



修拉的点彩边框

Seurat's Pointillism Border

[美] 米歇尔·芙阿/文 译者: 何彤珊 Michelle Fua Translated by: He Tongshan

摘要: 修拉创作的新印象派绘画的一大特征,就是在部分画作的外沿有一圈以点彩法笔触画就的边框。这是修拉发明的一种崭新手法,是修拉就画面与边框之间的关系进行深入思索的结果。画出来的边框在制造空间后退感的同时,也否定了绘画平面的透明性。他在画作中对签名的处理也与此相关,都是他对新的图像错觉手法的整体探索中的一部分。

关键词: 修拉, 点彩法, 画框, 新印象派

Abstract: A major feature of Seurat's Neo-Impressionist painting is that he painted the borders and frames by himself. This is a new method invented by Seurat, which is the result of the artist's meditation on the relationship between his pictures and frames. The painted border also constitutes a disavowal of the transparency of the picture's surface while creating the illusion of spatial recession. Seurat's treatment of his signatures and frames are part of his overall exploration of new methods of pictorial illusionism.

Keywords: Seurat, pointillism, frame, Neo-Impressionism

1
乔治·修拉
玛利亚号, 翁夫勒
布面油画
53cm×63.5cm
1886
藏于布拉格国家博物馆

众所周知,乔治·修拉(Georges Seurat, 1859—1891)热衷于给他的画作亲自画出一圈边框,尽管学者们早就认可了修拉画出来的边缘和边框的重要性,但它们的具体含义,它们与他所关注的其他问题之间的关系,在一定程度上仍未得到充分的研究。本文意在说明,他对作品边框的处理与他对纵深感知和再现的关注、对新的图像错觉手法的持续探索之间有直接关系。

修拉到底是在一个画好的边框中创作他的作品,还是在画布的边缘画出一个可见边界,这两者间的确切时间顺序很难准确界定。他经常在完成一幅画很久之后,才给其添加上边框,例如他在1888年才给《大碗岛的星期天-1884》(A Sunday on the Grande Jatte—1884)加上了边框。有证据表明,他给画作画上边框和边缘的第一次实验,与他创作《模特》(Poseuses)是同步发生的。《大碗岛》被展出时有白色边框(在《模特》一画的墙壁上重新绘制的那幅图中可以看到),但是根据一些同时代的资料,《模特》在展出时有两层外部边框:一层点彩法绘制的边框,和一层环绕着的白色边框。同样,在为《模特》创作的草稿中,这些最早的作品在最初创作时就画上了边框,而不是后来添加的。所以《模特》似乎标志着修拉重新思考画作边框问题的开始。

这一点并不奇怪,因为这幅画本身就强调了不同种类的带框物体、分界线和边缘。《模特》不仅突出了可见的两面墙上的许多带框图像(以及许多种边框),而且画面空间是围绕两面墙之间、墙面与地面之间的空间来构造的,这些都创造了一系列空间化的边缘和界限。此外,散落在画室中的衣物,同样也可以与修拉对边框和边界的思考联系起来理解,因为边框与图像之间的关系,经常被比作衣服或饰物与女性身体之间的关系。因此,《模特》以多种方式集中处理了边框和装饰物的字面意义与比喻意义。实际上,《模特》不仅展示了一系列图像的和空间的标志物,还强调了处于这些分界线的对立面的事物之间的关系,从而鼓励我们去探寻一幅图像如何与其边缘以及与边缘之外的东西联系起来。这幅图画所有的这些特征——似乎要从画面中溢出并进入观者所在空间的衣物,想象中的《大碗岛》越过《模特》边缘的继续扩张,对大碗岛上的人物与画室中的人物、《大碗岛》中的人物与《模

