



存在之真  
——塞尚晚年“圣·维克多山”的形式分析与现象学研究（上）

1  
塞尚  
圣·维克多山  
油画  
约1887

## The Truth of Existing: A Formal Analysis and Phenomenology Study on Cezanne's *Mont Sainte-Victoire Series* ( I )

谭雅文 Tan Yawen

**摘要：**塞尚晚年“圣·维克多山”系列绘画一反其成熟时期绘画所追求的坚固坚实的自然形式，而呈现出混沌和抽象的倾向。对此，后世学者陷入无止境的争论之中。回顾塞尚艺术的发展史，这是一部对巴洛克技法和印象派的双重背离历程，也是一部破主客二分、不断追求自然之真的历程——艺术乃与自然平行之和谐。而只有在存在论现象学的高度，并将塞尚的生命、绘画史结合入晚年的风景画中，方能瞥见其晚期艺术对真性的重大突破。本文将梅洛—庞蒂存在论现象学引入塞尚晚年《圣·维克多山》的分析，在形式分析与现象学研究的双重视角中，研究此系列对深度的营造和通往真性的道路。

**关键词：**塞尚，圣·维克多山，梅洛—庞蒂，现象学，艺术与真理

**Abstract:** Cezanne's *Mont Sainte-Victoire* series which were created in his later years, were different from his natural form that sought firmness and solidness, demonstrating the tendencies of abstraction and chaos. Accordingly, later scholars have come into endless debate on this. Cezanne's artistic evolution is the journey of double deviation from Baroque technique and Impressionism, and also a process that broke the subject-object dichotomy and continuously pursued the truth of nature—art is the harmony that parallels with nature. Only at the height of Phenomenology where Cezanne's life, history of painting were included in his landscape painting of later years, the breakthrough of authenticity in his creation of later years can be seen. This article introduces Merleau-Ponty's Ontological Phenomenology to the analysis of *Mont Sainte-Victoire*, and from the double perspectives of modal analysis and research on Phenomenology, the study of construction of depth and access to authenticity of this series is made.

**Keywords:** Cezanne, *Mont Sainte-Victoire*, Merleau-Ponty, Phenomenology, art and truth

如此看来，以怎样的研究方法进入塞尚晚年绘画的研究，是极为关键的。形式构成不是塞尚晚年悉心研究的主题，更不是理解塞尚的核心。学者劳伦斯·高文（Lawrence Gowing）也曾指出形式研究方法的局限性。他认为晚年的塞尚从未减少对生存世界的感知和关怀，塞尚的问题意识始终扎根于此。进而，他认为学者面临着一个极其困难的阐释难题，即我们很容易在追溯塞尚画风的阶段性发展中迷失，难以在形式分析里进行存在主义的批判性探究<sup>1</sup>。

本文所寻求的研究路径，便是试图突破单纯的形式主义、人物生平及心理研究，而结合存在论现象学（尤其是梅洛—庞蒂现象学）的批判性研究方法，以得对塞尚晚期“圣·维克多山”系列的洞见。这也解释了为何在一个看似“抽象”的绘画阶段，笔者要围绕“真性”来展开讨论。正如沈语冰教授在为罗杰·弗莱《塞尚及其画风的发展》作译者导论时写道：“理解艺术之真与现实之真的紧张关系，一直是理解塞尚最为根本、重要的一条道路。”<sup>4</sup>而对这个紧张关系的理解，只有在回归到生存世界，回归到自然原初性与存在之真理的敞开的路径，亦即回归到塞尚一生对自然之真与对“存在”问题的思考，才能得以窥知一二<sup>5</sup>。

### 引入：塞尚晚期绘画之感

从19世纪80年代后期开始，塞尚投入大量时间对圣·维克多山进行研究，留下上百幅描绘此山的作品。而塞尚彼时的绘画也引起后世学者无止境的困惑与争端。从画面形式来说，这期间的“圣·维克多山”系列一反其成熟时期绘画中坚固而清晰的几何形式，而呈现出一片模糊混沌的状态：浑然一体的色彩和逐渐简化的构型，形状慢慢地消解融合，似乎出现了抽象的倾向和对其前期注重主观构建的返回。从学界态度来说，一派学者将其看作是又倒退到“印象派”时期：“塞尚以突破开始，以保守结束”<sup>1</sup>；而另一派学者却称“塞尚的最后时期是他艺术最高的升华”<sup>2</sup>。

