



存在之真 ——塞尚晚年“圣·维克多山”的形式分析与现象学研究（下）

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

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。回顾塞尚艺术的发展史，是一段对巴洛克技法和印象派的双重背离历程，也是一段破主客二分、不断追求自然之真的历程——艺术与自然平行之和谐。而只有站在存在论现象学的高度，将塞尚的生命、绘画史与他晚年的风景画结合起来，方能瞥见其晚期艺术对真性的重大突破。本文引入梅洛—庞蒂存在论现象学对塞尚晚年的作品《圣·维克多山》进行分析，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

1
塞尚
圣·维克多山
1902—1904

晚年《圣·维克多山》：深度之通往存在之真

1. 为何是抽象和混沌？

1905年10月23日，塞尚给伯纳德写信说：“我欠你一个绘画的真理，而我会告诉你的。”²⁶然而，正是在这个时期，与刚刚成熟的作品相比较，我们会发现塞尚在“母题”的面前是多么的随意和游刃有余。现在，他的画充斥着热情般的自由，以至于有一种欣喜若狂的释放；而渐渐消失的物体的实在性，和土地、山川、天空混杂的色彩的热潮，让人在一片“混沌”之中陷入沉重的困惑——在接近30年的对自然与绘画之真的探索和徘徊之后，塞尚为什么在晚年的时期，选择了让画面陷入混沌和抽象来诉说他的“绘画的真理”？

首先，不得不承认塞尚19世纪90年代的水彩画风格对其油画有很大影响，即水彩消除物质实在性的倾向出现在了他晚年的油画作品之中。²⁷但更深层次的问题在于，塞尚在他最后的阶段，出现的所谓“混沌”的倾向，是否是对前期他抛开外部实际材料仅凭内心主观视觉构建、或是对印象派接受表象的任意性的“返回”？又是否是对他成熟时期的“艺术与自然平行之和谐”追求的背离和抛弃？

对于这些问题的回答，必须从两个纬度进行探索：第一，混沌的来源——塞尚晚期色彩调节法之自由度对“圣·维克多山”深度的营造；第二，深度之通往原初世界之真。只有从形式主义和存在论两个纬度进行分析，我们才能窥探为何劳伦斯·高文说“塞尚最后时期是他艺术最高的升华”²⁸。

2. 色彩调节法：混沌通往深度

从西方绘画史来说，如何表现深度一直是一个极为棘手的难题。²⁹在梅洛—庞蒂对此的分析中，一个笛卡尔主义者，或者古典几何透视绘画者对深度问题的解决方式，深度实际上被还原为了“从侧面看到的宽度”³⁰——在画中二维平面所体现的“深度”，其实就是我们从侧面看到的物体与物体之间的距离；只是从正面视角来看，被压缩成点或线。让我们设想一个笛卡尔主义者站在圣·维克多山脚下，由于树木、石头、房屋的遮挡，他其实是无法看见一座完整的

山的；但是，一个笛卡尔主义者不会相信眼前看到的一切层层视觉遮挡所带给他的幻觉，他相信物体之间并非遮挡而混入一谈，而是各自坐落在各自地点拥有自己的“完整性”，正如他登上圣·维克多山顶看到的物体之间的位置关系那样清晰。正因为如此，他在绘画的时候，必须将自己设想成一个不断变化方位的人，“主体应该离开他的位置，他观看世界的位置，想像自己是无所不在的”³¹；换言之，他必须站在一个上帝的视角，将自己腾升而起，俯瞰整个圣·维克多山的全貌，将它的结构熟稔于心，方能像传统几何透视画法那样刻画远近物体的相对位置，最终传达出画面中完满和严谨的“深度”。

传统透视法模型再现自然的基本形式，将绘画者设定成了与世界毫无直接接触的纯粹的主体，仅仅是一个观看者和思维者，而没有说明人关于世界的体验和人与世界的关系。正是这个原因，使得真正的深度无法被看见。

