

尽管雕塑是一种重要的艺术形式，但是关于雕塑独立的理论思考并不多见。如果考察现代艺术概念的起源，我们会发现它与文艺复兴时期的“图画艺术”（Arti del disegno）关系密切。在由建筑、雕塑和绘画组成的图画艺术中，有关雕塑的理论思考明显偏弱。这种情况至今没有改善。从历史上看，关于雕塑的理论思考多数与绘画联系在一起，被涵盖在以绘画为代表的造型艺术或者美术之内。直到 20 世纪，雕塑与绘画之间的本体论区别才被揭示出来。

一、雕塑作为造型艺术

现代美学家们在将诗歌、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、戏剧等等归入艺术之下时，更多地看到了它们之间的共性，比如，它们都是模仿，都以令人愉快为目的。但是，在面对某些具体的艺术问题时，单凭这些大的共性我们就无法做出合理的解释。美学家们津津乐道于诗中有画或者画中有诗，这种表面的相似掩盖了诗与画之间深刻差异，进而无法解释许多具体问题。作为批评家的莱辛（Gotthold Ephraim, 1729-1781）对于具体问题更为敏感，如果各个艺术门类都是相似的话，为什么拉奥孔在诗歌里被描绘得大声哀号，而在雕塑中则表现得微微叹息？莱辛反对当时流行的看法，认为拉奥孔从希腊雕塑中的微微叹息到罗马诗歌中的大声哀号的变化，是美的理想的衰落。因为这种看法明显有悖史实，在荷马史诗中诸神和英雄也被描写得大声哀号，全然不顾美的形态。“如果身体上苦痛的感觉所产生的哀号，特别是按照古希腊人的思想方式来看，确实是和伟大的心灵可以相容的，那么，要表现出这种伟大心灵的要求就不能成为艺术家在雕刻中不肯摹仿这种哀号的理由；我们就须另找理由，来说明为什么诗人要有意识地把这种哀号表现出来，而艺术家在这里却不肯走他的敌手，诗人，所走的道路。”¹莱辛找到的新的理由，就是这是两种完全不同的艺术。导致诗与画之间的差别，不是因为美的理想不同，而是因为媒介不同。造型艺术追求美，不是出于审美观的考虑，而是出于媒介的考虑。“在古希腊人来看，美是造形艺术的最高法律。……凡是为造形艺术所能追求的其它东西，如果和美不相容，就须让路给美；如果和美相容，也至少须服从美。”²雕塑《拉奥孔》中的拉奥孔之所以没有被表现得大声哀号，原因正在于哀号会破坏雕塑的美。“身体苦痛的情况之下的激烈的形体扭曲和最高度的美是不相容的。所以，他不得不把身体苦痛冲淡，把哀号化为轻微的叹息。这并非因为哀号就显出心灵不高贵，而是因为哀号会使面孔扭曲，令人恶心。人们不妨试想象一下拉奥孔的口张得很大，然后再下判断。让他号啕大哭来看看！……只就张开大口这一点来说，除掉面孔其它部分会因此显出令人不愉快的激烈的扭曲以外，它在画里还会成为一个大黑点，在雕刻里就会成为一个大窟窿，这就会产生最坏的效果。”³

莱辛以拉奥孔这个人物形象在诗歌与造型艺术中的不同表现，证明诗与画之间存在不可抹杀的界限，就像《拉奥孔》的副标题“论画与诗的界限”所表明的那样。但是，莱辛并没有将绘画与雕塑区别开来。更糟糕的是，他将绘画与雕塑完全等同起来的做法，势必会妨碍人们追究它们之间的差别。《拉奥孔》是一件雕塑作品，莱辛却用它来阐明画与诗的界限。他还明确指出：“我用‘画’这个词来指一般的造形艺术。”⁴雕塑就这样被掩盖在绘画之下，成为造型艺术的次要部分。

