

# 现代构形艺术

吕品田 编著

● 陶  
● 缎漆  
● 编木  
● 艺金  
● 艺织  
● 艺



江西美术出版社

现代图形艺术

现

11 + 1471

代

构

形

现 代 构 形 艺 术

编著 吕品田  
江苏美术出版社

术



现代构形艺术

吕品田 编著

江西美术出版社出版

(南昌市新魏路17号)

江西省新华书店发行 福建彩色印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/16 印张 8

1997年12月第1版 1997年12月第1次印刷

印数 1—3 000

ISBN 7-80580-444-3/J·411 定价:80.00元

## 作者简介

吕品田 1959年3月出生于江西上饶。1982年毕业于景德镇陶瓷学院美术系。1985年考入中国艺术研究院研究生部,师从王朝闻先生研习美术理论,1988年获硕士学位。现任中国艺术研究院美术研究所副研究员。长期从事美术理论研究和美术创作,先后参与《中国美术史》、《中国大百科全书·美术卷》、《中国民间美术全集》等国家重点科研或出版项目的编撰工作。曾任《美术史论》季刊副主编、《美术观察》月刊《美术家》栏目主持人。出版著作《中国民间美术观念》、《中国民间美术全集·玩具卷》和《社火卷》、《中国传统工艺》、《东方美术》、《漫游的存在:新生代艺术》等。发表《中国民间美术的美学特性及现代文化意义》、《新手工艺术论——兼论中国当代新手工艺术创作》、《中国现代陶艺创作批评》、《英雄主义——神主派风格的消散》等学术论文。专著曾获1993年度中宣部“五个一工程入选作品”奖,中国艺术研究院学术成果特别奖。

# 目 录

|                          |    |                       |    |
|--------------------------|----|-----------------------|----|
| 现代构形艺术 .....             | 1  | 蒋 硕 民族姊妹——I .....     | 38 |
| 袁运甫 友谊 .....             | 17 | 黄世芳 战神 .....          | 39 |
| 袁运甫 窗 .....              | 17 | 刘玉庭 焰 .....           | 40 |
| 魏志雄 最高荣誉 .....           | 18 | 李继友 判官(左)·蚩尤(右) ..... | 41 |
| 林乐成 苗寨 .....             | 18 | 李继友 杨任 .....          | 41 |
| 林乐成 紫竹 .....             | 19 | 何立平 欢乐的小鬼 .....       | 42 |
| 王 凯 塬上 .....             | 20 | 乔锦洪 秋声 .....          | 43 |
| 朱云龙 存在与虚无 .....          | 20 | 徐东林 爱娃肖像 .....        | 43 |
| 贾京生 牧归 .....             | 21 | 高 龙 迷朦的远方 .....       | 44 |
| 贾京生 阳光下 .....            | 21 | 高 龙 猪肉炖粉条 .....       | 44 |
| 梁 旭 夏天的回忆 .....          | 22 | 赵茂生 和谐 .....          | 45 |
| 姜寿强 水中花 .....            | 22 | 廖志惠 组合之四 .....        | 45 |
| 任光辉 蓝色的云 .....           | 23 | 廖志惠 组合之二 .....        | 46 |
| 宋 健 幽谷 .....             | 23 | 李少文 仓颉 .....          | 47 |
| 刘珂艳 岩上 .....             | 24 | 李少文 夸父 .....          | 48 |
| 梁绍基 孙子兵法 .....           | 25 | 徐伯初 面具系列 .....        | 49 |
| 穆 光 蓝鸟 .....             | 26 | 仲 松 古老的寓言 .....       | 50 |
| 施 慧 结 .....              | 26 | 仲 松 永远快乐 .....        | 50 |
| 施 慧 柱 .....              | 27 | 肖连恒 莲蓬 .....          | 51 |
| 赵柏巍 中 .....              | 28 | 黄维中 山魂 .....          | 51 |
| 韩眉伦 巨 .....              | 28 | 蔡克振 琴韵 .....          | 52 |
| 王一波 裂—I .....            | 29 | 蔡克振 荷花玉兰 .....        | 52 |
| 徐 进 白色系列 .....           | 29 | 陈圣谋 雾中吟 .....         | 53 |
| 徐 进 对应 .....             | 30 | 王和举 鼓浪屿 .....         | 53 |
| 马正荣 四花 .....             | 30 | 乔十光 蕙兰 .....          | 54 |
| 韩美林 猫头鹰 .....            | 31 | 乔十光 信徒(三联画之一) .....   | 55 |
| 钟茂兰 三只黑天鹅 .....          | 31 | 冯健亲 伎舞 .....          | 56 |
| 钟茂兰 熊猫 .....             | 32 | 寿伟达 椰林 .....          | 56 |
| 刘子龙 牧羊女 .....            | 32 | 吴可人 马蹄莲 .....         | 57 |
| 刘子龙 姊妹 .....             | 33 | 尹呈中 幽篁 .....          | 58 |
| 林 晓 夫妇 .....             | 34 | 陈恩深 米亚罗的风 .....       | 58 |
| 林 晓 捕鱼人 .....            | 34 | 吴 晞 蟹 .....           | 59 |
| 范 子 马头 .....             | 35 | 翁纪军 目击者 .....         | 59 |
| 高育武 面具 .....             | 35 | 邱 军 残夏 .....          | 60 |
| 王培波 梦 .....              | 36 | 张温帙 生命之河 .....        | 60 |
| 王培波 女人与门 .....           | 36 | 梁 远 源 .....           | 61 |
| 吴少湘 锁 .....              | 37 | 梁 远 童年的回忆 .....       | 62 |
| 吴少湘 大英博物馆的珍品——希腊海神 ..... | 37 | 蓝丽娜 鱼 .....           | 63 |
| 甫立亚 公羊 .....             | 38 | 唐明修 石屋 .....          | 63 |

