

Academic Sculpture

清华大学美术学院雕塑系
江西美术出版社

学院雕塑

绘画与雕塑之争
塑形绘意
小说的雕塑与景观异见
雕塑的融合语言
知识与神性

丛书
第22辑
2014 NO.2



学院雕塑 ACADEMIC SCULPTURE

常州大学图书馆
藏书章

校园风物

中央美术学院徐悲鸿像

摄影：钱 亮



主编	曾成钢				
执行主编	许正龙				
副主编	胥建国	陈辉	施丹		
编委会主任	曾成钢	陈政			
编委	赵萌	李象群	曾成钢	王洪亮	陈政
	王培波	魏小明	许正龙	张敢	王大军
主编助理	闫坤				
编辑	李玉仓	刁军翔	李颖	甘鸩喀希	
通讯员	孟祥轲	高元昌	白晨		
	杲先行	吴家南	李月		
主办单位	清华大学美术学院雕塑系 江西美术出版社				
地址	北京市海淀区清华园				
邮编	100084				
电话	86-10-62798937				
电邮	xy_ds_th@163.com				
网站	豆瓣网《学院雕塑》小站				
新浪微博	学院雕塑_清华美院雕塑系				

图书在版编目(CIP)数据

学院雕塑.第22辑/曾成钢主编.一南昌:江西美术出版社,2014.9
ISBN 978-7-5480-3051-5
I.①学… II.①曾… III.①雕塑—文集 IV.①J31-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 216533 号

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可,不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
赣版权登字-06-2014-415
版权所有,侵权必究

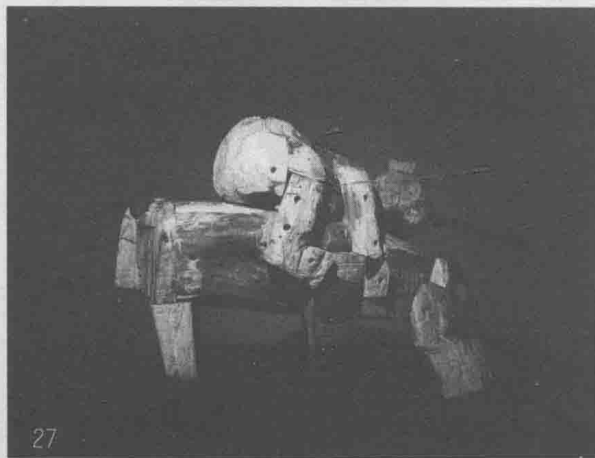
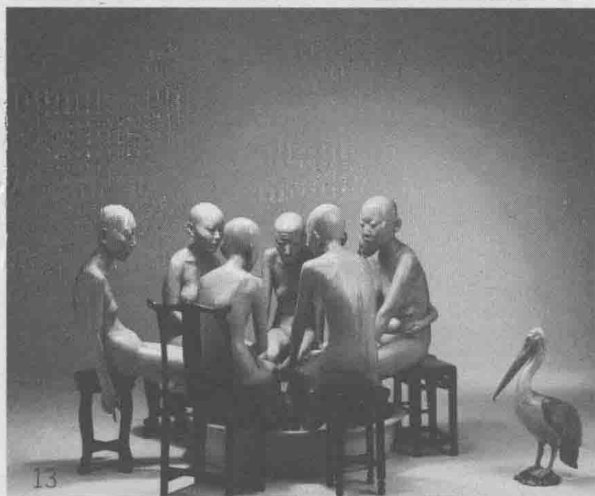
责任编辑	王国栋 王大军
责任印制	谭勋
执行编辑	刁军翔
装帧设计	梁旭 李鸿飞
印务监理	王希凡
法律顾问	江西豫章律师事务所 晏辉律师

学院雕塑

出版	江西美术出版社
发行	江西美术出版社
企划	北京江美长风文化传播有限公司
社址	南昌市子安路66号江美大厦
网址	http://www.jxfinearts.com
经销	全国新华书店
印刷	北京文昌阁彩色印刷有限责任公司
版次	2014年9月第1版
印次	2014年9月第1次印刷
开本	889mm×1194mm 1/16
印数	1000
印张	4
字数	40千字
书号	ISBN 978-7-5480-3051-5
定价	20.00元

第22辑

目录



理论沙龙

- 05 张 敢 绘画与雕塑之争
07 孙振华 雕塑绘画比较论
11 曾齐宝 措意同画·塑壁造境与山水画精神
14 李玉仓 形色之间·浅议雕塑与绘画

教学空间

- 名师访谈
17 施丹 闫坤 山林行者·殷小辉访谈
■ 特色课程
24 孟祥轲 塑形绘意·王洪亮的人体衣纹课
■ 佳作品读
28 刁军翔 美妙乐章·米罗雕塑赏析

创作平台

- 雕塑家
30 朱 朱 女性的自在·向京的雕塑作品
34 鲁明军 小说的雕塑与景观异见·李占洋的视觉叙事
40 卢征远 闭上眼睛
42 王立伟 勾勒的体量
■ 雕塑天地
46 刘强 闫红 公共环境中的玻璃艺术
49 李 颖 雕塑的融合语言
51 杲先行 初熟的果子

交流园地

- 54 马文甲 知识与神性
55 何镇海 泥·缘·中美国际坭兴陶作品交流展记事
■ 雕塑轶事
58 陈培一 当头棒喝·邢永川
59 宋伟光 葛岭

资讯八方

- 60 要闻 展览

四 封

- 封面 《修复的嬷嬷人》[作者 殷小辉]
封2 学苑掇英
封3 时空纵横
封底 校园雕塑

CONTENTS

RESEARCH

- 05 Conflict of Painting and Sculpture
- 07 Comparison Theory of Sculpture and Painting
- 11 The Spirit of Chinese Traditional Relief
- 14 On Sculpture and Painting

TEACHING

■ INTERVIEW

- 17 Forest Faquir

■ COURSE

- 24 Shaping and Portraying Meanings

■ APPRECIATION

- 28 Appreciation of Melos' Sculptures

CREATION

■ SCULPTOR

- 30 The Freedom of Female
- 34 Li Zhanyang's Visual Narrative
- 40 Close Your Eyes
- 42 The Power of Outline

■ SITE

- 46 Glass Art in Public Space
- 49 Sculpture's Fusion Language
- 51 Fruit in Early Summer

EXCHANGE

- 54 Knowledge and Divinity
- 56 Mud • Fate

■ ANECDOTE OF SCULPTURE

- 58 A Sharp Warning
- 59 Geling Hill

INFORMATION

- 60 Highlight Exhibition

COVER

COVER Reshape the Shaman [Author Yin Xiaofeng]