塞尚晚年依然在研究如何营造深度的问题，只是他是运用色彩织体（texture），而非线性透视的方式来打造深度的。1904年，他写信给伯纳德：“与地平线垂直的线给出了深度，但是自然对于我们人来的深度不止于表面，因此，我们需要加入红色和黄色所呈现出的光线感，和由大量蓝色所给予的空气感。”³²于是，我们看到在1902—1904年一幅典型的作品中，没有随着房屋和大地远去而消失的点，也没有随着距离远去而越变越小的树木、山丘。圣·维克多山正是这样从一片混沌而微妙的色块之中扶摇直上，在精确的形象参照点之间漂浮并安顿在大地上；山的坚实与蓝绿乱舞的天空和由赭黄色、赭色、灰褐色打造的凹凸深邃的大地，形成了静与动的对话。而大地并没有就此陷于虚无和荒蛮，而是随着清晰的垂直与水平的细小笔触闪现了房屋、树木与岩石处于一个时空整一性的和谐。在整幅画面中，铿锵有力的颜色和毫不妥协的色块似乎形成一个狂烈的光环，将山体的世界层层围绕，充斥着无以言表的深度，拥有着将人带入另一个视域的力量。

此深度从何而来？要深入探究塞尚晚期的绘画中对深度的营造，还需回到他的创作过程中去。乔阿齐·加斯凯（Joachim Gasquet）曾经亲眼见到并记录下塞尚晚

年完成一幅《圣·维克多山》绘画的过程：“经思考过的线形巧象已经由到处围绕它们的彩迹中解放出来。风景看来闪烁不定，因为塞尚慢慢地圈划物体外形。每一个物体可说代表了一个色调。一天天地、不知不觉地，他创造出了和谐的色调：把所有的色彩拉近在一起，并且用沉稳的清明来联系它们。”³³他就是以这样的方式进行创作的。

在这里，加斯凯道出了解读塞尚晚期色彩的两个关键：色调的和谐混合，及其独特的构建物体轮廓的方式。

制约色彩的，不仅是轮廓线，还有色彩的反差。而塞尚晚期所开创的色彩调节法是对这两点的共同突破。具体来讲，对于我们所看到的颜色的混杂、互相浸入与边界的慢慢消失，约瑟夫·亚伯斯（Josef Albers）认为，是因为塞尚发现了一种新的色彩营造深度的方法，即“中值混合”（middle mixtures）调节法之营造空间的方法：两种离它们“原色”有着“等距离”明度、色调差别的颜色的混合，这种混合让塞尚画布上的颜色相互之间的界限得以中和与慢慢消解。在他看来，塞尚是“第一个运用这种方法去营造色彩区域的人，他从中营造出了既清晰而又模糊的区域界限——既相连而又分离的色块——既有着界限又仿佛没有界限的色域——这就是塞尚何以能够建造可塑性的色彩组织”³⁴。的确，塞尚1890年之后放弃了静物的细密构置的画法，他进而发现的色彩调节法，不仅让他得以用全新的方式去构建物体的空间性，还能给予他自己描绘物体的极大自由度。重要的是，这种方法对于物体轮廓的建造，不会让物体失去深度——我们知道，物体的轮廓线若是被画成一条包围着物体的实线，这条轮廓线也只是一条几何学理想的界限，从而让此物体的各个侧面都失去了深度——而塞尚用色彩来完成物体“既模糊又实然”的轮廓，让轮廓和色彩彼此再也不相区分，这就是为什么塞尚常说“只要我们去画，轮廓之勾勒就在其中，而且，色彩愈谐调，轮廓就愈明确……当色彩的丰富性达到饱和时，形体就获致了充实性”³⁵。

可见，“混沌”绝非无序或混乱，而是寻着有序和无序之间的微妙平衡：在有序之中探寻无序的间隙，在无序之中建立有序的韵律。

关于塞尚晚期作品色彩的含混性，德

勒兹在《感觉的逻辑》中也有精彩的分析。他认为塞尚以一种在色谱中十分接近的色调的并置取代色彩价值的关系，这让色彩坠入了混乱和运动之中，不再限于描绘某一个物体，但反而能够制造出一种更深层的相似性，让一切在运动之中融合为一种深度³⁶。恰恰是在这样一个和谐的体系之中，平面与平面相结合，画面中的物体变成可被感觉到的，而不再是仅仅被“看到”的；同时，感觉成为清晰的、可持续的：这就“实现”了感觉。至此我们才明白，塞尚调运色彩的时候，为何要随顺着对象的起伏而勾勒出许多条不同色度的蓝色的轮廓线：“我们在这些线条间往返流连，然后在一瞥中掌握了自这些线条中浮现而出的形状，如同我们在知觉过程中所经历的一样”³⁷。于是，塞尚晚期绘画通过色彩所传达的，不再是客体间相对位置的静态逻辑，而是感觉的逻辑；画面所传达的深度，不再是几何学意义上从侧面看到的宽度，而归根结底在于感觉的深度——是“通感”的宏大深远。