|     |           |    |       |           |     |
|-----|-----------|----|-------|-----------|-----|
| 唐明修 | 飘         | 64 | 李正文   | 荷塘系列之一    | 86  |
| 李永清 | 旧泊        | 64 | 于庆成   | 一天天       | 87  |
| 李永清 | 断线的气球     | 65 | 尹光中   | 生育者       | 87  |
| 张承志 | 走进古荷塘     | 65 | 尹光中   | 组合        | 88  |
| 李 伦 | 无极        | 66 | 刘 雍   | 驭龙纹瓶 鲛纹瓶  | 89  |
| 程向君 | 医书        | 66 | 刘 雍   | 神兽 狙      | 89  |
| 程向君 | 医书        | 67 | 杜宏宇   | 生命之始      | 90  |
| 卢 蜜 | 夏簏        | 68 | 曾 力   | 羊         | 90  |
| 孔祥林 | 苗家        | 69 | 王庆生   | 绳烛        | 91  |
| 贾 克 | 永远的谜底     | 70 | 范新林   | 除邪        | 92  |
| 张泽国 | 失去灿烂      | 70 | 范新林   | 三头罐       | 93  |
| 姚 荣 | 陈冰        | 71 | 黄雅莉   | 红土系列——3   | 93  |
| 祝重华 | 花         | 71 | 黄雅莉   | 红土系列——4   | 94  |
| 祝重华 | 曲         | 72 | 张晓莉   | 疯狂的钢琴     | 94  |
| 乔 加 | 朱漆碗       | 72 | 王建中   | 咏         | 95  |
| 段 岚 | 星空        | 73 | 唐 英   | 大地·火焰·美酒  | 95  |
| 李福成 | 冥         | 73 | 朱 熹   | 迎春        | 96  |
| 吴 燕 | 生         | 74 | 杨喆苍   | EPD.10    | 96  |
| 陈兴鸿 | 笔筒        | 74 | 谢 跃   | 家庭之一      | 97  |
| 罗卫兵 | 源         | 75 | 卢剑星   | 暴风        | 98  |
| 陶 莎 | 绳胎漆器      | 75 | 高 峰   | 云水苍茫      | 98  |
| 柳家奎 | 猴家        | 76 | 高 峰   | 薄云夕照      | 99  |
| 郑于鹤 | 盘山虎妞      | 76 | 罗小平   | 刘秀兰 王者的模样 | 100 |
| 郑于鹤 | 心明眼亮      | 77 | 黄焕义   | 梦         | 101 |
| 何燕明 | 杜甫        | 78 | 孙 人   | 嘴·鼻·牙瓶    | 102 |
| 周国桢 | 野猪        | 79 | 孙 人   | 蜂窝彩绘长颈瓶   | 102 |
| 周国桢 | 换新装       | 79 | 邓箭今   | 爱         | 103 |
| 张守智 | 曲壶        | 80 | 吴光荣   | 人与水资源之一   | 103 |
| 张守智 | 长城印象      | 80 | 邱耿钰   | 天马        | 104 |
| 关宝琮 | 鸡形壶       | 81 | 孟庆祝   | 壶神        | 104 |
| 韩美林 | 装饰挂盘      | 81 | 陈小丹   | 瓶         | 105 |
| 杨永善 | 晨曲        | 82 | 吕品昌   | 阿福——No.1  | 106 |
| 杨永善 | 古风        | 82 | 吕品昌   | 石窟——No.3  | 106 |
| 孙家铎 | 牧归图       | 83 | 尹祥明   | 竹提梁壶      | 107 |
| 梅文鼎 | 济公        | 83 | 陆文霞   | 相亲相融      | 107 |
| 秦锡麟 | 秋菊        | 84 | 陆文霞   | 虚心直节      | 108 |
| 秦锡麟 | 山花烂漫      | 84 | 胡小军   | 刀马人       | 108 |
| 姚永康 | 自吮        | 85 | 吴永平   | 思         | 109 |
| 李正文 | 青铜联想系列——蛙 | 86 | 艺术家简历 | 110       |     |

# 现代构形艺术

——新手工艺术与中国当代创作

吕品田

所谓新手工艺术,概指由传统手工艺实用形态蜕变而出,既有手工业文化渊源又在本质上激发于工业文化,追求纯审美价值的一系列新型视觉艺术样式及其创作实践,即如现代陶艺、漆艺、木作、塑作、纤维艺术和金工艺术等等。

敏悟时代文化心音的一大批艺术家,掀动了全球范围的新手工艺术创作大潮,其势锐不可挡。本文拟对新手工艺术的原动力、美学内涵、审美特征以及国内创作实践进行初步的探讨和概略的评述。

如果“全部文明的过程是以精神法则战胜自然法则——人战胜自然为标志的”<sup>①</sup>,那么,大工业生产无疑标志着人类文明的空前发展。然而,强大的工业化力量和成就并未削弱现代人对原始的手工创造方式的满腔热情,反而增进了这种热情。其情形不仅表现为经典艺术的广泛发展,而且表现为新手工艺术由传统手工艺艺术蜕变出来并得以迅猛发展。作为一种反映现代人文化心态的审美现象,新手工艺术的原动力和美学本质当和工业文明条件下人与自然关系的变化密切相关。

应该说,人类自摆脱造物主的控制之日起,便失去了原本可以寄生于自然的专门化的器官。<sup>②</sup>从此,凭借自身力量争取生存和发展的条件,就成为人类持续追求的目标。这个目标似乎注定人类要在与自然对立的立场上发展技术理性。因为,严谨的科学知识和实用的技术手段,对于解除自然界施加给人类的压力或最终控制它,具有明显的效力。

当然,技术理性并非初始就与自然法则尖锐对抗。对于前工业时代的人类来说,耕作和锻造的能量形式是不容选择的。人们只能依靠自身的自然力,即依靠四肢和大脑协调运动的“手工”。虽说手工业时代的工匠不断开发和强化自身的技能乃是力图对抗自然,但这种对抗在本质上还是自然力自身的较量,因为人的体

力就是一种自然力。在“手工”基础上建构的前工业技术理性,具有大量的人类感性因素。它只教导人们如何用泥条盘筑成富有人情韵味的器皿,或如何借溪流引动合乎自然节奏的水排连磨。人类体力和感性的介入,使前工业技术以一种“艺术”的方式表现出来,以与自然合作的方式生产产品。“在某种普遍意义下它们都是技术客体。但实际上,它们又像是艺术客体。它们揭示了世界某些特殊部分的全部深度,本质上以某种方式依存于世界。”<sup>③</sup>本着这种意义,达·芬奇认为可敬的工匠是世界的希望。

可是,直到本世纪,世界的希望不仅未能靠工匠技艺实现,反而连它自身的存在也成了问题。

西方世界自文艺复兴以后,摆脱了中世纪封建制度和神权统治的束缚,逐渐赢得生产力的解放和主体精神的解放。资本的原始积累、工场手工业的繁荣、自然科学的发展和资产阶级势力的扩展,都为新技术形式的产生创造了条件。随后发生的资产阶级产业革命,以新的技术形式——大工业机器,否定了延续数千年的手工生产方式,揭开了工业时代的帷幕。高效率的钢铁机器提供了市场世界化的动力,工业文明带着它的商品气宇轩昂地向全球推进。从此,古老的手工业在机车的笛鸣和飞梭的撞击声中迅速凋零,一个理性的世界则在自动流水作业线上高速生成。

理性主义、归纳法哲学和实验科学是这个时代具有决定性的领域。它们的旨趣似乎都在于把存在当作一种认识对象和存在物来思考,把人视为孤立的思维主体并将其思维推演为本体论的存在,以致将世界作为一个整体的对象置于人的面前。这种思路奠定了主体与客体对立的根据,使人与自然的原初同一性在主体的思辩中遭到破坏。当这种理性催生并接纳了现代技术形式进而确立了新型实践范围时,便构成了现代技术理性并发展成普遍的世界观。它以理性的尊严把人推到与自然尖锐对抗的立场,诱使人们把自己安身立命的生活世界沦为唯图探究、利用和占有的对象化世界。

技术理性支配了工业生产。现代技术以全新方式开发世界——把自然物质和人类自身存储的能量抽取出来,转换成可以另行存储的非感性形式,使之可按人的意志重新分配和使用。往日具体可感的自然能量形式——“手工”,如今已被“电”、“核能”或“程序”等抽象无形又实

