

“写实” 油画的形式语言分析



安徽美术出版社



“写实”油画的形式语言分析

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (C I P) 数据

“写实”油画的形式语言分析

XIESHI YOUHUA DE XINGSHI YUYAN FENXI

主编/

出 版 人：武忠平

责任编辑：黄 奇

封面设计：

责任校对：

责任印制：徐海燕

出版发行：时代出版传媒股份有限公司

安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)

地 址：合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒
广场14F 邮编：230071

营 销 部：0551-63533604 (省内)

0551-63533607 (省外)

印 制：安徽联众印刷有限公司

开 本：889×1194 1/16 印 张：6.5

版 次：2013年12月第1版

2013年12月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5398-0000-0

定 价：00.00元

如发现印装质量问题，请与营销部联系调换。

本书由安徽美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录
本书的任何部分。版权所有·侵权必究

本社法律顾问：安徽承义律师事务所 孙卫东律师

目录

导论	001
第一节 “写实”观念的衍变	001
第二节 “写实”绘画的趣味标准	008
第一章 “写实”绘画中的自然与形式	023
第一节 写实形式的三重意义	023
第二节 “写实”绘画的外形式与内形式	029
第二章 空间的形式结构	043
第一节 “写实”绘画中的自然空间	043
第二节 “写实”绘画中的形式空间	048
第三章 “写实”造型的形式	055
第一节 自然的造型	055
第二节 造型的形式	057
第三节 纯粹元素的调节	065

第四章 色彩的形式	068
第一节 色彩的自然形式	069
第二节 色彩的纯粹形式	075
第五章 肌理的形式	080
第一节 自然肌理的形式	081
第二节 纯粹肌理的形式	083
结 论	089
参考文献	097

导论

第一节 “写实”观念的衍变

“写实”作为一种哲学和艺术观念的存在已经比较久远了。作为观念的“写实”与作为概念的“写实”不同。一般而言，观念以概念为基本单位来表述。在漫长的演进过程中，“写实”的观念被诸多概念承载和转换。在很长的历史时期，“写实”并不与“艺术”或“美的艺术”关联。在不同的历史时期，与“写实”这一观念对应的概念也是不同的。考察和表现观念必须要依靠工具，则不外乎是概念、是逻辑，除此别无他途。所以我们只能首先假定这个观念为“写实”。而在不同的历史时期，承载“写实”这一观念的概念外衣是不同的。“写实”作为概念的确立存在是18世纪以后的事情。抑或说我们首先假定的“写实”的观念与“写实”的概念意义的重叠是在18世纪以后。

而今观之，作为概念的“写实”它的外延指涉是仍然是十分模糊的。“写实”之“所指”是一个迄今也无法明确标注的范围。故而禅宗认为任何语言文字都是第二性的东西，语言并非真正的实在，能指并非绝对的所指。人以手指月，犹如语言指示语义。语言并非语义

之本身，犹如手指并非月亮。“写实”这个词本身由外文意译，囿于语言的隔阂，其所指就更加含混。作为文艺领域的一个专门术语，“写实”或“写实主义”来自于法语中的“Realisme”一词。但“Realisme”同时又有其他的语义指示，如“现实主义”。与之语义所指接近的词还有“自然主义”。但综而溯源，“写实”之观念在有史可考的古希腊是以“模仿”作为其概念外衣的。从“模仿论”溯源并纠其衍变，似乎可以从文化渊源上更加全面多维地认识“写实”主义成立绵延的理由。

