

王朝闻集 15

雕塑雕塑

河北教育出版社

王朝闻集

15

雕塑雕塑

简平 编

河北教育出版社

m518/15

卷首语

《雕塑雕塑》是一部论雕塑美的专著，从酝酿到动笔，历时6年（1986～1991年）。东北师范大学出版社1992年7月出版，同年10月第二次印刷，累计印数为4500册。尽管它在1993年获得吉林省优秀图书奖，著者有鉴于原稿付印时的匆促状态，对它的表达形式仍然感到不满意，所以，在1996年再次作了较大的修改。

这部专著结合中外雕塑名作，从审美关系角度立论，对于雕塑艺术的审美特性，从内容到形式作了较全面的论证。就雕塑美这一特点的探索来说，它在理论上具有一定的开拓性。文中对于雕塑艺术的耐看与乏味，创造与反映，意象与意蕴，运动与矛盾，空间的虚与实，时间的真与幻，形式美（包括基本形）与形式，风格与人格诸种问题，都作了较前深入的论证。论据翔实，观点新鲜而深入，不乏独创的见地。特别是著者所强调的雕塑的耐看作用，实际上是论证雕塑（和其他艺术）的永久价值，也就是著者晚年所强调的有与无、虚与实、单纯与丰富的对立统一的美学观点，所以说这部雕塑美学实际上是著者几十年来雕塑创作经验和

雕塑艺术理论探索的概括。

该书正文之前曾刊有“艺术美学丛书”的序文《掌握诀窍》，因该文已辑入《会见自己》一书中，这里不再辑入。

本卷文中页下注均为作者注。

目 录

第一章	耐看与乏味.....	1
第二章	雕塑与非雕塑	43
第三章	创造与反映	86
第四章	意象与意蕴.....	129
第五章	摹仿与虚构.....	174
第六章	假定与抽象.....	216
第七章	细节与整体.....	263
第八章	形式美与形式.....	303
第九章	基本形与美丑.....	345
第十章	运动与矛盾.....	388
第十一章	空间的虚与实.....	435
第十二章	时间的真与幻.....	477
第十三章	实境与神境.....	519
第十四章	风格与人格.....	561
后 记		605

第一章 耐看与乏味

雕塑为适应与提高观赏者的审美需要而存在。人们对雕塑或非雕塑的观赏是对特定对象美的发现与创造。观赏者对雕塑是否感到耐看，基于人们对它那审美特点的感知。主体的审美需要和审美对象的关系既互相对立又互相依赖。观赏者的特殊心态影响他对雕塑耐看或乏味的判断。雕塑形象的耐看效应是以美的艺术方式反映事物的矛盾所形成的。体现在雕塑品里的趣味的高低影响观众的情操和品质。

一

当读者接触《雕塑雕塑》这本书的名目，会不会以为我在搞文字游戏？不是。我只把第一个词当作动词，第二个词当作名词看待。基本意思是想说明，我所理解的雕塑艺术的审美特征，对观赏者的精神作用是什么。我的写作方式常有随感性，个人偏爱难免影响词对意的表达，但没有搞文字游戏的动机。

30年代初我在杭州艺专学雕塑，40年代在成都、延安教过素

描，50年代初在中央美术学院教过创作方法和雕塑创作，自己也在60年代以前作过一些雕塑。近三十多年以来主要搞理论写作，少不了关心和论及雕塑艺术的特征。但要写这样一本书稿，却是1986年接受“艺术美学丛书”编委会的怂恿以后的事。我想从雕塑与雕塑观赏的相互关系出发，探讨双方凭什么特殊点互相影响而形成雕塑的审美特性、观赏者对雕塑美所引起的特殊感受。1987~1988年写成了零碎的随感式的东西，1988年底动手再度修订这些稿件。因此，《雕塑雕塑》这样的书名，看来和我的写作过程与思维方式也相适应。

