



华夏审美文化的集结

中国的雕塑艺术

王可平 著

浙江美术学院出版社

华夏审美文化的集结

——中国的雕塑艺术

王可平 著

〔博士学位毕业论文〕

浙江美术学院出版社

■ 责任编辑：吴启亚

■ 封面设计：毛德宝

■ 版式设计：启 亚

■ 华夏审美文化的集结——中国的雕塑艺术

■ 王可平 著

■ 浙江美术学院出版社出版

■ 开本850×1168毫米 1/32 印张5.75 字数140千字

■ 1992年12月第1版 1992年12月第一次印刷

■ 浙江省新华书店经销

■ 浙江杭州三墩印刷厂印刷 印数1—1500

■ 书号：ISBN 7—81019—179—9/J·158

■ 定价：8.80元

引 言

——中西方艺术、美学的基本差异

艺术是人类的审美文化。翻开艺术的史册，中西方民族不同的审美倾向在这里清晰地呈现。

古希腊石雕《观景殿的阿波罗》，将人体连贯的动作凝固于一瞬之间，并表现出准确的人体结构。该雕像的右腿支撑全身，左腿屈起，造成肌肉起伏变化、步伐轻快敏捷的既优美又自然的动态。而在中国汉代石雕《马踏匈奴》中，马有着不成比例的阔胸和大头，被踏倒在地的匈奴人有着过份矮小的身躯，这里没有强调应有的激烈动态和紧张气氛，却以简略的大体面和粗犷的线条渲染浑然一体的遒劲气势。同是石雕，前者通过精细雕刻使石料的物质质地让位于细腻的人体肌肤之表现；后者则通过尽可能因势象形的粗线条处理，使石料厚重粗涩的纹理成为烘托战马勇猛气氛的有机组成部分。

意大利文艺复兴时期画家乔尔乔内（Giorgione）的《田园合奏》和中国宋代画家马远的《踏歌图》，均是以欢快的人物置于大自然背景下为题材的绘画作品。前者色彩清新明快，丰富的色阶变化以及焦距透视的取景表现出明朗多采、景物清晰的田园。后者笔墨凝重，水墨擦染而形成的层次感和游动视点取景，造成了隐隐松林、屋宇半藏的风景。前者画中的人物自然写实，栩栩

生动，后者画中的人物笔墨简约，形神俱生。

上述作品同是不朽的艺术杰作，同样具有震撼人心的艺术感染力和令人品味无穷的艺术魅力；但是不难看出，二者在表现手法，风格意趣等方面，都是迥然相异的。中西方传统艺术恰如状貌各异、相向屹立的两株大树，与此密切相关的是其各自不同的美学基础。中华民族要求艺术传达出物象的神韵，西方民族要求艺术再现物象的真实面目，这正是中西方艺术美学的重要区别之一。对此加以揭示，有助于我们加深对于中国雕塑审美特性及艺术风格的理解。

1. 中国的以形写神

中国美学认为，艺术的形象要有其现实的原型：

宣物莫大于言，存形莫善于画。（张彦远《历代名画记》引陆机语）

以形写形，以色貌色。（宗炳《画山水序》）

画者画也，度物象而取其真。（荆浩《笔法记》）

这些论述均强调了物象在艺术形象构成中的作用。然而，中国美学中的“形”更多地是与“神”联系在一起的。形与神是中国传统美学的一对范畴，有关形神的一个重要美学命题是“以形写神”。在这里，形是手段，神是目的。因此从本质上说，中国艺术反映的对象是“神”而不是“形”。

“形”在中国最初指人的躯体，与之相对的“神”则指超乎形体表象之外的精神。先秦哲学家认为，人由精神与形体两部分组成。至魏晋南北朝，人们开始从形、神两个方面品评人物，表现出重精神，轻形体的倾向，《世说新语》等文献中有不少记

载。当时嵇康“目送归鸿，手挥五弦”的洒脱风度和陶渊明抚无弦琴自娱的清雅情趣等成为人们推崇的“精神”。在这样一种气氛中，艺术的传神问题被明确提出：宗炳提出艺术有“畅神”之功能，顾恺之提出“传神写照”、“以形写神”是艺术创作的归旨。这些是中国美学重要理论之一“传神论”的早期理论表述，它标志着形、神由人体现象进入艺术审美的范畴。自此“传神论”不断为后人强调发展。

