

# 雕塑文化论 (连载之五)

文/孙振华

By Sun Zhenhua

## THE SCULPTURE CULTURE (5)

### 第二章 雕塑文化的基本问题

#### 第一节 雕塑的内容和形式

生命在雕塑中的文化意义——创造生命的严肃性。剖析一种雕塑的意义——神祇在雕塑中的文化意义——生命与神祇相统一所表现的具体特征

雕塑内容一方面的人——神——动物的题材系列，这些题材构成了雕塑的客观表现对象。雕塑的内容另一方面是雕塑所体现的思想意义，亦即通过客观内容所表现的文化观念，这也是围绕生命、神祇这两个范畴展开的。

“死生亦大矣”，生命的忧患始终如达摩克利斯剑，悬在人们头上。在原始人那里，一切活动都与生命活动直接联系在一起。人的生存的问题放在了最首要的位置，人们的一切努力和活动都是直接为了这个问题。随着人类进入文明社会，尽管科学技术的发展，人类征服自然能力的提高，人们的物质生活水平相应也得到提高，但是人类从获得了自己的生命意识开始起就存在的生命的基本问题依然如故，它们仍在时时折磨、困扰着人们，正如《马可福音》第8章36条所说：“人就是赚得全世界，赔上自己的生命，有什么益处呢？”这正是雕塑创造得以延续、发展的最内在的原因。

传统的艺术理论和艺术史常常在关于艺术本质、特征、规律的经院哲学式的探讨中，忽略了生命的问题，在条分缕析的研究中，把活生生的艺术现象，把艺术中所蕴含的生命的激情无动于衷地理解成了干巴巴的教条，甚至把艺术看成是外在于人的，远离人的生命需要以外的某种抽象的工具和形式。在这种理论指导下的创造，也将艺术应有的热情洋溢的生命情感经过规范和整合变成了索然寡味的理性化的情感，结果使具有生命力的艺术被弱化，艺术日益变得苍白、贫乏、无力。

从人的生命本体的角度看，艺术文化首先应该是一种表现生命、正视生命、赞美生命、欣赏生命的活动。马克思、恩格斯曾多次强调人的生命本体的问题：“任何人类历史的第一前提无疑是有生命的个人的存在。”基于这个前提，所以他们提出：“我们必须从‘我’，从经验的、肉体的个人出发，从现实的、有生命的个人本身出发。”因此我们在雕塑文化的研究中，应该让生命回归到它在雕塑中的本体地位，正视、肯定雕塑在表现、象征人的生命意识上的重要意义。这正是我们提出雕塑文化基本模式的第一个出发点，也是我们分析、研究历史上雕塑文化现象的基点。这一点在现代社会倒是容易被人忘却而忽略的。

从雕塑创造者的角度来看，雕塑家十分注重人的生命力的表现。罗丹说：“一般人认为我们只用官能生活着，满足于表象世界，有人把我们当做孩子，醉心于鲜明的颜色，而且像玩耍木偶一样玩

耍形体……这就是没有很好地了解我们。”罗丹创作思想的一个重要的方面就是要创造真实的生命，罗丹在他所推崇的维纳斯像前，赞不绝口地说：“我们所得到的印象是真实的生命。”里尔克在《罗丹论》里也注意到了这一点，他评价罗丹说：“雕刻上一切传统的概念，对于他完全失掉了它们的价值了，再无所谓姿势、组合或结构了。只有无数活生生的面，只有生命，而他所找出的表现方法都直达这生命的肺腑。现在他的唯一考虑，就在于怎样支配生命及其丰裕。凡视线所及，罗丹无处不抓住了生命。”

下面不妨还引用一些世界著名雕塑家的话来，说明他们对“生命的重视。”

英国著名雕塑大师亨利·摩尔说：“人文主义者的富于生命力的精神永远是我们雕刻中最根本的东西，并使我们的雕刻充满活力。”

前苏联著名雕塑家穆希娜说：“艺术家应该用油泥、石头和自然界所提供的一切材料来创造生命，使用热烈的感情和热诚的心使没有生命的石头发出温暖。”

罗马尼亚著名雕塑家布朗库西也曾说：“我不能做任何人的肖像，因为我不能赋予对象以相应的特质：生命。”

