

雕塑概论

GENERAL INTRODUCTION
TO SCULPTURE

许正龙——著

XU ZHENGLONG

人民艺术出版社
北京

图书在版编目(CIP)数据

雕塑概论 / 许正龙著. -- 北京: 人民美术出版社,
2020.9
ISBN 978-7-102-08479-4

I. ①雕… II. ①许… III. ①雕塑理论 IV. ①J30

中国版本图书馆CIP数据核字(2020)第039598号

雕塑概论 DIAOSU GAILUN

编辑出版 人民美术出版社

(北京市朝阳区东三环南路甲3号 邮编: 100022)

<http://www.renmei.com.cn>

发行部: (010) 67517601

网购部: (010) 67517743

责任编辑 教富斌 侯心川

装帧设计 陈利忠

责任校对 白劲光

责任印制 宋正伟

制 版 朝花制版中心

印 刷 雅迪云印(天津)科技有限公司

经 销 全国新华书店

版 次: 2020年11月 第1版

印 次: 2020年11月 第1次印刷

开 本: 710mm×1000mm 1/16

印 张: 10.5

印 数: 0001—3000册

ISBN 978-7-102-08479-4

定 价: 65.00元

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。(010) 67517602

版权所有 翻印必究

序

打算为正龙的《雕塑概论》写篇文字作序，我酝酿了好久。一是杂事太多，心不静；二是为概论类的书写序，我内心有顾虑。想起我上大学时就怕上“概论”课，而自己在从事史论研究后许多年，在很多朋友善意劝我写一本艺术概论的时候，也总是谢绝，因为我一直认为，如果没有足够全面的研究和认识（而一个人不可能什么都懂），写出来的概论之类的书就会像一个叉手训话的“教师”，容易泛泛而谈、误人子弟。当然，这是偏见，我也知道概论的重要，初学者如果要全面了解一门专业的特性，一定离不开概论的宏观和精要的介绍与分析。好的概论不仅能引导入门，而且还可能是培养一个人终身兴趣并引导其开展进一步探索的台阶和向上的楼梯。由于这样的原因，也由于正龙是多年的老友，我应承下来，但一直不知如何动笔。

终于要交卷，我静下来读正龙的《雕塑概论》，开头的“引言”就读进去了，应了那句套话，日日见面的朋友并不一定全部了解。正龙是一位优秀的雕塑家，他的几个时期的作品我很熟悉，也读过他的不少文章，但大都是谈创作或雕塑的某个问题。而“概论”需要一种理论的系统性，这一点，是大部分雕塑家所不具备的。但正龙的引言写得一气呵成，针对当代中国社会转型时期文化的浮躁、城乡建设中的“雕塑热”出现的弊端以及西方现当代雕塑对中国雕塑家的冲击和影响，既提出了雕塑理论思考的迫切性，又交代了正龙版的“雕塑概论”的写作前提——探索性。

雕塑在艺术史中的特殊性，恐怕只有身在专业界多年的人才能细细了解。

其一，形体的塑造带来的涉及空间问题，其三维所涉及的文化符号，要较二维复杂，中西传统文化空间基本理论的迥异，就是一个明证；其二，很多时候，空间艺术所体现的公共性，无论是纪事纪功还是宗教情感，都比其他的艺术样式包含了更大的社会内涵，同时，雕塑家的社会身份也更加微妙；其三，建构空间的材料和技术具有独自的意义，很多时候，会成为雕塑家创作的灵感和动力。然而这只是一个传统关于雕塑的思考范畴，要说清这些常识，并非正是龙的全部。在“引言”和“后记”等行文中，我读出了一位中国雕塑家对西方现代雕塑的强势影响导致中国雕塑缺乏自主性和独立性的那种焦虑。令我大为惊讶的是，一本通常认为是平静的理性的客观的“概论”著作，在正龙笔下居然写得相当感性，甚至包含着激情。回想“五四”一代，在德先生、赛先生初进中国之时，现代人文社科也在中国初建，那一代大家写概论，既为介绍同时也是启蒙，因而大都写得质朴无华、亲切感人，读来也如春风化雨，全无后来学科成熟后的八股气，这种文风和写作真是久违了，没想到现在却在正龙这里见到！

这种个人的激情和写作的风格倾向贯穿了《雕塑概论》的全书。正龙在雕塑艺术上已经浸淫了数十年，他的创作经历了 20 世纪中国美术最为激荡的“八五”美术思潮、20 世纪 90 年代以后形形色色的创作思潮以及 21 世纪初的后现代艺术与中国本土艺术的杂糅，因而体会尤深，观点愈明确。在观念艺术大行其道的背景下，正龙不排斥、不盲从，而是格外冷静。由于自己本身的创作经历以及对材料技术等熟悉，他的叙述鲜活、朴实，没有纯理论研究者写得学究。在《雕塑概论》里，他像一位历尽沧桑者叙述教训和经验，并将自己的思想带给大家。

且不说目前似乎还没有一本关于“雕塑概论”的著述出版，仅仅凭上述所说的理由，正龙的《雕塑概论》不仅适合当代雕塑的思考性教学，同时也很值得所有关心雕塑艺术的人一读。

先睹为快，写下以上的读后感，是为序。

松间

2011 年 3 月 30 日于清华园美术学院

引言

雕塑，可溯源至原始蛮荒时期，世界范围内，实物遗产丰厚。华夏文明源远流长，先人们做工精湛，雕塑造型神奇，是人类文化精粹之一。

当今，中国正处于社会转型之际，其发展变化为世人瞩目。在此沧桑之地，生存质量逐级攀升，人们意识到：在言志表意、美化环境、提升品位、增进交流、扩大影响等方面，雕塑具有其他艺术类型难以替代的作用。故此，用雕塑服务于人本，艺术创作繁茂，社会应用兴盛。

自20世纪90年代始，兴建雕塑热潮在城乡升温，招投标项目随之红火异常。面对蓬勃状况，仔细审视周遭，行业“兴旺”尚不能证明艺术的伟大，况且此种“兴旺”不乏时兴的“快餐文化”和经济诱惑，冷静思索毫不乐观。其间涌现些许精品佳作，大部分归属平庸之作，少量作品层次不高、内容低俗、形式老旧、制作粗糙。此类“城雕”树立于公共空间，没有起到美化作用，反而人为丑化了环境。造型语言不够丰富，艺术常性未能发挥，不能满足人们多方面的文化需求。改革开放大门敞开，欧美文化强势影响国人。目前，西方社会对于雕塑造型研究日趋多样，注重艺术理念、采纳高新技术与利用新兴材料带来空间变化的新视点，产生先锋性、探索性的立体作品，也有一些极端方式出现，此股风潮吹过，客观上形成了“泛雕塑”局面。

针对现实景况，如何进行学术甄别，业界一时显得茫然。中国社会对雕塑需求增量，国外艺术态势冲击雕塑业界，学术层面应对乏力，此为特定时段和

区域内的基本现状。

诚然,以上现象确有历史和社会原因,也有商业陋习作怪,而从深层反思,恐有先天不足存在。雕塑这门学科在基础理论建设方面,相当一个时期几乎处于空白状态,没有搭建起相应的学术研究框架。“事实上,中国雕塑史、雕塑理论的领域,也如同一片荒原,就是一片有待开垦的处女地,不仅中国古代没有留下一部专门的雕塑著作,到现代涉足这个领域的研究人员极少,基本上还没有形成它的研究格局和学术规范。”^[1]尤其是对雕塑造型理论尚未进行系统整理,更未确立规范体系,导致教学实践的相对滞后,形成社会应用的被动局面,研究新时期下的雕塑基础理论实乃当务之急。

雕塑理论研究是美学的一个分支,与历史学、社会学、心理学、美学和材料学等密切相关。西方历史上的哲学家、美学家、美术理论家以及雕塑家针对雕塑多方论述,如苏格拉底、亚里士多德、西塞罗、阿尔贝蒂、莱辛、黑格尔、贡布里希、阿纳森、赫伯特·里德以及罗丹、亨利·摩尔等,大家学说构筑为思想智库。回望东方,在中国古代文化演进史中,有关雕塑文论少之又少。民间流传唐时杨惠之冠有“塑圣”之称,时人语曰:“道子画、惠之塑,夺得僧繇神笔路。”其还著《塑诀》一卷,惜佚。现今,作品与作者并存的状况几无范例,要么知作品而不识其作者,要么知作者而不识其作品,不免是一个行业的历史缺憾。

