

# 有限度的内涵扩充

## ——谈我近年的肖像画创作

嘉蔚

年已在画布上画了第一遍,所以是同时期的作品,共同的烙印是:自然主义的处理。

1991年是我国外生涯的转折点,这一年我重新有可能开始画油画,同时一个机遇使我与澳洲的汉学界相接触,而梅柏尔女士是这个圈子里的核心人物,她当时担任学术组织澳大利亚中国研究会的会长,也正要升任悉尼亚洲研究学院的负责人。她平易近人的性格与学者风度的迷人结合,吸引了许多大陆艺术家成为座上客,所以当我准备为参加阿基鲍尔特奖比赛而创作肖像时,很自然地选择她作为对象。她的个性是如此的鲜明,以至我压倒一切的念头是要把一个活生生的她再现出来,这一点无疑是做到了。这是一个好客的、嗜烟酒的女学者,虽然我为构图需要重新摆布了客厅的家具,同时也借用她客厅中原有的饰物来强化她的中国血统背景,但表现手法依然是十足的自然主义。就肖像本身的特性而言,它是完整的,但我仍觉得不大满足。不过另一幅《霍伊》虽然是更彻底的自然主义,但由于技巧上发挥得非常充分,而成为我后来难以逾越的高峰之一。就对象种类而言,《霍伊》也是一个例外。主人公只是一个普通的澳大利亚青年工人,刚从葡萄牙移民过来不久,我是在一度租用的画室隔壁一所正在修缮的房子里遇见他的。当时他一身白灰,正在休息,阳光透过玻璃门射入,我看见的是一幅已完成的大油画。这种强烈的印象一直保持到两年以后,还支撑我完成这幅画,并把那个第一印象永久地纪录下来。这在我创作经历中也是罕见的例子。当我后来孜孜于“有限度的内涵扩充”时,这件成功之作始终提醒我,自然主义的表现手法同样可以创造出精品,它是另一种路向,我只是出于个人的爱好而没有继续走下去。

《梅柏尔博士》是我第一次送阿基鲍尔特奖展览的作品,但是落选了。与中国的全国美展不同,这一全澳性肖像画展只从几百件应征作品中选出25—30幅作品展出,俗称“入围”(The Finalists),再从中评出一幅得奖。我这幅作品第二年在皇家美展中获奖。《霍伊》在1994年成为另一个肖像奖道格·莫兰全澳肖像奖(The Doug Moran National Portrait Prize)的入围作品,而由该奖的主办画廊收藏。

**转变:给出想象的空间——《穿黑色和服的姜苦乐博士》**

有一个洋名的梅柏尔博士其实是华人,而有一个富于哲理的中文名字的姜苦乐博士却是十足的英国人。他是梅柏尔的朋友,当时在堪培拉国立大学教日本美术史,同时也研究中国与南亚的当代艺术,有一位日本夫人与一个集父母之长的黑发男孩。《穿黑色和服的姜苦乐博士》(Dr. John Clark In Black Kimono)在构思之初并不穿和服,他之所以引起我的画兴,最初只是他那与众不同的傲视一切的表情,一张杰姆斯·汀(美国50年代电影明星)式的脸却配以高了一英寸的额头及大了一倍的双耳。我给他画漫画,他以中文题曰:“大巧若拙”。为了用形象的语言描述出他的专业特点,我曾煞费苦心,后来忽然想起来问他是否有和服,这一开窍决定了作品的面貌。不过一开始还是自然主义的路向,用他书房的书架填满身后的空间,倘若真的如此完成,这画会大为逊色。所幸画到半截时他迁入新居,在家徒四壁的空房间里,我为他画头像习作,回到画室后对那印象挥之不去,终于又一次开窍,如果把人物置于空室,那种哲学博士的感觉便出来了。现在的背景,是在他新居的基础上重新安排的。这件作品的完成给我一个启示,便是在肖像画的架构中,可以营造一些超越现实的气氛,从而提供观者一种想象的余地,这便是我尝试扩充内涵的起始之点。在我制作这幅画的同时,卢西安·弗洛伊德的回顾展正在悉尼的新洲立美术馆展出,我在展厅里获益良多,这种收获也从这件作品的技

