

在规矩与自由之间：毕加索想象力的基础（下）

Between Rules and Freedom: on the Basis of Picasso's Imagination(II)

沈语冰 Shen Yubing

文艺复兴之后欧洲绘画里全方位呈现人体的第一个方法，是连续的正面、侧面和反面。其次是镜中形象。这并不出人意料，因为没有比采用一个简单的道具来解决这个问题更方便的办法了。

北方文艺复兴时期的杨·凡·艾克是最早发现这一方便之门的画家。他既是油画的发明者，也是最早试图传达视觉真实的艺术家之一。《阿尔诺菲尼的婚礼》背后的墙壁上，挂着一面镜子，除了映射出前景里的两位主角外，还有第三人（证婚人？画家本人？）在场。而镜子上方一行漂亮的拉丁语表明，那在场的第三者就是画家本人。因此，这张画担当了后世的“结婚照”的功能，也许称得上世上第一张结婚照。



杨·凡·艾克：《阿尔诺菲尼的婚礼》及局部

提香在写给西班牙国王菲利普二世的一封信里面讲：国王陛下，上次我为你画的那个达娜厄是正面，这次我要给你的维纳斯画个背面，这样一来，你把两幅画挂在大厅里，就会很漂亮。提香很聪明，他很了解买家的心理，他知道那些买家需要什么。所以不能老是画正面的或背面的给他，给他一幅达娜厄的正面，再给他一幅维纳斯的背面。因此，某种意义上，女性主义的批评也没有错。提香显然是想满足菲利普国王的好色欲望。



提香：《达娜厄》

提香：《维纳斯与阿多尼斯》

但是，这只是事情的一个方面，还有一个方面，也许是更加重要的方面，就是文艺复兴以来艺术内部的问题，一个最大的争论是绘画与雕塑孰优孰劣。当时的雕塑家们认为画家不如他们，他们认为绘画不行，绘画只

能呈现事物的一面，而雕塑却可以呈现事物的多面。当时的画家们当然都不服气，从乔尔乔涅、提香，直到后来的画家，都有一个强烈的竞争意识，他们要跟雕塑家一决高下。有的画家甚至画出了这样的画，他拿出一块画板，在正面画一个裸体的正面，在背面画一个裸体的背面。雕塑可以全方位呈现事物，绘画也可以啊；雕塑可以让观众绕着看，绘画也可以啊。当然这是一种比较天真的做法。有一个更聪明的办法就是使用道具——镜子。

这是委拉斯克斯的《维纳斯》，是他罕见的裸体画之一，因为那时的西班牙宗教很严厉，不允许画裸体。那么，画个背行不行？不允许画裸体的正面，画个背面总可以吧？打个擦边球。但是，只画个背部，看不到脸部，毕竟是一种遗憾，因此用一面镜子，这个问题就解决了。



委拉斯克斯：《维纳斯》

由于运用起来比较方便，因此画家们对这个手法总是屡试不爽，一用再用。你看这幅安格尔夫的作品，多好看啊，不仅可以看到漂亮的正面，而且可以看到优雅的背后。



安格尔：《伯爵夫人》

马奈：《女神娱乐场的酒吧间》（又称《吧台》）

这是马奈的作品。马奈的作品最有争议的就是镜中人物的背影问题。T·J·克拉克在《现代

生活的画像》（沈语冰、诸葛沂译，江苏美术出版社，2012年即将出版）一书里用了整整一章来说明为什么这个背影是这样的。因为那面镜子是平行于画面，正面放着的。那个人物又是正面站着的，按理她的背影应该在她背后才对啊，怎么会这样奇怪呢？当时几乎所有的批评家都嘲弄马奈不可思议，说马奈是在故意与观众开玩笑，还说观众不妨去感受一下那个场面，去那个酒吧看看它的结构到底是怎样的，那面镜子怎么会变魔术的，等等。T·J·克拉克用了整整一章的篇幅来解释这个镜中背影。但这里我似乎不应该再岔开去，只讲到镜子的功能便罢。

