



1
塞尚
身着红裙的塞尚夫人
116.5cm × 89.5cm
1888—1890

爱人与肉身

——塞尚的“塞尚夫人肖像画”以及梅洛-庞蒂的“肉身”理论

Lover and Flesh: Cézanne's Portraits of Madame Cézanne and Merleau-Ponty's Theory of 'Flesh'

陆观宇 Lu Guanyu

摘要：在塞尚夫人研究日益受学界重视的背景下，本文旨在用梅洛-庞蒂的“肉身”理论为塞尚夫人肖像画研究提供新的策略。塞尚研究始终不能忽视对于主客问题（艺术表现了主体和客体的何种关系）的诠释；在塞尚的肖像画中，主客问题尤为重要。塞尚夫人研究史中，里尔克、弗莱、夏皮罗等人通过不同研究方法对主客问题做出了解答，各有其局限。梅洛-庞蒂晚期的“肉身”理论则通过“肉身”消弭主客之间的隔阂，为塞尚艺术中的主客问题提供了解答，其特征表现为身体与深度、知觉的可逆性、身体与世界的可逆性等。最后，通过“肉身”理论的此三种方面，结合其他塞尚研究的方法，对《身着红裙的塞尚夫人》（1888—1890）做出了解读，对现象学理论做出了分析与应用，也为日后的同类研究提供了方法论上的启发。

关键词：塞尚夫人肖像画，塞尚夫人，塞尚，梅洛-庞蒂，肉身

Abstract: With the background that Madame Cezanne's research has been emphasized more by the academic circle, this paper aims to use Merleau-Ponty's Theory of "Flesh" to provide a new strategy for the study of Madame Cezanne's portrait. Cezanne's research can never ignore the annotation of the subject and object (the relationship between the subject and the object represented by art). The subject and object are particularly important in Cezanne's portraits. In the history of Madame Cezanne's study, Rilke, Frye, Shapiro and others have provided answers to the questions of subjects and objects through different research methods, each with its own limitations. Merleau-Ponty's theory of "Flesh" bridged the gap between subject and object by "Flesh", which provided answers to the problem of subject and object in Cezanne's art, with the characters manifesting the body and the depth, reversibility of perceptions, the reversibility of the body and the world, and so on. Finally, through the three aspects of Theory of "Flesh", combined with other Cezanne's research methods, this article interprets *Madame Cézanne in a Red Dress* (1888-1890), and makes an analysis of phenomenological theory and application, also provides methodological inspiration for similar studies in the future.

Keywords: Madame Cezanne, portraits of Madame Cezanne, Cezanne, Merleau-Ponty, flesh

读者不难从中读到些许暧昧之处——塞尚仿佛时而认为自己需要通过绘画的客体来极大地强调艺术家的主体性，“尽其所能地为自己而经历、进行自我表现”；时而则认为需要遗忘作为主体的艺术家视觉上的主观接受，从而通达到作为客体的自然的实在本质，“为了在实现（realization）中进步，有的只是自然，和一只被教会与她接触的眼睛”。简言之，主体性和客体性在塞尚艺术创作中究竟处于怎样的关系，塞尚本人对此的回应似乎是模棱两可的。

学界的分析同样持有两种不同的看法。一些艺术史家如加德纳（Helen Gardner）充分强调塞尚“从印象派中发展出了一种更加理性的风格”，尤其是塞尚对于“形式与结构”的重视，能够揭示客体的真实本质。法国艺术家莱热（Fernand Léger）也认为，塞尚追求的是稳定、持久的客体：“对象必须转向、后退、然后继续生存。”而另一些学者则认为，艺术中艺术家主体性的自我实现才是塞尚的目的。威廉姆斯（Forrest Williams）的概括颇为精辟：“客体与现实主义呈现在塞尚主体的羁绊之中。”福蒂（V. M. Fóti）也坚持认为，塞尚艺术努力的目标是要探寻彻底自律的艺术表达，而非对于本原世界（或者自然）的返回。

