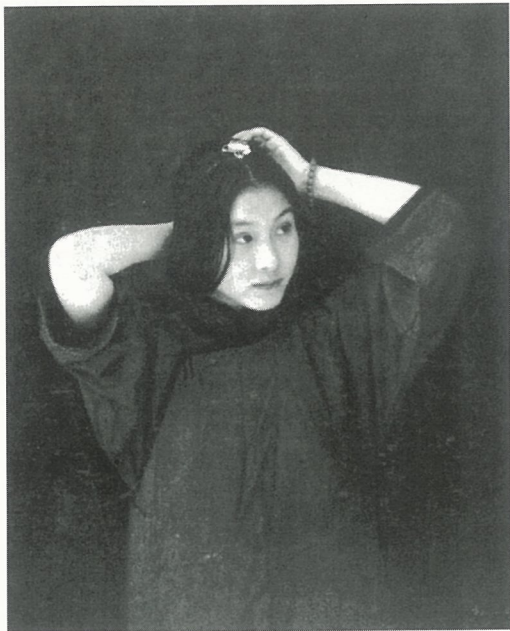


# 话语与情境

## ——试论当代肖像艺术主题表达

李豫闽



左:肖像常青作  
右:遥远的白石山 金甲镇作

庞,或一双完整的手。莫非贾柯梅蒂要把一种艺术感觉保持在朦胧中,使其更有诗的境界?如果是那样的话,他就不必眼睛,盯着模特儿,对模特儿的一丁点儿移动那般苛求了。显然,画家从对象中明确地发现了某种实实在在的关系,这关系是由距离造成的,被描绘的人物只是在恰当的距离中的某种期待,一旦走出这个距离这种期待便不翼而飞了。萨特对此作出了精彩的解释:“如果贾柯梅蒂不能划分出一只鞋子的边线,那并不是因为他相信那鞋子是没有边沿的,而是期待着我们去填补它的边线。那些沉重而密实的鞋子确实在那里存在着,要看到它们,我们并不一定要实实在在地观察到它们的全部。”(2)

但是,那些没有“填充”的线条,绝非来自某种取悦于视觉感官的轻松和飘逸,而是出自一种坚定的执着,据有关资料记载,四十年来,贾柯梅蒂画室里的摆设几乎没有改变,在一生中的最后二十几年里,他对相同的几个对象反反复复地去画,这种类似苦行僧式的修炼,意味着“贾柯梅蒂如果生在一更早的时期,他会成为一名宗教艺术家。但事实是,他生活在一个人类间充满了奥妙和普遍疏远的年代,他拒绝通过宗教的方式逃离自己的时代,那会是生活在过去的一种逃避,他倔强地忠实于自己的时代,就像他更珍爱自己的生命;生活在一个令人悲哀的年代里,在悲哀中,对自己一直存在的或将会是一直存在的孤独,他无法做到用全部的忠诚对其等闲视之。”(3)然而,贾柯梅蒂没有把隐藏在心底的孤独附加在某一个具体人物的表情或具体的生活场景中,而是在一个具体的时空中,线与线之间构成的人物和空间的依存关系,向我们诉说共性含义下的人类存在的一种具体的孤独。

更耐人寻味的是,贾柯梅蒂对现代人类生存方式的某种沮丧和对过去人类的宗教里表现出来的忠诚的眷恋,恰恰是通过对传统的绘画形式的有力否定和充满现代气息的艺术个性揭示出来的。对此,我们实在无法以任何草率的方式来断定:贾柯梅蒂是一个传统主义者?还是一个现代主义者?

多数人把肖像画在西方当代画坛上受到冷落的现象,归于摄影术的发明,而沃霍尔的肖像,却展开了与摄影的直接对话,那些放大的人物摄影大都是人们所熟悉的名人,画家从中发现了值得尝试的挑战性角度,在形与色上,沃霍尔通过“恶作剧”式的游戏手法,在毁坏了现成的摄影形象的同时,创造出使人们感到意外的绘画肖像,观众从这些熟悉的面孔中,不得不对这些人重新加以看待。更值得注意的是画家的创作过程,试想一下,为什么沃霍尔不像许多其它画家所做的那样,把照片作为画布上作画的参考性资料,那样不是照样可以对摄影形象作出任意改变吗?显然,沃霍尔对绘画的惯有方式,即在一个空画布上,从第一笔开始一步步画起感到厌倦了,取而代之的是,他要从一个在画面上已经确立了的形象中再生形象。另一方面,他向摄影发出的挑战是从对摄影的某种认同开始的,而他想要做的,只是在别人已经写完了最后一个句子的文章里,把句号抹去,再添上一、二句话,便完全改变了文章原来的主题。

