

景觀

「具象表現」繪畫在中國

• 蘭友利 王勇亮 屠宏濤 趙軍 吳敏
毛宗種 沈曄 林晨曦 黃河 來源 張芳

現代藝術的濫觴造成了繪畫藝術教育的巨大變革。中國繪畫藝術如何立足當代？如何才能既不停留在習慣的定式之中，又不盲目地追隨西方現代主義，並在此基礎上建立對新一代青年具有吸引力和說服力的基礎方法論？基於對上述問題的探索，中國美術學院油畫系從1995年開設具象表現繪畫試點班教學。經過四年的學習磨礪，於1999年7月在杭州市的中國美院畫廊舉辦了該班的「走進大地」畢業作品展。本篇即是試點學生畢業論文摘選，彩頁是他們的創作。從這些文字和作品中，可以看到中國新一代畫家的新探索。

藝術何以是一種看的方式

蘭友利 (作品：《街景》系列)

人在街景中，兩相對望，喧鬧抑或靜默？熙攘抑或孤獨？一份「拋」於世的迷惘。

觀看不是單純的感知行為，它要把現實中的物象通過眼睛的感光轉化

為腦海中的影像，再上升為意識，這裏存在着一個距離的時間差間隔，觀看不是一個當下發生的意識，尤其是大腦想像的同時滲入，所以它是回憶性的。「一切知識都是回憶。」^①知識在通向真理的回憶途中卻逐漸遺忘了人的當下的生活世界，知識不僅僅是一種途徑，也是一種障礙。作為既成之見的知識，它只告訴我們看到的是甚麼，而無法回答我們是甚麼在看、在回憶。觀看喚起的回憶是知識的先入之見，唯有排除一切成見，才能令那個不是甚麼、一無所是的觀看者真



蘭友利：《街景之二》(1999)，163×130 cm，布面油畫

實地顯露。而觀看作為一個持續回憶的行為始終包含着知識的先入之見，排除成見則只能是觀看中不斷質疑的過程。排除成見並不是否定已有傳統，而只是存疑，越是根深柢固的觀念越是需要更大的勇氣去質疑，但決不是輕率的否定。為了表現真實，需要意識不斷地作內省的質疑——「這是我看到的嗎？」在這裏，一切可以言說的東西都是成見戲論，都是值得存疑的。由於每一眼的觀看都需要意識的質疑，於是所產生的圖像就會出現一種抹去後痕迹疊加的效果，或者是在反覆的追問中遲遲落筆的狀態。這樣，藝術作為一個完整的作品這一概念被瓦解，它變成一個意識流變的過程，這個夸父追日的神話出現了，可以無限逼近真實，卻永遠無法達到。賈克梅第 (Alberto Giacometti) 可以說是知不可而為之，明知道無法做到絕對無前設無成見，卻偏為之，明知不可說而強說。

靜觀等待

王勇亮 (作品：《走過的人》)

人群已經走過，事實上他畫的不是「行走的人」，而是「行走」本身。

被動地看——眼

我在橋頭。人從遠遠的橋頭出現了，起先是一個或幾個小灰點或小亮點，它們一經出現，路燈便無聲地消逝在蒼茫的昏黃之中。隨着這些小灰點或小亮點漸漸變大，跳動的幅度也變得大了，晃動也變得明顯了，漸漸

地，他們擠滿了我的視野，夾雜着他們的聲音和呼氣聲，黑壓壓過來的同時也湧過去。在餘留下的嘻笑和腳步聲中，那橋上的路燈又筆直地出現在橋面上、暖風中……。

喧鬧聲中，人群的節日盛裝上灑滿了刺眼的太陽光，鮮亮的色彩擠滿了整座橋。白色與黑色相間地出現在視網膜上；擠動着，消失着，又出現了，又被其他的白色和黑色取代了，又消失了。各種各樣的顏色出現着、替換着、移動着、消逝着、又出現着，橋與橋上的路，一併淹沒在人群中……。

弄不清是幾個人走過來，他們是一夥的，有五六個，總之地上長長的影子早已溶為一體，晃動着過來了。分不清幾條腿，跳動的厲害，腿後邊奪目的亮光落在腳與身影交接的地面上以及白色的交通線上，這白線飛速延伸到橋的遠處——視線的盡頭：在那兒，路燈仍然屹立，燈下卻空無一人……。