因此，塞尚艺术中的主客问题或许在于这样的二分：要么塞尚艺术创作的目的是追求客体性，他对于主体性的表达或许可以视为这一过程中的自发流露；要么塞尚艺术创作的目的是追求主体性，他对于客体性的研究或许只是表现主体性的工具。

塞尚的肖像画将此问题拓展至另一层面。在欧洲艺术史传统中，对于肖像画最根本的理解即它需要如实地呈现模特（sitter）之外形与心理；逼真地再现模特之外形尤其需要忠实复刻对象，而呈现模特的心理则需要调动艺术家的同理心。塞尚承袭这样的传统，然而在肖像画中，他仿佛摒弃了第二个需求：对于他而言，肖像画的鹄的仅在于呈现被注视的对象，无须让观众考虑模特正在思考或感受什么。然而，人们却不能忽略，即使模特的神情被认为疏离的、面具似的，艺术家情感洋溢的笔触却十分动人，仿佛蕴含某种含而待发的情绪。此外，模特作为艺术家凝视的客体，同样是另一个角度下的主体；在塞尚凝视模特之时，模特也正回以凝视。就这个意义而言，塞尚的肖像画体

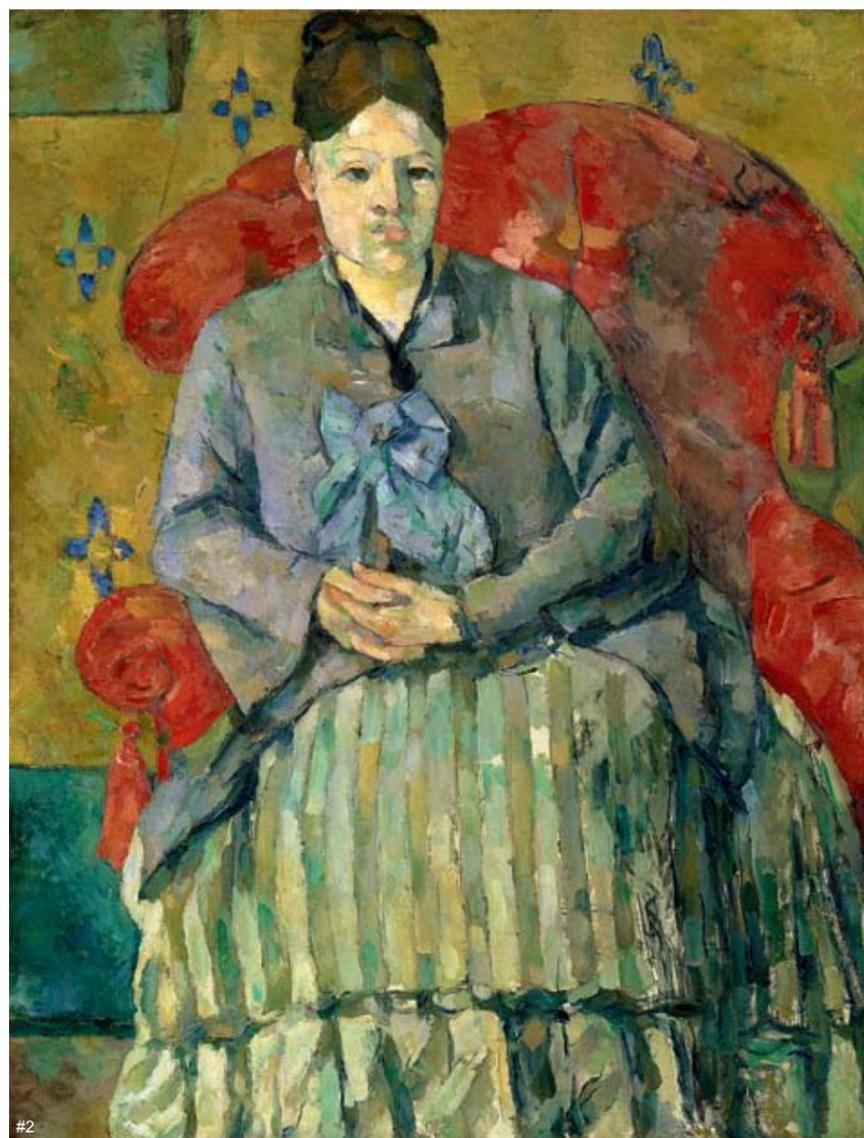
现的是主客体间的双向关系，它“不仅邀请我们进入了他所知道的世界，而且让我们得以审视工作中的艺术家”。

