

# 中国传统雕塑的审美特征

王可平

作为世界各古老民族中从未中断过历史的民族，中国民族传统文化最显著的特点就是悠久性和继承性。中国雕塑艺术同样具有这两个特点。那以朴拙生动的捏塑动物为器身的史前陶器；纹饰雕刻奇诡、器形塑造沉稳的商周青铜器；秦汉时代使用多种线刻技法雕刻而成的画像砖石，以及大量浑然天成的木俑、陶俑和石雕动物；魏晋南北朝气韵生动的大型石雕、彩塑佛教造像，以及陵墓前生气十足的石雕“灵兽”；隋唐时代那技艺精湛的石窟艺术和灿烂华美的三彩明器；宋元明清那精美绝伦的陶瓷塑造、砖雕、木雕、竹雕、玉雕、漆雕、根雕、象牙雕、泥捏塑等工艺雕塑和建筑雕塑等等，无数不朽之作在中华民族数千年的历史进程中，构成了延续不尽、成就辉煌的雕塑历史。

相对于诗、画艺术来说，雕塑艺术在中国历史上的命运是极为坎坷的。中国的诗歌和绘画自魏晋以降便走上了作为一门艺术的独立形态的发展道路，有了专职的、作为个体艺术家的诗人和画家，也产生了理论形态的诗论、画论。而雕塑却不然，或是依附于丧葬习俗，或是依附于宗教信仰，亦或是依附于建筑装饰、工艺装饰的需要，始终处于

民间创作的地位，始终被视为“匠行之作”、“雕虫小技”。在今天看来，那许许多多具有相当高艺术价值和审美价值的雕塑艺术作品，在历史上只不过是死者引魂守灵的陶俑陶兽、石人石兽(陵墓雕塑)，只不过是膜拜信仰的泥胎、石躯偶像(宗教雕塑)，或是具有实用功能的工艺器物和建筑饰件，绝不是纯粹为抒情言志而创作的艺术品，以致于有关雕塑的历史和理论的文献资料的匮乏，给雕塑在现代的研究造成了很大的困难。但也正因为如此，雕塑在中国不是少数士大夫的创作，而是更广大阶层普通工匠艺人的创造，它有可能凝聚着更为普遍的民族心理，更为深刻地体现着中华民族的审美意识，也就更具有研究的价值。本文拟对中国雕塑的审美特征作一尝试性的探讨。

基于中国雕塑在发展道路方面的独特性，在对其审美特征作具体研究的时候，必须首先持有这样的看法：中国雕塑的实用功能与艺术表现未曾分化，各门类雕塑(宗法性的、宗教性的、装饰性的)也未曾分化，全部的雕塑均具有实用与审美合一的特点。宗法性陵墓雕塑、祠庙像设和宗教性造像之中皆包含着人们装饰、美化意图的表达，建

筑、工艺等装饰性雕塑之中也包含着宗法、宗教以及迷信等其它精神方面的内容意蕴。因此,以西方雕塑的范围来限定中国雕塑是不适当的,有些依照传统西方雕塑的定义而不应属于雕塑研究范畴的中国工艺雕塑等方面的作品,在体现中国雕塑的审美特征方面却与大型圆雕具有着同等的意义。我们应当通过对于具有雕塑因素作品的全面考察,去探讨中国雕塑在审美方面的总体性特征。我以为,中国雕塑艺术的审美特征主要表现在与自然息息相通的整体风貌、写意的艺术效果和圆融贯通的表现方法几个方面。

## 与自然息息相通的整体风貌

中华民族长期以来始终处于自然经济的支配之下,与自然保持着和睦的关系,因而“天人合一”成为了中华民族的一个根本思想。中国人在生活实践上热爱自然,依附于自然,广泛地接触自然并顺应自然地利用自然,创造了与自然谐调一致的中国文化。

中国人的居住空间——建筑皆平面铺开,紧紧依附于大地,规整中有错落之变化,敦厚低矮却有高挑之飞檐作调谐,并尽可能取溪流绕于房前屋后,以树木花草掩映四周,与整个地形、地貌、方位和谐一致,体现出与大自然亘古长存的秩序相通融的特点。中国的诗、画也多描绘自然山水之美丽,描绘人间庐境之清幽,山水诗、山水画成为中华民族发展最为完备的艺术形式。中国的雕塑则从物质材料、内容题材和外在形式等方面表现出与自然息息相通的特点。

### 1. 物质材料充分取自于自然原料

音乐、诗歌、绘画、雕塑等各部门艺术均需借助一定的媒介才能实现自身,而在这些艺术中,雕塑与感性材料的关系最为密切。雕塑可以说是物质材料因素最强的艺术,它必须以物质实体为基础,感性的物质材料直

接关系着其艺术表现和审美效果。

纵观西方雕塑历史,不难发现,传统西方雕塑是以石雕为主流的,也可以说雕塑艺术在西方基本上是石雕艺术。中国雕塑的取材则不然,大凡大自然之中具有可雕可塑性的材料,都曾被用于雕刻和塑造,绝不象西方民族那样对于个别特殊材料有着明显的、有意识的侧重,只是相比之下,对于土与水的合成材料有所偏好。

土:土地的地位在农业经济中至关重要,年复一年地埋头于脚下的土地耕作的中华民族,对土的性能了如指掌,从而土也成了人们最热衷利用的建筑材料、器物生产材料和雕塑材料。人们不懈地对土进行着选择辨认、淘洗提炼、加工制泥、拉坯或雕塑成型的实践,以土与水的合成材料,制成了秦砖汉瓦等精良的建筑材料,制作了无数实用美观的器物,也创造了大量优秀的雕塑品,在史前陶器文明的基础之上发展了成就辉煌的陶瓷雕塑艺术,无须烧焙的泥塑艺术品也被源源不断地塑造着。

木:树木在春天可以焕发新绿的特质,使木在中国人观念里的宇宙组成元素“五行”之中获得了“居东方而主春气”的地位,各种形态、特质不同的树木在中国还具有不同的精神含义,木材的实体更是为人们特别重视利用,因而中国的建筑多以木结构为主,形成了区别于西方的东方建筑系统,木质雕塑的雕造也同样历代不衰。

石:石材料也是中国雕塑的重要原材料之一。中国人在石器时代的生活实践中培养出了对于坚硬石块的雕凿能力,而由于中华民族一直乐于广泛地利用自然材料的缘故,土木等质地较为松软更宜于随心造形的材料在雕塑方面受到了重视,有具体造形的石雕在商周之前多为线刻形式。到了汉代,适应露天大型雕刻的需要,产生了一些圆雕因素增强的陵墓表饰石雕。佛教文化传入中土之

后,信仰的精神力量促使中国民族在坚硬的石材料的雕刻方面付诸了更多的努力,许多地区的石山被开凿为窟,雕刻出佛教造像。至明清时代,大型石雕趋于衰落之后,小型玩赏性石雕(包括玉雕)却大大发展了。

金属:中国的青铜塑造艺术曾达到相当高的水平。青铜取自矿物质,是红铜与锡的合金。这种材料在商周时代曾被大量用于青铜器的雕铸,当时的青铜器上除有大量浅浮雕饰图案外,还有一些立体的雕塑装饰。青铜在汉代被用于工艺雕塑和明器雕塑,《马踏飞燕》等生动传神的青铜圆雕堪称中国雕塑艺术中的杰作。

竹、漆及其它材料:竹是中国人特别喜爱的植物,士大夫们甚至有着“可以食无肉,不可居无竹”的情趣。所以中国人好咏竹、画竹,同时又对竹进行雕刻加工,明清时代竹雕艺术形成高峰,雕刻手法有着不少变化,竹皮、竹簧和竹根被雕刻利用得十分充分。由于对树木的重视,中国人很早就开始利用漆树的分泌物——生漆作为涂料,进而便利用漆制作雕塑品,产生了夹纆脱胎佛教造像和工艺性的漆雕。此外,果核、象牙、树根、犀角等均被用作工艺雕刻的材料。

