

January 2018

The Awakening of Time Consciousness and the Outset of Modern Art: A Phenomenological Interpretation of the Impressionist Painting

Hongbin Su

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Su, Hongbin. 2018. "The Awakening of Time Consciousness and the Outset of Modern Art: A Phenomenological Interpretation of the Impressionist Painting." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (1): pp.161-169. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss1/15>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

时间意识的觉醒与现代艺术的开端

——印象派绘画的现象学阐释

苏宏斌

摘要: 印象派绘画之所以成了现代艺术的开端,是因为这派画家把握住了现代生活的特质——变易性。对变易性的追求导致了印象派画家时间意识的觉醒,使他们把刻画事物的瞬间影像作为绘画的主题,从而把时间维度引入了绘画之中。为了捕捉事物的瞬间影像,印象派画家重视感知而排斥回忆和想象,因为在完整的时间意识中,感知能够获得当下的原初印象,回忆和想象则只能把握过去和未来。印象派绘画过分专注于事物的变易之美而忽视了其永恒之美,这导致其在开启现代绘画的同时,也迅速被后继的现代画派所取代。

关键词: 印象派; 现代性; 时间意识

作者简介: 苏宏斌,文学博士,现为浙江大学中文系教授、博士生导师,研究领域为文艺学、美学基础理论、现象学美学。
通讯地址: 浙江省杭州市西湖区天目山路148号浙江大学中文系,邮政编码:310028。电子邮箱: suhbin2005@aliyun.com
本文系国家社科基金项目“审美经验的直观本性研究”[项目编号:17BZW060]的中期成果。

Title: The Awakening of Time Consciousness and the Outset of Modern Art: A Phenomenological Interpretation of the Impressionist Painting

Abstract: The impressionist painting became the outset of modern art because impressionist painters had grasped the characteristics of modern life: variability. Their pursuit of variability awakened their time consciousness which was later introduced into their paintings by portraying the transient moments of objects as the theme. In order to capture that moment, impressionist painters valued perception but denied memories and imagination for perception could grasp the original impression of the certain instant while memories and imagination could only catch the past and the future in the complete time consciousness. Impressionist painters were preoccupied with the beauty of transience but ignored that of eternity. Therefore, they were replaced by the subsequent modernist painters shortly after they unveiled the history of modern painting.

Keywords: impressionism; modernity; time consciousness

Author: Su Hongbin, Ph. D., is a professor in the School of Chinese Language and Literature, Zhejiang University. His research interests cover literary theory and aesthetic theory. Address: 148 Tianmushan Road, Hangzhou, Zhejiang Province, 310028, China. Email: suhbin2005@aliyun.com Fund: The Key Project of Social Sciences Foundation of China (17BZW060).

印象派绘画乃是现代艺术的开端,这在艺术史上是一个被公认的事实。不过迄今为止,对这一事实的解释主要仍局限于艺术批评和艺术史的层面,比如强调印象派抛弃了文艺复兴以来的透视法和明暗对比造型法,从室内走向户外,从关注线条和轮廓走向关注色彩和光线等等,至于艺术哲学和美学层面的解释基本上仍付诸阙如。我们

认为,印象派绘画之所以能成为现代艺术的开端,是因为这一画派首次把握住了现代艺术的审美特质——现代生活的变易之美。由于致力于捕捉和表达瞬间影像,印象派绘画把时间维度引入了绘画之中,从而使凝固的空间形象具备了变易之美。在西方现代思想中,对时间意识的研究无疑是现象学的优长,因而对印象派绘画进行现象学阐释

就成了一种必然。

—

我们把现代艺术的审美特质说成是一种变易之美,源于波德莱尔的一段经典论述。他在其名著《现代生活的画家》中指出,“[……]美永远是、必然是一种双重的构成,[……]构成美的一种成分是永恒的、不变的,其多少极难加以确定;另一种成分是相对的、暂时的,可以说它是时代、风尚、道德、情欲,或是其中一种,或是兼容并蓄。它像是神糕有趣的、引人的、开胃的表皮,没有它,第一种成分将是不能消化和不能品评的”(8)。对于这种不断变易的美,他明确将其与现代性联系在一起:“现代性就是过渡、短暂、偶然,就是艺术的一半,另一半是永恒和不变”(32)。从某种程度上来说,这可以看作是批评史上对艺术现代性的首次论述,其意义自然不同凡响。不过客观地说,波德莱尔所说的现代性与当今学界赋予其的内涵有着明显的区别,因为现代性一词在今天主要用来描述工业文明以来现代社会的特征,而波德莱尔所指的却是每个时代所特有的风尚、习俗,比如人们的服装、发型、举止、神情等等,这意味着每个时代的艺术只要真实地反映了这一时代的风尚,就都可以被称作现代艺术。从这个意义上来说,我们把波德莱尔的这段话看作审美现代性的开端实际上是一种误读。

