

CHINA 中国当代雕塑 **Contemporary** Sculpture

孙振华 著

中国当代雕塑

孙振华 著

河北美术出版社

总 策 划：曹宝泉
责任编辑：徐秋红 冀少峰
美术设计：王小丁
平面制作：谭闻远 刁思耐

图书在版编目(CIP)数据

中国当代雕塑/孙振华著. —石家庄：河北美术出版社，
2009. 11

ISBN 978 - 7 - 5310 - 3341 - 7

I. 中… II. 孙… III. 雕塑—作品集—中国—现代
IV. J321

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 092642 号

中国当代雕塑
孙振华 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 邮编：050071)

制 版：广州金彩分色广告有限公司

印 刷：河北新华印刷一厂

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 张：19

印 数：1 ~ 2000

版 次：2009 年 11 月第 1 版

印 次：2009 年 11 月第 1 次印

定 价：98.00 元



目 录

第一章 当代雕塑路线图	1
一、“当代”之前	2
二、20世纪80年代	16
三、20世纪90年代	42
四、2000年以来	62
五、走向公共空间	80
第二章 形式、材料、观念	93
一、形式、材料、观念与当代雕塑的关系	94
二、抽象的形态	104
三、有机、隐喻、间接的形体	114
四、具象的变奏	120
五、材料与观念	134
第三章 文化符号与社会批判	147
一、对当代人精神状况的揭示和思考	148
二、社会和文化符号	158
三、关注社会问题、批判社会现实	168
第四章 民族资源与本土想象	187
一、关于民族化和本土化问题的背景	188
二、民族语言和本土生活	192
三、民族特性的文化符号	210
第五章 当代具象与世俗生活	223
一、具象雕塑在当代文化中的可能性	224
二、仰视和平视	228
三、平民的肖像	238
四、探索当代人的精神世界	246
五、嬉戏的图像	256
六、世俗生活	272
七、日常生活化的物品	280
附：中国当代雕塑大事记	289

第一章 中国当代雕塑路线图

一、“当代”之前

从解释概念开始，所有的读者可能都会晕。

这没有办法，开始不把概念交代清楚，后面会更晕。

这里所说的“中国当代雕塑”，在时间上是从1979年开始的。我们知道，中国艺术在这个时候终于把门窗打开了，新鲜的空气四处弥漫，人们跃跃欲试。

当代雕塑的这个“当代”与人们通常所说“当代艺术”的那个“当代”还不能完全对应。这是由中国雕塑的特点所决定的。中国的雕塑状态有点奇怪，它所面临的问题、它自身的学术节奏常常和其他艺术门类并不完全同步。所以，要是严格按照当代艺术的时间来划分，对于雕塑可能不太适合。

另外，不能说1979年以后所有的中国雕塑都是当代雕塑。

“当代”的确有当下的，眼前正在发生的意思，但是，当下的、眼前的许多雕塑并不一定就是“当代雕塑”。“当代”并不单单只是时间的概念，它还是一种价值；只有在一定时间框架内，同时又具有当代价值的那一部分雕塑才称得上是当代雕塑。

那是一些什么样的部分呢？——这正是我们要讨论的。

1. 中国式的现代

要想把中国雕塑的“当代”弄清楚，还必须先说说“当代”之前，也就是中国雕塑的“现代”。

考察“现代”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，而中国雕塑的“现代”，首先面对的是“现代性”的问题；而中国雕塑的“现代性”历程是从西方雕塑不客气的闯入开始的。

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，翻翻老祖宗的雕塑图谱，这些样式过去都没有出现过，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。

例如在1901年，上海外滩，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，它正面壁柱，装饰有人物造型的浮雕。

除了建筑装饰雕塑，见于记载的纪念性人物雕塑有：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》、位于上海李公祠的《李鸿章铜像》、上海顾家宅公园的《环龙（法国飞行员）青铜头像》、外滩的《赫德铜像》、上海澄衷中学的《叶澄衷铜像》、《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》……^[1]

时尚、洋派，作为现代性的表征，西式雕塑给中国带来耳目一新的感觉。它的影响当然不仅仅是作品本身。它随之带来的影响还有：做雕塑的人被称为艺术家；雕塑的学习在高等学府完成；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。

