

清代宫廷油画肖像谈

聂崇正

欧洲基督教属下的宗教组织耶稣会的传教士，将产生于欧洲的油画技艺传到中国，这已经是由实物和文献所证明了的。由于这些欧洲传教士进入了清朝的宫廷内供职，所以油画首先是在清代的宫廷绘画中出现。在供奉宫廷的数名欧洲传教士画家，以意大利人郎世宁(GIUSEPPE CASTIGLIONE, 公元1688—1766年)的画艺上乘，影响较大，存世作品也最多，其中就包括了他的数幅油画作品。当然，按照郎世宁绘画的技艺来看，也就是把他放在当时欧洲绘画总体水平背景比较来看，他并不能代表那时欧洲绘画的最高水平，其他欧洲传教士画家就更等而下之了，所以当时出现在清代宫廷中的油画，其水平是有一定限度的。油画在清代的宫廷内大都用以作人物肖像和装饰宫殿，极少用以主题性绘画创作，即便是油画人物肖像也是作为绘制大幅的帝后朝服像收集素材用的，而不是作为肖像创作来对待的。

根据以上的叙述，可以知道清朝宫廷油画作品的水平以及用途，只有在了解了以上的历史情况下，我们才能对这部分油画作品作出实事求是的分析和评价。既不会将它们捧得如何之高妙，也不会将它们贬得一钱不值。

首先，“油画”这两个字曾经多次出现在清代雍正、乾隆时代的内务府造办处的档案中，是一个很值得注意的重要事情。这个名称是中国人根据这一画种采用油质调和色彩的特性、特点命名的，非常恰切和准确，它并不像有的美术名词是中国古代所无、而是近现代从东瀛日本的汉字中引进借用的。也就是说，“油画”这个名称在中国已经有近三百年的历史了。

再则，这些清朝宫廷内的油画作品，都距今将近三百年了，欧洲油画自己的发展历史也不过五、六百年的时间，而在中国博物馆里尚能见到近三百年前的油画作品，这一事实本身就说明它们的历史以及文物的价值。

现在让我们再来看看此次展览中展出的两幅清宫油画肖像作品。这两幅油画现在均收藏在北京故宫博物院，是该院所藏若干件清宫油画中的一部分，一幅为《慧贤皇贵妃像》，另一幅为《婉嫔像》，均为挂屏形式，现分别介绍如下：

《慧贤皇贵妃像》挂屏，纸本油画，纵53.5厘米，横40.4厘米。画底是裱成数层加厚的高丽纸。画幅背后原先贴有签条，现已失落，目前是根据与慧贤皇贵妃其他的画像对比之后确定其身份的。慧贤皇贵妃，生年不详，满族人，姓高佳氏，为大学士高斌之女，雍正年间选入弘历藩邸为侧福晋，乾隆二年(公元1737年)被册封为贵妃，乾隆十年(公元1745年)去世，追封为皇贵妃，谥号“慧贤”。此图画慧贤皇贵妃半身像，画得相当精致，笔触细腻柔和，人物五官清晰，又注意体面结构和立体效果，面部的解剖十分准确，衣服的质感也很强，应当是出自郎世宁之手。

《婉嫔像》挂屏，纸本油画，纵54.2厘米、横41厘米，画底也是加厚的高丽纸，图的背后贴有一黄签条，上写“婉嫔”二字，与史料对照，可以知道她是乾隆皇帝的嫔妃之一。婉嫔生于康熙五十五年(公元1716年)，为陈廷章之女，雍正时赐弘历藩邸。弘历即位后，初赐号为贵人，乾隆十四年(公元1749年)册封为婉嫔，至乾隆五十九年(公元1794年)晋封为婉妃，嘉庆十二年(公元1807年)去世，终年九十二岁。这幅油画也是半身像，画得同样十分细腻，造型准确，技艺相当熟练，从画风及水平来看，应当出自欧洲传教士画家之手，或许就是郎世宁所画。

