

从一种艺术传统看文愉贵的肖像画艺术的价值

◆陈静子

(鲁迅美术学院综合绘画系 辽宁省沈阳市 110004)

文愉贵和我相识于2008年广州美术学院研究生同班同学,同窗3年,毕业我们各自成为专业老师,也时常联系,平日利用网络互相发给对方近来的创作。近日当他来信让我为他的作品集写篇文章时,我一下子紧张了起来,因为日常的熟悉并不等于对作品所连结的精神世界的理解。我忐忑之余唯有认真对文愉贵的作品从西方肖像画传统的角度作一点力所能及的梳理。

文愉贵聪敏好学,我常常惊异于他画画时不停地变换的风格和手法,如果不明袖里,往往会认为他太容易受风气左右。其实,这是他在寻找适合的表现方式而作出不断的尝试。这本画册收录的图集正部分记录了这种努力,从之些作品中我们可以看到他从表现人物的外貌特征向刻画内在精神的转变轨迹,以及试图超越肖像画的肖似性而作出的自觉的形式表达。

《黄墙系列之一》是文愉贵众多作品中比较重要的一张,他自己认为这“应该是第一张找到自己的感觉,好像入了油画这个门,并摆脱了之前许多模仿的痕迹。”我猜测他说的模仿的痕迹是指《黑色系列》的画,那是一些带有浓厚动漫风格的画,从此之后再也没见他画过这类型的画了。《黄墙系列之一》画的是同学的肖像,人物是正面站立,头部转向一边呈侧面,姿态非常简单,但蕴含着力量,这种力量就是贡布里希称之为潜藏在我们意识当中的“古埃及人的本性——事物的清晰性”。^①文愉贵觉得这张画对他而言很重要就说明了他意识到这条古老造型法则的重要性,而这标志着艺术家主体性的确立。

文愉贵也画过一些主题性的创作,如获得硕士研究生毕业创作奖的作品《逸》。他认为“画人物对他有天然的吸引力,这种吸引力让他一直画下去。”我们现在称之为肖像艺术的源头是古埃及的雕刻和绘画,学界往往也将古埃及艺术作为西方艺术的起点。古埃及雕刻和绘画中的人物形象是用作保存人的灵魂使人得以永生,因此肖像各部分必须完整和清晰,侧面的头颅和正面的躯干就是最具清晰特征的形态。古埃及艺术上千年都保持着这个严格的造型程式,这是一种宗教功能的需要,正是这种功能要求使得古埃及艺术的形式风格具有一种永恒感和纪念性。同样是出于宗教功能的需要,古罗马人却发展出惟妙惟肖的优秀肖像雕刻,这是真正具有个性特征的肖像艺术。

反观文愉贵的肖像画,如《藏女》、《花还没开》、《维京人》、《学生肖像》,扎实的造型功夫和非同一般的对多样性的把握能力,使这几张画中的人物各具个性。肖似性作为肖像绘画的基本要求总是和写实主义(realism)相关联,随着现代主义艺术的兴起也带来了写实主义的偏见:那就是认为写实主义是对自然的模仿,而模仿则被视为较低层次的艺术。英国的艺术史家贡布里希运用知觉心理学的分析方法阐释了西方艺术何以有一个写实主义的历史,这恰恰说明了与肖似性相关联的写实主义是知性发展的结果。^②李格尔在他著名的《风格问题》中直接把这种活动称之为创造性行为:

“一旦人类获得了模仿的本能,用湿陶土得意地塑一只动物并非是件太复杂的事情,因为原型——活生生的动物——已经存在于自然之中。可是,当人类第一次尝试在平展的表面上描画、雕刻或涂绘同样的动物时,他们自己便是正在参与一种真正的创造活动。如此这般,他们便再也不能复制三维的实体原型了;相反,他们必须自由地发明轮廓线或边缘线条,因为现实中并不存在轮廓线。”^③

或者李格尔的这段话同样可以解释文愉贵为什么一直痴迷于肖像画创作:创造对象的多样性正是能够体现他的主体创造性。有时,他对人物表现力的探索甚至超出了肖像画的范畴,比如:《潮男潮女》系列,《从废墟里站起来》和《过眼云烟》,这

些作品中的人物比纯粹的肖像画包含了更多的社会性内容和对人生意义的抒发。这一批作品反映了文愉贵在运用人物表情、姿态、装束与场景等因素来表现特定主题的综合表达力的水平。

