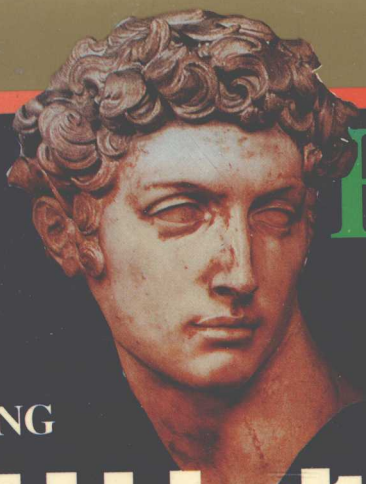




EUROPEAN CITY SCULPTURES

WANG YU LIANG

王玉良 编著 辽宁美术出版社

欧洲城市雕塑



EUROPEAN
CITY SCULPTURES

欧洲城市雕塑

EUROPEAN
CITY SCULPTURES
欧洲城市雕塑

王玉良 编著

辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

欧洲城市雕塑 / 王玉良编著. —沈阳: 辽宁美术出版社,
1996. 8

ISBN 7-5314-1417-1

I. 欧… II. 王… III. 城市环境—雕塑—艺术—欧洲 IV.
J33

中国版本图书馆CIP数据核字 (96) 第10889号

欧洲城市雕塑

OUZHOUCHENGSHIDIAOSU

王玉良 编著

辽宁美术出版社出版 辽宁美术印刷厂印刷
(沈阳市和平区民族北街29号) 辽宁省新华书店发行

开本: 889×1194 1/16 印张: 11

印数: 1150—4000

1996年8月第1版 1997年3月第2次印刷

责任编辑: 张东明 范文南 封面设计: 张东明
责任校对: 侯俊华 版式设计: 张东明

ISBN 7—5314—1417—1/J. 648

定价: 128.00元

雄奇峻伟 瑰丽绚烂

——欧洲近代雕塑概言

雕塑的语言是一种世界通用语言，它可以直接跟我们对话。

在欧洲的土地上，徜徉在街头巷尾，随时可见到雕塑。也随时可以看到造型奇特、形式新颖的现代雕塑。作为丰富和美化生活环境空间，同时也丰富着人的精神生活的城市雕塑是一个时代精神和文化状态的体现物，在直接影响作用于人的审美形态之时，也映现出雕塑创作者的文化素养、艺术品质、精神世界和对历史与现实的把握。优秀的雕塑家都是立足于现实而放眼于未来，能引导人们进入新的审美空间和对未来以启发性的意义。

雕塑在与人类发展同步的意义上，意味着生产和科技手段在艺术上同时作用的意义，也意味着科技作为生产力进入精神领域的新作用。这在本世纪科技高度发展的新时期，对于现代形态的城市雕塑，更具有特殊的时代内容和前所未有的涵义。

风格是时代的镜子，现代城市雕塑作为时代的艺术表象从其形态上如何区别以往，在艺术精神上怎样从传统的思维模式中解放出来而进入现代思维空间，固有的审美意识和新的美学观的矛盾如何沟通……西方的现代城市雕塑作品可以作为我们的参考。作为正在迈向现代化、经济正在腾飞过程中，并随着经济发展而城市建设相应发展的中国现代雕塑，欧洲的现代城市雕塑将会给我们有益的借鉴和启发。

已挣脱神学时代的枷锁，打破了保守单一的传统意识，破除了静止与稳定的历史模式，走向健康、明晰，而更富感染力、更具视觉冲击力、更能作用于环境和生活的西方城市雕塑，应该说在造型上和造型意义上，大体包蕴了三个范围的内容：心理性、视觉性和科学性。三者的关系是相互作用与制约，虽相辅相成，但倾向性的区别仍是较为明显的。心理性，一般与具体形象的、较深刻的思想内涵的造型形式多有关联，是属于叙事、寓意或纪念性意义的造型范畴为主。视觉性，多以感官的刺激和视感效果为主，常以造型的直观的冲击性和色彩感、肌理等造型效果而打动观者，且多为简化的几何形或抽象的造型特色。而运用科技手段辅助作用于造型和造型氛围的形式是雕塑语言的新拓展，是科技与艺术的综合产物，它的力量远远超出造型本身而具有综合型的空间所拥有的更多的欣赏内容和崭新的效果。因而从广义的范围而言，有些已是城市雕塑所概括不了的。

尽管如此，这些由造型艺术引发出来的各种反映是时代前进和人们精神需求所造成的物质理想型的结果。我们如此笼统地归纳是便于系统地研究和思考，便于对西方近世的雕塑艺术作出较为正确的评估。

历史，尤其对于造型艺术而言，是不可能绝然划开鸿沟。所谓近代的造型艺术是相对历史意义而言所属于本世纪左右至今的一段时间内的创造和主要的流派及表现形式。从造型艺术的角度是以造型风格的顺延规律来对具象的造型这类偏重心理的形态为开始的内容。

这里必须指出罗丹，这位“拯救一个时代的艺术”和承先启后的巨匠，他作为两个世纪间的过渡人物，在雕塑艺术上同样也是如此。表面看来罗丹的雕塑是属于“古典”，起码外在视感上是这样，而且他的目标也是要恢复雕塑艺术风格的完整性，寻找几个世纪以来失落的米开朗基罗和童那泰罗的“雕塑原则”。但真实却远远不止于这些，他早已打破了黑格尔所认为的雕刻的理想是：静穆、渗透精神的肉体是雕刻最高原则的古典看法。他追求印象主义的富有色彩的光影效果，追求表达感情的动态。在同时代中，没有一位艺术家如罗丹那样深解造型艺术的规律和他对物质的依赖条件，也没有在雕塑的全部要素上可以与罗丹的创造性和想象力相提并论，这使他优秀作品的精神涵量达到了前所未有——完全属于今天的，超前的思想深度和广度。他的伟大不仅在于雕塑手段，而在于雕塑艺术的意义：“艺术家的心灵在他所接触的一切事物上的反映”，“看透隐藏在内心深处的真理”，洞察心灵的隐秘并将此发掘出来，这些艺术本质性的内容足以超越时间而进入永恒。

