

ABOUT POINT OF VIEW OF PAINTING ON FRAME—FROM ARIKHA'S ART OF PAINTING

XIE ZHENQIANG

从阿利卡(Arikha)的绘画艺术论架上绘画中的“观看方式”

谢正强

在写这篇文章之前我颇为踌躇。一般来说我们总是愿意试图去寻找一些规律性的东西,而当自以为发现了一些什么的时候,却又陷入另一种困惑,因为一切解释都显得贫乏。在绘画尤其是架上绘画领域中尤为明显。记得曾有人说过,在二十世纪,在这个充满信息和图象的时代,如果你还想为架上绘画贡献些什么,最终你会发现你将一事无成。这是一个使人心灰意冷强的结论。而以以色列画家阿利卡(Avigdor Arikha, 1929—)的绘画带来了一种清新的气氛。他那种独特的视点和风格给我们的启示是:作为架上绘画作品常常引起我们的注意的是艺术家在再现(或表现)这个世界时他作品给人的影响力。很多作品试图表达一种思想、一种情感,甚至想创造出一种式样。但就架上绘画而言,阿利卡则再现了他通过他眼睛里所看到的这个世界。对于我们“怎么画”和“画什么”始终是我们的困扰。在阿利卡的绘画中,我们常常惊异于他为什么要这么去画。进而惊异他为什么这么去“看”。无疑,阿利卡的思考被包含在观察之中,而观察又对他含有重要的意义。这导致了我们对艺术教育的思考,也导致了我们对艺术家观看方式的思考。

一、阿利卡的世界

阿维格多·阿利卡(Avigdor Arikha) 1929年4月出生于哈布劳动保护堡公园拉达蒂附近小镇的一个犹太家庭,在那时几乎象所有的犹太人一样阿利卡早年随家人过着动荡和不断迁移的生活。童年的阿利卡极富语言天赋,除了母语德语外,他还能用希伯莱文、法文和英文进行写作。“少年的阿利卡对艺术有特殊的兴趣,中国、日本的美术展览以及法国和德国的艺术展给他留下了深刻的记忆。画画是他最快乐的事情,他画水彩风景、画表现中国历史题材、拿破仑生活的作品以及他家人的速写和素描。他也喜欢画生活中的人物肖像。”^①1940年第二次世界大战的爆发,使阿利卡一家被迫走上逃亡的道路,稍后他干过铸铁、修理等重体力劳动,进过逃亡者的集中营,在那些困难的日子里阿利卡仍坚持画画。他在一个速写本里画了一系列反映集中营生活的速写,虽然稚气,但真实地反映了集中营的残酷和犹太人的悲惨命运。随后他逃离集中营来到耶路撒冷。在那里他被送进巴扎拉尔(Bazald)工艺美术学院。阿利卡才受到真正意义上的艺术教育。巴扎拉尔的课程设置是模仿包豪斯的。它的主管本人就曾就读于包豪斯,在这所美术学院里,阿利卡受到了严格的素描训练。它的严格体现在禁止任何凭感觉和容易引起误解的推测来作画,要求学生不能有自我,而只是以制图员式的坚实感觉去关注材料和技巧。阿利卡是一个勤勉的学生,因此这类训练给他以后的发展打下了坚实的基础。

随着第一次阿以战争的影响,阿利卡受过伤,当过兵,但他始终没有放弃绘画。终于在战争结束后,20岁的阿利卡受“青年犹太人”组织的资助来到巴黎。在巴黎阿利卡贪婪地吸收着丰富的艺术养分和研究古代大师的绘画技巧,同时他也关注着现代艺术运动的发展。在50年代中期他逐渐形成了抽象表现主义的绘画风格。在他的作品里“充满音乐的激情和启示录般的活动。”^②在纯抽象的作品里人们也能发现立体主义对阿利卡的影响。这些也确立了他在相当一段时间内处于欧洲艺术的前卫地位。

在60年代中阿利卡在卢浮宫看了卡拉瓦乔(Caravaggio, 1573—1609)和十七世纪意大利绘画作品展后,他突然领悟到绘画的实质不在于记忆和重构,而是观察。阿利卡停止了抽象绘画,转向以素描为手段的写实绘画。是什么促使他放弃抽象绘画的呢?或许是他已厌倦了抽象绘画中的重复。也或许为平息饥渴眼睛中的激动。与此同时他也放弃了作为成功的职业抽象画家所带来的经济收入。在1965—1973年期间阿利卡画了大量的素描。直到70年代初他才重画油画。在他的油画和素描中始终的贯穿着对形式的追求,正如他的好

