

西南交通大学

硕士学位论文

四川雕塑传统的当代启示

姓名：刘春尧

申请学位级别：硕士

专业：设计艺术学

指导教师：徐伯初

20081101

摘 要

“和传统相结合，走中国化道路”是中国雕塑研究和创作中一支重要的力量。一开始，这是上世纪初在法国学习雕塑的一批中国学生自发的艺术追求。而后，随着毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》成为中国文艺路线的指导方针，来自西方的写实传统同中国民族文化、民间传统最终紧密结合起来，成为中国雕塑创作的重要方法论。

在全球经济一体化的背景下，中国传统文化作为一种宝贵的资源，在艺术创作中得到了广泛的研究和运用。但在具体的实践中，一直存在两种截然不同的方法和局面。

本文以四川传统雕塑优秀作品为例，分析四川雕塑创作中，浓厚的现实主义、超现实主义传统形成和演变的原因。讨论的案例包括：公元前 2000 至 1200 年的三星堆青铜面具、汉代画像石画像砖艺术、开凿于唐宋时期的大足石刻、清代的昆明筇竹寺五百罗汉泥塑，再到上世纪六十年代，中国现代美术史上第一件拥有世界级影响的雕塑作品——大邑地主庄园《收租院》泥塑。

在作品多样的面貌和创作的目的、理念之间存在着密切关联。本文通过揭示隐藏在造型特点和技术语言背后的创作逻辑，来回答对今天的创作而言，“究竟什么是传统？”以及“应该如何继承传统？”的问题。只有把握住中国人独特的世界观、生命观才能真正了解中国雕塑的精髓。传统样式的丰富多彩，这说明传统是活的资源。不能死守传统的形骸，只有大胆吸收古今中外一切有用的元素，产生新的综合，才可能创作出有价值的当代作品。

关键词：四川传统雕塑；当代艺术；现实主义；超现实主义

Abstract

“To create with China’s characteristics combined highly Realism and Chinese folk techniques” is one of the most important schools in Chinese modern sculpture. This school can trace its root back to last century early, when Chinese art students in France considered the style as their own personal expression. But as the spirit of “Mao Zedong’s Talks at Yan’an Forum on Literature and Art” became the national ideology, the school finally dominated in Chinese modern sculpture.

In the context of globalization of capitalist markets, Chinese traditional culture contributes a lot to prevent the destruction of native culture. But, some works failed in misread of traditional spirit.

The paper focused on Sichuan’s traditional sculpture in history, and explores the relationship between the Realism, Sur-realism and Sichuan traditional sculptures, with majority of cases including Bronze Mask from Sanxingdui (from 2000 B.C. to 1200 B.C), Pictorial Stone and Brick (Han dynasty), Dazu Rock Carving (from Tang dynasty to Song dynasty), Five-hundred Arhats clay sculpture in Kunming (Qing dynasty), and clay sculpture *Rent Collecting Courtyard* in 1960s which is the first one that owns the worldwide influence in Chinese sculpture history.

Multi-characteristics of these artifacts show that Chinese sculpture is strongly influenced in style by both western and Chinese traditional culture. The global media are largely interpreting the original of Chinese traditional culture. “What is tradition?” , “How to ground in tradition?” .One can understand the spirit of China traditional sculpture from unique viewpoint of the world and life. The paper try to express that tradition is changing with the times but the Chinese unique characteristic never lose while strongly influenced by western modern culture. To some degree, traditionalist means revisionist. Only open to both west and east, to tradition and modern civilization, can survive Chinese contemporary sculpture.

Keywords: Sichuan traditional sculpture,
contemporary art,
Realism,
Sur-Realism

插图索引

- 图 1-1: 徐冰《析世鉴——天书》, 1988 年。 第 3 页
- 图 2-1: 《轰炸》, 滑田友作品, 是中国现代雕塑向传统学习的早期案例。 第 11 页
- 图 2-2: 1942 年 5 月, 毛泽东和参加“延安文艺座谈会”的代表在一起。 第 12 页
- 图 3-1: 说唱俑 第 14 页
- 图 3-2: 三星堆祭祀坑出土的的青铜面具, 造型独特, 令人过目难忘。 第 18 页
- 图 3-4: 三星堆的“半人半兽”面具, 鸟耳蟹目的特征非常明显。 第 19 页
- 图 3-5: 三星堆青铜神树上站立的小鸟。 第 20 页
- 图 3-6: 这只鸟的造型凶狠, 也许是鹰类的猛禽。 第 20 页
- 图 3-7: 青铜凤鸟造型, 明显是从杜鹃、戴胜一类的造型演化而来。 第 20 页
- 图 3-8: 青铜神树造型精美, 工艺复杂, 是祭祀时重要的礼器。 第 22 页
- 图 4-1: 弋射、收获图, 40X49 厘米 第 23 页
- 图 4-2: 采莲图, 29.6X32.6 厘米 第 24 页
- 图 4-3: 盐井图, 40X48 厘米 第 24 页
- 图 4-4: 市肆图, 39X49 厘米 第 25 页
- 图 4-5: 龙车图, 25X44 厘米, 三条龙拉车, 车外三颗星, 车轮作螺旋状, 车上
一驭者一神人, 在太空飞奔。 第 26 页
- 图 4-6: 西玉母, 41X47 厘米 第 27 页
- 图 4-7: 羽人, 41X47 厘米 第 27 页
- 图 4-8: 四川芦山出土的王晖石棺 第 29 页
- 图 4-9: 王晖石棺前档的珍贵铭文和雕像。 第 29 页

- 图 4-10: 王晖石棺左右两侧是青龙、白虎的浮雕, 后档的浮雕是玄武的形象。
第 30 页
- 图 4-11: 王晖石棺棺盖上的饕餮形象。
第 30 页
- 图 5-1: 大足北山佛湾第 113 号, 水月观音, 宋代。
第 32 页
- 图 5-2: 宝顶石刻第 15 号中, “推干就湿恩”, 南宋。
第 33 页
- 图 5-3: 宝顶石刻第 17 号中, “笛女”, 南宋。
第 33 页
- 图 5-4: 宝顶石刻第 20 号中, “养鸡女”, 南宋。
第 33 页
- 图 5-5: 北山石刻, 佛湾第 125 号, “数珠观音”, 南宋。
第 34 页
- 图 5-6: 宝顶石刻, 第 30 号“牧牛图”, 南宋, 是一件依山开凿的长卷式作品。
第 36 页
- 图 5-7: “牧牛图”, 第一图“未牧”。
第 37 页
- 图 5-8: “牧牛图”中段场景, 两牧童拥肩而笑。
第 38 页
- 图 5-9: 宝顶石刻第 3 号, “六道轮回图”中无常大鬼手中的六趣生死轮和细节。
第 40 页
- 图 5-10: 《七宗罪》(The Seven deadly sins), 板上油画,
希罗尼穆斯·博斯作品。
第 42 页
- 图 5-11: “六道轮回图”中, 无常大鬼脚下的“猫鼠图”。
第 44 页
- 图 5-12: 宝顶石刻第 19 号, “缚心猿锁六耗图”。
第 45 页
- 图 5-13: “缚心猿锁六耗图”, 象一道窄窄的关口, 寓意深刻。
第 46 页
- 图 6-1: 《收租院》泥塑群雕, 是中国现代雕塑的经典作品。
第 49 页
- 图 6-2: 《收租院》群雕充分利用了当年的收租现场, 这是作者们在庭院的回廊中制作雕塑。
第 50 页
- 图 6-3: 现场的建筑物构件被引入《收租院》群雕的创作中。
第 51 页
- 图 6-4: 《收租院》群雕对现成品的使用, 与当时西方的“前卫”的艺术实践不谋而合。
第 51 页
- 图 6-5: 乔治·西格尔《夜晚的时代广场》石膏、现成品。
第 51 页

图 6-6: 眼珠的处理是《收租院》群雕的一大特色, 作品目光炯炯有神, 感染力极强。第 52 页

图 6-7: “交租”一节, “挑担姑娘”的原型, 来自作者们当年在“收租院”所在的安仁镇赶集时收集的素材。第 53 页

图 6-8: 昆明筇竹寺五百罗汉塑像, 黎广修及其弟子塑造。和四川传统雕塑有极深的渊源。第 55 页

西南交通大学

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权西南交通大学可以将本论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复印手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

1. 保密 ，在 年解密后适用本授权书；
2. 不保密 ，使用本授权书。

(请在以上方框内打“√”)

学位论文作者签名：



指导老师签名：



日期：2008.12.18

日期：08.12.18

西南交通大学学位论文创新性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文，是在导师指导下独立进行研究工作所得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

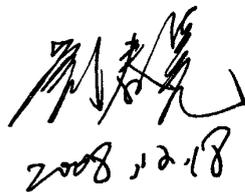
本学位论文的主要创新点如下：

(1) 注重现场考察的结果。所有文中提到的四川传统雕塑在历史上的各个时期的代表作品，作者均到实际现场仔细考察。以现场考察的成果和切身体会为主，结合学术前辈的研究，逐个分析论述。

(2) 突破一般研究仅从造型语言的角度考察“传统”的误区。揭示造型和图像背后所隐藏的中国人对宇宙，对世界，对人生，对艺术的态度。重点放在“当年的艺术家为什么会如此处理？”的逻辑梳理上。

(3) 专门针对区域性的艺术特色进行讨论，不作泛泛之谈，提出“没有标准模式的当代艺术”，没有“主流的当代艺术”等论断。指出创作和人类生活是息息相关的，只有把握住中国人的世界观，才能真正了解中国雕塑的精髓。

(4) 指出传统是活的资源，不能死守传统的形骸，只有大胆吸收古今中外一切有用的元素，产生新的综合，才可能创作出有价值的当代作品。



2008.12.18

第 1 章 绪论

1.1 课题的背景和研究意义

发轫于二十世纪七十年代末，迄今已历时三十年的“改革开放”带给中国的不仅仅是经济生活和社会生活的巨大改变，它同时也给中国文化带来了巨大的冲击力。这种冲击力具体到雕塑艺术的发展上，表现为在长期在官方主导下带有浓厚意识形态特征的创作不再一支独大。随着各种各样的西方哲学不断被引入，各种美学思潮的影响此起彼伏，雕塑创作的面貌也逐渐变得丰富甚至让人眼花缭乱。

在这三十年的雕塑创作发展历程里，首先经历了反对文革式英雄主义“高大全”回归“人性的表达”（如星星美展王克平的作品），而后又出现了“形式语言研究”（如阿尔普以及亨利·摩尔在中国的影响）、“材料语言研究”、“观念研究”、“文化针对性研究”、“公共问题研究”等等创作浪潮，中国的雕塑创作呈现出多元发展的面貌。

在这些此起彼伏的创作浪潮中，国外现代的、当代的各种创作理念、方法、手段和作品给不同年龄段和知识背景的中国雕塑家提供了各自需要的学术资源和视觉经验。在林林总总的创作方法中，始终有一条创作和学术研究的脉络是绵延不绝的，这就是雕塑创作的民族化、民间化研究。通常也被称为西方雕塑成就与中国传统文化和雕塑传统相结合的创作道路。

应该说这一创作线索的发展和影响不是在近三十年才开始显现的。回溯历史就会发现，在更早的时候，二十世纪早期，留学法国学习雕塑的一批中国学生中就已经悄然播下希望的种子。这种创作方法和研究方向的影响力在不同的时间段或大或小，但作为几种主要的方法论之一，它始终持续地在推进着中国当代雕塑创作的发展。因此，对这一创作方法论进行深入研究和讨论是

非常必要的。

1.2 课题研究的国内外现状分析

长期以来,学习本土民间传统,并从中吸取创作营养,也一直是中国现代雕塑教学和创作的基本方法之一。直到今日,中国的美术学院雕塑系教学大纲中,“中国古代雕塑研究”或者“中国古代雕塑考察”的课程仍然占有一定的教学时间。

但值得注意的是,一直以来,国内雕塑创作的民族化、民间化研究更多的是指向传统雕塑中有代表性的造型语言的考察。换言之,大量的研究者仅仅是对造型的“风格化”问题情有独钟。也许这是因为雕塑的民族化民间化研究长期依赖于考古学、历史学的研究方法和学术成果所造成的。

从网络和书籍文献检索中,就可以发现,国内学界对中国传统雕塑的研究是把大量精力花在了类似于考古学、图像学的层面上。通常的情况是从作品出现的地点、年代、内容、造型特征入手。首先是断代,而后是通过各种信息来考据作品的内容,比较类似题材在同一时代或其他时代是如何表现的,在风格上的异同以及流变的历史。最终从这种结构严密的考据中考察作品当时的政治、经济、文化等诸多方面的信息。

这样的研究方法和得到的成果当然是非常重要和有价值的,但对雕塑创作的发展来说,我们还不能仅仅满足于了解传统作品的历史或者直接将传统的样式直接“拿来”。研究的深度还应该在诸如对“传统资源在当代背景下如何转化成新的艺术方式?”这样问题的思考和回答上展开。在这一点上,雕塑家的研究和思考恰恰显得比较薄弱。

那种仅对具体作品的雕塑造型语言进行研究和总结的结果,是在一定程度上逐渐形成了业界对某种造型语言“标准化风格”的共识,同时又使这种风格与某种所谓的“带有鲜明时代特点和

民族风格”的文化特征划上了等号。

应该承认对民族传统雕塑的造型语言方式特征加以研究和吸收的方法，对中国现代雕塑的发展是起了很大的推动作用的，在历史上也出现过不少成功作品。但长此以往，这种孤立的就事论事的研究方法所造成的问题同样也是严重的：它导致不少作品仅仅只在造型特征上、形式语言上、传统符号的运用上纠缠，仿佛只要在这几点上思考就叫“与中国传统文化和雕塑传统相结合”，就一定能创作出和前辈艺术家一样伟大的作品。从某种意义上说，“越是世界的就越是传统的，越是传统的就越是世界的”这句话已经变成了固步不前者拒绝思考时最美好的理由。事实证明这种教条式的简单思维只能越走越艰难，从艺术实践上看这种思路已经很难再产生优秀的作品。

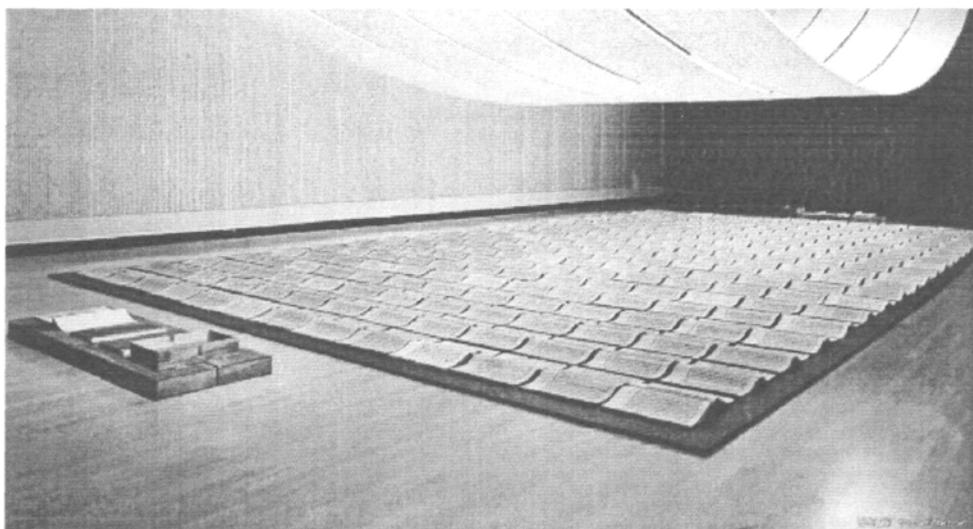


图 1-1：徐冰《析世鉴——天书》，1988 年

与之形成鲜明对比的是，进入二十世纪八十年代以后，一批中国艺术家在艺术上的大胆探索，比如徐冰（图 1-1）、黄永砵、陈箴、谷文达、隋建国、展望、傅中望、张永见、朱祖德。也许

这些艺术家的作品中并没有直接涉及到传统雕塑中的某些标志性的造型语言，但他们的作品不仅仅是在视觉上给观众提供了新的经验，而且在对我们的民族根性、文化本质的挖掘上，对我们今天所面临的现实处境和问题的反应能力上都具有相当的先进性。单从视觉形态上，也许很难把这些艺术家中有些人的作品归纳到学院意义上的“雕塑”的范畴，有些作品也许只能勉强称为装置性的雕塑。但这并不影响艺术家们从传统文化中吸取养分，在他们的作品中随处可见着中国传统智慧的机锋，甚至有人作品因此被批评为“用典过重”、“打中国牌”。

这就出现了有趣的现象：这些艺术家在艺术语言和视觉上的工作和直接借鉴传统语言的方式拉开了距离，反而在实质上与传统有效地发生了关系，同时又和当今的现实问题紧紧联系。这种工作方式是对简单走“传统造型研究”方式的一种大大的超越。所以对比分析“如何等待传统”的两种方法论对中国当代雕塑的发展而言也是一件极有现实意义的事情。

