

Monuments & Commemorative Environments

Luo Shiping

纪念碑与纪念性环境

罗世平

设计意识的主动性性与空间协约关系

环境艺术是由现代高科技及都市文明刺激而生，体现出现代人对高节奏、高速度的逆向寻求，具有极典型的现代意识，或者说环境艺术的概念是由现代工业文明而产生。西方艺术家意识到摩天大楼阴影下人们的失重心理，他们敏感的触觉将注意力导向环境空间的丰富性上，主动地再造一个与现代人心灵相互沟通的空间，形成一个活泼自由、会通物我的文化氛围成了他们的主旨。莱特的《草原屋》，勒·柯布西埃的功能主义设计就带有解脱人们心理困境的意向，亨利·摩尔的雕塑孔洞之所以如此为西方人津津乐道，正在于他们具有类似的心理盲洞。物我会通既是官能空间的刺激，同时也是心理空间的发散。早在二次大战前，欧美一些国家就已明确地提出了环境意识问题，应当说，西方对环境艺术的认识较我们超前一步。

环境艺术是一个现代概念，在它实施过程中，明确地贯穿着艺术家的设计意识，体现出艺术家对环境把握和再造环境的能力。鳞次栉比的现代都市环境，或者山水绮丽的自然景观，都是环境艺术家必须接受的条件，即所谓环境艺术的原条件。从某种程度上说，原条件常常不是那么如人意，是硬塞给艺术家的。艺术家要通过有意识的设计来达到环境空间的优化，使不尽人意的原条件发生转换，不利变为有利。在作这样的转换中，艺术家一方面受原条件的制约和困扰；另一方面，艺术家是自主的创造者，原条件的困扰将激活他的创造灵感，唤起艺术家的奇思佳构。因此，环境艺术的设计关键是艺术家在把握原条件之后设计的自主性与主动性。

环境设计的自主性与主动性强调的是艺术家有意识的创造，并不是简单地在某地竖尊雕塑，某地画幅壁画。我国现存的城市雕塑作品在某种程度上缺乏对环境的设计意识，不论环境的原条件如何，都一概按自己的套路去行事，雕塑不过是在原来的环境中添了一样东西，根本谈不上对环境空间的良性调节。究其原因，很突出的一点在于，艺术家受自身单一的知识技能的局限，他的思维始终只在习惯与熟悉的知识圈中寻索。这种局限使得我国相当一部分城市雕塑至今不能跃升到环境艺术的层面上加以审视。

人类的生存空间极其丰富多样，此环境与彼环境可以类似，也可能完全相异，环境与人一样具有个性特征。人们对于其生存空间的认识通常是“不识庐山真面目”，惬意、舒适、拥塞、压抑等只是一种粗浅的感受。也就是说，人们并非有意识地抽出所在环境的原条件，他们一般不具备这种素质与能力。而从事环境艺术设计的艺术家则要独具慧眼，在感受环境的情调之时，他必须把握环境的个性，抽出代表环境个性的原条件作有意识地处理，或者协调、或者对抗。对于自然来说，人为的一切造物都是异己的、对抗的，惟其对抗，人才见出自己的力量。事实上，人类从降生之日起，就一刻也未忘记给自然留下印迹。到今天，凡是有人力的地方，自然的原初状态都遭到破坏，我们所看到的自然，是一个充满矛盾对抗的自然，是自然造物与人造物的共存状态。环境艺术家面临的正是这样一个复杂的生存空间，他的设计从根本上说是一种抗张的形态。美国艺术家特洛瓦安置在室外自然风景中的钢板系列雕塑，以切割的大块钢板作不同方向的焊接，总体走势取树木枝干的斜伸姿态，涂上与环境相近或相异的颜色，形成与自然既有联系又是抗张的雕塑。类似他的设计思想在大卫·史密斯、奥尔登堡、施莱格爾等环境艺术家的设计中得到更加充分的展示，奥尔登堡设计的不锈钢镂空棒球棒，矗立在芝加哥治安大楼广场上，高80英尺，直指天穹。它的影像通过治安大楼的玻璃墙反射出来，在材质与形态上都与周围的方盒建筑形成强烈的对比。施莱格爾制作的费城法院大厦广场喷泉雕塑，由不锈钢制成，呈多面体，不同的角度呈现不同的视觉效果，加之水的喷射，不锈钢对环境的映照，成为一个物我会通的抗张体。以上实例说明，环境艺术家的目的在于再造一个物我会通的新空间，建立富有生命力的物物、物我间的协约关系。类似古人说的“造境”，不同的处在中国古代园林的造境是在封闭空间中将自然山水名胜引入高墙庭院之内，讲究的是“隔”；现代环境艺术是在开敞空间中构形造物，建立起具有协约关系的抗张形式，强调的是“造”。在“造”中，艺术家充分展示出他的空间想像力和形体创造力，个性可在其中表露得淋漓尽致，这是造园家在“隔”的活动中难以达到的。

高州水库纪念碑的设计者大概作了如是思考，他们抽取了水库大坝的坡脚弧线，公路的流畅抛物线、建筑物的体量感，构造成新的形体，几组轮廓线条和大坝重复交汇，与青山绿水相得益彰。

纪念碑与纪念性环境

人们对纪念碑并不陌生，近者可举出人民英雄纪念碑，远的可以古代埃及的纪念碑为例，都属于方尖碑类型，它的造型在埃及尚有保存。由于这种碑体形式单纯挺拔，与纪念性内容和人们崇拜的心理相合，因此古人创造的这种形式一直流传下来，成为东西方纪念碑体的常见形式。方尖碑在千百年的历程中凝炼成一种内涵明确的规范符号，提到纪念碑，人们头脑中浮现的就是这类碑体形象，它成为我们纪念碑设计中的主要语汇。

广义而言，纪念性雕塑也属于纪念碑范畴，它是在西方文艺复兴运动中逐渐规范化的，受到了罗马人的恩泽。大凡城市广场、历史名胜、伟人故里几乎都设有纪念性雕塑，它的规范化基于欧洲文化的背景，属典型的欧洲语汇。它在世界范围流行，是在人们对欧洲文化有所了解之后。

产生于东方的方尖碑与成熟于西方的纪念雕塑都作为规范的语汇进入我国近现代的纪念碑体系中，在接受与运用这两种语汇时，人们大都以掌握语汇的规范程度作为艺术创造能力的评判标准。尤其是在全盘接受了欧洲雕塑语言体系之后，雕塑家几乎倾其毕生，专注于人体造型、塑造技巧、体量感和真实性，甚者体验玩味，几近迂阔。的确，进过门的人都承认那是一个自足完满的世界，浸润其中，兴味无穷。但不得不指出，任何一种规

范语言在一定的情境下都是思想的牢笼。习惯于一种语言范式的艺术家，他的创造天地毕竟是狭小的，中外艺术家概莫能外。法国雕塑大师罗丹的《加莱义民》纪念碑之所以不那么成功，原因在于环绕纪念碑的空间环境未构成纪念意义，他考虑的出发点主要是历史人物与事件的真实。即使在后来罗丹谈到这座纪念雕塑群时，他的思想观念尚无法超越传统纪念雕塑的空间意识。西方艺术跳出传统观念的樊篱，进入到“空间时代”花去了近百年的时间，他们的经验该是我们走向成功的起点。

就空间概念而言，纪念碑属特定纪念性环境中的标志，它能产生纪念性效果主要是由特定的环境空间协约而成。它发挥纪念性环境空间构造的部分作用，并非一成不变的通用形式。在不具备纪念性气氛的环境空间中，纪念碑的意义或者丧失，或者被掩埋。因此，碑体实际上是一种可变的因素，决定它的，是纪念性环境空间的建立。

古人有过很成功的创造。埃及人建筑的金字塔是帝王的陵寝，它获得特定的纪念性意义在于建造了包括神道、殿堂、雕塑和陵墓一体的特定空间。人们走进这个环境空间中，感受到的是威慑力和敬仰之情。金字塔建筑群中，没有方尖碑，但空间氛围的纪念性意义却如此激烈。中国的帝王陵也未立纪念碑，构成纪念性氛围的主要途径亦是由神道、庙宇、雕刻、墓碑及植被来达到的。浸润其中，人皆肃然穆化。此类例子在古代西方也很典型。西方基本上是城市文化，纪念性广场在城市文化中占的位置极其重要。著名的古代罗马图拉真纪功柱就是建在广场的中央，四周都是与歌颂图拉真文治武功相关的市政建筑，构成一个时代特点极鲜明的纪念性环境空间。纪功庆典的气氛弥散在广场的每一隅间，纪功柱耸立其中，使得广场的纪念气氛分外浓厚。

