

主 编 范迪安 许 江
执行编辑 殷双喜
艺术总监 隋建国

Chinese Academic Papers on Sculpture in the 20th Century

青岛雕塑艺术馆

二十世纪 中国雕塑 学术论文集 中学集

青 岛 出 版 社

二十世纪中国雕塑学术论文集

主 编

范 迪 安 许 江

执 行 编 辑

殷 双 喜

二十世纪中国雕塑学术论文集
/ 青岛雕塑艺术馆编 - 范迪安 许 江主编 殷双喜执行编辑
- 青岛: 青岛出版社, 2000.5
ISBN 7-5436-2250-5

I. 二... II. 青... III. 雕塑理论 - 中国 - 文集 IV. J30-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第21809号

J3-53

二十世纪中国雕塑学术论文集

青岛雕塑艺术馆编

主编: 范迪安 许 江

执行编辑: 殷双喜

出版发行: 青岛出版社

社址: 青岛市徐州路 77 号(266071)

邮购电话: (0532)5814750 5814611-20

责任编辑: 王一方 范开玉

装帧设计: 艾 安

监制: 北京方圆雅风图文设计有限公司

印刷: 北京方嘉彩色印刷有限责任公司

出版日期: 2000 年 4 月第 1 版, 2000 年 4 月第 1 次印刷

开本: 12 开(240X270 毫米)

印张: 13

插页: 4 页

字数: 19.4 千字

印数: 1-3000

ISBN 7-5436-2250-5/J · 111

定价: 40 元

前言

范迪安 许江 迟耀庚

为了迎接青岛市建置第二个百年和走向 21 世纪,青岛市政府从 1997 年开始,在兴建东海路和改造香港路的同时,把环境艺术作为城市建设的有机方面,邀请专家指导和全国许多雕塑家创作,吸纳广大市民积极参与,建成了具有鲜明时代特色和较高艺术质量的城市雕塑景观,为在新形势下发展城市环境艺术探索了好的路向。在 21 世纪到来的日子里,青岛雕塑艺术馆又得以落成。她以驻落海滨的位置和宽阔的室外空间联结起已经建成的城市雕塑带,更将注重发挥国内第一座专门的雕塑艺术馆的功能,收藏和展示 20 世纪以来的优秀雕塑作品及文献,开展学术研究与交流,这不仅为青岛市增添了一个新的文化景点,对于发挥雕塑艺术的社会作用和促进中国雕塑艺术的发展,也将产生积极的意义。

青岛雕塑艺术馆落成之际,组织主题为“面向新世纪”的系列学术活动,包括《20 世纪中国雕塑学术研讨会》、《中国当代雕塑邀请展》、《希望之星——中国高等美术院校雕塑毕业作品选拔展》等项,这些活动,旨在联系 20 世纪中国雕塑的历史进程,通过总结历史经验,检视当代雕塑的现状,研讨新世纪中国雕塑的走向。可以说,这是雕塑家、史论家和关心中国雕塑发展的朋友们的一次学术聚会。

20 世纪中国雕塑的发展,是 20 世纪中国整个美术文化的重要组成部分,体现了百年美术思潮的轨迹,反映了中国雕塑从传统形态向现代形态转变的历程。相比起其他美术种类,中国现代雕塑的价值特别突出地在于功能的演变,从为宗教和皇权服务的单一传统走向反映现实、作用于社会的文化领域。在这方史册中的许多优秀作品,是中国社会变迁与进步、中华民族优秀精神的历史塑像,浸透着雕塑界先贤与来者的探索心力。在以往不同规模和专题研讨的基础上,对 20 世纪中国雕塑进行一次比较集中的学术研讨,有利于整体地回顾历史和总结经验,为此选编的论文集,为会议作了概括的学术准备。从收集的论文中可以看到,许多史论家和雕塑家对 20 世纪中国雕塑进行了客观的考察和具体的分析,力图真实地贴近历史,注意从雕塑发展的历史过程与历史联系中分析各种现象,重视雕塑本身的规律和特点,重视作品的实际艺术成就,努力揭示不同历史条件下雕塑主题、题材和风格语言的时代特征,同时,还注意分析了 20 世纪中国雕塑与世界雕塑之间深刻的联系,阐述了中国雕塑家对外来雕

塑资源的吸收、改造、变异与融化。由于雕塑领域的学术研究在总体上还很不充分,今天,对 20 世纪前半叶许多雕塑作品的研究和文献的勾沉、整理已显得十分迫切,对 20 世纪后半叶中国雕塑丰富的现象也需要深入和充分地展开,这已成为大家的共识。于此可以说,这次论文集的汇编与研讨会的举办又是一个新的学术起点。

“当代雕塑”以它丰富的内容和现象业已成为跨世纪中国美术的重要存在。90 年代中期以来,雕塑创作表现出新的活跃态势,一方面随着城市文化建设的热潮获得了更为广阔的文化接受空间,雕塑的样式、形式和材料都呈现出前所未有的拓展;另一方面,雕塑家在观念上也有了更具个性的探索,更多地产生了学术上的不同取向。来自实践和理论两方面使雕塑走向了广为社会关注和引发艺术争鸣的新的空间。在我们看来,中国当代雕塑的基本问题主要在于它的“文化性”和“当代性”。当雕塑家更多地关注社会现实和更多地沉入文化思考时,他们的感觉便呈放出观念的异彩,当雕塑家的思想在吸收外来艺术养分和回溯本土传统的双向道路上穿行时,他们的作品便有了新的文化资源,在新的文化情境下,静态的雕塑连结成了动态的创造之流。这次遴选不同年龄段雕塑家的新作组成的邀请展,既为丰富人们对当代雕塑的理解和认识提供了机会,也为研讨当代雕塑面临的诸多学术问题提供了素材。

与此同时,在全国各大美术院校雕塑系推荐基础上选择部分毕业生作品构成的展览,也是为了拓宽人们对雕塑创作动态的视野。青年学生饱含青春躁动和创造激情的炽热气息,在他们的作品中是鲜活可感的。对于他们来说,艺术思想的稚嫩和莽撞还在所难免,但他们处于大的时代交替间拥有的文化氛围和探索条件,会促使他们经受艺术劳动的磨练而成为雕塑事业的新人,他们在现阶段艺术上所反映出来的特点与问题,也成为反馈给艺术教育和雕塑教学的重要信息。

兴建美术馆是一座城市文明进步的标志。值此青岛雕塑艺术馆落成和系列学术活动举办之际,我们要向青岛市领导及建设者们表示敬意和感谢,向支持和参与学术活动的美术史论学者、雕塑家们表示感谢。在大家的关心和努力下,青岛雕塑艺术馆将发挥好现代美术馆的作用,为社会主义精神文明建设作出贡献。

二十世纪中国雕塑学术论文集目录

专题研究

- 4 邵大箴 从宁缺毋滥说开去 > 浅议当前城雕的几个问题
8 李 凖 何为好的城市雕塑
10 文 楼 中西传统雕塑与香港现代雕塑
13 张 坚 意识形态、文化和公共纪念性雕塑 > 当代中国公共纪念性雕塑的回顾与前瞻
17 隋建国 呼唤与回应 > 中国大陆现代石雕艺术
22 吕品昌 陶艺发展的当代契机和问题 > 现代陶艺问答录
26 张 鹏 中国女雕塑家研究

名师足迹

- 32 刘曦林 刘开渠与中国雕塑
36 郑 覲 刘开渠
41 张 铜 沈吉鹏 著名雕塑家王临乙
46 潘绍棠 中国著名雕塑家滑田友

雕塑史研究

- 52 李 松 十倍于昔的新视野 > 20 世纪关于中国古代雕塑史的研究
57 殷双喜 蓦然回首：半个世纪的足迹
63 约翰·杨 从一个美国艺术家的角度看 1949 年以后的中国雕塑艺术
66 王明贤 严善锴 文革中的大型雕塑
71 谭 天 20 世纪中国雕塑史上的奇特景观
75 皮 力 样板的命运——对泥塑《收租院》创作、修改及评论的研究

中国当代雕塑

- 82 刘骁纯 解构与建构的同一 > 关于隋建国等五人作品展
85 王 林 90 年代中国雕塑分析
87 高天民 90 年代初中国雕塑的转型
92 黄 专 中国当代雕塑艺术的公共性 > 关于“第二届当代雕塑艺术年度展”
95 陈云岗 中国当代雕塑的非雕塑化现象批判
97 马钦忠 当代中国雕塑的生长环境
99 冯博一 重塑现实

艺术家专论

- 102 范迪安 在观念与造型之间 > 熊秉明的雕塑艺术
105 邓平祥 田世信雕塑艺术略论 > 兼论中国当代雕塑艺术的东方性
108 陈孝信 论李秀勤的自我转型

理论探讨

- 112 钱绍武 浅谈“气” > 学习“民族形式”的笔记
114 皮道坚 共在共享 > 当代雕塑的眼界拓展与方法论转向
116 展 望 “观念性雕塑” > 物质化的观念
118 顾丞峰 雕塑何为
121 朱 其 政治的命相：1949 年以后政治性雕塑的意识形态变异

雕塑教育

- 126 易 英 面向新世纪的多元格局 > 中央美院雕塑系创作巡礼
130 郑 朝 从生发成长到枝繁叶茂 > 中国现代雕塑教育的一个缩影
134 孙振华 世纪风云回首看 > 略论中国美院的雕塑教学