1.3 课题研究的路线图

本论文的题目叫“四川民间雕塑传统的当代启示”，换言之，也可以叫“在当代背景下研究四川民间雕塑传统的意义”。这是因为在创作和交流的过程中，我深切地体会到：全球经济一体化程度日益加深的背景下，学习传统，回溯传统的精神，已经成为很多中国当代艺术家的学术自觉。但真正意义上的挖掘传统和继承传统，不应该仅仅满足于从传统中摘取一点形式，一点造型特征，一点皮毛的文化符号。从传统作品中获得创作方法论，获得超越时空的经验，获得面对话语喧嚣时的文化自信与定力，才是研究传统渊源的真正目的。这也正是本文讨论“在当代背景下研究四川民间雕塑传统”的意义所在。

为了完成课题的研究和写作，我打算从几个方面入手来进行

详细的探讨。

1.3.1 中国现代雕塑教育沿革

中国雕塑创作的主力军大都拥有经过美术学院等高等艺术教育的背景。因此，雕塑创作的民族化、民间化研究也正是在中国现代雕塑教育发展的背景下进行的。为了研究本课题，首先就必须对中国雕塑在历史中的发展、成果、地位等等作一个一般性的了解。同时，对中国现代雕塑教育的发展历程，作一个简略的回顾。

1.3.2 结合民族传统进行创作的早期尝试

在二十世纪早期，留学法国学习雕塑的一批中国学生中就已经出现对中国传统雕塑研究的兴趣和最初的成果。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》逐渐成为中国文艺路线的指导方针，来自西方的写实传统同中国民族文化、民间传统最终紧密结合起来，成为中国雕塑创作的重要方法论。

1.3.3 选择四川雕塑进行重点考察和讨论

“窥一斑而知全豹”。为了更好地展开关于雕塑“传统与当代”的话题，本文选取四川民间雕塑传统和现当代雕塑的发展作为考察的样本和讨论的重点。这是因为四川雕塑不但在漫长的历史上拥有的辉煌成就，同样在中国近现代雕塑发展史上作出了重要的贡献。因此本文讨论的对象具有了相当分量的典型性和代表性。同时，身在四川的便利，使我对所要考察和讨论的材料有直接的联系。

对比是最好的讨论方法。艺术没有恒定不变的标准，当一种方式被肯定为一种经典的模式之后，它也就有可能在变得走向僵化和教条。传统需要吐故纳新，传统需要传递的是精神，是中国

人观看世界、思考人生问题的方法和结果。在全球一体化和后现代语境下,创作者和研究者需要用正确的方式来对待传统资源的利用。

第 2 章 中国传统雕塑研究的前世今生

2.1 雕塑在中国美术史的地位和社会作用

在开始讨论具体的问题之前,极有必要回顾一下雕塑和雕塑家在中国美术史的地位和在社会发展中作用。

雕塑在中国艺术发展的历史上从来都是处于相对次要的地位。这也许是因为在历史的演进过程中,雕塑总是和太多的社会功利目的联系在一起缘故。在中国的古代,雕塑是“国之重器”的一部分,总是和祭祀、丧葬、宗教等活动紧密相连。雕塑的发展一直是在各种大小“金主”直接提供资金的“供养”模式下缓慢进行的。历史遗存下来的雕塑大概有这么几类:(1)祭祀和墓葬用品、(2)石窟寺和道观寺庙塑像、(3)建筑物及其构件、(4)生活器物及随身把玩小件。从此可以看出,在绝大多数情况下,雕塑的“重器”性质和它对资金的依赖性决定了它的非平民性和非个人化。普通人很少有机会“消费”或接触雕塑。“雕塑作为一门艺术的审美功能基本上被掩盖或淡忘了,在一般民众的心目中雕塑常常等于神像或泥娃娃。”^①

雕塑从来没有获得如中国书法或文人绘画一样的机会,慢慢演变成个人寄托情怀,书写心境的独立的艺术门类。虽然绘画曾经和雕塑一样被列入殷商时的“百工”,画家和雕塑家曾经一样地位低下,同为匠人之列。但随着文人画的出现和在唐代基本成熟,绘画慢慢融入上层文化的体系中,登上正统文化的大雅之堂。随着越来越多的社会精英的参与,文人画在艺术上获得了广阔的独立发展的空间。画家和雕塑家的身份自此产生了巨大的差异。

从各种版本的《中国美术史》上看,历史上没有多少“做雕塑的”留下过姓名,历史的逻辑是:匠人是没有资格也没有必要

^① 孙振华:《中国雕塑史》,中国美术学院出版社 1994 年 10 月版,第 107 页。

留下他们的印迹。历史上各朝各代遗存的雕塑非常丰富，单从造型的演变上考察就已经可以让一代一代研究者穷经皓首。但漫漫千年，雕塑从来就没有象绘画一样逐渐演变成一门独立的艺术，这是中国雕塑的悲哀，也是雕塑一直被主流意识形态当作“行威仪施教化”工具的宿命使然。

学习艺术的人都知道：艺术最离不开的是个体的情感。一旦离开了对具体存在语境的鲜明态度，离开了具体生命的浸润，哪怕再有技巧，任何样式都不能称其为艺术。同样，一门手艺如果没有上升为理论的能力，也不能获得主流文化的认同，从而逐渐演变成根深叶茂的艺术门类，仍然会被归入“技艺”之流。

中国历史上，哪怕是最心灵手巧最有艺术天赋的雕塑匠人，也没有能力把他的感悟上升为一种系统的理论。和中国美术史上历代丰富的画论相比，中国雕塑理论的踪影显得若有若无。杨慧之是活跃于唐代开元年间的民间艺术家，是唐代雕塑家中最杰出的代表。据说他的雕塑技巧出神入化，他的雕塑与吴道子的绘画齐名，在当时有“道子画、慧之塑，夺得僧繇神笔路”的美誉。杨慧之对中国雕塑史最大的贡献是“他曾撰有《塑诀》一卷，流传于当时，这是中国雕塑史上唯一见于记载的理论著作，宋代还曾流传，后来就散佚了。”^①从字面上猜测，《塑诀》的内容应该是杨慧之对塑造技法的经验总结，并归纳成一种诀窍、口诀类的文字。

至于“雕塑家”这个名词本身，就更是一个晚至近代美术史才出现的称谓，是二十世纪初随着一批远渡西洋东洋学习艺术的留学生带回国内的新鲜事物。但是，这些新鲜出炉的雕塑家们在回国不久很快就遭遇到了人生的尴尬。“1924年初冬，中国最早去法国攻读雕塑的留学生之一的李金发决定应上海美专校长刘海粟之

^① 孙振华：《中国雕塑史》，中国美术学院出版社 1994 年 10 月版，第 68 页。

聘，回国任雕刻教授。1925年6月回国后第一个意想不到的打击是，上海美专当年招生时竟无一人报名学雕塑。因为在当时的中国，专攻雕塑就业会成为问题。由于没有学生，上海美专对李金发的雕刻教授之聘也就无法兑现，他这位学成归国的艺术家很快就成了一个失业艺术家。”^①另一位著名现代雕塑家刘开渠先生从法国留学回来，在杭州国立艺专任教，周围的邻居就把他看成是“捏泥菩萨的”，警察也把他看成小摊贩一类的手艺人。^②

2.2 中国现代雕塑教育的发展历程

在漫长的历史进程中，中国的雕塑艺术就一直依靠师傅带徒弟口口相传的方式，一辈一辈的传递着技艺的香火。中国雕塑的发展，所依赖就是在经验的积累和个体的天赋，受不同的地域文化影响表现出相应的差异。由于缺乏象文人画那样的有高级知识分子的不断参与，因此，雕塑的理论升华和教育体系都无从谈起。

中国艺术院校现代意义上的雕塑教育始于1920年。上海美术专科学校于1920年率先设立了雕塑科^③。之后，在杭州的国立艺术院（1929年改名为国立杭州艺专）于1928年设立雕塑系，这是今天中国美术学院雕塑系的前身。国立艺术院时任名誉院长是著名教育家蔡元培。院长林风眠，雕塑系主任李金发和王静远等教师都刚从法国留学归国不久。“学院初期，雕塑教学强调仿效巴黎国立美术学院，注重基本功的训练，恪守严谨的写实风格。在步履艰难中，雕塑系为国家输送了第一批自己培养的人才。”^④

^① 陈厚诚：《李金发传》，百花文艺出版社，2008年4月版

^② 孙振华：《中国雕塑史》，中国美术学院出版社1994年10月版，第108页。

^③ 滕小松：《显与隐：从“雕塑百年展”看20世纪中国雕塑》，《雕塑》2006年第1期

^④ 中国高等教育网：<http://www.h-edu.com/htm/200603/2006030616324653.htm>

国立北平艺术专科学校于 1934 年设立雕塑科，这是今天中央美术学院雕塑系的前身。“1935 年从法国巴黎高等美术学校学成归国的王临乙，将法国雕塑体系带进国立北平艺专。”^①在这些学校之后，中国的现代雕塑教育在全国的一些主要城市逐步开展开来。

从上面的资料可以看出，中国现代雕塑教育的早期传统主要来源于法国的教学体系。从 20 世纪初开始，随着李金发、刘开渠、曾竹韶、滑田友、王子云、王临乙等等一大批学子相继赴法留学和学成归国，中国雕塑的现代教学体系在严谨写实的西方雕塑传统下逐步建立起来。这是中国雕塑教育的向欧洲学习的第一次浪潮。

中国雕塑向欧洲学习的第二次浪潮发生在新中国成立之后。以中央美术学院为例，“留苏归来的钱绍武、董祖诒、曹春生、司徒兆光等，借鉴苏联雕塑系统，对其加以补充，使之更加严谨，更加具有社会主义特色。不管是法国雕塑体系，还是苏联雕塑体系，都属于欧洲雕塑体系，都强调对客观事物的研究和反映。这两种雕塑体系的融合，使得雕塑系形成了具有代表性的现实主义雕塑流派，并以其现实性和广泛而深厚的社会基础获得了强大的生命力。”^②

2.3 向民族雕塑传统学习的早期尝试

虽然以写实为主线的中国现代雕塑教育是以欧洲学院传统为源头开始发展的，但是中国现代雕塑的另一条源头——本土的优秀雕塑传统，从二十世纪初开始就影响了现代雕塑实践的发展。在时间上，稍晚于现代雕塑教育在中国的肇兴。

^① 吕品昌：立足现实，面向国际，雕塑中国--中央美术学院造型学院雕塑系，<http://www.cafa.edu.cn/library/xq/news.asp?NIT=4&N=29>

^② 吕品昌：立足现实，面向国际，雕塑中国--中央美术学院造型学院雕塑系，<http://www.cafa.edu.cn/library/xq/news.asp?NIT=4&N=29>

1933 年 1 月，留法攻读雕塑的学生曾竹韶与常书鸿、刘开渠、王临乙等人发起成立了“中国留法学生巴黎艺术学会”。团结了一批留法学习美术的学生，并以撰文、译文和发表作品的方式，向国内介绍欧洲的绘画和雕塑，打开了一扇中国人认识西方艺术的窗户。这时候，他们关心的是如何把代表“科学”、“现代”、“文明”的欧洲艺术，当然最主要的是经典的写实风格的作品介绍给当时贫穷落后的中国。

一次偶然的机，让他们遇到了一次中国古代艺术精品的展览，这群年轻人得以重新审视以前头脑中对古老传统文化的印象。这个展览是如此的重要，也许当年这群莘莘学子还没能意识到，他们中很多人的艺术追求、创作方法、甚至人生都将由此发生了重大的改变。当然，这次展览也打开了西方雕塑成就与中国传统文化和雕塑传统相结合最初的道路。

相关的文献是这样记载的：“1935 至 1936 年，中国有关部门在英国伦敦举办了以中国古代艺术为主题的‘中国艺术国际展览会’，展出了中国古代青铜器、玉器、

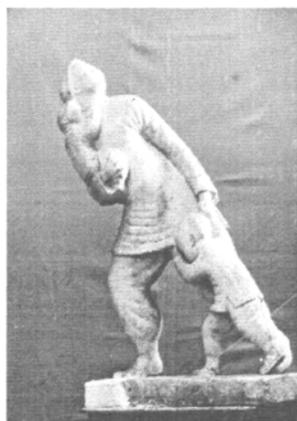


图 2-1：《轰炸》，滑田友作品，是中国现代雕塑向传统学习的早期案例。

雕塑、绘画、陶瓷等约 4000 多件文物，其中包括从英国各大博物馆借展的中国展品。这是中国古代艺术第一次在西方全面系统地集中展示，展览轰动了整个欧洲。其中雕塑展品 100 余件，有唐代敦煌的供养人，北魏的三世佛（立佛）和汉代的动物雕刻，如狗、熊等，数量不多但极其精彩。曾竹韶看后深受震撼，大有蓦然回首，那人却在灯火阑珊处之感。曾竹韶和王子云连忙赶回巴黎组织‘留法巴黎艺术学会’的全体成员筹资前往参观。这次展览和伦敦之行对曾竹韶以及滑田友、常

书鸿、王子云等人一生艺术创作和学术研究的影响是巨大的。滑田友两年后在巴黎创作了反映抗日救亡的雕塑《轰炸》(图 2-1), 明显吸收和借鉴了中国汉代陶俑的雕塑手法, 并将它与欧洲现实主义雕塑手法巧妙结合在一起; 常书鸿回国后在敦煌一待 40 余年, 被誉为‘敦煌的保护神’; 王子云归国后于 1940 至 1945 年组织了西北艺术文物考察团, 对我国古代艺术首次进行了大规模的考察并编写了一系列专著和图录; 曾竹韶则在其雕塑创作中把中国气派和中国特色作为自己的艺术追求, 创作了一大批脍炙人口的雕塑作品, 并将其融入雕塑教学实践。”^①

这段文字也许很好地解答了中国现代雕塑教育体系是如何自发地和民族雕塑传统结缘的问题。但我们还应该注意, 来自西方的写实传统同中国民族文化、民间文化最终紧密结合起来, 更是中国现代历史发展过程中时代需要和选择的结果。



图 2-2: 1942 年 5 月, 毛泽东和参加“延安文艺座谈会”的代表在一起。

1942 年 5 月, 在延安整风运动期间, 毛泽东发表了《在延

^① 胡汉平:《曾竹韶, 一位中国现代雕塑的世纪老人》,《美术》2007 年 7 月, 第 61 页

安文艺座谈会上的讲话》(图 2-2), 郑重向知识分子提出: “我们的文艺是为什么人的?” 这一关键问题。并指出: “我们的文学艺术都是为人民大众的, 首先是为工农兵的, 为工农兵而创作, 为工农兵所利用的。” “我们知识分子出身的文艺工作者, 要使自己的作品为群众所欢迎, 就得把自己的思想感情来一个变化, 来一番改造。没有这个变化, 没有这个改造, 什么事情都是做不好的, 都是格格不入的。” 知识分子只有熟悉 “人民群众的丰富的生动的语言” 之后, 才可能走上 “和群众相结合” 的道路。当时, 中国共产党还只是地处偏僻地方的政党, 这篇文章的影响力仅限于 “解放区”。但很快就在美术界产生了象古元的版画作品这样的重要成果。随着 1949 年中国共产党夺得全国解放的胜利, 《在延安文艺座谈会上的讲话》也就变成了一项既定的文艺方针, 对中国文艺后来的发展产生了持续的、决定性的影响。“为人民服务”, 创造 “新鲜活泼的, 为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派” 已经成为包括雕塑在内的文艺创作的普遍自觉。

第 3 章 源远流长的四川雕塑传统

从三星堆面具纵目顺风耳的神秘诡异，到汉代画像石画像砖的桑田渔猎，歌舞宴乐的朴素自然。从说唱俑的夸张诙谐（图 3-1），到大足宝顶石刻里天堂人间地狱场面的奇思妙想，恢宏壮丽。从清代筇竹寺泥塑的细腻传神，到上世纪六十年代大邑地主庄园《收租院》泥塑独特的叙事结构、造型语言与事件现场的完美结合，以及作品最终获得的，让创作者始料不及的社会影响和学术地位……凡此种种，世世代代能工巧匠的作品奠定了四川雕塑在中国文化版图上不可替代的位置。



图 3-1：击鼓说唱俑，陶质，东汉，高 55 厘米，1957 年成都天回镇出土

说到版图。地分南北西东，“中央之国”幅员辽阔，包容了不同的地域和不同的文化。从人文地理学的角度看：特殊的地理必定产生特殊的文化。独特的地理、气候、物产孕育了迥异于其他地域文化的巴蜀文化。就四川的整体意象塑造而言，无论是李白吟唱过的“蜀道难，难于上青天”，或者是让诸葛孔明心仪的“沃野千里”，都是准确的表达。无论是众所周知的“夔门天下雄、峨眉天下秀、剑门天下险、青城天下幽”，还是下里巴人在《竹枝词》里的浅吟低叹，仍然是准确的表达。四川自古就是一个道途艰难，民生不易，老百姓世代辛苦劳作的地方，

但这里同时又是一个被上天青睐，土地肥沃，物产丰富的“聚宝盆”。

四川雕塑给人的总体印象就跟这里奇秀多姿的山水、丰富的人文一样。象川菜一样麻辣鲜香五味俱全的文化，在雕塑上的表

现是浓厚的市井味和草根性，直接展现世俗人生的百态，嘻笑怒骂，诙谐幽默。可以说四川的雕塑从来都是和百姓生活血肉相连的，四川的雕塑传统从来都是现实生活中生长出来的，有浓郁人间烟火气的，在这里很少看到有表现家国政治“庙堂气”的作品。这种沾满泥土味的雕塑传统并是一种粗砺的原生的形态。恰恰相反，独特的文化传统赋予这里的雕塑一种高贵浪漫的神仙气。

