

图像带来的双重视觉发现 ——从左拉的《杰作》谈起

牟春

(上海师范大学哲学系, 上海, 200234)

摘要: 左拉以塞尚及其画家圈子为原型构造了小说《杰作》, 而这部小说的问世竟致使左拉和塞尚这对曾发誓“永不诀别”的好友分道扬镳。文章试图从图像带来的双重视觉发现的角度重新诠释这段公案, 说明印象派绘画的革新之处, 以及身处这一革新之中的塞尚的独特艺术追求。印象派绘画让人们意识到观看世界的不稳定性, 并通过对视觉的重新分节来丰富人们观看世界的方式; 而塞尚则试图在保留印象派革新基础上重新恢复视觉的稳定性, 满足人们寻求统一意义的天然倾向和尝试。塞尚因《杰作》与左拉决裂, 正因《杰作》暴露了自然主义者左拉对塞尚这一艺术追求的不解和轻视。

关键词: 图像; 双重视觉发现; 塞尚; 左拉; 《杰作》

中图分类号: J204

文献标识码: A

开放科学(资源服务)标识码(OSID)

文章编号: 1672-3104(2020)04-0041-09



虽然自然主义小说家左拉的小说《杰作》能否位列小说杰作之林仍有待评定, 但这部小说有两点必然引人注目, 尤其是会吸引艺术史家和艺术理论家的高度注意。首先, 它真实叙述了印象派绘画起初遭遇公众诋毁继而被公众迅速接受的全过程, 而这一过程的前半段和后半段均颇堪玩味。其次, 左拉以塞尚及其画家圈子为原型来构造故事, 而这个故事的问世竟导致塞尚与左拉决裂, 他们持续了约30年的深情厚谊就此告吹。这足够让《杰作》的读者们浮想联翩, 也足够让那些意欲一探究竟的艺术史探案者们殚精竭虑。本文试图从图像与视觉发现的角度串联和解释以上两个问题。实际上, 公众对印象派绘画的抵制是由于难以理解和接受印象派带来的视觉新发现, 因为这些新发现对人们的视觉恒常性和稳定性造成了强烈的冲击。然而, 我们是否应就此跟随左拉, 仅把公众对印象派绘画的敌意理解为“守旧”和“无知”造成的错误呢?

艺术史一般把塞尚定位为一位后印象派画家, 认为他对物体体积感的追求和表现与之前注重捕捉真实光影效果的印象派画家(如莫奈等人)有别。与莱奥纳多的“渐隐法”和修拉的“点彩技法”不同, 塞尚独特的绘画语言和风格标记随着其描绘对象而不断变幻。虽然所有写真技法都是不断尝试变化色彩和构型以期唤起我们对真实世界感知的结果, 但塞尚的艺术尤其具实验性。我们很难说塞尚发明了如“渐隐法”这样的通用技巧, 他的艺术口音也不如修拉的“点彩”或梵·高的旋转线条那么容易辨识。塞尚心中的艺术目标并非巧思与天机一次性完满配合就能够达成, 相反, 那个目标迫使他走上了无尽的实验之途。正是在无数次的试错中, 他达到或几乎达到了将明艳色彩(印象派)和坚实构型(传统绘画)巧妙结合的目标。而踏上这条道路, 在这条道路上的上下求索则是由于他对视觉恒常性的觉识和洞察。

收稿日期: 2019-08-20; **修回日期:** 2020-03-23

基金项目: 国家社科基金一般项目“瓦尔堡学派的图像学研究”(17BZX130); 上海市浦江人才计划项目“瓦尔堡学派的艺术文化学研究”(17PJJC083)

作者简介: 牟春, 河南郑州人, 复旦大学哲学博士, 上海师范大学哲学系教授, 博士生导师, 主要研究方向: 西方艺术史、中西艺术比较, 联系邮箱: muchuniv@163.com

一、视觉的恒常性

虽然左拉并不真正欣赏和理解塞尚个人的艺术追求,因而在《杰作》中把以塞尚为原型的主角克洛德塑造成一个偏执而疯狂的失败者,但他对塞尚等人开启的印象派注重外部世界光影的成就却颇为赞叹。在《杰作》中,左拉两次提到公众对蓝色树木的不解甚至大惊失色。第一次是公众对参加“落选者沙龙”的印象派绘画的肆意调笑,“嘿,这是染坊吗?瞧那身肌肤是蓝色的,树木也是蓝色的;画家肯定把这幅画放在蓝色染缸里浸过!”^{[1](116)}左拉在小说中直接评论说,这些观看展览的公众“每个人都是一副傻样,咧着无知的嘴巴对画评头品足,还热衷于在他们中间展开愚蠢的讨论,像一群叫驴,满嘴是谬读曲解,一水儿的冷嘲热讽——面对标新立异独树一帜之作,中产阶级小资们的白痴和低能表现得不过如此了”^{[1](116)}。

