

王林论绘画

重庆市人文社科重点研究基地当代视觉艺术研究中心
四川美术学院当代视觉艺术研究中心

首席专家文藏

王林 / 著



重庆出版集团
重庆出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

王林论绘画 / 王林著. —重庆: 重庆出版社, 2008.1
ISBN 978-7-5366-9420-0

I. 王... II. 王... III. 绘画 艺术评论 中国 文集
IV. J205.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 004753 号

王林论绘画

WANGLIN LUN HUIHUA

王 林 著

出 版 人: 罗小卫

策 划 人: 陈 慧 渝 峰

责任编辑: 戴前锋

责任校对: 李小君

装帧设计: 重庆出版集团艺术设计有限公司·蒋忠智



重庆出版集团 出版
重 庆 出 版 社

重庆长江二路 205 号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>

重庆出版集团艺术设计有限公司制版

自贡新华印刷厂印刷

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MAIL: fxchu@cqph.com 邮购电话: 023 68809452

全国新华书店经销

开本: 787mm × 1 092mm 1/16 印张: 20.75 字数: 392 千

2008 年 2 月第 1 版 2008 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5366-9420-0

定价: 42.00 元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023 68809955 转 8005

版权所有 侵权必究

目 录

001 关于本书

I 绘画所涉及的理论问题

002 绘画的艺术特征

015 论图像的真正价值

020 现实与写实——论新写实绘画

038 “写实”如何当代？——从“鲁美”油画所想到的

042 意象油画及油画民族化思考——对意象油画展的思考

050 通往终极之路——论抽象和王毅的抽象画

056 我们何以能够谈论自然——关于风景画与山水画

059 我们如何谈论艳俗与反讽——艳俗绘画的理论问题

063 农民题材绘画的创作与批评——以“农民·农民”藏品暨邀请展为例

073 谁来批评许江？——读《视觉那城》与《一米的守望》

080 批评的层面——关于实验水墨与刘子建作品

084 制作与观念——刘国松作品读后

087 观念性与中国山水画——王敬恒案例分析

092 山水画中的个体表达——崔振宽创作说略

II 中国当代绘画现象论析

096 论深度绘画

102 深沉的潜流——当代中国表现主义绘画

106 异样与直呈——第五代画家的艺术状态

113 对中国波普的追踪评论

119 1989年后中国油画的描述与反省

- 122 参评中国油画展有感
- 127 第二代画家与杜泳樵油画创作
- 134 罗中立油画创作集评
- 140 独立的艺术与艺术的独立——周长江近作序
- 143 张晓刚创作丛论
- 150 文人眼底的中国——叶永青的创作道路
- 156 形式与激情的东方化——关于周春芽
- 159 王川作品略论
- 163 逼问历史和被历史逼问的人——《何作品展》前言
- 165 梦想属于自己的孤独——读栾小杰油画有感
- 167 在否定中保持自己——王易罡创作之旅
- 170 他们在追寻什么——正渠、建伟作品序
- 172 杨述其人其画
- 174 呼唤沉睡之灵——论庞茂琨油画艺术
- 178 为生命作证——曹静萍作品序
- 181 艺术还需要深度吗？——读叶强绘画有感
- 184 我不在故我思——向庆华作品序
- 187 走近的距离——赵晓东笔下的农民形象
- 190 在追求与逃离之间——王念东油画作品析
- 194 为我族招魂的哀歌——梁全威油画作品序
- 197 让废弃之物和我们一起再生——庄红艺作品说略
- 200 正在诞生的世界——读保罗·阿莱克西绘画作品
- 202 水墨艺术四题
- 211 刘一原的艺术贡献
- 213 突破口上的张浩
- 215 试论胡又笨的水墨创作
- 218 李华生生平与画作
- 221 地域与当代——读蒲国昌水墨画
- 225 当代中国版画创作描述
- 242 版画创作的困境
- 244 向着充实的生命欢呼——康宁版画札记

