

何多苓

中国当代名家 | 第二册  
Contemporary Chinese art Collection  
何多苓 He DuoLing

1992~1994 第二册

# 序

林明哲

山艺术文教基金会  
董事长

1987年起，山艺术基金会开始接触和认识中国大陆艺术，从探究关注大陆杰出艺术家、支持大陆艺术家的创作；到参与和支持、推动大陆艺术的发展，迄今已近30年。

从八十年代中期开始，中国美术界开始了一场观念变革、艺术变革的美术运动。山艺术基金会以一种包容和顺应时代潮流的态度和精神，促进和支持了大陆艺术家和艺术史的探索性尝试，并在横跨八九十年代及新世纪之间的艺术事件中，收藏了大量珍贵的历史重要艺术文献。山艺术基金会在台湾出版了30多种与中国大陆现代艺术相关的艺术书籍（其中包括艺术家画册，艺术类杂志、艺术批评集，艺术专辑、散文集等）。在大陆和台湾主办过近80次大陆相关艺术展，多次为艺术家策划和主办个展及联展。并努力发现和提携年轻的艺术新锐。培养艺术学院学生和关心艺术新秀，也是山艺术基金会多年来视之为己任的态度，并为此成立山艺术“罗中立油画奖学金”。这些在大陆和台湾进行的一系列艺术活动，正是山艺术基金会当初推动的目标之一～『中国艺术海外推广』。

立足大陆、面对历史，放眼世界，我坚信21世纪是中华民族汉唐以来发展最迅速、经济最繁荣，艺术最辉煌的时代。在中国全面实现现代化的大背景之下，中国当代艺术正在发生前所未有的重要变化，这样的变化也势必参与到全球化进程之中，并形成与世界的对话关系。中国具有深厚的、无可比拟的文化艺术传统，中国当代艺术在形态、形式和观念变革上，正处于厚积蓄发之阶段。并且，中国拥有全世界最多的艺术工作者与艺术人才；我相信应该产生一大批迥异于西方审美观、独具中国民族特性和艺术性的杰出艺术家与艺术作品。

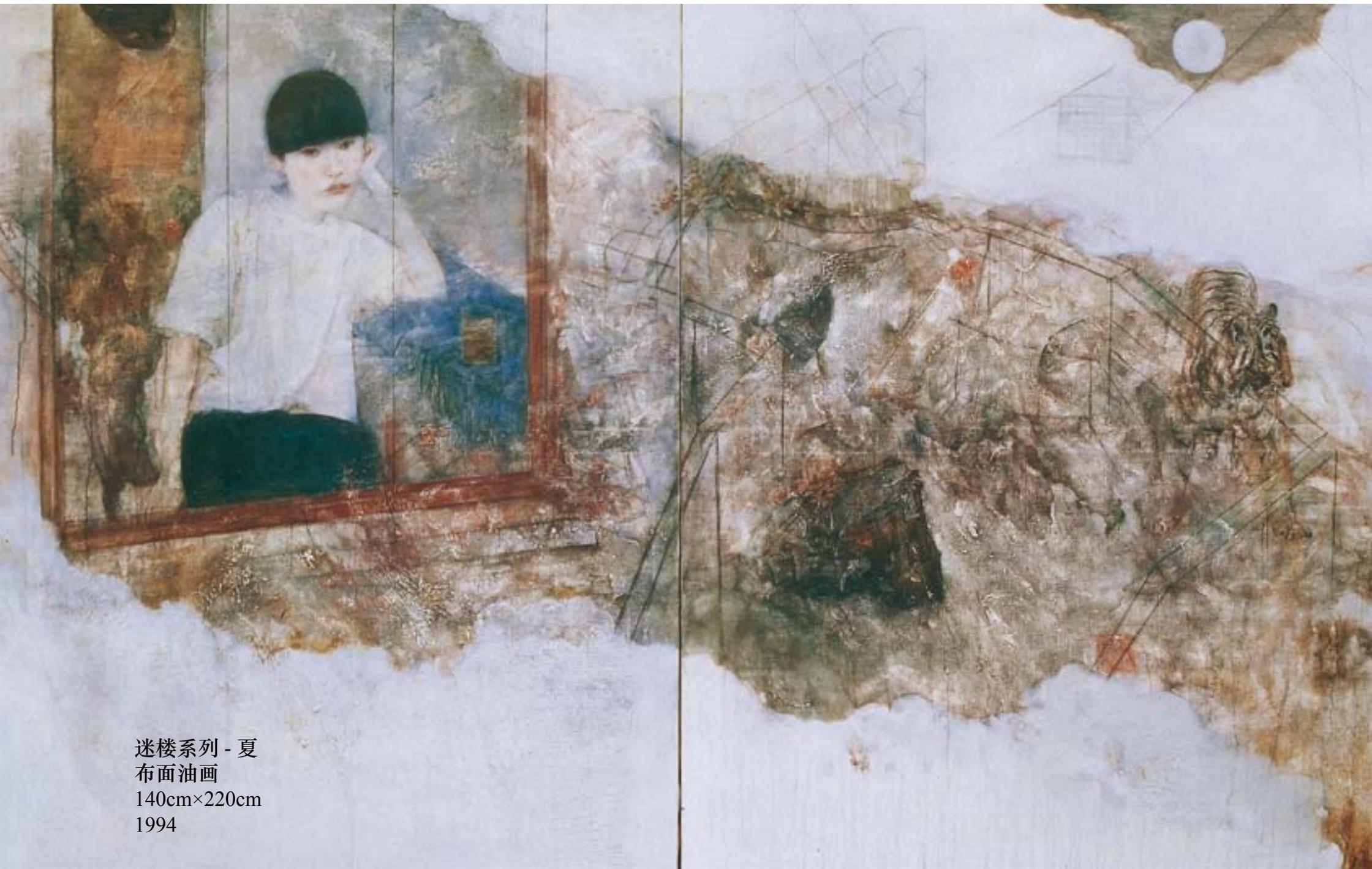
近年来，中国社会各界以及世界视野之内，已开始有更多人关注中国艺术的整个面貌及发展，中国的美术文化产业正呈现蓬勃发展之势。山艺术基金会有幸躬逢盛时、将进行更深入更精致的艺术推广计划～『中国艺术—深耕大陆，推向世界』。参与并主办一系列在国内的出版计划与展览活动；介绍和传播本土艺术家与他们的艺术创作，提升和吸引社会及世界对中国现代艺术的关注与理解。

海滩  
布面油画  
117cm×96cm  
1992





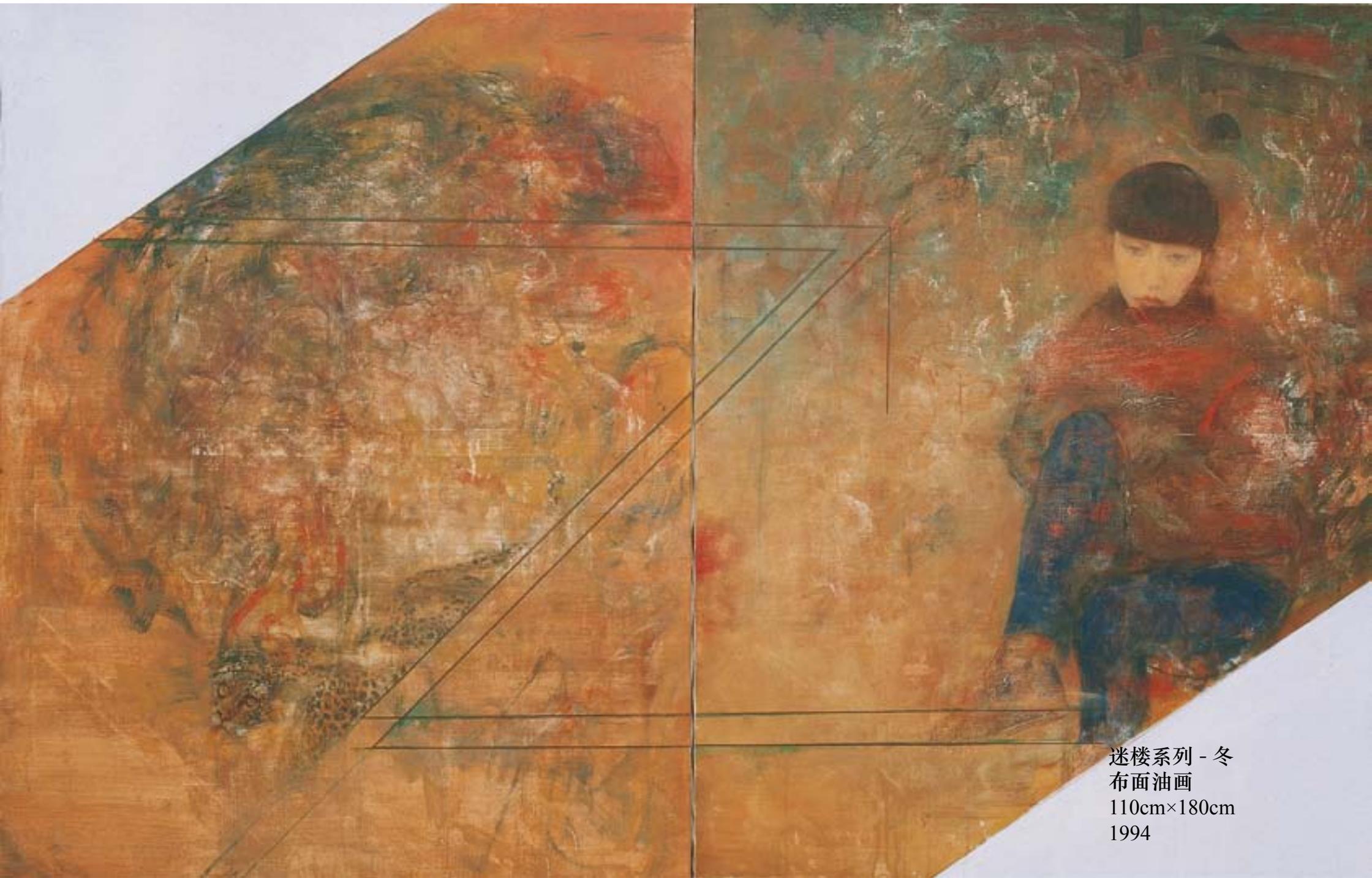
今夕何年  
布面油画  
98cm×118cm  
1992



迷楼系列 - 夏  
布面油画  
140cm×220cm  
1994

迷楼系列 - 秋  
布面油画  
160cm×120cm  
1994





迷楼系列 - 冬  
布面油画  
110cm×180cm  
1994

何多苓的绘画艺术

欧阳江河

何多苓先生是这样一位画家：既能超然于当今绘画艺术的种种潮流和风尚之外，从事纯然个人和主观的绘画创作，又能对一代人的绘画意识、趣味及想象力的形成和衍变产生持久的、深邃的、实质性的影响。从泛文化的角度看，何先生的油画创作并不具备本世纪主流艺术所特有的那种实验的和公众的性质，它与其说是艺术革命的响应和加入，不如说是当一味求新的革命普遍发生并日益成为对艺术自身的消解时，一个真正的艺术家对随之而来的无节制的自由和巨大破坏性的一种抵触和质疑。把何先生与众多同代画家截然划分开来的东西并非自由，而是对自由的限制。考虑到何先生的绘画是写实与隐喻、抒情与思辩。怀旧与憧憬的奇异混合物，我们既可以将这种限制理解为一种世界文化的怀古之思，一种精神上的怀乡病，以及过去年代的荣耀和梦想在庸常人生中的恍惚投影；也可以将这种限制理解为现实和隐喻之间的一种转捩一种默契，或更深入一些，将其理解为何多苓先生个人神话和内在灵视的一部份。这里，个人神话的基本涵义是，在众多视觉形象的后面出现了一个隐而不显的形象，它属于艺术家个人的内在灵视，进入我们的视界之前消失了。正是这个隐匿于视觉形象后面的灵视形象为何先生的写实风格和富于人情味的忧伤提供了与来自深处的幻像的形而上联系。这一灵视形象类似于瑞士心理学家荣格（C. G. Jung）所提出的集体无意识，和著名的爱尔兰诗人叶慈（W. B. Yeats）所信奉的「大记忆」，它是何多苓先生绘画灵感的持续来源之一。

何多苓先生灵感的另一重要来源是他所创制的形象置身其间，而他本人则身在其外的绘画环境。无边的原野、其高无边的天空、荒凉的草地和倾斜的山坡，这些都是构成何先生绘画环境的基本要素，但它们所构成的既非单纯的风景，也非人或动物的生存场景，而是一个有浓厚象征意味的文本世界，一个完整自足的符号系统。换句话说，何多苓的绘画环境体现了以优雅、克制和精确为基本美学特征的典型的室内绘画风格，我们从中能够感受到某种心脑平衡的高贵的自制力，能够察觉形象的前景部分与背景部分、视境部分与幻觉部分在线条之展开和色彩之吸取上的微妙对比、变化、分离和具有极大可逆性的接近。由于何先生有一种本能上的幽闭恐惧，因而其绘画的室内气氛往往在室外形成、散布，在自然的广阔背景中显示。只有【老墙】和【小翟】这两幅作品是例外。前者的主旨不是幽闭而是隔闭，作品中的一堵老掉牙的土墙把一个小女孩与她忧郁替地加以眺望的墙外世界隔开了。后者则以一间空屋为村景，显示了现实和超

