

# 關於繪畫基礎結構的層次關係問題

王永康



繪畫，作為上層建築的“特殊形態”——藝術的品種之一，其基礎內容涉及了相當廣泛的知識領域。如文學、史學、美學、哲學、政治經濟學、文藝理論、解剖學、色光學、透視學、運動力學、構圖學、工藝學、材料學以及思維方法與現實社會對個人的直接、間接經驗……這眾多的知識門類好比各個“元素”，而繪畫——作為藝術創作活動——的基礎，則是由上述諸“元素”組成的“化合物”。在這一“化合物”裏，各“元素”的排列方式、表現性質及其所發揮的作用，並不是混沌一團，而是按一定方式相互制約，表現為一種合力，成為支撐繪畫活動的基礎。

然而，繪畫者本身很難自覺意識到、自己在繪畫中依賴着如此廣泛的知識，因而往往把繪畫藝術這一“特殊形態”，下意識地擺在與社會科學文化知識無關的清高地位。其實，繪畫作為“特殊形態”的特殊性，是相對於其他學科而言。

對於社會科學與自然科學，人們可以從截然不同的“門”、“屬”、“科”、“種”、“目”……去分別研究自然界與人類社會的物質、精神現象的某一個方面，甚至可以把某個方面抽取出來，暫時割斷與其他任何方面的聯係，進行孤立的微觀剖析，而依然不失其本來學科的性質。然而，繪畫作為藝術現象，則只能建立在這種“門”、“類”……的綜合基礎上來研究其綜合屬性。一旦把其中任何一個“門”、“類”抽取出來，孤立起來，這裏的“門”、“類”……就只能表現為該“門”、“類”本來學科的面目，而無法表現為任何藝術現象。

可見，不是因為繪畫藝術能夠超然於凡夫俗子的知識糾葛之外，才被賦予“特殊形態”的特稱，相反，正因為繪畫藝術涉及到極其複雜的物質與精神世界、及其相應的廣泛知識領域，使自己成為極複雜的“化合物”，以致人們根本不可能把它簡單地劃歸任何一個“門”或“類”……，這才是繪畫藝術被作為“特殊形態”對待的一個重要原因。

同時，繪畫基礎結構所涉知識的廣泛性，複雜性，使得繪畫者個人對它的內涵的理解和掌握，都只能是相對的。並因其對這些知識門類、理解、掌握程度上的差異，帶來畫家個人實踐上的差異。這又是畫家個人特點的一個重要成因。所以，在分析繪畫藝術的現象時，應當充分認識在這一現象背後的潛在制約因素。而繪畫基礎結構正是這種潛在的重要制約因素之一。

繪畫的基礎概念，在狹義上因其針對的是具體層次中的具體關係，而帶有強烈的相對性。同一造型手段，在不同層次所發揮的作用不同，表現形式也不一樣。

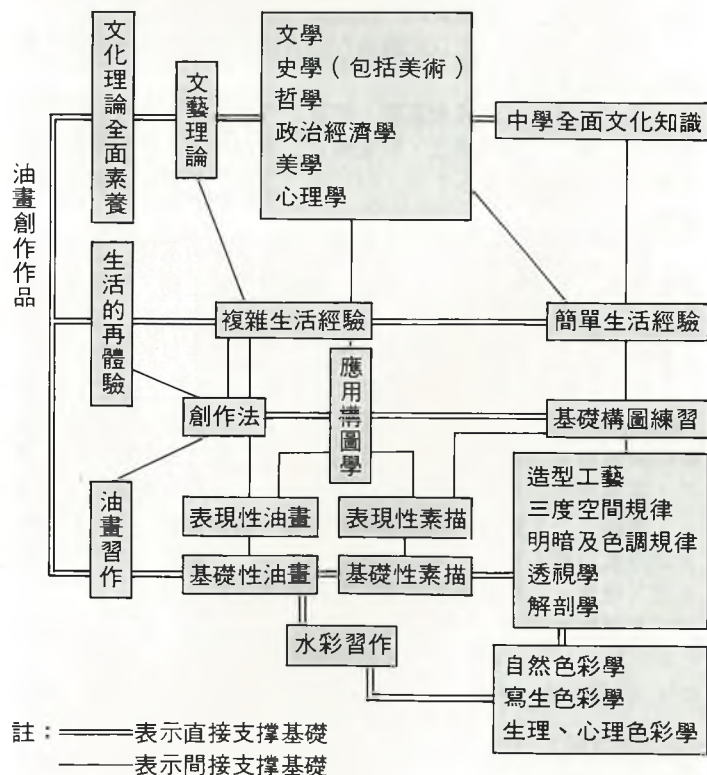
如“素描是一切造型藝術的基礎”，這一結論針對的是基礎的總層次。它包括了多種形式的素描，但又不是指某一種素描。只有跨入較小的層次，才能看見各種形式的素描，與不同畫種、形式特性之間，存在着不同的直接與間接聯係；並進而窺見這時的素描，對不同的畫種、形式，表現出基礎性與應用性（對此表現為基礎性而對彼表現為應用性）的雙重或多重功能。