III 绘画名家艺术创作评述

- 250 我之为我 自有我在——石涛山水画散论
- 255 推倒一世之豪杰 开拓万古之心胸——论徐渭花鸟画兼及石涛
- 258 张大千生平与画作
- 261 陈子庄生平与画作
- 264 黄新波研究笔记——关于油画
- 266 波提切利:忧伤的女神
- 269 委拉斯贵支:纪念真实的画家
- 273 怀斯与萨金特:美国写实画风
- 276 哥雅:裂变的天才
- 278 塞尚:现代绘画之父
- 281 凡·高:一个火崇拜者
- 286 高更:逆向而行的开创者
- 288 克利:幻觉中的慧者
- 292 康定斯基:抽象的情感
- 294 毕加索:视觉艺术的革命者
- 298 卢梭:天真的梦游者
- 301 夏加尔:与天使同在的人
- 305 米罗:巨人与孩子的世界
- 308 达利:疯狂的呓语
- 311 马格里特:荒诞的诗意
- 313 莫迪里阿尼:忧伤的女人
- 315 蒙德里安:对立的等式
- 317 培根:自闭的孤独
- 319 从凡·高到基弗尔:表现主义与新表现主义

关于本书

因为撰著《绘画与观念》一书,编辑希望我将自己关于绘画的论述编纂成册以配套出版,我觉得这是一个很好的建议。一来是因为《绘画与观念》描述当代绘画及分析绘画所发生的变化,需要回溯关于绘画特征、古典绘画、现代绘画和中国当代绘画的讨论。二来是因为把历年来关于绘画的著述、评论文章放在一起,可以在绘画理论及批评思路上进行自我梳理,对自己的批评言说及所由出发的理论根据负起责任。而且通过描述与分析、回溯与梳理,可以更深入地研究当代绘画所涉理论和批评的问题。当然,对于当代绘画较为系统的研究,请读者参阅本人《绘画与观念》一书,故该书中的内容在这里不再重复。

本书所选入的文章分为三个部分:

第一部分“绘画所涉及的理论问题”,包括著述中论及绘画理论问题的内容和评论中通过案例分析涉及绘画理论问题的文章。

第二部分“中国当代绘画现象论析”,一是讨论现象,二是评价作品,以油画为主,兼及水墨及版画。在中国当代艺术中,绘画特别是油画一直是非常活跃的,对其理解必须在当代艺术语境中进行,读者可进一步参考本人其他文集的相关论述。

第三部分“绘画名家艺术创作评述”,收入对于美术史著名画家的创作分析,夹叙夹议,也顺便探讨绘画范围特别是西方现代绘画中的美术史问题。

本书选自本人下列出版物:重庆出版社 1989—1992 年《大师画风系列》若干种、江苏美术出版社 1995 年《当代中国的美术状态》、四川美术出版社 2000 年《现代美术历程 100 问》、湖南美术出版社 2001 年《与艺术对话》及 2004 年《从中国经验开始》、西南师范大学出版社 2006 年《美术形态

学》、河北美术出版社 2007 年《追问——王林论当代艺术》和《在场——王林论当代艺术家》。在此感谢各出版社对本人的支持，并感谢责任编辑戴前锋为本书所付出的辛勤劳动。

老实说，之所以要编纂这么一个集子，还有一个很私下的原因。几年前中央美院的朋友告诉我，一位 20 世纪 80 年代初期因首都机场壁画出名的画家，曾在某研讨会上大批王林“绘画已经消亡”之说。这是有的放矢，但却射错了靶子。需要说明的是，我从来没说过“绘画已经消亡”，也从来不认为“绘画将会消亡”，我只关心绘画在今天所发生的变化。但应该感谢那位点错名的老先生和那些谈论绘画消亡的人们，正因为有此传闻，我才感觉自己应该好好研究一下当代绘画，于是有了后来的一些撰述。当然，更应该感谢的是那些在所谓图像时代还坚持绘画和坚持讨论绘画的艺术家和批评家，是他们的努力让人类自原始时代开始的艺术样式得以保存，并让理论与批评不得不重新面对美术创作不断变化的历史事实。

王林

2007 年 9 月 20 日

于四川美术学院桃花山侧

I

绘画所涉及的理论问题

绘画的艺术特征

绘画,是以造型、设色、构图及刻印、拼贴等绘制手段在平面上创造视觉图像的艺术。绘画是二维性空间艺术最典型的样式,其基本特征是作品自身的平面性。这一基本特征包含着绘画的矛盾:平面和立体、静止和运动的对立与转化。所以,绘画的基本特征自然表现在两个方面,或者说绘画要解决的,无非是两个基本问题:第一是多种空间的平面转移,即三维度的(立体的、深度的)、四维度的(加上运动的)现实空间和多维度的心理空间在平面上的表现,这是绘画和外在世界以及被意识到的内在世界的联系;第二是多种因素的平面关系,即运用各种绘画材料和绘画手段创造出画面结构,这是绘画的本体内容和自身价值,更多地与人的情感世界和本能反应发生联系。当然,这两个侧面在作品中常常是互相联系的,这种划分也是相对的。

