

艺术中的气氛空间 ——气氛现象学视角的考察

杨 光

(同济大学 人文学院, 上海 200092)

摘 要: 西方哲学和社会科学在 20 世纪出现了“空间转向”,而最近兴起的“气氛学”则是把气氛作为主要研究对象。文章把两个问题线索联系起来,并在艺术哲学和美学的框架内讨论了艺术作品的气氛空间。文章主要论证了气氛就是空间潜在的整体性特征,并结合本雅明的“光晕”思想和瑞士建筑师卒姆托等人关于气氛的理论来描述具体的艺术作品的气氛性特征。从艺术作品的空间布局的角度,还可以揭示西方文艺复兴以来的线性透视法的局限。气氛透视和北宋山水画家郭熙的“三远论”提供了不同的绘画作品的空间模式,走出了西方绘画中的线性透视法和几何空间布局。以气氛问题为切入点,还可以为我们理解现当代的抽象艺术实践提供一个新的视角。

关键词: 空间特性; 气氛透视; 三远; 深度

中图分类号: B83-069

文献标识码: A

文章编号: 1009-3060(2020)06-0085-08

20 世纪下半叶,西方哲学和社会科学出现了“空间转向”(the spatial turn)^①,几乎与此同时,德国和欧洲的哲学、美学领域兴起了“新现象学”(Neue Phänomenologie)和“新美学”(Neue Ästhetik),其主要研究对象之一就是气氛现象,而且多从空间问题入手,但很少结合具体的艺术作品来展开讨论。本文将把有关气氛性的空间理论与艺术作品的解析联系起来,并结合中国相关的山水画论,做出跨学科、跨文化的比较研究尝试。汉语学界近些年来对这些新的研究潮流也有所译介和讨论^②,然而将气氛问题聚焦到艺术中的空间性问题的研究还比较少。本文将首先讨论气氛现象学的空间理论基础,阐述艺术作品中的气氛是其独特的空间性质这一观点。第二部分结合本雅明的“光晕”思想和瑞士著名建筑师卒姆托(P. Zumthor)等人的关于气氛的论述来探讨一些具体的艺术作品的气氛性特征。第三部分将从艺术作品空间布局的角度,来讨论西方的线性透视法的局限和中西绘画中的气氛性空间构图。艺术作品中自然元素,例如中国山水画中的气、云烟等,以及法国理论家达米施(Damisch)关于云的理论 and 郭熙的“三远论”将是讨论的重点。山水画的构图呈现出一种与西方文艺复兴以来以线性、中心透视法的空间构造不同的空间性,这种独特的气氛空间性在一些有意识地营造气氛的西方经典艺术家的作品中尤为明显,也体现在一些现当代的艺术实践中。

一、作为空间特性的气氛

一幅绘画或一座建筑物很少会展示出完全中性而客观、没有任何气氛浸染的空间,实际上我们在

收稿日期:2020-09-20

基金项目:上海浦江人才计划项目“现象学与东方自然美学”(项目编号:17PJC06)。

作者简介:杨光,同济大学人文学院、高等研究院副研究员。

① 关于“空间转向”的说法的由来,参见 Jörg Dünne, Stephan Günzel, *Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, 2018, p. 12。艺术史家巫鸿则认为,美术研究中也出现了类似的范式转变。见巫鸿:《空间的美术史》,上海人民出版社,2018年,第9-10页。

② 参见庞学铨:《何为新现象学?》,载《同济大学学报》(社会科学版),2013年第3期;彭锋:《意境与气氛——关于艺术本体论的跨文化研究》,载《北京大学学报》(哲社版),2014年第4期;刘悦笛:《气氛美学、超逾美学与显现美学——当今德国的“生活美学”取向》,载《山东社会科学》,2015年第10期。