而且，還可據此把素描分為兩大類別：即基礎性素描與應用性素描。前者針對造型技能的訓練，側重於自然屬性內容的研究，因而具有鮮明的習作性，後者針對藝術創作，側重於社會屬性與素描畫種特性的表現，因而具有創作性。這種表現性素描還需以基礎性素描作為自己的基礎。

又如，水彩畫的技術手段，在水彩畫裏，被視為該畫種的專用技法，但它卻被油畫吸取為自己的色彩造型的基礎內容之一。從而使水彩畫技術手段的專用性、應用性，在這裏表現為基礎性與通用性。

可見，任何一種重要造型手段，都具有不同程度的基礎性與應用性，專用性與通用性等等多種功能；這些功能隨不同的層次結構的具體關係而具體表現。不正視此點，就不能合理解釋幾乎所有重要造型技術手段，都具有明顯而活躍的跨畫種能力這類現象。

為了澄清基礎結構的層次關係，下面從油畫的角度畫一圖表來說明：



註：——表示直接支撐基礎  
- - -表示間接支撐基礎

從圖表中看見，這一基礎結構的最後層次可以概括成三個方面，上部為全面文化理論素養；中部為生活經驗；下部為技術手段。為了簡明，把它們稱為三大基礎：即文化基礎、生活基礎、

技術基礎。

文化基礎這一層次表明：它的中間層次，是由相當於大學的文科、社會學科充實起來，并由中學的全面文化基礎知識支撐。底層的自然科學與社會科學的基本知識，對於中、上層的智力活動，具有極深遠的影響。而缺乏下、中層知識基礎的人，很難深刻理解上層知識的內涵，也不可能深刻理解繪畫藝術的本質。

技術基礎的底層，充滿了強烈的自然科學成份與工藝性（技能、技巧）的色彩。這裏的自然科學成份，不僅被大量的間接使用，而且近乎於赤裸裸地表現出對造型的技術支撐作用。只是隨着向中、高層次的逐步深化，它們才被逐步“溶解”、“消化”，成爲潛在的因素。

生活基礎的層次表明：從生活的簡單經驗到複雜經驗，再到有目的的生活體驗，存在三步階梯。由於複雜經驗本身并不能產生繪畫藝術，因此，必須使它向藝術升華。爲此，從技術上要求做到兩點：要有的放矢地對生活本身進行再體驗，使這裏的經驗由自發的自然積累狀態，轉變成目的明確的自覺認識。然而，要實現這種轉變，必須具備第二點：即把上述生活經驗的積累、再體驗，置於一定文化理論素養的基礎之上。正確對待感性經驗與理性指導的辯證關係，才能使對生活複雜經驗的認識深刻化、本質化，並反過來使對生活的感性體味更加深切。

只有在生活經驗與文化素養兩者正確結合的前提下，才能夠對技術手段進行合理的選擇、使用，使之準確、貼切地傳達藝術形象。

可見，繪畫的基礎結構涉及廣泛的知識領域；這些知識領域可以概括爲三大基礎，而生活基礎則在文化素養與技術基礎之間起着溝通、融合的橋樑和紐帶作用；三大基礎之間的相互制約關係，構成了繪畫藝術基礎活動的辯證內容。如果把三大基礎比喻爲三個不同性質的“化合體”，那麼，這裏的藝術創作過程，就是這三個“化合體”的再“化合”過程。藝術家的創作動機、慾望，好比“催化劑”，而最終的“化合物”就是藝術成品。

根據上述理由，可以把藝術作品成功或失敗的技術原因，概括爲三個基本現象。

其一：有文化與技術基礎，但缺乏生活基礎；表現爲“英雄無用武之地”，題材貧乏，形象概念、蒼白無力。此類情況多見於專業作者長期不深入生活，以“閉門造車”代替正常創作方法所致。

其二：有生活基礎與文化基礎，但缺乏技術基礎：表現爲題材較豐富，反映生活有一定深度，藝術形象較生動，生活氣息較強。但造型能力差，功夫淺，作品存在明顯技術缺陷，從而削弱了藝術感染力，給人以不成熟之感。此類現象多見於業餘作者。

其三：雖有一定生活基礎與技術基礎，但缺乏全面文化素養，不能正確理解藝術藝術的本質及社會功能，把藝術創作活動變成狹隘經驗與簡單的直覺行爲。產生的作品往往缺乏深刻性，表面、淺浮，其個別作品在技巧上可能堪稱精彩，也可能有較強的生活氣息，因而不乏生動性，但社會意義不大，藝術價值不高。此類作者創作水平極不穩定，典型者表現爲所謂“一幅畫主義”，且容易誤入歧途，這類現象在專業、業餘作者中均有表現。