我不是在這兒描述情景，我是努力在講述事件——眼睛經歷的事件。在眼睛經歷這些事件的同時，手中的畫筆是參與進去的。因此，受着走過的人、手中的筆和大腦的牽制，眼睛在此時的看只能是被動的。眼跟隨着走過的人被動地來回移動着，或是無序，或是忙亂，或是疲倦，更多是凝滯。

炸毀自我偏見——腦

腦的自我偏見反映在兩個事上。一是腦從根本上是需要清楚，讓眼睛看清楚前來的人，而不是其他的甚麼東西，甚至它想弄清楚對象衣服上釦

子的數目；二是腦子不願意讓眼老看沒完沒了動的東西，它老想定住他們，這樣就有利於手捕捉對象，使自己成功地記錄一個固定的、有着走路樣子的「走動的人」。這樣它就可以大大地用了然於胸的方法，以及自己多年的經歷與見識得以施展一番，展現一下自己的能力。我對腦的這兩方面的偏見很清楚，因為事實上我在腦的支配下曾用過大量時間做了一些使腦喜悅的事。例如：用泥做出走動的人，先固定它，再對着畫；畫出一個像一點的樣子就想方設法保留住它、修飾它等等。這些相對於我所看到的——走過的人來說，是一種妥協、一種保守，這樣下去會滋生惰性，叫你乏力。因此，腦迫切需要炸毀自己的偏見，喚起自己積極的一面。

只得破壞——手

要使手跟得上被動的看的眼，來畫從不固定的走動的人，這幾乎不可能。但手若要真誠地畫眼見的東西，去炸毀腦的自我偏見，那麼它所能做的只有去固執地追隨着不能固定的視線。

人出現之時也是他將消逝之時，沒有一個人能夠停下來固定住。我深知這一點：他們出現，也必將消逝。當人群從遠處出現，手便觸及那剛剛出現的人形；當人走近變大，手隨之把人畫大；當人走過消逝，手只得把它抹掉。

我調出這風景中街燈的淡黃色，抬起頭，情況全變了，身後一大群人湧出，背對着我向橋的盡頭走去。風景頓時不見了，眼前跳動着肢體的亮麗色彩，我的淡黃色的街燈找不到

了，我的這筆本要街燈的淡黃落在了那個看似樸實的女人的手臂上了。這是不能準確的一筆，儘管我極力要把它放在最最適當的位置上。就在這一筆落在畫板上的時候，這被畫的手臂已被一片白色擋住了，永沒有再現過。那麼這筆淡黃是甚麼呢？我知道它是不準的，它應當被去掉，去掉之後我的手能畫上一筆真實的嗎？我不知道。確切說：我不能。那麼我只得靜觀等待。等待甚麼呢？等待眼前出現那不由分說就動手去畫的晃動形狀，晃動的色彩或者晃動的晃動。那麼，這是甚麼樣的一筆呢？它聯繫着眼前流動的這一切，兼顧着畫面上已有的那等待着完成而又不能完成的走過的人的痕迹。這一筆不是頭腦中積累的優秀典範的一筆，相反正是可以炸毀腦中那已有自我偏見的一筆。下這一筆只好靜觀等待。

人群仍在無盡頭地、無聊地、單調地走過，仍舊展現着它的無限豐富和永不重複；手仍舊竭盡全力地追隨着眼；手中畫幅相應地增多着。停下來，看看它們，讓腦發揮一下它的積極作用吧。可以肯定，這些畫是粗糙的、單調的、混亂的，它們沒有色彩、沒有造型。最使我受到挫折的是，它們並不同於我所看到的，甚至都談不上接近我所看到的。尤其荒謬的是，它們一覽無遺地體現着我所極力要炸毀的腦的自我偏見，重複着腦的保守、麻木、重複與妥協。我開始意識到自己把眼、腦、手分開認識和訓練的幼稚可笑。