像这样的油画肖像，在故宫博物院还有部分收藏，如《康熙皇帝像》贴落、《乾隆皇帝抚琴图》贴落、《孝贤皇后像》挂屏、《孝和皇后像》挂屏等；另外，据笔者所见，在德国柏林的国立民俗博物馆内，收藏有单张的油画肖像十五幅，均是从中国流出去的清宫旧物。它们是《绰罗斯和硕亲王达瓦齐》、《都尔伯特汗策凌》、《绰罗斯公达瓦》、《都尔伯公布彦特古斯》、《都尔伯特公巴图孟克》、《都尔伯特札萨克多罗贝勒刚多尔济》、《都尔伯特札萨克固山贝子额尔德尼》、《都尔伯札萨克固山贝子根敦》、《原领队大臣副都统衔纳亲巴图鲁科玛》、《原领队大臣副都统衔尔丹巴图鲁佛伦泰》、《头等侍卫扬达克巴图鲁托尔托保》、《小金川赏给头等侍卫木塔尔》、《屯练土都司舒克丹鄂巴图鲁阿忠保》、《鄂克什土舍图克则恩巴图鲁雅满塔尔》、《绰罗斯布土舍绰尔嘉木灿》。现在德国柏林的油画肖像的作者是法兰西传教士王致诚(JEAN DENIS ATTIRET, 公元1702—1768年)、波希米亚传教士艾启蒙(IGNATIUS SICKLTART, 公元1708—1780年)和另一位意大利传教士潘廷章(JOSEPH PANZI, 生卒年不详)。其中的水平高下不一，以王致诚的几幅画得最好。以上的肖像画中有些局部如衣饰，可能是由中国的宫廷画家补绘的。

这些欧洲传教士画家所画的人物肖像画，在造型上都比较严谨，注重解剖结构，但是在光线的运用上则与欧洲画法有所区别。欧洲画家喜欢表现人物脸部在特定的光线照射下分明的凹凸感，而传统的中国“写真”技艺，则要求被画者是不受光线变化常态下的相貌。从以上的清宫油画肖像上可以看到，欧洲画家来到中国后画风的这种变化。

由于在清宫中供职的欧洲传教士画家的艺术活动，已经成为中国美术历史的一个组成部分，所以他们的作品也就作为中国前期油画肖像画来加以论述和介绍了。



婉嫔像 佚名作



呱自画像 关乔昌作

两种文化背景 不同的创作现状

——对中、西方当代油画肖像艺术的几点思考

秦俭

一、中国油画肖像现状中存在的问题

举办全国性范围的油画肖像百年展，从一定意义上讲，是一个具有中国特色的命名展。在当今西方的画坛上，恐怕很难找到一个群体性的油画肖像大展。当然，这并非意味着油画肖像画在西方画坛上的衰退。肖像画，就像油画一样，在西方美术史上，有着悠久的历史，大概正因为如此，在当今创新意识空前高涨的西方绘画领域中，绘画的意义远远胜过油画的意义，也就是说，现代西方画家关注对绘画的探索，在很大程度上取代了对油画这一传统材料的精深掌握，随着前者的艺术价值取向比后者要宽泛得多，肖像画的创作也在各种艺术观念、媒介和风格上趋向分解和多元化。但是，在中国美术界，油画和油画肖像的创作，却仍然是一股新生力量，吸引着大批画家的创作热情，进行钻研和探索，这里既有画家们对肖像画的极大兴趣，也有对油画语言本身的进取愿望。

可以说，在中国特有的文化背景下，肖像画创作，对中国画家而言，具有着比西方画家更多因素的挑战。在中国传统绘画里，人物画历来受到冷落，这必然造成了我们的人物画基础相当薄弱。在过去的一个世纪里，中国油画在肖像画方面的发展，无疑为中国画坛带来了许多新的气息和观照与描绘人的角度，它从一个侧面能真实地反映出中国人物画在近一百年来发展历程，同时，它也为我们提供了一些值得反思的问题。

如果从人文主义和表现形式二方面来看我们在油画肖像画创作中存在的问题，应主要表现在，对人在现实生活中具有的丰富和复杂性，展示得不够，挖掘得不深，在表现形式上则过分理想化和粉饰化，缺乏现实主义的内涵和艺术个性。

现实主义，是我们自引进西方油画以来一直倡导的创作方向，但反映在肖像画中，长期以来，对现实主义的认识却失之于狭窄和僵化。比如：采用写实手法的肖像作品往往被认为是符合或贴近现实主义的，而采用表现或抽象手法的肖像作品则往往被划在了现实主义范畴之外。再比如：许多画家把现实主义简单地理解为，经常到生活中去——深入农村、工厂、少数民族等地区，发现和搜集一些生动的人物形象，画农民的肖像便意味着要有泥土气息，而音乐家的肖像就要和高雅接合起来，长着一付漂亮脸蛋的少女就要尽力画得优美一些……因此，在大量的肖像画作品中，我们能看到对诸如优美、深沉、典雅、悲壮和苦涩等各种人的精神状态带有明显的图解式的描绘。这是九十年代之前，中国油画肖像画的基本面貌。