友贝克特(Samuel Beckett)所说“堡垒并不是坚不可摧的。眼和手受直觉的支配。通过手,直觉不断地改变眼睛。目光来回冲击看不见摸不着的东西,追踪一个空间和捉摸不定而又面对着的标记。”^③在阿利卡的作品中,我们实实在在地感受到他那种目光的凝视。这段评价也非常适合阿利卡的后期作品。

在阿利卡的作品中观察对象的着眼点的选择也是引起我们注意的一个重要方面,当然这也和他对题材的选择有密切的联系。阿利卡描绘的对象大都选择日常生活物品和肖像,他相信即使是微小的事物都可能具有特殊的意义。在观察对象时他要求自己象听到电话铃般地立即作出反应,进入一种状态。阿利卡作画似乎没有一个构思的过程,他的感觉总是从一个特定的“点”开始向外扩散,或者一只眼睛的瞳孔,或者是一个鼻孔,然后象波浪一样,从这个点漫向四周。在某种意义上来说,一个单独的点已经在无意识中包括了整个画面,画面的四边关系从一开始就确定下来了。而在作画中绝对排除作为一个思考过程的想象与概括。所以他的画必须是一次完成的。这也形成了阿利卡绘画的另一个突出特点。

我们也常常惊异于虽然阿利卡的艺术是写实的,但他从不采用任何的历史的、文学的和伤感的题材。阿利卡的个人经历可谓丰富,经历过第二次世界大战和第一次中东战争以及以色列的建国,而这些事件从不进入他的画面。阿利卡认为重大事件不应由艺术来表现,因为艺术本身就是人的堕落或人的欲望的表现。就象他本人说的那样“如果有一种联系(即在他的生活与艺术之间的一种直接的偶然联系)的话,我就应试着去画大屠杀和战争,但我没画战争而是画西红柿。”^④所有阿利卡画的题材实际上都是艺术家对视觉世界的一种片断的、瞬间的、短暂的反应,由于他准确地把握了这种反应,才使得那些不断重复的题材和场景在他的画面上不显得枯燥。阿利卡使我们相信作为艺术题材的视觉对象是无限的。对他这种奇特的艺术观,我们只能理解成他对绘画艺术的执着和沉静。在我们这个讲求功能和在众多艺术理论家倡导研究绘画本体的年代里,阿利卡是一个杰出的实践者。

在阿利卡素描和油画里我们看到他有着极强的概括能力和对画面的控制能力。在长达八年的素描过程中阿利卡获得了相当的经验。他把素描仅仅当作可选择的多种媒介之一,除了少量还看得出他与早期艺术教育有一定联系外,抽象绘画的体验也在素描里留下了痕迹,他用各种材料来画素描。他特别喜欢使用一种未经稀释的东方墨水,用阔大的笔触蘸少量的墨水,擦出枯笔效果,来表现丰富的中间调子。他也从不把素描作为油画的底稿和草图。所以他的素描和油画是分离的。当阿利卡重返油画时,使人感觉到他仅仅是变换了另一种材料而已。由于阿利卡的油画都是一次性完成的,从而使观画者减少了对材料和技法的无谓的推测。在色彩上阿利卡强调物体的固有色,他尽可能避免环境色对对象的影响,使画面更符合一种视觉习惯的需要。

虽然阿利卡的绘画艺术对观众的感受是综合的,其他人也可以见仁见智。但他的的确确地展现出由他眼睛里所看到的这个世界,我们有理由相信,观看方式在阿利卡的绘画艺术里起着决定性的作用。

二、观看方式

在我们的艺术教育中,学生首先被要求学会去“观察”对象,视点的选择是第一步,而视点选择的角度包含有多面性。它既是一种极具个人倾向的选择,也是一种一般规律的综合。与此同时,思维的参与对观看产生积极的作用。从哲学的含意来看,视觉仅是低级的感觉器官,而推理才是在低级感觉的基础上的高级思维活动。这样就把视觉和思维割裂开来。这种观点也包含在传统的知觉心理学理论里。眼是获取信息的工具,脑是处理信息的工具,而获取图象就是按这种步骤进行的吗?视觉心理学的研究表明:人脑从外来的刺

