

现代主义艺术的视觉经验建构

——以保罗·塞尚的绘画为例

杨向荣

内容提要:塞尚放弃自文艺复兴以降的绘画透视原则,拒绝把事物重叠和复制出来,努力通过图像叙事呈现事物被观者所凝视的方式,显现事物的真实和深度。塞尚希望在绘画中呈现整个世界,让观者看到画面上物象的颤动,经验物象带来的感知触动,他希望画出苹果的“苹果性”,甚至让观者“看见”物的气味。塞尚的绘画呈现出反古典的视觉经验建构,是对传统绘画法则,以及传统观看方式和视觉经验的反对和挑战。塞尚通过绘画的图像叙事方式解构了古典传统的再现观念,呈现现代艺术视觉经验建构的先锋性与革命性,以及现代艺术与现实的复杂关系及其张力。

关键词:塞尚;图像叙事;视觉建构;世界意义;反古典主义

塞尚是后印象派的代表人物,是西方现代艺术先锋实验的开拓者,被称为“现代绘画之父”。塞尚在绘画的形式和色彩运用上有着鲜明的独创性,不论是弗莱、里德、洛兰和格林伯格的形式主义研究,还是梅洛-庞蒂的知觉现象学和夏皮罗的图像心理学评析,抑或是雷华德的传记研究和克拉克的视觉考古学分析,都呈现出塞尚绘画作品的多义性和独特艺术魅力。塞尚的绘画放弃传统的绘画技法和主题,通过图像叙事回归物性的自然本身,显现事物的真实和深度。塞尚放弃自文艺复兴以降的绘画透视原则,拒绝在画面上把事物重叠和复制出来,而是努力通过图像叙事呈现事物被观者所凝视的原初方式,显现事物的真实和深度。塞尚希望在绘画中呈现整个世界,让观者看到画面上物象的颤动,经验物象带来的感知触动,他希望画出苹果的“苹果性”,甚至让观者“看见”物的气味。塞尚的绘画呈现出反古典的视觉经验建构,这是对古典主义绘画原则,以及传统观看方式和视觉经验的反对和挑战。塞尚通过绘画的图像叙事方式解构了传统的再现观念,呈现现代艺术视觉经验建构的先锋性与革命性,以及现代艺术与现实的复杂张力。

一、视觉经验的突显:表象的物性叙事

19世纪60年代,塞尚和库尔贝一起反对古典主义学院的绘画风格,并结识了印象派画家莫奈、毕沙罗、雷诺阿等人。早期的塞尚受印象主义、浪漫主义和现实主义风格影响,以写实的手法创作了《田园》《肖凯像》《穿长袍的律师》《多米尼克大叔》《僧侣》等大量现实题材作品。后期塞尚迷恋物的内在结构,逐渐远离印象派,创作了《一篮苹果》《有苹果和橘子的静物》《圣维克多山》等大量静物和风景作品。在他的后期作品中,塞尚开始放弃古典绘画的理性主义和透视法则,画面呈现特殊的图像叙事模式。

在塞尚后期绘画的图像叙事中,他关注画面物体的形体

与色彩的平面布局,希望通过色彩表现物的自然性,在画面的视觉经验震颤中呈现表象的物性。塞尚努力寻找绘画的真实,认为绘画的真实源泉是一个自然、人,以及人生活于其中的那个世界,而不是古典主义偏爱的那个神话和传说世界。用塞尚的自己的话来说,他要通过颜色和构图表现事物的自然性。塞尚把从这些源泉里出来的东西留在画布上,转换成绘画的真实,认为绘画创作不能忽视任何一根线条或一块色彩,否则感情、光线和真实就会从画面中溜走,如梅洛-庞蒂所言:“塞尚想要做的是通过对各种颜色和安排把物体的轮廓和形状正如自然把它们展现在我们眼前的那般在画布上展现出来。正是因此,他才会对颜色纹理进行极其细致的研究,他所画的苹果才会膨胀出来,才会溢出循规蹈矩的素描所定下的界限。”[1]

