

黄宗贤 吴永强 ■ 著

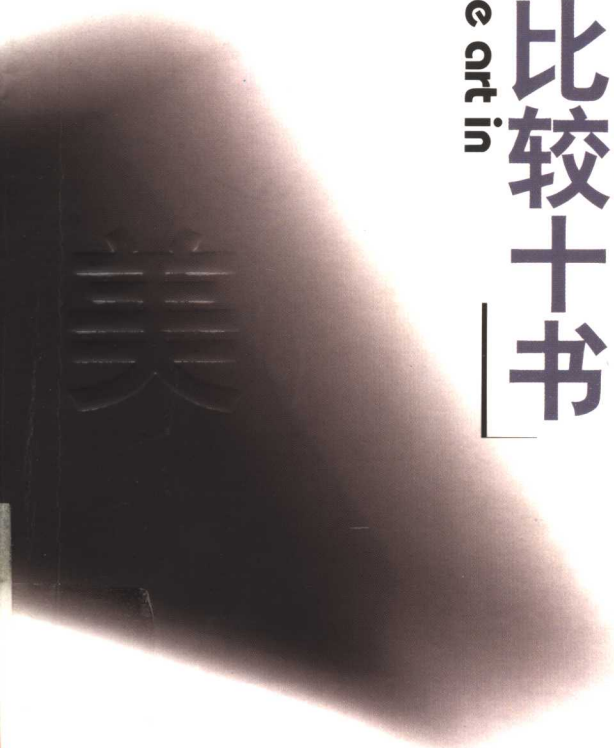
中西雕塑比较

中西美术比较十书

Ten books on Chinese art in
comparison
with the West

■ 邓福星 主编

河北美术出版社



美

图书在版编目 (CIP) 数据

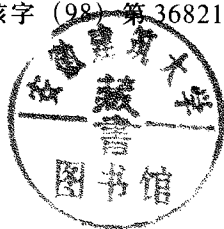
中西雕塑比较 / 黄宗贤, 吴永强著. — 石家庄: 河北美术出版社, 2003.8

(中西美术比较十书)

ISBN 7-5310-1133-6

I. 中… II. ①黄… ②吴… III. 雕塑—对比研究—中国、西方国家 IV. J305

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 36821 号



中西美术比较十书

中西雕塑比较

黄宗贤 吴永强 著

出版发行: 河北美术出版社

石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码: 050071

制 版: 北京汉彩图文设计有限公司

印 刷: 深圳蛇口南方印刷有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/32

印 张: 11

印 数: 1—2000

版 次: 2003 年 8 月第 1 版

印 次: 2003 年 8 月第 1 次印刷

定价: 55 元

目 录

第一章	分野从这里开始：中西史前雕塑	7
一	从自然主义到抽象：时间错位	7
二	母性崇拜：普遍性与姗姗来迟	13
三	以石为雕和以泥为塑	17
第二章	古典传统（一）	23
一	青铜时代：现实主义的西方	23
二	青铜时代：巫术与政教的中国	25
三	动物风格的中国早期雕塑：犷厉之美	29
四	流血和痛苦的形式	32
五	冲破权势的符咒：人在中国雕塑中现身	37
六	希腊：神人同形同性	40
七	人的成长和动物的乐园	44
八	人体：自如转动和循规蹈矩	49
九	风格化：“铁马秋风”与“杏花春雨”	55
第三章	古典传统（二）	61
一	力量的史诗：体积与规模	61
二	数的崇高和力的崇高	65
三	享乐主义与极权权威	71
四	对宏伟的见识	74
五	力量与运动	78
六	环境与自然	82
七	面部与肖像	87
第四章	宗教雕塑：灿烂佛国与基督教世界（一）	95
一	宗教态度	95
二	印度为媒：西风东渐	100
三	建筑观念的雕塑反应	104
四	人体：中国、西方和印度	107
五	苦行主义与“秀骨清像”	112
六	自然主义的中与西	117
第五章	宗教雕塑：灿烂佛国与基督教世界（二）	123
一	中西圣像学的形式来源	123
二	女性美学与男性美学	128
三	唐窟造像与哥特式雕塑	133
四	哥特式、中国与古典范本	139
五	主题容量与构图的中西之别	142
第六章	天上人间：	
	中国陵墓雕刻与西方城市雕塑的功能倾向	149
一	“灵魂不死”：	
	中国陵墓雕刻的文化心理特征之一	149
二	“事死如事生”：	
	中国陵墓雕刻的文化心理特征之二	153
三	“明孝”与“媚祖”：	
	中国陵墓雕刻的文化心理特征之三	156

