

古典与现代艺术书系

人体雕塑

[英] 汤姆·福赖恩 著 杜小鹏 译



中国建筑工业出版社
CHINA ARCHITECTURE & BUILDING PRESS

人体，作为一种艺术形式，在整个艺术史上始终占有重要的地位，然而，只有在雕塑历史中，它的重要性才会如此淋漓尽致地表现出来。在这段千变万化的雕塑历史中，汤姆·福赖恩将焦点放在雕塑家们从史前时期到当今时代所创作的人体作品上，并就其在历史和文化变迁中所具有的重要意义作出了挑战性的阐述。在批评与辩论声中，他仔细地研究了从神话中的皮格马利翁到现代的人体艺术创作，乃至现代的艺术家为宣传了解艾滋病所做的行为表现，从而阐述了人体被用作表达人类的灵感、恐惧以及焦虑的各个方面。

通过将雕塑史广义地扩展为可包含更多的边缘艺术形式，比如蜡像、玩偶、死人面具以及机器人，福赖恩极具说服力地将它们定义为雕塑的幽灵。本书以小说的形式记述了一系列具有对比性的形象，从希腊的大理石雕像到20世纪90年代的街头“活雕塑”表演者。

在我们迎接新千年来临之际，人体正以它的特殊魅力继续地成为艺术领域中永无止境的话题，而不断变换更新的科学技术更是给它提供了新的探索空间。本书从历史背景出发，以全新的现代角度讲述了三维人体创作。

汤姆·福赖恩曾写过多部关于绘画和雕塑，尤其是关于19世纪的绘画和雕塑的著作和文章。他是《殖民主义与对象：王国、物质文化和博物馆》编辑之一。他的博士论文，“19世纪黄金象牙以及混合媒体雕塑”正在准备出版中。福赖恩现任教于苏塞克斯大学。

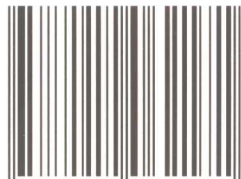


本书系共计10册

- 希腊艺术
- 罗马风艺术
- 哥特艺术
- 拜占庭艺术
- 文艺复兴在佛罗伦萨
- 文艺复兴在罗马
- 文艺复兴在威尼斯
- **人体雕塑**
- 从格里柯到戈雅
- 印象主义

