品四尺遠後，依他們來看，創造者與你之間有何差異。²³

在這段評論中他談到哲學家所定義的真實是具體可見可觸的客觀真實，必須經由感官知覺加以確定。根據這段文字的暗示，按照哲學家對於真實的定義，眼睛在畫面上所見到的一切，不論是畫面呈現的空間或是物件，都不是「真實」，而只是「幻覺」。但狄德羅駁斥這個說法。他繼續說道，一旦觀者退後（觀看夏爾丹的作品），那麼夏爾丹便無異於這個世界的創造者，因為他在他的畫面中，創造了另一個真實的世界。在這裡眼睛的幻象本身再次取得了與真實相等的地位，它不再只是人類的次級創作；一個弱點或缺陷。在此，幻象已在另一個與真實相對的脈絡中取得了他的位置，而夏爾

²² Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1763, p. 223.

²³ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II 1765, p. 111.

丹的作品也得到超乎視覺相似的價值肯定。

此外，在這段引言最後，狄德羅將夏爾丹與造物者類比的說法，想必不但令他的當代讀者有些驚訝，也讓現代的讀者爲之疑惑。在傳統人文學者式的觀點中，於最高的理型統御之下，繪畫不過是二等的複製品，雖然將畫家與造物者相提並論並不乏前例，但這個類比運用在此的特異之處，必須相較於夏爾丹在法國繪畫分類中的位階：一位低畫種的靜物畫與風俗畫家。將這種「創造者」的榮譽頭銜放在一位在傳統上被認爲屬於「機械複製」的畫家身上，益發凸顯狄德羅運用此比喻的不尋常。而在同一年的評論中，狄德羅甚至讓這個「同於自然自身」的畫家作品超越了自然。

它們（作品）雖無聲卻滔滔雄辯地對著藝術家訴說，訴說多少有關模仿自然、色彩的知識以及和諧！空氣在畫中的物體間自在流動！陽光照耀萬物，但卻無法使它所照耀的事物免於駁雜不協調，那是因為太陽的光線沒有友色與敵色的分別觀念。²⁴

因爲缺乏「色彩」概念，自然尚有使萬物不完美而色彩斑駁之處，但夏爾丹的作品卻可藉由模仿自然與色彩的運用知識，使自然達到完美而免於斑駁。有趣的是，忠實的模仿自然是夏爾丹著名的長才，夏爾丹作品更是自然的模仿物、複製品；而另一方面，對於狄德羅來說，他一直強調的作品真實性，也同樣立基於與「自然」的相似性，那麼爲何這裡出現了看似矛盾的觀點？自然既不再是完美的被模仿對象，而夏爾丹也不再僅是「忠實而單純」的模仿者？

本文到此爲止略加呈現了狄德羅對於靜物畫該如何再現自然的一些觀點，以及從這些看似相互矛盾的觀點中所引伸出的問題。爲了回答這些提問，接下來有必要進一步討論狄德羅對於此圖畫再現的對象：「自然」的看法爲何？藉以了解自然在狄德羅評論中扮演的角色，以爲狄德羅這些矛盾而隱約的觀點，整理出一條合理的脈絡。

三、狄德羅論再現對象：自然

在這一個小節中，筆者並不單只試圖從狄德羅的評論中找出他對於抽象的「自然」（Nature）存有何種觀點；相較於此，這節的工作主要希望從狄德羅的評論中，觀察他如何看待「自然」與藝術的關係，材料則主要參考他對夏爾丹的評論內容。換言之，本節試圖釐清在他對藝術的看法中，自然扮演何種角色。綜觀狄德羅的評論，似乎可以從中找到兩條脈絡；分別是自然完美與自然不完美。這兩種觀點交錯出現在狄德羅的評論中，並分別影響狄德羅對於「藝術應該再現哪些事物」，以及「如何再現」的看法。

1. 自然完美：自然作爲繪畫的原則

²⁴ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II 1765, p. 111.

接續上文，這一節將呈現自然完美並做為繪畫準則的觀點，以狄德羅的一段評論作為開場：

我的朋友，這幅畫就像是一個宇宙，裡面任何一個人，一匹馬與一隻動物都不會破壞一角岩石，一棵樹，一條河流的效果。²⁵

狄德羅談到，夏爾丹的一幅畫就是一個宇宙，而在其中每一樣事物間的關係都不會產生衝突。對他來說，上帝所造的自然本身就是個和諧的世界，所有的物件存在即和諧。也因此，自然作為上帝完美的創造物，是畫家應該跟隨的標的。例如他在《論繪畫》（*Essais sur le Peinture*）一文中更開宗明義談到自然的完美，進一步支持這個觀點：

自然做的東西無一不中繩墨。不論形狀美醜，都有它的原因。一切存在的生物，沒有一個不應當是這樣的。²⁶

狄德羅認為，自然中任何事物的存在都有其合理性以及正當性，不需經由人類所設定的標準加以評價，其完美乃是經由存在的合理性所給予的價值判斷。故，自然的完美是理所當然的存在，理所當然的適切。也因此，狄德羅認為「畫家」一定要觀看自然，理解自然，並以自然作為藝術表現的準繩：

眼睛必須被教導如何觀看自然；很多畫家從未理解自然，也永遠不懂得這麼做。在面對模型五六年之後，我們已然失去了自身擁有的天分，若我們曾有的話。²⁷

在這段評論中狄德羅談到：「眼睛必須被教導如何觀看自然。」這句話可以分成兩個層次來談，其一是自然作為觀看對象，其二是教導眼睛觀看。就第一點而言，正因為自然本身就是「真實」的根源，其存在的和諧與美好不容置疑；因此，他認為畫家不應該再以人為的模型作為學習對象，反而唯有真正以自然作為畫家創作對象，方能真正提高畫家的藝術成就（發揮畫家的天分）。²⁸從此觀點引伸，我們推斷狄德羅對於自然的觀點，會影響到他對於以自然作為範本的繪畫觀感，特別是靜物畫。再者，對於他談到要「教導眼睛觀看自然」這點，引發的問題是：觀看自然為何需要教導與指引呢？這裡狄德羅的建議無疑是針對畫家而發，但我們仍要進一步發問，對畫家，或說對於藝術創作而言，觀看自然所需要的能力為何？以自然為創作對象雖然為靜物畫，或說逼真的幻象取得某些存在理由，但逼真幻象要如何擺脫機械式模仿的污名？在此，狄德羅暗示這點與「藝術」的轉化能力有關。

²⁵ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II 1765, p. 111.

