

出于泥火 超以象外*

——论吕品昌陶艺语言的开拓性意义

邓福星

(中国艺术研究院美术研究所)

摘 要

吕品昌一系列陶艺作品的价值在于对陶艺观念的更新、陶艺语言的拓展：从传统的陶瓷雕塑那种对物象的观照和模写，发展到对主观心象的重构和抒写，通过残缺化美开掘了材质与技艺的审美潜能；通过莫名的造型传达了一种新的审美感觉与情趣。

From Clay and Fire, Beyond Object itself
——Remarks on Pioneering significance of Li's
ceramic art Language

Deng Fuxing

(Fine Art Studio, China's Art Institute)

Abstract

The value of Li Pinchang's ceramics lies in his renewal of ceramic view points and development of ceramic art language. Shifting from the conventional ceramic sculpture by copying and imitating objects from nature, he develops a new style of recomposition and expression of objects coincident with his own ideality. With deliberated incomplete beautiful materials he opens up appreciating aesthetic potential features of material texture and techniques. Through nameless shaping, he displays a feeling of aesthetic standard and desired expression by his works.

景德镇陶瓷学院26岁的青年教师吕品昌的陶艺新作，引起了观赏者的兴趣：凭着似乎漫不经心的莫名的造型和仿佛偶然的釉色，创造并传达了一种富有强力而又热情的感觉，一种质朴自然而又充满现代感的情趣，一种生涩而又耐看的不尽意蕴。作者以一种新奇的陶艺语言展现了他独特的审美心象，从而把观者带进由他创造的略显陌生但却是放达不羁的艺术天地里。人们不禁要问，这位年轻的艺术家是怎样创造了这种艺术效果的？他出于怎样的追求——包括新的艺术观念和审美趣味？又怎样发挥了材质和技艺中的潜能而创造了相应的

* 收稿时间1988年10月2日

陶艺语言?这对于陶艺走向现代形态的发展,又具有怎样的价值?这便是我们下面要考察的内容。

一、超越物象

当把品昌的新作同他几年前的作品加以比较,就会发现,作者在陶艺创作的意匠上向前跨进了多么巨大的一步。他在1985年前创作的《戏蝶》、《诵》和《母女情》等作品,诚然已经不是象西方古典雕塑或某些中国当代雕塑那样,逼真地刻划表现对象的外部特征,而对物象进行了大胆的变形,有意味的装饰。但是,这些较为外在的手法仍然在于强调物象的外部特征。在一些作品中虽然也注意到应用陶质釉色的肌理效果,但仍然是在传统的规范化、技术化的圈子里打转转。它们终归还属于描绘物象的作品。当然,我们并不低估这类作品的意义和价值,因为其中不乏成功之作,而且,它常常以人格化的艺术形象所造成的情趣博得许多观众的赞赏。在这类极普遍的作品中,观众通常首先关注的是,某件作品表现的什么,甚至更进一步地把表现的是否逼真作为评价的标准。这里明显地包含了与艺术本质相悖的因素。

品昌近两年来的创作从这个追求中走了出来。从他的《升腾》、《母子嬉戏》和《人形》等作品中,还可以看到他在跨越中艰难的步伐。这些作品的形象虽然还隐含着明或不明的物象特征,但是,作者的主观追求已经越来越占有压倒的优势。如果说《母子嬉戏》还有更多物象的痕迹,那么《升腾》则是假女人体之形,而主要地更充分地表达了一种扶摇直上的主观感觉。但它们毕竟还具有过渡的性质。《自我之意象》、《对话》、《穿夜礼服的人》等作品才显示出品昌在创作中突破性的飞跃。在《自我之意象》中,我们找不到习惯于用第一眼辨识的人物外形特征。如果说这是一尊人体,却既没有头,也没有四肢,但是,两只一显一隐的手掌印,象征头颈的顶部突起,以及底部类似胯下的缺口,却唤起观者对人形的联想,隐约出现一个双臂交叉,把手放在胸前,双足开立人的朦胧的影子。《穿夜礼服的人》运用了相近的手法,以横竖相依的两个矩形,传达了两位一高一矮的彬彬有礼的绅士的神态。由两个底部连通的瓶状形体组成了永无休止的《对话》,作者本无意表现对话人的年龄、身份、外貌特征和“交谈”本身,而是通过这个诙谐的情节,述说了某种意味深长的人生哲理。显然,在这些作品中,作者并不把表现物象及其特征当作主旨,而是通过一种感觉、象征,传达主观的意向和追求。这在其他一些作品中,更加明显。所谓《山系列》、《蚀系列》全然舍去了具体物象,它们表现和传达的只是作者的心象。