雕塑年表

- 138 崔开宏 百年雕塑纪事
146 殷双喜 后记

专题研究

邵大箴

从宁缺毋滥说开去 > 浅议当前城雕的几个问题

李 凜

何为好的城市雕塑

文 楼

中西传统雕塑与香港现代雕塑

张 坚

意识形态、文化和公共纪念性雕塑 > 当代中国公共纪念性雕塑的回顾与前瞻

隋建国

呼唤与回应 > 中国大陆现代石雕艺术

吕品昌

陶艺发展的当代契机和问题 > 现代陶艺问答录

张 鹏

中国女雕塑家研究

从宁缺毋滥说开去

—浅议当前城雕的几个问题

邵大箴

论文提要

我国开放改革20年以来的城市雕塑艺术取得很大成绩,这表现在普及了雕塑艺术;培养和训练了一批雕塑家;艺术观念不断在拓展、更新;雕塑开始纳入城市的总体规划与设计。发展中也存在一些问题。其中突出的问题是因为速度太快,出现了滥的现象。因此必须坚持宁缺毋滥的原则。城市雕塑的组织者、艺术家都要严把作品的艺术关。要健全作品的批评与评审体制。为了使雕塑艺术健康发展,雕塑界要加强学术研究,提倡研究艺术规律。现实主义和采用写实主义手法的雕塑不会过时。要提倡写实实在雕塑中表现诗化了的现实。雕塑语言的限制性,也有拓展性。限制性与拓展性的相互对立和相互制约形成的张力,推动着雕塑语言的革新。要注意学习和研究外国雕塑的新观念和实践成果,吸收其营养,但不要盲目地追随。文化艺术的所谓全球规范应该是以相互不同质为基础、为前提。在全球规范呼声很高的情况下,要特别注意保存和发展本民族最具有特质的文化艺术。

80年代以来,我国城市雕塑发展很快,其速度与规模,在世界上是罕见的。在全国大小城市树立在公共场所的雕塑作品有数千件。应该说,这是我国雕塑大普及的时代。这20年来雕塑艺术发展的情况,需要认真的梳理总结,其经验教训,对我国未来雕塑发展当非常有益。本文无意对近20年雕塑的发展作全面的描述,只是想谈谈其中存在的一些问题,特别是在目前还影响我国雕塑艺术健康发展的一些问题,以求教同行与读者。

在谈问题以前,必须肯定这20年来雕塑艺术的成绩。这成绩是不可抹煞的。大致上说,有以下几点。

1.普及了好雕塑艺术。20年前,对普通的人来说,雕塑这行艺术是比较陌生的。现在则不同了,雕塑成为身边看得见的、可以议论的对象。一个行类的艺术要得到充足的发展,除了有组织者、创作者的热情外,还需要有观赏者的热情。一件优秀作品的真正完成,必须要有观赏者的参与(欣赏与接受是最为重要的参与),这自不用说;艺术创作整体面貌的改观,也必须有观众的积极协助,发表意见,提出批评与建议。尤其是环境雕塑品,置放在大庭广众之中,还需群众的参与。目前,群众对城市雕塑评头论足的情况已经出现,这是大好事,而倘没有这20年来雕塑迅猛发展的背景,这是难以想象的。

2.涌现出一批好作品。这些作品包括大型纪念碑、历史人物塑像、纪念性肖像、寓意性形象、纯装饰性作品等等。出现了一些综合性的雕塑公园,有些雕塑公园的艺术质量很高,成为群众性的欣赏艺术的场所,在审美教育中起着重要的作用(如广州雕塑公园)。在20世纪,最近20年是我国雕塑的丰产期,城市雕塑尤其如此。

3.培养和训练出一批优秀的雕塑家。近20年来,一些原在国内外高等学府受过系统教育,在艺术上颇有造诣的艺术家,有了实践的机会。以前他们只能做些架上雕塑,且展览机会极少。借开放改革之东风,他们在城市雕塑领域大显身手,艺术创造潜力得到充分发挥。在他们的带动和教育下,一批新人脱颖而出。青年人思想敏捷,较少顾忌,大胆吸收外来艺术有益养料,做新的艺术探索。这批青年人从80年代起的“小打小闹”,如今已形成一定的范围,有一定的阵容。他们的努力,对我国雕塑艺术的革新就起着推动作用。培养和训练雕塑家有多种途径,学校教育固然是重要的,但接受了教育之后要有实践的机会,城市雕塑提供了很重要的实践机会。这是一个“战场”,许多人在实践中学习战斗,提高得很快。

4.艺术观念不断在拓展、更新。艺术观念的变化主要基于生活的环境的改变。变革的社会需要变革的艺术。同时,艺术实践会给艺术家不断提出新问题,迫使他们思考和回答。在这个过程中,他们通过实践和学习,逐渐产生新的认识,形成新的观念,对原来的观念补充、修正,使之符合新形势的需要。不可设想,在50-60年代我能接受或欣赏抽象主义雕塑,现在由于人们生活环境的改变和艺术欣赏趣味的变化,这种形式的雕塑已经不会在艺术家和人民大

众中引起惊奇感。同样,像带有装置性质的雕塑,只要内容健康,人们也不会有异议。艺术创作上的多元观念在美术界已经许多人接受。在为人民服务、为社会主义服务的大前提下,允许有不同风格、不同流派和手法的探索,允许有不同的艺术观念和艺术实践存在,这无疑对我国雕塑艺术的前进,有着重要的意义。

5.雕塑已开始纳入城市的总体规划与设计。这20年来城市雕塑的实践,对城市的领导干部来说,也是一次受教育的良好机会。不少人端正了对雕塑的态度,在研究城市的规划与设计时,把安置雕塑品考虑了进去。他们注意到了雕塑艺术的审美作用——宣传、教育(包括美感教育)和装饰的作用。

上面写的五点成绩也许不够全面,主要想说明,20年的城市雕塑的成绩是可观的,这些成绩奠定了我国雕塑艺术继续发展的基础。但是,我国雕塑艺术要继续健康地发展,必须克服前进过程中的障碍,正视已经出现的一些问题。就本人观察和思考,下面的一些问题,应引起社会尤其是雕塑界的注意。

一、还是要坚持宁缺毋滥的原则

笔者在1987年曾写过一篇文章《城市雕塑:宁缺毋滥》(载《美术》杂志,1987年第6期)。事过十多年,还深感重提这一原则的重要。因为,这一原则并未受到应有的重视。

如果问,这20年来城市雕塑存在的最大问题是什么?我的回答是“滥”。所谓“滥”,就是出现了不少次品、劣品、艺术的代用品。艺术品是作用于人们的思想和感情的,必须有相应的艺术质量。所以艺术创作首先必须注意质量,而不是简单地满足于数量,即使带有普及性的艺术品也是如此。因为所谓质量,不在于材质的讲究,不在于精工细作,而在于用较恰当的语言手段,表达思想、感情,予人以审美的满足。所谓次品、劣品和艺术代用品,就是没有艺术构思、技巧,缺乏真情实感的、粗制滥造的东西。这些作品有的选了好题材,而没有相应的表达语言,用“好”题材来掩盖艺术水平的匮乏;有的在形式上求新、求怪异,用形式的“新颖”掩盖艺术上的不足;有的一味模仿古人、洋人,把前人的创造改头换面,充当自己的创造……由于“滥”,前几年在许多大小城市公共场合建立的一些雕塑,已经引起群众的反感和非议。面对这些情况,一些城市已经考虑如何处理掉这些雕塑。做这些作品经济上的浪费是可以计算的,而在审美上所起的副作用却是无法估量的。对群众来说,大众的、环境的艺术,在某种程度上是被迫接受的。也就是说,放在公共场合的雕塑品(壁画、建筑也是如此),不管观赏者愿意与否,都会在被动的情况下受到感染,即“耳濡目染”。好的公众艺术能够培养和训练群众健康的审美趣味,反之,劣品、次品却从负面影响群众,使一些群众误把审美格调和趣味不高的作品当作佳作来欣赏。因此,凡是有责任心的机构、组织和艺术家,对在公众场合下树立纪念碑或大型雕塑品,态度都是非常慎重的,决不草率行事,一般要经过许多次论证和研究,广泛征求专家的意见。

有人有顾虑,我们强调宁缺毋滥的原则,是否会抑制雕塑艺术的发展。这种顾虑是多余的。我们说的“缺”是针对“滥”而言的,与其滥,毋宁缺;只要不“滥”,正常的雕塑创造当然应该得到支持与鼓励。为什么要宁缺毋滥呢?因为“缺”了可以补,可以重做,而“滥”了则既费时费钱,又造成审美的污染。

产生“宁滥毋缺”的原因很多。而主要原因为来自领导城市雕塑建设的各地的行政部门,来自于某些长官的意志,这些部门的领导,这些长官,原来不知道雕塑艺术是何物,经过艺术的启蒙之后,懂得了雕塑艺术特别是城市雕塑与精神文明建设的关系,出自于“好心”,希望自己所在的城市很快出现雕塑品。他们当中有人出国之后看到欧美一些城市的雕塑品很多,产生与之攀比的心理,想在短时间内让雕塑家们用许多雕塑作品来美化城市。这些良好的愿望驱使他们提出一些不切实际的设想,诸如建立雕塑一条街,一两年内在城市的重要场合都要安置雕塑,等等。他们不懂得,雕塑是“慢”艺术,不是“快”艺术。因为它需要精心设计和构思,需要认真制作,快不起来。快了艺术质量就要出问题。历史上著名的城市纪念碑从提出设想作品完成,安置一般都要经过几年甚至几十年的准备。一些欧美城市雕塑林立,不是短时间内做成的,一般都经过百年以上的积累。一个城市的雕塑往往有丰富的时间层次,是几个时代的产物,正因为有时间层次,它们呈现出不同的风格,刻记着不同时代的印记,从而在艺术上互相补充,互相辉映,造成令人迷醉与玩味的景观。在欧美城市,决无在几年之内在一条街上安置同时代数件以至数十件雕塑的情况,这不是因为他们缺少完成这些作品的雕塑家或缺少相应的物质条件,而是因为他们懂得艺术规律,懂得人为造成的立法推不出好的作品,懂得用逐步的“加”法是用雕刻美化城市的最好的办法。笔者认为,城市多留些空地,让这些地方闲置不放任何雕塑及其他装饰品,可以先绿化,种树与植草,经过充分酝酿和准备之后,才安置雕塑。做领导的人要有开阔的心胸,自己在任期间要为人民办好事,能做成一两件像样子的、能传世的作品最好,如果做不成,空下了地方,为将来的雕塑准备了空间,也应该说是做了好事。放弃原则,到处做雕塑,把可贵的空间让一些不成样子的雕塑品占领了,将来也要遭到人们的指责与非议。