构成主义的雕塑家加波说：“构成主义哲学在我们的客观存在中只承认生命。任何增强生命的事物和行动，只要是促进它的，并且在它的生长、扩张、发展等方面有所增益的都是构成主义。至于‘怎样做’，则是次要的。”

以上这些著名雕塑家尽管民族不同，意识形态不同，在创作思想和创作方法上也不同，但是他们共同强调的一点就是雕塑应该创造出活的生命。

从对雕塑的欣赏和评论看，雕塑作品是不是一个有“生命”的形象也被放在首要的地位。

人们欣赏雕塑的感受过程就是欣赏者的生命意识与创作者的生命意识在雕塑上的交汇、碰撞，这也是雕塑作为一种世界性的通用语言，能够沟通古今，连贯东西的契机。优秀的雕塑作品，人们总是能唤起强烈的生命联想，以及人的生命力量的暗示，从而体验到作品的生命意识。印度人体雕塑那种柔软、圆润、扭曲的外形上产生的联想就与古希腊严整、刚毅、精练的人体雕塑不会相同，在印度人体中我们感到人体中每一根线条都包蕴着一股忍耐力，内向的控制力和自我牺牲的精神；而希腊雕塑则是生命力的外溢，联想到遏止不住的行动意志即将带来的感性喷发。至于雕塑史上粗制滥造、无精打采的作品，给人的第一感觉就是缺乏生命，缺乏神气，自然也引不起欣赏者的情感共鸣。

在对雕塑的理性评价和分析中，生命力同样是必不可少的第一标准。人们在确定雕塑作品的优劣、价值的时候，以及在分析雕塑作品的流传范围和影响程度的时候，是否具有生命力是首先必须考虑的。

古罗马时期的哲学家普罗提诺说：“比较栩栩如生的雕像即令没有别的雕像对称，也仍然要比别的雕像更美。”因为只有栩栩如生的雕像才富有更长久的生命力，才能在更广泛的范围里产生更广泛的影响。

怎样才能使无生命的物质材料变得富有生命力，变成生命的象征呢？应该说，赋予黏土、石块、金属以生命并不是一件容易的事。据说，米开朗基罗曾以巨锤敲击大理石，对他未完成的作品喊道：“出来，你这被囚禁的人！”然而生命不会自行从石头里走出来。创造生命仍需要雕塑家辛勤地创造，在对物质材料的加工、改造中赋予它们以生命。

现在，有人偏重于认为凡是经过人加工所创造出的三度空间的物体都是雕塑。这种说法值得推敲。如果从物质材料的形态来看，大约有三个层次可以考虑：(1)自然的、无生命的物质材料。(2)经过人工削减或组合的物质材料（三度空间的）。(3)蕴含有生命活力和文化价值的物质材料（三度空间的）。严肃地说，凡是加工过的东西总是要留下人的痕迹，就不再是纯自然的了。处于第二个层次的三度空间的造型如果从这个意义上讲，硬要当做雕塑也只好听任。问题在于，我们不是要强调人的主体性、强调文化创造就是一种积极的创造生命的活动吗？如果停留在第二个层次，只能说明创造力、生命力的单薄优劣，而真正的文化创造、艺术创造应该是以第三个层次来衡量的，平庸的、浮泛的、不能积极体现生命主题意识的“人工”制品有什么意义呢？正如人体雕像可以在外形上做到十分写实、逼真，但如果是一个毫无生命力，好像直接从死人身上翻制出来的雕像，对文化创造来讲又有什么价值呢？这也就是说，仅有人的外形的三度空间的造型也可能是没有生命的。

也许有人会说，到达第二个层次就可称为雕塑是为了强调欣赏者的主观能动性，雕塑内的生命意蕴是欣赏者看出来的。这里又存在一个需要回答的问题，为了强调欣赏者的主观能动性就可以忽略、抹杀创造者的主观能动性吗？应该说雕塑文化的生命价值需要创造者和欣赏者共同的努力才能实现，二者缺一不可。但创作主体的努力应是先决的条件和基础。

