

# 论印象派绘画的诗性之美

——以马奈、莫奈、凡·高的绘画为例

宋思捷

摘要：印象派画家们通过对传统绘画辩证的思考与实践，让绘画由再现客体转向了对画家自我情感的表现。在这种转向过程中，印象派画家用一种自由主体的生命本能冲动，将自我意识赋予外在对象，这不仅创造出了富有个体特性的绘画艺术，同时还彰显了绘画艺术独特的、不确定的诗性意味，而这种诗性的审美意蕴也是印象派绘画具有独特审美价值的重要原因。

关键词：印象派 绘画艺术 自我意识 审美态度 诗性之美

印象派画家通过对传统绘画理念的辩证思考与审美实践，让西方绘画逐步从以宗教、史诗、皇权等为主的既定主题，转为表现现实存在的人的自我情感。这种转变不仅让画家的主体意识得以显现，同时也让以再现客体为主的绘画观念，转向为对艺术自身的追寻。当画家的这种自我意识得以显现后，也需要通过现实的、感性的对象来进行表现，这种对象化的活动，让无生命的对象也具有了人情味，而这又是画家们通过自己独特的感官去进行实践的结果。这种实践后的产物也能作为他们自我意识的确证。马克思说：“人是自我的，人的眼睛、人的耳朵等等都是自我的，人的每一种本质力量在人身上都具有自我性这种特性。”<sup>[1](P121)</sup>可以说，这种自我性的特征也正是人在审美实践中表现出来的差异性和美的个体性。由此，印象派<sup>①</sup>画家通过将观者的审美体验与感性的艺术视觉相融合，来强调艺术家个人意志的审美实践，自然也就丰富了绘画艺术独特的、不确定的、宽泛的个体特性，这种个体特性其实也具有某种诗性的审美意蕴。

## 一、诗性之美的生成

（一）作为主体的画家生成一种诗性的审美态度

维柯在《新科学》中提出“诗性智慧”的概念，他认为“诗的最崇高的工作就是赋予感觉和

情欲于本无感觉的事物。”<sup>[2](P98)</sup> 维柯认为诗性的思维可以是一种不考虑事物之间抽象性质和关系的“儿童思维”。而印象派画家也以“诉诸绘画本身”的还原法，通过对当下直接的感知与实践，来进行对外在世界的表现，过去那些稳固的、传统的、记忆性的理念逐渐被瞬时的、随性的、不确定性的、即时发生的自由形式所替代。胡塞尔也认为对待艺术品要采取一种超越自然主义的态度，即“纯粹审美态度”，这种态度是将科学性、存在性、叙事性等悬搁起来，回到艺术的“本源”上去。当艺术家进行创作时，并不为了以某种概念性的方式去把握世界现象的意义，而是趋于用一种直觉、一种本能去获得对象的感性直观，以及审美的形象与材料。那么，这种艺术可以说是一种“回到艺术自身的艺术”。作为自由主体的印象派画家以丰富的自我情感去把握现实世界的当下性，他们将世界还原为审美的视觉印象。马奈将绘画由“可读”转为“可看”，不再被道德意义和完满的艺术理性所约束，而是更加突出观者自我的观看之道；莫奈以朦胧的光色感将世界包裹于一种视觉形式的想象之中，物质对象的轮廓线条被模糊掉；凡·高将人的生命力量以色彩的丰富性加以表现，让观者获得一种直观的生命体验。当印象派画家以一种非自然的审美态度来进行艺术创作时，绘画回到了追求事物印象本身的过程中去，在这个过程中，“回到印象本身”的理