我认为，现实主义是四川雕塑传统源流下坚实的河床。同时，在这里流传着数不胜数的神话传说故事，由上古巫祝仪式演化而来的神秘主义和浪漫主义对四川雕塑传统的形成有决定性的影响。在与自然界的交流中，对神秘大自然的崇拜和对生命与生俱来的敬畏，让这里的人们，对精神天国（儒道释混杂）和生生死死的轮回有着浓厚的信仰。因此，在四川的传统雕塑作品中对现实的忠实再现与大胆虚构几乎是同时并举，令人瞠目结舌地完美融合在一起。类似西方艺术发展中的超现实主义作品，在四川传统雕塑遗存中比比皆是，这类作品是四川传统雕塑中真正的华章。对现实的亲近和超越是四川传统雕塑感人至深的根本力量。

在下面的章节中，我将具体针对四川历代重要雕塑作品来分析四川传统雕塑为什么会有如此多的高峰？为什么会有如此穿越时空的魅力？

3.1 上古文化折射的古蜀传奇

上天造就了“巴山蜀水”壮丽的山河，上古先民是在和大自然艰难的互动中一代一代生存繁衍下来的。人类所有的文明都起源于原始的农耕文明，四川是中国最早出现农业的地区之一，巴蜀文化也因此而成为中华文明的重要源头之一。中国上古历史和传说中一系列的“人文初祖”，比如黄帝、黄帝正妃嫫祖、大禹，都和这片神秘的土地有着深厚的渊源。

“黄帝族源出西北，与氏羌同源，而蜀族亦是原居岷江上游

山区的氏羌族类，二者属于同一民族集团的不同支系”。^①《史记·五帝本纪》记载：“黄帝居轩辕之丘，而娶于西陵之女，是为嫫祖。嫫祖为黄帝正妃，生二子，其后皆有天下。”嫫祖是世所公认的中国桑蚕丝绸始祖，嫫祖本为西陵氏之女。西陵国的所在，有学者考证为今四川盐亭。^②

据学者进一步考据，就连四川的得名也和农耕文明紧密相连。四川简称为“蜀”，“蜀”就是古时桑蚕的别称^③。“蜀”在汉代许慎《说文·虫部》中是这样解释的：“蜀，葵中蚕也，从虫，上目象蜀头形，中象其身娟娟。《诗》曰：‘娟娟者蜀，蒸在桑野’，似以作桑为长。”从“蜀”字的来源，到嫫祖的出现，看来上古时期，四川植桑养蚕已经是蔚然成风，最后连地名都和桑蚕、养蚕紧紧联系在一起了。这些文献也许足以解释四川为何会成为中国著名的丝绸中心，以及重要的农业基地。

大禹治水的传说老少皆知，大禹开创了我国历史上第一个朝代夏，大禹和四川的渊源更深。古史传说禹出生在西羌石纽。皇甫谧《帝王世纪》引《孟子》说：“禹生石纽，西夷人也”。《史记·六国年表》记载：“禹兴于西羌”。扬雄《蜀本纪》记载：“禹本汶山郡广柔县人，生于石纽”。学者段渝考证大禹的出生地石纽“在岷江上游地区，大致相当于今四川阿坝州的汶川县、茂县和绵阳市的北川县。”^④

^①段渝：《玉垒浮云变古今——古代的蜀国》，四川人民出版社，2001年8月，第23页。

^②段渝：《嫫祖考》，《炎黄文化研究》第4期，1997年12月。

^③段渝：《玉垒浮云变古今——古代的蜀国》，四川人民出版社，2001年8月，第18页。

^④段渝：《玉垒浮云变古今——古代的蜀国》，四川人民出版社，2001年8月，第42页。

古时的成都平原经常遭受洪水侵袭。成都平原是一个复合冲击扇平原，地势由西北向东南倾斜。岷江自川西北高原而来，每到夏季，山洪暴涨，水势遇盆地东面纵横排列的山脉阻挡，来不及疏导，就会把低洼的平原变成一片泽国。大禹治水，是从江水上游的岷江开始的。《尚书·禹贡》记载：大禹“岷山导江，东别为沱”，拓出一条人工水道，将岷江分出一道支流，以减少洪水对成都平原的冲击。大禹治水为古蜀社会经济的发展提供了保障。在他之后又有蜀相鳖灵、蜀太守李冰，以及后世一代一代的治水人为天府之国的最终形成打下了基础。

3.2 三星堆青铜器的造型与象征语义

1929 年春，四川广汉月亮湾的农民燕道诚祖孙三人打算在自家地里挖掘一个水坑，却在无意之中发现了后来震惊中外的三星堆古蜀文化遗址的一角。三星堆遗址最初出土的文物以各种玉器为主，“广汉玉器”是三星堆早期发掘成果的代名词。真正让三星堆蜚声海内外的是 1986 年夏天对两个祭祀坑文物的发掘。这一年从一号坑出土了 420 件，从二号坑出土了 1300 件珍贵的器物^①。

这次发掘第一次把高度发达的古蜀文明展现到了人们面前。出土的器物包括青铜器、金器、玉器、琥珀、石器、陶器、象牙等。给人印象最深刻的器物是青铜器，而且以人形器物居多，这在中国青铜器历史中非常罕见。这些人形青铜器的类型既有人形面具、人头像、还有大型全身立人像。人面像最大一尊通高 65 厘米，通耳宽 138 厘米；全身立人像最大者通高 260 厘米，最小者仅高 3 厘米左右。

“三星堆文明是长江上游地区最早的古代文明，它的初创年

^①肖平：《古蜀文明与三星堆文化》，四川人民出版社，2002 年 1 月，第 46 页。

代约在公元前 2000 年左右，稍晚于中原夏王朝的创立，而它的终结约在公元前 1200 年左右，相当于中原商王朝的晚期。”^①这里出土的青铜人头像和面具，和中国任何时代的人像造型都不一样。仅就从造型而言，三星堆人像就拥有让人过目不忘的符号化特征：无一例外的是宽眉大眼，眼睛是斜竖着的三角形大眼；大而扁，三角形的鼻头；和鼻翼连在一起的弧形的颧骨；下颌扁平；两耳外张，有的甚至有点象张开的鸟翼或直立的兽耳，耳垂多有穿孔。

这种特殊怪异的造型让人匪夷所思，仔细端详这些古老的表情就会发现它们是神秘的：有的似乎是沉思、有的似乎是微笑、有的似乎是远望……。在青铜表面的效果处理也是各有千秋，有的素面朝天、有的明显有描彩的痕迹、有的甚至覆盖有黄金（图 3-2）。

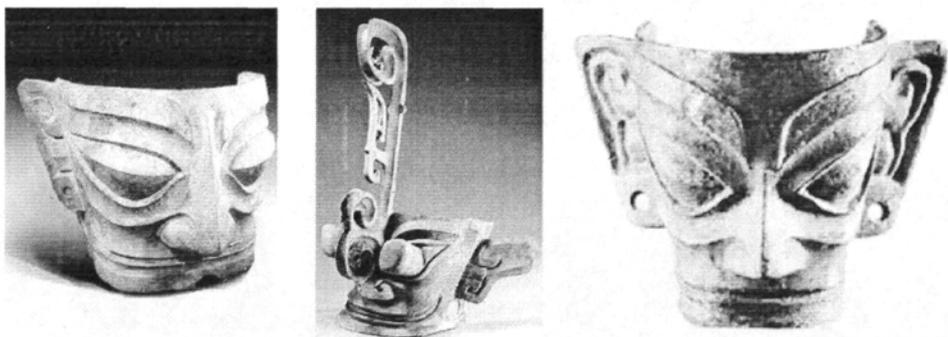


图 3-2：三星堆祭祀坑出土的的青铜面具，造型独特，令人过目难忘。

在研究这种造型的来历，有学者提出，这正是古蜀文献中传说的古蜀王“蚕丛纵目”的最形象的说明^②。根据古代文献记载，早期蜀族前后三代，一脉相承。扬雄《蜀王本纪》载：“蜀王之先名蚕丛，后代曰柏灌，又次者名曰鱼凫，此三代各数百岁。”

^① 肖平：《古蜀文明与三星堆文化》，四川人民出版社，2002 年 1 月，第 90 页。

^② 肖平：《古蜀文明与三星堆文化》，四川人民出版社，2002 年 1 月，第 66 页。

在常璩《华阳国志·蜀志》里，更是提到蚕丛的相貌特征：“周失纲纪，蜀先称王，有蜀侯蚕丛，其目纵，始称王……次王曰柏灌，次王曰鱼凫。”

如果真象学者们考据所言，在古代的文献记载蚕丛的“纵目”特征和三星堆青铜人像的特征是如此的吻合，那么是不是可以说三星堆的人头雕像是高度写实风格的作品呢？或者说古蜀地方曾经存在一种特异的“纵目人”？答案应该都是否定的。仅仅从在人种学的考古发现上看，就知道人类进化史上根本不曾出现过“纵目”的案例。三星堆的人像雕塑是为了祭祀、巫术仪式等特定功用而制作的礼器，造像的特殊处理自然另有深意。

巫鸿在《礼仪中的美术》中谈到，对图像、造型在艺术中的考察应该在两个方面展开，一个是图像的来源，一个是其象征性。就三星堆人像“纵目”以及其他的特殊处理手法而言，我认为这是四川雕塑艺术传统的最初手法：对现实进行适度夸张而非绝对写实。因为在 1986 年出土的青铜器中，还有一种“半人半兽”（图 3-4）的青铜面具，脸部的处理更加怪异：眼珠已经突破眼眶，呈柱状朝前突出，有如蟹目；两耳外张，象张开的鸟翼或直立的兽耳。这件作品充分说明了造型是为了营造某种特殊的效果服务的，有其特殊的象征意义。因为无论是“纵目”、“暴突目”还是“鸟兽耳”，在现实中是根本不可能存在，而它想表达的也许是巴蜀的先民拥有“象千里眼一样犀利的目光”，“象鸟、兽一样敏锐的耳朵”这样的含义。



图 3-4：三星堆的“半人半兽”面具，鸟耳蟹目的特征非常明显。

前面的铺叙中已经引用了很多古代文献的记载以及传说，古代的蜀国和中国文化传统中不少“人文初祖”有着极为深厚的关

系。这些先祖们和后来的蚕丛、柏灌、鱼凫在早先应该都是古代巴蜀氏族部落的首领。在生产力极为低下的古代，大自然的凄风苦雨让先民们难于招架。风雨雷电的力量让先民们相信各种超自然的神灵存在，并逐渐形成泛灵信仰，也就是 E·B 泰勒称之为“万物有灵论”的信仰：山有山神，水有水神，树有树神。另一方面，带领部落养蚕、耕作、泄洪、狩猎、战争的头领在长期的生产生活中也因为劳苦功高而逐渐被神化崇拜。在民间就一直有关于先祖、头领在灾难、困难来袭之时，化为灵兽与之相斗并最终获胜的传说。

崇拜产生信仰，信仰产生宗教，古蜀地方也是巫术盛行之地。三星堆大量出土的器物就已经说明了这里存在的的是一个崇尚祭祀的文明，而且是一个政治权力高度宗教化的文明。氏族首领（国王）同时又是宗教领袖，“既为政治领袖，又为群巫之长。”^①三星堆出土的青铜面具、金面具或许当年正是祈神祭天时巫师重要的道具。



图 3-5：三星堆青铜神树上站立的小鸟。



图 3-6：这只鸟的造型凶狠，也许是鹰类的猛禽。



图 3-7：青铜风鸟造型，明显是从杜鹃、戴胜一类的造型演化而来。

^①陈梦家：《商代的神话与宗教》，《燕京学报》第 20 期，1936 年

古蜀泛灵崇拜的另外一些证据同样来自三星堆出土的青铜器。动物、植物也是三星堆重要的作品题材。动物形象常见的有鱼、鸟、虎以及龙、凤、夔等。既有和日常生活息息相关的动物，也有人们相象中合成的灵异怪兽。这些动物形象是被古人精心选择的结果，和祭祀坑里的人物形象一样是被膜拜的神祇。在古蜀文化中“鱼”、“鸟”和“虎”是重要的图腾符号。鱼能潜渊，鸟能登天，上天入地，交感于人神之间。同时，鱼是蜀先祖鱼鳧的象征，《山海经·海内南经》记载：“氐人国在建木西，其为人，人面而鱼身，无足。”

鸟（杜鹃）在传说中是蜀王杜宇的化身。《蜀王本纪》记载了“杜宇化鹃”的故事：“望帝去时子规鸣，故蜀人悲子规鸣而思望帝。”因此在三星堆出土的动物类器物中，鸟形造型的数量最多也就不难理解。在这里，鸟的造型有很多丰富的变化。二号祭祀坑出土的青铜神树上的“立鸟”，小巧玲珑，鸟的嘴呈弯月钩形，也许是鸚鵡？尾羽上翘，两爪并拢呈曲蹲状，仿佛要一跃而起，非常生动（图 3-5）。另外一只青铜凤鸟造型，明显是以杜鹃、戴胜之类鸟的造型演化而来：尖嘴，圆眼，有很显眼的鸟冠，头大，小巧的翅膀，尾羽长而垂。塑造者对“凤鸟”主要特征的强调得非常夸张、简练：如嘴尖而长，眼被处理成一个圆点，冠宽大而秀美。这只鸟全身布满云纹、羽鳞纹，非常华美，有非常高贵的气象（图 3-7）。

三星堆出土了八棵青铜树，可复原的有三棵，最大的一棵接近四米（图 3-8）。青铜树的底座为圆形，由下而上一共分三层树枝。这些曲线优美的树枝上繁花似锦，有花朵、立于花上的小鸟、游龙、铜铃。在面对青铜神树时，观众也许首先要惊叹于这棵树尺度的高大，分段铸造的精巧和安装的复杂，这是还仅仅是技艺层次的问题。更重要的问题是当年的人们为什么要花那么多时间和精力来铸造这么高大精巧的一棵“树”呢？学者段渝考证这种

类型的青铜树不是普通的树，它们是古蜀部落的神树，正是古代《山海经·海内南经》中提到的神树“建木”。在《淮南子·地形》中提到：“建木在都广，众帝所自上下，日中无影，呼而无响，盖天地之中也”。“既然建木是众帝往返于天地之间的神树，那么它显然也就是登天之梯了，是天人之际的通道。”^①这样的考据是否确切，对于我们的课题而言，并非最重要的方面。但我们已经可以从这些考据中，看出三星堆青铜器物与神灵、天地、祭祀、祈祷的深厚渊源。更令人难忘的是设计者把象征的手法运用得如此出神入化。这棵妙曼神秘的青铜树，在当年的头领、巫师以及部落人群眼中已经不再是一棵普通的树了。它是连接天地、穿越幽冥的天梯。精神的魅力不正是艺术创作的终极追求吗？

已经不需要罗列更多的作品名单了，重要的作品还有诸如身高 2.62 米（加基座），重达 180 公斤的青铜大立人像等等。三星堆的青铜艺术品已经告诉我们：塑造者的手法既和现实相关（比如和很多古文献记载有很多联系），但又对现实的存在物进行了大量成功的夸张。

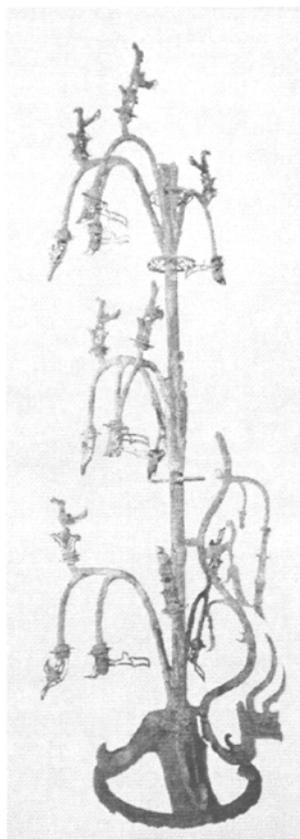


图 3-8：青铜神树造型精美，工艺复杂，是祭祀时重要的礼器。

^① 段渝：《玉垒浮云变古今——古代的蜀国》，四川人民出版社，2001年8月，第103页。

第 4 章 超越生死的艺术

汉代的四川是一个阡陌纵横、田园牧歌、崇敬天地、富足、安逸的乐土。这种美好印象的获得既来自于汉代四川的文学成就，也来自于至今仍然可以触摸到的大量的汉代历史遗存。上天也许格外青睐四川。地上遗存的汉阙，在四川最为丰富，保留得也最为精美完整。地下出土的汉俑和汉画像砖画像石艺术也是独具风骚。中国美术史的研究在谈到中国汉代的画像石画像砖艺术时，将四川画像砖的成就与山东、河南的画像石成就相提并论，就说明汉代的四川的雕刻艺术在当时就已经达到了相当高的水准。



图 4-1: 弋射、收获，
40X49 厘米

汉画像石和画像砖都是汉代墓葬中出现在墓室建筑上的艺术品，在全国各地均有发现，在四川尤其多见。这和当年汉代的“厚葬”之风盛行有关。《论衡·薄葬篇》记载：汉代人“谓死如生；闵死独葬，魂孤无副，丘墓闭藏，谷物乏匮。故作偶人以侍尸柩，多藏食物以歆精魂”。尤其是官宦、有钱人家“厚资多葬”，为把在生时的荣华富贵随身

