



具象素描

涂国洪 著

湖南美术出版社



具象素描

涂国洪 著

湖南美术出版社

具 象 素 描

涂国洪 著

湖南美术出版社出版·发行(长沙市人民中路 103 号)

湖南省新华书店经销

湖南省新华印刷三厂印刷

责任编辑:邹建平

责任校对:彭 英

开本:889×1194 毫米 1/16 印张:4.75 字数:1.5 万 印数:1~2000 册

1998 年 9 月第 1 版

1998 年 9 月第 1 次印刷

ISBN7-5356-1079-X/J·1000

定价:25.00 元

作者履历表

姓名	现名	涂国治	性别	公	民族	汉	
名	绰号	中国娃娃	出生年月日	1957.9.27			
政治面貌	未参加任何组织	健康状况	尚好				
原籍	贵州金沙	工资情况	随工作态度浮动				
职务	自由作家	出生地	陪都重庆				
学历	自学成才	婚否	已婚				
工作前后履历	1955.7至重庆长寿县双龙公社落户。1981.7被高敏凤裹挟进四川美院。1978.8到重庆公交公司修车厂工作。1984.7到重庆公路设计院全委。						
有何特长	涂林五颜五色 生平文字挂级。						
人生理想	身体健康挥金如土妻妾成群儿孙满堂						
主要著述及成果	一、绘画： 《万世的人性》(油画 1400x800mm) 《1989·中国狂想》(油画 1200x800mm) 《表行之怪可击》(油画 400x800mm) 《丑午》(油画 1000x700mm) 《风从这里吹过》(油画 1800x1600mm) 《忧郁的女人》(水彩 1600x1400mm) 二、文字： 《中国娃娃》(中国文化批判专著，诗作 8000 余行) 《九十九道拐》(诗选 3000 余行) 《新诗之死》(中短篇小说选 20 余万字) 						
正在杜撰的著述有	《中国娃娃新形象》片断小说(原名：金包卵)						
说明	一、表内所列项目，要忠诚老实，实事求是地填写。 二、书写时一律用钢笔或毛笔，字迹要端正，清楚。						

泛言素描

●国洪

□先说素打扮

我当娃娃崽崽时，一黄姓人家和我家隔壁。黄家有一女，排行第三，满街坊都唤她黄三。这种姓在前，排行随后，不分男女一概而论的唤法在城市贫民中并不稀罕。稀罕的是黄三生得文静清秀，不多言，爱抿笑，一笑一对酒窝。与我们这些糊得花眉花脸，成天在街巷中吆嘘呐喊、千翻飞石^①的男女娃子形成了极大的反差。据说，她老汉曾在伪政府当过文职人员。现在想来，黄三的文静也是事出有因了。

黄三，或者说黄三的妈把黄三打扮得很素净。那时，全世界还有三分之二的人生活在火热水深中，打扮的概念和现如今吃名牌穿名牌，身边挽一老男孩的市场时代完全风马牛不相及。在那些年，大街上最诱人的是朴素干净，梳小辫扎头绳的姑娘，哪像现在的街头摩登女，珠光宝气，涂脂抹粉，弄得执勤的交警都难以搞好本职工作。黄三的妈曾在街道服装厂做劳保服，工余，她便将厂里的边角废料刨拢来为全家老小缝制四季衣裳。黄家的人一年到头都是一身青蓝碎布衣。这种青蓝碎布衣裳在黄三身上特别得体，并使得她越发含苞欲放、楚楚动人。我那早熟的哥一见到她就散神，黄三对此也是红霞满天，扭头便跑，只留下一对齐腰的长辫在视觉中飘动。这一切都被我妈看在眼里记在心里，有回，她与黄妈摆龙门阵时，说：

“黄老婆子，你那三丫头本分、书气，特别是那身素打扮硬是要得，我们打个亲家哟？”

……

非常遗憾，我家和黄家没有亲家缘。但黄三那一身素打扮以及我妈有关“素打扮”一说却深深地印在我脑海里，融化在我的血液中，对我日后涉世为人，拜师学艺，并企图在手艺上自立门户不断产生鬼使神差的作用。

所谓素打扮，在本质上应该是一种颜色单纯、形质简朴，不靠流光溢彩和想精想怪来取悦人的观赏状态，得要领的素打扮就是在简朴的形质和单纯的色相中藏足底气，经柔视觉，渐进温补，悄悄钻进观者，诱发观者的审美参与，遂使之上瘾。素打扮之所以有这样的药性，首先在其素。素，汉语辞书上的说法是本色或颜色单纯。英语的 plain 与汉语的素对应。plain，英文辞典释为 simple、ordinary，即简单的、平易的、朴素的。看来，洋人和我们对素的理解都八九不离十。素者，不张扬不摆谱，平易近人，容易产生视觉亲近感，容易互相沟通；本色，不弯弯绕，一根肠子通到底。那么，本色的素就减少了视觉中介，直展本性，光明磊落。

当然，本色也罢、单纯也罢，都是一种视觉言说方式。既是言说方式，本色的素打扮必须言之有物。这“物”就是潜伏在素中使人上瘾的药性或底蕴，像“黄三”素打扮中所透闪出来的淳朴和书气使我早熟的哥上瘾走神一般。如此看来，素打扮与其药性或底蕴是城隍庙的鼓铎——一对，但它们又是剪不断理还乱，说不清道不明的一对。正是这种说



1 《马丽亚》 达·芬奇



2 《利比亚女巫》习作 米开朗基罗

不清道不明所构成的素描扮才这股使人“上当受骗”。

素描就是给画中的素描打扮。

绘画中广义的素描扮不止于素描,凡是色调相对统一素净,不刺激视觉的作品大都可纳入素之范畴。但绘画中狭义的素描扮只能是单色涂抹物体,用单色表情达意的素描或黑白画之类了。