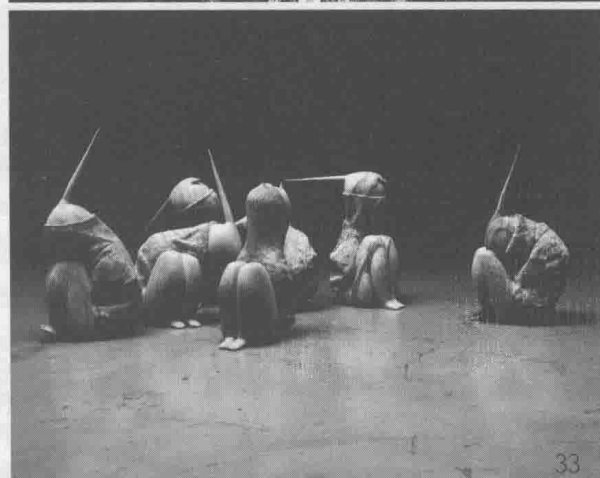
COVER Academic Outstanding

COVER Public Art

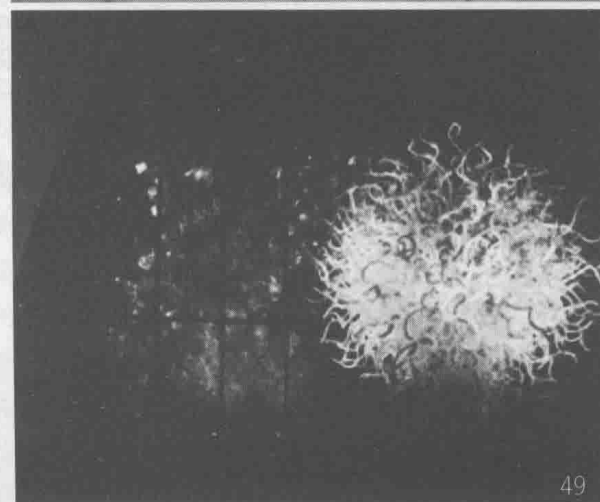
BACK Campus Sculpture



25



33



49

Academic Sculpture

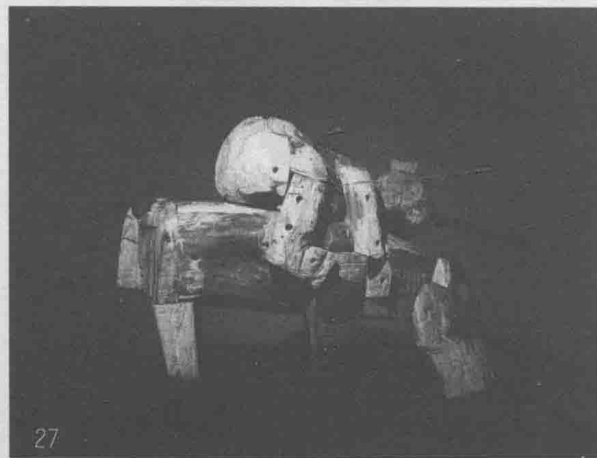
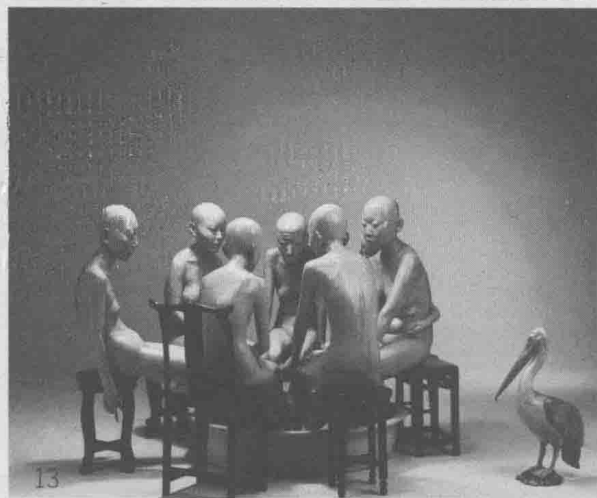


校园风物

中央美术学院徐悲鸿像

摄影：钱 亮

目 录



理论沙龙

- 05 张 敢 绘画与雕塑之争
07 孙振华 雕塑绘画比较论
11 曾齐宝 措意同画·塑壁造境与山水画精神
14 李玉仓 形色之间·浅议雕塑与绘画

教学空间

- 名师访谈
17 施丹 闫坤 山林行者·殷小烽访谈
■ 特色课程
24 孟祥轲 塑形绘意·王洪亮的人体衣纹课
■ 佳作品读
28 刁军翔 美妙乐章·米罗雕塑赏析

创作平台

- 雕塑家
30 朱 朱 女性的自在·向京的雕塑作品
34 鲁明军 小说的雕塑与景观异见·李占洋的视觉叙事
40 卢征远 闭上眼睛
42 王立伟 勾勒的体量
■ 雕塑天地
46 刘强 闫红 公共环境中的玻璃艺术
49 李 颖 雕塑的融合语言
51 杲先行 初熟的果子

交流园地

- 54 马文甲 知识与神性
55 何镇海 泥·缘·中美国际坭兴陶作品交流展记事
■ 雕塑轶事
58 陈培一 当头棒喝·邢永川
59 宋伟光 葛岭

资讯八方

- 60 要闻 展览

四 封

- 封面 《修复的嬷嬷人》[作者 殷小烽]
封2 学苑掇英
封3 时空纵横
封底 校园雕塑

CONTENTS

RESEARCH

- 05 Conflict of Painting and Sculpture
- 07 Comparison Theory of Sculpture and Painting
- 11 The Spirit of Chinese Traditional Relief
- 14 On Sculpture and Painting

TEACHING

■ INTERVIEW

- 17 Forest Faquir

■ COURSE

- 24 Shaping and Portraying Meanings

■ APPRECIATION

- 28 Appreciation of Melos' Sculptures

CREATION

■ SCULPTOR

- 30 The Freedom of Female
- 34 Li Zhanyang's Visual Narrative
- 40 Close Your Eyes
- 42 The Power of Outline

■ SITE

- 46 Glass Art in Public Space
- 49 Sculpture's Fusion Language
- 51 Fruit in Early Summer

EXCHANGE

- 54 Knowledge and Divinity
- 56 Mud • Fate

■ ANECDOTE OF SCULPTURE

- 58 A Sharp Warning
- 59 Geling Hill

INFORMATION

- 60 Highlight Exhibition

COVER

COVER Reshape the Shaman [Author Yin Xiaofeng]

