

doi:10.16018/j.cnki.cn32-1499/c.201803015

《塞尚及其画风的发展》的关联新解

刘俊

(长治学院 师范分院 山西 长治 04600)

摘要:阅读这位 20 世纪的伟大鉴赏家与批评家的文章时,罗杰·弗莱大量引用的一些概念与事件与国内的一些常识和文献都有所不同或者闻所未闻。如果能够了解弗莱对比一些艺术作品、引用一些故事时的意图可以帮助我们更好地理解他的文章,更好地理解塞尚的艺术创作。按照弗莱形式分析的四大形式要素的顺序,逐一提出对比分析的案例,解释弗莱文章中的一些不为我们熟知的引用和对比。

关键词:罗杰·弗莱;形式分析;现实主义;印象派

中图分类号:J206 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-5092(2018)03-0067-04

一、塞尚与普桑

《塞尚及其画风的发展》完成于 1927 年,被誉为罗杰·弗莱职业生涯的顶峰,这本书胜在弗莱并非出于一个艺术史家和艺术批评家的角度对塞尚的创作进行理论的阐释,而是他作为一个艺术家对创作过程细微而深入的理解,作为塞尚艺术的狂热爱好者对其的探索。这部作品通过对塞尚风格发展、绘画介质以及画家心理的研究力求揭示塞尚的工作方式,是塞尚研究的必经之路。译者沈语冰在导论中提到:“许多学者同意弗莱在考虑个别艺术家的作品,而不是在从事理论思索时是最佳的。”^{[1]8}笔者亦赞同此观点。本文将进一步解释弗莱所提出的观念,在不同艺术家及艺术作品之间所做的对比。

文章伊始罗杰·弗莱就提出,虽然同被归为后印象主义画家,但是塞尚和高更走向了 20 世纪艺术的两条不同道路,高更认为西方艺术和西方文明的更新是一个整体,必须从传统之外着手。他建议其他艺术家回避希腊罗马形式,转向波斯、远东和古埃及寻找灵感。高更一直对塞尚赞赏有加,还曾收藏塞尚的作品表示支持,然而弗莱在书中写道:“何以塞尚在临死前早已发现高更‘正在公众面前炫耀他的感觉’。”^[2]在他和埃米尔·伯

纳德的对话中,塞尚强烈批评高更“完全不理解自己”,高更“不会画画”,是“画中国画”。译者沈语冰解释道,在塞尚那里,“中国画”意味着平面性的绘画,而塞尚认为“大自然的形状总是呈现为球体、圆锥体和圆柱体的效果”^[2],他利用几何形体对大自然进行诠释。虽然塞尚比高更更早在绘画中使用诗意的语言,例如完成于 1869 到 1870 年间的早期作品《巴夏》(一名《现代奥林匹亚》)^{[3]57}。但在与印象派艺术家 10 多年的接触中,塞尚逐渐成了另一个普桑。创作上他高度严肃,尤其对自然理性探索的艺术作品。罗杰·弗莱认为,比起秋季沙龙展出的作品,塞尚与普桑的作品要接近得多。塞尚自己也说过“完全根据自然,重画普桑的画”。他要使用印象主义艺术家的新发现,但也要重现标志着普桑艺术特点的秩序感和必然感。普桑对塞尚绘画观念的影响,主要是普桑对“永恒”秩序感的追求,而不是具体的观察与创作方法。贡布里希曾说:“正如他(塞尚)不想重新使用‘组配的’风景画去求取和谐的设计一样,他也不想重新使用学院派的素描和明暗程式去制造立体感。”^{[4]21}

二、塞尚与印象派

从《成熟期的静物画》一章开始,弗莱提出了

收稿日期:2018-03-27

作者简介:刘俊(1976—),男,山西长治人,讲师,硕士,研究方向:油画艺术。

塞尚在静物画中“对色彩的整体感从事探索性的分析”,“色彩的变化总是与平面的运动相呼应”,用了“像握着‘阿里阿德涅的线团’”^{[1]20}这样的比喻。阿里阿德涅的线团常用来比喻解决复杂问题的线索。了解这一点,就明白了色彩的研究在塞尚绘画中提纲挈领的作用。塞尚在给埃米尔·伯纳德的信中写道:“但是对我们人类来说,自然的深度更甚于其广度,由此需要引入光线的震颤,以红色和黄色来表现,同时还需要足够的蓝色来给人以天空的印象”^{[3]54}。接着弗莱又说“他总是通过大量不同的修正来努力追踪这一呼应,这些修正是自然色的变化引入到被观察的结果之中的。”^{[3]54}在注释中译者解释到原意为对画面修补的技法术语到了塞尚的画中成了某种客观要求,他必须追随“物象的自然色在景深错觉中出现的自然变化”,因此修正成了塞尚画面的一部分。塞尚的伟大发现在于:他自始至终都没有脱离自然变化的种种暗示,但又不必屈服于自然的威力之下。译者提到他的这种观点极有可能来源于波德莱尔对柯罗的辩护。卡米耶·柯罗是1830到1840年间兴盛的法国乡村风景画派巴比松画派的重要成员,巴比松画派为风景画打下良好基础,也为1860年以后印象派的发展铺平了道路。有人认为柯罗的画缺少修饰,但波德莱尔说“在创造与修饰之间存在着巨大的区别,一般说来,创造的东西不是修饰的结果,而有的东西极其修饰,却根本不是创造。”^{[4]26}波德莱尔没有机会看到1874年柯罗的《蓝衣夫人》,这是“现代风景画前站着柯罗”——波德莱尔这句话的最好佐证。

