

[文章编号] 1009-3729(2012)06-0106-04

妙在精微 得于象外

——论中国超级写实主义油画中的造型与观念

刘高峰

(安徽财经大学 文学与艺术传媒学院, 安徽 蚌埠 233030)

[摘要]作为一种艺术形式,超级写实主义油画在改革开放后之所以能够在中国迅速兴起并受到民众的普遍欢迎,一方面缘于我国民众对艺术创作多样化的渴求;另一方面在于这种艺术创作方式一经引进中国便立刻融入了中国自身的传统文化内涵,体现了其不同于西方超级写实主义原有的艺术特质。其中的主要体现就在于,中国超级写实主义油画不仅注重对画面形象的精微刻画所给予观众极其真实的视觉冲击,还在于通过对艺术象外之意的观念表达,给予观众以心灵震撼。

[关键词] 超级写实主义油画;形象刻画;观念表达

[中图分类号] J20 **[文献标志码]** A **[DOI]** 10.3969/j.issn.1009-3729.2012.06.019

超级写实主义又称照相写实主义,源自并兴盛于美国,其后波及世界各地。超级写实主义绘画是在现代摄影技术发明之后,欧美画家查理·克洛斯、理查德·埃斯蒂斯等人借助于照相机、幻灯机等现代科技工具,发展起来的一种在艺术风格上追求画面造型极其逼真的绘画形式。中国的超级写实主义油画是随着我国的改革开放发展起来的。这一艺术风格留给我们最初的深刻印象莫过于1980年代初罗中立创作的《父亲》(见图1)中那种极其细致入微的形象描绘和画中主人翁感人至深的神情述说留给观众的心灵冲击。正是这种视觉上的“极其真实”和情感上的“深切感动”所给予观众的审美体验,使得超级写实主义画风在中国迅速受到民众的普遍欢迎,并由此产生了一大批如广廷渤、冷军、石冲、徐芒耀、艾轩等从事超级写实主义艺术创作的杰出画家。

作为一种艺术形式,超级写实主义绘画体现了一种艺术家对世界的认识和表达的方式,它在我国的迅速兴起有其特定的历史背景和文化因素:一方面缘于改革开放后我国民众对艺术创作多样化的渴求;另一方面是这种艺术创作方式一经引进中国便

立刻融入了中国自身的传统文化内涵,体现了其不同于西方超级写实主义原有的艺术特质。这主要体现在:中国超级写实主义油画不仅注重对画面形象的精微刻画所给予观众极其真实的视觉冲击,还在于其对艺术象外之意的观念表达,从而给予观众心灵震撼。

一、精细入微的形象刻画

超级写实主义绘画的主要艺术特征在于艺术家利用现代摄影及投影技术等科技手段对画面形象进行极其细致的描绘。如美国画家克洛斯、埃斯蒂斯等人笔下尺度巨大的人物肖像、城市街景中的各类物象,不论是人物面部的细微褶皱或细小的毛孔,还是简单的一个瓶子、一辆汽车或一件化妆品等,经过艺术家无微不至地深入刻画,都呈现出一种极其真实的人物形象或是光怪陆离的现代化城市景观。正是这种对画面形象“真实性”的极致追求,使得画面中呈现给观众的艺术形象既极度真实,又非常陌生。这种画面的极度真实往往一方面令很多观众不禁感叹“画得比真的还像”,另一方面又带给观众一种将信将疑般的好奇。所以,“当观众直面一个尺寸数

[收稿日期] 2012-08-10

[作者简介] 刘高峰(1964—),男,安徽省固镇县人,安徽财经大学高级工艺美术师,主要研究方向:艺术设计。

倍于常态而描绘的真实形象时,随之而来的是视觉上全然的陌生感和巨大的震撼感。艺术家以全新的形式改变了人们惯常的视觉接受模式,建构了一个‘不同以往的具象世界’”^[1]。就如同我们用高倍显微镜观察一个我们平时都非常熟悉的物体所看到的另一个陌生的微观世界一样令我们感到万分惊奇。因此,尽管超级写实主义绘画利用了照片等现代科技手段进行极其细致的描绘,但是这种艺术创作手法并不是对照片的简单放大,其中追求细致入微的艺术价值更多地体现于画者对一个陌生世界的探索和发现,并一丝不苟地将这种探索和发现的结果用绘画的形式表达了出来。