就此而言，塞尚夫人肖像画是塞尚肖像画中的代表。作为艺术家“最常见的主题”之一，以霍滕斯·费凯（Hortense Fiquet）为模特的肖像画绘制于1872与1892年间，有二十九幅之多。纵观塞尚夫人肖像画研究史，主客问题或许是一条重要的线索。

首次发掘塞尚夫人肖像画的价值的是诗人里尔克（Rainer Maria Rilke）。1907年秋季沙龙中两幅塞尚夫人肖像画让他深深折服。在里尔克写给自己妻子的信中，他用极其感性的文字阐述道，这两幅肖像画有一种浑然一体的和谐感：“好像每一个部分都能意识到其他所有部分”。里尔克认为塞尚夫人肖像画中有一种真实的客观性（objectivity），“整幅画最终将真实世界置于平衡（equilibrium）之中”，这是塞尚在绘画中产生并保持平衡所带来的效果。

里尔克评述或许可以看作形式主义的先兆。形式主义对塞尚艺术中的主客问题的回答在于，塞尚一方面发挥了作为艺术家的主体性，另一方面则要求自己绝对忠实他所描摹的客体，最终的成果通过有意义与表现性的形式（significant and expressive form），呈现出“与艺术平行的和谐”。弗莱（Roger Fry）在其著作《塞尚及其画的发展》中同样分析了里尔克评论过的两幅塞尚夫人肖像画，他解读出塞尚“对于个人主观冲动的完全压抑”。简言之，塞尚自发地让自己的主体成为一个接纳自然的容器，通过自己的知觉感受与知性赋形，在艺术中呈现自然本身的客观结构。

由此可见，弗莱所关心的重点依旧是塞尚艺术中的客观性，因此弗莱的形式主义并未区别对待塞尚的肖像画。他对于塞尚夫人肖像画和塞尚静物与风景画的解读方式如出一辙，重点在于探讨形式的平衡与庄严。意大利艺术批评家文图里（Lionello Venturi）也认为塞尚夫人肖像画是某种“形式研究”（une recherche de forme）。塞尚夫人肖像画被解读成为一种完全抑制艺术家主体性的产物，而塞尚的这一做法这或许又归罪于塞尚夫人。在弗莱的一封信件中，他表达了自己对于塞尚夫人的蔑视：“开始着手[塞尚研究]很复杂，生活极大地改变了他[指塞尚]。可能那个长相尖酸的夫人多少招致



#2

了这种极大压抑的产生。”

形式主义认为塞尚完全压抑艺术家的主观冲动，从而呈现一个与客体相平行的和谐。而夏皮罗 (Meyer Schapiro) 则将注意力转向富有情感的塞尚夫人像，进而强调塞尚的主观性。在其著作《塞尚 (Paul Cézanne)》中，夏皮罗认为如果那些看上去“被还原到静物”的肖像画的抽象特点能够“表现一些肖像画的情态 (mood) 的话，那么还有别的画作，显露出一种更加怜悯的、敏感的人性 (responsive humanity)”。他对1890—1892年的《塞尚夫人肖像画》做出了这样的评论：“它向

我们呈现的是一幅非常人性的肖像画，敏感地表达阴柔本性中的被动和脆弱——这是微妙的方法所呈现出的特征。”夏皮罗之后的研究采取了精神分析的路径，他的结论是：塞尚对于人性与主体性的渴求是非常显著的。苹果是塞尚“错置的欲望”，静物画被视作“内向人格的游戏”，塞尚艺术中被认作是属于客体的形式特征被联系到了主体本身。

