

作品《人物》系列便使人恍若置身婉丽儒雅、梦窗呢喃、情韵兼胜的境界。她的用笔和用墨用色以其幌兮忽兮，如醉若梦而与众不同，而模糊与飘渺成为其一贯的艺术偏执。同刘敬伟的“直面人生”相比，唐淑瑛更象一位远离红尘、孤芳自赏的天使。这种在当代文化背景中的双重人格，使她的作品具有一种痴心不改的唯美倾向和纯艺术层面的尊贵品格，在当今纷繁嘈杂的画坛显出难得的坦然与清新。

其实，我们原本用不着背负如此众多的复杂、忧虑与沉重，因为绘画乃是一种千金不换的精神愉悦和言情场所。我们需要做的，仅仅是用“艺术的方式去言说自我的心声”，如此而已。倘若非要拥有关怀和拯救人类的深沉与博大，我倒以为没有比善待自我显得更加急切与重要。因为一个自我虐待的人，我们很难相信他会善待他人。

在陈胄的《市景图》中，仅管描写的是当代都市景象，但从个体化的人物造像背后，我们分明可见作者发自内我的心声。芸芸众生，形态各异的表象和莫名的微笑以及种种精神与思想的疑问与困惑甚至苦闷，通过作者现实主义的表现手法，向人们提示这样一个哲理：在一个社会的大变革时期，无论惊喜、痛苦与失望；也无论探索、创造与徘徊，乃至贫富贵贱和物质与精神渐次扩大的差异，都是不可避免的也不必回避的事实。懂得了相对论，我们便会释然于任何很难与困苦并与之挑战。没有对于自我的真切深省和悟道，陈胄的作品就不会有如此的内涵与表征魅力。他的追求是单纯而凝重的——用传统的章法去言说今天的故事。

其实，九六国本的学员似乎有一个相同之处，那就是在追寻创造意识和强调观念更新的同时，决不取“无源之水”。传统对于他们并不是一种负担和藩篱，相反，传统正是他们赖以滋生和博发的肥沃土壤。“传统即我，我即传统”。对传统的正确认知和融汇贯通，使得他们在水墨艺术求索的行途如鱼得水，因为他们深知传统精神的本质在于：创造！

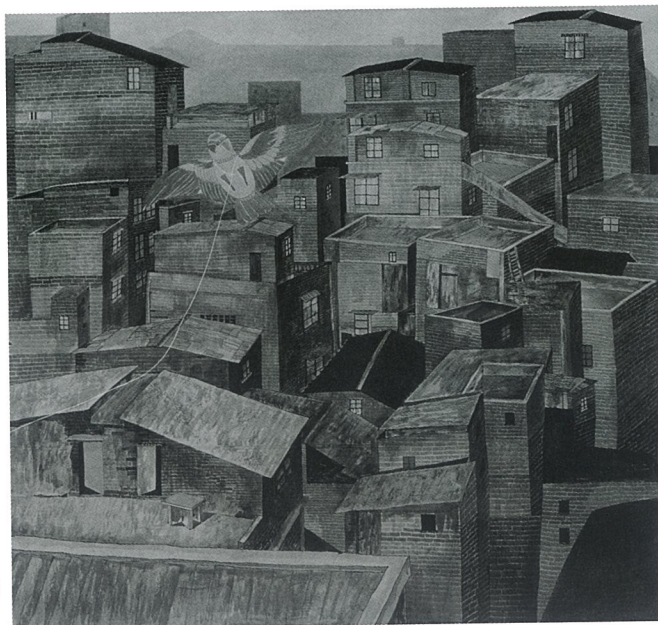
相对而言，周杰作品中的大度与恢宏，更像是一位基因优良的遗传儿。从他《关于江湖》以及早期的系列作品中，都显现出传统精神中崇尚的渐进之美、平面享受、线形情态和随类赋彩的原则。但他画中所呈现的另一种崭新的元素，即对人物形象的另一类处理如面部的非生理结构的自由构造，以及在晕染时的任意积淀与破墨、破色手法，包括在构图上的超时空分割和对疆界的观念性并置处理，甚至在大红大绿色彩的戏剧性调适中，都暗示着作者在承传传统的同时，自觉进行着的自创新规范的革命。从这个意义上讲，周杰的步调是稳健而理性的。或许过多的线描功底和对三矾九染的深恋多少妨碍了他原本异常活跃的创造思维，造成作品中“当代性”成份较少的遗憾。