时至现代中国,雕塑教学实为全新启程,地位显著跃升,真正进入了文化圣殿。由此起步,研究著述渐次增多,刘开渠编著《中国古代雕塑集》,史岩编著《中国雕塑史图录》,傅天仇著述《移情的艺术——中国雕塑初探》,王朝闻著述《雕塑雕塑》,梁思成、王子云、陈少丰、孙振华分别著述《中国古代雕塑史》,潘绍棠和郑珉编著《世界雕塑全集》,盛扬主编《20世纪中国城市雕塑》,殷双喜主编《走向现代:20世纪中国雕塑大事记》和《回望沧海——20世纪中国雕塑文选》,填补了我国雕塑理论研究的相应空白。《雕塑》杂志、《中国雕塑》和《学院雕塑》丛书先后面世,各自从不同视角介绍理论与实践成果。知名美术理论家担纲展览策划或艺术主持,以评论方式介入雕塑艺术。许多实践家尤其是青年雕塑家关注或潜心于专业理论建设,阐述艺术观点和总结创作

[1] 孙振华.走向荒原[M].南宁:广西美术出版社,1999:3.

经验。当代雕塑教育以开放姿态走出传统困境，摆脱封闭模式，呈现出学术化倾向。

雕塑是艺术的主要门类之一，与城市建设和文化发展息息相关。加强基础理论研究，对学科发展至关重要。有关雕塑怎么做的书籍已经不少，在此着重探讨的是为什么要这么做，或者还可怎么做，即研究本体形态，思考其背景和深度因素以及做之结果如何、有何益处等。写作《雕塑概论》除应社会所需外，还有授课之急。采用分析与归纳的方法，先后从概念、特性、方式、方法、材料、表现、作用等方面，阐述雕塑基本原理和类型特点。注重理论与实践结合、教学与应用并重。每一章节之后，再以代表性艺术家之作品进行形态印证，用实物让各部分丰满起来。语言文字难以描述浩瀚雕塑，重要的在于文论架构，初步划定现代雕塑造型基础理论范畴，希冀结果有助于当前的教学改革，有助于创作实践，有助于雕塑的应用与推广。

目 录

序

引言

第一章 雕塑的概念

第一节 存在前提	003
第二节 确立概念	007
第三节 扩展外延	011

第二章 雕塑的特性

第一节 立体性	019
第二节 空间性	028
第三节 工艺性	034
第四节 恒常性	038

第三章 雕塑的方式

第一节 圆雕	045
第二节 浮雕	051

第四章 雕塑的方法

第一节 塑造	061
第二节 雕刻	066
第三节 构造	070

第五章 雕塑的材料	
第一节 天然材料	081
第二节 人工材料	087
第六章 雕塑的表现	
第一节 具象表现	103
第二节 抽象表现	112
第三节 意象表现	117
第七章 雕塑的作用	
第一节 发展所需	127
第二节 效能潜具	130
第三节 作用体现	134
结语	151
得失谈 [代后记]	153
补记	156

第一章 雕塑的概念

艺术之始，雕塑为先。

盖在先民穴居野处之时，

必先凿石为器，以谋生存；

其后既有居室，乃作绘事。

故雕塑之术，实始于石器时代，

艺术之最古者也。

——梁思成《中国雕塑史》

何谓“雕塑”(Sculpture)?乍看似乎是简单话题。“雕”与“塑”同为人的基本技能,合理利用工具,发现材料性能,是能动性的体现,动作成果是材料形态改变而利于人。在人类启蒙期的石器与陶罐中,早已有着“雕”与“塑”的痕迹。[图 1-1]

雕塑,人们因熟知而习以为常,“无语静止”是常人对其的直观感受。文化人谈及雕塑,立马浮现出含蓄敛容的东方佛像或是活力绽放的希腊神像。大家知晓:雕塑能传情达意,是一种文化现象。

作为学术命题要深究其概念阐述时,不免是个难题,时间长、范围广、内容杂。追寻“雕塑”术语的由来颇为困难,相关著作大都回避此点。考之古籍,雕与塑二字间或有之,然鲜有同时提及“雕塑”,而以“像”称之居多,有塑像、立像、造像和石像或是罗汉像、菩萨像等,早时谓之“俑”,唐宋时也称“妆奁”,从业者被称为“相匠”。古代中国“雕塑”两字分别表述,不做连用,“雕工”与“塑工”各自忙活,分属不同部门管辖。元时,“在宫廷建筑方面,特于工部下分设石、

玉、木、瓦等局。因而在装饰雕刻上……雕刻技术精巧……

在佛像方面,特设立‘梵像提举司’专掌雕塑佛像事”^[1]。

从概念层面推断,“雕塑”应属外来词,源自拉丁文。据说,

“雕塑一词最初的意思是在珍贵的石头上刻出纹理或图形来(Sculpt)和刻在石头上的纹理或图形(Sculpture)”^[2]。

英文名词“雕刻”“雕塑”同为sculpture,英文“雕刻家”“雕塑家”均为sculptor。“泥塑”是clay sculpture。可见

在西方,雕刻与雕塑等同,“雕”与“塑”的结果皆为雕塑。用材料进行造型,“雕”与“塑”是主要方法。长久以来,

人们惯用“雕”与“塑”这两字组合,用以称谓艺术中的“雕塑”门类,如同“绘”与“画”与“舞”与“蹈”合一组成绘画、舞蹈一样。

确定事物概念实际上是追究本质的过程,在确立雕塑概念之前,更应探询其前提何在。



图 1-1 维伦多夫的维纳斯(石灰石,高 11.1cm) 旧石器时代晚期 奥地利维伦多夫出土

[1] 王子云.中国雕塑艺术史[M].北京:人民美术出版社,1988:445.

[2] 王小箭.雕塑≠雕塑[J].美术,1986(12):27.

第一节 存在前提

从本能角度考察，人之行为的最终结果或是最高目的都在于有益于人本体。如若失却此点，也就失去了其存在价值和推广意义，当然这种行为成果也就相应消亡。确立一个学科的前提，首先要看其成果是否有益于人的需要。作为学科本身必须有一个研究对象，体现一定基础，具备一定深度，拥有一定功效，便于进一步组织和展开教学，目的主要体现在服务于通常意义上的“用”的方面。

不像文学使用口头或书面语言，不像音乐使用有规则的乐音，不像戏剧、电影是短暂的时间艺术，雕塑与绘画、舞蹈和建筑有着类似之处，某些方面又有区别。同是视觉形象造型，雕塑比绘画使用更多的材料，体现更复杂的工艺性质，且以立体形态呈现；同是立体形态，雕塑不像舞蹈那样仅用人自身的形体语言，有着时间制约，由恒常性材料构成，总体呈静止状；同是由材料构成的立体形态，建筑关照人的使用状况，着重发挥功能性，以“宜居”为首要目的，而雕塑注重人的情感表达和审美作用。

雕塑所以成为一门艺术，在于其有显著特色之处：凭借具体材料，经过加工制作，构成立体形态，通过陈列方式，阐述艺术理念，重点在于昭示成果的文化内涵，尤其是对观者精神之影响。

一、真材实料

实在的物质。从古至今，石、骨、陶、铜、铁、木、泥及石膏、水泥、玻璃钢和不锈钢等均被采用于雕塑之中。现代审美观念变更，扩充了造型方法，材料运用更加多样化，可选择自然和人工材料被用于雕塑。这些材料是客观、真实和具体的，人们亲身感受到物质的实际存在。形象体现与情感表达皆要通过此种媒介来加以实现，艺术家寄情于此。真材实料是专业底线，造型如若脱离材料，意味着失去承载的母体。

