

中国当代雕塑史

The History of Chinese
Contemporary Sculpture

孙
振
华
／
著

突破传统，新雕塑的兴起：

1979—1989 年

个体觉醒，多元化的形成：

1990—1999 年

全球视野，新媒介的转换：

2000 年以来（上）



全球视野，新媒介的转换：

2000 年以来（下）



中国青年出版社

中国当代雕塑史

The History of Chinese
Contemporary
Sculpture

孙振华/著

中国青年出版社

(京)新登字 083 号

图书在版编目(CIP)数据

中国当代雕塑史 / 孙振华著. -- 北京 : 中国青年出版社, 2018.9

ISBN 978-7-5153-5304-3

I. ①中… II. 孙… III. ①雕塑史-中国-现代

IV. ①J309.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第208139号

责任编辑: 骆 军 耿鸿飞

中国青年出版社 出版发行

社址: 北京东四12条21号

邮政编码: 100708

网址: www.cyp.com.cn

编辑部电话: (010) 57350403

门市部电话: (010) 57350370

北京科信印刷有限公司

新华书店经销

开本: 787×1092 1/16

印张: 16

字数: 350千字

版次: 2018年9月北京第1版

印次: 2018年9月北京第1次印刷

印数: 1-5000册

定价: 68.00元

本图书如有印装质量问题,

请凭购书发票与质检部联系调换

联系电话: (010) 57350337

目 录



绪 论	001	二、教学改革	040
第一节 中国雕塑的古代、现代和当代	001	第四节 ‘85 新潮和形式革命	041
一、中国雕塑的现代之路	002	一、社会干预和文化批判	041
二、当代雕塑的两个传统	009	二、形式问题	043
三、“当代”与“雕塑”的矛盾及当代雕塑的边界	010	三、形式与观念	045
第二节 关于当代雕塑史的写作和研究	012	四、材料实验	048
一、当代雕塑史写作有没有可能?	012	五、抽象的形态	050
二、当代雕塑与艺术制度	014	六、具象的变奏	052
三、当代雕塑史的写作方法	015	本章小结	056
第一章 突破传统,新雕塑的兴起: 1979—1989 年	019	第二章 个体觉醒,多元化的形成: 1990—1999 年	059
第一节 思想解放和知识转型	020	第一节 世俗社会和雕塑新机制	060
一、转折的前奏	020	一、走向世俗社会	060
二、启蒙和新知识	021	二、新机制、新展览	063
第二节 当代雕塑的兴起	024	三、雕塑理论和媒体传播	070
一、星星美展	024	四、雕塑教学改革	071
二、民间的活力	027	五、国际交流	074
三、本土新视野	029	第二节 个体觉醒,多元趋势	075
第三节 学院的变化	036	一、20 世纪 90 年代当代雕塑创作的特点	075
一、新生力量	036	二、先锋的姿态	076
		三、文化符号与社会批判	082
		四、日常的世界	089
		五、具象的魅力	091



六、语言的拓展	099	第四章 全球视野，新媒介的转换：	
七、本土守望	105	2000 年以来（下）	169
第三节 介入公共空间	113	第三节 2000 年以来中国当代雕塑	
一、户外平台	113	的关键词	170
二、当代雕塑对公共空间的介入	115	一、身体的发现	170
本章小结	116	二、时间和剧场	174
第三章 全球视野，新媒介的转换：		三、场域和互动	176
2000 年以来（上）	119	四、当代具象雕塑	177
第一节 全球化背景下的当代雕塑新		五、物品·材料·形体	194
格局	120	六、生态雕塑	205
一、视觉文化和图像时代	120	七、文化怀旧和传统想象	212
二、当代雕塑的代际交替和创作分层	122	八、写意雕塑	219
三、当代雕塑的国际互动和交流	122	第四节 介入社会和公众参与	223
四、雕塑专业场馆建设	123	一、大型户外雕塑活动	223
五、多样化的雕塑展览	125	二、作为公共艺术的雕塑	226
六、当代雕塑的理论、批评和传播	128	三、重返社会现场	230
七、雕塑教学的研讨与改革	130	四、参与式艺术	233
八、雕塑市场	133	本章小结	240
第二节 青年雕塑家的崛起	138	后 记	242
一、四大青年雕塑展	138		
二、嬉戏的图像	145		
三、心物再造	151		
四、科技雕塑	163		