²⁶ 參見 Goodman, *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting, Note on painting: My bizarre thoughts about drawing*, p. 190.

²⁷ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II, 1765, pp. 57-59.

²⁸ 傳統上工作坊的畫家都是以臨摹前人作品作為學習的重點。因此這裡講的觀看自然，是相對於觀看所謂典範作品而論。這有關臨摹前輩畫家的慣例，可參見 Carl Goldstein, *Teaching art academies and schools from Vasari to Albers*, New York: Cambridge University Press 1996 一書的討論。

我們或許可以提出狄德羅在 1763 年中的評論作為觀察，他在文字中強調「繪畫呈現欺騙眼睛的真實」，這樣看似矛盾的觀點，他說道：

沙龍中有好幾幅夏爾丹的小作，幾乎全以水果跟餐具為題材。這是自然本身；畫中的東西跑出了畫布，所有的東西都是以一種能夠欺騙眼睛的真實性畫出。²⁹

從這段較早的評論中，狄德羅談到觀看與理解自然的重點，在於有無表現出自然的真實性。以靜物畫種而言，其模仿自然的真實性表現在呈現欺騙的表象相似，而藉由將表象等同於本質，逼真的幻象因此在狄德羅的價值體系中獲得某些正當性。但呈現欺騙眼睛的幻象為何可以是真實的自然？幻象的價值在哪？又何謂真實的自然？前面一節中引用過的 1759 年的評論，也可提供我們些許觀察：

我們總是看到自然與真實，若您口渴，可以握著瓶頸拿起瓶子，桃子與葡萄引起食慾同時吸引雙手拿取。³⁰【圖 3】

在靜物畫的評論脈絡中，狄德羅似乎將自然等同於實物，而非他前面所提到的宇宙、自然而然存在的萬物。因為眾所皆知，靜物畫描繪的題材除了「死的自然」(nature morte) 外，也包括廚房用品，餐具等等一些日常的生活用品，一些非自然物的人造物品。如 Bryson 便曾提到，靜物畫正是以那些最日常、最世俗存在，並常遭到習慣性忽略的事物作為描繪的主題³¹。根據狄德羅的觀點，或許可以將他談到的自然區分為兩個層次，其一是上帝創造的完美自然，其二包含人類創造活動在內的自然。而在他對於靜物畫的討論中所談到的自然，在強調「眼睛所能看到的現實世界」，因此，此處的自然涵括了上面兩個層次，這讓狄德羅在討論自然與藝術的關係之時，可以擁有較大的討論空間，容許藝術概念的介入。

綜合以上的討論，我們可以歸納出狄德羅如何看待自然與藝術間的關係：在狄德羅的脈絡中，自然是以其合理性而得到在藝術中其至高無上的地位，繪畫的重要工作即在以此自然為師法對象，以真實為師法原則，呈現出這個典範的本質。但靜物畫所描繪的自然並不單指上帝所創造的「自然」，因為靜物畫的對象既與人類活動相關，但又無人類活動涉入；其中包含如自然物體（例如花果、動物）與人造物體（例如廚具、樂器）等，而因此自然而來的真實性則主要表現在「視覺認知」上。靜物畫的目的在於複製自然，其最大的價值也在藉由視覺相像忠實傳達這個自然的「本質」，以「真」（忠實呈現本質）；而「善」（符合道德）；最後成就「美」（具有藝術成就）。從他對夏爾丹靜物畫的評價中，我們認為他對於逼真的幻象似乎並無貶抑。這是個特例，抑或是狄德羅的普遍想法？這點在本文中限於篇幅將不予以處理，只提出以供進一步思考。

²⁹ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1763, p. 222.

³⁰ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1759, p. 66.

³¹ 參見 Norman Bryson, *Word and Image*, New York: Cambridge University Press, 1981, p. 90.

2. 自然不完美：臨摹與寫生

承上，前面提到狄德羅認為自然必須作為藝術的創作對象，但在這個遵循自然的脈絡，狄德羅也出現另一個矛盾的觀點。在上一節最後，狄德羅曾經提過自然的不完美：

陽光照耀萬物，但卻無法使它所照亮的事物免於駁雜不協調，那是因為太陽光並沒有友色與敵色的分別觀念。³²

在這裡，當狄德羅談到陽光並沒有色彩概念，而使萬物的色彩難免於斑駁時，他似乎是將自然從原本「生而適切」的脈絡中提出，並將之置於另一個與人類活動相關的「藝術」脈絡中討論。承此，雖然狄德羅一方面認為自然應該要作為觀看及創作的對象，但他也同樣談到在藝術活動中，忠實複製自然的不足：

如果我打算讓我的孩子當畫家，這幅就是我會買的畫作。「給我臨摹這幅畫！」我會這樣對他說，「臨摹再臨摹！」。但也許畫實物不會比臨摹這幅畫更難。³³

狄德羅為了強調作品的價值，他談到讓他的孩子（畫家）臨摹這幅畫。乍看之下，這似乎只是一句稱讚夏爾丹作品成就的恭維，但若我們將這句話放入臨摹與寫生這組相對概念之中，這句話就顯得甚富意味。「畫實物不會比臨摹這幅畫更難。」臨摹的概念由來已久，不管是在工作坊或是學院中，都是培養歷史畫家的重要訓練，而當狄德羅將這個概念引用來評論以寫生概念作為基礎的靜物畫時，值得我們深入討論其中隱含的言外之意：靜物畫家的作品勝過自然之處為何？

在此必須先解釋寫生的目的，以分析出狄德羅此言的真正含意。寫生目的在於呈現眼睛所見，忠實呈現描繪對象的「像」，而這也是所有靜物畫家，包括夏爾丹及其之前的靜物畫家，如早期的戴波爾特（Desportes）與烏得立（Oudry）等人所欲達到的畫面效果。而從狄德羅對夏爾丹的讚美中，我們瞭解這種視覺相似性的成就在於藉由視覺相似，繼而聲稱繪畫表現出物件物質性的本質。但當狄德羅談到臨摹夏爾丹的作品時，似乎是稱讚他比自然真實。但這句話的解讀應該是：經由畫家的力量，讓畫面上的自然更完美。而臨摹夏爾丹作品之所以難度更高，正在於畫家改造自然的藝術能力。

此外，狄德羅在 1763 年時運用了一個常使用的典故及有趣的比喻，來強調夏爾丹作品中的「逼真的幻象」，或可幫助我們進一步解釋前面一段談到臨摹說法的觀點：

啊！吾友，您唾棄阿貝留斯的帷幕與宙克西斯的葡萄吧！欺騙一位性急的藝術家並不困難，而動物也不懂得鑒別繪畫。我們不是見過王家花園的飛鳥撞上一無可取的透視景物上面，而撞得頭破血流嗎？但夏爾丹隨時都可以騙過

³² Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1765, p. 111.