上述情形表明，三大基礎中任何一方面薄弱，都不可避免會反映到藝術創作活動中來，並給最後的“化合物”——藝術成品，帶來消極影響。所以，對於繪畫藝術作品中存在的問題，應從三大基礎方面具體分析，才能“對症下藥”。既不能一概簡單地歸之於“生活”問題，更不能把技術基礎的嚴格、科學的訓練活動，看成進行繪畫藝術創作活動的障礙。而應當過細地分析這裏的層次原因。

在此，有必要對繪畫基礎結構中的“工藝性”問題，進行較深入的分析。

“工藝性”這一概念，是指繪畫過程中，與畫家思維活動相聯系的、表現在具體畫面制作方面的物質手段、形式、過程，如工具、材料等性能的掌握、使用的程序、步驟、方法。這些物質手段不僅被用於繪畫，還更廣泛地用於各種裝飾藝術，甚至在非藝術行業中，也有所使用。這正如繪畫往往也使用一些按傳統觀點看來不屬於繪畫的工藝手段，所以，這些物質手段具有自己的獨立性。

如絹、麻、棉、紙、筆、墨、硯等之被創造出來，原始於人類生產、生活之物質需要，而後才被精神領域所利用，並反過來促進物質領域的再創造。正如語言、文字之產生，首先是爲了適應人類物質生活中交流活動的需要，而並非爲了數千年後的寫詩作賦與朗頌表演。所以，像詩歌、小說利用文字一樣，繪畫藝術在利用作爲社會客觀存在着的種種物質工藝手段時，同樣採用取捨、替換、保留與淘汰的方式以適應自身的發展。

可見，不應把這裏的“工藝性”，視爲繪畫藝術的先天物。正視此點，有利於澄清在部份人中流行的所謂“工藝性”=“繪畫性”=“藝術性”這一導致華而不實的無形公式。

因爲，只有當“工藝性”跨進了繪畫（不包括工藝美術）範疇，並按照繪畫的命題（即使是模糊的意識）及其相應的造型法則的制約、而被具體應用時，才由本身的獨立性，轉變爲對繪畫原則的從屬性；換言之，繪畫的命題及其相應的造型原則，按自己的意志選擇和運用工藝的種種特性，並剔除與自己意志不符的其它特性，從而使“工藝性”在這裏轉變爲造型的技法，以傳達繪畫特定命題所規定的特定視覺形象。

這表明在“工藝性”與“繪畫性”之間，存在一條微妙界線。只有跨過了這條層次界線，“工藝性”才能帶上“繪畫性”的色彩。反之，所謂“繪畫性”者，乃工藝手段在繪畫過程中，按照繪畫命題及其相應造型原則的約束、規範，而發生的升華。沒有這一升華，即使工藝手段分明被使用在畫面上，但其實還只是停留在工藝性上。這也是在運用同樣手段畫同樣對象時，不同人的畫面格調高低大不一樣的原因之一。

可見，在繪畫的基礎結構中，“工藝性”本是處在原始層次裏。“工藝性”、“技術性”、“繪畫性”等等，是繪畫基礎結構這一“化合物”裏的一族“元素”。“技術性”包含了“工藝性”，而“繪畫性”則不僅容納了“工藝性”，“技術性”，還融進了藝術命題的內涵及其相應的造型原則。“工藝性”、“技術性”本身不能天然地表現爲“繪畫性”，更不能混同於“藝術性”，也不能代替整個基礎結構這一“化合物”。

只有正確分析了以上層次關係，才能夠正確、恰當地運用工藝手段，使之融化在閃爍着藝術內涵的形象光彩之中。在繪畫藝術的實踐史上，只有因工藝手段運用不當而使畫面表現失敗的現象，但不可能找到一個因工藝手段運用過份正確而招致畫面表現失敗的例子。這一現象表明：當掌握了工藝的一般手段之後，問題的實質就在如何正確理解“工藝性”、“技術性”、“繪畫性”，在繪畫基礎整體結構中的層次間的辯證性。這是區分“畫家”與“畫匠”的重要分水嶺。因爲，離開了這裏的辯證性，工藝技能、技巧的運用將變成“無的放矢”，甚至陷進純粹玩弄工藝手段的遊戲之中而不能自拔。

最後必須指出：本文對基礎結構層次關係的分析，僅限於知識結構的角度，以便於說明此範疇內各知識方面相互制約這一客觀屬性。然而，在繪畫藝術實踐中，這種客觀屬性不可避免地要受到更高層次的因素——人們的社會屬性——世界觀的制約。在繪畫藝術的實際活動中，畫家的身軀是由其世界觀及其相應的強烈情感所充實起來的。特定的情感決定畫家個人對待、應用上述整個基礎知識結構的態度。關於世界觀及其情感因素對基礎結構的制約關係，因篇幅有限，不在這裏贅述。