

人物雕塑创作中的夸张与变形

孙 闯

反映他对中国精神,对形体的看法与实验。在雕塑中,人体的每一段比例,每一块肌肉都是根据构图的需要,该大则大,该小则小,对于解剖知识,该藏的藏,该露的露,很多细节都是一刀带过。整个系列的创作中人体比例被更明显地拉长了,几乎达到了十五个头以上,但这种一反常态的变形效果,却表现了一种活跃而富运动旋律的美感、粗看雕塑极象民间的根雕,但仔细赏析,看似不经意中却有经过严格写实基本功造型作为支撑,在保留了很多偶然效果的同时,把最要紧的整体和一些关键性的细节都作了较深入的刻化,这就从根本上区别那种随心所欲的变形。

笔者以为,强调人体生动、诱人、美的因素,遗弃那些偶然的,无关紧要的,没有意义的东西,则能在人物创作中以人体为师,又能摆脱“基本练习”的束缚,从而更能发挥主观能动性 with 创造性。这大概就是中国画论中所说的“外师造化、中得心源”的基本意思吧。当然,这种变形不应是图案式、概念化的变形,这就要求夸张与变形首先要充分掌握对象的解剖与形体,有了这个坚实的基础,夸张与变形也能相对自由。

如果说,前面两位同学的创作是以人体的比例变形为突出特点的话,那么郑黎黎同学的作品更多的是在体积这一传统的雕塑语言的变化中进行探求。《蓝色遐想》整个人体的比例看起来是正常的,(当然也有变化)但在体积处理上却与生活原形作了较大的改变,为了表现少女恬静、愉悦,在雕塑形体上有意对低点进行了处理、强调大形体的完整性,使之更加结实稳定、饱满。为了表现水的感觉。她把人体切割成两段、中间加一块椭圆形的玻璃,上下两段形前后进行了错动,使观者在观赏中自然与作者产生共鸣。而在地创作的另一件作品《小毽子》中造形手段与《蓝色遐想》是接近的,但由于有意加强了体积的扭动、使形在空间中呈多角度的展开,虽然没有直接塑出一个翻飞的子,但观者又完全可以依靠自己的生活经验予以补充,这件作品使用木雕材料,表面不完全打光的处理、利用材料本身的木味也使主题得以加强。一个未脱稚气的小女孩的形象就活脱脱地展现在观者面前了。

该班刘涛、黄彦的创作在夸张与变形上也进行了很好的尝试,限于篇幅,不一一赘谈了,笔者以为学生们的创作虽不成熟,但不乏闪光之点,我们在关注大师们的传世之作的同时,亦应把目光更多的观注他们,并对他们的每一点创造予鼓励。毕竟,艺术需要新人及新的创造。

(三)

古今中外的雕塑家在雕塑创作中总是自然不自然地运用夸张与变形这种艺术手段表现对象,雕塑艺术虽然是不同时代人们对于现实生活的一种认识与反映,作品中的形象也不是生活的影子与析光,而是每一个艺术家按当时人们的理想进行的一次再创造,这种创造从艺术家的艺术活动之初就注入了主观活动,由于每个作者心理、生理及感情的差别,必然造成手法、风格各异,使艺术作品既不是生活的简单复制,也不是表面的真实。就拿从体量感作为基本语言要素的雕塑大师罗丹来说,虽属于写实主义的范畴,但仔细观察他的雕塑作品却没有一件是完全照着对象模拟出来的,他的创作原则是:“以深度来构思形式,明白地指示主要平面、去想象形式是直接地指向着你,所有的生命从一个中心点蜂拥而来,自内向外地扩张。”以此原则,我们就能理解他为什么能毫不可惜地把塑好的《巴尔扎克》的双手砍掉,使主题更突出,形体更夸张。

这里让我们再简单分析西方近代雕塑史上几位雕塑家的变形作品,《蜿蜒》是马蒂斯所宣称的阿拉伯风的代表作品之一,女人体被变细、变软,象一根柔软的绳索,全身呈极端放松的状态,弯曲的双臂,变成叉状的双腿,呈S形的躯干造成一种平衡与张力,整个雕塑趋向运动感的线变形。这就形成了他众多人体雕塑的基本形式——波浪形的曲线,安详与和谐正是他在绘画与

