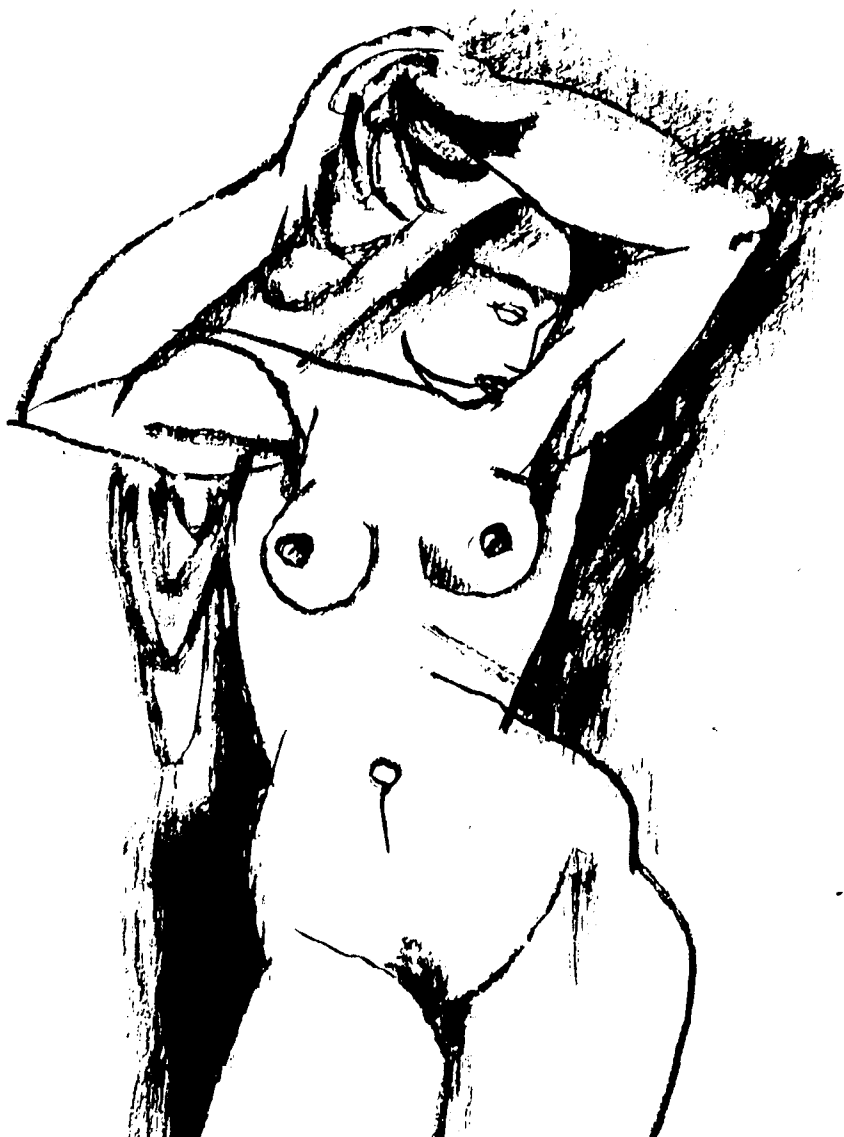


韩黎坤画人体

2009.12

四川美术出版社



韩黎坤画人体

四川美术出版社
一九八六年·成都

人体艺术和韩黎坤的人体素描

(代序)

曹意强

世上的奇迹千千万，但是
没有那样比人更奇妙。

——索福克勒斯《安提戈涅》

英国著名的批评家克拉克 (K. Clark) 在指出了毕加索的素描《浴者》和公元前二世纪希腊的一面镜子上的形象的传统渊源、以及亨利·莫尔的石雕的基本结构和帕特农神庙的雕刻家所运用的古代法则之间的继承关系之后，对“什么是人体”作了一个回答：

人体是公元前五世纪希腊人发明的一种艺术形式，正象歌剧是十七世纪意大利人发明的一种艺术形式一样。这个结论虽然过于武断了一些，但是它具有价值，因为它强调了人体不是一种艺术题材 (subject)，而是一种艺术形式 (form)。^①

这个结论确实简单，不要说古希腊罗马时代的实际情况不完全如此，^②就是二十世纪也不尽然，本世纪初所展出的克林格 (M. Klinger) 的人体肖像《贝多芬》不就说明了这一点吗？不过，这个武断的结论却可以帮助我们理解人体。