心象,是创作者主观构织的一种非现实的形象。我们丝毫不怀疑它所由产生的土壤是活生生的现实生活,然而作者不是对它简单的模拟或比较直接地表现,而是有意地把现实材料加以咀嚼、消化以至融化在头脑中,以全新的方式再造出来。这与传统的“存形莫善于画”的观念不同了。当然,在物象表达与心象表达之间,还有一个相当广阔的地带,有许多艺术家正在这个区间耕耘或徘徊。品昌的这些新作表明,他跨出了这个地带,而迈进了心象表达的领域。

从物象到心象的跨越,实质上是审美趣味和艺术观念的变更。在一段历史时期里,哲学

中的机械唯物论严重地影响甚至支配了中国美学和文艺理论的基本观点，简单化的反映论被生硬地套用到艺术创作中来。马克思主义美学中一个重要的理论被忽视了，那就是在人类把握世界的方式中，艺术的方式是不同于科学的及其他的把握方式的。作为艺术把握的方式，在艺术感受和创作中，主观意象的融入不仅是允许的而且是必须的。这个根本的理论问题，只有在社会和思想领域改革开放的形势下，才可能得到拨乱反正并逐步解决。

当然，品昌的陶艺新作主要地不是出于理论上的深刻思考，它发自于一种新的感受，一种新时期的心理需求。在这种新的艺术追求中，包含着对传统艺术语言的批判态度。越来越多的艺术家和观赏者对于以往把物象作为摹写中心的作品——即使是很大程度变形的作品已经感到不能满足。相对来说，它们给观众的感受显得陈旧、平淡而狭隘。正在变化着的社会审美理想需求一种新的艺术表达方式——不是用习惯的艺术语言表达不同的内容，而是以与艺术观念更新相应的艺术语言的扩展来表现当代人的感受。

品昌的艺术创作正是这种新的审美理想需求的体现和为适应这种需要所作出的相应的努力。他从物象到心象的跨越，与他特定审美趣味及相应的技艺表现的形成是分不开的。

二、残缺化美

品昌的陶艺作品具有强烈的陶瓷味儿，而不象某些常见的陶雕那样，几乎可以由别的材质所取代。品昌十分重视陶瓷材质的选择、釉色的处理以及烧制等技术因素对陶艺效果的巨大影响。由此，他作着进一步的思考和实践。陶艺通常使用的是所谓合技术、合规范的“完善的肌理”语言，而某些意外的、偶然的效果，则被视为“缺陷的肌理”加以排斥。然而，品昌从这些缺陷的肌理——诸如釉泡、针孔、缺釉、缩釉、裂釉、斑点、釉色不正以及由不慎造成的塌陷、歪扭、划道、落渣等之中，发现了新的艺术语汇。

《流》和《银瀑》有意地利用了缺釉、裂釉和釉色不匀的效果，加强了釉色丰富性的变化。《山系列》和《蚀系列》两组作品，以残缺不全的形体和不假修饰的刻划，造成一种天然的情趣。《流云》和《孕妇》等一类作品，充分地表现材质和技术上非规范化，亦即制作上漫不经心的手法，得到了一种朴素而高雅、单纯而丰富的意味。这种不完整的形体构成和缺陷的肌理，往往是粗糙、泼辣甚至带有原生的意趣，它本身可能是不美的，至少不是纤柔、秀美的，但是，品昌能发掘出其中所蕴含的某种生机和强力，某种比传统的美更有感染力的内涵。

