



国家社科基金
GUOJIA SHEKE JIJIN HOUQI ZIYU XIANGMU
后期资助项目

画与真： 梅洛-庞蒂与中国山水画境

Painting and Truth:
Merleau-Ponty and Chinese Landscape Paintings

姜宇辉 著

 上海人民出版社



画与真： 梅洛-庞蒂与中国山水画境

Painting and Truth:

Merleau-Ponty and Chinese Landscape Paintings

姜宇辉 著

图书在版编目(CIP)数据

画与真:梅洛-庞蒂与中国山水画境/姜宇辉著.

—上海:上海人民出版社,2012

ISBN 978-7-208-10994-0

I. ①画… II. ①姜… III. ①山水画-现象学-美学-
绘画评论-中国-古代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 225343 号

责任编辑 任俊萍

封面装帧 夏芳

画与真:梅洛-庞蒂与中国山水画境

姜宇辉 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

常熟新骅印刷厂印刷

开本 720×1000 1/16 印张 21.75 插页 4 字数 361,000

2013 年 1 月第 1 版 2013 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-10994-0/J·318

定价 45.00 元

国家社科基金后期资助项目 出版说明

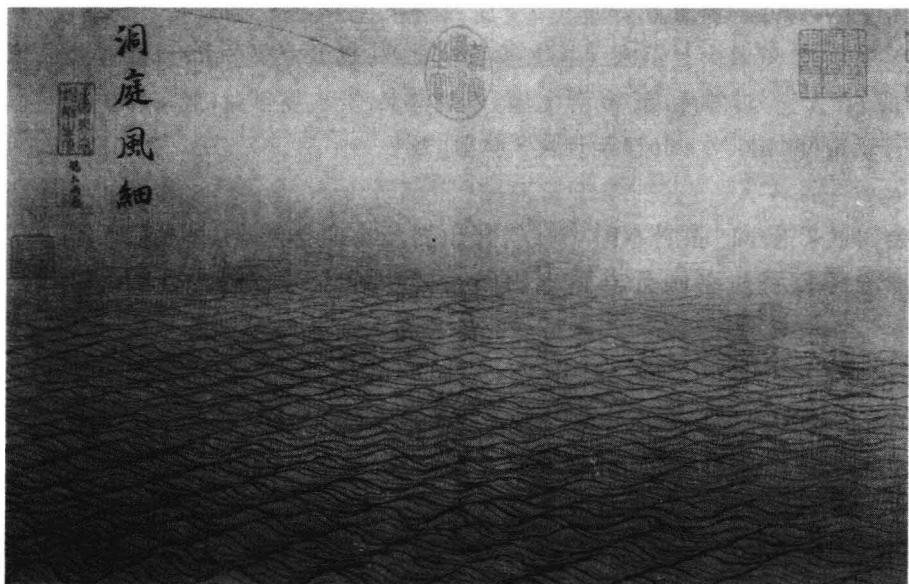
后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目,旨在鼓励广大社科研究者潜心治学,支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审,从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响,更好地推动学术发展,促进成果转化,全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求,组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

目 录

导论 一切,由《水图》开始.....	3
第一章 龚贤:“幻”—“树”.....	39
一、《知觉》中的幻觉之思(1):“世界”问题	43
二、《知觉》中的幻觉之思(2):幻觉之具体特征剖析	48
三、意识的间断性:探入幻觉的途径	55
四、“山水以树始”	62
五、虚实之辨	75
六、龚贤之幻树(1):“丛”—“烟”,空间间隙	78
七、间奏:蒙德里安的树之“抽象”	90
八、龚贤之幻树(2):“点浓叶”——迭印之幻,变化盲视	98
第二章 髡残:“云”—“舞”	113
一、《知觉》:身体空间的原初“包容性”	114
二、《眼与心》:作为原初包容性的“深度”	119
三、《艺术与视知觉》:深度感的营造	130
四、“云的理论”:勾云法与染云法	142
五、空云	155
六、髡残:“云—庵”——身舞—云舞的戏剧空间	161
第三章 金农:“花”—“语”	179
一、沉默与间接语言	182
二、初始类比:语言与绘画	187
三、问题的提出:“画”与“真”	190