念不仅改变了艺术家创作的方式，同时也赋予了艺术家自由的审美思维与视觉的独特性。

## （二）一切艺术只能起源于诗

“一切艺术都只能起源于诗，最初的诗人们都凭自然本性才成为诗人（而不是凭技艺）。”<sup>[2](P104)</sup> 当诗人去认识世界时，往往是凭借自然本性即非理性的意识，去改造人所面对的自然万象，如通过神话、寓言的形式，来定义自然事物。人一旦有了这种诗性的创造，那些无生命的自然物就具备了生命的意识，而这种因为自然本性而形成的产物，可被称为“诗的意象”。诗人们再以对象性的活动，让这种“诗的意象”形成某种非理性的意象，使其也具有感觉与情欲时，“诗”才能被称为艺术的诗，也就是充满诗性的“诗”。印象派画家以一种诗性的实践，将那些在过去不曾作为绘画主体的街道、车站、咖啡厅、稻草堆等事物放置于绘画之中，以他们独特的绘画理念、语言、形式、技法，将这些无生命的事物激活，并在人与外物之间形成一种感性的统一，这时仿佛这些外在事物也拥有了人的感觉意识。印象派画家们正是以一种非传统、非理性的艺术逻辑，将自我的生命投射到无生命的事物上去，在这样一种在场与不在场的状态中，创造出具有个体自身情感的诗性意象，这种诗性意象是融合了作为人的感性直觉与精神的存在，可以说是富有独特意蕴的诗性之美，这种美是一种“感性构成的



图1 女招待，布面油彩，77.5×65cm，  
爱德华·马奈作，1879年，  
法国巴黎奥赛美术馆藏



图2 铁路，布面油彩，93.3×115cm，  
爱德华·马奈作，1873年，  
英国国家美术馆藏



图3 弗里—贝尔杰酒吧，布面油彩，95×130cm，  
爱德华·马奈作，1882年，  
英国伦敦考陶尔德艺术学院美术馆藏

本原和激发感性的东西，而不再是轮廓。它不再是对象的外部形式，根据这种形式我可以思考对象，也许还可以发现对象的复制规律，或者抓握、搬弄、使用对象。它自我显示在风格之中” [3](P174)。

## 二、诗性之美的内涵

艺术从来都不应该是某种固定的逻辑理念的仆从，它作为人类感性情感的反映，应该以其独特的诗性意蕴来引导人们建立精神空间。“诗”作为艺术的本质，是表达主体情绪和思想的突出手段。“诗情是所有艺术的营养之源，联想是艺术实现其价值的桥梁，唤起情感是任何艺术的最终目的。” [4] 那么，印象派绘画的这种诗性之美具体为何？

### （一）“可见”与“不可见”之间的想象之美

“要想把在场的东西与不在场的东西综合成一个整体，就必须把不在场的东西同时再现出来，或者说‘再生’‘再造’。在场的东西之出现，是明显的、现实的出现，而不在场的东西之出现则是一种潜在的、非现实的出现，这种潜在的、非现实的出现就是想象。” [5](P255) “想象”在具有诗性思维的艺术中，同样体现在“可见”与“不可见”的丰富性上，作品的意蕴与想象的空间具有直接的关系，意蕴越丰富说明想象的空间越大，因而可能具有更多的艺术性。

通过分析马奈<sup>②</sup>的具体绘画作品，我们可以发

现《女招待》（图1）这幅画的可见物是卖啤酒的这个女侍，但这个女侍的目光是朝向我们（观者）的，似乎她前面发生了什么事让她感到好奇。但作为观者的我们并不知道这个女侍到底看到了什么，她在看我们无法看到的事物。画中另一处，露出侧脸的模糊影子以及戴着帽子的男士，他们之间又以相反的方向在进行交谈或者其他什么，我们也不得而知。女侍的目光是一种向外发散的目光，而这种望向画外与观者的目光对视时所形成的空间，使得“看画”的意蕴变得多元。这种空间的内容并不表现在画内，如果我们想要知道画面中人物所看到的事物，则需要靠我们的想象来猜测。在《铁路》（图2）这幅画中，两个女孩，一个把脸看向我们（观者），另一个则背对着我们。这个背对我们的女孩所看到的场景是我们无法看到的，而看向我们的那个女孩所看的内容我们也无法知道。这两幅画的可见物注视着不可见物，这个不可见物是什么我们不得而知，而这个不可见物又引领着画面中的可见物。这种不可见物又并非完全不可见，只不过需要观者通过某种方式去寻找。在找寻的过程中，可见之物与不可见物之间形成了一个未知的不确定的空间。马奈并不希望观者能够直截了当地“阅读”，而是想要通过这种“可见”与“不可见”共在的“看”的游戏来阐释绘画意蕴。