诚然，对于塞尚这样的矛盾体来说，似乎任何的解释都可以自恰，也似乎任何解释都不尽完美；但是，对于塞尚晚年绘画的研究，若只把其晚期的抽象倾向理解为一种绘画技法或色彩系统层面的议题，我们便无缘进入到其晚年风景画的光辉成就之中——塞尚在“抽象”的背后，却是有了极其重要的突破，这也是他一生所追求的重大突破。

### 真理何以成为一个问题：塞尚“真实观”的演变

在进入“圣·维克多山”系列的探讨之前，梳理塞尚对自然、绘画之“真”的观点的演变是十分必要的。如果割裂地去看待塞尚晚年的“圣·维克多山”系列，我们无法把握塞尚一生中“对自然”这一母题刻画的努力和探索的挣扎。正如梅洛—庞蒂曾指出的那样，我们必须首先将生命和作品结合在“不朽的塞尚的同时性”之中<sup>6</sup>。因此，只有将晚期的绘画问题放入塞尚绘画的思考和生命历程中，方能体会塞尚最终的“圣·维克多山”所达成的高度。

#### 1. 青年时期：普桑式的理念之真

青年时期的塞尚受古典主义绘画的熏陶，十分崇敬普桑（Nicolas Poussin）绘画中严整的结构、处处透露的理性和坚固永恒的画面感，而塞尚对“真实”的追求，也恰恰在这个时期从他到古典主义绘画大师普桑作品的崇敬中萌芽。这在1870年之前塞尚早期的绘画中也有体现。如*Le Meurtre*

（1867—1870）和*Le Christ Aux Limbes*（1864—1868），在充斥着浪漫主义绘画的激情的同时受到巴洛克式透视构图的影响，在宣泄内心的情感变化的同时，并没有完全丧失古典主义绘画的坚固性以及客观性。这就是为什么塞尚早期的画在表面的梦境、幻想及激情冲动之下，往往存留着一丝惊人的冷静。夏皮罗（Myer Schapiro）认为：“尽管绘画直接从自然中而来，塞尚却经常想着那些在卢浮宫中的更加形式化的艺术。他想要去创造像老大师们那样拥有高贵的和谐的作品……它们的完整性以及秩序吸引着塞尚”<sup>7</sup>。塞尚此时便向往这种永恒而又无法动摇的魅力，他想将事物本身长久地定格在画布上，但却苦于无法找到通往“真实”的技法——这种通向“真实”的技法和手段，可以说是塞尚一生的探索和研究。这在梅洛—庞蒂的引证，以及塞尚自己的诸多书信和访谈来看，都可以说是塞尚自始至终对自己创作理念的坚守、把握和自信。

然而，问题也在“真实”之中产生。何为“真实”？最朴素的真理观念，便是眼睛直接所见之真：眼前一个物体真实的、独立于观看者的存在；但塞尚所面临的真理观，其背后是自柏拉图继承而来的西方二元分立的传统：眼前所见非真也，瞬息万变的世界背后那个建构起来的不变的解释者、不变的理念（Ideal），才是真实。这个理智主义传统直到笛卡尔、康德也是如此，世界并没有丧失其存在，但却由于“我思”而确定——理性主义把外部世界归结为内心的构造，而主体成为奥古斯丁所说的“内在的人”<sup>8</sup>。这个二元分立的传统，即纯粹意识与纯粹物质的二分，心灵与身体的二分，主体与客体的二分，给西方绘画史留下了一系列的难题。最大的难题，便是“何为真”的问题。

那么，何为绘画之“真实”？绘画应直接呈现眼见客观之坚实，还是理念之坚实？当提出这个问题的时候，主客二分的思维就内在于其中。正如塞尚同时代的伯纳德（Bernard Bosanquet）所拥有的提问方式那样：“画中哪个山的形状才是真的？”<sup>9</sup>这个提问方式所暗含的指向，其实是将画家作为主体的创作者和理念提供者与自然作为客体的纯粹的物质，生硬地划了一条明晰的界限。这在塞尚之前的时代，得到了理智主义哲学家和古典绘画主义者的双重辩护——18世纪德国哲学家与艺术评论家莱辛