## 2. 内容题材广泛表现自然物象

西方雕塑以人体为主要表现对象,被称为“人体艺术”。西方学者关于艺术发生学的研究中有一种这样的论点:认为造型艺术来自舞蹈。舞蹈模仿有生命的人体及其动作,而当人们将这种模仿的媒介由有生命的材料过渡到无生命的材料,作为造型艺术的雕塑和绘画就产生了。如此解释造型艺术的起源未必妥当,但从西方艺术的历史来看,此种观点似乎是有一定的道理,因为西方传统的造型艺术确实都是模仿人体的艺术。然而中国艺术的情况却迥然不同,山水画、花鸟画均为与人物画并列平等的画科,在有的历史时期,山水画的重要性甚至超过了人物画。

同样,中国雕塑也有着相当宽泛的表现对象。

人物:在中国雕塑中,为数最多的是以人物为题材的雕塑。人物雕塑主要是作为宗庙像设、明器中的俑像和宗教造像出现的。

中华民族自从同世界各古老民族同样经历了自然崇拜——图腾崇拜——祖先崇拜的人类童年的历程之后,没有象其他民族那样或突然中断文明脚步,或发生突变——转向信仰与人间截然对立的“天界”的神,而是以一种万变不离其宗的独特风采演化、发展着祖先崇拜的传统。因而祭祖的传统始终保持着,家族内多设有宗庙祠堂,供奉祖先的偶像。此类偶像多为小型泥塑、木雕,现已不可多见,祭奉历史上圣贤人物的武侯祠、晋祠等处的塑像当是宗庙人物雕塑的代表形式。俑作为宗法性厚葬习俗的产物,其历史几乎与整个封建社会的历史共始终。早期的俑数量不多,刻画亦较单调。至秦代俑的数量剧增,在刻画上有了不同人物身份的区别。汉俑种类扩大,凡现实中普通人物从侍从、歌舞、杂技表演者到文臣武士均有塑造,且对人物的情态、姿态有了较生动的表现。在唐代众多的明器雕塑中,雍荣华贵的贵妇俑、优美风雅的侍女俑、威风凛凛的武士俑、端庄肃穆的文臣俑等都是人物雕塑的优秀代表。在纸扎冥器开始流行的宋元时期还产生了一些砖俑、木俑。

佛教文化传入中国后,因佛教哲学中重精神体悟的特质与传统中国哲学有相通之处,并且其出世特征既与道家的心灵哲学相一致,又与儒家“独善其身”、“乐天知命”等观念相一致,所以很快被中国人纳入传统文化的轨道。于是佛教雕塑在魏晋南北朝勃然兴起,北方诸大石窟均有为数相当多的佛教造像,由此扩大了中国人物雕塑的表现范围。隋唐以来石窟造像更为盛行,寺院造像亦大大发展。由于佛教造像不必如宗庙像设和陪

葬俑像那样过多地顾及现实性和特定的肃穆气氛,有可能发挥较多的想象,故而佛教造像在中国取得了高于宗庙像设和明器等世俗雕塑的艺术成就。

人物雕塑是中国雕塑宏大的组成部分。但要指出的是,由于西方人以自觉的主体意识强调人与自然的对立,其人体雕塑突出表现的是主体个性和人的高于自然万物之美,而在中国人的观念中,人是自然的一个组成部分,人物只不过是作为世界的一个部分而表现于雕塑的。

动物:中国雕塑中有一个丰富生动的动物世界。从早期陶器、青铜器装饰雕刻到各代帝陵表饰雕刻;从皇宫建筑雕塑到居民建筑雕塑;从王城御道华表雕刻到农民房前屋后拴马桩雕镂,无不以动物为题材。驯服的猪羊、狰狞的饕餮、朴拙的吠狗、奇异的灵兽、凶猛的虎、雄健的狮、轻捷的马、盘曲或飞腾的龙等等,多姿多态、丰富多样的动物雕塑构成了中国雕塑的重要内容。

中国的动物雕塑从功能上可分为二类。一类为作为家畜和作为交通工具的一般性动物;另一类则是富有神灵意味的“灵兽”。一般性的动物雕塑多见于明器中,因为家畜家禽是财富的标志,战马又是王族大家权威和武功的象征,所以多被“雕饰如生”地陪葬入圜,其风格多朴拙敦厚,生活气息浓厚。“灵兽”在功能上则是起通神作用的。在与生态系统保持着和谐关系的中华民族这里,相对于人来说,动物与冥冥之中的神更为接近,因而,中国神话中的人物颡顼“乘龙”才得以至四方,神话中的神本身亦多是半人半兽的形象。从而,人们便利用动物雕塑作为与神沟通的媒介,商周人在祭祀所用的青铜器上广泛雕饰动物形象,汉魏六朝人更将灵兽制成大型石雕形式置于墓前,这些灵兽是保持着青铜器动物纹样图案化的屈曲度又综合了多种动物特征的所谓天禄、麒麟、辟邪等。

自唐代以后,灵兽与一般动物逐渐合流,用于陵墓的助人通天的功能虽然消失了,但在具有神秘的迷信思想的中华民族看来,动物这种大自然的造物有着多种的象征意义,或是神灵的象征,或是力量、吉祥的象征,亦或是高贵的人的象征,所以动物造型在中国雕塑史中始终是建筑装饰和工艺装饰的题材。

山水景物:除人物、动物的题材之外,中国雕塑还有许多直接以自然山水为题材的作品。

在中国人的观念中,正如动物富有灵性一样,自然山水也富有灵性。汉代的博山炉,底座为动物造型,底座以上的部分被雕塑为山岳形式,其间以透雕和错金银的方法雕饰出树木和野兽。随着视角的变化还有不同程度的闪光,呈现出一派仙山幽谷的气象。视自然景物有灵性,把仙境幻想在山水林壑之中,这无疑是自然景物较多地成为中国艺术的表现对象的原因之一,是自然山水较早成为人们的审美对象的原因之一。山水环境由理想中的仙境转化为隐居、修养心性的理想境域是很自然的,因为渴望升仙与渴望隐居于清幽之处在超脱尘世这一点上是相通的。随着山水林壑成为现世人逃避现实、寄托情感的理想环境,自然景物也就渐而成为人们自觉的审美对象。而当自然景物成为自觉的审美对象之后,又必然促进山水艺术的发展。魏晋以降,诗、画艺术领域内“山水方滋”。唐代以后,雕塑中的山水景物造型遂多了起来。在唐代墓葬中就发现有游山场面的陶塑明器,雕绘大师杨惠之也曾塑过山水壁塑“楞伽山”。据邓椿《画继》记载,宋代画家郭熙还进一步发展了这一形式的壁塑。现在在苏州保圣寺还能看到宋代的山水壁塑作品。明清时代的工艺雕塑和建筑雕塑,则更多地表现了自然景物的情态。

### 3. 艺术形式尽可能依附于自然环境和天

## 然形貌

对自然条件有着极大依附性的农业文明,培养出中华民族协助天地化育万物的精神。中国人对于自然的形态有着深刻的观察力和敏锐的感受力,长期与自然密切的接触使他们深知自然的律动,悉晓自然的节奏。他们在身心与自然的有意无意的交融感应之中体察自然的习性,又将自己深刻敏锐的观察、感受表现在艺术中,力图使自己的造物妙契自然的“真谛”,构成自然的新的组成部分。因此中国人常常以“初发芙蓉”等自然形象赞誉诗、画作品之清新,对于更为抽象的书法艺术,也要求其尽可能在形式上传达出自然物象的神韵。如王羲之对“戈”字的字形字势的要求即为“落竿峨峨,如长松之倚溪谷,似欲倒也”。由于这样对人工产品有着自然化的理想,所以中国雕塑不仅广泛采用自然材料,广泛表现自然物象,而且在形式的创造方面,也追求与自然环境、天然形貌的一致。