发展与人类文明的冲突。

### 五、转换的心境:

对于九十年代的中国油画肖像画来说,一种潜变持续进行。八十年代急剧变化,躁动不安的文化潮流正在消退,一种玩世的、直白的、平易的、温和的话语正在崛起。

早期的理想主义,艺术家的使命感和参与意识在一批年青画家的作品中逐渐消失。取而代之的是一种视觉“回返”,这种“回返”并不是一种玄学式的指涉着哲学/历史/文化的潮流,他们试图在日常生活的琐碎而零散过程中寻找某种“顺应”和“认同”的满足。形成了看似随意摘取熟视、平庸乃至荒唐的生活片断,以及更多地把自己和自己周围的人作为描绘对象,反映出年青一代对当下现实的普遍失落,无聊的心态。如:刘小东《站在农家镜前的自画像》(1992)、《缠绵》(1992),刘伟的《革命家庭》(1993),李天元的《治子》(1992),以及近期的夏俊娜创作的修闲意味的系列肖像。尽管上述的作品在画风和观念并不完全一致,但是,他们或多或少的带着浓厚的社会思潮的特质,通过对中国当代青年人的精神现实的反映,他们对已往艺术直接与哲学思想等同的作法或是以宽泛的文化主题替代语言陈述的一次校正,以一种表达上的轻松的方式来化解他们焦虑不安的“似真”心界。

二十世纪最后岁月中国的油画肖像艺术仍将向前发展,因为它还将依托着不断变化着的文化背景;中国油画家仍将探索那些契合他们自己生命和语言之中的“记忆”。如何创造出属于当代的、属于我们自己的“话语”方式,那种面对现在也面对未来的话语情境,成为当代油画家共同面临的一个问题。它是中国油画肖像艺术的希望,也是中国油画生存的信心所在。

注释:(1)参见《敏感者的心理代偿——朝戈油画语言分析》范迪安著。

(2)引自《古典和表现的新链接——与毛焰对话之一》陈敦信著。

忻东旺

空前的变革,形成中国从农业社会和工业社会全面过渡的时期,传统的观念在工业文明的冲击下仓促地变化,怀旧的陈痛和憧憬新生的喜悦交织在每一个中国老百姓的心中,人们在矛盾中行进,并不断感受着时代的欣慰于困惑,物质文明的过分诱惑,使人的精神追求失去主题,在没有“信仰”的情节中我们只能以心理上真诚对位于现实。

我画《客》的动机是在家里碰到这位进城找工作的农村小伙儿,他是第一次进城,对眼前的一切感到新奇而拘束,有意思的是,就在我为他画像的第二天,他戏剧性地把头发梳理成呆板的中分发型,我当时觉得很好笑,还是请他恢复了原样。其实现在回想起来他在头发上的变化可能会更有趣。

基于一种朴素的心态,我对于环境的布置只是用家里现有的东西随便摆放一下,以其自然的状态来衬托自然的主题,对于形的把握我回避从整体入手,极力在局部中找感觉,使每一个细节,每一个笔触都有“意味”,在心理上形成一种实在感,因此我总是一块一块地推着画,不敢全面“铺开”,也从刻意结构画面,只是把视觉中的存在逻辑于我的情绪之中,平实地打发着内心的激动,在画面上我力求一次“到位”不反复(除有些地方是需要多层表现的,有些地方是一次没画到位不得不反复的)。只要是感觉上对位,决不在意客观的准确,保持过程的真实,以体验情感的直接,使画面变的有趣,如果说这样有失自然的和谐,那也许正是我们面临的尴尬。



自画像 何孔德作

“人物肖像”此时只是作者用来讨论关于——我们生活时代各种问题的焦点所在,或者说,画中伫立着的人,“他”和“他们”既是真实的存在状态,(打上时代和现实的烙印),并被赋予个人的真实性(如气质、个性、情感等因素)。同时,又被赋予了一种理想化的意向;即指人的尊严、智慧和人格。“他”和“他们”在我的画面上游离于原型与我之外而独立地存在着,这是一种妙不可言的真实——超越了客观真实的真实性。(2)