对不理解印象派手法的公众极尽冷嘲热讽之后,左拉叙述的笔锋又把同样的矛头指向了主角克洛德头脑简单、对绘画缺乏深入领悟的妻子。她凭借自己粗浅的绘画技艺和狭窄的绘画眼界,居然批评自己的画家丈夫把白杨树画得太蓝了。画家循循善诱,教导妻子注意光线下白杨树微妙的蓝色,虽然妻子不得不承认这蓝色,却责怪道:“本不该有蓝色的树在自然界里的!”^{[1](141)}自然主义小说家左拉借助这两个片段挖苦和讽刺了那些抵触印象派绘画的“无知庸众”。然而,有趣的是,“庸众”对蓝色树木的抵制却并非因为他们“无知”,恰恰相反,他们是要把有关树木不变因素的知识带入绘画。公众对绘画的这种要求是错误或偏见吗?

印象派画家和支持他们的理论家拉斯金(John Ruskin)当然会鄙视这种要求,因为他们都曾期许绘画去除我们的所知而仅仅表现我们的所见。我们所见者为何?是毫无偏见的眼睛记录下来的一瞬间印象,是散乱的色斑和色块。然而这种承自英国经验派的感知理论不过是迷惑人的鬼火罢了。如果我们的心灵真的在不断记录瞬

间光线下的个体要素,那么我们很快就会跌入纷乱的印象中而丧失识别事物的能力。因为只要我们稍稍偏头,前一刻和后一刻的光影效果就会不同,事物会呈现不同的色泽和形状。我们不说那些运动变化的复杂事物,就算是画家临摹的静物红苹果,从黎明到黄昏,它的色彩和形状也会发生巨大的改观,但我们依然知道那是一只“红苹果”。那么我们是如何在这些纷繁的印象中获得事物的同一性的呢?据说我们有一种先天能力,能在这些绝无可能重复的印象中“归纳”出苹果的本质?

然而引入先天要素往往是哲学思考无能为力的表示。在这个问题上,也许经验心理学的说法更令人信服。现代心理学提示我们,我们感知世界并不是接受纷至沓来的刺激,而是按照刺激的相互关系对它们进行归档整理。贡布里希在《艺术与错觉》中曾举过沃尔夫冈·克勒的经典心理学实验来说明这一点。心理学家们为了测试小鸡对色彩光线的记忆,拿一深一浅两张纸,训练小鸡们在浅色纸上觅食。当他们换上一张颜色更浅的纸时,小鸡不是到原来那张灰色的纸上觅食,而是奔着那张更浅色的纸去了。在贡布里希看来,人类在这一点上与小鸡并无不同,我们是被“调谐好能适应梯度,而不是适应个体刺激物”^{[2](36)}。虽然周遭世界因光线、距离、角度的变化而发生了种种变异,我们却倾向于把事物的颜色、形状和亮度看作是相对恒定的。现代心理学把这种现象称为知觉恒常性或心理稳定性。这种恒常性不是因为纷繁的印象中有什么本质或不变要素,而是因为我们对于事物的视觉归档系统本身具有一定的稳定性。我们对事物色彩的记忆是按照事物与环境的对比差格和梯度来进行的,我们对大小距离、位置形状的感知和记忆也需要参照其所处的环境,即把各种变化条件都考虑进来才能进行。我们天生倾向于维持一个稳定的感知世界,没有这种稳定性,不仅艺术无法存在,我们的生活也难以继。

如果心灵具有的先天能力不是记录个体要素的能力,而是记录各种关系的能力,那么写真绘画要捕捉和摹写的就不是某个事物瞬间的光

色真实(即树木在某种阳光下呈现的蓝色),而是创造出一套激发我们辨认现实的色彩梯度。当然,古典绘画也好,印象派绘画也罢,画家们从来都不是用调色板上的颜色与现实事物的颜色一一对应。因为若如此,他们便根本无法表达光线的强弱。他们并非对现实世界的色彩直接进行誊写,而是发明一套色彩标记法以便引发我们对现实世界的光色感觉。正是在这个意义上,我们可以理解为什么克劳德·洛兰的绘画能彻底避免使用一切实际的色彩(即我们一般所言的事物的固有色),但依然可以激发我们“风景如画”的和谐体验。印象派强烈指责的“美术馆色调”与“克劳德镜”所取得的效果一样,它们都把世界变化万端的色彩简化为一些色调层次。的确,康斯坦布尔导之于前、印象派紧跟其后的绘画革新运动使西方绘画的用色鲜亮了起来,然而这并不意味着他们的伟大功绩在于他们比其先辈更为真实地复写了室外景物的色彩,因为同前代大师一样,他们的工作也是转换而不是摹写。他们的成就乃是用一套新的标记法唤起我们对自然的辨认。