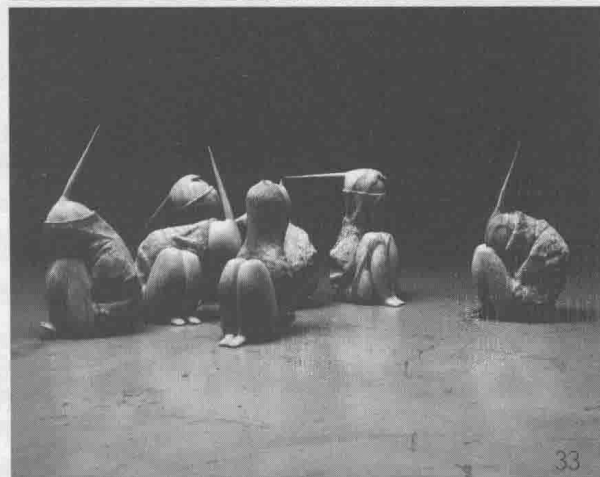
COVER Academic Outstanding

COVER Public Art

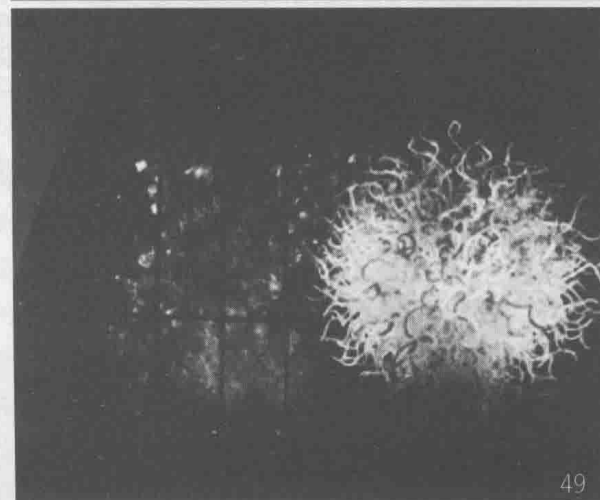
BACK Campus Sculpture



25



33



49



主编 曾成钢
 执行主编 许正龙
 副主编 胥建国 陈 辉 施 丹
 编委会主任 曾成钢 陈 政
 编委 赵 萌 李象群 曾成钢 王洪亮 陈 政
 王培波 魏小明 许正龙 张 敢 王大军
 主编助理 闫 坤
 编辑 李玉仓 刁军翔 李 颖 甘鸩喀希
 通讯员 孟祥轲 高元昌 白 晨
 杲先行 吴家南 李 月
 主办单位 清华大学美术学院雕塑系 江西美术出版社
 地址 北京市海淀区清华园
 邮编 100084
 电话 86-10-62798937
 电邮 xy_ds_th@163.com
 网站 豆瓣网《学院雕塑》小站
 新浪微博 学院雕塑_清华美院雕塑系

图书在版编目(CIP)数据

学院雕塑. 第22辑 / 曾成钢主编. —南昌: 江西美术出版社, 2014.9
 ISBN 978-7-5480-3051-5
 I. ①学… II. ①曾… III. ①雕塑—文集 IV. ①J31-53
 中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 216533 号

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
 赣版权登字-06-2014-415
 版权所有，侵权必究

责任编辑 王国栋 王大军
 责任印制 谭 勋
 执行编辑 刁军翔
 装帧设计 梁 旭 李鸿飞
 印务监理 王希凡
 法律顾问 江西豫章律师事务所 晏辉律师

学院雕塑

出版 江西美术出版社
 发行 江西美术出版社
 企划 北京江美长风文化传播有限公司
 社址 南昌子安路 66 号江美大厦
 网址 <http://www.jxfinearts.com>
 经销 全国新华书店
 印刷 北京文昌阁彩色印刷有限责任公司
 版次 2014 年 9 月第 1 版
 印次 2014 年 9 月第 1 次印刷
 开本 889mm × 1194mm 1/16
 印数 1000
 印张 4
 字数 40 千字
 书号 ISBN 978-7-5480-3051-5
 定价 20.00 元

第 22 辑

绘画与雕塑之争

CONFLICT OF PAINTING AND SCULPTURE

文艺复兴时期，人们认为绘画、雕塑和建筑都是令视觉愉悦的艺术，但是，却在绘画与雕塑之间爆发过一场有关孰优孰劣的争论。莱奥纳多·达·芬奇认为，“绘画无比高尚，它只给作者以荣誉，自己保留着无双和高贵；世间从来没有任何作品能与其匹敌。绘画的无比崇高超过一般科学。”与绘画相比，雕塑的局限在于，“雕塑家显不出更高的技能，只是简单地向你显示自然物体的外形”，而且“雕塑家不能刻画透明或明亮的物体”，“雕塑家不能区分物体的各种自然色”，“雕塑家的作品没有任何空气透视的效果”。对莱奥纳多最有力的回击来自米开朗基罗。他认为，“绘画越接近浮雕，就表示画得愈好，而浮雕愈接近绘画，则表示作品愈差”，“雕刻是绘画之灯，它跟绘画的关系就像太阳与月亮。”因此，在完成了西斯廷礼拜堂天顶画14年之后，他仍然会在信里署名“雕塑家米开朗基罗”。

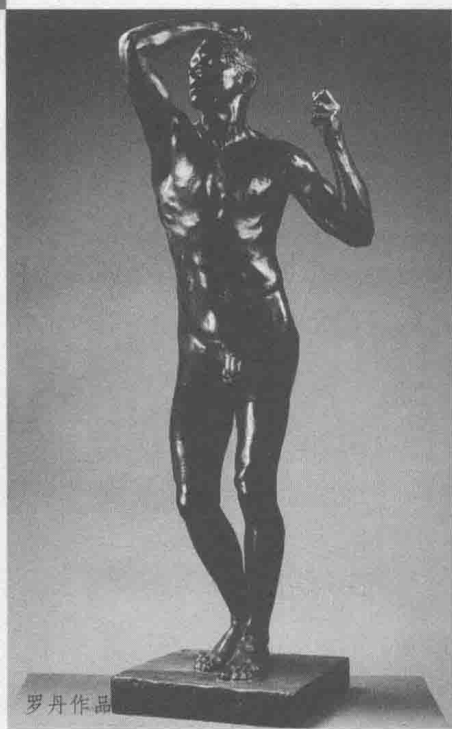
其实，他们都是绘画和雕塑兼善的艺术家，虽然莱奥纳多没有可靠的作品保留下来，但是通过其笔记我们知道他同样精通各种雕塑的技艺。他们的争论既包含了两人之间的个人恩怨，也代表了地位处在上升阶段的艺术家对自己所热衷的专业的自信。现在看来，双方争论的焦点主要是雕塑与绘画在形态上的差别。最终，70多岁高龄的米开朗基罗厌倦了这种争论，他认为：“雕刻和绘画源自相同的智力活动，这点应已足够，因此，它们应该能取得和解，并将这些争论抛诸脑后。”

