

塞尚的“感觉”与胡塞尔的本质直观 ——从乔纳森·克拉里的视觉考古学出发

莫为为*

一 克拉里的视觉考古学

1. 塞尚研究的发展线索：从形式主义分析、梅洛-庞蒂到克拉里

自罗杰·弗莱（Roger Fry）以来，形式主义分析一直是塞尚研究的主流。¹ 这些分析隐含着一个共识，即对塞尚画作的理解要从画布细节中体现的绘画技法出发。在此共识下，学者们细致入微地展现出塞尚作画的具体过程和画作的表现效果，如潦草的轮廓线，不同色块过渡中呈现的艺术空间感²，对对象的抽象和变形（deform）以及静物之间的组合和构图（composition）等等。艺术理论家普遍认为，在这些独特手法的运用中，塞尚实现了对印象派的超越。他的绘画不再停留于对瞬时感觉的记录，而是固定住了对象的形式，让对象获得了坚实感和稳定性。但由于感性仅仅是对个别对象的被动接受，无法直接把握普遍形式，这就意味着，塞尚的绘画中起作用的不仅仅是感性，还有主动性。在形式主义分析流行以后，这种主动性在对塞尚画作的分析中得到了强调，有的学者甚至将之与知性等同起来。借用康德的批判哲学，克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）指出，如同康德对哲学方法本身进行批判一样，现代艺术的现代性在于，它能够有意识地

* 莱斯大学人文学院，电子邮箱：Weiwei.Mo@rice.edu

1 关于当代塞尚的研究状况，参见沈语冰：《弗莱之后的塞尚研究管窥》，载《世界美术》，2008年第3期，第74—83页。

2 这种对色彩的处理被塞尚称为“调整”（modulation），以区别于印象派在瞬时的感觉中对色彩的“塑造”（modelling）。

对绘画媒介自身进行反思。¹格林伯格认为，正是这种自发知性活动的运用造就了塞尚画作的独特性。在知性反思中，塞尚对感性对象进行加工，从而把握住其形式，并通过构图将之纳入一个统一的结构之中。进而，这种形式和结构又与画布本身的形状相呼应。结果，古典绘画的深度和三维空间感被取消了，而画布作为绘画的媒介本身则借由绘画的平面性被凸显了出来。²

但要看到，这种形式主义分析是有缺陷的。在对塞尚画作的解读中，艺术理论家们往往关注于作画的具体技法，却不能揭示其背后的哲学预设。通过描述，学者们呈现出塞尚在感性中表现对象形式的具体过程，但不能解释在感性中对普遍形式的把握是如何成为可能的。格林伯格等极端的形式主义者则直接回避了问题：他们完全抛除了绘画中的感性成分，将现代绘画把握为单纯知性作用下的平面设计游戏，这无疑又回到近代哲学感性和理性的决然对立当中。只有在梅洛-庞蒂的现象学分析中，塞尚绘画背后的哲学根基才得以揭示。在《塞尚的困惑》中，梅洛-庞蒂认为，塞尚的画作背后彰显的是一种突破近代哲学传统的努力。与塞尚同时期的一种庸俗的心理学观点表明，塞尚画中的对象之所以会变形，仅仅是因为他晚年眼睛出现的生理缺陷。但梅洛-庞蒂指出，生理学的解释无法揭示塞尚画作的意义，塞尚绘画的深度早已超越了同时期的科学。科学作为理性主义的象征，其哲学图景依然是近代主客、感性理性二元论式的。而塞尚追求的，是对该二元对立的打破，以此回到这个对立出现之前的原初现象当中。梅洛-庞蒂指出：“塞尚不认为他必须从感觉和思维、从秩序和混乱中进行选择。他没有想去把我们看见的稳定事物从它们流变着的显现方式中分离开来；他试图这样描绘质料，就像它被赋予了形式那样，这是通过自发组织下秩序的产生。”³如果说科学

1 “实在和自然主义的艺术消解媒介，运用艺术掩盖艺术；现代主义则运用艺术去关注艺术。”参见Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 85-86。

2 Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3: *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, ed. John O'Brian, 82-91, 113-118; Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1971), 50-58。

3 Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt," in *Sense and Non-Sense*, eds. Hubert L Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 13。

对应于理性形式，印象派对应于变动和个别的感觉，那么塞尚要做的，就是回到形式和质料、思维和感性、普遍性和个别性未被区分的原初状态。也只有奠基在该原初现象之上，科学才得以产生。所以，梅洛-庞蒂说：“塞尚试图画出这个原初世界”，在这之上，“我们构建出我们的科学”¹。可是，在感性之中，对象个别性向形式普遍性的过渡如何实现？两者的张力如何消解？对这些问题的回答就来到了梅洛-庞蒂的《行为的结构》与《知觉现象学》。²到这里，现象学成为理解塞尚的重要环节。

在梅洛-庞蒂之后，通过考察视觉模式的转变，乔纳森·克拉里（Jonathan Crary）提出了视觉考古学的分析方法，进一步为塞尚画作的解读打开了新的可能性。借用福柯的“知识型”概念，克拉里指出，同时期的哲学、科学和艺术同属一个知识考古层，彼此间存在着相互影响。因此，哲学和科学思想会以某种方式反映在当时的艺术当中，并为理解艺术提供重要的线索。通过引入“知识考古层”这一分析工具，与塞尚同时期的科学、哲学思想也被囊括到塞尚研究的范围中来。在《观察者的技术》中，克拉里梳理出一条对视觉理解的发展史：在近代，人们总是以暗箱模型作为隐喻来解释视觉的发生。依据该模型，观察者始终处于暗箱之内，唯有当光源通过箱中的小孔射进箱内时，他才能看到外在的对象，从而产生视觉（图1）。但随着哲学和科学的发展，这种基于暗箱模型的视觉理论受到了挑战。到了19世纪，视觉不再意味着在暗箱中通过小孔静止和被动地接受外界的光源，而是观察者运用眼睛主动观看。这样，观察者身体在视觉中的作用被强调，视觉的产生也被理解为眼球的视网膜和外在对象相互作用的动态结果。由于对身体因素的重视，新型视觉理解也意味着人们可以通过影响身体而掌控观察者的视觉。这又使得资本和权力对视觉的控制成为可能。结果，视觉在20世纪成为一种可被操纵的、机械化的东西。进而，克拉里在《知觉的悬置》里指出，只有把握住了这种视觉模式转换的思想背景，我们才能理解塞尚在19世纪90年代以后的画

1 Maurice Merleau-Ponty, “Cézanne’s Doubt,” 13.

2 关于梅洛-庞蒂对塞尚的解读，参见刘哲：《具身化理论视域下的反笛卡尔主义——以梅洛-庞蒂与塞尚的对话为例》，载《中国社会科学》，2014年第8期，第45—67页及第205页。