³³ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1763, p. 223.

你，騙過我。³⁴

阿貝留斯（Apelle）與宙克西斯（Zeuxis）的例子是藝術史上經常使用的老生常談（commonplace），用來比喻繪畫呈現幻象（illusion）的能力。在引用此二例時，狄德羅明顯是肯定夏爾丹模仿自然、製造幻象的能力之優異。但在這段評論中狄德羅接著談到畫家欲欺騙性急的藝術家與動物並不困難，理由是這些對象或者沒有仔細鑑賞；或者根本不懂得鑑賞繪畫，因此無從判斷繪畫的高下之別。W. J. T. Mitchell 在解釋「像」（image/imagery）時曾提到像的概念乃人類獨有，當人看到牆壁上的鴨子時，看到的是鴨子的像，但鴨子看到畫上的鴨子而跑去與之爭食時，它所看到的是一隻真正的鴨子³⁵。這段談到像的概念充分解釋了靜物畫所處的觀看脈絡。就後者而言，不論是靜物畫的創作者，還是觀者，他們之間其實有一個無言的協定，一個共謀，以讓觀者認為鴨子的「像」中存在著真正的鴨子。使這個協定生效的重要策略便是「逼真的幻象」。在此，不論是鴨子，或者是人看到的都是物件，而非繪畫。當然，毫無中介的全然再現與觀賞再現的經驗並不可能存在，此處將逼真幻象的再現與再現對象加以區分的方法，是爲了論述方便起見，也是爲了凸顯的確存在狄德羅評論中二分的傾向。

因此，當狄德羅談到「動物不懂得鑑賞繪畫」時，事實上，在此靜物畫的價值不只等同於與實物相像。狄德羅進一步提到，夏爾丹作品的價值在於：「夏爾丹隨時可以騙過你，騙過我。」你我是指誰呢？當然是一位有「鑑賞力」的觀者！在這裡我們必須提醒讀者，在本文開頭，筆者曾提到狄德羅認為觀看靜物畫可以只使用「自然之眼」，也就是只需運用日常的觀看經驗，便可分辨畫面物件與實物（自然）相似與否。那麼爲何在這裡他又說到自然之眼不足以應付觀看夏爾丹的靜物畫？在此或許可以進一步詢問，是否狄德羅認為靜物畫已不再只是欺騙眼睛與否的問題，否則，爲何有鑑賞力的觀者會有不同的視野？而不同視野的差別在於何處？引伸的問題是，若觀者需要培養觀看靜物畫的鑑賞力，那麼所學爲何事呢？

在檢視過狄德羅對於自然的看法，以及自然在藝術中所扮演的角色之後，我們發現接下來面臨到的問題是忠實複製自然的不足。前面的討論指出，狄德羅對於自然在藝術中的看法似乎出現了某個有待填補的空缺。而本文所要指出的疑問在於，若遵循一個忠實複製的脈絡，則再現物必須儘可能消弭去自身媒介的獨特性質，以求與被再現的對象達到最大相似度³⁶。而一直以來對於模仿自然的作品的要求，即在兩點：模仿與模仿的方法；也就是相似性及畫家技巧³⁷。但在狄德羅的觀點中，再現與被再

³⁴ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I, 1763, p. 223.

³⁵ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 17.

³⁶ 當然，這是一種極端化的說法，基本上再現本身，不可能做到完全中性，即便是複製物件外貌，整個作品包括挑選安排位置等等，都已經是經過轉化。如 Bryson 便談到：「挑選、安排及檢閱這些物件的過程，造成令人著迷的非真實或超現實轉譯。」參見 Norman Bryson, *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, Harvard University Press, 1990。序論中的討論。

³⁷ 轉引 McCoubrey, *Studies in French Still-Life Painting, Theory and Criticism*, p. 58. La Font de St. Yenne, *Lettres de l'auteur des Reflexions sur la Peinture et de l'examen des ouvrages exposés au*

現物兩者間的關係出現斷裂：原本是自然完美，藝術忠實複製跟從，但現在卻是自然有不完美，忠實複製尚有不足。誠如狄德羅曾說道：

自然偶爾是枯燥的，但藝術永遠不應該枯燥。³⁸

自然或有所不足，但藝術卻永遠不應如此，狄德羅在此也暗示了藝術帶來的愉悅價值。而完美與不完美的自然，這兩者的連結事實上在藝術概念的介入中，得到完滿。而粗略來說，所謂的「藝術」的介入，其實就是藝術家創作的「手法」，也就是主導再現的畫家策略。

四、狄德羅論再現的策略：藝術概念的介入

在 1765 年談論風俗畫的評論中，狄德羅對風俗畫有著一番頗富興味的討論：

對於我們稱為風俗畫的畫種，本應該是適於老人，或是那些少年老成的人。這種繪畫只要求學習跟耐心，不需要活力，天分及詩意，而僅僅需要技巧及真實性。然而，您知道，在我們從事俗稱為追求真理或哲學的那段時間，也正是我們頭髮變得灰白，失去風花雪月的興致之時。³⁹

狄德羅強調風俗畫的畫種不需要天分及詩意這些屬於敘述畫的要件，而這種繪畫又特別適合失去風花雪月興致的老人。這段評論的前半段正同於一般看法，認為觀賞風俗畫不需特別的鑑賞教育，但在後半段，當狄德羅說道風俗畫屬於追求真理或哲學時期，已失去風花雪月興致的老人時，卻出現有趣的矛盾。失去風花雪月興致也就是暗示老人們失去觀看敘事畫時尋找其中故事及意義的動力，那麼不再追尋畫面意義及激情的老人，風俗畫提供些什麼？風俗畫一般與靜物畫被分作一類，早期在靜物畫評論上也常借用風俗畫的批評詞彙，因此這個問題也可視作對於靜物畫的提問。此外，狄德羅在 1763 年時記錄了一件有趣的軼事強調夏爾丹作品的卓越，同樣可以作為尋找答案的線索：

