

## 艺术的触感：塞尚绘画的求真意志

### ——梅洛-庞蒂知觉现象学视阈中的塞尚绘画之真实

The Touch of Art: The Will to Seek Truth in Cezanne's Painting——The Reality of Cezanne's Painting from the Perspective of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception

贾玮 Jia Wei

**摘要：**梅洛-庞蒂的研究表明，作为对于视看行为的还原，保罗·塞尚的绘画展示出视看行为的触摸特性及其对于处世的肉身化，从而突破了透视法，尤其是线性透视对于视看-处世的抽象化处理，并且通过开启真与美关系追问及其重新分配，探明了艺术发生深度现代化的奇点。

**关键词：**塞尚，触感，真，美

**Abstract:** Merleau-Ponty's research shows that Paul Cezanne's paintings demonstrate the touch of visual behavior and its incarnation. As a reduction about the visual behavior, Cezanne's paintings break through the perspective method, especially the abstract treatment about the living from the linear perspective. At the last, by opening up the questioning and redistribution of the relationship between truth and beauty, Paul Cezanne explores the singularity of deep modernization in Art.

**Keywords:** Cezanne, touch, truth, beauty

作为与埃米尔·贝尔纳所代表的传记-心理研究，罗杰·弗莱的形式主义分析及后来的迈耶·夏皮罗综合了形式主义与图像学研究等等齐名的塞尚研究代表，梅洛-庞蒂的现象学分析，成功突破了传统研究的浪漫主义倾向，洞开了其绘画的更大可能，从而深刻展示了塞尚既被称为“现代艺术之父”，“Father of Modern Art”<sup>[1]</sup>，又被视作“现代绘画之父”，“The Father of Modern Painting”<sup>[2]</sup>的原因，深入了解塞尚在绘画史乃至艺术史上的特殊贡献及其定位疑难。从某种角度而言，这一疑难对于中文学界尤为重要，因为国内在介绍塞尚之时，往往会将“新艺术之父”“现代艺术之父”“造型之父”“现代绘画之父”<sup>[3]</sup>等赞誉一并列出。当这些名称同时出现之时，就在不经意之间引发一个疑问，既然绘画只是艺术的一个门类，那么一个“艺术之父”完全可以将其包括在内，如此并列难免多余之嫌。换言之，将两者并列不仅意味着塞尚的影响超越了绘画领域，而且暗示了绘画与艺术之间有着某种特殊关系，只是在塞尚的时代才被挑明。由此而言，这种看似无心之失的并列，却有可能是另有深意的举措。

#### 一、共谋：透视法与艺术之真

由于影响巨大，生前大部分时间寂寂无闻的保罗·塞尚（Paul Cézanne, 1839年1月19日—1906年10月22日），在生命的最后时段内开始得到诸多赞美，甚至于往往被视为很多领域的标志性人物。即使将此视为对其生前长期身处困顿的某种补偿，兼具现代绘画之父与现代艺术之父的盛名，依然颇具威力，因为这种命名意味着现代绘画与现代艺术之间的关系由于塞尚而变得复杂，两者不再只是部分与整体的集合关系。借用梅洛-庞蒂的话语，我们可以将其视为塞尚的新式疑惑。

现代绘画之父的赞誉不难理解，因为绘画史研究早已确认了塞尚在西方绘画现代化历程中所作出的巨大贡献，例如塞尚的几何化处理方式深度滋养了后来的立体主义，对于色彩的大胆表现鼓舞了野兽派，更不用说抽象派在多个方面对于塞尚的深刻继承。但是倘若如此，似乎“现代绘画之父”的声名也已经足够，“现代艺术之父”的说法并无着落。虽然将绘画美术等同于艺术在当下已经作为一种习以为常大有约定俗成之势，尤其是在中文环境中由于经常将Art直接译