日常生活中经历到的空间也多是气氛性的,甚至音乐这种时间性更为明显的艺术形式也同样可以传递出空间性的气氛特征。然而在西方的哲学、美学传统中,气氛并没有受到足够的重视,这与这一现象在本体论和认识论上很难定位有关。气氛在主客之间的活动空间中显现,它并不是西方传统哲学意义上的实体(substance)和物。随着现象学的出现,近代以来的主客二元对立固定的认知模板被打破,而最近几十年出现的“新现象学”和“新美学”研究中更是突出了身体在感知世界中的作用。这样,理性和意识就走出了先验主体主义的藩篱,与世界和物交融在一起,并与之发生共鸣。欧陆的一些现象学家在对气氛的研究中多数是从空间的身体体验这个角度出发,现象学的空间是在与身体(Leib)以及人的在世生存的互动和关联(Korrelation)中显现自身的,而不是对象化的、可以测量的物理、几何空间。现象学的空间观强调的是我们身体性的、前-科学的身体体验,如在居住和行动的场所中,或浩瀚和广远的大自然等空间经验,或者是艺术作品所打开的感觉空间,以及人在世生存的意义空间的开放性等。在这些活生生的空间体验中,空间可以作为现象给出自身,但其给予方式却不同于物的显现,而是伴随和附着其他具体的物体一起共同被给予(mitgegeben),而且经常是以不易察觉的方式、间接地被体验到。这种处于主客二元对立之前或之外的空间体验明显区别于几何学所构造出的纯想象空间,可以被视为后者的基础。

新现象学家施密茨(H. Schmitz)提出“情感空间”(Gefühlsraum)的概念,认为情感“是在空间里涌动的气氛”^①。德国的“新美学”的倡导者、气氛研究学者伯梅(G. Böhme)认为,气氛并不是物体,而是一种带有特定情调的空间(gestimmter Raum),在我们的“处身情态”(Befindlichkeit)与客观环境“之间”(Zwischen)起着沟通和连接作用^②。这种“间性”特征说明气氛是处于主客区分之前的一种更原初的现象,我们可以直观地受到气氛的感染。意大利哲学家格利菲洛提出了自己的“气氛学”(Atmospherology),认为气氛是主客之间的“准物体”(quasi-thing),它异于实体物,展现了空间微妙的“潜能”(potentialities)^③。正是因为气氛的显现方式是微妙而不易察觉的,所以对气氛的感知(atmospheric perception)需要一种新的感觉模式:伯梅提出的“新美学”和格利菲洛的感发(affektive)、承受式的(pathic)美学都是这方面类似的尝试^④。所谓的新美学是要回到“美学”这个词(Ästhetik)的原初含义,即关于一般感知(aesthesia)的学说,同时伯梅的新美学反对物或实体的存在论,强调我们感性知觉到的主要不是具体的物体,而是气氛,因为气氛是情景交融之际、物我未分的、更根本的知觉状态^⑤。对于气氛的直觉感知不局限于单一器官的知觉,例如视觉或触觉。气氛含混模糊,它的不确定性特征要求不同感官知觉的共同作用,这就是所谓的共感或通感(syn-aesthesia)^⑥。这其中听觉和嗅觉比其他感官更加具有气氛性^⑦,这是因为听觉和嗅觉与视觉不同,它们不是距离性的感官,其感知方式更加直接。这在某种意义上,对气氛的通感就颠倒了西方传统中以视觉为优先的感官等级制度。简而言之,气氛的接受不是简单的视觉上摄入可见物的信息和数据,而是需要我们全身心地沉浸其中去体验。

综合以上三位哲学家和美学家观点,我们可以把气氛定义为空间独特的、潜在的整体特性和状

① Herrmann Schmitz, *Atmosphären*, Verlag Karl Alber, 2016, p. 30.

② Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, 2013, p. 22, p. 247; 格诺特·波默:《气氛美学》,中国社会科学出版社,2018年,第10-11页。

③ 见 Tonino Griffero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, Ashgate, 2014, p. 47; p. 51. 亦见 Herrmann Schmitz, *Atmosphären*, Verlag Karl Alber, 2016, p. 9.

④ 见 Tonino Griffero, *Quasi-Things. The Paradigms of Atmospheres*, SUNY Press, 2017, p. 7.

⑤ Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, 2013, p. 15.

⑥ Tonino Griffero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, Ashgate, 2014, p. 12.

