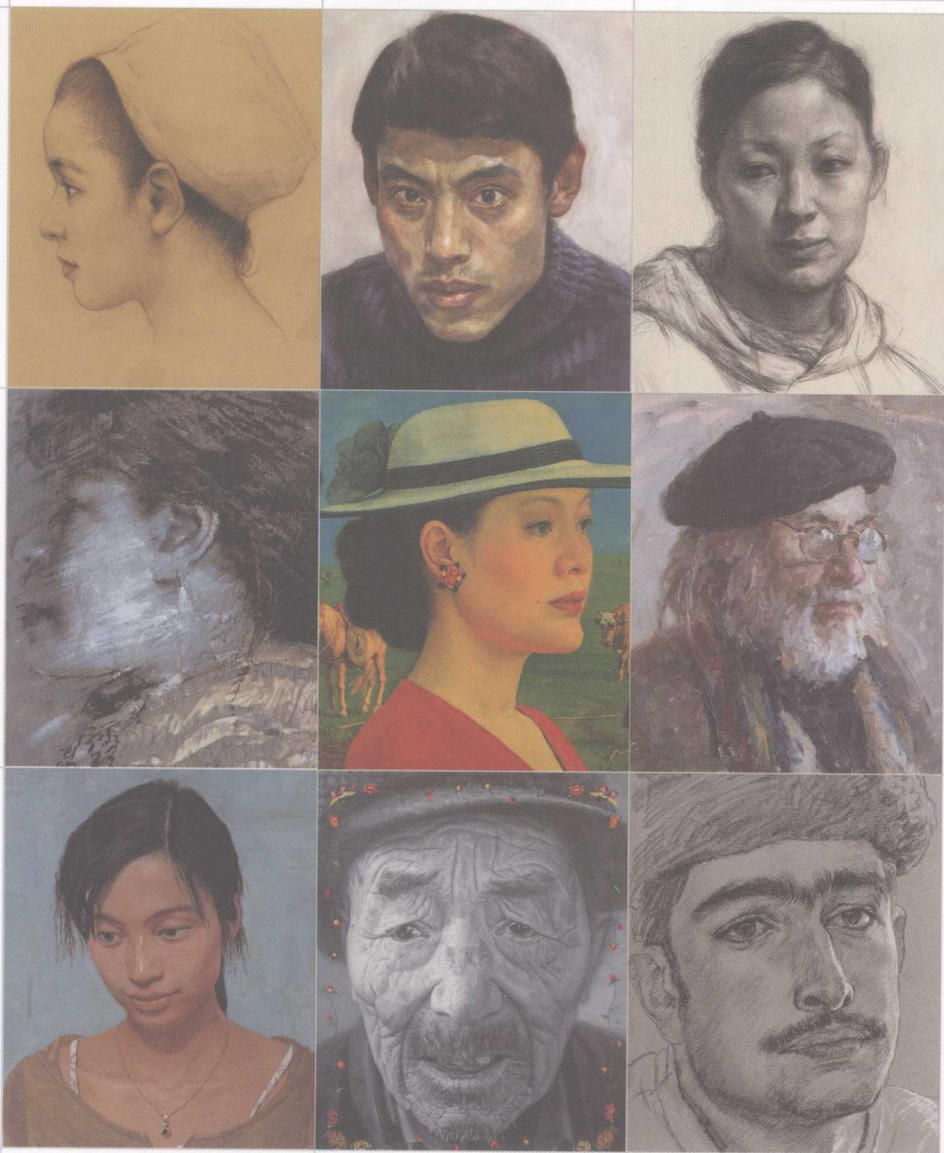


头头是道

换个角度
画头像



翟欣建 日高 编著

人民美術出版社

一幅人像之所以被称作肖像，是因为人像和画中人一起“活着”；然而，当画中人百龄影逝，这幅人像就成了“绘画”。

——保罗·瓦莱里：《德加、马奈和莫里索》



伦勃朗 《正在阅读的提多》(局部)

头头是道

换个角度画头像

翟欣建 日高 编著

人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

头头是道：换个角度画头像 / 翟欣建，日高编著. — 北京：人民美术出版社，2007.12
ISBN 978-7-102-04123-0

I. 头… II. ①翟…②日… III. 肖像画—技法 (美术)
IV. J211.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 173838 号

头头是道：换个角度画头像

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同 32 号 www.renmei.com.cn)