在有力的能量形式所取代。倘若驱动引擎、运转自动生产线的“电”真能无条件地受控于人类自由意志的话,那么它可视为人类自然力的一种延伸形式。可实际情况并非如此,海德格尔警觉到这一点。他意识到有一种可以理解为非人格化思维认识结构的“思想框架”,制约着人对世界的认识态度,驱使人以特殊的方式从事活动。它“在更基本的意义是一种非人格化的意志,不仅思想框架‘创立’世界和向世界‘挑战’——这种表述自己有意志成份;它还创立人并向人‘挑战’。最后,并非人的自由需要和愿望使现代技术得以产生。”④现代技术理性便是这种咄咄逼人的“思想框架”的产物,并以历史规律或命运的姿态统治世界。对人和世界的整体性而言,这种非人格化意志的价值目标是“分裂”。它把人类从自然界中孤立出来,又将之投入现代技术的奴隶庄园。作为现代技术理性的主机,大工业机器代手而起,成为现代人类的“所有器官的器官”。它所规定的内涵和效益目标,使分裂性因素向主体全面渗透,以致现代人日益表现出“人工的专门化”。人类像奴仆那样,在单一方面为现代技术的意志实现作出贡献,为单纯追逐物质和经济效益的机器化和自动化生产服务。因此,在实质意义上,现代人正在失去支配自身能力的自由,正在失去形成和表达自我意志的可能。现代技术在极大地提高人类生存能力的同时,日益上升为一种超越人类控制的外在力量。它成功地从物质世界和人那里抽取了征服自然的巨大能量,同时也冷酷地将人的灵性和自由意志从现代文明中抽离出去。



·鸭面罐

陶 中国 新石器时代

急剧扩张的工业化,打破了前工业时代的宁静与和谐。田园风光离包豪斯风格的都市远去,原生材料被工业再生材料所取代,渗透人情意味的手工痕迹为理性的机床铣平,因材施教的随机性和创造性被预先设定的技术规范所排除——整个现实生活和心灵世界,都被冷静、简洁、规整、精确、标准、严密等修饰词所限定。人们由失望进而惊惧地看到:现代技术愈强有力地控制自然,人离异于自然和自身的现象就愈显;物的价值愈增值,人的价值就愈贬值。现代文明的这种二律背反,导致人们疏离社会、厌恶机器、崇尚自然的心理情绪迅速滋生和蔓延。

哲人的沉思和大众的感性体验,在本世纪中叶汇聚成一股披靡全球的文化反省势力。人们对既定价值准则和现实生活模式普遍持批判态度,并试图以各种方式来改变现状。然而,这种文化反省势力,并不可能彻底摆脱现实境遇,使世界退回到莫里斯所眷恋的冰岛传说时代或手工行会时代。人类不得不正视这种难以逆转的命运:在现代技术理性的“思想框架”中,人工的非专门化注定要趋向极端的人工专门化,衍生出现代文明特有的文化规定性。也就是说,现代科学技术已深深地规定了现代人的生存方式。显而易见,像“电”、“程序”一类的现代技术产物,已是主控当今社会秩序和经济运作的君主,现代人已无法想象失去这一切的世界图景。

难以逆转的命运,使现代文化反省势力只能将改造现实的希望寄托于人自身的主动调整和把握,即诉诸自我体验的感性超越。工业发达国家出现的一些热潮现象,如旅游观光、极限运动、迁居乡村和“自己动手运动”等等,可谓现代人寻求感性超越的积极行为。人的自然情感、自由意志和生命活力,在这些行为活动的过程体验中有可能获得充分的表露和证实。现实所发生的一切,应了奈斯比特的预言:“我们正走向高技术和高情感的两个方向,人类会给每一种新技术都配上起补偿作用的反应。”⑤

以自我方式主动调整和把握人与自然的关系,以感性体验来超越理性的、专门化的现实,正是新手工艺术崛起的原动力。当然,这仅仅是在文化哲学的普遍意义上,也是在社会生活的深沉意义上的原因探究。至于新手工艺术以其特有的样式、风采和价值态度现身于当今世界,还有一层缘自艺术系统内部的重要原因。对于新手工艺术的崛起,这层原因同样具有决定性。

事实上,我们在艺术领域同样可以感受到专门化的压力,特别是在工业文明高度发达的今天。

随人类生产实践而产生的专门化倾向,早在前工业时代就导致一定程度的“艺术的专门化”。这表现在人们的部分精力和技艺主要地被用于精神生产,其产品具有比较突出的非实用性价值。虽然如此,前工业时代人类社会活动的广泛联系和互渗,却使得艺术的专门化倾向在整体上并不十分严重。至于工业时代,分裂性的价值追求和工业技术形式,迫使人类的能力以其单一方面为新目标服务。艺术也因此以空前的深度和广度、整体地转化为一种极端专门化的领域。艺术随着职业化和理性化程度的提高,日益从广泛社会生活中孤立出来。其价值本体、结构模式、表现手法、物质媒介以及创造主体都被理性地加以限定,形成了一整套系统的理性原则——它要求以绝对的、有限的、精致的方式去垄断人性的浪漫方面。艺术因此背叛了它最初的使命,丧失了它那无限、自由和超越的精神。广泛的艺术产生方式被限制在极为狭窄的范围,丰富的艺术表现媒体被规定为数量甚微的几种物质材料,深刻的艺术创造目的被阐释为对现实原则的响应配合……总之,理性原则给艺术戴上了神圣光环同时也给它套上了紧箍咒,既把艺术推崇为至尊的贵族又使它沦为卑微的奴婢。这种专门化现象和压力,其实是技术理性对艺术的统治,是非人格意志对人类自由天性的扼制。

人工的专门化导致人的反抗,艺术的专门化则导致艺术的反抗。后者是为前者的具体化,是为抗争专门化命运的现代人在艺术领域寻求感性超越的所作所为。因此,突破既定艺术的疆界、反叛经典美学的价值准则、否弃常态规范的结构模式、探索丰富多样的表现手法和媒介,便构成反抗性现代艺术的中心旨趣和普遍特征。自19世纪末以来的现代艺术运动,在总体上是一部“艺术的反抗”的历史。其中,开掘“次要艺术”潜力的种种努力,在本世纪中叶逐渐形成一种共识,奠定了现代陶艺、漆艺、木作、金工艺术、纤维艺术等新手工艺术的基本概念和价值取向。相对那些专门化了的经典艺术,陶瓷、棉麻、竹木、大漆和铜铁等久违的手工业原材料及其技艺,以独特的魅力带给人们全新的感受。一大批现代艺术家,有如开发新大陆一般,纷纷投身于新手工艺术的创造,以至汇

聚成一股国际性的艺术潮流。时风所趋,每年都有国际性或地区性的新手工艺术展览在世界各地举行,一些国家还设立了国家手工业协会。艺术家们对陶艺、金工和纤维艺术的兴趣尤浓,从亚洲到欧洲、美洲,其热潮方兴未艾。



贵妇人与独角兽  
羊毛 绢 法国 16世纪

就上述意义而言,新手工艺术当是随工业文明高度发展而崛起的现代艺术形态。不过,其形态学本源却可追溯到人类最原始的造物实践。早在人猿相揖别的时代,生息在亚洲、非洲和欧洲一些地区的人类祖先便始造石骨器,这是手工艺的萌芽。至新石器时代,人类不仅发展了对天然材料的加工技术,而且发明了最早的人工合成材料——陶。古代中国、印度、埃及、波斯、克里特、迈锡尼、腓尼基、墨西哥和秘鲁都有过发达的原始陶业。青铜时代以降,人类手工艺样式和技艺日趋丰富和发展,并逐渐建立起专业性的手工作坊和手工业工场。在世界的广大地区,工匠们充分利用岩石、泥土、草木、兽骨、皮革、纤维和金属等材料,制作具有特定实用内涵和观念内涵的器物。埃及的彩釉陶、波斯的织毯、希腊的彩绘陶瓶、拜占廷的教堂陈设品、意大利的针绣、爱斯基摩人的皮革制品、哥伦比亚的金银器以及非洲地区的木雕和编织物等等,都是人类手工艺术的璀璨明珠。中国古代的手工业文化,更是集中地展示了手工艺术形态的丰富性,并为人类的创造提供了高雅卓越的风范。