前人成功的设计也许是历史的偶然所致，完全出于政治与功利的目的。但无论是有意识的创造，还是偶然的巧合，给我们的启示都是有益的。它提供了我们思考纪念碑与纪念性环境相互关系的线索，根据这条线索来比较现行的纪念碑定义，就会发现传统概念的狭隘性。如中国辞书中释“纪念碑”条，“为纪念有功绩的人或大事件而立的石碑”。（《现代汉语词典》）这条释文中只说及石碑，其局限性已很明显，更未涉及与纪念性环境的关系。外国的辞书也有释“纪念碑”条，“纪念碑是为纪念人或事件而立，其典型形式主要在基座上雕像。”（《Longman Modern English Dictionary》）这条释文是对欧洲传统纪念碑的解释，谈的是纪念性雕塑，而且是以人物为主的雕塑形式，同样显出西方人的偏狭，与纪念性环境的关系在释文中不见披露。正如前文对纪念碑形式的传统解释，也各有自己的局限。如果按现代环境艺术的空间观念对纪念碑作出解释，以上两种定义都不可取。它应为：纪念碑是在特定的环境空间中展示纪念性主题(人物或事件)的标志。

由此可见，纪念性环境空间的确立是达到纪念性效果的关键。艺术家应将眼光更多地集中在环境空间的设计上，只有在环境空间气氛中酿就了纪念意义，纪念碑或纪念雕塑才有它的价值，才能发挥纪念的功能。美国罗斯福总统纪念碑与前苏联伏尔加格勒卫国战争纪念综合体是两件在纪念性环境空间设计上成功的范例，注意这些纪念性环境的设计，我们将得到何种启示呢？

主题性与时代感

纪念性环境是为纪念性主题而设计的特定空间。在这个环境空间中，各类艺术手段和形式都无条件地服从于纪念性主题，渲染出主题内容一致的空间气氛，这一点是不言自明的。我国是个历史悠久的文明古国，在中国历史舞台上演出的一幕幕悲、喜剧，有推动社会发展的重大历史事件，有载入史册的政治领袖、文化名人、英雄将领……这是中华民族历史的荟萃，为这些事件与人物树碑立传，是我们活着的人应尽的义务。因此，主题性的要求成为设计纪念性环境的首要条件，不同的纪念主题势必要求与之相适合的环境空间，这就决定了纪念性环境的空间氛围是特定的，构成环境空间的语汇也是特定的。走进这个特定的环境之中，能让人感受到民族的历史、民族的文化，体现出民族的精神与豪情。一个好的纪念性环境空间既要求有深刻的历史内涵，也要求有鲜明的时代风貌。简单地说，纪念性环境是纪念性主题与时代精神的统一。我们今天为历史建纪念碑，是用今天的技术手段和审美时尚，用今天的艺术观念去完成的，时代风貌应异常突出。现在不少地方修建大型博物馆，都以恢复古代的大屋顶为设计的主导思想，这种恢复古代建筑风格的动机未必就是可取的。

我们所建的不少纪念碑有时显出空间上的弱点，无论是历史事件纪念碑，还是烈士纪念碑，要么一概是方尖碑加基座，毫无时代特点，区别纪念碑主题全靠碑上的文字；要么做一尊纪念雕像，同样是雕像加基座，点明主题的仍旧是刻在碑上的文字。这类纪念像常置于室外，作品与环境没有空间关系，孤零零地好不冷落。从五十年代到今天，这类纪念雕塑的形式风格变化不大，时间的流动在纪念碑上没有留下痕迹，我们的艺术观念似乎凝固在零点状态。

造成这种状况固然有我们历史的特殊情形，我们在闭锁的状态中度过了十年，这十年的艺术的确等于零。但历史到今天，东方文化与西方文化在发生碰撞，我们意识到它的落伍。艺术观念与视觉形态在西方翻新了一次又一次，我们却显得犹豫而迟钝。在环境艺术领域里，我们尚缺乏与西方站在同一高度对话的自信和能力。摆脱这种被动的地位，客观条件已经初步具备，所需要的是我们的艺术家艺术观念的更新、知识结构的更新。现代电子科学、计算机科学、材料科学、光电声色科学正在改变人们的生存空间，促使人们放弃单向的思维习惯，向多角度发展，人类的行为超出了传统的轨道。世界变小了，人心却变大了，时代气息与现代意识无声地步入人间。对此，艺术家难道不该作出自己的判断，将自己时代的印记刻在人类历史的纪念碑上么？

是的，今天的艺术家理应为自己建造一座超越前人、超越西方的纪念碑。

THE HISTORY OF THE 20TH CENTURY SCULPTURE STANDING ON THE LAND OF CHINA ——REVIEW OF THE CITY SCULPTURES OF LAST CENTURY IN CHINA

by Wu Yingqi Mi Jie

矗立在中国大地上的二十世纪雕塑史(下)

——回首我国百年的城市雕塑

吴应骑 米洁

第三章 衰溃与沉痾 丧失原典意义的文革造神运动

欧洲古典城雕的发展，受制于宗教和建筑，有人说：“城雕不仅是宗教的奴仆，也是建筑的婢女”，“一仆二主”就是它的地位和处境。中国城雕仍然面临举步维艰的局面。只有重大的政治变化才会给它带来刺激或发展。“长官意志”和“规范化”也制约着艺术风格的百花齐放，过于拘泥于写实，向苏俄风格一边倒，六十年代初期，雕塑家们从情感意志转入理智意念，从批判西方到审视西方。出于对苏俄现实主义的城雕样式的反思，厌烦单一情节性和主题性；不满足平面思维，但是也不愿像流行于西方现代主义那样与“现实主义”彻底决裂，还愿意保留物象原型的说明性。他们吸收了罗丹等人带有浪漫主义色彩的具有感性和生动活泼的手法，被创造性地运用于深刻地揭示作品的主题和内含深厚的艺术形象上。这种对现实主义的直观样式的反思和改造是带有理性的。人们希冀城雕事业有较大转机。“期以十年，必有大成”。（艾中信）

可严酷的社会现实使人们的希冀破灭。1966年初，骤然间恶风忽起。“以阶级斗争为纲”代替了发展生产力的强国之道。情感意志以正统形式凝为神圣不可侵犯的意识形态时，就会出现异样的社会状态，阴谋集团便能以其主观扼杀所不称意的客观现象。毫无顾忌地张扬政治集团的夺权目的，任凭其罪恶行径自由泛滥、肆无忌惮地践踏民众意愿。

“艺术既是一定社会的经济基础的上层建筑，就必然是阶级斗争的产物，专为一个阶级服务”。在这样的政治纲领驱使下，文艺被纳入了阶级斗争的首选对立面，成了“革命”的“敌对”阵线。丧失了原典意义上的“文化大革命”狂飚，席卷了整个神州，使人们跌入黧黯的现实。城雕事业备受摧残。

首先遭到厄运的是刘开渠第一批二十世纪中国城雕的开疆元勋，有过卓著成就的雕塑家们被扣上各种罗织的罪名，通通打倒、惨遭迫害；为我国培养雕塑人才的基地——美术学院雕塑系也被强行关闭；继而是一批批从古至今的（除少数被“保护”的例外）城雕作品被“砸烂”、推倒，“打翻在地，并踩上一只脚”。这种砸烂和推倒既不可以与“巴黎公社”时“造型艺术委员会”主席、现实主义的首领人物库尔贝指挥推倒鼓吹拿破仑战绩的“大军铜柱”、当然也不是法国大革命时期以达维特为首的艺术委员会下令关闭皇家美术学院的行为相比拟的。这种举动是破旧立新的革命义举。而眼下却是除“四人帮”钦定的文艺产物外的一场愚昧、无知的横扫，是宗教迷狂式的破坏和毁灭。是人类文化史上的大浩劫，悲剧始于冲动但不能终于冲动，否则代价太大了。“四人帮”高度专制的政治体制不可逆转地陷入歇斯底里，“大毒草”、“精神鸦片烟”几乎和一切古今优秀的城雕作品划了等号，是使我们至今听起来还萦绕在耳、心有余悸的批判词汇。当时全国美术界的权威刊物《美术》杂志上有这样一篇文章说：“帝王将相、才子佳人和一切资产阶级的垃圾从画面上扫除了；无产阶级英雄、革命新生事物、社会主义革命和社会主义建设伟大胜利是美术创作的主要内容。”这里的“无产阶级英雄”、“革命新生事物”……决不是词汇学的含意，而有其特定的政治指向，那就是“造反派”、“白卷英雄”、“反潮流标兵”、“宁要社会主义的草，不要资本主义的苗”……等，这不过是在为“四人帮”借势发挥、扩张专制、践踏艺术创作提供足够的空间和舆论的准备。中国的城雕事业处于沉痾不复的境地。事隔二十几年后的今天，我们花了一年多的时间来搜集这一非常时期的城雕作品，有鲁迅美术学院雕塑系集体创作在沈阳市广场的大型的《毛泽东群像》（1970年），有庞乃轩、杨美应、赵判吉在抚顺作的《雷锋像》（1971年），有凌镇威、詹行宪、尹积昌、蔡修齐在广东东莞的《鸦片战争虎门人民抗英纪念碑》（1972年），1974年由王克庆率队赴藏创作的大型泥塑《农奴愤》。十年漫长时间在共和国九百六十万平方公里的疆域内就这么几件城雕作品（而且有些还不是严格意义上的城雕作品，特别要指出的，这些作品在当时是没有署名权的）这是神州的耻辱，是对中国城雕事业的衰溃。