对于惯于观看彩色照片的人而言,第一次观看黑白照片可能会觉得它有失真之感。不过,反之亦然。我们在彩色照片和黑白照片间的转换是在不同光色归档框架之间的转换。由于我们归档框架的相对稳定性,我们必然会有一个从惊讶到适应的过程。因此,公众的震惊也好,画家妻子的不悦也罢,这些不适感并非因为缺乏对自然的认真观察,而是由于原先习以为常的色调归档框架使人们一下子无法理解和接受印象派发明的新套新的色彩和造型标记法。也正因如此,贡布里希回顾印象派和公众斗争时才会宣称:“相对而言,青年艺术家的那些观点遭到抵制大概并不奇怪,而它们很快被视为理所当然却令人惊讶。”^{[3](522)}

二、图像的第一重视觉发现—— 新母题带来的新意义

虽然我们的视觉具有恒常性的心理倾向,但

这并不意味着我们对世界的感知完全不能变动。一旦我们接受了印象派的色彩和造型标记法,我们眼中的世界就得到了改观。换言之,我们就扩大了我们的意识范围。根据艺术史大师贡布里希的说法,左拉所描述的这场艰苦卓绝的斗争之所以能迅速取得胜利乃是因为它有两个决定性的助力:一是照相术,二是日本版画。印象派绘画起初遭公众诟病,不仅是由于它新颖的绘画技法,也是由于它大胆选取的那些艺术母题。照相术能够让人发现偶然的场景富有魅力,而日本版画则让人们从意外的角度领略这个世界,这两者都促使人们能更快地接受印象派笔下那些新颖独特的艺术母题。

莫奈笔下的《圣拉扎尔火车站》被批评家斥为无耻妄为之作,因为从来没有画家想到要去表现火车站熙熙攘攘、蒸汽腾腾的场景,批评家认定这里根本无美、无意义可言。莫奈画正午阳光下的卢昂主教堂,也与风景画的传统选题方式相悖,因为克劳德开创的风景画要表达的是朦胧悠远的诗境而不是强烈阳光下轮廓难明的建筑物。批判资产阶级流行的审美品位的左拉当然偏爱莫奈和马奈,因此在小说的前半部分,左拉让《杰作》的主角克洛德画了那幅虽令公众不齿却让艺术家们争相效仿的画作《在露天》。《在露天》的母题和布局显然仿照马奈的《草地上的午餐》。它令公众不齿,因为它居然把裸女和衣冠楚楚的绅士放在一起,在公众看来这简直“有伤风化”;它在艺术家群体一石激起千层浪,则是因为它抛弃了传统的柔和明暗对照,而改用强烈的对比进行绘画实验,这正为印象派的绘画导夫先路。不过,由莫奈、马奈等人开创的印象派绘画与批评家争吵了30年之后,终于获得了彻底的胜利,以至于我们今天再回顾那幅当时极富争议的《草地上的午餐》时,觉得它更接近传统绘画,而非后来的印象派作品。

一般说来,像莫奈、毕沙罗这样的印象派画家并不认为绘画的母题有多么重要,因为他们是光线和空气神奇效果的追逐者。然而,正是由于他们对画面色调的完美平衡和对光线的绝妙处理,反倒使他们描绘的母题(火车站、阳光下的大