不过深入一步来看,这种误读却包含着内在的合理性,因为当时的大多数画家都痴迷于《圣经》、古希腊神话和历史题材,也就是说都着力于创造和表现某种永恒之美,而波德莱尔却强调艺术必须表现随着时代而变化的变易之美,这本身就是一种对现代艺术的倡导和呼唤。更重要的是,无论波德莱尔主观上赋予了变易一词何种内涵,这个术语在客观上的确准确地把握住了现代生活的特质。从历史上来看,每个时代相比以前的时代都必然表现出一定的变化和差异,但这些差异都是经过漫长时间的积累而逐渐形成的,就处于该时代人们来说,所感受到的主要是稳定性而不是变易性。只有从19世纪中期开始,随着工业革命的逐步完成,社会生产力获得了极大的提高,社会生活才获得了日新月异的发展,人们每时每刻都能直观地感受到社会环境和自然环境的剧

烈变化。从这个角度来看,变易之美并不是每个时代所共有的,而是现代社会和现代艺术所特有的,或者更准确地说,变易之美在现代艺术中拥有了前所未有的重要地位。波德莱尔对艺术现代性的表述尽管失之笼统和模糊,但他对现代性的体验却无疑是敏锐而前瞻的。

正是由于波德莱尔把变易之美当作每个时代都具有的特征,因此他错把艺术史上籍籍无名的画家贡斯当丹·居伊赞誉为“现代生活的画家”,原因无非是这位画家不为时风所惑,执着地从法国当时的现实生活中取材。从今天的标准来看,这其实只表明这位画家是一位现实主义者而不是现代主义者,而波德莱尔的赞誉之所以未能提升他在艺术史上的地位,也是因为现实主义画家的代表并不是他而是库尔贝。从某种意义上来说,印象派的画风与现实主义或自然主义有着明显的相通之处,因为它们都把目光从历史转向了现实。然而印象派之所以能成为现代绘画的先驱,并不是因为它以法国当时的现实生活为题材,而是因为它把握住了法国社会的现代性特质——变易性。我们在上文曾经指出,变易性是工业社会的普遍特征,然而这种特征在19世纪后半叶的法国表现得格外明显,原因在于从1853年起,奥斯曼男爵奉拿破仑三世之命,开始了对巴黎的大规模现代化改造,在此之后的短短二十余年间,巴黎从一个中世纪风格的城市一跃而成为现代化的大都市,城市景观每天都在发生着迅速的变化,而19世纪的巴黎乃是欧洲艺术的中心,这一变化自然就被捕捉到了艺术家们的笔下。^①

因此印象派绘画在取材方面的特征并不在于现实性而在于时间性。从艺术形态学上来说,绘画属于空间艺术,画家的任务是借助于色彩和线条等物质媒介来创造某种空间影像,至于时间维度则一向是缺席的。从理论上来说,画家所描绘的对象也具有某种时间属性,然而画家的工作恰恰是从时间之流中截取事物的一个断面,将其凝固在画布之上,因而实际上排除了事物的时间性。正是由于这个原因,传统画家一般都不具有明确的时间意识。这可以从两个方面来看:就画家所描绘的对象来说,画家会自觉或不自觉地淡化事物的时间属性。传统绘画一般都是在室内完成的,光线的亮度和光源大体上是固定不变的,因此画家所呈现的是事物的常态,而不是其在某一瞬

间的特定状态。即便画家所描绘的是自然风景,也并不是在户外直接完成的,而是在室内重新设计光线和明暗效果,依靠记忆和想象来完成的,户外写生一般只是简单地勾勒事物的轮廓和阴影。就画家自身的创作行为来看,时间也并不是创作过程的一个内在因素,因为画家从不把作画的时间进程与所绘对象的时间属性关联起来,画家完成一幅画所需的时间完全取决于对象在空间造型上的复杂程度和画家自身的气质以及风格,比如达·芬奇完成一幅画往往需要数年的时间,拉斐尔却总是能按期把作品交付给雇主。凡此种种,都说明传统绘画并不具有明确的时间维度和时间意识。

印象派绘画则不同,它是第一个把时间维度引入绘画的艺术流派。表面上来看,印象派绘画与库尔贝、米勒等为代表的现实主义绘画一样,都从神话和历史转向了社会现实,但对这些现实主义画家来说,这仅仅意味着绘画题材的转变,至于描绘题材的方法则并无多少实质性的改变,这就是为什么这些画家尽管一开始对当时的画坛构成了一定的冲击,但最终却都被官方的沙龙所接纳,而印象派画家却始终与学院派势力所把持的沙龙保持着紧张乃至对立的关系,因为从现实中取材对印象派绘画来说不仅意味着题材的改变,更重要的是绘画方法和风格的革命性变革。当印象派画家面对一片风景的时候,吸引他的并不是风景本身所固有的特征,而是其在此时此刻的自然光线之下所呈现出的瞬间样貌,也就是说时间因素成了画家关注的焦点,与空间因素享有了同等的重要性。莫奈、毕沙罗等人之所以热衷于创作系列绘画(如莫奈的《鲁昂大教堂》系列、《干草堆》系列、《白杨树》系列,毕沙罗的《法兰西歌剧院广场》系列、《鲁昂布瓦尔迪约桥》系列等),就是为了呈现事物在时间进程中的不同状态。印象派画家之所以从关注线条和轮廓转向了关注色彩和光线,就是因为前者只关乎事物的空间特征,与时间无关,后者则是随着时间而变化的,因而具有时间和空间双重属性。