前工业时代的文明创造,奠定了新手工艺术丰厚的形态学基础,却不可能赋予它在现代文明条件下的特定美学内涵。新手工艺术毕竟是现代人对高技术工业生产方式作出的“一种起补偿作用的反应”,是一种顺应主体感性超越

要求的“艺术的反抗”，是一种具有内在新质的新型艺术。

诚如历史所表明的，手工业时代的技术建立在人的直接经验和直观感受基础上。工匠对于尺度、比例、节奏、材料及工具的把握富有鲜明的个人性。主体作用于客体的直接性，使人的物质需要和精神需要都能比较完满地表现在制品上，以至使其具有一定的艺术属性。正是手工制品的这种双重性，致使现代工业既摧毁又催生了手工艺。

现代工业所摧毁的是手工艺的产业形态。功能主义造物思想在提高工业产品的实用价值上起了决定性的作用。现代工业因此获得对抗手工业的绝对优势，并似乎彻底排除了后者在物用生产领域复兴的可能。然而，理想的文明结构，应该维护人类理性和感性的平衡。“手”的损失，意味着感官构成的损失，意味着自由意志和自然情感的失落。在这一点上，传统手工艺足以向现代工业文明提出控诉。历史的参照系揭露了工业文明的阴暗面，这促使人类文化的调节力量召唤“手”再次出场。新手工艺术的美学新质，便在这召唤中生成。正是工业文明不足以体现人的丰富性方面的缺憾，相应规定了新手工艺术的审美取向和创造起点，并为之提供了现实的感觉依据和价值尺度。大体可以这样看待新手工艺术在现代文化结构中的美学本质：通过“手”的重新出场，使那些被非人格化的技术理性所舍弃的人类自由意志、自然情感由潜抑转向开释，成为一种存在的形式。也就是说，人的本真状态，通过手工审美创作，在物化形式上得以敞开和证实。

作为补偿性反应而崛起的新手工艺术，势必与机器文明保持一种互逆的关系。相对工业制造的高理智追求，新手工艺术创造则鲜明地指向高情感的目标。这种互逆维系着新手工艺术的生命活力，亦内约了新手工艺术的美学旨趣和审美特征。由此，我们可以从以下几个方面来认识新手工艺术：

1. 解放物性。前工业技术和工业技术都重视材料的物性，但追求实用目标的理性尺度不可能容纳它的全部，以致其中一部分或大部分被人为抑制。然而，自然的物性与人的自然状态有着某种同构性，对物性丰富蕴含的充分揭示和体认与人自身丰富灵性的充分开敞和自觉是对应的。解放物性与开敞心性，具有对应的审美功效，故追求高情感目标的新手工艺术，

崇尚对材料自然性态的维护和充分显露，注重合乎物性的肌理和质感处理。

2. 非智性构成。古代手工制品和现代工业产品的形制结构，均受到功利观念的约束。它们对单纯实用意义的肯定，则意味着对主体其它方面的感性要求的抑制。单纯的审美意向和价值追求，促使艺术家将新手工艺术的形制结构从理性化的单一格式中摆脱出来，抑制和消除原型与现实世界相联系的深度关系，追求超现实、超功利的平面性品格和纯粹主观意象的空间构形，以期引导审美主体向丰富而幽深的感觉层面回归。

3. 认同偶然性。偶然性作为一种反秩序、反规范、反计划的非理性因素被工业技术理性完全否弃。古代手工技术规范虽比较宽容，但也十分有限，它同样不能容忍偏离实用轴心的东西。纯审美的目标则允许新手工艺术的创造者自由、主动地捕捉种种偶然性，并把它凝定为主体灵性的确认或激发这种确认的媒体。无论就过程或就结果而言，新手工艺术都具有高度的适应弹性，可以为创造者或接受者提供无穷的审美认同。

4. 追求并显露创作过程。机械化、自动化、集约化的工业生产操作过程，缺乏愉悦的审美体验。古代手工劳动过程虽不乏审美因素和审美可能，却容易耗损或消失在谋生计虑之中。不计实用目的的新手工艺术，其制作不仅可以使人舒心释怀地融入操作过程，造成愉悦的审美体验，而且它本身就是创造目标的一项重要内容。对过程流迹的保持，也因这种过程体验之美感的表露而具有审美价值，以至新手工艺术往往追求并富有“凝固的流动”之性态和品质。

## 一

在中国，工业化的文化景观，同样映衬着崛起于这块土地的新手工艺术。

然而，工业文明在中国毕竟是姗姗来迟。19世纪中叶，西方的工业机器已经开得震天作响，中国却刚刚在其神经末梢般的沿海地区感受到工业文明的刺激。而认同这种文明，发展自己的民族工业，在中国则伴随着一个痛苦而漫长的过程。真正像样的现代工业实际是在本世纪中叶以后发展起来的。于这种情形中，我们可以隐约察觉到中国新手工艺术似乎是在非同一般的情境中起步的。

诚如我们现在仍然能看到的那样,中国新手工艺术的确嵌处在一个充满矛盾、反差颇强的文化环境之中。

一方面,古老的手工业生产方式并没有完全退出历史舞台,甚至还活跃在一片很大的土地上。在乡村,许多基本生活资料或精神产品仍以手工方式生产着;个体或家庭手工作坊等等原始的生产组织形式仍有很程度的保持;古老的文化观念在一些远离都市的地域支配着人们,他们仍按传统的田园生活方式制定起居、耕作和祭祖的时间表。在都市,传统手工业也占据着一席之地,并为国家争取发展现代工业所需要的外汇。

另一方面,现代工业文明在迅速生长。齐步于世界的雄心使中国人打开自己的国门。一时间,可口可乐饮料、皮尔·卡丹时装、大众汽车、IBM 电脑和劳森柏的瓦梭纸艺术像潮水般涌入;冶金、能源、电子、轻纺等工业广布于都市并向城镇乡村扩展;组合家具、电冰箱、电视机以至微型电脑等现代工业消费品纷纷挤进百姓家庭;茶余饭后人们津津有味地大侃海湾战争或艾滋病一类的话题。

所现当代中国的便是这样一幅农业手工业文明与工业文明错综交织的景象——从乡村到都市,仿佛经历了两个世纪。鲜明的文化时空差,使它们彼此显露出自己的“生理缺陷”。作为新手工艺术生发土壤的工业文明的阴影,在西方国家是显示在历时态文化屏幕上的,而在中国则是一种共时态的显现。因此,工业文明所失落的人性因素或许可以在那些属于另一个世纪的文明形态中得到补偿,但共时态的现实却以对比性体验强化着艺术家内心的失落感。这种极为矛盾的情形,导致艺术家于心理层面上超前地接受了文化反省势力的感召。仿佛出于顿悟的对失落之人性的追寻,构成中国新手工艺术崛起的基本文化氛围和心理条件。也正是这种极为矛盾的情形,决定了中国新手工艺术的基本流向特征和某些局限性。

可以说,上述的仅仅是起因的隐秘方面而不是全部。中国新手工艺术于 70 年代末全面崛起的契机,有一部分来自对视觉“美”的渴望。文革十年的政治狂潮,曾将宽广的艺术道路整个地淹没了。艺术家被逐赶到单一的程式规范中,去表现一种宗教式的政治理想和革命的浪漫激情。这是具有中国特色的“艺术的专门化”现象——艺术涵义整个被“政治理性”所限定所