凡事切忌一窝蜂。做城市雕塑更忌一窝蜂,忌互相攀比。如果一定要攀比,就要比在城市雕塑建设方面态度的严肃性,比在艺术质量把关上的一丝不苟精神。其实,检查一个城市的雕塑艺术取得的成绩,首先应该检查其艺术质量与水平,而不是看其数量的多少。

一个严肃的艺术家也决不会是只追求作品数量而不顾艺术质量的,更不会是为钱创作的。在坚持宁缺毋滥原则上,艺术家不是无所作为的。艺术家应该有鲜明的个性,经过自己的思考和研究之后认为不应该安置雕塑的地方,要劝说有关领导力争不上雕塑;题材与环境不适应的,要说服领导予以改变;自己承担的任务没达到应有水平的,决不拿出来滥竽充数。

要切实改进城市雕塑的征稿、评选和审稿制度。征稿是把好质量的第一关。要采取公开招标的方式,投标的雕塑家们的设计方案应该公开展示,征求专家和群众的意见。要把投标设计方案的征集,作为一种有意义的艺术活动来进行。也就是说,凡是投标的设计方案,入选的和落选的,均是一种艺术设计,是艺术品,它们的展示同时也是对群众进行审美教育的一种手段。在艺术家之间,则是有益的艺术交流。通过公开招标,反复研究,广泛征求专家与群众意见,最后采纳的方案相对来说是会比较优秀的。现在有的城市也采

用招标方式征求设计稿,但往往时间短,不能反复研究、讨论,达不到原定的效果。还有,评选和审稿要保证绝对的公正,防止任何长官意志的干预。事实上,在当前我国城市雕塑的建设中,长官意志普遍存在,对这项工作影响很大。评选和审稿应该是专家的事。按照设计要求,专家们是既能把好艺术关,也能把好政治关的,是會注意思想性与艺术性的有机结合的。任何长官不应以把政治关为借口,干预雕塑品的评选与审稿。

二、提倡研究艺术规律

前面说的城市雕塑应该坚持的“宁缺毋滥”原则,实际上是涉及艺术规律的问题。宁滥毋缺,就是做践踏艺术规律的事,不过下面说的艺术规律,更多地关系到艺术创作方面。

20世纪以来,我们提倡新兴的艺术,提倡艺术为人生、为现实服务,提倡雕塑刻画和塑造现代人的形象,取得的成绩是有目共睹的。艺术与生活、与现实的关系,是重要的规律性问题,脱离生活、脱离现实的艺术是无源之水,无根之本。所以古人说,身之所历,目之所见,是铁门限(清·王夫之)。艺术家对自己描写的对象一定要尽可能地有所接触,有所了解,使自己的创作植根于现实生活之中。即使以历史事件和人物为创作题材,也要收集素材,严格以史实为基础。鲁迅说过:“作者写出创作来,对于其中的事情,虽然不要亲历过,最好是亲历过。……我所谓经历,是所遇,所见,所闻,并不一定是所作,但所作自然也可以包括在里面。天才们无论怎样说大话,归根结底,还是不能凭空创造。《且介亭杂文二集·叶紫作(丰收)序》)。在当前城市雕塑以至整个雕塑创作中,应该重申艺术来自生活、来自现实的规律性原则,提倡艺术家多研究生活、研究现实,杜绝凭空臆造。而凭空臆造的,没有生活和现实依据的作品,目前仍有市场,不能不引起我们的忧虑。

我们一大批艺术家是从五十年代走过来的,接受过现实主义的教育和写实主义的训练,他们是重视体验生活、注重研究现实的。在新时期,他们遇到了来自西方现代艺术观念和现实的挑战。他们当中有些人彷徨过,现实主义创作方法和写实的造型手法是否过时?经过这十多年来的风风雨雨,实践已经作了回答。现实主义不会过时,写实手法也不会丧失生命力。可能过时和丧失生命力的是脱离现实、脱离生活的伪现实主义(即文革时期流行的那种),是僵死的、机械模仿客观自然的写实主义。在当今雕塑界起着重要作用的许多骨干艺术家,大多是在50—60年代毕业于艺术院校的,他们有坚定的信念,有执着的追求,运用现实主义创作方法与写实的手法,创作了不少受到人们喜爱的好作品。而有少数雕塑家,因为轻信“过时论”,想改弦更辙,朝三暮四,反而新的摸不着,熟悉的又丢了,处于尴尬状态。

任何在历史上起过积极作用的创作方法和任何造型手法,都不存在着“过时”的问题。关键看你如何面对新的现实去运作它。旧瓶可以装新酒,但如果旧瓶装的是旧酒,意思就不大了。现实主义创作方法和写实的手法,在历史上流传了好长时间,为什么艺术家们对它们仍然乐此不疲,而人民大众又何以对它们保持着浓厚的兴趣?这是因为它们描绘的现实是艺术家用眼睛和心灵认识、把握和体验的现实,是他们对周围现实的艺术提炼。用文学术语来说是“诗化了的现实”。从现实中汲取创作的源泉,但不照搬现实,不拘泥于生活原型,善于运用虚构与想象,使艺术作品的内容获得一定的深度与广度,使艺术表现语言获得一定的感染力。所以古人说,“出之贵实,用之贵虚。(明·王骥德)。这里说的是戏剧,实际上这个道

理也普遍运用于一切艺术创造,当然也包括雕塑。近20年来,我国涌现出的优秀的雕塑作品,大体上遵循了这个创作原则。

在实与虚的问题上,当然还有许多考究。古人讲,以实而用实也易,以虚而用实也难,很有道理。但今人的实践有时“以毒攻毒”,在“易”处下手,开辟新径,如照相写实、超级写实,把“实”推到极致。看来,不论以实用实,还是以虚用实,都要造出一个与客观的“实”有另外一种趣味和格调的、新的作品来。这种格调的极端的实,也符合诗化了的现实这个大原则。

要把现实诗化,创作者必须要有诗的感情,即诗情。诗情来自对客观事物的体验,所谓“人心之动,物使之然也”。有丰富生活积累的人,感情也就会很丰富。感情丰富了,对客观事物就会敏感,容易动心。古人说音乐,“凡音之起,由人心生也”。实际上这“人心”乃是受事物感动之心,所以古人反复强调“工夫在诗外”。但是,产生诗的感情和运用诗意的眼睛观察世界,除了生活体验外,还要有其他方面的修养,那就是要读书,要懂一些其他门类的艺术。读一点书,懂得艺术史,对自己的老祖宗和外国的思潮、流派多少有一些了解,不仅会增长知识,还会增长自己的辨别能力。我们的雕塑家应该是实践家,更应该是有艺术修养的实践家。许多老一辈的雕塑家在国学、西学方面都是有相当修养的,所以他们出手不凡,做出来的东西很有味道,很有格调。修养的深厚与否直接决定着作品格调的高低,这是毫无疑问的。有些人技巧、技术处理能力不错,做出来的东西不是显得俗就是感到缺少味道,就是因为生活修养和艺术修养单薄。艺术家修养的单薄在创作中是无法掩盖的,愈掩盖愈显拙劣。我们的艺术家既要是一位有技巧、有技术的好匠师,更要有思想和有造诣的艺术家,不要做缺乏思想和艺术修养的匠人。

从这里联想到雕塑界的学术空气问题。雕塑艺术是一门科学,这门艺术中有许多学术问题需要大家来认真研究与探讨。但是,由于传统的原因(主要是国内原来从事雕塑创作的人较少),雕塑界的学术气氛相对其他艺术行类(如油画、中国画等)比较薄弱,学术讨论和出版物都比较少。这对艺术家学术思想的拓展不利,对提高创作水平也不利。浓厚的学术空气是繁荣艺术的前提,尤其是要鼓励针对当前雕塑艺术发展的倾向问题展开不同意见的争论。当前,人们对我国雕塑的走向问题,对传统的认识与估价,对如何借鉴西方现代雕塑,对雕塑艺术的本质及其可能拓展的边缘以及雕塑教学制度与方法等等,都有不少议论,但拿到桌面上或形成文字的研讨太少。其实,这都是属于艺术规律或涉及艺术规律的问题。如果这些问题深入展开讨论了,我国雕塑界的学术气氛将会相当浓厚,艺术创作也将会从中受益匪浅。

三、雕塑语言的限制与拓展

雕塑艺术规律中最值得研究探讨的问题是雕塑是什么和什么是雕塑。对这个问题埃及人、希腊人、中国人、意大利人的答案会不完全一样。读读他们各自做的作品就明白这一点。当然,今人和古人的答案也不会完全一样。说不完全一样,是因为有共同的东西,那就是他们都是创造的三维空间的造型,都是以客观物象为依据,都要服从视觉美的法则。差异恰恰就在对这视觉美法则的理解上。不同的理解会产生不同的风格。具体到雕塑的视觉美,涉及到它作为形体语言的凝练性、集中性与在空间的占有性这样的问题。同样是关注凝练性与集中性的古埃及雕塑、古希腊雕塑和中国古代雕塑,在认识与处理上,又不完全相同。这涉及到各民族的美学观、哲学观等复杂的问题,这里不便细究。这里想说的是,就雕塑艺术的主

