

主编按语：

这里发表的王朝闻的《雕塑的时间性》原载于《文艺研究》1989年第4期，是王朝闻先生有关雕塑理论的代表作。王朝闻先生作为著名美学家和雕塑家，不仅对于雕塑的美学特征和艺术鉴赏有着独到的认识，而且对于雕塑也有着切身的实践经验，这种建立在雕塑实践经验基础上的审美理论，对于中国当代雕塑家具有普遍的启发意义。作为“经典重读”的首选篇目，王朝闻先生有关雕塑中的时间性的研究，在新中国雕塑史论的研究中是相当超前的，对我们今天的雕塑创作与研究，具有重要的学术意义。王朝闻对有关莱辛的“诗与画”关系的讨论，正是西方当代视觉文化研究中关于“语词与图像”关系研究的前沿课题，是其代表人物W. J. T. 米切尔1978年的博士论文关注的要点。新世纪中国雕塑的发展，如果要想在世界雕塑艺术的格局中有更好的发展，加强雕塑史论的学习和研究是非常必要的，期待中国雕塑家更多地关注史论研究，推动中国雕塑创作与学术的深化。

——殷双喜

雕塑的时间性（上）

TIMELINESS OF SCULPTURES (UPPER)

文/王朝闻

By Wang Chaowen



观赏和创作雕塑的经验使我觉得，人们习惯地把雕塑称为空间艺术有片面性。从一定意义上说，以空间形态出现的雕塑也有时间性特征。时间与空间虽是两个特征常常是互相联系着的。如果否认雕塑造型也能表现时间过程，或可能引起时间性的幻觉，至少不能解释静止的雕塑为什么可能表现运动。

云冈等地静坐着的菩萨以及一切古今中外的圆雕、浮雕，凡能显示运动过程或引得运动感的形体，都既存在于特定空间、再现特定空间、创造精神空间，而且，它可能唤起观赏者有时间过程的感觉。这种时间感觉可以称为精神时间、假定时间或虚幻时间。读者会问：静坐着的菩萨岂不分明是不动的吗？表现了什么时间性？我却认为，这种静态也在暗示着时间过程。审美经验使我觉得，在认识雕塑的空间特征的同时，强调认识雕塑的时间性特征，既有意义也有必要。忽视的重要特

征——时间性。在人们称为空间艺术的雕塑里，往往是有形的空间性特征与无形的时间性特征互相依赖着的。包括雕塑小品和大型雕塑，观赏它们例如观赏秦瓦当上回头的鹿、汉瓦当上昂首的虎，以及蜷卧着的陶小猫，静态的形象为什么可能引起动态感？从构成审美主体心态特征的因素来说，它是主体的视觉印象所构成的感觉经验，在新的视觉对象跟前所引起的一种创造性以至变形化的重新显现。一句话，创造性的领会不是感觉经验原型性的重复泛起，而是在给主体所准备的感知对象的审美特征例如对象的运动感的主观能力。观赏静态的雕塑可能引起动态的幻象的客观原因，是它以空间性特征暗示着时间过程的连续。

这就是说，包括虚构和抽象化的再现，雕塑所再现的鹿、虎以至小猫，它们的原形本来存在于空间性与时间性相统一的条件之中，空间性的姿态和动作自身，也就是时间进展中的一个细微的段落。诉诸视觉的造型艺术的直接的空间性，对于事物存在于其中的时间的间接性来说，仿佛是从剪不断的意识长河中，截取的一个非常微小的片段。这种无形而有时间性的片断的时间性，透过具体的空间形态而表现出来。还有必要指出，雕塑的时间性特征的表现，和它在语言艺术中的表现的直接性不同。在语言艺术里，不论是“黄河之水天上来”还是“黄河远上白云间”，形象中的时间性特征与空间性特征的显现都带直接性，这在上述的雕塑作品里是没有做到也做不到的。但是在吕德雕塑名作《马赛曲》等作品里，分明寄寓着时间性特征。不过包括古典的运动性特征，要经过观众的想象从形象的空间性领悟出来。