激中“毫无节制”地产生着含意(meaning)。这是不管你愿意或不愿意在发生着的活动。人脑不断赋予外界事物以含意——以致有的时候这些含意本不存在,完全是你的幻想创造出来的。著名的罗夏克墨迹测验(Rorschach test)就是运用了这种人脑的创造作用。

所谓的“观看方式”其中包含两层含义,其一是纯视觉的,即它具有所有的人眼的生理特征;而另一方面则是由视觉所引起的思维活动,即以思维为主体、视觉为媒介的方式,包括对象的选择、观察的着眼点、场景的构建等构成。人类视觉的一个基本作用,就是将两只眼得到的两个视网膜图象融合在一起,成为单一的形象。而大脑则有选择地接受或排斥由眼得来的图象的某些部分。这种视觉和思维的融合构成了人所特有的观看方式。这就是为什么我们在描述一种视觉现象时常常不能有效地把视觉和思维割裂开来,以及照相机的镜头不能取代人眼的观看的原因之一。

在传统的艺术教育中,特别是发现了透视的规律以后,通常我们把看到的对象归纳为物体在视网膜上的投影。而视觉经验的一切性质真的是仅仅与视网摸投影相同吗?根据格式塔心理学派理论:由于视觉是有选择性的,第一、在视觉经验中并不包括在视网膜投影中包含的那些所有物体的全部细节。比如在色彩识别中,处于某种特定的色光下面,彩色照片就不能正确反映出物体的固有色。第二、视觉经验与视网膜形象的区别还表现在透视方面。比如我们决不会认为铁路两旁的电线杆真的会越远越短。因此视觉与照相机是绝然不同的。它的活动不是象照相机那样消极的接受活动,而是一种积极的探索。视觉是高度选择性的,它不仅对那些能够吸引它的事物进行选择,而且对看到的任何一种事物进行选择,视觉完全是一种积极的活动。

所以就某种意义上说观察即是一种视知觉,所谓的视知觉也是视觉思维。在特殊的艺术观看方式中,观察又包含了表现(或表达)的因素在里面。因为架上绘画的特性在于人们在二维的平面上创造出三维的空间。这里就存在一个概念上的空间和视觉上的空间、观看和表现的转换过程。它们相互转换的过程构成我们作画的过程。事实上架上绘画的观看受到视网膜投射理论的严重影响,以至我们在再现一个对象时只关心某体积、平面和方向的集合体的传递,而不是按照视觉本能的反应去创造。我们也看到架上绘画在强调个性和创新的同时极其忽略科学心理学关于视觉研究的成果。在其运用上简单地把它推向应用艺术领域。导致了排除市场经济刺激因素外的设计艺术的繁荣。通过对视觉、视知觉的研究、对艺术中的观看方式的确认、对纯形式的规律的探索。或许对架上绘画的观看和表现有一个满意的答案。

和所有的艺术品一样,架上绘画必定包含一定内容的表现或表达,也就是说任何一件作品内容,都必定超出作品中所包含那些个别物体的表象。广义上观看是一种通常的视觉行为,而作为特殊的艺术中的观看,对表现具有重要的意义。它为表现打下基础,同时为表现增加内容。独特的观看常常导致独特的表现,而流于一般意义的观看也导致了平庸的表现。前面我们在谈到绘画里观看和表现的关系中,注意到它们在一种过程中的相关性和互换性。但在某些方面毕竟它们还表现出各自的独立性,尽管恰当的观看并不一定带来成功的表达,但是成功的表现必须基于恰当的观看。在表达里它又包含一定的“经验”或者说“体验”的传递。这种所说的经验或体验又常使人联想起一些关于“技能”、“职业”、“训练”、“学习”等词语。对此,心理学家的回答是饶有兴趣的:“如果知觉是一种技能,那么这种技能必须经过学习吗?然而,在没有看到任何东西之前,我们又怎么学习看呢?”^⑤这看起来仿佛是一个悖论。但却明确地表明了观看的重要地位。当然只有真正处理好二者之间的关系,观看方式在艺术活动和艺术教育中才能体现出真正的价值。