利用摄影又向摄影提出挑战的肖像画家,不只沃霍尔一人,英国画家培根的创作灵感往往来自他所熟悉的朋友或报纸杂志上的照片,然而,观者从培根的肖像画里受到强烈震撼的是不受大脑支配,经由人的神经系统的驱使而产生的形象,对培根来说,那种从大脑中产生的人物是图解性的并且令人感到乏味,在这种前提下,画家表白道:“我想要做的是,对人物的面貌极大的加以扭曲,在扭曲中再使之回到原有的面貌上。”(4)道理再明白不过了,一辆被汽车碾得七拧八拐的自行车,你仍然能一眼辨认出那是一辆自行车,当神经系统对偶发事件作出反应时,本能的原生力量便不可抑制地以它的直接

性,走入你的视觉中。但是,从整体上看,培根的肖像并非完全来自偶然的因素,相似性依然在他的肖像画中存在,在相似里,培根充分展示了他的神秘性的感受。通常情况下,相似是对特征的确立,而人类的特征是无法与心灵相分离的,这就是为什么培根创作的肖像,尽管从不带有悲剧性色彩,却在绘画史上以史无前例的独创性,给人留下了刻骨铭心的印象。

培根的朋友,卢森·弗洛伊德的肖像画不回避相似性,似乎显得很“正统”他几十年不间断地画他身边的亲属和朋友,并宣称绘画的意义,对他来说,“就是一种对艰难的挚爱,是在努力做着—件无法做到的事情”。他总是让模特儿摆出一个在日常生活中令人感到别扭的甚至是造作的姿势,就像一个演员表演出来的一个动作,然后再努力通过绘画使观众信服,他(她)就是这样的,这里并没有任何人为和加强的因素;还有,他对用颜料摹拟人的肉体有着极大的兴致,但当你走近他的画前时,首先看到和感受到的是一团团干厚的颜料在画布上经由画笔有力地撕扯出来的扑朔迷离的肌理表面,而这种肌理表层将消失在你的脚步往后退移的某一个距离之中,在这个距离中,你看到了一个如同在“聚光灯下对标本审视”般的,所有的细节都被看得清清楚楚的人;皮肤上的一个微小的豆斑,黄色的睫毛毛从阴暗的眼窝中跳跃出来。在佛洛伊德的笔下,存在着两种物质形态的强硬较量:一个是被描绘的人,另一个是画布上的颜料和笔触。这仿佛是二个势均力敌的对手,在最大强度的厮杀之后,最后以不分胜负的姿态握手言和,换句话说,佛洛伊德在塑造了人物的同时,还塑了颜料本身。

对以上几位西方现代画家的肖像艺术的简略分析,并不足以对西方现代肖像画的现状作全面和详尽的评述,但它至少给我们一个重要的启示:新的审美观念和表现样式来自于他们所处的现实生活之中,而现实主义的精神并没有在西方现代的各种新的绘画思潮和个人风格中隐退。

### 三、结束语

借鉴外来艺术的良性状态,毫无疑问,应当体现在对外来审美观念和表现技巧的超越,而现实主义精神,则是这一超越的基础。

在现代肖像画创作中,反映时代特色,展示艺术个性,对中国画家和西方画家来说,都是不可回避并且最具有挑战性的课题之一。因为,与传统的肖像画相比,它不再具有为人画像和出售的功利性质,而摄影术的产生和写实传统在历史上达到的高峰则要求今日的肖像画家对无特色的写实技巧的娴熟运用采取审慎的态度。但是,那些无愧于时代的优秀作品,并没有割绝与传统的千丝万缕的联系,而这种联系不是对过去的观念和技巧的简单模仿或重复,而是反映在精神内涵里的更深一层的思考和判断力。米兰·昆德拉在他的《被背叛的遗嘱》一书中,精辟地阐释了真正的艺术价值应该在何处得以体现,“在我看来,伟大的作品只能诞生于它们的历史之中,并通过参与这一历史而实现。只有在历史之内我们才能把握什么是新的,什么是重复性的,什么是被发现的,什么是摹仿的。换言之,只有在历史之内,一部作品才可作为价值存在,而更为发现,而被评价。所以,就艺术而言,在我看来没有比跌落到它的历史之外更为可怕,因为这是跌入混乱,美学价值在其中鱼目混珠,人不再可以辨认。”(5)