与此惨淡景象相映衬的，却是“造神”的空前的盛况。数万座半神半人的“超人”式的“毛主席像”铺天盖地弥漫在中国的大地上，树立在视觉所及的地方，广场、公园、交通要道、机关、学校、部队、团体……的门前。毛主席曾风趣地说：“我在为你们站岗”，这种“站岗现象”我们现在称之为“毛主席像现象”。也是中国几千年封建忠君思想在现代社会的一次大演习。作为一个地区、一个单位，塑起“毛主席像”，是标志着“无限热爱毛主席、无限忠于毛主席”的，在那个年代“忠于”和“不忠于”是“革命”和“反革命”的分界线，是福是祸的命运决断。“毛主席像现象”也使毛主席个人崇拜推到了极端化和“史无前列”。

这数万座“毛主席像”的艺术价值和其它艺术门类如连环画、中国画……等取得的艺术成就相比，就显得苍白。其它门类的艺术家，虽也处在麻木的政治知觉和封闭的艺术悟性状态下，面对严酷和不近人情的“规定”（如“高、大、全”，“红、光、亮”，“三突出”……等），但也有才华横溢的作品出现。我们今天来评价“文化大革命”，就有别于政治意义上和历史学意义的“文化大革命”，应有艺术史学意义上的独特意义，不能像“四人帮”一样，采取一棍子打死的方法。“文化大革命”形成了中国历史上旷古的一个乌托邦式理想主义色彩的美术流派，它有自己的理论建构和独树一帜的艺术样式，也形成了中国文化邈变中的特殊的审美现象和不可替代的历程。基于这种实事求是、辩证对待历史产物的态度，仍很难评价这数万座“毛主席像”的艺术价值，他们万人一面，没有血肉，没有生命力，没有灵魂，只有表征极权的躯壳。它以形象手段张扬畸形高涨的忠君思想。在艺术手法上追求舞台化、夸张化，强调在俯视的基础上结合使用移动视点，强调按舞台的视觉感受处理空间关系。突出气势的宏大、形象的宽大、全景式的宽大，强调精神抖擞，高大魁伟，头戴军帽，身着戎装，作挥手前进状(时髦革命语言“毛主席挥手我前进”)，有咄咄逼人的气势和不可遏制的扩张力。是将灵魂的眼睛所见的异像——亦即上帝、帝王的形象加以“石化”的艺术。它是融埃及法老像的权焰，拜占庭圣像的滞板，佛教神祇的奇异、不可征服等诸种因素熔于一炉，并加以符号化，以具象塑人、抽象写灵而创造的模式化、概念化、理想化、样板化的神灵，这是表现顶礼膜拜的艺术。也是中国城雕史富有荒谬的、滑稽现象的篇章。

第四章 转型与繁荣 全方位的多元发展

1976年的秋冬之交，以“四人帮”的覆灭为标志的“文化大革命”寿终正寝。历史的兴奋，中国城雕经过前半世纪的启蒙与救亡的双重变奏，五、六十年代的以革命现实主义为主导话语，七十年代“以阶级斗争为纲”，经历了血与火的锻炼。

辩证法是无情的，“四人帮”企图扼杀中国城雕事业，“抽刀断水水更流”，自1979年党的十一届三中全会的春风吹绿了神州，一



李家钰骑马铜像 刘开渠



母子情 滑田友



《贺子珍》 程允贤



顶罐女 董祖诒



凤凌霄汉 杨英风(台湾)



大地之间 付中望 项金国 陈育村 孙绍群



平衡 杨晓华



《小憩》文慧中



《融》李象群

场声势浩大、组织有序、硕果累累、多元发展的生动活泼的局面在短时间内迅速形成，取得了令人瞩目的成就。我们回眸 20 多年的历程，可供论述的甚多，试从以下几个方面分别谈及：

一、结束无序发展局面 一支高素质的城雕队伍已经形成

如果问，中国城雕在八十年代的最重要的举措是什么？我们答：是两个重要的城雕机构的成立。1982年，在国务院的总理谷牧，国务院副秘书长、顾问和周扬等同志的热情支持下，由刘开渠、华君武牵头，王克庆、程允贤等的积极参与发起、并经中央批准成立了“全国城市雕塑规划组”（组长刘开渠、副组长曹大微、李刚、王克庆）和“全国城市雕塑艺术委员会”（主任刘开渠，副主任王朝闻、吴良镛、曾竹韶、秘书长傅天仇）这两个权威组织的成立。结束了中国城市雕塑的无序状态，纳入了规划管理，有了组织保障和艺术质量的保证。一支高素质、创作力旺盛、艺术实践经验丰富、基本上都受过高等艺术教育的城雕队伍组织起来了，团结在各级城雕规划部门的周围，形成了凝聚力。

全国城雕规划组不负众望，以务实、敬业、奉献的精神，宏观上统筹运转全国的城雕工作。1984年，刘开渠主持召开了中国二十世纪美术史上首届“全国城市雕塑第一次规划会议”、“全国城市雕塑第一次工作会议”，这在世界城雕史中也是罕见的。根据分期分批、有重点、有试点地展开城雕工作的精神，遵循“量力而行、尽力而为、积极稳步”的方针，采取“一手抓繁荣、一手抓管理”等一系列举措，使城雕事业迅速的发展起来。

1984年，由建设部、文化部、中国美术家协会共同举办、全国城雕规划组具体运作的《全国城市雕塑设计方案展》，共展出来自全国二十九个省(市)自治区的 346 件方案这是对全国城市雕塑设计方案的一次大检阅，展出了风格多样、异彩纷呈的作品。这些作品方案像种子开花一样在全国各地大部分都得到了实施，形成了改革开放后城雕发展的第一次浪潮。“百花齐放”再不是动听的口号，而是真正意义的百花怒放。

1986年，全国城雕规划组召开了“全国城市雕塑第二次规划会议”，并借新闻媒体向全国公布了两批纪念人物的名单。这将是爱国主义、革命传统教育生动的形象教材，对精神文明建设也将起到积极的作用。

随着全国城雕事业的飞速发展和队伍的不断壮大，全国除西藏、云南、广西、新疆由地方美协代管外，其它的省份和自治区分别成立了城雕的规划和管理机构。为确保城雕的艺术质量和城雕设计者的艺术水准，全国城雕规划组在全国颁发了《城市雕塑设计资格证书》。

特别是 1987 年由建设部、文化部、中国美术家协会主办的“首届全国城市雕塑优秀作品奖评选会议”，对建国 37 年来的城雕作品进行了首次评奖。经过四轮无记名投票，评出了《人民英雄纪念碑》等不同题材、风格、材质的“最佳奖”九件；《五羊群雕》等分布在中国各个地区的四十一件作品为“优秀奖”。这批作品中的大部分是在“全国城雕规划组”成立后创作的，它们在反映时代精神，鼓舞教育群众，美化城市等方面发挥了积极的作用”。尽管有人对此次评奖活动有些微词，但没有本质上的异议。