创造美的人体形式的确比较难以捉摸，因为它要求的不仅仅是准确而已。这里面似乎有一种秘诀存在。据说希腊大画家宙克西斯在画维纳斯（一说为海伦）时，曾挑出克洛东 (Croton) 城五名最美的姑娘，以便选取她们每个人中的最美部分。^③大哲人苏格拉底在和帕拉西阿斯 (Parrhasius) 谈话时也说：

当你们描绘美的人物形象的时候，由于在一个人的身上不容易在各方面都很完善，你们就从许多人物形象中把那些最美的部分提炼出来，从而使所创造的整个形象显得极其美丽。^④

我想，这样创造出来的形象，如果没有和谐的比例的话，一定是个丑八怪。因此，从形式上看，希腊人解开人体美的秘诀一定用的是比例这把钥匙。我们从盖伦 (Galen) 的著作中得知，克莱西波斯 (Chrysippus) 掌握了人体美的诸种比例要素，而波里克里托斯 (Polyclitus) 还专门写了一部论人体比例规则的著作。柏拉图在他的《智者篇》(Sophistes)

也谈到了“艺术家放弃真实，不采用实际的人体比例，而是采用看起来美的比例”的问题。^⑤从实践上说，希腊雕刻就体现了这种研究的最高成就。中国自古讲传神写照在眼睛，而希腊雕刻却大都脸上缺乏表情，因为它是以和谐的比例关系来支配动作以传达人的心理活动的。

一千年以后，这种探索的遥遥回响又回荡在文艺复兴的峰巅上。据说意大利人又重新掌握了古人的这种秘诀，丢勒一心想把这种秘诀弄到手，为此他进行了苦苦的思索。人体美是一个比例问题吗？当他第一次看到雅各布·巴尔巴利（Jacopo Barbari）的人体比例图时，他作了肯定的回答：

我想弄清他的看法超过了想得到一个新的王国……当时我还年轻也从未听说过那些玩艺儿……同时我也注意到巴尔巴利并不想对我清楚地说明他的技法。我就自己去读维特鲁维斯，他写过一点关于人的四肢的东西。^⑥

这种思索构成了丢勒著作中最动人的部分。不过，意大利人还有新的花招，即人体解剖。米开朗哲罗曾用十二年的时间对人体解剖作了学究式的研究，这使他日后掌握了一种为后人所钦羡不已的绝技，能够随心所欲地画出各种角度、各种姿态的人体。达·芬奇花的时间更长，费心四十年之久，他画出了人从生到死以至骨头腐朽的这些不同阶段的四肢状况，并指出了其中哪些部分最先腐烂，哪些部分保存较久，他的研究细致得惊人，唯恐忽视了某一细节以至妨碍了他对人体美的把握。

文艺复兴大师所创立的人体规范，一直影响了西方四百多年，到了十九世纪后半叶，这些古典的规范才被一种对人体形式的更广泛的探讨所超越。葛赛尔在谈到罗丹时说：

人体，对于现代人来说，是一种特殊的启示。^⑦

我想这种启示来自于艺术家对古典的图式所作的歪曲式的或几何式的修正，以至于在一些现代艺术的实验中，古典的图式已经消形遁迹，被一种盔甲式的东西所掩盖了。从某种意义上说，法国批评家用来描述形式化的人体的术语 *cuirasse esthetique*（盔甲式美学）也可以移用于此来评论现代的人体艺术。^⑧

上述的这些话，其目的是想为读者更好地理解人体艺术提供一点背景知识。

人体，对于韩黎坤来说决不是一种狭隘的艺术形式；相反，他是把

它作为一切艺术母题的形式基础去理解的。从伸展的手臂、斜倚的躯干和转动的腰肢上，他悟出了自然万象的形形色色。所以，他特别强调，一个艺术家要想体会一切事物的形态，就必须耐心地锻炼自己去剖析和研读好人体这部小宇宙的奇书。在他看来，人体素描就是他艺术生命的基础，是使千姿纷呈、万象俱开的变种；他撒下了这粒变种，只要它落在土里不死，就必然会独自继续存活；倘若它死了，也将会结出许多子粒来。

