

现象学视域中的马奈绘画

■ 沈语冰



《图像与爱欲:马奈的绘画》

沈语冰/著 商务印书馆/出版

迄今为止对马奈艺术观最佳、也是最令人信服的记录之一,是马奈的知音、大诗人马拉美(Stéphane Mallarmé)做出的。在马拉美一段近乎逐字逐句录出的马奈谈话中,我们这位大画家说:

我仅仅满足于思考清晰而又持久的绘画之境,那永远在每一刻总是方生方死的东西,只有靠理念的意志作用它才能存在,但在我的领域中这构成了大自然唯一本真而又确定的价值——亦即它的表面。正是通过她,当被粗鲁地抛向现实面前即将梦醒之际,我从中抓取那只属于我的艺术的东西,一种原初而又精确的知觉。

还有比这更明确的现象学表述吗?坦率地说,当我第一次读到此话时,我的惊喜难以言表!为什么没有人——我是说没有一个艺术史家——发现这一点?为什么没有人——我是说没有一个现象学家——同样能够发现这一点?因为艺术史家对史料的兴趣远甚于此类充满了深刻哲理的谈话,而现象学家对自省或现象学还原的沉思冥想则要投入得多。

这里的关键词之一是“抓取”。这涉及绘画这门手艺的技术本质。在这一点上,马奈的终生朋友和最早传记作家安东·普鲁斯特(Anton Proust)有一则极为精确的马奈谈话记录:

一个艺术家必须做到自发。只有这个术语合适。但是,要做到自发,一个画家必须成为他那门手艺的大师。摸索从来不可能达到这一点。你得转译你的感觉,而且要在现场转译……这样一来,你可以感知到你昨天所画的东西,已经不再吻合你明天所画的了。

现象方生方死(这就是世界的本来面目,然而各种形而上学却总能赋予这方死方生的世界以某种确定本质),只有艺术家才有可能“抓取”它,所能抓取到的无非是艺术家原初的知觉罢了。而这个抓取行动,却有赖于艺术家大师般的手艺(因此摸索、研究、试错都无济于事),只有自发的(亦即不经过任何有意识的思考,没有规定程序,也无法按部就班的即兴过程)才能庶几“转译”现场的给予。为了实现这一“现场转译”(又回到马拉美的转述):

他每次开始画一幅画,他说,都是一个猛子扎进其中,感觉就像一个深知他最安全的学会游泳的方法(尽管看上去

极其危险),就是把自己扔到水中……没有人可以用同样的方法,同样的知识,或以同样的流行手法,画一幅风景或一幅人物;更不可用同样的方法、知识或手法,画两幅风景或两幅人物。每件作品都必须是心灵的新创造。

我已经无需再啰唆马奈这一现象学方案的精髓了。再一次引用并结束我对他的绘画技艺的现象学本质的阐明:

一切都只是现象,一种稍纵即逝的快感,一种仲夏夜之梦。只有绘画,这反映的反映——同样也是永恒的反映——能记录某些海市蜃楼的闪光。

贡布里希为了说明制作先于匹配的理论,曾提出过一个著名的“木马沉思录”:儿童将一把扫帚塞进胯下,就把扫帚当作一匹木马来骑。在这里,扫帚成了人类最早的制像行为的象征,与古人类的巫术行为同形同构。要点在于,扫帚与木马毫无共同之处,它们却可以彼此指代。制像,在这个意义上乃是一种人类学的喻指和象征。达芬奇(Leonardo Da Vinci)穷毕生之力,想要画下——他也确实画出了——骁腾奔突的骏马的姿势,他开始了西方长达四百年的“再现”外部现象的伟业。此一伟业的最大奇异之处在于,它把一种手艺寄托在手的透明化之上:即手在这里完全透明地呈现了眼之所见、心之所思、大自然之法则。心眼手法历经四百年而终归于一。在这四百年历程中,心眼手法总是一刻不停地想要站出来宣布自己的权利。但是到马奈那里,它们合而为一,达到永恒,随之终结。