当然毕加索也不会放过这一方便的功能。这是他最著名的油画之一《镜前的少女》，镜前的女子很漂亮，既能看到背面也能看到正面。除了镜子的功能，请大家也注意镜前的那位少女已经是带有毕加索商标的作品：即半张侧面脸与半张正面脸呈90度弧角的叠加。至于另一件美丽异常的作品《镜子》，则将镜子的妙用发挥到极至。这幅画画的是玛丽·特蕾丝，她也许是毕加索的所有情人中用情最深，也是毕加索最深爱的女子。他为她画了一生中最美丽的图画：几乎全部都是这位玛丽·特蕾丝！画中的特蕾丝柔软似小鸟，她只有上半身出现在前景里，不过，毕加索用了一面镜子，就将她无比曼妙的身影较为完整地呈现出来了。

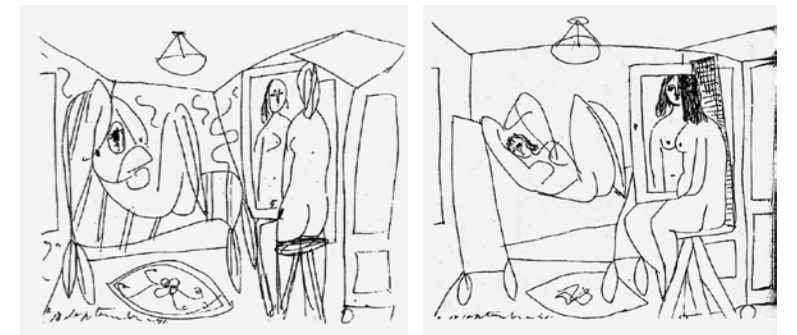


毕加索：《镜前的少女》

毕加索：《镜子》

不过，毕加索总要有不同的地方。他不满于这种人物形象与镜像分离的情形，他总觉得这种分离有点幼稚，用这种过于简便的方法得到的结果，他总是不满意。他在尝试能不能把这两个形象，一个真实的形象，一个镜像合在一起。所以你会发现，那个真实的后脑勺与镜中的脸越靠近，终于合二为一。这导致了他后面的画中出现了双面脸。一半是正面脸，一半是侧面脸，几乎成他晚年作品的商标。

第三种方法：反弹的观众视线。这种方法是说：画家刻意呈现观众最容易看到的另一面（例如画架的背面），以此暗示物体的多面性（伦勃朗《自画像》），美国国立美术馆藏本）；或者，画家在画面深处设定了一个画中的



毕加索素描《室内的裸女》一

毕加索素描《室内的裸女》二

观众，他或她向外看的视线，相当于把看画的观众的视线反弹回来了。这是很巧妙做法。比如说委拉斯克斯最有名的作品之一《宫娥》。



伦勃朗：《自画像》

委拉斯克斯：《宫娥》

福柯在《词与物》里，一开始就长篇大论地讨论了委拉斯克斯的《宫娥》。在福柯看来，这幅画表现的是一种很复杂的看与被看的关系。因为委拉斯克斯所画的是作画的一个瞬间。这是一个大画框的背面，说明他本来就站在画框前作画。他在画谁呢？在画国王和王后。但国王和王后却没有出现在画面中，而是被反映在后面的镜子里。这幅画凸显出来的主要人物是前景中的小公主玛格丽特。她可能因为想念爸爸妈妈，就闯入了画家的工作室。画家不得不放弃了手头的工作——替国王和王后画肖像，转而画出了另外一幅画，就是将小公主带着一群宫女闯入他工作室的那个瞬间画了下来。所以，在这里，再现了一种看与被看的非常复杂的关系。我们不必多谈福柯。下面这一点才跟我们的主题有关，那就是委拉斯克斯在画的背景里设置了一个人物，他站在画面纵深处的台阶上，正在观看我们观众看不到的另一面，也就是把我们观众的视线给反弹回来了。这也是暗示从各个不同角度观看人物的方法之一。