从语义学着眼，雕塑（雕刻）这一术语的含义有模糊性。联系有人知道我搞雕塑竟求我刻图章等实际看来，它的含义更显得不那么确定了。“朽木不可雕”的“雕”字是动词，“雕梁画栋”的“雕”字也可说是动词，是对硬材料的加工。如今，破布一包被称为软雕塑；塑料皮充气叫充气雕塑；加了工的金属凡是有上下、左右、前后三度空间的东西都被称为雕塑。雕塑如果是一种家族，真是多世同堂，人丁兴旺；不过血缘难分，尊卑长幼难搞清楚。我想，“清官难断家务事”，这部书稿不必企图说清楚这些复杂现象的来龙去脉，也不打算给雕塑这一术语下个界定。因为，简单的定义很难适应实物的复杂情况。儿时所见画匠用纸扎糊的人人马马，既是立体造型，算不算是雕塑？尽管这样的作品和泥塑的人物，存在时间只有长短的差别（纸人纸马做成不久就烧化成灰），那童男童女的造型对当时的我也显得很有魅力，从来没有人把它们称为雕塑。艺人用糖汁在平板上迅速作成的飞动的龙凤，不及用米面作成的面人有较长的存在时间，但它那被毁灭的美还保存在我的记忆里。新中国建国以后，民间艺术普遍受到重视；不过，似乎只有天津泥人张的彩塑才被称为雕塑。更强调装饰性的玉雕、

牙雕、竹雕、木雕和芜湖的铁花等等，没有被列入雕塑而列入工艺美术或称特种工艺美术。西北流行的民间剪纸只称为民间艺术，它是属绘画一族还是属雕塑一族的问题，和装饰性较强的玉雕等品种一样，难以归入某一种艺术门类。连福建泉州江家走木偶雕头例如《白奸》、《乌花雷公》或《黑奸》，造型特征虽服从表演需要，作为雕塑的特征似未受到重视。理论家给予它们的待遇，是否显得过苛了呢^①？

过去人们对雕塑的空间性特征的判断，似乎只重视艺术形式的描述性和再现性，这样难以说清雕塑与绘画的空间差别。至于形体的大小，更不能作为界定雕塑与非雕塑的理由。印章中有一种肖形印，它那造型的形体虽小，却和汉代以来的印纽的龟等动物同样具有雕塑的审美特征。至于汉墓中的所谓画像石，它那绘画与雕塑的界定更是难解难分的。附属于陶器或青铜器上的动物造型，铜鼓、带钩或车辆上的动物造型，虽属用具的附属装饰，却有耐看的独立性，我看没有理由把它们排斥在雕塑艺术的门外。

对雕塑门内的圆雕、浮雕、高浮雕、浅浮雕等等，也都没有也不企图给它们作出竖向或横向的分类。分类对有些读者的需要来说可能是有意义的，但我只愿从雕塑这种造型艺术的耐看性即所谓永久的魅力这一方面着眼，从人们审美的特定需要出发，探讨人们为什么爱看某些雕塑的原因。我想只用耐看或不耐看为标准难以说明雕塑艺术的审美特性。不过，难道绘画或建筑就不需要有永久魅力吗？我所理解的雕塑的永久魅力有各种条件，但不

^① 单就江家走木偶或福建漳州木偶来说，对戏曲人物动作的再现虽有待于表演，但木雕的头部自身，岂不是非常传神地表现了人物性格的吗？比如《白奸》，这木偶虽处于静止状态，同样体现着彩色雕塑那种十分耐看的魅力。

必在全书开头概括它怎样区别于绘画或建筑的耐看性特征。当作绪论或前言的这一章，也不能像关于戏曲艺术的艺诀“不像不是戏，真像不是艺；悟得情和理，是戏又是艺”那样，用短语概括我所理解的雕塑的永久魅力。

二

所谓永久的魅力，不过是经得起挑剔的同义语。雕塑作品虽有大小之别，作为空间存在，它们都必须经受得起远看近看、前看后看，从前看过又再看。经受得起各种不同角度、距离和时间先后的观赏，都能引起一定的美感，这样的雕塑创造才有所谓完美性。