创造生命的活动是真诚的，不是儿戏。只有雕塑的外观，没有把握生命的底蕴，没有真实地把握人与世界的关系，这样的三度空间的造型，严格地说，不具有雕塑的意义。

生命在雕塑中的表现是十分深沉和严肃的，它决不滞留在一般生命现象的表面。

“个体作为血肉之躯的自然存在物，在特定状态的条件下，突出地感到自己存在是独特性和无可重复性”，人类生命现象都只能在一定时间内存在，又在一定时间内消逝。正因为这样，人类一刻也没有停止过对生命的无限性、理想性的追求，作为短暂的、有限的人类生命的个体，却又向往这永恒和无限。正如费尔巴哈所说：“最容易被人感觉到并且最使人痛苦的一种有限感，就是人们意识到，他总有一天确实是要完结的，是要死去的，如果人是不死的，如果人永远活着，因而世界根本没有死这回事，那么也就不会有宗教了。”

人作为有生命的存在物，一方面是能动的，具有创造生命、改造自然的活力，另一方面，是被动的，受着自然的限制，受着自身生命的限制。因而在雕塑文化的创造中，所体现出的另一基本意义就是对具体、有限的感性生命的超越，使得雕塑与其他艺术相比，更明显地突出了自己神圣性、庄严性、永久性、纪念性的意义，使它具有人类精神发展纪念碑的意义。这就是生命与“神祇”的统一。这种

统一反映了人的现实矛盾，构成了雕塑在表现自身性格上的特点。

生命是显示的，在显示生活中，生命的活动及其表现具有多方面的特点，含有丰富的感性内容，但是雕塑根据自身的题材所反映的不只是生活的现象、生命活动的表现，而是更侧重于反映出生命的理想。譬如在雕塑中占了大量数目的神祇形象，实际就是生命理想曲折的表现。这样雕塑就具有了感性生命与理性的精神相统一、现实与理想相统一、入世与出世相统一的特点。

生命包含了人的全部感性的丰富性，但是雕塑则不让感性的情欲无节制的流露，雕塑不排斥日常生活的场景，但是又不让过于琐屑、油滑的情绪流露，雕塑更强调含蓄、内在在精神力量的表现，雕塑不可能让散淡的、平庸的东西直接出现，而是追求庄严、宏伟，富有崇高感和英雄感的对象。因而它是感性生命与理性精神的统一。

生命是现实的、活生生的运动过程，但是雕塑并不是直接把生命运动以凝固、静止的形式表现出来，而是要经过选择。雕塑特别注重它所有要表现的最富于表现力，最能引人久久回味的顷刻。这样，这种顷刻倾注了生命的理想，是对表面的生命现实的超越。只有这样，雕塑所表现的顷刻才能获得更丰富的现实生命的蕴含，也就是说只有表现出生命理想的雕塑才能更深刻、更广泛地表现生命的现实。

生命是具体、直接的人类生存的物质状态和精神状态。相对神祇，它是世俗的、入世的，然而雕塑又不满足于这种世俗性，而是在入世中表现出超脱、少言、肃穆、神圣的出世精神。这样使得雕塑并不追求与世俗的同一、乱真的效果，而是可以感觉到在入世精神中又始终与现实保持距离。可视、可触而不可亵渎，可敬可亲而不可冒犯，达到入世与出世的统一。

由于雕塑在表达思想意义上的这些特点，所以雕塑的创作，特别是能够经得起时间的长期考验的创作不是一件容易的事情。由于雕塑题材范围的限制，雕塑所表现的客观对象可以不断重复，如某个神祇，某个著名英雄和历史人物可以重复雕造，一方面能唤起似曾相识的感觉，另一方面每座雕像所体现的精神又是特定的、具体的。仿制品、假古董之所以不能代替原作，不具有原作的意义，就在于历史的心态和观念是不可重复的，对同一题材人们每雕塑一次就赋予了不同过去的观念。这种观念属于这个时代人们独有的，所以不同时代的维纳斯、基督和观音，都极鲜明地体现出这个时代的特点。因此，人们宁愿面对真正的历史废墟，也不愿去看精心仿制出来的假古董，道理也就在这里。雕塑因此也是不可重复的一次性艺术。