为美术，因此直接将其理解为绘画似乎也并无不妥，但是艺术与绘画在内涵上的差异事实上依然存在，用绘画代替艺术显然不够妥当，在艺术各个门类的界线依然清晰的当下，恐怕也不会有太多的支持之声。当然，完全可以从继承的事实出发，找到其他艺术门类，诸如音乐、文学、雕塑等领域的从业者受惠于塞尚的证据，由此证明塞尚不仅是现代绘画之父，而且因为影响，或许还深刻地影响到其他领域，确实配得上“现代艺术之父”的名望。但是这种思路最大的困难就在于很难找到具有说服力的案例，例如文学领域的普鲁斯特、音乐界的斯特拉文斯基、德彪西等等都在各自领域产生了巨大影响，对于文学、音乐等门类的当代发展贡献良多，都是却很难找到这些人物受到塞尚影响的痕迹，即使侥幸能够找到某种蛛丝马迹，但是几乎无法确认这种影响能够切实跨越门类的不同，进而落实于具体细节。莱辛在《拉奥孔》中对于诗与造型艺术的分析已经颇具深意地表明，不同艺术门类之间只能比较差异，相同之处无需多言，因为之所以能够置于艺术名下，就在于这些门类基于同一原理而被归并。



1. 塞尚，《冬日风景》，1878

更为重要的是，这种思路虽然可以获得某种文献学意义上的支撑，但其实还是在一种已然成型艺术观念之中展开。首要任务因此也就变成了辨析这种艺术的内涵，进而确认绘画与文学、音乐、雕塑等等同在其范围之内。表面看来，这几乎不成为问题，因为我们所说的艺术，在内涵上基本重合于“美的艺术”（法语为Beaux-Arts，英语为Fine Arts），自然包括这些门类。这种艺术观念，由法国哲学家查尔斯·巴托（Charles Batteux, 1713—1780）于1746年首先提出并获得了广泛认可，也习惯性地被视为“现代艺术”，而在一个多世纪之后才开始了其创作的塞尚，在19世纪末才开始被人称为现代艺术之父。因此，将塞尚誉为现代艺术之父，显然另有所指。相隔一个多世纪的事实，也就表明两个“现代艺术”，理应有着不同的内涵，何为现代艺术，也即艺术的现代性问题就成为更为迫切的疑问。查尔斯·巴托之所以将绘画、音乐、雕塑等等归结为“美的艺术”，就在于这些艺术都要模仿“美的自然”（belle nature），也即理想化的自然，所谓“美的”则是以愉悦为目的，但是“每天研究自

然”，并且宣称只想“得到一片自然”的塞尚，却描画着肉眼可见的峥嵘灰暗、笨拙古怪，完全缺乏愉悦感。因此，南辕北辙的事实，也就表明塞尚及其绘画关涉到艺术现代性及其深化的疑难，现代绘画与现代艺术的复杂关联也牵绊其中。

作为所谓的后印象主义画家，也就说明保罗·塞尚继承了印象主义者对于古典主义绘画技巧与观念的背叛，而能够产生写实质感的古典主义绘画传统，正是借助几何透视法，也即科学线性透视法才得以令人信以为真，因为透视法的运用使得画面获得了足够的纵深感，由此保证了绘画形象的立体化，从而最大限度地实现了仿真的效果。

透视法，尤其是线性透视法，旨在看透世界并自信确实能够做到，所谓的透视之名因此恰到好处。在其诞生伊始，透视法就以能够擒获真实著称，其发明者如菲利波·布鲁内列斯基（Filippo Brunelleschi）、阿尔伯特（L.B. Leon Battista Alberti）、马萨乔（托马索·迪乔瓦尼·迪西莫内·圭迪，Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai）等，反复强调的都是透视法所有的真实再现能力，也即保持中立地对于世界

进行观察。其众多拥护者，更是坚信透视法能够毫无阻碍地直抵真实。

在其发展过程中，透视法在不断地进行自我增殖，逐步成为一个种类庞杂、名目繁多的壮观体系，诸如平行透视、成角透视、圆角透视乃至曲线透视等等，从而实现了从不同角度展示并确定透视法可以彻底洞穿事物的绝对化能力。因此，对于追求写实的西方绘画而言，透视法显然起到了不可替代的作用，甚至从某种角度而言，对于西方绘画，尤其是在现代主义绘画兴起之前的绘画及其历史，透视法几乎有着某种决定意义。所以完全可以说，透视法塑造并决定了西方传统对于绘画及其真实的理解。

