

The Contemporary Sculpture Of China
The Contemporary Sculpture Of China
The Contemporary Sculpture Of China
The Contemporary Sculpture Of China
The Contemporary Sculpture Of China

中國當代雕塑

The Contemporary Sculpture Of China

錢正四題

王晓强 李亚静 主编

The Contemporary Sculpture of China

中國當代雕塑

江苏工业学院图书馆
藏书章

王晓强 李亚静 主编

浙江工业大学图书馆



71639504

黑龙江科学技术出版社

中国·哈尔滨

图书在版编目(CIP)数据

中国当代雕塑 / 王晓强, 李亚静主编. — 哈尔滨: 黑龙江科学技术出版社, 2005. 6

ISBN7-5388-4893-2

I. 中... II. ①王...②李... III. 雕塑—作品集—中国—现代
IV. J321

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第046824号

《中国当代雕塑》编辑委员会:

钱绍武 (名誉主编)	下按姓氏比划排列)	于焕新	于庆成		
王天任	吉 信	朱尚熹	过伟敏	许庾岭	吴为山
陈云岗	邹 峰	杨文会	罗 敏	林子杰	项金国
高 蒙	殷小烽	秦 璞	盛 杨	黄月新	曹春生
韩美林	景育民	董 雅	黎 明		

责任编辑: 曲家东

王一峙 王 冀 李 莹 李 冉

装帧设计: 徐立钢 于 谦 张 鹏 李 俊

中国当代雕塑

ZHONGGUO DANGDAI DIAOSU

出版 黑龙江科学技术出版社

(150001 哈尔滨市南岗区建设街41号)

电话(0451) 53642106 传真53642143 (发行部)

印刷 哈尔滨文华印刷厂

发行 黑龙江科学技术出版社

开本 889×1194 1/16

印张 17.5

版次 2005年7月第一版·2005年7月第一

印数 1-2000

书号 ISBN7-5388-4893-2 / TS · 359

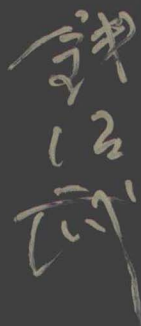
定价 226.00元

序一（以来稿先后排序）

《中国当代雕塑》基本上收录了的是国内的中青年雕塑家作品，是比较全面的雕塑家与雕塑作品的汇编。我非常赞成这种不拘一格的兼容，它反映了改革开放以来中国年轻一代一些雕塑家的创作历程，以及一些有代表性的创作成果。可以看出来，这些作者们在艺术上，已打破了条条框框的束缚，打开了世界艺术的大门，各种现代艺术思想让他们充满了兴趣，开启了他们的创作思路！中国经济的发展，也给艺术家带来了展示的机会和多方面探讨的自由之状。

当代雕塑，不论国内还是国外，学派可谓是五花八门，对这些学派我们有探讨也有学习，既有一些写实、具象基础上的探讨，也有更高水平上探讨，这种探讨是必要的，合理的，而且很多探讨是成功的。我认为中国艺术家对欧洲许多学派都有所学习和创造，这种学习和创造将发展到什么程度，任何人都不可能做出结论，这只有在中国的土地上不断地研究、实践和检验，才能得出结论。

不管什么学派，它的产生都有其合理性。人类创作雕塑是要表达自己的理想、爱好、思想、情感等，表达的方式的多样性，是由历史发展本身决定的，是要经得起长时间考验的。装饰艺术、行为艺术、观念艺术，作为表达方式，是合理的。它们产生了很多好的作品，在实践中经受了历史的考验。《中国当代雕塑》不做限定，广泛的、多方面的、宽容性的介绍了国内外雕塑的发展是对的、好的，并且希望它可以作为一种探讨延续下来，让广大的艺术家在探讨中，找到具有高度艺术性、充分表达人类思想感情的好作品的法则，只有这样的比较与鉴别，我们的艺术才会得到发展！



（钱绍武：中央美术学院教授、博士生导师，中国工艺美术学会雕塑专业委员会会长）

序二

中国雕塑艺术处于当代迅速发展时期，城市建设的方兴未艾，推动了公共环境艺术发展，城市雕塑势头未减。改革开放初期的那种雕塑产业化发展趋向的盲动，及政治虚荣的短视，已有所改观，于是，中国的雕塑作为世界文化发展的个案，也招引了外国同行的艳羡。近年来，出现了理性发展的端化。然而，过大的需求，以及由此涉及的意识形态、体制、法规、权力与艺术、公共精神与城市文化发展理论的缺失等诸多原因，让城市雕塑的良性、个性发展仍有待时日。

在雕塑艺术的创作方面，多元化局面的帷幕打开，逐步开放的民主政治，广泛迅捷的咨讯条件，勇于实验、不懈探索的艺术精神，使雕塑艺术的形式与语境以全新的理念加以呈现。在东西方文化相互碰撞、交融之下，冲破迷茫与慌张，以东方文化资源与当代艺术方式与材料的语言，创作的作品凸显出本土艺术家前所未有的自信。然而，中国当代雕塑的成熟发展，决不是一蹴而就，需要几代人的努力，同时，要整合多种资源，在理论与实践不断完善中求得发展。

《中国当代雕塑》的加盟，为当代艺术学术发展，建构了另一个理论创新与信息交流的平台，其重要意义将于日后对中国当代雕塑发展得到体现。这需要各方同道的呵护与支持，共同的事业需要共同的努力。