罗丹在著名的《加莱义民》和《地狱之门》中对于雕塑空间处理的创新意识：以散开的体量的布置所

构成的空间形体相互渗透和相互作用的处理，彻底打破了传统的封闭、均衡方式的纪念雕塑的实体和空间概念。预示和启发了现代雕塑对新的空间概念的认识，具有里程碑的意义。这里我不能同意英国美术史论家赫伯特·里德的看法：“他受流行的主观主义的诱惑，因而永远也不能向雕塑提供同样坚实的基础以形成‘一种新艺术’”，此只是从视感表面形式感而言，非关于其本质。艺术的“基础”并非仅为技术、技巧性和形式，更在于思想的深度和深度的表现。罗丹在前世纪末创作的以上所言的作品和《巴尔扎克》在当时都曾为订件人所不接受，而今天被人们所欣赏就雄辩地说明其乃是为20世纪创作的超前形式的作品。而且作品是否归属于艺术和艺术水平高低从来都不是以具象或抽象来区分；事实是，现代造型艺术是多元的、多种形式的共存。

罗丹的艺术——具象雕塑艺术的风格的衍化和弘扬是由他的学生们来完成和充实的。布德尔、马约尔、德斯底欧、弗朗索瓦·蓬朋……这一连串光辉的名字，构成了本世纪具象雕塑的一座座高峰。他甚至影响了雕塑以外的范围：印象主义的大画家雷诺阿，野兽画派的鼎主马蒂斯都在不同程度上为罗丹所影响和迷惑；连被称为现代派雕塑的开创者的布朗古西也有一段时间很崇拜罗丹，在罗丹身边做助手，他由衷地说，是由于罗丹，“雕刻才得以再一次充满人性，并显示出内容的意义”。虽然这位桀骜不驯，注定要开宗立派的艺术家的艺术家因为“大树底下不长草”而决然地离开了罗丹，去开辟他自己的新风格，但在其早期作品中却明显地留下了罗丹风格的影子，但他后来在认识上和材料的运用上都甚于前者而达到了新的高度。

深意味的是，罗丹在法国境外的影响在某些方面甚于国内，其中对20世纪雕塑变革产生重大影响的不只有罗马尼亚的布朗古西，还有德国的莱姆布鲁克、斯托克和北欧挪威的居斯塔夫·维吉朗。尤其是德国的阿道夫·冯·希尔布兰德以著名的论文《造型艺术中的形式问题》而被认为是20世纪抽象雕塑产生的理论根据。这发表于1893年的论文所提倡的雕塑应脱离于绘画而有自己独立存在的美学理论并由此而形成自己的形式体系和强调纯形式语言价值的观点，被后来的现代雕塑家们推为经典的理论著作，产生了重要的影响。

正如任何事物都会具有矛盾的多方面成因，艺术风格的取向也不可能概取其全。尽管罗丹无愧于“现代雕塑之父”的荣称，但如将其作品置于室外的空间，即可感觉在阔敞环境中的造型量感不足的缺憾。这似乎与他的前辈卡尔波的影响和流行其时的印象画派理论有些关系：其表现感觉是华丽的，转瞬即逝的生命和光影效果——将形体在激烈情绪和光线中错幻迷离的特殊运动感觉体现得很充分；是流畅的起伏和动荡的象征主义的语言，但同时却不可避免地失去了纪念碑的观念——体积的密度和平衡的块面。是布德尔和马约尔重新复归于雕塑以建筑的永恒性，是他们共同重建雕塑的原则课题：智慧的结构和科学的计算与体积的密度和张力的把握。

布德尔以其磅礴的力感给人以震撼，以“豪迈派”之气势而贯注于雕塑。这种与生俱来的气度加以着意的扩弘和精粹的磨砺，就理所应当地产生了异乎寻常的效果。从大处着眼，不斤斤于局部的经营，而把握全局的气势和视觉综合性效应是布德尔所具备的长项，“力”是他作品的中心内容和感染力的来源。

从早期的《拉弓的赫利克里斯》到中晚期的各式贝多芬像，在力的露与隐的研究上，布德尔可谓呕心沥血。卢森堡公园所矗立的《风中的贝多芬》头像是给人火山猝发前的感受，低首闭目，好似“怒发冲冠”的贝多芬表情凝重，脸部痉挛的肌肉与抽动的坚强的嘴角可体会出音乐家狂飚般的激情和无法遏止的旋律。强力的内蓄与外扬体现在布德尔的不同作品中，尽管这位谦虚的大师总是说：“我是用普通人的语言来塑造的”，但他却是在创造惊人的艺术。他的外溢张力的代表作《蒙托邦的英雄》、《拉弓的赫利克里斯》都是本世纪初具象雕塑的扛鼎之作，是极度强化了罗丹的造型外泻力感，大开大合的极限强烈运动造型。这些造型都是经过严密的反复推敲，竭思尽虑地经营，是从整体出发的完美的各种要素平衡的构成关系体现在复杂的具象形态中之典范。也正如他自己所说的：“我想探索结构的本质，追求普遍的韵律感，而把瞬间的感情波动作为次要的东西。”他的确是这样做的，从其手中做出的每一件作品都具有纪念碑式的价值感和造型构图上的不可更易性，都突出了简洁、单纯、饱和和峻健的特色，并给人以恒久而隽永的意味。

与罗丹的“绘画性”的、柔和而巧妙的光影交汇所引起情感流露形成对比，并彼此拉开了距离。

布德尔严谨认真的工作态度和艺术无休止的追索精神从其塑造的众多姿态表情各不相同的贝多芬像上可以体现出来。为表现这位音乐之神的伟大精神和不朽的思想风貌，布德尔倾尽心力，一次又一次地从不同的思考和表现角度，不同的造型方式来塑造和贴近这位巨匠的精神和心灵，为此竟先后塑造了45座不同的贝多芬像。其对自己艺术要求的严刻程度已近于残酷，完全可以说是用贝多芬的精神来创造贝多芬。惟有视艺术为生命，将艺术作为生命行为体现的人才能以如此的毅力和精神为此；在这里应该说是双重人格熔铸于这一座座的肖像上，铸成了凝固了历史和艺术的智慧，铸出的美的典范和文化的丰碑。

