

Academic Sculpture

清华大学美术学院雕塑系
江西美术出版社

学院雕塑

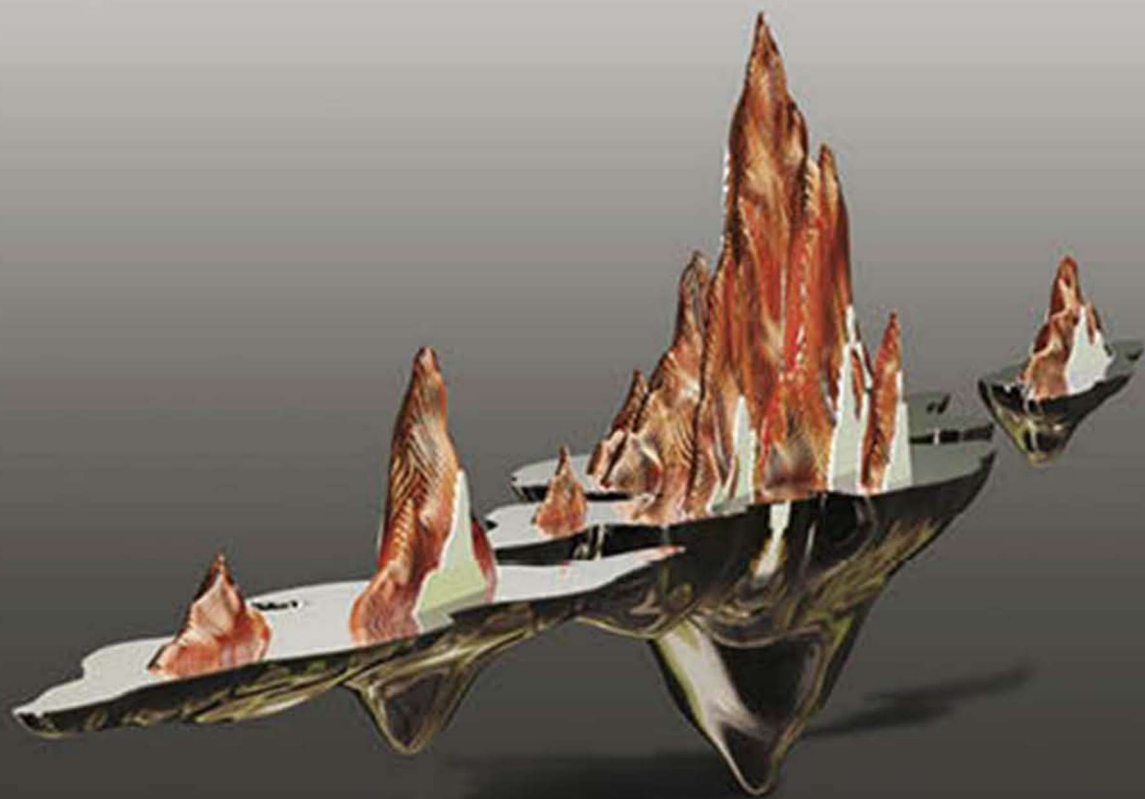
金属的三个故事
立根原在破岩中
自由女神像与汽车制造
缘何为徐志摩立像
回溯诗性

丛书
第29辑
2016 NO.1





宋佳齐
《528Hz》
中央美术学院雕塑系
2012 银研究生



黄齐晟
《景观》
清华大学美术学院雕塑系
2013 银研究生

目 录

理论沙龙

- 05 陈岸瑛 金属与雕塑·发现材料自身的意义
08 邵 敏 金属的三个故事
14 葛 欢 巧匠之作·妇孺俱欢喜

教学空间

- 名师访谈
18 施丹 闫坤 立根原在破岩中·文楼访谈
■ 特色课程
24 孙嘉英 陆永庆 浮雕技法表现与课堂教学实践
·清华美院工艺美术系浮雕课程
■ 佳作品读
28 陈 虹 器之美·春秋战国青铜艺术赏析

创作平台

- 雕塑家
30 朱尚熹 关于“雕塑与金属”话题的随想
36 许 江 庆喜写实雕塑
40 苏阿吾 心经
44 李 真 编织的关系·自我创作梳理
■ 雕塑天地
48 徐志鹏 自由女神像与汽车制造
52 贾乾乾 昆吾铁冶,良工锻炼·以炎东园为例谈金属雕塑创作

交流园地

- 54 冯骥才 缘何为徐志摩立像
56 许正龙 回溯诗性·《吴稚晖先生作品集》读后杂感

■ 雕塑轶事

- 58 陈培一 古道热肠·项全因
59 宋伟光 长安学巷

资讯八方

- 60 展览

四 封

- 封面 一杆风骨 [作者 文楼]
封四 学苑掇英
封三 时空纵横
封底 校园雕塑



08



28



46

CONTENTS

RESEARCH

- 05 Metal and Sculpture
- 08 Three Stories about Metal
- 14 Work of a Skilled Craftsman

TEACHING

- INTERVIEW
- 18 Root in Rocks
- COURSE
- 24 The Expressions of Relief Technique and Teaching Practice
- APPRECIATION
- 28 The Beauty of Bronze Ware

CREATION

- SCULPTOR
- 30 Some Thoughts on Metal and Sculpture
- 36 Realistic Sculpture
- 40 The Scripture of Heart
- 44 Woven Relations
- SITE
- 48 Statue of Liberty and Automobile Making
- 52 Smelting and Forging

EXCHANGE

- 54 Why Mold a Statue for Hsu Chih-mo
- 56 Look Back Upon Poetic Feature
- ANECDOTE OF SCULPTURE
- 58 A Warm-hearted Man
- 59 College Hutong in Xi An

INFORMATION

- 60 Exhibition

COVER

- COVER Dignity [by Wen Lou]
- COVERII Academic Outstanding
- COVERIII Public Art
- BACK Campus Sculpture





主编	曾成钢				
执行主编	许正龙				
副主编	晋建国	陈 辉	施 丹		
编委会主任	曾成钢	汤晓红			
编委	赵 萌	李象群	曾成钢	王洪亮	王培波
	魏小明	许正龙	张 政	董书兵	王大军
主编助理	白 坤				
编辑	李玉仓	尹 冰	李庚坤	孟祥柯	
通讯员	高元昌	白 晨	张 超		
	李 月	柴鑫萌	贾乾乾		
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				
微信	AcademicSculpture				

图书在版编目(CIP)数据

学院雕塑.第29辑/曾成钢主编.——南昌:江西美术出版社,2016.11
ISBN 978-7-5480-4039-2
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(2016)第229714号

责任编辑	王国栋 王大军
责任印制	谭 勋
执行编辑	孟祥柯
装帧设计	梁 旭
印务监理	王希凡

学院雕塑	第29辑
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.jxlinearts.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	2016年11月第1版
印次	2016年11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 978-7-5480-4039-2
定价	20.00元

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
版权所有,侵权必究
法律顾问:江西豫章律师事务所 晏辉律师



文 / 陈岸瑛 / By Chen Anying

金属与雕塑

发现材料自身的意义

METAL AND SCULPTURE

一、材料的“透明”和“不透明”