景育民

(景育民：天津美术学院教授、中国雕塑专业委员会副秘书长、天津公共艺术与城市雕塑委员会常务副主任)

序三

当代的雕塑艺术品需要创新，但创新是要有基础与传承的。每个民族因其地域环境、气候条件、经济情况、人文思想、民族习惯等不同而具有自己的个性特色，这样世界雕塑艺苑才能百花齐放、百家争鸣、各具特色。

首先肯定的是，《中国当代雕塑》编辑人员做了一件非常有意义的事情。这本书几乎涵括了当代雕塑艺术各个流派的表现形式，是将雕塑家、理论家、评论家汇集为一体的、非常宏大的专辑画册。这种涵括是宽泛性的，是对中青年艺术家个人创作历程的展示；从作品上来看创作形式是多样性的，制作工艺及材料的应用又有新的突破。书中对国内近几年来有影响的艺术活动进行了比较全面地记载，并进行了综合评述；对国内外的城市雕塑、环境艺术的发展也进行了客观的论证。这种形式非常好，是具有现代意义和历史价值的，希望成为系列专辑，延续下去。

《中国当代雕塑》的出版对于中国当代雕塑艺术的发展，既要加强对西方文化的开放吸收，同时也应将我们自身的传统文化精神纳入视野，并不断吸收与弘扬本民族区域文化，才能体现中国当代雕塑的价值所在，从而在世界雕塑艺术的发展中占有自己的一席之地。批判与理性的回归是雕塑艺术个体革新与整体前进的动力，我们有理由期待着中国当代雕塑积蓄力量后的再一次爆发。



(秦璞：中央美术学院教授、中央美术学院雕塑艺术研究所副所长)

序四

《中国当代雕塑》形式不管是纵向比较还是横向比较，都可以说是难得的好。中国雕塑源远流长，其发展在历史上有高潮，也有过低潮。而我认为中国当代雕塑已经有足够的自信站在了历史和世界的面前。其断言首先表现在作者群和作品上。一批中国当代雕塑家和他们的作品在世界当代艺术面前已经有不俗的表现；而国内的当代雕塑被大家弄得欣欣向荣，高手林立，优秀作品辈出。值得称道的是艺术家的创作状态，个个信心十足，步伐坚定。尽管中国当代雕塑的现状也夹杂泥沙，有的现状还令人忧虑。创作缺乏艺术个性，作风浮躁，成为较普遍的现象。如果说以前将艺术的发展障碍很容易地怪罪政治的话，那么现代中国形势下的雕塑发展的不和谐之音则源于经济利益。利益的驱使不少人将艺术作为了手段，趋之若鹜，蔚为壮观，垃圾作品成堆。尽管如此，但瑕不掩玉，我对《中国当代雕塑》还是持肯定态度。



(朱尚熹 中国美术家协会雕塑艺术委员会委员 中国雕塑学会副秘书长 国家一级美术师)

The Contemporary Sculpture of China

中國當代雕塑

王晓強 李亚靜 主编

浙江工业大学图书馆



71639504

黑龙江科学技术出版社

中国·哈尔滨

引言

本书由文论、艺术家工作室、雕塑展览、展示及艺术家索引等四部分组成。

第一部分（P2-P59）是雕塑艺术的文论，聚焦多在环境艺术标准，和当代雕塑的走向问题等。问题较大，论述都富真知灼见，如果我们对此充耳不闻，恐怕会有落伍的可能。

第二部分（P68-P187）是雕塑艺术家工作室作品，选的大多为当代中国较引人关注的雕塑作品。这些作品不是在个人风格的独立上堪推，便是在智蕴的量度上堪数，再就是在语言的攫力上堪夸，当然，这些堪推、堪数、堪夸的作品，也都是功力极深的作品。

就雕塑一词而言，它是由雕和塑两个字组成的。雕的原始意义仅只是通瑀，指着治璞刻玉而言，而塑的原始意义也仅仅只是指着“以泥塑像”而已（当然，雕也通修饰意义的彫字，延及的意义这里不论）。雕与塑这两个字一旦合一为专业名词，它的内涵已经有了很大的扩展，但在中国，自这种扩展出现，至改革开放之前，也就是那些众所周知的意义——有较清晰的那么几大类，除外便是随仁随智的理解，或仁者智者亦未及的模糊。

其实，雕塑的范围极广。似乎可以这么说，凡空间中一切物质，只要假以人的审美意识对其有所突出或改变，均可以雕塑待之。也许这种概念还有待时日的检验，但本书所收录艺术家的创作成果，却都在为这种概念制定着标格。

第三部分（P190-P223）是雕塑艺术作品展览、展示。其实有许多雕塑艺术家工作室的作品，都在这些较有影响的展览会及展示场合中出现过，虽然如此，我们的许多读者朋友，仍觉得意犹未尽。于是，我们选了些有关这些展览、展示的介绍和评说，以祈为再度渡向这些展览、展示之港湾的航向标示。

第四部分（P226-P283）是雕塑艺术家索引。虽被本书排在了最后，但却甚为重要，因为艺术家的光辉，不但在这里都能够显示其一斑，更重要的还在于它能给艺术家和需要艺术家一展才华的地方，架上一座鹊桥。