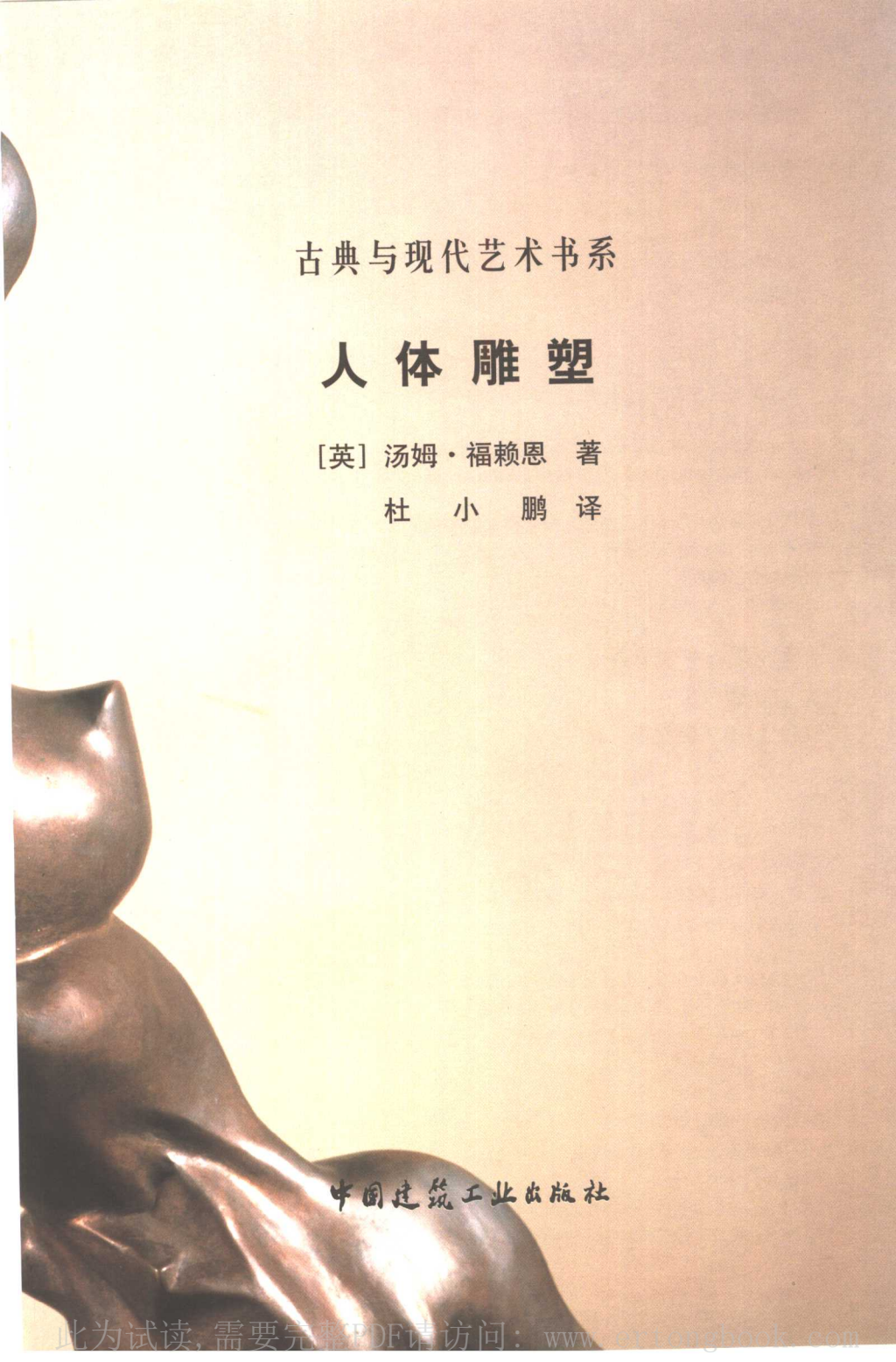


ISBN 7-112-06217-9



9 787112 062171 >

(12231) 定价：38.00 元



古典与现代艺术书系

人体雕塑

[英] 汤姆·福赖恩 著

杜 小 鹏 译

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2003-2740 号

图书在版编目 (CIP) 数据

人体雕塑 / (英) 福赖恩著; 杜小鹏译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2004

(古典与现代艺术书系)

ISBN 7-112-06217-9

I. 人... II. ①福... ②杜... III. 人体-雕塑史-西方国家 IV. J309.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 105932 号

Copyright © 1998 Laurence King Publishing Ltd.

Translation copyright © 2003 China Architecture & Building Press

本套图书由英国 Laurence King 出版社授权翻译出版

责任编辑: 李晓陶 王雁宾

责任设计: 彭路路

责任校对: 黄 燕

古典与现代艺术书系

人体雕塑

[英] 汤姆·福赖恩 著

杜 小 鹏 译

*

中国建筑工业出版社出版、发行 (北京西郊百万庄)

新华书店经销

北京方舟正佳图文设计有限公司制版

北京中科印刷有限公司印刷

*

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 5½ 字数: 150 千字

2004 年 7 月第一版 2004 年 7 月第一次印刷

印数: 1-3,000 册 定价: 38.00 元

ISBN7-112-06217-9

TU·5485(12231)

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)

本社网址: <http://www.china-abp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>

目录

前言 蜡像, 娃娃和幽灵 7

第一章 偶像, 传说, 巫术: 古代的人体艺术 21

- 母神 22 简约与沉默: 基克拉迪文化时期的雕塑 24
神的木雕: 象征性偶像的崇拜 25 青年的死亡雕像: 英俊的死者 28
阿耳特弥斯“野兽女神” 30 自我意识的觉醒 33 数字达成的完美 36
“视觉带来的不可抵挡的愉悦” 37

第二章 人体的再生: 中世纪 45

- 人体的形成 46 圣母玛利亚: 人类与神的媒介 50 解剖人体 56
透视的人体 58 多拿太罗: 从古代到现代 60

第三章 人体的神化: 怪癖和巴洛克 67

- 外表和结构: 剥去人体的表皮 68 拉奥孔: 超自然的人体 72
切利尼: 人体的八个视角 74 展开的叙述性雕塑 76 多色画法: 画家的手 78
神秘的幻像: 迷幻中的人体 83

第四章 人体的升华: 18世纪 91

- 法尔孔涅: 现代的胜利 93 高贵的简约主义: 古典的回归 94 收藏历史 97
照亮与启蒙 102 奎特美尔·德·昆西: 彩色绘法的重新评价 104
新古典主义在美国 105 不适合女性的工作 106 纪念碑与男人: 大庭广众中的人体 109

