

现代意义的视觉真实

——论照相现实主义绘画

照相现实主义绘画与波普艺术有一定的联系。照相现实主义绘画并非来源于生活中的直接观察,而是以机器文明大规模生产的制品(照片、录像、电视的图片等)为图像资料进行创作,这与波普艺术有某种共同之处,它们都借用照片等现成影像。相比之下,波普艺术运用主观的手法对图片进行重新阐释,照相现实主义则是把人置于照相机的视线之下,客观地把物的影像呈现出来。照相现实主义更强调影像的客观明确性。因此,照相现实主义同波普艺术一样常被当作是对抽象主义艺术的反抗。照相现实主义还认为:在今天,不应把艺术区分为“抽象”或“具象”,因为抽象艺术首先关心的是形、色、空间与构图等形式要素,照相现实主义也把这些形式要素放在首位。甚至许多概念艺术和极限艺术所关心的问题,同样被照相现实主义艺术家所考虑。

人类自身有着“真实地”再现现实的欲望,艺术家想用画笔描摹自然,并且向自身再现现实的能力极限挑战。亚里斯多德提出“艺术模仿自然”理论。他认为“模仿从孩提时代起即为人之天性,人之优于动物即因为人是世界上最善于模仿的生物,人类的最初知识即自模仿中得来。再者,自模仿中获得快感亦属人之天性。”亚里斯多德的学说有力地促进了古希腊写实艺术的发展。在此理论下,唯恐模仿不及自然,其结果便产生了人们所说的“逼真的画”。杨·凡·艾克再现自然的程度令人惊叹,他曾指明北方艺术家的任务是象镜子一样地反映自然,模仿世界,创造世界的激情推动他“逼真地”再现自然。文艺复兴时期,艺术家认为自然是完美的,丢勒、达·芬奇等人研究了绘画模仿自然的规律。他们努力在平面上制造三度空间的幻觉,制造“真实感”。比例、透视、解剖及线、色彩的运用服务于写实要求。丢勒的作品精心记录着每一个细节,力求真实展现自然之美。而卡拉瓦乔不管人们认为美与否都忠实地描摹自然,他尽最大的努力使圣经中的人物看起来更真实,但在当时他不被理解,被认为是一种“自然主义”态度。随着时间的推移,人们的观念发生着转变。至十九世纪中期,形成了当时的现实主义法则。其代表人物库尔贝认为绘画应仅仅以自然为师,某种程度上他与卡拉瓦乔相似,他要的不是好看而是真实,他决意把世界画成他眼睛看到的样子。当时,曾有人认为这是“极度”的现实主义,而艺术发展到今天,对十九世纪现实主义作品的看法已有了改变。因为随着科技的进步,特别是摄影、电视、电影等现代影像技术的发展,我们的视觉经验得到巨大的丰富、发展,对“真实”的评判标准有了新的界定。照相现实主义是摄影技术影响下的时代产物,艺术家利用摄影等技术进行创作的作品在视觉真实性上符合现代人的审美意识。

照相现实主义作品的制作

十九世纪,摄影术发明,之后不断改进、发展、逐渐完善,后来又出现了彩色摄影、显微摄影、宏观摄影等摄影术。摄影为人类提供了一种新的“观察”世界的方式。照相机“观察”事物的方法与人们的眼睛相似,但并不完全相同。照相机并不象眼睛那样把注意力集中于视野中心,而是把视野内的一切景物都以大致相等的清晰程度进行呈现。人们的眼睛只对整个景物粗略地浏览,照相机则是把全部景物如实地记录下来。因此,肉眼所看到的影像与照相机所“看见”的是有区别的。照片上的影像是平面的,它有一个固定的画面,画面外的景物是无法表现的。照片的焦点、内容和角度在拍摄时就决定了,这些特点,与我们肉眼所见是大不相同的。无论我们是否意识到,我们观察世界是从许多角度而非一个角度进行。观察时用的是两只眼睛而不是只有一只“眼”的镜头,并且眼、头、身体都在不断地位移,大脑则将这些不断探索所得的结果综合成一统一形象。

既然照相机与人眼如此不同,当照相现实主义画家想制作有“照片般”真实效果的作品时,必然会利用一些新的技术手段来达到目的,其最重要的一

点即是对照片的利用。在充满极为自由气氛的60年代,使用照片作画仍被认为是欺骗及“违反规则”。尽管马奈、德加、莫奈等艺术家早已使用摄影这一媒介进行辅助创作,但这些艺术家仍坚持其直接感觉生活进行创作的作画方式,这与照相现实主义绘画不同。其实,只要我们接受一幅照相现实主义作品实质是再现了一张照片,是把照片当作了描绘对象,那么就可以消除这种偏见。如果我们承认以前的现实主义绘画作品是对所画物的再现,那么同样是再现一种事物,又为何不可以再现一张照片呢?并且,相机和照片为照相现实主义绘画提供了其它手段无法替代的品质效果。