西方人多将大型雕塑独立于广场、路边,甚至独立于城头,使其孤高独秀地装饰着城市。中国人却很少在平旷的广场或宽敞的道路上树立雕塑。中国大型雕塑多以群雕形式出现,而且被置于与之相互呼应的自然环境之中,在通常的情况下,室外雕塑是依据自然环境而设置的。位于陕西兴平的霍去病墓周围的石雕兽群就是与自然环境融为一体的典范。积土成山的墓冢,高大壮观,以象征祁连山,动物石雕群就配置在这如山的坟墓四周,周围还遍植林木,散置竖石,使石雕、坟墓、林木、竖石等构成一个有机的综合群体。一个完整的、与大自然融为一体的入化自然环境也就由此形成,艺术地再现了与霍去病将军抗敌伟业有着密切联系的祁连边塞那种深山野林、猛兽出没的自然环境。石雕群兽成了这一整体环境的有机组成部分。在具体雕塑的造型形式方面,追求与自

然旨趣相契合的特点也很突出。霍去病墓前的《伏虎》、《人与熊》等作品,都是根据石块原有形态稍作加工而成,从外观上就可以推测出石块的原有形态。佛教石窟造像从整体石窟布局到具体窟龕的雕凿,也多尽可能地利用山势石形。例如杭州烟霞洞的罗汉造像,以天然溶洞内凸凹嶙峋的自然岩势为背景,借洞内显现出大体大面的各种形态的石块雕出姿态各异的罗汉,一方面巧妙地利用了自然,另一方面也使造像自然生动,再现了罗汉在深山幽谷中修炼的真境。

殷代的玉雕已表现出中国人在利用玉石材料天然形态和天然色泽方面的意向和才能。玉雕发展到宋代,人们对于其天然形色的利用更为自觉。所谓“巧色玉”,指的就是以玉料天然色泽配合造型而创作的玉雕。人们以一块白、黄、黑、玳瑁等色兼具的玉石雕刻成为母子猫,母猫为白色,其他六只小猫分别为黄、黑、玳瑁及杂色,作品显得自然天成,且有巧夺天功之妙。“巧夺天功”作为评价艺术作品的一个最高标准,无疑是中国人的独创。在以人为中心,强调人为的力量和价值的西方民族那里,符合主观界定的法则才称得上是好的艺术品。而中国人借助自然造化之功的意识日益自觉,艺术之中“天功”的地位愈显得重要。至明清时代,虽则精雕细琢的雕刻风格受到皇家的重视,但同时对于不规则的自然美的追求在社会上蔚然成风,物质材料天然的形貌更多地被利用。犀角之形状;果核、树根之肌理;竹、木之质地等无不被出神入化地融为雕刻品的有机元素。盘根曲节的怪藤、树根常被稍作加工修整拼接成为茶几、凳子等家具的腿或其它陈设板面的支架,丝毫不露斧斤之痕迹。由此造成的工艺雕刻品清淡雅致,自然之妙趣尽在其中,真可谓取之于自然而又回归为自然了,美感常新且韵味无穷。将这样的工艺品陈列于室内,室内亦成了人化了的自然环

境。赏用着这样的工艺品，主体内界心性与客体外界自然无形之中更为融通无碍，“卧游”之中仍不乏游目骋怀于生机盎然的大自然之间的情趣、感触。

传统的西方雕塑，并不过多地注意与自然环境的内在协调，也不过多地注意对物质材料天然形态、色泽及性能的巧妙利用。中国雕塑借助于自然造化之功，有了“天助”，产生了“神韵”，这正是中国雕塑艺术独特的可贵之处。

总之，中国雕塑在物质材料、内容题材和外在形式等方面均体现出与自然相通融的特征。英国美学家鲍山葵说：“任何艺人都对自己的媒介感到特殊的愉快，而且赏识自己媒介的特殊能力。这种愉快和能力感当然并不仅仅在他实际进行操作时才有的。他的受魅感的想象就生活在他的媒介的能力里，他靠媒介来思索，来感受，媒介是他的审美想象的特殊身体，而他的审美想象则是媒介唯一的特殊灵魂。”（《美学三讲》）广泛地采用各种自然材料，广泛地表现各种自然题材，使中国人能以在土、木、竹、石、金属、漆、玉、骨、角等多种材料上都有着雕塑的实践，使中国人在人物、动物、山水景物等多种题材的表现方面都有着雕塑的创作，这就有可能较为充分地发挥人的审美想象和雕塑才能，创造出具有丰富多样的美感雕塑艺术品。尽可能地仰赖于自然环境和原材料的天然形貌，又能以促使人们借助自然环境和天然形貌提供的联想途径来联想，进而依据其天然特征进行雕塑、设置，产生出不失天然之趣的雕塑艺术品。此种雕塑实践不断地启示、训练着人们不离自然而又灵活巧妙的特殊想象力和表现方法，从而使得形神兼备的作品不断产生。就这样，中国人借助自然造化之功创作了自己特色独具的雕塑艺术；借助自然造化之功，与自然息息相通，也就成了中国雕塑的重要审美特征。

## 写意的艺术效果

西方艺术以再现取胜，中国艺术以表现见长。其实中国人并不是不重真实的再现，而是因为在他们看来，事物在直观感觉世界中的实有形态并非真实，事物皆有着表象以外的精神气氛。他们重想象的真实——他们所理解的真实，而不重认知的真实——客观的真实。他们在艺术中“再现”的是他们所理解的真实。所以在亚里士多德的“模仿说”雄霸欧洲艺坛，在西方人孜孜不倦地探讨如何使艺术再现事物物理性真实的时候，“物感说”——“情景交融”说统治着中国艺坛，中国人在不懈地探讨“意象”的命题，探讨如何使艺术达到情景交融的意境。所以，中国人确知现实中的犬马较想象中的鬼魅难画，同时又认为在艺术表现中“手挥五弦易，目送飞鸿难”。

中国美学的“意象”理论源远流长。在古老的《周易》中，“立象”是“尽意”的手段。魏晋南北朝的玄学家们又对“意象”命题进行了哲学层次的深入探讨。玄学家王弼对于“意”（主观意图）、“象”（客观物象）、“言”（具体表达）三者的关系作出这样的解释：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象；尽象莫若言。言生于象，故可以寻言以观象；象生于意，故可以寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。”他还进一步说：“言者象之蹄也，象者意之筌也。是故存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。”（《周易略例·明象》）这其中的“得意忘象”理论在艺术创作上的意义即是只有不拘泥于物象本身，才能够获得真正的“意”。

中国诗歌自魏晋南北朝走上自觉的发展道路，便明确地以“言有尽而意无穷”作为批评标准和创作原则。从这时起，“意象”成为

中国美学的一个重要命题。魏晋南北朝以后的中国绘画也在追求着意象的浑然天成。晋人顾恺之“两人尝数年不点目睛”，强调传神写照，正是士大夫画家探求抓住那种能表达“神”的“形”，由以立象尽意的典型范例。邓椿《画继》还进一步指出，不仅绘画中的人应传神，物也应传神，他说：“世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虚深鄙众工，谓虽曰画，而非画者，盖之能传其形，不能传其神也”。苏轼的题画诗“论画以形似，见与儿童邻”更把“神”的地位突出出来。在这里，艺术创作就是要为人的思想情感找到合适的形象化形式，而这个形式必须以表达“意”——思想情感为最高目的。这就需要有人思想情感与自然的有形之象相互作用，互为含蓄。所以人的艺术不能肖似于自然，人的艺术应当是妙造自然的结果，应当传达出比自然更多的内容。因而中国的美学特别强调情景交融，中国的诗歌追求言尽意余、“不著一字，尽得风流”的意境，中国的绘画追求得意忘象、无墨求染的境界。在同样思维方式支配下的中国雕塑，也具有明显的写意的艺术效果。当然，中国雕塑不是自觉的艺术，具体创作中的有些情况与诗、画不同。中国雕塑写意的艺术效果，是通过感性的空间处理、直觉式的联想与抒情和象征诸方面的表现得以形成的。