图1 《父亲》(罗中立,1980)

中国超级写实主义之所以能够带给观众深刻的视觉冲击并迅速兴起,首先就在于其吸收并强化了西方超级写实主义画风中,对艺术形象细致入微地深入刻画造型手法,使得中国的超级写实主义油画作品非常写实并非常具象,很快得到观者的欣赏。作为早期中国超级写实主义油画的代表作品,罗中立的油画《父亲》就是在表现方法上融入了细致入微、极其逼真的油画语言,描绘了一位典型的中国巴蜀老农的巨幅肖像,给民众创造了一种十分亲切的语言形式,使观众受到了强烈的心灵震撼。可以说,如果《父亲》不以这种超级写实主义艺术手法进行真实的描绘,它就不可能令观众产生如此大的视觉冲击和深远影响。所以,当这种极其写实的作品首次出现在中国的美术展厅时,民众和艺术家受到的

强烈感官冲击正是源于它的形式的新颖及画面的逼真。此外,像广廷渤的《钢水·汗水》、冷军的《五角星》《肖像之相——小罗》、石冲的《欣慰中的年轻人》《今日景观》等众所熟知的油画作品留给观众的强烈视觉印象,无不都是高度细致的超级写实之风。

作为20世纪初期西学东渐的文化产物之一,油画之于中国民众的深刻印象也是在于其相对于中国传统绘画的无比真实性。为了达到画面形象的真实效果,身为引进西方写实主义油画技法的先驱者之一,徐悲鸿就曾强调绘画作品要“尽精微,致广大”^[2],并为之付出了不懈努力。从徐悲鸿当时所倡导的写实主义油画风格在中国受到的普遍欢迎可以看出,无论是中国的普通民众还是艺术家,都对写实、具象的油画作品具有普遍的审美认同。所以,当改革开放之后这种超级写实主义画风被中国的艺术家吸收并强化之后,它就立刻获取了我国民众的审美认同,以其无比的亲切感在艺术界掀起了巨大的波澜,涌现出一批年轻的画家,他们以中国式的超级写实主义艺术手法,强化并丰富了具象油画的艺术语言。

二、意味隽永的观念表达

虽然超级写实主义绘画起源于20世纪六七十年代的欧美国家,但除了这种极其细致逼真的绘画风格带给观众难以置信的惊叹之外,超级写实主义画风在西方国家并不被当时的评论家所看好。尽管西方超级写实主义绘画在一定程度上是对表现主义、抽象主义等西方现代艺术流派中过于强调艺术家的个人情感而忽视画面造型的一种修正,但其自身又陷入了另一种矫枉过正之地。所以,在诸如克洛斯的《肯特》《苏珊》等人物肖像作品中,尽管画面刻画得非常精致入微,但由于其缺乏深刻的思想内涵,自然会招来艺术批评家对其画面中造型机械、人物表情麻木、呆滞等缺陷的指责。因此,如果超级写实主义不从绘画的思想主题等内在方面下工夫,而仅仅停留在对照片机械摹写之层面,写实性绘画难免有一天会被日益发达的摄影等现代科技逼到死亡的墙角。

自1839年法国人达盖尔发明了摄影术之后,绘画与摄影之间便展开了持续不断的对话。可以说,摄影术既冲击了西方古典主义写实油画的发展,也催生了现代超级写实主义油画的形成。如今,人们可以利用数码摄影、电脑合成以及镭射投影等各种现代科技手段进行绘画辅助创作,可以达到前人无