第五章 彩色的人体: 19世纪 115

- “生命的温暖”: 色彩与争议 116 蜡像和标本 119 法国的雅典娜女神 122
米开朗琪罗的遗风 124 原始的和好色的 126 新雕塑: 英国的文艺复兴 127
精雕细琢的人体: 吉尔伯特, 格鲁米, 克林格 130 罗丹: 残片的统一 132

第六章 抛弃与聚集: 20世纪的人体 137

- 延伸的地平线 138 欢迎机器时代 141 作为雕塑元素的空间 145
梦境, 现实: 超现实主义 146 表面和结构 149 废弃物中的真实: 组合的人体 152
被搅乱的特殊体: 可鄙的雕塑与离奇的雕塑 156 人体与自我 158

结束语 162

- 大事记 164
参考文献 170
图片来源 174



前言

蜡像，娃娃和幽灵



雕塑的历史本身也是人体的历史。然而，在大多数的雕塑历史中，人体仅仅是以表现雕塑形式的一种主体而出现在浮雕、奖章和建筑装饰上。本书则将着眼点放在人体本身的三维性及独立性上。这看起来好像是对雕塑历史加以主观的限定，但在下面的文章中我将更加清晰地阐述三维人体理应得到独立和特殊的重视的原因。从西方关于神话的雕塑——皮格马利翁的故事和那个传说中爱上了自己创作的象牙雕塑女人，最后复活成为维纳斯的塞浦路斯国王的故事中，人们可以看到三维人体所拥有神奇般的魔力。这些故事讲述了雕塑从准确地表现人体的形象，到最终完全上升为鲜活的、能够呼吸的实体的变迁过程。

用雕塑写实，以及它本身所具有的逼真程度在一定意义上已经可以伪造现实的倾向，一直是雕塑史上的话题。此外，那些直接摹仿人体的作品形式——娃娃、蜡像和各种机器人，开始被视为雕塑的“幽灵”。而且，从无法追忆的远古时代开始，并贯穿于各个历史时期，人体雕塑始终或是作为道德的灵感源泉，或是作为人类傲慢与愚蠢的黑色警示出现在人类的社会生活中。

美国抽象派画家艾德·瑞恩哈德曾经轻率地将雕塑定义为“那些当你在欣赏绘画时，一不小心回身撞上的东西”，意在嘲笑雕塑在现代艺术馆中的明显附庸地位——简直就是阻碍人们舒适地欣赏美术馆中“真正的作品”，即绘画作品的累赘。乍一看来，这好像是与法国诗人和评论家波德莱尔在一百年前提出的关于雕塑的性质的观点大相径庭。波德莱尔认为“雕塑更接近于自然，所以那些农民才会高兴地看到石头和木块在经过精心刻苦地打造之后，被固定在精美的绘画前”。而实际上，这两种评论，尽管是间接地，却

图1 乔其·姆史密斯（提供）

《婴儿乔治四世躺在乔治三世银质床上》。1762年，蜡像，长度38.6cm。

根据乔治四世的传记作家罗伯特·胡时的记载，夏洛特女王一直将她的儿子的蜡像放在白金汉宫内的梳妆台上。她死后蜡像得以展出。

都表明了有关雕塑的一个不可回避的事实：雕塑作为视觉作品，在艺术馆内虽然与占有主宰地位的绘画拥有同样的空间，在观看欣赏它们时，却会产生不同的视觉和心理反应。我们可能会撞到一尊雕塑上，然而却不去注意它。也许正是基于这个原因，雕塑才被广泛地接受和应用为政治和公共艺术形式，譬如纪念堂和纪念碑。

波德莱尔的对于雕塑的实体性倾向的困惑，即令农民阶级对于雕塑的无声的魔力所吸引的“物性”倾向的困惑，构成了本书的部分写作原因。尤其是三维人体雕塑的那些与自然人体共同具有的特性，尽管波德莱尔没有直接提到，最终构成了它们与其他雕塑，如浅浮雕和建筑物的装饰雕塑的不同。半身雕像，甚至于那些雕塑的残破的身体部分，有时也能产生这种异乎寻常的魅力，所以也会在本书中出现。

对于有些读者来说，这段简短的雕塑史可能更值得注意的是那些排除在外的，而不是包括在内的部分。有些阶段的历史只被粗略地涉及，而这些历史阶段中的很多重要的作品也被一并忽略了。本书的目的既不是为了详尽地描述雕塑历史，也不是为了完整地描写人体雕塑的历史，所有的这些都可以从其他的书籍中得到。本书的目的在于，以精练的格式，限定那些最具有雄辩能力地阐述文化根基的作品，讲述三维人体雕塑的历史发展。

