



#1

反“肉身公式” ——德勒兹论塞尚绘画的“感觉”重建

Resistance to the “Flesh Theory”:

A Reconstruction of “Sensations” in Cezanne’s Paintings from Deleuze’s Theory

周厚翼 Zhou Houyi

1
塞尚
马恩河畔的房子
73cm x 91cm
1888-1894

摘要：艺术作品能够永葆青春的秘诀是什么？对于这一疑惑，梅洛-庞蒂与德勒兹都试图从塞尚的绘画作品中找到某种潜在的感觉本体论。梅洛-庞蒂等现象学家将“感觉”诉诸身体的含混性，以非客观身体的现象学式肉身解释了身体视角的可能以及肉身的丰富样态。德勒兹认为，梅洛-庞蒂等人提出的肉身本体论，是被一种“左手触摸右手”的奇妙肉身主义启发，实际上，这只是一种完美的巧合。区别于梅洛-庞蒂，德勒兹试图从他的身体观点重建起对于塞尚绘画的一种建筑学式的、块茎状的诠释，以对抗肉身现象学滑向某种神秘主义的原初意见。

关键词：现象学，肉身公式，感觉，梅洛-庞蒂，德勒兹

Abstract: What is the secret that artworks can keep their youth forever? For this, Merleau-Ponty and Deleuze both tried to find some potential ontology of sensations from Cezanne's paintings. Merleau-Ponty and other phenomenologists resorted to the ambiguity of flesh to explain the possibility of body perspective and the rich forms of the body. However, Deleuze thinks that Merleau-Ponty's flesh theory is simply inspired by an unconvincing body doctrine which is just an ideal coincidence. To refute the perspective from Merleau-Ponty, Deleuze tried to reconstruct an architectural and tuberos interpretation of Cezanne's paintings from his theory of sensations, aiming to counter the original idea that the phenomenology of the flesh which slides to a certain mysticism.

Keywords: phenomenology, flesh theory, sensation, Merleau-Ponty, Deleuze

在《感觉的逻辑》(Logique De La Sensation)、《什么是哲学?》(Qu'est-ce Que La Philosophie?)等著作中，法国后现代主义哲学家德勒兹(Gilles Deleuze)讨论了艺术哲学领域的这一经典问题：“怎样才能使世界上的某一瞬间持存，换言之，使其自主地存在?”¹经典之作的流传于世并非仅依赖于物理质料之稳定性；反之，艺术似乎自有一种保存能力使自身不被岁月侵蚀：只要画面上的人微笑既在，那么画作将永不褪色。艺术作品能够永葆青春的秘诀究竟是什么？对于这一疑惑，德勒兹试图从法国画家塞尚(Paul Cézanne)等人的艺术作品中求索答案。

一、绘画的“感觉”：从梅洛-庞蒂到德勒兹

法国现象学家梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)曾在《塞尚的疑惑》(Cezanne's Doubt)²一文中将塞尚画作的现象学意蕴与塞尚本人异彩纷呈的生命历程相结合，并试图探讨绘画的本质。梅洛-庞蒂认为，“在现时代，整个绘画史都是努力使自身抽离出幻术，并获得自己的维度，而这具有一种形而上学的意义”³。而塞尚的绘画达到了某种具象与抽象间的平衡，它“是一种平衡的艺术，不是说它是静止的，或者说其效果是有节制的，而是说，在一种审慎控制的嬉戏中，对立的品质得到了完美的统一”⁴。籍此，梅洛-庞蒂尝试通过“知觉现象学”重建肉身化的主体，从而消弭笛卡尔式(René Descartes)的二元论，达到某种“颠覆柏拉图主义”(reversement du platonisme)式的举措。德勒兹在《感觉的逻辑》(Logique De La Sensation)里的绘画理论也受到了梅洛-庞蒂的启发，他和梅洛-庞蒂所关注到的塞尚绘画的母题是一致的：塞尚对于内在情感的真实描绘和对某种感觉的永恒保存使得他的绘画孕育出了某种理想形式的本体论。塞尚在绘画里，用纸张的纹理、颜料的色泽和数百次的繁复描摹，试图使得某种潜在的感知学(esthésiologie)在画布之上显示自身——这似乎确实能够见出一种微弱却永恒的形而上学，否则，何以解释塞尚画中的苹果、圣维克多山和塞尚夫人？

