



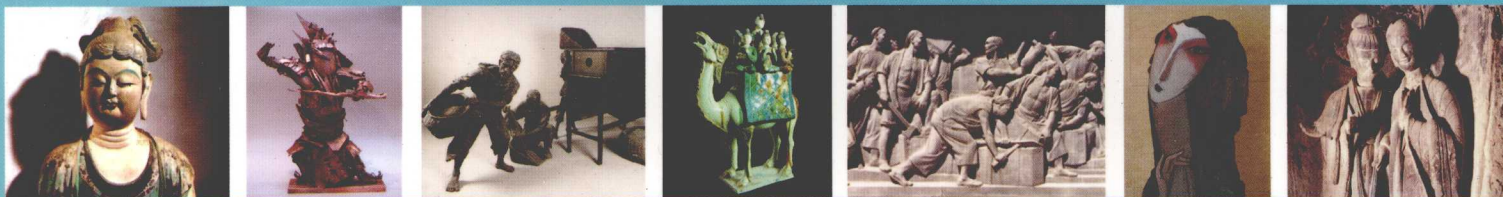
高等学校教学参考用书

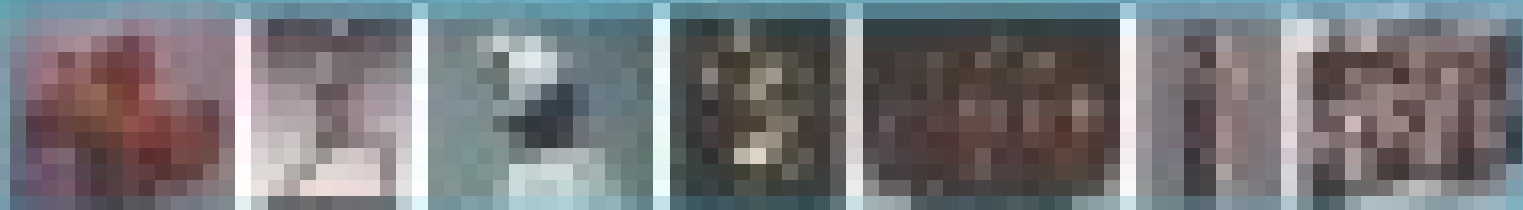
写意雕塑概论

陈培一 编著



中国建筑工业出版社

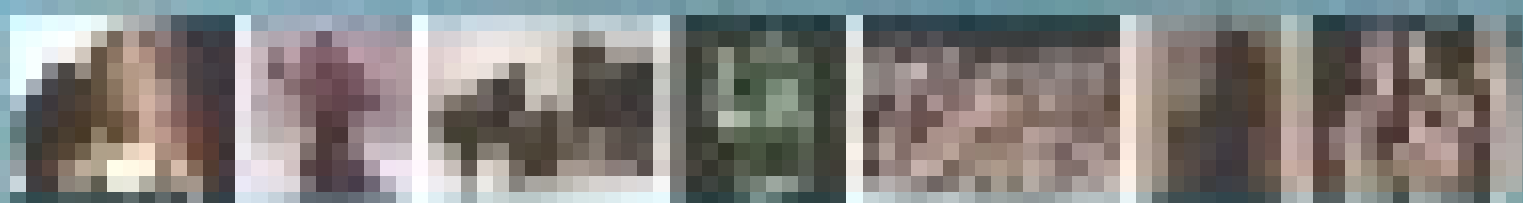




Small text line, possibly a date or category label.

THE HISTORY OF THE

Small text line, possibly a subtitle or author name.



高等学校教学参考用书

写意雕塑概论

陈培一 编著

中国建筑工业出版社

图书在版编目(CIP)数据

写意雕塑概论 / 陈培一编著. —北京: 中国建筑工业出版社, 2009

高等学校教学参考用书

ISBN 978-7-112-10894-7

I. 写… II. 陈… III. 雕塑理论—高等学校—教材参考资料 IV. J30

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 052513 号

近年来就“写意雕塑”的概念与意义等问题研究在中国美术界及有关高等院校引起了广泛的关注与讨论。对此, 作者在多年学习与研究的基础上, 通过引用大量的雕塑作品实例和理论根据, 对写意的“传神达意”, “以意写形”, “重在挖掘和表现对象的内在美”等核心问题进行了系统的、深入的总结和梳理。

全书分七章、十八节阐述, 主要包括: 何谓写意、写意雕塑的本质特征、中国写意的历史、写意雕塑的生成、西方的写意性雕塑、中国的写意性雕塑、中国传统审美、写意雕塑的审美、中国写意精神、中国写意雕塑的民族形式、中国写意雕塑的类型等。

本书可作为高等艺术类院校相关专业教学参考用书或教材, 也可供从事雕塑设计与制作的工作人员及美术爱好者学习参考。

责任编辑: 王玉容

责任校对: 王金珠 梁珊珊

高等学校教学参考用书

写意雕塑概论

陈培一 编著

*

中国建筑工业出版社出版、发行(北京西郊百万庄)

各地新华书店、建筑书店经销

卓越非凡(北京)图文设计有限公司设计制版

北京方嘉彩色印刷有限责任公司印刷

*

开本: 880 × 1230 毫米 1/16 印张: 9 1/4 字数: 370 千字

2009 年 11 月第一版 2009 年 11 月第一次印刷

定价: 68.00 元

ISBN 978-7-112-10894-7

(18139)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

得其意而後
得其形

二〇〇九年二月
钱绍武题



著名雕塑家、中央美术学院教授钱绍武先生题词。

序

——意象·写意·雕塑

孙振华

众所周知，中国古代对雕塑艺术一直缺乏理论上的总结和梳理，虽然古代雕塑在历史上留下了大量特色鲜明、具有连贯性和明晰发展轨迹的作品，但是，中国古代没有留下系统的雕塑理论和雕塑史著作。