这本书采撷的众馨，只是中国当代雕塑艺术百花苑中的一部分，我们诚心希望中国当代雕塑家对我们的工作给以支持，使我们下一步的选辑工作会更好。

王晓强 李亚静

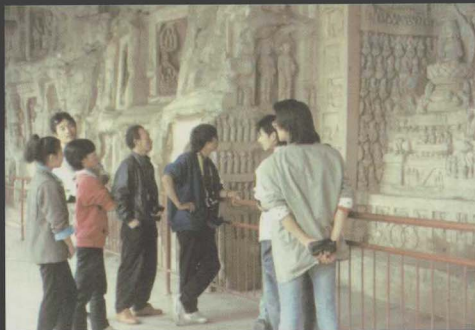
于《美术大鉴》编辑部

雕塑艺术论文

The Contemporary Sculpture of China

从美术学院雕塑教学看我国当前美术教育

西安美术学院雕塑系 石村



雕塑系在古代石窟进行专业教学

说起中国当代美术教育，有一个突出的问题就是跟在外国人后边亦步亦趋，除中国画教学保持着本民族的体系，也吸收了西方有益的东西使之正常向前发展外，油画和雕塑的专业教学仍未有大的变化。有哪一个学院从教学体系上就如何向民族化过渡做过战略性的长远规划和具体实施？当然零星星的做法也可能有过，但作为一个系统工程是否真正被重视？我认为还没有。

雕塑这门艺术可并不是西方人的专利，我们中国也有非常悠久的雕塑历史和大量的历代优秀作品，应该说我们是有传统可继承的。可是，在我们今天，绝大多数美院雕塑教学中，有我们自己的教学体系吗？没有！有建立本民族雕塑教学体系的自觉意识吗？也没有。

当然，我们应该承认——过去几千年雕塑艺术在师承传授方面未曾有过规模化、系统化即学院式教学体制，有很多东西停留在“经验”水平上，没有较完整系统的理论。本世纪初才有一批批有志者远涉重洋去学习西方雕塑艺术及研究引进西方教学模式，近一个世纪过去了，我们在这方面做的如何呢？至今我们是否在这个问题上有清醒的自觉的认识呢？我想，看一看我们各美术学院雕塑系专业教学的内容安排和教学方式乃至整个教学体系，就不难发现我们还是遵循西方的体系，在建立自己本民族的雕塑教学体系方面还没有什么大的作为。

我们大家都知道：人类艺术自很早的阶段起，就呈现出东西方两大体系的分野，这已是不争的事实。在西方，“摹仿说”的艺术思想指引了古典写实主义的艺术发展道路，也带领其写实主义造型手法的古典雕塑艺术达到了高峰，创造了像古希腊、古罗马、文艺复兴以至19、20世纪写实雕塑的灿烂辉煌，出现了无数雕塑大师，留下了大量优秀的写实性雕刻艺术遗产。西方20世纪的现代派艺术对其写实主义传统是一种反叛，但它仍然是西方哲学思想和文化背景下的现代观念的“形态”表现。而我们中华民族则长期以东方人特殊的审美意识和情感表达方式，特别是受“神韵说”的影响，创出了中国雕塑自己的艺术特色，达到了很高的艺术水平和境界，令世界所瞩目。中华民族在古代雕塑同古代建筑、绘画、书法、诗词、歌舞、戏剧等一道，构筑出完全不同于西方而属于自己的完整独立体系，在世界艺术之林占有极其重要的地位。我们应当深入研究和充分认识本民族雕塑艺术体系的可贵之处。从过去到将来，东西方两大艺术体系既不可相互取代，也不会融合为一体，大一统的“世界艺术”既不会产生、也不必去追求。

艺术的发展规律既然是如此，那么艺术教育当如何发展？是否可以套用一种模式、一种体系？我认为艺术教育模式同样应该是丰富多样的。

当年留学欧洲归来的老一代中国雕塑家们，在后来的艺术实践中对民族文化、民族艺术的研究往往非常重视，有不少人毕生做着中西结合的探索和尝试，先后为我国培养出的第一代（大体指20世纪50年代培养的）和第二代（指20世纪60年代培养的）雕塑家们，他们在美术学院雕塑系接受的是西方式或准西方式教学体系的培养和训练，但他们用学到的造型能力去反映广大人民群众生活和形象，而且他们中很多人对民族雕塑产生了兴趣，并有深入的研究，作品中明显具有“中国味”和“中国气派”。比如东北雕塑家们1958年为北京农展馆前创作的两座群雕《工农商学兵》、《农林牧副渔》，西北雕塑家孙纪元的《瑞雪》、马改户的《丝绸之路》、何鄂的《黄河母亲》、邢永川的《杨虎城》等，都是学习西方造型而又立足于研究中国本民族雕塑艺术优秀传统所创造的成功之作。这类例子在全国还有很多，不胜枚举。前面几代人的探索和实践为推动我们的雕塑艺术走民族自己发展的道路提供了有益的经验。但是上述事例仅是停留在艺术家个人行为层面上，在美术院校的雕塑教学方面，要不要逐渐建立民族的雕塑教学体系、如何建立有中国民族风格的雕塑教学体系，却还是摆在我们面前的严重课题。