此后，关于绘画与雕塑的争论平息了。但是，有两个事实值得我们关注。其一，在米开朗基罗之后两个多世纪的西方美术史里，再没有出现过文艺复兴时期在两个领域都出类拔萃的艺术家。恩格斯曾对文艺复兴给予极高的评价，认为“这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，

是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。”随着文艺复兴时代的终结，多才多艺的巨人也难觅踪影。其二，雕塑从在文艺复兴时期与绘画不分伯仲的地位，逐渐退居绘画之后，直到20世纪才又成为堪与其比肩的重要艺术门类。文艺复兴时期，大量的雕塑委托来自各种市民团体和教会，如被米开朗基罗称为“天堂之门”的吉贝尔蒂创作的佛罗伦萨大教堂洗礼堂的铜门就是由佛罗伦萨羊毛商会委托铸造的。然而，随着资产阶级的兴起，传统的题材和委托方式都发生了变化。由于雕塑所采用的材料相对昂贵，导致只有国家和少数贵族才能负担得起大规模的雕塑创作。同样，艺术家要想在雕塑语言上有所创新，材料成本也成了最大制约，因此遵循传统风格是最保险的。相比之下，绘画的成本较为低廉，便于艺术家在风格上做更多的尝试，同时作品也更适合中产阶级的趣味和家庭空间。所以，西方现代艺术肇始于绘画。

赫伯特·里德在他的《现代绘画简史》的姊妹篇《现代雕塑简史》里，把罗丹作为现代雕塑的开端。但里德同时指出，罗丹不像被称为“现代艺术之父”的塞尚那样是一位创始人，他的目的是要恢复自米开朗基罗之后便失落了的雕塑的完整性。因此，在西方美术史上便出现了一个非常有趣的现象，那就是塞尚“这位画家的成就对于雕塑艺术的未来竟然产生了比这位雕塑家的成就更深远的意义”。直接继承罗丹雕塑衣钵的是马约尔和布德尔，他们的成就毋庸置疑，但是其雕塑语言主要是在传统意义上的变革。而继承塞尚传统的是毕加索、冈查列兹、布朗库西和阿契本科等人，他们却彻底颠覆了传统雕塑的概念。

在立体主义绘画中，毕加索和勃拉克尝试将不同视点的



罗丹作品



毕加索作品



村上隆作品

物像在同一个画面中呈现出来，而毕加索将这种探索运用到雕塑《妇女头像》（1909-1910）之中。一件圆雕作品，观众可以通过移动来欣赏其不同角度，但是，毕加索却试图让各个角度的轮廓在同一个视点中呈现，这实际上是一种在静态雕塑中引入运动的努力。毕加索更重要的贡献来自于他在20世纪20年代中叶用铁片和铁丝所进行的雕塑实验，这可以说是一种史无前例的艺术表现形式，并将透空的形式引入雕塑创作，极大地丰富了雕塑的空间语言。毕加索的另一个贡献就是用“集成”的观念进行创作，他把一些现成物品和未加工的材料拼合在一起，创作出三维的构成性雕塑作品。事实上，这种表现方式与毕加索等人在“综合的立体主义”绘画中所采用的拼贴（collage）的方法一脉相承，开启了西方现代艺术中使用现成物品和构成主义雕塑的先河。

意大利的未来主义艺术家们反对对传统艺术的模仿，认为“过去派”艺术（即传统艺术）已经死亡了，未来派的艺术应运而生，而这种艺术是关注运动和速度的。该派最具代表性的画家和雕塑家波菊尼在文章中指出，必须放弃传统雕塑形态才有可能创造出新的具有现代感的雕塑风格。他所追求的雕塑艺术需要“达到一种艺术与环境的互相贯穿，形体和空间的相互贯穿”。其代表作《空间中独特的连续性形体》就是对形体与空间相互穿插的表现，是用雕塑语言表现运动的大胆尝试，而他提出的艺术与环境相互贯穿的观点，可以从后来很多雕塑家的作品中得到反映，比如英国的亨利·摩尔。

绘画与雕塑其实是最为亲近的美术门类，画家和雕塑家通常借助对方做为训练造型和塑造能力的手段。如印象派画

家德加和野兽派画家马蒂斯，都希望通过雕塑创作来探索形式问题，同样，罗丹也画了大量速写和水彩来捕捉人物的动态。相比之下，还是毕加索对现代雕塑创作的影响最为深远。从某种意义上讲，是毕加索让雕塑创作从材料的限制中解放出来，也是他让雕塑从传统的表现语言中解放出来，极大地拓展了艺术家的视野，这让后来的艺术家得以更加轻松地跨越绘画和雕塑的边界，创造出更加丰富多彩的艺术风格。可以说，达达主义和超现实主义对现成品的运用，都可以追溯到毕加索，更影响到了后来的波普艺术和装置艺术。

到了20世纪80年代，随着科学技术的发展，各种新材料不断出现，加工技术日益精湛，艺术家往往只需提出一个观念或一张草图，其余的就可以交给助手或者庞大的工作室来完成，比如美国艺术家杰夫·昆斯和日本艺术家村上隆都有类似于工厂规模的工作室，聘用大量年轻艺术家为他们工作。我们发现，在当代雕塑创作中，材料对艺术家的制约正在减弱，艺术家跨界也更轻松和普遍。与此同时，我们还发现艺术家与材料日益疏远，把握和表现材料特性的能力也在衰退。如果瓦萨里的记载无误的话，米开朗基罗的雕塑作品都是他亲手雕凿出来的。从那些尚未完成的作品历历在目的凿痕里，我们仿佛能够听到米开朗基罗工作时锤凿击打的声音，体会到他蓬勃的生命力。

多尝试一些相关的艺术门类能帮助拓宽艺术家的视野，在创作上获得更大的自由，绘画与雕塑的关系也就更加默契了。

作者 清华大学美术学院教授、博导、副院长

雕塑、绘画比较论

COMPARISON THEORY OF SCULPTURE AND PAINTING

在人类文化史上，人们对雕塑与绘画关系的认识是颇为人深思的。

建筑由于它的实用功能，人们不管是否自觉认识到了它的文化价值，在实际生活中，人们总是离不开它。雕塑与绘画，由于超出了一般实用需要，更容易成为人们在精神上把握、认识的对象。人们对它们关系的评价以及它们在文化史上实际地位的变迁，实际是人类对自身文化进行反思的结果。