一、多种空间的平面转移

(一)三维性空间

现实世界是一个运动的三维空间,绘画要表现物象,首先要解决三维空间如何转换为平面的问题。在这方面绘画有很大的选择性。一类情况是直接服从于视觉经验,力图把对象画成我们见到的样子。其方法主要是:

1.素描

利用光影的明暗变化(所谓五调子)以及解剖学对形体结构的理解来表现对象实体的凹凸,造成立体幻觉。

2.透视

利用形体关系和色彩变化来表现对象间的距离,造成深度幻觉。形体关系的表现包括前露后遮的重叠法、近大远小的比例法,也包括由于角度变化而造成近小远大的角度法(趋于和视线平行的面可能近而小,趋于和视线垂直的面可能远而大,如弯道上向我们驶来的火车的车厢)。色彩变化指的是物象的色彩随距离增加(由于空气的阻隔和空气自身的色调)而逐渐减弱与混合,所以愈远的物象愈简略、愈概括、愈模糊,即所谓远山无皴,远水无痕,远人无目,远树无枝。达·芬奇曾告诫画家们,要“区分出似乎是排在一条直线上的各种建筑物的距离变化……就要把最近处的建筑物画上真实颜色,较远的建筑物轮廓则不要画那么分明,



《蓝色底子上的向日葵》 凡·高[荷兰] 73cm × 46cm
油画 1888年

并且要画得蓝一些”。色彩变化造成深度的效果还可以采用晕染法来达到，从背景上分离出一个物体，可以在它周围造成模糊的晕轮，向背景逐渐淡化，这样就会使前景突出。凡·高说过，“一张在深蓝色的底子上画着的向日葵像是包围在一道圣光圈里，这就是说，每一物是用底层的补色包围着，它从这背景中凸出来”。西方宗教绘画中常见的圣光圈和中国画的水墨晕染，都产生过这样的效果。

现实事物的三维性还表现为对象的质感，对物质材料的呈现是绘画的本质属性之一，我们在后面还会专门讨论。另一类情况是间接利用视觉经验，尽量把对

象画成我们知道的样子。其方法主要有：

1. 知识性画法

把人们在日常知觉情况下通过几次视角转换才能获得的整体形象(比如人的侧面、正面、背面)组合在平面上，一次性地表现出来，如古埃及墓室壁画中的贵族人物。

2. 想象性画法

用“以大观小”(俯瞰对象)和“人与物游”(移动视点)等在想象中观察对象世界(卧游)的方法组织视觉经验，如中国画特别是界画和山水画。

(二) 四维性空间

绘画往往在表现三维空间的基础上，进一步通过对瞬间的选择来解决空间第四维，即时间、运动(动作位移、事件过程、心理变化)的表现问题。莱辛在《关于“拉奥孔”》的笔记中完整表述了狄德罗曾经表达过的思想：“绘画在它的并列的布局里，只能运用动作中某一顷刻，所以它应该选择孕育最丰富的那一顷刻，从这一顷刻可以最好地理解到后一顷刻和前一顷刻。”米勒的油画《持锄者》，画了一个在劳作中倚锄喘息的形象，他曾就此作过具体分析：“一个倚锄荷铲而立的人，较之一个做着掘地或锄地动作的人，就表现劳动来说，是更典型的。他表示出他刚劳

动过而且倦了——这就是说,他正在休息,而且接着还要劳动。”19世纪俄罗斯画派的许多作品所追求的正是这种事件过程的戏剧性表现,如费多托夫的《少校求婚》、列宾的《不期而至》、苏里科夫的《近卫军临刑的早晨》等等。中国清代学者蒋骥曾在他的著作《传神秘要》中谈到绘画对笑的表现,他认为,“大笑失部位,嬉笑或眼合”,那最好的笑就是“心中得意而口尚未开,神有所注而外貌微露”。据此体会达·芬奇笔下《蒙娜丽莎》的神秘微笑,正是画家对心理微妙变化见之于外的那一瞬间的准确把握。绘画只能通过对观画者的心理暗示,来表现时间、过程、变化和连续性。除了选择有孕育性的某一瞬间之外,还可能有多种方式:

1. 并置不同瞬间

据《佩文斋书画谱》卷十五《山谷集》记载,宋代画家李公麟画“李广夺马南驰”,回身引弓,箭羽未出,追兵人仰马翻。李公麟有意不画成追骑饮羽这种符合生活逻辑的场面,而要把有因果关系的前后瞬间并置于画面,显然更能达到绘画艺术直接表现过程性的要求。

2. 重复出现对象

在同一幅画中,让绘画对象重复出现,以表现出事件的经过或活动的过程,暗含时段经历。米开朗基罗的壁画《失乐园》,人类始祖偷吃禁果和被上帝逐出乐园的形象同时出现。中国五代时期画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》(现存五段),主要人物韩熙载出现三次,以表现他在夜娱中的活动。多幅的连环画可以说正是这种方式的发展,它能够纳入更长的时间尺度。

3. 构成变化关系

18世纪法国画家华托的油画《西苔岛的巡礼》中,八对情侣的动作,构成了“热恋—起身—伴行—离开”的连续性。19世纪奥地利画家克里木特的作品《三代妇女》把婴孩、母亲和老妇组织在一起,表现出女人一生从幼到老的经历和变化。在不同绘画对象中引入历时的相关性,暗含变化过程,是在瞬间画面上造成时间感受的有效手段。

4. 表现视觉后像

20世纪意大利未来派画家受摄影术的启发,利用视觉后像来描绘运动。如:巴拉的作品《链子上一条狗的动态》,为了显示小狗奔跑时的剧烈运动,增加前后腿,像多重曝光的照片,充满动感;杜桑的同样之作《下楼梯的裸女,第2号》则以立体主义的分析和重复视像的方式,画了一个匆匆下楼的人,令人感觉到对象正紧张地变化其活动的姿态。

把活动性和运动感作为母题来加以表现,同古埃及绘画(面的转换)和中国绘画(人与物游)中包含的时间性有所不同,前者造成审美心理对运动过程本身的感受,后者只是在心理运动过程中的感受。当然,这两者也可能结合起来,中国宋代画家张择端的《清明上河图》即既是俯瞰对象的(画家立足点仿佛在半空之中)和

人与物游的方式(观察线索从城外到城内),又有在瞬间的画面中对动态的直接表现(如桥面上马轿相遇引起混乱的场面)。

5.表现制作过程

古典美术只关注对象的时间性,而现代艺术对创作主体的时间经历加以强调。一些现代作品明确地呈现出画家运用材料进行制作的顺序性和时间快慢。如塔皮埃斯的作品,其使用不同材料的先后过程非常清楚。德库宁快速画上画布的颜料和克利运用缓慢受阻的线条,也都分别表现了制作绘画时的精神状态及经历过程。