现实、日常的女人和神话原型中的女人，作为一种预感的死亡和作为一种事态的生命在同一个形象中不可思议的结合。这幅作品的性被抽去了肉体，被处理为灭掉的炉火，刀刃般的月光，以及月光投在身上的枯树之影。性在影子现实中成为与死亡对称的第二主题，它对生存状况所提供的证词是不祥的。

同样的不祥之感，同样的对死亡的影射，我们从何多苓先生近期的一幅油画【偷走的孩子】中也可以为例。与【小翟】中幽闭而紧张的室内视界迥然相异，【偷走的孩子】视界开阔，但由于诉诸视境表面的种种要素被预先包容于一个寓意深远的超视觉的命题中，因而我们所看到的景物都显得模 两可，难以确定：有太阳但并不发光（太阳的光芒被一只苹果夺去了），难以确定它是在下沉还是在升起；有一条既是终点又是起点的路但无人行走；有风筝但好像没有风；至于那个坐在路旁的女孩，我们难以确定她的衣裳是睡衣还是尸衣，她本人是一个天使还是一个亡灵，属于悬浮空中的黑太阳所代表的人类之终结，还是属于怀里的苹果（是亚当曾经摘下的那枚禁果吗？）所代表的人类之起源。一切都不置可否，但一切又都确切无疑，这就是何先生绘画创作的魅力之所在。

何多苓先生的许多作品不仅可以观赏，而且在观赏的同时为我们提供了阅读、倾听和遐想的可能。他的创作与他所喜爱的音乐、诗有一种深处的联系，音乐和诗歌即使不是其灵感的来源，也为其灵感提供了必不可少的滋养和印证。例如在【偷子走的孩子】中，我们既可以读到叶慈的同题诗作，也可以隐隐听到舒伯特（Fschubert）的弦乐四重奏「死神与少女」中令人心醉神迷的优美旋律。在油画【塔】中敏感的观众能读到法国象征主义诗人马拉美（S. Mallarmé）在<海风>一诗中的名句「肉体是悲惨的，唉，我读过所有的书。」而飞翔于【蓝鸟】、【被惊醒的小女孩】及【乌鸦是美乐的】这三幅作品中的孤鸟，将美国诗人史蒂文斯（W. Stevens）在<观察乌东岛的十三种方式>一诗曾描绘过的神秘岛迹形体化了，这是目力的加深和对已逝事物的一种视野上的回溯，它支持同时取消了当代希腊诗人埃利蒂斯（O. Elitis）的一行诗句：「高飞的鸟减轻我们心灵的负担」，人的命运由于这种减轻显得更为沉重、更为不测。

与大多数同代画家不同，何多苓先生从未生活在自己的绘画世界中，最终成为自己所创造的形象本身。他要么在恶这些形象的内部隐而不显，要么离开这些形象，到远处去眺望、呼吸、爱或遗忘。这两种选择形成了两个同等重要的何多苓式的创作母题：隐身和远离。何多苓先生在骨子里无疑是一个浪漫主义者，但他属于那种受到古典形式之限定，

富于现代人的复杂感受，并天然地倾向于象征思维的浪漫主义者，他总是孤独的、伤感的、优雅的，但又总是从孤独、伤感和优雅所形成的自我中抽身离去，成为世界和自我的双重隐身人。观看何多苓先生的作品，人们能感觉到一种四处直逼而来的孤寂，因为何先生从来不在自己作品的现场，他拒绝为我们的观看和感触作证。他是一个他所创造的艺术世界，他所深爱的旧日子，他所倾心的大自然，他所神往的精神上的故乡的远离者。惟其远离了这些，才能比别人更深地进入这些。远离赋予何多苓先生的绘画以意想不到的深度和复杂性，它往往让人不易觉察替地改变事物的内涵和属性。这种何多苓式的远离被推到极端就会成为对自身的疏离。在【亡童】这幅油画中，做为否定生命连续性的神秘力量而出现的时间之马，从作为生命、速度之象征的真实之马游离开来，以便同幽灵般的亡童之头结合。「马如此优美而危险的躯体，需要另一个躯体来保持和反对」。不过，既然何多苓先生是一个讲究分寸感、自制力很强的杰出画家，他对自由的限制必然也包括对远离这一主题的限制。也就是说，何多苓式的远离是笼罩于无法接近，也无法远离这样一种远离未遂的命定性精神氛围之中。他尚在绘制中的油画【午后】证实了这一点。作品中，一位年轻的异族女子被身后的几根木椿界定，其中一根像是穿过她的身体直达大地，将她钉死在那里。我们不知道这位女子从哪里来，到哪里去，正如我们不知道自己从何而来，要到哪里。但有一点是不容置疑的：那些木椿在山坡上被钉进多深，何多苓先生从对那个异族女子命运的洞悉所感受到的忧伤就有多深。

何多苓油画速写及素描  
作品的风格、技法

欧阳江河

## 一、前言

这本画册收集了何多苓 64 幅带有速写特征的画布油画作品，其中 22 幅系 1992 年的作品，另外的 32 幅则是 1993 年创作的。收集在画册中的还有何多苓 1987 年所画的素描作品的一部分，以及作于 1991 年的一幅纸本色粉笔画。何多苓的油画速写及素描作品与他的那些「长期」作品迥然不同，它们包含了深思熟虑和随意为之，刻意营造和偶然所得这样两种完全相异的资质，显然，这足以使我们对这些作品的分析要么显得轻率、唐突、不得要旨，要么难以在足够真诚和深邃的陈述中确立起一个必要的标准：这个标准应该是倾向于感官世界的，还是倾向于精神性的？是公认的，还是个人性质的？传统的还是当代的？人文思想的，批评的，抑或是绘画自身的？我认为，真正完美的艺术品本身就是自足的，它不为某种预先设定的标准而存在。

这并不意味着批评家在真正的艺术品面前无事可做，相反，批评家要做的事情很多，而且远比确立主观的标准，说一些可有可无的赞誉之词或嫌恶之词困难得多，有价值得多。就何多苓的这本画册而言，最能从批评的角度吸引我的是对这些小品性质的即兴之作的具体分析，这种分析应当包括在对于何多苓的风格、趣味、技巧及修养的多方考察之中，因为何多苓真正重要的那些传世之作的品质和神髓正是从中升华出来的。何多苓是这样一位艺术家：人们很难从游离于具体作品之外的关于时代风尚的整体理论描述中看出他的重要性、独特性，然而，一旦我们把这种宏观描述与作品本身所提供的微观的审美视野结合起来，也就是说，只要专注于具体的绘画作品，我们就不难发现他的独特价值。

基于以上考虑，我将不在这里对画册所收集的即兴之作进行理论性质的讨论，而直接从技法入手进行观察和分析。美国诗人埃兹拉·庞德曾经说过：「技巧是对一个人真诚的考验」。对于这本画册中所收集的作品，我完全可以这样说：技法即思想。何多苓的这些作品让我们看到绘画作为一门伟大的技艺，它的由来已久的传统，它在风格和语言上呈现出来的变化、革新、创造的种种可能性，以及它的魅力和荣耀。

## 二、一气呵成

我想先从何多苓 1992 年所作的几幅几乎像中国水墨画一样一气呵成的作品入手进行讨论。它们当中的大多数作品在绘制过程中，我都在场，因此我的分析有一定的客观性。何多苓的两幅【玫瑰园】，是以游历欧洲时看到的玫瑰为素材的。两幅作品在构图上都给人一种密不透风的感觉，先是用大笔快速，随意地点出许多类似叶子的斑点，使整个画面看上去像是一幅色彩芜杂的抽象画。然后画家用少许重色（例如红玫瑰园一画中的黑色和紫灰色）勾出大致的区域，再用玫瑰本身的飘忽节奏使画面获得了一种现实感和秩序感。我们可以将两幅作品的创作过程，看作一种准确的、经验化的视觉感受与一个抽象的背景相互重迭的过程。其中白玫瑰园这幅作品的绘制用时仅一小时而已，我当时正好在画家的身旁，注意到其手型的极为考究的运用，以及用笔方向和角度之变化，用笔的轻重缓急之变化，这一切都在随心所欲和冥冥受控之间。我感到他拒绝在精确性与随意性、感官性与精神性之间作出非此即彼的主观选择，而是想寻找一种两者兼而有之的平衡、综合。这既是出于技法上的考虑，也体现了何多苓特有的修养和趣味。如果我们能够按照他对光、色调、线条节奏的独特理解，将视觉感受调整过来，我们就能从浑然一片的杂乱色块中看到条分缕析的秩序，从感官的玫瑰看到与之重合的幻象的玫瑰。

何多苓的空间处理是富于变化的。在这两幅【玫瑰园】中，他对空间的处理主要采用了平面化的手法，其中红玫瑰那幅作品画显然要深入一些，近处的树叶用刀刮出相当肯定的黄灰色底子，并通过花瓣色彩在冷暖、明暗和轻重之间的微妙变化，区分出近、中、远三种层次。画面右上方有一个较为明亮的区域，这在色调上与其它部分形成了对比，且在构图上形成了一种类似气眼的因素，打破了密不透风的格局。白玫瑰园中处于右下方的椅子靠背也能起到类似的作用，这种空间处理使作品获得了比它本身更多的空间联想，暗示了一个平面化的空间通向另一个更为隐密的空間的可能性。

【浪花】则采取了空间压缩的手法，空间的距离不是通过透视法，而是用色彩来划分的。何多苓用大笔触粗野地刷出背景中的半透明色彩，然后用小比笔触在远景中勾勒出起伏动荡的褐色线条，它们并非浪花，而是对浪花的一种感觉。中景的浪花是在绿色的中间调子中用较稠的白色画出来的，笔触的运行方向是依据浪花自身的运动方向而确定的。近

处的色彩则显得稀薄、丰富，用笔极为流畅，其中包含了强烈的主观感受。画面中的少女身体的倾斜度与海面的倾斜度相同，而倾斜作为这幅作品惟一的构图因素，并无别的相反因素来平衡它、抵消它，因此，倾斜没有消失点，而这一效果正是空间压缩所需要的。

这本画册中还有另外四幅以海滩为素材的油画作品，它们全都是用透视法来处理空间关系的，但具体的处理方法又有区别。在【海滩上的红色躺椅】这幅作品中，自然空间的正常透视与前景中由红色躺椅和两个分离的、背向而行的人体所构成的广角镜空间形成了对比。在【海滩】这幅画的空间关系显然是符合透视法的，但何多苓别出心裁地在符合透视法的关系中运用反透视的方法来作画，他不处理近处的景色，而去处理远景。远处海的边缘由两条横向的直线构成，与近处女人体的起伏线条形成呼应，中间留下大片不加处理的空白，只是在未涂底色的白画布上点了一些稀疏的淡金色斑，使之显出明亮的冷灰色调子。远处的浪花则是用较厚的白色细致地画出，其中包含了极富表现力的细节，例如四个行走的人是用松节油在背景上擦洗出来的。

【火岛】是四幅海滩题材的作品中技法最为复杂的一幅作品，它是用七公分大笔画成的，笔触中变化和偶然的成份相当多，其表面效果被故意保留下来，以造成动荡不安的感觉。整个画面的色彩也相当热烈，具有强反差的对比。何多苓一反惯常的有节制的做法，让本来可以隐匿在细节里的色彩和线条变化浮现在表面，显出一种不常见的狂野气氛和内在的激情。何多苓在蓝色底子的天空中用松节油洗出大块云朵，有的部分湿得往下流淌。海浪则是用大笔饱蘸颜色快素画出，其笔触不可重复。海浪中杂有跳动的强烈的色块。近处的人体没有加入海浪的动荡节奏，反而造成了停滞和减缓的感觉。人体用松节油洗出后保留了大量的油渍，画家未对此作出处理，由此造成了偶然效果，获得了表面的丰富肌理，它与人体皮肤的肌理虽然缺少了直接联系，但与整个画面的肌理则是吻合的。

### 三、色块与线条的若即若离

这里我们已经接触到了何多苓对人体的处理手法。在上面讨论过的【浪花】一画中，人体采用了综合画法。脸部是在波浪的绿色底子上蘸少量的紫灰色蹭出来的，然后大致勾勒了一下五官，其线条处理与光线的关系是暧昧的，脸的亮部是用刀刮出来的，再用笔在相当湿的阿色彩中勾出潮湿的头发。腋窝的线条表现了肌肉的走向，像是随意勾勒出的，与周围的光线和色彩没有特定的关系。从这样的处理中我们可以看到一个独特的方法：色块与线条的使用若即若离，相互之间的关系主要是精神性的而非物质性的。印象派画家窦加（Degas）在晚年的色粉笔画中时常使用这种方法来处理某些线条。何多苓在【海滩上的红色躺椅】中，采用了两种不同的线条来处理女人体的外部轮廓。其中某些线条（如女人体大腿外侧的线条）渗和到对周围光线的印象之中，与客观环境相互协调；而另一些线条（如女人体两肩的线条）则采用了素描手法，显然，这些线条是非印象的理性线条，是主观的、孤立的线条。在这幅画中，何多苓还利用这种线条来勾勒远处沙丘的轮廓，由于线条从空间的色彩关系和距离关系中游离出来，成为孤立的、相当肯定的因素，使远处的本应模糊的东西变得格外清晰。这样做破坏了作品空间透视的准确性，起到了意想不到的间离作用，从而削弱了作品的现实成份，强调了它的绘画性。这幅作品在色彩处理和用笔上有许多耐人寻味之处，天空的亮光是擦去底色后从画布深处透出来的，其退向深处的光与海水边沿用白色画出的亮色形成的对比相当有趣，而地面与天空的微妙变化是用柔软的纸在潮湿的色彩上擦出来的，天地之间的大海以一种很难描述的色彩尖锐地楔入。近景中的红色躺椅是用七公分的刷子一次性画出的，其笔触的转折和停顿、笔触留下的类似水墨画笔法中的飞白效果，都给人一种深刻的印象。顺便说一句，这幅画的总体基调中隐含了某种存在主义的要素，像是为另一幅更深入，更重要的作品所起的一个画稿。