覆盖,它被要求单为革命政治服务。艺术家久违了感性真实的表达和自律的艺术形式,造成强烈的“形式饥渴”。政治形势一经变化,玩味形式美的“唯美”大潮以决堤之势流泻艺坛。以首都机场壁画为先声,各种追求形式趣味,抒发内心情感的作品接踵而至,其中包括瓷塑、陶板壁饰、纤维挂毯、漆画等等。彼时,与其说是人们在形式媒介上发现了解脱焦虑的方式,毋宁说是玩味形式的渴望找到了更为如意的表现材料。不管怎样,中国新手工艺术是从这个起点上迅速起步的。

当然,还应注意横向艺术氛围对中国新手工艺术发展的影响。80 年代中期,青年前卫美术突起画坛,引起了全国性的震动。其中洋溢的为艺术殉道的普罗米修斯式的精神,人们或许不会忘怀。然而,大概那些制作质量欠佳的形式承受不了那么神圣那么沉重的哲学观念;大概时尚太热衷慷慨激昂的社会学宣言而冷落了艺术自身的语言形式;大概艺术成见太强调媒介本身的尊卑贵贱……冷静的艺术家很快就产生了逆反心理,要求“纯化语言”,要求“回到艺术”,要求“广泛探索”。这种情形下,很多艺术家对黏土、砂石、大漆、棉毛、丝麻、竹木、金属等一系列原属手工艺人的材料表现出强烈的兴趣、热情和幻想。再者,70 年代末期以来,德国、法国、瑞士、芬兰、比利时、捷克、美国、日本、泰国以及一些非洲国家的有关艺术展览在国内先后展出;美国纤维艺术家罗斯高和法国纤维艺术家万曼先后来中国讲学传艺;波普艺术家劳森柏在中国美术馆展示了美国人驾驭材料的广泛性和从容性,并声称:“纤维、金工、陶艺、版画是当代四大艺术潮流,它们影响一切艺术的发展。”这些也都有助于拓展中国艺术家的视野和观念,激起新手工艺术的勃兴。



· 泰瑞莎系列 I、II  
瓷 美国 现代

新手工艺术的发展,更得益于丰厚的中国手工艺术传统的滋养。当代中国不仅育而世界,也全面开掘自身的历史文明。出土文物和古风犹存的乡土艺术频频亮相于都市,以及不失活力的传统手工业生产,都在切实地构成一种工艺文化氛围,并给艺术家以创造的灵感和启迪,唤起他们内蕴灵性的创造天赋。这一切不仅为新手工艺术提供了积极的发展条件,也为它的美学品质留下了难以磨灭的民族文化感。另外,星罗棋布的传统手工产业,还为创作实践提供了必要的“作坊”。

鲜明的文化时空差,使人们在一种强烈的失落体验中,超前地接受了世界性文化反省势力的感召。所谓超前性是说支撑中国人文化反省观念的工业化进程远未达到西方发达国家的水准,但是那种对新文明莫可名状的忧虑,对现实存在的疏异感以及对生命价值虔诚求索的程度似乎不亚于西方人。当然,这种超前性并不意味着中国人的文化心态、历史责任感,以至对现代文明的反省意识和切身感受都无异于西方人。从心理层面看,即便禀赋敏感、视野开阔的艺术家所具有的反省意识,也很难得到感性的逆反心理的强烈支持。这种力量随时都可能被活力仍旺的田园文明所削弱所调和,以致当代中国文化现实从内到外似乎都被“后工业文化”或“后现代”的幻象所笼罩。

如果说新手工艺术的心理基础是失落感所包含的那些焦虑、苦闷、孤寂、失望、惶惑以至恐惧情绪的话,那么可以说中国艺术家的失落感中则包含着更为复杂的因素。一位西方学者曾忠告第三世界国家:“绝对有必要‘摆脱’照抄今天西方现代技术,和一个世纪前西方老技术的错误困境”。<sup>⑥</sup>然而,我们目前似乎是很难做到这一点。“工业进步观”鼓起中国工业化的风帆,它划破了自然生态环境的宁静海洋,飞溅的浪花却多是些不甚精良的仿制品;而由传统技术驾辕的牛车则更难以给人们带来摆脱贫穷的希望。人们实际上被卷入一种行将告别古老的文明,却又未能同步于世界,充满希望又不知希望何在的矛盾的境地。古典文明与现代文明的双重失落感不断纠缠着人们,守护与摒弃、奋追与踌躇的困惑感也经常折磨人们。因此,支撑中国现代艺术文化反省观念的心理情绪和表现行为,多被统摄在强烈的历史感和使命感之中。扎根这种心理基础的中国新手工艺术,或弱或强,或隐或显,或这样或那样地都带有一定的思

辨性或主题性。

根据观念色彩的强弱、价值取向的侧重和形式风格的比较,中国新手工艺术在创作上大体呈现三种相对倾向,即“唯美”流、“唯理”流和“唯物”流。逐次出现于七十年代末期、八十年代中期和晚期的三种流向,并存共进,交织互动,构成中国现代新手工艺术创作的基本格局和整体风貌。

七十年代末期,日趋开放活跃的政治形势,为艺术的发展创造了有利条件。艺术家抑蓄已久的形式冲动和如释重负的轻松感,孕育出一种比例匀称、色彩优雅、线条柔婉、装饰考究、法度严谨的造型语言。一批具有深厚艺术功底和丰富社会经历的中年艺术家,在比较温润的社会氛围中,很快地建立起一种“唯美”的结构模式。这种结构模式以一般形式美法则为构架的主臬,往往先将现实原型分解为点、线、面等形式元素,再加以重新组织。它专注平面形式合规律的“分解—重组”,既不想刻意地揭示原型与世界的深度关系,也无意对物质媒介的特性作特别以至充分的利用和发扬。唯有形式美法则和相应的一般形式美,是被高度重视并予以充分体现的。因此,“唯美”流多热衷以动植物、风景、人物或器型为母题,藉造型或装饰反复玩味形式元素的组合变化。艺术家凭借相对稳定的形式法则和结构模式,驾轻就熟地推出一批形式考究、格调轻松、装饰趣味浓郁的作品。这种风格的创作反映了时人的一般审美心态,深得社会的赞赏,其专注于一般形式原则的造型作风和有利操作的结构模式,也使新手工艺术非为禁脔。以致“唯美”倾向的风格率先得以发展,其模式亦迅速传播。一时间,“机器式”、“螳螂式”、“流线式”、“分割式”等造型样式风行全国。“唯美”流至今不衰,是中国新手工艺术领域势力最大、覆盖最广的一种创作倾向。

出于遵循形式法则、揭示一般形式美的价值取向,“唯美”流有条件在深厚广泛的审美实践积累上,丰富和发展自己,与普遍审美经验的联系,使之具有较强的审美认同性。然而,对新手工艺术基于特定工艺材料的语言特性来说,“唯美”创作往往偏重语言形式的普遍性而不太强调具体的针对性和适应性;其构形计划往往体现审美主体的高度规划性和控制性,却难免概念化地对待工艺材料的特殊性。以致,一定造型媒介因单一地适应一般形式结构的要求,而削弱自身特性,甚至呈现非其自然本性的

