

世 界 素 描 精 品 系 列

# 奥地利素描精品

刘天呈 编著



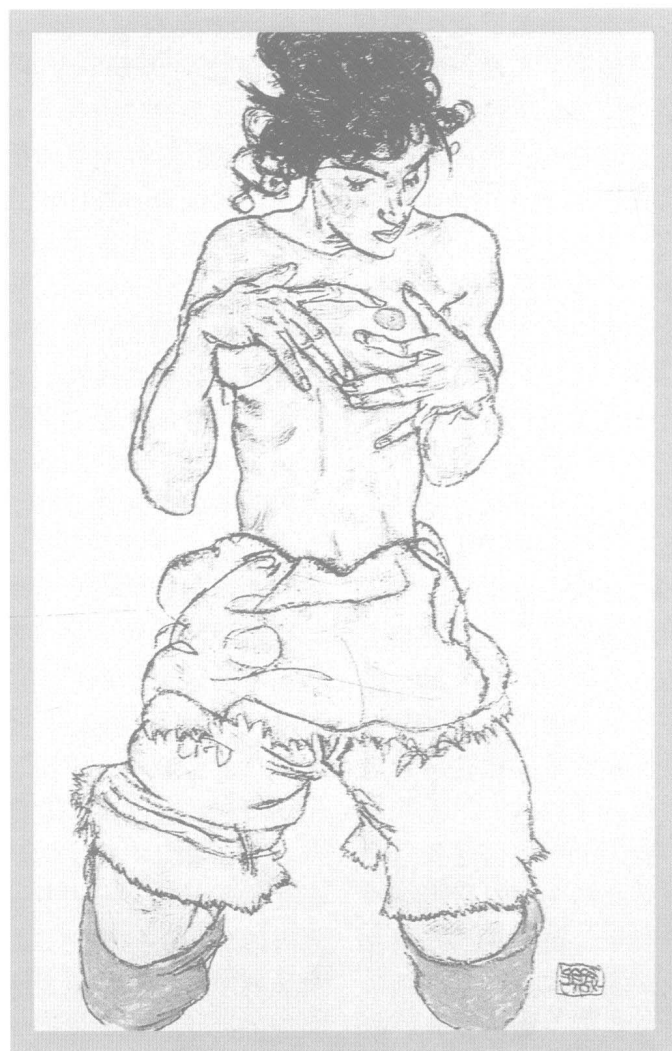
广西美术出版社



世界素描精品系列

# 奥地利素描精品

AO DI LI SU MIAO JING PIN



广西美术出版社

**奥地利素描精品**

出版：广西美术出版社

(南宁市河堤路14号)

发行：全国新华书店

制版：广西西麦电脑制作有限公司

印刷：深圳雅昌彩色印刷有限公司

规格：1092mm × 787mm 1/12

印张：10

印数：3000册

1998年12月第1次出版 1998年12月第1次印刷

书号：ISBN 7-80625-595-8 / J · 476

---

定价：48.30元



刘天呈近照

**刘天呈** 著名油画家，美术理论家，解放军艺术学院教授。

画家早年主要从事肖像画，风俗画和历史题材作品的创作，代表性作品有肖像画《蒙族女孩》、《女孩》、《采蘑菇》，风俗画《草原上》、《牧民的婚礼》、《拉萨风情》、《汽车站》，巨幅历史画《台湾农民大起义》、《十里长街》、《激战天津》、《黄巾起义》等，近年又涉猎风景，静物画创作，主要作品有《版纳风光组画》、《高原暮色》、《花的系列》、《扎什伦布寺》等。其作品多次入选国内外重要展览，多次发表并获奖，部分作品为中国革命历史博物馆，中国军事博物馆等机构收藏。

画家博学多思，潜心学术，曾先后发表学术论文30多篇，出版各类著作20余种。倾数年心力编著的《世界素描精品系列》，撷取各绘画大国古今大师的素描精萃，系统展示世界素描艺术风貌，精研各种不同风格和流派的艺术内涵，融系统性、学术性、知识性、艺术性于一体，既重普及，又重提高，体现了良好的学术风范。



# 时代与艺术

刘天呈

19世纪末是现代文化的起步时期，旧的文化和观念已经不适应新的社会生活了，人们进入了积极探索新的社会生活准则，不断追求表现现实世界新方法的现代主义时期。基于此，对几位奥地利画家的艺术进行评价，理应冲破多年形成的政治思维定势及传统观念的束缚。

从宏观上说，物质文明的发展会促进精神文明的发展和提高，但从微观上考察，物质文明与精神文明的发展又不会自然同步。我们不能绝对地说资本主义经济的高度发展必定导致社会的道德沦丧，精神颓废。在资本主义经济发展的四五百年的历史中，文化艺术的光辉并没有被淹没。事实上，从15世纪末西欧各国进行资本主义原始积累开始，每个世纪都拥有足以令世人自豪的科学家、文学家、艺术家。社会经济的发展没有扼杀文化艺术，文化艺术也没有窒息经济的发展。它们的发展进程虽不可能完全同步，但人们对生产方式的选择决定了他们对艺术方式的选择，人类的文化艺术随着人类经济生活的变化而变化。艺术思维并非从天而降，而是历史的产物。不能说资本主义的发展必定带来文化艺术乃至人类文化精神的恶化与堕落，“世纪末艺术”的主流仍是人类文明向前发展的象征。“分离派”的艺术就是要摆脱传统观念的束缚，这是大胆革新的创举。在传统文化形态向现代文化形态转变的过程中，融合东西方文化是艺术发展的必然之路。西方绘画重写实，东方绘画重意象，艺术家们在实践过程中对它们做了新的整合，新的创造。克里姆特、席勒、珂珂希卡三位巨匠的画，在严格写生的基础上融入了中国艺术的气韵、空灵和强调

主观感受的内涵。艺术向现代化推进，带来了新的时尚；画家们热衷于技法的变革，热衷于形式的自我表现。奥地利的三位天才画家正是处于这种艺术新潮流前列的三颗巨星。

新的观念、新的探索改变着旧的目光，新的目光改变着旧的领悟方式。艺术犹如时光，它不能重复，不会停止，只有日新月异。在人类向前发展的每个阶段，世界艺术都充满着新的光彩。艺术家们从一天天成为过去的传统长廊中走出来，艺术品以崭新的姿态在人们心中展现出一个闪烁不定的“新世界”。克里姆特、席勒和珂珂希卡的艺术，反映了当时奥地利的文化现象。“分离派”等新潮艺术，十分重视道德理想的追求。反对战争，强调民族尊严及文化精神的可贵价值，这正是奥地利艺术的理想追求。它突出的表现是对个体道德修养和文化生命的重视。在不同价值系统的区域文化、民族文化的碰撞之中，奥地利的艺术更新了自己的面貌。三位画家独特的艺术创造，正是奥地利新文化态势的一种反映。对此，我们决不能再用“苏式思维”对席勒等画家作如下评论：“他们在作品中鲜明地反映了都市生活的特点。在灯红酒绿、纸醉金迷的环境中，人的精神处于高度的紧张状态，近乎神经质。艺术家的意识确实会有颓唐的成分，他们笔下画的主要是颓唐心理状态中的男女。画中人物和风景，含有一种病态美。他们对丑陋的描绘特别感兴趣，他们真实地反映了上世纪末、本世纪初人类精神生活的一个方面，所以有人认为近代的文艺家是高度变态的人。”这种逻辑认为，资本主义的发