我们国家目前有几十所专门的艺术院校设有雕塑系或雕塑专业，但是我们纵览一下，就会发现这几十所艺术院校的雕塑教学总体来看都是一个模式，更为突出、甚觉严重的问题就是都仍然采取着单一的西方造型手法和西方教学体系。这里据我所知只有西安美术学院雕塑系把研究学习民族优秀雕塑遗产并逐步建立有民族特色的雕塑教学体系列为长远目标，在目前教学中有较大比重的民族雕塑研习课，而在

其他院校还未被切实重视起来。在不少院校教学中，对民族雕塑的学习是藐视的，他们宁愿花大价钱请外国前卫艺术家来教“前卫”艺术、装置艺术，也不愿将目光投向民族艺术。在当代许多中青年创作群体中，对民族雕刻研究的兴趣远不如对西方现代观念艺术的兴趣浓厚，加上理论界炒作所起的推波助澜的作用，使得雕塑创作中的“洋味”越来越重，民族味越来越少，而且生吞活剥地搬用西方现代艺术样式的情况也是显而易见的。“洋味”现象的普遍存在反映出一个问题，那就是我们在当今世界文化竞争、艺术发展异彩纷呈的形势下，反倒对本民族优秀的传统了解和研究得不够，自然也就不会重视和喜欢。作为教学，如果我们一代一代这样下去，我们民族教学体系的建设就一直难以被重视，我们民族自己的雕塑艺术传统就得不到继承、发扬、发展和光大，最终将会沦为同西方混同的歧途而取消了自己。如果说面对明、清中国民族雕塑艺术的衰落和中国自古以来缺乏完备雕塑教学体系和系统理论的局面，自本世纪初起一批批艺术志士远涉重洋去学习引进西洋雕塑艺术教学体系是历史之需要、是一种必经过程的话，那么经过这近一个世纪几代人的实践和努力，我们今天已有条件可以提出并承担建立中国自己雕塑教学体系这个重大课题，不能也不必要一味沿着西方雕塑学习的模式走下去了。作为培养艺术人才的高等学府，更应具有发展民族艺术的长远目光和自觉意识。因此我想大声疾呼：逐步建立和完善我们本民族雕塑艺术教学体系才是最积极的选择。我们应该有这种责任感和使命感，应该有这样的自觉认识，把吸收外来营养的着眼点放在发展我们民族艺术的目标上来，坚定地走建设民族雕塑教学体系的道路。

前不久我去长春参加国际雕塑大会，参观了长春国际雕塑公园，这个雕塑公园用5年的时间，进行了5届国际雕塑大赛，汇聚了世界上上百个国家的众多雕塑家的作品，中国、外国的作品放在一起，数量之大，让人目不暇接。但我也发现其中的一些问题，按说我们可以在一个雕塑公园看到世界上来自不同国家、不同地区艺术家的作品，应该是面貌风格各异，使人感受到不同国家的雕塑艺术特色和风采吧，但事实上没有得到这方面的满足。有一些作品一看，觉得显然是外国人做的，可到跟前一看作者名字，却是中国人。有些作者本来是外国人，却尽量想在自己的作品中加进些中国味，失去自己的特色。更有一些所谓“观念”性的抽象或装置类作品，你根本无法感受到它的特色，中外不分，没有特色没有个性。

这几天我在北京参观了“首届北京国际美术双年展”的作品，其中不少油画和雕塑作品是令人遗憾的，基本上是在“观念”的掩护下，完完全全拾西方的牙慧。这难道就叫“接轨”？就叫“发展”？每个世纪我们都去模仿别人就是“创新”？我认为这是最没抱负、最不自信、最没出息的表现。我们不要用什么“观念”、“前卫”等口号做掩饰了，好好想想我们究竟应该怎么做。艺术创作是个人的行为，我们暂不去论说，但作为艺术教育，面对着没有掌握艺术基本功，也尚未树立起自己的艺术观的年轻学子，我们可以这样随意吗？艺术的基本原理和规律性知识我们要不要传授给学生呢？热爱民族艺术的思想要不要通过民族艺术教学内容和教学的过程给学生以传递和引导呢？现在，以个别创作追求代替教学规律的现象是存在的。盲目搬用模仿西方现代艺术创作样式代替对艺术基本知识和规律的理解的现象也是存在的；在一些理论家的影响下，青年教师和青年学生中盲目追随西方当代政治波普艺术的现象还大量存在。

说到这里，又要回到我们常说的艺术“民族性”这个问题，其实一切文化和一切艺术肯定都要烙上本民族深深的烙印。我认为民族性和地域性是密不可分的，地域性里就包含着民族性，民族性是靠地域性来体现的。我们不仅要强调民族性，还要更应突出地域性。那么，对于10所美术院校和几十所艺术学院美术系、几百所综合性院校中的美术专业来说，就更应该凸显各自地域的特色和优势，创造具有特色的地域美术，包括在美术教育上探索一条各自不同的路子，这才真正符合艺术教育的规律。