- 注:(1)译自《Cé zanne》 Marcel.Brion  
(2)摘自《萨特论艺术》(美)韦德·巴斯金编 冯黎明 阳有权译  
(3)(4)译自《ABOUT LOOKING.》John Berger  
(5)摘自《被背叛的遗嘱》(捷)米兰·昆德拉 孟涓 译

德国当代评论家、哲学家瓦尔德·本杰明曾在他的题为《机械复制进代的艺术品》一文中提到:“除了影象,还没有任何一种遗物或古文可直接确证各朝代人民生活其中的世界。这方面,影象比文学精确、丰富。”

由此,我们可以从产生于不同时代、不同的文化背景之下的美术作品中阅读到关于艺术家的思想和艺术语言的特征。从美术史的角度来考察,亦可推出这样的结论:最初,创作影象是为了用幻想勾勒那不在眼前的事物形貌,逐渐地,影象比原来的事物更能经得住岁月的磨炼,它还能提供某物或某人旧日的模样——从而也隐含了别人一度对这一题材的看法。其后,人们又承认影象还记录了制作者的具体观点。同时,这种表达方式伴随着不断增强的历史意识和个体意识,它成为创作者如何看待某个存在的人(物)的实录。

自八十年代以来,许多中国艺术家以极大的热情投入到肖像画的探索中,创作了极具时代特征和个人品质的优秀作品,它为我们讨论关于艺术家的个人话语与文化情境的相互关联提供了依据,还因为:当代油画肖像作品中的“人”可能与人们日常所见的人物、姿势、形貌和风俗习惯有同异感,在当下社会里,人与人之间的关系、道德观、价值观仍仍然可被用来比较的缘故,从而使这部分的肖像艺术呈现了一种心理的和社会的逼人气势。

### 一、乡民图景与生存思考

对于一个农村人口占70%以上的农业大国来说,兴许“农村”二字不仅仅象征着广袤的土地,它更多地与整个社会、每一个公民的生存意识维系在一起。艺术家塑造农民形成,看似一个平常的事情,确切地说中国农民是一个历史概念,它意味着一个长期积累的心理状态,一系列的价值观念和行为习惯。

例如:1981年罗中立以“领袖像”的尺幅塑造了一位大巴山农民形象,这幅题为《父亲》的作品获得当年全国青年美展一等奖,引起了轰动。显然,罗中立之所以画出如此感人的画作,与他在大巴山区插队数年的生活体验有内在的联系,他深知农民的困苦,当他面对眼前老农时,自然抱以一种怜爱的眼光,也是一种人道主义的态度。人们在认同这样的作品的同时,还发现了另一些更为深刻的东西。那就是:透过这幅不加粉饰的作品,找到了一种清醒、健康的思考方式,让所有的人看到了如此艰辛、古老的环境里生活的人们,仍然保持着人的温情和尊严。继而在文艺界激发了一场关于现实主义问题的论争。《父亲》已不是一般的农民肖像画,它提示人们去思索关于“人道主义”、“人性”的问题。

其次,93年第二届中国油画展的一幅名为《新潮》(宫立龙)的作品,可称为另一农民肖像的佳例。随着城市化过程的加速,乡村生活的传统格局和农民心态都在发生分化。画家通过乡村姑娘梳妆的日常生活场景,敏感地把握到农村新一代人审美观念的变化以及对都市文化的复杂态度。此外,作者没有以物资的富裕等表现农民,而是把主要精力用在形象和心里的刻画上。这种刻画是通过人物的动作、神态(包括服装、头饰)来传达,以此折射出农民传统心态与价值观念的改变,这种生存环境迅速变化以及由此带来的生存困惑和务实选择饶有兴味地构成了八十年代以来的中国社会的乡村图景。