携往阴间，便将刻画有人间风物景象的砖板大量镶嵌在墓室墙上或镌刻在墓室内石板、石棺上。

同时，汉代“孝”义盛行，连一般的平民下葬，也都尽力厚待先人。《盐铁论·散不足篇》称：“今生不能致其爱敬，死以奢侈相高。虽无哀戚之心，而厚葬重弊者，则称以为孝；显名光于母，光荣著于俗。故黎民慕效，至于废室卖业。”厚葬之风可见一斑。这就是有汉一代，画像石、画像砖艺术达到一个高峰的由

来。

画像砖的题材丰富多样。其中，直接表现社会生产生活的画面，是汉代四川画像砖中最重要的题材。如《播种》、《弋射、收获》（图 4-1）、《采桐》、《采莲》《盐井》、《酿酒》、《舂米》、《放筏》、《市集》等等。从这一系列表现农耕生活的汉代画像砖中，我们可以看到对日常劳作精彩而细致入微的刻画。

表现上流阶层生活的情景也是多见的题材，如《辎车》、《车马过桥》、《宴乐》、《宴饮》、《车马临阙》、《传经讲学》等等。表现娱乐游憩的如《六博》、《七盘舞、杂技》、《观技》、《跳丸》、《笙歌》、《驼舞》等等。表现西方极乐世界的《西王母》、《伏羲》、《女娲》、《羽人》、《龙车》、《渡海》、《采仙药》等等。同时，还有大量的几何形纹样、动植物纹样和文字、纪年画像砖。

这些题材丰富的画像砖在汉代墓室中的大量出现，一方面如上文所说，让汉代厚葬风气的习俗昭然天下；另一方面也为我们了解汉代人的生死观——对现世和“西方世界”的态度提供了绝好的机会。

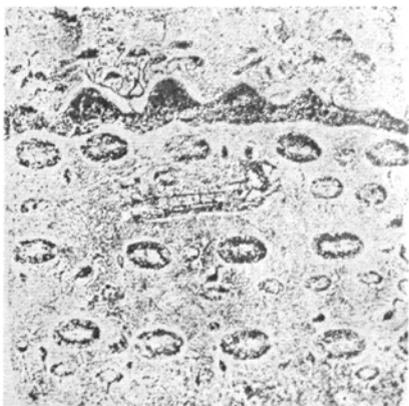


图 4-2：采莲，29.6X32.6 厘米

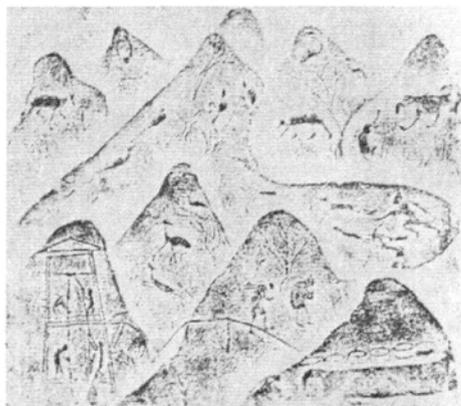


图 4-3：盐井，40X48 厘米

4.1 画像砖艺术和汉代人的“空间”意识

画像砖的制作，均为模制。众所周知，画像砖的厚度有限，

为了在有限的空间上处理造型，多采用两种方式。一种是以凸起的线条为主，主要用于表现较繁复的细节；另一种是浅浮雕，形体有一定的厚度，体积和空间相应饱满一些。

画像砖的构图以“满”为特点，在表现大场景的题材时这种特征尤其明显。比如前文提到的《采莲》、《盐井》，以及成都出土的《市集》、《市肆》、《庭院》等等。为了尽量多的表现细节，塑造者往往舍弃了对空间远近透视、大小比例的控制。德阳出土的《采莲》(图 4-2)，画面上朵朵莲叶大如华盖，莲花、莲蓬以及荷塘中的水禽分成六行，样样清晰可数，但仿佛又密密麻麻数不胜数。

成都出土的《盐井》(图 4-3)表现了崇山峻岭之间人们搭建井架以辘轳汲卤，翻越山间小道把卤水运往灶台。重峦叠嶂，道途艰险，山间林木繁茂，有鹿、狼、兔，也有猎人驱犬逐兽。整个画面细节丰富，但仔细观察就会发现在画面上方(远处)和下方(近处)山上的动物、人物都是按同一个比例刻画细节，作者没有感到任何的不妥。作为观众，我们似乎也没有感到太多的不妥，这真是一个有趣的现象。

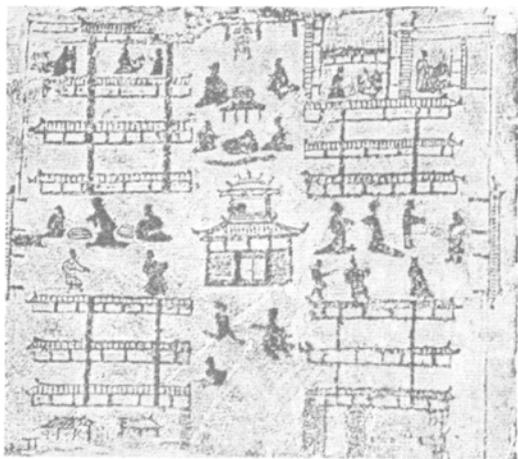


图 4-4: 市肆, 39X49 厘米

已经有很多研究者对透视和观看方式在东西方艺术中的差异进行过对比和讨论。东方艺术的透视是“散点透视”，也就是多点透视。在画面上几乎没有固定的视点、消失点、视平线，视角随作者的需要而定。在成都出土的另一件作品《市肆》(图 4-4)中，作者甚至宣布了透视的死亡。看上

去，这件作品表现的是一个繁华的十字街口俯视场景。按科学的透视法则，我们理应看到的是大面积的屋顶和人们的头顶的图像，但我们看到的是所有物体的正侧面的影像——剪影。街口四角整齐排列的房舍、在自家院子里家居的人们、街上相对作揖的路人、道上小贩和什物、拄杖的老人、十字路口的两层小楼，无不是用的这种剪影的表现手法，连物体的体积都忽略了。

在画像砖艺术中，一再出现这种反透视反比例现象的原因，并不是汉代雕塑家的幼稚之心，或者象某些西方艺术史家所言“中国早期的艺术是不成熟的”。画像砖的作者们所考虑的重点显然不是西方透视学“近大远小”的造型法则的问题，他们更关心的是要体现细节的详尽。因为对细节详尽的描述正是墓室主人所需要的“价值”，适度的夸张更是必需的手段。还有什么能比满塘的荷花、满山的麋鹿、热闹的市集更让墓主人（和后人）感到富贵满足的呢？

4.2 画像砖艺术和汉代的“今生来世”观

在四川汉代墓葬的考古发掘中，汉代石棺画像艺术同样是不能忽视的画像雕刻艺术品。石棺画像是指在石制棺槨上雕刻的画像艺术品。以石为棺的风俗，应该发源于四川。在常璩《华阳国志·蜀志》里提到：“周失纲纪，蜀先称王，有蜀侯蚕丛，其目纵，始称王。死，作石棺石槨，国人从之，故俗以石棺槨为纵目人家。”

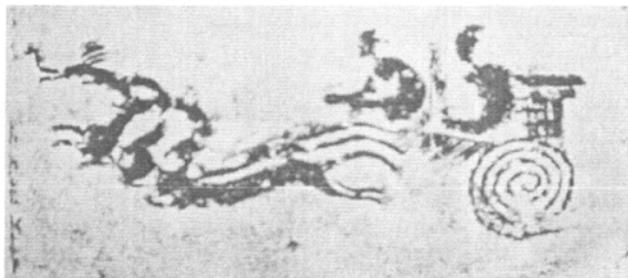


图 4-5：龙车，25X44 厘米，三条龙拉车，车外三颗星，车轮作螺旋状，车上一驭者一神人，似在太空飞奔。

事实上，石材作为一种建筑材料在汉代以前是很少被使用。历代的出土文物也同样证明了这一点，秦代的墓葬大量使用的是木质和陶质的材料。据巫鸿的考察，公元前 2 世纪到公元 1 世纪，中国人发现了一种新的艺术与建筑材料——石头，并且赋予了石头新的意义。石头因其坚硬持久的特性和“永恒”的概念联系起来。“从此木构建筑为生者所用，石质建筑则属于死者、神祇和仙人。石材一方面与死亡有关，另一方面又与升仙有关。死亡、升仙与石材的共同联系又强化了二者之间的连接。”^①

有汉一代，在石棺椁上雕刻画像逐渐兴起，其功用和画像砖是相同的，都是对逝者在另一个世界生活的想象。包括画像砖画像石在内的汉代墓葬艺术明白无误地传递了千年以前的信息：不可避免的死亡虽然是令人恐惧的，但安排死者在阴间生活却需要大张旗鼓，浓墨重彩。墓室在中国

传统中被称为“阴宅”，是和逝者生前所居住的阳宅一样重要的居所。在汉代人的心目中生和死并不是两个对立的世界。“人们常常把死者的世界看成是其生前生活的延续或是理想生活的实现。”^②当



图 4-6：西玉母，41X47 厘米。

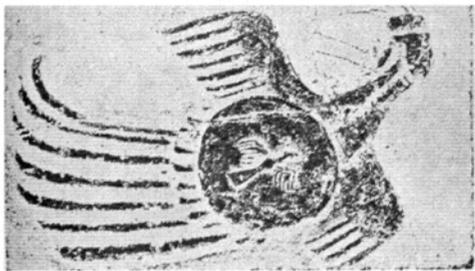


图 4-7：羽人，41X47 厘米。

^① 巫鸿：《礼仪中的美术》，三联书店，2005 年 12 月，第 132 页。

^② 巫鸿：《礼仪中的美术》，三联书店，2005 年 12 月，第 195 页。

墓穴的封土盖上，死者就将要在黑暗的世界里走进想象中的另一个天国。死者不仅将继续享受在世时的美好生活，而且还能享受现世所没有的经历的荣华富贵。从这个角度上说，表现现实生活的《宴乐》、《辎车》、《车马过桥》、《宴饮》、《观技》、《跳丸》、《笙歌》、《驼舞》。既是对死者生前富贵生活的记载，也是对死者在天国生活的一种期盼和想象。而《西王母》(图 4-6)、《伏羲》、《女娲》、《羽人》(图 4-7)、《龙车》(图 4-5) 这样表现极乐世界题材的画像砖之所以会大量出现。也是为了能够让逝者在后人构筑的天国里的顺利地羽化成仙，灵魂进入西王母的天堂。为了守护死者的灵魂不被升仙路上的鬼怪、妖魔、困境所困扰，各种神兽如龙、凤、犬、马也成了画像砖必不可少的题材。

在古代中国，为了超越死亡这一生命的“大限”，人们幻想通过寻找“海外仙山”和通过修行获得“仙体”的方式达到长生之境。与这种盛极一时的“求仙于生时”的理念相行不悖的是，“灵魂不灭”的信念同样也影响着人们。“承认‘大限’的存在但又试图超越它，这种思想可以说时全部汉代墓葬艺术的基础”。^①汉代的人们已经开始接收死亡是通往成仙道路必不可少的一个阶段的思想。以画像石棺为例，作为六面体的石棺，除了直接和地面接触的底面以外，其余五面均按照一定的规矩来布置相应的画像内容：“棺盖上多刻天象，前后两挡象征灵魂的入口和宇宙，两帮的图像则表现死者在来世的享乐生活，以及对灵魂的护卫和神仙世界的种种景象。”^②这种布局完整地表达了汉代人的生死观：墓葬是进入仙境的入口。死亡仅仅是身体对现实世界的告别，只是今生的退场，而另一个人生刚刚拉开序幕。精心准备和隆重装饰的墓室象一个辉煌的舞台背景——现世的生活是那么富足

^① 巫鸿：《礼仪中的美术》，三联书店，2005年12月，第208页。

^② 巫鸿：《礼仪中的美术》，三联书店，2005年12月，第194页。

美好，让人难忘，仰望头顶的星空是如此的灿烂祥和，这只墓葬用的石头盒子神奇地幻化成了一架飞行器（一艘驶向天国的方舟？），载着死者穿越今生来世之间漫长的通道，最终羽化成仙，仙乐飘飘，东王公、西玉母和长生不老的仙人将在那里笑脸相迎，相伴左右。

当然，画像石棺上的图像题材并不是一成不变的，但不同的图像在象征意义上却是别无两样。1940年任乃强在四川芦山县的一座砖墓里发掘出土了著名的王暉石棺（图4-8），这是目前所知的唯一刻有铭文的汉代石棺（图4-9）。其文共计三十五字：“故上计史王暉伯昭，以建安拾六岁在辛卯九月下旬卒，其拾七年六

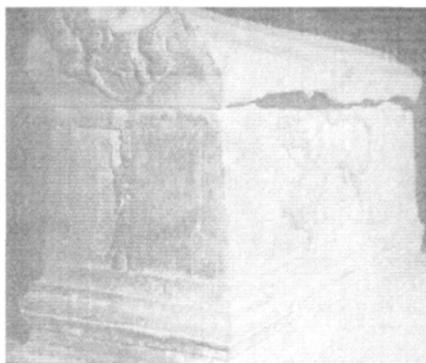


图 4-8：四川芦山出土的王暉石棺

图 4-9：王暉石棺前档的珍贵铭文和雕像

月申戌葬，呜乎哀哉！”王暉石棺的装饰雕刻就显得非常简略，除了在石棺的两侧以高浮雕刻出青龙、白虎两种神兽，神兽周围再无任何装饰。在古代的宇宙观中，青龙白虎分别代表着左和右，东方和西方。在石棺的后挡的石板上雕刻的是象征北方的玄武，这是一种由纠缠在一起的龟蛇组成的神兽。虽然和其他地方出土的石棺上的画像雕刻有很大的区别，但王暉石棺同样寄托了人们将石棺转换为一个微型宇宙模式的愿望。

与代表东、西、北三个方位的神兽相对应，石棺的前挡应该

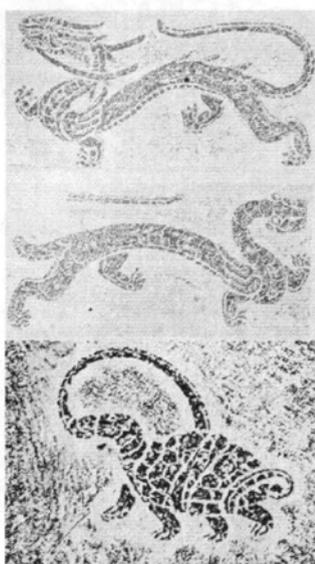


图 4-10：王晖石棺

左右两侧是青龙、白虎的浮雕，后档的浮雕是玄武。



图 4-11：王晖石棺

棺盖上的饕餮形象。

出现象征南方的朱雀。但雕刻者在这里刻画的是一个带翼的仙人正在推开一扇半掩的门，门上镌刻的正是 35 个宝贵的铭文，仙人仿佛正在开门迎接亡灵。这种安排和把石棺前挡作为象征灵魂进入另一个世界的入口的程式化安排完全一致的。

但那个仙人的造型显然是大有不同，在汉代出土的画像石中，对引导灵魂的半掩门仙人的刻画多是峨冠长袖，面部的形象甚至接近女性的形象。而王晖石棺上的这个仙人不但肩上生有羽翼，而且长袍下摆还露出了鸟羽的纹样。这也许是雕刻者有意将人物和朱雀的形象结合在一起，既照顾程式化的规矩，又让自己用神兽来象征宇宙四方的创意得以实现。

通过上面的例子，笔者似乎已经可以得出一个小小的结论：今天作为独立艺术品来研究和欣赏的画像砖和画像石，在当年不仅仅只具有审美的功能。虽然墓室砖拱、墙面上的画像砖和石棺上的画像雕刻存在着各种各样不同的题材，而且在同一主题下还存在图像内容不同的差异。但这样

这样的差异和多样性对汉代的人们来说，并不影响他们对生与死、今生与来世两个世界的理解和安排。在理解了汉代人制作这些作品的真正目的，以及图像的礼仪功能和深刻的象征性意义的追求之后，我们似乎应该重新思考艺术作品外在的审美价值和作者世界观之间，究竟存在何种对应关系的话题。

第 5 章 中国石窟艺术的最后高峰

四川石刻造像艺术的历史由来以久。在上一章节中，笔者已经以汉代画像石画像砖艺术为重点讨论了四川石刻的一些特点：朴质、看似强调“拙稚”、“怪异”、“幽默”等趣味性特征但又不失精巧、用心良苦。从晚唐开始营造的安岳石窟、大足石刻的艺术成就来看，四川的石刻艺术更是达到了极高的艺术水准。这种成就的获得是一种文化杂交的结果。巴蜀文化从来就是一个开放的体系。正是因为善于吸收周边文化以及外来的文化的精髓，巴蜀文化最终才发展成一棵枝繁叶茂的大树。

佛教艺术流入中国的主要途经，是由印度西北经波斯越葱岭进入新疆，拜城克孜尔石窟、龟兹壁画正是在佛教传入中国初期出现的重要作品。再经甘肃传入中原，从此遗留下敦煌莫高窟、榆林窟、武威天梯山石窟、永靖炳灵寺石窟、天水麦积山石窟等等重要作品。魏晋南北朝时期，经北魏政权苦心经营，山西大同云岗石窟和河南洛阳龙门石窟相继出现，石窟艺术在中原地区进入一个辉煌的高峰。但随后北方政局开始周期性动荡不稳，大规模石刻造像在北方几近停滞。随着国家的政治文化中心逐渐南移，四川在全国的政治经济文化生活中的地位迅速上升，四川的石刻造像因而逐渐兴起。