扭曲状态。这种情形是“唯美”作风所存在的种流弊。另外,一味专注和强调普遍形式美,还可能影响审美个性的表现,使作品形式缺乏足够的性格。

进入八十年代后,人们对国家和民族的发展前景,进而对个体在社会中的境遇和价值日益关注。那场关于人道主义问题的大讨论,便是社会性思虑的汇聚。艺术空间中的思辩气息愈来愈浓,它在'85青年美术运动中达到高潮。艺术家们开始由“伤痕”追思文革十年和自身的经历,尔后转由“自我表现”直面现实。年青一代艺术家自觉负有传播新时代信息和改造社会现实的使命。强烈的责任感促使他们把目光投向社会学的广阔领域,把心思倾注于哲学思考式的理念演绎。

在新手工艺术领域,一些艺术家不满于“唯美”流专注一般形式表层的倾向,主张“沿着心灵的轨迹去思索”,要求借形与色的构筑,显示深度思考的精神气氛。他们热衷以作品来表述和阐释自己信奉的哲学或价值观念,赋予泥陶、竹木、纤维、金属或大漆等媒体以种种隐喻、象征的观念性结构。便于抽象表达的串联、叠加、集合等结构手法,因此成为“唯理”流的一般作风。“唯理”倾向的艺术家也不满于美术创作媒介单调贫乏的状况和故作高深玄奥的庸俗行为,希望在“最普通的针、钮扣、木瓢、麻、杏仁等等不起眼的东西上”寻求更有表现力的语言形式。相对偏执的理性主义追求,这种意向不乏感性色彩。在理性主义高涨的艺术氛围中,原先倾向“唯美”的艺术家,也有转而注重理念表达的。



· 剔红栀子花盘 漆 中国 元代

出于对理性内涵的追求,“唯理”创作倾向注重现实事物的深度关系,努力通过串联、叠加、集合等结构手法,把有关这一切的思想认识表现于造型。因此,契合观念结构的作品形式往往具有很强的思辩色彩,显得深沉内敛,每每以凝重、庄肃、冷峻的气质震撼人心。与“唯美”倾向相比,“唯理”倾向着重强调了思想性。这对新手工艺术参与社会实践的价值拓展,无疑起到了一定的促进作用。然而,如同“唯美”一般,“唯理”的造型意趣,相对新手工艺术的语言特性也往往不那么具体。不难理喻,一定理念的逻辑结构具有封闭性。作为艺术创作中心意向的理念阐释,势必要求预先确立一个有很强规划性和控制性的构形计划,形成某种不容随意改变的大感性的选择定势和造型定式。这对造型媒介的丰富物性以及造型过程的多元契机,都有可能构成一定程度的限制和遮蔽。另外,也有可能对审美主体之物性感知的纯粹性产生影响。材料物性本是非“向心”状态的存在,处于理性规划之“向心”状态的主体,其感觉难以细敏而充分地体悟它的存在风貌。艺术家往往会面临这种困惑——他们希望把握新手工艺术的特定语言方式,却因为感觉受拘和物性蒙蔽而难以如愿。以致,他们很可能自觉或不自觉地延用一般雕塑或绘画的语言形式。对那些只想利用某种别致的材料来“雕塑”来“绘画”的艺术家而言,这一切更是自然而然的。“唯美”流以至“唯物”流中也不乏这种情况。

原则地说,深刻意义上的心扉敞开,是主体感性契合材料物性的前提。

80年代中晚期以来,中国社会和文化氛围显得更为活跃;国际文化发展态势更清晰地呈现眼前,观照世界的距离大大缩小;中国现代化的进程进一步加速,工业化景观显得更加典型;人们的审美鉴赏口味也日益宽广,不断提高。这些新气象,悄然化解着以前那种弥漫社会的凝重之质,广泛而强烈的思考热情也逐渐淡化。现实感和历史感极强的思想主题,渐渐趋升到一种更显超然的层面。人们似乎更有兴趣去品味那种海德格尔式的存在诗性。感觉在社会生活条件相对改善下的诠释,思想在闪避现实难解之结中的升华,萌动了艺术家以充沛的心力去体味、去感受生命价值和人生过程的要求。“有时我觉得自己的胸膛仿佛像一座牢笼,心底禁闭着一只活蹦乱跳的鸟儿,它时刻碰撞着笼子,总想冲出去。以至,我经常想用双手剖开胸

膛,袒露心底,让它飞出去。”艺术家的这种自省,略略表露了当时比较普遍的一种心态。

正是挣脱拘囿,超越有限的敞开要求,引发了新手工艺术创作的“唯物”倾向。1985年的《软雕塑展》、《石湾现代陶艺展》和稍后的《'88壁挂艺术展》都推出了一些带有标志性的作品。

“唯物”流提示了这样一种共同意向:出于对现实世界的失落感和强烈的补偿要求,艺术家所希望的不是有限现实自我的对象化,而试图借创作过程及作品直接呈现内在于人类感性存在的抽象地合规律性的法则。这种法则不是通过知性所把握的普遍形式规律或理性介入而形成的认识规约,而是凭直觉领悟所达到的主体感性的开敞,是“对生命的真挚体验和追求”。因此,它一改“唯美”流专注一般形式法则和“唯理”流专注既定思想主题的取向,转而强调主体单纯而直接的身心“感悟”,强调超越普遍法则、摆脱理性逻辑的活泼感性的呈现。其中心目标是追求非思维性主体与非认知性客体的契合,体味返朴归真的审美幸福感。

基于上述共同意向,“唯物”流以结构方式的不同侧重,展现出两种相对而言的发展情形。一种是在结构方式上强调主体向客体的“外溢”,即生命力向物质媒介的直向渗透。其作品富有强烈的生命节律感,洋溢着审美创造的自主性气质。另一种则是在结构方式上强调主体与客体的“交流”,即生命力与物质媒介的交相发露。其作品富有强烈的生命流动感,逸散着审美创造的随机性韵致。此外,“唯物”流还以与“唯美”流“唯物”流叠合交融的姿态,在中间地带发展,以至其艺术面貌显得错综复杂、丰富多彩。

与前述两种流向相比,“唯物”流更为重视和强调媒介的物性,尽力维护和显露材料的质地、肌理、光泽、色彩等相互的视觉感性特征;并且在切合物性的情势下,延展诸如轻重、软硬、钝利、刚柔、张弛、恬燥、晦明、畅滞、缓疾、虚实等心理感性特征。在制作上,艺术家尽量采用适应材料特点的技术形式,以期实现心性与物性的契合。当然,这种“契合”之境亦如深邃的“物性”是难以度量的,不像稳定为普遍经验的形式美法则或概括为逻辑概念的理性认识,大体可以为造型活动提供较为明确的依凭。实际上,它往往表现为一种活泼而美妙的感性关系,即在审美创作过程中,造型媒介的一定物质性态令作者兴发返朴归真感。因此,把握这种关

系的关键,在于作者对“适度”的敏感和修养,其适度性不仅取决于契合普遍审美经验也取决于贴近当下审美状态。这无疑对审美主体的素养提出了更高的要求,它需要良好的文化、品性和技术修养,需要在长期创作实践中培养起来的职业敏感。进入社会交流领域,则需要达成有关“适度”的普遍见解。这一切都不是简单以至短期就能奏效的问题。就“唯物”流的创作而言,失之“适度”以致粗糙简陋的现象时有所见。这是有待认真对待的问题。