### 1. 感性的空间处理

空间无处不在。人生存于空间之中，必然产生与生存方式密切相关的空间意识。生息于自然的生态系统之中的中华民族，身居于与自然环境相协调一致的庐舍之内，每天所从事的活动即走出庐舍的“日出而作”和走入庐舍的“日入而息”，每年所从事的活动是按照二十四节气之变化耕种收播。生活中如此鲜明的时间节奏，使得中国人产生了时间与空间交融互渗、不可分离的意识。人们习惯上将春夏秋冬与东南西北相配合，也即是

时间与空间方位相配合。这是一种顺乎自然的时空意识，也是一种不离开人自身、主客体不分的空间意识。在时空密不可分意识的支配下，中国的艺术家所要表现的世界就不会是固定的客观世界，而必然是含蓄着时间节奏的、由人的意识“营建”过的艺术世界。

因此，中国的造型艺术表现出的是“目所绸缪”（宗炳语）的空间景致，而不是固定于某一焦点所摄取的实在的空间景致。例如中国以山水环境为题材的山水画的空间处理，就采用了灵活随机的游动透视法，将所欲表现之山水环境看作一个有机统一的富有生命的境界，对之远眺近看，游动观览，凝神静视，而又综合这各个角度的经验印象进而作出富有灵性的处理。中国人独特的空间意识极适宜于对于空间容量大而深远的山水环境的运思和表现，正因为此中国的山水画获得了长足的发展，取得了足以代表东方艺术高峰的成就。

中国雕塑的空间构成，同样是一种感性自由处理的结果，在这一方面，与西方雕塑形成了极为鲜明的对比。

西方民族在与自然的搏斗中较早地发展了人的意志。他们远涉重洋，从事工商生产、贸易，探索着控制空间的科学，不以屋宇与从屋宇中出入理解宇宙，而以人的意志规矩天机，将空间与时间看作独立于人以外的客观世界的组成部分，并且视时空彼此独立无涉，各自有着其物理学上的性质。这是一种科学的、理性的时空意识。因此其三度空间的雕塑艺术发达甚早，并且雕塑家在创作中追求数理逻辑的明晰性和解剖学意义上的比例关系，以期达到表现出对象的空间实在性的效果。古希腊著名雕刻家菲狄亚斯深受毕达哥拉斯关于“数是和谐”，一切皆可归结为数的思想的影响，撰写论文《法则》为人体雕塑确定出精确的比例关系，并阐明依照这些精确比例关系从事创作的艺术原则。他在总

结古希腊繁盛初期雕刻家表现直立人体的创作经验的基础之上,本着再现人的实体,通过人的实在形体反映出宇宙的秩序,反映出数的意义的宗旨,概括出表现男子裸体的“法则”,并严格按照这一法则从事雕刻实践。当时作品《持矛者》就充分体现了这些法则。文艺复兴时期的欧洲雕塑家更多是精通自然科学的人,他们大都亲自动手作人体解剖试验,对人体的物理结构了如指掌。他们的雕塑艺术,在创作过程中理性认识的作用往往大于形象感知的作用,当然,艺术家还要在作品中注入现实人物所具有的那种生命的活力。所以西方的雕塑多为具有紧密、精确结构,充满生命活力的健美人体形象。

中国雕塑的创作过程大大有别于西方雕塑,人们没有精确的比例概念,没有形式逻辑的限制,一种任意性很大的形象思维起着主导的作用,依靠自己的情感意愿裁定物象,表现物象,使之蕴含着须经过时间转换的超乎直观视觉以外的内容。如此创作出的雕塑作品,当然是不符合人体或其他物象的正常比例关系的。以西方人体雕塑与中国人体雕塑相比较来看,前者是严格意义上的空间艺术,后者则是融合有一定时间因素的空间艺术;前者“谱入于光的明暗闪烁的节奏中”,后者却“融化在线纹的旋律里”;前者着重在体,是“一个由皮肤轮廓所包的体积”(宗白华语),后者则着重内在气韵之表现。敦煌、龙门等处的佛教造像以及汉唐陶俑均能显示中国人体雕塑的这种特色,这些作品没有对人体物理性真实的刻意模仿,没有对于团块及光影之于体积的微妙变化的精心探索和表现,有的却是在不离对象大体真实基础上对于整体效果的追求,这个整体效果包括某个雕像自身,和它与周围其它内容的关系以及它所应发挥的功能。

中国雕塑常常有着背景的雕绘,也是与中华民族的空间意识有关系的。独立的圆雕

毕竟在表现空间容量方面有着一定的局限,背景中图像的雕绘可以起到意蕴方面的补充作用。中国特有的壁塑艺术,更是时空合为一体的产物,那山水画一般的空灵意境之表现,使得有限的空间深远化、无限化了。

中华民族对于雕塑空间的感性的处理,使中国人没有象西方人那样创造出充分显示物象的空间实在性的雕塑品,但中国雕塑所塑造的空间却是一种开放型的空间。

霍去病墓前石兽群中的《马踏匈奴》就是一件很好的写意型雕塑。《马踏匈奴》是一件纪念碑式的大型石雕,人和马用一整块大石雕成。从理性的真实,从解剖学的角度来看,马的胸部过于宽大了,肋骨处在不正常的位置上,其他一些部位也仅仅接近于现实中真马的诸部位位置,马头又异常的大,四肢却过分细小。然而,当我们面对着这一作品的时候,却感觉不到它的失真。因为我们会不由自主地被它的整体气势及其内在气韵所吸引。于是,在我们的感觉中,马头的过大似乎是为了表现胜利者豪迈和威严的气魄;胸部的过宽似乎是为了使躺倒于地的匈奴人的头恰巧被夹在马的二前腿之间;肋骨等部位的不合标准比例则是由于为夸张马的雄壮而采用了粗犷有力的简括线条的勾勒形式。而那个被踏倒的匈奴侵略者的形象,则是矮小狼狈的,在马下萎缩成一团,现出欲挣扎而又无能为力的惨象,与卓然挺立的马的形象形成鲜明对比。整个雕塑给人的印象是自然雄浑、神气活现的,创作者纪念和颂扬霍去病将军丰功伟绩的主观意图在这里获得了传神的表达。

雕塑是对空间的塑造,中国人视时空为一有机体,认为时空无限,时间周而复始,空间广袤无垠,而又确信须臾与永恒、方寸之间与宏广之世界都是相对的。据此对于雕塑的空间作出感性的处理,从而形成的雕塑艺术的空间变形形式,将时间的流程融化在



其中了。于是，雕塑中的微观世界变成了宏观世界，雕塑所塑造的空间，成为一种超越时空的开放型空间。

## 2. 直觉式的联想与抒情

在中国人的思维方式中，形而下的直观与形而上的体悟融合无间地结合在一起。形而上的体悟建立在形而下的直观基础之上，从具体可感的事物现象出发，作以把握整体功能为目标的体悟式抽象，就是中国人的思维过程。在这一过程中的抽象，所导致的不是抽象概念的生成，仍然是形象化的内容。所以这种思维的表述也是形象化的，正因为此，中国没有出现西方式的具有严密的逻辑关系和系统性的宏篇理论著作。