正是为了把时间维度摄取到画面之中,印象派画家才极力坚持画家必须在户外完成绘画,断然抛弃了传统画家那种在户外写生,在室内完成绘画的作法。这样一来,时间也成了创作过程的一个内在因素,因为画家完成绘画的过程必须与

所绘对象的时间特征保持一致。处于自然光下的风景每时每刻都在发生着变化,画家的作画过程也就必须大大地加速。传统画家完成一幅画的时间一般都需要数天、数月乃至数年,而印象派画家则只需要几十分钟。正是由于这个原因,印象派画家必须练就快速观察事物的能力。塞尚就曾经感叹:“[……]莫奈却有着怎样的一双眼睛啊?那是人类自有绘画以来最了不起的一双眼睛!”(约阿基姆·加斯凯 52)。作家莫泊桑也曾惊叹于莫奈的作画速度,将其誉为一个风景“猎人”:[……]我经常跟莫奈一起走向户外。实际上他已不再仅仅是一个画家,更是一个猎人。他[……]带着他的画布——用五到六幅画布描绘同一地点不同时间与光影效果下的景观。他完成这些画作之后,便按天气的变化一张张排列。莫奈守在他所要画的题材前,紧盯着太阳与阴影的变化,然后开始着手,寥寥几笔,普照的阳光,抑或漂浮的云朵以及对于虚假与传统的蔑视,便跃然于画布之上了”(娜塔莉亚·布罗茨卡娅 119—20)。然而莫奈本人却常常抱怨自己作画的速度太慢,赶不上风景的变化:“我努力钻研,我执着于(干草堆)一系列不同的效果,然而在这个季节太阳总是落得太快,以至于我无法追随它[……]我作画的速度慢得让我绝望,但是我越画,就越明白我需要画得更多,才能表现我追求的东西:‘瞬间性’,尤其是同样包裹一切、散布各处的光,而且我前所未有的厌恶一股脑出现的简单的东西”(弗朗索瓦兹·巴尔伯·嘎尔 211)。事实上,我们在其他印象派画家的书信里也常常看到类似的抱怨和感慨,表明这是印象派画家的共同特征。据此我们可以认为,正是这种对于绘画的时间性的强调,把印象派与此前的其他画派明确地区分开了。

二

如何在绘画这种空间艺术中引入时间维度,这是印象派绘画所要解决的主要艺术难题。传统绘画之所以摒弃了时间维度,原因就在于绘画所采取的媒介天然不适合于表现时间。莱辛对此有一段精辟的论述:“绘画由于所用的符号和媒介只能在空间中配合,就必然要完全抛开时间,所以持续的动作,正因为它是持续的,就不能成为绘画

的题材。绘画只能满足于在空间中并列的动作或是单纯的物体,这些物体可以用姿态去暗示某一种动作”(82)。不过,传统画家还是摸索出了一些表现运动和时间的技巧,比如莱辛就曾指出,“绘画在它的同时并列的构图里,只能运用动作中的某一顷刻,所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解”(83)。从这里可以看出,时间性在传统绘画中充其量只是一个潜在的维度,画家只能通过截取一个富有暗示性的瞬间,把事物的时间性间接地表现出来。除了这种视觉上的暗示之外,画家还常常采用象征的手法,比如16世纪的荷兰画家汉斯·霍尔拜因在其名作《让·丹维尔和乔治·塞尔夫的寓意肖像》中,在地板上画了一个变形的头盖骨,以此来表达“人总是会死的”这一寓意。17世纪的法国画家普桑则直接通过文字来表达这一主题,在他的代表性作品《甚至在阿卡迪亚亦有我在》中,他让画中的人物在石碑上直接辨认出了这段文字。这些苦心孤诣的作法固然看起来别具匠心,却也显示出传统绘画在表现时间主题时的捉襟见肘。正是因此,时间从来就不是绘画艺术中的常见主题。

与之不同,印象派画家却试图在每一幅画面中都引入时间维度,而且不是采取暗示的方式来间接地表达,而是直接加以明示。表面上看来,印象派所采取的作法与传统绘画并无两样:都是从事物的存在和运动中截取一个瞬间,然而细一分析就会发现,传统绘画中的瞬间影像并不是从事物所处的时间流程中直接截取出来的,而是画家人为地设计和建构起来的,而印象派绘画中的影像却是在画家观察事物的过程中当下直接地显现出来的,而且这种显现是在画家的心灵和画布上同步发生的。举例来说,“耶稣下十字架”“圣母怜子”“圣母子”等都是传统绘画中的常见题材,这类画作看起来也是截取了人物运动中的一个瞬间,但这一运动本身在很大程度上就来自于艺术家的虚构,即便画家在创作过程中采用了模特,但模特的动作和表情也是由画家按照自己的想象设计出来的,而且由于传统绘画的创作总是要延续很长时间,模特的姿态和表情也必须保持不变,有时甚至要不断重复,这些都使画作中的瞬间性名存实亡,时间维度也就随之被消解掉了,因为时间的本质就在于永无休止的流变和绵延,每一个瞬