与布德尔同门的马约尔在接替了罗丹的现实主义雕刻原则的同时也接受了或更直接强化了象征的意义，以女性的形体，作为譬喻和象征的最富理想的宝库，围绕着巧妙计算的对称轴或质量中心，而创立出沉静和丰满的综合性和谐的新典范，以建筑的原则来充实雕塑的意义使他疏远了罗丹的传统而步入完全属于自己的新境界。

马约尔将自己的思想追索根植于女性躯体之中。他用概括而简洁的手段扫荡了伪古典和学院派多愁善感的模仿理想主义和色情倾向意味的污垢，以质朴而单纯的语言净化了人体雕塑的精神空间。在他的作品中没有呻吟感伤和雕虫小技，全然是坦荡的流泻、豪气的纵横；人体生气勃发，雄伟而健康，生命的张力存蓄在坚强的信念之中，完全是世界的主宰；不可动摇的自信和尊严感充分地体现了作为人的价值表现在生命和美之间的平衡。

创作上马约尔绝不追求加法，相反他永远在作减法，用最简洁的语言表达最丰富的思想，在主题上几乎是排他的：女性动作的躯体和毛发，永远是大自然和情感的象征。时而是澎湃浩淼的大海，时而是和煦怡人的田园；或为无尽的黑夜，或为明媚的春光，或为流淌的河流，或为弥漫的空气；他将大自然赋予他的灵感浓缩于一个动态上，并由此引发出无穷的涵度，使纯化的语言超越了形体，增加了隐喻的严谨和造型的威力，同时也增加情感的负荷和纪念碑式的史诗感。

在本世纪初，马约尔就在艺术实践的体验上，独具慧眼地指出所谓“现实主义”那不可避免的缺点，“童那泰罗的艺术并非产生于自然，而是产生于雕刻家的工作室里。他做得过于逼真，他那个流泪的小孩可怕地皱着眉头。其实，表现悲哀，并不一定要使脸部歪扭，嘴巴裂开。悲哀也可以从宁静的表情中流露出来”。这些认识无疑是提出了形而上的问题，指出了19世纪现实主义腐蚀了雕塑艺术本身，尤其是纪念碑雕塑的应用力度和表现语言，认识到艺术应摒弃于表面的真实向更深层次的要求，把想象力和表现力提高到新的位置上。这对后来的现代雕塑家们从思维方式上摆脱自然形象的桎梏，对传统和对以往大师们的作品在现实意义上有清楚的分析 and 借鉴，并认识到在室外雕塑的领域里无论从塑造手法到造型和空间概念都需进行新的调整，室外“雕塑的基本论题是整体容积，是有形空间所围绕的体量”（马约尔语），是要有突出体积和块体量感，马约尔的这些造型认识凸现了雕塑语言的现代倾向，“使20世纪初期雕刻重新重视体积及严格的形体分析。其作品为现代抽象雕刻各流派的根本性实验铺平了道路”（H·H·阿森纳《西方现代艺术史》）。

现代具象城市雕塑正是由于如布德尔、马约尔等这样奠基大师的表率作用，而在西方甚或在世界范围内昌盛不衰。对于雕塑和环境的关系随着战后的经济建设，越来越引起公众和艺术家们的关注。但无论时代的发展和科技手段的更替都没有影响具象雕塑作为城市雕塑主体的位置，它的表现力仍为人们所重视，而且几乎所有的现代雕塑家都经历了具象艺术的洗礼和哺育。由于具象雕塑作品形象语言明晰，指示意义确切，较易于观者理解和沟通，所以有广泛的基础。更是由于艺术的不可重复性和表现自我愿望的驱使，使得风格范围不断扩展：与装饰风格的结合，与抽象造型的结合，与自然环境的结合，与不同材料的组合……使得表现更为宽泛和表现语言更丰富。科技和现代材料的发展更是提供了广阔的天地，带来了大量新的概念和形象意识：反映在雕塑造型上除以往以石雕、木雕为主体的传统，而更多的为青铜、不锈钢、铝合金等合成金属材料和陶瓷、玻璃钢、塑料聚脂和玻璃纤维等多种合成材料所替代，材料本身的更新带来

了表现范围和表现能力的扩大，相应地出现了具象到极至的超级写实主义的作品，“真实”的连汗斑和皮肤的皱褶都表现得“栩栩如生”，给人似真又幻的错觉感。随着材料的支持承受和负荷重量的限制被新材料产生所打破而使得雕塑造型的历史形式原则（空间方向和运动主动性）也被打破，反映在造型上没有支撑感和习惯稳定性的大运动动态内容表现也毫无困难，这在雕塑空间的处理上是重大的解放，艺术家完全可以按照自己的艺术构思来充分享用这种自由而达到理想的艺术效果。

正如印象主义的画家们从画室走向自然空间、走向阳光，因而在色彩表现上和观念上产生了一次艺术上的革命的道理一样；雕塑从室内迈向室外的自然空间也意味着必需的观念上的突破，雕塑语言相应的调整，对量、质、空间及强度等造型语言也要有新的解析和扩充，强化在公共空间范畴上的属性和环境意识。

欧洲在本世纪初有从环境出发来转化雕塑风格的流风，也曾盛起于建筑的空间及墙面。这种“改良”的风格雕塑是世纪风格过渡的现象，是类于折衷主义的艺术。

其实在罗丹的创作和影响正如日中天之时，造型艺术中的反写实的倾向已经开始，当然它的初期阶段只是外表的某种简略和条理性地处理形象，强调平面线形的韵味，为过渡性矫饰的装饰风格，或动态向东方阿拉伯、大洋洲、美洲风格形式美靠拢；后印象主义画家保罗·高更开此先河。他的木雕造型浑朴、活力内敛；形式化平面化处理形象，注重表象造型的简约概括，不甚注重多层次的深雕效果，天趣自具，是不可多得的杰作。这种最初由朴实稚拙、深沉雄厚而后转化为华美矫饰的作风也对后来有一定的影响。布德尔和马蒂斯及后来多人的浮雕甚至圆雕作品都不同程度地含有此种意味；但由于取向各异，作品各有高低。巴黎现代艺术馆下部依墙面数百米的巨型大浮雕群及大洋洲、非洲艺术博物馆和外墙的浮雕壁饰都是此类代表巨作。还有将浅浮雕、高浮雕和圆雕相结合，形成多层次的丰富效果，布德尔创作的《密支凯维奇纪念像》就是这多重方式结合的典型。

