

看展深一度

# 透纳如何为风景画注入强大征服力

渠敬东

正于浦东美术馆举办的“对话透纳：崇高的回响”，是19世纪英国最伟大画家之一、“光之画家”透纳在中国的超大规模展览，共集结英国泰特美术馆带来的透纳真迹约80件。

透纳将风景画推升至与历史画、肖像画同等的地位。他笔下的风景画究竟有何独到的魅力？

——编者

透纳所经历的时代，曾经由平地而跃为巅峰，由巅峰而跌入渊谷，科学和资本主义将物质性的最大能量释放出来，也为人类的未来留下一道长长的阴影。而透纳本人则依着自然为他赋予的激情，成了那个时代关于自然一切的洞察者和思想者。他用炭笔、水彩、水粉、油彩以及铜版蚀刻等各种方式来描摹自然，同样，在他不同的创作阶段，自然又是以自然主义、浪漫主义、古典主义的多重面目来呈现的，甚至是后来的印象主义、象征主义和表现主义，在透纳那里都会找到最初的端倪。而这一切，都常以“风景画”的名义来称谓。

透纳的风景画，一方面，表现的是自然的神力，而在人类内心映射出来的情感，无论是悲是喜，是惊异还是敬畏，都源于一种自然的崇高秩序；但另一方面，透纳始终关注着人类自身所造就的世界的命运。

这样的画，有强大的征服力。透纳画布上的各类风景，有自然与人世，有神话与历史，有风俗与景观，有人性的暗流与上帝的痕迹……因而，这里也有战争与和平、阴谋与爱情、生存与毁灭、进步与轮回，神的光辉与人的卑微、自然的崇高乃至人性中的恶趣味。

## 空气：形成让画面贯通的氛围感

透纳的绘画天赋，无与伦比。他14岁那年，就作为见习生被招入皇家美术学院。15岁，便参加了皇家美术学院年展，此后的60年中，年年如此。透纳很早就对建筑物的透视、自然物的线条以及环境中的光线和色彩有着极其敏感的把握，但更特别的是，他在人与物相互连接的那种特别的情感方面，也非常早熟。换句话说，他完全沉浸在物的世界里，将自己的所有情感倾注于此，释放了无比强大的活力。这其中，人与物的关联，是通过在非常繁复的透视关系中，光线进在空气中的多变效果来呈现的；这样的一种表达，也同样作为人的内在心理的无穷律动而得以展现，在建筑物的多重灰度、光影的多重组合中，人的情绪与感受，得到了空前的呼应。

透纳的精湛手艺以及感悟世界的的能力，在当时只有一位名叫吉尔汀的年轻画家可比。透纳和吉尔汀共同开启了水彩的伟大时代，他们突破了传统上认为水彩只是一种彩色素描的观念，通过大构图与饱和色的运用扩展了水彩画的尺幅、内涵和结构。在笔调上，一改素描观念的束缚，用较为松快的笔触来表达心灵的感触，强调了水彩的精神性，将心与物游的轨迹丰富地呈现出来。

相较吉尔汀，透纳更在意自然本身的气息和韵味，尽管他的情感依然浸入其中，却要求自己不能有一丝僭越。他知道，自己就



▲透纳《月光，米尔班克习作之一》

在自然的气息中，并与此相交融，但是这种气息并不是一种主观的幻觉，而是自然的本质所在。

透纳对空气的体会，是无人可及的。他早就已发现，几乎所有的物象，甚至是线条、光线和色彩这些最主要的绘画要素，都需要有像空气这样的介质来关联。空气的弥散性，会使整幅画面贯通一气，激发出所有物象的新的内涵，并形成一种相互映照的氛围，使观者很容易产生一种共感而介入其中。《埃文修修道院耳堂，格拉摩根郡》便是一幅最具有上述特征的水彩画。发白不同光源的光线经由空气的作用，将分布在不同位置上的物、人及其可能的故事都笼罩在一种特有的气氛中，陈旧的建筑、零散的农具和喂鸡的农人，在模糊散光的光影中，告诉人们这座修道院早已物是人非，农事的欢快映衬出圣事的衰败，一种沉郁的庄严感扑面而来……

## 崇高：孕育在对大海的理解中

1796年，也就是透纳仅仅21岁的时候，他就在画坛做出了惊人之举：在皇家美术学院展示他的第一幅油画作品《海上渔夫》。《海上渔夫》虽是人们常说的海景画的题材，却是一幅极具思想性的作品。这幅作品力求摆脱尼德兰传统画法的定式，也不像法国画派那样，仅仅从一种细微观察的角度来理解大海的无穷变化，而试图透过人类面向海洋的复杂情感，来突出对大海的眷恋与敬畏。因此，透纳的笔调显得更为自由、更为率性。在这里，自然只有作为反身于人的激情和思想，才能最终被精确地表达出来。光与空气、云与海水的关系，被汇聚在一个感受性的焦点上，自然也便不再以一种客观的形态被“逼真”地呈现。