本书采用对比与比较的手法，探询人体作为反映各个历史时期中，成为社会主流的政治、经济的一种力量，而不是一种单纯的、一成不变的生物形态。由此可见，用三维立体形式表现人体的历史，也是广义上的从人类意识形态向肉体本身的变迁过程的历史。

虽然在现代艺术史上并不流行用广义扩展的方法记述历史，我还是有意地采用这种方法来探讨更加综合的作品种类，而不是单纯地罗列各个历史时期的作品。在有些章节中，我也采用了一些介乎两种方法之间的手法来表述，这可能会令读者感到与其他章节有所不同。这样做是为了能够充分利用这两种方法的优势。在当今的艺术史记方法中有这样一种明显的倾向，那就是：对现代时期过于热中，而往往对早期的艺术比较懈怠，人们对这种不均衡也始终地众说纷纭，态度不一。

尽管人体可能是以连续统一体的形式出现在雕塑史上

的——至少它的重要性自古至今保持着不变的连续性，下面的篇幅中却将重点放在雕塑随历史变化而发生的变化上。这种变化可以解释为什么古时代人体三维雕塑中的那些和谐与秩序的元素，在中世纪时期却被宗教主题及腐败与腐朽所代替。到了现阶段，人体已经发展成为从政治统治到反抗社会及性别正统派学说的重要工具，而且成为面对和迎战疾病的手段。在今后的章节中，我将对这些问题作更加深入的阐述。

利用三维人体为出发点能够使我们的分析范围扩展到涵盖多种不同的作品形式，这是以往的雕塑史记中从未有过的写作手法。蜡像作品、解剖学的模型、机器人，还有娃娃都属于三维人体作品形式，但是它们同广义的雕塑历史有着什么样的关系，从历史意义上讲，又对传统雕塑产生什么样的影响呢？

人类想要创作出一个生机勃勃的人体的冲动由来已久。从奥维德的神话皮格马利翁（图3），笛卡尔的机器人弗朗辛（据说因为被认为是施魔者的作品而被毁坏掉了），到很多虚构的形象——霍夫曼的故事《沙人》中的奥林匹亚（1816年）、玛利·谢利的自毁者（1818年）、威利尔·埃德姆的《未来前夜》中的哈德利（1886年）等等，所有这些摹仿的、栩栩如生的人体不仅仅是对寓言故事的创造表现，而且是对科学技术的灵感和潜力的折射。

在理解这些传说中的形象和物体时，一个中心的环节（只有蜡制作品除外）是制作时的私密环境。制作雕塑的工作室仿佛是实验室的同义词，两者的共性为同是雕塑师、发明者与被动、顺从的人体之间的交流的场所（图4和图5）。

正如皮格马利翁神话中的仿真的人体，或是“人造的人体”那样，机器人的制造同样也是源于创造者和观赏者对于情欲的迷恋，而且可以作为现代雕塑人体中两性目的和原则的隐喻。在18世纪和19世纪，它的存在不断地提醒着人们在雕塑中崇尚自然主义的危险。自古以来，雕塑就经历过像“世俗与雕像的爱情”和“雕塑迷恋”这样的越轨性行为，而雕塑中自然人体与人造人体的模糊界限则是情欲快乐的根源。

然而，人造的人体并非现代社会所独有的现象，也不是工业革命的产物，机器人的历史可以追溯到古时代。而且对人体的摹仿也不是完全的世俗事物，从中世纪开始，具有



图2 琪琪·史密斯,《正在小便的人体》,1992。蜡和玻璃珠。68.6cm × 71.1cm × 71.1cm。剑桥福格艺术馆。

美国艺术家琪琪将主题定位为对人体犀利的观察,聚焦于不为人们所意识的现实。人体旁边的液体及散发的热气,都用于试图挑战传统作品中对女性人体“安全”的解释,提醒人们注意以往作品中对人体本质的疏远。

可活动的四肢的基督雕像一直被用来表现他所具有的献身精神。可以移动的手臂使他能够被人们从十字架上放下,并摆放成各种姿势,从而有效地营造出复活节的宗教仪式所需的场景与效果(图6)。