展、人道人性的沦丧，必然导致艺术的扭曲、变态、癫狂、荒诞、堕落……趾高气扬的评论者根本不理睬时代和艺术的辩证关系，不理解敢于冲破传统观念的革新家的精神和气魄，不能认识到他们独创的辉煌成就对人类文明的推动作用，更不能正视高品位的艺术品在美学上的巨大贡献。我们不能一看到夸张、变形的绘画就视为异端；实际上，席勒、珂珂希卡的画作虽然狂放，但有分寸，在造型上虽然有非理性的冲动，但画中仍具有严格而传统的理性意识。他们的画和奥地利的音乐一样，无论在风格上如何奇肆，形式上如何豪放，但都颇有节制，决不放纵，更不喧哗，它们在制约中获得了自由。这和日耳曼民族的哲学传统、理性形态是紧密相连的。不公正的评论，如同一面哈哈镜，把天才画家的形象给歪曲了。

奥地利几位画家的作品不仅变形变调，更可突破时空的局限加以主观的组合，创造出一种新的画面形象，甚至创造出一种幻想，构成一种仍然属于具象范畴的意象语系。艺术的独创注定画家只能在荒野中流浪，但它赋予画家一种苦难却神圣的使命，并赋予学术一种非凡的意义。他们的艺术反映了上世纪末以来奥地利的现代精神文化形态。这些画家的锋芒和睿智使善良和人道进一步显示出无比珍贵的精神力量。

### “艺术是生活的梦想”——“分离派”领袖克里姆特

居斯塔夫·克里姆特(1862年—1918年)是19世纪下半叶席卷欧美的“新艺术运动”中的重要画家。

克里姆特生于维也纳郊区的布姆加特，其父亲是兼做金银与铜版雕嵌工艺的艺匠。克里姆特是家里七个子女中的长子。由于父亲的职业对他们耳濡目染的影响，克里姆特兄弟自幼爱好绘画并擅长手工艺。他与大弟恩

斯特·克里姆特都成了油画家和壁画家，三弟乔治·克里姆特则成为继承父业的金银工艺师。他们三人都是奥地利工艺美术学校的毕业生。三兄弟联合一些同学建立了自己的画室，承接壁画与装饰画业务。克里姆特曾研究过意大利中世纪的镶嵌画，采用金、银箔、羽毛、螺钿入画，构图严谨精致，使他“镶嵌风格”的油画具有强烈的平面感和富丽璀璨的装饰效果。1888年，克里姆特为维也纳城堡剧院绘制了《阿波罗神坛》、《莎士比亚的伦敦世界剧场》、《罗密欧与朱丽叶》，为艺术史博物馆创作了《雅典娜女神》、《埃及少女》等戏剧史壁画，获得了皇帝颁发的金质十字奖章，声名大振。1891年，克里姆特被批准加入“维也纳艺术家协会”。

克里姆特擅长大型的装饰壁画与肖像画，他创造性地把线条风格与优美的印象主义色彩结合起来。他总是把人物形象置于充满象征的神秘氛围的画面中。画家带着诗人敏感的心灵和文人纯正严肃的品格去寻找自己精神表达的最佳方式。他的绘画构成了属于自己的神话。克里姆特作画很冷静，章法奇特而严谨，每个细节都处理得很精细。他的一些作品是追忆的、冥想的、幻想的，甚至在亘古洪荒的传说中体会和探究人生的终极根源，把人诞生的欢乐、苦难和朦胧的憧憬有机地融成一体。画家认为艺术是生活的梦想，在他的作品中渗透着现代艺术的思维方式和表现方法。他采用的表现手段与传统不同，是一种打破常规的手段，他试图从中找到与现代艺术相通的共同性。在他的作品中，可以感受到东方艺术的神韵和深刻的内涵。在画面的处理上，画家更多地注重二维与三维空间的综合体的运用和象征性的表现，多在三维中显现着二维的绘画性和浓厚的装饰性，同时又在近乎二维的块面体的交接和转换中，体现着物象的三维性及体量感。从内涵与形式的关系上看，克里姆特的一些作品带有不确定的象征性和表现意味，西方



绘画的理性及视觉的张力与东方绘画的隐喻及象征均可见诸他的作品。这种虚与实、有与无、具象与抽象、装饰与表现的有机结合，在绘画的时空观念上达到了某种对纯理性的超越。

克里姆特非常崇尚东方艺术，并从中汲取营养。他学习中国的民间年画，研究日本“浮世绘”。他对中国传统绘画线条和民间色彩极感兴趣，甚至把杨柳青民间年画的人物形象搬进自己画作的背景中。他还借鉴景德镇瓷器的彩绘以及中国刺绣的图案和纹样，并纳入自己的画面，在观察方法和表现技巧方面也都显露出中国绘画对他的深刻影响。他学习中国绘画打破时空局限的表现形式，往往把几种事物组合在一个画面上。这些都增强了其装饰风格的魅力的艺术的魅力，丰富了他的艺术语言，强化了他的艺术表现力。

克里姆特的油画、壁画和素描创作一直在多变中求索。他总不满足于现状，到了“金色时期”，他更迷醉东方艺术的装饰趣味，从中国的民间美术、民族装饰中汲取精华。有时他将日本“浮世绘”与拜占廷趣味进行“嫁接”。在长期的艺术实践中，他一直在色块、图案、装饰线等方面不断地探索，不断地改变手法，但其主要方面是东方的。他的作品不仅具有东方绘画的形式美，而且还具有东方绘画所没有的丰富内涵。

克里姆特的风景画同样强调个人的审美情趣，强调情绪的表现和想象的创造。他不受自然景象的局限，不是直观表象的摹写、活跃生命的传达，而是最高灵境的启示，胸臆创构，匠心自得。画家始终追求平面构成的装饰趣味，以这种装饰趣味和设计意识，将大自然导入联想或抽象的思维境界，蜕变出一种新的精神奇观，具有独特的视觉效果和现代气息。