在欧洲传统的架上绘画中了解艺术家的观看方式的演变,我们也可以看出,由于时代的不同和作品内容和形式的限制,艺术家的观看方式有不同的侧重,在中世纪的绘画里宗教题材占主导地位,所有的形式都服从宗教这个大的主题。同时也由于自然科学发展的局限,无法使艺术家充分认识物质世界与视觉世界的关系,也不可能对人眼的解剖、光线的本质等客观存在得出科学的结论。在作品中往往带有非常强的主观性,而艺术家的观看方式则往往是简单、质朴和更接近对象的本质。在表现形式上其作品还带有一种原始绘画的风格。同时由于绘画使用的媒介比较单一,远不及象建筑那样有着丰富的语言。所以中世纪绘画对后来的影响远不及中世纪的建筑。

文艺复兴是在中世纪的神秘主义和沉闷压抑之后出现的求知和理智的觉醒。在文艺复兴时期关于人的新观念是:人类是一个强有力的理性个体,有能力发现宇宙的真理,有能力控制这个世界。在物质世界里,真理是可以被发现的。世界可以得到客观的、有理性的、非个人的解释。同时在绘画中灭点透视的发现得到了科学的确认,因为它源自于人类视觉的视网膜投射规律。它能验证:任何人都能走到同样的地方,头和眼放在同样的位置上,就能看到相同的视野和图象。在以后的四百年里,画画和看画都建立在这一概念上:图画平面就是一个朝外看的窗户。无论是达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452—1519)或是丢勒(Dürer, 1471—1528)都作过这样的实验。在那个时期除了象埃尔·格列科(El Greco, 1541—1614)、波提切利(Botticelli, 1445—1510)那样极

其个性化的画家之外,大部分艺术家都遵循着这样一种“科学”的目光来观看世界。也更由于达·芬奇从画鸡蛋而得出的关于物体明暗色调三大面、五调子的著名表现方法。一种新的观看模式被确立了。人们深深地被这种在平面上创造出的三维空间感所吸引、沉溺于这种由幻觉带来的真实感。于是人类特有的视觉特征和对视觉规律的发现和掌握给绘画带来了质的飞跃。人们有理由嘲笑埃及绘画中的不懂透视和稚拙。

在随之而来的欧洲十七、十八世纪古典主义和现实主义的绘画中,正由于冲破了宗教的桎梏,高扬了人性的旗帜,对自然界和现实生活的关注以及对历史的反思。特别是文学对绘画的影响,形成了绘画题材的多样性。对视觉本身和表现形式的探索则下降到了一种从属的地位。从某种意义上来说,从文艺复兴时期到十八世纪初的架上绘画是再现视网膜投射图象的观看方式的确立和发展完善时期。虽然从美术史的线索上看,这个时期的绘画提供给人们的是前所未有的视觉繁荣景象。

十八、十九世纪的工业革命给绘画艺术带来的冲击不仅仅是体现在观念上,同时也深刻地影响着绘画的形式。对色、光的研究为人们打开了一个新的视野,艺术家们充分地享受由物理学带来的研究成果。照相机的发明则意味着绘画的记录功能和图解功能的消失。对绘画本身的研究为艺术家对绘画的本体提供了反思。他们已不满足于重复已往的形式、艺术家对真实似乎有一种新的见解,进而发现所有的绘画题材都是关于人类生存的古老命题的演化,唯有形式才是变化的。也正是这种求得形式变化的要求,使艺术家不得不重新审视自己和世界的关系。早在拉斐尔前派(Pre-Raphaelism)的画家看来,回到拉斐尔之前的绘画,才保留了绘画中最本质的东西。事实上他们已经不按通常的视觉习惯来组织画面了。在这种画面的重组中,传统的观看方式已经产生了动摇。