教堂、街头熙熙攘攘的人群等)获得了“诗意”。即便像修拉这样一心一意把色彩科学引入绘画的点彩派画家,也因其纵横笔直的线条令人联想起埃及艺术的图案风格而别具风味。

左拉对印象派绘画在母题方面的革新是敏感的。他借主角克洛德之口向引发19世纪绘画革命的德拉克洛瓦和库尔贝致敬,因为前者引我们注目惊心动魄的场面,后者则让我们重新观看我们身处的“平凡世界”。不仅如此,左拉还杜撰了一位克洛德敬重的老画家邦格朗以表达对尼德兰风俗画家彼得·布吕格尔(Pieter Bruegel)以及法国画家弗朗索瓦·米勒的高度赞赏。邦格朗的代表作是《乡村婚礼》,这个名称显然来自彼得·布吕格尔的名作。布吕格尔对农民和普通人的描绘摒弃了古典的平衡和中世纪的严整,他笔下的人物面容和举止有着自然的情感、日常的痛苦或短暂愉快的松弛。在布吕格尔之前,农民平凡的生活场景是极少入画的,正是布吕格尔记录性的笔法为艺术找到了新的天地,开启了尼德兰风俗画的场域。在德沃夏克看来,布吕格尔的作品体现了“新现实主义的精神”,因为他“对普通人的精神-身体特征进行仔细观察,从而对由此涌现的重要真理进行了发掘和艺术表达”^{[4](79)}。不过,邦格朗笔下的农民又与布吕格尔笔下的农民有着不同的精神面貌,他们带着米勒《拾穗者》的严肃和英雄气概。左拉描述说,邦格朗的《乡村婚礼》“画的是一群出席婚礼的宾客漫步穿过一片玉米地,画的全是从实际写生来的农民,神色却像《荷马史诗》中的众英雄。这幅画带来了一场艺术革命,因为它开创了一种绘画新语言”^{[1](75)}。

然而,无论是布吕格尔笔下具有诙谐视像和戏谑情感的农民,还是米勒笔下具有稳定轮廓和坚韧情感的农民,它们都迫使我们重新审视对农民的简单印象和对劳动的程式性看法。就像莫奈使我们发现火车站轰鸣的汽笛和乌烟瘴气的场景竟也颇富诗意一样。我们并非只是按照现实来评判绘画,我们也常常借着绘画来解读现实。崭新的绘画母题使我们重新衡量事物的意义与价值,使过去为我们所漠视的事物涌现到我们注意

的核心领域,导致其意义的大小发生了改变。去过农村的人都见过农鞋,但一般不会对它们太在意。海德格尔说,如果农鞋没磨坏,连穿农鞋的农妇自己也不会在意。然而,当我们看了梵·高画的农鞋,农鞋的意义就突然丰厚起来,即“走进这个作品,我们突然进入了另一个天地,其况味全然不同于我们惯常的存在”^{[5](20)}。在海德格尔看来,艺术作品之所以与真理相关就是因为艺术作品让我们从最富意义的角度重新看待那些我们日常视而不见、听而不闻的存在者。

从这个意义上讲,印象派绘画的革新和传统西方绘画一直在从事的事业并无不同。因为正是为印象派所不满的克劳德·洛兰使得罗马的建筑遗迹变成了人们欣赏注意的中心,成了“如画”的风景。其后,又有杨·凡·霍延把风车变为母题,康斯坦布尔把乡村泥泞的柱头变为母题,等等。如果画家们只是因循传统母题,那么他们就不得不永远辗转沿袭,也就无所谓给我们带来新的注意和新的发现。然而,公众对印象派的强烈反应绝不仅仅是因为他们变更了传统绘画的母题,因为之前的母题变更从未受到过如此激烈的抵抗,评论家们的威信也从未受到过如此剧烈的重创。这个时期的激烈斗争通过像左拉《杰作》这样的小说或艺术传记普遍流行,以至于我们甚至遗忘了这是传统艺术史上开天辟地的特例而不是一种常态。不过,似乎正是这个特例开创了现代艺术的先河,使公众和批评家从此似乎无法再追上艺术家的脚步。

时至今日我们仍想追问,印象派绘画到底有何特质能使人们称其为现代艺术的先锋,它又为什么会遭遇公众和批评家们前所未有的强烈抵制。我想答案也许在于它不仅开启了第一重视觉发现,更凸显了图像的第二重视觉发现。单单变更绘画母题并不会强烈撞击人们日常观物的分类框架,毕竟,农民还是农民,教堂还是教堂。然而,印象派绘画的视觉发现并不止步于从绘画中辨认出为人们所忽视的现成母题,它们还强烈动摇我们的视觉稳定性,改变我们的视觉语言,让我们发现新事物,看到新生成的各种色彩和形状。自此,现代艺术在这条由印象派开启的道路

上开始了摸索和实验。

三、图像的第二重视觉发现—— 图像对世界的重新分节

当论及印象派绘画开启的现代艺术着意于改变我们的“视觉语言”时，我并不是在做比喻。语言转向澄清了语言和世界的关系，我们知道它们不是指称和被指称的关系。语言不是为世界现成之物贴上标签，语言对世界进行分节。现代艺术大师毕加索把汽车的车篷和风挡改造成一张狒狒的脸，正是在尝试一种新颖的分节方式。我们平常觉得狒狒的脸和汽车无论从外观还是从意义上都是八竿子打不着的两种事物，但他的这个雕塑作品却带给我们观看世界的一个“新隐喻”，让我们在某种心境下，比如在一辆汽车堵住我们前行道路的时候，把闪亮的车灯和狒狒那龇牙咧嘴的样子看作一物^{[2](74-75)}。