品昌对残缺美的发现和创造不是盲目的试验。他带着当代青年常有的思考，从当代人审美心理需求和艺术活动特征出发，寻找到残缺化美的理论根据。他在毕业论文中，把残缺美肌理包含的审美潜能归纳成三个方面。第一，以它的抽象性和象征性为欣赏者的再创造提供了可能和条件；第二，它的不平衡结构样式具有更强烈的刺激性；第三，以它千变万化的偶然效果能激发创作者的艺术灵感。品昌的这些理论探索是应该得到肯定的，因为它成为与他的艺术实践相辅相成的一翼，使他的艺术创造得以在更开阔的艺术天地里翱翔。

残缺美的发现和创造，增加和扩展了人们审美意识的内涵和丰富性。这种现象显然与新的历史条件下人们心态的变化有着密切的关系。人类参与意识的加强，也体现在他们的审美活动中。只有对于那些不确定性更强和更为抽象的艺术形象，欣赏者的审美观照和艺术再创

造才更得以顺利进行。相反,那些以摹拟见长的具象性作品因具有明确的限定意义,而不能很好地满足观赏者越来越强的审美的参与心理的需求。这是在一定范围内艺术形象抽象性加强的社会心理依据。

现代生活的高速度、快节奏和高效率,以及当代社会的竞争意识的强化,造就着人们追求新奇甚至刺激的心态。西方日新月异的现代派艺术的产生从某种意义上看,正是应合了这种心态的需要。当代中国美术正处在从古典形态向现代形态过渡的阶段,观众对艺术欣赏的阔度越来越大。单纯地使用传统的艺术语言诉说不断变化的内容,不仅有叙述上的困难,而且,对于观众来说,总不免有单调平庸、呆板乏味之感。艺术中残缺美的引入无疑会破坏欣赏主体感觉上内在的平衡性,提高感受的兴奋度。

美的内涵从来是在不断地丰富和演变着,当一种艺术崇尚和美学趣味发展到一定阶段时,在一定条件下,可能会出现相异甚或相反的崇尚、追求而加以补充。在我们常见的陶瓷雕塑中,多是细腻、规整、甜熟的风格造成或优美或滑稽的基调。市面上流行的陶瓷工艺品,更以光、亮、匀、滑的补观呈现出纤细、弱小、甜俗的风格。品昌的作品中大胆地引入残缺不全、奇特意外甚至怪诞丑陋的因素,打破了习惯性的秀美、纤弱风格,向其中输入了生机和活力。

在美学领域,一种把“审丑”引入美学研究的观点也在兴起。现实生活中原本存在着畸形、荒诞、醜陋、狂怪等令人产生痛感的意象。这在以往传统的美学中,或转化为艺术中的美,或作为反衬来加强与之相对的美好、和谐、愉悦、善良,使之更显得光辉、伟大和永恒。而今,新的美学观念将要把丑推上舞台,让它占据美学之一隅,堂而皇之的宣告:丑之为丑,自有丑在。它虽然不那么温文尔雅,但却强烈鲜明,甚至泼辣尖锐,狰狞险恶,常常充满了一种力量和生机。这种当代美学新思潮的崛起及其向传统美学的挑战,正好成为吕品昌艺术新作的有力的理论支柱,这种呼应恐怕不是出于巧合。

品昌当然很清楚,并不是所有现实中的残缺、破碎都具有审美的特性,陶瓷雕塑中反技术、反规范的因素并非都可以随意地成为陶艺之美。它们不能不经过艺术家颇具匠心的设计、选择和节制。残缺化美的辩证法意味着这种转化正是对陶艺的技术和规范的拓展和丰富。品昌在论文中主张,应该把“残缺的肌理”纳入到有预见的控制之中,或因势利导,化失误为神奇。这在他的作品中作了比较成功的体现。