马奈的绘画传递出一种新的艺术观念，即观

者并非想要弄清楚这幅画的具体知识，绘画中的想象性成了他们的乐趣所在。具体的物象在绘画中得到隐藏，绘画的含义甚至通过不可见的形式得以出现，这就是马奈最高明的地方。“画面向我们展示的是不可见物，绘画的本质不再是表象可见物，可见物不再意味着不可表象物，而只是意味着非可见物，意味着需要看出来，并且需要追根溯源的现代认识的可见物后面的东西。” [6](P26) 那么应该如何去把握这种想象的“不可见物”？马奈的方法是将追求立体的空间感转为一种主观的平面感。当绘画回归于平面后，传统意义上的空间物象将以一种更主观感性的方式在画面中得以显现，观者便能够去关注绘画本身的那些不可见性。如《歌剧院化妆舞会》，传统的空间已经被一面厚墙所关闭，这样三维空间中的景深就消失掉了，当空间被以表象的方式重新打开，这种打开后的空间可以说是过去不可见的空间，这种不可见此时也成了可见，这种可见性是通过观者“看绘画”而非“读绘画”的结果，也就是“对可见性的‘非话语’实践” [6](P28)。

从观者的角度而言，在《弗里·贝尔杰酒吧》（图3）这幅画中，画面内容是一位女侍站在桌前，绘画主体似乎就是这位可见的女侍，但同时，我们需要看到，她身后一大块镜子中也反射着女侍的影像，不仅如此，还有镜子里喝酒的宾客。马奈用镜子作为墙，表现了女侍背后的东西，同时还再现了





图4 垂柳（局部），布面油彩，  
200×1275cm，克劳德·莫奈 作，1920 年，  
法国巴黎橘园美术馆藏 拷贝



图5 花瓶里的十二朵向日葵（系列），布面油画，  
91×72cm，文森特·凡·高 作，1888 年，  
德国慕尼黑新美术馆藏 拷贝

女侍前方的表象。就观者而言，镜面反射的内容以及女侍的形象都会导致画面的多样性。并且，如果要阐释画面每一处的意蕴，则需要不断地改变观看的角度，而这恰好与传统绘画中通过线、透视等给观者固定一个准确的观看位置不同。“画家的在场与不在场，他与模特的邻近性，他的不在场，他的距离，总之，这一切都是象征性的。”<sup>[6](P39)</sup> 这种象征性就意味着某种不确定因素，需要观者以不同的视角来进行不同的阐释。纵观整个印象派绘画，最重要的似乎不仅仅是艺术技法上的改变，而是趋于创造一种自由的空间。在这种空间中，艺术中的“诗性”也得到自行显现。但这种诗性并不是如可见性那样直接显现出来的，而是需要“把陈述从可见性的圈套中解放出来，就是让画从眼睛走向世界，从瞳孔走向诸物”<sup>[6](P33)</sup>，由此让绘画的可见与不可见相互重叠，带给观者更多的想象。马奈的绘画阐释着一种新的艺术眼光：“不在让人看到不可见物，而是要让人看到可见物的不可见性是多么不可见。”<sup>[6](P40)</sup> 这种眼光不断提醒着我们，绘画是“看”的艺术，让艺术回到自身的本质上来，即“非知识的艺术”，或者说让“绘画达到无意义”。印象派绘画并不追求单一的具象再现，而是要通

过绘画的可见与不可见，让观者自行去感受、去创造、去获得更广表的艺术价值，以此来开启一种新的绘画思想。

## （二）“真实”与“虚幻”的境界之美

马奈的绘画之美在于他直面绘画本身，不去过多地追问这种绘画到底符合哪种规范。他认为“从现实中择取的只是适合于我的艺术的东西，一种原始而准确的感知，它以一种恢复到最简单的完美的视觉，以最坚定的凝视来感知事物，从而彰显自身。”<sup>[7](P36)</sup> 如果说马奈是印象派的先驱者，那他的朋友——克劳德·莫奈则又将这种自我的诗性意识加以延展。具体表现在他采用光色的形式来把握事物瞬间的印象，并将观者的审美体验聚焦于对“真实”与“虚幻”的境界之美上来。