二、手工劳作

做工材料。仅凭真材实料，只表明发现和拥有，难以体现创造价值。只有对材料施以手工，意识情感才能渗透其中，产生睿智的造型。其他艺术门类间或也要制作，但少有如雕塑一般需要那么过量的劳动。就像列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）所述：“雕塑不是一门科学，是一项最最机械的手艺。因为它使雕塑家满头大汗，浑身疲劳。”“这种较为机械的操作导致汗流浹背，汗水甚至与灰尘混成污泥。他满脸石浆和石粉，活像面包师；浑身蒙着细石屑，有如挨了一场雪。住所污秽，布满石渣和石沫。”^[1]达·芬奇从其钟爱的绘画角度，描述了姐妹艺术的另类工作场景，尽管失之偏颇，不过，还是揭示了雕塑家的劳作状况。此种劳作不光表现在体力上，更反映在脑力运行之中，雕塑是脑力指引下的手工劳作。

三、形态立体

手工结果为立体形态。艺术家采纳一种或多种材料，运用“雕”与“塑”的劳作方式，改变材料的外在状态，形成占据空间的实体。经过系列加工过程，松散材料集合为致密实体，柔软材料转化为坚硬质地，液态材料凝结为固体状态，无形材料演变为有形物体，天然材料成就为人工客体。此类被施艺物体在空间中客观存在，呈现扩张与收缩的状态，彼此具有长宽高之比，人们从视觉上感知，还能实际触摸，感受到形体起伏，此种凹凸形态是现实世界的再造。

[1] 达·芬奇·芬奇论绘画[M]. 戴勉，译. 北京：人民美术出版社，1979：30.

四、美之物化

立体形态是美的集中体现。追求艺术美贯穿于再造过程,从内容展现、形式处理、材料制作和展示应用等方面,反映出艺术家特定的审美品格。“手工制作是寻求美的一种方式。它的效果不仅表现在制品的外观,而且也反映在制作者全身心地投入。”^[1]造型受制于创作家的审美境界,根据总体设想选定恰当主题和与之相适的表现,生成美的内容和形式。形体展现工艺与材料之美,诸如手工痕迹美、机械操作美、木质纹理美、陶瓷釉色美和青铜锈蚀美等,除却创造优美的外在形态,更从“美的视角”彰显内涵之韵,施展艺术之美而强化感染力。

五、文化诉求

美的结合体饱含文化诉求。创作过程是从无到有的形态建构,也是从幼稚到成熟的思想建构,内中潜藏人的高级思维,没有绝对无思想的作品,只有作品内涵的高尚与庸俗、深刻与肤浅之别。雕塑由形态各异的材料构成,在主观意识引导下,人们施以劳作,物质形态对应变更,立体形象渐次显露,艺术理念凝结在材料之中,以此反映地域面貌和时代特征。实体显露特定的精神追求,隐含个体与社会的多重文化现象。物质载体透露人之心灵诉求,超越时空限制,供来者赏析品味。

“一门学科的确立,主要取决于有没有相对独立的研究对象。相对独立的研究对象是构成学科的主体与核心,全部理论分析都是围绕着这一核心展开的。对于研究对象明确到什么程度,标志着这一学科的成熟与发展状况。所有学科都有自己特定的研究对象,都是在某一个方面反映着客观事物运动和发展的规律。正是由于研究对象不同,才确定了学科的不同性质和学科之间的根本区别。”^[2]

面对可以利用的材料,施以劳作方式,结果呈现立体化状态,其间不光展示艺术之美,还潜藏着深度文化诉求。上述五个递进层面构成了雕塑学科的基本内容。雕塑,实质上就是应用材料实施空间制作,形成饱含创意的审美物体。

[1] 艾伦·鲍尔斯.自然设计[M].王立非,等译.南京:江苏美术出版社,2001:26.

[2] 张燕镜.教育学[M].北京:首都师范大学出版社,1992:1.

独立研究对象是“形体、空间、创意”，表明雕塑是观念指引下的物质劳作，是材料化、立体化、审美化的创意成果。在此学科领域之中，把材料品性认识得更为透彻、利用得更为恰当，将创造方式运用得更为合理、表现得更为到位，使美感效能发挥得更高、作用更加有益于人，这三大方面构筑了一门值得深入研究的学问。

第二节 确立概念

确定概念，围绕两个方面展开：一是文字表义，二是内在实质。因基点不同，形成含义与范围有别的两种“雕塑”概念。首先，按照表层文字理解，形成狭义性概念；其次，从内在本质出发，归结出广义性概念。概念形成与社会接纳时间存在先后，故又称之为传统雕塑概念和现代雕塑概念。

一、传统雕塑概念

细品“雕”与“塑”二字。“雕”指运用工具对某一实体材料进行挖凿削减；“塑”则相反，用手或工具对黏结性材料进行累积附加。以“雕”与“塑”的行为抑或还有“刻”的动作作为成型立体的主要方法，对材料实施加工制作，通过空间量的变化，形成立体形态，由此结果组成辨别要素，确立对应的概念，此为具有传统意识的狭义性的雕塑概念。

此类概念在多种典籍中有着大同小异的注释，以下择其二三，加以引述。在《现代汉语词典》中，雕塑的概念解释为：“雕刻与塑造，是造型艺术的一个部门。”《辞海》中解释为：“造型艺术之一。是雕、刻、塑三种制作方法的总称。以各种可塑的（如黏土等）或可雕可刻的（如金属、石、木等）材料，制作出各种具有实在体积的形象。”《中国美术辞典》中的注解与《辞海》中的解释基本类同，只不过制作方法中少了“刻”而已。

上述解释尚存可商榷之处，与石木材料的加工方式不同，一般不直接雕刻

金属，需要经过锻造、铸造等工艺过程，才能实现为金属雕塑。再则所谓“实在体积”语义并不统揽全面，有些形体内部为中空状，铸造类雕塑即是如此。

二、现代雕塑概念

雕塑，实质上就是应用具体材料实施空间制作，形成饱含创意的审美物体。空间制作的方法不只有雕刻和塑造，运用其他方法也能达到增添与削减材料之目的，行为结果等同，此类作品当属雕塑范畴。由本质出发进而摆脱词语字面约束，形成一个具有现代意识的广义性的雕塑概念。

19世纪末期，伴随材料产业发展、制造技术改进和加工手段提高，大量既不雕刻也不塑造，而是采用构造方法成型的作品逐渐为民众理解、接受和喜爱，成为雕塑家族中新成员。构造方法有锻造、焊接、拼贴、榫接、粘接、钉拧、编制、捆扎和堆积等，分别用来加工材料，由此而出的构造类作品与雕刻类作品、塑造类作品共同担负起雕塑艺术的使命。套用狭义性概念显然难以解释周全，故在《中国大百科全书·美术卷》以及相关著作中，对概念的阐述也就在前述基础上更进一步：“雕塑是用雕、刻、塑以及堆、焊、敲击、编制等手段制作三维空间形象的艺术。”

所谓三维空间即具备长、宽、高的因素。针对材料形态来说，雕塑当属三维空间；就主题内容和形式表现来看，众多现代雕塑纳入了时间维度，实属多维空间艺术。对于概念阐述，笔者归结为：雕塑，艺术类型之一，运用雕刻、塑造和构造方法加工材料，制作出具有立体形态的艺术。

比较前后两者，同一性在于坚持雕塑的本质认识，后者包容前者，在承继前者基础之上，方法有所拓展。分类界标在于是否采纳“构造”的方法。相对于前者而言，后者生成方法扩充了，使用材料多样了，造型样式相应也就丰富了。在材料加工时，除维持原有的雕刻、塑造之外，增加了锻造、焊接和粘接等一系列构造方法。在陈列方式上，添置组合、叠合、吊挂和堆积等，零散性个体构建为合成整体，营造出场面性复合效果。可用物质被纳入材料范围之中，任艺术家选择和利用，从形态上扩展了雕塑的变化样式和表现语汇。

构造是现代雕塑的特征之一。就“现代”雕塑来说，赫伯特·里德（Herbert Read）认为，现代雕塑是百多年来，那些“突破传统所接纳的样式，并探询更

契合新时代观念和感觉的独创形式”。“现代雕塑的主要特征是：它并无统一的特征。雕塑是用不同的材料制成的：自传统材料的青铜、木材和石块，一直到现在雕塑家有时使用的各种合成材料、金属线、钢、布和纸。创作现代雕塑的技法，几乎跟它所使用的材料的种类一样多。”^[1] 构造类作品所以进入雕塑领地，在于人们对其态度已经改变，从形体研究转到空间探求，构造是直接体现。现代材料产业与加工技术使构造成为可能，某种程度上体现出时代进步意义。使用这些方法制成的作品，造型依然具有致密度和相应的联系性，符合人们的通常认识和基本要求，有利于雕塑的应用、普及和推广。由传统雕塑过渡到现代雕塑，从个性化探索到普及性应用，构造作品如同稚嫩幼芽，凭借自身活力，冲破尘封土地，在公共空间中渐渐成林。