在传统工艺向“美的艺术”（fine art）升华的过程中，材料逐渐丧失了对工艺的决定性作用，并连同后者一起被当作实现艺术目标的手段，也即所谓的“媒介”（medium）。在这一转变过程中，在画面上镶嵌黄金，不再代表高贵，而成为口味卑下的象征。在黑格尔等启蒙哲学家看来，精神摆脱物质羁绊而获得自由，是一件值得庆幸的事情，哪怕艺术因此“终结”也在所不惜。不过，在现实的艺术史中，被终结的倒不是整个的艺术，而仅仅是特定材料加特定工艺的艺术传统。在这一终结过程中，现成物（founding object）和现成图像（founding image）的出现是一道分水岭，因为它意味着从此以后艺术家可以采用任何媒介表达任何思想情感，而不必拘泥于特定的材料和工艺。

其实，早在这—艺术事件发生之前，媒介就已经在艺术理论中成为透明的甚至可有可无的东西。19世纪后半叶，音乐开始被认为是所有艺术的榜样，因为它的媒介是如此的透明。例如，在瓦尔特·佩特看来，唯有在音乐中，形式与内容才可达到那种令人羡慕的水乳交融的状态。音乐性，意味着一种非物质的、纯精神的状态。从德拉克洛瓦到后印象派和野兽派，西方现代绘画对音乐性的追求绵绵不绝，一直延伸到康定斯基。犹如冰溶于水，物质消失，精神才得以呈现，鲁道夫·斯坦纳关于现代物理学的讲座令康定斯基兴奋不已，由此产生了《论绘画中的精神性》中的全部思想。18、19世纪美学消灭物质性的企图，终于在20世纪初的抽象绘画中找到了落脚点。类似的过程在雕塑中虽然进展缓慢，但最终在立体主义之后，由俄国雕塑家瑙姆·加波予以实现，他不仅



《空间中连续运动的形式》波丘尼

用几何体代替了人体，而且用空间取代了体块，雕塑从此不是体块的堆积而是纯粹的空间构成。

工艺和材料作为一种手段，帮助艺术的精神性得以实现。媒介既然是一种手段，目标实现后自然会变得可有可无。到了杜尚的现成品（ready-made）那里，传统意义上的艺术媒介仿佛是完成了使命的渡船，与当代艺术的新大陆隔水相望，望洋兴叹。然而，一种相反的运动却也因此而产生——媒介从透明重新变得不透明——物质材料自身的意义开始凸显。其实，物质材料一向就有自身的意义，这种超出艺术之外的意义，只不过在美学观念形态中被遮蔽了而已。材料自身的意义，并不在于“材料美”或“运用恰当”——这仍然是一种附庸的意义——而在于该材料在艺术世界之外被用于何处、承担何种功能、具有何种意义。以这一眼光重新审视艺术史，不难看到青铜在雕塑之外的意义，金银在装饰艺术之外的意义。这些意义会随着冶炼技术、制造工艺、贸易和战争形式而发生变化，例如，青铜时代的青铜器与铁器时代的青铜器，青铜作为一种材料的意义是不同的，前者与同时期的青铜兵器同样“先进”，而后者多多少少散发着“好古”或“典雅”的气息。材料意义与作品意义之间的隐秘关联始终存在，但是发现材料自身的意义并有意识融入艺术作品，却并非每个时代的艺术家都能做到。

理论沙龙 RESEARCH

二、材料的“进步”和“过时”

在人类的铁器时代，铁相对较少用于今天所谓的艺术品制作。工业革命后，钢铁大量进入生产环节，人们很少想到将它们用于艺术，直到钢架结构被用于建筑，汽车、飞机进入日常生活，钢铁才开始与艺术世界产生紧密联系。从水晶宫到拱廊街，再到作为1889年巴黎世博会标志的埃菲尔铁塔，钢铁逐渐被纳入事关社会进步的话语体系，成为现代生活的象征，只是到这个时候，它才引起了艺术精英的关注。意大利未来派是最早歌颂机器美的艺术流派，机器美学此后成为一种潮流，“在20世纪20与30年代，机器美学事实上主宰了一切的现代风格和现代运动”，“关于艺术与机器的修辞……在一战后事实上泛道于所有的先锋杂志”。

从表面上看起来，埃菲尔铁塔与后来塔特林的第三国际纪念塔是类似的，但埃菲尔铁塔并非机器美学的载体。二者的区别，并不仅仅在于社会主义与资本主义的区别，也不仅仅在于前者比后者预期高100米，更在于前者是艺术家的作品，而后者仅仅是工程师的项目。二者镶嵌在完全不同的话语结构中。不过，尽管埃菲尔铁塔不包含机器美学的艺术理念，但是，机器美学作为一套现代性视觉表征，仍然与钢铁在生产、生活领域自然形成的现代性表征有着密切关联。换言之，在20世纪初流行的机器美学中，以钢铁为媒材的艺术创作与钢铁在艺术世界之外的意义有着明显的关联，而这种关联，不同于青铜雕塑和青铜钱币之间的关联。因为，后一种关联是无意识的，而前一种关联是自觉的，例如，通过歌颂钢铁所代表的现代性及社会进步意义，构成主义拉开了与崇尚手工、自然的英国工艺美术运动的距离。

然而，同样都是钢铁，20世纪下半叶的钢铁材料又有着不同的社会和艺术语境。瑞士艺术家居格利（Jean Tinguely, 1925–1991年）用废旧机器零件拼装而成的《自毁机器》，与其说是机器美学，不如说是一曲关于机器的挽歌。20世纪60年代已经是家用电器的时代，韩国艺术家白南准（Nam June Paik, 1932–2006年）在纽约用电视机和录像机创作出了早期的新媒体作品，无论是在机器的形态和构造方面，还是在艺术家面对机器的情感方面，这个时代已与机器美学道别的20世纪初相去甚远。

从古典的青铜塑像到塔特林的第三国际纪念塔，再到居格利的动态机械装置，在材料及其意义的变迁背后，有一条清晰的艺术史脉络可循。然而，这几种材料在学院教学中却经常处在一种混搭状态。不少学生用废旧机器零件装配雕塑，或者在学院工坊中从事钢铁焊接，却很少意识到这些材料所具有的“过时”或“进步”的意义。他们对于钢铁的态度既不是崇拜和歌颂，也不是讽刺或批判，而只是将它们当做一种艺术媒介来使用。在这里，钢铁作为一种艺术材料，从不透明重新变得透明，向传统美学倒退。不过，在层级较高的

艺术创作中情况又有所不同,具有批判意识的当代艺术家对于金属材料承载的社会意义常常有自觉的思考,从而拉开了与一般学院教学的距离。

三、材料的“自觉”和“不自觉”

进入 21 世纪后,抽象或半抽象的不锈钢雕塑广受专业界诟病。不少期刊论文尝试对其流行的原因进行探讨,例如,不锈钢造价便宜、不易朽坏且利于清洗,其光洁的表面给人一种时尚感等。恰如 19 世纪末、20 世纪初钢铁材料在欧洲引起了艺术家的兴奋,上世纪 80 年代,不锈钢也引起了艺术家类似的兴奋。不锈钢作为一种材料,承载着那个时代的人对现代化的想象。不过,随着不锈钢在上世纪 90 年代进入批量生产和广泛应用,这一材料逐渐引起了人们的审美疲劳,尤其是在鱼龙混杂的公共艺术领域,不锈钢最终作为一种低俗、过时的材料为精英艺术家所警惕。

