

[名家谈]

艺术创作与阐释中的现象学态度——围绕毕业创作《院》《野》《树》《泳》的一次对话

燕隆艺,代福平*

江南大学 设计学院,江苏 无锡 214122

摘要:以燕隆艺的毕业创作《院》《野》《树》《泳》系列版画为主题展开对话,对话双方以现象学的态度,将作品和解释都还原到感觉本身。在对感觉的描述中,艺术创作的秘密就展示出来了,眼与心、词与物得到了真正的统一。创作者在这一组版画作品中,打破技法的界限,以诡异的视觉逻辑逼近准确的感觉。在作品的阐释中,则用语词追逐着同样的感觉,从而使视觉语言和文字语言彼此平行而又互相支持,感觉的造型得以诞生。这样的创作和写作实际上是在现象学层次上进行的,即悬置观念,为感觉留下地盘。由于信任和放任感觉,作者在创作和阐释过程中的每次挑战,都是感觉的发现和确认,苦恼同时就是喜悦。此次对话以笔谈形式完成,是一次思辨与感觉的较量,最后赢了的是感觉。当然思辨也没输,当它承认感觉赢了的同时,它也赢了。

关键词:艺术创作;艺术评论;现象学;思辨;感觉

中图分类号:J0

文献标识码:A

文章编号:2096-6946(2023)05-0032-12

DOI:10.19798/j.cnki.2096-6946.2023.05.006

Phenomenology Attitude in Art Creation and Interpretation: A Dialogue on Graduation Projects Yard, Field, Tree and Swimming

YAN Longyi, DAI Fuping*

School of Design, Jiangnan University, Jiangsu Wuxi 214122, China

Abstract: In this paper, Yan Longyi's graduation creation *Yard*, *Field*, *Tree* and *Swimming* series prints are taken as the theme of the dialogue. The two sides of the dialogue use a phenomenological attitude to restore the work and interpretation to the feeling itself. In the description of feeling, the secret of artistic creation is displayed, and eyes and hearts, words and things are truly unified. In this group of prints, the creators break the boundaries of techniques and approach the accurate feeling with strange visual logic. In the interpretation of the work, the same feeling is pursued with words, so that the visual language and the written language are parallel to and support each other, and the shape of feeling can be born. Such creation and writing are actually carried out at the phenomenological level, that is, suspending ideas and leaving a place for feelings. Due to the feeling of trust and indulgence, every challenge in creation and interpretation is the discovery and confirmation of feelings. The misery is joy at the same time. This dialogue is completed in the form of written conversation. It is a contest between speculation and feeling. What wins in the end is feeling. Of course, speculation does not lose. When it admits that the feeling wins, it also wins.

Key words: art creation; art review; phenomenology; speculation; feeling

江南大学设计学院美术专业燕隆艺同学的毕业创作《院》《野》《树》《泳》系列版画(邓彬老师指导)在学院2022届本科毕业设计优秀作品网络平台展出。视觉传达系教师代福平邀请燕隆艺同学围绕该毕业创作进行了一次贯穿着现象学态度的对话。对话以笔谈形式进行,最后形成了这篇文章。美国底特律人文研究中心主席克拉克·穆斯塔卡斯(Clark Moustakas)在其《现象学研究方法:原理、步骤和范例》一书中归纳了人文科学研究的7个共同特征,其中第4个是:“通过正式和非正式的对话,以及访谈中的第一人称叙述来获得对体验的描述。”^[1]本文的对话,也正是出于这一旨趣,在第一人称的叙述中,显现出艺术创作和阐释中的真切体验。

一、艺术创作:悬置观念,为感觉留下地盘

代福平:燕同学的这组版画,在形式上,具象与抽象衔接,调子与剪影共用,统一为意象。对记忆中的感觉,或者说保存在感觉中的记忆,进行了不择手段的描述,将创作者的感觉传递给观众。

这四幅作品《院》(见图1)、《野》(见图2)、《树》(见图3)、《泳》(见图4),也触发了我的感觉。童年记忆中,大树,院子,天空和飞鸟,马牛羊鸡犬猪,田野,庄稼,池塘,到处奔跑不知疲倦的少年,感觉一切都是那么明亮,就连阴影下也都是光。但要用什么样的视觉语言表达这些感觉,却是一个艺术问题。更进一步说,也只有用作品表达出来了,这些感觉才获得“造型”,才有可能唤起观众对自己感觉的发现。这也是艺术创作的迷人之处。您在创作中,在形式探索方面,一定经历了一些推敲的过程。不知道最后的作品是否完全表达了您的感觉,达到了您的目标。

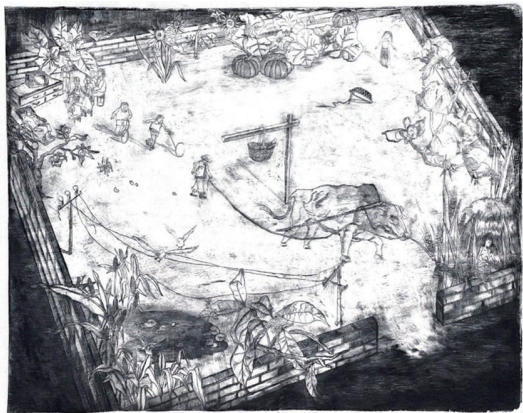


图1 《院》

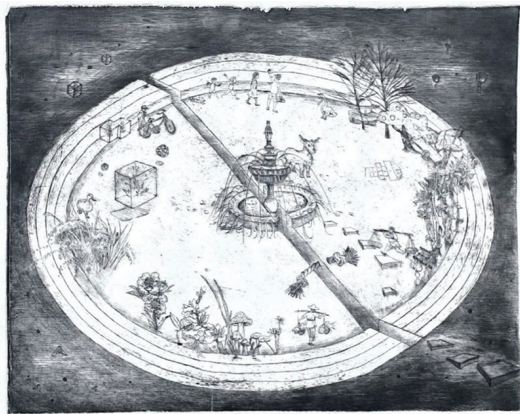


图2 《野》

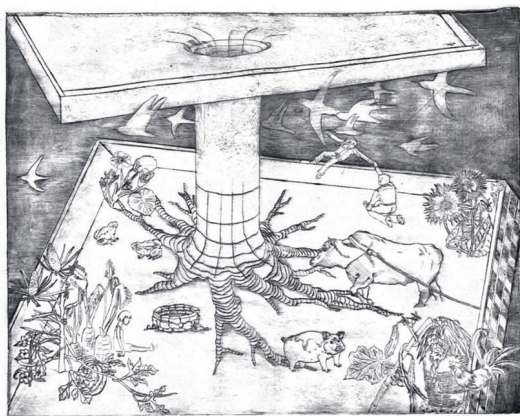


图3 《树》

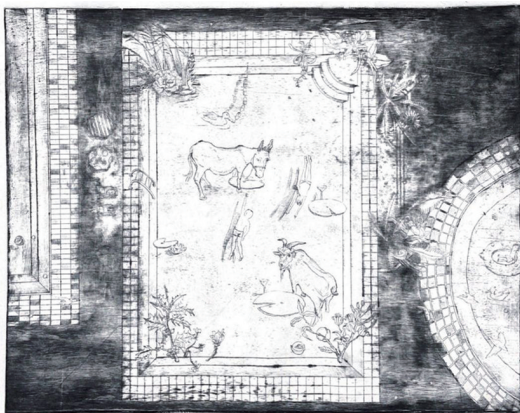


图4 《泳》

燕隆艺:首先,我非常讶异和欣喜。欣喜于一份来源于内心深处朴实情感的学生时代稚拙的创作能得到老师的肯定。而讶异于从作品的灵感、草稿乃至创作完成,我并没有跟您过多地阐释其中缘由和创作情感,但在创作中的每处细节和当时的内心想法都被您尽数察觉、共情。不着一字,桥梁仅是一幅画面,却和您有了最直接和完全的情感传递。