【花园中的女人】采用了较为传统的手法，草地以流畅的笔触在暖黄色的底子上铺展开来，草的具体走向虽未加刻划，但却富于韵律感。这种弥漫于整个画面的韵律感，主要是靠白色的花从下部延伸上来后通过人体外轮廓的斜线转到远处的密集白花，形成流畅而巧妙的S型形动态线来加以体线的。这幅画相当优美，女人服饰的斑斓色彩像是与春天的

自然景观交流和对话的结果，像是一种联想。女人的姿势，画笔侧锋点出的薄而尖锐的轻盈白花，草地的蒙眬气氛，所有这一切都被充满浪漫情调的韵律引入了艺术家对自然之美的遐想和神往之中。

与此相同的遐想和神往，我们从何多苓两幅与秋天有关的油画中也能看到。【黄石公园的秋天】是用非常轻松的薄画法完成的，没有预先刷出统一的底色，而是让远景中的暖黄色以类似水彩画的方法分布、散开，结合具体的绘画过程呈现出一种与秋天，与夕阳西下的黄昏有关的轻松气氛。何多苓用公路的弧线、森林与天空形成的边缘线构成透视关系，以此作为作品构图的主要依据。画家对森林和中近景草地的处理也是相当考究的。森林画得很简略，在稀释后的颜色上用枯笔勾出树的走向，并使之模糊地过渡到黄石公园的温泉所成的雾霭之中，过渡到秋天黄昏空气的近乎透明的颤动之中。远处草地上用小笔稀疏地点上一些色点，以造成斑斓的，忽隐忽现的闪烁效果。在中近景的草地上，则用枯笔画出对草的印象，这一处理手法颇似雷诺瓦（Renoir）。【怀俄明州秋天的草地】是另一幅与秋天有关的油画。何多苓以远景中一根相对的斜线及草地的斜线构成了画面的强烈动势感，汽车挂在右上角给人一个平衡点。此画用色极少，几乎只用了棕黄、黑、白三种颜色，但对何多苓来说，只要有黑色和白色在其中起作用，调子就会变得复杂起来。这幅画将秋天快速吹拂的印象保留在画布上，这是相当困难的。何多苓用神似的方法去处理草地，避免直接的刻划，而是抓住草的性格和状态，用油洗和刀刮所形成的粗疏与细腻的对比如来表现草的质地。人物几乎仅用黑白两色画在棕黄底色上，在亮的部分用较厚的白粉涂上去盖住黄色，其它部分则逐渐向黄色过渡，白色用得少的地方黄色就显得较暖，完全保留底色的部分显得最为温暖。

【山野秋色】似乎也与秋天有关，但和上述两画相比，这幅作品里的秋天在气氛上显得颇为暧昧和晦暗。这幅画在构图和技法上包含了不少自相矛盾的因素，它画在另一幅未完成的油画上面，原画的痕迹在左下方尤历历可见，原画的底调也得到了充分利用。除了这幅未完成的油画，【山野秋色】至少还与另外三幅绘画作品有关。其一是马奈（Manet）的【奥林匹亚】，与马奈此画中的女人体在皮肤的色度及面部平面化、程序化的处理手法上有相似之处。所不同的是，

马奈的女人体的亮度由于置身于一个比她更亮的背景中而得以减弱，何多苓笔下的这个女人体则因置身于晦暗的背景而保留了其亮度的孤立性。整个人体用暖色白色的大笔触流畅地画在深褐绿的底色上，两腿的冷暖变化、腹部的暗紫色阴影、以及手臂边缘的暗紫色转换，都是巧妙地利用底色的结果。近景中采用西方写实手法画成的女人体与河的对岸两个用东方绘画的手法画出的人物构成了有意味的对比，后者显然是从元代画家唐棣的【霜浦归渔】中引来的。【山野秋色】的时空感也很有趣，看得出何多苓在画面中将马奈的另一幅著名油画【草地上的午餐】中的某些要素做了东方式的处理。远山的画法来源于中国的古山水画，透视关系不严密，天空中的云彩显得古怪、突兀。

【少女与马】的构图是东方式的，但其中又参照了西方中世纪绘画的构图原则，并且与惠斯勒（Whistler）和窦加的风格有一种奇特的混合。少女的脸具有日本浮世绘的特征，马与人的关系是充分东方化的，但马头的切角处理又是非东方式的，其手法可以上溯到古代拜占庭绘画。空间是虚构的，色彩陈旧而单调，质地近似中国古代的绢画。画家起稿时用色粉笔勾出的线条被有意保留下来，这反而使空间显得丰富。少女的衣服用油稀释过后显得薄而轻盈、内部极为松驰的白色，顺着衣纹的方向淡淡刷出。少女的手则运用窦加的方法，画得像爪子一样，纤细而敏感。

#### 四、减法式的绘画技法

【湖畔】在构图上显而易见模仿了中国山水画，其色彩的运用被压缩到水墨画的单纯程度，几乎失去了油画的性质，只是在近处水面上才有保留地使用了一些对比的色彩。【湖畔】从油画角度来说精神化的，从中国山水画的角度来说又是比较物质化的，何多苓把握住了两者之间的奇妙结合，营造出一种统一的调子。【岸边绿柳】则像一幅水彩画，柳树用写意笔法画出，两侧的柳条用稀释方法，色彩像画在绢纸上一样往画布里浸，浸润感相当充份的显示出来。人物的头发用水彩画中的没骨画法加以虚拟化处理，线条隐含不露，头发的黑色在边缘与背后的光浸润在一起。画家对光本身未加刻划，只是用暗示的方法让它在背景的水面上出现，并用色调的变化将它与阴影中的人和柳树区别开来。何多苓非常注重对油画底色的利用，他常常采用洗和刮的方法，从画面上已经存在的东西中减去多余的，他基本上是

用减法而不是用传统绘画中添加和堆砌的方法作画，这使他作品中的色调校正、明暗转换及冷暖过渡浑然不觉。这种减法式的技巧在【听音乐的男人】一画对衣服的处理上表现得极为充分。这幅画中人物面部的画法也很有特点，暗部色彩较厚，鼻子转向暗部时运用了勾线而不是体积转换的方法。何多苓认为几乎所有的线条都可以理解为一个面的消失，不过人们将它精神化了，抽象出来加以强调，其实它仍然是面的消失，是感官处理的一部分。

这本画册中有好几幅以花卉为素材的静物画，它们在技法和风格上未必不统一。【菊花】在构思上是写意的，何多苓想抓住菊花像火焰一样从尖顶消失的感觉，既保持物象的表面特征，又深入内部获得其精髓。何多苓采用了与菊花本身的形状相吻合的，由背景中有节奏的线条与花的轮廓线形成的类似漩涡的造型来构图，花瓣也不孤立刻划，而是使其彼此浸入。具体画法是：用大片模糊的色块画出花的调子，然后用些许暖红色和黄色加以对比，但主调始终保持在紫灰色成份里。其中用刀刮出的一些花瓣具有透视感，外轮廓线清晰可见，而用笔扫出来的部分则像羽毛一样消失了。这幅静物油画色彩如果再减少一些，看上去就会像一幅水墨画。何多苓这幅画中对色彩的运用，既体现了印象派对色彩的科学分析，又将东方绘画对色彩的抽象理解引入其间。在【满天星】中，何多苓抓住满天星枯干后自身所具有的形式感，并抓住这种枯花既衰败又富于精神性暗示的特征来许选择着重点，在几乎是虚构的暗紫褐色背景中，借助左面来的侧光用不同的笔法画出枯花的调子，近处用笔点，远处采用大片暗示的画法，中间用刀刮出的许多花梗显得坚硬、凌乱，刮后透出已被底色沾染了的画布。这幅画的光线类似舞台上的追光，集中体现在花束上，而对花瓶及背景不起作用。【金盏花】的底色是平面的，但含有丰富的肌理。花的某些部分以相当厚的笔触点出，并划分成几个大致的区域，造成某种韵律感。当然，韵律的形成主要还是靠色彩的对比及笔触的处理，远处的花画出后又用软笔扫虚，使边缘模糊，表面呈现出一层色晕，像长焦距镜头所形成的效果，焦点集中在近处的清晰花瓣上。应当指出，这种因局部模糊而人为造成的焦点并不表示透视法中的距离。画面中的龟背竹在色彩及构图上与花朵形成的对比类似于中国花鸟画的方式，何多苓不是从光线的角度，而是从节奏和韵律的角度去考虑整个画面中色彩的布局。【仙人球】的构图同样使人联想起中国花鸟画的某些特点，其空间透视关系含有明显的主观性质。但这幅画的调子则有一种雷诺瓦式的轻快感，背景

是在淡金黄色底子上以细碎的笔触有节制地点成，有的部分金黄色底子被洗去，露出画布的本色，产生了特殊的闪烁效果。

【赏梅】和【女人与蔷薇】这两幅画在气质上有东方仕女画的某些特征。前者在构图上也许受到了任颐【赏兰图】的影响，托腮的女人与草草几笔画成的土罐融为一体，左上角的漆盘与之平衡，参差错落的树枝将漆盘和土罐联系起来。这幅作品还可以看到受日本版画的影响的痕迹，女人的脸和手仅用黑白两种颜色画成，湿的黄色底子上，透明、半透明与不透明的白色在女人的脸部形成了微妙的冷暖感觉，手臂的冷灰色则是由白色盖在衣服的黑色湿底子上形成的。【女人与蔷薇】一画运用了印象派的某些方法，整个画面统一在银灰色的调子中，这种银灰色调子是在最初的淡黄偏灰的底子上形成的，色彩在过渡中造成一些冷灰色，这是相当典型的西画方式。女人脸部用东方绘画中非个性的方式加以处理，形体部份则用了一些非体积的线条对其作了补充。花用厚涂法画出，盘子所采用的是非透视的扁平造型，这种处理手法显而易见兼有印象派绘画和东方静物画的双重特征。

## 五、混淆构想与过程的中间风格

以上我集中讨论了何多苓 1992 年的油画速写作品，这些作品尽管风格各异，技法上也不统一，但却具有一个共同的特点：它们都是一次性画成的。下面我将要着手进行讨论的何多苓 1993 年所画的几幅画布油画作品，尽管仍然带有速写性质，但这些作品与 1992 年的作品相比，其技法和风格上的差异是相当明显的。一个主要的区别是：1993 年的作品几乎全部都采用了油画中的多层次技法，它们都是在有色底子上画出来的，而且很多地方不是一次完成的，它们包含了犹疑、强调、重复等因素，其中相当一部分作品是完全可以再画下去的（它们已具备了严格意义上的正式作品的几乎所有要素），但何多苓却选择了停笔不画，让它们成为我们现在看到的这个样子。从以下讨论中我们可以看出，何多苓做出这样的选择是有道理的。何多苓在实验这样一种绘画风格：它介于正式创作与构思、起稿之间，属于那种在中途就显示出结果的风格，属于那种沉溺于变化之中，自身仍然可以变化下去，但最终停止变化的风格。这里所说的变化，是

画家预期的效果与绘画过程中呈现出来的实际效果之间所存在的微妙差异带来的。油画创作实际上是构想阶段与实际绘画阶段相互重迭的过程，两者之间的关系是相互校正，尽可能吻合的。但从何多苓1993年所画的这些油画作品中，可以看出何多苓感兴趣的是构想阶段与绘画过程加以隐秘地混淆，强调两者之间留有痕迹的差异和抵触，但又故意使之在变化的局面中变得相似起来。可以这样说，何多苓刻意追求的是一种典型的中间风格，它处于先入为主的主观想法与对这些先入之见的审慎限制之间，理解力和控制力在其中所起的作用，应该说与活力和修养同等重要。

让我们先来分析一下【鸟瞰爱丁堡】这幅尺寸较大的作品。这幅作品采用了相当透明的多层画法，没有涂大面积的底色，而是使底色局部化。这幅画最初底子上只有一大片极为粗略的、杂乱无章的线条，它们是用黑色丙烯以波洛克（Jackson Pollock）似的狂野笔法画出，效果显然是抽象的、偶然的，与最终完成的画面效果没有什么关系。线条画出后，画家在近处地面涂上暖红底子，这种底色为接下来要画的草的颜色提供了对比的因素。草的颜色是由几种不同调子的绿色呈现出来的，它们有的是鲜明的，有的不那么鲜明，相互之间留有空隙，以便使暖红底子透出，对绿色的丰富变化加以强调。近处的女人在整个作品所起的作用是非常重要的，她的脸和手从素描的角度看是异常坚定和结实的，使原来的混乱得到了收束，其头发和衣服的沉重黑色使画面有了重心。女人身上的背包的红色也是很重要的形式要素，它是对渗透到城市各个部份的红色的吸收和集中，它使散落各处的其它红色一下子变得没有声音了。这也证明了同一种颜色由于其所处位置及对比的变化，往往会产生不同的效果。如果我们从这幅作品中去掉这个背红色旅行包的女人，城市的感觉就几乎不存在了。仔细观察这幅画就不难发现，城市不过是在抽象纷乱的黑色线条中刮出的一些斑痕，表面上有色彩剥落的效果，有的地方涂上一些红色，有的地方涂上一些蓝灰色，仅在个别地方点上一些像是窗子的黑点，并勾出一些可以被看作塔的线条。城市从近处看完全是抽象的，但退向远处后，一种阴天下面特有的古老城市的青灰色感觉一下子就浮现出来了。形成这种感觉的关键要素是前景中具体的人，正是这个人体使周围的混乱获得了必不可少的秩序，其作用类似于美国诗人史蒂文斯（Wallace Stevens）所写的田纳西州荒野中的一只坛子。这幅作品的作画过程正巧被一位台湾学生看到，他对何多苓这种在一片杂乱无章中理出头绪的画法感到惊讶，因为通常画这种复杂的