现象学从“感知”的和“情态”的“物质的先天性”里看到“感觉”(sensations)，

认为它们超越了体验的“知觉”和“情感”。譬如，法国现象学家利奥塔(Jean-Francois Lyotard)在《肉身公式》一文中就曾提出，“塞尚怀疑一些山峰是否从山体中清晰地凹现，并竭尽全力地追寻它们的真理”⁵，他已经带领我们进入了一个奇怪的领域，在这里，“思维，根本不制造概念，而是和其思想的风景打交道，在那里冒险”⁶。然而，这种对于塞尚本人意图的猜测也同时导致了后学对塞尚的作品研究进入到对某种理念轮廓和既定秩序的怀疑。依现象学家观点，“感觉”之存在，即德勒兹所认为的那些作为“感知对象”和“情动因素”的集合，“将作为感觉者(sentant)和被感觉物(senti)之间的统一体或可逆性而出现，两者亲密盘错，犹如两只紧握的手”⁷。现象学将“感觉”及其所涉及的生存体验和指称对象牢牢依附于“肉身”之上，但是吊诡的是，现象学的“肉身”又将同时从以下三者当中解脱出来：“存在于世的身体、被知觉的世界以及依然与经验紧密缠绕的相互意向”⁸。梅洛-庞蒂认为，塞尚致力于使得可感的世界获得生命的可见性，而这种可见性的呈现并不是将其让渡于身体之外，而是转入一个出离于种种重负的更为轻盈的、更为透明的肉身之中。

肉身体论诉诸身体的含混性，认为肉身与自我的关系不同于单纯的外物之间的关系。或可从现象学的两个著名例证出发，籍此对这一论点得到更为具体的澄清。例证之一是“交错并列法”。梅洛-庞蒂在《知觉现象学》(Phénoménologie de la perception)、《眼与心》(L'œil et l'Esprit)等著作中都谈及触觉这一值得分析的奥妙现象：“两只手不能同时被另一只手触摸和触摸另一只手。当我的两只手相互按压时，……两只手能在‘触摸’和‘被触摸’功能之间转换的一种模棱两可的结构……它开始进行一种‘反省’”⁹。左手是触摸者，右手是被触摸者，但右手与单纯外物不同，它自身仍有“感知”。因而，右手具有“可逆性”(reversibility)，有可能转换为主体，“通过触摸和有形的交错，它自己的运动被纳入宇宙，它们被询问，被记录在同一张地图上”¹⁰……第二个例证是“幻肢”(phantom limb)的病例：当病人进行截肢手术后，仍然继续感觉到了缺失的肢体的存在，感觉到了它的运动，并且还经常痛苦地感觉到确实的肢体曾经遭遇的疼痛。据这两个例证，梅

洛-庞蒂认为，主体对于身体的拥有是在一种共有中得以实现，根据他提出的“肉身公式”，每一条肢体的位置能够被妥当地安排，因为全部的肉身内容都包含在这个预先设定的肉身公式之中。“肉身公式”描绘了一条由身体结构、神经系统和自我感觉连接而成的“意向之线”，以非客观身体的现象学肉身解释了身体视角的可能以及肉身的丰富样态，这意味着身体已经具有作为世界某区域的一种能力。“肉身本体论”强调某种本体性的、一般性的感觉，强调某种作为直接的、内在的身体知觉的本体感受。事物、环境和主体自身都可以作为感知者的可感知性，肉身能够构成一种知觉场本身的恒定的背景结构(background structure)，以至于所有的感知能够在某种一般性的氛围中进行。