法企及甚至无法想象的细致入微的真实效果。随着科学技术的进一步发展,相信超级写实性绘画的绘制技术也必将得到进一步的发展。但是,无论科学技术如何进步,超级写实主义绘画的艺术价值不能仅仅停留在对艺术形象的精益求精的表面刻画上。艺术家通过写实的图式再现所表达出的各种思想内涵将慢慢成为主导观众欣赏超级写实主义绘画的重要审美因素。回顾中国超级写实主义绘画的发展历程,其中一个主要特点就是超级写实主义这一绘画形式被引入中国之后,不仅强化和丰富了写实性绘画的造型语言,更重要的一点就是艺术家将其融入到了中国传统艺术注重表意的文化背景之中,利用超级写实的手法赋予了作品更深层次的思想内涵,亦即在作品中赋予了某种观念的东西。也正因为如此,当西方国家的写实性绘画在“绘画死亡论”的唱衰下日渐式微之时,超级写实主义绘画反而在中国扎下了根,并有了枝繁叶茂之势。

事实上,尽管在中国的古代文论或画论中并没有“观念”一词,不过中国传统文艺的诗、文、绘画都非常讲求立意。例如,早在春秋时期的中国古代美学中就有“得意忘象”“立象以尽意”之命题。其中之“意”与唐人张彦远在《历代名画记》中所言“意存笔先,画尽意在”之“意”在内涵上相同,皆相当于我们现在所说之“观念”。所以,在中国的传统文论中虽无“观念”一词,却有注重观念之实。可以说观念(即“意”)是中国传统文艺作品之灵魂,否则便是虚得其貌之劣作,亦如宋代文豪苏轼所言:“论画以形似,见与儿童邻;赋诗必此诗,定知非诗人。”回顾和总结中国超级写实主义油画的发展取向,我们发现无论是罗中立的《父亲》,还是冷军的《五角星》系列、《肖像之相》系列,或是石冲的《行走的人》《欣慰中的年轻人》《物语》等,都不仅仅是对物象的简单描绘,更多的是通过具象写实的手法表达某种富含思想内涵的观念。以获得第九届全国美展金奖的冷军作品《五角星》(见图2)为例,画家所描绘的五角星原型是利用废旧的炮弹壳焊接而成的一个在现代中国具有特殊意义的物象,这样其首先就已经是一个被画家注入了特殊内涵的审美观照对象,然后再经过艺术家运用超级写实的手法重新再现到画布上,所以我们看到的就不再是一幅简单的超级写实的静物画,而是利用这样一种审美观照的对象所表达出的一种寓意深刻的主题。

再如,石冲的油画作品大多来自他自己设计的场景的照片,其照片中的场景是经过艺术家精心构思并

注入了一个先在的观念而摆设的,然后用相机将布置好的场景拍摄下来,再通过超级写实的绘画手法进行细致的描绘。作者利用装置、化妆行为、摄影、手工绘制等一系列操作方式,将类似于表达观念的装置艺术转化为架上绘画,从而创造了一系列如《某年某月某日的肖像》《行走的人》等作品,其中充满形而上意味,蕴藏着许多难以捕捉的具有隐喻性的东西。正如石冲本人所言:“绘画能够对当代艺术予以补充并使之产生活力的因素,应是其观念上的当代性,当前卫艺术已逐渐丧失了其可供衡量的价值标准时,更是如此。我试图在不丢开架上绘画的知识和技能的同时,以当代性与这种现实对抗,对抗的方式是观念形态的设置,即在以具象方式呈现‘第二现实’中,输入装置、行为艺术的创造过程和观念形态,从而创造出所谓‘非自然的艺术摹本’。”^[3]



图2 《五角星》(冷军,1999)

当然,中国的超级写实主义绘画在强调表达观念的同时并没有忽视对形的塑造。正如前文所述,中国的超级写实主义绘画是建立在极度具象写实的造型基础之上的一种艺术传达。冷军就曾表示,“我不赞成在艺术上一味张扬自己形而上的思想观念而忽略了形而下的完整表达”,并认为“艺术不是仅凭理性知识或清晰思辨所能够把握和完成的,画面上具体的审美情结及心灵与眼、手同步,才有可能达到有效的结果”^[4]。