可以说“模仿论”是西方艺术史上最早的艺术本体论。在此，我们确定“模仿”就是“写实”观念在历史上的一种外在概念。据塔达基维奇(W. Tatarkiewicz)（波兰著名美学家）考证，“模仿”这个词是在荷马时代以后出现的。最早模仿所指的是巫师所表演的祭祀节目的舞蹈，“这个词当时只用于舞蹈动作模仿与音乐之中，后来才表示雕塑与戏剧艺术的现实再造。……它并不用于视觉艺术”^[1]。后来，“模仿”逐渐地从祭祀术语变成了哲学术语。艺术是对于真实的再造和模仿是古希腊时期不容置疑的艺术本体，尽管那个时期并无近现代意义上的美的艺术。亚里士多德(Aristotle, 约前384年—前322年)的《诗学》通篇都在谈模仿，当然他并非从绘画，乃是从诗的角度切入。在后来的历史演进中，模仿作为一种艺术本体，尤其作为绘画艺术的本体得到了普遍的认同。这种本体观念一直延续到近世，从哲学家到艺术家都认可“模仿”的本体。18世纪法国哲学家狄德罗(Diderot Denis, 1713~1784)明确地指出“这些艺术都以模仿自然为目的，雄辩术和诗用的是词语，音乐用的是声音，油画用的是颜色和画笔，素描用铅笔，雕塑用凿子和胶泥”^[2]画家的看法则更加直白。虽以模仿为本体，也有很多艺术家对模仿的意义提出不同的见解。因为“模仿”的所指在意义上略显狭窄。拉菲尔

(BethcaRaphael, 1483-1520)在文艺复兴时代就强调理想与现实的结合,他曾经说“为了创造一个女性的形象,我不得不观察许多美丽的妇女,然后选择出那一个最美的做我的模特”^[3]。由此可见,从宏观的意义上,模仿的概念指涉大体有两个方向。第一层意思是强调模仿是着力于自然物外观的再造与仿效;第二层意思是意指模仿以艺术的方式对世界的再创造,是一种理想化的再现。应该说模仿论在历史当中的主要是围绕着这两个意义展开的。后来的“写实主义”“现实主义”“自然主义”的意义辨析,也主要是从这两个角度展开的。时值近日,艺术即模仿的观念仍然有广泛的影响。

从文艺复兴开始,“模仿”作为一种术语被大量的使用,它甚至作为一种原则被确立了。达芬奇(Leonardodavinci, 1452—1519)说“绘画是一切可见事物的唯一模仿者,……为了确切起见,我们应当称它为自然的孙儿,因为一切可见的事物一概由自然生养,这些自然的儿女又生育了绘画,所以我们可以称绘画是自然的孙儿和上帝的家属”^[4]。18世纪的美学家巴托神父(CharlesBatteux, 1713-1780)在其《同一原则下的美的艺术》中谈到,他已经发现了支配所有艺术的原则就是模仿。他把艺术分为三类,绘画舞蹈音乐诗歌雕塑等以引起快感为目的艺术属于“美的艺术”。这应该也是第一次在观念上把模仿与艺术与美关联在一起。巴托用一种含蓄的方式把所有的近代观念中的“美的艺术”用统一的模仿原则来概括。他第一次明确的提出“模仿就是抄袭与仿效”^[5]。应该说,这样的概括未免失之武断。因此,后来的启蒙运动的美学家把模仿又发展成为并非所有现实的模仿,而只是美的现实的模仿。狄德罗(DiderotDenis, 1713~1784)在谈到这个问题时曾经举例说“您否认艺术美化自然吗?您难道没有赞美过一个妇女,说她美得象拉菲尔的圣母像一样吗?”^[6]。狄德罗反对那种自然主义的绝对复写自然的