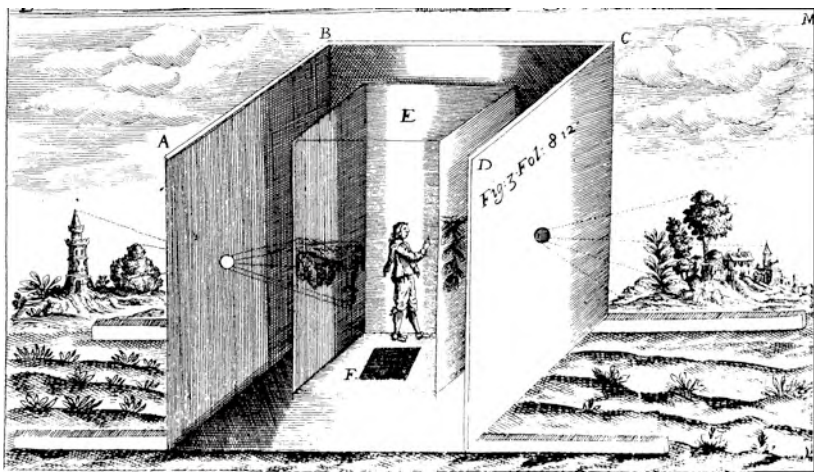


图1 暗箱（camera obscura），约1646年

作。例如，在《松石图》（图2）中，画面的整体维系着表面的统一，而观者仔细观察就能发现，其背后隐含的是知觉对象的分崩离析。尤为明显的是，从左侧延展至右下方的岩石带，其由挺拔的轮廓线所勾勒出来的立体感和稳固性随即被岩石前由二维性的潦草笔触而展现的草丛所冲散。在同一个视觉图景中，清晰的岩石与模糊的草丛，眼神的聚焦与注意力的游离同时存在。克拉里认为，这种悖谬之所以产生，是因为塞尚处于一个新旧视觉模式理解交替间的“过渡性的间隔”：在90年代，古典暗箱式的视觉机制已经被广泛质疑，但20世纪对视觉机械化的掌控还没有成型。¹由于遵循着暗箱模型的视觉理论，塞尚依然保留了“知觉恒久性的假设”²；但与此同时，他对自己知觉的忠实又让他敏锐地观察到了19世纪晚期社会中出现注意力不集中的现象，而该现象所折射出的知觉的不稳定性，恰恰印证了当时对视觉的生理学理解。正是由于古典和新型视觉机制的交织，《松石图》才反映出知觉统一和瓦解同时存在的悖论。

1 乔纳森·克拉里：《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，沈语冰、贺玉高译，江苏凤凰美术出版社，2017年，第284页。

2 同上书，第228页。



图2 塞尚,《松石图》,约1897年,纽约现代艺术博物馆藏

这样，我们看到了一条塞尚研究的演变线索：形式主义分析从艺术的角度出发，对塞尚的绘画过程进行了细致的描述，并呈现出画作的表现效果。梅洛-庞蒂不满足于描述本身，试图通过现象学挖掘塞尚画作背后的哲学基础。而克拉里的视觉考古学又进一步地扩展了塞尚研究的考察视域，以此指出，与塞尚同时期的哲学和科学也能为理解塞尚提供帮助。

2. 胡塞尔在克拉里的视觉考古学中的断层

为了说明塞尚90年代的画作与同时代理论之间的相互关系，克拉里花费大量的篇幅介绍了当时不同的科学、哲学学说，其中就包括胡塞尔。克拉里认为，胡塞尔的现象学可被理解为对新型视觉理解的反动。依据他的解读，胡塞尔试图提出一种与当时生理心理学（physiological psychology）理论相平行的直观模式。和同时代的联想主义和感觉论不同，这种模式并没有把知觉理解为是碎片化的和混乱的。在承认知觉不稳定性的同时，胡塞尔的最终目的是从变动的知觉中产生出一种“稳定的、客观有效的认知”¹。对于胡塞尔的工作，克拉里是持否定态度的。他认为，为了保证知识的稳定性，胡塞尔把注意力放置在“一种非个人的、前个体的先验领域”²。这使得注意力成为某种无条件、绝对和静止的东西。在视觉理解发生根本性变化的趋势下，胡塞尔对认识绝对普遍性的捍卫是过时的，他的理论无法抵御19世纪以来知觉稳定性不断被消解的过程，更不能适应该过程下造成的社会转变。结果，克拉里评论道，胡塞尔只不过是“发动了想要确定其（主体生活世界的本真性）普遍结构的无望探索”³。

但这种对胡塞尔的消极评价所导致的，是胡塞尔在视觉考古层中的断层。在书中，塞尚和胡塞尔之间的关系始终是模糊不清的。尽管克拉里承认，塞尚和胡塞尔同时“置于理性化过程和现代性过程的关系之中”⁴，但他始终不能正面地说明

1 乔纳森·克拉里：《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，第225页。

2 同上。

3 同上书，第226页。

4 同上。

两人的关联，只是在努力澄清他们的区别。在他寥寥数页的刻画中，胡塞尔的思想仅仅是作为一个宣告新型视觉模式出现的开场白而出现的。在新的思想潮流面前，他只是一个抱陈守旧的保守主义者。随着当代动态视觉理解的临近，他对普遍和稳定认识的追求只能以失败告终。所以，在对塞尚《松石图》的分析中，克拉里并没有从胡塞尔现象学中借用任何思想资源，而是把塞尚和当时的心理学和生理学联系起来。在他看来，胡塞尔的工作已经脱离了19世纪90年代思想文化的语境，塞尚对知觉不稳定性的把握已远远超前于胡塞尔对认识绝对性的追求。这里，克拉里显示出对自己视觉考古学的背离。视觉考古层被提出的初衷，是把表面上看似毫无关联的同时代哲学、科学和艺术联系起来。按照视觉考古学的基本立场，胡塞尔的思想和塞尚的画作之间本应具有相关性。这是因为，两人共同生活在一个时代，都处于知觉从稳定走向瓦解的潮流之中，这种共同的时代背景使得他们有着同样的问题意识。在某种意义上，两人的工作都能被理解为对新型视觉理论的回应。在此基础上，与克拉里的论述不同，我们完全有理由认为胡塞尔的学说能够帮助解读塞尚的画作。对于胡塞尔和塞尚之间的联系，克拉里的分析并不令人满意，他给我们留下了以下问题：两人的关系该如何理解？胡塞尔的现象学如何被用以解释塞尚的绘画？而克拉里的论述中，胡塞尔思想的断层又该如何解释？

二 胡塞尔哲学对新型视觉模式的回应

1. 视觉模式转变背后的思想史进程

实际上，克拉里对胡塞尔的批评，是他对胡塞尔思想的误解造成的。因此，要回答上文的疑难，我们要做的，首先是在克拉里给出的思想史框架中，重新考察胡塞尔现象学对当时视觉模式转变的回应。依据克拉里在《观察者的技术》的论述，我们能归纳出一条视觉模式转变背后的哲学发展线索。¹传统的视觉理论把

1 乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，华东师范大学出版社，2017年，第二章及第三章。