素描,查《韦氏大学新辞典》,draw 为素描,其主要释义为“在平面上用线……的相似物”。换言之,就是用线在平面上摹写、涂抹、表达。照此释义,史前人在洞穴壁上所描绘的记事、战争或狩猎图也该被视为素描。那么,屈指算来,素描早就是一个万寿无疆的老东西了。

□素描^②的来龙去脉

① 架上单色画被冠之以素描大约是 14 世纪的事。那时正是前期文艺复兴,航海和商贸的兴起,民族统一愿望的萌发,城市的不断涌现,资本主义的萌芽开始诱发出根植于西方人种中的人性情结。经历了漫长中世纪的西方人终于向神圣的教皇、封建领主及骑士制度提出强有力的挑战。古希腊、古罗马理想理性成规地得以复活。乐观主义、世俗主义、个人主义开始席卷全欧。张扬人性的绘画、科学及宗教改革也随之落地生根。

素描亦在落地生根之列。

因其色相单纯,画家在利用素描描绘对象时易剔除多种色相并存、互动所产生的视觉勾引;直抵对象的原生状态,以便更本质地把握对象的惟视结构和起承转合关系,更透彻地描绘出对象在空间中的位置。另外,素描语言的简捷随意给画家协调构图中的各种因素,反复推敲作品创意带来了极大方便,遂使它成了从构思到作品成型的最佳中介。基于此点,从早期文艺复兴到现代所有具象大师都极为看重对素描功夫的千锤百炼。伴随着对素描功夫的千锤百炼,大师们在审美上的习帖自觉或不自觉地渗入了他们的素描语汇中。纵观艺术史上大师们留下的素描精品,我们发现,素描岂止是造型艺术的基础,它简直就是一种独立的造型艺术。

在现代学院制出现以前,欧洲中世纪作坊是造就工匠或手艺人的最规范场所。作坊式教育是师傅对徒弟的传帮带。它基本上局限在经验与技能的层层因袭上,相关学科的教育还是八字没一撇。学徒在独立就业前必须于相当一段时间的打杂活路,诸如研磨颜色、制画底、磨磨手架等。之后便是反复临摹师傅和前辈们的习作及无拘布道式的宗教寓言作品。待掌握了一定的技能,才可助师傅为客户放大预定作品之草图。这种循序渐进的习艺过程是熟悉绘画的工艺流程,掌握造型技能的唯一选择。作为造型基础和产品生产的辅助手段,素描一开始就成就了作坊制教育的重要内



3 《雅典学院》草图 拉菲尔

容。历经数百年时间,素描与其他造型技艺一起兴盛于南欧和北欧的广大地区。到了中世纪后期,人文意识的觉醒和自然科学的发展又悄然浸染造型艺术,使弥赛奇程式化、对宗教内容简单图解的作坊绘画开始发生裂变,技术的科学化和形式的风格化已经在以素描为本的作坊中初见端倪。

15世纪,财富的增长和世俗精神的步步为营残蚀着圣洁的基督,新兴中产阶级最终登上历史舞台成为艺术品消费的主体。圣经故事画中冷漠的表情,呆板的姿势及程式化的技法差不多被明艳的色彩和优美的形态取而代之。传统意义上的艺术作坊开始从封闭的师承关系、单纯的艺人状态蜕化,呈现出兼收并蓄的开放结构。如当时的佛罗伦萨圣马克学院(大作坊),就已经从事与艺术相关学科的教育,包括人文主义研究,以系统培养具有科学绘画基础及风格化的艺人。在这些大作坊中,素描已不限于摹仿前辈大师或囿于产品草图。从圣马克学院留至现今的师徒素描中,我们可以见到他们对以光学和数学为基础的焦点透视,及对鲜活人体研究的痕迹。在表现方法上也开始出现较强的个人特征。

由于对科学解剖的透视研究,使画家能准确地描绘出写实风格的人体结构;焦点透视绘出了平面上物体的空间距离;明暗法的发现使对象的体积感、质量感得以真实再现。正是得益于此,15世纪意大利的绘画才能最终钻出幽暗神秘的中世纪子宫,为人性的复苏、世俗精神的视觉表达扫清了技术上的障碍。

传统作坊素描走向科学素描,平涂素描走向体积素描的一个重要成因是明暗法。其开拓者是马萨奇奥(1401—1428),他是一个早逝的天才,享年仅27岁,但他那以厚厚实素描垫底的绚烂绘画却影响意大利画家长达百年之久。

继马萨奇奥之后,意大利素描的顶尖人物首推达·芬奇、拉菲尔和米开朗基罗。这不仅限于他们对解剖、透视烂熟于心和技法的高超练达,更是指他们三人各自的强烈风格化倾向。具体而言,达·芬奇的素描线条结实又不失流畅,细节刻画精确又不显零碎,其中深藏睿智和思辨,是科学、艺术、理性的黄金搭配;米开朗基罗的素描与他的雕塑和天顶画一样,夸张的造型和大虚大实的勾画显示出内心的紧张冲突和对生存的悲剧感;拉菲尔的素描用笔柔和滋润、视觉感受舒心优雅,是唯美主义和马托和理想的经典之作。

另一位可与达·芬奇、米开朗基罗和拉菲尔比肩的素描大师是威尼斯画派的丁托列托(1518—1594)。丁托列托对透视缩减、对不对称构图,对线条与体积的置陈所结构出来的幻想与现实被后果的大师们广泛沿袭。