¹ 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1979 年，10-11 页。

² 莱辛：《拉奥孔》，14 页。

³ 莱辛：《拉奥孔》，16 页。

⁴ 莱辛：《拉奥孔》，第 4 页。

二、雕塑与触觉

在莱辛的《拉奥孔》发表不久，赫尔德（Johann Gottfried Herder, 1744-1803）开始撰写他专门论述雕塑的著作《雕塑论》。赫尔德承认，他最初也没有找到将雕塑与绘画区别开来的原理。他写道：“当对于美的艺术进行哲学探讨还是时髦的时候，我早就寻找过那原本的概念，把美的外形和颜色，把雕塑和绘画分开。然而没有找到它。”⁵经过对不同艺术门类的仔细研究之后，他发现了将它们区别开来的原理：不同门类的艺术对应不同的感官。音乐对应于听觉，绘画对应于视觉，雕塑对应于触觉。“这就是给它们指明了本性的界限，而且不是约定的，因此这种界限同样不可能改变约定或者为本性复仇。一种进行描绘的声音艺术，还有一种发出声音的绘画，以及一种染上色彩的雕刻，还有一种想用石头敲打的描写，都是不起作用或者起着虚假作用的变种。”⁶根据赫尔德，不同艺术门类与不同感官之间的对应关系，不是约定的，而是由它们的本质规定的，因此不能任意改变，任何越界的行为都是不正当的。

现在的问题是，如果将雕塑界定为触觉艺术，它的艺术地位是否会大打折扣？在西方美学中，按照视、听、嗅、味、触排列的感官等级根深蒂固，视觉最高，触觉最低。如果说雕塑是触觉艺术，是否意味着雕塑是低等艺术？显然，赫尔德没有任何借助触觉来贬低雕塑的意思。相反，触觉被他赋予了更高的地位，雕塑因而也被赋予了超过绘画乃至所有其他艺术门类的地位。

触觉之所以比视觉更高级，原因是触觉接触事物的实体，视觉接触事物的幻象。“在视觉中是梦想，在触觉中是真实。”⁷赫尔德用柏拉图的洞穴比喻，来说明视觉只能接触投影在洞穴壁上的事物的影子，只有借助触觉才能走出洞穴，接触真实的事物。赫尔德说：“那有千只眼睛却没有触觉、没有触摸之手的奥菲塔尔米特（Ophthalmit）终生处在柏拉图的洞穴里，并且不能从单独的物体特性中获得那种本真的概念”⁸

赫尔德还有一个颠覆对触觉的误解的看法。一般认为，触觉是低级感官，视觉是高级感官，因而动物的触觉发达，人的视觉发达。但是，赫尔德观察到：“鸟、马、鱼没有触觉；人有触觉，因为它和人的理性还有把握触摸的手联系在一起。而在人没有理性，没有通过对物体的触觉确信一个物体这种手段时，他就必须推论、猜想、梦想、说谎，而实际上什么也没有正确地认识到。”⁹赫尔德将触觉与理性并置起来，作为人性的标志。它们共同的功用就是祛除幻象，把握真实。

触觉不仅具有理性的功能，而且以它的肉身性或者具体性（embodiment）著称。人是一种具体的肉身存在，他通过触觉与周围世界建立起肉身关系。雕塑的触觉经验，有助于我们认识到人的肉身存在。正如朱克特（Rachel Zuckert）在对赫尔德的雕塑美学思想做出详细分析之后指出的那样：“我们是肉身存在；雕塑的审美经验给我们提供了一种提升的、统一的、令人振奋的有关周围肉身条件的经验。我们应该认识到这一点，在这个世界上，我们与其他物体，包括他人在内，联系在一起；我们是也应该是在这种联系中被他者触及和改变。如果在最初的意义上或者在最重要的价值上，将我们自己理解为‘冷淡的’哲学的、超然的、无利害的旁观者，那么它歪曲的就不仅是我们对雕塑的经验，而且是我们经验本身的模式。”¹⁰由于赫尔德对雕塑经过触觉提供的肉身经验给出了强有力的辩护，他就能直面人体雕塑

⁵ 赫尔德：《赫尔德美学文选》，张玉能译，上海：同济大学出版社，2007年，13页。

⁶ 赫尔德：《赫尔德美学文选》，13页。

⁷ 赫尔德：《赫尔德美学文选》，第7页。

⁸ 赫尔德：《赫尔德美学文选》，第6页。

⁹ 赫尔德：《赫尔德美学文选》，第6页。

¹⁰ Rachel Zuckert, "Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture," The Journal of Aesthetics and Art

会引起肉欲的问题。在赫尔德看来，肉欲是雕塑经验中的重要组成部分，我们没有必要无视或者曲解它，相反我们通过雕塑唤起的肉欲更好地认识到自己和周围环境的肉身存在。赫尔德用皮格玛利翁（Pygmalion）的神话作为他论雕塑的著作的副标题，隐含地表达了通过雕塑来满足欲望的想法。¹¹