唐代自“安史之乱”和黄巢起义后，玄宗、僖宗入蜀避难；五代十国的前后蜀政权建立；至宋代又有宋与辽、金旷日持久的南北纷争，南宋偏安；在元朝蒙哥大军入川之前，几百年的时间里，四川境内无大战荼毒。长期安定的政治局面，富饶的物产，使得大量的文人墨客、高僧大德、能工巧匠源源不断进入四川，四川的文化艺术因此得到了空前的发展。“五代和宋代的成都与

杭州成了中国佛教文化的两个中心。”^①和当年北方的石刻造像几于停滞,东南地区的造像规模很小的情况相对比,四川大兴石刻,先后出现广元石窟、安岳石窟、大足石刻等重要石刻造像遗迹。阎文儒称“中唐以后四川石窟居全国之冠”,大足石刻又以其规模宏大、雕刻精美、保存完整被成为“中国石窟艺术最后的高峰”。

大足石刻是大足县境内北山、宝顶山、南山、石篆山、石门山等处唐、宋时期的石刻摩崖造像的总称。大足石刻群有石刻造像 70 多处,总计 10 万多躯,其中以北山和宝顶山摩崖石刻最为著名。

大足北山故名龙岗,距大足县城两公里。石刻的始作俑者是唐末昌州刺史韦君靖,时筑永昌寨,屯兵其上,并于唐景福元年(892)年开凿石像。据至今仍在北山之首的《韦君靖碑》记载:其时“公又于寨内西……翠壁凿出金仙,现千手眼之威神,具八十种之相好……”是为北山造像之滥觞。北山造像自五代至南宋绍兴年间,共



图 5-1: 大足北山, 佛湾
第 113 号, 水月观音, 宋代。

历时二百五十余年。宝顶山石刻在县城东北十五公里,建于南宋淳熙六年至淳祐九年(1179—1249年)的 70 年间,是本地僧人赵智凤发愿并组织开凿的佛教密宗石窟道场。由于地处偏远交通不便,大足石刻长期“养在深闺人未识”,哪怕是因为香火旺盛而获得“上朝峨嵋下朝宝顶”的声誉,仍然未引起主流学术界的注意。

民国三十四年(1945年)四月,是大足石刻研究史上的重

^① 郭相颖:《大足石刻概论》,《大足石刻研究文集 4》,中国文联出版社,2002。

要节点，杨家骆、马衡、顾颉刚等 15 人应邑人陈习删邀请，组成“大足石刻考察团”对大足宝顶、南、北山等处进行了考察。是为大足石刻第一次为国内学界所广泛关注。学者们返回重庆后，纷纷撰文，从此，大足石刻的成就和声名逐渐为世人所知。傅振伦在写于 1945 年的《大足南北山石刻之体范》中着重谈到了大足石刻在中国雕塑史上的重要意义：“中国佛教雕刻，初石造像，其后镏金为之，时代然也。又北朝则石像多而铜像少，南朝则铜像多而石像少，则又地域使然也。唐中叶以还，绘塑大盛，而金石造像遂微；故晚唐以来之石刻，作品极少。唯四川则晚唐五代及宋代石刻造像，仍盛于时。研究中国宗教艺术史者，借此而可知历代演变之迹，此大足石刻所以为贵也。”^①

在本文中，笔者将重点就宝顶山摩崖石刻的艺术特色来讨论有关四川雕塑传统的一些话题。



图 5-2：宝顶石刻第 15 号
中，“推干就湿恩”，南宋。



图 5-3：宝顶石刻第
17 号中，“笛女”，
南宋。



图 5-4：宝顶石刻第
20 号中，“养鸡女”，
南宋。

5.1 宗教题材的世俗化、生活化

源自印度的佛教自从传入中国之后，一直面临着如何被广大中国百姓接受的问题。在芸芸众生普遍识字不多的情况下，如何

^① 刘长久、胡文和、李永翘编著：《大足石刻研究》，四川省社会科学院出版社，1985 年 4 月，第 21 页。

让百姓搞懂高深的佛教教义？绘画、雕刻等“不立文字”的艺术形式无疑就成了普及佛教最便捷的方式。从历史上看，佛教是通过一直不断地和中国民间的文化、传统、风俗相融合，通过丰富的艺术手段来达到本地化、中国化，最终达到为老百姓所喜闻乐见的目的。大足石刻是佛教艺术世俗化、生活化最具代表性的作品。

宝顶山石刻的题材中有大量表现唐宋时期日常生活的场景。比如：第 15 号“父母恩重经变相”中共有 11 组人物雕刻，从一对夫妇在佛前求子的情景为开始，分别刻有“怀胎守护恩”、“临产受苦恩”、“生子忘忧恩”、“咽苦吐甘恩”、“推干就湿恩”（图 5-2）、“哺乳养育恩”、“洗濯不净恩”、“为造恶业恩”、“远行忆念恩”、“究竟怜悯恩”等父母十大恩情故事。通过极其日常的生活琐事，极其朴素的生活细节来宣扬报答父母的教义。同样在第 17 号“大方便佛报恩经变”中有一民间村姑模样的半身女像，



图 5-5：北山石刻，佛湾
第 125 号，“数珠观音”。

满头青丝，双辮垂肩，双手横握长笛，双目微合，俨然入神于悠扬的音乐声中（图 5-3）。第 20 号“地狱变相”中通过民间生活场景来表现宗教思想的画面更多：“劝戒酒图”中告诫百姓切勿醉酒的道理，是通过一组醉酒后老百姓“父不认子”、“夫不识妇”、“兄不识弟”、“姊不识妹”的生动雕塑来表现的。蜚声中外的“养鸡女”也在“地狱变相”这个大型雕塑群里，在一片鬼哭狼嚎的地狱场景中，养鸡女悠然打开鸡笼，小鸡争抢蚯蚓的场景活脱脱是一幅田园生活小景（图 5-4）。

北山石窟中也有这样的作品。北山第 125 号作品“数珠观音”

是一个侧身而立的少女形象(图 5-5),她头带瓔珞花冠,嘴角含笑,垂手而立,足踏莲台,“S”形的身姿静中有动,妩媚动人。这尊小小的雕刻被王朝闻称为“媚态观音”,从此名满天下。“她”一反人们记忆中观音造像的“庄严妙相”,“称其名号”就能救苦救难的观音菩萨仿佛幻化为邻家的青春少女。相信如果不是在大足,就算在民间传说中的“观音三十三化身”里也不会有如此妩媚的观音出现。

象大足石刻这样生活化,世俗化的作品在一贯庄严肃穆的佛教造像中实在是罕见的。石窟艺术研究专家阎文儒在《大足宝顶山石窟》一文中谈到:大足南宋宝顶山石窟群“是全国晚期石窟造像中最重要的一处……又是全国大幅浮雕作品唯一的一处,反映社会生活最突出的一处,也是佛教作品感人最强烈的一处。”^①

在这里笔者很想提醒大家:“生活化”的倾向一直是四川雕塑作品的一个显著的特点。在对汉代画像石画像砖作品的讨论中,我们已经多次发现这样的例子数不胜数。大足石刻的匠师在制作佛像时,一方面严格依照佛教经典、教义、仪轨的要求,另一方面也深受本地的风俗、文化的影响。在“叙事性”题材的处理上,他们经常按照自己的意愿和他们对题材内容的理解去雕刻。从而给这些作品打上了世俗生活浓厚的烙印。

大足石刻还留下了一大批身怀绝技的古代雕刻技师的姓名,这是中国雕塑史上罕见的案例。目前发现的宋代大足石刻镌刻匠人署名计有 28 处,共 26 人,其中文姓最多,16 人,伏姓次之,6 人。这些有名有姓的雕塑家有些是本地的匠人;有些来自临近的安岳,比如文姓世家;有些则是从北方迁移入川的能工巧匠。据学者仔细考证,在大足石刻多次留名的南宋伏小六、伏小八、伏元俊、伏世能等伏姓“本州匠人”最初的祖籍有可能来自于西

^① 阎文儒:《大足宝顶山石窟》,《大足石刻研究文集 4》,中国文联出版社,2002 年 1 月,第 256 页。

北地区，为避战乱而入川。“颖川镌匠胥安”则可能是由北方河南入川的雕刻匠人。^①这些研究说明了大足石刻和早先开凿的安岳石窟与我国西北、北方佛教雕塑传统的渊源。在大足石刻题刻中发现文姓一脉一共有 6 代人世代在此从业，伏姓雕刻家族也是数代人在此留名。这些能工巧匠在四川长期生活，耳濡目染，已经完全融入到当代的生活风俗中去。大足石刻正是在漫长的镌刻过程中完成了前朝佛教雕塑传统和四川雕塑传统的完美结合。

5.2 象征手法在大足石刻中的运用

在对三星堆出土文物的考察中，我们曾经探讨过“象征”在那些作品中的重要意义。当鱼、鸟的形象出现时，古代的蜀人看到的是先祖的象征，青铜神树在部落人群的眼里会是众神上下天地的天梯。在大足宝顶山石刻造像中同样有大量运用象征手法的成功例子。比如第 30 号作品“牧牛图”（图 5-6）、第 3 号“六道轮回图”、第 19 号“缚心猿锁六耗图”。

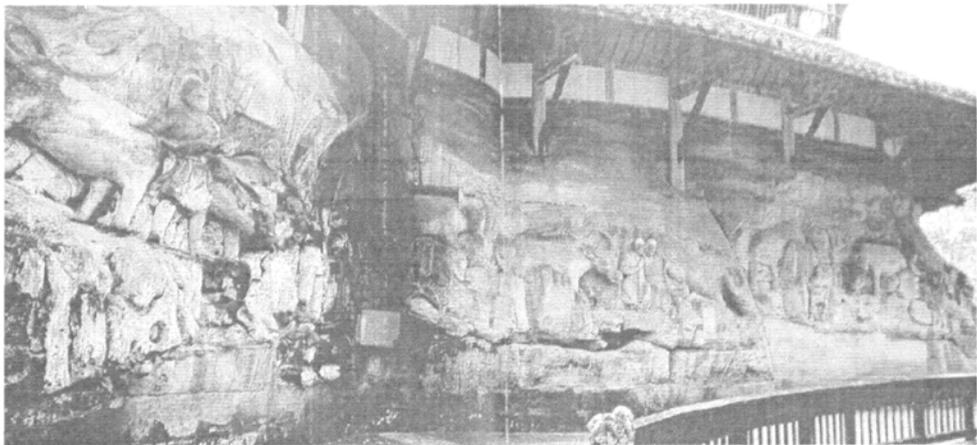


图 5-6：宝顶石刻，第 30 号“牧牛图”，南宋。

^① 张划：《大足宋代石刻镌匠考述》，《大足石刻研究文集 2》，重庆出版社，1997 年 8 月，第 419 页。

5.2.1 调养心性的“牧牛图”

宝顶山石刻第 30 号作品“牧牛图”是一幅长 27 米，高 4.5 米的石雕长卷图画。全图分为十组，每组均有一牛一牧人，这是叙事展开的主角。还有一些其它的人物和动物，对故事的展开起烘托气氛的作用。整件作品看起来是一系列描写牧人在山前水畔牧牛的田园生活场景的作品。事实上，在赵智凤精心安排的宝顶大佛湾雕刻群里，“牧牛图”看似平凡的充满生活气息的图像背后，大有深意。在这十组场景中，牧人与牛所表现出不同的相互关系暗喻的是“修行者”与所需要调伏的“心性”在不同的修行阶段所呈现的关系。在这里，牧人和牛变成了“修行者”和“心性”的象征。

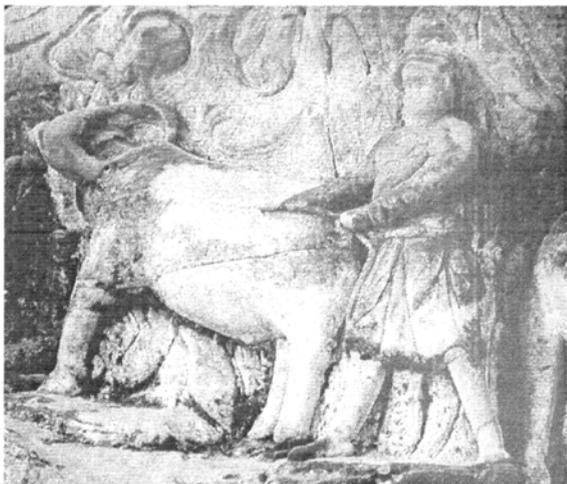


图 5-7：“牧牛图”，第一图“未牧”。

第一图“未牧”（图 5-7）。表现的是一头牛昂首朝向上山的方向，牧人在其身后勒紧缰绳，用力向相反方向拖拽牛头，双方都是全力以赴，浑身肌肉紧绷，正在相持不下。图旁偈语云：“突出栏中不奈何，若无绳缆总由它；力争牵上不回首，只么因循放者多。”^①

第二图“初调”。牧人身背竹笠，站在牛的下后侧方，左手用力牵绳拉动牛头，右手高举竹鞭，欲使牛听从指令。牛虽依然不甚配合，牛身冲着另一面，但牛头已经转向牧童。图旁偈语云：“芳草绵绵信自由，不牵终是不回头；虽然牛是知人意，放去低

^① 关于“牧牛图”旁偈语的解读，存在诸多版本，本文采用的是黎方银的考证。黎方银：《大足石刻》，三秦出版社，2004 年 7 月。

昂不易收。”

第三图“受制”。牧人站在牛首上方，右手依然握着缰绳，左手举鞭，两目圆瞪，正在呵斥牛儿下山。牛头向下正在缓缓下坡。观者可以感到牛已经驯服不少，虽然牧人还是要手握缰绳，但缰绳已不象前两图中呈直线的紧绷，而是有下坠的弧线。

第四图“回首”。此时仿佛山风大作，一只猛虎突然从牛的身后扑出来。牧人连忙背身用手扶正头上的竹笠，牵着牛急速向山上躲避。而此时牛在山上悠闲回首，并不惊慌。图旁偈语云：“牵回只似不同群，放去犹疑性未止；取放未能放鼻索，□放□放者空。^①”

第五图“驯伏”，第六图“无碍”（图 5-8）。在整个十组牧

牛图中只有这两组是合刻在一起表现的。两个牧童并肩坐在石台上，亲热地互相搂着对方的肩膀。仿佛刚刚说完一句悄悄话，两人的表情是眉开眼笑，满心欢喜。第五图中，牛站在一旁，瞪着眼睛竖着双耳仿佛在专心



图 5-8：“牧牛图”中段场景，两牧童拥肩而笑。

聆听牧童们的笑话。牛的缰绳依然牵在主人右手中，它的主人在和朋友谈天说笑时左手依然握着鞭子。第六图的牛则是屈腿跪伏在牧童身边，慢慢饮用山涧的溪水。

两图旁的偈语分别是：“放去收来只自由，鼻头绳芯亦当□；

^① 以下标注“□”者，为原题刻漶漫不可识所遗失文字。

虽然立意□□□，步步由自不放伊。”“放来霞似会人言，□□□侵更可怜；坐看□绿全不顾，由有绳绁虑狂颠。”

第七图，“任运”。牛儿在小溪边上悠然饮水，牧童面带微笑，右手食指轻指前方，怡然自得，虽然左手中依然提着缰绳，但右手中原来的鞭子已经不知去向。图旁偈语云：“牛鼻牵空鼻无绳，水草由来性自任；涧下岩前无定止，朝昏不免要人寻。”

第八图，“相忘”。牛儿埋头舔蹄，头顶两个抓髻的小牧童赤脚坐在牛身后的山石上，双手拢在袖中，头微倾，目微闭，仿佛沉浸在旁边第九图牧人的笛声中。图旁偈语云：“万象忘机无所得，牛身全白尾由黑；比霞千颂故其中，□坐孤岩谁取则。”

第九图，“独照”。云雾山中，一位老年牧人倚坐在山石上，轻抬右腿，支起握笛的两臂。笛声清悦，让听者无不陶醉。牛儿在老者身后昂首抬头，仿佛在饮用山泉。图旁偈语云：“全身不观鼻嘹天，放者无拘坐石巅；任是雪山香细草，由疑不食向人前。”

第十图，“双忘”。现在的牛儿早已不需要人调教了，它四腿跪伏在地，在树荫下安静休息。牧童右手枕于头下，左手上举围着头，袒胸露腹，仰卧在山石上，左脚微微支起，右脚平放，已经酣然入睡。一只小猴倒吊在牧童头上的树上，伸手撩拨之，牧童依然不为所扰，鼾声雷动！图旁偈语云：“高卧烟霞绳放牧，牧童闲坐况无忧；欲寻古尊□踪□，去住人间得自由。”

“牧牛图”中的十个场景环环相扣，错落有致，是在一个连贯的思路下产生的伟大作品。牧人与牛的关系从激烈相峙到牛逐渐驯服，再到人与牛怡然自得并最终达到物我两忘的境界。这一幕幕饱含着浓郁乡土气息的农家生活场景，却象征了佛教修行者艰难修行的次第功夫。如此用心良苦，叫人不得不为前人“四两拨千斤”的能力叹服啊！

5.2.2 长转不息的“六道轮回图”