流形态来说,形体的凝练性、集中性是个很重要的、不可忽视的课题,古今中外的雕塑家莫不重视这个课题。雕塑以其有限的体积与单元来占有空间,而主要不是以多数的体积和单元来占有空间,否则,它容易显得散,容易成为“雕塑画面”。同理,雕塑可以表现生活场面与生活情节,尤其是浮雕。但仍需精练与集中。可是,雕塑在自身发展的过程中,并不是朝一个方向前进而是充满着矛盾的。它主要不断求凝练、求集中、求概括,同时不断探索反凝练、反集中、反概括的表现途径。正是这一“正”一“反”不同方向的探索,造成一种力度,显示出雕塑艺术语言的丰富性及其相当大的包容性。集中性与分散性的关系是如此,具体性与抽象性、象征性的关系是如此。概括性与叙事性、公共性与“私密性”的关系也是如此,还有其他范畴的各自对立因素的相互关系莫不是如此。所以,在艺术思潮与相应的风格追求上,常常是三十年河东,三十年河西,不可能由一种思潮和风格持久地占领艺坛。艺术思潮有革新和保守之分,艺术的风格、语言却不能简单地作这样的区别。一种风格铺天盖地的流行,会造成人们在审美需求上的“倒胃口”。这时人们需要更换口味,因为对泛滥成风的东西人们往往有厌倦情绪。刚开放改革之初,人们对写实的英雄化、理想化的雕塑样式,表示反感,并不表明雕塑艺术应该排斥英雄化与理想化,而是文革期间流行的英雄化与理想化的作品带来的反作用。在拨乱反正的情况下,人们又往往把好的东西也否定掉了。淡化英雄主义、淡化理想一旦形成潮流,其结果是可想而知的。人们经过反复思索,会使自己的认识更客观、更接近真理一些。前面说过写实(严格地说是机械地模仿自然)的作品一度统领艺坛,其他风格尤其是抽象风格的作品几乎无一席地位,一旦气候变化,人们对这种写实的贬抑是在所难免的,但这并不意味着写实艺术应该退出历史舞台。20年来,有些人,有些地方对抽象艺术(包括抽象雕刻)趋之若鹜,出现了不少抽象主义作品,但因为创作这些作品的人缺乏有素的艺术训练(须知抽象艺术创作也是需要经过训练才能达到一定水平的),多数作品质量不高。这时,人们开始认识到,禁止抽象艺术是不明智的做法,相反,一窝蜂地搞抽象艺术也会使艺坛失衡,造成群众的反感。

一些雕塑家尤其是一些青年雕塑家何以对外国当代的雕塑观念与实践很感兴趣,其原因不能简单地从青年人的猎奇与逐新的心理来解释,主要原因在于他们希望从外国人那里接受新东西用来丰富自己的创造,从而使我们的雕塑艺术更绚丽多姿。他们的这种愿望无疑是好的,他们的实践也带来了不少积极的成果。一些青年雕塑家机智地吸收外国当代雕塑的成果,在构思、设计和质材上做创新的尝试,有些作品给人耳目一新的感觉。他们的经验说明,吸收外来养料必须以为我为主,即从自身所处的现实出发,关注当代现实问题,服从自己的创作需要,才会有积极的成果;如果不扎根自己生活的现实,不从表达自己的真情实感出发,依样画葫芦地照搬别人,肯定是要失败的。在吸收外国人的艺术成果这个问题上,也要防止片面性。不要以为外国流行的都好,外国的月亮比中国圆,更不应该以为西方当今流行的“新潮”代表世界艺术的方向,而去追随它。今天,世界的经济正在走向一体化,世界文化也面临“全球规范”的冲击。西方国家尤其是美国,因为在世界经济中占优势地位,它们积极向其他国家扩散自己的社会观、文化观与艺术观。它们宣传的一体化或全球化,实质上是西方化,甚至是美国化。这对各民族的文化无疑是严重的威胁。在这种情况下,我们的头脑必须清醒,要充分认识到这样一个真理,即所谓全球规范,并不意味着世界同质化。全球规范应该是以相互不同质为基础、为前提,只有不同民族文化“质”的存在,所谓全球规范才是有意义,有价值的,否则,不仅是民族文化的灾难,也是世界文化的灾难。因此,保护本民族

文化的质，对各个民族来说至关重要。所谓保护，并不是把自己的传统原封不动地保留下来，而是要在传承中有所创新，有所发展。从雕塑的角度说，我们要深入发掘和发扬民族传统，这是维护本民族艺术特质的一个方面；另一个方面，我们在借鉴外来艺术时，不生吞活剥地照搬，而是吸收、融会、创造出有新的特质的作品，这也是与维护民族文化特质有关的课题。当然，这个课题的解决不容易，要有个过程。但，这是我们应该为之努力的方向。

再把话题转回到雕塑是什么，什么是雕塑的问题。我的意见是，我们习惯了的传统的雕塑本体语言——凝练的、集中的、概括的表达方式，会在新的形式中继续具有强劲的生命力，而其他一切尝试，包括生活化的、观念化的、散点的、扩散的表达手段，也会同样有意义。这是限制与拓展的关系，雕塑会在这两者的矛盾中求取发展。

1999年10月 于北京中央美术学院

邵大箴 中央美术学院教授，《美术研究》、《世界美术》主编。主要著作有：《现代派美术浅议》、《传统美术与现代派》、《西方现代美术思潮》、《雾里看花——当代中国美术问题》、《欧洲绘画简史》(与奚静之合著)、《论古代艺术》(译著)等。

何为好的城市雕塑？

李 松

论文提要：

本文论述了好的城雕作品应当满足三个层次的基本要求，即首先要是一件好的艺术品，其次要是一件好的雕塑艺术品，最终要是一件好的城市雕塑艺术品。这三个层次又分别应具备三个基本特征点，它们具有相互联系和递进的关系，即首先满足一般艺术品的条件，然后满足特定艺术品的条件。

人们总是在不断寻找事物的相对普遍性。虽然评价城市雕塑作品的标准因时因地而不同，但并未使人们因此而放弃评价的努力。中国的城市雕塑因近些年的城市建设迅猛发展而得到了空前的机遇，城市雕塑的数量和多样性都超过了以往任何时期，但总体上并未适应城市建设和建筑设计水平，好的作品如凤毛麟角，平庸和模式化之作比例太大，人们无可奈何地被迫忍受不断继续矗立在公共场所的“视觉垃圾”的侵害和污染。这种现象在最近两年没有扭转的迹象。究其原因，除了有识之士所指出的城雕体制（设置、制作、经费和审查）方面的直接原因外，还与人们对城雕性质、功能的认识有很大的关系。城雕作品的特征应该是什么？何为合格的、优秀的城雕作品？这是一个十分复杂的、牵涉到许多更为基本的理论范畴的问题，比如我们首先得明确艺术品与非艺术品的界限、优秀艺术品与一般艺术品和劣质艺术品的界限、雕塑与非雕塑的界限，这些基本的理论前提目前并没有很好地解决，使得我们讨论城市雕塑的标准的同时也必须先就这些核心前提提出某种假定，虽然这将迫使本文越题，并冒使复杂问题简单化的危险，本文还是试图提出一个初步想法以作为大家讨论的对象。需要指出的是，近年来有些学者主张用“公共艺术”来代替“城市雕塑”一词，前者显然是一个比后者更大的范畴，还可能包括建筑、园林、公共场所的内外综合设计。我认为“公共雕塑”可能是更合适的概念，但本文还是采用较为通用的“城市雕塑”一词。

好的城雕作品应当满足三个层次的基本要求，即首先要是一件好的艺术品，其次要是一件好的雕塑艺术品，最终要是一件好的城市雕塑艺术品。这三个层次又分别应具备三个基本特征点，它们具有相互联系和递进的关系，即首先满足一般艺术品的条件，然后满足特定艺术品的条件。

一、符合一般艺术作品的要求：创造性、技术性、非实用性

不言而喻的是，城雕作品应当是一件艺术品。然而对艺术品的定义却众说纷纭，难以找到满意的标准。我这里假定它应满足上述三个基本条件，它应包括新颖的、富有启发性的构思，完美地表达这种构思的技术手段，以及非实用的目的。创造性和想象力是艺术品之所以成为艺术品的首要条件，勿用赘言，它是一件艺术品区别于其它艺术品、一个艺术家区别于其他艺术家的重要因素，更是艺术家智慧、灵气和素养的集中体现。然而仅有超凡的想法和独特的眼光是不够的，在中国目前的情况下，人们普遍认可表达技术的重要性，通过一定的专业训练而掌握的特殊技术，包括这些技术在表达过程中所形成的特殊视觉效果。这或许是近年来学院派青年艺术家屡屡在专业展览会获奖的一个重要因素。比如象杜尚（DUCHAMP）在商店买来的瓷制小便池被命名为《泉》的一类现成艺术品，即便赋予极新奇的诠释，这种方式在目前中国文化背景下仍然难以被接受，中国人更愿意将“艺”与“术”联系在一起，强调技术难度的重要性。但仅有创造性和技术性仍然不够，因为如电脑、导弹这类工业产物同样具备这两个条件，因此非实用性是艺术品的第三个重要性质，即不是或主要不是为应用目的而制作的，在这个意义上甚至可称之为“无用的东西”——除了“观看”的用途外。

二、符合一般雕塑作品的要求：空间性、材质性、固定性

雕塑首先是对空间结构和体积的一种理解与表达，它借助于某些形体——写实的或抽象的或两者之间的形体，制造出实在的体积、由体积造成的或实或虚的空间结构，以表达三维（甚至四维、五维）的意象。这些体积和空间可由许多种（甚至无限）硬质（甚至软质）材料（甚至包括光与声这类无形素材）来体现，这些材料的肌理与质感同样成为视觉对象，成为雕塑的重要构成因素，对材料特质如木或金属或泥或石膏或织物的彰显，会达到截然不同的视觉、触觉和感觉效果。同时，雕塑作品具有相对的固定性，这主要指一种传统意义上的作品的凝固状态，同时也可包括一些具有运动感或某种变化过程的现代雕塑，这些现代雕塑使时间因素融合到作品中，然而它在某个周期或阶段也具有固定性，或可称之为周期性或半固定性，即相对于永恒和瞬间之间的固定状态，它使雕塑区别于舞蹈、杂技和体操这类以运动见长的艺术。