三、莫名有趣

欣赏品昌的这一类作品,首先须要打消通常作为鉴赏前提的所谓“这是什么”的疑问。在他的许多作品中,这个询问是得不到明确答案的,尽管作品也都有象征性的标题。例如,《山系列》是由八件作品组成的,它们仿佛或石块,或石柱,或石壁,或山峦,或群峰,或石器皿,难以定名。《蚀系列》和《花系列》中各件作品,分别以一个外壳包裹一个内核组成。外壳为球状体但有不同形式和不同程度的残缺和裂隙,内核是或如果实,或如器皿的卵状体。它们既象器皿被击碎,又象花瓣剥落,然而又什么都不象。这些作品就外形来看,的确是些莫名的东西,它们只是它们自己。

西方雕塑从传统走向现代以后，雕塑语言有了大幅度拓展。随着抽象语言的运用，现代雕塑已经不限于使用诸如石膏、大理石等材料而采用金属、水泥、玻璃钢以及综合材料。在现代雕塑的创作中，材料本身的属性成为构成作品造型、肌理乃至整体效果的重要的甚至决定性的因素。这种趋向也就成为对陶艺充分发挥自身材质特征潜能的刺激和挑战。陶艺所以区别于一般雕塑，是出于它特定的工艺制作过程和根据特殊材质的构思与特定效果，这是其他材质雕塑所不可替代和仿制的。在品昌这些莫名的作品中所显示的破碎而又完整，显露而又含蓄，具有现代感的强力而又略带几分神秘的新奇效果，有很大成分是出于陶瓷材质本身以及特定技术处理所产生的魅力。

《蚀系列》和《花系列》中的作品，都充分显示了钧瓷、彩釉瓷釉色的浓重和光洁，这种釉色与球状的造型同破裂的缝隙、残蚀的口沿、断片形成强烈的对比，悄然地增加了作品的力度。《从地上长出来，迎着太阳》和《孕妇》虽然有比较具体的表现对象，但它们分别以紫砂、白泥、白釉和白瓷泥等材料和特定处理手法，获得了雅拙、质朴的风格。卷曲的禾叶与托盘状的映衬物形成鲜明对照，孕妇的外衣夸张化地呈现着松软破碎的质感。至于《流云》和《宝石器》更是充分地展现了陶质材料所特有的质地感。在上面还留着作者漫不经心的捏作的痕迹。

很明显，品昌所使用的是地道的陶艺的语言，而不是一般雕塑家作陶雕的语言。同时，他并不拘囿于传统的惯用的陶艺的语言。远在8000年前或更早，先产生了作为器皿使用的陶器和独立的陶塑，以后又产生了二者结合的拟形器物。拟形器常常兼有实用和审美的双重功能，不仅成为陶器中的一大门类，而且其造型也影响到后来的青铜器、玉器和瓷器的造型。在历史悠久的中国陶瓷艺术中，也就形成两个大的基本类别。一类是沿拟形器方向发展下来的，整体或局部呈现具体物象同时亦可实用的陶雕造型，这些大多流行于民间。另一类也是更主要的并且发展到极高水平的纯欣赏性的器皿造型。建国以后，特别在近些年来，具象性陶瓷作品也得到了长足发展，这同雕塑艺术家尝试用陶瓷材料创作有关，也是由于相同的原因，一些标题性陶瓷作品，却没有充分地体现出作为特殊材质的陶瓷艺术的特殊魅力。如果说目前比较常见的标题性具象陶艺在中国陶瓷艺术史上已经写下了新的一页，那么，莫名的陶瓷作品则又是继此之后的一个重大进展。品昌这些新作的可贵之处就在于，它们打破了中国传统陶瓷艺术中拟形器模式和纯粹器皿式造型的格局，并且也不同于一般非陶质的雕塑，而是在充分地发挥陶瓷材质特有优势的基础上，吸收了现代雕塑的艺术观念和手法，发展了陶瓷艺术的表现语言。《死神的诱惑》、《怀抱》等作品把抽象与具象的语言结合起来，相互补充，相辅相成；《从地上长出来，迎着太阳》已经把空间作为作品的有机的构成部分，并与实体一并成为造型的语汇；《大地的哀泣》则把一个仿佛断裂的物体的局部化为一件完整的作品。这也是在前面所提到的把残缺化美的手法。