从西方美术史来说，在早期文明时代，雕塑较之绘画在艺术文化中占有更重要的地位。

雕塑从它最早出现开始，雕塑文化就形成了自己的一套文化象征的模式，它影响和制约着雕塑的发展面貌。例如用雕塑来沟通神和大自然的主宰；通过对神的崇拜来间接地肯定现实的生命需求；通过雕塑获取生命的空间方位；用体积战胜时间……这些都意味着雕塑是早熟的，它的基本面貌和基本语言很早就定型了。所以它可以较早地在人类艺术发展中占有重要的位置，并能较早地胜任人类文化发展的象征符号的作用。事实也的确如此，当我们要为早期文明史寻找物化的象征物时，首先想到的自然是雕塑以及富有雕塑意味的建筑。而绘画早期在形式上的不成熟和不稳定，使之难以胜任此种任务。

从生命意识的角度讲，早期雕塑表现的是人的正面理想，它们是对人的生命意志的积极肯定。至于生命的否定面，雕塑几乎没有表现过。

从雕塑与宗教的角度看，在文明早期，人类改造自然而求生存的能力极其有限，对世界的认识也较为幼稚和粗浅，这就决定了人们更需要用宗教来作为心理的慰藉和依托。雕塑的题材比绘画又更集中表现为神祇和英雄；雕塑的形式更具有永久性、纪念性和普遍性；同时雕塑尽管对人体表现可

以很逼真，但它置于高高的基座上，仍然与现实保持着一定距离，不致使观众产生与雕像平等的感觉，这些神祇和英雄的形象使人们产生敬仰、崇敬、可望不可及的感觉，这些都与神祇范畴的要求相吻合。

丹纳在《艺术哲学》中说，罗马人清理希腊的遗物时，发现罗马城内雕像的数目竟和居民数目差不多。郭沫若翻译的《美术考古一世纪》里谈到罗马雕像时也说，罗马市街所装置的公家的雕像数目差不多令人不能置信（图1）。有高达34米的两个异常的巨像；32个骑马像；80个镀金像；72个黄金象牙神像；还有3785个铜像……而且普通的大理石像还没有计算在内。可见，雕塑在早期的盛况是绘画不能比拟的。

伴随着近代人文主义世俗化思潮的兴起，西方的绘画迅速得到繁荣，相比较，雕塑的地位就只能与绘画并列，甚至不如绘画了。自文艺复兴开始，人的感觉经验逐渐被强调，人需要真正用自己的眼睛观察对象，忠实对象；科学技术的发展，经验、实证方法的盛行，使得人们开始从神学统治下解放自己的感觉，用科学的眼光探索社会、自然的千变万化。同时，随着人的生存空间和认识空间的扩大，人的内心世界也丰富和扩大了。人也不再是性格比较单一的神祇和英雄，而是具有七情六欲、具有内心矛盾冲突的个人。这些正好与绘画的特点吻合：绘画中精确的透视、五彩缤纷的色调、透明的物体、闪烁着的和反射过来的光线、像镜子一样洁净的平面、雾霭和阴霾的天空、恍惚迷离的风光、梦幻中的世界……还有人的情欲的直接流露，具体、细腻、丰富的生活面貌的描写，美与丑、善与恶的交锋……这些是雕塑无法胜任的。尽管米开朗基罗等一批雕塑家以神祇和英雄为题材，也创造了一批富于人文主义精神的作品，但早熟的雕塑文化模式，已无法使雕塑在根本上改变自己，雕塑只能惆怅地看着曾经是小弟弟的绘画后来居上。

美术领域的变化，导致了美术理论上的一场关于雕塑与



绘画优劣高下的大论战。

意大利艺术家塞里尼的观点是，雕塑要比其他素描的艺术伟大八倍之余，因为一等雕像具有八个同样完美的视图，而一幅绘画还不如一棵树、一个人或其他客体折映在清泉中的倒影美。绘画与雕塑之间的差异如同影子与投影物体之间的差异那样悬殊。

相反意见的代表是达·芬奇。他认为绘画是一门科学，需要的智巧和心思比雕塑多，雕塑则不需要像绘画同等高超的智慧。绘画科学是一门脑力劳动，而雕塑不过是“躯体之劳”，“这种极为机械的操作导致汗流浹背，汗水甚至与灰尘混成污泥”。他认为，“绘画的内容极为广泛，可将一切可见的事物，诸如色彩及其淡褪包括入自己的领域之内，雕塑则贫乏，不能适应。在表现手段上，绘画要考虑十个项目：光亮、暗影、色彩、体量、外形、位置、远、近、运动和静止。而雕塑家则只须考虑体量、外形、位置、运动和静止。所以雕塑不如绘画。”

第三种意见是米开朗基罗，他要求雕塑与绘画能取得平等待遇，因为绘画与雕塑来源于同一种智慧。目的一致的事物也就是相同的事物。所以，绘画与雕塑之间，除去判断水平的高低和努力程度的大小所引起的差别外，两者本身并没有什么差别。（图2、3）

看来，达·芬奇的话虽然有片面性，但反映了人类艺术文化的嬗变。雕塑与绘画地位的变化，准确地标志出了文化的变化。

西方雕塑后来经罗丹等一批雕塑家的努力取得了较大成就，并为人注目。但罗丹被称为印象派的雕塑家，他的雕塑强调光与影的变化，强调人体细部的起伏效果，实际表现出了雕塑向绘画的靠拢，在古希腊是雕塑引导绘画，而罗丹时代是绘画引导雕塑。米开朗基罗曾把雕塑艺术分为真假两种。

他认为“一种雕塑是直接从石块中切割出来的；另一种雕塑是以绘画的表象堆砌而成的”。罗丹时代雕塑家不再亲自打石头，而是做泥塑模型让工人放大，直接从石块中切割生命的意义似乎被淡化了。

这一切表明，雕塑文化美好的黄金时代已经不可挽回地逝去了。从文化发展的角度看，这是不能责备雕塑家的。美国学者希尔顿·舍内在《世界雕塑史》前言里说：“雕刻是最严肃的艺术，近几个世纪以来，随着宗教的衰落，唯物主义的盛行，以及无所不及的科学知识的传播，雕刻已不为人们重视。”舍内的话正好说明了近几百年来雕塑文化的处境。

二

从艺术发生学的角度，也可以窥视雕塑与绘画在起源上的区别，从现存的原始艺术中探索二者之间的相互关系，也不失为一个重要的角度。

人类强烈的生命意识作为原始雕塑创作的基本冲动，这一点与原始艺术的其他门类（例如绘画）存在着共同之处。然而要把强烈的生命意识直接转化为可视、可触的人体形象，超越了一般物质功利的需要，更纯粹、集中地表现出对生命现象的观念和情感，是原始雕塑活动的特殊性。

有一种说法，认为在造型艺术的历史中，动物的形象先于人的形象出现；或者认为在原始艺术中，原始人对动物的形象比对自身的形象更感兴趣，其根据是，人首先必须满足物质生活的需要，而动物是原始人狩猎的对象，猎取野兽是原始人维持生存的基本手段之一，所以原始人给予动物以极大的重视。这种说法的确可以找出许多史前考古学的材料证明，但问题是，这种解释往往又是笼统而含混的，其关键是忽略了不同艺术在发生学上的具体区别，以某一种艺术的考古材料来作一般性的结论，常常掩盖了其他艺术的实际面貌。



