

Differentiating Relief from its Neighbors 为浮雕的左邻右舍鉴别亲疏

杨晓见 by Yang Xiaojian

内容摘要：浮雕汇集到了绘画的平面语言，而不是圆雕的空间语言。绘画与浮雕之间最深层的亲缘是，它们的正形与负形都被稳定在有限的篇幅中。欣赏过程要求的那种静态不仅在于作品自身的呈现形态，还要融进观赏者的进入状态。

关键词：平面语言；空间语言；恐高症的普遍性；个体感受；集体娱乐

Abstract: When at the stage of visual effects, relief converges back to the plane language of painting, rather than the space language of sculpture proper. The stabilization of both the conformal and the non-conformal (the positive form and the negative form) in limited space is the closest affinity between painting and relief. The static state that is required in the process of appreciation serves not only for the re-presentation of the work, but also for the engrossment of the appreciator. Sculpture proper apparently aims only at perfecting itself, thus overlooks the consolation of the other party. The impact of its visual effects is, like that of film and TV and drama, passive and uncontrolled.

Key Words: plane language, space language, universality of acrophobia, individual perception, collective entertainment

浮雕正好在绘画与圆雕之间吗？其实它远离圆雕而亲近绘画。

如果从工具说起，浮雕好像是与绘画没有共同之处：画笔——刻刀；彩的颜料——单一的材质本色；平面的图形——有深浅起伏的体块儿等。

然而这些都是表面的不同，刻刀可以与刮刀和橡皮擦并列；单色的素描也可被设计为一种材质的本色；当颜料被挥洒得厚薄不等的时候，绘画作品的表面也能见出些起伏的体块儿，尽管一个是涂抹堆垒，另一个是雕凿挖补。但这些都还是可以把绘画与浮雕亲密地联系起来，因为无论是用笔还是用刀，垒堆还是挖补，由此所达到的高低起伏和深浅进退是有些程度的不同，但都只是手段上的区别，在视觉感受上它们仍然是朝向同一个目标——在原有基底上增添一些厚与薄的差距。

我们甚至还可以避开厚与薄的差距去鉴别它们在表述内容上的不同：浮雕中塑出的高低差距重在区分相邻的物形；而绘画中所垒堆出的笔触儿色迹却不在物形的描绘上用功，它们更会落实为某种材质或肌理以抒发画者用笔挥洒的情绪。简言之，深浅凸陷对浮雕来说是塑形的手段，且必要的唯一手段，而对绘画则是一种肌理的随机效果，且只是可有也可无的主观抒情方式而已。但它们仍然还是如绘画一样，在分割平面上的图形块面，制造三维的视觉幻景。

浮雕的自身语言和表现内容都没有颜色，只有用立体的块面去讲述客观的体积。在这点上，它与圆雕具有相同的操作方式。绘画则反过来，只能用平面的色差去塑造体积，以讲述客观的形体，包括空间。从立体的成形角度看，浮雕的塑形与圆雕的塑形在路径上确有些相似，两者近乎用同样的工具都在那儿雕琢刻画。然而，浮雕所产生的立体感却只落实在作品的触觉上，最终让眼睛接收到的内容还是一片线与面的交织，也就不能形成如圆雕那样的在视觉上的空间语言。因为浮雕中的体面高低旨在造出阴影去强调邻近块面的分界，这样对视觉产生的效果就还是与绘画相同——只在平面中区分不同的图形。也正是到了视效这个阶段，浮雕就又汇集到了绘画的平面语言，而不是圆雕的空间语言。既然作品的终极目的都要对位到眼睛的具体感受，视效就必然成为解析作品构

成的所要注意的因素。

比之浮雕的高突凹陷的有限性，圆雕的相对深度是自由的。不仅群雕的内部可以在空间中纵情扩展，圆雕的主体与背景之间更能有无限的深远跨度。当我们围绕圆雕作品时，圆雕以外的东西都被我们忽略不计了。圆雕本身的担当已如一尊环境的饰品，独立地点缀着现场而不被周围的环境影响多少，周边环境与作品的主体物也就没有了必然的内在联系。

浮雕不仅深浅有度，且幅面也有限。被突出来的正形占据后遗留下的负形也必然成为观赏的内容。那些“底”也有绝对的固定性，是封闭的，在视觉感受上具有“图”的等效价值。亦如绘画一样，也有一个有限的整体篇幅。正形和负形在图底交替和并置中形成既对比又谐调的整体韵味。这也是绘画与浮雕之间最深层的一道亲缘——正形与负形都被稳定在有限的篇幅中，尽管它们的正负形的来路有立体与平面之别，但给予视觉的感受都同样是平面的。