这样，大海的那种狂野、冷漠和咄咄逼人的气息便呼之欲出，而其内在无限变化的自由感，也通过笔触得到了彻底的释放。大海，成为恐惧与自由的象征，而大海中的自由感，也成了面对恐惧而向往自由的代表：海浪中的不安感，不再是尘世生活中的不安感，那里没有纠葛和压抑，只有生与死的交接所带来的新的生机。

18世纪与19世纪之交，透纳对大海的理解，对大海亲切而又神秘、遥远而又晦暗的表现，都蕴含着当时英国浪漫派所宣扬的审美观念，即崇高。英国人对崇高的体会，可以说是由柏克奠定的。柏克说过：“危险和痛苦是可以变成愉悦的。”当恐怖和惊悚来临，人处于某种距离之外”而无危险的一刻，便会油然而生一种崇高感。在感性上，体量的巨大，颜色的晦暗，强力、无限、虚空和突现，都会给人一种最强烈的情感刺激，使人置于最强烈的创造之中。只有在伟大的事物和自然的现象面前，人们才会在惊异之中哑然失声，自知渺小。所以说，风景是一种严肃的审美要求，是柏克称颂的那种挣脱理性主义的情感内驱力，是神意及人性的原始存在。

《格雷森山的雪崩》是一幅小景，像是用了摄影术来捕捉雪崩地裂的瞬间场面。云



▲透纳《坎伯兰康尼斯顿荒山的清晨》



▲透纳《海上渔夫》

和雨、雪与风的摇撼所产生的紧张和扭曲，仿佛一刹那就在画面的中央崩解。或者说，构成自然的所有要素，就在这力的惊人一集中，将曾经的世界彻底破坏。透纳的笔触，将崇高之美落在一种惊悚的情感之中，这是一种由自然而来的“宜人的恐惧”。

## 旅行：在意的不只是山川风土

透纳是终生的旅行家，瘾头十足。1792年，他在17岁的时候，就沿着康维河徒步上行，穿行若干瀑布，最后抵达与鲁格维河交汇处的燕子瀑布。他在旅行笔记中写道：“……这里起伏的群山层叠叠嶂，次第展开，渐渐融入地平线，夕阳西下，一片蔚蓝，远景中浅灰的山顶烘托出前景阴影下的康维河。”这番话，自然是出自画家的眼光，很显然，前景与远景的关系，并不仅仅反映为前后物态的透视关系，更为关键的是，远景的色彩与前景的阴影之间的关联，才是画家和旅行家真实的心理效果。

18世纪最后的十年，透纳的足迹踏遍了英格兰和威尔士的广大地区，他在山谷、湖区和海岸穿行，携带着当时外出旅行必需的装备——记事本、速写本、图画本、钢笔、铅笔和水彩颜料，以及地图册、望远镜和气压计等，想必也有一只当时颇为流行的克劳德镜。透纳的旅行，在意的并不只是山川风土，他更会心的，是自然的风景中那种超越历史时空的“绝望之情”，这是深深印在浪漫派心中的情感，即山川的永恒与历史的废墟之间微妙的平衡：往昔已不再，唯有岁月融化在自然之中。

透纳作于1794年的一幅水彩画《丁登寺内景》，为这种“绝望”的情感增添了勃勃的生机。教堂残留的石拱门俨然一副风蚀后的骨架，而在透纳的笔下，鲜绿的青藤盘根错节，蔓生在破败的建筑上，青石堆砌成的拱门又好像成了绿叶的枝干，高高耸立，郁郁葱葱，仿佛重新勃发的生命。

透纳的画，始终在抓取特定时空中的一个具象，而在具象化的风景里，又似乎没了时空，人们沉浸于一种特别的情绪里，被光与气交织而成的气氛包裹着，挥之不去。1797年在皇家美术学院展出的《月光，米尔班克习作之一》，是这种渲染手法的典范之作。月光下的暮色里，缓缓而行的

渔舟，光、空气和水流汇成的映像错落地点缀于画面之中，速写般的剪影营造出一种沉郁的情绪，随着波光荡漾着，随着水汽弥漫在整个空间里。观者，也仿佛荡漾在渔舟上，静静的水流从身边悄然划过，月光与湿气混合着，铺满全身，被奶黄色的温度所感染，其意境很像是中国人的“渔舟唱晚”。透纳自己便常常在这样的水流中，据说，1805年，他就曾寓居于艾塞沃斯的辛恩渡船屋，与光、水、风、气时时相伴，感受人与自然相依傍的静止感。