王燕鹰在同班中是一个比较“个案”的人物。拮据的家境加之激烈的竞争，使得他疲惫不堪，性格渐次带有明显的抑郁。他的光点在于不为人知的坚韧和勤思，《老屋》系列的成功便是例证。画中描述的景观是他从小至大耳熟能详的生活场景——旧砖房、吊脚楼、贫民窟……这些虽然陈旧落后的建筑，在他的眼中却有着无穷的温情，或者说是他人人生历程的见证和伴侣。因此，他对这些老屋的赞美与亲善和依恋便始出自然。他用近乎笨拙的笔触和苦涩的皴擦述说一个怀旧的故事，市场经济带来的繁荣似乎与他无关。因此，他拒绝后工业文明带来的都市荒漠与人性化造就的亲冷冷漠。这恰好构成王燕鹰作品平实的风格。或许，不惜技法之累的他在没完没了的晕染中得到了解脱，并以此建立起自我的精神家园。否则，我们很难想象他奉献于我们的这一份惊喜。应该说，《老屋》带给人们的享受是美好的，而且就当代艺术语境的角度而言，它又是全新的，我为他感到欣慰……

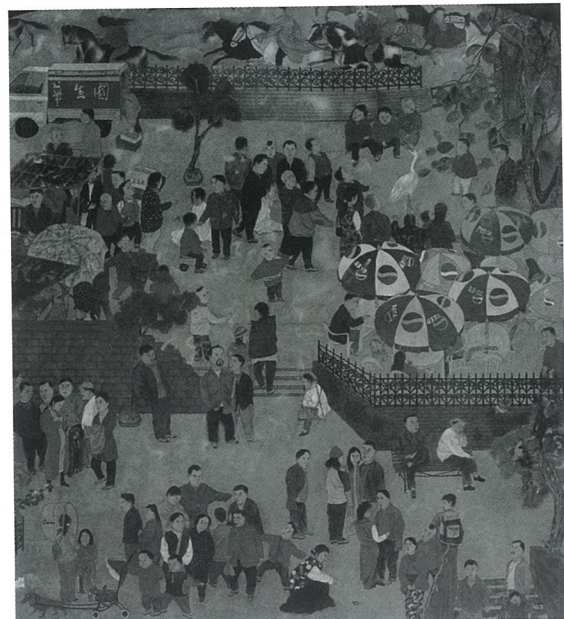
纵观九六国本的毕业展，如果要为它梳理出一条清晰可辨的脉络的话，我想它或许应该是“创造意识”+“拿来主义”+“当代性”。

新观念、新材料的多重实验，极大地丰富了作品的精神内含和表征符号。而渴望表达、敢于表达和捍卫创造，成为他们行为的自觉和共有的精神家园。既然我们痛切旧的桎梏，干吗还要套上新的枷锁？在知识穷尽、资源共享、时代高速发展的今天，我们没有理由再为自我身份的属性和“笔墨”与“题材”的纷争自寻烦恼。“诗言志”、“歌咏言”、“得意而忘言”，笔墨也好，反笔墨也罢，甚至非笔非墨反技术都行。问题在于，我们要表达什么，我们想表达什么？艺术无非就是一种表达自我情感的言说方式，而艺术的价值则在于对人类精神和文化的创造意义。或许，中国画九六本科的毕业创作展正是在这个意义上，给人以言说的可能和凝思的余地。

从苦到苦，探索终身都在苦苦地寻觅。如果说艺术的本质在于创造的话，作为艺术学徒的他们，我更希望其多一份执着与真诚，在众多的文化问题、社会问题、生存问题、精神问题和情感问题构筑的艰难之旅中，“带着尊严和勇气，去真正地聆听自我的心声……”。



