



王中 逃逸者之二 不锈钢、青铜铸造 200×380×60cm 2012 年

【卷首语】

本期《天津美术学院学报》的学术主题，主要是有关“公共艺术”的现象评析，及其文化理念的思考，为此，本期的《今日人物》栏目重点关注了景育民先生，作为我院的知名教授，他亲身主持和参与了一系列在当下中国深具影响力的公共艺术项目。

本期的《展览现场》和《艺术视野》栏目，也围绕公共艺术与当代雕塑创作这一命题，并结合有关艺术创作的文化生态进行了各个不同主题角度的探讨。当代的艺术创作，不可避免地密切联络着创作的特定场所环境，联系着特定的创作心态和观者的视野，无论是一个艺术家的群体，还是单独个体的艺术创作，都必须直面艺术的公共性，这样的对话经验，对于今天的每一次美术实验探索及其研究反思，都是无比珍贵的。

同时，在《史论经纬》栏目当中，我们也推介了一批相关主题的史论研究成果，无论是从东西方艺术史现象当中的经验钩沉，或是结合当代理论和实践经验的拓展性研究，都可以更好地揭示出我们文化视野当中的艺术性质和艺术品位，这不但有益于有关公共艺术与雕塑的理解认知，更有益于我们建构一个更加具有开放性和创造性的艺术世界。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2016年3月

【 Editorial 】

The academic theme of this issue of *Journal of Tianjin Academy of Fine Arts* is mainly comment on and analysis of “public art” as well as some thoughts on its cultural concept. For this reason, the column Figures of Today of this issue focuses on Mr. Jing Yumin, who, as a well-known professor at TAFA, has directed and participated in a series of public art projects highly influential in today’s China.

The columns Exhibition Reviews and Art Vision of this issue also center on public art and the creation of contemporary sculpture, and probe into the topic from different perspectives considering the cultural ecology of relevant artistic creations. Unavoidably, contemporary artistic creation is closely related to the particular environment of creation, the particular mentality of the artists and the viewers’ opinions. Both a group of artists and an individual artist must take publicness of art into account in their artistic creation. This kind of experience is precious to every experimental exploration of art today and study and rethinking about it.

Meanwhile, in the column of Art History and Theories, we recommend a series of relevant research results in art historical and theoretical research, which, whether they are analyses, in a new light, of phenomena in Eastern and Western art history or expansive researches in connection with contemporary theory and practical experience, may serve to reveal, in a better way, the artistic nature and artistic quality in our cultural horizon. This will be beneficial not only to understanding and perceiving public art and sculpture, but also to structuring a more open and creative world of art.

Shao Liang, executive chief editor of Journal of Tianjin Academy of Fine Arts

March 2016

北方美术

N O R T H E R N A R T

天 津 美 术 学 院 学 报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2016 年第 03 期

总第 102 期

主 编	邓国源
执行主编	邵 亮
编辑室主任	金 山
编 辑	路洪明 艾 姝 陈期凡 笪杨洋 张予津
英文编辑	李本正
美术编辑	张 睿
整体设计	商 毅
网络编辑	苏 涛

编 委	王 帅 王伟毅 王丽莎
(按姓氏笔画排序)	王爱君 刘姝铭 祁海平
	李孝萱 李志强 余春娜
	张 锰 张耀来 邵 亮
	范 敏 郭振山 阎维远
	彭 军 景育民 薛 明

本期策划编辑	邵 亮
--------	-----

本刊声明

本刊为中国学术期刊全文数据库、中国万方数据库、中文科技期刊数据库、博看网 www.bookan.com.cn、超星数字图书馆以及中国核心期刊(遴选)数据库收录期刊。本刊作者提交的论文、图片一旦在我刊发表,即承诺将其数字化复制权、发行权、汇编及信息网络传播权无偿转授于我刊,且允许我刊将上述权利转授给第三方。如果作者在来稿时没有特别声明,即视为同意我刊上述声明。

主管单位	天津市教育委员会
主办单位	天津美术学院
出版单位	天津美术学院学报编辑部 天津市河北区天纬路4号
发 行	本刊编辑部
邮 编	300141
电 话	022-26241506
制版印刷	北京永诚印刷有限公司
出版日期	2016年03月25日

刊 号	ISSN 1008-8822 CN12-1287/G4
E-mail	beifangmeishu@qq.com

海外总发行	中国国际图书贸易集团有限公司
国外发行代号	Q4307

目 录

■ 今日人物

跨界·拓展——公共艺术教育学科思考	景育民 / 006
景育民“意”欲何为?	周 彦 / 014
天津美院历史、发展与不断拓展的标志和见证	
——景育民《柱体的延伸方式》“图像”解读	郭雅希 / 018

■ 展览现场

公共雕塑的形态与理论话语	
——兼及“入境”首届成都东湖公园公共雕塑展的评述	何桂彦 / 020
“艺术红岛——公共艺术论坛”纪要	/ 030
以新论变	
——“新态·2015 太原国际雕塑双年展”记事	韩雅俐 / 040
王临乙王合内雕塑展“至爱之塑”策划志	曹庆晖 / 048

■ 艺术视野

消失之后：“艺术家不在场，艺术在现场”	
——记琨廷艺术实验计划第四回联展	徐思颖 / 058
“在或不在”当代艺术展学术研讨会纪要	/ 064
守器·造物	
——守器项目第二回展前言	张 敢 / 072
缘木求艺	
——谈陈钢的木雕艺术	黄文智 / 082

■ 史论经纬

汉代空心砖画像布局的“郑州模式”	董 睿 / 090
浅析汉代百戏与中国古代戏曲发展的关系	苏 翔 / 096
“无名”工匠的艺术史	
——《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》读书笔记	苏典娜 / 100
艺术中的“造物”逻辑	
——艺术史及哲学视角	高 远 / 103
符号化的雕塑材料	
——材料情感的表达与把握	彭 博 / 107

Contents

■ FIGURES OF TODAY

Interdisciplinary and Expansion : Thinking on Public Art Education	Jing Yumin/6
What is Jing Yumin Trying to Do?.....	Zhou Yan/14
Symbol and Witness of the History, Development and Continuous Expansion of Tianjin Academy of Fine Arts: Interpretation of the “Image” of Jing Yumin’s <i>Extension Mode of Columns</i>	Guo Yaxi/18

■ EXHIBITION REVIEWS

Form and Theoretical Discourse of Public Sculpture: Comment on “Entering the Realm”, the First Public Sculpture Exhibition in the East Lake Park of Chengdu.....	He Guiyan/20
A Summary of “Red Island of Art: Forum on Public Art”	/30
Viewing Changes from the Perspective of Novelty: Taiyuan International Sculpture Biennial 2005	Han Yali/40
A Record of the Planning of “Sculpture of Love”, the Sculpture Exhibition of Wang Linyi and Wang Henei	Cao Qinghui/48

■ ART VISION

After Disappearance: “The Artist Is Not Present, Art Is Present” —The 4th Group Exhibition of Kun Ting Experimental Art Project	Xu Siying/58
A Summary of the Symposium on “There or Not” Exhibition of Contemporary Art.....	/64
Preserving Wares and Creating Objects: Preface to the Second Exhibition of the Preserving Wares Project	Zhang Gan/72
Pursuing Art with Wood: On Chen Gang’s Art of Wood Carving	Huang Wenzhi/82

■ ART HISTORY AND THEORIES

“Zhengzhou Mode” of the Distribution of Hollow Brick Reliefs in the Han Dynasty	Dong Rui/90
An Analysis of the Relationship Between Acrobatics of the Han Dynasty and the Development of Traditional Chinese Operas	Su Xiang/96
Art History of “Unknown” Craftsmen: Reading Notes of <i>The Limewood Sculptors of Renaissance Germany</i>	Su Dianna/100
Logic of “Creation” in Art: Art History and the Philosophical Perspective	Gao Yuan/103
Symbolized Sculpture Materials: Expression and Mastery of Emotions Contained in Materials.....	Peng Bo/107

跨界·拓展

——公共艺术教育学科思考

公共艺术的“跨学科”，是当代社会公共文化发展到现阶段的必然现象。由西方社会意识形态下衍生出的公共艺术概念发展至今，已经涵盖了社会学、文化学、政治学、规划学、传播学、生态学等众多相关学科的知识。在当代多元文化背景下的公共艺术学科，也不仅限于对艺术本体的研究，而是进入到公共文化层面的整体性思考。因此，基于社会公共意识发展下的人文关怀，以及当代公共艺术概念拓展，公共艺术创作在理念与方法论上也呈现出“跨学科”的研究趋势，主要表现为对社会学、环境学、生态学、策划学等一些交叉学科的结合与借鉴。

06

公共雕塑的形态与理论话语

——兼及“入境”首届成都东湖公园公共雕塑展的评述

随着当代雕塑的发展，以及雕塑领域内部的分化，公共雕塑逐渐成为一个新的领域。到了20世纪90年代后期，出现了以公共雕塑为主题的专题展览，并且在主题、形式、观念等方面也与80年代的城市雕塑拉开了距离。2000年以来，公共雕塑进入一个新的发展时期。一方面是随着经济的腾飞、城市文化的发展，以及民众日益增加的对公共艺术的诉求，公共雕塑得到了政府与非营利性艺术机构的大力支持。另一方面，中国雕塑界的创作与学术环境也在不断地改变，雕塑艺术的创作成为了一种知识性的生产，其背后的创作逻辑、审美范式、阐释语境也在快速转变。

20

消失之后：“艺术家不在场，艺术在现场”

——记琨廷艺术实验计划第四回联展

时至今日，这种现象被商业化，变得更为极端，艺术、作品、艺术家间相互博弈，在“观看”中争夺话语权。虽然每个人对“观看”各有所想，但商业社会却企图将大众的观感趋同，利用各种宣传、广告、名人推荐、社交网络塑造从众效应，“明星艺术家”的噱头掀起大众的狂烈的消费欲，让为看而看的跟风者无尽追随，最终导致艺术家被等同为一个文化符号，成为宣传的操作对象，艺术创作和艺术作品本身所要求的问题意识被经济价值和社会价值牵制。虽说这种方式确实让作品和艺术家得到最有效的宣传，却也让“观看”成为功利行为，成为任务，这与艺术所强调的精神体验、自我反思与超越理想相悖。

58

守器·造物——守器项目第二回展前言

当代艺术同样是一个充满争议的概念。更容易让人理解的解释是，这种艺术是正在发生的和尚未终结的，也就是说，它是一个变动的概念。我们不能简单地用形式语言来区分何为当代艺术，更重要的是要看它所反映的内容是否与此时代密切相关。因此，无论它的媒介是中国画、油画、雕塑、装置还是玻璃，无论它的语言是写实的还是抽象的，都是当代艺术的组成部分。当然，如果某种艺术形式确实采用了前所未有的表现手段和语言，那它无疑更具有当代艺术的属性，比如新媒体和影像艺术。正如“器”字的本义指的是狗的叫声，后来本义消失被假借为器具，进而又引申为才华，“守器”也从一个单纯关注工艺美术的展览演变为一个更加开放的当代艺术展。

72

汉代空心砖画像布局的“郑州模式”

在汉代美术史研究中，由于传世作品的缺乏，图像研究主要以考古发掘出土的画像石、画像砖、墓室壁画、帛画、彩绘漆棺以及金属镶嵌画等作为材料来源。在以上几种类型的材料中，针对画像砖的研究最为薄弱。究其原因，主要是因为画像砖与其他几种类型的图像相比，材料分散，画面往往由缺乏关联的题材或者内容组成，即便同一个墓葬里不同位置的画像似乎也并没有必然的联系。选择空心砖作为研究对象，因为画像砖包括空心 and 实心的画像砖，但空心砖的时代更早，研究起来更加复杂。因此，本文希望通过对一定区域的空心砖墓进行个案研究，探讨汉代不同时期的墓葬和画像之间，以及同一座空心砖墓的画像之间是否存在形式上的相互关联。

90

编者按：景育民将“写意雕塑”当作其雕塑核心，多年来在艺术形态上不断探索，在材料语言上不断实践，在当代艺术语境与观念中，不断吸纳传统文化资源，探寻具有当代文化精神与全新理念的艺术呈现方式。他早期的作品多是对自我生存状态的视觉审视，而近些年来，他致力于转换、改变材料，并在观念性上寻求突破。不仅如此，他还积极推动公共艺术教育教学的建构，试图在都市文化发展过程中，不断梳理、调整、修正一套完整的、具有实践意义的教育体系。

Editor's note: Jing Yumin takes freestyle sculpture as his central idea of creation. For years, he has been exploring art forms, and experimenting on material languages. In

search of artistic presentation approaches consistent with the contemporary cultural spirit and new ideas, he keeps absorbing traditional cultural sources into the context and concepts of contemporary art. His early works are like a visual examination of people's own living condition; however, in recent years, he has been devoted to converting and altering materials, trying to seek conceptual breakthroughs. Moreover, he actively promotes public art teaching and education, trying to trim, adjust and revise a complete educational system with practical significance in the process of urban cultural development.

跨界·拓展

——公共艺术教育学科思考

Interdisciplinary and Expansion : Thinking on Public Art Education

景育民 /Jing Yumin

一、公共艺术学科教育的新阶段

公共艺术是一个不断变化的、动态的概念，它的内在精神与外在形态被时代信息不断改写、完善。当下中国当代公共艺术的发展，已经呈现出越来越多的后现代趋向，首先表现在形态上更加趋向于综合性、跨类型、多元化的特征，由传统的类型化艺术进入“泛艺术”的概念，并由此衍生出众

I. New Phase of Public Art Education

Public art is an ever-changing and dynamic concept, its internal spirit and external shape being constantly altered and improved by the era's information. Currently, the development of Chinese contemporary public art has demonstrated a growing post-modern tendency. Firstly, the art form, which has evolved from traditional categorized art to “pan arts”, tends to be more integrating, trans-category and diversified, and therefore a great number of new art categories bearing certain characteristics of our

景育民 行囊—长白山站
Jing Yumin, Travelling Bag, exhibited in Changbai Mountain



景育民 行囊—平潭站
Jing Yumin, Travelling Bag, exhibited in Pingtan





景育民 第七届全国城市运动会主火炬塔 综合材料 高 60 米 获中国环境艺术最佳范例奖
Jing Yumin, Cauldron of the 7th National City Games, mixed media, 60 meters high, Award of Best Practices of Environmental Art of China



景育民 行囊——长春站
Jing Yumin, Travelling Bag, exhibited in Changchun

多体现时代特征的新艺术类型；艺术的社会化转型特征日益明显，与社会生活之间的联系愈发紧密，艺术成果更多地进入公共文化空间。在此发展背景下，作为推进中国城市化进程的应用型新学科，公共艺术学科教育经历了过去十多年的探索与发展，在众多的理论学者、艺术家、学科教育践行者的共同努力下，已经走出了初期的困惑与探索阶段，并逐步摸索出了一条适应中国公共文化发展需求、具备独立文化态度与专业特色的发展道路。公共艺术学科概念被不断地深化与完善，学科教育更加注重合理性、独立性、综合性，并向着系统化、专业化教学模式延伸，相关的教学、科研方面的学术交流平台明显增多。同时，面对社会公共文化意识的不断提升，公共艺术理论与实践的不断推进，以及对公共艺术专业结构与综合性人才结构的需求，学科教育自身也面临着发展转型阶段的诸多新课题。许多高等院校的公共艺术专业院系，对各自的学科特色、学术定位、发展方向形成了越来越成熟的认知与思考，比较有代表性的如中央美术学院城市设计学院、中国美术学院的公共艺术学院、汕头大学长江艺术与设计学院公共艺术专业、南京艺术学院设计学院公共艺术专业、江南大学设计学院公共艺术专业等。

二、学科跨界：公共艺术学科教育发展的思考

近年来，“跨界”在当代艺术中成为一个耳熟能详的词，不仅是在不同的学科之间，设计界、艺术界乃至时尚界诸多跨领域的跨界合作亦是日趋频繁，“跨界”这一命题更是成为各种相关讲座、论坛、展览、会议中的热词。随着当代公共艺术逐渐向广义概念延伸与拓展，公共艺术也在“跨界”中不断寻求发展变化，进而实现着自我研究领域完善及其基本概念的再界定，以适应飞速发展的时代需求。公共艺术的“跨界”所带来的变化不仅体现在艺术实践与理论研究上，作为学科发展重要的持续推动力——公共艺术学科教育也显现出新的特征与趋势，表现为：

（一）公共艺术与时代科技的成果对接与转化结合日益密切，数字信息技术等新媒介方式的实验、应用为公共艺术语言系统的拓展与形式创新提供了重要契机，针对新媒介、新材料的研究成为公共艺术学科科研与教学的一个重要课题。

（二）公共艺术学科与社会学、环境学、文化学、生态学、材料学等众多交叉学科之间的跨界研究增多，社会公共意识主导下的公共艺术进入到更为广义的文化概念，在此基础上公共艺术学科教学呈现出趋向于多元化、多向度的公共文化领域的思考，并引发了艺术形态方面的一些美学新思维。

（三）随着城市公共文化空间拓展、城市规划的整体性思考以及面向时代、面向公众的文化诉求，公共艺术学科教育作为城市公共文化重要孵化器与形式载体，与园林、建筑、音乐、表演、社会活动等其他领域之间的合作愈发密切，更为积极地拓展着公共艺术的内涵及外延。

从艺术史的角度来看，当代公共艺术已经发展成为一个集合的概念，其艺术形态的流变也早已超越了传统领域的认

era have been evolved. As the socialization of art has become increasingly obvious and art is connected with social life more closely, an increasing number of art works have entered into public cultural space. In this situation, after more than a decade of exploration and development, the discipline of public art, as a new applied subject to promote the process of urbanization in China, has overcome the confusion of the preliminary exploratory stage, and gradually found out a way of development with an independent cultural attitude and professional features and meeting the demand of China's public art development because of the joint efforts of theoreticians, artists and educators. The concept of the discipline of public art has been constantly deepened and perfected, leading the teaching of this discipline to a systematic and professional teaching mode and making it more rational, independent and integrated; as a result, more platforms for academic exchange in teaching and research have appeared. Meanwhile, in face of the constant improvement of social public cultural awareness, the continuous progress of public art theories and practice and the growing demand for a professional structure and all-round talents of public art, public art education itself is challenged by many new problems in the stage of development and transition. The schools or departments of public art in many universities and colleges, such as School of Urban Design of Central Academy of Fine Arts, School of Public Art of China Academy of Art, the major of public art of Cheung Kong School of Art & Design, Shantou University, the major of public art of School of Design, Nanjing University of the Arts, and the major of public art of School of Design, Jiangnan University, have developed their more mature perception of their respective discipline characteristics, academic positioning and development direction.

II. Interdisciplinary: Some Thoughts on the Development of Public Art Education

In recent years, the term “interdisciplinary” has become very familiar in contemporary art. “Interdisciplinary” cooperation has become increasingly frequent between not only different disciplines but also the fields of design, art and even fashion. “Interdisciplinary” is also a hot topic of various lectures, forums, exhibitions, and conferences. With the extension of the concept of public art to a broader sense, public art has been seeking development and changes while being “interdisciplinary” and tries to perfect its own research and redefine its basic concepts in order to meet the growing requirement of this era. The changes the “interdisciplinary” feature of public art has brought about are shown not only in artistic practice and theoretical study, but also in new features and tendencies of public art education as a continual propelling force of the disciplinary development, including:

1. Public art has increasingly absorbed and utilized new results of science and technology. The experiments and application of such new-media approaches as digital information technology have provided an important opportunity for the exploration and formal innovation of the language system of public art. The research of new media and new materials has become an important subject of scientific research and education of public art disciplines.

2. Interdisciplinary researches between public art and sociology, environmental studies, science of culture, ecology and material science have increased. Public art dominated by social public awareness has become a cultural concept in a broader sense and, on this basis, public art education tends to be diversified and multi-dimensional, and has aroused some new aesthetic ideas.

3. As an important incubator and form carrier of urban public culture, public art education has cooperated more closely with other fields, such as gardening, architecture, music, performance and social activities, and is actively expanding the connotation and denotation of public art with the expansion of urban public cultural spaces, the comprehensive thinking on urban planning, and the cultural request in face of the era and its public.

知,覆盖了壁画、雕塑、景观、建筑、水体、园艺、城市设施等传统艺术手段,以及大地艺术、光电烟火、新媒体艺术、装置艺术等新艺术形式,并涉及音乐、表演、公共节庆、行为艺术、广场表演等暂时性的公共空间艺术活动。由此可见,作为多元城市文化形态的综合性学科,公共艺术学科中的“跨界”便成为一种必然,也是这一阶段性的重要特征。因此,本文从公共艺术学科教学的角度探讨“跨媒介”“跨学科”“跨领域”的概念,也是天津美术学院公共艺术专业未来的学科特色与学术主张,希望在未来通过逐步的研究、深化、总结形成体系化的思考,体现在学院的教学实践与科研当中。

“跨媒介”是当下公共艺术发展的一个新特征,当今科技的快速发展为公共艺术实现的“介质”选择提供了更广阔的空间,也是学科未来发展的大势所趋。新媒介的应用,可以通过数字化技术精确控制诸如水、光、声音乃至气味等一些非固体的材料,也可以采用影像、多媒体装置、互动感应装置、虚拟现实、网络艺术等技术手段,实现科学技术与艺术的高度结合,创造更为丰富的新型表现形式。公共艺术的“跨媒介”现象早在上世纪末的欧洲、美国和日本,就出现过一些相关的展览和事件。1980年光学工程师迈克尔·温扬(Michael Wenyon)和艺术家苏珊·甘布尔(Susan Gamble)在伦敦大学金史密斯学院(Goldsmith, University of London)制作一台全息设备,这是欧洲致力于研究光媒介的艺术应用的第一个全息车间。英国艺术家乌斯曼·哈克(Usman Haque)采用计算机控制的交互式气味系统创作作品《空间·气味》等。2013年5月的第五届悉尼灯光音乐节上的活力悉尼灯光单元,艺术家布赖恩·伊诺(Brian Eno)利用全息影像技术点亮悉尼歌剧院,将悉尼歌剧院的标志性船帆变成一块画布——《7700万件画作》。这件作品结合音乐,通过“自生成软件”控制300幅原创数字绘画作品生成,体现了声、光、色的交融。2015年,雕塑家吕品昌创作的作品《鄱湖日出》,将雕塑造型与交互性新媒体艺术相结合,使雕塑审美意义超越了旧有的语言范式而转化为信息的载体,实现了传统“空间”概念向虚拟的拓展。这件作品是在城市雕塑领域对新媒介运用的实验探索,为公共艺术学科教学提供了很有价值的范例。2014年,中国美院毕业季“马上火”成为一场全城瞩目的艺术狂欢,“火车”主题装置开幕式、“美术馆之夜”音乐秀、服装秀与前沿性艺术展览的同台呈现,不仅树立了学院的文化品牌与公共形象,更呈现了当代美术学院教育的开放式文化态度,为城市增添了一个文化热题。

公共艺术的“跨学科”,是当代社会公共文化发展到现阶段的必然现象。由西方社会意识形态下衍生出的公共艺术概念发展至今,已经涵盖了社会学、文化学、政治学、规划学、传播学、生态学等众多相关学科的知识。在当代多元文化背景下的公共艺术学科,也不仅限于对艺术本体的研究,而是进入到公共文化层面的整体性思考。因此,基于社会公共意识发展下的人文关怀,以及当代公共艺术概念拓展,公

From the perspective of art history, contemporary public art has become a collective concept, and its art form has long evolved beyond traditional areas, covering both such traditional art mediums as wall painting, sculpture, landscape, architecture, water body, gardening, urban facilities, and such new art forms as land art, photoelectric fireworks, new media art, installation art, and involving such temporary public space art activities as music, performance, public festivals, performance art and square performance. This shows that the “interdisciplinary” feature is a necessity in public art as a comprehensive discipline reflecting diversified urban culture, and is also an important character of its current phase of development. Therefore, “cross-media”, “interdisciplinary” and “cross-field”, with their concepts discussed in this paper from the angle of public art education, are also the future disciplinary characteristics and academic standpoints of the public art major of Tianjin Academy of Fine Arts. It is hoped that these features will be systemized through gradually research, deepening and summarizing, and embodied in the teaching practice and scientific research of the academy.

“Cross-media” is a new feature of the present development of public art. Today, the rapid development of science and technology has provided public art with more possibilities of choice of “medium”, which is also an irresistible trend of future development of the discipline. The application of new media leads to a high degree of integration of science and technology with art and the creation of new and more verified forms of expression either through the precise control of non-solid materials such as water, light, sound and even odor by way of digital technology or through some technological methods including videos, multimedia devices, interactive induction systems, virtual reality and Internet art. The “cross-media” phenomenon of public art already appeared in some exhibitions and events in Europe, the USA and Japan in the late 20th century. In 1980, Michael Wenyon, an optical engineer, and Susan Gamble, an artist, made a holographic equipment in Goldsmith School, University of London, which was the first holographic workshop in Europe devoted to the research on the application of optical medium to art. Usman Haque, a British artist, created a work titled *Space and Odor* by means of an interactive odor system controlled by computer. In May 2013, at the 5th Vivid Sydney, Brian Eno, an artist, lit up Sydney Opera House using holographic imaging technology and turned the symbolic sails of the opera house into a canvas, creating a work titled *77 Million Paintings*. Combined with music, this work controlled the generation of 300 original digital paintings through a self-generated software, showing the integration of sound, light and color. In 2015, Lü Pinchang, a sculptor, created a work titled *Sunrise in Poyang Lake*, combining sculpture modeling and interactive new-media art. In *Sunrise in Poyang Lake*, an experiment of new media application in the field of urban sculpture, the aesthetic significance of the work exceeded the normal form of language and was translated into a carrier of information, realizing the expansion of the traditional term of “space” to a virtual world and making itself a valuable case for public art education as well. In 2014, “Get Popular at Once”, the graduation season of China Academy of Art, became an art carnival and drew the attention of the city. The concentrated presentation of the opening ceremony of the theme installation “Train”, the music show “A Night in the Gallery”, the fashion show and the pioneering art exhibition not only helped build up the cultural brand and public image of the Academy, but also revealed an open cultural attitude of contemporary education of a fine art academy, adding a new hot topic to the city culture.

The “interdisciplinary” feature of public art is inevitable in the present stage of development of contemporary social public culture. Today, the concept of public art, derived from the ideology of Western society, covers the knowledge of different disciplines, such as sociology, cultural studies, political science, planning, communication and ecology. The discipline of public art, in the contemporary multicultural context, is not restricted to the study of art itself, but involves the comprehensive thinking on public culture. Therefore, on the basis of humane care in



景育民 《对接·启程》全景一 综合材料 长 50 米 2012 作品曾获得第一届中国公共艺术学术奖
Jing Yumin, *Docking and Setting Out*, full view, mixed media, 50 meters long, 2012, the 1st Chinese Public Art Academic Award

公共艺术创作在理念与方法论上也呈现出“跨学科”的研究趋势，主要表现为对社会学、环境学、生态学、策划学等一些交叉学科的结合与借鉴。随着当代社会对公共文化意识认知的普及性发展，公共艺术开始走出城市命题转向农村，以艺术修复、构建公共空间文化的乡村新形态，开启兼具社会、生态、人文、历史等多重文化价值的崭新课题。目前，国内外已经有一些这方面的艺术实践：日本的“越后妻有”地区于 2000—2009 年间举办四届公共艺术节，邀请了众多国际艺术家、艺术团体进行实地创作，以实验性空间艺术平台的介入方式实现乡村文化改造，成为国际学术界知名案例；由中国当代艺术家渠岩主导启动的公共艺术项目“许村计划”以“原住民村落与建筑规划”为核心，力求实现以艺术复兴村落，从而进入到对中国式农村文化当代生存与转型的社会学、政治学层面的探讨；2012 年，艺术家焦兴涛在贵州省遵义的羊磴镇发起了“羊磴艺术合作社”系列艺术实践项目，聚焦当地的人文风物、生活百态，以全方位的角度深入调研农村的文化形态，以体验式创作、互动、改造等方式实现艺术的乡村“落地”。在具有 6 亿多农业人口的中国，公共艺术的“乡村课题”在当下乃至未来都具有重要的本土意义与研

the context of growing social public awareness and the expansion of the concept of contemporary public art, public art creation has witnessed an “interdisciplinary” tendency in terms of ideas and methodology. This tendency is demonstrated in the combination of public art with such disciplines as sociology, environment science, ecology and planning studies, and its use of them for reference. With the increasing understanding of public culture in contemporary society, public art, once focused on urban topics, has started to turn to rural subjects in an attempt to restore and construct new rural forms of public spatial culture by means of art, and set foot on new issues with multicultural value including society, ecology, humanity and history. At present, some similar artistic practices exist both at home and abroad. During the four public art festivals held in Echigo Tsumari, Japan, from 2000 to 2009, many international artists and art groups were invited for on-the-spot creation, aiming at transforming rural culture through the intervention from experimental space art platform, which has become a well-known case in international academic circles. The public art project titled “Xucun Program” launched by the Chinese contemporary artist Qu Yan, with “original village and the planning of building” as its core, was targeted at revitalizing a village through art so as to conduct a discussion on the subsistence and transformation of Chinese rural culture in contemporary times from the perspectives of sociology and political science. In 2012, Jiao Xingtao, an artist, launched a serial art project titled “Yangdeng Art Cooperative” in Yangdeng Town, Zunyi of Guizhou Province, focusing on the local people and scenery as well as social life to investigate rural cultural types in an in-depth and all-round manner and to realize the



景育民 消息树 不锈钢、棕绳、小铜钟 2000 年
Jing Yumin, Message Trees, stainless steel, coir ropes, small copper bells, 2000

究空间。

在后现代美学的影响下，公共艺术作为当代城市文化形态建构的重要方式，“跨领域”的思维与尝试层出不穷，与建筑、音乐、表演等不同领域文化形态的跨界结合增多。1997 年，美国加州建筑师弗兰克·盖里（Frank O. Gehry）设计的毕尔巴鄂古根海姆博物馆正式落成。这是一座借助一套空气动力学使用的电脑软件逐步设计而成的博物馆，使用玻璃、钢和石灰岩、钛金属为材质，构成感的空间分割以及流动韵律的线条，使这座建筑成为该城市最著名的公共艺术案例。“快闪”（flash mob）是近年来国际上流行的一种公众行为艺术，指一群人在预先约定的地点集合，进行简短活动后迅速解散。这是丹麦哥本哈根爱乐乐团

“landing” of art in villages by means of experience-oriented creation, interaction and transformation. In China, a country with an agricultural population of over 600 million, the “rural topic” of public art has local significance and research space at present and even in the future.

Influenced by postmodernist aesthetics, public art, as an important mode of structuring contemporary urban cultural types, has been closely connected with “cross-field” thoughts and attempts demonstrated by its increasing interdisciplinary integration with architecture, music and performance. In 1997, Guggenheim Museum Bilbao, designed by Frank O. Gehry, an American architect from California, was completed. The museum was designed little by little with the assistance of a computer software used normally in aerodynamics. Materials like glass, steel, limestone and titanium were used, and unique space division and flowing lines made the museum the most famous public art case in the city. “Flash mob” is a form of public performance art popular around the world in recent years. It refers to a group of people who assemble suddenly in

在哥本哈根中央车站的一次古典音乐“快闪”，曲目是著名的《波莱罗舞曲》。美国摄影师斯潘塞·图尼克（Spencer Tunick）的天体艺术摄影，多年来通过记录系列性的公众行为艺术的方式，不断探讨人与现代文明、自然三者之间的对话。

三、公共艺术的专业定位与发展方向

天津美术学院的公共艺术专业，主要定位于城市公共空间文化形态的研究与设计，将学科重点放在公共空间策划与设计、公共艺术实验性创作以及公共艺术理论研究这几方面。未来的学院教学将以“跨媒介、跨学科、跨领域”作为专业特色，并采取“双向化”的教学思维，一方面实现艺术实践与理论研究上的实验性探索，推动学术研究的前沿性与持续性；另一方面，强调科研教学与社会实践的结合，促进教育成果的社会化转型，以实现培养具有公共文化意识、综合性专业素质与社会实践能力人才的办学定位，其中，几个主要的发展方向是：

1. 公共空间（环境）策划与设计
2. 新媒体与装置艺术
3. 城市环境雕塑（造型）设计

公共空间（环境）策划与设计专业，以公共空间形态设计与策划、城市形象研究与设计、公共艺术策划与理论研究为主要内容。专业以城市学、策划学、传播学、环境学、生态学以及与公共艺术相关的文化学、社会学理论为学科基础，

a place appointed beforehand and quickly disperse after completing a brief activity. The Copenhagen Philharmonic Orchestra of Denmark played *Bolero* at a classic music flash mob in the Copenhagen Central Station. Over the years, by recording a series of public performance art, the American photographer Spencer Tunick, through his photography of Nudism Movement, has kept exploring the conversation between human beings, modern civilization and Nature.

III. Professional Orientation and Development Direction of Public Art

The public art major of Tianjin Academy of Fine Arts is mainly oriented to the research and design of cultural forms of urban public spaces. The emphasis of the discipline falls on public space planning and design, experimental public art creation and public art theory. In the future, “cross-media, interdisciplinary, and cross-field” will be taken as the feature of the major, and a “two-way” teaching idea will be adopted. On the one hand, the experimental exploration of artistic practice and theoretical studies will be conducted to enhance the pioneering nature and continuity of academic research; on the other hand, emphasis will be put on the combination of research and teaching with social practice and the social applicability of educational achievements in order to cultivate talents with public culture awareness, comprehensive professional competence and social practice ability. Currently, we have set up three major fields:

1. Public space (environment) planning and design
2. New media and installation art
3. Urban environment sculpture (modeling) design

Based on urbanology, planning studies, communication, environmental science, ecology, and public art-related cultural studies and sociological theories, the major of public space (environment) planning and design mainly focuses on public space planning and design, city

景育民 梦幻新舟 高21米

Jing Yumin, Fantastic New Boat, 21 meters high



景育民 飘浮 不锈钢 10米

Jing Yumin, Floating, stainless steel, 10 meters high



基于对城市空间文化的整体思考,主要研究公共空间的文化形态、环境美学、场所意义、形象表达、公共艺术项目设计与实施等一系列系统化实践。在课程设置上主要包括公共空间分析与策划、城市空间形态设计、城市文化形象设计与传播、社会实践项目创意与设计、公共艺术活动与文本策划、公共艺术理论研究等。

新媒介与装置艺术专业,是以当代新型空间艺术形态——装置艺术设计与创作为主要内容,专业定位于公共空间装置艺术的空间实践、材料应用与理论研究。该专业作为独立的空间艺术学科,强调学术前沿性与社会实用性的结合。专业以当代造型语言研究、材料媒介研究与空间理论为基础,主要包括实验性装置艺术研究、环境装置艺术设计、应用型装置艺术设计三个研究方向。实验性装置艺术主要是从跨媒介材料语言拓展与空间意义研究、观念造型语言研究、空间形态的多样化方面实现创新性研究。环境装置艺术设计与应用型装置艺术设计主要侧重于社会性需求与公共空间的实用价值研究。

城市环境雕塑(造型)设计,作为与城市文化之间关系最为直接的专业,主要是针对公共空间中城市环境雕塑设计与实施,是传统城市雕塑的当代转型。该专业以公共空间理论、城市雕塑造型研究为基础,以城市公共空间设计、城市环境策划、城市公共设施设计、艺术工程为主导方向,强调教学成果与社会实践的相互转化。

另外,我们还计划开展一些公共艺术的专项课题实践,以及学术交流与教学经验交流活动,一方面以交流积累经验,推动学院自身的成长;另一方面分享展示学院的教学与科研成果,扩大学院在业界的学术影响力,创建体现学科特色的学术品牌。在这方面我们也可以借鉴其他兄弟院校的优秀经验:汕头大学公共艺术专业相继创立了“公共艺术节”“公共艺术专业年度展”,成为国内公共艺术领域的品牌活动;四川美院公共艺术学院举办的2015年首届“公共艺术教育国际工坊”,引进国际公共艺术成功案例,邀请国际知名艺术家、学者通过讲座、交流与互动教学的方式,拓展学科发展的国际化视野。我们将在探索的过程中不断调整、修正、提高,也希望在未来能够更多地与国内外学术界与院校、机构相互交流,共同拓展。

景育民:天津美术学院教授

image study and design and public art planning and theoretical research. On the basis of an overall thinking on urban space culture, it mainly studies cultural forms, environmental aesthetics, location significance, image expression, and the design and execution of public art projects. Its curriculum includes mainly public space analysis and planning, urban space form design, city image design and communication, social practice project creation and design, public art activities and text planning, and public art theories, etc.

The major of new media and installation art takes the new form of contemporary space art - installation art design and creation - as main content, and is oriented to spatial practice, material application and theoretical studies of public space installation art. As an independent space art discipline, the major stresses the combination of academic progressiveness and social applicability. Based on contemporary modeling language research, material and media research and space theory, the major involves three research directions, namely, experimental installation art research, environmental installation art design, and applied installation art design. Experimental installation art focuses on innovative research, involving cross-media material language expansion and space concept research, conceptual modeling language research, and diversification of space forms. Environmental installation art design and applied installation art design place particular emphasis on research on the social demand and practical value of public space.

Urban environment sculpture (modeling) design, as a major most related to urban culture, focuses on design and execution of urban environment sculpture in public spaces, embodying contemporary transformation of traditional urban sculpture. This major, taking public space theories and urban sculpture modeling research as its foundation and urban public space design, urban environment planning, urban public facilities design and artistic engineering as its predominating direction, stresses the mutual transformation of teaching results and social practice.

In addition, we plan to launch some specific public art projects as well as academic and teaching experience exchanges with the purpose of promoting the development of our academy by accumulation experience through these exchanges on the one hand, and, on the other, sharing and demonstrating teaching and research results of our academy, which may help to expand the influence of our academy in the professional circles and create an academic brand that may reflect our subject characteristics. We may, in this regard, draw on the successful experiences of other institutions of higher education. The public art major of Shantou University has launched the “public art festival” and the “annual exhibition of public art”, which have become brand activities in the field of public art in China. The first “International Public Art Education Workshop” held at the School of Public Art of Sichuan Academy of Fine Arts in 2015 broadened the international horizon of the subject development of the school by introducing successful cases of public art around the world and inviting well-known foreign artists and scholars for lectures, exchanges and interactive teaching. We will constantly adjust, revise and improve our approaches in the process of exploration, and we hope for more exchanges with domestic and foreign academia, colleges, universities and institutions for common development.

Jing Yumin: professor at Tianjin Academy of Fine Arts

景育民“意”欲何为？

What is Jing Yumin Trying to Do?

