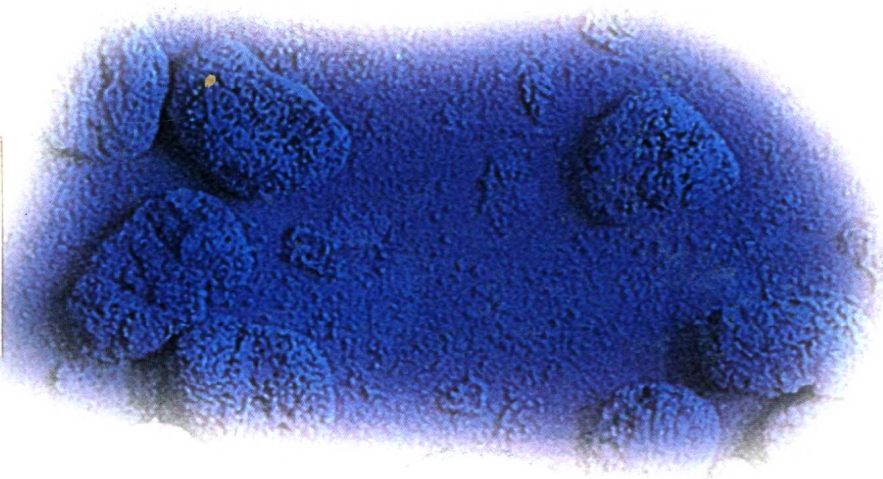




迷离错置的影像

—— 现代艺术在中国的文化视点

张 强 著





J052
Z293 ✓

迷离错置的影像

——现代艺术在中国的文化视点

张强 著



山东美术出版社

策 划: 李 新

责任编辑: 李 晋

装帧设计: 杨之鹏

丛书名: 艺术大视野

书 名: 迷离错置的影像——现代艺术在中国的文化视点

著 者: 张 强

出版发行: 山东美术出版社出版发行

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

印 刷: 山东新华印刷厂临沂厂印刷

889 × 1194 毫米 大 32 开 5.5 印张 8 插页

1998 年 12 月第 1 版 1998 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1-3000

ISBN 7-5330-1141-4/J · 1140

定 价: 10.00 元

目 录

序	(1)
第一章 科学的引力:印象之下的理性分析	(1)
第一节 冷静之源:理式的追溯与审查	(2)
第二节 走向现代:文艺复兴以来的形式分解及 问题提示	(5)
第三节 印象派系谱(上):马奈 莫奈	(15)
第四节 印象派系谱(下):高更 凡高	(21)
第二章 精神的隐秘:心理封锁的揭示	(27)
第一节 超现实主义的精神网络	(27)
第二节 超现实主义与中国抽象心理的比较	(33)
第三节 超现实主义的抽象外延	(40)
第四节 错置的精神幻象	(46)
第三章 重合的艺术观:面向文化时空	(56)
第一节 抽化理性:塞尚到修拉	(56)
第二节 破碎的逻各斯:毕卡索 马列维奇 蒙德里安	(64)
第三节 返回真实:杜桑 克莱因 博伊于斯	(74)
第四节 平面化的世界:直面自然与当下	(84)
第四章 变动的时代:中国的艺术形式的现代 改装	(92)
第一节 中西现代艺术:文化智慧的兼容	(92)

第二节	中国画之变:从新文人画到抽象水墨	(98)
第三节	东方的提问之一:书写的空间还有多少 ...	(106)
第四节	东方的提问之二:汉字的现代艺术价值 是什么	(114)
第五章 五彩的交错:中国现代艺术的东方		
	感觉	(123)
第一节	太湖石情结:雕塑的现代空间	(123)
第二节	装置与行为创造的文化	(132)
第三节	东方女性的新感觉	(142)
第四节	中国当代油画:走出家园	(151)
主要参考书目		(162)

第一章 科学的引力：印象之下的 理性分析

正如阿纳森曾说过的那样，科学对于艺术而言，永远是一股强劲的力量，而我们宁肯将科学视作是一个充满无穷引力的源泉。正是因为有了科学这个作为技术方式的手段，才有了西方艺术最基本的支撑。但同时我们亦无法忘怀这样的西谚：科学要把人们本来不明白的东西搞清楚，而艺术却是把本来很明白的东西搞得不清楚。在此意义上，科学又成为人类走向内心世界首先要抛弃的因素。但是将科学作为阶梯，以使艺术能够登高远眺，看到远处的奇丽风景，这无疑又是一种极为明智的做法。