郭若虚在《图画见闻志》卷五记载有这样一个事例：唐代名画家韩幹和周昉各为大将军郭子仪的女婿赵纵画了一幅肖像，两幅画均画得非常之好，以至于郭子仪常观赏之，却难以判定优劣高下。一天郭子仪之女（赵纵之妻）看到这二幅画，郭子仪知道最熟悉赵纵者莫过于其妻，便让她评判哪一幅画得最好。郭女之评语是：“二画皆似，后画者为佳。盖前画者空得赵郎状貌，后画者兼得赵郎性情笑言之姿尔”。后者恰是周昉所画。郭子仪遂奖赏了周昉。由历史上的此类绘画遗事可以看出，中国人在审美方面所崇尚的是传达出对象精神状态的作品而不是仅仅肖似于原物外形的作品。

导源于人物品藻的“传神论”并不仅仅要求人物画传神，而且要求以自然景物为题材的艺术作品皆传达神韵。中国美学认为，天地万物皆含有一种生意，造化之妙正在于此。“地有地之神，人有人之神，物有物之神。……山川林藪，岩洞岛泽，气所郁积，靡不含灵”（王廷相《答何柏斋造化论》）。“凡物得天地之气以成者，莫不各有其神。欲以笔墨肖之，当不惟其形，惟其神也”（沈宗骞《芥舟学画编》卷一）。邓椿在《画继》中还明确提出，只知人之有神而不知物之有神者，只能是鄙微的工匠，而不配称为艺术家。

艺术作品要传达对象之“神”，更要传达主体之“神”，即艺术家自身的思想情感。这是中国艺术美学中“传神论”对艺术

作品的最根本的要求。这一要求促成了“情景交融”的美学原则的产生，并促使借景抒情的艺术手法日趋成熟，从而形成了以含蓄、抒情为基本特色的优良艺术传统。

“传神论”的提出者顾恺之的绘画真迹至今无一遗存，后世摹本也不可多见，留下来的画论文字同样相当少，而他在中国艺术、美学史上的地位却极为突出。唐人张怀瓘在《画断》里说：“象人之美，张（僧繇）得其肉，陆（探微）得其骨，顾（恺之）得其神”，将同时期的张、陆、顾相提并论，认为这三位艺术家在描绘人物方面各有自己的独特贡献。但在后来的历史发展中，“得其肉”与“得其骨”者渐渐不常被人提起了，而唯有顾恺之这位“得其神”者独领风骚至近代。仅其画人常年不点眼睛的事例，就见于《世说新语》、《晋书》，以及张彦远的《历代名画记》等多种文献资料。关于他的绘画创作，历代批评家都予以高度评价，或称其为“画尽意在”、“全其神气”（《历代名画记》），或谓之“六法兼备，有不可以语言文字形容者”（汤屋《画鉴·晋画》）。足见其为人重视的程度。顾恺之之所以能获得如此突出的地位，正是因为他最早提出了关于艺术创作必须“以形写神”这一要求。

因此在艺术创作中，中国的艺术家明知现实中的犬、马较想象中的鬼魅难画的道理，却不将花费功夫较多的“形似”作品视为上乘之作，反倒认定在艺术表现中的“手挥五弦易，目送归鸿难”（《世说新语·巧艺》）。其实画犬马之“难”与描绘“目送归鸿”的神态之“难”已不是同义语。前者的“难”指技巧功夫之难，后者的“难”却指心灵领悟、传神写照之难。随着“传神论”在中国美学史上的不断丰富和发展，“神似”渐而成为品评艺术作品的最高标准，人们心目中的上乘之作——逸品乃最能传达神韵之作。所以苏轼说，“论画以形似，见与儿童邻”（《书鄢陵王主簿所画折枝》），布颜图说，“画必意在笔先，

宁使意到而笔不到，不可笔到而意不到。意到而笔不到，不到即到也。”（《画学心法问答》）

依照“以形写神”的要求，追求着“神似”的目标，中国艺术家力图通过有限的笔墨传达丰富的韵外之旨、味外之味。他们在长期的艺术实践中日益自觉地意识到，艺术固然要有基本原型为形象基础，然而不可局限于具体形象，不能只求之于形象之中，应当同时求之于形象之外。认识到这些，艺术家便把具体的形象当作传导情感的工具，根据抒情的需要对物象作变形的处理，从而创造出显隐有致、恰在似与不似之间的艺术形象。这样的艺术作品，在有限的形象之中含蕴了无限幽深的情思。