在雕塑这样的观赏对象里，凡是不能依靠视觉而直接感觉得到的各种非空间性的特征，对它的掌握不能不依赖观赏者的心领神会。观众面对意蕴丰富的雕塑，只有依靠能动的想象以至突发的幻想，才有可能产生所谓悟入或妙悟等愉快的审美感受。

在我看来，不只好像可能引起听见“前进”的声音的雕塑《马赛曲》才能引起时间过程的幻象，马约尔那静坐为主的雕塑《地中海》，那静坐的女体虽不直接表现海波，却也有不动可动的时间性的意味。中国美学观例如《白石道人诗说》中论诗的四种高妙（理高妙，意高妙，想高妙，自然高妙），认为：“碍而实通，曰理高妙；出事意妙，曰意高妙；写出幽微，如清潭见底，曰想高妙；非奇非怪，剥落文采，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙。”如果观众所观赏的雕塑的确可能引起知其妙而不知其所以妙的感受，这就可见他对具有审美价值的雕塑的美有所领略。诗话中的这些话虽是论诗美的，也可当作对于雕塑的美的判断来理解。读者可能会问：这些话与雕塑的空间性特征或时间性特征沾得上边儿吗？而且，雕塑与诗有很明显的差别。它与建筑接近，诉诸于视觉和直觉，而不像诗那样主要



01 地中海 马约尔 02 马赛曲 吕德

诉诸于听觉。因而接触它不像接触诗那样依靠时间过程，它也不像叙事诗那样着重时间过程的表现。

我也能给自己提出许多强调差别的理由，雕塑的存在形态的空间性特征始终处于主导地位。但我认为这种差别是相对的，理解雕塑艺术的基本特征，不能因此取消它与其他事物的共性。当我在丹阳的田地和山林间，观赏齐文帝墓前的一对石兽，所能引起的幻觉，好像它们将要空荡荡的墓地上走动起来。这时候，天上的流云帮助它们加强了它对我所得到的幻象，它们仿佛也会腾空飞去。我明知这种幻觉不符合石兽所存在的实际空间，但我很欣赏它有可能造成虚幻空间的魔力。我不仅没有引起自己可能有了一种神经过敏症的恐惧，而且欣赏我自己所能获得的这种幻象。说真的，经常出现的噩梦有时增加我的烦恼，然而在观赏这么动人的石雕的时候，我却庆幸自己那即兴地产生出来的幻觉，仿佛偶然“看见了”令人欣喜的幻象。其实，这种幻觉并不是偶然引起的，偶然现象中总是潜在着必然性的。假使六朝石雕自身的动势缺乏唤起我的幻觉的力量，假使我从来没有见过飞奔的动物——包括狗等实际中的动物的飞奔，这么生动的石兽对我来说岂不是对牛弹琴似的。那么，我的幻觉是不是带时间性呢？肯定地说，成功的雕塑可以突破它所存在于其中的实际时间，创造出富于审美价值的虚幻时间。这样的时间感既是艺术家给观



03 南朝石兽

众创造的，也不能排除观赏者自己的幻觉。

二

从审美关系理解雕塑的时间感和时间的虚幻意味，它的审美价值决定于对它的观赏活动。包括有情节的雕塑《拉奥孔》，对拉奥孔父子三人被蛇咬死在过程方面的模仿，既显示了继承性、持续性即时间性，同时也在空间形态里显示了时间的阶段性——即对将死未死的父子三人在死亡威胁之下的挣扎。如果我对这一雕塑的情节的理解是合理的，那就不能不引起我对莱辛论点的怀疑，怀疑他对作为造型艺术的雕塑与非雕塑——语言艺术文学，对模仿功能的差异性的划分，有没有机械论特征。