西方文化与生俱来的开放品质很快使意大利文艺复兴在欧洲其他地区和国家获得基本认同及广泛传播。首当其冲的是日耳曼。当时的日耳曼还不是一个统一的国家,隶属神圣罗马帝国,实际统治者却为哈布斯堡家族。日耳曼包括现今的德国、比利时、瑞典和挪威等广大地域。由于日耳曼人较意大利人更重精神内敬和查德宗教感,由意大利传入日耳曼地区的文艺复兴没有像在其本土那样具有强烈的人文倾向和鲜明的艺术特色。它可能更倾向叙事,更



4 《画家与商人》 老勃鲁盖尔



5 《母亲肖像》 丢勒

注重理性。尽管如此，日耳曼依然贡献了一批极具绘画性的大师，像素描风格随意大胆的格留索瓦德，富有浪漫和装饰情调的风景素描画家哈伯尔，特别值得一提的是当时尚不风光，直到本世纪 20 年代才被人瞩目的老勃鲁盖尔。从老勃鲁盖尔现存的版画、油画和素描作品中我们发现，他站在下层人民的视角，极其投入地描绘了尼德兰乡下的自然景观和纯朴的民风民俗。其浓郁的本土味和极端的私人话语具有一目了然的可识性，使人能轻而易举地把他从群星灿烂的 15 世纪中挑出。

丢勒 (1471—1528) 是日耳曼民族中首开先河的素描大师，他的作品集中地表现了日耳曼民族沉郁的现实主义。他最叫绝的素描是《母亲肖像》。该画用线苦涩，细致的头部局部呈松散状，眉头下垂，双唇紧锁，眼帘大张，收缩的瞳孔有种种不祥之兆。两月之后，他母亲就被自然减去了。

在素描上能与意大利文艺复兴顶尖高手摆擂过招，并丝毫不居下风的日耳曼大师唯有汉斯·荷尔拜因。荷是一个多才多艺的艺术家，为《旧约》作壁画，搞书籍装帧、设计徽标……其追随者之众在那时的北欧很少有人可以和他同日而语。

荷尔拜因 (1497—1543) 虽受教于意大利文艺复兴，但他骨子里却充塞着晚期哥特式的精益求精和他那独有的冷静与不动声色。他的素描肖像可谓批量生产，但决无萝卜多了不流泥之嫌，张张都中看，张张都是精品。他对人物外轮廓的描绘准确而坚实，造型拙中有巧，颇有晚期哥特式装饰意味。他那质朴的叙事线条中肯的线条和略施明暗的微妙细节，显示出极精道的职业教养。为他当模特儿者，从亨利八世、大主教、市长、公爵、宫廷侍从、外交官、诗人、贵妇，交际花直至普通市民，无名氏、女仆，三教九流无一不包，且个个被他刻画得活灵活现。如将这些人上下一串，那个时代生机勃勃、激动人心的日常生活百态就会被最真地推展到我们面前。

⑬ 17—18 世纪，欧洲在思想文化上所发展的革命性骚动比过去任何时代都激烈。理想主义、启蒙运动、巴洛克、洛可可纷纷登场，好戏连台。一群群大师倾巢闯入江湖，诸如思想革命方面的笛卡尔、斯宾若莎、伏尔泰、卢梭，绘画上的伦勃朗、鲁本斯、委拉斯贵兹、哥雅，文学上的弥尔顿、拜伦，音乐上的巴赫、莫扎特……

在这充满革命性骚动的近 200 年间，法国人后来居上，出尽风头。其绘画艺术更是盛况空前，出现了西蒙·伍埃、普桑、布歇、夏尔丹、格瑞兹等优秀人物，其中普桑最为光彩夺目。

普桑 (1594—1665) 极为敬慕古希腊古罗马艺术，他对技艺一丝不苟又不乏生命的激情，他的这种秉赋有多妈遗传成分，也是他长期在素描训练上循规蹈矩的结果。

普桑的素描不像荷尔拜因或伦勃朗那种绝对素描。他将素描定位到反复推敲构图、准确塑造形体和巧妙处理人物及场景关系之上，即为涂抹颜色作技术铺垫。当然，素描的这种技术铺垫性质早在中世纪作坊时就被工匠们普遍采用。但普桑却能化腐朽为神奇，改良这种传统工艺，将素描的技术铺垫变为展示激情的生动过程。他往往是兴之所至，



6 《巴塞爾鎮長》 荷爾拜因



7 《擲石男人》 普桑

用异常粗放的简略线条大胆地表达鲜活的原生构想。如他为《酒神节》所作的景描，他信手甩出了线条牵出画面的基本节奏——体积扩张的半身性像，繁复交织的胳膊位置，卧倒的静态人体，以及背景上的大片深色树林。尽管这种粗放的线条被他随之而来的理性色彩和细腻精雕的形体所遮掩，但那一气呵成的节奏早在质朴的形色下落地生根，并成为引领观者视觉体验的核心力量。

作为古典主义的惯性延续，普桑的绘画结构严谨，构图井然有序；作为古典主义的补充，他又极为崇尚自然，努力表达被自然景观所激发出来的激情。他的风景素描多以南欧郊野为背景，这些作品不添油加醋，不摆谱，不故作高深，水到渠成地亦散发着出奇的空灵和静谧，浸润出幽淡的牧歌情调。仅此而言，同时代的古典画家与他相比，也许是望子赶马——望尘莫及了！