之所以对于绘画真实具有权威性的决定力，就在于透视法有着西方自然科学为其背书。进一步而言，透视法对于世界的客观再现，与西方自然科学刻意强调的客观研究有着高度一致性。西方自然科学的发达及其所产生的技术优势，同样使得透视法的地位有了极大提高。在过往几百年间的全球化进程中，西方现代自然科学在世界范围内的强势输出，更是促动透视法及其所决定的绘画观念广为流传，以至于对其他文化传统的绘画观念与技法形成了强烈冲击，例如强调写意的中国绘画传统，显然与透视法及其所决定的西方写实绘画有着极大的不同，因此自近代以来面对所谓的西洋画的透视法及其写实态度，中国画界经历漫长而艰难的历程，才对其有了较为合宜的接受方式。

透视法及其带来的真实源自其客观性。由于透视需要特定的观看位置，也即灭点的延伸线所决定的视看点，这个能够一窥画面真容的据点，也即习惯上所说的站点或曰停点（standing point），始终与画面保持着必要的空间间隔。这个距离事实上也是绘画之所以能够成为绘画的关键，对于古典主义及受其影响的绘画而言尤其如此。由此，一种客观距离，或者说由这段距离保持的客观性得以可能。透视法，因此旨在规定观者与画作必须有所间隔。所以，类似于自然科学研究者需要与其研究对象保持距离，以确保能够排除干扰，进行客观冷静的操作。透视画法所要求的确定距离，同样通过限定观看从而趋向客观普遍。透视画法，其实成就了一种真切观察的方式。有着西方科学的背书的透视法，因此不仅有着科学之名，而且践



2. 塞尚自画像

行了科学之实，以至于完全可以说，透视法及其所成就的绘画实践完美配合了西方现代科学所追求的客观真实，因此也就深度参与了西方文化传统有关于真实的建构。质言之，透视法代表着一种根深蒂固的科学精神，也即基于西方科学观念与方法所塑造处世之道。

事实上，透视法与西方自然科学本就是同源同宗，因为其源自“研究不变项的欧几里得几何学这种主流的或者王权（royale）的科学”<sup>[4]</sup>，而古希腊哲学家欧几里得在其《光学》（*Optics*）中对于透视法的探讨依赖于其几何学，因此《光学》也被后人认为是“几何光学著作”。所以也就不

难理解，梅洛-庞蒂会在其重点探讨现代绘画的名篇《眼与心》中开宗明义地指出“科学操纵各种事物，并且放弃栖居于它们之中”<sup>[5]</sup>。如果说现代自然科学是通过知性的方式展示自身的客观性，古典主义绘画就是通过视觉直观表明客观何以可能又究竟如何。透视法，不仅使得通过感性的方式直抵客观真实成为可能，而且彻底地沟通了科学与绘画，使其发生了深度的缠绕。古典主义绘画对于透视法的依赖，贴切支撑了查尔斯·巴托对于理想化自然的憧憬，或者说，经过线性透视之后的绘画，实现了对于自然万物的理想化处理。正是在古典主义绘画中，“美的艺术”的理想得以完满实现，

追求美就是在探索真，两者达成一致。

## 二、规训：抽象及其欺骗术

借助欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）的有关研究，梅洛-庞蒂深入了透视法的内里。因为在经过潘诺夫斯基的深刻批判之后，透视法及其对于真实的解释受到根本的动摇，在其著作《作为象征形式的透视法》（*Perspective as Symbolic Form*）中，潘诺夫斯基指出，透视法虽然在绘画领域广泛使用，以至于成为一种至高无上的技法传统，但是所有直线及其在灭点的汇集，作为人类归纳整理世界进而赋予其秩序的象征方式，其实是人类特定世界观的理想化投射。

