

THE HISTORY OF THE 20TH CENTURY SCULPTURE ERECTING ON THE LAND OF CHINA
— REVIEW OF THE CITY SCULPTURES OF LAST CENTURY IN CHINA
BY WU YINQI MI JIE

矗立在中国大地上的二十世纪雕塑史(上) ——回首我国百年的城市雕塑

吴应骑 米洁



抗日阵亡将士王铭章将军 刘开渠



肖友梅 刘开渠



鲁迅像 肖传玖



宋庆龄像 张得蒂等

在试图梳理、阐释二十世纪我国城市雕塑发展历史时，脑子里总想到艺术哲学家R·G柯林伍德说过的话：“当代的历史由于我们太熟悉而无法编写。当代历史使作者感到困惑，不仅因为他知道得太多，也因为他知道的东西没有完全消化。连贯不起来和太零碎，只有精密地、长时期深思熟虑之后，我们才开始了解何者为本，何者重要，才开始了解到事情如此发生的理由，这时编写的才是历史，而不是新闻”。当我们感觉到是最佳状态，正着手写这篇文章，又感到语言的滞涩时，尽管我们已花了一年多的时间，集中整理十几年的资料搜集所得，披沙沥金，沿波溯源、排比和删汰后，尽量做到按历史发展的脉络，检视二十世纪我国城雕发展的历程。我们企图以深沉的历史感和文化意识的制高点，把散落在各个时期的城雕作品，用时代的链条联结，对作品的论述具有时代语境的网络结构，使各个时期的创作现象获得整体把握，使心灵独吟透出历史变化中的内在逻辑。在具体运作的时候，由点到面，既要注意个人的作用，又要注意一个时期总的特征；既要做到广泛性又要做到准确性。有时为订正一件史实，一个人需查阅大量的资料，拜访当事人和知情人，甚至电话从北打到南，极力去准确地寻觅二十世纪矗立在我国大陆上的雕塑发展的足迹，当然，这才仅仅是评述工作的嚆矢。

在我们请教了一些专家后，仍不敢冒然地评述这段惨淡、曲折、艰辛、逐显辉煌的历史。因为当代美术作品也是一种历史现象，虽然它只是历史的瞬间，却显示了一个方向、一股潮流、一种意识。如何准确地把握这段历史，也和我们的知识结构、视觉经验、选择标准有关。

关于“城市雕塑”一词，国外说法不一，有“户外雕塑”、“室外雕塑”、“环境雕塑”、“景观雕塑”……诸种说法，我国约定俗成，采用耳熟能详的“城市雕塑”，是为了与架上雕塑便于区别，它含“纪念性雕塑”、“建筑装饰性雕塑”、“园林雕塑”……等。用文化的眼光看，城市雕塑是人们最为亲近的背景文化，它表征着一座城市的文化积淀、风采和神韵，凝结着一个时代民族的文化和审美意识；用艺术的眼光看，城市雕塑是造型艺术的“重工业”，它超越时空，是人们审美要求的物态化，它也是追挽旧世，或激越、或悲壮的伴音。它提示新信息，开阔视野，激昂精神，成为人们信念的标志。梁思成先生说它是“凝固的诗”，滋养着人们的心灵，长效地陶冶人们的性灵；从城市的眼光看，它是自身素质的体现，也是检验一个城市文化水准的重要标尺；用历史的眼光看，城市雕塑是一个时代政治、文化的缩影，甚至介入伦理、启迪哲思，“是时代的矿石”（潘鹤），浓缩一个时代的文明。而二十世纪的世界，是资本主义和封建主义联姻，暴力与真理并存的时代，动荡不安，战火纷飞。又是不断产生危机和新生、保守与革命的时代，各种艺术思潮和流派都可以找到推销的市场和表演的舞台。而恰恰是此时也是中国的宗教、陵墓、庙堂雕塑随着清王朝的衰败走向了衰落。城市雕塑从萌芽到不断成熟、符合主流美术发展壮大的时代。“美术史学者的任务是给时代画像，不管该学者是搞什么专业的。他都有义务去确定时代的面貌，描绘时代的轮廓。”（库布勒）我们也力图避开实用主义政治学和庸俗社会学的眼光来看待本世纪我国城市雕塑的发展，而试图用客观公允、实事求是的态度赋予历史性的批评涵盖。通过把握几条大的脉络及各个时期的风格外显的演化轨迹及内隐的衍变规律，并把它放到历史文化的背景框架中比较认识，提供开放性意义的解释，做出我们力所能及的阐述。

第一章 启蒙与救亡 兼容并蓄的中西观照

中国二十世纪的城市雕塑一起步，特征就显而易见，和西医及电影一样，是引进的产物，在某种程度上反映了中国近代思想文化发展的内在逻辑。也是全球城雕发展有机整体的重要组成部分，从而显示其整体性，同时有着自己的叙事话语，它一出现就标示了对几千年打上封建文化烙印的