如果说表现人体最古老的技巧是用写实方法来摹仿身体各个部位的话,那么雕塑规模的大小则是用以传达其所具有的政治信息的重要因素。从古时代起,纪念碑人体雕塑就一直是政治和军事政权的拥有者所钟爱的形式,而这些巨型雕像的大小,往往直接体现出了出资捐赠者的野心。15世纪希腊的雕塑家费迪兹创作的用于祭礼的14英尺高的金子和象牙雕塑《雅典娜的处女》,不仅体现了整个城市对神的无比敬仰和膜拜,而且还极为雄辩地表明了伯里克利统治下雅典的军事实力。最初在古罗马广场出土的康斯坦丁国王的巨型坐像的身体残片,更加说明了雕塑的规模大小在古代的视觉宣传中所起到的重要作用。20世纪遍布欧洲



图3 爱德华·伯恩·琼斯，《手戒》，1875~1878年。98.7cm × 76.3cm。城市艺术博物馆，伯明翰。

有关皮格马利翁的古老传说，雕塑师爱上了自己的雕塑的女子，这个女子最后复活为维纳斯的故事，是对人体作品中的核心主题，在18和19世纪的艺术家及作品中非常盛行。





图4 简·来昂·杰罗米，《艺术家的模特》，1890年。50cm × 39.5 cm

杰罗米的若干幅主题为自恋倾向的绘画和雕塑都受到皮格马利翁传说的启发。在这里，他有意识地淡化了他的模特与雕塑之间的界限。他还经常将他的雕塑作品绘画出来，从而使得这种界限变得更加模糊。

图5 埃里克，《一个由音响控制的机器人》。由W·H·理查德上校设计，1928年。到了20世纪，科学技术用重机器人、半机器人和自动人，为皮格马利翁神话赋予了新的含义。



图6 《可移动手臂的基督受难像》，格朗西亚·泰欣，德国。16世纪初，1.48m × 1.44m，苏黎士博物馆。

虽然早期的天主教堂大多禁止使用三维人体雕塑来描绘基督，14~16世纪间，艺术家们还是将基督的受难像制作成活动的身体雕像，以便在礼拜仪式中产生栩栩如生的戏剧效果。

集权主义国家的无数巨型雕像，为三维人体作为权利与意志永恒的象征提供了进一步的证实。然而，正如东欧社会主义国家的解体所表明的，体积越大，倒下时就会摔得越狠。那些后来被颠覆的巨型雕像无疑是对骄傲自负的野心的可悲结局的警示。

在布拉格矗立的美国流行歌手迈克尔·杰克逊的巨型雕塑，提醒人们表现自我扩张的雕塑并不是政治家独享的特权，尽管这座雕塑的手法出自于集权的审美观念。也许这就是为什么雕塑的脸上会带有可能是创作者本身所无意流露出的邪恶的表情（图7）。

从历史的角度上看，政治场所对于蜡像制作，尤其是对那些已故的公众人物的塑像的制作产生着深刻的影响。

在18~19世纪期间，曾经就区分“高尚的艺术”或真正的雕塑形式与更加流行的人体的摹仿有过激烈的争论。

那种认为绘画雕塑是为（正如英国雕塑家及皇家院士约翰·福来克斯曼在1829年提到的）“不正当的目的”到“宣传迷信或模拟已死的人体”而服务的理论，源自于坟墓雕塑中所应用的多彩画法和混合画法传统技艺。例如在大约1400年最先出现的所谓的“过渡坟墓”（哥特式的双层坟墓，用以将腐败的死者身体唤醒）中（图8），雕塑家用不同程度的现实主义手法来唤醒死去的人体，不仅仅是

图7 迈克尔·杰克逊的巨型雕塑，1996年9月，布拉格。





图8 《天主教约翰·奇切利(1443年)的灵床》，1445年，彩色大理石和其他材料制成。坎特伯雷大教堂。

混合色彩的材料用于表现上面一层静卧的生机勃勃的“社会性的躯体”和下面的一层衰败的尸体之间的对比。灵床上题写着：“无论你是何方神圣，死亡都在所难免。你死后的躯体会如我现在这般落满灰尘、爬满蛆虫、腐烂不堪”，以警告世人。

“社会性的躯体”——能够让世人怀念的完整无缺的躯体，而且还有它的另外一种形式——正在腐坏的躯体原形，后者则是作为死亡的象征警示着世人，描绘人类存在形式的过渡与转换。