在没看梵·高画的农鞋之前，我们不能说我们从没见过农鞋；在没看莫奈画的火车站之前，我们也不能说我们没见过火车站；但在毕加索没制作雕塑作品狒狒和幼子之前，我们也许真没想过可以把车灯和狒狒的脸认作一物。毕加索创造的图像不是让我们聚焦于以往被忽视的现成母题，而是动摇我们常规的视觉归档，进而构造一个新物像。

或许贡布里希曾讲述过的一个故事可以更好地说明图像是如何改变视觉归档的。据说在没看过劳伦斯·高英那幅《抛物线透视》之前，贡布里希从未发现自家地板的外形具有与这幅绘画相似的图案。他在这方寸之间肯定是走过千万遍的，但他自述“我几乎一点没注意到这些刺激，就像我没注意我在世界上走过时冲击着我的千百万其他刺激”^{[6](31)}。假如不是高英绘画的刺激，假如不是高英绘画“不知不觉地提供了一个符号，这个符号能对瞬间印象进行编码”，那么贡布里希就不可能从自家地板上辨认出那样一种图案，那样一种从其“‘前意识流’或‘阈下’知觉中分离出来”^{[6](31)}的图案。

印象派捕捉有色阴影的尝试与贡布里希从

自家地板辨认出高英绘画图案的经验如出一辙。据贡布里希考察，早在1793年歌德就观察到了“有色阴影”，并把他的相关论文寄给了德国物理学家利希滕贝格(Lichtenberg)，从此利希滕贝格就像小男孩追逐蝴蝶一样追寻这些有色阴影^{[6](29)}。印象派绘画的早期支持者们与利希滕贝格一样，他们努力跟随图像的指引，看到了之前从未注意到的光线和色彩。我们今天也已学会跟随他们，发现树木在某些光线下居然可以呈现为蓝色。那么，为什么在这之前我们从未注意到这些现象，我们现在又是如何获取了这种视觉新发现？

根本没有印象派及其理论家们所声称的那种纯粹的“视觉印象”，所知和所见、感知和判断从来都是密切渗透的。我们对熟悉之物的体验是基于某些不变的知识，因而人们会认为树木的绿色、天空的蓝色乃是这些事物的“固有色”。当然，如果我们暂且悬置这种知识，就会发现其实根本没有什么“固有色”，因为事物的彩色总是根据光线的变化而不断变化。不过，我们之所以能进行这样的悬置，却是因为我们已经通过注意力的转换破坏了各种暗示、相互作用带给我们的那种对颜色的恒常感知。不独对颜色的感知是如此，我们对图像之所是的认识也受图像前后关系的影响。如果我们分离图像的前后关系，便会使熟悉的图像解体。现代漫画大师索尔·斯坦伯格(Saul Steinberg)对这一点有深刻的领悟。他曾通过改变一条直线的语境，使这条直线呈现出地平线、晾衣绳、水面、天花板、桌面等多种意义。事实上，二维图像再现三维世界时本来就会带多义性问题，而对图像上下语境的分离会导致我们更多地体会到我们所见世界的多义性和不稳定性^①。从印象派到立体主义，现代艺术家们经常通过分离来展示多义性以使人们注意到视觉世界的各种可能性。我们今日习以为常的漫画、招贴画则大规模地向我们展示了图像给我们带来的这种视觉新发现^②。

因此，在我看来，传统的西方再现性绘画给我们带来的主要是第一重视觉发现，它承认现有的视觉归档目录，着力于让我们从图像辨认现

实,丰富我们对事物意义与价值的感知。而印象派开启的现代艺术则有意识地去尝试开展第二重视觉发现,它让我们注意到可见世界的不稳定性,设想不同的归档目录来丰富我们观看世界的方式。正是在这个意义上,印象派既是传统艺术的终结者,也是现代艺术的前驱。一方面它跟随西方传统艺术的追求,探索我们对外部世界的眼之所见,以图像能够引发我们辨识现实中现成物象为目标;另一方面,印象派画家使我们获得了为瞬间印象进行重新编码的契机,让我们能像利希滕贝格那样克服恒常性的干扰,看到有色阴影以及其他我们从未注意到的视觉效果。因此,正是左拉偏爱的印象派绘画的革新高度提示着我们视觉的可塑性,提示着图像对我们观看世界的活跃介入。