(三)心理空间

更进一步,是对心理空间的表现。心理空间是时间化的空间,是为感知觉和内部视觉重新组织过的空间图像。

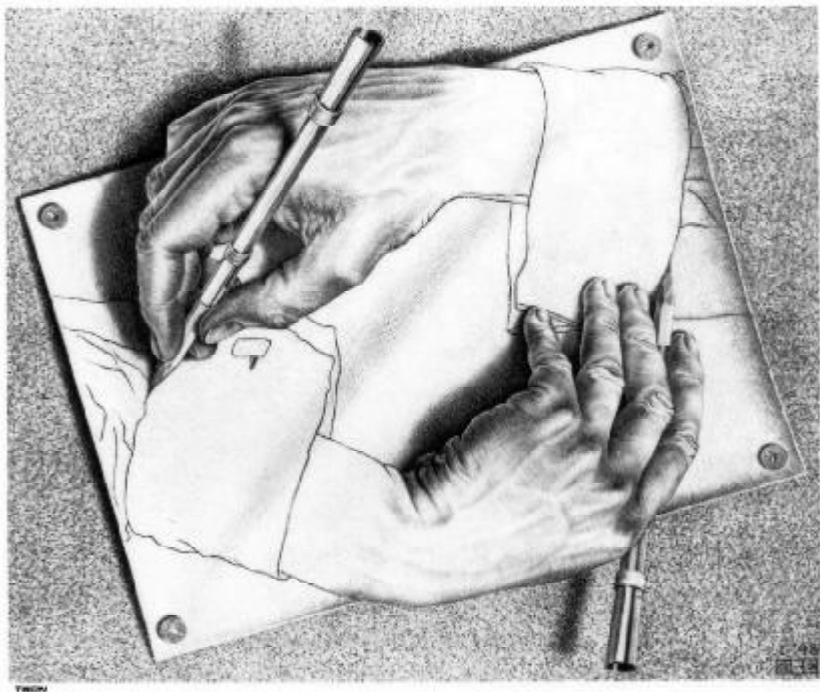
心理空间是无法度量的,是多维度的和意识流的,它包含现实空间但又不止于现实空间的表现。内心视像(意象)居留不定的性质使艺术家有自由组织时空的可能性。当然,凡是进入画面的现实时空都是心灵化的,不管是对视觉经验的直接利用或间接利用。这里所指的“心理空间”,主要是超现实的空间形象和时间感受。以下几种情况值得重视:

1.错视图像

人总是倾向于把圆的大小估计得小一些,把直线的长度估计得长一些,对锐角往往估计过大,对钝角又往往估计过小。简单的正方形,看上去长度大于宽度。两条愈来愈窄的直线很容易把自己投影到第三维(深度),并且很容易颠倒它们的透视关系。错视的普遍存在说明了形成视像的内在规定性。光效应绘画艺术家笔下的作品旨在利用错视造成深度感和运动性。瓦萨莱利的《沃诺尔—克茨》以色彩和方框的渐变造成深度与平面不断在视觉中进退变化。赖利的《瀑布》以黑色的波浪线构成,当眼睛沿着黑色的波浪线扫视时,即可看到这些波浪线交替地向观者来回运动,产生一种连续的运动之流。利用图底变化和逆向透视等错视,埃舍尔创造了不少超现实版画,如《上升与下降》画了两队在阶梯上行走的僧侣,一队沿阶梯而上,拐了四次弯后又回到出发点,另一队沿阶梯而下,最后也返回原处,而且两队人走的是同样的阶梯,使人莫名其妙。

2.悖论图像

埃舍尔的另一幅版画作品《画画的双手》,画面上有两只手,左手画右手、右手画左手,没有任何错视,但图像却是悖论的。马格里特有不少这类作品。如《瀑布》,一部分画真实的树丛,另一部分是放在树丛中一幅架上画,看上去像是俯瞰远方树林的窗户,两幅画同时出现在同一平面上。作品包含着幻觉与真实之间的鸿沟和绘画始终存在的矛盾性,两者的并置充满形而上的精神性质。



《画画的双手》 埃舍尔[荷兰] 版画 1948年

3. 梦幻图像

幻觉和梦境是更加心灵化的图像。马格里特怎么会把模特儿看成墙板前一双突然长出脚趾的靴子(《红色模特儿》)? 达利怎么会在梦中把时钟变成一张张套拉着的使人张皇失措的软皮(《记忆的持续性》)? 这是永远也说不清楚的事情。从心理空间表现的角度来研究梦幻图像, 应注意空间维度的叠合、时间空间的叠合等等。埃舍尔的版画作品《另一个世界》, 把从平视、俯视和仰视三个视角分别获得的三维空间形象(窗台、鸟、星空和大地)组合成一个画面, 构成了多视角和多维度的心理空间。契里柯的油画《占卜者的酬报》把古典建筑的立面、古希腊雕像“被遗弃的爱瑞爱德尼”同墙上的大钟、沿地平线行驶的火车这些 19 世纪的事物组织在一起, 叠合跨度极大的不同时空, 造成了某种超现实的古怪、恐惧和隔绝的量子感受。在超现实主义画家的笔下, 心理空间通过夸张、变形、反讽、非比例和维度组合得以再现。马格里特的作品《收听室》有一个膨胀到冲破墙壁的苹果, 而达利的作品《引起乐趣》则借助多种画面, 出现了难以数计的空间维度。并非只有现代艺术家在表现梦幻图像, 15 世纪的佛兰德尔画家博施、18 世纪西班牙画家哥雅都曾是表现梦幻图像的大师, 其中博施的《向天界飞升》是叠合空间维度的经典作品。我们应该记住罗丹在《艺术论》中说过的话: “一切大画家都是探测空间的。”