(Gotthold Ephraim Lessing)的观点极具代表性,他将风景画仅仅看作是主体的创作工作,而自然的无机植物世界是无法通达理念世界的,“最崇高的整体的美只存在于人身上,因为只有人有理念……没有这样一种理念,自然对她自己没有呈现任何明确的东西”<sup>10</sup>。古典主义绘画用人的智力为自然赋予完善的理念形式,这就是为什么我们能在普桑的绘画中看到,即使是在英雄主义故事的悲剧之中,理智和义务也战胜了情感,人物常常是端庄文雅的姿态,又经过普桑的理性严格创造出了完善、崇高而永恒的美。

塞尚虽然崇敬这种永恒的坚固性,但他的背离也是决绝的:“他们(指古典主义绘画)创作图画,我们则尝试一片自然。”<sup>11</sup>一个笛卡儿主义者可能相信现存世界是不真实的,唯一的光明是理念,整个视觉都产生自上帝;一个画家“不会同意我们向世界开放是虚幻的、间接的,我们所看到的不是世界本身,精神只与它的思想或者另一种精神打交道”。以知识和理性秩序代替自然的方式,显然不是塞尚所追求的;塞尚所求的,是基于他所见之自然的深入。

### 2.印象派时期:作为表象的真理

在背离了普桑式的用理念作画的真实之后,塞尚试图重新回到自然。描绘所见之自然,恰是印象派的宗旨。19世纪70年代之后,印象派对塞尚的启示是炙热而强大的。1873年,塞尚追随毕沙罗到自然户外写生,观察自然的光影变化。印象派的代表画家毕沙罗对塞尚艺术生命的影响十分重要。此时塞尚最大的收获就是对自然的直接观察:受到印象派对自然表象的精细研究,塞尚放弃了巴洛克技法,跟随印象派画家回到自然田野间,捕捉物体运动,用小而轻的笔触紧密设色、点描出影线。

印象派对塞尚的启示,如弗莱(Roger Fry)所说,是“决定性的和彻底的”,塞尚从未背弃过它;但是,这还远远不够:“他也许会追随毕沙罗一两个夏天,但不会再多。塞尚的天性过于强烈,严格的印象派教条所能给予他的东西永远不会使他感到满足。”<sup>12</sup>

塞尚为何不满足于印象派对自然的描绘?其实,印象派对传统绘画理念之真的解决方案,看似回到了客观自然,但归根结底便是感官对自然面貌的直接接收。回到西方主客二元分立传统的问题,如果说古典绘画

崇高理念的哲学根基在于理性主义者对主体能力过于的“自信”,那么印象派对于主客体关系的解决就是一个“似是而非”<sup>13</sup>的方案。乍一看,印象派的所见之自然,似乎回到了主体构建之外;然而,它所建构的“表象”却是另外一个“理念”——“印象派试图以绘画捕捉物体为肉眼乍见和敲击感官时的特定方式,物体被描绘为它们呈现给瞬间知觉时的表象”<sup>14</sup>。他们强调眼睛在自然光线条件下的视觉冲击效果,以感官的瞬间知觉记录接收自然面貌,即使是最受人钦佩的印象派画家莫奈,在原则上也是一个“与最为美妙的巴洛克画家一样”,“任意”和“武断”<sup>15</sup>的一个画家——如莫奈以睡莲为主题的系列画作,他所要突出的是同个对象身上所实现的光与影的不同的一瞬;塞尚则正相反,他要在变化不居的表象之下去把握对象自身的同一实在。印象派仅仅是无条件地接受了表象,他们关注的是如何在画布上再现那些任意刺激着视网膜的地点、光线和氛围。与此同时,物体本身却消失了,“对大气的描画和对色调的分割模糊了物体,并使其自身的分量消失不见。”<sup>16</sup>最终留在画布上的,仍是画家主观意识中自然地呈现,不会是塞尚追求的那个“真”。

印象派追逐自然,可它描绘的却是感性之真,而非塞尚所求之真实。因此,尽管表面上看如此相似,塞尚和印象派的差异却是根本性的。他开始了他的第二次的背离,这一次,与印象派画家分道扬镳,也是决绝的。由此可见,塞尚绝不是一个更加“去主观性”的莫奈,而是要超越印象派,去寻求更加深刻的“真实”。

### 3.成熟时期:艺术之真与自然之真的平行

海德格尔在《艺术作品的本源》的后记中提道:“西方艺术史演变的本质与真理演变的本质不谋而合。”<sup>17</sup>在经历了古典主义、巴洛克、印象派之后,到了塞尚这里,他追求的真理既不是用理念秩序为自然赋予“完善的形式”,不是用心灵的热情给画中的世界上色,也不是给画布覆盖上由精确的感知经验带来的自然的一瞬。当皮耶·勃纳尔(Pierre Bonnard)问塞尚“然而自然和艺术不是完全不同的两回事吗”,塞尚回答道:“我就是希望把它们弄成一回事。”<sup>18</sup>塞尚追求的“真实”,乃是“艺术与自然平行之和諧”<sup>19</sup>。艺术复制和还原自然之真,