式的探索与人类对人性的挖掘正式相伴而行。

三、影响观看方式的因素

影响观看方式的因素是多方面的。

首先,从视觉心理学、社会学和艺术史的研究表明,我们的观看方式受到了来自文化的广泛影响。在西方艺术中,除了文艺复兴后的艺术外都认为观察者在空间中的确切位置不能隔绝,它是空间表达方式的决定因素。其他时代、其他文化则着眼于别的真实性标准。比如古埃及人认为应当把对象所有意义深刻的细节包含在内。中世纪的艺术为形而上学的表达方式所主宰。以放牧为生的部族,在图画中表现了对动物内脏器官 X 光线的了解。非洲部落的审美源于对原始图腾的象征崇拜。东方艺术则偏爱设想一个高悬于空中的视点。

多元文件和多元文化间的相互影响已成了二十世纪的主要文化特征。我们不能忽略这种多元文化的影响力,它必将改变我们在架上绘画的观看方式,从而创造出新的艺术式样。

其次,现代艺术的各种思潮和理论也对我们的观看方式乃至艺术观产生着深刻的影响。一般来说艺术理论家被分为两种类型,一类是以艺术教育为切入点、以科学心理学研究为依托,以人类认知规律为基础的艺术理论家。他们以研究思维为出发点,试图打破艺术原创的神秘性;尽力去发现和解释思维和心灵的规律;注重创造性思维的培养;解放艺术于象牙塔;使艺术理论应用于艺术实践。另一类却是站在哲学的高度,以思辩、逻辑方法,研究艺术美学中的历史、符号、象征、意象、幻觉等规律。他们试图维护艺术的纯粹性,使艺术理论指导艺术实践。由于人类总是在发现相对真理而向绝对真理逐步靠近。所以从人类认识的意义讲,二者和艺术家的艺术实践必将殊途同归。

但是我们也要意识到由于理论的繁荣所引起诸如艺术与非艺术、艺术家与非艺术家等问题的讨论和这种讨论所引起的多种解释的负面影响。它在打破一个旧的“金科玉律”的同时又筑造了一种新的框套,它妨碍了人们按照视觉本能反应去创造。在了解理论的同时,回归自然、回复自然的心智,观看的作用是不言而喻的。

第三,艺术家个体的人格对艺术家的观看方式也有着决定性的影响。对人格的一般界定是:人格是个体在人对己及一切环境中事物适应时所显示的不同于别人的特质;个体的特质是在遗传与环境交互作用下,由逐渐发展的心理特征所构成;而心理特征表现于行为时,则具有相当的统一性与持久性^①。

根据罗夏克墨迹测验的原理,即将墨汁滴于纸片中央,然后将纸对折猛压,使墨迹四溢形成不规则但对称的图形。并用此测试不同观看者的不同反应。以此我们可以推断每个人都会得出自己的解释。这就是所谓人格投射。反过来讲,绘画中的观看过程也就是一种人格投射过程。不同的人格特质决定了对不同对象的形状、色彩、结构搭配的注意程度和选择倾向。对我们有意义的是,人格投射是一种潜意识对意识的支配。我们常常说画画时不能摆脱传统教育的影响,画出来的画总仿佛有别人的痕迹。这实际上是意识压制了潜意识,意识影响了我们的观看,进而影响了我们的表现。

所以,释放潜意识,保持独立的人格特质,提高观看的质量,也对当前艺术教育模式的改革提出了新的课题。

四、观看方式与绘画作品风格的关系

绘画语言是每一个艺术家必须面对的问题。而绘画语言又决定绘画作品的形式与风格。如果一个艺术家在其绘画作品中力图形成、保持一种特有的风格,他必须熟练地掌握和运用一种绘画语言。观看方式在对绘画语言的选择上起十分重要的作用。由于绘画是对一种点、线、面、光、色、体的有机构成的传达,在对构成总体的单一绘画元素的研究中,观看又占有重要的地位。对具体作画而言,谈到构图必然涉及结构,谈结构也必然遇到对诸如形状、线条、体积、光线、色彩等绘画元素的观看;也必然面临对诸如空间、平衡、对称、和谐、运动等构成要素的处理。