左：老屋·风筝(纸本) 王燕鹰
右：市景图(纸本) 陈胄



EMPHYSIS ON SYNTHESIS IN THE FOUNDATION TEACHING OF ABSTRACT SCULPTURE
BY ZHENG YUE

抽象雕塑的基础教学

应注重综合性

曾岳

由于当前国内传统雕塑的训练和实际表现形式在许多情况下有不同程度的背离，因而其评价逐渐失去原来的意义，探索和反叛成为教和学的重要问题。而当今艺术教育所面临的另一个课题是如何在基础教学中既使内容丰富，又使每个学生对课程保持最大的兴趣和持久的兴奋度。在教学实践中，抽象这个课题所带来的思维上的突破以及观念被“点燃”后的明亮感受，哪怕是基础的内容也足以引起学生们全身心的投入。然而在国内伊始的抽象雕塑的教学中，却没有可以直接套用的模式。在多数情况下，已在造型设计的美术教学中沿用和积累多年的立体构成和空间构成的理论以及训练方法，因其抽象理论的科学性和系统性而被大量移植。但多年来的经验表明，这种模式影响下的抽象雕塑的表现力并不充分和自由，并且因为没有观念驱动的形式探索，抽象雕塑的语言表达能力和形式张力受到严重影响。

“我们关于基础训练的概念要发展，开发个人基于实际而不是基于理论的探究精神，对每个问题坚持追求特殊的解决。我们需要把重点放到关于材料和构成原理进行直觉和分析的工作中去。”(莫里斯·德·索斯马兹《视觉形态动力学》)在这样的训练中，个人心灵体验和自由探究的能力比问题解决的有教养更为重要。淡化立体构成、空间构成界限的构成方式，以材料为主体的形式和语言的训练，“综合”便是十分有效的措施。至此，综合构成这个概念下“综合”的目的并不是混淆各种构成因素的属性，而是不必过分明确原来雕塑的构成实体中的立体或空间界限的“综合”。“综合”是指在观念的驱动下对所有形式要素的选取与配合。“构成”则是包含了我们在雕塑这一概念中除塑造之外所有可能性的一种探索方式和表现的基本手段。其综合的结果直接将对形式的分析落实到具体的媒质条件上，而针对性的评价最能使相关的理论和体验充分对接。这些经验无疑有益于学生融会贯通地去理解理论的实践价值，而这种在材料中去发现、扩展的形式和以自我感知为基础所形成的个性语言应该是最具艺术表现力的。

在立体的空间构成的许多形式的基本要素中，一开始就相互联系和作用是十分常见的。单纯形即以几何形为主的形式是视觉要素的基本原素，在造型中具有诸多优势，是最易于感知和理解的形式，十分有利于学生的选择和整理。一旦觉察到哪些单纯形与他们的个人经历有密切联系就可能成为他们乐于用来表达某种感受的形式。这种单纯形或者就是具有单纯属性的某种材料的现成品，它们的立体和空间的独立性则会在总体综合、集中地发生作用的过程中失去意义。实践证明，基本形综合的构成是可以保障理性的分析与判断不会影响感觉的涌动的。

同时，在综合训练的最初阶段，为了易于控制形式的发展，可以运用对基本形的调度来实现。从基本形出来或到基本形里去，这令基本训练有一个可以比较的参照体系，同时还是一种从对象到心灵或从心灵到对象的训练方式。在这个过程中就会有无限的形式机遇。它所保持着或正在形成单纯形的基本势力，能使我们的工作有一个层面较高的平台。必须承认，学生面对抽象教学有不一样的适应性和感觉释放的阶段性，所以即使部分学生在教学段落中表现出的所谓不在状态，那么单纯形式上的构成，也就可以保持形式最低限度的张力，学生在练习中依然有重大的收获。如果选择高等美术专业的较高年级学生作为训练对象，由于他们这时已经具备基本的对形式要素中秩序、变化原理的相关知识和审美的直觉与控制力，而无须灌输太多这方面的概念，使个人的选择和判断不受影响，从而使教学更具时效。这也反映出造型艺术的本质，其教学的目的并不是寻求问题的逐一解答，而是追求每个问题得到独特的解决方式。

抽象雕塑基础教学的综合性令学生有可能一开始就会面对抽象艺术的许多问题。在手足无措的状态下，再由材料去提供机遇，那种迫切找寻出路的愿望一旦经由材料语汇的发掘和运用，便会产生豁然开朗后获得释放的创作冲动，而几乎所有传统教学在围绕组织有效教学的困难自然都会迎刃而解。材料的重要性便得以凸显；其语汇的非常价值就会获得尊重。而形式的立体或空间属性在真材实料的构筑过程里一览无余。教师的职责则是在形式构成原理条件下对学生制作的启发、梳理和清晰，令学生不至于因为综合而引起困惑。综合地构成作为抽象雕塑基础课，还是一种自由的、充满冒险乐趣的手工劳动的过程。而在这样的积极状态下，个人潜质的发掘才有可能得以最大限度的展开。