印象派正是这种极为感性层次之上的结果。从某种程度上说，古典艺术也是画眼中所见——或者说也不自觉受制于“成见”的引导，但它总是带有相当的“真实”色彩。因为这些生动逼肖的物理现象，都是以视觉世界的客观传达为准绳，借助于科学，如物理学、化学、光学、生物学、几何学等等作为最基本的手段，来实施这一虚幻的目的。在此意义上，感性对于这些科学的规则而言，不过是艺术家精神原点游移的推动因素而已。同时，似乎感觉永远也不能逸出这个有效的时段，去做无谓的游弋。这一切对于印象派画家来说，已经与以往的艺术原则大相径庭了，因为在视觉晃荡中寻求空气分子的颤动，契合浪漫的感觉，已经脱离了对自然本真实质的传达。那些逸笔草草勾画的是情感的粗疏，绘画过程中的永远在“现场”却是他们遵循的不移信条。他们为了这个“现场”状态，付出了所有的智慧和耐力。由此我们可以得知，它的背后依旧是严格的

实践理性作坚实的支撑，从而敦促他们以不懈的努力去获取一个奇异的结果。在印象的背后实际上是理性分析的过程。

第一节 冷静之源：理式的追溯与审查

其实，要追查西方现代艺术——这种充满热望的形式之下的理式可能，我们根本无法回避西方艺术在古典时期的情状，因为二者之间总是有一条严格的逻辑链在醒示与制约着。也就是说，正如现代人无法挣脱“历史的人类”一样（尽管“历史”是一个问题太多而值得讨论的概念），西方的现代艺术也同样无法摆脱古希腊、罗马时期文化所编织的严密网络，偏执一端的发展更需要科学知识的支援，这也是西方艺术的发展史总是在二者之间进行着关系探询的原因。“追溯”成为现代艺术史家追寻的基本理由之所在。美国的阿纳森把古典主义的代表人物达维德视为现代艺术的发轫人物之一，其理由也正在于他对古典透视空间深度表现方法的反抗及其作品中反映出来的冷峻平面感。这当然是立足于视觉图式本身的解释。然而，类似的看法在西方仍旧是普遍存在的：“埃利·富尔把现代主义的起源追溯到鲁本斯、哈尔斯、埃尔·格列科……在现代画家的标题下，利奥奈罗·文杜里选戈雅、康斯特布尔、达维德、安格尔和德拉克罗瓦为现代艺术的创始者。”（《世界艺术百科全书选译 I》第 50-51 页）但是，这种上溯的方式同时令我们倍感疑惑，谁又能否认古希腊艺术中科学的数理因素对于现代艺术的影响呢？在此，这样一句忠告是敦促我们向下追溯的动因之一：“任何时候都应当记住，现代生活的节奏和本质的主要决定因素是以现代科学发现为基础的技术，只有记住这个压倒一切的影响，才能理解仿效现代科学和否认现代科学这两者挑一的艺术倾向。”（《世界艺术百科全书选译 I》第 52 页）对此，我们深以为然。

希腊文化作为整个欧洲文化的开端，我们注定要从哲学和科学的双重视角对之进行聚焦。科学与哲学是密不可分的，哲

学借助于科学的认知手段来提升自己本身的可靠性，科学也必须在哲学的视野中才会有真正的发展。最初的科学哲学派兴起在伊奥尼亚这个贸易与商业城市中，哲学家追寻的一个普遍的问题就是：万物是由什么造成的？泰勒斯对此的回答是：万物是水做的。产生这种观念的原因无疑与这个城市的地理位置有着直接的关系。伊奥尼亚的东南是塞浦路斯、腓尼基和埃及，北面是爱琴海和黑海，向西横渡是希腊本土和克利特岛。“万物由水而成”的观念源于生活中的观察，因为水由氢和氧组成，它是一种化学元素，水蒸气成云，又可以化作雨，故而他选择了“气”。其原因在于它生成于水，同时，从对世界宇宙运动的作用力上来观察，亦是如此。它与中国文化中的“气”是迥然不同的，在中国哲学中“气”早已不在元素的位置，它具有“形而上”的理念符号涵义。