这种方法，毕加索当然也了如指掌。在这幅《有玩具船的少女》里，他在画的前景里画了两个少女，在海滩上玩着玩具船。两个人玩的非常投入，但是，在大海纵深处的海面上，出现了一个跟他们同类的形象，几乎像是美国大片里的史前场景。这非常好玩，因为他或她在画面深处偷偷地观看着观众看不到得另一面。这个画面很诡异，却呈现了全方位展示人物形象的又一个典型手法。

英国小说家和艺术批评家约翰·伯格（John Berger），在一本讨论毕加索的书《毕加索的成败》里，对这幅画吹毛求疵，大加指责。说什么，这幅



毕加索：《有玩具船的少女》

画如果取名少女，那就不该将女性特征画得那么突出；如果刻画的是两个成熟的女子，那就不该取名少女。事实上，伯格似乎并没有领会毕加索画这幅画的意图。今天的观众，看惯了比它夸张百倍的动漫形象，当然已经不会觉得毕加索笔下的少女富有多少色情暗示，因为这幅画几乎单色的用色、类同木偶的造型，在很大程度上已经悬置了其中的色情意味。今天的观众与其说会对这类细节感兴趣，还不如说会觉得其中的造型很有趣，因为，她们事实上已经成为半个世纪后好莱坞科幻形象的先驱。所以，伯格的批评经常无的放矢。有趣的是，他的书经常成为人们引经据典、津津乐道地指摘毕加索“失败”的依据！（在国内有位著名画家关于毕加索的公共讲座里，这位英国小说家甚至成了唯一被提及的毕加索研究者。）

画家们采用的全方位呈现人体的最后一招是蛇形人，也就是像蛇一样扭动的人物形象。这是手法主义大师们屡试不爽的手法，画中的人物身体急剧转动，正面和背面同时可以为观众看到。你只需要给画中人物一个理由，需要他或她急转身子就可以了。而这样的理由在各种神话或历史故事里有的是。



赫梅森：《朱迪丝》

17世纪的佛兰德斯画家杨·赫梅森的《朱迪丝》就是一个显例（故事略去）。毕加索对此也熟于心。他的作品，希腊神话里著名的人头马怪抢劫狄亚奈拉的素描，出现了惊人的一幕：源自狄亚奈拉左侧乳房的线条，却渐次流向她臀部的右侧！换句话说，毕加索用了一根线条，就概括了一系列扭转的平面。



毕加索：《人头马怪与狄亚奈拉》（左：素描；右：水彩）

不知道画界的名流们会如何评价毕加索的这一举动？压根儿，他们也许从来就没有真正看过毕加索的画？一些学院派画家想必会说：毕加索画错了。他们也许是对的。因为，在下一幅同一母题的水彩画里，从狄亚奈拉左侧乳房流向臀部右侧的线条，暗示了腹股沟的存在。换言之，在这个版本里，毕加索对蛇形形象手法的运用好像有所收敛。

然而，不管怎么说，在施坦伯格指出毕加索笔下那根神奇的线条之前，我相信，许多人（包括我自己在内）很难说已经看过毕加索的画。我不知道画界的名流们是否看过。这对当代艺术如此火爆，后现代主义曾经流行过如此长久的国内艺术界来说，也许是一个莫大的讽刺。对他们来说，现代主义早已成了教科书的陈腔滥调了；而事实可能是，他们从来就没有弄清楚现代主义是怎么一回事。