绪 论

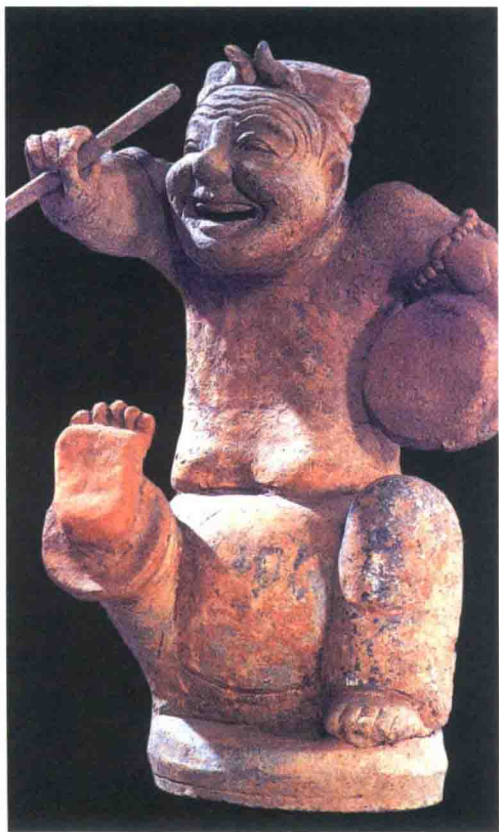


图 绪-01
说唱俑
陶
高 66.5cm
东汉

第一节 中国雕塑的古代、现代和当代

凡事皆有源头，雕塑更是如此。我们讨论中国当代雕塑史，首先要弄清楚它和古代雕塑与现代雕塑的联系。

中国古代雕塑，一般认为是从中国新石器时代开始，一直到 1911 年的辛亥革命推翻清王朝，这段时间的雕塑称为古代雕塑。在这个漫长的时间段里，中国雕塑的传统未曾中断，一直保持着它特有的审美观念、造型方式和体验方式。中国古代雕塑在社会功能、造型、材料、工艺、技术等方面都自成体系，这个体系与源自埃及、希腊、罗马的西方雕塑体系和源自波斯的印度雕塑体系并列，称为世界三大雕塑体系（图 绪-01）。

中国现代雕塑从 1911 年开始出现，直到 1979 年中国进入改革开放新时期。它的划分依据是，几千年封建王朝的历史终结之后，中国社会开始了由古代向现代的转型，由此也带来了雕塑从古代向现代的转型，这个转型最突出的标志是把西方雕塑体系引进中国。这套与

中国古代雕塑不同的体系带来了中国雕塑在社会功能、创作、教育、传播上的全新改变（图绪-02）。

至于中国当代雕塑，我们认为它是从1979年开始的。这也是一个转折的年代，中国在这个时候进入改革开放新的历史时期。说中国当代雕塑与改革同步，与开放同行，是一点都不为过的。

是不是1979年以后所有的中国雕塑都是当代雕塑呢？

不是。“当代”的确有当下的、眼前正在发生的意思，但是，“当代”并不完全是一个时间的概念。当下的、眼前发生的雕塑有的可能是现代雕塑的延续，有的甚至是古代雕塑的延续，它们并不能算作“当代雕塑”。“当代”除了时间，还是一种价值观，还是一套制度。只有在特定的时间框架内，同时又体现了当代价值观和制度特征的那些雕塑才能称为当代雕塑。

那究竟什么是当代雕塑价值观和制度特征呢？这里需要将当代雕塑和现代雕塑进行比较。只有在比较中，我们才能通过体察“现代”与“当代”的差异，确定当代雕塑自身的逻辑。

一、中国雕塑的现代之路

（一）中国式的现代雕塑

考察“现代”雕塑的路径有两条，一是“现代性”的路径，二是“现代主义艺术”的路径。中国雕塑的“现代”，首先面对的是“现代性”的问题，而中国雕塑的“现代性”历程是从对西方雕塑体系的引进开始的。

从19世纪后期开始，伴随着西方文化的大举进入，不仅西式建筑四处登陆，西式雕塑也随之出现。在中国的沿海城市，出现了一些



异样的雕塑，翻开老祖宗的雕塑图谱，这些样式是过去所没有的，这些雕塑就是人们所说的西式雕塑。

习惯了在门口摆放“狮子”的中国人，不得不开始带着惊讶的目光，打量这些来自异邦的东西。一种新的雕塑风气，开始在中国蔓延。

1901年，上海外滩，由德商培高洋行设计的华俄道胜银行上海分行落成，在它的入口门廊的两旁，放置的是一对西式的青铜人物坐像，正面的壁柱装饰有人物造型的浮雕。

除了建筑装饰雕塑，当时见于记载的还有纪念性的人物雕塑：位于法租界公董局的卜罗德铜像、位于南京路外滩的巴夏礼全身铜像、

图绪-02
刘开渠
川军出征纪念像
铸铜
高300cm
1943年

位于上海李公祠的李鸿章铜像、位于上海顾家宅公园的环龙（法国飞行员）青铜头像；还有外滩的赫德铜像、上海澄衷中学的叶澄衷铜像和盛宣怀铜像、北京八达岭的詹天佑铜像、上海宋公园的宋教仁像、为“一战”上海侨民回国参战死难者建立的《欧战纪念碑》……

