

透纳的光与色世界

本勒迪克·塔斯秦 著
张世雄 译

“如果说整个色彩的体现是来自于物体本身的外表,那么这种色彩就将使视觉达到一种舒适感。因为色彩这一方运用了其身的活力,从而使物体更具有了真实性”——这就是物体的绘画。(透纳旁注评价)

引言

J. W. M. 透纳作为长期的创作画家之一,一生六十多年的时间,无止境地进行着绘画。单算他的资产就有一万九千多张的绘图和色彩草稿,而透纳的作品所包括的范围覆盖的时间又相当长。只是这位青年画家在1790年与若奇柯同时代创作的作品,很难让我们以为是这位画家在18世纪40年代创作的作品,所体现出杰出的自由色彩之艺术组合。在他后一段时期的创作中,他真正找到了属于他自己绘画的一种风格。透纳对自然景色的想象独一无二,甚至于今天,他晚期佳作仍能初次带给欣赏者一种看世界的感觉——一种光与色相结合的世界。

早在1843年,最具影响力的英国浪漫主义艺术评论家约翰·若斯丁首次表示了他对透纳作品的热情以对其作品的拥护。约翰·若斯丁在《现代画家》中表达了对透纳作品的看法,即认为透纳的绘画使得一个人用一种新的方式看世界:“从技巧方面来看,作品的整个作用是基于我们再次获得一种好似用自己的眼睛初次接触世界状态,换句话说,就是用一种天真的、孩子似的眼光看事物。通过这种方法,也许可以理解领会色斑的涵义,即使并没有理解它们真正的内涵——就如同一个瞎子瞬间中恢复视力而看到的色斑一样。”就是这句话的力量,使得我们改变了以前对透纳作品的疑惑,这不仅仅是因为当时作品创作的时代背景,许多事情发展的困难性,或说是在19世纪上半叶艺术发展,进步的辩论中,艺术家所努力尝试陈述透纳作品的主旨之一。“我画的画并不想让人明白他的含义”。透纳陈述到,“但我也希望去显示作品景色到底像什么。”他的晚期作品力图创作得更真实的大自然景色,并意欲给视觉独特的感觉。这种视觉效果的可能性,不但能对描写实在自然景色的观察提供了解,而且,也是一种对画中景物的新鲜方法的尝试与了解。他的艺术所追求的高质量,显示了两种不可分隔开来的,不可能被替代的,既艺术与自然的一种关系。

广泛的观察至始至终指引着透纳的生活,使透纳想象力能被发挥于适当的地方。但问题仍就存在着,不过,就如同他怎样通过自然和艺术的结合来展现他们的新方式,去发展一种绘画风格一样。透纳绘画产生的复杂影响的意识理解,需要考虑到方方面面的因素。这种影响那是事物发展的一种过程,也是之前在艺术品中猜想的、想象可能性的复杂的相互作用,就是他通过不同方式的想象而达到的东西。他的后期作品纯粹适感于视觉,而其作品的内在涵义依赖于眼所看不到的意识理解,因此,就有必要去挖掘创造力后一些因素的相互作用,有必要提醒观者这些因素所带来的影响。

透纳的作品未被复制过,甚至于他最好的印制的图片也仅唤起人们对先前之作的好奇心。他最初开始画的稿子,是同色彩、构图的细微差异,画笔或画刷勾勒间细微变化分开的。常常公开或纯粹迅速地补充都是透纳艺术创作的特点之一,因而色彩常常带有罕见的细微瞬间的层次变化及对自然描绘的快捷性,这些仅能从材料中直接得到。这也许还要考虑用于素描的纸张,有时是一层薄纸,不断被大拇指划到,且又常把它卷入皮箱里;我们或可以想想,以前油画的表面,也许是将弄坏的图画经过整理而弄光滑的过程。然而,对于初次接触透纳作品的观者而言,自然景物自身不能反映出什么,除非是观者对画面产生积极情绪,即真正进入画面角色中,通过这种方式去领会,去观察力将会不断增长,并且构成这些画面整体所需因素的意识也会上升。

我们在这里介绍的目的是企图了解透纳作品创作的艺术方法,并激发读

者去“看”透纳的作品中真实含义。以下的描述就是以这个方面而进行的。

早期岁月——专业技巧日渐成熟

透纳卓越的才能在他还是孩提时便被发现了。他的父母不象其它的画家很自豪于这样事实。他母亲玛丽,一个屠夫的孙女,最后是由于精神病而死于疗养院;他的父亲,是一个理发师及假发制造者,在接下来的生活里,充当这位单身画家“男仆”的角色,不但为他准备颜料而且还为他装裱画布。并且透纳的父亲还在他的小店橱窗里展示十二岁小透纳的作品,并出售他们。其中一些幸存下来了,包括对大量陆上风景画的模仿。在14岁那年,年轻的透纳在夏季就能从奇文特花园的小巷逃出来,去看离牛津不远的乡下叔叔。早年的生活习性使他以后的生活中形成了一种习惯,那无目标地闲逛于乡间,勾勒景物的线条速写,其结果造就了他的第一本素描册的诞生。

各类不同的建筑师的注意力被透纳超群的绘画技巧所吸引,纷纷委托他画画,去勾勒理想中房屋构造及建筑物周围景色的搭配,怎样给它们上色等等。结果,托马斯·马莱顿(当时最著名的地形绘图员之一)收透纳作为弟子。从那时起他被允许进入在一个实验基地的皇家艺术会的艺术学院就读。这一切都是在同一地方,同一年发生的。

透纳进入学院的第二年,在每年举行的皇家艺术会的展览上,初次展示了自己的一幅水彩画作品,这在英国艺术界是一非常重要的事件,如同巴黎沙龙与法国相配一样。1791年又有两幅作品出现于展览会上。从那以后,在接下来的60年的历程中,他都随时准备贡献其作品于每次组织的艺术会中。17岁那年,他加入了艺术学院的“生活学会”,从那里他开始画裸体模特儿。接下来的一年,因为陆上风景画的缘故,他被授于“较伟大的第二调色板。”21岁那年,在皇家艺术会中他不但能画水彩画,而且开始画油画了。1799年,又被选入学会非正式成员;1802年,取得完全会员资格,这是他梦寐以求的。不久又被选到会议上。五年后,因他对绘画事业的贡献,透纳被任命为皇家美术学会透视图教授。这是透纳首次作为绘画者而获得的认可。他的透视正确而精密,例如早期作品《卡斯佐教堂》,及17岁的作品《万神殿》,《火灾后的早晨》等;其中《火灾后的早晨》所描写的现实主义连同人物肖像动作、人物的轮廓阴影部分、性格表现及滑稽的面部表情都被细致地刻于画面上而著名。

夏季徒步旅行使得透纳走到了与芬兰差不多远的郡县,他准备为旅行指导书籍作插图。他为自己准备了指导书籍,并在想描绘的地方做上记号。有图片的旅行指导和向导书在那时非常需要,那是旅行者决定去处的首要东西。举一个典型的例子,标题后是一连串的图像描绘,如公园、乡村房屋、教堂、废墟。通过透纳的老师托马斯·马莱顿,1792年透纳的旅行指导《从伦敦到威斯特马斯德的旅行》发行了。伦敦当地居民极感兴趣于这种把他们周围景色用画的形式描绘出来,作为旅行手册的一种方式,并认为很值得一看。透纳越来越多地安排旅行去迎合旅行指导图片的需要。他接下的约翰·沃克的《铜盘杂志》要求到肯特与索塞克斯的旅行,并在短时间内为这项计划完成了32幅图片。科德赫尔·罗伯特邀请他到斯特里德——一座来源于克劳德·罗林风格设计的公园,重新安排陆上风景和模仿艺术。科德赫尔还安排了透纳去画这个城镇以及索尔斯堡大教堂。一个钢材制造商也要他去画卡法斯卡的钢铁工程。他越来越与卧特·若丝顿福克和安格瑞第三伯爵相熟识,两位后来都邀请透纳到他们住的地方作画,在那里透纳渡过了一年中快乐的日子。特别是佩特卧丝房屋和安格瑞领主的巨大官邸成为他以后岁月庇护所。

我们也许能估计透纳卷入领主艾根谈判的事件之后,其作品供不应求的程度。艾根希望尽快带上透纳去希腊,并且继续在英国博物馆展示希腊古典时期主要作品,而透纳要求一个高价钱,同时也拒绝放弃他作品版权,因此他们

未达成一致。在那时，他因为卧特罗德比思和山姆若根作品注入小插图而闻名于法国和德国。透纳创造了一种他自己的创作插图方式，大部分的注解带有罗曼蒂克情感化。确实，它们也可被看作是书中插图最高点。随着时光飞驰，这位年青的画家更加显示出了他的绘画天才的价值。这当然被认为是一种进步，一种对现实的征服。

19岁那年，在一个内科医生托马斯·蒙若的影响下，他开始把注意力转移到了陆上风景作品之上了。这仅是使其才能和兴趣得以发挥原因之一。透纳也受了约华·瑞珞兹的一些影响，他是在皇家美术学院里认识约华的。在那里，瑞珞兹广泛传授其教学风景画方法，如同所述应集中于无穷、英勇般的事物之上，集中于不可战胜的外部自然景之上，即使人类处于惊恐之中的自然景——简而言之，即具有惊异程度之上。然而，在透纳学徒时代，学院不断认可威廉·吉尔画风的法则，认为风景画的性质应在于逼真，粗糙是艺术的吸引力。这最终导致了一种独特标准的发展：弃旧废墟、苔藓覆盖的岩石、高耸的悬崖、瀑布、奇异的树、老磨坊或马厩、徒步旅行者。按照层次分布而被一起排列组合，成为风景画中均衡的传统形式。最初年间透纳作为一个艺术家的风景画作品，仅仅存在于一个非常有限的范围，仅是出于对大自然的直接观察之上的。从绘画与水彩艺术方面说，一个人不必同那些特别著名、杰出的画作竞争，而应自由地去发挥，去产生与他时代、年龄相似的巨大自发力，就象透纳所做的一样。作为一名低职业绘画者，他发现传统画的有限性。并且，这一发现将使得去改变，这反映在透纳自己的作品中。在那些日子里，对于画家来说，风景画被看作世态画。瑞珞兹的教学核心是基于从各种类别的艺术中清楚分辨出来的不断重复建议，然后达到对所有相关事物的满意程度。而透纳来住于世态画的边缘，比要求奋力达到更高的目标——瑞珞兹的历史画要好些。这种区别是出自于建筑代表，如城镇风景、高山、田园风光或是对简朴乡村生活的描述。前面所提到的灾难风景画，或者历史事件——不单是海景：如船难，简短的场面和类似的东西。

1799年，透纳与克劳德·罗宾的画作决定性地相遇来到了。据说，罗宾的《谢巴皇后海港乘船》使他感动地流下了眼泪。这显示了克劳德画引领着透纳去了解光形成的可能性。不同的光亮度，轻淡柔和的色彩，所有这些，透纳都感到不可能模仿出来，不可能创作出这样的一幅作品，他认为克劳德描绘了整个的太阳。