四	城市雕塑：世俗情怀的载体	162
五	封闭的文化空间与城市雕塑的匮乏	169
第七章	空间与形态（一）：中西雕塑形态学的文化依据 ...	175
一	中国：文化封闭性与雕塑形态	175
二	从古希腊到文艺复兴：人的诞生与复活	176
三	中国雕塑原型与空间图像	179
四	汉唐雕塑：活力性与人文气氛	181
五	分离与综合：中西时空观念	184
六	界限的消失：东风西渐	186
七	形与神	190
第八章	空间与形态（二）：中西雕塑形态学的美学渊源 ...	199
一	西方雕塑：灵魂分散与体积集中	199
二	文艺复兴：探索形态学	202
三	多纳太罗：圆雕的中西概念	204
四	秦汉雕塑：动力扩张	210
五	米开朗基罗：力量之美的发现	214
六	伟大心灵的回声：力的式样与情感	219
七	中国雕塑：“以大观小”	221
八	中国雕塑：变形不等于抽象	225
九	中国雕塑：“真者气质俱盛”	229
第九章	空间与形态（三）：中西雕塑形态学之描述	235
一	器皿与建筑：中西雕塑形式之中介	235
二	物的结构与宇宙之舞：中西雕塑的空间触媒 ..	241
三	“笔筒形具”和“以部分求圆满”	247
四	“气象混沌”与“传神阿堵”	250
五	体量提示：汉代雕塑与西方表现主义	254
六	材料与体量：中西雕塑之古今	258
七	结构的外观和立体绘画	263
八	峰回路转：空间的位置	271
九	风云际会：质感和色彩	275
第十章	价值方位：中西雕塑家的社会角色	283
一	美和自由“圣经”谱写者的荣耀	283
二	消隐在神灵光环下的造神者	288
三	“接旨造像”与渴求自由	293
四	“形而下者”与“伟大匠人”的命运	297
五	中西雕塑的史学境遇	302
第十一章	对流与互动：中西雕塑的现代进程	309
一	变革与超越的激情	309
二	革命浪潮与东方风韵	315
三	学院主义：对流中的逆向选择	321
四	消解法则与建构模式	324
五	突破与整合势态	329
	图录	335

总序

这套《中西美术比较十书》，由十本关于中西美术比较的专著所组成，它们分别从不同的角度，就不同的方面或不同的美术种类，将中国的和欧美的美术摆在一起，两相对照，加以分析和比较，寻找它们的异同，它们的联系和相互影响，以及某些带规律性的东西等等。像这样比较系统的研究，像这样规模的美术比较丛书，在我的印象中，以前还不曾有过。

美术界都记得，在一个时期里，除了少数的艺术流派和一些作品外，西方美术对我们曾经十分陌生，曾经被当作毒流祸水，给予过排斥和批判。后来，在80年代中期，又走向另一个极端，在不少人眼中，以为西方美术通统高妙完美，皆成范模。这两种偏狭态度虽然表面上相反，实质上，除了受当时某些政治的或流行思潮的影响外，都是缘于对西方美术的无知或者“偏知”。比如，一些人只懂西方，或完全沉湎于中国，当被偏爱蒙住一只眼睛时，也容易产生偏见。总之，对西方美术，不论是盲目的肯定还是盲目的否定，都是片面的看法，持这样的看法怎么能做到“洋为中用”呢？

