



古典与现代艺术书系

人体雕塑

[英] 汤姆·福赖恩 著 杜小鹏 译



中国建筑工业出版社
CHINA ARCHITECTURE & BUILDING PRESS

A detailed marble sculpture of a woman's back and head, shown from a three-quarter rear view. The woman has long, curly hair and is looking upwards. Her hands are resting on her hips. The lighting is dramatic, highlighting the contours of her body.

古典与现代艺术书系

人体雕塑

[英] 汤姆·福赖恩 著 杜小鹏 译



中国建筑工业出版社
CHINA ARCHITECTURE & BUILDING PRESS

人体，作为一种艺术形式，在整个艺术史上始终占有重要的地位，然而，只有在雕塑历史中，它的重要性才会如此淋漓尽致地表现出来。在这段千变万化的雕塑历史中，汤姆·福赖恩将焦点放在雕塑家们从史前时期到当今时代所创作的人体作品上，并就其在历史和文化变迁中所具有的重要意义作出了挑战性的阐述。在批评与辩论声中，他仔细地研究了从神话中的皮格马利翁到现代的人体艺术创作，乃至现代的艺术家为宣传了解艾滋病所做的行为表现，从而阐述了人体被用作表达人类的灵感、恐惧以及焦虑的各个方面。

通过将雕塑史广义地扩展为可包含更多的边缘艺术形式，比如蜡像、玩偶、死人面具以及机器人，福赖恩极具说服力地将它们定义为雕塑的幽灵。本书以小说的形式记述了一系列具有对比性的形象，从希腊的大理石雕像到20世纪90年代的街头“活雕塑”表演者。

在我们迎接新千年来临之际，人体正以它的特殊魅力继续地成为艺术领域中永无止境的话题，而不断变换更新的科学技术更是给它提供了新的探索空间。本书从历史背景出发，以全新的现代角度讲述了三维人体创作。

汤姆·福赖恩曾写过多部关于绘画和雕塑，尤其是关于19世纪的绘画和雕塑的著作和文章。他是《殖民主义与对象：王国、物质文化和博物馆》编辑之一。他的博士论文，“19世纪黄金象牙以及混合媒体雕塑”正在准备出版中。福赖恩现任教于苏塞克斯大学。

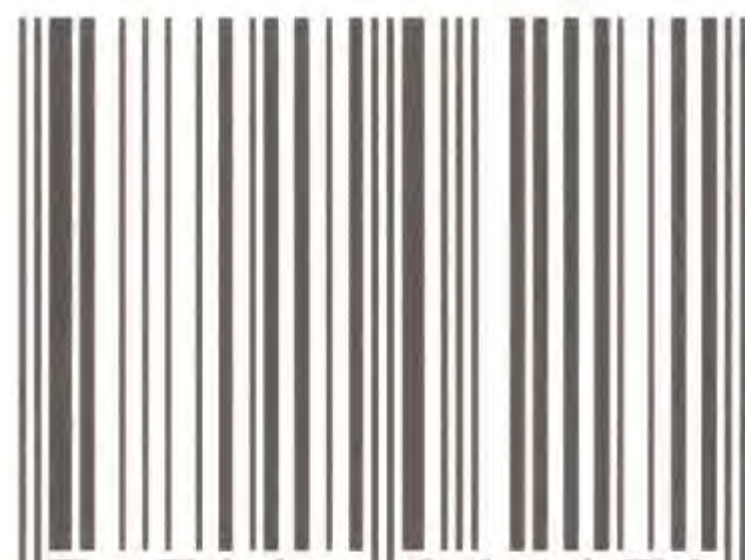


本书系共计 10 册

- 希腊艺术
- 罗马风艺术
- 哥特艺术
- 拜占庭艺术
- 文艺复兴在佛罗伦萨
- 文艺复兴在罗马
- 文艺复兴在威尼斯
- 人体雕塑
- 从格里柯到戈雅
- 印象主义