西安美院收藏的大量民间古代石刻用于教学



西安美术学院收藏的民间陶塑

中国人文精神与城市雕塑

南京大学美术研究院院长 吴为山

严格意义上讲，中国并没有城市雕塑的传统。它不象西方那样，每一个历史时期均有代表着时代精神的纪念性、象征性雕塑。通过它们可以了解到历史的延续、审美的嬗变。当然，中国雕塑史上也有零星的称得上城雕的作品。如西汉时期，陕西省长安县昆明池东岸的花岗岩雕塑《牵牛像》、《织女像》就注重将人物置于特定环境中，是中国城市雕塑的萌芽。可惜在这之后断层了。直到1840年鸦片战争之后，大约于1890年左右，在汉口、天津、上海、广州等地相继出现了一批殖民主义的雕塑，那是西方艺术家所塑的“西方英雄”，强加于中国土地，系殖民主义艺术，有辱于中华民族，如1890年的《巴夏礼铜像》等。1929年始，江小鹤作孙中山先生铜像，1934年刘开渠作《一·二八松沪抗战阵亡战士纪念碑》标志着中国现代城市雕塑的崛起！它的崛起，一开始就与反帝反封建的民族解放连在一起，体现了一个觉醒的民族求得自身的解放和发展，以及不畏强暴的独立自主精神！因此，当代城市雕塑的建设，要弘扬这种精神，并在此基础上，建构新时代的人文精神。通过文明、开放、广博、前瞻等因素使城市雕塑成为现代文明的载体与标志。

人文精神是一个民族深处的灵魂所在，是民族性格的特征，是哲学、宗教、艺术诸因素综合的结晶。中国人文精神不仅包涵了道家思想的元素——水的特性：沛然适意、任性旷达；禅家灵性的元素象征——风的特性：自由舒卷、不羁于时空；儒家中和、阳刚、狂狷之气，更包涵了中国人的精神，著名学者辜鸿铭将这种精神归纳概括为温良、灵敏与坚毅，因此，中国人文精神的主体是历史进程中的杰出人物，他们是历史的坐标，是城市文化建设中的重要资源。历史是由人民创造的，历史人物是人民的杰出代表，每个人物都不同程度地象征一段历史。人物精神的修炼所引起生态结构的造型特征构成了人物完善的形象，其本身便是形神相济的精神塑像。在社会转型、价值取向多元的时期，雕塑的核心当是歌颂、弘扬崇高向上的民族精神。因此杰出人物的雕塑便成了城市文化的主导。中国“塑人”的历史并不长，20世纪30年代，鲁迅先生曾感叹：“塑菩萨的时代已经过去，现在开始塑人了。”从雕塑艺术漫长的宗教功用“塑人”，不仅标志着艺术家对现实的关注，更说明了艺术家用雕塑手法来表现人、人的精神、人文精神的内在需要。上个世纪20年代留法回来的李金发塑《教育家蔡元培》，塑画家黄少强……“五四”运动给中国的文化注进了新精神，这期间出现的人物塑像是艺术家借鉴西方雕塑方式、直观表现历史人物和历史事件的开始。之后从50年代始，留学苏联的雕塑家以革命现实主义的方式创作了大批反映新中国建设的雕塑作品。这是雕塑史上的里程碑。它告诉人们：其一，写实性、纪念性的人物雕塑以独立的艺术形式走向了公共空间；其二，反帝反封建的民族精神成了雕塑的重要内容；其三，雕塑是反映现实生活、歌颂英雄劳模的重要手段。遗憾的是“文革”政治因素导致新偶像运动的兴起。那种朴素的写实风被概念化、公式化的“高、大、全”模式所取代，如同宣传画一般的工农兵形象及领袖标准像盛传于大江南北。80年代初始到处升起的科技电子符号和不锈钢大球，被冠以“黄河明珠”、“长江明珠”、“开发区大有希望”、“托起明天的太阳”。近年来各地文化一条街，处处出现与真人一般大小的明、清、民国人物，穿长袍马褂、戴瓜皮帽、拉黄包车、贴烧饼、卖糖球的……或者，下沉式广场、喷水池、搞几个西欧街头的座椅与灯柱，谓之“文化广场”。这一阶段急功近利的浮躁心理影响着城市文化的建设。



阮元



朱自清

综合分析，中国的城市雕塑经历了政治偶像教化、科技符号化、商业腾飞化与西方思潮共存阶段。今天当是反思与重建的时候了，要防止盲目的雕塑大跃进，甚至一种模式处处推广。为此，笔者提出中国人文精神与城市雕塑的论题。主要指在内容与形式方面的有机融渗而反映民族的时代精神，它包括在塑造的理念、塑造的手法、塑造精神内涵方面所展示的中国艺术神韵以及那饱含东方智慧的根脉相系的艺术方式。这样所塑造的中国历史人物将在形与质、形与神方面成为一个由表及里的有机整体。说的更直接一点，过去我们过多地用“西法”塑造中国人，有文化上的陌生感，中国人相貌中那种浑穆、灵秀的气象是西方解剖式的理性表达所难能表现的。当然，与塑像同样不可忽视的是作品的展示要有相应的文化空间，它有别于一般意义上纪念碑式的底座加人物。这个文化空间指：一、所塑人物的身份、精神特质与雕塑手法、雕塑形式的文化同构；比如塑孔子像，用中国古代雕塑中的线体结合法就比用解剖结构法更确切。二、雕塑的主体所放置的环境，在内在精神上要呼应。如将把酒临风的欧阳修置于松石、流水间；远航的郑和立于意象化的船头；手执节杖的林散之行吟于竹林小溪边……三、雕塑主体及所放置的环境与整个公共环境、建筑的协调。实现中国山水精神与自然意象在现代设计理念、现代工艺手法和现代材料中的转化。这样创造出一个自然、人文、设计等因素综合性强、底蕴深厚的现代文化空间。这个空间的根本是人与天的和谐。“人”是由中国文化、历史中自然长出来的，无论从骨相、从韵味方面都带着中国气派、中国气象。“天”不仅是自然的概念，还是文化的综合。本文前面谈到的昆明池东岸的牛郎与织女雕塑，说明了我们的先贤早已考虑到雕塑与环境的关系所表现的象征意义。有些雕塑本身很好，可环境不恰当则起不到应有的艺术效果，甚至出现不伦不类的尴尬。如，一个清逸的学者被耸立于喧闹都市中心的高台上；骑马的将军置于下沉广场的喷水池畔……反之，环境与雕塑关系贴切，则如鱼得水。