至此，我们可以更明晰地表达塞尚晚期“圣·维克多山”所营造的深度是什么。深度最重要的层面，即“深度”的那种原始、原初的“包容度”（voluminosity），被梅洛-庞蒂道出：“深度是物体或物体的诸成分得以相互包含的维度”³⁸。也就是说，深度不是一个呈现给我们（作为主体）的可测量线条形成的纬度，也不是一个仅仅在那里让我们观察到的多个视点的远近叠加；深度是一种我们言说一个物体在那儿的时候的“包容度”——包容了我们看到的对象的深度、平滑度、柔软度和坚硬度，塞尚甚至认为我们可以看到对象的气味。因此，深度包容与储存了事物未被穷尽的现实之“不可见”纬度；就是在这个储存与包容之中，我们才得以看到蕴含在塞尚的每一笔色彩之中，都“包含有空气、光线、对象、构图、形质、轮廓、和风格”³⁹。正是在塞尚经长久凝视而落下的每一笔中，我们感知到了色彩的运动、空间的转移、光线的定格至气味的弥散，以及山体的永恒……此谓深度矣。

这就是我们在塞尚晚期“圣·维克多山”系列作品中所体察到的混沌原因，亦是我们能够体察到的“深度”，即对物本身的那种混沌未分的存在样态敞开。对于画面混沌的问题，海德格尔认为诗人荷尔德林一语

道破：“自然源出于神圣的混沌，混沌就是神圣者本身”⁴⁰。世界本就是所有体验的模糊场所，是一个包容和接受一切真实的、瞬息即逝之物的存在，而不是通过因果关系联系在一起的独立的个体的总和。我们在看塞尚晚期绘画时所体验到的混沌，其实体验到的是塞尚晚年所看到的那个世界的整体；只是他把那个世界在画布上重新向我们呈现，也就重新向我们敞开被储存起来的自然。梅洛-庞蒂借用塞尚的绘画，将此种敞开的包容性描绘为“存在的爆裂”⁴¹：深度之中所蕴藏的丰富而宏大的可能性——不断流变，不断生成，包容一切的世界存在之本性。

3.深度之通往存在之真

最后，我们终于要触及绘画的真理问题。塞尚所营造的深度如何通往原初世界之真，最关键的一点便在于，原初世界之真蕴含于世界的整一性之中，而世界的整一性正是由于此“混沌”中隐约传达的“深度”而绽显。因为这个包容一切的、储存自然存在的一个自然；这样，在画中，世界中所有的存在者都被还原为一个存在（being）。

那么，何为世界的整一性？根据现象学关于相关性的基本原则，世界的统一性必然与主体自身的感知过程关联在一起，换言之，世界呈现其统一性的条件之一便是感知过程：“只有透过那种我们称之为主体性的含混存在，诸事物与诸瞬间才会彼此关联在某一视点和某一意向以便形成一个世界，之中才会成为共同在场的”⁴²。世界不是支离破碎的，它始终具有某种原初统一性。其原因就在于，我们在知觉过程中所体验到的所有看似“独立”的元素（视觉、嗅觉、味觉……），都和其他的元素相互关联。这就意味着我们的每一种感觉中都有对于知觉对象的“全面”认识，我们最终经验到的是同一个世界。我们不是体验到一系列分散的性质——棕黄色，一定的坚韧度和颗粒感，或是砖块的味道——然后在主体的意识里综合为一个被称作是“房屋”的形式；我们不是通过各种感觉组合成、通过判断认定了同一个房屋，相反，而是触摸到、看到和感觉到了同一个房屋。任何一个事物的某一特定性质都与其另外的性质相关联。因此，要这个事物向我们呈现它原初的自身，只能通过整一性的解蔽这样一种方式。

这便是未分化的原初世界的整一性：在原初世界中，视觉、触觉、嗅觉、听觉还并没有被理性分化，人所面对的，正是整个自然。在这一点上，梅洛-庞蒂道出了塞尚最后阶段绘画的哲学含义：这一种现象学式的内在生发的结果。最后塞尚所传达出来的世界，即是这样一个未曾分化而又充满孕育性的原始世界。其实，塞尚发展到了最后的阶段，并不认为他必须在感情与思想间抉择，在秩序与混沌间取舍；他希望将事物画得“如其外观所呈现的样貌，在自发性的组织中引生出秩序来”⁴³；他只是想把理智、观念、科学和视点都放回与自然世界保持接触的状态和纯粹经验里去，在此状态中，它们融合为了一个整体。最后，梅洛-庞蒂用现象学的语言一语道出了精髓：“塞尚想要画出这个原初世界（primordial world）”⁴⁴。