1987-1988 年间，《首届全国城市雕塑优秀作品奖入选作品巡回展》在北京、深圳、沈阳、重庆、昆明、厦门等城市举行，起到了真正意义上的普及、宣传、教育作用。

1992年由文化部、建设部、中国美术家协会共同召开“第三次全国城市雕塑工作会议”，确定了“健全机构、强化管理、提高质量”的工作方针，并由文化部、建设部颁发了《城市雕塑建设管理办法》。同时，将全国城市雕塑规划组更名为“全国城市雕塑建设指导委员会”，刘开渠任主任，王克庆、李刚、邹时萌任副主任，程允贤任秘书长，委员王景慧、刘国华、曹春生、司徒兆光；“全国城市雕塑艺术委员会”，主任王朝闻，副主任吴良镛、曾竹韶、潘鹤，秘书长曹春生。与此同时，由全国城市雕塑艺术委员会编辑出版了《全国城市雕塑优秀作品选》。

1994年由文化部、建设部主办、全国城市雕塑建设指导委员会承办的《第二届全国城市雕塑艺术展》，在北京中国美术馆举行。这是继 1984 年《全国城市雕塑设计方案展》之后的第二次大规模的全国性城雕展览。

中国的城雕队伍包容了三代人，承传有序，梯队齐整，后继有人。第一代有刘开渠、滑田友、曾竹韶、王临乙、张充仁、肖传玖、傅天仇、王丙召、王朝闻、曾新泉、刘荣夫……等，他们大都赴西方留过学，艺术眼界开阔，修养和学养深厚，有很高的艺术造诣和强烈的历史责任感。基本上从事艺术教育并桃李满天下，受到后辈和社会的敬重，即在古稀之年，思想却不保守，对后辈的创新意识能给予客观的支持，特别是刘开渠先生，思想始终保持清新气息。他经常与笔者交谈艺术理论问题，人在古稀却艺在当代，他对年青人的创作总是给予关怀。他们这一代人的艺术风格大都具有古典的婉约；第二代的潘鹤、钱绍武、刘焕章、程允贤、王克庆、盛杨、陈启南、叶毓山、郭其祥、文楼（香港）、杨英风（台湾）、王卓予、沈文强、潘锡柔、刘政德、张得蒂、司徒兆光、田金铎、杨美应、尹积昌、马改户、伍明万、唐大禧、朱铭（台湾）、曹春生、苏晖、赵树桐、丁浩因、杨淑卿、张德华、陈桂轮、章永浩、陈道坦、……等，这一代雕塑家大部分受到苏联的艺术教育及我国的高等艺术教育，是中国城雕的中坚，他们创作实践经验丰富，都有很具影响的作品。在“四人帮”疯狂时期，饱受忧患，有的还受到迫害。他们忧国忧民，“居庙堂之高则忧其民，处江湖之远则忧其君”，有强烈的爱国主义意识和对人民负责的精神。这代人的艺术大都有苏俄、南斯拉夫风格的豪放和罗丹的灵感；第三代的梁明诚、田世信、隆太成、余志强、郭选昌、刘威、赵成民、刘骥林、张大生、孙家钵、唐锐鹤、邢永川、李象群、曾成钢、隋建国、展望、王中、吕品昌、姜杰、黎明、萧立、李秀勤、秦璞、孙伟、魏晓明、朱成、霍波洋、傅中望、张永见、黎明、石向东、程兵、申晓南……等，这一代人较少思想负担，善于探索，敢于探索，他们藐视权威风范而一扫凡格，在当代中西文化碰撞的迷茫中去寻觅属于时代、民族的新形式语言。

二、一批有较高艺术水准的作品出现

“四人帮”垮台后，77 年集中了 108 位雕塑家到北京创作毛主席纪念堂的《奋勇前进》等几座雕塑。这是在痛定思痛的气氛中进行的，尽管在创作观念和人物塑造上，不难看出极“左”的惯性没有嘎然而止，还拖着长长的“左”的尾巴，公式化、概念化等“文革”的余毒未尽，“按既定方针办”的桎梏显而易见，尚待正本清源。毕竟这是“文革”后的第一座城雕作品，总算结束了“文革”中年(画)、连环(画)、宣传(画)的一统天下。特别是由叶毓山、张松鹤、白澜生、孙家彬、王克庆、曹春生等创作的“毛泽东主席座像”以其深厚的造型功力、严谨而朴素的手法，塑造了毛主席亲切和蔼、平易近人的形象。中国城雕进入了转型期。

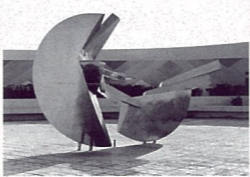
自 1979 年后，在中国大地上塑起了比本世纪前 70 多年数百倍的雕塑，达数万件之多，其中一致公认的优秀作品有《宋庆龄像》（张得蒂、郭其祥、孙家彬、张润垠、曾路夫作），《孙中山像》（曾竹韶作）、《蔡元培像》（刘开渠作）、《走向世界》（田金铎作）、《周恩来像》（傅天仇作）、《孺子牛》（潘鹤作）、《歌乐山烈士纪念碑》（江碧波、叶毓山作）、《寓言组雕》（刘政德作）、《腾飞》（王天任、郭德茂作）、《黄河母亲》（何鄂作）、《读》（司徒兆光作）、《鲁迅像》（萧传玖作）、《英勇就义——雨花台烈士纪念碑》（南京雨花台创作组）、《雷锋像》（庞乃轩、杨美应、赵判吉作）、《丝绸之路》（龙绪理作）、《和平颂》（霍波洋、王洪亮、张玉尧作）、《和平鸽》（王一林作）、《建设者》（任义伯作）、《君子莲》（许叔阳、龙翔、仲兆乃、达榴生作）、《珠海渔女》（潘鹤、段积余、段起来作）、《中国工农红军强渡大渡河纪念碑》（叶宗陶、许宝忠、高彪作）、《一衣带水》（贺中令作）、《森林之神》（田金铎、杨为铭作）、《孙中山像》（尹积昌、詹行宪、廖加复作）、《肖友梅像》（刘开渠作）、《刘文学像》（冯德安、程义宏、高全芳作）、《夏天》（程亚男作）、《马克思、恩格斯像》（章永浩作）、《和平》（潘鹤、王克庆、郭其祥、程允贤作）、《能源纪念碑》（欧阳宁明、李晓阳、张卫东作）、《启明》（唐大禧作）、《陶与瓷组雕》（姚永康、康家钟作）、《未来属于我》（唐大禧、余杨作）、《渡江胜利纪念碑》（吴支超、周炳辰、曹凤池、叶宗镛、罗世平、钱志林、张延、沈广耀作）、《红军飞夺泸定桥纪念碑》（隆太成、叶毓山作）、《克拉玛依矿史纪念碑》（沈文强、潘锡柔、沙志迪、韦天瑜作）、《林则徐像》（李维彬作）、《秋瑾像》（应真华、仲兆乃、许叔阳作）、《嬉水少女》（徐侃作）、《新秀》（陈桂轮作）、《春·夏·秋·冬》（叶毓山、郭其祥、龙德辉、伍明万、王官乙、黄才治、项金国、杨发育、何立平、罗耀辉、余志强作）、《动物组雕》（郭玠作）……等。



人行道 展望 张德峰



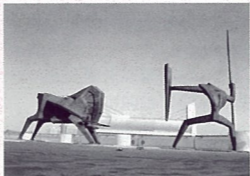
猎人争雁 刘政德



《裂变》秦璞



接力 白澜生



猛汉斗牛 叶如璋



三元里抗英 陈涛



《蚀》杨明

随后不久，又一批大型城市雕塑落成，《天津战役》（中央美术学院雕塑创作室与鲁迅美术学院雕塑系合作）、《卢沟桥抗战纪念碑》（中央美术学院雕塑系教师作）、《南京大屠杀群雕》（林士岳等）、《五卅惨案》（王克庆作）、《红军长征纪念碑》（叶毓山、程允贤组织四川美术学院雕塑系部分教师作）、《遵义会议纪念碑》（叶毓山作）、《五卅运动纪念碑》（余积勇、沈婷婷作）、《重庆三·一三死难烈士纪念碑》（刘威作）、《红色娘子军纪念碑》（刘林、崔开宏作）、《怒吼吧、中华》（程允贤、潘鹤、梁明成作）、《徐悲鸿像》（傅天仇作）、《李大钊像》（钱绍武作）、《毛泽东像》（程允贤作）、《接力》（白澜生作）、《朱自清像》（王克庆作）、《孔子列国行》（张德蒂作）、《少年英雄纪念碑》（杨淑卿作）、《开拓》（伍明万作）、《高君宇、石评梅纪念像》（董祖诒作）、《郭沫若像》（司徒兆光作）、《舞影婆娑》（杨淑卿作）、《韵》（秦璞作）、《鸟》（李象群作）、《大地的记忆》（隋建国作）、《风道》（张永见作）、《抗洪纪念碑》（张德峰作）、《吸收的石头》（李秀勤作）、《对歌》（刘骥林作）、《画龙点睛》（张友如作）、《诗人苏曼殊铜像》（潘绍棠作）、《期望》（刘焕章作）、《崛起》（黎明作）、《丝绸之路》（马改户作）、《蒲松龄》（曹春生作）、《苏东坡像》（赵树同作）、《智慧之光》（朱成作）、《陈毅市长》（章永浩作）、《都市中人》（何勇作）、《风之翅》（曾成钢作）、《飞云》（曾岳作）、《不屈不挠》（郭嘉瑞作）、《嬉夜》（肖立作）、《八女投江》（于津源、张德华、司徒兆光、曹春生、孙家钵作）、《飘零》（姜杰作）、《人行道》（展望、张德峰作）、《行进》（石向东作）……等。