有人跟我說格赫茲上樓到沙龍展上，看見我方才描述過的夏爾丹的作品，他注視了一下這幅畫，同時深深地嘆了口氣。這個讚嘆比起我的更加簡短有力。⁴⁰

格赫茲的讚嘆是針對什麼而發？綜合以上這幾段評論，或許我們可以總的來問：畫家的作品之所以勝過自然之處；開始追求真理及哲學的老人與鑑賞者之所要陶冶自身以觀看夏爾丹繪畫的原因，以及藝術家對藝術家的讚嘆，這些狄德羅提供的隱約線索似乎都指向同一件事。

Louvre en 1746, pp. 121-122.

³⁸ 陳占元，《狄德羅評論選》，桂林：廣西師範大學出版社 2002 年 11 月，頁 161。

³⁹ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II 1765, p. 111.

⁴⁰ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I 1763, p. 223.

1. 畫家的技法問題

觀看靜物畫的重點，如前述在於模仿與模仿的方法，且後者的存在是為了表現前者，也就是實物的逼真幻象。幻象的意義在於，讓觀者透過畫面看到真實存在的自然（實物）而非其他。在這樣的關係中，技巧的獨特性及物質性必須，也必然被消解，以忠實傳達他所複製的對象。Bryson 在其討論靜物畫的著作中，便認為人們是靠著消解人自身在此繪畫上所做的努力來理解這類型的繪畫⁴¹。但在狄德羅的脈絡中，他對夏爾丹作品的技法觀察，似乎並不立基在這種「消解」的方法之上。如 1761 年第二次沙龍評論中，狄德羅在評論夏爾丹展出的風俗畫時便說道：

這些作品總是忠實地模仿自然，同時呈現這位畫家特有的手法；他的技法粗壯，看起來強而有力；其忠實描繪的對象是低下的、普通且屬於家庭瑣事的自然。這位畫家已經有很長一段時間不再拘泥於細節的完整度，也不費心去描繪手腳之類的細部。他作畫的方式像一個有天賦、飄逸而不造作的紳士，對他而言，簡單幾筆勾勒出思想便已足夠。⁴²

在這段文字中狄德羅再次談到夏爾丹作品忠實呈現自然，但除此之外，狄德羅也同樣談到夏爾丹的創作手法：粗略、近乎粗糙而不求細部。此處畫家個人特有的筆觸及表現手法成為狄德羅觀察的一個重點，呼應前面一段中提到的「藝術概念的介入」。狄德羅進一步繼續探究夏爾丹作品的畫面魔力，將觀看的經驗區分為兩種，並提到顏料的肌理感：

人們毫不理解這種魔力。這是層層覆蓋的厚稠油彩，顏色的效果因為顏料從下而上的堆疊而產生一種黏稠的氣悶感。有些時候，那就像是吹到畫面上的一片霧氣，某些地方又像是灑在畫面上的輕盈泡沫。魯本斯、貝爾金、格賀茲與魯特伯比我更能為您說明這種手法，所有的一切都將使你的眼睛感覺到它的效果。你靠近，一切看來模糊、扁平，失去光澤而消失了。你遠離，一切又重新富有生命，重新出現。⁴³

在這裡狄德羅分析觀看夏爾丹作品的經驗，不論是近看或遠觀都可以得到「眼睛的效果」。當他談到近觀畫作，一切模糊扁平而「消失」時，他指的是畫作失去了逼真欺眼的效果；也就是說，在狄德羅談到逼真幻象的同時，他已經注意到畫面中這種真實是來自某些畫面效果，而這種效果其實是來自於一種可觸性的畫面趣味⁴⁴。在 1765 年時

⁴¹ 參見 Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, p. 22.

⁴² Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I 1761, p. 125.

⁴³ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I 1763, p. 223.

⁴⁴ Collins, 同前引書 pp. 44-45. 但在這裡需要提出一點，可觸性趣味事實上有不同層次的含意。這裡談的可觸性接近沃夫林在《藝術史的原則》中談到的畫性，及與 W. J. T. Mitchell 在 *Blake's Composite Art* 一書中談到的視覺可觸性。這裡的可觸性趣味指的，是相對於線條或光滑表面所代表的「視覺性」，色彩及肉體所代表「觸覺性」。

狄德羅再次談到夏爾丹的獨特技法，以及這種手法造成的觀看經驗：

夏爾丹的筆觸獨樹一格，有些近似於強烈對照的風格（*manière heurtée*）。也就是近看時看不出所以然，但逐漸靠近，事物便會逐漸成形，但有時近看也跟遠觀一樣饒富趣味。⁴⁵

這段評論中描述的「粗糙」技法及觀看經驗似乎與靜物畫的作畫傳統不太相同。靜物畫的起源，也就是北方法蘭德斯的作品講求是修飾完美、光滑而輪廓清晰的畫面，以達到真實傳達物像的逼真效果，這點與夏爾丹作品顯然大異其趣，後者完全不是這樣的處理手法。狄德羅所描述的這種畫面效果：遠看可得整體效果，近觀則是充滿顏料與肌理趣味，反而比較近似於印象派作品。

總和以上的討論大致可以歸納幾點。首先，狄德羅於評論夏爾丹之始，如同他自己所言，他所關注的是傳統對於靜物畫的要求，也就是視覺相似性與畫家技法，技法是為了要充分表現出物件的真實感。而從靜物畫與模仿自然這層關係作為基礎，狄德羅同時也隱約注意到夏爾丹畫面中除了逼真幻象外，屬於視覺可觸性或者說藝術性的部份。在接下來幾次評論中，我們可以觀察到畫中的真實性問題仍是會一提的評語，但這似乎已不是狄德羅關注的唯一重點，畫面的形式與藝術成就，才是他勉力要傳達的重要課題。這也正是他認為夏爾丹的作品必須要學習加以「鑑賞」，並為畫家所讚賞之處。因此在接下來的段落中需要加以關注的問題包括以下幾項：首先，若這種原本應該「消解」的畫家技巧介入觀看，或者說，屬於繪畫物質性的成分介入觀看時，是否會改變觀看經驗？而狄德羅是否有知覺這點？若有，那麼他所得到的嶄新經驗為何？