主张，而主张关注被表达事物之间的内在逻辑联系，他常提到“美是关系”，所谓关系就是指自然的逻辑和协调的原则。

在18世纪后期，随着哲学和艺术领域的不断建树，使用模仿的概念似乎显得有某种程度的不合时宜，似乎它已经和所要表达的那个用以描述艺术精神动力的观念有所出入。在这一时期，一些哲学家和艺术家都强调艺术源自于现实。不过与过去的一个很大区别是采用了不同的术语概念“写实主义”。这一概念最早出现在文学领域。现实主义的概念缘起于十八世纪德国“狂飙突进”运动的代表者美学家席勒（JohannChristophFriedrichVonSchiller, 1759—1805）的著作中。在著名的《论素朴的与感伤的诗》一文中，席勒（JohannChristophFriedrichVonSchiller, 1759—1805）开篇的标题就是“诗的天才的两种表现方式：“模仿现实和表现理想”。他抽取出了文学艺术两种倾向：“素朴的诗”与“感伤的诗”，亦即文艺中的现实与理想的倾向。席勒以人与自然的关系作为起点，历史地考察文艺，首先从时间的轴线上从总结出“在古代诗人那里，打动我们的是真实，是感性的自然。是活生生的现实。在近代诗人那里，打动我们的是观念。”^[7]然后通过这样的前提，席勒从诗的历史差别的角度入手，进而进入风格、划分出来两种不同类型的诗人和不同的创作方法，从而也确立了文艺的一种分类原则。朴素的诗人尽可能地通过真实地再现模拟自然来打动人；而感伤的诗人则把现实理想化和浪漫化，以理想的观念来打动人。席勒其实是总结出人与自然的两种关系，即朴素的现实关系和感伤的浪漫关系。席勒的总结甚至成为后来者梳理现实主义和浪漫主义的主要尺度。后来的文艺理论潮流的理性分类无不带有这个总结的影子。包括在视觉艺术领域，这样的分类方式也产生了巨大的影响。“写实主义”从此作为一个概念进入到了文艺研究的历史中。



图1 浴女 库尔贝

该作品完成于1853年，库尔贝的作品与当时法国沙龙崇尚华丽修饰的风格相左，其不加修饰的写实主义精神曾经遭到拿破仑三世的质疑与鞭答，引起了社会的很大反响，当然，同时也对库尔贝的写实主义艺术精神造成了传播的效应。

绘画上的“写实”概念缘自于19世纪的画家居斯塔夫·库尔贝(Gustave Courbet, 1819—1877)，这是近代艺术史的一种公认。库尔贝的1855年的个人画展和他的“写实主义宣言”被看作是19世纪“写实主义”的概念介入视觉艺术领域的一个重要标志。之所以历史这样认为，并非库尔贝首创“写实主义”风格，而是因为库尔贝第一次在绘画领域使用“写实”的概念。也可以说是“写实”的观念在绘画艺术领域第一次被赋予“写实”的概念外衣。

1855年在巴黎举行的国际博览会是当时欧洲艺术家的主要展示舞台。库尔贝自认为很重要的作品在该次展览上被评选者否决。于是这位艺术家在博览会的对面搭起展棚，展出个人包括了很多被评委会拒绝的四十幅作品。这个事件一般被艺术史视作“作为一个艺术运动”的“写实主义”的开始时间。当时，刚刚介入视觉领域的“写实”概念之意义以及价值都是极其模糊的，以致于贬褒不一。但库尔贝似乎并未计较概念的称谓，他说“人们把‘写实主义’的称号强加在我的头上，就象把浪漫主义的头衔强加在1830年的那批人头上那样。名称从来不能说明问题，否则要作品干什么”^[8]。空想社会主义者法国作家商弗勒里(Champfleury)就已经在他的一封公开信中也提到了“写实主义”，作为一个概念在内涵和外延标注上的模糊性。他举例说，连超浪漫主义的音乐家瓦格纳甚至都被人指责为“被‘写实主义’腐蚀了”，“我们还会看到‘写实主义’的医生，‘写实主义’的化学家，‘写实主义’的工厂主和‘写实主义’的历史学家”^[9]。商弗勒里显然认为，“写实”概念的外延太模糊以至于使用太泛滥了。

