



主编·王廷信

后印象派艺术的色彩研究

◆ 崔之进·著

Houyinxiangpai Yishu de
Secai Yanjiu

东南大学出版社

后印象派艺术的颜色研究

崔之进 著

东南大学出版社
· 南京 ·

图书在版编目(CIP)数据

后印象派艺术的色彩研究/崔之进著. —南京:
东南大学出版社, 2012. 12

ISBN 978-7-5641-3968-1

I. ①后… II. ①崔… III. ①印象画派—色调—研究
IV. ①J063

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 296073 号

东南大学出版社出版发行
(南京市四牌楼 2 号 邮编 210096)

出版人: 江建中

网 址: <http://www.seupress.com>

电子邮件: press@seupress.com

全国各地新华书店经销 扬中市印刷有限公司印刷

开本: 787 mm×980 mm 1/16 印张: 8.5 字数: 160 千字

2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5641-3968-1

定价: 30.00 元

本社图书若有印装质量问题, 请直接与营销部联系。电话: 025-83791830

总 序

人类自觉或不自觉地创造艺术,当有数万年的历史了。

数万年来,艺术与人类同在,成为人类生命当中不可或缺的一个组成部分,也酿为人类文化的重要形式。

数千年来,中外有关艺术的研究著作汗牛充栋。这些著作均为一代代学人感受艺术、品评艺术、思考艺术规律的结晶。时代发展到今天,艺术的创造、接受、传播以及艺术史的梳理、艺术理论的探索仍然需要学人孜孜以求。

东南大学位于六朝官苑旧址,校园内的六朝松见证着南京的历史,也见证着东南大学的历史。东南大学艺术学院位于六朝松下,自两江师范学堂监督李瑞清先生起,这里就有无数学人研究艺术、创作艺术、培养艺术新人。时至今日,这里依然薪火相传,艺声不断。为了表达东大学人对于艺术的思考,总结新一代学人的研究成果,我们决定出版“六朝松艺术文库”。

这套文库以艺术学二级学科成果为主导,兼及艺术学其他二级学科的学术成果。自20世纪90年代二级学科艺术学从制度上创设于东南大学以来,我国已有近60家大学开设该学科。但这个学科还是一个年轻的学科,仍然需要几代人的努力。尤其是鉴于二级学科艺术学与美学、门类艺术学之间既有区别、又有关联的关系,本文库在选题上并未局限于二级学科艺术学范围内。

本文库的作者均为东南大学艺术学院的教师,他们当中有20世纪80年代出生的青年学者,也有年过花甲的老教授,所以有的选题较为成熟,有的尚且稚嫩。但大家都分别从某个角度、某个方面探讨艺术的基本规律,力求一孔之见。

本文库的出版将持续较长的时间,分别在不同的出版社陆续推出,欢迎各界学人批评指正。

东南大学艺术学院

2009年6月

“六朝松艺术文库”编委会

主 任：凌继尧

副主任：王廷信

委 员（以姓氏笔画为序）

王廷信 刘道广 周武忠

胡 平 姜耕玉 徐子方

凌继尧 陶思炎 谢建明

主 编：王廷信

前 言

方今之世,经济腾飞,艺术多元,色彩绚烂。抱残守缺者,徒沉醉于既往;固步自封者,定淘汰于明日。唯中西交流,古今融合,创新求变者,方能占得一片蓝天。今日之拙作,抛砖引玉,意即于此!

古有十年寒窗扬天下,今已二十余载苦读,将是如何?

南开三载,美国哥伦比亚大学、维也纳大学数年。一路走来,当此之际,唯有感恩。

问渠哪得清如许,为有源头活水来。感恩于我的导师王学仲教授、刘俐俐教授、凌继尧教授。数年之中,言传学问,身教做人。师之做人,宽慈仁厚,淡然澄然。如果没有恩师当年的接收,现在的我不知身在何处;如果没有恩师的耐心指导,现在的我仍旧空空一皮囊;如果没有恩师平日的关心,如我之庸人,仍被各类烦恼扰之。大恩不言谢,学生语拙,唯有用余生感恩!但求恩师康健、愉快!