雕塑是作用于我们的触觉而不是视觉。触觉与视觉感知世界的方式非常不同。在《雕塑论》中，赫尔德以狄德罗（Denis Diderot, 1713-1784）对盲人的视觉想象的描述开始。视觉就像相机快照一样，每次只能看见一个平面，将不同时间看见的不同平面组合起来形成对事物的印象。触觉不同，触觉把握的是事物的立体。一个立体可以分解为无数的平面，因此无论视觉看见多少个平面，它们加起来达不到触觉感知到的立体。赫尔德说：

我把空间、角、外形、圆都作为那种不通过视觉而以本真的真实来认识的东西进行学习，更何况这种艺术的本质、没的形式都不是颜色，不是比例、对称、光和影的游戏，而是显示出来的、可以触摸的真实。在这里总是改变它的路线的美的线条——它绝不会粗暴地被中断，绝不会逆向地被驱赶——它豪华而优美地翻滚在立体周围，绝不会静止并永远不断漂浮，在它之中形成着完整、丰满、形成着柔和的、模糊的、可爱的自身，这个自身绝不能从平面认识，也绝不能从角或角落来认识——这条线条可能构成那么少的视觉平面，那么少的平板和铜版画，以致一切都与这个自身一起恰恰在塔旁边消失了。视觉破坏着美的图像圆柱，却并没有造成它，视觉把它变成了角和平面，在平面和角那里视觉是很多的，只要它的亲切、丰富和圆满的最美的本质不变成真正的平面角。¹²

赫尔德用他那具有独特风格的语言表达的意思也许是：真实的物体的形是连续的、圆整的、有密度的，视觉只能看见它的不同平面，而无法把握圆整的事物本身。如何才能把握圆整的事物本身呢？赫尔德让我们不要像视觉艺术专家那样选择角度观看，而是要像业余爱好者那样在黑暗中摸索。赫尔德说：

看看那种业余爱好者，这种业余爱好者沉浸在图像圆柱周围动摇不定。他什么也不做，为的是使他的视觉变为触觉，就好像他在黑暗中摸索一样！他在周围滑动，搜索却并不发现静止，就像在图画那里没有着眼点，因为对于他来说一千是不够的，因为只要有了根深蒂固的着眼点，活生生的东西就变成平板，而且美的、圆满的形象就分解成一个可怜的多角形。他在其周围滑动，他的眼睛就是手，光线就是手指，或者更确切地说他的心灵有一个比手和光线还要更精细许多的手指，形象就从创造者的手臂和心灵自己表达出来。心灵有了形象，幻觉发生了，形象活了，而且心灵感触得到形象活着；而现在心灵在说，它似乎不是在观看，而是在摸索，触摸感觉。¹³

由此可见，就雕塑的创作和欣赏来说，我们都需要关闭视觉的干扰，听任触觉的摆布。就像隋建国在创作《盲人肖像》那样，强行关闭自己的视觉，完全听从触觉的指挥。对于雕塑的欣赏，也应该主要由触觉来承担。当然，由于安置在博物馆中的雕塑作品大部分都不让人触碰，观众无法用实际的触摸来欣赏，只能用想象的触摸来欣赏了。

三、雕塑与美

Criticism, Vol. 67, No. 3 (Summer, 2009), pp. 294-295.

¹¹ 详细分析见 Rachel Zuckert, "Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture," pp. 292-294.