⑦ 法国汉学家朱利安就认为,听觉和嗅觉是属于氛围性的感官,而视觉让人超越或走出氛围。(见朱利安:《山水之间——生活与理性的未思》,卓立译,华东师范大学出版社,2017年,第11页。)

态,而且与人的情感、身体感觉和生存性的情绪或情调相关。一个空间的气氛潜在在实现过程中是可以改变的,也可以被忽视或者被突出放大且经常变化于有无、静动之间,以不起眼的方式发挥其效应。而且,并不是所有的气氛都是如可见物一样在场,例如音乐中流动、涌现的气氛,需要特殊注意力和听觉训练才可以领会得到。气氛虽然瞬息万变,缥缈不定,但其所具有的空间化的情感力量却是经常可以裹挟和影响其中的人与物。这与气氛是一种整体性的空间现象有关,所以它所触动的是人在世界中存在的总体状态和情调,而且经常不是具体的,而是含混、匿名的。通常情况是一个特殊的空间里各种要素有机地组合起来,构成一种整体的气氛。但气氛不是一个空间的固定不变的属性,而是动态的、发生性的。例如,暴雨将至,乌云密布的海边压抑的气氛是在这个特定的场所、在特定的时刻所发生的一个过程性的现象。它不等于这个场所,也不是这个场所的具体物体,而是各种要素汇集在一起,才产生出某种气氛。

二、艺术作品的气氛性特征

艺术作品中的气氛可以追溯到德国哲学家本雅明的“光晕”或“气息”(Aura)这个思想,光晕是“空间与时间构成的一片奇异形体:某种遥远尽可能接近的一次性显现”^①。远与近不是指物理距离的长短。伯梅认为这里的“遥远”(Ferne)指的是艺术作品的可以感知,但无法完全抵达和抹消的距离^②。这种气息像神秘的面纱遮在作品上,无法被去除和穿透,它萦绕、包围着作为审美对象的作品,其范围但又大于作为对象物或实体的作品。艺术作品的气息如同神像的光环(nimbus),围绕在具体在场的、作为审美物的作品周围。然而,在机械复制时代的复制品中,这种“一次性的”、独特的光晕就遗失了,比如一张《蒙娜丽莎》的复制品是没法复制卢浮宫里的原作的,无论复制的技术有多么先进。很显然,这里的“气息”指的就是艺术作品,尤其是在古典的作品中原作的神秘的距离感和神圣的气氛,这种距离是无法通过空间的拉近而被克服的,其丰富的审美潜能无法完全被技术复制所穷尽。本雅明在描述“气息”的感受时,还用到了“呼吸”(atmen)一词,而且是用在描写自然场景的气息:一片山和一丛枝叶的气息^③。这里的呼吸既可指我们身体的伸展和收缩,与气氛发生共鸣,也暗示了气氛这个词与自然元素“气”的紧密联系。

法国现象学美学家杜夫海纳(M. Dufrenne)在讨论作为审美物的艺术作品的气氛时认为,艺术作品所打开的世界就是气氛,区别于物理时空的宇宙世界。在谈及荷兰画家维米尔(J. Vermeer)的绘画时(例如:《戴珍珠耳环的少女》),他是这样描述画面蓝黄色调所带来的柔和气氛的:“维米尔的室内画表达的柔和、雅致的宁静不是局限在画面上封闭的墙壁之间,而是弥漫在无限多的、缺席的物体上,而且构成了世界的面容,它(气氛)就是世界的潜能(potentiality)。”^④作为审美物体的绘画作品沉浸在审美世界的独特气氛中,而这个世界的潜能是无限的。这个无限的审美世界不是实在的物理时空无限延展,而是其潜在特性的无限变化的可能性。物体之间有无限丰富的空间可能性,可以将它们组合、联系在一起。反过来说,它们之间的关系和次序就是空间的不同的可能性。这在风景画中可以体现为不同的气氛空间。如德国浪漫派画家弗里德里希(C. D. Friedrich)的风景画可以体现出大自然的阴森恐怖的气氛,如《海边的修道士》(1809年),或者是《雪中小木屋》(1827年)体现的荒凉颓败的气氛。甚至同一个场景空间也可以形成多种不同的气氛特性,例如印象派画家莫奈所画的《卢昂大教堂》或《麦垛》系

①③ 瓦尔特·本雅明:《技术可复制时代的艺术作品》,收于《20世纪西方艺术批评文选》,河北美术出版社,2018年,第28-29页;第29页。

② Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, 2013, p. 27.

④ Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Northwestern University Press, 1973, pp. 181-82.

列画中,每一幅都展示了特定的时空中的景物的可能性特征和气氛潜能。

在艺术作品中,尤其是建筑与绘画中,气氛通常是与建筑物或画面的整体的空间构造相关,展现的是作品整体的空间特性。关于如何恰当地描述艺术作品中的气氛,瑞士的建筑设计师、建筑界诺贝尔奖——普利兹克奖(Pritzker Prize)得主卒姆托从自己作品的实践出发,总结出关于气氛的一些论述,虽然篇幅短小,但可以给我们理解建筑空间的气氛提供一些启示。他认为“建筑物的特性”(architektonische Qualität)可以直接地触动我们瞬间的感受,而这与建筑物和其空间处所(Ort)的整体气氛密不可分^①。气氛与情感空间是在物与人之间的“相互作用”(Wechselwirkung)中产生的,这其中,卒姆托更强调建筑的物质性,以及不同材质之间的“和谐”(Zusammenklang)和协调一致所带来的整体效果^②。这也应和了上文中提到的气氛是整体性的空间特性的观点。一个典型的例子就是他在瑞士山区所建造的瓦尔斯温泉(Therme Vals, 1996):灰暗的单色调的石材、自然光、水、蒸汽、有回声的空间,以及周围的山有机地搭配组合在一起,营造出了这个场所整体的空间氛围,当我们身处其中时,就会自然地触动(betroffen),并与之产生情感和身体性的共振。

卒姆托也讨论了气氛空间的“声音”(Klang)和“温度”^③,这说明气氛的感知不仅是视觉的,而且是感通或通感性的(synaesthetic),各种感官同时发挥作用。德国现象学心理学家福克斯(T. Fuchs)甚至认为有一种专门的知觉来感受气氛,称之为“第七感”^④。然而,卒姆托所说的空间的声音不仅是指在某一建筑空间里的背景音乐,尽管音乐经常被用来渲染气氛。他是这样形容空间的:“每个空间都像一个巨大的乐器,它收集了音符,将其强化,并传递开来。”^⑤这种隐喻性的描述可以帮助我们理解空间本身是如何发挥作用、传导气氛的。无独有偶,老子的《道德经》第五章里也有个类似的意象:“天地之间,其犹橐籥乎!虚而不屈,动而愈出。”橐籥有风箱的意思^⑥,天地之间是虚空的,但不会穷竭,这样万物才能在其中流动、生生不息。这里,风箱和乐器两个意象暗示了天地之间的世界空间的气氛需要从声音的角度来理解。如伯梅所说,世界像“一场盛大的音乐会”^⑦,需要我们去与其发生共鸣(Resonanz)。卒姆托这里把空间比作乐器,而乐器即使没有奏出音符,它无声的寂静(Stille)也不等同于一个空间被完全消声的状态。换言之,那种看似无调性的空间也有它的基调,也是一种被定下特定情感基调的气氛空间,绝对中性而没有特点空间的只能是几何学的想象空间。因为现象学意义上的虚空、寂静和静止等否定性的现象不是绝对的无,也不是肯定性或积极现象的完全否定,而空间的空不是物理意义上绝对的空无,也不是需要去填充的否定性的虚空^⑧。这些否定性的现象以吊诡的、不引人注目的方式最低限度地显现着,需要接受主体有敏感的注意力才能觉察得到。

卒姆托还谈到了光所带来的气氛:当光打在墙上或折射在温泉浴场的水面,自然会给这些地方带来某种气氛。这里,气氛不是光影游戏、建筑表面和水面的简单叠加,而是各个要素之间和谐统一的整体的空间效果和特性。所以,气氛本身作为一个整体性现象,在它和其所包含的各种气氛性的(atmospheric)要素之间存在着一种气氛学的差异(atmospherological difference):一个空间的整体气氛离不开其中具体的事物,但也并不等于其中各要素简单机械的叠加。伯梅也使用气氛这个词的形容词(atmospheric),以与名词(atmosphere)区分开来。^⑨出色的建筑设计师不仅要选择合适的材质和质料来协调不同材质之间的关系,而且要让光影、气和声音等这些非实体性的元素,与物和材质之间产生和

①②③⑤ Peter Zumthor, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen*, Brakel GmbH, 2004, p. 10; p. 16, p. 22; p. 22, p. 28; p. 28.