强调了造型艺术与其他艺术例如文学的区别的莱辛，在《前言》里提到别人或他自己的见解：“尽管在效果上有这种完全的类似，画和诗无论是从模仿的对象来看，还是从模仿的方式来看，却都有区别。”当然，即使只从效果看待各种艺术，它们之间的区别是不能否认的。因为诗不等于画，画不等于诗。但莱辛批判有关论点时，仿佛太不重视不同艺术模仿什么与如何模仿及其效果的联系，具体的分析和判断未必正确。莱辛还引用过一句很漂亮的对比语，说画是一种无声的诗，而诗则是有声的画。依我看，这两句话既指出两种艺术的差异，也没有否认它们之间的联系。而且，似乎强调着更值得强调的是联系。许多中外作品都可证明，艺术的空间性与时间性的联系不可能截然分割。

仅就上述雕刻《拉奥孔》所表现的情节来说，虽未直接再现蛇与人的斗争的结果，形象预示了拉奥孔父子必死的命运。当作时间的表现来看，父子被蛇缠着还没有被蛇咬死的这一瞬间，对被咬

死的结果来说，还属于预示性的。观众只能经过揣测而得到人物必死的判断，可见形象对人物之死的时间的模仿，既是间接的也是假定性的。但因观众对人物得出不可能自救的判断，那种不能否认模仿了这一空间现象的造型艺术，既直接模仿了人与蛇相搏斗的空间，也间接再现了搏斗结束这一未来的时间。这就是说，既然时间是一种有延续性的过程，而这一雕塑已经模仿了特定空间，也就创造了虚幻时间。时间模仿和空间模仿这两重性，表现在难于一一列举的作品里。现在陕西省博物馆的汉画像砖上面，那龟蛇相斗的情节也体现着上述的两重性。蛇缠着龟，双方的头部正在互相对峙着：你死我活的胜负未分。因为观众知道龟有硬壳可以抵抗蛇的压力，所以引不起拉奥孔父子将死于蛇的攻击的预感。这样的作品同样既在模仿着可视的空间现象，也无形地模仿着时间过程。

探讨上述两重性，和作品所体现着的情感有什么关系？上述造型艺术以各种形态模仿事物的各种矛盾，艺术家对各种矛盾并不采取纯客观的态度。不过作者的情感在雕塑上的体现，和可以直接抒情的诗不同。主要模仿空间现象的雕塑，对情感的表现是隐喻性的。如果以为雕塑只能表现作品中的人物的情感，不能表现雕塑家自己的情感，这种看法岂不过于机械了吗？

可能有人怀疑，你认为雕塑可以表现艺术家的情感，说作者对不能摆脱巨蛇纠缠的拉奥孔父子暗含着怜悯的情感是可以的，可是龟与蛇相斗的雕塑，与雕塑家的情感态度有什么相干？在我看来，龟与蛇那胜负未决的情节，不只表现了作者对冲突的关心，也在调动着观众的关心。而关心，岂不也是一种情感态度？

我一向讨厌老鼠，对唐永泰公主墓里那一只鼠俑并不喜爱，但我重视那尾巴的波状线所形成的静态中的动势。形象的这种动势所

体现的情感态度是喜爱还是憎恶，这很难从造型特征做出可靠判断。观众对雕塑中的情感的体验，可能因人而异又有一致性。我不能断定人们对鼠俑的情感态度，雕塑的时间性与诗歌或音乐的时间性一样，对情感的表现都不能是很确定的。而且，体现这种情感的时间观念的表现，也不可能是很确定的。