第 3 号“六道轮回图”(图 5-9)高 7.8 米、宽 4.8 米、深 1.38 米,在国内现存表现“六道轮回”题材中是面积最大者。赤面獠牙的无常大鬼手捧巨大的圆形“六趣生死轮”,口衔轮盘上端。此轮是展现三界六道中生死轮回的命运之轮。“六趣生死轮”从

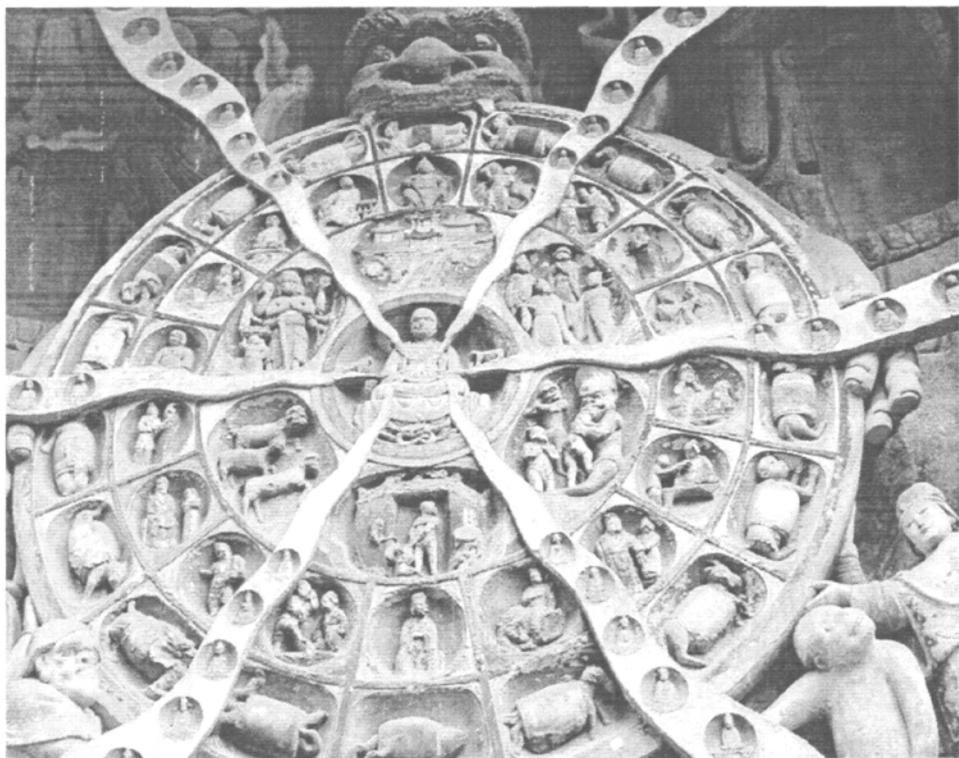


图 5-9: 宝顶石刻第 3 号,“六道轮回图”中无常大鬼手中的六趣生死轮和细节。

内而外一共四层同心圆轮圈。正中一层端坐着一位修行者,从他心中发出六道毫光射向轮外,将巨轮分成六等份。由内向外的第二层轮圈有六个椭圆形龕,代表“六道”。上部正中一龕,为祥云围绕须弥山,代表“天道”。逆时针方向依次为“阿修罗道”、“畜牲道”、“地狱道”、“饿鬼道”、“人道”。分别由阿修罗三头

六臂像、一牛一狮一马、马面鬼将人扔进油锅、鬼咬人头、四个戴冠男子等图像来表示。

由第二层向外的第三层轮圈，每“道”雕有 3 个，共 18 个圆龕。从“天道”正中的手持宝剑代表“无明”的罗刹将军开始，逆时针依次为表现“行”、“识”、“名色”、“六根”、“触”、“受”、“爱”、“取”、“有”、“生”、“老”、“病”、“死”、“忧”、“悲”、“苦”、“恼”等导致众生陷入痛苦的原因，18 幅图景环环相扣、循环往复、形成永无休止的苦海。

最外层轮圈也是每“道”3 个，共 18 个椭圆龕。这一圈的雕像尤其怪异，每一龕中的主体都是圆形的桶状物。桶的一端是人或动物的上半身，另一端却是人或另一种动物的下半身。比如黄鼠狼的头，穿过桶的那头却是人的脚；或者蛇的尾巴，穿过桶那头是鱼的头；老虎的前半身，后面是牛的后半身。这 18 龕雕像也是互为首尾，正好形成一个生生不息的转世轮回。

大足石刻“六道轮回图”以作品的巨大尺度、构思的严密巧妙和雕刻的精美让人叹服。它每次都让我会想起另外的一幅作品——希罗尼穆斯·博斯的《七宗罪》(The Seven deadly sins)。这两件作品也许相隔千山万水和时间的距离，但我仍然觉得花一点时间来对比一下其中的异同，能给我们带来有意义的“当代启示”。

希罗尼穆斯·博斯(Hieronymus Bosch 1450 - 1516)是 15 世纪伟大的尼德兰画家，在他的作品充满了丰富的想象力，随处可见诡异、神秘的画面。其中既有现实生活里饮食男女的世俗生活，又有表现基督教教义中的死亡、天国、地狱与最后的审判等等场景。博斯的重要作品还有三联画《尘世欢欣花园》(The Garden of Earthly Delights)。在这些作品中，博斯以他卓越的观察力、想象力与幽默感描绘出凡人内心深处隐秘的真实景观，在让观者忍俊不禁的同时，也让人类的无知、愚钝与悲哀完全暴露

无遗。

《七宗罪》是木版油画（图 5-10），120 X150cm，画面正中的主体是四个同心圆叠合在一起的大圆，中心的小圆是半身的受难的基督像。赤裸的基督头顶金色的荆冠，站在蓝色的背景下，左手举在左胸侧，贯穿掌心的钉孔赫然在目，同样受创的右手抬肘轻抚右肋上的枪刺创口。基督哀悯的目光注视外圈的混沌不觉的芸芸众生。第二层圆圈是金底红字的箴言。第三层圆圈是代表基督神性的万丈光芒。最外层圆圈被分成七份，表现的是代表人类恶行的七宗罪恶：傲慢、妒忌、暴怒、懒惰、贪婪、贪食及色欲。

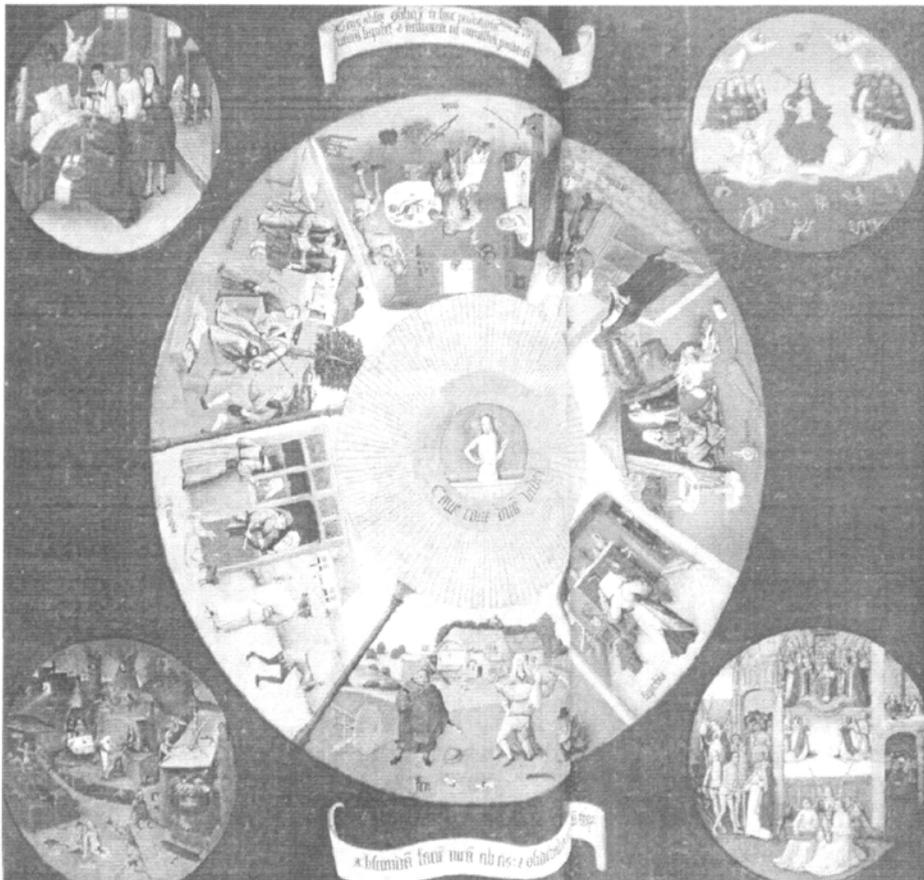


图 5-10: 《七宗罪》(The Seven deadly sins), 板上油画, 希罗尼穆斯·博斯作品。

在大圆周围画面四个角的空间上，博斯还安排了四个小的圆形画面。左上角是一个老者临终的场景，牧师们正在床前给他作最后的祈祷。一只黑色的猴子坐在逝者头上的柜子上。柜子的门被轻轻推开，一架骷髅微微探出半身，死亡正在来临，天使在更高的高处俯视这一切。右上角是诸位圣人陪伴身披红袍的耶稣出现在半空中，天使在基督上下左右吹响长号，下方的土地（地狱）上，赤身的众人被掩埋了半身正苦苦挣扎，乞求救助。左下角是一幅末日的景象。鳄鱼一样的爬行动物窜上了红色的床帏，床上的人惊得手脚无措。最近端的地面上，一对赤身裸体的男女正被一只象鹅一样的怪鸟啄咬，一只蟾蜍似的动物跳到了女子的小腹上。远处油锅里人头攒动，锅下熊熊大火，小鬼在宰杀罪人。再远处，蚁巢一样的土堡冒出火光和黑烟，人们被撵出洞穴，甚至被送上绞刑架。右下角的圆圈里是人类得到救赎，升上天堂的场景。赤裸的男女来到了天国的门口，天使弹奏乐器，圣徒出来迎接。就在天堂的门口，还有黑色的鬼怪在骚扰诱惑众人，长着金翼的天使用十字杖击退鬼怪。门内，天使率众人拜服在基督的台前。

详细对照一下“六道轮回图”和“七宗罪”，会发现两者的构图、主要的叙事结构、作品的诉求上都有太多相似之处。生活于 15 到 16 世纪低地国家的博斯和生活于 12 到 13 世纪宝顶山上的民间雕刻艺人达到的是同样的高度！在宗教精神的照耀下，作者都针对循环往复的人生苦难根源发出了自己的“醒世良言”。

两件作品甚至在艺术语言上也有不少暗合之处：比如动物形象的使用，都带有极强的超现实主义的色彩。“七宗罪”中，尤其是画面左下角的“末日”中，古怪的动物象征的是各种邪恶欲望的诱惑以及惩罚罪人的力量。“六道轮回图”中，动物的语义虽然更为复杂，但仍然是各种欲念的象征。在无常大鬼脚下，



图 5-11：“六道轮回图”中，无常大鬼脚下的“猫鼠图”。

还刻有一丛 1.4 米高的慈竹，一枝竹尖微坠，一只老鼠缩在竹尖上向下探望（图 5-11）。竹下弓身蹲伏着一只猫，微抬左前腿，仰望竹上老鼠。上者下者，静者动者，躲避者找寻者，都在烦恼。看似平淡无奇的生活小景，放在篇幅巨大的“六道轮回图”下不起眼的一角，仿佛画蛇添足。但是如果了解雕刻“六道轮回图”的用心是揭示“欲望是人生烦恼之源”的话，就会明白哪怕是这小小的一角同样是充满了张力。

博斯的作品中的神秘形象并非全是凭空臆造，而是他从传统的哥特式雕塑、中世纪动物故事插图、彩色手绘抄本中吸收有用的营养，同时还借用宗教故事和传说来间接表达自己的艺术思想。他的艺术创造和影响是超越时空的，在近代，更被誉为超现实主义绘画的前世始祖。我个人认为和他的艺术成就相比较，宝顶山石刻从构思到语言成就都具有同样重要的价值。它的价值和秘密就隐藏在平静下面，岁岁年年，有心人都会看见。

5.3 大足石刻的叙事方式和场景安排

从前面的讨论中，我们注意到四川传统雕塑对“氛围”的营造是相当下功夫的。无论是汉代墓葬中的画像石画像砖艺术，还是大足石刻中“牧牛图”、“六道轮回图”，作者都在叙事方式和场景安排上作了精心的布局。

“牧牛图”的叙事方式和以卷轴为代表的中国书画创作有很大的渊源。中国古代的艺术家一般是从左到右，从上到下在卷轴

上进行创作。当观众观看卷轴时，几乎也是采取同样的方式。因为场面宏大，艺术家采用的是散点透视的方法，这在前面的讨论中已经提到过。这种处理让作者和观众有可能在一个有限的狭长的画面空间里，慢慢体验从一头看到另一头类似“游历”的乐趣。在这个创作和观赏的过程中，事实上有一种至关重要的元素——相当度量的时间融入进来。西方绘画传统采用同一焦点、同一视



图 5-12: 宝顶石刻第 19 号, “缚心猿锁六耗图”。

所付出的次第功夫。

在宝顶山石刻中还有一些妙用现场地理特征提升作品感染力的例子。在与“六道轮回图”一沟相隔的山崖上，第 19 号“缚

平线的透视方法完成的艺术作品，留下的是“一瞬间”的视觉切片，根本无法象东方艺术那样为观众留下“一段时间”的体验。

“牧牛图”采用的正是散点透视和卷轴似的构图安排。当观众在“景随步移”中自然地感受到“时间”的变化和故事情节变化的关系时，也就自然会明瞭修道者在艰难修行时

“心猿锁六耗图”是一件值得从多个角度进行讨论的作品。这幅石刻正中是一卷发人端坐在莲花座上，双手怀抱一安静仰卧的猿猴。猿猴在这里其实是人的“心性”的象征，正如“牧牛图”中的牛。安卧的猿猴暗喻修行者的心绪已经不为外物所干扰，“心”猿已经受制于人。卷发人莲座下有一个绳结，分出六条绳索，从左到右拴着马、鱼、狸、蛇、鸟和狗六种运动速度极快的动物。这六种动物分别代表人的意、身、舌、鼻、耳、眼等“六根”，也就是人的感知的总和：身体和思维。佛语“六根不净”指的就是身体和意识象六种动物一样，来去无常，易受外界干扰，进而影响到心性的修炼。所以，六根也被称为“六耗”，因其虚耗真性，只有用“绳索”缚住，心性才能象安睡的猴子一样坦然。成功的伏制住心性的修行者会如石刻中卷发人一样，从顶上升起一缕清烟，幻化为弥勒佛。



图 5-11：“缚心猿锁六耗图”，
象一道窄窄的关口，寓意深刻。

以上谈到的是“象征”的艺术手法在“缚心猿锁六耗图”中的运用。该图雕刻的面积并不大，夹在两幅场面巨大、人物众多的作品——第 18 号“观无量寿佛经变相”和第 20 号“地狱变相”的中间，经常被大多数人所忽视，但它无疑是宝顶的重要作品。它深刻的内在价值、以及雕刻者期望达到的教化目的无不与它所在的位置安排大有关系。

从卷发人的心间向身旁左右分出两道向下的光芒，在莲座两旁各化为一个圆面，分别刻有“善”、“恶”二字。“善”字上面又有两个圆面，竖刻“福”、“乐”两字。“乐”字上

方以线相连，刻有树形五图，均是得道的人物。由外向内分别是二人、一比丘、二肃穆、二菩萨、一佛。“恶”字上面也有两个圆面，竖刻“祸”、“苦”两字。“苦”字上方也以线相连，刻有树形五图，都是受苦的形象。由外向内分别是一穷人、一修罗、二马、一饿鬼、一人正跌进镬汤地狱。从这里，可以明显看出以卷发人的“心”为中线，整个作品分成了“善”与“恶”两半。雕刻者的意思是想点明“向善向恶全凭一念之差”，重点落在对“心性”调伏的差别上。成功地“缚心猿锁六耗”，就能得到“善、福、乐”。如果不能控制“心”，则走向“恶、祸、苦”。卷发人左右两侧还有四句偈语。“善”一侧是：“天堂与地狱，作佛也由他”，“恶”一侧是：“一切由心造，披毛由此得”。

善恶由心分，两者截然不同的报应不仅仅是通过卷发人身体两侧的文字和象征性图像表现出来。更令人赞叹的是卷发人两侧的两铺作品：第 18 号“观无量寿佛经变相”和第 20 号“地狱变相”，这两幅巨制所对应的正好是“善”“恶”两重天地！

第 18 号“观无量寿佛经变相”在“善、福、乐”的一侧，雕有“西方三圣”、“三品九生图”、“十六观图”，全是天上人间、极乐净土的景象。第 20 号“地狱变相”在“恶、祸、苦”的一侧，内容是“地藏”、“十方诸佛”、“十大冥王”和各种地狱场景。雕刻者把“缚心猿锁六耗图”刚好放在这两幅作品之间是精心设计的结果。在“缚心猿锁六耗图”的“恶、祸、苦”一侧甚至连地势本身就是一个悬崖，人们参观到了这里已无路可走！第 20 号“地狱变相”就在悬崖下面，它的地势低矮得多，正好是整个宝顶石刻的最低点。从第 18 号“观无量寿佛经变相”前面长长的台阶下到第 20 号作品面前，人们会发现自己处在一个被俯瞰被审视的位置上。抬头看见的是鬼哭狼嚎的场景，再回望半山高处的神佛，谁会怀疑此情此境不是身在地狱之中呢？