当代艺术家为了与批量制造的低俗雕塑拉开距离,开始以各种方式处理不锈钢的表面,使它们看上去比水银和镜子还亮,例如,看上去像日本设计中的太空犬或杰夫·昆斯闪闪发光的气球狗,以避免不锈钢给人留下的粗糙、过时的印象。银色的莲蓬、假山石和竹子,在与不锈钢雕塑拉开距离的同时,也夹杂着更新传统的现代意识。它们与商业楼盘前盘踞的巨石一样,都是对不锈钢时代的某种超越。不过,这种超越仍然是一百步笑五十步式的超越。其原因在于,随着现代生活方式的普及,“现代”不再被看作是唯一值得憧憬的目标,“传统”也不再被看作是必须被抛弃、被克服或被现代化的对象。在传统复兴的浪潮中,仅仅将传统文化看作被现代艺术整合的“中国元素”,或将承载了丰富文化内涵的石头仅仅看作是天然原材料,看作西方意义上的岩石 (rock),都是一种注定会落伍于时代的做法。在传统复兴的过程中,天然材料或合成材料上的历史痕迹,将会受到更多人的喜欢。

然而,这绝非意味着今后的艺术创作只能采用纯天然材料。其实,古代艺术中用到的青铜或黄铜也是一种合金,依赖于当时先进的采矿、冶炼技术。问题的实质不在于使用哪种材料,而在于艺术家对于材料是否嗅觉敏锐,对于材料所承载的社会意义是否有足够清晰的认识。材料的社会意义是在作品之外的生活世界中形成的,例如,不锈钢曾经代表着高端时尚,后来又成为低端落伍的象征,由此形成的材料物语对艺术创作施加着无形的影响。不锈钢雕塑,最初由于使用了不锈钢而为人所欣赏,最终又因为这种材料而被历史无情地淘汰。这个故事带来的最大启示,不是我们在创作中应极力避免使用不锈钢,而是当我们考虑如何使用这一材料时,需同时留意它在观者心中引起的联想。当代艺术的创作者,有必要对材料自身的意义保持高度的敏感和自觉。^[1]

作者 清华大学美术学院艺术史论系主任、副教授



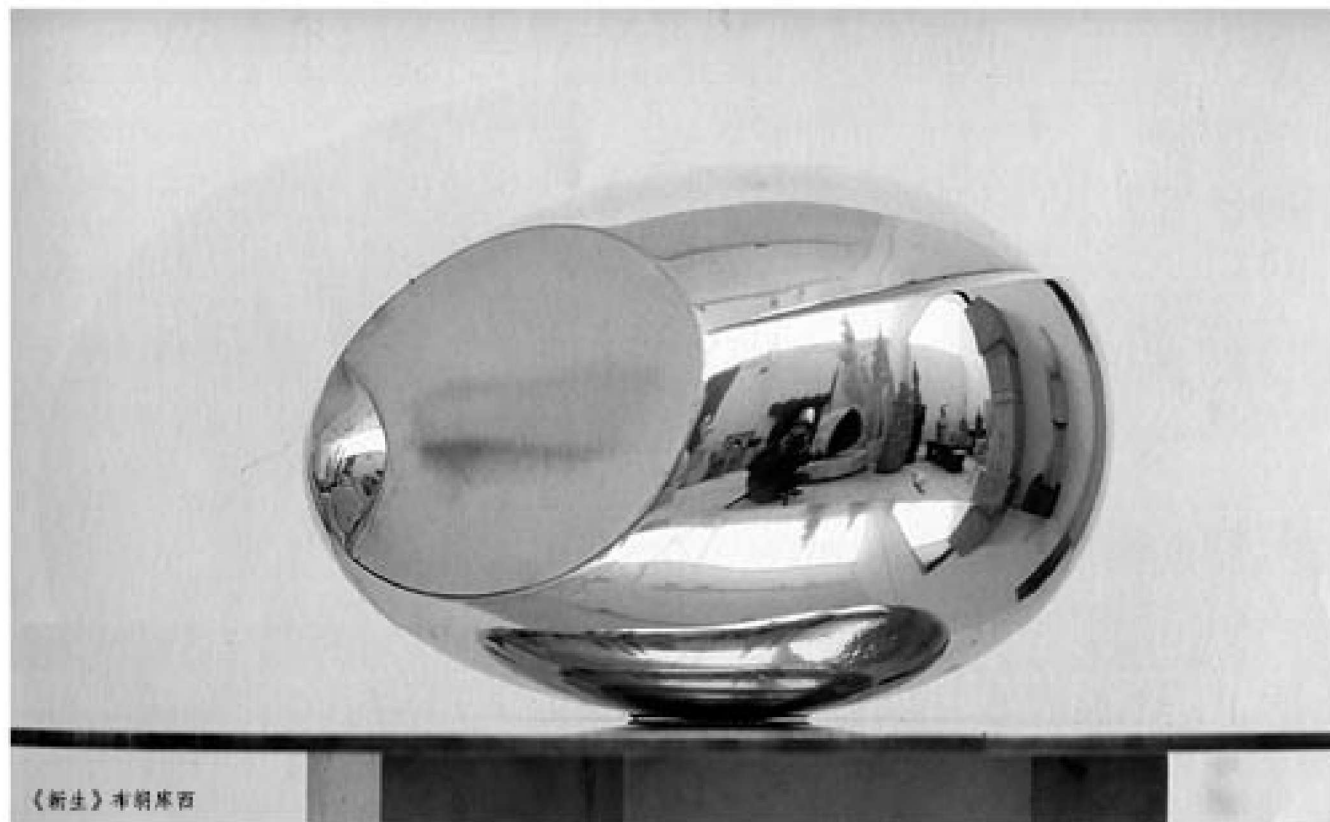
《第三国际纪念碑》模型



《悬挂的心》杰夫·昆斯

金属的三个故事

THREE STORIES ABOUT METAL



《新生》李朝晖

引言

雕塑创作，是人类参与讨论世界的一场行动。

雕塑，是人类参与讨论世界的一块物质。

这块物质，可以是任何形式，也可以是任何材料。

所谓雕塑，既是造物，物从何来，从自然中来。在我看来，地球内部就如同一个巨大的窑炉。而地球，在我心中，是伟大的雕塑之一，也许还包括宇宙中所有的星星。

地球内部就是窑炉，它对所有物质进行烧造。那些涌出地球表面的一切都可以看作是烧造的结果，所有的山石、所有的矿脉。

矿脉，是全世界金属来源的根本。

矿脉就这样静静等待人类的出现，这一等就是亿万年过去了。

直到人类文明的火花闪现。虽然所有材料本源都是上天的

赐予，与纯天然的石材、木料有所不同，金属是人类的智慧参与自然再造的结晶。金属团块自然中当然有，但大量得到高纯度各类金属，却是源自人类智慧的闪光行为——冶炼。

冶炼，如同深山幽谷中的一声长啸，仿佛可以划破创造力的天幕，触摸到新的天地。远古文明又探出新的一步，并演变出人类历史的一幕一幕。金属就这样以自然的方式让微小的人类感受到无处不在的自然之力。

自然之造化，人类遥不可及。

山、石、树木、云朵、流水，各种生灵，包括人类自身，自然中的一切在我看来仿佛都是上天的雕塑作品，在一切中都含有金属，并且显现出无比丰富的形态，是艺术家取之不尽的资源。时间决定了一切，时而急促、时而缓慢，却都充满诗意。自然自有规律，自然决定了一切，金属是自然的馈赠、自然的

瑰宝。

但这些都还不是艺术，是自然。

艺术不是自然，艺术是人类文明和人类精神的物化或者外化，是人类参与自然、讨论世界的结果。虽然宇宙博大，但艺术依然珍贵，它是人类参与寻求真理、向往光明的痕迹。面对上天的手法，人类只有膜拜、学习。