绘画结构中的概括,在视觉中被称为简化。在绘画语言中,它是一个大的主题,可以从单个对象的概括一直到整个结构本身的简化。按照格式塔心理学家所提出的视知觉基本规律去解释,人眼倾向于把任何一个刺激式样看成已知条件所允许达到的最简单的形状。艺术性的简化虽有简单的含义但并不等同于简单。从某种意义上说,它是在洞察本质的基础上所掌握的最聪明的组织手段。

在绘画史上不乏这样的大师,他们可以用极少的颜色种类去表达丰富的色彩效果。在阿利卡的作品中也出现类似的情况。在他的油画中,我们看到所有的东西看上去都彼此相象,不同质地的静物、人物、风景,看上去都象用同

一物质材料构成的。而这种相似并没有掩盖这些事物的本质,而是在使它们在服从艺术家所掌握的那种统一力量的同时,而把每一件事物再现出来。所以阿利卡在作品中体现高度的统一和概括,是和观看方式密不可分的。

同样,我们在对阿利卡绘画语言的研究中看到他对光线的运用也是独特的。光线对视觉的意味是十分明显的,视觉对物体原探索依赖光源的照度。除了光线的物理性质,人类习惯的自然光源是人造光所无法达到的。象阿利卡一样对自然、柔和、照度合适的光线的偏爱,反映了自然而平和的观看方式。

色彩或许是视觉现象觉得最为复杂的事物。在绘画中视觉对色彩的象征含义极为敏感。在传统的写生色彩体系中,固有色、环境色、光源色的理论解释了某些规律。但绘画语言要求色彩对视觉的冲击是为了满足艺术表现的需要。阿利卡对色彩的理解似乎源自于他观看色彩的方式。他只专注于物体的固有色,但却非常和谐地把它们组织到一起。这种色彩搭配的无限性,对绘画语言的丰富起极大的作用,而对某类色彩搭配的选择也取决于观看方式的要素。

对绘画语言思考所引起的对构成元素的分析,可能会使绘画趋于流程化,尤其忌讳的是以一种工匠化的技术来替代表现性的艺术,用精心的安排代替自然的流露,其中观看方式是先决的条件。

结束语

我们在有感于某些对架上绘画甚至绘画前景的担忧时,常常被现时对艺术品价值的判断产生疑问,也正是这种对绘画判断的无标准性,使我们把目光转向了对艺术观念、艺术家的判断上,但是标准也并不会因此而产生。就是对观看方式的探讨,并以此为切入来研究绘画的形式和语言,可能会产生多个结果,而它仅仅只能提供了一种可能性,或者是一种方向。可以说,也正是这种对判断的多种选择性,才使绘画或者说艺术对人极其有诱惑力,也更符合人类的某些本性。那么对架上绘画的担忧就仅仅是担忧而已。但是这种思考的副产品,对当前艺术教育模式的改革,我们就显得有很多具体工作可干。

在分析了架上绘画中的观看方式的内涵、发展和影响因素后,我们对阿利卡的绘画艺术有进一步的认识。阿利卡之所以被称为我们时代最具有独立思想的艺术家的,在于他对观看方式的高度理解。从表面看他从抽象绘画到具象绘画的转变是从现代主义的一种自然回归。但从文化发展的角度讲,从原始绘画质朴的抽象和概括到文艺复兴绘画的写实又何尝不是一个飞跃。从更深的层次看,从视网膜投射的科学到注重纯形式的混沌再到返回自然视觉的创造,更是阿利卡的升华。阿利卡绘画艺术的启迪也在于,在我们这个强调多元文化的时代,允许多种文化共存、强调个体的差异和个性的张扬,为架上绘画的发展提供了无限的可能,为艺术的形式和内容开辟了广阔的疆域。

因此,我们认为在架上绘画中所谓的观看方式,是指艺术家根据对象和表现的需要而选取的着眼点,它不仅仅是简单的视点的选择,而是艺术家经历、人格特质、文化背景、世界观的投射。它直接影响艺术家对作品形式的选择、艺术风格的形成甚至艺术家的生活形态。

注:

①《ARIKHA》Duncan Thomson p11 Phaidon Press Ltd.London,1994

②《ARIKHA》Duncan Thomson p34 Phaidon Press Ltd.London,1994

③《ARIKHA》Duncan Thomson p62 Phaidon Press Ltd.London,1994

④《ARIKHA》Duncan Thomson p78 Phaidon Press Ltd.London,1994

⑤《视觉心理学》,第176页,(英)R.L.格列高里著,彭龄、杨著,北京师范大学出版社,1986

⑥《ABSTRACTION AND ARTIFICE IN TWENTIETH-CENTURY ART》Harold Osborn,Oxford University Press 1979

⑦《现代心理学》张春兴,第448页,上海人民出版社,1994

主要参与文献

《ARIKHA》Duncan Thomson Phaidon Press Ltd.London,1994

《ART AND VISUAL PERCEPTION》,Rudolf Arnheim University California Press Berkeley and Los Angeles 1964

《VISUAL THINKING》,Rudolf Arnheim University of California Press Berkeley and Los Angeles 1969

《ART FUNDAMENTALS》——Theory and Practice》Ocvirk. Stinson. Wigg. Bone Wm.C.Broun Publishers 1960

《视觉原理》(美),卡洛琳.M.布鲁墨著,张功铃译,北京大学出版社,1987

《视觉心理学》(英),R.L.格列高里著,彭龄、杨译,北京师范大学出版社,1986

《二十世纪的艺术》作品选

马克哈威斯·伯斯 著
王云译

艺术家米开兰·塞姆的主题摄影

米开兰·塞姆的摄影尽管在今天含含糊糊的，但他也算是巴黎的一位有名摄影家。这来自他在相关方面所受到的训练，最重要的是他曾受到著名外国摄影家路肯·哈威的指教。塞姆于一九一二年出生在波兰（欧洲中东部一国家）撒拉姆的斯马威思克家族。他在十七岁时来到巴黎，在阿达米的达拉哥德学习雕塑艺术。在巴黎他与卡斯里和塔克托成为好朋友。在一九三四年到一九三五年他曾协助过滋达克的工作。杰尼·卡卡特把他介绍给诗人波罗·艾德和弗朗兹·皮卡波，他与这二人成为好朋友。从一九三五年到一九三七年塞姆在布朗克兹的摄影室工作，由于这是一个艺术家的环境，塞姆结识了许多艺术家，包括达斯，杰特达·斯特和与他今后发展关系最大的——皮卡斯。随后出现了战争时代动员。在一九四二年塞姆把自己的时间分成两部分，一部分用在巴黎的摄影室工作，另一部分用在与帕克伯一起在威拉瑞斯共同举办当今最大的雕塑展览会。一九四二年八月在加非他被拘捕，拘捕后接着他被驱逐出到阿亦威兹，在那里他呆了近三年时间，当他刚一释放，也就是在一九四五年五月，塞姆就在木斯达比斯创办了一个摄影馆并聘请达拉斯赤为馆长。在一九四六年六月这个摄影馆有了皮卡斯和弗拉卡斯·杰拉特共同的股份。由于有了皮卡斯的支持，塞姆开始制作新闻日报上的照片，这促使他在绘画方面有了很大的进步。塞姆的第一本画册《皮卡斯·艾提帕斯》在一九四八年的瑞尼德瑞出版，这本书的成功使他成名。在一九四六年——一九六三年塞姆一直是法国画家和作家等艺术激进派崇拜的偶像，他所从事的工

作在巴黎很时髦，也很贴近生活。在一九五九年法国那迟出版了塞姆的第二本相册《艺术家的二十一种面貌》，塞姆一生中的最后岁月，在阿德赤工作，直到一九八七年他在那里结束了自己的生命。

塞姆的工作是在不久前当他的儿子皮尔·艾姆与杰尼拉克·梅塞尼共同创办法国摄影历史记录档案时才被人们所关注。然而事实上塞姆在很长一段时间内摄影圈内是不著名的，与之有关的一些证件使他感到惊慌失措。马斯·皮卡斯在巴黎收集了一些塞姆给他的照片和信件，塞姆说他非常感谢安妮·伯拉达斯——为《皮卡斯的照片集锦》作了详细注释的作者——这些有力地证明了塞姆。

