

## 当代雕塑创作中的色彩

彭 博

自然界的事物都是形与色的组合体,且由于人类视觉系统的特点,“与形、质比较,人的视神经对色彩更为敏感”(张帝树《家庭室内设计》)。因此,在雕塑艺术漫长的发展历程中,色彩一直扮演着举足轻重的角色,雕塑家或工匠在处理好雕塑的形体与空间的同时,也更慎重地为作品选择颜色。在中国,传统雕塑向来讲究“塑容绘质”,无论是墓葬雕塑还是佛教等宗教造像,赋以色彩是十分普遍的现象,甚至在陕西等地的民间彩塑中,还有“三分坯子七分画”的说法。而在西方,古埃及、古希腊罗马乃至欧洲中世纪时期,雕塑与色彩之间也有着极为密切的联系。雕塑家或在雕塑表面着色,或直接采用不同颜色的材料进行雕塑,利用材料天然的色彩来加强作品的表现力等,他们都对色彩极为重视。即使是文艺复兴单色雕塑鼎盛的时期,雕塑家们也并没有忽视色彩,而这一时期大理石雕塑的盛行,正是由于他们狂热地追求大理石材的原色美感的结果。而19世纪之后,雕塑在材质及技术等方面的突破,则更加丰富了色彩在雕塑中的运用。

20世纪80年代以来,在雕塑创作的热潮中,许多人努力探索雕塑的新材料、新观念及新的表现手法,而色彩则脱离与雕塑的联系而逐渐沦为材料或技术的附庸。“中国现代雕塑在20世纪90年代以前主要是在‘形体、空间’里做文章,如果牵扯到色彩的话,那也是对木、石、金属等本身的颜色、质感的处理,可以说色彩没有被作为重点考虑的因素。通常人们仍然认为雕塑研究的对象是形体、空间和材料,无形之中雕塑研究拒绝了颜色”(张楠《中国当代雕塑色彩运用探索与研究》)。造成这种状况在很大程度上是由于人们在追求雕塑材料、观念以及技术创新的过程中,对雕塑色彩的使用没有形成系统、正确的认识,从而忽视了色彩对雕塑的意义。这种现象在高校的学生中尤为突出。

新材料的特殊质感和新鲜感、新观念的前卫以及技术上的复杂程度往往是当代雕塑家在创作时关注的主要对象,其关注的程度甚至超过了对形体与空间的重视,色彩问题更是退居到了一种可有可无

的地步,甚至成为许多人的一种思维惯性。由于当代雕塑家常将色彩看作是对雕塑的补充,而没有将其纳入最初的整体构思中,色彩往往到创作的最后一步才被考虑到,并且还仅仅是为了作品的“完整性”而存在。

而在许多当代雕塑家心目中,“完整性”仅仅局限于泥塑的完整。当“雕”与“塑”完成后,创作就已经结束了。因此,当泥塑翻制以后才又开始匆忙地考虑雕塑颜色的情况时有发生。由于此前很少或完全没有考虑过色彩,因此当泥塑转换成硬质材料后,如何着色以及着什么色常常成为令雕塑家头痛的问题。所以,一些“流水线式”的、模式化的着色方案盛行起来。如这几年,一些人热衷于将雕塑喷绘上鲜艳的亮光漆(或直接送往工厂烤漆),作品的确在外观上变得醒目,但色彩却没有它本应具备的、丰富的内涵。因此便有了“大学生毕业展上,出现了一片玩世艳俗着色喷漆大同小异的所谓当代作品”(唐尧《惰性与激活——浅议中国当代雕塑的现状》)的现象。也有直接转换成石、木或金属而保留原色的作品。但是,无论是着色还是保留原色,如果仅仅是为了“好看”或“完整”,那么这些色彩反而会显得怪异或突兀。对于一件作品来说,如果色彩没有融入整个作品的基调之中,那么功底无论多深厚、构思无论多巧妙也都会显得不合情理。

相比之下,许多成熟的雕塑家对于雕塑为何需要某种色彩以及如何运用色彩的问题认识得就很深刻,因而在处理作品的色彩时,能从整体上进行考虑,呈现在其作品上便是目的明确并且运用得合理,色彩不仅是“完整性”的因素,而且更是创作的一部分。

雕塑史上,色彩运用是普遍而丰富的。而且具有很强的目的。中国佛教造像的彩绘是为了向世人展现佛的庄严和绚丽,古埃及雕塑装饰性的色彩是为了展示王权的威严和肃穆,文艺复兴时大理石雕塑纯净的白色则是为了昭示人性的完美与纯粹等。而这些色彩,都是在经过深思熟虑之后选择的,具有清晰明确的目的。