敞开心性和物性的意向,实际上就是沃林格所谓的“抽象冲动”,即人处在失落境遇时的一种调节性反应。“这种活动把特别容易唤起人们功利需求的外在世界的单个事物从其对其它事物的依赖和从属中解放了出来,并根除它的演变,从而使之永恒”。<sup>⑦</sup>据此,人们有可能在对“永恒”的观照中,使自己从所有的与外在世界的关联中解脱出来。这种心理效应正是敞开心性所期望的。新手工艺术的理想形态,当具有与一般抽象艺术相类似的审美倾向,即努力削弱艺术造型与现实世界的功利性质的深度关系,使之尽可能地平面化为具有超越品格的观照形式。这意味着心性和物性从现实的压抑状态中获得解放,并以显露和契合于艺术形式的存在风貌,展示人与自然的和谐关系,弥补现代生活的失落。“在这样的事态中心灵才得以摆脱相对性的烦恼,从而获得栖息”。<sup>⑧</sup>

先后出场的“唯美”流、“唯理”流和“唯物”流,以相对而言的不同艺术倾向,共同构成中国当代艺术领域里的一股充满活力和魅力、不断开拓进取的艺术潮流。它们相互影响,相互渗透,在特定历史条件和文化背景的制约下,构成中国新手工艺术的独特面貌和品格。从总体上看,中国新手工艺术不乏立足传统基础的沉稳之态,也不乏横跨现代文明之上的坦然之质。然而,历史的冲突和文化的撞击,却也给它留下了重重的印迹——躁动感和粗率气象。从中,人们既能感受到遁避时尚的超然意趣和寄怀落荒的狂放气质,也能感受到不满现状的情绪骚动或匆促杂沓的激进足音。

相对理想中的新手工艺术形态,这一切既成特色亦为局限。究其原因,大体可以归结为感性补偿要求尚缺乏足够的力度,其底蕴也许在于工业化氛围不够充分。对我们的艺术家来说,作为创作心理基础的失落感,主要激发于古典文明与现代文明相对峙的双重文化格局。这

种失落感是双重性的,而非单纯针对工业文明。在当代中国,人们既用现代理性无情地批判传统又纯情满怀地维护那些似乎无法割舍的文化尤物;人们既义无反顾地发展现代工业又深深地为新文明滋生的问题所困扰。现实状态的矛盾,铸就了艺术家充满张力的矛盾心态。他们希望“在传统与现代的交汇中找到属于自己的艺术形式”。纠缠心灵的双重失落感,使艺术家在理性和感性两种指向上同时提出补偿要求:一方面强调弥补现代文明的感性缺憾;一方面则追求对古典文明的理性反思。在心理的张力场中,理性与感性相互照亮也相互遮蔽。出于强烈历史责任感和使命感的理性思考,唤起艺术家的创造热情和灵感,渗透作品的思想主题也在激发观者的思考热情。这不仅是新手工艺术也是整个当代美术震撼人心的力量所在。然而,针对力图维护人类本真状态的感性补偿要求,理性反思要求却是影响其力度和纯粹性的对立意向。活泼的感觉力难免被思辩的逻辑所抑制所拘囿,自由的艺术形式难免沦为冷峻、僵硬的思想结构,以致感性的审美力量常常因为孤傲的思想结构而怯场。另外,针对现代文明的失落感及相应的感性补偿要求,也随时可能被依然活跃的古典文明的感性因素所淡化。无论怎样,感觉力的拘囿和补偿要求的削弱,势必影响物性感觉的锐度和透彻性,以至影响艺术家对新手工艺术语言特性的把握。物性的遮蔽,使新手工艺术创作往往借助一般绘画和雕塑的语言,从而削弱其自身的特点和美学优势,并最终削弱它的补偿性文化功能。当然,包括外在的功利追求、狭隘的艺术观念、因循的习惯模式、简陋的工作条件和偏低的工业化水平等等,也都是造成这种局限性的因素。其中,工业化水平的提高是中国新手工艺术摆脱局限的基础条件。因为,在很大程度上,透彻的物性感觉是在对高技术景观的逆反体验中获得的。尽管艺术家自己不可能改善这种条件,但是无论如何,中国新手工艺术审美品质的改善在于感性的彻底解放。

许多成绩卓著的艺术家,常常津津乐道地向朋友们描述自己在制作过程中获得的那些刻骨铭心的快乐体验。他们认为过程体验是新手工艺术创造中一个不可忽视的主题。只是这种观念尚未成为艺术家普遍自觉的意识,人们往往将完成品视为最终的或全部的审美价值所

在,以致或多或少地错失一些“开敞”的良机,使许多过程因素的审美光彩,因恪守作品“设计”的预先厘定而被抹杀。

中国艺术家目前多没有自己的作坊,他们像往日游方艺人那样四处“流浪”,完全仰赖企业提供制作条件。这种不稳定的工作状态,使艺术家难以精纯、深透、娴熟地把握工具材料的特性和工艺制造的技能及要领。许多艺术家因此只是或只能承担“设计师”的角色,其艺术构思和最终要靠技工来实施完成。他性的“中介”或“滤筛”,阻碍了“过程”成为作品本身,更阻碍了艺术家自身细敏独特的审美意象以及制作过程中的灵感迸发直接融入作品。可见,中国新于工艺艺术的深进,还有赖艺术家拥有自己的作坊,有赖艺术家自己完成直接关系作品品质的制作全过程。

局限性并非否定性。诚如我们同时也将这种局限性视为一种美学特色那样,唯希望中国新手工艺术在未来的发展中,能够显出品位更高的“局限性”。这是摆在艺术家面前的一个重要而兴味无穷的课题。



·耀州窑青釉剔花倒装壶  
瓷中国 宋代

## 三

为了向读者提供审视中国新手工艺术创作现状的些许线索,这里试以风格倾向为依据,分别对三种流向的部分艺术家或作品逐作略析。鉴于艺术家个人旨趣和探索目标的多样性和变化性以及作品面貌的复杂性,笔者所书仅为当下一孔之见,遑论一定。

## 1. “唯美”流

中国新手工艺术的这一流向覆盖而极大,其中包括许多早有影响的资深艺术家,如袁运甫、韩美林、周国桢、张守智、郑于鹤、乔十光、蔡克振等。他们不仅是“唯美”作风的佼佼者,而且于新时期初期以至更长时间里,都曾在各自领域起到过一定的表率作用。多年来,他们不懈探索并取得显著成绩。或许这些探索有的已不限于原先的路子,但从总体上看,“唯美”意向依然具有主导性。

提到机场壁画,人们自然会想起袁运甫。当他和同仁们一起掀动了美术界的“唯美”流之后,曾一度将他的创作热情和兴趣转移到纤维艺术上。显然,他在超时空地把握物象方面有着一种特殊的敏感和兴趣,以致很快地就把大型壁画的语言变换成他的壁画语言。《友谊》、《慧星回归》典型地显示了袁运甫驾轻就熟的结构模式:分解—重组。流转不息的宇宙空间景象乃至瞬息万变的时间光华,被有序地分解为色素和几何形态,同时又将它们纳入机器式结构中加以重组。时空的凝固性,赋予梦幻般的审美意象以贴切的观照形式。由形色和结构综合产生的指向内部的吸引力,是《窗口》的魅力所在。画面上,被开启之窗斜折的地平线仿佛聚集着一种悄然无声的召唤,寻“声”而去,那世界静寂而清澄。

韩美林的图案艺术曾深深感动过从文革恶梦中初醒的人们,对“唯美”流的创作面貌产生过较大影响。他对装饰性形式构成有着一种天性秉好,善于利用各种母题创造优美轻松的气氛和情趣。陶作《装饰挂盘》和手工印染《猫头鹰》、《鸡》都是典型之作。其结构模式与袁运甫相似,但韩美林的特点在于他的“分解—重组”形式最终都复归原型的现实状态。以韩美林为代表的这种不失具象性的装饰结构模式,在早已习惯写实艺术的观者群中颇受欢迎,以至成为“唯美”流最有影响的造型模式之一。