### 四、生命意义与置换表达

在当代优秀的具象画家里,石冲的作品以其强烈的可视性和可读性特征引人瞩目,而他的独特的思考方式更能代表其个人化的品质,他选择了生命及其意义的一个艺术母题,来作为表达个人对于生存现实的感受和理解。首先,画家根据自己的构思,制作一种实体性雕塑(由真人翻模),使观念与实物在表达中处于交错与并置中,探索个人艺术图式及这一图式可能蕴含的意义,最后,应用精制的油画写实技巧将实物转译到画布上,完成构思——实物——画布的二维平面再现,使观者思索画中的“人”所显示的意义,作品与现实生活的联系,共同进入对作品母题——生命意义的思考。

几年前,段江华以一幅《帝王·王后》作品,开始了有关他个人对永恒主题的表达:左右摆开的两尊看起来象出土的木乃伊,所谓帝王、王后,通过画家铺设底子后刮扫颜料和罩染显出强烈的油画意味,若隐若现的效果,造成物象幻觉的联想,打开对生命追问的通道。

石冲和段江华的作品对于生命和母题的选择,它们都不是直接摹仿活动着的生命,而是通过将无生命的人造物或考古文物进行二度再现或表现。作品凸现蕴藏着的被压抑的生命活力。这种生命活力,受到环境的制约,岁月的磨损。换言之,在日渐复杂的社会中受到抑制和促进,它促使人们思考生命与现实、人生的意义等问题,在今日社会中的价值与体现,明显地表现为工业化

## PORTRAIT : DESCRIBING OF TRUE SPIRIT XIN DONGWANG

# 肖像——灵魂的真实

肖像以人为主题,是人类自我价值认识的体现。从图腾崇拜到人自身形象意识的回归。伴随着人类文明的进程,作为缔造了社会的人类对自身形象的精神追问,构成了肖像艺术发展的根源。

早在远古时代,祖先们就育出陶土、顽石于生命作为人形的再现,这一肖像艺术的基本特征,我们虽然无法考证其是否与现实的人相对应,但这些形象给人心理上的真实感是令人震惊的。其朴素的造型手段寄托着人类朴素的理念和情感,他们希望自己的偶像能分担或者力拼自然的不测。

灵魂的真实,精神的向往构成了人像的原始特质。人们对其创造结果的视觉感动唤起了最初的审美情感。

人作为社会的主宰,其精神观念受天、地的影响。不同历史时期,不同地域以及不同气候状况下会造就不同的人文环境和不同思维方式。因而肖像对灵魂的寄托有着具体的真实性,这种真实体现在肖像本人的精神风貌在肖像创作者心理上的反应和其思维与情感的具体表达。如《蒙娜丽莎》是达芬奇捕捉住模特儿的微笑,寄托了人文主义思想胜利的情感,使之永恒。

由于时代、社会以及个人的思想意识和道德观念的区别,其精神指向有着鲜明的差异,十五、十六世纪的古典主义,十八、十九世纪的现实精神,都表明了这一点;委拉斯凯之所表现的《教皇英诺森十世像》和《侏儒像》对两个不同阶级、不同地位、不同心理状态的人表达了自己强烈的个性与情感,体现了画家灵魂无畏的真实。

纵观肖像艺术的发展过程,曾经历过从似到不似的演变;从安格尔到塞尚再到毕加索。以形的外在状态之偏差来接近内在精神的真实,此乃“得意忘形”也。中国的画论中也早有“论画以形似,见子儿童龄”的见解。齐白石先生探索于“似与不似”之间。如此等等都是为了有效地把握精神尺度。传达灵魂感受的真实。