与西式雕塑长驱直入，攻城略地相比较，是中国传统雕塑的西风残照，黯然消退。

世界雕塑史上，在所谓轴心时代，存在着三大雕塑传统：发端于古代埃及、希腊的西方雕塑传统，古代波斯、印度的雕塑传统，古代中国的雕塑传统。在中国几千年的历史，留下了未曾中断的、具有历史延续性的雕塑文化遗迹。

在这三大传统中，源自古代埃及、希腊的西方雕塑传统在文艺复兴以后，随着这个西方世界的现代化过程，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“现代性”的雕塑越来越成为一种强势的、主导的雕塑样式。

相反，在中国历史上，雕塑始终没有成为一门具有审美自

[1] 段海康，《20世纪中国城市雕塑》，江西美术出版社，2001年1月版，第9页

觉的艺术，它只是工匠们的“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，到明清时代，甚至连这两方面的功能也萎缩了，它集中表现在建筑装饰和小型工艺性的雕塑上。

英国社会学家吉登斯在《现代性之后果》中，曾经对现代性作了这样的分析：现代性的出现并非像许多社会理论所解释的那样，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，凭中国雕塑艺术自身的发展逻辑，它是无法在自己内部产生一种新的、有力量的“本土雕塑”的。

我们不妨把中国开始引进西方雕塑，看做是中国“现代雕塑”的发端。

从20世纪前期开始，中国的第一代现代雕塑家，承担了承上启下的雕塑转型工作，通过引进西方式的雕塑，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老百姓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，任教于上海美专雕塑系。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，这个学校在科目上有雕塑专业，但是实际并没有招生上课。

1928年，西湖国立艺术院雕塑系成立了，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。国立艺专的校史资料表明，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的人物刘开渠这样回忆：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，

当得知他是一位留法回国的雕塑家时，鲁迅说：“过去只做菩萨，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，1928年杭州国立艺术院雕塑系首届学生共6人，毕业时才2人。第二、第三、第四届毕业生加起来总共才10人。

中国美术学院王卓予教授回忆说：“解放前，雕塑系师生是带着沉重的心理压力走进教室的。那时候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座‘冷门’，要有自甘奉献的思想准备。当时的现实，谁来重视雕塑？走遍全国各大城市，能见到几座雕塑？”^[1]

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，同时它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，从而走向现代化道路的愿望。

尽管雕塑的最初引进在教学上几乎是全盘照抄，但是当第一代雕塑家们在从事创作的时候，却并不是唯西方是从，因为他们面对的毕竟是中国的对象。所以，中国的痕迹仍然不可避免。

这一时期的创作模式我们似乎可以概括为：“西体中用”。

所谓“西体”，指的是西式的雕塑观念、语言和方式；所谓“中用”是将这种方式拿来为中国所用。

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、张充任这些早期的雕塑家，他们的人物雕塑

[1] 曾成钢，《雕塑春秋》，中国美术学院出版社，1998年4月第1版，第200页

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、男人身上的中国式的腰带、女人的乡下围裙、对襟扣子、头上的中式的发簪等等。当然，这些人物的身体比例和肢体语言仍然是很“雕塑”、很标准的；他们都中规中矩地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，那么西方现代主义艺术作为“审美现代性”的反映，它的锋芒所指，正是对资本主义现代性所暴露出来的问题。那么，为什么在这个时期，那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？它们为什么对西方现代主义雕塑视而不见呢？

这是由中国当时现代性的立场所决定的。

中国雕塑引进西方样式的背后，不仅仅是一种艺术的需要，在它的背后，还有它的现实的社会需要。

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。它具体表现为：准确的形体、科学的透视、严谨的解剖、空间的体量感……这些都是西方前期现代性的精神。

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，只能根据自己当时的民族需要，去选择了“社会现代性”，而不是“审美现代性”。

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的问题，他们是深感自己文化中的问题才去学习西方的，而与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，这种倾向一直伴随在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》中，我们可以十分鲜明地看到中国传统浮雕的痕迹。这种尝试表明，在每一种传统样式的背后，都代表了一种文化，而这种文化是不会被轻易忘记的。