选题策划 日 高

责任编辑 夏 岚 日 高

整体设计 日 高

版式设计 张 庆

责任印制 丁宝秀 赵 丹

制版印刷 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2008 年 12 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本：889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张：7.5

ISBN 978-7-102-04123-0

定价：48.00 元

目 录

6	概述
6	一、主题和题材
7	二、“气韵”、“骨法”和“风骨”
8	三、肖似和主题，自然和理想
14	第一章 怦然心动的主题
15	一、情
18	二、理
19	三、言
19	（一）画名中的类比
21	（二）画面中隐含的双关妙语
22	四、像
26	第二章 婉而成章的画面组织
27	一、对比
27	（一）视觉因素之间的对比
27	（二）视觉因素和心理因素之间的对比
29	二、重复
30	三、宾主
30	（一）核心和边缘
31	1.头像和背景
31	2.头像和前景
31	（二）承载和附着
34	四、显隐
36	第三章 异彩纷呈的表现元素
36	一、线
36	（一）暗示体积的线
37	（二）表达感情的线
38	二、调子
39	（一）塑造形体的调子
40	（二）表达感情的调子
40	（三）表现肌理的调子
41	三、形体
41	（一）自然的形体
42	（二）理想的形体
43	（三）真实的形体
43	四、空间和透视
44	（一）戏剧性的空间——几何透视的游戏
45	（二）真切的空间——在观看中呼吸
48	（三）暗示的空间——象外之象
48	五、色彩
50	第四章 头像作品个案分析

概述

“圣人含道映物，贤者澄怀味象。”（宗炳：《画山水序》）宗炳（375年—443年，南朝宋画家）此言可谓感慨既深，辞约旨丰，从中可以窥见古代大师对理想和自然、严谨和自由的精深领悟。他认为，一个艺术家面对纷繁的物色，应深刻理解造物的法则，驾驭艺术表现的规律，才能含道映之；而当进入艺术创作阶段时，又不能被“法则”和“规律”所束缚，而应以“虚静”之心品味意象，蕴育“神思”；这样，才能澄怀味之。陶渊明“此中有真意，欲辩已忘言”与此暗合。顾恺之（约345年—406年，东晋画家）“迁想妙得”之论也与此辞异旨同。“妙得”应在“澄怀”、“虚静”之处得之。何为“虚静”？大概如刘勰（约465年—520年，南朝梁文艺理论家）所言：“疏沦五藏（脏），澡雪精神。”（刘勰：《文心雕龙·神思》）

一、主题和题材

宗炳“含道映物”、“澄怀味象”之论旨在山水，但其所论及的“道”、“澄怀”、“物”、“象”的关系具有艺术思维的普遍性，同样适用于肖像画；但肖像画又有其自身的特殊性，有的理论家甚至把这种特殊性看作表达“诗性”的局限。例如，保罗·瓦莱里（1871年—1945年，法国象征主义诗人、作家、批评家）就论述了这种“局限”：

在有术有门的绘画作品中间，在那些通过经营物象、再现物象来表达“诗性”的作品中，有一个独特的画种。它在表达“诗性”方面受到自身特点的严重局限，这种局限就是“像不像”：这个画种就是肖像画。（保罗·瓦莱里：《德加、马奈和莫里索》）

瓦莱里的这段话已经触及了肖像画的深层问题：主题和题材的

关系。“像不像”或“肖似”是题材问题，表达“诗性”是主题问题。针对风景、静物、风俗甚至历史、宗教题材绘画而言，肖像画对“肖似”的要求最高，尤其是头像和胸像，受结构、姿态限制的程度更高；因此，画家在提炼主题、表达“诗性”方面受到很大的限制。瓦莱里把拘于“肖似”的肖像画称作“静物式”的肖像画，而把不拘于“肖似”、有“更多精神层面”的肖像画称作“活而又活”的肖像画。有“更多精神层面”和“活而又活”就是有主题，有想法。怎么在有限的空间中寻求自由、表达“诗性”、提炼主题呢？瓦莱里的建议是“简化”（简）、“舍弃”（隐）、“强调”（显）和“夸大”。“简化”（简）、“舍弃”（隐）类似于中国画论中的“骨法”，“强调”（显）和“夸大”类似于“气韵”。

二、“气韵”、“骨法”和“风骨”