这种状态一度影响了人们对中国古代雕塑的认识和评价。在一段时间里，居然有一种说法，说中国古代没有严格意义上的雕塑。显然，这种所谓“严格”，无非是以西方雕塑作为标准和参照的。

近几十年来，随着对中国传统文化研究的深入，“中国无真正雕塑”的说法应该寿终正寝了。中国雕塑作为一个独立的体系，它与古代埃及、希腊的雕塑，以及波斯、印度的雕塑体系一样，在人类文明的发展历史上，具有不可抹杀的意义和价值。

但是，人们在对中国传统雕塑进行总结和 research 的时候，由于理论上的先天不足，只能用西方的理论来说话，这是比较无奈的一件事情。

所谓理论，无非是人们认识对象，描述对象时候的一种框架和工具，面对中国古代雕塑，面对中国现、当代雕塑这个特定的文化现象，我们基本上讲的都是“外来语”，不能借助中国的理论来描述、评价中国的雕塑，甚至外国的雕塑？这个问题是一部分中国学者和艺术家一直在试图尝试的。

这种努力是不是可有可无呢？

我不这么看。首先，借用中国传统的理论语汇，首先是对传统价值的一种重估，也是对传统的一种更深入的认识和发掘。另外，借用中国传统的理论语汇，目的并不是抱着狭隘的民族主义态度，要与他人争高下，抢占话语权；而是为了丰富人类文化，为人类贡献更加丰富多样的精神财富，和他人一同分享。

事实上，中国的意象理论在20世纪就对西方的意象派诗歌产生了重要影响。意象派诗歌的领袖庞德，就是通过阅读和翻译中国古典诗歌，发现“中国诗人从不直接谈出他的看法，而是通过意象表现一切”，才领悟到意象艺术的。这些如果我们自己都不总结，不尝试，一味地“拿来”，那如何形成一种多元、多样的全球文化景观呢？

正是在这样的背景下，当我看到陈培一先生的新作《写意雕塑概论》的时候，不禁为他感到高兴，更为雕塑界感到高兴。理由是，雕塑理论、雕塑史在中国学术文化中，一向比较弱势，陈培一以及和他同样从事这类工作的学人，在雕塑界还在普遍只用“外来语”说话的时候，尝试在学习、吸收外来理论知识的基础上，结合本土资源，试图运用传统的理论语言来讲雕塑，这种努力的方向无论怎么评价，都是不过分的。

这是一些什么样的传统理论语言呢？

近些年来，就雕塑而言，比较多的借用了古代“意象”和“写意”的理论，因此在雕塑界有了“意象雕塑”和“写意雕塑”的说法。

首先要说的是，即使用中国传统理论，这些说法也仅仅是一种借用。“意象”和“写意”原本都不是用来讲雕塑的。严格地说，这种借用是今人借古人的说法，来阐释古人没有说到的雕塑，同时也用来阐释今人的雕塑，并试图从中找到他们之间的文化脉络和关联。

这种借用有没有合理性呢？

应该有。古人对雕塑没有说到、没有总结到，不等于没有做到。古代雕塑只要是一个具有中国思想的人所创造的，它就必然会带有中国思想的特征。中国古代思维本来就具有统一和全息的特征，它并不强调分析，说头的理论只能说头，说脚的理论就只是说脚，中国古代的理论有着互通性和整体性的特点。

当然，它们之间也有差别。

“意象理论”来自中国古代哲学、诗学。它的理论色彩更浓，涵盖的范围更大，运用也似乎更广。经过当今学人的整理、研究，目前人们比较倾向于将“意象”与“具象”和“抽象”并列，并特别强调“意象”的中国身份和中国色彩。

“写意理论”在中国古代画论中运用较多，与“意象”比较，仅就概念而言，它的工具性、技术性的色彩更浓，更侧重在绘画造型的方式上。当然，在“写意”的“意”与“意象”的“意”又有相当的重合和相似性，这就给了后人，包括陈培一先生有了更大的阐释空间。在古代画论中，人们一般喜欢将“工笔”和“写意”作为两个对立的概念来使用，当陈培一用它来分析雕塑的时候，对此提出了自己不同的看法。

借用绘画中的“写意”理论来研究雕塑，这本身就是中国文化的传统。

在中国古代，雕塑与绘画常常是互通的。“塑绘不分”、“塑容绘质”是中国雕塑的一个重要特点。中国人并不注重雕塑和绘画在表现形式上的区别，中国雕塑常常表现出许多与绘画在表现形式上的相同或相似的因素。宋人郭若虚在《图画见闻志》中说：“至今画家有轻拂丹青者，谓之吴装，雕塑之家，亦有吴装。”这是就风格而言的。所谓吴装指绘画上出现的“吴带当风”的画风。受其影响，雕塑中也出现了这种风格的雕塑，在雕像衣饰上表现出来。

另外，清人余俊明在《画跋》中说：“吴生之画如塑然，隆颊丰鼻，跌目陷脸，非谓引墨浓厚，面目自兴，其势有不得不然者。正使塑者如画，则分位重叠，便不求其鼻颧额可分也。”可见画家在描绘人物时同样也会受到雕塑的影响，表现出在平面中追求立体效果的努力。

在对写意雕塑的界定和具体展开分析中，陈培一先生引用了大量的现代雕塑作品的例子，进行了多方面、多角度的分析。他特别注重用“写意理论”来分析目前活跃在创作第一线的雕塑家。这种重视现实，重视理论对现实指导的研究态度，是值得提倡的。