当然,关于人道主义和人性论的思考,可能为罗中立对“农民”这个概念的阐释提供了可依据的观念和宽松的历史情境。怎样把这种观念转化为艺术形象则需要探寻。罗中立借鉴了美国超级现实主义的手法,精心地描绘老农巨大的头像和那一道道皱纹这种煞费苦心的“刻画”那种苦涩凝重的农民生活,可称之为,画家的情感体验与艺术表现的相互统一。相比较而言,《新潮》的处理手法更具有某种文化和象征的意义:人物造型的适度夸张,但轮廓、体积处理简洁、厚实。调子以黄色为背景,服装的红绿色彩既体现民间传统习俗风格,又具有很浓郁的世俗生活意味。从《父亲》至《新潮》可以发现,艺术家们对农民肖像的创作,经历了由客观到主观,由表证再现到内涵挖掘的话语陈

述过程。

### 二、世俗生活宗教化表现

从五十年代起,许多艺术家尝试着以西洋绘画手法来表现边域民俗生活,反映出艺术家们对陌生环境、风俗、生活方式的向往,通过对边域生活描绘体现某种民族性特征。

陈丹青的《西藏组画》没有囿于简单地表现边域民俗,而是借用了“西藏”这个概念来诠释一种由宗教信仰构成的精神力量,他同样对藏胞持有一种“人道主义”态度,然而,经他手下塑造出的鲜活的人物形象,如:人的强悍的生命力、母子之爱、父子之爱、男女之爱都演化成为一种对宗教的虔诚和敬畏。人们相信画中的人物,确实实地生活在那种浓重的宗教氛围中,是因为:画家陈述着一种“现实”、一种心情和思索。由惊异、感叹最终变成象外之旨的哲理,因而在艺术力量和思想深度上超过了形形色色的应景之作。

如果说,陈丹青选择“西藏”来表达他对人类朴素的情感和信仰依恋的话,那么,韦尔申画“蒙古”题材完全是“借题发挥”了。韦尔申没有去过内蒙,但他在八十年代中后期,不断地创作蒙族肖像。虽说这与他个人偏爱于质朴、庄重的形象有关,他却把着眼点放在从世俗划露宗教精神本身。在《吉祥蒙古》这幅作品里,他将世俗的人“神化”与“永恒化”,以人物的“涅”状态隐喻了远离世俗的精神升华。显然,画家并未简单地以世俗的眼光去表现蒙古题材,而是力图将世俗生活宗教化。

兴许是由于现世生活中,有着太多的丑恶:犯罪、吸毒、绑架、盗窃和同性恋、少年犯、道德沦丧、享乐主义等等,生活中太缺少精神寄托或者说精神信仰,所以艺术家们不约而同地在平凡的生活中寻求一种宗教情感与宗教精神;不约而同地越过世俗化的境遇去追寻那种艺术的“宗教感”和可作为寄寓的“精神场所”。

### 三、“知识分子情结”

如同中国的画坛有许多美术思潮都产生于“美术学院”一样,在学院这块艺术的“学园”中,它使众多的学人掌握了技艺,也滋长了思想。生存于这一环境或从这里走出去的艺术家被称之为——“知识分子画家”。所谓的“知识分子画家”,即指本来天性具有神经质和敏感性的人在当代文明困境中形成的特殊精神状态。他们不会被物质利益轻易的劫持,却容易久久陷入关于生存、情感、爱欲等精神的迷津;他们一方面享受文明给予的高度知识信息,一方面却遭受生活中的道德伪善和文化生态畸型发展的挤压;在信仰与否定,公众感和个人感、历史感和现实感,自我与周遭环境,自我的此时与彼时等矛盾中生存;焦灼与迷惘是他们拂不去也是逃不脱的宿命状态。他们自身的冷漠打上了一个时代人与人、人与现实之间难于沟通的冷漠;他们在价值解体中的命运悲剧不仅是整体的而且也是个体的。”(1)

生活在一个变革的年代里,知识分子画家对于诸多的源自社会、个人的问题,抱有某种偏执的观点,看待问题的看法角度往往是极其奇特的,从他们作品中仍可触摸到这点:朝戈的《敏感者》(1990)就是这样一幅作品,由表现人物个别特征转向提示心理之谜的状态,已不是一般哲学的思考,而是画家作为一位敏感者,本身用作平衡心理的代偿。它不是随机性、零散的感觉,而是凝聚的、高度精神化的心理结构。

此外,毛焰的《三个同学》(1991)、《小山肖像》(1992)则以在具象绘画中结合某种抽象意味(如背景处理)等方法来追究——人的真实性问题。有意思的是:朝戈和毛焰均以逼迫式的视角和倾斜的空间处理来进行肖像画创作。画中人物自上而上,这种高视点带来的倾斜感及对局部塑造上的精微考究造成了奇异的视觉效果,这种着意的打破平衡,产生的不稳定性,被看成是潜意识流露。