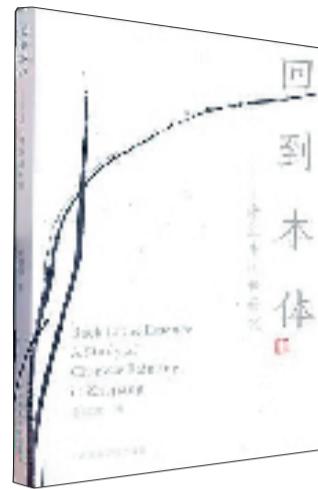
马奈的色粉画《金发碧眼的年轻女子肖像》(Portrait of a Young Lady with Blonde Hair and Blue Eyes)没有出现在我所知道的大多数画册中,也很少出现在艺术史家的研究中。它却深深地,深深地嵌入我的梦,就像一个永远也摆脱不了的童年之梦——一个我一次又一次向黑暗深渊坠落的梦。人们不知道这位金发碧眼的模特儿是谁。她当然不是马奈的知音贝尔特·莫里索,也不是巴黎时尚业的先驱吉耶梅夫人(Mme. Guillemet),甚至不是马奈晚年的红颜知己勒莫尼耶(Lemonnier)或情人玛丽·洛朗(Méry Laurent)。没有人知道她是谁。没有人明白她如何从纸张与粉笔的交接中幻化而生,却随时随地可以悄悄遁去。她属于非人间,属于仙界或马奈所说的海市蜃楼!镜像的镜像,反映的反映。

对心眼手法的同一性的强调,恰恰暗示了它们本质上的不同。只有在人类的极少时刻,通常是在不经意处,在马奈晚年那些匆匆挥洒留下的海市蜃楼里,每一个王国的疆域才纷纷解体。在这里,你看不到马奈的心,也看不到马奈的眼,看不到马奈的手,更看不到马奈的法。惟有一丝隐约的爱怜,诠释了图像最终的梦的本质,同时也是厄洛斯的本质。不过,在这个前言中,我决定放弃重述皮格马利翁的故事。

(作者为复旦大学哲学学院艺术哲学系主任)

回归传统和作品

■ 周飞强



《回到本体:浙江中国画研究》

毛建波/著 中国美术学院出版社/出版

至黄夫人宋若婴之手的作品,王伯老却断为伪品,乃是因为“当年宾翁一些学生交作业,常常会将这些临摹学习黄宾虹的作品放在黄家,不知就里的黄夫人会混到宾翁真品中而持以送人”。正如毛建波所述,王伯敏对于黄宾虹研究的推进功莫大焉,不容抹杀。比如,1959年黄宾虹逝世四周年,《杭州日报》发表了王伯敏的纪念文章《悼念宾翁画师》;1961年逝世六周年纪念的时候,王伯敏又撰文《黄宾虹和他的山水画》发表在《浙江日报》聊以纪念;1962年,王伯敏再次在《浙江日报》发文《山川浑厚 草木华滋——记“黄宾虹画展”》,具体分析了黄宾虹的艺术特点。诸如此类的文字,可谓比比皆是。

而有关潘天寿的逸闻是:

青年山水画教师姚耕云从上海中国画院进修回来,将导师陆俨少赠送的一本杜诗册页请潘天寿题字,潘天寿与陆俨少素昧平生,但看了陆俨少的画作与题跋后,为其深厚全面的功力打动,认定正是国画系所需要的师资,遂专程赶到上海去商谈。陆俨少当时是摘帽右派,上海中国画院拒绝。潘天寿在侧面了解陆俨少人品后,据理力争,最终得到浙江美院党委的支持,以兼课的形式请陆俨少每学期来浙江美院上课。同样在1958年,潘天寿聘请陆抑非来浙江美院担任工笔花鸟画教师,也是潘天寿看到陆抑非创作的《花好月圆》《春到农村》等作品功力深厚、技法全面。

书中这些口耳相传的鲜活旧事,有力地彰显了老先生们的风骨;而这又提示我们重新审视作者本书正标题“回到本体”的真正意涵。我个人认为,第一方面恐怕就是要艺术家们回到传统文化和艺术的本体上去。这其中除了摹习历代士夫、画家们传递下来的珍贵文化遗产以外,还要修习其品格和节操。第二方面则可能是要研究者们回到对画家及其艺术作品的品评这个本体上去,这就迫使美术史学者或者评论者们也需涉猎翰墨之中,所论才能切中肯綮,令人信服。第三方面,或者是要读者大众真正回到书中所列这些艺术家们的正规体统之中,品味正儿八经的艺术,而不被“万花渐欲迷人眼”。

我至今还记得毛老师不止一次告诫我,“要拿起毛笔写写字,画画画。”如今想来,直如空谷足音。我想,毛老师肯定如看到学生的问题一般,看到了中国画当下或未来发展与研究中存在的弊端,本书的结集出版,也就无异于是作者振臂一呼的赤胆忠心,因而至为可贵了。很显然,毛老师是始终葆有一颗文化人的良心的。

当然,本书在一些细节处理上还待进一步提升,若干文章的择取或许也可再斟酌。比如关于黄宾虹的研究中,我个人觉得其《黄宾虹研究五十年述评》更具价值;《潘天寿礼聘黄羲缘由与意义》一文,实对于画家间的交游颇有参考意义,未收也颇可惜。

(作者供职于中国美术学院图书馆)