三、城市雕塑作品自身的要求：适宜性、人文性、公共性

城市雕塑作品是置放于城市中公共场所（主要指室外）的雕塑作品，它并不是尺寸放大的架上雕塑，除了一般的对艺术品、雕塑艺术品的要求外，还有符合功能和环境的特殊要求。

1、适宜性

一方面，好的城雕作品必须适宜于它所置放的自然环境，与自然环境融为一体，它的结构形态、风格、体量都要和自然环境产生有机联系而不是尖锐的冲突。另一方面，它绝不只是被动的适宜环境，它还要在某种程度上成为弥补环境缺陷甚至改变环境的一颗关键“棋子”，使置入城雕作品后的环境成为新的环境。作品不能破坏原有环境的和谐和视觉特征，但也不能在新环境中悄无声息、毫无视觉新意，它必须适度的使人感觉到它的存在。它可能如湖边突起的一片森林，也可能如大树上新长的一根粗枝，还可能如原野中新增加的飘着袅袅炊烟的一座村寨。它出现在它应该出现的地方，既要“锦上添花”，更要“焕然一新”。

2、人文性

好的城雕作品必须适宜于它所置放的人文环境，作品的创意、结构、形式和风格都应恰当的与当地传统文化相衔接，展现地方文化、加强地方文化并构成新的地方文化的一部分。这一点和建筑是相同的。比如置放在纽约的自由女神雕像绝不适合置放在古城西安的市政广场（当然不排除置放在西安市某座儿童娱乐场所的可能性）；已经矗立在临潼华清池的杨贵妃雕像如果更多借鉴唐三彩女俑的造型而不是古希腊雕刻维纳斯女神的造型，可能更符合中国公众所理解的唐代美人形象，即便她在洗浴状态也不应变成欧洲人。雕塑形式和语言与传统文化相衔接的必要性体现在以下四点：首先，它是作品在当地“生长”与“成活”的前提，只有适当的融入当地传统才能被当地观众理解和接受，同时也才能被更广大范围的外地观众认可。其次，它是当代社会发展多元文明的需要，世界不应也不会只有一种文化模式，即使这种文化在经济或军事方面占有暂时的优势。再其次，保持传统和强化地方文化是增加民族凝聚力和生命力的重要手段，这也正是城雕委托部门和公众的重要期待。最后，传

统文化是当代雕塑语言的重要来源。文明的发展是一个连续的过程,尤其对于中国文明来说任何时候都做不到从零重新开始。中国几千年的传统文明是一个多样性宝库,对于雕塑来说,从原始社会的陶器和陶塑、三代的青铜器、汉唐的陵墓石刻和陶俑、佛教艺术的摩崖造像和彩塑等等,在表现体积结构和空间方面都积累了非常丰富的经验,我们对它们的研究和借鉴还远远不够。心胸开阔、有创造性的艺术家绝不会断然拒绝传统的帮助和启示。人们永远只能站立在传统之链的某一小点上,一头连接过去,一头通向未来。

3、公共性

之所以如此强调城雕作品与自然环境和人文环境的紧密联系,主要是因为它不同于艺术家个人陈列在展览会或居室中的更具“私密性”的作品,而是置放在公共场所给予公众强制性视觉接受的“庞然大物”。在它的整个产生环节中,终端即它的交流和接受对象不是艺术家个人难觅的知音,而是普遍的、普通的社会大众。同时,起点即它的制作委托人也一般不是个人而是政府部门或团体,处在中间的艺术上要被委托团体约束,下要对观赏团体负责。因此它是一种集体行为,这正是城雕作品不同于一般架上雕塑的核心之处。好的城雕作品必须将这三者(委托者、艺术家、公众)的关系协调得当,在充分考虑最终的观赏团体的前提下,理解和说服委托团体,最大限度地发挥艺术家的创造性和能动性。显然,在这三者中最难以要求的、对作品又具有致命约束力的是委托者,他们的观念和胸怀在某种程度上几乎决定着作品的成败。但是,我们不必抱怨或过高的期待他们,从历史上看,好的城雕作品并不是出现在理想的社会状态——因为理想的社会状态迄今只是各种方案并未真正出现过,而好的城雕作品(或具有公共性质的雕塑作品)却遍布世界。也就是说,好的城雕作品的特征是三者期待的一致——甚至艺术家的努力正面超出委托者和公众的期待,作品以新颖而得体的构思和形式表达、凝聚和引导公众意识,将无形的公众期待转化成可视可触的实体,并在具体化的过程中使这种期待更加升华。当然,公众是一个一般性的概念,不仅是作品置放地的社会观赏群体,还应当是社会的总和,包括当代的和后代的、本地的和外地的。好的公共雕塑作品应当超越区域、民族、观念意识形态及时间的局限,以普遍的人性为参照。比如,不同民族和时期的人们都能感受到古埃及金字塔的凝重、斯大林格勒战役英雄纪念碑综合体的宏伟与浪漫、龙门奉先寺佛像群的宁静、超然与森严,它们绝不仅仅只是体现着王权、强权或神权,人类的普遍性借助于某种形式的特殊性在这里得以呈现。委托者和艺术家如果能够在某一个具体的、特定的个案中把握到这种特殊性并将其转化和扩大为普遍性,便能表达更大时空范围的公众的期待。这种公众期待不是社会的平均值,也不就是时尚,而是起核心和代表作用、具有一定超前性的公众心理。

艺术家的个性是否应该及如何在城雕作品中体现?答案是肯定的,但它只是一般艺术品的要求而不是城雕作品的专门要求,艺术家的个性在这里应首先服从公众性的要求,个性应主要体现在独特的构思、想象力以及独特但能被公众普遍接受的风格和形式方面。这其中的个性成分显然不同于更具私密性的单独的架上作品。成功的城雕作品是历史性的,是多种社会因素的综合产物,并非凭借艺术家个人力量所能办到。当我们频频抱怨委托部门素质太低而疾呼改变城雕作品制约与审查机制时,我们可能既过高的估计了艺术家改变社会的力量,也可能过高估计了艺术家自身的素质。虽然我们不能指望幸运降临在每位艺术家的头上,但成功的机会总是多于成功的作品,只有有准备的艺术家才不会与它擦肩而过。也只有当艺术家真正进入“忘我”的境地,让公众之“魂”附于己身时,民

族或人性之“神”才会显露真容,那神圣的光辉携带着艺术家的生命进入永恒之境。

1999年10月24日于西安

李 淞 本名李松 1956年10月生于湖北荆州,先后毕业于湖北艺术学院、西安美术学院、南京艺术学院,获美术学博士学位。现为西安美术学院史论教研室副教授,硕士研究生导师。主要研究方向为中国美术史,尤其侧重于中国宗教美术、汉唐美术和陕西地方美术史。主要专著及论文有:《陕西佛教艺术》、《论汉代艺术中的西王母像》、《唐太宗建七寺之诏与彬县大佛寺石窟的开凿》、《论唐代阿弥陀佛图像的否定问题》等。1995年获陕西省政府优秀教学成果二等奖,1996年获陕西省教育委员会人文社会科学优秀论文二等奖,1999年获中国艺术研究院美术研究所“首届美术学论文奖”一等奖。

中西传统雕塑与香港现代雕塑

文 楼

内容提要:

本文概述了东西方雕塑的发展与变化,介绍了香港雕塑的历史与现状。

古今中外人类雕塑的活动大概分为两大类:一为环境雕塑,一为创作雕塑。所谓“环境雕塑”是指雕塑作品的制作观念与现实生活环境有密切不可分开关系,像古代艺术家奉命为墓陵、教堂、庙宇、宫殿、宗教石窟、广场、纪念碑、华表等建筑物的装饰,题材多以人物为中心,也包括有动植物及各类图腾等。“创作雕塑”是艺术家个人不接受环境观念的影响,也不受服务对象的附加条件或外表因素所规限,实行自由创作的雕塑作品。从历史文献的记载或可寻的遗迹展示,人类历史环境雕塑的留存与发展,无论在性质或数量方面都远超过创作雕塑。

西方15世纪文艺复兴之后才有雕塑家(sculptor)这个独有的名词,尽管雕塑受到当时社会人士的器重,但是直到十九世纪上半期才能够脱胎于环境雕塑而以“创作雕塑”的独立身份出现。在东方的中国,自唐玄宗时开元天宝间(公元713—755)唐代杰出彩塑家“杨惠之”名扬天下,雕刻家或彩塑家在古中国早已出现,中国的环境雕塑不管表现得如何出色,但是古代雕塑是工匠的作业,工匠的社会地位是微不足道的。直到二十世纪初中国创作雕塑才真正起步。近年城市雕塑虽然因着社会繁荣建设的需求而显得日益蓬勃,其实城市雕塑的性质就是环境雕塑的一个部分,而艺术家个人的“创作雕塑”活动,尚欠缺有好的表现。

公元前二万年前人类已懂得雕塑的制作,而人类最早的,有稽可查的环境雕塑应推前到公元前四千多年尼罗河两岸的古埃及文化所创造。毫无疑问古代雕塑与建筑同属于一个部门,因此环境雕塑的发现经常与帝、王、将、相和贵族的生活有关的宫殿与墓陵连在一起。例如金字塔外的人首狮身石雕,墓陵内外的“皇与后”大理石雕像,及许许多多记载史实的浮雕等,其艺术观念与技术的精巧,足以说明埃及雕塑艺术的发展,无疑该在金字塔建筑之前已经相当繁荣了。埃及金字塔与神庙内外石雕的形式与技法之精美,巧夺天工,尤以大理石立体雕刻,着色石灰石雕,阴阳并用的浮雕、法琅和宝石装饰的“金木乃伊”等皆使人叹绝!那些雕塑与壁画的内容,大多记载或描述古埃及社会各个阶层的文化生活动态:如宗教仪式、战争、狩猎、临朝、奉献等重要活动。

近东古代与埃及文化艺术差不多同时齐名的苏美尔艺术(Sumerian Art),其环境雕塑有独特的风格形式。早在公元前二千三百年苏美尔人铸造青铜(Brouge)像已掌握有高度水准的技术,此外也有发现镶嵌美术品。到公元前七、八世纪之间,以雕塑为主的亚述(Assyria)文化出现,环境雕塑的形式与内容有较高度的发展。亚述各王朝皆提倡雕塑,因此后期许多浮雕都胜于前期的作品,其中尤以宫庭的青铜浮雕(公元前八五〇年)最为出色,其技艺永垂不朽。