周彦 / Zhou Yan



图1—4 熊秉明 牛 铸铜 1960—1970年代

一、“写意雕塑”的由来或曰“何为写意雕塑”

遵景育民先生之嘱讨论他自己当作其雕塑核心或说理想的“写意雕塑”。对于我来说，这是个新名词，看了一下相关资料，才知道这是个本世纪初出现的概念。

“写意”并不新鲜，因为凡习中国画艺术者，皆知有“写意”与“工笔”之分。“意”为何物？意义、思想、想法、主题、内涵、观念等，都可以是其原本的语义。而艺术中的“意”，除了一般的语义外，常常与“象”相连，构成“意象”一词。“意”与“象”的结合是一个很有意思的连接，因为在西方，“文字与图像的关系”是一个晚近的话题，最早是十八世纪德国作家和文艺理论家莱辛在他的《拉奥孔》中第一次对以文字为材料的诗歌和以图像出现的绘画做出了比较。而在中国，早在战国时期（公元前五至三世纪）的《易传》中就把“意”（以文字表述的思想）和“象”（图像）相连接了，因为“言不尽意”，所以“圣人立象以尽意”。通常以文字（言）表述思想，然而“言”常有力之不逮之处，如，你如何用文字具体描述“道生一，一生二，二生三，三生万物”这样的本体论思想？而视觉图像则可以以一种类乎抽象的形式提供一种以感官来接受的形而上的思想，而《易经》中的“卦象”则是最早的以“象”尽意的例证，当然，这里的“象”并非具体物象。于是，“意象”者，传达思想、意义的图像是也，它是有别于描绘具体物象的“形象”的。

“写意”一词的创造者是元代的汤垕，自此书法与意义传达挂了钩。注意，这里“写”的不是“言”而是“象”，

用以“尽意”的“象”。然而以书入画早在宋朝苏轼那里就已经有了实践，而更早的狂草大师张旭与怀素在唐代就以“意”与“象”兼备的书法“写”出了图像，也写出了意义。苏轼、米芾等则是早期文人画“骨法用笔”的代表，他们其实首先是以书法家而非画家被后人铭记的。

走笔至此，“写意”概念的所指是二维平面上的水墨画，以书法的形式和方法“立象”以“描绘”或“传达”意义、思想。值得注意的是，此时的“象”已经将具体物象包容在内，甚至具体物象已成为主要的“象”，而非卦象那样类乎抽象的“象”。写意人物可以追溯至五代的石恪（《二祖调心图》）、南宋的梁楷（《泼墨仙人图》《李白行吟图》）；写意花鸟无疑首推北宋苏轼（《枯木图》）、文同（《墨竹图》），而在明代徐渭（泼墨写意）那里臻于高峰；至于写意山水之起始较难断定，所传唐代王维的《雪溪图》或可为第一幅，宋代的米芾、米友仁父子的“米点山水”则是可以断定的早期写意山水了。

“写意雕塑”一语最早见于吴为山《写意雕塑论》一文（2004年《美术研究》）。文中并未定义“写意雕塑”，而是在讨论“写意”后直接给出了雕塑之写意的三个特征：形态的夸张意象，形体凹凸隐显的质感意象，人物瞬间神态的意象。

由此可见，“写意雕塑”是从“写意画”移植的一个概念，雕塑界似未给出一个确切定义。根据我阅读的理解，以下几个方面应该纳入“写意雕塑”的概念：首先，它是一个中国



图5 景育民 天地之间 铸铜 1999年



图6 景育民 英雄 金属焊接 2006年



图7 《英雄》局部

概念，因为它来自于“写意画”这个中国术语（也因此吴文中“顺便”提到“西方写意雕塑”就显得似是而非了）；其次，按照北魏王弼“得意忘象、得象忘言”之说（经典的对于“意象”的定义与解读），“意”（思想、意义、精神等）的传达乃根本目的或最高追求，“象”与“言”都是手段、铺垫、过程，在绘画中如此，在雕塑中亦可类推（而传统艺术一般可将“言”——文学手段——置之度外）；第三，“写意”中原有的“书写”含义如何转化为雕塑的方法，暂未见讨论，一般的理解可能是表现性大于造型功能（形体、质感等）的“塑法”“刀法”，于是类似于绘画中的表现性笔墨或笔触；第四，“写意雕塑”的概念直接来源于“写意画”，二者共同之处应该是“立象以尽意”，描摹、再现对象让位于以形象/形体传达意义，不同之处是一个是二维的图，一个是三维的形；最后，雕塑中的“写”即表现性“塑法”或“刀法”是“立象以尽意”的手段，不是目的，换言之，“写”服务于“意”，因此不具独立性，故而严格意义上的“写意雕塑”应该是排除“纯形式”抽象雕塑的。

二、“写意雕塑”的实践者之一：熊秉明

根据这个关于“写意雕塑”的初步界定，旅居法国的艺术家熊秉明先生（1922—2002）的雕塑可以视为一种代表。熊先生特殊的文化与艺术背景使他成为“写意雕塑”的最佳代言人：哲学系出身，并且教授过哲学，书法家兼书法研究者，文学与绘画俱精，但最突出的是他的雕塑，当然他学贯中西的知识背景和视角更是其所长。

这个背景中很有意思的一点是，熊先生专门研究过狂草大师张旭的书法，著有《张旭与草书》（此乃其博士论文），只可惜是法文，暂无中英文译本。但是他还著有《中国书法理论体系》一书，梳理了历史上的书论，把中国书法理论分为喻物派、纯造型派、缘情派、伦理派、天然派、禅意派六种。换言之，在“写意”之“写”的环节，熊先生是一流的学者和书法家，这对他实践“写意雕塑”无疑是非常坚实的基础，且有着与众不同的独特出发点。

熊先生传世的雕塑，以其一做再做的“牛”令人印象最为深刻，我觉得这是他“写意雕塑”观念的绝佳体现（图1—4）。牛是中国的象征，因为第一，中国几千年来是个以农耕为主的农业国家，而以水稻为主的农业离不开水牛的耕作；第二，牛（主要是水牛）所具有的特征——倔强、木讷、憨厚、孔武有力、缓慢的步态与节奏、坚忍、默默耕耘等——似乎是一种中国民族性格尤其是知识分子人格的写照。这就是熊先生想要通过他的牛的“象”所传达的“意”。他曾经

这样评说自己的“牛”：

仁者看见它鞠躬尽瘁的奉献，勇者看见它倔强不屈的奋起，智者看见它低下前蹄，让牧童骑上，迈向待耕的大地，称它为孺子牛。它是中华民族的牛，它是忍辱负重的牛，它是任重道远的牛。

因此，他塑造的牛，没有激烈的动态，没有明显的表情，有的腿比较短，似乎是默默站在水田里等待农夫驾驭。以石膏铸铜的材料制作，表现的是牛沉重的体量，结实的身躯，坚韧的皮肤。自然最具“写意性”的是其表现性极强的“塑法”，以此拉开与具象的“牛”的距离：粗糙、起伏、金属感极强的肌理指向的都是那个“意”，自然而艰困的环境，坚韧而百折不挠的性格，为使命而忍辱负重的精神，都通过这犹如狂草般的“书写”折射出来。因此，牛之“象”已然转化为中华民族精神之“意”。

三、景育民所理解的“写意雕塑”

景育民先生理解和实践“写意雕塑”带有强烈的“文化身份”诉求，因为他认为近现代的中国雕塑基本上是一种舶来品，是一种失去中国身份的改良过的西方样式。他说：“当西方雕塑进入中国后中国本土雕塑受到了巨大的冲击，被排除出了主流之外，造成了中国本土雕塑从精神到样式上的断层。”

其次，他理解的“写意雕塑”又带有强烈的“艺术身份”诉求。丹青即绘画在美术史上是主流艺术样式，造像即雕塑则是文人士大夫视为等而下之的“皂隶之事”，因此推出“写意雕塑”便是将造像/雕塑提升为与丹青/绘画平起平坐的艺术样式的战略性举措。对“意”的理解，景先生认为是一种“精神性”，或曰“中国精神”。他说：

中国雕塑体现的是我们的文化中“天人合一”的追求，对神、权、等级的敬畏，完全是一种偏重精神性的艺术。所以，就艺术表现体系来说，理性精神是西方艺术大厦的基石，而古代中国的艺术是建立在尚“意”思想上的精神性艺术。（引自景育民发给本文作者的关于“写意雕塑”的文字，下同。）

这里的“对神、权、等级的敬畏”指的应该是庙堂与石窟中以及祭祀用的造像，丧葬艺术里的陶俑、木俑等宗教性、政治性的雕塑中带有信仰、意识形态意义的“意”。景先生还以“活力”与“气势”来解读他理解的艺术尤其是雕塑中的“意”：

我更愿意把这个解释成为描述万物的活力，这



图8 景育民 达摩·面壁 不锈钢 2013年



图9 佚名 达摩画像



图10 佚名 达摩紫砂塑像

个活力是什么？我以为它就是心灵的自由状态，是物我两忘，天人合一，这就是中国艺术的精神。

对气势的追求，在中国文化中源远流长，一直是中国文化的精髓部分，也许雕塑作品产生的那一刻起就受其影响。……作为文化传承载体的青铜雕塑以一种连贯的韵律来贯穿整个作品，气势成为整体性的代名词。

这里的“活力”和“气势”与“谢赫六法”中居于首位的“气韵生动”是一脉相承的。虽然各家对“气韵生动”解读不一，但基本上它是指作品和作品中刻画的形象具有一种生动的气度韵致，显得富有生命力。在谢赫时代，气韵作为品评标准和创作标准，主要是看作品对客体的风度韵致描绘再现得如何，而后渐渐涵容更多主体表现的因素，气韵就指的是作为主客体融一的形象形式的总的内在特质了。能够表现出物我为一的生动的气韵，至今也是绘画和整个造型艺术的最高目标之一（见台湾“大家艺文天地”网的解读 <http://ourartnet.com/Sikuquanshu/Zhuanti/Huihua/006.asp>）。我理解，“气韵生动”也好，“活力”“气势”也好，最佳的诠释者是书法，也就是“写意”的“写”这个方法和操作的基础与来源。且不说张旭、怀素狂草的那种一气呵成、一以贯之的“气”，即便是王羲之、柳公权、褚遂良、颜真卿的楷书、行书，无一不是以其稳定如一的结体、前后统一的运笔以及满纸疏密有度、构图平衡的结构来包容、发散那驾驭整体的“气”的。

这种“气”如何在“写意雕塑”中驾驭、统领每一个局部从而形成有气势、有活力的艺术品？景先生试图在他的实践中找到那条进入中国当代雕塑的有如“芝麻开门”咒语般的密码。

四、“意”欲何为——对景育民“写意雕塑”的解读

怀抱从古代到当代间的断层中、从被视为“皂隶之事”的低下地位中塑造中国当代雕塑的理想，景育民在过去十来年努力地摸索着“写意雕塑”的理念与样式，他一方面试图接上历史上中国雕塑的文化之气，另一方面又希望赋予这种传统以当代的诠释。

早在1999年，景育民就在他的铸铜雕塑《天地之间》

中探索着一种带有写意性质的雕塑样式（图5）。一男一女两个人体构成了雕塑的主要成分，显然，这里是我们通常所说的“大写的人”，亦即“一般的‘抽象’的人”而非“个体的可辨识的人”。我们理解的《道德经》中“道生一，一生二，二生三”的第三个阶段，应该就是指这个阶段，即“天地人”三足鼎立的阶段。但景先生并不是在此“图示”《道德经》中的本体论思想，他所强调的是人在天地间“顶天立地”的地位，而不仅仅是从天地间生出的“宇宙第三者”。因其是“一般的、抽象的”人，他们的性别特征被减弱了，而人的结实的躯体和内含的力量被大大地加强了。两个人物构成的“铁三角”——互相依靠、坚不可摧——如同金字塔般稳定地巍然屹立于天地之间。颇有趣味的是，天和地被两大块平面以象征写实的手法“再现”出来，为“人”这个中心提供了可视但抽象的上下文/背景，甚至还留给观者“女娲补天”的联想空间。自然，与“写意”相关的还有其醒目的恣意挥洒的塑造语言，这里表现的不是情感，而是力量。整个雕塑成功地做到了以挥洒“书写”的方式“立象尽意”，这里的“意”便是“人”在宇宙间的地位，人的力量。刀削斧凿般的塑造语言把一对人体转换成了“大写的人”。

在一定意义上，“写意雕塑”和“观念雕塑”有某种关联，也就是说，它倾向于塑造某种观念（意）而非具体的物象/人像（我个人觉得“肖像”雕塑不能归入“写意雕塑”，因为已无“意”的空间），但是它又不是“抽象雕塑”，因为“意象”在此与自然物象仍有关联而非“卦象”那样以符号出现。景先生2006年的雕塑《英雄》可以作为这种带有观念性的“写意雕塑”的例子（图6—7）。这不是某个抗战英雄，某个抗灾抢险的英雄，甚至是个没有时代概念的英雄，换言之，它是个“观念的”英雄。与一般的纪念碑式英雄不同，这个英雄既不伟岸也不挺拔。他半立半坐的姿势，背靠一个支撑物因而减弱了力量感的构图，身上两根绳子暗示着他可能的被俘身份（因而背后的支撑物又似乎成了束缚他的桎梏），使得这尊雕塑将一个一般人心目中的英雄形象从神坛拉入了人间。似刀又似矛的武器，仰天长叹的头颅，颠覆了我们固有的英雄形象。以金属焊接造成的类似宽油画笔的笔触感制造了一种支离效果，更减弱了这个“英雄”的神性而强化了其平民性，而类似于书法或绘画中飞白的大量



图 11 景育民 无形之境 不锈钢锻造 2015 年

空洞也服务于同一目的。所以，景先生在此并不是要塑造一个英雄形象，更不是再现一个具体的英雄人物，他以“写意雕塑”的样式给我们提供了一个他对英雄的界定，一个不同于长久以来人们头脑中的英雄的概念，英雄从高高的纪念碑基座上走到了和你我相同的地面，由此他完成了“立象以尽意”的使命。

《达摩·面壁》作于 2013 年（图 8），虽然有名有姓，但是并非“肖像”，因为无法找到人物原型或图像资料。达摩全名菩提达摩，公元六世纪印度人，航海至广州进入中国，北上到中原北魏，是中国禅宗创始人。关于达摩的诸多故事中，“终日默然”面壁九年修炼佛法是最为人熟知的。景育民此尊雕塑便是由这个故事发展而来。历史上为达摩画像、造像者不计其数，多以想象绘制其肖像（图 9、图 10）。景先生没有遵循这条路子，而是将“面壁修炼”的故事意象化为一尊“写意雕塑”，以其传达出达摩结跏趺坐持之以恒静心修炼的精神。其头部与面部以有如山石般剧烈起伏的块面刻成，身体部分则完全脱离解剖结构，以水墨写意中大斧劈皴法般的手法将其“石化”为与崖壁一体的精神实体。最特别的处理无疑是几块镜面般的平面，一方面是壁面的象征，另一方面具有映照俗世现实的功能。以红尘滚滚、光怪陆离与终日默然面壁冥想形成对比，作为精神偶像的达摩已经成了一种理念，这就是景先生立此象之“意”。在此，有个很有意思的事实需要提及，达摩创始禅宗是不立文字的，所谓“直指人心，见性成佛，不立文字，教外别传”，缘何？是否与《易传》中“言不尽意”从而“立象以尽意”一脉相承？《达摩·面壁》似乎为这种精神联系提供了绝佳的视觉象征。

《无形之境》（图 11）没有被景育民归为“写意雕塑”，恐怕是因其“抽象性”。前面提到过，“严格意义上的‘写意雕塑’应该是排除‘纯形式’抽象雕塑的”。我倒觉得这是一个“写意雕塑”的特殊例证。这个巨大的室外雕塑以玻璃钢为材料加之抛光镜面，有如一只巨大的毛笔在大自然中以焦墨迅疾划过而留下的带飞白的痕迹，因此可以视为一个放大且立体化的“一画”——清中期画家石涛著名但并无固定解释的概念。换言之，它将一个抽象的概念视觉化了，是有“所指”的“能指”，有内容的形式，而非抽象的纯形式。虽无具体物象之形，却为抽象概念之形。“象”的背后是其概念之“意”，“一画者，众有之本，万象之根”（石涛《画语录·一画章》）。以镜面纳入周遭环境不断变化的景观与质感强烈的巨石一起强化了它的“能指”即“图像性”。可以说它是介于《易经》中抽象的卦象和绘画、雕塑中具体的图像之间的“象”，所尽之意则是有哲学与艺术本体论意义的形而上概念了。

非结语

“写意雕塑”属于中国品牌，但还远远没有树立起品牌形象，也就是说，朝这个方向走还大有可为。它不是一个风格概念，而是一个样式概念。它背后的支撑是中国古代思想和美学，“立象以尽意”乃其艺术哲学基础。景育民先生在努力朝这个方向走，已然卓然有成，期待他在这条路上继续前行，深入且持久。

周 彦：美国俄亥俄州肯尼恩文理学院美术史系教授

天津美院历史、发展与不断拓展的标志和见证

——景育民《柱体的延伸方式》“图像”解读

Symbol and Witness of the History, Development and Continuous Expansion of Tianjin Academy of Fine Arts: Interpretation of the “Image” of Jing Yumin’s *Extension Mode of Columns*

郭雅希 /Guo Yaxi

图像的本质在于以视觉的方式传递一种文化的信息，当来自不同地域和文化的图像进行重合与碰撞的时候就会产生出一种历史性的对话，景育民的雕塑《柱体的延伸方式》即是一例。他通过经典“图像”的挪用与嫁接，开创了一段思接千古的视觉文化旅程。

一、天津美院历史与发展的标志和见证

（一）包容开放、面向世界的标志和见证

每当看到天津美院的主楼，总想到意大利罗马的万神殿——罗马式的穹顶与希腊式神庙的完美结合。这是方与圆的结合，平面与球体的结合，点、线、面的结合。这种建筑样式源于古代罗马，风行于欧洲，又在洋务运动和九国联军入津期间落户津门。早在20世纪初期即有的天津美院主楼，代表着中国天津早期吸纳西方文明的开放的文化态度，也代表着天津从九国联军入侵被动地接受西方文明到主动地向西方学习的见证。由此，这一建筑也成了天津美术学院极具特色的一个包容开放、面向世界的标志和见证。

（二）信息时代的标志和见证

天津美院的前身，从北洋女师范学堂（1906）到北洋

女师范学校（1912），到直隶第一女子师范学校（1916）、河北省立女子师范学院（1929）、国立西北师范学院（1939）、河北师范学院（1949）、河北艺术师范学院（1958）、天津艺术学院（1973），再到天津美术学院（1980）；从河北省立女子师范学院的图画系学生仅有二十几人（全院学生仅一百多人），到河北艺术师范学院美术系的几十人，到天津美术学院创建初期的几百人，再到今天的四千余人的庞大规模；显然，原有的建筑已不能满足新时代的教育需求了。2001年春，天津美术学院为了适应新时代的教育、教学发展需要，对原主教学楼进行了落地重修的翻新改造。新的教学主楼在承继着这一开放的传统文化精神和原有样式的基础上又增设了全新的现代化教学功能和设备，于2002年底竣工并投入使用。这个在原有基础上翻新的主建筑是信息时代，是新的历史时期的标志，也代表着一个继往开来的见证。

（三）新旧历史时期交替的标志和见证

在这新旧交替之际，最能代表上一个时代，前一个历史时期的标志物即是天津美院主楼的爱奥尼亚柱式。她承载着从河北女子师范学院、河北艺术师范学院和天津美术学院发展的部分非常宝贵的基因，也承载着天津美院前一段历史发

景育民 柱体的延伸方式



展的所有历程。伴随着一代又一代在这里工作和学习过的师生们的日日夜夜,这个老的“爱奥尼亚柱式”不仅与他们的学习、工作和生活息息相关,与他们的情感脉脉相连,还标志着天津美院“新文化运动”的文化背景,脚踏东方面向西方的开放眼界和办学的支点、思想、精神、底蕴、指向以及办学的文化和整个办学的历程。天津美院之所以能有今天的实力和成果是一步一步走出来的,这一步一步的脚印也都写在了这“爱奥尼亚柱式”上。

景育民的《柱体的延伸方式》就是利用这蕴含着沉甸甸的历史故事和丰富内涵的原有的“爱奥尼亚柱式”作为雕塑语言元素进行创作的。他将老建筑拆下来的“废柱子”巧妙地与铜质材料嫁接在一起,用铜质材料部分地复原“废柱子”已损的不完整的部分,创造了全新的与原有的“爱奥尼亚柱式”既相同又不相同的“柱子”。这新的、既与原有的“爱奥尼亚柱式”密不可分又完全符合“柱式”造型规则的材质延伸出来的新空间,标志着天津美院又进入了一个新的历史时期。这个“新的历史时期”虽然在师资、教学、生源、教学设备、教学思想、教学理念等方面发生了很大的变化,但是,这“新的历史时期”所取得的一切成果都不是凭空产生的,没有前人的基础、前人的努力、前人的铺垫,还有深藏于地下的,或许并没有引起我们足够重视的前辈们所做的所有的默默无闻的基础工作,“新的历史时期”“新空间”就不可能出现,更不可能有新的发展。

二、天津美院不断拓展的标志和见证

(一)《柱体的延伸方式》的“语言”“生态”与“社会”密码

材料是一种语言,对材料资源的选择与驾驭既需要智慧也需要专业上的功底,老建筑砖混材料残破的“爱奥尼亚柱式”与青铜材料相结合,显然,它是在述说着天津美院悠久的文化传承与现当代不断拓展的一切。

雕塑也是一种图像,解读图像的密码除了“语言”密码,还有“生态”密码和“社会”密码。从“生态”密码角度来看,《柱体的延伸方式》将废墟中残破的“爱奥尼亚柱式”作为雕塑主体的基础性元素,还体现了一种对老美院生命状态——包括曾经为天津美院前身,河北师范学院、河北艺术师范学院、天津艺术学院有过重要贡献的退休老教师和有着怀旧心态的老校友们——的抚慰,可贵的是,她不是一种单纯的怀旧和抚慰,而是一种将消极失落的压抑向积极进取的乐观向往的转换;从“社会”密码的角度来看,老建筑砖混材料残破的“爱奥尼亚柱式”与青铜材料的悬殊反差,鲜明地表现出了天津美院从原有的经济形态向新的市场经济形态的跨越,不同时代特征所反映出来的既与过去有关又与过去完全不同的包括办学思想、办学设备、社会需求、价值取向的异样景象完全可以通过这种形态反映出来。

(二)现当代不断拓展的标志和见证

在这件雕塑中还有一个非常重要的细节,就是作者有意

留出的一个“榫卯结构”。这是一个没有完全“楔”入的榫卯结构,是作者的“妙笔”,作者的亮点。它表面看似“没有完成”,似不经意的一个“遗漏”,但实际上它既能从形式上增加一种丰富感,又能从主题上给人一个联想的“空间”——它预示着与传统的距离,预示着一种未知,预示着超越传统有着一个不可逃避的重要的,需要艰难努力才能把控的“环节”。景育民的这件《柱体的延伸方式》可以说是一件经典之作。表面看来,作为艺术家的景育民只是凭着一种直觉,凭着一种对当代艺术语境的个体抒发,但是这种“直觉”“抒发”以及作品样式之标的后面还深藏着广博的知识与学术素养,严谨地把握、驾驭材料和语言元素的能力,丰富成熟的创作经验,强烈的人文关怀以及对老美院的深厚的情感是作品之标的无形之本,没有这个无形之“本”,不可能有这有形之“标”。

图像是一种语言,每个时代都拥有丰富而多样的图像表现与记录,它们蕴含着丰富的意义,也肩负着揭露生命真相的哲学信仰,但更重要的是艺术家对“语言”形式的敏感,对“语言”元素精准的选择与锤炼。图像学家陈怀恩说过,描述或者重建那些因为时代变迁而逐渐被人们所遗忘的图像的内涵和意义,是为了能让那些非艺术类的专家、学者们理解这些艺术品的精神和实质的内容。2010至2013年,中央电视台“记录中国”九集大型人文纪录片《五大道》的摄制组在天津拍摄期间敏锐地发现了安置在天津美院“教学主楼”前院右侧的《柱体的延伸方式》,将其从各个角度拍摄了下来,2014年,《五大道》在中央电视台首播,《柱体的延伸方式》出现在第八集《启蒙》一集,与这件作品同时出现的解说词是这样说的:“残缺的石柱镌刻着校园的变迁,90年的时间里11次更改校名。”它记载了天津美院前身经历了近一个世纪的历史、文化、教育、运动、情感和启蒙的信息,难怪天津美院历届毕业的学生和往届看望母校的学子看到这件雕塑都由衷地有一种亲切感,都愿意在这件作品前合影留念,历届学生的毕业创作也常常可以看到《柱体的延伸方式》作为天津美院的标志出现在他的作品之中。

处于我们现在这个时代——以图像作为思维的工具的时代——《柱体的延伸方式》已不仅仅是一件雕塑作品,她已经成为中西文化碰撞的视觉图像旅程以及天津美院历史、发展和拓展的标志和见证。

2004至2014年,《柱体的延伸方式》置于天津美院主教学楼右侧的草坪上,2014年这件雕塑被移置到主教学楼的后院。

第一稿 2005年1月

第二稿 2014年7月

第三稿 2015年8月

郭雅希:天津美术学院艺术与人文学院教授

公共雕塑的形态与理论话语

——兼及“入境”首届成都东湖公园公共雕塑展的评述

Form and Theoretical Discourse of Public Sculpture: Comment on “Entering the Realm”, the First Public Sculpture Exhibition in the East Lake Park of Chengdu

何桂彦 / He Guiyan

编者按：雕塑艺术随着社会文化形态的演变其社会意义发生着改变。当今语境下的雕塑艺术中，出现了“公共雕塑”的艺术范畴。本期，我们关注了“入境”首届成都东湖公园公共雕塑邀请展。此次展览正是用开放展览、互动交流的方式，展开对公共雕塑的形态与理论话语权的探讨。具有社会审美、语汇表达方面的阐释意义。

Editor's note: Along with the evolvement of social cultural forms, the social significance of sculpture has been changing.

In today's context, the art category of “public sculpture” has appeared in the art of sculpture. In this issue, we pay much attention to “Entering the Realm”, the public sculpture exhibition in the East Lake Park of Chengdu. Adopting the style of open exhibition and interaction, this exhibition explores the form of public sculpture and its theoretical discourse power, and is thus of interpretation significance in terms of social aesthetics and vocabulary expression.



韩子健 洗水 轻质水泥 2016年

经历了数千年的积淀与传承，雕塑艺术不仅有悠久的历史，而且，在不同历史时期与艺术史情景中，其内涵与外延也在不断变化。譬如就艺术形式与审美趣味而言，在古典向现代过渡的阶段，曾出现过作为形式的雕塑、作为语言的雕塑、作为技巧的雕塑、作为风格的雕塑。从现代到后现代阶段，也曾出现过作为结构的雕塑、作为剧场的雕塑、作为地点的雕塑。进入当代以后，雕塑艺术不但打破了传统雕塑所界定的艺术本体领域，拓展了自身的边界，而且尤其在创作观念上发生了巨大的变化。比如追求作为身体的雕塑、作为

时间的雕塑、作为社会雕塑的雕塑。然而，作为一个新的范畴——公共雕塑，虽然说它曾脱胎于雕塑，但在当代文化的语境中，在审美与文化诉求方面，同样呈现出自身不同的特点，例如注重“公共性”，强调“剧场”感，追求“场域”化。

追溯中国公共雕塑的发展，1984年前后曾掀起一波城市雕塑的浪潮。那个阶段，流行的是纪念性雕塑、主题性雕塑、装饰性雕塑。严格意义上讲，它们并不属于真正意义上的公共雕塑，但当时仍负载着对“公共性”的建构。1992至1994年间，雕塑领域才开始融入当代文化语境，更准确

陈文令 世外桃源——闻香 综合材质 140×120×320cm 300KG 2015年



地说,才有了真正的中国当代雕塑。随着当代雕塑的发展,以及雕塑领域内部的分化,公共雕塑逐渐成为一个新的领域。到了20世纪90年代后期,出现了以公共雕塑为主题的专题展览,并且在主题、形式、观念等方面也与80年代的城市雕塑拉开了距离。2000年以来,公共雕塑进入一个新的发展时期。一方面是随着经济的腾飞、城市文化的发展,以及民众日益增加的对公共艺术的诉求,公共雕塑得到了政府与非营利性艺术机构的大力支持。另一方面,中国雕塑界的创作与学术环境也在不断地改变,雕塑艺术的创作成为了一种知识性的生产,其背后的创作逻辑、审美范式、阐释语境也在快速转变。

2016年2月,笔者参与成都东湖公园首届公共雕塑邀请展的策划中,就展览的主题而言,“入境”这一主题包含了两个层面的意义:一是注重物理意义上的环境;另一个是艺术家创作过程中所要追求的境界。对此次公共雕塑展,我们赋予了良好的期望:1.邀请中国当代雕塑领域中青代的代表性艺术家参加,希望用天然的、日常的,甚至“低廉”的材料,创作能真正融入东湖公园的作品。从这个意义上讲,我们期望雕塑作品具有日常性,与生活发生密切的关联,也希望它们作为地点的雕塑、作为场域的雕塑。譬如,在邓筱的《膜之三》中,艺术家希望作品能真正介入到具体的空间与环境中,甚至将环境自身的特点作为作品造型的一个重要因素。作品的材料是廉价的、日常化的。作品虽然有独立的结构,却是完全开放的,观众可以直接参与其中,改变内在的结构和外在的形式。2.探索雕塑在向公共雕塑转变过程中对艺术观念、艺术形态等方面带来的可能性。因此,公开展示的雕塑作品可以是景观化的雕塑,借鉴了建筑元素的雕塑,也可以是一种与时间、创作过程密切相关的具有雕塑化视觉特征的装置。在形态上,它们不必限囿于既有雕塑的语汇与表现方式,相反,可以直接打破雕塑与装置的边界,甚至创作完全观念化的作品。刘展的《借石》既具有景观的特征,也有很强的观念性。艺术家找来一些原本废弃的石料,然后进行各种“改造”,为其注入审美性,最后将它们放入公共空间。审美来源于作品表面的形式发生了变化,因为抽象的、

结构化的线条试图赋予作品以现代主义的特征,从废弃的工厂到优美的环境,则为石头注入了审美与文化的内涵。3.最大程度地呈现作品的“公共性”,即希望作品能与公众有更好的沟通,能让公众参与其中,即将公众的参与作为作品意义生效的一部分。在《极度寒潮》中,李勇敢为“互动性”设定了规则,观众可以根据个人的需要拿走一件毛毯,但同时也要留下一件物品。再后来的观众可以拿走此前观者留下的任何一件东西,同样也要留下一件属于自己的物件。所有的物品不以大小、价值的高低来予以限定,而是以参与者自身的需要为原则。由于现成品与行为的介入,《极度寒潮》更像是一件行为——装置。尽管如此,它却有很强的公共性,因为在“物品”交换的过程中,实质隐含着“我为人人、人人为我”的交往理性规则,而观众每一次的“参与”,实现的是从一个接受者到创作者的身份转换。

本次展览的如期举行离不开主办方与所有参展艺术家的大力支持,不过,对于预期的展览目标与最后的展示效果的对照而言,坦率地讲仍有一定的距离。这种状况是由多方面的因素造成的,但尤为关键的是,不管是针对一个展览,还是公共雕塑这个领域,都需要一个系统性的支持。在这个系统中,赞助方(包括政府部门、企业、非营利性艺术机构)、公众、艺术家和相应的公共文化环境(包括城市文化语境、公共传媒、开放的社会文化氛围等)会形成一个有机的整体。这几个方面是艺术系统的基本要素,彼此密不可分,抑或说是四位一体的。也正是从这个角度讲,中国公共雕塑的发展,不仅取决于有优秀的雕塑家,而且取决于建立一个良好的艺术制度,以及参与其中的各方对公共艺术的特点与内涵有一个基本的共识。针对具体的展览,如果其中某一个环节不尽如人意,展览最后的质量就会受到影响。

尽管艺术制度的建立至关重要,但就目前中国公共雕塑的发展现状而言,倘若从艺术本体与艺术观念等角度展开,一些问题同样值得讨论。譬如,公共雕塑应具有怎样的形态特征?它的语汇是如何形成的?诚如前文所言,在雕塑艺术上千年的发展历程中,在不同的历史语境下,曾出现过多种形态的雕塑,如作为语言的雕塑、作为风格的雕塑、作为时

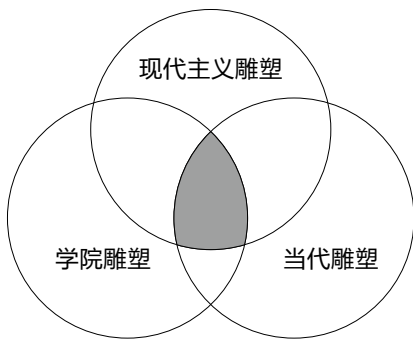


图1 交织的部分呈现公共雕塑语言的多元性

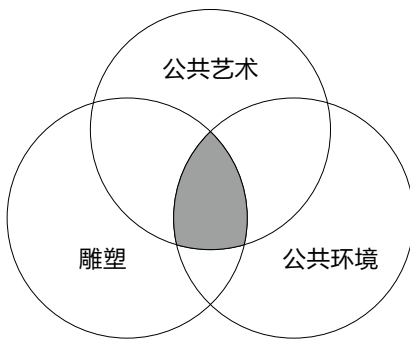


图2 交织的部分呈现公共雕塑需具备的条件

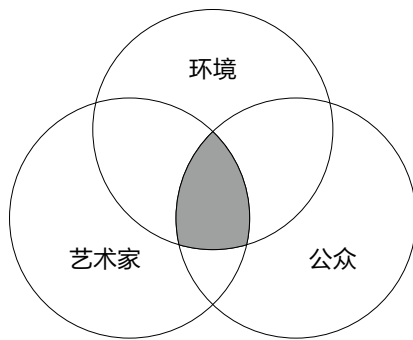


图3 公共雕塑的意义呈现需要多因素的共振

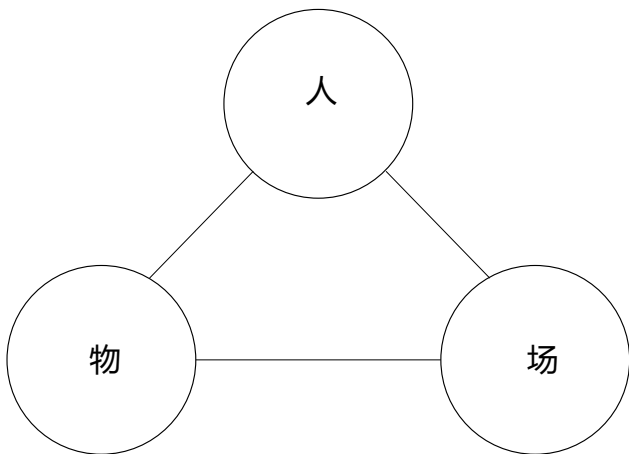


图4 在古典与现代主义阶段，三者在大段时间里是完全分离的

间的雕塑等等。那么，我们现在的的问题是：公共雕塑应该以什么样的语汇进行表达，其形态又是怎样呢？就目前中国雕塑界的创作状况来看，大致可以划分为三大范畴：学院雕塑、现代主义雕塑、当代雕塑（图1）。从语言的角度考虑，不管是古典的、写实的，还是现代主义范畴中风格的、形式化的，在进行当代雕塑范畴中的观念性表达时，它们都可以成为公共雕塑的语言来源。但是，它们又不是单一的、唯一的来源，相反，对于大多数的公共雕塑作品而言，其语汇是开放的、多元的、交织的，抑或是经过多重编码的。图中所交织的部分体现的正是它在语言方面的混杂性。从形态上讲，由于现成品的介入，既有的雕塑成品与装置作品的边界开始变得模糊。以西方公共雕塑的发展为例，在20世纪60年代，杜尚的艺术观念重新被艺术界激活，“新达达”也影响日增，此时，现代主义雕塑的整个范式不仅显得陈旧，而且在消解雕塑与装置的边界的同时，许多作品开始被注入时间、过程等观念性的因素，在形态上则有效地接纳建筑、地景等要素，逐渐将公共雕塑发展成为一种综合的艺术形态。意大利贫穷艺术的影响，以及20世纪70年代博依斯对“社会雕塑”的倡导，不断地推动着公共雕塑的形态边界向前拓展。事实上，今天的公共雕塑已经不必限囿于既有的雕塑语汇与系统中，而是可以广泛地接纳其他一些艺术形态的表现方式，如机械装置、影像艺术、交互技术等，使其向跨媒体、跨学科方向发展。

不过，如果仅仅从语言与形态的角度考虑，我们仍然很难判断一件雕塑是否属于公共雕塑。接下来的问题是，一件雕塑在什么样的条件下才能成为一件公共雕塑，或者说，一件公共雕塑应具有怎样的特征。这里涉及三个方面的要素（图2）。通过图2，我们可以大致有一个判断，那就是，只有置身于公共空间，并且具有艺术公共性的雕塑作品才能被看作是公共雕塑。如果进一步探讨公共雕塑中使“公共性”生效的条件，我们会注意到，一件公共雕塑的意义生成是由三个方面共同完成的（图3）。一般来说，我们会认为，艺

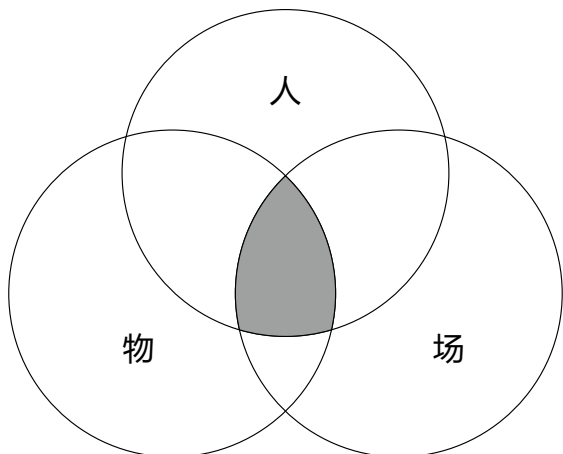


图5 极少主义将三者有机结合起来，对公共雕塑后来的发展产生了深远的影响

术家是一件作品意义创造的绝对主体。尤其是在西方形式主义—现代主义的美学体系中，艺术家不仅具有至高无上的地位，而且将原创的、个人的、精英化的形式创造作为整个现代主义体系的基石。因为现代主义者相信，形式的自律不仅能捍卫艺术主体的自治，还能确保作品意义的完整性。换言之，对于一件现代主义雕塑来说，因为意义的自足，它是排斥观众的，是拒绝阐释的。20世纪60年代以来，后现代文化思潮开启了对现代主义的祛魅与解构之路。同时，现象学、接受美学、阐释学与解构主义的兴起，不仅加速了主体哲学的死亡，也为“他者”进入权力体系提供了可能。也正是在这种背景下，观众才开始慢慢从一个被动的接受者转变为一个具有创造意义的生产者。

“环境”与“观众”成为雕塑意义生成的重要组成部分，同样经历了漫长的发展。在《扩展场域的雕塑》一文中，美国批评家罗萨琳·克劳斯曾谈到，唯有雕塑走下基座，才能打破“架上”的存在范式，为雕塑走向场域、走向公共空间提供可能。事实上，从“架上”到放弃基座，从室内的展示空间向外部的社会空间拓展，这一系列来自艺术观念上的转变，都与20世纪60年代的极少主义有关。极少主义的发展大致经历了四个阶段：第一个阶段是强调媒介的“物性”特征；第二个阶段是重视“物”所置身其间的“场地”；第三个阶段强调观众与物、空间所形成的“剧场”或“场域”关系；第四个阶段是将“场域”意识形态化，即赋予其社会学、文化学的意义。不难发现，在极少主义之前，尤其是在现代主义时期，人、物（雕塑）、场（艺术作品所放置的环境）是分离的（图4）。在20世纪60年代中后期，也就是极少主义的第三个阶段，像罗伯特·莫里斯、托尼·史密斯、理查德·塞拉等艺术家明确地将“场域”与观众的“观看”作为作品不可分离的部分（图5）。实际上，架上——架下（放弃基座）——室内空间（追求场域化）——室外（追求“剧场”，如大地艺术）——社会公共空间，雕塑艺术不断地拓展自己的环境边界。同时，观众由最初以“观看”的



邓筱 膜之三 黑色弹性膜 2015 年



展览链接：

“入境”2016 成都东湖公园公共雕塑邀请展

艺术总监：何桂彦

主 办：成都市锦江区东湖文化产业联盟 锦江区当代艺术协会

承 办：成都国际文化艺术中心

参展艺术家：邓 筱 王 中 刘永刚 刘 展 李勇政 陈文令 陈 克 郑 路
胡又笨 唐 勇 徐雅惠 黄玉龙 韩子健 焦兴涛 谭 勋

展览时间：2016 年 2 月 20 日 --3 月 15 日

展览地点：成都东湖公园内



李勇政 极度寒潮 互动装置、毛毯、帐篷 2016 年





陈克 双子座——被缚的奴隶 玻璃钢喷漆、金属 230×150×90cm 2006年



刘展 借石 废弃石料 2015 年



谭勋 李明庄计划之柱头 01# 木檐柱 220cm 2007-2010 年

方式参与，到身体性的体验，再到直接以行为的方式介入，实现了从“他者”到创作者的身份转换。

当然，这并不意味着，只要出现在公共空间，且有观众参与的雕塑就一定是一件好的公共雕塑作品。相反，它们有可能是流行的，甚至是媚俗的。于是，这里涉及到公共雕塑的核心话题，即如何显现自身的“公共性”。当下，许多公共雕塑或公共艺术都面临着各种不同的困境。一方面是如何协调艺术家、社会空间、公众这三者之间的关系；另一方面是公共雕塑从一开始就会受到行政权力的干预与各种商业利益的困扰。当然，这与今天公共艺术的项目化、商业化运作模式有直接的关联。尽管存在诸多的困难，但一件公共雕塑如何彰显公共性仍然是无法回避的问题。批评家易英先生认为，公共性是公共空间的文化属性，是公众可以自己进入和交往的共享空间，它由公共场所和公共媒介构成。但公共性的最本质含义还是对权力话语的颠覆。^①按照哈贝马斯的

理解，公共空间是文化现代性的重要标志，是市民社会的产物，因此，它有自身的文化话语权力与独立性。正是从这个角度讲，公共雕塑不仅要体现公共空间的独立性，还要在审美与思想层面对既有的僵化的审美趣味与文化权力话语展开批判。

2016 年 3 月于四川美院

注释：

①易英：《现代雕塑与公共性》，《美术观察》，2000 年第 12 期。

何桂彦：美术批评家 博士 四川美院当代艺术研究所所长



“艺术红岛——公共艺术论坛” 纪要

A Summary of “Red Island of Art: Forum on Public Art”

邓国源 幻象森林

编者按：2015年12月5日，由青岛市高新区管委会和天津美术学院共同主办，天津美术学院公共艺术学院策划的“艺术红岛——澜湾艺术季”活动，于青岛高新区澜湾艺术公园开幕。此次艺术季活动由知名公共艺术家景育民担任策划人，天津美术学院院长邓国源担任学术主持。活动内容包括“澜湾艺术公园国际公共艺术展”“艺术红岛·公共艺术论坛”“青春维度”雕塑邀请展等系列活动。

在开幕式活动当天召开的“艺术红岛·公共艺术论坛”上，来自国内公共艺术研究领域的众多知名学者和学院代表就“公共空间营造与科技、生态、人文的关系”“澜湾艺术水岸的未来发展方向、方法与学术定位”和“当代城市公共空间形态的创新思维”等三项议题进行了深入探讨。

Editor's note: On Dec 5 2015, the activity of “Red Island of Art: Lanwan Art Season”, co-held by the Management Committee of Qingdao High-tech Zone and Tianjin Academy of

Fine Arts and planned by School of Public Art, TAFE, opened at Lanwan Art Park of Qingdao High-tech Zone. Jing Yumin, a well-known public artist, acted as the curator of the activity, and Deng Guoyuan, president of TAFE, as the academic director. This activity included “International Public Art Exhibition of Lanwan Art Park”, “Red Island of Art: Forum on Public Art”, “Dimensions of Youth: Invitational Sculpture Exhibition” and so on.