另一方面，《写意雕塑概论》对中国古代雕塑的写意性研究，似乎还应该给予更多的篇幅，更多的关注；特别是如何从写意的角度，从中西雕塑的比较中来廓清问题，这方面还不够充分。

中国古代雕塑的写意性特点十分明显。这是因为，中国古代美学的核心思想之一是讲究“传神”、“以形写神”。其要旨是要挖掘和表现对象内在的美。其中“写意”就是表现内在美的重要方法之一。它在雕塑上的表现是多方面的。

中国雕塑不管是表现人物还是动物，都不刻意追求表现对象在外形上的酷肖，不刻意追求比例和解剖的精确。在一些古代的雕塑中我们可以看到，其实许多古代雕塑家也具有很高的写实能力。在造型上做到与对象酷肖和精确也并不困难，但许多时候并没有这样做，中国雕塑在总体上不求对表现对象的方方面面作全面、细致的刻画，而是突出

重点，力求把握对象的内在精神。例如汉代的《李冰像》、《说唱俑》，如果拿严格的比例和外形的酷肖是远不够准确的，然而就表现人物的神采和意蕴而言则是相当成功的。

这与西方雕塑注重比例、解剖、透视的精确形成了鲜明对比。中国雕塑有时候甚至还故意突出、夸张人体的某些部分，使之异于常态。如民间流行的“身长腿短是贵人”的说法，就常常可在雕塑中得到反映。

在宗教雕塑中，西方基本上是人神同形的传统，神只是比人更完美而已。中国宗教雕塑对神则更多采取了一些变形的办法，如“两耳垂肩、双手过膝”、“纤纤十指”等，更强调神异于常人的体征。

另外，中国古代雕塑常常采用“因势象形”的办法，因此作品能保留有许多自然意趣。如在石块的天然造型的基础上，略加雕琢，便能十分生动、传神地表现对象的神韵，收到较好的写意效果。汉代霍去病墓前石雕就是典型的例子。

中西雕塑在写意方面的区别还在于，就人物形象而言，西方雕塑更注重的是人体结构的表現力，通过人体的变化来传达某种情绪，因此人的形体动作、转折变化尤其显得重要。中国雕塑则更注重面部的表情。中国人习惯于从面部、依靠眉目来判断感情，与绘画一样，强调的是：“传神写照，正在阿堵（眼睛）中”。

西方雕塑却不是这样。黑格尔谈到：“理想的雕刻形象除掉不用绘画所特用的形色之外，也不表现目光。”这是由于“雕刻所要达到的是外在形象的完整，它须把灵魂分布到这整体的各部分，通过这许多部分把灵魂表现出来，所以雕刻不能把灵魂集中到一个简单的点上，即瞬间的目光上来表现。”（《美学》第三卷，第145页）

中国古代的人物雕塑一般将重点放在头部的刻画上。身体的表现则十分概括、简练。在面部表情中，又以对眼睛的表现最为重视。拿那些众多的佛和菩萨来讲，身姿一般没有太多变化，但是它们的眼光里都有着许多大有深意、难以言说的内涵，使作品更为丰富、动人。

中国古代人物雕塑中裸体形象较少，这一点与西方雕塑也正好形成对比。在中国佛教雕塑中一些半裸的人物较为常见，如菩萨、金刚力士、飞天等。即使这种半裸的形象其表现也是以捕捉人物神态为主的，并不追求外形上的逼真。如女性菩萨一般都隐去乳房，更突出的是传神，菩萨突出温柔、端庄、善良的神态，金刚力士突出愤怒、暴烈、凶猛的性格。

中国古代人物雕塑在姿势上以静态站、坐的动作为多，而运动的形象，如古希腊的《抛铁饼者》、文艺复兴时期的《被缚的奴隶》那样的作品则不多。即使表现动态也是缓缓而动的多，重点仍在面部神情的表现上，不像西方雕塑那样更多地注重在运动中，通过人体各部分的对比、转折、变化来形成韵律，表达思想感情。当然这与大多数中国雕塑的功能也有关，宗教偶像和陵墓仪卫等形象规定了它们不可能有更大幅度的运动。但是正是这种种原因，更突出了中国雕塑“尚意”的特点。

总之，陈培一的《写意雕塑概论》为我们开了一个头，而更深入的研究，还有待于大家戮力同心，更上层楼，只有这样，才有望推动雕塑学科更好、更全面地发展。

孙振华 中国美术学院博士、中国美术学院雕塑系教授，深圳雕塑院院长。

目 录

题 词	钱绍武
序——意象·写意·雕塑	孙振华
第一章 写意之概念	1
第一节 何谓“写意”	1
第二节 写意雕塑之本质特征	2
一、何谓“写意雕塑”	2
二、“写意”性雕塑之判断	2
第二章 写意雕塑之由来	17
第一节 中国写意之历史	17
一、中国文化“意象说”	17
二、“意”由何来	17
三、何以写“意”	18
第二节 写意雕塑之生成	19
一、“写意雕塑”之产生	19
二、“写意雕塑”之文化价值	20
第三章 “写意”性雕塑之发展历史	21
第一节 西方之写意性雕塑	21
一、“写意”之国际性	21
二、西方式“写意”性雕塑之历程	21
第二节 中国之写意性雕塑	26
一、中国式“写意雕塑”之历史	26
二、中西“写意”性雕塑之比较	31
第四章 写意雕塑之审美	34
第一节 中国之传统审美	34
一、中国古代之审美	34
二、中国之审美趣味	35
第二节 写意雕塑之审美	38
一、传统审美对写意雕塑审美之影响	38
二、中国写意雕塑之审美	44
第五章 中国写意雕塑之精神	47
第一节 中国之写意精神	47
一、中国文化之写意精神	47