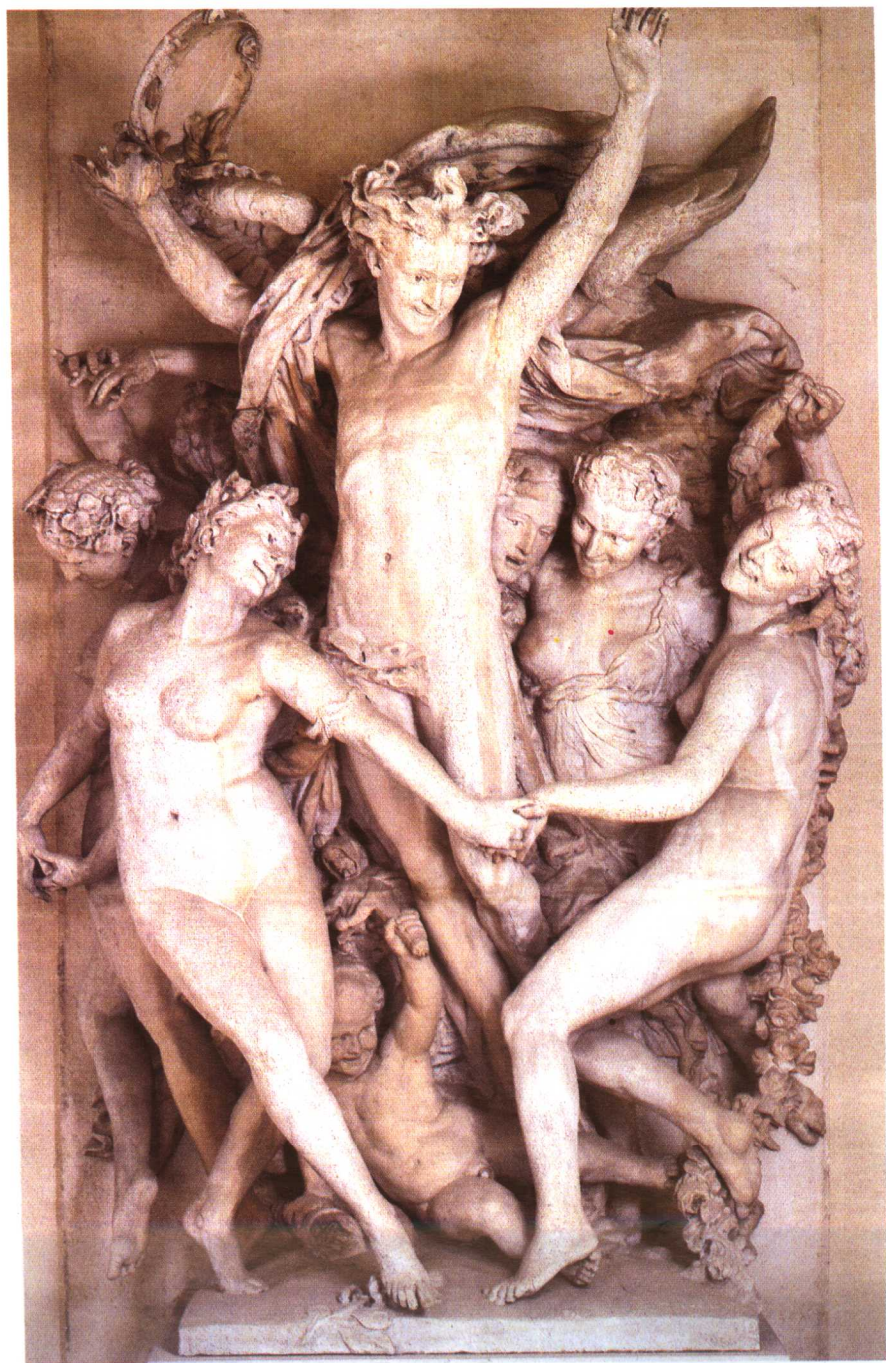
比较是鉴别，但首先是思考和认识，是较为全面和较为深入的认识。中国美术和西方美术是在各自不同的文化背景下经过漫长的历史而形成的艺术形态，它们和各自民族的审美意识具有相对应的关系。它们各自的特点也正是它们之间的差异。比较不是较量，不是竞分高下优劣，而是通过剖析、发掘、探寻它们各自的特殊性以及形成这种特殊性的原因，通过对照对比，发现中西美术在某些方面的同中之异和异中之同。比较也是一种对话、交流和沟通。这一过程必会促进二者之间的相互了解、融合。对中国的或西方的读者来说不仅可以从中更多了解对方美术，而且也藉此从一个新的视角认识自己民族传统的美术。

