

触觉视角下 20 世纪后的壁画演进与可能的试探讨

赵环

中央美术学院,辽宁省大连市,116000;

摘要: 建立在身体的合法性之上,20世纪起涌起的关于触觉的讨论并非首次,而是将“触”这一感性认识进一步解放,以身体/皮肤的感性器官对抗眼的理性器官,走出了汉森乔纳森意义上的“原始触感”。始自柏拉图的“美就是视觉和听觉所带来的快感”^[1]中经亚里士多德、赫尔德、贝伦森、李格尔等到德勒兹、梅洛庞蒂等及后来的汉森乔纳森、劳拉马克思等,触觉理论不断调整与扩张自身,几乎实现了与视觉的同等地位。触觉理论绵延的阶梯式发展成果为今天提供了一套较为完整的批评工具,且由于触觉不同于视觉,其地位在近代经历过一次明显的与身体理论交织的升格并迅速扩展,这其中似乎蕴含某种与“现代性”的互相映照。以20世纪壁画的演进与发展可能来回应触觉理论是站在壁画的角度对这种“现代性”的期待与展望。

关键词: 触觉,触感美学,身体,壁画,媒介

DOI: 10.69979/3029-2700.24.5.053

1 从原始触感到“新触感”

早期触觉理论基于汉森乔纳森口中的“原始触感”。如赫尔德较早肯定了触觉在审美经验中的意义,“触觉还具有认识和审美的优势”^[2] 19世纪李格尔提出了“触觉—视觉”的艺术史研究方法,几乎同时期的贝伦森从绘画的角度谈论视触觉的关系,认为画家会吸引人们的触觉想象,把“触摸”这一行为的概念扩展,并凝练出其“触觉价值”的基本概念。这一漫长时期中的壁画与其他传统艺术形式一样,有着摄影技术诞生之前对“再现”的共同使命,对“触觉”的关照更多是基于视觉实现的。更值得注意的是,出于几乎所有艺术形式的“再现”使命,“触觉想象”的对象几乎全部是作品中的被表现之物,媒介与材料的意义被隐匿了。



图1 马萨乔《圣三位一体像》

20世纪从原始触觉走向新触觉的代表,首推梅洛庞蒂的身体现象学及其现象学著作《知觉现象学》。梅洛庞蒂与其余众多法国理论家类似,将尼采对于身体地位的肯定承接到法国哲学,赋予身体真正的优先性与主体性。梅洛庞蒂的身体现象学是一种整体的身体与知觉理论,其“身体图式”(body schema)赋予了触觉优先

地位。现象学家们认为“身体图式”是一种进入世界的基本途径。“身体图式的理论不言明地是一种知觉理论。”^[3]梅洛庞蒂的身体图式是对笛卡尔的灵肉二分的明确背离,并鲜明体现了20世纪以法国理论为代表的对于西方哲学长久以来理性至上法则的反叛。身体图式是一种知觉,一种运动系统能力,它通过对身体动态状况的无意识调试使得世界中各种有意义的部分被身体整合入我们的经验。身体图式意味着身体的整体性、统一性。身体图式是作为整体发挥作用的。“我的整个身体不是在空间中并列的各个器官的组合。我在一种共有中拥有我的整个身体。”^[4]与前代谈及的“触觉”不同,梅洛庞蒂的“触觉”并不与(以视觉为代表的)任何一种感知感官相对立,而是作为身体体验的最真实的代表,具有更具整体性的轮廓、更强的包容性与外延。

在如柏格森、胡塞尔、梅洛庞蒂等现象学的累积之后,触觉理论继续在德勒兹、Laura Marks、汉森等理论家手中一边生长分支一边不断整合。德勒兹在《感觉的逻辑》与《千高原》中皆赋予了触感重要地位,Marks建立在在德勒兹之上发展了“触感电影”概念,简言之,当我们以视觉为主导面对影像画面时,“后者无疑就会落入视觉空间的‘纹理化’秩序之中,影像注定沦为‘作品’与‘对象’,进而与观者-主体保持着不可还原的视觉‘间距’,由此陷入到‘目光’—‘叙事’—‘意义’交织而成的严密限定框架。”^[5]但当我们重新解放被封锁在视觉空间与经验之下的触觉空间时,空间中的一切要素,身体、影响、机器等等被全部触及,影像不再是物质意义上的静止的客体,而是奔腾的能量、跨越边界的“强度”,是德勒兹意义上的流变的情动。

触觉理论至今的所展现出的融合与升格，其强调意义之变化，其从“视”分离而走向“触”、从单一知觉走向以身体与触觉为核心的，吸纳了心理、情感等元素的综合认知、走向了某种“全元素化”。

2 壁画媒介的发展与触觉边界的扩展

苏联导演爱森斯坦曾设想过一种无所不包、无所不能的艺术，他给这种系统化、“全元素化”的综合艺术起了个颇有知觉理论色彩的名字，即“多种感官的同步化”。也就是说，这种具有神话色彩的“总体艺术”能够同时、同步地唤起和调动所有感官，使观众获得极致的感官享受，获得全面的审美快感。