谢赫（南朝齐画家）在“六法”专论人物，把“气韵”、“骨法”置于“应物”之前：

虽画有六法，罕能尽该；而自古及今，各善一节。六法者何？一、气韵，生动是也；二、骨法，用笔是也；三、应物，象形是也；四、随类，赋彩是也；五、经营，置位是也；六、传移，摹写是也。（谢赫：《古画品录·序》）

按：关于所引《古画品录·序》这段文字，有两点需要说明。首先，此段句读从钱钟书先生观点，与通行的标点方式不同。钱先生句读更合古文文法。古人提出一个术语或相对冷僻的概念，往往随之用常用的、浅显的文字加以解释。比如《说文解字·序》论“六书”：“一曰指事。指事者，视而可识，察而见意，‘上’、‘下’是也。……”其次，“六法”第五法通行语序为：“经营，位置是也。”此为明本语序。有的宋本语序为：“经营，置位是也。”按照南朝行文习惯，“位”常用作名词，和动词搭配，位于动词之后。如《文心雕龙·熔裁》：“情理设位，文采行乎其中。”“设位”和“置位”语式相同。又如《文心雕龙·章句》：“夫设情有宅，置言有位。”“置”为动词，“位”为名词，和“六法”“置位”中的“置”词性相同。

结合六朝文论和谢赫在《古画品录》中具体品评历代画家，可以滤出谢赫的微言隐义。“应物”即“像不像”的问题，也就是题材问题；而“气韵”、“骨法”应是另外一个问题，也就是主题。谢赫“六法”分列“气韵”、“骨法”，刘勰《文心》独标“风骨”；虽然两

者一个论文，一个品画，但其“气韵”、“骨法”和“风骨”概念之间却颇有相同之处。“气韵”和文“风”要求主题表达要鲜明、动人，“骨法”和文“骨”对主题的表达要准确、精到、微妙（与“应物”要求准确表达“题材”不同）。“气韵”要求画得“活”，“骨法”要求画得“精”；“气韵”要求画得流畅，“骨法”要求画得概括。就西方艺术的不同流派而言，巴洛克大师画得“活”，新古典主义大师画得“精”；就文艺复兴时期而言，意大利大师画得“活”，德国、尼德兰的大师画得“精”；就同一流派的不同画家而言，鲁本斯画得“活”，普桑画得“精”；就同一文化传统的大师而言，伦勃朗画得“活”，凡·艾克画得“精”。

三、肖似和主题，自然和理想

然而，强调主题和“诗性”并不等于说“肖似”不重要；而是应从这样的角度来看待这个问题：没有主题的“肖似”算不上是绘画，而没有“肖似”的绘画算不上是肖像。就西方肖像画而言，“肖似”的问题比较复杂，甚至和古希腊哲学传统纠缠在一起；但还是可以理清大概脉络。

现代意义上的肖像画产生于文艺复兴时期。这一时期，由于解剖学和透视学的发展，尤其是强调个性的风尚以及对“创世”的新的认识，使得这一时期的肖像画不是仅仅“复兴”古希腊、罗马艺术，追求永恒的、超越历史的审美价值，而是把人物置于真实的视觉空间中，强调人物在真实时空中的个性特征。这在凡·艾克(图1)等尼德兰大师的作品中表现得尤为突出；他们所体现出的“细节现实主义”，力求捕捉任何真实的细节，再现可“证实”的证实，而把美与丑置于相应次要的地位。意大利的大师与尼德兰大师不同，他们强调比例，表达人体的完美；不过，这种完美不是建立在对古代大师模仿的基础上，而是建立在对科学的新认识上。同时，文艺复兴时期的大师也不像中世纪大师那样，为了体现“王侯将相”的身份和地位宁可牺牲真实，而是在真实和身份之间选择了一个平衡点：他们不是“宣称”画中人“官居何位”，而是“陈述”他们“姓甚名谁”。



图1
凡·艾克
《玛格丽塔·凡·艾克肖像》
木板 油彩
32.5cm × 26cm
1439年

早期文艺复兴的大师比较侧重对人物外部真实的描述,而盛期文艺复兴的大师更加注重通过人物的动作和表情体现人物心理。对人物心理的表现在巴洛克时期走向极端,在哈尔斯的作品中甚至成为对人物表情的夸张表现;而在以伦勃朗为代表的大师作品中,人物的情绪体现为极端的内敛,只能通过画面中的“蛛丝马迹”细细体味画中人深沉而丰富的心理活动。