1802年，爱米尔和约使得这位画家有机会到一些地方去旅行。这是当时许多英国画家所想往的一项旅行任务。他第一个目的地是瑞士，在那里，透纳接触到了一种完整的、全新的外国风景，即那时很少被接受的风光。在返回的路上，他额外的花时间去参观了巴黎百叶窗画展。由于拿破仑的胜利，艺术收集因一些有绝对价值的项目而扩大了。透纳集中注意力于婆森·特谢尔，瑞布朗和索维特的作品之间，从那儿，他了解到了颜色的分布，从他的素描册里我们可以看到因一种简短形式所描绘出的阴影轮廓，基于明暗对比用法和色彩用法之上。透纳特别注重风格，他同时也认为观察和进步也是必要的。透纳用不同的精通手法绘画。在他三十岁的某一次，他偶尔去尝试一种特别的绘画方式，但却被这位艺术家带入了那些一直被描绘的壮观场面问题之中。从第一次到罗马旅行归来，他立刻引用了若非欧建筑远景，并用虚构场面与非欧建筑联系起来。

能够看出透纳并不特别注重那些与历史准确性相关的场面。对于某一事件的叙述，他则更喜欢有较大的意义，一些可能与“若非欧式”相联系的东西，即“透纳式”——如在傍晚时城镇前的画面，看似深浮的，那是为了形成一种深思的情绪，一种溶入画中的游戏。

应该可以看到，这种擅自借用或附和，对透纳同时代人而言，决非是一种不满来源，而相反，透纳的绘画受人欣赏。作品《桥河、碎海》（暴风雨中的荷兰小船）受到了很高的赞誉。可以想象得到好的评论，明显显示了这位雄心壮志的画家的希望，即找到了适合自己又区别于其它的画。透纳也证实了已掌握的一些作画方式和一些专门的绘画知识与技巧。然而，他的一些轶事不断暗示他简单的背景，并且与同事和艺术界同行们展开争论中不时显露出租鲁冲突的一面。他有时宣布将要从事教学的意图，然而，所有这些动机未能在后期艺术内容中体现。更多能看到的是一种完全地贯注于其它作品，在形式及内容上，透纳以“相似”作为一种表达方式，这完全是对他那个年代的迎合，那种对诗与音乐有着普遍曲解习惯相联系的年代。比如一个人只需了解德国的亚拉克若提克，浪漫主义思想和他们的民谣；或是莫扎特幻想曲和有着巴齐风格的漫步舞曲就够了。在一些作品中，这不仅是一个简单“接纳”的问题，且还是一种富有同样心情的创造、真实一致性及接受而后修改的问题。与此结合，透纳就越能体现与克劳德·罗宾的接近。他的遗作《黛朵建造迦太基》陈列于近期才成立的国家画廊中，且被挂在罗宾的作品《谢巴女王乘船的海港》一起。

克劳德·罗宾绘画技术之深令透纳感动，他曾怀疑自己将永不可能有那样杰出的构思力。这类画早期在一定程度上激励着透纳以后的创作，在构思方面，一直是他所寻找并开阔其眼界的東西。

就因通过对艺术吸收修改的方式，使得透纳超群的能力在色彩、构图、笔法看似主旨之上形成一体而显示出来。这种通过各式风格发展，并没有阻碍他找

到自己，在他的“学术”中，他所需要的差异，让他的表达方式超出了一般，即一些他随心所欲想用的东西，同时，他的敏感度与鉴赏能力，通过绘画更加突出。

在作为教授的日子里，在开始透视法教学前几年，透纳并没有做什么。他的准备看似无止境了。这类课题不但包括了线透视原则，也包涵了空间代表的每个可能问题。一个重要的关于被透纳叫做空中透视的章节，就是基于蒙拿多·达·芬奇某一风景画中的远物应取淡蓝色还是淡青黑的自然氛围的观察之上。透纳的教学也因详细的描述而显示出他的特征，即对待问题的方式——对画面场景底色构造方式的具体方法。从许多方面来看，他的后期与早期油画的风光在底色上有一定联系。然而，他的教学意欲在自然景中更具理论化。早些时候他的观众对其作品所表达的兴趣也很快地消失了，随着时间的推移，只有他的父亲及很少一些认为他的画具有完美构思的鉴赏家热衷于其理论。透纳在后期作品中明显的工作类型是忽视透视。然而，如果说十九世纪末，色让利“克服”科学透视说法成为可能的话，那么透纳是第一个基本地把此列入问题的人。

在学院他从事教学的几年中，透纳已形成了超越课本的趋势，他所公开的《自由画室》，是接着克劳德·罗宾《自由威瑞特替丝》的例子。透纳意欲通过众多的例子去演示各类不同风景描绘中提及的必要性和可能性。此画册封面之作布景浓密充实，具有历史意义联盟的旗帜、武器、溢出东西的篮子、鱼、古时中世纪废墟的堆积及围绕壮丽构图的中心卡泰密，构成一种“现代掠夺”的场面。

透纳利用早期被认为是成功的作品，选出一些有特点的进行那时雕刻家所蚀刻的铜板画创作。透纳的铜板画《船难》销量特别好，然而，他的铜板蚀画法这本书直至最后还是未完成，所摘要的原作者也拒绝增添任何构图、绘画的规律。在学院里约敏菲发瑞顿十分注意培养透纳的绘画，他曾说到：“透纳拒绝画与每一特定时间各种混合体系”，因为，他想这仅能带来习惯与相似。

在后来的日子里，透纳不仅成为一名蚀刻专家，而且还予以雕刻者有利的意见，他自己还常常修改雕刻中的一些问题。但透纳的风景画更令人赞赏，这是在油画领域中他不得不创造的一种自己的艺术风格。最初，这位年轻的画家必需描绘所需的“学院作品”，这种程序对被接受为精作品尤为重要。尽管在自然观察方面透纳有着天分。但他发现绘画更集中于对情感的激发，而非是从正确的“记录”之中得来。从某些方面来看，透纳绘画中前景部分使人不太明白，就象“墨点”一样；如水看起来倒象石头；图中“太多艺术而太少自然”。而当1804年透纳开始这种画风的时候，他的构思方向也开始向这方面发展，这不仅仅是期望，尽管他尽力去迎合传统，但终因未能足够接近传统而受到责备。他的早期画作品，包括《自由画室》中提及的具有整个风景画风格的光谱，证明了现实主义与绘画风格之间存在的距离，其中一些，透纳也收集到了课本中去。作为透纳自己绘画方式的起点，这些在当时显露出某些艺术方面的问题，即透纳必须解决的问题。

《伦敦·从格林威治医院的公园所看（1809）》就是典型建筑风景的例子，这表明透纳开始注重风景画的空间跨度——整个城市景色同丰富细节共同联系在了一起。在十九世纪中期，意图用宽幅的画面的描绘整个景物已达到了一个高峰。举个例，透纳的同事，托马斯谢丁，早在1800年就产生了一种大形式的全景，而从st·保罗大教堂看到的伦敦全景，1829年被设计在约金丝公园一圆顶里。在斯洛林根还可以看到这样的海滨全景。画面的前方的景色包括了“真实”的由漂浮物、冲上岸的弃物堆积而成的沙丘。这种写实主义，确切地说是一种固有的幻想形式，从未被其它形式超过。在找寻解决艺术问题中，城市全景画中间部分的分析能力是较重要的。因此，景点应选择那些能联系所有的建筑物，能代表城区特征的。为了建立一种深度空间的印象，即空间延伸，画家需要集中和缩减一些东西，选其具有特征的事物，透纳在远处阴暗的河岸前方部分注入了些宫殿，而云层、薄雾、青烟是最美的。从这里可以看出必需的一些成分，而且可以看到画家对景的描绘作为一种提示的方式。画中心部分用大量细节清晰地描绘了宫殿，并且在底色中的画笔痕迹使得想象产生的具体幻想成为可能，尽管画中轮廓不再完全肯定这个事实的存在。从一种具有代表性的取景方法上看，空中薄雾遮盖了清晰地房顶、教堂尖塔、桥、船舱等等，透纳附带地描绘出作品中诗般朦胧气氛；然而，在画里，仅能通过有意制造的“模糊”细节与被修改过的相联系的色彩与画前部分景产生相反效果去了解，如此的色调成为透纳晚期作品的特征。在这里仍是描绘的必需。

海景《海上渔夫》是透纳在学院初次展示的一部油画作。夜景场面反映出透纳对绘画的不同幻想及兴趣；严格地说这幅画在对光与黑暗理解的感觉中，并未太多来源于直接观察，这就与画技巧方法有所不同。《依格瑞蒙特海篇》、《船舶停泊的锚地》也是按照荷兰传统，依照画面层次，物体顺序分布，并且超出一般范围的作品。透纳第一幅油画真实的显露的事物，已在其中可以看到他的海景作品很快呈现一种绘画特征——那并非在画室而是直接到大自然中所产生的画。在那时，对海景的观察仅认为可通过水或石得出，而透纳通过到一些地方旅行后，加莱港的亲身经历而形成了“加莱码头”的场面。（在他的素描册里可找到类似场景）。这样的绘图，对于当时那些有如此经历的人具有更大吸引之处。看似疯狂，无序的场面仅属偶然，它揭露的是一种完整形式，即平衡于亮度和暗度间的区别、细节的组织等构成的成分。

透纳一直在努力,特别是关于海景方面已达到了能使大多数人回忆起历史事件,从而达到好似目击者一样。这是英国公众特别热衷的。海军上将尼奥森控制的英国舰队花费两年多时间不断巡航于法国海岸,因此阻止了拿破仑舰队从透伦海港离开,他的作品《胜利》(关于尼奥森死于谢尔尼斯),可以了解大量细节,如武器装备、军装制服,并且向目击者提出一连串问题后展开的。大型作品《特拉法加战役》,具有一种不可及的强烈印象,很明显这是基于完美主义之上的,他希望同历史场面构图一致,但却使他处于几乎不可能的艺术问题中,这幅面受乔治四世委托,虽然对那时在英国居住的人们的生活方式产生了很深影响,但最后未能得到期望中的赞赏。

对透纳说,画的形式中通常提及的基本动态问题引起的困难,要比企图给目击者印象引起的困难大得多,这种冲突在对《加莱码头》评论中尤显突出。画中静止的自然和企图描绘的动态两者间矛盾开始就存在,而且在疯狂、无秩的波浪里更明显;然而,也许“再现”描绘了翻滚的浪涛,即从画中看到的纯粹于某一特定位置,没有本身动态所呈现的东西,虽然观察短片段是不可能的,但可以推断出来。在这里,我们正接触到艺术的表现及真实自然间的界线,在他后期作品中,透纳避免改变作品自身去迎合现实的经历,这将在以后做详细讨论。

