

1. 印象主义的哲学

只有关系，也就是说我们感受对象的方式。——古斯塔夫·

福楼拜《书信》

无论是出于宣传还是出于其自身的优点，当“印象主义”一词广为流传时，被模糊地概括在这个词当中的诸观念无疑也“不胫而走”了。人们不再问一个艺术家，他画得漂亮吗？而是问，他是一个印象派画家吗？对它的猛烈攻击只会表明，这是一个过分强大的艺术运动，很难用忽略来扼杀它；如今，几乎没有一篇论绘画或类似主题的报刊文章，可以在没有暗示或嘲笑印象主义的情况下理所当然地结尾的。印象主义建立在某些基本观念之上，而这些观念中有某种令人困惑与含混的东西，这一点甚至可以从持同情态度的业余爱好者们所发现的困难上看起来；当他面对这一流派的作品时，他就会遇到这样的困难——当他接触印象主义先知们的时候，他所遇到的困难并不会因此而减弱，因为这些先知有一个令人讨厌的习惯，总是宣布他们自己喜欢的老大师是再现性的印象主义者。

说委拉斯贵支(Velazquez)与雷诺兹(Reynolds)是印象主义者，这一点或许已不再让我们吃惊。不过我甚至听说波提切利(Botticelli)也被一个热心人宣布为莫奈(Monet)与德加(Degas)的原型。正如某些人认为的那样，假如印象主义真的是一个有用的术语，可以精确地描绘出艺术中某种确定的趋势，那么，为了将它从沦为毫无意义的误用中拯救出来，从科学立场出发来研究它，似乎就变得有价值了。这种误用是由下列原因造成的：经常使用这个词的艺术家们，现在非常聪明地对其艺术哲学问题讳莫如深，而且也无法赋予他们的信念以理由，正如过去，

苏格拉底(Socrates)曾惹恼了帕拉修斯(Parrhasius)一样。其实,艺术家们很容易拒绝我据以信任他们的那些观念,这一事实本身还不应该被当做一个证据,认为他们并没有在这些观念的无意识影响下工作。

大约一年前,《泰晤士报》(*The Times*)发表了一篇文章,作者在其中谴责了现代艺术所有趋势的同时,还带着鄙薄的语气暗示了一个似乎想要展示赫拉克利特(Heraclitean)的现象流动理论的绘画流派。^①没有比这一陈述更好地表达印象主义显著特点的东西了。印象主义者首先认识到万事万物的真相是,绝对的静止与绝对的同一性只是精神抽象,在外部自然中没有其对应物。他认识到,他不可能在两个不同的时间里画同一条河流,就像赫拉克利特不能两次踏进同一条河流一样。正是这样一种观看外部自然的方法,使得印象主义提出了一些与现代思想的诸种趋势相平行的奇异观点。其中的要点是世界即过程的概念——无论是在形而上学的意义上,还是在政治学、伦理学和科学的意义上——我们都用动态的立场取代了静止的立场。万物的属类不再是固定而不可移易的类型,伦理标准则被理解是人类适应不同环境的不同模式的一部分,没有一个现代政治家还会冒险去寻求一个永恒和放之四海而皆准的绝对政治体系。

更有甚者,这一世界-过程不是缘于孤立而又自我包含的对象的交互作用,而是缘于诸对象的交互作用,其性质有赖于与其他事物的关系。因此,我们对于外部自然对象的一切知识,并不真是对于那些对象的知识,而是对于那些对象与我们之间发生的交互作用的知识。我们总对我们赋予某个外部对象的品质负有部分责任,只有在这样的条件下,我们才能对外部对象有所认识。因此,我们永远无法认识“物自体”。形而上学家们早已不再在感知外部事物的自我意识之外来赋予万物存在的观念以意义。不过,科学工作者们直到最近还以孩童般的固执,坚持其物质小玩具的物质性,只有到了最近才最终相信,那是一种模糊而又无法界定的抽象,无法在它的基础上来解释宇宙。