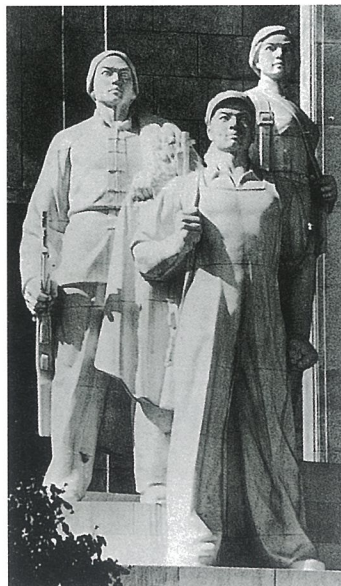
人民公社万岁(雕塑) 鲁迅美院



开荒牛(雕塑) 潘鹤



骑士(雕塑) 程允贤



中国人民军事博物馆组雕 曾竹韶等



春、夏、秋、冬 叶毓山 黄才治等



雨花台烈士纪念碑 南京雨花台烈士纪念碑创作组



五羊石像 尹积昌 陈本宗 孔凡伟



雷锋 庞乃轩 杨美应 赵判吉

宗教、陵墓、庙堂寺观雕塑彻底地否定，以“中学为体，西学为用”的体用结合态度来吸纳新鲜的营养；昌明国粹、融化新知、兼容并蓄，为我所用，它徘徊在西方严格的科学意义上的表述体系与中国的“以神写形”的表现体系之间，以民族传统为依托，自觉地寻找适用于中华民族的整体性叙事话语，尽管这种从西方模仿与移植的表现手法还保留着古典主义的遗绪，但与中国传统的表现手法相融合的印记仍然依稀可辨，毕竟是中国文化土壤上的产物，它以浓郁的中国风采与国际上的城雕话语进行对话，形成了一个世界编年史范围内的城雕时代。

这期间的历史行程是缓慢地由渐变到突变的过程，是极不平衡的。在世纪之初还有着惨淡、沧桑、曲折的过程。著名的雕塑家潘鹤在《雕塑的主要出路在室外》一文中有这样一段描述：“我们的(室外)雕塑艺术完全依存于封建神权，近百年来反封建反神权斗争，就波及到依附于神明的泥塑木雕的菩萨身上。听说我们的父辈年轻时就曾参与过砸烂庙宇菩萨的行动。我们传统习惯地把木雕泥塑视为菩萨，把雕塑家造像视为造菩萨。既反封建就要反菩萨，于是就连雕塑视同偶像一起清除，对雕塑就敬鬼神而远之，从此雕塑艺术就几乎顿然销声匿迹。”这种状况与我国雕塑，特别是户外雕塑源远流长的历史极不协调，成为一个尴尬的局面。梁思成先生1930年在东北大学讲授雕塑时说：“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，乃作绘画，故雕塑艺术，实始于石器时代，艺术之最古者也。”我们的原始先民创造了彩陶(塑)、青铜，形成了雕塑的原始形态，单纯古朴、奇幻诡谲，已具雕塑的朦胧意识；秦皇汉武的“兵马俑”、“霍去病墓”前的《马踏匈奴》，沉雄浑厚、浩然博大；魏晋南北朝佛像雕塑的清俊脱俗、肃穆超然，中国的雕塑已趋成熟；随唐五代的“三彩”塑、“昭陵六骏”、“关中十八陵”前塑像、云岗、龙门、大足、麦积山等石窟造像的生动活脱，崇峻奇伟，大型户外雕塑已呈繁荣趋势；宋元明清的神祇已沾有人间烟火，趋于世俗化，生活化，风格写实又不失天然之趣……。这些古代先贤们留下的丰富而辉煌的遗存，到了二十世纪初却产生了末梢化和庸俗化现象，突然断层，已呈衰落景象。这都是乱战频仍，生产力低下，特别是清王朝的衰败，也导致了雕塑的衰败。这时期的城雕多是外国人设计创作，内容也是为其树碑立传，充满了强烈的殖民色彩，如建立在上海的《巴夏礼铜像》、《卜罗德铜像》、《赫德铜像》及《马嘉礼纪念碑》、《伊尔底司纪念碑》等。

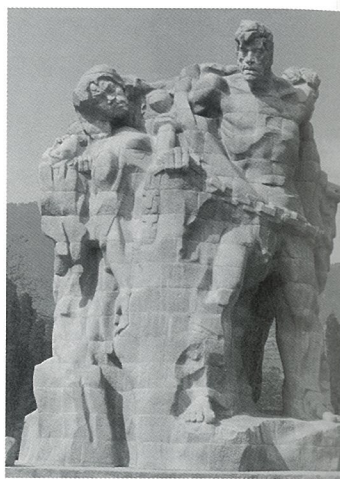
到了辛亥革命前后，中国的城雕事业才进入新变期。这是由于在中国近代城雕的倡导者蔡元培的支持下，提倡“以美育代宗教”及“五四”运动“民主与科学”口号下开放学术思想的大环境中，一批有识的美术青年抱着振兴中国雕塑之志，先后东渡扶桑，远涉重洋到美国、法国、加拿大、比利时等国家学习雕塑。回国后，虽也举办过几次小型展览，由于当时国情和国民素质等原因，对西洋雕塑这种“舶来品”还缺乏视觉经验，未引起震动，由于条件的局限，这些雕塑学子只能搞些架上雕塑或案头小品，迫于生活及社会环境的无奈，纷纷弃艺从教。因为户外雕塑是纪念性的、公共性的艺术，需要一定的场所、经济和权力的支撑。