透纳准备接受困难较大的田园场景,虽然这种描绘,例如《颀青汉教皇乡间别墅》,透视构造给人清楚明白的印象,但这并非唤起人们对场面回忆的目的,更多地,它显示了逝去了的田园诗一般美好的时光:人们专注而安详,平静的水面倒映着别墅的影子,别墅静静地耸立在阳光里,成群的牛羊栖息在草地上。这样的景色使英国变成了一种理想淳朴的王国,呈现出幻想因素。如《淌过小溪》中,柔和的树木旁边的景色,显现出无垠的安静的大自然景象,然而,这就是最小的范围——即“田园”般的印象通过抒情的方式而被唤醒。金灿灿的颜色覆盖于整个画面之上,难以理解的比较也被避免。画中前面部分景色和中间部分景色的黑暗地方服务于为后面部分景色描绘的骨架上。通过场面的宁静和从现实中获得自由的感觉,使得主旨服务于一种简单的现实事件和画里表现的两者的冲突。描绘的事件看似转化融洽进了有条理的形式之中。这种协调的外观也许暗示恢复到了晚期的“巴洛克式”,因为它的成功之处仅基于直接体验之上。我们将看到透纳晚期作品,在缺乏现实之上是怎样达到协调一致的。

这个时期透纳的带有神话般的风景画,受到缺乏现实的影响是必然发生的。但他越想达到于《阿波罗与大蟒》中真实生动的画面,场景的恐怖程度却看似真实——就如不是真实却硬要接受它为真实。这种场景的目的在于达到戏剧与绘画相结合,在于接受场面固有的很高的哀婉动人的一面——也许显得有些空洞。

透纳晚期所走的路是朝着性格方向发展的。直到十九世纪70年代末,在一类似命题的作品中,他开始从事《瑞拉拉丝铁事·稗史》“罗马人割下这个人的眼皮,是来惩罚他拒绝主持与罗马人的和平谈判和拒绝作为打败喀色基里人的信使。”透纳描绘漫港中看到的正沉落的太阳,光线由于不可及的黄色中心亮度而增加,以及过多光的反射而增强,一直达到观者站在面前,好像看不到的一种意图。这种印象同时又是主题的一部分:观者能从中感受到它的气概。

《埃及第五次瘟疫》最终展现了壮观的陆上风景。风暴、冰雹撕裂着云层,刺眼的光线,坠落的树,遇难者的尸体及腐败动物的尸体告诉我们破坏的一种极度可怕性。在这里,画的形式直接通过云层,简短地过渡到好似几何图形线条般清晰的金字塔结构上。虽然如此,一些经常性的问题,如应该怎样与审美一致,普遍的浪漫主义所面对的问题在这里更难达到。现在我们不能征服自然的事实,这大规模形成的灾难意味着在被控制的复杂画面的联系中产生。恐怖是有限的(虽然透纳未认识到有限的地方)。《格瑞森斯雪崩》超过了一般方式;大片的雪块弄松了岩石,其中一些被抛向空中,而最大块的与长在上面的树一起,以一种怪异的方式竖立着,一些滚落于小屋之上,象柴木一样裂开。透纳也省略了一些图画,不象德·路森伯格的画总是在恐怖自然事件中注入最紧迫的情绪,因此使观者变成被保护对象。相反的在透纳的作品中,直接暴露事件。这种描绘实际上不可能不削减一些效果,但不是雪崩时的动态,也不知何时到来;所有的显现只是它的下落,这仅是自由下落中描绘岩石的绝对方式。应再次被强调,观者只有理解岩石透视位置是作为自然过程真实性的动态后,才会有所领悟雪崩的下落。在短暂的观察过程中,因自由下落的石块而产生了印象,也通过石块压在小屋上而产生了印象,这的确是某种动态,它们看似混合僵硬的,并且这种冲突也看似难以解决。

艺术家的世界——内心构想和画面实现

在体验所描绘世界的印象时,观者同时在体验着可能存在于艺术家头脑之中的世界。一般说来,采用一些常规的办法:脱离艺术领域,检查言语、环境和当时被争论的境遇,我们有可能知道更多的有关一位艺术家对于这个世界的构想。然而就透纳来说,观者不时地发现自己会求助于这位艺术家的作品本身,其内在原因就是他的作品表现出非常独特的观察的本性。

这个印象可能是由那些透纳追寻更深一步的探究而不屑用言语表达的事物产生的,那是他唯一可表达的方式——也许也是为他自己作解释——他与这个世界的关系,是通过绘画的本身联系在一起的。除了涉及到对他具有深意的柏拉图哲学的惯例的事件外,他逐渐退出公众生活;在以后的年月里他隐居了,有时自称是阿多米纳·布什。他既不和他的两个私生女儿也不和她们的母亲萨拉·黛比保持联系。在他父亲死后,他的生活更具古怪了。

只有极少数的人被准予进入他那日渐破损的私人美术陈列室。他通过越来越乖僻的行为来保护自己。那些不了解他的人把他当作疯子。其他人则留意他的非常高超的观察天赋,他对孩子的喜爱,他的隐含着幽默。他时常成为嘲弄的目标,虽然极少引起他的反应。甚至约翰·拉斯金热情的关于他的艺术的自辩书引出的充其量也不过是这位艺术家寥寥的几句评论。

一个艺术家描绘人的手法总是在相当大的程度上受他对自己的同胞(也包括他自己)的态度的影响。具有深意的是——除去早期的试验,透纳的作品没有包括自画像。这唯一的例外是在少数伯特沃斯的草稿中被发现的,这些将在以后的篇幅里更详细地加以说明。他看来把重点放在描绘其它人身上,特别是他们和围绕他们的世界的关系上。

这已经在最早的水彩画中明显地表露了出来:人们作为风景的一个整体部分,叙述了那个地方正在发生的一切。透纳所关心得更多的是典型的而不是个别的东西。数量众多的绘画作品也表达了一种在叙述中并不复杂的乐趣。只有在相当少的时候,他才单独地关注一些事件或是人们之间发生的事情,并把它们作为自己的主题。

那些绘画可能属于十九世纪三十年代早期的作品——有时被理解为“威尼斯商人”的一个场面。我们在这儿关心的是用寥寥几笔来表现夜色中的威尼斯式房屋的正面的高明变形,呈现在观者眼前的拱廊和运河上的小桥。有一个吉它手,或许两个,站在台阶上。两个衣着随便的年轻姑娘站在开着的窗前:左边的一个在月光下稍微前倾,另一个在她身后的阴影里。然而这又是典型的细节,具有原本风味的整个场面的美感组成。气氛出来了。人们之间发生的事情和对这个地方的表达是同时存在的,威尼斯的一个片段正在上演。

透纳的水彩画之一显示了利兹城的全景。冒烟的烟囱和平凡的建筑物担当了工业革命所带来的变化的证人。透纳描绘了一些人正朝着观者方向的小山攀登,砌砖工人正忙着用石头砌路边的墙。这些人给人一种不被注意到的印象,都完全沉浸于他们所作的事情。看上去他们只是随意勾画的,但他们仍代表了城市在劳动背景下的特征。然而在这里并不是人的景观激起了观者的兴趣,而是人们的行为:通过忠实而充满深情的描绘,它仅仅给观者展示了一些客观描写的东西。

节日场面的常见描绘显示了一种与众不同的参与。在其中之一、同时也是——一幅幻想画的《与鸟笼的神话有关的博克林》中,特纳把听他讲故事的博克林和漂亮姑娘从一个英国花园迁移到以东牛城堡为背景的、他的主顾约翰·纳什的乡间别墅中去。人物松散地分布在草地上,被不断变化的光线和影子相互作用联系着。他们的脸,他们不同的姿势和他们的服饰使整个风景充满了愉悦的气息。而单个的人物实际上已展现在整幅画的结构中了。进一步说,所描绘的人物经常在个体姿态上呈现出某种僵直,他们不是在他们的所在之处站着或躺着,而是被无足轻重地安置在他们的位置上。整个一群人里露出几分着重的、被安排好的“逼真”,作为和周围景物的对比。观者都指出透纳深谙人像描绘——如果人像风景对他来说很重要的话——作为代表某些不同于风景描绘的内容。他会面临赋予每个人物不同的个性特征的困难,借助被描绘在画面上的整个世界给出简单的表达,就象对于景物那样。他最后的尝试之一就是为涉及其中的人物创造出象肖像画那样的情态,那可以在1830年凭记忆创作的《托马斯·洛文斯的葬礼》上看出来。这种感觉是奇特的。除了背景上一行行的人,整个场景包括了独立的人物,比如邈邈的士兵。这也许是因为这件事的程式性。然而除了极少数的例外,透纳开始准备抛弃涉及人像描绘的风景。

应当引起注意的是细节,虽然也许并不重要,但是在艺术家对人物形象进行描绘的图解过程中具有代表意味——不象他的风景画。采牡蛎的妇女这幅小的草图便阐明了这种类型。这个妇女上身半扭,背对观者。她的头发挽着——假使这样的话——在画的前部中戴着帽子,正如经常被描绘作的那样向左或向右偏斜着。她的后颈是裸露的,肩膀倾斜得很厉害。在极少数以女性为主角的肖像画中,这个人物是漫不经心的。

实际上她可以在《伯特沃斯的音乐聚会》中的一群音乐家里被发现,在这儿和后来的伯特沃斯的水彩画中,都描绘了个体人物对于空间的关系,和作为以前在风景画中起支配作用的原则相联系。个体人物看上去被吸收进了丝绒红的背景中。他们的头部是整个画面上唯一能看清楚的东西,其余的轮廓以一种无法确定的风格部分地相互结合。暖色结合起来形成了和谐的统一体。房间看上去去满当当的,观者有种不是从外部来看而是他自己直接被刻画进去了的感觉。有可能这种情况下的某种因素还不清楚,然而这里有种完全没有人为安排的感受。既不是这想象的房间也不是这幅画给人物指定了清晰可辨的位置;相应地,他们不但造成了一种轻松的表达,而且呈现出渐渐移动的趋

向。我们应当注意到透纳在描绘有人物的风景时，从房子内部可看出在一定程度上带来成功的生机。

透纳遵从他那个时代的习惯，在他的风景画中也包括了人物，然而他给他的角色从没有象卡斯珀·大卫·弗里奇给予他们的那么重要。在透纳的画中，时常给观察者提供沉浸在沉思中的人物；观察者和在他面前的人像做着同一件事。后者把前者作为图画的组成部分；他了解的不仅是被描绘的自然，还有它被观察的方式。然而弗里奇的画不但非常清楚地表现了根本不与自然溶为一体的人物；他们总是群体的，让观察者把他仍作为自然的一部分来接受。例如《节目中的咸水湖》仅仅暗示了形式——不可能确定他仍在船上或是码头——他们的通常动作、他们在水中的倒影和他们的颜色。而我们面对不是会产生距离感的个体化的人物。我们已经注意到在《格雷森斯的雪崩》中，透纳在那时已有才能处理好中间人物。这些人物在相同程度上变得很傲慢，观察者通过图画可意识到画面的本身就是一件大事。透纳不向我们介绍关于他的这个世界的幻想，但从观察中可形成自己的见解。