因此，塞尚的画与自然的关系，不再是呈现与被呈现的关系，也非第二真实与第一真实的关系，因为塞尚画之真，就通往自然之真。世界不再通过再现出现在画家面前，最好的画家可以通过绘画的身体与自然交融，而让真诞生在自然和绘画之中。

梅洛-庞蒂的文本已经向我们启示了“画”与“真”的解答道路：塞尚的画蕴藏了沉默之存在的原始表达，画之风格最终指向世界之秩序。梅洛-庞蒂借塞尚的画所表达的真，便与其对原初世界的返还有关。此时的真理，已经不是信念、判断、理念的真理，而是有关感知的真理、存在的真理。如果说传统的“真理”意味着主体通过认知实现与外在对象的符合，那么，梅洛-庞蒂现象学所谈论的“面向事物本身”“返回原初世界”，则是探讨事物如何原初性地被给予（given），它要求一种方法通达事物本己显现的明见性（evidence）。当然，没有什么比梅洛-庞蒂自己的总结更清晰：

“在我们面前，这个未分化的世界存在，就是真理；它存在着。我们在其中经历了真理，这个真理不是被我们的心灵持有并限定的真理，而是一个向我们呈现并包容我们自身的真理。”⁴⁵

这样看来，我们需要对画之“真理”进行重新定义。这个“真理”背后不再是塞尚青年时代面临绘画困惑的所引出的“符合论”二分真理观。借助海德格尔对于前苏格拉底思想中的希腊词语“*Ἀλήθεια*”的追溯——“*Ἀλήθεια*”被我们现在译为了“真

（truth），而追溯到古希腊文原初的意思是“无蔽状态”（uncoveredness），这是比符合论的“真”更为源本的，因为只有当被陈述者本身已然可见时，我们才能判断符合与否。这提醒了我们很多东西——追溯到物自行涌现和人的泰然接受组成的古希腊世界里，“存在”（being）其实就是“存在者自行涌现的无蔽”⁴⁶；真理，即存在者之“解蔽”，就是意味着“把存在者从晦蔽状态中取出来而让人在其无蔽（揭示状态）中来看”⁴⁷，是存在本身的展现与澄明。而存在者如此这般的无蔽状态不是天然就在那里的，而是在“去蔽”（disclosing）活动中发生的——存在之“显现自身”有赖于它与世界和人的关系。

那么，塞尚的画如何通达此真理？真理在艺术作品里是如何发生的？海德格尔著名的言论说：“艺术的本质是存在者真理之自行设入作品。”⁴⁸我们知道海德格尔的真理体系庞大而晦涩，若要论证起来十分冗长；但在真理的问题上，他和梅洛-庞蒂的一点相似便在于艺术对于不可见之物的“敞开”和让世界“自行涌现”，在这个过程中，真理得以发生。在这个意义上，艺术作品就按事物是其所是，且如其所是，来显现自身；艺术在其本质上既不再现、表现和象征什么，也不单单是将存在者带上前来——艺术创建（founding）存在者的“真”（无蔽状态）。

行文至此，我们已经窥见了塞尚晚年作品的伟大意蕴。塞尚晚年已经将自己的生命浸入到“圣·维克多山”所敞开的世界，此时此刻，没有什么仅仅是塞尚的“圣·维克多山”系列绘画，也没有什么仅仅是“圣·维克多山”作为客观存在的自然；它们都同时指向作为世界本身的原初存在：世界已然敞开，已然在表达自身，已然在塞尚的生命体验本身；正如塞尚自己所说：“地景透过我来思考自身，我即它的意识。”⁴⁹在身与世界的结合之中，塞尚将世界彻底转变为景象，将世界感通（touch）吾人的方式变得可见（visible）⁵⁰；在贯穿生命旅程的艺术探索之中不断锤炼自己的艺术表达，来恰切地创建、保存世界之本“真”，这或许才是塞尚的艺术最为震撼和令人动容之处！