靜一靜、等一下，在這一切可否定的裏面，我發現了一個有意義的否定，那就是它是未完成的。未完成過

程於我這樣一個往往是在畫到最糟糕的時候才真正激起畫畫衝動的人來說，是熟悉的過程，但這不過是一個開端。

這個開端之後將會是甚麼樣子，無法預料，也不必預料，因為我們所做的一切事情就是我們自己，我們不曾有一刻離開過自我。因此當事情出現時，可以靜觀等待。

認識自己的觀看方式

屠宏濤(作品：《大植物》、《女人與狗》)

植物的生存欲，已經剝奪了人物的語言。

大致上我可以判斷出作畫時所表達的兩個層面內容：其一是對技術、知識的把握。就繪畫而言，這個層面是文明的歷史中積攢下的知識和技術，使後人得以現成享用，並直接把握親眼目睹的內容，它們呈現的方式便是沿襲下來的器物形質、語言文字等，也可以說，耳濡目染的都是不同形色的物件、可讀的語言。比如別人想對我說甚麼，或是我想傳達給別人的，都是通過可知可識的東西作中介。其二是指人的思想和觀念，他依靠有形可知可識的知識呈現和交流，他反映人對世界的立場和角度，是人和世界的關係。換言之，人用這樣的關係來解釋世界以及自己的行為，人希望理解自己行為的依據。

借助這種分析，我們可以漸漸區分出混淆在作畫行為中的困惑。也就

是說，畫本身的呈現就是知識的呈現，而對它的把握是建立在經驗基礎上。在畫面的背後是人的觀念，觀念支撐並解釋畫面自己為甚麼會變成這個樣子。於是美術史的知識也就可以理解為「觀念和要求的變化史」^②。

在這樣的理解下需要做出判斷和選擇。我們可以看到，並非所有的畫家都有澄清思想的做法，當傳統觀念深入人心而無需驗證時，那些「日用而不知」的人們對自己的觀念是否合理並不關心。我把這些人理解為操作型畫家，他們主要是做演化的工作。他們運用前人的造型因素，主要是筆法、造型、色彩、空間結構等，情不自禁的去清晰和完善既有觀念中的造型因素。他們也不關心自己的觀念，也不懷疑自己的造型因素是否有問題。貢布里希(Ernst Hans Josef Gombrich)對希臘較成熟時期的藝術有這樣一段論述：「從作品中可以看出藝術家已經能夠隨心所欲，在動態表現的縮短法方面已經毫不為難。」「藝術家似乎對自己的藝術或者正在製作的東西並不過多地考慮……盡其所能把它表現得又清晰又令人滿意。」^③這裏論述得十分明顯。他們使時代精神被演衍得五光十色，但對自己的觀念、理論並無興趣。與之相別的是那些關注自己觀念的畫家，例如通過具體行為驗證的畫家，這些人也是在具體做事，但在驗證過程中懷有對理論的質疑。這類畫家不勝枚舉，在近現代尤其多。

從這樣的理解出發，先前的非經驗「亂畫」(為了擺脫既定經驗的支配而實行不作分別設想的描繪)反而被劃入到操作型中，因為在思想層面的無意

識分辨，使畫面說出的內容並無反思自身觀念的意味。所謂的非經驗，也就是被別人驗證的經驗而已。

「澄懷味象」之淺析

趙軍 (作品：《茶室》系列)

茶室給人遙不可及、恍惚若逝的感覺，描繪者是在茶室的哪一個角落？

這裏還必須強調兩點：一、「澄懷味象」是澄清或排除那些干擾美的觀照的利欲成見及既定的概念，而非排除那近似兒童的純粹知覺活動。兒童的知覺活動是沒有知識作基底的知覺活動，因此它無法上升到美的自覺的程度。而「澄懷味象」其實是在不斷排除中去蕪存菁，不斷明確自我，不斷明晰事物，不斷明確觀照本身。

二、「澄懷味象」體現的是一種過程。它是一種不斷肯定又不斷否定、不斷明晰又不斷融合的過程。因為事物總是處在變化之中。「澄懷味象」而得之「象」只是暫時之「象」，它不僅為「澄懷」之結果，同時又成為「澄懷」之動因。不斷地「澄懷味象」只是在不斷地接近事物，而無法絕對地接近事物。由此可知，「澄懷味象」之接近只是在一種可能性中不斷地接近，而非絕對地接近；「澄懷味象」是一種未完成的延續狀態。當然，其「未完成」並不同於作品的不完整，未完成乃是對最終之「象」探求的未完成，最後，「澄懷味象」本身就作品的模式化、套路化、概念化進行反思。它是否同樣會帶來作品的另一種模式或套路呢？