如果把洛可可风格权且视为巴洛克的余波或变种的话,新古典主义大师的作品呈现出迥然不同的风貌,他们深谙“古法”,强调教化,忽视个性,强调普遍而永恒的精神价值。在自然和理想的天平上,重心再次向理想倾斜。

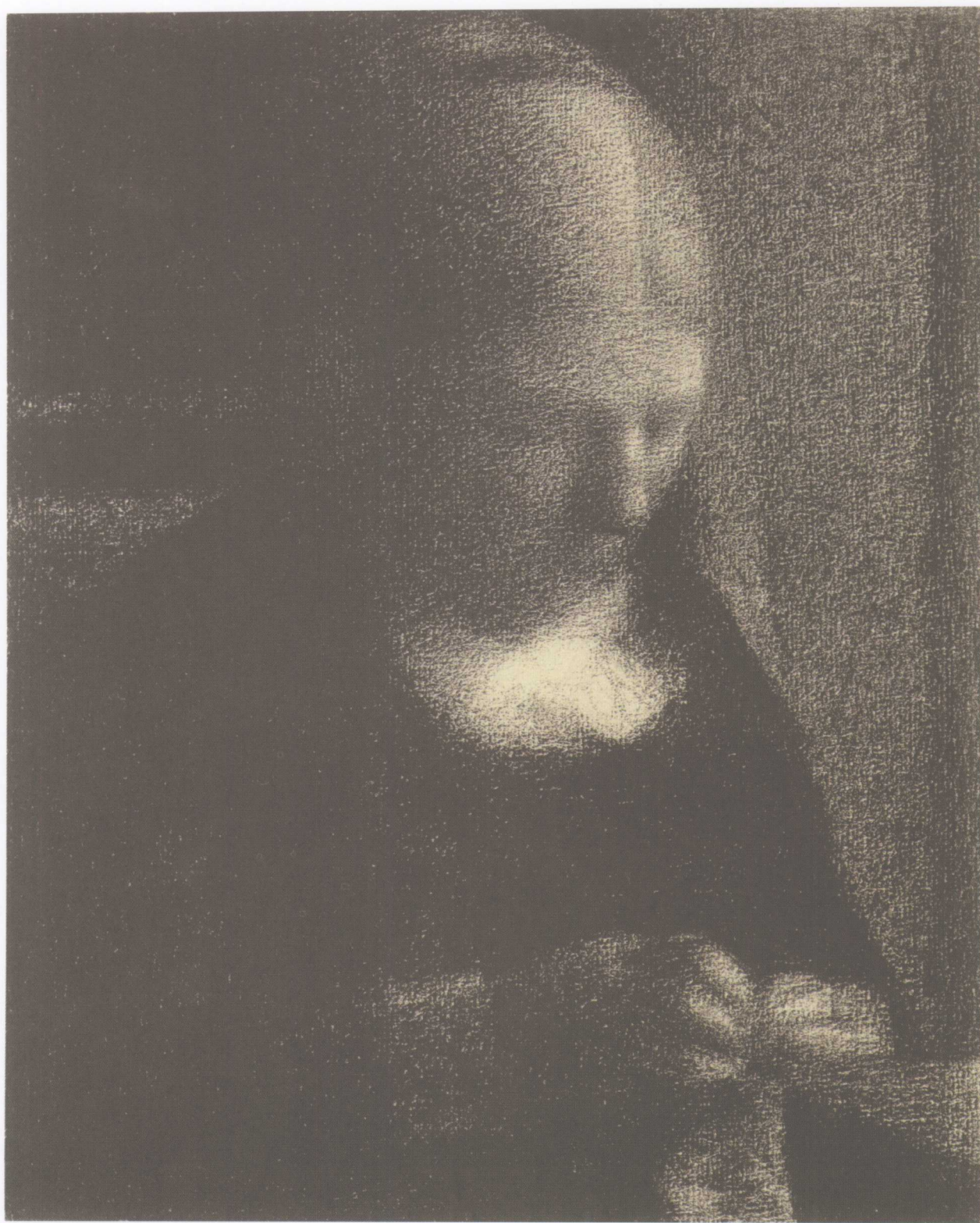




图3
塞尚
《自画像》
画布 油彩
60cm × 47cm
1878年—1880年

19世纪,和浪漫主义强调情感和幻觉相对照,以印象主义为代表的大师,以新的态度关注现实。一方面,他们坚持对人物、环境“直接”的观察,另一方面,他们把对画面这个平面的“现实”的关注放到相当重要的地位;就肖像而言,在忠实、精确地刻画人物的三维视觉外表的同时,他们比前代大师更自觉地在二维的平面中组织抽象因素。修拉(图2)的作品中,二维的肌理感和三维的空气、光 and 空间真实相互辉映;塞尚(图3)的作品中,作为题材的人物被相应弱化,而线条、调子、形状这些空间成分营造的视觉统一体成为画面的主题。

