

## 塞尚的「小小感覺」

◎ 司徒立

\* 本文為即將出版的許江畫冊《世界圖像時代的視覺真實》主題討論的一部分，特此說明。

在「世界圖像」<sup>1</sup> 驕橫跋扈的時代，我想到謙卑的老頭子塞尚（Paul Cézanne）說自己的那個「小小感覺」。

在塞尚那裡，「小小感覺」始終是極其艱辛的，早就沒有絲毫輕忽的意味。甚麼是這「小小感覺」？首先，在塞尚的青年時期（1859–72），「小小感覺」充滿了熱烈的情欲與幻想的浪漫衝動。1872年，塞尚與畢沙羅（Camille Pissarro）一起畫畫；他開始面對自然畫他看見和感覺到的東西。「小小感覺」成了面對自然捕捉色光變化的印象主義者；不過很快地，「小小感覺」就不滿足於印象主義對自然變化外表的瞬間感覺經驗——這只是感受的「膚淺現象」。塞尚在1879年離開了印象派，他要為印象派找回自然的深度，這深度曾經在古典作品中體現為「堅固與持久」的東西。他發現古典大師普桑（Nicolas Poussin）——十七世紀笛卡爾（René Descartes）理性主義哲學在繪畫藝術中的體現者——畫中那種嚴謹的建築性結構形式，正是要為印象派所要找的東西。但對於獲得這些東西的古典法則而言，即塞尚所說的：「用想像和伴隨著想像的抽象來取代真實」，塞尚的「小小感覺」卻不願意接受。因此他提出：「完全依據自然重畫普桑」；「在自然面前實現感覺」。這種排除仲介面對自然的直接認知，梅洛·龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）認為是一種「二律背反」——「追求真實，而又禁止使用達到真實的手段」<sup>2</sup>。從十七世紀到塞尚之前，藝術表達真實的手段主要受到笛卡爾的理性主義哲學和培根（Francis Bacon）的經驗主義哲學影響，而塞尚把它們都「懸置」起來了。

塞尚的「小小感覺」於是只能純粹是面對自然本身時源初自發的感覺。這裡的問題是面對自然畫畫，如何在他所說的「與生俱來的混淆的感覺」中實現一種秩序結構呢？也就是說，如何在直觀自然變化的或然之中抓住同一性的必然性的東西？塞尚認為：「一種有組織能力的心靈是感性最有價值的共同工作者。」「小小感覺」因為有這種組織力而成為了「歸納性的感性」（sensibilité génératrice）<sup>3</sup>。1880–90年期間，塞尚的畫面盡量減少變化的因素，並藉著「歸納性感性」——即物象，即本質地，獲得一種線條和形體的秩序組合，以及趨向透視中心的幾何形體的結構形式。

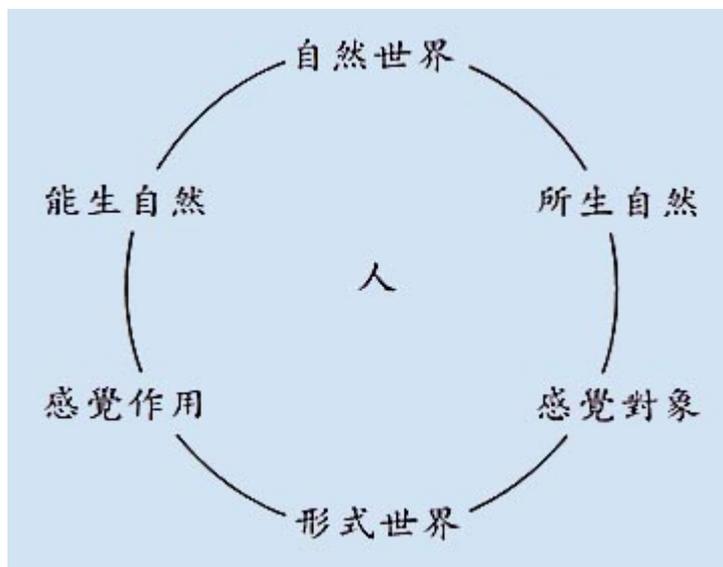
這時期塞尚的繪畫呈現出剛健明確的風格，不過仍然受主體意志太多的干預，因而使其形象顯得過份的確定，往往令人忽視在場者如何到來的本源之思，也忽視「讓一切在一切之中在場」的自然世界整體的強大印象。塞尚因此感歎未能實現「醞釀在感覺中的強度」。這強度也是他說過的：「我們看見的每一樣事物都會隱滅消失，自然始終如一；藝術應該將延綿永續的感人現象藉著自然的一切變化形相賦予給它，使我們感到自然是永恆的。」塞尚這裡感受的自然其實有著古希臘人自然概念的雙重涵義——變化的萬物總和的「所生的自然」以及

演化萬物的潛能的「能生的自然」。亞里士多德曾經從穀子的生長見證這自然的雙重性。一邊是可見、一邊是不可見，一邊是實、一邊是虛的源初二重性，（「源初」的意思是並非有先後因果關係，而是根源地相關的統一體）正如後來海德格爾（Martin Heidegger）對存在的二重性的描述：「一切事物源起顯現於它自身的消隱遮蔽之中」<sup>4</sup>。塞尚這時期的繪畫所欲表現的不是自然中的某事物，而是自然世界的整全性——「自然之當前現身的整全性並不是指現實事物的數量上完全的囊括，而是指自然對現實事物的貫通方式。」<sup>5</sup>不是逼真的確定性的形似，而是超確定的神似。荷爾德林（Friedrich Hölderlin）的詩中頌之為「聖美」，「神聖的混沌」<sup>6</sup>。「小小感覺」所好者「道」也，這是美的本質。

