

郎鲁逊归国时间小考

■吴霖

2019年,中央美术学院主办了一个非常重要的展览——“先驱之路:留法艺术家与中国现代美术(1911—1949)”,并在北京、上海等地巡展。在呈现了艺术作品的琳琅满目之外,最后文献部分,专门为曾经留法的雕塑家留下了一章。此展览的主要内容后以同名在2021年出版。该书中,收录刘礼宾《民国时期留学欧洲雕塑家情况研究》一文,文中提及郎鲁逊,是因为郎氏在1930年代的中国曾发表过《法国现代雕塑概论》等文。《民国时期留学欧洲雕塑家情况研究》一文有四个附表,其中《附表三:部分法国现代艺术家对中国留法雕塑家的影响》,收录了10位中国雕塑家,郎鲁逊名字赫然列在第一位,也是因为他当年回国不久写就的那一批文章中,保存了对中国美术史而言弥足珍贵的历史信息。《附表一:留学欧洲中国雕塑家统计表(部分)》中,虽然也保存了郎鲁逊的名字,但对其基本信息的严重残缺不仅是现代美术史的一种遗憾,而且迹近尴尬。此表对郎鲁逊的信息描述是:

“雕塑家:郎鲁逊;生卒年:生年不详,逝世于1942年之后;籍贯:不详;留学期限:20世纪20年代留学法国;留学城市以及所在院系等:不详。”

可以想见的是,该表收纳之所以没有遗漏朗氏,其出处仍然来自他早年发表的且大数据时代比较容易搜寻得手的公开

文字(其实只要仔细阅读朗氏当年发表的文章,至少他所留学的城市、学校与专业,以及回国日期都是可以确定的)。由于众所周知的历史原因,郎鲁逊其人被美术史界被动地忽略。这种忽略并非完全囿于政治,更多的是因为信息的阙如。以至于像大陆出版的《中华民国美术史(1911—1949)》中,没有对郎鲁逊的只字片墨,在该书《附录二:近、现代早期美术界留学人员名录》中,郎的名字遍寻无着。

从1992年出版的《中华民国美术史(1911—1949)》完全失名,到2019年“先驱之路:留法艺术家与中国现代美术(1911—1949)”展览《留法中国雕塑家统计表(部分)》中的榜上有名,虽然信息依然严重不足,但总算是一种进步。

检讨郎鲁逊各种信息的阙如,一方面

是抗战军兴后,郎鲁逊投身抗日救亡,其主要工作渐渐远离了美术界。更重要的原因,是1949年后,他携家去了宝岛台湾。之后的很多年,海峡的阻隔犹如天堑,从知情人的回避到失忆、又从失忆到失记。信史的失记,往往会造成以后世代的失忆。我对郎鲁逊事迹的追寻,始于一张1939年他在桂林的结婚照。这张照片上不仅有盛成,还有阎宗临夫妇和苏芑雨。

据1987年由郎鲁逊先生治丧委员会署名的《郎鲁逊先生事略》,算是对郎氏生、卒及生平有了一个大略:“郎鲁逊,1908年生于杭州,1927年从杭州美术专科学校毕

业后,即赴法国学习美术。初入法国巴黎国立美术院,从蒲喜学习雕塑。旋考入法国国立美术史学院及装饰美术学院,至1933年完成学业,翌年归国,在复旦大学担任教授,教授法文与美术史……1987年去世于台北。”这个《郎鲁逊先生事略》,是台湾的官方讣告,来源不外是官方档案,抑或家属。其中,郎鲁逊的生卒年、籍贯、在巴黎留学、回国后的经历以及抗战后的去向是明确的。但倘若细究起来,也仍然有不确之处,即其归国的具体时间。

郎鲁逊有一篇发表于1934年《艺风》杂志的《自述》,对他早期的艺术经历,有着更准确的概述。1924年17岁从高中毕业,进入上海美术专科学校,期间,正是北伐革命的高潮,“此时既感在国内艺术环境不佳,且为求知而不可得,”遂于1927年夏,赴巴黎求学研究艺术。是年夏,考入巴黎国立艺术院,从让·布夏(约翰·蒲西)与拉摩特·第欧学习雕塑。同时,他又进罗浮宫学校学习研究美术史、美学等。1930年夏,被法国雕塑家朗度司基聘为助手,参与朗氏承造的南京中山陵之中山先生大理石坐像的创作。但在此文中,郎氏并未写及其归国时期。

常书鸿等人在1933年4月在巴黎成立了“中国留法艺术学会”,这是一个以留法学生为骨干的综合性艺术团体,其活动长达近20年。近年来,该团体被美术史界所重视,并被视为是“活动时间最久、组织最完备、影响最大的中国留学生艺术团

体。”但在此学会活动记录中,却完全找不到郎鲁逊的痕迹。以常书鸿与郎鲁逊的杭州同乡且同学的交谊论,很是蹊跷。

郎鲁逊归国时间定为1934年,已被证明错误。那么,《郎鲁逊先生事略》所言“1933年完成学业,翌年归国”的“翌年”,会不会应是“当年归国”,即1933年就已归国?如此,也可以稍稍解释了为什么他缺席了“中国留法艺术学会”。我曾见过朗氏生前所写《郎鲁逊自述》手稿影印件,他写道:“民国廿二年(1933年),学校将近毕业,赴法国外省及英、意、德、比、瑞士考察艺术。”所以,依朗氏所言推理,当在1933年归国。可惜,《郎鲁逊自述》即便是本人所写,也是错的。