暗箱模型应用到对视觉的理解当中。实际上，这种理论和以笛卡尔等人为代表的近代认识论思维方式是相呼应的。这体现为如下几点：首先，从主客关系的角度考虑，暗箱将观察者和外在世界隔离开来，在哲学中就表现为认识主体和客体的二元对立。在视觉的发生过程中，占主动地位的是来自外界的光源，视觉是受到外界的刺激才得以产生的。因此，在认知过程中，占主导地位的是外在对象，认识仅仅意味着在对外在对象的再现中与该对象的符合。其次，依据暗箱理论，观察者的物理存在即身体，是消解在箱子的黑暗之中的。这也意味着，对于认识主体而言，重要的不是他的肉体性和观察的物理位置，而是其心灵的内在性。在该理解下，视觉也首先被把握为一种心灵的，而非肉体之眼的看。正如笛卡尔所说：“知觉，也就是我们用以感知的动作，并不是视觉作用……而完全只是心灵所做的检视。”¹这样，知性之于视觉观察的重要性就被凸显出来：“虽然暗箱典范的支配性，事实上暗示着视觉具有得天独厚的地位，但独力赋予世界真正概念的却是知性能力。”²这在笛卡尔哲学中得到了充分的体现。笛卡尔认为，对于认识而言，肉体的感知是不可靠的，唯有依靠理性反思才能把握到清楚明白的观念。³在认识论中，对知性的重视实际上也意味着表象之于实在的优先性，因为我们只需在心灵之中把握住对象的表象就可以认识到整个外在世界。最后，在古典的视觉模式中，暗箱结构的稳定性还使得观察者与外在对象之间维系着一种静止的联系。在该模型下，主体始终不动地位于暗箱之中，并且被动地接受着来自外界的视觉图像。这使得被观看的对象成了固定不变的东西。因此，这样观看到的世界始终是有序的和统一的。所以，克拉里评论道，在这种暗箱模型下，“18世纪的观察者所面对的都是统一的秩序空间，未经观察者个人的感官或生理机关的调整或修改”⁴。

1 转引自乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，第71页。

2 同上书，第89页。

3 关于感性认识的不可靠性，可联系笛卡尔在第二沉思中蜡烛的例子。他指出，知觉中把握的对象是不断变化的，唯有通过理性把握到的关于对象的观念始终不变。例如，当我们看一根在燃烧的蜡烛时，随着时间的推移，蜡烛的形状、气味等感性性质都不断在发生变化，但它始终分有着“蜡烛”这一观念。参见René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes: Volume 2*, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Anthony Kenny (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 20–22。

4 乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，第87页。

但在后来，这种暗箱式视觉理解背后的哲学基础受到了激烈的抨击。由于经验论和唯理论各自的困难，康德在认识论上提出了“哥白尼式的革命”。于康德而言，对对象的认识不再意味着主体对对象被动的接受。相反，在对象被认识之前，知性范畴就已经是“在对象被给予我之前因而先天地就在我心中作为前提了”。它是认识所必须依循的规则，“一切经验对象都必然依照这些概念且必须与它们相一致”¹，而对象也只不过是主体按照知性规则构建的结果。在这里，我们看到了古典暗箱模型的松动。依据暗箱模型，视觉仅仅是观察者受对象刺激后直接地对于对象的再现。但康德哲学却突出了主体认知能力在认识过程中的作用。用康德的术语来说，视觉作为一种感性直观，其把握到的现象已经预设了作为时间和空间的纯形式对于感性杂多的综合。所以，倘若要在康德之后讨论视觉，我们必须首先把观察者本身的先天认识能力作为讨论的对象。因此才有克拉里的评论：“康德作品所造成的影响，是在主体作为观察者的透明性上覆盖了无法取消的阴影。视觉不再是一种得天独厚的认识方式，反而自身变成了知识的客体，成了被观察的客体。”²在这里，视觉已经不是在认识中自明的东西，其本身也是一个需要被考察的认识的前提条件。

19世纪以来，研究视觉的科学渐渐影响了我们对于视觉机制的理解。受康德哲学的影响，此时，眼睛和身体被把握为视觉得以可能发生的前提条件。但由于作为生理机能的眼睛和身体具有不稳定性和可变性，视觉也被视为变化和流动的，因而也是主观的。如歌德和叔本华就认为，“视觉始终是属于观察者身体的元素与来自外界之数据的复杂综合”³。这也构成了对康德哲学的反动。在康德的认识论中，认识里起着构建性作用的是主体先天的感性形式和知性范畴。而依据先验演绎，知性范畴在经验中运用的客观有效性又是由先验统觉，即先天自我意识的统一性所保证的。但叔本华以及19世纪的生理心理学却揭示出这种先验哲学的荒谬性，并指出，认识是由实在的和生理学意义上的人体进行的。在叔本华看来，“康

1 康德：《纯粹理性批判》，邓晓芒译，人民出版社，2004年，第15—16页。

2 乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，第110页。

3 同上。

德称之为统觉的综合统一”只不过是“人脑中的大脑”¹，而在认识中“主体的统一性”也只不过是“生物学的统一”²。这也意味着，在认识中并不存在所谓先天规则，有的只有生理条件对于认识的限制。正是因为这种生理条件在视觉过程中的参与，在19世纪，视觉才成为一种不稳定的东西。

2. 胡塞尔现象学对新型视觉模式的回应

从某种意义上，胡塞尔在《逻辑研究》批评的逻辑心理主义可以被理解为19世纪新型视觉模式的副产品。该学说认为，逻辑和数学对象只是主观心理的产物，而非客观实在的对象。这和当时从先天转向经验，从普遍转向个别，从客观转向主观的叙事逻辑是一致的。胡塞尔哲学工作的努力，就在于把认识的普遍性和客观性从主观和变动的视觉理解当中拯救出来。要知道，这种新型视觉模式背后预设的，是一个生理心理学意义上的实在认识主体。正是人生理条件差异对心理的影响，才导致了对象在视觉中呈现的多样性以及认识的相对性。因此，为了保证认识的客观性，我们首先要做的就是拒斥将这种具体的生理心理学自我作为认识的基础。如克拉里所言，胡塞尔的回应，就是通过现象学还原回到一个先验的意识领域，并把作为纯粹意识的先验自我确立为一切对象得以被构成的绝对前提。该纯粹自我必须与主观、经验的心理学自我严格地区别开来。通过现象学的还原程序，我们对自我当中任何以经验的方式被给定，因而也是有条件的东西进行了悬置。此时把握到的纯粹自我并非一个处于世界之中的实在对象，而仅仅是对对象的显现得以可能的意识体验流本身，因而甚至可以不依赖于一个物质性的身体。³结果，纯粹自我作为绝对的自我性，它是不变的，而仅仅意味着一个“功能中心”，一个作为意向性行为原初主体的“自我极”。⁴

1 乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，第120页。

2 同上。

3 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Hrsg. Marly Biemel (The Hague: Martinus Nijhoff, 1952), 294.