在同一传统的观看模式下,十九世纪以及十九世纪末印象派(Impressionism)特别是后印象派(Post-impressionism)的画家们作出了不懈的尝试。其中最值得一提的是莫奈(Claude Monet, 1840—1926)和塞尚(Paul Cézanne, 1939—1906)。前者把一种感性赋予绘画,并达到了极至。为了表现卢昂大教堂在不同的光线下给人的感受,莫奈画了一组优美的油画。在作品中对象已不那么重要,而视觉传达的要求已使形式变为了画面主要的构成元素。在另一组以“草垛”为题的组画里,这种感觉尤为强烈。塞尚却冷静地把绘画分解成了由不同的体和面来构成绘画元素。这种元素间的构成关系形成了画面的趣味所在。在塞尚的作品中,作为对象的物体个体或许是符合传统的观看模式,但物体间的空间组合却形成一种全新的关系。加上他对对象体积的敏锐感和高度的概括性,以及用随意的笔触来表现一种理性的控制能力,使塞尚的绘画在当时能独树一帜。就这一点而论就足以使塞尚被冠之为“现代艺术之父”。试比较象诸如普桑(Poussin, 1594—1665)、委拉斯凯支(Velazquez, 1599—1660)、鲁本斯(Rubens, 1577—1640)和德拉克罗瓦(Delacroix, 1798—1863)等十七、十八世纪欧洲艺术家的作品,人们不难发现莫奈和塞尚在作品上所反映的观看方式与他们的前辈相比,已发生了深刻的变化。虽然如此,我们同时也看到塞尚毕竟也还是一个“透过窗户朝外看”的艺术家。

以真正意味打破传统观看模式一统天下的,应是德国的表现主义(Expressionism)绘画。表现主义认为:绘画要表现真实,而我们眼睛所看到的并非一定真实。绘画所要表现的是一种内在的真实。如同马克斯·贝克曼(Max Beckmann, 1884—1950)所宣称的那样:我在我的作品中所要揭示的是隐藏在所谓现象后面的观念。我们在寻找从可见的事物通向不可见事物的桥梁……我的目标总是抓住现实的魔力,并把这现实转变成绘画——通过现实使不可见的事物显现出来。”^⑥马克斯·贝克曼的话代表了表现主义的主要观点。这给视觉含义以新的注解。在表现主义者的绘画中,对用平淡无奇的写实主义手法去再造知觉到现实已不成为艺术的目的。而是把抽象和变形用于突出艺术家在现实中看到并感受到的表现性特质作为自己的主要任务。换言之在对客观现实的再现往往反映在对画面的线条、形式和色彩的表现性安排之中。“照相式的绘画”“对自然的模仿或再现”实际上已含有强烈的贬义成分。把这种理论推向极端的康定斯基(kandinsky, 1866—1944)干脆在画面摒弃了一切具象的物体,用点、线、面、光、色、体等元素来营造一个纯粹的抽象氛围。在康定斯基的绘画里,由于形式成了压倒一切的因素,视觉的功能被单纯化了。由眼去捕捉线条的延伸和回旋,色彩的刺激、体块的冲撞,使人想起了音乐的某些特征。这也正是康定斯基想要达到的效果。

这种在艺术上对形式探索所引起的流派纷呈的局面,是凭借艺术家自身的感悟力与直觉对艺术形式规律的摸索,并借助同时代哲学、科学及其它学科的新发现而形成的,到19世纪末20世纪初,随着科学心理学的兴起,视觉和视知觉无意中成为科学心理学的研究对象,鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim, 1940—)等艺术心理学家首当其冲架起艺术与心理学的桥梁,从心理学中最简单的感觉现象(包括视觉现象)的研究到知觉和思维的研究中,找到了艺术中视觉、视知觉甚至到视觉思维的“艺术无意识”,使艺术家对艺术形

人物雕塑创作中的夸张与变形

孙 闯

反映他对中国精神,对形体的看法与实验。在雕塑中,人体的每一段比例,每一块肌肉都是根据构图的需要,该大则大,该小则小,对于解剖知识,该藏的藏,该露的露,很多细节都是一刀带过。整个系列的创作中人体比例被更明显地拉长了,几乎达到了十五个头以上,但这种一反常态的变形效果,却表现了一种活跃而富运动旋律的美感、粗看雕塑极象民间的根雕,但仔细赏析,看似不经意中却有经过严格写实基本功造型作为支撑,在保留了很多偶然效果的同时,把最要紧的整体和一些关键性的细节都作了较深入的刻化,这就从根本上区别那种随心所欲的变形。

笔者以为,强调人体生动、诱人、美的因素,遗弃那些偶然的,无关紧要的,没有意义的东西,则能在人物创作中以人体为师,又能摆脱“基本练习”的束缚,从而更能发挥主观能动性 with 创造性。这大概就是中国画论中所说的“外师造化、中得心源”的基本意思吧。当然,这种变形不应是图案式、概念化的变形,这就要求夸张与变形首先要充分掌握对象的解剖与形体,有了这个坚实的基础,夸张与变形也能相对自由。