首先，對於創作主體而言，「澄懷味象」是一個不斷明確自我的方式。作為不同個體的人，都因各自的性格、氣質和生活環境造成了各自獨特的個性。當此個性越明晰時，其觀照世界的方式及由此產生的作品也隨之愈個性化，作品間的差異也隨之愈加明顯。其次，模式化、套路化的作品其創作過程的方法有明確的方式或標準。而「澄懷味象」的方式具有觀照的當下性，創作手法是在物化、人化的過程中自然而生，具有不可預計的特點，因此也就不存在固定套路及固有的概念束縛。更重要的是：模式化具有固有的預定目標或形式，而「澄懷味象」之作品卻是處在一種未完成的延續狀態中。

自我在繪畫中的顯現

吳敏 (作品：《紊》、《縈》)

在紊亂的記憶中他無法再尋找到曾經熟悉的都市，卻驀然發現自己已成為都市的客人。

繪畫是以視覺為途徑進行交流的，所以對於繪畫藝術家來說，看是他發現和得以掌握自我的途徑，是繪畫藝術家整個自我顯現過程中的第一步。看的方法決定了他所看見的內容和性質。藝術家顯現自我的目的，要求藝術家獲得一種較多自我成分的看的結果。因此，藝術家在觀看時，應將那些社會經驗盡可能大程度地忘卻，以直觀在最客觀中尋找最自我，在主體與客體的坦誠公平交談中，獲得對自我的發掘和把握，這個過程其

實是在還原自我。在開始之後的繪畫過程中，由於不斷地看、不斷地畫，就會不斷地進一步還原自我，而這種還原往往會導致質疑和否定先前看的結果。不斷地反覆看，便產生新一輪的質疑與否定，如此下去，這種只有開始但沒有終止的反覆質疑與否定，正是對自我的不斷顯現與把握。這個過程所留下來的軌跡，即一件經過多次確定與否定反覆的作品，或是有其先後秩序的一系列作品，才能夠較真實地顯現出藝術家的自我，才是藝術家的一件完整作品。

藝術作品之所以是藝術作品，其區別於概念解釋範圍和事件的說明圖，首先決定了接受者不能以社會普遍概念來套認地看藝術作品，用概念中的形象來要求作品，以這種方式來看和評判藝術品，以是否合乎一般概念去評判藝術品，那將導致藝術變得味同嚼蠟，導致任何藝術家成為複製形象機器的手下敗將。

藝術作品之所以是藝術作品，是因為它顯現的是作者的自我，而不是以迎合接受者的個人經驗為目的。藝術家在工作時是不考慮接受者的個人偏愛的，因此，在面對藝術作品時，接受者也不能以自己的個人經驗來評判藝術家的作品。以自己的個人經驗來看與評判藝術作品，只能導致接受者與藝術家之間關係的曖昧與緊張。藝術作品中作者的自我顯現與接受者的個人經驗之間的相仿相似或迥然不同，正是藝術家通過作品的自我顯現與接受者在接受過程中的自我顯現。對這種相同相異，接受者若以他的個人經驗進行曖昧苟同與粗暴否定，那就是在藝術家與接受者之間構築起一

道可惡的壁壘，是藝術在藝術家與接受者之間的不幸喪生，也正是藝術家表現自我所冒的風險。

玻璃·它的反光

毛宗種(作品：《門前》系列)

不要忘記在玻璃的反光中還有作者的鏡像。

玻璃在這裏不再是一種簡單的事物。當我重新站在玻璃面前，視覺告訴我玻璃是一種透明的、泛着幽幽冷光的平面固體物。因為透明，我可以看到玻璃後面的東西；同時，因為平面，又看到一個不完整的自己貼在後面那些東西上，並且把後面的東西遮擋了一部分，這就是玻璃反光。透過反光，人們看不清玻璃後面的東西，反光本身也是破碎、扭曲的。然後，這兩者通過玻璃被重疊在一起，原本的完整被打散了，原本有條理的變得凌亂而毫無秩序。一切都變得捉摸不定，若隱若現，就像我們周圍的事物一下子呈現在你的面前，還沒來得及分辨，一個個不完整的印象就接踵而過，疊加在你的意識中，分不清真假善惡。生活也是這樣，尤其是現在這樣的一個信息時代，一件件事物都不會等着你來熟悉就已經掠過，恰似浮光掠影。沒有必要為沒有抓住而後悔，也沒有必要去追究過去與未來。