按照中国人民的审美标准，文学艺术以“不著一字，尽得风流”为高格，绘画作品贵在“虚实相生，无画处皆成妙境”。诗歌明明是语言艺术，偏要说不关文字。绘画无疑是造型艺术，偏要说妙处在无笔墨之处。这里所强调的，正是独特的中国式艺术语汇。对于雕塑，也会有近似的要求。观赏中国艺术，所获得的审美愉悦不在于直接联想到某一具体事物，而在于观赏者可以参与于无严格规定性的意象之中，在作出主观精神的补充之后，感受和联想到与自己相关的情感与形象。

2. 西方的模仿自然

西方美学认为，艺术是模仿自然的产物，自然的物象是艺术的蓝本。所以在西方广泛流行着与中国的“传神论”相对的“模仿论”。尽管在不同的西方美学家那里，“自然”的含义不尽相同，例如柏拉图认为自然是理念的影子，亚里士多德认为自然是真实的现实世界，但就艺术形象是对客观事件、物象的模仿、再

现这一点来说，却是非常一致的。

亚里士多德是“模仿”说的代表人物。他把模仿与学习知识联系起来，认为模仿自然是一种求知的认识活动。出于求知的目的，人们把自然模仿下来，创造为区别于实用物件的艺术。在观照艺术时，人们不是在进行感受，而是在进行认识判断，断定“这就是那个事物”，从而获得快感——一种理性的愉悦。显然，艺术以现实为蓝本，模仿得维妙维肖，成功地发挥认识功能是其目的。这是崇尚理性的希腊人对于艺术的基本要求。

从古希腊的艺术来看，希腊人的审美理想确是真实地模仿自然。正因为如此，他们很早就摆脱了原始艺术抽象风格的影响，代之以接近写实的理想风格，使具有代表性的希腊各门类艺术，皆以模仿自然为宗旨，成为西方民族最初模仿自然的结晶。在古代希腊，即便是音乐这样的只能闻其声而不能见其形的听觉艺术，也没有东方式的神秘色彩。尽管当时的音乐多用于传述神话传说的唱段和祭礼活动，它依然具有独立的意义，富有现实感并洋溢着生活的气息。在造型艺术的领域，由于当时绘画的造型手段主要是“线条”（这是时代的局限）。线条作为界限性手段原则上只能构成平面图象，使图画具有三维空间的其他技法性手段在短时间内尚不可能发展成熟，于是，在空间占有实在体积的雕塑艺术凸现出来。为满足人们渴望获得立体的真实感受的要求，希腊的艺术家创作了大量模仿真实人体的雕塑。

在文艺复兴时期，西方科学有了很大的发展。解剖学、病理学、植物学以及化学等均取得了崭新的研究成果。望远镜、透镜等科学仪器也被发明了出来，这些为艺术模仿自然提供了良好的条件。在这一时期，美学家更加兴意盎然地探讨“模仿自然”的课题。于是，提供有关科学知识并由此揭示艺术创作的客观规律便成为当时的艺术美学的中心内容。

艺术家阿尔贝蒂（L. B. Alberti）在其《论雕塑》、《论

绘画》和《建筑论》等论著中，从科学的合理的观点出发，阐明视觉艺术的本质，为透视画法和符合解剖学原理的雕刻方法奠定了理论基础，并为解剖学应用于艺术、以自然规律衡量建筑等艺术作出了理论说明。达·芬奇对透视画法、比例说、色彩论和解剖学等进行了更为先进的考察，在画论笔记里总结出一系列有关的理论和法则。

此时人们关于艺术模仿自然的思想较古人更为深刻。被称为“巨人”的米开朗琪罗，以英雄般的气概从崇山峻岭中开采大理石石料，用大块大块的岩石创作雕刻，在笨重的石块上雕出极富有力度的人物形象。他的雕刻代表着当时雕刻艺术的最高成就，其雕刻形象不仅团块感强，轮廓明晰如剪影，结构紧密严谨，而且显现出人性觉醒的人文主义精神。如卓然挺立的《大卫》就是这种精神的体现。