④ 18 世纪末至 20 世纪上半叶是人类社会由传统形态向现代形态转变的重要时期，过去 400 年所孕育的各种倾向聚在一起发出巨大的能量。法国大革命、欧洲民主的成熟、商业革命和现代科学的兴起将世界史推向前所未有的高峰。绘画上的新古典主义、浪漫主义、写实主义、印象主义直至现代主义开始以法国为中心辐射欧美，成为具有普遍意义的国际现象。素描作为画家们摹写、涂抹、表达的重要手段，其传统功能已经不适应林林总总的江湖流派，它的潜能不断被具有创新精神及反叛精神的艺术家挖掘出来，由此，才真正出现了素描语言的丰富多彩。

新古典主义的开创者是达维特，继达维特之后成为新古典主义领袖的是安格尔。新古典主义的创作特点不仅是秩序和节制，更倾向于理想主义；推崇古希腊古罗马艺术，但更注重形式的唯美。

达维特所留素描不多，仅以他为马拉死后 2 小时所作的遗像便足以显示出他那高超的素描技能。这幅画用羽毛画成，他用饱含愤怒之情的笔端将马拉踢腿开张、眼帘低垂、脑袋下垂的痛苦状非常逼真地刻画出来，为他日后创作《马拉之死》提供了准确的造型依据，同时也是一幅具有独立艺术品格的典范素描。

安格尔是古典主义的回头反照，其最刺眼的一刹那却是他的素描。他的感觉纤细敏锐，气质极典雅，一生都在研究干净、明晰而抽象的线条。他对轮廓的捕捉简洁准确，对细节的刻画精致优雅，对人物姿态和个性的把握从容不迫，恰到好处，特别是他的女人体，如：《俄狄浦斯与司芬克斯》、《浴女》、《大宫女》等。在这些作品中，安格尔用柔韧的线条、淡淡的阴影、清晰的轮廓、恬静的动态和有限的变形集中地表现了对被打磨掉市俗痕迹后不可企及的女人体。他最具代表性的作品是《泉》、《帕格尼尼》等。

伴随启蒙运动 and 法国革命时代的结束，古典主义绘画很快被浪漫主义取代。法国新风格的最杰出代表是欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863）。

炽热的感情，丰富的调色板，自由自在的笔触将德拉克洛瓦推至浪漫主义的巅峰，同样，他的素描也不能被等闲视之。



8 《戴杜施夫人》 安格爾



9 《圣塞巴斯蒂安被圣女救护》 德拉克洛瓦

德拉克洛瓦的素描线条东奔西突，用笔洋洋洒洒，具强烈的大块明暗及构图的戏剧性变化将人物形象从古典学院的节制和秩序中解脱出来，同时赋予了他们强烈的动感和澎湃的激情，连最目空一切的波德莱尔^④对他的素描也推崇备至。据说他生前画了 6000 多幅素描，按目前说法，行业中的劳动模范非他莫属。

在法国之外有一颗孤独而光辉四射的流星，他就是近现代伟大的现实主义奠基大师之一——戈雅（1745—1828）。

戈雅，一位帮助新一代艺术家摆脱学院的清规戒律，摆脱古典束缚^⑤美的西班牙大画家。他的绘画是理性、幻想和现实批判最完美的结合。他是 18 世纪至 19 世纪欧洲少数兼具风格化的油画家和铜版画家，同时也是一位杰出的素描大师。他的素描用笔酣畅、构图自由活泼，其若即若离的光影和放肆的外轮廓直率地袒露了他的内心紧张和对人类灾难的忧心忡忡。

继承法国革命的传统，富裕起来的中产阶级开始资助冲破检查制度的大众期刊和报纸，针砭时弊的讽刺绘画开始在英法销天盖地，其中最伟大的抢风头者是杜米埃。

杜米埃（1808—1887）从未受过行业基础的系统训练，唯其如此，美术史上才会多出一个随即将现实夸张变形的大师。杜米埃基本上是靠记忆方式画素描。记忆的特点是只保留现实中最打动人的瞬间，画家可按自己的主观意图和个人造型技能将其任意揉搓成特殊的视觉形象。杜米埃的素描题材一是从莫里埃、拉封丹和塞万提斯的著作中提取；二是从当时法国市俗生活中提炼，其强烈的明暗对比充满了戏剧性，其夸张和简化的人物形象即尖刻又苦涩。在杜米埃之前美术史上还没有任何大师具备将悲剧和喜剧上串下联的特殊能力。

传统写实从画室来到户外，必然要导致色光的发现；印象主义因此应运而生。印象主义不仅是对传统写实的反叛，也是对传统写实的升华，因为它使人看到了一个更客观的、瞬息万变的动态色光世界。与此同时，印象主义对形和体积的结构化抽取，为包括立体主义、抽象主义在内的现代主义发生起到了承前启后的作用，其中的代表者是塞尚、德加和修拉。

德加（1843—1917）有生之年是个悲观厌世的唯美主义者，对早期现代主义绘画作出了重大贡献。他早年执迷于古典学院的典雅风格，良好的素描基本功使他受益匪浅。赛马场、舞女、浴女是他经常描绘的题材。他的素描特点是善于捕捉场面的瞬间感，从某一生动局部切入，疏于形象的外沿，擅长表现色光在空气中的颤动，对人为打出的底光特别迷恋。

修拉（1859—1891）是新印象主义的创始人，他力图将透视、传统写实和分色法、几何图形大一统到绘画平面上。他习惯用炭精条画素描。在他的素描中，复杂的形体被他简化为对称的几何状，繁琐的明暗关系被他强制划为几大块，以此封闭和摆平绘画空间，并借两度平面来挤压和概括深度透视，从而使观者的视觉能专心致志地停留在闪烁的斑点和画面法则的线性分割上。修拉的绘画影响到野兽派、早期立体主义，影响到现代风格的设计师，同时泛滥到现