创作的过程经历了两次改稿,最终的画面呈现其实和初稿截然不同。最初我采用近似于素描小场景的方式,直白、具象地刻画人物形象、房屋、稻田,意图通过光影和氛围的渲染来描绘记忆中朦胧而平淡的那段岁月。后期不断推翻草稿,从源头找出自己的问题:即创作理念太过僵化。导师当时也对我提出了意见,一味在工程量和“画得像不像”等细节问题上做文章,而忽视了作品更重要的“创造性”。于是在导师鞭策下尝试了多种形式的画面“建设”,最终,我的作品从画面构成、画面效果到所使用的画面语言、情感表达方式都有很大改变。因此,现在得到的几幅作品,在我心里还算勉强及格,虽有诸多不尽如人意之处,但至少跳出了自己绘画的舒适圈。

若说到是否表达了自己的感觉,老师上面的给出的画面“观后感”就是我所有的自信来源吧。只有我自己创作完了还不算,有了观者、有了观者的审美感受,这才集齐了我作品的审美主体、审美客体、审美认识。我的画面不仅是我自己的创作灵感寻找到实处、悄悄寄存我的情思,也在另一方面向观者展示我的艺术风格、精神世界和情绪性格,甚至将我在创作环节中是灵感涌现还是停滞枯竭、是真情代入还是胡乱勾画一气都看得清清楚楚,落脚到画每个人物或植物时的情绪状态都暴露无遗。而我内心的每处情感都被老师“共情”到了,这就已经完成了我的情感传递,实现了我作品的小小意义。

代福平:您的这些话,很让我吃惊和振奋。您已经和邓晓芒先生的“传情论”美学思想在一个频道上了。您如果读过他那篇《现代艺术中的美》^[2],就会发现您和邓老师讲的,意思是多么一致!

邓老师说:“美肯定是一种情感,但不是一般的情感,而是寄托在一个对象上,又从对象上再感到的情感,所以美就是一种共鸣的情感,或‘对情感的情感’。”^{[2]403}

您这边,不仅意识到美是一种“情感”,用了“内心深处朴实情感”“创作情感”“内心的每处情感”这样的表达,而且意识到要把情感寄托在一个对象上面,用了“一个诗意化的表述:‘画面……悄悄寄存我的情思’”。观者比如我,从寄托了您情感的作品中,感到了您的情感,达到了共鸣,此即“美就是一种共鸣的情感”、美是“对情感的情感”的意思。您的说法是:“内心深处的每处情感都被共情到了”。

邓老师上面的这个观点,是在1978年写的,那时他30岁,一年后考取了武汉大学哲学系的硕士研究

生。现在的您,也有了和邓老师年轻时同样的直觉和同样意思的表达。

邓老师当时是想寻找“美”的定义,“到底什么是美?是什么在打动我、吸引我,让我在艺术作品中感到极大的享受?”^{[2]403}他从小对文学、艺术一直感兴趣,年轻时还画过素描。对美术的兴趣,使他的美学研究总是带着真切体验。考上研究生后,他把上面对美的思考,用哲学化的方式做了逻辑严密的表述,给美、艺术、美感、审美下了定义:“美是对象化了的情感,艺术是情感的对象化,美感是从对象化了的情感中感到的共鸣,审美活动则是一种传情活动。”^{[2]403}审美活动是一种传情活动,就是您说的“情感传递”。

邓老师把美定义为“对象化了的情感”。“对象化”就是“把某某转化为对象”。“对象”这个词很常用,究其本意,就是你面“对”的形“象”。把情感寄存在作品上,作品就是寄存了主观情感的客观对象。情感变成了人人可看的作品,这种情感这就是美。情感是主观的,但变成作品,又是客观可见的,能引起别人和你一样的主观情感,这种情感就是美。

可以说,邓老师在美的定义中所表达的内容,您都体会到了,也表达出来了。您也许觉得,这没什么,道理就是这样的,就应该这样表达。但接下来,我想说,还真有一个有点难度的理论环节,您甚至没有意识到您已经理解了。而这才是关键之处。

邓老师的“传情论”美学中,有一个概念叫“情调”,这个词日常生活中也常用,但他把它作为一个重要的美学术语了。情调就是“个体独特的情绪激动方式”^[3],是“人的不同生理、心理气质所固有的情绪色彩”^[3],是“人的情感和美感所固有的千差万别的形式”^[3]。他说:“西方近现代的艺术、小说家和诗人常把表达这种情调作为文艺的目的,他们好像在描绘和谈论着别的东西:大海、日月、爱、死等等,但却让人透过这种描绘而感受到他们在体验这些东西时所充溢着的情调或情绪,即他们的特殊的感受方式。现代艺术对形式美(和谐、比例、匀称等)的突破,无非是对旧的定型化了的形式突破。但它们铸造着自己的新形式。这种新形式的最大特点就是特别突出了情调的个别性、一次性、不可重复性,是从风格走向性格。这正好适应着现代人的个体化了的心灵。”^{[3]370}

邓老师说的这个“情调”,我觉得正是您所说的“情绪性格”。“情绪性格”这个词,如果中间有个顿号,那就很普通了,您把它们连到一块儿,恰好表达了邓老师的

这一美学术语的含义。

您说要“向观者展示我的艺术风格、精神世界,甚至情绪性格”,这也正是从“风格走向性格”,即走向情调。

您说“甚至将我在创作环节中是灵感涌现还是停滞枯竭、是真情代入还是胡乱勾画一气都看得清清楚楚,甚至落脚到画每个人物或植物时的情绪状态都暴露无遗。”这可是说是对情调的“个别性、一次性、不可重复性”的生动注解。您画的不仅仅是人物、动物、植物等,而且是您对它们的感觉,更重要的是,您还要把作画过程中变化着的情绪也画出来。灵感涌现与灵感停滞的情绪虽截然不同,但却都反映您的情绪性格,因而在情调的艺术价值上是等价的。真情代入诚然是一种真实情感,但“胡乱勾画”恰恰也是一种真实情绪。如果隐藏着心烦意乱的情绪,不让它暴露在画面上,让画面一直“岁月静好”,那反倒是虚伪了。

历经各种情绪状态的画面,正好从各个侧面反映出艺术家的情绪性格或者说独特情调。艺术家个体心灵的复杂性才多角度地展示出来,达到您所说的“暴露无遗”。也只有带着把自己“暴露无遗”的勇气,艺术家才能在自己身上发现人类灵魂的秘密,把自己作为窥视人性的窗口。