由此而言，透视法根本无法确保完全的客观性。因为，顺延潘诺夫斯基的批判就不难理解到，基于视点展开的透视法及其原理，显然是在特定视阈之中展开的视线及其延伸想象，其实只是验证了一种视觉印象而已，因此其有效性实则相当有限，所以几乎可以被称为一种隐秘而成功的欺骗术。因此透视法及其所支撑的绘画并非毫无偏差的客观，而是一种更接近于特定视觉习惯的方式，最多只能算是一种有限范围内的客观，也即符合人类习惯，甚至必须说是特定时段特定人群所理解的客观，而很难说是具有所谓的放之四海而皆准的客观性。梅洛-庞蒂更为直白地说，“是一种随意的解释，尽管或许是比较其他解释更为可能的解释”<sup>[6]</sup>。

因此，基于透视法的绘画所获得的真实，只是配合了特定人群对于真实的理解，更为准确地说，所谓的真实于此其实只是眼睛-视觉在特定文化背景中的自欺欺人。当然，尽管只是营造出了一有关于真实的想象与理解，但是由于长久以来被顶礼膜拜，以至于透视画法成为绘画获得真实的唯一路径，进而逆向规训着人类的视看，持续巩固着其中隐匿的视觉偏差。

最终说来，虽然长期以来被视为直抵客观真实的通途，但是透视法对于客观与真实的解释不过是人类视觉自编自演的戏码。

线性透视所代表的几何透视法，表征着一种看待世界的理想方式，即与外界保持距离以求客观冷静地去看。在固定点进行观看，作为对于视看的简化，只能是对于视看的抽象。首先，线性透视决定了视看必须在



3. 塞尚，《罐子、杯子和苹果》，1877

特定的据点展开，因而也就将视看从具体时空及其流逝变化之中抽出，使其具有稳定可靠的依据，成就了所谓的客观性。但是真实的视看是在具体生活境遇中展开，因而具有流变性，只是往往不易察觉，例如空气永不停歇的流动及其对于视看的隐秘但始终存在的影响。

透视法，其实是在特定环境特定条件下对于视看的规定，借用福柯的话术，就是一种对于人类目光的规训，尤其是通过绘画配合西方文化传统的求真意志，在过往几个世纪内，从欧洲乃至全球范围内深入塑造了人类视看，成为引导观看者进行抽象化的努力。因此，与其说透视法是一种观看方式，不如说是一种思考的方式，也就是笛卡尔通过我思进行表述的主客二分模式，或者说，我思主体及其内涵更为明确地解释了这种观看方式。质言之，透视法使得视看成为一种概括世界的方式，因而更接近于我思，以至于无限等同“知”，看也就变成了关于看的思想。事实上，这一点在西方语言上已经得到了充分体现，例如在英语中I see，就意为“我知道了”，因此可以和I know

互换；法语中的voir，即看，同样可以是“知”，即savoir，因此Je voir也等同于Je savoir，即“我知道了”。既然“我看到了”，在内涵上意味着“认识到了”或者“知道了”，也就表明其无限趋近于知，从而背叛了真实的看。

透视法的巨大历史功绩就在于进一步弥合了看与知，使得两者趋于一致，从而彻底篡改了视看，尤其是古典主义绘画赖以维生的单焦点透视，其实是单眼视看所决定的极端化抽象，明显背离了在大多数情况下利用双眼进行的视看。如果再考虑到不同人群的视觉状况，甚至于可以说，透视法及其所决定的视看方式其实只是符合了部分人群的视觉习惯，因此必然作为一种对于视觉的偏执化理解，意味着对于其他方式的视一看及其结果的打压。

现代主义绘画对于透视法的改造、背叛乃至彻底否弃，因此至少有着一种先在的正确性，因为这些看似怪异的画面明确突破了对于视觉的单一化理解。例如印象派号称“到自然中去”“画自然”等口号已经预示走出画室及线性透视对于视看极端抽象的

标准化要求，莫奈、雷诺阿等人对于光线与色彩及其变化的极力表现，虽然偶尔还是会迷恋平行透视等，但是已然突破占据主导地位的线性透视。由此，现代主义绘画深入地触犯了西方文化传统对于真实的既定理解与思考，引发了对于传统真实观的质疑。所以，现代主义在其发展伊始所遭遇的种种批评攻击、戏谑嘲讽甚至完全否定，不仅在于印象主义等流派对于绘画传统的背离，而且深度质疑了欧几里得几何学所滋养的现代几何学、数学乃至西方现代自然科学及其对于真实的框定。