弗莱解读塞尚绘画中的色彩观念,首先他提出“作为揭示作用的造型元素的色彩”并不是塞尚的原创,他说“不仅早已注意到一个对象在不同方向的平面上,会具有不同的色彩效果,而且还做出了科学的解释。印象主义绘画早已存在于达·芬奇的理论中,如果说尚未存在于画布上的话。”^{[5]5}《列奥纳多·达·芬奇笔记》的编著者艾玛·里斯特也有同样的论述。但是大部分情况下的艺术家都不重视这一现象,喜欢用别的方法来暗示对象的造型性。到了真正的印象派画家那里例如吉约曼和毕沙罗那里,“那些与平面的运动相呼应的色彩变化才得到强有力的表达。”^{[4]28}。弗莱在此处做了一种关于色彩观念的对比。阿尔芒德·吉约曼和塞尚生活在同一时期,和塞尚熟识,他的绘画也曾影响到塞尚,但他后期的作品如

《莫雷风景》和《茹伊别墅》,用色单纯而强烈,趋向于平面装饰的风格与塞尚不同。而卡米耶·毕沙罗,受柯罗的影响坚持走风景写生的道路,如《雪中的林间大道》的色彩感受给人真实清新的感觉。塞尚曾经评价他是最接近自然的画家。还有《凡尔赛宫的冬景》都是非常优秀的印象派代表作。毕沙罗除了风景画中对光影的考量,在静物画如《苹果与水罐》中体现出的简洁构图、安静的气质或许也影响到了尊称他为老师的塞尚。不过弗莱认为吉约曼等印象派更多地关注如何抓住丰富多彩的视觉马赛克的全部复杂性,而不是孤立并强调总的复合体当中那些能够唤起造型形式的暗示。他们寻求在画布上编织他们的眼睛已经学会从大自然中感知到的色彩连续织体。弗莱认为塞尚并不满足于此。塞尚说:“大自然的形状总是呈现为球体、圆锥体和圆柱体的效果”^{[5]9}。这也引出了译者对“分节(articulation)”一词的解释。弗莱认为他刚刚掌握了印象派的原理,就开始利用它们以实现新的目标。他达到了一个建立在对户外色彩的新分析之上的综合,这一点在眼下的静物画系列中也许最明显不过了。塞尚对结构的考虑压倒了的“印象”。在他晚年所创作的画中我们能看出他最终获得了成功,他画面坚实的结构使得画面平稳而沉静。贡布里希评价到:“跟这样平静的名作相比,像马内的莫奈肖像那样一些印象主义作品往往看起来纯属机智的即兴之作。”^[6]

三、塞尚与古典主义、现实主义

罗杰·弗莱再一次阐述了静物画的意义,认为静物画不是“再现的艺术效果”而是艺术家的人格计量器。他充满感情的写道“拉斐尔的艺术心理中有多少模糊不清的东西,也许立刻得以廓清,如果我们拥有一些他画的静物画的话!看到卡斯塔尼奥或皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡应该可以完成的作品,将会多么令人着迷!对于西尼奥雷利本该提供的作品,人们几乎可以推测画家人格的超凡的启示意义。”^{[7]5}这句话提到的都是文艺复兴的大师,生活在15世纪上半叶的卡斯塔尼奥的代表作《最后晚餐》画于佛罗伦萨圣阿波洛尼奥修道院餐厅,有着非常精妙的人物及建筑透视。另一组《名人像》置于佛罗伦萨郊外一别墅内,描绘包括诗人但丁、F·彼特拉克和C·薄伽丘在内的名人形象,体形健壮,气魄雄伟,也体现