反光似乎已經混亂了玻璃原有的用意，但又不能沒有反光，否則玻璃就不會像原先那樣明亮透澈。再說，人們覺得有了反光才認為有玻璃的存

在，要不然人們總會覺得前面毫無阻擋而撞得頭破血流。這兩者本身就是一組很難解決的矛盾，像現實生活中任何一樣物體都有矛盾的對立面，卻永遠都無法解決。

有了反光，玻璃顯得非常率直和辯證。人們把他裏面和外面都集中在一起，呈現在面前，不隱瞞甚麼，也不咄咄逼人。他不像鏡子那樣武斷地把前面都呈現面前，而把後面嚴嚴實實地隱藏起來。

理解中的思索

沈曄 (作品：《人·景觀》系列)

當那些人群被凝視的時候，畫者也同樣成為了他人的風景。



沈曄：《人·景觀》之三（1999），120×90 cm，紙本·水溶鉛筆

賈克梅第說：「當一個人走近時，他變成了另一個人。當他太接近我時，比如說在兩米之內，我就不能真實地看他了。」^④

梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 有類似的描述：「一個活人體，在無背景時離得太近地看，他就不再是活人，而是一堆物質材料，奇怪得如同月景，離得太遠，則失去了活人的價值變成一個布娃娃或機器人。」^⑤

薩特 (Jean-Paul Sartre) 也說過：「離得太近地看一個女人是那麼凹凸不平，縫隙密布，斑迹點點，那粗糙而烏黑的草莖，那油污膩人的條紋，身體就像月形的山巒，簡直不可能是那在遠處所羨慕的光滑的軀體，艷麗的肌膚。」

「當一個人走近時，它並沒有漸漸變大，不過他的鮮明度卻增強了，當一個人從我這裏走開時，它似乎沒有變得更小，儘管其『形體』保持原樣，但他的鮮明度卻大大縮小了。」

文藝復興時的格雷喬 (Correggio) 早就知道用模糊 (減弱鮮明度) 來暗示空間，同時模糊暗示造成形體的瀰散。人的無限的單獨，內聚的、生機勃然的生命，在觀念上與情感上是可分的。這種整體的不可分性與局部的可分性的矛盾如何解決？

「繪畫中最使我感興趣的要算相似性」^⑥，對距離與虛無的體悟迫使賈克梅第濃縮空間，因而賈克梅第肖像多選擇絕對正面率，賈克梅第選擇的正面率使畫面形成垂直水平的構成，以鼻尖為中軸向兩邊瀰散，距離鼻尖越遠的東西越是相對模糊，而所有的

線條又都向中軸內聚，將空間與實體馬上分離，讓頭部與身體馬上分離，讓頭部的五官、身體的各部分，在一個空間中既相互隔離又混合交織。而實體與空間在垂直水平結構的統一平面中獲得整體感，同時暗示出他們之間存在的聯繫。人與空間構成一個動態的、向心收縮的勢態。

真實的肖像

林晨曦(作品：《肖像》系列)

隨着畫面亢奮奔放的筆觸，我們也可以看到肖像之外的痕迹。

從歷史上看來，最早的肖像畫有些是為死人而畫的。例如，古埃及木乃伊其面部刻畫着死者栩栩如生的肖像。十五世紀文藝復興到十九世紀，大部分肖像畫追求人物逼真的效果，如面部刻畫得極其細膩，服飾及周圍背景也描繪得真實無誤，這些反映了當時畫家看待事物的方式。我們發現，特別是那些有錢人訂購的肖像畫，對畫中人物細膩的描繪到了無以復加的地步，他們認為，只有這樣才能真實反映出畫中主人公的地位及財富。倫勃朗(Harmenszoon van Rijn Rembrandt)的油畫《畫家和妻子》，繪於畫家二十八歲第一次婚姻期間。畫家用了極逼真的寫實手法描繪了和妻子在一起時的快樂場面，不厭其煩地描繪出華貴的服飾、閃亮的餐具。這種繪畫是以肯定對象為前提，捕捉的是某一瞬間的真實場面，令人讚歎的是畫家對質地及人物逼真描繪後那些

