

THE COMPARISON BETWEEN CHINESE SCULPTURES AND FOREIGN SCULPTURES

BY SHEN XIAONAN

中外雕塑的比较

申晓南

既然雕塑是人类最古老的造型艺术,自然每个民族都有自己的雕塑传统。

而民族文化是地理环境的产物,是民族历史的精神积淀,自然各民族的文化差异是存在的。中国与西方的文化差异在二十世纪后期之前自然尤为突出,表现在雕塑艺术上也是如此。但这种差异往往被放大了。其中有一部份差异是由民族历史沉淀形成的,是真正意义上的差异;而另一部分表现形式、审美情趣等方面的差异,都是主要因社会发展阶段不同而产生的,那应主要属于“时代”的差异。其实,同为宇宙中一粒微尘——地球上两脚直立的裸猿们之间的一切文化状态,就本质而言,共性是占主导地位的,只是由于各个群体所处地理环境不同,社会发展步伐的先后才形成种种差异。

现代科技的急速发展,使地球变得越来越小。两次世界大战的余痛犹存,迫令人们走向和解,重新调整人类自身、人与自然及宇宙的关系,重新认识世界及人类本身。为了人类自身的生存与发展,地球村里的居民们开始由被迫走向自觉的认同。国界与种族界线开始模糊,经济文化交流之潮随之泛起,而文化的传播与认同,历来都是社会和解与认同的先驱。由于世界各地经济与科技文化发展的极度不平衡以及人为的意识上的差异等等,给精神文化交流造成一定的阻滞,但大的趋势仍如决堤之潮汹涌而至。

自二十世纪八十年代中国敞开国门以来,西方先进科技文化挟着海洛因艾滋病一齐飘过长城,散落在大河上下长江南北。东西方文明的碰撞与交融,不论从广度与深度而言均达历史之最。当此之时,探讨一下中外传统雕塑的差异,不但有助于中国雕塑的发展,更重要的是可以以现代思潮利用民族深厚的传统走出一条宽广的路来,进而避免在文化交流中造成“千国一风”的单调局面,可在更新更高的基础上辉宏独特的民族风格,在新的基础上从新铸造出繁花似锦、百艳竞秀的人类文化。当代虽有不少人在研究与实践民族化的现代雕塑创作,但似乎尚未见到如徐悲鸿、蒋兆和那样改造中国画一样开创中国风的当代雕塑的巨匠。他们肯定是会出现的,目前也许正默默而勤奋地隐藏在某个工作室中或少年宫的教室里。让我们拭目以待!

有人认为中国是由绘画——雕塑,而西方是由雕塑——绘画;而且,中国雕塑重写意抽象,西方雕塑重写实。此论虽未必全面,但确也指出二者的一些特色。

西方雕塑本也源远流长,自罗马建立起庞大的帝国且以古希腊为主源后,经历文艺复兴直至二十世纪前,西方雕塑均以此为主流。希腊宜人的气候,发达的商贸以及高度的奴隶制民主、简朴的生命,尤其逻辑学、几何等科技的发展等等,均造就他们崇尚人本身的写实的审美观念。这一切,在艺术史家丹纳的《艺术哲学》中已有详尽的论述。文艺复兴时代的人文主义及解剖学等现代科技的萌生,更进一步巩固了这一传统。

中华二千余年来,是以北方入世的儒家思想占统治地位的。在重礼乐与等级森严的儒学奴隶主专制之下,只有音乐近于“仁”,自然没有奴隶们从事造型艺术的地位。故所以,中国历史几乎没有雕塑家被名列史典。仅有北朝雕塑家戴逵、戴嵩父子,则见于《历代名画记》、《画品》等中所记;而唐代塑圣杨惠之不但也是著名的画家,且仗佛教之盛而留名于世。这与希腊奴隶民主制消亡后,从罗马帝国直到文艺复兴人文主义崛起之间,几乎不见雕塑家之名一样——在专制王权之下,奴隶及工匠所操作的技艺,实难进入庙堂典籍。而这种专制制度,在中国都一直延续至二十世纪初。

等级森严的儒家思想,只能令艺术程式化、僵化。而在儒家之前,是尚鬼神的殷人;而真正在中国艺术思想中一直占统治地位的,是兴起于南方好鬼信巫的老庄道家思想。老庄的思想,经起于楚地的汉家君臣带入北方后,因经历400年中华封建史上第一度极盛期而深入人心。中国的艺术精神,正是由虚无出世的老庄思想导源而出的。