也许，韩黎坤的最大特色就是以逸笔画人体。古希腊的大师出于文明的习俗，自然地要从竞技场上学习人体的语言；文艺复兴的大师研究人体语言借助了科学的手段；而韩黎坤掌握人体语言的方式则几乎纯系出自中国的艺术传统。固然，作为一个受过学院式训练的艺术家的艺术家，他熟谙人体的比例和解剖，还在这些方面作过一些深入的研究。不过，只要我们注意一下他使用的是毛笔，就不难有新的体验了。尽管他用铅笔也可以皴擦出那种很美的灰色调，可是那却并不能使他满足，他要追求的是一种更为难以言传的东西。这些年来，他几乎把所有的心血都花在了人体素描上。他把平时的观察默志于心，待到应感通塞之际，逸兴遄飞机括跃如，手追目想，笔落神出，最后留在纸面上的便是一些艺术性很强的形象。在他的得意之作中，我们看到了一种用墨线画出来的不质不形、如飞如动的线条，使得整个人体在一种虚幻中显得明朗而空灵。^①但是，韩黎坤毕竟是生活在创新情境中的艺术家，所以如果说他人体还带有一些罗丹、马蒂斯、毕加索、莫尔、库图索等人的风神，受到了现代艺术的强烈的影响的话，那也就没有什么令人诧异的了。

一九八六年五月，杭州

①克拉克《论人体：理想艺术研究》(The Nude: A Study of Ideal Art)，Penguin books版，1985年，第3页。

②例如，据贝卡蒂(Giovanni Becatti)在《罗马文献中的艺术和趣味》(Arte e gusto negli scrittori romani, Florence, 1951)中说，在罗马的浴池博物馆(Terme Museum)有一对夫妇雕像，扮成了战神和美神的样子，男的象博吉斯的战神(Ares Borgh)，女的象米洛的美神(Venus de Milo)。在这种情况下，裸体本身已不是目的，而真正的目的是借助众所周知的雕像类型，使这些肖像人体同某个神同一起来，以便超越时间而永垂不朽。见詹森(H. W. Janson)《对新古典主义艺术中人体形象的考察》(Observations on Nudity in Neoclassical Art)，载《论文十六篇》(Sixteen studies)，Harry N. Abrams版，第193页。

③参见帕诺夫斯基(E. Panofsky)《理想，艺术理论中的一个观念》(Idea, A Concept

in Art Theory), Icon Editions版, 1968年, 第15页。

④色诺芬《回忆苏格拉底》, 吴永泉译, 商务1984版, 第120页。

⑤见帕诺夫斯基《人体比例理论史》(The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Style), 载于《视觉艺术的意义》(Meaning of Visual Art), Phoenix edition版, 1982年, 第63—64页。

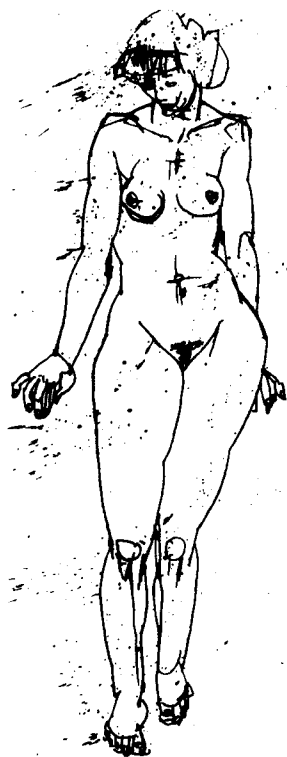
⑥转引自贡布里希(E. H. Gombrich)《阿佩莱斯的遗产》(The Heritage of Apelles), London, 1976年, 第113页。

⑦葛赛尔(R. Gsell), 《罗丹论艺术》(Rodin on Art), 菲登(R. Fedden)英译, Horizon Press版, 1971年, 第27页。