从1798年以来，在研究院展出作品的艺术家们被允许在各自的条目中为自己的作品从经文或诗歌中引用一定长度的语句。极少有艺术家象透纳那样广泛应用了这一可能性。他很快亲自着手为他的画创作诗句。最初这些语句带有评论的性质，在适当的和富有意义的上下文中为描绘风景服务。他亲自写下诗句的第一幅画是《阿波罗与大蟒》；它们深沉和英勇的风格正是透纳的诗句所惯有的。按照同时代的关于引文的惯例，透纳使包涵在《暴风雨，哈里博和他的军队》的副标题及此后的大多数作品中的诗句都和一部更长的史诗：《希望的谬误》中的引用保持一致。然而，这却没在他的遗作中被发现，大概遗作中只包括了那些在他的图画下方被发现的语句。总体大意就是对怀疑论者的悲观主义；通过对这些徒劳的“希望的谬误”的了解，他明白了对更高层次事物的每次探索将会怎样地结束。诗句的本身便足以阐明《暴风雨，哈里博和他的军队》，即拿破仑在到达莫斯科之前遭遇的不幸。被看成遭奴隶制的《贩奴者把已死和垂死的扔进海中》是唯一的以附文为主要创作内容的画。这幅画引起了相当大的轰动。这些对于画面的解说词为透纳的传记的真实提供了有力的依据。在“谬误”中所发现的放弃的基调和透纳对本身和绘画的逃避是一致的。此外，一个人可能会看重他的诗歌成就，另一个人虽不，但是会被他最后几幅草图之一的《丧失所有希望的布格底亚》所感动。它描绘的是一般倾斜的，半沉的失事船只，有着清晰可读的字迹：“丧失了她在她所在之处的所有希望……”

但是透纳以后的解说词显示出它仍象画面自身那样质朴的性质。这些诗句经常给人一种深入各自的画面的感觉，好象透纳正力求用语言表达他通过绘画体验到的东西似的。在一定情况下它们反映了画面背后更为神秘的含义。看起来在头脑中抱着这种可能性试图去解释更复杂的作品并不是无效的。它们是：《阴影与黑暗——洪水的夜晚》和《光与色（歌德的理论）——洪水后的早晨——摩西写的（世纪）》

实际上这两幅画同时代的诗句告诉我们的不比绘画本身所解释的更多。例如“但是不服从睡眠”，指的是《阴影和黑暗》被看作一种变形，在某种意义上是那些不听月亮对于即将到来的苦难的警告而睡着的人们；然而他并不清楚这种陈述是否适用于极少允许任何明确解释的风景，还是单独的人物。在相同程度上，《光与色（歌德的理论）——洪水后的早晨——摩西写的〈创世纪〉》的诗句考虑了完全开放的思想联系。被提到的搁浅的方舟引出了对水泡的介绍；在阳光下蒸发，它们棱柱形的外观象蜻蜓一样短命。我们在这儿关心的是紧靠在一起的、几乎充满整个画面下部的、被球面所包围的小东西吗？因什么关系它们有棱柱形的外观和耀眼的色彩？或者我们简单地处理所提到的和谐的象征——有绚丽色彩的彩虹？

甚至绘画和主题之间的关系也显示出开放的一面。实际上这特殊的题目：《光与色（歌德的理论）——洪水后的早晨——摩西写的〈创世纪〉》更多的是寻找迟来的语言去描述那些只在绘画过程本身中出现的东西——即使是些诸如使人困惑的语句。看上去透纳并没有被赋予创造与包涵在他画中的动态形势相应的语言结构的能力。透纳正是明显地失败在一位诗人对他和他的图画世界的评论努力上。甚至他自己试图用语言解释它们时都是困惑的。至于他，作为画家唯一能够体验的就是有关画面的观察方式的信息。同时也涉及了使透纳后期作品中描绘的世界个性化的两种特质：神话因素和莫名其妙的事物。

透纳把神话主题引入他的风景画的事实看来再次和观察因素之外他的努力相抵触了；如果解说是成功的，那样的主题至少承担了相应的和更重要的认识。然而他的画表现神话因素，比单纯的习俗或通常被认为古典主题与他所描绘的自然风景中的现实毫无关系，绘画形式的表现更为重要。因此从阿卡狄亚那儿得来的主题将更明显的表达产生一个精神的世界。

《有阿波罗和西比尔的贝贞伊海湾》描绘了一幅独特的景象。可是这幅风景画同时也被认为是在仿效某种风格。例如：一连串的山峰相互峙立，色彩逐渐鲜明直到融于海中的一片蔚蓝；产生了一种光与影有节奏的连续，通向画面中心并

且对远处的平静、和谐的表达起了一定作用。没有田园牧歌式的品性；古代的遗迹，遥远的船只，牧羊人和他的羊群……神话中的人物被人类的形式理想化了。

这些主题看来好象针对的是被描绘的风景的现实性，然而可以等同于被描绘的事件的地步。可是无穷的距离，宁静和融洽是通过含有古代的石头和神话人物的过去的年代，得到的一种熟悉的接触。通过这些主题，风景的宁静显示了踏入自然的人的足迹的变化和自然形态中的回忆。自然就象一个能被人看见的内部世界。凭借透纳的绘画表现形式，神话描写服从于更深意味的解释；神的形式描绘将作为一种世界内在的力量表达能理解的人类形式的手段。这种描述很对，但是透纳后来采用虚构的故事来作为出发点。

事实上，当我们在神话题材的《尤利西斯嘲弄波吕斐摩斯——荷马的（奥德赛）》中观察独眼巨人和海中仙女时，一种发展立即明显地表露出来。下方靠左的波吕斐摩斯几乎消失在周围的景物中并且很难加以分辨。你可以遮住他那不能从身体上辨别的头部来检测一下。在某种意义上和阿西莫布罗的画比较显得令人迷惑的是：巨人的肩膀和臀部变成了船后方的石头山的山顶，而他的胡须和抬起来扔石头的手消失在了云端。直到你看见了这张一只眼的面孔，才会把船后的峭壁理解成可怕的独眼巨人。

海中仙和许多神鱼可在船头方看到。这些形象也不能从他们的背景中明显地分辨出来。他们半透明的形态独具艺术效果，好象他们是由泡沫、火花、水面的折射、隐隐约约的轮廓和浪峰的闪光所构成的。这些神话中的生物是由悬崖、云朵、波浪及形态和颜色的因素相互作用构成的，因此作为一种自然的力量被性格化了。通过这种方式，它们变成了被自然的力量转变成的力量的表示。自然环境赋予了它们具体形式，同样地，它们也赋予自然环境具体形式。

这一点适用于缓和画面表现和自然的直接效果之间的矛盾，而且至今仍然有用。然而透纳提示世界的表面层次以下的东西的努力——作为图画和自然之间的主题解释的方法——一次又一次地把他引向了神话主题。毕竟观察者理解神话要比理解透纳对世界的感性认识要困难。神话也有它自己的、被人和生命力量无意识的、记叙性的图画表现形式的关系性格化的现实性，并且经常是自然中的基本力量。

我们已经接触过画面意义和观察直觉在神话场景《瑞古勒斯》中复杂的结合。这个英雄体会到了他的“内部体验”已开始变为观察者的“外部体验”，因为通过对画面的观察他能使观察者对画面题材的感觉牵连。神话的范围意味着实际上观察者要自己去理解画面并把目前的关联授予神话事件。

然而看上去合乎逻辑的是透纳逐渐地抛开了神话主题，在大多数作品中把自己限定在单独表现风景上。其中的主要原因就是他的描绘形式开创了一条他以前仅在主题上发现的道路，也就是说，通过那些包含了神话的因素。数量丰富的素描和油画存在于透纳由这些因素产生的、使他自己只关心绘画的努力。他的后期作品显示了对风和水的相互作用和区别，作了令人难以置信描绘。什么也比不上所描绘的纯粹而简结的自然过程。比如《向河岸的激浪》：波涛一浪推着一浪，从浪峰被风激起的泡沫消失在云雾之中。然而对于观察者而言，他们不可能使自己不与画中的景物相涉及。一个人梦想领域的中心被远远地安置在这幅画的下边缘上。作为结果，波浪给人一种被掀得更高的印象，同时它们占据了几乎整个画面的宽度。瞪大眼睛的观察者会发现没有什么可看的，但是会被一片接一片的亮光所迷惑。相对平静的区域看来是这幅画的前景，由于水的浩瀚看上去有一定的距离，微弱地映射着光线，那些光线从海滩上流走了。在再次描画波浪的运动之前，一个人的目光只在这里逗留一小会儿，观察者成了这种运动的参与者。

透纳的大多数作品都专注于用可能的方法来描绘光线的基本表现形式的研究。不论到目前为止被检验的哪幅画，都显示了描绘光线的倾向——或者更简单地说，描绘环境中出现的光线。光线可被看作显著的组成，如果任何客观形式都显得明显的话。然而透纳发现了一条歌德在他的科学研究中找到的艺术道路，在他的《色彩原理》中第一次把全部内容总结为理论，表明了如果光线自身会变得显而易见的必要性。在描绘风景时，透纳偶而会在一天不同时间或一年的不同季节里描绘同一个地方。光线自身显而易见的、仅通过多云的特质或固态物体来证实自己的自然因素都集中在数不清的日出日落和对环境中颜色的所有研究中去了。我们在这里用很少的例子来说明透纳描绘光线的手法，每个实例都和艺术家对于光线的概念相联系，即《威尼斯和伯特沃斯》。

我们已考证过的、艺术家初访威尼斯所画的画证实了在相当大的程度上透纳通过观察不同色彩的外观和反面外观创造了世界，那些属于他的第二次和第三次探访的作品都着力于对光线的研究。

《阿斯勒附近交叉的河道》展示了光与影非常微妙的相互作用；光线的反射和水与光之间的不同方式的相互映照——实际上正是通过它们的彼此作用，二者才变得可以辨别。最难处理的彩色蜡笔画的阴影或明或暗。中间的区域，因白色而明亮的靠左的景物和右边更浓烈的红色、蓝色和绿色的区域相互看作对比。这么一来就产生了由两个区域互相向中间区域过渡的一种结构；

船、水、阳光和影子都从后者看来,我们不该把这幅风景中可辨出的物体或是它们在想象中所处的位置认作可被这样解释而不是那样解释的它们自己的物体。物体所处的位置通过它们的表现形式呈现出的是本质。透视方法是不必要的。先前描述的开放的画面结构使对正在发生的情况的给人印象深刻的描绘成为可能——有关光线的基本特征就是主动地使它们显而易见。

一些相似的东西可在数量众多的夜间风景中看到;光线的形成是所描绘的世界的组成因素。例如在水彩画《月光》中就有可能观察到所描绘的物体的印象是怎样仅仅通过不同的色彩组合来产生的。水波柔和的反射使人不由得去凝视和它相联系的天空。唯一有描写因素的地方看上去在画面中心的暗色区域里具有固体的形式。只有当人们把包括了上下两个部分的蓝色区域和整个画面作为整体来看时,才会发现所看的是一条船。色彩没有逐渐消失。色彩组合保持能够被看见,好象它们有它们自己的形式一样,因此产生了一种明显的效果;比如和其它色彩结合相互作用的特殊方式,月光在船下的水中所扮演的色彩王国的补充物。

