

Zhou Documents

---

6-6-1993

## Review: Spirit Shape 精神造型

Shuang-Gui YE 叶双贵

Follow this and additional works at: <https://digital.kenyon.edu/zhoudocs>

---

### Recommended Citation

YE 叶双贵, Shuang-Gui, "Review: Spirit Shape 精神造型" (1993). *Zhou Documents*. 367.  
<https://digital.kenyon.edu/zhoudocs/367>

This Review is brought to you for free and open access by Digital Kenyon: Research, Scholarship, and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Zhou Documents by an authorized administrator of Digital Kenyon: Research, Scholarship, and Creative Exchange. For more information, please contact [noltj@kenyon.edu](mailto:noltj@kenyon.edu).

# 精神造型

——叶双贵陶艺一说

余虹

陶艺作为最古老的艺术之一,在今日却愈来愈丧失其艺术性,被挤到艺术的边缘,被艺术界所遗忘。

是陶艺自身的艺术可能性穷竭了呢?抑或是当代艺术的盲视?陶艺能否作为一独立的艺术形态而非工艺形态自立于艺术的殿堂?

这是青年陶艺家叶双贵的问题,作为回答的作品实验主要由两个系列构成:贯通系列和后贯通系列。

## A. 贯通系列:形的剥离与解构

“贯通系列”由四十多件作品组成,大体上可分为三类:1. 同一造型组合,2. 差异造型组合,3. 象征造型。

### 1. 同一造型组合

这类作品由各种古老而常见的坛坛罐罐组合而成(见图一)。这些坛坛罐罐在日常生活中各有各的用处,或盛酒、或装水、或存谷……但当艺术家将它们不经意地组接在一起时,这些器物的器物性或实用性被取消了,我们很难设想这些三位一体、四位一体的坛坛罐罐能有什么用处。

这些无用之物“徒有其形”,却正好审美。

审美与实用如此不经意的剥离正是作品的智慧,唯其如此,我听到作品的言说:陶艺之“形”并不必然隶属于陶艺之“用”。不仅如此,唯陶艺之形使传统陶艺一以贯之。

在这些千差万别的坛坛罐罐中,差异仅在于“用”,而“形”则千古同一。这同一之形即“圆”。

纵观几千年的陶艺史,基本上是一个圆弧的变化史。无论弧线如何变化万端,而圆不变,是所谓变而不,这构成传统陶艺语言的封闭式圆形结构。其他造型语言,诸如方与三角之类则仅在圆弧的边缘徘徊,如幽灵一般。

我想双贵所谓“贯通”当是这种“以圆贯之”的陶艺造型语言审美同一性的隐喻，而作品本身则使人直观这隐喻之谓，比如“贯通系列之五：柱”（见图二）。“圆”作为传统陶艺的语言支柱可在此直观。

其实，这种圆形结构原则或以圆形为中心的造型语言原则并不是天律。圆形崇拜不过是一种原始的形感遗存和习惯而已。相比之下，方和三角是更抽象的形，更理性的形，它离人的原始天然形感较远，而离人类文明的精神深化较近。基于原始形感的陶艺制作方式——辘轳成形强化了“圆”的习惯性制作和接受方式，而古老的“圆满”观则将此上升为一种文化性崇拜。

如此“圆内画圆”而使陶艺语言爆炸、自蚀和消解，“贯通系列之十一：蚀”（见图三）是其见证。

## 2. 差异造型组合

这类作品以方和三角等传统异形为主体或基座，使圆形附于其上（见图四），构成全新的形体秩序。作品颠覆传统圆形中心结构原则的意图是显而易见的。在此，潜含于陶艺史的圆形解构状况被定形于外。如果说，形的历史在一定的历史时期显现为同一的话，而历史的变迁则更深地揭示出其间并存的差异。作为边缘现象的方与三角其实并非偶然的点缀，它启示形的敞开与多元可能。

## 3. 象征造型

这类作品将“形”的思考和表达直呈于精神性的象征，如“贯通系列之四十：囚”（见图五）。作品选择了典型的陶罐造型，在其边壁开一栅栏形囚窗，穿过囚窗可见其间有一嫩芽。生命之被囚于圆形和圆陶造就的精神空间在此与人逼视，而作品表面的皱纹和釉彩处理则强化了其天荒地老的悲凉。

道一贯之，圆在其中，人其何往？

## B、后贯通系列：神的灌注与表达

“贯通系列”的实验为艺术家提供了新的可能，一旦陶艺摆脱实用羁绊，陶艺家则无须“媚俗”而走自己的路，一旦陶艺语言获得自身的独立多元性，陶艺家则可走出语言之囚而与别的艺术家一样言说自己对当下人类生存的理解——为当代精神造型。

在“贯通系列”之后，双贵制作了被名之为“后贯通系列”的一系列陶艺作品，这些作品就陶艺的精神表达作了富有成效的实验。

陶艺的精神性是叶双贵关注的核心。

在原始人用“水”搅拌“土”，加“金”（上釉）成形，用“木”生“火”烧之，围着火载歌载舞，祝愿“神”保佑将其烧制成“陶器”的过程中，陶艺制作的活动乃是一种五行俱在，天地人神共作的活动。陶艺作品聚集了金木水火土和天地人神。

十分显然，原始的陶艺制作活动已经以朴素而直接的方式显示了陶艺的精神文化性，只不过，这种精神品性在不断实用化和工艺化的文明进程中被淹没了。然而，“淹没”意味着“潜存”，甚至在我们的日常语言中也随处可见它的痕迹，比如：陶醉、陶冶、陶然、熏陶等等。

当双贵将形与用剥开来，并解构了形的自身封闭之后，他找到了一条回返陶艺精神性空间的道路，由此，他达于金木水火土和天地人神自由游戏的艺术世界，在此，没有中心和陈规。于是，我在“后贯通系列”中看到了一种艺术家的“胆大妄为”。在此，不仅圆、方、三角等各种形体并置共存，而且坛坛罐罐也被扔掉，主要的造型语汇和参照来自于当代工业社会，比如角钢、铁板、铆钉、镙孔等。

显然，“工业异化”是作品的主题。被钢铁缠绕的自然之树似乎变成了钢管（见图六），铁栅栏在流血（见图七），金属房屋荒诞而莫名（见图八）。这个冰冷的“黑铁时代”与人逼视，而内在的紧张和冲突出于其外。

当然，如果仅只如此，双贵的作品也不过尔尔。因为“异化”已成了陈词滥调，双贵作品独特的精神性在于它成功地用陶艺语言言说了异化，从而说出了别人不曾说过的东西。这种深刻的差异在于，艺术家自由使用刷、划、刻、喷、烧等手法，突出并强调了制陶材料和工艺的特殊文物效果。工业异化世界的文物化乃是“后贯通系列”最精彩的精神性表达。

作品让我们像发掘和参观文物一样面对它们。在此，我们听到一个未来时代的召唤，并“回顾”我们处身其中的时代，于此，我们获得一种历史的距离和眼光，并被莫名地抛入历史的断裂。

我们处身其中的“现在”是否“过去”？或“必将过去”？

艺术家的忧心和追问使我敬畏这些陶艺作品，并想到美国著名陶艺家 G·马克斯对叶双贵作品的评说，“你的作品表现了精神和对有人类危机处境的关切。”仅此，我也有足够的理由说，双贵的陶艺作品已经在艺术的万神殿中占了一个应有的位置。

一九九三年六月六日于武昌