如果说,前面两位同学的创作是以人体的比例变形为突出特点的话,那么郑黎黎同学的作品更多的是在体积这一传统的雕塑语言的变化中进行探求。《蓝色遐想》整个人体的比例看起来是正常的,(当然也有变化)但在体积处理上却与生活原形作了较大的改变,为了表现少女恬静、愉悦,在雕塑形体上有意对低点进行了处理、强调大形体的完整性,使之更加结实稳定、饱满。为了表现水的感觉。她把人体切割成两段、中间加一块椭圆形的玻璃,上下两段形前后进行了错动,使观者在观赏中自然与作者产生共鸣。而在地创作的另一件作品《小毽子》中造形手段与《蓝色遐想》是接近的,但由于有意加强了体积的扭动、使形在空间中呈多角度的展开,虽然没有直接塑出一个翻飞的子,但观者又完全可以依靠自己的生活经验予以补充,这件作品使用木雕材料,表面不完全打光的处理、利用材料本身的木味也使主题得以加强。一个未脱稚气的小女孩的形象就活脱脱地展现在观者面前了。

该班刘涛、黄彦的创作在夸张与变形上也进行了很好的尝试,限于篇幅,不一一赘谈了,笔者以为学生们的创作虽不成熟,但不乏闪光之点,我们在关注大师们的传世之作的同时,亦应把目光更多的观注他们,并对他们的每一点创造予鼓励。毕竟,艺术需要新人及新的创造。

(三)

古今中外的雕塑家在雕塑创作中总是自然不自然地运用夸张与变形这种艺术手段表现对象,雕塑艺术虽然是不同时代人们对于现实生活的一种认识与反映,作品中的形象也不是生活的影子与析光,而是每一个艺术家按当时人们的理想进行的一次再创造,这种创造从艺术家的艺术活动之初就注入了主观活动,由于每个作者心理、生理及感情的差别,必然造成手法、风格各异,使艺术作品既不是生活的简单复制,也不是表面的真实。就拿从体量感作为基本语言要素的雕塑大师罗丹来说,虽属于写实主义的范畴,但仔细观察他的雕塑作品却没有一件是完全照着对象模拟出来的,他的创作原则是:“以深度来构思形式,明白地指示主要平面、去想象形式是直接地指向着你,所有的生命从一个中心点蜂拥而来,自内向外地扩张。”以此原则,我们就能理解他为什么能毫不可惜地把塑好的《巴尔扎克》的双手砍掉,使主题更突出,形体更夸张。

这里让我们再简单分析西方近代雕塑史上几位雕塑家的变形作品,《蜿蜒》是马蒂斯所宣称的阿拉伯风的代表作品之一,女人体被变细、变软,象一根柔软的绳索,全身呈极端放松的状态,弯曲的双臂,变成叉状的双腿,呈S形的躯干造成一种平衡与张力,整个雕塑趋向运动感的线变形。这就形成了他众多人体雕塑的基本形式——波浪形的曲线,安详与和谐正是他在绘画与

一物质材料构成的。而这种相似并没有掩盖这些事物的本质,而是在使它们在服从艺术家所掌握的那种统一力量的同时,而把每一件事物再现出来。所以阿利卡在作品中体现高度的统一和概括,是和观看方式密不可分的。

同样,我们在对阿利卡绘画语言的研究中看到他对光线的运用也是独特的。光线对视觉的意味是十分明显的,视觉对物体原探索依赖光源的照度。除了光线的物理性质,人类习惯的自然光源是人造光所无法达到的。象阿利卡一样对自然、柔和、照度合适的光线的偏爱,反映了自然而平和的观看方式。

色彩或许是视觉现象觉得最为复杂的事物。在绘画中视觉对色彩的象征含义极为敏感。在传统的写生色彩体系中,固有色、环境色、光源色的理论解释了某些规律。但绘画语言要求色彩对视觉的冲击是为了满足艺术表现的需要。阿利卡对色彩的理解似乎源自于他观看色彩的方式。他只专注于物体的固有色,但却非常和谐地把它们组织到一起。这种色彩搭配的无限性,对绘画语言的丰富起极大的作用,而对某类色彩搭配的选择也取决于观看方式的要素。