没有照片就不可能有照相现实主义绘画。如果朱克·克洛斯有一名可以摆很长时间姿势的模特,通过写生达到他的肖像绘画“照片般”的效果仍然无法实现。人不可能摆出完全静止的姿势,并且眼会眨动,肤色会变化,头发会长,皱纹也会改变,光和阴影更会变动。然而如果无法画出象照片的肖像作品,克洛斯也就失去了他的艺术特质。也很难想象理查德·埃斯蒂斯不使用照片,而是坐在街上写生他面前的城市景观。如果这样做,他的作品将看上去象传统的写实风景作品,而不具有“照片般”的精确性。因为如果画家移动一下,所有的反光、玻璃幕墙上的倒影将发生根本变动,再者如作画时间长,景物也将改变。(注1)并且人的眼睛看到的前一瞬间和下一瞬间的图像是不相同的,眼睛不能固定一幅稳定的图像,只有照片能做到这一点。

利用照相机或照片搜集图像资料是照相现实主义艺术家创作的开始。照片可以使现实具体化,可以把变化和运动着的物象凝聚在一瞬间,可以捕获不断变化的影像和随即即逝的感受,并把所有关系完整而准确地凝固在照片上。以前的写实主义艺术家准备创作素材依靠素描、速写及想像从生活中得到创作灵感。速写本是必不可少的工具,艺术家为正式作品画上百张草图,而照相现实主义艺术家则为作品拍上百张照片。这并非因为他们不能画素描速写,而是因为这样做难以达到他们想要的效果。

得到满意的图像资料后,下一步是把图像转移到画布上去。照相现实主义画家利用机械化或半机械化手段把图像转移到画布上,主要有三种手段。其一,使用幻灯机投影一张幻灯片图像到画布上,或用投影仪投影图片。然后根据投影图像仔细地素描出所需的细节。罗伯特·科丁汉姆,查尔斯·贝尔,罗伯特·比奇特尔等艺术家使用这种方法。这种方法会花很多时间,但其它的方法则更花时间。其二,利用格子转移图片。克洛斯及唐·埃迪使用这一方法。以前的艺术家也采用打格子的方式放大、转移素描或速写稿到准备完成正式作品的画布上,他们要求大致与草稿一致即可,并且由于手工绘制的原始草图形象的增大,在放大后有时会出现一些造型问题,因此在正式作品画面上有时还需调整比例等关系。而对于照相现实主义来说,采用这种方式的目的更象放大机放大一张照片时所做的,要求各部分与原始照片非常的精确一致。使用这种方法时,艺术家先在照片上画出等分的小格子,然后按比例放大到画布上。参照照片上每一格的图像即可找到画布上的对应区域,这样最精细的部分也可以被转移到画布上。这种方法比幻灯机投影方式更加准确。还有一种更客观的方法转移图像,这种方法甚至不需要事先素描出轮廓这一步骤。先在画布或纸上涂上黑白感光材料,然后对图像进行感光,即可得到准确的黑白图像,之后再行加工完成作品。

照相现实主义艺术家使用两种基本工具,传统的鬃毛笔及现代的喷笔。鬃毛笔作画效果与喷笔作画效果有很大的差别。如果用喷笔和鬃毛笔画同一面积的区域并出现同样色相、色度的色彩,喷笔用的颜色更少,此外,用喷笔绘制作品没有可视的凹凸笔痕并保持画面的绝对平整。照相现实主义绘画几乎没有厚度(用喷笔的画家更是如此),这是因为画面每一处的描绘方法

和其它地方都是基本相同的,都使用同样厚薄的颜色以保持画面表面平整。如果能把克洛斯、奥黛丽·弗拉克、埃迪等人作品的色彩完全漂白仅留下失去色彩的粉末在画布表面,我们将得到一张平整的画布,没有任何影像肌理留在上面。而如果这样处理维米尔、塞尚等艺术家的作品,作品的大致轮廓将仍可看见,因为他们作画时在画布上留有清晰的凹凸笔痕,用手摸将会更加明显地感受到这一点。(注2)可以说表面效果的平整均匀是照相现实主义绘画技术的一个普遍特点。

尽管所有的照相现实主义艺术家绘制作品的方法是以达到“照片般”真实效果为目的,然而,艺术家们使用的作画方法仍是不同的,具有不同的艺术效果,有多少照相现实主义艺术家就有多少种技巧。在几步远的距离,所有的照相现实主义作品看起来均清晰并具有照片般的效果。然而靠近一点,观察几寸面积大小的局部,我们就能识别不同艺术家技巧之不同,每位艺术家的个性也由此显露。

埃斯蒂斯的作品具有出众的品质。他把几张不同光线和焦距下拍摄的照片结合在一起,参照这些照片用丙烯淡彩画出草图,改变透视,再加上一些新的部分,最后用油画材料完成作品并达到他想要的那种比照片“感觉”更“真实”一些的效果。埃斯蒂斯使用鬃毛笔作画,笔触肯定,强烈而准确,坚实而富有结构感,几乎不逊于塞尚、马奈作品中的用笔。埃斯蒂斯不花时间混合色彩,也不修饰手绘痕迹,他利用色彩的适当并置达到理想的视觉效果。