此外，关于雕塑中的人文精神，不只是一个概念的问题，其方式方法本身便体现了中国人对世界的认识和表现，也体现了中国人对物质材料的顺应与征服。从某种意义上讲，对雕塑本体、传统的研究并发展运用，在弘扬中国人文精神方面更有价值，这也是近百年来被我们的学院教学所忽视的。中国雕塑的精神特征是神、韵、气的统一。所谓神，应包含三个方面：首先指对象的内在精神本质；其次指作者之精神、创作时的艺术思维活动、创作时的精神专一。再次指作品所达到的境界。所谓韵，是通过线条来表达的，中国的线不为描写对象的物理物质，它是赋有诗性、神性、有着巨大的超越性。神与韵的物质化生发出气，它是无处不在，无处不可感的文化与宇宙气象，空灵宏宽，寂静飘渺，这气是超拔于形质之上的精神境界。中国雕塑的视觉特征是线体结合。中国雕塑的“体”不同于西方的体，西方的体是以生理、物理为基础的空间之体，有量、有质、有形，并强调由此而产生的张力。中国雕塑的体是形而上的，强调的是心理、意理、情理，是精神之体、真如之体、心性之体。它的出现为了证实其自身的本然存在，它像儒家本位的元素象征——大地，意蕴深厚，醇厚沉郁、静穆中和、大方醇正。

精神与视觉的特征存在于中国传统雕塑的八种风格类型中，一是原始朴拙意象风；二是商代诡魅抽象风；三是秦俑装饰写实风；四是汉代雄浑写意风；五是佛教理想造型风；六是宋代俗情写真风；七是帝陵程式夸张风；八是民间朴素表现风。这八种风格贯穿于中国造型艺术美的历程中，它诉诸了中国人的审美理想。在我多年来对中国雕塑的直觉感受和理性分析中，粗略作了这样的总结。我以为，它对我们建立中国雕塑艺术的体系、建立中国雕塑艺术的评价体系，对由此而强化中华民族的文化自尊心、文化自信心有着一定的意义。

随着历史的进程、社会的发展，中国人文精神的内涵和外延在不断发生变化，一个更为广阔、开放的文化心态将铸就一个悠久文化与现代文明相融渗的人文精神。城市雕塑方兴未艾，在多元共存、多元互补的文化格局下强调“中国人文精神”不是保守主义，更不是狭隘的民族主义。它是促进现代中国艺术健康发展的需要，更是促进人类文化生态多元发展的需要。



夫差 扬州开城第一人



刘濞 千秋功罪自有历史评说



木“味”

——木的材质与木雕设计

广州美术学院 庞国华

木“味”是一种审美文化的体现。“人以物化，物以人化”，是木雕设计观的反映，也是中国人“天人合一”的宇宙观在设计中的影射。在木雕设计中，挖掘木“味”这一文化内涵，是木雕设计的基本要求。

（一）木的材质与木雕设计

木的材质与木雕设计有着互补的关系。首先，材质为设计提供了物质基础，是设计实施的依据和载体；其次，设计为材质的体现提供可行性的构想和方案；其三，材质和设计相互适合和适应，完美而统一。既体现设计的特色，又体现材质的特点。

木的材质与木雕设计表现在两方面：木的天然属性与木雕设计；人的能动性在木雕设计中的体现。

木的天然属性与木雕设计

1. 软材质的木雕设计

软木的主要品种有：松木、杉木、白杨、生樟、桐木、银杏木、南洋影、红棉木、水曲柳等。其质地较为松软，结构密度小，比重较轻，纤维间的间隔较宽，形成的结构粘力较小，容易分离断裂，受到撞击或压力，也较易变形，刀感也较为松脆，横断面用刀会产生折断状，难于按刀势成形，宜铲不宜凿。因此，在造型设计上，适宜倾向于整体，把握大的造型结构，加强造型的浑厚、团块感觉，使形体显得结实、饱满、充满外张的力度感。在材质表面处理上，适宜于抛光处理，使木雕表面圆滑光洁，从而使软质地的木给人一种硬度的感觉，更能突出软木的质感。由于软木适宜于“粗雕”，不适宜细刻，因此较为适合于抽象的题材内容，以保持木雕的整体、大气，同时在某一方面也弥补了软质木雕难于长久保存的缺陷，延长了软质木雕的寿命。