蜡像模型及石膏雕像能够逼真地再现死去的人的外表和相貌，正是由于它们的这种性能使得蜡像和石膏雕像在皇家葬礼及其他的宗教仪式上，当遗体因这样或那样的原因而不能被陈列时，发挥重要的作用。大约在1658年时，由托马斯和亚伯拉罕·西蒙制作的英国清教徒政治家、封建领主的保护者奥利弗·克伦威尔(1599~1658年)的那具逼真得令人难以置信的石膏头像(图9)，就是这种形式的雕塑作品的典型代表。这种主题后来占据了现实与模仿现实之间的领域，使得日后像约翰福来克斯曼这样的学者大为困惑。

福来克斯曼应该知道，在政治动荡的年代，这些塑像往往成为暴徒袭击的目标。由于不能找到真正的尸体，塑像就成为了他们实施报复、发泄不满的替代品。尽管克伦威尔的遗体于1658年的9月已被私下地埋葬在威斯敏斯特修道院，

他的塑像——很可能是这具石膏头像的原型，却一直到了11月才被作为葬礼的一部分而移到修道院内。在这之前，它一直摆放在皇室中。然而，这件雕像并没有在那里安睡多长时间。当君主政体于1660年重新被恢复时，克伦威尔的蜡像被吊在了白厅的外面，而另外的那一座雕像则是遭到了烧毁的厄运。同样的灾难也降临到了图索夫人的叔叔和导师库尔提斯制作的蜡像上。1789年7月，一个愤怒的闹事者守在他巴黎的家门口，叫嚷着：“把奥尔良公爵交出来！把戴克尔交出来！”库尔提斯机警地交出了他们的塑像，这些塑像后来被一群暴徒拖着在街上游行戏弄。正如艺术史学家大卫·福瑞伯格在《形象的力量》中指出的，对于塑像的“处决”——人们毁坏对手和敌人的塑像的行为，是源自于人们对塑像的一种假设，即如果一个人值得别人去为他树立雕塑，那么他的塑像也一定值得别人去毁坏。如果他真正的躯体还可以找到的话，那么这样的推测同样可以适用。

死亡和政治报复并非制作人体复制雕塑的惟一首要先决条件，乔治四世的婴儿身体蜡像（1762年，图1）模型就是雕塑用于替代真实躯体的一个例证。乔治四世的传记作家罗伯特·海斯（1777~1850年）告诉我们，这座蜡像已经成为了夏洛特女王对儿子疼爱的象征。雕塑本身具有的对人体摹仿时写实的特性，以及艺术家在创作时为表达主题而使用的材料，都使人们在心理上过高地估计了雕塑。当然，这要归功于雕塑的自身特性，即表现自然人体所具有的

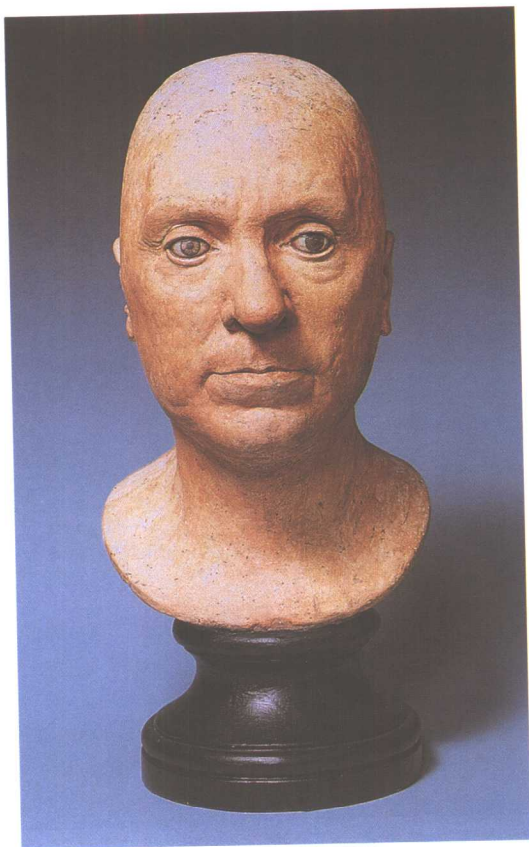


图9 托马斯和亚伯拉罕·西蒙（根据推断）制作。《奥利弗·克伦威尔的葬礼上用到的石膏头像》，眼睛用玻璃珠制成。1598年，高46cm，下面配有木制底座。

古代在葬礼上用雕像代替遗体的传统，在英国一直沿袭到19世纪早期。虽然奥利弗·克伦威尔在1658年的9月被埋葬，他的雕像却在两个月后举行的葬礼上出现，用来代替他的遗体。