2. 審美感知與圖畫感知

畫面和諧

檢視 1765 年的評論，狄德羅在注意到夏爾丹獨特而遍布其作品中的藝術手法之時，也同樣開始關注這種手法所產生的畫面效果：

這是一位懂得色彩及光影和諧（的畫家），喔！夏爾丹，你在你的調色盤上研碎的不是白色、紅色及黑色顏料，而是物體的實質；在你畫筆尖上所蘸染，並塗在畫布上的的是空氣與光線⁴⁶。

從這段評論中我們注意到兩點。首先，狄德羅十分讚嘆夏爾丹在畫面上所形成的效果，並再次強調夏爾丹表現出物件的「實質」；但值得注意的是，他說道筆尖沾染而置於其畫面上的不是顏料，而正是物體的實質（每一筆就是構成物件的實質）；正是「空氣」與「光線」。這裡的空氣與光線是畫面的，還是物件本身的呢？以其評論的脈絡而言，

⁴⁵ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II 1765, p. 114.

⁴⁶ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol I 1763, p. 222.

當狄德羅談到畫家懂得色彩及光影和諧時，無疑地他指的是某種普遍存在畫家作品中的性質，及獨特的畫面效果，而非單純的塑造立體感（modelling）。⁴⁷

他在 1765 年寫給蘇菲沃朗(Lettre à Sophie Volland)的信中提到：「我十分滿意這篇報導(1765 年的沙龍評論)。我確信我的想像力和熱情依然像三十歲時一樣充沛，同時還兼具我當年所欠缺的知識與判斷力⁴⁸。」一般公認狄德羅 1765 年的評論不論質量都達到巔峰，檢視這年的評論內容，其中的確充滿許多深富創見的觀點。特別在針對夏爾丹的討論上，狄德羅談到許多有趣的觀看經驗。本文在此挑出幾則加以討論。首先，狄德羅談到：

您來的正是時候，夏爾丹先生，舒展我那遭到您同事夏勒折磨的雙眼，又見到你了，偉大的魔術師，與您那無言的作品。他們雖無聲卻滔滔雄辯地對著藝術家訴說，訴說多少有關模仿自然、色彩的知識以及和諧！空氣在畫中的物體間流動！...夏爾丹畫是如此、如此真實，如此和諧，雖然我們僅能在他的作品中看見靜物。⁴⁹

首先他談到夏爾丹這位偉大的魔術師，其成就在於對自然的真實模仿，但在讚嘆幻象之餘，他同時感動於畫中所使用的色彩知識、營造的流動空氣感及畫面和諧感。因此，呼應前面的分析，在狄德羅的評論中，關於模仿與逼真幻象的判斷與對畫面形式的審美經驗相伴而行。在另外一幅作品〈科學的寓意畫〉(Les Attributs des Sciences) 中，狄德羅首先描述畫面：

我們可以見到這幅畫中，桌上鋪置著淡紅色的毯子，接著，從畫面右邊到左邊，分別放上一本打開的書，一副顯微鏡，一只鈴鐺，一個地球儀支架，半掩的綠色綢緞簾幕，一只溫度計，一只架在腳架上的凹透鏡，小型望遠鏡及鏡盒，成捲的圖冊，望遠鏡一角。這就是自然自身，形狀及顏色都如此真實，物件彼此相互區隔開來，或前或後，如同實際景象錯落有致，並達到和諧的極致，且即使畫中的空間狹小而物件繁多，整幅畫也絲毫不見混亂。⁵⁰

以描述畫面物件的布置作為開場方式，幾乎成為狄德羅評論的一種公式，談論的這幅作品原作已經佚失，但留有複製品。從這段文章中我們再次看到狄德羅對於真實的「自然自身」的強調，以及對於畫面形式要素及整體構圖的評價。這種兩方面並行的批評觀點同樣可以在他一連串對於靜物畫的評論中看到，如在〈一籃葡萄〉(Une Corbeille de Raisins)【圖 5】的評論中，狄德羅談到：

⁴⁷ 這種談到其畫面中特有的光線處理，可見於當代學者 Michael Baxandall 於 *Patterns of Intention, on the Historical Explanation of Picture* 一書中的討論。 *Patterns of Intention, on the Historical Explanation of Picture*, New Haven and London: Yale University Press, 1985.

⁴⁸ 轉引自 Goodman, *Diderot on Art I*, p. xiii.

⁴⁹ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II 1765, p. 111.

⁵⁰ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II 1765, p. 112. (此畫已佚失，目前可見複製品。)

整幅畫是這樣的：幾顆葡萄，一塊杏仁餅，一顆梨子，以及兩三個蘋果散落在籃子四周，人們也許會認為葡萄、杏仁餅以及四散的蘋果並不適於作為形式或色彩的範例，直到他看到夏爾丹的作品。⁵¹

一樣的描述作為開場白，但緊接著狄德羅談到這幅作品中的物件是「作為形式或色彩的範例」。這篇評論或者可以視為狄德羅的一個突破；在前面的分析中談到，於狄德羅的價值體系中，基本上繪畫的價值是在真實的自然之後，繪畫的技法是為了實踐靜物畫的道德價值，也就是逼真的幻象。而這裡首次未談到作品、逼真再現自然，而直接將畫中的物體視為形式及色彩的表現。這種觀點既是超越了傳統對於靜物畫的評價觀點，同時也是更進一步闡釋了繪畫的愉悅性，以及繪畫作為一種藝術（美術）的價值所在。我們可以「圖畫感知」與「審美感知」對應於在畫面「看到實物」與「看到畫」的差異。換句話來說，圖畫感知是觀者對畫面產生圖像意識，而審美感知卻是訴求觀者的視覺直觀能力，重點不在確認圖像或主題，而是知覺到媒介自身的趣味⁵²。而延續這個觀點，他接著談到：