大型作品在远距离中看来是形体单纯的，在近距离中看来是形体丰富的，这也是雕塑应有的完美性。总之，不宜以一般的所谓像不像为衡量雕塑美的标准。某些把艺术与生活等同看待，片面强调“真像”的那些观点，我从来都没有表示过赞成。对于“情与理”的理解众说纷纭，我有比较赞成的，也有比较不赞成的。矛盾无所不在，我的见解不只和别人的见解难免矛盾，而且和我自己的见解也难免出现矛盾。如果说差别就是矛盾，读者不难发现我这部书稿里的观点，和我过去发表过的观点既有联系也有差别。今后的观点可能还会有所发展和变化，无差别的观点是不存在的。尽管我不愿把说梦话当作理论，但我的观点有没有梦话的意味，还有待于读者作出判断。

如果上述艺诀所指的“情与理”，不只是指作品所反映出的情与理，也是指能体现作者思想中的“情与理”，那么，探讨雕塑的美或探讨其他艺术的美的著作，有没有写作者自己的“情与理”呢？

我看是有的。说理的论文不能绝对排除一定的情感状态，态度冷静的包公，岂不也发过脾气吗？问题在于：说出来的理是否正确，捎带流露出来的情是否健康。

如果说艺术批评、艺术分析是对艺术欣赏的发展，由艺术欣赏发展起来的艺术批评和艺术分析，怎么可能排除一定程度的情感态度？有什么必要非清除情感态度不可？恩格斯是严肃的思想家，他的《反杜林论》是严肃的理论；但他批判杜林的观点，往往流露出幽默感以至讥讽之情。譬如在第一编的第七节末尾，批评杜林反对用“发育”一词而主张用“组合”一词，作了如下的假设：

……因此，我们今后将不再说：这个小孩发育得很好，而说：这个小孩组合得极好。

这样的假设对当前某些故意玩弄名词，也许连自己也未必“悟得”它的含义的论者，不也是一种间接的讽刺吗？我一向不愿受人讽刺也不愿讽刺别人。甚至，有人公开造谣，我也没有时间和精力和他（或她）打官司。但是，包括阅读恩格斯的理论著作，把区别于恶意中伤和造谣惑众的刺儿当作抒情作品来欣赏，我也能因“悟得情和理”而感到愉快。

读恩格斯这部专著时，我加了着重号，还在旁边简略批上些字。例如我读到“这不过是过去爱用的玄想的或者也称为先验主义的方法的另一种表现方式，按照这一方法，某一对象的特性不是从对象本身去认识，而是从对象的概念中逻辑地推论出来。……这时，已经不是概念应当和对象相适应，而是对象应当和概念相适应了”（同上第10节）时我很激动。现在不必照抄我所批的字，

但可以说，现在和读书的当时一样，我对不从“对象”出发而从“概念”出发，即先验论的方法讨论问题不太感兴趣。有时觉得，它的某些议论对精神文明建设有害无益。

我这部书稿的对象主要是艺术作品，但也可能涉及生活现象和理论现象。我多次涉及《罗丹艺术论》，并一再引用中国传统美学的论点。但是我只是把前人和别人的言论当作我的认识对象，不是企图用它来代替我自己的认识；我不企图用它来代替艺术现象或生活现象，也不企图盗窃它的论点为我的论点。

至于我所称赞的艺术品，只着眼于它某些重要方面的成就，并不以为它们都是尽善尽美的。雕塑观众的审美能力将会不断发展，艺术家的才能和智慧也将会不断提高；因此，有前途的雕塑家和对有成绩而不感到满足的其他艺术家或批评家一样，不会以为他自己的成绩是无上的。任何人都处于生存、发展和消亡的过程之中，任何自以为是的态度，都不利于群体也不利于个体的发展。艺术和学术的生命力表现在永远不感到满足，感到满足也许意味着生命力在明显地减退。不过，自然规律不可抗拒，人总是要死的。当我修改这部初稿时也未能避免“去日苦多”、力不从心的感慨。