而在当代雕塑普遍忽视色彩运用的情况下,有些艺术家如焦兴涛则继承了注重色彩的好传统。如他的作品《书》就是用汉白玉打制了一本厚厚的《毛泽东选集》。按照当代的“惯性思维”,既然已经使用了汉白玉这种具有特殊色彩的材质,理所当然是要保留其原色,因为这样做,的确更能体现出材质本身的美感。但作者却给作品表面喷上了一层鲜艳的红色和金色,将其仿制成了一本逼真的“书”。作者这样做并非是一种临时起意的“补充”,也不是毫无意义的“玩色彩”。因为一旦观众将汉白玉的厚重感、稀有性以及高贵的材质属性同《毛泽东选集》的历史语境结合起来,这层鲜艳的红色和金色不仅不会显得多余,反而成为将作品主题与材质连接起来的纽带。由此可见,作者是有意放弃汉白玉晶莹剔透的原色,而选择了更适合作品主题,更能引发人们思考作品涵义的色彩。

对于雕塑如何运用色彩,不同的雕塑家会有不同的见解。英国雕塑家安东尼·葛姆雷的系列作品《土地》,其色彩的运用与焦兴涛的《书》就形成鲜明的对比。作者每到一地都雇佣当地人制作数万至数十万尊不等的小泥人,所用泥土完全取自当地,每一个小泥人也丝毫未经过修饰,就这样密密麻麻地摆满整个展场。放眼望去,造成一种人是从土地中生长出来的错觉。在这一系列的作品中,作者并没有刻意地去改变或修饰作品的色彩,而是保留了泥土的原色。这种处理非但没有使作品显得简陋或不完整,反而是对“土地”这一主题的提升,使质朴、纯粹的基调得到加强。试想一下,如果作者将作品中的小泥人喷绘成五颜六色,自然会使作品显得生硬而怪异,当然这肯定也与作者试图通过作品“回归根源”的初衷相违背。因此,雕塑色彩的运用虽然是千变万化,但都应该遵循“合情合理”的原则。根据色彩在雕塑作品中的作用和最终呈现出来的视觉效果,我们可以将色彩运用的方法具体分为两种类型:模拟与再现,表现与象征。

在第一种类型中,逼真地描绘对象的物理特性成为使用色彩的主要目的。而在第二种类型中,色彩

成为雕塑家表达主观情绪、个人感受或是某种象征意味的载体。而无论雕塑家采用哪一种方式,色彩之于作品本身的合理性都应该得到充分尊重。例如澳大利亚雕塑家让·穆克的超写实雕塑作品,几可乱真的上色与其作品本身结构和写实的形体制作结合得天衣无缝。尽管其作品尺寸往往被按比例放大或缩小,作品色彩却始终遵循着合理性原则。而德国雕塑家卡塔琳娜·弗里奇的人物雕塑却常常喷绘上各种与客观的实物相去甚远的亮丽色彩,然而却与其作品所表达的讽刺意味相切合。弗里奇是一位注重象征性和个人情绪的艺术家的,鲜艳的色彩如红色或黄色在她的作品中就变成了一种极具个人经验的表达,因而也是合理的。

在更多的时候,注重色彩的雕塑家会同时采用两种色彩运用方式。如向京作品中的女性人物形象,色彩常常浓艳得让人感觉到作品布满污渍,然而却又不乏真实感,尤其是那些潜藏在人的皮肤下不同层次的血色更是令人拍案叫绝。这种着色方式显示了其写实中略带夸张变形的风格,表现出她对困惑中女性情绪的独特理解。相较于向京作品的沉着冷静,同样善于揭示人物情绪的李占洋则更多的是采用极度夸张的人物造型和各种叙事性的场景。并且相应地以各种夸张甚至艳俗的色彩。在其作品中,色彩不仅承担着表现真实场景的重任,同时又承载着作者的主观情绪和个人体验。因此,李占洋的作品虽然具有极强的象征意味,却又是不折不扣的现实生活写照。

色彩对于一件出色雕塑作品的重要性并不亚于形体、空间、观念或材料,并且应当有机地融入到作品中,与作品融为一体。正如罗丹所说的:“可是色彩——我特别要提出这一点——有如美的模塑(即雕塑)之花。模塑与色彩两者是不可分离的。”(葛赛尔《罗丹艺术论》)

(作者单位 四川美术学院雕塑系)

责任编辑 韦平