在《感觉的逻辑》里，德勒兹受到梅洛-庞蒂的“心之眼”(l'œil de l'esprit)¹¹的启发，探讨了“手”的触觉与“眼”的视觉的混同，并且以波德莱尔(Charles Baudelaire)的“契合/通感”理论以及克洛岱尔(Paul Claudel)的《倾听之眼》(L'œil écoute)中的理论为佐证，提出了一种比梅洛-庞蒂的肉身现象学“更加‘现象学’的解释”¹²。德勒兹认为，艺术之所以能够实现自我保存，在于它保存的那个东西“是一个感觉的集合(bloc de sensations)，换言之，一个感知对象(percepts)和情动因素(affects)的组合”¹³。艺术作品是一种自在、自存的“感觉”¹⁴存在，“感觉”是艺术作品的本体，是艺术作品成其所是的原因；无论是绘画、雕塑，还是写作，都离不开感觉。

德勒兹意义上的“感觉”具有不同的层次以及褶皱，这些有区分的感觉层次实际上应是与不同的感觉器官所产生关联的聚块或领域。然而，不同的层次或领域之间的确存在一种存在意义上的不可见之交流，它是每一层次与其他层次能够产生关联的手段。所以，有这样一种手段或者永恒性的逻辑亟待寻找：它能够自身取得某种独立性的意义，而不是派生于再现的同一客体或对象；它使得作品自身在色彩、味道、触觉、气味、声音、重量之间存在某种不可言说的沟通，进化为感觉的“情感”时刻。因此，“画家需要让人看到感觉的某种原始统一性，并在视觉上，显示一个多感觉的形象”¹⁵。可见，在《感觉的逻辑》中，德勒兹已经预测到了

一种通感意义上的力量。这种力量比单一的视觉、听觉或者触觉更具深度和肌理，能够在听觉领域呈现为音乐，在视觉领域表现为绘画……然而，在《感觉的逻辑》里，德勒兹尽管早早关注到了感觉，却仍然运用类似于现象学家的方式，试图将某种能够永远持存的感觉归诸先验的、逻辑性的唯灵论框架中去。

二、“无器官身体”：对“肉身体论”的反驳

如果说德勒兹的《差异与重复》（*Différence et Répétition*）是为其自身的差异哲学的“拓扑论”¹⁶（*topiquement*）建制的话，他对于其他艺术体裁的研究譬如电影、音乐、绘画以及零星的展览艺术的评论¹⁷则是依附于其差异哲学理论的质料。或许存在这样的猜测：德勒兹在这本书的写作中是否本就具有随性而论的态度？换言之，德勒兹是否无法在写作过程中找到灵感以证成自己的理论，最后只能潦草收尾呢？诚然，德勒兹在《感觉的逻辑》一书中的观点通常是学界对于德勒兹绘画理论研究的主要切入点，但该著作的行文结构与体量不同于德勒兹研究电影的《运动—影像》（*L'image-mouvement*）、《时间—影像》（*L'image-temps*）两卷本所呈现出的严密的逻辑和宏大的篇幅。在《感觉的逻辑》随笔式的诗意文字里，德勒兹大量以塞尚的绘画作为他论证培根（Francis Bacon）绘画的佐证，试图走出一条介于现象学和精神分析之间的绘画研究理路；然而，通读《感觉的逻辑》全文，德勒兹对于梅洛-庞蒂现象学的态度是模棱两可的。相较于《感觉的逻辑》，德勒兹对于肉身现象学的明确反驳更多见诸《什么是哲学》中“感知物、情动与概念”（“Percept, Affect, and Concept”）一章。

在塞尚夫人的肖像画中，其眼眸往往空洞朦胧，左手与右手的边缘也模糊不可辨识，与其他暗色的均匀色调同质。塞尚对其夫人肖像“眼”与“手”的轮廓线的回避一直是塞尚研究的重点所在。对此，梅洛-庞蒂提出，在塞尚的立场上，线条应该是作为某种预先的空间性的限制、分隔和调整而存在的，并不是像古典几何学意义上作为覆盖在空无底色之上的预先设定的框架。正如法国现象学家南希（Jean-Luc Nancy）认为，尽管在