#### 空间与科学文化——四维时空说的辨析

在雕塑文化的模式中，生命、神祇、时空本来是有机联系的，如果为了讨论方便，需要分解开来论述的话，那么生命、神祇则与雕塑的内容联系更密切，而空间则与雕塑的形式的联系更密切；如果生命、神祇的发展与人类人文文化发展联系更直接的话，那么空间形式的变化则与科学文化的联系更密切。

雕塑的空间造型总是以一定的物质形态直接呈现的。雕塑物质材料的变化与空间造型的外观有直接的联系，而不同的物质材料的不同外观效果对雕塑内容的表现有着不容忽视的意义。如花岗石与大理石由于石质不一样，前者易于表现大块面的、粗犷、简练、有力的内容；后者则更易于精雕细刻，表现比较细腻、圆和的内容。

人类最早的雕塑只能运用自然材料，如黏土、木头、石块、骨头等，后来陶器的出现，意味着最早的人工材料的出现。陶器和陶

制工艺是科学技术给雕塑带来的最早的福音。陶质材料对于丰富雕塑的数量和使泥塑得以长期保存起了十分重要的作用。

金属材料出现以后，冶金技术的发展对雕塑起了重要的作用。拿中国青铜工艺雕塑来说，商周时代的青铜铸造大体是预制好的分块陶质范模凑合成整体，然后浇铸而成。对比较复杂的造型和结构用这种办法则无能为力。到春秋后期，由于焊接技术的发明，青铜器的器身和附件可以分别铸造，然后用合金焊接，这样就解决了在青铜器局部施加立体雕饰的技术难题，使青铜工艺雕塑有了较大的发展。另外，这一时期还出现了镶嵌、错金银等技术的发明，在青铜器表面可以用金银与纯铜嵌成花纹，大大丰富了青铜器的表现力。

到现代，随着科学技术的日新月异，新材料、新工艺的出现和使用，产生了许多新的雕塑形式，令人目不暇接。电脑、计算机、激光等也引入了雕塑领域，充分体现了人类物质文化创造对雕塑的影响。

然而，对雕塑影响更大的，还是随着人类探索自然、探索空间所带来的空间观念的不断变化，它对雕塑空间的影响更为直接和深远。事实证明，一个民族的空间几何、透视、比例等对空间的认识，对这个民族雕塑空间的形式，具有直接影响。

例如埃及的浮雕就很特别，古埃及人所做的浮雕由于鼻子向前不宜正面突出，所以人物采用侧面观的办法，可是侧面的眼睛又很难雕造，于是把眼睛雕成正面观的。胸、肩、腰侧面难以表现也雕成正面。两只脚无法突出墙面，于是又雕成侧面，这种姿势形成了他们传统的空间形式，延续了几千年。这种办法今天看来很幼稚，但它却与当时埃及人的空间观念是分不开的。

印度古风时代的雕塑也出现过类似的情况，由于雕塑家不懂如何按照透视缩短法雕刻，只好把手压成斜向的一边，这样，双脚也有趣地向旁边扭斜，当时雕刻家不知如何处理，到后来才克服了这种姿态，人物也变得生动、活泼起来。

在中西雕塑发展过程中各阶段空间观念对雕塑的影响我们在下两章还要详述，这里我们想讨论目前大家谈论较多的问题，即四维空间的问题。

许多人认为，现代雕塑的空间应该是四维的，因为任何一种物质形体的空间存在，同时标志着时间的存在，时间的加入造成物质形态空间转换的多样变化，使过去的三维空间变成了四维空间。

应该承认，现代雕塑中由于时间维度的加入，出现了与传统三维空间雕塑不同的四维空间的雕塑，这就是活动雕塑。

早在1920年，就有人对雕塑只是静止的空间存在形式提出了挑战。诺姆·加博和他的兄弟安托万·佩夫斯内在莫斯科发表的《现实主义宣言》认为，从埃及延续下来的一千多年的雕塑传统表现出了一种错误的艺术观，把静态的节奏当做了雕塑的根本要素，他们认为体积和容积并不是雕塑的唯一表现手段，而按照当代的概念，艺术的最重要的因素是运动的节奏。

活动雕塑的创作意念是从生命出发的。他们认为，人们总想追求永恒不变的东西，因为人们害怕死亡，但在现实中，唯一永恒的东西就是运动。因而唯一的出路是让事物一开头就运动起来，让它们处于永恒变化的状态。这样，生命在时间中运动便获得了生命的永久性，生命在于运动，那么在运动中生命也得到了肯定和超越。