10 《何处是尽头》 戈雅



11 《版画爱好者》 杜米埃

代广告制作中,这也许是他料所不及的。

俄罗斯绘画是欧洲艺术的后起之秀。其素描从18世纪中期由法国古典学院引入,但与法国古典学院不同的是,俄罗斯学院素描在古典主义理想和程式化的基础上,更注重客观真实和画家的视觉体验。这就是所谓契斯恰科夫素描教学体系。这个教学体系培养出列宾、莫洛夫、希施金、谢洛夫及佛鲁贝尔等俄罗斯大师。就素描的面面俱到而言,其中最优秀者是列宾和谢洛夫,但就素描的深层次,就叛逆性而言,整个俄罗斯难以有人可以和佛鲁贝尔媲美。

佛鲁贝尔(1856—1910),一个在俄国鹤立鸡群,又独立于国际美术群团,并有待美术史论家重新挖掘的极端个性化大师。其代表作有《坐着的魔鬼》、《天魔》、《自画像》等。

佛鲁贝尔的素描造型准佛而怪诞,线条紧张而有序,明暗规则而冲突,在极为神经质的视觉触动中似乎蕴藏着什么让人凶吉未卜的结局。与陀思妥耶夫斯基一样,佛鲁贝尔对深植于人类生命中的内伤和近乎于分裂的精神状态有一种本质的体验。作为这种体验的逻辑回报,他于46岁精神病猝发,50岁又双目失明,54岁境即谢世。

德国民族在世界近代史上应该被浓墨重彩一番。两次世界大战均由德国人发起,但它更为世界贡献出康德、黑格尔、马克思、海德格尔等影响到世界思想文化进程的大哲人;贡献出贝多芬、歌德、席勒这些横扫欧洲的浪漫主义大师。同样,绘画上的德国表现主义在世界现代艺术史上也具有举足轻重的位置。

绝大多数德国表现主义画家都迷恋素描和版画,其中最引人注目目的是珂勒惠支(1867—1945)。

毛泽东同志说:“时代不同了……男同志能办到的事,女同志也能办到。”这句话特别适合珂勒惠支。整个美术史说穿了也是男人霸权史。珂勒惠支能从男大师们的霸权夹缝中依权出来,成为应当当硬梆梆的人物,的确是旷世难觅!珂勒惠支是最杰出的版画家和素描画家。在政治经济大动荡,文化艺术朋党割据的时代,她坚守自己的艺术节操,凝视世界,缄默不语,以超乎寻常的镇定来努力完成自己的内心生活;同时用她那双青筋暴突的双手疾书对战争的愤怒,对贫困的厌恶,她的素描用笔苍劲苍凉、结构简略粗犷,强烈的视觉穿透力中暗藏着被巨毒攻击后的血肉煎熬。

⑤非具象素描的整个写实艺术的技术实质是“摹写”。古典主义是对形的摹写,浪漫主义是对形和激情的摹写,印象主义是对色光的摹写。真正能与摹写一刀两断,摒弃物化形态,直抵纯精神形态,只有非具象主义。

非具象艺术和具象相替而立,按雷奈·于格所言,非具象艺术家们要把每一幅画变成一种客体。创造一件作品就是创造一个新的尽量独立于模特的真实。于格的所谓客体和真实是从自然客体、自然真实中抽取出来,具有人格化倾向的精神真实。因为“抽取”,非具象艺术又被冠之以抽象。在非具象艺术家眼里,一幅画上没有什么说得清道得明的东西,只有“心灵的投影”。客观地讲,在非具象艺术出现之前,艺术史上所有的创新,所有的想怪怪都没有跳出如来佛的手掌,即具象或“摹写”的大框架。只有非具象艺术的出现才从根本上对具象的传统伤筋动骨,打碎了客体这个中介,在视觉方式上另起炉灶,使现代视觉艺术由一元的具象大框架拓展到具象与非具象共存的二元大框架。



12 《舞女》 德加

天要下雨，妈要改嫁。非具象艺术不是某圣贤在某年某月某日清晨一觉醒来的结果，它是文化积淀到某种程度，人类心智膨胀到某种临界必然会发生的内部突变。突变的前期铺垫是针对古典学院的一系列动作，浪漫主义、印象主义、特别是后期印象主义。塞尚是这一系列动作中最本质的革命者。他为后来非具象主义者们从约定俗成的具象大框架中蜕变出来，另起炉灶找到了最佳突破口，那就是将自然形象归纳到圆筒体、球体和圆锥体中。塞尚不仅反对古典主义的机械摹写，就是对他的前辈印象派画家那种扑朔闪动的色光也觉得是偏袒摇摆。他反对任何视觉屏障，他要的是那种恒定的真东西，这种东西被锁定到某种结构中。塞尚认为，视域并没有完全的界限，我们看到的东是分散和混乱的，所以我们必须找出一个焦点将其统摄起来。这个焦点就是圆锥体，这个圆锥体就是塞尚的结构。

塞尚这种几何结构使敏锐的立体主义者和抽象主义者嗅出了彻底从模仿、从具象突围出去，再创一种视觉状态，直展内心真实的玄机。这群对写实、对自然表现事物有某种生理厌恶的造反派对此如获至宝，立即扬鞭催马，将塞尚这种结构彻底从客观中抽取而出，并抓住人们的好奇心，不断将其推而广之。在这群最先锋的视觉造反派中，对非具象素描贡献最大的是康定斯基和克利。