很多理论家眼中，那些被称之为手（具象的）、圆（抽象的）等一切可以被描绘且已然被描绘的东西，或者被认为不可名状、无可言说的东西（诱惑、间隔、流转）等，它们似乎都渴望构成某种额外的终极真理，然而实际上，“这种意义的‘终极’真理只是作品边缘的打断和悬置”¹⁸。之所以塞尚肖像画中“眼”与“手”的轮廓往往是断裂的、不连贯的，是在于绘画对于对象的表征是一个绵延的时间性过程，而如果并非用一个超脱于时间现象的恒定之概念覆盖某一事物的话，那么这个对象就会以某种时间性表象的模糊轮廓呈现。

针对塞尚绘画中轮廓线的悬置，德勒兹的观点更加倾向于英国批评家罗杰·弗莱（Roger Fry）。弗莱的解释不同于现象学，他认为塞尚具有强大的知性（intellect）能力，“对生动的分节和坚实的结构具有不可遏止的激情，轮廓线的问题就成了一种困扰。……他不断地以重复的影线回到它上面，渐渐使轮廓圆浑起来，直到变得非常厚实。这道轮廓线因此不断地失而复得”¹⁹。弗莱认为，轮廓线的不清晰体现出了塞尚绘画中感性观察中的知性秩序的参与。因为塞尚试图寻找一种分节（articulations）以实现对于自然连续性的处理，而知性“被看作不连续的；没有组织，没有分节，知性就没有杠杆”²⁰；进一步地，塞尚“通过参照几何学脚手架的方式来组织现象的无限复杂性”²¹。这种几何脚手架并非某种“肉身公式”：“塞尚并不是通过一种‘机械程序’将先天框架强加于现象之上，而是进行一种针对现象的，‘经由长时间的静观而从对象中渐次提炼出来的诠释’”²²。以塞尚《黑城堡路上的玛丽亚之家》（*La Maison Maria sur la route du Château Noir, 1895*）里风景的结晶效果为例，可以发现画面中“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”²³。在塞尚这里，“大自然的形状总是呈现为球体、圆锥体和圆柱体的效果”²⁴，而这些结晶化的球体、圆锥体、圆柱体都是塞尚进行感觉建制的聚块，是一种进行视觉建筑的“知性的脚手架”，能够将其感性的混沌和无序得以重新建筑、收摄与规训。

在批判现象学和上述“脚手架”如何建筑起一种通感意义上的身体这一议题上，德

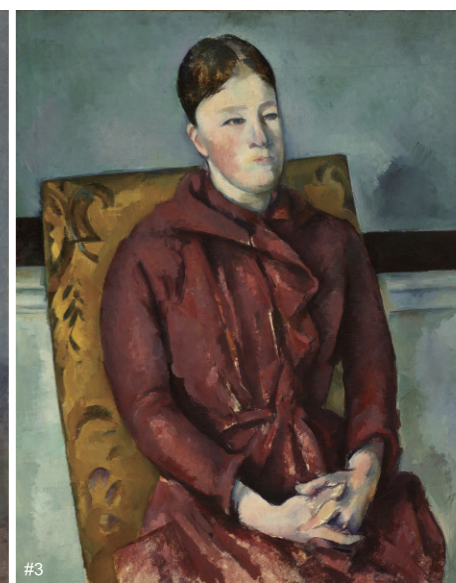
勒兹的观点可能比弗莱更推进了一步。在《感觉的逻辑》里，德勒兹在对于培根、塞尚的绘画评论中也提到了身体，并以身体对于感觉的纳入作为塞尚绘画与印象画派的关键区别。德勒兹认为，在塞尚的画作里，感觉不存在于光线与色彩的无人介入的空气之中，而是存在于身体之中，无论是苹果还是浴女，都是感觉和色彩存在于身体之中的例证。在《荒岛》文集中，德勒兹针对弗洛芒热（Gérard Fromanger）创作的单色作品进行评论²⁵，他提到了感觉的意蕴之于身体，正如冷与热之于皮肤，以及其所隐喻的主体与对象之间的某种联通，这种难以被定性的温度感无法被忽视。然而，区别于梅洛-庞蒂，德勒兹的身体是阿尔托（Antonin Artaud）式的“无器官的身体”，这一身体同样是作为感觉的寓居之所，却不是基于身体图式所展开的现象学式的肉身。德勒兹式“身体”的提出是为了证明感觉是作为聚块和组合体而存在，而不是像梅洛-庞蒂一样，认为感觉是作为某种预设函数的填充物而获得意义。肉身的确是作为感觉传达的条件项存在，因为它能够把感觉的生存物给予自身；然而，肉身在完成这一任务同时承载着跟经验的判断力有别的原初的意见。然而，“能否将感觉理解为原初的意见，亦即作为世界的地基或永恒不移的基础的‘原信念’呢”²⁶？的确，正如德国美学家赫尔德（Johann Herder）所认为的，“面对推理理性无法认知的物的世界，‘触’既是一种自发的身体行为，同时也是去联结世界的欲望的隐喻”²⁷。左手触摸右手，同一身体给予感觉，又接受感觉，似乎提出了某种客体与主体间的含混触觉，然而，“世界的肉身与躯体（body）的肉身能够成为相互置换的关联项，只是一个完美的巧合”²⁸。