在现代哲学观念的影响推动下，现代视觉理论不断建树，并对于造型艺术产生了有力的冲击。

在时代的浪潮中，首先是敏感的画家们感受到时代的脉搏，他们在色彩和线条之中意犹未尽，于二度平面创作上犹感不足，进而进入到立体造型的领域，和雕塑家们一起创造出了现代雕塑的新局面。

画家们迷恋雕塑者大有其人，在上世纪末，印象画派大师德加、雷诺阿，后印象派的高更和纳比画派的波纳尔及莫蒂里安尼、马蒂斯、毕加索、勃拉克、莱希等无不热衷于雕塑。其中最早的德加，甚或更早些的杜米埃，在雕塑创作上的深刻性和艺术魅力比起绘画毫不逊色。德加用蜡、绢纱和麻布结合做成的《小芭蕾舞演员》更是开现代多种混合材料风气之先；为当时的评论家哈依斯曼评为“在雕塑中我所知道的唯一真正的现代尝试”。

但真正大量的组合材料的应用当首属毕加索。这位艺坛的奇才和怪杰从本世纪的第一年（1901年），甚至更早就开始与绘画同步作雕塑。早期的雕塑有着细腻的心理表现深度，比绘画描写更能体现其本质内涵。其后一直在不间断地进行着平面和立体的造型研究。是他把绘画大量地引进雕塑的结果，起先与勃拉克一起在画布上拼贴报纸和餐单，发展到后来在画布上用藤椅垫、绳子，继而利用金属片、小提琴、吉他、木头、厚纸板、瓶子等各式各样的废弃物，拼合成他的立体主义第一阶段的作品。严格说这已不属于纯粹的绘画作品，已明显地进入半立体（近于浮雕）的范畴。以后他更进一步利用废弃物，举凡可以利用和他认为有趣味的材料，其都能“点废成金”，什么木头、盘子、机器零件、陶瓷、车垫、烟囱、儿童玩具……都利用得恰到好处，而且处处匠心独具，天真烂漫，自成风趣。著名的作品《牛头》就是成功地将一旧自行车座和一车把组成的。他曾将儿童的玩具汽车“变化”成狒狒的脑袋……作为一位对物质抱有特殊好奇心和兴趣的艺术家，几乎任何东西都能对于他产生意义和引起发展他的无穷的想象力和创作的欲望。这就是毕加索，一个造型艺术世界中无所不为的天才。

胡里奥·冈萨雷斯独具慧眼地说过：“我认为，毕加索创作活动神秘的一面——也可以说是它的神经中枢——是他的雕塑。”这决不是耸人听闻，而是明确地说明了毕加索雕塑作品在其艺术生涯中的根本价值。而且在60年代前，毕加索的雕塑作品不出卖，只留在自己身边来作为绘画的呼应和品味自己创作的快

乐,可见他像孩子偏爱心爱的玩具似地偏爱雕塑,因为他了解这些作品的意义。

虽然毕加索的艺术曾借鉴于黑人雕刻,但在他雕像作品中占主导的倾向,基本还是传统的特色和所谓地中海精神,西班牙的加泰罗西亚文化的乐观和幽默处处体现在他的雕塑作品中,无拘无束的即兴风格一扫学究式的一本正经的气派,毫不掩饰的荒诞与放荡而又充满热情的特色启发影响了大批的艺术同行。

毕加索不是一个抽象艺术的创作者,但他却给予抽象艺术以重大的启迪,他的艺术指向无疑是具有叛逆性的,是对5个世纪以来一直以“再现”为目标的具象艺术严肃的挑衅和嘲弄。在对塞尚的“形、色、节奏、空间”探索,对几何形体的结构组成与分析的理论影响下,他进行了发展与延伸,在许多方面的创作都属开创型的,起码他在雕塑上影响到立体主义和超现实主义,以及五六十年代的废品雕塑和波普艺术。

画家塞尚的理论不仅对于毕加索,对于20世纪的立体造型艺术都产生了重大的影响。20世纪的工业化革命、哲学、心理学理论与实践的突破共同促使对于造型形态的新渴望,旧有的单一的再现形式再也无法满足审美的需求,变革和艺术革命已是不可阻挡的潮流。

出生在俄国而终生创作在法国的雕塑家札特金是继毕加索后立体主义旗帜下一生奋斗不止的艺术家,尽管他的作品从初起时是蕴有表现主义意味,但立体主义明显的追求,使他对结构意义的多重性孜孜不倦地一直在探索。

札特金的木雕极为出色,善于把握形的节度,对形的量比也有极明确的认识,并对木料的肌理效果处理很有一套,在石料和金属雕塑上既有装饰性曲线的特点,又能于分解中巧含节律的变化,对于形象整体与部分的虚实变换,组织得严密而巧妙,对于光影造成的凸凹效果运用得娴熟自如,充分利用形体交错之间光线变化造成似凸实凹的错视规律而取得多次分解重复组合的效果;这种很有特征的创作手法是札特金很长阶段的主体风格。

由整体分割截取再按节奏搭配组合的程序是如立体主义绘画同出一辙;有趣的是在绘画中一般追求的立体和三度空间的效果而于札特金立体圆雕中却体现得很少,更多的是近于浮雕的造型感;除外形保留影像的基本感觉,内部的构造似同立体主义绘画却舍去细碎的小块面而代之以有力的大刀阔斧的穿插和铺陈。在这些构成关系中形的转换的“结点”可以看出匠心的经营所在,其在沟通关系、连环结构是最关键的中枢。札特金毕竟是具不凡造诣的大家,其对造型中的“起承转合”得个中妙谛,故作品中很少有感到别扭的纰漏。

作为善于吸取他人之长的艺术家,札特金在潜心立体主义雕塑并往“极端”发展的同时,不间断地在结构形式上进行新的研究,对体现性格的造型要素有深入的分析,并应用于创作之中,在他受委托为奥维尔的凡·高博物馆所作的雕像上表现得很充分:头戴破草帽,身背画具的凡·高瘦长的身躯好像在狂风中发疟疾的感觉,原因在于凡·高的衣服和褶皱做得很“软”,乍一看粗糙的衣服褴褛不堪的效果是被强调出来的,是动用造型手法来达到颤栗和抖动的感受;将这位病态绝望的艺术家自焚式的狂热献身于艺术的情绪和濒死仍顽强奋斗的精神状态表现得淋漓尽致,有感人泪下的魅力。而他另一件在手法上迥异的作品《少年》,造型语言完全是属另一系统:流畅而秀挺。以极简洁峻拔的形式作出如笋芽般少年的造型,为强化秀挺的感觉而将身躯拉得很长,在外形上略去了所有的细节变化,为此双臂也附在整洁的外形上,只是略加浅雕,甚至仅用线刻,意足则止;线刻应用于圆雕中虽不属其所创,但应用得天然自如、无勉强雕琢之痕却也属之不易。