而拉尔夫·高英斯和麦克林则掌握了一种完美、精致的鬃毛笔绘制照相现实主义作品的技术,其效果象使用了喷笔一样,并如照片那样客观而不具个人情感,亦绝无笔触痕迹,只有在近距离观察下才能发现手绘的痕迹。

弗拉克与克洛斯均使用喷笔,但在克洛斯巨幅黑白肖像作品中也有用的局部用鬃毛笔描画高光。克洛斯关心摄影与绘画的关系,后来他制作了一些方格点彩作品及指印画。另外,有的照相现实主义艺术家综合使用鬃毛笔和喷笔,甚至有单纯用鬃毛笔点彩方式制作照相现实主义作品的艺术家。技法是多种多样的,但效果需具有“照片般”真实的特性,这是照相现实主义绘画的一个普遍原则。

直到1973年,照相现实主义作品一般使用丙烯和油画两种媒介材料,很少考虑其它手段。对于传统艺术家而言,水彩和素描总是在制作正式作品前,为了深入研究作品的构图、色调、比例等关系而作,待胸有成竹时才制作正式作品。因此,水彩和素描作品的自身完整性并不强。而照相现实主义绘画不需要事先用水彩、素描媒介进行研究,照片替代了传统水彩、素描的目的、功能。所以最初照相现实主义艺术家很少画水彩、素描作品。但水彩毕竟是一种颇具吸引力的艺术表现方式,1973年左右,几乎所有的照相现实主义画家均作了技巧出众的照相现实主义水彩作品,他们的作品在技巧及完整性方面均与传统的水彩画有很大的不同,这些作品具有照相现实主义绘画特性。水彩与油画或丙烯的区别很大。当用油画或丙烯作画时,画家可以重画或修改,而水彩的透明特性要求从作画开始时就要正确,修改是比较困难的。作画开始时起形的素描线条要尽可能少而轻,以便水彩画后不留初稿痕迹。这削弱了幻灯机和投影仪对照相现实主义艺术家的帮助作用,这样便要求艺术家具有更好的素描造型及整体控制能力。

1973年前后,照相现实主义艺术家也开始制作版画,在照相现实主义特殊技术的帮助下制作出了许多非常新颖的作品,同时也克服了大量技术上的难题。制作照相现实主义版画极花时间,一张较大的版画,埃斯蒂斯要花两年时间,大概需要套200种颜色来完成。(注3)。

照相现实主义技术丰富了当代艺术技巧。当许多照相现实主义艺术家学习艺术时,正处于抽象艺术的技术理论盛行时代,他们不能获得照相现实主义绘画的制作方法。当他们向照相现实主义发展时,只有独自探索以摄影为辅导手段的照相现实主义技法。但如果他们已学习掌握了传统学院派绘画技术,而不是抽象艺术的技术、理论。那么当他们有精确再现现实的欲望时,可能会满足于传统学院派技术并受之束缚,也许就不会转向以使用摄影照片为极大的辅助手段的照相现实主义。

照片般真实的效果

生活在现代社会,我们被媒体(新闻图片、电视、电影等)所包围,它们形成了现代的影像文化,并丰富、改变着我们的视觉经验。这些媒体图像都是通过“单眼”镜头拍摄而成,而我们的眼睛与镜头是不同的,眼睛所看到的图像会传递到大脑中,然后大脑进行辨别、判断。很大程度上我们是在用脑及我们的经验观看,有时我们看到的并非是世界的真实记录。十九世纪伟大的画家籍里科有一幅名为《爱普松赛马》的作品,画中的马四蹄齐伸,腾空飞驰,当时的人们均认为马奔跑时就是那样。五十年后,照相机发展得比较成熟了,可以清楚拍摄飞驰的奔马,拍出的照片证明人们的看法错了。一匹马奔跑时,马腿交替运动,为下一步作准备。有了这个发现,后来才有了马奈以赛马为题材的《在隆香的赛马》一画,相对于照相而言,我们大脑中的“真实”观

念是概念化、印象化的;而相对于照相现实主义绘画,以前的现实主义作品在某种程度上也是印象主义的,非常主观的,这些观念的变化是摄影带来的,我们通过镜头的一只眼观看我们所未直接体验过的事物,它扩展了我们“视觉真实”感受范围。身处六、七十年代的高英斯认为“摄影正如此深入地进入了我们的生活之中,故有它本身的真实性,照片侵入到我们中间,我们已接受了它们。”人们认同了摄影的真实性,尽管这种真实性可能与我们以前感受现实后确立的“真实”并不相同。