潜心于动物主题的陶艺家周国桢,以其深厚的造型功底在雕塑与陶艺的交接地带建立起

颇具个性的艺术语言。他那洗练饱满的线形、浑然天成的釉饰和富有扩张力的形体,曾是瓷塑创作所追摩的风范。80年代末以来,他试图改变原有作风,致力于朴素质肌理语言的探索。《野猪》明显地带有这种试探性,他努力以泥条盘筑方式显露泥料的天然美感以及原始构造感。质朴、粗砺的表层肌理与“唯美”范式的规矩构形并呈共显,隐约的冲突感构成一种含蓄的造型张力。这种造型张力,在饰以凝重之缩釉以致表面斑剥脱落的《换新装》上,显得更加突露,并且被作者赋予一定的象征意义。与沉静、优雅的前期作品相比,其新作的特色在于把一些跳荡、野性的质素纳入到了“唯美”模式的结构中。

将现代风格的流线形式美注入紫砂壶的造型,是张守智在陶艺创作上的独运匠心。他的代表作《曲壶》,以一根贯穿壶嘴、壶肩、壶把、壶口的遒劲弧线,圈定出整个壶体型制的生动空间态势,并明确地揭示出造型的现代性格。出色的造型与工艺修养,使其侧重优美的审美趣味,得以诉诸法度严谨的线廓处理和品质恰当的物质媒介。《长城印象》在把握器型宏观现代气象的同时,还通过传统绞泥技术将细腻的装饰因素融入器体,其蕴藉之态耐人寻味。杨永善的黑陶作品同样贯穿着一种优美的审美趣味。无论《晨曲》还是《古风》,其造型和装饰都非常考究形式法度,显得从容不迫、细谨端正。作者周密的设计意匠,不仅表现在着实勾勒出器型敦厚饱满感的微妙线形处理上,更表现在一系列表面装饰营构的恰到好处上。即如纹饰格局的适度把握、疏密节奏的贴切控制和质地肌理的比照处理都透着丝丝入扣的到位感。

乔十光、蔡克振等一批资深艺术家,在漆画领域推动了具象性装饰结构模式的贯彻。早在60年代,乔十光已试验在铝箔粉上罩漆,再行研磨的新技法。这项足以使预设在亮地上的颜色,藉深浅研磨而显露丰富明暗层次和色彩变化,以至达到类似重彩画和透明油画效果的技法,不违漆性地增进了大漆的绘画性表现力。利用这种技法,他致力于以地域风情、风景静物为基本母题的漆画创作,建立起一种融光影表现和装饰处理于一体的风格样式,对当代漆画面貌影响颇大。其画风笃实严谨,作品气象浑厚凝重、爽朗健硬。相比之下,蔡克振、王和举两位亦甚有影响力的漆画家则承南国和风润上滋养,笔意倾向清秀飘逸,画面格调柔和恬淡、

温润细丽。还有其他一些资深漆画家,如肖连恒、冯健亲、黄维中、陈圣谋等,他们也在“唯美”模式下促进了诸多别具特点的漆画形态的开发和地域特色的形成。十多年来,“唯美”倾向的漆画创作在—批充满朝气的中青年艺术家的参与下,不断推进和提高,局面甚为繁荣。尹呈中、吴晞、吴可人、邱坚、唐明修等,都是潜心其中的颇有成就者。

由于以袁运甫为代表的那种颇带抽象性的结构模式,在展示材料特征方面具有一定的自由性和深入性,以致在“唯美”流中广为流行。近乎迷恋地执著壁挂艺术的林乐成,成功地运用这种结构模式来阐释自己的优雅形式感,并对纤维编织的语言特性有着更为深入、更为细腻的把握。在《苗寨》、《紫竹》等作品中,他凭借扎实的造型功底和工艺修养,将材料的感性特征与心灵意象轻松地揉为一体,渲染了一种朦胧而富有韵律感的诗意气氛。贾京生的《牧归》、《阳光下》以“机器式”结构形式,表现了来自田园生活的温馨意象。这些作品在空间分割、色彩配置和线面穿插方面都显得有序适度,纤维感也较强。

王培波、蒋硕、黄世芳、刘玉庭等一批艺术家在金工艺术领域贯彻了“唯美”流的优美风格。他们的作品都以训练有素的装饰性语言,细腻地表现了恬淡闲适的诗意主题和柔婉悠长的审美情趣。就构形特点而言,除蒋硕比较讲究原型的具象特征外,其他艺术家则多倾向抽象性的“分解—重组”。后一种处理,能够更自由地利用锻金的展延性特点,或者更可以根据这种特点来主动把握有利发露金属物性魅力的结构形式。王培波的锻铜作品,在这方面,即把显示铜材质地肌理效果与贯彻造型意向的形式经营交融无间,表现得尤为突出。

林晓在形式感方面似乎特别细敏。他显得非常自如地将趋向抽象与归返具象的两种结构模式整合或交叉地用于布贴形式构成,为“唯美”流增添了一种意味幽淡、稚趣盎然的平面性风格。现实原型在《捕鱼人》、《大妇》中被分解为纯粹的形式因素,并按一种意念性的空间深度关系进行组合。其中虽然保持了原型的某些现实特征,但它却被延压成浅平的“板块”。

基于民间美术形态创造性转换的诸多创作样式,构成“唯美”流的一个重要景观。艺术家们将民间美术的结构形式,从工艺学或文化学的深度关系中抽离出来,使之成为一种具有浓

郁乡土意味和形式感,却不表达原始价值内涵的构形模式。许多艺术家都在这方面取得了成功。擅长日用陶瓷装饰设计的秦锡麟,在陶艺创作上同样出手不凡。即如《秋菊》、《山花烂漫》所显示的,他把从景德镇民窑青花中析出的极富抽象意味的彩绘图式,导入单纯追求审美价值的装饰格局,创造了一种洒脱空灵、雅逸清朗的青花艺术风格,赏来让人心旷神怡。贵州的刘雍同样巧妙地将浪漫、质朴的乡土艺术形式转换成富有装饰性的语言。《驭龙纹瓶》、《蛭纹瓶》以化妆土将民间剪纸的形式韵味移写到器皿表层,衍生出一种朴素而典雅的风韵。其《神尊獠奴》等后期作品转重苗族神尊和瑶人祖先故事的表现,则流露出了“唯理”的创作兴趣。



·透雕饰件  
铜 中国 北魏

北方的郑于鹤和南方的柳家奎都致力于泥塑艺术,他们都成功地从民间泥塑中抽离出一种纯审美的结构因素。郑于鹤的《盘山虎妞》,可谓典型的借鉴并超越民间造型经验的作品。民间风格的施色、用笔和结体形式,在这件作品上被艺术家加以创造性的夸张和纯化处理,以致成为表达个人审美见解的新形式。面具式作品《心明眼亮》似乎力图表达某种理念,但结构形式本身的艺术魅力却强有力地吸引到单纯的形式玩味上。柳家奎是位训练有素的艺术家。他对空间形体的敏感使《猴家》等作品明确地提示出传统惠山泥人在塑形方面的美妙风韵,而尖细的线刻则是颇得民间彩绘精神的点睛式处理。李继友是在西北民间社火脸谱的原型上进行语言转换的,虽然其主题容易使人卷