4 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, 101–104; Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Hrsg. Stephan Strasser, 2. Aufl. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1991), 64–65.

但与克拉里的理解不同，胡塞尔并没有止步于该先验的领域。先验意识领域的还原并不意味着对经验自我，进而是对经验中动态的知觉过程的取消。恰恰相反，在《观念Ⅱ》和《笛卡尔式的沉思》中，胡塞尔对经验自我与先验自我的关系进行了详细的讨论。胡塞尔将现象学上考察的经验自我称为人格自我（Person）。而在实在的意义上，它也是灵魂主体（*seelische Subjekt*）。这里所谓的灵魂，指的就是意识体验流本身，它区别于对实在性进行悬置后所剩余的纯粹体验流，而在实在的意义上处于与身体具体的联系之中。因而，灵魂自我无非是寓于该体验流之中并使其保持统一的主体。它拥有体验流且活在其中，并与身体发生关联，也只有依赖于身体，它才得以成为自然中的实在。¹正是在灵魂和身体的结合中，才有了具体的和完整的人（*Mensch*）。²与纯粹自我不同，该自我有着自身的特性、能力和倾向。³它并非独立于实在事物的单纯形式，而是关于其自身周遭世界的行为主体，并与周遭的事物发生着具体的联系。也正是在该周遭世界中，自我遭遇到他者。⁴毫无疑问，人格自我必须与先验自我严格区别开来，前者只是人类学意义上的主体，不能作为现象学绝对的前提。⁵依照现象学的方法，人格自我若要作为具体的实在，就必须从先验主体的地基出发对其进行现象学的构成，以此说明人格自我本身在意识当中的显示方式。正如胡塞尔指出，先验自我“作为所有意向性的中心”，“成就了那样一种意向性，借此构成了作为人和作为人格的我”。⁶在这一点上，克拉里的观察是正确的。但值得注意的是，先验自我与人格自我并不是决然对立的。这体现为以下两点。一方面，在胡塞尔后来的论述中，

1 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, 138, 281.

2 Ibid., 93.

3 Ibid., 104–106.

4 Ibid., 185–186, 190–191.

5 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Drittes Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften*, Hrsg. M. Biemel (The Hague: Martinus Nijhoff, 1952), 140.

6 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, 109–110.

先验自我的含义变得越来越具体。它不再仅仅作为意向性行为的自我极，而是有了其自身的形成过程。在《观念Ⅱ》中，胡塞尔说：“自我不是一个空洞的极，而是其习性（*Habitualität*）的承载者，而这意味着它有着其自身的历史。”¹伴随着先验自我的每个意向行为，先验自我都会获得新的属性。例如，在我做出某个判断以后，该判断的信念就会在记忆中留存下来，并影响自我后来的意向性行为。这种在时间中习得的属性也成为自我的习性，它意味着自我在时间中慢慢积累形成的构建意向性对象的固定方式。随着时间的推移，习性不断被累积，先验自我自身的内涵也不断得到丰富，这个习性形成和积累的过程也成为先验自我自身的形成史。²另一方面，胡塞尔甚至指出，先验自我必须以经验自我为前提。他说：“为了自身，（纯粹）自我决然地被预先指明为一个具体自我，其有着关于体验、能力和倾向的个别性内容。”³并且“纯粹意识的体验过程，必须是这样一种发展进程，在其中纯粹自我必须假定人格自我统觉的形式（*Gestalt*）”⁴。这是因为，尽管先验自我是经验自我得以构成的先决条件，但在现实中，先验自我并非远离实在世界的抽象观念，而只是等同于经验自我本身。其实，早在《观念Ⅰ》中胡塞尔就已表明：在现象学态度中，虽然“我们使所有这些设定‘失去作用’”，但在自然态度下被理解的实在事物本身并没有发生改变，“我们并不介入它们”⁵。所以，现象学态度和自然态度只不过是理解同一个世界的两种方式。同理，先验自我的产生也只是我们离开自然态度，转而采用现象学态度的结果。纯粹自我和实在的经验自我仅仅是同一个自我的两个方面。正是在胡塞尔对于经验自我的肯定态度中，我们看到：与克拉里的解读不同，胡塞尔对认识客观性的重建并不意味着对经验中变动知觉的否定，进而把注意力安放到先验的意识领域，将之把握为一种抽象和先天的东西。他始终没有独断地指出主观的视觉模式本身是错误的。就连克拉里也

1 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, 300.

2 Ibid., 111–120; Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, 100–103.

3 Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, 67.

4 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, 251.

5 胡塞尔：《纯粹现象学通论》，李幼蒸译，商务印书馆，2012年，第136页。

承认：胡塞尔并“没有反驳有关知觉的任何经验的或生理学的断言”¹。

恰恰是从流动和变化的知觉出发，胡塞尔展开了他对于认识问题的讨论。他对知觉的强调也使得他的现象学区别于理性主义的认识论传统。在《逻辑研究》中，胡塞尔就突出了直观在认识中的关键作用。²为了反对逻辑心理主义，胡塞尔将心理学的和含义的表述性体验内容区别开来，并指出前者是主观的和相对的，而后者才是思维的客观内容。³所以，只有含义才能作为逻辑的基础。进而，与心理主义的观点不同，胡塞尔认为，表达含义的概念并非主体在内感知中对心理行为进行反思的产物。他指出，概念的起源“并不处在对判断或判断充实的‘反思’之中，而是真实地处在‘判断充实本身’之中”⁴。这是因为，反思只能提供对概念的抽象理解，只有在直观中对概念的含义进行充实，含义才能充分地被掌握。通过直观，含义所意指的对象才能够如其自身地呈现于我们面前。此时，我们才获得了对事物“自身的或直接的把握”⁵，显现的对象才完全等同于含义所意指的东西，思维和对物的相即才得到实现。⁶再而，这种对相即性的体验也意味着认识的明见性，正是在该明见性中，我们获得了关于对象真的认识。可以看出，与新型视觉模式相呼应，在胡塞尔对认识的理解中，直观起着关键作用。这里，直观取代了理性，成为认识可靠性的根基。所以，胡塞尔才说：“每一种原初给予的直观都是

1 乔纳森·克拉里：《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，第225页。

2 通常认为，直观（*Anschaung*）和知觉（*Wahrnehmung*）都意味着对对象的直接把握。在此意义上，两者的内涵是可互通的。因而，除了“范畴直观”或“本质直观”以外，胡塞尔也使用过“范畴知觉”这一表述。本文也在此意义上互用这两个概念。但在胡塞尔现象学中，知觉仅仅是直观的一种方式。除知觉以外，直接把握事物的方式还包括想象（*Phantasie/Imagination*）。这里，想象并非远离现实的幻想，而是一种把握对象的方式，它和知觉共同构成了直观的两种形式。两者的差异在于：知觉是“当下拥有”（*Gegenwärtigung*），即在当下对对象的直接体验。而想象则是一种“当下化”（*Vergegenwärtigung*）的意向性行为，它使得非当下的对象被带到当下，并在当下意识之中得以显现。