膜拜、学习、领悟的过程就是人类的整个文明史的进程。学习太阳、地球般烧造、冶炼，学习火山烈焰般萃取金属。金属在进度不同、地域有差的人类文化进程中至关重要，礼器、农耕工具、武器等等，不可枚举。人类从自然中提炼的金属伴随着不同的使用方式，逐渐具有了不同的文化属性，这也是人类文明史之下几乎所有的材料都会被赋予的人类演变光辉的原因。埃及的花岗岩、希腊的大理石、罗马的青铜、中国的陶瓷，都已经从单纯的物质上升到了文化讨论。它们无一不是当时对材料驾驭的佐证，使我们可以从金属雕塑中看到各地域的地理环境、采料方法、交通运输方式、金属冶炼技术等一系列的经济、科技、文化的成果。金属，不仅仅是艺术的载体、技术的表达，更是文明的结晶、时代的象征。

下面讲三个现当代雕塑的故事，都与金属有关。

穷人的金子

2008年，法国凡尔赛宫，这座命运多舛的宫殿迎来了一位和它一样华丽的过客。美国艺术家——杰夫·昆斯(Jeff Koons, 1955—)。

展览期间，杰夫·昆斯的金属雕塑《悬挂的心》挂在凡尔赛宫的一座拱门上，棕红色拼画大理石围绕着它。宫殿存留下来的历史遗迹都被接近镜面效果的金属材料映射其中，为雕塑提供了更多复杂的隐喻。

这件雕塑仿佛是一颗真的塑料气球，深红色的外观看起来就像一颗包裹过的糖果，或者是漂浮在古老宫殿的血滴。

这件由不锈钢制作的作品长宽都在两米左右，表面经过数千小时的人工抛光打磨，将金属处理成为镜面效果，能够极大反射和折射雕塑周围的环境。金属材质的双曲面如同镜子，将宫殿影射其中。它深红色的表面反射四周的光线，呈现出一种炫目的深沉，杰夫·昆斯用这种炫目将观者引入对历史的回想，或者对当今的审视。

《悬挂的心》在欧洲基督教故事的神圣感与现代娱乐的廉价感之间徘徊；在纪念碑雕塑的庄重与游乐场玩具的娱乐之间徘徊。

这颗不锈钢的心脏曾在纽约拍出数千万美元的高价，创下了当时在世艺术家作品的成交纪录。这件仿佛是游乐场塑料气球一样的金属雕塑，在放大之后成为了公众讨论的艺术品，但几乎没有异议的是他作品的精良制作——这是他的作品产生魅力的重要原因。这些金属雕塑完全由艰苦的人工劳动所致，但

艺术家希望作品看起来仿佛完全没有人工痕迹，这样更像一件从天而降的神圣礼物。

神圣感，正是杰夫·昆斯希望表达的意味之一，而且这种神圣感恰恰由廉价的游乐场气球而来。

正是这些艳俗的气球，赋予了杰夫·昆斯持续的灵感。气球与神圣感似乎是风马牛不相及的东西，它们之间似乎有着巨大的鸿沟，艺术家必须作出智慧的抉择。

神圣感，是由一系列手段、方式造成的。比如“不可思议”、“不必解释”“不可触碰”“无需追问”等等，总之，是远离日常思维的方式。比如埃及金字塔的神圣感来自不可思议的巨大体量；歌特式教堂的神圣感来自于层层叠叠冲入天空的尖塔，以及高塔中透过玻璃洒下的光；天坛的神圣感来自于周边景物的逐步下沉和无尽天穹的笼罩。而在杰夫·昆斯的作品中，这几种方式兼而有之。不可思议的体量、几乎天衣无缝的高难度制作、不可触碰的完美表面以及无法追问的意义等等。

这些精神的感受都包裹在钢铁表面之下，沉重的金属雕塑经过艺术家的非凡创造力，居然产生了超越重力的印象。钢板锻造的金色弧线象征着廉价金丝带，系在红色心脏上，使得这颗近一吨半重的金属心脏看起来就像在微风中轻轻飘舞。

这些庞大的金属雕塑时而显现出永恒感、神圣感，仿佛可以一直光辉地存在下去；时而又好像只是一个巨大的气球；华丽却不能触碰，生怕它继续膨胀起来，随时会“砰”的一声，荡然无存。

仿佛那就是一个一戳即破的谎言。

艺术创作的开端很可能是直觉，结束也在于直觉。在直觉两端之中，是表现技艺、文化表达、历史思考，是所有的一切。直觉与神秘是一对伴侣，视觉艺术将二者契合地联结在一起。无法判断杰夫·昆斯最初如何确定造型来源，但不管怎么说，雕塑艺术的两大特质之一——造型，被艺术家确定下来。下面的选择同样至关重要：雕塑的材料。

艺术家选择了金属，并且是曾经被称为“天空的材料”的不锈钢合金。

1966年，刚过而立之年的杰夫·昆斯首先创造出传奇的《兔子》，宣告了艺术家对于材料转换的成功。这件金属雕塑日后成为艺术家重要的代表作，它看起来仿佛是一只真的兔子气球，实际上却由不锈钢合金制成。在《兔子》这件雕塑中，金属材料的转换造成了视觉错乱，折射和反光的面面极具迷惑性，重力仿佛忽然消失了，好像只有亲自摸一摸才能确定材质，这极大挑战了观众的视觉经验。艺术家也因此一战成名。

昆斯的选择绝非偶然，他有着明确的目标。在21世纪第二个十年的今天，“天空的材料”早已不再指向不锈钢合金了，新型铝合金、碳材料等在航天器中被不断更新换代。但在20世纪早中期，不锈钢合金具有时代赋予的历史崇高感，昆斯追求的正是这种阶段性的崇高感。



《云门》安尼施·卡普尔

发端于18世纪60年代的欧洲工业革命使纺织工业、冶金工业、机器制造业得到巨大的发展，在一百多年的进程中快速成长。至20世纪初，人类已经可以利用人工材料向天空进发。在1903年美国莱特兄弟制造出的第一架飞机上，木材占47%、帆布占18%、铜占35%，飞行器虽然简陋，但这是具有划时代意义的大事件。20世纪30年代以来，以不锈钢合金为代表的金属材料研究出现飞跃，使得飞行器的承载能力和速度大大提升。

不锈钢是铁、铬、镍结合其他元素的合金。1937年，在法国举办的巴黎国际博览会上，由合金造就的雕塑直穿云霄、大放异彩。由维拉·穆西娜（Vera Muchina 1889-1953）创作的大型不锈钢雕塑《工人和集体农庄女庄员》被放置在苏联展厅建筑顶部，这是当时全世界最大的一件不锈钢锻造雕塑，也彰显了当时苏联关于技术进步的自信。更进一步看，巴黎国际博览会的展示被看作二战前夕各国科技水平的缩影。

至此，这种“天空的材料”成为人们真诚崇拜的新物质，合金预示着人类能够离天空更进一步了。随后，以不锈钢为代表的合金技术开始应用于社会的方方面面。与此同时，不锈钢的命运和地位也在逐渐发生变化，从高级崇高感向低级廉价感不断跌落。