回顾历史上众多的精致描绘自然的写实作品,可以发现它们与照相现实主义绘画均希望精致入微地再现“真实”,但二者之间存在巨大的差异。十五世纪初期北欧画家杨·凡·艾克的《罗林大臣的圣母像》一画中,我们可以看到细致描绘的树木、风景、远处的城堡及远山。近景人物的画面效果也体现出画家想把每一个细节都重置于画布上。以致头上的头发,首饰上的珠光都清楚可见,似乎可以数出有几根头发,多少颗珠子。凡·艾克的目的是象镜子一样再现自然,他一生致力于此并达到极高的程度。十七世纪的北欧静物画家布格罗的作品也精确地描绘每一细部,“真实”地展现每一样东西。把他们的作品与照相现实主义作品相比,我们就可以发现二者对“真实”概念阐释不同。在凡·艾克和布格罗的作品中每一处画家均以极大的耐心描画,其完成的画面每一细部都清晰可见。这符合我们眼睛观察事物时的方式,当观看远景时,眼睛在瞬间迅速调整瞳孔焦距,使我们看到清楚的景色。而当看回近处时,眼睛又及时地调节焦距以满足我们看清物体的需要。无论看哪儿,眼睛都立即调整适当的焦距以便看清对象。因此,当凡·艾克、布格罗作画时,他们会看清每一处细节,这样必然对每一部分均精细描绘,以达到再现“真实”世界的目的。但尽管凡·艾克、布格罗等人都希望真实地再现自然,却由于身处当时的历史环境,必然受到此前及同时代艺术审美趣味影响。并且他们也是在学习之前及同时代艺术家描摹自然的经验、技术后形成自己的绘画技艺的,因此,这些艺术家在模仿自然时必然带有当时的艺术风格特征。相对于照相现实主义,古典艺术家通过眼观察自然,他们的作品尽管极其客观现实,但仍具有变形因素,在形体塑造等方面不可能达到照片般的客观效果,作品中存在更强的主观因素。也因此使这些作品与照相现实主义作品明显不同。

照相现实主义绘画本质上是以照片为原形,再现照片的“真实”,是对模仿物的模仿。照相机与眼睛尽管在原理上基本一致,但摄影是凝固一瞬间的关系,而眼睛不能做到这一点。并且摄影存在“景深”的问题,要想使照片上的被摄物体清晰,必须使被摄物与相机的距离在“景深”清晰范围内。影响“景深”的因素有三个:镜头焦距、物体的距离和光圈的大小,光圈越小,景深范围越宽。因此,如果照片上的被摄物在景深范围之外,就会得到比较模糊的图像,反之,则获得清楚的影像。相机“选择性聚焦”这一特性与人眼观察自然时感觉每一处都清楚明确是不同的。

根据相机“选择性聚焦”特性,弗拉克创作出了与以往任何一幅静物画不同的作品。她花数周或数月的时间摆静物并进行拍摄,然后,在数百张的幻灯片中选出一张制作照相现实主义作品。弗拉克使用喷笔喷绘,她把主体物处理在清晰聚焦范围内而前后静物则处于焦距不准的范围以至变得模糊,这样使作品具有照片式的“景深”空间效果。与北欧静物画家布格罗一样,弗拉克也描绘生活中的常见物品,画中堆满了浮华的珠宝,化妆品及镜子,另外还有骷髅、日历、燃烧的蜡烛这些标志死亡的象征物,它们提示人们名利、虚荣如过眼云烟,死亡是必然的命运。如果把她和布格罗的作品放在一起,虽然二人的作品都堆满了静物,似乎是一种视觉效果的聚积,但弗拉克作品的色彩更丰富、鲜明,并且照片式景深效果的运用使重点突出,这样迫使我们的目光停留在重点部分,这与观看布格罗作品时四处浏览细节不同。在克洛斯的肖像作品中,他总把焦距定在镜头至眼睛及颧骨这一距离,并且缩小“景深”范围,使前面的鼻尖及后面的耳朵、头发因处于清晰景深范围外而模糊。这些具有照片真实效果的肖像画与历史上的任何肖像作品有极大的差异。以往的古典写实肖像作品,如凡·代克或荷尔拜因的作品是通过眼睛观察的方式绘制肖像,而克洛斯用照片、相机代替了眼的观看。同样,查尔斯·贝尔描绘的弹珠作品也用了类似的办法,处于焦点部分的弹珠清晰可见,富有细节,其它的模糊区域对它进行衬托、对比。其实在五、六十年代,在技术上要想扩大景深范围,使被摄物清楚地呈现在照片上并非难事,至少把克洛斯的肖像,弗拉克的静物,贝尔的弹珠都拍清晰并不困难。他们运用摄影可利用焦点的虚实展现景深这一特性制作出的照相现实主义作品具有强烈的照片真实感,但通常的摄影作品处理肖像及静物题材一般均使各部分细节清晰可见,这又让克洛斯等人的作品有别于普通的摄影照片。然而,并非所有的照相现实主义艺术家都制作缩小景深范围的作品,也有很多照相现实主义艺术家(如此奇特尔、科丁汉姆、埃斯蒂斯等)制作具有高清晰度、宽广景深范围的照相现实主义作品。在埃斯蒂斯的画中,经常出现玻璃幕墙及橱窗等现代商业社会

也谈《牧牛道场》

——走进大足石刻

孙 闯



大足石刻之一“驯伏”与“无碍”