二、多种因素的平面关系

空间维度的转换本身并不必然构成艺术,透视学、解剖学、色彩学、比例法和明暗法都可以成为科学研究的对象。空间形象之为艺术,必须有精神信息和形式信息的输入,这即是黑格尔对绘画提出的“一个最重要的要求”,形象的安排和组合须见出艺术性。不论现实空间或心理空间,总得表现在画面上,于是线、形、墨、色、质等多种构成因素就要在同一平面上发生相互关系,并作用于审美知觉。绘画作为艺术的价值不能仅仅是对物象或心象的似真性记录,它的本体价值还存在于线、形、墨、色、质的画面结构之中。

首先,画面是一个被画框隔离的平面,在一定大小、方圆、横直、多少的画幅之内,构成独立完整的艺术世界。透视角度的变化(平视、仰视、俯视、动点顺视和动点跳视等等)、光线来源的组织(平光、逆光、顺光、侧光、顶光、室内光、户外光及多面光等等)、形体分布的方式(圆形、S形、三角形、梯形、丁字形、V字形、十字形及随机形等等)就成为绘画构图学研究的基本问题。并且,由于绘画是有色彩的,就得考虑由于光线强弱、明暗层次、色彩变化所构成的总调和在这种调子制约下的色彩关系,以及由色彩关系的和谐或冲突构成的色调或色彩节奏(以占优势的色相统一的主色调与非统一性的多色调),这些是绘画色彩学研究的主要内容。最后,还有各种绘画材料通过各种工具和各种表现方式处理后出现在画面上的效果:西方绘画的蛋清、油质和丙烯颜料的区别,中国绘画的绢和宣纸的区别、熟宣和生宣的区别,西方油画的质感和肌理效果,中国水墨画墨色和水分的浸润与收缩等等,这些是亟待建立的绘画材料学研究的课题。

我们将讨论其中的主要问题:

(一)线条和笔触

自然界不存在纯粹几何学概念的线条,我们只是以线条的形式来观察世界。绘画中的线条是一种想象性的抽取,画家使用线条的方法,实际上就是他的笔法。作为手绘的创造,线条和笔触能够表现物象,表达情感和显示个人风格。

几何线条(直线、曲线)和徒手线条(能够自由变化的线条)的表现力是无穷无尽的。英国风景画家康斯太布尔在油画《埃塞克斯的威文霍庄园》中,以地平线、林木、河岸和栅栏的横向线条创造了一种和平与宁静的印象。而透纳则在油画《泰晤士与麦德韦的汇合处》中以云层、风帆和波浪的斜线表现了激烈运动及不稳定的感觉。也许在表现女人体轮廓方面,我们可以举波提切利、安格尔及莫迪格利阿尼的准确和优雅的徒手线条作为最突出的代表,但雷诺阿笔下那弄得模糊的轮

廓线,却能表现出另一番柔和与温馨的情调。而阿岗·希尔笔下那多少有些紊乱的线条,则很能表现出春心萌发的骚动感。中国画史上曹仲达和吴道子对衣纹与动态的线条表现有所谓“曹衣出水”和“吴带当风”的说法,线条的运用早就达到了出神入化的程度。山水画中用披麻皴和斧劈皴分别表现南北山石特征,是用线条形式来观察自然和表现自然的范例。线条的重要性使许多画家相信,只需潜心于线条的把握,即可直达艺术的堂奥。中国清代画家石涛以“一画”为“众有之本,万象之根”,能“见用于神,成用于人”;20世纪德国画家克利带着轻松的心情说,绘画就是“用一根线条去散步”。他们二人都是熟练驾驭线条的绘画大师。