二、中国写意精神之演变	47
第二节 写意雕塑之精神	53
一、形而上之精神	53
二、形而下之精神	56
第六章 中国写意雕塑之民族形式	66
第一节 本土文明礼乐时期	66
一、三代及之前	66
二、春秋战国时期	70
第二节 本土文明拓展时期	71
一、秦代	72
二、汉代	73
第三节 民族文化交融时期	79
一、六朝时期	79
二、隋代	86
三、唐及五代	87
第四节 民族文化冲突时期	91
一、宋代	91
二、辽代	94
三、金代	95
四、元代	97
第五节 中外文明碰撞时期	98
一、明代	98
二、清代及民国时期	100
第六节 中外文明交流时期	105
一、中华人民共和国建国初期	105
二、中华人民共和国改革开放时期	106
第七章 中国写意雕塑之类型	109
第一节 写意雕塑之分类依据	109
一、分类之理论依据	109
二、分类之实践依据	109
第二节 写意雕塑之类型	110
一、分类之标准	110
二、表现类型之划分	111
三、创作类型之划分	129
后 记	136
参考书目	138

第一章 写意之概念

第一节 何谓“写意”

什么是“写意”？“写意”，就是表露心意的意思。

“写意”一词，由来已久。《战国策·赵》二：“忠可以写意，信可以远期。”宋鲍彪注曰：“写，犹宣也。”这是“写意”的本意。

当“写意”作为一个美学概念出现时，也是用其本意来揭示艺术真谛：艺术就是艺术家情感的表露。只要是真实地表达情感和倾诉心意的艺术，不论采取何种创作方式，不论使用何种材料，不论是何种艺术形式，都可以称作写意艺术。

艺术的功能就是解决情感问题，哲学的功能就是解决思想问题，政治的功能就是解决社会问题。这是一个合理的社会分工。然而，由于种种原因，在相当长的一段时期，人类的行为偏离了这个正常的轨道：艺术努力去担当政治的责任，去充当政治的角色，去承担哲学的使命，而恰恰忽略了情感，忘记了艺术本身。但是，这并不意味着要主张惟艺术是论，艺术家还是要有一定的政治责任感和历史使命感，要懂一点哲学，要学会用哲学的方法来思考艺术的问题。哲学也好，政治也罢，最后都是要为艺术服务，而艺术的终极目标则是要为社会服务。艺术家不能迷失自我，不能沦为政治和哲学的工具，更不能沦为金钱的奴隶。艺术家的行为如果不能表达真实的情感、表露由衷的心意，这样的行为就不是艺术行为，更不是写意艺术行为。

“写意艺术”就是主客观和谐统一的行为。“写意艺术”是既符合客观规律、符合普遍的审美习惯，又存在着艺术家个性化的差异；既有对传统的文化思想和艺术程式的持守，又有艺术家的独到理解和创新；最为重要的是，艺术家要善于从普遍的事物中寻求其中具有典型性的个案，对于所要展开创作的对象要先于观众而百倍的感动，投入百倍的情感，观众才能给予艺术家以百倍的回报，产生情感的共鸣。诚如已故著名雕塑家刘开渠先生所言：“雕塑创作必须通过真实地表现人民生活来体现先进思想和美好的感情。要通过特殊来表现一般，而不是通过一般表现一般，也不是为抽象概念作图解。要以一当十。这‘一’是个别的，特殊的，但又是概括的、典型的，有普遍意义的”。

中国传统山水画的皴法和人物画的描法，是艺术家的主观情感与客观物象相融合的产物。在这种普遍的艺术程式之中，也出现了具有个性色彩的风格特征，如“吴带当风”“曹衣出水”等。中国造型艺术中的具有书写性之“线”，皴法也好，线描也好，书法也好，其实就是情感运行的轨迹，每个人都是不同的，不可模仿，不可复制。中国的书法虽然是一种极为抽象的艺术形式，但是也是以线为主的造型艺术。由于其不确定性而更容易出现极具个性特征又饱含情感的书体，而且代有不同的时代特征。如魏晋风骨中的“二王”，盛唐气象中的“虞、褚、颜、柳”，宋元神韵中的“苏、黄、米、蔡”等。

著名雕塑家钱绍武先生曾形象地将书法、绘画的运笔、写线称之为每个人的“心电图”，说明了这种心灵轨迹的惟一性和无定性。它是随着年龄、身体健康状况和情绪的变化而变化。正是这种不确定性，则恰好体现了中国人宇宙时空观的审美空灵性——“道”的无体无形、不滞不沾、于相离相、惚兮恍兮，从而决定了中国艺术家先得其意后求其

形，不愿滞于物象而转求虚灵传神之趣，或“得意而妄言”、“得意而忘象”、“得意而忘形”，或“得形不忘记”。他集中强调：“我们中国人的艺术是为了表现人类的感情，而不是为了研究达到什么科学发现，在艺术上以自然科学为归的中国人是很少见的”。

雕塑家陈云岗先生也认为，艺术家的价值在于用自己的情感去表达对象的情感，从而引起观者的共鸣。艺术家的责任就是要丰富人类的情感生活，使生活更加美好，而不是去越位充当哲学家、政治家或其他角色，挖空心思去表达对哲学、对社会、对人生的深度思考。因此，他旗帜鲜明地提出了自己的艺术主张：艺术永远应该是个人心灵立场的发言！他主张：应该跳开自我。

艺术是情感的表达方式，已经成为定论。写意同样也是抒发情感的艺术形式。那么，是不是所有的艺术都是写意艺术呢？很显然，结论是否定的。写意艺术与非写意艺术的重要区别，就是对“度”的把握。鲁迅先生曾言：要咀嚼自己的灵魂。艺术家就是要咀嚼自己的灵魂，反复咀嚼自己的情感，先于观众感动，然后用自己的方式、语言投入到创作中去。感情投入的恰如其分，把握好了“度”，就是达到了写意的境界或状态。如果投入的不够，没有达到“度”的要求，就是创作的不成熟。如果投入的过了，超过了“度”，过犹不及，也就不是写意艺术了。