四、“物之书写”	195
五、“表象”与“分类”:初探花的世界	201
六、作为文化“记号”之梅:相似性的图谱	207
七、契合(<i>la convenientia</i>)作为第一重“相似性”	211
八、“契合”的图谱(1):数之序与花之序	219
九、“契合”的图谱(2):“出枝”与疏枝空间的原初构造	226
十、“契合”的图谱(3):“画眼”之绽出	236
尾声:梅雪交感的大地诗学	242
第四章 文倣:“蝶”—“梦”	249
一、《知觉》中对“通感”的论述	251
二、通感:认知科学的视角	256
三、格兰丁的通感体验	259
四、纳博科夫:蝶与通感	266
五、庄周的蝶梦	271
六、离身梦:科学解析	275
七、时空幻化:八大的象征之钥	278
八、“闺阁”:女性空间及其创造根源	283
九、作为时空重织的“旅行”	292
十、蝶画空间的幻化之“旅”	295
附录 1 “思想—意象”:从德勒兹到巴什拉	302
附录 2 “具身化”(embodiment):知识、行动与时间性	316
附录 3 “思”—“言”—“身”:梅洛-庞蒂晚期思域中的语言问题	329
后记	340



[南宋]马远 水图之一 北京故宫博物院藏^①

^① 选自《南宋·马远〈水图〉册》，天津人民美术出版社1998年版。

导论：一切，由《水图》开始……

水，真是出奇的、不可思议的仙女！用极少就创造一切，用极少就摧毁一切，无论是玄武岩、花岗岩还是斑岩。水是巨大的能量，又具有极大的弹性，能千变万化，随物赋形，能发展、渗透、反映、改变大自然。

——[法]儒勒·米什莱(Jules Michelet):《海》^①

在缘起之处，自然要向自己提出这样一个根本性的“问题”：为何会写这样一本书？这样一本对中国古代山水画作及画论进行哲学思索的书？

早在高师访学之际，绘画与哲学，进而“意象”(image)与“思想”(pensée)之间的关联问题就逐渐成为我关注的一个重要主题。期间在克洛德·安蓓赫(Claude Imbert)教授的指导下认真研读德勒兹(G. Deleuze)的诡异文本《感觉的逻辑》(*Logique de la sensation*)，对这个问题又获得了更深的感受和体会。不过，日后想来仍颇感诧异的是，虽然身在艺术之都巴黎，整日出入徜徉于展馆和画廊之间，却几乎从未获得过德勒兹所谓的“感觉的震颤”^②。即便是令德勒兹本人兴奋不已的培根之画作，当时亦未在我的心中激起怎样的波澜。

真正的震颤体验当然是纯然的“事件”。而这次事件的缘起正是后来(回归中国文化的语境之后)与马远《水图》^③的不期而“遇”(rencontre)。

虽然如今这次事件已成往事，虽然当时也只是借助电脑屏幕和影印画

① [法]儒勒·米什莱：《海》，李玉民译，上海人民出版社2011年版，第221页。

② “形象，就是没有器官的身体……一道波穿过它，在它身上划出各个层次；感觉，就好像是那道波与在身体上起作用的各种力量的相遇。”[法]吉尔·德勒兹：《感觉的逻辑》，董强译，广西师范大学出版社2007年版，第55页。

③ 最佳图片见天津人民美术出版社1998年出版的《南宋·马远〈水图〉册》(书中同样完整收录了《水图》的题跋)。

册的媒介才得以领略这 12 幅惊世之作的震撼之力^①，但是，此种“震撼”以及由此产生的绵绵不绝的感动至今仍难以平复。由此种震撼出发，可以吟出一首动人的诗篇，可以谱成一曲宏远的乐章，同样也可以（而且理应）导向“思”，导向真诚、持久、沉静的哲学之“思”。