这些西式雕塑时尚、洋派，作为现代性的表征，它们给中国带来了耳目一新的感觉。它们的影响当然不仅仅是作品本身，随之带来的影响还有：做雕塑的人开始被称为艺术家，与雕塑有关的学习开始在高等学府完成，雕塑成为一门有着自己的学术语言和学科规范的学问。这些在中国的历史上都是破天荒的事情。

与西式雕塑的长驱直入、攻城略池相比较，中国传统雕塑则是西风残照、黯然消褪。

在世界三大雕塑传统中，源自古代埃及、希腊的西方雕塑传统在文艺复兴以后，随着西方世界现代化的过程，转换成一种具有“现代性”的艺术；随着西方现代文化的勃兴和扩张，这种具有“现代性”的雕塑越来越成为一种强势的、主导性的雕塑样式。

相反，中国雕塑传统尽管在几千年的发展过程中，留下了未曾中断的、具有历史延续性的雕塑文化遗迹，但始终没有成为一门具有审美自觉的艺术。它们只是工匠们的“皂隶之事”，雕塑家始终没有获得和画家相同的文化地位，雕塑的功能服务于两大基本需要——宗教信仰和丧葬。至明清时代，甚至连这两方面的功能也萎缩了，从而集中表现在建筑装饰和小型工艺性的雕塑上。

英国社会学家安东尼·吉登斯（Anthony Giddens, 1938—）在《现代性的后果》（*The Consequences of Modernity*, 1990）中，曾经对“现代性”做了这样的分析：现代性的出现并非像许多社会学理论所解释的那样，是历

史随着某一既定的发展线索内部自身演进的结果，相反，非延续性或者说断裂性是现代性的基本特征。这一分析正好切合中国雕塑在20世纪初期的实际处境。如果不引进西式雕塑，没有西式雕塑的冲击和参照，凭中国雕塑艺术的发展逻辑，是无法在自身内部产生一种新的、有力量的“现代雕塑”的。

所以，我们不妨把中国引进西方雕塑，看作中国雕塑“现代”的发端。

从20世纪前期开始，中国的第一代现代雕塑家承担了承上启下的转型工作，通过引进西式的雕塑，进行艰巨的现代雕塑“启蒙”。而所谓现代雕塑的启蒙过程，就是一个将西方的雕塑观念和趣味向中国民众进行普及和灌输的过程。

最初的道路是艰难的。1924年，在法国完成雕塑学业的李金发携法国夫人回国，任教于上海美术专科学校雕塑系。然而，让人尴尬的是，当时的中国人对什么是雕塑并不了解，很多人认为雕塑就是刻图章。所以，尽管这个学校设有雕塑专业，但实际上并没有招生上课。

1928年，杭州国立艺术院雕塑系成立，中国从这个时候开始，才算是真正有了“现代”意义上的高等雕塑教育。国立艺术院的校史资料表明，当年的雕塑教学一切都以法国为标准，雕塑系的教学大纲和课程设置基本上都是拷贝法国的。

中国雕塑界的泰斗级人物刘开渠回忆，1933年他从法国学成后回到上海，在蔡元培先生那里遇到了鲁迅先生。得知他是一位留法回国的雕塑家，鲁迅说：“过去中国的雕塑只做菩萨，现在该是轮到做人像了。”刘开渠说：“我在回国后的几个月，做了一些社会调查，社会上所谓雕塑就是指佛像、菩萨或寿像。由于

我用泥来塑像，邻居都叫我是做泥菩萨的，警察把我列为靠此谋生的摊贩，让我去登记。没有人找我为活着的人做像，说是我会把活人的灵魂收去。”让人尴尬的还有，国立艺术院雕塑系首届学生共六人，毕业时才两人。第二、第三、第四届毕业生加起来总共才十人。

中国美术学院王卓予教授回忆说：“新中国成立前，雕塑系师生是带着沉重的心理压力走进教室的。那时候人们学雕塑多半是出于爱好，但选择这门专业前途如何？它是否能成为自己终生追求的事业？心里是没有底的。记得有一次程曼叔先生在教室里不无感慨地对我们说：‘你们要以殉道者的精神来学雕塑。’此话一方面是说要有决心，另一方面是说走进这扇‘冷门’，要有自甘奉献的思想准备。从当时的现实来看，谁来重视雕塑？走遍全国各大城市，能见到几座雕塑？”