如果说八十年代的城雕作品总体上具有内向性、静止性、和谐性；题材上趋于纪念性，大部分是近现代史的伟大贤哲和重大历史事件，用凭吊或追挽的，更多是缅怀和纪念的感情。进入九十年代的纪念性城雕，多采用气势恢宏，全景式的视角空间处理，有宽幅电影的效果，观者有置身其中的参与感；也有的用史诗般的悲壮，歌颂了革命志士和重大的历史事件可歌可泣，炳耀千古的精神。这为数可观，风格多样，遍布全国的城市雕塑作品，昭示了中国城雕已经从低谷走向繁荣，同时也反映出随着一代雕塑家的成熟和客观情势的日趋变化，中国雕塑家们对西方现代思潮和形式的学习、研究呈现了日益理智化的特点。仅管它还不如架上雕塑迈出的步子大。

除了数以万计的纪念性雕塑、建筑装饰雕塑、园林雕塑外，随着物质生活的不断提升，人们对审美的形式要求也在提升，七十年不敢臆想的“雕塑公园”也在良好的政治和艺术的大环境中应运而生。

单个的城雕作品自有它独特的社会功能和艺术功能，为了能更充分宣泄艺术家心中的激情，更多地给观者以叙说，营造烈烈的氛围，形成“雕塑气候”，增添新的景观，使人们在公园呼吸大自然的清新空气时也呼吸到艺术的新鲜空气，给人们以美的享受，同时形成“没有屋顶的雕塑博物馆”。我们在欧洲、在美洲、在东南亚一带访问时，随处都可见到雕塑公园，即使在文艺复兴时，还没有“雕塑公园”这个专用词，但雕塑群却到处可见。而我国只有在帝王的陵墓前才能看见这种雕塑群，其目的指向是镇压与扬威，而不是审美。也许是我们现在城市的空地太少，只好在公园与树木争地。“雕塑公园”也就出现了，当然这是笔者的揶揄。“雕塑公园”说明了城雕状态另一个层面上，由它动性走向自动性，和“一仆二主”的地位相比，有更多的自由，也给雕塑家更多抒发激情的自觉和空间，“真正的艺术应该产生于创造力丰富的、艺术家心中不可遏止的激情”（爱因斯坦）。这些在有了雕塑公园之后较早出现雕塑公园雏形的是北京“正义路”、“玉潭公园”、“亚运村”……等地的公园雕塑群。这里要特别一提的是 1985 年建立的北京“石景山雕塑公园”，它是中国首座以雕塑为特点并以“雕塑公园”命名的公园。真正形成雕塑公园的先后有盛杨主持的“北京石景山雕塑公园”、潘鹤主持的“广州市雕塑公园”、广州和深圳的“潘鹤雕塑公园”、程允贤主持的“井冈山历史人物雕塑园”、刘政德主持的“武汉市寓言公园”、曹日章主办的“广西桂林愚自乐雕塑园”、全国城市雕塑建设指导委员会主持的“青岛名人雕塑园”、“青岛东海岸雕塑长廊”，另有北京的“红领巾雕塑公园”、重庆的“歌乐山烈士墓雕塑公园”……等。

三、走出国门 迎进国门

中国城雕的飞速推进，其现状难以勾勒，它不是思潮化的产物，也不是纯材料的试验过程。在其它艺术喋喋不休的争吵时，以异乎寻常的冷静，按自身的特质，在人文大背景下与日推进，还以传统精神支撑，不断地融汇新知，增进与世界语境的对话能力，也使自身再创新高，走宏扬与吸收并进的步履。

我国梯队齐整的三代雕塑家几乎每一代人的中流砥柱都受过外国教育，第一代的金李发(法国)、江小鹤(法国)、刘开渠(法国)、滑田友(法国)、曾竹韶(法国)、滕白也(法国)、王临乙(法国)、岳仑(法国)、刘亚藩(法国)、周圭(法国)、王静远(女, 法国)、廖新学(法国)、程曼叔(法国)、周轻鼎(日本, 后转法国)、金学成(日本)、张充仁(比利时)、梁竹亭(美国)、陈锡钧(美国)、李韵笙(美国)；第二代的钱绍武(前苏联)、王克庆(前苏联)、司徒兆光(前苏联)、曹春生(前苏联)、董祖诒(前苏联)、潘鹤(意大利)、叶毓山(意大利)、伍万明(意大利)……；第三代余志强(比利时)、郭选昌(德国、美国)、龙翔(英国)、魏小明(英国)……等等。我们的统计是举例式的，和实际的还相差甚远。总之，他们走出国门，学习其它国家的雕塑技法，同时我国也将国外的专家请进国门开展艺术教育。在本世纪三十年代杭州国立艺专有俄国的卡莫斯基、英国的韦达、法国的莱蒙·马逊、法国的凯罗多夫夫妇；建国后请苏联专家克林杜霍夫和库巴索夫到中央美术学院举办雕塑训练班，为我国城雕培养出不少的人才，如著名雕塑家苏晖等；1979 年以来我国的有美国的西格尔、美籍华裔蔡文颖、克里斯托、珍妮·克苏斯、前苏联的米·康·阿尼库申、朱拉斯·库席利，瑞典的伊丽莎白·比约尔，以及法国、日本、荷兰的雕塑家到全国各地的艺术院校讲学，为我国的城雕事业吹进了一股新鲜的风。

我国还先后在北京举办雕塑展览，虽然不是城雕的专门展，但实际上的启示作用不可低估。如“蔡文颖动感雕塑展”，其用科技的手段，展现光电效果产生的奇异幻觉般的艺术新空；“前苏联十大艺术家展”也给广大观众了解苏联艺术现状提供了难得的机会。在北京、上海举办了法国的雕塑大师“罗丹作品展”，罗丹善于用丰富多样的绘画性手法塑造出神态生动力量感强的艺术形象，在香港举办了现代雕塑泰斗“亨利·摩尔雕塑作品展”，他从非洲原始雕刻吸收营养转向抽象中带几分具象的有机构成，表现的人体形态有一种梦幻与现实相结合般“类人型的抽象”，有原始原生状况的活力，特别是他对环境与雕塑的关系有独到的建树，是英国雕塑界新生面的开拓者。这些“它山之石”对我们的城雕建设起到极大的促进作用。

“全国城市雕塑建设指导委员会”为了给全国的雕塑家提供与其它国家的雕塑家切磋技艺的机会，1993 年与 1996 年先后在山东举办了“威海国际雕刻艺术大赛”，又与天津合办了“天津 TAD 国际雕刻艺术大赛”、与长春市联合举办了“长春国际雕刻艺术邀请展”……。我国也先后有程允贤、王克庆、潘鹤、叶毓山、郭选昌、隋建国、李象群、刘威、张永见等参加国际学术活动及雕刻艺术大赛等国际间的交流，使我国雕塑家开阔了视野、增进了友谊，促进了城雕事业的健康发展。