应该说，“写实主义”与“浪漫主义”在文艺领域的划分是艺术进入现代的前奏。这里，我们应该在概念指涉上做一些历史的考证和区别，以厘清其语义。

“写实主义”即“Realism”在中国的汉语翻译当中因为某些历史的原因翻译的方式几经变化。在上世纪初“Realism”在中国曾经译做“写实主义”，而后又译作“现实主义”。翻译方式的差异变迁应该说暗示了某种社会现实的需要。根据考察，在中国第一次提到“写实”的是梁启超，在他1902年发表的一篇文章《小说与群治之关系》^[10]一文中，他提到了小说的“理想”与“写实”倾向。这里梁启超提到的“写实”之概念当属首次。五四以后，随着马克思主义介入中国以及俄国现实主义诸如别林斯基(V. G. Belinskiy, 1811-1848)、车尔尼雪夫斯基、托尔斯泰(Лев Николаевич Толстой, 1828—1910)等著作和思想在中国的传播，“写实”日益成为作家创作指导原则。1933年，瞿秋白的《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》，和周扬的《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”》这两篇文章的发表，意味着“写实”重新获得了中国式的概念，亦即“现实”。尤其瞿秋白《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》一文，是中国第一次介绍马克思主义对于现实的认识。瞿秋白在开篇即注释：现实主义“Realism”中国向来一般的译做“写实”主义。“现实主义”的概念在此文中得到确立。通过现实这一概念的确立，“Realism”又被诠释出新的意义。

但直到现在，“Realism”在汉语当中仍然保持两种翻译的方式，即“现实主义”和“写实主义”，尽管没有被规范出确定的意义，但这两个词的能指和所指在一般的理解方式和使用情境上均有微妙的不同。“写实主义”这个概念，与其在中国出现伊始的意义相比，又发生了一些微妙的变化。再加上“自然主义”，对于三个意义相近的词的所指进行清理还是有必要的。当然，本文无意规范词汇所指的绝对外延，只是通过比较进一步厘清本文的“写实”所指涉之意义。

现实主义经过泰纳(Hippolyte Adolphe Taine, 1828—1893)、别林斯基直至20世纪卢卡契(Georg Lukacs, 1885—1971)等理论家的发展

以及巴尔扎克(HonoredeBalzac, 1799—1850)、托尔斯泰等文学家的实践而使其影响高涨。现实主义理论日趋完善,形成一套完整的话语成规。在卢卡契看来,“客观再现当代社会现实”是现实主义的基本意义。因此,“现实主义”主要强调的是其主题的社会性,其次才是语言的现实。所以从这个意义上说,德国表现主义画家柯克斯卡其实是一个“现实主义”艺术家。而“自然主义”这种文艺思潮和创作方法出现于19世纪60年代的西欧文坛。它的理论基础是奥·孔德(AugusteComte, 1798-1857)的实证主义和机械唯物论的实验科学。法国文艺批评家泰纳于1858年首次阐述文学上的自然主义的含义:根据作家对现实的观察,按照科学的方法对生活做符合实际的描写。法国作家左拉(ZolaEmile, 1840—1902)在《自然主义小说家》一文中说:“这里不要夸张,也不要强调,只要事实,值得称赞和值得贬黜的事实。”自然主义艺术家否定了现实主义的典型化原则,把艺术作品变成对生活片断的照相,从而保持了这段生活的最小的细微末节。而本文所论述的“写实主义”主要是指表现语言的“写实”,是指艺术家依据自然提供的实在的材料进行审美的酝酿与表达,同时语言形态上不过远地偏离自然,并不含有社会意义或其他意义的指涉。因此从这个意义上说,“现实主义”的作品一定是“写实主义”的,而“写实主义”的作品却未必是“现实主义”的。

所以,我们可以这样认为,汉语情境里的“现实主义”偏重于社会意义,“写实主义”偏重于风格语言意义;而“自然主义”似乎方法论的倾向更加浓厚一些。本文所要探讨的,乃是语言意义上的绘画“写实”及其结构的方式。所以把这样一种风格的绘画命名为“写实”绘画,主要还是基于视觉语言的分析。