近几年来，国内的肖像画发生了较大的变化，在表现的角度和样式上有明显的拓宽的迹象，这与从外界涌入的大量的艺术信息是分不开的。但实际上，却存在着过多地从观念和技术上仿效西方画家的各种表现样式现象。对此，我们不能把这看作是肖像画创作的真正意义上的繁荣。

现实主义精神，是一种持续性的运动的精神，它不断地对昨天的历史作出纠正。从这个意义上讲，肖像画必须能动地对它所处的时代作出鲜明和前人不可取代的反应。在西方传统肖像画中，讲究“形神兼备”的肖似，而现代的肖像画家却打破了这一局限，以更加复杂的心理学、精神学的角度观照人生，进行肖像画创作。这清楚地表明，现实主义在当今这个时代，已不仅仅是一个绘画的流派，更不是一种一承不变的文艺思想和美学原则，而是于现实和文化密切相连的探索精神，这种精神及时地体现着人类在人文和自然科学领域中的各种探索成果。

而理想化的描绘方式与上述的现实主义实质恰恰是背道而驰的，它往往表现在，画家匆匆忙忙地接受了前人或他人的美学观念和表现技巧，在摹仿

已有的绘画风格上竭尽认真，并力图显示出某种才华。遗憾的是，我们的一些评论家或画家却常常津津乐道地对认真地摹仿他人的才华加以不切实际的吹捧，因此，在很大程度上，滋长了画家在肖像画创作上的惰性。对此我们应有清醒的认识。

艺术的理想化和艺术理想是两个不同的概念，前者可以在不包含艺术个性和创造性的前提下，去追求某种肖像画的程式标准，而后者则体现了画家的个人见解和独创性在作品中的淋漓尽致的发挥。

应该说，艺术理想化是中国传统审美习惯的主要特征之一，自引进西方绘画以来，这一传统的审美习惯便受到了强烈的冲击。虽然，中国画家在肖像画中做出了种种努力，去表现现实生活中的人，但就目前的现状来看，仍然显得很不够，举例来说，我们在一些有关肖像画的评论文章中，经常出现什么博大、深邃、传神、富有时代气息和民族特色等等，一大堆极为宏观的模糊不清的形容词，而这些字眼在许多画家的肖像作品中可以被反复套用。这种毫无具体含义的评论恐怕不仅仅是评论家们的思想上的贫乏所致，也暴露出画家无能于在肖像画中对人作出富有艺术个性的表现的缺乏。

二、西方现代肖像艺术的演变

西方现代肖像画与传统肖像画的最大分歧点恐怕在于：现代画家不再把肖似看得那么重要了。被称为现代绘画之父的塞尚，一生作了大量的肖像画，但对他来说，“一件肖像，甚至是自画像，只不过是某种线条、体积和色彩的安排——是为建构一个具体的有机建筑的一个借口，过去的画家在肖像画中努力探索和一直保持的对个人命运进行暗示的描绘方式，在塞尚那里，不过是一组静物中的罐子和苹果而已”。(1)

既然如此，塞尚的肖像画，涉及到人而言，其意义何在呢？无需否认，塞尚的绘画观念在当时是偏激和逆于传统的。但正是他的这一偏激的观念产生了对西方现代绘画举足轻重的影响，后来的画家们从塞尚的肖像画里受到的启示恰恰来自塞尚对传统的肖似意识的淡化和对绘画语言本身的进取与开拓。他不仅打破了肖像就是画人——这一在过去的几个世纪里，肖像画家一直信奉的基本原则，更重要的是，他以自己的绘画实践证实了；绘画的内在生命力存在于从自然中发现绘画本身的有机秩序，而这正是过去的西方绘画史上欠缺的重要一环。

绘画中的绘画(Painting's of Painting)或者为纯绘画(Perfact Paintng)这类术语是继塞尚之后的西方现代画家一直关注的焦点之一。既然肖似性不再是困扰和吸引肖像画家的关键所在，那么，假如你不能在肖像画里以独到而又鲜明的形式去表达自己的独特感受，人们就会把你看作是重复传统，没有创意的图解式的画家，有时情况甚至更糟，人们干脆觉得，那不过是画了一张像而已。