人类文明对自然的不断开发造成当下生存状态的严重危机。人们心理上的压抑和精神的挣扎与日益奢侈的物质享受所形成的矛盾,使灵魂跌入痛苦的深渊。人类的理想变得模糊而颓唐。生存希望的本能再一次激起灵魂深处的反思。探智的触觉摸索着具体中的所有现实。我们不必再沉浸在历史的辉煌幻想中,更不必扮演那辉煌中的主角。天时已过,地利尚无,人意何耐?于是人这一精神载体,所承担的灵魂责任显得复杂而难以捉摸。因此构成肖像视觉形式的不再只拘于传统意义上的因素。结构人貌的所有具体细节,一槲粉刺或一块紧张的肌肉以及潜在的所有因素,都可能触及画家的神经末梢,而画家神经末梢的“发育”,取决于一个人的天姿敏锐,文化素养、人文环境以及艺术感受的综合表现。对于特定生存环境中的每一个的具体捕捉是我们不该忽略的,如果忽略了这一点,也就失掉了永恒。

法中折射出来。但是与弗氏相反的是,我正着迷于一种叫 Liquin 的人工合成油画媒剂,这是一种醇酸树脂制成的仿凡·爱克媒剂,它可以使一切吸油之处重放光辉。而弗洛伊德却追求吸光效果,但弗洛伊德却教会我如何深入描绘。姜苦乐的肖像使我第一次跻身于阿基鲍尔特肖像展而引起澳洲同行的注意。

**发展之一:加入一点超现实的神秘感——《海达的相机》**

《海达的相机》(Hedda’Camera)还有一个副题,《罗清奇肖像》(Portrait of Claire Roberts)。罗清奇是克莱尔的中国名字,是她少女时代在中央美术学院时起的。我习惯称她克莱尔,但中央美院一定还有不少人记得罗清奇的名字。有这一层校友关系,克莱尔犹豫一阵之后,还是答应我把她送入阿基鲍尔特展厅。克莱尔是悉尼最大的博物馆动力博物馆的东方部主任,她为我作模特儿的同时,正组织完成了一个精彩的摄影回顾展。摄影师叫海达·莫理循(Hedda Morrison),两年刚刚去世,展品主要选自海达多达万余张的旧北平风情照片。海达是德国人,1933年移居北平,直至1946年才离开这个古都,许多我们早已铭刻心头的北平旧影,都是她的佳作。那个展览给我震撼性的感受,从那一瞬间获得的灵感,将极大地影响我日后的创作路向,但那将是另一个话题。在当时直接的影响,则是立即使我决定了克莱尔肖像的构思切入点。我发现后来归宗澳大利亚的海达,与克莱尔正好是两代从事共同文化事业的澳洲妇女,她们都同样在做联系澳中两国文化的桥梁性质的工作,甚至她们头一次到达北京的年龄都差不多。我的第一个构思既直接又幼稚,我企图把她俩画在同一个画面里,而被海达作品中的人物所环绕。所幸这一构思未能实现,原因十分偶然与意外,原来海达还在世的丈夫,一位名叫阿拉斯戴厄的八旬老人,强烈反对对我画海达,他不愿我打扰他安息的妻子。克莱尔向我转达这一讯息之后,我被迫放弃这一构思,一夜没有睡着,后来就产生了现在这一构图。现在这一构图,超现实的意向是逐渐加强的,起先只是一种伪装。因为主人公身后的背景,实际上是真实的博物馆布景及展品,这架风筝式的飞行器,只是为了增添一点表面的怪诞及交待主人公的身份而已。真正的意境,直到我在处理玻璃展柜上克莱尔的双手时,才被我发现并强调出来。倒影里的双手似从另一个世界伸出来,仿佛想再去触摸那架纪录了无数北平景象的林霍夫式相机,在这里暗示了克莱尔与海达的精神联系。当这幅画差不多完成时,克莱尔与男友尼克勒斯·周思来看画。周思是一位会讲中国话的澳大利亚作家,作为前驻华大使馆的文化参赞,他是介绍中国当代美术给澳大利亚的热心人。周思一站到画前就俯身在海达的相机镜头里寻找;“为什么不画些什么在里头呢?我以为可以看见你自己呢。”