图2
修拉
《刺绣的女人》(《画家的母亲》)
纸 粉笔
32cm × 24cm
1882年—1883年

就本书的安排来看,可能让人有种奇怪的感觉。一般来讲,作为一本绘画技法书,会从最基本的造型元素开始讲起,接着会谈到形体、解剖和空间,最后会建议怎样提炼主题和赋予画面文化、历史、心理和社会的意义:这是遵循了由简到难、由浅入深的原则。而我们遵循的是由主到次、由表及里的原则;这也是我们“换个角度画头像”的初衷所在。在第一章,我们讨论了主题的含义;哪些方面可以构成头像的主题;以文艺复兴以来的大师为例,从“情”、“理”、“言”、“像”这几个方面讨论了头像主题的提炼和表达。在第二章,我们的注意力转向了画面组织,讨论了视觉元素是怎样组织,来表达主题的。第三章,我们讨论了“线”、“调子”、“形体”、“空间和透视”、“色彩”这些视觉元素在头像中所体现出来的特殊含义。需要强调的是,有两个范畴始终贯穿在我们的讨论中:一个是清晰和动人,一个是精确和微妙;这两个范畴有点类似于中国文论中的“风骨”,中国画论中的“气韵”和“骨法”。简单地说,我们讨论了“什么是头像的主题”,“怎样组织头像的主题”、“用什么体现头像的主题”。这样看起来我们的做法和一般的做法正好相反。

我们这样做不是标新立异,实在是不得已而为之。可以这样说,从海报、影视、图像技术到网络,我们面临着有史以来规模最大的视觉泛滥。由于利用了先进的技术手段、超强的信息来源,一件件并非行家里手制作出来的视觉产品很可能会让凡·戴克目不暇接;假如一个初出茅庐的当代艺术学生变戏法似的向乔托展示自己的再现手段,一定会让这位大师眼花缭乱。但这绝不意味着他们的技巧比凡·戴克和乔托略胜一筹。再现技术的提高和普及并非等于艺术水准的提高。人们也许很难理解“文本间性”这个概念,却摆脱不了它的影子。相互影响(也许用借鉴这个词不大确切)的视觉产品一波一波拍打着人们的眼球,使得我们都有点不太习惯用自己的眼睛观察了。不是自己真正所见所感生产出来的视觉产品必然“义薄情寡”;再现手段再高妙,也会在凡·戴克和乔托的作品前黯然失色。也许“震撼”和“怪异”会被指望在视觉泛滥中一石激起千层浪;其实不是这样的,正如福娄拜评价托尔斯泰的作品时说:“伟大

的作品是缄默的。”伟大的作品是自然，是她自己。泛滥中的“尖叫”除了对泛滥推波助澜之外，就是被泛滥淹没。因此，我们强调“动情”和“灼见”，用自己的眼光深切地观察、体味景物、人物，“物以情观”、“心以理应”，把常人熟视无睹的景物、人物以超凡脱俗的方式表达出来。事实上，这是以有情之眼、有识之心进入到画面中，进入到视觉元素中。这既是由主到次、由表及里的过程，也是由整体到局部、由具象到抽象的过程。

第一章 怦然心动的主题

简单地讲，头像画的主题就是画面有什么“意义”。

谈到“主题”，人们自然而然地会联想到“内容”，其实二者迥然有别。“内容”是画了些什么，而“主题”是想表达什么。画面中无论主次都可构成“内容”，按画面内容的多少和大小可把“内容”分为主要内容和细节；而在画面中构成“主题”的成分却很少，而且“主题”的形成不在于多少和大小，而是取决于是否鲜明和清晰。“内容”跟题材接近，“主题”是对题材的“加工”。事实上，主题和内容、题材在概念上的区别不是十分清晰，一些严谨的美术史家和美术理论家在运用这些概念时，也往往是混用的。但这不是说他们的概念不清楚，而是要取决于他们运用这些概念时的语境。