At “Red Island of Art: Forum on Public Art”, held on the same day as the opening ceremony, many famous scholars and representatives of institutes from the domestic field of public art research had an in-depth discussion on the topics of “public space construction and its relationship with science, technology, ecology and humanities”, “the direction, approaches and academic standing of future development of Lanwan Art Waterfront” and “innovative thinking on the forms of contemporary urban public spaces”.

时 间：2015年12月5日下午14:30—17:30

地 点：青岛高新区智力岛路紫荆苑宾馆

学术主持：唐 尧

与会嘉宾：

殷双喜：《美术研究》主编、博士生导师、

当代公共艺术理论家、批评家

翁剑青：北京大学艺术学系教授、博士生导师、

当代公共艺术理论家

顾丞峰：南京艺术学院美术学院教授、公共艺术理论家

黄丹麾：中国公共艺术网主编

王洪义：《公共艺术》杂志副主编

栗多壮：北京当代艺术馆执行馆长



[意] Filin Gueorgui 晓阳

景育民：时任天津美术学院公共艺术学院院长

邵 亮：天津美术学院艺术与人文学院院长

郭雅希：当代艺术理论家、批评家

高 岭：天津美术学院知名艺术批评家

杨维民：当代著名策展人

徐 亮：《世界艺术》杂志主编

阿 福：798 时代空间艺术总监

唐 尧：今天研讨会的主持孙振华博士因事不能到会，由我来代为主持。我们今天研讨会作为“澜湾艺术季”的一个学术板块，邀请到众多国内知名的公共艺术方面的理论学者、院校代表，通过围绕澜湾艺术公园的策划理念、建设情况的分析与研究，延伸到新城市化进程中公共空间营造与科技、生态、人文之间关系的思考，以及对当代城市公共空间形态创新思维的探讨。同时，也希望专家们结合国内外相关公共艺术项目、成功案例的分析、介绍，能够产生一些理论成果，对澜湾艺术水岸的未来发展方向、学术定位、发展方法能有一些启发和导向意义。

通过之前我对红岛高新区的一些了解知道，未来青岛的发展重心将会向这里偏移，一些大型项目包括青岛的图书馆、

科技中心、会展中心、奥林匹克体育场，大约全部会来到红岛地区。所以这个区域的未来实际上有点像北京的通州、印度的新德里。所以说，这个艺术水岸作为一个城市客厅，不是一个空泛的说法，它有可能是一个样本，这些系统性思考有可能向整个区域去展开。

我们也搞过很多此类的大型项目，包括北京奥运会百件雕塑项目等。但是以往作为雕塑学会、雕塑家或者作为艺术学院，我们的介入往往是一个比较局部的艺术角度，是在整体的规划、建筑的一个大框架里面做填空，那么这次我觉得这个项目是一个非常有趣的案例，使我们以艺术学院的背景介入了一块区域的整体的规划，包括建筑规划、环境、生态、人文。这是一个大的系统工程的介入，对于我们来说应该也是非常有价值的尝试和实践案例。下面请各位专家发言。

景育民：作为澜湾艺术公园的策划人，我今天介绍的就是场域空间的文化营造——青岛澜湾国际艺术水岸策划。青岛澜湾国际艺术水岸自筹划到现在，定位于营造多元化的文化生态空间，力求实现生态环境和艺术氛围相融合，构建属于当代人文精神的生活空间以及国际化的文化艺术交流平台，成为未来新青岛的城市客厅，以彰显新青岛、新城市的生态、科技、人文和谐共生的空间环境与生活方式。澜湾艺术公园的策划理念主要是以人类文化的前瞻性视角，以及对



董书兵 睡婴

生态、科技、人文的整体思考，试图唤起人们对未来生活的想象与憧憬，体现当代人对理想生存空间与生活方式的探索实践，实现艺术介入生活，提高城市品质，从生态文化、空间审美、场所关系、环境植被、水系营造、艺术作品、业态布局，以及实用功能、旅游价值、发展前景等多方位、多维度、多层次产生整体思考、系统策划。

红岛昔日的文明与岁月的延续，造就了其特有的农业文明与生存文化状况；随着时代的需求，艺术水岸已经形成了集生态、科技、人文于一体的场域空间。艺术水岸强调人性化的社区公共文化体系，以公共艺术的介入提升社区、城市温度。作为城市化发展的后来者，红岛高新区的城市面貌将通过空间策划与设计，成为未来青岛城市发展的全新模式。

在青岛澜湾国际艺术水岸的策划中我们遵循几个策划法则：

- 第一，场域空间的精神品位与公共空间的逻辑关系；
- 第二，公共艺术在滨水沿岸的有效分配和合理聚集；
- 第三，形象化、艺术化的景观元素让水岸充满文化气息；
- 第四，空间布局与生态环境的现代性、功能性和秩序；
- 第五，当代公共艺术作品的多元化文化形态体现。

澜湾国际艺术水岸空间形态布局、规划结构确定以重点的线路公共艺术布局，建构以未来式生态建筑——澜湾美术馆为核心，以重点点位和艺术小镇、美术会馆为主的两条景观轴线，以这种空间布局方式来呈现这个文化形态的构成。

另外，澜湾国际艺术水岸的场所业态规划也是一个整体的构想：包括国际当代雕塑园、艺术小镇、国际当代艺术交流中心、艺术家工作室以及青春驿站、酒吧茶社等休闲设施。未来这里还将作为一些专业院校的公共艺术实验基地，通过一些持续性、周期性的艺术活动，进一步延伸它的艺术价值与社会意义。

殷双喜：公共艺术伴随着城市的建设和发展，我们参与其中也许一年、两年、三年，但我们做了这样一个艺术的规划，至少要有一个百年眼光，这个眼光不仅是规划的，也是历史的、文化的。青岛是一个和中国雕塑有着深刻渊源的城市。自上世纪80年代的“雕塑名人园”，到后来90年代的东海路、香港路城雕项目，再到这次的红岛澜湾艺术水岸，我觉得青岛城市雕塑的第三个时期来了，它是一个从雕塑向公共艺术的转变，符合我们国家经济发展的结构转型，就是中国雕塑整体上在向公共艺术转型。那么我们对这样一个潮流的到来有没有很好的思想准备？我们的人才培养、理论基础、学术理念能不能与时俱进？做好这个大的转型，对我们是一个挑战。

我认为公共艺术是一个综合艺术。红岛其实是一个综合艺术区，虽然它是一个高新区里面的一个公园，但是我们看它的很多形态要素已经是综合性的，包括美术馆、艺术家工作室、大型雕塑、公共艺术，还有展览等各种各样与艺术相关的文化设施，在这里面实际上艺术的各个门类都涉及到了。



程兵 小夜曲





王秋石 十二只苹果

作为综合性学科的公共艺术，其实涉及到雕塑、建筑、壁画、影像以及当代的高科技手段。对于公共艺术教学来说，我们整体的课程设置、教材、教育思路，都应该和传统雕塑教学模式有大的转变，要具备一个建筑的理念和空间规划的意识及综合的人文修养。

其次，就是关于在地文化的发掘与呈现。我举一个例子，如法国拉维莱特国家科技公园。我们曾经详细地去考察过，据观察这个公园所有的东西都体现了一个在地的历史文化，就是当地码头文化的贯穿。在这种情况下，我认为公共艺术对所在地域有三个概念：一个是历史，一个是现状，一个是诉求（指向未来），也就是公共艺术能不能与当地发生联系，并且呈现其在地历史。现在经常的情况就是我们的艺术家设计方案往往把这种自认为的最美好、最先进的模式推荐给甲方，而没有考虑甲方的诉求和这个地区的现状以及其他的包括经济文化的各种因素。这三点就是从人文、地理和价值观来决定我们公共艺术的深度，也就是公共艺术的在地性。

翁剑青：我们的公共艺术从宏观上已经进入到为特定场所的在地性研究，主要为特定场所的空间、功能、文化历史以及周边业态的把控，就是惠民功能，也是主体意识的体现。我参观了很多国家、很多城市，我觉得一些艺术区、文化创意产业、科技园，或者是一些传统文化的保护区、旅游区，再或者是工矿企业转型后的一些历史文化遗迹，其生存依赖于经济和社会的制约。要让它能够发展持续下去，必须让每个业态可以在里面得到良性循环，让不同的人进到这个空间里面来欣赏、消费、参与，这一点我觉得很重要。因此，我对公共艺术提出以下几点：

第一是可观。愿意来看，赏心悦目，视觉上有一种审美的愉悦。

第二是可游。体验式的身心介入，那么就涉及到人的行为方式、需求。

第三是可用。无论从实践案例还是理论上，可用是当代公共艺术非常重要的部分，可以使人获得交往、游戏、休

憩还有消费，去体验或者产生一些必要的互动，这些都是要可用。

第四是可买。就是说做一些文化创意产业，或是在主体下做产品的延展，来实现持续性运作。

第五是可学。作品要传递一种认知，使人们受到某种教育和启迪，通过这个可以有新的认知，有知识上的收获。

第六是可乐。当下流行的“我玩故我在”“我吃故我在”，强调感受，那么公共艺术就要融入一些设施、项目的设计来满足需求。

第七是可亲。就是要与本地的文化历史发生相关性，还包括与公众之间产生互动。

第八是可持续。就是可持续性，指一些雕塑、景观、设施投入后有没有自治方式的持续性。

公共艺术需要跨界，规划师、设计师、建筑师、艺术家、批评家、政府管理部门、社区和公众代表，周边相关业态都要参与进来。这不是假民主，搞一个什么民意程序，而是这个区域、这个项目将来确实需要一个持续的、长期的合作关系。

黄丹庵：对于公共艺术，我们强调公共性、共享性、参与性、互动性，有一种公共艺术思维的高度。如果我们搞艺术、搞建筑对自然是一种侵略式的、掠夺式的，那么人和自然属于掠夺和被掠夺的关系而不是和谐共生。生态思维，强调的是荒野哲学、生态哲学，就是人和自然怎么能够融通、对接、和谐相处，包括了人文、科技、自然。从这一点上应该说，澜湾艺术公园是以公共艺术思维作为一个理论的指南。其次，就是多元性，这体现在对建筑、雕塑、源流、河流等景观的整合上，其中体现了中国的水文化，“君子见大水必观焉”，“登东山而小鲁，登泰山而小天下”，“仁者乐山，智者乐水”等。景育民的作品《大地延长线》就是在岸边弯弯曲曲、绵延而上、沿江而走，我不知道他有没有受这个思想的影响。还有就是园区整体的板块构建，包括美术馆、艺术部落、艺术干线等。

就澜湾艺术公园的总体印象来看,我想对未来提几点建议:第一,强调建筑、雕塑、园林、河流的整合;第二,建立艺术园区内机构、工作室引入的评审机制;第三,园林资源在空间构建中的经营和利用;第四,互动性与科技性的体现。

顾丞峰:我今天想结合刚刚参加的公共艺术论坛的话题来谈一下。孙振华先生在那个论坛上有个发言,题目就叫作《公共艺术的非典型案例》。非典型,我想顺着这个提法把我的观点展开。我们今天谈的大多数作品应该属于一种典型案例,这是没有疑问的,是从一个目的形态的高度出发,引入公众的参与,这当然是我们现在的一个理念。我们中国公共艺术的发展过程,就是一个典型公共艺术的发展历程。然而,现在我们所说的非典型公共艺术,回到公共艺术的概念上面来。公共艺术不是一个专业、一种技法或者技能,更重要的是一种理念。在这个前提之下,我们就可以把很多问题整合起来,它不是雕塑,不是绘画,也不是壁画,是任何一种材料的呈现,是这种非专业、非技能的观念逐步深入。

回到今天对这个园区的审视,如何能打造一个有自己独特特点的,在观念上领先的、有特色的园区?我觉得不妨尝试引入一些非典型的公共艺术,创作也好,活动也好,不仅

仅停留在互动的水平上,更重要的是有可能会削减主体的活动,和我们的现场以及所谓的在地文化有机结合起来,我觉得打造这样一个园区是很有可行性的。

王洪义:现下关于公共艺术的一般观念,已经不太有大的争论。因此,我想要说的其实涉及到案例分析。首先很高兴澜湾艺术公园给我们提供了很好的机会,看到这个案例。这让我联想到了上海的张江高科技园区以及台湾南科科技园区的案例。台湾的这个案例做得很好,有持续性。我认为这有几方面经验:

第一,整体规划、持续进行、政策保障,这个特别重要。目前我们国内的情况,公共艺术大概还有一个需要研究的问题,就是涉及到立法及制度上的保证。

第二,公共艺术和雕塑的区别。城市雕塑不能直接等同于当代艺术观念中的公共艺术,它相当于公共艺术的早期。公共艺术有两个阶段,早期叫街区,早期的观念就是让城市变成博物馆,把博物馆的公共艺术拿出来。现在是第二阶段叫新类型公共艺术,这个和早期不同。街区公共艺术实际上要解决社区、环境,解决细节问题;而新类型公共艺术有一个相当重要的概念,就是在地性,这个几乎是公共艺术的一个特质,公共艺术一定要有在地性。

景晓雷 净·境





焦兴涛 黄箭

第三，国外，南美、印度那些国家在发展公共艺术的时候有一个词叫“去雕塑化”，实际上就是不能在城市里建很多的雕塑了。雕塑园还是要建，但是一般在街道上摆雕塑，已经不是各个国家建造的方式。

第四，就是社会共建，公共艺术一方面需要国家政策的支持，另一方面我们注意到，现在企业已经成为公共艺术建设的一个重要资助者。

第五，管理上的问题。这方面海外的公共艺术管理的相关部门有许多优秀的经验，我们可以积极地借鉴。

栗多壮：我想说是公共艺术的延伸性。之前我参观美国暴风国王艺术园区，作为美国甚至在全世界都有影响的雕塑园区，它的成长首先是艺术家。公园从四五十年前就开始建，

我想一个雕塑项目、雕塑园区的成长能够把重点放在艺术家未来的成长空间，会是一个非常好的方向和道路，我觉得这也是一个精华的部分。

另外一个成长性应该就是空间的成长性。在国内很多时候当我们决定要做一个项目、一个园区的时候，都希望在最短的时间能够看到成绩，这点无可厚非。但是我们如果能把规划放得更长远一点，比如5年规划、10年规划，甚至20年、100年的规划，按部就班地做下去，我想后来的成果肯定是不一样的。

最后提一个建议，就是我们考虑要推动一些国内、国际的雕塑园区的联动，组织、策划一些公共文化的活动、常态性的文化艺术事件的发生，同时也要考虑品牌性的相应策

划,持续地进行品牌经营,我想对于一个新的园区的成长来说是非常重要的。

邵亮:这个项目我几年前就接触了,也参与了相关展览活动的策划,我觉得至少从一个总体的构架来说,它是根据原先的计划实践的。作为一个公共艺术的案例,它实现了这么几个方面的思考,比如说作品的选择以及作品是否能摆放在合适的位置上。作品摆放一方面是受创作者本人理念的一些影响,更重要的还是整个环境设计的问题,需要考虑到整个园区的色彩、植被、空间布局等诸多元素。

总的来说,一件公共艺术作品是要有互动的,需要在环境中逐渐地延伸下去。它会在环境中间被剥蚀,有局部颜色的改变,有一些细节上面的变迁,甚至被破坏,但是只有这些东西在和人的关系展开之后,我们才能看出更多的东西。因为这个园区现在还没完成,还有一些后期可持续性的东西,后面怎么经营、怎么维护,甚至包括后期有些什么相关的项目,也是我所期待的,我希望这个公园变成一个契机,变成青岛的艺术国际化以及公共艺术更好发展的契机。

高岭:红岛地区的滩涂比较多,应该说自然地貌、自然生态原本不太好。实际上这种情况的景观艺术、公共艺术也有几种方式。这个地方实际上没什么自然景观,也没有人文景观,就需要由艺术家、专家去增添一些东西,通过增添来带动和引领、改变这个地方的生态。既然是增加、增添的,

就可以从国际的、当下的和未来的角度,把雕塑艺术、公共艺术的前瞻性文化形态植入进来。我觉得从这个角度来讲,应该对这个规划、创作和设计充分肯定。

我们都是做艺术的,能够以这样集体、整体的形式,从开始的规划、设想就赢得了开发区有关领导的尊重和参与,实际主导了这个项目,应该说这在全国公共艺术园区开发中是少有的。我们以往都是具体作品的安放,把作品植入进去。现在这个艺术园区,应该说是生长出来的,可能生长速度比较缓慢,中间还会有一些瑕疵,但是可以在以后的过程中微调。

郭雅希:我觉得对青岛澜湾艺术公园,可以概括为四个关键词:生态感、亲切感、现实空间和艺术空间。

生态感,包括了公共艺术的三大要素:一个是人文生态,一个是自然生态,一个是社会生态。强调这个生态,主要还是把公共艺术视为一个活的概念。这个活的概念既强调它的互动性,也强调不断生长出来的可能性。具体地说,生态的概念包括人文生态,就是它的艺术性、综合文化性、城市历史,这些都属于人文生态。自然生态就是地理条件、在地性、地缘文化和生态环境等。社会生态包括一些文艺政策的制定、经济水平、科技水平、地域人文综合素质。这些东西最好充分地利用起来,形成一种既放任,又能不断生长的机制。

亲切感一方面是人性的亲切感,应该有一种换位思考,

[瑞士] 拉尔方索 风中之舞





冯涛 让我们飞一会

再有就是地域文化的亲切感。青岛跟天津有很多相似的地方，从地域文化角度来看，都有殖民文化的背景。这种殖民文化背景的优势在于能够培养一种相对开放性、世界性的视角，相对来说具有包容性、多元性和非大一统性。今天我看到的很多作品，还有青岛的地域文化，这种亲密的情感马上就产生了。

公共艺术是离不开现实空间的，现实空间跟艺术空间对比来说，一个是实的，一个是虚的，一个是基础，一个是升华。实际上就涉及到了一个升华的概念。现实空间包括观念定位，是当代是传统还是流行？这个园区肯定是当代的，侧重在艺术空间的创造上，相对注重实验性、探索性、前沿性、不确定性和非典型性这些现象的鼓励和栽培。再有就是现实性的社会空间，一般相对注重公共性和社会共同体，它反映一个城市的经济水平、科技水平和引领性的文化趣味。再有就是城市史的，城市史的东西应该尽可能拉长和延伸出来。

艺术空间包括三个方面：一方面是精神性，一方面是艺术形式与艺术整体，再一个方面就是文化的厚重。精神性是一个概念性的定位，是开放还是保守。刚才已经提到了，



唐尧 九华

这个园区肯定是实验性、探索性的。艺术形式与艺术本体，是对于公共空间、艺术创作质量上的定位，一个是层次的定位，一个是规模的定位。这种定位决定了这个城市的文化符号、文化载体和地标性的最终确立，就是文化品位和文化格调的问题。文化厚重既要展示出一个城市文化的底蕴，也要呈现出城市文化在中国文化格局中的特殊东西，这需要提炼、积淀、归纳。

杨维民：作为一个策展人，我做的当代水墨的展览比较多，还没有涉及过这么大规模的公共艺术展览，但是可以谈谈我的感受。我认为，公共艺术空间里一件作品与人的关系是至关重要的，艺术家考虑到的是让更多人接受。现在中国城市街头艺术的创作，一定要考虑吸收地域文化元素、传统元素和时尚元素，要作为公共艺术空间的一部分，也是所说的现实空间。

还有就是园区在开发的时候要深度开发、细节开发。深度开发其实就是展览后期的持续性运作，如作品授权做衍生品，然后继续细化，作为文化产品做成园区的一部分，持续开发，良性循环。艺术家在这里得到了回报，园区也能得到回报，这种互动、互换使观众、消费者都有收获，



陈晨 行云流水

这个园区将来才能够运作下去。

徐亮：我一直考虑的问题，就是公共艺术如何“艺术化”。因为对艺术的理解，每个人都有每个人不一样的焦点和思维。

我们说到公共艺术，肯定是包括装饰雕塑、壁画等在内的艺术形式都有，但雕塑是在公共艺术中占了最重要的位置，可以说是公共艺术的基础或者重要的一块。今天我们这个展览，切实让我体会到了中国雕塑界在不断地发展中经历的风云和故事，直到有了今天中国公共艺术的面貌。归根到底，我想给它下一个定义，就是理念性的应用领域，是适应当下城市文化环境发展需求的一种艺术形式，或者说是视觉化景观的具体呈现。

我是这样认为的，青岛澜湾艺术公园是定位在公共艺术，其特点比如在地性、文脉性、去街道化。我之前去过台湾金宝山，那里基本上是以雕塑作品面貌呈现的，是国际化的一个雕塑园区。与青岛澜湾艺术公园相比让我感受到，其实我们的雕塑已经摆脱了工具雕塑、美化性雕塑的阶段，进入所谓生活文化本体的雕塑，我们确实可以这样定位了。

阿福：我今天想谈一点，就是关于园区的运营机制问题。据我了解，青岛这个项目2013年才开始启动，今天能看到这样的面貌，应该说这是“中国速度”，非常难得。十八大以后，国家对于非民生建设的投入是非常高效的，这个项目的成果离不开良好的建设机制，领导的支持推进，以及专家的专业规划，并且得到很好的实施，这是非常难得的。

其实我更多谈的是，到底什么样的运营机制能够让艺术公园可续。一个好的园区是可以造血的，搞艺术的人不一定

要到处换人实施艺术项目。怎么去创造一个可持续性的文化产业生态系统，这应该是一个大家关注的问题。

以往我们把公共艺术更多地看作是一个文化事业，我在想，应该有一个机制把文化事业跟文化产业相结合。从原来的雕塑公园，怎么转变为一个产业园区，让它70%以内的业态是没有挖潜的业态，另外30%是配套业态，而这里的30%是可以反哺整个园区的日常经营。此外，雕塑园不一定全部由政府来投入，也不一定艺术家做完之后才摆放，完全可以由企业来捐赠、认养。我举几个例子：西班牙的毕尔巴鄂古根海姆美术馆。通过一个美术馆的建设，造就了一座城。美术馆每年能够吸引400万人次，门票收入竟然占到它GDP的4%。另外一个地标是上海市龙西岸，可以说是正在成功的案例。这里有龙美术馆、上海市艺术中心、上海市艺术博览会等等这些项目，实际上是走规划引领、文化先导、产业主导的开发思路，我认为这个非常有借鉴的价值。

唐尧：特别感谢专家们能够来到这个场所，来体验、体会、评价这个园区的前期工作。关于这个园区的未来发展还有很多形式可以探索，包括一些其他的材料作品、临时性作品、艺术行为以及一些艺术活动，下一步都可以深入。同时，在当代性、在地性、学术性这几方面也需要继续深化思考，使澜湾艺术公园向更好的方向不断发展。

（本文根据会议速录文字整理，略作删节）

文字整理：武沛

武沛：天津美术学院环境与建筑艺术学院公共艺术系教师

以新论变

——“新态·2015 太原国际雕塑双年展”记事

Viewing Changes from the Perspective of Novelty: Taiyuan International Sculpture Biennial 2005

韩雅俐 / Han Yali

编者按：当代艺术在追求自身发展的同时，各艺术门类之间的界限也逐渐模糊。此次“新态·2015 太原国际雕塑双年展”是针对雕塑艺术的专业展览，展览以“新态”为主轴，在追忆经典的基础上强调艺术家的求新精神。此次展览汇集了老中青三代艺术家的倾情力作，全面地展示了中国现当代雕塑面貌，以及雕塑艺术在未来发展中的开放性与可能性。

Editor's note: With the development of contemporary art, the boundaries between different genres of art are gradually

becoming vague. As a professional exhibition of sculpture art, “Taiyuan International Sculpture Biennial 2005”, taking “new state” as the core, emphasized artists’ spirit of seeking novelty on the basis of honoring the classic. The masterpieces of three generations of artists were gathered here, demonstrating the features of Chinese modern and contemporary sculpture and the openness and possibilities of sculpture art in its future development.

展览链接：

新态·2015 太原国际雕塑双年展

主办单位：中国美术家协会 中央美术学院 太原市人民政府

承办单位：中国美术家协会雕塑艺委会 中国美术家协会策展委员会

中央美院雕塑系 太原市文化局 太原美术馆

总策划人：陈云岗 吕品昌

展览时间：2015 年 12 月 12 日—2016 年 2 月 12 日

展览地点：太原美术馆

2015 年 12 月 12 日，由中国美协雕塑艺术委员会组织的第三届雕塑双年展——“新态·2015 太原国际雕塑双年展”，在太原美术馆拉开帷幕。作为中国雕塑界最大的一次专业展，展览以“新态”为主题，强调雕塑艺术创作的推陈出新。“新”是创造，是发展；“态”是样式，是面貌。本次展览着重展现了中国现当代雕塑艺术创作的新面貌、新动态、新趋势，艺术家在创作过程中的新探索、新发现、新理念，雕塑作品本身所展现出新的材料语言、组合方式，以及雕塑艺术与多媒体艺术、装置艺术、现成品艺术的跨界与融合。

“雕塑双年展”是由中国美术家协会和中央美术学院联合主办，于 2011 年在山西省大同市首次举办成功。2015 太原国际雕塑双年展汲取了前两次成功的办展经验，在作品质量以及参展人数上都取得了一定程度的提升。自 2013 年起雕塑双年展开始实行双轨制，即策展人和专家评审团协同合作，这种机制可以有效提升展览的专业性与学术性。在总

策展人的统筹规划下，六大展区的分策展人，按其各自主题特点进行展览设计及作品选拔。此次展览将传统文化与现代技术相结合，融汇了老中青三代艺术家的创作精华，旨在提升中国雕塑艺术的国际地位及影响力，激发雕塑艺术创作者的创新精神。

本次双年展由中国国家画院雕塑院执行院长、中国美协雕塑艺委会副主任陈云岗教授，中央美院雕塑系主任吕品昌教授担任总策展人，吴洪亮、项金国、罗小平、唐尧、吕品昌（兼）、张卫东分别担任分会场展览策划人。本次展览分为六个主题板块，分别是：新境域、新做物、新界面、新现场、新陶式、新晋风。六大板块根据作者不同的创作风格、创作材料，将甄选出的 310 件（组）作品进行精心分类，其中不仅包含老一辈雕塑艺术大家的力作，还展现了新一代青年艺术创作者的探索成果，以及山西省本土艺术家带有浓厚晋韵风格的雕塑作品。纵观本次展览，无论是创作题材、

材料应用，还是表现手法、作品主题，都充分展现出推陈出新、锐意进取、先锋前卫的创作理念。

由吴洪亮组织策划的“新境域”作为本次展览的第一大板块，采用特邀与征集相结合的作品收集方式。入选这个板块的艺术家大都是资深的雕塑艺术创作者，他们摆脱了对技艺猎奇似的追求，而乐于使用更为自由、宽松的创作形式，他们的作品或是严谨认真的叙事，或是诙谐幽默的调侃，或是大胆直白的表现，抑或是对深沉历史的追述，无论是题材还是材料应用都展现出他们对于雕塑艺术孜孜不倦的探索。其中，钱斯华的《滚尘马》通过传统造型语言与现代化雕塑手法的结合，将赵孟頫笔下的《滚尘马》活灵活现地呈现出来；同样植根于中国历史文化，蔡志松的《故国·颂》系列将多种技艺相融合，表现出非常明确的现代艺术特点，在人物略显颓废的神态中，是他个人对传统文化、雕塑语言的理

解；沈允庆的《白菜》，则是将艺术创作回归生活本身，纸质的白菜是艺术家对于物性的直观思考。除此之外，展览中也有以雕塑为线索的跨媒介作品，像王中的《逃逸者》之三《有机生物》，他以雕塑创作为母本，用超现实的影像手法叙述个人对社会现实的思考；《刹那》（作者李晖）是不锈钢与LED灯光的组合，将传统雕塑与装置艺术相结合，形成了装置化、观念化的作品。在这个板块中，作品样式之多、材料应用之广也展现出了当代雕塑不一样的“新态”。因此，正如策展人吴洪亮所说，“新境域”板块的复杂性，恰恰也在反映当代中国艺术生态的复杂性。

“新造物”板块由湖北美术学院项金国教授组织策划，其中展出作品均为特邀艺术家的经典之作。在这批艺术家中，他们大多经过严格的科班训练，在个人表现技法成熟之后，开始了对雕塑艺术本身的探索。他们也不断延展雕塑的内涵，

金善珍 skin 塑料袋 1





董绪兴 万灵神的子民 松木、树脂



陈辉 凝固在山顶的一片云

例如黎明的《抢镜头》《链球》，抛开了材料本身属性，在抽象与具象中自由转换；而盛杨的《于右任》、王志刚的《苏武牧羊》、曹春生的《把我们的血肉筑成新的长城——聂耳像》、李象群的《元四家黄公望》《元四家倪瓚》等作品则是利用现代雕塑语言追忆传统主题。殷小峰的《行者》作为这一板块唯一一件跨界作品，着实令人关注，它以铸铜为材料塑造行者形象，再充分结合声、电、光的效果，使行者随着影像从东北跨越到了西藏，仿佛是虔诚的喇嘛不断朝圣前行。他以现代化手法跨越了雕塑语言的本身，形成了具有综合性的媒介雕塑。这一板块集中展现了老一代艺术家们多年来的创作思考，他们的作品涉及传统主题又应用非传统艺术形态，在材料应用中将材料自身的隐喻性与组合过程中的后现代性相结合，在抽象与具象中游走。作为资深的艺术家前辈，他们的作品在反映艺术思考的同时，也是对物态、形象、思想、行为等多层面的探索与创新。

罗小平策划的“新界面”板块同样采用征集与邀请相结合的选拔方式，全面展示中青年艺术家的创作活力。这是本次展览最年轻的一个板块，很多作品都是第一次与观众见面。2015年刚刚毕业的冯至炫，带着他的作品《模范》入选本个单元，整个作品是将雕塑、装置、影像相结合，利用这些综合材料建构了另一个自我；董绪兴的《万灵神的子民之风和日暖》则是其一直以来创作风格的延续；陈辉的作品《凝固在山顶的一片云》摒弃了西方主义式的抽象，将雕塑创作

回归到传统的山水写意之中，在有形与无形之中畅游，具有中国传统的审美性特征；李铭燃的《触不可及》是从女性视角出发，将戴着手套的手与手的骨骼紧紧相握，表现某种具有个人色彩的仪式感，给观者留下了巨大的解读空间。在这个板块之中，虽多为后起之秀但不乏优秀作品，在他们创作的主题中更多的是对流行文化、生命形态、自我意识，以及社会、人权等综合问题的思考，带有明显的后现代主义雕塑特点，在形式、技法、观念上都与老一代的雕塑家有着明显的区别，就像策展人罗小平所希望的那样，我们并不追求作品极度成熟，而是更加注重探索的可能性，更加尊重面向未知的全新尝试。或许探索精神才是这个板块的核心精神，可以说，“新界面”板块是当下中青年雕塑艺术家阵地最前沿的面貌，也是中国雕塑历史发展演变的生动现场。

由著名青年雕塑家唐尧组织筹划的“新视场”，是本次展览最具实验性的一个单元，也是与其他艺术形式结合最为紧密的一个单元。“新视场”顾名思义就是一个“新的视觉场域”，与传统雕塑相比此板块在内容、形式上都显得更加宽泛，是对雕塑概念本身的一次扩展。唐尧指出：这个板块旨在集中呈现近两年来中国雕塑界在美学前卫方向的最新成果，梳理中国当代雕塑在语言拓展前沿的思考和实验，强调作品的开拓性、跨界性、异质性、前瞻性和启示性。作品所呈现出的是“方法的宽度、形式的深度和灵魂的厚度”（唐尧语）。例如张升华的作品《栖梧》，打破了传统雕塑的静



曹春生 把我们的血肉铸成新的长城——聂耳像 树脂

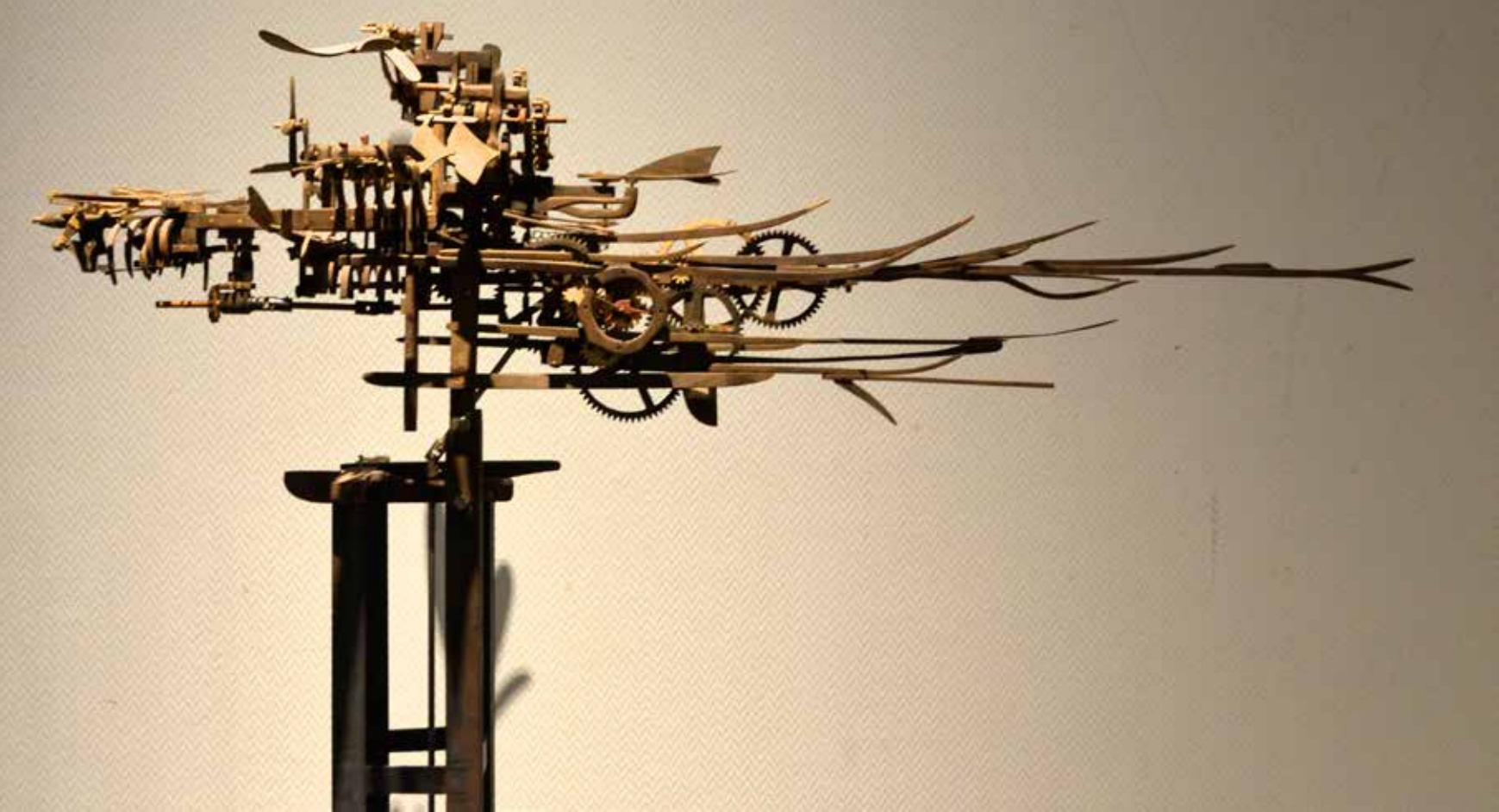


张卫东 吕梁英雄传——作家马烽 青铜

态感，利用木头与传动装置的组合构成了立体空间的结构线条，在传动装置的作用下使木板微微扇动，作品一改传统雕塑的质感与厚重，以轻巧灵动取胜又极具延伸性；谭正的《叙·塑》是利用铁板、玻璃钢、纸营造出强烈的空间感，观者可以在其雕塑空间中自由穿行，强烈的设计感、扭曲的造型与展馆笔直的墙壁形成鲜明的对比；金善珍的《skin》是用塑料袋制成，将创作的重点放在软材料本身的质感及肌理研究上，突出表现了环保的主题；施鹏程《髹物怀情》是将爷爷留下的物品作为展示对象，具有明显的现成品艺术倾向；孙双典的《真实的影子系列》则是利用光电效果营造出多重影像，建构了一个矛盾的空间体。这个板块打破了一般形式上对于雕塑的认识，在表现艺术家实验精神的同时，还引发了更多的思考。纵观这一板块的作品主题及表现形式，我们不难发现传统的艺术母题开始发生转变，雕塑艺术在跨界之后形成了新的面貌，那么传统雕塑艺术该如何发展，雕塑艺术、装置艺术、现成品艺术又该如何界定等等一系列问题也在这一板块中体现出来。

本届展览新设立的“新陶式”板块，由吕品昌教授兼任分策展人，以陶瓷媒介为表现手法，采用征集与邀请相结合的作品收集方式，艺术家涵盖了资深的职业陶艺家、活跃的

当代艺术家以及刚出道的年轻学生。他们资历、年龄、地位各有不同，但都对陶瓷艺术一腔热血，并用作品展现出自身对于陶瓷艺术的理解。陶瓷作为中国传统的艺术媒介，比起新型材料，更具历史内涵。在现代艺术主流趋势下，艺术家们将陶瓷这一具有高度适应弹性的艺术媒介与传统雕塑、装置艺术、影像媒体等现代艺术形式相结合，探索其发展的多种可能性。耿雪的作品《米开朗基罗的情诗》就是将雕塑、行为与影像相结合，在这部影片中，艺术家按部就班的工作与微妙的情感混合在一起，炽热的情感与冷静的切割、温柔的欲望与暴力的肢解形成强烈的内在冲突（邵亦杨语）。陆斌的《大悲咒 - VI》、黄燕萍的《5号地下室》等作品都是与新媒体的结合。除此之外，也有一些艺术家选择立足中国传统美学，如唐珂的作品《泉·生命之源》、黄胜的作品《问道系列》等。这个展区的作品并不算多，但每一件都具有鲜明的特点，孙晓晨的《洞鉴记载》，将一群“围观”的老相机，整合成一面历史的镜子、一个客观的视野、一位超然的裁判；田野冬雪的《行走 - 重新出发》是从自身出发，通过她喜欢的材料真实地、朴素地反映个人生活经历，这些作品充分展现了当代陶瓷艺术创作的活跃面貌。在吕品昌教授看来，这些探索性的作品，并非为了宣示一种具有普遍意



张升华 栖梧 木、传动装置

王志刚 苏武牧羊 综合材料



樊林波、刘亚军 一颗红心 麻合成





金善珍 skin 塑料袋

义的创作方法或语言方式,而是力求启发进一步的艺术思考,在学术层面激发出交流与碰撞的火花,使材料利用和语言形式的探索实践常态化。

最后一个板块“新晋风”,主办方特意留给了山西本土的艺术家。他们用“凝结乡愁记忆与未来梦想水乳交融的文化新符号”扎根传统,观照当代,反映现实,并开花结果,谱写新的晋风遗韵。本板块作品以传统雕塑为主,包括反映山西人民日常生活的《椒兰同馥》(卫恒先),表现山西传统文化的《三晋福娃》(李贵文)、《千里走单骑》(刘软),表现战争题材的《吕梁英雄传——作家马烽》(张卫东)、《抗日壮士》(陈春)、《小英雄》系列(崔光)、《一颗红心》(樊林波、刘亚军)等等,这些作品在立足中国传统艺术精神的基础上,彰显个人创作情怀。这一板块所展出的作品虽不如前几个板块具有多样性,在材料探索、主题拓展方面仍然比较单一,但真实地展示了山西艺术的发展形态。

国际雕塑双年展就是这样一个平台,让艺术家们找到自己的定位,在不足中寻求突破,在迷茫中找到方向。本次展览以艺术理念创新为主轴,形成了多元化的样式集合体,六大板块各有特色,真实而又全面地展现了现当代中国雕塑界的生态样本。此次展览也不乏非传统的雕塑门类,“雕塑”作为一个古老的艺术概念,已经不能单纯地满足艺术家的创

作需要。雕塑创作在力求“纯化”自身的同时,又在逐渐打破与其他艺术形态的界限。从近几年的雕塑展览中就不难看出,很多艺术家将雕塑创作与装置艺术、行为艺术、现成品艺术相结合,形成了多元化的空间艺术形态。传统的雕塑地位开始动摇,单一的雕塑手法被数码雕塑、影像雕塑、装置雕塑所代替,交叉性的艺术形式成为了艺术家追逐的目标,这不仅仅是雕塑艺术家群体的尝试,而是整个艺术圈的一种常态。艺术手段从来没有像现在这样种类繁多,每一种新的技术、新的材料、新的样式都被充分利用。

为期三个月的“新态·2015太原国际雕塑双年展”,已成为太原市人民喜闻乐见的一桩文化盛事。人民对艺术的热情与日俱增,越来越多的展览相继而来,就此为大众打开了一条了解艺术、走进艺术的通道。此次雕塑双年展的成功举办也让我们看到近些年雕塑艺术事业的蓬勃发展,她正迈着矫健的步伐登向国际舞台。我相信,国际雕塑双年展将有长足的发展,雕塑艺术的明天会更加辉煌。

韩雅俐:天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

王临乙王合内雕塑展“至爱之塑”策划志

A Record of the Planning of “Sculpture of Love”, the Sculpture Exhibition of Wang Linyi and Wang Henei

曹庆晖 /Cao Qinghui

编者按：曹庆晖教授作为中国现代艺术史的知名学者，近年来多参与策展工作，将严肃的研究转化为普通人可以了解的美术展览，让那些被人们遗忘的现代艺术家被重新认识，例如：2014年的展览“含泪画下去——司徒乔艺术世界的爱与恨”就造成了强烈的社会反响。他的策展活动具有鲜明的特色，尤其善于挖掘艺术家的情感世界，仿佛将艺术家还原到展览现场，深深打动观众。这次“至爱之塑——雕塑家王临乙王合内夫妇作品文献纪念展”的成功也在于这种“情”的表达，正如本文所流露的人的内心的柔软。

Editor's note: Professor Cao Qinghui, a famous scholar of Chinese modern artistic history, has been participating in exhibition planning and organizing in recent years. He tries

to turn serious research into art exhibitions ordinary people may understand so as to make forgotten modern artists known again by the public. For example, the exhibition “Painting with Tears: Love and Hatred in Situ Qiao's Art World” in 2014 aroused strong responses in society. The exhibitions he planned have distinctive characteristics, and he is especially good at exploring the artists' emotional world which may impress the audience deeply, as if the artists themselves were brought back to the exhibition. The success of “Sculpture of Love: Memorial Exhibition of Works and Literatures of the Couple Sculptors Wang Linyi and Wang Henei” also lies in the expression of such “emotions”, just like the tenderness of human beings' inner world revealed in this article.