三、相关术语

雕塑流传久远，适用区域宽泛，名目称谓繁多。雕刻、雕像和塑像等皆可以之称谓雕塑。在 20 世纪上半叶的中国，雕刻与雕塑不分，两词时常混着运用。专业内部从不同角度也有不同分类，术语彼此错综。了解相关名称有助于全面认识雕塑，尽管有些叫法并不严谨，只是通俗或习惯称谓。在此，将报章书目中出现较多的名称罗列如下：

（一）展现内容

主要为四类：人物雕塑、动物雕塑、器物雕塑和景物雕塑。

雕塑造型以人物居多，间或有少量动物形态，现代雕塑家不局限于此，出现了大量的器物或景物雕塑。

其中人物雕塑，按造型部位分为头像、胸像、半身像、全身像、群像，也有概称为肖像雕塑和群雕。根据展示状况，还有人体雕塑和着衣人物雕塑之分。

（二）体现方式

主要为两类：圆雕、浮雕（壁雕、影塑）。

其中，浮雕再细分为：

从起伏程度上：高浮雕、低（浅、薄）浮雕以及线刻（雕）等。

从起伏层次上：单层浮雕、多层浮雕；浮雕中派生出透雕，透雕有单面透

[1] 雷·H. 肯拜尔. 世界雕塑史 [M]. 钱景长, 钱景渊, 译. 杭州: 浙江美术学院出版社, 1989: 129.

雕和双面透雕。

（三）艺术表现

主要为三类：具象雕塑、抽象雕塑和意象雕塑，也有划分为写实雕塑和写意雕塑。

（四）材料构成

就所用材料而分，主要有石雕、木雕、泥塑、陶瓷雕塑、金属雕塑、水泥雕塑、玻璃钢雕塑、竹雕、根雕、冰雕、雪雕、骨雕、牙雕、贝雕、椰雕等。

部分材料有细化名称。

陶瓷雕塑：陶雕、瓷雕、琉璃雕塑、砖雕等。

石雕：汉白玉雕塑、大理石雕塑、花岗岩雕塑等。

金属雕塑：铜雕、不锈钢雕塑等。

其间，按照不同加工工艺，产生相关术语：锻铜雕塑、锻钢雕塑和铸铜雕塑，铸铁雕塑、铸铝雕塑、铸不锈钢雕塑以及金属焊接雕塑等。

（五）运用区域

主要为两类：室内雕塑、室外雕塑。

具体细化为：石窟雕塑、墓陵雕塑、寺庙雕塑、架上雕塑、案头雕塑、城市雕塑、园林雕塑、建筑雕塑、环境雕塑、景观雕塑、大地雕塑等。

（六）功能作用

纪念性雕塑、美化性雕塑、标志性雕塑等。

（七）时间概念

传统雕塑、现代雕塑、当代雕塑、前卫雕塑、先锋雕塑等。

还有一些术语，如彩塑、悬雕、速塑、默塑、漫塑、主像、副像等。随着艺术发展，出现了区别于常规意义的新名词，如动态雕塑、活动雕塑、软雕塑、观念雕塑、现成品雕塑、波普雕塑、电视雕塑、社会雕塑等。雕塑二字组合，其间竟然包含如此之多的名称术语，令人眼花缭乱。在其他艺术类型中颇为少见，证明雕塑历史之久、分工之细、材料之多和应用之广，再则说明学术整理尚未展开，共识性不足。

第三节 扩展外延

人为事物总是朝着有利于人本的方向发展，始终处在一个动态变化的过程当中。雕塑艺术与物质材料密切相关，反映意识形态流变，随着时代递进而渐变。解析当前国内外艺术现状，此种变化除了反映在方式方法、材料应用和时空状态等方面之外，还在于强调观念造型，剧烈变革促使雕塑边界扩张外移。

一、“泛雕塑”层面

从1945年以来，艺术同时显示出其延续性和实验性。在自由表达的旗号下，新名词铺天盖地，艺术类型之间在重新洗牌，形成一种同化混生的综合格局。雕塑无可避免地卷入此湍急旋涡中，现成品雕塑、装置艺术、大地艺术、行为艺术和社会雕塑等声名鹊起，形成潮流涌入雕塑圈，将其防线推向瓦解边缘。

此股文化风潮自20世纪80年代吹入中国，出现了上述方面的作品，尽管良莠混杂，客观上形成了一个“泛雕塑”层面。

这究竟是否属于“雕塑”呢？目前国内外舆论界、艺术评论界、雕塑界争执不下甚至莫衷一是。有些人视之为洪水猛兽，干脆排斥在外；有的报章、杂志、书籍、展览以及教育机构或陆续接纳其中。“翻开美国很有影响的艺术杂志 *Sculpture*（雕塑），里面介绍的作品有大量的现代品装置。在阿纳森（H.H.Arnason）著名的《西方现代艺术史·八十年代》中，其分类的总称为绘画、雕塑、建筑，雕塑就包括了所有装置在内的三维空间的造型艺术方式。

在西方当今的艺术教育中，艺术学院中的雕塑系一般包括了我們传统意义上的雕塑和现成品的装置。”^[1]将装置艺术等纳入界内必将雕塑推向一个宏观层面，其概念至今尚无定论，内容“既有主要以现成品为材料的装置作品，也包括了活动雕塑、金属雕塑、波普雕塑甚至电视雕塑（视像艺术）等，同时也应有运用传统材料结合观念因素的架上雕塑的一席之地”^[2]“从所有的媒体材料到所有的造型观念，它可以包括装置、Video、前卫家具和玩具、计算机虚拟三维艺术及建筑造型。”^[3]

追逐“观念表述”导致雕塑层面还有扩大趋势，涵盖以人本身为材料进行造型的“行为艺术”，囊括原有类型“舞蹈”和“建筑”，甚至“泛指一切审美态度观照下的三维空间立体”“可以包括自然界的一切物象、山水、花鸟当然也不例外。”^[4]约瑟夫·波依斯（Joseph Beuys）说道：“绝对雕塑概念可以扩大到人人都在应用却又不能看见的题材，例如思想造型、语言造型、社会造型……雕塑是一个进化过程，每个人都是一位艺术家。”

在此，雕塑二字只是一个既定或虚设的符号，外延实际上已经超出文字所传达的含义，演变为非雕塑之雕塑了。雕塑之名成为“立体艺术”“空间艺术”或者其他什么名字的代称，无怪乎有人干脆用“立体艺术”或“空间艺术”等较大概念来称呼有些名不副实的“雕塑”。所谓名字变得越来越不重要，直至最终失去意义，艺术解构并重新回到了混沌状态，或许这是人类文化从更高层面上的一种回复，此种现象导致了艺术与非艺术以及艺术类型本体之间的重构。

二、认同雕塑外延

“艺术发展史证明，每一种样式都接受外来的，其他艺术的影响，特别是吸取与之邻近的艺术的经验。这种情形正像罗曼·罗兰（Romain Rolland）曾经描述过的那样：‘经常有一种艺术在向另一种艺术开放门户。各种艺术都会延展，在别的艺术中得到超绝的造诣。’这是一个富有成果的过程，它一方面产生了艺术创作新的复合的手段，扩大了艺术的创造性能力，另一方面也导

[1] 顾丞峰. 当代雕塑二题 [J]. 美术观察, 1997(7): 11.

[2] 顾丞峰. 当代雕塑二题 [J]. 美术观察, 1997(7): 11.

[3] 朱其. 篇首语 [J]. 雕塑, 1999(1): 1.

[4] 王小箭. 雕塑=非雕塑 [J]. 美术, 1986(12): 27.