三

我过去对艺术创作与艺术观赏的关系，常常把它们当作互相依赖和互相影响的双方来看待。谈双方的矛盾时说过“捆绑不成夫妻”，谈双方的统一时说过“情人眼里出西施”。这都是一种比喻性的说法，而且都着重于观赏者而不是着重于作品的。观赏戏剧等艺术比较容易理解这种说法，因为演员可能直接接受观众的影响，自觉不自觉地追求艺术对观众的适应作用。即使受不了观

众的捣乱而“罢演”，也是对观众的刺激的一种直接反应。固定了的雕塑可能间接接受观众那不固定的影响，却不可能像表演这么普遍形成直接接受影响的形态。

我认为艺术欣赏是与作者的“合作”，但不宜把这个词理解为观众直接参与了雕塑的创造，或者以为已经做出来的雕塑作品还算不上完成品，只有观众的直接参加制作才算是把作品作完了的。那是有意无意曲解了“合作”一词的本义。雕塑是一种固定了的物质性的客观存在，它不可能因客观条件的不同而成为变色龙。观众变化着的审美能力和趣味多种多样，他们和定型化了的雕塑形象所表现的具体愿望可能彼此矛盾。但这一切差异和对立，都不可能直接改变雕塑形象和形体自身的任何特点。我在这里所说的合作和互相创造，远比演员与观众的关系曲折得多。只有当雕塑家在作品尚未完成之前，他才可能听取并选择观众的建议而修改自己的作品。我现在所指的合作，以至说雕塑家接受观众对他的智慧和才能的创造的批评和建议，是指雕塑家在其他条件之下，对观众的兴趣和需要的理解。这种理解，可能反作用于他今后的创造意图以及对既有的意图的反思。虚心的雕塑家面对自己的草图，往往把自己当成观众。当他把自己的作品当作别人的作品观赏时，他才可能比较客观地理解到自己的作品的得失。不论他此刻是肯定什么或否定什么，都意味着对自己的才能的继续创造。分析、判断观众对自己作品的反应而改变自己的缺点，这样的活动可能代表着观众的感受和需要。但是，倘若观众的感受和需要是互相矛盾着的，如果雕塑家对它的选择毫无主见而随波逐流，这样的结果只能创造出无所适从的困境，或成为迎合别人的应声虫或市侩。基于这样的理解，我才格外欣赏连雕塑二字都不会说的婴儿的幼稚和天真。

婴儿的天真和幼稚以至无理取闹，和雕塑家需要的深沉、博大的品格不相调协。但是，正如雕塑的意蕴的深刻性与如何表述之间没有确定性的矛盾，并不淹没和削弱它的意蕴的魅力那样，雕塑家的为人也须有婴儿般的天真。

到另一座楼去看望退烧的小孙子的奶奶，刚才回来对我说，她问小孙子想不想爷爷，这一岁多的婴儿拍拍肚子，表示他想念爷爷。当作一种抒情的手段来理解，这种表达形式不像是有确定性的——他平日回答是否吃饱的问题时，不也这样拍拍肚子吗？但他这一缺乏明晰性的手语，给我带来一个令人感到高兴的信息。他那词不达意的手语，使我体验到一种自然而非矫揉造作的情绪内容。如果可以把这么拍拍肚子的手语当成所谓行为艺术或活动雕塑来观赏，它的形式和内容虽很稚拙，对我在意识活动中的再创造，却是有所规定也有相对的确定性。不论他的手语够不够得上称为活动雕塑，它对特定意图的体现既是没有完成的又是完成了的。不能否认这个婴儿的创作的客观效应，即引起作为观赏者的我的欣赏的再创造。——对他的表达方式是一种有意味的补充或突破。当然不能把这样的社会效应的形成归功于我自己，根本否认他的手语对我的想像活动有所启迪和规定。他的手语作为一种表现情感的手段，和我们在平日与他的交际有关。不过，只有在他创造手语的前一阶段才能体现着我们和他的合作，我们的合作不在直接参与在他应用这种手语进行活动的时候。这个婴儿此刻也许带着微笑睡着了，我只能假定地体验到他的愉快不是意识到自己的创作影响了我这个观众才引起的。但拍拍肚子表示对我的想念这么稚拙的创作，却是在平日和我这个观众有所联系即带合作意味的产物。古人说“书不尽言，言不尽意”（《易传·系辞