3 参考胡塞尔：《逻辑研究》（第二卷第一部分），倪梁康译，上海译文出版社，2006年，第102—106页。另外，关于“含义”概念在《逻辑研究》直观学说当中的重要性，以及含义与体验的区分，参见倪梁康：《何为本质，如何直观？——关于现象学观念论的再思考》，载《学术月刊》，2012年第9期，第49—55页。

4 胡塞尔：《逻辑研究》（第二卷第二部分），倪梁康译，上海译文出版社，2006年，第141—142页。

5 同上书，第146页。

6 同上书，第117—118页。

认识的合法源泉。”这被他标识为现象学“一切原则之原则”¹。

然而，胡塞尔与新型视觉理解不同的地方在于，他并没有简单地把通常意义上理解的主观与相对的知觉直接等同于知识，因为知识关乎的不是感性个别事物，而是普遍的本质。只不过，按照胡塞尔现象学，与个别对象一样，对本质的认识不能仅仅停留于抽象的概念。正如可感对象概念的含义需要感性直观对其进行充实一样，本质也需要在直观中让自身原本地显现出来。当然，本质并非可感事物，直接对本质的观看是不可能的，这也使得胡塞尔对“直观”概念的含义进行了拓展。²在原本意义上，直观仅仅意味着对对象的直接把握，是对个别对象感性的看。但胡塞尔指出，在感性直观的基础上，本质也能够直接地被给予，换言之，具有对本质的直观。³在《逻辑研究》时期，胡塞尔已经有了关于本质直观的论述，但他只是指明了这种直观的可能性。唯有到了《经验与判断》，他才对该学说进行了完善，并细致地展示出本质直观的步骤。⁴这里，胡塞尔格外强调了自由想象的作用。⁵由于本质的普遍性，我们对本质的把握不能局限于被分有了本质的个别对象，

1 胡塞尔：《纯粹现象学通论》，第84页。

2 胡塞尔：《经验与判断》，邓晓芒、张廷国译，生活·读书·新知三联书店，1999年，第403—404页。

3 参见胡塞尔：《逻辑研究》（第二卷第二部分），第144页：“它（范畴形式）不仅被思想，而且也被直观，或者说，被感知”，以及《纯粹现象学通论》第4节：“艾多斯（Eidos），纯粹本质，可以在经验所与物中，在知觉、记忆等等的所与物中被直观地例示，但也可在纯想象的所与物中被例示。”此外，关于胡塞尔本质直观的介绍和讨论，参见Emmanuel Levinas, *The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973), 105–119; Elisabeth Ströker, *Husserl's Transcendental Phenomenology* (Stanford University Press, 1993), 29–41, 70–78; Marvin Farber, *The Foundation of Phenomenology: Edmund Husserl and the Quest for a Rigorous Science of Philosophy* (Albany: State University of New York Press, 1967), 448–489; Rudolf Bernet, “Perception, Categorial Intuition and Truth in Husserl's Sixth ‘Logical Investigation,’” in *The Collegium Phaenomenologicum, the First Ten Years*, eds. J. Sallis, Giuseppina Moneta, J. Taminiaux (Dordrecht: Springer Netherlands, 1988), 33–45; Robert Sokolowski, *Introduction to Phenomenology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 177–185。

4 参见胡塞尔：《经验与判断》，第87节。

5 自由想象力之于本质直观的重要性被胡塞尔多次强调。在《经验与判断》之前，胡塞尔在《纯粹现象学通论》第4节已经指出：“如果我们通过自由想象产生空间形状、曲调、社会过程等等……那么在此基础上我们通过‘观念化作用’能原初地、或许甚至是充分地看到种种纯粹本质，即一般的空间形状、曲调、社会过程等等的本质。”而在该书的第70节，他甚至专门强调了自由想象在把握本质时“优先于知觉的地位”。参见胡塞尔：《纯粹现象学通论》，第53页，以及第172—174页。

而是要从该个别对象出发，通过想象力的运用看到本质应用于其他相似事物的可能性。所以，本质直观的第一步，就是主动地将素朴知觉中把握到的单个对象理解为特定普遍性本质的一个任意例子。例如，当我们在看一个皮球时，我们不再关注于单个的皮球本身，而是将之视为“圆”的理念的一个任意例子。此时，该皮球就不再是作为它本身，而是代表着分有了“圆”的本质的所有对象。从这个作为例示的个别对象出发，我们就能够进行一种想象的自由变更。关于这种自由变更的过程，胡塞尔解释道：

我们让事实作为范本来引导我们，以便把它转化为纯粹的想象。这时，应当不断地获得新的相似形象，作为摹本，作为想象的形象，这些形象全都是与那个原始形象具体地相似的东西。这样，我们就会自由任意地生产各种变体……在这种模仿形态的多种多样性中贯穿着一种统一性，即在对一个原始形象，例如一个物作这种自由变更时，必定有一个不变项作为必然的普遍形式仍在维持着，没有它，一个原始形象，如这个事物，作为它这一类型的范例将是根本不可设想的。这种形式在进行任意变更时，当各个变体的差异点对我们来说无关紧要时，就把自己呈现为一个绝对同一的内涵，一个不可变更的、所有的变体都与之相吻合的“什么”：一个普遍的本质。¹

为了让本质显现，我们在想象中对作为例示的个别对象进行任意的变更，以此产生与之相似的变项。从这些变项中，我们发现了它们之间的统一性，意识到它们都共同分有着一个不变且同一的普遍形式作为这一类型的事物之所以可能的必要条件。回到皮球的例子。这里，皮球是“圆”这一形式的任意个例。在想象中，我们能够对皮球的任意属性进行变更，如改变这个皮球的颜色、大小等。但在此过程中，我们发现：无论对皮球本身做何种改变，它本身圆的形状是不能变化的。因为一旦我们将之想象为方的，皮球被视为“圆”的例子就不再可能。同时，我

1 胡塞尔：《经验与判断》，第395页。

们还知道，不仅该皮球要求有圆的形状，而且对于一切圆的事物而言也是如此，因为皮球只是“圆”的一个任意范例，在想象中我们完全可以把皮球变为篮球、气球等等。此时，我们就意识到，这个圆的形状是所有圆的事物之所以可能的前提。在该类型的事物中，它自身是不变的。它就是“圆”的形式本身。在这样一种直观程序中，普遍的本质不再被把握为抽象的概念。相反，它在我们对所有分有该形式的可能对象的直观中直接地显示出来。从变更的诸对象那里，我们“看”到所有可能对象所共有的形式。

正是在本质直观学说中，我们看到了胡塞尔对于新型视觉模式的回应。新的视觉理解揭示出知觉本身的流动性和认识的相对性。但胡塞尔却指出，普遍性是向来蕴含于个别性之中的。在个别的知觉中，我们依然能够认识到事物的本质。进而，考虑到本质分属于不同的区域，对所有区域各自预设本质的把握也成为本质直观学说的最后指向：各个实质区域（如物理学、心理学）所预设的普遍形式建立起的是区域本体论，而基于所有区域都必然要求的形式则建立了形式本体论。两种本体论共同给出了普遍有效的认识。¹