¹² 赫尔德：《赫尔德美学文选》，11 页。

¹³ 赫尔德：《赫尔德美学文选》，11 页。

赫尔德在强调触觉感受在雕塑中的重要作用时，还特别突出了雕塑的美。美是雕塑的主题，温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768）、莱辛、赫尔德等人心目中的雕塑理想，都是古希腊的人体雕塑，它们都是以美为最高追求。在温克尔曼看来，希腊雕塑的美是希腊人美的理想的表现。莱辛反对温克尔曼的说法，认为希腊雕塑的美是由造型艺术的特性决定的。这样就能解释希腊雕塑与希腊悲剧之间的不同，就像尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）后来所做的解释那样。尼采认为，希腊造型艺术是体现日神精神的艺术，以制造美的梦幻为目的；希腊悲剧是体现酒神精神的艺术，以制造痛苦的沉醉为目的。尽管梦和醉非常不同，但它们有一个共同的目的，就是摆脱难以承受的真实生活，获得精神上的慰藉或释放。莱辛将诗与画区分开来的理由相对比较朴素，他认为造型艺术以美为目的源于它的媒介和类型。造型艺术是空间艺术，只能选取某个片刻，必须将美的那个片刻呈现出来。诗歌是语言艺术，在时间中进行，有个片刻不美也无妨，它可以作为美的片刻的铺垫，因为后面还有机会呈现美的片刻。这就是拉奥孔在雕塑和绘画中不能哀号、在诗歌中却可以哀号的原因。赫尔德在莱辛的基础上进一步指出，绘画中表现丑还是可以宽恕的，如果雕塑中表现丑，就绝对不可饶恕。因为绘画的虚幻的，是作用于视觉的，视觉可以只是沉思对象的观念和外形；雕塑是真实的，诉诸触觉，触觉只是感受真实的事物，较难由对真实的事物的感受上升到对其观念的沉思。赫尔德说：“触觉对于这种观照的沉思和观念的唤醒是最模糊、最缓慢、最迟钝的感官，反正在感受美的形式时它肯定是首要者和审判者。它忘记了观念和模仿，就仅仅感受它所感受的东西；这种东西激起它的内在同感很模糊，却更加深刻。”¹⁴不过，如果仔细分析，赫尔德这个判断是有问题的，因为他没有在雕塑作品或雕塑材料与雕塑题材或雕塑对象之间做出区分。对雕塑作品或雕塑材料的触感与对雕塑题材或雕塑对象的触感不同。当我们触摸一件青铜人体雕像的时候，触摸的只是真实的青铜，而不是真实的人体。承载丑人体的青铜与承载美人体的青铜，在给人的触感上究竟存在多大的差别，还是一件没有定论的事情，或许它们之间的差别远没有优质青铜与劣质青铜之间的差别那么大。总之，从温克尔曼、莱辛到赫尔德，他们都在对雕塑表现美进行辩护，但他们给出的理由似乎都有些勉强。

比较起来，还是黑格尔对雕塑表现美的辩护更加合理。首先，黑格尔对美做了一个明确的界定：

美就是理念，所以从一方面看，美与真是一回事。这就是说，美本身必须是真的。但是从另一方面看，说得更严格一点，真与美却是有分别的。说理念是真的，就是说它作为理念，是符合它的自在本质与普遍性的，而且是作为符合自在本质与普遍性的东西来思考的。所以作为思考对象的不是理念的感性的外在的存在，而是这种外在存在里面的普遍性的理念。但是这理念也要在外在界实现自己，得到确定的现前的存在，即自然的或心灵的客观存在。真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美就是理念的感性显现。¹⁵

由于给美下了一个明确的定义，黑格尔可以根据这个定义来判断什么是美的。雕塑或者说理想的雕塑之所以是美的，是因为它完满地符合美的定义。

在黑格尔看来，艺术是专门用来表现美的。自然中虽然也有美，但不是美的高级形式。就表现美的艺术来说，它也有不同的发展阶段，有不同的类型。黑格尔根据美的定义中理念内容与感性形式之间的关系，将全部艺术分为三个阶段或三种类型，即象征型艺术、古典型

¹⁴ 赫尔德：《赫尔德美学文选》，11页。

¹⁵ 黑格尔：《美学》第一卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1996年，142页。

艺术和浪漫型艺术。“象征型艺术在摸索内在意义与外在形象的完满的统一，古典型艺术在把具有实体内容的个性表现为感性观照的对象之中，找到了这种统一，而浪漫型艺术在突出精神之中又越出了这种统一。”¹⁶ 简要地说，象征型艺术是感性形式大于理念内容的艺术，古典型艺术是感性形式等于理念内容的艺术，浪漫型艺术是感性形式小于理念内容的艺术。象征型艺术的代表是建筑，古典型艺术的代表是雕塑，浪漫型艺术的代表是绘画、音乐和诗歌。由于在古典型艺术中，感性形式与理念内容完满融合，因此可以说古典型艺术是美的。黑格尔说：“内容和完全适合内容的形式达到独立完整的统一，因而形成一种自由的整体，这就是艺术的中心。这种符合美的概念的实际存在是象征型艺术所努力争取而未能达到的，只有在古典型艺术里才出现。”¹⁷

黑格尔将古希腊人体雕塑视为古典型艺术的代表。人的形象是古典型艺术的主要题材。黑格尔说：“古典型艺术不像象征型艺术那样是艺术的最初阶段或开始，而应理解为结果。象征型的表现方式是古典型艺术的前提，所以古典型艺术是要从象征型表现方式的发展过程中发展出来的。进展的关键在于内容具体化为明确的自觉的个性。要表现这种个性，既不能运用基原自然的或动物的自然形象，也不能运用和自然形象胡乱混杂在一起的人格化和人体形象，而是要用完全由精神灌注而显出生气的人的躯体。”¹⁸之所以要用人的躯体，因为人的形象本身就是理念内容与感性形式完美结合的形象。关于人的形象，黑格尔说：