然而，用夏皮罗的方法处理塞尚夫人肖像画中的主客问题，依旧颇有难度。在《塞尚》中，夏皮罗坦言评定霍滕斯对塞尚艺术的影响并非易事；而在《塞尚的苹果》

(The Apples of Cézanne) 中，他更加认为自己的精神分析法“不太适用于解读塞尚夫人肖像画”，因为“它忽略了在三十岁时塞尚状况的改变 (……) 人们不能忽视他和霍滕斯的婚姻，和他崭新的家庭状况，尤其是在他儿子出生之后”。

近年来的塞尚夫人研究动用的方法呈现了多样的态势。雷华德 (John Rewald) 的人物传记与编年法、盖斯特 (Sidney Geist) 的心理传记分析法 (psychobiographical analysis)、巴特勒 (Ruth Butler) 的人物传记法、加布 (Tamar Garb) 的现代主义视角等，皆从不同角度切入并解读塞尚夫人肖像画的诸多问题。但是，对于解答塞尚夫人肖像画中的主客问题最有洞见的当属希德劳斯基 (Susan Sidlauskas) 石破天惊的《塞尚的他者》。书中贯通了塞尚夫人肖像画中的文化、历史与哲学研究，兼顾了形式分析、精神分析、人物传记研究、发展心理学研究等，并将梅洛-庞蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 的现象分析引入塞尚夫人肖像画的研究中来。

在书中，希德劳斯基将塞尚夫人视作塞尚的“他者”，并且借助梅洛-庞蒂在《知觉现象学》中的论述，认为对于塞尚而言“他者的身体成为了创造和观念的领域，这些观念基于观看世界的一种特殊视角”。意即，在塞尚夫人肖像画中，塞尚实际上是被放在一个主体性与客体性兼具的塞尚夫人身上，从而达成了主体与客体的沟通和重叠。这无疑是塞尚夫人研究中的崭新视角，也是从现象分析回答塞尚夫人肖像画中的主客问题的基本立场。

2 肉身的维度：梅洛-庞蒂《眼与心》及其对塞尚的诠释

现象分析的特征或许首先在于突出“塞尚艺术中悬搁传统、直面现象的一面”，但是它可以很好地切入塞尚研究的一些问题。学者索科洛夫斯基 (Robert Sokolowski) 阐述到，现象学态度 (phenomenological attitude) 让我们能够“观看并描述所有特殊的意向性 (intentionalities) 以及它们的关联物”，在现象学态度中，我们悬置所有意向性，并非为了否认或怀疑它们，而是“为了审视它们”。实际上，塞尚艺术中的主客问题应该被放置在现象态度中进行回答，因为后者不否认作品与作者和现实之间的联系，

2
塞尚
红色扶手椅中的塞尚夫人
1877

而“试图把艺术作品放回到它在艺术家那里的诞生过程中来考察”，这个过程正切中了主客问题的要害。

对于塞尚艺术的现象分析，以梅洛-庞蒂为翘楚。其早期哲学中身体的意向性让他将身体塑造成了主体，将被知觉的世界塑造成了客体。这种认识论上的主客二分让梅洛-庞蒂坦言“《知觉现象学》中提出的问题是不可解决的”。为了消弭主客体之间的界限，梅洛-庞蒂的晚期哲学转向去主体化的本体论，并提出了“肉身” (chair) 概念。“我们无法把身体分割成两部分，说‘这里是思想，意识，那里是物质，客体。’在身体中有一种深层的循环性。我把它称为肉。”“我的身体与世界是由同样的肉身做成的”，因此，身体向外延展至世界，身体向内反思至肉身，这两者所通达的都是同一个东西。