主张回归自然,效法自然的老庄哲学,主张“大音希声”、“大象无形”。将生命与宇宙合一的理念,使这块土地上的人在艺术创作中重于传神写意。正如3000年前的《易传》中所言:“圣从立象以尽意”;晋人王弼则进一步阐述说:“得意忘象”。这种重抽象写意传情的意象,是通过诗人、艺术家的精神外射,和情感渗透而重新组合过的物象。这种贯穿中国封建时代的审美观念,更由于儒家重文轻艺的思想,一直在华夏占据正宗的统治地位。故,虽有秦兵马俑那样震撼世界的写实主义雕塑出现,也未能完全改变中国雕塑偏重装饰风与抽象风格的总体倾向。

尽管在中国雕塑也早于绘画的发展,便人们常说的在中国是从绘画——雕塑也有一定道理。如更确切地说:应该是上述美学观念在重文轻艺的儒家思想统治下,由文学影响了绘画,进而影响了雕塑风尚。

由于儒家思想的统治,“载道”的文学,甚至文字本身成为极神圣之物——是贵族仕大夫的专利,故自秦丞相李斯以下,书法家之名不絶于史,且长期临驾于其他造型艺术之上。而绘画虽古亦属“皂隶”之业,但所用毛笔和纸帛与书法同,且“书画同源”,贵族仕大夫即便于操作也不失身份,到后来连妓女也以精通琴棋书画自高身价。所以自晋顾恺之以后,唐贵族曹霸、李思训;宋君主赵佶等皆以画名于世,宫廷画家因之也可同诗人一样入于翰林供奉之列。而以木、石、泥、铜之类制作雕塑的脏而繁重的工作,仍只能以下层工匠充任。故在中国,雕塑家不但只能是民间匠人,且受到由诗文提倡的美学思想由绘画而传授。因此,书法绘画对“线”的重视,也被体现在传统雕塑中了,进而形成中国传统雕塑的一大特色。连霍去病墓前那一组伟大的雕塑作品中,也充满着生动雅拙苍劲的“线”。

自传教艺术在中华兴盛以来,印度犍陀罗风格与华夏本土艺术渐融和成功。在这种“新”佛教雕塑中,“线的艺术”的特点亦甚为鲜明:从造像本身,乃至衣纹、背景等等,都形成了以形带线、以线补形的基本模式,其衣纹往往从造像的大形体中,变成了装饰性的阴刻线。成了适应佛教宏大场面和繁复内容的要求,中国石窟艺术乃至寺庙雕塑,往往以圆雕、浮雕线刻、绘画合成,这种特殊造型艺术的组合以及其中“线”突出之运动,一直影响中国雕塑并成为一大特色,与西方重“体与面”的雕塑形成甚为明显的对比。

程式化及人体造型之不精确是中国传统雕塑的另一大特色。在明清两代这一特点尤其突出,如胥建国所言:“其因在循规蹈矩、堆砌、繁琐”与“罗可可”殊途同归。

明清时代,大抵相当于欧洲文艺复兴前期直至现代雕塑之前。这时的中外雕塑差异,一方面是地域文化民族文化的差异,另一方面则是时代的差异——欧洲已萌芽资本主义及人文思潮,其艺术创作不但有思想上的解放,尚还有解剖学、透视学等科学支撑。而中国仍处在封建专制之下,“身体发肤受之父母,不敢毁伤”的儒家思想一直钳制着解剖学等科学之发展,而程式化是封闭的专制制度必然的产物,埃及雕塑、藏传佛教雕塑中极端程式化的烙印,也证明了这一点。

雕塑作为艺术是各民族都具有的,但如作为一门学科,则是二十世纪初中国第一批留学生带回来的。这次将雕塑的带入与佛教传入时带来的雕塑新风不同,因此时西方雕塑已是建立在科学基础上的学科。而且,这次新艺术是伴随着民主之风一齐“入侵”的,雕塑家自此因“留洋”的资历,故能摆脱下层工匠的地位而跻身精神贵族之列。

西方,乃至全国各地独具的艺术风格,在最初的风潮东渐时代乃衰竭不堪,黑非洲的木雕及日本浮世绘等传统,尚需借重西方大师的惊赞与模仿才得以名世,实是件可惜之事。一些所谓风格,或是各层民族均经历过的,如古埃及、古华夏与美洲玛雅人的浮雕,基本上均是重线与二元次的,与古希腊罗马多层次的浮雕风格迥异,也不同于深受舞蹈及希腊艺术影响的印度夸耀人体及其性特征成团块状的浮雕。不论人类共同曾经经历过的艺术历程,或因某种原由造成某一民族独有的特色,都应成为人类现在和未来万紫千红艺术的源泉。单纯对“先进”的模拟只是工匠求生媚俗的手艺,而不是贵在独创的艺术。