更可喜的是，我国一批高水准的城雕作品走出了国门，为我国的外交事业和国际文化交流做出了贡献，也为城雕事业的横向发展拓展了新的出路。

1971 年由张照旭设计，北京、沈阳三十多位雕塑家为几内亚首都纳里市塑了《12.22 烈士纪念碑》，1970 年谢箭声、崔玉琴为斯里兰卡国会厅创作了《班达拉克总理像》，1979 年由李祚祥、谢箭声、叶如璋、吴玉璋、王维力为叙利亚共和国的总统塑了《阿萨德总统像》，1985 年李守仁为非洲吉布提作《吉布提烈士纪念碑》，1985 年潘鹤、王克庆、程允贤、郭其祥为日本长崎和平公园作《和平女》、田金铎为瑞士日内瓦的莱蒙湖畔洛桑公园作的《走向世界》，1987 年盛杨、曹春生、陈桂轮、刘林为伊拉克地约水坝和凯菲尔联合坝创作了《雄鹰》、《保卫者》、《建设者》、《起飞》、《展望未来》、《铜像》。1988 年王克庆为埃及开罗国际大厦创作了《尼罗河女儿》，1989 年李祚祥、祖文轩为日本长崎中岛公园创作了《征服与友好》，1989 年张照旭、吴介琴为美国堪萨斯“密苏里大学”创作了《斯诺纪念铜像》，1990 年文慧中为瓦努阿图共和国国会大厦创作《团结、和平、进步》，1991 年李象群作《等待太阳升起》被日本大学藏，1993 年彭小佳为美国俄克拉荷马州 100 周年纪念创作的《不锈钢·石头》，刘威为日本森林雕刻《八卦》，刘骥林为日本雕塑公园作《对歌》，吴慧明为联合国作《升》，赵瑞英、李象群为奥林匹克博物馆作《接力者》，1996 年郭选昌为美国拉斯维加斯创作《西游记》，1998 年郭选昌为美国洛杉矶作《孙中山美国之旅》……等。

四、宽容与兼容 与世界语境对话

中国城雕的迅猛发展，让人兴奋让人思索，由量到质协调同步，走出准罗丹样式、准罗丹丹样式、准苏俄样式和前南斯拉夫样式……的羁绊，结束一元化的统治局面，“旧的艺术语言不再适应人的意识，新的语言必须形成，一个音节一个音节地、一个形象一个形象地

二十世纪美术史研究 20th Century's Art History Research

形成，直到艺术重新成为社会和个人的必须时为止”（赫伯特·里德）。面临如何以一种新的价值观对现代艺术进行评价；如何审时度势，与现代艺术的交融中重新认识当前的状况并加以转化，激活灵感，拓宽视野，站在艺术当代性与传统文化交汇点上，把传统、现代构成“任意利用的资源”，并以此作为基点来发展具有当代性的城市雕塑。

我们经常用“呈多元发展”、“异彩纷呈”来描述我国城雕现状，而事实上只停留在形容词义的层面上而与实际隔膜，如果说其它艺术门类如油画、中国画、版画或者架上雕塑“呈多元发展”、“异彩纷呈”的话，那么，城雕应该说：“不”。

城市雕塑长期处于一元化风格的统治状态，这是与它具有意识形态性和民族性有关联的，自古以来就与政治、文化交织在一起而又有强烈的功利性。因其多是政府行为和甲方行为而又具有当下性。在“国情”及审美的习惯势力，长期养成依靠作品解释清道理、事理、原理、情理，只有作品和作者两部分组成，欣赏主体是被动的，实际上欣赏者也是艺术创造者。由于这诸多因素的制约和干预，特别是长官意志和甲方意志，压抑了艺术激情和艺术才思。审美主题习惯于看得懂的，“看得懂”使城雕作品大都在“写实”的单一风格迂回。虽有少数的抽象性和装饰性风格，那也只是点缀而已，这些抽象性的作品大都停留在形式上的追求而滑入唯美主义的泥潭，将抽象手法的表现意蕴及凝重的内涵忽略了，只去追求其直观视觉效果而卷入“新八股风”中。这些抽象作品缺乏真正的现代精神。

我们不妨转过身来看看其它艺术门类。比如油画，对现代手法的探索可以追溯到本世纪的二、三十年代，五十年代后以苏俄的革命现实主义为主旋律。随着海禁的解除，以“伤痕”美术肇始、“乡土怀旧”风紧步、“85新潮”冲栏而出，89年趋于沉思、摆脱了彷徨、焦灼和浮躁而走向理性、走向成熟。在世界文化大背景的驱动下，表现绘画、新生代绘画、行为美术、波普艺术、艳俗艺术，又有新具象、新表现新抽象、新观念艺术，进而又有大地艺术、人体艺术、包裹艺术……等应接不暇，转眼之间后现代主义美术，装置艺术也粉墨登场。多元格局的建立与重组：高雅与媚俗、教化与娱乐、主流与边缘、国际化与民族化等已成当下的热门话题。由此而引来各种评说，有人说：“这是模仿、照搬。”也有人说：“这是纷乱妄谬、天下指笑的艺术”。更有人斥斥这些艺术表现了“人欲横流，道义沦丧”。如果他们转换一下新的视觉和调整一下心态，应该看到这种多元化发展的现象是中国特定文化圈子在逆变中的特殊现象。这与二、三十年代前辈那种模仿与移植是不同的。现在是以“地球村”来形容人们在信息时代的频繁交往，随着国际文化交流，现代人的信息获取量和前辈们不能同日而语。当代人由于自身的素养和文化内涵，在运用现代手法，表现当代人类文化、时代心理和生命哲学的思考决不仅仅是个人情感和心灵的冲动，又与上一辈人受“阶级斗争为纲”的思维层次有较大反差，他们出于对单一样式的反思，厌恶情节和主题，不满意平面思维，深悟“凡是活生生的有创造力的社会都不会是一模一样的，否则就会死亡”（加利埃娜·弗朗卡斯泰尔）；他们以先锋意识，语言颠覆，拒绝媚俗和深厚的人文关怀，锐意求新的反叛精神，强调媒介的纯粹性和个人语言样式的确定为中心，有时显现原始的边缘文化渴求与现代文化的融合。在雕塑上追求“有意识的模糊美”，线的简洁立体形式与巨大铸造体积形式，在原始手工材料的堆砌和现代材料的精工制造以及在激光形体中光电移动的光与影的有机组合中寻找灵感。企图以其“材质的本色，超越浮生世般的流淌与卑俗，以其生命力结构把人的精神导向深刻与尊严”。他们用新的雕塑语汇提示，启迪人文精神；在接受主体的召唤结构中，不断地与欣赏主体的对接与融合，强调欣赏主体的思维能动因素，并将对艺术作品的解释从认识论变成本体论，让创造力得以深化并不断地填充和阐释，以强烈的视觉冲击力，获得感官的满足和精神上的刺激。现代美术潮流也是对“文革”肆意造成艺术样式的单一的逆反心态，一种超越爱恨、超越俗格、奋发进取的高层面、非物质化的批判。也有自身反省，思考人生的意义。我们从“当代青年雕塑家邀请展”、“平台——98青年雕塑家作品展”、“敬畏生命展”……等展览看到隋建国的《源》、展望、张德峰的《人行道》和展望的《街道》、段海康的《对话》、王中的《海》、李象群的《朝圣者》、《彩塑头像》、孙伟的《戊戌六君子像》、秦璞的《裂变》、姜杰的《同学系列》、陈妍音的《箱子》、《选择》、傅中望的《榭卯结构系列》、黄瑾的《卧女》、孟庆祝的《极夜》、肖立的《巨痛》、李燕蓉的《风》、何镇海的《门门结构系列》、许正龙的《豆角》、王少军的《小姐的新花色帽子》、景育民的《搏》、王洪亮的《新石器——打击系列》、曾岳的《薄冰》、邓乐的《家·太阳·数学题》、刘威的《中国二十世纪的沉淀物》、《合韵》、刘建华的《不协调系列》、朱祖德的《作品11号》、朱成的《椅子之二》、许宝忠的《黑白系列·人约黄昏》、余志强的《大地的吸引》、何力平的《日暮黄昏》、谭云的《烦恼》……等，这些作品运用多种新型材料作形式切割、叠积、组合、构成最单纯的富于多种变化美的形体或系列，形成一种结构空间，是时空结构的完美统一。流露对人的关注、对生命意识的关注并使之物态化，由物态化引发精神化。从而也可看出这些作者思维的新锐，他们并不看重雕塑技法如何完善和娴熟。而把人的生命、文化、精神问题当作终极目标。也许有对凌乱感的过分追求，对物象不成功的消解。但他们针对海禁文化、“文革”文化对民众价值和信仰的无情摧毁，市场经济出现的负面影响，对昨天的怀疑和对今天的陌生，因疑虑而寻找自我；因反叛而表现自我；因游戏崇高和权威而消解自我，并以自我为核心，对当代文化语境困惑进行深切的剖析和表现。当然，如果说这些作品具备了现代性，那也只是近似而已。这些作品要想取得长久的生命力，对现实主义的合理利用几乎是不可避免的手段，正如现实主义在现代社会要想站稳脚跟，也必须借鉴现代主义的合理成分，艺术的解放是艺术发展的总的趋向。即是西方现代主义也没有迹象表明艺术的最终目标是弃绝理性的，或者说是弃绝现实主义的。