王合内 行走中回头的豹 石膏圆雕 30x86x33cm 1957年 中央美术学院美术馆藏



由中国美术馆和中央美院联合主办的“至爱之塑——雕塑家王临乙王合内夫妇作品文献纪念展”自去年冬季在中国美术馆首展以来，在美术界以及广大艺术爱好者中取得了比较热烈的反响，目前该展又移师中央美术学院美术馆主场，重新布置，继续展出。作为这个展览的主要策展人，在此谈谈当时策划该展时的大致情况与基本想法，既作为回顾，也作为鞭策。

王临乙和王合内先生对于我来说，并不是从2015年办“至爱之塑”这个展览才开始了解的。大约在20世纪90年代初，坐落在王府井的中央美院陈列馆曾经举办过名为“名师的足迹”的系列展。在我印象中，曾展出版画、雕塑等系的老先生的作品，其中就包括王临乙先生和王合内先生。那几个系列展览规模不大，但展品都有代表性，目睹那些原作的经历，给我留下非常深刻的印象，至今我还保留着其中几个展览的小折页。

我们这一茬学生在美院念书的时候，这一辈老先生都已经退休了，也没教过我们，但有些还能见着，于是也就有点印象，这点印象会构成一种“集体在场”的情感，从这一点讲，又好像没觉得他们其实已经离我很远了。

但毕竟他们都已经离开了这个世界。随之，我们这一茬

人就遭遇到两代人对这一辈老先生的不同反应。一代人是这些老先生当年曾经教过的那些老学生，他们不少现在都已是古稀老人了，对老先生非常有情感，非常愿意对老先生的人生与艺术有所交代或有所研究。而另外一代则是比我们还要年轻的后辈，他们尽管也曾美院读书，但并不十分了解自己所从事学科专业在中央美院——往大了说或者在中国——发展的基本历史与问题，甚而对应该知道的学科内主要艺术家，反应也比较茫然。一茬又一茬的人走了，一茬又一茬的人来了，懵懵懂懂，糊里糊涂，这不能全怪后生。

所谓传承，不是一句空话！目前，做展览，为老先生做些有意义的事情，应该是最为切实有效的纪念和传承方式之一吧。

在2014年最初触及中央美院美术馆馆藏王临乙王合内捐赠作品与资料时，我切实经历到某种心灵的触动，有一种将这种触动传达出来的强烈愿望，这种愿望是那么真切具体，一点也不抽象。

在盘点的第一天，美术馆典藏部同事和我打开一个经前期整理移交到美术馆的黑皮箱，这个黑皮箱里的东西主要是各种证件，其中有王合内的出生证明，王临乙在法国的留学学习证明，王临乙王合内的结婚证……我平常在照片里所见



“至爱之塑”展览一角（中国美术馆）



“至爱之塑”展览第三部分总述（中国美术馆）



“至爱之塑”展览集合整理的王合内作美院同事小像（中国美术馆）



“至爱之塑”展览开篇（中央美术学院美术馆）

到的王合内，多是一个上了年纪的老太太，但粘贴在这些文件上的发黄的照片，展现的却是一个漂亮温婉的异国美少女，这种巨大的视觉反差让我感慨，也有些兴奋，我一本一本地慢慢往后翻，看到了北平艺专服务证、文代会列席证、中央美院工作证、图书馆借书证、王合内入籍证明、城镇居民户口本、身份证、外国人副食品供应证、中国美协会员证、老年优待证、护照、名片、乘车卡、医疗卡、粮本、油本、流水账本……一路看下来，就觉得这个皮箱越来越沉，时间也好像开始黏稠起来。翻到最后，我看到两个倒扣的蓝本，翻过来打开的那一刹那，映入我眼帘的是两本火化证！一本是王临乙的，一本是王合内的，我记得它们好像是用猴皮筋系着，被整整齐齐地叠放在箱子的最底层。那一瞬间，我心底泛起的是“竟无语凝噎”的酸楚。

我不知道别人看到这些杂七杂八的物件是什么反应，反正我是被撼到了，我从未想过已经走了的一茬人会以这样的方式和我“握手”，并且毫无保留。如此珍贵的素材，有机会真应该好好梳理研究一下，好好为他们做个展览，我当时就是这么一种心情。

从小皮箱开始，美术馆典藏部开始逐一仔细盘点馆藏王临乙王合内全部捐赠物品，包括雕塑与绘画作品、私人影集、书信日记与“文革”交代材料等文献手稿资料、幻灯片等等。相比其他艺术家捐赠，王临乙王合内身后捐赠给学校的物品差不多是他们全部的身家性命，因为他们一辈子没有生养子女，所以我在其中看到了在其他艺术家捐赠中没有的东西，比如私人影集。这些影集有十几本之多，几乎记录了王临乙王合内从少年时代到告别时刻的全部重要的人生轨迹节点，扫描下来大概有几千张。我深爱这独一无二的资料，工作期间经常在电脑前浏览这些陈年旧照，特别是面对那些陌生的身影，总是翻来覆去地想：他（她）是谁？他（她）从哪里来？他们怎么认识的？他（她）后来到哪里去了？他（她）还好吗？有时候，我为辨识出其中的一个人物而感到兴奋，但更多的时候是无解的凝视，但我并不觉得有什么遗憾，甚至觉得无解或许是最好的答案，因为人间有太多的不幸和悲凉，特别是我所触摸的这一代所谓出身于旧社会的知识分子留学生，他们好日子不多，苦日子不少。家破人亡、妻离子散，甚至在“文革”中被迫害致死这些不堪回首的事情，在王临乙王合内最亲密的朋友中不是都曾发生了吗？

王临乙王合内的遗留物中有不少未经整理的文字材料，其中绝大多数是“文革”期间的“交代材料”，像王合内这样一位加入中国籍的法国人，也得用尽可能通顺的中文交代和抄写自己1949年之前的所有“历史问题”。他们在“文革”期间交代的主要历史问题其实翻来倒去就那么几件，而且都能说得清楚，但却要老老实实在地交代，始终不断地交代，并对所交代的问题自觉进行上纲上线的罪名定性，当然他们也要配合组织证实别人的历史问题，而作为妻子的王合内也必须对她的丈夫有所批判。这些没完没了的问题交代对于他们夫妇特别是王临乙来说，如铡刀悬于命门，精神压力极大，

但对今天的研究来说却弥足珍贵，我正是从这些交代材料提及的事实或缝隙中，织补了他们人生轨迹的很多针脚，进一步丰富了对他们的认识 and 了解。

做展览的机会说来就来了。2015年春，中国美术馆和中央美术学院美术馆达成合作协议，决定于当年11月为王临乙王合内举办一个比较大型和全面的展览，由中央美院美术馆出展品和方案，由中国美术馆出经费和场地，我应邀作为主要策展人进入策展团队。这样，在春、夏、秋三季，熟悉和研究典藏部提供的王临乙夫妇馆藏数字化材料成为我的主要工作之一。那一时期，心情随材料起伏，酸甜苦辣咸，五味杂陈，能够对有质量的艺术人生有所进入和体会，这或许是让人不觉疲劳的最好解释了吧。

在展览开幕前的一个月，策展团队进入展览的全面策划与实施阶段。在这个阶段，首先需要明确的是展览主题和名称。在我看来，王临乙王合内终其一生都没有做过真正像样的展览，即使是当年给我留下深刻印象的“名师的足迹”，其实也还是那种摆作品挂作品的粗放陈列。时代不同了，条件不同了，关于怎样做展览的认识也不同了，尽管这次在中国美术馆的大展依旧属于回顾与纪念性质，但怎样纪念和回顾首先是我需要思考的。

我有两点比较明确，一是关于王临乙夫妇的展览和研究基础至今比较薄弱，这样的基础不支撑策展人预设问题并组织藏品来回答问题；二是馆藏王临乙夫妇的作品与资料绝大多数未向学界和公众开放过，这样的现状要求和期待策展人尽可能以相对包容的题目向社会公开藏品。这两点决定了展览的主题和名称重点不是讨论问题，而是总括藏品及其背后的人生。那么什么题目可以体现出这种要求？我曾经试图从王临乙夫妇撰写的文章中提取能够作为标题的话语，也曾经试图从学生或同仁的访谈中捕获能够作为标题的言论，还曾经试图从法文或中文诗歌和歌曲中寻找灵感，但均无比较满意的收获。最终，还是回到了具体对象和全数资料本身去寻找那个带有总括性的大逻辑。在这个寻找的过程中那些令我深有感触甚至唏嘘的诸多细节这里不详细说，我只想说当我了解了很多之后重新再看王临乙夫妇的学生为他们撰写的墓志铭时，我觉得他们的概括真是非常准确到位，那句话是这样说的：“他们是一对敬业于事业、忠贞于爱情的人。”事业自然是雕塑艺术事业，但他们的爱情却并不止于大家所理解的那种由恋人而夫妻的异国婚恋关系，虽然这是他们全部爱情生活的基础，但我在王临乙夫妇的人生和艺术中却能够体会到一种大爱的品行存在。

由此，我逐渐明确这个总括性的标题中不可或缺的应该有这样两个关键字：“爱”和“塑”，并形成“爱之塑”的提案交团队讨论。爱这个字放到其他艺术家那里或许有些让人觉得倒牙肉麻，但放在王临乙夫妇这里则非常贴切。我的解释是：他们相爱，他们尊师爱友，爱国爱家，他们爱自然造化中的芸芸众生，爱雕塑事业以及所培养的接班人，他们用自己的一生在师生中铸造了一尊爱的纪念碑。后来团队经



“至爱之塑”展览一角（中央美术学院美术馆）

过磋商并综合各方面的要求和意见，确定为“至爱之塑——雕塑家王临乙王合内夫妇作品文献纪念展”。

在主题名称的逐步确定过程中，策展团队已同步基于中国美术馆给定的五层展示空间做进一步的筹划。这期间，团队着手解决的主要问题有两个，第一是最终调用哪些物品入展，第二是怎样用这些物品在中国美术馆五层那个像拉火车一样一字码开的三个厅里说事儿。

通过典藏登记，我们很清楚王临乙夫妇的作品馆藏情况，他们两位在1949年以前的雕塑作品，留下来的实物特别少，主要是1949年以后的雕塑创作（尤其是王合内），如果展览仅立足于作品遗留现状来呈现，不仅不够完整而且前后比例失调，因为我们要做的是一个比较全面的回顾纪念展，而不只是回顾纪念其中的某一个时段。如何弥补1949年前展品的不足？只能通过那些照片和文献资料的案头工作想办法，这个困局开始逼使我在这方面要打更多的主意。就一般展览来说，照片和文献的使用主要是辅助作品，作品是主体并且是第一位的，但这样的常规做法在面对王临乙夫妇藏品具体特殊性时顿时就偏瘫了。显然，我们不仅要充分利用王临乙夫妇的影集、幻灯和其他文献资料，而且还要彻底改变它们的辅助说明的位置，让它们成为富有历史逻辑和建立艺术叙事的作品，从展览本身说白了就是要把这部分内容中的精华当作艺术作品对待，把它们装框上墙，给它们隆

重的待遇。好在，王临乙夫妇的这部分遗产足够配得上这样的待遇。

这个想法明确之后，再与团队成员沟通的时候，我一直强调“两个”展品，即实物和影像。但如何用“两个”展品为两位艺术家在中国美术馆五层的三个厅里办一个夫妻艺术回顾与纪念展，这就涉及展品组织与空间切分的问题。这其中，既要有合情合理的历史逻辑，又要使各展厅充实饱满，而且比较关键的是要将王临乙夫妇作为一个整体对待，因为我们做的既不是单独的王临乙纪念展，也不是单独的王合内纪念展。根据中国美术馆五层主厅小和东西两厅大的实际情况，也根据两位艺术家艺术人生与创作的实际情况，团队最终形成的展示方案是：以王临乙人民英雄纪念碑浮雕居主厅为界，西厅主要以图像叙事为主，集中20世纪50年代之前但也兼顾20世纪50年代之后，以便与东厅有所呼应。东厅主要以创作叙事为主，集中展示20世纪50年代之后的创作。这样做的好处是王临乙人民英雄纪念碑浮雕是他创作高峰的代表作，群众认知度高，中央美院美术馆有关王临乙人民英雄纪念碑浮雕的收藏比较完整和系统，其中的泥稿和手稿从未整体展示过，这些展品占据这个小主厅足够饱满，主题鲜明且气势大，既适合迎宾，而且在大逻辑上也不违背王临乙夫妇的人生轨迹。这个迎宾厅是整个展览节奏的高点，但并非展览的开篇。



以王临乙、王合内遗留证件为元素设计的装饰图案(中央美术学院美术馆)



艺术家年表(中央美术学院美术馆)



“至爱之塑”展览一角(中央美术学院美术馆)



展厅内,王临乙和王合内为对方画的肖像速写的并置展示

与之同时,随着“至爱之塑”展览主题名称的确定,相应三个厅在内容明确之后也在逐步发生和提炼着各自的主题。首先明确的是主厅,因为这一块内容最单纯和齐整,就是碑,再怎么也说离不开“碑”字。如果整个展览名为“至爱之塑”,那么主厅展示的五卅运动、飞夺泸定桥、强渡大渡河等浮雕,就是“至爱之塑”中反映艺术家参与民族国家叙事、饱含爱国主义热情的那块“丰碑”。后来,策展团队即以“丰碑”作为主厅的主题。作为开篇的西厅,由于是以为数不多的艺术品实物和大量照片,来讲述王临乙夫妇的故事、他们朋友圈的故事、他们与老师的故事,以及他们早期

艺术学习与创作中的基本特色,触目皆是构成“至爱之塑”的“身影”。我认为“身影”这个词有历史质感,也能概括这个厅的视觉感受,后来即以“身影”命名西厅。随着“丰碑”“身影”的明确,视觉物质形态的思维逻辑开始形成,因为东厅主要是王临乙夫妇的圆雕、浮雕创作,这样“造像”的主题名称也就水到渠成。

西厅“身影”涉及利用大量照片、文献进行美术史叙事,对于美术史专业研究的要求比较高,所以由我来具体承担落实规划和撰稿。同时为营造历史气氛和情感氛围,我要求现场播放上世纪法国著名歌手伊迪丝·琵雅芙(Edith Piaf)



王临乙 福州雨后 布面油彩 34.2×49.2cm 1928年 中央美术学院美术馆藏

的两首歌《玫瑰人生》和《爱的誓言》。主厅“丰碑”的事件和资料比较单纯，因此我更多倚重中央美院美术馆典藏部副主任李尧辰调配组织，由我和李尧辰负责撰稿。由于主厅位置隆重，虽非展览真正的开篇，但却是事关展览全局的开场亮相，因此策展团队将中国美术馆吴为山馆长所撰前言、中央美术学院范迪安院长所撰序言，以及由我综合相关研究并进一步核查资料和人事档案后编撰的艺术年表简编，悉数设计在了主厅。东厅“造像”主要是王临乙夫妇大大小小的雕塑创作，如何在一个具体的空间里富有逻辑地摆放这些创作，我主要依靠另一位策展人，有实际创作经验并且是以王临乙研究获得博士学位的中央美院雕塑系副教授王伟来考虑和处置，由布展工作经验丰富的李尧辰机动配合，撰稿由王伟和我完成。在衔接主厅和东西两厅的过道，策展团队分别安置了两块视频，主要播放经由团队访谈剪辑而成的纪录片以及团队收集整理王临乙夫妇与学生们的照片。

为推动工作顺利进行，我先行拿出了西厅“身影”的方案以及文字，以便让王伟、李尧辰两位骨干有一个方向，后来待全部方案和文字出台后，我们又共同讨论多次并由我负责统稿文字。这样在展览开幕搭建场馆前最终形成在中国美术馆五层三个展厅的如下内容表述：

【身影】

雕塑家王临乙、王合内夫妇，离开我们已经十几年了。十几年来，除了与他们至亲至近的亲友和学生——现在也都是古稀、耄耋之年的老人了——已经很少有人能记得起他们的身影了。

王临乙、王合内是谁？为什么要纪念他们？面对更年轻的美术创作者和爱好者来说，这已经是一个必须要回答的提问。而对于他们至亲至近的亲友和学生来说，这也是多年来一直企盼的一个交代和慰藉。就让我们以中央美术学院美术馆藏王临乙、王合内夫妇的遗物，来勾勒和追念他们曾经的身影和传奇——不，准确地说，是那一代人曾经的身影和传奇吧！

本展厅主要通过旧照、遗作和遗文，还原王临乙夫妇的身影和艺术，特别是他们青春的身影和艺术。具体内容分为如下部分：

- 山高水长——王临乙和他的老师徐悲鸿。
- 一生一世——王临乙和王合内。
- 地久天长——王临乙夫妇与留学生朋友们。
- 写生的品味——王临乙 1930—1940 年代的写生。
- 侠像的品格——王临乙 1930—1940 年代的雕塑。
- 青春的眼光——王临乙 1930 年代欧游摄影。



“至爱之望”展览现场（中央美术学院美术馆）



策展人曹庆晖为文化部副部长董伟、中央美术学院院长范迪安、中国美术馆馆长吴为山、中央美术学院美术馆馆长王璜生等人介绍展览内容（中国美术馆）

■ 相关文献。

■ 山高水长

在王临乙的艺术人生路上，画家徐悲鸿是对他产生决定性影响的老师。当年，把他招引到身边亲自培养的是徐悲鸿，争取留学名额把他送到法国并指定他学雕塑的是徐悲鸿，回国后举荐他为国立北平艺专雕塑科教授、能使他再度赴法有条件迎娶王合内的是徐悲鸿，抗战胜利后信邀他到北平共建新国立北平艺专的是徐悲鸿，及至1951年他在三反运动中遭诬陷隔离，抱病上书呈请放人的还是徐悲鸿。可以说，没有徐悲鸿就没有王临乙的艺术青春！而他们师生间这份深情在王临乙夫妇的遗物和旧照中也有清晰的反映。

此外，对王临乙雕塑艺术成长产生积极影响的还有法国雕塑家布德（Emile Antoine Bourdelle）和布沙尔（Henri Louis Bouchard），但非常遗憾，在王临乙遗留旧照中并没有发现他们的照片，只有疑似王临乙在布沙尔工作室学习时的照片。尽管如此，从王临乙日常和学生们的交流中也能强烈感受到他对两位艺术家的敬意和尊重。

这份师生情谊，如山高，似水长。

■ 一生一世

王临乙和王合内坚如磐石的爱情在今天看起来无疑是个传奇。

1933年王合内从尼斯国立图案学校毕业考入巴黎国立高等美术学校学雕塑的时候，王临乙已经是二年级学长。他们邂逅于巴黎春季美展并开始交往恋爱，但两位年轻人罗曼蒂克的恋爱并没有得到王合内父母的祝福，他们强烈反对对自己视若明珠的小女儿嫁给一位来自又远又乱的穷国的艺人，但对成绩优异的王临乙一往情深的王合内却不改初心，无奈的父母最终同意等王临乙回国拿到职业证书后他们才可以结合。王临乙前脚毕业后脚立马就赶回国找机会，等他在恩师徐悲鸿举荐下拿到国立北平艺专教授聘书后，还真就又马

不停蹄地回头来找他的合内。

有情人终成眷属。但迎接这对新婚夫妇的不是安居乐业，而是卢沟桥事变以后的兵荒马乱和颠沛流离。没有谁听说王合内抱怨和后悔，只见她嫁夫随夫、任劳任怨地忍受着这个国家正在发生的苦难。好不容易不打仗了，好不容易盼到解放了，谁承想在三反运动中王临乙又受到贪污诬陷而被隔离审查，她担惊受怕却又手足无措，谁能帮她？谁敢帮她？闻听丈夫自杀，情急之下她只能找徐悲鸿院长救夫回家！事实证明她的丈夫是清白的！

她爱她的丈夫，爱得无怨无悔，她爱这个国家，爱得改籍入华。但现实总是那么残酷，十年浩劫的内乱自然也少不了波及她的丈夫还有她。可是1976年王合内第二次回法探亲，总是说中国很好、她在中国很好，她谢绝了哥哥的挽留，告别故乡又回到她的中国，回到她和王临乙的家。两人甘辛相共，携手走过六十年的钻石婚纪念日，临了却是王临乙在1997年7月先走了，留下王合内在不是家乡的家乡想他和想家。“苦海，泛起爱恨，人世间难逃避命运。”两年半后，王合内在北京逝世，享年88岁。

王临乙和王合内这一生一世的爱，不容易、不简单。

■ 地久天长

王临乙上世纪二十年代末跟随徐悲鸿学习，随即不久又在徐悲鸿争取和安排下留学法国学习雕塑，先后毕业于里昂和巴黎的美术学校，后来成为他妻子的王合内也是他在巴黎国立高等美术学校的同学，所以他至亲至近的同学圈主要是中央大学艺术系徐悲鸿嫡系子弟，以及同时入读里昂、巴黎美术学校的同学——特别是中国留学生同学。他们这二三十位中国留学生同学1931年4月2日在巴黎发起成立的以“联络感情共同研究艺术为宗旨”的“中国留法艺术学会”，现在已成为学者们深感兴趣的研究对象。这其中与王临乙关系最为密切的有吕斯百、常书鸿、吴作人、秦宣夫等人。他们不仅是同学，而且回国后也有共事甚至是长期共事的经历，

从黑发到白发,在岁月沧桑的几十年中,一直保持着家庭间的交往和友谊。

王临乙夫妇的这些同学或同事,不少人也是进入二十世纪中国美术史的名家,每个人也都在时代的波涛中走过了自己满是爱恨情仇的人生和创作道路。所以,与其说这里触及的是王临乙的故事,还不如说是触及到一代人的故事。

朋友一生一起走,那些日子不再有,
一句话,一辈子,一生情,一杯酒,
朋友不曾孤单过,一声朋友你会懂,
还有伤,还有痛,还要走,还有我!
这一代老朋友,太值得追念和研究了!

■ 写生的品味

王临乙当年在法国学习的素描和速写成绩相当突出,这不仅在他的毕业证明上有确凿显现,也有低班同学常书鸿的回忆为证。常书鸿曾经在他的回忆录里说,由徐悲鸿保举派出的王临乙、吕斯百这两位同学“以出色的成绩震动了里昂美专”。震动——可见这个印象在常书鸿心里有多重。

但令人遗憾的是,在王临乙遗物中存留的早年在法学习作业并不多,而且他在1949年前的素描或速写写生也不多。尽管如此,我们还是能够从中选出不同时期的若干作品——包括在法留学时期的女人体习作,1936年回国完成的女人体习作,以及1939年内迁云南时期少数民族妇女写生——来了解其中的优点。

其中最突出的是,也是一以贯之的,正如雕塑家钱绍武曾经评论的那样:“他没有什么条条框框,只是凭着自己灵敏的天赋和诚恳的学习态度,既不虚夸也不造作,聪慧尖锐的观察和心手的天然协调,以及中国人对线的特殊敏感,几乎不走弯路地画了出来,所以看不见很多磨蹭修改的痕迹,却落落大方、形神俱足。”

“落落大方”,正说出了王临乙写生的品味。

■ 佚像的品格

从登记在册的王临乙遗作情况来看,他1949年以后的雕塑作品相对保存比较完整,1949年前的除个别以外绝大多数没有保留下来,这些没有保留下来的作品中的重要部分,尚有照片且只能通过照片解读,因此,这里以佚像称呼。

王临乙的这些佚像涵盖两个时期:(1)1930年代初在里昂和巴黎留学完成的人体习作与创作稿。(2)1936—1948年的委托订件、教堂订件和个人创作。由此可以分析,王临乙1930—1940年代雕塑的品格:

1. 注重大体。这方面的特点与他的写生品味之间有紧密的逻辑关联。注重大体从雕塑训练上讲,是写生整体观察方法的进一步实践,但当王临乙将这种方法上升到艺术审美原则来要求的时候,就显现出一种特殊的品质:不轻飘,不琐屑,有重量。
2. 格调方正。虽然王临乙是法国学院雕塑科班出身,但

总体上却不给人以“洋派”的面目。虽然他在法国怎样接触和理解煌煌中国雕塑传统还是一个有待研究的课题,但显而易见的是佚像所反映出他倾向中国雕塑大器朴茂一脉的意识还是比较自觉和连贯的。这种意识和注重大体的品质相合相生,强化了雕塑表现的力度和厚度,造成一种方正端严的雕塑品格。

3. 抱有态度。无论是委托订件,还是个人创作,无论是名人肖像,还是历史题材,无论是写实,还是隐喻,其中的代表作都显示出王临乙这一时期雕塑创作中的一个基本倾向,即他是一个有思想有态度有立场并且是站在公义一方的雕塑家。人正,格调也就不俗。

■ 青春的目光

近年来,学术界对于民国摄影的研究兴趣与日俱增,属于那个时代的摄影师专案研讨也逐渐呈现在公众的视野里。在此,想提请同仁注意的是,摄影作为一种艺术,并不见得只为大家认同的职业摄影师才能实现和把握。有艺术背景的画家、雕塑家一旦有条件拿起相机,并且有兴趣捣鼓,那么他们出手的照片就很难说只是一张老照片那么简单了。这方面,进一步征集、研究和讨论的空间其实都还是蛮大的。

这里,仅以王临乙为例,向观众展现他的欧游摄影,同时也向同仁提供另外一种讨论摄影的可能性。

王临乙喜欢摄影,他自己有一部相机,这是他能拍摄这批照片的基本前提。但他从未将这批照片以任何方式公布,只是精心地将它们插放在影集里。不公布,显然意味着王临乙没有自嘲摄影家的企图,而精心保留也不见得只是出于纪念的需要,这其中更有对作为艺术的摄影的自我欣赏和陶醉。

根据照片信息,这批照片主要是王临乙和曾竹韶两人结伴在欧洲旅游的记录(其中夹杂的个别照片也包括王临乙在法学习拍摄的教室和模特儿),内容主要包括海滨城市港口海岸、山区风景以及古希腊废墟,这些照片非常讲究构图,也善于抓拍特殊光影下的景物,图像呈现富有艺术美感和意境。由这些照片看过去,似乎可以碰到青年王临乙平和而又幸福地打量着这个世界的目光——那是一种干净的、青春的目光。

【丰碑】

1958年在天安门广场落成的人民英雄纪念碑,是新中国成立后为纪念鸦片战争以来无数先烈在反帝反封建的革命斗争中抛头颅、洒热血、最终建立新中国的历史纪念碑、革命纪念碑和国家纪念碑,也是标志新中国城市公共雕塑启程的一块里程碑。人民英雄纪念碑浮雕,是新中国成立初集中最优秀的雕塑家,动用大量人力、物力和财力,用五六年的时间规划和完成的。而在三反运动中经历诬陷刚刚获得平反的王临乙有幸成为其中的主创人员之一。

首都人民英雄纪念碑兴建委员会美术工作组1952年6月19日正式成立,王临乙随后即受聘为美工组成员,曾经目睹五卅惨案的王临乙后来成为负责“五卅运动”浮雕的主

创雕塑家。在创作过程中“五卅运动”的方案一度被改为“强渡大渡河”和“飞夺铁索桥”，王临乙为此也付出了心血，作有泥塑草稿，后来又按要求回到“五卅运动”这个方案继续深加工，而最终呈现的浮雕《五卅运动》无疑是标志王临乙雕塑创作生涯高峰的代表作。

浮雕《五卅运动》在艺术处理上吸收了北魏浮雕《帝后礼佛图》的构图方式，并没有采取通过人物分组来布局画面的常规做法，而是以整体统一的造型将人物按照前中后层次布局在一个连续性的横向节奏带上，这样横看是一个运动的行列，同时又有纵深空间厚度，呈现出和其他浮雕创作者不一样的意匠手法。王临乙自己曾经在文章里总结的完好的雕塑应具有的三个特点——注重轮廓、注重深浅凹凸起伏程度、注重光线流动的过程——同样也适用于对他创作的这块浮雕的分析。

这里展出的是中央美术学院美术馆所整理的王临乙参加人民英雄纪念碑浮雕设计制作的全部图文资料，按照当年方案变动和实际材料遗存，分为五卅运动、强渡大渡河、飞夺泸定桥三部分陈列。

【造像】

王临乙、王合内夫妇既是相濡以沫的人生伴侣，更是志同道合的艺术伉俪。他们结婚六十载，独立或共同完成了许多作品。王合内更多是在1950年后沉浸于动物雕塑和人物雕塑，到1960年正式进入中央美院雕塑教学岗位。而王临乙从1935年留学毕业回国后就一直在雕塑教学一线，由北平艺专到中央美院，从事雕塑教学半个世纪，为中国现代雕塑教学在上个世纪的确立和发展做出了奠基性贡献。

今天所保留的王临乙夫妇在雕塑创作与教学方面的物证，主要集中在1950年后，比较清晰地反映了两位雕塑家与新时代新要求之间的应答关系，这种应答关系反映到作品上具有鲜明的时代风貌，从而成为对这个时代的造像，而这种应答关系反映到教学上，也就体现为雕塑家怎样为时代造像，在艺术规律和方法上的思考与总结。虽然“三反”运动以后王临乙的身体越来越受疾患限制，特别是在后期，雕塑创作在数量上已不及王合内，但作为甘辛与共的老伴儿，他的主张和追求也可以通过王合内的作品获得理解和把握。

重视对他们为时代造像的作品研究是我们的第一要务，反映他们为时代造像的教学思考也是我们责无旁贷的任务，因此，本展厅内容由如下部分构成：

■ 中国气派——王临乙1950年代大型浮雕创作

■ 人民颂歌——王临乙1950—1960年代肖像雕塑与绘画写生

■ 爱的世界——王合内动物雕塑与绘画写生

■ 我的中国——王合内人物雕塑

■ 相关文献——王临乙、王合内部分教学、创作、学习笔记及其他

■ 中国气派

王临乙并没有因其“西学”的经历而固守西洋雕塑标准，而是从更高、更广的艺术视野探寻中西方相通的艺术规律。他重视和汲取中国古代雕塑艺术营养，这方面的意识在他留学之际就已经萌芽了，待逐渐进入创作和教学领域后，他对汉唐雕塑、青铜器、画像石等传统艺术中的语言与格调多有研究且不断加以总结和提倡。他一生倡导弘扬民族雕塑传统，践行着“融汇中西”的艺术理想。

王临乙对于大型室外雕塑以及民族传统雕塑艺术做过深入研究并富有建树，更是以浮雕创作见长，他出众的绘画功底在浮雕创作方面得到充分的施展。从早期的“大禹治水”“孔子像”，再到后来的大型浮雕创作“民族大团结”“五卅运动”“四象”“民族宫浮雕”等，王临乙各时期的重要代表作也几乎都是浮雕作品，这在同时代的雕塑家中是十分独特的。

王临乙浮雕艺术语言运用精到、娴熟，并成功借鉴了中国传统壁画和浮雕的艺术表现手法。他的作品画面整体效果强烈，既有装饰性，也有写实性与生动性，简洁大方，刚劲有力，错落有致，和谐统一，颇具汉魏风骨，极富中国气派。

■ 人民颂歌

1949年中华人民共和国成立的时候，王临乙正值不惑的年纪，到1984年古稀退休时，王临乙在中央美院的教学岗位上从事创作教学应该有三十多年。但是他的这黄金三十年和其他艺术家一样，在接二连三的政治运动中有效创作时间大打折扣，并且由于三反蒙冤过早导致他终身疾患缠身，使他没有产生和“参加革命工作”三十年成正比的创作数量，除了几件著名的大型浮雕创作之外，只留下十几件肖像雕塑作品和为数不多的一些速写画稿，然而仅从这些数量不多的遗留中，我们也能看到王临乙在新时代新社会对人民的赞美和歌颂。虽然这其中文艺方针的政治要求，但也与他接受徐悲鸿“艺为人生”的思想启蒙，怀有心系家国的儒家知识分子情怀之间富有因果关联。

在人民颂歌这个大主题下，我们将王临乙对英雄、模范、战士、农民、工人、学生、平民的表现，还有对他曾经访问的东欧社会主义国家捷克斯洛伐克和罗马尼亚的速写，一体呈现，以图展现人民在五六十年的政治含义。从中，我们看到王临乙的雕像或速写，以朴实内敛含蓄的歌颂见长，话不多，点到即可，但又不索然无味，亦正如他这个人给学生留下的印象。

■ 爱的世界

王合内天生有一颗慈爱悲悯之心，无论是对家人、亲友，乃至一花一树，小猫小狗、小鸡小羊，抑或整个世界，都是充满爱意，这些爱无不体现在她的雕塑作品之中。

王合内十分喜爱动物，艺术创作更是以动物雕塑见长。在她所有遗留作品中，动物雕塑作品占绝大多数。这些作品题材广泛，有猫、熊、虎、豹、鹿、羊、马、牛、鹅、松鼠、



王临乙 民族大团结 石膏浮雕 240×396×27cm 1951年 中央美术学院美术馆藏

熊猫、金鱼等。这些作品的尺寸不一，形式多样，材料各异；既有生动、可爱的小品，也有塑造严谨、充满体积感与空间张力的大型力作。既有沁透着舐犊之爱的羔羊、小鹿，也有充满阳刚之气的虎、豹。王合内曾经这样总结她的创作经验：“必须爱动物，对动物有感情；没有感情，是搞不出动物雕塑来的。”

这些作品就好似她哺育出的生命，无不流露着作者对生命的爱怜与赞美，我们仔细体味，似乎还留有她身体的温暖。

■ 我的中国

从1937年与王临乙结婚来到中国，到1955年成为加入中国籍的法裔中国人，直至2000年长眠于此，王合内在在中国生活工作了六十多个春秋，把人生中几乎全部的情感都奉献给了他的爱人和中国人民的雕塑艺术事业。我们觉得，这份情感已经不是“我爱中国”所能表达透彻，因为她早就不把自己看成是一个外国人，中国就是她的国，就是她的家，中国就是“我的中国”。她自己曾经动情地说：“在那里，我有过痛苦，也有过欢乐，在那里，我看到了一个新时代的诞生。无数英雄为了他们崇高的理想献出了自己的生命，这一切都深深地印在我心里。我爱法兰西，我爱中华，她们同样占据着我的心。我对自己的一生并不后悔，尽管对一个年青、软弱的女子来说显得那样艰苦！”

王合内表现的中国，题材涉猎丰富，情感表达细腻，语言兼取中西之长。优秀的中国女雕塑艺术家，用之于王合内，

妥帖！

2015年11月30日，“至爱之塑——雕塑家王临乙王合内夫妇作品文献纪念展”在中国美术馆如期开幕，随着琵琶优雅歌唱的旋律，看到莅临现场的观众专注于我们设置的所有版块和细节，策展团队的每一个人都感到如释重负和喜悦，我们认认真真地做了一件有意义的事，这比什么都重要。按计划，2016年3月4日至4月3日，“至爱之塑——雕塑家王临乙王合内夫妇作品文献纪念展”将在中央美术学院美术馆展出一个月。策展团队又根据中央美术学院美术馆的空间特点，重新设计视觉识别系统，将原有的三个版块整合为“身影”与“造像”两个版块（“丰碑”纳入“造像”），并以新的思路调配资源，以面对和处置该馆迥异于中国美术馆方正空间的那种不规则空间，限于条件当时未能在中国美术馆展示的作品和实施的设想——比如怎样呈现王临乙夫妇遗留的幻灯片——也都借此机会被安排和落实。整个展览，策展团队尽最大努力因地制宜地做出适当而必要的调整，但不变的是对传承的敬重，对做事的担当。

曹庆晖：中央美术学院图书馆副馆长 教授

编者按：“艺术家不在场，艺术在现场”是一个不同常态的展览，策展人、作者的身份不得而知，解释作品的权利完全交给观众。通常的观览经验中，人们对展品价值的评价常常依靠标签上的作者信息或展览的背景介绍文本。因而，这次展览的意义可能正在于，它迫使失去辅助信息的观众更积极地、自主地进行作品的解读，回到作品本身。

Editor's note: “The Artist Is Not Present, Art Is Present”

is an extraordinary exhibition with identities of the curator and the artists unknown and the right of interpreting the works given completely to the audience. At usual exhibitions, the audience's evaluation of the works often depends on the information about the artists on the labels or textual background introductions. Therefore, the significance of this exhibition perhaps lies in that the audience, without the help of auxiliary information, is forced to comprehend the works more actively and independently.