無可比擬的寫實技巧。但倫勃朗後期的自畫像作品，一心一意捕捉鏡中所存在的影像。這是畫家抓住了客觀真實和靈魂深處真實，從而使看者觀察到這些平凡肖像畫中不平凡的東西。而現當代這些新視覺模式的畫家，正思想着把這種真實和表現相結合的傳統再次復活，他們恢復的不再是寫實技巧，而是與現實的聯繫，強調的是在主客體不分離情況下對對象的重新認識。

我們從賈克梅第的肖像畫中更能認識到這種主客體不分情況下的肖像畫的真實性。例如，最明顯的是他畫面上充滿反覆塗抹的痕迹。這是由於他認為，要想通過直觀把對象真實地顯現在人的意識中，就必須放下腦子中那些先入之見：如既定觀念等。為了達到真實，在畫面上一遍遍反覆進行，每畫一遍就加深了對事物和對象的理解。賈克梅第把肖像和周圍的背景空間一起觀察，同等對待，他認為，背景空間是肖像在某一特定境域中的狀況，這與傳統肖像畫那種舞台布景式的背景是不同的。他畫素描不像過去畫家把素描看作是進入油畫前的練習或草稿，這使得他的素描具有相對獨立性。賈克梅第的肖像畫，畫中人物沒有清晰的寫實外貌，也沒有吸引人的膚色描繪，卻時常使人感到有一種活生生存在的真實感，畫中人好像一會兒注意四周，一會兒注視着觀眾，一切顯得那麼自然真實。但換一個角度看，這種一開始認為的真實感卻立即消失了，取代的是另一種真實感。亞希加(Avigdor Arikha)《自畫像》，畫中人同樣具有一種真實的生命存在感。畫家通過從最隱蔽處閃露出

來的目光來表現：雙眼瞳孔大張，透明的晶體反射着一絲強烈的亮光，正是這個通過畫家內心過濾的客觀存在的亮光，使畫中人物更具有真實生命感。

體驗色彩——波納爾色彩淺析

黃河 (作品：《午夜電視》、《笑聲》)

他的畫面展現的是休閒的生活，但描繪過程的矛盾令人感受到的卻是無法完成的悵惋。

如果說雷諾亞 (Auguste Renoir) 對陽光下的色彩變化找到一種合理的表達方式，那麼波納爾 (Pierre Bonnard) 對自然界中的色彩與調性的微妙關係卻作了更為大膽的探索。他的繪畫作品傳遞給觀者以無比斑斕多彩的藝術效果，這在很大程度上得力於他對色彩運動性的深刻感受。通過畫面每個位置區域色彩的不同傾向組成一個色彩的場，這個場的作用要求每個部位的色彩都得起一定的視覺刺激力，不同明度、不同色相的顏色被組織在一個平面之中，各自佔據一定的色彩位置，同時對視覺產生振動，色彩的強弱變化造成了視覺的吸引與間隔，而這些運動性是基於組成整個色調中的各種色彩給人的不同心理感受，在經過畫的組合之後，像音樂一樣形成節奏和韻律。早期的印象主義者一直喜歡研究經水折射後空氣表層的一系列變化，而波納爾並沒有局限於對瞬間表象的感知，他用屬於個人的方式，

以令人信服的力量把大膽的色彩表現與細膩的心理感受相結合 (畢加索所稱的「猶豫不決的大雜燴」)，使對色彩運用的下意識行為滿足了他的關注記憶中世界的目的，從而達到畫面驚人的效果。在看他的畫時，有一種經強烈而複雜的混合才達到的將色彩與形狀融合在一起的鮮艷明亮感和顫動感，讓人意識到不僅僅是在看，更有「和聽覺、嗅覺、皮膚感覺的表象相複合，時而引人入勝，時而又拒人千里之外的奇異感受」。