艺术的“意象”何以能够导向、激发“思”，我已在全书的附录 1 中结合德勒兹的重要概念“思想—意象”进行了阐释。仅就《水图》这件作品本身而言，它已向我们敞开了诸多“思”之可能的向度。仔细玩味它带给观者的持久震撼，至少可以从两个向度上进行解说：一是作品（作为一组画作）本身所具有的种种特性，比如设色、构图、线条、氛围、意境，进而涉及绘画的材料（纸，笔，墨等），以及创作和欣赏时的典型环境特征，等等；另一方面，尤为引人思索的是，作为一套传世山水画作，《水图》所描绘、展现的当然首先是且根本上是一种宏伟的自然“景观”（spectacle）或“景致”（paysage）。对这两个方面的关联（画与景，作品与真实—真理（vérité））的深入思索也就逐步引出我们当下整部著作的要旨。

在深入沉潜于马远画作和中国山水画境之前，似乎有必要就草拟这篇习作时的一些基本想法进行澄清。

实际上，在写作展开的过程中，我更多地仍是围绕着梅洛-庞蒂的现象学的基本文本，从认知科学、艺术人类学和环境美学（environmental aesthetics）等不同视角对其进行异质性拓展。在本书中，我虽偶尔尝试进行“比较”、“对话”、“反思”，甚或“批判”，但显然始终更热衷于从事“连接”与“嫁接”。

不妨先援引一篇“比较”美学的代表作为例证，来揭示“比较”与“嫁接”这两种进路的基本差异。美国艺术史大家多伊奇（Eliot Deutsch）在《勃鲁盖尔与马远：从哲学角度探索比较批评的可能性》这篇重要论文^②中一开始就提示了一个极为关键的现象：观赏者在面对异文化的艺术品时经常会体验到（或“遭遇到”）一种震撼性的“生疏感”，“异国作品既引起困惑，又产生

① 这里，如果进一步引申思索的话，还可以提出这样一个比较性的追问：在电脑（或手机、阅读器、ipad，等等）的屏幕上欣赏一幅画作（我们今天越来越多地采用这样的媒介），通过印刷画册（及其他纸质媒介）进行欣赏，以及“亲身”在美术馆直接欣赏，这三种欣赏“体验”之间到底有何异同……

② [美]多伊奇：《勃鲁盖尔与马远：从哲学角度探索比较批评的可能性》，邢培明译，收于《二十世纪西方美学名著选（下）》，蒋孔阳主编，复旦大学出版社 1988 年版，第 520—541 页。援引这篇文章的一个明显原因当然是作者（至少在标题上）亦以马远为一个论述要点。

魅力；既引起敌意，又能产生吸引力。但是，在我们面对这种作品时占主导地位的感觉却是某种困惑和反感。”^①多伊奇在这里突出强调了此种原初的“生疏感”所体现出的双重性，颇为重要：一方面，正是因为异文化的“斥力”令其无法全然被同化、内化，因而始终保留着那种意义得以生成、拓展的原初“距离”一空间；另一方面，其“引力”又足以作为引导观者对其进行深入探索 and 理解的契机。这种双重量就使得作品本身显得若“即”若“离”。这些都是极为深刻的观察，但对于多伊奇（及众多与他持相似立场的学者）的“比较”视野来看，此种“生疏感”在随后深入展开的理解过程之中必须（在一定程度上）被克服，而根本的途径即是将作品放回到整体性的文化—历史的参照背景之中。^②且不论此种“放回”的可能性与根据何在，显然，“比较”到了最后也就逐步蜕变为、简化为不同的文化“类型”之间的宏观比较，而具体的“作品”似乎最终必然将在“比较”视野中消失。^③