3



4

这种说法用来解释绘画说得通，用来解释雕塑则不然。雕塑在最初的起源中就将对人类自身的观照，将自身的形象放到了中心地位，这个特点作为雕塑文化的传统一直影响着后世。

目前所知，可以较明确地判定年代的最早绘画是分布在法国南部和西班牙北部地区的洞窟壁画。

据法国学者勒卢阿·古兰统计，在66个饰以壁画的洞穴中，共有野驴画610幅，野牛画510幅，猛犸画205幅，赤鹿画112幅，驯鹿画84幅，洞熊画36幅，洞狮画29幅，犀牛画6幅（图4）。与之形成对比的是人的形象却很少，同时写实性也很差，常常表现为半人半兽的形象。如法国著名的三兄弟洞中的“巫师”，位于洞内深处，巫师头上有鹿角，手和足套着牛蹄，拖着蓬松的狼尾巴踏歌而舞。巫师形象下有一大群野兽形象，在野兽群的一角，还有两个半人半兽的形象，身子直立，样子似野牛。有一个手上拿着一张弓，体积很小，像是乐工，两个人伴着音乐在跳舞。这些怪异的形象，往往过分粗糙，以至有一些学者甚至否定洞窟壁画中有人物形象，认为那不过是些直立的动物。

为什么原始壁画中动物形象那样生动、熟练，表现出令人惊讶的写实技巧，而人的形象却被冷落，不被重视呢？这说明原始雕塑与绘画在最初的阶段，其创作动机和目的是有区别的，这一点过去似乎未引起注意。就时间说，“维纳斯”雕塑比洞窟壁画还要早一点。早期雕塑中人体形象占大多数，这似乎表明原始人更侧重用雕塑来表现人，用绘画来表现动物。这种分别如果成立，那么原始人从事这种活动的心理动机需要探究。

原始人的生命活动不是单一的。恩格斯把它们分成两大类：“根据唯物主义观点，历史中的决定性因素，归根结底是直接生活的生产和再生产。但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具

的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的繁衍。”任何一种人类文化现象都是在适应人类的一定需要的基础上产生的。以上这两种基本需要在艺术文化中尽管有交叉和重叠，但比较起来，原始绘画更偏重于与适应人类征服自然、改造自然，进行物质资料生产的需要联系在一起。洞穴壁画中栩栩如生的动物形象的确与人类狩猎生活密切相关。有人认为这些动物形象是“图腾崇拜”，但缺乏依据。第一，旧石器洞穴艺术的时代尚无确切的证据说明当时已经进入氏族社会。学术界一般认为，图腾是氏族组织的标志，图腾崇拜直到原始社会的后期才出现。未进入氏族社会是不可能专门绘制图腾形象的。第二，从动物画的具体表现来看，许多动物形象受到过武器的击打。如有一些野牛身上有矛戳的痕迹，还有些动物形象上加画武器。尼奥洞中的野牛，箭簇在心脏部位；拉斯科洞中的野马前后有飞箭；勃涅法尔洞中在猛犸身上添画了陷阱、罗网，表明猛犸已落入陷阱。如果作为图腾崇拜的对象是不可能这样处理的。

还有，许多研究者认为这些壁画与原始巫术仪式有密切的联系。从画面内容和洞穴环境等方面考虑，可以肯定许多画是有巫术目的的。不过巫术仪式本身就是一种为满足实际功利目的而产生的一种人工操作系统。尽管原始巫术并不是劳动活动本身，但是企图采取臆想与虚幻的手段影响自然界，保证自己的辛勤劳作得到预期的结果，从根本上说，它的动机是为了满足原始人征服自然，获取物质生活资料的需要。

相比较，最早的原始雕塑的动机，则更直接与生命的本能联系在一起，它是人类对自身生命的关注和探求，是为满足繁衍种族，延续生命的需要而创造的。如果最早的绘画创造通过满足物质生产活动为中介，间接地与生命发生联系的话，那么原始雕塑则是生命的直接表现。另外，最初的雕塑与绘画的比较，还可以看出雕塑更注重向内对生命作静观和

审视,而绘画更注重向外描绘外物运动的过程,描绘现实中丰富多彩的现象。这些对它们不同特征的形成所产生的影响是深远的。当然,随着原始艺术的发展,雕塑与绘画在表现动机和对象上出现了交叉,但就目前所知的最早的雕塑和绘画而言,进行这种区别是有根据并且有意义的。

三

从发生认识论而言:从人的心理、生理,和空间意识的发生、发展的角度,来看待雕塑与绘画的关系,也是一个研究维度。

雕塑的空间与绘画的空间人们一般是用三度和二度来区别的。这里涉及到一个颇有争议的问题,即三度空间的雕塑与二度空间的绘画在发生学上孰先孰后的问题。仅仅从考古学材料还不能断定谁的起源时间更早,尽管考古学的材料是最可信赖的。伯纳斯·迈尼斯在《世界美术史》中认为小型雕刻或浮雕要比洞窟壁画在问世时间方面早上好几千年。但现在不能排除还有更早的没有被发现的绘画存在的可能,于是人们只得从儿童心理发生的角度来推测原始人的空间意识。这样,艺术发生学的问题变成了艺术心理学的问题,其焦点是,对于儿童,二度空间和三度空间谁更容易被掌握。

认为绘画在起源上早于雕塑的看法,其心理学的依据是,三度空间知觉是一种更复杂的知觉,它是由视觉、听觉、运动觉等多种分析器的联合活动来实现的。另外,心理学实验表明,三岁儿童仅能辨上下,四岁能辨前后,五岁开始能以自身为中心辨别左右,六岁进展不大,若以对方为中心来判断左右仍有困难。瑞士心理学家皮亚杰曾对儿童左右概念进行过实验,美国的艾尔金重复了他的实验,两人的结果共同表明:五岁能辨别自己的左右手、左右脚,七、八岁能辨别对面人的左右手和左右脚,十一、十二岁才能完全掌握左右概念的相对关系。正是基于这些心理学材料,所以有人认为雕塑作为三度空间的造型,涉及到深度、空间方位的问题,比较平面的二度空间的绘画需要更加复杂的心理能力。因此,绘画的起源要早于雕塑。