## 三、脆弱：人类视看的局限性

在梅洛-庞蒂看来，塞尚则在基础上走得更远。这位认为自己是巴尔扎克笔下那个用色彩表现生命的弗朗霍费的画家，“研求真实而不离感觉，只取直接印象里的自然作为向导，不勾勒轮廓线，不用线条框定颜色，既不做透视，也不构图。”<sup>[7]</sup>因此，塞尚的诸多代表作都展示出一种视看的“错误”，从而彻底拒绝了线性透视-古典主义绘画对于比例深度等等的解释。例如《维克多火山》系列中缺乏层次感的山体，《大浴女》所代表的裸体人物模糊的面孔与极不协调的肢体以及人物肖像画中通过奇怪线条凸显从而略带扭曲感的五官，最具代表性的则是1878年的《冬日风景》，画中前景的一棵枯树竟然与远景的房屋发生重合，甚至于将整个画面切割。事实上，随着自身的技法与特点的不断发展，塞尚丰富了这种错误。在其早期创作中，例如1863年创作的《路易·奥古斯特的画像》（*Portrait of Louis Auguste*）、1864年的《穹隆》（*The Vault*）、1866年的《多米尼克僧侣叔叔的肖像》（*Portrait of Uncle Dominique as a Monk*）等，已经明显摆脱了线性透视法的束缚，从而呈现出怪异的平面性。在19世纪70年代中后期，这种突破更加明显。如今保存在纽约大都会博物馆的几幅静物画充分展示出这种日益成熟的改变。不同于古典主义传统，塞尚的这些静物画，如《一盘水果》（*Dish of Apples*, 1876—1877年），《罐子、杯子和苹果》（*Still Life with Jar, Cup, and Apples*, 1877年），《苹果》（*Apples*, 1878—1879年）等，进一步放弃了线性透视所强调的纵深感，画

中的苹果等已经提供了从多个角度进行观察的可能。在其绘画主张与技法最终成熟的19世纪80年代中后期至生命的最后阶段，也即弗莱所说的晚年时期（1885—1890年）和最后时期（1890年代末-20世纪初），塞尚更是借助色彩的大胆使用实现自己的造型观念。例如《通往黑色城堡的路》（1895年）中的房屋、道路、树木和草地等等完全是依靠色彩区别开来，但又借此展示了自身的形状。

总体而言，保罗·塞尚的绘画通过几何形状和平面看似奇异的组合，重塑了画面的空间感，尤其是其宣称完全可以将事物概括为圆柱体、圆锥体与球体等等，也就意味着用极端夸张的处理方式对于体积、形状进行特殊化强调，因此用一种类似儿童画的天真，改变了绘画造型的种种传统。进一步而言，平面化、多角度、夸张色块对比，这些手段及其所形成的画面，几乎展示出了各种错误的观看结果，甚至于直观地呈现为对于视看的某种否定，因此也就难怪埃米尔·贝尔纳（Émile Bernard）将其归因于塞尚的视觉障碍。但是由此也就引发了疑问，我们是否应该看到这些错误的图景，所谓的错误究竟源自何处。

依据人体解剖学与光学的相关研究，可以证实由于人类眼球结构近似于凸透镜，因此在平常状态下，我们所获得的视像及其真实感只是凸透镜成像的结果，也即经过光线的特定折射才得以实现。凹透镜、凹镜、凸镜等等的折射方式，显然有着与凸透镜明显不同的折射方式，进而形成不一样的视像。因此，我们所拥有的进而积极赞同的成像方式及其结果，只是因为符合了部分人群的视觉习惯，而被认定为实现真实的方式。也就是说，我们对于真实的理解，由于自身观看习惯首先排除了其他成像方式，例如广泛存在于人类世界中的其他折射与反射方式所形成的视像及其真实状况。

由于不同种族在面部结构乃至眼部结构等身体构造方面有着不同，所以客观存在的观看差异也就决定看到的结果往往并不相同。视力较好的人群，例如视力能够达到6.0东非的马赛人（Maasai），由于在相同条件下能够看得更远，因此有着迥异于其他人群的观看习惯。