一系列威尼斯的画作达到了光线所能产生的效果的顶点。这儿能作描述性解释的每件东西着力于完全自由地波动的色彩。留给观察者的是透纳建立的一种从色彩的因素来清晰勾勒物体轮廓的概念。色彩本身的交织造成光线的动态平衡,这点没有被作代表性的解释。环境中色彩的相互作用在画面的补充物中变得明显。观察到的色彩的阴影及亮色和暗色的完全交织不可能作为相互脱离的价值而存在。

从1819年的《色彩的起源》起,我们所得的印象发生了转变:有差异的色彩的特性和鲜明的程度变得显著,或者符合观察者角度的、明亮地闪耀或逐渐黯淡的衰退。因此在《节日中的咸水湖》中,黄、红、蓝这些基本的颜色被结合在映亮这些颜色,同时也把它们联系在一起的背景里了。第一眼对于观察者来说已足以描述主要为蓝色的整个天空;然而进一步的观察则显示了天空蕴含着一点红色,好象又充满了黄色,并直接呈现出淡蓝。在同一方面,根本不可能把在景物中被直接看作红色的东西和那些黄色的分割开来。什么都很难被解释清楚。色彩的参照即现象的特性,按照观察者的关心程度而改变。甚至有意识地试图坚持在想象中独特的构图也是成功的。这种印象是如此短暂,以致它们在人们指向颜色时就消失了。正如通过物体的颜色可想象到的:仅仅只有在它的表现形式的过程中人们才能意识到它不仅存在于环境中的色彩,而且存在于画面中的色彩。并且这儿已经提到的也许有能力去满足色彩的直接影响的主张,正如在图画中具体可见的,是光线的影响的直接体验。不论什么时候有光线出现,它都是色彩的道路。但是假使色彩自身作为一种表现形式能被理解,就象在透纳后期的威尼斯画中所见的一样,那么画面就提示了光线的原理,也就是表现形式自身的原理。

1830年和1837年之间伯特沃斯的素描全面显示了本质的意图,与今天那些大房子里的空间呈现的东西很相似:作为工作室为透纳服务的图书馆、楼梯间、罗德·埃格莱特的艺术收集室、音乐厅等等。透纳最为成功之处就是用尽可能放松和贴近的方式来描绘人物。艺术家和一个年轻人之间关于绘画的随意的谈话显示了对物体和人完全协调的看法,而且更多的是一种几乎不能用语言来充分表达的亲密。此外意味深长的是:就是在这种环境中唯一的描绘画家正在工作的画被创作了出来。

我们这儿关心的是一种非常独特的、缺乏任何形式的自我表现的自画像。风景在人物被理解为事件的一个组成部分之前就被描绘好了。艺术家给我们展示了他的工作场所,顺便也展示了他自己和他的作品。不管工作或沉思于他的作品是画家的主题,都是这里的一个自然组成部分。而且正如这儿所见到,他自己出现在画面中,那么便指示了这个画面是如何成为一幅作品的。我们又一次感受到的是观察者与画面的融洽,观察到的是透纳后期作品的特色。

在这个过程中,被要求得更多的是色彩的影响而不是使物体能被理解的作用。它们在这儿也作为客观的表现形式出现,逐步明显并且不需要进一步的注释。在《伯特沃斯的内部》中——也许是老图书馆,被投入阴影中的艺术家在他的画架前站着工作,显示了蓝色和紫色的起支配作用的阴影,以及在个别地方朝黄色变化的微妙的细微差别。除此之外,这些颜色不再从一种特殊的明暗分布状态中衍生出来;而且它们自己产生了一种特别的基调。这样一种完全依靠色彩自身影响的体验在十九世纪三十年代时是很非同寻常的。歌德在他的《色彩理论》中解释说,如果一个人要体验一种单独色彩的全部含义,那么就有必要“让眼睛完全被一种颜色所包围,比如置身于同一颜色的房间或者透过有色玻璃来观察。这么做,他才能和色彩融为一体,才能使眼睛和头脑相互谐调”。按照歌德的描述,蓝色、淡紫色和微微泛蓝的红色“使人想起一种无尽的、柔和的和令人向往的感觉。”“墙壁全部用纸裱糊成蓝色的房间显得宽敞,但是也显得空旷和冷清。”

只有成为透纳的作品的特性——考虑到作为一种活跃因素的紫色的特质才被保留了下来。透纳的画也可被称作“使眼睛和头脑相互谐调”。色彩变成了

一种纯粹的内部体验。色彩使被描绘的空间客观化了。一个人可以完全公正地说色彩使自己变得主观化来适应观察者在观看他眼前的色彩时所产生的心理。这是一种色彩变为体验的实际组成的双重过程。内部景色的幻想的“复制”不再显得重要,产生于图画中描绘的内部景色的体验的特性发生,通过色彩的作用产生暗示感官的心理和画面上着了色的自然,得以直接的展示。

公开的绘画作品及其解释

早先的评论仅仅推动了色感原理的发展,而透纳的后期作品对大自然的理解突破了个原理,绘画上的这个进步有它决定性的意义。

汤姆·门罗曾鼓励这位天才的青年画家研究阿历山大·柯任斯采用的绘画程序:用点和粗略的线条勾勒出风景画的特色布局,再返工去增添细枝末节。透纳遵循这种模式,事实上,这种模式同他的《颜色起源》系列画的表现法可以很容易地进行类比。这大概也是他正在绘画或着色时极不乐意被别人观看的原因。这儿,不要忘了画家也不是总能抓住创作灵感。一则轶事说透纳想要构一幅以点形成的草图,就让小孩子用他们的手在画上拍出污痕;另一则轶事则记录了一幅战舰图竟是将就由一张又皱又有污渍的纸绘制而得的。

如果追溯画家的发展历程,那么是在前面提到的自由水彩画方面,绘画程序本身(不仅仅是正在谈论的自然风景)看来才是灵感的实际来源。透纳从他笔之所绘处接收观察冲动。从一开始,他就决不轻视绘画方式,既不轻视已在脑海中构思好的结构,也决不轻视仅画面本身的抽象效果。当观察一幅他正在从事的画时,他选择了一种独特的途径去制造效果并把他所发现的自然特征完全塑造成形。因此,他最初模仿其他画家的艺术风格的创造能力,现在看来已转变成了通过他自己的绘画形式直接去配合自然的效果。

速写《月光》中那些可能被当作天空,地平线和水,实际上是对颜色的一种灵活安排,看来是突破了颜色结构的个体效果;这种安排不受现实主义描绘法的约束,但能通过绘画程序适意地再创造且使画面表现得更加强烈。

正是在这个强化过程中,透纳的娴熟技艺逐渐体现出来。他早期作品的个性化特色、写实中的精确、简洁以及色彩的精炼都达到了相当高的艺术阶段时,发生了质的变化。首先,透纳曾强烈憎恶工作时被观看,而现在,他居然主动在公共场合亮相作画。在学会展览前最后一段日子里,画家们被允许为作品提供遮布去与周围环境相一致,那时普遍的惯例是展厅从地板到天花板都要展画。这些日子成了学会会员间的社会活动,他们不仅能进行学术观点的交流,而且不可避免地为展厅墙上最佳位置争论不休。透纳把这些日子不仅看作为作品画龙点睛的机会,而且看作大改动的机会。实际上,透纳晚年时作画无非就是给成品上底色完成它们,或实际上根本就是在集会或遮布日期期间的数小时里作画。

正是这特别的程序为他赢得了荣誉,也赢得了很多嘲笑。如今我们方才领悟到透纳是位先锋艺术家,他让创造与绘画艺术开始为画服务。

速写的绘画形式无法再与写真区分开来,它不能满足十九世纪四十年代公众的期望。作品《暴风雨——离开港湾的蒸汽船于狭窄水域发射信号并在引导下行进》。(又译《暴风雨——汽船离开港湾》)被贬为“一片乌七八糟的肥皂沫和干粉水”,就是这种批判鼓舞了年轻的拉斯金为透纳进行辩护。这画显示出透纳把笔法本身的形式看作对画面效果有助的因素趋势。

仿佛整个画面都是大块的明度与暗度的变化,不同程度的黑褐色与白色、暗灰色的对比。一抹蓝色仅在画面中部处出现,在左上方和右下方找到它的反射。否则,与大团的明暗结构对比,颜色已被完全压制了,最确切的对比是在右边靠近中心的地方,一些明色的平行线在几乎完全黑暗的区域形成一个小的半圆。这些可以被解释为汽轮船的汽轮,而向右延伸的黑色斜线可看作船桅,上面飘扬着一面小旗。否则,我们从船上可以看出来的,只不过是完全模糊的黑色轮廓向下延伸入水中与倒影相接。象雾霭一样盘旋,从画面中部向上作扇形散开的暗褐色区域,可以被解释为风暴吹散的烟。而且,被数抹平行的黑色,似乎渗透了的下方那几乎透明的、可看作特写的高耸的浪峰。中心白色的区域为最明亮的成分,与相对应的黑暗的画面对比,有些令人眩目。这片区域被前面提到的蓝色——透过云缝的一线天,所包围并被桅杆分成两部分,这桅杆显然由于风力而向左弯曲着,倾斜下的阳光照耀着的我们,预示着面临一场暴风雨。然而,颜色在应用了颜料的地方重复出现,整幅画左方都显而易见地是在画面上互相平行的涂抹,这些涂抹画有着调色刀的痕迹。

这个长长的标题不仅描绘了画的主题,也是一种解释,否则很难辨出。在上升到标题时,通过对这事件正如画中所描绘发生过的保证,我们可以清楚地看出透纳感兴趣的不仅是某一戏剧性自然事件的描绘,而且是对一次经历过的回顾。这不可避免地引出了作为经历的自然画像同它的真实性之间的关系,特别是在借助了这种奇异画法的情况下。要把表面性的描述与绘画中纯结构性的特性分开是不可能的。一个人把整个结构看作对任何事物的完整的实际

描绘,其实只是细节造成的效果,当然不可能说画面中观察到的每个成分都是真实再现。这幅画的结构使它形成的构思消溶散掉,以便观者在不得不重新形成印象前能保持片刻及时想像。

而且,画家出示了一个平面结构,这结构可与《颜色起源》相比。他根本没有、或仅是部分地解释了这种材料结构。这并不意味着这幅画不复杂,只是它把对画中各要素的解释几乎完全留给了观众。确实,那种解释容易导致定势思维,而今观众不再受束缚。