希腊雕塑《有漂亮臀部的维纳斯》与毕加索《跳蚤》

这左右两张照片是同一个雕塑的正面和反面，这个雕塑很有名，叫《有漂亮臀部的维纳斯》，维纳斯转过头来正在看自己的背部。而中间那张版画则是毕加索的，是他为一本儿童读物，布封的《自然史》所作的插图。这张插图的名字叫《跳蚤》。你们看出来为什么叫《跳蚤》了吗？我想你们已经看明白了。这张版画在书出版的时候没有用，理由不难猜测。但是从这里我们却可以看出毕加索对视觉资源和视觉传统是怎样了如指掌的。对于各种视觉形象，他大概看一眼就完全印在脑子里了，然后通过他的创造性转

换，将它们变成他想要的东西。我想，面对毕加索笔下如此神奇的蛇形人物形象，我们的学院派画家们还不至于说他又画错了吧？我所知道的一个例子是说“我（某画界名流）越来越看不懂毕加索了”，我想，这倒是一句真话。

总之，毕加索总能以其神奇，打破我们现代主义早已烂熟于胸的神话。他笔下的女子总是拧了又拧，绞了又绞，以确保胸部和臀部同时被观众看到。这里，虽然有再一次应验女性主义说法的嫌疑。但是，观众仍然不会放弃对这位大师运用线条的能力的赞叹。他对线条的掌控能力真是无与伦比。有人曾经比较过毕加索的素描与中国画中的线描，认为各擅胜场。他们比较了吴道子、李公与毕加索的线，认为各有优势和特点，但是认为毕加索的线更加松动，更加富有韵味，而吴道子和李公（当然吴道子的真迹我们已经看不到了，唯一可能的真迹就是徐悲鸿发现的那张《八十七神仙图》，但也不能确认是吴道子的东西）相对而言，还是紧劲有余，而灵动不足。而毕加索（还有马蒂斯）的素描，在将人物再现从学院派的方法中解放出来后，线的表现力同样也得到了解放。这是20世纪英国最伟大的艺术批评家罗杰·弗莱在论述《线条在现代绘画中的地位》时说过的名言（收入《弗莱艺术批评文选》，沈语冰译，江苏美术出版社，2010年版）。



毕加索素描

最后，我们回到晚年毕加索的商标：双面脸，即半张侧面脸和半张正面脸，呈90度弧角叠加在一起。毕加索曾经反复地玩这个游戏，在大量作品里都呈现这样一种组合。

不过，甚至在这里，人们也可以发现一个悠久的视觉传统。它至少可以追溯到手法主义时期的圣母像。这是手法主义时期一件很有名的《圣母像》，光从侧面打过来，使脸的半个侧面都处于光线中，而另一半正面则处于阴影里。毕加索《红椅中的少女》是对这一原理的出色运用。



毕加索：《双面像》

《雕塑家》（“毕加索中国大展”展品）



毕加索：《红椅中的少女》

布隆齐诺：《圣母像》（局部）

毕加索的才华就在这里。但他的才华决不是空穴来风，也不是天马行空、无所顾忌的。事实上，人们在惊叹于毕加索的想象力的时候，同样不得不惊叹于他发现美的眼睛。大艺术家罗丹曾经说过：“世界上并不缺少美，缺少的只是发现美的眼睛。”对毕加索来说，美无所不在，遍地开花，特别是在有着悠久的美术传统的欧洲文化中。需要的只是发现而已。毕加索的名言说：“我不寻找，我发现！”当然，他不会满足于仅仅继承或发现视觉传统，他的发现本身就包含着对传统的颠覆和再利用。

而且，这种颠覆和再利用，决不像一般教科书所说的那样，是现代主义对传统的断裂，是胡闹！是恶搞！而是，正如格林伯格对现代主义最经典的定义所说的那样：是以规矩的特有方法反对规矩本身！毕加索，以至整个现代主义绘画的主流所追求的东西，就是以自我立法的高质，以拯救艺术于学院艺术、媚俗艺术与官方艺术的堕落之中。