三 塞尚对“感觉”的实现

面对着生理性知觉对普遍性认识的瓦解，《逻辑研究》时期的胡塞尔试图从变动的感性中论证逻辑先天基础，以此确立可靠的知识。与此相反，和胡塞尔同时期的塞尚却是该潮流的追随者。正是因为他敏锐地观察到19世纪末注意力分散的现象，《松石图》上的对象才显示出一种支离破碎的面貌。但这种知觉的瓦解或许不是塞尚的本意。在晚年，塞尚曾对自己的绘画生涯进行过总结。在致儿子保罗的著名书信中，塞尚说：

作为一个画家，我在大自然面前正变得越来越富有洞察力，但是，对我

1 关于本质直观学说的目标，参见Alwin Diemer, *Edmund Husserl: Versuch einer systematischen Darstellung seiner Phänomenologie* (Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1956), 134–135。

来说，要实现我的感觉总是异常困难。我无法获得在我的感官面前展开的东西的那种强度。我无法拥有使大自然生动有力的那种色彩的华丽的丰富性。¹

这里，塞尚道出了他毕生作画的目标，即对自身感觉（sensations）的实现（réalisation）。但问题在于：这里塞尚所谓的“感觉”是什么？可以确定的是，这种感觉绝非变动的生理性知觉。早在塞尚之前，生理性的知觉已经成为印象派绘画的基础。莫奈等人尝试做的，正是运用色彩捕捉感觉对象随着光线的变化而在眼球中留下的瞬间印象。在塞尚早期师从毕沙罗学习绘画期间，印象派技法的训练让他领会到了知觉的复杂性。²但他对绘画的探索并没有停留于此。与印象派不同，塞尚并不满足于变动知觉下凌乱的印象。他试图保留印象派的新成就，即在色彩中对变动知觉的掌控，但同时又不损害画面的清晰和秩序。他的目标是使得“印象主义成为某种更坚实、成持久的东西”³。这种对艺术的追求直接体现在绘画之中。尤其是在19世纪80年代，塞尚的画作显示出一种稳定感和秩序感。在该时期的静物画和风景画中，尽管对象被塞尚用草草的笔触和模糊的轮廓线描绘出来，以此刻画出知觉的流动性，但对象本身，以及不同对象所形成的整体却又井然有序（图3与图4）。结果，在塞尚那里，“感觉”有了一种特殊的含义。正如他所说：“要把自然看作圆柱体、球体和锥体，将所有事物放置在这样一种视野当中，使得单个对象或平面的每一侧都引导向一个中心点。”⁴在自然中，塞尚“看”到的不是变动的个别对象，而是蕴含在感性个别对象当中的几何形式。相应地，他的作画目标也不再停留于对感性对象的简单再现，而是为我们对自然的感觉“提供充足的形式”⁵，并将在这种感性中的普遍形式直接地呈现出来。然而，形式本身是无法被生理意义上的知觉直接看见的。因此，对形式的“看”也不能是

1 Paul Cézanne, *The Letters of Paul Cézanne*, ed. Alex Danchev (London: Thames & Hudson, 2013), 365.

译文转引自沈语冰：《图像与意义：英美现代艺术史论》，商务印书馆，2017年，第352页。

2 Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development* (London: Hogarth Press, 1927), 34–38.

3 E. H. Gombrich, *The Story of Art* (Oxford: Phaidon, 1995), 406.

4 Paul Cézanne, *The Letters of Paul Cézanne*, 332.

5 Ibid., 331.



图3 塞尚,《加尔达纳》
(Gardanne), 1885—
1886年, 纽约大都会艺术
博物馆藏



图4 塞尚,《普罗旺斯山
脉·埃斯塔克》, 约1880年,
威尔士国家博物馆藏

印象派对对象的瞬时感觉，而只能通过长期的训练和观察。所以，塞尚说，“为了在实现中取得进展，仅仅要有自然，以及一双通过与自然接触而受训过的眼睛”¹，而“关于表达我们情绪方式的知识……只能在长时间的经验中获得”²。只有在反复练习当中，我们才能培养出一种区别于生理学视觉，并且能直观到形式的“艺术感性”³。到这里，我们才能更好地理解塞尚对艺术的贡献：他为感性赋予了新的含义，并挖掘出一直为我们所见，却又隐含在视觉之中的新事物，即普遍形式。以著名的画作《高脚果盘》为例，同样面对一个果盘，古典画家看到的是现实中静止不变的苹果和盘子。印象派看到是在与光影的嬉戏中苹果和盘子色彩的渐变。但塞尚看到的却是苹果的“圆”、果盘和桌子的“平”，以及这些形式之间相互呼应下的和谐。于塞尚而言，视觉不是像古典暗箱理论那样意味着对静止对象的再现，也不是印象派和新型视觉理论所展现的那样仅仅是一个变化的过程。他试图表明：通过视觉，我们还能“看”到普遍的形式。⁴

只有把握了塞尚感觉的含义以后，我们才能理解何谓对于该感觉的“实现”，以及这种“实现”的方法是什么。在书信中，塞尚透露出他实现感觉的困难。他曾感叹道：“我进展得非常缓慢。向我显现的自然太复杂，而所需要做的改善却无止境。”⁵这种艰难是由塞尚试图在知觉中把握的事物所决定的。由于印象派画家仅仅满足于对瞬时感觉的捕捉，他们并不需要主动去实现自身的感觉，而只需被动地接受来自对象的刺激，作画也只是意味着对感觉的忠实记录。可塞尚要做的是在画布中呈现出感性对象的形式，但这种形式又是具有普遍性的，因此无法在个别事物对主体的被动刺激中获得，只能是在感觉中进行综合的结果。这才需要塞尚主动地对其感觉进行实现。所以，塞尚才会认为，要在绘画中对感性事物进行“构造”（construction）。他说：“绘画仅仅是你所见事物的配

1 Paul Cézanne, *The Letters of Paul Cézanne*, 340.

2 Ibid., 331.

3 Ibid.

4 关于塞尚在绘画中对对象形式的追求，参见 Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, vol. 1 (London: Lund Humphries, 1960), 31–32。

5 Paul Cézanne, *The Letters of Paul Cézanne*, 334.

置（configuration）。”¹这种主动性在绘画过程中的参与也被迈耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）所强调。夏皮罗指出，在塞尚的画布上，对象并非单纯地被摹写，而是经过了其本人的再造。在这些画作中体现了主体对知觉对象的能动的综合，画家本人始终是在场的。²在具体的绘画过程中，这种主动的构造就反映为塞尚独特的技法。正如形式主义分析所揭示的那样，这些技法的其中之一，就是对对象进行变形。所以，一方面，我们看到，在风景画中，为了凸显房子方形的几何形式，塞尚刻意放弃了对房子细节的处理，而只用寥寥的轮廓线勾勒出房子的外观。另一方面，基于画作整体构图的考虑，塞尚还通过变形的技法来维系不同事物形式间的统一。例如在《高脚果盘》中，为了协调不同的静物，塞尚刻意改变了高脚果盘和水杯原有的形状，并使之在构图上与其他圆形和长方形的静物相平衡。³