与此种进路相“对比”，我们的写作思路显然有所不同。首先，我们的论述始终是围绕具体作品展开的。这一点的深远意义或许只有在逐步展开的行文过程中方可恰切显现，其重要性却在一开始就必须得到强调。诚如菲格（Günter Figal）在《梅洛-庞蒂和塞尚论绘画》一文中明确指出的：“虽然在那部书（《知觉现象学》）中有很多处都提及艺术，但梅洛-庞蒂在那里却并未将其概念运用于任何一件具体的作品。但这样一种运用是必需的，如若艺术被视为哲学思考的范式的话：艺术从不是‘普遍的’；艺术自身的本质恰恰只在于具体作品之中。”^④也许这里先不必急于就“具体”和“普遍”之间的“辩证”关系与作者展开论辩，而只需注意到两个关键之处：一是必须极为重视艺术在梅洛-庞蒂的哲学文本脉络中的独特地位和作用；二是同时也应看到，就具体作品分析的阙如这一点上来看，或许梅洛-庞蒂自己也并未全然

① [美]多伊奇：《勃鲁盖尔与马远：从哲学角度探索比较批评的可能性》，邢培明译，收于《二十世纪西方美学名著选（下）》，蒋孔阳主编，复旦大学出版社 1988 年版，第 524 页。

② “能对一个艺术作品所含的文化—作家世界观产生深切的理解看来是具有决定性的。”同上书，第 539 页。

③ 多伊奇虽然已然意识到这一点（同上书，第 528 页），但他当然不会赞同我们的此种解释，因为他始终强调具体作品和其背后的意义参照系之间是“有机统一”的。不过，通过其论述，我们除了读到黑格尔式的将“理念”和“作品”相结合的辩证运动之外，并没有发觉什么更为新鲜观念。即便是多伊奇本人在文章中对勃鲁盖尔和马远的比较也只是更为加强了我们的此种印象而已。

④ Günter Figal, *Merleau-Ponty and Cézanne on Painting*, in *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion, and Perception*, edited by Kascha Semonovitch & Neal DeRoo, Continuum, 2010, p. 2. 出现在引文中的括号皆是我们出于补足文意的需要所添加，下同。

领会(或无暇充分展示)“思想”与“意象”之间的内在关联。^①对这一关联的深入探索也就顺理成章地成为推动全书写作的一个重要契机。

就具体作品而言,我们与多伊奇式的比较视野之间还存在着另一种深刻差异,甚至可以说我们所采取的几乎是截然相反的道路:我们更意在保持、延续、增强,甚至是“营造”异文化(乃至同文化)作品所带给观者的那种“生疏感”的震撼。但我们当然无意人为制造异化和疏离,而仅仅是试图将具体的作品、(相对确定的)思想形态不断带入陌生的、差异的语境和情境之中,令其不断生发出异质性的意义维度而已。^②在织就一个个新的“聚合体”(assemblage)或一座座新的“高原”(plateau)之际,我们有时以思为主导,有时以画为主线,但皆无意凝成任何固定、稳定的结构、模式或框架,仅仅试图将思想实验的维度保持在一定的开放性和运动性中而已。

当然,在比较视野和我们的途径之间,或许并不存在“非此即彼”的选择。我们只是在尝试不同的思索向度。借用 D&G 在《什么是哲学?》中的经典比照,可以说比较视野旨在不同文化之间进行“互通”(communication)^③,而我们似乎更倾向于进行“创造”(creation)。

诚如巴特在《中性》中的妙语:“契机的绚丽闪现,非比寻常的时刻,绝对

① 乔纳森·吉尔默(Jonathan Gilmore)也认为梅洛-庞蒂并未成功处理“一种普遍的哲学理论”和“对艺术的具体解释与分析”之间的张力关系。Between Philosophy and Art, in *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, edited by Taylor Carman & Mark Hansen, Cambridge University Press, 2005, p. 292.

