

黄宗贤 / 吴永强◎著

中西 雕塑比较

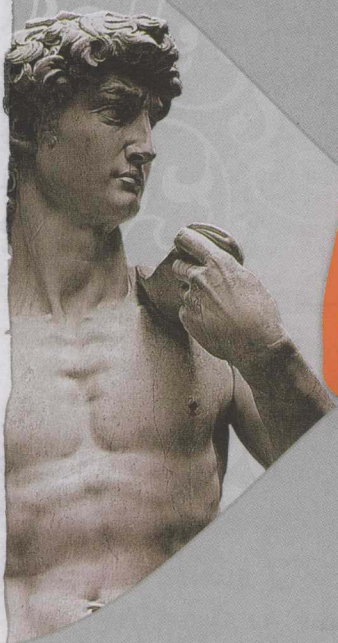
A Comparison Between Chinese and Western Sculpture



上海广播出版社

A
COMPARISON
BETWEEN
CHINESE
AND
WESTERN
SCULPTURE

中西 雕塑艺术 比较



辽海传播出版社

图书在版编目 (CIP) 数据:

中西雕塑比较 / 黄宗贤, 吴永强著. —北京: 五洲传播出版社,
2008.3

(中西文化比较丛书)

ISBN 978-7-5085-1268-6

I. 中... II. ①黄... ②吴... III. 雕塑—对比研究—中国、
西方国家 IV. J305.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 035843 号

中西文化比较丛书:

总顾问: 王 晨

总策划: 李 冰

总监制: 郭长建

出版人: 李向平

主 编: 吴 伟

中西雕塑比较

撰 稿: 黄宗贤 / 吴永强

图片提供: 黄宗贤 吴永强 CFP 邓一飞 陈羽啸 于永昭 冯 军
郝笑天 田 欣 王溶江 刘兆明 北 幻 高 榛 余 坪
严向群 王华斌 余慧君 张 勇 胡元勇

责任编辑: 徐醒生

装帧设计: 缪 惟 / 刘豪亮

出版发行: 五洲传播出版社

社 址: 北京市海淀区莲花池东路北小马厂 6 号华天大厦

邮政编码: 100038

电 话: 010-58891281

传 真: 010-58891281

制版单位: 北京锦绣圣艺文化发展有限公司

印 刷: 北京嘉彩印刷有限公司

开 本: 787x1092 1/16

印 张: 8.25

印 数: 1-3000 册

版 次: 2008 年 3 月第 1 版 2008 年 3 月第 1 次印刷

定 价: 36.00 元

Contents
目录

第一章 中西雕塑与中西文化

- 第一节 中西文化：稳定与进取 6
- 第二节 “以泥为塑”与“以石为雕” 10
- 第三节 黄河流域文明与地中海文明 13

第二章 中西纪念碑雕塑：
帝国风采与世俗世界

- 第一节 秦陵兵马俑与奥古斯都式 27
- 第二节 死者与生者 32
- 第三节 英雄与骏马 37



第三章 中西宗教雕塑：灿烂佛国 与石头的圣经

第一节 中西宗教态度与造型观念	44
第二节 中国、印度和欧洲	49
第三节 中西宗教雕塑的审美意趣	53
第四节 中西宗教雕塑的自然观念	64



第四章 中西雕塑的功能：“坟茔的艺术” 与“城市的艺术”

第一节 中国墓葬文化与雕塑	73
第二节 封闭环境与公共环境	82



第五章 中西雕塑家的境遇： “皂隶百工”与艺术家

第一节 西方雕塑家的社会地位	89
第二节 中国雕塑家的社会地位	92

第三节 “奉旨造像”与渴求自由	96
第四节 “形而下者”与“伟大匠人”的命运	99
第五节 中西雕塑的史学境遇	102



第六章 中西雕塑的形式：“塑容绘质” 与体量的艺术

第一节 体积关系与平面关系	106
第二节 线条韵律与体面结构	109
第三节 色彩艺术与形体艺术	113



第七章 中西雕塑的美学价值：直观自然主义 与理性写实主义

第一节 “传神写照”与“静穆的伟大”	118
第二节 “气象混沌”与“高贵的单纯”	123
第三节 “大圭不雕”与“材质消融于形式”	127

真的雕塑把一切都严肃化，甚至包括动作。它把一切属于人的都给了永恒的意味，使它们得到物质材料的硬度。愤怒变得凌厉，温柔变得庄严，绘画的波动而光灿的梦幻在这里变为坚硬而固执的沉思。