他致力于人体表现的倾向。而生活在15世纪的皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡是意大利文艺复兴时期第二代人文画家,他的《君士坦丁之梦》和《耶稣降生》有着数学般完整的形式和出色的空间感,他曾写出西方美术史上第一篇艺用透视学论文,创造出弗朗切斯卡式的“建筑结构式的构图”。生活在15世纪末16世纪初的西尼奥雷利是弗朗切斯卡的学生。他的代表作是位于奥尔维耶托大教堂圣布里奇奥礼拜堂的《最后审判》,在后文画面质地的分析中,弗莱也提到了他。这些都是文艺复兴时期传承有序、风格明显的艺术大师,足以显示出塞尚在弗莱心中的地位。

在弗莱针对《高脚果盘》这幅画进行具体的分析时,他首先提到的是画面物体的质地。“他手下的画面质地开始生长出某种类似漆器的质感,色彩充分饱和,有一种近乎玻璃般的坚硬感。此作所呈现出来的物质质地与观念之间的吻合是如此完美,它在艺术中绝非常见。”^{[7]21}他又说道“一幅精美而富有生气的安杰利柯的画,可以在蛋彩画的乳白色洗刷法中得到完美的响应,但同样的方法却无法承受一幅马萨乔的作品的造型重量。人们立刻就能看到,要是西尼奥雷利敢于冒险采用现代油画的厚涂法的话,他会感到多么幸福!”^{[7]21}如果开始读者还不能感受到物质质地对于画面的重要性,那么分析了他举例的这几位画家就会明白。安杰利柯(通常译为弗拉·安哲里柯)生活在14世纪末15世纪初,他的《圣母、圣婴和六位圣徒》就是木板蛋彩,在画面中大块面积的衣着质地的表达显然就是弗莱所说的“精美而富有生气”,而生活在15世纪初的马萨乔作为第一个使用透视法的画家,画面中人物身姿自然,他的壁画《逐出伊甸园》的人物立体感的表达显然并不适合安杰利柯。至于为何建议西尼奥雷利采用“厚涂法”,是因为西尼奥雷利也是一位重视体量的画家,他的《最后审判》对米开朗琪罗都产生了非常大的影响。

弗莱批判荷兰画家被局限在一种“画已完成”的虚伪表面上,如吉拉德·杜奥和凡·得·维尔夫的画那种光溜溜的表面。他们虽为伦勃朗的学生,但是却没有像伦勃朗一样揭示了物质材料的充分表现力。“正是这一点使得伦勃朗成为出类拔萃的典范”。“材料为观念所渗透,并仿佛为观念所极化,因而画面上的每一颗粒子都变得灵动起来。物质的质地通过材料表达得更为彻

底”^{[7]35}。弗莱又提到了“夏尔丹更为细腻,更为脆弱的感性则在一种完全不同的质地中找到其表达,但是,他的反应也是彻底的,尽管也许不那么均衡。”^{[7]51}把这两位截然不同但是表达都很彻底的画家做对比,更能了解弗莱想表达的有关物体质地的意图。伦勃朗生活在17世纪,他的作品涉及广泛,但是从始至终都在探索光影、色彩、构图的奥秘。夏尔丹生活在18世纪,他的静物画、自画像以及市民题材的《饭前祈祷》,色彩虽然不厚重,但是表达灵动,尤其是静物画中物体质地的表达。塞尚的静物画也具有夏尔丹式的不朽之感。夏尔丹对静物画的兴趣虽然来自17世纪的荷兰艺术家,但是相较荷兰静物画的精确,夏尔丹的静物画只显示物体的形状,而不是展现清晰的轮廓,他试图揭示物体的内在属性,通过简化形式,改变物体的外观结构来达到一种极为平衡的构图。通过这种方式使他画中那些平庸的物体具有一种永恒的美感。

四、塞尚的艺术与现实

除了塞尚,罗杰·弗莱对其他现代主义画家也做过研究,其中就有对塞尚非常推崇的马蒂斯。马蒂斯同样是弗莱眼中处理色块的大师,弗莱认为马蒂斯具备的特殊造型能力使那些平面的色块既暗示了体积又暗示了空间。

此外在书中,弗莱多次提到中国艺术,说到塞尚静物画对物体的变形时,更是用早期中国艺术作类比。在弗莱眼中,他们都具备在写实的图绘过程中有意识地改变形状,以实现画面和谐。在本文开始,笔者就高更和塞尚绘画观念的分歧阐述过,在塞尚眼中的“中国画”所代表的平面性绘画,与他心目中的造型性绘画风截然不同,所以此处弗莱借用中国艺术批评理论建构自己的批评体系时,并不能代表塞尚就直接受益于中国艺术。西方油画家对笔触的认可至少可以追溯到伦勃朗,所以西方现代主义绘画并不是完全“跨文化建构”的产物。