但是，过于讲究形式和那类在肖像画中只会关注肖似的画家一样会落入俗套和浮浅的边缘。

贾柯梅蒂无疑与这类俗套无缘，在肖像画里，他一直探寻着人的存在和绘画的存在这一永恒的创作主题。在他的那些貌似错综复杂，像是刻意又像是漫不经心的线条在画布上的穿梭之间，画家要找出作为形体的人物和作为背景的环境之间某种确切的存在意味。然而，在画家那里，确切地存在意味，既非存在于被如时刻划出来的形象中，也非存在于完全摆脱了对对象的观察，随意涂抹出来的形式游戏中。他的每一幅肖像均出自长时间的写生，每当模特儿的头或肩膀稍稍偏离了原来的位置时，他会立即向模特儿指出来。但是，即便如此，我们永远也无法企望在贾柯梅蒂的肖像画中看到一付清晰的面

话语与情境

——试论当代肖像艺术主题表达

李豫闽



左:肖像常青作
右:遥远的白石山 金甲镇作

庞,或一双完整的手。莫非贾柯梅蒂要把一种艺术感觉保持在朦胧中,使其更有诗的境界?如果是那样的话,他就不必眼睛,盯着模特儿,对模特儿的一丁点儿移动那般苛求了。显然,画家从对象中明确地发现了某种实实在在的关系,这关系是由距离造成的,被描绘的人物只是在恰当的距离中的某种期待,一旦走出这个距离这种期待便不翼而飞了。萨特对此作出了精彩的解释:“如果贾柯梅蒂不能划分出一只鞋子的边线,那并不是因为他相信那鞋子是没有边沿的,而是期待着我们去填补它的边线。那些沉重而密实的鞋子确实在那里存在着,要看到它们,我们并不一定要实实在在地观察到它们的全部。”(2)

但是,那些没有“填充”的线条,绝非来自某种取悦于视觉感官的轻松和飘逸,而是出自一种坚定的执着,据有关资料记载,四十年来,贾柯梅蒂画室里的摆设几乎没有改变,在一生中的最后二十几年里,他对相同的几个对象反反复复地去画,这种类似苦行僧式的修炼,意味着“贾柯梅蒂如果生在一更早的时期,他会成为一名宗教艺术家。但事实是,他生活在一个人类间充满了奥妙和普遍疏远的年代,他拒绝通过宗教的方式逃离自己的时代,那会是生活在过去的一种逃避,他倔强地忠实于自己的时代,就像他更珍爱自己的生命;生活在一个令人悲哀的年代里,在悲哀中,对自己一直存在的或将会是一直存在的孤独,他无法做到用全部的忠诚对其等闲视之。”(3)然而,贾柯梅蒂没有把隐藏在心底的孤独附加在某一个具体人物的表情或具体的生活场景中,而是在一个具体的时空中,线与线之间构成的人物和空间的依存关系,向我们诉说共性含义下的人类存在的一种具体的孤独。

更耐人寻味的是,贾柯梅蒂对现代人类生存方式的某种沮丧和对过去人类的宗教里表现出来的忠诚的眷恋,恰恰是通过对传统的绘画形式的有力否定和充满现代气息的艺术个性揭示出来的。对此,我们实在无法以任何草率的方式来断定:贾柯梅蒂是一个传统主义者?还是一个现代主义者?

多数人把肖像画在西方当代画坛上受到冷落的现象,归于摄影术的发明,而沃霍尔的肖像,却展开了与摄影的直接对话,那些放大的人物摄影大都是人们所熟悉的名人,画家从中发现了值得尝试的挑战性角度,在形与色上,沃霍尔通过“恶作剧”式的游戏手法,在毁坏了现成的摄影形象的同时,创造出使人们感到意外的绘画肖像,观众从这些熟悉的面孔中,不得不对这些人重新加以看待。更值得注意的是画家的创作过程,试想一下,为什么沃霍尔不像许多其它画家所做的那样,把照片作为画布上作画的参考性资料,那样不是照样可以对摄影形象作出任意改变吗?显然,沃霍尔对绘画的惯有方式,即在一个空画布上,从第一笔开始一步步画起感到厌倦了,取而代之的是,他要从一个在画面上已经确立了的形象中再生形象。另一方面,他向摄影发出的挑战是从对摄影的某种认同开始的,而他想要做的,只是在别人已经写完了最后一个句子的文章里,把句号抹去,再添上一、二句话,便完全改变了文章原来的主题。