第二节 写意雕塑之本质特征

一、何谓“写意雕塑”

中国传统的美学理论，没有“写意雕塑”这个概念，也更没有为“写意雕塑”作出概念性的解释。而起源于中国传统绘画的“写意”理论，完全可以适用于雕塑艺术作品的批评，尤其是具有中国文化味道的雕塑作品创作中来。“写意雕塑”的概念已经潜伏于传统的文化艺术观念之中上千年，是近年来才得以逐步明确出现的。

写意雕塑如同诗词一样，“缘情肇端，兴于微言。”根据“写意”的本意可以说，凡是具有中国传统文化意蕴的雕塑作品，不管是严谨、写实、具象的，还是非严谨、写实、抽象的雕塑作品，只要是无拘无束地表达了作者的情感，表达了作者创作时自由自在、物我两忘的状态，达到了主客观的统一，表达了作者对自然物象的把握意趣，真实地反映了作者的生活状态和生存状态，把握好了“度”，都具有“写意性”，都可称之为“写意之作”，直言“写意雕塑”也未尝不可。

写意雕塑所注重的是作品“意”的阐发，是对“形而上”的“道”的追求；而非写意雕塑注重的是对作品本身的塑造，或是造型，或是肌理，或是色彩，或是材质，是对“形而下”的“器”的追求。

二、“写意”性雕塑之判断

“写意雕塑”作品应具备独特的审美指向和艺术格调，具有独特的气象，也具有独特的语言与形式，更具有独特的意境。“写意雕塑”作品，超脱了作品客观存在的“物”的本身，作品本身潜藏着巨大的场和吸引力、诱惑力。在判断时首先所关注的是作品背后的“意象”，个中所蕴含的“道”，所散发的“味”，所透出的“气”，是透过作品本身而直接可以看到精神的层面东西，而不是作品本身，就是可以透过现象看其本质。能够在瞬间让观众忽略作品本身的表象而对其本质“移情”，与作者之情感和作品所表达的情感迅速产生共鸣，然后接下来才可能关注作品的物质层面。“写意雕塑”要有“言外之旨”、

“味外之味”和“弦外之音”；需有“象外之象”和“化外之境”。

所以，具体来说，决定一件雕塑作品是否具备“写意性”的主要因素在于艺术作品所呈现的意象。不在于其表现形式，也不在于艺术样式，与创作使用的技法、材料，以及所表现的内容和题材更没有必然的联系，与作品的大小更没有关系。不仅如此，大型的公共艺术（城市雕塑）作品与架上雕塑同样可以做得很写意，因为环境因素的影响和要求可能比架上雕塑更具创造写意性作品的条件。

对作品“意象”的判断很空洞，很抽象，也无法用语言来准确地进行表述，还只得借用几条具体的标准从形式语言谈起，并结合一些雕塑家具有写意性的作品来予以阐释。那么，“写意雕塑”有哪些本质特征？换句话说，一件雕塑作品具备“写意性”，是“写意雕塑”，应该同时具备哪几个条件？这些条件也是区别“写意雕塑”与“非写意雕塑”的重要特征。

1. 从创作手法上，要无拘无束

“写意雕塑”的创作，不论是严谨、写实、具象的，还是非严谨、写实、抽象的雕塑作品，都要自然顺畅，神完气足，没有任何的条条框框，不受任何形式法则的约束和限制。创作方法要灵活。

作品《李大钊像》（图1-1）坐落在李大钊同志的故里河北省唐山市。作品的整体造型，就如天安门城楼一般，是一个巨大的无顶三角形，沉稳而挺拔，气势恢宏。在《李大钊纪念像》的创作过程中，作者认真地研究了史料，分析了人物的特征和精神气质，注重到了李大钊同志特别方正的北方脸型和整齐的平头，从而进一步认识和理解到他对共产主义事业无限向往和坚定的信念，并从李大钊手书的对联“铁肩担道义，妙手著文章”中体会到了这位学者型革命家的伟大人格。对此，作者曾说：“所有这些理解和体会在脑子里逐渐形成一个最单纯的整体。大钊同志就像一座在中华大地上拔地而起、不可动摇的泰山。他方正、刚直、沉稳、开阔、厚重、朴拙、伟大，像天安门而不像南方空灵的亭台，更不像欧洲一心向天的教堂。他本身就是一块中国革命的伟大基石。”在具体技法上，作者汲取了汉魏传统中的“方多于圆”的型，突出本质的型，而把一些细节做浮雕处理，具有鲜明民族特征的形式就应运而生。