在这里，我们是把“比较”作为一种认识的方式和方法的。在当今美术研究中，比较的方法还没有得到充分的运用，倘和文学研究相比，显得落后了许多。美国学者史斯奈特提出“比较文学”是在1886年，以后在欧美文论界逐渐形成平行比较和影响比较两大学派。80年代中期，中国比较文学学会成立，使比较文学研究在国内提到议程上来。美术研究中最早运用比较方法的大概是清代画家邹一桂，他在《小川画谱》中写道：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱铢，所画人物、屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。”他虽然主张“学者能参用一二，亦其醒法”，但由于他坚定地固守文人画观念对透视画法颇不以为然，所以，得出结论：西画：“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”。本世纪上半叶，宗白华写过一批十分精彩的美术论文。读他的文字，有视野开阔步步深入之感。这既缘于他的学识睿智，同时，也与他运用比较的方法相关。宗白华在比较中，将中西美术作平等对话，而不循某些成见，分什么中心和边缘，这也是我们应取的态度。当然，美术比较，不仅限于中西之间，还有古今之比、不同风格地域之比、美术中不同门类之比、或美术与其他姊妹艺术之比等等。

这套书为中青年学者所撰写，每人对所写内容都作过一段时间的研究，但作为理论探讨，所论难免或全或偏，或深或浅，甚至或有疏误，都有待读者指正。最后，祈愿本书作者与出版者的共同努力，对于拓展艺术家的眼界，开启他们的创造精神，对于激发美术研究者的理论热情，深化他们的思考能有所裨益，对于增进一般读者对中西美术的了解并提高他们对美术的兴趣，起到一些作用。

邓福星

1998年“五一节”后三日







第一章 分野从这里开始：中西史前雕塑

一 从自然主义到抽象：时间错位

至少从遗物上看，中西史前雕塑彼此存在着巨大的时间错位。欧洲旧石器时代中晚期奥瑞纳、索鲁特和马格德林文化期均有雕塑遗物面世。它们多为动物和女裸雕像，遍及圆雕和浮雕，手法写实。时间最早可上溯到两三万年前。这些雕塑与欧洲同时期的洞穴壁画一道，说明人类早期美术曾有一个漫长的自然主义时代，但在这个时代，中国雕塑却留下了一片空白。相反，到了新石器时代，当史前雕塑在西方好像普遍衰落时，却在中国一度繁荣起来。在中国的广大腹地上，由北到南，曾发掘出大量新石器时代的雕塑遗物，它们或与实用器具相结合，或本身就是独立圆雕。从地中海到北中国，遥远贯通的彩陶文化所提供的证据表明，新石器时代东西方文明存在着某种连续性，典型如陶制壶罐上相似的螺旋形纹饰，把人类美术统一到了一个抽象时代。

西方雕塑在巨石文化中留下了抽象主义意向，而这种巨石文化无疑具有时代象征意义。我们看到，巨大的条形石料被随石赋形，稍加雕凿就成为矗立着的隐约的人像，在蓝天与荒漠之间，显示着人类在自然背景上所能赋予的体量。这也许表明，西方新石器时代的雕塑家已从自然主义的形的观念过渡到对纯粹体量的认知。我们当然不是说，这种认知是自觉的，或史前艺术家——如果他们可以被称做艺术家的话——已经在深思熟虑有关“艺术本体”的问题。然而，正是由于其不自觉性，才使我们容易看到雕塑的体量与人类生命现实的本真联系。因为艺术，从根本上说，是人类生命意识的客观化，不论这种生命意识曾经采取了怎样的寄生形式——巫术？宗教？或别的什么。

由于没有外来形式定律的粗暴管制，史前雕塑家更有可能向材料敞开生命，通过与材料的磨合，诱发出雕塑艺术自在的性格。当然，这种磨合期是漫长的，经历了从怀孕到分娩的持

续的阵痛。巨石建筑中那些笨重而粗糙的雕刻向我们沉默地诉说了这一段阵痛的历史，而浑朴的石料，刚好成为对雕塑体量强调的最好象征。

就在西方史前雕塑的自然主义锋芒销声匿迹于如此宏大的抽象中时，中国雕塑却以混合风格展现于历史的驿站，也就是说，它在一定意义上延续着自然主义余风。例如，甘肃礼县高寺头出土的、属于仰韶时期半坡型的陶塑女子头像，粗壮的颈部、肥胖的面容，以及头上缠绕的那一圈发辫、耳垂上的钻孔，足可见观察之一丝不苟，作者显然是想尽量表现出他所看到的对象的细节。在陕西洛南出土的一件红陶壶，同属仰韶文化时期，壶口被做成一个小女孩头像，微微昂首敛口，似凝神于某种招引，原始艺术家欲抓住瞬间神态的用心，昭然若揭。