燕隆艺:老师这番剖析,正是由“感觉”到“思辨”的过程。透过现象去探究其深层的本质,还需要大量的阅读、阅历的积累,这也是我作为学生要向您努力学习之处。

如上文“情调”的解释,即“人的情感和美感所固有的千差万别的形式”。我从小就是一个有丰富情绪特征的人:比如小学的某个夜晚,和发小坐在家门口台阶上,突然就不说话了,而后自顾自地哭了,对她说:“我觉得牛郎织女好可怜,一年只能见一次面。”

再比如某一天,发现朋友们把我在朋友圈的文字风格称为“燕化”,看到朋友间有发表类似感觉的文字,就会打趣地说“逐渐燕化”了。由某种风格的叙述,能让人下意识联想到某个特定的人,甚至对对方的情绪也产生潜移默化的改变。

这两个接地气的例子也许刚好能反映独属于我的“情调”。

说到“艺术家把自己作为窥视人性窗口”,过去有位朋友在为类似的艺术创作选图片,我无意说道:“感觉屏幕黑了的时候,一下子看自己看得好清楚。”

由此一下子又引出了特殊的发散。很少这样突兀地遇见处在思考状态的、毫无准备的我——紧缩的眉

头,奇怪的、微抿的嘴唇。就像在猛然的映射中才终于抽离出“欣赏的眼光”和“准备好的、被欣赏的姿态”去认识了自己。深邃的、透明的黑色,把客观的我带向被修饰的我;而艺术需通过真实的本我才能得到真实的结果,即能打动人的、富有意义的结果需要通过审视和表露真实的自我才得以显露。这样来看,我的那些“不尽如人意”也可以如此被安慰地变成“真情真意”了。

代福平:做个比喻,如果说一些毕业创作像主流媒体报道的社会新闻,您的创作则像私人的日记。这样做的好处是您在创作中不必考虑别人的观点,可以直接面对自己,记录自己的感觉,向自己的世界发出询问,就如周国平所说:“在日记中,一个人只面对自己的灵魂,只和自己的上帝说话。这的确是一个神圣的约会,是绝不允许有他人在场的。”^[4]当然,作品还是会公之于众的,但在整个创作过程中,这种记日记的心态可以唤醒您的感觉,在画面中与自己进行感觉的较量。不知道我这种猜测对不对?

燕隆艺:是的,做毕业创作的初衷是为了给自己一个“交代”,把内心重要的、最感兴趣的东西,通过四年所学经验和技能尽力地去表达出来。我并没有一味地去累加工程量和画面的精细程度,它不是一个很宏大、有气势的作品,画面也没有那么多的细节和深入刻画。它更像是一个内心纯真的小女孩的呢喃,把她心中的世界一点点投影到画纸上。

作品为自己而作,也许未来难再有这样纯粹地把几个月都扑在一幅作品上的机会,因此这次格外珍惜,导师也给了我们很大的创作自由。在创作过程中,我可以很投入地去扩建、丰富这片世界。比如作品《院》右下角的那片水塘,即是先在脑海里有过那样悠闲恬淡的记忆和感受,然后依据它们,为那份感觉而创造纸面上的具象,才打造了这片小小的田地。

在写日记时,发生过、有了自我的感受,然后才能找到合适的文字去把它们表达出来。本质都是情感的抒发,只不过外化的形态不同。好的日记是更优美的语句、更贴切的形容、更独到的见解。而用绘画作品来表达感觉,就更像您说的:和感觉进行较量。因为“感觉”并不能通过文字直接传达,和更精细的画面、更具象的场景也不是完全的正相关,这也是就我创作初期的艰难之处。因为一旦考虑到最终要向别人传达,就会不自觉地创作时为观者考虑:这样画他能理解到我的感觉吗?我是否应该如何……

这时,您所提到的“记日记”的心态就很重要了,创

作就变成了:在我心中是如何,就记录如何。

于是此画面中很多线条都是笨拙的、粗劣的。因为在我心里,故乡的一切都那么朴实,甚至显得有些过于明目张胆的潦草,它可以不必在乎平滑的线条和完美的比例、极致的繁琐或对称。它是永远崎岖不平的土路和气味冲天的鸭圈,是漏风的石头墙和刷不干净的大铁锅。在我心里它就应该是这样质朴的、土土的、却特别真诚自在的一处。

于是很多在我个人的记忆里才存在的事物都被加进了画面,比如《院》的中心那根突兀地吊着竹篮的木杆。至于别人能不能读得懂,在投入地“建立”这处院子时,都顾及不上了。

代福平:您所说的“在我心中是如何,就记录如何”,这正是现象学的态度。现象学的口号是“回到事情本身”,所谓事情本身,就是事情在我们意识中显现出来的样子。把这个样子描述出来,就是现象学的态度。现象学注重描述,看到什么就描述什么,没看到的就撇一边(即所谓“悬置”)。您并没有用农业文明、田园生活的那些传统固有观念来创作,而是悬置它们,回到您自己的直观印象。“故乡的一切都那么朴实”,这是人们耳熟能详的话,但这个抽象的“朴实”在您这里却有非常具体的感觉,您把它描述为“明目张胆的潦草”!明目张胆一般都是形容无所顾忌干坏事儿,但用来形容潦草,一下子有了神奇的效果,赋予了乡间的一切粗野和杂乱以活泼泼的生命意志。

永远崎岖不平的土路,气味冲天的鸭圈,漏风的石头墙,刷不干净的大铁锅,每样事物前面的修饰词都渗透着您的感觉,真是“明目张胆的潦草”啊!为了表达这种“明目张胆的潦草”,您不惜舍弃精微素描的功夫,在一些地方明目张胆地不严谨起来。其实,您“笨拙的”“粗劣的”线条恰好是对这种感觉的灵活的、精细的描述。这是典型的现象学的严格态度。

大家都知道毕业创作关系到毕业,在选题上尽可能反映某种公共问题、承载社会价值。您却说毕业创作的初衷是给自己一个“交代”,“作品为自己而作”,是自己世界的投影,自己内心的呢喃。虽然也考虑“我是否应该如何……”一旦投入到创作中时,就顾不上搭理这个念头了,只能忠实于自己的感觉去建构自己的作品了。这种豁出去的勇气,旁若无人、直面自我的勇气,是一切真正艺术家的必备素质。这样的毕业创作,就不仅是对自己的交代,更是对自己的拯救。邓晓芒先生在论述他的美学时说:“我们不想为任何人提供一

个心灵生活的模式,但我们可以有权利说:‘我说了。我拯救了我的灵魂。’^{[3]371}”

燕隆艺:老师向我推荐了邓晓芒先生的书,我还没有开始读,仅见您在文中的几处引用,觉得读完后一定会大有收获。说“豁出去的勇气”,我想我远没有那么胆大,仅仅算得上曾经投入过。有了一份创作热情、找到了合适的画面语言、然后去推进,实现内心情感的对象化。过程很安静,作品也是淡淡的,但能在其中得到一些淡淡的、沁进心里的情感,也就是它的成就所在了。

二、作品阐释:以文字描述创作者的感觉

代福平:我注意到,您在每幅作品的文字阐释中,仍然是紧紧抓住使画面诞生的那同一种感觉。

比如对《野》的阐释:

创作灵感来源于爸爸所讲述的故事。逢年过节,家中的大孩子常带着弟弟妹妹们走十几里地的土路去远房亲戚家串门。简简单单的土路在一群朴实天真的小孩眼中充满了无限神秘和乐趣,路过的林子像诡谲的魔幻世界、草丛里奇形怪状的昆虫争相跃出、脚下长满了野生的奇怪的小花……因此这幅作品描绘的场景更像是一场孩童做的梦,走向亲戚家的小路变成了奇幻的圆盘异世界。

圆盘中间是欧式的喷泉,这在农村孩子眼中是很遥远而不可及的稀奇物件,唯有看西方神话故事书时才得以想象。圆盘从中间一分为二,裂出一道深沟,且画面上下两端的圆盘边缘透视也不同,这一系列不同寻常的元素都在侧面暗示整幅画面的虚幻、跳跃、想象,像是烂漫的美梦,梦中的世界斑斓而奇幻。

在圆盘上缘,几个孩子和一只小狗轻松地走着,男孩手指夜空,依稀可见北斗七星的痕迹。小时候化工污染和光污染都还不严重,每每躺在老家的房顶总能看到漫天繁星,银光璀璨,实在是语言难以描述的震撼。当时还不懂星座,只知道天上最亮的一颗是启明星,像勺子的就是北斗七星,这是农村的孩子独享的浪漫。

目光移向右侧,是一个扶着老式自行车的男人,在画面中,我把他当作年轻时的爷爷。六几年的一辆大自行车可以说是众人侧目的物件,爷爷曾托人从河南运来,上下班、出远门,再到搬进城里,每天五点钟不到就骑着它上山打水,再到我上了小学,那辆老旧而庞大的自行车就变成了爷爷送我上下学的工具。它承载、

也见证着几十年的光阴,早已生锈,默默沉寂在角落,笨重而深沉,仿佛一抹开上面的灰尘,尘封的记忆就悄然发光。

自行车的右侧有几个漂浮的正方体透明容器,里面生长着几株植物,旁边的几个沙包也悬在半空。这里加入了想象的成分,也侧面体现是幻境中的世界。

又如对《树》的阐释:

作品的中心是一株联结上下“村落”的大树。

古代起,中国的村落在村口常常有棵大树,一是村落讲风水、意在聚气,另则是作为村民的一处活动中心,聊天、乘凉,甚至在归乡时看到标志性的大树会勾起回忆。过去有一说:无树不成村,对于老一辈来说,也许感悟更深。村口一株上千年的古树迎来又送走,见证多少生死离别、悲欢离合。回到儿时长大的地方,站在村口看到它,父母下地干活的空当聊着家常闲篇儿、儿时吃完饭赶着出来游戏、在树下跑动的光景就全都浮了出来。

画面中有一上一下两个平台,可以将其当作是一处村落,也可以看作人和人联结而成的一个聚落。在传统的农村生活中,每家并不是孤立的存在,邻里相熟,相互密切往来,因此这个平台更像是一个“生活圈”。背景深黑的夜空,有成群的鸟儿飞过,我以一种剪影的方式呈现,只勾勒轮廓,不刻画具象,和背景融为更有意象的画面。像偶然在夜晚看到在空中掠过的白色身影,还没来得及看清是什么种类就飞远了。

画面中有长相怪异的花朵、蹲守的蟾蜍、比人高的萝卜……相比第一张,增加了一些想象的色彩。左下角刻画了一个放置在石墩上的草编框,一旁是叫早的公鸡。鸡,是农村家庭饲养最普遍的家禽,在民间文化中,其所展现的艺术形象也可谓千姿百态、丰富多彩。公鸡打鸣报晓、母鸡下蛋孵化。每逢酒席或招待贵客,杀鸡炖肉就是最好、最隆重的待遇。

这一幅中,依旧有那头壮硕的耕牛,但牵线的那一端,身影已不再。沿着牛前进的方向有一口石井,人们远离家乡去找寻生计,常用一词形容为“背井离乡”,中国人安土重迁,一口水井就是故乡的象征。在科技落后的古代,水井是不可缺少的基础设施,伴随着岁月的积淀,水井的文化意义已远超其功能意义,一碗家乡的井水就让人萦绕离愁别绪。这也是我作品中频繁使用的符号文化。

您的修辞渗透着感觉。“背景深黑的夜空,有成群的鸟儿飞过,我以一种剪影的方式呈现,只勾勒轮廓,

不刻画具象,和背景融为更有意象的画面。”如果只写到这里,那是对画面的复述,还不算本事,接下来的话就厉害了:“像偶然在夜晚看到在空中掠过的白色身影,还没来得及看清是什么种类就飞远了。”这句话把感觉准确地描写出来了。或许在您看来,这样的句子只是信手写出,如果是这样,那可以说是具备了写作的天赋:感觉异常敏锐,而文字又总是追得上感觉。

我之所以看重这样的句子,是通过学习得来的。且容我搬运点知识,好让我的赞美有些证据。

把鸟描述为“空中掠过的白色身影”,这种修辞手法叫“提喻”,日本著名修辞学家佐藤信夫说:“所谓提喻就是这样一种表现,即它所用的词语具有比常识期待为恰当的还要更大的(超出必要的一般性)意义;或者相反,它所使用的词语具有比期待的还要更小的(超出必要的特殊性的)意义。”^[5]

他举的例子是:“当艰难地走到坚田时,已经是傍晚时分了。那一整天都时不时地飘舞着的白色的东西,从那一刻起,才真正以浓黑的密度弥漫了空间。我长久地站立在浮御堂的长廊檐下。湖上的视野完全消失了。——井上久《比良山的石楠花》^[5]”

佐藤说:“这里用‘白色的东西’这样一个大的类名称称呼的,其实不过是白色东西之一的雪,这一点不会有读者误解的。尽管雪以外的白色东西,世上多得很。”^{[5]129}

一般人可能会觉得,能说“雪”,却偏要说“白色的东西”,未免有点装腔作势。

然而,佐藤比一般人深刻,他指出:“但是,在这个句子中,还是‘白色的东西’比‘雪’更加准确。或者从语句的意义来说,抽象的‘白色的东西’被放在这个语境中的时候,反而会实现比‘雪’更具体的意义。”原因在于,提到雪,人们会想到“白色”“冰凉”“从空中落下”“在地上堆积”这些与雪有关的丰富属性,而用“白色的东西”则将雪的其他属性包围起来,只留下“白色”,“对雪所具有的各种特性之中的白色给予了集中的照明”,因为“白色”是作者最强烈的感觉。佐藤说:“其实,那天在那里降下的,是‘雪的白色’,而不是‘雪’。”^{[5]131}

我引用的话似乎有些多了。回到《树》的画面,经过您的阐释,画面中鸟的剪影,就不再会被误解为平面构成般的省略,而就是您的感觉:“空中掠过的白色身影。”

总之,在您的文字中,我注意到,为了追逐感觉,不自觉地用了各种修辞方式。虽然“灵感来自爸爸所讲

述的故事”，可是都加上了自己的感觉，“草丛里奇形怪状的昆虫争相跃出，脚下长满了野生的奇怪的小花”，“几个孩子和一只小狗轻松地走着”，这样的句子，估计把“爸爸”的记忆也刷新了。正因为善于用语言准确地描述感觉，这些阐释文字就有了文学的品质，和画面一起，平行地给出同一种感觉的两种造型——文学造型和绘画造型。