大足县宝顶山大佛湾的《牧牛道场》摩崖石刻，因为直接描写社会生活，而为不同领域的研究者提供了多侧面的探索天地，笔者本文主要就雕塑本身的一些艺术处理

及由此引出的相关问题谈谈一管之见。

如果从艺术评论的角度来看一件作品，首先则要看它创作的初衷及表现出来的实际效果。《牧牛道场》由“未牧”、“初调”、“受制”、“回首”、“驯伏”、“无碍”、“任运”、“相忘”、“独照”、“双忘”等十个连续的情节组成，它借驯牛过程表现修行者通过不断“调服心意”被驯服而最后皈依的演变历程。本意当然是出于佛教教化的目的。但如果不看文字的话，展现在观者面前的雕塑简直就是乡村牧人的现实生活写照，通过观看一群小小的牧人驯服了比他们体形与力量大得多的牛，人们自然会联想到劳动的智慧和力量。以至于被当地老百姓喜爱并呼为“放牛坪”。

好一个“放牛坪”！观看整个作品构图与布局，场面宏大，在长27米，高5米的岩壁中，这组雕塑的主体：十牧人、十头牛因势穿插在曲折蜿蜒的牧场背景中，他们年龄、衣饰各不相同，走走卧靠动作姿态更是多种多样，在云雾缭绕场景中，还穿插有一些飞禽走兽而更显得生机勃勃，它宛如一首浪漫的田园牧歌，而散发出逼人的世俗气息。

为什么在密宗道场中会出现表现世俗生活的雕塑？笔者认为外来的佛教雕塑到了宋代，除了题材来自佛经外，艺术上已完全是民族艺术的形式了，世俗化的倾向更加强烈。同时，程朱理学和儒、释道思想大合流，文人画的思潮也进一步冲击着宗教艺术的统一天下。禅宗为了更好地宣传教义，把生活中具体、普通的日常活动都与习禅悟道联系起来，所谓“担水砍柴、无非妙道”，连佛教本身也出现世俗化倾向，这就使它神圣的气氛更加淡化。在这时期雕塑所表现的内容也有很多曲折乃至直接地表现现世人生的题材，如表现仕女的形象——观音较之前空前地增多，一批动摇人们固有的佛教意识，着眼于实际生活，并把虔诚的膜拜转化为享受艺术的情趣之作也应运而生，而世俗化的出现，又给予了佛教艺术的创造以坚实的基础，广阔的空间和发展的生机，大足宝顶大佛湾石刻艺术正是这期间的产物，因此，在密宗道场的经变故事中出现“放牛坪”也就是历史的必然了。

以放牛来比喻“禅宗”的修炼过程，既然没有以前造像模式的约束，则雕塑家们当然可以相对放开手脚，按现实生活中牧人形象自由地塑造。他们本来就是来自土地，牧人与牛对他们来说是再熟悉不过的形象，但他们塑造形象时也并没有完全照搬生活真实，而是把脑海中经过反复筛选过的沉淀形象、或者说经过形象思维加工过的能够驯服羸牛的牧人的容貌与个性，自由驾驭创造在石崖上。应该说，这时占主导地位的雕塑观念，已是融汇中外雕塑以后而形成的民族审美习惯、布局结构及制作经验。这也是我们现在观赏这组雕塑中仍可强烈感受到的迥异于其它宗教雕塑的那股堂堂正正的民族的主人气派的原因。

虽然，古代雕塑家没有给我们留下完整系统的雕塑理论，但我们观看先辈留下的大量雕塑，仍可得出这样的结论：在长期的艺术实践中，他们以斧凿塑刀为笔，书写了中国古代雕塑艺术的辉煌历史篇章。观看《牧牛道场》这件技法异常成熟的作品，我们可以窥见作者对神韵的追求以及呈现的形神兼备

问题，照相现实主义艺术家关心的是制作出“照片般”真实的效果的作品。埃斯蒂斯制作各类尺寸的作品，比奇特尔及科丁汉姆的作品中物体比原物小，但他们的作品均具有“照片般”真实的效果。

摄影对艺术的影响广泛而巨大，照相现实主义是体现这种影响的最有力的证明。摄影也影响了其它的现实主义艺术家。罗伯特·伯梅林的《握手》再现了大街上一双紧握的双手，这幅作品借用了摄影的表现方法，使它看上去象电影中一个定格画面。但他没用照相现实主义借用摄影手段来表现细节的方式。另外，珍妮·非什及帕尔斯坦因等人的作品都同样可看出摄影影响的痕迹。相比这些艺术家，吉尔哈特·利稀特似乎可以称为一名照相现实主义艺术家，但他的部分作品是抽象绘画作品，在他的可称为照相现实主义的作品中，很多画都呈现出聚焦完全不准的模糊、朦胧效果。不同于克洛斯等人的虚实互相对比，他的画是完全的模糊不清，仅能大致辨认出形象。作为欧洲艺术家，利稀特的作品带有欧洲人文精神传统，某些作品还具有政治评论性。而美国的照相现实主义作品则是高度发达的美国式现代文明的反映。