间都是转瞬即逝、无法重复的,被重复的瞬间就不再属于时间而属于空间了。也就是说,传统绘画从事物的运动中截取一个瞬间,所获得的影像只具有空间性而不具有时间性。

那么印象派画家又是如何克服这一悖论的呢?诚如我们所指出的,画家们所采取的是让事物从画家的当下感知中直接显现的方式。这一作法不仅要求画家摒弃神话、宗教和历史,直接从现实生活中取材,而且必须截取事物现实运动的一个真实瞬间。正是由于这个原因,印象派绘画在构图上与摄影有着高度的相似性。从某种程度上来说,印象派的这种构图风格就是从摄影术中得到的启发。贡布里希就明确宣称,摄影术的发明是印象主义者在与传统绘画的斗争中取得胜利的主要帮手之一(《艺术的故事》522—23)。从我们的角度来看,这种作法的根本意义在于为艺术家捕捉和表现事物的瞬间性提供了必要的前提。只有当艺术家把注意力集中在事物当下此刻的样貌上,让其在自己的直观活动中原初地显现出来的时候,他所获得的瞬间印象才能包含着真正的时间维度。从现象学的角度来看,任何时间对象都是通过某种相应的时间意识来构成的。胡塞尔曾经分析过如何通过时间意识来构成对一段旋律的时间经验。任何一个乐句都是由一个个相继出现的音符组成的,然而这些音符给我们的印象却并不是相互分离的,而是组成了一个连续的整体,这表明时间对象或客体不是一个个孤立片段组成的链条,而是一条绵延不断的河流。那么,对于不同音符的感受是如何联结起来的呢?胡塞尔的解释是,我们对每个音符的感知并不会随着音符的消失而立刻消失,而是会延续一段时间,逐渐衰减并蜕变为回忆和想象,这意味着当后一个音符响起的时候,对前一个音符的感知还在继续和滞留(retention),因而对两个音符的感知就会同时叠加在一起,两者之间的间隔由此被消弭。另一方面,当我们在感知当下的音符的时候,就已经对后续的音符产生了某种预期和前摄(protection),这种前摄并不是想象,而是一种有待被充实的感知。这样,滞留和前摄就成了围绕着原初印象的视域或晕圈,它们分别把对每个音符的原初印象与此前和此后的音符联结起来,从而形成了一条绵延的时间之流。^②

胡塞尔的上述思想尽管所讨论的是时间流的

构成问题,但其中显然也包含着对瞬间性的把握问题,因为时间流就是通过不同瞬间之间的相互绵延和渗透而构成的。从前面的概述中可以看出,胡塞尔把时间意识的核心要素界定为感知,这一点在对瞬间性的构成方面体现得尤其明显,因为瞬间印象尚未衰减,因此不可能蜕变为回忆,而是一种纯粹的感知。胡塞尔之所以如此重视感知,是因为在他看来,感知与回忆和想象相比乃是一种原初性行为,它能够使事物当下直接地显现出来,而回忆和想象则是一种当下化行为,只能对事物加以间接的再现:“感知在这里是这样一种行为:它将某物作为它本身置于眼前,它原初地构造客体。与感知相对立的是当下化,是再现,它是这样一种行为:它不是将一个客体自身置于眼前,而是将客体当下化,它可以说是在图像中将客体置于眼前,即使并非以真正的图像意识的方式”(《内时间意识现象学》74)。这就是说,感知才是我们对事物原初印象的直接来源,回忆和想象等当下化行为则只能把原初印象复现出来。就对时间对象的构成来说,感知显然能让我们获得对事物的瞬间把握,回忆和想象则只能把此一瞬间与其他瞬间联结起来。因此,感知是使印象保持瞬间性的关键因素。

由此我们就可以理解,印象派画家何以对感知如此重视,而对回忆和想象则始终保持着抗拒和否定的态度。众所周知,印象派总是强调画家应该在户外而不是室内完成绘画,其原因就在于,当画家在户外直接面对对象作画的时候,其所依赖的必然主要是感知,而当他们返回室内的时候,对对象的感知不可避免地会蜕变为回忆。这是因为,尽管感知可以以滞留的方式得到保持和绵延,但这种滞留并不是无限持续的,或迟或早总会转化为回忆。胡塞尔主张通过感知就能够把握一个完整的乐句,但他显然不可能把这一主张推广到整个乐章或整首乐曲,因为我们对一个音符的感知充其量只能延续到该乐句的最后一个音符,当下一个乐句响起的时候,对前一个乐句的感知必然会在一定程度上转化为回忆。对于音乐欣赏来说,回忆的介入是完全必要的,因为音乐是一种时间艺术,作曲家所提供給听众的本身就是一个时间对象。而绘画却是一种空间艺术,画家所要建构的是一种空间对象而不是时间对象。无论画家采取多少努力,都不可能使影像具有一种绵延

的时间性(这一难题只有在电影艺术出现之后才能得到解决),画家唯一可能引入的时间维度就只有瞬间性,而对瞬间的把握只能依赖于感知,在这种情况下,回忆和想象一旦介入,就会使画家的原初印象发生变形,从而消解了影像的时间性。印象派画家之所以大大加快了绘画速度,原因也在这里,因为绘画时间一旦延长,不仅对象本身必然发生变形,画家的意识行为也会发生蜕变,从而影响对原初印象的把握和表达。