早期印象派的创作，从某种程度而言还是离不开对外物的“模仿”，但这又与传统学院派绘画的精准再现不同。学院派是以现实中的视觉经验为主，通过透视、固定的光源、明暗关系等来表现一种“理性”真实；印象派则认为并不存在固定的光源，事物所显现的色彩也并非是固有的，而是由光源的多变性引起的一种“感性”的“有条件性”的真实，因为观者看到的是一种有时间限制的短暂的

表象。即便莫奈在画布上创造了一系列的教堂、草堆的意象，他用光色的形式为我们留下了一个一个不同场景下的瞬间印象，但教堂与草堆的真实性却仅仅是某一个时间阶段的产物。在以莫奈为首的印象派中，绘画的真实是一种趋于时间流动性的变化的真实。但从这个角度来说，印象派的确是对传统真实观念的颠覆与解构，当绘画逐步成为画家主体意志的产物时，所谓的真实俨然成了抽象虚化，而非具象真实的情感形式，正是由于这种虚化，才使得绘画艺术不断发展。印象派画家们将艺术与生活事物建立起联系，改变了传统绘画中主客二分的情形，新的审美秩序得以建立。有学者认为印象派“是在打乱了这些建筑式的秩序之后，以碎片式的色块所组成的音乐式的新秩序，或者说，传统绘画语言中的秩序是戏剧的秩序，而印象派绘画所创造的是诗的秩序。由此，我们从印象派绘画中得到了另一个重要的美学启示：真实性已不再是审美价值产生的可靠依据，现代意义上的审美价值是由形式的创造带来的。绘画的审美价值从印象派开始，已从‘真’走向‘诗’不是诗的内容，而是诗的形式——在跳跃之中展示语言碎片组合而成的韵律与节奏。”<sup>[8]</sup>

我们可通过莫奈的《四季睡莲·垂柳》(图4)系列来进行具体阐释:画面中的主要形象是柳树,但除此以外,我们并不清楚柳树的形象到底是存在于湖面之上,还只是湖水中的倒影。在这里,似乎柳树的真实已经不再重要,整个画面创造的虚幻的意境已经成为最主要的审美对象。画中所呈现的是一种以虚观实,在实中表现自然万物,在虚中彰显艺术家对自然万物的有条件性的情感筛选,以达到表现自我主体情感的目的。这种以虚写实、以形写神的方式,表明了西方艺术家由向外的真实性探求转为向内的精神寄托,即一种由物到心的转变,同时也是真到诗的变化。莫奈自己也认为他是以一种东方僧侣抄写经文的心态来绘制眼前的睡莲,他想画出事物的“无限”感,这种无限的意蕴在技法上的展现则是纵深感的消失,定点透视的消失,物象被形象化。这背后的审美意味可以说是东方哲学中“虚实相生”而创造出的无限意境,这或许与老子的“大象无形”之境界有着相似之处。莫奈也正是通过将“似有还无”的辩证之道融入画境之中,使得“有”与“无”不断地交替变化,从而呈现出“无声胜有声”“无境胜有境”的诗性空间。用中国古典哲学的理论来说,就是在虚实之间反映有生命的世界。<sup>③</sup>宗白华先生曾说:“以宇宙人生的具体为对象,赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐,借以窥见自我的最深层心灵的反映;化实景而为虚景,创形象以为象征,使人类最高的心灵具体化、肉身化,这就是‘艺术意境’。”<sup>[9](P141)</sup>作为主体的艺术家将具象抽离成某种形式的虚像,这种虚像便成了审美主体视觉里的全部世界,而观者也在这样一个凸显主体意识的世界中,展开想象,陷入沉思。莫奈“并非总是要把真实体现出来,如果真实富于灵气地四处弥漫,并且产生符合一致的效果,如果真实宛若钟声庄严而亲切地播扬在空气之中,这就够了。”<sup>[10](P3)</sup>因此,前印象派在光色的形式中不仅把握住了时间流动之美,还实现了空间的无限性,这种将“真实”性转为“虚幻”的流动性,从某种角度来说,的确也是过滤掉了现实的具体性,自然也就将绘画带入了审美的诗意性中去。观者对其进行直观不仅可获得一种超越现实的情感寄托,同时也是主体心灵的显现。前印象派的虚幻空间“驱逐了现实性的本能欲望和理性目的,守护住自我的怀疑和否定的本质,并以想象力引导心灵不断攀登到新的自我反思的境界,由此保证心灵不会沉沦于世