——波德莱尔





第一章 中西雕塑与中西文化

中西雕塑分属两大文明体系。中国地处东亚大陆，高大的山脉、广袤的沙漠和浩瀚的海洋长期以来阻隔了她与其他文明的联系。虽然通过“丝绸之路”，东西方文明也曾一度产生过相互影响，但这种影响从来都不是直接的，在遥远的路途上，经过了太多的时空转译。唐玄奘历经千难万险，赴西天取经的故事，实可为中外文化交流的困难性提供例证。

第一节 中西文化：稳定与进取

一般说来，古代中国向西方输出的文明远比从西方得来的多。张骞（约前164～前114）出使西域、郑和（1371—1433）下西洋这些发生在不同年代的故事，使人更多地看到一个天朝大国欲向“蛮夷”显示自己文明成就的心情。在19世纪中叶西方列强用炮舰打开中国大门之前，中国基本上是一幅古代社会的图画，以独特的时间表，高度自足地发展着自己的历史和文明。

由于缺乏外部比较，中国文化逐渐养成一种超强的稳定性和自信心，任何辗转而来的异域文化，在高度发达的中华文化面前，迅速变成促使中国文化传统机体更加丰满、更加茁壮的养料。中国文化具有世所罕比的巨大的包容性和同化能力。北魏（386—534）时期从云冈石窟到龙门石窟，不出百年，西来佛教艺术对中国文化的影响，再也难以找到痕迹。

也许是因为航海意识的淡薄阻碍了中国与外部文化更顺畅的交流。在由印度和中亚为桥梁，欧洲文化辗转东渐的过程中，陆路的漫长拉大了时间的距离，中国人见到的西洋文化，再也不是它的本来面目了。

从西北到中原，我们可以清晰看到佛教雕塑一步步地渗入众多地域风格而慢慢中土化的过程。由克孜尔到敦煌，由敦煌到云冈，由云冈到龙门，佛教雕塑风格的演变，展现了一部外来文化如何输入中国本土的

活历史，西风渐衰、中风骤起的轨迹相当明显。就这样，中国在鲜有外来干扰的情况下独立自主地发展了自己的文化及艺术体系。她尽管没有古埃及艺术那逾3000年而不变自我封闭毅力，却也可谓沧海桑田不改初衷，自成完备体系，民族特色极为鲜明。

德国历史哲学家斯宾格勒说，任何一种独立的文化都有其基本象征，如古希腊的立体雕像，埃及的陵墓甬道，北欧的哥特式建筑等。事实上，仅仅观察同一种艺术类型，也可看出文化象征性，因此，中西雕塑艺术之别也可成为中西文化差异性的形象提示。

西方艺术渊源于古希腊。在古希腊的世界观体系中，物我对立，主客分明；宇宙世界首先是人的认识对象；文化以求“真”为目标，包括既要客观地认识自然现实，又要理智地把握客观规律。古希腊人认为，宇宙世界的规律可显示为数的和谐关系，即“寓杂多于整一”，万事万物在整齐中变化，动态守恒，秩序井然。人本身是一个小宇宙，是对大宇宙的摹仿，于是，人体成为直观地显现宇宙内在秩序的媒介。希腊神的雕像不过是人体的理想化，因为在“神人同形同性”的神话体系中，人与神的差别不过是个体与共相的差别。这样，哲学上的“和谐”原理也就同时成了美的规律。理性主义的西方古典美学即从此开始。

古希腊哲学经古罗马新柏拉图主义者普洛丁和圣·奥古斯丁混合基督教神学的阐释，逐渐普遍化为一种先验主义的思维模式，不仅影响到哥特式时代的神学理性主义，也对十几个世纪以后欧洲大陆理性主义哲学构成了深远影响。从莱布尼兹到沃尔夫的“预定和谐”论，实为这一条思想路线的自然结果。