当然，我在微信朋友圈里也只看到《树》和《野》的阐释，《院》和《泳》没看到。应该是同样的耐看。请您来给读者介绍一下吧。

燕隆艺：我想先回应一下老师前面的评价。

在创作时，我常常联想到很多天马行空的东西，思路也是横冲直撞。这个过程并不是渐入佳境，画面的内容也不是一开始就确定好的，而是我先构建了一个方形或圆形的“地基”，而后想象其中发生的故事，不断任由其延伸和发散，才一点点丰富了当中的人物形象和故事线。

也许因无意画出了一个伸着手的小人才延伸出了儿时躺在晒麦子的房顶上看到的北斗七星，或者只是故弄玄虚地画了一个漂浮着的沙包，才引出了装着植物的奇怪的方体透明玻璃器皿。

而这些“有意”的创作是我，“无意”的创作也代表了我。儿时的天一直都是那片天，妈妈看到时，想到这片云代表着明天要阴天，晚上不能洗衣服了；爸爸看到时，想到光污染比以前严重多了；而当我看到它时，只觉得星星比课文中讲的还要繁密、比儿歌里唱得更银光璀璨，鸟儿飞过是不是很孤独呀、握着宝莲灯的沉香是不是很想妈妈。——每个人看到每人眼中的样子，同时得到了某种特殊的感觉。我至今仍能清楚地记得儿时某几个美丽夜晚的全部模样，连同当时的气温、空气中的味道和水分、肌肤的触感和内心的悸动，连同感觉一起，掩藏在心底。

艺术家的高敏感是件好事，在社会生活上保持理性，而对世界天生具有丰沛的情感和敏锐的捕捉力，是命运馈赠给少数人的礼物。

说回作品本身。这组作品共四张，我对每张的评价也是不同的。比如我更喜欢其中的《树》和《野》，但《院》的画面印制效果更好一些，《泳》则是印制最不成功的一张，因此在朋友圈没有全部展示。

《院》是四幅作品中最初被创作出来的，也是我后三幅创作灵感的起源。《树》就是在那个院子上延伸出的第二平台，《院》是先改变了平台的形状，而后就联想

到了新的故事背景，《泳》则是转变了视角，从“上帝视角”变为纯俯视。

套用一些论文中的描述，第一幅作品，即《院》刻画了星夜背景下的一处大宅院。石头垒起的围墙内，各种农耕作物聚散生长，邻里和谐，岁月悠长娴静。这也是我根据爸爸和爷爷零星描绘的他们生活的场景，加以想象和加工所创作的画面。

爷爷生活的年代，物资匮乏，由于大学生的身份进了单位工作，每月有工资，因此那时家里的生活在村里还算说过得去。六几年爷爷托人从河南买来了自行车，七几年又从天津背回来了黑白电视机，在当时可谓时代潮流的“四大件”。右上角的场景中，亲人围坐电视机前，看着这件“稀奇宝贝”。那个年代家里孩子都很多，还在怀里抱着的、刚读了书的、推着钢圈满地跑的……都被吸引过来，这也是过去的记忆中尤为深刻的一桩。一旁跑开的两个小男孩在滚铁圈，脚下的影子被太阳拉长，头发和薄薄的衣服似乎在跑动中被吹起，动态的一幕定格在此。

顺着他们跑远的方向，是牵着牛的农民。在中国数千年的农耕文化中，牛有着比其他动物更高的地位，代表着温顺、勤劳，在六畜中排在首位。牛是家喻户晓的美好形象，蕴含着中华民族自强、沉稳、砥砺前行的精神特质，将其放入画面，连着形单影只的农民、被拉长的身影，一人，一牛，何尝不是一种别样风情。

画面的中心点，我选择刻画了一篮由架起的木杆吊着的食物。长辈当年总把珍贵的吃食放进篮子、再吊在房梁上，一是便于保存，二是防小孩偷拿偷吃。爸爸小时候就经常打它的主意，隔三差五找机会偷拿里面的食物，或者装病骗奶奶给煮个鸡蛋。如今生活好了，再看那个高高挂起的篮子里的食物，早就是餐桌上的家常便饭，可是那段来自童年和母亲的记忆却深深刻在心底。因此，我也把它当作是游子心中对故土和家庭的情感积存物，作为整幅画面的中心，使回忆中的人，睹物思乡。

“大院”右下角是一片小小的荷塘，荷叶上有蜻蜓飞落，前后围着的是高高生长的玉米和大大的花叶。电线杆从两旁伫立，拉扯着电线横跨上空，鸟儿在其间飞翔。我有意刻画出一角，水塘、玉米地、鸟儿、蜻蜓，仿佛记忆中某个悠长而宁静的夏日，又带着阵阵凉风，回忆如淡黄色的旧胶片般恬淡，儿时在水边的玩乐，流着汗珠又似乎带着清凉的水汽。

至于第四幅《泳》，则更加融入了现代社会的元素，

场景也更加天马行空,脱离了土地,围住动植物的环境变成布满水的方形或圆形的露天泳池。如前面提到,我对这幅作品并没有那么满意,一是由于版画的特殊性,作品在版面上刻出来的效果与真正刷好油墨印刷之后的效果会有一些不同,最终呈现的画面由于我操作的问题,出现整体线条和颜色都偏弱,背景也不够深等问题;二是这幅作品的情感指向也不明显,如果不是跟前三幅放在一起,也许看不出来它想表达的中心情感。它最初草稿的构建和画面内容的编排没有确立好,这是我在此次创作上的一个遗憾。

回到画面,我又要开始“讲故事”了。

几十年前,北方炎热的夏天伴着聒噪的蝉鸣,总是让人有些躁动,一条大河就是所有人的泳池。家乡的河,澄澈清凉,一个猛子扎进去,从这头游去那头,泼水打闹。似乎家乡的人总是对河有特殊的情感,每到夏天,大河里都挤了满满当当的人,摸鱼、捉蝌蚪、比谁游得快、比谁在水下憋气的时间长……爸爸的童年,一半在田野乡间,一半就在水下了吧。

我小时候,爸爸也常带我去大河水库,吃过晚饭,背上游泳圈就遛弯过去,天还没黑,岸上和水里的人都是乌泱一片。先用脚尖点一点冰凉的水面,一咬牙才敢把整个身子泡进去,夏夜的记忆于是又变得潮湿而刺激,有关于水的回忆就从爷爷传承给爸爸、再由爸爸传给了我。

于是就有了画面中的泳池,有了也想清凉一把的羊和驴子、有大河边儿的芦苇荡、穿着裤衩憋气的男孩,也错乱般地出现了现代的遮阳伞、花坛和游泳圈。三代记忆交叠,就是这幅画的创作构思。

在分别介绍了四张作品之外,还有一条贯穿作品的主人公故事线——一对男孩女孩,它们或寻觅、或行走、或游泳。不管是祖辈父辈还是当下的我们,在懵懂的童年时期总有几个要好的玩伴,嬉闹的场景和那段美好的光阴时隔多年仍历历在目。物质生活的匮乏毫不影响属于孩子天真的快乐,哪怕是朴素农田中也有千万桩新奇有趣的事情可以去探索。