消失之后：“艺术家不在场，艺术在现场”

——记琨廷艺术实验计划第四回联展

After Disappearance: “The Artist Is Not Present, Art Is Present” —The 4th Group Exhibition of Kun Ting Experimental Art Project

徐思颖 / Xu Siying

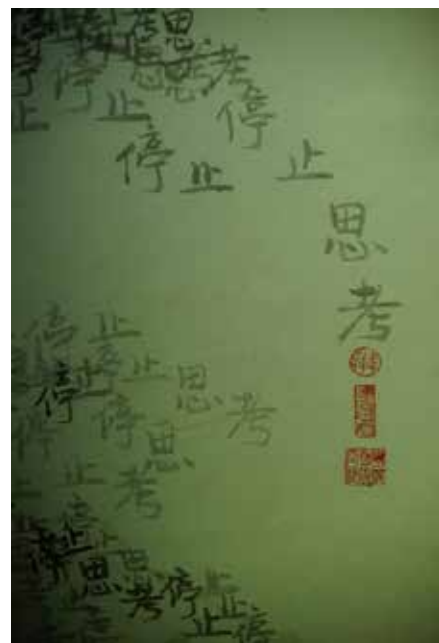
由吴作人国际美术基金会（WIFA）、中国美术家协会实验艺术委员会、中国美术批评家年会和北京大学中国现代艺术档案发起的“创意发动！琨廷艺术实验计划”第四回联展“艺术家不在场，艺术在现场”（The Artist is not Present, Art is Present）于2015年10月22日在北京房山悄然开幕。没有开幕式、剪彩、致辞，展览刻意抹去了策

展人的身份与参展作品的作者信息，让一切介绍展览背景的文本消失；在11个展厅里，12位艺术家以匿名方式展出了绘画、装置、录像、雕塑、行为等不同媒介的作品。

本次展览的想法源于著名行为艺术家玛瑞娜·阿布拉莫维奇（Marina Abramović）2010年纽约现代艺术博物馆回顾展作品《艺术家在现场》（Art is Present）。作品进行

“艺术家不在场，艺术在现场”——《D.》现场作品





参展作品《停止思考》

过程中，玛瑞娜安静地凝视着现场 1500 多位观众，没有说明文字，没有导览，筛除了文本，只有感于当下的体验。观众不再置身作品之外，相反，他（她）们已成为作品的一部分。玛瑞娜试图以这种方式突破作者、作品与观众间的身份界限，让观众和艺术家的关系平等化，一同共享艺术，体验艺术。

玛瑞娜证明了除去文本，艺术依然存在，作品依然可成。循此思路，展览“艺术家不在场，艺术在现场”探索了作者身份消失之后作品“被观看”的可能性。展场中仅留下作品和理念文字，其余信息皆被隐去，策展人想营造一种

单纯的对话情境，使作品与观众做最直接的沟通，她表示“艺术展示的内核理念应由作品本身释放，并且完成同观者之间的信息交换，而不是由任何与作品有关艺术家或者策展人来引领”。

一、回归：没有定式，观众成为主体

如朱青生在《没有人是艺术家，也没有人不是艺术家》中指出，从现代到当代，艺术历经了四次革命，艺术从寻找自身、独立化、反传统、观念冲突与问题批判，到现在还在探索，此次展览或许给出了线索——观众。虽然波伊斯提出“人人都是艺术家”的口号，安迪·沃霍尔以大众消费为作品，

解放了艺术的高塔，但都是站在艺术家指定的前提下，艺术家主导观看的语序。“艺术家不在场，艺术在现场”打破了上述“给出”与“被给出”的思维定式，将观众塑造为主体。这可以有两种解读：艺术品的在场和观众解读艺术的在场，此刻，观众也成为了作者，创造了属于自己的世界观。“观看”反而成为激发本性的过程，意义的解读必须由观者自己展开。

二、消失：“艺术”“作品”“艺术家”的还原与净化

艺术是个人与社会的对谈，作品可以是对现实问题的追问，也可以是对内心的表述。“艺术家不在场，艺术在现场”的提法别有意味，从字面而言，它只不过是一种常态性的描述——艺术家不会时时在展场看顾，观众仅能从现场作品中感受艺术；从概念而言，它之所以值得被“强调”，实际上触及了艺术(Art)、艺术作品(Artworks)、艺术家(Artist)的身份问题。

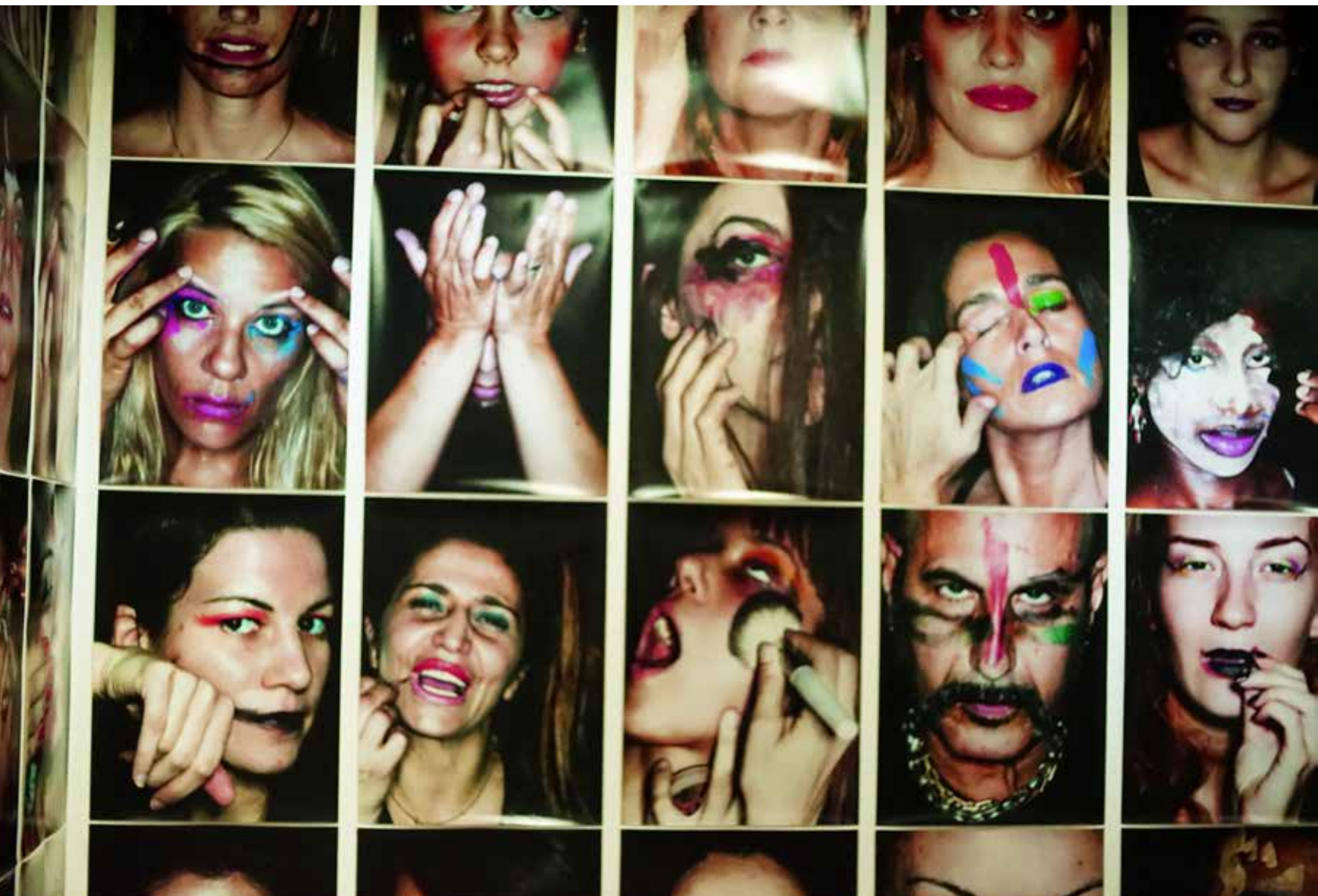
从文艺复兴开始，艺术家的姓名权获得重视，作品与作

者被紧密地捆绑起来，创作被体系化，成为艺术研究者们追索过去的重要线索，渐渐地，我们已无法判断单个作品的好坏与否，艺术家的历史评价成为了解作品的出发点。时至今日，这种现象被商业化，变得更为极端，艺术、作品、艺术家间相互博弈，在“观看”中争夺话语权。虽然每个人对“观看”各有所想，但商业社会却企图将大众的观感趋同，利用各种宣传、广告、名人推荐、社交网络塑造从众效应，“明星艺术家”的噱头掀起大众的狂烈的消费欲，让为看而看的跟风者无尽追随，最终导致艺术家被等同为一个文化符号，成为宣传的操作对象，艺术创作和艺术作品本身所要求的问题意识被经济价值和社会价值牵制。虽说这种方式确实让作品和艺术家得到最有效的宣传，却也让“观看”成为功利行为，成为任务，这与艺术所强调的精神体验、自我反思与超越理想相悖。

本次展览阻断一切可能被功利化的文本，让作品归于单纯，让观看归于直接。

观众在读取或使用文字的同时，也让渡了部分的思想自

“艺术家不在场，艺术在现场”——《ID- 身份》现场作品



“艺术家不在场，艺术在现场”——《咸的摇篮曲》现场作品





“艺术家不在场，艺术在现场”——《亡灵书》现场作品



“艺术家不在场，艺术在现场”——《盛开》现场作品

由，或多或少，文字取代了人对作品最直观的认识。因此系列作品《停止思考》突出了“拒绝被文字解释”的创作意图，解放文本对观者理解作品的牵制，画面里的山水、人物、身体都由不同文字堆砌而成，仅能远观，不能细看，否则将被文字带入意义的怪圈中，无法自在地欣赏作品。

三、在场：在情境中诉说

（一）身体、动态

杜威认为当代艺术是“存在于感官、感觉、敏感、感知、感情与感触的艺术”，当作品不再释放社会信息，被真空为纯粹的作品，它便成为与场域相结合的“情绪场”和“情境场”，以直白的情感与观众互动，诉说故事。

“艺术家不在场，艺术在现场”展览中有讨论“身体”的作品。摄影作品《ID- 身份》从自我认同出发，探索人在失去常态的行为中，如何定义自己。创作者（摄影师）消失在作品里，仅纪录现场，人在没有指示、没有镜子的情况下梳妆，失去了外在参照，参与者试图以个人经验和对自身的了解，恢复社会所期待的面相，从中揭示自我美学的定义与危机。每张照片都代表着一个独立的个体，他（她）们没有姓名，没有身份，观众却能从影像的情绪中读出每个人的个性：规矩、叛逆、高傲……

在另一件视频作品《咸的摇篮曲》中，艺术家用针把“自己”与一张巨幅的纸缝合在一起，线在衣服间穿梭，人的动作变得僵硬、滞碍，象征人在社会化过程中受到压迫，失去自由。艺术家以身体作为情绪的载体，逐步将观者带入压抑的情绪中，渗透个人体验。

（二）陈列、静态

有别于强烈的情绪，展览也包含静态作品，虽然安静，但作品的思想与情感依然在流动，让展场形成一个独具魅力的场域。雕塑作品《盛开》将骨头与花朵结合在一起，花朵从骨头的缝隙中蔓发，在凋零中生发美丽，生死轮回，喜与悲显得如此自然却又不容回避。

《亡灵书》从文字角度出发，悼念知识在文化变动中的消亡。亡灵书原被用于庇佑灵魂，让人在死后得到解脱，但本次展出的作品却以“死亡”贯串，无尽凄然。书（中文、英语、德语、法语等）中的纸张被切除，折叠成骷髅头骨，有些铺陈在案，有些被放在地面上。试想日新月异的时代，知识结构不断更迭调整，意义被拆解，概念被取代，过去的价值与文化语言逐步被淡忘，终将归亡，如同这些头骨，上面载满了信息，但已无法被人了解。

“艺术家不在场，艺术在现场”从方案到作品都充满了开放性，抛开作者信息，观者与作品对视时，如夜里独行，必须打开所有感知神经；人在摸索的同时也会将意义内化于心，明确自身对作品的理解，构成了现实与内在的转换。所有能垂范后世的作品必先经过质疑与追问，进行自我超越，当艺术不再只为艺术家所拥有时，将打开无限的可能，观众有机会回到自身，在体悟中找出属于自己的真理。

（图片版权由吴作人国际美术基金会所有）

徐思颖：北京大学艺术学院硕士 现任职于吴作人国际美术基金会

“在或不在”当代艺术展学术研讨会纪要

A Summary of the Symposium on “There or Not” Exhibition of Contemporary Art

编者按：“在或不在”当代艺术展在北京 CBD 区的万国艺术馆隆重开幕。本次展览邀请了当代艺术中具有代表性的 11 位艺术家，以他们不同风格的艺术语言，不同背景的艺术观念，乃至不同身份的成长历程阐述了“在或不在”这一展览主题。参展作品采用了多种形式的艺术表现手法，表现了艺术家群体对当今社会的反思，是对昨天和今天，乃至未来之物质和精神转换的思考。他们通过作品从不同的角度反映了对于历史文化、悟境及禅宗的理解。

Editor's note: The grand opening of “There of Not”

Exhibition of Contemporary Art was held at the Wanguo Art Museum in the CBD of Beijing. 11 representative contemporary artists were invited to participate in the exhibition, who expounded the theme of the exhibition, “there or not”, in their artistic languages of different styles, with different artistic concepts, and even different identities. A variety of techniques of artistic expression were adopted in the works to express the artists' reflection on present society and their thoughts on the past, present, and even future conversion between the material and the spiritual, mirroring the artists' understanding of history, culture, realization realm and Zen from various angles.



张景会 弘一法师 禅诗 33×109 cm 2015 年

展览链接

时 间：2015 年 12 月 13 日下午

地 点：北京万国艺术馆（万国艺术空间）

参加研讨会人员：

学术研讨会主持：邵 亮

策 展 人：商长松

艺 术 家：张景会、祁海平、马 元、王利丰、田旭桐、马 静、张 骋、李 旺、王爱君、冯 欣、陈柄呈
嘉 宾：刘泉义、张二苗、刘一凡、吴占春、徐 涛等

商长松：首先感谢所有参展艺术家给予我们这个展览的支持，感谢各媒体给予我们展览的大力支持。展览还没开幕，众多媒体就开始推出展览活动的报道，今天成功开幕，各家媒体将会呈现给受众更多的报道。首先请出我们研讨会的学术主持邵亮博士来主持本次活动。邵亮博士在

古典美学和当代文化方面很有研究，而且，他是天津美术学院艺术与人文学院的院长，他对当代艺术、古诗词以及目前中国当代艺术的走向有独到的见解。在展览开幕式上，他给了展览很高的评价。我们请邵老师来主持下面的活动。

邵 亮：首先，我想说在这个场合里面，在座的大多



冯欣 秘密之二 42×54cm 2015年

数都是艺术家，有很多是我的朋友，是我尊敬的前辈，有些艺术家虽然我没有见过，但是这些作品我也都是闻名已久。所以今天很开心，看到画册，看到作品，然后见到作者，对我来说是一件很开心的事情，又多认识了一些好朋友。更重要的是今天到场的除了艺术家还有媒体的朋友。其实我们做媒体、做艺术研究、搞学术理论，有时候就是给艺术家敲边鼓，摇旗呐喊的，就是搭建一个平台，并让这个平台更加有趣一些，然后让艺术家更好地表达自我。

刚才，有一位先生在发言的时候用的一个词是“温馨”，确实这是一个很温馨的空间，也许这个空间不是一个很官方的、很大的、很严肃的东西。在这个空间里进行的展示可能暗合了这个展览的主题“在或不在”，在这个空间中其实每个人都应该收放自如、可收可放地来表达自己的东西。像我自己，我这个人喜欢写点旧诗，同时，学的基础又是一些现当代的理论，表面上看是很矛盾的，其实它就像今天的主题“在或不在”，看似矛盾对立，却又紧密相连。看展时我有这样一个感触，我觉得大家可能跟我有一种类似的感觉。因为我们今天同时面对不同的问题，一个是很当下的问题，你要生存，你要进行艺术表达，你的艺术不能落伍，你得在某个领域站在世界的最前端。而与此同时我们又对一些古老的

东西有所憧憬。我们在这个物欲横流的世界里面，渴望找到自己的立场，找到自己的位置，不光是艺术家，也包括写诗的人，可能普罗大众也都一样，都希望建立一种很遥远的，又很贴近的精神憧憬，同时，还要建构自己的个人世界。刚才我在开幕式致辞的时候主要谈水墨，但我关注到大家在这个展览中，展示的绝不仅仅是水墨，事实上水墨只是大家使用的一种方式。也有一些艺术家索性就没有使用这种方式，尽管大家所使用的媒介、阐释的语言丰富多样，但是我能感觉到这里有共通的东西，共通的东西在什么地方？就是大家好像都在建立一种我们跟过去以及我们跟当下的关联性，用各自不同的语言，用各自不同的方式，也可以说是建立一种活生生的对话关系，一个很好的对话空间。在这个空间里面，不是观众很严肃地看你这个东西，在这里，在座的都是艺术家，都是对于这个空间，对于自己作品，最有发言权的人。我只是开了一个头，我要把更多的时间留给各位发言。艺术家的作品展示在这里，是不是符合自己的想法，又有什么体会？都随意地聊聊，这里像一个大沙龙，这种温馨的气氛让自己很开心，多听听各位前辈、朋友的想法、建议。

祁海平：说到这个展览我觉得第一个就是它的主题非常有内涵，它可以从很多方面来理解，我们也可以从各个侧面



祁海平 虚镜 1 68×70cm 2015年

来阐释。从字面意思上说，比如说像我们这里的作品本身就是艺术家思维或者心性的一种呈现，那么无论你这个人在不在场，这个艺术作品通过它的痕迹，就可以把你的思绪、心性传达出来，所以艺术家的精神就存在于这个作品之中。当然我们还可以用更多的方式来阐释这句话，我觉得它是一个很有意思的主题。刚才商老师也讲了，我们这个主题是具

有传统意义的，但是各位艺术家的创作理念，完全是基于一种现代的、当代的艺术语言。的确如此，不光是水墨，还有文字、书写，不光是具象的，还有装饰的、抽象的，所以我觉得虽然这个空间很小，但是它呈现出来的面貌和思路是很多的。这也是很有意思的一个现象，就是通过一种现当代的方式来探讨一个古老的话题，也可以说通过一些可视的形



王利丰 籍 - 山界 70×100cm 2014 年

式来探讨精神的、看不见的境界。我这次的作品，因为受商长松先生主题的影响，所以我画的好像是一种对应的关系，或者是有一种倒影似的幻景的感觉，因此我将它命名为《虚镜》，其中有很多东西可能是我们无法言传的，但是它在这种变换中，呈现出来的一种心境，这个是可以去体会的。

李 旺：参加这次展览我觉得很荣幸，刚才祁老师也提到了关于主题的问题。当初商老师组织展览，跟我说了这么一个主题，开始我觉得自己产生了一些误读，并陷到设定的主题里面了。长松策划过很多展览，具有丰富的策展经验，而且每一个展览都有不同的主题，我觉得他在这方面非常严肃，并且学术严谨，不只是在商业层面去思考，所以接到这样一个命题以后，有很长一段时间我在思考，后来我觉得过分的思考反而是一种对于主题理解的误读，但是通过这个过程，以及参加展览的过程，我觉得反而给了我一些在创作之外意想不到的东西。“在或不在”是非常有禅意的。生活本身处处是禅，无所不禅，所谓禅意不是从表面去理解的禅，实际上它存在于我们生活当中。所以，后来我的作品不再局限于题目所限定的文字表达。另外就是祁老师讲的，艺术作品是艺术家的语言方式，中国艺术讲心象，通过画面呈现一种物化的形式，可能音乐家会通过自己的乐曲来表达，

作家通过他的文字作品，那么画家只能通过我们的画面，或者说我们的艺术作品来表达。

我觉得这个展览从风格上讲，每个人都有一定的区间，有一定的区域，组织这个展览也非常下功夫。我说我自己的作品，自己的体会，我还是比较关注生活，就是把生活中的点滴看似细小的感动和思考，通过作品表达出来。这是我自己的理解，不知道是不是契合商老师给我们出的题目，作品能有机会在这样一个环境中展示出来，非常荣幸。

邵 亮：刚才李旺先生说“禅在生活”，祁海平先生也说到，“我们用一种很当下的方式，在谈论一个很传统的话题”，这使我很有感触。事实上，谈论到展览名称本身“在或不在”时，既可以在禅中讲，也可以在王阳明的心学中讲它，或是换一个西方的比较当代的学者，诸如在胡塞尔（Edmund Husserl）的理论中讲它。这个题目本身就很有趣，它跨越了时间，跨越了传统和当下。我们刚刚发言的这两位艺术家，本身就是非常跨界艺术家，李旺先生的水墨中间，保留了他艺术创作的结构、平面、空间，然后造成一种很有趣的效果；祁海平先生一直是以抽象的作品闻名，但是他最近在尝试用一种抽象的语言，体现一种很传统的味道，我觉得真的非常有趣。

马 静：其实我是来学习的。师兄（商长松）有一次去了我的画室，他觉得我的画有禅意。其实我觉得所谓的“禅”是相由心生，是一种境界。我的画，我们家先生经常说太乱了，但是我要是画他的那种，还画不出来。所以，我还是用我自己的语言，自己觉得舒服就可以了。也没有那么多的禅思，其实就是画了心中的自己。

邵 亮：这样舒服的创作状态最好。李旺先生刚才说禅是一种生活，我的理解就是艺术家必须把自己的本真给画出来，这本身就是一种禅的味道。尽管我今天第一次跟您照面认识，但是您的作品我很早就见到过，这说明您的作品已经打上了很鲜明的个人标记，我觉得这本身就是一种成功。就拿写诗来说，跟过去人比，我不一定比李白写得好的，但是，你只要写的是属于你自己的东西，这就够了，过了两千年不一定怎么评价，没准你可能也是李白。

王爱君：首先感谢策展人商长松先生邀请我参加这个展览，很荣幸跟在座的艺术家一起进行学术的研讨。商老师最近策划的几个展览主题都很有禅意，都和传统哲学有关系，尤其是本次展览，名字一出来，我觉得这个太有意思了。这个展览从主题到内容都非常完美。因为“在或不在”是一个禅语，确实是一个有逻辑、富有哲学味的东西；但是，对于艺术家来讲，他不可能做到完全的“在”，或者完全的“不在”。如果完全“在”的话，那就需要把本人拿过来，所以只要是画，哪怕是用照相机照，其实都不是完全的在，也不是完全的不在。如果是完全的“不在”，就是离开了这个世界，你就彻底地不在了。

所以我觉得艺术家和现实有一种距离，在不同的距离中，会产生不同样式的艺术作品。因此，今天我在展览中看到的其实是这样的景象，就是我们很多的艺术家离现实很近，就像李旺先生说的“我很生活”。我在，但是我又不是一个完全的在；就像祁海平先生说的，他很追求那种精神境界的东西，只是离世界更远一些，这是我的理解。商长松先生出这个题则是站在了一种哲学家的高度，我觉得这是一个很有思想内涵的展览。

祁海平：他说的是在或不在，你说的是远和近，也是另外一个侧面解释了这个策展主题。

邵 亮：不但解释了这个主题，同时也在解释艺术和现实之间的一种关联性，一个好的艺术家，肯定对它有一个非常深刻的思考。我和王先生相识较早也算旧识，他作品那种鸿篇的巨幅我看得比较多，然后放在雅集上面我还是第一次见到，还是有不同的味道。

马 元：五蕴缘起性空，五蕴之色、受、想、行、识，皆四大和合。一念四大的因缘和合，在时间空间中保持外形不变，实是一个个生灭的连续。故佛陀《大般涅槃经》说诸行无常，是生灭法；生灭灭已。

时空一体是四大聚合之因缘。大的生灭能够通过时间、空间来感知，比如色的生灭，也就是物质的存在和消亡，而

大生灭内含有小的生灭现在通过科学方法也能逐步认知到，比如物质内部的分子之间的生长与消亡。

生灭的时空是不同的时空，每一类的五蕴都有自己的时空刹那，都有自己的因和缘。因起缘灭，轮回往复。故因缘一念，“在或不在”皆属弹指。

张 骋：首先我特别喜欢长松的这个策展主题，那个时候他跟我说准备策划“在或不在”的时候，我就莫名地喜欢了这个题目。我是比较擅长做陶瓷的人，就想用陶瓷怎么来诠释他这四个字。所以，我一直都在关注以前“在”，现在用得不多，将来不知道会不会还“在”的一些内容。比如说一些词汇，像“败家娘们”，以前老人经常说，那些不会过日子乱花钱的女人为“败家娘们”，以前经常用，现在用得差不多了，但是有时候也用。是什么原因呢？它拿出来当作女人的自嘲了，也就是说，全世界都有我们女人花钱的身影。我们现在空前地有热情，到处采购，实际上这一部分女性是经济独立的，且思想、精神都相对独立。她们可以把自己归到“败家娘们”的行列里，她们有能力去选择她们想要的生活方式。“败家娘们”这个词，我不知道以后还会不会用，但是我想重新来定义这个词汇，或者我们习惯了的一些行为方式，对过去、现在和未来循环的思考。

冯 欣：比起语言，我更愿意用绘画来表达想法。“在或不在”这个主题，我觉得当艺术家创作的时候，就是“在”，这个毫无疑问肯定在。当作品完成了之后，我觉得艺术家应该在作品的后面，就是“不在”了。这时，我希望每一个欣赏作品的人，能够和我有一个共鸣，甚至，能让别人和我有一些同感，我觉得就足够了。这里在座的都是行家，都是我的老师和前辈。艺术作品在这里展示，“在或不在”它是艺术家最好的表述。你的所思所想，包括你的感悟，对生活的态度，都装在这里面。

陈柄呈：首先非常荣幸能够跟这么多的前辈、艺术家在一起参与讨论，也有点诚惶诚恐。因为我岁数年轻，自己看了这个展览以后，发现真的要好好地学习。前辈的作品、笔墨艺术观念都非常成熟，对于我来说，感觉自己更像一个处在青春期的少年。结合商老师这次策展的主题，我理解“禅”是人在自我内观的一个过程，它是一种修行。而我的作品《金鱼系列》是利用传统的水墨来表现当代的所思所想，通过鱼的记忆只有8秒的习性，结合了当代人的快速生活环境，与过去的传统相对接。

商长松：下面我介绍下一位参加研讨会的嘉宾刘一凡，她是我专程请来的朋友。刘一凡是英国伦敦苏富比艺术学院专门学艺术市场管理和艺术理论的研究生，所以，她这次回国也是想针对国际的艺术市场和国内市场种种的变化，以及中国当代艺术市场的走向给予研究。所以现在，我们来听听她的感受和观点。她虽然很年轻，但是对于国内的艺术市场，她自己却有着独特的观点。

刘一凡：首先很感谢商长松老师邀请我，在座的每一位都是我前辈，比我资深很多，我只能代表稍有不同的教育背



陈柄呈 鱼的穿越 34 × 43cm 2015 年
张骋 败家娘们 2014 年



景,简单说两句。商老师曾经问过我,“在与不在”这四个字如何翻译,怎么翻译成英文,我觉得这个事太难了,因为“在或不在”在中文里有不同的含义,有不同层次的解释。我觉得这四个字“在或不在”,既是一个问题,也是它对自己问题的一个回答。商老师在序中写到“时间的这个元素,对过逝的事物,不做拥有的事物的一种思考”,我觉得各位艺术家不仅呈现“在或不在”这个选择题,而更多的是各位艺术家对“在或不在”这个主题的思考,这种思考是最感动我的部分。其次作为观展者,我看到很多作品都是2015年推出的,在这么短的时间,这么多位艺术家,能做出这么多作品,我很敬佩商老师的组织能力,以及各位艺术家的创作才华。其次我个人很喜欢这个展,很享受这个过程,我觉得这一点很重要。

张景会:我主要的艺术创作是以小楷形式进行书写。当时商老师把这个主题定了以后,我也考虑了很多,而且,策展人就书写这种艺术形式区别一般性的书法。我觉得禅是一种生活态度的修炼,是通过一种艺术创作形式来转换。参展的大部分艺术家都要以纸本绘画呈现,而书写艺术与“在或不在”这个主题的关系,是以书写心性的转化完成的。我觉得在本次展览上,我的书写形式是和其他艺术家作品进行的一次对话。

田旭桐:其实看这个题目“在或不在”,禅在里面,佛教也在里面。这个课题,可以从很多的角度来讲,其实几千年来人类都在试图诠释人存在的价值,一个艺术存在的价值。后来我想,其实它就是生活的一种方式,就是一种活法。禅是面对生活的态度,所有的艺术在生活这件事情上应该是第二位的,艺术应该使生活更丰富、更美好。因此,我一直在说,生活第一,艺术第二,生活为艺术服务,这样才能更真诚,画画才会觉得不累。我看了这个展览,觉得每位参展艺术家的作品都特别好,都具有独特性、观念性。艺术创作是种真诚的表现,是通过一种媒介来表达自己的想法。所以,心释然了才会踏实,才觉得活得轻松,有趣味。“在或不在”这个展览建构了一个特别有价值的交流方式,包括下午的研讨会,大家都很放松,这也是禅,禅首先就是让自己放松。有一次我跟外国朋友交流,他说什么是禅?我说你吃过稻米没有,就像中国的稻米这样一点,禅就出来了,这是微妙的东西,不是说出来的。

王利丰:听了大家的发言我受益匪浅,其实我对禅的理解也不深,只是我又很喜欢“在或不在”这个主题。首先这个喜欢的感觉,是对艺术的一个肯定,是一种自信,它是偏于抽象,但是它又具象,我觉得是一个中性词,我是从这个角度理解的,所以我们东方人的文化,对于看问题和思维方式比较弯曲,不是一条直线,它比较模糊,或者含糊,或者朦胧,它不想把问题说得很透,所以我觉得它既要吸纳,但是又需要一种分量在里面,也很美,像诗一样“在或不在”。但是,总的来讲,给我的感觉还是一种肯定,是一种自信。所以从我的这个画面和我的处理方式上,首先我的创作材料

是茶,这三幅画都是用茶完成的,完全是茶。我觉得应该从文化角度上讲,茶更符合主题“在或不在”。然后表现形式上比较中性的,用一种概念上的山,我觉得山这个东西存在,是靠我们如何处理,如何自主化。所以,这个主题也是这样东西,要说写一句话,我就说了,天地之间唯我独尊。它有一个妄信和自信,觉得看得很轻,但是非常好。

商长松:刘泉义是一个知名的艺术家,在天津美院上学的时候,我们就是很好的朋友。所以我想让他来讲,讲什么呢?因为我觉得从他的作品中,有一定的传统性,但是,同时他又代表新工笔。从表面上看,可能很难去看待这个问题。所以,我们有很多“在或不在”,其实是一个表面和内在的关系,我想让他把这个说一说。

刘泉义:这个东西我也没有研究过。因为看到“在或不在”这个命题的时候,我就感觉到长松兄是一个非常有思想的策展人。因为,这是哲学的命题,我感觉到“在或不在”说了很多,说它有很多禅意在里面。就我的理解它还是和中华文化本体的东西紧密联系的,是一种文化的显现,或者针对中国画来讲可能更贴近一些。其实再进一步理解,我感觉“在或不在”,其中还有一个自在,何为自在呢,你看我们都是画画的,其实每个人的画就是传达自己的心性,你的想法,你的思绪,通过不同的材料呈现出来。其实这个过程就是一个自在的过程,因为你内心非常愉悦,所以说非常自在。佛里面还有一个得大自在,得大自在更是这样的,比如说我是画工笔的,一张画画好长时间可能几个月,非常辛苦,虽然累,但是我感觉这也是一种自在的状态,并不是因为我累,我就不自在,自在是在你的心里面,大家有没有这种体验和感受。

这个命题作为当代艺术展的主题非常贴切,非常好。因为它可以包容很多,无论具象的、抽象的、装饰的、文字的,都可以包容到里面去,也是每个人的一种状态的体现。尽管我是画写实的,我照样可以把那种状态,我自己的感触,或者一种对文化、对社会的认识和体验,通过画面,以具象的形式表现出来。当然,我也可以用抽象的方式把这种感觉体现出来。所以,这是一个非常好的命题,非常好的策划,一个非常好的展览。“在或不在”可以是一个系列展,只要把握这个命题,通过不断地推进,可能有更多不同的呈现,即使是同样参展的艺术家,也不能拿同样的东西来体现,要考虑怎么样更好地、更深入地把这个主题表现得更贴切一些。

通过今天的展览,我发现现在国油版雕各专业之间的界限可能不是那么明晰了。你像海平老师,李旺老师,其实他们不是学中国画,但都用中国水墨的这种方式,来抒发自己的情思,这种状态可能跟这个命题更贴切,因为它没有传统中国画的要求,也没有必要去想那些,就是一个心境的自我表现和传达,其实这样更切合于“在或不在”这种本真的东西。

商长松:我介绍一下,徐涛是中国文联主办的《中国艺术报》书画专刊编辑,也是一位策展人,经常写一些评论。

徐 涛：今天这个展览“在或不在”，首先看作品，我感觉很成功，因为贴主题，大家都在围绕这个主题创作，现在在很多展览看不到这个。因为我也不画画，所以我们看这个画，好看不好看，但是我觉得这个画很好看，就很当代、很现代。虽然它表现的是一个比较传统的主题，但形式上是很现代的，不管色彩还是材料等等，看得我很舒服，虽然画花鸟，但是一看很平静。办这种水准的展览难能可贵。

商长松：二苗给我的印象特别逍遥自在，正如他的作品。所以，二苗你作为艺术家，又是一个从事艺术市场的经营者，你来聊两句。

张二苗：我跟商老师是发小，他是一个比较活跃分子，经常策划一些比较当代的画展，我觉得今天的展览成功靠的是主题。因为每个人在中国这块土地上，用自己再独特的艺术语言，你再画也没出这个圈，还是中国比较传统的东西适合艺术家表达自己的语言。这种表达就是瞬间的，其实是意念中主题的映现。有时候在绘画当中，就是瞬间的意念决定了你绘画的境界，把瞬间的意念用绘画语言表达出来你的作品就成功了。所以，今天的这个展览对于展览组织来讲，我觉得靠题，而且这个题靠得特别紧，不是说靠得特别散，完全是在主题内涵的范畴内，并且每个人表达出了他对绘画语言的理解和他对展览主题的一些想法。

吴占春：我今天参加这个展览是来学习的，因为这个当中有我的同学，也有朋友，还有不认识的个别艺术家。但是我看到大家的作品以后颇为震动，每个艺术家个人的绘画风格和自己表达的语言都非常鲜明。作为艺术家这是非常重要的，因为本身我也是画画的，所以我看到这些作品对我启发很大。我看到这个主题以后，也觉得非常有意思，刚才我就想“在或不在”“好或不好”这样的话，其实都是根据自己的心境而言，你自己觉得他好，他就存在，他就伟大；你觉得他不好，他在你面前，你也视而不见。所以对于搞创作的艺术家，肯定要坚持自己的一个心境和自己一个追求的目标，不管别人怎么说，你自己想到哪，你就去画，想好了就去做，这样的话，我觉得能发挥自己的想象并通过这些作品表达自己的情感。感谢长松办这个画展，刚才哪位老师说，还有第二回、第三回，有可能的话我也想参与一下，如果水平够的话。

商长松：下面有请邵老师来总结一下我们今天的研讨会。

邵 亮：刚才各位艺术家、各位朋友都聊得很精彩，所以说我刚才情不自禁抢了几句话，后面就不好意思抢了，觉得大家讲得都很有意思。我有一种感觉，不是总结的感觉，但是我觉得大家刚才聊天的方式，其实跟大家画画表现的方式是一致的。就是说我们好像表达的是哲学问题，禅的问题，理论的问题，但是其实大家都是结合自己的艺术，结合自己的生活，或者说结合了自己的生命来谈这个问题的。因此，这个问题变得很有趣，又显得很哲学。因为刚才我们时间有限，不能拿每个艺术家说例子，但是刚才谈到书法，您（这

里指那位书法家）的书法摹了弘一大师的诗，我也看过弘一大师的书法，我有一种感觉就是弘一法师他的书法可能真的表达了他心目中的安静，而我们现在的表达，不可能跟这个悟道的人相同，但是我们会受到身边各种各样的影响，各种各样的波动，有时候你在有意识地把持住，然后维系住那种安静，但是我觉得这种安静（应该是波动）对我来说，同样可贵，甚至有可能更可贵。我觉得看到那种在一切的思想波动之中，艺术家的坚持，以及迸发出的能量，我是真心的感动。我为什么举这个为例呢？因为我们不是要谈禅，是在谈我们当代人、当代艺术家如何面对生活，如何面对过去和如何面对当下的这样一种态度，我们面对这个问题的方式，我们面对这个问题所做的事情本身，也许会比给他一个简单的答案更加重要，因此在这里我给大家致敬，大家都是很出色的艺术家。

商长松：感谢邵老师精彩的总结和演讲，感谢各位艺术家和嘉宾。那么，我们今天的展览开幕式和学术研讨暂时告一段落，谢谢大家给予支持！

马静 我的陶艺世界之八 97×60cm 2013年



守器·造物

——守器项目第二回展前言

Preserving Wares and Creating Objects: Preface to the Second Exhibition of the Preserving Wares Project

张 敢 /Zhang Gan

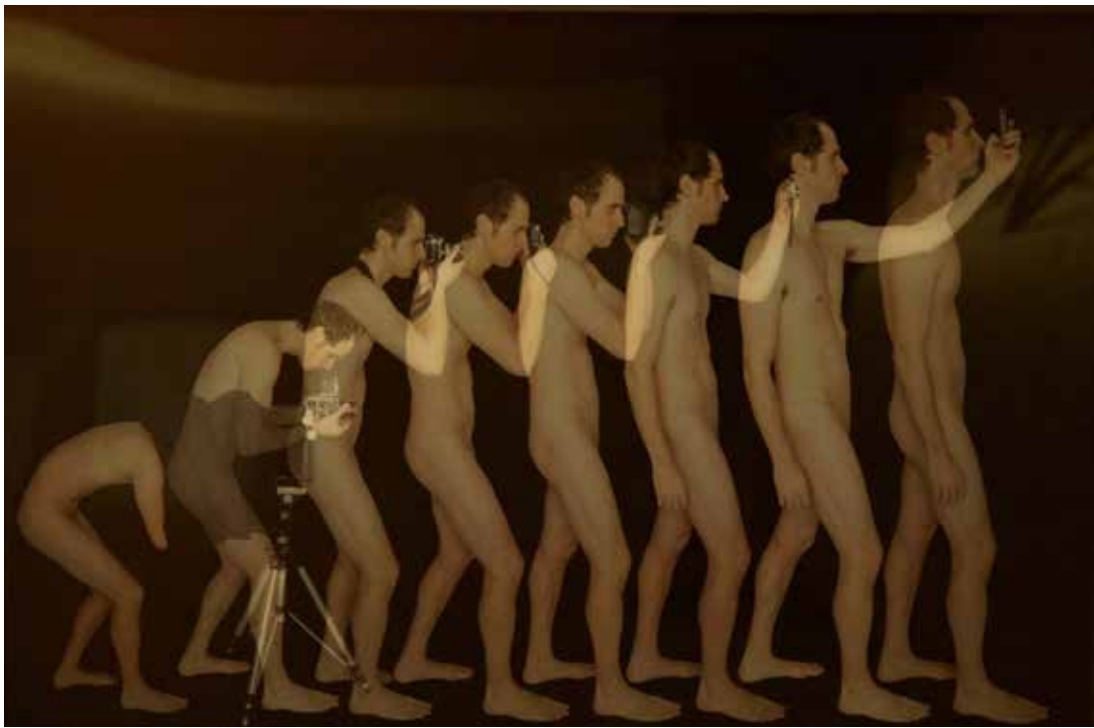
编者按：从“守器”而向“造物”，从策划者到每一个积极参与这项展览的艺术人，都体现出了一种积极的艺术视野的拓展。当下艺术文化生态不断发展变化，每一个艺术的领域，不论是传统的“工业美术”，还是当下的“纯艺术”，都正在面对各种挑战，同时，这也是它们实现和升华自身价值的独特机遇，我刊会一直关注这样具有开拓性思路的艺术活动，并期待它们取得更大的成功。

Editor's note: From “Preserving Wares” to “Creating

Objects”, from planners to every artist participating in the exhibition, all show an active broadening of art horizon. As the current artistic and cultural ecology is experiencing constant change and development, every field of art, whether the traditional “industrial art” or the modern “pure art”, is faced with various challenges. Meanwhile, this also provides a unique opportunity for them to realize and sublimate their own value. Our journal will keep paying attention to such pioneering artistic activities and wish them success.