雕塑以它富有体积感、立体感的特性发挥了模仿自然的优越功能，然而雕塑毕竟是自然单纯化的再现。自然物象的万千气象，生命的光彩流溢，还须经过调色板与画笔调动颜色与光影的变幻才能表现得更加圆满。于是，绘画展开了更为广阔的天地。文艺复兴时期的欧洲艺术家把绘画看作一门深奥的学问，认为绘画以精深而富于哲理的态度专门探究被明暗所构成的形态，描绘出能使视觉当成真空物体接受下来的艺术形象，因而是一门最有价值的艺术。在西方人的心目中，视觉是心灵的要道，眼睛是灵魂的窗口，科学研究仰赖于视觉广泛观察的基础。因此在科学探索的道路上，人们不懈地为眼睛创造辅助工具，发明出望远镜、显微镜、透镜等等有助于视觉作细微观察的仪器。他们这种尽一切可能发挥视觉的全部功能去精确地把握自然物象具体特点的思想，与中国人尽量让心灵参与视觉去“应目会心”进而把握自然物象与人事相似、相通之点的观念，显然是很不相同的。绘画在科学技术的提携下，能够以它丰富的表现手段满足人的“最高感

官”眼睛，很自然地成为西方人继雕塑高峰之后更为推崇的艺术。与此同时，雕塑亦向更为精确写实的方向继续发展。

文艺复兴艺术的写实精神代表了西方传统艺术的基本精神。有人认为文艺复兴时期西方艺术的成就很大，但美学理论贡献较小。其实，这一时期最深刻的美学思想——对模仿自然的深刻认识，不是表现在理论形态的论著里，而是体现于形象化的艺术创作里——体现于那些杰出的绘画和雕塑作品中。其绘画和雕塑作品里所描绘的人物形象，人体圆润丰满、雄健有力，结构严整符合于骨骼组织，连人物的面部表情，也是在肌肉组织和功能的充分理解的基础上刻画出来的；画面则以透视的原理使二维的平面呈现出辽阔、纵深的景象——呈现出雕塑般的立体效果。

西方美学中的“理念”说和“模仿”说在表面上看来是两种不同的解释艺术现象的学说，其实二者在本质上是完全一致的。黑格尔是“理念”说的代表人物，他的一个重要美学命题即“美是理念的感性显现”。依照黑格尔的观点，理念是普遍存在的，艺术、宗教和哲学等的内容均是理念的表现，只是形式不同而已。艺术与科学的不同之处仅在于形式：艺术采用了感性的形象化的形式，科学采用了理性的抽象化的形式。艺术的使命在于用感性的艺术形式去显现真实。这样，作为理念的感性显现的艺术，所反映的当然应当是人事理性的真和物态物理的真。“理念”说突出了理性在艺术中的地位，从这一点上看，它是对模仿说的强化。所以可以说，“理念”说是更深刻的“模仿”说。

西方人关于艺术要真实地再现自然的思想是根深蒂固的。在文艺复兴过后的西方艺术史中，虽曾出现过各种不同的风格、流派，在创作思想方面也不乏见解不一的争执，但种种艺术风格、流派无不以追求维妙维肖地模仿、再现自然为宗旨，各种思想争执所围绕的中心问题乃是探讨逼真地再现客观对象的途径。直到现代派艺术兴起，模仿自然的传统才被打破。

传统西方艺术决非单纯地、简单地模写自然的外貌，也并不是不追求“传神”的效果。西方美学极重视理性，同时并不忽视与理智相对的精神、情感的因素，也不乏艺术世界高于现实世界的论述。在绘画方面，西方艺术家能通过着色的浓淡深浅等细微差别和多样性变化，把人物性格特征的全部丰富性烘托出来，而且可以通过眼神的刻画传达出人物的神采焕发、精神凝聚等状态，即能够将外在形状和内在精神均维妙维肖地表现出来。与中国的不同之处在于，西方艺术所追求的神采，通常是指所谓描绘的人物的动作、表情等所体现的内在性格和心理状态，也即客观对象的“神”，而非艺术家内心的感触、情感。对风景题材的刻画所要求的“神”，也在于客观对象方面。这样，对于“传神”的要求，促成的结果是艺术更加逼真地模写物象，最准确的形似作品即为传神的作品。因而作品真实地再现客观世界一直被西方艺术家视为首要目标。

中国艺术中的“神”的内涵则相当丰富。它包括所描绘的对象的内在精神，更重要的却是指艺术家面对对象所感发的主观情思，而其对象的内在精神本身也多是由主体赋予的。因此，要求以形写神即要求通过艺术形象传达主观思想情感。这里强调的是艺术的言志抒情功能，不是艺术的认识作用。这样，以形写神的结果，必然是促使主观的情意饱含于艺术形象之中，艺术形象与客观物象拉开了距离。