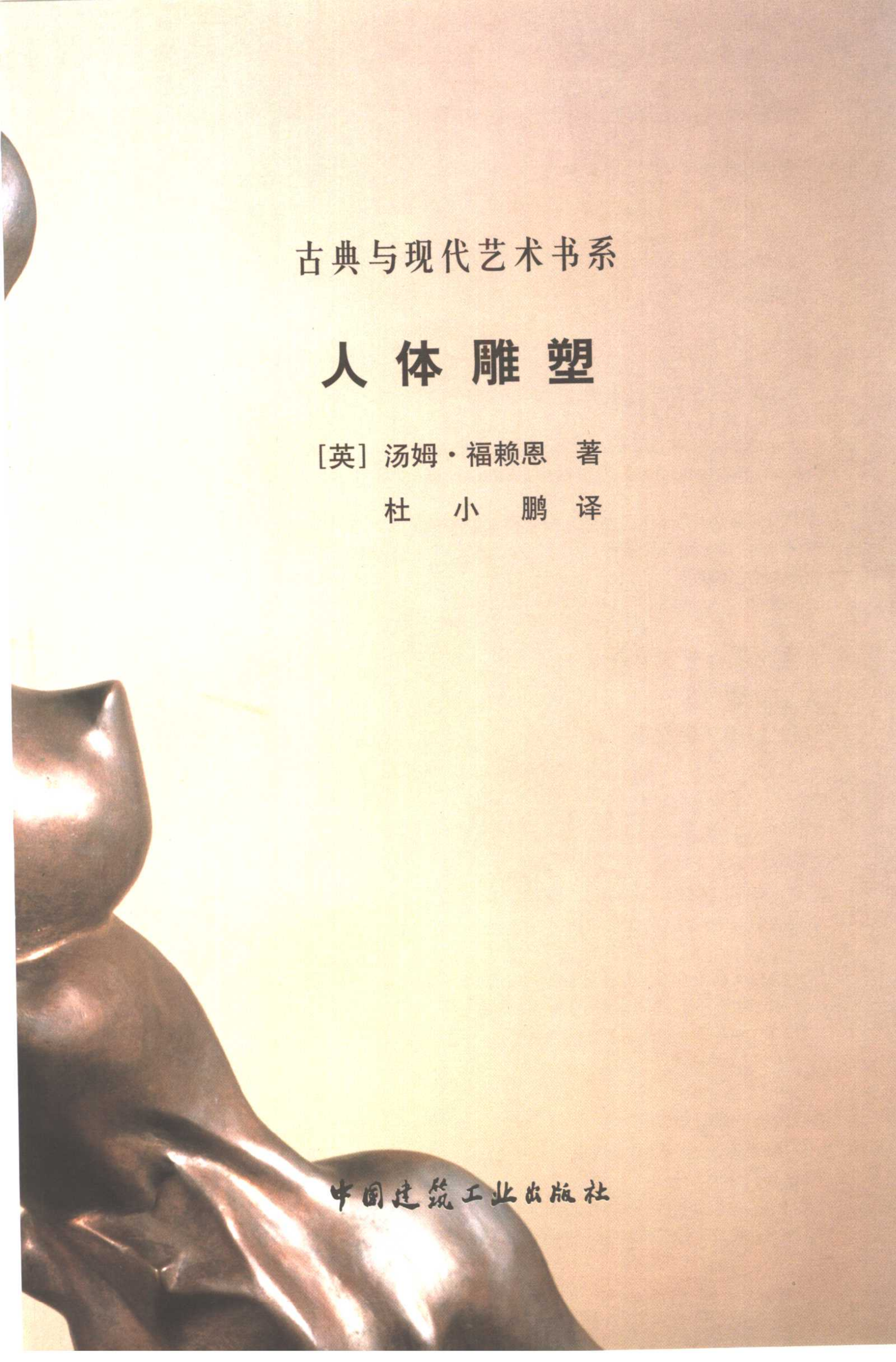


ISBN 7-112-06217-9



9 787112 062171 >

(12231) 定价：38.00 元



古典与现代艺术书系

人体雕塑

[英] 汤姆·福赖恩 著

杜 小 鹏 译

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2003-2740 号

图书在版编目 (CIP) 数据

人体雕塑 / (英) 福赖恩著; 杜小鹏译. 北京: 中国
建筑工业出版社, 2004

(古典与现代艺术书系)

ISBN 7-112-06217-9

I. 人... II. ①福... ②杜... III. 人体—雕塑史—
西方国家 IV. J309.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 105932 号

Copyright © 1998 Laurence King Publishing Ltd.

Translation copyright © 2003 China Architecture & Building Press

本套图书由英国 Laurence King 出版社授权翻译出版

责任编辑: 李晓陶 王雁宾

责任设计: 彭路路

责任校对: 黄 燕

古典与现代艺术书系

人 体 雕 塑

[英] 汤姆·福赖恩 著

杜 小 鹏 译

*

中国建筑工业出版社 出版、发行 (北京西郊百万庄)

新 华 书 店 经 销

北京方舟正佳图文设计有限公司制版

北京中科印刷有限公司印刷

*

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 5½ 字数: 150 千字

2004 年 7 月第一版 2004 年 7 月第一次印刷

印数: 1-3,000 册 定价: 38.00 元

ISBN7-112-06217-9

TU·5485(12231)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址: <http://www.china-abp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>

