

驚異： 非凡的誕生與新生

驚奇的原初狀態使得靈魂所有的創造力充滿活力地開始運作。

布伯(Buber),《摩西》(Moses)

17

「是什麼引發了現象學的分析，在事物的呈現中，這仍是個未解之謎」(Welton 2000, p. 13)。為了立即得到一個檢視現象學出現的有意義脈絡，我們應該返回現象本身的原始力量。古代哲學開端之處的好奇心，或許更恰當地稱為現代現象顯露之處的驚異，就是現象學開始的特殊立場。好奇心不該被視為獨立於哲學，如同促使哲學首次嘗試探索實在的外在原因一般而，該被視為此種活動本身不可分割的一個面向。現象首先是非凡的；某種令人驚異的事物。好奇心在現代新生為驚異，亦即實在呈現為非凡的。始於驚異(亦即感到驚異而不只是將驚異當成一個概念來思考)，我們就占有一個優先於哲學與社會學的立場。我們始於對於現代性的震驚。

正當世界對於理性化精神的抵抗似乎終於在現代被克服時，驚奇再度以決定性的方式將之打斷，彷彿浪花淹沒意識並將實在籠罩在神祕的光輝中。現代就其被視為是科學、理性、

秩序、進步的年代，以及 logos 特別被強調的世界，它令人困惑地與古老過去有著遙遠的呼應。過去在同一時刻，似乎透過新的媒介與真實的樣式顯露自身。我們從令人驚奇出神的古代世界所獲得的再次發現，和獲得客觀冷靜的精神一樣，最應歸功於全然現代的敏銳度，以及以之為基礎而產生出新的心理學洞見。當我們考量以下張力時，這點尤其益發明顯：此張力激發了尼采關於古希臘文明的哲學性論文，並使現代性文化從布爾克哈特(Burckhardt)和溫克曼(Winkelmann)的古典主義中釋放出來(Nietzsche 1999; Gooding-Williams 2001)。

- 18 換言之，現代不只是理性的年代，尤有甚者是驚異的年代；非凡的年代(the age of the phenomenal)。非凡不只出現與再現於對古代世界的再發現中，還令人印象深刻地出現在對於遙遠異鄉的發現與征服中(Todorov 1984; Greenblatt 1991, 1993; Pagden 1994; Rawson 2001)，以及更切身地在對於我們自身經驗的探索中。那麼，現象學作為驚異的哲學就是對於現前的普遍意識。因此，在探討胡塞爾以及其他現象學哲學家之重要著作前，精簡地將驚異的現代史視為其恰當的脈絡，是有所助益的。

壹、特異

在現代的初期，整個歐洲的許多貴族統治者及其侍臣、學者和外貿商收集了大量珍奇異物。回顧這些珍品收藏室(cabinets de curiosites and Wunderkammern)就像是混亂無序的陳列室，而其並陳並不依據任何一致的原則或事物的共同特徵。所有種類的自然標本、人工製品和巧妙設計出的物品其陳列或蒐藏，都是無序地以一個接著一個的方式大量堆擠在一起。鮮豔的貝殼、動物的標本、畫作、稀少而神秘的書籍、複雜的時鐘、販賣機、來自世界遙遠另一端的樂器、乾燥的植物標本、

護身符、充滿魔法和療效的物品、有著隱藏抽屜的精巧櫃子以及許多其他事物，都以令人訝異的混亂方式並陳在一起。龐大的收藏是為了要讓受邀的重要訪客，對於作為物品保管人之貴族的權力感到印象深刻。雖然鮮少向一般人開放，但是將這些珍品收藏在具有如此堂皇之規模和壯觀度的建築中，同樣也能令受拒門外的大眾感到驚奇。在一般大眾因迷信而形成的想像中，這些看不見的宮殿收藏物，相較於實際上展示給擁有特權的訪客觀看的各種收藏物，並沒有較奇特。宏偉華麗成為高貴的公認象徵，而沒有其他事物，無論是想像或實際的，會比歐洲現代初期隔離在巴洛克式宮殿中的物件百科更宏偉華麗 (Kauffmann 1988, 1993, 1995)。由斐迪南一世 (Ferdinand I) 在維也納 (神聖羅馬帝國, 1548-64) 建立的珍品收藏室 (Kunstkammer)，就如佛羅倫斯麥迪奇大公的珍品收藏室 (Studiolo) 一樣，皆渴望能包羅萬象，據說它收納了「所有能在世界上找到之事物的樣本」 (Kaufmann 1998)。當其他諸如波隆那的阿爾多凡第 (Ulisse Aldrovandi) 以及布拉格的魯道夫二世 (Rudolf II) 的有名收藏品，在規模和壯觀度上勝過許多同時出現在整個歐洲中較樸實的集市；它們全都「企圖令它們的參觀者因為驚嘆而瞠目結舌」 (Daston and Park 1998, p. 267)。

無論規模的大小，這個物件的嘉年華會具現了存有的豐富性。這些奇異的豐饒象徵，雖然看似偶然和武斷的代表，但它們將自身的統一性奠基在驚異中，此種驚異是由對異常事物無法闡明的存在所引發的。即使是最瘋狂的收藏家也逐漸調整其野心，與其收藏每樣事物的樣本，他們偏好僅孤藏與展示那些異常的事物。將精緻與罕見的事物怪異地堆擠在一起；任何「顛覆或跨越熟悉範疇之邊界」者，便取得被囊括的資格 (Daston and Park 1998, p. 272)。很快地，「只有稀罕者能滿足被突顯為不和諧的特異性」 (Mauries 2002, p. 73)。奇特事物的豐富多樣性，各自以其方式被一起當作封閉且神秘之世界的內容；此世界是

主張「特異哲學」之藝術鑑賞家以及貴族鑑賞家的實驗室。貴族鑑賞家「是如此熟悉於異常現象的多樣性，以致於他知道什麼現象才真正值得令他感到驚訝」(Daston and Park 1998, p. 167)。

這也就是說，在現代的開端非凡出現為令人驚訝的特殊對象。這可能被視為古代驚奇的俗世化。引起驚訝的既非普遍事物的赤裸存在，亦非神力的獨特顯現；而是某種令人困惑之事物的出現：它「在日常與奇蹟之間存有一廣闊且朦朧不可思議的領域」(Daston and Park 1998, p. 159)。例外得以出現，只因大多數的事物在大部分的時候都輕易地落入已知的領域中，並且被預期為「正常的」或「自然的」，亦即符合於一般規則的事物。非凡事物令人吃驚，正是由於它所展現的特徵和性質落於已知的領域之外並破壞了一般的規則。它佔據於可見和不可見之間的領域，並且在真正的意義上它是一個不可能的對象，亦即某個根本不應該存在的事物，是以它的出現將觀察者拋入困惑的狀態中(Pomian 1987; Mauries 2002, p. 109)。