待他们一走,我立即在那里画了一个被凸镜变形的北京城门楼,只是到此时,我才可以确切地自认这幅画有了一点超现实的东西。

这幅画也入选了阿基鲍尔特画展。它后来的故事是,两年之后,克莱尔告诉我,阿拉斯戴厄向她问起那幅画,说能不能给他一张照片看看(虽然没有画海达,但画上有海达的相机,甚至画题也是“海达的相机”)。

我立即请克莱尔把照片寄到堪培拉老人处。不久我收到一个沉甸甸的大信袋,打开一看,是那本我只在影展上看到却寻觅不到的海达的北平摄影画册,附有阿拉斯戴厄老人的一封信筒,叙述他如何为我的画所激动。他把这幅画的照片镶入镜框,挂在他写字台前的墙上,与海达的遗照并列,可以每日看见。他甚至感叹我未能在海达在世时与她相识,他的激动也深深地感动了我。

**回归:民族性格的展示——《苗子和郁风像》**

在我第四次着手为阿基鲍尔特展准备作品时,已经不满足仅仅画与中国文化有关的澳洲人了。在祖国时我热衷于画历史人物肖像,现在既然画在世的人物,为什么不为中国留下一些文化名人的肖像呢?这样的寻找指向十分明确地朝着布里斯本,有一对在中国文化界倍受尊重的老夫妇侨居在那里。他们便是美术前辈黄苗子与郁风。由朋友介绍,我专程去拜访他们,此前我只是在美术馆见到过郁风老师,与苗子先生还是第一次见面,但毕竟都来自同一个地方,有许多共同的朋友与熟人,很快我们便相熟。后来他们又来悉尼,不久成了很好的朋友。

这是一对非凡的老人,洋溢的活力与乐观使人忘却他们80年生涯历尽的磨难与沧桑,难怪他们的同辈朋友称他们为“老少年”。

画中国人,又是中国的老文化人,同时这又是一幅中国画家画给澳洲人看的画,它在形式方面的某种民族特征流露应是自然的事。不过一开头我还希望走《霍伊》的成功之路,当时我完成《霍伊》不久,受它的影响,我开头打算用自然主义的办法去组织构图。我画两位老人悠悠然地坐在藤椅上,背景是客厅的墙,墙上挂着郁风作画、苗子题字的一幅大作品。但同时我打算在旁边挂一幅古画,古画选自画册而非他们的藏品,我自己一下子想到范宽的《雪景寒林图》。后来我去问苗子先生属意什么,他未加思索便说:“天津博物馆那张范宽的画怎么样?”这使我震惊,天下竟有这样的巧事!看来心是可以相通的。

我画了一幅草图,然后因要对付委托肖像,一放大半年。直到我在着手制作时,才发现原先的构思太平,连构图都有问题。

我在画布上直接作了改动。当时我借到了《雪景寒林图》的许多局部复制品,于是决定让这幅画直接作为背景。这时我遇到的问题是,作为背景的这幅画,与前边人物的关系是什么?是真实的墙面装饰,还是超现实的环境?用国画名作作为肖像背景,这种方法早已被尝试,靳尚谊老师有一个时期正是这么做的。但他画的人物是半身,背景可以理解是衬画,现在我如果处理不好,就变成了照相馆的布景画。我决定把它处理成超现实的环境,这里的主要技术难点是在名作复制笔法与前景人物绘制笔法上找一个折衷点,使它们不至于完全割裂。这当然很难,因为我不打算放弃纯油画技法。不过我在人物塑造上强调了线的因素,与明暗光影相结合,在加强象征性的思路指引下,地面我采用了维米尔画室的地面,但后来把它弱化了。右上角的澳大利亚象征白鸚鵡,故意处理成似从背景画中飞出。当一切都画出来之后,我决心实现一开始就坚持的构想,便是把苗子先生的字与印章都组入画面,当然,就在这幅不中不西的画上,似乎又假设了一个透明平面,而字是在这一平面上。我为了打破传统中国人画的感觉,而把字放到中上部,字是有意识挑选的:八千里路云和月。其实一开始我只看中了那个象形字“云”,但后来一想这一句太切题了,八千里象征主人公的八十年生涯,而从中国南端到澳洲北端,也正是八千里路途。