既然世界有如此多样的可能性和丰富性,既然印象派绘画已然撬动了感知的恒常性,那么我们还需要稳定感知这样一个锚地吗?左拉和塞尚正是在这个问题上产生了分歧。塞尚的回答是——不行。他不是用理论回答不行,塞尚从来反对空谈理论,他用一次又一次的绘画实验来展示他重获稳定性的理想。然而,以往他引为灵魂伴侣的左拉却不理解他对“自然”锲而不舍的追求,不理解他一次次撕掉重画究竟意欲何为。

四、塞尚对稳定性的重新寻求

印象派艺术引领我们进行第二重视觉发现的尝试是令人无比兴奋的,因为正是它让我们发现了视觉世界的可塑性及其无限可能性。然而,彻底摒弃稳定性而寻求多义性却会给我们带来心理上的恐慌。贡布里希所记述的一段经历也许并不为大多数人所有,但却可以解释为什么一般说来我们情愿忽视感知的不稳定性和多义性。据说贡布里希在观看了阿德尔伯特·艾姆斯的视觉演示之后,突然发现远处破旧的乡下篱笆门与试验的那个“旋转不规则四边形”很像,这个四边形本是一块绕轴心旋转的、经过缩短处理的平面

窗框,但它却让人觉得它在来回摆动。就是由于对这个四边形的回想,贡布里希突然觉得他无法确定眼前篱笆门的形状和位置。而且他也突然发觉,远处的树木和周围无数事物的样貌也变得暧昧难明,这一切使他“感到一阵短暂的焦虑”^{[6](34)}。

当然,正由于我们的视觉具有不稳定性,印象派画家才能指引我们看到那些有色阴影,他们是在我们的视觉编码多少具有选择性的时刻把这些有色阴影带入我们的视野的。然而,如果我们身上没有寻求稳定意义的倾向,如果一切都在闪烁变化之中,我们的视觉就无法进行任何确切的解读,包括对有色阴影的解读。毕竟,即便是绘有有色阴影的印象派绘画提供的也是对可见世界的一种解释而不是多种解释。著名的兔鸭头图案可被视为兔子,也可被视为鸭子,但我们无法同时看到两者。也就是说,我们虽然可以变换视角,但同一视角内部,我们却倾向于寻求一个稳定的意义锚地,即对世界的某种统一性解读。塞尚对印象派绘画方向的疑虑正是由此而来。他发现印象派绘画对光线效果的实验驱散了古典大师所绘形象具有的坚实的单纯性和稳定的平衡感。

在塞尚看来,印象派绘画虽光彩夺目,但却失之凌乱。塞尚厌恶凌乱,他的理想是所谓“依照自然来重建普桑”。普桑所绘的形象轮廓坚实,图案和谐美丽。然而塞尚认为他不再能效仿普桑的方式来作画,因为采用这种方式就是无视印象派所获取的色彩和造型的新发现,而这些发现也是塞尚所赞赏和推崇的。但同时,他也不能满足于印象派绘画的新成就,因为他仍认为普桑艺术稳定的秩序感是绘画艺术的应有之义。正是由于塞尚具有这样一种独特的追求,他才不满所有前辈大师们的作品。正如他在给左拉的信中曾反复声称:“我认为前辈大师们所有描绘户外事物的作品都表现得模糊不清,因为它们给我的感觉不真实,特别是失去了大自然原来的面貌。”^{[7](123)}

塞尚口中“大自然原来的面貌”究竟是什么?就是兼具鲜亮色彩又具清晰轮廓的自然,就是使印象派带来的视觉新发现重获古代大师呈

现的那种视觉稳定性和意义统一性。然而，这两种要求几乎是相背而行的，所以塞尚才时时濒于绝境，不顾一切地不断实验，一画再画。“依照自然来重建普桑”这句被众人称道却无法查明出处的名言绝非无中生有。因为塞尚在给毕沙罗的信中的确曾表达过他的问题和他的苦恼：“植物不是那么容易改变的，像橄榄树和松树总是保留着它们的叶子，倾泻在叶子上的阳光让我觉得物体的剪影不仅呈现出黑或白色，还有蓝、红、棕色和紫色的剪影。也许我的看法是错误的，但这与想用浓淡法让物体突出的手法完全相反。”^{[7](151)}这是一个画家对另一个画家的倾诉，倾诉的是具体的技术难题而不是什么绘画理念。但正是通过聆听塞尚对具体技术问题的苦恼，我们才多少能够理解塞尚的绘画理想和追求。