最富盛名的活动雕塑家是美国的亚历山大·考尔德。他用金属片做材料，用轴、线联系，利用气的流动作为动力，当微风徐徐吹来，金属片就在运动中移动，并重新组合，和周围的空间形成新的关系，

造成反复无常的变化。有人评价这种雕塑的哲学意义是，以空气为能源进行呼吸，获得生命，因此运动有特殊的意义。

活动雕塑由于具有不停运动的特点，用一般的三维空间的概念显然是无法描述的。

然而对活动雕塑以外的雕塑也用四维空间的概念去描述则会在理论上产生混乱，同时也存在理解上的歧义。

首先，我们需要区别的是微观时空、宏观时空的和宇观时空（现在还有人提出渺观、涨观等时空概念），人是宏观的生物，人生活于宏观的世界，并立足于这个世界进行创造活动。人的感官是一个宏观系统，它所能直接达到的，只是宏观客体。至于非宏观的客体，则必须借助于其他宏观客体（如仪器）作为中介，才能间接达到。微观客体、宏观客体和宇观客体不能以某种绝对同一的时空为背景，而需要分别以不同的时空层次为背景来描绘。之所以出现这种分别，是由于相对论、量子力学等科学的出现，原有的三维空间无法描述这些学科所研究的物质现象。拿微观空间来说，它描述的是分子、原子、基本粒子的运动，由于它们的静止质量在 $10^{-27}$ ~ $10^{-15}$ 克之间，空间尺度在 $10^{-6}$ 厘米以下，在这个领域，用一般的宏观空间是无法描述的，量子力学证明了基本粒子存在于四维的空间中。

我们日常生活中的世界被人们称为“人体尺度的世界”，我们的三维观念源于我们对宏观客体外部形状的感知，从宏观来看，我们周围的石头、金属等物体是静止不动的，当然，如果从量子力学的观点看，如果把静止的物质，分割为分子、原子、基本粒子，那它们永远不会静止而是一直处于运动的状态。然而就雕塑来讲，它是一种宏观的物体，是在人能凭自己的感觉而把握的范围内存在的。尽管从哲学意义上说运动是绝对的，没有脱离时间的空间，但一般雕塑在我们肉眼观照的范围里仍是静止的、凝固的。作为宏观客体只能是三维的。

当然雕塑的空间作为艺术的空间与日常生活和行动中的空间是不同的，有人提出雕塑的四维空间是为了强调能在静止中唤起人们动的联想，但是这一时间维度只能存在于创造者和欣赏者的想象和联想中，而不是表现在宏观对象的存在上。当然四维空间的说法也不是完全没有意义的，从创作上讲，可以提醒雕塑家注意四维空间的暗示性，以克服三度空间的局限；从欣赏上讲可以帮助人们理解欣赏中的某些特点，带着参与意识去积极地欣赏作品，以获得较好的欣赏效果。要区别的是，雕塑的创造过程和欣赏过程是时间性的，而雕塑的物质本体是三维的，在区别了这一点的基础上，有时借用四维空间的说法则是另一回事了。

现代雕塑的发展，特别是城市雕塑的发展，人们对雕塑空间形式的兴趣更浓了，雕塑空间形式对环境的平衡、调节的功能得到加强。然而，由之可能产生的偏向是忽视雕塑形式中的文化意味，而把雕塑仅仅看成是形式的艺术。应该说从遥远的太初直到今天，人类的灵魂总是追求比形、表象要真切的东西，人类总是不断地渴望把自己生命的欢乐、痛苦、欲望和恐怖化为具体物。因此，我们在重视雕塑的形式功能时又不能满足于停留在形式的表层上，而应追求有文化意味的形式。美学家李泽厚在《美的历程》中说：“一般的形式美经常是静止的、程式化和失去现实生命感、力量感的东西（如美术字），‘有意味的形式’则恰恰相反，它是活生生的、流动的、富有生命暗示和表现力量的美。”这正是我们谈到雕塑时特别需要引起注意的。□（待续）

（孙振华 博士、深圳雕塑院院长）