但是，阿那克西美尼通过自然界对物质作用的观察发现，任何物质形式都可以成为“最基本的”。与米利都这种实际的科学哲学相比较，萨摩人毕达哥拉斯则又有另外的见解：哲学起源于现实琐屑细节的独立冥想。于是，毕达哥拉斯派创立了一个“科学数字”说：他们发现了一个音程的关系，我们可以称之为数关系。也就是说，一根调好的琴弦如果长度减半，将会奏出高八度音，同样，如果缩短为四分之三，就奏出一个第四音；如果为三分之二，就奏出第五音，一个第四音和一个第五音一起就成为八度音，即： $\frac{3}{4}$ 乘 $\frac{2}{3} = \frac{1}{2}$ 。因此，这些音程就相当于调和基数的比值 $2:\frac{3}{4}:1$ 。音乐的这种规律，无疑证明着数是万物之和或变化的道理之所在。数的这种奇异关系在中国文化中也同样得到发展，不过它并没有上升到逻辑哲学的层面之上，而是将其变化之和看做是自然的奇妙与宿命的神秘结果，因为中国哲学本源的“气”扑朔而迷离，它既是万物之始，同时又是万物之终，循环往复，没有尽头。这种关系是无论如何也无法用数字之比来计算的。同时，明晰的把握过程也是对中国艺术感觉的一个扼杀的过程。

对于毕达哥拉斯学派而言, 数的最具美丽光泽和实际应用的比例关系就是“黄金分割律”, 后来柏拉图把它应用于美学领域, 并认为这是一个具有黄金一般珍贵价值的比例。数学家告诉我们, 0.618 是 $(\sqrt{5} - 1) / 2$ 的近似值。奇妙的是, 用 1 除以 1.618, 正巧等于 0.618。而其它数字, 如 1 除以 1.425 不等于 0.425, 1 除以 1.873 不等于 0.873……所以说, 黄金比值 0.618 (宽:长) 或 1.618 (长:宽) 都是正确的。中世纪的数学家开普勒曾说, 黄金分割律与勾股定理——这是几何学中的两大宝藏。

黄金分割律对于希腊人来讲, 所得到的最为完美的实践对象就是人自身的躯体。一般来讲, 从人体的头顶到肚脐与肚脐到脚底之比, 接近 0.618; 躯干的宽度与长度之比近似于此值; 上下臂的长度约为大小腿长度的 0.618; 手的宽长之比近似于 0.618; 头、面部及其五官更是如此, 头部以眼为水平面的宽度与头顶至颌底的长度之比, 鼻宽与唇宽之比, 鼻宽与鼻高之比, 唇高与唇宽之比, 这些都绝似 0.618。还有, 男性的头发分为两边, 其界限亦在 0.618 处。这些细致而精微的发现, 对于希腊人来讲无疑是令其狂喜的, 这使他们深信, 数字是自然的最本质的运数所在。希腊人的名言“人为万物之准绳”。在人体塑造方面, 希腊人逐步地建立了自己的原则, 那就是一个完美的组成部分及完美的总和。他们的大师波力克莱塔就是用重新阐释人体之间各个部分的数字比例关系而得到同代人的重视与景仰。按他的规定, 一件人体艺术品的雕像, 头应当是七分之一, 脚的长度应当是手掌宽的三倍, 腿部从脚到膝的长度应是手掌宽的三倍, 这个比例同样适用于膝和腹部中心间的距离。为了验证这种正确性, 他制造了一个《持矛者》雕像, 这个男子精确地显示出平衡, 他的身体的重量落在一只脚上, 另一只脚则仅一个脚趾轻触地面, 准备承受着身体的重量。然而, 这种对立和谐式的观念不久即让位于伯拉先西特列斯提倡的平稳“S”形曲线, 一只胳膊放在一个支撑物上, 另一只胳膊则连同肩膀轻轻上举, 以与支

撑身体另一半重量的那只胳膊相平衡。在支撑物对面的那条腿是绷紧的,以承受其余的体重,而另一条腿则完全不承担重量,仅以大脚趾轻触地面。这又是一个来自力学原理的美学转向的标志:雕像头部微微倾斜,表情安详并带有显现意味。