2. 中性木质的木雕设计

中性木的品种主要有：笔木、香樟、檀香木、楠木、枫木、榉木、橡木、胡桃木、柏木、波罗格、巴西花梨、南非红木、黑桃木、红桃木、黄鸡翅、黄花梨、桦木、红豆杉等。这类木的质地相对细密，柔韧，有润而不旱，细而不硬的感觉。刀感灵活爽脆，流畅自然，容易控制细形，适宜于深加工。因此，在造型设计上，既适宜倾向于整体，把握大结构、大形体、大块面的造型设计，亦可倾向于整体中进行局部细致、精巧的造型设计。在细部设计时，不要让切断木纤维的造型太凸出。在顺着木纤维的细部结构的造型设计时，也不能延伸过长。在适宜的部位，可采用共用形设计，使细部有支撑点，避免断裂。

3. 硬材质的木雕设计

硬材质的木材品种主要有：紫檀、酸枝、黑檀、黄檀、红檀、乌木、黑鸡翅、铁力木、铁木、绿檀、荔枝木、龙眼木、枣木、坤甸木、六坤、石榴木、台湾相思、木麻黄、荫香木等。这类木头质地坚硬、细密、韧性好，达到油而不腻，硬而不脆，既坚又润的质地，是木雕的好材料。这类木头既适宜粗雕，又适宜细刻。在造型设计上，既适宜倾向于写实性的造型设计，又适宜倾向于装饰性的造型设计。在技法设计上，适宜保留雕刻的过程，即是保留锯痕、斧痕、刀痕和凿痕等。把锲凿中力的美感和木头坚硬的质感通过痕迹表现出来，使人的外部作用力和木头的反作用力呈现出来。既突出木的质感，又突出雕凿的力，使两者有机统一。

4. 木质纹理清晰与纹理柔和的木雕设计

木的纹理丰富多彩，变化万千。不同木材的纹理各具特色，即使是同种木材，纹理也会千差万别，就是同一根木头，不同部位的纹理也是各有差异。如一根木头生长的南北向，其纹理就差别较大。因此，因材设计就成为必要，把大自然的鬼斧神工与人的创造性融合起来，是木雕设计的出发点。

对于纹理清晰的木质，在木雕设计上，总的倾向是形体不能太复杂，形体变化的频率不宜太快，以免产生局部形体与木的纹理相互冲突，致使强裂的纹理破坏形体的造型。一般说，形体转折变化的频率与木的纹理变化的频率相一致时，两者形成互补关系，否则，就会相互对立。另一方面，在造型设计时，要避免突然的块面转折。因为突然的块面转折会使纹理产生突然折断，而引起不协调的现象。

（二）在木雕设计中，根据形体的需要，可利用木材的顺逆纹、绞纹、斑纹、樱纹和横断纹进行设计

顺逆纹是根据形体的凹凸所产生的纹理性质而定。凸形体所产生的纹理称为顺纹，而凹形体所产生的纹理称为逆纹。凸形体由高点至低点会产生一圈比一圈扩大的纹理，形成膨胀、扩张的感觉；而凹形体则会产生一圈比一圈缩小的纹理，形成收缩、向内的感觉。顺纹形成外张力，逆纹形成内应力，一张一缩，使雕塑形体的力度感表现出来，从而达到纹理与形体融合统一的设计要求。

绞纹是由于纤维互相交织、穿插所形成的木质纹理。其特点是纹理变化丰富多样。顺着或逆着纤维的方向用刀，都会受到交织纤维的阻力，如果按照分离纤维的方向用刀，会相对容易。由于纤维的交织，在光的照射下，顺着光线伸展的纤维会产生较强的反光，形成浅色层；而逆着光照伸展的纤维会产生吸光现象，形成深色层。如果改变光照的方向，会产生相反的效果。因此，在木雕设计上，要考虑到绞纹雕凿的相对困难而设计造型，同时，要利用绞纹的纹理以及产生反光和吸光的特点设计造型。使木材的这一特质与雕塑造型配合得自然、天成，从而提高雕塑的品位。

斑纹是木纤维排列的有节奏的松与紧而形成的光影纹理。在木雕设计时，利用斑纹与表现对象的自然纹理相似的特点，加以巧妙设计，可以使表现对象增添栩栩如生的感觉。如有斑纹的木材设计虎、斑马、变色龙或蛇等，可以使雕塑增添自然的生气。

樱纹是树瘤特有的纹理。其状似圆点的排列，圆点变化奇异，纹理绚丽多彩，特别吸引视觉的注意。利用有樱纹的木头设计豹、孔雀、莽蛇或服饰等造型，可使木雕收到特殊的视觉效果。

横断纹是树木的年轮所形成的纹理，呈不同形状的环形纹构成。在木雕设计上，可利用平横断纹，斜横断纹和尖横断纹。平横断纹保持年轮的基本纹理造型，斜横断纹使年轮纹理出现局部的变化与夸张，尖横断纹丰富了年轮的纹理。倾向于何种纹理，要根据造型的具体需要而定，使其更能满足设计的目的需要。

对于木质纹理柔和的木材，在雕塑造型的设计上，可倾向于造型的体量、空间和起伏变化的丰富多样，以增强形体的表现力。由于木纹理相对柔和，纹理与造型相互和谐、融合和统一，而不会出现相互冲突的现象。一方面，纹理使造型增添了天然的装饰，丰富了形体的内涵；另一方面，纹理随着造型的变化而改变，造型的变化决定着纹理的形态；其三，造型与纹理相互统一和相互依存。因此，加强形体的表现力，是对这一材质进行设计的出发点。