令人感到驚異的不是無法分類對象的特殊性，而是這種事物竟然存在！現象事物的根源是全然地晦澀，引發茫然無緒的探問：「這怎麼可能？」、「這種事情怎麼可能出現？」、「這是什麼？」。一切之中最令人疑惑的是這種確實性：無論標示出非凡的特殊性為何，它「事實上」就是其他的對象；在充塞著事物的世界中又多了一個事物。徹底而言，此例外只是不尋常，因而不熟悉的。對於現代思潮和現代世界而言，即使不尋常和無前例的事物可能會出現，但卻不可能有任何事物存在於自然的偉大規律之外。然而，在十六世紀和十七世紀初期並不普遍享有這種洞見，而此種驚異通常被理解為是揭露自然隱密的、玄奧的，且就某種意義而言是「非自然的」力量的運作方式(這雖然從未以明確的方式揭露)。(Yates 1964; Eamon 1994; Findlen 1999; Campbell 1999)。

然而，即便是在文藝復興時期巫術的脈絡下，以及「超自然哲學」萬物有靈論的宇宙論脈絡下，非凡都必須與古代世界的驚奇有所區辨。值得注意的是，在古代猶太教的宗教經驗中，驚異被把握為神性的顯現，或與神性的決裂：「早期人類 20 遭遇未規劃、無預期的事件，這些事件作為突如其來的一擊，轉變了此社群的歷史處境。並喚醒了早期人類存有的所有要素。歷史的驚奇不只是種解釋；而是被實際看見的某物」(Buber 1946, p. 14)。此驚奇被把握與維繫於早期的傳說中，它是一種有節奏的形式，保存了「對於令人敬畏之物活躍起來的這份記憶」。這被把握為奇蹟，亦即「持續的驚異」。「真正的奇蹟意味著，在對此事件感到驚異的經驗中，當前的因果系統可說變得清晰，可以讓人瞥見某個不受任何限制之獨特力量運行其中的那個領域。接受這種奇蹟意味在任何時機，都承認此力量為有影響力的」(Buber 1946, p. 77)。

宗教意義的驚異不能被理性化，因此和作為哲學開端之希臘意義的驚奇是不同的。柏拉圖(Plato 427-347 BC)依賴於一個已然長久的傳統，在《泰阿泰德篇》(Theaetetus)中宣稱：「這特別是指哲學家的情感(pathos)受到震驚。因為除此之外哲學(philosophia)沒有其他開端」(Plato 1987, p. 155d)。亞里斯多德(Aristotle 384-322BC)在其《形上學》(Metaphysics)中也抱持相同的觀點：「在我們這個時代及其開端，透過驚異人們開始從事哲學研究」(Aristotle A2, 98L b12)。但正是基於此「開端」，模糊地帶出現了。哲學是對於驚奇的回應；此回應一方面承認非理性的原始力量；另一方面則在此種承認中煽動著理性化的過程，而此過程的目標就是韋伯所稱徹底地「對世界除咒」。因此，亞里斯多德將這種「包含恐懼與憐憫」的驚異事件刻畫為一種結果，此結果「特別是發生在，當事物由於其他事項而違背預期地出現」(Aristotle 1996, 6.1)。哲學是闡明更廣大之秩序架構的歷程，在此架構中不可預測的事物被安置，並再被定義

為尋常而不令人驚訝的事件。也就是說，哲學透過消除驚奇得以發展；但驚奇是對於實在的直接性經驗，而這正是哲學家最為珍視的。因此，哲學自我實現為：自我削弱以及喪失驅力的歷程。故「哲學人士和宗教人士都對現象感到驚奇。但一者在理想知識中抵銷驚奇，而另一者則滯留於驚奇中；沒有知識、認知能夠削弱其驚異」(Buber 1946, p. 75)。

然而，現代的驚異既不被宗教精神支持，也不被哲學所驅散，而是佔據一個物質模糊性的地帶，且無論在規模上如何謙遜，它都抗拒著現代理性化的強大力量。不論是科學知識壓倒性的成長或日常生活秩序性和尋常性的持續發展，皆無法將驚異全然棄置於現代感性的前歷史中。每當世界看似被安置於不神秘的例行程序中，非凡的事物就再度出現，並帶有令人全然驚異的豐富性。

- 21 雖然轉折點本身幾乎是不可見的，因為在現代性的發展中事物並沒有根本上的改變。然而在回顧中我們或許可以將之定於西元一八五一年英國大博覽會，以及作為其偉大象徵的水晶宮。在此，新事物以其多樣的方式被慶祝，然而這種多樣性所具現的則是某種再次出現的主題。新物質，包含鋼鐵和玻璃、新形式的動力以及新的生產工具，都隱含在暫時展覽館所集結的人工製品背後，並展現工業創造出的新世界。這項展覽不只是一種宣傳活動或行銷手法，而十足是一種奇觀，在接下來的幾十年中不斷出現於整個歐洲和美國的主要城市中。早期的現代歐洲在巴洛克的年代之後，就再沒有如此大手筆致力於生產出這麼令人震驚的效果；甚至此次的規模已經超越以往。但這次英國大博覽會並非為了誇大宏偉壯麗以震懾與征服大眾，而是公開地慶祝現代產物非比尋常的多樣性，這像是一個公開的邀請，邀請大眾參與並實現它所允諾的豐富性。這宛如一個全面嶄新的世界突然進現，並且對所有人都是唾手可及的(Benedict 1983)。

在開幕典禮中帶領遊行隊伍的坎特伯里大主教，不斷自預定路線脫隊漫行，先是被吸引到一邊然後是另一邊，並駐足於展覽品前驚訝地凝視(Newsome 1997, p. 50)。當代觀察家華倫(Samuel Warren)說的好：「誰能描述這種令人震驚的景象？這是對於事物是什麼的迷惑，誰能夠設想出這像是什麼狀態？哲學家被激發而沉默，詩人亦如此。他們凝視著任何他們能夠看到的，而所有這些都令人感到不可思議與動人。於是新思想被激起了，並喚起最古老的記憶與聯繫」(Newsome 1997, p. xx)。十年後《每週新聞圖說》(Illustrated Weekly News)察覺到「這是一個展覽的年代——我們展示了幾乎所有可能與不可能的事物」(Hoffenberg 2001, p. xiii)。尤其重要的是，大英帝國以同樣的觀點展示自身，而這種親和性文明的展示成為南肯辛頓半年一次的事件。這裡是「各種儀式化並供人參與幻想的世界。詩歌和藝術混雜在一起。以魔法為主導：礦坑勞動轉變為舒適的卡車運送，殖民征服成為清真寺和其上的尖塔」(Hoffenberg 2001, p. xix)。