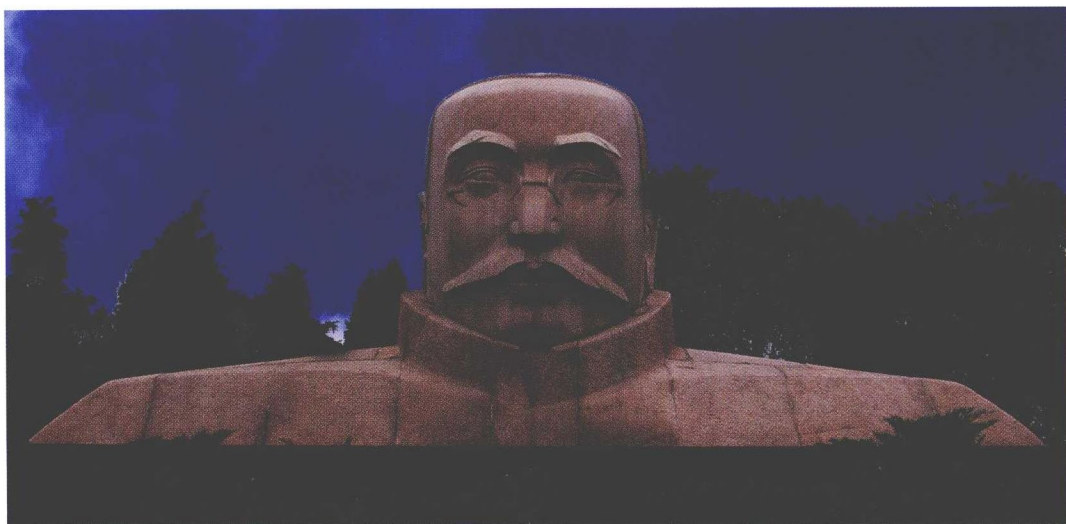


图1-1 钱绍武作品 《李大钊纪念像》1991 花岗岩 高400cm×宽750cm 河北省唐山市大钊公园



图1-2 钱绍武作品《神农氏头像》1998 人造花岗岩
高2000cm 湖北省神农架神农坛



图1-3 钱绍武作品《阿炳像》1993 青铜 高200cm
江苏省无锡市惠山阿炳墓园

作品《神农氏头像》(图1-2),立于湖北省神农架神农坛。作品用一口钟的形状、用极为简约的手法塑造了神农氏的头部,用一对平缓而高翘的牛角表明了这位中华民族农耕文明始祖的身份,而把他教育子民开垦的、无垠的大地作为他伟岸的身躯。

作品《阿炳像》(图1-3),立于江苏省无锡市惠山的阿炳墓的一侧。阿炳是一位盲人音乐家。作者没有去表现他的生理缺陷,而是把他的盲目、困苦都通过巧妙地塑造淋漓尽致地表现出来,在风雨中边走边演奏二胡的阿炳并不知道前面的路被一堵破墙遮拦,仍旧往前踱去。此情此景,足以使人产生对阿炳的无限同情,让人回味无穷,浮想联翩……

作品《老子》(图1-4),刻画、塑造的是以身布道的、大智若愚、木讷寡言的道教祖师“老子”。老子所创造的道家学派,是中国意象文化产生的思想基础。孔子曾问道于老子,年迈的老子不言,指了指没有牙齿的嘴,伸了伸舌而已。孔子满意而归,其弟子不解。孔子曰:老子云牙齿是硬的,以硬牙啃硬物,牙必有损伤,所以到了一定的程度牙齿就不存在了。而舌柔软,顺乎自然,刚柔相济才能长存。此谓之道。



图1-4 田世信作品《老子像》2005 木 高2400cm

作者摄取了老子伸舌即收的那一瞬间,用极其简约的造型,洗练的手法表现了“道”之神秘,“道”之简明,“道”之无所不在,达到了形式与内容的高度和谐统一。

作品《最后一滴眼泪》(图1-5)的创意,取自于民间谚语:“一滴汗水掉到地上摔八瓣”,比喻生活之艰辛,幸福生活来之不易。作品由七八块花岗岩组成,也像是一块岩石摔成的。岩石的形态取其自然,仅将顶面磨制抛光,并在低洼处加注了透明胶。这件作品除了表达作者对社会环境危机、对人类生存危机的关切之外,同时也体现了作者当时的生存状态和精神状态。

作品《呼啸》(图1-6),汽车疾驶而过,带起一股烟尘,发出一阵呼啸之声,留下一片乱辙。呼啸是工业文明对农业文明的强奸,是现代文明社会人们高节奏的生活状态的写照。作品《呼啸》,由两种文化符号组成。天然的太湖石象征着中国传统文化,是农耕文明的象征;人为腐蚀而成的车轮印痕象征着呼啸而来的西方现代工业文明。在两种文明的博弈中,现代工业文明强行占据了上风,传统的农耕文明日渐萎缩。这两种符号的组合,不是简单地叠加,而是在一定契机下的“妙手偶得”。这件作品,仅仅使用了腐蚀的手法,而不是通常意义上的或雕或刻的手段。

作品《智慧之光》(图1-7)是作者在1997年为四川德阳创作的公共艺术墙。该作品突破了传统意义上的浮雕艺术形式,使用了一种新的造型语言,以建筑、圆雕、浮雕相结合的构成形式令人耳目一新。作品所呈现的空间效应和背后的宏大气象,给人以强烈的震撼。

2. 从表现形式上,要言简意赅

艺术语言决定了艺术形式,也基本决定了艺术风格。“写意雕塑”的艺术语言,不是繁文缛节,而是应该具有高度的概括性,应该洗练简约;应该是直抒胸臆式的、明朗准确的表达,而不是曲折、隐晦的反映。明代刘世儒在《雪湖梅谱》中云:“写梅十二要:一墨色精神,二繁而不乱,三简而意尽……”清代恽南田亦云:“过于刻画,未免伤韵。”