俗世界的欢乐之中。”<sup>[11](P238)</sup>

(三)“生”与“死”的悲剧之美  
后印象派<sup>④</sup>画家在认可前印象派“光色虚幻”艺术理念的同时,又希望在虚幻的形式中融入绘画固有的永恒图式,即一种稳固的秩序感,在以感官视觉把握对象的基础上,融入艺术家内在的生命冲动与对当下的情感反思。这也正是凡·高对绘画之美的注解——“艺术是人对客观事物所作的注解”<sup>[12](P34)</sup>。他发现绘画艺术与文学艺术都趋于以某种形式为载体,来传递一种回归普通人的思想。当人成为一种真正的主体后,需要通过一定的方式来表现自己的所思,这种所思在凡·高这里,就是以强烈的主体精神来对普通的生活之物做“注解”,用每一个物象来表现艺术家强烈的主体精神。整体而言,凡·高追求的是个人的生命表达,那种悲苦的生活经历与孤寂的心灵感受成了他的绘画题材,这是作为主体的凡·高对艺术的渴望与追寻,或许死亡才是他最终的慰藉,在死亡中才能让他得以重生。正是由于凡·高的这种生命悲剧成就了其艺术生命的绵延与永恒,如果我们能够理解凡·高的绘画,也许就可能对他的生命悲剧产生怜悯与同情。

《向日葵》(图5)以明快的色度,极富装饰性的视觉触感,展现了燃烧的向日葵。吴冠中先生说:“凡·高爱的不是光,而是发光的太阳,凡·高扑向太阳,被太阳融化了。”<sup>[13](P152)</sup>凡·高将生命的痛感以熊熊燃烧的色彩激情来表现,现实生活中那些苦痛的记忆,已经消融在了凡·高表现的对象之中。他的对象是平凡的,但表现的手法却是激情的,这也是为何在凡·高的画室中,桌子、床、地板都散发着生命的动感。凡·高作为肉体的人在悲剧中得以消亡,他将自我的生命结束在艺术的冲动之中,他后期的绘画表现了他因为内心不安的重压,而去追求一种向死而生的气息。可以说,凡·高艺术之美的生成过程,在于其将生命的痛感传递给肉体的体验,这种体验转为情绪的消极,而消极需要发泄,于是他的艺术成为向外追寻诗意精神家园的手段。由此,生命的悲痛、肉体的体验、情绪的低沉、寻找家园的诗意成就了凡·高绘画的艺术价值。尼采说,正是由于个体生命的消亡与新生,生命的意志才会生生不息。凡·高以自己生命的悲壮之美告诉世人,他的生命纵然短暂,但是他的艺术却在肉身走向毁灭的过程中,不断地斗争与反抗,表现出生命本真的伟大与勃发,这样一种审

美精神是后印象派绘画最直观的体现,更是凡·高以自己的实践创造出的属于他的鲜活的艺术。凡·高说:“我把人当作人来同情与嫌恶。至于他的生活条件,我是不怎么注意的。”<sup>[12](P139)</sup>因为他是站在一个生命体验者的角度来看待他的对象,他作为自由的主体,其生命意志与绘画中的向日葵、星空、麦田紧密地关联着。然而,尽管我们说艺术反映时代,但显然凡·高并不属于那个时代。当他知道自己的画难以成为商品被售卖时,他意识到他才是一个真正的艺术家。凡·高作为一个悲剧人物,死亡是他得以重生的最终手段,而这种个体的消亡却创造了他永恒的艺术之美。