④ Tonino Griffiero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, Ashgate, 2014, p. 17.

⑥ 《老子今注今释》,陈鼓应注译,商务印书馆,2004年,第93页。

⑦ Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, 2013, p. 261.

⑧ 海德格尔:《物》,见《海德格尔文集:演讲与论文集》,孙周兴译,商务印书馆,2018年,第181页。

⑨ 见 Gernot Böhme, *Architectural Atmospheres, on the Experience and Politics of Architecture*, Christian Borch ed., Birkhäuser, 2014, p. 99.

谐关系。而建筑的过程同时也是空间化(spacing)的发生过程^①,不同的建筑物构成了不同的空间(spaces),并被赋予了独特空间特性,即某种特殊的、整体的空间气氛。

三、绘画中的气氛性空间构图

在艺术领域,尤其是绘画艺术中,与西方近代以来的几何空间观相对应的是文艺复兴时期以来所广泛运用的线性焦点透视。这种构图法旨在制造出逼真的三维空间的幻象,折射出理性化的系统空间观和理想化了的真实^②。文艺复兴时期的透视理论家阿尔贝蒂(Alberti)和艺术家丢勒(Dürer)都强调透视这个拉丁词 *perspectiva* 的字面含义,其动词形式 *perspicere* 意思是“透过去看”“观察”“看穿”(see through)^③。绘画画面如同一个开着的窗户(open window),我们透过这扇窗才看到外面的无限的空间。艺术理论家潘诺夫斯基(E. Panovsky)指出,这种中心、线性透视法(linear perspective)不过是现代人的人为的空间建构,除此之外,古代还有其他更符合自然的视觉经验的透视法^④。其实在文艺复兴时期,达·芬奇等人也知道并运用过其他的透视法,如颜色透视、空中透视和“气氛透视”(atmospheric perspective)^⑤等。阿尔贝蒂用很形象的语言描述过气氛透视:“光线带着明亮的色彩,穿过潮湿而浓重的空气,并随着距离而减弱,所以就有了这样的法则:距离越远,物象外形越模糊。”^⑥这与线性透视的几何构图方式明显不同,后者通常忽略了视觉的媒介,如颜色、云雾、光等元素。这些自然元素模糊了要表现的景物的清晰轮廓和线条,打断、阻碍了我们的视线的直接“穿透”。然而,正是这些漂浮、围绕在景物周围的面纱一样的遮掩,构成了本雅明所说的“气息”(光晕),而“美”的气息既不是被遮蔽的对象,也不是遮蔽的面纱本身,而正是“处于遮蔽中的对象”^⑦(*der Gegenstand in seiner Hülle*)。在这个意义上,西方绘画中的气氛透视和云雾、光晕的表现,是构成经典艺术美的气息和氛围的重要技法和要素。“处于……之中”(in)这里不意味着一个物体在一个空的容器之中,这是传统的对物与空间的关系的理解。景物在云雾中隐约显现,云雾的遮掩恰恰是显现的一部分。这里的空间不是一个物体静态的位置(topos)或容器(container),而是动态的,可以向四周和远方(Weite)蔓延、漂浮、流动和扩散^⑧。

中国传统绘画的空间性则不是从几何透视法出发来构建的,其空间模式不是一个有焦点的、模拟三维空间的几何空间,而后者是与一种主体主义地对世界的把握分不开的。而在中国传统思想和美学中,并没有从一个主体性的固定视角,在画面上再现出一个客观世界,山水画中也就没有对应主体视角的、聚焦的逃逸点和几何维度的概念。这就要求观者在某种程度上放弃主观镜头似的视角,在视觉习惯上做出相应的改变,以便进入艺术作品独特的氛围之中。同时,山水画流动的水墨材质在纸和绢上氤氲扩散,尤其适合展现山峦沟壑间的云雾缭绕和水波烟云的空灵意境。加之留白技巧的运用,一个虚实相间、气韵生动、高远空蒙的动感空间在画面上得以被打开。自然与生命之气游走、流动于各种自然元素之间,尤其是在没有固定形式的云和水的聚散离合的运动中,由此激活了画面,并带来虚灵、幽