德勒兹认为，梅洛-庞蒂等人提出的肉身体论，被一种左手触摸右手的奇妙的肉身主义启发，并以此例证成为现象学的某种终极化身；实际上，最终进入了一种神秘主义和唯灵论。现象学对于感知物和感受的分析方法往往以歧义性代替模棱两可的地带，最终成为一种意见，意见只是在自身的建制里自我声称能够了解什么是情感，进而对其进行定义。“人们得到的印象是意见并不了解情感状态，它把本不应该组合或分离的情感状态进行组合与分离”²⁹。“感觉”的确是一种以感知物和感受为基础的身体与世界

2
塞尚
塞尚夫人肖像
92.7cm x 73cm
1888-1890



3
塞尚
穿着红色长袍的塞尚夫人
80.9cm x 64.9cm
1888-1890



的一种关系，然而，现象学对于这一论点的证明方式是在感觉的基调之前预设了一个超验的函数，它迫内在于一个先验主体的体验的内在性在此函数的定义域的规定范畴里被表达。“现象学必须成为艺术的现象学，因为先验主体的内在性必须被一种超验的函数表达，这种函数不仅规定一般经验，并且能够穿透此时此地的体验本身，通过组成鲜活的感觉而实现其具身化”³⁰。

三、“身体”作为寓所：德勒兹的“感觉”建构

德勒兹试图从他的身体观点重建起对于塞尚绘画的一种建筑学式的、块茎状的诠释，以对抗肉身现象学滑向某种神秘主义的原初意见。他认为，艺术不是从基于骨骼的肉身开始的，而是从房屋的聚落开始。德勒兹区别于现象学家的第一个分歧点是对于肉身的理解。首先，肉身尽管参与了对感觉的揭示过程，但是它本身不是感觉。肉身可以理解为感觉建构的第一个要素和前提条件。对此，或可从绘画在表现真实肉身的两种技法入手。首先是肉红色（红与白的彼此覆盖）的内部涂抹：在最优美的、最娇嫩的裸体画里，渐变在浅红色的平涂面之下泉涌而出，如同剥去皮的动物或者水果。其二，塞尚绘画色调的边缘之断裂，展示出了一种仿佛人畜模棱两可的之间的模糊地带。肉身的形态过于模糊，过于暧昧，只是一种参与渐变的东西。肉身的质地太柔软了，支撑不起整个感觉的生存。如果只有柔软的肉身，那么画