线条的表现力直接产生于笔法,中国绘画讲“骨法用笔”,西方绘画讲笔触效果。不同材料和构造的笔(还有刀和手指)能产生不同感觉的线条,不同的行笔方法(勾、划、点、描、刮、堆、刷、涂抹、皴擦、弹动等等)更使笔下的线条千变万化。加上用笔的宽窄、疏密、繁简、曲直、枯润和运笔的疾徐、轻重、断续、快慢以及各种绘画技法造成笔触藏与露的动静变化等等,使线条和笔触不仅可以准确地表现事物的静态特征与动态特征,而且可以独立地表现出画家的心智、情感及风格,以一种特殊的笔意参与画面构成。17世纪荷兰画家伦勃朗的笔触缜密而阔达,他总是非常精确地顺着事物形状本身来描画(如《戴帽子的男人》)。19世纪法国画家柯罗的笔触深沉而潇洒,他的笔触常常服从于动态而不仅仅是静态的表达(如《阵风》)。19世纪晚期的法国画家凡·高以自己的创造使笔触成为显现心灵的手段,其笔触非常劲健和奔放(如《夕阳和播种者》)。20世纪70年代的美国抽象画家普恩斯的绘画,常常是以长长的竖向的笔触,密集地排列成色彩丰富的图案。这四位画家的作品也许可以成为一组例子,使我们窥见绘画手段取得自身价值的发展倾向。不管怎样,笔触构成画面的基调,优秀画家的笔触就像钢琴演奏家的指法,无论弹奏什么乐曲,我们都能感受到他的风格和技巧。

线条和笔触能够赋予画面结构一种特殊的节奏感。在画面抓住观者的视觉注意并暗中诱导视线轨迹和移动速度的时候,线条和笔触不仅是空间的界线,而且是时间的载体。因为我们观画的节拍通常是由各部分的线条标出的。如果有繁多的线条和笔触需要通过,速度就会放慢;如果是越过由简练线条标示的色域,速度就会相对加快。这种心理节奏的组织,完全可以被画家用来提高视觉的兴奋情趣和调节不同的审美感受。

(二)形体和色彩

形体和色彩更能直接作用于视觉,视觉对形体的真实知觉、完形能力和趋完形能力,对色彩的恒常性、变化性和情感性的把握,是造成画面结构的基础。记述性的形体和色彩出于人的模仿本能,属于写生的内容。但绘画从这个时候开始,就表现出视知觉的组织作用。

自然形体进入画面,可以是相对完整的(如中国绘画中的全景山水),也可以是相对不完整的(如中国绘画中的折枝花鸟),但在画面上我们总是倾向于将形体规则化、有序化,变成完美的结构式样。构图学对各种基本形体构图的分析不是没有道理的,尽管有古典画家更尊重自然形体(如达·芬奇、安格尔)和现代画家更重视几何形体(如塞尚、毕加索)的区别,但画家笔下的各种形体在大多数的情况下总是达到一种完美的整体构成。超完形知觉是对形的补充,表现于绘画即所谓“象外之象”。中国山水画讲“山要高,云缠腰”,莫奈通过睡莲池表现日影天光,都是知觉对形的想象性补充。色彩也是如此,一旦出现在画面上,就会发生互相关系,比如:色相对比(纯色并置)、补色对比(补色互相强调)、色度对比(纯色和同种混合色协调)、冷暖对比(冷暖色之间和它们的冷暖色调之间相互对立)、明暗对比(黑白灰三种调子的渐变或差距)、透明对比(透明色、半透明色有不同的明亮程度)、面积对比(不同颜色能够产生不同的量感)、同时对比(每一种颜色都倾向于将邻近色推向它的补色或相对色的方向,在一定条件下,眼睛能将并置的颜色混合起来)等等。而在整体上制约这种相互关系的就是统一的色调。西方古典绘画的暗褐色调和中国古典绘画的水墨色调,正是色彩知觉的整体化和规范化。不管是表现室内光和固有色的西方古典主义绘画,还是表现户外光和条件色的西方印象派绘画,以至自由使用色彩的西方现代绘画,我们都能发现其中起主要作用的色阶。阿恩海姆在《色彩论》中认为:“一幅色彩构图,正如任何其他美术的图样一样,只有以一定的有限的几个可感觉的色阶为基础,才能具有令人理解的形式。”