理论沙龙 RESEARCH

闪亮的钢材已经通过神秘配方锻造了几个世纪，从上世纪60年代开始，终于在工业化的语境中成为大批量生产的材料。不锈钢因为其质量高、成本低，在随后的工业生产中迅速进入各种领域，甚至泛滥成灾。从楼梯栏杆到下水管道，从机器配件到餐具、玩具，不胜枚举。同时，随之而来的是更加大量的其他物质对不锈钢的模仿：各种塑料电镀、水泥砂浆电镀、其他金属的表面模仿等等。它们为什么要模仿不锈钢的效果呢，这是一个更加有深意的话题。

在古典主义眼光中，材料等级中金子的地位最高，银则次之，这才是真正稀有高贵的物质。古典时代王公贵族餐桌上的闪亮银器，其彰显身份和审美价值超过了使用价值。金银固然美丽，但毕竟稀少，普通人难以大量使用。直到不锈钢合金出现，仿佛一夜之间世界上充满了闪闪发光的华丽物质，终于普通人的餐桌上也可以拥有近似银器的餐具了。如果认为不锈钢的闪光是对银子的模仿，那么新材料针对不锈钢的再次模仿使得不锈钢的地位更加一落千丈。杰夫·昆斯一方面努力呈现闪光金属曾经拥有的骄傲感，另一方面又尖锐地指出其虚假性。

不管怎样，经过了近百年的历史演进，如同《大力水手》一样，华丽似乎不再仅仅属于闪闪亮的金银。到20世纪晚期，泛滥取代了稀有，廉价战胜了昂贵，不锈钢终于成为杰夫·昆斯作品表述中“虚假的奢华”的一部分，成为了穷人的金子。

距今大概一百年前，罗马尼亚人康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brancusi, 1876-1957年）史无前例地将青铜头像打磨抛光成接近镜面的效果。直到今天，包括美国人杰夫·昆斯、印度裔英国人安尼施·卡普尔（Anish Kapoor 1954-）等如今大名鼎鼎的艺术家在内，几乎所有与双曲面镜面表现相关的雕塑表达方式，都有可能认为布朗库西是这条道路的先驱者。

虽然杰夫·昆斯是当今最昂贵的明星艺术家，其社会影响力大大超越了布朗库西，但布朗库西是里程碑，是先行者，他对后世的启迪持续发酵至今天，甚至有可能持续照耀着未来。

下面就讲布朗库西的金属故事。

无尽的光芒

作为一名艺术家，我经常在想我们为什么会被一些艺术作品深深打动。比如说为什么我们听到莫扎特的一节音乐，或者看到莎士比亚剧目中的一段文字，感动之情会油然而生。为什么我们读到唐代那些最好的诗歌，“海上生明月、天涯共此时”，或是看到康斯坦丁·布朗库西的作品中坚硬、明亮的金属，我们会为之动情？艺术家的创造力让看似普通的物质重获光芒，甚至让我想到远方悠扬的牧歌。这些伟大的艺术为什么能够穿越时空，超越历史，呈现作者和观者之间的心灵相聚。恍惚中，一个答案萦绕我心头：这些伟大的人、有智慧的人、有才情的人在作品中勾兑了自己的灵魂。

那些伟大的人物已离我们而去，但他们掺入作品中的灵魂

仍在持续散发着能量和光芒，与后世的灵魂相聚交谈，我们依然被感动、召唤，甚至泪流满面。

今天去巴黎的人都可以看到，在蓬皮杜艺术中心的广场，静静矗立着康斯坦丁·布朗库西的独立展厅，也是他生前的工作室原貌。法国人以这样的方式表达对这位伟大的罗马尼亚艺术家的尊重，向20世纪最杰出的雕塑家之一——康斯坦丁·布朗库西致敬。

巴黎蓬皮杜艺术中心建成以来，梳理、展示20世纪以来直到如今最重要的现当代艺术，这是一个活的美术馆。法国人选择了罗马尼亚雕塑家布朗库西，将他当作现当代艺术的发端人物之一。这，是一个不同寻常的决定。

对于布朗库西，这同样是一个不同寻常的决定。

布朗库西晚年的愿望是将他所有的遗产都捐赠回他的祖国罗马尼亚，但是由于种种原因，这个愿望没有实现。最终不得已他将所有作品都捐给了法国，但他提出，希望按照他的工作室的原貌复原成为展览馆。因此，当我们今日步入属于蓬皮杜艺术中心一部分的展览馆中，我们看到的不仅仅是他的作品，而且可以看到他的工具、他的工作环境，以及他的工作方式等等。可以说，通过这种展示方式，我们可以更完整地看到布朗库西这个人，以及他所处的时代。

这在欧洲所有大型博物馆、美术馆展示中也几乎是绝无仅有的。这也是对大师最好的缅怀方式。

1876年2月19日，康斯坦丁·布朗库西出生在罗马尼亚的小城市霍毕塔附近的乡村。同一年，罗丹完成并展出了青铜雕塑《青铜时代》，引起轩然大波，拉开了现代雕塑启蒙的大幕。

历史总是充满了预言。在我看来，这是两位薪火相传的巨匠之间的第一次邂逅。他们将在未来和诸多了不起的艺术家一起共同将欧洲文明、雕塑艺术推向更广阔的未来。

虽然布朗库西表面上和他所处的时代融为一体，但他的内心世界极为坚定、独立，追求具有永恒感的艺术。只有当我们更多地了解这位雕塑家的精神历程时，才能从其作品的表面形式的简单理解中脱离出来，真正慢慢地、深入地走进艺术家的内心世界。

因为布朗库西的确是一位天才。

天才是上天赋予的特殊能力。布朗库西是一位天才人物，而且他是一位类似达·芬奇这样的天才人物。他是一个几乎对所有的事情都感兴趣的人，他非常幽默、有趣、对新事物有着强烈的好奇心。从科学到哲学，从摄影到音乐，为后人留下了极为丰厚的美学遗产和文化遗产。这位奇异的 genius 具有非常独立的判断，非常独立的人格。他的独立性在一些事件中不断表现出来，如今已经成为传奇。

比如，徒步去巴黎。

28岁的布朗库西被巴黎所吸引，也被罗马尼亚之外的欧洲艺术运动所吸引，他下决心要到巴黎去。1904年，康斯坦丁·布

朗库西徒步走向巴黎。在到达巴塞尔的时候，他被大雨淋了，生了重病，幸好被当地教堂医院所救。最终在阿尔萨斯，他才乘上火车到达巴黎，但之前的行程都是徒步完成的。这后来也成为一段佳话。

再比如，离开罗丹。

1907年，经人介绍，他进入罗丹的工作室做助手。此时的罗丹正是如日中天，不仅自己的创造力处于鼎盛时期，他身边的学生、助手也都是超一流的雕塑家。在外人看来，这对于年轻的罗马尼亚雕塑家来说是一个绝佳的学习和成长的机会。但在一个多月后，布朗库西做出了不可思议的决定。他决定离开罗丹工作室。并留下了一句名言：大树底下不长草。（Nothing grows the shadow of big trees.）

在我看来，这都是布朗库西的天才表现。天才，都是懂得保护和爱惜自己的才华的，这也是上天赋予的使命。

这种表现让我想起德国的大艺术家格哈德·里希特（Gerhard Richter, 1932-），上世纪70年代，他作为青年教员进入德国杜塞尔多夫艺术学院任教时，虽然充满理想，但还默默无闻，同为教员的博伊斯正当其时，名气大，气场也更大。里希特后来回忆说他在很长一段时期内是有意避免和博伊斯接触的，他怕他的独立意志受到影响。直到里希特走出了自己的道路之后，这两位并不同代的大师才有机会坐下来交谈。