三

印象派画家执着于表现事物的变易之美,这使他们把时间维度引入了空间影像,从而对绘画艺术产生了革命性的影响。西方近代绘画的根本特征是采用透视法来营造一种三维空间的错觉,从而达到对客观世界的写实性再现。这种创作理念导致线条成为绘画艺术的主要媒介和表现对象,色彩则处于从属地位。这是因为,近代绘画所采用的是线性透视法,其方法是用一系列虚拟的视线把视点与事物的轮廓线连接起来,然后根据镜子发射光线的原理,让这些视线在与视点相对的灭点处交汇起来,以此来传达人眼从固定视点观察到的世界景象。正是为了获得这种空间透视效果,画家总是想方设法在画面上设置一系列近乎平行的纵向线条,以此来把观众的视线引向画面深处,从而使画面产生深度感。达·芬奇的《最后的晚餐》、拉斐尔的《雅典学院》等名作莫不如此。同时,画家也常常把事物的轮廓线勾勒得十分清晰,以此来为观众的视线提供明确的空间参照。由此我们就能理解传统画家何以对素描如此重视,因为素描几乎完全是由线条构成的。当画家在户外进行观察的时候,他主要通过素描来勾勒事物的轮廓,并且把事物的阴影区域涂抹出来,对于事物的颜色则只关注其固有色,并且不做任何现场记录,而是完全依靠记忆。当他返回画室完成绘画的时候,其程序也是先用线条来勾勒事物的轮廓,然后把事物的固有色填充进去,再依据室内的光线效果来调整其明度和纯度。这样一来,色彩自然就沦为了线条的附庸。

印象派画家则不同,他们一反传统,把色彩放到了首位。莫奈曾经这样宣称:“当你外出画画时,要竭力忘掉你眼前所拥有的对象:一棵树、一

幢房子、一片农田或任何什么东西,而只是去思考一小方的蓝色,一长块的粉红色,或一条黄色,通过恰如其分的色彩和形态来画出你的所见,直至对象让你自己形成对眼前情景的纯真印象”(易英 64)。从一定程度上来说,印象派绘画所描绘的主要对象就是事物的表面在特定光线照射之下所呈现出来的微妙而丰富的色彩。那么印象派画家何以对色彩如此感兴趣呢?表面上看来,这是因为长期的户外观察使他们发现了事物的色彩之美,但从根本上来说,则是因为色彩较之线条更富于变化,因而更富有时间性。印象派画家的主要发现就是事物的固有色会在光线的照射和环境色的影响之下发生改变,这一点在户外的自然光下表现得尤其明显。当天气晴朗、日照强烈的时候,事物的色彩几乎每时每刻都在发生着微妙的变化。与之相比,事物的线条和形状则是相对固定的。英国经验主义哲学家洛克曾经把事物的性质区分为第一性质和第二性质两种类型,前者包括广延、形状、数目等,后者则包括颜色、声音、气味等。在他看来,第一性质是客观的,不以人的感知为转移;第二性质则是主观的,是由人的感觉器官附加给事物的。按照这种区分,线条是客观的,色彩则是主观的,这在哲学上当然是经不住推敲的,但把线条说成是相对固定的,而色彩则是富有变化的,这一点却显然是与人们的视觉经验相符合的。从我们的角度来看,这意味着从色彩出发所构成的影像天然就具有某种时间特征。印象派画家既然把变易之美作为自己的表现对象,那么他们关注色彩自然也就顺理成章了。

与其对于色彩的重视相对应,线条在印象派绘画中变得可有可无了。在印象派画家的笔下,任何事物的轮廓都趋于模糊乃至消失,仿佛融化在空气和光线之中,成为一片或大或小的色斑。在莫奈的笔下,无论是花朵还是树叶,都没有清晰的轮廓,就连人物的面孔也被涂抹成一团模糊的色块,有时连五官都完全消失了,比如在《罂粟花田》(1873年)、《韦特伊附近的罂粟花》(1879年)等画中的女性面孔完全没有五官,被画成了与背景色相同的黄色、红色斑块。在《花丛中的女人》(1875年)、《在普尔维尔海崖上散步》(1882年)等画中,人物几乎完全融入了风景之中,需要仔细分辨才能察觉其存在。在著名的《鲁昂大教堂》系列画中,教堂外立面那棱角分明