户外雕塑在当时只是凤毛麟角，在二十年代李铁夫与梁竹亭、陈锡钧都曾做过孙中山像，1925年李金发的《蔡元培像》、江小鹁的《马相伯像》、《陈嘉庚像》、《陈英士烈士骑马铜像》……等，这期间，最多见的是《孙中山纪念像》，分别建于广州、成都、北京、上海、武汉、南京等地。其中江小鹁在1933年建于上海江湾上海市政府大厦北面的《孙中山铜像》(像高3米、基座3.3米，底盘为圆形，直径约24米，分3级9步，每级置铜鼎4只)及1935年滕白也做的《孙中山演说像》较为突出，都是采用法国古典雕刻手法，表现了孙中山庄严肃穆的伟人形象，刻画了孙中山伟岸不拔的精神。

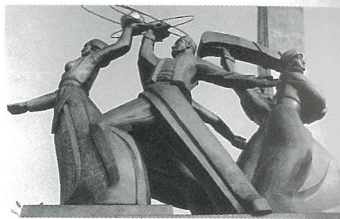
这时期有的雕塑家投笔从戎，直接参加革命斗争；有的用雕塑这一有力的形式为革命斗争中牺牲的民主革命家创作了不少纪念像。影响较大的有陈锡钧的《程璧光像》、李金发作的《邓仲元将军立像》、《伍廷芳坐像》、江小鹁的《黄兴铜像》等。

1934年，国民政府为在南京建立孙中山大型铜像向全国范围征稿(滕白也的设计最终入选)，这种政府行为的大规模的城雕活动，开创了中国近代雕塑史之先河。

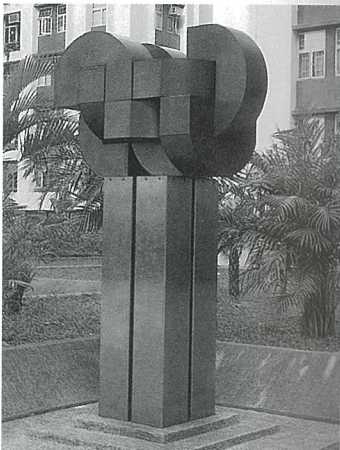
三十年代，出现了一批充满民族正气的雕塑，如《曾少卿铜像》(上海贫儿院创始人)、《杨斯盛铜像》(毁家兴学)、《叶澄衷铜像》(上海澄衷中学创办人)、《李鸿章铜像》、《宋教仁石像》、《盛宣怀铜像》等。



烈士群雕 江碧波 叶毓山



《开拓》局部 伍明万



云的结构 文楼



苏军烈士纪念碑 卢鸿基



渡江胜利纪念碑浮雕之一 郭选昌



白求恩像 司徒杰



刘文学 程义宏 高全方 冯德安

在民族处于危难时刻，雕塑家们以炽热的爱国之心，用雕塑刀为伟大抗日战争中的英雄树立像，让其精神永远远驻在民众心中，王子云、王临乙、梁竹亭等人设计或创作过抗日纪念碑。当然，最为突出、影响最大的当推刘开渠在1934年所作的《一·二八淞沪阵亡将士纪念碑》、《无名英雄铜像》（铸铜1943年建于成都）……等。

这里必须重点一书的是中国雕塑界的泰斗、一代宗师刘开渠。1904年生于安徽。1928年受蔡元培的派遣赴法国留学，入巴黎高等美术学校雕塑系学习，受教于法国著名的雕塑家朴舍教授（与刘开渠同一工作室学习的还有滑田友、周轻鼎、郑可等）。由于其勤奋、聪慧而成朴舍的助手。在法留学期间曾与吕斯白、常书鸿等人发起组织留法艺术研究会，写了大量有关雕塑理论的文章，可以说刘开渠也是近现代第一位雕塑理论家。1939年回国，9月应林风眠之聘，任教于杭州艺术专科学校，任教授及雕塑系主任，为我国的城雕队伍培养了不少精英；1934年受抗日救亡运动的鼓舞，创作了反映抗日战争英雄业绩的巨型雕塑《一·二八淞沪抗战阵亡将士纪念碑》，产生了极大的社会影响。这是我国城雕史上辉煌的一页，有人说：“我们有理由认为这是一件伟大的雕塑作品，它产生于七·七事变前夕，‘中华民族到了最危险的时候’，是能与《义勇军进行曲》引为同调的雕塑作品。”

刘开渠创作的一批雕塑是在十分困难的条件下进行的。其生前曾亲口告诉笔者，他冒着敌机的轰炸，亲自翻制石膏模型和翻砂铸铜。这时期重要的作品有《王铭章骑马铜像》、《川军抗日英雄纪念像》、《孙中山先生座像》、《李家钰骑马铜像》和表现工农生活的《工农之家》，刘开渠的雕塑风格是以三维空间的单体形式为基元，用形体块面造型，在观者与作品之间保持一定的距离，形成一个自足空间，造成的感受效应，投合了人的敬仰心理。在古典手法的基础上，兼容了中国传统雕塑单纯、练熟的线刻手法，“独照之匠窥意象而运斤”。求变、求新，既有西方古典的流风遗韵，又有中国式的文质彬彬。加上他的修养和学养，作品文化含量高。他塑造的人物没有夸饰的动态、激昂夸张的气氛，而是选择朴实、平易但又十分具有典型的动作，在严谨、细腻的风格中强调整体感，意蕴深邃，情愫真切，突出内在精神，淡化起伏，割舍细节，做到精约凝敛，透露出古典式的纯净性，有如田园诗般的优美和谐和人道关爱之情，产生一种亲和力和内聚力。和那些浮躁的作品相比，大有文野之分。时代的特点也十分明显，含蓄了三十年代那种深厚的文化底蕴。即是在各种风格、流派、手法纷呈的今天，回过头来看他的作品，仍有新颖、超前之感。他是新中国城雕事业的奠基人之一。