的确，对于中国现代雕塑的第一批拓荒者来说，新雕塑的推介过程是一种新的文明方式的推进过程，引进西方雕塑教育体系除了解决艺术的问题，更多的是在表明一种文化态度和立场。它的内在动机来自中国希望学习西方的科技和文化，以及走向现代化道路的愿望。尽管雕塑最初引进后，在教学上几乎是全盘照抄西方，但是当第一代中国雕塑家在从事创作的时候，却并没有唯西方是从，因为他们面对的毕竟是中国的对象。所以，雕塑中存在中国的痕迹仍然不可避免。

这一时期的雕塑创作似乎可以概括为“西体中用”。所谓“西体”，指的是西式雕塑的形体（语言、形式）和观念；所谓“中用”，是将这种西式雕塑的形体和观念拿来为中国所用。

就我们现在所能看到的图像资料而言，王静远、柳亚藩、滕白也、王之江、张充仁这些

早期的中国雕塑家，他们的人物雕塑基本上沿袭的是西方早期现代性时期——16世纪和19世纪——经典的写实主义的雕塑样式，这是“西体”。在具体创作的时候，这种西方样式所表达的又是中国的对象、中国的现实，这是“中用”。在他们的作品中，中国的生活，中式的细节和道具随处可见：中国人的面孔，男人身上的中式腰带，女人的乡下围裙、对襟扣子、头上的中式发簪，等等。当然，这些人物身体的比例和肢体语言仍然很“雕塑”、中规中矩，符合标准的西方写实主义的学院传统。

接下来，一个有趣的问题出现了。

我们知道，在20世纪的二三十年代，正是西方现代主义艺术风起云涌的时期，如果按照学术界“两种现代性”的说法，现代性可以分为“社会现代性”（或“启蒙现代性”）和“审美现代性”的话，西方现代主义艺术作为“审美现代性”的反映，其锋芒所指，正对资本主义现代化过程中所暴露出来的问题。那么，为什么在这个时期，这群留学回国的中国雕塑家会一致站在“社会现代性”的立场，站在学院立场和写实立场呢？他们为什么对西方现代主义雕塑视而不见呢？

这是由中国现代性的立场所决定的。

中国雕塑引进西方样式，不仅仅是一种艺术的需要，在它的背后，更多的是现实的社会需要。在传统写实主义雕塑的背后，潜藏着一套启蒙主义的话语，它强调的是科学、理性的精神，具体表现为准确的形体、科学的透视、严谨的解剖、空间的体量感等等，这些都是西方现代性的精神。而这种精神正是当时中国知识分子在反省民族文化、检讨民族的思维方式和艺术方式时感到匮乏的。在这种情况下，中国的知识分子，只能根据当时的民族需要，选择了“社会现代性”而不是“审美现代性”。



图绪-03
滑田友
下山遇故夫
石膏
高 51cm
1934 年

西方写实艺术与西方的哲学传统、文化传统有着直接的关系，建立在解剖、透视基础上的西方写实艺术，体现了西方文化的实证、求真、理性的科学主义精神。西方的现代主义艺术在很大程度上则是对这一传统的颠覆。对来自域外的中国学子来说，他们要解决的不是西方人当时的问题，而是发现自己文化中的问题才去学习西方的。因此，中国传统艺术及其存在的问题，更有针对性的是西方写实艺术，而不是西方现代主义的艺术，所以这个时期的中国雕塑家基本上选择的是写实的雕塑。

也有一些雕塑家，虽然学到了十分扎实的西式雕塑的基本功，但是对中国的传统雕塑仍然念念不忘，情有独钟，一直试图在现代雕塑中融入中国传统雕塑的因素。这种倾向，一直贯穿于中国现代雕塑的历史过程中。例如滑田友，在他 1934 年创作的浮雕《下山遇故夫》

(图绪-03)中，可以十分明显地看到中国传统浮雕的痕迹。这种尝试表明，每一种传统样式都代表了一种文化，而这种文化是不能被轻易忘记的。

中国传统雕塑样式承载了几千年积淀下来的中华民族文化心理的内容。在现代性的过程中，当雕塑语言和造型方式发生改变的时候，原有的那一套语言和造型方式背后凝结的民族观察方式、感觉方式、情感方式，以及时间和空间的观念、生命和信仰的观念等等，并不会随着传统雕塑样式的式微而完全中止；相反，开掘传统雕塑的发展、延续的可能，将随着西式雕塑在中国的出现随之展开，成为中国雕塑家们的一个长期任务。也就是说，许多中国的雕塑家在促使中国雕塑发生“现代性”转换的时候，同时又充分考虑到了民族的文化资源，即如何将民族雕塑文化的传统有机地纳入中国现代雕塑的发展之中。因此，中国的现代雕塑的确立过程，并不是与自身的民族传统对抗、排斥的过程，而是一个对传统进行整理、吸纳、改造、融合的过程。