苏美艺术影响亚述艺术,正如希腊文化影响罗马文化一样,而西方传统雕塑更是希腊、罗马雕塑的继承者。希腊雕塑发展到最高峰时的风格特征,是在作品中表现一种“和谐”的精神,其意义在于把理想与现实熔于一炉,使人的灵魂与肉体获得和谐统一。希腊人在他们的雕塑中特别注重人体及其错综的曲线和平面,意图给与观者一种超越人类及动物的天赋卓越的形态,显示出人类空前未有

而极足以自傲的创造。罗马帝国时代的雕塑,不仅沿袭希腊的作风,更加以别具创新风格,显露出其特殊的民族性。希腊人努力于人与神的合一。而罗马人则专注于现实的人间,这对日后西方雕塑的影响至大。

中国传统雕塑或环境雕塑自古至清末民初,其功能与用途甚广,主要是为信仰、宗教、礼仪、帝王将相等的宫殿、庭院、墓陵及民间生活风俗习惯的装饰等。殷商之前古中国习俗有用活人、畜牲及生活器具等作为奴隶社会“陪葬”礼节之崇拜。到了商周时代始用陶俑来代替生人和活马为殉葬品。陶俑是人像雕塑的一种形式,这种陪葬物我国历来称为“明器”。明器雕塑在中国历史上与佛教雕塑同样占有重要的地位,同是我国环境雕塑的两个大系统。

新石器时代(约一万年后至四千年前)所发现的雕塑遗迹,以陶塑较为丰富,玉石雕刻则次之,其中线刻(浮雕)又比立体雕刻为多。陶器的发明对日后中国雕塑的发展起着很大的作用,尤其是在甘肃安定半山的“仰韶文化”和山东日照两城镇的“龙山文化”中出土的彩陶、无论在造型或图案的技术表现工艺均已相当高的水平。据周口店上洞出土的发现,中国人早在旧石器时代末期(大约一八〇〇〇年以前),就已经懂得切、琢、磨、擦、刻、钻、锯等制石器的基本技术,此等技术在新石器时代日趋进步,按仰韶文化有龙山文化中发现的许多精美的玉石器物均可以作为佐证。

商周时代(公元前一六〇〇至前七七一年)是中国历史上极负盛名的青铜时代,这时期无论在陶塑、玉石雕及青铜器各方面,都有了惊人的发展和丰富的表现。由于陶器的发明和进步,促进了青铜器铸造的技法和形式的发展。当时各种雕刻如玉、石、木、骨雕与青铜器风格统一,达到很高的技术水平。

与建筑或居住环境有关的雕塑品,在遗迹的发现与文字的记载中首推一九二五年河南出土的商代后期“抱膝人像座”石雕及殷墟王陵墓出土的大理石雕“石虎”和“石象”形座,这些与建筑及室内陈设有关的装饰石雕,显然是建筑物的柱座,可以说是中国最早与建筑有关的环境雕塑。中国雕塑由汉代起吸收外来文化艺术(如埃及、巴比伦、波斯、印度、希腊等古国)的影响,经历数代而渐形成了中华民族独特的雕塑风格。从创作观念与表现形式来说,中国传统环境雕塑大概可以分成五大系统:宗教雕塑建筑雕塑、明器雕塑,工艺装饰雕塑与器皿雕塑。

古代东方或西方的环境雕塑创作观念大致相同,主要是为了宗教、信仰、生活风俗习惯而服务。古埃及雕塑风格历二千年而没有多大改变,希腊人塑造巨像以专奉诸神,建立碑碣以纪念帝王贵族的丰功伟绩,将理想的人体贯融而为神像,以“人神合一”为艺术创作的理想形式,直至西方文艺复兴以后数回世纪间,环境雕塑的制作主要仍集中于神庙及宫殿;欧洲的教堂建筑已成为环境雕塑艺术的集中地。中国环境雕塑方面的佛教雕塑可以和西方的宗教艺术媲美,魏晋南北朝中国佛教雕塑艺术如敦煌莫高窟的彩塑,天水麦积山一带如大同云岗石窟,洛阳龙门和巩县石窟及永靖小麦积山

等的冤窟集群雕刻，石窟开凿经营有的需时四百年，有的更长远一千余年之久，窟里佛像石雕大者二、三十米高不等，小者体积及几厘米。唐代贵族陵墓前的雄伟壮巨人物和动物石雕，对权贵极尽歌功颂德之能事。至于中国另一重要的环境雕塑“明器”，有近年出土秦皇陵的兵马俑、铜兵、马车等身大的彩陶俑及陶马等，制作技术精湛，工程浩繁，数量庞大，气势磅礴，铸造青铜的同时更懂得焊接的技术及金属表面处理的工艺，不但超出人们意想之外，还足以彰显传统中国雕塑艺术的高度发展，与希腊及罗马盛世时的雕塑相比绝不逊色。

意大利文艺复兴时代的雕塑艺术因为继承了古希腊、罗马雕塑的辉煌成果而得以迅速发展。后来一直没有多大的改变，题材仍以宗教、圣经、帝王权贵为服务对象，直到工业革命之后的十九世纪中叶，后浪漫主义走向印象主义的法国雕塑家罗丹（Auguste Rodin），以其卓越的才华总结西方传统雕塑的创作观念与表现形式。他反对过去传统雕塑的装饰形式与题材对象，主张以光和物象表现强烈的生命本身，将冷静的古典美转为主动活泼的现代美，将西方传统雕塑单以宗教和权贵为题材的时代结束，宣布人文社会现代观念的艺术创作理念，开放独立自立的创作雕塑。罗丹之后，世界众多著名雕塑家几乎少有不受他的作品所感染。

进入二十世纪，西方现代雕塑一方面继承传统，另一方面接受当代西方五花八门的文艺新思潮，各种艺术流派的冲击和影响，例如印象主义、野兽派、立体派、抽象主义等对现代雕塑的影响之大。因此二十世纪初西方现代雕塑形成了两股主流：其一是十年代由布朗库西（Constantin Brancusi）、莫迪里安尼（Amedeo Modigliani）、高迪埃（Brzeska Gaudier）及阿尔基边克（Alexauder Archipenko）等所揭起，他们皆以传统雕塑的手法，表现“现代观念”的雕塑创作。这一股主流到了五、六十年代间达于顶峰。亨利摩尔（Henry Moore）、马里尼（Marino Marini）及诺古冬（Isawiu Noguchi）等是这当盛时期的雕塑家。他们的特点是：以西方传统惯用的材料与技法（木雕、石雕及金属铸造）去创作出一种现代“新观念雕塑”，艺术上所谓新观念，即二十世纪现代主义各流派所形成的创作意念。

另一股主流在廿世纪二十年代才出现的雕塑家：由贾柏（Naum Gabo）、佩夫斯纳（Autoine Pevsner）、诺迪及贡萨列斯（Julio Gonzaler）等领导。这一潮流的明显特色是艺术家放弃了传统固有惯用的材料和技法，而应用现代材料与新科技去创作，他们不但吸收了当时艺术创作的新观念，还开拓了雕塑艺术的新领域。他们采用新的材料和新的科技，将各种新发现的金属、塑胶、光学、声学、机动及力学等新科技都应用到雕塑和创新形式，为现代雕塑的领域注入“新的抽象审美观念”。这股主流同样在五、六十年代为极盛时期。代表雕塑家有贾柏兄弟二人及卡尔德（Alexauden Calder）等人。

二十世纪是西方文化艺术最繁荣昌盛的年代，文化艺术同时获得空前的发展，背后自有少不了的政治、军事及蓬勃的经济为其活力的重要因素。回顾当睦其时的中国，清末鸦片战争一役失败之后，文化艺术随着民族信心动摇而一落千丈，西方的科技物质文明及文化思潮像浪潮一般地冲击着贫穷、落后、封建保守、动乱不安的旧中国社会，在长期缺乏良好政治秩序与经济发展，恶劣的生活环境因素之下，我国文化艺术难以有较好的表现。古为今用，洋为中用等浪漫口号与社会现实背道而驰，雕塑艺术自然得不到发展的空间。

在二十世纪现代艺术的创新行列里，中国雕塑仍处于比较落后

的现实主义阶段，部分原因是来自建国初期过于热衷继承苏联呆板的现实主义文艺路线，忽视西方富于时代创新的现代艺术风格。既不吸纳国外的创新潮流，又抛弃传统中国雕塑的优秀民族风格。

鸦片战争一役，从1842年起割让香港给与英国，到现时为止香港接受英国式殖民地管治了共一百五十多年，香港从一个中国南方边陲的渔村港口，近年演变成为一个国际大城市，亦是世界金融中心之一，无疑香港是一个很成功的经济大都会。但是，香港居民的文化生活、精神文明，或者说是香港的文化创造并无可观之处。

组成香港社会的成员主要是中国人，但是长期处于殖民地的统治与教养之下，以致香港人无论在文化生活、政治宗教信仰、意识形态等各方面都给“西方价值观”所取代了。一般来说中年以上的香港人大多数过去仍接受过中国文化教育，而中青年一代，由于六十年代后期香港社会的急剧现代化，来自西方先进国家的现代生活方式通过大众传媒高速地输入香港。而必须经达时间的浸渍，节奏较缓慢的传统文化对他们的影响就大大地减弱了。因此香港的所谓文化艺术多元化发展，事实是倾向于西方文化艺术观，以西化为主导。

香港现代雕塑艺术的发展只有半个世纪的简短历史，现代创作雕塑肯定是受过西方现代主义的洗礼，向二十世纪西方现代雕塑学习以期建设香港雕塑的面貌。从表面来看香港雕塑作品的艺术观念与表现手法相似于西方五、六十年代的雕塑作品，透过作品的形式和创作观念，我们大概可将香港的创作雕塑与环境雕塑分为三个派别：