Bobby Davidson Evolution Tweaked 摄影

“守器”原本是以探索工艺美术的当代价值为主旨的系列展览的题目。工艺美术在当代如何发展？这是一个非常具有挑战性的话题。众所周知，很多传统的工艺美术品类从一开始就是面向非富即贵的小众人群的，如刺绣、缂丝、牙雕、木雕等等。随着时代的变革，这些工艺美术品今天更是摇身变成了奢侈品，价格高昂，一般人仍然消费不起。在中国古代，可供收藏的艺术门类有限，主要以书画为主，因此工艺美术有很大的生存空间。然而，进入20世纪以来，中国画、油画、版画、水彩、雕塑等纯艺术门类逐渐占据了主流，传统工艺美术的生存空间明显受到挤压。再加上工艺美术的从业者文化和审美素养不高，当代工艺美术作品的格调 and 水平都让人难以恭维。正因为如此，才引起了业界和学术界的关注，我们希望工艺美术能够进入人们的生活，让中国的传统文化得到更好的继承。如今，陶瓷、玻璃、漆艺、染织等工艺美术门类进入了高等院校的课





展览链接：

守器——造物

主 办：石家庄美术馆

联合主办：清华大学美术学院当代艺术研究所

学术主持：张 敢

策 展 人：张 敢 高 远

展览时间：2015年11月30日——12月20日

展览地点：石家庄美术馆

李付彪 古音 11 玻璃







庞海龙 大物 No. 2 牛角等综合材料



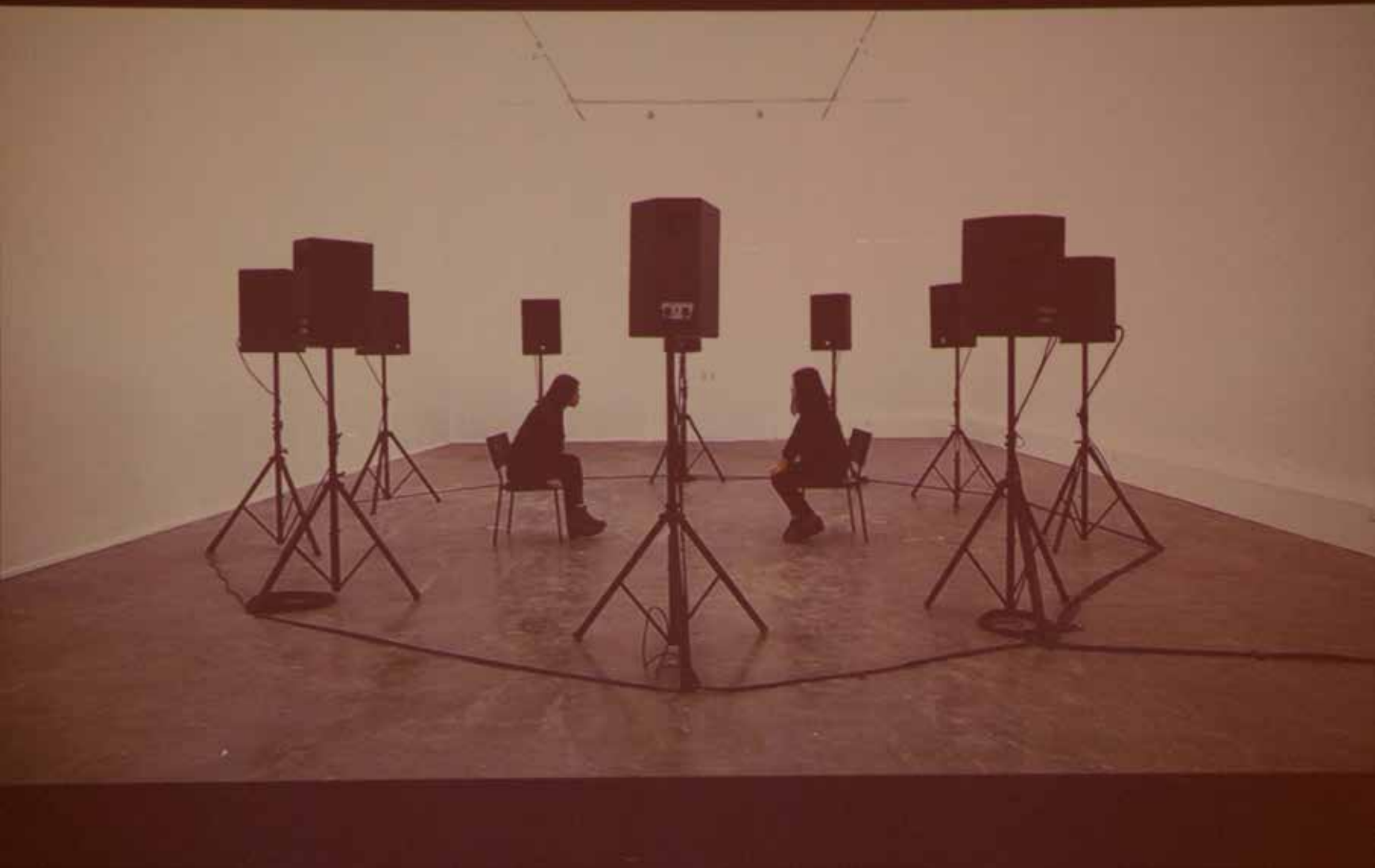


李付彪 山水3 玻璃





“守器—造物”展览现场



周一辰 陈晓 对话 6 高清视频

堂，但是高校显然不会以培养一个人学会一门简单手艺为施教目标，由此，我们看到更多的艺术人在学习领会传统手艺的基础上，更将这些传统的工艺手段运用于当代艺术的创作，使之摆脱了传统工艺美术的范畴——这会是一条恰当的解决之道吗？当代艺术同样是一个充满争议的概念。更容易让人理解的解释是，这种艺术是正在发生的和尚未终结的，也就是说，它是一个变动的概念。我们不能简单地用形式语言来区分何为当代艺术，更重要的是要看它所反映的内容是否与这个时代密切相关。因此，无论它的媒介是中国画、油画、雕塑、装置还是玻璃，无论它的语言是写实的还是抽象的，都是当代艺术的组成部分。当然，如果某种艺术形式确实采用了前所未有的表现手段和语言，那它无疑更具有当代艺术的属性，比如新媒体和影像艺术。正如“器”字的本义指的是狗的叫声，后来本义消失被假借为器具，进而又引申为才华，“守器”也从一个单纯关注工艺美术的展览演变为一个更加开放的当代艺术展。本次展览的开放性体现在以下几个方面：首先，参展艺术具有国际性，来自中国的艺术家以清华大学美术学院的李天元、邓岩和李静为代表，还有北京和上海等地的庞海龙、王煜宏、孙晓晨、王沁、薛吕、李付彪、朱丽越、慕晨扬和韩熙，来自美国的有吉姆·瑞默（Jim Ramer）和鲍比·戴维森（Bobby Davidson），周一辰和

陈晓组合，他们生活工作于纽约，张弛则工作生活于纽约和北京。其次，艺术家所采用的媒介也是多元的，李天元、邓岩、庞海龙、吉姆·鲍比、周一辰和陈晓、孙晓晨等主要创作新媒体和装置，张弛则以架上绘画为主，而李静、李付彪、王沁、薛吕、朱丽越、慕晨扬和韩熙则一直在探讨玻璃艺术的当代语言。第三，艺术家通过作品所传达的观念视野开阔且富于洞察力。既有对当代社会的反映，又有对形式语言的执着探索。既有精致细腻的刻画，又有宏观壮伟的表现。

当代艺术是丰富的、多元的。这个展览仅仅是当代艺术这个绚烂的马赛克中的一个微小的局部，但却是一个非常具有活力的局部。艺术家的首要职责就是不断创新，不断超越自己，创作更加具有时代感的艺术作品。作为策展人，我更希望这个展览能够既让观众感受到艺术家丰富的想象力，同时又要对当代艺术多一分理解与宽容，因为当代艺术的发展趋势是无法阻挡的。

张 敢：清华大学美术学院副院长

缘木求艺

——谈陈钢的木雕艺术

Pursuing Art with Wood: On Chen Gang's Art of Wood Carving

黄文智 /Huang Wenzhi

摘要：陈钢的雕塑创作以木质材料为主，作品数量众多，造型语言极富个性，其发展历程大体可分为三个阶段。前一阶段广泛吸收各种雕塑形式，最终归于传统的雕刻技法。第二阶段是在此前作品基础上注重作品本体语言的构建，形成条块状构成意味的作品形式。第三阶段单体雕塑的本体语言较此前实例相对简练明晰，在此基础上还形成两件或多件单体雕塑组合以及设置特定背景的场景雕塑。陈钢的作品是匠工精神和艺术家创新特质的融合体，这种气质，在浮华的机器复制年代日趋珍贵。

关键词：陈钢；木雕；造型语言

Abstract: Chen Gang's sculpture creations, with wood as the main material and great in number, have strong individual characteristics in their modeling language. The development of his sculpture roughly falls into 3 stages. In the first stage, he widely absorbed various sculpture forms and finally returned to traditional sculpture techniques. In the second stage, he paid close attention to the structuring of ontology language on the basis of former works and created a form consisting mainly of strips and blocks. In the third stage, the ontology language of single sculptures is clearer and simpler compared to earlier works, and on this basis, he created scene sculptures with two or more single sculptures combined or a background added. Chen Gang's works integrate craftsmanship with an artist's creativeness, which is increasingly precious in this showy age characterized by mechanical duplication.

Key words: Chen Gang; wood carving; modeling language



图1 陈钢 拉伸 梨木 23×18×37cm 1986年



图2 陈钢 祷告者 白蜡木
16×15×62 cm 1986年



图3 陈钢 欲望一 白蜡木
38×18×52 cm 1990年



图4 陈钢 欲望二 木
34×23×55 cm 1994年

日常生活中，陈钢是一位极为低调的人，衣着朴实，谈吐谦逊，但在雕塑创作上，他却体现出一种极为执着和勤奋的特质。内敛而坚韧的性格，使他在30年的艺术历程中创作出大量带有鲜明个人印痕的雕塑作品。陈钢绝大多数作品均以木质为雕塑材料，即使是铸铜作品，也是木质雕塑造型风格的材料转化。对单一材料的持续使用和热衷探寻，在国内艺术家中也属少数。这种极富个性的木雕作品，既借鉴了质朴的民间造型因素，也融合了具象的学院雕塑手法，在汲取古代雕塑营养的同时，还有效嫁接了当代雕塑中的造型法则。

陈钢的艺术实践，实际上是一个不断实现自我审美意蕴的雕凿过程。按照作品造型风格的差异，笔者试将陈钢的作品分为三个发展阶段，并选择每个阶段中具有代表性的作品展开阐述，以探寻其作品的艺术特色。

一、第一阶段作品

这一阶段作品包括自他学生时代起至上世纪90年代中期的创作，前后大约有十年之久。这一时间段作品题材多样，多注重空间形式的营造，在雕刻技法上则兼顾中西方传统。代表性作品有《拉伸》（图1）、《祷告者》（图2）、《欲望一》（图3）、《欲望二》（图4）、《云儿》（图5）、《叶子》（图6）、《逆风》（图7）等。这些作品，展现了作者由学习和吸收多种雕塑形式向探索个人造型语言的转型。

《拉伸》中的女人体，造型健硕，动态夸张，其中头部及手指部分均有一定程度的简化，但躯干、大腿的结构得以较充分展示。这种对形体细节的取舍，体现出艺术家在造型时的主观努力。同一时期创作的《祷告者》，在人物造型中有意将木质材料的质感和肌理完全展现出来，连雕凿过程中

的刀痕也予以保留，这是注重材料语言的自然呈现。就作品题材和人物形象而言，这件作品可能受到外来宗教艺术的影响，但雕刻手法上却是本土的，那种斧劈刀凿的手法，应借鉴了秦汉时期的木俑造型特征。

《欲望一》《欲望二》《云儿》三件作品具有鲜明的形式感，并在空间上有意制造富于变化的穿插关系。这种打破实体造型的表现手法，明显带有西方现代主义雕塑的造型特征。《欲望》系列作品只选取人物的头部和手作为表现对象，其中前件作品头部与手臂部分仅以一块横向的木板相连，手臂则保持了圆木的初始形态，手指也只是在前臂斜切面上分割出来，这种极为简略的雕刻手法，与布朗库西的作品有同工之妙。后件作品头部与手指相扣的双手紧紧连接在一起，紧闭的双唇，显示主人公在刻意掩饰自身的真实想法，但脑后如同美杜莎头发的圆条状造型，外泄了其内心扭曲的欲望。这种具有象征主义倾向的表现手法，也是源于西方现代主义以来的艺术实践。两件作品在刻画人物面部结构时的共同特征，是抛弃了传统意义上的写实表现技法，五官在此更多地被理解为一种构成关系——一种源于抽象空间形式与情感交融的视觉体验。相对《欲望》系列作品而言，《云儿》的空间结构更为舒展。作品表现一位舒展双臂飞扬在空中的少女，随风扬起的裙子，加强了人物悬于风中的视觉体验。这种富于想象力的场景，得益于通透、纤巧的雕塑构图，其中人物被一个上端平直、下端半圆状的条带支撑，而底座一大一小的云团造型，则有效平衡了整个作品的空间关系。

相对上述作品而言，《叶子》在雕刻手法上开始有了一些较明显的转变，此前那种追求空间构造和装饰意味的造型特征有所弱化，作品本体造型则有所加强。该作品由整块木头雕刻而成，虽仅被砍削出几个大的块面，但一位坐在椅子



图5 陈钢 云儿 木 29×15×53cm 1991年



图6 陈钢 叶子 柳安木
33×18×42cm 1994年



图7 陈钢 逆风 槐木
38×27×53cm 1995年



图8 陈钢 同仁 柳安木
33×26×53cm 2002年



图9 陈钢 骑行者 槐木
48×23×50cm 2004年

上的安静女生的形象跃然而出。这种大胆而具表现力的雕刻手法，早在秦汉时期的墓葬木俑中就已经出现，并在上世纪90年代前后开始被一些雕塑家所模仿和吸收。古代雕塑造型语言的卷土重来，与上世纪现代艺术运动进入90年代后相对沉寂有关。当人们对外来文化的狂热趋于平静时，一种呼吁雕塑本土化的声音应时而出，这一背景想必对年轻的陈钢产生了一定的导向作用，并影响了他作品的造型特征。

陈钢木雕作品造型风格的真正发生转折期，体现在一件名为《逆风》的作品上。此后，他基本摆脱了各种外来雕塑形式的影响，开始探寻富于本土艺术特色和个性化的创作历程。该作品表现了一位逆风而行的女子，在人物的形体结构上，仍然采用刀砍斧劈的大块面手法，但与前件作品明显不同的是，作品正面多了裙子衣褶的刻画，不过这些不规则的条块状结构，并不完全是对衣褶的写实再现，而是具备了参与雕塑空间构成的抽象特征。这些似被割裂开来的衣褶，成为陈钢此后一段时期内作品的兴趣点所在。

上世纪80年代中后期，刚好是中国现代艺术运动的高峰期，也是陈钢在美术学院求学的时间段。现代艺术运动将西方诸多艺术流派和造型样式引入中国，给当时国内艺术家以极大的思想冲击。其间，陈钢也尝试汲取对自身有益的营养，比如从上述作品中可以看出如构成主义、象征主义、超现实主义等艺术元素，但同时也可以看出，陈钢在对待这些艺术“新样式”时，是相对谨慎的。另外，星星美展上出现的王克平木雕作品，可能给陈钢一些新的启发，中央工艺美术学院（现清华大学美术学院）所倡导的装饰风格雕塑，也给当时的陈钢造成一定影响。不过，进入上世纪90年代中后期以来，陈钢的木雕作品开始发生转变，他舍弃了那些过于注重外在形式感的雕塑造型，转而主动吸收传统木雕中的雕刻技法，逐渐形成以木雕本体语言为重心的艺术风格。

二、第二阶段作品

这一阶段是陈钢木雕作品个人面貌的形成期，时间自上世纪90年代中后期至本世纪初，前后有近十年时间。作品题材多以身边的朋友或古代人物为主，注重雕塑本体语言的表达和局部构成关系的刻画。代表性作品如《同仁》（图8）、《骑行者》（图9）、《三兄弟》（图10）、《舞娘一》（图11）、《舞娘三》（图12）。较前阶段作品而言，这些作品除了人物造型变得明显稚拙外，衣褶与人体结构的有机融

合被有意识强调，雕塑个人语言趋于鲜明。

《同仁》《骑行者》是两件比较有趣的作品。前件作品应该是表现艺术家身边的一位熟知的朋友，他头戴圆帽，袒胸露乳，目无表情地从身边走过，其五短的身材加强了人物的世俗感。有意思的是，这种感受并不是依托精准的写实造型来表现，而是以极为稚拙的手法雕凿出来。可以看出，陈钢果断舍弃了此前那些平滑的雕刻刀法，这无疑是一种大胆的尝试。后件作品，表现一位骑着某种动物的人行走于路上的场景，其中的动物昂首止步，似乎受到了某种惊吓或刺激，背上的骑行者也随之后仰，充满生活情趣。这件作品亦舍弃了人物五官的刻画，但多了很多粗粝条块状的结构，其中也包括裸露在外的榫头。作品中的条块组合，是一种将人物肌体、衣褶融合在一起的几何形体构成，人物胯下的动物结构亦作如是表现。轮廓鲜明的体块相互叠压在一起，形成错综复杂的空间起伏关系，而被隐没的人物形象，与欧洲20世纪初流行的立体主义雕塑相似，只是前者人物形体的空间关系是有序的，而后者由于观察方法的特殊性，人物形体空间关系是撕裂的。

《三兄弟》表现的是《三国演义》桃园结义刘（备）、关（羽）、张（飞），他们的故事在民间是众所周知的，对其艺术表现，更是形式多样，尤其是在诸如年画、瓷画和民间木雕中最为多见。与那些追求工致的人物形象比起来，陈钢的刘、关、张造型显得有些“歪瓜裂枣”，但正是这种稚拙的人物形象，使人能清晰感受到一股江湖草莽气息扑面而来。陈钢常在打木雕时听传统评书，故事中行走江湖的人物，想必对这些形象的塑成产生了一定影响。这件作品与前两件作品相比，五官变得相对具体了，人物手足细节也有一定表现。衣褶与此前作品有直接承续关系，但在外观结构上却变得疏密有致了，较密部分主要集中于衣袖或肢体转折部位，其他部分则相对简略。这种变化，可以说是在前两件作品基础上作适当的调整而成，此中，躯体的条块关系也控制得更更有节奏，形成主次分明、重点突出的视觉体验。

《舞娘一》《舞娘三》是陈钢古代仕女系列作品中的两件。《舞娘一》是一位半裸的胖女子，人物胸部与臀部的扭动角度很大，后扬的右手加强了这一空间关系，丰满的乳房和粗壮的胳膊积压在一起，两只大腿也极富量感。扭动的躯体与大体块的构成关系并不显得突兀，得益于艺术家藏巧于



图 10 陈钢 三兄弟 梨木
67×35×62cm 2005 年



图 11 陈钢 舞娘一 白蜡木
32×29×81cm 2005 年



图 12 陈钢 舞娘三 梨木
37×33×80cm 2006 年

拙的处理手法，丰满的人体，能让人产生贵妃出浴的想象。《舞娘三》借鉴了敦煌壁画中反弹琵琶的造型，躯体同样丰满，但少了扭动感，其直立的简单动作，较敦煌壁画中那种轻盈灵动感而言，显得憨态可掬，世俗气息浓厚。两件作品均舍弃了人物五官的刻画，人体结构富于张力，不规则的条块状衣褶则穿插其中，形成大小条块相互叠压和穿插的结构关系。这些具备抽象形态的结构关系，在构筑作品空间特征的同时，也在不断强化陈钢作品自身的独特性。

这一阶段作品，是陈钢在舍弃此前那种平滑的雕刻技巧后，试图重新建立的一种颇具构成意味的结构形式，从而形成那种大小条块状交织叠压的独特视觉效果。这种造型语言的形成，是与学院雕塑中那种圆熟的技巧相决裂的。不规则的条块状造型特征，与 20 世纪初早期立体主义雕塑有异曲同工之妙。另外值得提及的是，陈钢的这些作品人体结构与衣褶是融合在一起的，或者说衣服的造型与人体结构在一定程度上是对等的，这种观念早在汉俑中就有充分体现。就雕塑而言，汉代将肉体 and 衣服看作是造型的同一体，肢体的转折关系完全隐藏于外在衣服的造型下。因此，陈钢雕塑中的人体空间关系，是源自更久远的造型传统，而不是简单对某种造型法则的照搬或背离。

孙振华谈到上世纪 90 年代雕塑创作的几个基本特征时，认为这一时期的雕塑艺术由审美走向文化，由以语言形式为重心转向以观念为重心。在此期间，雕塑家们开始关注社会，表达自己的人文情怀，并以多元文化的方式切入社会现实，在艺术上则开始尝试更多的可能性，强调大众化的审美意识。^①孙博士是站在宏观角度看待雕塑的发展，但陈钢这一时期的作品，似乎并不与上述特征吻合。陈钢的作品题材多以身边的普通人物或古代人物为主，但这些孤立的人物形象，多没有具体的情节和叙事诉求，也没有过多涉及当代文化形态。这一阶段作品的雕刻技法，是在上一阶段基础上变得更注重自身的结构关系，与雕塑本体语言的探寻。

三、第三阶段作品

这一阶段的作品，是陈钢到目前为止七八年时间内创作

的作品，也是他高产和作品风格稳健的时期。这些近期作品，多以年轻女性形象为主，涉及的题材仍相对单一。与前阶段作品相比，此阶段作品除了本体语言得到进一步锤炼外，细节的体块关系更为考究，人物的动态关系与底座处理也显得匠心独具。此外还有一个明显的变化，那就是开始出现了多人组合及设置相应的人物背景。根据作品的组合关系，可将这些近作分为两组阐述，第一组为注重本体雕塑语言的单体雕塑，第二组为注重组合关系的场景雕塑。

第一组代表作品如《回眸》（图 13）、《百褶裙》（图 14）、《学生》（图 15）、《玩伴》（图 16）、《背影》（图 17）等。这几件作品的整体外观及局部形体结构简繁得当，条块状结构与平滑的刀法再次结合起来了，技法干脆利落，部分作品人体结构和衣褶向更明确的几何形发展。最近两年中，一种更随形和自由的雕刻手法开始出现，或者预示着新的造型风格开始出现。

《回眸》表现一位女子似飞翔于云端并回眸观望的场景。这位长相秀美的女子身体向右上方倾斜，头则回顾回望，右手上扬，双足踮起，整个人物悬于空中，其与底座之间以一缕下垂的衣褶支撑。该作品秀美的五官刻画，应借鉴了戏剧旦角的脸谱特征，比如上扬的柳叶眉和充满英气的杏眼。在人物雕刻手法上，仍然延续了前一阶段作品的造型特征，不过那些富于个性的条块状结构，只集中于大腿间衣褶和背后的云团中。这种带有神话色彩的人物形象，可能是表现嫦娥奔月这一民间传说，而那面带留恋之情的回眸，隐含着这位女子所经历的凄婉情感历程。

与《回眸》相比，《百褶裙》和《学生》两件作品在人物造型上则有一些变化。前件作品表现一位新穿上裙子的女生，她似乎站在镜子前，双手相扣，双膝并在一起，面带羞涩的微笑，可以看出她对那件新裙子比较满意。不过有意思的是，这件裙子是由不同的近几何形条块组成，头发则是这一特征的集中表现，大大小小的“立体”造型，不由得再次让人想起早期立体主义的艺术特征。后一件作品则是表现一位青涩的女学生，左手下垂，右手拿着一件衣服，似是踏青



图 13 陈钢 回眸 木
29×19×59cm 2009年



图 14 陈钢 百褶裙 木雕
18×18×45cm 2011年



图 15 陈钢 学生 白蜡木
23×18×68cm 2012年

归来。与前面那位穿百褶裙的女生一样，这位女学生的衣褶也是由棱角分明的体块组成。不过，这些“立体”条块的组合关系更为简洁舒朗，雕刻的刀痕也干净利落，应该是一气呵成的结果。

近两年中，陈钢的作品风格开始发生微妙的转变，作品中那种棱角分明的不规则几何形条块趋于模糊，随形和更灵活的雕刻手法开始出现，表明陈钢的作品逐渐走出既定的雕刻模式，这种变化可从下述两件作品中体现出来。

《玩伴》表现一位头扎向两侧伸展的羊角辫、身穿长而宽大衣装的少女，双手张开正向观者迎面而来。与前几件作品明显不同的是，少女的衣服表现不再是大小不规则的几何形条块，而似乎是艺术家随手塑出的带有线面关系的造型体。这种造型体的结构关系是极富变化的，但均处在艺术家成竹于胸的有效控制下，其整体印象类似于水墨画中刀劈斧皴的写意，抑或泥塑中畅快淋漓的速塑。造型风格的转变，意味着陈钢的雕塑创作在尝试着一种新的可能。不过，这件作品中少女的左肩明显下垂，双手也由此变得一高一低，这种不对称的构图，或是出于某种结构的需要，就像当年塞尚为了画面构图的需要而改变了对象的透视空间关系一样。

《背影》也是一件以青春少女为表现对象的作品，在雕塑风格上与《玩伴》较为相似，但在形体处理上，较前者更注重制造视觉的兴奋点。这件作品的脸部雕刻相对深入，表情中洋溢着青春的笑意，而头发的表现则可称之为惊艳，似是依附于头部盛开的梵花。这种华丽的造型，在女孩上扬的裙角中得以呼应，踮起的双足则加强了整件作品轻盈优雅的气质。可以看出，这件前不久才完工的作品，较以往作品均有所不同。首先，艺术家已不再刻意雕刻那种“立体”的条

块结构；其次，可以感受到艺术家更注重人物性格特征的表现；最后，人物造型开始鲜活起来，作品在视觉上更为愉悦。当然，这些特征只是就这件作品而言，此后的作品会以何种风格出现，还有待于艺术家的新作品面世。

第二组代表作品如《善男信女》（图 18）、《同林鸟》（图 19）、《影子》（图 20）、《烈女坊》（图 21）等。这几件作品单体人物造型与前一组作品一致，明显的区别之处在于该组作品是两人组合或给人物设置特定的场景，具备一定的叙事功能。

《善男信女》雕刻一对各自脚踩云团的男女，两人在一个 T 字形木台的两端相背而行，但均作回首相顾状。这可能是一对信神佛的夫妻，为了追寻信仰而各奔东西。这件作品衣褶亦表现为不规则的条块状，脚下的云彩，也是采用这种造型，但 T 字形木台，却是非常平整的板状结构。人物的雕凿，似保留有手工的余温，而木台的机器成型，则是一种冷冰冰的工业造型，两者并置在一起，更衬托出分别时的孤寂与哀伤。同样表现男女分别场面的还有一件《同林鸟》的作品。该作品中的男女，分别置于两截圆木上，男子所立的圆木是孤立的，而女子所在的圆木周边，还有三根被雕刻成树状的圆木，四根圆木间有钢筋相连，对应题中树林之意。从这种空间布局中可以看出，艺术家应在表现那种“夫妻本是同林鸟，大难临头各自飞”的无奈，其中男子背包往前走，头略作回顾状，而“林中”女子身子向前倾斜，流露出对男子极大的不舍。在人物造型上，该作品与同期的《百褶裙》《学生》特征一致，衣装表现为不规则的几何条块状，可见这件作品，是在后两者造型基础上加入特定场景，以探讨雕塑的叙事功能。



图 16 陈钢 玩伴 木雕
10×8×19cm 2014 年



图 17 陈钢 背影 梨木
23×19×43cm 2015 年



图 18 陈钢 善男信女 樟木、松木
195×25×160cm 2009 年

《影子》是一件相对特别的作品，不仅在于陈钢雕刻了一个无人体细节的人物剪影，也在于他利用一正一负的立体图像，制造了一种新的叙事场景。作品中的男子正大步向前迈进，人物头部五官雕刻较为具体，保持了其作品中一贯的“立体”形象，头发造型相对繁复多变，与简洁的衣褶形成对比。身上被扬起的风衣造型平整，那种条块状的衣褶显得很有节制。这件作品保持了陈钢该时间段一贯的造型风格，不同的是，该男子右侧（以物象自身为标准分左右）还有一个同轮廓的剪影般人物，可视为前者的影子。该影子正面有一种波动的变形，其上则有扭曲的年轮纹，两者结合在一起，给整件作品营造了一种神秘莫测的气息。

《烈女坊》是在牌坊中表现一位头戴抗战时期军帽、肩背步枪的女民兵。这位为国捐躯的女民兵正值人生的美好年华，洋溢着青春活力，臃肿的服装未能减损她青春的面容。可以看出，这是一件关于青春与战争的纪念碑性质的雕塑。该作品不仅有相对深入的五官刻画，也有明确的年代特征，这应是陈钢作品中最具“写实”因素的作品了。高大的牌坊和秀美的女兵相结合，既是一种对逝者的纪念，更是一种对生者的激励。

以上两组作品的划分，主要是基于单体雕塑与场景雕塑的区别。单体雕塑，实际上是在前一阶段作品基础上雕刻技法的升华和外观造型的提纯。上一阶段，也即上世纪90年代中后期至本世纪初，是陈钢摆脱以往各种造型形式和探讨个人雕塑语言的重要阶段，其间雕刻技法相对稚拙，注重条块状的“立体”构成关系。第三阶段单体雕塑，不仅数量众多，其雕塑风格也趋于稳定，刀法娴熟，条块状结构向相对规整的几何形发展，形式感更为强烈。不过，在最近的两件

作品中，这些造型特征有被一种更随形的和主观的造型样式所取代的趋势。场景雕塑，实际上是该时间段单体雕塑之间的组合或给单体雕塑设置特定的场景，以此形成叙事功能。另一个明显的现象，就是陈钢的作品多以年轻的女性为表现对象，且大多没有具体的年代特征，或者说，人物形象只是一种切入方式，重点在于能再现艺术家理念中的立体图景。

2000年以后，媒介和图像深刻地影响着当代文化的推进，也给当代雕塑带来了直接的变化，新一代艺术家和新的创作模式开始出现，作品呈现出异彩纷呈的面貌。这一过程中，各种融入雕塑元素的行为、装置、影像层出不穷，雕塑自身的界定也被不断泛化。其间，中国当代艺术家也积极参与到国际舞台中来，文化冲突由此变得更为突出，此中，标榜中国艺术家身份或是一种有效的自我彰显手段。这一艺术发展背景，实质上是一个鱼目混珠和泥沙俱下的过程。从以上对陈钢作品的分析，可以看出他并没有被熙熙攘攘的艺术界所迷惑，仍旧在他那间小工作室中，积年累月地敲打着一块又一块木头，专注于自己所构建的艺术象牙塔中，并乐此不疲。

将陈钢的创作历程分为三个艺术发展阶段来讨论，并不是要割裂其作品间的联系，而是要探讨作品造型风格所形成的原因及过程。第一个阶段，可以说是陈钢学习成长的阶段，就像现在美术学院的学生们一样，他广泛汲取当时所见到的造型元素，并积极付诸实践，所以这个阶段的作品是开放性的，形式也是丰富多样的，但并没有形成自己的个人风格。第二阶段和第三阶段，实际上是陈钢作品个人造型语言发展的两个层面。前一个层面是单体作品造型语言的探索期，在此期间陈钢舍弃了此前所学的诸多造型样式，将注意力转到



图 19 陈钢 同林鸟 木雕
190×52×185cm 2010 年



图 20 陈钢 影子 白蜡木
91×47×166cm 2012 年



图 21 陈钢 烈女坊 木雕
76×52×138cm 2012 年

传统的木雕语言上来，形成一种相对稚拙但更有力度的造型语言，此中人体与衣装呈一体化表现，其穿插和叠压的条块状造型，构成了该时期作品的“抽象”结构和“立体”表征。后一个层面，是在前一个层面基础上造型语言的成熟和升华期，单体雕塑的雕刻技法更为纯熟，条块状造型也更富于节奏感，人物造型也随之变得相对单纯，部分作品在此基础上形成两件或多件组合，并将其置于一定的场景之中，从而使这些作品具备了叙事功能。

四、余论

黑格尔的“艺术终结论”预言了以言说真理为职能的古典艺术的消亡，他之后艺术史的变化，就是艺术自律观念的体制化。自律的艺术自觉地把自已隔绝于生活之外，将其限定在形式游戏内自娱自乐。^②当自律的艺术开始“自我指涉”进程时，艺术哲学对它的剥夺以致终结也随之而来。换句话说，艺术的自律，是指艺术脱离了特定的政治职能而成为艺术自身，追求视觉形式则成为一种最为核心的审美特征，而“自我指涉”则是后现代艺术的普遍特征，此中艺术被观念所取代或沦为一种流行文化，其自律特性就逐渐丧失了。从这种意义上说，陈钢的雕塑具备一些艺术的自律特征，即他的作品外在形式在一定意义上胜于所要述说的内容，且与媚俗的当代艺术划清界限，但并不是说，他的作品就是一种前现代时期艺术的形式，或者换个角度说，以这种西方艺术进化论的观点来衡量艺术的优劣，本身是一种危险的行径和有失公允的强权标准。正如上文所论述的那样，他的作品是在积极吸收各种西方现当代艺术形式后所作的本土性回归，汉代以来的传统雕刻技法则成为他作品的内核。陈钢作品中所形成的那种条块状结构，实际上与木质的材料属性有关，也

是他在长期艺术实践中所探索出来的木雕技法，并成为他鲜明的个人艺术语言，而作品所言说的人和事，则是这种艺术语言的立体呈现。

陈钢是一位对木雕创作有着超乎常人热情的艺术家，这种情感甚至超越了作品完成时被展览的喜悦。在日复一日枯燥的敲打中，他收获着只有修行者才能感悟到的喜悦。从某种意义上说，这种刻刀与木头之间的切削关系，既是作品的形式，也是作品的最终归属。

附记：所有图片均由艺术家本人提供。

注释：

①孙振华《中国当代雕塑》，河北美术出版社，2009年，第44-46页。

②冯黎明《艺术自律与艺术终结》，《长江学术》2014年第3期，第31-41页。

黄文智：天津美术学院造型艺术学院雕塑系讲师 艺术学博士

汉代空心砖画像布局的“郑州模式”

“Zhengzhou Mode” of the Distribution of Hollow Brick Reliefs in the Han Dynasty

董 睿 / Dong Rui

摘 要：在汉代墓葬美术中，空心砖是比画像石、墓室壁画更早出现的艺术形式。空心砖表面内容看似杂乱无章但又排列整齐的画像，在制作的过程中是否经过工匠细致的构思，是空心砖能否作为独立艺术形式而为美术史研究者深入讨论的关键因素之一。本文通过对考古发掘的郑州商城遗址东南角西汉中晚期的 10 座空心砖墓进行研究，发现在郑州南关附近存在一个可能是当时郑州地区规模最大、延续时间最长、技术最高的从事空心砖制作的制陶作坊。这些墓葬所使用的空心砖，在西汉的不同时期，随着空心砖墓葬形制和丧葬观念的变化，其画像的题材内容和在墓室空间内的布局，也呈由简单随意的组合到经过严密构思的情节性构图的变化，具有显著时代性和地域性特色。本文将这一形式命名为：汉代空心砖画像布局的“郑州模式”。

关键词：空心砖；画像布局；郑州模式

Abstract: Hollow bricks are an art form created earlier than stone reliefs and tomb frescoes in Han tomb art. The reliefs on the surface of the bricks seem disorganized, yet at the same time are arranged orderly. Whether they were carefully conceived

在汉代美术史研究中，由于传世作品的缺乏，图像研究主要以考古发掘出土的画像石、画像砖、墓室壁画、帛画、彩绘漆棺以及金属镶嵌画等作为材料来源。在以上几种类型的材料中，针对画像砖的研究最为薄弱。究其原因，主要是因为画像砖与其他几种类型的图像相比，材料分散，画面往往由缺乏关联的题材或者内容组成，即便同一个墓葬里不同位置的画像似乎也并没有必然的联系。选择空心砖作为研究对象，因为画像砖包括空心 and 实心的画像砖，但空心砖的时代更早，研究起来更加复杂。因此，本文希望通过对一定区域的空心砖墓进行个案研究，探讨汉代不同时期的墓葬和画像之间，以及同一座空心砖墓的画像之间是否存在形式上的相互关联。

本文选定郑州商城遗址东南角的 10 座汉代空心砖墓中的一批材料开展本项研究，因为这批墓葬之间，不仅在地域上，而且在墓葬的级别、时代，空心砖画像的题材和内容等方面，均存在诸多关联。这批墓葬包括西汉中期的 5 座墓葬——郑州南关外北二街画像砖墓 M5（以下简称北二街

by craftsmen when being made is one of the key factors in determining whether hollow bricks deserve discussion by art history researchers as an independent art form. Through the study of ten hollow brick tombs in the middle and late periods of the Han Dynasty, southeast of the Zhengzhou Shangcheng ruins, this article brings to light that there may have existed at that time a pottery workshop probably the largest in scale, the longest in time, and the most advanced in techniques in Zhengzhou region. With the changes in hollow brick tomb structure and funeral ideas in different periods of the Western Han Dynasty, the themes and contents of hollow brick reliefs and their distribution in tomb chambers, also changed from simple and random combinations, to carefully conceived episodic compositions, reflecting distinct features of time and region. The article names this form as the “Zhengzhou mode” of the distribution of hollow brick reliefs in the Han Dynasty.