在法朗兹·吉拉特所作的传记中可以一瞥塞姆的为人，它包含了由杰姆·斯伯特所作的皮卡斯介绍和波罗·艾拉特所作的注解。一个最伤感的故事是关于塞姆发现了一个受伤的猫头鹰的故事。塞姆把受伤的猫头鹰带到摄影馆并把它交给皮卡斯。皮卡斯从远处注视着它，好象它是如此吸引他并令他感到快乐，他立刻检查了它的伤并把它安置好，研究它的大眼睛。他把它放在一个条板箱内并喂给它食物。这只猫头鹰呈现在米斯·达艾特伯（也就是米斯·皮卡斯）所作画中的最后一幅里。皮卡斯从不荒唐浪费——塞姆也一样从不荒唐浪费。他的最优秀作品就是极尽展现艺术家风采的猫头鹰，这使人们发现了一种绘画新途径，就是具有强烈描绘感的皮卡斯式的眼睛。

奥达里·瑞达的装饰画及装饰艺术对失传的伊甸园的探索

纳特勒·亚当森 著

在一九〇七年艺术评论家马留斯·艾瑞·莱伯特对法国近代画家的代表奥达里·瑞达作了一个具有广泛意义的总结，他是如是描述瑞达的：

他的工作充满了西方欧洲艺术最基本的特征，而且从瑞达的想象力可以看出，他的艺术天赋是把西方国家和东方国家的聪明完美地结合，他的作品包括雕塑品和绘画，都具有花朵似的外观效果，并且传到了中国，日本，还有柬埔寨和印度。

根据莱伯特的总结，在西方国家传统艺术和东方诸国一流艺术的表现上，瑞达完成了最为人们渴望且最困难的东、西方合并，这种奇迹般的结合中最令人羡慕处表现在一九〇〇年到一九一四年的瑞达艺术中。这个时期期间，瑞达完成了木炭画和平版画，这被视为他的专长。他还着手画折迭式风景画，大规模的装饰画，挂毯。他的彩色腊笔画具有鲜艳的色彩，他的描绘也很和谐，他的设计也是极富想象力的立体构图，这使他有可能会成为致力于现代艺术的象征主义者。瑞达的作画过程，包括他在完成绘画过程中所作的各个组成部分，不仅是西方艺术的研究、吸收和发展的源泉，而且在日本的风景画中对瑞达的装饰艺术也表现出特殊的喜爱。这种影响归因于日本人对瑞达的艺术不仅是简单的模仿或显而易见的挪用，相反在早些世纪的日本绘画传统中，特别是描绘关于自然的多方面折迭式风景画，作画风格是以瑞达的绘画方式为模式的。

一八八九年在巴黎举行的世界艺术展览会上，日本展览区每天都是暴满。东方诸国的艺术和文化具有如此大的吸引力。有一个评论员声称：“日本式的艺术具有时代的吸引力，这种超常的狂热超越了任何一件事，在我们的艺术界超越了任何一种，包括我们的流行，我们的感受和我们的思维。”由于人们如此喜欢收藏东方艺术品，甚至象爱姆德·杰克特和艾姆尔·杰姆特也

喜欢，所以经售最新流行服饰的小商店也有专门经销中国和日本的进口商品，路易斯·杰斯在这方面有一定的学术成就。弗利福·布特和其他一些鉴赏行家也出版了象《日本艺术》等这样的期刊。日本的“实物艺术”这类展览品在一八六七年——一九〇〇年间的展览会上都很令人注目。日本的艺术印刷品和绘画在画廊里排列着，也发扬了日本的艺术。法国艺术陈列馆里陈列的日本艺术品对艺术风格的革命起了一定的作用。在一八八四年，爱姆德·杰克特写了一篇极好的有先见的短评，他写道：日本艺术具有一种新的色彩感觉，一种全新的装饰主流。如果你想在实物艺术中具有诗意般的想象力，并在同时代的法国艺术中具有一定的发明创造，日本艺术将能象试金石一样，使你领悟到如何从欧洲艺术陈旧的惯例中改变，复兴并产生真正的现代艺术。