晚期的札特金愈向抽象倾向迈进,自然的结构形态已渐退居其次,并渐逐消失,最后完全为形式结构思维所驾驭。形象时而罗列紧密、重叠繁复;时而形态动势蜿蜒屈曲、构造缜严。实体由线条和虚空之间的穿插所构成,风格是由矛盾紧张的关系和挣扎痛苦的困扰感觉为主,映示了心绪的不安和对造型最终出路的迷惘。

在现代雕塑史上,似札特金,或更甚于和更精纯于立体主义雕刻造型的,还有略晚一些的利普希茨。

立体主义的观念对雕塑产生了巨大的影响,在对造型本体探索的意义上展开了一个新的空间,其也解

放了自从文艺复兴以来以复兴传统的自然形态为目的主题思维方式，而代之以通向各种造型趋向的新主题的道路。它是对雕塑艺术形式的性质，从本质上进行再确认，把雕塑定义为体量、容积和空间的艺术，并在应用和扩展这些定义内容的过程里，沿着各自择取的方向分支，各觅新的天地。正如札特金的道路是表现意味的实与虚的转换；利普希茨更热衷于几何型立体主义并杜绝任何模仿，苦心孤诣于整体的建筑性的连结结构。阿基本科则首开人体之透空，并倾心于华美的装饰立体主义形式和拼贴组合空间构成。短命的杜桑·维隆则是立体主义和未来主义综合性的天才，是利用造型的要素表现动态和运动，喻示着潜伏的抽象意念。一反其常的劳伦斯与前者都不相同，明显地带上主题观念，且表现上表现出对圆形流畅运动韵律与弯曲容积造型的偏好，被认为是立体主义形式中的巴洛克式空间里运动的创造者。不仅如此，劳伦斯还喜欢在雕塑中施用色彩，“在雕像上设色的目的，就是要使雕塑具有他自身的光”（劳伦斯语）。这些风格不同的特征显示了雕塑家们在塞尚造型观念影响下所创造的新成果，立体主义雕塑家们以无比的勇气和开拓精神所开创的新景观影响着后来者去思索和发展。

无独有偶，喜欢在立体雕塑上着色和用多色及不同肌理的材料搭配以增强造型艺术魅力的形式影响了不少现代雕塑家，其中较著名的有法国的杜布菲和意大利的马里尼·马里尼。他们是从事绘画或早年从事于绘画的艺术家，对色彩的表现能力有深刻的认识和体验。杜布菲也是被认为是二战后法国最伟大的画家，他以直觉的手法类于儿童的涂鸦和精神变态者颠狂感的画面而著称于世，强烈的原始性的爆发和激情甚至狂乱的风格是史无前例的。在雕塑上造型也有取自于绘画的样式：用混合有色彩的材料，如煤渣、水泥和矿渣等来创作，形象荒诞甚至恐怖；后来尚有一种较为“收敛”的样式，以令人欣喜的、儿童般的天真的粗黑线条和鲜艳红蓝等纯色相间给人以强烈的印象，较之前者虽少了许多“素人画”的粗野感觉，但其庞大而奇异的造型仍不失荒诞的意味并给人以天外之物的遐想，将雕塑全涂以底色加以描画使杜布菲的雕塑别具一格。

马里尼最初的色彩施用是以增加质感的变化而填于雕塑的凿孔和斑痕中，是似是而非的遗存之感，但50年代后，色彩成为主题内容之一。他的骑士与马的系列在色彩和质感的处理上使人联想到我国汉代着色陶俑的感觉，共认为是富有东方色彩的特性，斑驳和残存的色彩肌理效果加之造型上的生硬和绝望的简化动作给人以强烈的戏剧化的疏离和冷漠感，带程式化不求太似的写意意味充溢于作品之中，“形象和简化看起来好像远离自然，而其实正是回到了自然”（马里尼自语），马里尼后期将形象简化为抽象排列形式：骑手和马已倒地，颓坠为四分五裂的残块，这些残块又经《要素的构图》（作品名称）而重新具有生命，甚至变为粗犷的山峰感的厚重形式，成为《理想的石头构图》（作品名称）。这种“涅槃”式的创作历程印证了这位超现实主义大师的艺术道路。

在城市雕塑中色彩的被重视在现代已蔚然成风。西班牙抽象超现实主义大师约安·米罗的绝大部分作品都具有强烈的色彩，色彩是他作品的最重要的表现手段和内容，以适合他那随心所欲的造型和表达特有的浪漫情怀和奇异幻想的欲望。

许多现代雕塑家用色彩的魅力来占据并造成新的空间概念和色彩形象；伊夫·克莱因的“蓝”的惊世骇俗，卡德尔的“红”的触目惊心……色彩的饱和度造成了造型最强有力的效果和震撼力。

大量的有色材料也为雕塑家们所倾心，有色矿石、陶瓷、有色塑料、色纹纺织材料、带色橡胶、木料拼接……都作为应用资料和研究课题提到如以往石料和金属的位置上来，雕塑的表现力已从单一的造型而进入五彩缤纷多方位的造型世界。

必须承认，在本世纪20年代前，在雕塑上最富个性、最具有前卫性和创新精神的当首推布朗古西。有人说布朗古西与西方现代雕塑的关系有如马蒂斯、毕加索之于现代绘画的作用。这种说法并不为过，这位罗马尼亚出生的大师有极其敏锐的艺术洞察力和超人的智慧与才能，具有清晰的头脑和坚定的信念。他曾为晚年的罗丹所青睐而专邀为助手，故其早期作品尚有罗丹甚或达鲁的影响。但他很快就意识到自己的想象力和志趣是在罗丹这里不能得到满足的，而且清醒地知道在这位足影响一代人的大师所主持经营的范围