但在这个地方，对塞尚的疑惑产生了。人们会询问：从个别的知觉经验中，塞尚是如何把握这种普遍形式的？形式原本作为抽象的东西，能如此这般地在感觉中被实现吗？对此，一种基于形式主义分析的回答认为，塞尚的绘画体现的是一种知性的力量，而对象的形式也是知性主动进行综合的结果。⁴塞尚所说的“构造”就是运用知性能力的证明，而这种运用则要求他对绘画对象长时间的反思和分析。沿着这一思路，画作中事物形式间的和谐统一无非是塞尚在反思之后像一个科学家那样严格安排的结果。⁵正是基于这种理解，克莱夫·贝尔（Clive Bell）

1 Paul Cézanne, *The Letters of Paul Cézanne*, 344. 关于塞尚“构造”概念的论述，参见 Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, vol. 1, 34; Lionello Venturi, *Four Steps Toward Modern Art: Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne* (New York: Columbia University Press, 1956), 74.

2 Meyer Schapiro, *Paul Cézanne* (New York: Harry N. Abrams, 1952), 10.

3 Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, 48.

4 和弗莱的理解一致，高文指出，塞尚作画首先是构建形式，然后再使其成为实在的东西。在这个过程中，起重要作用的是“组织的逻辑”和对感性的“分类”（classifying）。这两者都是知性的自发性行为。参见 Lawrence Gowing, “The Logic of Organized Sensations,” in *Cézanne: The Late Work*, ed. William Rubin (New York: Museum of Modern Art, 1977), 63. 此外，H. H. 阿纳森也表达了类似的观点。参见 H. H. 阿纳森：《西方现代艺术史》，邹德侗等译，天津人民美术出版社，1986年，第38页。

5 William Huntington Wright, *Modern Painting: Its Tendency and Meaning* (New York: Dodd, Mead and Company, 1922), 152–153.

指出，形式是被塞尚创造出来并且用以表达他当时所感的东西。¹而弗莱在评论塞尚的画作时则说道：“在塞尚那里，理智，或者——更确切地说——在其感性反应中的理智部分占据了完全的地位。”²他甚至把塞尚作画的过程抽象为单纯的知性游戏：事物的表象首先通过知性被还原为空间和几何体（volume）的纯粹元素，并使得这些元素完美地相互协调。尔后，塞尚再将这些抽象元素带回具体世界之中，并以一种变易的质地去表达它们。³但由于仅仅诉诸知性，弗莱对塞尚的解读是生硬的。他完全把塞尚的绘画简单化为一个纯粹数学和机械的过程。按照这种理解，绘画无非意味着从自然物中抽取出作为恒等项的形式，然后再在知性的组织下把恒等项套回到自然物之中。此外，该回答另一个的问题在于：即使承认塞尚画作中知性的力量，我们依然无法彻底否认感性在绘画中的作用。从根本上说，绘画活动必须奠基于是感性，它首先要求对象在感性中的呈现。弗莱也指出，塞尚的理智是无法与感性本身相分离的，前者只是“感性反应中的理智部分”⁴。即使是贝尔这样极端的形式主义者也必须承认：形式不是脱离现实的抽象事物，其作为共相内在于具体实在之中。⁵可是，对于绘画中知性与感性之间的关系，以及两者是否具有协调的可能性，形式主义分析却没有提供合理的答复。

以上的考量促使我们寻求另一种解释，即认为普遍的形式纯粹是塞尚在感性中观察的结果。如贡布里希所言，塞尚对普遍形式的表达并没有使他返回到古典主义。过去绘画中展现的形式仅仅是理智运用透视法进行抽象和组织的结果，而塞尚的目标却在于让形式按其被自然中被感觉到的那样显示出来。⁶所以，他才说要“完全根据自然，重画普桑的画”⁷。也是在这一点上，塞尚继承了印象主义的遗产。实际上，塞尚对感性的重视反复地在他的书信中表露出来。他曾提到室外

1 Clive Bell, *Art* (London: Chatto & Windus, 1915), “The Debt to Cézanne” 部分，第8段，见：<https://www.gutenberg.org/ebooks/16917> (2005-10-21)。

2 Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, 40.

3 Ibid., 58.

4 Ibid., 40.

5 Clive Bell, *Art*, “The Debt to Cézanne” 部分，第9段。

6 E. H. Gombrich, *The Story of Art*, 405.

7 转引自 John Canaday, *Mainstreams of Modern Art* (New York: Henry Holt, 1959), 340.

作画的重要性，认为艺术家要主动地接触自然，借此激发内在的艺术性感觉。只有在对自然的直接感觉中，关于艺术的观念才得以形成。¹又如，他会把艺术和空洞的理论对立起来。他说：“就母题而论（sur le motif），我们能够关于绘画谈得更多，或者更好，而不是去发明一些纯粹推测性的理论，让我们时常地迷失于其中。”²甚至，塞尚还认为艺术家要对文人保持警惕，因为后者只产生空洞的概念，他们“往往会将画家引入歧途，让他们不再对自然进行具体研究，而是在抽象思辨上浪费过多的时间”³。由此看出，塞尚的绘画不是一种理性的设计游戏，而是忠实于知觉本身。他试图使得视觉中呈现的形式如其本身地显示出来。⁴相应地，他对事物的变形和“抽象”也并非理智加工的刻意结果，而只是因为观看对象的独特角度。⁵只有把感性视为基础，我们才能理解为什么塞尚拒斥重复描绘相同的对象⁶——因为感觉本身是变化和不可重复的。又因为塞尚绝对忠实于他自身的知觉，而非满足于一种对形式的设计，他在晚年才没有走向后来的立体主义。在90年代新型视觉理论的发展和注意力分散的趋势下，固定的形式已经无法约束住感性本身的流动性。这才使得塞尚试图运用形式稳定知觉的方法“导向解体和变形”⁷，结果出现了《松石图》中形式无法统握住知觉的崩塌现象。

既然塞尚的形式并非理智抽象的结果，那么感性中对普遍形式的“看”又如何成为可能？对此，形式主义分析要么否认这种看的可能性，要么仅仅描述出塞尚观看形式的过程，并将之简单地归因为塞尚感觉的丰富性。为了对该问题做出更深入的解释，正如塞尚的“感觉”必须区别于生理学意义上运用肉眼对感性对象的看一样，我们也需要建立起一种比感性直观更深刻的直观理论作为塞尚“感

1 Paul Cézanne, *The Letters of Paul Cézanne*, 325, 329, 331.

2 Ibid., 309.

3 Ibid., 335.

4 类似的观点参见 Lionello Venturi, *Four Steps Toward Modern Art*, 65.