以毕加索为例，没有人比他更强调规矩的重要性了。他曾经说过：在过于自由的现代，限制是一个好东西！再以我们眼下所论的人物形象各个部分的组合法为例。通常情况下，毕加索的这种组合法不会在头部和身体上同时运用，因为那样的话信息过多，观众就会无法理解。符号学解释了这一原理，那就是在一个封闭的语料库里，任何一个符号要素被限定得越严，每个要素的价值就越高。物以稀为贵嘛。毕加索也了解这个原理。对于女人的形象，观众已经了如指掌，因此他认为他不需要面面俱到地去画，只需要画出一些最能代表女性的特征即可。因此，他在用符号与观众做着游戏，只不过，如果头部做了这种游戏，身体就必须是相对完整的；如果在身体上做这

种游戏，头部又是相对完整的。否则，要是头部与身体都做着同样的游戏，观众就会因为信息太复杂而无法理解，不明白他在画什么。

例如，在以下两件素描中，毕加索在人物身体上实施了组合（正面与背面的组合），因此人物的头部就保持相对自然主义；而在大量“双面脸”的作品里，人物的头部实施了组合（半张正面脸与半张侧面脸的组合），那么人物的身体就相对保持自然的样子。



毕加索：《素描》

因此，在毕加索的作品里，几乎不会出现“四肢错位、手脚交错”的情况，也不会出现“五官互调、画丑为美”的情况。他自我设定的游戏规则是如此明确，以至于，出现这种混乱和丑陋的情况极其鲜见。毕加索的伟大之处在于，他充分明白游戏规则对于他的想象力来说，只会带来丰产，而不是限制。当然，规则总意味着例外。而毕加索的全部想象力就来自规则与例外之间的巨大开阔地带。这片开阔地带就是他的王国。

既然毕加索的想象力和游戏感是如此强大，他迅速越过呈90°弧角叠加的一般程式（或“基准”），也就不算例外了。用不了多久，他就突破了90度，要么小于90度。你看这张两脸中的正面与侧面就小于90度，呈现出一种略显怪异、却别有趣味的形象：



毕加索：《女子像》

《朵拉·玛尔》（“毕加索中国大展”展品）

要么大于90度。这些就是大于90度的，整个脑袋像一本打开、覆在桌上的书页。毕加索有的是想象力做这样的游戏。所以我说天才最大的特征，就是有充沛的想象力来体验游戏的愉悦感。



毕加索素描

《百叶窗下沉睡的女子》（“毕加索中国大展”展品）

在某个系列中，毕加索重新设置了游戏规则：就是人物的脸部不再分为半张正面脸和半张侧面脸，而是像三叠魔方只转动了最上面一叠：



毕加索作品

在另一个系列里，魔方的三叠都转动了（左：呈水平方向转动；右：呈垂直方向转动）。然而，总的规则仍然被遵守，即凡是头部呈组合状，则身体保持相对自然（左：身体稳稳地靠在椅子上；右：双手抱膝席地而坐）：



毕加索作品

在其他一些既非“双面脸”，亦非“魔方脸”的作品系列里，毕加索显然在探索另外一些视觉上的可能性，例如下图所呈现的“图底关系脸”。不了解视觉心理学实验中的“图底关系示意图”，人们当然完全看不懂这类作品：

到毕加索晚年，他全方位呈现事物形象的魔术已经玩得如此炉火纯青，以至于观众已经看不到其中探索的艰辛。一条从山羊咽喉部位向下流



毕加索作品

图底关系示意图

动的线条，最终却成了山羊的脊椎线！而那个熟睡的女子优雅的外表，完全掩盖了艺术家经过终生探索才获得的绝技的艰难过程！



毕加索素描

有时候，毕加索会打破一切规则（既然规则是自我设定的，当然也可以自行打破），甚至画出了这样一幅素描：一个躺着的女子，好像是仰卧着，又好像是俯卧着的。而且，身体与头部都玩起了组合！这同样也是我们讲座一开始讲到的15张变体画里那个不断变化着的女子的核心问题：在一个大致统一的轮廓线里，既要呈现仰卧的姿势，又要呈现俯卧的姿势。这怎么可能呢？