浮雕与绘画一样，创作者为观赏者不仅静化了事物，固定了视面，还安放了座位，让你在有限的视域中把所有入画后的



- 它的纹理十分丰富。
- 一般来说，雕塑体现的是其内涵，很少表现质地。
- 也许这是西方人眼中的雕塑。
- 它给人的第一印象，就是很好玩。

综上所述，理查德·塞拉的雕塑与中国传统文化之间存在众多的共性，但在当今社会，前卫艺术家的作品依然不容易被中国人所接受。实际上，中国古代早已出现过一些描绘精神主题的抽象雕塑。这一元素常被运用在中国的艺术作品中，也符合中国人的审美观。因此，中国的艺术家们可以研究和探索理查德·塞拉的创作理念，结合中国的传统文化，并兼融于艺术作品的创作中。

（陈学博 海口市文化传播研究中心）

参考文献

- 1 <http://www.artmovements.co.uk/minimalism.htm>
- 2 <http://www.artmovements.co.uk/minimalism.htm>
- 3 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/oct/05/serra.art>
- 4 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/oct/05/serra.art>
- 5 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/oct/05/serra.art>
- 6 MMU | MIRIAD | Tales from a Chinese Garden | Chinese Gardens ,25/04/09

深度空间都化作了平面的图形，不分正负一并进入观赏的视域范围之内。相比之下，圆雕的作者却是只静化了事物，观赏者的视点还得在现场的三维中去自谋其位，尽管设计时作者已经做了精心的挑选，已定出了一些大方位的提示，但那都是推鉴似的。观赏者的视点还是会携着些好奇心去左顾右盼，在寻寻觅觅中游移难定。圆雕提供了更多的视面选择机会，好似给了观者自由，也就给了观者盲目。相比之下，浮雕和绘画是只提供了一个视面，限定了观者的选择，但也为观者呈现了坐享其成的便利。视无限为有限，以有限的深度层面去提示无限的遥远。视一切为相对，在邻近的对比中只认前后不究远近，一切都只是在相对的“后衬前”的关系中。

其实，我们的观赏更多地是发生在静态之中，一旦落入动态活动，那怕只是轻微的点点头，那都更会与我们的理性推测与价值判断相连。在阿道夫·希尔德布兰德(Adolf Hildebrand, 1847-1921)的那儿，对圆雕也提出了固定视点的静态视面的图形要求，他认为立体的雕塑也是在追求从单一视面中求得成功的审美效果。圆雕也只有当它取得了平面的效果时才能获得艺术的形式。

圆塑的立体感与真实的真实感过于亲密，其三维存在太近实际的本相，不如绘画和浮雕能给人以与原物的疏离感，静静地唤起我们纯感性所需要的那种“视觉形式”，而不是充满动觉提示的“实际形式”。可见，浮雕和绘画的效果都属于固定视点的“视觉形式”，而非圆雕在空间中的“实际形式”。因为圆雕带来的动觉印象还牵挂着空间，还在躁动中测量着远近之间的实用距离。还在留恋现实的功能价值，那样引动的更多的还是围观者的现实感觉，就不可能从根本上抚慰观赏者达到彻底享用——完全进入纯视觉感受的平面的宁静中。唯有静止在某一个视点，才能得到一幅静止的视面，这是主观需要的驱使。因为观赏是一种静态的活动，只有安详才能催发心智的深省。

雕塑本身的确也是静态的。但它存在于我们真实空间，观者即便驻足欣赏，其联想还是牵扯着其他角度的多个视面，多相位中的多变图形让观者在众多选择中无所适从的时候，从俗的具像实体便应运回到了主导的地位，就又会媚俗了。欣赏过程要求的那种静态并非来自作品自身的呈现形态。静观默察更在乎观赏者的沉浸状态。圆雕显然是只完善了自己而没有安抚好对方，在视效的结果上它就还是如影视

和戏剧一样，是被动而失控的。

在观赏中之所以对空间乃至体积如此抗拒，是因为人类对深度和速度其实是恐惧的，恐高症的普遍性就是证据之一。我们不需要绘画继续如识字卡片那样让我们重尝现实带来“二度”之恐，进入平面后还是游荡在空间中。对此，浮雕和绘画比圆雕有更强的安定之道，能给流失中的命运以更有效的慰藉。所有的延续性都寄生于时间的流动之中，这样的空间漂移，总会予生命以不安之痛。我们被动地存活于生命急流的逝去中，我们渴望静止就如企盼长命百岁、青春永驻。我们更期望在艺术品面前享受宁静、安详、平和。惊悚可以是一时之需的娱乐，但绝不是有别于现实的艺术品——那座别开生面的象牙塔、意味深长的避难所。在艺术品面前有别于在广告面前，不求第一眼的刺激，但求漫不经心的呵护。那样才会达到观赏与被观赏的交融。流连于艺术品又何尝不是在探寻自己深藏的迷蒙呢？