在塞尚看来,将静物清晰地置于同一个水平面上,不仅可以凸显自然物的实在性,同时也可强化画面的平面构成感。在《一篮苹果》(图1)中,画面上的苹果、酒瓶、柳橙、盘子等,都摆脱了传统绘画的透视法则和光影效果。画面上即将滑落的白色桌布,以及飘摇似坠的静物,让画面充满了律动感。在《高脚果盘,玻璃杯和苹果》中,塞尚违背绘画的透视关系,桌面或水果位置前倾,物体的体积感和空间感被凸显出来,使观者的目光停留在画面物体上。在塞尚的这些静物画中,画面中的酒瓶和苹果等物体呈现鲜明的质感和厚重感。塞尚精心设计画面稳定的平衡感,通过构图与色彩运用,使画面物体充满质地感和坚实感,且在光线的反射下震颤般突显出来。可以说,通过画面布局,以及采用不同的色块强化图像质感,塞尚在绘画中实践了一种反古典主义的视觉经验建构。

在塞尚的图像叙事中,二维平面上物像的色彩对比和结构秩序安排,以及笼罩在物像表面的特殊氛围,带给观者不同于传统绘画的震颤视觉经验。塞尚关注自然光线下的物体色彩,在画面上凸显物体自身由内向外散发的光芒和色彩



图1 塞尚《一篮苹果》 现藏于芝加哥艺术学院



图2 塞尚《圣维克多山的松树》 现藏于伦敦考陶尔德画廊

变化，尤其是物体边缘轮廓线的色彩变化，以此实现光源之间的稳定和平衡。塞尚让线条、色彩和构图凸显画面的自然性，通过强化视觉经验的当下性来凸显画面图像的物性，呈现他眼中的绘画真实。在塞尚的绘画中，线条和色彩仿佛永远处于变化和律动中。物体的物性被前置，画面洋溢着灵性和韵律，散发出无限生机和活力。观者无法在画面上找到一根确定的线条或一处饱和的色块，观看始终处于未完成的开放性状态。

在生命晚期，塞尚以家乡小镇埃克斯附近的圣·维克多山为对象，创作了大量同一主题的作品。在塞尚笔下，圣·维克多山被不断重构和组合，呈现出独特的内在结构和永恒秩序。在《圣维克多山的松树》（图2）中，天空由混沌的蓝色色块构成，远景中的圣维克多山如金字塔般屹立，俯视着前方的田野。山下面的房屋和田地没有清晰的轮廓，抽象的黄绿色块的对比，形成画面平衡而有节奏的变化。近景中的松树枝干遒劲，向空中延展和舞动，绿色的树叶色块切割天空，形成有变化的冷色调。在塞尚后期的风景画中，画面通常只有抽象、破碎、模糊和松弛的物体轮廓，冷暖色块漂浮在物

体轮廓内，确保物的独立性，同时又服从于画面的整体结构秩序。画面风景是一种“新现实”经验的创造，观者可以感受到色块、笔触和线条等视觉元素所带来的不一样的视觉经验。

可以看到，塞尚在创作中使物从画面中浮现出来，让观者看到世界的自然性和生动性。塞尚努力让观者相信画面呈现的是真正的苹果、静物和风景，即不同于传统知觉经验的独特的“这一个”苹果或“这一处”风景，而不是符合传统透视原则和理性法则的抽象苹果和风景。塞尚笔下比岩石还坚硬的色彩，以及色调的细微肌理变化，是万物诸般变化的客观呈现，是自然和风景的生动性绽放。在塞尚的画中，线条和色彩不再是冷冰冰的无生命存在，而是充满活力的意义存在。观者对物的辨认也不再基于几何形式的抽象判断，而是基于物本身的自我显现，观者甚至可以在画面上“看见”物的气味和声音。梅洛-庞蒂认为，塞尚笔下的圣·维克多山“从头到尾以不同埃克斯的坚硬岩石的方式产生自、再生自世界，但它在力量方面却丝毫不逊色。通过展现其关涉某些沉默的含义之肉身本质的、效果相似的梦幻世界，绘画把我们所有的范畴，诸如本质与实存，想象与实在的，可见的与不可见的都混淆在一起了。”[2]克拉克也指出，塞尚对单一的物质元素颗粒的恋物崇拜，以及那“瞬间—物质化”的视角，导致他的绘画最终不是一个合成的或完全可以体验的形式。[3]