康定斯基（1866—1944），这个具有亚洲血统的俄罗斯人半路出家，30岁后才开始捉画笔，早年深受俄罗斯中世纪圣像画和民间艺术影响，后游学欧洲见到莫奈、塞尚、马蒂斯及毕加索的作品大开眼界。但他本质上是个穷究精神的幻觉主义者，加上他的绝对自信，因而他不可能因袭任何人，即使是他满怀敬意的前辈大师。他那绝对非客观的表现首先出现在他的素描中。这些作品由蜘蛛网状线条和生硬的直线、断线、横线、斜线交叉纠结而成，突然出现的斑点和块面增加了画面的诡秘，将艺术牵入某种闪动飘忽、鬼使神差的情绪场。康定斯基觉得，艺术不应该承担历史、道德责任，它也不是对生活与自然的客观叙事，它是内在精神和直觉的符号化。其实，人是文化和社会学意义上的物种，他们分分秒秒活在市俗的烦恼和庸俗的人际关系中，存在的阴影对他们来说是在劫难逃，他们每时每刻都在寻机宣泄，寻机表达，只是各人的宣泄与表达方式有别而已——或形而上，或形而下，或具象，或抽象。康定斯基也是市俗的人，他也活在劫难逃中，他何尝不在寻求宣泄和表达？只是他的宣泄和表达抽去了叙事，抽去了对传统道德所肩负的责任。他竭力从存在中逃遁，避免和市俗发生直接对抗。他寻求的是那种非生理化的体验和非物理化的表达。他力图将在劫难逃的存在阴影提纯为不由自主的、神秘的，同时在形式构成上纯化到既具有声学意义上或数理般精确，又具有普遍意义的非具象语言，从而将人从个体状态中拽出。

康定斯基的素描在结构上的非具象主要体现在对点、线、面的系统和有机组织上。这种系统和有机是以视觉旋律、视觉节奏形式展开的。其工艺制作的精益求精，其处理画面的匠心，在非具象艺术家群中他是开处破红的第一人。在他的素描中，我们看到他的点、线、面，他的节奏和旋律，他的精致和匠心已经与物化的客体无任何挂靠关系——精神得到自由飘升，像某种来自天国的声音，撩拨你的神经末梢，清除你的视觉垃圾，拓展你的幻觉空间。



13 《碎石者》 修拉



14 《自画像》 佛鲁贝尔

与康定斯基相比,保罗·克利(1829—1945)在绘画语言的非具象方式可能来得更果真、更彻底。

克利的艺术是一座庞大的迷宫,同时又是一座被分割成若干区域的现代开放式超市,其间横七竖八地满塞着令人眼花缭乱的具象家什——神秘象征、音乐旋律、原始幻觉、孩童意趣、几何设计、数理编排等。但因此而脱口断言他是一位眼疾手快的杂货商,那就是形而上学或望文生义了。不错,非具象的这些诸多家什可能都不是克利的专利,但这些家什一经涌入克氏超市,就统统被他整编上架,并注上了克店特有的经销标识。那么,克利的标识到底是什么呢?简而言之,是具有极强乐感的孩童意趣和幻觉世界。这种标识在他的彩色素描中尤其显著。

克利生在音乐家庭,经历过系统的音乐训练,能拉一手漂亮的小提琴,却没有成为著名的演奏家。后迷上绘画,良好的音乐素质,开阔的艺术视野很快使他触类旁通,加上他那超然的悟性又使他面对错综复杂的艺术时尚,准确地摸清了自己的进攻线路,异军突起,自成一家。对此,费宁格^①说,克利是音乐家和画家的集合体。

作为“音乐家”的克利并不描绘可见的东西,而是把不可见的东西描绘出来。什么是不可见的东西?灵魂。灵魂的最直接呈现在克利那里是音乐在时空中颤动。因为音乐是克利的灵魂呈现,克利的音乐暗藏着某种极富诱惑的原创精神昭示。这种精神昭示弥漫着他的绘画,像素描意味极强的彩绘,《鸟儿漫步》、《歌手罗莎·蒙贝的声音结构》、《机器的随声叫》、《阿拉伯城市》及纯素描《奏奏》、《孤独的花园》、《恶魔》、《忠实的城堡》、《画室骚动》等。在这些作品中,多变的线、聚散的点和自由的面一如流动的魔音被凝固于无边际的视觉空间,但又恍若不可企及的异界,使人顿觉心心相印。克利实现了他那把不可见的东西描绘出来的诺言。

但愿我像初生的婴儿,对全欧洲全然无知,对(艺术界的)一些事实和时髦的花样毫不理会,几乎是个原始人。这是克利的口头禅。克利在宁静的乡村长大,对于花花尘世的急功近利无动于衷,置身于众声喧哗的大师集散地依然我行我素,像一个天真烂漫的大娃娃一头栽进潜意识,在原始的巫术魔法、阿拉伯的色光幻觉和飘渺的村庄自在穿梭,信步游走。

《专注:一张情感肖像》大概就是克利物我两忘,像一位打通冥界的巫师,关闭脸上所有的器官,清除虚拟化表情,一头栽进潜意识的准确描述。该表描用钢笔加墨水画成,他把对称的装饰结构与东方面具的象征手法巧妙地杂糅进极规整的游丝线,以期制造出以静制动,坐地腾空的马托邦幻梦。