作为独立学科的美学便诞生于这样的哲学背景之中。美学之父鲍姆加登给出的著名定义“美即完善”，说的难道不是宇宙和谐的自然外观吗？虽然在完善前面，他用了“感性认识”作为定语，但我们早在笛卡尔那里就知道，理性主义者所谓的“感性认识的完善”取决于主客体的

“同声相应”，如果没有对象本身的完善，感性认识必将失去附丽。因此，西方传统主流美学，正如黑格尔美学所昭示的，是一种客观主义美学，渗透着科学的精神。这意味着，艺术与科学都是人类切入宇宙世界的方式：科学了解世界，艺术表现世界。

古希腊人是明智的观察者和思考者，其形象恰好可用阿波罗神来象征。他们用智慧的光芒，深刻宁静地烛照天地万物，把事物的内在秩序置于知性的掌握之中。人们没有焦虑和迷惘。希腊雕像深沉静穆的面容，象征了希腊人面对世界的从容不迫。他们立身于一个秩序简洁、方位明确的三度空间中。这个空间不再是巫术思维中包藏恐惧的渊薮。

基督教神学一度颠覆了古希腊的空间观念，同时把人的形象囚禁在“原罪”的盒子中。文艺复兴再度解放了人，自我意识和探索欲望被交还给了人类。从这时起，人类不仅要认识世界，还要成为世界的主宰。正如莎士比亚借剧中人之口喊出：“人是万物之灵长。”

我们甚至早在哥特式建筑直指苍穹的锐利尖塔中，就预感到西方近代精神崛起的前奏。“高、光、数”的结构空间和密集向上的线条，取代了罗马式教堂敦厚和封闭的造型。借神学的衣钵，人类释放了探索未知世界的欲望。在这种背景中，富有智慧的人的形象势如脱壁，呼之欲出。法国兰斯式的哥特式雕像事实上已经泛起了人的微笑，这使我们想起古希腊雕塑古风的微笑，那次是起于人类从巫术中获得解脱，这一次却起于人的复活。

欧洲中世纪雕塑大部分是依附于教堂建筑的浮雕。在罗马式教堂上，它们疯狂地绞缠，如同戴罪的灵魂在那里自暴自弃。哥特式教堂雕刻一步步向空间位移，肌肉隆起了，躯干完整了，头颅不必依靠墙壁就能撑在脖颈之上。借着圆雕的逐步恢复，我们感到，人就要逃离神的世界，雕塑中的人与教堂神界的联系，只剩下最后一缕脆弱的系带。展现在他们面前的，是广阔的空间，人类理性将再一次向这里进发。

挣脱中世纪束缚的欧洲人，不再满足于静默地观照一个圆满宁静的古希腊式宇宙，他们要挑战无限。其实，浮士德形象并不一定要等到18世纪出自于歌德的笔下，在米开朗琪罗、达·芬奇这些意大利文艺复兴时代的巨人身上，我们早已看到他的影子。在绘画中，伦勃朗向我们展示了一个苍茫无底的空间；在雕塑中，贝尔尼尼以暴风般的旋动和晦明闪烁的光影，释放出未知世界的魅力。这一切，都汇聚于浮士德和摩菲斯特那一场赌局中。虽然浮士德最后还是忍不住喊出：“啊，真是太好了，请停一停！”但这只是近代欧洲人用于自我欣赏的中场休息。

第二节 “以泥为塑”和“以石为雕”