希腊艺术在数学王国中获得了知识与启迪,因为任何有悖于此的技巧情结必然要遭到当然的排斥与责怪,艺术很快向着类型化的道路迈进,使得这种轻松的优美成为人体永恒魅力的最好见证。实际上,数字之比更为精确地体现在建筑艺术之上,因为它素来就有“凝固的音乐”之美誉。声响撕破空气过程中形成的震动都是由数字来决定的,何况是处于休止状态的音乐呢?它的数字关系应当更为明确与直接,这似乎已是毫无疑问的事情了。帕特农神殿那粗壮的柱式中,最初的凸肚状十分明显,后来却遭到了当然的削弱,这与音乐的数字之比有着密切的关系。古代神庙中,像佩斯图姆的长方形大会堂中,钟形的图饰有着和缓的曲线和平展的外形,后来它的形状上的特征大大加强。帕特农神殿钟形圆饰后来演进成圆锥形了,圆柱的高度分别是其底部直径的4倍和5.5倍,另一方面,柱上楣构——包括楣梁、中楣和飞楣的高度,到帕特农神庙时都减小了,从圆柱高度的二分之一变为三分之一。

于此我们可以看出,在建筑中体现出来的抽象原则也是处于深刻移动中的,它作为被认同的准则以及可能性,形成了西方艺术中最具本源的传统,这就是西方艺术中的“逻各斯”,它是一种量度的准则,树立了有关事物发展的“普遍的准则与规律”,这同时也确立了本质论,亦即后来所谓“宇宙的理念”、“命运”、“神的理性”等等,那么,这一切又是通过什么样的中转渠道流向现代场所的呢?

第二节 走向现代:文艺复兴以来的形式分解及问题提示

按照文杜里的观念,《走向现代艺术的四步》中的画家有乔

尔乔内、卡拉瓦乔、马奈与塞尚。在此，我们可以看到这样一些极为有意思的理由：“一切伟大的艺术家们的艺术价值以及他们对后世的艺术发展的影响，两者都是重大的。在本书中笔者所选定的这四位艺术家对于后世的巨大影响，主要考虑的是他们在审美趣味方面具有极其成功的领导地位：我们确知，乔尔乔内开创了16世纪的威尼斯画派，卡拉瓦乔是17世纪的启蒙潮流的创业人，而马奈是印象派美学的肇始者，塞尚则在最近50年内被看作是现代艺术的奠基人。”（《走向现代艺术的四步》第2页）实际上，具体而言，在绘画的形式上，乔尔乔内艺术中体现了平面的冷峻感，卡拉瓦乔对于光线进行了戏剧性调度，马奈将形体压缩到轮廓线的边缘上，塞尚具有更为明确的空间收缩与抑制。除此之外，我们要强调的是，这种做法本身就是用观念对现象覆盖的典型案例。这里所要勾联的不过是一个动人的历史关系。它的前提是将现代艺术的产生状态看做是一个必然的结果，然后在这个“结果”的终点上去寻找“过程”阐释的起点，并在其中追溯各种可能性。

从另一个角度而言，追溯的荒谬在于，谁也无法否认在古希腊罗马艺术乃至原始艺术之中所蕴发的现代精神。正如毕加索对非洲黑人艺术的利用一样，如果仅仅单纯地从表象上来看，它们之间的确有着难以摆脱的图式趋从的关系，但是，这里有一个至关重要的理论问题在起作用，那就是在现代艺术的情境之中，艺术家是作为主体来设定的，于是成为主体性的观照——选择——拼接——乃至创造。而它的对象也就成了被使用的资源，成为客体，成为被选择的材料，成为被选择与被观照者。在此意义上，观念成为时空穿越的内在力量，并由此演绎出不同的历史结论。也就是说，在现代主义产生之后，才会有对现代性的查询。这种查询同时也注定了现代艺术的多向选择与对历史的能见度。在这个层面上，追寻“意义”的本身也就被当然地染上了虚伪的色彩，因为它必然要为已有的结论提供伪证。同时我们认为，提供一种可能性总比彻底否定它更