中国雕塑的“现代”和“当代”的划分依据是 20 世纪中国雕塑的现实情况。之所以这么说，无非是想梳理它们之间的渊源和联系，说明它们之间是有文脉、有传承的。这么说也许并没有削足适履地套用一般的现代、当代的概念，但尊重了中国雕塑的具体问题和特定情景。

(二) 中国现代雕塑的两大类型：红色雕塑和形式美雕塑

在 1979 年之前，中国雕塑的作品面貌是怎样的呢？如果对 1940 年代中期到 1979 年之间的雕塑进行集中归纳，可以发现两大作品类型，也就是两大基本面貌：红色雕塑和形式美雕塑。

首先看红色雕塑。

从1940年代中期到“文革”结束，这个时期的雕塑创作遵循的是社会主义现实主义的原则，或者说是“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的原则。这期间所创作出来的雕塑，其价值观和艺术语言是高度统一的，所以称为“红色雕塑”。

今天，我们如何看待这些红色雕塑呢？从中国另一种现代性的视角即中国革命的视角来看，它的意义何在呢？20世纪前半期是一个战火绵延、内忧外患的时代，这个时候摆在中国人面前的中心任务是如何抵抗外敌侵略，保证民族的生存，建设一个独立的现代民族国家。在这种背景下，雕塑无法按照第一代雕塑家的设想，在教室、沙龙、展厅和城市空间里实现它的“现代性”的转变，也无法平心静气地在象牙之塔从事高蹈的艺术研究。在那种特定的历史环境中，雕塑必须参与到这个时代的中心工作中去，使雕塑在塑造一个民族国家的宏大任务中扮演独特的角色。

中国第一代雕塑家的艺术启蒙梦想和普及雕塑的愿望还远没实现的时候，中国社会所面临的情景一再变化。在这个时候，雕塑就自身而言很难“纯粹”，很难“本体”。如果理解了这一点，再来看红色雕塑会成为20世纪40年代之后中国雕塑的主流样式，就不会感到奇怪了。这里，把红色雕塑视作一种特殊的“现代雕塑”，也未尝不可。当然这是由特定条件所决定的，这种特殊的“现代性”，决定了它只能从社会的现代性出发，把雕塑创作的重心放在配合特定的社会变革的需要上，而不太可能放在雕塑自身的语言和形式上。

1949年以后，由于中国雕塑与外部世界的联系发生改变，例如，与资本主义世界的联系变得微弱，主要借鉴和吸取的是苏联社会主



图绪-04
王朝闻
刘胡兰像
铜
高120cm
1951年

义现实主义的资源。而社会主义现实主义所强调的，也不是所谓艺术的本体和形式，而是它的社会学功能，从而更强调雕塑的历史使命和社会责任。于是，强调用雕塑展现“红色的理想”、服务于革命的功利需求、充当文化斗争的武器等等，成为红色雕塑的总体基调。

到了20世纪70年代末期，也就是中国准备启动“当代雕塑”之前，回望现代雕塑几十年的发展历程，首先映入眼帘的自然是雕塑中的那些“红色经典”。我们一定还记得王朝闻创作的《刘胡兰》（图绪-04），这尊雕塑是

“红色经典”的代表作之一。这件创作于1951年的作品给我们的印象是激情、高亢、阳刚，具有神圣感、理想性和非肉身化的特点。

在社会主义现实主义基础上形成的“红色经典”模式，使中国雕塑在很大程度上走出了原有学院派的藩篱。雕塑家们找到了一种与当时的主流意识相适应的身体模式：人物身体的重心上抬，浑身的肌肉紧张；裸露的人体没有了，取而代之的是不强调性别差异，不强调身体的自然性和性感魅力的人物造型。

在那个年代里，体现了“红色经典”的身体语言的代表作品还有王朝闻的《毛泽东》、凌春德的《前进》、于津源的《八女投江》、潘鹤的《艰苦岁月》、钱绍武的《大路歌》、叶毓山的《聂耳》、郭其祥的《前哨》，以及著名的大型雕塑《收租院》《农奴愤》等等。这种戏剧性的、富于舞台效果的人物雕塑在相当长一段时间里，都是中国雕塑的主流。