因此，塞尚绘画的怪异乃至错误，看

似不符合我们习以为常的观看结果，但真切地维护了人类视看的多样性，因此也就更接近我们的自然视觉或者说真实所有的观看。人类观看及其多样性其实也就反证了观看的局限性，因为具体的人往往满足于已经成型的观看习惯，很难逾越出自身的限定，想象一种迥异于自身文化属性的观看方式，因此也就更难去理解并适应其他观看习惯，进而理解到自身所习惯的只是一种因为有着巨大局限性而充满偶然性的观看方式而已。但是，事实上，很多所谓的异常早已发生，只是这些情况被颇为寻常地忽视，而难以获得承认。例如，习惯上所说的老花眼，也就是医学上所说的老视患者就无法看到视力正常者所看到的视像，但是所谓的老视就是因为晶状体的调节能力下降，而作为唯一拥有调节能力的屈光间质，晶状体往往会随着个体年岁的增长而失去其活力，进而导致屈光系统无法正常运转。其他视觉障碍同样根源于眼睛的各个部分的异常，日常生活中最为常见的近视患者只能看到距离上相对较近的事物，就是由于晶状体在发生肿大变化之后，增强了自身折射光的能力，而所谓的远视眼却颇为神奇地能够看清较远距离之外的事物，则是由于人的晶状体边缘较薄，折射光的能力趋向弱化所致。

由此而言，一旦眼球某个组成部分出现异常，人类就会看到不同的视像，甚至于看到在正常情况下无法看到的怪异状态。因为，视觉成像依赖于眼球的晶状体对于物体发射光线的接收，并将其折射到视网膜之上，才能最终使得我们获得视像。但是，人类眼球有其特殊的脆弱性，因而并不可能时时刻刻支撑成像行为保持在同一水准。如果考虑到随着电子产品的广泛使用，近视率在全球范围的增加，完全可以说，人类的视觉成像已经在普遍意义上发生了微妙但根本的改变。

因此，人类观看的局限性根源于人类无法回避的脆弱性，并始终见证其存在。

#### 四、触感：真实的显现可能

塞尚绘画的独创性就在于更为彻底地突破了透视法借助古典主义绘画塑造的视觉习惯，通过展示另一种目光或者其他观看方式的可能，开启了感受自身观看之局限，进而理解人类视觉脆弱性的可能，由此对于视

觉进行了切实的还原，引导了重塑观看之道的方向，也即通过突破透视法所决定的客观距离及其对于世界的抽象，去看我们自身的看，并理解其必然所有的不足，从而批判了人文主义通过目光对于人类的规训。

观看，对于人类世界有着特殊的重要性。依据心理学家赤瑞特拉（Treicher）的实验证据表明，人类获得信息中的83%来自视觉，因此，我们怎样看世界，不仅在很大程度上决定了世界如何，而且还决定了我们是谁，质言之，视觉深度参与乃至塑造人类与外界的关系。眼睛也就随之获得了极高的认可度，所以在很多文化传统中，眼睛在五官中乃至人体中居于尊贵的高位。类似“眼睛是心灵的窗户”等言论，不但确证了眼睛所有的尊贵，而且充分表明了眼睛-观看之于人类的重要性。进一步而言，观看，不仅仅是一种行为，而且是一种处世方式。

塞尚绘画的巨大突破就在于通过更为深入地恢复观看的真实，重塑了我们的处世，尤其是突破了线性透视及其所依赖的我思主体促成的抽象与反思，进而表明我们的看，就是与世界接触，进而被世界包裹，并在此过程中彼此出让，“那个存在的东西向着我没看见的和使之被看见的东西的行进，我们看见的和使之被看见的东西向着那个存在的东西的行进，就是视觉本身。”<sup>[8]</sup>看，因此不是趋向抽象化的知，而是变成了触摸，也即“目光的触摸”，所以说“视觉与运动联系在一起”<sup>[9]</sup>。正如左手摸到右手之时，右手同样触到了左手。我们与世界就此发生了可逆性的互动给予。