塞尚敏锐地描绘色彩间的微妙差异，以此表征外界自然的形体结构、力量关系和节奏变化。在塞尚眼中，绘画的本质就是自然的显现过程，而并非自然之物到画布上的移位或影印过程，画面应当呈现眼睛所把握的真实。在塞尚笔下，色彩被注入了画家本人的情感，获得了特殊的表现力，是自然物内在秩序的表征。塞尚的笔触停驻在画面上，彼此独立的笔触以强势姿态超越被再现的对象边缘，形成彼此交融的形状，构成观者所凝视的画面。笔者以为，塞尚绘画的整体感往往建立在笔触的爆裂或混乱的“数据”上，这些“数据”证明了画面整体生成的可能性。塞尚希望通过绘画去呈现自然瞬间性背后的永恒性，用笔触描绘和表现自然的永恒内在秩序和旋律。

塞尚绘画通过表象的物性叙事“直观”自然，表现自然的原初秩序与结构，呈现自然的客观感觉和震颤视觉经验。他在1904年5月12日和5月26日给贝尔纳的信中反复提及绘画与自然的关系。“艺术家必须轻视不具个性的知性观察的意见，艺术家必须再次质疑文学精神，这种文学精神实际上往往使画家远离真正的道路，亦即远离自然的具体研究。”[4]“画家必须全部努力于自然研究，并且努力于生产成为教育的一些作品。”[5]塞尚偏爱自然，认为画家没有任何资格和借口改变自然物的颜色和线条，他强调画面世界的自我生成意义，以及画面客观和真实的自我显现过程。塞尚的绘画通过不同于传统的色彩、线条等形式，让物象的真实自行显现，在某种意义上也就是海德格尔所言的“真理的自我

显现”过程。

二、走出观看的误区：塞尚的反透视叙事

绘画的古典原则建立在透视法则基础上，当画家在画布上呈现一片风景，首先他看到近处之物，然后逐渐把目光放远，最后再将目光投向更远方的地平线。由于画家每一次目光的焦点不同，其他物体的外观也都随之发生变化。此外，传统透视原则预设了观者的固定位置，观者与画作的距离和视线在观看之前就已经被设定好，观看过程及行为不会影响观看主体的视觉经验。观者面对一幅风景画，他的目光从画面上掠过，画面不会有任何令人不悦的东西来扰乱观者的从容和闲适。可以说，古典绘画遵循透视原则，画家和画面共同操控观者的目光和视觉经验，剥夺了观者自行进入绘画的权利。塞尚在绘画中将古典的知识性原则和技法打上括号，他透过物体本身的形式直达本质事实，试图通过绘画得到他心目的一小块“自然”。

塞尚晚期排斥古典绘画的透视技法，在他看来，传统透视法通过绘画再现物体的视觉幻象，偏离了主体原初的观看方式，不符合主体的视觉经验，使观者走入了一个观看误区。塞尚指出，当我们观看事物时，眼睛会聚焦在某一个具体物体上，物体周围的存在则处于盲点区。当我们的目光从一个物体转移到另一个物体，周围的景象就像是背景幕布一样变换。也就是说，当某一物获得目光关注时，物体周围的景象会变得模糊，会从主体的视觉中消隐，所关注的事物是在与其他事物的关联和比较中被凸显出来的。塞尚认为，在观看中，视野中的所有物体并非都会获得同样的关注和聚焦，但传统透视法却将所有物体移置到同一个平面上，所有物体在画布上井然有序地处于同一视觉平台上，实际观看中物与物的视觉差异性以及紧张关系被消解了，这实际上是一种虚假的视觉经验。为了破除传统的透视原理，塞尚采用重叠色彩的画法，缓缓后退的层层色彩在画布上最后形成一道轮廓线，以此表现观者观看时的视差效应。通过色彩的重叠画法，传统的透视原则被打破，塞尚笔下的风景也不再迎合传统的观看方式，如梅洛-庞蒂所言：“这般再现出的风景宰制住了自然的看之动态的开展，并且，这般再现出来的风景还取消了这自然的看之律动和生命本身。”[6]

塞尚搁置了古典绘画的透视原则，他放弃了静物画的紧凑笔法，不再用颜色填满画布，而是凸显自然物的质地和触感。在塞尚笔下，自然物的色彩效果不会消散在朦胧的光线中，反而因为光线的笼罩而在自然物身上自我散发。塞尚希望绘画回到自然物本身，深入物体本质，使物本身生产出意义，就如同现象学搁置常识，通过视觉经验“回到事物本身”，获得关于事物的真理一样。搁置透视原则和理性原则，凸显自然被遮蔽的丰富性和复杂性，这是塞尚图像叙事的反古典主义表征，也是塞尚的天才之处。