1912年自毕加索前所未有地将拼贴引入艺术创作，开启其“综合立体主义时期”，这一对传统艺术媒介限制的打破迅速扩展至艺术世界的各个角落。“毕加索以后，反对装饰性的艺术手段导致了大家对新材料的探索……”^[6]自此时起，传统二维、三维、材料、媒介的艺术各学科壁垒被广泛打破。以文艺复兴时期的典型壁画作品去回应如贝伦森的“触觉价值”是顺理成章的，壁画的体量与其和建筑装饰的紧密关系让空间幻觉和对触觉的想象成为此时期作品的“触觉点”。但20世纪以后的众多壁画作品出于多方面的原因则不能被贝伦森的理论轻易归纳。以改革开放后的中国壁画创作为例。袁运甫先生在《试论中国现代壁画艺术的源流与发展》谈到“正因为壁画艺术制约与客观的功能上、审美上、观念上、材料上，以及表现语言的不同要求，因此现代壁画艺术相较传统壁画艺术的概念已经具有难以界定的发展”。^[7]中国今天的壁画艺术已难以用单一材料、媒介手段来理解。“现代壁画已经成为一门多学科的综合艺术……”^[8]出于不同于前代的对材料与媒介的重视，壁画自然不同于“再现”时期，只提供诸如关于空间与“镜”的想象、提供一种可触摸之物的错觉。“触”不再基于被描摹之物，对材料质感的重视实际上提供了更直接、更接近原始样貌的对于触的感受，材料与媒介不再隐匿在被描绘之物之下，而是作为被感受的对象、形成感性影响力的第一“负责人”而实在存在，材料被纳入审美，可触可摸之感可以直接建立在材料与观者之间。



图2蔡玉水《天堂巴厘岛》(局部)

“我从不认为壁画是个小画种，恰恰相反，壁画从它诞生之日起一直戴着祖师爷的光环几千年。时至今日，其强大具有旺盛生命力的包容性、创新性、材料广泛性在公共空间中，拥有成千上万的欣赏者，是其他艺术所不能比拟的。”^[9]今天的壁画创作环境下，传统壁画理论已经难以诠释与转译壁画在发展过程中所遇到的功能转换、形态多元等新问题。当代壁画不再局限于传统的二维、静止的形态样貌，而是延伸成为多维、立体、动态的庞大综合艺术形态。20世纪中后期以后，国内外皆出现融合新观念与新科技的壁画艺术作品，壁画领域内跨媒介跨学科的特征进一步增强。壁画自身的独特性与功能性决定了其作为“2.5维的艺术”，在今天必须能够融合统一多种造型艺术形式，当我们面对今天的“壁画”时，需绝对调动更多的认知、知觉手段，才能尽可能地整体把握一件作品。现代意义的“触觉空间”必须在这样的条件下被解锁。



图3林璎《越战纪念碑》(局部)

林璎的越战纪念碑虽在通常意义上由于其纪念碑属性而被定义为建筑作品，而实际上就其与空间的关系与形式来看与今天的现代公共壁画艺术并无甚明显界限，几乎可视为同类。这条大地裂痕并不仅作为被观看的对象、静态的“像”而存在，光亮如镜面的黑色大理石将每一位经过的观者不由分说地纳入作品情境之中，生与死的界限、怀念与被怀念的主体与对象由于观者的在场而变得模糊，身体体验与感性情感被绝对强势地激发扩大。观者必须实存于作品所在的当场才能体验到与作品之间的动态结构，而身体的在场感是触感发生的先决条件，身体与世界的关系于存在的当场而被讨论和认识。“身体本在世界中，就像心脏在肌体中”^[10]。当作品不可只是“对象”、屏幕上的图片、文本中的叙述，作品与观众间曾不可还原的视觉“间距”被瓦解，触觉空间得以解放，空间中的一切要素被同时触及，信息被作为整体的身体图式而接收吸纳。在越战纪念碑这一例里，我们如何“触及”作品：贝伦森走到了梅洛庞蒂。

3 “超级壁画”与“超级身体”

“首先是外部形象，然后是我的身体，最后是我的身体在这些周围形象中产生的变化。这样一来，在物质世界的集合中，我的身体是一个形象，其运动正如其他形象一样，接受并且反射运动，可能唯一的区别在于，在一定范围内，我的身体能够对它接收到的东西的保存方式进行选择”^[11]也即身体具有依据自身去选择周围世界形象的能力，如在虚拟现实中，我们获得的是一种可供选择的自主性。今天的艺术愈加强调所谓“沉浸”，如汉森所言，衡量沉浸感的标准就是身体参与的程度，身体越能够通过多种方式与意义形式参与到作品中，就越能体验与理解何为沉浸。身体与图像之间的关系在今天不是被动的选择，而是主动地接受并创建的过程。

