

实证意义中的透视及风景绘画

谭亚平

从柏拉图时代一直到 19 世纪,西方的艺术史就是一个不断完善实证艺术的历史,可以说,实证主义一直是西方传统艺术所追求的最高艺术目标。那么,什么是艺术中的实证主义呢?希尔德布兰德认为:“艺术中的实证主义是指纯粹在准确再现直接看到的东西中看待艺术问题。”(阿道夫·希尔德布兰德《造型艺术中的形式问题》)这就是说,实证主义艺术就是准确还原自然物象的艺术。而实证主义艺术之所以能成为 19 世纪中叶之前的西方绘画中的主流艺术形态,它作为艺术学科的科学基础是什么呢?那就是对透视技术的发现,因为在实证意义中的透视就是如实还原眼睛所见物象的一门技术。

中国绘画中的透视是散点透视,不符合视觉空间的科学性,即便在五代和南宋都已有了翔实写生的花鸟图录,如黄筌的《写生珍禽图》、赵佶的《芙蓉锦鸡图》等,但构图格局并非是焦点透视下的图式,显然不属于在正常的视觉空间范畴内,这种因散点透视而产生的“空间”,在严格的意义上是不具备实证的目的的。而西方绘画中的透视是焦点透视,最能直观而集中地体现焦点透视的莫过于风景题材绘画了。那么,在焦点透视和风景绘画这两者的关系中,焦点透视作为一门视觉科学的出现,也就意味着真正意义上的风景绘画得以诞生。

—

焦点透视技术的发现和应用是西方追求实证主义目的的产物。在 14 世纪欧洲文艺复兴的早期,乔托的《逃往埃及》和《犹太之吻》在处理画面时,画面上所描绘的形象仍然还是人上叠人,景上叠景,而到了 15 世纪,画面形象的空间处理已大为改善,同样是对人群的描绘,乌切洛的《圣罗马诺之战》就成功地运用了焦点透视对画面上战争场面中的人物进行了空间处理,其结果正如贡布里希所说的:“通过他(指乌切洛)所热爱的透视技艺,试图构成一个真实的舞台,使他的人物在那个舞台上具有立体感、有真实感。”(贡布里希《艺术的故事》)这样一来,西方人文

主义者的“前卫”意识终于从观念上完成了对中世纪艺术图式的颠覆。

为什么说是从观念上,而不是仅从技术上对旧有绘画空间意识的颠覆呢?难道说社会的进步让透视技术革命的指向仅仅是为摧毁中世纪宗教艺术的视觉方式而建立一种全新的空间意识?显然不仅仅如此。对透视本身的认知首先应该是从生物意义的角度上讲的,作为符合人眼的观看习惯而自觉运用的,其目的是什么呢?既然全新的透视技术符合人的视觉习惯,而且在当时文艺复兴的整体人文背景下,那么它就是基于“人”本身的一种立场。所以,透视不仅是技术层面上的。

事实上,透视法则一经发现与运用,就从技术操作上带着对中世纪圣经题材图解样式的反叛意识;同时,透视作为少数人文主义者所掌握的技法,其本身被赋予了新兴知识阶层的审美意识和启蒙主义色彩。我们可以从丢勒 1525 年的木刻作品《正在研究短缩法原理的画家》中得到证明。从心理学的角度分析,以全新的透视技术构建的视觉样式本身显然被潜移默化地注入了当时人文主义的启蒙意识是很自然的,更何况画家主观上对作品倾注了人文主义情怀。从这个意义上说,透视从视觉文化角度消解了中世纪的视觉样式,并带有强烈的意识形态特征,其意义超出了技术的层面。

因而,透视一方面作为一种视觉方式的革命,对中世纪僵化的视觉图式是一种冲击;另一方面,其科学的空间意识又为实证主义艺术的发展奠定了基础,而更为重要的意义在于为实证主义绘画艺术的完善和人文主义的审美样式确立了规范。从 15 世纪持续到 19 世纪中叶以后,其间历经了古典主义、巴洛克、罗可可、新古典主义、浪漫主义、现实主义及印象派,在西方美术史的实证绘画艺术中抹上了浓重的一笔。

尽管文艺复兴早期的一些作品,如曼坦尼亚的《基督之死》等具有更为强烈的人文意识和反叛精神,但仅仅局限于少数人文主义者的觉悟中,而真正广泛而深刻地与大众达成沟通的,则是透视特点很