《月光》虽然是一幅水彩画，却富含水彩的技巧。谁都知道，透纳是一位卓越的水彩画家，在美术史上的地位几乎鲜有人比。这并不仅仅是因为他技法出众，而且因为他能够将水彩技法极为广泛地运用在油画创作里。

有诸多原因造就了透纳的非凡技艺。首先，水彩是旅行者的手艺，同速写一样，它非常便于游历中的记录。水彩之所以在英国极为发达，也因为溶于水的颜料是平淡轻柔的，就像英国潮湿温润的天气一样，充满着水汽，也易于形成变幻无穷的云，将各种事物皆浸润为完整的一体。

水彩原本是一种实用的技术，带有记录和速写的功能，但在透纳那里，颜料的透明性和水的流动性，以及描(drawing)与绘(painting)的结合都被发挥到极致。透纳的水彩既是精准的，又是随意的，关键在于对画面整体的气息流动，即物与物之间在光与空气等介质作用下的完整联系，有着特别的直觉。因此，所谓风景，并不是一种视觉的呈现，而是一种经由完整经验感受后的心灵图像，各种物皆在关联中生成，彼此间具有情感流动的关系，经由单纯的媒介形式而勾连，因而也是透明的。透纳对英国气候的氤氲性有着天然的体悟，便能将风景带入一种沉静而忧伤的诗意中，自然只因人的自然(人性)而成为自然，必然是人的内心的再现。

正是这种水彩的内在精神，也塑造了透纳风景画的独特风格。他采用的“薄涂法”，通过干湿笔触将各种松软、半透明的釉料薄薄涂在另一层透明色上，使这层透明色浮现出一种空气感。

透纳的绘画本质上是诗性的，风景只有在想象的意义上才显得真实。就像他晚年回归歌德的色彩理论一样，从他步入画坛伊始，由想象而来的通感和同情便永远驻在了他的画布上。

(作者为北京大学博雅特聘教授、博导)

# 万物皆可展！是时候重新打量展览了

范昕

如今，当逛展渐成不亚于人们看电影、追剧、观演、读书等的文娛休闲方式，展览的面貌其实也在悄然发生改变。在上海这座城市，平均每天都有数个新展揭幕，最近一段时间，越来越多的展览以出乎预料的面貌出现。无论是内容上超越文博艺术的包罗万象，还是形态上趋于总体艺术的独立性与创造性，都让笔者惊讶于展览这一物质载体的能量。

这样的展览，不妨试举几例：“虚构集”，今年上半年上海译文出版社在思南时区画廊的一个文学展，名称来自博尔赫斯同名小说集。

说到文学主题的展览，此前不是没有，但形式通常中规中矩，侧重于陈设作品、诠释作品内涵。而这个展览以虚构也即想象驱动，串起五个主题场景，具象提取文学名著中一个个有趣的细节，让它们化作图画、音乐、装置等，换一种方式呈现在人们眼前——展览的脑洞可以说比小说本身逊色。例如，“怪诞职业录”场景围绕“布拉格保险公司职员卡夫卡”为虚构世界提供“就业岗位”放飞想象。其聚焦的献身无厘头艺术的饥饿艺术家、无法通向终点的土地测量员、执拗研究鼯鼠的乡村教师等等，都是卡夫卡杜撰过的。展签甚至还为一个“怪诞职业”标注了时下流行的MBTI16型人格。人们在此不仅能加深对于卡夫卡笔下怪诞形象的印象，

还能发现他对于办公室的态度与现代人出奇地一致。文学名著中的不少重要物件，则在“深渊异象馆”场景营造的迷雾氛围中，来了一场小团圆。人们能从中找到《尤利西斯》中的土豆、《包法利夫人》中的蓝药瓶、《百年孤独》中的香蕉、《1973年的弹珠玩具》中的配光盘、《美丽新世界》中的培育中心微缩模型等众多彩蛋。这个展览俨然让卡夫卡、村上春树、博尔赫斯等一众文学大师的作品，获得了别样的新生。

“永恒的巴黎圣母院”，正于上海展览中心东二馆举办的一个VR数字沉浸展，由法国电信Orange、巴黎市政府、法国知名VR工作室Ex-curio联手打造。从现实世界来看，它的展览属性实在牵强，因为不见展品，只见千余平方米空空荡荡的展区。借由VR技术、3D建模、高分辨率扫描等新兴科技手段，45分钟观展全程在虚拟世界完成，观众以第一视角在头显映射的平行时空行走，身临其境感受巴黎圣母院的建筑之美、艺术之美、人文之美，探索这幢经典建筑从广场到内部的诸多隐秘细节，如千余棵橡树建造而成的尖顶、直径长达十米的标志性玫瑰窗、供礼仪使用的巨大管风琴。说它像个沉浸式剧场，跟随虚拟向导的指引，观众又需要在物理空间迈开步子，尤其让人感到刺激的是，时而像乘坐升降机一样抵达塔尖，向外望去不免恐高，脚都不敢