感恩东南大学陶思炎教授、徐子方教授、刘道广教授、王廷信教授、李贝雷教授,人民大学徐庆平教授,中国艺术研究院李一教授,北京语言大学杜道明教授,北京大学王岳川教授,清华大学王晓朝教授,华东师范大学阮荣春教授,复旦大学陈思和教授、朱立元教授,同济大学孙周兴教授、王鸿生教授,南开大学彭修银教授、王志耕教授、沈立岩教授、李玉平教授。论文督导,传帮不辍。但凡有求,无不相应;吾所遇之,一生有幸。

感恩于美国哥伦比亚大学 Robert E. Harrist, Jr. 教授、Ada C. Mui 教授、David Rosand 教授,新泽西大学 Angela Howard 教授,哈佛大学 Eugene Wang 教授,德国 Achim Mittag 教授,奥地利 Deborah Klimburg-Salter 教授,凡若有问,教无不益。

感恩于我的双亲崔思万教授、曹兰琴老师!回首往事,泪如泉涌。感恩你们含辛茹苦的培育,无论顺境、逆境,总是无怨无悔地陪伴我。悲伤、无助、痛苦时,你们的慰藉、慈爱带领我走出困境。你们的爱是我奋斗的源泉!我深知,无论离家多远,家中永远为我点亮一盏明灯。感恩于我最亲爱的父母,焉得谖草,言树之背,养育之恩,无以回报,谨以此书献给你们,祝福你们健康、快乐!无论今后我漂泊何方,定与你们相守相依,再不分离!感恩我的先生贾振华博士,无论何时何地,总与我知心相伴。

最后,谨以此书纪念我逝去的年华。

崔之进

2012年6月于梅庵

目 录

第一章 选题意义与研究问题的说明	1
第一节 选题的缘起与研究意义	1
第二节 研究问题的说明	4
第三节 研究状况	16
第四节 研究方法与思路	20
第二章 后印象派绘画与印象派绘画的色彩区别	22
第一节 印象派绘画与后印象派绘画的色彩演变过程	22
第二节 塞尚的理性色彩与莫奈的写实眼睛	26
第三节 后印象派绘画与印象派绘画的色彩区别	29
第三章 后印象派绘画与新印象派绘画的色彩区别	32
第一节 夸张的想象与有秩序的科学——塞尚的《圣维克多山》与修拉的《大碗岛星期天的下午》	32
第二节 直觉的感悟与科学的分割——凡·高的《加歇尔医生肖像》与西涅克的《马赛港的入口》	35
第三节 后印象派绘画与新印象派绘画的色彩区别	35
第四章 后印象派绘画的色彩特征	38
第一节 艺术精神的标记	38
第二节 塞尚作品的色彩特征	42
第三节 凡·高作品的色彩特征	52
第四节 高更作品的色彩特征	72
第五节 后印象派绘画的色彩特征	83

第五章 后印象派绘画色彩对西方当代艺术的影响	89
第一节 多元化艺术风格的出现	90
第二节 野兽派绘画——抒情的纯色	90
第三节 表现主义绘画——内心的色彩	93
第四节 超现实主义绘画——梦幻的色彩	96
第六章 后印象派绘画色彩对中国现代油画色彩的影响	97
第一节 制约中国油画色彩发展的主要因素	97
第二节 后印象派色彩对发展中国当代油画的重要意义	99
第三节 发扬中国油画色彩的民族特色	102
结论	111
彩色图版	119

第一章 选题意义与研究问题的说明

第一节 选题的缘起与研究意义

一幅绘画作品包含很多元素:笔触、构图、色彩,究竟哪一个最为重要?

童年时,笔者跟随父亲学习绘画的第一天,从父亲那里得到一幅凡·高的《向日葵》的复制品,画中灿烂的黄色和鲜艳的蓝色背景深深地印入脑海,直到现在依然难忘。在画里,他用“生气勃勃的色彩的大笔触,就像直立着的小指挥棒排列着”^①创造色彩的旋律与交响,他说:“色彩暗示着某种具有热情气质的感动”^②。画中究竟存在什么魅力,那样夺人魂魄?