装饰艺术或者说是被西方艺术同化了的日本美学，被人们广泛地关注，象艺术家艾德梅特，威斯特·威哥，詹姆斯·威斯特和克拉德·梅特就在做关于这方面的工作。由于日本艺术的复杂关系，瑞达所作的图片和绘画只给予了极有限的评注，这个直接的原因归于日本的艺术根源是很难探究的。克拉斯·毕哥认为他准确地发现了瑞达在艺术生活中的精力充沛的根源，即是对日本艺术的情感所在。然而对于出身于日本的实物艺术家来说，认为如此看待瑞达是错误的，他认为一种新的空间构思，仅仅只是一种副产品。在瑞达的晚期装饰作品中，一种新的空间思维和具有鲜艳色彩的装饰构成明确标志着一种新的现代形式，那也是很简洁的。在一九七五年日本艺术展览会上，人们注意到瑞达后期的作品，具有模糊的色彩和变动的空间，这种绘画方式对日本艺术界具有覆盖性的影响。

瑞达在他开始研究绘画色彩之前的很长一段时间，他的兴趣是非西方的艺术和信念的发展。在十九世纪六十年代期间，在瑞达准备将自己毕生的精

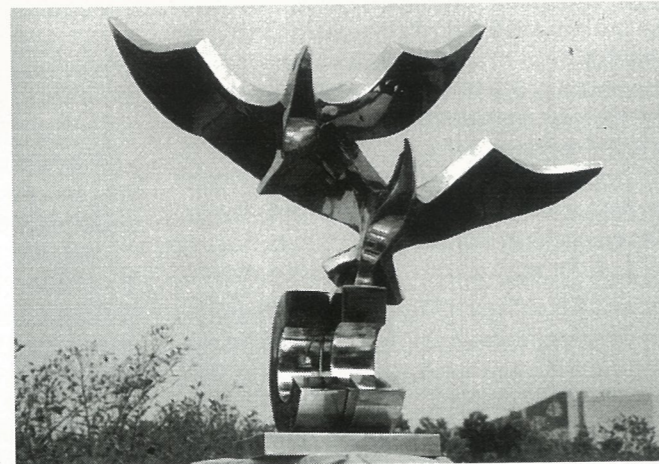
雕塑中所追求的主要情调。而以《复仇者》这件作品闻名的巴拉齐在形体变形中又大量运用三角形、扇形、尖锐的棱角把强烈的动态转变为样式化的结构，从而充满旋动的力量。莱布鲁克的变形结果使人体量感减至极少，拉长的四肢，又使人物躯体形成富于抽象意味的“肢体架构”，在追求作品的非体量化和精神性方面使他的作品总富于一种特殊的收敛气质和一和内省的孤寂感，他作的《跌倒》即是表现对于战争的疯狂破坏所造成的痛苦的绝望情绪。《沉睡的缪司》是布朗库西追求卵形表现力的代表作品之一，这是一个从大理石中脱颖出来的头部，其造型被简化为一个表面极其光洁的卵形。亨利·摩尔在评价他说：“自哥特式艺术以来，欧洲的雕塑都长满青苔，杂草，表面繁琐累赘的东西盖住了形体，直到布朗库西出现，才彻底清除了这些多余的东西，使我们重新有了形体意识。”

现代雕塑史各流派接踵而至、争奇斗艳，使夸张与变形这种艺术手段以

不同面目呈现在我们面前。使我们对形的认识更丰富。翻开中国历史，也会看到中华民族的文化史就是一部浪漫的艺术变形史，从空间艺术的雕塑、到时间艺术的音乐、文学、诗歌，以及综合艺术的戏剧，无不是和夸张与变形息息相关。但由于总总原因，西方雕塑进入中国之初就产生了一个误导。很长时间人们总认为雕塑应是写实的，以至于看到夸张与变形的作品时反而在心理上拒绝去理解它。作为人类共同的精神财产——中外雕塑，我们都应对它们认真研究，以利“古为今用、洋为中用”以利推陈出新。可以预言，随着社会主义精神文明建设的不断深化，雕塑夸张与变形手段将不再只在雕塑圈内认可，而是被大众所接受，并成为一种精神上的需要，此时，雕塑艺术事业必然会得到新的发展。

美，存在在创造中，存在在夸张与变形的手法中。

孙闯雕塑作品选



左下：升腾
左上：天翼

右中：比翼高飞
右下：抗争