不論如何，他的作品確同時為外行人與鑑賞者所喜愛。他的作品色彩活潑具有活力，畫面和諧，栩栩如生且真實，充滿美麗的色塊。⁵³

這兩幅畫構圖奇佳。樂器安排的位置十分具有品味，看似混亂的元素為畫面增添活力，畫家巧妙地安排藝術效果，每一個部份的形式與色彩都達到最大的真實。這正是一個展現活力與和諧可以並存的範例。我偏愛那幅有戰鼓的，一方面因為畫中的物件數量多而形成較大的色塊，且他們的安排也比較生動活潑。⁵⁴

這段評論中談到的兩幅畫，根據狄德羅的紀錄，是兩幅再現各式樂器的圖畫，應該都是以〈音樂的寓意畫〉（*Les Attributs de la Musique*）【圖6】為題名。在這兩段評論中，狄德羅已將觀看繪畫的注意力由物件本身轉移到畫面形式，他談到畫家巧妙的安排「藝術效果」。且他舉出偏愛某一幅繪畫的理由是：畫面中形成較多樣的大「色塊」。在此，我們注意到狄德羅的用詞：色塊，顯示出他不再強調物件與自然的相似性（他只隱約談到畫中的形式與色彩達到最大真實），反而是轉而注意畫面上各種形狀與顏色的分佈所造成的和諧感及一體感。狄德羅提到的種種觀點：諸如畫面中的色塊、色彩與形式的和諧等等，這些畫家手法的安排，正是讓所有畫面的物件由形式與顏色統合的主要因素。綜觀狄德羅的評論，可以說他所談的正是圖繪式（*picturesque*）的畫面效果。

感官愉悅

⁵¹ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II 1765, p. 114.

⁵² 參見 Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, pp. 246-247. 轉引自蕭佳倩，《論繪畫物質的視象化：杜畢費（Jean Dubuffet）1951-63 系列作品研究》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，民國90年6月，頁27。

⁵³ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol III 1767, pp. 127-128.

⁵⁴ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol III 1767, pp. 127-128.

在下面這篇評論中，狄德羅更進一步談到畫面上的色塊以及畫家手法所造成的和諧感，以及這種和諧感是如何取悅視覺感官。在評論同年沙龍展出的第三幅〈饗宴〉(*Rafraîchissements*)一畫中，他說道：

但我們在這裡幾乎看不到無用的物件，重點只有一個，就是如何適切地呈現這些物件。餅乾是黃色的，橄欖油瓶是綠色的，餐巾是白的，酒是紅色，而將黃色，綠色，白色與紅色並置，其完美的和諧重新感動並撫慰了雙眼。而這種和諧並非來自一種枯燥無力且過度精緻的風格，不，一點也不，整幅畫的筆觸都十分活潑有力。⁵⁵

從上面這幾段評論中，我們可以耙梳出幾條狄德羅的評論對象，首先是表現手法，再者是此手法造成的視覺經驗：如色塊安置以及畫面和諧。在此，最爲重要的是後者讓雙眼「感受到極致的和諧美感」。他同時爲夏爾丹的作品做出判斷，認爲人們在夏爾丹的畫中幾乎看不到醜陋的物體，因此最爲重要的是這些畫中的物件如何被呈現。而呈現的方法，指的便是畫家技法，同時也是藝術層面的成就。在這裡狄德羅再次特別強調以畫家獨特手法達到的畫面效果及其帶來的感官愉悅：

人們認爲夏爾丹的技巧完全是個人特殊的表現手法，除了畫筆，他也以拇指作畫。...他的作品充滿活潑有力的色彩，整個畫面十分和諧，(物件)栩栩如生且真實，美麗的色塊，魔術般神奇的處理手法，存在於構圖及佈局中的效果。向後退或向前看，畫中的畫像都是一樣的。一點也不見混雜，毫無造作之氣，也沒有使人分心的閃爍效果；畫面中到處都是平靜與沈著，因此總是使眼睛感到愉悅。人們會在夏爾丹的作品前停下，就像是天性使然，猶如一位旅行者在精疲力竭之際想要坐下，幾乎不會注意到他是處在一個翠綠、安靜，不但伴有清泉且多蔭涼爽之地。⁵⁶

狄德羅在這兩段評論中，從藝術家特有的表現手法：強烈對照(*manière heurtée*)，談到畫面中藉由色彩、物件與畫家手法等等元素所達到渾然天成的和諧效果，進而說明這種觀看產生的視覺愉悅。在此狄德羅說了一段話：「人們會在夏爾丹的作品前停下，就像是天性使然，猶如一位旅行者在精疲力竭之際想要坐下，幾乎不會注意到他是處在一個翠綠、安靜，不但伴有清泉且多蔭涼爽之地。」在此狄德羅已跳脫描述畫面的企圖，以人們在沙漠中遇到清泉的經驗來引發觀者想像，試圖以一種類比的語言來呈現他那難以用言語框架的審美經驗。而無論是談畫面技巧部份或是繪畫取悅感官的觀點，似乎都與傳統人文學者式的看法相矛盾，也與狄德羅原本對於繪畫以道德爲目的的原則相悖⁵⁷。甚至於狄德羅在談呈現手法時，其著眼之處也與傳統對於靜物畫

⁵⁵ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol II 1765, p. 113.

⁵⁶ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol III 1767, pp. 127-128.

⁵⁷ 狄德羅曾經說過：「讓我感動，使我吃驚，令我我感到矛盾苦惱，最後才是讓我的雙眼感受愉悅。」在這段話中，前面的先決條件都是屬於敘述畫帶來的思想與感情衝擊，在這其中，感官愉悅是最枝微末節的。Denis Diderot, *Essai sur le Peinture*, X 502, 轉引自 McCoubrey, *French*

的觀看標準不同，以前者來說，靜物畫的相似性價值是依附在一與「自然」、與「真實」相對的概念之下，但對於狄德羅而言，繪畫作為取悅感官的顏料及形式部份，卻可以獨立存在於這個價值體系之外，不需依靠對於一客體自然的模仿。因此，接下來的問題是，我們應該如何看待這些矛盾呢？狄德羅在同一年的評論中，為夏爾丹的作品作了個結論：