② 这当然可以用德勒兹与加塔利(Felix Guattari, 下简称 D&G)在《千高原》(*Mille Plateaux*)中所贯彻的“根茎”模型来解释,我们也始终对此种原创的思想实验模式心向往之。不过,即便 D&G 在序言中对此模型的诸条基本原则已然进行框定,但通读全书(或领略过德勒兹思想全貌)的读者都会有这样的感觉:根茎实验的本性恰恰在于其彻底的开放性。因而,我们其实更愿意承认的是,在本书中我们是在与 D&G“一起”进行实验,而并非仅仅将他们的一些基本原则在不同的语境之中加以“运用”而已。由此还应注意,虽然我们在全书正文中很少提及德勒兹,但显然他的那些最基本的哲学原则将始终作为我们的隐舍界域。

③ 在《什么是哲学?》“内在性平面”一章中,D&G 谈到“静观(contemplation),反思(réflexion)与互通(communication)”作为哲学本身的“三重年纪”(trois âges)。《Qu'est-ce que la philosophie?》, LEM ÉDITIONS DE MINUIT, 1991, p. 49. 中译本作“三个年龄段”则不妥(《什么是哲学?》,张祖建译,湖南文艺出版社 2007 年版,第 265 页),因为这过于限定于线性的时间顺序,而忽视了这三种构造超验性的方式之间的相关、交错和互渗的空间性可能。正如孔子的“十有五”、“三十”、“四十”、“五十”、“六十”、“七十”式的划分,也当然并非仅仅指示一种个体生命的时间顺序,而更是指向着不同的思与行的方式和可能。郝大维和安乐哲合著的《通过孔子而思》(何金俐译,北京大学出版社 2005 年版)一书的章节划分就揭明了此点。(转下页)

强势的突变=悟”^①，我们在行文过程之中所探寻的，或许也正是这样一种领悟。

当我们回到作品，最先会探询的或许正是作品和作者之间的关联这个根本问题。

谈到画家的生命与其创作之间的深刻关联，梅洛-庞蒂的名作《塞尚之惑》^②似乎带给我们尤为深沉的触动。这当然首先是因为他相当出色地平衡了哲学思索与艺术评论之间的关系，将塞尚的画作与其在《知觉现象学》^③中阐发的感知理论有机结合在一起。但尤为令读者唏嘘感慨的其实更是那种脉动于字里行间的真挚深情：这不仅是一位哲学家对一位画家所做的思想和艺术评析，更是在灵魂上极为切近的两位惺惺相惜的挚友之间的一场促膝长谈。在梅洛-庞蒂笔下，塞尚不再仅是一位艺术史中的传奇人物，更是带着鲜活的生命跃然纸上的独特“个体”。

文章的标题已然揭示了主题。但其中之“惑”却并不易解。在开始之处，梅洛-庞蒂首先以动人的笔触勾勒出一位名震后世的艺术家生前的孤单落寞的身影。由此，这一层的“惑”也就主要是源自塞尚本人的创作经历。从创作的角度说，任何全情投入、致力于创新的艺术家在筚路蓝缕的阶段都会产生深刻的困惑，这既是激励他们摆脱陈规、探索新路的契机，同时也是独辟蹊径者必将面对的挑战和必然付出的心灵代价。不过，尤为值得注意的是，此种源自创作之“惑”似乎从未真正动摇塞尚的艺术信念。根据梅洛-

(接上页)D&G 在此段中的相关论述也颇能揭示所谓比较视野的基本特征。“互通”这个思想范型的代表人物是胡塞尔，他在思想的原初阶段(《逻辑研究》第一研究“表达和意义”)所追问的首要问题恰恰就是意义在主体自身生命流中(进而在不同主体、不同群体之间)进行“互通”的可能性和普遍性：“在无数不同活动中重复同样意义的可能性本身，是反驳心理主义混淆观念性和实在性的充分论证。”[丹]丹·扎哈维，《胡塞尔现象学》，李忠伟译，上海译文出版社2007年版，第4页。由此也就自然可以理解“互通”作为第三种构造超验性的方式，其最终的目的就在于实现“一个理想世界的客观超验性，这个世界充满着文化构型(formations culturelles)和人类共同体(communauté)。”《什么是哲学?》中译本，第264页，同时参考法文版第48页(仅在我们的理解与现有中译本有所出入之时才标注原文页码，下同)。这既呼应着我们上文的分析，亦可说是极为凝炼地概括了所有比较思想的最终旨归。