其它艺术形式的快速演进，给城市雕塑提供了可资借鉴的经验，扬其长而避其短，为我适用，以现实、现代主义作为参照系，驱动我国城市雕塑艺术去进行多元化探索。人类的艺术史就是不断探索的历史。中国城雕将在一批已有建树雕塑家们的辛勤探索下，以崭新面貌与世界对话。

第五章 按城雕的特点发展城雕

我们二十世纪的城市雕塑以其时代性和民族性为内在逻辑。多角度、全方位是城雕建构和发展中的基础范畴。如何创造性地发展具有中国特色的城雕事业，揭示发展中内涵的矛盾，充满自觉的矛盾意识，把握其发展过程的正确性、全面性和整体性，使之成为生气勃勃永不停滞、不断克服矛盾的、活的有机体。

我们在充分估计成绩时，还必须清醒认识到我国的城雕状况和世界先进国家相比，仍处在粗放型的阶段。尚有令人兴奋、令人忧的问题：

一、必须重视规划

从全国的范围看，缺乏整体规划。有人说：“规划组不规划”，虽然公布了一批纪念性人物的名单。如何布点，在全国搞一批大型的经典雕塑。这些雕塑应该是超越政治现实主义和庸俗社会学，从内容到形式都经得起历史的检验，不至于“八十年代推掉七十年代的”，让后代推掉我们现在的。一座优秀的城雕不但是纪念历史的丰碑，也应该是高水准的雕塑丰碑。有如法国巴黎凯旋门上吕德的《马赛曲》（又名《1972年的义勇军》），它刻划了法国人民抵抗奥地利侵略的英雄形象，作者以浪漫主义激情和精湛的写实技巧，整体气势和细节的精到、严谨和谐的统一在强烈的运动感中，法国人民不可战胜的英勇气概在作品营造的遏抑的强力中得以充分的展现，虽然雕塑座落在法国，但也以其经典性而铭刻在世界人民的心中，成为世界的艺术珍品。

城雕内容和布局应有规划。我们在选定内容时，应注意到政治、文化、历史人物的比例；近代革命史和古代史的比例，调整重大题材和装饰性题材的比例；注意精神性与观赏性作品的搭配；注意风格多元化关系；在艺术水准上注意权威性和经典性。我们在韩国访问的时候，见到汉城有各种风格的雕塑作品，在绿色的草坪间或街道上与大自然交融在一起，创造出一种回归大自然的和谐景象，也暗示这和谐中生命的发展。

要注意布局的合理性，除了重点发展北京外，还应该根据各大城市的特征，建立一批国家级的经典作品。它和美国纽约的《自由女神》一样，有其标志性和永恒性。各个城市的雕塑规划部门，应积极主动地根据当地城市总体规划提出切实可行的、符合市情的城雕方案，把握重点、辐射一片。谨记西方的一句成语：“罗马不是一天建成的。”注意“少就是多，以少胜多，宁可少一点也要好一点”的辩证关系。避免各自为塑、遍地开花的无序状态，要变被动式为主动式。要避免质量不高，造型不美，比例失调，工艺粗糙，没有文化含量，庸俗不堪，使人产生厌恶的“菜雕”作品。要须知城雕作品“是有形的音乐”、“是主题的歌”。“它把一切属于人的都给予永恒的意味”（波特莱尔）。

二、注意空间、环境的和谐

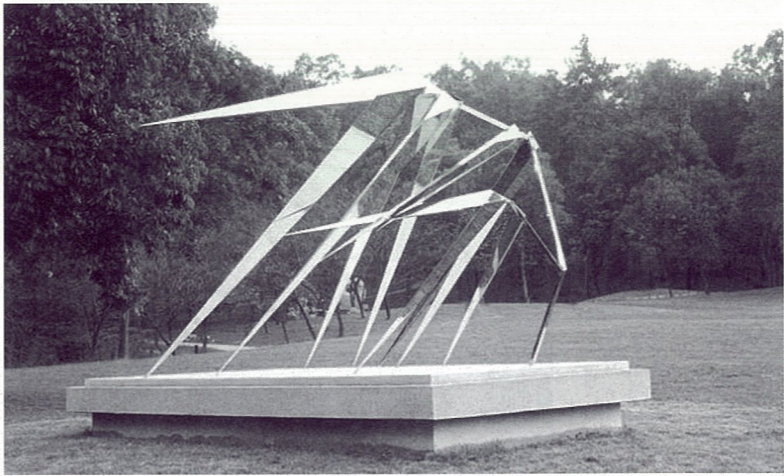
黑格尔在《美学》中有一段话，可以提醒我们的“艺术家不应该把雕塑作品完全雕好，然后再考虑把它摆在什么地方，而是构思时就要联系到外在世界和空间形式及地方部分。”而我们有些作品只不过是放大的“架上雕塑”，与环境、空间完全脱节，由于想当然而使雕塑与建筑、自然、人流、光线等造成断裂。

胡利奥·冈萨雷斯有句名言“有空间作画”，也就是说放置于空间中的雕塑应能与环境发生有机联系，构成整体性，雕塑和建筑、环境相配合，构成了一个新的、巨大的延展空间，这种新空间也就是“虚拟空间”，是精神性的。空间体系的构成是人们空间思维的结晶。

空间构成的基本原则是在确定目标的前提下充分考虑其整体性；注意按主次关系加以组织、加以排列，充分突出主题，体现最佳视觉效果；还要协调好雕塑与空间构成中的放置物相互间的差异性、大小、高低、质量、虚实、方圆、横竖、粗细、色调的对比等，突出艺术效果。“雕塑不仅仅是精神的物质化形式，而同时是对特定环境空间的优性调节。”

建筑与雕塑“其关系如同果实长在树上一样”（布德尔）。建筑是中心，雕塑是建筑的延伸，我们居住的城市是自然环境和人工环境的综合体，是人类改造自然的“作品”，动的人与静的建筑与动、静因素自然构成了城市环境的总和，所以说它也是综合的、全方位的多元群体。我们从几千年前的西亚建筑遗迹看到建筑与雕塑的密切、互补关系，那些宏伟壮观的建筑造型与生动娴熟的原始雕刻，让人陶醉的立体化高浮雕所构成的神秘、神圣和神权的空间氛围。著名雕塑家傅天仇以一个十分有说服力的例子说明了建筑与雕塑的关系。他说：“在远距离看天安门的立面、金水桥两旁“望柱”上的许多柱头因比人矮一点远看似人的行列，这些“望柱”的柱头雕刻就起着把建筑衬托得更高的效果。华表主要是把柱头显在天安门前边，远看时似在建筑物上游动，建筑好像建在云中，构成宫殿在天上的幻觉。等到人走到一定距离时，华

二十世纪美术史研究 20th Century's Art History Research



迎风取势 文楼(香港)

表上的云就“离开”建筑，升入空中，这时华表已完成它的使命。建筑本身的高大已显现出来。远看时，石狮子的基本形是一团，很整体，它的造型与建筑几何直面都构成对比。近看时，狮子高大雄伟的造型同样起了加强建筑空间感的作用。这些雕塑把建筑衬托得高大与深远，每个距离都对建筑物起到陪衬的作用，这些置于建筑物前的经过变化的装饰形象，是曲线灵活的形，是会行走的艺术造型，它和直线平面及基本形体组成的建筑物构成对比。金水桥两旁的“望柱”和华表的立柱是有变化的立柱，有庄严和崇高之感。狮子是上圆下方的体积，华表是动感的形状，三者构成一体，形体特色非常鲜明，天安门的深红色墙面也使雕塑显得更加明亮。”这生动地说明了整体空间构成合理而巧妙的运用，高低对比、大小对比、虚实对比、色调对比……等这种贯穿在空间里的多元化、多层次的对比而产生的无限美感。