内是难以有超越的可能。世纪初巴黎艺术上追求形式革新的风潮和耻于人后的意愿使他决然离开了他极尊敬的前辈而去寻觅自己独立的艺术道路。

在这期间，他对历史进行了有意义的研究和总结，中世纪建筑、雕刻和工艺密不可分的传统，民间艺术和东方艺术的表现手法及拜占廷圣像画高度程式化风格化和艺术创作假定性的法则等，都为布朗古西所理解和运用并消化于自己的创作中，他是以全新的前无古人亦无同代人感觉的面目出现。不同于立体主义那样破坏视觉的统一的片断组成而是保持第一视觉经验的完整性。作品追求纯朴的稚拙和原始的简化感，造型极为简洁，强化形象为圆柱、球体和锥体的几何形式，他比立体派的任何画家更接近塞尚的意图，且常从建筑及环境的角度去处理雕塑的造型；如在蒙巴尔纳斯公墓的带有神秘性的代表作《吻》，和后来发展成的《吻之门》及与《无尽柱》等多组雕塑按设计的空间布置形式创造了介于建筑环境和雕塑构成的特殊形式的纪念碑。

雕塑材料的质地美感是布朗古西极为注重的，强调在材料的应用和加工中寻求创造美感和按照材料来设计构思为他所提倡。“大理石适宜让人们去思索生命的起源，而木材易于表现喧闹的生活矛盾，布朗古西对材料的规律性和结构的熟悉了解，使他能够取得形式和内容的完美和谐。”（约勒尔·吉诺）布朗古西还善用对比来凸现材料的美：将抛光后晶莹光亮的大理石和铜的作品放置在毛糙的树桩和粗雕的石座上，益发有相互映衬之美。把基座作为作品的一部分从来就是他的思想。这对后来的雕塑家以有力的启发和影响，使其将材料之美的认识提到了新的高度。

在布朗古西之前没有人将造型强化夸张为如此简洁的程度，人们为形象所拘困，是布朗古西以空前的胆魄和勇气与杜桑·维隆等现代艺术家开创了一片新的田地。

尽管布朗古西不同意自己的作品是“抽象雕塑”，但作品《世纪之初》和《年轻人的躯干》等绝大部分作品完全将自然形态简化到了难以辨认的几何性形体，而且《空间的鸟》也已经完全是飞翔的抽象概念的造型，已经进入了抽象造型的至单纯化艺术的领域；这新的空间的发端到今天与具象艺术相对垒成为造型艺术世界的新局面是有这位大师的奠基和开拓之功的，无怪乎现代雕塑家约翰·阿尔普称布朗古西的《波嘉尼小姐》为“抽象雕刻的美丽的教母”，而《吻》也被公认为大部分立体主义雕刻的鼻祖之作。

几乎所有的现代艺术家没有不受到非洲黑人原始雕刻的影响，只是在艺术上取索不同而效果各异。画家莫蒂里安尼自1909年与布朗古西相识且深受其造型观念的影响并也醉心于黑人雕刻，从中领略了刚劲之美和纯化的线条和近于几何形态的奇妙统一，所作的雕刻以简练概括和加入了自己独特的抒情风韵而自特色，这位短命的天才虽然在雕刻上滞留了不长的时间而后来放弃又专攻绘画，但却在雕塑艺术史留下了难得的纯情和醇美的为数不多的珍品。

不仅是莫蒂里安尼，与其同时或更晚些的后来不少的雕塑家都在做着相似的努力，都在为“纯化”和丰富雕塑的语言而工作，其中大部分是立体主义、超现实主义和未来主义的艺术家里。阿基本科、波丘尼、利普希兹、阿尔普、亨利·摩尔等，是他们延伸了具象达至抽象之路，完成了和最终结束了过渡时期的任务。

欧洲的城市雕塑，除纯属自然主义风格的具象雕塑，大部分是“半自然风格”或“准抽象”的“过渡性”形态。这种风格既有视觉上造型的可辨性又体现了时代风尚所给予人们的变革愿望，肩负着人们矛盾的心态意志的双重性而存在；正如“抽象”是一个相对的，不可能十分明确的概念，也正如毕加索所说：“世上根本没有抽象的艺术，你必须依据多样事物为开端，然后便可能排除一切实在的迹象”。然而“排除一切实在的迹象”自然意味着割断了一切根源，那只能是想象中的空中楼阁。诚实的阿尔普称自己的雕塑为凝结物，是表现自然之谜的尝试“一种凝聚、硬化、凝结、强化、生拢……的自然过程，凝结物就是某种已经成熟的东西”。实际阿尔普所说的就是“外形的连贯，动态的节奏，实际空间里的一种完整的体量的实现”（里德语），这是和“再现”相对应的思维方式，是追求形而上的效果。也就是强调一个生长过程。阿尔普的目的是制作出一种可由观者移动和调整的从任何视角都可感受生命的过程的艺术。

阿尔普正是这样尽力避免现象世界的限制而试图深入到雕塑艺术的核心，他的努力是消除一切图解的

倾向，只是暗示现象世界的面貌。但事实是，仍摆脱不掉形象的倾向感：他所创造的“类人形的抽象”造型却总能使人联想到人的肉体上的一部分或一部分的感觉，具有明显的生物形态的形式感。其造型和空间组织提示主题的多重性而产生出自发的生长运动感和生物的变形、幻觉和梦思的观念。这些都给后来者以启发，而形成成为立体造型中的一种重要的传统形式，这种形式由考尔德、赫普沃恩和亨利·摩尔继承发扬丰富起来并成为现代造型中相对机械主义的有影响的流派。

相比于阿尔普的后继有人和风格发展的滥觞，贾克梅蒂就冷落多了，他的独行侠式的我行我素的造型是他人所无法进入其造型空间的，而且这种空间又在不断地转移，具有不可确定的性质使人难以拟测。