為資本主義企業、市場機構、和國家組織所醞釀超過一世紀的現代世界，在不可抗拒的潮流中迸生而出。最令人震驚的是現代工業技術的規模和力量。蒸氣引擎和工程設備沒有什麼神秘之處，但是，在控管下所利用和釋放出的空前規模的能量、機器不會倦怠的重複運作及其徹底巨大的生產力，皆以新的方式震驚了世人。不同於自然或藝術的神奇，這裡有的是人類設計的龐然大物，可以依照程序再產出，它是根據人類心中實踐性目的被創造出來的。一個嶄新且不可抗拒的客觀物力論(objective dynamism)應運而生。至今已散佈到無數文化生活形式中的現代性，以嶄新的方式自我控制，並具體實現於世界懾人之豐富性的必然性當中。現代生活的純然物質性是我們已然熟悉且生來視為「自然」的事物，它根本地顯現為對所有存在包括現代對世界的預設、概念及其內在的可能性。

當然，展覽也和現代早期令人驚奇的事物遭遇相同的命運：它們逐漸變成不那麼令人感到驚異，終至相當普遍。在西元一八六〇到一八七〇年代靜態博物館的展覽品，已經不足以獲得大眾的注意和欽慕；蠢動和喧鬧成為展示中的必然場景。運作的機器，特別是早期所展示的「自動化」裝置，重新點燃人們的興趣，提供無需人力之生產的理想。

過度的豐富導致了感覺的遲鈍；《每週新聞圖說》提到，參觀者終究「厭倦了展示物的多樣性及其領域：厭倦了無數的煤塊、龐大的肥皂塊、成千上萬貼著標籤的瓶罐、龐大的引擎以及奇怪的模型」（Hoffenberg 2001, p. 196）。機器被裝飾並著色，披掛著旗幟和彩帶，並覆蓋上織錦或其他傳統的歷史圖像。流行娛樂作為「吸引物」被加入、現存民族學的發展被添上異國色彩，而幻想的世界倍增並使得「真實」世界相形失色。真實的世界即是由曾是早期展覽焦點之具生產力機器和日常產品所構成的世界。

然而在展覽場內外，現代科技持續發展，特別是電力裝置和照明，更新了現代性引發驚異的力量(Nye 1992)。尤其在快速工業化和都市化的美國，「科技超群」(technological sublime)的突顯，提供了讓大眾新奇驚訝的新來源：從鐵路到原子彈和太空計畫(Nye 1999, pp. 8-9)。在美國，工程的壯舉產生了如下的影響：「心靈」完全被這些對象充塞，以致於無法再接納其他對象。摩天樓、鐵路和電報定義了所有對於空間的一般性經驗。在西元一八八〇年後，「電力化的城市景觀出現為另一種宏偉的具體化」(Nye 1999, p. 143)。西元一九八七年費城百年紀念博覽會展示了一個新的電力化景觀：一個光明的樂園，而非沉重機械的素樸力量。照明引進了一項新技巧的媒介物：「在西元一八八〇年到一八九五年間，電力工程師發現以光再現幾近任何對象的方式，以致於文化意涵能夠被轉變為被寫下、編輯、強調和抹煞的對象。發展這些效果的工程師成為表演者」

(Nye 1999, p. 145; Cheney 1981)。照明法「甚至吸引和魅惑那些最挑剔的觀眾」(Nye 1999, p. 149; Schivelbusch 1995)。德萊塞(Theodore Dreiser)參觀芝加哥博覽會，描述道「這是何等的經驗！這樣如夢般的真實美好向我襲來」(Nye 1999, p. 148)。「電力將博覽會營造的環境去物質化，將建築物轉化為有花草樹木及其他自然形式的迷人景觀」(Nye 1999, p. 150)。這種在展覽和博覽會中的社會和文化世界是一種「刺激闖的」經驗，例示了進步社會的要旨，「在此社會個人融入幾乎不被規則所限的平等社群中」(Nye 1999, p. 204)。

23

非凡也呈現於小規模中，亦即呈現於精巧的事物上。自來水筆和安全火柴如同後來的電燈泡、家庭設備和電話，帶來了更為舒適且規模不亞於以往的震驚。英國大博覽會中的許多展示及其後繼者，便全然以令何為「可能」感到困惑不解為目標(Briggs 1990)。怪誕的可笑物諸如「人工銀製鼻子、羊脂作的花瓶、將睡眠者踢入冷水澡的安靜鬧鐘床架」，是「對於大英帝國發明才能的慶賀」(Auerbach, 1999, p. 110)。這些後續發展的關鍵特徵，如同當代世界的高科技「小玩意兒」，不是對於巨大力量的應用，也不是冰冷事物所累積的規模；而是對於自然以及經常被視為不可超越之限制的挑戰。

那些同時有助於生活的精巧發明是非凡的，除了值得使用也值得展示。被錄下而傳送的聲音、對於電力及化學的驚人使用，皆於十九世紀末預告一個意想不到之人類力量的世界。從當代個人科技的角度來看，通訊連結具有同樣驚人的力量。這個黑盒子和展示相對，它是「神秘的」，卻又知道是能被完全解釋的；它的機制被隱藏，能源供應看似微小，而它影響之鉅又看似與其引發的原因不成比例且不相干。這已是所有現代精巧設計的原型，它就是手錶。自從十七世紀早期，鐘錶裝置就已是對於大自然「設計」的標準機械式類比，並使得這種非凡之機械結構的主要運作系統成為個人化且與人親密的。

這種震驚可以從驚奇、好奇、神秘、無預期、驚愕和陌生中區分出來。這種震驚不意味一種外來或優越的力量。它不昭示超越者的呈現或顯露。它也不再是早期現代意義下好奇的對象；即使先前從未被人遇到，令人驚異的對象仍服從於一個類型並且是明確定義之對象體系的一部分。神秘不再緊附於驚異。這種驚異在規模、重要性、功能、形式和機制上都不同於以往；其脫離常軌完全是由於對已知技術的不斷擴張與改良所致。驚異是現代性不厭倦地產生新穎事物時的短暫過客；徹底而言，它就是時間本身的客觀化。

貳、非凡

凡非凡的是令人驚異的；凡令人驚異的是非凡的。它簡直就是「難以置信」，亦即非凡者懾服一切。驚異不能被同化為邏各斯，它外在且不同於我們熟悉或認為能夠熟悉的世界。它短暫地棲息在每個令人印象深刻的事物中，而這些事物具有從不顯著事物和事件的背景中「突顯出來」的特徵。在現代世界只有時空對象被尊崇為「真實的」，是以起初以非凡之姿衝擊我們的任何事物，其最終命運是沒入那絕對尋常者單調的一致性中。賦與西方哲學史生命的那股張力，也就是驚奇和 logos 之間未解的鬥爭，記錄下非凡本身的歷史：它們在西方理性化過程中的被發現、喪失與重新發現。沒有任何事物能夠長久突出，非凡持續地變動，在無預期的天際短暫閃現其生命。但是從另一個觀點看來，任何非凡事物的持續殞落、或陷入平庸無趣，則以驚訝特有的張力衝擊著世俗的對象世界。受到削弱的驚異之流仍然流貫乏味的日常經驗世界，並偶爾以乍現的魅力和刺激緩和其表面。但這個世界無可挽回地轉變了。早期現代性的非凡劇場讓位給現象的普遍物力論；特異成為尋常，且任

