

显与隐：

从“雕塑百年展”看20世纪中国雕塑

Thinking about Chinese Sculpture in the 20th Century
from "Sculpture of A Century" Exhibition

滕小松 by Teng Xiaosong

Exhibition of "A Century of Sculpture" is the most comprehensive demonstration for Chinese sculpture in the 20th century. It is advantageous that people academically think of a century of Chinese sculpture. But the history of Chinese sculpture in the 20th century is not presented completely. We indeed should bear heavy responsibilities, because we must bring the narrative of Chinese contemporary sculpture history to perfection.

回顾与展望,常常是岁月交替时的习惯行为。仅在1999至2001年的“弹指一挥间”,盘点百年以及设想未来的种种活动就层出不穷。返顾并前瞻中国现当代雕塑的历程和进路,也显然是世纪首尾之际最为合适的行动。也许是如此,当“雕塑百年展”以“迟到”的身影于2005年在上海“横空出世”时,“雕塑百年”四个字似乎就披上了一层神秘的面纱。人们除了对展览本身投去关注的目光之外,想必还渴望着展览的“弦外之音”。

一、直击“雕塑百年展”

公正地说,“雕塑百年展”以空前的时空跨度和宽阔的容纳气度,将中国近现代知名雕塑家的作品史无前例地聚会在一起,实现了近百年来中国内地雕塑界四世同堂的团圆梦。

狭长楼梯、钢砼网架、冷却水池、建筑夹层……具有大工业时代气息的上海钢铁十厂稍做修饰便成了艺术氛围不错的上海城市雕塑艺术中心。由上海市城市雕塑委员会和上海市城市规划局主办的“雕塑百年”展览就在这里隆重推出并将持续展出100天。

有道是:五千年看西安,五百年看北京,一百年看上海。上海无疑是西方工业文明和商业文明在中国体现得最为强盛的地区。中国雕塑近一百年的现代化历程,现在于十里洋场的上海呈现出来,这无疑具有一种特别的象征意味。

这次展览大约有100多名雕塑家的120件雕塑作品参展,由分别体现中国老中青三代雕塑家艺术风貌的“世纪经典”、“开放之履”和“走向未来”三个分展组成。从中国现代雕塑的开拓者之一刘开渠到2005年刚刚学有所成的雕塑专业应届毕业生,实际上是四代雕塑家济济一堂。

在“世纪经典”展厅中,参展的老年雕塑家作品普遍以社会现实和革命历史题材为主。有几件老一辈雕塑家的作品颇具历史价值,它们还是专程从美术馆和其它重要艺术机构借来的,如刘开渠的《胜利渡长江,解放全中国》中的妇女头像、王朝闻的《刘胡兰》和邢永川的《杨虎城》。据悉,“世纪经典”策展人曾成钢教授曾想方设法与老雕塑家们的亲属多方联系,企求更多的雕塑精品,以便更全面地呈现“世纪经典”。这些经过岁月的淘洗而被历史认可的艺术精品,让人们在审美的回味和历史的回忆中体会到“红色经典”的艺术魅力和历史意义。



《淞沪抗日阵亡战士纪念碑》刘开渠 1934年



《伍廷芳坐像》李金发 铜 1923年



《黄兴铜像(局部)》江小鹁 铜 高约300cm
20世纪30年代初期



《高士烈士骑马铜像》江小鹁 1930年

在“开放之履”展厅里，我们感受到许多中年雕塑家已将目光更多地转向现实，不少作品的思想内容和艺术手法也已逐渐多元化。就拿北京雕塑家李象群的《争霸春秋》来说，它以50个锈迹斑斑的小铁人以及紧握武器的断手臂来展现战争的残酷，来喻示斗争的本质。李象群说到：“人与人之间其实没有真正的矛盾，只是工具间的斗争，争斗结束后，留下的只有物质没有精神，就像这些小人一样都被掏空了，只剩下一幅盔甲和武器。”

而在“走向未来”的展区中，我们所领略到的是中国青年雕塑家们更为开放的态度。有人评说：“在这些青年雕塑家身上，传统具像和现代抽象的痕迹都消解在花哨的颜色与另类的形式中。”也有人评论说：“他们的雕塑作品普遍带有‘装置化’倾向。”“走向未来”部分的策展人陈云岗也说到：“目前雕塑的领域已进行了拓展，装置与雕塑的界限已逐渐模糊，那些凡是以占有三维空间、以审美为主要目的的造型皆为雕塑。”湖北的项一用金属材料制成了夸张的《发型研究》，浙江的薛中将两辆凤凰自行车组合在一起做出一个装置，而四川的江敏、宁夏的张戈、云南的陈长伟都以灿烂的颜色和夸张的造型来企求别样的形象。