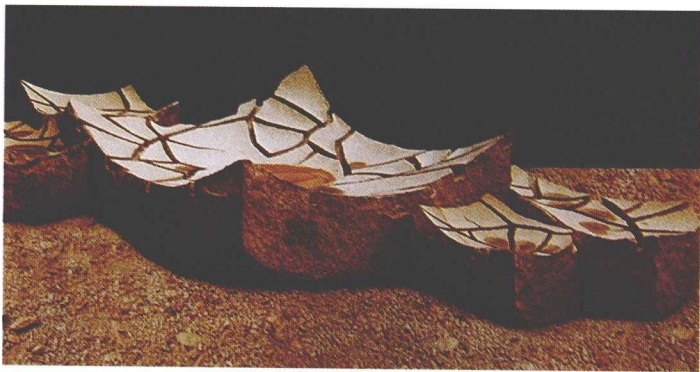


图1-5 张永见作品《最后一滴眼泪》2004 花岗岩
4500cm × 3800cm 福建省惠安县



图1-6 张永见作品《呼啸》2005 河北太湖石 水泥 化学腐蚀
150cm × 380cm × 260cm 河北省曲阳县



图1-7 朱成作品《智慧之光》1997 高750cm × 长2000cm
四川省德阳市

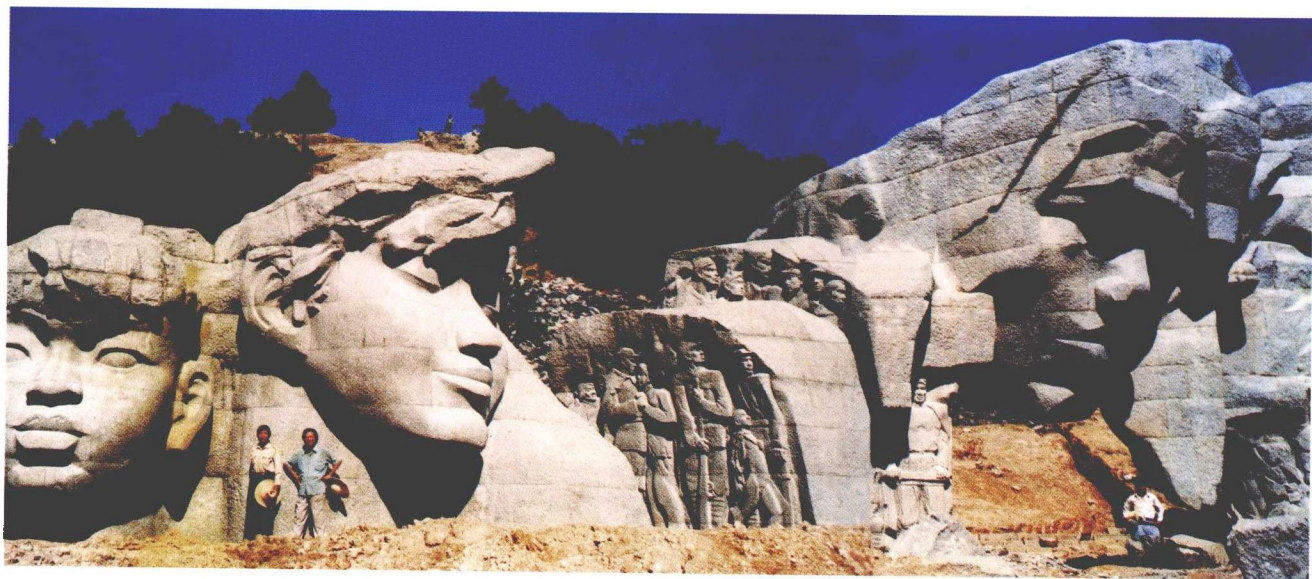


图1-8 叶毓山作品《红军突破湘江纪念碑》1993~1996 花岗岩 高1500cm×长4000cm
广西壮族自治区兴安县

过度的繁琐,过于注重细节的描绘与刻画,会削弱作品整体的表现力和艺术感染力。但是,这并不是说“写意雕塑”要直白的表现,使人一览无余。“写意雕塑”在言简意赅的基础上,追求含蓄,追求耐人寻味,使人观之要产生痛快淋漓之感,产生视觉上的愉悦。

《红军突破湘江纪念碑》(图1-8)是以红色革命为题材的大型公共艺术作品。该作品体现了作者对革命先烈深厚的阶级感情和高度的概括能力。由于作者先于读者对题材所感动,被创作的精神所折服,所以读者才会被作品感动,产生联想。

作品《忠魂曲·含恨》(图1-9),表现了几颗巨大的头颅被斩落在地,数位不屈的英灵在发出无声地呐喊的撼人场面。有的人含恨离开了罪恶的世界,有的人却死不瞑目,注视着先他而去的姐妹或恋人。作品没有基座,没有任何多余的布置、装饰,手法极其简约、概括,取得了言简意赅的艺术效果。