品昌的作品确乎比较充分地发挥了材质和技术方面的潜能，吸收了现代雕塑的表现手法，造成强烈的形式意趣。但是，作者的探索并不只限于此。作为一个思想活跃而深刻的青年艺术家，他时常思索着人类在现代及未来的生存环境及命运。这从他作品总的追求上可以反映出来。他有一批表现人体或人物形象的作品，他不刻意于对象匀称、俊美而表现其强健、

饱满、粗犷、洒脱,总之,着意于表现他们旺盛的生命力。他有许多表现自然界的山石、流瀑、植物、贝类、流云等作品,对于这些也不是表现它们自身形态的美妙、和谐,而更多地流露出作者对自然界生态平衡遭到破坏的担忧。在作者的毕业论文中也表达了他的这一思想。这同他所提倡并致力于斯的室外陶瓷雕塑,可以看出他对现代文明社会中机器生产、都市生活给人类生存造成弊病的反感和忧虑。不过作者这种人文思想的表达,不是通过具体物象的示意,也不是靠说教式的陈述,而是用质朴无华、纯真自然的艺术形式表达传递的。在这些第一眼就可以看懂的作品中,竟包蕴着如此深邃的内涵。同时,欣赏者也会意识到,这种简朴的表现形式与这样深刻的内容又是多么谐调而相适应。

四、反者道动

以上三个方面是对吕品昌陶瓷艺术从不同角度的探究。超越物象,是就他创作的立意及创作的全过程而言,他从对客观物象的观照和表现,上升到对主观心象的重构和抒写,从而跨进一个新的境界。残缺化美,是侧重他在创作手法(当然也离不开构思)和表现手段上,充分利用陶瓷艺术材料、技术的优势,并把“审丑”引入到艺术创作中,把“丑”引入到某些艺术作品之中,这是在审美观念上的一个突破。莫名有趣,则偏重于(仅仅是偏重)作品的艺术效果而言,使超越物象的艺术思想,通过对材质潜能的发挥,又吸收现代雕塑的创作观念,从而开拓了陶艺语言,对传统的陶瓷艺术进行了发展。虽然是从三个方面分述的,但它们做为艺术追求和艺术整体效果的不同方面,是密切联系而不可分的。从艺术的整体或其中的某一方面来看,品昌的陶艺创作都表现了他在传统陶瓷艺术的基础上作了新的大胆的探索,并取得了值得重视的成果。

这种探索及其成果对于艺术的发展以及不只限于艺术的人们的感受、思维的丰富和发展所具有的意义和价值,是不可怀疑的,然而,并不一定能够得到所有人的肯定和理解。我们在其他一些艺术门类中,也时而看到新的艺术探索受到非难和贬斥的情况。这是有一定原因的。在漫长的历史中形成的艺术观念和审美理想在众人的头脑中起着顽强的作用,它只习惯于接受既成的样式和类型。有时,观赏者自觉不自觉地用以往的格式或定义作为标准来衡量创新的作品,结果便会产生否定的态度。假如按照传统的陶艺观念和尺度来评价品昌的作品,便会被视为不伦不类,甚或是离经叛道的戏作。