三、结语

在中国的传统文艺思想中,一向注重“象”与“意”、“形”与“神”或是“画境”与“意境”等相互之间的关系。如春秋战国时期的《易传·系辞传》中

提出了“立象以尽意”之命题,东晋顾恺之提出的“以形写神”说,五代荆浩提出的“图真”说,宋人苏东坡提出的“观士人画,如阅天下马,取其意气所到”等皆是强调绘画不能局限于对物象的表面描绘,更要通过对客观物象的描绘以达到“尽意”、“传神”、“取其真”或“取其意气”之目的。所以,当超级写实主义油画传入中国之后,创作者将类似于“尽意”、“图真”等中国传统艺术思想的现代艺术中的观念融入艺术创作之中,可以说是在中国传统文化土壤中生成的必然之果。正因为如此,中国的超级写实主义绘画给人的观感就不仅仅是对绘画本体之表层意义上的技艺上的惊叹,而是绘画本身所蕴含的观念的价值,即绘画作为一种艺术语言传达给了我们怎样一种信息。当然,超级写实主义绘画中的观念表达一般都是很含蓄的。艺术家把自己对生

活、对社会、对艺术的思想见解、情感体验等用非常细腻而又含蓄的写实手法融入到作品之中,留给观众的是看似很具象、很直接的绘画形象,实则是一个个很隐秘、很含蓄的遐想艺术空间,让我们有了更多的品味余地。

[参 考 文 献]

- [1] 范明正. 重读超级写实主义绘画 [J]. 装饰, 2005 (2): 48.
- [2] 陈传席. 中国绘画美学史 [M]. 北京: 人民美术出版社, 2000: 586.
- [3] 石冲. 学术自述 [C] // 首届当代艺术学术邀请展画册. 广州: 岭南美术出版社, 1996: 58.
- [4] 刘淳. 中国油画史 [M]. 北京: 中国青年出版社, 2005: 424.

(上接第 60 页)

奥旨,大与虚无之谈异,实余平生所未经见。”事实上,虽然《佛说化珠保命真经》重在教人如何顿发善心、自悔恶业、晨夕顶礼、持诵佛号,以求解婴孩恶痘之苦,与一般谈空说无的佛经有所不同,但也绝非王阳明所说“与虚无之谈异”。这部佛经与其他佛经一样,都是阐述佛教性空理论的经典,如经中有语:“缘诸众生,无始劫来,薰染真性”,“真性不坏,生生不减。缘众生心,妄起善恶”。^{[1](P416)}这是以真常佛性为依据,认为不妄不变之真实本性是人本具之心体,而众生心“无始劫来”则是妄念所薰染。可见,这部佛经大体因循佛教一贯的主张,而非“与虚无之谈异”。这种态度不同于弘治十五年“渐悟仙释之非”时对佛教“断灭种姓”的看法。王阳明之所以有这样的改变,极有可能是谪居龙场之后,逐渐接受了佛教的教义,改变了对佛教的看法。

通过研读《药王菩萨化珠保命真经序》以及《王阳明全集》中的其他资料,可以发现:弘治末年“渐

悟仙释之非”后,王阳明曾一度减少与佛教界的交往;在谪居龙场的特殊条件的刺激下,王阳明重新开始了与佛教界的交往。由此,我们有必要重新理解弘治十五年的“渐悟仙释之非”的内涵。事实上,这里的“释之非”与其说是批评佛教性空理论的错误,毋宁说是指佛教中的某些做法违背儒家伦理,尤其与儒家孝亲观念不相类,而在个人感情或思想交往上,王阳明并未完全抛弃佛教,这使得王阳明在此后构建的心学体系中有着深深的佛教思想痕迹。

[参 考 文 献]

- [1] 卮新纂续藏经(第1册)[C]. 石家庄:河北省佛教协会印行, 2006.
- [2] 王守仁. 王阳明全集[M]. 吴光, 钱明, 董平, 等, 编校. 上海: 上海古籍出版社, 1992.
- [3] 郭齐勇, 郑文龙. 杜维明文集(第3卷)[C]. 武汉: 武汉出版社, 2002: 84.