这幅画在1995年阿基鲍尔特奖展览上展出后,反映是不同的。有的不喜欢,而更多的人喜欢,喜欢的人又不同,有的说人画的真好!又有人说背后山水气势雄伟,这是夸范宽。也有人喜欢画但不喜欢有字在上头。

我自己觉得这幅画有它成功之处,更有意义的是积累了一些经验。另外从这一幅开始,我有意识地强调而不是弱化我的中国文化背景,或者套用从前的说法,是开始考虑油画的民族化问题。虽然我仍认为这样的提法太简单化,而且也不宜强加给所有同行。

**发展之二:象征主义肖像——《对位》**

《对位》(Counterpoint)完成于1995年下半年,它是为1996年的道格·莫兰肖像奖准备的,尚未提交。

这是一对中澳夫妇的肖像,我在梅珀尔那里认识他们并发展了彼此间的友谊。男的叫余明达,年轻时从马来西亚来澳大利亚求学,现在悉尼某中学教数学,但却是中国古典文学的研究者;女的叫德妮丝,地道的澳大利亚白人,现在悉尼另一所中学教音乐。他们过着一种平静和谐的生活,是一对典型的知识分子夫妇,又是很有特色的不同人种相结合的和谐象征。我选择他们作为题材,除了是朋友中最堪入画的好形象,也借以寄托我的人类大同理想。

当我请他们为未来的双人肖像起个与音乐有关的题目时,他们给了我一个音乐术语:对位。查字典曰:两种不同旋律的结合,这让我大喜过望。他们的本意可能从两种个性的婚姻结合这一解释出发,但我很快意识到据此可以扩展我这幅画的象征意义,不过这种扩展在实践上是伴随着对形式难题的克服而获得的。

一开始我沿用《苗子郁风像》已取得的经验,在背景上安排一幅中国古代名作,这一次选用的是董其昌的山水。不过事先我已决定要画上德妮丝珍爱的一幅小荷兰拜因的素描女子胸像(Anne Cresacre,即汤玛斯·摩尔的儿媳像),所以这是一堵虚拟的墙,墙上挂着画。第三幅也是荷兰拜因的,是我所珍爱的《GeorgGisze of Danzig》,一位叫但泽的德国青年商人像。这幅像为了平衡靠左的人物,用一个重色块,所以与另两幅画不在一个平面上,而这是我所不介意的。

当我向余明达介绍选用的是董其昌的画时,他看着我说道:“有什么原因吗?”我说主要考虑与荷兰拜因同时期,另外是适合这幅画。他说:“你知道我是研究汤显祖的,而董其昌与汤显祖是同时代的人。”我一查,果然两人只差五岁,这又是一次奇异的巧合。

画中男主人公正在欣赏他收藏的宜兴紫砂壶,女主人公在冥想之中,也许在欣赏音乐,一切问题似乎都已解决。但画到脚部时,我有了一种强烈的不满,因为四只脚在那里放的不是地方,破坏构图的和谐。我想了一整天,几乎打算用植物来遮挡,这当然是最愚蠢的选择。但这时却与女儿在河边草地散步时遇见了一大群上百只的白鸚鵡,这使我突然想到何不再次用它来试试,结果是意外的理想。在此之前,我在“对位”上作的是东西、中澳两大文化的“对位”文章,到白鸚鵡出现,又引入了外来文化与澳洲土著文化的“对位”暗示。循着这一思路,我放弃了对地板的自然主义描绘,而用澳洲现代画家从澳洲风景中提炼出来、象征腹地沙漠的棕红色与象征外部文明入侵的棋盘格来共同组成地面,而两只白鸚鵡的情绪象征了澳洲本土居民从惊恐到接受外来文明的过程。就这样我把这幅双人肖像画成了彻底的象征主义作品,我相信不是大部分观众可以读解我的全部暗示,但是我已让画面上的全部形象都和谐相处,这种带点不可解的神秘感的和谐美正是我所追求的,它帮助我让观众驻足,多看一会儿这幅画。