特》中的人物之间不可避免的对照——都是修拉进行沉思的证据,即思索边框和边界的角色、它们所划分和界定的区域以及存在于这种划定两边的事物之间的关系。

修拉对他画作的边框和边界所做的创新,部分源于他对纵深感知与再现的兴趣,以及他想发明新的空间错觉手法的愿望。实际上,边框一直以来就被艺术家视为在画作中创造空间后退感的一种工具。但是,为了展现修拉的图像边缘回应这些关注点的独特方式,我想请大家注意亨利·马蒂斯(Henri Matisse)于1915年秋天写给朋友、画家同行和记者查尔斯·卡姆恩(Charles Camoin)的一封信。信里极具启发性地讨论了修拉画出来的边框,而研究修拉的学者却在很大程度上忽视了这封信。在信中,马蒂斯描述了他刚刚从贝尔南·热纳画廊那里借来或买来的一幅修拉的小幅油画,这幅画现藏于费城艺术博物馆,由马蒂斯的孙女捐赠。马蒂斯写道,这幅画“在顶部和底部各有一条用紫罗兰色点彩出的深蓝色色带,应该是作为一种边框,或者说是一种前景边衬(repoussoir)。我认为这才是准确的词汇。这才是修拉画出边框的奥秘所在。这是以往时代的艺术家会放在他们画作前景中的东西。”根据马蒂斯的说法,修拉绘制的边缘(据我们所知,这幅画只有一个边缘,而不是外部的绘制出的边框)是专门用来作为前景边衬的——“我认为这才是准确的词汇”,他在信中如此主张。前景边衬源于法语词汇“repousser”,意思是“向后推”,在传统意义上是指位于前景中和靠近画作边缘的物体,通过看似将构图中的其他部分推到虚构出的纵深中,来增强三维错觉感。马蒂斯认为修拉绘制的边缘具有同样的目的,即将描绘的场景“向后推”至虚构出的空间中,从而提升画面的纵深感。值得注意的是,马蒂斯与修拉的多位密友相交甚深。他不仅在职业生涯早期与西涅克密切合作过,而且,他的经销商不是别人,正是费内翁,早在1909年马蒂斯与贝尔南·热纳画廊签约之前,费内翁就一直是这家画廊的艺术总监。费内翁不止一次地把修拉的画作借给马蒂斯,并允许他带回家,上文马蒂斯写给卡姆恩的信中提到的画作,也来自于贝尔南·热纳。马蒂斯对修拉绘制的边缘的观点,很可能反应了由西涅克或费内翁提供给他信息,或者两者兼而有之。

仔细观察马蒂斯提到的这幅画,现在名为《停泊的船和树》(Moored Boats and Trees),并记住马蒂斯所说的修拉的边缘类似于“以往时代的艺术家会放在他们画作前景中的东西”,那么位于画面两条垂直边旁边的树木,现在就可以被解读出更多的特殊含义。马蒂斯对修拉的边缘的解释提醒我们,画在风景画侧边和前景中的树木,是最常见的前景边衬元素之一,用于创造一个内在边框,将构图中的其余部分推回到虚拟出的纵深中,帮助模糊画布的边缘,并将观者的目光引向画面的中心。在修拉的全部作品中,我们可以发现许多这样描绘树木的画作,所有这些例子都证明了修拉熟悉风景画的传统,以及他对艺术家在他们的绘画中传达立体空间感的各种方式的持久兴趣。马蒂斯提及的那幅画中所绘制出的边缘,不仅重复了构图中树木的颜色和形状,还重复了其作为前景边衬的功能,从而表明了修拉试图创造一种新的方式,以在他的绘画中重建纵深感。

然而,绘制出的边缘这一新的错觉装置,也构成了对图像表面虚构出的透明性的否认。正如克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)所说,修拉“是第一个将画框视为绘画的一部分的人,他坚持通过在画作中画出一个边缘,从而指明了这一点,因此他第一个攻击了架上绘画是窗户的概念。”也就是说,画布表面的边缘,突出了绘画的不透明性和平面性,从而干扰了观者将这一表面想象为一个透明平面,并且,透过这一平面,人们能够看到一个三维场景。因此,绘制出的边缘就构成了传达纵深感的新手段,同时也标志着修拉放弃了几个世纪以来视绘画为窗户的范式。