对于“雕塑百年展”，我们的直击当然难免片面，甚至颇有“蜻蜓点水”之嫌。但我们十分欣慰地感受到此次展览相比以往各类雕塑艺术展而言在整体上呈现出两个特点：一是时空架构的宽广。这次展览涉及到百年中国不同时期和不同区域的雕塑创作。二是内容形式的丰富。无论具象、抽象，还是观念、装置，都能在展览中一显身手。正是因了这种宽广与丰富，当人们浏览整个展览时，无不感叹中国百年雕塑历程的波澜壮阔。

二、追溯20世纪中国雕塑的渊源

已经有人高度评价：“雕塑百年展”是中国现当代雕塑最集中的一次展示。它是否会引发人们对百年中国雕塑历史的深度反思，是否能触动人们对百年中国雕塑状况的全面清理，现在还难以预料。但它至少可以如本次展览学术主持孙振华所言：“此次展览是中国雕塑史上第一次以大型展览的方式集聚老中青三代雕塑家，这种集中呈现有利于我

们在学术上对百年中国雕塑的发展进行梳理和思考。”

那么，就让我们参考“雕塑百年展”，对中国雕塑的现代化进程作出适当的梳理，并寻求20世纪中国雕塑真正的渊源。

中国近现代雕塑之始应从一批远渡重洋去西方寻求美术革新之路的莘莘学子说起。当时，在以民主和科学为主旨的“五四”新文化运动旗帜下出国学习雕塑的留学生有李铁夫、陈锡钧、梁竹亭、岳仑、江小鹁、李金发、滕白也、王静远、柳亚藩等等。他们接受西方写实传统，尤以系统的学院式风格见长。他们的雕塑创作模式与具有自身独特的艺术法式和文化内涵的中国传统雕塑模式，一起在动荡的世纪之初双轨并进。应该说这些留学生们为中国引进了西方雕塑的传统写实模式，开启了中国雕塑现代进程的第一步。西式雕塑教学也随着留学生的归国而开始起步。上海美术专科学校于1920年率先设立了雕塑科，1925年李金发和江小鹁相继创作了《蔡元培像》和《孙中山立像》。李金发和江小鹁成了中国现代雕塑的真正开拓者。有意思的是李、江两人的雕塑创作都带着明显的政治色彩和功利目的，体现了中国现代雕塑一开始就做好了响应社会革命和文化运动的准备。只可惜“雕塑百年展”没能展出李金发和江小鹁的雕塑作品，因而也就没能显示出中国现代雕塑发展的真正源头。

1927至1937年中国雕塑迎来了20世纪的第一次繁荣。岳仑于1931年在上海法租界举办了20世纪中国第一个雕塑作品个人展览。1929年和1937年中华民国政府分别在上海和南京举办了民国时期第一、二届全国美展。展出的雕塑作品主要是民主革命家和领袖的肖像或纪念像，它们存留了那个时代的政治图像，也体现了西方舶来的情调，还表达了当时的社会意识。这个时期的代表人物是李金发和刘开渠。李、刘两人都曾撰文推介西方的雕塑观念和美术教育，都曾担任国立杭州艺术专科学校雕塑系教授。李金发1929年创作的《伍廷芳坐像》和1934年创作的《邓仲元将军像》、刘开渠1934年创作的《淞沪抗日阵亡将士纪念碑》都是这个时期的雕塑精品。特别是刘开渠的《淞沪抗日阵亡将士纪念碑》不同于以往任何纪念像，开“无名英雄纪念碑”的先河。事实

上,刘开渠已经在严谨、准确的西方写实雕塑基础上,继承了中国传统雕塑简洁明练的造型特点和线体结合的表现手法,初步创立了具有中国韵味的写实雕塑样式。

1937年后,雕塑责无旁贷地承担了呼唤救国、鼓动抗战的社会功能。不少雕塑家或迁移到西南大后方,或奔赴革命圣地延安。西南和西北成了这个时期中国雕塑创作活动的主要地区。

一些雕塑家在颠沛流离的转移中真切地感受到了国家的危难和大众的疾苦,思想感情和艺术风格都有了不小的变化。我们从萧传玖于1941年创作的浮雕《前方抗战,后方生产》、刘开渠于1944年创作的高浮雕《农工之家》和傅天仇于1944年创作的浮雕《丰收的愤怒》等等作品中可感受到当时雕塑艺术的新趋势。特别是刘开渠的《农工之家》堪称是他的代表作。程丽娜在《人生是可以雕塑的——回忆刘开渠》中就说它是“完全出自他的情感深处的雕塑”,是“完全按自己的意愿,不受别人牵制的唯一大型创作”。