这种形象在本质上是人的形象，因为只有人的形象才能以感性方式把精神的东西表现出来。人在面孔、眼睛、姿势和仪表等方面的表现固然还是物质的而不是精神之所以为精神的东西，但是在这种形体本身之内，人的外在方面不像动物那样只是有生命的和自然的，而是肉体在本身上反映出精神。通过眼睛，我们可以看到一个人的灵魂深处，而通过人的全体构造，他的精神性格一般也表现出来了。所以肉体如果作为精神的实际存在而属于精神，精神也就是肉体的内在方面，而不是对外在形象不相干的内在方面，所以这里的图纸（肉体）并不包含或暗示出另外一种意义。人的形象固然与一般动物有许多共同处，但是人的躯体与动物的躯体的全部差异就只在于按照人体的全部构造，它显得是精神的住所，而且是精神的唯一可能的自然存在。所以精神也只有在肉体里才能被旁人认识到。¹⁹

对于人的形象的完美表达形式是雕塑，而不是建筑、绘画、音乐、诗歌等其他艺术形式。不过，人们会有这样的疑问：既然人的形象本身已经是理念的感性显现，那么人的形象应该就是古典型艺术作品，为什么还要多此一举去创作人体雕塑？的确，黑格尔与赫尔德一样，在将雕塑作品与雕塑题材区别开来这点上还不够严谨，以致于人们会做出这样的推论：人体雕塑是美的，是因为人体是美的。但是，黑格尔毕竟不是赫尔德，他在雕塑作品与雕塑题材的区分上还是有所意识。由于各种各样的原因，人的形象也有不美的。但是，作为人体雕塑体现的是理想的人的形象，因而必然是美的。黑格尔说：“人的形象上当然也有死亡和丑陋之类取决于其它影像和依存条件的因素；如果有这种情况，艺术的要务正在于消除单纯自然与精神之间的差异，使外在形体成为美的，彻底塑造过的，受到生气灌注的，在精神上是活的形象。”²⁰

既然雕塑家可以将外在形体塑造为美的，他也可以将它塑造为丑的。但是，在黑格尔看来，对美的追求是人的自由创作的必然结果。“人对这种内容感到自由而亲切的契合，他所

¹⁶ 黑格尔：《美学》第二卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1996年，第6页。

¹⁷ 黑格尔：《美学》第二卷，157页。

¹⁸ 黑格尔：《美学》第二卷，174-175页。

¹⁹ 黑格尔：《美学》第二卷，165-166页。

²⁰ 黑格尔：《美学》第二卷，166页。

创造的就是表现他自己的最美的产品。”²¹当然，如果还要加一个限定的话，这里的人就是古希腊人。古希腊人的心智还没有复杂到将丑作为他们自由追求的对象。“谈到古典理想在历史上的实现，几乎不消指出，这要到希腊人中间去寻找。古典美以及它在内容意蕴、材料和形式方面的无限广阔领域是分授给希腊民族的一份礼品。”²²事实上，黑格尔的理论解释的是为什么古希腊人体雕塑是美的，而不是为什么雕塑是美。当然，如果雕塑这种艺术样式始终将古希腊人体雕塑视为典范，那么黑格尔的解释对于所有雕塑尤其是理想的雕塑来说，就是有效的。

四、雕塑与空间

如果说 19 世纪的黑格尔还对美充满了浪漫的幻想，到了 20 世纪，尤其是经过两次世界大战之后，美的幻想彻底破灭了。雕塑既可以塑造美的人体，也可以塑造丑的人体，还可以塑造任何其他的东西。古希腊人体雕塑不再是雕塑的典范。那么，雕塑还追求什么呢？换句话说，维持雕塑的身份的东西还能是什么呢？在朗格（Susanne K. Langer, 1895-1982）看来，答案就是空间。

朗格将建筑、雕塑和绘画都纳入造型艺术的范围，认为它们都是对空间的探索和表现。但是，她反对美学家们用绘画来代表造型艺术的做法。尽管全部造型艺术遵循共同的规律，即都在表现虚幻的空间，但是它们各自有自己的侧重，不能用绘画来代替雕塑和建筑。朗格说：