### 三、诗性之美的意义

对印象派绘画的研究不应仅局限于题材以及技法,而是要将这种绘画语言建立在作为画家的生命主体之上来观看,人的生命应当是自由的,这种自由的生命需要以同样自由的方式来得到表现。当印象派让绘画回归其本身的形式时,这处于本真状态的,或者说排除了传统理性的绘画的真正意蕴在于:艺术家以自由的生命意志,向客观的存在物敞开,通过审美活动而创造了一个自然的、和谐的、具有人情味的诗性空间。

法国作家左拉认为印象派画家们:“首先富有 人情味,最不起眼的树叶丛中都融入他们的人情味。他们的作品因此而生动起来。”<sup>[14](P67)</sup>“那些人竟然跑到百里之外寻找艺术!艺术就在这里,就在我们身边,活生生的艺术,没有被认识的艺术。我知道巴黎的某些景色比巍峨的阿尔卑斯山和那不勒斯湛蓝的水波更深深地打动我。房屋的石头会对我诉说;在大雾弥漫的马路上会听到亲切的话语,在每一条人行道上都展现一幅新的画面,巴黎有着各种欢笑和各种眼泪。这种对现代巴黎的爱,我在容金德的作品中看到了,我不敢说我有 多么高兴。他知道连巴黎的废墟都是美丽的,而画圣梅达尔教堂时他又给刚竣工的林荫道露出一角。”<sup>[14](P99)</sup>这种人情味不仅仅让印象派绘画体现了一种诗性之美,同时还为人们如何创造一种美的生命家园提供了思考的方向,即对人现实存在的某些异化因素的批判与反抗。印象派绘画中画家主体是具有感性生命的主体,是现实存在的主体,其绘画艺术告知我们要通过对当下感性生命的体验,来寻找出自身的存在意义与价值,从而去实现对外物,对人理性的现

实境遇的超越，将人从认知和道德的理性主义压抑中“救赎”出来，去感受真实的生活世界。

在印象派之后，西方现代艺术中的诗性之美，却逐渐被遮蔽。概言之，印象派之后，变化多样的艺术形式在某种“艺术的”观念下成为可能，如野兽派、表现派、立体派、抽象派等。特别是在西方后现代主义文化中，由于其内涵趋于多元，因此传统的诗性意识被“我行我素”“怎样都行”的价值体系所替代，传统艺术的因素被逐渐隐匿，就连蒙娜丽莎也长出了胡子。艺术的本质应该是强调审美意象所带来的生命情感反思，这种意象是需要给人以美的享受，创造出一种诗意世界。从这个角度而言，当下多元的文化背景使得艺术的多样性层出不穷，但这种多样性却可能被某种物质性所掩盖。黑格尔在谈艺术终结问题时提到的时代背景问题或许就是指在工具理性浪潮下，诗性意识的缺失。诗性的时代应该是人与世界共融的时代，也是生生不息，充满意味和情趣的时代，不应是人们将世界归为一个外在的，且对象化的世界，这样万物都成为人们所利用的对象。

#### 四、结语

按照贝尔“有意味的形式”的观点，“印象派画家们采用了充分‘变形’的形式（Distorted Forms）以挫败和阻止人们（对‘再现’因素的）计划世俗厉害和好奇之心，但这样一种艺术形式也仍有足够的‘再现’性因素，以唤起观众直接着眼于这个艺术创造活动（design）的品性，从而找到了通向我们的‘审美情感’（Aesthetic Emotion）的捷径。”<sup>[15](P227)</sup>而这种通向“我们”的审美情感，是通向我们每个个体所拥有的独特的“诗性情感”。一切艺术的本质应该是表现诗性的，不管是马奈通过可见与不可见的想象让绘画回到“看”而非“读”的本质上来；还是莫奈以化实景为虚景，创形象为象征的光色印象营造出的“艺术意境”；抑或是凡·高将画家自身的生命意志融入绘画中，让绘画成为传递艺术家自我意识的直接载体，都体现了印象派画家从向外求真转为向内思考。这种思考，是通过个体的本质力量，将自我的意识作用于无生命的自然物上，试图创造出不可重复的诗性世界，以此来揭示世界的本真意义，即对人类生命家园的建设以及自我精神情感复归的思考。在这种思考状态下所创造出来的艺术，是具有画家丰富个性的产物。此