这里还必须提及的是1900年出生于广东梅县的李金发，与林风眠是同乡。也是中国雕塑作品第一次出现在法国沙龙的人。1928年曾就任杭州国立艺术院雕塑系系主任，1930年任广州美术专科学校校长兼雕塑系系主任。曾竹韶、张松鹤、陈德仁、罗方茶、罗大纲、艾青、张谭、徐正文……等人都曾受教于他的门下，这批学生均成为我国文艺界和雕塑界的栋梁之材，可以说李金发也是二十世纪雕塑艺术教育的鼻祖，也是鲁迅先生注目的文坛诗星。他运用象征派手法写过不少诗歌，赢得了当代文学史上的一席之地。后弃艺从政，先后任过国民党时期的“驻伊朗大使”、“驻伊拉克大使”，后去美国经营农场，1976年在美国病逝。

他的雕塑作品与他的诗歌集《微雨》、《食客与凶年》、《为幸福而歌》中那种“讲求感官的享受和刺激，重视刹那间的幻觉”的手法是大相径庭的。从他的《邓仲元将军立像》、《伍廷芳坐像》、《孙中山铜像》等一系列作品看，采用的欧洲古典写实手法，他重视物象的逼真而缺乏取舍归纳，着力的平均显得有些纤弱和苍白。他塑的人物有一种内敛的气质，一种内省的孤寂感。他为上海南京大戏院（今上海音乐厅）创作的12米长巨型浮雕，以人物众多、体量巨大而称著于中国艺坛，标志着中国近代大型装饰雕塑的萌芽。

还应特别提到的是四十年代，在民族希望的革命圣地，新兴的艺术运动正方兴未艾。王朝闻创作了浮雕《毛泽东像》，采用写实手法，刻画了毛主席英明、豁达的形象。

战斗在敌占区的新四军美术工作者在炮火连天，硝烟弥漫的环境中创作了《新四军盐阜抗日阵亡烈士纪念碑》和《新四军淮北解放区抗日阵亡将士纪念碑》，塔上分别铸有新四军战士铁、铜像，造型准确，形象有力，由芦芒设计。在黑龙江哈尔滨烈士纪念馆，由苏晖等人合作了《无名英雄纪念碑》，这些纪念碑性质的人物雕刻，不是具体表现的某某人物，而是一种信念和思想，是中华民族不屈不挠，不可战胜的化身。旨在纪念英烈，