①《草率从事的文化》(“Culture in a Hurry”),《泰晤士报》,1893年12月13日。

现在，我试图加以总结的结论，与其说关乎对经验对象的分析，还不如说关乎对经验本身性质的分析。我认为，也许可以表明的是，在绘画艺术中，一个类似的过程（也就是说，不是对视觉对象的分析，而是对视觉本身性质的分析）已经令人惊讶地导向了类似的结果。因为，正如出于经验或日常科学的目的，我们曾假定外在于和独立于我们感官的物质的存在，出于日常生活的目的，我们也在从不间断的视觉之流的基础上建立起视知觉，认为那是一种独立而绝对的存在，我们将它们把握为由固定不变和确定不变的表面所限定的东西，也即我们称之为“事物”的东西。这样一种日常生活的观点，为那些致力于再现事物的早期画家所接受，那是非常自然的事，因为他们不会分析他们自己的感觉，只会检验事物本身。正如在科学里，我们已经得出结论认为，物质是某种我们根本无法述说的东西，而科学不是对外部世界本身的分类，而是对人类心智对外部世界的反应的分类；在绘画里，自从文艺复兴以来，也存在着一个相同方向的逐步发展过程。也就是说，向着阻止人类心智从感觉走向事物本身的方向发展——在日常生活中，这一步是如此自然，由于日常生活的需要，甚至是如此必要，以至于它已成了某种直觉。因此，绘画越来越倾向于依赖现象的坚实基础，就它的目的而言，这是唯一的终极现实，从而拒绝陷于日常生活的假定的抽象之中。事实上，它不再尝试在经验中清除人类因素那不可能的壮举。正是在印象主义中，我们看到了这个自从14世纪的绘画复兴以来，一直在持续的过程的顶点，尽管其中也不无曲折。

在最早迈出的清晰的步子中，有一步是对线性透视的认识。如今已不太可能意识到这一步是多么大胆，^① 将大街半途中的房屋画成前景中的房屋一半大小，对当时的常识是一种多大的污辱，因为艺术家知道，每一个善良的公民都知道它们其实是一样大的。然而，这一步实现了，因而一门科学的第一块基石也就奠定了，这门科学一直以来发展得如此缓慢，以至于还不曾有一个名称：关于现象的

① 这种大胆的举动在日本引起的愤怒是如此巨大，他们一度颁布了一条法律，禁止画家按照透视律作画。

科学。^① 从我们当下的、非常有局限性的观点来看，绘画或许可以被视为是这一科学中的各种进步的记录，除了在谈到色彩视觉的理论时有所涉及外，这一点还没有从其自身的角度为人们广泛探究过。

另一步是莱奥纳多·达·芬奇(Leonardo da Vinci)对大气透视原理的阐明，这个原理包括色调亮度(也就是说，光影通过距离而发生的变化)与色彩亮度(也就是说，根据距离的远近固有色的渐失)。他只是非常笼统地陈述了这一原理，而且直到今天为止，它们也从来没有被还原为科学规律。尽管莱奥纳多·达·芬奇研究了大气透视，这一原理在他去世以后的很长一段时间里一直没有在绘画中得到普遍的接受。不过这些发现涉及对常识的另一个污辱；因为它们暗示了，一个艺术家会将一棵他明明知道是绿色的树，画成蓝灰色，仅仅因为它处在通向远方的中间位置。莱奥纳多·达·芬奇还认识到了后来的歌德(Geothé)没有认识到的东西，阴影中的色彩的性质，亦即，阴影并不意味着没有光线，而是意味着另一种色彩的光线，要么来自在色彩、强度方面与主光源不同的第二光源，要么来自周围对象的反射光。

正是对莱奥纳多·达·芬奇最早陈述的原理的运用与拓展(尽管他本人或其继承者们从未在其实践中运用过)，印象主义才得到了令人尊敬的常识的嘲笑，如果说还不是审查的话。“什么？”后悔在门口付了先令的观众会愤愤不平地说，“人人都知道那帆布是白色的，他却将帆布的阴影画成了明亮的紫色。”他觉得受到了伤害，仿佛那是对他的一种污辱似的。

不过，让我们更加细致地检查一下，印象主义最具特色的、看待外部自然的方式中所发生的主要变化是什么，什么又是他们认为不可能的。因为在这里，我们可以看到常识对艺术家感觉的报复：一旦常识接受了创新，比如说接受了线性透视，就不会允许艺术家回到他自己的路线，就不会，比方说，由于著名画家乔

^① 华尔斯坦博士(Dr. Waldstein)提议，“现象学”一词或许是出于这个目的，从形而上学家那里借来的。

托(Giotto)的一幅作品忽视了它，而宽容错误的透视。因此，从这一角度看(让我们重复一遍，这是一个有很大局限性的角度)，绘画史是一系列由某些有创造力的天才确立的，并由其门徒为普通公众的方便与愉悦而逐渐打开的自然的新领域所构成的历史。在这个意义上，艺术创造自然(art making nature)的悖论，其实是一个严肃而又清醒的真理。帕奥罗·乌切洛(Paolo Ucello)并不仅仅在绘画中引入了透视；他是在自然中引入了透视。与万物现象有关的任何东西亦然如此；只有当它们被感知到时，它们才是存在，而它们从未被普通的眼睛有意识地感知过，除非训练有素的观察者呼吁人们将注意力转移到它们身上——因为在落于视网膜上的无数感觉中，只有那些受过训练或已形成习惯的人，才会对之形成有意识的反应。