《院》中,二人尚在童年玩乐时期,小男孩因为内向不擅与人相处,别的小伙伴玩得正欢,他则躲在一片麦垛里独自发呆。小女孩在画面中四处张望着他的身影;《野》中,男孩女孩带着几个弟弟妹妹走在奇幻的小路上,抬头星空璀璨,男孩清晰辨认出来北斗七星的位置,指给女孩看;《树》中,出现了第二个“平台”,男孩女孩的身形稍稍成熟,女孩梳起麻花辫,男孩则穿上规矩

的衬衫皮鞋。女孩半身飘在空中,男孩伸出手,四目相对;《泳》中,环境变为更现代化的泳池,二人同在其中,悠闲享受水中欢乐。

留有这样一条暗线,不仅是留给观者更多想象的空间,同时也隐含着作者本人的细腻情感:不论是过去还是当下,人和人之间的情感联结永远是逃不过的命题,也正因纯真的感情,人们才总会怀念起多年前的那段青葱时光。

代福平:您对作品的解释,直接把人带到童年的氛围中了。您爷爷和爸爸讲的故事,竟变成了您感觉的一部分,仿佛就是您的经历。(家长给孩子讲自己过去的的生活,对丰富孩子的体验是多么重要!)这也说明,私人化的感觉经过语言的“造型”可以传递给他人,其原理是,语言激起了他人的想象或者激活了他人的记忆,使其产生了相同的感受。

“我至今仍能清楚地记得儿时某几个美丽夜晚的全部模样,连同当时的气温、空气中的味道和水分、肌肤的触感和内心的悸动,连同感觉一起,掩藏在心底。”此时,读您的这些文字,是在无锡,也是夜晚,室外该是近40度的高温,但我心中却切换到了童年时山西故乡的夜晚。这就是语言的魅力。儿时夜晚“空气中的味道”是什么味道?就是童年的夜晚才有的那种味道呀!读者很容易就“闻到”了作者所说的味道。与此类似的,还有您在一篇散文中,说在济南买了手工做的本子,“有股尹阿姨家的味道,说不上来,很香,木质的那种,很沉稳,又很轻。”读者不知道尹阿姨是谁,也没见过这个本子,但却不仅知道了这本子的味道,也知道了尹阿姨家的味道,因为您给这种味道一个造型——“尹阿姨家的味道”。这样的句子很耐读。这种修辞手法在佐藤信夫的那本《修辞感觉》中也讲过,为了说明X,将它比为Y,但Y也属于个人的体验,因此“X和Y的类似性只有明白人才明白”^{[5]47}。佐藤信夫说:“作者为记述难以记述之事而想尽办法,读者则为理解其表现而尽一切努力。[……]表现和理解不需要证据,而仅仅依靠相互的信赖支撑着”^{[5]47}，“语言无非是表达者和接受者的共同冒险”^{[5]40}。您当然不是看了《修辞感觉》才用这种修辞方式,而是按照真实的感觉去写,自然就出现了这样的修辞。可以说,您画面的视觉语言和解释画面的文字语言,都是在冒险,带着观众、读者一起去冒险。一旦达到共鸣,哪怕只是小规模共鸣,冒险就成功了。由于您紧贴着感觉写作,我甚至都不能说“岁月悠长娴静”是用词不当,反而觉得很传神。您

后面也用了“悠长而宁静的夏日”，两处的“悠长”搭配的“静”不同，让“悠长”的重复也避免了单调。但您肯定不是有意错开字眼，这一点我确信。真要有意错开，就连“悠长”也不让它出现第二次。换成我，决不会用了“悠长娴静”，再用“悠长宁静”。我的写作，曾经长时间离开感觉，刻意关注字句之间的关系，靠字句把没有的情感造出来。中学那会儿读课本里杨朔、秦牧的散文，也学那种腔调，作文总是高分。直到大学毕业，我也没有像您这样沿着感觉写作。后来渐渐有所发觉了。看到《绿毛水怪》中，男主人公听女主人公妖妖把他和杨朔相比时说：“你用钢笔尖扎死我吧！”我幡然醒悟，提醒自己再不能像杨朔那样写文章了。现在好多了，特别是看了佐藤信夫的《修辞感觉》《修辞认识》，懂得修辞道理了，但有时还是一不小心就离开感觉去“推敲文字”。比如这篇文章一开始的“燕同学的这组版画，在形式上，具象与抽象衔接，调子与剪影共用，统一为意象”，真做作啊。从您的几篇散文中，我也受到不小的刺激，发现大学时代写作的弯路是可以避免的。这是从您这里得到的重要收获之一，需要告诉您。

燕隆艺：那两组“悠长”确实是不经意的“失误”。写这份笔谈时，几乎是一口气完成的文字，而我回看它们时，也只会检查字形错误，不会再对语句过多斟酌和修饰。

我在大一时也思考过与老师所说相类似的问题。那时有了相对自由的时间，我也从随手写的零碎的片段转为成篇的散文，还创立了自己的公众号（当然，也只是收录一些拿得出手的完整的文章）。这时就需要相对规范一些的布局和更具逻辑性的串联了，如您在上文所提及的“艺术是情感的对象化，美感是从对象化了的情感中感到的共鸣”。作为审美对象，它必须接受观众，才能实现艺术的完整环节，否则它只具有“美的质素”，而无“美感”。又如杜夫海纳的提问：“是否说博物馆的最后一位参观者走出之后大门一关，画就不再存在了呢？”

因此我是否可以说：“被欣赏是艺术作品的宿命”？

如何在内心暗示其为“可能的审美对象”的前提下，把主观情感更加纯粹、浓烈地传递到画面上——我也没有找到恰当的平衡点。翻看我去过的备忘录，大大小小几百份，都是我在灵感乍现或者情绪泛滥时的快速记录，可能只有一句话、也可能一下子从傍晚写到深夜。当它们倾泻而出的瞬间，我迫不及待、完全无视它的“被观赏性”、无视逻辑、无视词语的组合拼接时，

往往才是最真实动人的。一旦在脑海中加入“要给别人看”的意味，就变得局促而做作，反而无从下笔了。

也许我会因为闻到空调的味道而忆起夏天浅白色的紫薇花，转而写到妈妈九几年的亚麻制的连衣裙，以此又延伸到那个年代女性舒服、明媚的气质和韵味。这一切只起因于一阵风，可如果我先设定了“时代独特的美”的文章中心，那斑驳的树影和花的香味就一定不会出现。

高三我才开始看王小波，那时实在太喜欢买书了，看了某个作家的一本书，就恨不得买完全系列。因此他的作品我都读过，但印象已经不深，唯有《沉默的大多数》是我大学最常看的，觉得其中几篇的思维实在巧妙；另一个则是《绿毛水怪》合集中最经典的一篇，有关妖妖的故事。虽然是他的处女作，但其文风和修辞对于当时的我具有极大的吸引力。那时，我认为他的个性一定偏“自我”，甚至有些不顾世俗的“癫狂”。他是桀骜的人，不屑做谄媚态讨好大众，才有独特的文风；又是内心敏感、情绪丰沛的人，才能由水银灯变成大团漂浮在河流口的蒲公英——这样的人，天然有成为艺术家的特质。