克里姆特其毕生的风景画创作，把一种富有创意的独立的艺术探讨与从古典主义装饰艺术中汲取灵感而形

成的特有的艺术敏感相结合，并融入东方绘画的韵致。在他的画作中体现着意蕴深幽的内在情绪，这是画家情感与理性相调和的审美理想的体现，是从风景的结构中体会生命的存在方式。克里姆特所有的风景画均表现出一种宁静感，富于轻音乐的韵律。他笔下的大自然似乎有一种神秘的力量——一簇向日葵仿佛可以使人沐浴着灿烂宁静的光辉；一片静水可以把人引入心定意宁的澄明之境，仿佛一泓澄碧的清泉在胸中静静上升，一切杂念统统沉到了深深的湖底；小小庭院，能把人带进仙境，令人神往入梦……其风景画画面静谧深幽，明朗清新，犹如点彩派画作，闪动着耀目的光彩。与他的人物画作品相比，克里姆特的风景画较少悲剧色彩，这说明画家内心潜藏的那份偏爱空灵、自由舒展的审美趣味和那种重于抒情情结的气质，在风景画中找到了复出的良机，并得到合理的流露和发挥。它们寄托着画家对大自然的体验与深情，并可让人领略地域风土的魅力，乡情民俗的魅力，现代气息的魅力。

19世纪末，奥匈帝国称雄的北欧历史虽告结束，但在艺术上，北欧却经历了一个富于想象力与幻想的缤纷时代，尤其是维也纳的艺术，为20世纪的欧洲开拓了新的表现领域。在画坛上，最著名的是居斯塔夫·克里姆特、埃贡·席勒和奥斯卡·珂珂希卡三位巨匠，他们堪称奥地利的绘画三杰。他们关注着生命中最敏感的课题——精神与肉体的矛盾与痛苦，他们勇敢地向欧洲传统美术样式提出了挑战。

克里姆特30岁以前的绘画风格兼有古典学院主义和自然写实主义的特色，以上提到的成名壁画均富古典主义艺术趣味。自1897年后，克里姆特联合同道一齐反对“维也纳美协”的保守倾向，并毅然退出了美协，另外组织了“奥地利造型艺术协会”。因内部分歧，克里姆特又退出该会，组建了“维也纳分离派”，并任“分离

派”筹委会第一任主席。所谓“分离派”即与官方传统艺术分离。翌年初，“分离派”出版了会刊《神圣之春》，组织了第一届画展。会刊登载的宣言提出：“我们不懂什么是‘伟大的艺术’，什么是‘渺小艺术’；不懂什么艺术是供富人欣赏的，什么艺术是为穷人所喜欢的；我们只知道艺术是为人们共同享有的一种财富。”

此后，克里姆特画了一批获得很高声誉的作品，并被认为是表达纯真的奥地利感情的“奥地利学派”的艺术代表。后来，在欧洲强大的现代艺术思潮的冲击下，克里姆特又转向了另一个艺术领域，完全抛弃了备受推崇的“奥地利学派”风格，在作品中加入幻想的主题。1894年，他接受奥地利教育部的委托为维也纳大学创作的3幅壁画《法学》、《哲学》和《医学》，走进了更现代的绘画领域，他以重叠堆砌的形象、立柱形的构图、迷离惆怅的色彩表现主题内容。在《哲学》中他掺入幻想主义的主题，以象征命运与宇宙间的神秘力量；在《医学》中，则以死神和悬浮于空中象征健康的女神海姬来比喻“众生相”；在《法学》中，用章鱼缠绕一老人来象征法律的制裁，并以操蛇的复仇女神和披袍的裸女来代表“真理”与“裁判”，组成一幅阴森恐怖的“地狱变相图”。3幅壁画受到社会的猛烈抨击，无法容忍的克里姆特只好推辞了壁画的创作任务。这一“壁画事件”使克里姆特及其“分离派”的名声受到巨大损失。长期以来人们对于克里姆特那些运用象征与寓意形式绘制的作品迷惑不解，说他是一位神秘画家。有87位教授联合写抗议书，甚至指责他是“下流画家”、“色情画家”，说他的装饰艺术是“一种灾难”和“色情的污染”。他们不理解他的装饰绘画趣味与内涵的哲理性，说他是奥地利医学家西格蒙德·弗洛伊德的精神分析学的颓废写照。《朱棣斯》就是被批评的代表作之

一。当然，克里姆特确实是最先敢于触及人类性爱生活的一个反理性的画家。这正是欧洲“世纪末艺术”思潮的反映。

克里姆特的绘画风格一直处于求索的变化中，但万变不离其宗——即对东方艺术的神韵和装饰风格的追求；这种风格，史称“装饰象征主义”。克里姆特的作品带有浓厚的伤感情调，即使在爱情题材中所体现的也不是欢乐，而是哀愁和伤感的。作品反映着画家探索人生种种难以遏止的欲望的苦闷。这是北欧艺术的一个共同点，但克里姆特的作品又不同于北欧大师丢勒、包西、勃鲁盖尔、勃克林、蒙克等大师之作，除了深沉的悲剧性以外，他的作品还保持着北欧人民对人生哲理乐于探求的内在素质。他描绘人生之谜，在画面上忧郁地、严肃地倾诉性爱。他所流露的晦涩与神秘是飘浮的，观后让人觉得是可解的，然而亦是抑郁的，甚至是梦幻的、朦胧的，很难用语言传达这些人生的色彩。日耳曼民族素有严肃、深沉、刚毅、冷峻和富有哲理性的精神，这从德国的丢勒、荷尔拜因的作品中可以看到；即便是在近代的康勃夫、门采尔、珂勒惠支、克林格尔的作品中，也看不到欢乐、浪漫的情调。长期以来，一些评论家或许因为本来就不懂绘画，所以只能因袭地盲目地重复一种非艺术的、标签式的评价——资本主义的发展，人们道德沦丧，致使画家心理变态，精神扭曲，作品荒诞……所以，克里姆特的作品被打入性意识的淫秽泥坑。有的评论者甚至眉飞色舞地“发现”并极力渲染画中的性色彩，诋毁作品的象征性和神秘性。实质上这仍在重弹“87个教授”的老调。画家表现爱情甚至性爱，但这与情欲、性感是两个不同概念，它们决不会给心理健康的读者带来性感印象。至于作品中的象征性与神秘色彩，那只是画家认识和理解生活的个人方式。克里姆特的画属于他个人的艺术园地，其宝贵之处也正在

于此。他的光彩照人的艺术，可以引领我们的灵魂飞升，达到真、善、美的境界。对克里姆特作品的曲解，说明某些欣赏者并没有理解不同时代的变迁及其特性，不了解战争创伤对艺术家的影响，也不了解画家皓首穷经、勇辟新途的胆识和毅力，更没有充分认识到作品独特的美学价值。