作品都是要先用铅笔很准确地勾出素描稿。何多苓的处理手法使本来就复杂的东西显得更为复杂，因为他预想中的效果是在绘画过程中产生出来的，它既是事后的，又有先入之见的成份隐匿其内。变化的因素被保留在画面上，画家所做的不过是从无序中找出有序，从众多偶然性中找出必然联系：画面上那些不确定的、相互游离的色斑，可以让它们变成屋顶、墙、塔尖、脸、草地或任何别的东西，它们全部都介于构想与补捉之间。

何多苓 1993 年所画的作品中有不少是以彝族女人为题材的，这是他所钟爱的一个题材。在这次绘画过程中，何多苓使用了多种手法来处理同一题材，收效甚佳。【屋檐】这幅作品想体现一种以涂在暖棕色底子上的黄色为基调的黄昏气氛，所以画家对挂在屋檐下的玉米的天然色调以及在人在黄昏时分呈现出来的柔和的暖黄肤色加以综合利用，使之与大面积的黑色形成对比，并使红色做为居中的色调因素杂陈其间。黑黄红正好是大凉山彝族文化特有的三种基本色彩。这幅作品中女人的脸画了两次，第二次比第一次在色彩上有所减弱，画家刷上一些半透明的色彩之后，用柔软的纸将其擦模糊。何多苓对女人脸部的以上处理手法已违反了「速写是一次性的」这一刻板原则。但这幅画的其它部分则画得相当流畅，都是一次性完成的。与【屋檐】相比，【女人与羊】这幅画尽管也是用暖调子来处理的，但黄色成份已大为减少，而增加了棕红色作为补充。这幅作品是画在一个偏红的底子上的，原先的底色在门上仍然依稀可辨。这一底色在女人脸部显得最暖，画家仅用少量白色画出亮部，然后以微妙的黑色勾出流畅的轮廓，确定出五官。这张画显而易见是画在另一张放弃了的作品上的，后者的人脸被覆盖后仍在新作品的人脸旁侧留下了清晰的痕迹。画面右下方的羊是用寥寥几笔白色画出的，然后用黑色规定一个大致准确的外轮廓。许多流畅的因素在画面上保留下来，例如用白色在棕红色底子上覆盖而成的天空就保留了流淌的痕迹。

## 六、凉山系列

【黄昏】、【打黄伞的女人】和【两个下山的女人】是以凉山为题材的系列画中色彩最为艳丽、调子最为温暖的三幅作品。其中【黄昏】使用了具有学院派倾向的多层画法，构图极其考究，手和脸的关系画得很肯定，色彩中没有流动的成份，

显然何多苓在这里注意到了素描因素的体现。这幅画构图也相当结实，以两个横向的三角形（女人的手臂、从颈部向后延伸的坡地）和一个向下的纵向三角形（女人的查尔瓦）为基本构图要素村庄和天空的线条与女人体形成有节奏感的呼应。在用色方面也很考究，几乎所有颜色都是在非常漂亮的印第安红底色上加了一些不同颜色形成的。脸部重迭上更暖一些的红色，在亮部使用厚而不透明的暖黄色。头巾画得色彩斑斓，使用了亮度介于印第安红和橘红之间的另一种红：洋红。天空中隐约的绿色起到了与红色形成对比的作用，其余的对比色则是白色和土黄色调和后形成的。这幅画主要的颜色出现在脸上，这是为了表现黄昏时的朦胧气氛。【打黄伞的女人】主调非常暖，其橘红色底子被大量保留，由此形成了一个只剩下色彩要素的抽象背景（实际上没有背景），背景左面的一抹绿色没有构图或素描上的必要性，完全是作为色彩平衡而存在的。前面女人的脸画得很简略，用笔在橘红底色上猛烈地刷出冷灰色，耳朵和脖子则保留了底色。这里颠倒了冷暖关系，脸颊为了平衡底色暖的力量而画得相当冷，使之透出青灰色，而这实际上是符合色彩逻辑的。手也用了类似的方法，但比脸稍微暖一些。我们可以从前景女人的头巾和背景女人的裙裾上看到画家所使用的洋红，但它已在橘红色底子上失去了力量，显得比自身灰暗一些，这一点从旁证明这幅画把橘红这种蕴含着强烈力量的色彩推向了极端。伞画得极为简略，用的是透明画法，先涂抹一些白色，然后用黑色画出一些骨筋。背景中的女人在构图上是重要的，她起到了把前景中的女人过于靠下的位置往上提升的作用，使背后的空白获得了预感般的内容。她裙子下摆的起几块绿色也是必要的，它使橘红色找到了经过选择的对比。

【两个下山的女人】是所有凉山题材画中对对比最强烈的一幅，色彩也是最浓艳的。这幅画和【打黄伞的女人】一样，也是用橘红色作底，这一橘红底色在画面上到处秀出，但它不像【打黄伞的女人】那样作为主调被保留到最后，而是为了给绿色的出现作铺垫。这幅画在布局上比其它画更多地考虑了色彩的效果（而不是素描的效果），这种效果明显具有镶嵌性质，路是用黄色在底子上压出来的，再勾以土红的轮廓（它在橘红的压抑下几乎已成褐色）。衣服的黑色饱和，不强调明暗变化，也没有细节，它主要起底音的作用，把其它的鲜明颜色往下压。远处的女人是一个呼应，绿色围绕形体像晕染一样出现，它主要是为了色彩对比而非为了形体刻划。天空中的蓝色是红与绿之外出现的另一种颜色，

它使画面有了透气的感觉，从而避免了红绿对比中可能出现的沉闷状况（衣服中的白色也有类似作用）。

何多苓在以往的创作中喜欢把异族女人与某一样单独存在的动物放在一起以增加作品的表现力。这次凉山系列画中有两幅这种类型的作品。其中【女人·村庄·鸟】这幅画中鸟的画法，按照何多苓自己的说法，是在游戏性地模仿过去作品中鸟的表现方式，只是大大地简化了步骤，画家极其快速地用干枯的黑色以类似中国画的写意笔法画出相当传神的鸟儿，这幅画在人物和飞鸟的关系以及人物和房屋的关系上都显得相当松散。【白马与女人】是使用单一白色的一个例子，但白色在画面中有动力感的褐色的基础上画出来的，马、女人、天空统一在相同的色调中，只有褐色作对比力量，但并不强烈，仅在脸部明暗转折处有稍暖一些的红褐色。

【村庄】是1993年所画的作品中唯一一幅几乎未作底子的，画家只是在左下角涂了一些印第安红色块，并在女人脸部用丙烯底料抽象地涂了几笔。除此之外的其它部分是用很湿的大笔相当流畅地一次性完成的，画面透出的黑色是用丙烯匆匆勾出的线条。这幅作品的细节变化是用松节油在画面上擦出来的，富有动感。背景中的村庄可以归纳为一些色块，猪和鸡是用大号笔的侧锋略略几笔点成的，天空中的云块则是在松节油底子上用很薄的白色刷出几笔。何多苓对背景的处理在技巧上具有综合性，主要是运用了中国画的某些用笔方式。这幅作品中人物的脸和手的衔接也很有特色，手是在脸部颜色的基础上用油擦出大的体积，两者的色调相互渗透，交融在一起，当然，这是那种学院派式的「在一定距离之外的交融」。有一根手指用刀刮了几下，显示出一枚戒指。

【女人与村庄】的色彩相当冷，但也相当丰富。这幅作品的灰色底子在画面的左上和左下部位留有痕迹，何多苓使用了一些对比色，但总的来说作品统一在较冷的紫色和暖黄色调子上，其中以局部的亮黄色和暖红色作为补充，画面相对而言是斑斓的。灰色底子对面部刻划起了决定性作用，其暗部的青灰色阴影就是底色隐隐透出后形成的，画家只是在亮部添上了少许暖色，以使青灰色活跃起来。披肩是用带有黄绿色倾向的白色加以覆盖形成的。背后的房屋使用了

较多的对比色，调子非常活跃。所有在房屋中出现过的色彩在远处天空中都得到了再现式的呼应，这样处理的效果之一是把天空拉近了，使画面产生了平面化的感觉。房屋构成也是平面的，有镶嵌趣味。这幅画造型轻松，主要色调重复出现在脸部、衣服及天空等处，这相当于音乐中多声部和声的表现手法。帽子的外轮廓及色彩很重要，但细节却省略掉了。

把【穿白色坎肩的女人】与前面已经讨论过的【黄昏】放在一起观察，比单独看这幅画更说明问题。【黄昏】的黑色是盖在印第安红色上作为色彩的低音出现的，而【穿白色坎肩的女人】中的黑色及其它所有颜色都是作为对比力量而存在的。背景中大量使用冷色，使出现在脸部的较暖的色彩显得孤立，不大可能形成带倾向性的力量。与刚才讨论的【女人与村庄】一样，穿【白色坎肩的女人】使用了对比颜色，而没有使用像【黄昏】那样的统一的颜色。田野中的绿色被紫玫瑰色的线条所平衡，饱和的红色大量出现在脸上，它的暖调子与披肩的冷调子、衣服的冷调子（由于在黑色中掺和了相当多的普鲁士蓝而形成的）对比强烈，总的来说冷调子占了主导地位，暖调子是被排斥的。

【戴红帽的男人】这幅作品对人物形体和面部色彩的处理都很有特色。在库退尔（Couture）及其它法国学院派大师那里，画头像时采用的「镶嵌画」技法主要是作为完成初样或打底稿过程中的一个步骤提出来的，但在这幅作品中，何多苓则是从另一种意义上考虑人物头像的镶嵌技法的。他先是在红色底子上压了一层黑色，又压上有亮度的红色、黄色和其它颜色，待所有颜色补充上去后，画家用刀将最初的黑色底子刮了出来，使面部产生了马赛克一样的镶嵌效果，这是非常独特的，不常见的一种效果，它体现了这幅画的主要趣味。脸部和帽子用相当沉着的，被削弱的紫红色调子贯穿于整个画面，然后用偏灰的绿色作为补充。灰调子是这幅作品的主调，没有强烈的色彩对比，背景呈现出梵谷绘画中特有的光圈效果。尽管背景中，山的轮廓清晰可见，但背景总的来说不是素描的产物，而是色彩性质的一种存在。何多苓在【雪峰下的女人】一画中使用了罕见的群青色。这一颜色在整个色彩体系中是非常有力的，很难被其它颜色平衡，因此极少作为单纯的、饱和的颜色使用。何多苓在这幅作品中把它作为底色大面积地加以运用，并且，为使其密度得

到强调而在画面上大量保留，由此产生了近乎抽象的色彩效果。这种色彩效果本身好像与画面没有什么关系，群青色像水银、像月光一样贯穿在画面各个部位上，它显然只是作为一种抽象的色彩因素而存在的，而不是作为造型的一种手段在画面中起作用，为了平衡群青色，除了远处雪峰那块相当突出的白色，画家还用了土红色在底子上随意地到处点染（它同样不作为造型手段），它们几乎都从画面上露了出来，形成与群青色的对比。人物脸部用中性的黄色来处理，群青和土红从黄色后面交替透出。由于群青和土红这两种颜色皆系丙烯，干透之后油画颜料不可能将其溶和，因此其初始力度得以在画面上保留下来，例如我们可以从手指的缝隙中看到这一点。何多苓在这里使用的实际上是一种非常规的方法。

【母与子】在用线条表现形体方面是独具匠心的。线条的变化把两个人物有机地组合在一起，背景中的山坡地也是通过起伏参差的线条来处理的。普鲁士蓝是这幅画的基本色调，何多苓没有把它调成一种沉着的颜色，而是让它保持接近单色的纯正调子。人物的脸部使用了大量的小笔触造成局部的色彩对比，何多苓在素描刻划上把它画得不具备整体感，而是使个别的结构得到强调。这幅作品的主要趣味其一是线条分割，其二是在于小体积的分割，使构图呈现出稳定感。

【两个盛装的妇女】大大有别于何多苓以往这类题材的作品，显示出一种「真正的」现实主义风格。构图显然是经过仔细推敲的，画面经过修改，留下了犹豫不决的痕迹。例如两个女人裙子的色彩有过大的改动；大面积的精心布置的黑色色块一再地加以强化，因此画得相当厚，褐色的丙烯底色在这些区域被原完全覆盖了，而在背景上则大量地保留着。右面女人那伸出的右手是画面上最富表现力的部分，这只手刻画得如此优美，以致与画面其它部分似乎有些脱节。左边女人的脸显然是画在未干的黑色衣服上，黑色代大量地渗透出来，形成了微妙的青灰色调子。