在《眼与心》中，梅洛-庞蒂认为，艺术的本质即对于“肉身”的揭示：“塞尚表现‘世界的瞬间’，许多年过去了，他的画继续在把这个‘瞬间’投射向我们 (……) 本质 (essence) 与存在 (existence)，想象与现实，可见与不可见，绘画就这样来混淆这些范畴，展现其肉身本质 (essences charnelles) 与无声意蕴的有效相似的如梦宇宙。”“肉身”的“混淆”即阐明了艺术家之所见与世界不可见之真理之间的关系；这个关系并非主客体的二元划分，而是可见者与不可见者的“可逆性”关系。我们将从身体与深度、知觉的可逆性、身体与世界的可逆性来进一步阐述“肉身”对于主客问题的解答。

“肉身”强调身体的维度，绘画中的

“深度” (profondeur) 是表明的这一点的典型例子。欧洲艺术的传统观念认为思维不需要身体便可构造出一个世界，深度只是物体与物体之间的关系，因此在绘画中便表现为“物理学光学”透视。然而，梅洛-庞蒂指出，我们是灵魂与身体的复合体，我们的“思想不是依据自身，而是依据身体进行思考”；“身体不再是视看与触摸的手段，而是手段的拥有者。我们的器官远非是工具，相反，工具是我们添加的器官。”于是，深度表达的是身体与物体之间的关系。这一点在塞尚的艺术中尤为明显，因为他坦言自己“在绘画中思考”，而正是在这样的情况下，可见者与不可见者交织的哲学唤醒了绘画。梅洛-庞蒂运用了大段篇幅阐述塞尚艺术中的深度，例如在他的晚年作品《瓦里耶肖像》 (Portrait de Vallier) 中，他便通过颜色的安排来呈现视觉中与真理沟通的深度关系：

《瓦里耶肖像》在颜色中掺杂着留白，从此，这些颜色便具有创造出比黄色存在、绿色存在或蓝色存在更为普遍的一种存在的作用。就像在他晚年的水彩画当中那样，空间，人们认为它就是明显性本身，而且对它来讲，人们并不会质疑空间从景向四周辐射，这些景在任何地方都不是可以指定的，都不是“透明表面的重叠”和“互相遮掩、反复进退的色彩景象的浮动不定的运动”。(……) 绘画的深度出现了，即使人们不知道它在何处着落，又萌生在何种物质基础上。但是，画家的视觉不再是对某种外部的注视，和世界的“物理学光学”关系了。

通过引用法国诗人、画家亨利·米修 (Henri Michaux) 的观点，梅洛-庞蒂进而对这幅作品诠释道，“画面不论与经验事物中的任何东西有关，它都要首先成为‘自我具象’ (autofiguratif)；画面中只有作为‘空无的展示’ (spectacle de rien) 才能使某种事物的景象，揭开‘事物的表皮’，以便指出事物是如何成为事物而世界是如何成为世界的。”意即，我们通过塞尚绘画的深度看到了一个表明绘画的“身体之维度”的完整世界，而绘画者的身体与世界的身体之交织便是所谓的肉身。

“肉身”同样强调知觉的可逆性，“我们的身体是一个双面的存在，一面是众物中的一物，另一面是观看和触摸物的东西”，

“任何知觉同时也是一种反知觉”。这一种说法继承了梅洛-庞蒂早期论述中对于“原初知觉”的阐述：“在原初知觉中，这些触觉与视觉之间的区分是未知的。是关于人体的科学接下来教会我们区分我们的感官。经验到的事物并不是从感官材料中被重新找到或者建构起来的，而是作为这些材料辐射出来的中心被一下子给出的。我们看到了物体的深度、滑腻、柔软与坚硬——塞尚甚至说，还有它们的味道。”而在“肉身”的维度下，原初知觉不再是属于身体的，同样属于世界。