現在的問題是，如何能夠在靜止的畫面上表象出不斷發生、對立衝撞而又共屬一體的自然世界整體，給人一種「寂靜中的鳴響」<sup>7</sup>的感覺強度？塞尚的確曾為此而疑惑，梅洛·龐蒂說塞尚「不是上帝，卻妄想畫出世界」<sup>8</sup>！但無論如何，這還給塞尚自己去解決；繪畫就是繪畫，畫中的世界決不能先於畫出來就存在；要畫出世界，就得像大地那樣把散在的生命事物聚集持存起來。而塞尚的疑惑促使他在繪畫中反覆塗抹、不斷修改。他圍繞家鄉的聖·凱旋山畫了一遍又一遍，一幅又一幅。這時期他似乎再無法確定甚麼東西，畫面上的線條總是顫顫抖抖，輪廓模糊重疊；好像視線在移動或者是物體正處於產生的狀態之中。恰恰是這種疑惑（據說德語中「疑惑」與「出神」兩詞有相同的詞根），反覆質疑、反覆體驗之下，把零散的感覺、可能的東西最大限度地在不斷塗改之中收集積存起來。他的畫於是越來越顯得豐厚、充實、整全。

1890年之後，是塞尚繪畫最輝煌的時期。他長期面對自然畫畫，精誠交通；這時期，「小小感覺」由對存在的質疑詰問變成了沉默的傾聽，他說：「應該向這完美絕倫的傑作頂禮膜拜，我們的一切來自於它，借助它而存在，並忘記其他一切。」他向自然完全敞開自己，「讓自然在他身上自我完成、自我說話」。他又說：「是風景在我身上思考，我是它的意識。」正是這樣「任其存在」，「正是他把身體借給世界的時候，畫家才把世界變成繪畫」<sup>9</sup>，一如聖餐中麵包與酒變成耶穌的肉體和血的變體（transubstantiation）。這變體是純粹詩性的奇跡；這時期塞尚畫中呈現的色彩構成的形式整體，就是這奇跡的最好見證。

塞尚說：「要做到充分的藝術展示，實現徹底的意義轉換，唯有一條路：色彩。」首先，「色彩是感覺的轉換」。一如自然的源初二重性那樣，感覺是感覺作用（noesis）和感覺對象（noema）源初二重性的統一體。換言之，色彩形式就是感覺二重性和自然世界二重性的同構轉換的變體。這樣的藝術轉換，正是塞尚所說的「主題之發現」的主題，是繪畫藝術表象再現的全部秘密所在。嘗試圖表如下：



塞尚的「小小感覺」至此經歷了青年時期原始騷動，印象派時期感性直觀的瞬間感覺；古典時期的本質直觀的歸納性感覺；晚年輝煌時期，「小小感覺」與道同符、與物為春，實現了「感覺完滿」的同時實現了色彩形式的世界整體的「還原」。還原的色彩世界作為藝術形式世界也的確是一個外部的世界，「任何形式化系統歸根結蒂都是瞄準真實」<sup>10</sup>，體現了自然存在的某種真實，並把我們引入存在的真理之中。毫無疑義，繪畫作為視覺藝術，看，就是認知；「小小感覺」首先是知的特性，「為知而知」的純粹之知（讓我們想起古老時期的科學精神）；而藝術真實是它的致知——但藝術的真正意義是從認知的可能性之中體驗到自由，見證自由，藝術的終極意義就是自由，是精神向根源的「一」的回歸。因此，我們仍然可以說，唯有藝術的純知才能引領精神回到本源世界的存在之中。

在「小小感覺」中還原的色彩世界，色彩就是物象，物象就是色彩，冥合無跡，渾然一體，震顫恍怵，瀾漫流動；塞尚因此常以「光焰」、「水汽」、「氣味」、「氣息」……來形容。塞尚又說：「色彩，那是將萬物囊括入胸懷，那是讓自身生命如花盡情怒放。」我們或者可以從中感受到塞尚這時的「天地與我並生，萬物與我為一」，自由無隔的恣縱喜悅之情。還原的色彩世界，唯餘色彩；色即是光，天穹深淵，無所不在，葆光澄明普照之中，天地神人，共此本質。如里爾克（Rainer M. Rilke）的詩所歌：「這裡，存在的就是輝煌。」

至此，我們或者可以欣賞塞尚最後畫的幾幅題為《沐浴者》的主題性繪畫——在這個純然光的世界，沒有中心，沒有主宰；人沐浴於藍色的澄明之中，潛浮游弋，自由自在，人與世界萬物渾然無間。這個「神聖的混沌」的「一」的本源世界圖像，是塞尚「小小感覺」經歷「完滿」之後喚醒青年時期的想像力的追體驗再創造。這種似乎走回頭路的主題性繪畫的確曾經令不少人感到費解，但如果我們能夠體會到塞尚在本源境域中無為而無不為的自由精神，主題性繪畫也許又有了一番新的意義。今天我們處身的全面技術化主宰的世界圖像的黑夜時代，曾經被現代藝術運動有意無意忘卻的塞尚的「小小感覺」，它所開啟的這條人與自然源初接觸的道途，也許真能阻止藝術和世界繼續走向自己的死亡。

#### 註釋

1；4；5；6；7 見孫周興選編：《海德格爾選集》（上海：三聯書店，1996）。

2；8 見梅洛·龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，劉韻涵譯：《眼與心》（北京：中國社會出版

社，1992）。

3；9；10 見杜夫海納（Mikel Dufrenne）著，孫非譯：《美學與哲學》（北京：中國社會科學出版社，1985）。

---

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》2002年6月號總第七十一期

© 香港中文大學

本文版權為香港中文大學所有，如欲轉載、翻譯或收輯本刊文字或圖片，必須先獲本刊書面許可。