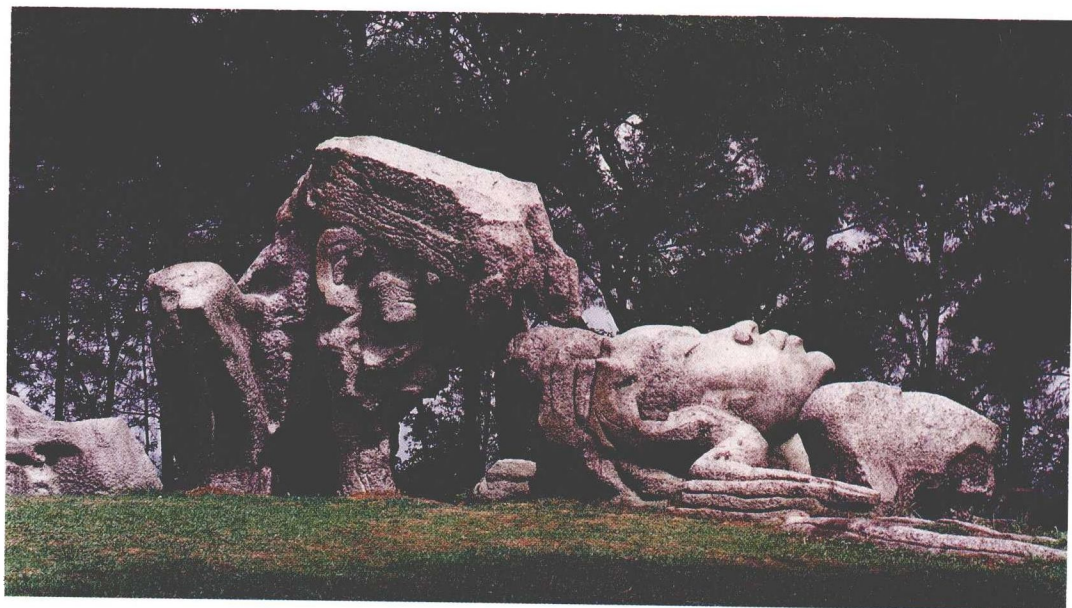


图1-9 叶毓山作品
《忠魂曲·含恨》
1989 花岗岩
高500cm
广西烈士陵园

石雕作品《八仙系列》颇有新意。八仙是个很有历史的传统题材，也是深受国人喜爱的题材，也已经形成了一个复杂而庞大的“八仙文化”体系，形成了一定的创作规范和程序。作者上承汉代霍墓石刻遗韵，用极其简略的手法，塑造了意趣盎然、个性鲜明的别样八仙形象，别具神采。何仙姑（图1-10）是八仙中惟一的女性，一张荷叶巧遮了半张美面，既神秘活泼俏皮，又陡生几分诗意。

《千钧一箭》、《浪遏飞舟》、《秋声》、《冬吟》等作品，言简意赅，构思极其巧妙，删繁就简，用笔极其简练，简到不能再简的地步，以少胜胜许许多多，收到“意到笔不到”的奇效。作者截取人体最有表现力的一两个关键节点，作为创作的重点，加以强化、突出，着力刻画，而完全舍弃了其他无关紧要的部位。然后，通过点的巧妙连线，形成大与小、轻与重、高与低、张与弛的对比，产生节奏和韵律，造成一种空灵的境界。“舍得”就是“舍而后得”，作者通过“舍”，而“得”到了他所追求的艺术效果。其中，作品《千钧一箭》（图1-11），塑造了一张扯紧的弓，一根无形的弦，一枝看不见的箭，一股引而未发的千钧之势，被用极其简洁的语言尽情展现。作品《浪遏飞舟》（图1-12），塑造了一双强有力的臂膀，一对劈波斩浪的船桨，形成一个强劲的锐角，蕴涵了无穷的张力。到“中流击水，浪遏飞舟”的豪情尽随浪花飞逝而迸发。《秋声》（图1-13）中，一管横笛，连接了轻启的朱唇和掌控音律的纤指，玉腕单擎，巧妙地支起了并不存在的娇躯。一根连线，一个支撑点，作者惜墨如金，用极简的笔墨勾画了一个感情丰富、色彩绚丽的动人世界。秋声渐进，落叶飘零，身去也，却留笛声永在。《冬吟》（图1-14）达到了虚实相生的艺术效果。一袭青丝倾泻而下，构成了作品的主体，美妙的倩姿存在于虚幻的想像空间之中，任人浮想联翩；一管长箫，灵动的兰花指，似在吹奏出缠绵悱恻的情曲。少女的发梢轻着一笔白色，似轻松柔软的雪花飘落在少女的头顶，一幅冬意十足的风花雪月图。这些架上雕塑作品，不仅仅是作者自己在艺术创作探索中取得的成就，更为重要的是这种艺术处理手法和形式对当代雕塑界产生了重大影响，可以说开创了一种新的表现形式。许多雕塑家由此而受到了启发，走上了这条简约之路。

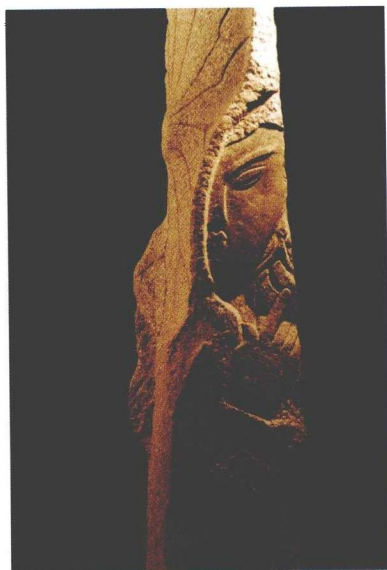


图1-10 叶毓山作品 八仙之一
《何仙姑》1995 花岗岩 高190cm
叶毓山雕塑馆



图1-11
朱成作品
《千钧一箭》1985
不锈钢
高97cm

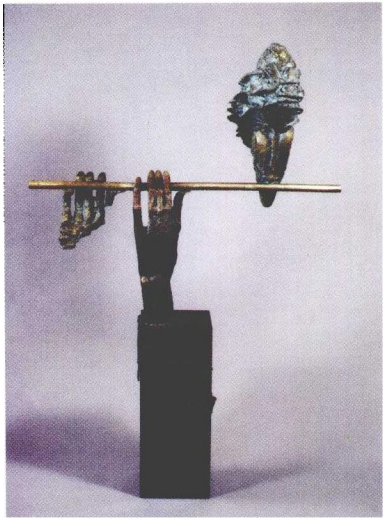


图1-13 朱成作品《秋声》
1994 青铜 高80cm

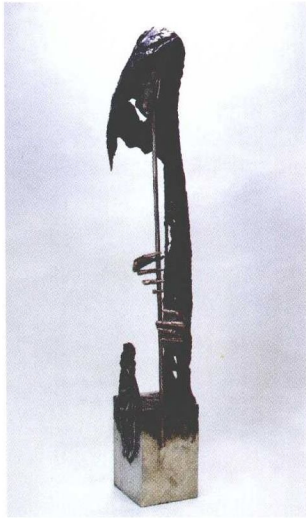


图1-14 朱成作品《冬吟》
1997 白铜 高122cm