我们如何评价和看待“红色经典”的雕塑呢？

中国基于对现代性的追求，自从引进了西方雕塑体系以后，并没有先验地为自己预设一套价值标准。我们对中国现代雕塑的价值判断也只能回到历史，回到当时所面临的问题上，看它是否对当时的社会、文化问题作出了积极的、有意义的回应，看它是否有利于雕塑艺术自身的发展。

如果从雕塑史的角度看，这个时期的红色雕塑对中国雕塑史的发展至少有着两个方面的推动作用。

首先，开始尝试解决外来雕塑样式与中国本土文化环境相结合的问题，并尝试用中国民间的和古代的雕塑来对西式雕塑进行改造。这是因为，中国引进了西方雕塑体系以后，其中隐伏着的问题没有解决，其中一个问题是：引

进西方雕塑干什么？它和本土文化的关系是什么？如果西方科学、技术的引进在当时马上能见到成效，那西方的雕塑和中国人的生存状况与情感世界有什么关系呢？

从《在延安文艺座谈会上的讲话》开始，一些雕塑家开始更自觉地在“革命”的旗号下走向社会，走向民间，走向底层。这种努力客观上对于建构中国式的现代雕塑体系有着重要的意义。在今天看来，这种努力的意义并不在构建本土雕塑图式本身，尽管雕塑家们在这方面的工作与意识形态的需要有关，但从它的结果来看，是促进雕塑与中国现实的结合，让雕塑走近了民众，从而推动了本土雕塑的学术发展，丰富了雕塑的语言，这些应该是功不可没的。

以《收租院》为例。20世纪以来，如果有什么中国雕塑真正能够产生世界性的影响，那应该首推《收租院》。按理说，《收租院》是一个充满阶级斗争的年代里，通过雕塑激起仇恨意识，进行斗争教育的工具。然而，这种主观预设所产生的实际效果，从雕塑史的角度看却有许多始料未及的地方，其重要原因就在于它的“中国特色”。

“红色经典”也许是功利主义的，但将其放在世界范围来看，又是个性鲜明、独一无二的中国经验。《收租院》采用故事化、情景化的叙述方式，泥塑直接成型、现成物品的运用、实景放置、戏剧化的舞台效果等，都使它在当时的世界雕塑领域中独树一帜。

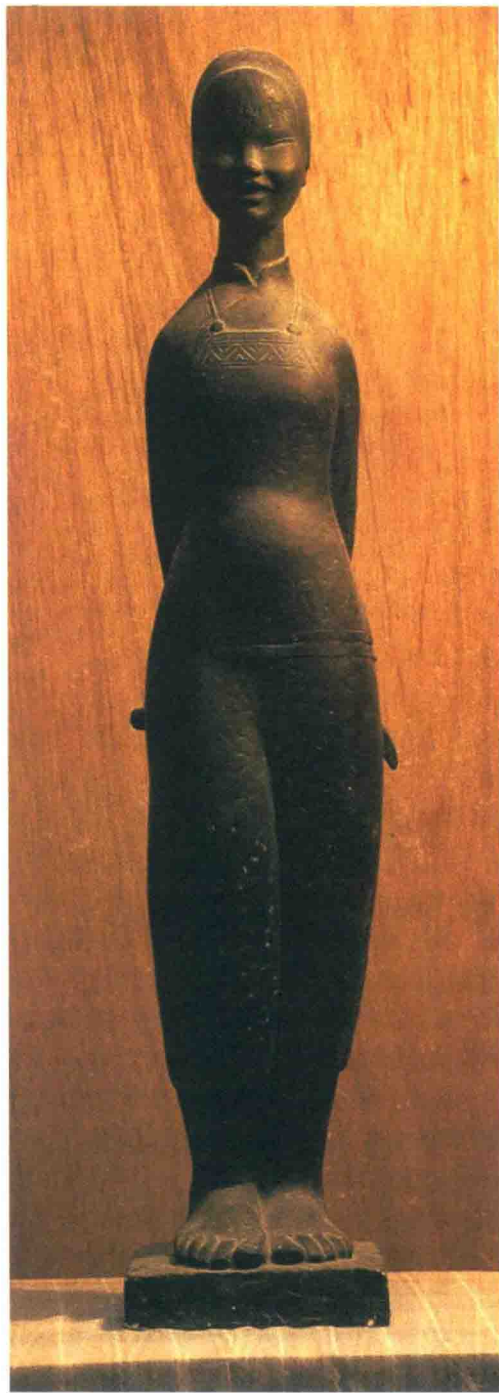
其次，红色雕塑比较多地介入社会，解决雕塑的社会功用的问题，作品也越来越多地从工作室、展厅走出来，介入人们的现实生活空间。这客观上为雕塑的普及和公众教育起到了推动作用。特别是从20世纪50年代开始，伴随着建设新中国的历史进程，国内出现了一大