知觉的可逆性进而确立了身体与世界的可逆性体验，这也是“肉身”的另一特征。梅洛-庞蒂的论述延续了在《塞尚的疑惑》中艺术家与自然共同“萌生”的和谐 (塞尚说“是风景在我身上思考，我是它的意识”)，并且将它放大到了一个消弭了主客体隔离的维度上：世界通过艺术家的身体组织自身，艺术家的身体被世界“借用”，“在一片森林中，我有好几次都觉得不是我在注视着森林。有些天，我觉得是那些树木在注视着我，在对我说话……而我在那里倾听着 (……) 期待从内部被淹没、被掩埋。我或许是为了涌现出来才画画的”；而身体则处于世界的中心，具有使世界成型的力量，“当一种交织在看与可见之间、在触摸和被触摸之间、在一只眼睛和另一只眼睛之间在手与手之间形成时，当感觉者-可感者的火光擦亮时，当这不会停止燃烧的火着起来，直至身体的如此偶然瓦解了任何偶然都不足以瓦解的东西时，人的身体就出现在那里了”。在身体与世界的可逆性下，我与他人都可被视作进入世界的通道：“既没有绝对自我，也没有绝对的他人，没有绝对的主体性。只存在着某物将在那儿发生的两个洞穴、两个开口、两个舞台——而这两者都属于同一个世界，同一个存在的舞台”。

3 肉身与爱人：运用“肉身”理论解读《身着红裙的塞尚夫人》

梅洛-庞蒂“肉身”理论强调可见者与不可见者的交织与可逆性，我们通过身体与深度、知觉的可逆性、身体与世界的可逆性阐明了“肉身”的基本特征。理论可以视作是在消弭了主客体之后，对于主客问题的回应。然而，就现象分析的方法而言，我们也必须就具体的塞尚夫人肖像画为例，用



“肉身”理论解读“主客”视角下的重点主题。我们不妨选取《身着红裙的塞尚夫人》（Madame Cézanne in a Red Dress）；实际上，它在塞尚夫人研究史中已经引发了里尔克、弗莱与夏皮罗等人的探讨。

塞尚夫人身着红色紧身连衣裙，身体略微朝左侧倾，斜靠在鲜花纹饰的十七世纪风格黄色皮草椅上。希德劳思嘉指出，红色紧身连衣裙实际是十九世纪某种典型的“家庭主妇”（femme au foyer）之常服；可是，塞尚夫人长裙那闪烁着鲜艳的光晕的红色，则与她端庄的仪态相得益彰，烘托出一名十九世纪中产阶级夫人的优雅形象。塞尚无疑沉醉于对于塞尚夫人衣着颜色的描绘，他曾对毕沙罗（Camille Pissarro）自矜道，“我，只有我知道如何画红色”——桃红、绯红、殷红，色度不一的红色由细小连续的

笔触看似纷乱地涂在塞尚夫人裙子的表面，却和谐又平衡地形成了束腰与裙摆上的褶皱。略带橙色与粉色的红色调栖居在泛着光泽的那一面，而深红与棕色，夹带着蓝色，则将暗部柔和却深刻地嵌入画布之中；一切光影即被化约为颜色的沟通，明部与暗部在颜色的协和下对话。这些颜色即使看上去有些杂乱之感，实则每一笔都经过了相当缜密的考虑。哈尔（Charlotte Hale）通过对该幅画像的X射线分析发现，它“被勇敢地绘制，修改被降至最少”。弗莱评论道，塞尚“一切自然材料在这儿都彻彻底底地转化为造型的色彩价值”。

初看，这种色调的处理使人想起塞尚在静物画中对于苹果的塑造，但在近观之下，不难发现塞尚晚期油画的“水彩画倾向”：塞尚在一切实红色中“掺杂着留白”，色块

不妥协于古典主义的透视法与平涂技艺，却与画布的白色构成了某种更加深刻的存在，凸显出视觉结构所揭示的深度。尤其是在画布的下方，塞尚夫人连衣裙下摆的颜色甚至和塞尚晚年风景画中的颜色使用一脉相承，甚至可以看作塞尚描绘深度更进一步的探索。通过对“深度”的描绘，塞尚最终的目标在于达到画作的实现：“从未曾涂绘的区域一直到深红色的最后强调，有些笔触如此之小，甚至肉眼都看不到，[塞尚]颇为确定地处理了达成‘实现’的不同状态的笔迹之并置。”加斯凯如此评论塞尚的作画方式：“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。”而用塞尚的话来描述他对颜色的运用，或许更加贴切：“要做到充分的艺术展示、实现彻底的翻译，唯有一条道路：色彩。色彩，如果我可以这么说的话，我觉得它是有生命的！色彩是活的，且色彩本身使事物复活……诗意自然会来。”

