

# 塞尚研究的主要方法（下）

## The Primary Method in Research Of Cezanne(II)

沈语冰 Shen Yubing

### 四、夏皮罗的精神分析法

夏皮罗被认为是美国本土成长的最伟大的艺术史家。因为后来的很多美国艺术史家（包括潘诺夫斯基）都是从德国移民过去的。纳粹兴起起，许多德奥犹太美术史家，就移民到英国，比如说贡布里希。而像潘诺夫斯基等美术史家则全部到了美国。二战以后，美国成了美术史的重镇。而在这之前主要是在德奥。不过，夏皮罗却是一位成长在美国本土的艺术史家，被认为是美国艺术史的“教父”，是艺术史中的以赛亚·伯林。夏皮罗非常了不起，现在的哥伦比亚大学有两个以他的名字命名的教席，一个是现代艺术夏皮罗讲席教授，一个是现代艺术理论夏皮罗讲席教授。这是非常难得的，连潘诺夫斯基似乎也没有以其姓氏命名的教席，这说明美国人对他们本土产生的美术史家非常尊重。其中有个教席就是由美国的艺术家们捐献作品，成立了基金会而设立的。这两个教席今天分别为著名艺术批评家罗莎琳·克劳斯，和著名艺术史家、视觉研究者乔纳森·克拉里所占据。

夏皮罗的学术成就非常广泛，而且质量极高。一个是他对罗马式和基督教中世纪艺术的研究，在这两个研究领域他是国际权威之一。他晚年出版的四卷本文集，就有两卷是关于罗马式艺术和中世纪艺术的。另一个是现代艺术。他的四卷本文集中，后面两卷就是关于现代艺术研究的，那就是《现代艺术：19与20世纪》，这本书

我正在翻译中，顺利的话明年可以出版。另一本是《艺术的理论与哲学》，我也在准备翻译，但要稍后一些才能出版。

前面我们讨论过塞尚的静物画，特别是他的苹果。在罗杰·弗莱看来，这些苹果的意义就在于形式本身，在于一个和谐的形式系统，所谓意义的形式系统。而在传记作家雷华德看来，它们却代表了塞尚与其少年朋友、后来的大作家左拉的友情。雷华德考察了塞尚与左拉之间的关系。左拉后来成了法国自然主义小说大师。他们两人的关系曾经非常好，是中学同学。左拉个子很小，经常受到同学的欺负，而塞尚挺身而出，保护左拉，因此遭到他人的殴打（被狠狠地用鞭子抽打）。这件事发生以后的第二天，左拉为了表示感谢，送了一篮子苹果给塞尚。塞尚感到甚是欣慰。所以在塞尚晚年有一次跟友人聊天的时候，他狡猾地笑笑说：“你看到没有，这就是塞尚的苹果，塞尚的苹果可以追溯得很远啊！”当然他是在调侃他与左拉之间曾经有过的友谊。雷华德的传记里提到了这些史实，但没有过多地去考证塞尚的苹果因此而负有的象征意义。

然而，夏皮罗却有一个惊人的发现。这一发现足够惊人，惊人到什么程度呢？他竟然认为塞尚的苹果是塞尚性压抑的表达，一种对女性裸体既渴望，又压抑的表现。这是塞尚画的《帕里斯的裁判》，主题是希腊神话中最著名的故事之一，即“金苹果的故事”，说的是赫拉、雅典娜和维纳斯三位女神竞争谁是最美的，最



#1 塞尚：《帕里斯的裁判》  
#2 塞尚：《丽达与天鹅》  
#3 塞尚的爱神系列

后让特洛伊王子帕里斯来判决，最美的女神将被奖以金苹果。每个女神因此都想贿赂帕里斯，赫拉许诺帕里斯以权力。谁不想要权力啊？所有男人都想拥有权力，对吧？雅典娜许诺帕里斯以智慧，谁不想要智慧啊？但帕里斯还是不动心，最后维纳斯很聪明，她知道男人最想得到的是什么。她许诺帕里斯说我给你天下最美的女子，也就是海伦。所以后来才有帕里斯拐走海伦，导致长达十年的特洛伊战争等等，这些大家都清楚了。