塞尚把普桑视为自己绘画创作的引路人，奥格认为，17世纪绘画的构图方法和形式上的完整性和秩序感，尤其是普桑的绘画，对塞尚影响很大。“在普桑身上，他看到了一种知道自制的强大抒情力。……他宣称‘在自然身上活化普桑’，而不是‘在自然身上重作普桑’，也就是说，把他在自然景象面前所感受的情绪，融入普桑风景画的纪律之中。”[7]笔者以为，塞尚偏爱普桑，是以一种反古典主义的视觉经验在自然物身上“活化普桑”，而不是简单地复制普桑。塞尚认为绘画的根源是自然，他在1904年7月25日给贝尔纳的信中写道：

“与自然接触，眼睛被顶住。持续观看与工作，眼睛具备集中力。我想说的是，在柳橙、苹果中，球与脸中，有一个顶点，而这个点一直存在，虽然是恐怖的效果——光线、阴影、色彩的感觉。”[8]塞尚试图通过绘画揭示自然的复杂性，以及自然在消隐遮蔽之中自我显现的存在方式，他借用普桑继承自笛卡尔的几何形式改造印象主义风格，使画面的图像叙事不仅超越了普桑确立的理性主义传统，也超越了印象派关注色彩的经验主义束缚。

对塞尚图像叙事中的反古典透视原则，梅洛-庞蒂展开了深入剖析。梅洛-庞蒂指出：“抛弃了构图的塞尚或许沉湎于种种感觉的混乱。然而感觉会让物体发生翻转，并不断暗示出一些幻象，就像它们有时会做的那样——比如，我们移动头部时会产生物体在动的幻觉——假如判断力没有不断纠正那些表象的话。”[9]梅洛-庞蒂高度认同塞尚，他指出，虽然传统的透视法为画家提供了视觉中诸物并存的方式，但却遮蔽了画家目光凝视中诸事物的张力关系。传统的透视法无法提供视觉的真实经验，视野中的事物差异性被遮蔽，画家目光与事物之间的紧张和追逐关系，也同样因为预先的画面结构安排而被遮蔽和隐藏起来。“实际的透视，我们的知觉的透视，并不是几何学上的或摄影术里的透视：在知觉中，近处的物体看起来更小，远处的物体显得更大，但在一张照片上显示出来的并非如此，正如我们在电影上所看到的，一列火车驶近，其变大的速度比同样条件下一辆真实的火车要快得多。”[10]在梅洛-庞蒂看来，古典透视法无法展现真正的自然，画家如果要摆脱传统透视法导致的错误视觉经验，再现出永恒的唯一风景，就必须破坏传统的观看方式。

塞尚以目光凝视中的自然为向导，在绘画中追求感觉真实。塞尚笔下的画面没有构图感，他没有刻意勾勒物体的轮廓线，也不用线条框定颜色。梅洛-庞蒂认为，塞尚画面的整体安排，使传统的透视变形原则在观者眼中变得不再可见。塞尚将事物的自然性和物性特征移置到画面之上，转移到画面上的图像就不再是诸种被感知之物的共存，而是诸物在画家视线面前的竞争。笔者以为，塞尚让风景在个体身上思考，使个体成为风景的意识，这实际上是现代艺术的一种先锋革命实践，是反古典主义的视觉经验建构：绘画成为具身性存在，身体向自然敞开，图像经由身体向自然敞开，视觉经验由于画家面对事物凝视目光的开启而得以生成，事物由此变得

“可见”。

劳伦斯针对塞尚绘画中的苹果形象,对其反透视的图像叙事展开了解读。劳伦斯认为,绘画史上的苹果通常是禁果的象征,苹果作为水果的物性被遮蔽了。塞尚的伟大在于消解了苹果的象征性和精神投射,他极力呈现苹果的“苹果性”,让苹果离开画家自成一物。劳伦斯认同塞尚对传统绘画视觉经验的拆解,他反对理智对直觉的粗暴干涉,认为艺术形式和理念存在较大差异,如果通过想象力强行把二者连接在一起,会使它们都成为空洞之物。因为想象力不过是一只杂货袋,里面装着成千上万陈旧而无用的素描和意象。[11]劳伦斯将“苹果性”视为与海德格尔理论中的“物性”相对应的概念,认为在塞尚笔下,物的轮廓只是一种暗示,画面的每一处笔触和每一块色彩都孕育了存在的整体性,是世界意义的敞开。不过,“物性”在海德格尔那里是真理自我解蔽和显现的前提,而塞尚画面中的“苹果性”通过非道德性要求,在反透视的视觉经验中直达真理。当苹果的象征和精神投射意义消解,传统的再现原则被解构,画面拒绝习惯性的抽象理性阐释,呈现视觉经验的开放性和在场性,展现苹果的“苹果性”或“物性”,如弗尼豪格所言,艺术是对阐释控制欲望的抵制,因为在阐释欲望中,观者在绘画作品中所看到的只是预先置入画面的象征意义等内容。[12]