5 不少学者强调了塞尚抽象与变形的感觉基础，参见 Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, vol. 1, 33; George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe, 1880–1940* (Harmondsworth: Penguin Books, 1981), 44; Fritz Novotny, *Cézanne* (London: Phaidon, 1971), 6.

6 Robert Hughes, *The Shock of the New* (New York: Knopf, 2013), 179.

7 乔纳森·克拉里：《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，第263页。

觉”的哲学基础。梅洛-庞蒂的知觉现象学就充当着这一角色。但如上文所述，早在19世纪末，胡塞尔就已经提出一种新型的“直观”概念。也是在本质直观学说当中，我们发现了胡塞尔与塞尚的关联。

四 塞尚与胡塞尔的本质直观

同样是面对新型的视觉理解，塞尚和胡塞尔采取了不同的回应方式。作为画家，塞尚试图从感性自然中“看”到与印象派不同的东西，即事物的形式；而胡塞尔则是站在哲学理论的角度论证了直观到本质的可能性，并展示这种直观的具体步骤。虽然两人所做的具体工作截然不同，但他们都处于同一个视觉考古层，有着同样的问题意识。他们都试图从变动的知觉出发重新确立普遍性。在此意义上，胡塞尔的学说对于塞尚研究而言是重要的。诚然，胡塞尔建立本质直观学说的目的，并不是去研究艺术的相关问题。在19世纪90年代，他提出本质直观的初衷就在于反驳逻辑心理主义，解决数学和逻辑的普遍性问题。因而，本质直观在《逻辑研究》中被称为“范畴直观”。自先验转向后，该学说进而被胡塞尔发展为认识本质的方法，以此建立起现象学的区域和形式本体论。尽管在胡塞尔的论述中，本质直观始终与逻辑和认识论问题紧密相关，但胡塞尔始终没有反对现象学，因而也是本质直观学说在艺术等其他领域的应用，如胡塞尔的学生英伽登（Roman Ingarden）就致力于把现象学方法应用到审美问题之中。对于胡塞尔来说，这种应用之所以可能，或许是因为：向先验领域的还原并不意味着对生活多样性的取消，而现象学作为一种普遍的方法，自然也应该被运用到生活的各个具体方面。从上文先验自我和人格自我的关系就能看到，胡塞尔对日常自我经验性内容的悬置并没有导致“经验自我”这一概念的取消。相反，先验自我和人格自我始终是不分的，两者是同一个自我。同理，现象学所揭示的本质也并非唯一实在的事物，从自然态度向现象学态度的过渡仅仅改变了看待世界的方式，在这种变换中，经验世界的多样性依然得到保留。正是因为误解了胡塞尔两种自我的关系，仅仅把注意力与作为纯粹形式的先验自我相连，克拉里才忽略了将本质直观

应用于艺术研究的可能性。

事实上，借助于胡塞尔的本质直观学说，我们或许能更好地把握住塞尚神秘的“感性”。从胡塞尔现象学来看，塞尚之所以能够直观到感性对象中的普遍形式，是因为他调动了想象力，做出一种类似于自由想象变更的游戏。在想象力的领域中，塞尚可以不再顾及被感知对象的实在性，任意地更改对象的形状、大小等属性。通过运用想象力对同一对象进行变形，塞尚“看”到的是与该对象相似的诸多变项。而在对诸变项的共同把握中，他抓住了这类对象背后预设的普遍形式。这种主动对本质的看必须与自然态度下生理性的视觉区别开来，因为前者朝向的不是个别事物本身，而是该事物所代表的同类对象的本质。而该本质作为同类对象所共有分有的东西，并不限于当前所直观到实在对象。在本质直观当中，个别事物仅仅是通向普遍本质的桥梁。这里重要的不是看到实在的单个对象本身¹，也不是去关注该对象的具体特征，而是运用想象力把握到该个别对象所体现的本质蕴含于同类事物的可能性。也是为了摆脱生理性视觉的影响，从而观看到形式本身，塞尚必须将自然态度所预设的事物，如事物的具体细节，画家对事物的态度等悬置起来，如胡塞尔所说的那样“将自身设立为一个‘无关切的旁观者’（*uninteressierter Zuschauer*）”²。所以我们才能看到，在塞尚的风景画中，事物丧失了生理视觉下呈现的丰富细节和逼真感，而仅仅被“抽象”为简单的形式。同时，我们也能理解，为什么塞尚描绘的人物会缺乏亲近感，没有日常的情绪和心理活动，而是与观者保持着距离，宛如静物一般（图5与图6）。³

但是，塞尚意识到培养这种“艺术感性”的困难。为了使得这种普遍形式为一般大众所知，他不得不反复斟酌在绘画中实现这种“感性”的方式，而他艰苦探索的结果就是形式主义分析所揭示出的种种绘画技巧。借此，塞尚试图让形式本身能够如其在本质直观中被“看见”的那样呈现出来。从这个角度看，塞尚不

1 例如，胡塞尔说：“实际经验中的任何这样一种东西是否曾被给予，是无关紧要的。”参见胡塞尔：《纯粹现象学通论》，第53—54页。

2 Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, 35.

3 Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, 15.



图5 塞尚,《穿红裙的塞尚夫人》,1888—1890年,纽约大都会艺术博物馆藏



图6 塞尚,《带松散头发的塞尚夫人肖像》,约1887年,费城艺术博物馆藏

描绘事物反映在视觉中的真实形态,而对对象进行变形,恰恰是因为他试图把握住对象在想象的自由变更中所显现的样态。然而,塞尚所追求的,除了感性对象形式的原初显示,还有事物形式间的相互统一。因此,他才花费心思对画作整体进行构图。只不过,这种构图并非知性中抽象的图案设计,而是运用想象力反复实验的结果。在想象的领域内,塞尚不断对事物进行调节,以寻求对本质的直观中最完满的瞬间。在该瞬间中,对象、对象背后的形式以及形式与形式之间保持着一种最理想的和谐。¹

通过天才般的知觉,80年代的塞尚在画作中提前预告了胡塞尔90年代在《逻

1 事实上,从事塞尚研究的艺术理论家们已经注意到想象力对于塞尚作画过程的重要性。在弗莱对塞尚画作的分析中,他曾多次提到“想象力”这一概念。例如,他说:“从想象力中,他(塞尚)想展示太多的东西。”而文杜里更是指出,塞尚的绘画展示出一个具有无限性和普遍性的想象世界。参见 Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, 37; Lionello Venturi, *Four Steps Toward Modern Art*, 64, 71。

辑研究》中试图证明的东西。同样面对视觉理论的转型，胡塞尔的回应是纯理论的，因此也是缓慢和滞后的。与之相比，塞尚却从感性上更敏锐，因而也更早地洞察到了这种转变。行文至此，我们终于看到了视觉考古层断层的根本原因：克拉里的分析洞察到了90年代后塞尚绘画风格的变化，却忽略了80年代的塞尚和90年代以后的胡塞尔之间的内在关联。