不过，让我们回到印象主义者及其先驱者之间的差异问题上来。人体将是一个很好的例子。在老一辈画家那里，人体是由各部分组成的整体，有待于解剖研究，然后在画布的任何一个部位，在任何一种周围环境中建构起来——总之是一个独立而又自我包含的对象。画家在画室里观察模特儿；然后以一种完整的轮廓画出来，包括身体的任何一部分，而且与其四周相隔绝；接着多多少少如其在画室中所显现的那样施以色彩。让我们假设有个模特儿为一幅描绘莱斯博斯海角的萨福(Sappho)的画摆姿势；画家立刻就着手用恰当的风景来包围他的人物，一个幽暗的岬角被映衬在落日余晖的背景上(因为她处于一种浪漫的心境中)；落日照亮了多云的天空，呈现一片橙黄与金色；岬角成了一片阴凉的紫色区域，但是萨福却不为所动地站在画室扩散的光线下，呈现出优美的形式与立体造型的所有层次。她脚部的完美轮廓无论如何不会消失在她站立其上的岩石中，玫瑰色的指甲清清楚楚、精确异常。这样一幅画，或者这样一幅类似漫画的画，一代代传下来——啊，迄今还在某些展览会的墙上挂着呢。

我想起了两三年前看过的一个展览上有幅画的实际例子。画的是北极地区的日落——火红而华丽——在海面的浮冰上，有两头北极熊，它们巨大的身影除了

一种类似伦敦天空的灰色调，什么反射光也没有，说明画家其实是在动物园里完成这幅画的。然而，对于印象主义者而言，用常见的话来说，同一个人在室内还是室外，在下午5点，还是下午2点，呈现出来的是不同的形象。在这两个例子中，都只有永恒流动中的瞬间感觉，存在于与其四周的必然关系之中，并成为它们中一个不可分割的部分。

由于不再将每个对象视为一个孤立的整体，这种对每个对象与其周围环境密不可分的关系的敏锐知觉，已经促使印象主义者们试图在其画作中实现一种新的色彩和谐的整体。与那种靠使用某种装饰性的色彩程式所带来的统一性，或者，有时候靠最后在画面增加一层沥青色的釉色所带来的统一性相反，印象主义者想要实现从大自然本身中感知到的统一性，一种他选择加以再现的、某一特殊时刻的大气色彩与品质的压倒一切的影响力所带来的统一性。我并不是坚持认为，这种统一性不是老画家中那些杰出的观察者所追求过、获得过的：我只是认为，这种互动与交互反射的统一性，现在要比以往任何时候都更加有力、更加清晰地得到了把握。

关于色彩，人们谅必已经注意到，从对象的任何一个部分抵达眼睛的色彩，是由数个因素构成的，首先是人们称之为固有色的东西，其次是在那个视点上必然相伴随的光线的色彩，第三是光线打在对象的表面上的角度（因为光线落在对象表面上的角度越是正面，固有色就越少影响到对象上所发出的光），最后还有位于对象与眼睛之间的大气所产生的色彩变化。^①出于日常生活的目的，我们只对固有色感兴趣；我们靠了这一点才知道饭菜煮熟了，也靠了这一点来选择衣服的颜色；因此我们自然而然地发现，更为原始的画家会完全被固有色吸引住，却无法欣赏其他因素所带来的大量色彩变化。在整个绘画发展史中，我们可以追溯固有色的专制是如何一步步衰落的。从安杰利科(Fra Angelico)到委罗内塞(Paolo

① 许多人不相信这一点，由数英尺的大气引起的色彩差异，在受过训练的眼睛看来一目了然，可以由一个简单的工具加以测试。

Veronese)是很大的一步,而重复的一步则将我们带到萨金特先生(Mr. Sargent)那里。(这并不是说萨金特先生比委罗内塞更伟大,因为我们眼下只讨论艺术的科学基础。)假如有人想要判断一下未经训练的眼睛对固有色的偏爱,那就让他在一个学生接待日去参观国立美术馆,看一看临摹者饥渴的眼神就可以了;他们抓住了袍子是蓝色这一点,就决定让整件袍子都画成蓝色,只在强度上有所变化。这是艺术进化中的隔代遗传现象。