拉突爾（La Tour）的作品將會被廣泛討論，但夏爾丹的作品將會被欣賞。... 他的作品確同時為外行人與鑑賞者所喜愛。⁵⁸

同為外行人與鑑賞者所喜愛，並為畫家所讚嘆的，就是作品達到的藝術成就，傳達屬於審美、繪畫藝術的性質。而我們知道，討論作品與欣賞（鑑賞）作品之間的最大差異在於，前者提供意義的傳達與闡述，而後者則依賴眼睛觀看與品味判斷，也就是審美。

而於 1769 年，狄德羅最後一次談到夏爾丹的靜物畫時，他說道：

藝術的屬性這幅畫是說明夏爾丹繪畫中創造力的最佳例子。顏色和諧的變化主宰了整個畫布表面，同時創造一個難以分析的畫面氣氛。夏爾丹產生了繪畫魔法（magic picturale）。...在這幅作品中，明暗之間及不同物件之間的處理，都十分柔和而極之細微。...夏爾丹創造了一個統一而和諧一致的畫面。和他相比，別的畫家的作品顯得如此寒冷，平板，僵硬而不和諧。⁵⁹

在這段評論中，狄德羅以「繪畫魔法」總結他對於夏爾丹作品中，那難以分析、難以描繪的明暗光影，精微的顏色變化以及所成就的神秘氣氛。這種特質正是以和諧而統一的畫面達到，狄德羅更接著說道：

夏爾丹是進入了自然及藝術，他忠於自然，同時也是藝術大師。⁶⁰

介於藝術與自然間的夏爾丹，這句話或許可以作為狄德羅評論夏爾丹藝術的總結。

3. 法國畫派中的色彩畫家

在針對繪畫評論之餘，狄德羅也在思考夏爾丹在法國的藝術地位。於〈一籃李子〉（*Un Panier de Prunes*）的評論中，狄德羅花了一些篇幅描述畫面物件的配置，之後他提到：

Still-Life Painting, Theory and Criticism, p. 71.

⁵⁸ 同註 55。

⁵⁹ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol IV 1769, p. 82. 轉引自 Bukdahl, Else Marie, *Diderot, Critique d'Art*, p. 193. (Bukdahl, Else Marie, *Diderot, Critique d'Art*, Bagger, 1980.)

⁶⁰ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol IV 1769, p. 82. 轉引自 Bukdahl, Else Marie, *Diderot, Critique d'Art*, pp. 193-4.

此人（夏爾丹）是沙龍展中最優秀的色彩畫家，或許是所有繪畫中最優秀的色彩畫家之一。我不能原諒傲慢無禮的韋伯，他竟寫了一篇沒有提到任何一位法國畫家的繪畫論文。我也不能原諒霍加斯，他竟說法國畫派連一位稱得上平庸的色彩畫家都沒有。...夏爾丹早在三十年前就是一位偉大的色彩畫家了。⁶¹

在此之後，於 1769 年中他再次強調夏爾丹是「最偉大的魔術師，也是最偉大而深奧的色彩畫家。」⁶²色彩畫家，這是狄德羅給予夏爾丹的一個評價，一個位置，而這個角色具有什麼樣的意義呢？Bryson 曾經談到對於狄德羅而言，夏爾丹最困擾他之處，在於他究竟處於法國繪畫傳統中的何等位置？⁶³這點並非本文處理範圍，留待之後進一步的討論。而另一方面 Petroz 曾經指出，狄德羅或許是「唯一真誠喜愛並能闡明造形藝術的人」，而從狄德羅對夏爾丹作品的分析上來看，狄德羅的確承認並尊重視覺藝術應該採用的適切批評標準，並在這個前提上，發展出真正符合現代對藝評要求的語言⁶⁴。

五、結論

Marian Hobson 談到，對於藝術的感知可以分為兩種，一種是一般人對於藝術品的感知，屬於經驗範疇，另一種是表達感知的途徑，則必須是為語言表達，且這種談論通常是理論化的，後者可見於藝評及對藝術的討論之中。從上面的討論中可以歸納出兩點，其一是藝術批評與其所處時代的關係，語言（文學）與藝術創作都共同分享這個源頭：特定時空的感知方式與審美經驗，不同媒介的表現形式不同，但可互相闡發。回到十八世紀時的脈絡，新的品味與語言：藝術評論可以以更清晰而有效的模式指出與藝術品相關的成分，不論是針對內容敘述或是審美經驗。對於研究者而言，也可進一步瞭解當時與藝術相關的理論，回過頭來省視藝術創作的發展。另外一方面，評論本身並不能被視為完全中立的言論，如同 Goodman 在其譯本 *Diderot on Art* 中說道：「英語世界的讀者與狄德羅的藝術評論不相熟的原因，部份是因為他們不熟習狄德羅評論中的美學與政治價值系統。」⁶⁵正如 Goodman 所言，藝術評論本身除了如上述表達特定時空的感知方式與審美經驗外，往往也具有某些政治性目的。

自前面的討論中，我們可以發現狄德羅一方面雖然喜愛夏爾丹的作品，但卻難以

⁶¹ Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol III 1765, p. 114.

⁶² Denis Diderot, *Salons*, ed. by Jean Seznec and Jean Adhémar, vol IV 1769, pp. 82-83. 轉引自 Bukdahl, Else Marie, *Diderot, Critique d'Art*, p. 193.

⁶³ 參見 Norman Bryson, *Word and Image, French painting of the Ancien Regime*, New York: Cambridge University Press, 1981, p. 202.

⁶⁴ 參見 Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Regime to the Rretaration*, p. 7.

⁶⁵ 參見 Marian Hobson, *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, New York: Cambridge University, 1982, p. vii.

⁶⁶ Goodman, *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, p. xviii.
Goodman, *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, p. xviii.