（一）现实派——以写实为表现形式的写实主义和浪漫主义创作者，这类雕塑风格在香港仍属极少数者。香港是一个国际性的大都会，资讯发达，经济繁荣，金融活跃，受外来的政治、经济与文化影响至大；中国内地过去的现实主义文艺对香港的影响甚少，因此现实主义风格的雕塑创作在香港一直起不了作用，可是近年由于国内许多新移民来香港，其中有的是受过美术学院严格训练的现实主义雕塑基础，形成一股不容忽视的现实主义雕塑创作力量，补充社会文化艺术对这方面的需求，尤其是美术基础的教育培训等。

（二）现代派——这一派的形成有着丰富的社会文化背景，是由于香港中青年一辈长期接受英文高中等学校教育，更有大量文化艺术精英都是放洋回港的留学生，他们大多崇尚西方自由思想感情与生活方式。此外西方新文化思潮近年通过香港发达的资讯网很快地影响到社会各个阶层人士，不幸的是许多中青年入一直以来都缺少中国文化的教养与熏陶，缺乏民族认同与民族文化认同，驱使青年人的意识形态和思想成绩走向全盘“西方价值观”而更接近西方社会。现代派的主要特色是肯定西方现代艺术发展的路向，以借助、演绎、模仿，甚至继承西方传统等作为艺术创作的手段与途径。个人主义的自我表现，否定民族性，认同国际化、认同时代精神就是香港现代派雕塑创作的风范。

（三）香港学派——无论站在中国人的立场或外国人的立场来看，香港早年确实是一个有特殊政治与地理环境的社会，自有历史以来香港就是一个相当开放的华洋混集的地方，在东西方文化交流方面香港一直扮演着一个重要的前卫角色。

大部分中年以上的香港中国居民，都曾深受中国传统文化精神

与思想的感染，经历过对日抗战的一辈人更深刻地体验到民族认同的激情。但是，在香港的现实生活里又脱离不了西方的影响。香港处于一个特殊的时空里，近年更具有政治开放及文化思潮自由的契机，东西方交流形成协调或矛盾式的新文化艺术，在这进而得到自由发展。现代创作雕塑中具有代表性的，有地方特色的“香港学派”就在这种历史背景与社会基础的因素下诞生的。以中国文化精神为“思想内容”，用西方现代主义“表现形式”为手法的香港学派有着自身的创新风格，从表面来看它有点类似西方现代主义作品的构成形式，但是这些作品的思想内容已注入中国传统文化艺术的因素，这种拥有中华民族文化精神的特质因素，产生一种兼容东西文化特色的作品，这种东西方文化兼容并蓄的现象，不管在通俗文化（普及文化）的层面或高层次的创造性文化（高雅文化）方面都屡见不鲜。

回首二十世纪开始，由于人类文化思想不停地向前迈进，科技日新月异，新事物层出不穷；文化生活不停地受到新思潮和新学说的冲击；加上新的科技与新材料的发明，使人类精神和物质的生活领域不断扩展。在雕塑上单靠传统旧有的精神思想与材料技术不足以应付新时代所需之表现形式，突破传统规限而富于创新性的新时代艺术运动应运而生，这就是整个西方社会文艺投向“现代主义”艺术的社会背景。作为“一国两制”，高度自治，保持资本主义社会生活方式的香港，能不接受外来的先进文化艺术的影响吗？尽管如此，香港现代艺术家一方面继承中国优秀传统文化艺术，另一方面自由地，毫无顾虑地直接吸纳西方现代艺术思潮。这两股新旧传统文化艺术在我们创作过程中交叠作用，自然产生许多始料不及的问题，艺术家在进退取舍之间，在尝试解决矛盾之间，在寻找一既有个人与时代风格，又有民族风格的道路上，种种努力尝试皆在我们这一代的作品中呈现。

意识形态，文化和公共纪念性雕塑

＜当代中国公共纪念性雕塑的回顾与前瞻＞

张 坚

论文提要

中国当代公共纪念性雕塑形态的变革与建国以来社会主导的意识形态、文化形态的变化密切相关。50、60年代国家的社会政治、文化格局比较单一，公共纪念性雕塑形式、题材以及与环境的关系遵循着一定之规，社会功能明确，在自足和封闭的范围内，达到了高度的成熟。80年代，随着国家的改革开放，文化艺术方面既重视主旋律创作，也提倡多样化，纪念性雕塑的创作获得了较大的选择空间，创作面貌更加丰富。同时，也出现了诸如片面关注形式感、作品矫饰化、生硬搬用现代语汇等问题，纪念性雕塑的权威性和严肃的精神意义有所削弱。90年代的中国经历着社会转型的深刻变革，城市文化生态呈现为一种交错、互动和共存的多元景观，物质形态演化出多样化的现代城市社区，形成开放和流动的特点。纪念性雕塑在日趋复杂的现代城市里，面临着如何协调与环境关系的难题。关注现实，把握当代文化与精神的发展趋向和特点，坚固自身的精神根基，从而使纪念性雕塑在弘扬社会主流价值观的过程中形成与社会政治、文化和经济力量的互动，这是公共纪念性雕塑发展的方向。世纪之交的中国纪念性雕塑要激励人民艰苦创业的精神，其历史性纪念意义需要一种当代的阐释，在促进社会的可持续发展方面起到作用，避免作品过分地仪式化，蜕变成粉饰太平的工具。

当代中国城市雕塑中的公共纪念性雕塑大多由各级政府部门组织实施，担负着一定的社会政治方面的功能，因而地位比较重要。从学术的层面上探讨公共纪念性雕塑，首先会牵涉到雕塑类型划分的问题，目前对这个问题认识大体可以说是一种众说纷纭和莫衷一是的状态，除了架上和室外雕塑的区分比较明确外，其他的分类可谓见仁见智。雕塑家也并不特别在意于这种观念性色彩浓厚的问题，他们倾向于从自己直接的创作实践出发来对雕塑作分类，各人的着眼点不同，意见自然难以统一。比如从强调美化城市环境的角度出发，雕塑家往往把城市雕塑分为广场、园林、建筑装饰等类型，而如果是分析和突出城市雕塑的社会功能，纪念性和装饰性的划分要更有利于说明问题。

一

雕塑是一门非常古老的艺术，在造型艺术中，雕塑有实际的体量感，摆放在公共场所具有强制性的观赏效果，能够经受漫长岁月的磨蚀，超越了人类个体生命的脆弱和易折，正因为有这样一些特点，所以从它诞生时起，就与社会统治阶层的宗教和政治活动密切地联系在一起，担负着宣传社会主导的意识形态、颂扬统治者的文治武功和纪念国家和民族重大历史事件等重要功能。雕塑的纪念性可以说是与生俱来的，公共纪念性雕塑因而在人类整个雕塑发展进程中占据着举足轻重的地位。

新中国的雕塑事业与社会政治的关系一直非常密切，公共纪念性雕塑就更是如此，50、60年代，限于社会整体的发展水平，没有稳定的经费来源，加上缺乏全面的规划意识，城市雕塑建设的规模并不大，公共纪念性雕塑大多是一些室内的、或布置在某个封闭区域里的作品，比如各地的博物馆、革命纪念馆、美术展览馆内。这类作品在艺术风格上比较注意贴近普通群众的审美趣味，采用带有浪漫主义情调的现实主义手法，同时也有意识地吸收了中国民间雕塑艺术的某些因素，题材局限于革命领袖、人民英雄、类型化的工农大众及重大的近现代革命历史事件等，以弘扬当时社会主导的思想和价值观念为基本的宗旨，成功地起到了对人民群众进行革命理想和传统教育的政治功能。应该说，50、60年代纪念性雕塑的优秀之作，如《人民英雄纪念碑浮雕》等作品，迄今仍不失为诚感人的魅力，但这期间的许多作品也存在着创作手法程式化、题材单一、面貌雷同等等弊端。现在回过头来看这些作品，其重要性可能主要还在于给当代中国公共纪念性雕塑今后的发展确定了某种创作的基调。

二

公共纪念性雕塑的创作面貌较之其他造型艺术门类更直接地受到国家政治变革社会主流意识形态调整的影响。改革开放后，国家把工作的中心转移到了经济建设上，政治方面体现出了前所未有的宽松局面，意识形态从极左的思想牢笼中得到解放，文化艺术政策强调突出主旋律，同时也提倡多样化，艺术家获得了更多的自由创作空间。就公共纪念性雕塑而言，首先是创作题材范围有所扩大，风格语言上也有了较多的选择余地，另外，一些新型雕塑材料给雕塑家探索和发掘雕塑语言丰富的表现内涵提供了机会。过去的那种

片面强调政治性功能的公共纪念性雕塑因此而发生了建国后的一次重大变化，而80年代兴起的国家大规模城市建设的热潮，使得城市雕塑日益受到各级政府的重视和有力的支持，这对公共纪念性雕塑面貌向多样化的发展也起到了推波助澜的作用。

从当时国家的有关城市雕塑建设的政策分析，在工作思路上是把城市雕塑划分为对人民起教育作用的主题性创作和为美化城市环境设置的装饰性雕塑两类，前者主要是公共纪念性雕塑，开始以人像雕塑，尤其是个体人像作品为主。这类作品的题材、风格、位置及尺度等，政府部门一般都有明确的要求，以使作品符合国家政治的大气候，通过弘扬社会主导的价值观念给群众以正确的引导。

刘开渠在1982年召开的全国城市雕塑规划、学术会议的开幕词中指出：“城市雕塑应鼓励题材、品种、形式多样化。……规划小组准备讨论订一个我国老一辈革命家和历代著名政治家、军事家、文学家、艺术家、科学家、运动员、英雄模范人物的名单，报请审批后作为今后在城市雕塑中逐步兴建人物塑像的依据。”规划中的纪念性人物雕像脱离了过去比较狭隘的革命领袖或工农兵的窠臼，把文学家、艺术家也纳入到了国家主持的公共纪念性雕塑建设规划中，这种思路的变化从一个侧面反映出十一届三中全会以来党对中国历史，尤其是建国以后历史认识的变化。国家推行的一个中心，两个基本点的发展战略，意味着一种突破狭隘政治斗争思维的对中国现实与历史的思考，公共纪念性雕塑作为具有强制性观赏效果的艺术形式，势必要以更加丰满的历史承载量来反映这种变化，给公众提供一幅更为丰富多彩的历史画卷。80年代以来，历史文化名人和科学界杰出人士的雕像纷纷出现在城市的公共场所，而随着一些地方旅游业的发展，地方性名人的纪念性雕塑人像也登台亮相，这些作品展示出中华民族文化的璀璨多姿，激励人民为国家的全面振兴而奋发学习、努力工作的热情。