上》),也可从上述幼儿的活动获得解释^①。

四

曾有人问过我,你认为从事雕塑、绘画或其他艺术,哪一种最难?我对这样的问题,一时提不出自信有理的回答。我一向以为,雕塑作品审美价值的高低,不决定于制作过程的难易^②。

一岁又两个月的小孙子来我屋里,一连叫我好几声“爷爷!”我虽忙于“啃桌子”,仍要停笔反复回答一声“呃!”他最后突然改换了叫法,来了个“娃娃!”我认为他也许又重复了两三个月前的缺点——不会自由发声。她妈妈却说他是在存心和我闹着玩;他曾一连串叫了“妈妈”之后,突然叫起他妈妈的小名来。如果这个婴儿此刻真是在和我闹着玩,看来他这样的“雕塑”比某些矫揉造作的作品对我更有审美价值。对婴儿来说,这样的创作比雕塑家的创作当然要容易些。但是在那仿佛平淡而有意味即“言不尽意”的形式里,也具有内容空洞的雕塑所不能企及的意蕴美。寄寓着深刻的情感内容和思想内容的雕塑创作,看来要比婴儿这样的游戏之作艰难得多。

从事任何艺术都有难有易,观赏任何艺术也有难有易。不少

① 书或言在表达言或意方面有局限性,在可能调动接受主体相“合作”方面具有优越性。引得起兴趣的雕塑观赏,往往很难用现成的话语说出它的审美特性。

② 列夫·托尔斯泰小说《战争与和平》第十五卷第六章,俄军统帅库图佐夫面对被俘法军和转退为胜的俄军,那些有复杂性的心理描写,特别是他那悲与喜和憎恶以至怜悯相交织的复杂心理,集中地表现在幽默的道白“谁请他们来这里呢?活该,这些畜牲”,不可能从那幅场面巨大的插图看出小说的语言艺术魅力。可以肯定,任何雕塑能手的努力都不可能代替小说家的文学语言的表现。

漫画富于幽默感，内容堪称有深刻的讽刺意义。但依赖标题以至画面里的文字来引起读者的领会的漫画对于它所要表达的内容显然是不自由也不容易的。某些雕塑的内容一目了然，好像观众口不发渴时所面对着的一碗白开水，不及可能引起特定体验和揣测的漫画更有韵味和魅力。要理解意境含蓄（丰富和深刻）的雕塑也不容易，因为它那凝练的形式里蕴含着并非一览无余的复杂内容。对待耐看而值得反复领会、所谓有常新意味的作品，观众往往有一个不甚了解的迷惘过程。

观赏者面对形式凝练而内容含蓄的雕塑，往往出现近似猜谜的游戏引起有为难感又若有所悟的愉快。不论是观赏中国古代菩萨塑像还是观赏现代布朗库西的《睡着的缪斯》，都觉得它们有难以言传的“象外之意”。我自己变化着的审美经验表明：观众由不悟到悟和所悟的深浅，在认识上是一个由表及里的运动过程。回顾 30 年代第一次看到罗丹早期名作《青铜时代》，好像在素描或雕塑教室里所见到的青年模特儿，由同学人为地摆出来的一种偶然姿态。我当时对这一形象可能由梦寐中开始觉醒等内在意义一无所知，连这个标题的象征意义也没有深究过。艺术学徒的这一经验足以说明，观赏者对雕塑内涵的理解是深是浅，不能不受主观条件的限制。这种限制不完全在于观赏者的审美能力，还要看当时具体的机遇如何。前几年在比利时的雕塑公园看见了罗丹这一作品，可惜参观时间很短，来不及前后左右观赏它那不同侧面各自不同的特殊点——尽管西方学者对这一作品曾作过高度的称赞，我对它远不及对罗丹的《夏娃》的兴趣大。