感性空间概念是全部“造型”艺术的基础，它使得这类艺术形式形成一个门类而其中每一个成员有具有各自的存在方式。我们不必担心是否会由于区别了各自的存在方式而失去它们的基本关系。基本幻象不是景致，——景致只是基本幻象的一个环节——而是虚幻的空间，不管它是怎样形成的。绘画、雕塑、建筑是空间概念的三大表现形式，它们同样地根本，同样注定要各自地发展完善。即使它们相互促进，各自的特点也不会混同。因此我们可以把雕塑和建筑看成它们各自的虚幻空间形式，而不可把绘画艺术看成所有造型表现的共同尺度。²³

绘画、雕塑与建筑，这三种造型艺术究竟各自具有怎样不能混同的特点？朗格的答案是：“绘画在实际的二维表面上创造了视觉平面，我们眼前的‘景致’；雕塑用实际的三维材料，即实际的体积创造虚幻的‘能动的体积’；建筑则通过对一个实际的场所进行处理，从而描绘出‘种族领域’或虚幻的‘场所’。”²⁴

鉴于关于雕塑的思考通常被掩盖在关于绘画的思考之下，朗格着力将二者区别开来。一个显而易见的区别是，绘画是平面的，雕塑是立体的。如果说绘画是在二维平面上制造了三维空间的幻觉，雕塑是如何制造空间幻觉的呢？能说雕塑在制造幻觉吗？启发朗格将造型艺术的空间视为感性空间的雕塑家希尔德布兰德(Adolf von Hildebrand, 1847-1921)，就极力主张将三维空间的雕塑还原到二维平面上去，认为只有这样才能保持雕塑的幻觉特征，进而保持雕塑的艺术特征。由此，希尔德布兰德令人吃惊地主张浅浮雕是雕塑形式的基质，三维形式只是它的次要特征。“恰如画家的形式问题在于通过二维平面的手段去创造明显的体积，

²¹ 黑格尔：《美学》第二卷，223 页。

²² 黑格尔：《美学》第二卷，168-169 页。

²³ 朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强、周发祥译，北京：中国社会科学出版社，1988 年，103-104 页。

²⁴ 朗格：《情感与形式》，112 页。

雕塑家的形式问题是通过实际的立体手段，创造二维画面。”²⁵ 由此可见，雕塑与绘画制造幻觉的方向刚好相反，雕塑是由三维立体制造二维平面的幻觉，绘画是由二维平面制造三维立体的幻觉。尽管朗格认为希尔德布兰德的构想比较巧妙，但她完全不能接受这种看法。朗格说：

在雕塑领域中，幻象的作用似乎不及在绘画中重要，因为在绘画那里是在平面上创造了一个显然是虚幻的三维空间。雕塑本来就是三维形式，那么它在什么意义上为眼睛“创造”了空间呢？或许就是这个问题，使希尔德布兰德认为雕塑家的任务是在“感觉空间”的二维画面上呈现三维的物体。然而这个答案尽管满足了并在实际上巧妙地完整了他的理论，却缺少直接经验和艺术直觉的证明。雕塑家本人很少按照绘画方式去思考，很少按照错落有致的理想视觉平面去规定深层的空间（除去在用直角形刻法，甚至完全用线条刻法的无景深木刻中，它实际上是绘画艺术，不过是用刻刀代替了铅笔）即便象在真正的浅浮雕中，雕塑与背景合为一体时，它从本质上将依然是体积而不是景致。

26

在朗格看来，雕塑制造的幻觉是将物理空间转变为有生命力的空间，将实际的体积转变为虚幻的“能动的体积”。我们首先来看看什么是空间，然后来看看艺术家是如何组织或者显示空间的。关于空间，朗格指出：

众所周知，现实世界中的空间是没有形状的。即使在科学上，空间也只有“逻辑形式”而没有实际形状；只存在着空间的关系，不存在具体的空间整体。空间本体在我们现实生活中是无形的东西，它完全是科学思维的抽象。它是我们全部经验的基础，逐渐地为我们某些感觉的联合运用所发现——作为行动中的某种因素，被看到、感觉到、意识到——但却听不到也触不到。当日常生活中的空间经验被科学的精密性和技术所提炼，空间便成了与数学函数相同的东西。它从来不是实物。那么，怎么能把它“组织”“形成”“连接”起来呢？²⁷