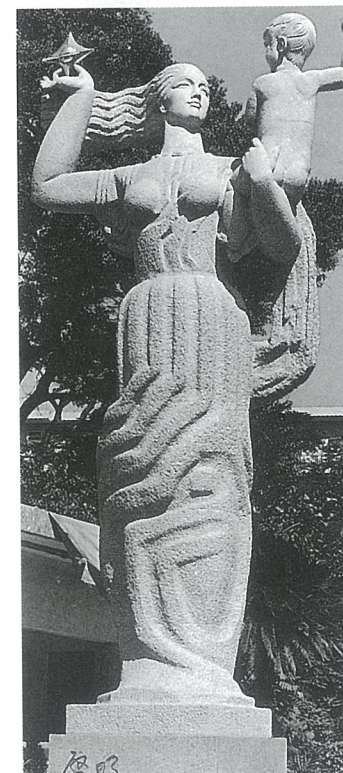
马克思、恩格斯像 章永浩



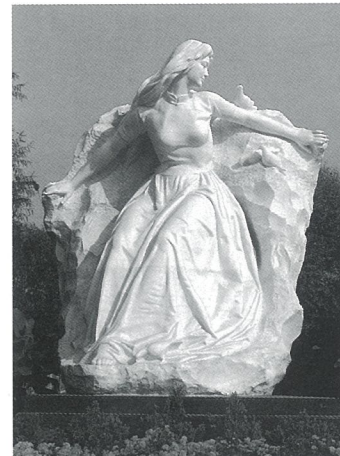
岳飞像 郭其祥



《红军飞渡泸定桥纪念碑》局部 隆天成 叶毓山



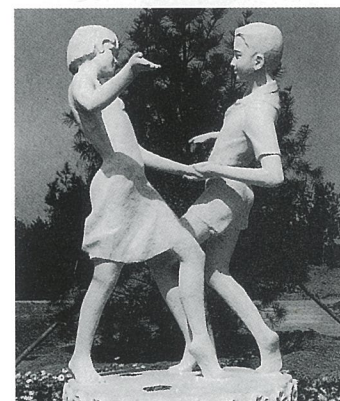
启明 唐大禧



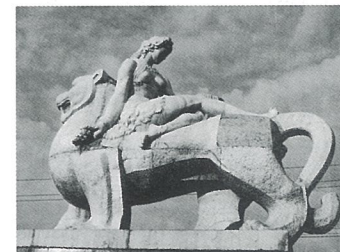
和平 潘鹤 王克庆 郭其祥 程允贤



煤流落九天 白润生 关玉璋



花儿与少年 关竞 丁洁因



森林女神 田金铎



丝绸古道 龙绪理

砥砺前行。

中国城市雕塑在前半个世纪里总的状况和快快大国的称号是很不匹配的，是苍白和惨淡的，政府行为参与的寥寥无几。雕塑家们凭着对事业的挚爱，总算小有起步。在总体艺术风格上还很单一和幼稚。停留在移植与模仿的层面上。当然也不乏像刘开渠等杰出人物。从他们作品的表述语言上，是中西文化兼容并蓄后达到新的整合，既表现了他们的感知，又感知了他们的表现。这时出现的一批雕塑家，由于社会及生活等诸种因素，未能留下为数可观的作品。但是，他们敏锐的超前意识和与世界艺术进行对话的勇气和抱负；特别是他们的作品给我们今天提供了“历史记忆”。“历史记忆”不是个体无意识的本能性，也不是集体无意识的神秘性，更不是意识话语的权力性，而是民族魂魄中素朴、内在而永远毁灭不掉的东西，是时代遭遇苦难、直面苦难，反思苦难并超越苦难的内在禀赋；各种风格流派间的此呼彼应，互竞风流，开一代城雕之先声，并为八十年代后的大规模引起西方各种流派、各种思想、各种表现技巧做了思想上的前瞻和铺垫。

第二章 反映时代 服务社会 以革命现实主义为主导话语

为了叙述的方便，我们仍按时序的发展来继续展开。如果把1949年作为上限，1966年作为下限，这段时间革命现实主义应为城雕发展时期，总的特点是反映时代，服务社会。

1949年10月1日是新旧之交的临界点。结束了满溢神州的腐败和专制、愚昧和呻吟。新时代的朝气蓬勃，政府行为的参与，领导人物的重视更是城雕发展的极大推动力，原上海市市长陈毅说：“上海是一个有革命斗争历史传统的光荣城市，应该搞点纪念碑雕刻来教育子孙万代，如‘五卅运动’、‘第二次工人武装起义’、龙华牺牲的许多烈士都可以雕。”雕塑家们闻听后十分惊喜和鼓舞。国运隆昌，社会的激变也激活了艺术的繁荣，新兴的城雕纳入发展日程。传统风格的雕塑、西方古典风格雕塑、新兴的革命雕塑三个板块都聚集在革命现实主义的旗帜下，紧密地围绕反映时代、服务社会的方向发展着。平心而论，所谓的革命现实主义实质上是西方写实主义加上苏联式的现实主义即讲求主题性和情节性复合而成的，是经过‘处理’和‘异化’了的。尽管有人事后发出异议，但是我们必须清醒地认识到新的社会结构需要新的意识形态，新生政权为了政权建设的需要，选择这个曾是世界范围内非常重要、起主导作用的思潮和流派作为创作原则是非常符合时适和国情的。“充实之谓美”（孟子），“真境逼而神境生”（宣重光），“真”即美……等是我国自古就有的审美标准。用积极向上、美好的典型事物作为作品主题，使其对社会、民众产生鼓舞、激励、教育的作用，以振奋人们去面对百废待兴的时代。在这个社会文化大背景下，一批在近现代城雕发展史上经典性的作品先后问世。

首先是根据1949年9月30日中国人民政治协商会议决定兴建的北京天安门广场《人民英雄纪念碑》，不管从什么角度看，它都是值得世界城雕史大书一笔的；由国家领袖题名；国家总理亲自执导；由一流的建筑权威梁思成设计；浮雕内容由史学界彪炳人物范文澜划定；雕塑由泰斗级人物刘开渠主持；集中了中国最优秀的雕塑家、巨匠级人物曾竹韶、王丙召、傅天仇、滑田友、王临乙、肖传玖、张松鹤；其高度为37.94米，是中国旷古仅有的；历时八年。是高层次、高规格、高水准、高难度的一件里程碑式的作品，也是新中国城雕建设的前奏与序曲。

它典型的民族风范传达出宏伟、崇高、肃穆、凝重、挺拔。碑座下层大须弥座束腰部分嵌有反映中国人民近代史上革命斗争史迹的《虎门销烟》、《金田起义》、《武昌起义》、《五四运动》、《五卅运动》、《八一南昌起义》、《抗战游击队》、《胜利渡长江》、《支援前线》、《欢迎人民解放军》等十块大型汉白玉浮雕，高2米，总长40.68米，也有画家（董希文等）参与设计，浮雕的风格采用了中国古代雕塑艺术传统，融和了西洋写实手法，很有希腊巴底农神庙浮雕的感觉。它是“纪念性与创造性的对立统一；雕塑形象的生动性与概括性的对立统一；吸收外国优良经验与坚持中华民族艺术风格的对立统一；爱国主义与反对因循守旧的对立统一”（王朝闻）。这是一次中国城市雕塑史上的壮举，给以后的城雕建设起到了典范作用。“人民英雄永垂不朽”，《人民英雄纪念碑》永垂不朽。

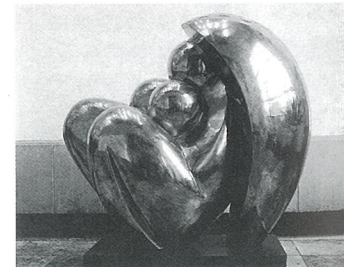
在这段时期众多的城雕作品中，鲁迅美术学院雕塑系为首都十大建筑之一的北京农展馆创作的表现农民高歌猛进精神的两座大型组雕（原名《人民公社万岁》、《大跃进万岁》）在1987年的首届全国城市雕塑优秀作品奖评选中获“最佳奖”。尽管它的内容有趋时效，令人有些遗憾。但它强烈