与此相对比的是,画的风格更局限了。强烈的动感,经由对明的、暗的区域中风和浪的鉴别,导致的结果并非间接。实际上,这些很自然地象仅仅平面画能表现的那样缺少动感。如果一个人审查观者观赏画面时的态度,却会逐渐明白这大幅的油画那些相互关联的成分的纷繁复杂的自然属性,这些特性仿佛都有着自己的生命。但不仅仅是亮度的对比在生效前面提到的那些平行涂抹左右着观者的视线,驾御着它从画的左沿向底部黑暗区域移动,再移向中心,然后,实际上让目光缓慢下来,接着再用较快速度巡回扫视所有线条并归于一;可以说于停留一下,然后目光下移,向右扫视至画的边缘,所述运行顺序大大加强了同时代画的结构中很不同寻常的成分,也就是画面向上半处的地平线所处的对角线位置,从左上方划向右下方。整个结构尖端朝下倾斜着,就要失去平衡。

上述言论足以使观者对由画面结构决定了视线的移动的描述,同时也是对浪涛的涌动的描述,这个事实有所警惕。云层、雪带、雨帘也是同理,与包括水中倒影——并非只是船的颠簸。要使展现的各种成分有意义,不是用标签去指明,而要通过观者积极联系自身的经历。云与浪的动态没有因在画中的“定位”而削减,例如涌起的浪峰,象《加莱码头》中的。观者调动自身观察中的主观能动性凭经验能明了物体的运动。

汹涌澎湃的波涛,飞旋的雪团,水雾和雨,大自然狂暴的威力挟裹着这艘近乎沉没的船——所有这些都是透纳经历的。他让已决定放弃这艘船的船员们把他自己绑在船桅上,观看这些暴怒的危机达四小时以上。他完全是在强调无上的大自然的巨大力量。相应地,他历中的创造不再只是一种再现,不是物体形状,也不是制成这种绘画结构的构图,而是各种无数单独运动的特性。如果观察者追随这些冲动和这些不同形式的直接性的力量,他就能直接感受到他们的生活。今天,观者不能再在遮布日看到透纳了,但是能逐渐明白成画的程序,因为只有通过观察才能使画变成使之成画的景象,也就是一种有效活动。观者不再是面对一幅与自然不同的画——波浪看起来象石头(因为它在画是无法动),看着画,他如身处大自然中。

也是同样的道理。著名画作《雨,蒸汽与速度——大西部铁路》来自国家美术馆。它的上部呈现细密交织的或散或聚的黄色阴影,这些阴影在宽阔的白色领域中渐渐明亮起来,虽然偶尔在穿过灰蓝色的阴影时会淡下来。那些细条带牵引着人的目光从顶部对角向左下滑去,那儿若完全扩散开来,在一个结构中用同色阴影会更稠密。两条黑褐色斜出的直线出现在这扩散中,随着向画幅右边的下沿伸展时颜色的加深,它们的轮廓愈加清晰。可能把它认作一座桥,沿着它火车开近了。火车在画面中的出现毫无疑问的。这儿,迅疾运动的生动印象也仅是因为前面提到的观感活动。如果一个人把注意力集中在画幅中心、靠近火车出现的黑色区域,可以注意到他的眼光几乎被那些线条强制牵引住了,当它们的清晰度增加时,速度就提高了。这制造出物体快速靠近时的直接视觉经验,它的暗示作用足以形成火车高速运行的印象。观感出现的速度和它本身的运动都是画中体现出来的真实。这些画表现了透纳在画里寻求大自然的真实的逻辑性的一贯原则。

“最伟大的事物不可能脱离神秘成分而存在”。这被透纳的非难者们所不停抨击的,却被罗斯金在艺术家生涯中当作创作这类绘画的一个契机。无论人类能在多大程度上掌握大自然的无限与量积,都一直使他感到困扰。如果透纳在他的画中偏离了他山水画中首要的简洁,他的绘画变得逐渐模糊不清,他的主体“晦暗”,那么罗斯金并不把这当作缺陷反而看作对这世界深奥的合适表现方式。那些含混不清导致的是对无穷自然本身的艺术工作作诠释的积极的回报。然而透纳十九世纪三十年代后的创作部分地走了极端,导致作品显然逃避任何明确解释。

我们这里说的不是早期那些绘画界评说的含混轮廓,也不是加强绘画所描绘事物的潜在行动的印象的瞬息轮廓——正如《正在燃烧的议院与平民的房间》中泰晤士河上的船只。首先,应该提一下后期作品主体的范围,隐喻的方式不能以一种断然的态度决定下来。它们仅是由于可望通过揭示正确的意义关联得到解决而产生的迷惑。《战争,流放和跟随者》就是那种画之一例,它的特性没有被完全展示给观者,代表着与现今个性发展倾向的相反面。讽喻的成分占优势,虽然在几乎象征化的人物形象和各自意义的要素——拿破仑、士兵、夕阳、结合上不是决定性的,但它是该是的。《静溢——海葬》与这幅画相对应,它是作来奉献给一个伙伴画家大卫·威凯的。更深处受到直接观察体的影响,一方面是熊熊大火的金光耀眼,另一方面是黑色船与帆;《安琪儿(天

使)立于阳光中》相似地制造了一个隐喻例证的印象。看来它是用绘画形式再现了拉斯金(现代画家)第一版中的一段话。此书启发性很强,所以第二版中省去了这段话;透纳“象启示之神的神圣天使一样站在那儿……被云雾裹着,头顶一道彩虹,手攫太阳与星辰”。然而即使是这样的解释也既不确切也不透彻。这儿描绘的许多主题都仍有待解释。

那些绘画结构表现出对透纳后期形式的理解的特殊兴趣。在这些形式中,代表内容的自然属性要么是局部的,要么是全部的,以致不能明确决断。而结构本身同时也使观者与可能倾向于逐渐明白代表价值的进程的大趋势一致。它们避开观者。正是这些原因使它们几乎不曾被注意到。

被描述为《伯特沃尔斯的内部》的画看来主要是制造鉴别一座关闭着的房间的可能性,这座房子黄金饰成;有一高大的拱形门。房子正对观者。可能是由于右边那些大扇的窗子被黄色窗帘遮暗了,房间好象充斥着一种宁静的、暖色调金色的色度。相对比的是从中间那拱形看见的邻近的房间看来被耀眼的光亮照耀着。太阳光,通过无遮掩的窗子进入这个房间,穿过圆拱门进入观者站立的房间的左下方。左墙上的大镜子可以辨识出来,另外,拱门两侧也有。通过他们高高的长方形框架和左边那一点上,房间内的可见物亮度、色度与色调被区分出且与长方形平行换位的暗示,通过镜子可以辨认得出。特别是门口正对观者的,左边那面镶镜镜子好象反射出一个明亮的人形,那扇门通向邻近一间暗屋。观者的视线恰被局限在高挂的窗帘上。房间地板上摆满了各式家俱。至少,一个大普鲁士巴洛克式的红色大木箱或是五斗柜立在右方,拐角处一个壁炉,后方最左边有一把巴洛克式扶手椅。大一点的物体都看得出来,箱柜、篮子或加垫板凳,覆盖着大张的黄色与红色花纹的布单。衣物、布片和纸张四处散落。似乎也象是有猫和小狗在这种大致杂乱的情况下嬉戏玩闹。

如果能很容易地把这种描述性细节列单编辑,那列举它们当然就无意义了。这副面也被看作与俄格瑞蒙特勋爵之死相关。上面描述的物体不是毫无意图的,正如大巴洛克式箱子或五斗柜也可解释作俄格瑞蒙特的石棺,这种可能性首先导致了房间与伯特沃尔斯的联系。安·威尔顿也谈到一个“露天水池里的白色光斑”,无法解释地发现于棺材“后面”;另一方面,他指出在伯特沃尔斯没有那样的中心型大门存在。把这明亮的物体解释为立于黑暗门口的一个人影的像同样不确切;它相当容易被当成观者背后一幅画的像。而且,是否环绕这影像的直角真是面镜子,或者竟是一扇敞开的门使人得以看到属于这套房子的更深层的门。如果一个人仔细计算一下这“棺材”与房间高度的比例,就会得出结论要么是房间极小,要么是棺材太大。事实上,这些零散的器皿和动物同那棺材或者说木箱相比真是太小了——也就是说,如果我们真来关心一下这儿的动物;正如这儿所描述的,他们几乎不能作为衡量房间大小的尺码——就象山水画中可能会画个人影。我们现在是在看盖家具那些布单和布片吗?左下角扶手椅,还是一个跪着的人?中心的圆拱是通向一间邻近的房的吗?或是它实际上就是一座明亮光耀的大殿?一个人以哪种概念开始都无关紧要。当他看第一眼这画时被启示得到的探知同他再看时的互相联系着;每次一个人对一要素进行再解释,或多或少都要影响整体解释。一个人越是试图更多地理解所描绘的,这画变得越不可理喻,而且他认为已经理解到的也都从脑海里消逝无踪了。

这样,企图理解透这作品可能是白费力气,但从根本上说这种徒劳仅仅是由于解释的概念不确切。简洁地说却是画幅“内容”的失败,虽然这内容只有那些把自己经历的失败当作在画幅背景方面的真正程序的那些人才看得出。解释的缺乏不是根由画中的描绘的而是根由观者的直接经验。下面这条原则在《瑞勾勒斯》景色描绘的背景里发表:画面内容是经由直接可观察到的而得,没有任何条件地应用在这里。但是,那些作品的迷惑性的自然属性不仅影响他们的理解,而且影响到他们观察。一个人会逐渐明白观察活动不只是理解画面而形成有意义的要素。相反则正确;理解的失败导致一个人再努力,由此也一遍遍回过头来观察,去接收那儿的冲动而后作新的解释——再解释。如果这幅画与现实无法相比较,象这儿一样,那么这种方法不会有结果,就会继续得不出结论。如果这事是去理解画面效果,那结果很有趣,仅因为它根本不存在;它变成了驱策因素。所描述的这种解释与再解释的方法变得重要起来,一个人每再看一遍画面,这种方法就重新起一遍作用。看那样一个结构,观者可能会关注理解与观察之间的世界——一个画中世界。这个世界里,那些能通过感觉感知的不是指事实而是上升到思想;这个世界里,那些有待质疑的以一种变化的方式与那些被观察的统一起来。

《朝阳及海怪》是解释方法多样的另一范例。一片无休止的汹涌的苍茫大海伸向远方广袤的天空,天空的黄色伸至地平线,大海几乎是在反射天空的黄色,前面海域棕色,后面海域白晃晃的。一些表面丑恶的、庞大的鱼状物,与《贩奴者把垂死和已死的奴隶抛入海中》看到的相似,它们浮上水面搅打着水。其中,浪涛击打着冒得最高的两个鱼头,它们瞪着眼睛和半张的嘴。鱼身左边可以看见一些十字交叉的黑色线条,也许是张残网或剩余物。左边稍远处,一个粉红色的狗头可以辨别出来,它的眼睛闭着。在它上面,有一个头的轮廓显然戴着白

色面罩。如果不是它与一动物的头相似的话,可能会把这当作一个溺水者的头。但是,一次更长时间对画的审查会导致更深层的困惑,例如这个景象:前面提到的两个鱼头可能与下面一抹暗红色椭圆结合形成一个张开大嘴瞪着眼睛的怪物,它面向前方,一边象鲸一样喷水,一边游向观者,这个印象在特写中得到加强。例如,如果一个人把注意力集中在右边那条鱼的嘴上,变化会再次出现。