朗格认为，我们日常生活中的空间，跟艺术中的空间完全不同。艺术中的空间是组织好的，有生命力的形式，朗格也称之为“必然形式”、“必要形式”、“神圣形式”。朗格说：

生命有机体维持着自身，抵抗着变异，在受到强有力的干扰时，奋力保存着自己的结构。所有的其他样式都是变化无常的、偶然的，但是，履行着特定功能的生命体，必然具有某种普遍形式，不然就要消亡。对于它们，存在着一个有机结构的标准，按照这个标准，它们不可避免地从偶然的环境中获取材料来建造自己。当它变得更为复杂，各部分因此具有其各自功能的必然形式时，它们就被构造起来继续完成这个过程。但是，大多数限定范围的活动，在任何时候都受到它们为之服务的过程，即整个生命的支持。这个功能性整体是神圣的，破坏它，所有的从属活动就会停止，各组成部分便会瓦解，“生命形式”趋于消失。²⁸

对于有机体的生命形式，我们并不难理解。但是，能说雕塑的空间是有生命的形式吗？难道雕塑都是由活的生命体做成的吗？显然不是。对此，朗格有明确的认识。她说“实际上，

²⁵ 朗格：《情感与形式》，103页。

²⁶ 朗格：《情感与形式》，104页。

²⁷ 朗格：《情感与形式》，85页。

²⁸ 朗格：《情感与形式》，105页。

并不存在着雕塑作品的生命体，就是用来雕刻的木头也是无生命的物质，只有雕塑的形式是一种生命的形式。由它形成的可视空间被赋予了生命，就象被中心的有机活动赋予了生命一样。它是一个虚幻的能动的体积。由生命形式的表象创造并伴随。”²⁹ 将雕塑空间由物理空间转变为生命形式的关键，不是真实的生物体，而是情感。“因为恰恰是生命体的情感表现而不是生命体的功能联想，构成了雕塑的‘生命’。情感得以真正传达的地方，我们的眼前就会出现‘必然的’‘必要的’‘神圣的’形式的表象，组织着它所占据的空间，也组织着似乎挨着它，为其表面所不可缺少的空间。”³⁰由情感渗透而形成的生命形式，当然不是真实的有机体的生命形式，而是虚幻的生命形式，正是在这种意义上，朗格强调雕塑的空间是虚幻的空间。这并不是说，雕塑不占有空间。雕塑所占有的空间，以及雕塑与周围空间形成的关系，在物理上是实际的，在审美上是虚幻的。我们必须看到雕塑所组织的那个虚幻的有生命力的空间，才看到了作为艺术的雕塑作品，而不是一块木头、石头或其他什么东西。像赫尔德一样，朗格在论述雕塑与绘画不同时，也强调了雕塑通过触觉来创造虚幻空间。但是，与赫尔德不同，朗格没有将触觉与视觉对立起来，而是主张雕塑最终要把自己的触觉空间转化为视觉空间。朗格说，雕塑“是运用完全不同于绘画的景致的方式，即不同于直接的视觉领域的方式创造的。雕塑创造了同样的可见空间，但不是直接的视觉空间，因为不论是触觉的接触还是明确的肉体动作的接触，体积确实实可以触及，另外，雕塑的作用在于把它的材料完全转化成视觉术语，也就是将触觉空间转化为视觉空间。”³¹

无论如何，由于触觉的存在，让雕塑创造的虚幻的空间不可能像绘画一样。绘画创作的虚幻的空间是虚幻的景致，雕塑创造的虚幻的空间是虚幻的体积。因此，朗格说“雕塑形式是对实物的有力抽象，同时也是对我们通过实物手段建立起的三维空间的有力抽象。抽象依靠触觉和视觉。”³²雕塑已经不是一般的物体，而是被提升了或者符号化了的物体，是“感觉空间的能动体积的意象”。³³因此，“尽管一个雕塑是一个物体，我们却不这样看待它，我们把它看成它自己全部空间的中心，而它的能动体积和它创造的环境是虚幻的——它们只为我们的视觉存在，只是那个自我和自我世界的表象。”³⁴

五、雕塑与习惯

朗格认为，雕塑将触觉空间转化成了视觉空间，但是对于这种转化的原理她始终语焉不详。这也是赫尔德、希尔德布兰德等人共同面对的问题。尽管雕塑诉诸触觉，但在通常情况下，人们还是用视觉来欣赏雕塑作品。更具讽刺意味的是，在许多场合下，雕塑作品都是被禁止触摸的。对于一件人体青铜雕塑作品来说，我们多半只是看见人体，触摸青铜，而不是相反。如此以来，其实雕塑提供了一个很好的案例，让我们来研究艺术作品中材料如青铜与题材如人体的关系。遗憾的是，当代理论家并没有沿着这个思维做深入的研究。