用原本慣常使用的語言來描述、評論夏爾丹的靜物畫。而藉由整理狄德羅在某些議題上的討論，則可觀察到他對於繪畫圖像的認識，是如何從依賴論述，逐漸轉移到對純粹視覺的欣賞與理解。另一方面，這個對於純粹視覺的欣賞與理解，也逐漸從靜物畫中逼真幻象的模仿觀點，轉移至關注畫家的「個人表現」。這個批評脈絡與傳統批評靜物畫的不同之處，在於繪畫當中屬於繪畫性質的部份逐漸為觀者覺察。因此，從中我們可以為狄德羅區分出兩條評論的脈絡，其一是畫中的逼真幻象，其二則是對於畫家技法及畫面審美特質的發掘。這兩條批評脈絡的整理有助於我們重新思考幾個問題，首先是與夏爾丹自身相關的繪畫問題或評價問題：例如「夏爾丹是一位無知的模仿畫家」，這樣的觀點顯然便有待商榷。再者，這裡提到的逼真與審美特質這兩點，前者與被模仿者（the imitated）有關，著重的是相似性，後者則關係到模仿這個動作（imitation），看的是畫家的技法。這兩點不但原本緊密相連，同時也是向來觀看靜物畫著重討論的部份，但在狄德羅的評論中，這兩條批評脈絡逐漸有了分開的傾向。此現象一方面促使我們必須重新回到狄德羅的思想及思想養成背景中加以檢視；另一方面檢視的結果必須進一步放置回其所屬的大脈絡下加以討論，凸顯出此轉變在一特定框架下呈現的意義。簡單來說，這個現象所牽涉到的問題有二；其一是一種美學品味的過渡，另一則是相對於美學品味轉變，在語言上的轉變與處理。但這個部份已然超出本文的架構，此處無法詳細回答這些問題。因此，這裡的結論只是個起點，相關問題還尚待進一步的研究與探討。

參考書目

（一）狄德羅沙龍評論部份

1. Brookner, Anita, *The Genius of the Future, Essays in French Art Criticism: Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, the brothers Goncourt, Huysmans*. New York: Cornell University Press, 1971.
2. Bukdahl, Else Marie, *Diderot, Critique d'Art*, 2 vols. Copenhagen: Rosenkilde et Bagger, 1980. Diderot, Denis, *Salons*, Jean Seznec et Jean Adhémar eds. 4 vols. London: Oxford University Press, 1975.
3. *Diderot on Art, the Salon of 1765 and Notes on Painting*, trans. by John Goodmanm, 2 vols. Yale University Press, 1995.
4. *Selected Writings on Art and Literature*, trans. by Geoffery Bremner. London/ New York: Penguin Book, 1994.

（二）其他參考書目

1. Baxandall, Michael. *Patterns of Intention, on the Historical Explanation of Picture*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.

2. Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*. Harvard University Press, 1990.
3. Bryson, Norman. *Word and Image, French painting of the Ancien Regime*. New York : Cambridge University Press, 1981.
4. Goldstein, Carl. *Teaching art academies and schools from Vasari to Albers*, New York : Cambridge University Press 1996.
5. Conisbee, Philip. *Chardin*. Lewisburg [N.J.] : Bucknell University Press, 1986.
6. Cros Philippe. *Chardin*. Paris : société nouvelle Adam Biro, 1999.
7. Crow, Thomas. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven : Yale University Press, 1985.
8. Edizel, Gerar. *Jean-Simeon Chardin : seeing, playing, forgetting, and the practice of modern imitation*, Ph. D. diss., Michigan University, UMI, 1995.
9. Fried, Michael. *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago : University of Chicago Press, 1988.
10. Hobson, Marian. *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*. London : Cambridge University Press, 1982.
11. McCoubrey, John Walker. *Studies in French Still-Life Painting, Theory and Criticism*, Ph. D. diss., 1958, New York University, Ann Arbor: University Microfilms.
12. Rosenberg, Pierre. *Chardin : biographical and critical study*, trans. from the French by Helga Harrison, Skira, U.S. Cleveland, World Pub. Co, 1963.
13. Wrigley, Richard. *The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Regime to the Rretaration*, New York, Oxford University Press, 1993.

(三) 中文參考書目

1. 狄德羅著，陳占元譯，《狄德羅論繪畫》。桂林：廣西師範大學出版社，2002年11月。
2. 謝佳娟，《萊辛之『拉奧孔：詩與畫的界限』——「詩畫同律」在十八世紀美術概念中的轉變》。中壢市，國立中央大學藝術學研究所，民國88年12月。
3. 葉嘉華，《從文藝復興到狄德羅主編的『百科全書』探討繪畫地位的轉變及其意義》。中壢市，國立中央大學藝術學研究所，民國87年6月。
3. 蕭佳倩，《論繪畫物質的視象化：杜畢費（Jean Dubuffet）1951-63系列作品研究》。中壢市，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，民國90年6月。

圖版



【圖 1】*Le Bocal d'Olives*



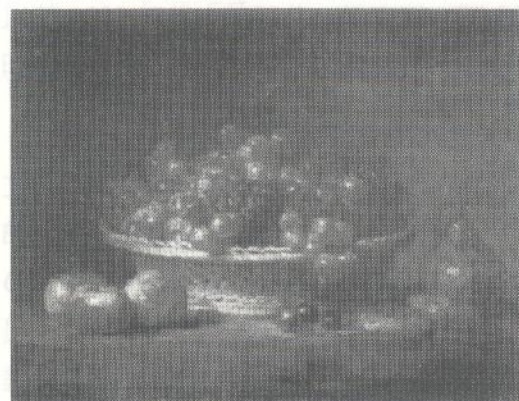
【圖 2】*La Raie*



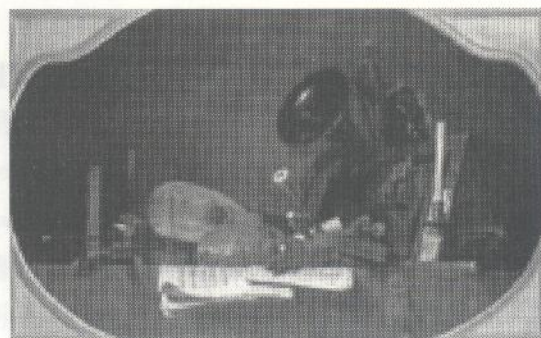
【圖 3】*Les Raisins et Grenades avec
des Pommes*



【圖 4】*Le Brioche*



【圖 5】*Une Corbeille de Raisins*



【圖 6】*Les Attributs de la Musique*

他的藝術發展有決定性的影響。在這段期間，畫家留下了共 150 幅小型油畫作品。2011 年台北展出他的 3 幅小畫，展現了他對古典主義的熱愛。在 17 世紀，他與當時的藝術大師們有著密切的聯繫，這也反映在他的作品中。

Peter Paul Rubens, *Conc in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*, New Haven and London: Yale University Press, 1996.