三

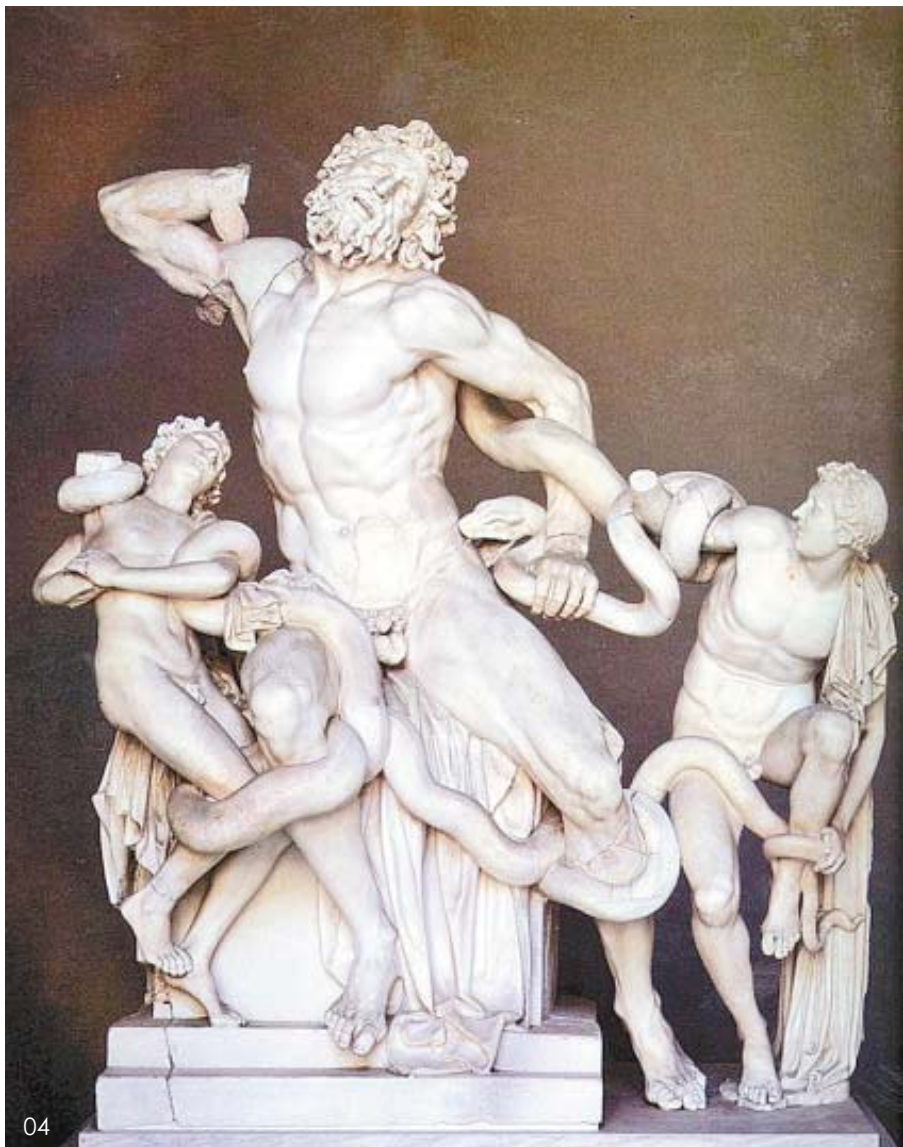
空间与时间的关系的表现有曲折性，要说明它恐怕将要绕一个大的弯子。为了避免离开本文所要着重探讨的问题太远，先按下艺术品中的人物神态与空间观念的关系，再一般地对区别于实际空间的精神空间作些描述。我在前面曾经说过，精神空间和实际空间的显著差别，是后者可能用眼睛直接看出，而前者却只出现在观念里。正因为前者是出现在观念里的，所以它才显得虚幻而难以把握。但它在观念中的显现是由看见的空间形态引起的，所以它无例外地具有反映客观现象的性质。不过它不只反映眼前的直接对象，而且是过去反映在人的头脑中的许多对象所形成的一种主观性的东西。这种东西不只是对印象的记忆，在一定意义上说就是主体的创造，人的这种心态，是我一再说过的联想或体验等感受能力。我在探讨雕塑的动势时说过，观赏者可能从静态中潜藏着动感预见到对象的动势，就是以不自觉的揣测为主观条件的。揣测自身也是经验地形成的，所以说它和其他心态一样，是主体客体而创造出来的审美能力。