毕加索素描

鸭兔图

一般人都认为这是不可能的，但毕加索就是要探索视觉创造的极限，某种意义上也是在考验人类眼睛的极限。因为这样的画让我们想到了视觉心理学里最著名的问题，即鸭兔问题。

心理学家们为了弄清楚视觉的奥秘做了很多试验，鸭兔图就是其中之一。将这张图片向幼儿园的小朋友展示，有的小朋友说这是鸭子，有的说这是兔子。两拨人争的不可开交，但这不是孩子们的错。因为这恰恰是人类视觉的奥秘所在——视错觉。视错觉既是人类肉眼的极限所在，也是人类眼睛的奥秘所在。它究竟是鸭子还是兔子？如果你将这两片长长的东西看成嘴巴，那就是鸭子；如果你把它们看成耳朵，那就是兔子。而你将其整体解释成什么，就决定了对其中细节的解释。比如，要是你把它看成鸭子，那

么这部分就无关紧要，最多就是鸭子后脑勺掉了几根毛而已。但是，要是你把它解释成兔子，那么，这个地方的意义一下子就凸现出来了，因为这成了它的嘴巴。格式塔心理学总结出了这样一条原理：人类对一个事物的整体理解决定了他对细节的解释。哲学家维特根斯坦（Wittgenstein）将它理解为一个哲学问题，在他的《哲学研究》里作了长篇大论的讨论。20世纪还有一位大师贡布里希（E. Gombrich），在他的《艺术与错觉》里，从导论开始就讨论这个问题。贡布里希的整个视错觉理论是这样的：我们在同一个瞬间无法同时识别它既是一只兔子又是一只鸭子。只有错开时间以后，我们才能有这样的认识。然而，20世纪最伟大的一位视觉探索者毕加索，似乎是在用他一生的实践来挑战贡布里希的理论。当然他不仅仅是在挑战贡布里希的理论，他也在挑战人类视觉的极限。因此，这成了一个非常有意思的现象：20世纪最伟大的视觉探索者与20世纪最伟大的视觉理论家，似乎是在唱对台戏。谁对谁错，还不知道，因为人类对这个问题的探索尚在进行中，事实上，迄今为止，人类对视觉的奥秘所知甚少。

回到我对今天主题的概括上来。我讲的重新认识现代主义不是要给出关于现代主义的一个新的本质，而是要提供新的方法论，将新的光线打在这一事物上，从而看到不同的东西。而这种新的方法论，在国内闹轰轰的“后现代主义”以及更加热闹的“当代艺术”中，还很少被谈论，更不必说严肃地探讨了。人们常常说，我国只用了十来年时间，就消化了西方整整100年的现代主义遗产。而我想说的是，我们对视觉艺术中的现代主义的认识，似乎从来就没有超过几本现代艺术的通史——例如H·H·阿纳森的《西方现代艺术史》——以及美国的几本现代艺术的畅销书和中学教材——例如罗伯特·休斯的《新艺术的震撼》——的水平。一百年来，西方那些研究现代艺术的真正杰作，我们好像不仅没有好好研究过，甚至连书名都还没有听说过。所以，不仅在公众中，就是在美术界，人们对毕加索和一般现代艺术的认识，基本上都还停留在诗人、小说家言或市井流言的层次上。

而学术的荒芜之处，便是神话的滋生之地。现代主义文献的乏，足以致导致大量神话的诞生。因此，最后我还是要重复昨天晚上讲过的那席话。如果有人告诉你，视觉的本质是什么，或者告诉你图像的本质是什么，不管那是静的图像——绘画，还是“动”的图像——电影；特别是如果他以一种武断的、不容争议的口气，以一种“艺术本体研究者”的姿态，告诉你绘画的本质是什么，或电影的本质是什么，那么，我建议你，报以微笑——然后，走开！