利用摄影又向摄影提出挑战的肖像画家,不只沃霍尔一人,英国画家培根的创作灵感往往来自他所熟悉的朋友或报纸杂志上的照片,然而,观者从培根的肖像画里受到强烈震撼的是不受大脑支配,经由人的神经系统的驱使而产生的形象,对培根来说,那种从大脑中产生的人物是图解性的并且令人感到乏味,在这种前提下,画家表白道:“我想要做的是,对人物的面貌极大的加以扭曲,在扭曲中再使之回到原有的面貌上。”(4)道理再明白不过了,一辆被汽车碾得七拧八拐的自行车,你仍然能一眼辨认出那是一辆自行车,当神经系统对偶发事件作出反应时,本能的原生力量便不可抑制地以它的直接

性,走入你的视觉中。但是,从整体上看,培根的肖像并非完全来自偶然的因素,相似性依然在他的肖像画中存在,在相似里,培根充分展示了他的神秘性的感受。通常情况下,相似是对特征的确立,而人类的特征是无法与心灵相分离的,这就是为什么培根创作的肖像,尽管从不带有悲剧性色彩,却在绘画史上以史无前例的独创性,给人留下了刻骨铭心的印象。

培根的朋友,卢森·弗洛伊德的肖像画不回避相似性,似乎显得很“正统”他几十年不间断地画他身边的亲属和朋友,并宣称绘画的意义,对他来说,“就是一种对艰难的挚爱,是在努力做着—件无法做到的事情”。他总是让模特儿摆出一个在日常生活中令人感到别扭的甚至是造作的姿势,就像一个演员表演出来的一个动作,然后再努力通过绘画使观众信服,他(她)就是这样的,这里并没有任何人为和加强的因素;还有,他对用颜料摹拟人的肉体有着极大的兴致,但当你走近他的画前时,首先看到和感受到的是一团团干厚的颜料在画布上经由画笔有力地撕扯出来的扑朔迷离的肌理表面,而这种肌理表层将消失在你的脚步往后退移的某一个距离之中,在这个距离中,你看到了一个如同在“聚光灯下对标本审视”般的,所有的细节都被看得清清楚楚的人;皮肤上的一个微小的豆斑,黄色的眼睫毛从阴暗的眼窝中跳跃出来。在佛洛伊德的笔下,存在着两种物质形态的强硬较量:一个是被描绘的人,另一个是画布上的颜料和笔触。这仿佛是二个势均力敌的对手,在最大强度的厮杀之后,最后以不分胜负的姿态握手言和,换句话说,佛洛伊德在塑造了人物的同时,还塑了颜料本身。

对以上几位西方现代画家的肖像艺术的简略分析,并不足以对西方现代肖像画的现状作全面和详尽的评述,但它至少给我们一个重要的启示:新的审美观念和表现样式来自于他们所处的现实生活之中,而现实主义的精神并没有在西方现代的各种新的绘画思潮和个人风格中隐退。

三、结束语

借鉴外来艺术的良性状态,毫无疑问,应当体现在对外来审美观念和表现技巧的超越,而现实主义精神,则是这一超越的基础。

在现代肖像画创作中,反映时代特色,展示艺术个性,对中国画家和西方画家来说,都是不可回避并且最具有挑战性的课题之一。因为,与传统的肖像画相比,它不再具有为人画像和出售的功利性质,而摄影术的产生和写实传统在历史上达到的高峰则要求今日的肖像画家对无特色的写实技巧的娴熟运用采取审慎的态度。但是,那些无愧于时代的优秀作品,并没有割绝与传统的千丝万缕的联系,而这种联系不是对过去的观念和技巧的简单模仿或重复,而是反映在精神内涵里的更深一层的思考和判断力。米兰,昆德拉在他的《被背叛的遗嘱》一书中,精辟地阐释了真正的艺术价值应该在何处得以体现,“在我看来,伟大的作品只能诞生于它们的历史之中,并通过参与这一历史而实现。只有在历史之内我们才能把握什么是新的,什么是重复性的,什么是被发现的,什么是摹仿的。换言之,只有在历史之内,一部作品才可作为价值存在,而更为发现,而被评价。所以,就艺术而言,在我看来没有比跌落到它的历史之外更为可怕,因为这是跌入混乱,美学价值在其中鱼目混珠,人不再可以辨认。”(5)