GROUND LACQUER PAINTINGS CALLING FOR PURITY

BY CHEN ENSHENG

漆画呼唤纯粹

陈恩深

作为纯粹画种的漆画经过几十年发展,已经取得了不小的进步。但是几十年的画种画龄终还是幼弱的画龄,漆画达至真正纯粹还要经过漫长的历程。任何画种的“纯粹”,都必须“消除其它艺术手段(或通过其它艺术媒介产生)的影响,……而找到艺术质量和独立性标准”①。对于漆画来说,这就意味着既不要沉溺于漆艺也不要模仿其它画种;既不能简单为画也不能等待变革。只有这样才能尽快建立起漆画自身的“艺术质量”和“独立标准”,即实现漆画之纯粹。于此,笔者认为以下四个问题亟需认真对待。

一、漆画语言问题

漆画自漆艺派生,漆艺语言也就被漆画家们非常轻易地拿过来做为了漆画的语言。并且一用至今而未见多大改观。漆艺语言经历了那么久远年代的技艺锤炼,要说不很诱人倒是奇怪的,但是我们有必要在此注意漆艺技艺是为涂护装饰器物而形成的,从一开始它就是从依附于实用功能的东西。虽然漆艺常常美得让人不忍使用其装饰品,但它终究不是一种审美的自在之物。为着涂护装饰器物,这种技艺必定先要受限于大漆的漆质漆色(大漆漆质护材性极好同时漆色亦美);又以精致精美为最终命意;并且器物不光要好看,还要具有很好的手感,这就又加上了光滑耐得把玩的要求。于此漆艺就为这些功用和要求而精炼成为一种“限质限色精致光滑”的简单严密的技艺系统。(注意:尽管漆艺由古至今而形成了“千文万华纷然不可胜识”②的技艺丰富,但这却是对于一统漆色中的细微辨识!)这个系统之于漆艺需要来说算是非常自足了,就是再要改进以适其时它也显不出多大的紧迫性。但是我们在这里要求漆画语言的自在自足而要从漆艺走开就不是一件可以慢慢等待的事情。漆画至今的语言还多是漆艺的语言,甚至连审美的标准也少有差异;还是一样的大漆为主,一样的技艺表现,一样要求画面精致光滑。须知漆画何为漆画?不就是要从器物的附丽中独立出来以阐发漆画自在自足的审美心声?如此既要成为走马,又何以自恋于栏?虽然漆画并不排除一定的装饰性,最终取向在于纯粹画境的优游无羁,其语言必然有别于漆艺技艺的封闭形态而成为一种开放的语境。具体说来,在漆艺是大漆漆色为上的,在漆画应是什么呢?倘若漆画要求多姿多彩,那么除了大漆就还应加上能带来鲜丽色彩的别样的漆——甚或视这等漆色更为重要。在漆艺是以精美为宗的,在漆画呢?恐怕除了精美,更要精妙。这就使得在漆艺中一味的工细工整在此就得加上些粗砺粗放的对比,由此带出巨大的艺术张力和隽永意趣。在漆艺为了一种最后的别致效果,往往无视过程中出现的任何机趣,在漆画就要关注过程中偶现的一切,以将各各不同或粗或精的美感形态定型为具体的语言新颖的语言。……漆艺一,漆画十。漆艺驻,漆画游。这一“十”一“游”,可谓足美生动,可谓自在逍遥。漆画语言正是要这样的足美生动,这样的自在逍遥!注意的问题是:这种从漆艺的解脱并不是那种倒洗澡水连孩子一起倒掉的行为,漆艺的审美菁华在此亦应成为漆画语言的美学精萃,而且应被锤炼得更为绝妙。新创的漆画语言也要警惕于粗制滥造无有“漆色”的“非漆逸出”。——从漆艺到漆画,还是一个“漆”字了得!