上述这幅作品实际上已不能再算作速写——哪怕从最广泛的意义上。同样，像【男孩与苹果树】也是如此。这幅精致的小画以已完全没有一气呵成的痕迹。画家曾透露，此画的背景引自西班牙画家加西亚（Antonio Lopez Garcia）的【梨树】，在技法上也受他的影响。用普鲁士蓝画成的苹果树丛因下面的土黄色底子显出斑驳的冷绿色，土黄色同时也闪

烁在男孩的脸部、脖子和右肩上。在这层底子上，还事先涂上了一些大红的丙烯色块，其中一部分成了苹果，另一部分则形成了男孩脸颊的暖灰色。丙烯黑色的使用是这幅画技巧的核心。这些黑色曾纵横于后来是面部的地方，泛出半透明的冷灰色。另一些黑色则在半干时被擦掉，这些突兀的飞白（如衣影领下面）使画面获得了「有预谋的意外」效果。丙烯和油画颜料的不可调和性所造成的「间离」效果在后面要提及的一些作品也被广泛的使用，不过这一幅画是有代表性的。

在这批以彝人为题材的作品中，【**姐弟**】可以作为有趣的例子，证明个人风格顽强的何多苓实际上对其他风格有广泛的兴趣，偶尔为之的实验使他涉足甚至像夏卡尔（Marc Chagall）那样看起来与他毫不相关的领域。事实上何多苓很喜欢夏卡尔，但只是谨慎地谈到他。而在【**姐弟**】这幅画中，我们第一次非正式地看到夏卡尔的表面痕迹，尤其在女孩的面部处理上，但这种随意性的模仿也被他的个人特征不可思议的同化。关切地放在男孩肩上的手则完全是夏卡尔式的，与上方男孩的脸有一些矛盾的地方。这张脸没有夏卡尔的特征，似乎画家未能找到一种恰当的手法。和同时期的许多作品一样，这幅画大量地使用了丙烯颜料：整个半抽象的背景，几乎所有的绿色，只不过这些色层与后来涂上的油画色结合在一起，并没有上面提到的「间离」效果。

## 七、戴帽裸女和岩石

以下我们所讨论的作品已经不属于凉山题材的范围。在【**两个交谈的男孩**】中，何多苓处理了从圣地亚哥海岸上得到的印象。这幅作品是冷灰调子的一个范例，画家基本上没有使用对比色彩，结构也具有概略的、节省的性质，没有结构分析的效果，色彩既单纯又轻快，看得出来画家使用色彩的手法是相当考究的。这幅画是在淡土黄色底子上以流畅的笔触点出波浪的光点，背景实际上是抽象的，色彩也是主观的。波浪的光点贯穿整个画面，男孩的轮廓是在光点上面略显草率但却极为准确地勾出，并利用光斑形成的色彩来加以刻划。右边男孩的脸几乎未加处理，完全运用底色，主要依靠外轮廓的作用显示出肤色，画家仅在衣服上作了一些色彩上的对比。

【山上的女人】、【坐在岩石上的女人】、【红色岩石与女人】、【靠在岩石上的女人】及【沙丘上的女人】是一组题材相同的作品。其中【红色岩石与女人】是五幅作品中调子最暖的一幅，除天空外其它部分可以视为单色绘画，作品的调子统一在很暖的棕红色底子上。画家要做的就是在棕红底子上涂抹一些透明度、冷暖度不同的白色，以形成从冷到暖的中间调子的丰富变化。岩石受光部显得暖一些，而转过去的面与天空结合起来，有的部分是直接画在天空的紫蓝色背景上的，由于紫蓝所起的作用，形成了较冷的红，即带紫蓝倾向的冷红色。但旁边未受影响的白色覆盖在棕红底子上，形成较为温暖的调子。女人体由于处在外轮廓规定的特殊领域内，其肤色显得比周围色彩要暖一些，实际上画家在画女人体时在底子上覆盖了与岩石大致相同的白色。女人的面部由于使用褐色作底子，因此透出了冷灰色。身旁的阴影是采用浓重的黑褐色来表现的，阴影其实不需要颜色，因为在强烈的光线中，它几乎是黑色的，棕红色头发在色彩怖局上相当重要，它使所有暖色找到了起源和要旨。这幅画的唯一对比色是天空的颜色。

【沙丘上的女人】采用亮度比红色还大的棕黄色做底子，并以此为基础将画面分成两个部分，右边山的部分以女人体为中心，调子很暖；左侧远景较冷，画家只用了黑与褐这两种颜色来加以变化，主要是用黑色在底子上覆盖（当然，白色也是必要的），在覆盖过程中使之变成较冷的褐灰色，强调了远距离的透视感。右边部分则加了土红、印第安红等色彩因素，画家将最亮，最饱和的红色集中在女人的某些部位，使冷暖对比得到强调。塞加经常使用这种方法作画，即用一两种颜色（通常是一种黑色或某一种红色，加上少许白色）在暖底子上画出许多微妙的中间调子来。黑色在【沙丘上的女人】这幅画中相当重要，何多苓实际上使用了两种稍有区别的黑色，其一是作为改变色彩的因素出现的丙烯的黑色，何多苓运用它来勾线，无规律地、抽象地画在棕黄底子上。另一种黑色是作为肯定形体的因素而存在的，它是后来补充上去的。这幅作品的色彩关系显然具有形而上的性质。

【靠在岩石上的女人】作画过程非常特殊，它分成两个简化的步骤：首先画出很亮，显得有些过火的颜色，待其干后用透明的普鲁士蓝将其覆盖；第二步用松节油洗出底色，当然，底色已被改变和减弱，它被压灰了。有趣的是，这幅

作品既保留了原来的底色，但又被青灰色的调子统一，这种特殊的效果是单层画法不可能获得的。画面中央的人体完全是洗出来的，但画家为了统一色彩而加强了蓝色倾向，不过画家有意识地在画面各个部位上保留了橘黄底色，任其闪烁。这幅作品第二个步骤的关键在于控制洗的程度，多则洗掉底色，少则亮度不够。何多苓在这幅画中尽可能地不用以后的补色，这不仅因为补上去的颜色亮度欠缺，而且因为它们很难与原来的底色衔接。

【山上的女人】是一幅尺寸较大的作品，结实的构图和素描使之具有突出的地位。这幅作品可以作为多层画法的一个范例，底层的色彩如此之复杂，很难加以描述。最下面似乎是一层丙烯的黄绿色，在左上方又盖上一块红棕色。这使我怀疑下面实际上是另一幅未完成的画。然后，用加上黑色的普鲁士蓝画出岩石和大片天空。天空的技法很有特点：在蓝色和保留下来的红棕色上，饱蘸白色的笔触迅速的画出了云块，而右上方的云使用了丙烯白色，在不可融合的油性底子上形成版画般的动人效果。女人体直接在已形成的岩石背景上画出，或者说，就像在岩石上「长出」一样，这又一次显示了作者捕捉复杂形体的能力。何多苓几乎从不在精确描出的素描稿上作画，宁可在混乱中去构筑一个核心，他对后来要出现的画面显然胸有成竹。（在混乱中寻找秩序，实际上也是何多苓那些精细之作的方法。他曾说过：「抽象派画家的完成就是我的开始。」）比如，我们看到，女人的手、腿、脚的某些部位透出下面的红色，这些红色显然是预先安排的，其位置的准确令人惊讶。在充分辅垫的底色（惠斯勒（Whistler）称之为「喂饱了的」底色）上，画家以干而饱满的笔触有把握地画出形体。在笔轻轻掠过的地方，底层未干的冷色透出来，显示出肉体上阴影的丰富色彩。在受光部，笔触则重重的压向画面，像水墨画的运笔一样收放自如。

另一幅【坐在岩石上的女人】尺寸稍小，在三幅以戴帽子的裸女和岩石为题的作品中，它是色彩最为单纯，也最有水墨画的某些因素的一幅。必须指出，在本书所提到的作品中，这三幅画最具有冥想的特质，无疑都具备深入发展的框架。女人的帽子这个细节与何多苓的很多作品有关，似乎暗示着与精神世界或市俗世界的联系；它使我奇怪的联想起米兰昆德拉（Milan Kundera）的小说「生命中不能承受之轻」（The Unbearable Lightness of Being）中女画家萨宾娜的

那顶帽子。帽子的阴影给女人的脸罩上一层暖调的晕光，再加上上半身的几点暖色，除此之外，整个身体几乎都用白色（半透明和不透明的）在底色上画出。在腿部，只用半透明的白色画出受光部，其余部位则根本没有画。岩石以大片的黑色画在淡土黄的底色上，如上文讨论过的那样，这些丙烯黑色在未干时受到猛烈的皱擦，形成有金石味的飞白，看起来像一幅水墨的枯笔山水。

## 八、美国之旅

【南达科他】一画是用传统技法完成的，何多苓先生在天空中薄薄的画了一层透明的底色然后压上不透明的、较为灰暗的紫褐色，使天空的调子降下去，如何使远、中、近景的沙丘在强光下面找到一种恰当的对比，这是画家在这幅作品中着重加以考虑的。总的来说，这幅作品的层次感是通过对色彩的传统处理获得的，看得出来画家使用的颜色是相当厚的。人物在作品中的作用是有限的，但却必不可少：其一是整理出某种秩序，使周围缺乏对比的暖黄灰色调子顿时有了生气；其二是人物动态的偶然性和短暂性反射出天空和山野的永恒性，这种反对由于天空的色调变化所带来的深远的宇宙感而得到印证。

【去那曲的路上】则是一幅具有强烈速写味道的作品，画家对于旅途中荒凉景物的印象获得了一种相当冷的调子。这种冷调子是画在较暖的灰褐色底子上的，天空是在此底子上用有变化的，不那么纯粹的白色加以覆盖形成的，远处山坡则用普鲁士蓝调稀后薄薄地覆盖上去，它与暖褐灰色底子相互作用后形成了具有说服力的绿色调子。这一例子说明绿色的效果不一定要用绿色来画，在恰当的对比关系中，用普鲁士蓝画出的调子会体现出相当沉着的绿色的感觉。这幅画只是在塔的中间使用了少许土红色，其视觉上的表现力显得简洁而清晰，它是整个画面中最暖的部分，其它部分的调子都是依靠对比显示出来的。

【秋天的阿拉斯加】、【北冰洋的夏天】及【落基山的狐狸】这三幅作品的素材都来自何多苓历时一年半的美国之旅。

【秋天的阿拉斯加】这幅作品采用了画家本人在前些年的创作中曾经使用过的方法，其对色彩的理解显而易见与法国印象派有相近之处，画面的轻快调子以及柔和地融合在一起的笔触使人想起雷诺瓦，而点彩技法的熟练运用又使人联想到毕沙罗和秀拉。这幅画总的情调是浪漫的，但准确、含蓄的人物造型和深思熟虑的色彩布局限制了浪漫情调向伤感情绪的过渡，这是这幅画耐人寻味的原因之一。【北冰洋的夏天】一画尽管处理的是画家在摄氏零下十度时所看到的风景，但被画家保留在画布上的仍然是较暖的印象，这显然是由天空中那极其苍白的太阳带来的，它太珍贵了，哪怕只是隐约出现一点，哪怕只是影子式地象征性出现，也会给空间和我们的印象带来暖调子。这幅画中的天空拥有的不是实际上的，而是主观印象中的颜色，画家主要想捕捉一种雾蒙蒙的气氛。画面的下面画得压抑、肯定、动荡，黄绿灰色的调子显得从容不迫。远处依稀可见的绿色地平线是偶然形成的，它从色彩关系上看具有表现的、非真实的性质，与近景中搁浅之船的船帮上的绿色构成了呼应。【落基山的狐狸】中的雪景是覆盖在棕黄色底子上的，岩石是用冷灰色在底子上以通常的半透明方法极为简单地画出的，但效果却极其丰富，这是棕黄色底子及覆盖其上的冷暖不同的色彩共同起作用的结果。狐狸毛绒绒的感觉是画家以大笔快速地、用不透明颜色画出来的，耳朵的色彩趋暖。画面中的天空和雪都是用白色画出，但覆盖程度却有一定的区别，雪地的色彩不透明，显得冷、亮、浓重，画家明显对其作了结构上的精心处理。天空所使用的白色则较雪景透明一些，温暖一些。这样一来，就在色调上将雪地与天空区分开来了。

## 九、发现女人体

在我们要讨论的最后几幅作品中，何多苓似乎又恢复了九二年末那种轻松明快的手法。这四幅以裸女与马为题的，画家本人称之为「戏作」。或许，他暗指这样一个事实，他沿用了被某些摄影作品和市井绘画用滥了的题材，因而被迫在陈词滥调和刻意求新之间作出抉择。这一次，我们看到画家并没有使用在【亡童】（又名【生命】）中那种极端的处理。只需指出两点就够了：凝滞而松弛的运笔避免了甜俗；生活化的形体则远离了矫饰与造作。当然，构图与色调的安排也是重要的因素。在【骑马的女人】中，紫灰调子造成了阴郁和不祥的感觉。女人扭头远视的姿态强调了不祥的气氛。女人体的动作没有传统的安祥与柔美。相反，腹部的肌肉暗示了紧张和力量。这一组雕塑般的形体建立在一

个半抽象的背景上。有些地方后来补画过，可以看见松节油流淌过人体的痕迹。

也许是巧合，这一幅画的色调暗合了四季：蓝绿调、红黄调、黄绿调和紫灰调。【张开手臂的女人与马】和【抚摸马的女人】处理得平静而轻松，两幅画似乎是同一场景的时空转换，笼罩着某种假想的生活气息。前一幅中，女人伸展开的手臂带来这位画家的作品中罕见的欢乐。和前面提到的【雪山下的女人】一样，这两幅画都醒目地使用了鲜艳的底色：翠绿和铬黄。