我们认为这种说法不能成立。

第一,从概念上讲,这种说法混淆了不同的概念,前面我们援引了国外学者提出的五种空间概念,运用上、下、左、右的语词掌握空间位置和关系,实际是要求儿童对逻辑空间的把握,而原始人最早是通过具体、形象的事物来感知空间的。而任何具体形象的事物只能是实体的、三维的。绘画的空间是幻想的空间,是通过二度空间产生三度空间的幻觉,而雕塑的空间是实存的空间。诗人波特莱尔说:“事实上,我们看到所有的民族都曾在接触绘画很早之前就刻制过偶像,而绘画是一种具有深刻推理性的艺术,其乐趣本身就需要一种特殊的启蒙。”在二度空间中表现立体的三维空间的事物

理论沙龙 RESEARCH

需要更复杂的心理能力。

第二,在原始雕塑出现以前,人类制造工具的活动在空间上就是对三维空间的把握,在空间知觉上与雕塑没有本质的区别。而原始壁画、岩画的创作需要借助比较尖锐、锋利的工具才能进行。可以肯定的是,工具制造在绘画之先,那么也应该肯定人类对三度空间的把握在对二度空间的把握之先。

第三,儿童心理学所说的空间观念是就儿童摆脱具体空间表象的支柱,从具体上升到抽象概念的认识而言的。在儿童实际对空间事物的把握中可以看到,掌握三度空间的事物要比掌握二度空间的事物更容易。例如,学前儿童并不熟悉二度空间的几何图形,常把抽象的几何图形与具体事物联系起来理解。一年级小学生会把方形说成手帕、圆形说成球,等等。可见儿童常以立体形状的事物来理解平面的几何图形。

据心理学实验,初生婴儿在一周到十五周之间就倾向于看整个圆球而不喜欢看一个平面圆。四个月后的孩子喜欢看人脸的模型,而不喜欢看拆散的形体。对婴孩所作的研究认为,空间知觉是人类发展的本能。一只拨浪鼓放在近旁,另一只大三倍,放在三倍的距离之外,两者在视网膜上的映象大小是相同的,可生下只有六个月的婴儿便能辨别它们的不同。另有实验表明,人类婴儿出生后立即就能辨别视觉深度。婴儿能对一个正在靠近的物体闪开,这是对视觉逼近的反映。婴儿在戴上偏光镜时,通过移取又融合两个映象形成的一个触摸不到的物体,还表现出有立体视觉。

通过以上几个方面,我们大致可以就雕塑与绘画的关系得出如下结论:

一、从文化的功能来看,雕塑与绘画的相互关系是发展变化的,它们在人类文化中所处的位置和所发挥的作用不是一成不变的,它们的变化以及它们谁更能占据文化的中心位置,是由其背后由人类文化自身发展的逻辑所决定的。以西方为例,就曾经历了一个由雕塑占中心位置,到由绘画占中心位置的变化。

目前,人类已经进入视觉文化的时代,过去雕塑与绘画的门类观显然已经不能完全适应今天的文化需求,人们对此有了新的要求和新的标准。

二、从对原始艺术的研究来看,雕塑与绘画相比,它更强调象征和指代的意义,比较而言,雕塑不是一般意义上的“模仿”以及对客体事物机械的“反映”和“再现”。它更强调生命力的表现,更强调神性,强调对现实的超越。

三、从发生认识论的角度看,雕塑的起源应该早于绘画,这可以由婴儿的空间观的形成得到证明。

作者 中国美术学院雕塑系教授、博导

措意同画

塑壁造境与山水画精神

THE SPIRIT OF CHINESE TRADITIONAL RELIEF

塑壁是指将山海云石等自然山水悬塑于壁，人物形象高下错落散置其间的雕塑形式，常制作于庙宇的殿座、楼阁的内部壁面。相传为唐杨惠之所创，后又有北宋画家郭熙，受惠之塑壁启发，以手堆泥于壁，使成凹凸之状，待干后，随其形迹用墨晕成山峦林壑，称为“影壁”。这是一种极具中国特色的雕塑形式，并且与山水画有着密切的关系，不仅有身临其境之感的营造，也有着如山水画一般的立意和意境表现。如苏轼在观看杨惠之塑壁的诗句中即认为其所作塑壁“措意元同画”，认为其立意与山水画是一样的。

本文将在中国深厚的山水人文精神以及山水画精神的观照中追溯塑壁之形成渊源，以及这种雕塑形式的意象和境界观，以探讨这种蕴含本民族艺术理想、生命信仰以及感知方式下的雕塑语言在当代的意义。

一、沉冥山水之宗教境界

将自然山水引入雕塑的艺术形式在中国古代主要是山水塑壁，相关的还包括山水明器雕塑、游山群俑、玉雕、木雕、竹雕等对自然景物的表现。然而，其中尤其值得关注的是在庙宇中广为盛行的山水塑壁。

实际上，在佛教艺术中，无论造像还是绘画都常常离不开对自然山水因素的运用。佛教与山林一向有着极深的渊源，早在佛教发源地印度就有在山林、石窟中坐禅、苦修的传统。综观释迦一生也与山林密切相关，出生、成道、说法、涅槃均离不开山林。至于地藏、观音、文殊、普贤四大菩萨又分别于九华山、普陀山、五台山、峨眉山为道场。到了禅宗，更是认为平常日用皆能直指见性，而僧人又多栖息于名山大川之中，故而其直指见性对象多为山林之物，“青青翠竹，尽是法身；郁郁黄花，无非般若”。在沉冥之趣的山水境界中玄思悟道，将山林作为法身所栖之迹。在表达一种教义中，也形成了空明静灵之美学意象，不仅赋予山林以丰富的宗教哲理意味，也对中国的山水美学产

生了深刻的影响。如最早的山水画论——宗炳的《画山水序》就深含佛学思想，他主张将山水画等同于真山水，将自然山林空灵意象与佛教禅思寂灭相对应，从佛像观想延伸到对山林以至于对山水画的观想之中。这也开启了后世蔚为壮观的山水画世界的体道、禅修之大义。