何和實在的交涉都瀰漫著一貫的「冷淡」。

現象成為非特異的，它就是我們可以意識到的任何事物，或者更精確地說，它就是對於某個別事物的意識。花瓶、花瓶的圖畫以及對這兩者的記憶，都是現象的實例。這裡沒有清楚亦或隱含的預設認為，我們看見與嗅到的花瓶是比其圖畫或記憶更加「真實的」現象。任何我們意識到的事物作為現象，它們都「算數」。花瓶的圖畫或記憶不以任何簡單的方式，依賴於它們局部複製或再現的「真實的」花瓶。而隨著這種觀看、記憶或想像而產生的愉悅感或不自在感，也是現象。我們或許會擁有關於最終根源和這種知覺性質或等等的各種科學的或其他的信念，但是這些假定對於現象做為現象一無所述。

也就是說，現象不應該和影像或記號混淆。影像複製現象的某個面向，並且因為如此，它被視為對那個現象的表現。起初影像是雕像，更好說是一個就某人的空間形式和外貌的面向所做的真人大小的複製品。此影像之於其模型具有立即的相似性；作為影像就是要能被辨識，即使原型根本不是「真實的」人而是神祇，例如多數的希臘雕像即是。影像必須能被辨識才是有效的(Ricoeur 1994)。誠然，對我們而言，同一雕像將會是相當不同的東西。我們沒「看到」神祇的影像；我們看到的是藝術作品，傳統使它成為神聖的，或者我們對古希臘文化之特徵與重要性的信念而使它成為高貴的(亦或其他)。對我們而言，古老的神祇沒有實在性，但藝術作品則有。雕像以及我們對於它之於原先欣賞者所具有意涵的理解，這兩者對我們而言都是現象，但是它們再也不有本質的聯結，因此我們可能讚嘆大理石的形式，卻沒有認出它是阿波羅(Apollo)的形像。這也就是說，現象不同於影像，無論是古代而被窮盡的或新鑄的。現象並不「像」其他任何事物。當然，現象可能或多或少地相像於其他現象，但這兩者也就只會像現象。現象並非不在場之非現象的替代品。

另一方面，記號代表概念，而非對不在場者的回憶。記號僅僅透過約定俗成的用法，代表物體、事件、情感和觀念等事物的概念。在這兩者間不需要有相似性，或任何其它必然關係的形式。例如人們在說話時發出的聲音並非是在其自身有意義的，而只有當一群語言使用者至少共享某些言說慣例時才有意義。就是這種介於能指(signifier)和所指(signified)間聯繫的任意性，使得語言如我們所知是可能的(Saussure 1986)。當然，如同透過聲音而被瞭解的意義是現象一樣，言說的聲音本身也是一種現象，或一連串複雜的現象。但是這兩群現象之間的關係，在現象學者看來，是研究上偶然的事件，而不是聲音「真正」意味什麼的議題。

這也就是說，現象既非對象的特定種類，亦非意義的特定形式。現象不能關聯著必然先在的非現象原因來解釋，也不能關聯著它們用以表達的主觀意義來理解。現象立即地向我們呈現；它不是別的，就是它自身。現象在並且只在意識中，但不在「心靈」中。我們必須了解一個要點，亦即現象不只是被簡單且武斷地定義為現象學的研究主題，而是就其最普遍的意義而言，構成了我們生存且經驗的世界。因此，現象學不是以其方法或步驟來定義，雖然它的研究模式相當獨特。它不是另一種哲學，或某種更整全研究的一個特殊支脈，如同算術之於數學一樣。現象學是探索與把握現象的歷程。它自始自終認為，實在僅由現象構成。現象學不是研究實在的一種新方式，而是對一種新實在的意識。

如果現象不能以其原因來解釋，或透過其意義來理解，那麼我們究竟要如何研究它呢？現象學如何能夠不只是對現代論述既定模式的控訴？現代論述以分析的方式進行，並且透過為己獲取一外在且獨立於其研究對象的制高點而起步。就此看來，似乎非凡這個概念排除了對於現象的研究。沒有外在且超出非凡的立足點，可供我們觀察、整理、組織及解釋其不停歇

的變化。我們決定性地便在非凡之中，我們無法如同任何學門學者所看似要求的，從進行的活動中抽離出來。的確，正是我們進行中的活動構成現象學的根本主題。然而，現象學的主要論點是，不但這樣一種研究是可能的，且亦唯有透過現象的研究方能恰當把握實在。

即使我們暫時同意這種可能性，其最佳結果也可能只有邊緣的益處。假若現象專門隸屬於意識，我們難道不會指責它只是一種內省式心理學，沉溺於無止盡自我指涉的遊戲中？我們難道不應該毅然地從掙脫這個獨我論的牢籠出發，直接探索更廣闊的外在世界？現象學再次強調，這種掙脫是個種錯覺。唯有將現象把握為現象，我們才真正把握到實在。也就是說，意識並非一般人所以為的那樣。它不是存在於個人心靈中不在場之世界的圖像；它就是世界。我們唯有透過看似將自身限制於對現象的研究，才能於事實上獲得通達世界本身的途徑。

現象學的目標就是獲得關於現象根本性格的洞見，亦即獲得關於實在根本上現象特性的洞見。當現象被把握為自明時，我們便獲得洞見。同樣地，這裡所說的自明不能和概念上的清晰相混淆(Lonergan 1957)，而是謹慎地追隨現象之間的內在關聯，直至它們被揭露在最可能簡單的形式中。只有現象能被把握為以其根於自身而奠基於自身，且它們只能以此方式被把握，因為實在本身純由現象構成。

現象學始於以毅然決然之姿避除先前哲學家試圖用以把握實在的所有範疇區分。自誕生於古代世界起，極端二元論一直是西方思想的特徵。logos 這個概念似乎要求以下區分：一者是不斷改變、無法預測、不明確又晦暗的人類經驗世界；另一者則是恆常、有序且透明的實在領域。但當我們假定這種理性可解且內在一致的領域時，經驗世界就被貶低了。理想形式的領域被視為是優越的，其作為一更高的實在，在每個面向上都超越我們自身存在所受制的條件。