公共纪念性雕塑第二个变化是艺术创作风格上呈现出有限度的多样化局面，这与改革开放后涌入的西方形形色色的现代美术思潮有一定关系。雕塑对新艺术思潮的反应一般总要慢半拍，而中国公共纪念性雕塑在这方面就表现得更为迟缓一些。其鲜明的意识形态性要求使得它不象其他一些艺术门类那样，可以比较自由地借鉴、模仿西方现代艺术的风格语汇、创作观念。雕塑家们作了一些新的尝试，作品的面貌不再象改革开放前那么单调、重复，但在总体上，公共纪念性雕塑仍然是造型艺术中最注意保持正统创作观念延续的艺术门类。形式和风格问题在公共纪念性雕塑创作中与意识形态、社会主导的艺术和文化价值观念紧密地联系在一起，纪念性雕塑创作风格的变革有时不单纯是艺术的问题，主流艺术圈以及政府有关部门对这方面的变化相当敏感，是有比较明确的尺度控制的。比如，这个时期公共纪念性雕塑运用抽象化的形式或语汇逐渐普遍，但大体只是作为丰富作品形式美感的手段或是作为一种经济开放、社会迈向现代化的标志物来使用的。从表面上看，某些作品似乎很有现代气派，但从形体构造、空间关系的组织等方面体现出来的基本创作观念还是停留在传统的范围内。事实上，西方抽象艺术观念的本质是崇尚个人为中心的价值观念的，其意识形态目标与当代中国公共

纪念性雕塑所承担的社会主义精神文明建设的任务显然有所疏离,这就决定了公共纪念性雕塑不可能全面接纳西方现代艺术风格语汇、创作观念,各地大多根据各自不同情况对现代艺术语汇进行适当的调整或处理。上海重视塑造现代化国际大都市的形象,文化艺术上以海纳百川为特色,因而在一些革命题材的纪念性作品中也采用了抽象形式,象“五卅”运动纪念碑不锈钢主体雕塑富于时代感的材质和颇具力度的抽象形式语汇,在繁华喧嚣的都市商业中心钩起着人们心中有关革命的追忆。而在葛洲坝主体纪念雕塑的设计中,雕塑家采用长江截流时用的四面体作为创作的基本语汇,以带有象征意味的抽象造型来突出纪念碑沉雄、稳健的气概,在当时引起了一定的争论。

美化城市环境是建设城市雕塑的重要目的之一,环境装饰性雕塑在这方面起着主要的作用,不过在实际生活中,教育与怡情的界域并非截然分明。政府部门、社会团体等委托者,或者雕塑家本人都强调公共纪念性雕塑要有形式的美感,使群众喜闻乐见,这也是改革开放以来公共纪念性雕塑的一个引人注目的变化。艺术家发掘形式美,与西方现代美术思潮涌入有关,更重要的是当时艺术界对极左时代片面的题材决定论的一种反动。提倡形式多样化以及突出艺术形式独立的审美价值,有助于解放雕塑家的创作思维,或多或少地改变了以前的纪念性雕塑过于死板的模式,使作品的外在面貌丰富多彩。当然,这个过程对于公共纪念性雕塑创作的影响是有得有失的,寓教于乐,只在形式上力求生动活泼,而忽视或无视作品内涵的深入发掘,就不免使作品陷于风格主义化,显得矫饰,缺乏能够打动人的真诚感人的力量;机械生硬地照搬西方现代的雕塑语言,则给人以拼凑的感觉,往往有些煞有介事,在追求合乎普通群众的审美趣味时,却又削弱了纪念性雕塑的权威性和严肃的精神意义等等,不一而足。

三

90年代,随着社会向市场经济的转轨,当代城市无论在社会文化或物质形态方面都形成了更为丰富和复杂的面貌,城市文化生态呈现出一种交错、互动和共存的多元景观,主流文化,大众文化和知识分子所倡导的学术性文化三个层次相互作用,公共纪念性雕塑虽然以弘扬社会主义的主流文化为己任,但面临着城市流行性文化的侵蚀以及学术性文化的冲击性的影响。与此同时,伴随经济活动的日益复杂化,城市物质形态也如同活跃的细胞组织,处在不断的衍化当中,原本比较单一的传统政治型城市社区划分格局被多样化的商业金融中心,交通枢纽,文体娱乐区,各种类型的住宅区,科教区,工业园区等所取代,这些社区相互依托、交流,形成成为一种动态的有机组织,城市空间日益显出开放和流动的特点。在现代都市里,纪念性雕塑已很难再象过去那样,专门地享有一个理想化的、不受干扰的封闭性纪念性空间了。

一段时期以来,城市雕塑建设热火朝天,矛盾和问题却也是层出不穷,目前雕塑与现代城市环境如何协调的问题成了学术讨论的热点。在公共纪念性雕塑中,这个问题也显得比较突出。从历史与现实的情况来看,公共纪念性雕塑与环境的关系样式除了有美学方面的因素外,主要牵涉到文化及政治层面的问题,因而不是单纯的技术性分析所能解决的。雕塑与城市特定社区环境的协调首先是精神和文化气氛上的合拍,一些雕塑家、城市规划的专家习惯于从有形的技术分析出发,把雕塑与环境的协调问题量化为一系列具体化的数值和指标,诸如从布局、空间、色彩、体量、结构以及材质等要素出发如何达到恰当的匹配,而事实上这种分析尽管有一定的合

理性,但没有考虑到他们这种分析所依据的美学的、环境的标准并非具有绝对和永恒的价值。如果仔细剖析,就不难发现目前在城市规划、雕塑与环境设计方面所遵循的不少基本的美学标准已相当陈旧,早就失去了生命活力。这里的关键问题还在于创作者见物而不见人和以自我的审美趣味为绝对标准的思维惯性的作用。雕塑与环境的协调首先是在这个社区生活和工作的的人的感觉,这些人的教育背景、心理状态、性格特点、审美品味、职业情况等都会对他们确认某一件具体作品是否与该社区环境协调有重大影响。创作者只有通过广泛的调查,了解这些情况,并内化在自己的创作过程里,创作出来的作品才可能与特定社区人群实现一种精神层面的交流,才谈得上与该社区环境精神文化气氛上的合拍。这里,雕塑家所需做的工作远比程序化的技术分析来得复杂和具有挑战性,他要有广阔的文化视野以及对现实生活密切关注的眼光和敏锐的体验。

公共纪念性雕塑反映社会主导的意识形态,传扬主流的价值观念,因而它与所在环境关系当然是要考虑从国家利益出发的社会意识形态的要求,比如西方工业革命前的传统型城市中,统治者兴建公共纪念性雕塑,其根本目的在于向公众传达社会主导政治权力的神圣和峻凛然不可侵犯性,象古埃及的方尖碑、罗马的记功柱以及皇帝及军事制服者的雕塑等通常都设置在一个专门性的封闭或半封闭的空间,雕塑主体是整个场所的控制性力量,体量较大,预设的目标观众群是无个体区别的概念性群体,处在一种被动的或被压抑的状态。在特定的纪念性空间范围内,尽可能排斥异质性的因素,构成一个具有充分自足性的物质和精神性的实体,这种雕塑与环境的样式显然起到了强化国家政治权利中心的意识形态的作用。工业革命后西方国家的都市化进程从本质上讲是一个经济的过程,资产阶级成为社会的主导力量,新兴的工业化城市社区既非某个军事征服者的战利品,也与世袭贵族的特权领地无关,以封闭和绝对中心化为原则的传统纪念性雕塑环境模式便无法与现代城市所谓开放、自由的资产阶级社会的精神、文化气氛契合,如果在现代城市中不恰当地采用这种纪念性雕塑的环境模式,那么作品就很难与环境协调关系。至于历史上遗留下来的这类作品,在现代都市里主要是作为一种文化的陈迹而满足现代人怀古的幽情,原初的政治意义早已消失殆尽了。而从现实情况来看,现代工业化都市中的公共纪念性雕塑也几乎不可能控制其所在环境的诸多要素,惟我独尊地对周遭环境的统御变成一种与环境互动交流的协调关系的样式是城市发展本身的要求。

西方国家的都市化程度较高,经过多年的实践,对在特定社区如何设置公共纪念性雕塑有一些值得借鉴的认识及实践的经验,比如,奥登伯格1976年为费城中心广场创作的“大衣夹”,把寻常生活用品放大,造成一种传统纪念碑的效果,只是幽默的波普化艺术手法实际包含着对纪念碑所积淀的政治、宗教神圣性的解构,是以纪念碑的形式来反对纪念性,作品的意念契合于西方当代都市文化的本质趋向。美国的越战纪念碑采用嵌入式V字形黑色墙体,两端分别指向林肯纪念堂和华盛顿纪念碑,这场噩梦般的战争与传统战争纪念碑所高扬的英雄主义格格不入,越战纪念碑实际上也采用了一种反纪念碑的样式。西方城市新兴的商业中心,一般没有内涵深刻的作品,如果要设置纪念性作品,多用某个地区文化传统的标志物,主要起和谐居民关系,强化共同体意识的作用。工业区的纪念雕塑,因考虑到人们承受较大的工作压力,有时可能还有环境污染问题,多带有正面的情绪激励作用,如用纪念性的形式来展示全新的技术美,使员工对工业化世界、技术等构筑的现代美有所感悟,从而认同自己所从事的职业。至于政府机关,应突出它的服务社会