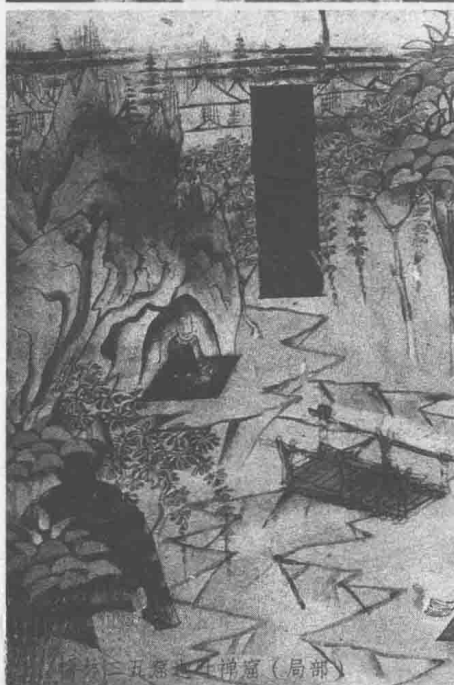
所以，正是由于这种山林幽栖与禅修状态之契合，于是有了佛教艺术中大量运用自然山水因素之现象。从早期佛教艺术的山岳图案，到佛教壁画中大量以山水景观作为人物背景的描绘，以及石窟造像也大都依山傍水间开凿。至于塑壁，其山峦绵延起伏，洞壑之高下错叠几乎就是石窟造像的延伸。史学家顾颉刚先生就曾指出塑壁乃“洞窟之变态，由凿山而至塑壁，固佛教艺术史上自然之演化，皆因地取材之一术”。它所体现的正是禅修与山林的密切关系（图1、2），将山水、树石、洞窟、浮云等自然因素作为宗教人物的背景和组织方式，将禅修状态与常处山泽、隐居岩穴之契合以理想的形式表现出来，把宗教艺术化，同时也是将艺术宗教化。另一方面，在塑壁中，罗汉像等皆要有山岩可依，有树石可靠，有洞壑可隐，这种含蓄的表达对于瞻仰者是一种“非只显高卓性之英雄式的伟大，而为平顺宽阔之圣贤式、仙佛式之伟大，故伟大而若平凡，并期其物质性之减少，富虚实相涵及回环悠扬之美，可使吾人精神藏修息游于其中，当下得其安顿，以陶养其性情”。那么，在以塑壁形式展开的觉者意象中，我们将直接为一种含弘静泊、寂寥无言的宗教境界而感化，亦不自觉与佛境相融。

二、人山辉映之人格山水化与山水人格化

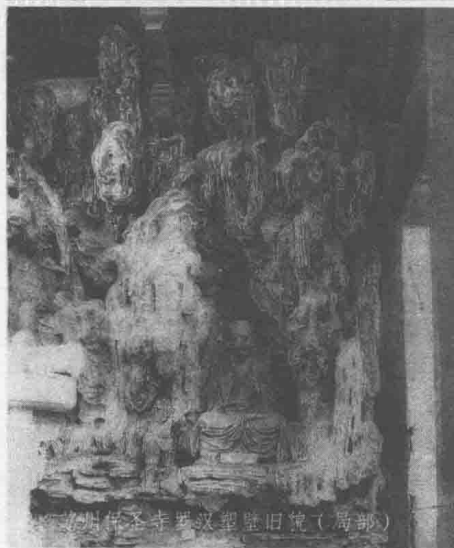
人与自然的亲和关系，是中国文化性格里很重要的方面。可以说“在世界古代各文化系统中，没有任何系统的文化，人与自然，曾发生过像中国古代那样的亲和关系”。早在周代初年，中国人就疏远了原始宗教中的神而转向对



1、苏州狮子林园林叠石



2、五原石窟佛窟（局部）



3、苏州保圣寺罗汉塑像旧境（局部）



4、河北正定隆兴寺摩尼殿观音塑壁

自然的信任和亲近，由人——神转向自然——人文之文化形态。在中国文化中，“古代的三大哲学传统，儒、道、墨三家，可说都是致力于人和自然的合一”。

我国自古就有对山岳的崇拜，出现自然人文之文化形态后，山川与人间不仅更为亲和，而且人们还在德性上将山水与人格相比拟，由孔子的“仁山智水”开始，历代思想家对于自然山水与人之德性问题皆多有阐发。另一方面，伴随着老庄哲学和隐逸之风的兴起，岩穴之士和山林栖居又为时人所钦慕向往。魏晋以来，人心对山水之观照又开始由人之德性的比兴逐渐转向纯粹的山水审美，把亲近、赏会自然山水作为追求超越人格之重要途径，使得纵情山水蔚成风气。在中国绘画史上还体现为早期以人物画为主流，之后转向山水画，并在这样的文化背景下形成山水画之人山辉映以及崇尚“自然”的基本精神。如张彦远在《历代名画记》中所云：“夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精。精之为病也，而后谨细。自然者上品之上，神品为上品之中，妙者为上品之下，精者为中品之上，谨而细者为中品之中。”可见其极度推崇“自然”、“天然”。并且，这样的艺术理想还渗透到中国传统艺术的各个门类之中，“山水美学影响了中国艺术各领域之生态，即宗教、历史、神话、圣贤、高士、仙佛、英雄豪杰、才子佳人，一切故事情节、悲欢离合，统统须在山水中、在自然景物的参与中、在春温秋肃中铺排上演。”

早在杨惠之塑壁之前，古代艺术或器物中就常出现自然景物的描绘和刻画，人物形象也常隐设在自然山水之中。塑壁则更加强化人物和山水之关系，在人山辉映中体现人格的山水化和山水的人格化。这就如同魏晋时期以景物美喻人物美的品评传统，以劲松、万顷波、千仞壁等自然景物来比拟理想人格。反过来也将山水人格化，如“千岩竞秀，万壑争流”之类，皆为人格化之描述，至于山水画论（也包括书论、文论等）所用的品题无不是来自人物品题。这样，塑壁之人物与背景之互相辉映的意义便凸显出来了。石窟造像和塑壁皆是透过自然景物背景来为其主题人物赋予内在生命和象征意义，以山水气象来烘托、比拟圣贤仙佛之风若山高而水长，并对山水画中“可观、可居、可游”之精神实在化，令人产生流连之意，同时也消解了主客的对立性和神人的紧张性，而为物我相融或物我两忘，归于一种永恒、宁静的悟悦状态。

三、间隔化之自足境界

间隔化即指通过一定形式使对象与其周围有一种间隔和距离，使观者之注意力与精神凝注于此对象，而忘却周围其他事物。比如画之装裱即通过画框留出宽阔天地来形成间隔作用，戏剧则通过舞台，神像则通过神龛，园林则通过山坳水塘等，皆由间隔和虚无之用来促成美感，并在一种有距离的空间里营造一个内在自足之境界。

在古代山水画或佛教题材的绘画中就常以树石对其中的人物进行间隔（图3）。还有，如南京出土的《竹林七贤和荣启期》砖印模画，人物之间以树木相隔，在一个画面中营造出相对独立的空间。塑壁中的人物配置也是通过山水间隔出一个个既有独立自足空间又互相连贯的整体。古代寺庙的殿堂内常遍塑佛陀、菩萨、罗汉等各类尊像，以及佛本生故事、因缘故事、佛传故事等，更有楼台亭榭、山水云石、花草树木，这些数量巨大、内容庞杂的彩塑群即通过间隔手法井然有序地安排于各殿堂中，以树石、洞壑或建筑来分隔空间。如双林寺几个殿的塑壁，其空间布局是分层展开，贴着墙体从地面直塑到屋顶，既减少了外拓的占地空间，又增加了雕塑的层次感。