【奔跑的女人和马】结合了下述几种矛盾的因素：雕塑的稳定性和慢镜头般的动感；肆意粗野的笔法和纪念碑式的坚实结构。也许，面对这样一幅画，没有必要去分析它的技巧，只要看到，技巧在画家对「女性」这一主题的表现中已退居或升华到一种次要的地位了。

至于何多苓的素描作品，我认为它们无疑是最能体现他本人的修养和个性的精心之作。在他的素描作品中起主要作用的不是瞬间印象，而是这些印象消失后所留下的那种东西，以及它所唤起的视觉记忆，正因为如此，人们才能从中看到某种重复出现的绘画性语义设计。何多苓的素描作品包含了许多联想，它们既可以说是依据某种预先的想法画出来的，也可以说是在创作它们的过程中才形成了想法本身。何多苓素描中的精神性因素显然远远多于感官性因素。他画素描时，并不存在为创作油画而搜集和挑选素材这一特定目的，因此，他的素描作品全都是独立的、完成了的，没有习作的性质。何多苓非常注意控制线条的使用量，准确地，尽可能少的使用线条使其素描作品获得了与众不同的表现力。何多苓素描中的女人往往是内敛的，其外部轮廓的连续性常常中断，过渡到一种精心考虑过的调子，一种被暗示出来的精确笔触，一种审慎的、限量的、含蓄的美感经验。他对轮廓线的观察异常敏锐，带有明显的理性特征，与人物的内涵时而重合，时而游离，这在很大程度上决定了他所使用的线条在粗细、深浅、轻重、虚实和硬软上的复杂变化。也许没有比人体适合素描的表现力了：它的韵律、体量、起伏变化的线条、富于暗示的节奏感、微妙而不可言传的阴影。因此，

人体（尤其是女人体）已成为永久性的题材，它同时也是对画家素描功夫和艺术修养的真正考验。正是由于女人体素描创作传统的深厚，因袭前人、重复前人以至成为陈词滥调的作品并不少见。在这本画册所收集的素描女人体作品中，我们可以看出何多苓在认真的寻求新的表现手法，寻找新的视点，力求从传统「猎艳」的审美情趣中解脱出来，试图从女人自身未被窥视状态下的本能肢体语言中发现「瞬间的秘密」，以形成一套独立的符号系统。为此，何多苓运用尽可能自然的、质朴的、非矫饰的、介于光影与线条边缘的方法，去表现某种集古典与现代、刚强与软弱、不安与宁静、内在与骚动于一体的奇迹：女人。可以说，女人体题材的素描作品确实是何多苓绘画艺术的珍品，从中我们能够看到他全部绘画创作的起源和终端。