那么，金苹果在这里究竟代表了什么？苹果在西方的异教传统里一直代表了性，代表了女人，代表了性满足。夏皮罗对此做了大量的文献考据，因为这是 he 最擅长的，从希腊文到拉丁文，到塞尚是如何痴迷于这些拉丁诗歌等等。塞尚痴迷于拉丁诗歌是出了名的，高更在信里向一个朋友介绍塞尚时说，塞尚这个人真好玩，是典型的法国南方人，这个人整天在山顶上玩，流连忘返，他手捧着拉丁诗歌，两眼仰望着蓝天。就是说塞尚早年是一个很有诗情的诗人，他对那些异教神话非常熟悉，可以说了如指掌。所以，你们看塞尚早期的作品，有强烈的情感表达，而且完全是诗化的表达，不重视视觉结构，只重内心意向的诗化表达。《帕里斯的裁判》其实是塞尚早期的作品，看惯了塞尚成熟期之后的作品的观众，可能不会相信这会是塞尚的作品。

这是塞尚的《丽达与天鹅》，画的也是希腊神话。宙斯化成

天鹅与丽达去幽会，是带有强烈色情意味的故事。塞尚画了两个版本。在第一个版本里把天鹅画出来了。这是欧洲绘画中最常见的母题，从文艺复兴直到现代，画家们经常画丽达与天鹅的故事。这是塞尚画的第二个版本，所有形象几乎都与第一个版本一样，不同的是，他把天鹅改成了水果。换句话说，水果成了色情母题的替代物。

这样的情形，在塞尚笔下经常发生。最典型的就是他在苹果里放进小爱神丘比特的形象，他也不只一次地画这幅画。在这些作品里，可爱的小爱神被放在他的苹果里面。

塞尚早年或许真的因为性格原因，对女人充满了欲望和恐惧。这是夏皮罗的原话，他说：“从这位不情愿守贞的画家那被压抑的想象中，产生出了一幅幅粗鲁的感官享受，甚至狂欢、强奸和谋杀的作品。”那个时候塞尚可能还是一个童男，但是，他是不情愿的童男。因为他内心很狂野，但是他又不敢真的去碰女人，因此只能在想象里处理这件事。我想，这是19世纪的事情，你们可能会认为是一种传说，对此一笑了之。但在那时却是真实的历史。比如塞尚早年还画过这样的画《狂欢》，也有翻译成《宴会》的。这样的画，完全是想象性的作品。塞尚还画有《强奸》等作品，赤裸裸地将男人那种狂野的暴力暴露出来。

这些都是他早期的作品。到了稍微晚些的时候，即60年代后



#1 塞尚：《宴会》  
 #2 塞尚：《强奸》  
 #3 马奈：《草地上的午餐》  
 #4 塞尚：《田园牧歌》  
 #5-7 马奈的《奥林匹亚》与塞尚作品比较

期，他的这种欲望已经适应了当时现代主义的那种田园牧歌的画法，比如马奈最著名的《草地上的午餐》那种画法。其实，马奈的这种画法只是将文艺复兴异教题材中那种享乐的宴会，转化成了19世纪下半叶巴黎中产阶级野餐和出游的时装风格罢了。

塞尚也画过这样的画，全部是成双成对的男女。特别有意思的是，男的全部穿着衣服，女的全部是裸体，这个显然受到了马奈的启发。而马奈又来自于提香。他把提香的神话故事搬到了19世纪的巴黎郊外。塞尚也紧跟马奈的步伐。必须承认那时塞尚绘画技巧还不行，但是绘画的直觉和色彩感非常好。你可以看出他的画多是关于窥视和欲望的作品。而且在每一幅这样的色情画里都会出现苹果。在这幅画里，苹果取代了马奈作品里的鲜花。马奈的作品里有一只很有名的猫，塞尚把它变成了一只狗。塞尚也画过现代版的奥林匹亚，差不多是同样的场面，只不过马奈更聪明，马奈没有把男人画在里里，于是，这个男人就成了观看这幅画每一个潜在的观众。后面也是个仆人，将鲜花送上来。在塞尚的画里，仆人则一再送上水果饮料和食品。

甚至到了后来，塞尚的风格成熟以后，他还是一再画这些幻想性的题材，画一些过去神话里讲的世外桃源或是黄金时代的景

象，包括他最有名的《大浴女》。还有这类讽喻性的题材，里面有主教、有牧师，有各式人等，围绕着中间一个女的。塞尚居然将这幅画命名为《永恒之女性》，引自歌德《浮士德》的最后两句话：“永恒之女性，引领人们飞升！”