罗丹对于布朗库西依然重要，这位罗马尼亚艺术家把罗丹和他的作品作为一个背离的目标，用自己完全不同的美学主张发展出完全不同的艺术实践。

他深度地挖掘物质本身的魅力，来创造非凡的艺术表达。比如《丽达》这件作品，艺术家通过对金属的精致打磨和处理，将金属质地的作品打造得优美轻巧，水一般纯净，这是史无前例的尝试。

打磨，在布朗库西的金属雕塑实践中成为一种重要的艺术语言。

接下来对金属的推敲意味着布朗库西将决定作品达到何种极致的程度，他让这个深入处理的过程引领雕塑材料进入更为高级的存在状态。通过对金属的精致打磨和处理，布朗库西和金属之间找到了对话的一种方式，使作品升华到极其精微的、几乎不能被察觉的界限。在这种状态下，他的金属雕塑所传达的精神性逐步升华，艺术家以非凡的天赋唤醒自然物质的潜在魅力，将它们从其初始的状态转化为人和自然共同创造的世界，呈现出灿烂静穆之美。在布朗库西的金属作品中，对光的理解是智慧而深刻的，光进入到物质之中并得到材料的回应，在他看来是一件妙不可言的事。比如我们观看《金色的鸟》这件作品，在合适光线下，金属的光芒看起来就像在雕塑中升腾起了某种神圣的物质，出现如闪电一般的光，心目中的宇宙仿佛就这样悄无声息地出现了。

布朗库西是现代金属雕塑的先行者，为未来的艺术家开拓

了新的可能。他对金属材料做极简处理,极大促动了发展于上世纪60年代的极少主义运动。也极大影响了二战之后的新的艺术中心——美国。

第三个故事关于战后的美国金属雕塑,关于废铁的重生。

涅槃的金属

德布罗奇·巴特菲尔德(Deborah Butterfield 1949-)出生于美国加利福尼亚州圣地亚哥,是二战之后成长起来的第一代艺术家。战争毁灭了众多艺术品,对人心的重创也远远大过遍体鳞伤的大地。如何面对工业革命以来的种种钢铁废墟,如何反省人性中的贪婪、重建人类的精神家园,都是二战之后留给人们的命题。战后新工业的发展给艺术家们带来大量废钢铁,促动了现代金属雕塑新的构造方式。抛弃泥塑手段、直接使用金属材料来创作的艺术家越来越多,德布罗奇·巴特菲尔德是颇具代表性的一位。她的作品拓展了金属雕塑的材料语汇,以鲜明的面貌融入到美国后现代雕塑的景观之中。

2006年,在我旅居波士顿期间,偶然看到巴特菲尔德的金属雕塑,虚实相间、造型考究。我在貌似残破的镂空体积面前不断凝视,这些也许不久前才从汽车上拆卸下来的废旧金属经过艺术家的营造,居然开始充满人性的光辉。

巴特菲尔德的同龄人,英国当代雕塑家托尼·克拉格(Tony Cragg, 1949-)用三十年的时间将自己的作品一步步趋向数字化的时候,巴特菲尔德的作品则在信息化的时代极力保持手工劳作。这两位功成名就的艺术家有一定的相似之处:作品中包含冲突与矛盾,外表却保持缓和与优雅。如果说托尼·克拉格的雕塑作品《红场》的魅力来自于其间的悖论:数字化的理性和艺术家的激情相融合。巴特菲尔德作品的悖论在于:她以廉价的材料来展现精神的高贵,以废旧钢铁的狰狞来表达优雅。

在她长达三十余年关于马的创作中,基本上由两部分组成,一部分作品由工业废料组成。例如《约瑟夫》,作品由废弃的汽车零件和被拆卸的机械金属构成,这些工业废料有着各自的

故事和由来,这些素材创造了新的雕塑世界;另一部分作品由自然形态的木质构成,典型的作品如《夏威夷》,一堆枯木堆成了一匹卧马,这些有着丰富、凌乱形态的树枝、树干在艺术家的手中被构建成为优雅的灵兽。这些木质最终转换为金属青铜,形成诗意的述说。

1981年,巴特菲尔德在材料表达和构成方式上进行了巨大地跨越,彻底摆脱了蜕变的痛苦,创作出《帕罗米诺》。巴特菲尔德运用最普通的金属废料搭建出一匹镂空的马,完成了艺术家升华的最后一个环节。这件雕塑在材料的选择和空间构成方式上并不娴熟,但艺术创作的观念在她的个人生涯中却是颠覆性的。

从此,她开始关注并收集现成的废弃金属,通过看似随意弯曲来作为雕塑的成型方式。之后不久,巴特菲尔德在约翰·西蒙·古根海姆奖金的赞助下在以色列工作了一段时间,她最大限度地利用钢铁和其他战争留下的废弃物进行创作,细致地感受这些金属碎片所蕴含的感情因素并运用到作品之中。

这些废旧钢铁来源丰富,被拆解的汽车、金属楼梯的踏板、建筑物的钢筋等等。她以这些工业废物为材料,重新组建成新的诗意表达。通过艺术家的眼光看待废墟,她看到了混乱和破坏,也看到了重建和重生。“这每一片金属仍都有属于它自己的特性。”在巴特菲尔德看来,不同种类金属残片有着不同的逻辑。从《三匹马》中可以看到,朱色的《帕尔马》由硬朗的铁板块面组成,实体感较强,而在绿色的《吉姆》中,轻快的窄条铁皮和细钢管构建出更加俏皮的气氛。

巴特菲尔德的创造力令人钦佩,她将马作为一个符号,使用废钢铁在想象中的马的形体中穿插。这需要对空间全局有宏观的控制力,更需要对技术有着敏锐的操控。例如《约瑟夫》这件作品,艺术家造就的空间形态层次丰富,形体从马的背脊开始逐步膨胀、扩展,直到完全散发开来。当不同的钢铁相互叠压,被焊接在一起,就像交响乐在多种配器中不断宏大,直至推向高潮。镂空的体积起到了关键性的调节作用,使虚实相



《红场》托尼·克拉格



《三匹马》巴特·菲尔德

间的体积相互呼应、又各自独立。

1995年,巴特菲尔德用树枝、木板、藤茎等自然木质来构建马的形象终于成功。这些雕塑稍后被运送到华盛顿的瓦拉瓦铸造厂,在那里被铸成青铜。当砂浆包裹着的树枝在炼钢炉里消逝,它们留下的空间被熔化的铜填满。在这一瞬间,材料被转换了,木质的树枝转换为金属的树枝。艺术家运用卓越的金属着色技艺将青铜表面深入处理,再次还原为树枝的色泽,最终创造出介于现实和梦幻之间的马。

它们是马,又是树枝,也是金属,它们是什么?这是她艺术生涯又一次升华。在《亚格斯》这件作品中,马匹如同树林中的精灵一般,作品中工业化的痕迹减弱了,产生出梦境般的超现实景象。巴特菲尔德并不掩饰玛格丽特对她的影响,但她的超现实手法更加含蓄。

在更年轻的艺术家中,巴特菲尔德的作品甚至是非常古典的。这位四十多岁时还能拿到空手道“黑带”段位的女艺术家,其性格中的坚强和韧性不同一般,这也许正是巴特菲尔德能在以男性为主体的艺术世界中脱颖而出的原因之一。巴特菲尔德表示她的坚持并非反抗,只是独立而已。