漆盘 何豪亮

二、漆画图式问题

漆画从漆艺走出,自要由“图案”而“图形”——由“装饰”而“表意”,因而需要怎样的图形即漆画的图式势必推到桌面上来。遗憾这一重要意识至于漆画界未见反应,这对漆画的发展实在不是一件好事。漆画至今的图式境况,是不是一头从漆艺出来又一头扎入在不清红皂白的图形表现中?不管这些图形象油画还是版画,象工笔还是摄影,只要与漆工艺稍稍相合就拿来做成漆画,以至漆画在今天成了一门“容易”画种:只要不嫌工艺繁复,随便一个不谙艺术的技工或不会漆技的画者都可相互协作而勿成其画!而漆画真是如此简单的漆艺加任何画式的加法吗?于是有人就会问了:“漆画不这样又如何漆画”?这样的问当然不无一点道理,任何事物的发展都有从不成熟到成熟的过程。但我们要警醒的是:不要将此毫无意识的昏睡也当成“必然”,艺术不是梦游,除了看清方向的进发根本没有别的挪移可能。看看别的画种,哪一个不是在自我批评自我定义中走向了纯粹?仅以油画为例,对“平面性”这个绘画的“本来面目”的认清,就是最近四百年的“反雕刻重色彩”的艰苦努力的结果③。于此或会冒出又一种声音:“油画几百年漆画也才几十年嘛”。那么我们的回答是:此一时非彼一时。在别的画种积极进取的“现成”榜样面前,我们没有理由来“乌龟爬”和蒙起眼睛独自探索!更没有理由要用这样的话语来为已经明显不适于当代审美需要的漆画现状进行辩解!这里有谁拿一本《中国现代美术全集漆画》来测试过美院学生对当今漆画的美感反应?“沉闷沉重”就是学生们的“第一感觉”!关于漆画图式,最多的反应不是“象油画象版画”就是“太简单太单调太象漆工艺”。也许一般学生不懂我们漆画的“特色”,但这却是“纯粹绘画地”看问题的“旁观者清”!

那么漆画该怎么办?漆画图式又该是什么样子?这里谈一点我个人的粗浅意见。

如果根据油画图式因于“姓油姓彩”、水墨画图式因于“姓水姓墨”因而也说漆画图式当“姓漆姓褐”的话,那么最初的问题就出在这个“姓漆姓褐”上头,因为这几乎象是既定漆艺的特征描述。漆画首先要远避于“漆工艺氛围”——这一看似非图式的东西实则是一种更起作用的“隐图式”——而去寻求漆画图式自己的氛围基础。可喜的是漆画当今的所谓“漆”中已涵有了非褐色性的如水透明的它种漆质,在此漆画就已冲破了褐色限制而显示出了色彩表现的自在精彩,更不用说这新的漆质还连带带来新的质地美感!漆画“姓漆”是对的,漆画“姓褐”则难成定规了。漆画可以是鲜丽明艳的,可以有多样性的漆质之美。漆画作为“画”当有这个自由。关键在于,漆画的语言形成有赖于这个自由。而漆画的图式,又有赖于漆画语言的形成。于此可以清楚看出:(1)眼下问题并不是图式的急于寻求,而应是图式的清醒意识。(2)图式的建立有赖于漆画语言的渐成,是漆画语言决定漆画图式。(3)目前应特别关注漆画语言即“非漆艺的”漆技漆质的美学表现(就是图形表现也应以此美学发现为第一取向)。

再强调:只有从其它画种图式的依赖中抽身出来,才会关注漆画图式问题。反过来也只有时时想到漆画图式问题才能警惕其它画种图式的影响。而漆画图式的形成只能建基于漆画语言的审美发现。——这么说漆画图式仅为漆画图式的清醒意识?别作声,不定它已在你的漆画新语中悄然呈现:语言的崭新魅力若是足够吸引了我们,它就成了牵着图式之手前行的母亲而不再回过去刻意于“象什么”的表现。

三、漆画画味问题

绘画作品必讲“画味”。画味既要“赏心悦目”又要“意味深长”。而在这里,懂得各种形式美感的“丰富充实”才是带来画味的最基本条件。这些形式美感包括造型之生动、构成之精到、色彩之美妙、质料之有趣以及由这些“具有一定复杂度”的诸形式所构成的和谐统一等等。这是一个大课题,应视为真正画者的必备修养。而漆画界在此显然不足。再看《中国现代美术全集漆画》,相当数量作品表现以“一”冠之:一鱼、一女、一花、一鸟、一山、一石、一树、一屋、一舟、一桥……这是题材的单一;色彩的方面,多数作品用的也是一红一黑一黄一白等有限色调;技法也甚单一,多是主体一技背景一技,简简



荷塘(漆艺) 陈恩深