人類理性以理想形式來考量實在，便要求理性可解的世界徹底地從直接經驗的世界區分開來；同時也要求這兩個世界間具有深層有系統的關聯。現代西方社會反覆出現的哲學問題，在較狹義且專門的涵意上，一直在調和可理解性與感性這兩個相互衝突的要求。企圖將這兩者中的任一者化約至另一者的傾向，會使得若非理想被貶為幻象，就是實際經驗被消解為靈光乍現。此傾向是一種雖反覆出現，最終卻被拒絕的對困難避開而非解決的誘惑。然而，無論感性者與知性者是否為兩種不同的實在，亦或是同一實在的兩種模式，我們都很難看出它們究竟在什麼方式上關連或互動。任何真正二元論的主張似乎需將實在二重化，以誇大的方式將感性映照或反影於知性中(如同再現)，並將知性反映在感性中(如同科學)。如此一來，所有系統化的二元論就成為對一獨特且「根本的」更加神秘的第三實在來說，截然不同但具同等效力的版本。

參、現代性和人性：現象的歷史特性

西方封建制度的結束、西方社會對先前尚未探索之世界領域的擴張、現代疆域國家的形成以及國家和國際貿易與市場的發展，簡言之即現代社會的到來，無論在原則上或事實上，皆蘊含著存有在人性這個標題下的再次統一。新的世俗精神轉向此世界的實在，視之為不可窮盡與為人遺落的寶庫。文藝復興絕不只是古典研究的復甦，或藝術上嶄新有活力的歧出。它宣告著一個原創且充滿生命力的實在 (Bouwsma 2000; Manent 1998; Cooper 2002)。迄今作為墮落且全然依賴之存有的人類，自我覺醒並宣稱自主性。畢竟，人類不只是上帝的創造物，而若他們過去曾誤用了自由這個無價的禮物，糟蹋了他們自身及其世界，這正是他們對於最能保證救贖之可能性這項天賦的創

造性使用。人類至此開始要求自我行動和意志行為的尊嚴 (Kristeller 1972; 1979, pp. 173-5; Schneewind 1998)。這個最具冒險性的新時代精神，由於仍在和當時世界奮戰以瞭解自身的稟性，而尚未意識到此蘊含的整體意義，卻以大膽果斷的姿態在實踐與理論上宣告自主性 (Koselleck 2000; 2004; Blumenberg 1985; Todorov 2002; Lambropoulos 1993)。

人類的思想和行為不再無助地渴求於神聖，而是沉浸於自身直接經驗的世界。然而就在將自身與上帝分開，或者更好地說，在最終接受上帝將受造物遺棄在其自由中時，人類便看見一個陌生而遙遠的世界。一直以來人類為了自身較次級存在的可能性而徹底依賴於更高的存有形式，這使得人性和受造界關係密切，而這是一個不恆久、不完美、會衰敗和死亡且其再生性必然耗竭與退化的世界 (Gurevich 1985; Le Goff 1988; Kleinschmidt 2000)。人類和自然皆在貧困中；它們共有的悲慘遭遇是它們切身參與此世界的明確象徵。自然世界提供自身做為象徵性的密碼，而人們彷彿尚未充分清楚意識到自身處境，於是透過這張符號帷幕證實自身與上帝間的無限差距 (Male 1958)。自然既是一部巨作也是一面鏡子。在十四世紀的百科全書中，如文生 伯斐 (Vincent of Beauvais) 所著的《自然之鏡》 (Mirror of Nature)，受造物被視為符號的巨型儲藏庫 (Le Goff 1990, p. 405; Gurevich 1985, p. 61)。直接經驗的世界既被理解為是受造物的一部份，同時也是受造物整體的縮版。符號參與被象徵之實在的真實性中，如同對上帝的禱告是基督信仰的象徵或簡述。是以經驗世界被理解為使受造物整體得以存在之神聖意志的象徵符號。事實上，自然界的每個面向以及每一個別實在物，都同樣具現著這個更大且整全實在的形象。

現代性在此種自我宣稱的反抗舉動下展開其充滿波折的歷史，此舉動的直接影響不僅是將上帝侷限於空間之外疏離無味的領域，也解開過去自然與人類的聯繫。與過去和傳統斷裂

的自我意識，以及人類史上新紀元的展開，意味著感性表象世界獲得一種新的真實性。自然變成了對象與事物的巨型倉庫，自足的物質體因為能被觸及看見，故被視為擁有自身的實在性。歷史上上帝和其受造物之間的鴻溝被重塑為人類和自然之間的差異。當人肯認感性對象為徹底真實之際，人類便將自身從對受造物的直接參與中分離出來。自然成為外於我們、然而也是我們參與且某種意義上仍然隸屬之物。因此人類遭遇到一種他們在原則上能夠認識的客觀實在。對絕對超越上帝的拒絕與對此上帝的認識實是同一回事，都使得自然知識不僅是可能也是必然的。主詞 - 述詞的文法讓位給更生硬之主體 - 客體的邏輯，以及由死氣沉沉的物質構成的世界概念。

自然世界因此成為好奇心的最高對象，並且透過知識、審美和政治的殖民過程被人文化。自然被蒐集、整理、分類、排序並呈現在人類知識劇烈的爆炸中，此爆炸在十六世紀後半葉正式展開(Jardine et al. 1996; Reiss 1997)。這整個歷程始於人性自我意志的展現，及其控制和解釋任何外於自身之物的能力。以巴洛克式的科學為例，它將自然從上帝的律法中攫取出來，並對新發現的物質實在加以利用。

然而，如同專制政體終究無法經由統治意志的強制執行來保證社會秩序，自然也起而反抗，而向探詢的探詢隱蔽，並撤回純粹客觀性更隱蔽的深處。人類的理解敗陣於事物純粹的物質性。物質必須被單純接受為實在既予的條件。在此便產生了困難。物質如同現象一樣能夠透過感官被認識，但亦如同現象一般對我們只存在於實在的影像或再現中，而對此實在我們無法直接認識。且早在人類自主原則以及自然的獨立性與融貫性被恰當闡明之前，西方傳統頑強的二元論已再度自我重申。人類先前的貧困被代以無知，上帝嚴肅的它者性則在新世界的核心被再次發現。在事物迷人的表象背後、之中及之下(至少不是在之上)，實在採取了一個新的立場並使自身不可見。這並

不是指我們無法認知自然，而是指我們只能認識自然。也就是說，僅有透過再現的媒介，我們才能在感性及知性上對其掌握；但心象不再如同在古代時保證和「真實」對象的「真正」物質性之間有任何相似性。物質終究和上帝先前的遭遇一樣被超驗地隱藏起來，而更糟的是，對人類希望或恐懼毫無感知的物質，就非理性的慰藉而言亦毫無助益。