绘画和浮雕都在自身的成品中疏离原物感，把客观的真实换作一个纯感性的形式。让“观看”在感性层面上只落实为视觉的接收，远离了原始的动物性的捕食测距，免去了功利的空间判断。仅仅通过直觉，在二维中净化着视觉内容。艺术所关心的便是这种纯粹的个体感受效果。文学的阅读、音乐的聆听、梦境的幻象无不与个体感受相连，与集体娱乐无关。

纯感性就是不对立体和空间做过余地深究，以避免唤出过多的经验来开始冰冷的推理。浮雕中的相对“前与后”只停留在感性的体会中，而圆雕的无限的“远与近”却会引来深度的推测和判断，就会不由自主地要常识和经验来帮忙算计。所以我们要在绘画学习中经常告诫“只计前后而不究远近”。让画面中的空间层次只在乎某一段深度的压缩视效。把从眼前到天边的无限里程概括为两三个景片的叠透合成。一颗真正的观赏之心就念求着这样的单纯。

浮雕和绘画一样，它们的有效因素在于充分调动单独视面的有限高低和长短。利用平面的图形语言让所有物形不至于独立呈现，而是让正形与负形一起，合力表现出图形的魅力，因为物形只有辨识性而没有观赏性。任何物形都只有在投身于图形之后才具有观赏性。常言的画面感被说得专业一些就是平面的图形感，如果没有图形、没有整体视觉的平面美感，其逼真就只能是“自然的一块碎片”。浮雕便是在把最近的和最远的限制在有限之间来进行

提示性表现。让观者的心理不再如现场那样遭受远涉的劳累。也不再担心会有身陷其中的牵挂，从而实现了艺术家对观者的关怀体谅，巧妙的更是深情地设计出何等优越的观景台或包厢，只要你愿意就可安详就坐，在有惊无险中一饱眼福。艺术就在于如此这般地给予你一种“神秘的满足感”。这里只有静态的视觉形式，相比之下，那些圆雕的三维存形本身就太过逼真，太近似于客观的实际形式了。由此还可看出，雕塑的无色并不是其不得已而为之的遗憾之处，反倒是它不得不求助于的一计高招妙法。正因为它们在体积上与客观太肖似，就不得不在色彩上与现实保持最远的距离，以“零色彩”的天然材质本真真相，去与艺术维系最深的亲密。

识别出绘画与浮雕和圆雕的亲疏有别，就很容易明白，孤立的物件呈现不能具有什么艺术的效应，哪怕静物画中只有一件实物，(肖像画也属此类)。那也一定是与它的背景，尤其是与画面的四大边线合谋出的一次刻意的妖艳。创作者同样必须学会掌控它们，有意识地经营这些所谓的剩余之物，虚空之物。大自然本身并无这样的“如画的魅力”。它博大无边当然就不具有画框的四大边线，那儿只是蕴含有一些可以进入画面的零星部件。似一座浩瀚无垠的库房。唯一缺的就是那“排它护己”的四大边线。这四大边线是绘画的独具法术。所以如画的魅力其实只有靠人为去创造而得，只有在入画之后才能真正具备：谁能进入静态成像、在画面中以什么样的图形露脸、与周边的图形怎样交手、这些才是之所以为画的本质所在，要害所在。即便涉及到写实的作品，它们表面是物形的联想，潜藏的也还是在计较着抽象的图形，那样才能供审美所用。

以上为浮雕的左邻右舍鉴别亲疏的过程，一路走来我们触摸了手上的工具，近观了作品的呈现，再反省了自己的视觉感受。不难发现作品的观赏效果与我们的视觉心理有更紧密的关联。美术学习者是不是应该在工具材料之外对视觉心理有一些关注呢？

(杨晓见 西华大学艺术学院)

参考文献

- [德国]弗兰兹·萨雷·玛雅.装饰艺术手册[M].上海人民出版社
- [德国]阿道夫·希尔德布兰德.造型艺术中的形式问题[M].中国人民大学出版社
- Albert Done Fred Ludekens Norman Rokwell Al Parker, Ben Stahl, Steren Dohanos, Jon Whitcomb, Robert Fawcett Peter Helck, George Giusti, Austin Briggs. Harold Von Schmidt.《Famous Artists Course》Famous Artists School, Inc. Printed U.S.A.