在现代雕塑上，对空间和造型上进行精神的探索，在造型上以强烈的精神敛聚和意念的投入而造成隽永和意味深长的应首属贾克梅蒂。这位孤独而执著的天才，完全似苦吟的诗者和哲人，在艺术的路上竭思尽虑，攀登那永无止境的孤寂之颠。他的作品内向性确立了在造型上的疏离感，删尽铅华，只余下了骨骼的构造和永不消蚀的精神。《早晨四点钟的楼房》中神秘的失落和奇特的宁寂，缠绵悱恻而又茫然若失。构造上乍看与毕加索有一阶段的金属线结构造型有相似之处，细品却绝然两回事，情感的深挚和意念凝注让人心感不胜其荷。贾克梅蒂腕下有“鬼”，思通玄冥；他所作的细长而驳蚀的人物使人联想到米兰大教堂顶楼上伫立的直指苍穹的圣徒和先知们的雕像，带有宇宙的信息。萨特说：“他是第一个无所顾忌地雕塑人体的，如同人们所看到的那样是有距离的。”他的确是与所有人都有距离，而且即使一群人的造型上也是相互间视同路人之感，人物永远是孤独的，生活在空虚之中，隔世的迷惘笼罩着他的作品。

贾克梅蒂的作品虽然精神上有其一致性的根本特征，但在艺术形式上却几乎从不重复。他于自我封闭的心态中游曳，寻找心灵的语言，当一种形态感到不能充分表达愿望时，他会毫不犹豫地放弃，又踏上独自的追求历程。可叹的是，他是一个永远满足不了愿望的真正艺术家，命运注定他是个永远痛苦的追求者，一位现代的“夸父”。像一切伟大的人物一样，他是永远孤独的，是现实时代所可以容纳。但大多数人无法理解的艺术家的，但他的艺术的独立性和无法取代的价值使他居于20世纪最杰出的雕塑家的位置。

英国的雕塑家亨利·摩尔是举世闻名的雕塑巨子。在联合国教科文组织总部、在阿姆斯特丹、在科隆、在伦敦、在香港、在日本，而更多的是在美国，摩尔的作品和影响遍及世界。这位对现代雕塑作出突出贡献的艺术家，发展了“类人型的抽象”造型，但却与阿尔普不同的是：阿尔普只把体量而不是把空间作为主体因素，摩尔则充分利用空间和创造空间，并使空间的意义等同于体量，具有开创性贡献。

摩尔的艺术发端源于对非西方艺术的研究。是从古埃及、非洲和美洲的原始雕刻中汲取营养，极为典型的是他反复重复的《斜倚的人体》其造型显然地取自于墨西哥玛雅文化的《雨神》，这个造型使他着迷，但他每一次新的创作也带来了新的理解，有着不同的造型概念。

摩尔对一个造型的反复而不厌其烦的深入的研究使他在艺术上获得非同寻常的收获。这于自然有机形的观察上同样如此：从研究大象的头骨和贝壳的构造上悟出形态的虚实转换的空间意义，“孔洞的形意，不在实体之下”并将此所得应用于创作，在雕塑中对中空和实体关系的利用，对所谓之“负空间”的价值认识，超出了其时的所有雕塑家，其认识空的意义颇有中国老子对虚实的概念的辩证观点。

在对于卵石和树根等自然物的观察中体会到自然力赋予这些形体构造的影响和意义，这些形态对于艺术中的“自然”的更深涵义；弃去雕琢的感觉，追求形态如自然物态的构造及生长的规律，不强作，不矫饰，一任天然。应该说他想象中雕塑的自然法则是与中国园林中太湖石假山的选用是同出一辙的。但这些并不影响其创造的主动性，他强调创造的意义不是复制自然的存在，虽然是对“现实的渗透”，但主要是“对生命意义的表现”。所以他在塑造形体上强化有生命感的形态。后期的作品中基本是抽象的漫生和涌动感觉以给人以原始和原生状态的活力。

摩尔在艺术造型上的拓展是体现在空间的连贯性上，从自然形态的薄壳、套叠、穿插等结构规律大胆地化为造型的手法，把人物作为媒体异化为有节奏、韵律的空间形态，这种活泼的形式构成他“自由表现风格”体系，尽管由具象向抽象，由整体到散开，摩尔的造型概念始终是很明确的，是“以一而贯之”。

随着工业化的发展和工业产品大量增加,工业材料,甚至工业垃圾也引发了艺术家们无穷的联想,工业产品和遗弃物的色彩和肌理,造型上的硬度和理性都有吸引力和魅力;而采集重构的创作方法也作为一种重要的创作手段被确认和广泛应用。赛萨·巴尔达奇尼以遗弃的旧汽车、机器零件和易拉罐等硬质废物采取不同的处理手段,使之“涅槃”后,“化腐朽为神奇”成为引人注目的艺术造型。

赛萨的作品一类是利用废旧的金属板材和机械零件的“装配”,用焊接的方式组成近于自然形象的创作:或为鼓风之帆,或成展翅之鹏……但都不甚确于形的羁绊而取其大意,神似而已。一类则运用巨大的压力,将大至多重汽车车体,小至易拉罐及银制饰物,压制成方体或长方块体;由于强力高压碎后变形的物体所呈现的外形基本规则和局部不规则的形状和色彩纹理,给人一种特殊的秩序和美感;这种前人所未有的造型“变废品为艺术”属于新的审美范畴。

无论是具象或意喻,或是“压制”的抽象形式的作品,赛萨都展示了一位大家的风范:丰富的想象和磅礴超人的力感,俨然为所谓“废品雕塑”家之翘楚。他的作品令人有对现代的工业文明必须进行重新思考的力量。

如所有的大家一样,赛萨也曾在“具象”上进行过“极端”的创作:几十米高的《赛萨的大拇指》以让人毛骨悚然的超级写实的手法和巨大的形体而令人不能忘记。由此可见,大师的能力是多方面的,非一个简单的概念范畴所能够囊括。

“通过自然步入愉悦”,这是考尔德的艺术追求。考尔德的活动雕塑是使本世纪雕塑艺术的观念来了一次彻底的飞跃,并且在科学的应用机械和自然动力方面创下了艺术史上划时代的一页。