物質已死；是屍體而非身體，但卻是不能被丟棄的屍體。它突兀地靜置著，我們既無法思索它，也不能將之拋諸腦後。當物質被化約為所謂初性(primary qualities)的質量、形狀和擴延時，它激怒且震驚了那些認為除非將物質化約到其基本性質方能把握實在，否則實在便會自我隱藏於可感形式中的人。根本而言，物質證明為不可穿透的。並且正如神學工作者曾尋找那從未足以通達上帝的天梯，物理科學家也在尋找更微量物質及更精密之測量、分析與細分的方法中，無法抵達他們所渴求的那簡單原始的實體。解決之道，就像先前一樣，在於抽象策略。根本的、不可理解的自然物體被把握為理想空間中純粹的幾何學的點。物質因此能夠隨意被操縱並成為思想的材料(Garber 1992)。在物質獲得自身實在性的那一刻，它也剎時喪失其實體，並變成縈繞著科學理論這個理性構作物如鬼魅般的存在，也就是說，在現代性成熟的發展下，現象被視為一未揭露之實在的表象，而非「真實」對象的顯像，我們不能假定現象相似其終極原因。

一開始企圖與二元論決裂並直接探討唯一真實世界的決心，證明是充滿始料未及之障礙與對立的。康德被迫以形式化的方式，再次引入一種現象本身似乎已廢止的區分。非凡就是 30 被直接把握為感性直觀的表象；但是「我們所有〔譯者加：感官知覺〕的再現實際上都透過理解而關聯到某個對象，且既然表象就是再現，理解便將表象關聯到做為感性直覺對象的某物」(Kant 1997, pp. 347-8)。現象不是直接給予我們的；只有在

被我們經驗中它們才成為現象，並且經驗自身唯有透過理解的先驗範疇才為可能。因此所有的現象呈現為具有時空形式的對象，或主體內在感覺的變形，雖然康德並未賦予後者與前者相同的邏輯地位。範疇沒有任何具體的經驗內容而「只用來決定超驗對象（亦即普遍事物的概念），而這要透過感性的既予內容，而藉此在對象概念下經驗地去認知表象」（Kant 1997, p. 348）。現象不是唯一的實在；我們將之把握為事物的這一事實，已預設了理解本身不是現象。與直接感覺與料統合的理解，以表象構成世界。此觀點嚴重打擊了任何素樸的經驗主義，然而對世界做現象式說明的這一渴望則遭更嚴重侵蝕，這是由於理解本身加諸在如下計畫上的限制：「感性及其領域，亦即表象領域，其自身被理解所限制，這是因為它們不屬於事物自身，而是基於我們的主觀構成只屬於事物向我們呈現的方式——由此便產生了物自體(noumenon)這個概念」（Kant 1997, p. 348）。我們的理解認知到，雖然對我們而言所有經驗都帶有感性直觀的形式，但這並不意味事物不能同時也被設想為完全外在於經驗。而這便蘊含著一個難纏的涵意，亦即事物根本不可能被思考。物自體不是我們暫時對之無知而某天可能認識的其他對象（雖然有許多人將康德解讀為正是如此認為）；它們徹底超脫經驗之外，實際上它們是經驗本身的「界限概念」。

然而有一種呈現的形式是直接可知並被徹底把握到的，此即人類主體之自我構成的活動。自我這個現象的形式，亦即所有其他現象呈現其中或現前的人類主體的自我意識，本身不是一個對象。自我並非外在或凌駕於我們，而只是觀察與行動的主體，它觀看與感受著所有疏離形式陌生的客觀性。由於自我和其自身中並無鴻溝，所以我們對自我知識的尋求，並不採取為了行動而尋求世界知識的那種方式。自我這種不費吹灰之力的自我確定性，亦即徹底的自我把握，就是所有現代實在性的真正基礎。自我是最主要的現象，使得持續呈顯的世界成為可

能的。

因此，當笛卡兒在範疇上將實在區分為兩種不同的實體，即客體與主體時，實際上他便已將主體性的一個基本原則引入現代思潮中(Judovitz 1988)。確定性被限制在自我知識上，而這
31
正確地來說，並不是對於某物的知識，而是立即的自我意識以及對我們當下存在的純粹知覺。所有的對象都處於自我之外，並且只透過可能會欺騙我們的表象被認識。

然而，自我看似自明的特徵及由其奠定的主體性原則被證明是和外在對象同樣難以把握而神祕的現象。自我如同任何其它現象一般地改變且不穩定。並非所有與笛卡兒同時代的人都接受他所創立的對於自我的確定性。例如：十六世紀末的蒙田便已對自身不斷變化的自我感到好奇，並寫下無與倫比的《隨筆集》(Essays)做為自我發現過程中一連串的「試煉」。他聲稱：「我就是我著作的主題」，而每一篇文章都給了他一個新開始，一個有些許變更的新角色。而同時期正著手創作首部偉大歐洲小說的塞萬提斯(Miguel de Cervantes)，以唐吉軻德(Don Quixote)向世人提供了一個混亂不安定的人格形象，其對自身的困惑有如對對象世界的困惑一樣。如同新科學試圖揭開客觀變動的表象背後一致且固定不變的實在，一種獨為現代的心理學也透過揭露隱藏在不斷變化之自我表象背後一致而真實的主體這項任務，而獲得發展。並且正如同自然科學家往內及往下挖掘以尋求不可分割且不會毀滅之物質，心理學家亦向內審視期望發現作為自我真正基礎的穩固且良好的結構。然而，現代自我被證實有如現代空間外延地無限一般，是內含地不可窮盡的。帕斯卡(Blaise Pascal, 1623-1662)這位有天賦的數學和物理學家、主要的宗教作家和對現代人類處境有著敏銳度的心理學家，認知到人類自主性這項預設無可避免地蘊含客體與主體的雙重無限性。主體像客體一樣遙遠與未知，除了在日常經驗令人挫敗的表面形式外，兩者皆無法被接觸或把握。

正由於自然科學賦予數學上的點以真實的存在，故本真的自我被召喚為空洞的瞬間自由，亦即我(self)和自我(ego)結合的時間點。如同收縮至點的空間，被壓縮至瞬間的時間提供自身作為充滿實在的再現，亦即一個完全未被區分的整體，而現象則在即刻喪失與這個神聖本質的接觸下，由此生出作為僅是表象。對於實在的探索便是，試圖穿越表面形式的迷宮回溯到實在所蟄伏的原初獨特性，亦即一個自我設定之「我」的豐富性。

客體理性客觀的科學以及主體的深層心理學，在肯認了做為其起點之所有現象的非真實性後，皆幻想試圖將可認知的世界經驗代之以我們必定未察覺的一個存有秩序。表面工作由於和不可理解之物連結而具有價值；若非如此，它仍只是表象。做為人類自主性之工具與媒介的人類意識，似乎執意自我貶抑且必然毀壞自身的歷史計畫。