① [法]罗兰·巴尔特，《中性》，张祖建译，中国人民大学出版社2010年版，第276页。

② *Le doute de Cézanne*, in *Sens et non-sens*, Gallimard, 1966, pp. 13—33. 中译本见《眼与心》，刘韶涵译，中国社会科学出版社1992年版，第40—62页“塞尚的疑惑”。

③ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945. 中译本[法]莫里斯·梅洛-庞蒂，《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆2001年版。下文引用中法文原版简称为Ph，中译本简称《知觉》。

庞蒂的引证，以及参考塞尚自己的诸多书信和访谈来看，可以说塞尚自始至终都对自己的创作理念有着相当清晰的把握和自信（也即实现艺术与自然之间的结合^①），而这一点其实对于大多数原创型艺术家来说都是很难做到的。因而，即便在孤独的创作中也时时有所疑“惑”，但此种“惑”并没有真正引发哲人的深思。

接下来，由创作所引发的更为深层的双重困惑才是我们要进一步关注的。首先是塞尚自己始终都未能真正摆脱的困惑，即对于个体生命和艺术创造的真正关联之惑。如果说塞尚对于艺术与自然之间的关系并未有多少真正的疑惑，那么，艺术与生命之间的张力却成为始终困扰着他的一个难解之谜：“在变老之际，他质疑自己在绘画上的创新是否源自眼疾，而他的整个一生又是否基于一次身体上的不幸事故。”^②此种疑惑是如此之深，以至于绘画创作已逐渐难以为画家提供最终的慰藉，他只能到宗教之中去寻求暂时的解脱。

我们可以进一步从几个方面来深入体察此种困惑。首先，作为生命个体，塞尚始终痛彻地体会到自然那宏大、久远、涌现的秩序与自身肉体那有限、脆弱、多变的状态之间所形成的巨大反差。从这个角度，我们亦可将塞尚那近乎着魔般的创作激情（他可以反反复复地以同一座山为主题，甚至是始终从近似的角度出发来进行创作）^③理解为在自然的秩序之中寻求对个体有限生命的超越。但另一方面，任何的生命个体都并非仅仅是生理性的存在，同时也是文化、社会的存在，因而当塞尚试图在自然之中寻求超越性的寄托之时，他反而无时无刻不感受到自己的社会、文化“身份”所施加的束缚和制约：从日常生活的角度来说，无论他怎样离群索居，但他毕竟还有一个家庭，也还要面对邻人；从创作的层面看，从他在画布上划出第一笔线条时起，他就已经将自身置于一个源远流长的绘画传统之中了，他不可能从一张完全彻底的白纸出发进行创作，种种表现的可能实际上早已在他之先被

① *Le doute de Cézanne*, p. 18: “je voudrais les unir.” 在访谈和书信中，这当然也是塞尚自己常常提到的主题。比如，“作为画家，我们的使命就是用大自然所有变幻的元素和外观传达出它那份亘古长存的悸动”。[法]约阿基姆·加斯凯：《画室：塞尚与加斯凯的对话》，章晓明、许茵译，浙江文艺出版社 2007 年版，第 8—9 页。

② *Le doute de Cézanne*, p. 13.

③ 不妨与莫奈(Claude Monet)以谷仓为主题的系列画作进行对比：莫奈所要突出的是同一个对象身上所实现的光与影的无穷无尽的变化；塞尚则正相反，要在变化不居的表象之下把握对象自身的同一实在。这也是塞尚与印象派之间的一个重要差异，梅洛-庞蒂在文中明确提及此点。