结语

现当代金属雕塑在一百多年的演进中已然出现了新的传统。正如当年布朗库西的独立精神隐约在告诉他,他必须以自己的方式来迎接罗丹的接力棒。布朗库西没有继承罗丹的手法,而是继承了罗丹的精神:独特的创造力。同样,比布朗库西小22岁的亨利·摩尔(Henry Moore, 1898—1986年)继而推出的大体量铸铜雕塑,将金属雕塑推动到抽象的边缘。他知道艺术不是时尚,是记录生命和时代的痕迹。而在亨利·摩尔的工作室,又培育出新一代雕塑大师安东尼·卡罗(Anthony Caro, 1924—)。卡罗与摩尔又截然不同,开创了以直接焊接为表达的、全新的金属雕塑领域。英国先驱安东尼·卡罗的影响是全球性的,对上文中的巴特菲尔德的启发也是显而易见的,



亨利·摩尔作品



《树色》安东尼·卡罗

可以看作金属直接焊接的雕塑方式在美国结出的硕果。

金属雕塑就这样生生不息、代代相传,一直在表达着人类珍贵的创造力精神。这种精神属于罗丹,属于布朗库西,属于亨利·摩尔,属于安东尼·卡罗,属于杰夫·昆斯,属于安妮施·卡普尔,属于托尼·克拉格,属于巴特菲尔德,属于每个时代的天才先行者。这种精神就是面向未来的开拓。

自人类文明始发起,金属雕塑就在艺术的开拓精神指引下不断演变,有可能将陪伴人类走向更长远的路程。[1]

作者 中国艺术研究院中国雕塑院副院长
硕士研究生导师

巧匠之作

妇好偶方彝

WORK OF A SKILLED CRAFTSMAN

我国商周时期的青铜器物，因要满足高度的象征性以及一般的功能性两种要求，形成了特殊的设计思路和艺术设计风格。这对于今天的作器之学有着宝贵的借鉴意义。本文以偶方彝为例，通过对器物本身形制及纹饰的分析研究，再将其与同时期同类型作品进行比较，探寻偶方彝的样式来源及思路发展。以期通过这个案例，让我们对业已陌生的远古器物，有更加亲近的感受，将其特殊的设计思路及样式，融于今天的设计实践中。

偶方彝是1976年出土于安阳殷墟妇好墓的一件大型盛酒器。自出土以来，便因独特的外形而备受关注和赞赏。据说，因其形似两个方彝的结合，而被郭沫若先生题名“偶方彝”。此物现藏于国家博物馆古代中国展览区域，每当人们游览至此，都会伫立良久。或疑为宫殿，或为宗庙，或为棺木。惊叹之余，不免会问及其功能、主人、设计制作等问题。由于缺乏相关的文献记载，因此有关其功能的说法，基本为推测。但是经过技术检测，我们可大致了解偶方彝的为铜锡二元合金，其铜料来源可能为云南永善矿厂。从铸造技术来看，偶方彝应主要采用分铸法。华觉明先生曾经指出它“以对角线的延长线为界，分为4块腹范，在有扉棱时则分为8块（如方彝）或6块（如偶方彝的腹部和圈足部分）。”另外，苏荣普先生推测偶方彝两侧的附耳可能为榫卯结构，而此种技术来源于妇好时期的南方。

有趣的是，国外学者艾兰认为，偶方彝并无特别之处，只是将两件方彝合为一件而已。我们试想，假设偶方彝真为两件方彝合为一体，对工匠也是很大的挑战，怎么合？下文中，基于前辈学者的相关研究，从偶方彝与其设计者的角度入手，对比同时期其他方彝，或者其他类似于偶方彝的纹饰，对其结构与纹饰进行形式分析，以期探讨设计者面临着怎样的挑战？他们又是如何运用自己的智慧化难为易，化拙为巧，将其变成今日所见之完美样式？

理论沙龙 RESEARCH

偶方彝的功能需求

中国古代的器物文化研究，往往依赖于文献。然而早到商代，我们除了从甲骨文中寻觅这些器物的丁点踪影之外，并无可靠的文献查阅。因此，对于一件具体器物的制作背景，我们无从考证。然而，这并不意味着我们对其制作的要求一无所知，尤其像偶方彝这样一件有着明确出土地点及身份的作品。笔者根据近现代以来的考古发现以及众多前辈学者的研究成果，认为偶方彝的制作者，应面临着如下的功能挑战。并且他没有任何的选择，只能完满地完成甲方提出的每一项苛刻要求。

第一，盛酒。在当时的条件下，无论外形如何变化，偶方彝必须满足盛酒的功能。商人好酒，众所周知。而偶方彝时代的酒器主要有觚、爵、斚、尊等。这些酒器有作饮酒之用、量酒之用、分酒之用，它们之间的功能分化非常明确。而方彝这种器形即为盛酒之器。容庚先生将其特点总结为：方形，屋顶状盖，有钮，有肩，方圈足。偶方彝的设计师必须考虑到方彝的基本形制特点，在方彝规定的形制范围内进行设计，不能跨越方彝这种器形特征的基本界限。

第二，尊礼。对于商人来说，礼器的形制即“礼”的象征，也是权力的象征。《仪礼》中描述的所有重要的礼仪场合，都离不开青铜礼器。如《仪礼·乡饮酒礼》中所述：“宾西阶上拜，主人少退。宾进受爵，以复位。主人阼阶上拜送爵，宾少退。”即对于商周时期的人们，尤其是当时的贵族来说，无礼便无道，无道便无权。礼必用器，主人与客人之间饮酒的礼仪，处处离不开体现严肃氛围的青铜礼器。而青铜器的礼正是通过体量、形制以及纹饰来体现。

第三，显贵。偶方彝的器底里铸有铭文“妇好”，“妇好”是商晚期武王武丁的王后。这位王后曾经多次帮助武丁出征作战，并屡获成功。除此之外，她还举行重要的祭祀活动，亲自参与祭祀用品的整治工作；为武丁王育有儿女，其中一



子贵为太子。可以说，偶方彝的主人妇好不仅有着非同寻常的军功战绩，又有着极高的政治地位，还是武丁王重要的王后。因此，对于偶方彝的设计者来说，不仅要满足一般的方彝特点，配置体现礼的纹饰，还需要展示出其主人的个性化特色。

巧作造型实现功能需求

（一）保持方彝的基本结构，但从横向上增加体量

方彝的基本结构，除了容庚先生的描述之外，笔者认为其核心的特点是其五层的纹饰分化模式。这五层的模式根据方彝的纹饰单元划分。我们发现一般方彝的第三层纹饰虽然不表现为结构，但是却发展成为其他一些方彝的肩部。虽然方彝在其范围内的形式变化多样，但是总能从中找出这五层纹饰。而另外一些同样有四阿顶盖部的器物，其纹饰的划分往往不是五层。

因此，偶方彝的设计者同样沿用了方彝的五层纹饰表达结构，并采用当时流行的做法，即将第三层纹饰变为“凹肩鼓腹”的形式。这样的做法使得整件器物的外形曲线呈“S”形，相比较一般方彝变得凹凸有致，富有节奏的律感。

为了体现其主人的尊贵身份，设计者采用了增加体量的做法。即从横向上将整件方彝拉长，使它比一般方彝更为庞大。一般方彝的平均高为35厘米，长为20厘米左右，而偶方彝通高60厘米、通长88.2厘米、器高41厘米、口长69.2厘米，重71千克。值得一提的是，其设计者并不是随意增加了其长度。事实上，偶方彝的长高比是0.6802左右，非常接近黄金比。因其腹部两侧的象鼻装饰，使得偶方彝的实际视觉效果更长，拥有着完美的比例。