塞尚如此执着于他对于模特的感官经验，即感觉（sensations），甚至“觉得，伴随着每一笔……我的血和[肖像画中模特]的血混合起来……即使他不曾注意这一点，从他的灵魂到我的眼中存在着一种神秘的交换。”因此，塞尚甚至“为了肖像画，需要摆一百五十次”。克拉克（T.J. Clark）对此的解释是他“正尝试着从经验的单元中重建经验的结构”；梅洛-庞蒂对此的解释也同样如此，“如果画家想要表达这个世界，那么他对色彩的安排必须在他身上带来这不可分割的整体；不然他的画作就成了一个对于事物的暗示，不会将这些事物放入急迫的整体、现场感和不可超越的完满性之中——而这些才是我们所有人对于真的定义。这就是为什么画出的每一笔必须满足无尽的条件；这就是为什么塞尚有时在画出每一笔之前都要沉思一个小时。每一笔，正如贝尔纳所言，必须‘包含空气、光线、物体、景别、特性、构图、风格’”。

因此，就艺术创作而言，塞尚通过缜密地设计、修改颜色与留白来呈现肖像的深度，进而精确地表现艺术家视觉经验中世界的“生命”“活动”与“诗意”。在“肉身”理论的意义之上，这一点则出自身体的维度。

知觉的可逆性同样在这幅画作中得以彰显。哈尔重视塞尚在《身着红裙的塞尚夫人》中对于塞尚夫人手的处理：“尤其是她的手与大腿，展现了被捕捉到的时刻序列的卓越效果，这就是塞尚的技法”；此外，通过和同一系列的其他画作做对比，并且就X射线分析塞尚的作画过程，她同样注意到，在塞尚夫人的手中本应画上一朵花——鲜花或是假花，而塞尚有意在画作中对手和花作了模糊乃至变形的处理。如果暂不论夏皮罗弗洛伊德式的精神分析法对于花这一意象的解读，“手”或“触觉”对于塞尚的特殊性是明显的：碰触、纠缠甚至变形的手在塞尚夫人肖像画中经常出现，嘉布将其视为塞尚的精细的构图与纠缠的涂绘之类比，并认为在塞尚对于触觉的厌恶和他的艺术创作是不可分离的；希德劳思嘉也认为，塞尚夫人肖像画集中体现了“触摸的矛盾性：对于接触的渴望与对于独处的深切需求之间的媾和”。塞尚在呈现塞尚夫人时，将视觉和触觉紧密地联系起来——我们甚至可以说，他的一切感官都在创作时被调动着，进而达成他理想中的“实现”状态；在绘制塞尚夫人肖像画时，塞尚说：“我的眼睛，你知道，我的妻子告诉我说它们跳出了我的脑袋之外。”塞尚的身体与感官成为接受世界之真理的通道，在他进行艺术创作之时，他的感官并没有明确的界限，统统被用作达成“实现”的工具。