至于红山文化牛河梁遗址中出土的那一尊泥塑《女神》头像，五官刻画与面部骨骼、肌肉表现之逼真，完全是高度的写实作品。还有那些数目可观的猪、狗、羊等小型动物塑像，更是玲珑有姿。仿佛新石器时代的中国雕塑，在某些方面复演着欧洲旧石器时代的景象。欧洲数万年以前曾风靡一时的大腹便便的“母神”雕像，在此时中国的红山文化中，也能够觅见踪迹。难道这种现象能够说明，在西方史前雕塑面前，中国只是晚熟的孩子？或者是后起的模仿者？

只要 we 看一看这一时期的中国陶器和玉器——特别是那些结合了动物造型的洗练形式的器具——看看它们的造型多么合于形式节度，装饰多么美妙，看看此时的中国艺匠们对三度空间的形式把握，已多么成熟，就会觉得这样的问题不值一提。而空间距离的遥远也根本无法使此时的中国人到西方那里去学到什么，何况去学他们古代的东西？情况更可能是，自然主义风格的旧石器时代雕塑，在中国也许不是历史的空白，而只是考古的空白。如果我们说，中国雕塑史实际上还可上溯到比有遗物更遥远的年代，大约也不该是一种妄自尊大的说法。那么，此时的自然主义风格，就当是远古自然主义风格的历史延续。

这也许提供了一种隐约的证据，使我们得以从源头上把握中西文化和艺术相异的基本历史走向。西方文化和艺术是在

不断自我否定中展开其历史画面的，中国文化和艺术却是在对传统执著的历史中壮大其躯体的。当然这一点不可一概而论，因为就像我们所熟知的，西方古典文化曾形成了它首尾一贯的精致的传统。不过，意识上的“传统性”似乎在中国人这里比西方人萌芽得更早。

我们当然可以根据在手的遗物轻松否定中国旧石器时代曾有雕塑——更不必说什么自然主义风格的雕塑——但是我们将无法面对这种风格混合的历史状态而说服自己。我们也许可以说，中国史前雕塑的自然主义观念，比起西方来，觉醒得太晚，但同时我们又将无法面对这一时期那些同时存在的、数目可观的具有抽象倾向的雕塑和结合在实用器具中的装饰雕塑。如果没有漫长的历史提炼，体现于它们中的强烈的形式意向，就一定是一夜之间从天而降了。这显然与艺术形式演变的历史轨迹毫无共同点。

沃林格尔曾把艺术的历史脉络描述为“抽象与移情”的交替轮回¹，他无疑是以对西方艺术史的考察为根据的，对东方艺术史来说，也许不那么密丝扣缝。但如果我们拿它来阐述时间跨度广大的原始艺术史，就发现它具有普遍适应性。并没有什么地理条件的改变使新石器时代世界上各文化圈之间缩短了距离，却有一致的彩陶文化和反映在彩陶文化中的此一时期艺术共同的抽象素质。我们不要忘记，世界上各民族并不是应召于统一的号令，在同一时间步入新石器时代的。当中国还处在新石器时代的部落社会中时，埃及就在统一的神权国家中度过了至少三个王朝，而两河流域的苏美尔人也在此时建立了若干城市国家，并最终被阿卡德移民所彻底改朝换代。可是，在前后相差数十世纪的新石器时代，它们在遗物中所显示的艺术风格，却令人称奇地接近。

我们大致可以排除，史前阶段的人类艺术，是谁影响了谁的问题了。这种趋同现象的原因，大约不在艺术本身，而在于生活状态。对于刚刚脱离大自然母体，还多少处于混沌状态的幼年期人类来说——我们知道这一幼年期是如此漫长，以至于难以用“文明史”的时间去量度——他们的生存使命简单得几乎雷同，于是他们共同关心的问题并没有太大的地域和时间悬

殊。共同于某一时期的生活状态，往往促成了他们在文化——艺术状态上的共同性²。如果我们能够以此“趋同论”去解释主导着中国新石器时代艺术的抽象风格，那么也同样能够为中国雕塑存在着一个自然主义的旧石器时代找到逻辑上的理由，虽然至今尚无遗物为我们提供确凿证据。