# 有限度的内涵扩充

## ——谈我近年的肖像画创作

嘉蔚

年已在画布上画了第一遍,所以是同时期的作品,共同的烙印是:自然主义的处理。

1991年是我国外生涯的转折点,这一年我重新有可能开始画油画,同时一个机遇使我与澳洲的汉学界相接触,而梅柏尔女士是这个圈子里的核心人物,她当时担任学术组织澳大利亚中国研究会的会长,也正要升任悉尼亚洲研究学院的负责人。她平易近人的性格与学者风度的迷人结合,吸引了许多大陆艺术家成为座上客,所以当我准备为参加阿基鲍尔特奖比赛而创作肖像时,很自然地选择她作为对象。她的个性是如此的鲜明,以至我压倒一切的念头是要把一个活生生的她再现出来,这一点无疑是做到了。这是一个好客的、嗜烟酒的女学者,虽然我为构图需要重新摆布了客厅的家具,同时也借用她客厅中原有的饰物来强化她的中国血统背景,但表现手法依然是十足的自然主义。就肖像本身的特性而言,它是完整的,但我仍觉得不大满足。不过另一幅《霍伊》虽然是更彻底的自然主义,但由于技巧上发挥得非常充分,而成为我后来难以逾越的高峰之一。就对象种类而言,《霍伊》也是一个例外。主人公只是一个普通的澳大利亚青年工人,刚从葡萄牙移民过来不久,我是在一度租用的画室隔壁一所正在修缮的房子里遇见他的。当时他一身白灰,正在休息,阳光透过玻璃门射入,我看见的是一幅已完成的大油画。这种强烈的印象一直保持到两年以后,还支撑我完成这幅画,并把那个第一印象永久地纪录下来。这在我创作经历中也是罕见的例子。当我后来孜孜于“有限度的内涵扩充”时,这件成功之作始终提醒我,自然主义的表现手法同样可以创造出精品,它是另一种路向,我只是出于个人的爱好而没有继续走下去。

《梅柏尔博士》是我第一次送阿基鲍尔特奖展览的作品,但是落选了。与中国的全国美展不同,这一全澳性肖像画展只从几百件应征作品中选出25—30幅作品展出,俗称“入围”(The Finalists),再从中评出一幅得奖。我这幅作品第二年在皇家美展中获奖。《霍伊》在1994年成为另一个肖像奖道格·莫兰全澳肖像奖(The Doug Moran National Portrait Prize)的入围作品,而由该奖的主办画廊收藏。

**转变:给出想象的空间——《穿黑色和服的姜苦乐博士》**

有一个洋名的梅柏尔博士其实是华人,而有一个富于哲理的中文名字的姜苦乐博士却是十足的英国人。他是梅柏尔的朋友,当时在堪培拉国立大学教日本美术史,同时也研究中国与南亚的当代艺术,有一位日本夫人与一个集父母之长的黑发男孩。《穿黑色和服的姜苦乐博士》(Dr. John Clark In Black Kimono)在构思之初并不穿和服,他之所以引起我的画兴,最初只是他那与众不同的傲视一切的表情,一张杰姆斯·汀(美国50年代电影明星)式的脸却配以高了一英寸的额头及大了一倍的双耳。我给他画漫画,他以中文题曰:“大巧若拙”。为了用形象的语言描述出他的专业特点,我曾煞费苦心,后来忽然想起来问他是否有和服,这一开窍决定了作品的面貌。不过一开始还是自然主义的路向,用他书房的书架填满身后的空间,倘若真的如此完成,这画会大为逊色。所幸画到半截时他迁入新居,在家徒四壁的空房间里,我为他画头像习作,回到画室后对那印象挥之不去,终于又一次开窍,如果把人物置于空室,那种哲学博士的感觉便出来了。现在的背景,是在他新居的基础上重新安排的。这件作品的完成给我一个启示,便是在肖像画的架构中,可以营造一些超越现实的气氛,从而提供观者一种想象的余地,这便是我尝试扩充内涵的起始之点。在我制作这幅画的同时,卢西安·弗洛伊德的回顾展正在悉尼的新洲立美术馆展出,我在展厅里获益良多,这种收获也从这件作品的技