然而,就在人们具有这种保守心理的同时,还潜藏着一种追求变异的要求,在一定条件下,这种求异心理会表现得很强烈。所谓条件,即社会发生重大变革的时候,由生产方式、人们生活方式、相互关系等造成人们的审美感受、思维方式的改变,进而引起时代的艺术观念和审美理想的改变。人们不再满足于往常那种习见的作品,尽管它们在一个有限的范围里不断进行着各种花样翻新。这是我们总在嫌弃那些“大陆货”作品的平淡、单调、僵化、陈俗而缺少生气的根本原因。在当前新旧剧烈冲突进而转化的特殊历史阶段,许多艺术门类和学术领域都有一种危机感,它们受到来自各个方面的挑战,好象非进行大的变革就不能存在下去。危机也是转机。它们需要吸收新鲜血液,勃发生机、以新的形态杀出生路,拓展更为开阔的前景。

陶瓷艺术也是这样的处境。自明清以降，陶瓷工艺的高度发展使人们对这一材质的掌握和运用达到了得心应手。同时，明清社会流行的繁缛纤细的审美趣味对陶瓷工艺品的审美风格也发生了重大影响。后来的陶瓷艺术也多流于雕琢、细腻、华美、艳丽，在造型或某些彩绘形象上追求具象。我们不可否认在这种倾向和追求中有过许多精美优秀的作品，而且，这种风格的出现有其必然性，但是，从总体看来，它的进一步发展，便显露出越来越多的平庸、甜俗，缺乏活力的人工匠气。至少，当代艺术呈现为多元的审美取向，时代也呼唤着刚健、自然、清新以至粗犷作品的出现，换言之，时代在呼唤着陶瓷艺术现代形态的形成。

中国春秋时期的大哲学家老子说过：“反者道之动”。他那么早就注意到，不断地反叛、不断地走向反面是事物发展运动的规律。马克思主义辩证法也是主张“扬弃”的。艺术和其他事物一样，它的发展是靠了自身内部的吐故纳新。对它自身最基本的精神应该发扬，而僵化的、陈旧的方面必须抛弃。中国传统陶瓷艺术以至雕塑艺术一贯重视“不拘于形似而重意象”的中国艺术精神。例如，古代诗词中所指宋瓷中“雨过天晴”、“千峰翠色”、“秋水澄”等陶瓷艺术作品，并无具体物象，而是用釉色表现一种感受，传达一种意象。在品昌的作品中，是继承并发扬了这一民族美学传统的。《流》、《银瀑》、《流云》以及《山系列》等作品，都是以某种心象传达相应的意象和审美感受的。在这些作品中，作者没有使意象的载体局限于一定的具体物象的造型，或某种器皿造型，而运用了一种更自然，更加无拘无束的叫不出名来的形体。你虽然说不明、道不清它们具体是什么，但却能感觉到它们所传达的意趣。其实，我们何必一定要弄清楚它所借用（只是借用）的具体物象或器皿呢？这便是品昌所抛弃的传统陶瓷艺术中的一个方面。由此，也就使陶艺观念得到了更新，使陶艺的语言得到拓展。

在传统艺术和现代艺术的冲突中，经常会提出这样的问题：为什么要舍弃这些，而这样思考和表现呢？那么，自然有反诘：“为什么不可以舍弃这些，不可以这样思考和表现呢？”在一些具体的碰撞和争议中，不能说后者总是对的，但经过长时期的较量，后者往往会发展起来，并在艺坛上争得一席之地。同时，传统的形态不会因受到扬弃而消亡，反而会因此而丰富，而扩展，而充实，而获得发展的生机。

品昌的陶艺创作无疑给陶瓷艺术的发展增添了活力，他的努力对于陶艺观念更新和陶艺语言的拓展具有可贵的和深远的意义，尽管还不能说这位年轻的艺术家的艺术已经完全成熟。也许有人会把他视为传统艺术的叛逆者，不过，从本质的意义上看，更适于说他是传统艺术的继承者。他的创新，同时是对传统艺术中优秀方面的继承，是对师长及同行中成功方面的继承，是一种有选择、有批判的继承，是一种开拓性的继承；由泥火所出的陶瓷艺术，创造出超然于物象的不尽情趣和意蕴。