设定。他极力想摆脱“人世”的纠葛，但却仍然只能在人世的有形无形的羁绊之中艰难前行。“始终存在着束缚(liens)，即便是、尤其是我们拒绝承认其存在之时。”^①

由此我们领会了梅洛-庞蒂通过塞尚的创作与生命所意图阐发出的更深层次的困惑——对“自由”之困惑。^②如果对于塞尚这样视原创为生命的艺术家来说^③，都总可以从生理、心理、社会、历史等角度对其创作进行追根溯源式的“解释”，那么，其孜孜以求的那种“自由”又究竟如何可能？初看起来，梅洛-庞蒂自己对这个问题的解释与（其好友兼战友的）萨特的存在主义学说大同小异，无非都是强调自由的超越性^④、选择性^⑤和情境性^⑥。我们在这里当然无意进一步比较两位法国思想家的自由学说^⑦，而理应更为关注（作为一位艺术家的）塞尚的生命历程究竟为我们理解自由问题提供了怎样宝贵的线索。

在梅洛-庞蒂的文本之中，确实存在着诸多启示性的要点。首先，他要求我们不再以因果决定的模式来理解生命和作品之间的关系，“生命不解释作品”^⑧。因而，如很多学者惯常所作的那样将塞尚在绘画上的种种创新归“因”于其人生的经历，这断然是不充分的。梅洛-庞蒂警示我们：“不要去想象某种抽象的力量(force abstraite)，这力量把其影响施加到生命的‘材料’上面，或者，把障碍引进生命的发展当中。”^⑨因为这就等于将生命与作品分隔开来，将作品作为某种“抽象”、抽离于生命之外的力量，它仅能对生命本身施加外在的影响（推进或阻碍），其最终的意义根源必然要从生命之中去探寻。但如何克服此种以对立、分隔为前提的因果解释的模式？梅洛-庞蒂指出，我们必须首先将生命和作品结合在“不朽的塞尚的同时性(simultanéité)”^⑩之中。这里，“同时性”当然并非仅仅指向某种时间维度，

① *Le doute de Cézanne*, p. 28.

② 由此也当然呼应着《知觉》中的最后一部分的主题。

③ “他作画，就仿佛从未有人画过。” *Le doute de Cézanne*, p. 24.

④ “如果说存在着一种真正的自由，那么它只有在生命的进程之中方才可能，通过对我们的原初境遇(situation de départ)的超越。” *Ibid.*, p. 28.

⑤ “艺术家的创造，就像人的自由决断。” *Ibid.*, p. 26.

⑥ “令我们转变的那些决断，总是针对着一种现实处境而采取的，而一种现实处境当然可以被接受或拒斥，但却无论如何都不会不赋予我们以冲力(élan)。” *Ibid.*, p. 32.

⑦ 梅洛-庞蒂与萨特最为关键的差异当然在于前者的身体—主体这一现象学的原初立场。比照萨特在《存在与虚无》中对身体的处理，即可看出两者的明显不同：简言之，萨特似乎从未真正理解梅洛-庞蒂所论述的身体作为主动的综合核心这一基本立场。

⑧⑨⑩ *Le doute de Cézanne*, p. 26.

而更是将生命与作品的统一性纳入到更为深刻源初的世界根源之中：

塞尚在油画中赋予物体和脸孔的意义，已经在对他显现的世界之中存在着了。塞尚只是把这个意义披露出来，那些物体，那些面孔，就像他看见的那种样子。它们要求被画成那样，塞尚不过是说出了它们想要说的。^①

这段经典之语当然是整篇论述的核心。简言之，之所以能够将作品和生命结合在一起，正是因为它们都“同时”指向着世界的根源，或者说，它们都同时作为世界本身的原初“表达”。世界已然敞开，已然在表达自身。但如何呈现此种源初的意义，确实是艺术家的终生使命。在这个意义上，我们又领会到塞尚之“惑”更深一层的含义：不单是生命之惑，自由之惑，更是指向着世界本“真”之“惑”。如何在贯穿生命旅程的艺术探索之中不断磨砺、锤炼自己的艺术手法，来恰切地呈现世界之本“真”，这或许才是令塞尚寝食难安的最深层次的“惑”。