所以可以说，以形写神和模仿自然是中西方艺术、美学的主要区别之一。

3. 差异形成的原因

中国文明是一种农业文明，农业文明中的人与自然有着和睦

的、密切的关系。因此，在人与自然的关系的问题上，中国人有着自己独特的看法。中国人以朴素的有机系统观看待宇宙，认为自然不是外在于人的客体，人也并非外在于自然的主体，人与天——主体与客体之间是相通无碍的。这就是中国人的“天人合一”思想。正是这一思想对中国的美学和艺术传统产生了决定性的作用。

中国的哲学以“究天人之际”为发端，注重于人与自然的交互作用，从不孤立地谈“天”论“人”。在传统中国哲学中，“天”与“人”这一对范畴本身即无绝对界限。“天”具有自然界、最高主宰的神灵性以及外在必然性等含义，“人”具有主观精神、人类社会以及生理（自然）的人等含义。前者虽主要指客观自然，却包含一定的主观性，后者虽主要指主观的人，却包含一定的客观性。二者在本质上已不是相持相拒的，故而合一有着内在的必然性。

天人合一的必然结果，一方面是人化自然，另一方面是人的自然化。董仲舒说：“仁之美者在于天。天，仁也”（《春秋繁露·王道通三》）。在这里，作为人类最高的道德的“仁”与无言独化的大自然相类合一了，自然含有了人的伦理道德的意味，含有了万物有灵论的神秘意味。

作为哲学思想的天人合一，具有着天然的美学品格。它启示于人的至高、至美境界是人与自然相统一的境界，之于人生是如此，之于艺术也是如此。同时天人合一是一种系统性思维模式的体现，感性与理性不可分离地交互融合为一体，其本身在把握世界方面具有广泛性、综合性和不确定性等特点，这些也正是诗的特点、艺术的特点。

本着天人合一的观念看待世界，在中国人的心目中，生命、灵魂决非人所独有，世界上根本不存在无生命、无灵性的实体，一切色彩形态组合的自然对象均是流转不拘的生命形态，与人的本

心有着共同之处。这样，自然现象在进入艺术家的审美知觉时，很容易超脱出物理的空间，成为关联着人事的物象，人的情感思绪也很容易超脱物理的时间与空间及客观的因果关系而与自然对象相符。中国美学的“以形写神”的“传神论”正是基于此而形成的。

如果说中国人眼中的自然含有人的伦理道德的意味，西方人眼中的自然却是自然对象本身。如果说中国人眼中的人是无言独化的宇宙的一个部分，西方人眼中的人却是独立于客体之外的主体。这一点在古希腊人那里就有明显的表现。

不同于中国哲人从感性对象中冥想万物的原初，古希腊思想家毕达哥拉斯对感性事物进行抽象，提出与感性事物无直接关联的“数”为万物的始基。与此同时，毕达哥拉斯派的哲学家认为，心灵为人类所独有，它在万物中轮回不死。在这里，一方面是可以归结为数的、不以主体意志为转移的物质对象，一方面是无穷不灭的人的灵魂，客体与主体之间，物质世界与精神世界之间，被划上了较为明晰的界限。于是，统治于上古世界的泛灵论开始动摇，人的独立地位得以确立。

精神的品格为人所独有，自然是人的物质对象，这种意识是希腊人在与自然的搏斗中突破了天然的生态系统之后获得的。中国人习惯于将理性消融于感性之中，希腊人则视理性为神圣的人性，最优秀的人性。人作为衡量一切的标准，与客观对象的关系是相持相拒的，没有中国式的“物色之动，心亦摇焉”之类的交互感应。在他们眼里，自然（包括生物的人）对人充满着吸引力。他们的兴趣在于自然科学方面，在于“真”而不在于“善”。所以他们涉足于科学的许多领域：天文学、地理学、数学、物理学、几何学、逻辑学、生理学、胚胎学、解剖学、植物学等等，孜孜不倦地探寻着自然的本质规律。

既然自然是外在于人的客体，万物之主宰的人要从事征服物

质世界的生活实践，艺术地再现客观的世界就有可能成为这一生活实践的组成部分。既然物质对象是可测量的，美的形式有着精确的比例关系和具体的形式，主体的创造物（艺术等）就有可能成为对自然世界的较为客观、精确的模仿。自然世界是艺术的蓝本的“模仿论”正是在这样的文化氛围中形成的。