移出界外，时而抬腿、弯腰从凿开的墙洞中钻出，隔空做出若干动作，不由最大化调动自身感官。虚拟与现实实现了重叠，就这层意义而言，人们确实实在在逛展，只不过逛的模式显然有别于传统展览。

“史密斯先生的倒走时空”，今夏徐汇绿地缤纷城迎来的一个空间叙事展，出自跨界艺术家、电影/舞台美术指导赵娜莉的实验。借着昏黄的灯光，推开一扇扇门，在卧室、书房、客厅里随意摆弄实验器材，坐在复古沙发上发呆，在古旧的家具陈设中翻箱倒柜，邂逅一张张手写卡片，看到上面写着：“我又梦见了那间绿色房间，这已经是这周的第三次了……”或者“常常梦是黑白的，昨晚我梦到了一袭红色的丝绒长裙，高高的伫立在我眼前……”运用场景、陈设和道具，这个展览构建了一个充满故事性的叙事空间，邀请观众踏入20世纪初英国绅士史密斯先生的隐秘居所。赵娜莉想以此探索：电影如果没有导演、演员，仅有道具、场景的衬托，能不能讲一个故事？一处居所可以多大程度上藏有主人的秘密，能不能让人拼凑出他的一生？观展过程中，人们需要寄存包袋和手机，不允许拍照打卡以及走回头路。专注在这个空间中自由探索、感受、想象、思考，才是被鼓励的。每位观众都可以自行想象居所主人史密斯先生的一生，如他的周游列国，他所经历的确切战火和生

离死别，他在实验室里度过的余生。这个实验其实也在尝试沉浸式展览的另一种方式，不依靠声光电等新兴科技让观众真正沉浸其中。

不是说上述几个展览有多可圈可点，只是说它们无不拓展了展览形态的可能，分别代表了主题丰富、科技进阶、创意升级给展览带来的不同维度的拓展，当然，这三者有时也不同程度的存在交叉。总而言之，这是一种展览实践的新趋势，万物皆可展，展览本身成为最大的艺术作品，不仅容纳展品，也承载策展者的奇思妙想。

集市和庙会，可谓展览在中国的最初形态，能够追溯到两千年前。这意味着，展示、陈列是展览的核心功能，以达到交换目的。对于一个展览，在过去相当长的时间里，人们关心的总是展品，仿佛展览只有作为物理容器的“工具”属性。但显然，近年来随着文博艺术热起来，逛展成为人们熟悉的生活方式，大众视野中出现的展览呈现出前所未有的多元化，甚至不按常理出牌，颠覆了展览这一名词的既往逻辑，使它成为信息、交流、娱乐的综合，在面对面的沟通中充分挖掘五感，且带有社交属性。

从凝结创意的角度来看，展览可谓渐成与图书、影视、戏剧等文艺门类平起平坐的创意载体。并且，相比通常讲究专注阅读的图书，静坐观赏的影视、戏剧，可以逛的展览之于受众而言，是最讲究空间调动的。空间带来的沉浸感、

探索度与互动性，无不让人展览的前路充满想象。

值得一提的是，展览的可延展属性，在于空间维度，也在时间维度。例如，吴文化博物馆前不久举办的“树碑立传”特展，不仅首次以“古树名木”主题为博物馆展览打开新视野，其孕育的过程也颇见从无到有的“生产”属性——博物馆人与多位植物学家、志愿者等用了近两年时间开启寻树旅程，以数字化采集、艺术创作等方式，积累了10000公里以上的田野调查及31篇考察、考证文章等。而开幕亦并非展览的句号，而可能是另一个开始。以今年上半年登陆中华艺术宫的“中国式风景——林风眠吴冠中艺术大展”为例，在近四个月展期内，该展总计配套了多达520场公教活动，涵盖353场导赏、18场讲座、34场工作坊、42场美术馆现场课等，其中不乏堪称首创的尝试，最终展览于人的获得感，与这众多公教活动是不可分割的。如今业内默认的策展，已然包含展期内的公教活动策划。

由此可见，策展耗费的脑细胞，堪比写小说、编剧、排戏等文艺创作，甚至可能是众多文艺创作的集合。而策展的成果，正成为一种新的文艺生产方式。它将如何愉悦人们的身心、增进人们的见识，如何激活美感体验、引领审美风潮，如何催生对于自身、社会、世界的深度思考，以及如何带来意想不到的新拓展等等，或许都值得成为未来探索的支点。