我们知道，早期雕塑所以充满率真的自然主义风格，原是因为原始艺术家怀着一种使自己与宇宙世界完全等同的强烈愿望。他们不是在模仿外物，而是在模仿造物主的行动。对他们来说，他们手中的制作之物是事物的原型和化身；当他们塑造或者塑造自然形象时，并不是打算做出什么“艺术品”到他们部落同胞面前去博取艺术家的声誉，而是在行使术士的职责。他们的作品具有符咒的功能，或诱使猎物跌入陷阱，或促进妇女早日生产，是一种通灵媒介。

这也是为什么动物和丰产母神像在史前雕塑作品中占有优势比例的原因。从西欧到东欧广大的地域内，先后发现了60多个类似奥地利《威冷道夫母神像》那样的小雕像。这些雕像不论人物胖瘦，都特别夸张与生殖有关的部位，头和四肢却尽量简化，显然是想起到一种催生的魔力作用。浮雕中也不乏这样的形象，例如法国罗赛尔洞出土的《持角杯的女裸》和安格尔·谢尔·朗格拉出土的《三女裸薄浮雕》，几乎是“母神”圆雕

4
威冷道夫母神像



像的浮雕变种。可见人类祖先对这样的主题，相当乐此不疲。

动物雕像的意义也完全相同，它们不只是一种愿望的朴素形式，往往本来就是符咒仪式的对象。法国索鲁特文化期蒙黛斯西班牙洞穴中的泥塑熊，周围还残存着纷乱的早期人类脚印。据推测，这个洞穴可能就是当时举行巫术仪式的场合。而同一时

期那些岩壁动物浮雕，其所处的位置，往往令人容易想到那里可作为满意的集合场地。人们狩猎之前，大概要集合到这些雕像跟前发誓，那动物仿佛也就在精神上被预先俘获了。这一点，还可从这些浮雕的两个有趣的特征中得到说明，动物形象几乎是倒着的（人的形象却多是直立的），而且它们大着肚子，像是怀着小动物。实在没有比这样的形象表现更能明确揭示原始先民那种急切的心态了——他们太想在与动物搏斗时占上风，太盼望一箭双雕，多多益善地带回猎物了！

的确，对原始先民来说，再没有比狩猎成功和子嗣兴旺更重要的事情了。它们分别作为关系到个体和群族生存的两件大事，完全地占有了原始先民的心思。他们的一切活动都是围绕着这样的愿望来进行的，包括我们今天称之为艺术的活动。原始艺术家对保证汲取动物体力、狩猎成功和保证妇女多多生产做出了承诺，这也是他们的职权所在。他们雕塑作品时，并不受制于外来权威的强迫命令，而能完全按照自己的理解，把灵通活物的感觉移注到形象中去，而这种感觉，早已在其身处的部落社会中达成了默契。他们关注的是与自己生存攸关的活的生命实体。他们尽可能逼真地造型，目的是使形象具有与自然造物相同的实在品性。

我们在此看到了原始先民力图与世界内在沟通的愿望。动物与世界之间，从来没有需要逾越的鸿沟，却处于被自然支配的地位，盲目被动；人，摆脱了与自然相混沌的状态，能够把自然当做对象去感知，有了足够的能力去预见未来，也从此开始了苦难的历程。基督教的原罪观念，实已对这种苦难做出了最好的诠释。从开始成为人的那一天起，人类就一直在尝试用各种方式重新进入世界，以把握那些对人来说实在是变动不居的自然因素，多一分安宁，少一分苦难。

对原始先民来说，他们头脑中的那些尚未与宇宙中某些力量脱离瓜葛的部分，成为他们重新进入世界的途径，这些部分赋予了他们以泛灵的世界观。通过对万物有灵的信仰，他们在精神上再次成为这个世界有机的、充满活力的部分。雕塑，便是这种滋长着的活力的客观化形式。