从遗物上看，中国与欧洲的史前雕塑存在巨大的时间错位。在旧石器时代晚期，欧洲便出现了手法写实的动物和女裸雕像，时间可上溯到两三万年前。这些雕塑与欧洲同时期的洞穴壁画一道，说明欧洲早期艺术曾有一个漫长的自然主义时代。可是，在同样的时间表上，中国雕塑却留下了一片空白。相反，到了新石器时代，当这种自然主义的史前雕塑在欧洲走向衰落时，却在中国一度繁荣起来。例如，甘肃礼县高寺头出土的、属于仰韶文化时期半坡型的陶塑女子头像，粗壮的颈部、肥胖的面容、头上缠绕的一圈发辫、耳垂上的钻孔，可谓一丝不苟。在陕西洛南出土的一件红陶壶，同属仰韶文化时期，壶口被塑成一个小女孩头像，微微昂首歛口，似凝神于某种招引，这些作品使人看到原始艺术家表现对象真实的用心。与此同时，我们也可以看到，新石器时代的中国雕塑似乎在某些方面复演着欧洲旧石器时代的景象。

在辽宁东山嘴红山文化新石器时代祭祀遗址中发现的“孕妇”陶像，给人以“丰产母神”再世之感。而我们知道，数万年前，这种象征生殖力的造型曾在欧洲十分流行。只要我们把红山文化的“孕妇”陶像与奥地利维林道夫的母神像稍做对比，就会得出以下结论：对生殖的崇拜，是原始文化难以割舍的主题。因为这里寄托了他们对部落人丁兴旺的祈求、对万物创生之秘密的好奇。

如果我们要从一只美国的猫和中国的猫的行为看出它们的区别，实在是一个相当大的难题。同理，我们不妨作一个人类学假设，由于原始先民在生存环境、生活诉求和社会关系上，都有着某种单纯的一致性，世界上各原始文化之间的差异性大不过它们的雷同性，原始文化具有趋同的特点。如果说，这种假设在一定意义上反映了早期人类文化的现实，我们则能够大胆猜测，自然主义风格的旧石器时代雕塑，在中国也许不是历史的空白，而只是考古的空白。中国真正开始有雕塑的时代可能比我们所知的更早。



史前母神像

石灰石，高11cm，欧洲旧石器时代晚期，维也纳自然史博物馆

尽管有原始文化趋同的假设，不过我们还是注意到，几乎从史前时

代开始，中西雕塑在制作材料上就有一种习惯的区别：欧洲雕塑喜欢用石头，中国雕塑喜欢用泥土。所以，西方留下的遗物多为石雕，而中国留下的遗物多为泥塑和陶塑。这以石为雕和以泥为塑的不同喜好，大约不会简单到只是一个有关技术难易的问题，否则我们将无法解释，坚硬难琢的玉石何以在中国工艺雕刻中倍受青睐？也许，我们能够在偏好以泥为塑的中国雕塑中得到一种启发，领悟到古代中国人对宇宙世界的态度和他们的命运观念。泥土是大地的肌肤，通过中国人特有的生命观念，被赋予了生命的意味；雕塑家又使无形的生命变为有形，这种形象与人物、动物、大地山川有共同来源。正如庄子所说：“厉与西施，恢诡谲怪，

道通为一。”^①

对建筑材料的选择，往往可以反映出一个民族的生活方式和审美情调。黄河流域与长江流域作为华夏文明的发源地，其自然和地理环境尽管各不相同，但对建筑对材料的选择，皆以土、木为主。这与其生活环境和生存方式密切相关。中国是以农耕为主的文明古国，人们对土地与植物有着特殊的情感，似乎自然而然地将营造居住空间的注意力，放在随处可见的土与木上，这不仅使中国传统建筑一开始就朝土木结构的方向发展，而且也影响了雕塑材料的选择。泥土和木头的质地熟软、细腻，给人以温暖、柔和的感受，也符合中国人追求温情、和睦、与大自然亲近的心理。但是，土木结构的建筑、泥塑和陶质的雕塑，难以抵御岁月和战火的侵蚀，所以，中国古代的壮观建筑多随时间的流逝而消失了。

西方文明发源于地中海沿岸的古希腊、罗马，这里多山少平地，地势崎岖，河流短促，土质疏松而石材丰富，广泛分布着石灰岩和大理石。石头被就地取材用于营造房屋，并延伸为主要的雕塑材料。冷峻坚硬的石质材料可能更符合西方人崇尚理性和客观的精神。