建设者 任义伯



新秀 陈桂轮



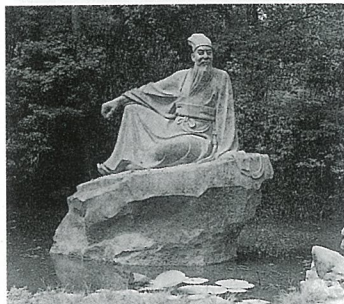
生命 伍明万



未来属于我 唐大禧 俞畅



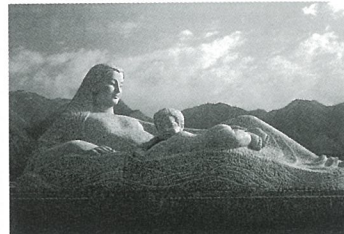
能源纪念碑 欧阳宁明 李晓阳 张卫东



苏东坡像 赵树同



水的旋律 谭云



黄河母亲 何鄂



飞云 曾岳

的民族风格曾被誉为是“革命现实主义和革命浪漫主义相结合的杰作”。它冲破了西方古典手法和苏俄风范，呼唤了民族精神的回归。艺术家们从现实生活中采撷，获得的创作题材和形式，（在一次途经山西省时，看到粗犷的农民震天动地击鼓群体表演），触发了创作契机，是在对现实主义的寻觅排斥的矛盾中引发的创作冲动。在人物塑造上，凝重而不失昂扬，粗犷而不失流畅，有一种不可遏制的张力，表现出强大的空间力度感和运动感，造成动作起迄的越进效应。它的作者有曲乃述、李仁章、王熙民、杨美应、高秀兰、陈绳正、田金铎、吴国璋、张秉田、苏兆海。

这时期的经典作品还有中国人民革命军博物馆组雕《全民皆兵》、《海陆空》，人物气势刚毅，有不可战胜的气概。作者有曾竹韶、于津源、范文龙、盛杨、陈桂轮、王立国、施性杰、王振风、李德利、谷文斌、金镰锈、吴竟、聂靖涛、叶宗镐、李楚玲、王一林、王济远。

为缅怀革命先烈，各地先后建立了一批纪念碑，如1949年在山东临沂建立的《革命烈士纪念馆》、在锦州的《辽沈战役纪念馆》（中央美术学院）、在徐州的《淮海战役纪念馆》（中央美院、浙江美院，鲁迅美院60级部分毕业生作）1955年在大连建立的《苏军烈士纪念馆》（青铜·卢鸿基作）、在上海有肖传玖的《鲁迅像》（青铜），在广州有尹积昌、詹行宪、廖加复的《孙中山像》（水泥）、在四川有冯德安、程义宏、高全芳的《刘文学像》（水泥）等。此外，还有在河北保定的《劈山引水》（刘士铭）、在哈尔滨市的《天鹅》（苏晖）、在北京的《足球运动员》（刘焕章）、在广州的《五羊石像》（尹积昌、陈本宗、孔繁伟）等作品，这些作品记录了时代特点。作者大部分是我国城雕队伍的中坚。

1965年，四川美术学院以赵树同、王官乙、伍明万等一批教师带领学生及民间艺人，为配合“阶级教育”，在四川大邑县地主刘文彩的庄园塑起《收租院》组雕。从严格意义上讲，这不是一件城雕作品，但因其公共性而纳入了我们论述的范围。这组作品，采用民间的醇朴、单纯又融汇了西方写实手法，用观众喜闻乐见的连环画形式，表现与陈叙相结合来展开地主收租过程中凄惨、酸棘的情节，特别是用超写实的一些手法、与真人等大、用玻璃镶嵌珠等逼真的刻划，极具煽情性的典型情节，令观者余悸在胸，震撼心灵，即使今天看来，也不因其目的性而失去价值。据说该作品在北京展出时观众达72万人次，后又赴阿尔巴尼亚、越南、日本展出，均受到人们的喜爱。笔者在1996年参加“《收租院》国际学术研讨会”上见到了来自德国《收租院》研究组织的卡德教授，也听到了众多的国际学者的高度赞誉。城市雕塑的社会教育功能作用在这件作品中得到了充分的体现。

这段时期的有些作品也暴露出在艺术风格上的单一和贫乏，概念化的理想主义带来对艺术规律的漠视，形式雷同，口号式的夸张，观念的演绎是这一时期的通病。极“左”思潮和形而上学使雕塑家们心灵受到限制而不能自由地创造，在现实中划出的一个个禁区，不得越雷池一步。也有的雕塑家由于盲目听信极“左”口号而产生亢奋心态，在真诚地追求着脱离现实的审美幻想。他们的作品不可避免地扭曲现实，荒谬的现实，也滋生了荒谬的艺术形式，泛滥着公式化、概念化的顽疾。这是令人痛心的失误，也隐伏了以后“文革”时期更大的灾难。

五、六十年代的台湾处于紧绷的政治气氛下的一场“文化复兴运动”（即倡导根除东洋文化、恢复中华文化），但流于口号，取而代之的“领袖”像的大量出现，在公共场所，一场造神运动在蔓延，如同政治教材般的“北伐”、“抗战”、“革命”成为城雕的唯一题材，其中黄土水、陈复雨等处于创作的黄金时段，他们扬弃功利主义而拒“政治图像”，在纯净的心灵绿洲中捕捉创作灵感。杨英风引领时尚，试图在抽象的造型中融会中西文化底蕴，他的《凤凰来仪》被选为日本大阪万里博览会馆前的标志。李朝进的作品也备受注目。