具有人文的意味。故而，我们亦同时可以超脱地将这种追溯看做是一次超越时空的历史漫游，只是我们的游程不想局限在文杜里划定的线路中。

在文艺复兴的艺术中，谁也无法逾越无与伦比的达·芬奇——无论从何种角度。这位跨越 15、16 世纪的大师的出现本身就是一个时代的奇迹。因为在他身上埋藏着西方艺术史上最为完美与理想的画家潜质——全能的科学家。它恰恰与 20 世纪的另一位诡异的大师毕加索形成反向对照：建设者与破坏者。这同时也是我在一篇研究论文中提示的主题。这个对照关系的建立也说明在达·芬奇身上散发出来的科学家品质，那就是开放的思想框架与勇于探索的精神。达·芬奇的性格结构中同时蕴藏着最为现代的人的普遍品性，那就是一种深刻的文化偏执。这同时成为现代精神学科研究的广泛资源之所在——正像佛罗依德将达·芬奇作为典型案例所揭示的“恋母情结”与“同性恋情结”。在绘画形式上，达·芬奇所采用的空气透视实际上说明色彩在色相递转中所体现的空间超越力量。对于人体解剖结构的娴熟，使他获得了一双史无前例的女性的手。这是来自科学的精神与方法实践的确证，它促使一个完美精神世界的最终完成。在视知觉的使用与视幻原理的利用上，达·芬奇有着同样卓越的才能，他的肖像画的背景并不放置在同一视平线上。这种参差的错落显示出一位视觉魔术师的高妙手法。蒙娜丽莎眼睛的冷漠与嘴角的笑意构置了一个魔幻的现实，这个艺术史上的“经典的表情”不在于它的美丽，而恰恰是因为它的“神秘与莫测”。于是，《蒙娜丽莎》作为世界艺术史上无法逾越的表象峰巅，成为现代艺术在诞生中最大的精神逼迫力，亦成为日后反叛的最重要的对象。因为在杜桑最著名的现成品《带胡子的蒙娜丽莎》中，蒙娜丽莎无法成为反讽的资源，她只能是由于绝望而被设置成重新观照的对象，或者说是对抗与决斗的对手。同样，我们排列的几位古典的大师，其实已经超出了作为递进的因素与形式的因子，而旋即转化为批判的力量。

另外，我们认为对于现代艺术具有影响作用的是达维德。这是一位 18 世纪典型的古典主义者。关于“古典主义”的概念，艺术史家们有这样的规定：“古典主义是指艺术家把古典的印记打在自己的作品和周围事物上的意图；更严格地说，这意味着为此目的而对古典时代的模仿。”（《世界艺术百科全书选译Ⅱ》第 61 页）我们从古典主义的作品中的确可以看到这种真实的印记，也就是说，古典主义是将主观性在作品中尽可能地清除出去，尽量地用古人的眼光来左右美术作品的制造过程。作为艺术家个体，对经典的传统进行不露痕迹的重新组装。当然，他们也面向周围的鲜活事物寻求支持，但是这个过程更多的是以典型的古代方式与审美来加大其间的距离感，以至于形成特有的艺术结论。“在某种意义上，古典主义可以说是巴洛克、风格主义和浪漫主义的永恒的反动。把古典主义看做一个历史时期或一种理智态度，不如看做连续的审美潮流。”（《世界艺术百科全书选译Ⅱ》第 63 页）正是因为如此，它更有可能成为现代主义的永恒对手。然而，后现代主义却有可能使这种对峙在刹那间土崩瓦解，他们用超时空的拼装手法作弄的结果，可能是人类智慧的奇异显露，那就是可以摆脱繁琐、走向真实的文化存在。古典主义对于现代的这种特有的影响能力的显示，不是体现在逻辑上的贯穿，而是作为对立的依存，作为矫正的显示。这同时因为古典主义是反风格主义的。文艺复兴以来对于个性的推崇，埋下了艺术家心理的自恋的阴影，艺术作品由此成为情感暴露的发泄场。由此而言，古典便意味着使精神世界进入规范的原则与集体的秩序。在现代艺术中，风格重新成为精神变态的视觉标志——甚至演绎为形而上的“符号标识”。于此，我们重温一下古典主义者信奉的格言，当不无裨益：“让明晰成为你首要的优点”，“寻求恰当的词、正确的秩序；切勿噜苏，既不疏漏又不多余。”这些难道不应是现代艺术中应当引以为鉴的信条吗？