玫瑰园  
布面油画  
88cm×72cm  
1992

金盞花  
布面油画  
89.5cm×71.5cm  
1992





菊花  
布面油画  
64.5cm×77cm  
1992

满天星  
布面油画  
79cm×74cm  
1992





仙人掌  
布面油画  
63.5cm×79cm  
1992



女人与蔷薇  
布面油画  
108cm×79.5cm  
1992

岸边  
布面油画  
88cm×72cm  
1992



火岛  
布面油画  
88cm×72cm  
1992





在沙滩放风筝的女孩  
布面油画  
72cm×88cm  
1992

湖畔  
布面油画  
76cm×64.5cm  
1992

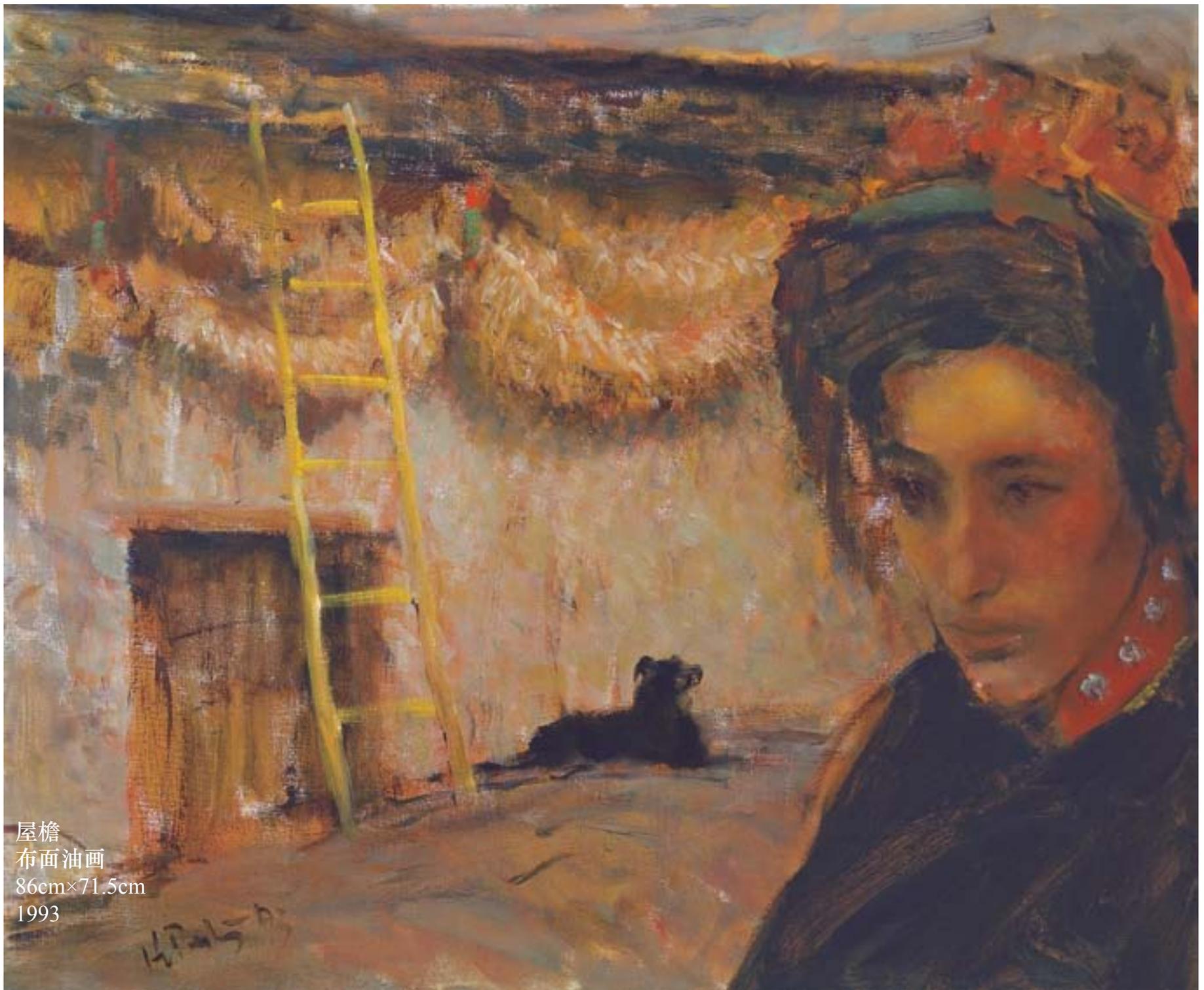




听音乐的男人  
布面油画  
56.5cm×79.5cm  
1992



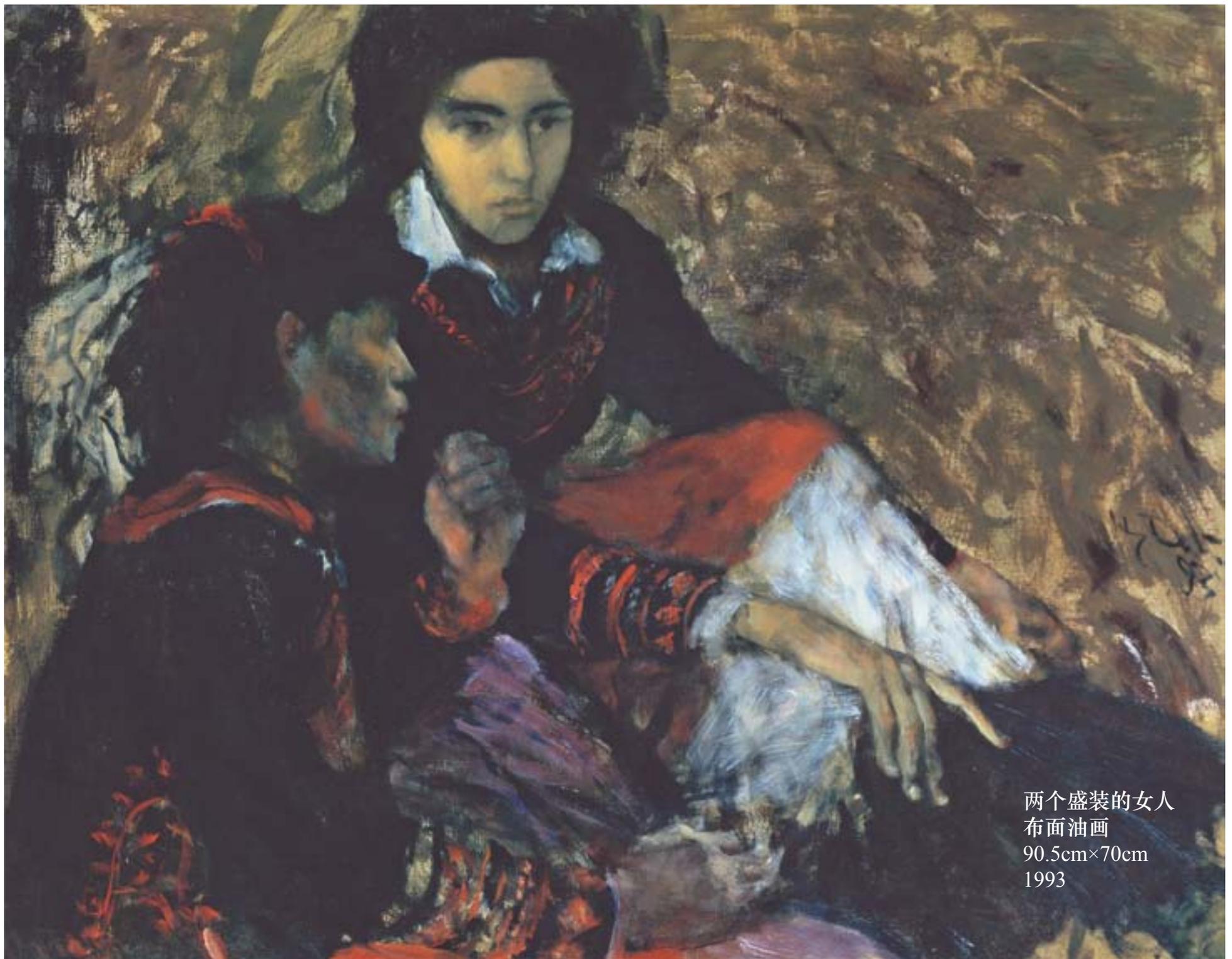
凉山的两个儿童  
布面油画  
77cm×64cm  
1992



屋檐  
布面油画  
86cm×71.5cm  
1993



母与子  
布面油画  
70cm×89cm  
1993



两个盛装的女人  
布面油画  
90.5cm×70cm  
1993

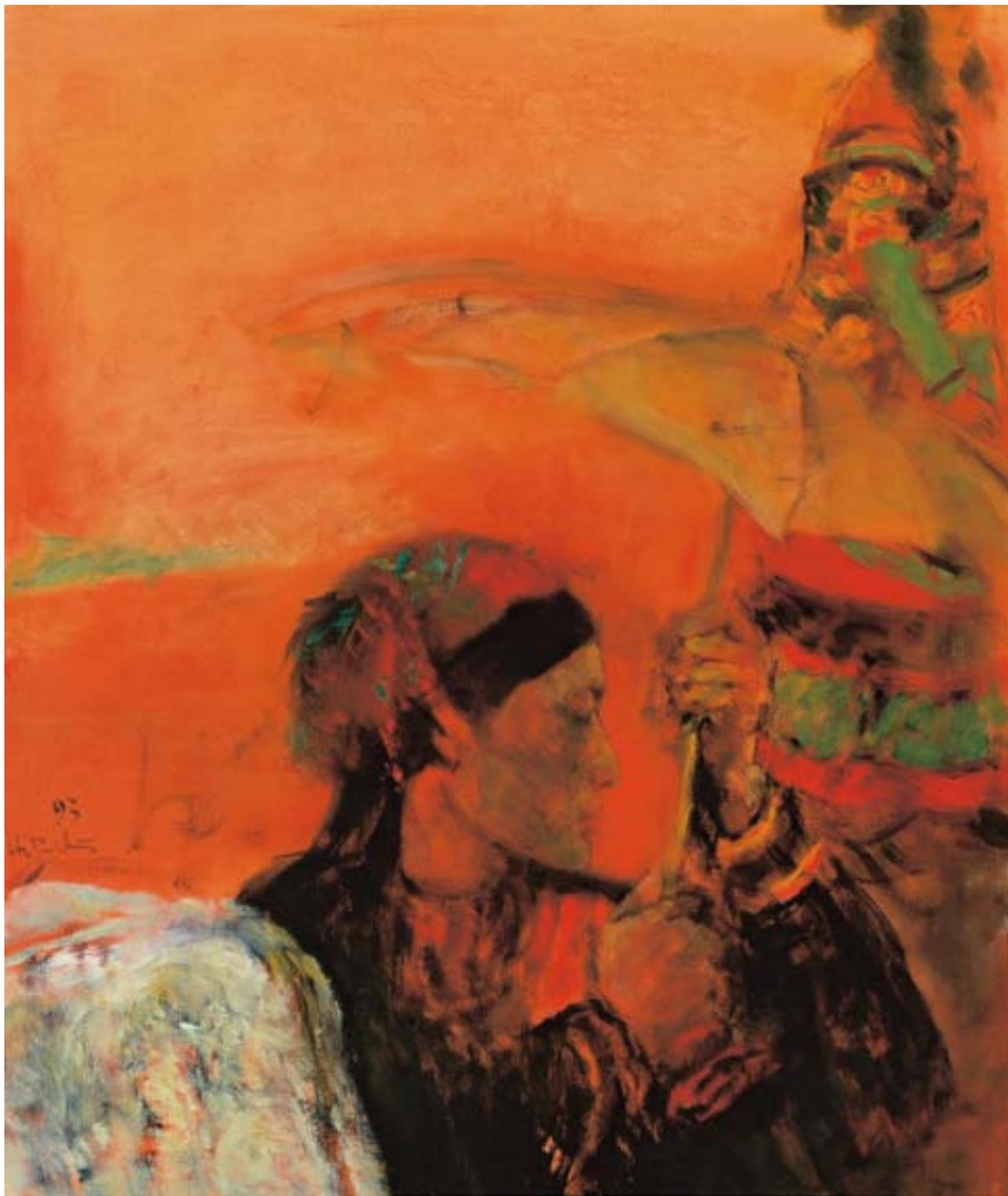


穿白披肩的女人  
布面油画  
72cm×87cm  
1993



村庄  
布面油画  
65cm×77.5cm  
1993

打黄伞的女人  
布面油画  
97cm×80cm  
1993

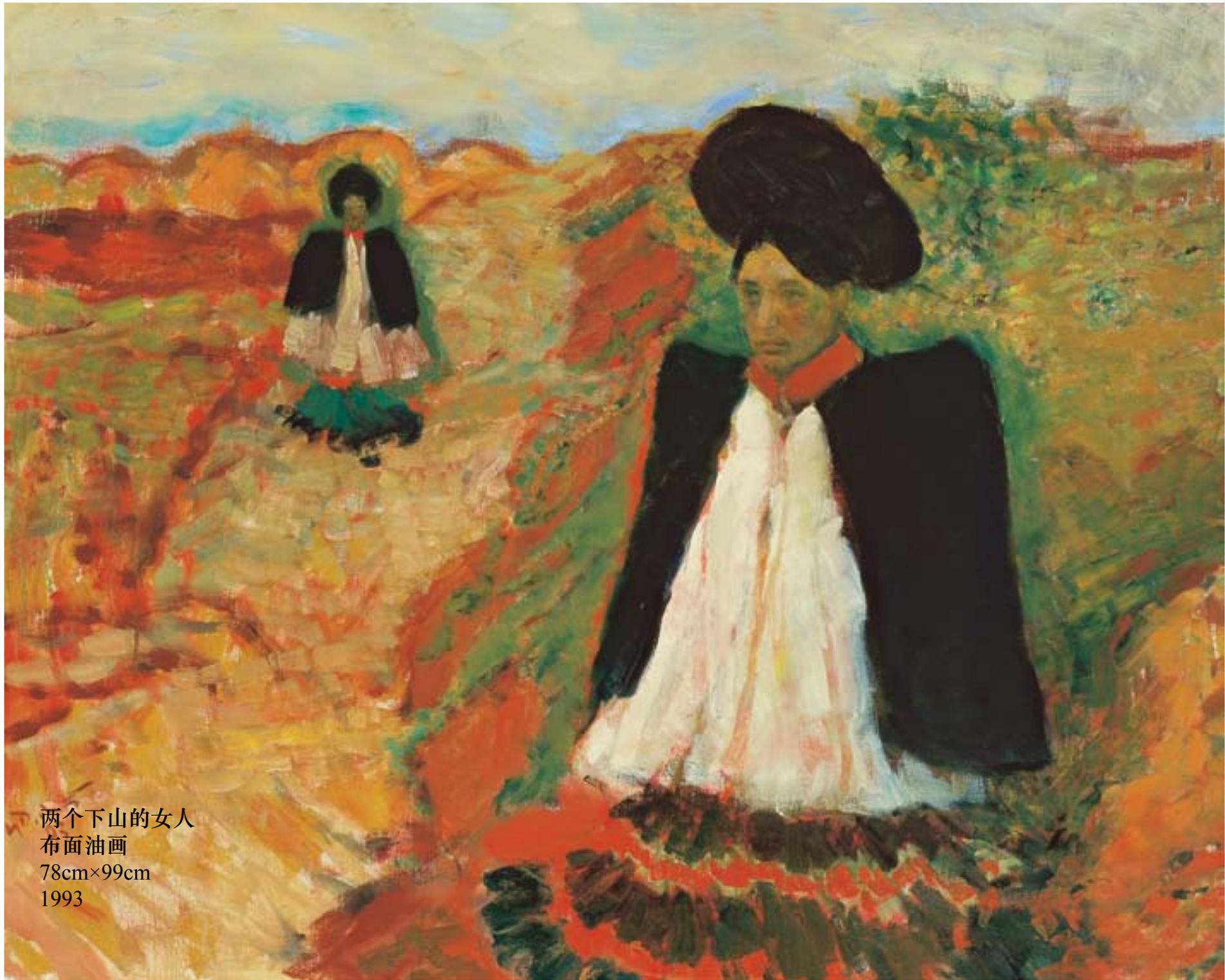


戴红帽的男人  
布面油画  
65cm×80cm  
1993

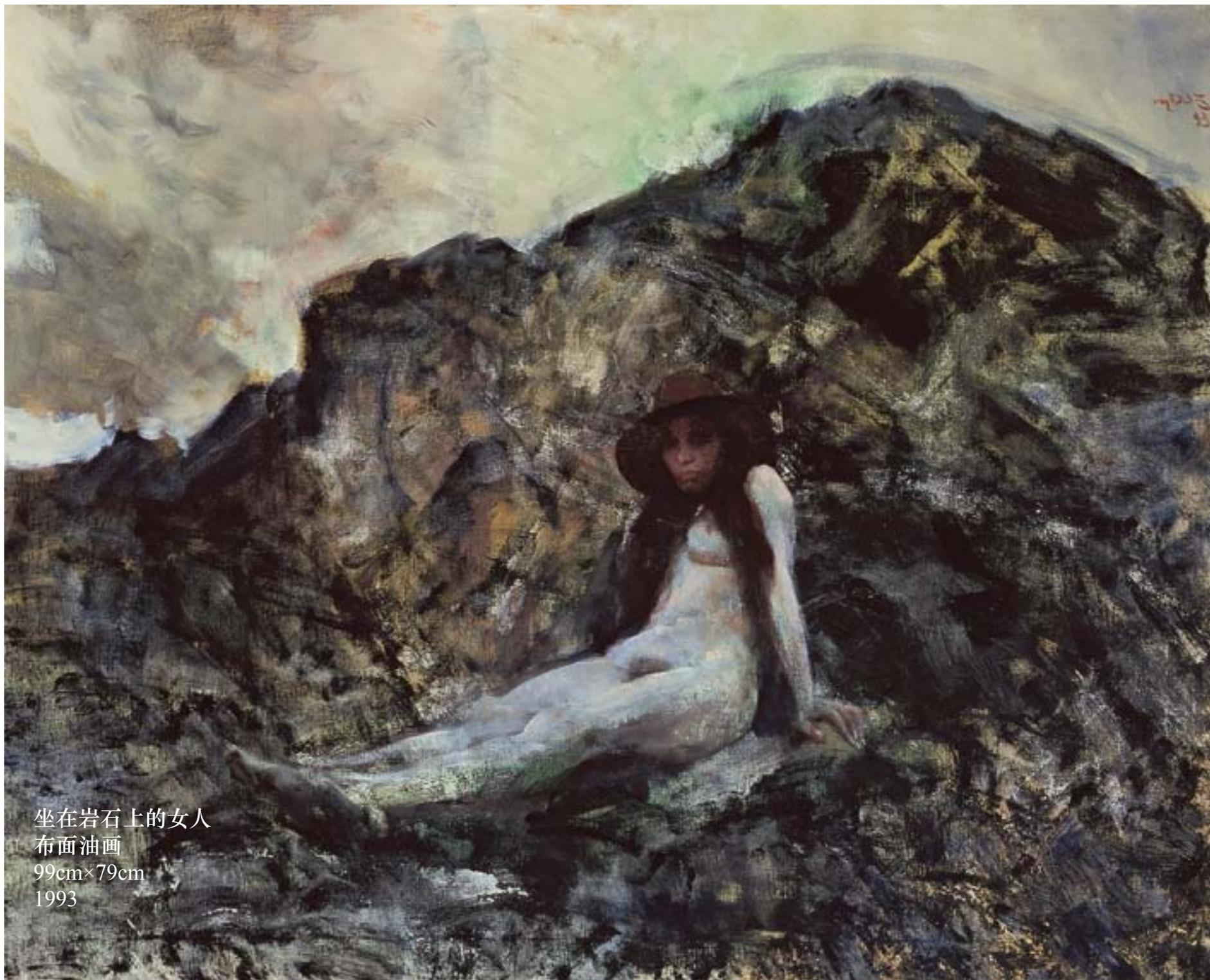


雪峰下的女人  
布面油画  
77cm×64.5cm  
1993

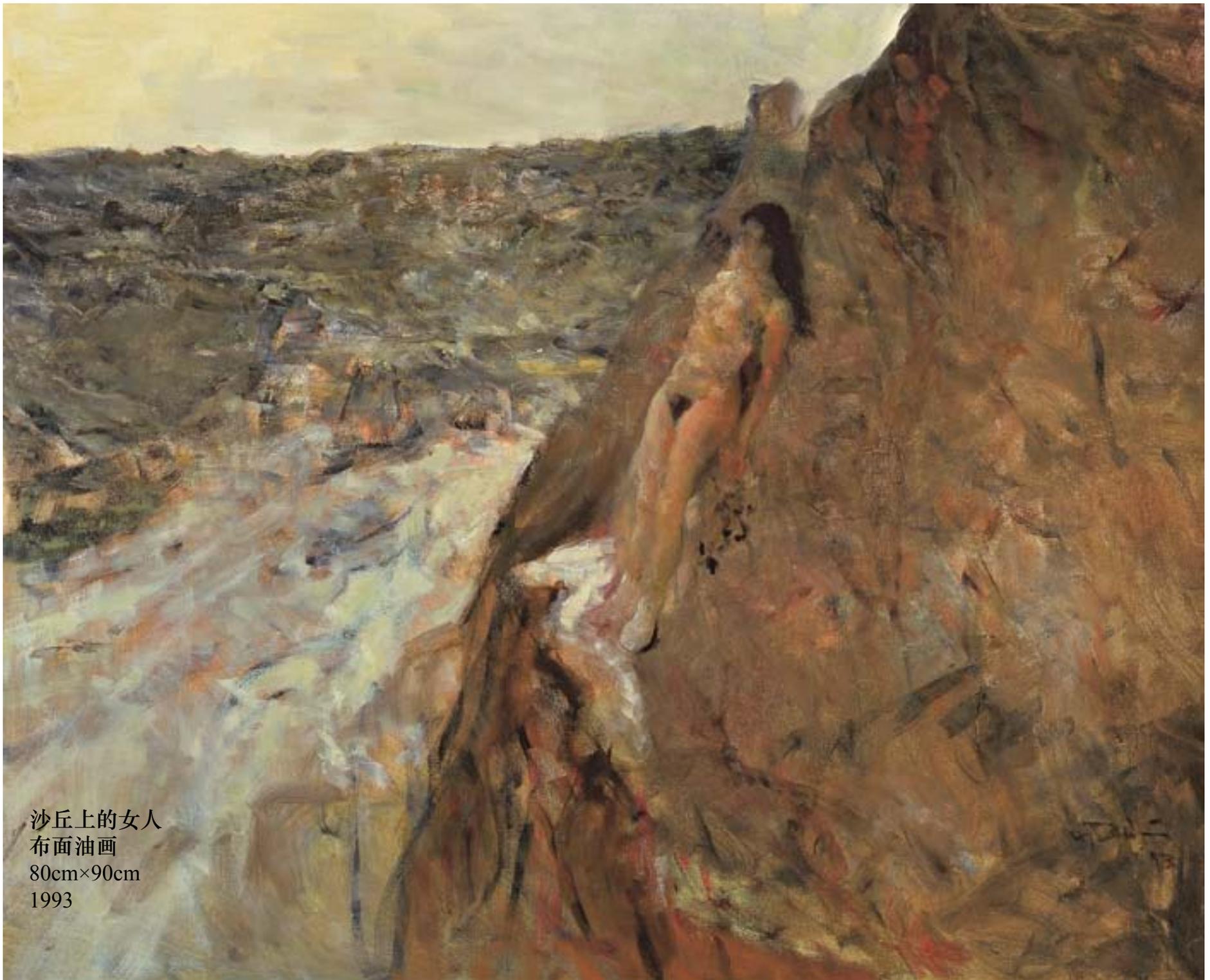




两个下山的女人  
布面油画  
78cm×99cm  
1993



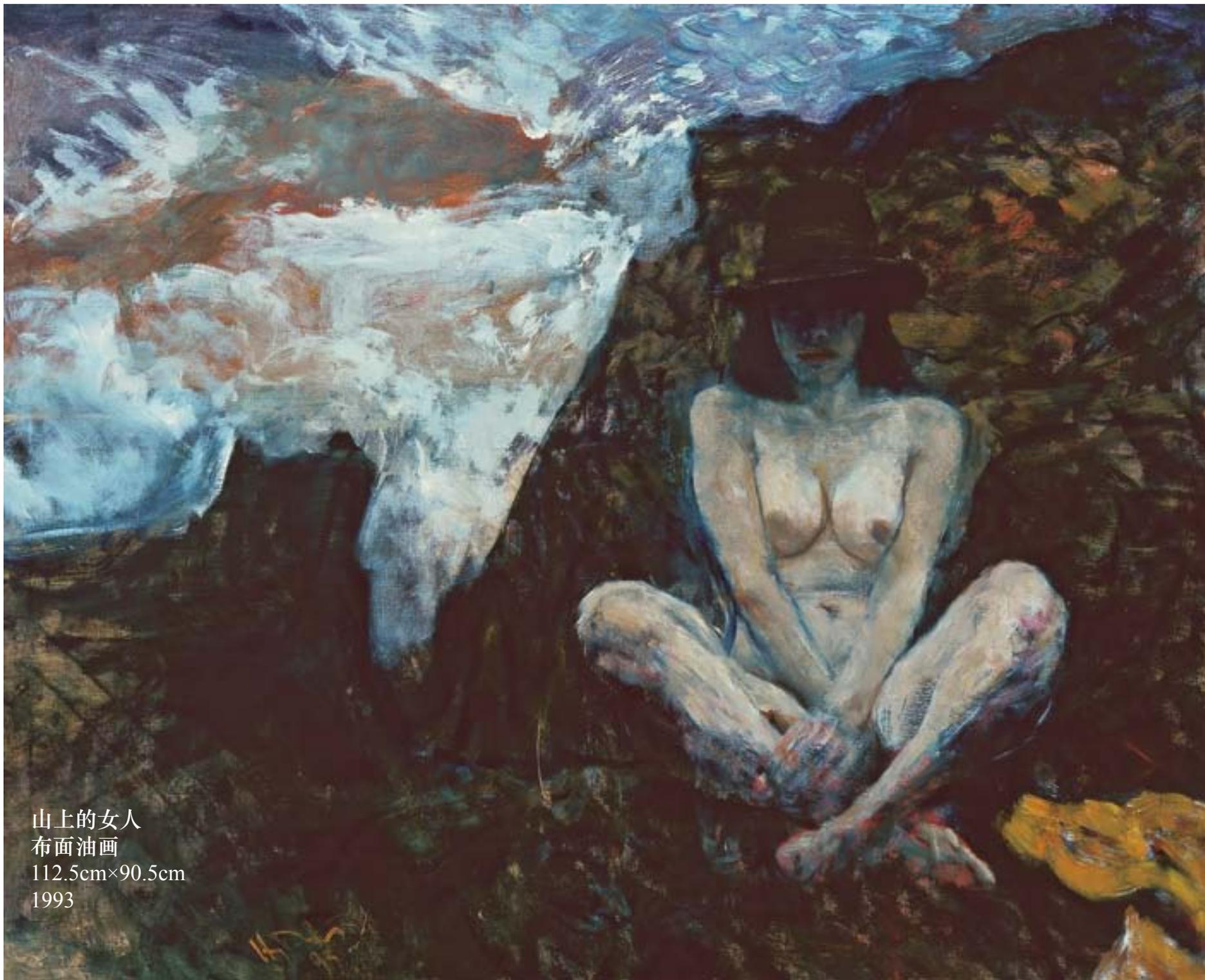
坐在岩石上的女人  
布面油画  
99cm×79cm  
1993



沙丘上的女人  
布面油画  
80cm×90cm  
1993



张开手臂的  
女人和马  
布面油画  
88cm×72cm  
1993

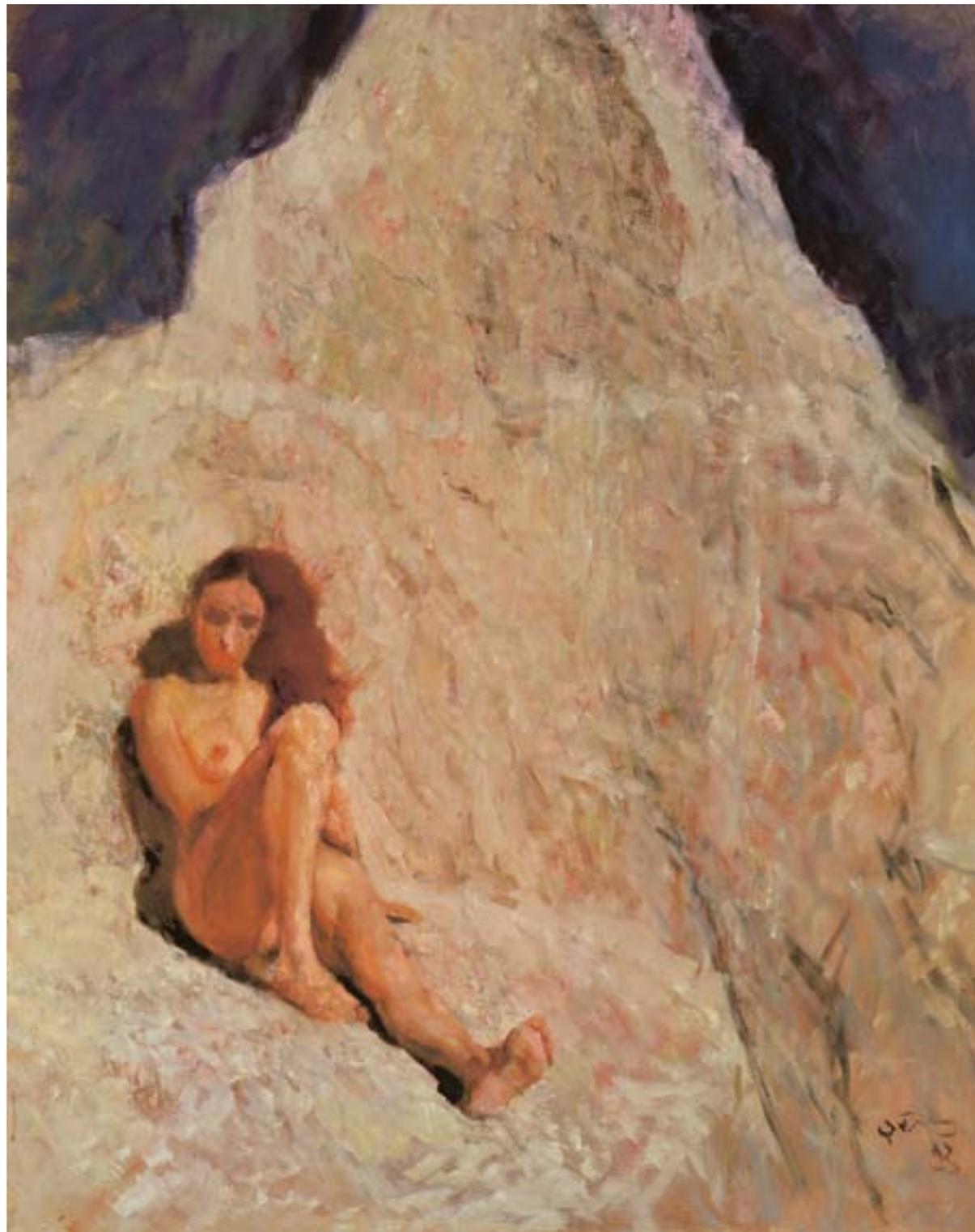


山上的女人  
布面油画  
112.5cm×90.5cm  