地势的巨大落差无疑戏剧性地强化了天堂与地狱、善与恶的

巨大差异。“缚心猿锁六耗图”高 8.1 米，上端宽 3.3 米，下端只有 1.84 米，就象一道窄门横跨在“天堂”和“地狱”之间。一面是坦途，是天国；一面是悬崖，是深渊，冰火两重天。而这一切一切的区别正来源于卷发人心口上悄然分开的两道光！雕刻者真正想要告诉观众的是，这道“门”其实比看到的还要窄，它就在每个人的心里，只在一念之间。当我们详细了解了第 18—20 号作品之间的内在逻辑之后，就会更加叹服当年雕刻者的伟大。他们对作品的把握贯穿了从实际空间到心灵感受的各个层面。他们运用艺术语言的能力已经达到超凡脱俗的地步。

第 6 章 首件拥有世界影响的中国现代雕塑

2000 年,因艺术家蔡国强在 1999 年威尼斯双年展上展出作品《威尼斯收租院》,并获颁该届展览“大会国际奖”所引发的“侵权”争议,让人们的眼光重新投射到四川西部的一个小镇:大邑,以及 60 年代中期在这里诞生的一件重要艺术作品:《收租院》泥塑群雕。

这组泥塑创作于 1965 年 6—10 月,是由四川美术学院雕塑系师生与民间艺人共同创作完成的。《收租院》(图 6-1)以刘文彩地主庄园每年收租的庭院现场为环境,在这个四合院的回字形长廊里,按照当时地主盘剥农民的真实过程,分为交租、验租、风谷、过斗、算帐、逼租、怒火等 7 个连续的段落。群雕共计:“26 组情节,人物 114 人,82 个男人,32 个女人,其中 17 位老人,18 个少年儿童,正面人物 96 个,反面人物 18 个,还有一条狗。在 108 件道具中,为了增加真实感或因塑造有困难,采用真道具 50 多件,如风谷机、鸡公车、桌子、椅子、木头、草帽、扁担、箩筐、竹棍、绳子等。收租院围廊底线总长 118 米,塑像总长度



图 6-1:《收租院》泥塑群雕,是中国现代雕塑的经典作品。

中线长 72 米，底线 97 米。”^①

从公开预展的第一天（1965 年 10 月 1 日）开始，《收租院》泥塑群雕就受到普通老百姓的热烈欢迎。观众络绎不绝，据王官乙教授回忆：“预展三天，观众两万多人”。作品在塑造过程中，就已经引起中国美协的高度重视。随后，泥塑群雕中部分复制的 40 多个泥塑人物作品及全部图片在中国美术馆展出（1965 年 12 月 24 日）。观众更是热情高涨，连续数月，平均每天 8000 人前来参观，《收租院》的影响迅速扩大到全国和国际上。1972 年，具有广泛国际影响的德国卡塞尔文献展曾试图邀请《收租院》参展，但因文革的封闭未能如愿。

6.1 《收租院》对中国雕塑的贡献



图 6-2:《收租院》群雕充分利用了当年的收租现场，这是作者们在庭院的回廊中制作雕塑。

《收租院》创作至今已有 43 年历史，它所获得的艺术影响和国际地位远远超过了当年创作者们在创作时所能想象。作为中国现当代美术史上一个特殊的个案，从某些角度来说甚至是奇迹般的孤例，它的成功之处值得后来者仔细地研究。

对现场的合理利用，是《收租院》的第一个成功之处。作品所在的庭院有 1000 多平方米，正是当年的收租行为发生的所在地。这个“现场”的价值

^① 王官乙：《收租院创作回忆录》，《收租院群雕》，河北美术出版社，2001 年 7 月，第 7-8 页。

无与伦比(图 6-2), 此时此地、此情此景, 非常利于调动起观众的情绪。在回字形长廊里, 作者们把塑造的 114 个人物的情绪归纳成五个基调。从进院子的左手起, “交租”是低潮, “验租”、“风谷”是渐进高潮, “过斗”、“算帐”达到高潮, “逼租”又是一个低潮, 地主的强征暴敛激起了农民的愤怒, 作品进入最高潮“怒火”, 构图以壮年农民提着扁担正要走出收租院的大门为结束。这样的安排既顺应了农民交租的流程, 也为作品起承转接的节奏埋下了伏笔。

作者们充分利用了建筑物的门、柱、墙等构件来展开叙事情节。泥塑作品和现成的建筑有机的合为一体, 让作品增加了一种“此刻正在发生”的特殊感染力。比如, 门的合理利用: “逼租”一节, 农妇被家丁拖进内院给刘文彩当奶妈的情节正好安排在中



图 6-2: 现场的建筑物构件被引入《收租院》群雕的创作中。



图 6-4: 《收租院》群雕对现成品的使用, 与当时

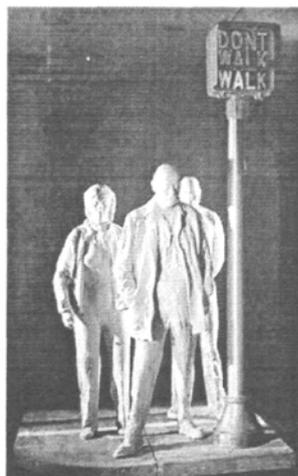


图 6-5: 乔治·西格尔《夜晚的时代广场》石膏、现成品。

· 践不谋而合。

门洞口、守门兵倚靠在门洞旁, 门洞里面两个农民抬着死去的佃

户走出来。柱子的处理：交完租提着空口袋头晕目眩的老太婆神情凄凉地扶着柱子，几乎站立不稳（图 6-1）。墙的处理：“交租”一节，两个老农靠墙休息；“风谷”一节，转风车人的衣帽挂在墙上；“过斗”的主要情节后面，一个用箩筐扛粮食的农民背对观众扶着墙壁才能慢慢站起身来。

在《收租院》的创作中，除直接利用了真实的收租现场环境外，还大量使用了各种真实的道具（图 6-2）。如前面王官乙教授所言，当时使用这些风谷机、鸡公车、桌子、椅子等物品，是为了增加真实感，同时也是因为塑造有困难，但最终的艺术效果却是出人意料的好。在这里，我们不能不惊叹当年创作者们的智慧。众所周知，在西方现代艺术史上，利用现成品制作观念艺术、装置艺术作品几乎是具有划时代意义的事件。但我们同样相信，马塞尔·杜象这类艺术家的理论和实践，当年《收租院》的创作者



图 6-6：眼珠的处理是《收租院》群雕的一大特色，作品目光炯炯有神，感染力极强。

们根本无从了解。反观在中国民间雕塑中，却有大量的使用真实道具的案例，因此，在《收租院》中使用现成品，作者们接受的是来自中国民间雕塑传统的影响。顺应传统，使用现成品的另一个例子是《收租院》所有人物形象的眼珠都是镶嵌上的黑色玻璃

珠，传统泥塑的做法是在泥塑的眼珠处镶嵌一颗植物的黑色种子。使用这样的技术，完全是为了让老百姓觉得有“眼神光”，让群众看了舒服顺眼（图 6-4）。因为不符合学院讲授的西方雕塑处理的方法，这种处理方式一度让来自学院的塑造者们疑惑最后的效果。最终的结果却是赢得了批评界一致的好评。尤其是国外的评论认为《收租院》的作者们在信息封闭的情况下，在艺术上作出的大胆尝试，几乎和当时国际上最前卫的“现成品—装置”、“超现实主义雕塑”等等艺术潮流不相上下（图 6-3）。

贴近生活，自始至终是《收租院》的作者们的另一个追求。“洋为中用，古为今用，中西互补，各取所长，互相学习。不管是中国的、外国的、古代的、现代的，‘为我所用’，只要对表现内容有利，让农民看懂看好为基本标准。”^①在构思创作时，作者们拜访附近的农民，他们很多都是刘文彩当年的长工、佣人。通

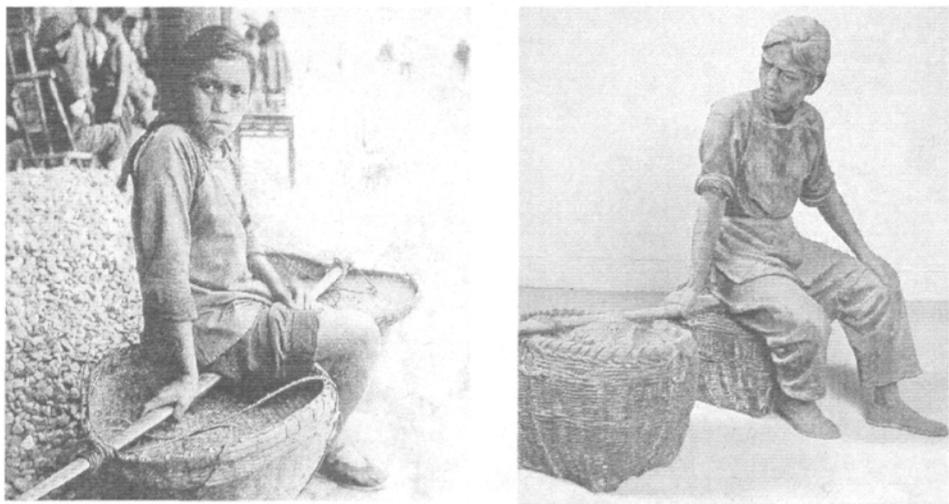


图 6-7：“交租”一节，“挑担姑娘”的原型，来自作者们当年在“收租院”所在的安仁镇赶集时收集的素材。

^①王官乙：《收租院创作回忆录》，《收租院群雕》，河北美术出版社，2001年7月，第4页。

过详细了解交租的主要流程和各种细节，作者顺利完成了 7 个连续段落的构图。在确定下大致的情节之后，作者们又邀请附近的农民按照设计的动态组合成相应的场景，仔细推敲并拍照（图 6-5）。这相当于让当年交租的农民自己来“演”自己的历史，从留下来的资料照片看，农民们的表现朴素、真实、少有扭捏作态。为雕塑家们的创作提供了最接近真实的参考资料。

6.2 《收租院》与四川传统雕塑的血缘

《收租院》的泥塑塑造风格具有相当独特的语言特点。既带有强烈的传统民间泥塑的特色，又有法国学院雕塑传统的严谨手法。塑像采用中国民间艺人在庙宇中泥塑的传统方法，在用木材扎骨架，用稻草和泥塑造大形，用“棉花泥”塑造细节，眼睛是用黑色玻璃球镶嵌上去的。人物结构、解剖等运用西方写实雕塑的技术，而衣纹和各种细节则吸收中国传统民间塑像的手法。作品造型准确，具有真实感，可以说是东西方雕塑传统相结合的典范。

在第二章中，我们已经提到中国学院雕塑向民间学习，向传统学习的创作方法论，既得力于雕塑家们自发的学术研究的推动，也和中国共产党领导下的文艺方针有直接的关系。《收租院》泥塑的创作小组的人员构成就是一种“三结合”的方式。最初的小组由四川美院雕塑系的两个老师，五个学生，地主庄园陈列馆的两个美工，广汉文化馆的一个美术干部，以及一个来自南充的半农半艺的民间艺人构成。在讨论塑造方案时，小组反复讨论，并征求农民的意见，最终确定采用民间彩塑这种农村常见雕塑的方式（在作品制作后期，为保持整体的效果，取消了上彩的环节，保留了泥土的素色）。

为了更好地学习和运用民间传统泥塑，创作组还专门到成都拜访民间艺人“蔡泥人”，参观成都城隍庙的民间泥塑，并到新

都宝光寺参观五百罗汉像。这些准备工作为下一步作品塑造的顺利进行打下了基础。在这里还应该提到的是，如果没有学院教学体系多年对民间雕塑传统的研究，要在短时间内完成这种由学院教学传统向民间传统的转化是不可能的。王官乙教授在他的回忆中提到：“四川美院雕塑系原先的教学体系和创作方法基本上是西方的，师生们从 1954 年起对云南筇竹寺 500 罗汉彩塑和大足石刻原作和画册进行了大量的研究工作，还进行了大规模的临摹和翻制，目的是在创作上走一条雕塑民族化的道路，这一次机会来了。”^①由此可知，《收租院》泥塑群雕能够很好地把民间和学院两种体系揉和起来，是和主创人员在创作之前就长期研究优秀民间传统雕塑的努力分不开的。

王官乙教授提到的云南筇竹寺 500 罗汉彩塑，位于昆明西北郊外玉案山中。清光绪九年（1883 年）至光绪十六年（1890 年），由来自四川合川县的泥塑艺术大师黎广修（字德生），带着徒弟五人塑造而成。以造像形象逼真，姿态各异，栩栩如生，服装华美，无一雷同而著名。筇竹寺的五百罗汉塑像与国内其他著名寺庙的五百罗汉塑像相比，是其中艺术成就最高者。

黎广修作品所代表的民间泥塑风格是一种写实主义和浪漫主义



图 6-8：昆明筇竹寺五百罗汉塑像，黎广修及其弟子塑造。和四川传统雕塑有极深的渊源。

^①王官乙：《收租院创作回忆录》，《收租院群雕》，河北美术出版社，2001 年 7 月，第 3 页。

相结合的风格，既写实又夸张。这其实是我们前面几章已经讨论过的四川传统雕塑一贯的特点。仔细推敲筇竹寺五百罗汉像和唐宋时期的安岳石窟、大足石刻，以及之后的大邑《收租院》泥塑之间的异同，就会发现几者之间无论是造型上还是设计理念上都有一脉相承的关系。

南宋以后，较成规模的石刻造像在中国已经很少见到，以泥土为主要材料的彩塑作品逐渐成为庙宇中的主角。由于脱离了石刻受山体等自然条件的束缚，圆雕作品在彩塑中的出现远多摩崖石刻。泥土比石头更好控制，也特别适合表现微妙的表情、服装的衣褶等细节。筇竹寺 500 罗汉彩塑中人物的表情、手势、衣纹等细节的处理和大足石刻中宝顶第 18 号“观无量寿佛经变相”有非常多的相似之处。筇竹寺彩塑的塑造晚了约 600—700 年，塑造和彩妆的繁复程度增加了许多。在这些看似高度写实的肖像、衣纹刻画中，其实还是存在很多艺术家自由合理的归纳和意象性处理的空间。从不少衣纹的精妙处理上，我甚至能够看到明末清初杰出的画家陈老莲作品的影响。

关于黎广修的资料并不是很多，除了雕塑，筇竹寺至今还保留有一副他撰书的楹联：“大道无私，玄机妙悟传灯录；仙缘有份，胜地同登选佛场。”以及他留在山墙上的一幅山水壁画。但我相信他的艺术一定吸收了源自于大足石刻的传统。在他的家乡合川县城郊的涑滩二佛寺，不但有唐代雕凿的高 12.5 米的两身大佛，更有唐代以降的摩崖造像石刻造像 1670 余尊。杨家骆在 1947 年的文章中谈到大足北山石刻的“始作俑者”韦君靖曾经官拜合州（今合川）刺史，并在合川龙多山造像。“距合川县城九十里之涑滩场，有鹞峰山，隔渠江以华盖山为屏，有二佛寺，昔名鹞峰禅院，初建于唐广明二年。……佛像就石崖镌刻，最大

者高五丈，头围二十尺，余者自丈许至盈尺。凡千余，多唐制，与大足石刻亦有艺术上之渊源关系。”^①

我们的讨论进行到这里，已经可以为《收租院》泥塑与四川传统雕塑的血脉联系勾画出一个清晰的谱系图。

^①刘长久、胡文和、李永翘编著：《大足石刻研究》，四川省社会科学院出版社，1985年4月，第24页。

结论

三星堆的青铜器、汉代的画像石画像砖、唐宋时期的大足石刻。在我们分别就四川雕塑历史上的几个高峰时代的作品进行讨论之后，四川雕塑的“传统究竟是什么？”这样的问题也许可以理出一些头绪。这些作品产生的时间相差几千年，从图像上说造型的差异也相当大，但它们对现实生活的亲近和大胆超越，却一脉相承。这说明传统是可以传承的，但同时，传统也是变化的，不是一成不变的。新中国成立之后，作为现代美术史上中国雕塑第一件拥有世界级影响的作品，《收租院》的成功经验，也给我们提供了当代背景下“传统”作为一种资源究竟应该如何利用的启示。

传统究竟是什么？

研究传统首先要研究中国人的世界观和哲学。艺术的价值，贵在不同。艺术上所谓的“新意”某些情况下说就是“差异”。中国传统雕塑的可贵之处正在于与西方雕塑传统的不同：首先是哲学思想的不同，美学思想的不同，而后才是艺术成就的不同。因为中国人看待世界，看待生命，看待生活的眼光，和西方大不一样，因此“做艺术”遣词造句的方式就大不相同。诸多的“不一样”最终落实在艺术造型上才会产生那么独特的语言方式，才有和西方传统大不一样的面貌。如果不了解这种世界观的区别，不了解中国哲学关于“天—地—人”的思考，就永远不会了解四川雕塑中那些神秘的造型、繁复的工艺、壮丽的想象、深刻的寓意究竟是如何产生的。