**发展之三:自我从幕后走到台前——《自画像:中国的莫理循与我》**

自从艺术摆脱委托人与保护人的束缚之后,艺术家就更为自觉地追求艺术表达自我。不过艺术之有自我并非始于现代艺术,从米开朗基罗到伦勃朗,

自我都是用大字书就的,在肖像画这一领域里,自我只不过隐藏在画布之后罢了。当然这只是指优秀作品而言,在平庸之辈笔下,捕捉对象的功力尚且平平,自我便更谈不上。但你从《教皇英诺森十世》的每一寸画布上,不都可以看见画家本人吗?话虽如此说,无论是大师也好,平庸之辈也罢,画自画像总是一个最彻底的解决办法,无人能否认这是不折不扣的自我表现。

不过我之决定画自画像,原始动机却是为了表现他人。这个他人是历史人物,而阿基鲍尔特奖规定画在世活人,于是我通过画自己来画他,钻了一个空子,当然,这不是硬扯在一块儿,这要回到《海达的相机》话题上来。

我已提到海达的夫姓叫莫理循,在中国只有专攻清末民初历史的人才知道这个姓氏。我在国内时浏览过一本叫《清末民初政情内幕》的书信集,作者就是时任泰晤士报驻华记者的莫理循。由于他当过三年袁世凯的顾问,加上又是英国人,通常被视为帝国主义代言人、反派角色,所以除那本书信集之外,没有任何关于他的中文介绍,中国人已经完全忘掉这个人了。

我从克莱尔那里知道海达的公公就是那个被西方尊称为中国的莫里循,并得知他的全部日记手稿与照片都保存在悉尼的米歇尔图书馆,我对他发生了强烈的兴趣。

在对莫里循有了进一步的了解后,我才知道他被澳大利亚人视为传奇人物,以及中澳友好往来史上的第一人。如果我们从非黑即白的思维模式中解脱出来,那么可以给莫里循一个公平的评价,无论他的思想、观点与行为如何受他所处的时代的局限,他是希望中国变得更好,并对中国人民深怀友好感情的。他在北京一住20年,向全世界报道一切中国最新事态的变幻,以至他的住宅所在的王府井大街有一个英文名称,就是莫里循大街(他的住宅至今犹在,即瑞士钟表店那一块地盘及部分建筑)。他曾最先向世界披露日本逼华签署的21条,他亦曾对袁世凯称帝持反对意见。

循着克莱尔提供的目录,我在米歇尔图书馆浏览莫理循的图片,这一过程激发的灵感,使我产生了一个很大的创作计划,但这已超出本文的范围,而且我也没有在画完成之前空谈的喜好,所以姑且留待以后吧。但大体可以说的是,如果我的计划有了条件得以实现,那么我可能就此重新转回到历史领域,而要暂停肖像创作一个时期了。

而这幅《自画像:中国的莫里循与我》或许可以这样说,这是我十几年来从事的两种艺术体裁历史画和肖像画的杂交产物,不过它更接近肖像画。

这幅画是抬举我自己。把我与莫里循相提并论,是在这一意义上:他,一个一百年前的澳大利亚知识分子到中国定居下来,而我,一个一百年后的中国知识分子到澳大利亚定居下来,我们的行为本身便是在沟通两国的文化。说抬举是指他向全世界介绍中国,有20年的历史成就,而我还远不及他。

这幅画在构成上是与我从前的作品不同的。它基于莫氏1894年游历中国

## EXHIBITION OF PORTRAITS AND PORTRAIT CHAO GE

# 肖像展与肖像

朝戈

《中国油画肖像艺术百年展》是我国历史上首次大规模肖像画展,无论从时间跨度和作品的规模都意味着中国的油画和肖像艺术正在进入繁荣的时期,也体现着油画学会对中国油画的热切关注。

肖像画是一门十分古老的艺术,多少世纪以来,肖像艺术的风貌有过许多变化,但人们对自己面容的神密兴趣亦没有改变。

近十几年来的改革开放是一个巨大的文化冲击波,肖像艺术也随着对人自身的感知和认识逐渐发展起来。

看看展览,许多作品令我们兴奋,同时也让我们产生某种不安,我们所拥有的这些艺术类型,如古典式、表现主义,超现实主义的,这些表达方式是否与我们的现实以及我们所拥有的艺术感觉相协调,是否能有着实质的联系。

西方的古典主义,等诸流派的产生有其宗教的和人文发展进程的深刻原因,但做为我们生活的当今繁杂的现实,什么又是最实质的!