形的完美和色的和谐是一种常态,如果不是这样,就得有造成破坏的审美依据。事实上15世纪意大利画家为了表现圣父、圣徒的艰难经历和精神痛苦,早就突破了上述规范。多米尼科·威涅齐阿诺的《圣约翰在荒漠》,画面上布满了不规则的锯齿形,给人以参差、尖锐的印象。蓬托尔莫在《下十字架》中则一反常态,让色彩处于不和谐的抵触状态:粉红与橙色的暗影、淡黄与淡灰蓝的中间色和淡灰蓝、鲜橙与朱红的亮部,正是通过这些不和谐状态才显示了耶稣肉体 and 精神的矛盾与冲突。这种非常态的形色构成为后来的现代艺术充分运用。形色见之于画面,在心理上并不都是静止的,画面构成的每一部分总是在相互联系中表现出向心或离心、向前或靠后的方向性和张力感,这种方向性和张力感是造成图像幻觉和形式感受的真正原因,也是空间转换的一种方式。形色在画面上的分布可能构成由力向的冲突或平衡组织起来的基本模式,正是这些结构模式使我们能够从形体和色彩中直接唤起心理的情感运动,获得审美需要的满足。这中间包含着在平面上进行分割的量比关系,比如黄金分割,但这里的量,只是感觉对量的心理反应,并不止于数比问题,“经营位置”的含义绝不是数学测定。形色和心理的固有联系并不是不重要,如横线的静止、斜线的动势、三角形的稳定、V字形的危机、锯齿形

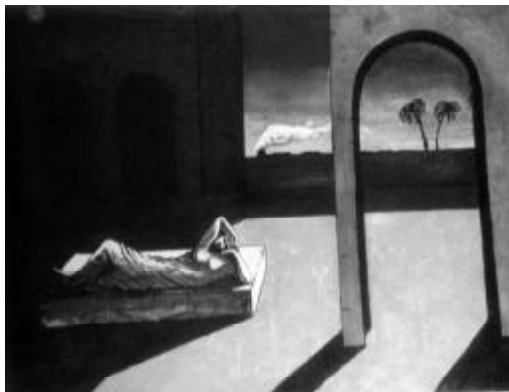
的紧张、圆形的完满、红色的热烈与温暖、黄色的紧张与激动、蓝色的宽广与安详、绿色的宁静与新鲜，完形感觉和色彩联想的确存在。但这些联系是因时因地因人因传统而异的，对于画家来说更重要的是创造形色在画面上的相互关系和整体构成，因而有无限丰富的可能性，这种相互关系和整体构成普遍存在于再现性、表现性和抽象性的绘画之中。

不过我们不能把形色关系仅仅理解为在平面上的装饰效果，这种理解有其正确的一面，但显得过于肤浅。事实上绘画涉及的两个方面（空间转换和平面关系）存在着不可分割的联系。正如我们在素描和透视中所了解的，形体和色彩可能服从于立体感、深度感等空间形式的转换；反过来，空间转换也可能服从于形体和色彩在画面上的组织。这里有两个要点应加以讨论：

1. 深度和形色

绘画的平面感不只是平面图案的组织，它更是对三维空间幻觉的控制，在平面构成中诞生出深度或对深度幻觉作二维性的强调。波洛克的滴彩画有无始无终之感，形色向画布四面延伸，线条和色彩从未从画面中沉入深度，但网状的形色造成了有透视幻觉的空洞，形成层次性的深度感和维度拉锯，正是这种模糊不定的空间转换，在画面上掀起前后翻滚的波澜。马蒂斯的作品总是尽量在二维平面上表现自己的感受，对三维空间作二维性的处理。比如《奢华二号》中三个河边的裸妇，两个在前景，稍有重叠，画家用线条规定了她俩的空间关系，第三个妇女形体较小，处于深度之中。但画家却用了同样的黄色把这三个人拉回视觉平面，并以同样的方法处理背景，这样就达到了三维和二维的对立统一，从而取得了丰富的而不是单薄的、动态的而不是静态的平面感受。类似这样处理深度，以取得平面效果的方式，在古典绘画中也并不少见。中国画的平面感

《占卜者的酬报》 契里柯[意] 134cm × 179.1cm 油画 1913年



姑且不论，西方古典绘画也常常有其他法度。从逻辑上讲，绘画有造成深度的多种方式，而只要有两种方式的相互对立，画面就会出现深度向平面的转化而加强形色的平面关系。比如突出轮廓韵律，减弱明暗对比，绘画对象会降低实体感而变得飘逸，画面倾向于抒情性和装饰效果，15世纪初期波提切利就属于这种画风。如果用重叠法来规定人物深度，却用同一比例来画不