注:(1)译自《Cé zanne》 Marcel Brion

(2)摘自《萨特论艺术》(美)韦德·巴斯金编 冯黎明 阳有权译

(3)(4)译自《ABOUT LOOKING》John Berger

(5)摘自《被背叛的遗嘱》(捷)米兰·昆德拉 孟涓 译

德国当代评论家、哲学家瓦尔德·本杰明曾在他的题为《机械复制进代的艺术品》一文中提到:“除了影象,还没有任何一种遗物或古文可以直接确证各朝代人民生活其中的世界。这方面,影象比文学精确、丰富。”

由此,我们可以从产生于不同时代、不同的文化背景之下的美术作品中阅读到关于艺术家的思想和艺术语言的特征。从美术史的角度来考察,亦可推出这样的结论:最初,创作影象是为了用幻想勾勒那不在眼前的事物形貌,逐渐地,影象比原来的事物更能经得住岁月的磨炼,它还能提供某物或某人旧日的模样——从而也隐含了别人一度对这一题材的看法。其后,人们又承认影象还记录了制作者的具体观点。同时,这种表达方式伴随着不断增强的历史意识和个体意识,它成为创作者如何看待某个存在的人(物)的实录。

自八十年代以来,许多中国艺术家以极大的热情投入到肖像画的探索中,创作了极具时代特征和个人品质的优秀作品,它为我们讨论关于艺术家的个人话语与文化情境的相互关联提供了依据,还因为:当代油画肖像作品中的“人”可能与人们日常所见的人物、姿势、形貌和风俗习惯有同异感,在当下社会里,人与人之间的关系、道德观、价值观仍然可被用来比较的缘故,从而使这部分的肖像艺术呈现了一种心理的和社会的逼人气势。

一、乡民图景与生存思考

对于一个农村人口占70%以上的农业大国来说,兴许“农村”二字不仅仅象征着广袤的土地,它更多地与整个社会、每一个公民的生存意识维系在一起。艺术家塑造农民形成,看似一个平常的事情,确切地说中国农民是一个历史概念,它意味着一个长期积累的心理状态,一系列的价值观念和行为习惯。

例如:1981年罗中立以“领袖像”的尺幅塑造了一位大巴山农民形象,这幅题为《父亲》的作品获得当年全国青年美展一等奖,引起了轰动。显然,罗中立之所以画出如此感人的画作,与他在大巴山区插队数年的生活体验有内在的联系,他深知农民的困苦,当他面对眼前老农时,自然抱以一种怜爱的眼光,也是一种人道主义的态度。人们在认同这样的作品的同时,还发现了另一些更为深刻的东西。那就是:透过这幅不加粉饰的作品,找到了一种清醒、健康的思考方式,让所有的人看到了如此艰辛、古老的环境里生活的人们,仍然保持着人的温情和尊严。继而在文艺界激发了一场关于现实主义问题的论争。《父亲》已不是一般的农民肖像画,它提示人们去思索关于“人道主义”、“人性”的问题。

其次,93年第二届中国油画展的一幅名为《新潮》(宫立龙)的作品,可称为另一农民肖像的佳例。随着城市化过程的加速,乡村生活的传统格局和农民心态都在发生分化。画家通过乡村姑娘梳妆的日常生活场景,敏感地把握到农村新一代人审美观念的变化以及对都市文化的复杂态度。此外,作者没有以物资的富裕等表现农民,而是把主要精力用在形象和心里的刻画上。这种刻画是通过人物的动作、神态(包括服装、头饰)来传达,以此折射出农民传统心态与价值观念的改变,这种生存环境迅速变化以及由此带来的生存困惑和务实选择饶有兴味地构成了八十年代以来的中国社会的乡村图景。

当然,关于人道主义和人性论的思考,可能为罗中立对“农民”这个概念的阐释提供了可依据的观念和宽松的历史情境。怎样把这种观念转化为艺术形象则需要探寻。罗中立借鉴了美国超级现实主义的手法,精心地描绘老农巨大的头像和那一道道皱纹这种煞费苦心的“刻画”那种苦涩凝重的农民生活,可称之为,画家的情感体验与艺术表现的相互统一。相比较而言,《新潮》的处理手法更具有某种文化和象征的意义:人物造型的适度夸张,但轮廓、体积处理简洁、厚实。调子以黄色为背景,服装的红绿色彩既体现民间传统习俗风格,又具有很浓郁的世俗生活意味。从《父亲》至《新潮》可以发现,艺术家们对农民肖像的创作,经历了由客观到主观,由表层再现到内涵挖掘的话语陈