或自然隶属和还原艺术感性之真,均非塞尚之所求。塞尚所求,是在二者之间实现新的综合,这便是塞尚一生不断地追求“趋近真实”的精义之所在<sup>20</sup>。塞尚要寻求的,是“背负着自己强大主体性之负担的现实主义”<sup>21</sup>,是自身对自然独立、坚固、永恒的结构洞见。

于是,我们看到在塞尚成熟时期的作品“圣·维克多山和弧形河谷高架桥(Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley)”中,自然向我们显示出了它毫无妥协的坚实性。画面由充满颜料的细小笔触构成了诸平面序列的精确逻辑,铁路高架桥从这幅静谧田园中一穿而过,似乎让人瞬间回到罗马时代的高架渠,的确让人想起普桑绘画的神圣与坚实。然而,塞尚这种坚实性并不是建立在传统绘画对所思结果的预知之上,而是一种浸润在与其他事物的关系中而自然涌现的结果:“客体不再被反思所覆盖了,并且客体消散在与氛围以及与其他客体中的关系中:它似乎隐隐约约地从内部被照亮,光线从它那儿释放出来,其结果就是一种坚实及物质实体的印象。”<sup>22</sup>塞尚此时已在接近他所追求的目标,即“让印象派成为‘坚固的东西,像是在博物馆里面的艺术’”<sup>23</sup>。

然而,想要找到平衡的真实绝非易事。塞尚却并没有放弃他从印象派那里学到的对视觉感知的传达,也不断在欲求达到“艺术与自然平行”之中挣扎和困惑。从艺术史的角度说,塞尚的困惑是巴洛克和印象派绘画技法相互冲突的结果。对此,梅洛—庞蒂在《塞尚的疑惑》一文中如此评论道:“他(指塞尚)的绘画是很诡谲的:既想追求真实,又不放弃感官的外貌;这就是伯纳德所说的塞尚的自杀:‘追求真实却自绝于通向真实之技道。’”<sup>24</sup>这就是为什么从19世纪80年代开始,塞尚的风景画看似在“坚实”与“游离”之间不断探索<sup>25</sup>。他对时常困扰着他的轮廓线的处理,也在坚实与圆浑之间不断游走。那种顽固、急切和纠结,实在是令人动容;但这背后塞尚归根结底的追求,却始终与自然之真有关。(未完待续)

注释:

1.Cf. Lawrence Gowing, "Cézanne: The Logic of Organized Sensations," in Conversations with Cézanne, ed. Michael Doran, trans. Julie Lawrence Cochran (Berkeley, CA: University of California Press,

2001), 181-202.

2.Ibid., 202.

3.Gowing, "Cézanne: The Logic of Organized Sensations," 181.

4.沈语冰教授所写“译者导论塞尚的工作方式”,见罗杰·弗莱·塞尚及其画风的发展[M].沈语冰,译.桂林:广西师范大学出版社,2009:14.

5.V.M.Fóti作为梅洛-庞蒂的研究者提出了一个反对。她认为梅洛-庞蒂没有理解塞尚努力的目标是要探寻自律的艺术表达,而不是他所阐述的对于原初世界的返回。见V.M.Fóti, Tracing Expression in Merleau-Ponty (Evanston: Northwestern University Press, 2013), 15-56.诚然,梅洛-庞蒂试图把塞尚在其艺术作品中的挣扎,与其关于本原世界的现象学理论问题关联起来。这对塞尚本身绘画的追求是否是违背的?笔者认为梅洛-庞蒂与塞尚作品之间是对话而非强制的关系,其实追根溯源,这是艺术作品的哲学理解方式的问题。梅氏的解读与塞尚本身对艺术自律的表达并不违背,两者是在不同的层面上通达艺术的;况且,梅氏的理论在一定程度上能对绘画形式分析进行哲学上的延伸(正如本文将要论述的那样),并建立起塞尚艺术世界中自我理解的哲学前提。

6.Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt," in Sense and Non-Sense, trans. Hubert Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 24.

7.Myer Schapiro, Cézanne (New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 2004), 13.