至少,修拉的一些同代人把他的边框装置理解为他对错觉艺术的关注,同时也是他对各种绘画模式的探索的一部分。古斯塔夫·卡恩(Gustave Kahn)在他20世纪20年代写的两篇文章中,就这一问题提供了最深入的重要评论。首先是写于1924年的一篇鲜有人讨论的文章,名为《点彩时代》(In the Time of Pointillism),它对修拉绘制的边缘和边框作了如下阐述:

当这幅画完成时,有必要给其加上边框。修拉厌恶金色边框的装饰。他一开始采用的粗条白色边框很快就使他生厌。这是在画作周围设置障碍,是一种干扰。并没有



2
乔治·修拉
停泊的船和树
木板油画
16cm × 25cm
1890
藏于费城艺术博物馆

使画面独立，而是打破了画面，猝然撕裂了背景和角落中延续着主题的和谐乐章，为了抵抗这一缺点，他试着用边缘来装饰画布，在边缘中以有条不紊的笔触重复了画面的调子，然后他又画出边框，但是他认为这仍然不能让人满意。但他能做什么呢？从某种意义上说，他是在将一个局部从一个更大的整体中分离出来，他是在任意地切割它。这让他非常痛苦，因为从本质上说，他是个非常有逻辑的人，对他来说，艺术的需求比所有关于技艺的真理更重要。所以呢？一幅画就是一幅画！但一幅画也是从大自然中截取出的一部分。

卡恩对修拉绘制出的边框的解释在某些地方还是有些模糊，不过显然修拉对白色边框“干扰”他的构图这一点感到懊恼，边框作为一个巨大的“障碍”，扰乱了我们对作品的视觉经验。卡恩认为修拉之所以决定直接给画作画出边框以及给画面添加边缘，是为了减少边框和画面之间的不和谐，他尝试更加不留痕迹地协调或整合这两者。这种解释跟批评家朱尔·克里斯托弗的主张一致，他认为修拉用“绘制出的边框……来隔离、消灭包围着（这些画）的木质材料外壳。”根据卡恩和克里斯托弗的说法，修拉画出边框和边缘是为了减少边框的存在感，在某种意义上是为了使其消失，以此来减轻由边框和图像的差异所造成的断裂。

按照卡恩的意思，这种对边框和绘画

的整合，似乎明显影响了修拉的作品长期以来所坚持的绘画定义或绘画模式，在上文所引用的段落结尾，他提及了这一点。卡恩认为“一幅画就是一幅画”与一幅画是“截取自大自然的一部分”这两个概念之间存在着重要的对立，表明修拉的边框和边缘要么是绘画范式转变的原因，要么是绘画范式转变的结果，修拉为这一转变苦苦思索。从卡恩的描述中，我们并不清楚这些绘制出的边框和边缘到底是恢复错觉感的一种尝试，还是说它们导致了这种错觉感的缺失，或许，这种模糊性正是问题的症结所在，因为修拉绘制出的边框和边缘在这两方面兼而有之。也就是说，通过在画布的边缘给画面再画出一个边缘，修拉强调了图像的平面性，尽管绘制出的边缘也意味着（至少根据马蒂斯的说法）创造一种纵深感。如此一来，纵深既被确立，也被否认。因此，卡恩所指的“痛苦”很有可能源自这样一个事实，即绘制出的边界和画框破坏了修拉的绘画作为“对大自然的截取”的地位，也就是说，折中了画中的某种错觉艺术（卡恩或修拉本人都试图用令人宽慰的断言来抵消这一痛苦，即“一幅画就是一幅画”，也就是说，绘画根本无法超越其作为一种平面的状况）。因此，绘制出的边框和边缘的目的，在一定程度上很可能是为了一种空间错觉艺术，但却牺牲了图像平面的不可见性，以及视绘画为进入三维世界的一扇窗这一程式的可行性。修拉将边