我不企图对各种雕塑作品作具体分析，也不愿像 50 年代参观画展时那样发表许多观感，但对有些发表过观感的作品的内涵，仍要作些新的解释。可以说，这是我对它们的认识有了新发展。探

讨雕塑的美必须依靠自己的直觉感受以及理性思维，应当像态度认真的雕塑家观察生活时的精神状态那样，争取从人们司空见惯的平凡的东西中发现出别人还未发现出的美。待人接物不容许感情用事，充满激情的艺术也不宜感情用事。但研究对象和观赏对象对主体所引起的情感反应，不只关系到自己研究兴趣的有无，也关系到对这一对象的理解的深浅。由衷的情绪不就是发现真理的障碍，尽管情感活动不能代替理性思维。我欣赏婴儿和我闹着玩这一有趣的遭遇，但我对他为什么竟要和我闹着玩的心理仍感茫然。认识生活现象的美之所在并不容易，认识如何反映生活美的雕塑未必容易。

我在这里应用了“反映”这个词汇，会不会引起思想保守的嫌疑？如今处在主体性和主观性至上的氛围里，处在创作不为观众所理解就是最好的理解的新观念冲击的环境之中，处在片面否定再现而片面夸大自我表现的种种艺术思潮面前，我怎么能不反思，反思我对艺术是生活的反映这一观念是否已经陈旧？过去和现在，包括这部书稿，我认为不论雕塑造型抽象到了什么程度，形式有没有意味，形体是否可能引起美感，包括各种分明是虚构的造形的各种形象，都是客观与主观的统一，存在与意识的统一，再现与表现的统一。而各种统一之中仍然存在着种种矛盾，这就是我所理解的艺术总是意识对存在的反映这一基本观念。

五

耐看的作品的形象的内涵往往更不明显，总是带有难解的困惑感。正因为如此，我在专著《审美心态》里，辟了专章探讨过主体的揣测的特征和意义。在名为《雕塑雕塑》的这部书稿里，尽

管没有继续着重对这一审美心态作新的探讨，并不表明我认为揣测和雕塑是否与耐看的审美特性无关。相反，我认为探讨雕塑有没有耐看的审美价值，观众对它的微妙之处的理解的深浅，揣测这一审美活动不可避免。

科学研究不容许想当然以为然的揣测，但相应的揣测至少不会阻碍主体对客体那潜在意义的掌握。精神性的认识对象和物质性的认识对象，在认识上当然也有不同之处。对于前者的认识不像对后者的认识那样便于用化学分析之类的实验，所以揣测性的理解既不能避免也有积极意义。我所理解的揣测较之我所理解的体验，是更带理性因素却又不是排斥感性和情感因素的。我所理解的揣测和我所理解的逻辑思维不同，前者的理性活动始终没有脱离感性和情感以至直觉。学者们对雕塑《青铜时代》的意蕴，在判断方面各自不同。有的说这个青年正在苏醒，好像还有迟疑和彷徨，是一种未来行动的诞生或自我意识的诞生；有的说在这位少年身上，没有丝毫原始的和不开化的成分，而是感觉细腻、意识发达的19世纪的人性的象征。这些不尽相同的分析都不免带揣测性，也像学者们对唐诗人陈子昂《登幽州台歌》的情感内容和思想内容的判断不一那样，对雕塑的意蕴的认识也不免有揣测与考证相结合，或带感性的揣测以考证为活动的前提。

法国作家罗曼·罗兰1890年在意大利的佛罗伦萨，写给女友梅琛葆的一封信里，表达了他对雕塑家米开朗基罗的名作的倾慕之情。自责过去对这位文艺复兴时期的大师“只剩下相当淡漠的崇敬”态度。自称“但这一次，他可征服了我，正如前几天贝多芬征服了我一样”。罗兰表示他对米开朗基罗在梅狄奇家庙中的雕像的感受是轻蔑、孤独和雄伟，接着又说“我不敢确定我是否了解他”。看来罗曼·罗兰的这种自白是诚恳的，承认自己的审美感