克拉克将塞尚纳入现代主义文化的发展谱系中,针对塞尚的反古典透视原则的图像叙事方式提供了一种新的思考。克拉克认为,现代主义文化对历史的特殊回应是一种暗含了否定性隐喻的回应,现代主义深嵌于现代性的“再现”含义之中,“现代主义有两个伟大梦想。首先,它希望将观众引向一种对符号的社会现实性认同;同时它梦想着将符号带回到世界、自然、感觉和主体性体验的基础上。”[13]克拉克认为,在现代主义文化的逻辑展开中,塞尚实践着一条极端唯物主义路线,这是对现代性的一种回应,但这种回应源于主体的自我抑制意识,而不是像梅洛-庞蒂所说的那样,是一种具身性操作,相反,塞尚走向了一条反具身性、无指涉性、客观的物质主义路径。塞尚的作品通过将形象物质化,以及通过简化为一套实际的、技术的运用,再一次考验了绘画的再现能力。然而,塞尚努力呈现图像的“生动性”,但这总是无法保证图像现象性的步骤,因而注定是失败的尝试,而所谓的“生动性”只是一种“挫败的生动性”。[14]对此,克拉克感叹道:“还有多少现代主义梦想,能够在分散和抽空、平面和抽象、疏远和降低技术性的极限中生存下来呢?”[15]

三、解构再现:现代艺术的视觉经验建构

塞尚不希望绘画建构一个幻觉的再现事实,而是希冀建构一个关于自然的经验事实。在塞尚那里,绘画是一个自主性世界,一幅画的经验里没有任何针对画外事物的指涉,也不存在肖像画对模特的指涉。笔者以为,塞尚建构了一种反古

典主义的视觉经验,这种视觉经验解构了古典的再现原则,意味着现代先锋艺术观念的萌生。

在西方艺术史上,揭开现代主义艺术大幕的艺术家是塞尚、凡高和高更。在塞尚之前,西方绘画中的形式结构来源于理念、数的次序、黄金分割和透视等法则。塞尚抛弃了传统经验,在画面中构建出一种新的结构秩序。在塞尚那里,绘画不是黄金分割的数学比例,也不是表达审美概念的结构或形式,而是个体情感的浮现,塞尚通过画布使观者感受和体验他对自然事物的情感。对塞尚来说,绘画是其整个人生的演绎,塞尚之后,不少画家沿着他的足迹走了下去,如凡高、毕加索、布拉克、马蒂斯、马列维奇、蒙德里安、蒙克、马奈、马格利特,等等。对比一下大卫、安格尔等古典主义画家与凡高、毕加索、蒙克和马格利特等现代主义画家的作品,现代艺术风格的先锋性和革命性特征显露无疑。

在后印象派画家凡高的《星月夜》《乌鸦群飞的麦田》中,线条和色彩成为表达主观感情的符号。画面不再忠实于古典的再现美学原则,扭曲的星空、教堂和松柏、黑云密布的天空、金黄色的麦田和波动起伏的地平线等,带给观者压迫感和不安感。在后印象派画家马奈的《弗里-贝里杰酒吧》中,镜像与现实场景存在严重失实现象。马奈设计了一个观者位置游离性和不确定性的机制,这种机制源于基于幻觉的传统透视技法而来的自然感知的消解,是对古典绘画透视法则和再现原则的挑战。立体主义画家毕加索的《镜前少女》放弃传统透视法和造型技法,而是运用“频闪”的多视点效果将不同空间女人的脸组合在一起,画面解构了传统绘画中镜子遵循固定焦点的透视原则。镜像不再成为描绘现实的工具,反而成为切割画面的工具。在表现主义画家蒙克的《呐喊》中,人物捂着双耳,张开大嘴声嘶力竭地尖叫,面部由于惊恐成骷髅状。桥面和栏杆是放射状的斜线,天空和海水是扭曲运动的红色曲线和深蓝色曲线。天空和海水的曲线波动仿佛尖叫声形成的回旋声波,人物的身体也随着尖叫声成扭曲状。蒙克笔下的人物形象抛弃了古典的形象美和构图要求,通过奇奇怪怪的表现方式传达出不同于古典主义的震撼视觉经验。在超现实主义画家马格利特的《禁止复制》中,镜子应该呈现男子的正面形象,但却再现男人的背影。然而更诡异的,画面右下角书的镜像却告诉观者,镜像是合理的。画面使观者陷入“允许复制”和“拒绝复制”的矛盾中,图像再现与图像命名之间出现了无法弥合的间隙,图像与命名撕碎画面,形成可见与可述越界表达的不相容。笔者以为,马格利特在更深的层面上摧毁了再现的哲学理性基础,他借助镜子将幻想元素与写实元素组合在一起,以超现实的拼接方式将观者引向艺术与现实复杂关系的思考。