克利的素描连同他的所有绘画遗产是引导人们通向超验的诡秘门道。他逝去以后,越来越多的后继者循着他打开的这诡秘门道,向着深不可测的抽象空间不停探索。

20世纪是西方美术史上的重大转折点,从具象母体脱胎而出的非具象绘画经一茬茬先锋画家的系列实验、一茬茬先锋理论家的持续呐喊,渐渐获得了公众广泛的心理认同,从此便歪打正着,一发不可收拾地向前挺进,最终与具象绘画并驾齐驱。但这决非简单意义上的二元并驾齐驱。非具象也罢,具象也罢,双方又都是由多极单元构成。诸如,



15 《怀抱男孩的母亲》 珂勒惠支



16 《专注：一张情感肖像》 克利

表现的具象、幻觉非具象、超现实非具象、非绘画性非具象、或新古典具象、新浪漫具象、精确具象、超级具象。另外，由多极单元构成的具象或非具象又相互浸染、承启，使 20 世纪的视觉艺术在风格和流派上呈几何级数般花样翻新。

素描作为一种本质的视觉语言，它不仅能准确地描绘出可视的物体，甚至可以描绘出隐秘的灵魂。所以，无论是古典的安格尔、浪漫的德拉克洛瓦、印象的德加、超现实的达利，还是表现的希尔、幻觉的克利、不断要花枪的毕加索以及被誉为本世纪出难题的埃舍尔都将素描视为尚根，并不断对其穷追极究。正是由于这些大师，或许还有那些名不见经传的绘画从业者长期不懈的共同努力，本世纪的素描才能由封闭走向开放，由一元走向多元，甚至在精确、在幻觉诸方面达到登峰造极。

□ 题外废话

我借素描引出关于素描的话题，并就文艺复兴至本世纪上半叶欧洲素描的基本线索及个别代表大师的素描来了一番走马观花，当然不可能从文化学、艺术史学、发生学、或法学等诸多角度对素描进行全方位、又过筋过脉的剖析和准确描述。加之，我基本上是个手艺人，客观上没有这种史论准备，主观上设那种步步为营、层层剥离的逻辑思维能力，对素描如此这般地妄言已经使我和读者备受折磨，并给人以愚杆上别死耗子——冒充打猎人之嫌。

现今的素描，多指西方传统写实素描，它是伴随着人文学科和自然科学兴起而出现的科学素描。这种素描以透视、解调和明暗法为基本构成原素，线条、块面、画面节奏不过是其零配件而已。它们首先是当好零配件，尔后才谈得上自身的风格化和观赏性。这或许是对素描的误导，但纵观近现代西方美术史上的不少大师居然能将错就错，将素描的多种形式审美和个人的情绪状态推向极致。

跳出对素描的定向思维，逃离西方文化霸权的阴影，以素描之素或单色概念为标准，我们发现，素描同其他艺术样式一样，早就在不同区域、不同民族中以不同的方式发生发展着。中国古代早就有石分三面，墨分五彩之说。石分三面，说的是客观物象的体积及在平面上的视觉感；墨分五彩，说的是墨色（单色）在层累上的变化所引起的丰富的亚色彩感。传统水墨画之所以有那么强的视觉感染力，除了画家笔力所透出的底蕴外，恐怕就是由墨色之堆积、晕染、渐变所造成的诡奇效果。郑板桥的墨竹就是国粹素描之上品，其下笔的熟练准确，墨色浓淡变化的微妙，包括隐藏竹身的象征，将中国文人透劲秀逸之素净美浑洒得淋漓尽致。中国古代绣像也是一种绝好的线（素）描作品，如明末新安刘启光等人所绘的《金瓶梅》绣像，在剔出其色情意味之后，我们发现这些作品中房子回廊俨然在目，山形水性有声有色，男男女女鲜活脱，用线绵密，铺叙极工，虽依故事情节而绘，却另生意象自立门户。中国传统线（素）描的大师非陈老



17 《墨竹》(局部) 郑板桥

莲(1598—1652)莫属。陈习古而破古,少时便极重个性,所创作品甚多,如《楚辞·九歌图》、《北西厢秘本》、《鸳鸯仿妍红记》等插图。在这些插图中,其程式化的人物造型与或刚或柔、或直或曲、或畅或涩的线条勾搭一体,蹦出极强的表现性和虚拟性。清人张庚在《画征录》中赞他“其力量气局,超拔磊落,在仇(英)、唐(寅)之上,三百年来,无此笔也”。

我以水墨画、话本绣像及陈老莲线描为例,意在以小见大,在浅说中国传统“素描”的同时,提示素描艺术的本土化和多元化。素描的本土化和多元化是由地球上各区域,各民族的人文背景、心理生理状态、民风民俗甚至地理物候所规定的。不仅中国传统素(线)描有别西方素描,就是毗邻欧洲的阿拉伯“素描”也与西方素描风马牛不相及,远在地球另一端的美洲土著“素描”就更不在话下了。

但是,我们在谈及素描的多元化和本土化时,亦不能避开西方素描早已成为现代世界素描之主流这个无须争辩的事实。同时亦不能将此事实单纯归结为西方人有强大的经济作后盾,以精锐的洋枪洋炮开路,实施文化殖民或文化霸权的结果。小而言之西方素描,大而言之整个西方近现代文明之所以能成为当今世界之主流,其重要原因在于它的国际性和兼容性。所谓兼容性就是为了自身的生存和发展力戒门户之见,对其他文化的合理养分兼收并蓄。正是这种兼收并蓄使西方近现代文明(包括素描)成为某种意义上的文化集合体,又反过来具有被其他文化识别、认同并选择的可能,进而泛滥成浩浩荡荡的国际潮流。仅就素描而言,西方画家的这种开放姿态就不仅限于文艺复兴以来的近现代,就是欧洲历史上最封闭的中世纪,其宗教素描插图也有很强的东方拜占庭倾向。到了印象主义,特别是现代主义的兴起,西方大师更是大规模地吸收来自日本、中国及非洲原始艺术精髓。值得提醒的是,西方人对其他文化兼收并蓄是建立在以我为核心,建立在绝对自信的基础上。西方人的这种绝对自信,一方面来自近现代西方强大的市场文明;另一方面来自自由务实、理性、人道和民主制度所培育出来并持续兴奋的西方近现代文化。由此可见,西方人的绝对自信是“恃强无恐”的自信。正是因为这种恃强无恐的自信,西方人才能在文化的多元碰撞中保持良好的开放心态,对其他文化兼收并蓄,并通过兼收并蓄来补充养分,激发创新活力,使自身具有某种普遍性,最终成为近现代世界文化之主流。