批纪念碑雕塑，并产生了广泛的影响。这种转变当然也与当时的文化情景有关，1949年以后，中国的国家建设进入了新的阶段，雕塑有了用武之地，新生政权需要用雕塑作品来强化自身的合法性。当然，这其中还有一个重要原因就是当时的中国雕塑受到了苏联纪念碑雕塑的影响。

在中国历史中，以前没有所谓的城市雕塑的传统。户外雕塑的出现，一方面能让精英的艺术变成大众的艺术，实现雕塑的社会使命；另外一层意义在于，这个过程势必促使中国雕塑完成一种趣味、题材上的转变，使之逐渐成为中国本土文化的一部分。当然，这个问题也相当复杂。这个时候的雕塑作品虽然多了，但由于许多主题性创作的雕塑只是简单地配合政治任务，未免存在相当突出的公式化、概念化的毛病。

在红色雕塑处于主流地位的同时，现代中国还有一张雕塑的面孔作为一条辅线贯穿在这个历史时期。这是一种趣味性的、甜美的、人性化的雕塑，我们姑且称其为形式美的雕塑。例如王合内的《小鹿》、王万景的《傣族姑娘》、胡博的《喜开镰》、甘泉的《熊》、周轻鼎的《小动物》等等。这一类的作品优雅、甜美、漂亮，具有愉悦性、人情味，强调视觉审美的特点（图绪-05）。

很多时候，这类作品都因其带有小资情调而被压抑，或者被带上形式主义、唯美主义的“帽子”。但是，无论在什么时候，即使是在最“革命”的年代，也仍然有些雕塑家顽强地倾向于表现“趣味”，表现更温和、更柔美的内容。这说明，雕塑毕竟是一种艺术的语言形式，只要有雕塑，就有对其语言和表达方式的探索，只要有表达，就有高下之分、优劣之别。问题只是，在特定的历史条件下，常常不能够



图绪-05
胡博
喜开镰
石膏
高100cm
1964年

公开地、大面积地提倡和推广形式美的探索和研究。所以，在中国现代雕塑的发展历程中，雕塑家们始终没有放弃对雕塑形式美的探讨，这种类型的雕塑和红色雕塑一起，构成了中国现代雕塑的基本格局。

看起来，这两大类型雕塑一刚一柔，有很大的不同，它们之间也存在厚此薄彼的冲突，但是用今天的眼光来看，它们仍然有着基本的一致性。这种一致性如果用中国老百姓都能明白的话说，那就是都比较“正经”，比较“正规”，比较“正面”。在总的倾向上，它们都具有与当时社会主流思想相吻合的积极性、理想性和崇高性。

而中国当代雕塑，就是从对这种总体倾向的反叛和颠覆开始的。

二、当代雕塑的两个传统

中国当代雕塑从时间上看是现代雕塑的延续，那么，当代雕塑和现代雕塑是什么关系呢？

对当代雕塑而言，它实际面对的是两个传统：一个是几千年来的古代雕塑传统，这是老传统；一个是辛亥革命以来中国现代雕塑的传统，这是新传统。承认当代雕塑的两个传统非常重要。

在当代雕塑的理论和批评话语中，中国现代雕塑作为新传统是长期被忽略的。经常有这样的说法——近百年来，中国雕塑界流行的是西方式雕塑。直到今天，这种说法仍然有市场。这说明，中国现代雕塑的合法性还没有被承认，它还是被视为一种外来的东西，没有被看成是中国的东西。中国现代雕塑几十年的努力，仍然没有摘掉“异邦”的、“外来”的帽子，仍然没有被中国文化所接纳。

这种看法最大的问题，就是以一种中西

二元对立的观点看文化间的交流和引进，忽略了近百年来中国现代雕塑在被引入之后，不断本土化所取得的成果。在一些人看来，只有古代的，才是中国的；任何外来的东西，只有改变、恢复成为过去的样式，才能得到承认。这种“二元对立”的思维方式，不仅割裂了中国雕塑从古代到当代的发展链条，也不符合历史上不同文化之间可以相互交流、学习、融合的事实。

近百年来，从西方引入的雕塑经过了几代中国雕塑家的努力，已经远远不再是“非我族类”的外来雕塑。经过了这么多年的学习、融合，它们已经成为中国雕塑的新传统，已经转变成为中国新的雕塑文化。如同东汉初年佛教雕塑传入中国，到魏晋南北朝时期，大多数佛教雕塑都成了中国式佛教雕塑，几乎从来没有有人纠缠于它们到底是印度雕塑还是中国雕塑。