同时，西方人之喜欢以石为雕，大约还来源于他们与自然世界抗衡的愿望。米开朗琪罗说：“雕塑，是解放囚禁在石头中的生命……艺术家要把大理石无用的部分削去。”在这种对艺术家任务的告白中，何尝不包含了一种西方式的“人”的观念和“人”的责任的宣言？对欧洲文化而言，人的历史是从宇宙世界不断挣脱、获得独立的历史。他们重新与世界建立联系的途径在于对客观秩序的认识和对客观世界的操纵。也许中西雕塑的材质之别，恰好能为我们提供一把解读中西文化之别的钥匙，与欧洲雕塑刀砍斧劈的石头相比，中国雕塑柔软的泥土本性，更使我们感到了人类本所具有的与自然的亲和力。

第三节 黄河流域文明与地中海文明

中西古典雕塑传统分别形成于两大古文明体系，这就是黄河流域文明和地中海文明。时间可上溯到中国的商（约前17世纪初—约前11世纪）、周（约前11世纪—前256）、秦（前221—前206）、汉（前206—公元220）时代和欧洲的古希腊、罗马时代，这是一个跨度十分广阔的时期。在古希腊文化兴起之前，爱琴海地区的克里特岛、迈锡尼和基克拉迪斯群岛，已发展出成熟的金属冶炼和铸造技术。约在公元前2300年，人们开始进行铜、锡冶炼，制造出青铜，开始进入青铜时代，紧随其后，中国也进入了以青铜文化为主要内容的先秦“三代”。

中国青铜文化建基于农耕文明，深深依赖土地，商业气息淡薄，在此土壤上发展出一种神性迷狂与等级崇拜混交的政教文化。爱琴海青铜文化则对工业和贸易兴趣浓厚。人们很早就借航海技术，在地中海沿岸进行金工制品和宝石交易，对海洋有着特殊眷恋。荷马史诗中讲述的特洛伊战争，实为争夺制海权的斗争，旨在争取商业发展之地利。商业贸易需要有一套妥协机制，并要求各方具备契约精神。欧洲传统民主制度赖以建立的思想基础即根植于此。从爱琴海时代人们忙于经商的身影中，我们已可看出，这种文化与中国传统等级制皇权文化有了相当大的差异。在艺术中，克里特人和迈锡尼人消遣着他们乐天的世俗热情，中国商朝

的艺术则在神性迷狂的桎梏下显示着等级权力的威望。

古代地中海人在广阔的海洋背景中，依靠频繁的流动扩大了眼界，开始疏远巫术；古代中国人却在封闭的大陆环境中，在天时地利与植物收成的敏感关系中，表现出对巫术的热情。进入商、周等级制权力结构，巫术被演化为一套繁缛的典章礼仪，尤其是商朝文化，彻头彻尾地贯穿了仪式主义，祭祀活动如四季之运转，川流不息：祭祖、祭天、祭地、祭神。每一次祭祀，都是等级权力掷地有声的告白。祭祀时，青铜大鼎煮着太牢，成群结队的无名男女被当作奉献给祖先或天地神灵的“牲燔”而断送性命。钟鸣鼎食的盛宴，伴着巫祝的祷告和赴死者的哀号。大鼎周围，青烟缭绕，散发着神秘而恐怖的气息。一旦当权者或贵族死后，祭



司母戊大方鼎

通高133厘米，口长110厘米，宽79.2厘米，重832.84千克

它是中国商朝（公元前16世纪—公元前11世纪）后期王室祭祀用的青铜方鼎，是中国目前已发现的最重的青铜器。1939年河南安阳出土，现藏中国国家博物馆。

祀的戏剧又在另一种形式的舞台上演出，除了陪葬的青铜用品，奴隶也被投入墓中殉葬。殷墟古墓中的骸骨，如按人头计算，就达两千具之多。

商周社会以“礼”治天下。礼，既是道德的准绳，又具有法律的强制性，礼器则是物化的礼治之象征，其中，鼎占有最为显赫的地位，集中代表了等级权力。传说黄帝始铸鼎，后失传，夏禹铸九鼎以为传国之宝^②。九