不只观赏雕塑所形成的时间观念离不开揣测、体验、联想等多种心态，即使是人们看天空凝聚了乌云而预感到暴雨将会来临，这时候，这种可视的直接空间，已经具备了精神时间的意味。尚未转化为实际空间的精神空间，同时具备着精神时间的意味。不论实际时间向精神时间的转化是迟是速，在时间上都有一段距离。当人们有了“山雨欲来风满楼”这样的预感的时候，这“欲来”而未来的预感自身，就是一种不确定的精神时间。这样的诗句反映着潜在的时

间的推移。而人们所预感到的未来的随空间的变化而变化的精神时间，也就是尚未确定和属于虚幻性的时间。在这时，不论人们是盼雨还是怕雨，对自己的预见可能感到一定程度的愉快。这是对自己的感受能力的一种肯定和欣赏。

上述生活现象可能使读者明白，我所理解的空间与时间的关系，雕塑的精神空间与精神时间的关系。挪威画家蒙克（1863—1944）的《呐喊》，画中人物的嘴张开了“O”字形；法国画家德加（1834—1917）的《舞女》，画中人物的姿态在活泼中见疲劳。且不说前者所要表现的恐慌，后者那强颜欢笑的辛酸，单就人物形象的动态的表现来说，我以为在这种可以直观的动态里，暗藏着可以领会得到的时间过程。至于雕塑，例如罗丹的《欧米哀尔》，这衰朽丑陋的形体，不也在暗示着人物丧失了青春年少的美，因而引起观者的怜悯吗？从对时间性的暗示性着眼，我以为《敕勒歌》对时间形态的虚幻特征的显示，是很出色的例子。它那平凡的生活现象的描述，特别是下半首那“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”，其所以使我难以忘怀的原因之一，不也是在并不惊人却很动人的动态里，暗示着流动不息的时间过程吗？再说蒙克的油画《呐喊》，那背景以至人体对曲线的利用，显得和梵高的油画那流动的笔触相接近的线条，对画面的动态感的表现有重要作用，动态的形成当然不只依赖曲线，哥特建筑

04 拉奥孔



04



05 舞蹈 卡尔波

的构成，近似高欲参天而躯干挺拔的松树，直线也能形成运动感，也能给人带来时间的幻觉。

有动态的雕塑和有动态的建筑的接近之处，是一种向外伸张而不是向内收缩的空间性特征的表现力，即对时间性的暗示。因此，我以为在雕塑里即使不像吕德的《马赛曲》或卡尔波的《舞蹈》，而是像吕特那《戏龟的童子》，以至马约尔那以静态为基调的《地中海》，德士比奥那双眼下视的雕像《德安夫人》，以及罗丹的头像《思》，或是中国古代石雕的菩萨头像和石雕的《猪》，都没有明显的强烈的动势。但这些作品也像蒙克的《病娃》或梵高的《自画像》那样，人物生活中的时间因素虽处于潜在地位，凭直觉难以觉察，甚至谁也不关心空间形态是否正在暗示着时间观念，但当我们试图理解这些作品为什么经得起反复观赏，或在观赏过程中不断发现某种美的因素，其原因也许正好在于，艺术家以空间性的艺术形象“控制”着正在消逝的时间，从而构成了永久的魅力。当然，这“永久的魅力”一词不过是指形象经得起时间过程的考验，不是指作品的空间形态所暗示的时间观念。但是，包括原始社会遗存至今的人类射杀野兽的岩画以及岩刻，人类的作品好像是在不自觉地“制止”着时间的流逝。我很少看见着重描绘已杀死或满载而归的场面，而是弓已拉满而箭尚未射出去的作品。这足够说明，狩猎最令人兴奋的时间，正是