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的背后所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展开而随之展开，成为了中国雕塑家们一个长期的任务。

这也就是说，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，有机地纳入到中国式现代雕塑的建设之中。因此，中国式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”划分的依据是20世纪中国雕塑的现实。这里所说的，无非是想梳理它们之间的渊源和联系，想说明它们之间是有文脉、有传承的。它们并没有削足适履地套用一般的现代、当代的概念，而是尊重了中国雕塑的具体问题和特定情景。

2. 红色和甜美

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远没有实现的时候，中国社会所面临的情景一再变化，在这个时候，雕塑很难“纯粹”，很难“本身”和“本体”。

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、展厅和城市空间里完成它的“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。在那样一个特定的历史环境中，雕塑必须参与到时代的中心任务中去，使雕塑在塑造一个民族国家的宏大任务中扮演它独特的角色。

如果理解了这一点，再来看“红色雕塑”如何会成为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”视做一种特殊的“现代”雕塑，也未尝不可。

当然这是要有条件的，这种特殊的“现代性”，表现在这种雕塑的重心放在配合特定的社会变革的需要上，而不是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，例如，与资本主义世界的联系变得微弱，它主要借鉴和吸取的是苏联社会主义现实主义的资源。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，而是它的社会学方面，是它的历史



刘胡兰
王朝闻
1950年
铜
高120cm

使命和社会责任。

时间到20世纪70年代末期，也就是中国雕塑准备启动“当代”步伐的时候，回望几十年雕塑的历程，首先映入眼帘的，当然是雕塑中的红色经典。

我们一定还记得王朝闻的《刘胡兰》，这尊雕塑可以看做是红色经典的代表作之一。这件创作于1950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

○ 王朝闻
早年就学于杭州艺专雕塑系，后赴延安，曾任延安鲁艺美术系主任、中央美术学院副教务长兼《美术》杂志主编。

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，不强调身体自然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，它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、文化问题做出了积极的、有意义的回应；看它是否有利于雕塑艺术自身的发展。

这个时期的红色雕塑从历史上看，有着两个方面的进展。

首先，开始尝试解决外来雕塑样式与中国本土的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？它和本土文化是什么关系？如果西方科学、技术的引进在当时马上能见出成效，那西方的雕塑和中国人的生存和情感世界有什么关系呢？总不至于因为一批人闲着没事，要按西方人的方式玩泥巴而已吧？

从《在延安文艺座谈会上的讲话》开始，一些雕塑家更自觉地在“革命”的旗下开始走向社会、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是有着重要意义的。

在今天看来，这种努力的意义并不在民间、民族的艺术图式本身，雕塑家们在这方面的工作当时也许与某种意识形态需要有关，但从它的结果来看，它促使雕塑与中国现实相结合，让雕塑在情感上走近中国民众，并推动雕塑学术的发展，丰富雕塑的语言方面，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》是一个在阶级斗争年代里，通过雕塑激起仇恨意识，进行斗争哲学教育的工具。这种主观预设所产生的客观效果，从雕塑史的角度看却是它始料未及的。其中的重要原因就是它的“中国特色”。

“红色经典”也许是功利主义的，但它放在世界范围看，它又是个性鲜明的、独一无二的中国经验。《收租院》有故事情节的叙述方式、实景放置、现成品的运用、泥塑直接成品、戏剧化的舞台效果，都使它在当时的世界雕塑舞台上独树一帜。

其次，红色雕塑比较多地介入社会，解决雕塑的社会功用问题，雕塑作品也越来越多地从工作室、展厅走出来，介入到人们现实的生活空间中去。

特别从20世纪50年代开始，随着建设新中国的历史进程，中国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，中国开始了建设的过程，雕塑有了用武之地，新生的红色政权也需要用雕塑来肯定自己统治。当然，这其中应该包含受到了苏联纪念碑雕塑的影响。

在中国历史上，以前所没有的城市雕塑的出现，不仅能让少数精英的艺术变成大众的艺术，从而实现雕塑的社会使命；而且，这个过程势必要完成一种趣味、题材的转变，它必须变成中国的本土文化的一个部分。

当然，这个问题也是复杂的，这个时候的雕塑创作虽然多