而在革命圣地延安,毛泽东1942年发表《在延安文艺座谈会上的讲话》,以艺术为工农兵服务的创作原则,指引了不少雕塑家摆脱对西方雕塑的模仿从而创作出许多清新、明朗、质朴的雕塑作品。苏晖创作的反映边区人民生活风俗的小型彩塑,王朝闻为延安中央党校门楣制作的圆形浮雕《毛泽东像》以及一些雕塑家为表现抗战精神而创作的各种抗战烈士纪念碑,实际上就最早体现了后来的社会主义现实主义雕塑的艺术风格,也充分体现了红色延安的真正意义。王朝闻的《毛泽东像》成了后来中国大量领袖像的艺术形式和置放方式的楷模,还被用作《毛泽东选集》封面题图而深深地烙印在亿万人民心中。它无疑是中国领袖像中最有影响和最为成功的作品之一。

1945年后,也有一批优秀的雕塑作品相继面世。如傅天仇1946年创作的《望夫石》、袁晓岑1946年创作的《瘦骨嶙峋》、王朝闻1948年创作的《民兵》,还有苏晖、冯香生、刘荣夫于1948年合作的《无名英雄纪念碑》都是当时颇有影响的艺术精品。

可以看出,1949年前中国雕塑的众多精品无一件在“雕塑百年展”中亮相。虽然人们有幸在“雕塑百年



《八仙人物》(民间彩塑) 柳成荫

展”中亲睹了刘开渠的《胜利渡长江,解放全中国》中的妇女头像和王朝闻的《刘胡兰》,但这两件作品都是雕塑家在解放后的精心之作。

中国历史的长河到了1949年便发生了巨大的变化。中国雕塑迎来了再次繁荣的局面。

建国初期,源自法国的写实风格自然地成了雕塑界的主流。由刘开渠主持,曾竹韶、王丙召、傅天仇、滑田友、王临乙、萧传玖、张松鹤、刘开渠八位雕塑家历时六年集体创作的《人民英雄纪念碑浮雕》充分体现了中国人民百年革命斗争的壮丽画卷,也为中国大型城市雕塑建设积累了宝贵经验。

几乎与法国写实雕塑家模式荣辱与共的是苏联雕塑模式。20世纪50年代初,钱绍武、曹春生、王克庆、司徒兆光等相继留学苏联。由苏联专家举办的雕塑研究班也更广泛地传播了苏联的雕塑模式。苏联写实模式在20世纪50年代中期以后对中国雕塑的发展产生了深远的影响。一时间,大有“全盘苏化”之势。于津源1958年创作的《八女投江》和钱绍武1959年创作的《大路歌》是这一时代的精品。

作为对苏化强势的反驳,中国雕

塑界1958年在北京掀起的“十大建筑”热潮,大力张扬“民族风格”和“民族气派”。此间,中国农业展览馆广场群像《人民公社万岁》和四川大邑泥塑群像《收租院》堪称是具有民族化、大众化、革命化、政治化等时代特征的典范之作。此时,不少雕塑创作过于主题化和类型化。但当类型化和主题化渗入到以苏式为主的雕塑创作模式中,这个时代的雕塑的典型样式也就顺理成章地确立了。20世纪50年代兴起并发展出来的工农兵群像和“文革”时期遍布全国各地的领袖像就是这种雕塑样式的代表。由男性工人伸手向前指引、女性农民怀抱谷穗在旁跟随和男性军人握枪挺胸拥立所构成的“工农兵群像”,呈现出“高、大、全”的时代风貌。而“毛主席挥手我前进”的巨型领袖像则成了当时“造神”运动的标本。

但在“百花齐放、百家争鸣”的文艺春风中,“开放性”思维和“自主性”创作也有了一定的空间,一股“小夜曲”和“小场面”的雕塑创作之风便有了可乘之隙。像潘鹤的《艰苦岁月》和刘焕章的《少女像》便是这个时代别样的雕塑了。

到了1976年,中国雕塑家们从“文革”的噩梦中苏醒过来,迈出了“开放之履”。思想的禁锢、题材的框定和观念的束缚被冲破。严格的写实模式不再一统天下,各种各样的创作手法开始大行其道。一股由工艺雕刻影响而起的装饰风显得十分强劲。一批因“星星美展”而起的雕塑家也开始了“实验性雕塑”的探索。讲个性、求创新、显精神、重本体的艺术倾向成了后来实验性雕塑家们的共同愿望。到了1985年,新潮美术波浪滚滚,文化视野迅速敞开,一大批雕塑家热烈地向往西方现代艺术,并执著地寻绎现代雕塑的新语言。

全面地观察20世纪80年代的雕塑创作,大致可以理出三大脉络。一是中老年雕塑家坚守写实雕塑阵地,发扬并光大现实主义的雕塑传统;二是中年雕塑家不再固步自封,也不再附和潮流,而是力求自我发展和艺术革新;三是年轻的雕塑家以新鲜的感受和活跃的思维去表达现代人的生存状态,去拓展更开放的雕塑空间。