作为塞尚多年的好友，左拉对塞尚的绘画追求当然不是毫不理解的。实际上，塞尚之所以把左拉引为知己，恰恰是因为早年塞尚对绘画事业仍心存疑虑之时，左拉却对他的绘画天赋坚信不疑，并不顾塞尚家庭成员的冷眼和阻力鼓励塞尚以绘画为志业。左拉的确见证了塞尚追求绘画事业的各种艰难险阻，并多次给过塞尚无私的经济援助和情感支持。在《杰作》中，左拉出色地描绘了主角克洛德在绘画上的激情和痛苦。左拉反复渲染克洛德一次又一次不成功的实验，他解释说，那是因为克洛德认为不能走前人的老路，不能只是一味临摹，因为那样“会毁了他自己对自然界的亲眼观察，会把人生活其中的鲜活实景永远淡掉，锈掉，朽掉”^{[1](32)}。在左拉笔下，克洛德以往看重的革命者德拉克洛瓦的宏大场面也在分崩离析，而库尔贝的现实主义画面也充满画室的黑暗腐朽之气。左拉对克洛德痛苦习作的描写如此真实，以至于后世多认为二人的决裂是因为左拉在《杰作》中大量使用了塞尚的真实经历，以致引起了不喜欢把自己的私生活公之于众的塞尚的强烈不满。比如当代法国电影《我与塞尚》就反复提及这一事实。

然而，在我看来，塞尚之所以与左拉决裂是因为读了《杰作》的塞尚伤透了心。他突然发现他引为知音的左拉只看到了他无法达成所愿而

痛苦的具体表现，却不理解这痛苦的由来、意义和价值，更不用说理解这痛苦已然催生的成就。“两句三年得，一吟双泪流。知音如不赏，归卧故山秋。”更何况是倾注毕生努力进行绘画实验的塞尚。乍然间，塞尚察觉长期以来与之相濡以沫的朋友左拉其实根本就不理解、不欣赏他，甚至压根就看不上他，这让本就寂寥落寞的他情何以堪。

在塞尚看来，左拉根本没有把他看作一个真正的画家，更不用说看作一个有所成就的画家。左拉让自己的原型桑多斯在克洛德墓前盖棺定论：“克洛德也是个英雄般的劳动者，一个悲壮的画家，那种具备很好的禀赋和艺术气质的伟大艺术家。他还是个十分科学的大自然观察者，热烈的自然主义者。可是他却没留下任何作品给自己！”^{[1](337)}并且还让克洛德心目中的绘画大师邦格朗肯定桑多斯的这一论断，“是的，他的确是个彻底死去的人，就这样赤贫地埋进坟墓”^{[1](337)}。桑多斯不理解克洛德的绘画追求以及他在无数次实验的过程中所取得的成就，就如左拉认为塞尚热情追逐自然却一无所获一样。在自然主义者左拉看来，塞尚中浪漫主义遗毒过深，甚至根本不是头脑清醒之人。“当一个人脑瓜里幻象丛生、走火入魔的时候，他就不接地气了，心理失衡，这样还怎能头脑清晰呢？”^{[1](339)}

然而，读到这里，读者不禁质疑化身桑多斯的左拉的“自然主义”是不是走得太远了？正如从来没有观画的“纯真之眼”，也没有自然主义文学所追求的那种“绝对客观描述”。即便是对现实生活进行单纯记录，事件的取舍，甚至把什么作为记录的起始和结束也带有记录者的主观前见和价值倾向。至于用自然规律甚至是生物学规律解释人和社会，则是一种更为天真的还原主义构想。它把人下降为自然科学分析的对象而忽视了意义和价值是人的根本构成这一事实。幸运的是，塞尚的画作否定了《杰作》的评判，也否定了左拉给巴耶的信中所断言的东西，即“保罗有大画家的天资，但他永远没有成为画家的能力”^{[7](103)}。塞尚的许多作品显示，他通过无数次的实验，奇迹般地把印象派的新发现与古典绘画

稳定的结构、清晰单纯的意义结合在了一起。圣维克托山在塞尚笔下既色彩鲜明又具稳定感,岩石具有简单的形状和坚实的轮廓,并且这一切毫无人为做作之感。塞尚笔下的人像具有印象派的笔触,有印象派对有色阴影的视觉发现,但却丝毫没有印象派笔下人像的晃动和粗糙。而面对所有的神来之笔,画家谦虚地说:“这是上天赐予我的表达方式。所以,产生一些想法并把它们画出来,并非凭我个人之力。”^[1](264)]而且,即使已然受惠于这些神来之笔,绘画所产生的效果也无法使塞尚完全满意,他常常认为自己只是在发现自然的进程中稍稍有所进步而已。