绘画是一门视觉艺术,色彩是绘画艺术研究永恒的主题。黑格尔曾经说过:“颜色感应该是艺术家所特有的一种品质,是他们所特有的掌握色调和就色调构图的一种能力,所以也是再现的想象力和创造力的一个基本因素。”^③可见,色彩作为艺术语言的重要元素,承载艺术精神理念的特殊作用,在绘画中起到重要的作用,是其他艺术语言不可替代的。色彩是普遍存在的,“彩色的画面不像黑白画面那样带有假定的性质,它可将画面形象表现为人眼所看到物象的本来样子,比黑白画面更富于逼真感。从这点上说,彩色形式比黑白形式对观者更为亲近,它不只让人看到了形体、空间,而且能表现出物象色彩的差别,并给人对客观世界认识与知识上的进一步满足。”^④彩色形式不仅更具亲和力,同时起到满足观赏者求知欲的目的。

在油画作品中,形状与色彩比较,阿恩海姆认为:“作为一种通讯工具来说,形状要比色彩有效得多,但是运用色彩得到的表情却又不能通过形状而得到……那落日的余晖以及地中海的碧蓝色所传达的感情,恐怕使任何确定的形状也望尘莫及的。”^⑤可见,色彩被当作最重要的绘画因素。画家对色彩也进行了深入的研究。不同时期、风格、流派的画家耗尽毕生的心血,贡献于艺术实践,努

① 黑格尔.美学:第三卷.朱光潜,译.北京:商务印书馆,1979:281

② 高阶秀尔.看名画的眼睛.范中鸣,译.成都:四川美术出版社,1987:161

③ 欧文·斯通.凡·高传.常涛,译.北京:北京出版社,1983:141

④ 徐涵.室内空间构造与设计.北京:中国建筑工业出版社,2001:3

⑤ 鲁道夫·阿恩海姆.艺术与视知觉.滕守尧,朱疆源,译.成都:四川人民出版社,1998:452

力探索色彩的表现力量,革新观照色彩的方式。西方宗教绘画中的色彩语言简单、刻板;古典主义绘画延续现实主义路线,是西方绘画科学语言的典范,具有“重形轻色”的倾向;直至法国的德拉克洛瓦(Eugène Delacroix)与英国的透纳(Joseph Mallord Turner)、德国的卡斯帕·弗里德里希(Caspar David Friedrich)向传统的褐色调挑战,尊崇色彩开始;再到后印象派绘画彻底完成一场色彩变革,富于精神性的色彩加强画面的张力,色彩效果动人魂魄、历久弥新。

古往今来,追溯古今中外的美术史,可以窥见色彩在很久之前就存在于人们的生活中。人们从不自觉地使用颜色,过渡到有自觉意识地运用色彩创作美,经历了一个漫长的过程。

要想研究色彩,首先要研究光。爱因斯坦发现光,即色彩,是宇宙最重要的成分。同时,画家将色彩提高到绘画中最重要的地位。1676年,丹麦天文学家雷伊默(Ole Christensen Roemer)证明光在空间中以有限的速度传播。1678年,惠更斯(Christian Huygens)提出光以波动的形式,通过“以太”传播。而牛顿则不同意惠更斯的观点,认为光是粒子。1801年,托马斯·杨(Thomas Young)认为光显示光靶上明暗相间的条纹,即干涉图样,是光波动的有力证明。1665年,文艺复兴时期之后的画家格里马尔迪(Francesco Grimaldi)认为,在不透明物体的边缘发现一圈圈的干涉条纹,即可证明:光的行为是波动。这一论断比惠更斯提前13年。同时,欧洲人将棱镜发出的色彩光带现象揉入魂灵的概念,解释光的由来。达·芬奇的研究体现在素描作品中:他在1651年出版的著作《绘画论》中提到“砥砺发明精神方法”,以此解释光与色彩在绘画中的关系。1704年,牛顿发表著作《光学》,他提出研究光的本质而非效果,并解释白光因为折射分成若干色光的原因。“人类的视网膜有一种叫作圆锥细胞的成分,它能在感受到特定波长的光时,获得激光,从而产生光化学信号。信号再传入人类大脑后部视觉皮层,形成五颜六色的彩色区域。色彩是具有波长的光,存在于人类头脑中形成的主观感觉。色彩终究是光,它是电磁波谱中特定波长的一段;它需要眼睛中的圆锥细胞和大脑的感觉得到认识”^①。