在《潮男1》中人物冷峻的表情和《过眼云烟》中人物不同寻常的姿态里,我们已经发现这些作品有了《黄墙系列》所不具备的东西——一种精神层面的东西。希望人物能够反映出内心世界是早在古希腊时期苏格拉底就如此敦促艺术家的,艺术家应该准确地观察“感情支配人体动态”的方式,从而表现出“心灵活动”。^④苏格拉底说的是古希腊的人体艺术,要求在人体姿态中看出心灵活动。肖像艺术除了用姿态显示心灵外,面部表情就是最好的心灵表现方式了。伟大的艺术史家贡布里希同样在《艺术与错觉》中探讨过面部表情的复杂性和不可捉摸性。文愉贵显然非常注重这不可名状的复杂性。如《Mona》中的哀戚,《老婆》的端庄,《友人》的沉溺,以及《小晏》那种瞬间掠过的神情与姿态。其实,这些人物肖像的精神性表现都是主体的心灵视觉的显现。

然而,文愉贵近期的一组肖像画却一扫之前画作中变幻莫测的表情,代之以近乎肃穆的外观。这些作品是《同学桂武》、《同事树伟》、《同事阿战》、《学生穗雷》,这些画是他参加由中央美术学院油画研创中心申报国家艺术基金项目——油画肖像高端人才培养班完成的作品。很明显这些画具有典型的肖像画图式,人物庄严周正的姿势,画面安排了交代画中人身份特征的元素,风格简洁朴素。他觉得:“关于画面内容的主体——人,我更加清晰该怎么去表达了,对于什么是肖像,什么是人物画,我好像依稀有了点界限。”这些肖像没有了先前那些肖像的外露感情,甚至形象也没有了如《学生小廖》那种俏丽的唯美倾向,在这里我们仿佛看到了文艺复兴时期人文主义的“得体”传统,^⑤在这种文明的传统中,拉斐尔克制和谐的《唐纳·韦拉塔》要比格瑞兹那些卖弄风情的女仆高贵得多。^⑥贡布里希在《艺术中价值的视觉隐喻》中分析了在艺术表现中抑制情感从而求得更高级价值的机制。在十五世纪,阿尔贝蒂讨论了祭神场所的装饰,他拒绝使用耀眼的金色,而珍视洁白的墙的纯净,艺术就处在这样一种上下文:在这里,期望的产生和被否定本身就成为了价值的表现。构成高雅趣味的东西中总有一种强烈的否定因素,在那个文化所确立的等同体系(co-ordinate system)里,对愉悦的与高贵和“善”已经汇成一流。^⑦无论文愉贵是否知道有这样一条机制的存在,他已经用画面作出了自觉的回应。

既然谈论到艺术中的价值,而价值在艺术中需要通过视觉隐喻的转换,那么它就必须落实到视觉形式,只有形式才是绘画超越绘画体裁(如肖像画)回到绘画本身。对此,文愉贵通过在肖像培养班的学习获得颇为深刻的体会,他说:“画很多东西应该回到原本的一些状态,特别是央美老先生对我们的教导,更把写生、观察对象、色彩、空间这些老生常谈的东西一直挂在嘴边,而这些都是我以往草草应付的地方。这些对我的想法都产生了影响,我开始试着很老实地用笔去画,(形体)的转折、衔接都不像以前那样用一些讨巧的办法糊弄过去。例如以前喜欢用油画刀弄一些效果,现在我都去掉了,开始比较难适应,但经过几张画之后我慢慢有了许多新的体会。”

我们不应该将文愉贵这样的陈述当成技法层面的考虑,而应视作对形式的自觉,就肖像画而言,肖似性是这一类型画的属性要求,循着这一属性,我们既可以看到拉斐尔那种庄严的古典风格,也可以看到18世纪佩罗诺肖像画中对人性中幽微情感的把握。^⑧但是我们应该忘记在艺术史的某些时刻,肖像艺术的肖似性会由于功能的原因而发生偏离。如前所述的古埃及的肖像艺

术就因信仰而套用严格的程式,完全忽略世界的多样性,肖似性根本就没有立足之地。米开朗基罗在美第奇陵墓所创作的那两尊肖像雕刻——“朱利亚诺”和“洛伦佐”,它们和本人一点相似性都没有,在这里,“特殊性”让位于“一般性”。一件没有肖似性的肖像作品能够被接受说明存在着比肖似性更高的原则,在米开朗基罗的时代,这种观念是“和谐和完美”。在科柯施卡的肖像画的情形里,肖似性简直就是有害的。迫于照相术的发明取代了肖像画的记录功能的压力,肖似性是他要回避的从而免于绘画与相片相类似,甚至那些与照相式真实相联系的写生课堂训练都是他要反对的,因此,科柯施卡推崇并实践的绘画类似于克罗齐提倡的那种自发性的艺术。