这些现实主义艺术家与照相现实主义艺术家的根本区别在于照相现实主义艺术家是对客观世界的复制品——照片进行再复制于画布二维平面上。通常照片是记录或观察生活的手段，然而照相现实主义艺术家使它们自身成为了最初的原型——待观察的物体，并且照相现实主义者把这个很薄的，几乎是平面的物体的图像和结构秩序复制到画布上，在画布平面上创造出三维空间幻觉，然而它所展示的幻觉是照片式的“真实”幻觉。

照相现实主义绘画的抽象性

作为对现实的再现，无论一件绘画作品怎样的抽象化、概念化、非具象化，无论多大程度上的对现实非客观化，它仍然以一种图像方式存在。在这一点上，照相现实主义作品并不比其它的绘画作品具有更多或更少的“真实性”，它同时也具有非客观的性质。绘画艺术都具有一种抽象性，许多抽象艺术在观众的眼中和心灵中也会造成具体物象的联想，有时人们可以从肮脏、斑驳的墙上看出人物、风景等具体形象，这正是因为我们从抽象的图形中联想到了具体的物象。莫奈晚斯的《睡莲》组画中也存在抽象性。他不顾具体物象的轮廓而沉迷于表达光、色的微妙变化，只有在对莫奈的抽象性色彩笔触进一步联想后，脑中才会出现生动的景物及光的闪烁。

照相现实主义绘画是极度“真实”的，但它也有抽象性的一面，在唐·埃迪的《保险杠部分 XXI：伊斯拉之景》一画中，埃迪提供给观者汽车的一个局部，但从这个极富抽象性的局部却不能联想到整体的汽车，就在迷惑于作品的抽象形式时，我们又从镀铬的保险杠的反射倒影中得到了具体物象的说明。而克洛斯在探索摄影与绘画的关系上越走越远，逐渐从最初具有惊人照相真实效果的写实主义肖像发展到他的方格系列作品。摄影照片表面由无数的“颗粒”组成，单个的彩色乳剂颗粒不代表任何具体形象，只有当无数的“颗粒”组合在一起才会形成完整的图像，传达出图像的视觉信息。而在方格系列作品中，克洛斯更关注制作方法，关心选择适合每一方格的色彩而非整个头像是否呈现“真实”的效果。因此，当这些抽象的方格组合在一起时构成的图像是模糊的，是低分辨率的。相对于照片表面“颗粒”与整体图像的关系，在克洛斯的这些作品中，作为“颗粒”的手工制作的小方格同它所构成肖像之间的关系翻了个，作为单个原素存在的小方格显得比肖像的客观明确性更为重要。克洛斯似乎又回到了他早期从事的抽象艺术，他的这些作品在抽象与具象之间徘徊。如同莫奈的《睡莲》，当我们对埃迪及克洛斯的具有抽象性的作品进行具象联想时，作品是有具象明确性的，然而抽象因素又同时存在于其中。绘画作品中具象与抽象因素总是共同存在，通常在写实作品中，表现物体表象特征被视为重心，但在上述作品中，具象与抽象之间似乎仅有一步之遥。尽管照相现实主义作品具有照片般的真实效果，但其中也包含了抽象的成分。

从最初模仿自然开始，我们开始梦想能在平面上创造出三维真实效果。杨·凡·艾克希望象镜子般地反映自然，而照相现实主义艺术家对客观世界的平面复制品——照片进行再现，这些作品均适应于具体历史环境，并与当时的科技文明成果相符。今天，科技发展日新月异。当用传统方法摄影时，底片记录下所对应物象的色相、色度等平面视觉因素，而现在的激光全息摄影可以记录下物体上每点与观测点的距离等关系，它所形成的影像具有更强的立体感。随着全息摄影技术的完善，象镜子般地反映自然也许会由梦想成为现实。另外，电脑、互联网络等高新技术的发展也巨大地影响着我们的观念。在电脑上我们可以看到无底片、相纸的照片，没有颜料，画布的油画。组成影像的比特既无重量也无厚度、体积，在网络信息高速公路上以光速传播。在互联网上，我们也可以对艺术作品进行改头换面，使艺术表现方式更生动、更具参与性，它将成为展示艺术品的最大美术馆，同时也是直接传播艺术作品的最佳工具。可以预言，随着科技文明的发展，我们的视觉经验及艺术观念也将发生转变，对客观世界的复制必将跨入新的领域。

景观。其所画的透明玻璃、玻璃内的情景、玻璃上反映的观者所站空间的影像处于三种不同的焦距状态，埃斯蒂斯把这三层景物以同样的清晰度展现，使所绘物均处于景深清晰范围内。并且由于埃斯蒂斯使用多张照片组合画面，他借助这些照片在画布上处理这些摄影视觉信息的每一细节，对秩序、结构进行微妙提炼，由此得到的最终画面效果似乎比照片更加清晰而“真实”，照片的现实感被进一步强化。罗伯特·科丁汉姆的一张商业字牌作品中，玻璃幕墙反映的555香烟广告中，其烟盒边缘呈绝对的直线，这在实际景象和照片中都是不可能的。因为玻璃表面并非绝对平整，它所反映的直线会产生弯曲。科丁汉姆把本应弯曲的直线重新画直，以此获得更强的真实清晰的视觉效果。