色彩是主观感觉,也是反应客观世界的性质;它是物质实体,也能与人脑的

^① Leonard Shlain. Art&Physics:parallel visions in space, time, and light. William Morrow and Company, INC: New York,1991,170. Quoted from:“The retinas of our eyes contain cells called cones that fire upon being stimulated by light of certain wavelengths. The electrochemical signals from the cones then travel to the rear of our brains to illuminate in Technicolor a magical screen on the opposite side of the head from the eyes called the visual cortex. Color is the subjective perception in our brains of an objective feature of light’s specific wavelengths. Each aspect is inseparable from the other. Color is, after all, light; and though it exists in a specific location within the electromagnetic spectrum, it demands a cone-eyed conscious mind if its chromatic energy is to be known.”

情感联系。人脑的左半球主要负责思维与语言；情绪化的右半球负责选择色彩。德拉克洛瓦说“我们的目的是要用色彩来创造美”，正是因为色彩具有创造美的功能，人类大约在一万年以前的冰河时期，就开始使用颜色。原始人使用红色、黄色的土涂抹自己的身体时，色彩给先古人群带去原始美感。考古学家发现，3400年前，西方绘画艺术的发源地埃及，已经发现大量内含8至10种不同颜色的大理石或石质的调色盘。在法国南部发现的阿尔塔米拉洞窟壁画、新石器时代的山顶洞人遗址中，均发现古人运用不同色彩创作的图案。随着历史的发展，人类逐渐学会制作，并有意识地调用颜色。公元前15世纪，希腊壁画家将蛋清混合五种颜色（红、黄、白、黑和蓝）涂抹在木头、石头和陶器上；罗马时期的画家已经擅长在画中表达颜色的微妙变化；公元5世纪，意大利的镶嵌画中发现熟练运用补色的踪迹；中国唐朝时期，出现色彩鲜明的壁画和镶嵌漆画以及日后举世闻名的“唐三彩”；西方的中世纪初期，爱尔兰教堂绘饰中的画面，出现具有冷暖对比的画面色彩效果；达·芬奇把画面的色彩安排成两个色域。提香的学生埃尔·格列柯则对色彩作出抽象概括，以期达到主题效果的色彩表达。18世纪的意大利画家们认识到不同的光源会在同一个物体上反映出不同的颜色。英国物理学家牛顿发现，日光透过三棱镜后会折射出红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色，从而组成色环。同时代的科学家则在颜料混合的基础上发现红、黄、蓝三色可以调配出许多颜色，而其他的颜色却不能混合出这三种颜色，由此建立三原色的学说。至此，人类对于颜色已经完成从感性认识到理性认识的飞跃。一百多年之后，德国画家创立色立体学说，把科学认识色彩的步伐向前大大地跨越了一步。19世纪上半期，浪漫主义画家德拉克洛瓦对自然色彩进行细致分析，通过一系列的视觉混合作用，在画布上创造自然的光线，他将未混合的亮色并置在一起，通过色彩互为对比色的特性，运用视觉心理学产生的效果，完成色彩的混合。由此可见，人类认识色彩并创造性地运用色彩，经历了漫长的演变过程。色彩作为绘画艺术中最重要的表现手段，此时仍然不具备独立的审美价值，直至后印象派的出现。

18世纪英国工业革命之后，由新技术引起的一系列变化导致社会结构和人的思想意识、价值观念、人与人之间的关系发生相应的转变。在物质上支持牛顿的力学概念和阿尔贝的写实透视原理。在这一时期，即便是先锋的艺术家们，仍然遵守透视原理和逻辑学规律。虽然他们并不知道，一个世纪之后，牛顿的经典力学、阿尔贝的透视原理、康德的哲学观念，被纳入一个互为关联的庞大体系之中。

在美术领域，由于现代科技的发展，特别是摄影技术的出现，严重地动摇了一向以模仿自然为目的的绘画观念。加之，东方艺术和非洲艺术的传入，使西方

美术界出现巨大震荡,新的审美观念逐渐崛起。在社会科学领域,康德、尼采、叔本华以及弗洛伊德的出现,使新一代美术家思想空前活跃。一大批思维敏捷和富有创新精神的画家,突破理性的压制和传统的束缚,寻求艺术上的新突破。他们开始认识到:画家并不需要一五一十地再现肉眼所见之物,释放心灵的感受才是最重要的。之前的绘画,将形体与色彩禁锢在一个平面。经过思想变革的画家意识到,形体也可以为色彩服务,色彩可以登上画面成为主角。在这个探索的漫漫长河中,后印象派的出现是一个重要的转折点。