克里姆特是一位不愿受权力制约的画家。当时的青年艺术家都想摆脱束缚，有自由思想的要求。克里姆特曾经激动地宣称：“我已经受够了政府美术检查官的气，我要自力更生，我要自由，我要挣脱一切阻碍我工作的莫名其妙的干涉，我要回到自由中去，恢复它，并且拒绝政府给我的一切帮助，我要否定一切！”克里姆特的艺术不仅反映了时代特征，而且也东西方美术的对话提供了开拓性的启示。他以崭新的艺术形式和表现手法为循规蹈矩的不景气的维也纳艺术注入了新鲜的活力。其作品不仅具有别人无法代替的形式美感，还具有丰富的内涵。这种金碧辉煌的独创的绘画形式，是他对绘画史的一个巨大贡献。1902年，罗丹独具慧眼，极力赞赏克里姆特，说他创造了一组非常宏伟、非常美妙的悲剧性装饰画。画家所表现的是人生内在情愫的一种哲理与精神，即便在表现爱情的画面中，也笼罩着一层淡淡的哀愁。在艺术旅程中，画家久经磨难而心犹不悔。在他生命的最后十年里，浓重的装饰风格表现得更加炉火纯青，画面毫无古典主义的痕迹，他更沉溺于东方美术的装饰题材，也更加“肆无忌惮”了。他的客厅里挂满了日本版画、中国年画以及来自东方世界的各种工艺品。1914年，他在画室挂了一幅中堂画《关公像》。关云长两侧分别站着周仓和关平，这是中国人最熟悉的民间年画。总之，克里姆特的绘画气质越来越东方化，形式越来越装饰化，这是画家更深沉的体验，更高层的升华。

克里姆特还是一位超群出众的素描能手。其素描风格与其油画、壁画相吻合，各臻其妙。他善于用流动的线条塑造形象。在素描中他追求的仍然是东方韵致，不重自然光的描写，多采用平光，用线造型，近乎二维效果，其女性裸体素描尤为精彩。当他用男性的眼光看世界尤其是看女性时，那眼光显得格外深邃和明亮，他是用爱恋的线条来描绘的。较之北欧其他画家的素描，克里姆特的素描显得更加抒情、柔美、清婉和惆怅。其主要风貌和他的色彩作品一样，富于平面装饰效果的和谐美。

维也纳的“分离派”是19世纪末奥地利最重要的象征主义派别之一。克里姆特丰富了装饰画的文化内涵。这一独创性的新形式是美学上的一个巨大贡献，也是世界美术史上一页光辉的篇章。

### “结构素描”与烈性美——埃贡·席勒

1890年6月12日，埃贡·利奥·阿道夫·席勒生于下奥地利省的图尔恩，其父是铁路职工，其母是一位颇有见识的女性。15岁时，父亲患精神病辞世，他的叔父收养了他。这位固执而偏激的长者，一定要按照已逝兄长的遗愿让席勒到维也纳工业大学去攻读，但席勒决意要当艺术家。在母亲的支持下，1906年，席勒终于考入艺术学院，成为格里佩克尔绘画班的学生。在艺术学院，席勒与教师的关系比较紧张，由于艺术观点不同，他常惹教师生气，甚至遭到怒斥。在此期间，席勒开始了与维也纳先锋派的联合。1907年，他有幸结识了比自己年长28岁的克里姆特，并得到热情的鼓励；他不仅成为克里姆特的学生，且与之成为莫逆之交。席勒早期的作品深受克里姆特的影响。当时维也纳“分离派”正处于盛期，其艺术形式对少年席勒的艺术成长具有关键性



的作用。

18岁时，席勒在克洛斯特新堡的一个修道院里首次举行画展，他的水彩、油画和素描引起了艺术史家和收藏家的重视。收藏家海因希里·贝尼希回忆当时的情景说：“1908年，在克洛斯特新堡的一次画展上，我意外地遇见一位年轻画家，他的作品立即引起了我的注意。这些作品都是小幅油画，大多数是风景，画得确实流畅奔放，富有自信的力量。他就是埃贡·席勒。”第二年，席勒的4幅作品参加了维也纳举办的国际艺术展览会。

席勒非常崇拜克里姆特，当他看到《贝多芬饰带》时，尤为激动，他说：“这幅壁画是克里姆特艺术中的顶峰……整个克里姆特的信念都表现在这20英尺长的镶板上。”尔后，席勒在自己的作品中吸收了《贝多芬饰带》中的形式和方法，从构图、图案到人物造型均含有克里姆特风韵，但不久，这种模仿阶段就结束了。他也许很困惑，似乎又很清醒，“大师门墙”没有成为他进取的牢笼，他并不沉醉于一方“金色池塘”，更不满足于“古井涸辙”，而是通过自己敏感的触觉去吸收、去融合、去创造，从而在艰苦的艺术实践中熔铸成独特的富有生机活力的个人艺术风格。

席勒的画充满了激情，给人以强烈的艺术感染力和冲击力，仿佛有爆发不尽的力量。克里姆特也承认席勒超过了他，说这是世间少见的天才作品。克里姆特在艺术上支持席勒，在经济上也给予席勒慷慨的帮助。

1909年，席勒和一部分青年画家组成“新艺术团体”。其中有安东·费斯托尔、法朗兹·威格勒、巴里斯·封·克特斯和汉斯·波伦等。这批生龙活虎的年轻人在施瓦岑贝格广场的匹斯柯沙龙举行联展。在展览会上，席勒幸运地认识了著名收藏家卡尔·莱茵霍斯和奥斯卡·赖歇尔、出版家埃道·柯斯马克，还有艺术评论

家、席勒传记的作者阿瑟·罗斯尔——也是席勒的第一个官方支持者。阿瑟·罗斯尔对这次见面作了生动的描述：“与席勒一见面，就感到这个在各方面有一种特殊性格的人，是如此古怪。事实上，在这种性格面前并非每个人都感到习惯，甚至连他本人有时也会感到不快。仿佛席勒不是来自一个可知的大陆的人，犹如从冥府回来的人，带有一项神秘的使命来到人间。同时他又充满了痛苦的恐惧，完全不知道谁能来解救他。”“他高瘦的身材，有点驼背，双肩狭窄，有着枯瘦的双手和秀长的手指；在他那黝黑的脸的周围围绕着蓬乱的长发；宽阔的、布满皱纹的前额和善于雄辩的面孔充满了令人不易接近的严肃感，并流露出一种悲哀的表情，似乎总有一种内在的痛苦。一对大大的黑眼睛，好像刚从梦中醒来。当与他对话时，他能迫使你与他正面相视。一旦激动起来，他也从未有失去教养的表现，在充满热情的激奋中也能控制自己。他那无可争辩的、庄严的、富有代表性的手势，他那简略的、格言式的语言，产生一种内在的高贵印象，与他的外表完全和谐一致。这种内在的高贵品质是深奥莫测的，也是非常自然的外在流露。”画如其人，席勒这种不同于众的性格和气质自然也反映在他的作品中。他的画展示了一种个人的精神存在。

席勒和他的师长克里姆特一样，在画油画和素描人体时灵感格外丰富。1909年之后，他画了大量人体习作，包括裸体自画像。在自画像中，他把自己描绘成遭罪、受酷刑的姿态，充满内心的痛苦。他的素描是在大量写生的基础上探索新的造型语言而逐步升华的。席勒的画，始终闪耀着一种艺术家的多感多变、追求新风、追求烈性美的抒情天分；这种天分，即是通过语言的深刻把握来达到对自己精神存在的高度负责和将物象从单纯的欣赏对象上升为展现人格的过程，从而更变为可以理解的文化对象。其精湛的人体素描写生，是习作，