无论景深宽或是窄，影像清晰还是模糊，照相现实主义作品都是根据艺术家选择的照片为基础进行创作。正是由于照相现实主义作品具有摄影的景深特性，也有人称之为“尖锐聚焦现实主义”。

摄影底片不是由从白到黑的连续影调构成，而是由各个小黑点“有秩序”地累积起来形成，这些小黑点就是乳剂“颗粒”，是卤化银晶体经过感光 and 显影后所累积的还原金属银。照片上看到的黑色“颗粒”点，实际上是底片各颗粒间的空隙，由于印制照片时底片上的颗粒阻挡住光线，所以在照片上成为白色。根据这一原理，照相现实主义者找到了新的复制形象的办法，如LK梅索尔所说，如果

一张8×10英寸的彩色照片被分割成一万个铅笔尖大小的小方格，同样尺寸的画布也按此方法分割。那么从理论上讲，找一万个个人，每人根据指定给他或她在照片中方格的颜色选择一种同样色彩的粉笔，然后在画布的相应方格画出相应的颜色（除指定方格外，照片和画布的其它地方都遮盖起来），结果便可得到一张照片般精确并绝无个人情感的视觉复制品。（注4）。

这样，克洛斯认为组成照片表面的色彩乳剂颗粒与它们呈现出的图像毫无关联，但它们组成的图像具有统一——致性。根据摄影“颗粒”原理及方格复制形象理论，克洛斯创作了有秩序、规则的方格网点肖像作品，通过一块块方格，克洛斯把照片上的信息传递到画布上，每个方格图像的色相和明度与它邻近的方格构成适当的关系。观者通过视觉混合，整体上完善为具象形态。后来的色纸拼贴作品也源于类似的理论，只是将转换媒介换作了有色纸，把有色纸参照照片上相应方格的色彩贴在对应的方格中。他的指印画也是同一理论的产物。克洛斯称他“根据面部的结构和光、形、色彩的变化、按出大小、轻重、深浅、虚实、冷暖等富于变化的指印，组成既精确又生动的图像。”这样克洛斯以照片为原形，通过从照片到画布的图像转换完成作品，在他的方格网点绘画中，“真实”完全成为摄影原理意义上的真实，是摄影“颗粒”理论下的低分辨“真实”。理解这种真实，必需身处影像技术发达的现代社会。

新印象主义艺术家修拉以点彩方式描绘物体，相对于印象主义的莫奈等人而言，修拉的作品是非个性化的，作品中的色点近似于摄影照片的“颗粒”，他机械地重复着小点。与他之前的艺术家相比，他的笔触更无个性，与艺术家自身的联系更弱，手的技巧性变成无足轻重的问题。然而，同克洛斯的方格网点肖像作品相比，修拉画中点的不均匀分布及精心安排的细节使他的作品变得越来越少机械性，反而更具有有机性。

克洛斯的绘画作品与摄影具有密切联系。根据印制彩色照片的三原色分析法，克洛斯用深蓝、红、浅黄三色分层喷绘他的彩色肖像作品。喷笔喷在画布上的红、黄、蓝三色与相纸上的化学乳剂都呈多层状附着在各自的表面上，相互叠加部分组成复色，以呈现出全色的物象。这些肖像作品是柯达色彩的艺术复制品，没有人会将这些照相现实主义彩色肖像误认为外光写生作品，它具有彩色印刷品所能给人造成的一切错觉。这是以往的艺术从未尝试过的方法，中世纪的艺术家（如杨·凡·艾克等）强调物体的固有色，而印象主义者尝试再现光线刹那间的变化效果，他们使用层次极其丰富的复合色捕捉色彩关系，而克洛斯试图再现柯达照片的色彩效果。然而无论克洛斯的技术理论多么地接近于摄影，他的绘画毕竟是对照片进行再现而非摄影照片本身。无论是早期肖像还是后来的方格网点作品都有程度不一的手工痕迹，这些手工品质使作品带上主观性并区别于完全客观化的可以成批生产的照片。

从理论上讲，只要条件许可，可以用底片放大任意尺寸的照片。这样，我们能获得比实物大或小的图像。传统的写实作品，一般均与实物等大或比它更小，并且在画幅尺寸上并不太大。而在六、七十年代，户外的大型商业广告每天刺激着人的视觉。克洛斯也许受到了广告上巨大头像的启发，制作了巨大尺寸的黑白肖像作品。放大后的头像其实在普遍意义的真实概念上已削弱了它的真实性，是更不真实而非更真实，因为人的头不可能变得如此大。但由于人们承认了广告牌上大尺寸肖像的真实性，所以克洛斯的肖像也具有了可靠的“真实”感。照相现实主义艺术家查尔斯·贝尔认为“极度地改变日常东西的尺寸，使我们能进入里面，以便更容易地探索它的表面结构。”并且，放大多倍的日常东西出现在我们面前时，会在视觉及心理上产生一种震惊感。但并非所有的照相现实主义作品均具有大尺寸，尺寸的大小不是主要