談繪畫中的「畫」

來源 (作品：《餐桌》、《廚房》)

畫面中的點瀰散成面，而那些匯集的線又指向了一個朦朧的空間。

點是說明視覺形成的基本因素。從繪畫藝術的角度去看點，點就是一個很好的入手處或者說是着眼處。無論是對於創作者還是觀賞者，點都是一個很重要的視覺實體，它可以是被暗示的，也可以是被強調的。這可以根據畫面需要來構成一個視覺的中心，使這個中心與整體形成一種關係，從而在構圖中起到有利的作用。這種點可以有不同的組合、不同的位置、不同的大小，這樣就可以使我們的視覺不斷變化，從而不知不覺進入作者創作的情景中心或視覺中心。我們可以聯想到戲劇表演。為了強調主角、渲染氣氛、強化主題，燈光往往都打在被強調的對象上，觀眾的視覺從而被引向光點，這個光點就成了視

覺聚集點，而且觀眾的視線也跟着這個光點的移動而移動。談到利用光影來強化視點，我們應該提到大師倫勃朗，他的油畫作品大多都是採用深重色調作為背景，而人物則是接受來自斜上方的光束，這使得畫面視覺中心突出而響亮，富有強烈的戲劇效果。如他的風俗畫《夜巡》以及許多自畫像，都是利用光線的一致性、亮色與暗色的對比統一來獲得驚人的視覺魅力和畫面效果。

上面講的是利用光影強化視點，強化視點的方法很多，比如達芬奇(Leonardo da Vinci)的《最後的晚餐》是把人物的頭部作為點來加以強調的典型例子。為了突出基督，他的頭部被安排在明亮的窗洞下，通過黑襯亮的方法使基督成為畫面的視覺中心。另外，我們可以看到畫面還加進了定點透視的原理，基督邊上門徒的動勢以及建築透視線全都向位於畫面中心的基督靠攏，從他身上擴散開去，形成一個具有內在聯繫的統一而有變化的整體。

空則靜·靜則明

張芳(作品：《山之系列》)

山，寂然無聲，追逐卻空空然也。

心神休靜便空明，空明則充實，充實即是完備。這才能遊樂開出寂靜無物的境域，承受自然的本性，讓萬物「用自己的存在方式呈現出來」⑦，也才可以「感而後應，迫而後動，不得已而後起」⑧。黃賓虹曾自題山水道：

「畫得靜字訣，此妙品也。」⑨潘天壽對此也有過論述：「作畫時，須收得住心，沉得住氣。收得住心，則靜。沉得住氣，則練。靜則靜到如老僧之禪衲，練則練到如春蠶之吐絲，自然能得骨趣神韻於筆墨之外矣。」⑩

這樣的境界，恐怕是真正的快樂，即它的「無樂」。在繪畫中，這種境界則構成了繪畫活動的最高理想。然而要做到這一點是極為困難的，對一個習慣了判斷和思慮的人來說，需要在每一刻都嚴格修煉自己，而不僅僅在畫的時候，因為舉筆的一瞬就是全部。

註釋

① 柏拉圖：〈斐多篇〉，苗力田主編：《古希臘哲學》(北京：中國人民大學出版社，1990)，頁261。

②③ 貢布里希(Ernst Hans Josef Gombrich)著，范景中譯，林夕校：《藝術發展史》(天津：天津美術出版社，1991)，頁21；54。

④⑤ 轉引自司徒立：〈再談賈克梅第和他之後的具像表現畫家〉，《二十一世紀》(香港中文大學·中國文化研究所)，1998年6月號，頁85；85。

⑥ 引自梅洛·龐蒂：《眼與心》(北京：中國社會科學出版社，1992)。

⑦ 金觀濤、司徒立：〈作為學術研究的繪畫——具像表現繪畫研究 II〉，《二十一世紀》(香港中文大學·中國文化研究所)，1998年4月號，頁96。

⑧ 雷仲康譯註：《莊子》(瀋陽：遼寧民族出版社，1996)，頁157。

⑨ 趙志鈞主編：《黃賓虹論畫錄》(杭州：浙江美術學院出版社，1993)，頁110。

⑩ 潘公凱編：《潘天壽談藝錄》(杭州：浙江人民美術出版社，1997)，頁83。