迄今为止,对后印象派绘画的论述基本处于亚研究状态,评论家大多集中关注画家的生平以及画面的技法;尤其中国的画家与评论家对后印象派色彩始终没有给与一个公平的评述,甚至一直对其色彩讳莫如深。笔者以为,色彩,作为画家艺术精神的表征,具有一种直指人心的力量。任何绘画作品都凝聚画家的精神气质,尤其后印象派这样注重内心表现以及色彩变革的画派,作品中的色彩,更是我们揭开后印象派画家精神世界的要素。本文力图深挖三位代表画家塞尚、凡·高、高更作品色彩中暗藏的精神性,从两个层面,即色彩与情感、色彩与思想(即艺术精神),分析情感、思想与画家主体意识的对应状态,艺术生成过程中画家审美心理结构,画家色彩观念与其情感、精神的对应关系。论述色彩与思想部分具有深刻的哲学意义,有助于挖掘后印象派绘画色彩特征更深的哲学理论意义;色彩的特征研究,是现代绘画与古典绘画艺术的分水岭;色彩技法作为三位画家的精神载体方面的研究,有助于拓宽当代西方以及中国油画技法改革的思路,具有现实意义。

第二节 研究问题的说明

一、研究概念的梳理

西方后印象派绘画艺术开启了现代艺术色彩变革之门。后印象派的出现,具有政治、经济、文化、哲学、宗教和历史的渊源,与当时西方社会发展有着密切关系。科学的发展,东方艺术的传入,极大地刺激了单一化的西方美术。在黑格尔、叔本华等人的哲学思想影响下,一些画家反对理性和传统的束缚,艺术上已不满足于客观事物的再现,而着重内心世界的自我表现。这些画家是后印象派执牛耳者:塞尚、凡·高以及高更。

本文的论述包含两个研究概念:后印象派、色彩。

色彩是艺术的主要组成部分。一个民族、一个时代的艺术在色彩方面的风尚,很大程度反映一个时代的文明。古今中外,当权阶级都擅长将色彩这种感觉

性的行为归总起来,为自己的政权服务。西方中世纪后期,当权者在各类《倡俭法》中制定条例,规定王室成员可以穿紫色服装;枢密大臣可以身着红色、金色、银色;医生、律师可以穿色彩鲜艳的服装;而农夫、农民只能穿黑色、褐色的衣服。

色彩作为绘画艺术重要的物质材料,是艺术语言构成要素之一,更是作品独特思想和造型艺术的手段。像表情艺术的节奏和语言艺术的词汇一样,色彩是构成绘画艺术形式美的重要因素,也是美感的最普及形式。色彩从根本上说是光的一种表现形式。色彩与光的关系涉及物理学,主要是光学。光一般指能引起视觉的电磁波,即所谓“可见光”。不同波长的光可以引起人眼不同的颜色感觉,因此,不同的光源便有不同的颜色;而受光体则根据对光的吸收和反射能力呈现千差万别的颜色。色彩感知的研究必须考察视觉器官——眼睛对色彩的接受过程。色彩学的这个部分涉及生理学、感知心理学,并且大量运用心理物理学的方法来研究。一般认为,颜色视觉是由锥体感受器作中介的。锥体感受器主要集中于视网膜的中央区,它含有光敏色素,在接受光的刺激后,形成神经兴奋,传达到大脑皮质中的视觉中枢而产生颜色视觉。

后印象派英文名称为 post-impressionism,中国曾经受到日本的影响,将其翻译为“后期印象主义”。中国美术界后期纠正为“后印象主义”。有“后印象”,必有“前印象”。1874年画家莫奈展出《日出·印象》时,《喧噪》杂志的批评家路易·勒鲁瓦因其作品不符合西方传统的创作习惯,戏谑地将此展览称作“印象派画展”,印象派从此得名。与印象派在同一个时期进行艺术活动的画家凡·高、高更、塞尚,因为作品风格在当时都具有叛逆性,同时,反对印象派的色彩创作理念,三位画家被统一归纳至后印象派而得名。