近观辛亥革命以来，中国人的思想、语言、行为、日常生活，与辛亥革命之前相比几乎不可同日而语，其变化之大，放在一百年前是完全不可想象的。在今天，如果要让普通的老百姓指认雕塑，恐怕大多数老百姓会认为学院派的、所谓“西方式”雕塑更是“雕塑”。这足以证明，新的雕塑已经改变了中国人的看法，同时还因为中国古代的传统雕塑除了主要在博物馆和历史文化遗址中保存之外，基本上已经远离了老百姓的生活。

西式雕塑进入中国后，中国现代雕塑家一天都没有停止过自觉或不自觉用中国人的思想、观念和审美习惯去改变它。所以，今天在中国，找所谓“纯西方雕塑”或“纯中国雕塑”反而非常困难，也没有多少意义。文化永远在发展中，永远在生成变化中，永远在交流融合中。近百年来中西文化的融合加上中国艺术家的新的创造，使中国雕塑和中国建筑、油

画、歌曲、交响乐等等一样，事实上成了现代的或是当代的中国文化。如果把它们拿到西方去，说它们是西方艺术，恐怕西方人是不会承认的，他们也会认为它们就是中国艺术。

在全球化、信息化的今天，所谓“西方雕塑”，对中国而言已经成为一种想象性的存在。因为我们在变，西方雕塑也在变。当我们说“西方雕塑”的时候，是指什么时段的西方？是指什么空间区域的西方？事实上，并不存在一个在文化上统一的“西方”，西方文化本身也随着不同的时空产生变化，显现出各自的差异。事实上，“西方雕塑”只是一种想象，实际上并不存在一个统一的、与中国雕塑相对峙的所谓“西方雕塑”。

我们过去认为最典型的西方雕塑，即写实主义雕塑，在西方已经日渐式微，反倒是在中国，写实主义雕塑还是一种主流样式，仍然具有生命力，仍然还在生成新的可能性。这一点，应该是客观的事实。今天，就一般情况而言，中国学生整体的具象雕塑的训练和能力已经超过了西方的学生，这应该也是不争的事实。面对这种有趣的“换位”，再笼统地用二元对立的思维模式强调“西方雕塑”与“中国雕塑”的对立和差别，还有多大的意义呢？

再则，如果仅仅从语言、工具的角度看西方古典、现代和当代的雕塑，它们都曾经作为样本为中国雕塑家所用。但中国雕塑家从来就没有，也不可能简单地照搬这些样式，而是进行了创造性转化。这就好比，中国人可以利用钢琴、小提琴这些西洋乐器来演奏中国音乐，但我们绝不能说，只有用古代的笙箫、丝弦演奏出来的音乐，才是中国的音乐。

因此，所谓“西式雕塑在中国水土不服”“西式雕塑与中国的传统和现实一直存在很深的隔膜”，诸如此类的说法只是一些想象中的问

题，西式雕塑与中国雕塑的对立性关系不能成立。如果西式雕塑与中国雕塑是对立的，那么今天中国雕塑家所创造的雕塑由于来自西方，也被视作西式雕塑，那么何处去寻找中国雕塑呢？难道只有辛亥革命之前才有中国雕塑吗？显然，由于中国古代的传统雕塑大多已经离开了今天的生活，如果再把辛亥革命之后的中国现代雕塑也否定掉，岂不是等于说在20世纪大多数时间里，中国没有自己的雕塑吗？

由此看来，把雕塑的发展过程看作一个生生不息的发展过程，看作不断学习、借鉴，不断创新、发展的过程，是一种更加积极的态度。对当代雕塑而言，只有积极地面对两个雕塑传统，吸收两个传统中的优秀养分，同时又以开放的姿态学习当代其他民族和文化中充满活力和创造性的新的成果，才能开创自己的未来。

三、“当代”与“雕塑”的矛盾及当代雕塑的边界

当我们说“现代雕塑”的时候，“现代”和“雕塑”这两个词是自洽的，是合适的。当我们把“当代”与“雕塑”放到一起的时候，却发现它们之间隐含着矛盾，二者有一种相悖的关系。

“当代”和“雕塑”这两个词不搭，是什么问题呢？

如果从严格意义上的“当代艺术”概念出发，把当代艺术和当代雕塑区别开来的意义并不大。因为当代艺术强调观念，强调与艺术和社会的联系，强调艺术和生活的联系，强调社会公众对艺术的参与和互动。它不强调艺术之间的门类差异，相反，它鼓励打破边界，鼓励跨界，鼓励以一种综合的、整体性的方式来从事艺术活动。

“雕塑”这个说法，恰好是典型的艺术门