致了新的、综合性的艺术样式的产生以及每种艺术样式内在的品种区分。”^[1]

如何理解和把握雕塑的外延呢？要概述当代状况，有一个词极为贴切，即“多元化”。今日社会崇尚个性张扬，倡导标新立异，艺术创新的突出表现在于跨越既定规则。以装置艺术为代表的立体艺术是现代雕塑框架的空间延伸，在坚持立体性、材料性原则之上，沿用并扩展了其构造方式，成品的外在形态与雕塑有着某种程度的相似性，有着雕塑惯常的体积或三维空间，淡化了针对具体材料的劳作过程，不关注材料本身的被加工状态，甚至根本就不加工材料，也不关注成品的牢固化和永久化，体现更多的是精神劳动，看重的是符合自身观念表达的现成物品的直接选择或稍加利用，着眼于作品内部思想的逻辑关联。以观念指导立体组合，以立体组合来表述观念。

艺术革命带来视觉冲击后的文化反思。从本质上分析，它们与雕塑造型仍有一定差异，淡化甚至隐退了存在前提中的“手工劳作”性。至于行为艺术和社会雕塑则将具体材料抛弃了，只关心思想造型和自我身体语言，较之装置艺术走得更远。如果说其相融于雕塑，反过头来又从内部冲撞的话，那么冲击因素便是要挟艺术应当凸显观念，这迫使现代人思考，艺术的目的何在——重复传统、模拟现实，还是表述思想、体现智慧？今日的现代即是明日的传统，艺术要进入社会层面就得与传统和现实发生关系，并体现出更多的超前性。早期现代主义是以反传统为基点的，过于忽视大众心理，偏执于个体的内心感受，成果显现晦涩的精神和破碎的状态。现今艺术家照应社会所求，关心人文的情节线索，以通俗的形态诠释经典，掌握传统而超越传统。艺术当随时代，应该吸取“观念造型”这一要素，将其付之于劳作之中，创作出符合当代需求、富含深度内涵的作品来。

整体认识概念有必要明晰，雕塑两字组合是一个约定俗成的名称，并不表明只能用“雕”与“塑”两种手法制作，从业者也不只是研究雕刻与塑造，对此狭隘地认识必然难以适应社会变革，导致行业的自我封闭，产生唯我独尊的排他性。反之，任何事物均有其内在准则，放弃底线意味着事物的消亡。在艺术重构之前或是不管将来怎么重建，雕塑仍会拥有一方土地，因为在本体语言表述方面，依然存有空白之处，有待着补白填空。况且在当代中国，真正意义

[1] 王宏建，袁宝林. 美术概论 [M]. 北京：高等教育出版社，1994：608.

上服务于人本的雕塑历史还相当短暂，可利用价值远未发挥，就区域文化发展来说，有着保持相对独立特质的必要性。对此把握不妥或许带来评价机制的盲目化和传承体系的无序化，显然这不是“雕塑”尤其是“中国雕塑”的理想结局。雕塑属于空间艺术，也是立体艺术之一，但立体艺术或空间艺术绝非仅是“雕塑”而已。

开放的年代，重组与综合是社会大趋势，绝对的概念界定与泾渭分明的界线划分既不可能也无必要。要适应时代变化，更要维护学科利益，将传统雕塑看作专业法宝，研习其文明精粹，在坚守底线基础之上，学术领域应是开放的，把“空间艺术”视作文化外延，吸纳其新鲜养分，如此，将有助于整体发展。

如同地球构造一般：传统雕塑奠定内核，能量潜藏；现代雕塑犹如地幔，资源厚实；“空间艺术”则是地壳，景致万千。三者彼此依存渗透，产生作用与反作用力，推动雕塑形体运行。

第二章 雕塑的特性

横看成岭侧成峰，远近高低各不同。
不识庐山真面目，只缘身在此山中。

——苏轼〔宋〕《题西林壁》

“各门艺术的基本特征总是在上下左右的重重对比中显现出来的，因此各门艺术特征的研究，实际上也就是艺术分类学范畴内的问题。”^[1] 雕塑属于造型艺术，在文学艺术门类中，与文学、音乐不同，它能创造直观的视觉形象；同是视觉形象，又与电影、戏剧不同，它创造的形象一般来说是无声的；同是立体形象，也与舞蹈不同，它是由各种天然或人造材料构成的，主体处于静止状态；同是静止的视觉形象，又和绘画不同，它形体起伏、实实在在地占据三度空间。

返回叙述：雕塑，立体地存在；立体占据空间；立体由具体材料构成；立体经过加工，是静止的、无声的、直观的和视觉的形象。“立体”为主要特性，由此引发空间性、工艺性和恒常性，特性是相较于同类艺术归结而言，由其造型方式、所用材料和呈现结果所规范。

[1] 《艺术教育》编辑部. 各门类艺术的特征 [J]. 艺术教育, 增刊二: 63.

第一节 立体性

雕塑显示出人具有调整物质形态、建构精神世界的创造性能力。通过改变材料外在形态，人们将思考凝结于自然和人造材料之中，就其成果来看，展现于人们面前的是一个或无数个存在于三维空间之中的物质实体，主要表现在：视觉上，直接观赏到具体形态；触觉上，实际感受到物质存在。此为雕塑显著特征，也是其魅力所在。

一、立体

雕塑是立体艺术。

立体即具有长、宽、高的物体。立体像个团块，任何角度皆能看到多个面，多个面组成小立体，众多小立体组合出大立体。雕塑具有长、宽、高之比，一座雕塑就是由无数个小立体合成的大立体。立体，雕塑存在的前提之一，如果不是立体，也就无以称之为雕塑了。

立体予人感知。有人称之为立体感或体积感，形态由内而外膨胀显示出内力的扩张，如同挤压着的气球或是装满土豆的麻袋，如此形态会有立体感。反之形体向内退缩，呈现反凹的状态，那表明外力的强劲冲撞，是立体的另一表现。立体与尺度、力度有关，表现为凸起与反凹的状态，在限定范围之内，组织凹凸形态、协调形体朝向，营造出立体变化。



图 2-1 掷铁饼者（大理石，高 152cm，罗马复制品，原作为青铜） 米隆〔希腊〕 公元前 450 年

米隆(Myron)的《掷铁饼者》予人以立体感,人物右脚支撑重量,左脚自然弯曲,脚尖着地,左手回收,右手持铁饼上抬。随着形体运动,头部、颈部、胸部和腹部分别产生不同朝向的扭动,即每个角度皆能看到面的转向,立体处理颇为考究。[图 2-1]

二、深度

雕塑是深度艺术。

“追求深度是塑造的科学。”奥古斯都·罗丹(Auguste Rodin)在艺术论中叮嘱后人,“塑造的时候,千万不要在平面上,而是要在起伏上思考。”“千万不要看形的宽广,而要看形的深度。”^[1]

深度恰似雕塑之魂。除了纵向高度和横向宽度之外,艺术家注重三维之一的深度,即一个形体到另一个形体的前后距离。感受深度魅力,如同置身茫茫高原,洁净的蓝天白云朵朵,遥远的天际线上随风飘来婉转悠扬的歌声,可闻可望却似乎遥不可及。[图 2-2、图 2-3]

雕塑就是这样一门探究深度的学问。不似绘画有二维边框限定,雕塑就是设法深入进去,寻求造型开阔的空间表达。此种纵横扩散的深度能营造艺术意境,让人感觉尺度很大、进深很远。除了物理深度之外,深刻的艺术表达,即体现出思想深度同样是重要方面。两者契合,一座好雕塑蕴藏了一个世界。



图 2-2 深度空间



图 2-3 深度空间

[1] 葛赛尔·罗丹艺术论[M]. 沈琪,译. 北京:人民美术出版社,1978:2.