所以，夏皮罗得出结论说，塞尚那些用一层层帷幕和面料包裹起来的苹果，其实就是裸女的化身或者替代。因为塞尚不敢画模特，他害怕自己会出洋相，他就用苹果来代替那些模特，因此塞尚的苹果里是有故事的。90年代中期，在国内关于当代艺术的意义问题的论战中，有人提出过一个响亮的口号：塞尚的苹果里没有故事，它就是形式！夏皮罗的研究却告诉我们：塞尚的苹果里是有故事的！这至少昭示我们一点，学术的根本力量，就是反神话，或者消解神话！因此，我们从夏皮罗的研究中得到一个教训就是：任何理论都是有局限的，任何事物的本质都是有待进一步研究的。没有夏皮罗，我们就会被“塞尚的苹果里没有故事”的振振有词吓倒，而有了夏皮罗，我们对塞尚的苹果就会有截然不同的看法。在“塞尚的苹果里没有故事”的口号中，人们用权威主义的口气告诉你：你不要去探索塞尚的苹果里有什么故事，它们只是形式而已！但是，现在我们可以倒过来说：塞尚的苹果固然是形式，因为至少

到了中年以后，塞尚的形式探索确实成了他的主要关切。比如，我们一开始讲到的罗杰·弗莱，在分析《高脚果盘》里的那些苹果时，也是着意于那些苹果是怎么摆的：塞尚摆的苹果跟金字塔一样稳定、平衡。因为到这个时候，塞尚最关切的确实就是形式。但是，我们也不能排除塞尚这种形式关切的背后，还有一种很强大的情感需求。

夏皮罗最伟大的一点，就是他不迷信任何权威，即使是他十分服膺的罗杰·弗莱。他运用了图像学和精神分析的新方法，恢复了静物画中被形式主义排斥掉的意义。夏皮罗这篇论文的标题很有意思，大标题叫“塞尚的苹果”，副标题是“论静物画的意义”。因为静物画一般被认为是不包括这种情感意义的，是不包括这种故事性的东西的。人们向来认为：静物就是静物，它探索的是纯粹形式关系。而夏皮罗却运用他强大的图像学修养，特别是强大的运用文献的能力和组织文章的能力，极大地挑战了形式主义的权威，从根本上改变了人们对塞尚的苹果，乃至一般静物画的意义看法。这篇著名的论文收集在夏皮罗四卷本文集的《现代艺术》一卷中，中译本我正在翻译中，顺利的话，明年可以与大家见面。

## 五、乔纳森·克拉里的视觉考古学

最后一个我要介绍的学者是乔纳森·克拉里，我把他的方法称为视觉考古学。他是哥伦比亚大学现代艺术理论与理论夏皮罗讲席教授。这个人才五十多岁，到现在为止也只写了两本书，但是已经被翻译成了十多种语言。能被翻译成十多种语言，说明他的学术影响力早已是世界顶级的了。我们说学术著作能不能被翻译成其他语言，代表了著作的影响力，以及作品的知名度和学术成就。翻译是一件很严肃的事，人们一般不会去翻译一本二流，甚至不入流的书。但是我国的情况是个例外，我们过去翻译了大量二流三流的书，都是那种什么什么介绍，什么什么通史，什么什么导论这样一类浅薄的普及类的书。但是，对于那些经典著作、专题研究，我们却知之甚少。我近几年的工作，就是试图纠正这个错误。我力图找到那些学术史上的杰作，那些改变了一个研究领域，甚至一个学科的经典著作。只有这样的书才是值得翻译的，它必须改变一个学科的面目，开创了一种方法，或者持续地影响好几代学者。必须是这类书，我才会去关注，才会去翻译。

乔纳森·克拉里的第一本专著叫《观者的技术》，台湾已经有了中文版。第二本专著就是2001年出版的《知觉的悬置》，我与另



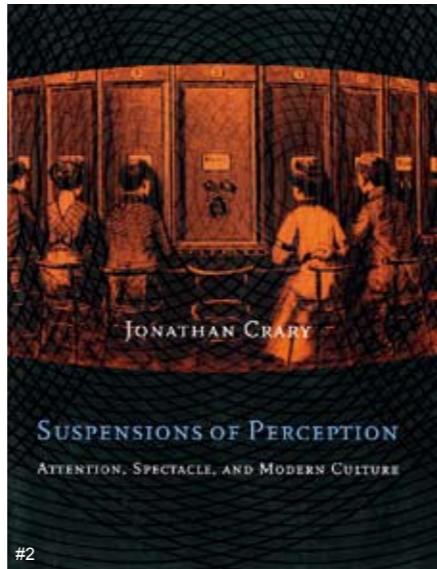
一位学者正在翻译中，顺利的话，明年下半年可以出版。

在这本专著里，克拉里选择了三位画家的三件作品，来探索19世纪最后几十年直到20世纪初的那个时期，欧洲人的视觉发生了哪些变化。他所选择的其中一位画家就是塞尚，而他选择的塞尚的作品就是这幅《松石图》。