的轮廓被涂抹得影影绰绰,规则的几何线条被不规则的色彩团块所取代。总之,线条和色彩之间的关系被完全颠倒了,线条沦为配角和附庸,色彩则成了当仁不让的主角。

通过捕捉和刻画色彩与光线交织而成的美丽画面,印象派画家为我们提供了一幅幅色彩斑斓、五光十色的瞬间影像。为了突出色彩在户外光线下变幻不定的特点,印象派画家不再像传统画家那样在调色板上把不同的颜色调和在一起,而是直接用细碎的笔触把纯色涂抹在画布上,让不同的颜色相互映射,借此来模拟真实的视觉印象。美国学者修·昂纳和约翰·弗莱明曾这样描述印象派的绘画方法:“最典型的印象主义绘画是风景及其他户外为主题的绘画,作品尺寸较小,且往往是在现场直接作画,而不是在画室中进行的,画中常运用高明度及高纯度的颜色,笔触多变且破碎,画布则选用以白色涂底的帆布(而非传统棕色涂底的帆布)。他们试图平均使用光谱上的颜色来捕捉住自然光的特性,并且以细碎的笔触为之,使得这些颜色在正确的距离外观看时,可以达到视觉上混合的效果。这种组合的方式显然有快照一般的随意性,全然是由颜色加以组合起来(以视觉上的色彩取代物象的固有色),而且尽量不(或根本不)倚赖色调的对比”(703)。以莫奈的成名作《日出·印象》为例,画面上的一切事物都仿佛笼罩着一层空气的面纱,无论是太阳、船只、人物还是水面,都不是通过形状和线条,而是通过光线和色彩刻画出来的,“所有传统观念中的‘内容’或是主题已不复存在,光线和空气才是主题——烟、雾以及港口内肮脏水面反射出来的视觉效果。这只是一段飞驰而过的时刻的记录,是对即将迅速消散的晨雾中正在升起的太阳的惊鸿一瞥。再过几分钟,甚至几秒钟之后太阳即将爬升得更高,颜色也将改变,海中的小船也会移动位置,每一件事物看起来都会变得不一样,这一刻也将不复存在”(修·昂纳、约翰·弗莱明 704)。

印象派绘画把时间维度引入绘画,使得瞬间和变易成为绘画的主题,可以说是把握住了现代生活的特质,因而也理所当然地成了现代艺术的开端。波德莱尔曾把贡斯当丹·居伊称为“现代生活的画家”,但实际上这一桂冠更应该被戴在印象派画家的头上。无论是从他们与学院派艺术及其所把持的官方沙龙的长期艰苦卓绝的斗争和

最终大快人心的凯旋,还是从他们对当时以及后来的画家们的深刻影响来看,这一赞誉都是当之无愧的。然而耐人寻味的是,印象派的绘画风格却并没有在其后继者那里得到长久的延续,而是迅速被各种新的风格和流派所取代。事实上还在印象主义运动的盛期,这一流派就发生了内在的分裂。十九世纪八十年代中期,毕沙罗被修拉的“点彩派”画法所吸引,抛弃了自己原有的信念,雷诺阿也对印象派的画法产生了深刻的怀疑,转而回到卢浮宫临摹那些经典杰作。尽管数年之后他们又重归印象派阵营,但印象派画家之间的分歧实际上已经无法弥合了。到了八十年代后期,塞尚、梵高、高更等深受印象派影响的画家们便毅然决然地与其分道扬镳了。那么,究竟是什么原因导致这些画家们对印象派的绘画理念和技法产生了严重的不满呢?简单地说,这是因为印象派绘画过分执迷于捕捉和刻画事物的瞬间影像,导致他们的作品失去了传统绘画所具有的坚实感和稳定感。印象派绘画给人的最大感受就是,画面五色斑斓、光彩夺目,但却显得破碎凌乱、缺乏秩序。从某种意义上来说,印象派绘画过分沉迷于追求艺术的变易之美,从而忽略和遗失了波德莱尔所说的永恒之美。我们把现代社会的特质说成是永无休止的变易,但这并不意味着现代艺术只能以变易为主题,因为现代社会除了变易的一面之外,也有其不变和稳定的一面,只不过相对于传统社会而言,其变化和发展的速度更快而已。究极而言,任何社会都是变革与稳定的统一,因而任何时代的艺术都如波德莱尔所言,必须兼具变易之美和永恒之美。怎样在令人眼花缭乱的变易景观之下,发现现代社会的永恒之美,就成了现代艺术的终极使命。印象派艺术只抓住了前者而错失了后者,因此它就注定只是现代艺术的开端,不可避免地会被后来的现代艺术流派所取代和超越。

四

现在的问题是,印象派绘画为什么未能把握住现代生活的永恒之美呢?在我们看来,这是由于印象派绘画所呈现的只是一种单纯的感性影像,其背后不包含任何稳定的图式。“图式”(schema)这一概念最初是由康德提出来的,但在现代艺术理论中却是因为贡布里希而广为人知

的。他在其名著《艺术与错觉》中开宗明义地指出,“种种再现风格一律凭图式以行,各个时期的绘画风格的相对一致是由于描绘视觉真实不能不学习的公式”(1)。按照他的观点,图式是画家描绘事物时所参照的某种观念或公式,比如当一个画家试图描绘一座教堂的时候,他并不是直接在画布上勾勒自己的视觉印象,而是从自己已经掌握的描绘教堂的一般程式出发,参照自己的视觉印象对其进行修正,直到两者逐渐符合为止。应该承认,这种观点与艺术家的创作经验大约是基本一致的,因此得到了艺术家和理论家们的高度肯定和赞誉。但就其对于图式这一概念的理解来说,却是对康德的明显误读。对于康德来说,图式并不是先验的概念或范畴,而是介乎于知性范畴和感性表象之间的一种中介物,“它一方面必须与范畴同质,另一方面与现象同质,并使前者应用于后者之上成为可能。这个中介的表象必须是纯粹的(没有任何经验性的东西),但却一方面是智性的,另一方面是感性的。这样一种表象就是先验的图型(按即图式)”(139)。按照康德的观点,这种中介物只能是时间,或者叫作“先验的时间规定”:[……]一种先验的时间规定就它是普遍的并建立在某种先天规则之上而言,是与范畴(它构成了这个先验时间规定的统一性)同质的。但另一方面,就一切经验性的杂多表象中都包含有时间而言,先验时间规定又是与现象同质的”(139)。