在这里，“画”与“真”这一主题已然清晰呈现。

根据梅洛-庞蒂的知觉现象学的基本立场，世界的表达在最为基本而初始的肉身感知层次上已然开始。那么，作为必然要动用别样的、更为丰富的表现手法和媒介材料的艺术创造活动来说，它究竟是怎样介入到这个原初表达的过程之中，对其进行拓展、又与之融为一体的呢？显然，在这里，身之表达和画之表达之间的关联问题已然呈现。我们会在后文详细展开对这个问题的研讨，这里仅结合《塞尚之惑》的文本来揭示几个独特要点。

首先，绘画与单纯的感知不同，它总要带着一种“形—象化的意义”(un sens figuré)^②来介入到原初的表达过程之中，那么，如何理解绘画“形象”的作用和地位，就成为核心的问题。不妨先援引梅洛-庞蒂涉及这个问题的几段极为重要、但也颇为隐晦的段落(粗体字皆我们所加)：

a. 生命是作品的设计，而作品在生命当中由一些先兆信号(signes

① *Le doute de Cézanne*, p. 27.

② *Ibid.*, p. 26. 这里我们在“形”与“象”之间划上连字符，也即是强调未必“有形”之物方能成“像”，相反，在梅洛-庞蒂有关绘画的论述之中，正是“无形”、“不可见”的幽微之物和维度才能达致最激发思索之“象”。

prémonitoires)预告出来。^①

b. 我们眼看就要进入一个秘密故事，一片象征(symboles)的森林中来。^②

c. 就像占卜的许诺那样，这更是一种暧昧的象征，它能对好几种可能事件的发展预先作出解释。^③

d. 精神分析学的目的，就在于描绘未来与过去之间进行的这种互通(échange)，并指出每个生命怎样围绕着一些谜(énigme)展开幻想(这些谜的最后意义并未预先在任何方面记录出来)。^④

b、c、d 这三段都出现于对弗洛伊德的精神分析文本(《达·芬奇对童年的回忆》)^⑤的研讨中。且先不深究有关精神分析的具体细节，这四段话中的重点语汇明显皆指向着相似的方向：形象作为“象征”和“符号”。此种形象—符号的意义又总是暧昧、含混、谜样的，在梅洛-庞蒂的意义上，我们可以说它既启示着生命本身的种种可能向度(因而通过“诠释”—“解谜”的过程来建立起生命的内在统一性)，同时又(作为一种艺术形象)指向着更为根源的世界本真的蕴藏丰富的诗意面貌。在达·芬奇生命之中诡异出没的“秃鹫”形象成为他破解自己生命之谜的符码，同样，在那些真正原创的画家的创作生命之中始终有一些重复出现的谜样形象^⑥，也正说明它们并非某种物像的单纯表征，而更是指向着生命和世界的隐微深处。^⑦

这也再次印证着我们的初始构思，即在阐释“画”与“真”的关联之际，必然要将对具体作品和形象的分析置于相对核心的地位。这正是因为，只有谜样之形象—符号方能将思索引向更为源初的表达维度。

那么，在“画”与“真”原初关联的维度上，我们怎样破解马远《水图》的神

① *Le doute de Cézanne*, p. 26.

② *Ibid.*, p. 29.

③④ *Ibid.*, p. 31.

⑤ 中译本见《弗洛伊德文集(7)》，车文博主编，长春出版社2004年版，第67—120页。

⑥ 塞尚的圣维克多山，莫奈的睡莲，梵高的向日葵，乃至马远之水，龚贤之树，浙江之石……亦可参见我们在第四章所着重论述的“象征之钥”的概念。

⑦ 也正是在这个意义上，我们才能真正理解，为何梅洛-庞蒂会在一篇讨论塞尚绘画的论文中以如此大篇幅援引弗洛伊德文本。显然，吸引他的并非精神分析足以作为一种还原式研究的范型，而恰恰是弗洛伊德自《释梦》以来就运用得炉火纯青的破解“形象”之“谜”的分析手法。