由此，真理在绘画中发生，在画家和作品的关系中发生，在作品和观看者的关系中

发生；真理的发生不再限于语言、观念、心智、逻辑，而是在作品中以色彩、空气、光线、对象、深度、形质、轮廓和风格共同存在的统一性敞开一个世界；是画家使得世界上的事物以某种凝练性的方式诞生，或是让其以自行涌现的方式诞生。这就是为什么海德格尔在20世纪中期看到塞尚晚期“圣·维克多山”系列绘画后重返故乡，他自己也难以抑制地总结道：“塞尚作为一个画家历经的绘画道路，从始自终，都与我作为一个思想者的道路相一致。”⁵¹

对于现代绘画，梅洛-庞蒂如此评论道：“（现代绘画）如同现代性思想一样，要我们不得不承认这样一个真理：不再符合物体，就不再有任意外在的摹本和典范，也不再有任何事先就决定好的表达的机制；但这样反而，就是真理本身。”⁵²塞尚作为“现代艺术之父”，便开启了这样一条真理的道路：他用他的身体、感知、表达与生命史接近存在的真理，用画笔立于传统之上创造出了崭新的绘画语言：在他色彩的谱系里有着对自然的重组，对人感性知觉的还原，对原初生存世界整一性的敞开，对存在者无蔽状态的创建。他的绘画美学不仅实现了他毕生所求“艺术与自自然之平行”，也已然触及了表达之自由——现代艺术就是从此处萌生。

注释：

26. Paul Cézanne, "Letters to Bernard", 48.
27. 水彩使得阴影线的笔触变得越来越空灵，画面有一种流动液体的倾向。体现在油画中，不同的平面的各个独立的色彩便统一成了一个连续的序列；这被弗莱描述为“一种想要打破体量，几乎想要拒绝接受每一个对象的统一性，以及想要让各个平面在绘画空间中更为自由地运动的倾向。”见 Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, 169.
28. Gowing, "Cézanne: The Logic of Organized Sensations", 202.
29. 从文艺复兴开始，深度的表现开始与中心透视的几何模型的建立紧密联系在一起，从而逐涉从单纯的绘画问题提升一种技术和思维图式。对于理智主义来说，单纯感觉所经验到的深度只是幻觉，要建构真正的深度，必须进一步引入物理科学的模型。而知觉的各种传统概念一致否认深度是可见的，贝克莱将此点论证得十分清楚：从正面来看，深度不可见，因为我们的视网膜从景象中获得的显然是平面投影；深度的产生是“因为景物向着我们眼睛所不可见的后部、远处、深处的方向上进行伸展——是因为可见的‘前端’始终遮蔽、阻碍着视线的进一步深入”参见 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Trans.

- Donald A. Landes (London: Routledge, 2013), 326.
30. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 325.
31. *Ibid.*, 326.
32. Gowing, "Cézanne: The Logic of Organized Sensations", 207.
33. *Ibid.*, 7.
34. Josef Albers, *Interaction of Color* (New Haven: Yale University Press, 1963), 32.
35. Paul Cézanne, "Letters to Bernard", 47.
36. Deleuze, G., Francis Bacon: the Logic of Sensation (London: Continuum, 2003), 139-140.
37. Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt", 14-15.
38. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 336.
39. Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt", 15.
40. 海德格尔。“如当节日的时候”，海德格尔选集[M]. 孙周兴编选. 上海:三联书店, 1996: 342。
41. Merleau-Ponty, "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), 154.
42. *Ibid.*, 384.
43. Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt", 14.
44. *Ibid.*, 14.
45. 英文版转引自 *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 357. 法文版原文见 Maurice Merleau-Ponty, "Un inédit de Maurice Merleau-Ponty", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1962: 404-405.
46. Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", 29.
47. *Ibid.* 30.
48. *Ibid.* 39.
49. Merleau-Ponty. "Cézanne's Doubt", 17.
50. *Ibid.* 19.
51. Julian Young, Heidegger's Philosophy of Art (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001), 150-151. 这个说法在另外的文献中也得到了证实，如 Heinrich Wiegand Petzet, *Encounters and Dialogues with Heidegger, 1929-1976*, trans. Parvis Emad and Kenneth Maly (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 143.
52. "Modern painting, like modern thought, obliges us to admit a truth which does not resemble things, which is without any external model and without any predefined instruments of expression, and which is nevertheless truth." See Maurice Merleau-Ponty, "Indirect Language and the Voices of Silence", in *Signs*, trans. Richard McCleary (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 93-94.