观赏者也感到兴奋的时间。如果我对人类祖先的兴趣的猜测是合理，那他们不只给我们创造了虚幻的时间，还给我们创造了观赏虚幻时间的审美观念和能力。

四

我在前面反复说过，雕塑不只可能创造虚幻空间，而且可能创造虚幻时间。在这里我想补充指出，我所理解的这种时间感与雕塑形象的耐看作用的关系。

莱辛在专著《拉奥孔》第三章结尾，对“提牟玛球斯所画的发狂的埃阿斯”那情节发生时机的选择大为赞赏。莱辛认为这一作品动人的力量，不在于表现人物正在发狂的行力，而在于它的作用——“人们可以看出他发过狂，因为人们从他自己所表现的那种绝望和羞愧的神情，可以最生动地认识到他的疯狂达到了多么大的程度。“这些话对我 50 年代所强调的间接描写，简直是不求报赏的一种值得感激的辩护。紧接着的最后一句。说得更质朴也更有说服力：“人们从大风暴抛掷到岸上的破船和残骸，就可以认识那场大风暴本身。”

34 年前的 1954 年，在甘肃天水的麦积山石窟编号第 123 窟里，我反复观赏过被认定为西魏时期的泥塑；我特别欣赏窟中那一对童女与童子，我用石膏粉翻制了童女的头部。考察团朋友们对这一造型也很感兴趣，可见我的兴趣不就是基于个人的偏爱。1987 年重访麦积山石窟，仍觉这一形象经得起反复的观赏。女童那天真、稚气、聪明、温婉而庄重的神气，和我多年前在印象中的神气别无二致。她和微笑似乎发自内心而且有所节制，毫无表演给别人看所以令人生厌的缺点。经得起反复观赏的这一形象，作为供养人的神态显得虔诚、自然而没有故作虔诚之态的做作性的怪味。她不是从大风暴里抛掷到岸上的破船，甘居寂寞地“居住”在荒僻的山区，总是那么拥有永不消失的微笑。她那神态能使我相信，她平日的为人绝不像什么取媚于人者那么缺乏自尊与自重。因为神气很质朴也更耐看，以可视的空间形态表现了只能凭想象得到认识的时间性特征。

为什么可以认为，这个少女的静态表情不只可能使观众感到真实而非矫作的，而且她那未经艺术直接反映却又可能间接显示着时间性特征？表情作为内心状态的外在形式，它那形式的美与丑的性质如何，决定于外在形式与心理内容的关系是否和谐一致。然而作为内心状态的外在形式，不论多么善于掩饰内心秘密者，也不能不在一定程度上流露出被掩盖着的真情。矫揉造作的表情，例如硬挤感情而装出的笑容，这样的假笑，连同它所体现的真实内容——人的灵魂也是丑的而不是美的。这一切作为我的审美经验，不能不作用于我对雕塑形象的美丑判断。正因为上述那个女童形象对人物内心活动的表现显得自然和质朴，所以它是美的和耐看的。至于她过去的经历（时间性特征），对我的认识来说也有不确定性和蒙眬性。正因为她微笑着的表情的心理根据不那么容易掌握，而我不自觉地在力求掌握住它，这种掌握只有模糊的可能性而没有分明的确定性，所以形象更有促使我以掌握的诱发力。形象是否耐看不完全决定于形象自身的表现，

也有赖于审美主体的联想、体验以至揣测。我不只觉得这个童女塑像很美，非常耐看，而且可能设想她的经历的主观原因，是它对我把那有关审美的特定愿望等心态调动起来，使我可以认为，我的审美经验的时间过程，是我觉得这些雕塑显示了虚幻时间的主观原因。我的审美判断自身有不确定性，所以这一审美客体所显示的时间性特征仍是虚幻的和带假定性的。