在西方艺术发展史上,古典主义美学原则在浪漫主义艺术之前占据主导地位。古典主义美学的核心观念是再现,遵循艺术创作的摹仿原则。随后的浪漫主义艺术提倡表现,从古典主义艺术到浪漫主义艺术是西方艺术史的重要转向,而

从模仿论到表现论也表征了艺术审美观念的转变。现代主义艺术作为浪漫主义艺术的后继者,在深化表现论的同时,解构了古典的再现观念。在现代主义艺术家那里,画面图像虽然看上去指涉和再现现实场景,但图像叙事的内在机制已发生变化,图像不再像一扇打开的窗那样再现世界,很多时候是通过再现场景投射画家的心理幻象和精神世界。

丹托曾讨论现代主义艺术驱逐古典美的现象,在他看来,在20世纪的艺术现实中,绘画创作努力要摆脱平衡、比例、秩序等与美相关的传统观念。“我们之所以有艺术,无非是将我们的感情投射到艺术所能够表现出来的一切上面。”[16]问题在于,为什么现代主义艺术会解构古典的透视法则和再现原则,转向主体的内心世界?不容否认的事实在于,现代主义艺术创作的主流方向是“向内转”,即转向艺术家的内在精神世界,如后印象派、立体主义、表现主义、抽象主义、超现实主义、未来主义等,多少具有这种倾向。蒙德里安指出,艺术中存在两种倾向:直接创造出普遍的美;强调自我的审美表达。前者客观地反映现实,后者主观地反映现实。[17]以此来看西方艺术史,古典主义艺术基于再现原则追求反映现实的普遍之美,现代主义艺术则解构再现,以主观形式强调艺术家的精神世界和内心情绪。在塞尚、凡高、毕加索、蒙克和马格利特的创作中,忠实于再现原则的古典形象并不符合他们的表达需求,再现和透视在他们的艺术词汇表中是没有位置的,也并非契合他们主体经验和审美观念的图像叙事方式。在现代主义艺术中,各种各样的形式革命和激变风格纷纷涌现,这是现代主义艺术发展的内在逻辑,也是现代主义艺术解构再现的突出表征。

对现代主义艺术解构再现的创作倾向,福柯提供了一种解释。福柯关注现代绘画中的再现危机,他通过知识考古学的方法,对马奈和马格利特等艺术家作品中的图像叙事和视觉秩序展开解读,阐释了现代主义艺术的再现危机。福柯对马奈《弗里-贝尔杰酒吧》的解读强调画面的平面性和物性,认为画面中再现与被再现物之间的关系被割裂,图的再现功能被弱化和消解,再现危机得到凸显。他对马格利特《形象的叛逆》和《双重之谜》的分析延续了《弗里-贝尔杰酒吧》的解读主题,强调现代绘画对再现原则的颠覆。通过解读马奈和马格利特的作品,福柯挖掘现代艺术图像再现的新表达方式,强调新的绘画参照关系,强调图像再现中的“再”的意义生产。[18]

沿着福柯的结论,我们可以围绕现代主义艺术对再现观念的解构展开进一步的分析。19世纪60年代,库尔贝认为绘画运用物质性的语言符号,是对真实有形的可见之物的再现。19世纪末,丹尼斯质疑库尔贝的再现观念,认为画面不会指涉任何事实之物,一幅战马图或其他具体事物的画,本质上只是以某种方式在平面上对色彩进行覆盖。[19]在丹尼斯看来,画面只是二维平面上的色彩堆积,画面没有具体指涉物,如一幅人体的素描只是关于人体形象的色彩堆积。后