8.杨大春.杨大春讲梅洛-庞蒂[M].北京:北京大学出版社,2005:73.

9.Bernard Bosanquet, A History of Aesthetic (London: The Macmillan Company, 1922), 229.

10.Ibid., 229.

11.Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt," 17.

12.Roger Fry, Cézanne: A Study of His Development, 81.

13.Forrest Williams, "Cézanne and French Phenomenology," The Journal of Aesthetics and Art Criticism 12 (1954): 483.

14.Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt," 11.

15.Forrest Williams, "Cézanne and French Phenomenology," 483.

16.Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt," 16-17.

17.Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," in Poetry, Language, Thought, trans. Alfred Hofstadter (New York: Harper and Row Publishers, 1971), 79.

18.Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt," 14.

19.沈语冰教授为弗莱中译本所写“译者导论塞尚的工作方式”中作的总结,见罗杰·弗莱·塞尚及其画风的发展[M].沈语冰,译.桂林:广西师范大学出版社,2009:14.

20.Ibid.

21.原文为“the emergence of an objectivity and realism within the very burden of Cézanne's subjectivity.”见 Forrest Williams, "Cézanne and

French Phenomenology," 483.

22.Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt," 62.

23.Ibid., 63.

24.Ibid., 63.

25.如英国考陶德艺术学院收藏的1887年Mont Sainte-Victoire with Large Pine与美国巴恩斯基金会收藏的1892-1895年Mont Sainte-Victoire.

参考文献:

- Maurice Merleau-Ponty
- 1.Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt." In *Sense and Non-Sense*, translated by Hubert Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
  2. "Eye and Mind." In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, revised translation by Michael B. Smith, edited by Galen A. Johnson. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993. Originally published as *L'oeil et l'esprit* (Paris: Éditions Gallimard, 1964).
  3. "Indirect Language and the Voices of Silence." In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, revised translation by Michael B. Smith, edited by Galen A. Johnson. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993.
  - 4.*Phenomenology of Perception*, Translated by Donald A. Landes. London: Routledge. 2013. Originally published as *Phénoménologie de la perception* (Paris: Éditions Gallimard, 1945).
  - 5.*The Visible and Invisible*. Translated by Alphonso Lingis. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968. Originally published as *Le visible et l'invisible*, edited by Claude Lefort (Paris: Éditions Gallimard, 1946).

其他作者:

- 1.海德格尔.海德格尔选集[M].孙周兴编选.上海:三联书店,1996.
- 2.杨大春.杨大春讲梅洛-庞蒂[M].北京:北京大学出版社,2005.
- 3.Bernard Bosanquet. *A History of Aesthetic*. London: The Macmillan Company, 1922.
- 4.Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: the Logic of Sensation*. London: Continuum, 2003.
- 5.Forrest Williams. "Cézanne and French Phenomenology," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12 (1954): 481-92.
- 6.Fóti Véronique M. *Tracing Expression in Merleau-Ponty*. Evanston: Northwestern University Press, 2013.
- 7.Galen A. Johnson. *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993.
- 8.Hajo Duchting. *Paul Cézanne: 1839-1906 Nature into Art*. Köln: Taschen, 2003.
- 9.Heinrich Wiegand Petzet. *Encounters and*

*Dialogues with Heidegger, 1929-1976*, translated by Parvis Emad and Kenneth Maly. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

10.Jessica Wiskus. *The rhythm of thought: art, literature, and music after Merleau-Ponty*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

11.Joachim Gasquet. *Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir With Conversations*, Translated by Christopher Pemberton. London: Thames & Hudson, 1991.

12.Josef Albers. *Interaction of Color*. New Haven: Yale University Press, 1963.

13.Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.

14.Kascha Semonovitch. *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion, and Perception*. London: Continuum, 2010.

15.Kurt Badt. *The Art of Cézanne*, translated by Shelia Ann Ogilvie. New York: Hacker Art Books, 1985.

16.Martin Heidegger. *Poetry, Language, Thought*, translated by Alfred Hofstadter. New York: Harper and Row Publishers, 1971.

17.Michael Doran, ed. Julie Lawrence Cochran, trans. *Conversations with Cézanne*. Berkeley, CA: University of California Press, 2001.

18.Myer Schapiro. *Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 2004.

19.Roger Fry. *Cézanne: A Study of His Development*. London: Horgarth Press, 1927.

20.William M. Ivins, JR. *Art & Geometry: a Study in Space Intuitions*. Harvard University Press, 1946.