述过程。

二、世俗生活宗教化表现

从五十年代起,许多艺术家尝试着以西洋绘画手法来表现边域民俗生活,反映出艺术家们对陌生环境、风俗、生活方式的向往,通过对边域生活描绘体现某种民族性特征。

陈丹青的《西藏组画》没有囿于简单地表现边域民俗,而是借用了“西藏”这个概念来诠释一种由宗教信仰构成的精神力量,他同样对藏胞持有一种“人道主义”态度,然而,经他手下塑造出的鲜活的人物形象,如:人的强悍的生命力、母子之爱、父子之爱、男女之爱都演化成为一种对宗教的虔诚和敬畏。人们相信画中的人物,确实实地生活在那种浓重的宗教氛围中,是因为:画家陈述着一种“现实”、一种心情和思索。由惊异、感叹最终变成象外之旨的哲理,因而在艺术力量和思想深度上超过了形形色色的应景之作。

如果说,陈丹青选择“西藏”来表达他对人类朴素的情感和信仰依恋的话,那么,韦尔申画“蒙古”题材完全是“借题发挥”了。韦尔申没有去过内蒙,但他在八十年代中后期,不断地创作蒙族肖像。虽说这与他个人偏爱于质朴、庄重的形象有关,他却把着眼点放在从世俗划露宗教精神本身。在《吉祥蒙古》这幅作品里,他将世俗的人“神化”与“永恒化”,以人物的“涅”状态隐喻了远离世俗的精神升华。显然,画家并未简单地以世俗的眼光去表现蒙古题材,而是力图将世俗生活宗教化。

兴许是由于现世生活中,有着太多的丑恶:犯罪、吸毒、绑架、盗窃和同性恋、少年犯、道德沦丧、享乐主义等等,生活中太缺少精神寄托或者说精神信仰,所以艺术家们不约而同地在平凡的生活中寻求一种宗教情感与宗教精神;不约而同地越过世俗化的境遇去追寻那种艺术的“宗教感”和可作为寄寓的“精神场所”。

三、“知识分子情结”

如同中国的画坛有许多美术思潮都产生于“美术学院”一样,在学院这块艺术的“学园”中,它使众多的学人掌握了技艺,也滋长了思想。生存于这一环境或从这里走出去的艺术家被称之为——“知识分子画家”。所谓的“知识分子画家”,即指本来天性具有神经质和敏感性的人在当代文明困境中形成的特殊精神状态。他们不会被物质利益轻易的劫持,却容易久久陷入关于生存、情感、爱欲等精神的迷津;他们一方面享受文明给予的高度知识信息,一方面却遭受生活中的道德伪善和文化生态畸型发展的挤压;在信仰与否定,公众感和个人感、历史感和现实感,自我与周遭环境,自我的此时与彼时等矛盾中生存;焦灼与迷惘是他们拂不去也是逃不脱的宿命状态。他们自身的冷漠打上了一个时代人与人、人与现实之间难于沟通的冷漠;他们在价值解体中的命运悲剧不仅是整体的而且也是个体的。(1)

生活在一个变革的年代里,知识分子画家对于诸多的源自社会、个人的问题,抱有某种偏执的观点,看待问题的看法角度往往是极其奇特的,从他们作品中仍可触摸到这点:朝戈的《敏感者》(1990)就是这样一幅作品,由表现人物个别特征转向提示心理之谜的状态,已不是一般哲学的思考,而是画家作为一位敏感者,本身用作平衡心理的代偿。它不是随机性、零散的感觉,而是凝聚的、高度精神化的心理结构。

此外,毛焰的《三个同学》(1991)、《小山肖像》(1992)则以在具象绘画中结合某种抽象意味(如背景处理)等方法来追究——人的真实性问题。有意思的是:朝戈和毛焰均以逼迫式的视角和倾斜的空间处理来进行肖像画创作。画中人物自上而上,这种高视点带来的倾斜感及对局部塑造上的精微考究造成了奇异的视觉效果,这种着意的打破平衡,产生的不稳定性,被看成是潜意识流露。