外，“美是瞬间的心灵体验和最强烈的虚无现象。它是智慧生成之时的花冠，犹如昙花一现和雨后彩虹，尽管昙花和彩虹可以不断在现象界重复，然而心灵对它们的体验绝不相同和重复。美总是一次性的现实性，在这瞬间的一次性之后它就转向新的可能性而不再回归。”<sup>[11](P245)</sup>可以说，当个体自由的生命进入到对象中，成为一种主体意识时，艺术才可保证这样一种不可重复性的原则，并使美成为可能，也恰是这种不可重复性，才又开启了艺术的无限性，而这也是印象派艺术具有独特审美意蕴的关键。

#### 注释

① 本文对印象派绘画艺术的研究是趋于一种整体性研究，由于该绘画流派艺术家较多，且绘画风格有相似的方面，故主要以印象派不同阶段的主要人物进行分析阐释，试图以小见大，发掘印象派艺术的整体意义。另外，为了文章的整体性，本文将印象派前中后三个不同时期，统一写为“印象派”绘画。

② 马奈虽然只有在晚年时期才画过一些印象派风格的作品，但这并不妨碍他作为“印象派之父”在印象派发展过程中所扮演的重要角色。甚至一些艺术史家在对印象派绘画艺术进行阐释时，首先会将马奈的作品作为例子，因此对印象派绘画的研究不能绕开马奈这名改革先驱。

③ 在这里，我们并非以中国古典哲学思想来套用印象派绘画艺术的审美内涵，而是试图通过东西方艺术的相互关联，分析出东西方因文化的交流而在艺术上出现的理念的同一性。

④ 后印象派仅仅是指19世纪末的一个短暂的时期。一般而言，后印象派的开端可追溯到1886年，也就是印象派的第八次，也是最后一次联展。原因在于最后一次展览印象派的代表人物莫奈以及雷诺阿都未出席，反而是与印象派毫无关系的新的画家们参加了画展。但巴黎艺术评论家费内翁并不认为这部分画家就能与印象派全盘隔开。

#### 参考文献

- [1] (德)马克思.1844年经济学哲学手稿.北京:人民出版社,2000.
- [2] (意)维柯.新科学.朱光潜译,北京:人民文学出版,2008.
- [3] (法)米·杜夫海纳.审美经验现象学.韩树站译,陈荣生校.北京:文化艺术出版社,1992.
- [4] 郭明生.诗性:西方现代派绘画的重要特征.江西社会科学,2000(12).
- [5] 张世英.天人之际.北京:人民出版社,1995.
- [6] (法)米歇尔·福柯.马奈的绘画:米歇尔·福柯,一种目光.谢强,马月译.郑州:河南大学出版社,2017.
- [7] (英)T.J.克拉克.现代生活的画像——马奈及其追随者艺术中的巴黎.沈语冰,诸葛沂译,徐建校.南京:江苏美术出版社,2013.
- [8] 李勇.诗与真——印象派绘画美学启示.艺苑,2005(01).
- [9] 宗白华.艺境.北京:北京大学出版社,2003.
- [10] 司徒立.塞尚//许江,焦小健主编.具象表现绘画文选.杭州:中国美术学院出版社,2002.
- [11] 颜翔林.怀疑论美学.上海:上海人民出版社,2004.
- [12] (荷)文森特·凡·高.亲爱的提奥.平野译.海口:南海出版公司,2010.
- [13] 吴冠中.吴冠中谈艺录.上海:人民美术出版社,1995.
- [14] (法)西尔维·帕坦.印象……印象主义.钱培鑫译.江苏:译林出版社,2006.
- [15] (英)克莱夫·贝尔.艺术.马钟元,周金环译.北京:中国文联出版社,2015.

(宋思捷,四川师范大学硕士研究生)