① 参见 John Sallis, *Senses of Landscape*, Northwestern University Press, 2015, p. 26。Sallis 这里讨论的是莫奈绘画的气氛空间。

② 参见冯雷:《理解空间:20世纪空间概念的激变》,中央编译出版社,2018年,第21-22页。

③ 引自 Erwin Panovsky, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, 1991, pp. 75-76。亦见王哲然:《透视法的起源》,商务印书馆,2019年,第1-3页。

④ 见 Erwin Panovsky, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, 1991, pp. 35-36。

⑤⑥ 于贝尔·达米施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,董强译,江苏美术出版社,2014年,第155页;第155页,译文稍有改动。

⑦ 瓦尔特·本雅明:《技术可复制时代的艺术作品》,见《20世纪西方艺术批评文选》,河北美术出版社,2018年,第44页。

⑧ 参见赫尔曼·施密茨:《无穷尽的对象——哲学的基本特征》,上海人民出版社,2020年,第278页。

远、朦胧和空淡的气息。一些西方印象派作品,例如莫奈的以塞纳河为主题的系列绘画,主要是靠颜料本身直接而生动的表现力和光影之间的细微变化来捕捉瞬间即逝的印象,画面上由此弥漫着自然的朦胧模糊但不失优美的气氛和气息。弗里德里希、英国画家透纳(J. M. W. Turner)和建筑师卒姆托等艺术家,在他们的作品中还都有意识地运用“气”这一自然元素来营造不同的气氛和意境。

气氛这个词里包含的“气”字并非偶然,气或汽与固体不同,它虽然也有外延和体积,但并不是三维的固态,而是一种动态的、流动不居的现象,其形态特征更接近液体而不是固体。德语中形容某件事情,例如暴风雨即将到来时,会用到气或空气这个词:“etwas liegt in der Luft”,意思是说,雨来临前的空气中好像有什么东西,所以气氛都是独特异样的。离散飘移、接近透明的气体,其特征与空间的开放、不确定的虚空十分接近。天气和气象学中的气氛是个很好的例子,它作用于我们全身,影响我们的全部感知,而不是局限于某个身体器官的感觉。因而我们的反应也是共感性质的,而且这种作用和反应是在不易察觉中发生的。从词源学上来看,气氛(atmosphere)这个词的一个词根 atomos,古希腊语原意是汽、蒸汽、气息、香味等,而 sphere 则是指球体。^① 地球周围的大气连接实体性的大地和更加虚幻、广远的太空。由此可见,气并不是实在的物体,也不只是人的肉身之气,而是源自宇宙元素以太(aether)和自然造化的能量之气。与此相应的空间性则体现为边界模糊、飘忽不定但却充满能量的气场和场域。

在西方的风景画和中国的山水画中,气氛与云这一自然元素关系紧密。法国艺术理论家达米施(H. Damisch)关于云的理论就强调,中国画的“云法”是与颜色有关,而不是服务于线条的秩序和逻辑的^②。云包括云雾、烟云等类似的自然现象,它们不确定的形式、模糊的边界和流动的肌理,即使是转化为二维画面上静止的意象,也依旧能唤起某种特殊的气氛,景物在其中若隐若现,它们清晰的线条被遮蔽和涂抹。法国汉学家、哲学家朱利安(F. Jullien)认为,中国山水画中的云雾不是对自然的模仿再现,也不是具象(figurative)的写实,而是为了营造一种“半晴半阴”“若有若无”的“之间”(entre)的氛围;这种氛围或“气氛”指向的不是西方本体论的、形而上学的“在场”,而是一种与“缺席”和“不存在”融为一体的在场^③。换言之,气氛的本体论特征不是纯粹的在场和存有,而是有无之间的间性存在。