进入现代以前的整个西方艺术史，可以说是艺术家同自然较量真实程度的历史。为了不逊色于自然之真，艺术家不断引进科学方法、借助科学的手段。至科学发展到相当高度的19世纪下半叶，印象主义艺术流派将艺术中人与自然的较量推向极至。印象派执意完全正确地反映自然，认为以往的艺术较自然仍有距离，于是展开了更为先进的探索。当时的光学理论表明，物体的映象是由外来光和物体反光特性所决定的，物体的形状、色彩等皆是物体反射了光源中某些光的结果。印象派力图追求此种物理的真实，捕捉各种光照下物象的形态进行描绘。对光的刻意追求使艺术全然成为科学理论的体现，限制和约束了艺术家自由的创造力，后印象派因不满这种状况而觉醒，提出不受科学理论束缚、自由表达情感的要求。至此西方艺术模仿自然的传统才逐渐为“现代派”艺术所取代。

西方现代主义开始强调主客体之调合，并且认为这种调合可通过主体转换可为感知的对象来实现，而无须在超我世界通过理念、逻辑来完成。这样，每一艺术家个体均能依据自己对世界的理解而形成各种不同的意象，主客体之调合结果便产生了多元的、不可重复的艺术世界。中国传统艺术在此点上与西方现代主义艺术非常相似。但从本质上看，二者还是很不相同的。中国的天人合一思想是主客体无明确界限的产物，西方现代的“天人合一”却是在理性得到长足发展的基础上提出来的。中国人由于视主客体不可分离，对自然便怀有审美功利的目的，利用自然来表达内心情感，依据内心感受在艺术中对对象作变形处理，在将对

象人情化的同时，也将自身物态化了。这样的创作，无论怎样抒情言志，总是要利用自然物象的。所以中国艺术的“写意”，即便是逸笔草草的绘画，也不曾完全脱离物象原型，雕塑更是如此。西方人则不然。由于有着高度的理性化，在欲征服自然的阶段可以在艺术中穷尽自然的状貌，至现代有了在艺术中表达主观情思的目的之后，可以利用自然物象，也可以采取完全脱离物象的抽象形式。这就是纯抽象艺术没有产生在具有写意传统的中国，而产生在一向模仿自然的西方的原因所在。

上述论述是对中国和西方艺术、美学的整体把握。只有了解了中西方民族艺术的基本差异，才有可能对中国传统艺术的本质特点作出深刻、全面的揭示。在上述比较研究中，涉及中国方面的内容主要为绘画和绘画美学，这是因为，有关中国雕塑方面的美学理论在历史上极为罕见，把握中国艺术的总体特点必须更多地依赖绘画方面的材料。一个民族的艺术在各门类之间会有一定差别，但其基本精神是相通的。因此在上述比较中所显现出的中国艺术的主要特点，并不限于中国绘画，对雕塑同样适用。当然，中国雕塑与绘画有许多不同之处，它没有象绘画那样被文人士大夫当作高雅的艺术去进行创作，而更多地出自普通艺人工匠之手，这是我们在对中国雕塑作专门性的研究时必须加以认真讨论的。

中国雕塑早在可辨识的文字产生之前已经存在，同中国绘画有着同样悠久的历史 and 从未间断过的传统。雕塑作为广大阶层普通工匠艺人的创造，有可能更为客观地“记载”中国文明的脚印，有可能凝聚着更为普遍的民族心理和更为普遍的民族审美意识。在中西方民族都愈来愈需要系统地了解中国传统文化的今天，在人类愈来愈渴望深入地了解自身的当代，对中国雕塑这样一种体现着中国民族传统文化母题的艺术作以全面性的探讨，无

疑具有重要的意义。

本书认为，中国雕塑是中国民族审美文化的代表，它作为物质文化（功能性的）和精神文化（艺术性的）合一的产物，集中体现了中国民族文化心理结构的本质。从这一观点出发，本书以四大部分的内容对中国雕塑进行了总结、探讨。第一部分着重对中国雕塑进行具体的归类介绍；第二部分着重论述中国雕塑独特的发展道路，从文化的视角阐明其形成的途径，并追述其美学风格的历史发展；在第一、二部分内容的基础上展开的第三部分，是对中国雕塑审美特征的综合论述；第四部分是关于文化传统与中国雕塑的关系方面的分析和总结。

“雕塑”是一个非常富有意义词汇，它意味着人对物质实体的加工改造，意味着人的创造——按照美的规律创造。雕塑作品是人类力量、情感、智慧和审美意识的结晶。从远古先民的工具打磨和容器塑造等原始的“雕”和“塑”的劳动，到现代人出于情感抒发及装饰、美化环境等意图的高度自觉的雕塑艺术创作，人类雕塑的活动始终与人类文明的脚步相伴，通过对于中国雕塑的探讨，可以加深我们对许多文化问题的了解。