对绘画语言思考所引起的对构成元素的分析,可能会使绘画趋于流程化,尤其忌讳的是以一种工匠化的技术来替代表现性的艺术,用精心的安排代替自然的流露,其中观看方式是先决的条件。

结束语

我们在有感于某些对架上绘画甚至绘画前景的担忧时,常常被现时对艺术品价值的判断产生疑问,也正是这种对绘画判断的无标准性,使我们把目光转向了对艺术观念、艺术家的判断上,但是标准也并不会因此而产生。就是对观看方式的探讨,并以此为切入来研究绘画的形式和语言,可能会产生多个结果,而它仅仅只能提供了一种可能性,或者是一种方向。可以说,也正是这种对判断的多种选择性,才使绘画或者说艺术对人极其有诱惑力,也更符合人类的某些本性。那么对架上绘画的担忧就仅仅是担忧而已。但是这种思考的副产品,对当前艺术教育模式的改革,我们就显得有很多具体工作可干。

在分析了架上绘画中的观看方式的内涵、发展和影响因素后,我们对阿利卡的绘画艺术有进一步的认识。阿利卡之所以被称为我们时代最具有独立思考的艺术家,在于他对观看方式的高度理解。从表面看他从抽象绘画到具象绘画的转变是从现代主义的一种自然回归。但从文化发展的角度讲,从原始绘画质朴的抽象和概括到文艺复兴绘画的写实又何尝不是一个飞跃。从更深的层次看,从视网膜投射的科学到注重纯形式的混沌再到返回自然视觉的创造,更是阿利卡的升华。阿利卡绘画艺术的启迪也在于,在我们这个强调多元文化的时代,允许多种文化共存、强调个体的差异和个性的张扬,为架上绘画的发展提供了无限的可能,为艺术的形式和内容开辟了广阔的疆域。

因此,我们认为在架上绘画中所谓的观看方式,是指艺术家根据对象和表现的需要而选取的着眼点,它不仅仅是简单的视点的选择,而是艺术家经历、人格特质、文化背景、世界观的投射。它直接影响艺术家对作品形式的选择、艺术风格的形成甚至艺术家的生活形态。

注:

①《ARIKHA》Duncan Thomson p11 Phaidon Press Ltd.London,1994

②《ARIKHA》Duncan Thomson p34 Phaidon Press Ltd.London,1994

③《ARIKHA》Duncan Thomson p62 Phaidon Press Ltd.London,1994

④《ARIKHA》Duncan Thomson p78 Phaidon Press Ltd.London,1994

⑤《视觉心理学》,第176页,(英)R.L.格列高里著,彭龄、杨著,北京师范大学出版社,1986

⑥《ABSTRACTION AND ARTIFICE IN TWENTIETH-CENTURY ART》Harold Osboren,Oxford University Press 1979

⑦《现代心理学》张春兴,第448页,上海人民出版社,1994

主要参与文献

《ARIKHA》Duncan Thomson Phaidon Press Ltd.London,1994

《ART AND VISUAL PERCEPTION》,Rudolf Arnheim University California Press Berkeley and Los Angeles 1964

《VISUAL THINKING》,Rudolf Arnheim University of California Press Berkeley and Los Angeles 1969

《ART FUNDAMENTALS》——Theory and Practice》Ocvirk. Stinson. Wigg. Bone Wm.C.Broun Publishers 1960

《视觉原理》(美),卡洛琳.M.布鲁墨著,张功铃译,北京大学出版社,1987

《视觉心理学》(英),R.L.格列高里著,彭龄、杨译,北京师范大学出版社,1986

式的探索与人类对人性的挖掘正式相伴而行。

三、影响观看方式的因素

影响观看方式的因素是多方面的。

首先,从视觉心理学、社会学和艺术史的研究表明,我们的观看方式受到了来自文化的广泛影响。在西方艺术中,除了文艺复兴后的艺术外都认为观察者在空间中的确切位置不能隔绝,它是空间表达方式的决定因素。其他时代、其他文化则着眼于别的真实性标准。比如古埃及人认为应当把对象所有意义深刻的细节包含在内。中世纪的艺术为形而上学的表达方式所主宰。以放牧为生的部族,在图画中表现了对动物内脏器官X光线的了解。非洲部落的审美源于对原始图腾的象征崇拜。东方艺术则偏爱设想一个高悬于空中的视点。