卡尔德“从来就无意将运动永远葬入青铜和黄金”。他在30年代初就开始试制用摇柄和马达驱动的雕塑品,其后的几年,他以轻薄的金属片,悬挂在绳子或金属丝上,选择均衡的支点吊起,造成优雅的平衡状态。在微风的吹动下,轻轻地转动和摆动,如风拂枝条、气浮毛羽般地轻盈“活像一只风吹自鸣的竖琴”。由于金属片有时带上了色彩,更给人蝶飞花扬的美妙感。后来进一步发展从轻缓的运动逐步为激烈的跳动,继而使物体不仅转动、飘浮,还有意识制作节拍,甚至发出音响。形体也越来越大。40年代末就演化为大型的建筑雕塑,使活动形象的涉及范围包含了很大的空间。并在与建筑形式相结合,体现出一种固定雕塑和活动雕塑之间巧妙的结合关系,是“动体”衍化的姊妹作。随着固定静体的增大,形象上近似米罗的有机体形逐渐演化,让位于马蒂斯剪纸式的,近于植物叶子形态的装饰物形象。在自然动力和机械动力的应用上也别开生面,组成新的动静对比效果而独领风骚。为联合国教科文组织大楼所作的《螺旋》就是在下部固定在金字塔形基座上,上半部如杠杆式的活动形式,就属于这种“中式”的典型作品。这些作品既具娱乐性又有幽默感。

考尔德自此时期后对纪念形式的好感与日俱增,使其对过于轻盈的“动体”语言已经不能满足,于是转向巨大的金属板材焊接和组装而制成高耸入云的“静体雕塑”,这类“固定”的静体雕塑往往以巨大的体型和结构关系而震撼人心魄,构成强烈的建筑效果和建筑空间环境,人们甚至可驾车穿行其下,别有一番参与感和感染力。

巨大的震慑力是考尔德后期作品的特征,造型上美国的庞大和欧洲的精致揉和到一起,以幻想式的自由构成形式,暗示出强烈的生命活力和力度的强化性魅力,具备非同寻常的造型效果。是现代工业发展的磅礴步伐和科技运动直接干预影响生活的形象,也是聪明才智等多重因素的综合成就了考尔德的艺术,使他能造型艺术领域内如天马行空,驰骋于前人所未涉及的领域。

早在30年代前,莫霍利在《运动中的视象》中就提出:活动雕塑是造型艺术发展史上的第五阶段,也是最终阶段。而考尔德以他的艺术实践,打开了“第五阶段”的大门,使后来者进入综合造型——科学性的时代。

现代科学性使艺术家的视角从单一的造型概念——静态节奏方为艺术之根本要素进入运动节奏也是艺术的最重要因素的并峙阶段;在这里空间和时间是统一为造型艺术的两大基本要素。从自然的动力到人工

机械的动力，以风、水、声、光、电、磁……等都可作为动力或作为造型的手段被巧妙地应用，实为静态造型所无法比拟，具有综合性的“立体效应”。

利用风力虽为考尔德所习用，但后来者的发展却更是花样翻新，形式各异；从色彩的涂饰到运用抛光度极高的折射金属板的多向多重转动，更有将声音介入其中。

有将声控效果应用于造型，用水的喷射来渲染氛围，高低抑扬，此起彼伏，组成有节奏的趣味性极强的空间意境。

有用橡胶等合成材料做成或吊装或充气的悬挂艺术和浮空造型；有用电能启动器械的动作型和运动型类的造型；有利用灯光，甚至镭射和激光等来创造带音响的色光造型……现代科技成果的融入是以令人瞠目和难以想象的造型空间效果来作用于环境和人。但它们都是以视觉和感官的愉悦和美的要求为出发来进行创造，当然也有以新奇和刺激的效果来取胜的。“一件成熟的艺术品会展示出一种高度敏锐的形式感和一种把意象的各种不同成份以一种易于理解的构图秩序组织起来的能力”（阿恩海姆）。现代雕塑的造型正是这样将不同的因素，动用多种手段组织统合成“有意味”的合于人们审美需求的形象。

城市雕塑的最理想的效应当然是使人们步入立体性的艺术空间；而将建筑强化为雕塑的设想已有一世纪之遥，所以我们有必要回首以往，重回本文开始所说的大师罗丹；他的《劳动纪念碑》模型的开放性结构形式及可穿越的流向空间设计中的“建筑意识”是十分明确的，但可惜只是雕塑模型，存在于襁褓之中未最后完成。而与此同时西班牙的安东尼·高迪所设计的巴塞罗那《圣家族教堂》的造型及外观效果却不能不专书一笔，因为它是实质的建筑，虽然至今尚未完全完成。固然如此，这座了不起的建筑的意义却完全等同于雕塑，人们完全以造型的观念来审视这座奇异的建筑，它的艺术魅力是目下欧洲任何教堂所不可能具有——因为渗透了雕塑的灵魂。

造型艺术就是如此，因为它强化了物质的内容而达到了精神的高度。物质作为艺术形式“是精神支配着物质，并非反之而行”（康定斯基）。作为造型因素，既是在不断地发现中而扩张其能，也为达到精神享受为目的。

欧洲的雕塑在对材料的认识和发掘上已进入了“全方位”的阶段，几乎是到了无料不可用，连垃圾也不轻视的程度。而于外界可作用于效果的能量的应用，受前辈的启发和环境条件促使，也几乎“无所不为”。形象上千变万化的形态，争奇斗胜，很难概言其全，这也是欧洲千年以来，特别是文艺复兴以来崇尚雕塑的传统至今发展的必然结果。虽说艺术水平和艺术效果也存在良莠不齐的现象，但艺术上各见仁智，且于总体规模上还是相当可观。尤其是大师们的作品，都具有不可取代的艺术价值和杰出的造诣，很少有名不符实的庸作；对艺术极为虔诚和对社会极其负责是这些优秀艺术家的共同秉性，是他们的典范作用而使雕塑史不断地丰富；笔者以这些最有代表性的大家们来牵头，粗略地勾画欧洲城市雕塑的脉络也只是取一个基本的面貌，因为无法，也不可能详尽。

雕塑和建筑一样，相较而言更具有永恒意味的属性。西方对于城市雕塑的重视由来已久，创作雕塑的实质也是在创造历史的观念深入到艺术家的心里。现代的建筑和人文环境要求也确有必要对雕塑作进一步的思考和研究。作为渴望发展和丰富的中国雕塑事业这也是同样面临的课题。希望在对西方雕塑的借鉴和参考上我们面对挑战而能战胜困难、战胜条件的束缚；创出我们东方的、优秀的、足以和西方媲美的雕塑作品。

王玉良

一九九六年五月

于京华金台