布将会是一团混沌。或许，只有肉身肌理的蔓延与身体语言的言说远远不够，画家似乎在渴望某种肉身之外的更广义的表达方式。

感觉建构的第二个要素不是肉身公式下的骨头或者骨架，而是房屋或者架构。正如弗莱所提出的，“塞尚最伟大的地方是在印象派的色彩中见出秩序与‘建筑般的规划’来”³¹，而现象学家却无意或有意地忽略了这一点，以至于“现象学的首要功劳在‘破’而非‘立’，即以其破除各种思想板结与清规戒律。但破除之后，现象学并没有提供创造性的工作可以依赖的任何一种最起码的概念或知性脚手架”³²。德勒兹的感觉建构则是承担起了“脚手架”的功能，而非基于肉身理路的分析。那么，这一脚手架不仅要提供分析塞尚绘画的明确的另一方向，更要说明塞尚绘画本身是如何建构起一种区别于“肉身公式”的感觉语言。前文已述，肉身只能作为一种参与渐变的柔软材料，而肉身公式的骨骼也只是一种依附上去的先验框架。塞尚的绘画希望见出世界，可是现象学视域下肉身与世界之间的关联实在是太微妙、太偶然性了，以至于德勒兹认为，这种关联是偶因性的，或许只能归结为某种诡秘的巧合。在德勒兹的感觉重建框架中，房屋将肉身的肌理和骨架容纳于内，并且以养料哺育它们，于是，肉体在房屋内（或者其外延的泉水湖畔、茂密树丛中充分生长发育，肉身也能够具有其真实的架构而非虚构的公式：譬如前景、背景、水平板块、垂直板块、左侧半盔、右侧板块……在塞尚的绘

画中，平面的营造和颜色的规矩的确是糅合在一起的，而这些板块既是墙面，也是土地、门、窗、镜子……它们作为某种既成的或者未定的边界，同时又自成一种原则或规训，正好使“感觉能够在自成法度的边框之内站稳脚跟”³³。这些若干门类的感觉组合体就是德勒兹所认为的“房屋的聚块”，通过这些聚块的内部组合与整体的协同运作，塞尚绘画中永恒不灭的具有生命力量的感觉被一步步建构起来。当然了，这种感觉的聚块运作最明显的表现其实不是在塞尚绘画之中，而是在雕塑艺术中。雕塑艺术的立体感和对材料的苛刻强调使得大理石或金属的感觉能够实现某种更加纯粹的表现方式——具体可以分为三类别。第一类被德勒兹命名为“振动”，譬如雕刻的振动，节奏的强弱变化，凹陷的纹理。振动说明了简单的感觉，因其自身具有的起伏和神经活动的特质，其本身就具有持久性和复合性。第二类则是感觉之间的紧密嵌合与短兵相接，“当两种感觉在仅为能量之间的短兵相接中紧密结合，互有呼应之时”³⁴，力量产生一种相互交错之势，进行着强有力的贴身肉搏。第三类则被德勒兹归纳为为撤出、分裂、松弛……当两种感觉彼此规避、放松，但如同楔子般嵌入它们之间或内部的光、气或空白又使它们重新聚拢，这个既稠密又轻盈的楔状物随着距离的扩大向四方延伸，形成一个无需任何支撑的聚块。这三类表现方式也见诸塞尚的绘画之中，只是这种表现会更加地含蓄和朦胧。在塞尚绘画之中的感觉建构所经历的振动、紧



4
塞尚
圣-维克多山
55cm x 46cm
1904-1906

抱和松弛这三类动态的历程中，大片空白徐徐展开，感觉物的集合交错置换，以至于观者无法肯定光线与空气在其中是作为塑造者还是被造物。

感觉的建构以房屋为始点，因为组合是艺术的唯一定义。正如文学有词汇和句法，音乐有乐器和音阶，绘画有画布，颜料，透视方法，美学组合……感觉的生存物不是肉身，而是宇宙中各种非人类力量的，人的非人类之变的和歧义的房屋的组合体；肉身不过是消失在被揭示物当中的揭示者。诚如菲格（Günter Figal）在《梅洛-庞蒂和塞尚论绘画》（*Merleau-Ponty and Cézanne on Painting*）一文中明确指出的：“虽然在那部书（《知觉现象学》）中有很多处都提及艺术，但梅洛-庞蒂在那里却并未将其

概念运用于任何一件具体的作品。但这样一种运用是必需的，如若艺术被视为哲学思考的范式的话：艺术从不是‘普遍的’；艺术自身的本质恰恰只在于具体作品之中”³⁵。现象学论为一种意见，而意见是体验的变项。肉身现象学已经偏离塞尚作品本身愈来愈远，陷入了一种自身的哲学建制中去。故而，不能够只运用知觉、情感和意见从事艺术，而要学会将被体验的某种知觉上升为感知的对象，将被体验的情感上升为情动之因素。哪怕现象学的肉身证实了隐喻性的自我与世界的同构性确为可能的，却无法解释在塞尚绘画里如何以现象学方法导向感觉的另一端极。