三、围绕作品的论文：感觉直接成为理论家

代福平：您阅读和写作的起点很高，从高三就开始读王小波，无形之中就受到一种高级写法的熏陶，对杨朔式的散文自然就有了免疫力。接下来我想到的是，散文和论文，在对感觉的追随上应该是一致的。写论文也要贴着感觉来。虽然没拜读您的毕业论文全文，但看到致谢页眉上的题目“中国传统农耕作物在版画中的艺术表达”，我忽然觉得，一个感觉敏锐的学生要做没感觉的事了。您微信中说“论文很水，当初一度不好意思给自己导师看，觉得太拿不出手，看一些东拼西凑的话很丢人”，这更多是一种谦虚，但也表达出您对论文的某种不满意。我猜测，您在创作和阐释中，描述感觉时的得心应手，到写这个题目的论文时，那个状态找不到了，您有点捉襟见肘了。心想，总不能把论文写成散文吧，于是您收起了自己的感觉，开始“为赋新诗强说愁”了。

为了使创作得到一个公认的崇高理由，您把自己的田园意象组画上升到中国传统农耕作物的艺术表达这个高度，这样的论文，估计只有神农氏写得了，不过他也未必能，毕竟那时仓颉造的字还不多呀。当然，我这是玩笑话。

现在的艺术类学生,普遍受某种思维定式的影响,觉得写论文不是要表达自己的感觉,而是要表达某种道理。其实,论文是要表达自己对道理的感觉,或者说要表达自己感觉到的道理。只要沿着作者的感觉,一字一句都是在自己的生命体验之中,论文就会有它的内在逻辑,就会是作者的创造。如果关闭感觉,写论文就成了苦力活,忙着到处搬运素材,但不知道要盖什么房子。

但您的致谢部分,终于又回到可以写散文了。您的感觉又都来了。那么清澈细致的文字,满溢着情感,读来让人动容。本科论文是不在知网收录的,因此写完后,除了自己、导师和答辩组的老师,很少有其他读者了。您后记中提到的亲人师友,他们可能不知道会出现在这里。但您还是认真写了致谢,把对那么多的人、事、物的感觉回味一遍,为的是把他们又一次巩固在您的记忆中。

我看学位论文,无论学士论文还是硕士论文,特别喜欢先看致谢,那是作者才华的最佳观测点。本届我带的6个本科毕业生,致谢文字加起来也没您这一篇长。我觉得有点可惜,但并不怪他们,因为学院发的后记模版也就两三句话。正文有篇幅要求,致谢则可长可短,没有硬性要求。因此索性省点劲儿了,可以理解。然而,草草结束的致谢,对作者而言,该是多么的遗憾。因此,看到您的致谢,我是特别感动的。美好而丰富的心灵不需要别的证据,它自己就是自己的证据。

您说致谢部分“真的是我废话太多了,也没写什么很华丽的词藻和思考性的话题”。这就对了。人们往往以为好的文字就是会用“华丽的词藻”或者包含深刻的思想,其实,如果缺乏真实的感觉,华丽的词藻只会是中学生眼里的好词好句,深刻的思想只会是故弄玄虚。相反,带着真实的感觉去写,废话就是文学。韩石山先生说过,文学要学会说废话,因为正经话,谁说都一样。而那些可说可不说的话,每个人说出来才不一样,才能见出性情和文采。您的“废话”是带着感觉的,就不是废话了,而是很好的散文。

燕隆艺:代老师多年的教学经验和敏锐丰富的情感捕捉能力,让您对学生有极强的观察力,同时又能完全理解学生的心理。看到您刚刚发出的疑问,我竟不自觉笑了——实在是摸透了学生的每一点儿心思,我的所有“难言之隐”都被您一览无遗了。其实创作的过程是:先选定了农耕作物的创作方向,再选择创作方式,即版画,然后再去寻找自己喜欢的画面效果。因此

我在最初确定画面主题时,完全没有想到会有现在这样的画面呈现。

选择农耕作物也是出于中国人心底对大地的特殊情感,我对传统文化很感兴趣,中华文明几千年来博大精深文化深深吸引着我。传统的耕作模式发展成为我国古代传统小农经济的模式,在中华民族世代相传的传统里也刻入了对土地独特的情感和对家乡的依恋,而对乡情的眷恋又激发了文人墨客此起彼伏的创作灵感。于是在论文中,我从农耕文明谈到家文化的起源、又谈到由此而发的乡土情结。这其中,“家”是维系着所有中国人内心深处的关键,这也是我创作最初的情感来源。

但正如老师所说,为了一份论文,我又必须将其与艺术的创造进行一番理性的探讨,于是我谈到:面临西方文化艺术的冲击,农耕文化和乡土情结该如何以更好的方式生存。又比如:在版画艺术的现代化发展中,该如何用创新性方式表达中国艺术的特点和思想情感等等。当然这些都是一个知识浅薄的本科生借用各艺术家和理论家的智慧果实而写出的东西了。

代福平:看来,我的估计有偏差。实际上,您是真心实意地对中国传统农耕文化、乡土情结有浓厚兴趣,带着兴趣来写论文的。我用“为赋新诗强说愁”来揣测您写论文的状态,还引用您自嘲的话语作为论据,实在是大意了。好为人师者,遇到聪明而谦虚的学生,往往会出现这类失误。

我总觉得现在艺术类本科阶段的学生,专业作业太忙了,又被各种信息驱赶着,还来不及感觉、来不及琢磨一些道理,就毕业了。但在您这里,情况还是例外。您用自己的感觉,不仅已经体会到深刻的道理,而且也完全有能力品尝出各种智慧果实的味道了。

有一个道理,是马克思讲的,我觉得对强调感觉的艺术类学生很有鼓舞。马克思说:“感觉通过自己的实践直接变成了理论家。”^[6]就是说,感觉最雄辩,人的感觉比理论更直接地证明了人性的道理。人的感觉是一切理论的源泉。只要去感受,真正地去感觉,真实地描述感觉,这种描述中就会呈现逻辑。感觉就变成理论家,感觉自己就能讲出道理了。这和现象学是完全一致的。通常说,感觉是没有道理的,但其真正含义是:感觉不需要道理来证明,相反,一切道理都要用感觉来证明。马克思还说:“人不仅通过思维,而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。”^{[6]87}对感觉的重视,对人的感性活动的重视,是马克思实践唯物论哲学的

一个重要特征。

您有敏锐的感觉,又有表达的勇气。如前面所说,当您用语言尽力去描摹自己的感觉时,这些语言就和邓晓芒先生的传情论美学理论重合了。您是从感觉入手,邓老师也是从感觉入手,只不过他用他哲学训练所得的功夫,把感觉的表达精密化了。因此,从感觉入手进入理论,这样的理论才能让人有感觉,而不会枯燥无味。邓老师说他的哲学是活出来的。所谓活出来,就是感觉出来的。您要是读邓老师的美学,就会发现,他的理论多么贴近您的感觉,说出了您同样想说的意思。马克思、胡塞尔、邓老师,都在为人的感觉做辩护,为一切艺术家身上的人类感觉做辩护。