《刘胡兰》王朝闻 青铜

进入20世纪90年代,体验过新时期热热闹闹文化氛围的老中青雕塑家们变得较为冷静了。尽管如此,开放性的雕塑艺术姿态无不让人感觉到他们的作品不再拘泥于传统艺术分类体系所确定的“雕塑”范畴。更何况他们又赶上了中国城市雕塑建设的“黄金时代”,中国雕塑真正地迎来了更宽阔的生存空间和更多样的创作方式。他们迈着“开放之履”正在“走向未来”。

我们之所以在此对解放后中国雕塑发展的状况费墨不多,是因为“雕塑百年展”中的“开放之履”和“走向未来”两个子展览已经较为详细地呈现了这50年来中国雕塑的真实面貌了。但我们又不能不说,“雕塑百年展”对20世纪前半期的雕塑创作几乎是“忽略不计”了。

三、完善20世纪中国雕塑的历史叙述

写史,无疑是一种历史叙述;展览,也可说是一种历史呈现。

大体说来,20世纪中国雕塑的现代化历程吻合了中国20世纪的历史节奏。我们的梳理以及“雕塑百年展”的呈现,大致上实现了通常意义上的历史叙述。

但严格说来,我们刚刚梳理过的20世纪中国雕塑历程,实际上只是20世纪中国雕塑历史呈现出来的主流线索。真实的历史并非如此简单。

“历史长河”一词给我们不少启示。一般来说,我们看到的江河流水只是河水表面呈现出来的主流。实际上,在滔滔江河中,不仅有漩涡,而且有潜流。因为有了对抗性的漩涡、隐匿着的潜流和边缘性的水流,整个河水才显得丰富多彩,才会呈现出波澜壮阔的景象。

因此,真正意义上的20世纪中国雕塑历史绝不是单一的主流性线索所能叙述清楚的。马克思就说过:“如果偶然性不起任何作用的话,那么世界历史就会带有非常神秘的性质。”在20世纪中国雕塑的艰难历程中,偶然性和潜在性也无处不在。显然,在雕塑历史必然的主流性线索之外,还有一些边缘性线索、对抗性线索和潜在性线索。基于这样的认识,我们认为:要完善20世纪中国雕塑的历史叙述至少还应补充三条线索——边缘性线索、对抗性线索和民间性线索。

当然,主流性线索是最为显明的,以往的雕塑历史大多是主流意识下正式发表和公开展览的雕塑作品的历史叙述。我们刚刚对20世纪中国雕塑的梳理以及“雕塑百年展”的呈现,实际上就是按照中国百年雕塑的主流线索来展开的。而所谓的边缘性线索、对抗性线索和民间性线索常常是潜在的、隐匿的。因为种种原因,一些处于边缘地位的雕塑家、一些与时代的艺术主流相向而行的雕塑家以及一些生活于民间的雕塑家就常常被主流意识所排斥。就拿雕塑家刘骥林来说,他曾参加过毛主席纪念堂前的雕塑创作;“文革”后又成了中央美术学院第一批招收的雕塑专业研究生,本可以进入主流雕塑家的行列,但因他后来比较看重雕塑的本体意义和艺术价值,20世纪80年代初他所创作的《对歌》在国内没有得到应有的关注却在十多年后获得了国际大奖。之后,他又在雕塑与建筑之间作了一些边缘性探索,此时他创作出来的建筑性雕塑《生命之树》也没能得到正式发表和公开展览。我们不用说一些民间雕塑家们的雕塑创作了(如浙江省嵊州的柳成荫),更不用说一些与主流意识相对抗的艺术探索了。这一些边缘性、民间性和对抗性的雕塑探索大都处在潜在状态中,或搁置在床底下,或暗藏在抽屉里,或淹没在民间中。它们没有发表和展示的机会。但不可否认:这一切没被主流关注和容纳的艺术探索都是真切切、实实在在的。

试想,如果把这些隐匿和潜在的雕塑创作纳入雕塑历史的叙述之中,那么就会或多或少增添中国特定时代的雕塑史的新色彩。可以说,雕塑历史的多层次结构就是通过这些潜在性的存在而得以充分地体现的。潜在性线索与主流性线索相互结合,一显一隐,才能构成中国近现代雕塑历史的整体面貌。

看来,对于20世纪中国雕塑的历史叙述或历史呈现,“雕塑百年展”似乎还没有完全地担当起来。要想全面地叙述或呈现中国百年雕塑历史,我们还有不少工作要做。

能不说我们任重而道远吗?

(篇幅有限,更多图片请浏览中国雕塑平台网www.dspt.com.cn)