在雕塑意境的设计上，适宜倾向于宁静、恬淡与安逸的情调；在品味与格调的设计上，适宜倾向于文朴、优美而高雅的气质。使人的创造性设计与木的自然人文有机结合，既展现人的精神，又赋予了物的人性感悟，突出了人与物相通的灵性。

人的能动性在木雕设计中的体现

1. 加工的痕迹与木雕设计

工具与材料的碰撞产生了痕迹。痕迹是制作过程的见证。有意识地保留痕迹，是材料造型设计中人的能动性的体现。

不同的材料有不同的加工痕迹。如金属雕塑有镑打、焊接、铸造的痕迹；石雕有凿、磨的痕迹；泥塑和陶塑有搓痕和捏痕等。同样，木雕有锯痕、斧痕、刀痕等。有意识地保留或增加一些痕迹，是体现材料属性的一种较好的方法。

在木雕中利用锯痕、斧痕、刀痕造型的方法多种多样。一般情况下，痕迹会保留在造型的非重点部位。目的是增加造型表面的装饰，营造氛围，避免造型的单调感。同时与其它部位的表面处理形成对比，突出重点部位的造型。

工具的性能决定着痕迹的属性，痕迹的属性影响着视觉的感受。作者要根据需要而设计痕迹



的属性。痕迹的属性包括：外形、大小、方向、动静、起伏、隐露、节奏和交错构成等。利用和处理好痕迹的属性，能增添作品的氛围和意境，达到助势的作用。如何运用好这一造型语言，需要作者发挥人的能动性不断地探索。

2. 运用腐蚀的木雕设计

在特殊需要的情况下，木雕的设计制作可以采取腐蚀的方法。它虽然与朽木的木雕设计有相似之处，但不可替代。前者是根据需要，有限度，有控制，有把握地进行腐蚀处理，有其灵活性；而后者是根据朽木的造型而设计，有其局限之处。

腐蚀木头的方法主要采用化工材料（如强酸、强碱等）加入催化剂进行腐蚀，然后再放入水中浸泡，直到腐蚀出需要的造型，然后再进行脱水处理。

腐蚀设计制作的程序主要有三种：其一是先将设计的大形用腐蚀的方法腐蚀出来，然后再进行雕凿加工，直至完成；其二是根据设计，先雕出大形，然后再进行表面的腐蚀处理，直至完成；其三是根据设计的造型，先进行局部腐蚀，然后进行雕凿加工，不断重复，直至完成。这三种方法可以灵活运用，也需要不断探索和发展。

3. 人为撕裂的木雕设计

木材从湿到干，都会或多或少地出现风裂现象，而人为撕裂的木雕设计则是夸大了这一现象，并为这一现象赋予了新的含义。

开裂的木头给人一种自身内力作用的结果，或是因外力所致，或是人为的加工，或是人为的破坏，或是自然的生成，或是意志的弥合等感觉。要把感觉、意念融入造型当中，需要有巧妙的设计。也就是需要发挥作者的能动性。

木纤维组织结构的多样、丰富和自然朴素，给这一设计方法提供无限拓展的空间。把握木材的这一属性，是拓展造型设计的基础之一。

4. 以火塑型的木雕设计

火是木材的天敌，任何木材都抵挡不住烈火的燃烧。在木雕设计中，可以借助火来塑造形体。

借火塑型有其独特之处。由于火在燃烧木头的过程中，有不可预测性，这就决定了以火造型的随机性，但随机性是在设计大形的控制之内。以火造型会产生一种对抗、破坏、悲壮、凄惨之美。如何把意念融汇到造型美之中，是设计探索的课题。

在实施以火塑型的过程中，先将设计的大形定位，把要去除的部位用猛火燃烧，同时要用水来控制燃烧的造型，以达到设计的要求。

以火塑型的木雕设计，体现了木的材质特点，更能令观者品尝到木“味”。

5. 榫卯结构的木雕设计

一般情况下，金属材料的接合采用焊接，化工材料的接合采用粘合，而木材的接口则采用榫卯结构。

在木雕设计上应用榫卯结构，发挥了木的材质特点，保持了结构的牢固性，弥补了木材径粗不足，纵向纤维组织易分离等缺点。但这一结构，在传统家具中已广泛应用。因此，在木雕造型结构设计中，要突破传统家具的榫卯结构造型，给人一种新的感觉。同时要克服榫卯结构所产生的机械性，把雕和榫相结合，发挥人的能动性，在形式和意念上铸塑新的内涵。

6. 利用木碎的木雕设计

在木材的日常使用中，产生大量的木碎。由于木碎太小，一般当作废料处理。而在木雕设计中，则可以利用木碎为材料进行设计，达到物尽其用的目的。

利用木碎为材料的木雕设计的方法有两种。一种是利用粘合剂将木碎拼合成大料，然后再根据设计的造型雕凿出来。利用这一方法要先将木碎按颜色进行分类，然后根据设计的造型和色彩设计木碎的排列次序，为后面的造型制作作准备。另一种方法是按照木碎的结构特点设计出木雕的造型，然后再利用木碎进行加工和装配，直至完成。

以木碎为材料的木雕设计，要以木碎的结构为设计的基本出发点，突出和强化材料的造型特点，使作品更具形式感，是该设计的最终目的。（注：图片由本人提供）

