

景觀

# 寫實—— 從技法到精神

●戴士和

Realism 曾譯為現實主義，有時也譯作寫實主義。

區別於當時的新古典主義、浪漫主義等創作傾向。

寫實繪畫源於歐洲。

現代諸流派興起，人們的眼光變了，史家大筆一揮，把從古典主義、新古典主義、浪漫主義到寫實主義以至印象主義這前後400餘年的繪畫統統歸入「寫實」繪畫這一個大類，以區別於現當代的東西，尤其是區別於「抽象」繪畫。於是，寫實變成一個大概念——作為一種技法語言類型。

上個世紀50年代，圍繞着庫爾貝作品的爭論，在法國產生了「寫實主義」的稱呼。那是原本的，歷史上的小「寫實」概念，特指那一個派別，以

在中國，寫實是被「引進」的。

中國傳統繪畫本無所謂甚麼寫實不寫實。常被引述的「師造化」之說並不能成為中國繪畫藝術擁有「現實主義偉大傳統」的證據。

「外師造化，中法心源」。一條飄忽的游絲編織出中國傳統繪畫的豐富多姿，同時，也是它圈出了傳統繪畫特定的疆界。「師法自然」、「師造化」在我們的傳統畫論裏是個內涵很寬的大概念，與現代常說的「深入生活改造思想」差不多是在同一個思想層次

上。嚴格講，它首先是畫理，而不僅指畫法，尤其不是對景寫生或應物象形的狹意。它要求畫家跋山涉水直接觀察，但不為一景一物所拘，而要從山川走勢萬物興歇之中感悟生命衍化的貫通法則，體悟到星辰與草木相通，丘壑在胸中踴躍，世上人間盛衰枯榮而難作物我之分。達到這境界，畫家心裏通氣、眼裏有神。由此，繪畫創作就有了個大的精神基礎、心理背景。所謂「萬物皆備於胸」，並不是在速寫本上羅列了許多形象資料具體素材而已。顯然，至此還沒有談到展紙揮毫的作畫過程，而是畫家素養的修煉問題。

古人們超越流派、超越技法而對於畫理的認識是達到高度的成熟和圓通，但是，跟歐洲的「寫實主義」搭不上具體的關係。

### 三

庫爾貝的東西，今天再看已經沒有甚麼觸目驚心之感。技法外觀上看來，與當時的、以至更久遠的古典、新古典的東西似乎也很相像。

濃鬱的、幽暗的色調，光影明暗所完成的立體塑造，焦點透視，所有這些，都是十五世紀以來積累了300年的東西。大概念所泛指的「寫實」繪畫，即在這些技法基礎上發展起來。爲了「摹仿自然」，他們親自解剖屍體，像外科醫生一樣，把骨骼與肌肉一件件拆開；爲了「摹仿自然」，他們把玻璃隔在自己和對象之間，用桌上的小托盤固定住自己下頰的位置，在

玻璃上描畫下對象的影形從而獲得嚴格符合透視法則的畫面；他們利用小孔呈像的原理，動手製作投影箱，記錄下毛玻璃上奇妙的、上下倒置的影像——焦點透視法則把人物景觀空間的配置，都精密地轉化爲二維平面的圖形組合；他們沉迷在一個夢裏，夢想着畫面上出現一個逼真的世界，夢想着立體的幻想，空間深度的幻覺，夢想着一個「可以被觸摸的」、有充分視覺說服力的造形。

「何必呢？下這般死工夫、笨工夫。就算是全都畫得精確，充其量照相術而已，藝術，是心靈的東西……」不知道，當時的人們是否也有此高論。

藝術固然是心靈的東西。而執迷於那種笨工夫裏面的，又是甚麼樣的心靈呢？

畫家們在幾個世紀裏不屈不撓，企圖建造一個窗口，一個敞開的窗口，與其說是通往外部世界「摹仿自然」的窗口，不如說是通往人類自身內部世界，通向人的感性真實的窗口。

運用這種寫實的繪畫語言，人們第一次把心靈的震顫借助於畫面萬千物象的起伏精確地傳達給眼睛。

寫實的奧秘在於，它是以物象作爲自己傳情達意的符號體系。對於物象的了解越是充分，對這些肉眼視象解析得越是徹底，那麼，運用它們的藝術家也就越自由，越有把握。

看起來，畫家的筆只是在恭謹地描述外物，實際上，恰恰在宣洩內心。畫家筆下的物象，無一不是內心的表現——哪怕是空洞的、乏味的、造作的、表面的、粗淺的內心，也永

遠不可能與照相術相等。人不是機器。

#### 四

徐悲鴻的作品，素描最好。

從留學法國時期的人體，到回國之後的肖像和風景素描，都不愧為近代中國寫實主義一代宗師。在20、30年代的中國，留學生們從海外帶回眾多流派的影響，各立門戶社團蜂起，畫壇繁盛空前。其中，徐悲鴻一派標榜寫實，畫法上思路清晰條理，提倡寫生反對臆造，從而，為因循於舊文人虛玄空渺畫風的美術界樹立了一個旗幟鮮明的對立面，造就了寫實一派眾多的追隨者而不獨油畫界。

素描研究造形的藝術表現力，它是各派繪畫的基礎。徐悲鴻在素描的作品和見解方面的獨到成就，奠定了中國寫實繪畫這一大流派的基石。

至50、60年代，對於歐洲寫實繪畫的技法層面上的研究更趨完備。素描上，注重結構的研究，光影手法與線條手法的爭論進一步加深了對於造形觀察表現的理解。色彩上，印象派的條件色寫生方法的大普及，也使中國的油畫逐步地擺脫了初到時代的「土油畫」面貌。