1993



山野秋色  
布面油画  
97cm×79.5cm  
1993

红色岩石与女人  
布面油画  
99cm×79cm  
1993



男孩与苹果树  
布面油画  
78cm×74cm  
1993





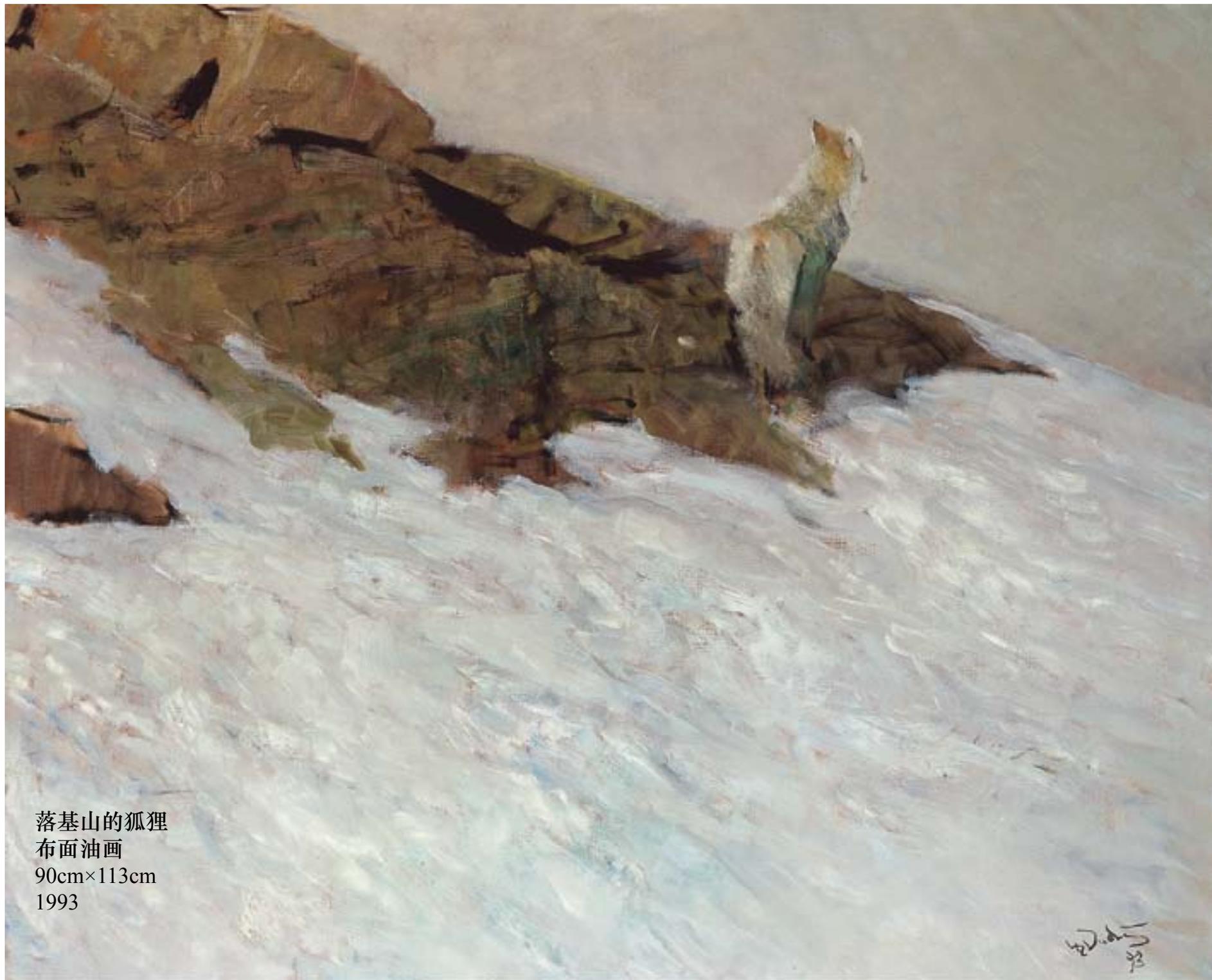
两个交谈的男孩  
布面油画  
78cm×99cm  
1993

姐弟  
布面油画  
90cm×70cm  
1993





鸟瞰爱丁堡  
布面油画  
114cm×90cm  
1993



落基山的狐狸  
布面油画  
90cm×113cm  
1993



南达科他  
布面油画  
79cm×99cm  
1993



去拉曲的路上  
布面油画  
80cm×108cm  
1993

北冰洋的夏天  
布面油画  
113.5cm×91cm  
1993





秋天的阿拉斯加  
布面油画  
79cm×99cm  
1993

中国当代名家  
Contemporary Chinese art Collection  
何多苓 He DuLing

---

第二册 1992~1994

---

Publishing Date: January 13 2013  
Publisher: Frank Lin Art Center

Production: Frank Lin Art Center

Organizer: Frank Lin

Editor: Ray Zhao

Designer: Ray Zhao

Text: Emily Ding

出版: 北京林正艺术空间  
监制: 北京林正艺术空间

总策划: 林 正

责任编辑: 赵成雷

设计: 赵成雷

校对: 丁 洪

出版日期: 2013年 1月 13日

著作权所有·违者必究  
**ALL RIGHTS RESERVED**

Mountain Art Beijing & Frank Lin Art Center

山艺术·北京林正艺术空间

Address: JiuXian Qiao Rd. No. 4, 798 Art District, Chaoyang District, 798  
East Rd. Beijing, 100015.

地址: 北京市朝阳区酒仙桥路4号, 798东路, 798艺术区

邮编: 100015

网址: [www.mountainart.com.cn](http://www.mountainart.com.cn)

E-mail: [service@mountainart.com.cn](mailto:service@mountainart.com.cn)

TEL: +86 10 5978 9558

FAX: +86 10 5978 9557