將出發點各自建立在純然的客體或主體實在上的經驗論和觀念論，以此為其系統的哲學立場，變得愈來愈難令人信服。十七世紀的物理哲學，如唯物主義一樣仍持續著，特別是在法國，且更普遍地是作為實證主義。其為休姆與康德以不同方式奪去哲學上的信譽，卻於十九世紀晚期和二十世紀心理學的化約主義中倖存下來。至於觀念論也撤退到獨斷論中以自我保存。但在十九世紀下半葉系統哲學本身受到嚴重質疑，這起因於分別出現於現代思想兩個主要傳統中的僵局，以及傳統彼此無法以創新且有說服力的方式調解或綜合其差異。在此同時自然科學和人文科學的認真學生皆繼續發展他們自己的洞見，而鮮少關注自身研究更普遍的意蘊以及和其他領域發展的關連。十九世紀末普遍的懷疑論、逐漸狹隘的專業化以及寬容的相對主義成為文化的普及特徵，而這種文化僅止於表面稱頌創發於文藝復興的人文主義及其在啟蒙運動有組織的復甦。

主體與客體這個具現代特性將實在分成兩種實體的區分，引發也和緩了古代對於存有的形上學探問，而在非凡的誕

生中再度獲得統一。假若主體與客體尚未完全整合到無裂縫的多樣事件中，我們也至少得承認所有的現象同時是主體的也是客體的。歸根究底而言，驅動現代哲學計劃的主要不是關於外在現實之知識的地位這一未決的知識論課題，也不是對於自我之可能性的憂慮，而主要是對於實在是融貫且清晰的統一體這種渴望的回應。此統一體，如同康德所認識到的，若真能夠被取得，只能是剝除所有現象形式而以純粹智性直觀來把握了。

肆、描繪現象

人類的經驗受困於無止盡的反思歷程中嗎？假若現象是表象，它就只能是其它現象的表象，亦即其它表象的表象。人類無法逃脫自身所關上的鏡面之廳。即便無法通達物自體，我們卻禁不住假定物自體的存在，並將我們實際上認為「最真實」的一切事物安置在那兒。然而，就在這些令人不安的思想進入了哲學反省核心之時，表像的過程本身經歷了一項根本的轉變。現代性在藝術中首次意識到自身和其與過去的差異。在藝術中，表像這個過程本身成為可見的，並且自主的人類世界在描繪實在的過程中發現其直接的關聯物。在描繪實在的過程中，先前的藝術傳統一直呈現的是神聖秩序其他標誌的標誌 (Belting 1994)，而文藝復興的繪畫則發展了自然主義的手法，以此方式描繪出人類世界的立體結構。透視法的發展、光影的利用以及形象的雕塑，使得藝術家能夠描繪看似自足的實在。觀察者取代藝術家獲得了一個優先立場，俯瞰明確發生於空間中的事件，有如實際看見事件即將顯露一般。繪畫成為一種記錄的策略，透過它我們可以再次看見過去的時刻，並予以仔細檢視。繪畫拉開窗簾或打開窗戶的百葉窗，讓我們看到自時間毀滅之流中攫取的一個景象。形式上說來，將藝術與科學緊密

結盟的是對於時間的廢止；藝術是切確描繪真實世界中特定片斷的方式；而科學是使得被化約到其根本歷程與相互關係的那種實在成為可見的藝術(White 1961; Damisch 1995; Kemp 1992; Alpers 1983)。

這個自主和建構的景象是現代性的象徵。這幅圖象是被純粹主體觀看的純粹客體，它以夢幻般的精確度表象出一個世界，在此世界中這種主客關係被複製。人們之所以能夠假設這整個運作過程，是出於自然主義的錯覺：這幅圖象是對於某種「真實」之物，亦即獨立於這個表象過程本身之事物的圖象。實際上，主題與再現形式這一區分助長了一個顯著的本體論戲謔出現在現代繪畫中。在義大利文藝復興初期，視幻覺法(trompel-l'oeil)已被用來使建築物的局部具有增高的幻覺。但有許多藝術家故意違反透視法規則以及對於單一「消失點」的使用方式，以創造出不可能之空間關係的擬真表象；或者如同烏切羅(Paolo Uccello)以一種任意的極端透視法進行實驗。這種與「正常」觀點的脫軌成為受人關注的焦點，並使得這種表象的過程而非被描繪對象的特徵，成為圖畫饒有興味的主題。事實上，製圖的過程成為最受偏好的主題，同受偏好的還有如將其他景觀加入已完成之繪畫中、從半掩之門扉望出的景象，或是鏡中影像及拋光表面(Stoichita 1997)。

特別是在靜物畫驟現的十六世紀，幻覺主義(illusionism)成為人們熱衷的事物。稍後十七世紀的藝術家，例如侯克斯特拉登(Samuel van Hoogstraten, 1627-1678)，試圖暫時欺騙觀賞者，令他們把對於日常對象或對象內部的畫作當成存在於真實空間中的實際對象。

卡拉瓦喬(Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610)鬼斧神工的「水果籃」(Caravaggio, 1595)，以及柏魯蓋爾(Jan Breughel, 1568-1625)獻給樞機主教聖博羅梅奧(Cardinal Borromeo)的花卉圖(Breughel, 1606)，都故意未加框地懸吊於牆上

並融入背景牆中，此後成功欺騙觀賞者就成為展示藝術家擁有高超技藝的方式(Ebert-Schiffner 1998)。

視覺上的相似性被視為表象不在場對象的「自然」手法。誠然，現象對象實際上也是對於不可認知之物自體的表象，即使這種表象是單純、不可被詮釋的符號。然而，在十九世紀末出現了一種繪畫形態，它不是要表象出對象，而是要反映觀看的歷程。視覺而非形象成為繪畫的慣常主題。因此，圖畫表象的並非不在場對象的呈現，而是再現對於此現象的視覺印象。事實上，圖畫成為自身的現象；亦即某種被觀看的事物，而非某種使觀賞者想起不在場者的事物。花瓶的圖畫成為其自身所是的，而不是對於「真實」花瓶的貧瘠複製。當然一直以來便是如此，只是藝術家現在利用了他們對創造現象任務更清楚的意識。

在馬奈(Manet 1832-83)要求繪畫的「真誠性」之後，許多藝術家說來古怪地試圖描繪視覺印象而非對象；「這種真誠性與印象派畫家一般態度所造成之不可避免的結果，是削弱繪畫主題的重要性或者全然予以忽略」(Barasch 2000, p. 50)。對印象派畫家而言，轉瞬的視覺印象就是實在。因此他們的畫作被批評為不成形且不連貫。然而，以莫內(Monet 1840-1926)的重要作品為例，卻示意著一個嶄新且豐富題材的出現。依據一天中不同時間的光線條件繪製出一連串的乾草堆或萊米教堂(Rheims Cathedral)的巨牆，莫內將觀賞者拋入困惑之境，在此顯現出來的相較是短暫、偶然的印象，更是觀看的純粹經驗。觀看的過程而非外在對象的印象，成為繪畫的真正主題。這點在莫內多幅的睡蓮油畫中變得更加明顯。超脫了直接視覺領域，觀察者震攝於所描繪景象的純粹延伸。並且融入光影反射的上下方位，則迷失在位於水面下或填滿廣大錯綜天空的雲朵倒影中。再一次，融貫性只恢復在觀看過程出現的根本意義中，這是對於實際觀看的知覺，而非對於相似性的認知，藉此