也许,塞尚的绘画成就和自然观在很大程度上亦构成了对左拉文学理想的质疑。并没有完全中立的纯粹客观描画,更无中立的社会批判,描画和批判本身已然包含某个稳固的立场和锚地。塞尚对稳定性的重新寻求,他对单纯自然的执着绝不是“不接地气”的个人偏好,而是埋藏在我们本性中的自然倾向。没有这种自然倾向,一个统一的意义世界就无法得到构想,塞尚也绝不能被后世称为一个伟大的艺术家。因为艺术并不是一种孤立的实践,它的丰厚度取决于它与人类生活其他面相的相关度。虽然天才的艺术大师独出众,但他的出众之处必定和每个普通人身上的质素相关。他让我们看到我们身上存在着的却从未被领会的东西,他通过他的艺术向我们充分展示这种东西。印象派绘画领跑的现代艺术昭示了观看世界的可塑性,但这种可塑性、这种为世界重新编码的可能性并不必然影响我们对世界的辨认,也并不必然会让我们跌落在不确定的闪烁混乱之中。塞尚一生对“从印象派重建普桑”的固守致使左拉对他产生误解甚至轻视,却赢得了后世对他的尊重。

注释:

- ① 贡布里希有关“第三维的多义性”的相关讨论,参见 E.H.贡布里希:《艺术与错觉》,林夕,李本正,范景中,译.湖南科学技术出版社,2011:177-201.

- ② 为什么说漫画艺术可以带来视觉的新发现,以及对这一点的觉识如何让我们重新定位和思考古典模仿艺术和现代表现艺术,参见拙文《绘画效果的发现与发明——论贡布里希的漫画研究》,文艺理论研究,2018(3):78-87.

参考文献:

- [1] 爱弥儿·左拉.杰作[M].冷杉,冷枫,译.北京:北京金城出版社,2014.
ZOLA Émile. L'oeuvre[M]. Trans. LENG Shang, LENG Cong. Beijing: Beijing Jincheng Publishing House, 2014.
- [2] E.H.贡布里希.艺术与错觉[M].林夕,李本正,范景中,译.长沙:湖南科学技术出版社,2011.
GOMBRICH E.H. Art and illusion[M]. Trans. LIN Xi, LI Benzheng, FAN Jingzhong. Changsha: Hunan Science and Technology Publishing House, 2011.
- [3] E.H.贡布里希.艺术的故事[M].范景中,译.南宁:广西美术出版社,2011.
GOMBRICH E.H. The story of art[M]. Trans. FAN Jingzhong. Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2011.
- [4] MAX Dvořák. Pieter Bruegel the elder[C]// The history of art as the history of ideas. Trans. HARDY J. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- [5] 马丁·海德格尔.艺术作品的本源[C]// 林中路,孙周兴,译.上海:上海译文出版社,2004.
HEIDGGER M. The origin of the work of art[C]// Off the beaten track. Trans. SUN Zhouxing. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2004.
- [6] E.H.贡布里希.通过艺术的视觉发现[C]// 图像与眼睛.范景中,等译.南宁:广西美术出版社,2013.
GOMBRICH E.H. Visual discovery through art[C]// The image and the eye. Trans. FAN Jingzhong, etc. Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2013.
- [7] 保罗·塞尚.塞尚书信集[M].约翰·雷华德,编.刘芳菲,译.上海:华东师范大学出版社,2010.
CÉZANNE P. Paul Cézanne correspondences[M]. Ed. REWALD J. Trans. LIU Fangfei. Shanghai: East China Normal University Publishing House, 2010.

Two-fold visual discovery through images: A discussion on Zola's *L'oeuvre*

MU Chun

(Department of Philosophy, Shanghai Normal University, Shanghai 200234, China)

Abstract: Zola, based on *Cézanne* and the painters in Cézanne's circle, composed the novel *L'oeuvre*. But the publication of the novel led to the partition between Zola and Cézanne who had sworn to each other "never to say goodbye". This article attempts to reinterpret this disputed case from the perspective of two-fold visual discovery, to illustrate the innovation of Impressionist paintings and to explain Cézanne's unique artistic pursuit in the background of Impressionism. Impressionist paintings make us aware of the instability of our view of the world, and enrich our ways of seeing by re-dividing visual images. Cézanne, on the other hand, tries to restore visual stability and satisfy our natural tendency and attempt for the unity without kicking off Impressionist innovations. Cézanne broke with Zola precisely because *L'oeuvre* exposed Zola as a naturalist who misunderstood and disdained Cézanne's artistic pursuit.

Key Words: images; two-fold visual discovery; Paul Cézanne; Émile Zola; *L'oeuvre*

[编辑：胡兴华]