画派是历史的、具体艺术思潮的产物,是具有地域性画家群体绘画风格的展现。画派通常是指一定历史时代和地域环境中,一些思想倾向、审美观念、艺术情趣和绘画风格相近的艺术家,在长期的绘画实践中所形成、在绘画史上产生一定影响的绘画群体。

20世纪50年代,林风眠在介绍画家塞尚、凡·高、高更的文章中将 post-impressionism 翻译为“反印象主义”,旨在表达三位艺术家异于“印象派”的创作方法。从词法上看,将 post-impressionism 直译为“印象派之后”无疑没有“后期印象派”准确。post-impressionism 是名词,而“印象派之后”类似时间状语,在中文的语境中欠缺统一。究竟翻译如何贴切,以下为英美各类原文词典及百科全书对它的解说,分述如下:

1. 艺术的一些目标和方法,即直接表达艺术家个人对事物的想法^①。这个

^① 简明牛津词典. 伦敦:牛津大学出版社,2001:635

命名旨在评述后印象派站在印象派画家的对立面。

2. 印象主义之后在绘画上出现的运动,要求表达出事物精神上的意义,而非仅仅再现事物本身^①。这条评述将后印象派的发生时间放在印象派之后,有失真实。当时两个画派的画家活动时间是重叠的,之间亦有共同的艺术交流,没有时间上的先后之分。

3. 平涂的与抽象的平面,鲜明突出的线条轮廓以及强烈的色彩……^②由于新的艺术风格中包括的艺术家与印象主义关系密切,纯粹历史性的专有名词 post-impressionism 更适合用于指代新的形式主义和表现主义的内容。

4. 此词与其说指一种风格或运动,莫如说指一段时期。它基本被应用于指先受印象派影响,后又转入更加强调有意构成个人风格的画家塞尚、凡·高、高更和修拉。此定义的时期应从 19 世纪 80 年代算起,直到 1906 年塞尚去世止。不过,这个词被用得相当含糊,常包括劳特累克、德加、雷诺阿、雷顿和卢梭,甚至偶然用到野兽派画家们的身上^③。此条目的翻译与本文宗旨贴近。“此词常常用于指 19 世纪末期法国印象派画家中一个派别的作品,他们的风格脱离了以德加、马奈、莫奈和雷诺阿为代表的印象主义主流……”以修拉为代表的新印象主义画家在广义上也包括在 post-impressionism 之中^④。这条注释的外延更为宽广,将印象派、后印象派、新印象派同时归纳为印象派绘画。

5. 大多数 post-impressionism 画家是法国人,并以印象派起家;但他们中每一个人都反对印象主义的限制,以形成他们自己高度个性化的艺术。虽然无意构成一种运动,但这些画家的作品基本上为几种当代潮流和当代艺术构成了基础。总之,post-impressionism 脱离了自然主义的研究,并走向 20 世纪早期艺术的两大主要潮流:通过色彩和线激起感情的立体主义和野兽主义^⑤。本条论述内涵更为深刻,指出后印象派艺术对于印象派与西方现代艺术产生的继往开来的作用。

综上所述,post-impressionism 的各种解说之间存在着不同的理解,主要含义归纳为以下三点:

1. post-impressionism 是以印象主义为起点,发生在印象主义盛期之后,在印象派内部发展变化出来的一个派别。post-impressionism 中的大部分画家与印象派有着密切的艺术交流与私人关系。他们的思想和实践表现印象主义最后

① CHAMBERS 二十世纪词典. 爱丁堡:W&R Chambers 出版社,1983. 1047

② 美国大百科全书:14. 伦敦:Scholastic 出版社,2006:828

③ 国际百科全书:14. 北京:中国社会科学出版社,2007:553

④ 美国大百科全书:22. 伦敦:Scholastic 出版社,2006:462

⑤ Encyclopedia Britannica 8. Encyclopedia Britannica International Chinese Edition, 1980:153