香港是中西混杂的东方大都会，如经济形态一样，在文化交流上扮演前卫角色。但在城雕方面却是以中国传统文化精神为出发点，具有现代主义表现手法的雕塑作品，已在六十年代处于滥觞。其中文楼是个杰出的代表人物。（待续 2001年1期）

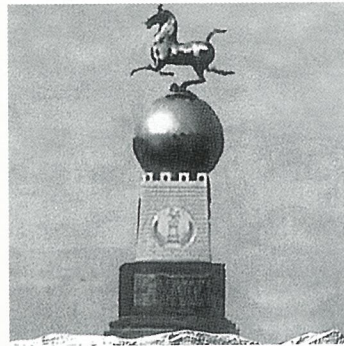
（本文系江西美术出版社出版的大型画册《二十世纪中国城市雕塑》的导读论文）



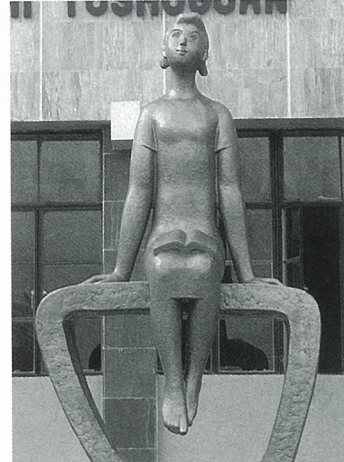
重庆三三一死难烈士纪念碑 刘威



嬉戏的儿童 龙德辉



都江堰市迎宾广场 郭选昌



向往 余志强



园丁 张锬 陈皖山 张云祥



休闲者 徐光福

RECOGNITION AND SENTIMENTS
—ON THE EXHIBITION OF HU MINGZHEU'S PAINTINGS
BY FAN DIAN

认识与情怀 ——写在胡明哲画展之际 范迪安

直到最近，我们才集中地看到胡明哲的一批新作。这些作品花去了她5年的时光。有的画家可以凭借一幅画惊动画坛，但胡明哲却似乎不能。她必须画上一大批才感到心理踏实，愿意拿出来与同行们见面交流。在我看来，这首先是胡明哲的品质所致。熟悉她的人都知道，她是一个在艺术上（包括在其他工作方面）都十分认真和诚恳的人，对自己的要求总是严格的，不赶时流也不加虚饰，只求实实在在地走路。她的认真有时甚至表现为一种执着或固执。然而今天，我们都愈发认识到，从事艺术特别需要的就是执着的精神。这种执着可能会带来孤独感，但却能在艺术的收获中得到补偿。因此，我为她有如此多的新作与大家见面而高兴，相信大家也同样有这种心情。我还认为，使得胡明哲这些年埋头苦干不愿张扬的另外原因是她对自己原有状态的不满意，她知道在自己的艺术发展中需要一个变化的过程。这个过程包括艺术观念的改变和绘画语言的实际探索与积累。这几乎是她为自己设定的绕不过去的命运，为此，她甘愿付出艰苦的劳作。

胡明哲原先的艺术状况属于比较宽阔的路。她有扎实的写实造型基础，画过油画热爱色彩又从水墨入手进入工笔重彩画领域，对现代绘画中平面构成因素的研习，使她在工笔重彩画的创作中注入了较多的现代意识。从八十年代中期开始，她已经以许多作品被定位在工笔重彩画这个领域。但是，正是她比较宽阔的艺术基础和意欲及向未知境地探寻艺术取向的理想，使得她不愿意也不能够停留在已有的“定位”中。她在谋求自己艺术转变的契机。

这个契机在1992年前往日本东京艺术大学访问研修时到来了。日本画所使用的岩彩材料与制作技法在她面前洞开了崭新的视野，使她兴奋不已。艺术家的心理冲动总是来源于不同事物的启发，材料和语言所引起的感兴则是更为直接的。在日本画中感受到材料质地及技法的魅力，也是许多中国画家有过的经历。但是，当胡明哲知道日本画从颜料的原材料到使用方法的源头实际上是中国之后，她不仅为之惊异，而且陷入沉思：为什么中国美丽的石头不能在中国画家自己的画面上闪光？

许多看过日本画的中国画家或许未曾提出这样的问题，或许想过这样的问题然而却未带入自己的实践。我以为，胡明哲提出的问题不仅仅是一个技术的问题，而且是一个文化认识的问题。近代以来的中日绘画之间存在着相互漠视的文化心理，说得坦率一点，中国画家对当代日本画的态度和日本画家对中国画的态度甚至是暧昧的。许多日本画家现在不愿提及日本画中的中国文化渊源，而认为日本画已经超越了向中国绘画学习的阶段而拥有自立的价值。同样，不少中国画家也不认同日本画在色彩和材质的运用方面表现出来的优长，宁可守住“以墨为雅，以色为俗”的传统观念，而不惜让出色彩的表现价值。

一方面是我们的工笔重彩画传统需要更新与发展——八十年代以来，已经有不少画家在这方面做出了有益的努力，相比起传统遗产更为厚重的水墨写意，工笔重彩画在现代文化和现代审美条件下的变革可能性是更多的。另一方面，在工笔重彩画的实践中还缺乏宽阔的视野，缺乏对各种相关艺术包括外来艺术更多的借鉴与吸收。