图 2-4 莲·水（综合材料、不锈钢，高 500 cm）曾成钢 2000 年

曾成钢的《莲·水》在置放上具有纵深感。在开阔的自然环境中，一长段规整的不锈钢镜面在草地上延伸，是水面更似现代之路，尽头处横卧着有些古旧沧桑的莲蓬，自然之物抑或是传统风物在现代文明之河中静穆地流淌。[图 2-4]

三、量感

雕塑是量感艺术。

量感，《辞海》中解释为“人们对作品所表现的物体之轻重、大小、多少等的感觉……运用量的对比关系，可以构成多样变化和统一稳定的效果”。

立体存在给人以量感。物体稳定地存在于空气环绕之中，受地球引力影响，每件物体相应都有重量。曾经一个时期，雕塑家尤为关注重量，量的扩张被视为量感体现，强化这一物理现象，诱导人们以视觉上的沉重感觉。

形态造就量感。雕塑作为物体，自有其物理量的规模、大小、轻重、厚薄、粗细、长短和多少等。数量变化造就相应形体，雕塑语言就是加量或减量的造型语言。三维之比影响量感，物体长宽高越接近，量感越强，任何一维缩小，皆会压缩量感。整体的形态、饱满的团块具有量感，相反，空洞与枝节愈多则量感减弱。

面的增加具有量感。对于量感的认识，很多艺术家都有切身感受。法国雕塑家阿里斯蒂德·马约尔（Aristide Maillol）说过：“对我来说，雕塑是石块，而我的人像《法兰西》却有二十多个‘面’，我使她生长。她起先只有四个侧面，

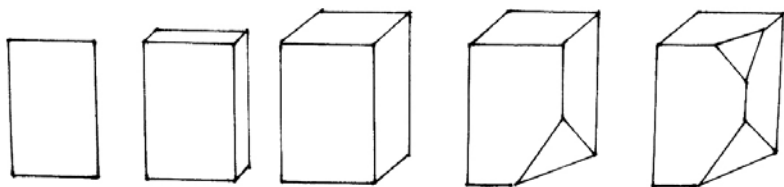


图 2-5 同等长宽的形，越厚量感越强；同等长宽厚的形，面越多量感越强。

我只得不停地在她身上工作。对于我，雕塑至少该有四个侧面。”^[1]

在一个角度看到的面越多，物体的量感越强。日本雕塑家本乡新在分析量感时说：“一个三十厘米的空木箱，它的旁边摆着一个同等尺寸的木块和一个同等尺寸但去掉一个角的木块，这三个当中，最有重量的是最后一个，最没有重量感的是前边的一个。”“面的复杂化，或者变动形的某一部分就产生量感。尽管是两块薄的木板，只要你使它面上发生变化，也会产生量感。”^[2]

[图 2-5]

尺寸大不一定具有量感。英国雕塑家亨利·摩尔（Henry Moore）说道：“一种雕刻作品可以比真人高大好几倍，但在感觉上却是小的，而几英寸高的小雕刻却可以给人以很大的和纪念碑那样宏伟的印象，因为在雕像后面的想象力是巨大的。”^[3] 构成量感的因素不仅在于材质重量或尺度，更在于本体的内涵和构成关系。“对于雕塑艺术来说，不仅是对量的反映，而且是对量的超越。创作者绝不是把自己限制在对象固有的体积和重量之中，而是致力于大与小、重与轻、多与少在精神领域中转化。”^[4]

甘肃武威出土的东汉《铜奔马》，高只有 34.5 厘米，长不过 41 厘米，尺

[1] 雷·H. 肯拜尔. 世界雕塑史 [M]. 钱景长, 钱景渊, 译. 杭州: 浙江美术学院出版社, 1989: 113.

[2] 王木东. 世界美术家画库: 本乡新 [M]. 上海人民美术出版社, 1983: 70.

[3] 亨利·摩尔, 约翰·赫奇科. 观念·灵感·生活: 亨利·摩尔自传 [M]. 曹星原, 译. 北京: 人民美术出版社, 1988: 30.

[4] 王林. 美术形态学 [M]. 重庆出版社, 1991. 60.



图 2-6 铜奔马（青铜，高 34.5cm）东汉 甘肃武威出土

度不大，量感却不可小觑。三足腾飞之马昂首嘶鸣，一足踏在龙雀身上，龙雀回头骇鸣。在功能上，龙雀是雕塑底座，在内容上，反衬了马的气势。天上飞的龙雀与地上跑的骏马易位组合，以一物衬托另一物，雕塑量感十足。[图 2-6]

四、触感

雕塑是触感艺术。

触感，人与物体接触时的感觉。

触摸是一种体验。在感性发达的艺术体验中，因为“人的行为中，各种感觉器官如眼、耳、手等都是协同动作的，当人视觉感受到一定的物质材料、器物时，总会很快地用手去触摸，以全面感受物的品质”^[1]。

[1] 李砚祖. 工艺美术概论 [M]. 长春: 吉林美术出版社, 1991: 109.

触摸形体。雕塑是艺术家创造的“生命”。据说亨利·摩尔每次路过他的作品，总要轻轻敲敲，似乎在唤醒一个沉睡的活体。触摸还是观者喜欢的行为表现，讨厌的话，站得远远的，连挨都不挨。在艺术类型中，雕塑是少有的可以接触的艺术，因其特有的材料语言，在允许的前提下，人们能够亲身触碰形体。

感受实在。触摸联络感情、加深记忆，人们直接领略物质实在，感受形体起伏，接收到来自雕塑的信息。造型让人可触可碰，亲近感陡生，客观上缩短了作品与观者的空间距离，主观上拉近了两者的心理距离。

传递精髓。有些作品因为人的参与，增加了新的内涵。能量经过触摸传递，由物质世界向精神世界转化。在梵蒂冈圣彼得教堂高高的台座上有座汉白玉圣像，长年累月，连脚趾都被人用手摸圆了。朱丽叶是莎士比亚笔下爱情悲剧《罗密欧与朱丽叶》中的女主角，意大利维罗纳是其故乡，后人为纪念这一爱情经典，树立了朱丽叶铜像。几百年来，他们的故事感动了无数人，人们认为朱丽叶是“情圣”，来到故居时，都要抚摸一下铜像的右手臂和右乳房，以期带来爱情的好运和婚姻的幸福。面对被人触摸得铮亮的形体局部，在没有破坏该物质的基础上，赋予了实体以精神与文化的意蕴，意由心生，形自情出，艺术价值由于被千万人抚摸而更具意义。 [图 2-7]



图 2-7 朱丽叶雕像(局部, 青铜, 复制品)内雷奥·科斯坦蒂尼 [意大利] 1969 年



图 2-8 孩子们在威格兰德 [挪威] 的雕塑上玩耍

古斯塔夫·威格兰德（Gustau Vigeland）在挪威奥斯陆郊外，用了近 40 年潜心雕刻他的《生命家园》，一座巨大的合成纪念碑上密布 121 个姿态各异的人体，周边再环绕着 36 座花岗岩人体雕塑。“爱”是家园的核心主题，以裸体的形态、罗曼蒂克的方式交织起男女老少及动物。孩子们在生命与爱的家园中游玩，骑在人体雕像上嬉戏，硬质材料以“柔软的肉感”迎接众人的拥抱。爱造就了生命，生命以爱回馈于人，循环往复。[图 2-8]

五、光影

雕塑是光影艺术。

形影相随。雕塑，以立体形态陈列于室内外环境之中，在自然或人工光源照射下，人们获得视觉感知。就立体来看，有光即有影，形影不离即是这个道理。对于艺术传达来说，光线照射角度与强度不同，视觉效应也有差别，立体形态最为明显。形体起伏大、外光照射强，则光影对比强烈，反之则弱化。柔和的光线有助于品味细微的起伏，强烈的照射产生戏剧化的效果。

光影变幻。雕塑材料有吸光或反光之分，加工有肌理或抛光之别，随着时间或地点变换，凹凸起伏的形体呈现光影变幻。特别是在自然环境中，雕塑作品虽然大多数静止不动，然日光、月光、灯光却在更迭，光影如同幽灵般在形体上曼妙游走，营造出迥异的艺术魔力。正是基于此点，艺术家从不同角度切



图 2-9 古巴哈瓦那建筑外墙立面上的金属雕塑

入，追逐那行踪跳跃的梦幻光影。寻求光明之时，黑暗相伴而行，在明暗博弈中，营造非凡意度。 [图 2-9]

六、角度

雕塑是视角艺术。

表现有多个层面。随着人们围绕移步，同一雕塑形体显现出更替换形的艺术状态，获得不尽相同甚至完全对立的形象。在造型中，突出与退后处于相对状态，从一个角度观察是着重强调的部分，换一个角度，可能退后淡化甚至消失于视线之外了，展示给观者的是崭新的部分，这是唯有立体造型才能达至的视觉展现。