结语

现象学家认为身体与世界共享一种纹理，肉身与世界的肉身是同质的；德勒兹则是通过房屋的内含保证肉身的寓居，通过房屋的敞开导引至世界和宇宙。于是，“肉身或者形象不再是某一居所或房屋的住户，而是承载着房屋（渐变）的某一世界的住户”³⁶。如果肉身公式是封闭的、完成的、密不透风的话，那么德勒兹的感觉重建之框架则是开放的、意义纷呈的。而这种开放的宇宙与房屋聚块的动态反应更符合塞尚绘画、莫奈绘画里那些隽永的持久经验和永恒的魅力，因为“不仅敞开的房屋通过一个窗户或者一面镜子跟景物产生沟通，甚至最封闭的房屋也向一个世界开放。莫奈的房屋不断被来自一座枝繁叶茂的花园的植物的活力紧紧包围，那个玫瑰的宇宙”³⁷。宇宙与世界在德勒

兹这里获得了全新的意义，世界不是肉身的 外延，也不是板块及连接平面的各个部分，“世界说到底表现为一个平涂面（aplat），唯一的大平面，有色的空白，单色调的无限”³⁸。比如，塞尚在绘画中运用的蓝色（蓝色“能够把感知物变成一种‘宇宙的敏感性’或者本质上最富于概念性的，最‘命题’式的东西——人不在场时的颜色，或者融入颜色的人”³⁹），无论是眸中的颜色还是皑皑白雪反光所形成的梦幻般的蔚蓝，它负责表达着无限之寓意，它形成了封闭在眼眸之中的空漠，也形成了溢出画布边界的无限。

上海市教育发展基金会曙光计划项目“身一言一像：当代法国艺术哲学的三个主题”（批准号：12903—412221—17007）阶段性研究成果。

注释：

1. Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Percept, Affect, and Concept”, *What is Philosophy?*, trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994, p.172.
2. Maurice Merleau-Ponty, “Cezanne's Doubt”, *Sense and Non-Sense*, pp.9-25, trans. Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, 1964.
3. Maurice Merleau-Ponty, *The Merleau-Ponty Reader*, Evanston: Northwestern University Press, 2007, p.368.
4. 迈耶·夏皮罗, 《现代艺术——19与20世纪艺术》, 沈语冰等译, 南京: 江苏凤凰美术出版社 2015年版, 第54页。
5. 让·弗朗索瓦·利奥塔, 《肉身公式》, 白轻译, 收录于《褶子》, 汪民安主编, 郑州: 河南大学出版社, 第325-336页。原文见: *The Lyotard Reader and Guide*, Edited by Keith Crome and James Williams, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
6. 同上, 第325-336页。
7. Gilles Deleuze & Félix Guattari, p.178. 翻译亦参考: 《什么是哲学》, 第460页。
8. Ibid., p.178.
9. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.107.
10. Ibid..
11. 梅洛-庞蒂曾写到: “心之眼”的视觉“既不是无肉身的, 也不是摆脱了视域的结构: 尽管这里涉及的是另一种肉身和另一种视域, 纯粹的观念性也都是生死与共的”(参见: 莫里斯·梅洛-庞蒂: 《可见的与不可见的》, 罗国祥译, 北京: 商务印书馆, 2008年, 第189页)。
12. 吉尔·德勒兹, 《弗兰西斯·培根: 感觉的逻辑》, 董强译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2011年, 第54页。
13. Gilles Deleuze & Félix Guattari, p.164. 如果感觉并不是某种先验图示下的范畴, 那么感觉自