这种直观、体悟式的思维方法，对于艺术有着特殊的意义。它不仅有利于人们在自然物象的感性形式和自然属性上寻找并发现与主观情感的相关之处，从而培养起民族对于事物现象高度的悟性和敏锐的洞察力，而且有利于人们自觉地循着艺术创作的内部规律，从具体的事物现象出发，展开联想，以最大的敏感摄取物象的形态和色泽，将直觉的审美情感熔铸于其中，予以“气韵生动”的艺术表现。中国历史上那些情景俱化的诗歌、意境浑然天成的绘画，均是由此而产生的。中国的雕塑也因此有着直觉的联想和抒情。

中国人极善于因材施雕。石雕作品多为因势象形，现在我们见到的石雕作品，多能从现状上推知其原材料的形状，即因为中国人常常由石块的自然形状联想到某些相关的动物或人体等形象，进而依势雕刻而成。这是一种最简便的呈形方法。如此依附于自然，自然材料本身的特征对于人的想象有着定向的作用，这从某种意义上讲，对主观想象有一定的限制，构思似乎局限于原材料的天然形态。而事实上，因势象形却有着很大的灵活性。虽然中国的雕塑均为出于特定目的而制作的，但创作者可以在仅有大概的雕塑意

图的情况下，任自然材料将自己的思想引向特定的形象上，然后在此基础之上进行雕刻塑造。在这里自然材料千姿百态的天然形态常常能诱发人的灵感，使人产生偶发的构思。霍去病墓前石兽群当中除《马踏匈奴》的雕刻加工成分较多之外，其他石兽皆是在天然石块上稍作雕刻而成的，多数仅只在石块上雕凿了几处勾勒性质的粗犷的线条，仿佛只是为了使天然的形状特征更突出一点。而这极为简括的加工，却使客观的石块含蕴了丰富的旨趣。在这里，创作者最初虽然只有明确的雕刻石兽群的意图，至于具体雕哪几种动物，则除了马是与霍将军戎马生涯有着必然联系的动物，有可能较明确地成为雕刻的对象之外，其余兽类则可能不完全是确定的。人们带着总的意图选择石块，把接近于马形的雕成马，接近于虎形的雕成虎，接近于蛙形的雕成蛙等等，而对于本身形状较规则的石块，则径直作为竖石立在那里。由此可见，创作过程中的随意性是相当大的，偶发的灵感显然是创作的基础。

同样是石雕，在西方人的创作中，则多是完全按照先入为主的既定构思取材施雕。他们也很少由天然形状而触发灵感。在这里理性过多介入，作品人为的成份自然会远远大于中国雕塑。同是主体的介入，中国人介入的是情感，西方人介入的是理性。相对于比例精确、结构严密的西方雕塑来说，中国雕塑显然是别具一格的。这种因势象形的雕塑法颇类似于绘画中的泼墨画法。中国画家能将墨随意泼洒在纸、绢上，然后依照其自然形成的不规则的朦胧图形，顺势稍作点画，即造成一幅气韵生动的画面。不同之处在于，传统国画是纯粹的艺术观赏品，创作动机也可以是很随意、很偶然的，而雕塑却必定是要有着一定实用目的的，艺术构思的灵活性相对要少一些，受到其实用目的的限制。

中国的泥塑、陶瓷塑等土与水合成的软质材料雕塑品,在数量上较石雕更多,这类作品往往雕饰细腻,但其创作的主观任意性也是相当大的。

泥塑、陶瓷塑是可容纳丰富的抒情成份的雕塑。中国民族偏爱泥塑,其原因除了农业生活多与土接近之外,很重要的一点在于软质材料的可塑性、可雕性大,也即得心应手、随心所欲创作的可能性大。这与中国人偏爱抒情诗和写意画等直觉抒情艺术有着相通之处。可以说,中国堪与抒情诗和写意画相提并论的雕塑,并不仅仅是因势象形的石雕,更多的是细腻入微的泥塑和陶瓷塑。在敦煌石窟那巨大的雕塑艺术殿堂中,历代的彩塑皆是中国人用双手层层敷泥精心塑造而成。盛唐菩萨那S型的优美身姿,细润丰满的肌肤,以及微微鼓起的口唇和柔和下垂的眼睑都塑造得那样富有表现力,以致于整体形象具有着一种极吸引人的魅力,远比世俗的血肉之躯要美丽动人。这是中国人用自己“连心”的手指直接捏塑的杰作,也只有凭借着触觉的直觉感受体验,将直觉中的情绪融塑于对象之中,才能产生出如此富有魅力的杰作。

泥塑与陶瓷塑作品的创作,多是以手直接与软泥接触,手即雕塑工具本身,触觉的快感直接影响着人的情绪和感觉,此种情绪与感觉又反过来直接作用于手的创作活动,这就有可能使作品具有抒情的意味,呈现为经验的、整体的状态。也就是说,在泥塑等软质材料的塑造过程中,创作者有可能随时将新的感受作用于创作,由此可以获得“迁想妙得”的艺术效果。

在这里,运思的过程与创作的过程趋于同步。在一种无理性之碍的心理状态下,直觉的感受和随时可能产生的联想始终支配着创作,直至最终作品完成。这样就可能同石雕借助自然造化之功一样获得出乎预料的艺

术效果。所以汉代那些女陶俑会有着细柔的腰肢,有着如盛开的喇叭花一样美丽形状的裙裾和翩翩起舞般的拂袖姿态;所以敦煌北朝的彩塑佛像会有着不可言说的微笑,并且在这微妙的笑容中透露着内心的智慧和远离尘世的洒脱风采;所以敦煌唐代的彩塑菩萨会有着如血脉在流淌搏动的肌肤和薄如蝉翼的透体天衣,宋代晋祠的彩塑侍女会有着美人鱼一般的身段。

总之,中国雕塑的创作始终贯穿了情感性因素,不可重复的直觉联想与想象、直觉经验、心境与情绪均作用于创作,使作品产生了带有较强的不可重复性的写意的艺术效果。

### 3、象征

黑格尔在为艺术分类时,称雕塑为“客观的艺术”,而将中国雕塑称为“泛神主义性格”的象征型艺术。这是因为,西方民族的传统雕塑以模仿客观实相为宗旨,他们“雕刻的对象‘人体’是宇宙间具体而微,近而静的对象。”(宗白华《美学散步·论中西画法的渊源与基础》)无论是对于幻想的神,还是对于宇宙的无形秩序,都赋予体现秩序、和谐、比例、平衡的人体形式,把一切似乎神秘的现象明晰化。中国的雕塑却显然不是这样。如果说西方雕塑具有将神秘现象明晰化的特点,中国雕塑则具有将明晰的现象神秘化的特点,这一特点是以象征含蓄为具体表征的。

中国的人体雕塑很注意在服装刻画上下功夫。在中国人物题材的雕塑中,衣纹的平直圆润、简洁繁密,常常成为我们品评其雕塑水平、技巧的重要内容。中国人在衣饰的雕刻塑绘上表现了非凡的艺术创造力,不仅雕像衣服质地的轻薄、厚重之感能真切地刻画出来,人们更常常通过衣纹的走向、折变表现人体的动态、身段,甚至巧妙地利用衣纹的特征烘托人物的精神气质和内在性