肖像画是唯一专门研究和表达人类面容的艺术。我们这个时代的面容又是怎样的,做为艺术家敏感的心,不能对当代精神生活无动于衷,我们已经永远失去了传统社会的宁静和教会价值观的条理有序,在当代肖像艺术中一幅

时在贵州拍的一张合影,上面是他穿了长衫马褂(据他记述脑后有假辫),与一位中国译员及几名挑夫合影。我把自己替换了译员的位置,我手里展示的是莫氏记述这次游历的著作《一个澳大利亚人在中国》的新版本,封面正是这一张照片(重复画面构图)。莫氏左上方是他的英国护照(采用中国官方文件格式),我的左上方是我的中国护照。

我一直是倾心于阎立本的《步辇图》,这幅画直接借鉴了那种手卷的模式,不过是从画册上看到的样子,所以两边各有一条金镶边。既如此,印章是少不了的,由于画上人物太严肃,所以不妨开开玩笑。印章都是清室专用的,大多在我用了之后变成了自吹自擂,比如“神品”、“妙入三昧”等等,另有各地清朝海关印章散布在画面上。我把画分成双联,用钢琴合页联结起来,展出时不用外框。

这幅画在1996年的阿基鲍尔特画展上展出,甚获好评,目前正在巡回展览中。海达的丈夫,也即是莫里循唯一还活在世上的儿子阿拉斯戴厄老人在收到我这幅画的画照后给了极好的评价。他从前不让我画他去世的妻子,是因为他母亲在父亲早逝后曾请人画了一幅莫理循肖像,但是很失败,现在他觉得我所画的正与他心目中的父亲相吻合。

我想可以为我这篇回顾长文打上句号了,希望不是为我在澳洲的肖像画创作打上句号。为我在澳大利亚争得最大荣誉、或许是我生涯中一个最大荣誉的,却不是在上面积举的肖像画作品,而是一幅故意模仿维多利亚风格的关于澳大利亚历史人物的历史画,它使我成为澳大利亚各大报纸的头版新闻人物,并获专程访澳的教皇约翰·保罗二世的接见。不过历史画不是我本文要回顾的范围,留待日后吧。从那幅画开始,我又有了一些历史画的创作,但要回顾,则还太早。



冶子(油画) 李天元 作

充满传统气氛的安祥面容是令人质疑的,我们的现实是雄辩的,她是不可超越的,她也是神秘的,如果说过去的文明已经光辉灿烂。

已经有很多艺术峰顶令今人无可企及,但今天的艺术家还应该是富于雄心的,因为今天的现实是庞大的,含混不清的,十分迫近的,她提供了新艺术的十分丰富的想像源泉,当代的艺术拥有如此丰厚的处女地,它给当代艺术家以全新的可能性。

肖像画在当代的发展是十分困难的,当代社会已经极少有对肖像画的自发需求,肖像画成为纯粹的艺术家感觉和交点而发展的一个类型,似乎只有拥有很大的审美自由,但肖像只是一个需要高度凝聚力,专注力,有某种相当规定性的领域,画家必须拥有察觉出人的面容丰富含义的洞察力和表达的高度凝聚力才能在这个领域立足,肖像画是一个领域狭小但可凝聚伟大热情的领域。

这次大规模的肖像展,体现众多优秀艺术家在肖像领域的执着努力,以及在这个领域中展现出的卓越才华,我们期待着大批目光敏锐,思想锋利,具有强大感情力量的肖像艺术家的出现和发展。