当然，对于建在广场，交通要衢、或山头等重要场景的重大题材雕塑建筑制约？因雕塑在题材和艺术上的重大性、经典性、反而托显和赋予了建筑以深厚的意义。这些重大题材的雕塑应有其特定环境中的空间构成原则，如程允贤、叶毓山组织四川美术学院雕塑系创作的《长征组雕》就是特定环境中的重大题材作品，建立长征途中的马尔康的山头上，利用巍峨的山势，将雕塑置放于山顶的一个突兀地方，显得气势宏大、磅礴，有一股不怕任何阻挡、英勇奋发、不可战胜的精神。给观者提供了一个由静到动的心理场的感应。特定的环境赋予了特定的意义，也突破了三度空间的局限而延展了精神空间的范围。

有人把环境分为五个层面，即物质环境、生态环境、社会环境、精神环境、视觉环境。而城市雕塑都跟这五个层面极有关联，我们在规划时，特别在选点时，一定要考虑这诸方面的因素和立体景观，要注意雕塑建立后，每个时间段的效果，如晨、昏、昼、夜，在各种光照和光线下，上下、左右、远近、正侧、俯仰各种角度的变化状况；物境上绿化地带或花坛色泽的配调、周围建筑的整体视觉效果；人流走向和噪音、飞尘对审美效果的影响……等都必须整体性考虑，让其统一在和谐、优美和最佳状态之中。关于人与人、人与自然、人与社会、人与环境等已经不能只从一个民族、一个国家的狭隘的范围来思考，而要从国际文化大背景作指向。

艺术是社会的意识形态，它随着社会的发展而变革，这种变革是观念的，是艺术形式的，也是材料的。材料是表达精神、时代、艺术激情的物质载体。随着风格的多元化，城市雕塑的材质不仅可使用传统的水泥、铸铜、大理石、汉白玉、花岗石等。还应随着科学技术的发展，随着雕塑类型和雕塑空间的发展，不断开拓、运用新材料。与之相适应的材质应该得到广泛的拓展。不同的风格需要不同的质材，不同的质材又能刺激新风格的诞生，“从将新材料适宜于旧形式的这种意识的尝试开始，以致于这些新材料出现新形式而告终”（戴维斯《艺术与未来》）。艺术正是在这种尝试中更新，又在这种更新中前进。材质的革命性飞跃，已经拓展到当代工业材料、铜管、铜片、钢铁、生铁、铝、钛、各种金属、不锈钢、玻璃钢、新型金属、砂石、钢筋、矿石、玻璃乃至各种材料及可塑材料。有独立使用、也有复合使用，后现代主义雕塑质材的使用也是一个新的思路，也有可借鉴的地方。

随着物理学、光电学、激光等新技术成果的出现，城市雕塑又一种崭新的形式出现了，尽管是非主流型态，但也可以进行深层次的挖掘，“动态雕塑”是将艺术创作内蕴的美感揉合于新颖的科技内，即把颤动原理，闪光照明和回馈控制系统三种技巧结合，利用光电、激光的照射，加上染色、电动、音响、流水等效果的配合。在观众的参与下，变换出种种不同的视觉形象，在梦幻般的气氛中似乎感到大自然在奏起生命的乐章。

三、净化城雕环境 创作垂世经典

中国经济的腾飞带来了城雕的繁荣、市场经济激活了市场，使物质世界极大丰富的同时也带来了负面影响，商业化运动的高涨，社会转型期新旧价值体系的交错和文化秩序的失调带来的整体文化危机，即商业价值的绝对化和人文精神的抑制……等，在这样的大环境下，城雕建设也出现了一些不可回避的问题。

有人列出这要一个公式：权力人（长官、甲方）的高层次文化修养和艺术修养+艺术家的才赋、敬业精神=优秀城雕作品的诞生。相反，缺乏文化素养的权力人+顺应庸俗趣味、惟利是图的“雕塑商人”=劣质“菜雕”（只顾赚钱的雕塑）。这个公式生动地说明了一件城雕作品成败的一些内在因素。其外部因素，比如社会上的不正之风、本是公共艺术却搞暗箱操作；无雕塑设计证书的人，以不正当手段承接城雕业务后转包给雕塑家，从中牟取暴利，更有甚者、层层转包，有限的经费被蚕食，导致城雕作品质量严重下降；长官意志和甲方意志代替艺术规律和审美标准；有些雕塑家丧失原则，为了个人利益，顺应长官意志和甲方意志，不惜违背艺术良心和人格尊严，搞一些毫无审美价值的作品，严重地污染了社会审美环境。所以城雕管理部门应加强管理，严格审批立项的作品，加大督察力度。凡未获得《城市雕塑设计资格证书》的人严禁从事城雕设计和制作，对持有证书，但设计不周、不符规划、条件达不到、创作能力差、责任心不强的作品应严令停塑，塑好的坚决予以拆除；城雕作品不同于大众化、明星崇拜、形象游戏的商品性、表演性和仪式性，也不同于其它艺术形式，因材质的永久性而具有历史感和文化积淀，对人们的视觉审美带有“强迫性”。潜移默化着人们的心灵，它与天地共在与日月同辉。对于它的建设应持谨慎态度，应有一套社会保障机制和管理机制；列宁在1918年曾签署《纪念碑宣传法令》，结果从1918——1921年的四年间就建了183座纪念碑和浮雕几十面。这说明政府参与的重要性。如果中国城雕建设走上法制轨道，争取立法保障和政府的适量投入。建立社会资金、鼓励企业、个人和团体捐赠（政府给予税收优惠政策），建立起良性的“造血机制”，保证城雕建设的经费来源。重要的城雕作品应公开招标，建立专家评审班子，甚至可以采取巴黎公社式的投票……这也是替代长官意志、甲方意志的有效措施，也给艺术家发挥艺术才华以更多驰骋的空间；我们的雕塑家应自觉提高素质，克服那种“在城雕中抓经济（个人收入），在展美中抓艺术”的错误观点，从事城市雕塑的雕塑家要懂得创作城市雕塑和创作自选题材的雕塑是不完全一样的。个人创作可以，也应该依个人的创作意愿独立行动，而城雕则必须接受主办方面（俗称甲方）提出的主题要求和在特定环境下进行创作，不可能由雕塑家自己确定主题任意选择环境，当我们指责主办方面的无视艺术规律的“长官意志”，“甲方意志”的错误之后，也应要求雕塑家在特定主题、特写环境这个舞台上，充分发挥自己的创造性，演出独特绚丽的戏剧来。有如米开朗基罗在教堂里画出最后的审判，雕出了哀悼基督之举世杰作。与此同时还要考虑由于城雕是设立在公共环境中，时时刻刻都在和公众交往，因而雕塑家在创作时，就要更好地考虑和公众的沟通，共鸣和互进，那种以纯自我为中心心态对待城雕是不附合城雕发展规律的，而那种逢迎、曲从长官意志、甲方意志而不在于艺术上认真追求，只图金钱的雕塑家是庸俗的、没有出息的艺术家人。树立敬业精神。笔者在美国纽约参观《自由女神》时，得知法国雕塑家巴托文梯经历了二十多年才创作成功这件举世瞩目的作品，为了准确无误的放大，他进行了九千多次艰苦、认真的测量，将一个千多个准点按小样形态联系起来，他和建筑师融洽合作，从开始创作到落成，反复推敲、反复修改、采纳各种合理的意见，这种执着、敬业精神和精益求精、博采广纳的态度是值得我们借鉴和学习的。这和我们国家一些粗制滥造，甚至还有坍塌现象是极明显的对比；应该定期召开学术研讨会，交流国内外的城雕信息，对城雕建设和创作中出现的问题进行学术层面的研讨，促进我国城雕事业的高层面发展。

通过对二十世纪中国城市雕塑的回顾，使我们看到了三代雕塑家艰辛开拓、磨砺修勤、由奠基、成熟到逐步繁荣的可歌可赞的世纪历程；在艺术风格的衍化过程中，除了民族传统的滋养，也吸收了人类文明的共同成果，在艺术观念上，受现代哲学、现代心理学和现代科技的影响，在进行除现实主义手法之外的各种风格的探索，逐渐地与世界城雕语境对话；我们有充分理由深信，中国的三、四代雕塑家将紧随时代的快节奏步伐，在不断的探索中，将赍续二十世纪前辈的辉煌而进入二十一世纪，他们将在新思维、新观念、新技术的人类大文化背景下，创造出更加灿烂的新纪元。