格。这已构成中国雕塑的一大特色。

西方雕塑多为裸体人像,甚至依照西方雕塑原则需要将惨痛情景掩饰几分的《拉奥孔》群像中的拉奥孔及他的两个孩子,也是裸体的。其被蛇缠绕中极度的皮肉之苦与激烈的情绪被巧妙地淡化得与外在形式的美和谐一致。雕塑家在雕刻这一作品时没有用衣饰来充当其掩饰痛苦的手段,一切都通过裸露于外的筋肉及面部表情、外在动态姿式表达出来。是否雕刻家不懂得或不善于刻画衣饰以此作某种象征呢?十八世纪的美学家莱辛对此作了回答,他说:“如果雕出服装,这就会是降低艺术的最坏办法了。姑且假定雕刻也和绘画一样能摹仿各种衣料,它是否因此就应当让拉奥孔穿上衣服呢?在衣服掩盖之下是否无所损失呢?衣服是由奴隶主制作的,而有机的身体却是永恒智慧的作品,衣服能和人体比美么?摹仿衣服比摹仿人体是否需要同样的才能,具有同等的价值,博得同样高的光荣呢?我们的眼睛是否就只想到逼真的幻觉而不管使它们得到逼真的幻觉的东西究竟是什么?”(《拉奥孔》)由这里不难看出,在西方人的观念中,人体雕塑就是要以人体实在、具体的形象再现人体与生俱来之美的,无须有其它装饰来烘托象征人自身的特征。

中国那些最为美丽的人体雕塑,如盛唐的舞俑和菩萨造像,往往以衣饰华美而富有表现力取胜,以致于观看这类造像的人无不为其衣饰表现的精湛纯熟而赞叹。舞俑,或有着蝴蝶翅形的宽大衣袖,或有着虹霓一般绚丽轻薄的裙裾,在宽袖或翻飞或舒展,裙裾或斜曳或旋转的造型之中,妙曼生动的舞姿自然得以显现。道教造像的衣纹刻画多用流畅的垂直中微有曲变的线条,显然也是为了象征其可以飘然欲仙的仙风道骨。这种象征特点在其他造型艺术中也有明显的表现,例如中国绘画中的人物形象,其各种动态以及

或严谨或洒脱的精神面貌,均由衣纹上的各种皱折以及或平直沉稳或飞扬流动的线条描绘予以象征性的表现。在中国舞蹈艺术中,不仅舞人的服饰具有象征的意义,而且道具也是象征、烘托的工具。绸舞、剑舞、鼓舞,舞的主动者是人,但若舍弃了绸、剑、鼓等道具,舞蹈动作的审美意义也就全然消失了。中国的狮舞、龙舞等也是如此。

原本是人的形体及其运动,一定要仰赖于服装或道具,以非人的形式的象征、暗示来表现,从这一点上看,黑格尔将中国雕塑称为泛神主义性格的象征型艺术是很有道理的。人最接近的是人本身,将人以外的无具体形貌的宇宙结构、秩序及神具象化为人的形象,是对宇宙万物有了具体、科学的理解的表现。中华民族没有从根本上破除原始的泛神意识,他们从内心深处感觉宇宙万物无不富有灵性、富有神魔的力量和生命,不以人为万物之灵长,将明晰的现象神秘化自是当然之事。象征的表现方法正源于此。

不仅在雕塑手法方面,而且有些雕塑的题材本身就有着象征的意义。例如动物雕塑就是这样。与希腊人具有人、神同形同性的意识截然相反,中国古代人具有兽、神同形同性的意识。原始人图腾崇拜的对象均为动物。在中国,当图腾崇拜那种原始的宗教形式随着历史的发展而告退之后,各图腾集团的崇拜对象在图腾崇拜阶段所特有的神秘意义并没有全部消失。被赋予了异样的生命魔力的动物渐而演化成为人事的象征物,于是这种大自然的造物有了多重的意义,或是神灵的象征,或是力量、吉祥的象征,亦或是高贵的人的象征,建筑装饰、工艺装饰均要借助其象征意义。例如龙的形象,在汉代就成为天子的象征,逐渐成为皇宫建筑雕饰中不可缺少的形象。走进故宫,随处可以见到龙的雕塑造型,御道上、宫檐上、石栏上、案几床头上无处不有,还有专为龙塑饰的九

龙壁,简直无法弄清究竟是人的世界还是龙的世界。即便是民间散置的拴马桩上的各类动物雕塑,也都有着象征的功能,现今生活在其附近,对其雕刻年代已无从得知的农民,仍能讲出其中的象征含义。明清时代愈来愈丰富、愈来愈美观的动物形图案,均是动物象征性内容历史积淀的结果。

象征式的艺术表现使中国的雕塑成为必须依赖主体联想才可完成欣赏和接受的艺术。在中国雕塑形象的审美中,直观的形象不是唯一的因素,象征性的内蕴至关重要,这正符合中国人的内向性灵的欣赏习惯,也正符合艺术的本质规律。

由感性的空间处理而形成的雕塑的开放型空间,凭借直觉联想、抒情赋予雕塑的丰富的情感因素,以及含蓄的象征,为雕塑带来的深厚的意蕴,构成了中国雕塑写意的艺术效果。在对这种远非客观情境,而是融合着、饱含着主体情思的艺术意境的表现的过程中,人的本能的创造性可以得到自由的发挥。因此,虽然雕塑在中国从未发展成为“为赋新诗强说愁”式的纯抒情表现式的艺术,但在其创作过程之中,主体精神仍发挥了相当大的作用。正因为如此,中国雕塑取得了高超的艺术成就。当代视觉艺术评论家克莱夫·贝尔曾高度赞扬中国雕塑的艺术成就,认为其处于世界艺术的高峰,也正是因为中国雕塑具有“迁想妙得”的艺术效果——“有意味的形式”。

## 圆融贯通的表现方法

西方各门类艺术之间有着较严格的界限,各门类艺术有着各自特定的表现方法。而中国各门类艺术却是相通共契的,在表现方法上也相互通融,处理手段极为灵活。中国的绘画创作追求诗歌的意境和书法的笔致;诗歌创作追求画面的生动形象性和音乐

的韵律美;戏剧更是诗、乐、舞高度综合的产物;建筑则要雕梁画栋,雕窗绘屏,并以错落有致的布局合于和谐的音乐。各门艺术无不以多种方法并用求来发展、完善自身。在中国雕塑的创作中,雕塑与彩绘结合、以线条辅助造型、圆雕浮雕线刻等手法混合并用及借助自然条件灵活处理的特点十分突出。

### 1. 雕塑与彩绘结合

中国雕塑与绘画的关联甚为密切,而且这种关联源远流长。

中国以土质为材料的雕塑艺术从来就是与彩绘结合在一起的。新石器时代灿烂的彩陶文化是塑绘结合的产物,许多陶器上都绘着赤黑等色的几何形、动物形、旋涡形等各种纹饰,有的器盖上绘着人头像,五官与头发、胡须都甚为鲜明。新石器时代的动物、人物陶塑、泥塑也多敷有色彩。秦陵兵马俑均以色彩绘饰细部,汉代彩绘陶俑至唐代发展为色彩华美的“唐三彩”俑。敦煌、麦积山及各地寺院里的彩塑佛教造像,均为敷彩的泥塑,塑作与彩绘有机地结合在一起。中国民间关于塑像有这样的俗语:“三分坯子七分画”,“塑其容,绘其质”,可见雕塑中的彩绘作用是相当大的。

不仅陶塑、泥塑与彩绘结合在一起,中国的石雕、木雕等硬质材料的雕刻也是如此。楚文化中的木俑,躯体与四肢用木板截雕而成,面部凸起的鼻子为雕出的,而眼睛,口唇则是绘出的,衣服及腰带等饰物亦常常仿照织物的样子描绘出来。云冈石窟等处大规模石雕佛教造像多敷过彩,只是由于风化现已剥落了许多。木雕佛教造像同早期木俑一样有着浓重的彩绘部分,特别是唐宋以后一些木雕菩萨的衣裙,绘有美丽的丝绸和织锦的色彩、图案,显得如世俗女子的服装一样真切。雕塑与彩绘结合的结果使得中国的雕塑既有立体形象的体积感,又有绘画般的笔墨情趣和色彩美感,能同时给人以丰富的