第二节 “写实”绘画的趣味标准

“Taste”，即趣味，它的本义是指味觉。后来很多人用这个词来描绘一种通感，使其成为一个经常被用来描述感觉的术语，泛指鉴赏之情趣。在西方美学和文艺理论的发展过程当中，鉴赏趣味之认同始终无法达成统一。因为趣味之优劣判定是见仁见智的，并无可参照之绝对标准。西方美学史和艺术史上只要有人谈到关乎艺术的趣味问题，往往只能流于外围的模糊描述，很难避免个人管见。所以关于艺术和美的趣味，在绝大多数西方学者看来属于无法诉诸于逻辑的感觉范围，是属于非理性的审美体验。正是因为趣味的非理性和非逻辑，所以它使用界限很模糊，在近现代的知识领域得到确切分类之前，“趣味”的使用就更加混乱。在文艺复兴时期，“趣味”已经成为审美评价的常用词语。在18世纪，西欧学者之间曾经有过一次关于“古今比较”的争论。就古今优劣进行比较，经过数十年的争论，最后使得近代知识领域完成了最大的分类，也就是艺术与科学的分类。得到的结论是：凡以数学为基础的学科，今胜于古；凡以个人趣味为判定基础的学科，则古今优劣莫辨。因为审美判断完全来自于个人趣味，所以“趣味”也由此成为审美艺术领域的核心范畴。

英国哲学家休谟(HumeDavid1, 1711—1776)说“趣味无可争辩”，言下之意就是趣味的判断是属于纯粹的个人审美选择，无关乎客观的标准。艺术家的创造源自于个人趣味，而观者的鉴赏亦源自于个人趣味。每一个独立的个体都有不同于其他个体的趣味。休谟此论也常常被人引用，几乎已经成为谚语。的确，趣味具有相对性的一面，因为个体的人由身体或心灵的快感而获得美的享受，不同的个体对于快感的判断是有差异的。同一事物可以引起某些人的快感，但也会造成引起某些人的痛苦。不同的时代和个体的知识背景不同都会引起趣味判断的差异。这只是描述“趣味”相对性的一面，因为休谟也说过“尽管趣味是变化多端的，难以捉摸，终归还是有一些普遍性的褒贬原则，这些原则对于一切人类心灵感受所起的作用是经过仔细探



图2 自画像 丢勒

索可以找到的”^[11]。因此，尽管艺术趣味含混模糊，但“终归还是有一些普遍性的褒贬原则”。因此，对于趣味的判断而言，还是有一些隐约可以追寻的共同规则，这些共同规则就是人类精神内在原始结构的一致性。历史上的很多杰出的文艺作品之所以能够历久而不衰；之所以有令人高山仰止千古留名的宗师；之所以异域的文艺同时也能为毫无交流的其他民族所喜爱，正是因为趣味的判断有某种共通的规则存在，这大概就是康德(Immanuel Kant, 1724—1804)所谓的“无目的的合目的性”。15世纪的德国画家丢勒(albrecht dürer, 1471—1528)在他的著作《比例四书》里面也谈到过美的绝对与相对的问题，最终丢勒以为，美的判断还是有一个相对客观的标准。在划定这个标准的时候，丢勒区分了普通人和专家。他认为对于艺术的趣味判断来说，受过专门训练的专家比普通人更加敏锐更有发言权。但纠其终极，即美感来自于何处，只有上帝知道了。

“写实”绘画作为艺术，它的品评也是基于趣味的基础。无论是艺术家的创作还是观者的鉴赏，均离不开趣味。绘画的所引起的趣味是视觉赋予一种心灵的整体体验，是对象的结构形态在人的心灵中激发的某种情感效果。影响趣味判断的因素比较复杂，“写实”油画的视觉品评可以从逻辑上演绎为两个部分。也就是属于自然的部分和属于纯粹形式语言的部分。当然，在现实当中，无论体现在艺术家的创作过程当中、还是体现在观者的事后欣赏当中。自然与形式是事实上的一体关系。之所以能够分而论之，乃是因为逻辑演绎的方法，也就是说它只是存在于视觉思辨的过程当中。“写实”绘画视觉趣味即由这两个部分综合而成。或者说，自然的部分是属于“实”的部分，而语言的部分则是属于“写”的部分。

对于“实”的自然部分而言，理解起来并不困难，依靠不经训练的直觉判断即可以做到。普通人亦会拥有这样的直觉来断言绘画“象”或者“不象”。普通人对于“写实”绘画的判断一般而言会首先基于再现自然的程度，这是判断造型艺术和判断其他艺术不同的一个地方。“写实”绘画以极其强烈的直观形式感召观者的视觉，使其



图3 自画像 安格尔