又高于习作，已上升为具有现代风格的高品位的独立艺术品。当时著名的评论家阿·弗·塞利格曼在文章中曾预言：“席勒是一位天才，看到他一系列的素描和色彩画，这些风格奇肆的人体作品，似乎还未触及到当时十分迟钝的‘社会道德’。他是多么富有艺术才华，而且这么年轻。但是，如果我没有弄错的话，他很可能招惹一张法庭的小传票。”不久，这位评论家的预言成为愚昧的现实——1912年春，厄运临头，因为发现在他房间的墙上挂着数张青少年的人体素描习作，席勒被控告诱惑青少年堕落并被捕入狱。虽然调查无结果，席勒被无罪释放，然而他的一幅人体素描却被视为邪恶而在法庭上当众烧毁了。这一段经历在席勒思想上留下深刻的伤痕，为此，他几个月无法作画。

席勒的个人生活起初很不顺利，情妇沃丽给缺乏生活经验的年轻画家带来极大压力，其生活日益贫困，处境十分艰难，这样的生活状况迫使他一再迁徙。因无力购买画布和颜料，席勒只能画些小型油画和素描。“祸兮，福之所倚。”正当他彷徨、犹豫之际，时来运转，他的艺术活动首先在德国获得成功，其作品分别在慕尼黑、科隆、德累斯顿、汉堡展出；1914年，他的名望在德国达到了一个高峰。1916年，佛朗兹·法费特的定期杂志《行动》发表了他的专刊，席勒声名大噪。可以说1914年是席勒艺术生涯中的一个重大转折，他在维也纳的纳希特津格大街租了一间大工作室。在这里，他结识了锁匠技师约翰·哈姆斯的女儿艾迪丝，两人于翌年成婚。在此期间，席勒画了大量的肖像画，复杂的几何构图和强劲有力的结构形体的特点得到进一步的发挥。

“福兮，祸之所伏。”正当席勒的个人生活和艺术事业空前顺利之际，第一次世界大战爆发了，罪恶的战火冲击了欧洲的平静，也破坏了席勒刚刚开始的新生活

和安逸的艺术环境。官方到处征兵，席勒曾两次体检不合格而幸免服役。他仍在维也纳阿诺特美术馆举办画展，海因里希·贝尼希为他写了展览介绍。然而，刚度过两个星期的蜜月，作为新郎的席勒却突然被征调去布拉格服役，席勒愤怒地大吼：“该死的，时间停止吧！”无奈的他来到纽豪斯看管俄国战俘，后又调到穆赫林。此间，席勒画了很多出色的素描、速写，多数是俄国战俘的形象。1916年春，他又被调到利斯因，在这里他可以自由支配时间，可以经常在纳希特津格大街的工作室里工作。后来，他被任命为穆赫林俄国战俘营的长官。他很喜欢这个地方，除了美丽的环境外，还因为有一个好心的上司留特南·赫尔曼，他让席勒建立一个临时艺术工作室。工作、生活虽然比以前自由，但军队生活毕竟有碍他那勤奋的艺术创作活动，画家仍然感到苦恼。1917年，席勒又被调到皇家供应处工作。还算走运，这里的长官——办公室主任汉斯·罗斯及其代理人卡尔·格伦沃尔德，他们都是艺术爱好者，同情和理解艺术家的处境。他们让席勒从事一切与“艺术”有关的事务，制作各种表格、广告、臂章……罗斯还决定出版一套皇家供应处的工作速写册，让席勒在格伦沃尔德的陪同下到各省总部旅行写生，把他下属的仓库、办公室工作人员统统画下来。席勒如鱼得水，画了大量写生，他的素描、速写技巧达到了炉火纯青的水平。这批生动的作品至今全部保存完好；它们是历史的生动记录，更是珍贵的艺术珍品。

1916年—1918年，席勒画了一批杰出的肖像，其中有亲属、朋友、伙伴和社会名流。1917年后，席勒为了复苏困于战争的维也纳的艺术活动，分别在慕尼黑、哥本哈根、斯德哥尔摩和阿姆斯特丹等地举办画展，并计划组织一个新的艺术团体“艺术大厅”。其目的是“团结年轻、独立的艺术家们，把由于战争而分散在各个领

域的艺术力量集中在一起，使画家、音乐家、诗人有机会与公众对话，为振兴衰败的文化而斗争”。年轻的席勒亲自出面征集捐款，得到许多著名人士的支持，如霍夫曼、哈纳克、阿尔坦勃格和肖勃格等。然而奥地利军事形势日益紧张，扼杀了一切正常的艺术活动，席勒的计划不能实现，奥地利的“先锋派”艺术家们无法逃脱可怕的悲惨命运。1918年是灾难深重的一年，人们都殷切地企盼着战争早日结束，但欧洲战场上的炮声仍然威胁着人们，饥饿与疾病夺去了成千上万人的生命。克里姆特在经受严重的打击后，患了脑溢血，又传染上肺炎，因缺乏医药于1918年初病逝；接着瓦格纳也于4月病故；莫森患癌症故于10月。年仅20多岁的席勒夫妇也未能逃脱战争时代死亡的厄运。

1918年本是席勒的艺术事业在祖国大获成功的一年。原先他的作品在维也纳长期遭到轻蔑和否定，而在1918年的第49届“分离派”画展上，他的作品首次在维也纳获得公众的肯定。席勒参展的作品有19幅，其中有油画、大量的水彩和素描，几乎包括他所有的重要作品，如《家庭》、《躺卧的女人》、《母亲和两个孩子》、《死亡与处女》、《艾迪丝肖像》和《卡尔·格伦沃尔德肖像》……席勒既有长者淡泊自信的意志，又有年轻人旺盛的锐气和挑战的心态，这体现在他对形式的不倦探索和高度的敏感上。我们在面对这些极精彩的、老辣从容的画作而激动叫绝的同时，却很难将它们和20多岁的青年联系起来。罗斯尔在《工人报》上写道：“命运注定他的一生不仅仅会臭名昭著，也会变成流芳百世的伟大艺术家。”国内外请他参加大型画展的邀请接连不断。阿诺特美术画廊还举办了席勒的素描收藏品展览，这是他一生中最后一次与维也纳观众会面。他独特的素描风格引起广泛关注，致使一贯反对他的保守派代表塞利格曼也不得不在席勒精湛的素描作品面前

改变了观点，并在《新自由报》上写道：“在欣赏埃贡·席勒的素描时总有一种快感。太妙了，完全放弃光线、阴影和调子，整个生命、整个主题的表现是单用轮廓线条来捕捉形体的。”可惜，席勒已没有多少时光来享受自己的辉煌成果所赢得的声誉了。他的爱妻于1918年10月19日患西班牙流行感冒，在生命的最后时刻，她挣扎着写下了几行深情的字：“我是多么爱你！我对你的爱是无限的，也是无法估量的。”第二天，她就与世长辞了。三天以后，席勒也因同样的病症紧随爱妻而去。席勒的传记作家罗斯尔记录了他最后一段话：“……也许人类现在将自由。我必须离去了。临死是既悲伤又痛苦的，但是没有比生活更艰难的了。我的一生受到很多人的诋毁和攻击。不久，当我死了以后，他们将崇敬和欣赏我的艺术。他们是否用同样的方法估量一下以往对我的辱骂，对我作品的轻蔑和抵制呢？这种误解总会发生的，对我，对你，对任何人，有什么办法呢？”临终时，28岁的天才从心灵深处发出了旷达淡泊而又自强不息的、非常自信的大家气度之言。