以上种种历史事例表明,无论遵从还是回避肖似性,肖似性只是肖像画这种类型画属性的规定性,那么摆在艺术家面前的命题就是绘画形式的自觉。其实,绘画的这种超越性形式,历史上的艺术大师已经为我们展示了无与伦比的范例:当我们面对着凡·高的自画像或者风景画时,往往没有意识到这是肖像画或者风景这样的分类,而是被称之为“凡·高式的笔触和色彩”深深震撼,凡·高的例子说明了形式风格是如何优先于题材和体裁。

让我们回过头来分析一下文愉贵最近的一组作品中在形式自觉的层面上到底发生了什么变化。比较一下《摆拍姿势有点造作》和《同事树伟》这两幅作品,前者有着强烈的光影效果,后者是沉重的雕塑感,有着前者所缺乏的坚实的形体感。这两张画相关联的风格正是沃尔夫林在《形式风格学》中区分出的线性风格和涂绘风格。^⑩虽然贡布里希不太同意沃尔夫林在美术史的风格解释学的这种二分法,但在他的文章《十五世纪阿尔卑斯山南北绘画中的光线、形式与地质》中其实是对这两种风格划分的回应,他认为这两种风格的成因主要是造型上对光线处理的不同(照光与反光的区别)。^⑪

那么,问题就是从涂绘风格向线性风格转换的难度有多大,文愉贵在形式自觉的选择上作出的努力就有多大。

要说明这种难度的例子莫过于这位前辈了,他就是王肇民。从目前的材料看,我认为国内首先意识到这两种风格类型区分的人是王肇民,虽然在他的陈述中并没有“线性的”和“涂绘的”命名,(因为沃尔夫林的著作在1987年才由潘耀昌先生的译介得以进入国人视野)但并不妨碍他对此有深刻的认识。他谈到了他在杭州艺专时期就自觉地在素描造型方法上的转变:“我决定改弦更张,作出两个转变:一是由重视色调,转变为重视结构;二是由先大体着手,转变从局部着手。”^⑫“色调”与“大体着手”的观察方法恰恰就是契斯恰可夫素描体系的光影造型手法(亦即涂绘风格)。王先生尤其重视素描中高光的处理,由郑星球整理并发表在《美术学报》(2003年)的王肇民语录记载称:要画出光的“芒”来,不是到最后才用橡皮擦出高光,而是预先确定

置留出来。按照这种表述,这高光应该是形体转折的高光而不是物体反光的高光,这正好契合了贡布里希对“照光”和“反光”的区分。这和文愉贵说:“我开始试着很老实地用笔去画,形体的转折和衔接都不像以前那样用一些技巧的办法糊弄过去。”是不是很相似?

艺术在现时代以日益复杂和精微化的形态展现在我们眼前,艺术的价值在艺术家的实践中呈现,文愉贵以他的慎思笃行为我们提供了一个绝佳的范例。

二〇一八年二月于中山嘉盈苑

注释:

- ①《艺术发展史》P30(英)贡布里希著范景中译天津人民美术出版社1982年4月第2版
- ②《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》(英)贡布里希著林夕李本区范景中译湖南科学技术出版社2002年5月第1版
- ③《风格问题——装饰历史的基础》(奥)阿洛伊斯·李格尔著邵宏译中国美术学院出版社2016年11月第1版
- ④《艺术发展史》P50(同①)
- ⑤《古典艺术——意大利文艺复兴艺术导论》见“新的理想”一章(瑞士)海因里希·沃尔夫林著潘耀昌陈平译中国人民大学出版社2004年1月第1版
- ⑥格瑞兹(Jean-Baptiste Greuze)18世纪法国画家
- ⑦《艺术中价值的视觉隐喻》收录于《艺术与人文科学——贡布里希文集》P66-68(英)贡布里希范景中选编浙江摄影出版社1989年3月第1版
- ⑧《艺术与文明——欧洲艺术文化史》P287(英)肯尼斯·克拉克著易英译东方出版中心2001年1月第1版
- ⑨《时代潮流中的科柯施卡》收录于《艺术与人文科学——贡布里希文集》P288(英)贡布里希范景中选编浙江摄影出版社1989年3月第1版
- ⑩《艺术风格学》(瑞士)H.沃尔夫林著潘耀昌译辽宁人民出版社1987年8月第1版
- ⑪《十五世纪阿尔卑斯山南北绘画中的光线,形式与地质》收录于《艺术与人文科学——贡布里希文集》(同⑦)
- ⑫《王肇民素描集自序》岭南美术出版社1992年1月第1版

作者简介:陈静子(1983.3.21——)女,民族:汉族,籍贯:河北,2013年就业于鲁迅美术学院综合绘画系至今,硕士研究生,专业:油画,研究方向:美术学。