原始时代的早期雕塑——那粗野的自然主义风格——并不

象征着人对世界的脱离而是相反，它意味着，人可以凭借与造物主相类似的铸造生命的活动，在宇宙世界取得一个和谐的位置。

然而，这种自然主义却不是被动的自然主义，而是一种在愿望驱使下的感觉的自然主义。凡是与其愿望相悖或无关的细节都被省略了，或者说，根本就为原始雕塑家的感觉预先排斥了。他们更容易看到事物与自己相联系的部分，而对其余部分视而不见。这也许可为原始雕塑为什么总是给我们以意想不到的视觉冲击，提供某些方面的解释。可是，一旦人类生活有了一定的秩序化来源，一旦他们不再惟一地依靠狩猎才能免除饥饿，上述愿望便渐渐在他们心头减轻了分量，这正是新石器时代的现实。

陶器最简单也最首要的功能便是盛物。陶器的广泛出现，表明人们至少有了可贮之物，他们再也不用为餬口之难以为继而随时担惊受怕了。这时，他们便有可能把精力投向更广大的领域，于是生活有了更多的内容，眼界也大大拓展了。人类开始尝试多种潜力方式去进入世界。

在堪称欧洲新石器时代最迷人壮观的大西洋沿岸那些数量众多的巨石建筑中，我们不仅可以读到原始宗教在晚近岁月的宏伟诗篇，还可以觉察到一种理性精神。这种理性来源于对自然内在秩序的认识。重达数百吨的巨型石料，如果不依靠一定的数理推算，是没法把它们推举到那样的高度，并通过均匀受力，由栋托椽，构搭成形的。而要取得这样的数理推算能力，单是靠对某种魔力的迷信，显然无济于事。同时，这些建立在初步结构观念基础上的建筑，显示了西方人的祖先意欲进一步把自己从自然背景中挣脱出来的努力。从这里，我们依稀地捉摸到西方文化的概念雏形。与其说这些巨型石栏是由固体材料所圈围起来的空间，还不如说是萌芽中的人类智力结构与广袤无垠的宇宙空间抗衡的信号。

后来的文化使我们看到，相比于东方，西方人的确对建筑情有独钟。他们不断发达的抽象计算能力，解决了固体如何在空间中运转，并使难以征服的材料服从一种新的有机空间的诞生，使建筑一步一步接近它的完美形式。而东方人却更偏向把

自己的居所散落在大自然的背景中。例如印度人对雕塑的特殊感情赋予了他们使用石质材料的本领，然而，石料之服务于有机建筑结构的潜力却被压抑了。他们那种逐级向上、渐次缩小的角锥形神庙，简直就是用石头垒起来的木构建筑，与西方建筑比较起来，繁琐的雕饰甚于结构。中国建筑素有宏大的观念，但这种宏大却倾向于层层叠加和展开于作为天地缩影的人造园林中，而缺乏像西方那样富有逻辑性的结构空间。在东方，也许惟有高棉建筑是一个例外。

如果我们同意斯宾格勒的说法，认为每一种独立的文化都有其基本象征³，那么建筑无疑是所有象征形式中最具有说服力的象征。西方古代建筑由于其所用石料的耐久性，使我们能够更方便地窥见距今久远的文化。实际上，西方的雕塑同样有理由被看成是其建筑观念的移植，在他们那种理性的空间观念与雕塑之间，建筑充当了中介。

二 母性崇拜：普遍性与姗姗来迟

当理性的认识能力在西方人头脑中潜滋暗长的时候，他们便逐渐获得了另一种进入世界的维度，这种维度便是智力。虽然原始宗教的力量在某种程度上仍然维系着他们与世界的关系，但这种关系中却有了史无前例的与天地抗衡的性质。他们不再慑服于自然的威力之下，而是开始朦胧地确信自身的力量，这就为后来的英雄史诗时代埋下了伏笔。而早期泛灵主义的世界观，对新石器时代的中国文化，却起着更深的主导作用。这大概与中国先民多数生活在远离海洋的内陆腹地不无关系。中原一带是世界农业文明的发源地之一。早在公元前7000年的河姆渡遗址中，就有过稻谷遗存，实可作为这一点变本加厉的证据，因为河姆渡离大海竟相去不遥。可见农耕方式是怎样长期地左右了中国先民的生活。

大概因为普遍远离海洋，中国人难以离开对土地的依赖，于是乎，跟土地收成有关的一切自然部分，便可能进入他们充满神灵敬畏的心中，被赋予与神灵等价的性质。只要想一想，风雷雨电、土地干旱、江河泛滥，这些莫名的自然力量，是怎