在浪漫主义与现代主义的关系中，我们可以看到，从生态

逻辑而言,浪漫主义对于现代主义的贡献递进得更为直接。既然我们默许了这样的理由:在遗产中有促发现代艺术的因子与可能,就可以在此做进一步的寻找,这不仅因为在形式上浪漫主义作为激情对于造型形式进行改变,甚至使之成为情绪化的载体,同时,在主观意志的作用之下,它浮出了水面,成为燃烧观众情绪的原点。按照艺术史家们的共识:“浪漫主义的主要特征是自然的神秘性,依此向两个美术倾向发展:一个是自然主义的,在康斯特布尔的作品中,达到高潮;另一个是幻想主义的,以特纳为代表。后一个倾向充满被称为崇高的观念,这种观念起源于使人产生敬畏、恐怖、庄严的自然现象。”(《世界艺术百科全书选译I》第255页)从时间上来看,浪漫主义限定在18至19世纪。但是,我们认为浪漫主义在美术史上产生的影响,只是一种感知方式而已。因为它的主要基调还是主体情绪的暴涨,这一点在19世纪的德拉克罗瓦与安格尔的尖锐对峙中能够清晰地暴露出来。他们之间的分歧主要表现在古典的学院派用无比的精确来营构完美的形式,排斥一切情绪躁动带来的杂乱无章。这使浪漫主义首先在19世纪背上了叛逆者与缺乏教养的恶名。但是,在他们的作品中,那种放溢才情以及由此对形式制约带来的冲决,都毫无疑问地预示了:新的历史大幕即将开启,将要登场的还有对现实的批判——自然主义(以对现实的无选择的陈设体现出对滥情与矫情的否定)。

这样的两条脉络中,我们可以首先在卡拉瓦乔、籍里柯直到库尔贝身上看到这种典型的显示:一种真正的民主——令人惊恐的现实。在文艺复兴之中,像拉斐尔的《西斯廷圣母》、《金莺圣母》等作品中,是将圣母形象温情化了,他是在中产阶级乃至于是小家碧玉中寻找慈祥安宁与美丽,圣母依旧是在平凡中蕴发着圣洁之光彩的,或者说拉斐尔是将圣洁放置于自然生长的女性饱蕴光泽的生命过程之中。而卡拉瓦乔《圣母之死》中的圣母从姿态到动作,已经成为一个街头上常见的情节——一个女乞丐在意外中死去。她没有亲人和子女,孤苦伶仃地结束了短

暂而寂寞的一生。而他的基督的形象则几乎就是一个被追捕的逃犯,行色匆匆而神情紧张,全然没有那种镇定的超人力量,他时而在餐桌旁向听众吹嘘夸张的冒险经历,时而沮丧地为自己的命运担忧。卡拉瓦乔将神圣家族放置到普通家庭之中,这个在逃艺术家似乎有意用“神圣家族”谱写自己一生的心理履历及视网膜的映像。至于籍里柯,大家最为熟知他的《梅杜萨之筏》,这是他短暂生命中硕果仅存的一件力作。他用一个静止的画面讲述了一个残酷的故事,由于贵族船长不谙航海而在遭遇风暴时弃船而逃,留下水手及乘客在简陋的木筏上垂死挣扎。他选择了一个最富戏剧性的镜头:显现这些被灾难折磨得死去活来的人们在看到生命之光时所迸发出来的力量。他们用最后残余的生命能量推举出一个挥手的人,向着远方的希望发出呼唤……

然而,以上两位大师在切入现实的时候都有着同样的局限,这一点正是被后来的库尔贝所超越与批判的,那就是在对“现实切入”的过程中,一个相关的视点使观察者依然会有一种看戏的感觉。在他们的作品中依然把持着古典美学原则与标准,也就是说,典型情节、环境及人物都在起着相当关键的作用。古典主义情结在此有着真实的制约作用。在气氛的渲染上,卡拉瓦乔使用舞台般的灯光制造出迷离神秘的气息,从而隔绝了观众进入的可能,形成了特定心理距离的观照。而在籍里柯的作品中,那金字塔般的造型只有经过数十次的排练才有可能达到如此精确的地步。但这一切在库尔贝那里,却得到了真实——甚至带有自然主义倾向的表现。库尔贝的画面如同摄像机一般冰冷、机械地纪录现实中的所有一切。打石工在侧面投影中敲击着石子,那残酷的烈日使这一切都失去了艺术的光彩与华丽,一切都是在现实的场景中诉说着生命的主题。《库尔贝先生,您好!》这种路遇的毫无意义的偶然却被郑重地表现了出来。《断崖》则是毫无特殊形式和美感的残景。这就是自然主义的旨意之所在——用真实的观察与现实的手段去逼近