阶段的面貌。例如,运用明快的纯色,摆脱传统主题,自由选材,运用分解色彩的小笔触构造形体等特征,在后印象派画家的作品中基本保存。

2. post-impressionism 是印象主义衰落之后,兴起的截然不同的画派。本质上,post-impressionism 的画家仅仅受过印象主义的一些影响,并且后期以不同的方式宣布对抗。他们的绘画精神与实践开启了 20 世纪初的现代主义。post-impressionism 的主要画家分别被尊为立体主义、野兽派、表现主义诸派的先导和创始人。post-impressionism 的主观表现诸因素与印象主义本质并不相容。

3. 既不把 post-impressionism 归于印象派与 20 世纪初期诸派,也不排除出这些流派,而是就事论事地研究它。究其原因,主要如下:考虑 1、2 两种理由的对立性和各自的合理性,国内外出版的无数有关印象主义的画册或评论中,内容几乎无不包括 post-impressionism 的画家,尽管强调他们的新风格和叛逆,但无疑已经造成把这些画家纳入印象主义末期的结果。

同样,在论述最早的现代派——立体主义与野兽主义一类的书文中,又把后印象派作为先驱力量,这就使得后印象派同时成为印象主义尾声和现代主义先声这一对矛盾的角色。由于这种摇摆不定的位置,造成后代各式各样的理解。艺术批评家弗莱在 1911 年,“野兽主义”已出现五年,立体主义已出现两年之际,首创这个含意有点暧昧,却被广泛接受的 post-impressionism(当然,弗莱创作这个词除去艺术的考量,作为艺术评论家、策展人,需要打造重量级选手也是原因之一)。对于这一本身容纳各种含义、见解的词汇,我们曾不明智地采用意译,即译内容,不重字面翻译方式,而直译即重字面翻译方式造成的非汉语感觉更使人们偏重意译。

“后期印象派”即多年来一直被采用的一种意译的结果,基本上代表了上文中第一派学者的意见,但很难使持其他见解的人接受。林风眠先生很早曾把 post-impressionism 意译作“反印象主义”,随后,有“反传统印象主义”词条出现在新词词典中。这些译法都强调了 post-impressionism 与印象主义的敌对性。但弗莱并没有选择 anti(反、非)这个英语中现有的前缀词,而是运用了 post(后),可见,在他心目中,post-impressionism 与 anti-impressionism 是有差别的。还有人认为,印象主义倾向表现客观感觉(即视网膜上的印象),而 post-impressionism 则更倾向于表现主观感觉(即经过理智、感情等心理状态干预后的心理上的印象),因而主张把它译成“主观印象派”。这样,就给印象主义起了一个“客观印象派”的名字。综上所述,post-impressionism 经过不同角度的理解之后,呈现出许多互为解释的结果,这种不统一迫使我们返回到能容纳矛盾的直译中去。post-impressionism 直译为“印象主义之后”,有人理解为印象主义盛期之后,有人理解为印象主义结束之后,有人则认为是晚于印象主义,甚至那些认为应归于

印象派的人,从某种程度上也觉得“印象主义之后”比“反印象派”听起来顺耳。“为了统一一个艺术派别,弗莱想建构出与印象派不同的、清楚的界定。”^①“弗莱失去寻找出合适名字的耐心,做出评论:让我们就叫他们后印象派画家吧,无论如何,他们跟随过印象派。”^②这正是弗莱最终选择它的原因,也是后印象派最终定名的原因。

二、研究概念的意义

色彩意义的研究是文化符号的研究,艺术家试图运用色彩向受众传达明确的、具备艺术特质的语言。如果我们能解读一个色彩符号代表的意义,就可以理解色彩符号所构成的文化、历史的重要意义。

色彩是特殊的载体,它既能够被溶解到各种信息要素中,又可以体现各种要素的作用;它既是信息的载体,本身还是一种符号,具有显性的视觉感受特点,又具有隐性的社会文化特征,即丰富的心理语义和非视觉信息的生理作用。色彩语义层面的研究,在色彩传达的意义上,具有一定程度的共通性。恩斯特·卡西尔认为,人作为理性动物,他的理性形式是符号,人生活在符号化活动的圈子里,产品就是文化,文化是符号形成的统一体。后印象派作品中的色彩语义是通过符号来传达色彩所指。索绪尔把符号分为语言的“能指”与“所指”。“能指”是用来表达意思的字、词或句子本身,比如后印象派作品中的色相、色度、互补色、色调等等。“所指”即这些要素指向的意义,这种意义是固定的。在一定的语境中,色彩传达的语义通常是通过联想、象征获得暗示力量。在后印象派作品的色彩中,我们试图用色彩的显性义和色彩的隐性义作语义分析,从色彩解读中获取作品的文化、历史内涵。