绘画融合了席勒生活的全部欢乐和痛苦；而欢乐和痛苦，正是人生最完整的结构。席勒的素描和油画的成就同等卓越，他是一位有创见的独树一帜的现代素描巨匠，他以崭新的造型方式走在当时维也纳艺术潮流的前列。席勒辉煌的艺术成就，在欧洲乃至世界都具有广泛影响，他的素描以独立的艺术形式出现于国际画坛。席勒创造了“结构素描”新风格。他排除了人体表层非本质的细腻的审美因素。如同在色彩上只强调固有色一样，他只着意于深刻表现人体解剖、结构的本质的存在与变化。在他的画面上，人体虚浮表皮细节似乎全被省略了，他精心刻画的只是皮下结构——真正的筋骨肌肉，形被归纳、概括为几何形，丝毫不受自然光影的困惑。席勒是用线来塑造形象的。



在素描领域里，席勒创造性地运用和发挥了点、线、面的潜移默化的神奇作用。他那充满激情、生机勃勃、雄健有力的线条，如同画家的血脉，是流动的，充满生命力的。他用变化的线条将刹那的情感印象化为永恒的实在。他笔下生动的线不同于前人，也不同于同代人，线的轻重缓急、抑扬顿挫之变化，富于中国书法艺术的精神，具有一种金石效果。线是席勒最精练的艺术造型语言。

为了更概括更深刻地表现人物的解剖、结构关系，席勒还充分发挥了点的艺术功能，如在人体解剖、结构关系的凹陷处与体面转折的关键部位，他使用各种浓淡不同的肯定的点，使之发挥着概括形体内质的画龙点睛的作用。

画家对体面的处理多为象征性的，完全排除了自然光的明暗规律，不表现光源，不表现可变的非本质的明暗关系，只表现物象的本质存在。为了表现三维效果，他在体面的起伏和转折部位略施晕染或皴擦，以表现体感及其层次的变化，使皮下结构与写意相融合。

席勒对点、线、面的独特处理及其抽象作用的发挥，符合传统中国画的观察方法和韵致。他使具象的点、线、面与抽象的点、线、面纵横捭阖，相得益彰，甚至倾向一种纯然唯美的境界。席勒的素描运用几何结构方法，是为了更深刻、更本质地表现形体及人物心灵的时代精神，他的艺术反映了主体对人的本质力量的感觉与理解，是通过外在形式表现内在心理结构的。席勒描绘的女性裸体，比克里姆特更高一筹，他常把女性的吸引力和“厌恶感”结合起来。若对这两位师生画家作比较，可以说他们正好体现了19世纪的象征主义和20世纪的表现主义之间的连续性和变化。

在素描艺术中，席勒创造了“几何解剖”素描的现代风格，后人称这类素描形式为“结构素描”。所谓

“结构素描”，即主要用线造型，不表现光影的自然规律，不追求人体表层的细微变化，而是概括皮下结构、解剖的几何构成，是解剖与结构表现的变异和升华。因它强调表现人体组织结构的本质，故又被称为“几何解剖”素描。这种新的造型语言开拓了素描艺术的新天地，体现着席勒高度概括的个人风格，并成为独特的美学风范。

和其油画一样，席勒素描的另一特征是着意营造画面的运动感。日月经天，江河行地，大千世界万事万物无一不以各自的方式运动着。在艺术中表现运动，不在于机械地记录，而在于创造。要使千变万化、异彩纷呈的客观物象保持运动的态势，实为不易。线条的疏密，力度的强弱，面部晕染与皴擦的浓淡，点的虚实变化，平衡与不平衡的对比，静与动的互补，在构图上改变空间分配……这些都是席勒加强画面动感的有效手段。席勒的肖像作品，尤其是人体作品，其构图与动态具有现代舞蹈的结构和章法，使人感到现代艺术张狂奇突的冲击性。这种强烈的运动感和力度，仿佛非洲舞蹈中的野性冲动。席勒笔下的肖像和人体，从动作到神态，没有平静与祥和的优美，而呈现一种骚动不安的冲动的艺术魅力。这是画家的一种心灵状态，也是画家理解生活和面对现实的一种方式。其画面构成是经过全面理性思考的，是美与力的构成。

席勒的人物素描不画背景，使人在意象中领悟空间的存在，这正是画家在美学意识上融会了东方绘画精华的表现。东方文化具有超时空的影响力，它不仅影响了西方的古典画家，而且更广泛地影响着西方现代的画家们。席勒画中的签名也仿效中国的印章。他的艺术与东方先哲保持着神秘的对话。

席勒的速写和素描写生，仿佛信手拈来，涉笔成趣，野性风发；线条锋利、刚烈，语言纯净简洁，强调

素描的深沉和体量感，仅用点、线构成丰厚的形体及其起伏的旋律，画面富于节奏感和形式美。他对素描特定语言的探索，在学术上是一个天才的创举。线条的文化性格，渗透了画家的一生，推进了素描语言的成熟。他把素描当作一种学科体系来看待并努力实践，体现出一种纯正的使命感。他懂得自己的心灵呼唤与素描艺术的审美指向应该是力度的结合和语言上的突破，而不是其他绘画形式的附属，因而他既保持了素描独立的审美品格，又发展了素描的表现语言，同时更升华了高雅、严谨的传统精神。

席勒画中的人物不但具有强悍的视觉震撼力，而且用艺术的语言思考着动荡不安的时代和人生哲理的命题。在他的自画像中，人物面临着一种严厉、愤怒的现实，表现出一种内在的紧张和冲突。这正是画家坎坷经历的写照。画中人虽有声色俱厉之感，但并无剑拔弩张之弊，这与画家的修养气质是一致的，正如歌德所言：

“在人格与诗里，人格确实就是一切。”

“最深刻的生命是心灵，最肤浅的生命是面孔。”在人物画创作中，席勒最注重心灵的表现，尤其擅长双手的刻画。“手是第二张脸。”手与生活的关系，亦即艺术与生活的关系。席勒极具通过刻画双手揭示人物内在性格的才能。他在肖像和人体中并非只重五官神情的表现，更注重人物动态和双手的设计与创造性的艺术处理。这是画家后期肖像画中最突出的标志，也是画家自我表现的一种手段。他在自画像中通过手表达他内心的情感和力量。通过那一双双夸张的手，可以体会到战争年代里生活的艰辛，人们的悲伤、彷徨和茫然……富于性格的手，仿佛是洞察画家心灵的一扇窗户。当我们欣赏席勒笔下的双手时，不禁联想到奥地利作家茨威格在其名著《一个女人一生中的二十四小时》中对一群赌徒各种不同性格的手的绝妙刻画。那一双双的手即是形象