框纳入他的画作中，是他系统地挑战古典场景画的基本惯例的又一种方式，在古典绘画中，画框是区分图像空间和周围空间、区分绘画和周围世界的明显标志。当修拉人物画中的空间开始变得扁平——在《模特》和之后的人物画中可以看到这一点，这些绘画变得更像是它们所悬挂着的墙壁。绘制出的边缘，标志着将画框纳入绘画平面本身，而这种画出来的边缘作为区分这两个相似平面（绘画及其后面的墙壁）的一种方式，就变得更加必要了。

卡恩对修拉的边缘和边框做的第二次拓展分析，是在第一篇文章发表的4年后，重复了许多同样的观点，但是表述略有不同。这篇1928年的文章中相关的段落如下：

“现在，面对着流动的大气现象之河，艺术家如果要捕捉一个图像主题，就必须在它周围建起一个大坝。在练习技法时，画家从一块正方形或长方形的画布开始。当他填满这块画布时，他的创作投射到画作之外的世界时是怎样的光线？最重要的是，对于他在画布上调配出的颜色之间会有怎样的调性关系呢？超出画布之外呢？过去和现在给了画家最简单的建议。他用一个画框来裁掉画作的边缘，以粗暴地打断这些。游移的视觉被坚硬的金色线条禁锢……为了解决这个无解的问题，修拉构思出了他自己绘制的边框，此举震惊了他的同行，正如马拉美震惊诗坛一样，因为他宣称既然诗集是由不相关

的片段组成的，那么就不应该将它们以连续的方式做成一本书，而最好把它们以未装订的纸张的形式装进一个盒子中，盒子的做工可以非常精美。这样，修拉把他画作中的和谐延续到了画作的木质边框上……在他看来，尽管作出了他最大的努力，他仍然是在粗暴地从上下文中撕出一个章节，从生活中撕出一页艺术。”

在这段文章中，卡恩指出修拉绘制出的画框是为了减轻由传统画框所造成的分裂，以便保持他所说的“游移的视觉”的流动性。的确，通过绘制边框和添加边缘，修拉在某种程度上模糊了他画面的边界，使视觉“超出画布”成为可能。此外，修拉似乎是在试图赋予每幅画作以某种自主性，正如卡恩所说的，马拉美不装订他的诗歌册页，以表明每一页诗歌都不仅仅只是这本诗集的一部分。卡恩还指出，修拉所绘制的画框的颜色，应该是由画作本身的颜色所决定的，他写道：“他的创作投射到画作之外的世界时是怎样的光线？”其他评论家也讨论了修拉的边框和边缘是用与画作互补的颜色绘制的，利用的是谢菲勒互补色对比理论。根据卡恩的说法，修拉的画框及其所框出的画作之间的互补色关系，是整合两者、缓和两者之间不和谐的另一方式。毫无疑问，修拉的画框从根本上动摇了自主的架上绘画及其画框之间的传统关系，创造了每种元素的错觉功能与其物质现实之间的一种不确定性。实际上，正是在修拉绘制出的边框这一点上，费内翁罕见地对这位艺术家提出了负面评价，在他首次对修拉边框的实质性讨论中写道：“白框的优势是非常明显的。修拉没有采用彩色边框，只是简单地在白色边框上标出了对邻近色彩的反应。如果他就此停住，这将是极好的。但有时，他想象这个画框会受到画面的影响，白色画框上的点在哲学上仍然是白色的和抽象的，环绕着现实中的风景，并且，根据这种无意义假设的逻辑，他给它（画框）点上了橙色或蓝色的色点，根据太阳是在观者的后面还是前面，从而确定这个画框是在阳光中还是在阴影中：而这个框架，尽管仍然是白色的，却获得……一种荒谬的现实。”很难确定讨论的到底是哪一幅画作，因为费内翁指的是一幅风景画，而1888年的独立者沙龙展上修拉并没有展出任何风景画。不过，费内翁的关注点基本上是正确的。看起来，修拉并没有