美感享受。

尤其值得强调的是,中华民族独创了壁塑的艺术。壁塑又称影塑,是典型的绘画、雕塑合一的艺术形式。麦积山第四大窟前廊龕楣上的伎乐天形象是北周时期的雕塑作品。该伎乐天衣带皆为平面彩绘而成,而露在衣外的头、手、足等肉体部分则以浅浮雕的方法表现出来,微微凸起的肉体部分给伎乐天形象增加了立体的凌空飞动之感。在唐代,杨惠之曾创作过壁塑作品,发展了前代的壁塑形式。宋代郭熙,进而以手堆泥于壁,使之形成不规则的凸凹形状,待泥干之后,以色彩随其形迹晕染,点绘成山峦林壑,看去如雕塑又似绘画,可以说是一幅具有立体形式的山水人物画。此种壁塑的创作方法本身与泼墨写意画的创作方法有着本质上的相通之处,其随心堆泥因形塑绘的创作中有着“运泥如用墨”的匠心,易于获得自然清新、气韵生动的效果。

雕塑与绘画的各种表现方法在中国雕塑中就是这样有机地结合着,从而使中国雕塑获得了那种单纯强调立体感的严格意义上的三维空间艺术所无以获得的艺术效果。

## 2. 以线条辅助造型

“线的艺术,正如抒情文学一样,是中国文艺最为发达和最富民族特征的,它们同是中国民族的文化-心理结构的表现。”(李泽厚《美的历程》)

在中国,几乎各门艺术中都有“线”的表现。书法中的正、草、隶、篆各种书体的文字书写艺术把线条的表现力发展到极致。绘画从严谨的工笔到逸笔草草的写意均以线条勾勒为主要造型手段。建筑那直栏横槛、梁椽斗拱、瓦脊飞檐;舞蹈中惊鸿游龙般婉转回旋的“长袖”;甚至戏剧中抑扬有致的“拖腔”和程式化的“亮相”等,皆是线条不同形式的体现。在雕塑中,线条同样起着极为重要的作用。从秦汉以前最简括线条雕刻出的

古朴稚拙的石雕,到明清用最精致的线条雕制成的工艺小品,都体现出线条的魅力和作用。

早在商周时代,那些鼎、尊、鬲、簋等青铜器上的动物纹样及各种图案的雕刻,已呈现出中国人在雕塑艺术中利用线条辅助造型的意向和能力。秦俑的衣纹有着凸起的捏泥条和凹入的刻线等富有变化的形式。在汉代的画像砖、画像石中,宴饮、乐舞、游戏、车骑等复杂场面以及人物瞬间动作、动物飞奔情态等均由飞扬流动的线条刻画出来,发展了阴刻、阳刻、阴刻阳刻结合等多种线刻技法,线条的表现力在这里获得了充分的发挥。

绘画与书写的笔是富有弹性、宜于变化的,雕工的雕刀却是硬质的,不宜于变化。而中国雕塑艺人却“运刀如运笔”,创造出富有弹性,富有变化的线条。在佛教造像中,用粗硬的线条刻画迦叶的肋骨,表现出其多年苦苦修行的身躯瘦骨嶙峋;用细柔的线条刻划菩萨颈下横纹,表现出其高贵躯体肌肤之丰腴细腻。在人物衣纹的处理方面更能见出线条的功夫、线条的魅力,这些线条常常表现得如毛笔得心应手地描画出的线条那样富有韵律和节奏感,衣褶层迭的线条婉转自如,衣内人体的动势巧妙地表现出来,且线条本身还起到了装饰作用,有一种韵律含蕴在其中,人体本身的美感和生气也通过这线条的韵律得到充分流露。

线条是最具抽象性与概括性的造型手段。据《周易·系辞》载,“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物。于是始作八卦,以类万物之情”。这由线条组合的八卦就是中国人在上古时代对于世间万物的抽象概括形式。此种观物取象,以线明象的方式发展成为中华民族的传统造型方式,所以中国人在山水崖谷、鸟兽虫鱼、草木花

实、日月星云、衣冠文物、须眉口鼻等物象上,甚至“公孙大娘舞剑”、飞鸟入林、惊蛇入草之类的动态活动中见出的不是其缤纷之色泽、实在之体积、瞬间之真实情态,而是线,是线的变幻无穷的态势。以线条的组合和流转变化的,概括地表现大千世界的美的形式和形式的美,使中国艺术在审美特征上与西方艺术有了很大差异。西方雕塑的素描中的线条完全是为团块、光影表现而界定的轮廓线,不具备中国雕塑那种将多概括为一,将立体抽象为平面的作用。认为数是万物本源的毕达哥拉斯指出“一切立体图形中最美的是球形”,西方人普遍认为雕塑就应是严格的团块艺术,一件人体雕塑从山上滚下去不应有一处被跌损,因为它周身全是圆形面;而且具有雕塑效果的绘画是好的绘画,具有绘画效果的雕塑却不是好的雕塑。

与突出团块、光影效果的雕塑造型方法相比,突出线条作用是一种概括性极强的造型方法。团块给人的是实在的立体感,是客观的三维空间;线条给人的是空灵的立体感,是需要借助于主观精神联想补充的三维空间。正如中国画中不重色彩、光影的水墨线描能收到五色俱全的效果一样,中国雕塑运用抽象于万事万物的形式——线条概括物象的形态神情,能以获得圆满的立体效果。这个效果不在雕塑实在的形态上,而超乎于形表之外,它产生于观赏者的头脑,是一种由主体精神补充上去的立体空间感,在古代优秀的雕塑作品中可以看到许多这样的例子。例如四川李冰祠内那一尊产生于公元168年的石雕李冰立像,视觉所能看到的仅是一个浑厚稳重的人体轮廓和几根流畅的线条,然而却使人联想到这位秦代水利大师神采飞扬、活灵活现的形象,通过远非维妙维肖的外表,表达了人物的内在精神。麦积山万佛堂第16造像碑上的佛龕造像,更充分地表现出线条的概括作用,在龕楣近乎平面的石面

上经由数条半圆形弧线的雕刻,便呈现为轻盈松垂的帐幔,龕内三世佛的宽大衣裙因坐势而簇集垂聚成的皱褶层迭的状态,也由各种弧度不同的线条刻出,柔软的质地十分清晰地呈现出来,显得美丽动人。从这些例子中都可以看出,线条在中国雕塑中起着重要的造型辅助作用。在因线条作用而造成的不拘泥于形体形表的空灵的空间感中,有着一一种与西方团块雕塑的实在空间感大相异趣的美感。

### 3. 灵活随机地并用各种表现手法

在中国雕塑的创作中,圆雕、浮雕、线刻等多种表现方法常常被不拘一法地混合并用于一件雕塑品上。中国许多整体形状为圆雕的大型石雕,局部往往有着浮雕、线刻的部分。陵墓表饰中的一些石兽就具有这种特征。在石窟的石雕佛教造像中,最常见的是这样的情形:那些人像的头、手等部位为圆雕,而大部分身躯则是依附于岩石的高浮雕形式,衣饰等细部又是由线刻形式表现出来。镶嵌、镂空等方法有时也被结合进来,龙门奉先寺庐舍那大佛的眼珠就是由黑石珠镶嵌而成(现已脱落),在四川广元千佛崖,还可以看到以镂空的菩提树作为半圆雕、半高浮雕的佛教造像背景的例子。中国的陶俑塑造也并用了多种造型手段,通常陶俑的整体形象是以模塑与手塑结合形成的立体圆雕,其人体形像装饰性的细部则多采用堆、捏、贴等方法造成浮雕效果;而在形象面部或衣饰等最外部特征的表现方面,采用的又是刻线、画线等方法。

中国艺术圆融贯通的表现方法,来自中国人整体地把握事物的思维方法。既然认为宇宙是一个和谐的整体,世上没有孤立的事物和现象,那么也就必然整体地去表现一切。商周时代刻于甲骨、青铜器物上的文字,皆大小参差、四周相扣合,看去整体上如一幅和谐的画面,而每一个字都是这整体之中的