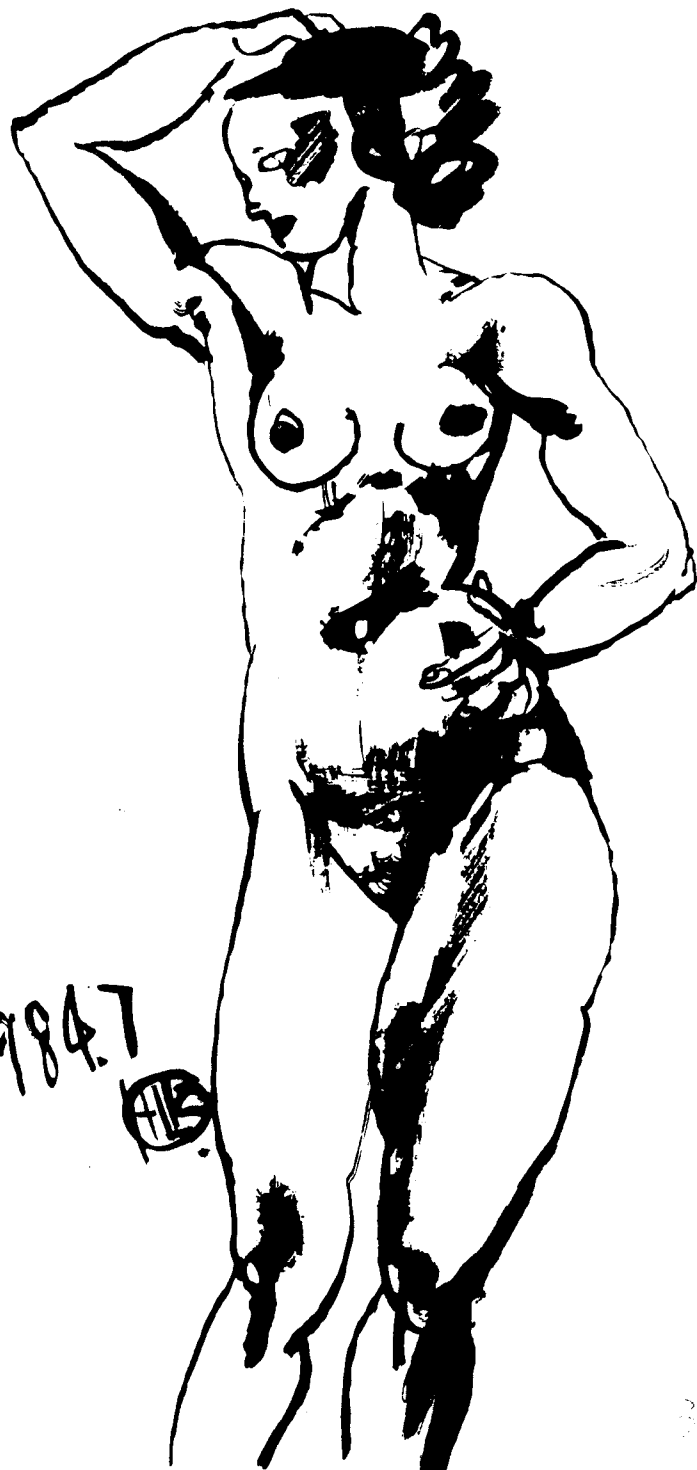
⑧同①, 第348页。

⑨参见范景中《艺术问题和探索》, 载《新美术》, 1985年第二期。

图 版







1984.7

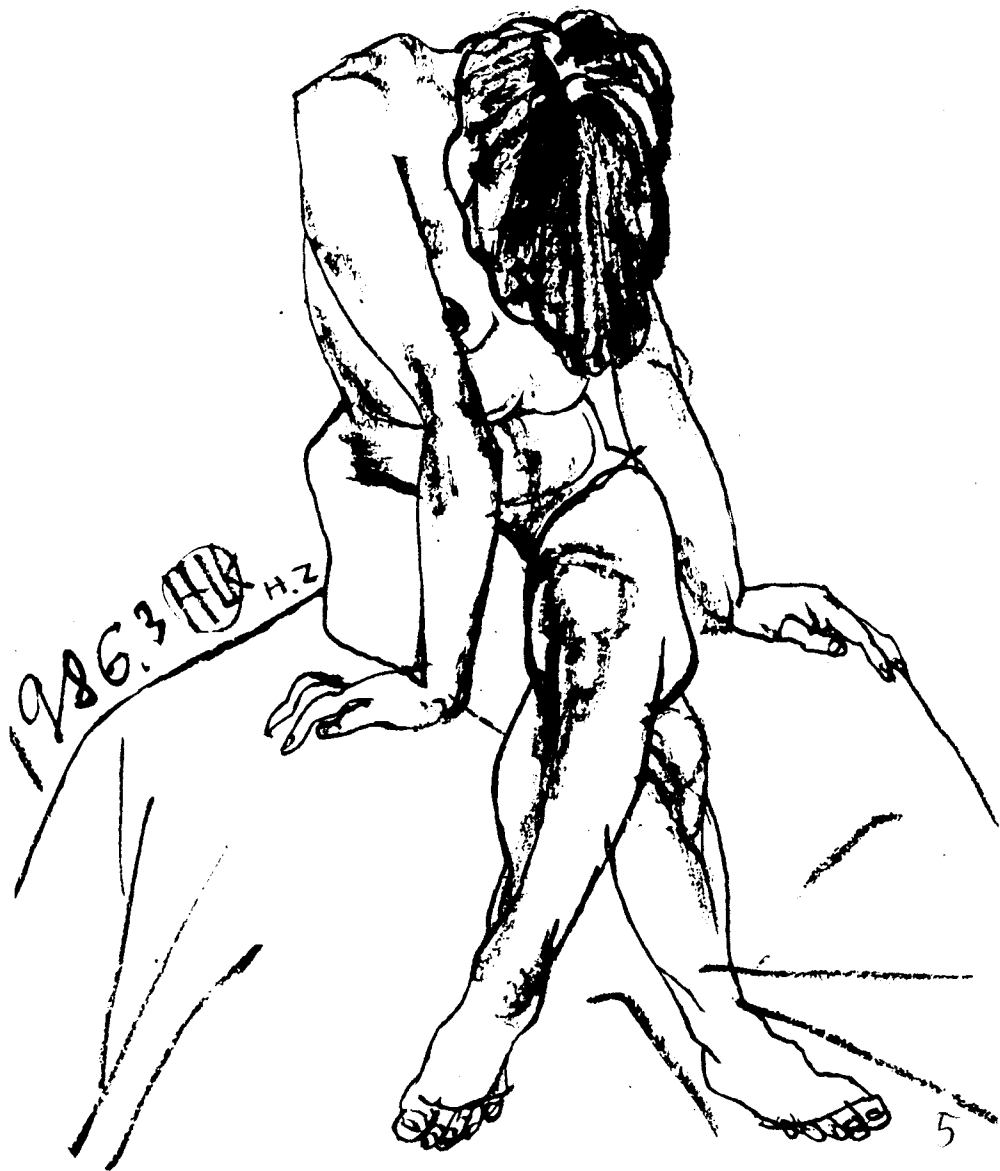