视觉的触觉化，也就意味着改变了有关于我们与世界之间关系的理解，尤其是在自然科学高速发展之后所形塑的世界想象，也即超越笛卡尔我思原则所决定的“我们与世界”主客二分模式，而是将其变为“我们在世界之中”，从而真切地表明我们嵌入世界之中，我们与外界在相互的支撑与限定之中彼此开放互相尊重。“通过这种触与被触之间的再交叉，触的手之动作本身融入了它们所探究的世界中。”<sup>[10]</sup>

人类的观看，由于受到种种因素所决定的视阈及其限制，注定了只能看到极为有限的场景，所以与其讨论我们看到了什么，远不如去思考我们没有看到什么，

因为，我们看不到的未见总是多于我们看到的可见。塞尚的绘画就表明了不可见之物的必然在场，即当我们去看之时却没有看到之物，也就是物不被人看到的面向。所以，塞尚从不惧怕重复，并且总是在重复，不仅重复自己，而且重复西方绘画传统对于某些主题的偏爱，例如苹果为代表的静物写实、玩牌者所代表的人物肖像画，更不用提几乎贯穿其整个创作生涯的圣维克多山。因为正是熟悉之物往往容易轻松取得我们的信任，以至于让我们觉得没有需要再看的内容，熟视无睹因而顺理成章，所以通过反复到几乎令人厌倦的程度，塞尚的绘画使得我们看到了自身观看的盲点，也即我们处身于世的事实。

因此，“既不否定科学也不否定传统”<sup>[11]</sup>的塞尚，并不满足于描画瞬间的模糊印象，从而成为下一个莫奈或者马奈，而是展示出印象本身所有的结构，也即作为“轮廓的恢复者”，表明看似存在于刹那间的印象本身也有着恒定不变之物。粗犷的线条、狂野的色彩、笨重的体积及其相互之间形成隐在的关联，都是拒绝人类目光的巡视勘查乃至透视的抵抗，塞尚的人物画中略带扭曲而模糊的面孔，神情呆滞且无生气的状态及奇怪的身体线条，正是人的物性的某种表征，因此如同苹果、圣维克多山一样，成为物的表演。

自成体系的物，通过自身喃喃自语，接洽了物导向（object-oriented）哲学在多年后对于物的肯定，证明了塞尚绘画对于物的物性有着深度表达，“塞尚希望再现物体，重新发现大气背后的物体。”<sup>[12]</sup>换言之，有必要超越迈耶·夏皮罗所强调的人文主义及其限定，深入思考塞尚绘画中的非人化倾向，也即使得物独立显现的实践及其意义。物的自我显现，维护了世界的含混性，进而表明透视所向往的看穿、看透有着不切实际的浪漫色彩与虚假意味。

塞尚的绘画表明，所谓真实并非凌空高蹈的客观之物，而是在我们与世界的触摸交互之中涌现。真于此脱离了美，进而开启了对于美的重塑。所以，塞尚不但突破了古典主义假设的客观真实，而且真正摆脱了印象主义的主观主义，逼近了真实的显现，深度质疑了幼稚的真实观，进而探求真何以可能。质言之，看似“毫无美感”的塞尚绘画

却有着对于真实孜孜不倦的追求，进而颠覆了古典主义迫使“美”臣服于“真”进而以“真”为标的的艺术原则，并且通过彻底撕裂了“美”与“真”在古典意义上的统一，也即借助彻底区分二者深化了求真意愿，重塑了美的内涵。因此，在塞尚的疑惑之下有着塞尚的真诚，即对于真更为迫切而直白的追寻。

至此，查尔斯·巴托所总结的摹仿“美的自然”的“美的艺术”，已经在实践和理论面临双重困境，因而也就难以为继后续乏力。塞尚绘画表明求真之路只能摆脱美的纠缠，尤其是古典主义基于秩序和统一所拥护的和谐与优美及其统治，后来者更是完全挣脱了美的束缚，进而在求真的道路上狂奔不止，直至马塞尔·杜尚献上自己的《泉》。