这些概念和他们不断更替的解释所造成的疑惑弥漫在旭日东升的气象中,总地说来这气象仍给人一种自然景观的印象。这不是海的随意延伸,也不是光线愈来愈亮的熟悉景象,而是在要素水、空气和光线之间的相互作用的不可理解和深奥莫测。这深奥在观察与对制造着一种气氛,一种似真非真的空幻生活的理解之间的加强。

透纳的后期山水画看来充盈着他们自己的生活,甚至不再受这模糊的幻想世界的影响。空间定义在《远方海湾与河流的山水画》中变得不可能。不同的形状:山丘、峡谷、水和云,籍颜色的略微变动与调节发展出了平面排列,继而重塑了它们本身,不再可能给任何事物,不管是绘画的还是表征性的事物,一个简洁而又不容置疑的定义。不可能去断言中心的裂口是否该当作代表了即将来临的风暴,还是该当作从上面看到一个石谷,中间流过一条宽阔的,波光鳞鳞的河流。标题中包含的确切性是不实的,因为这背景也会给人一个广阔的低的大平原的印象,这大平原弥漫着薄雾,浮着云朵,恰似前面审查过的《颜色起源》中。画中所描绘的世界,不是完全如实,而是处于一个不断发展的状态,一个永无止尽的创造再塑,割裂的过程中。画中的自然效果的标准达到了。透纳没有展出这些面,甚至对罗斯金藏匿隐瞒,而罗斯金仅把他们理解为画家年老所致的创造力的缺乏。甚至连罗斯金也未能伴随画家最后步入一阶段,在这个阶段里,画面效果纯粹由观察行为获得。

透纳晚年的水彩画与油画显得增添了模糊因素积极作用,导致了一种不可理解的丰富的、潜在的观察经验;但同时,透纳有后期素描显示了一种把事物减至极致的相对的能力,虽然那样,经验的丰富没有减少,反而增强了去制造一种开放的形式。

在1845年《民石之思想》,颜色减到了仅有的最小程度。中心的片段主要是两片非常大而有力的灰色,这灰色远达画面右沿,在那儿简单地中断了。两片下下面一笔开始在上面一笔的上方,可从灰色阴影较浓黑的运用和部分从它明晰的轮廓两方面与上面一笔相辨别。其它的小正方形成分被插入未干的颜料,另外还在下方向右到了灰色最明亮的色度中,从这可能会形成前景是一大片堤、远方有城堡坚固的围墙的印象。画面上半部也被一片灰色淡淡地覆盖,然而它极细,让一片很细的蓝色同时一片渐溶失的桔黄色穿过。画的底部,在此的构思应预想是水和倒影,颜色很浓,但模糊得不可辨认出任何事物,只是覆盖着强的、水平的中心元素,这些颜色有水中倒影的效果,但是代表性形状的印象保持着纯粹的主观性,仅仅立足于宽的、几乎没有形状的颜色板块背景里所见的一个孤立的形状。防卫攻事的可靠性与气氛的扩展直接通过轮廓灰色的深度连同完全不确定的颜色板块联系起来,这颜色板块因此决定了气氛。

另一个,也是最后一个例子:《海上船只》的整个画面都覆盖着一层黄色和非常明亮的淡红色。这色度在画面下半部陡然变得更深,所以地平线就处于中心稍下的地方。那儿我们仅仅看见一片红色和一片黑色。这儿也一样,仅一个要素在一个由颜色界定的随意的空间里被构造出来的印象就这样产生了。一个人自身的经验会引导他把这当作海面的扩展上两条船能制造出的印象来描述。作为群星及已描述过的地平线的结果,地平线下那些红色和黑色部分看来是地平线的倒影。另一方面,正是通过这镜中影像地平线变成了海平线。一个在另一个上找到解释,如单独一体,两个都会没有代表意义。这种如此简洁的形式能使人感受到一种无限宽广的感觉,这种感觉不需要排除先人为主的“海面”与“船只”之间的关系。通过这种精细对照,这红色和黑色的要素束缚了观者的视线,否则视线就会迷失在周围无定形的色块中。仅仅是在背景深度的不同中才能想象得出“上面”——“天空”、“下面”——“海洋”的感觉。从一开始,完全代表这种紧急情况就不可能了。以这种趋势,那些画幅也是一些速写,一些片断的、不完整的物体,但同时,它们确实也表现了完整。不管怎样,我们也处于这个象画中所描绘的能看见的世界一样,否则我们看不见这世界——每个物体显现了一定形式,一定的动力形状,通过这些我们可以辨认出它。但是,我们看见的这存于世上的动力形状,当我们遭遇它时能够看得见的自然属性,也是一次偶然所致;相对比的,透纳画中的简炼形式把观者视线引向动力形状,这时就能从偶然因素中解脱出来了。通过这种精减,他发现动力形状形成了自然界中相关动力形式的基础,这样动力形状导致了自然界中实际发现的动力形式的相关原型。无可减,也无可增。当画这样构造起来时,它是不完整的,甚至绘画标准会认为它暗示了画家还未作完。在这些画幅中,观察和理解一遍遍回到开始的未完成状态。

但是,只有当所有的、形成物的艺术因素,如那些迄今已被单独个性化了的,在颜色运用的背景中被看见,才被透纳赋予了统一感。只有在它们的相互

作用中,透纳才得以用一种与关于颜色观察的那些特殊自然法则相同的方法去运用颜色。

颜色“公开的秘密”

“亲爱的”,透纳如此称呼着他的作品——《拖向其最后的泊湾去拆的拼搏着的“特莫雷尔”号》。的确,这幅画显示了画家生活中许多重要而有意义的方面。战舰的损伤——尽管这战舰在赢得胜利时扮演了主角,现在再无大用处了;时代的变换,如机器时代的开始;如此等等。但同时,这幅油画标志着透纳颜色的运用达到了登峰造极的地步。

这幅画的结构是再清楚不过了。作者几乎仅仅只用了两种原色——蓝与黄,连同它们各自色度或明或暗的颜色。黄色、桔色和红色从耀眼的太阳到右方远处船只的黑色,色度逐渐加强,这些都处于前景中占优势的绘画成分的系缆桩和光线衬托出。愈趋黑暗的地平线向上渐渐明亮转为蓝色,此后又变为上面云朵的苍白色。在汽船上、水上、向右在明亮的“特莫雷尔”号上,我们再次看到这些正相反的颜色集合,仿佛被一个公式所精简了。

这种颜色现象歌德在他的《颜色理论》中有所描述。当一个亮区或光源在一片雾霭后面时,这地方就显现黄色;当它深度加强时,它就变成桔色,然后红色,直到最后,完全加深,它显得相当黑。相反,黑暗背景前一片明亮云区显出蓝色,当适合的光源出现时它就变成紫色。《颜色理论》的太阳、云朵、烟雾和蓝天的基本黄蓝对比描述的那些特点的图象。使透纳的整个颜色结构几乎可被看作是对歌德《颜色理论》的再解释。

理解这幅画面高度和谐的关键,在于看各种颜色总体效果,那些微妙而又多样的相互关系,它给人一种整体感。颜色出现的基本规律是由颜色自己表现出来。整个绘画世界都融入了颜色。人们不可能在自然景观中发现这幅画所表现出来的色彩和整体感,然而,这种色彩的规则性在这儿确实起了作用,因为画面中颜色的细小差别与自然界中看到颜色变化的趋势相吻合。在这种大结论的绘画印象中,我们这儿关心的单是颜色规律的审美发展这个事实。

《贩奴者把死去的和垂死的扔进海中》这幅画的颜色几乎与《……拼搏的“特莫雷尔”号……》中所发现的完全一样。但是,前者里的红色已被加深到了红中泛黄的地步,而大面积的黄色又在画中折射得很厉害。歌德写到一个个人只需“把视线投到一个完全是黄红色的颜色平面上,仿佛这平面上是自己钻进了你的眼睛。它给人一种震惊感,也是一种在相当黑暗的情况下自我表现的效果。”相反,他把不纯的黄色的特点归结为它是一种引起巨大不安的颜色。确实,画面“夸大的了”主体和其线条能唤起人们相应的联想。但是,这种可怕而又令人震惊的主题以这种方式表现出来根本不奏效。首先就是从这种刺眼的颜色模式本身自发的直接效果上,才能使人深深感觉到一种大灾难和具有威胁感的画面效果。在透纳的后期作品中,是颜色成了行动的景致。画中描绘的自然属性被观者经由颜色的自然属性直接体验到。

太阳,当穿过一定量的雾霭时,是一个黄色圆轮,它的中心往往是明快的黄色,而边缘已变成红色。在空气里满是烟尘的情况下(如1794年北方的情况),在潮湿热风吹来时南方地区空气的物理情况下更有甚者,太阳显出红宝石色,同时在后面这种环境中周围的云朵也如此,然后这些云朵又反射着这种颜色。早晨或晚间的红色天空都是这个原因。太阳穿透雾霭时显出红色,它升得越高,它的光越亮越黄。(歌德,《颜色理论》)。

在谈论透纳颜色的特色时,我们一次又一次提到歌德。在最后的创造岁月里,透纳想要彻底研究歌德的颜色理论。他的一个伙伴画家和朋友——查理·洛克·伊士特勒克,翻译了歌德的原文,并在1843年年底时交给了透纳。透纳的这本书的复制本,连同他在页边简洁的批注,今天仍被保存着。我们要分析歌德的颜色理论与透纳的关系需要相当的单独审查;而且,有必要针对可能被称作不明真伪的历史——歌德的颜色理论发挥的作用在艺术理论不及在十九世纪艺术实践上大,作一个总体评估。这儿唯一可能的是指出歌德的理论在多大程度上对理解透纳后期作品是不可缺少的。要点可总结如下。在创造生涯,透纳自己发现了颜色所具有的规则性和表现力。在这种程度上,从实用的角度出发,他对歌德的文章所持的态度是真知灼见的,尽管有一些误解,但这些误解在本质上不甚重要。歌德描述的主要现象,特别是那些有关颜色的运用,对透纳来说一点都不新鲜,他主要感兴趣的是能实际应用的部份。他自己关于颜色的思想仅在一些基础方面得到发展。

在透纳所处的时代,歌德的理论是唯一试图明确阐述光和颜色的现象并承认物理、心理、审美条件以及它们之间的相互关系。作为介绍颜色现象的理论,它与透纳的创造性工作是异曲同工的。

从这些旁注中的一条我们可看出透纳在多大程度上与歌德的观点一致。同时,从各个角度来看,我们也可以看出透纳充分意识到这种旨在通过观察描绘直接经验的作品的可疑性。关于画面中颜色结构的效果,歌德写道:“如果颜