传统如何继承？

真正的“传统”更多的是和中国人对世界的思考 and 态度有关，这才是真正值得研究和继承的遗产。造型语言或技法这样的遗产，当然也是值得研究和继承的，但不是最本质的东西。更不能把传统的造型语言或技法神化成一成不变的东西。

我们在第一章中谈到过，在雕塑创作对传统资源的研究和使用上，有两种不同的方法。一方面长期存在被样式化的传统符号所困扰的怪圈，不少作品的面貌大同小异，和传统雕塑在视觉上拉不开距离，没有艺术上的突破。另一方面，一批优秀的中国当代艺术家的雕塑、装置作品在视觉上超越了传统样式化的干扰，却在精神上焕发出中国传统文化传统智慧的光芒。

两种局面的对比，从另外一个角度证明，“传统”的概念一旦被局限于那些总结出来的所谓造型特点和技法上，就会变成僵化的教条，在艺术上对之原封不动式的继承失去的只能是活力。画家陈子庄曾经谈到：“如论国画的优良传统，最可贵的，是画家的毅力与独特见解。一说‘传统’，世人仅知有笔墨、颜色，不知有毅力。为何不讨论有成就的作者之独特风格从何而来？法则固然需要了解，不了解传统法则的研究者是盲目的研究者。但是，传统不在法则内，艺术中法则一旦形成，便只是新的艺术的枷锁。”对雕塑的研究来说，这句话一样是精辟的。^①

“笔墨当随时代”，技术手段应该是活泼的，因为今天的艺术必须为今天的世界作出新鲜的反映。陈子庄在和学生的对话中还谈到：“传统技法是有时间性的，某一时新，流行既久，即变为陈腐。我不做陈腐技法的传授者，你们也不要做陈腐技法的继承者。”^②这段对话说明哪怕是把注意力集中于“艺术语言”上的艺术家，也不能因为历史上高峰作者和作品的伟大，而对过往的一

^① 陈滞冬编著：《陈子庄谈艺录》，河南美术出版社，1998年10月，第9页。

^② 陈滞冬编著：《陈子庄谈艺录》，河南美术出版社，1998年10月，第73页。

切一切顶礼膜拜到“不敢越雷池半步”的程度。对传统技艺和语言只有采取扬弃的态度，保留适宜的，同时吸收外来的一切有益因子，产生新的综合和变异，才能使“传统”保持真正的活力，促成优秀作品的产生。

我们前面讨论过的案例中，如果没有来自北方的佛教雕刻传统和四川雕塑“生活流”的交融，就不会有大足石刻对佛教艺术的中国化改造的成果。如果没有中西两种雕塑传统的融合，没有大量的“第一次”、没有方方面面的突破，也不会有《收租院》创作上的成功，以及在美术史上的地位。因此，“吸故”、“纳新”、再到“综合”，是对艺术新的成长而言是同等重要的方法。

总结和理论在很多时候是抽象的。在这里，我有必要以徐冰的工作为例，来说明传统的重要性和传统的基因在当代艺术家的作品中是如何变异的。

徐冰出生于一个知识分子家庭，父亲是北大教授，母亲是北大图书馆的馆员。由于从小就在书籍、历史、文学的浸淫中长大，所以徐冰对“知识”、“知识分子”、“文字”、“历史”这样的话题非常敏感。1988年10月，徐冰在中国美术馆展出了他花两年时间创作的大型作品《析世鉴一天书》。这件作品使用了大约两千多个宋体的“假汉字”。说是“汉字”是因为这些字的点横撇捺以及结体方式和正常的汉字别无二致；说“假”是因为这些字无人能识，空有汉字的结构却让人不知道含义，完全是伪造的汉字。两千多个字，徐冰先是一个一个的在信签纸上推敲好，再一个个按照古代的方法手工雕刻成活字的字钉，并且按照宋版书的制作方法一丝不苟地排版、印刷、最后装订成线装书和长卷。

徐冰的《天书》充满了中国传统文化特有的书卷气。因为采用了线装书和长卷同时陈列的展览方式，作品在空间上充满强烈的视觉效果（图1-1）。但是“假汉字”貌似正常却不可识别给观众带来的困惑感、挫折感，以及徐冰花两年精力一丝不苟的做

一件“无用”的事情本身所带来的荒谬感叠合在一起，又让这件作品在平静下面透露着意味深长的张力。关于徐冰这件经典作品的解读已经有很多，在这里毋庸赘言。徐冰用最传统的文化符号、最传统的技术对中国的文化传统提出了彻底的置疑。“以其人之道还治其人之身”，徐冰说：“我的作品对知识越多的人，越有杀伤力，不作用于没有文化的人。”^①高名潞也在文章中谈到：“《天书》却是对乌托邦的最大颠覆。象鼯鼠搬家，静悄悄地一点点掏空。这似乎是徐冰习惯用的策略。”

徐冰的重要作品还有《鬼打墙》、《文化动物》、《新英文书法》、《读风景》、《何处惹尘埃》、《烟草计划》、《养蚕系列》等等。他的作品有很多面貌，但都和中国传统文化的意象紧紧相连。比如，《鬼打墙》中对长城的拓印。《文化动物》中印满英文字符的公猪和印满中文字符的母猪在众目睽睽下展示“私生活”。《新英文书法》里英文字母转化为类似楷体的汉字笔划，在徐冰制订的规则下，英文单词转化为可以理解的“汉字”，这“汉字”当然又是伪造的。《读风景》中用中国篆字来画风景写生。《何处惹尘埃》用美国“911事件”世贸中心倒塌下产生的灰尘来演绎禅宗六祖慧能的著名偈语。《烟草计划》中对宋代张择端的名画《清明上河图》的使用。《养蚕系列》桑蚕在高科技的笔记本电脑上吐丝结茧。

徐冰使用的材料非常丰富，但文字和动物是他最常用的两种材料。不管是被文身的猪、吃桑叶吐丝的蚕、被染发的驴、还是缓慢啃吃烟叶的烟虫。徐冰善意而无害的使用动物，和文化的悖论、文明的冲突开着玩笑，打着诳语。他在对《文化动物》的创作笔谈写到：“文字印在动物身上，充满了物种进化、文明、沟通及混杂感的暗示，体现了文化作为一种纹身概念的意义。……

^① 徐冰在四川大学的讲座记录，2008年9月18日。

人改变并安排了猪的环境，却把人处在一个尴尬的境地之中。环境倒错的结果，暴露的不是猪的不适应，而是人的不适应。所以有人说，看这作品的人（包括我自己）都被戏弄了。实际上这种戏弄是自身文化的结果……其实在我之前，它们就已经被一种叫‘文明’的东西纹过身了。说穿了，这件作品给人们提供了一个反思的场所。看着两头猪的性交，想的是人的事情。”^①这种“指东打西”的言说方式和中国传统的禅宗思想有着千丝万缕的联系。

象病毒一样激活传统文化资源、把“艺术”和“观众”都放在一个“中间”的状态、阻断并颠覆人们习以为常的思考方式，几乎是徐冰艺术的核心方法。“我的目的是要做一个好的艺术作品吗？其实不是。我要做一套可以使用的文字吗？其实也不是，我就是想做一种对人的思维有启示又有创造性，又有未来性的工作，一个试验。不管费多大劲，只要我觉得有价值去做我就做。”^②

为了制作这些作品，徐冰使用了大量新的技术手段，有很多还是其他学科的专业技术。如果在《析世鉴一天书》中制作雕版活字和排版、印刷、装订的技术还和徐冰在中央美院所学的版画技术有关联的话，那么使用动物的作品则需要跟动物打交道的经验。为了精确计算蚕的生长周期，在展览时达到需要的效果。徐冰在工作室养蚕，反复地观察记录蚕的生长变化、温度、桑叶的需要量、结茧的条件。为了给两头猪拓印上文字，必须给猪打麻药，剂量大了动物有危险，剂量小了又无法顺利工作，这些都要科学地计算和控制。在《地书》、肯尼亚的《木、林、森计划》这些近年所做的作品中，徐冰又要依靠国际互联网络技术的支持

^① 徐冰：《文化动物》，《今日先锋》第3期，三联书店，1995年7月，第145页。

^② 徐冰和西川的访谈：2007年5月25日纽约，雅昌艺术网博客。

使作品得以实现。

如果说在人类历史的漫长岁月里，艺术家长期扮演的是类似于造物主的角色。总是通过创造形象，以造型来完成叙事的话，身处后现代语境下的当代艺术家就不得不思考“造型”之外的艺术表达方式了。徐冰的作品和创作方法清晰地提供了一个来自于中国传统文化背景下的艺术家应该如何应对当代语境，并用全新的视觉语言来表明态度和立场的成功案例。类似艺术家的例子还有黄永砵、陈箴等等。

在当代，研究传统的目的和意义。

改革开放三十年以来，如前文所述，各种国外现代的、当代的创作理念、方法、手段对中国当代雕塑创作产生着持续的影响。不少人非常热衷于对西方当代创作的潮流和热门题材迅速跟风，极端的例子是从话题、媒介工具到技术都一概“拿来”。在某些追求“国际化路线”的艺术家看来，仿佛不如此，作品就算不上当代艺术，也不可能获得国际交流的平台。

这种唯西方马首是瞻的方法，主要来自于两方面的影响：一是由作者浮躁的功利心态所造成，二是文化上长期弱势心态的影响。

正如世上没有绝对的一成不变的标准一样，世上也没有放之四海而皆准的“当代艺术”。正如成语“邯郸学步”所想揭示的秘密一样：适合别人的东西，并不一定适合你。从美术史的阅读和现场经验来看，我感觉真正感人的当代艺术恰恰是非常具体的经验，甚至有可能是非常边缘的经验。中心和边缘，普遍和个体并不是绝对对立的概念。从非常个体的，地域性的经验出发，从非常细枝末节的地方开始投射到一个大的历史经验中去，一样可以获得人类共同经验的认同。只要这样的经验可以触动人类共同经验的神经。

《收租院》泥塑群雕说的是中国西南偏远小镇上地主和农民矛盾关系的故事，这样的故事无需放在世界上，就是放在中国来看也是太多了，看起来不值一提。但这样一个看似边缘性的话题折射的却是人类的一个共同话题：剥削与被剥削，矛盾和抗争。所以，它所表达的情感能够超越具体的经验，而感动全世界的观众。《收租院》的创作运用的是最常见最民间的雕塑语言，最廉价的雕塑材料，跟“主流”和“时尚”一点也没有关系。但艺术家们深入农民的生活，把艺术的行为和艺术成果直接带到了事件发生的现场，把曾经高高在上的艺术放到力求让普通人明白的位置上。我猜测，当年的作者们在漫长而紧张的几个月的劳作中，他们了解这次创作的“特殊性”（众多的第一次），但并没有谁真正意识到在如此一个偏远的地方，自己正在创造历史。他们当时最急迫的是把长期的学术研究、生活经验和短期的资料收集很好的整合到一起，按照拟订的方案，在一步一步的认真工作。但最终，边远的平凡的题材产生了奇迹。

任何人也不能够因为别人的风光而站在别人的立场上做艺术。徐冰在访谈中谈到：“我的态度是：你生活在哪儿就面对哪儿的问题，有问题就有艺术。我老是这个态度。除非你是一个麻木的人，特别满足的人。我对自己的要求就是，我的工作要值得去做，值得去做的前提是要有价值，对社会有益处，有创造性。接下来就是要认真去做，做事儿你要认真它才会有意思，你自己才会满足。其实我一辈子的工作就是有这么几个要求，至于它是不是艺术、什么风格，那都不用考虑。”^①

作为一个生长于斯的后来者，我研究四川雕塑的传统正是出于这样一个目的：仔细梳理四川雕塑辉煌成就的根本所在，通过对学术星空图的绘制和反复参照，探清自己的学术原点，获得学

^①徐冰和西川的访谈：2007年5月25日纽约，雅昌艺术网博客。

术的自信和坚持的勇气，不在众说纷纭的喧嚣中迷失方向，努力做出有价值有意思的作品。

同时，在这里我还要特别说明的是，文章中讨论的案例，并不代表中国雕塑传统的全部。中国传统雕塑的精髓也不仅仅局限于现实主义或超现实主义的面貌上。中国雕塑的传统千姿百态，在不同的地区，不同的文化背景下都有面貌不同的优秀作品。研究者如果能够更多地从这些作品背后的创作思想和创作逻辑上入手，而不仅仅是从纯粹的造型语言角度进行研究的话，一定会大有裨益。

致谢

本论文是我在导师徐伯初教授的指导下完成的。在平日的研究和创作过程中，徐伯初教授给予我非常多的关心和支持。他的治学态度和实践精神，深深地感染和激励着我。在此谨向徐老师致以诚挚的谢意。

在此，我还要特别感谢在考研和读研期间给我提供了大量帮助的同事们。洪毅教授、舒群教授、李江副教授、陈宇虹老师，谢谢你们无私的支持与鼓励！同时，在日常的学术交流中，邓乐教授、朱成教授、张小涛副教授、闵锐老师，给予我许多有益的启发和提示，谢谢你们热忱的友谊。

显然，我更应该感谢我的家人在生活上对我的无微不至的关心。在漫长的五年时间里，我需要克服一个又一个学问上的难关，没有你们的支持，我学业的完成简直不可想象。谢谢你们，我的父母、妻子和儿子！

还有很多人，对于你们的关心和帮助，我的感激之意在这里无法一一提及，谢谢你们！

参考文献

相关书目：

- (1) 巫鸿：《礼仪中的美术》，三联书店，2005 年 12 月
- (2) 吕澎：《20 世纪中国美术史》，北京大学出版社，
2007 年 2 月
- (3) 孙振华：《中国雕塑史》，中国美术学院出版社，
1994 年 10 月
- (4) 刘长久：《安岳石窟艺术》，四川人民出版社，
1997 年 4 月
- (5) 收租院群雕编委会：《收租院群雕》，
河北美术出版社，2001 年 7 月
- (6) 段渝：《玉垒浮云变古今——古代的蜀国》，
四川人民出版社，2001 年 8 月
- (7) 肖平：《古蜀文明与三星堆文化》，
四川人民出版社，2002 年 1 月
- (8) 陈厚诚：《李金发传》，百花文艺出版社，2008 年 4 月
- (9) 黎方银：《大足石刻》，三秦出版社，2004 年 7 月
- (10) 《大足石刻全集 1—4 卷》，重庆出版社，1999 年 12 月
- (11) 刘长久、胡文和、李永翘编著：《大足石刻研究》，
四川省社会科学院出版社，1985 年 4 月
- (12) 重庆大足石刻艺术博物馆、四川省社会科学院大足石刻艺术
研究所编：《大足石刻研究文集 2》，
重庆出版社，1997 年 8 月
- (13) 童登金主编：《大足石刻研究文集 3》，
中国文联出版社，2002 年 8 月
- (14) 童登金主编：《大足石刻研究文集 4》，
中国文联出版社，2002 年 12 月

-
- (15) 《筇竹寺罗汉堂》，昆明筇竹寺， 1979 年 6 月
- (16) Virginia Pitts Rembert : 《BOSCH》，
Parkstone Press Ltd, New York, 2004
- (17) 高文：《四川汉代画像砖》，
上海人民美术出版社，1987 年 2 月
- (18) 高文：《四川汉代石棺画像集》，
人民美术出版社，1998 年 4 月
- (19) 陈滞冬：《陈子庄谈艺录》，河南美术出版社，
1998 年 10 月
- (20) 《今日先锋》第 3 期，三联书店， 1995 年 7 月

相关论文：

- (1) 滕小松：《显与隐：从“雕塑百年展”看 20 世纪中国雕塑》，
《雕塑》2006 年第 1 期
- (2) 胡汉平：《曾竹韶，一位中国现代雕塑的世纪老人》，
《美术》2007 年 7 月号
- (3) 吕品昌：《立足现实，面向国际，雕塑中国——中央美术学院造型学院雕塑系》，
中央美院网站，2008 年
- (4) 陈梦家：《商代的神话与宗教》，
《燕京学报》第 20 期，1936 年
- (5) 段渝：《嫫祖考》，《炎黄文化研究》第 4 期，1997 年 12 月
-

攻读硕士学位期间发表的论文及科研成果

- (1) 论文：《还原历史的真实》，发表于《大艺术》2005 年第五辑
 - (2) 作品：《谁也跑不掉》系列雕塑共 5 件，发表于《和而不同——西南当代雕塑邀请展》，四川美术出版社出版，2006 年 11 月
 - (3) 作品：《暗念轻轻摇》，发表于《美术研究》2008 年 1 期
 - (4) 作品：《好吃的东西》，发表于《探索·创新——中国中青年雕塑家作品邀请展》，辽宁美术出版社，2008 年 4 月
 - (5) 作品：《不安的收获》，参加“2008 上海春季沙龙”展，上海，2008 年 3 月
 - (6) 作品：《生命的等价物》，参加“时代·印象”中国当代雕塑交流邀请展，深圳，2008 年 5 月
 - (7) 作品：《生生不息之树》，参加“现状”——刘海粟美术馆年度雕塑提名展，上海，2008 年 10 月
 - (8) 加入由徐伯初教授带领的创作团队，参与“西南交通大学 110 周年校庆公共艺术项目”。与徐伯初教授合作完成“罗忠忱教授”、“青年茅以升”两座青铜雕塑的创作。分别安置于犀浦校区和峨眉校区，2006 年 5 月。
-