有机组成部分。商周青铜器上的图案，纹饰的线条呈现为盘绕连锁的状态，各个纹样之间互相钩联、互相补充着，形成不可分割的二方连续或四方连续统一体。汉代的画像砖、石上的画面仍然保持着类似的特点，表现出整体性的浑然气势。在雕塑的具体创作中，整体的观念就促使人们从整体出发运用一切可以为其立体造型服务的方法，创作出具有内在统一的作品。在敦煌，几乎每一洞窟内的雕绘都组成一个相互呼应、相互关联的完整世界，而这些又是一、二种单纯的艺术手法绝不可能表现出来的。塑像是石窟的主角，一般本尊佛像基本呈现为圆雕形式。其背光——头光与身光的圆形或莲瓣形光环绘于或浮塑于身后龕壁上，由此身躯与龕壁更成为不可分割的一体。本尊佛两旁的弟子、菩萨等形象多以类似的基本圆雕形式表现出来，而供养人的形象则多被绘于墙壁之上，龕楣绘有装饰性的花朵或飞天，窟内整个墙壁满绘着佛教故事的情节、场面。这里是一个统一的艺术世界，孤立地看绘画或孤立地看雕塑都不可能理解其真正的内容和意义。在这样一种统一的艺术世界中，多种造型方法共同发挥着作用，雕塑也具有着多方面的意蕴。

圆融贯通的表现方法不仅体现在多种技法的混合并用方面，而且还体现在构思之巧妙，设计、选材之灵活等方面。

西方雕塑的各种具体表现方法在相对独立的情况下获得了长足的发展，圆雕、浮雕作品都达到了很高的艺术境界。而在中华民族这里，雕塑造型的表现技法一直以一种整体的形态发展着，各种创作手法各自的特点从不独立地发挥作用。中华民族这样不注重各种手法之间的界限，而从直觉的具体感受出发随心并用多种手法，也就极少有理性界限的困扰，因而使雕塑有了更大的空间容量。相对于诗、画来说，雕塑是以更有限的

形式表达内容的艺术，怎样才能使有限的形式表现尽可能丰富的内容？怎样才能使其客观的物质材料含蕴尽可能深厚的主体情思？中国人以灵活自由，最大限度地发挥各种技法作用的创造，很好地解决了这类问题。中国人圆融贯通的构思和创造，使得在严格意义上原本不属于雕塑艺术范畴的因素也起到了为雕塑艺术服务的作用，从而更丰富了雕塑艺术的内涵。

在人类必须依附于自然条件才能生存的文明初期，世界各古老民族中都曾产生过“天人合一”的文明，都曾广泛地、较少选择性地采用土、木、竹、石、骨之类的天然材料作为建筑、日用器具、实用雕塑及原始宗教性雕塑等所有人工制品的材料。北美史前文化和欧洲史前文化中都有兽形陶器、泥塑女神像以及骨制装饰品。木质产品易于腐烂因而不可多见。古希腊尚遗存有大量精良的陶瓷瓶，可见其在石雕发达的同时，尚有着广泛的陶瓷生产，这是“天人合一”文明的遗存。可想而知西方原始雕塑的取材与中国并无大的差异。但古希腊的自然环境并不适合于“天人合一”的农业文明的发展，随着工商文明的发展，人对自然的依附性逐渐让位于征服自然的创造性，社会生产力大大提高，土木质产品当也是随着这种变革被淘汰的，所以西方民族选择了易于表现立体感的石材作为雕刻材料，并按照人的意志雕刻人体，从不顾及“因势象形”的自然形态。

中国始终是一个“守土敬天”的农业社会。中国民间最常祭奉的是土地神，甚至历代“天子”皇帝也要举行祭祀土地的活动，至进入文明社会数千年的明清时代，佛教寺院雕塑的四大护法天王亦成了“风调雨顺”的守护神，标明整个社会共同体对于自然依然有着很大的依附性，人与自然当然也就无从真正分开，包括雕塑在内的所有人工制品当

然也只能是尽可能地利用自然原材料及其天然形态和性能的。

人类在仅能使用石、骨、角、木等自然材料为生产工具的原始时代，雕刻塑造器物或在岩壁上作雕绘所采用的题材内容也大抵一致。西班牙阿尔塔米拉诸洞中的原始艺术题材，为雕刻于岩壁或角骨上的野牛、冰鹿、巨象、熊、狼等动物。古希腊城邦米克涅文化遗址出土的粘土瓶采用的主要装饰纹样是植物的花蔓和鸟类、四足兽。丰乳凸腹的女性裸体雕塑像在欧洲许多地区的原始文化遗物中都可以见到。此时的艺术，是原始图腾集团作为表现宗教思想的工具。在欧洲，工商文明的出现带来了人与自然生态系统的决裂，人的独立价值渐被明确意识到，并日益受到肯定，于是，艺术由泛泛地表现一切自然对象变为表现人本身。在古希腊，不仅肖像及体魄健壮的运动员像为健美的人体形式，而且神亦以优秀人体的形式出现，即使在古希腊神话传说中为半人半羊形象的牧羊神，在雕塑中现出的也是健康英俊的青年形象，并没有什么明显的羊的特征。后世欧洲的雕塑更是以人体为中心。

在中国渐进蜕变式的文化中，历史的演进始终夹带着原始文化的因子，故而远古图腾集团崇拜动物，以动物为祖先的意识得以继承，这样必然造成雕塑艺术中丰富生动的动物世界的形成。山水等其他自然景物之所以成为雕塑广泛采用的题材，显而易见也是人与自然未能分化的生活实践所致。

在雕塑艺术的形式技巧特征方面，人类原始雕塑一般均具有彩绘与雕、塑结合，圆雕、浮雕、线刻手法并用的特点，如古代希腊、埃及与中国的雕塑都是这样，而后来这种混合的表现方法就成为中国传统雕塑独具特色的表现方法了。上古人那种尚无精细刻画能力，尚无严格写实意识的因势象形，不拘正常比例关系等特点，在中国雕塑发展过

程中很好地保留了下来。

由此可见，是蜕变型缓慢演化的中国文化，使得原始象征型艺术有了较长时间的发展。这就是中国汉代以前就有许多令当代西方人惊讶的“写意”性艺术品的根本原因。中华民族的艺术没有经历否定原始象征的严格写实阶段，而通过对原始象征型艺术的改进实现了向自觉写意艺术的过渡，这正是中国人的智慧所在，也正是中国艺术的文化选择。

就艺术来说，中西方艺术不可用一般固定的价值标准来衡量，二者有美学风格、审美特征之别，却无优劣高下之分。相对于西方来说，能够将初民期内在心性与外在自然浑然不分艺术特征保持至今，创造出无数富有民族特色的艺术品，这本身就是一个世界性的贡献。从这个意义上看，中国雕塑不愧是世界雕塑之林的参天大树。

现当代在拥有高度发达的科学技术的西方民族那里，艺术的观念大大改变了。其雕塑不仅在取材上不拘一格，在表现上也桀骜不驯地打破传统规则，而且艺术家们倡导雕塑的空间应当是“被阐述的空间”，而不是物理的空间，而首先意味着是一个开放的空间体积。在这里，凝聚着人类智慧的心理自动作用——直觉作用受到了充分的重视，从理性控制下解放出来的自动联想被视为艺术创作的必要条件。新的艺术观念支配下的西方现当代雕塑艺术表现出了与传统中国艺术殊途同归的趋向。

中国“物各自然”的古老智慧有助于西方人解脱“形而上学”的焦虑，也有助于其艺术在扬弃旧的写实艺术的基础上获得更为自由的发展。中国的雕塑艺术应当、并且能够自觉地以其独特的艺术规律提高人类对于雕塑艺术的认识，提高人类雕塑艺术的创作水平。