主體獲得和世界的新關係。

然而，塞尚(Cezanne 1839-1906)仍是一位「物體畫家」(Gowing 1977, p. 55)，並且僅短暫的和新印象派有所聯繫。他在晚年以更確定的方式發展出自己的繪畫技巧與方法，尤其重要的是發展出關於其作品作為真正現象主義，而非印象主義之藝術這個令人信服的構想(Merleau-Ponty 1974, pp. 280-311)。一旦藝術家滿足了純粹觀看的條件，世界本身就受更新並填入新的內容。這個豐饒世界的「初性」是顏色。人物、物體與景觀形式「逐漸沒入顏色之流」(Gowing 1977, p. 55)。顏色不再「只是」對於物體主觀、次要的經驗，而是構成被描繪事物之形式的主要內容，並且被描繪事物的形式與任何實在一樣，都存在為現象。我們並非經由輪廓直接「看見」事物的形式，而是將之把握為顏色之間的關係；塞尚斷言：「沒有輪廓或立體感這樣的東西，只有對比」。他畫作的目標是「以美感的形式實現我們的知覺」(Gowing 1997, p. 62)；這並非去複製物體以某種方式在我們身上產生的對象或知覺，而是以圖畫為媒介再創造出物體在其中向我們顯現為真實的那種視覺歷程。在探索繪畫限制的同時，藝術家便參與現象並創造現象，亦即接觸與檢視實在本身。

塞尚若不是繪畫界的胡塞爾便是繪畫界的康德，他反抗印象主義者主張的純粹經驗論，以及古典形式的觀念論。藝術家不是以模仿的手法使用色彩，而是運用色彩既與的調和關係。成功的畫作是被實現的知覺，此一說法是胡塞爾關聯於表徵我們對於物體知覺那種不可抗拒的外在感來使用的。圖畫既非事物的表象亦非複製品，而是對於繪畫自身具有之現象可能性的實現。

為了這個目的，研究其他藝術家的作品是有必要的：塞尚在寫給貝納(Emile Bernard, 1868-1941)的一封信中提到「羅浮宮是我們必須學著去了解的巨著」，但他隨即加上了警語「但是

我們不能滿足於保存卓越先驅的優美法則」(Cezanne 1995, p. 240)。為了發展出觀看現象世界的有效方法，以及使對此觀看過程本身的描繪臻至完美。藝術家必須利用繪畫史將自身從視覺的慣常形式中釋放出來，這種形式介入與再現的是「慣例」，而非真正的視覺。塞尚的目標僅是「實現進入我們視線並給予我們圖像的這部分的自然——我們必須遺忘既存的任何事物，描繪我們所看見之事物的影像」(Cezanne 1995, p. 241)。將自身從約定俗成的事物當中解放出來的過程是緩慢而困難的，並且對於所產生之知覺的描繪也從未令人完全滿意。塞尚在寫給其子保羅的信中說到「作為一名畫家，在自然面前我是更有眼力的。但實現知覺對於我而言卻總是痛苦的。我無法達到顯露在我感官前的強度。我沒有賦予自然蓬勃生氣之那種色彩的宏偉豐富性」(Cezanne 1995, p. 244)。然而，繪畫超越寫作的優勢，則在其迫使再現的歷程成為具體的：「作家以抽象的方式表達自身，但畫家卻以線條和顏色賦予感官知覺具體的形式」(Harrison and Wood 1998, p. 38)。

畫布上的形象以其對自身實在性的堅信令人無法抗拒地呈現。此圖畫以徹底擺脫任何模仿概念的方式，依據自身的邏輯並透過自身的材質來實現其知覺。在不訴諸幻覺主義下，這造就了偉大事物：「靜物畫呈現出室內景觀的特徵」(Gowing 1977, p. 64)。蘋果和桃子就是小小世界，有著可以感受的重量。這些對象並非理想的形式，如同現代早期畫家科坦(Juan Cotan 1560-1627)的靜物畫所描繪之抽象的空間中物體，或如同十七世紀荷蘭靜物畫所突顯的，以科學式的精準編排出的理想珍品收藏或對於財富的炫耀展示(Bryson 1990)。這些對象如同真實世界的對象與觀賞者無關，但作為被實現化的知覺，它們則被賦予不可或缺且無法呈現的特徵，這些特徵捕捉並維持人的關切。

從十九世紀的實在主義或自然主義，經由印象主義，再到

塞尚決意探尋視覺現象的實在性，這個運動發生的普遍背景是生產機械化的增加、都市化的發展以及新型態之間暇與休閒的出現。塞尚刻意從喧囂的巴黎生活中抽身，這種生活曾經為這個「現代生活的藝術家」提供了題材以及印象主義模糊的不精確性。印象主義是現代的實在性，人們在輕率行動的直接混沌中經驗到它。印象主義完全被其主題吸引；它根本地對活動、事件以及事件發生的場合感興趣，而這些感興趣的對象於正被再現之時，亦被某種嶄新且同樣有效的經驗取代。

然而，現代的實在性只向和它保持某種距離的觀察者充分顯示自身；而這唯有在一開始就拒斥了實體化的對象且拒斥了自發的印象後，方有可能。觀看不只是印象的登錄，在一個較古老且更豐富的意涵上它是指視覺：「我們必須遺忘既存的任何事物，使得印象成為我們所看見的」(Harrison and Wood 1998, p. 39)。印象恰是對於我們所以為存在我們之前事物的眾多提示。只有當我們在更徹底的意義上遺忘時，才能再次看見現象的完整。塞尚的畫作在此是重要的，因為它如此完美地闡明了實在不可窮盡的豐富性，而實在在此被全然構作為現象。一直將自身隱藏於事物孤立性中的豐富存有，現在湧入並充實了現象形式，此現象形式之前只存在為對於難以言喻之實在的象徵或意指。這所造成的表面上看似矛盾的結果是，非凡這個蘊含簡單性與清晰性的概念成為隱蔽的、矛盾的與模糊不清的。如同塞尚的蘋果，現象由於實在性而逐漸變成有重量的。藝術家的工作就像哲學家的工作一般，即赤裸呈現當前存於現象自身的實在。這是一個艱難且漫長的過程，需要觀察者所有的應變能力：「我進展得非常緩慢，因為自然以非常複雜的方式向我顯現。我們必須看著模型並非常精確地感知，同時也清楚有力地表現自我」(Harrison and Wood 1998, p. 37)。