严格意义上的主题应该是指 motif 和 theme，尤其针对视觉艺术而言，最严谨的主题的所指就是 motif。在英语中，主题 (motif) 和动机 (motive)、情感 (emotion) 有共同的拉丁语词源：“运动”；因此，从拉丁语的“运动”发展到英语的主题和动机、情感，这几个英语词汇已经隐含着这样的意思，就是如伦勃朗所说的“人物心灵的运动”。在艺术中，人们在讨论主题时，包含两方面的含义：一个是画面中明显的、可以分离出来的视觉成分，相当于文论里的“秀句”或“警句”；也就是我们下面要讨论的“像”。另一个是画面外一些非视觉的含义，比如心理、社会、历史、信仰等方面的含义，相当于文论里的“文外重旨”或“弦外之音”；也就是我们下面要讨论的“情”、“理”、“言”。前者有直接性，“观画立晓”；后者有间接性，“寻义方隐”。前者重“风”，讲求清晰、生动；后者重“骨”，讲求微妙、严谨。观众对前者的反应大体相同，有很大程度的确定性和“结构性”；不同的观众对后者的反应很容易不一致，同一观众在

不同时期、不同心境下对后者的反应也会改变，具有很强的不确定性和“解构性”。当然，这两者往往是交织在一起的，只不过在每幅作品中各有侧重；应该强调的是，两者都是通过视觉手段传达出来的。更为重要的是，画面的主题一定要动人，要耐人寻味。

一、情

画家通过对画面中具象因素和抽象因素的安排，有意或无意地表露出画中人的感情、画家的感情，激发起观众的感情；在另外一些情况下，还可以表达超脱的感情。安东尼洛·达·美西纳《男人像》（图4）的画中人很可能是一位威尼斯贵族，而在19世纪，这