发展与人类文明的冲突。

### 五、转换的心境:

对于九十年代的中国油画肖像画来说,一种潜变持续进行。八十年代急剧变化,躁动不安的文化潮流正在消退,一种玩世的、直白的、平易的、温和的话语正在崛起。

早期的理想主义,艺术家的使命感和参与意识在一批年青画家的作品中逐渐消失。取而代之的是一种视觉“回返”,这种“回返”并不是一种玄学式的指涉着哲学/历史/文化的潮流,他们试图在日常生活的琐碎而零散过程中寻找某种“顺应”和“认同”的满足。形成了看似随意摘取熟视、平庸乃至荒唐的生活片断,以及更多地把自己和自己周围的人作为描绘对象,反映出年青一代对当下现实的普遍失落,无聊的心态。如:刘小东《站在农家镜前的自画像》(1992)、《缠绵》(1992),刘伟的《革命家庭》(1993),李天元的《治子》(1992),以及近期的夏俊娜创作的修闲意味的系列肖像。尽管上述的作品在画风和观念并不完全一致,但是,他们或多或少的带着浓厚的社会思潮的特质,通过对中国当代青年人的精神现实的反映,他们对已往艺术直接与哲学思想等同的作法或是以宽泛的文化主题替代语言陈述的一次校正,以一种表达上的轻松的方式来化解他们焦虑不安的“似真”心境。

二十世纪最后岁月中国的油画肖像艺术仍将向前发展,因为它还将依托着不断变化着的文化背景;中国油画家仍将探索那些契合他们自己生命和语言之中的“记忆”。如何创造出属于当代的、属于我们自己的“话语”方式,那种面对现在也面对未来的话语情境,成为当代油画家共同面临的一个问题。它是中国油画肖像艺术的希望,也是中国油画生存的信心所在。

注释:(1)参见《敏感者的心理代偿——朝戈油画语言分析》范迪安著。

(2)引自《古典和表现的新链接——与毛焰对话之一》陈敦信著。

忻东旺

空前的变革,形成中国从农业社会和工业社会全面过渡的时期,传统的观念在工业文明的冲击下仓促地变化,怀旧的陈痛和憧憬新生的喜悦交织在每一个中国老百姓的心中,人们在矛盾中行进,并不断感受着时代的欣慰于困惑,物质文明的过分诱惑,使人的精神追求失去主题,在没有“信仰”的情节中我们只能以心理上真诚对位于现实。

我画《客》的动机是在家里碰到这位进城找工作的农村小伙儿,他是第一次进城,对眼前的一切感到新奇而拘束,有意思的是,就在我为他画像的第二天,他戏剧性地把头发梳理成呆板的中分发型,我当时觉得很好笑,还是请他恢复了原样。其实现在回想起来他在头发上的变化可能会更有趣。

基于一种朴素的心态,我对于环境的布置只是用家里现有的东西随便摆放一下,以其自然的状态来衬托自然的主题,对于形的把握我回避从整体入手,极力在局部中找感觉,使每一个细节,每一个笔触都有“意味”,在心理上形成一种实在感,因此我总是一块一块地推着画,不敢全面“铺开”,也从不刻意结构画面,只是把视觉中的存在逻辑于我的情绪之中,平实地打发着内心的激动,在画面上我力求一次“到位”不反复(除有些地方是需要多层表现的,有些地方是一次没画到位不得不反复的)。只要是感觉上对位,决不在意客观的准确,保持过程的真实,以体验情感的直接,使画面变的有趣,如果说这样有失自然的和谐,那也许正是我们面临的尴尬。



自画像 何孔德作

“人物肖像”此时只是作者用来讨论关于——我们生活时代各种问题的焦点所在,或者说,画中伫立着的人,“他”和“他们”既是真实的存在状态,(打上时代和现实的烙印),并被赋予个人的真实性(如气质、个性、情感等因素)。同时,又被赋予了一种理想化的意向;即指人的尊严、智慧和人格。“他”和“他们”在我的画面上游离于原型与我之外而独立地存在着,这是一种妙不可言的真实——超越了客观真实的真实性。(2)