云的漂浮流动是一种离心的运动,其在画面上的游离渗透在某种意义上打破了以几何学为基础的中心透视(central perspective)。在透视法的虚拟三维的深度空间里,这种三维的幻觉从一个观者视角出发,聚焦到画面的逃逸点上。云雾的离散运动恰恰是抗拒这种主体中心化的、传统的透视法的构图模式的。然而,这并不是说画面的景深就因此全部消失了。只不过在这里,几何线性的透视法让位于气氛透视,随着色彩的对比在光雾弥散中逐渐减弱,形象的虚实和色调的明暗变化暗示出画面的深浅和远近。这样,基于几何学原理构建的三维空间的框架就被拆解掉了,取而代之的是一种气氛性的、充满动感和生机的场域空间。

在这种气氛性的空间之中,深度不是产生于由画面上的逃逸点(Fluchtpunkt, vanishing point)在观看主体的视觉中所唤起的幻觉和想象,而是一种别样的、更原初的和前维度性的(pre-dimensional)悠远(distance)和广袤(expanse)^④,由此在画面上打开一个辽阔、广远的空间。而中国传统的山水画区别于人物与花鸟画的一个重要特点之一恰恰是对空间和“远”的意境的营造,同时不同的“远”还带来相应的气氛。北宋画家郭熙在其画论《林泉高致》中有对“三远”的著名区分,也谈及三种相对应的气氛和意境:

山有三远:自山下而仰山颠,谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。高远之色清明,深远之色重晦;平远之色有明有晦;高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲

^① 关于 atmosphere 这个词的气象学词源,参见 Günter Figal, *Unscheinbarkeit. Der Raum der Phänomenologie*, Mohr Siebeck, 2015, p. 221.

^② 于贝尔·达米施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,童强译,江苏美术出版社,2014年,第231页。

^③ 见朱利安:《大象无形——或论绘画之非客体》,张颖译,河南大学出版社,2017年,第16-19页。

^④ 关于前维度性的广袤空间,参见新现象学家施密茨的相关论述:Herrmann Schmitz, *Atmosphären*, Verlag Karl Alber, 2016, pp. 15-16.

融而缥缈。其人物之在三远也,高远者明瞭,深远者细碎,平远者冲澹。明瞭者不短,细碎者不长,冲澹者不大,此三远也。^①

“高远”的“清明”对应崇高之境界,“平远”的“冲淡”唤起的是幽远、平和、虚淡和疏朗的氛围,后者尤其适合用山水、云彩的浓淡深浅变化来表现。虽然郭熙讨论“三远”时是在论山,但水波、浮云同样可以用“平远”的技法来展现。南宋马远的《水图》就是一个典型的例子。中国画的水墨与西方油画的对比色不同,依靠的是墨色的微妙的浓淡变化和过渡来取得画面在水平方向上平静的张力。而在纵向上,郭熙所提出的“平远”可对应西方的气氛透视,后者更多是由于光与气的相互作用,使得远方的景物与背景、景物内部结构肌理和空间频率的对比减弱,加之色彩淡化因而变得隐约模糊,逐渐融合成背景的颜色。而按照郭熙简明的说法则是:“远山无皴,远水无波,远人无目。”^②

四、余 论

从文艺复兴的达·芬奇到英国的透纳、德国的弗里德里希,他们的风景画都在有意识地运用气氛透视,尤其是在远景构图时。而随着印象派的兴起,画家们不再刻意追求客观地再现自然景物和空间,线性透视法则及其相应的构图模式也越来越受到挑战。然而,放弃了传统透视法的幻象深度空间和几何构图的空间维度后,气氛性的空间并非意味着完全没有了空间深度。塞尚绘画画面的深度就不再依赖几何线条所构建的三维错觉,而是更多让色彩本身的浓度来展现深度。这里“深度”(profondeur)不是第三维度和透视的深度,现象学家梅洛-庞蒂(M. Merleau-Ponty)认为它是第一维度,因为颜色的深度可以打破线条和形式的束缚,唤起一个整体的“场所”(localité)的经验^③。相比之下,莫奈更突出的是自然光在不同的时间和角度,环绕着景物所唤起的整体氛围和效果(overall effect)以及观者的主观印象。艺术家用颜色来捕捉原初的、未受过科学的透镜过滤过的原初的视觉经验^④。自然光在颜料上折射,产生出流光溢彩的视觉效果和气氛,但同时也模糊了画面背景和物象间的界限,恍兮惚兮间只可见事物模糊的轮廓。