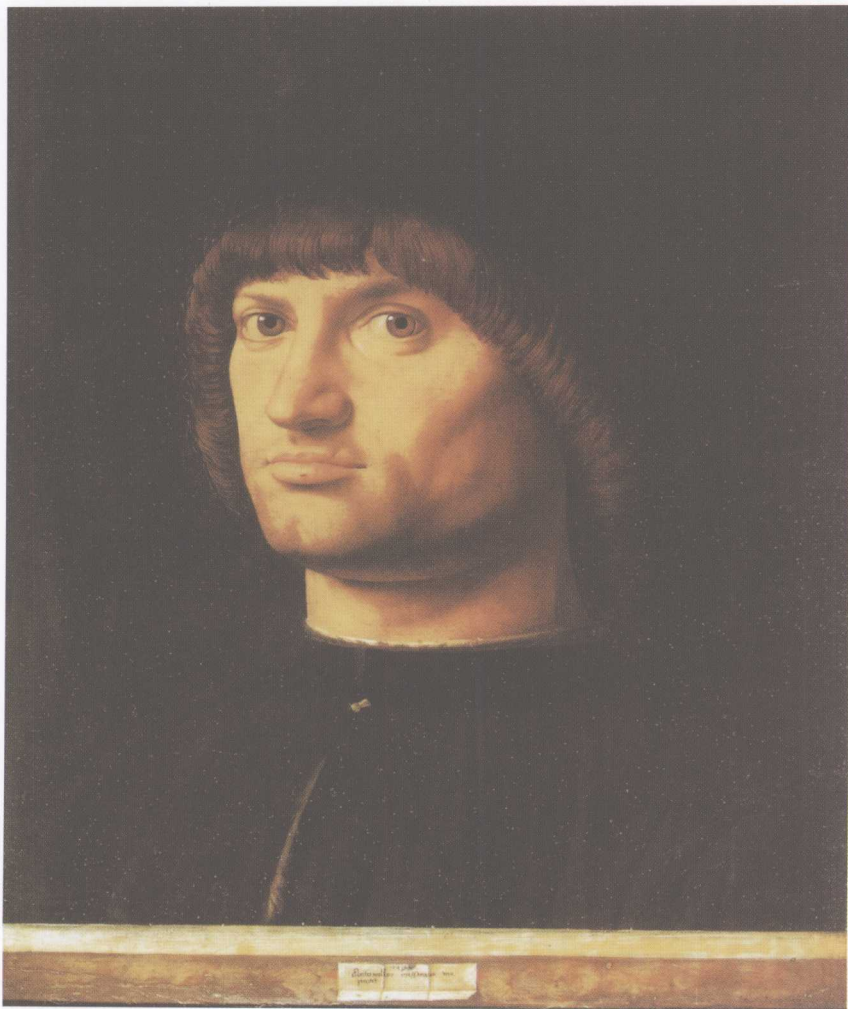


图4
安东尼洛·达·美西纳
《男人像》（《“雇佣军首领”》）
画布 油彩
35cm × 28cm

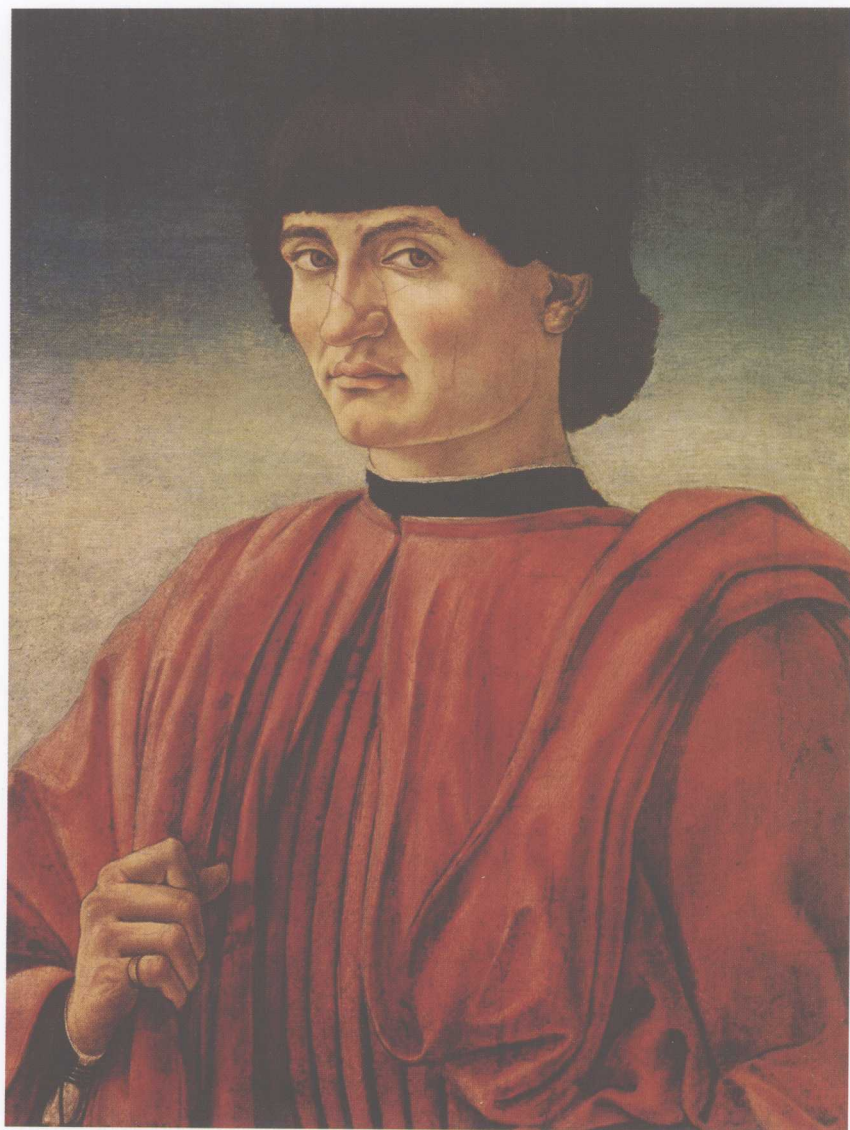


图 5
安德烈·德尔·卡斯泰格诺
《男人像》
木板 油彩
97cm × 74cm
1650 年

幅肖像画却被广泛地称作《“雇佣军首领”》。很明显，画家对人物个性特征的强调超过了对身份特征的描绘。在具象因素方面，突出的下唇和直视观众的挑衅目光流露出画中人好斗和侵略性的个性。在抽象因素方面，深色的背景、服饰和明亮的面部，把人们的注意力集中在人物的性格特征上。

有一种“理论”，画家在画别人的肖像时，不可避免地会留下画家的性格特征。安德烈·德尔·卡斯泰格诺《男人像》（图5）就是