这是塞尚大约画于1900年前后的画，是他晚年的作品之一。这幅画有一个很突然的特征，就是中间这条由石头构成的带状结构，刻画的相对完整，立体感很强，也相当自然主义。而石头前面这些隐隐约约的东西，这些笔触究竟代表了什么是不清楚的。是这些石块的肌理效果呢？还是石块前的植物呢？是前面随风摇曳的花草呢呢，还是石块上的青苔呢？完全是一片模糊，看不出什么。这就构成了一个矛盾：在这幅画里出现了两种视觉：一种是清晰的、学院派的、自然主义的很严谨的刻画，立体感很强，很结实，是一种清晰聚焦的视觉。而它的前面和背后，却是一些隐隐约约的笔触，看不清楚，是一种模糊的不聚焦的视觉。这种情况如果出现在一个同心圆里，那会被认为是正常的，因为我们视野里的中心圈部分是清晰的，而周围则是模糊的。可是，在塞尚的画里，它的模糊不是出现在一个中心圆的周围，而是出现在一条带状结构里，出现在这样一条横贯在画面中的带子里，因此传统的视觉理论无法解释这种现象。

应该用新的理论去解释，这就是克拉里的基本用意。乔纳森·克拉里的这本书一共有四章。第一章是总述，相当于是他的一个方法论介绍，他把这一章取名为“视觉性与现代性”。“视觉性”这个词，英文是visuality。通常有两种译法，一种是视觉性，一种是视觉机制。这两个译法各有千秋，总的来说是指这样一个意思：视觉是受到文化影响的，是被建构出来的，而不是自然的；不仅我们每个人观看事物的机制不一样，而且欧洲人与其他人（例如我们中国人）观看事物的机制也不一样。我们中国人看山水，看园林的那种感觉，与西方人就是不一样的。

这本书的第二、第三、第四章，分别选取了三位画家的三件作品。第二章选的是马奈的作品，第三章选的是修拉的作品，第四章选的是塞尚的《松石图》。他想要回答塞尚晚年作品里普遍存在的



问题，就是同一幅画里怎么会两种视觉。所以我把他的方法称为视觉考古学。因为克拉里的基本意图，是要选择19世纪末20世纪初的三位艺术家的三件作品，探索各件作品出场时的知识型。知识型这个词来源于福柯的知识考古学。知识型是什么呢？是指在一定的时间段，各种话语实践所要遵守的一般的惯例和边际条件。比如1900年前后，在当时的欧洲出现了大量话语，比如胡塞尔的现象学、温特的生理学、谢灵顿的神经心理学、柏格森的哲学等等，这些知识体系都是在1900年前后出现的，换句话说，与塞尚的《松石图》处于同一个知识考古层。

知识是一层一层叠加的，福柯发明的知识考古学是借用了考古学的概念，他要考察的是话语是怎么形成，怎么运作的。因此，在研究塞尚的那这一章里，克拉里发动了罕见的、令人叹为观止的知识体系和话语体系。他得出的结论是什么呢？差不多是在塞尚创作《松石图》的时候，欧洲人正面临着两种视觉的交替过程，一种是建立在17-18世纪那种古典知识型系统中的视觉，其视觉机制的代表性产物是暗箱成像技术，是定点透视所呈现出来的完整、清晰的图像。这种视觉机制与17、18世纪的那种知识型是一致的，在绘画中的典型代表则是学院派绘画，有正确的透视，就像暗箱成像技术所形成的那种图像。而在塞尚创作的晚年，电影已经发明了好多年，当时欧洲人在观看世界的方式上发生了巨大的裂变，也产生了深刻的危机。因此才会有那么多学问，涉及到与视觉相关的心理学、生理学、神经心理学，乃至提出重新认识世界的新方法论的哲学等等。所有这些，都是想要重新论证世界是什么，世界不再是我们过去定点透视所看到的那种固定的世界，而是：世界的一切不断地与我交流作双向交流。比如查尔斯·谢灵顿，英国的一位神经心理学家。他的出发点就是反对巴甫洛夫，俄国的一位生理学家。巴甫洛夫发现了条件反射理论，这个理论是说：刺激一下，一个有机体就会作出反应，反复地刺激，便形成了条件反射。谢灵顿的理论是反对这个理论的，他认为高级有机体，特别是人，对外物的刺激作出的反应，绝对不是受到刺激，然后做出反应这么简单，而是一个不断地与外物双向交流的过程。