这便是在译读、需知理解力要训练、成壳力也要训练、这才是完全的基础功

1988. (H) H.2



長期在幸福名字中，注重對「意」研究、理解
上、以期提高認識能力、這亦性重要、然而心
手得出、似曾理解便、善事大吉的佳諺、






一九八五年七月

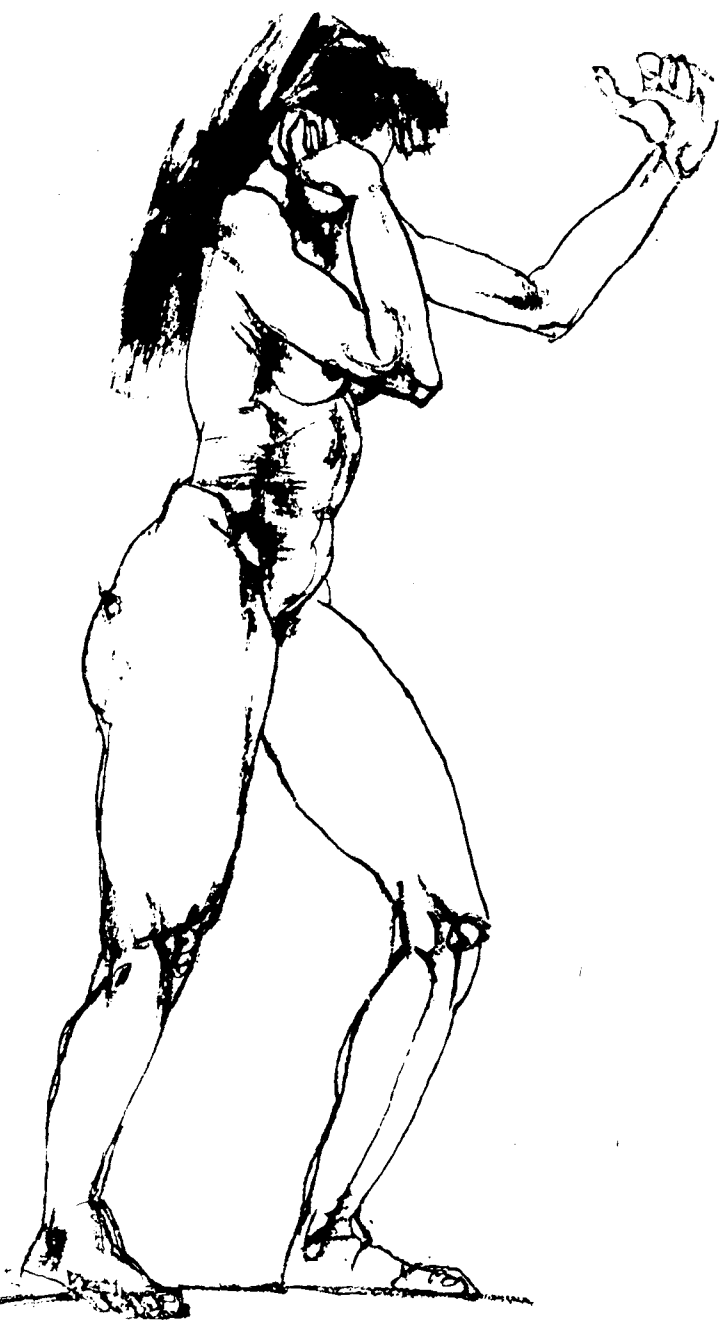
吳門鱗筆



1984.7. 

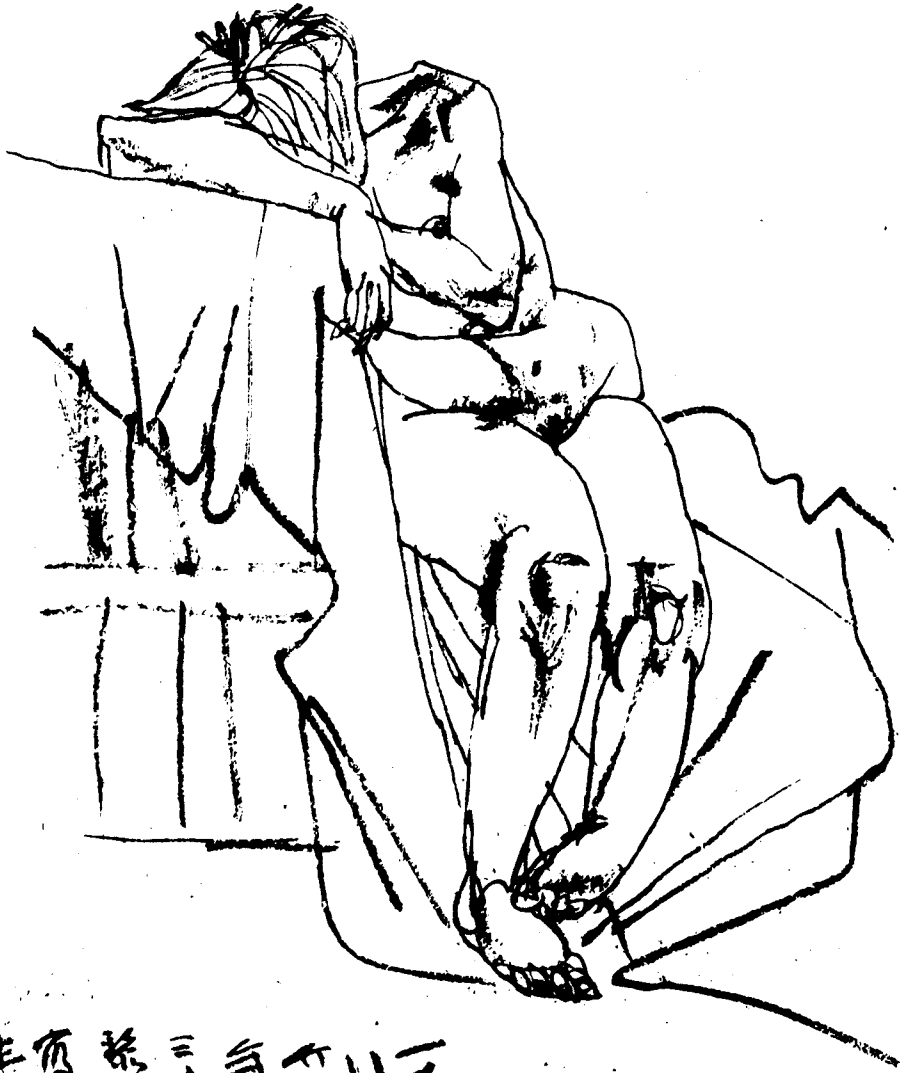
一九二六年三月

六八號至河以筆名全名也





1986.3. (A) 4



生香 系 三 年 十 八 天



1986.4.