艺术的深度现代化因此也就在于借助求真展示出自身的未完成性，进而通过不断重启自身，实现艺术之所以为艺术的伦理责任，塞尚兼具现代绘画之父与现代艺术之父的原因就在于，最先也最为明确通过自己的努力对于“美的艺术”内涵进行了颠覆性探问，从而使其走出假借美之名义的虚假真实及其永恒错觉，因为“现代思想和艺术的一个伟大之处就在于松开了把有价值的作品与结束了的作品统一起来的各种虚假的关联。”<sup>[13]</sup>所以必须说，塞尚绘画与巴尔扎克、普鲁斯特等人的文学创作，“通过相同的注意与惊奇，相同的认知要求，相同的领悟世界或者尚且处于初始状态之历史的理解意愿”<sup>[14]</sup>与现象学一样对于真实的显现有着同样的专注，从而尝试着“对于不可能的现代化进行某些纠正”<sup>[15]</sup>。

#### 结语

梅洛-庞蒂的研究表明，任何“以父之名”对于塞尚绘画的理解，总是难免有着某种巨大风险，尤其是会忽视“塞尚想要画的正是这个原初的世界”<sup>[16]</sup>之内涵与热切，从而淡化其之于绘画的存在论表述的特殊意义。但是，正如本文力图陈述的事实，一种“肤浅的新实证主义”<sup>[17]</sup>显然不足以解释这种影响的焦虑，塞尚同与现代绘画与现代艺术之父的原因及其所产生的巨大意义，不可能通过数据采集的简化方式进行，因此有必要谨慎但猛烈地进行塞尚研究的方法更新，也即继续延展现象学方法，通过对于形

式的还原，直面塞尚绘画的真实，追问其中的隐秘。

本文系2020年国家社科基金重大项目“中国近代以来艺术中的审美话语理论研究”（项目编号：20ZD28）和2021年重庆市高等教育教学改革研究重点项目“基于理论话语创新的新文科式教学实践改革研究”（项目编号：212053）的阶段性成果。

作者简介：贾玮，重庆师范大学文学院教授，研究方向为西方文论与美学。

注释：

- [1] <https://www.thecollector.com/paul-cezanne-the-father-of-modern-art/>
- [2] MT Southgate, “The Bather”, JAMA: The Journal of the American Medical Association, Volume 290, Issue 4, 2003, p.439.
- [3] [https://baijiahao.baidu.com/s?id=1597791097223309245&wfr=spider&for=pc; http://www.360doc.com/content/22/0813/10/9087553\\_1043613179.shtml; https://cul.sohu.com/a/559958793\\_120192442; https://zhuannan.zhihu.com/p/27317817;](https://baijiahao.baidu.com/s?id=1597791097223309245&wfr=spider&for=pc; http://www.360doc.com/content/22/0813/10/9087553_1043613179.shtml; https://cul.sohu.com/a/559958793_120192442; https://zhuannan.zhihu.com/p/27317817;)
- [4] 吉尔·德勒兹、费利克斯·加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）千高原》，译者：姜宇辉，上海：上海人民出版社，2023年，第98页。
- [5] 梅洛-庞蒂：《意义与无意义》，译者：杨大春，北京：商务印书馆，2018年，第29页。
- [6] 梅洛-庞蒂：《眼与心·世界的散文》，译者：杨大春，北京：商务印书馆，2019年，第164页。
- [7] 同[5]，第8-9页。
- [8] 同[6]，第74页。
- [9] 同[6]，第33页。
- [10] 梅洛-庞蒂：《可见的与不可见的》，译者：罗国祥，北京：商务印书馆，2008年，第165页。
- [11] 同[5]，第14页。
- [12] 同[5]，第8页。
- [13] 同[6]，第33页。
- [14] Maurice Merleau-Ponty, “Phenomenology of Perception · preface”, Trans. Donald A. Landes. London and New York: Routledge, 2012. p. 85.
- [15] 布鲁诺·拉图尔：《我们从未现代过》，译者：刘鹏、安涅思，苏州：苏州大学出版社，2010年，第151页。
- [16] 同[6]，第10页。
- [17] 罗西·布拉伊多蒂：《后人类》，译者：宋根成，郑州：河南大学出版社，2016年，第6页。