印象派大师马奈的作品让观者意识到自己所面对的画面正如丹尼斯所说的那样,只是一幅物质性的二维平面图画。马奈把绘画从再现的束缚中解放出来,画面形象不再有指涉性,画面的沉默形成意义的零度输出。观者面对的是一个“物-画”世界,一个不指向任何意义的符号世界,如于贡所言:“马奈用一种可见的绘画替代了可读的绘画。因此,立场没有意义,动作没有所指,构图也不为任何历史服务。”[20]马奈的创作一方面是对丹尼斯观点的呼应;另一方面也表明现代艺术对再现观念的重构。

毕加索在评论塞尚时认为,画家内心的焦虑和痛苦是伟大艺术的成功所在,而基于再现原则的艺术其实是一种骗局。“如果塞尚像布朗希一样生活和思考,即便他笔下的苹果再美十倍,我也永远不会感兴趣,是塞尚的焦虑和经验引起了我们的兴趣。”[21]利奥塔也高度评价塞尚,认为塞尚捍卫了眼的立场和图形世界的立场。利奥塔指出,塞尚站在假象、感性、肉体的浑浊之暗,亦即话语秩序所应该驱散的,令人误入歧途、堕落、脱离其精神存在本质的那个“无序”中。在“无序”中,在哲人们不闻不问、不能给予我们任何知识或明晰思想的图形世界中恰恰存在着真理,图形是真理的另一种表达方式。[22]沿着毕加索和利奥塔的论述,笔者以为,塞尚的绘画揭示出现代艺术新观看机制的生成:重新用眼观看世界,重构视觉经验,呈现世界的真实和意义。塞尚的绘画重构了现代艺术的视觉经验,进而推动了现代艺术观看机制的嬗变,即视觉与观念、感觉与理解、解构与建构的复杂演变关系及其内在张力。

奥尔特加从艺术现代性的角度提供了另一种解释。奥尔特加认为,现代主义艺术呈现“非人化”风格,“现代艺术家不再笨拙地朝向实在,而是朝与之对立的方向行进。他明目张胆地把实在变形,打碎人的形态,并使之非人化。……通过剥夺‘生活’现实的外观,现代艺术家摧毁了把我们带回自己日常现实的桥梁和航船,把我们禁锢在一个艰深莫测的世界中,这个世界充满了人的交往所无法想像的事物。”[23]在奥尔特加那里,现代主义艺术“剥夺‘生活’现实的外观”,摧毁把主体带回到“日常现实的桥梁和渡船”,意味着现代主义艺术解构了传统的模仿或再现模式,意图通过新的形式表达呈现艺术与现实的关系。格拉伯援引休斯的《新之震撼》呼应了奥尔特加的观点,认为现代主义的先锋艺术实践热衷于以极端的新奇怪异方式和反常的陌生化方式进行创作。通过这种方式,现代主义艺术打破了古典美学再现和表现的传统惯例和审美规范,形成一种审美的异化或陌生化,即“第三种审美”。格拉伯认为,德国表现主义艺术“按照梦的模式来构建场景、人物和事件,旨在展现隐蔽的无意识和潜意识的内心世界,这样创造出来的现实具有陌生化的效果,因为它受制于偶然、不可能和错误的逻辑。”[24]笔者以为,“非人化”和“第三种审美”正是塞尚、凡高、蒙克和马格利特等现代艺术家的共同诉求,它导致了艺术与现实关系的断裂,也

从另一侧面提供了反思现代主义艺术如何通过隐喻方式解构再现的新思路。

盖伊指出,“所有的现代主义者都毋庸置疑地达成一个共识,那就是,不同寻常、标新立异和实验性强的东西显然比那些耳熟能详、司空见惯和按部就班的東西更加魅力无穷。”[25]盖伊所说的“不同寻常、标新立异和实验性强”即现代主义艺术内在冲动的表现,这是对古典艺术平衡、比例、再现、秩序等理性规则的突破。可以看到,从古典艺术到现代艺术,从再现外在现实世界到彰显内在精神世界,从遵循再现原则到解构再现原则,虽然带来了不同的视觉经验,以及艺术史发展的断裂叙事逻辑,但这却是艺术史的合理发展逻辑。对大众来说,欣赏不同风格的艺术作品,以及体验不同的视觉经验,这是艺术欣赏能力的提升。因此,现代主义艺术对古典视觉秩序的颠覆,以及在解构古典再现原则的基础上建构新的视觉经验,进而呈现艺术与现实的复杂张力,显然有其积极的意义。而这,正是塞尚绘画艺术带给我们的启示。