说到这里,我想到曾看到的与您有关的一个报道。说山东省2018年美术统考让学生画扫把、水桶,考生直言有难度。泰安二考生燕隆艺说:“我觉得这些东西正因为太简单了,所以没法去特别塑造它,没法把它画丰富了,让人没有太多的发挥余地。”泰安四中一位考生也说:“反正扫帚是天天在教室能见到,我都从来没画过。”^[7]美术考试中的这种现象很有意思。命题者总想让考生观察生活,在平凡的事物中发现美。好像很有道理。殊不知,最常见的事物不一定能激起人们的感受,而没有感受,就很难画好。学生在画室看到大卫、维纳斯这些经典的石膏像会激动,看到陶罐、鲜花、苹果这些摆放的静物会激动,但很少有人会对墙角的扫把和水桶激动。这不是看不起扫把、水桶,它们是很有用。但我们用它们洒水扫地,把画室搞干净,却是为了画维纳斯、画唐三彩、画鲜花。在提着水桶时看到大卫,在拿着扫把时看到鲜花,在眼前的苟且中看到诗和远方,这才是真正的“在生活中看到美”。恩格斯把人的精神比喻为自然界最高的花朵,但肯定不会把它比喻为自然界最高的扫帚、最大的水桶。当然,也不排除对扫把、水桶有感受的,但一般而言,这些东西确实不适合做绘画的素材。可以想象,面对铺天盖地的扫把和水桶,阅卷老师的心情该是多么郁闷。

您经历了那场考试,而且还考得很好,说明素描基本功扎实。但估计在那之后,您再也不愿意画扫把和水桶了。你们大三时杜力老师指导的精微素描作业在艺术楼五楼走廊陈列,我看到您画的花菜(见图5),细节那么丰富,光影、质感都很充分。您把对花菜的细微感受传达给了观众,人们在这些作品中发现了花菜之美。这就是艺术家为人类做贡献的方式。他们就是人类敏感的神经末梢,通过他们作品中传递的感受,人们感受到了美的世界。艺术家推动着人类感受朝着无限



图5 素描《花菜》

的深度和广度拓展。

前段时间看原研哉的《日本的设计》,有一个观点特别新鲜,叫做“感受是资源”^[8]。他说日本缺乏石油、矿产这些自然资源,但日本民族拥有的那种细致的感受,却是宝贵的资源。这资源当然没法直接出口,但会渗透在日本的产品和服务中,实现其价值。

这真是深刻的见解。我由此想到,我们的艺术教育包括设计教育,重视知识、技能、方法的传授和学习,却很少重视感受的培养和保护,很少意识到学生的感受就是他们最宝贵的资源,也是我们民族实现艺术创新、设计创新的最宝贵的资源。有了知识、技能、思想,却丢了感受,是非常可惜的。

而在您这里,对感受的珍视,使您的绘画作品、文字作品都带上了个人的情调,因而具有了感动一切人的可能性。甚至在您参加其它艺术活动如诗歌朗诵、服装表演时,您的独特感受也是贯穿其中。每件作品都在实现自己,自己成了自己的作品。我一直觉得,感受的全面盛开,才是一个人自由全面发展的标志。理想的大学生就应该这样,好的大学就应该培养出这样的学生。

邓晓芒先生说:“人有责任探究自己,建筑自己,把自己作为一项毕生的工程来建造。”^[9]他还说:“生命的意义就在于自我探求。这种探求,在理论上就是哲学;在实践上就是艺术。更确切地说,它就是作为艺术的哲学和达到了哲学层次的艺术。”^{[9]312}您从美术高考到美术学本科毕业,艺术成长之路也是您的自我探求之路。这条路还在向远方延伸。可否分享一些迄今为止您感触最深的体会,作为这次笔谈的结束,如何?

燕隆艺:首先还是要真诚感谢代老师对我的鼓励和认可。

感触最深的也许是第一次从学生转变为“老师”的时候吧。在大学教育实习期间,去给学生代美术课。

我在几个班级中的第一堂课都是采用类似于兴趣引入的内容。在课堂结尾,我对每个班级都讲到“艺术教育的目的是培养全面发展的人,也在于它不断健全人的审美心理结构,去培养感性和精神力量的整体达到尽可能地和谐。”就是站上讲台,对他们讲出这句话的瞬间,内心十分感慨。

曾经于我而言,艺术也不过就是展厅里漂亮的作品和眼前看不懂的苹果。顿悟的节点则是在某美院毕业展看到的一个装置艺术作品,我对着它感到内心某处忽然被强烈地撼动,思想被延伸到更深的地方。不夸张地说,从那时起,我眼里有了所谓的“光”,它会让人总莫名热泪盈眶。每个曾经在画室深夜的走廊上坐着的同学,也许都有过“光”吧,它带来具有无限可能的内在力量。

当意志力和向上的冲动逐渐被平庸、繁杂的生活磨为平地,曾经“若有斗志藏于心”的少年终究变成了“当代大学生真实现状”,光也就渐渐消失了。

而在讲台上一番讲述,最后郑重地说出这句话时,我认为自己实现了一种传递:由我看不懂的苹果,到我,我经历后,又把这个苹果传递给他们。至于究竟在未来的某一天,他们才会得到那一场顿悟,那就是下一个循环了。

四、结语

感觉是艺术创作者最重要的资源。艺术创作者必须把一切理论都还原到个人真实的感觉中。在这方面,现象学的态度对艺术创作和艺术批评都是非常重要的。历史的化石无法阻挡鲜活的感觉,知识的衔接也无法代替感觉的连贯。今天的艺术类学生,当他们回到感觉本身,就会意识到“艺术是情感的对象化”,就

会理解“感觉直接成为理论家”,从而在艺术创作和艺术理论学习中挖掘自身内在的动力源泉,使创新精神得到释放,使创造美好的事物成为可能。今天的艺术院校教师,一旦意识到我们在欣赏、激发和保护我们民族艺术创新最宝贵的资源——年轻学子的感觉,就会觉得工作十分美好。本次笔谈告一段落,愿读者喜欢。

参考文献

- [1] 克拉克·穆斯塔卡斯. 现象学研究方法:原理、步骤和范例[M]. 刘强,译. 重庆:重庆大学出版社,2021:23.
- [2] 邓晓芒. 人论三题:新编本[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2019:401.
- [3] 邓晓芒,易中天. 黄与蓝的交响:中西美学比较论[M]. 武汉:武汉大学出版社,2007:364.
- [4] 周国平. 周国平论阅读:做大师的学生[M]. 上海:华东师范大学出版社,2016.
- [5] 佐藤信夫. 修辞感觉[M]. 肖书文,译. 重庆:重庆大学出版社,2012:128.
- [6] 马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 北京:人民出版社,2018.
- [7] 凤凰网. 泰安:美术统考让画扫把、水桶,考生直言有难度[EB/OL]. (2018-01-08)[2023-01-10]. <https://news.ifeng.com/c/7fa16AbsZA>.
- [8] 原研哉. 日本的设计[M]. 张钰,译. 桂林:广西师范大学出版社,2017:21.
- [9] 邓晓芒. 新批判主义[M]. 北京:北京大学出版社,2008:363.

责任编辑:陈作