多元文件和多元文化间的相互影响已成了二十世纪的主要文化特征。我们不能忽略这种多元文化的影响力,它必将改变我们在架上绘画的观看方式,从而创造出新的艺术式样。

其次,现代艺术的各种思潮和理论也对我们的观看方式乃至艺术观产生着深刻的影响。一般来说艺术理论家被分为两种类型,一类是以艺术教育为切入点、以科学心理学研究为依托,以人类认知规律为基础的艺术理论家。他们以研究思维为出发点,试图打破艺术原创的神秘性;尽力去发现和解释思维和心灵的规律;注重创造性思维的培养;解放艺术于象牙塔;使艺术理论应用于艺术实践。另一类却是站在哲学的高度,以思辩、逻辑方法,研究艺术美学中的历史、符号、象征、意象、幻觉等规律。他们试图维护艺术的纯粹性,使艺术理论指导艺术实践。由于人类总是在发现相对真理而向绝对真理逐步靠近。所以从人类认识的意义讲,这二者和艺术家的艺术实践必将殊途同归。

但是我们也要意识到由于理论的繁荣所引起诸如艺术与非艺术、艺术家与非艺术家等问题的讨论和这种讨论所引起的多种解释的负面影响。它在打破一个旧的“金科玉律”的同时又筑造了一种新的框套,它妨碍了人们按照视觉本能反应去创造。在了解理论的同时,回归自然、回复自然的心智,观看的作用是不言而喻的。

第三,艺术家个体的人格对艺术家的观看方式也有着决定性的影响。对人格的一般界定是:人格是个体在人对己及一切环境中事物适应时所显示的不同于别人的特质;个体的特质是在遗传与环境交互作用下,由逐渐发展的心理特征所构成;而心理特征表现于行为时,则具有相当的统一性与持久性^⑦。

根据罗夏克墨迹测验的原理,即将墨汁滴于纸片中央,然后将纸对折猛压,使墨迹四溢形成不规则但对称的图形。并用此测试不同观看者的不同反应。以此我们可以推断每个人都会得出自己的解释。这就是所谓人格投射。反过来讲,绘画中的观看过程也就是一种人格投射过程。不同的人格特质决定了对不同对象的形状、色彩、结构搭配的注意程度和选择倾向。对我们有意义的是,人格投射是一种潜意识对意识的支配。我们常常说画画时不能摆脱传统教育的影响,画出来的画总仿佛有别人的痕迹。这实际上是意识压制了潜意识,意识影响了我们的观看,进而影响了我们的表现。

所以,释放潜意识,保持独立的人格特质,提高观看的质量,也对当前艺术教育模式的改革提出了新的课题。

四、观看方式与绘画作品风格的关系

绘画语言是每一个艺术家必须面对的问题。而绘画语言又决定绘画作品的形式与风格。如果一个艺术家在其绘画作品中力图形成、保持一种特有的风格,他必须熟练地掌握和运用一种绘画语言。观看方式在对绘画语言的选择上起十分重要的作用。由于绘画是对一种点、线、面、光、色、体的有机构成的传达,在对构成总体的单一绘画元素的研究中,观看又占有重要的地位。对具体作画而言,谈到构图必然涉及结构,谈结构也必然遇到对诸如形状、线条、体积、光线、色彩等绘画元素的观看;也必然面临对诸如空间、平衡、对称、和谐、运动等构成要素的处理。

绘画结构中的概括,在视觉中被称为简化。在绘画语言中,它是一个大的主题,可以从单个对象的概括一直到整个结构本身的简化。按照格式塔心理学家所提出的视知觉基本规律去解释,人眼倾向于把任何一个刺激式样看成已知条件所允许达到的最简单的形状。艺术性的简化虽有简单的含义但并不等同于简单。从某种意义上说,它是在洞察本质的基础上所掌握的最聪明的组织手段。

在绘画史上不乏这样的大师,他们可以用极少的颜色种类去表达丰富的色彩效果。在阿利卡的作品中也出现类似的情况。在他的油画中,我们看到所有的东西看上去都彼此相象,不同质地的静物、人物、风景,看上去都象用同