塞尚没有放弃坚实感和深度感,而这些并不需要借助“正确的”透视,弗莱认为这使得塞尚的画看上去几乎是对盛期文艺复兴以来为画家们所广泛采用的、为了丰富其图案和增强图画空间的后退效果而发明出来的全部手段的挑衅性放弃。贡布里希曾说,如果能达到向往的效果,塞尚就不大在乎某个局部细节是否变形。塞尚坚持自己的

美学规则,并认为绘画首要的是将颜料涂抹在画布上,创造出线条与色彩所组成的结构。

弗莱在分析《塞尚夫人像》时写道“色彩的全部织体的基础是蓝色,一如弗美尔,将椅背上那种间于香木绿色与那不勒斯黄的东西跟淡黄色加以对比的手法也让人想起他。”^[6]⁹⁶ 弗美尔在作品《厨妇》中也用到了相似的颜色,这件艺术史上公认的伟大作品用这样的颜色达到了一种“煞费苦心的绝对精确”,弗美尔也有意缓和画面的强烈对比又不使形状模糊。弗莱认为现实主义还有理想主义都无法概括塞尚的创作,它属于一个精神价值的世界,与现实世界不可公度却又平行。这是儒勒·列那尔称之为“错觉的创造性真实”(La verite creatrice d'illusion)的东西。^[7]⁸⁰ 德国学者阿德利亚尼说:“他(塞尚)设法与自然一致地工作,而不是拷贝自然,从而创造了带有他自身逻辑的图画结构。由于他对自然的观察充满了移情,对艺术传统又了如指掌,他就能重建自然的形式和结构,并且创造一种与大自然的现实相对等的图画现实。”^[7]⁸⁰ 当瓦萨里说艺术就是生活本身,而不是生活的模仿时,他当然将这一点表达了出

来,而这只不过是塞尚观念的另一种表达而已:艺术家乃是自然获得自我意识的手段。弗莱说:“当我们想到19世纪的画家们如夏塞希奥、夏凡纳与瓦兹为获得这种纪念碑式的品格所做的努力时,我们也就得到了一个衡量塞尚伟大的方法”^[7]¹⁰²。

五、小结

罗杰·弗莱早年从事博物馆学,是一名鉴定大师。20世纪初,他的兴趣从意大利古典绘画逐渐转向法国现代艺术。这样的经历让他在文章中经常通过引经据典的方式阐释塞尚的作品,在阐释塞尚作品的同时,不经意间也提出对古典主义、浪漫主义以及巴洛克时期作品的感受。这种对比分析的论点常常出人意料,让人反思前辈画家到底在20世纪的欧洲留存哪些重要影响,又是怎样作用于现代艺术的。塞尚曾说“艺术乃与自然平行之和谐”,弗莱用大量艺术作品带领读者一步步还原塞尚的艺术创作。如同塞尚的艺术一般,《塞尚及其画风的发展》也是一个坚持不懈地探索 and 成长的典范。

参考文献:

- [1] 罗杰·弗莱. 塞尚及其画风的发展[M]. 沈语冰,译. 南宁:广西美术出版社,2016.
- [2] 姜夔. 论塞尚对普桑和印象派绘画观念的取舍[J]. 艺海,2011(3):68-70.
- [3] 文杜里. 西方艺术批评史[M]. 迟轲,译. 南京:江苏教育出版社,2005.
- [4] 贡布里希. 艺术与错觉:图像再现的心理学研究[M]. 杨成凯,李本正,范景中,译. 南宁:广西美术出版社,2015.
- [5] 贡布里希. 艺术的故事[M]. 范景中,译. 南宁:广西美术出版社,2015.
- [6] 约翰·雷华德,贝纳·顿斯坦. 印象派绘画大师[M]. 平野,译. 桂林:广西师范大学出版社,2002.
- [7] 罗杰·弗莱. 弗莱艺术批评文选[M]. 沈语冰,译. 南京:江苏美术出版社,2010.

A New Interpretation of the Association of 'Cezanne and the Development of his Painting Style'

LIU Jun

(Normal School, Changzhi College, Changzhi Shanxi 046000, China)

Abstract: When reading the article of great connoisseur and critic in twentieth century, Roger Fry quotes a lot of concepts and events, which are different or unheard of from domestic knowledge and literature. If you can understand Frye compared to some works of art, some of the stories cited intentions can help us better understand his article, through the understanding of him as a connoisseurship of the relationship between the style of the earlier period of some art masters and Cezanne's exploration, can also help us better understand the artistic creation of Cezanne. According to the order of four forms of elements analyzed by Frye form, a case of comparative analysis is put forward one by one, explaining some references and comparisons which are not known to us in Frye's article.

Keywords: Roger Fry; form analysis; cites the classical realism; impressionism

(责任编辑:沈建新)