西方20世纪的抽象表现主义及色域绘画同样注重画面空间的整体气氛。在罗斯科(M. Rothko)的中晚期绘画中,画面中的两个或三个大色块犹如浮在作为背景的基底空间之上,没有了中心透视的逃逸点,然而其深渊般的深度恰好对应了罗斯科所表现的悲剧性的崇高与神圣的气息。^⑤这种画面深度不是阿尔贝蒂所说的透过窗户打开的三维深度空间,而是颜料本身元素性的延展和不可穿透的幽深。艺术家贾德(D. Judd)很敏锐地观察到,罗斯科的看似平面性的色块也能唤起深度幻觉^⑥,只不过这里深度幻象(illusion)是与画面的气感(airiness)有关,是呼吸性的,而不是视觉的想象。尤其是画面中色块的模糊粗糙而参差不齐的毛边,既让人联想到云朵的形状,又有着呼吸节奏的暗示。而在中国20世纪的绘画中,如赵无极的抽象绘画、张大千的泼墨画等,其画面空间的气氛性特征也是很突出的。在当代艺术中,特瑞尔(J. Turrell)的关于光和艺术形式的艺术形式则需要观众的参与,观众需沉浸式地去体验。蔡国强的焰火艺术则突出现场性和瞬间发生性,他们以不同的方式打开了气氛性空间新的可能性,其作品也都体现了气氛和空间的紧密关系。由此可见,从气氛美学切入艺术的空间性问题,无论是对西方线性透视法的批判,还是对山水画的意境和空间布局,抑或是对现当代艺术的空间深度等相关问题,都可以提供新的诠释视角。

①② 郭熙:《林泉高致》,中州古籍出版社,2013年,第105页;第107页。

③ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, 1964, p. 35.

④ 参见梅洛-庞蒂对这种原初视觉经验的描述: Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, 1945, p. 255.

⑤ Gottfried Boehm, “Die Bildfrage”, *Was ist ein Bild?* hrsg. von Gottfried Boehm, Fink, 1995, p. 342.

⑥ 引自 Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations With Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, 1972, p. 70.

The Atmospheric Space in Art: An Observation from the Perspective of Atmosphere Phenomenology

YANG Guang

(School of Humanities, Tongji University, Shanghai 200092, China)

Abstract: The so-called “atmospherology” in the Western philosophy and social sciences can be traced back to “the spatial turn” in the 20th century. Atmosphere can be considered as a spatial phenomenon. This paper discusses the atmospheric space of art works within the framework of philosophy of art and aesthetics. It demonstrates that atmosphere is the potential holistic feature of space, and combines Walter Benjamin’s “aura” thought and Swiss architect P. Zumthor’s theory on atmosphere to describe the atmosphere characteristics of specific works of art. From the perspective of the spatial layout of art works, it can be also revealed that the limitations of linear perspective since the Renaissance. The atmosphere perspective and the “three distances theory” of Guo Xi, a landscape painter in the Northern Song Dynasty, provide different spatial patterns of paintings to get out of the linear perspective and geometric spatial layout of western paintings. Taking the issue of atmosphere as the starting point, a new perspective to understand the contemporary abstract art can be provided.

Key words: spatial qualities; atmospheric perspective; three distances; depth

(责任编辑:张思帆)

(上接第 52 页)

On Stefan George’s New Conception of the Combination of Poetry and Rhetoric

YANG Hongqin

(Institute of Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences,
Beijing 100732, China)

Abstract: The German poet Stefan George, who believes in “l’art pour l’art”, put forward a new conception of combination of poetry and rhetoric at the end of the 19th century based on three points: to construct his own speech object — the George Circle, to understand “l’art pour l’art” and rhetoric as a kind of aesthetic education, and to value the teaching by personal example. This idea of George, inspired by Mallarmé, is specifically seen in his two poems that titled with the names of the Alexandria poet Kallimachus and the ancient Greek rhetoric educator Isokrates.

Key words: Stefan George; Mallarmé; Kallimachus; Isokrates; “l’art pour l’art”; rhetoric

(责任编辑:周春玲)