今天的壁画创作实践在媒介与材料、与科技的结合范围之广、程度之深是以往所无法比拟的，现代经济发展水平、交通水平展览展示水平及对公共空间的重视同样是前代无法与之相提并论的，如东京晴空塔壁画这样的作品，其面对的是“川流”的、运动着的无法切割和分辨头尾的身体与情感的集合，其对象作为庞大流动的整体存在。上述条件下，其可谓“超级壁画”，其面对的，同样可谓“超级身体”。

另一方面，在今天讨论“现代性”，我们很容易走向影像、行为、走向装置等等，“现代”的逻辑与例子几乎是立等可取的，对壁画的讨论很少成为“前沿”、成为“现代”（至少在我国“机场壁画”之后），现代性争夺的战场也很少发生在壁画领域，理论研究则多以回溯性的眼光看待与分析壁画的历史，壁画这一庞大且历史悠久的“画种”在今天却并不能算是“生机勃勃”。壁画的超强公共性或许是上述情况的原因之一。壁画不可否认地是一种公共艺术，其上千年的演进过程中风格、手段、媒介、载体皆在流动，但壁画作为公共艺术的这一属性和身份几乎从未改变，这也使壁画拥有其他艺术形式所不具有的局限与可能性。壁画自古以来的装饰功能与“千载寂寥，批图可鉴”的宣教功能使其被认为并不适宜作为先锋观念表达的首选阵地。栗宪庭在《重要的不是艺术》中讲“所以作为装饰现代建筑的壁画，更应像太和殿里的屏风、储秀宫里的花瓶，和建筑空间格局本身融合并共同创造出一种有特定功能、气氛的环境。而不是像“沙龙”、“展览会”上的“纯绘画”作品，每件都构成一个独立完整的世界”^[12]壁画常不对“独立完整的世界”的世界负责，或者说壁画的世界不是“私人世界”，它必须是公共世界，是完整与广泛世界的一部分，这对“私人世界”的表达可想而知具有限制，但同时也具备“私人世界”可能未及的广阔性与公共基础。上文中对于具身性、身体图式、触感美学与壁画间关系的尝试建立与探讨即寄希望于此处：今天的壁画艺术虽

面对着边界难定的问题，但同时也发展成为横跨几乎所有造型与设计学科、横跨“无限”材料与媒介的“超级壁画”，其强大公共性同时意味着它并非收藏室中的静态摆设，而必然在“光天化日”之下面对最广泛的观众、最多的驻足和最多的路过、最多的凝视和最多的一瞥、必然卷入最多的身体与最大体量的“触觉”而为“超级身体”；除开“公共性”作为限制的一面，这里的另一面似乎应诞生最大体量的“沉浸”、“身体性”、“触感美学”的发生，及所谓“现代性”。

触觉与视觉的数百年理论上的缠绕和难舍难分、身体与皮肤的互相牵扯实际上让今天的触觉理论变得在微观上更微观在宏观上更宏观了，其总体来讲强调对一种更广泛意义上的、哲学意义上的、心理意义上的、情感意义上的身体的全面调动。透过触感美学的这一小窗，我们能否试想一种可能：一种今天尚未完全成型的、一种高度沉浸、高度依赖身体图式的、借由多元材料与新型媒介实现的、爱森斯坦口中的“多种感官的同步化”的艺术，在今天或未来的“超级壁画”这里，基于“超级身体”而实现。

参考文献

- [1] 朱宝洁. 视觉审美、听觉审美与触觉审美——论后现代审美重构的三重表征[J]. 浙江学刊, 2022(02): 22-7.
- [2] 高砚平. 赫尔德论触觉：幽暗的美学[J]. 学术月刊, 2018(50): 135.
- [3] [法]莫里斯·梅洛-庞蒂. 知觉现象学[M]. 姜志辉译. 北京: 商务印书馆, 2001: 265.
- [4] [法]莫里斯·梅洛-庞蒂. 知觉现象学[M]. 姜志辉译. 北京: 商务印书馆, 2001: 114.
- [5] 姜宇辉. 不可触摸的伤痛——“触感电影”作为后人类时代的“断裂主题”. 电影理论研究. 2020. 1
- [6] 潘公凯. 现代转型与艺术家的视角[M]. 北京: 人民出版社, : 86
- [7] 《试论中国现代壁画艺术的源流与发展》，袁运甫，选自《中国现代美术全集（壁画）》辽宁美术出版社 1997. 6
- [8] 《试论中国现代壁画艺术的源流与发展》，袁运甫，选自《中国现代美术全集（壁画）》辽宁美术出版社 1997. 6
- [9] 张敏杰. 别样的路径——第12届全国美术作品展壁画展览综述[N]. 美术报, 2015, (02).
- [10] 尼古拉斯·布里奥《身体、记忆与城市》
- [11] [法]亨利·柏格森. 物质与记忆[M]. 姚晶晶译. 合肥: 安徽人民出版社, 2013: 4.
- [12] 栗宪庭. 重要的不是艺术. 江苏美术出版社 2000