色的总体从外面以一个物体的形式出现在眼前,它会使人赏心悦目,因为它就充分地反映真实景观。”透纳评论道——这是绘画的对象。

透纳在后期作品中,运用颜色不是为了在画中对世界作一个真实描绘。他的绘画过程原本是对真实描绘的逐渐摒弃。它的后期作品突破了颜色结构规则,通过观察我们可以看出这些作品表达到的真实性与自然效果的彻底吻合。在画面颜色的自然效果中,观者可以真实地体验到他自己的观察活动。不管怎样,如果说有什么自然的东西,那它就是颜色。画面由颜色构成,每种颜色不管是见于画中还是见于自然,都起着自己的作用。形成于画中颜色的自然属性,就是透纳颜色技巧的“公开的秘密”。

然而,只有我们摆脱了认为自然属性能在画中以现实主义的形式表现出来的习惯,这种考虑才切实。这儿,又是歌德提供了必要的尝试办法。在描绘一幅风景画时,我们容易忘记那儿描绘的根本不是自然,观者面前的不象是各部份有机体有组织构成的形式。构造和组成画中可见的所有东西的因素——颜色和形状在画面上各得其所,这是画家的艺术。正是他决定了画中颜色与形式的安排,参照他自己对看到的世界上的事物的相互关系的理解。一个黄色圆斑被画家安排在画面上,象是在引力作用下牵引那天上的太阳。但是,太阳与地球关系的认识同时也是一种相互关系、一种规则、一种思想的认识。也就是这给了画家冲动去用一黄色圆斑代表与其他绘画部分相互关联中的“太阳”。那么,他也参照“如何”构思它们的相互关系构造了画中的表征事物——我们可以确信这儿一些可能是开放性的。歌德又写道:“一点不错,作为艺术作品的本性打动未受教育的人的不是自然(从外面),而是人(从内部)。”——“说到自然时,画家们总是隐含什么在思想里,超越那些显而易见的,却未充分认识到事实。”

但是,画家从自然界中接纳的不必是纯粹的抽象的东西。至于形式,画家可以由自然界中那些代表物体特征的富有动态的形状来引导。至于颜色,当他通过观察理解了色彩规则时,他就可以遵循它们了。自然法则和描绘法则看来是与颜色的真实性相联系的。这种二重性在两幅画《阴影与黑暗——洪水的夜晚》与《光与色(歌德的理论)——洪水后的早晨——摩西写〈创世纪〉》中得到充分的表现。

这些作品也产生了一个关于上面提到的所有方面的迷惑。从画家这方面说,这两个题目看来由一个来得太迟的解释过程。它们是放开型的构形,形式与颜色都不再遵循表征的现实主义的先决条件。它们打开了方方面面,同时把所有的精减到一种情况下一句简洁的陈述。它们也只能在刹那间被抓住。它们把观者引向一个明确的、永无休止的可观察的动态形式中。这个形式的着色解释,在一种情况下与颜色的简炼一致,另一种情况与总体显现一致。使人能够既意识到形式之美又感觉到颜色的总体效果的这个过程与观察的过程不可分离地联系在一起。一句话,这些画可被看作透纳的艺术所采取的全部发展途径的总和。正是这个原因,他们显得象速写,仿佛还未完成,让人们对这些画进行无休止的各种解释。要去给文学中已有的尝试添加更深层次的解释是不合适的,因为现在的评估可能意味着它们的寓意,如果事实上确实有的话,不会用一句话总结在一个可以从表征过程中提取出的界说里。但是,在现在这册的个别作品审查中,所采取的途径也许导致了把注意力放到那些能纳入考虑、去理解透纳画作的那些因素上。通过研究画中各种特质时提高观察技巧,一个人能以自己观察能力得以洞察到最终要撇去这儿的中介语言的那些事物。正是这个原因,这儿所包括的画幅,仅仅在对密切关注的特别点进行少量最后评论之后,就要最终留给观者自己去评价。

《阴影与黑暗——洪水的夜晚》,作品的最佳效果在于明暗结构。最浓黑的区域可在中心稍下和上方边缘发现,第二块暗区象一道宽弧跨于左右,向下融入亮色中。穿插了蓝色的最亮点就出现在这段弧线之下,在适当距离周围有一光环,虽然此环没有形成一个封闭的圆。在右下方,画面较亮,呈土黄色,左边效果强烈的白色和清晰可辨的红色最淡最亮的黄色却出现在画面上。没什么能为观者对颜色的理解提供一个可信的参考;他的目光几乎未被明亮的中心吸引,正如未被下方的黑暗的中心吸引一样,画面的中心分成了两部分。甚至穿插过大结构的这些小形式也未曾联合过,仅通过明暗结构形式或多或少的清晰轮廓。要逐一鉴别它们的任何尝试都会致使它们消失。但你可能注意到,观者的目光由一种特别的方式从这片引向那片,特别是一再被牵引进某些大片的模糊的色彩交织处。在画幅的下面区域内,目光一再被来回牵引着从左边一个明亮区引向右边的另一个明亮区。但这个运动并不是随意的;目光必须涉及到某一范围,由此穿透那些小结构的惑乱,这些小结构每一个都试图从画中其它部分分离了出来,方向屡屡迷失。如果观者的视线从画的上沿出发,就会沿边缘到底部。甚至这儿也没有全面的运动包含整幅画。虽然必要的激情在每种情况下看来都出现了,但总又是消失得无影无踪。观者的视线一旦活动从顶部开始就向前突入了。它在画面底部那些融为一体、形状各异、几乎不能穿透的色彩交织处纠缠不清。从总体来看,整个结构有一个使人迷失方向,分解割裂的趋势。由于后像效果的原因,一次持续时间较长的观察会使明亮区域变

得灰昏一些,但这种情况下灰昏的区域并不明显变得明亮一些,而是整幅画总是变得越来越暗。

处于画幅的几何中心的正方形阴影象是从远处看见的方舟。一列动物看上去正朝那个方向而去。空间的纵深印象与这列动物的透视而成的一端渐小并不一致,动物的行列又与左边的河岸线相呼应。对比之下,画面下部的前景展现于观者面前,只有通过那儿的动物轮廓,才以辨别出,它们与中间部位模糊的、近乎消失的轮廓相比看来还算大一些,前景中的几何形体也才能再次建立。上面描述过的明亮部分的中心应被构想为在空间立体画中位置最远;但若他的视线在这部分停滞一下的话,接着就一定会横扫画幅,只有那一连串,从上伸入到这区域的清晰的笔触——被解释为鸟,使它得以再次出现,就象是它在上方黑暗区的后面,由所描绘得到的任何空间概念同时受画中观察到的成形物的影响而消失。

画幅右下四分之一处的小结构主要是动物外形。但是,这些动物的外形无一不是完整的,每一个都与周围相融,那些动物形状有一种被认为远了一点的趋势。只有在前景里那些轮廓表现出一点似狗、马、猫的运行。再往后,形成对比的是,任何鉴别特殊的动物的可能性都不存在了——实际上,仅是依由前景中相似形状的鉴别,这些形状才可被描述为那些动物;而且,甚至这儿要辨认动物和动物间的空隙都不大可能。从另一种方式看,甚至这些分散个体间的空隙看上去也象动物的外形。一个系列活动开始了,由此,一个人最终试图在这个区域从所有形状中发现一个动物的形状,动物的外形处于消融中,唯一保留的是向着动物形状不断自我更新的趋势,正是这在“方舟”中幸存。

我们这儿是正在看细雨帘遮蔽着的太阳?还是再看诗歌中描写的月亮?海平线怎么可能向上弯曲伸至左右两边?画面左边有悬崖和树木的土地是什么?那又是什么样的海?在最前景和左边可见奔腾湍急的河水,江河交织。无法看清楚水来自何方流向何处。在左下方,看上去水好象是从已成碎片的房屋和倒塌的帐篷内流出。初看,好象是两个半裸的人躺在明亮的地板上。但仔细一看,这个印象令人不解地消失了,四肢变得与身躯割裂开来,不清楚事实上是否只有一个人影或可能是有三个躺在那儿。经过仔细观察,画面右上部的内容也同样变得难以辨认,“废墟”与风景之间的界限不见了。每样事物都不只一个解释,而那些可以作一个解释的又不断消失。观者逐渐明白的只是形式溶失的趋势,而不明形式是怎样产生的。

《光和色(歌德理论)——洪水后的早晨——摩西写〈创世纪〉》:颜色决定画面浑然一体的特点。位于画面左方明亮的黄色,越接近白色中心越亮;橙色与红色,仿佛通过整个画面被画成了一个圆圈。在左方最底部颜色加深到了近乎黑色的地步,蓝色从左上角白色中心逐渐显冷色调,绿色在中心下方黑暗中加深,整个颜色圈出现在眼前。但是,这些并没按颜色示范圈里的顺序出现,而是它们仅在各处加深,都与其周围环境色浑然一体,只是稍含个别的颜色。它们的次序不是已经设计好了的,这是一个形成的过程。光线规律、颜色圈,作为和谐标志的“虹”,颜色按这个顺序集合。

画家对区域的处理使画面处于高度统一的结构中。如象在《暴风雪——汽船离开港口……》里,那些朝着同一个方向的精妙的笔触,与早先那幅画一样,对观者目光的方向产生了很大的影响。如果它从中心开始向左上方伸展,它就沿着包括整幅画的一个总形式,这总形式在左下方超出了画面。一种动态,前面我们叫作“漩涡”式运动,这种动态导致了圆圈的扩展感,朝着相反方向移动的驱动力看来甚至更强大;观者的目光从左下沿被引向右边,从黑暗区域引向较明亮的区域,在中心区域作一停留。这个动态由明度的增加趋势决定其特性。

在这种动态持续的过程,观者的视线扫过画面上不同色块。如果一个人从最深的黄色开始,接着是橙色和红色;再是蓝色,陡然在右上角离开,面对最深的黄色;然后又从淡黄色开始,橙色,红色,继而黑色。在中侏区的绿色里,蓝色与黄色的相混而产生的间色却不在其中;颜色生成的“原始对比”色——黄色与蓝色,在这个运动模式内相遇。只有在这对比外,所有颜色才一起出现(“歌德的理论”)。颜色不仅是用来描绘颜色。只有颜色依据自身表现规则在绘画中出现,它就能真实反映自然。

画幅中间我们可以看见一条细致描绘的蛇仰起头来。它上方,白色区域自由漂浮的,是画的标题中提过的摩西。除了画面中心的象绿色山峦和右下方鱼骨架的东西以外,这些是唯一表现物体的内容了,这些排列它们——至少局部的定了形。即使蛇与骨架,甚至于摩西漂浮形象代表什么——有多种说法,这些画中生物的形状,在运动的画幅中依然存在着;法则就是形式——永恒的变化。

画的整个下界,全是画的被当作人形的东西。许多小脸,肩膀,偶尔是细致描绘的躯干,在明亮的周围的环境烘托下出现,好象被它们照亮了。在一些脑袋周围画着小的区域,作为整幅作品中的一些小形式出现。不可能决定这漂浮着的、不断形成的人体结构离左上方多远还能辨认得清楚,如同那些颜色,形式也一样,体现它们正处于起源的过程中。在透纳的画中,我们也会觉得世界就是光与色的世界。