身就应该拥有一种手段, 能够使得画作不再相似于它所模仿的原始图景, 故而不能将其与“知觉”里的“相似性”进行类比, 因为后者仍然是一种涉及客体的、有参照性的东西。德勒兹进一步将感觉的自身手段分为两个方面: 第一个方面朝向客体(事实、场地、事件), 称为“外向感觉”(exo-sensation); 另一个方面朝向主体(神经系统、本能、性格), 称为“内向感觉”(endo-sensation)。当“感知对象”(percept)超越了“知觉”(perception)的框架时, 便转向面对客体对象的外向感觉的发生。“感知对象”被德勒兹定义为一种自动设定的、自在存在的东西, 它不是“知觉”(perception), 不依赖感受它的人的状态; 亦不能是“情动”(affect)、“情绪”(sentiment)或“情感”(affection), 因为它溢出了体验者的掌握。而当“情动因素”(affect)超越“情感”(affection)本身时, 以朝向主体为手段的“内向感觉”就产生了。“情动”不是从一种体验状态过渡至另一种体验状态, 而是主体自身的一种非人之渐变, 这种渐变幽微难名, 并非刻意的模仿, 也非体验的共情或者想象中的认同。内向感觉诉诸的这种渐变区别于由模仿产生的相似性, 而是一种毗邻性, 在两个不相似的感觉彼此簇拥时才能发生。

14. 德勒兹对于绘画的“感觉”议题的关注, 主要见于《感觉的逻辑》和《什么是哲学?》两部著作。在这两部著作里, 德勒兹都谈论到了塞尚的绘画, 并且认为是对于“感觉”的刻画成就了塞尚绘画中能够见出永恒性的、不会因时间流逝而腐败的品质。

15. 同注12。

16. “拓扑论”是精神分析词汇(主要见弗洛伊德), “假设精神装置分化为若干系统之理论或观点, 这些系统均有不同的特征或功能, 并根据某种顺序彼此关联地配置, 这使得它们可被喻为以空间方式具象再现的精神场所”(见: 拉普朗斯, 彭大历斯, 《精神分析词汇》, 沈志中, 王文基译, 台北: 行人出版社, 2000年, 第357-363页)。

17. 主要见于德勒兹的《荒岛》文集(L'île deserte et autres textes: textes et entretiens), 《批评与临床》文集(Critique et Clinique)。

18. 让-吕克·南希, 《素描的愉悦》, 尉光吉译, 郑州: 河南大学出版社, 2016年, 第56页。

19. 罗杰·弗莱, 《塞尚的画风及其发展》, 沈语冰译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2009年, 第89页。

20. 同上。

21. 同上, 第151页。

22. 同上, 第147页。

23. 同上, 第164-166页。

24. 沈语冰, 《图像与意义: 英美现代艺术史论》, 北京: 商务印书馆, 2016年, 第63页。

25. 热拉尔·弗洛芒热(Gérard Fromanger), 因1968年学生运动中在巴黎街头展示的大幅造型艺术为人所知。具体见: Fromanger, le peintre et le modèle, Paris, Baudard Alvarez Press, 1973.

26. Gilles Deleuze & Félix Guattari, p.178.

27. 高砚平, 《赫尔德论触觉: 幽暗的美学》, 《学术月刊》, 2018年第10期, 第130-139页。

28. Gilles Deleuze & Félix Guattari, p.178.

29. Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1966, pp.45-47.

30. Gilles Deleuze & Félix Guattari, p.178.

31. 同注24, 第34页。

32. 同注24, 第79页。

33. Gilles Deleuze & Félix Guattari, p.162.

34. Ibid.

35. Günter Figal, Merleau-Ponty and Cézanne on Painting, in Merleau-Ponty at the limits of Art, Religion, and Perception, edited by Kascha Semonovitch & Neal DeRoos, Continuum, 2010, p. 2. 乔纳森·吉尔默(Jonathan Gilmore)也认为梅洛-庞蒂并未成功处理“一种普遍的哲学理论”和“对艺术的具体解释与分析”之间的张力关系: Between Philosophy and Art, in The Cambridge Companion to Merleau-Ponty, edited by Taylor Carman & Mark Hansen, Cambridge University Press, 2005, p. 292.

36. Gilles Deleuze & Félix Guattari, p.164.

37. Ibid., p.162.

38. Ibid..

39. Ibid., p.165.