当代雕塑理论集中在雕塑的本体论地位问题上。从上世纪六十年代开始，古德曼(Nelson Goodman, 1906-1998)、沃尔海姆(Richard Wollheim, 1923-2003)等人发起了对艺术作品的本体论地位的分析，形成了艺术作品本体论这个新的美学分支学科。雕塑作品的本体论地位尤其耐人寻味。以罗丹(Auguste Rodin, 1840-1917)的雕塑作品《思想者》为例，我们看见的许多《思想者》并不是罗丹亲自制作的，罗丹或许只做了它的泥稿，或许只参与了它的建模。让我们简化一下雕塑的程序，只突出它的模型和成品两个阶段。显然，在通常情况下，

²⁹ 朗格：《情感与形式》，105-106页。

³⁰ 朗格：《情感与形式》，106页。

³¹ 朗格：《情感与形式》，106页。

³² 朗格：《情感与形式》，107页。

³³ 朗格：《情感与形式》，108页。

³⁴ 朗格：《情感与形式》，109页。

雕塑家只是创作了模型，并没有直接制作成品，但是雕塑成品却冠以雕塑家的名字。即使今天有人用《思想者》的模具铸出《思想者》，它也是罗丹的作品。这种情况与音乐有些类似。在通常情况下，作曲家只是创作曲谱，并不演奏作品。但是即使我们今天演奏贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）的《第九交响曲》，它也是贝多芬的作品。雕塑中模型与作品之间的关系，类似于音乐中乐谱与演奏之间的关系。在这种意义上说，雕塑和音乐都是二级艺术。但是，如果仔细分析，就会发现雕塑与音乐非常不同。尽管今天某人演奏贝多芬的作品仍然只能算作贝多芬的作品，但是它可以算作某人的演奏作品。雕塑中就没有这种情形，今天铸造罗丹的作品就是罗丹的作品，没有人要求铸造权。另外，贝多芬的作品可以被不断演奏，罗丹的作品不能被不断铸造。不管多么坚实的模具，也不能无限翻制，更何况根据雕塑的习惯，即使模具还完好无缺，也不允许超过规定的翻制数量。尽管雕塑是翻制的，但仍然有原作与赝品之分；音乐是演奏的，却没有这种分别。另外，雕塑泥稿或模具看上去还像雕塑，音乐乐谱却一点也不像声音。换句话说，雕塑泥稿或模具是看得见的，音乐乐谱却是听不见的。总之，雕塑与音乐的情形只有部分相似。我们不能用对待音乐的方式来对待雕塑。

也许雕塑中的情形更接近的是版画而不是音乐。雕塑模型相当于版画原版，翻制雕塑相当于印制版画。从同一块母板上印制出来的版画都是原作，尽管它们之间存在差异；但是对任何一张版画的复制，不管多么相似，也是赝品。同样，用同一套模型铸造雕塑都是原作，尽管它们之间会有不同；但是对任何一件雕塑的复制，哪怕是三 D 打印，也是赝品。由此可见，原作与赝品之间的关系，与相似关系不大，与习惯关系更大。³⁵ 尽管雕塑的情形与版画非常类似，但是它们之间的区别仍然显而易见。版画可以是另一个原作的复制，但雕塑通常不是另一个原作的复制。雕塑可以放大或缩小，但放大或缩小的雕塑在本体论上可以直接等同于原作。比如，我们通常见到的罗丹的《思想者》是《地狱之门》中的《诗人》的放大，但是无论是大号的《思想者》还是小号的《诗人》都是罗丹的雕塑原作。版画与原作之间的关系有所不同。比如蒙克（Edvard Munch, 1863-1944）著名的作品《呐喊》既有油画也有版画。它们都是原作，但是它们是不同的原作。油画《呐喊》是油画原作，尽管它也有几个不同的版本，我们可以容忍这些版本都是原作。但是，版画《呐喊》就是对油画《呐喊》的复制，不过这并不影响版画《呐喊》是版画原作。蒙克的油画《呐喊》与版画《呐喊》之间的关系，显然不同于罗丹小号《诗人》与大号《思想者》之间的关系。这些不同与相似或保真关系不大，与习惯关系密切。

今天雕塑已经远远超出了古希腊人体雕塑的范围，不仅雕塑的题材得到了极大的拓展，雕塑与装置之间的边界也日渐模糊，三 D 打印技术的成熟和广泛运用，将进一步挑战原作与赝品之间的区分。维持雕塑的身份也许真的只能靠习惯了。

³⁵ 关于雕塑的本体论地位的讨论，参加 Nicholas Wolterstorff, "Toward an Ontology of Art Works," *Noûs*, Vol. 9, No. 2 (May, 1975), pp. 115-142。