色彩的显性语义在于传达世界本来面目的信息。被传达的信息要求准确和完整,即所谓和对象之间的一致性。这里主要指寻求色彩的视觉精确性,是在描绘性色彩的正常表现范围内,以色相与语义的完整和一致性为前提。我们在印象派绘画作品的欣赏中,这个色彩的显性语义可以窥见一斑。显性语义层由人

① Cezanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art. Edited by Richard Schiff, Paul Cézanne. Edition: reprint, illustrated. Published by University of Chicago Press, 1986:155. Quoted from: “In forming a group of ‘post-impressionists’, Fry wanted to establish a clear distinction between this new art and the impressionism that had set the stage for it.”

② MacCartju, “The Art-Quake of 1910,” p. 124. Cf. Roger Fry, “Retrospect”(1920), Vision and Design (New York, 1956), p. 290. Quoted from: “Fry lost patience with the search for an appropriate name and remarked: ‘Oh, let’s call them post-impressionists; at any rate, they came after the impressionists.’”

们的文化内涵构成,它由宗教、民俗、政治、经济等因素组成符号系统,色彩文化含义的重要一点是象征符号在文化传承和积累中的作用,这点在理解后印象派作品中的色彩意义时,显得尤为关键。色彩的隐性语义建立在作品与观赏的对话关系之中,观赏的过程就是使我们的身体积极活动起来,处于作品的符号,在一切语言的招引之下,进入由色彩语言的字面意义所造成的联合过程。这种联合是由画家理性的组织符码、语言和某些定型的清单汇聚成的声音和色彩的秩序,观赏就是倾听作品,并在倾听中言说过程。因此,观赏是进入有规律的游戏之中。色彩显现语义与隐性语义相互转换,显性义通过外部的联系得到,隐性义通过色彩自身指涉自身义产生。显性义与隐性义因为观念的不同、价值观的不同而发生变化和转换,同时也在不同语境中发生语义转换。

绘画作品中的色彩为研究隐性化信息对人的情感、认知的影响,为无意识文化和认知领域的结合提供优良的研究对象。后印象派作品中的隐性色彩语义是抛弃具象与模仿,把显现的语义信息减少到最低程度,即不依赖于指称性语义信息,以自如的、自身指涉自身的符号形成的观念。自然语言只有在声音和语义之中才能以完整的形体存在,色彩的意义结构却与文化形态连在一起。如果说自然语言是“稳定的能指”,那么色彩语言就是“不稳定的能指”,它不再依靠外部现实的信息,而是关注自身符号体系。后印象派作品的色彩经过画家的变革,艺术语言有了变迁,画家抛弃再现外在的色彩自身世界的色彩视觉信息,使用的不再是印象派运用的、我们已经熟悉的色彩的语法、语句,创造了隐形语义加强的语言——抽象的色彩,在后印象派作品中,色彩的显现意义被减弱至零,描绘性色彩语言进入失语状态,画家不再满足以现实的直接组合、简单地表达观念为准。抽象的精神意义是后印象派作品中色彩的隐性特征。

对于隐性语义的理解,是对后印象派作品色彩语言理解的关键。色彩学的发展,促进视觉艺术从19世纪向20世纪多元化时代转变。印象派画家与新印象派画家将“色彩革命”推向极致,从而结束西方绘画随着光色原理的深入而发展的轨道。所谓物极必反,许多艺术家另辟蹊径,进而转向色彩心理学和生理学方面的探索,由此大大推动后印象派绘画的发展。

三、研究概念独立的审美价值

形状和色彩是油画中最重要的两个因素。在长期的社会实践中,人们固有的思维范式认为:绘画作品形式因素中的色彩、线条和基本结构,通常只是作为人们认知事物的桥梁,不具备独立的审美价值。人们通过文学语言的逻辑,去诠释绘画作品的认识价值和审美价值,而不靠眼睛直接感觉它。事实上,传统绘画承载很多信息以及社会历史内容,而自身的审美特征却被遮蔽。例如,现代色彩