化的赌徒，这些手已经灵魂化、生命化、性格化了。席勒和茨威格对手的理解与表现，是“人”，是“心”，是“命”，是“眼睛”……席勒笔下的手体现的不是简单的时空动作，而是人物心灵深处的表现；它们已不是生理的手，而是被当作一种非生活化又生活化的独特的艺术形象了。手是艺术化的“更集中”的精神“观照”，也是脱离了“自在自为”的自然性的自由王国里的艺术之神。在席勒看来，手是生命本身又不是生命的全部时，才是对生活的更高、更深、更强烈的反映和表现。

席勒的创作以肖像、人体为主，另外也画了一些别开生面的风景画。在风景作品中，他发展了更为复杂的几何素描造型，用线勾勒，平面填色。他与克里姆特的共同点是，极力追求东方风韵，把人引入更深层的想象中。他们缔造了梦幻的境界。所不同的是，克里姆特的风景所追求的是宁静美，是明媚的阳光，清新的空气，是抒情诗，是轻音乐；而席勒的风景所追求的是烈性美，是风云激荡，是战鼓雷鸣。他从风景的结构中体会生命的存在方式。

席勒的画，无论人物或风景，已演化为一种纯然个人化的高层境界，其画面倾向于装饰趣味和设计意识，以造成独特的视觉效果和现代气息，在章法上充满张力。作品充分显示了一位青年画家活力腾迈的奋发精神及现代思维和新的学术锋芒。

欣赏和研究席勒的绘画艺术，我们应该了解他正直、坦荡、坚定的人格，应该学习他无视逆境与坎坷，对艺术全部的投入和真诚，敬佩他“敢为天下先”的胆识、锐气和实力。文明是一个极其艰苦的创造过程，这位仅活了20多岁的青年画家，是创造了奥地利时代文明的巨匠；他在短促的艺术生涯中，创造了自己最完整的艺术世界。

## 旅行画家珂珂希卡

奥斯卡·珂珂希卡是一位行踪不定的著名旅行画家，1886年生于奥地利多瑙河边的波希拉尔恩，1980年在瑞士的维尔纳病逝。他是维也纳人，但不久便迁出维也纳，进入更大的现代艺术世界之中，成为20世纪表现主义艺术运动中具有国际性影响的重要人物之一。

以下是珂珂希卡一生的主要行踪：1905年—1909年，就读于维也纳工艺美术学校；1910年—1911年，游瑞士、柏林；1911年—1917年，回维也纳（其中1913年曾去意大利旅行，1914年—1915年到部队服役）；1917年—1924年，旅居德累斯顿（1919年后成为美术学院教授）；1924年—1931年，多次在欧洲、北非和亚洲旅行；1931年—1934年，在维也纳和巴黎；1934年—1938年，在布拉格；1938年—1953年，在伦敦（1947年加入英国籍）；1953年迁居瑞士维尔纳；1953年—1963年，经常领导萨尔兹堡美术学院的夏季学习班，也曾去美国、希腊、意大利和摩洛哥旅行。

珂珂希卡具有天生的绘画才能。他以近乎本能的敏感性探索着心灵中的奥秘，胸有成竹地记录着最细微的动态。在他的肖像和城市风景绘画中，既有生的恐惧（从这种恐惧可以感知精神方面的危机），又有对创造性的生命力予以热情肯定的生气蓬勃的特色。在珂珂希卡的作品中，凡是体现内在方面的东西，都是广泛而坦然的；他的作品在表现素描、版画特征的时候，体现出了绘画上的浑然天成。艺术家接受了巴洛克风格留下来的巨大遗产，他注意在博览中发现，在体悟中创造。

珂珂希卡是一位勇于探索和颇具艺术表现力的画家。

1905年—1906年，珂珂希卡卷入了维也纳的新艺术

运动，他创作的题为《做梦的孩子》的一系列石版画，都表现出克里姆特和比尔兹对他的影响。沃尔登在1910年邀请珂珂希卡去柏林。在此以前，珂珂希卡已经是一位本能的表现主义画家了。他在肖像画中所做的热情探究，特别注重内在情感——这种情感多半属于他本人，而不属于被画的对象。他最初的肖像如艺术史家蒂耶兹和蒂耶兹·康拉特的夫妇双人肖像以及维也纳建筑师的肖像等，都是肖像画的杰作。在蒂耶兹的肖像中，他用厚薄对比的色彩将人物和自由抽象的背景统一起来，而手与手之间那种微妙的相互作用，说明了智慧和精神的交流。卢斯的形象从黑色背景中强烈地突然地出现在观者面前，在严肃、沉思的面孔上，表现出紧张的神态，一直传到那双敏感地、神经质地紧握的手中。珂珂希卡也具有以手表现内在气质的天赋。

珂珂希卡在第一次世界大战中曾服兵役并受过重伤，有数年不能作画，但他的艺术探索却始终不曾停顿，1917年创作了他一生中所画的一系列肖像之一《自画像》。珂珂希卡的创作风格一直在不停地变化，从他的一系列肖像画中，可以了解画家在自我表现上的艺术追求和大胆尝试。他喜欢用调色刀作画，画中人物富浮雕效果。1924年，珂珂希卡外出旅行，在大约7年的时间里，他探索风景画的真谛，将自由随意挥洒的印象主义、野兽派的鲜明色彩以及佛兰德斯初期风景画的传统透视空间组合起来，创作了《泰晤士河景色》。他画了多幅泰晤士河的风景，都是典型的高视点鸟瞰风景。他站在桥上，采取直线透视来大胆构图，在前景中所画的急驰的各种车流，记录了大都市的蓬勃生机。珂珂希卡的表现主义是很有个性的。画家抛开了从传统意义上理解的意识形态的或文化观念的框框，开辟自己的艺术道路。他的绘画观念体现着对传统文化的批判或反叛意识，表现为强烈的泛观念化倾向。画家在平凡中满腔热

情地发现和表现生命的力度，表现大自然的空灵之美。在漫长的不稳定的一生中，他用夸张的色彩和造型创作了大量的油画、版画和素描，展示了现代表现主义的精神——感情的力量，表现了极度的痛苦、欢乐和对自然与人生的内在本质的感受。

珂珂希卡是一位天才的素描家。他的素描和黑白石版肖像，最直接、最本质、最少修饰地表现了人物。他的画面中没有克里姆特的许多画中所具有的优美、细腻，而是用粗犷而强烈的线条表现对象，造型上既有传统的严谨，又富现代艺术的浪漫韵致，如《埃米·海姆》、《海尔明娜·克尔娜》、《鲁特》等肖像，均在狂放的手法中恪守着形的传统法度。珂珂希卡常使用黑色和光线来表现虚与实的永恒关系，在处理明暗关系时，并非只遵循自然规律，而是根据艺术上的需要做自由处理，甚至做抽象的处理。他创作的人物是有高度组合水平的知觉整体。从浅表看来，有些画似是逸笔草草地完成，但通过深入仔细地分析却可以看出，在它的深层隐藏着观察体验的全部生活经验，反映了主体对人的本质力量的感觉、深情、热爱、理解，是外在形式与内在心理结构的契合。