的刻划。人物形象看似拙笨，然而仔细审视却非常传神。“驯伏”与“无碍”两个情节，合刻为一，二牧人并肩拥坐在山坡上，前牧人向后面的牧人诉说着什么，引起后者开怀大笑，两条牛中前面那条牛似乎也在通情地倾听主人的述说。塑造者在这里紧抓牧人瞬间最富神韵的动作，以简明、夸张的手法，突出地表现了牧人的姿态笑貌与情感，而不拘泥繁缛细节的真实，他们重点着意刻划的是牧人的精神与神态，而不是解剖形的表面正确，如果要问两个牧人在说什么有趣的事？我们不知道，也说不清楚，但他们仿佛忘掉一切的高兴劲却又能被我们强烈地感觉到。

在“双忘”这组雕塑中，那个以苍天为屋，大地为席，袒胸露腹仰身酣睡的牧人与从树上爬下来的那只顽皮小猴的组合，既表现了一个襟怀坦荡的主体人物，同时也很巧妙地表现了人与自然的和谐关系，其构思构图不能不叫人掌称绝。

我们如果从雕塑所呈现的人物形体来审视这件作品，可以看出作者对人体的处理下过相当的苦心，尽管雕塑形象经过夸张，甚或概括，但就其在空间的分割来分析，他们是在理解的基础上，以传统的意象艺术造型观来自由地把握与运用人体比例，并让人体结构的表现严格服从思想感情的表达，他们首先关心的仍是表现对象的内在情感及由此派出生来的神态和创作者主观意图的统一。分析那个仰睡的牧人，从比例上来看，盆骨以下显然作了极大幅度的调整，大小腿每段只有一个头长，乍看头大，身躯长腿又太短，但整体看又显得非常协调、饱满。胸部的处理、腹部的刻划，既注重解剖的合理，又不过分强调解剖结构的低点，而是处理得概括丰满，用雕塑专业的眼光看，这种强调大体积与厚实的处理，使形体处于“放光”状态，不至于因光线角度的变化而使形有过度阴影而发碎、变瘪。再看头部处理，虽然雕塑家们并没有按解剖详细地刻划颧骨、上唇方肌、眉弓等具体解剖形，但整体把握的头部却抓住了大轮廓、大特征，并作了高度概括，重要结构都处理得很到位，在此基础上再把刻划的重点放在五官眉眼部分的关系上，即所谓“传神写照，正在阿睹之中”。

在这组雕塑中，我们也不难发现在关键部位，即艺术家想以体积的表现来引起人们注意的地方，仍是采用“弧线”的架构法则，以求最大限度地放大体积，并在其中运用方圆结合的手法造形。方使形体结实，圆又充满了生命活力。由于《牧牛道场》采用摩崖石刻这种艺术形式表现主题，如何利用崖势的问题自然也就摆在创作者面前，用好了则作品增色，用不好既费工，又生硬。观其作品可以看到作者解决这个问题是很成功的，作品中主体圆雕高浮雕与作为背景的浮雕过渡非常自然，并无突兀之感。岩间自然流水也成了雕塑的一个重要组成部分，这股从远古而流至今天的活水，使得静止的作品具有某种超越时空的永恒意味。

值得玩味的是，与《牧牛道场》相对北崖所刻的那个著名的“吹笙竽女”与这边唱歌吹笛的牧人遥相呼应，似乎你唱我和，共同吹奏着田园牧歌，其情其景充满诗意，使人心旷神怡。如果联系起来看，则两件作品的虚空间都扩大了几十米。从“吹笙竽女”所刻的位置上看，她与《六师外道，谤佛不孝》在整体上的关系，联系并不紧密，似乎拿掉她该作品更完整，但她与几十米以外的“放牛坪”反而其情相融，其境相谐，如果不是巧合，则笔者怀疑这是在雕塑没建之前，整体上已经作了这样的安排。至于穿插在雕刻作品中的动物则更使作品增加了很多情与趣：老虎凶猛无比，小猴活泼顽皮，那群牛的各种动态更是多种多样，这使人不能不佩服作者对生活的熟悉与把握动物形象上的准确。

在佛教雕塑中，造像多是以站、坐等静态为主，但这组雕塑中的“受制”、“回首”却是用人的运动来表达内容，特别是在“回首”中的牧人，展现给观众的是个背面的人，全靠形体对比、转折、变化来形成韵律而传达主题，虽然他的动作与汉代“说书俑”相比没有那样大，但在当时已经是个创造了，因为长期的宗教雕塑，受仪轨限制，佛与观音都避免使用动作造型时，即使护法神王动作较大，但已变成了一种固定的模式，而《牧牛道场》的造像则很少程式的因素，造型生动、自然，其动作塑造具有作者很强烈的情感因素。这也是本文前面已经提到的原因，因为作者本身就是扎根在生养他们的土地上，直接从生活中提取造型元素的结果。虽然他们虔诚地刻划经变故事，但因为倾注了真实的感情和源自生活的真切体验，所以使牧人们就再不是一个徒具美丽外表的躯壳的组合，而是真实、生动、具有活力的生命。