鲜明的风景画。

一般认为,西方具有独立意义的风景画应该是始于勃鲁盖尔的《雪中的猎人》。但无论从透视的典型样式还是透视的精神指向上,《雪中的猎人》似乎都无法使观者对透视意义产生全面的理解。对透视运用得更为彻底、直观、经典的莫过于霍贝玛的《米德尔哈尼斯的道路》(又名《林荫道》)。

没有焦点透视的科学解码,就不可能有真正独立意义上的风景画,当然,风景题材的合法地位也当然要受到视觉科学的质疑。

二

作为西方传统实证绘画的基本方式,尽管透视成就了从乔托到安格尔等无数大师,但透视也同样为描述性语言提供了合法的温床。而致命的是,作为实证绘画语言系统的基础,透视在对描述性语言的阐释和构建中却也加速了风景画的毁灭。为什么会这样呢?以现代思维理解,绘画语言的纯粹性要求视觉艺术不能有叙事性。事实上,描述性语言随着19世纪中期照相技术的出现而黯然失色,尽管宗教画、历史画和风俗画都具描述性。

当然,对于客观实证主义绘画语言来说,透视事实上促成了实证绘画语言的完善。从乔托到马奈,在西方传统绘画语言的经典样式中,理性、秩序和规范的理想主义将风景画演绎到了极至。需要解释的是,马奈在其后来的作品如《奥林比亚》和《吹笛少年》中已逐渐走向了平面化。

伴随着西方启蒙运动和法国资产阶级革命的结束,资本主义在欧美范围内的建立,到19世纪中叶的资本主义生产方式所要求下的人们,已具有维系资产阶级大工业生产所要求的工人阶层的知识量,因而,大量的大众刊物成为市民的生活、娱乐和消费方式,其结果是使文字(尤其是通俗文学)形成了对古典绘画实证样式的冲击力量。透视技术却为传统造型语言的演绎流于文学倾向提供了条件,使绘画丧失了画面的纯粹性,透视作为一种造型技术因素越发加强了主题性、叙事性、情节性,成为描述故事文学的附庸。风景画也不例外,成了浪漫主义题材叙事作品中的附属品。

浪漫主义风格首先发轫于文学,作为当时的新文学风格,它是基于文学的角度对现实情节和人性的极度夸张所达到的一种艺术效果;而实证绘画语言却抛弃了传统的经典样式,无条件接受了文学的浪漫“新潮”。这样一来,文学的情节性描述因素被带入绘画中,绘画非但没有实现自身的自律性延伸和突破,反而成为文学意义下的图解和阐释方式。而这种方式正如易英所解释的,绘画作为一门视觉艺术,从视觉关系上没有真正超越自身的样式。比如席里柯的《梅杜萨之筏》就极度地夸张了梅杜萨之筏中的幸存者在等待救援时那特定的惊心动魄的场景,构图中不稳定的倾斜三角形,明确地显示出描述性的文学手法对故事情节的刻画。

值得一提的是,尽管库尔贝抛弃了所谓“高贵风格”,敢于从其现实主义的风景区样式中实现了平民化,并以个体形象的语言出现,也就是说,他背离了古典理想主义的形象样式,但透视在其风景绘画中的凸显,对于当时刚发明的摄影术来说,的确已苍白无力。

法国印象主义者企图摆脱西方传统的历史经典题材的鸿篇巨制,将风景绘画在室外的斑斓色彩中以新的视觉样式呈现出来,似乎保住了透视在艺术表现中的“合法”地位。但正是因为透视已无法摆脱风景画中的描述性因素,才使得印象派作品中那绚丽的色光也无法掩饰透视的幽灵。当塞尚终于忍不住要从多个角度来观察圣维克托山,以感受它的诱惑时,他终于将眼前的视觉材料在不断调整物象的关系中改造成形式结构。显然,呈现在我们面前的圣维克托山显得更加纯粹了,我们这才发觉透视退出历史舞台已成为现实。

透视的消失终于使后印象主义者完成了对绘画语言自身的回归,透视的消失也终于让虚幻的立体空间回归于平面,真正意义上的风景绘画从此划上了一个句号,现代艺术的号角吹响了!正如后来克莱门特·格林伯格所认为的,一部现代艺术史就是一部平面史。

(作者单位 衡阳师范学院美术系)

责任编辑 韦平