观看有多种角度。形体具备体积便于完整展现主题，尤其是圆雕，总能给人示意良多。人们从 360 度视角，远近、高低、左右和环绕着赏析，与作品进行立体“对话”和“交流”。因为形体展现多方位，加之观察的多方位，两者合成，此种流动形态让观者着迷并品味其间，获得无数个视觉惊喜。

云南江川出土的战国《牛虎铜案》，造型由一大一小、呈十字交叉的两牛和一虎组成，突破真实的束缚，在大牛肚中开了一个方口，设置一小牛，用扑在大牛尾部的饿虎来平衡大牛的体量，体现出中国雕塑特有的意象布局。从不同角度观察，分别显现不同场景，大牛包容小牛、小虎捕食大牛。大小、虚实、动静和刚柔兼容，彼此组合演绎出关爱与抗争交错的生命现象。 [图 2-10]



图 2-10 牛虎铜案（青铜，高 43cm，长 76cm）战国 云南江川出土

第二节 空间性

立体具备三维而占据空间。空间，按照《现代汉语词典》解释，“空间是物质存在的一种客观形式，由长度、宽度、高度表现出来”。“空间”还可以被理解为“场”，指各方面的对应关系，有着更广泛的含义。雕塑是立体的，立体具有空间，此种实体虽独处而并不就此作罢，文化状态使其具备增容、扩散与吸引之势。立体饱含创意，涌动的创意凝聚目光，孤立反而使雕塑成为视觉焦点，形态犹如文化原点发散艺术魅力并辐射周边，超越形体而占领了更大的区域，所以雕塑空间大于形体本身。为此，置入公共区域的大型作品更加讲究空间性，将雕塑放入环境之中，形成雕塑与人、社会、自然的相应关联，其间彼此照应互动也是一种空间。

一切在空间中思考。平面艺术画面有所规范，在限定的二维空间中经营布局。与平面艺术家不同，雕塑家围绕三维空间协调相互关系，除本身形体之外，时间及“场”的因素纳入进来，雕塑具备了多维的空间。由注重形体转向关注空间是20世纪雕塑的重大变革，大空间意识使造型从封闭单一形态走向了开放多元形态，揭开了现代雕塑展演的帷幕。未来主义的代表人物乌姆伯特·波丘尼(Umberto Boccioni)在其1912年出版的关于未来派雕塑的宣言中，甚至说道：“绝对地和彻底地放弃有限的线条和封闭式的雕塑。”又说：“让我们把人体打开，把环境关闭到人体里面去。”

雕塑空间包含三个方面的内容：实空间、虚空间和意度空间。虚实相间

生成雕塑。虚实空间仅是构成形体本身，意度空间才真正赋予形体以灵性与智慧。

一、实空间

“实空间”即形体本身，以物质来体现，本体之间客观存在着上下、前后、左右的空间距离。空间认识能力决定了雕塑家的命运，“只有具备了能把整个雕像块体看成是一个连续的整体能力，才标志着一个人真正具有了掌握三度空间的能力”^[1]。

雕塑是实体造型。19 世纪之前，雕塑虽说是占有三维空间的立体，那时艺术家关心的不是空间问题，而更多地看重主题内容，以实体形态去颂扬活人、纪念逝者、安抚神明。主题高洁性使过去的雕塑与观众存在空间距离，神圣的气氛、庄严的主题、高耸的底座，观众和雕塑物理距离近在咫尺，精神尺度却远隔千里。人们远远地仰视作品，唯有顶礼膜拜。〔图 2-11〕



图 2-11 巴黎圣母院西立面中央正门浮雕：审判之门（石）

保罗·L. 乔菲 [法国] 约 1220 年—1230 年

[1] 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉 [M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1984.

现代雕塑家尊重观众，千方百计地吸引观者眼球，每当游人触摸其作品，反而由衷兴奋。一位叫巴拉兹（Balazs）的美国艺术家说道：“设计的宗旨是希望人们高兴它的存在……它上面竟一尘不染，而且由于行人手掌的频繁触摸，使它在绚烂的白昼闪烁着铜质的光辉。”

雕塑是空间造物。20 世纪初始，现代雕塑家除关注形体本身之外，还着眼于造型空间处理，不仅有形体的扩张，还有空间的收缩与回退；既有塑造雕刻形体，还有大量的空间架构。这些方法在之前是为建筑工地和工厂所使用的，由形体至空间，使雕塑造型花样百出，充满生机和活力。

帕布罗·毕加索（Pablo Picasso）持续探索构成雕塑，用各种现代材料组合创作，集中贯穿于他一生事业中。“在这场发展中脱颖而出的第一件用集合手法做成的雕塑品是《苦艾酒杯》，用蜡模翻制的青铜作品，上面还放置了一把真正汤勺来平衡整个雕像……这时毕加索重拾雕塑，已采用了铁丝和电线制成的构成作品，它是一种完全创新和史无前例的艺术样式。”^[1] [图 2-12]

一个实体如同宇宙中的一粒沙子，材料本体微不足道，人之思想和行为介入，才使材料有了温度与活力、实体拥有“生命”的气息，实空间也就有了小宇宙。每个实空间都有一扇灵智天窗，等待人们打开，进入天窗犹如来到一片自由驰骋的天地，创造价值无限，在时间上延续，在空间上扩展，大中显小、小而渐大，大则及远，时空渐变，韵味无穷。

二、虚空间

“虚空间”指物质形体之外的空透部分，以通透来表示。绘画中的虚空间是省略和留白。附着的物质平面依旧存在，雕塑的虚空间却是名正言顺的空、没有衬底的空、掠过形体的空、大气环绕的空和能够借景生情的空。

虚空间存在两种状况：一是实体包围的内部虚空间，实体规范其形，体现出深远；二是实体外部的虚空间，形体轮廓是其边界，其余的大而无当，显现出宽广。实体影像分别勾勒出前者的外界和后者的内界，随着观者脚步移动，虚空间处于变化状态。 [图 2-13]

魅力变幻。深远与宽广环绕雕塑，有着虚空的形体存在于空间之中，客

[1] 赫伯特·里德. 现代雕塑简史 [M]. 林荣森, 译. 长沙: 湖南美术出版社, 1988: 54.



图 2-12 苦艾酒杯（青铜，21.6cm×16.5cm×6.4cm）毕加索〔西班牙〕 1914 年



图 2-13 虚空空间



图 2-14 虚空空间



图 2-15 开放空间（金属，
500cm×500cm×200cm）许正龙 2001 年

观上将雕塑与周边事物扯上关联，纳入周遭现象，造型处理与之协调或对应，增加了艺术家思量的部分，也增添了雕塑艺术新的亮点，跳跃的活力造就出生气。

纳天为画。在中国古代艺术中，利用虚空早已有之。园林建筑中的窗格外形各式各样，扇形、圆形或菱形等规范出画面，在虚空窗格中，无有具体画作，可是风雨云雪、春夏秋冬全在里面，游人欣赏到的是一幅幅流动之画。按照中国传统文化理解，“空就是无，无就是有”，虚实间的妙处相映成趣。[图 2-14]

不做之作。除了形体本身之外，注重发挥虚空效应，虚空间为人之畅想潜留余地。在大型作品中，此种特性较易显露和为人理解。透过形体虚空，将蓝天白云、绿树草丛等周围变幻性内容纳于其间，变幻的情景作为雕塑部分补充

和完善作品内涵。人们坐于其下或是步入形体之中，雕塑虚空犹如海纳百川，其收容度让各种可能成为现实。

在《开放空间》中，眼镜为知识分子的典型之物，潜藏着一种文化视角，即 20 世纪中国发生了剧烈变革，东西方文化在此交融碰撞。雕塑置于草坪，人们在镜架里外行走穿梭，彼此观望对视，有人还爬到镜架上照相，雕塑空间处于开放状态。从另一个角度说，眼镜是视觉器官的延伸，帮助人们看清世界。镜架没有镜片，为空框，内中镜像时刻都在变换。 [图 2-15]