把画框画成与画面颜色互补的颜色，如同画面的颜色在一个“哲学式白色”（亦即：中立的）的画框上产生了互补的反应，而是画了想象中的画面场景的阳光对画框颜色的影响。这样做显然是试图减少虚构出的场景与画框之间的区别，将两者看做同一虚构现实的一部分。费内翁贬低修拉的策略，认为这种画框导致了“一种荒谬的现实”，对费内翁来说这是一种无意义的、过度的错觉艺术。总之，卡恩和费内翁都是在有关图像错觉艺术和不同类型绘画的再现能力和限度的语境中讨论修拉绘制出的边框和边缘的。这两个人对修拉绘制出的边缘和边框的描述，都突出了修拉专注于他的边缘和边框的本体论地位与虚构的画面场景、画作的物理表面以及画面之外的现实之间的关系。

修拉对这些问题的关注不仅体现在画作的边缘，也体现在他对签名的处理上，这两个部分是修拉在他的职业生涯后期才开始彼此关联的。修拉没在他所有的画作上都签上名字，但是在1889或者1890年之前，当他签名的时候，他都是签在画布的右下角或者左下角。从1889年夏天在勒克罗图瓦创作的两幅海景画，以及在1890年春天第一次展出的《扑粉的年轻女子》（Young Woman Powdering Herself）开始，修拉开始将他的签名放在画出来的边缘上。此时签名的地位与作品的其他部分之间的关系似乎没有解决，而且这个问题又足够重要，以至于修拉不断做出改进，他摇摆于签在画作角落，在画面表面但是排除在再现的画面范围之外，或是把签名放在绘制出的边缘上，从而能在将其移出画面范围的同时使其仍然对观者可见，或是将其完全置于画作之外。修拉对他的签名和画作其他部分之间关系的敏感性在两幅画作中体现得最明显：《玛利亚号，翁夫勒》（The Maria, Honfleur）和为维克多·若兹（Victor Joze）的一部小说《猎艳高手》（The Ladies' Man）所画的封面，修拉将他的名字呈对角线放置在画作的左下角。一开始，人们可能会把这两幅画中的对角线签名理解为修拉对绘画中的空间错觉艺术传统的轻松致意，传统中艺术家的签名一般是被排除在画面之外的。但我想说的是，有更具体的东西促使修拉在这两幅画中如此这般处理他的签名。实际上，这绝不是巧合：这两幅画也是他所有作品中仅有的两幅在描绘的空间中包括文字的画作；在翁夫

勒画作中，出现在背景中白色建筑的顶部，可以读出是“翁弗勒&伦敦 经由南汉普顿”（Honfleur & Londres via Southampton），在书的封面上，则是书名和作者姓名。在这两幅画中，文字都是平行于画面平面的，而修拉让他的签名与画面平面成一定角度，以区别于两幅作品中的其他文字。换言之，对修拉来说，在他的签名和画作中的其他文字之间做出语义上的区分是如此重要，以至于他把他的签名放在了这两幅作品中，并且只有在这两幅作品中是以对角线的形式呈现出来的。

总而言之，一直以来，修拉对边框和签名的处理都是他的整体探索中的一部分——探索的是他画作中的构成元素、他用来创造和维持图像错觉的技法，以及这些错觉、图画物质现实与外部世界之间的关系。

本文篇名与摘要为译者所加，节选自米歇尔·芙阿（Michelle Foa）的《乔治·修拉：视觉的艺术》（Georges Seurat: the Art of Vision）（耶鲁大学出版社，2015），有删改，全书中译本即将由浙江大学出版社出版，已获授权，译文有删节。