Key words: hollow bricks; distribution of the reliefs; Zhengzhou mode

M5）、郑州南关外布厂街画像空心砖墓 M1（以下简称布厂街 M1）、郑州南关 159 号汉墓（以下简称南关 M159）、郑州向阳肥料社画像砖墓 M1 和 M2（以下简称向阳 M1、向阳 M2），以及西汉晚期的 5 座墓葬——郑州南仓西街汉墓 M2（以下简称南仓 M2）、郑州南关外北二街画像砖墓 M4（以下简称北二街 M4）、郑州二里岗画像空心砖墓 M32 和 M33（以下简称二里岗 M32、二里岗 M33）、郑州新通桥画像空心砖墓（以下简称新通桥 M）。它们均分布在郑州商城遗址东南部的一个较小的范围里（图 1）。

这 10 座墓葬均属于小型墓葬。墓葬的结构有平顶带耳室的空心砖墓，也有平脊斜坡顶单室空心砖墓。这些墓葬的随葬器物类型大多相同，数量相近，可判断墓主应同属于不太富有的社会阶层。这些墓葬中，画像和纹饰种类最多的是郑州新通桥 M，包括图案在内，有 54 种。其中，画像种类最少的墓葬为郑州南关外布厂街 M1，仅有 10 种。其余 8 座墓葬画像的平均种类为 17 种。也就是说，这个区域内，普遍而言，一座空心砖墓画像种类的数量大概在 20 种左右。

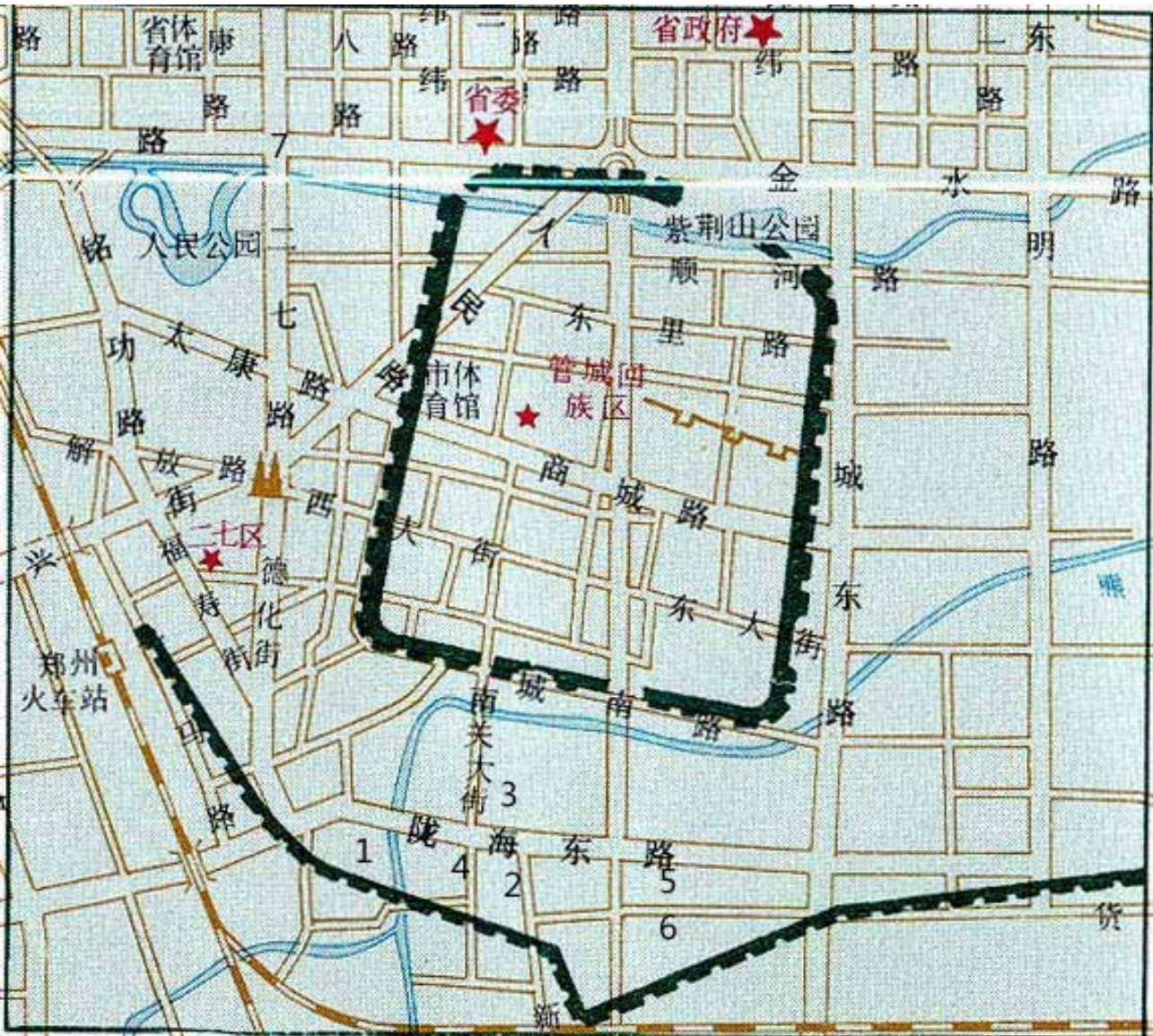


图 1 郑州西汉空心砖墓分布图



图 2 布厂街 M1 斗虎 6×11.6cm



图 3 南仓 M2 斗虎 6×11cm



图 4 北二街 M4 8.4×15.3cm



图 5 向阳 M1



图 6 二里岗 M32



图7 南仓 M2
5.7×7.8cm



图8 向阳 M2
5.7×7.3cm



图9 二里岗 M33
5.8×7.5cm



图10 新通桥 M
6×8cm



图11 北二街 M4
6.3×8.4cm



图12 新通桥 M



图13 北二街 M4
6.6×9.8cm



图14 南仓 M2 7×10cm



图15 新通桥 M



图16 向阳 M2 7.8×14cm



图17 二里岗 M33 8×15cm



图18 向阳 M2
4.5×4.5cm



图19 二里岗 M33
4.5×4.5cm



图20 新通桥 M



图21 新通桥 M



图22 向阳 M2
6.7×8.5cm



图23 北二街 M4
7.1×9cm

为了分析不同墓葬中空心砖画像之间的关系,笔者根据考古材料对上述空心砖画像的尺寸大小进行了统计,并实地测量了能够见到的空心砖上的相关画像。通过对不同墓葬材料的对比,笔者发现,从西汉中期开始,同一类型的画像在不同墓葬中出现的情况比较普遍。如西汉中期的布厂街 M1 (图2)和西汉晚期的南仓 M2 (图3)的门框砖上的斗虎画像完全为同模模印而成,并且这些画像在两座墓葬的门柱砖上排列的方式也非常相似。

西汉晚期的北二街 M4、向阳 M1、二里岗 M32,三座空心砖中的轺车步从画像,完全为同模模印而成(图4到图6)。

西汉晚期的南仓 M2、向阳 M2、二里岗 M33、新通桥 M 四座墓葬中,对奏画像为同模模印而成(图7到图10)。而西汉晚期的北二街 M4 对奏画像(图11)尽管相对比较符号化,但其形式与前四者完全相同,可能其时代与

前四者略有差异。

西汉晚期的新通桥空心砖墓 M 与西汉晚期的北二街 M4 和南仓 M2 的骑射画像为同模模印而成(图12到图14)。

西汉晚期的新通桥 M 与同时期的向阳 M2、二里岗 M33 三座墓葬,有同模模印的建鼓舞画像和单骑画像(图15到图20)。

西汉晚期的新通桥 M 与同一时期的向阳 M2、北二街 M4 三座墓葬有同模模印的玉兔捣药与西王母画像、斗鸡、仙鹤乌龟和猿犬戏斗画像(图21到图32)。

西汉晚期的新通桥 M 与同时期的向阳 M2、北二街 M4、二里岗 M33 四座墓葬,有同模模印的九尾狐与三足乌和人物御龙画像(图33到图40)。

在这10座空心砖墓中,新通桥空心砖墓 M 不仅使用远远多于其他空心砖墓的印模数,而且与多座空心砖墓“画像共模”。为了搞清这些空心砖墓之间是否存在必然的联系,



图 24 新通桥 M



图 25 向阳 M2 7×8.3cm



图 26 北二街 M4 7×9cm



图 27 新通桥 M



图 28 向阳 M2 4.9×4.9cm



图 29 北二街 M4 4.5×4.5cm



图 30 新通桥 M



图 31 向阳 M2 3×8.6cm



图 32 北二街 M4 3×9cm

不同时期的空心砖画像之间是否有一定的演变规律，笔者对这些墓葬之间的时代先后顺序进行了排列。

在本文所讨论的 10 座汉代砖墓中，北二街 M4 和南仓 M2 均为平顶空心砖墓，而新通桥 M 为平脊斜坡顶的空心砖墓。根据考古类型学的原理可以得知，新通桥 M 晚于前二者。而对于同一种类型、时代十分相近的空心砖墓，单纯考古类型学的方法已无法解决墓葬之间的先后顺序。通过对画像形式的对比却可以发现细微的变化。例如，新通桥空心砖墓 M 中有两类骑射画像。其中一类画像（图 12）在北二街 M4 和南仓 M2 发现了同例（图 13 和图 14）。而新通桥空心砖墓 M 中的另一类骑射画像（图 41）在北二街 M4 和南仓 M2 均未发现。这个画像中，一勇士骑于马上，挽弓搭箭返身回射，马头向前，奋力疾奔。而前一类画像，亦一勇士骑于马上，回身射箭，马昂首回望，似在配合勇士射箭的动作。二者似乎并不十分相似。但是仔细对比可以发现，无论画像的大小、布局，还是骑手挽弓搭箭的动作，以及马后两足的刻画均极为相似。而后者刻画了更多的细节。首先是马前多了一棵小树，其次是在马腹之下和后两足下均多了一

道线纹。工匠只需稍稍改动一下印模底稿就可以将第一类骑射变为第二类。如果推测不误，那么新通桥 M 的建造年代应该晚于北二街 M4 和南仓 M2。其他考古材料也佐证了这个判断。根据这种对画像形式的分析，可以这样认为，新通桥 M 第二类骑射画像应是在第一类的基础上稍稍改动的结果（图 16）。

另外一个例证是，新通桥空心砖墓 M 中的吏仆画像。前面一个戴冠官吏个子较高，佩剑躬身前行。他身后的一人，个子较矮，持杖跟随（图 42）。在向阳 M2 中，有与前者几乎完全一样的人物形象。向阳 M2 中的一主一仆两个人物，实际上是由两个印模组合在一起而形成的（图 43）。画像形式的细微变化显示，向阳 M2 的时代应略早于新通桥 M。这种判断的结果同样为考古类型学分析的结果所印证。向阳 M2 为单耳室平顶空心砖墓，显然其建造年代应早于平脊斜坡顶的新通桥 M。再结合汉代图像艺术发展的基本特点来看，无论画像砖、画像石还是墓室壁画，其发展规律都是时代越晚内容越丰富。

本文基于画像形式的演变和考古类型学相结合的分析



图 33 新通桥 M

图 34 向阳 M2
4.8 × 8.5cm图 35 北二街 M4
4.7 × 8.8cm图 36 二里岗 M33
5 × 9cm

图 37 新通桥 M

图 38 向阳 M2
5.3 × 10cm图 39 北二街 M4
5.3 × 10cm图 40 二里岗 M33
5.3 × 10cm

方法,将这些墓的先后顺序排列如下:布厂街 M1→二里岗 M33→向阳 M1→向阳 M2→南仓 M2→二里岗 M32→新通桥 M→北二街 M4。

按照墓葬形制和画像风格,可以将这 10 座墓葬分为三个阶段。西汉中期:包括布厂街 M1、南关 M159、北二街 M5 三座墓葬;西汉晚期前段:包括二里岗 M33、向阳 M1、向阳 M2、南仓 M2 四座墓葬;西汉晚期后段:二里岗 M32、新通桥 M、北二街 M4 三座墓葬。

这些空心砖墓的画像在不同时段存在不同的特点,而且特征的演变非常明显。从布厂街 M1 到新通桥空心砖墓 M,空心砖画像的变化规律体现在种类的数量多寡变化上。早期的种类较少,时代越晚种类越多。郑州市九洲城西汉空心砖墓是经考古发掘所见到的为数不多的带有画像的西汉早期空心砖墓。空心砖上的图案与西汉中、晚期的纹饰并无太大区别,而画像尽管只是凤鸟和人物形象的单调排列,但与战国时期的空心砖墓相比,却是新生事物,改变了战国时期空心砖纯粹由图案装饰的固定模式。西汉早期空心砖上的人物和动物印模种类较少,与西汉中、后期者相比,形象还比较呆板,图案多数为正方形的百乳纹、变形四叶纹等。画工在模印的时候将图案一个一个相连全部斜向排列。这种排列方式很可能源自纺织技术的启发。西汉中期的空心砖墓,画像和图案的数量和种类均有所增加,除了几何花纹和图案外,人物、动物、建筑画像占据多数。墓室四壁的空心砖尽管画像增多,但是这些画像的组合和布局似乎并没有经过太多的构思,仿佛仅仅是为了把空心砖的表面用画像和图案随意填满而已。而墓门是装饰的主要位置。画像构思最为巧妙的位置就在门扉砖上。南关 M159(图 44)和北二街 M5(图 45)上,分别用 11 个不同类型的画像创造了一个庭院深深、百鸟齐鸣、骏马奔驰的苑林狩猎场景。这体现出模印工匠丰富的想象力和高超的艺术表现力。这两座空心砖墓中有 10 个印模为同模,说明这两座空心砖墓所使用的空心砖应该为同一个作坊中所生产的,并且两座墓葬的建造时间应该十分

接近。

西汉晚期前段的空心砖墓,都是以空心砖平铺盖顶。画像与之前相比,种类增加,内容更加丰富,但装饰的主体仍然是墓门(图 46)。

而到西汉晚期后段,墓葬均为平脊斜坡顶,画像的变化更加明显。南仓 M2 为分析西汉晚期前段与后段之间的演变提供了客观依据。因为这座墓葬的形制属于前段,而墓葬内部四壁空心砖的画像则是西汉晚期后段的特征。该墓墓门外侧是画像种类最为丰富的位置,与二里岗 M33、向阳 M1、向阳 M2 墓门画像的特征接近。该墓与早前的空心砖墓不同的地方是,除墓门和耳室门之外,墓壁均由三层空心砖侧立叠砌而成。从战国晚期到西汉早期前段的空心砖墓,四壁均由两层空心砖侧立叠砌而成。按照空心砖的宽度,两块砖侧立叠砌的高度足以满足棺木纳入的需要。但为何在这个墓葬中,墓壁砖要全砌三层呢?如果再把这座空心砖墓和比之略晚的平脊斜坡顶空心砖墓进行比较的话,就可以推断出其中原因。平脊斜坡顶的空心砖墓,如二里岗 M32、新通桥空心砖墓 M,墓壁均由两块空心砖侧立叠砌而成。在两侧壁上层,空心砖上分别用长条形空心砖垒成斜坡,与顶部的楔形砖扣合。墓顶部到墓底的高度也就相当于三块空心砖侧立叠砌的高度。这种情况说明,很可能南仓 M2 是作为平顶空心砖墓与平脊斜坡顶空心砖墓的过渡类型。当时的丧葬观念发生了变化,生者都要在墓葬里举行祭祀仪式,或者在此向死者作最后的告别仪式。这一变化的结果导致了平铺盖顶的空心砖墓向平脊斜坡顶的空心砖墓的转变。因此,平脊斜坡顶墓葬的出现,旨在使死者的亲属能够在墓葬完全建好以后直接进入墓葬里举行祭祀活动,就像在室内举行祭祀一样。这种观念的变化直接催生了室墓的产生。西汉晚期后段的空心砖墓正反映出,由于丧葬观念的变化,墓葬建筑形式由平顶空心砖墓向平脊斜坡顶空心砖室墓变化。

这 10 座西汉中晚期空心砖墓,应该就是用同一个制陶作坊生产的空心砖所建造。其时代前后延续了一百多年。此



图 41 骑射



图 42 吏仆



图 43 向阳 M2 中的主仆形象

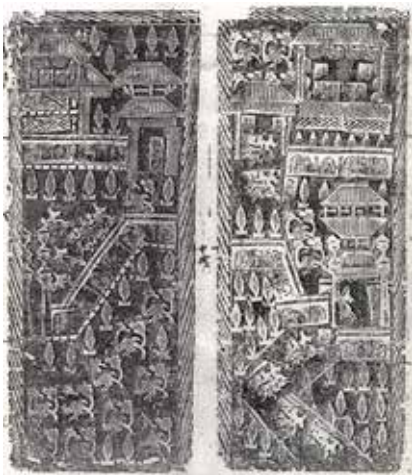


图 44 南关 M159 门扉画像



图 45 北二街 M5 门扉画像

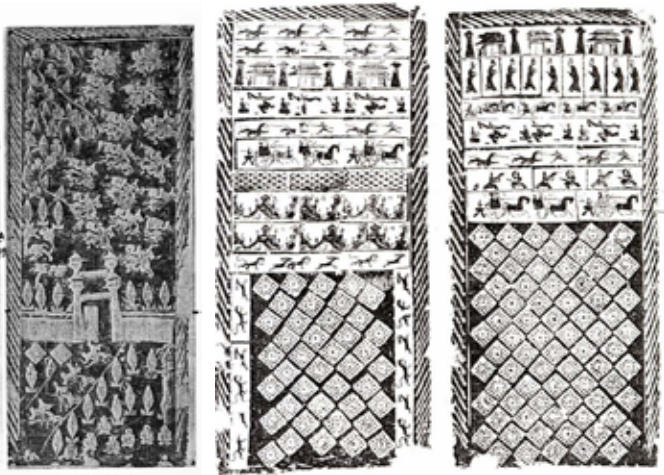


图 46 二里岗 M32 门扉

墓群很可能就是一个制陶家族数代人从事空心砖制作，画工数代人从事空心砖画像模印的历史见证。这批空心砖墓的画像组合形式具有极为典型的地域性特征。从目前所见的考古材料中看来，这个墓群可能是当时郑州地区规模最大、延续时间最长、技术最高的制陶作坊的杰作。我把这一特征称为“郑州模式”。

“郑州模式”可以具体概括如下：第一，空心砖墓墓门外侧、墓壁内侧上层是画像的重点装饰部位。墓门空心砖外侧画像主题更加突出，墓壁空心砖内侧画像构思更加严谨。第二，西汉中期以后，不同墓葬中出现了相同的画像。这表明郑州南关附近存在空心砖制作的大型作坊。画像的模印可能由专门的民间画工完成。第三，从西汉中期开始出现了狩猎、建筑、祥瑞、门吏等画像；西汉晚期除此之外，还新出现了骑马出行、轺车出行、长袖舞、建鼓舞、对奏、西王母等具有情节性内容的画像。例如，在北二街 M4 的空心砖上，不仅有西王母与玉兔捣药，还有羲和主日与西王母的画像，说明西王母的画像组合形式增加了新的内容，昆仑山还成为西王母画像的一个部分。东汉时期的画像石墓中发现的大量不同形式的西王母画像，很可能就是由这一母题发展而来。

参考文献：

- [1] 郑州市文物考古研究所. 郑州市南关外汉代画像空心砖墓[J]. 中原文物, 1997(3): 30-48.
- [2] 河南省文化局文物工作队. 郑州南关 159 号汉墓的发掘[J]. 文物, 1960(8-9): 19.
- [3] 河南省文物考古研究所. 郑州市向阳肥料社汉代画像砖墓[J]. 中原文物, 1986(4): 34-38, 41.
- [4] 河南省文物考古研究所. 郑州市南关西街两座汉墓的发掘[J]. 华夏考古, 1989(4): 78-93, 77.
- [5] 河南省文化局文物工作队. 郑州二里岗画像空心砖墓[J]. 考古, 1963(11): 590-594, 611.
- [6] 郑州市博物馆. 郑州新通桥汉代画像空心砖墓[J]. 文物, 1972(10): 41-49.
- [7] 董睿. 汉代空心砖的制作工艺与画像构成研究[D]. 北京: 中央美术学院, 2013.
- [8] 郑州市文物考古研究所. 郑州市九洲城西汉墓的发掘[J]. 中原文物, 1997(3): 49-66.

本文为河南省教育厅 2014 年人文社科资助项目研究成果(批准号: 2014-ZD-108)和河南大学“新兴交叉及特色学科培育项目”(批准: 0000A40464)阶段性成果

董睿: 河南大学艺术学院讲师 河南大学历史文化学院博士后

浅析汉代百戏与中国古代戏曲发展的关系

An Analysis of the Relationship Between Acrobatics of the Han Dynasty and the Development of Traditional Chinese Operas

苏翔 / Su Xiang

摘要: 戏曲是传统文化与戏剧之间相对立排斥又互相融合折中的产物。正是各种艺术形式的不断发展,比如先秦优戏、傩戏,古代歌舞,汉代百戏,唐代滑稽戏,以及宋元杂剧、说唱艺术等各种表现形式的出现,才有了真正意义上的戏曲形成的条件和基础。本文从解读汉代出土相关戏曲文物的角度,浅析了中国古代戏曲形成萌芽过程中重要的一环——两汉时期的戏曲文化。

关键词: 戏曲文物;百戏艺术;陶俑;画像石

Abstract: Traditional Chinese opera is an outcome of both mutual repulsion and mutual fusion of traditional culture and drama. There would be no conditions and foundation for

the formation of traditional Chinese opera in its proper sense without the constant development of such forms of art as jester play of the pre-Qin period, Nuo opera, song and dance of ancient times, acrobatics of the Han Dynasty, farce of the Tang Dynasty, *zaju* of the Song and Yuan Dynasties and art of talking and singing. This article analyzes, from the perspective of interpreting unearthed cultural relics of traditional operas of the Han Dynasty, an important part of the formation of traditional Chinese opera, namely, the opera culture of the Western and Eastern Han dynasties.

Key words: cultural relics of traditional operas; acrobatics; pottery figurine; stone relief

引言

中国戏曲与古希腊戏剧、印度梵剧并称为世界三大戏剧。中国戏曲凝聚着中国传统文化的美学精髓,具有独特的艺术戏剧观。戏曲吸取了文学、音乐、舞蹈、美术、杂技、武术等各种艺术的精髓,采用虚拟性及叙事性的表现手法,决定了中国戏曲综合性、程式性的艺术特征。中国戏曲主要包括宋元南戏、元杂剧、明清传奇、近现代京剧和各种地方戏。这里的戏曲,是指具有成熟的戏曲形态和完整的叙事表演的定义。^①那么成熟戏曲在得以产生以致繁荣发展的演进路径上,究竟经历了哪些艺术因素的多元碰撞?我们要从两个方面考察,一是文献史料,二是戏曲文物。

文献史料泛指可靠的史书、学术著作、文学作品等;戏曲文物是指存留在社会上或埋藏在地下的有关戏曲的历史文化遗产,种类大致包括抄刻本、戏台、碑刻、戏画、戏曲雕塑、舞台题记、绘画等。^②戏曲文物的内容、价值和特质反映了中国戏曲文化的形成、发展和演变,在一定程度上反映了当时封建王朝的时代特征,是社会政治、经济以及文明程度的体现。文献史料和戏曲文物为我们提供了珍贵的实物材料,使古代戏曲形成与发展的研究变得有理有据。

一、戏曲起源

关于戏曲的起源,现有两种说法,一种是王国维先生在

《宋元戏曲考》中提出的“戏曲起源于古巫、古优”,简单概括为起源于古代的宗教祭祀仪式^③;另一种是张庚和郭汉成在《中国戏曲史》中认为“中国戏曲萌芽于原始社会的歌舞”,经秦、汉、唐时期多元文化的孕育和相互影响,直至宋金发展成为成熟的戏曲。笔者认为,这两种说法其实是对“戏剧”和“戏曲”两种定义的解读。说宋之前没有成熟戏曲,为“戏剧”,其本质是宋以后“戏曲”的一种“前戏曲”。纵观中外艺术的创造,都是源于表达强烈情感的需要,正所谓:“言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故歌咏之;歌咏之不足,不如手之舞之,足之蹈之也。”(《诗·大序》)不管戏曲以什么样的表现形式、载体或意义出现,它的本质应该是人类表达强烈感情的文化活动,不该分而论之。毋庸置疑,戏曲是传统文化与戏剧之间相对立排斥又互相融合折中的产物。当然正是各种不同艺术形式的发展,比如先秦优戏、傩戏,古代歌舞,汉代百戏,唐代滑稽戏以及宋元杂剧、说唱艺术等各种表现形式的出现,才有了真正意义上的戏曲形成的条件和基础。

原始社会人类表达情感的方式是即兴舞蹈,后随着巫风盛行,表现内容变成了祈祷神灵,歌颂祖先。《诗经》《楚辞》中都有宗教歌舞的记载,像电视剧《芈月传》中孙俪扮演的芈月跳的少司命祭舞,就是具有宗教巫风性质的早期戏



图1 东海黄公戏



图2 击鼓坐式说唱俑



图3 击鼓立式说唱俑

剧形态。这种巫风歌舞被统治者欣赏，从而形成了宫廷歌舞。由于统治阶级的穷奢极欲，宫廷戏剧艺术开始壮大发展。与此同时，由于统治阶级的倡导以及经济的繁荣，民间也开始有了追求娱乐的社会风气，那时的戏剧艺术已经受到了西域等外来文化的影响，开始具有故事性和动作性。其中比较出名的是汉代早期的情节戏——《东海黄公》，这个节目取材于民间故事，表演形式区别于早期角抵戏以竞技输赢为目的的表演。此节目仅有一人一虎（图1），分别带着表演道具，戏里的故事情节、舞蹈化的动作，都是预先设定好的，突破了优戏的逗乐调侃，初步融合了角抵戏和滑稽戏，具有后来戏曲表演元素的雏形。可以说从夏商开始到两汉时期属于戏剧的孕育阶段。

二、两汉百戏文化

在中华民族文明史的洪流中，两汉文化经历了秦始皇、西汉刘邦的两次文化大一统，初步形成了中国“汉”文化的主流雏形，从而渗透到后来中华民族文化发展的各个方面。两汉时期，政治局面的稳定在一定程度上促进了经济的繁荣，无论统治阶级还是底层人民都开始追求精神生活的享受，这种物质生活的变化和人们意识的改变，产生了中国戏曲形成的原动力。

（一）从文史资料看百戏

汉代是百戏的兴盛阶段，百戏起源于先秦，是对古代歌舞杂技等表演艺术的总称。《古今图书集成·艺术典》卷八中写道：“百戏起源于秦汉曼衍之戏，后乃有高祭吞刀、履火、寻橦等戏。”^④李荣有在《汉画像的音乐学研究》一书中对百戏所下的定义是：“百戏的名称，始于汉代。它不是一种单一的艺术形式，而是混合了汉时杂乐和各种表演艺术技艺为一炉的综合体。是指盛行于汉代广大社会，包含有民间散乐、歌舞杂奏、杂技、角抵、幻术等音乐艺术形式的总称。”^⑤

概括说来，随着两汉时期经济、文化的快速发展，对外交流的频繁，各民族的表演艺术不断融合，百戏艺术不管是内容还是表演形式上都丰富多样。加之统治者的喜好，社会娱乐风气的导向，使得两汉时期各种技艺百花齐放，史料记载了当时汉代百戏的盛况。《汉书·武帝纪》：“元封三年

春作角抵戏，三百里内皆来观。”“（元封）六年夏，京师民观角抵于上林平乐馆。”《史记·大宛列传》云：“是时上方数巡狩海上，乃悉从外国客，大都多人则过之，散财帛以赏赐，厚具以饶给之，以览示汉富厚焉。于是大觳抵，出奇戏诸怪物，多聚观者，行赏赐，酒池肉林，令外国客遍观仓库府藏之积，见汉之广大，倾骇之。及加其眩者之工，而觳抵奇戏岁增变，甚盛益兴，自此始。”史学家李尤也对百戏的精彩进行了描绘，使人有身临其境之感。如《平乐观赋》云：“……尔乃太和隆年，万国肃清。殊方重译，绝域造庭。四表交会，抱珍远并。杂遝归馆，集于春正。玩屈奇之神怪，显逸才之捷武。百僚于时，各命所主。方曲既设，秘戏连叙。逍遥俯仰，节以鞀鼓。戏车高幢，驰骋百马。连翩九仞，离合上下。或以驰骋，覆车颠倒。乌获扛鼎，千钧若羽。吞刃吐火，燕跃乌峙。陵高履索，踳跃旋舞。飞丸跳剑，沸渭回扰。巴渝隈一，逾肩相受。有仙驾雀，其形虺蜥。骑驴驰射，狐兔惊走。侏儒巨人，戏谑为耦。禽鹿六驳，白象朱首。鱼龙曼延，崑崙山阜。龟螭蟠蜎，挈琴鼓缶。”

（二）从戏曲陶俑看百戏

不只是文献史料，已出土的许多戏曲文物也立体地展示了两汉时期百戏的繁荣。先说陪葬品——陶俑。丧葬之礼在中国起源很早，早在旧石器时代就有随葬器物的风俗，到了汉代，厚葬之风特盛，为了死后也能尽享人间的繁华与荣耀，陪葬品力求还原复制生时的状况，陶俑就是一种陪葬品。这其中又以说唱俑为汉代俑中之精品。汉代陶俑较之先秦时的严肃古板更为开放，其艺术风格是在写实的基础上，力求神似。通过夸张人物的面部表情以及肢体动作，将要表达的情感烘托得惟妙惟肖，以引起观者的共鸣。

1957年四川成都天回山出土的击鼓坐式说唱俑（图2），俑高55厘米，以泥质灰陶制成（也有说原为红陶制），俑身上原有彩绘，现已脱落。陶俑蹲坐在一个圆形垫子上，头裹围巾，额头起皱，嘴部张开，开怀大笑，仿佛正进行到说唱表演的高潮，显得兴奋和得意忘形。人物面部的幽默表情被刻画得极为生动传神，使观者产生极大的共鸣。上半身袒胸露乳，乳房下垂至腰部，右腿扬起，并且光着脚，脚部的



图4 西汉群俑



图5 乐舞陶俑

细节刻画也比较生动，左臂下夹着一圆形扁鼓，右手执鼓槌至眉间作敲击状。整个作品仿佛定格在当时的画面，充满了戏剧性的亮点。此俑现藏于中国国家博物馆。

1963年出土于四川郫县的击鼓立式说唱俑（图3），俑高66.5厘米，灰陶质。身上原有的彩绘因为年代久远已不清楚。这个说唱俑头戴一个尖顶小帽，远看更像一个高耸的发髻；额头被夸张的表情弄得满是皱纹，双眼眯起，眼歪嘴斜，努力地让舌头去舔鼻头，整个面部表情相当滑稽。双肩高耸，头部微微向前，双臂紧靠胸腹，上身比例夸张，胸部下垂，胸腹之间有一道很深的褶子，突出饱满隆起的肚子，左手执鼓，右手持棒做击鼓状。下半身与上半身相比要短很多，为了突出陶俑的滑稽形象，作者故意将裤子设计得特别低，仅仅遮住肥臀的下半部，搭配壮硕的双腿，试图拉直上半身的夸张动作，整个作品充满了艺术感染力。此俑现藏于四川博物馆。

从以上两个比较出名的汉代说唱俑可以看出，他们的造型属于滑稽戏的俳优形象，是在战国时期的俳人和先秦时期优人的基础上，进行加工融合与发展提高，主要进行说唱、诙谐的滑稽表演。《汉书·霍光传》说：“大行在前殿，发乐府乐器，引昌邑乐人，击鼓歌唱作俳优。”《乐府诗集》卷五十六说：“《俳歌辞》一曰《侏儒导》，自古有之，盖倡优戏也。”两汉时期，这种说、唱、表、击鼓的表演，已经具备了中国古代戏曲辞、音乐、表演以及故事情节等综合艺术的基本元素。

1969年济南天桥区的汉代墓地出土的《西汉群俑》（图4），为西汉时期的陶塑珍品。整个作品由陶盘、陶俑以及陶制乐器组成。陶盘长67厘米，宽47.5厘米。陶盘左右两侧共有7名拱手向舞台的观众，也有可能是助兴者。后排为7名伴奏乐工，分别演奏钟、鼓、瑟、笙、磬等乐器。舞台中央有7名表演者，最前面的是一个身穿红色袍子的陶俑司仪，抬头挺胸，好像在向观众介绍节目，也好像在深情高歌；司仪身后是一白一红两名女舞俑，相向而舞；司仪左后方有两名杂技俑在表演软功；司仪左侧是一对男子在表演倒立杂技。这21名杂技乐舞陶俑构成了一个完整的舞台表演场面，

集说唱、音乐、舞蹈、杂技于一体，再现了两汉百戏的热闹场面。除了说唱、杂技，歌舞表演也是当时社会流行必不可少的节目。1989年徐州驮蓝山汉墓出土的一组精美的表现长袖舞的乐舞陶俑（图5），其表现的乐舞艺术具有典型特色，侧面反映了当时人民热爱歌舞、以舞达意的习俗。这组乐舞俑定格了当时舞乐场景最动人心弦的瞬间，可以看出，这是一个经过精心安排设计的舞蹈表演场面，有善舞的舞俑，她们神情朦胧含蓄，身材修长纤细，衣着长裙，裙裾及地，体态轻盈柔软，舞姿优美飘逸，东汉张衡的《舞赋》描述这种长袖舞为“裾似飞燕，袖如回雪”。也有以抚琴、吹箫等伴奏的乐俑，他们神情专注，着长衣，整个群俑不仅让观众看到了当时长袖舞的风姿绰约，也仿佛听到了钟鼓丝弦的齐鸣之音。服饰的运用增强了艺术感染力与表现力，为后世戏曲衣着服饰提供了借鉴之处，舞蹈动作的形式与戏曲中的程式化舞蹈可以说是一脉相承的。1972年河南灵宝县东汉墓出土的陶戏楼，有三层，舞台四面均可让人们围观，是专门为杂技演出搭建的舞台。这种楼阁式建筑，在两汉时期的中原地区非常流行。史料中没有明确记载这种建筑的产生时间，换句话说，伴随着两汉歌舞、杂技、戏剧等艺术的繁荣发展，“戏楼”出现了。这种建筑的出现，无非是为了方便更多的观众欣赏表演，而表演场所的变更与规范普及，反映出汉代戏曲艺术由宫廷内部向世俗社会转移的境况，也是研究后世戏曲艺术表演场地的重要文物见证。

从出土的汉代说唱俑、乐舞俑、陶戏楼等可以得知两汉时期人们精神世界的欣赏趣味。出土的戏曲文物，立体地再现了当时乐舞百戏的艺术特点，说明两汉时期的戏曲艺术初步具备了戏曲定义中的构成元素与表演形式，是后人研究中国曲艺技艺的直观资源。我们可以从这些陶俑生动的表情和姿态中知晓古人的生活状态和情感世界。汉代强盛的国力、繁荣的经济为戏曲艺术的各元素发展提供了肥沃的土壤，国家的统一，对外交流的频繁，使各民族的文化艺术产生碰撞，让后来产生具有故事情节综合戏剧艺术成为必然。汉代是舞蹈、音乐、戏剧等各种艺术的兴盛时期，西汉已经设有专门的音乐机构“乐府”，直接反映社会各阶层的百戏盛行之风。汉代百戏艺术的成就对后来中国戏曲艺术的发展产生了



图6 乐舞百戏图



图7 沂南北寨汉墓中室东壁横额画像石

深远的影响,其渗透之广、形制之繁也可以从汉代画像石保存的珍贵图像上得以印证。

(三) 从画像石看百戏

画像石是把绘画雕刻等艺术用于墓葬、祠堂等建筑物上的材料,是为丧葬习俗服务的独特艺术形式载体。汉画像石艺术的产生和发展与汉代的厚葬之风有着密不可分的关系。汉画像石的内容与随葬器物一样,都是为了仿效和贴近墓主人生前社会生活,以满足人死后在另一世界的需要。从早期汉画像内容仅是满足生活需要到后期画像石艺术描绘理想世界的内容,反映了当时社会政治经济世俗观念的转变过程。旁观汉代丧事风俗,汉桓宽《盐铁论·散不足》中记载:“今俗,因人之丧以求酒肉,幸与小坐而责辨,歌舞俳優,连笑伎戏。”可以说汉代百戏已经深入到社会的各方各面,传承并影响着后人。

南阳出土的乐舞百戏图(图6),画面中,最左边是一位衣着灯笼裤的长袖舞者,腰肢纤细,动作优美富有张力;左边第二是一个杂技艺人,右臂平举,右臂上端有一个陶罐,双腿弯曲身体微微下蹲,袒胸露乳,腹部隆起,左拿一个手鼓,好像在边打拍子边表演;左三单手倒立,另一只手持着一个酒壶;右边五人正在演奏乐器,从左开始分别演奏琴、鼓、排箫以及埙。整个画面生动地描绘了乐舞百戏,给人以美的感受。汉代丰富多彩的节目都是以手拿道具的形式,展现了两汉时期人们能歌善舞的娱乐生活。

除了宫廷歌舞场景,市井表演场面,汉代还有大型的庭院式演出,说明两汉时期不管是黎民百姓还是王公贵族,都被融进百戏歌舞伎乐的风尚之中。如沂南北寨汉墓中室东壁横额画像石(图7)所示,画面中几乎包含了张衡《西京赋》中的所有描述:“既定且宁,焉知倾陲?大驾幸乎平乐,张甲乙而袭翠被。攢珍宝之玩好,纷瑰丽以侈靡。临迴望之广场,程角抵之妙戏。乌获扛鼎,都卢寻撞。冲狭燕濯,胸突铍锋。跳丸剑之挥霍,走索上而相逢。华岳峨峨,冈峦参差。神木灵草,朱实离离。总会仙倡,戏豹舞黑。白虎鼓瑟,苍龙吹篴。女娥坐而长歌,声清畅而蜚蛇。洪涯立而指麾,被毛羽之襜褕。度曲未终,云起雪飞。初若飘飘,后遂霏霏。复陆重阁,转石成雷。礚礚激而增响,磅盖象乎天威。巨兽百寻,是为曼延。神山崔巍,欻从背见。熊虎升而挐攫,猿狖超而高援。怪兽陆梁,大雀踞踞。白象行孕,垂鼻磷困。海鳞变而成龙,状婉婉以显显。舍利颺颺,化为仙车。骊驾四鹿,芝盖九葩。蟾蜍与龟,水人弄蛇。奇幻倏忽,易貌分形。吞刀吐火,云雾杳冥。画地成川,流渭通泾。东海黄公,赤刀粤祝。冀厌白虎,卒不能救。挟邪作蛊,于是不售。尔

乃建戏车,树修旂。侏僮程材,上下翩翩。突倒投而跟絙,譬陨绝而复联。百马同轡,骋足并驰。撞末之技,态不可弥。弯弓射乎西羌,又顾发乎鲜卑。”这些画面形象生动地将汉代百戏技艺文化所表现的人物形象、社会风貌展现在世人面前,可以作为当时演出的“剧照”。

汉画像石中对传统戏曲艺术的推崇,是当时人们对文化艺术追求的再现,它所表现的场景和反映出的精神世界,有力地印证了汉代百戏丰富的表演内容,是戏曲起源重要的史料文物。

三、结语

汉代戏曲艺术已经包括了现在戏曲定义中的基本元素,后来戏曲中的“唱、念、做、打”应该也来源于汉代百戏。从各种史料及出土文物的记载来看,华夏各民族的文化交流丰富了百戏的表演内容和表演形式,汉代乐舞与百戏互相渗透融合,为后世戏曲艺术的起源埋下了伏笔。汉代百戏与古代戏曲的起源有很密切的联系,可以说,没有两汉时期的百戏艺术,就没有后来宋元时期真正戏曲的出现。两汉,是孕育戏曲产生的摇篮。

注释:

- ①杨荣星,王美林:《中国戏曲艺术的起源和发展》,《内蒙古电大学刊》1988年第4期,第36—37,29页。
- ②张静:《论中国戏剧事业赖以发展的摇篮——汉代百戏》,《郑州铁路职业技术学院学报》2015年第4期,第89—91页。
- ③陈月红:《浅谈戏曲的起源与形成》,《徐州工程学院学报·自然科学版》2006年第4期,第147—148页。
- ④奚雯:《探究中国杂技艺术与中国舞蹈的关系》,《戏剧丛刊》2013年第1期,第88—89页。
- ⑤李荣有:《汉画像的音乐学研究》,京华出版社,2001年。

参考文献:

- [1]顾雅男.汉代乐舞百戏画像石研究[D].临汾:山西师范大学,2013.
- [2]杨鉴哲.百戏伎艺与戏曲关系研究[D].保定:河北大学,2010.
- [3]康保成.戏曲起源与中国文化的特质[J].戏剧艺术,1989(1):39—47.
- [4]郑莉,杨静.汉代百戏的兴盛和禁毁[J].西安文理学院学报:社会科学版,2008,11(2):19—22.

苏翔:山西师范大学戏剧与影视学院博士研究生

“无名”工匠的艺术史

——《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》读书笔记

Art History of “Unknown” Craftsmen: Reading Notes of *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*

苏典娜 / Su Dianna

摘要：本文是有关英国文化史学家巴克桑德尔《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》的读书笔记，主要探讨了巴克桑德尔的这本著作对艺术社会史方法论的个案研究的精彩运用，简要分析了章节之间的内在关系，强调作者对于“无名”工匠的标准问题与艺术市场、社会历史的关系讨论。文中特别指出，巴克桑德尔对“个性”“个人风格”这些抽象的传统美术史研究模式提出了质疑，试图引入新的术语“时代之眼”，对德国文艺复兴时期的椴木雕刻进行新的分类研究。作者虽然并没有在本书明确“时代之眼”的含义，但是他的整体研究是对“时代之眼”的充分阐释。

关键词：德国文艺复兴；巴克桑德尔；书评

Abstract: This paper, reading notes of *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* by Michael Baxandall,

a British cultural historian, deals mainly with the successful application, in this book, of case studies of art history methodology, and gives a brief analysis of the internal relations between chapters, emphasizing Baxandall's discussion of the relationship between the standard of “unknown” craftsmen, the art market and social history. This paper specially points out that Baxandall questions such abstract research modes of traditional art history as “personality” and “individual style” and that he tries to introduce a new term, “the period eye”, in order to conduct a new classified study on limewood sculpture of the Renaissance Germany. Baxandall does not clarify the meaning of “the period eye” in the book, but the book itself is a full explanation of this concept.