塞尚在作画的时候，也不是只看到一个固定的外物，一个死



- #1 塞尚：《永恒之女性》
- #2 乔纳森·克拉里：《知觉的悬置》，沈语冰等译，江苏美术出版社，2012年，即将出版。
- #3 《火车大劫案》剧照

的东西。他是在不断地捕捉流动着、变化着的信息，他自己也处于这个变化的场景中。塞尚晚年给他儿子的几封信里提到：我现在终于要实现这一辈的愿望了，我现在坐在一条河边，母题在我眼前展开，很丰富很丰富，我老是想坐在那里一动不动，因为我稍微动一下，稍微动一下脖子，扭一扭头，母题就发生一系列变化。

塞尚所要捕捉和表达的，正是这种互动和交流的感觉。而塞尚的视觉显然不是孤零零的视觉，而是受制于那个时代的视觉，我们不妨称之为那个时代的欧洲人的视觉性，或者，那个时代的欧洲人的视觉机制。而那个时候欧洲人的视觉机制正在发生改变，从过去定点透视的稳定的系统，变成一个运动的、不确定的系统。最典型的认知方式体现在电影里面，乔纳森·克拉里用了早期电影，1905年的一部早期电影《火车大劫案》来分析电影带来的那种运动视觉，给欧洲人所带来的刺激。

其实他讲的是一个老掉牙的早期默片电影的故事，是美国的西部强盗抢劫火车的情形。克拉里选择了三个电影画面。一个是火车呈45°角从右下角开进画面。第二个火车从左侧往右侧开，方向与银幕平行。第三个画面是火车从画面深处开出来，扑向观众。最早的电影之一，卢米埃尔兄弟拍的《火车进站》。当列车开出来，扑向观众的时候，所有的观众都逃跑了。这种视觉对欧洲人来讲是全新的。过去我们看事物，事物好像都是静止的，而电影的影像却动了起来，带给观众的观感就完全不一样了。

在这段短短两分钟的画面里，摄影机的角度变了多次。观众一会儿跟着火车驶进车站，一会儿沿着银幕平行前进，一会又跟着列车从银幕纵深处扑向画面，完全失去了方向感。因此，电影代表了一种新的视觉机制正在形成。而塞尚的作品，正好介于两种视觉之间：一种是古典（暗箱成像技术的）视觉，一种是现代（电影的）视觉。在他身上，还残留着古典的视觉所带来的东西，因此他可以画出那条很写实的带状结构。塞尚同时也意识到，我们与周围的事物处于不断的交流之中，而不是我一动不动地坐在那里，事物则等待我去捕捉。这就导致了他另一种视觉。正是这种新的视觉，导致了他画面中那些模糊的、仿佛不聚焦的东西，特别是那个带状结构前后的笔触。

因此，人们又有了一种全新的视角，去看待塞尚的绘画。我认为，这样的研究方法非常新颖，富有成果。克拉里采取的是20世纪七、八十年代以来法国思想家的方法，很巧妙地将它们运用于美术史研究。他的基本的方法还是德里达，特别是福柯的东西。当然他结合了大量文献，这种文献考据又是美国人比较擅长的。克拉里不仅研究绘画，他还研究摄影，研究电影。在这里，对于塞尚的绘画，我们就有了一种更大的视野来看待它。

到这里，我已经将塞尚研究的基本方法，包括其最新进展都讲完了。这并不是说，我对国际塞尚研究的情形了如指掌，也不是说，这些就是塞尚研究的全部方法。而是说，这些方法具有代表性。如果你可以用精神分析法去分析塞尚的苹果，也就可以用同样的或类似的方法，去研究塞尚的圣维克多山和浴女图。事实上，关于圣维克多山和浴女图的象征意义，后人做出了大量出人意料的研究。而这些研究，或多或少都与夏皮罗所开创的研究方法有关。

总之，所有这些不同的角度都是可能的，都是我们切近塞尚的绘画的不同路径。最后我还是回到整个演讲的主题上来，那就是：20世纪下半叶以来，整个欧美学术（不仅仅是美术史）已经很难再听到那种本质主义的声音，很难再看到那种本质主义的思维方式。占绝对对主流的应该是反本质主义的研究方法，或者说视角主义（借用尼采的一个术语），即从不同的视角来看待一个事物，这样就更新了过去对一个事物固定的、死板的看法。在我看来，这就是学术的利器所在，学术最大的力量，就在于消解一切神话。今天，假如有人告诉你绘画的本质是什么，或者有人告诉你电影的本质是什么，你千万不要去相信他，你大可以一笑置之，然后走开。因为这已经是一种成为知识考古学对象的知识，而不是当下的活的知识。