在离开色彩问题之前,检查一到两个典型的案例是值得的。在这些案例中,印象主义者通过接受完整的视觉印象,并将自己从偏爱固有色的日常偏见中解放出来,已经向我们显示了令粗心大意的业余爱好者们大惊失色的现象。有一种效果是后来的自然主义画家们最热衷于追求的,我们不妨作为一个例子来加以看待。傍晚的太阳正照在一片风景上:在前景里我们可以假设有一个女人的身影,白色的软帽和粉色的连衣裙在到处都是残茬的田野里闪烁着反光,她的影子投了一地。让不熟悉印象主义者观看大自然的方式的观众感到惊奇的是,除了其他东西外,在白色软帽的某些部位画有强烈的蓝紫色——投下的阴影中却有蓝绿色与紫色,而在粉红色裙子的某些阴影部位却出现了强烈的紫色。再来考虑一下人物身上的光线。接近地平线的太阳,由于大气浓重的缘故投下橙色的光。这本身会使任何没有直接受阳光照射的部位呈现出某种蓝色调,因为厌倦于橙黄色感觉的眼睛总是倾向将任何东西都视为带有互补的蓝色调。^①要是有人反对说,这仅仅是主观的感觉,仅仅是眼睛构造的缺陷的后果,我会回答说,印象主义者接受经验中的人为因素,不管怎么说,当这种人为因素是普遍的,而不是由于某种特殊的畸形的时候。除此之外,被安置在接近地平线的软帽、连衣裙及田野上的所有平面(planets),会像一些不完美的镜子那样反射出那部分天空的色彩,正是从那部分天空,光线投到对象上,并使入射角等同于反射角。正如我们在钝角反射的情形中早已说过的那样,这种反射是十分彻底的——也就是说,在那样的角度,

① 参见詹姆士(W. James):《心理学原理》(*The Principles of Psychology*),第二卷,第14页。

光线不会在其震颤的高潮中经受物质方面的变化，只会持续地反射，即使是从一种色彩斑斓的表面之上。因此，软帽的顶部在其背光部位会呈现出近乎纯蓝色，在橙黄色的向光部位的对比下，会显示出甚至比天空更强烈的蓝色，因为在这里我们没有固有色会造成变化。另一方面，在粉色连衣裙的背光部位（这些部位以恰当的角度反射着天光），我们会得到一种紫色的感觉，这是由于蓝色的入射光得到粉红的固有色修饰的缘故；类似地，满是残茬的田野则由于土黄的固有色而呈现出绿色。真的，即便是被阳光照射的部位也会染上天空的蓝色，但是在这儿，主导光源的强度是如此巨大，足以模糊第二光源；只有当主导光源被切断的时候，第二光源才有可能为人们感觉到。当我们再度考虑人身上背光部位上的各个平面时（它们由于转过去的缘故不能接受天空中的光线），我们就会发现一种更暖和的光线打在其上——也许这第三重光源是地面本身，或者，要是我们假设有一件红色的外衣放在地上的话，我们就会得到非常暖和的光线落在那样一些恰到好处地发出反射光的平面上。不过，在任何情况下，重要的都是不要将阴影视为光线的缺乏，而是来自一定光源的明度，只不过它非常微弱，只有当更强烈的光源被切断的时候，才能显出其特殊的色彩来。在所有这些例子中，古老的画家们，由于关注不同对象的固有色的缘故，都会将阴影看作固有色的加深，或者，在任何情形中都不会完全屈服于那一刻的当下感觉。

如果对这一观点的真实性表示怀疑的人，能在一个阳光明媚的下午走出屋子，去观察一下天空及周围对象的色彩对任何一个没有强烈固有色的对象（例如一头羊）的影响（请注意它背上的背光部位的淡淡的蓝色，及其下方从草地上反射上来的绿色），那么，他就能掌握通往色彩世界的一把新钥匙，在那个世界中，本身丑陋与令人讨厌的对象，经常会转化为最强烈的愉悦的来源。

让我们从色彩亮度转向色调亮度（明暗的强度）。在这儿，印象主义者也早就断言了由大气产生的变化、它的削平效果、它令光线变得不那么生动以及在最深重的阴影中投下一层蓝色调的光膜的重要性。为了实现我们借以观看外部世界的