1933年，由于经济困难，珂珂希卡无奈地停止了长途旅行返回维也纳，但从1934年起，他又在布拉格逗留了4年之久。在此期间，德国纳粹没收公众收藏的他的作品，把这些作品斥为“颓废艺术”的典型。只要有可能，他仍继续无休止地旅行。1953年后，他主要居住在瑞士，作品仍保持着自由、新颖而又严格的艺术素质，色彩更浓烈，人物造型更富有强劲的力度，甚至极度夸张，但由于日耳曼人的内在气质和个人独特手法的连贯性，统一了他所做的各种不同的大胆试验。

虽然珂珂希卡从未丢弃造型，但在他晚期的作品中，也可以看出抽象表现主义的某些成分。这与世界现

代艺术思潮的发展是分不开的。珂珂希卡的一生始终保持着当代人的精神，是一位具有独特风格的表现主义者。

德国画界非常推崇这位画家的版画和素描。欣赏这位天才的画。我们不能不赞赏他敏锐而独特的视角，粗犷而豪放的力度，深沉内涵的思考，更钦佩他对艺术的穷追不舍、全身心的投入和宗教式的真诚。在纯美的意境上，珂珂希卡的艺术激发起人们对他真挚的敬慕与神往。

### “小地方有伟大存在”——弗洛伊德素描启示录

卢西恩·弗洛伊德的创作表现了一种人人熟悉的感觉。他的画源于现实，高于现实，使我们和现实生活紧密地联系起来。和20世纪的任何一位画家相比，弗洛伊德使我们更敏锐地意识到人的存在。“在一切价值的序列中，人格的价值是最高的价值。”（德国哲学家马克思·舍勒）画家诚挚地表现了人的价值与尊严。他以独特的视角和特定的艺术语言，创造了我们这个时代某些最震动心弦的普通人的形象。这就是画家非凡的成就。

1938年，15岁的卢西恩·弗洛伊德进入工艺美术学校主攻素描，当时由威廉·罗伯特和伯纳德·梅奈斯基执教。循规蹈矩的教学不适合思想活跃的学生，翌年，弗洛伊德开始画油画，同时仍画素描。他刚开始学画就画了大量素描，这成为他毕生创作油画的基础。但是，弗洛伊德的素描不是直接为油画作品服务的，他的素描没有一幅是专为油画创作而画的。他的素描和油画一样，都是绝对独立的艺术作品。这是他的素描艺术的最大特征。

还是一个少年的时候，弗洛伊德就作为一个自信而成熟的艺术家出现了。这时他好像有了尝试构成力量的



征兆。弗洛伊德自称他的早期作品得益于比亚兹莱的作品，尤其是《雷西斯特里塔》的插图，这或许能帮助我们理解《床上男孩》中露骨的性色彩，画中人物在造型上较之比亚兹莱更富现代感，男孩的脚趾被画成一串圆圈，这种表现方式令人惊奇，让人想起爱德华·伯拉的素描风格。伯拉喜欢强调以线条的方式勾画形象。弗洛伊德崇尚丢勒、伦勃朗、安格尔，也崇拜凡·高早期表现农民的素描。虽然很难确定他受哪位大师的影响最深，也不论他旅居国外的时间多长，但他仍属于日耳曼民族的理性画家。人的本性要求完善和发展，要求和谐；而要达到这个目标，必然需要理性的态度。日耳曼人强调艺术的发展和永恒需要的是理性，需要的是对人类的生存的理性态度。实际上，从弗洛伊德的作品中明显地可以感觉到从前辈大师到同时代的席勒、珂珂希卡等人的素描的脉搏跳动，如他的《握烟斗的男孩》、

《捧鸡的男孩》会令人想到他钦佩的安格尔的素描，或者还会联想到毕加索在诸如《埃里克·赛蒂肖像》中已形成的画法。弗洛伊德更多地受益于希德里克·莫里斯。莫里斯是东安吉利安素描和绘画学校的奠基者和校长，他在艺术观点上给了弗洛伊德许多启迪，尤其是有关艺术家的回忆。但莫里斯没有向弗洛伊德教授更多的规范，更没有灌输任何教条。莫里斯所表现的主题也是弗洛伊德追求的主题，如肖像与静物融合在一起，植物与静物的异样组合等，同时成为这两位画家个人的意味深长的主题。但莫里斯在艺术上所倾慕的东西，弗洛伊德总是试图避开甚至反对，因为他不喜欢莫里斯某些“精致和谐”的作品。他认为“精致”不是高级之称，倾向于艺术要破旧，而不是轻而易举地去愉悦，在破中立新远比遵循完美的法则要困难得多。画家深知，世界上真正自由的人并不是那些一无所欲的人，也不是随心所欲的人；因为越是随心所欲，就越不自由。这是很多

现代派艺术家所面临的问题。当给他完全的自由，允许他随便怎样画、随便画什么的时候，他往往反而很惘然；实际上他欠缺的是对自由的真正把握。因此，对弗洛伊德来讲，每创作一件作品都是对艺术家的一次挑战，他引用耶茨的话说：“困难有不可抗拒的吸引力。”俄国画家赛洛夫曾说过：“每当完成一幅肖像时，我就像患了一场大病。”罗马尼亚画家巴巴也说：

“面对画面的每一平方厘米，都要付出极大的心血。”弗洛伊德是一位极其严谨、深沉的画家，他一直倾慕莫里斯的肖像作品。这些肖像中有“令人惊悸的坦率”，这正是弗洛伊德在人物画中所追寻的一种品质。

戴维·卡尔和莫里斯的未婚妻巴巴拉·吉莉根的双人肖像，是莫里斯40年代创作最旺盛的时期的代表作。画中的两个人都是莫里斯的同学，卡尔强烈的面部表情和特殊的离间手法(放大五官)给人印象极深。类似这种因素，也可以在弗洛伊德40年代初在处理面部的素描中看到。莫里斯最优秀的肖像中，人物五官被重新组合后形成愤激的效果，而来自生活内部的一种爆发的感觉同样也能在弗洛伊德早期的肖像作品里发现。卡尔和吉莉根的肖像或许已获得“图腾化的力量”，弗洛伊德欣赏这种艺术感召力。但应该指出，莫里斯的肖像中没有表现手，而在弗洛伊德的肖像中，手的表现极为重要，正如席勒作品中对手的重视一样，如《叠手的男子》中对手的刻画，使这幅素描达到了理想的完美效果。

在弗洛伊德40年代初的素描作品中，可以明显地看出一种紧张关系。他的老练、果断、敏锐而机智的线条，时常和他的直率、有力、纯朴的形象形成鲜明对比。

1939年夏，弗洛伊德因吸烟引起严重火灾，烧毁了东安吉利安学校，因此他逃亡海上。他在此期间画的素描，线条明显有一种神经质的颤动。在这不安定的岁月