自然的灵魂。

浪漫主义的另一翼则完全是针对形式而言,这就是由康斯特布尔——德拉克罗瓦——透纳这三点一线建立起来的真实网络与传统。德拉克罗瓦对于康斯特布尔如此评价到:“康斯特布尔说,他画的草地的绿色之所以高明,是由于它由许多不同的绿色所组成,一般风景画家画的草地之所以显得缺乏强烈感和生气,正是由于他们习惯用单色去表现的缘故。”(《从德拉克罗瓦到新印象派》第5页)这里的“许多不同的绿色”正是指在阳光下环境色被激发出的颜色,我们由此可以去重新观察《干草车》并思考“康斯特布尔的雪”这一称谓的深意所在。对阳光的热爱并付诸于热情的表现,以至于使观者看到一个奇妙的世界。他在古典的阴霾中投进了新世纪的希望光彩。当然,康斯特布尔也并没有浪漫到要超越目中之真实去追逐太阳的脚步,因为他的阳光下的习作必须要等到在画室中重新加工定型才告完成。所以他最初的来源于自然的感觉,仍是习惯在不断地挤压中被隐蔽于视线之下。

透纳并没有用更尖锐的观念来抗拒历史的重负,但是,我们却可以直接在他的作品中感受到那冲决一切的力量,无论是《暴风雨中的火车》,还是烧红了天的《国会失火》,他与印象派的亲缘关系显而易见,以至于在有关的画册中难分彼此。透纳通常以全面的外光表现出非自然的自然气候,这一切显示出他作为印象派预言家的风范。

德拉克罗瓦所面对的古典主义美术学院传统是这样的:“当依照古典派的方法去教素描时怎样去教呢?先让学生看那叫做外轮廓素描的侧面图,叫大家机械地临摹它们。眼睛……一开始便接受了坏习惯,不是去考虑各个面,而是把对象看做被轮廓所围绕着一个平面……那么,美术学校的教学是些什么呢?那只是让青年人临摹,那被庸俗地称之为‘学院派’的东西,那就是,一个男模特,放的位置和照射的光,永远是一个样,用普通所谓难熬的时间,连着几个钟头摆下去。”(《印象画派史》第22页)

而德氏则对此轻蔑道：“他们教美术像是教几何一样。”（《印象派史》第22页）关于德拉克罗瓦对于印象派的具体影响，首先被印象派画家们自己所认可并予以高度评价。新印象派的代表人物之一保罗·西涅克为此专门写过一本小册子，名字就叫做《从德拉克罗瓦到新印象派》，其中有相当的篇幅专门连接了这个系谱：“我们将逐一叙述新印象派的技法和美学的各个方面，然后与德拉克罗瓦在书信、文章和日记中对有关的相同问题的论述进行比较，我们将指出新印象派仅仅只是遵循了这位大师的教导，并把他的研究继续进行了下去。”（《从德拉克罗瓦到新印象派》第4页）关于色彩运用的要点，西涅克引以为口号的是：“任何绘画的敌人是灰暗。”“抛弃一切土质颜色。”那么，德拉克罗瓦在其中起到的逻辑起点作用以及提供的可发展之处何在呢？这就是：“如果他已认识了视觉调和的全部方法，就会在他作品的某些局部里，使用纯色并置的线状笔触。这一方法，普遍地运用起来，就会用十分近似太阳光谱的颜色作画。”（《从德拉克罗瓦到新印象派》第34页）除却色彩色素的提纯性应用，德拉克罗瓦的另一贡献，就是对于笔触的独立性观照所采取的分割式的方法。不再是大笔一扫而过，而是用细碎的笔触通过挤压镶嵌的方式来构组画面。如斯言之：“应该让各种笔触实际上不要融合在一起，而要在适当的距离上，通过交感的法则使这些笔触联合，自然地融合起来，色彩就会更有力量，更加鲜艳。”（《从德拉克罗瓦到新印象派》第5页）于此，我们可以看到这样一个迹象，即绘画本身应当是包含着对于视觉幻象在内的独立形式观照，并在此基础上全面地扩充。

由于科学的敦促、直觉的放达与分析的谨细形成了正悖两股力量作用于艺术展开的历史，因此，要对文艺复兴以来的艺术图式及艺术影响的可能性追溯做出具体分析的话，我们首先要构置的逻辑网络，其实就是如何面对其中不同因素的分解与排组。印象派艺术正是这种逻辑可能的必然发展结果。关于这一点，从我们的有关论述中，是可以窥知一二的，也就是说，