从康德的这些论述来看,他所说的图式既具有知性范畴的抽象性,又具有感性表象的直观性,而同时符合这两方面要求的只能是时间,这表明图式就是感性表象在时间进程中所呈现出的某种抽象性或一般性,或者反过来说是知性范畴在时间进程中所呈现出的某种直观性。康德的这种图式理论很自然地让我们联想到了胡塞尔的本质直观学说。按照胡塞尔的观点,本质直观就是通过想象力对某个感性表象进行自由变更,直到某种自身同一的普遍本质呈现出来(《经验与判断》394—95)。举例来说,我们可以把一张白色的纸作为直观的对象,通过想象将其变更为白色的墙壁、白色的布料、白色的云朵等其他事物,这时各种事物之间的差异就会变得无关紧要,白色本身则越来越清晰地呈现出来。胡塞尔认为由此产生的就是白色的普遍本质,也就是白色的概念或者

范畴,但在我们看来,这恰恰就是康德所说的图式,因为它既具有表象的直观性,又具有范畴的普遍性。

如果说图式是在时间进程中产生的,那么印象派绘画何以缺失了图式呢?考虑到我们把印象派绘画的最大贡献确定为引入了时间维度,这种说法似乎显得有些匪夷所思。然而仔细想来,这一点却并不难理解,因为印象派画家所着力捕捉的只是事物的瞬间影像,这种影像的生成只依赖于感知,与想象和记忆无关。图式的生成则不然,因为图式不同于瞬间影像,而是通过对瞬间影像的变更而产生的,这种变更恰恰依赖于记忆和想象,因为想象只有在感知结束之后才能真正开始,而且图式只有在想象活动充分展开之后才能呈现出来,这必然导致感知表象转化为记忆。从这个角度来看,传统绘画恰恰有利于图式的产生,因为这类绘画不强调即时性,而是由画家在室内运用想象和记忆逐渐孕育成熟的。即便是一幅风景画,画家也只是在现场用素描勾勒和提取出风景中最核心、最“如画”的元素,而后在画室中通过想象对其加以修正和完善。正是由于这个原因,传统绘画往往充溢着某种永恒之美。当塞尚宣称他要“依据自然来复兴普桑”(《艺术的故事》538),“使印象主义成为某种更坚实、更持久的东西,像博物馆里的艺术”(539)的时候,他显然是在缅怀印象主义所遗失了的传统艺术所蕴含的永恒之美。

然而这是否意味着印象派的艺术革新趋于失败了呢?并非如此,因为正如我们一开始所说的,传统绘画发展到19世纪已经走向了末路,原因就在于其过分执迷于追求永恒之美,以至于丧失了每个时代都具有的变易之美。印象派绘画把握住了现代生活的变易之美,显然是一次具有历史意义的拨乱反正,因为绘画艺术由此才能焕发出新的生机。印象派绘画既然错失了现代生活的永恒之美,自然就需要其他的现代艺术家来予以补救,而补救的方式就是从瞬间影像转向抽象的图式,这正是西方现代艺术走向抽象的根本原因。贡布里希曾这样概括印象派之后的现代艺术发展脉络:“我们记得塞尚感觉到失去的是秩序感和平衡感,感觉到因为印象主义者专心于飞逝的瞬间,使得他们忽视自然的坚实和持久的形状。凡·高感觉到,由于屈服于他们的视觉印象,由于除了光

线和色彩的光学性质以外别无他求,艺术就处于失去强烈性和激情的危险之中,只有依靠那种强烈性和激情,艺术家才能向他的同伴们表现他的感受。最后,高更就完全不满意他所看到的那种生活和艺术了,他渴望某种更单纯、更直率的东西,指望能在原始部落中有所发现。我们所称的现代艺术就萌芽于这些不满意的感觉之中;这三位画家已经摸索过的那些解决办法就成为现代艺术中三次运动的理想典范。塞尚的办法最后导向起源于法国的立体主义;凡·高的办法导向主要在德国引起反响的表现主义;高更的办法则导向各种形式的原始主义。无论这些运动乍一看显得多么‘疯狂’,今天已不难看到它们始终如一,都是企图打开艺术家发现自己所处的僵持局面”(《艺术的故事》554—55)。我们认为,现代绘画的这三条发展脉络恰恰代表了三种重建绘画图式的道路:塞尚以及立体主义者所建构的是一种客观图式,他们试图通过某种纯客观的几何图形来赋予印象派所发现的色彩世界以秩序,其最终结果是以蒙德里安为代表的客观抽象主义;凡·高以及表现主义者所建构的则是一种主观图式,其目的是为每一种色彩和线条都寻找到所对应的情感图式,最终结果就是以康定斯基为代表的主观抽象主义,以及以波洛克为代表的抽象表现主义;高更以及各种原始主义者所建构的可以说是一种超验图式,其目的是让各种神秘的超验之物(如宗教以及原始的自然力)得到直观的呈现。