除了视觉与触觉的含混之外，注视与被注视的互逆性关系是《身着红裙的塞尚夫人》的特别之处——在这幅画中，塞尚有意设计了他对于塞尚夫人眼睛的刻画。在塞尚早期的肖像画，如《红色扶手椅中的塞尚夫人》，“用离散的色块呈现了霍滕斯面具似的脸庞”，塞尚夫人的眼神也总恍惚无神，看上去被还原到了静物。甚至在表现他自己的时候，塞尚经常具备一种极端超脱的态度，在凝视镜子中的自己时，显得静止、保有距离。然而，在这幅画中并非如此，塞尚夫人开始注视（即使并非完全注视）观者，即使表现出冷漠的情感——“霍滕斯（……）用右眼盯着观者，但左眼则越过他，注视着空间”，“身体的区分呼应着脸部的分歧（bifurcation），暗部中的一半——看着观者的那一边——看上去比光亮的、娃娃似的另一半要老一些”。因此，塞尚对于塞尚夫人眼神的处理，向我们呈现出

了塞尚绘画时的心理：在塞尚的艺术创作中，塞尚夫人是世界的一部分；然而，她也同时注视着塞尚和他们共处的空间，塞尚自己也成了世界的一部分。用梅洛-庞蒂的观点，即我与他人、艺术家与模特都是“进入世界的通道”。

既然如此，那么我与他人的差别也被模糊了。这对于解读几乎所有塞尚夫人肖像画中塞尚夫人脸部特征的刻画是颇具启发的，因为学者始终注意到塞尚夫人的女性特征仿佛被塞尚削弱了，而时至今日，塞尚对于塞尚夫人的“雌雄同体性”（androgyny）处理依旧是塞尚夫人肖像画研究中的重点。夏皮罗认为，塞尚对于塞尚夫人的刻画不着重女性特征的柔软和皮肤的美丽，虽然这让塞尚夫人像丧失了“女人的内在生命”，但是却产生了有禁欲之感的柔和图像，而这一现象让他认为“[塞尚]将自己的压抑与羞涩转移到了她的夫人身上”。希德劳思嘉认为，《身着红裙的塞尚夫人》中就体现着极度的分歧：左倾的身体、使人不安的透视、面部表情的不连续，这一些都暗含着“性别模糊（gender ambiguity）的主题”。从现象分析的视角来看，性别模糊体现的正是我与他人的相通性：在塞尚创作肖像画的过程中，他或许是让世界通过他人来呈现自身，而他人也是塞尚自己的某一种投射；艺术家和模特在世界中相互投射，都是肉身可逆性的表现，正如梅洛-庞蒂所言，“他人是那些烦扰我的人，那些被我烦扰的人，那些我与他们一起烦扰着一个唯一现实的、在场的存在的人”。总而言之，在“肉身”理论的视域下，塞尚夫人肖像画中，塞尚和塞尚夫人间消弭了主客体的截然二分，它们相互投射、影响，甚至被模糊，共同形成了世界之真理得以呈现的通道。

至此，通过梅洛-庞蒂的“肉身”理论，塞尚夫人肖像画中的主客问题找到了一个合理且可行的解释。然而，我们始终注意到，当今现象分析在塞尚研究中处在了某种略显尴尬的位置。大多数学者虽然对塞尚与现象学的关系研究得颇为透彻，但是其中的一些是站在哲学的立场上进行对话，将塞尚艺术置于哲学的语境下；另一些则偏向使用现象分析最具代表性的结论来诠释塞尚的所有作品，“鸚鵡学舌地模仿着现象学家的口吻说：‘塞尚像一个孩子第一次说话那样画画’。”学界不乏对于现象分析的批评，例

如艺术家马格里特（René Magritte）。他在一封信件中讽刺道，梅洛-庞蒂“谈论绘画的方式就像是研究哲学家的笔筒和纸来讨论其哲学作品”。我们承认梅洛-庞蒂的现象分析方法的不足，例如缺少对于具体作品的分析，但是不能否认的是，现象分析确实切中了一些其他理论所关心的话题；就主客问题而言，它给出了颇为完善解答。尝试结合现象分析与其他的研究路径，兼具对于作品的考量以及形而上维度的扩展，进而对于塞尚夫人肖像画研究提供新的策略，给予具有理论价值的启发，这是笔者进行研究的初衷，也是撰写本文的最终目的所在。

3
塞尚
塞尚夫人肖像
1890—1892