这一形象那并不显著却可以领会的微笑的美，其宁静的特征在麦积山石窟塑像里不是唯一的。单就同是西魏时期的第60窟的菩萨来说，不也拥有近似所谓神秘的微笑吗？人物在一瞬间为什么会出现这种微笑？我对它的内心依据不易做出确切判断。也许正因为难以判断，这样的形象更具耐看的价值。这种微笑作为特定时间过程的表现，显然有过程的不确定性和虚幻性。然而这种表现近似莱辛所说的“一种常住不变的持续性”，和“到了顶点就到了止境”的顷刻的表现形式大不相同，所以审美主体更有想象的自由，“在它里面愈能想象出更多的东西来。”我经常使用“耐看”这一概念来表现我所理解的美感的持续性，也就是一种可经考验的不到止境的时间过程的延续性。雕塑形象是否耐看不只关系它对“我”的审美价值的高低，而且依赖形象对时间过程的巧妙体现，引起观众企图长时间地掌握它的微妙之处。这就是说，雕塑的虚幻时间较之虚幻空间，更要依靠观赏者在观念上作继续的创造。□

(待续)



06 麦积山第123窟童女

王朝闻（1909—2004），雕塑家、文艺理论家、美学家。别名王昭文，后取《论语·里仁》中“朝闻道，夕死可矣”语义，更名王朝闻。笔名汶石、廖化、席斯珂，卓越的文艺理论家、美学家、雕塑家，艺术教育家，新中国马克思主义文艺理论和美学的开拓者与奠基人之一。王朝闻1909年4月18日生于四川省合江县。早年学习绘画、雕塑。1926年在成都艺专等校学美术，1932年在杭州国立艺专学雕塑。1937年参加浙江抗敌后援会所属的浙江流动剧团和五路军战地服务队，从事抗日文艺宣传活动，同年加入中国共产党。1939年在成都私立南虹艺专等校教书，任成都民众教育馆美术部主任。1940年12月赴延安后，曾在鲁迅艺术学院美术系任教。1941年为延安中央党校大礼堂创作的大型毛泽东浮雕像，被称为解放区美术作品的代表作。

新中国成立后，曾在中宣部文艺处等部门工作。历任中央美术学院副教务长、《美术》杂志主编、顾问，中国美术家协会副主席、顾问，中国艺术研究院副院长，中华美学学会会长、名誉会长，中国作家协会顾问，国务院学位委员会第一届学科评议组成员，全国政协第三、四、五、六届委员等。50年代后期，他的文艺评论虽以造型艺术为主，也广泛涉及文学、戏剧、电影、曲艺、民间文艺、摄影等领域。他的理论发现，源于直接和间接的审美经验，注重理论联系实际，把艺术创造和艺术欣赏融为一体，在全国拥有广大的读者群。2004年11月11日23时10分因病在北京逝世，享年96岁。

王朝闻是在艺术创作上取得突出成就的实践者。他为《毛泽东选集》封面创作的浮雕《毛泽东像》、圆雕《刘胡兰像》、圆雕《民兵》等作品，都属于新中国美术的代表作。他是熟谙实践的美学家。在七十余年的艺术与学术活动生涯中，横跨美术、文学、戏剧、电影、曲艺、民间文艺、摄影等领域，先后出版了专著和论文集40余种，近千万言。他通过数十部近千万言的著述，为建设具有中国特色的美学和文艺理论体系做出了卓越贡献。他的美学既是艺术家的美学，也是哲学家的美学，具有鲜明的理论特色。他一生坚持文学艺术为人民服务的方向，关注艺术与生活中的重大课题，坚持真善美的艺术理想，强调继承中华民族优秀传统文化传统和借鉴国外的先进文化。他十分注重美育教育，为提高文艺工作者和群众的审美素养付出了毕生心血。他的美学思想和理论建树，指导和影响了新中国的几代美术工作者。