Key words: Renaissance Germany; Baxandall; book review

英国文化史学家、批评家迈克尔·巴克桑德尔（Michael Baxandall, 1933—2008年）1980年出版的《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》（*The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*），是介于他在西方艺术界影响力最大的两部作品《15世纪意大利的绘画与经验：图画风格的社会史入门》（1972年）与《意图的模式：关于绘画的历史说明》（1985年）出版年代之间的一本著作。可能因为另外两本著作的知名度过高，在国内，有关《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》这本书的学术讨论与媒体关注都较为平淡。以国内的学者胡泊的《巴克桑德尔艺术史观中的“时代之眼”》一文为例，胡泊提到“时代之眼”是在《15世纪意大利的绘画与经验》和《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》中提出的概念，在这两本经典的艺术史著作中，“时代之眼”处于全书的核心地位。遗憾的是，该文的通篇论述只是围绕着《15世纪意大利的绘画与经验》这部名作深入研究与阐释“时代之眼”的理论，而对《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》的相关部分内容并没有做分析。

幸运的是，笔者在“西方美术史方法论”课程上学习

了易英教授讲授的“巴克桑德尔与艺术社会史”一课，听易英教授娓娓道来《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》一书的重要理论思想，特别是宗教椴木雕刻的“星裂”的物理现象与德国特定期、特定地域的社会变革之间的复杂关系，使得笔者对这些由无名的德国工匠于1470年到1520年间制作的椴木雕刻产生了浓厚兴趣，希望了解背后的社会历史与艺术价值，便找来《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》的中文译著阅读，进一步学习巴克桑德尔的艺术社会史的方法论。

巴克桑德尔从社会、政治、历史的大背景，考察小小的椴木雕刻与制作者（艺术家）的方法值得细细品读，他以艺术的视觉图像为基础，融合了社会学、文化学与新史学的方法进行研究，其《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》内容框架分为六个章节。其中，德国纽伦堡的椴木雕刻与雕刻家极具代表性，是巴克桑德尔的主要研究对象之一，也贯穿于全书的行文之中。巴克桑德尔在序言里介绍了德国当时通用的国际贸易货币弗罗林（Florin，1500年左右通行的金币，1弗罗林值240芬尼即银币，或值30先令）的购买力和物价

的具体指标：当时纽伦堡的乡镇秘书年薪为 200 弗罗林（可能非唯一收入），而 1 弗罗林能买 1 磅高级面包，5 弗罗林可买 1 磅牛肉，16 世纪 20 年代能买到一两本印刷书。当时这座城市中建筑行会和其他行会按日计酬的工匠每日收入为 18—36 芬尼，年薪约为 15—40 弗罗林，而像丢勒这样的大工匠（或者以今人的眼光来看是大艺术家），为法兰克福的海勒创作祭坛雕塑获得了 200 莱茵弗罗林（品质最一致的标准弗罗林金币，经常作为计价手段）。同年，他为纽伦堡的房子支付了 275 莱茵弗罗林获得了终生租赁权，后来又支付了 216 莱茵弗罗林获得了永久业权。通过这些翔实的史料与数据，我们可以更为清楚地了解椴木雕刻者在当时的社会结构里的政治、经济和社会地位。

紧接着，巴克桑德尔在第一章《简介》里，介绍了存在于纽伦堡的常见社会分层结构模式——五大社会阶层：作为实际统治者的名门望族，对政治影响力较小的贵族门第（包含商人、公务员、医生、律师和像丢勒这样的部分工匠），成员甚多的中产阶级（由工匠和不是很富有的商人组成），非纽伦堡市民出身的城市雇工和劳动者、熟练工，以及最底层的贱民（长期失业者、乞丐、处境艰难的工匠、妓女）。巴克桑德尔还提及了工会、工匠与商人、贵族的突出矛盾，以及他们面对皇帝、领主和熟练工时的共同利益关系，并指出当时的一些雕刻家甚至担任所在城市的市长，以此说明“雕塑家本人就是这个社会结构的一部分，而不是被这种结构塑造出来的附庸”，打破了读者对于德国文艺复兴时期的工匠的刻板印象——这些工匠不是被动地生活在这个时代，也并非简单机械工作的艺人、匠人，而是与同时代的其他人共同缔造了这种社会结构、时代格局，同时成为了其中的一部分，受其限制和影响，也由其催生、变革与消亡。

纵观本书第一章《简介》，尽管巴克桑德尔在文中自谦地说，对宗教改革前的德国和德国文化有所了解的读者可以直接略过，但是阅读之后，我们会发现这一章节并非简单的常识介绍，而是从 1475—1525 年间德国基本的政局与文化入手，将作为历史环境的“事件”、个体对象的“居民”和集体对象的“城市”作为关键词串联起来，分析德国椴木雕刻创作年代是如何作为德国历史的转折点，以及人口、财富、贫富分化的增长如何促进椴木雕刻家的集体形成，最后再从“椴木雕刻家”这个创作群体的几代人的雕刻风格与时代条件的关系，引出衡量艺术家及其作品的品质所涉及的“标准”问题，这些标准包括“作品的意图、成功实现这种意图的程度、作品的创新性或经典性、我们观察到的作品影响、我们体验到的复杂性和协调性，以及折射出的人文状况”，而这些标准正是巴克桑德尔试图在本书中揭示的一个重要问题。

在后面的几个章节里，巴克桑德尔的研究方法并不依赖于传统美术史对文艺复兴时期艺术作品和宗教图像的认知。例如，针对“材料”，巴克桑德尔将椴木材料的物理特性（容易断裂，具有可加工性）、价格的昂贵与椴树的两种象征意义联系起来——生长于德国全境的小叶椴象征着“男性”与“狂野”，而较少生长于北部的阔叶椴象征着“女性”与“恭顺”——还借用手相学研究椴木和椴木雕刻的艺术创新之处。这样的材料分析方法，并非简单将椴木材料的物质属性与雕刻作品的艺术风格嫁接起来，而是进一步说明了椴木的属性

如何赋予雕刻家以特定的创作方案，而雕刻家又如何利用椴木的特性来进行艺术的创作表达。

对于“功能”的研究，巴克桑德尔对其定义进行了澄清，认为“功能只是艺术品的一些有意识的意图和效果”，而“关于无意识的意图和使用的更佳视角似乎取决于现代的环境，这种环境可能会修改一些功能”。作者之后的阐述，主要是为了说明文艺复兴风格雕塑“呈现宗教改革前的问题与复杂性”。换句话说，文艺复兴风格的雕塑更多是宗教艺术，但一些作品并不拘泥于宗教艺术的“艺术题材”，突破了既有体制的限制，具有了宗教功能以外的世俗作用，特别是类似肖像、公共喷泉和充满肉感的小雕塑和浮雕（其常见图像是帕里斯的判决、苏珊娜与长老）这样的都市事物，满足了世俗的欲望，而被世人所承认或批判。值得注意的是，宗教改革前后对文艺复兴风格的雕塑的批评，促使这种雕塑风格受到抑制，变成了一种节制的、不带有个人风格的、集体性色彩图像。

在“功能”的论述中，巴克桑德尔提出了很重要的一点，“场景决定了体统”，这不仅体现在同一艺术题材在绘画与祭坛雕刻的差异上，也体现在同一雕刻作品在教堂环境与博物馆场馆的表现差异上。具体地说，宗教改革前的纽伦堡，政府对人们的穿戴行为举止各方面设定了很多禁忌，比如不允许女性的衣服领口低于锁骨的两指宽，而丢勒于 1500—1501 年之间表现了纽伦堡中上层阶级女性的穿着，女孩穿着家居服装或者舞会服装，在其相应的画作的环境里，这些女性并不失得体。问题出现在穿同样衣着的女性雕刻，孤零零地出现于祭坛壁龛上，因场景的变化而不免显得“轻佻与狡诈”，其品德让人怀疑。巴克桑德尔不无打趣地说：“很可能新样式比旧样式更能激发观者肉体 and 心灵体验。一些人容易受到不纯洁思想的影响……还有一些人眼中有梁木。”这样的绘画与雕塑作品的差异性的描述，让人不禁联想到莱辛在《拉奥孔》里对诗歌与雕刻差异性的著名讨论，而巴克桑德尔对不同门类艺术的差异比较可谓得心应手。针对博物馆场景的问题，巴克桑德尔敏锐地指出了教堂祭坛上颜色脱落的椴木雕刻上镀金的凸状小杆子（作者指的是凸起的人物衣褶），在教堂复杂多变的照明条件下美轮美奂，而在现代博物馆的清洁环境和灯光下，其活力消失，显得非常拙劣。这很类似于博物馆怀疑论者的观点，后者将博物馆视为一座抹去艺术作品的本真性、消除原有的场景的关系纽带的艺术陵墓。我并不是说巴克桑德尔是一位博物馆怀疑论者，因为他在书中讨论更多的是基于光源和观者角度变化而使得局部与作品整体关系产生的改变，乃至就作品艺术形式的改变的艺术史角度来谈，但考虑到巴克桑德尔的学术影响力，以及 20 世纪 80 年代初新博物馆学作为一门学科的初步建构，不禁让人猜想巴克桑德尔的艺术社会学对于新博物馆学的影响。

大篇幅的宏观叙事后，在最后的第七章《艺术家》中，作者集中围绕几位德国文艺复兴时期的“无名”椴木雕刻家迈克尔·艾哈特、蒂尔曼·里门施耐德、维特·施托斯、汉斯·莱茵伯格的个案，更进一步阐述了“时代之眼”的内涵与意义。作者给予了这些“无名”的椴木雕刻者以很高的评价，在他看来，艺术形式反映社会状况，但是社会状况本身

并不足以涵盖和凸显每种形式,因此,“最优秀的艺术家有着历史文献一般的权威性。出色的工匠,也只有出色的工匠,才能在他的作品中展示个人对时代的困境的认知”。这里体现了作者对于艺术的自律性与社会发展状况关系的思考,强调了挖掘优秀艺术家及其作品本身的文献意义,亦是对图像证史与以史证图的史学研究方法提出了疑问。

这里存在一个问题,何为优秀的艺术家和雕塑作品呢?这就回到了前面论述的“标准问题”上,巴克桑德尔其实在前面的《市场》《风格认同》和《时代之眼》三个章节做了不同层次的回应与分析。

首先,是被人忽略的“艺术市场”。巴克桑德尔将市场作为一种“媒介”,而这种媒介本身体现了不同的信仰,艺术家可以选择理念,同时选择的理念也展现了他们与社会与艺术的认知。德国文艺复兴时期的椴木雕刻家的市场运作方式,是在独立的城市工作坊工作,作品直接并入制成品市场,这些雕塑家不依附于大教堂作坊,也不依附于王公。作者通过大量的合同文件,挖掘了优秀的文艺复兴风格雕塑家的身份,他们其实和雕塑定制的客户一样,“积极控制和塑造德意志城市”,“他们是贵族、贵族商人和上层工匠,而上层工匠中包括一些最优秀的雕塑家”,也就是说,他们属于五大社会阶层里的上流阶层,而这些雕塑家制作的雕塑作品是由市政厅、教区、协会和商业机构定制,所以首先体现的是都市品味,而非农民与城市劳工的喜好。我们可以推测,雕塑家的当地公民身份与特殊社会地位,这是巴克桑德尔从市场维度对当时的优秀的雕塑和雕塑家的一个条件设定。不过,巴克桑德尔对市场研究并不止于此,他还详细研究了当时的行会战略,挖掘画家与雕塑家、行会与艺术家、本土艺术家与外国艺术家的关系纠葛,并指出符合雕塑家行会规范的艺术作品是一种“行会风格”,但这并不是他要讨论的对象,他所要讨论的是采取不同的垄断竞争策略来规避行会规定的雕塑家,因为这些艺术家才具有独特性与炫耀性的娴熟风格,而这才是作者认为的艺术家的标志,我们可以理解是作者所认定的优秀艺术家的标志之一,从而区别于普通的无名工匠。

其次,是排除了艺术市场的经济因素,反观艺术史风格问题的“风格认同”。巴克桑德尔指出了模仿自然与个人风格之间的悖论,强调了个人风格对于优秀雕塑家的重要性,但并不是老生常谈的风格分析,而是论述集体和国家形式的风格,如何使得个人风格的问题变得复杂,以“外国风格(Welsch,又译为意大利风格)”与“德意志风格(Deutschen)”的新术语,对德国文艺复兴的椴木雕塑艺术进行重新分类。他不是用简单的二元对立模式来看待艺术,而是强调对集体品格、对个性的时代性感知,认为这一时代的两种风格存在差异,前者清晰可辨,似乎很少为个人风格留下余地,后者又可能使得个人风格变得陈腐。作者并没有明确肯定某一种风格,而是着重分析两个风格的差异性与社会思想、文化体系的关系。

最后,巴克桑德尔对“个性”“个人风格”这些抽象的术语本身提出了质疑,他跳出了艺术风格的美术史研究模式,试图引入新的术语“时代之眼”,从“形状”“人物”

的角度,来对这个时期的椴木雕刻进行分类研究,也进一步说明优秀的文艺复兴椴木雕塑家和作品所具有的特性,例如具有被人类情感赋予生命的形式,让形式来适应心灵,并将它们与当时的合同的措辞、数学的发展、书写字体模式的变革、歌唱家的模式描述联系在一起,通过文艺复兴时代的德国椴木雕刻家这一个具体的对象,放置于时代的社会文化的大格局之中,以此了解当时的社会、政治、思想、文化的整体结构,以及各时代要素之间的关系。在本书中,作者并没有明确解释“时代之眼”的含义,但是通篇研究都是对“时代之眼”的充分阐释。他还在文中意味深长地写道:“如果我们使用时代错位的概念来研究文艺复兴风格雕塑,那就是徒劳甚至适得其反的。……在研究富有异域风情的艺术品时,我们应该使用异域传统的分类法,这才是有助益的。当我们借鉴其他文化的认知模式时,会收获甚大。我们检验和修正我们对艺术的认知,充实我们的视觉艺术储备,对其他文化的视觉体验和倾向至少有一点了解。这种对异域艺术的探索是艺术的主要乐趣之一。”这一大段的描述,我们可以理解是为对《15世纪意大利的绘画与经验》提出的“时代之眼”的补充阐述。

通过阅读此书,可以感受到巴克桑德尔宏大的理论体系、缜密的行文逻辑,以及在宏观叙事与微观分析上的游刃有余,还有对视觉与文献材料的熟悉把握。他被人们誉为20世纪最伟大的艺术史学家之一,对高居翰等人的中国艺术史研究也产生了影响。在该书中,巴克桑德尔所涉及的材料不局限于美术史学家、评论家的文献和艺术作品的视觉图像,而是更多采用了合同、古地图、契约、书籍插画、手稿、作品订订单、年鉴等多样的材料来深化椴木雕刻的研究,为读者展示了一个更为广阔的德国文艺复兴时期椴木雕刻的艺术世界,也为传统的美术史研究开辟了一条林中路,以推动其步入更为丰富多彩、波云诡谲的艺术世界。

苏典娜:中央美术学院人文学院2015级在读博士研究生

艺术中的“造物”逻辑

——艺术史及哲学视角

Logic of “Creation” in Art: Art History and the Philosophical Perspective

高 远 /Gao Yuan

摘 要：从文艺复兴以来现代艺术体制框架之下的艺术创造活动，起初是将之前服务于宗教或者其他功能性目的的物品经过重新组织与展示，将其变为“艺术”，赋予其“艺术作品”的地位。这个过程演变至今，其背后的观念逻辑，从艺术家和策展人的职权的演变，到极少主义以及符号和再现理论，其实质并未脱离瓦萨里所奠定的集合了艺术（作品）、艺术理论（叙事）与空间（博物馆）的体系。本文将视角对准晚期现代主义艺术中“物”的概念，尝试以一种艺术史和哲学视角审视晚期现代主义艺术尤其是极少主义艺术的创造逻辑。

关键词：艺术创作；艺术作品；物性；瓦萨里；极少主义

Abstract: Artistic creation activities under the framework of modern art system since Renaissance began with turning

objects that served religion or other functions into “art” and offering them a status of “art works” by reorganizing and displaying them. Today, the underlying concepts and logic, from the evolvement of functions and powers of artists and curators to minimalism and the theory of symbols and representation, have not, in essence, broken away from the system integrating art (works), art theory (narration) and space (museum) established by Vasari. This article focuses on the concept of “object” in late modernist art, and tries to examine the logic of creation in late modernist art and minimalism in particular from a perspective of art history and philosophy.

Key words: artistic creation; art works; objecthood; Vasari; minimalism

“Supports Surfaces” 展览现场





Donald Judd 无题 1968 年

造物的使命总是赋予上帝等超自然的存在，似乎向来与凡人无涉。长久以来，制造画像或者雕塑，在人们的原始意识中，就相当于神的造物行为，尤其是在宗教艺术中，历次的圣像破坏与造像勃兴，都与这种观念的接受与变迁息息相关。这也解释了文艺复兴以来的画家和雕塑家拥有超凡力量的原因——他们不仅能够制造人物和动物的形象，甚至连上帝的形象也可以由他们一手创造。

文艺复兴之后，瓦萨里所创立的集合了艺术（作品）、艺术理论（叙事）与空间（博物馆）的现代艺术体制逐渐产生效应。从此，决定什么是艺术的权力变成一种体制，由博物馆馆长（后来的“策展人”）来执行，他们将宗教仪式和宫廷房间中的物品集于一室，并将其展示，这些去除了功能性的“艺术品”，成为启蒙运动所倡导的，为大众所观赏的世俗的、美的艺术。

然而，进入二十世纪，自杜尚的“现成品”以来，艺术家又被赋予了一种新的能力，博物馆馆长和策展人不可及的能力，即“点石成金”的能力。他们能从一堆日常什物中找出随便什么东西并将其命名为艺术品。理论家格罗伊斯回顾了艺术家这种独断权力失而复得的历史：杜尚展示小便器并不像以前博物馆馆长或策展人在破坏一个神圣偶像的价值；相反，他将一件批量生产的日常用品提升到了艺术品的位置。艺术的创造活动由之前的去除圣物的价值转变为赋予俗物以价值。^①将普通物品提高到艺术品的位置，恰如丹托论述“寻常物之变容”（the transfiguration of the commonplace），那么，寻常物如何“变容”为艺术品？丹托给出的答案是，艺术品与寻常物在知觉上无法辨识的时候，就要依靠某种艺术理论的氛围和艺术史知识，亦即某种艺术世界，来实现这样的转换。值得注意的是，丹托在论述寻常物和艺术品之间的转换时，用了“变容”

（transfiguration）一词，这个词正如它的本义——形容耶稣基督“改变”容颜，意在强调耶稣基督既是人又是神（耶稣基督的容貌和人性与常人无异）；同样，某些艺术作品与庸常实物之间的差别在知觉上也难以辨别，决定它是否是艺术作品的条件在于特定观者的参与；就像宗教仪式一样，信徒与教会体系以及教堂空间决定了仪式的可信性，而艺术爱好者、艺术院校以及博物馆空间则决定了“现成品艺术”以及某些观念艺术的成立。“现成品”（ready-made）既是日常物品同时又是艺术的说法，正对应了耶稣基督同时具有人性和神性的“二性论”。至此，似乎可以这样认为，某些观念艺术作品的认定，与某种宗教活动具有相似的逻辑结构。^②

在迈克尔·弗雷德对于实在主义和极少主义艺术的批评中，提出了与艺术作品的条件和属性相对的特征，即“物性”。在上世纪六十年代中后期的极少主义艺术中，“物性”大行其道。当时的很多艺术作品都无法被定义为绘画或者雕塑，它们只是“特殊的物体”。极少主义艺术家惯用有特殊形状的画布或者金属板，并在这些材料上切出槽口或者某种特殊形体，来构建作品的“整体”形态。这种观念秉承了杜威的实用主义传统，它对于错觉艺术或者再现性艺术的抵制实际上强调的是“物性”或者实用主义的价值——真理就是作为个体经验的物理事实。支持极少主义的理论家认为，这些类似工业产品的“物”，本身就是一种美，甚至不需要被加工或者改造，它们在艺术家的授意下被搬进展厅或者其他特定的场所，占据特定的空间，就成了艺术作品。其中，作品作为一个整体，它的质感、密度以及声响甚至光线照射形成的阴影，都成了作品的内容。此外，极少主义艺术家也将一种物质材料的转换和制造过程作为其实现观念的方式。其代表人物唐纳德·贾德的作品材质就经历过多次转换，从木头到

金属到有机玻璃,每一次转换都是艺术家的制作痕迹减弱的过程,最终所呈现的是物质材料本身的属性。后来的艺术家继续将作品材料的转化作为作品前卫性的体现,他们往往将一种随处可见的寻常材料赋予艺术作品的地位,或者以一种异质的材料制作一种熟悉的物品,这种方式直到今天仍是艺术家惯用的策略。

“物性”外在于审美性和“艺术性”,可谓晚期现代主义以来艺术品观念的核心之一。艺术作品被看作是现实世界事物的一种代表,这样的观点在这里被彻底颠覆。艺术家意识到描绘的内容与作为媒介的基底之间存在某种张力,强调基底的形状和物质属性,进而意识到图画基底等辅助物的实在性——如画框或者承载着雕塑或绘画的基底的比例大小等,这种看似处于艺术作品之外的实在性在某种程度上就是一种“物性”。基于这种理解,上世纪六、七十年代的一些艺术家不再将图画表面和基底,或者雕塑和基座区别看待。由于质料的属性与物质实体本身的形态,“画框”与“基座”等辅助物都可以作为作品来展示。雅克·德里达在《绘画的真理》(《La vérité en peinture》)中,就将“画框”提升到了一个重要的位置。他在书中用很多篇幅讨论康德所谓“附饰”或者“附属物”(parergon)的问题。在德里达看来,“附属物”所表达的内外之分,实质上就是绘画框架的问题。画框作为分界线,不仅区别了作品内外两个世界,它还支撑着中心,支撑着内部,使中心成为内容。从这个角度讲,没有了附属物,作品也将无从成立。如此看来,画框就不仅仅是作品内外的分界线,是它将作品带入了更大的语境之中,是它决定了作品。^③六十年代法国观念艺术团体“载体和表面”(Supports-surfaces)小组所思考的问题,即是重新思考画框、支架等“附属物”的作用及价值。并将其直接作为作品展示或者故意取消掉这些“附属物”,来达到一种表面—基底的特殊关系,由此颠覆了其固有的序列。这些类似“画框”和“基座”的“附属物”的物质属性与形式特征是极少主义以来艺术作品不可忽视的重要方面,直到今天人们仍在继续循此探求,并将其继续扩展至社会政治领域。

法国符号学艺术史家路易·马兰(Louis Marin)也讨论过绘画的框架与边缘。他将画框与书页文字旁边的空白作类比,页边空白或者画框是一个自由缓冲的区域,它没有可以阅读的内容,但却是阅读进行的条件,同时也是描述符号所需的载体。通过边缘的作用,意义将在画框内重写。在这里,整个世界都是已知的,我们在一个空无的基础上欣赏(观想)一个艺术作品,画框构建了再现的自主性。^④马兰借助了古典符号学理论中的符号两重性原则,即来源于法国17世纪《波尔·罗亚尔逻辑》,又名《逻辑或思维的艺术》(作者为Antoine Arnauld和Pierre Nicole)中的古典符号及再现理论。这个理论强调的是符号的两重属性,它与两类物有关,即作为再现者的物与被再现的物,符号在表现对象的同时也在表现它自身,其最终目的也在于呈现它自身。同一物可以既是物又是符号,它常常作为物去隐藏作为符号之所揭示;同时,符号本身也是一种物,当我们只考虑它作为物的存在时,它呈现出的是它自身的存在。^⑤福柯将这两重属性转述为:“其一是进行表象物的观念,另一个是被表象物的观念,符号的本性在于用第二个观念刺激第一个观念。”^⑥

符号的两重性理论也深深地影响了法国理论家于贝尔·达弥施、乔治·迪迪—于贝尔曼,在他们看来,画面的边缘或者基底等再现的临界部分,与画面本身具有同等重要的意义。

以古典符号的两重性以及由其引申出来的自反性观念来审视晚期现代主义以来的艺术,尤其是与极少主义相关的艺术作品,似乎格外奏效。晚期现代主义绘画以及极少主义强调的,是艺术作品物质媒介的纯粹性,这种对于作品物质材料本身的思考或可以称为一种自反性,其实也就是绘画基底或者物质材料本身的特性,亦即所谓的“实在性”或“物性”。

值得一提的是,上世纪六十年代末到七十年代的概念艺术、影像艺术和表演艺术中涌现了很多利用文献、影像包括光线以及事件构成的“艺术品”,它们看似将极少主义艺术作品的物质实体取消,一些理论家,如露西·立帕德(Lucy R. Lippard: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*),将这种现象概括为“去物质化”(Dematerialization)的倾向。实际上,无论现代主义晚期出现的艺术对象的“去物质化”倾向,还是后来的“后极少主义”和过程艺术对于作品实体的消解,都试图回答艺术作品实体所不能回答的问题,即艺术是过程,艺术是事件,艺术还可以是商品属性之外的某种行动。但是,具有讽刺意味的是,2012年纽约布鲁克林博物馆举办的一次观念艺术的大型展览,以“物化‘六年’:露西·立帕德与观念艺术的出现”(Materializing “Six Years”: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art)作为展览的题名,恰恰站在了这位批评家的反面。展览以文献与实物的形式物质化地复现了立帕德30年前著作的内容。用法国艺术理论家尼古拉·布里奥(Nicolas Bourriaud)的话来讲,这类“艺术作品”或者展览,属于“后期制作”(Postproduction)^⑦的范畴。在布里奥那里,所谓当代艺术中的“后期制作”就是指近二十年来当代艺术中出现的一种利用其他的媒介或文化产品制作来重新呈现自身的方式。不可否认的是,哪怕是去物质化的作品,这些作品的记录和展示绝大多数情况下必须通过物质的载体,如影像放映设备和数码输出的图像,以及与“事件”相关的物品本身的重新编排和再利用,鲜有作品和展览能够跳出这个逻辑。

以极少主义和古典符号学理论所引申出来的“物”的观念,在理解今天的艺术时依然奏效。当代艺术家通过物的形态和媒材的把握,使艺术作品变得可见。艺术作品中的材质和呈现媒介再次得到了重视,艺术作品制作中的某种神秘力量也开始重新被讨论。瓦萨里即通过“disegno”的论述,将艺术家的形象创造与圣经中的“创世纪”联系起来。“disegno”即被解释为“赋予一切创造过程以生气的原理”——它在创世之初便已经达到最完美的境界。disegno是对自然中最美之物的模仿,用于雕塑和绘画中一切形象的创造,是诸种艺术创造之根基。瓦萨里的理论生发于500年前,而如今再去妄谈一切艺术创造活动都与某种神秘启示相关,似乎是不合时宜的。但是在认定和创制观念的逻辑层面上,某些艺术活动却与宗教仪式和神学观念有着相似的认知模式。“杜尚的小便池可谓某种事物中的基督,现成物艺术则可谓某种艺术中的基督教。”^⑧格罗伊斯的经典比喻又一次暗示了艺术创作活动与基督教神学之间的潜在联系。在从古到今的很多艺

术家和史论家看来,艺术作品都是崇高的、带有神性的,而这种神性的灵魂,需要有其安身之所——艺术作品的物质实体,它不仅仅是可见的,还应该可触摸的。

当今的艺术家和理论家将“物”的概念建构在当代艺术创作观念中,同时又通过对构成艺术品的“物”在种种关系语境中的流变进行深入思考,在艺术作品层面上解除了“神性”与“物性”之间的对立关系,使伸手可及的“物”具有超验启示意义的同时又饱含现实的意涵。很显然,对于具体艺术作品和艺术家问题的分析研究,神学和哲学理论只能提供一个笼统的形而上层面的观照,而出于艺术品的“物”本身的思考则能提供一个具体可感知的文化空间。在艺术史研究领域,对实物的重新重视即是基于艺术创作领域的这些新动向。艺术史家巫鸿早先提出的艺术作品的“历史物质性”,即是在讨论艺术作品的“原物”在年代的流变中所经历的形式、空间和功能的变化过程,最终形成了我们今天所看到的“实物”;而这个具体可感可触的物质对象的时空流变过程即是一种艺术史。

注释:

- ① 参见 Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, 2008, pp. 43-45。
- ② 参见李军:《可视的艺术史——从教堂到博物馆》,北京大学出版社,2016年,pp. 201-207。
- ③ 参见 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, 1978, pp. 13-18。
- ④ 参见 Louis Marin, *Présentation et représentation dans le discours classique: les combles et les marges de la représentation picturale*. Discours psychanalytique, 1985, année, pp. 4-6。
- ⑤ 参见 Antoine Arnauld and Pierre Nicole, *Logic or the Art of Thinking*, Cambridge University Press, 1996。
- ⑥ 引自米歇尔·福柯,《词与物——人文科学考古学》,上海三联书店,2001年,p. 85。
- ⑦ 一个中文译本将之译为“后制品”(参见《后制品》,金城出版社,2014年),实际上,原作者的本意是以音乐、电影、电视和影像艺术的“后期制作”,即重新编排原有录制的材料,加入特效、剪辑、合成为新的作品的方式,来看待当代艺术创作中同样存在的,利用他人作品或者其他文化产品重新制作、重新展出的类似“后期制作”的现象。文中的译法“后制品”虽然响亮,但这种译法有望文生义之嫌,实则缺乏相应的根据,易歪曲作者原意并产生歧义,有待斟酌,故本文采用了“postproduction”的原意,即“后期制作”。
- ⑧ 引自 Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, 2008, pp. 28-29。

高 远:中央美术学院人文学院博士研究生



“Supports Surfaces”代表艺术家 Daniel Dezeuze 作品

符号化的雕塑材料

——材料情感的表达与把握

Symbolized Sculpture Materials: Expression and Mastery of Emotions Contained in Materials

彭 博 / Peng Bo

摘 要：自杜尚的“现成品艺术”以来，得益于传统概念的约束的消解以及自身具备的灵活的可利用性，雕塑材料成为具有符号功能的信息媒介；当雕塑的视觉形象——一个由材料构建的空间中的造型——无法完满地标示创作意图或作品情感时，某些具有特别意义的材料却能够很好地填补因视觉形象在引导性方面的不足所造成的能指功能的缺失，甚至可以直接通过材料而非视觉形象来传达创作意图，表达作品情感。

关键词：雕塑材料；艺术符号；材料观

Abstract: After the appearance of Marcel Duchamp's

现成品的使用可谓是雕塑史上的一次重大转折，“作为后现代艺术标志的现成品使用，既是对通过技术证明艺术价值这个古老传统的无情否定，也是对于材料的扩展”^①。具体而言，现成品的使用终结了手工制作与创作技艺统摄雕塑艺术的局面，为其在逻辑上构建合理性的“观念”以“现成品”这种材料为突破口闯入雕塑的领域，雕塑与其他艺术门类之间的藩篱被彻底打破，并与之一同走上“观念化”的道路。同时，材料的使用方式彻底改变：一方面，材料的选择范围理论上得以无限拓展，任何材质、任何物品甚至身体、行为乃至无实体的声、光、电等都可被视为材料；另一方面，材料不再只作为雕塑作品物理形态或形式创造的载体，同时还可作为具有符号功能的信息媒介，引导观看者理解创作意图，通达作品情感。^②

观念化的雕塑催生了全新的材料观。在这种材料观中，当雕塑的视觉形象——一个由材料构建的空间中的造型——无法完满地标示创作意图时，某些具有特别意义的材料却能够很好地填补因视觉形象在引导性方面的不足所造成的能指功能的缺失，甚至可以直接通过材料而非视觉形象来传达创作意图，表达作品情感。例如雕塑家姜杰的《易碎的制品》，从女性独有的视角阐释了个体的孤独与生命的脆弱。尽管作品中从天而降的婴儿形象本身已经能够引发观看者对生命的思考，但作者却更进一步选择柔软而又易碎的蜡去制作婴儿的形象，从而使作品具备了强烈的引导性。观看者根据对蜡的物理性质的理解以及蜡制品在生活中的使用经验逐步走向作者微妙的内心情感。如果说在《易碎的制品》中材料还只是对能指功能的补充，那么在德国艺术家约瑟夫·博伊斯的部分雕塑作品中，材料则直接承担起能指的功能。毛毡、蜂蜜、动物油脂等现成品被博伊斯信手拈来，稍加组织便产生了一种悲怆的历史氛围。联系到博伊斯在战争时期的个人经历和大众在战时的生存体验，这些与生命

“readymade art”，benefiting from the dissolving of the restraints of traditional concepts and their own flexible availability, sculpture materials became an information medium with symbolic function. When the visual image of a sculpture, a shape in space constructed from materials, fails to fully satisfy the creator's intention or to express his feelings, certain specific materials can well make this up and even convey the intention directly without the help of the visual image.

Key words: sculpture materials; art symbols; material outlook

和生存息息相关的物品便唤起了观看者对死亡与再生的感悟。如此一来，材料成为凌驾于视觉形象及各种造型因素之上的存在，占据了其中能指的主导地位，发挥起标示情感的符号功能。

然而，一种材料是否能够作为信息媒介进行情感表达首先取决于其是否具有相应的信息。各种物理材质在社会和文化发展的过程中，会被源源不断地赋予超越其物理性质的各种特殊含义，雕塑家便是通过对这些信息敏锐的把握，使材料“结合特定的视觉想象获得新的视觉隐喻”^③。但是，尽管理论上材料信息的累积是无止境的，但累积的过程却是在不同的地域、文化和社会环境中完成的，不同环境下对材料信息的认同度和敏锐度不可能完全一致，因而在材料看似无限的信息量中，雕塑家即使发现了能够与创作意图或作品情感契合的某些信息，也不得不考虑在具体的环境下这些材料信息是否能够得到有效的发挥。比如同样的大理石，中国人和意大利人因为文化语境的差异，在对其外观形式和物理性质的直观印象以及随后产生的各种心理变化等方面肯定就有所差距，而这种原始直觉上的感知对其后是否能够形成从逻辑上对材料情感完整、准确的把握又至关重要。材料在不同环境下的实用性、社会文化意义等因素以及观看者在不同环境下形成的综合意识结构都有可能影响对材料信息的认知，因此雕塑家真正可利用的材料信息只能是其中的有效且有限的部分。

在对材料的信息进行筛选后，是否能够在作品中将这有效信息凸显而不会使观看者受到其他无关信息的干扰，则是材料作为信息媒介成功与否的关键。因此，材料还必须与其呈现方式以及作品整体的视觉形象协调运作、互相牵制。以展望的“假山石”系列为例，雕塑家运用现代工业材料对中国传统的观赏石进行复制，工业材料既保留了金属的光泽和冷峻，又具有石头质朴的自然形貌。这种材质转换的方式在造成强烈的视觉反差的同时，也使观看者很容

易就被引向对现代与传统、工业与人文之间关系的思考。而加布里埃尔·库里的作品《卡车》中用独轮车装载的爆米花或是隋建国的作品《地罍》中被钢筋包裹的卵石，两种不同材料的并置所造成的对抗与共存关系势必会使人联想到其各自代表的深刻的社会和文化意义。而《地罍》较之《卡车》又具有更强烈的文化指向，如果说颇具当代都市生活气息的爆米花和独轮车是在以一种嬉笑的方式反映怪异的共存，那么粗犷、厚重的钢筋和卵石则是在以批判的思维审视压抑与反压抑的激烈冲突。材料只有在经雕塑家对其中的信息进行充分的挖掘和敏锐的把握并以恰当的可感形式表现出来之后，才能与特定的情感产生联系，但材料与所表达情感之间的关系并非由人为规定，两者之间不存在稳定的、一一对应的关系，当材料离开具体的雕塑作品之后，这种联系便又会再次中断。

要对材料情感形成准确的把握从而完整地表达，雕塑家不但要具备敏锐的直觉、对各种材料物理特性和相关技术手段的深入了解，同时还必须具备深厚的文化底蕴。这也就意味着观看者对材料的理解和把握不能完全依靠纯粹的感性去感知。材料既然作为标示情感的能指，对材料的把握就必然是一个理性与感性相互交融的符号认识的过程，它既是对能指形式的理解，也是对其所指情感的把握。

人们对一切形式的认识都是通过直觉活动来实现的，直觉是指对各式各样的形式以及各形式的特征、关系的直接的洞察或顿悟，是一种建立在对形式外观判别的基础上的感性思维。直觉的类型主要有两种：一是通过某些典型的、业已形成的知觉对形式外观的自然而然的抽象，二是对其隐喻价值的自发的想象。人们对于物理材质的认识就停留于这一阶段，例如，通过青铜材质的外观人们会发现青铜的厚重与坚实，而厚重感和坚实感又会使人感到庄严和肃穆。这些抽象和想象的结果都不是通过逻辑推理的方式得出的结论，而是通过直觉发现的，因而通常也会被人们描述为“感觉到”。此外，直觉离不开外在的社会现实，它必须与客观的直接经验相关联。任何对材质的抽象和想象都不是凭空产生的，人们在不通过缜密考证和推理的情况下就能知道青铜雕塑厚重并坚固，完全是在日常的生活通过对材质的接触而建立起来的一种条件反射。对材料情感的把握也是从直觉开始，这是对材料的形式外观进行的直观的感知，并且只与其外观呈现相关。观看者通过对材料以及材料呈现方式的全面性观察获得一个整体的印象，包括材料的类型、物理性质、外观特征等，以及伴随产生的各种心理变化。例如美国雕塑家汤姆·弗雷德曼利用数千根牙签创作的作品《无题》，即使现成品材料“牙签”可能具有某种深刻的含义，但观看者对它的第一印象也仅限于由“生活用品”“木制”“轻巧”“纤细”“密集”“尖锐”等数个关键词构成，而不会对其有更深层次的认识和理解。但是符号化的材料远比单纯的物理材质复杂得多，仅仅依靠直觉无法获得全面且深入的认识，因此必须引入更为严谨的理性思维。直觉的意义就在于以这种条件反射式的洞察或顿悟为理性的逻辑推理设定论证的前提，这个原始、直观的第一印象十分重要，它将决定其后更加严谨的逻辑推理的产生和定向，并通过论证逐步建立更为复杂的直觉，从而循序渐进地获得对材料情感的完整把握。

在对形式外观获得足够感知的基础上，对材料的把握才能够进入理性思维的阶段。在这一阶段，观看者会有意识地将材料的各种特征同客观现实联系起来，从材料的实际用途或功能、潜在的社会意义、文化内涵或是隐喻价值等多个方面对与之相关的各种信息进行汇总，从而得出一个庞大信息的综合。但这个信息综合存在着大量或无用或牵强的信息，因而尚处于紊乱、庞杂的无序状态。就像“牙签”或许代表了从“清洁”“易折”“木材加工与处理”到“群体与个体”“微观与宏观”等不同的含义一样，还有待于进一步的序化与提炼。

观看者对获得的所有信息进行重新排列与组合、增减、强化

或弱化，使材料的真正所指变得清晰、明朗，这个序化与提炼的过程实质上就是推断雕塑家意图的过程。在这个阶段，观看者主要根据材料的呈现方式、雕塑作品的整体视觉形象乃至雕塑家的个人身份、具体的事件或场所对信息的真伪进行判断。因为特定的呈现方式或是身份特征等往往使雕塑家运用的材料具有鲜明的指涉性和引导性，观看者可以据此推断哪些信息是无关的或次要的，哪些信息是主要的。以雕塑家的个人身份为例，种族的差异、地域文化的差异、性别的差异等个人特征往往会使其在材料的选择上具有一定的趋向：西方世界中的华裔雕塑家多数会选择能够独立于西方文化语境而体现中国传统文化内涵的材料，例如宣纸、火药、刺绣等等；而女性雕塑家运用的材料则可能会显得更加微妙和细腻，用女性独有的目光去审视在男性社会中被忽略的情感，例如陶艾民在其系列作品中使用的搓衣板就极具代表性。如果观看者对这些特征有所了解将十分有利于对材料的有效信息的获取。除此以外，某些具体的事件或是特定的场所也都可成为观看者定位材料所指的坐标。美国艺术家布拉德利·麦克考伦针对城市枪杀暴力事件创作了《井盖工程：枪的遗产》，用政府没收的柯尔特手枪回炉铸造了数百个标准尺寸的下水道井盖，并将之放置于军火制造商柯尔特家族的博物馆外展示，展览结束后这些井盖随即被送往该城市的各个角落用于替换原有的下水道井盖。在持续一年的展示过程中，这些井盖的所指对所有人而言都并不明确，而当“展示”的场所转换为整个城市时，想必饱受枪支泛滥之苦的该市民比外来的观看者们更能体会其中的批判意味。

材料的各种信息经过观看者的理性思维成为逐渐明确的所指，但这还只是雕塑家主观上希望借材料传递的情感，当整个逻辑推理的过程接近尾声时，观看者的感性思维又将占据上风。观看者最终接受到的情感往往取决于其既有的客观经验，于是又诉诸直觉去寻求或改造成与之匹配的情感。

观看者对材料情感的把握经过了从物理材质到材料信息再到雕塑家的情感，最终形成一个既不等于材料信息又不完全等同于雕塑家情感的新情感的过程，这是一个在理性思维与感性思维的共同作用下才能完成的对情感符号的认识。直觉与逻辑缺一不可，这不仅关系到观看者是否能够完整地把握材料情感，也关系到雕塑家是否能够从材料中找到一种全新的情感表达方式。

注释：

- ①皮力：《国外后现代雕塑》，江苏美术出版社，2001年，第13页。
- ②详细论述请参看彭博：《试论雕塑材料观的演变》，《北方美术》2014年第4期，第86—87页。
- ③焦兴涛：《新具象雕塑》，重庆出版社，2010年，第85页。

参考文献：

- [1]皮力.国外后现代雕塑[M].南京：江苏美术出版社，2001.
- [2]焦兴涛.新具象雕塑[M].重庆：重庆出版社，2010.
- [3]苏珊·朗格.情感与形式[M].北京：中国社会科学出版社，1986.

彭博：长江师范学院美术学院讲师



景育民 回声 雕塑