三、意度空间

意度空间是虚实空间之外的“空间”。艺术家创作作品，作品生发艺术魅力，感染打动观众，艺术家、作品和观者形成大三维关系，彼此意识融会贯通，意度空间就此形成。此种大三维关系超越了三度空间，即在空间上并不同步，实际上纳入了另一维度——时间，在不同步的连贯过程中，产生非直观的想象合成。以三维的物理存在为基石，建构四维的心理神殿。艺术家具备一定思维导向，作品承载理念，通过展示与传达，观者产生对应联想，精神性因素在超时空中重新整合，构成了三位一体的意度空间。

雕塑是启发联想的艺术。意度空间具有被再生的可能，对于同一作品，人人、时时、处处皆可萌发相应的意念。形成源于作者倾向，归咎于作品内涵，得意于观者共鸣。好雕塑总是潜留想象余地，高明创意弃之直白展现，追求别有洞天，添置浏览意趣，增加回旋空间，引导人之构想，营造想象境地。

雕塑是深思耐品的艺术。受形态制约，雕塑语言接近于海阔天空的诗性表达，造型单纯、材料恒常、位置固定显眼、强迫式欣赏，雕塑更易诱发意度空间。尤其是摆放于公共场合的大型作品，不能轻易挪动，需经得起时间的考验、要适应多方位人群。只有注重意度空间，才有持久性可言，否则人们无法深思细品，缺少心灵感应和思维共鸣，那样的公共艺术只能说是应景而短暂的摆设而已！

第三节 工艺性

雕塑是劳作的物质成果，有着持续化的做工状态，决定其是工艺过程的产品。劳作涉及作用对象和加工手段，作用对象是具体材料，加工手段有着相异工艺。材料与工艺密不可分，不同材料引发不同工艺，不同工艺有着不同设备，不同设备产生不同艺术效果，由此加工状态造就实体的工艺性变化。

此种变化主要体现在材料加工、肌理表现和质感发挥等方面。

一、加工

雕塑是注重加工工艺的艺术。

加工方法。造型离不开材料，材料性能所致，形成各异的加工方法。木石加工有切削和凿刻，金属加工有锻造、铸造和焊接，陶瓷加工有注浆、拉坯和泥条盘筑。材料之间还有粘接、拼贴和镶嵌等综合加工手法。

工艺之美。造型离不开工艺。绘画对原材料的做工程度较之雕塑要少得多，雕塑对原材料有着直接的形态加工，存在材料物理量、空间占有量的增减。以使材料光滑为例，磨光有粗磨和精磨之别，磨制工具设备多样，仅砂纸就有水砂纸、木砂纸和铁砂布，内中还有不同型号，材料外表还可喷涂、电镀或抛光，手工处理与机械加工效果不一。总体设想与主题要求决定了对其施用相应工艺。采纳何种工艺才能实现意图、是否费工费料、是否展现工艺之美，是雕塑家思考而力求发挥之地。



图 2-16 摩西（局部，大理石）
米开朗琪罗 [意大利] 1513 年—1515 年



图 2-17 思想者（局部，青铜）
罗丹 [法国] 1930 年

执着加工造就完美。一座雕塑的诞生历经多道工艺，从蛮荒之石到米开朗琪罗·博纳罗蒂（Michelangelo Buonarroti）的《摩西》手臂上的青筋脉动，从一堆烂泥至罗丹的《思想者》中手掌自然下垂的充血手指，皆已证实加工存有艰辛，只有亲力而为才能知晓。成品因其造诣而显出神圣，撇开高雅度，在其崇高的背后却是血汗的凝就。 [图 2-16、图 2-17]

二、肌理

雕塑是散发肌理韵味的艺术。

肌理，不同配置或处理而使材料形态发生变化，使人得到相应的触觉和视觉感受。

肌理一般分为自然肌理和人工肌理两类。

自然肌理，指物质的本质形态，即材料与生俱来的质地结构，如结节、木纹和石斑等，包含由风化、日晒、雨淋、冲刷和虫蛀等自然而就的状态，如铜绿、铁锈等。 [图 2-18—图 2-22]

人工肌理，对某一材料进行情态化做工，加工度在表面物化，形成人为的材质效果。同一材料可能生发无数状态的肌理，泥塑中的塑造痕迹、木石雕刻



图 2-18



图 2-19



图 2-20



图 2-21

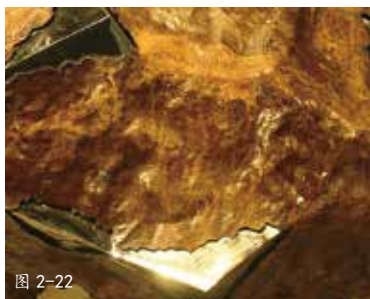


图 2-22



图 2-23



图 2-24



图 2-25



图 2-26

图 2-18 结节

图 2-19 木纹

图 2-20 石斑

图 2-21 铜绿

图 2-22 铁锈

图 2-23 塑痕

图 2-24 木之刀痕

图 2-25 石之刀痕与抛光

图 2-26 金属焊点与焊缝

上的刀痕以及金属焊接时的焊点等皆为人工肌理。〔图 2-23—图 2-26〕

经典雕塑造型可谓是主题与材料协拍之结果，利用肌理形态、展现肌理之美是其中方面。

利用肌理形态。每种材料分别有各异特质，恰当运用肌理有助于加深内涵和强化冲击力。利用自然肌理，随形就势、因势利导，富含巧夺天工之感；运作人工肌理，传达生命脉动，予人以鲜活体验。

展现肌理之美。欣赏肌理之美，表明人之意趣。材料经历加工发生状态变化，此种变化包含两个方面：一是发现质地之美而保留原有材质状态，二是运行加工轨迹而强化做工之美。独立或是综合展现，显见智慧灵巧之处。

三、质感

雕塑是体现质感效应的艺术。

质感，指材料的结构性性质予人的感觉。

材料具有品性。“造型艺术利用广泛的和在科学技术进步过程中经常得到丰富的一组造型材料和色彩材料。每种材料的物理属性制约着它的某些审美属性，这赋予——例如——木雕不同于石雕或者金属雕刻的毋庸置疑的艺术特性。”^{〔1〕}木材与石材质地不同，陶瓷与金属光泽各异，同属石材类的汉白玉与花岗岩或者同属金属类的不锈钢与青铜在品性上具有差异，分别施展材质效应。

材料予人感知。由泥土、陶瓷到铜铁、木石，进至现代复合材料，在性能被感知中，应用技术迈向纵深。人们领悟质地性能，感受材质美感。粗糙状态传达朴实无华的感受，光滑状态造就细腻精致的感觉。雕塑家依据材料特点综合设想，针对主题形式和功能环境选择适宜材料。

造型凸显材质。较之其他类型，雕塑作品更为直白地呈现物质属性，致密与疏松、纯净与夹杂、柔软与坚硬等材质属性蕴含着与造型相关的要素。通过“应物象形”的思维和“因材施教”的做工，雕塑家诉说质感语汇，赋予材料以适合其形的内容和合乎其质的体现。

〔1〕莫·卡冈. 艺术形态学 [M]. 凌继尧, 金亚娜, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1986: 101.

第四节 恒常性

从物质属性来说，用作雕塑的材料相对恒久；就应用属性来看，总体或者主体处于常态化。两者合一构成雕塑的恒常性。

一、载体恒久

材质硬朗。生命短暂而渴求长生，肉体脆弱而寻求刚强，精神不灭或是生命延续的理念依赖于可传感性和坚硬的材料。蛮荒岁月的先人即已对顽石有着浅显感知和粗加工能力，伴随火的利用，发明了陶器，进至金属时代，创造了坚韧锋利的器具，雕琢硬质材料成为可能，在石木、金属等相对坚实的材料上，附着了人之灵气。

物质永恒。得益于坚固材料，雕塑亘古长存，较之其他艺术类型，所用材料更耐腐蚀、抗侵袭，故而历时久远。无论中国传统墓陵和宗教造像，还是古代埃及、古代希腊、古代罗马及文艺复兴时期的雕塑，皆以坚实物质形态存留世间。在文明传递中，恒久性物质无疑镌刻着文化记忆，使今人仍能跨越时空，品读旧时风物，感知故人情怀，领略贤人睿智，彻悟高人先知。

二、固定常态

固化形态。雕塑是人之情感在物质材料中的浓缩，绝大多数作品形态固定，即使反映动态题材也只是固化动作过程的某个典型姿态。古希腊《掷铁饼者》《拉奥孔》