从这里可以看出,现代艺术在察觉到印象派绘画的缺陷之后,并没有试图重新寻求变易之美和永恒之美的统一,而是从变易之美走向了永恒之美,从瞬间影像走向了抽象图式,其结果是绘画艺术自觉地疏离和拒绝了普通公众的审美趣味,从而也就永远地淡出了大众的视线。现代艺术为何会走上这样一条发展道路?这当然是一个值得深思的问题,不过显然已经超出了本文的范围,只能留待他日再做探讨了。

注释[Notes]

① 对此可参看(美)T. J. 克拉克:《现代生活的画像——马奈及其追随者艺术中的巴黎》,沈语冰、诸葛沂译(南京:江苏美术出版社,2013年)。(德)本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,第三部“巴黎,十九世纪的都城”等,张旭东、魏文生译(北京:生活·读书·新知三联

书店,1989年)。

② 上述内容可参看埃德蒙德·胡塞尔:《内时间意识现象学》,倪梁康译(北京:商务印书馆,2009年)。埃德蒙德·胡塞尔:《关于时间意识的贝尔瑙手稿(1917—1918)》,肖德生译(北京:商务印书馆,2016年)。

引用作品[Works Cited]

弗朗索瓦兹·巴尔伯·嘎尔:《读懂印象派》,王文佳译。北京:北京美术摄影出版社,2014年。

[Barbe-Gall, Françoise. *How to Look at Impressionism*. Trans. Wang Wenjia. Beijing: Beijing Fine Arts and Photography Press, 2014.]

波德莱尔:《现代生活的画家》,郭宏安译。杭州:浙江文艺出版社,2007年。

[Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trans. Guo Hong'an. Hangzhou: Zhejiang Literature and Art Publishing House, 2007.]

本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东、魏文生译。北京:生活·读书·新知三联书店,1989年。

[Benjamin, Walter. *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. Zhang Xudong and Wei Wensheng. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1989.]

娜塔莉亚·布罗茨卡娅:《印象主义后印象主义》,刘乐、张晨译。北京:人民美术出版社,2014年。

[Brodskaya, Nathalia. *Impressionism and Post Impressionism*. Trans. Liu Le and Zhang Chen. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014.]

T. J. 克拉克:《现代生活的画像——马奈及其追随者艺术中的巴黎》,沈语冰、诸葛沂译。南京:江苏美术出版社,2013年。

[Clark, T. J. . *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Trans. Shen Yubing and Zhuge Yi. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2013.]

约阿基姆·加斯凯:《画室——塞尚与加斯凯的对话》,章晓明、许葭译。杭州:浙江文艺出版社,2007年。

[Gasquet, Joachim. *Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations*. Trans. Zhang Xiaoming and Xu Di. Hangzhou: Zhejiang Art and Literature Publishing House, 2007.]

贡布里希:《艺术的故事》,范景中译。南宁:广西美术出版社,2008年。

[Gombrich, E. H. . *The Story of Art*. Trans. Fan Jingzhong. Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2008.]

——:《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》,杨成

凯、李本正、范景中译。南宁:广西美术出版社,2012年。

[---. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Trans. Yang Chengkai, Li Benzhen and Fan Jingzhong. Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2012.]

修·昂纳·约翰·弗莱明:《世界艺术史》,吴介祯等译。北京:北京美术摄影出版社,2013年。

[Honour, Hugh, and John Fleming. *A World History of Art*. Trans. Wu Jiezheng. Beijing: Beijing Fine Arts and Photography Press, 2013.]

埃德蒙德·胡塞尔:《经验与判断——逻辑谱系学研究》,邓晓芒、张廷国译。北京:生活·读书·新知三联书店,1999年。

[Husserl, Edmund. *Experience and Judgment*. Trans. Deng Xiaomang and Zhang Tingguo. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1999.]

——:《内时间意识现象学》,倪梁康译。北京:商务印书馆,2009年。

[---. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time*. Trans. Ni Liangkang. Beijing: The Commercial Press, 2009.]

——:《关于时间意识的贝尔瑙手稿(1917—1918)》,肖德生译。北京:商务印书馆,2016年。

[---. *Time and Consciousness in the Bernau Manuscripts*. Trans. Xiao Desheng. Beijing: The Commercial Press, 2016.]

康德:《纯粹理性批判》,邓晓芒译。北京:人民出版社,2004年。

[Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Trans. Deng Xiaomang. Beijing: People's Press, 2004.]

莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译。北京:人民文学出版社,1988年。

[Lessing, Gotthold. *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People's Literature Publishing House, 1988.]

易英:“印象派:现代生活的观察者”,《三十二个展览:印象派全景》,上海博物馆编。北京:北京大学出版社,2013年。

[Yi, Ying. “Impressionist: An Observer of Modern Life.” *Thirty-two Exhibitions: Impressionist Panorama*. Ed. Shanghai Museum. Beijing: Peking University Press, 2013.]

(责任编辑:王峰)