从物质到对象的这种物质形态的转换不是我们的教学目的，我们最高的要求是要实现关于语言的转换，即将物质作为语言来驾驭。完成一种形到另一种形的转换，摹写是一个技术问题，而将一种质(质感、质地)引伸为另一种质的感受，却是一种诗化语言的转换，即将形式的意义抽取与重构在语言本质上逐渐接近抽象的意义。这里所提到的材质语言，并不仅指媒质的质地、色彩和温度等可直接表达的那些有价值的属性。同时，我们不应该不理睬，材质的生长、形成过程所包含的特殊经历必然会引起关注和联想。近现代迅速变化的社会和文化形态不断影响艺术家的个性反应并推动独特的表达方式，艺术家们十分尊重有关材料的所有内容。如果不重视材料的背景——由形态、功能等因素引起的对于文化意义上的关联，那么我们就无法去理解诸如杜尚或比尤伊斯的由现成品和综合材料的作品所提出的艺术问题了。从而，对材料以及材料的综合性关注程度的必然会影响到雕塑家在当下语境中的表达以及能遣造句汇的自由度。

在综合构成这个概念下，形式张力和语言的个性特质为其主要内容，这里有必要在形式的视觉属性的运用时强调对比的手法。正是对比呈现了所有的秩序之美，强化了视觉因素的相互作用。在所有雕塑造型中，对比是形成势力的基本因素。是“势”的聚集和释放形成对视觉的冲击。我们惯用的“气势”一词中的“气”则起着稳定和扩大“势”的强度与范围的作用，它保持着张力的持续不断地发生。因而，对比的理论在综合构成中成为一种普遍而富有成效的理论，它使“综合”的价值得以充分体现，令个性语言更加鲜明和有力。

在观念上，似乎以西方思维去领会抽象语汇更为贴切，但在各个不同文化背景下对不同生存状态的表述必需对应各个时期的语境，这要求我们做到在素质、观念、语汇上的一致性。在我们传统艺术中所呈现出的抽象形式和思维一直都保持着独特的视角。而如何理解形式向语言转换的这个过程，如苏轼的《水龙吟 似花还是非花》这首词，其中女人——杨花——离人泪这样复杂情绪的成功转换，无疑直接为我们提供了可供参照的一种至高境界的抽象思维和表达方式。在构成中，西方的逻辑思维并不妨碍我们自己已有的文化身份，我们有比具象表述更有影响的抽象思维和表述的传统。因而完全可能让学生养成以东方人的心态去关注各种引起思考的话题的习惯。有思想的手就会发挥材料的思想。

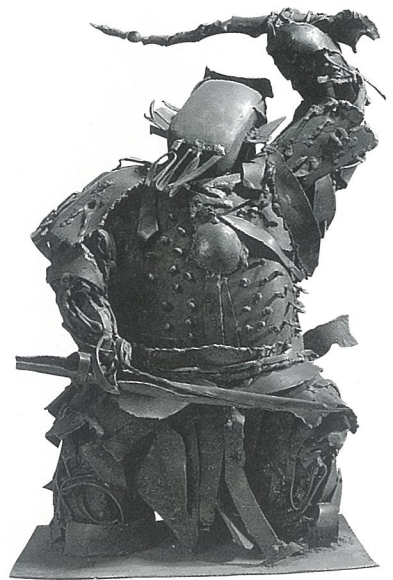
技术，熟练的加工技术可使我们获得造型上的自由。因而可以当作一种语汇在构成中加以探讨和表现上的综合。一般认为技术仅为手段，但既然它影响了结果，其个人特征往往明显地保留下来，成为总量中的一个重要因素。从某种意义上说，技术成为了构成原理中的一种“增加的形式”。只有创造性地利用技术，才会令技术富于创造力。

材料，能够成为形式也为语言得以转换提供了重要的机遇。

对比，使形式得以呈现同时也是强化形式的手段。

技术则是满足形式转换，突破材质限制，实现语言扩张的条件。

“综合”的意义则在于在观念驱动下的对材料实施技术过程中去体验材料与构成的魅力，应需要而去搜寻与印证相关知识。从追求成品的创作训练中体验创造力带来的各种奇迹。



上：哺乳(乌木) 刘虎
中：瞬(乌木) 刘虎
下：门神之一(铜) 焦兴涛