其实,郎鲁逊的归国时间,当年的媒体是有记录的,如1932年10月《申报》载:“雕刻家郎鲁逊氏在法国巴黎国立艺术院研究雕刻凡六年,从当代雕刻名家让约翰蒲洗(Jean Brucher)赖摩特地优(Lamourcedien)二氏研究塑造石刻造诣颇深,闻氏于今夏学成归国、即在杭塑一男子裸体巨像,今已完竣,将于本周出品新华艺专教员近作展览会云。”

如此,郎鲁逊归国日期,当在1932年夏季。所以,不仅朗氏缺席翌年成立的“中国留法艺术学会”理所当然,甚至,当常书鸿在1932年的夏天,从里昂来到巴黎美专学习时,郎鲁逊已经毕业离去。两人错过了巴黎卢浮宫的再次相会。

维罗纳绿和“变脸”肖像

■王家欢

我们在说一个人“脸都绿了”时,实际上是一种夸张的说法——当人的情绪出现了极端变化时,血液循环的异常会导致面无血色。因此,“脸都绿了”只是不红,并没有真绿。然而,在绘画中,却真的出现了红脸变绿脸的现象。一些西方古代的肖像画,其中人物的脸就跟腌蒜似的,越久越绿。

杜乔是13—14世纪的意大利画家,锡耶纳画派的创始人。他留存于世的大部分宗教画中的人物——无论是圣母子、天使还是信徒——其面部都不同程度地变绿了。比如,在祭坛三联画《圣母与圣子及圣多明各与圣奥雷亚》中,圣母红扑扑的脸蛋被绿色围绕,互补的颜色稍显戏剧。由于杜乔笔下的人物较为瘦削,暗淡的绿皮肤让他们显得不太健康。人物的质感也跟生锈了的铜像更加相似了。

当然,这种情况不仅仅发生在一位艺术家的身上。同一时期的艺术家奇马布埃、马萨乔、乔托等人的画作也出现了这种现象。原来,当时的意大利艺术家用的是坦培拉技法,画面是逐层上色的。他们画人物有个习惯:要用绿色打底,这种独特的方法被称为“verdaccio”(绿底法)。由于皮肤是泛红的,用其补色打底会产生一定的混合效果,表层的红色就不会显得太过直白或强烈。然而,由于矿物质绿的性质相



雷诺阿 编辫子的少女 55.5×46cm
1876年 美国华盛顿国家画廊藏

当稳定,动植物红的性质相当不稳定(茜草红、胭脂虫红等都很容易褪色,且它们都是不同程度的透明色),当表层的红色逐渐消失时,其底色就外显出来了。

意大利画家使用的这种“打底膏”是绿土,由绿磷石研磨而成。相比其他矿物颜料,绿土的价格比较便宜,绿的程度也弱一些(产地不同色相不同,可从黄灰绿到橄榄绿)。这种打底技法传承自拜占庭艺术家,而后者又是古罗马艺术的继承者。古罗马人经常用绿土作画。比如,庞贝古城中有很多壁画描绘了春天的场景,

许多人物画的背景也是大片的绿色——绿土和孔雀石等矿物颜料功不可没。

在“变脸效应”中,画家们使用最多的是绿土,后来也有画家转向铜绿。需要说明的是,这种效应在意大利画家的作品中最为常见,因为绿土主要出产于意大利的维罗纳地区,此地的相关产业一直延续到20世纪40年代。因此,绿土还有另外一个称呼——“维罗纳绿”。

著名的“半途而废”大师米开朗基罗的未完成之作《曼彻斯特圣母》显示了用绿土为皮肤上色的第一步。和某些艺考班的学生一样,这位大师喜欢推着画:右边的两位天使、圣子和圣约翰已经绘制完成,“3D”效果非常逼真;圣母的发型还差一点就“做完”了,而左边的两位天使还是平面的,绿土和留白区分了他们的形体与衣着。整幅画就像一张逐渐显影的照片——无论是雕塑还是绘画,米开朗基罗的未完成之作总是有着独特的魅力,而这种“未完成感”也成为得到承认的美学追求。

从16世纪开始,大部分艺术家摒弃了用绿色为人物打底的作画方式。无论是铺底色还是塑造阴影,画家都更倾向于用棕色和褐色,它们的颜色相对更暖,画出来也更加自然。一个较为突出的例外是维米尔。尽管他已经是17世纪的画家了,但笔下的人物依旧出现了变绿效应。

他在晚年经常用绿土为人物打底。在《站在小键琴旁边的女人》中,人物背光处的皮肤显出幽绿的色调,受光处的皮肤则因铅白的更多使用而显得相对正常。在大量阴影和绿色的作用下,这个房间的角落给人一种正在发霉的错觉。有人认为,捉襟见肘的经济条件可能是这位画家购买廉价的绿土颜料的原因之一。

尽管更倾向于使用直接的手段,而非层层铺色的方式作画,但印象派对和谐色调的极致追求使得人物的皮肤偶尔也会呈现绿色。雷诺阿的作品《编辫子的少女》描绘了一个青春靓丽的女孩儿,艺术家用和背景相似的明显的绿色塑造了她身体的阴影和骨骼的转折。然而,和杜乔画作的效果不同,这种绿色调将女孩细腻红润的肌肤衬托得更加健康了。

时光推移至20世纪初,当作为现代派重要代表的野兽主义画家在人物的脸上肆意使用绿色时,情况就完全不一样了。对,我指的就是马蒂斯那幅著名的《戴帽子的妇人》。画家将自己的妻子艾米丽塑造得像马戏团一样热闹:她穿着繁缛的服饰,戴着夸张的帽子,额头和鼻子上的一抹绿似乎是由从帽子上滴下的绿色染成的。尽管马蒂斯的绘画仍然属于具象艺术的范畴,但他对颜色的探索无疑已经走向了抽象。