這些，都屬於技法層面上的東西。在此之下，有工具材料，在上，有藝術觀念。更複雜的課題，更艱難的探索。

#### 五

狹義，特指的「寫實主義」是庫爾貝的貢獻。看了他畫的女人體，那肥碩的軀體激怒了皇帝。風雅的觀眾不能容忍作品的粗俗。

庫爾貝沿襲了古典寫實繪畫的基本技法規範，但是，在觀念和口味上變了，這一變，使得「寫實」這兩個字、這個稱呼都有了新的意味。寫實，成了一種對比於「理想化」的東西，成了「如詩如畫」的反義，成了直面污穢、正視艱辛。繪畫走下聖壇回到塵世人間，文藝復興以來「世俗化」的進程，把神描寫成人再把人畫成神的嘗試，至此終於到了一個新的階段：人只是人，人生的魅力恰在其不完滿。

盧弗宮裏掛着庫爾貝的一幅「蘋果」，那不是果香撲鼻鮮嫩誘人的東西，不是水靈靈的東西。它們堅實。表皮被繃得緊緊的，分量不輕，好像挺硬。皮上有幾處顯眼的暗斑，不知道是發育不良還是保管不善所致。

要真實而不要虛飾，「美」的含義與悅目更遠了，「醜」也堂而皇之坐進正廳。寫實，從技法昇華到畫品。典麗和崇高像妖艷和造作一樣被避之唯恐不遠。

#### 六

50、60年代中國繪畫的主流表情，大都比較隆重。寫實的技巧，與某種理想化的東西結合在一起，氣度

恢宏不屑於呢喃。當時，通用的還不是「寫實主義」這個詞，而是「現實主義」，也比較隆重些。當時的上乘之作是那些理想主義、英雄主義的頌歌，與庫爾貝那種「寫實」大不可同日而語。

從70年代最後一兩年開始，出現了「習作上展覽」的現象，一棵樹、一片倒影、街角的燈火……勾起人們難以名狀的思緒，細膩但也飄忽。「創作」與「習作」的界線不再截然，題材的選擇也不必一定要重大，美術家彷彿鬆了一口氣。

## 七

庫爾貝的寫實主義，以正視現實擁抱生活的態度滋養了後世的歐洲藝術家群，直至現當代，哪怕是轉入抽象的繪畫語言，哪怕是專注於內心情感的抒發，也不落入虛靜空靈的「東方式的超脫」，也仍然有血腥、有汗臭，有真情而不造作。

畢卡索說，我是現實主義者。

## 八

始於「壁畫熱」，終於「現代藝術大展」上的一聲槍擊，80年代中國畫壇上充滿了戲劇性的動盪。年輕人一路小跑，匆匆領略春光，凡是能有點響動的東西，都要順路踢它一腳。

寫實的東西，仍有不少人在搞，夾在奔忙的人群中。它不大產生新聞效應，因為在這裏似乎並不是填補一項「空白」。

是的，徐悲鴻20年代扯起寫實主義的大旗，迄今已有60餘載春秋，畫家作品不可勝數，這裏久已不是空白。

寫實畫派在中國提倡得最早，也最早取得「社會認同」，技法上又經歷了這幾十年不曾間斷的累積。由此，與別家別派相比，寫實的成果更鞏固些，發展更有根柢些是自然的。藝術，總是需要某種自然的積累過程。

進入80年代以來，中國畫壇上流派叢生，恰恰為「寫實」的發展提供了空前有利的外部環境。特別是諸多現代繪畫語言流派的引入，包括抽象語言在內，都為「寫實」提供着新的活力。作為繪畫語言自身的表現力得到特別的注重，自身的成熟也推進着它獨立社會地位、文化價值的形成。可以說，獨立意識濃厚，不甘心作別人附庸，別人也難以指揮的，恰恰是這寫實一群的特點之一。

但是，所謂「寫實」的一群，嚴格講，從徐悲鴻到如今的80年代，這不可勝數的畫家卻總是借助於寫實技巧的多，而得寫實精神者少，總是滑到理想的頌歌，滑到思古的幽情，滑到激憤的譴責，滑到製作的精美，滑到風格的自律遊戲，唯獨庫爾貝那種寫實主義，那種真正使寫實成爲了一種主義，並且最深刻地影響了歐洲文明的「寫實」風采，十分遺憾，在我們的畫壇上總是一而再、再而三地被我們從旁邊繞過去了。

一個「文以載道」，一個「文人戲墨」，這兩個同伴，一直參與着中國藝術的發展，在寫實繪畫上也不例外。畫家得志了，雄心勃勃了，要成爲「主流」代表人物了，就要以前者自

況。冷落了，寂寞了就以後者自慰。這二者，都與「寫實」的精神是相悖的。

當然，或許在中國是永遠不會產生歐洲式的寫實繪畫。不可能，也不必要。

為甚麼要拿「別人的東西」來衡量自己呢？走我們自己的路。但我們的路是甚麼，前景何在？有機會出國考察的中國畫家是越來越多了，在庫爾貝的鴻篇巨製面前，即使最年輕的人也無一例外地由衷折服了——原來是這樣的！

借鑑和吸收的歷史仍在繼續。我們民族的新的文化心態也在鑄造過程之中。這個歷史遠未結束。

不僅作為一種技法，不僅作為一種繪畫的樣式，同時，也作為一種人生態度，一種文化的素質，寫實主義的魅力在今天格外引人入勝。

1990年10月

戴士和 中國中央美術學院壁畫系副教授。