文化认识的局限在具体的创作中往往表现为心理障碍。胡明哲身处工笔重彩画领域，她自然地有过这种障碍。在日本发现岩彩的特性和价值，使她获得了释解障碍的启示。“他山之石，可以攻玉”，更何况这“他山”的石料原本就在自己的文化传统的“矿脉”之中。因此，胡明哲对岩彩魅力的“发现”，实际上是对自己文化传统的发现，特别是传统精神的认识。她感到：“传统意味着一种精神的底蕴，意味着强烈的生命意识，而不是指一种法则或一套审美样式，当我们把一种技艺或一套程式固定化、教条化的时候，正是背离了传统的精神。”同时，胡明哲下决心从研究岩彩入手，调整自己的艺术观念与艺术状态，也是因为以岩彩为契机，认识到了创造的重要性。“表面上看：晶莹的岩彩天生丽质，使用它可以使画面增色并经久不衰，然而，使用过程中需要解决的不仅仅只是变换材料而产生的技法问题。晶莹的岩彩牵动了创作的深层结构，引导我们突破了古典的审美定势与凝固了的旧有艺术观念。这是一种进入柳暗花明又一村的新境界的诱惑，使人预感到一种可以渐别旧的载体而渐进新的未知领域的希望”。

我所以不避言赘地叙述胡明哲艺术转折的意义，是因为感到我们今天的艺术仍然需要两方面不可或缺的东西。一是吸收。我们还需要更广阔地吸收，不能以划地为牢的狭隘目光拒斥自己的知识与经验之外的优秀成果，反之，应该真正关心自己心灵的呼声与创造和实质，迎向可能是陌生的、异质的但却是有意义的因素。二是发现。吸收的目标可能单向的，发现的领域却是宽广的、综合的。只有在不断的发现之中拓宽认识的空间，落在作品里的才不会只是某种方法和样式；而是精神与文化的内涵。

胡明哲的这批新作记录了她人在中年的心路历程，这个历程对于我们认识她甚至认识今日艺术所需要的精神都是有意义的。这些年来，胡明哲的画室几乎成了一个实验工作室，她完全醉心地投入材料与技法的探索之中，她的画面出现了以往不曾有过的语言的光彩，十分明亮也十分精神。尽管这个过程有反复也有失败，但她终不气馁，因为岩彩的语言通道已经逐渐地把她引入自由表现的空间之中。

也许还应该说到岩彩的运用与胡明哲性格气质的相通之处，在每个个体的艺术家那里，语言方式总是与自己的性格气质内在地联系着，或者说，对语言方式的选择与运用，就是对自己的发现与表现。胡明哲的性格有率直和爽朗的特点，岩彩运用过程中不拘一格的制作感觉与她的性格是相符合的，制作的过程中有如工匠般的大斧切凿与材料接触的直接性也使全部的创造冲动得到淋漓尽致致的抒发。用她自己的话说：“从表达物象的质感转为表达材料的质感，在感觉与材料相互局限又相互生发的碰撞交流之中寻找种种媒介，导演出画面的生命。”作为女性画家，胡明哲的性格中也有细致、细腻的一面，因此她特别敏感于岩彩材料晶莹的光亮，视它们如生命的光芒，在一次次敷色、一遍遍打磨，一点点区别质感的过程中，让它们从斑驳的色层与浑然的空间中浮现出来，以细心的琢磨让富有个性化的色彩的颗粒显示出生命的存在。同样，胡明哲艺术感觉中的现代意识与岩彩的艺术手段也是默契相合的、多种技法的综合使用，使作画过程变得丰富起来，也使她的感觉保持着敏锐与开阔的锋芒，并且持续进入热情的实验与探索状态。

胡明哲曾经担心，她的写实——主要是人物造型写实基础会使她画得不够自由与放松，当然，相对于运用岩彩的语言自由度来说，这是一种反向的作用力。但是，她的写实造型能力在画中却是重要的，她许多作品大面积的色块和空间并不空洞。相反却有一种质地的密度与内在的节奏和韵律，这应当归于她造型的基础。在抽象的结构与形体中，写实的能力使它们具有了充实的内涵。

就作品内容而言，在胡明哲的新作中也出现了新的形象。当她的情感更加集中地驻落在岩彩的内在效果上时，她的整个心境也更加冷静，更多地画自己熟悉的事物以及动心的事物。在那些窗前的花卉中，她寄注了生命的感怀，把花卉宁静的生命情态细微地刻划出来。在那些青春女性的形象中，她刻划了生命的活力和情感的单纯。在那些室内的角落里，犹如回忆的思绪贯穿成弥漫的线条，有时甚至出现多种时间维度的结构和神秘的符号。从内容上看，她的作品更加个人化也更加具有性情色彩，语言的自由与观念的集中从两个方向使她的心理情怀展示在作品之中。

因此看来，发自内心需求的语言转换能够统摄起画家本有的一切，而同时还开拓出艺术的崭新意境。

一个真诚的艺术家的所思所为乃致所言，总是合为一个有机的整体。1999年秋季的展览使我们有机会领略胡明哲绘画的情采，编入画册的还包括近些年她的部分写生和文稿，这样的结构更加全面地展示了胡明哲的艺术状况。从这个阶段性的总结，我们有理由认为：她已经走出了徘徊的十字路口，前面是宽阔的大道。



静物 2000-3(纸、岩彩) 胡明哲



读(纸、岩彩) 胡明哲