（二）增强外形的建筑性，并转化为器用

方彝的外形模仿建筑，已是众多学者的共识。然而偶方彝的设计者加强了方彝跟建筑之间的联系，增加二者的共同性。体现在对其盖和肩部连接位置的处理。器身正背两面上各有七个凸出体，一面半圆形槽，一面三角形槽，顶上敲开。

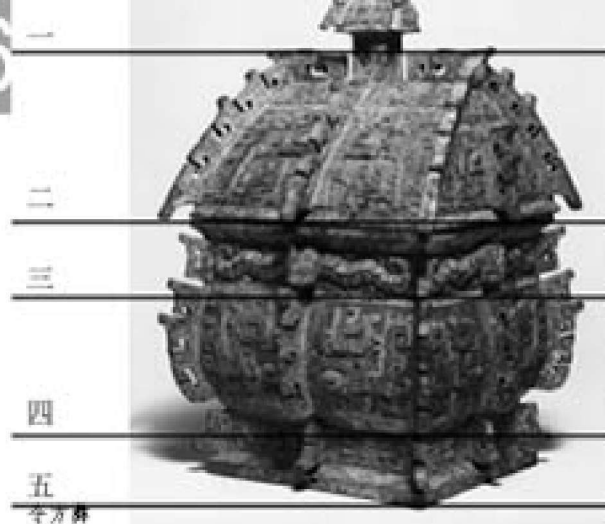
盖上有相应凸出的沿部。并且七个半圆形凸出物外端都有纹饰。

关于偶方彝的形制是对当时建筑模仿的观点，也非常之多。傅嘉年先生曾详细地考证过偶方彝外形与建筑的关系，杨鸿勋先生已根据其形制及纹饰特点复原了妇好墓上的宗教建筑——母辛宗。具体地说，即偶方彝的盖是仿照当时四阿式宫殿铸造。盖口缘长边一面有方形盖七个，器身口缘相应处有七个圆形槽，盖、器扣合后，排列整齐的七个方形盖，像是房子的椽木。此说法一般的证据是《考工记·匠人》中记郑玄注“重屋，复■也”。《太平御览·宫室部》引桓谭《新论》“商人谓路寝为重屋，商于虞夏稍文，加以重檐四阿，故取名”，孔广森云：“殷人始为重檐，故以重屋名”。傅先生也同意偶方彝的形制模仿了建筑，但他并不认为其肩部的凸出物是“椽子”，而认为七个方槽和尖槽可能是模仿建筑的斜梁。其证据是偶方彝上的这些凸出物有使用功能，从盖作屋顶形状来看，也有可能反映一定的建筑构件。并且从器盖和凸出半圆槽的比例关系看，槽比极大，比梁密，很有可能反映的是斜梁。

我们以为，无论偶方彝盖部和肩部的凸出物处理，表现的是建筑的“椽子”还是“斜梁”，它们的特点都反映出偶方彝的设计者有意加强这件作品建筑性的意图。而建筑的外形，往往是最能体现等级划分的形制。往往区别建筑形式的要素，便是屋顶的样式。最具代表性的案例，便是明清时期对悬山、硬山、歇山三种屋顶形式所对应等级的规定。不同等级的人所居住的屋顶，往往有着明确的划分。偶方彝的设计师已经抓住了这一特点，加强这件器物的屋顶样式，更加体现了其主人极为尊贵的地位。

但是偶方彝的设计师将一件方彝变成了象征礼制等级的建筑外形，是否会越制？会不会“弄巧成拙”？千年之后的我们，已经无从考证当时设计者的心态。但是，通过一些相关的材料，笔者推测设计者是否有过如此担心，并巧妙地将这样的担心融于偶方彝的设计之中。即让口沿突出的槽有实际的器用功能。下面我将具体分析这种可能性。

偶方彝边缘部位的尖形和圆形槽，正面两侧各七个，因此，如果将斗放于偶方彝的口沿，那么正好可以放在槽中，而不会到处滑动。其槽大约在4至5厘米左右，而这些斗的宽度也正好是这个范围。正如相关学者指出的那样：“（偶方彝）器身两长边口沿各有七个缺口，是专为放置酒斗设计的。”目前为止，传世及出土的几百件方彝中，有三件方彝可能与斗有关。一对为郾县方彝，高18厘米，盖和器内都有铭文，腹部被隔为两室，并且有斗孔。而另外一件井叔方彝，其出土时同出有两斗。遗憾的是，相关的报告中并没有斗的图片以及说明。恰巧，在妇好墓中也出土了同样的斗。从尺寸关系看，偶方彝从口沿到腹部的高度是41厘米，而斗的通长平均为55至60厘米。因此，如果将这些斗放于偶方彝中，



那么会露出大约14至19厘米。这个长度用来握手，显得较长，但也并无可能。而从纹饰上来看，斗上的装饰以兽面和蟠纹为主，除了雷纹作为底纹外，还有水波纹。这些纹饰与偶方彝上的纹饰风格和特点统一，而题材互补。从铭文的角度看，斗上也有“妇好”铭文，因此，也应是妇好所用之物。综上，通过对斗与偶方彝关系的简单考证，我们发现这些斗可能是用来从偶方彝中挹酒之用。

（四）人皆倒置，我偏用正

所谓“人皆倒置，我偏用正”指的是偶方彝的盖部纹饰，并不同于其他方彝，将盖部的纹饰倒置，而是将其表现为正面效果。商代青铜器设计者将其盖部的纹饰倒置，通常是为了盖子离开器身，单独放置的时候，上面的纹饰呈现正面的效果。例如带盖的方壶、方罍。而方彝这类器物，更是如此。当方彝的四阿盖揭开反置于案上，其纹饰才能达到正面观看的效果。部分学者据此推测，是否这类器物在当时的大部分时间，是打开盖子使用或者陈设状态。这是关于倒置盖部纹饰跟器物功能关系的说法。

但无论如何，盖确为器物的一部分，基本的设计目标应是保持器物整体视觉效果的一致性。一般方彝的设计者，在

考虑盖部纹饰时，通常放弃了器物的完整统一性，而让位于功能。偶方彝的设计者则不然。或许有人据此会反驳，是否偶方彝本身的功能就不同于一般的方彝。它的大部分状态应是盖上盖子，正如现在博物馆看到的那样。在此不否认偶方彝有特殊功能的可能性。但是我们从偶方彝盖部纹饰设计者的这个选择中，可以了解到，他对于将一般器物上盖部纹饰“正”过来的欲望。而从这样的欲望中，可以使我们感受到其设计者对和谐之美的追求，而这也正是艺术发展的动力。

（四）一鸟两用，巧用装饰模糊冰冷的结构

偶方彝盖部正反两面的鸟纹一直备受关注。其形式为正中占据三分之一面积的鸛纹头部，两侧立有二鸟，各占三分之一的视觉面积。鸛纹面部有双耳、双眉、双圆眼。两侧的鸟纹形式简单，无冠，属于陈公柔先生《商周时期青铜器上鸟纹的断代研究》中的第一种样式。我们以为，此三鸟纹的设计存在两点巧妙之处，其一，一鸟两用；其二，装饰巧为结构。并且通过如此精妙的设计，推测应是偶方彝设计者的独创手法，为当时顶尖的青铜纹饰设计师之作。

一鸟两用的意思，简单地说，即偶方彝盖部的这三只鸟，实际上是一种鸟，而偶方彝的设计者将其分成三部分表达，