### 四、生命意义与置换表达

在当代优秀的具象画家里,石冲的作品以其强烈的可视性和可读性特征引人瞩目,而他的独特的思考方式更能代表其个人化的品质,他选择了生命及其意义的一个艺术母题,来作为表达个人对于生存现实的感受和理解。首先,画家根据自己的构思,制作一种实体性雕塑(由真人翻模),使观念与实物在表达中处于交错与并置中,探索个人艺术图式及这一图式可能蕴含的意义,最后,应用精制的油画写实技巧将实物转译到画布上,完成构思——实物——画布的二维平面再现,使观者思索画中的“人”所显示的意义,作品与现实生活的联系,共同进入对作品母题——生命意义的思考。

几年前,段江华以一幅《帝王·王后》作品,开始了有关他个人对永恒主题的表达:左右摆开的两尊看起来象出土的木乃伊,所谓帝王、王后,通过画家铺设底子后刮扫颜料和罩染显出强烈的油画意味,若隐若现的效果,造成物象幻觉的联想,打开对生命追问的通道。

石冲和段江华的作品对于生命和母题的选择,它们都不是直接摹仿活动着的生命,而是通过将无生命的人造物或考古文物进行二度再现或表现。作品凸现蕴藏着的被压抑的生命活力。这种生命活力,受到环境的制约,岁月的磨损。换言之,在日渐复杂的社会中受到抑制和促进,它促使人们思考生命与现实、人生的意义等问题,在今日社会中的价值与体现,明显地表现为工业化

## PORTRAIT : DESCRIBING OF TRUE SPIRIT XIN DONGWANG

# 肖像——灵魂的真实

肖像以人为主题,是人类自我价值认识的体现。从图腾崇拜到人自身形象意识的回归。伴随着人类文明的进程,作为缔造了社会的人类对自身形象的精神追问,构成了肖像艺术发展的根源。

早在远古时代,祖先们就育出陶土、顽石于生命作为人形的再现,这一肖像艺术的基本特征,我们虽然无法考证其是否与现实的人相对应,但这些形象给人心理上的真实感是令人震惊的。其朴素的造型手段寄托着人类朴素的理念和情感,他们希望自己的偶像能分担或者力拼自然的不测。

灵魂的真实,精神的向往构成了人像的原始特质。人们对其创造结果的视觉感动唤起了最初的审美情感。

人作为社会的主宰,其精神观念受天、地的影响。不同历史时期,不同地域以及不同气候状况下会造就不同的人文环境和不同思维方式。因而肖像对灵魂的寄托有着具体的真实性,这种真实体现在肖像本人的精神风貌在肖像创作者心理上的反应和其思维与情感的具体表达。如《蒙娜丽莎》是达芬奇捕捉住模特儿的微笑,寄托了人文主义思想胜利的情感,使之永恒。

由于时代、社会以及个人的思想意识和道德观念的区别,其精神指向有着鲜明的差异,十五、十六世纪的古典主义,十八、十九世纪的现实精神,都表明了这一点;委拉斯凯之所表现的《教皇英诺森十世像》和《侏儒像》对两个不同阶级、不同地位、不同心理状态的人表达了自己强烈的个性与情感,体现了画家灵魂无畏的真实。

纵观肖像艺术的发展过程,曾经历过从似到不似的演变;从安格尔到塞尚再到毕加索。以形的外在状态之偏差来接近内在精神的真实,此乃“得意忘形”也。中国的画论中也早有“论画以形似,见子儿童龄”的见解。齐白石先生探索于“似与不似”之间。如此等等都是为了有效地把握精神尺度。传达灵魂感受的真实。

人类文明对自然的不断开发造成当下生存状态的严重危机。人们心理上的压抑和精神的挣扎与日益奢侈的物质享受所形成的矛盾,使灵魂跌入痛苦的深渊。人类的理想变得模糊而颓唐。生存希望的本能再一次激起灵魂深处的反思。探智的触觉摸索着具体中的所有现实。我们不必再沉浸在历史的辉煌幻想中,更不必扮演那辉煌中的主角。天时已过,地利尚无,人意何耐?于是人这一精神载体,所承担的灵魂责任显得复杂而难以捉摸。因此构成肖像视觉形式的不再只拘于传统意义上的因素。结构人貌的所有具体细节,一榫粉刺或一块紧张的肌肉以及潜在的所有因素,都可能触及画家的神经末梢,而画家神经末梢的“发育”,取决于一个人的天姿敏锐,文化素养、人文环境以及艺术感受的综合表现。对于特定生存环境中的每一个的具体捕捉是我们不该忽略的,如果忽略了这一点,也就失掉了永恒。