媒介的统一效果，一个印象主义者愿意放弃某些有坚实感的东西，愿意放弃老一辈画家笔下那种圆鼓鼓的立体效果。特别是在这里，他最清晰地显示出与顽固的常识相抵触。因为我们的常识代言人并不明白，他看到的东西是如此之少——他对对象的实际视觉印象是多么反复无常、稍纵即逝，又是多么异想天开，它们是多么容易融入并滑进彼此之中；事实上，他总是将始于最早的婴儿时代的触觉经验带到视觉之中。^① 他还会在这些印象之中再加进对同一个对象的种种记忆（他曾经从无数不同的角度对这个对象看了又看），却从来不会有哪怕那么一刻时间来问问自己，除了记忆外，我看到了，而且只看到了什么？因此，如果他的趣味虽未经教化，却是健康的话，那么，就没有什么能比观看一幅画感到更加愉悦的东西了，他光凭视觉去看画，却能在这幅画中发现被再现的对象的各种性质，就好像它们在他面前可以同时被看到、听到、嗅到、尝到或是触到一样。

某些印象派画家还强调过另一个观点，那就是一幅画只能从一个单一的焦点出发加以描绘。^② 也就是说，一幅画应该是对进入画框中的所有东西的再现，就像眼睛固定在一个兴趣点上所看到的那样。众所周知，只有一个较大对象的人们感兴趣的部位，才能被聚焦在视网膜的某个较小的地方，从而被清晰地加以感知。而在日常生活中，我们立刻将我们的眼睛转向它，以便接受任何对象的那样一个部位的图像，却很少关注包围着它的那些模糊图像。例如，在阅读中，我们在某个时刻只能清晰地感知到很少几个字。而现在，通过有意识的努力，印象主义者，或者毋宁说拥有这种特殊观念的人，能让眼睛固定住（或接近于固定住，因为有清晰视觉的区域是如此有限，即便最顽固的教条主义者也必须让他的眼球转动），同时却没有忽略将他们恰到好处的相对重要性赋予周围对象的模糊印象，从而将这些印象再现到他的画布上。因此，如果他正在画一幅肖像，那么

① 参见乔治·贝克莱（George Berkeley）：《论一种新的视觉理论》（“Essay towards a New Theory of Vision”）（1709年）。

② 在这个方面，正如在这一题目的其他方面，我受惠于贝特斯先生（M. F. Bates）《绘画中的自然主义流派》（“The Naturalist School of Painting”）一文者甚多。

他会聚焦于脸部，却只再现他从模特儿的靴子上接收到的模糊而又笼统的印象。我禁不住会认为，这只是一个闯入美学领域的方法论的科学借口，是从不要让周围附属物的多余细节来干扰画作的真正兴趣所在的正当欲望中归纳出来的。事实上，许多老大师都采用过类似的手段，但他们从来都没有将它当做一种科学信条。

总之，我们可以说，就印象主义者所追求的真实而言，他只追求视觉印象的真实，却从不纾解对外部事实的真实性的忠诚。对他来说，瞬间摄下的相片是没有价值的；它也许是对已发生过的东西(what happens)的记录；但由于眼睛的构造并不完美，它却不是对呈现在人们眼里的东西(what appears)的记录，而他关心的却只有这个。将来是否会有一个人类的变种，他们小心谨慎地不受视觉给予他们的有关周遭物体的本质的警告，到最后也不会想到拼命获得自己的存在，这个话题我就留给那些喜欢思辨的进化论者吧。

不过，我们还得考虑，对印象主义者来说，追求视觉印象的真实性在多大程度上是一个正当的目标，这必然会使读者感到惊讶：尽管我们已经研究过印象主义的性质，我们却将艺术与美都扔到一边了。我们真的要接受济慈(Keats)著名的诗句所说的真即是美，从而将绘画艺术当做视觉科学的一个需要才华却毫无用处的分枝吗？我认为并不。对艺术家——印象主义者仍属于这个范畴——来说，只有一个合法的目标，那就是美。对他而言，最高的道德就是严厉地将科学与道德放在一边。因此，如果印象主义者十分聪明的话，他就会在印象主义为他提供了新的与更加复杂的和谐机会的基础上，而不是在印象主义比老大师的方法更真实的基础上，来为自己所采用的这种独特的看待世界的方法辩护。这样想也许是对的，也许是错的，但是，作为一个艺术家，他会将任何更具科学精确性的断言搁置一旁(尽管这种断言看上去是正确的)，他会承认，看待大自然的任何独特方法的唯一优点，在于它向他揭示美的能力，换言之，在于对线条、调子和色彩的令人满意的安排。大自然在他眼里毕竟只是这些要素的实验性混合的仓库而已——

除了拒绝提供不成功的作品，艺术家不欠大自然任何东西，而追求一幅画的真实性的唯一借口就是：它同时还是美的。

未发稿，为 1894 年《双周评论》(*Fortnightly Review*)而写，选自剑桥大学国王学院图书馆罗杰·弗莱的档案。