不仅是近现代西方文化,任何生机勃勃的民族文化都是相当自信并呈开放结构的。中国文化在程朱理学出现之前应该是满怀自信、具有相当活力,并对外来文化充满好奇的。比如,魏晋南北朝时代,中国的绘画在崇尚老庄的基础上极善吸收远道而来的佛教艺术,这不仅加速了佛教在中国的传播,极大地刺激和丰富了当时的佛教绘画和石窟艺术(如:现存的新疆克孜尔千佛洞、敦煌莫高窟、麦积山等壁画),也使持戒修行以求超度的佛教精神与崇尚清淡玄学的士大夫精神合流引发了传统艺术的真正觉悟。从此,中国绘画才能从尘世的烦恼中解脱出来,走向人与自然的亲和。再就是中国文化处于极盛时的唐代,唐人的自信和宽容是建立在辽阔的疆域和灿烂的文化之上的,当时长安街上胡人穿流不息,摩尼教、基督教、佛教和盍相处,波斯和希腊的装饰艺术随处可见。这种大规模的涉外痕迹不仅见于现



18 《金瓶梅》插图 刘启光等(明末)



19 《金瓶梅》插图 刘启光等(明末)

存的唐代石刻画像和壁画中,在吴道子的道释人物画中也不难寻觅。

由魏晋南北朝及唐代,正是处于盛期的中国文化祖宗坚持自信,保持着相当开放的心态,对其他文化兼收并蓄,中国文化才能辐射周边,汇成区域性的国际潮流。

过去的绘画,无论是以老庄精神为内核的中国传统绘画,追求理性和科学的西方写实绘画,还是抽取外表真实的非具象绘画都是精英绘画。精英绘画的实质是对人文精神和经典话语的终极追求。只有当人文知识分子被视为社会群落主体时,精英绘画才能被提到议事日程;同样,只有当思想文化被置于社会发展的主流时,绘画精英才能应运而生。

随着全球性市场经济的狂飙突进,高科技和所谓后工业时代的到来,精英绘画连同精英文化一起被宣告终结(当然,中国传统绘画早在明清就已随封建制度一起衰颓),取而代之的是铺天盖地的消遣文化(大众文化)。人文知识分子和勉强可作知识分子的精英画家被重重地摔下象牙之塔,成了可有可无的边缘人。这是文明发展的自然选择,同志们得换换脑筋面对现实。但中国当下的“精英”画家中文化的流毒太深,金包银情结太重,加上立竿见影的功名利禄,致使他们之中的大多数不能像前辈大师那样在业务上“咬卵”啃,同时又不能以手艺作为敲门砖拽开名利场,在权贵和大款吃剩的餐桌上捞点残羹剩汤。

中国的多数“精英”画家不仅连同其他知识精英一起靠边站,在被众所周知的原因和世俗日常生活折磨的同时,还面临中外绘画史上一座座被无数大师们垒起来,又没法逾越的风格化高峰。无论从写实,从非具象、从传统章法、从艺术思维所能涉及到的任何方面,他们都无法找到杜撰自己视觉话语的突破口。他们在错误的时候,出落到错误的地方,又选择了错误的行业——他们终将一事无成。

一事无成就一事无成!好在他们还活着,为了活得不那么劳神费力,建议他们打击自己的虚荣,稀释功名利禄,在这金包银似的摩登时代,将窝囊图桃子作为一种生活方式,一身素打扮,一颗清汤寡水的心。

活下去,

无皮筋般地活到日落西山红霞飞。

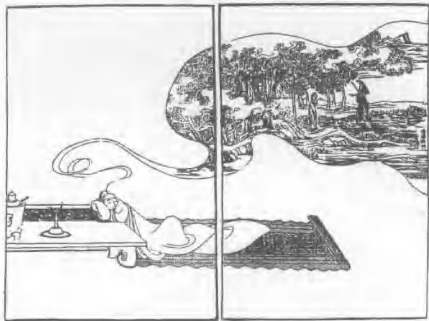
1997.10.7

于重庆李子岚拙

20 《北西厢秘本》 陈老莲



21 《北西厢秘本·惊梦》 陈老莲



注释：

①重庆方言，同顽皮捣蛋。

②主要指文艺复兴以来西方概念的素描。

③四川方言。

④波德莱尔(1821—1867)，法国“恶魔”诗人。

⑤重庆方言，类似和谐。

⑥陀思妥耶夫斯基(1821—1881)，俄国作家。

⑦国内有关西方美术史家将珂勒惠支视为批判现实主义，查多种西方美术史书典，将她定位为表现主义。

⑧费宁格(1871—1956)，德国血统的美国抽象绘画画家。

⑨亦为金元宝，本为淘金术语，指一种豌豆大小，表面是金，里面是小石子的颗粒金。引申为自以为很了不起，其实狗屁……

⑩四川方言，脾气犟之极端。