注:

- [1][法]梅洛-庞蒂:《知觉的世界:论哲学、文学与艺术》,王士盛等译,江苏人民出版社,2019年,第18-19页。
- [2][法]梅洛-庞蒂:《眼与心》,杨大春译。杨大春、张尧均编:《梅洛-庞蒂文集》(第8卷),商务印书馆,2019年,第44页。
- [3]Timothy James Clark, “Phenomenality and Materiality in Cézanne”, Cohen et al. eds. *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis, MN and London: University of Minnesota Press, 2001, pp.105-107.
- [4][法]保罗·塞尚:《塞尚艺术书简》,潘福编译,北京:金城出版社,2011年,第271页。
- [5]同上,第272页。
- [6][法]梅洛-庞蒂:《知觉的世界:论哲学、文学与艺术》,第21页。
- [7][法]米歇尔·奥格:《塞尚:强大而孤独》。[英]罗杰·弗莱:《塞尚及其画风的发展》,沈语冰译,广西师范大学出版社,2009年,第209页。
- [8][法]保罗·塞尚:《塞尚艺术书简》,第274页。
- [9][法]梅洛-庞蒂:《塞尚的怀疑》,张颖译。杨大春、张尧均编:《梅洛-庞蒂文集:意义与无意义》(第4卷),商务印书馆,2018年,第9页。
- [10]同上,第10页。
- [11][英]劳伦斯·萨加:《世俗的肉身:劳伦斯的绘画世界》,黑马译,金城出版社,2011年,第108页。
- [12]Anne Fernihough, *D. H. Lawrence: Aesthetics and Ideology*. New York: Oxford University Press, 1993, p.56.
- [13]Timothy James Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven. CT and London: Yale

University Press, 1999, pp.9-10.

- [14]Timothy James Clark, “Phenomenality and Materiality in Cézanne”, Cohen et al. eds. *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis, MN and London: University of Minnesota Press, 2001, p.108.
- [15]Timothy James Clark, “Modernism, Postmodernism, and Steam”, *October*, Vol, 100, 2002, p.165.
- [16][美]阿瑟·丹托:《美的滥用》,郑伯宸译,(台北)立绪文化有限公司,2008年,第124页。
- [17]Piet Mondrian, “Plastic Art and Pure Plastic Art”, Charles Harrison et al. eds. *Art in Theory: 1900-2000*, Oxford: Blackwell, 2003, p.388.
- [18]杨向荣:《福柯的视域:图像叙事的“再现”考古论》,《文学评论》2022年第5期。
- [19]Maurice Denis, “Definition of Neo-Traditionism”, Charles Harrison and Paul Wood eds. *Art in Theory: 1815-1900*, Oxford: Blackwell, 1998, p.863.
- [20][法]卡罗尔·达龙·于贡:《马奈或观者的不安》。[法]米歇尔·福柯:《马奈的绘画》,谢强、马月译,湖南教育出版社2009年,第65-66页。
- [21]Pablo Picasso, “Conversation with Picasso”, Charles Harrison et al. eds. *Art in Theory: 1900-2000*, Oxford: Blackwell, 2003, p.508.
- [22][法]弗朗索瓦·利奥塔:《话语,图形》,谢晶译,上海世纪出版集团,2012年,第2-3页。
- [23][西班牙]何塞·奥尔特加·伊·加塞特:《艺术的非人化》。[法]福柯、[德]哈贝马斯、[法]布尔迪厄等:《激进的美学锋芒》,周宪译,中国人民大学出版社,2003年,第138页。
- [24]Herbert Grabes, *Making Strange: Beauty, Sublimity, and the (Post) Modern “Third Aesthetic”*, Amsterdam: Rodopi, 2008, p.23.
- [25][美]彼得·盖伊:《现代主义:从波德莱尔到贝克特之后》,骆守怡、杜冬译,译林出版社,2017年,第6页。

(本文为国家社科基金重大项目《齐美尔美学艺术学思想研究》[项目编号:21AZD106]阶段性成果)

杨向荣
杭州师范大学文艺批评研究院教授
人文学院教授
博士生导师
“美学与艺术批评”研究中心主任
311121
(本文责任编辑 朱莉)