目录

前言 蜡像，娃娃和幽灵 7

第一章 偶像，传说，巫术：古代的人体艺术 21

母神 22 简约与沉默：基克拉迪文化时期的雕塑 24
神的木雕：对象征性偶像的崇拜 25 青年的死亡雕像：英俊的死者 28
阿耳特弥斯“野兽女神” 30 自我意识的觉醒 33 数字达成的完美 36
“视觉带来的不可抵挡的愉悦” 37

第二章 人体的再生：中世纪 45

人体的形成 46 圣母玛利亚：人类与神的媒介 50 解剖人体 56
透视的人体 58 多拿太罗：从古代到现代 60

第三章 人体的神化：怪癖和巴洛克 67

外表和结构：剥去人体的表皮 68 拉奥孔：超自然的人体 72
切利尼：人体的八个视角 74 展开的叙述性雕塑 76 多色画法：画家的手 78
神秘的幻像：迷幻中的人体 83

第四章 人体的升华：18世纪 91

法尔孔涅：现代的胜利 93 高贵的简约主义：古典的回归 94 收藏历史 97
照亮与启蒙 102 奎特美尔·德·昆西：彩色绘法的重新评价 104
新古典主义在美国 105 不适合女性的工作 106 纪念碑与男人：大庭广众中的人体 109

第五章 彩色的人体：19世纪 115

“生命的温暖”：色彩与争议 116 蜡像和标本 119 法国的雅典娜女神 122
米开朗琪罗的遗风 124 原始的和好色的 126 新雕塑：英国的文艺复兴 127
精雕细琢的人体：吉尔伯特，格鲁米，克林格 130 罗丹：残片的统一 132

第六章 抛弃与聚集：20世纪的人体 137

延伸的地平线 138 欢迎机器时代 141 作为雕塑元素的空间 145
梦境，现实：超现实主义 146 表面和结构 149 废弃物中的真实：组合的人体 152
被搅乱的特殊体：可鄙的雕塑与离奇的雕塑 156 人体与自我 158

结束语 162

大事记 164

参考文献 170

图片来源 174



前言

蜡像，娃娃和幽灵



雕

塑的历史本身也是人体的历史。然而，在大多数的雕塑历史中，人体仅仅是以表现雕塑形式的一种主体而出现在浮雕、奖章和建筑装饰上。本书则将着眼点放在人体本身的三维性及独立性上。这看起来好像是对雕塑历史加以主观的限定，但在下面的文章中我将更加清晰地阐述三维人体理应得到独立和特殊的重视的原因。从西方关于神话的雕塑——皮格马利翁的故事和那个传说中爱上了自己创作的象牙雕塑女人，最后复活成为维纳斯的塞浦路斯国王的故事中，人们可以看到三维人体所拥有神奇般的魔力。这些故事讲述了雕塑从准确地表现人体的形象，到最终完全上升为鲜活的、能够呼吸的实体的变迁过程。

用雕塑写实，以及它本身所具有的逼真程度在一定程度上已经可以伪造现实的倾向，一直是雕塑史上的话题。此外，那些直接摹仿人体的作品形式——娃娃、蜡像和各种机器人，开始被视为雕塑的“幽灵”。而且，从无法追忆的远古时代开始，并贯穿于各个历史时期，人体雕塑始终或是作为道德的灵感源泉，或是作为人类傲慢与愚蠢的黑色警示出现在人类的社会生活中。

美国抽象派画家艾德·瑞恩哈德曾经轻率地将雕塑定义为“那些当你在欣赏绘画时，一不小心回身撞上的东西”，意在嘲笑雕塑在现代艺术馆中的明显附庸地位——简直就是阻碍人们舒适地欣赏美术馆中“真正的作品”，即绘画作品的累赘。乍一看来，这好像是与法国诗人和评论家波德莱尔在一百年前提出的关于雕塑的性质的观点大相径庭。波德莱尔认为“雕塑更接近于自然，所以那些农民才会高兴地看到石头和木块在经过精心刻苦地打造之后，被固定在精美的绘画前”。而实际上，这两种评论，尽管是间接地，却

图1 乔其·姆史密斯（提供）

《婴儿乔治四世躺在乔治三世银质床上》。1762年，蜡像，长度38.6cm。

根据乔治四世的传记作家罗伯特·胡时的记载，夏洛特女王一直将她的儿子的蜡像放在白金汉宫内的梳妆台上。她死后蜡像得以展出。

都表明了有关雕塑的一个不可避免的事实：雕塑作为视觉作品，在艺术馆内虽然与占有主宰地位的绘画拥有同样的空间，在观看欣赏它们时，却会产生不同的视觉和心理反应。我们可能会撞到一尊雕塑上，然而却不去注意它。也许正是基于这个原因，雕塑才被广泛地接受和应用为政治和公共艺术形式，譬如纪念堂和纪念碑。

波德莱尔的对于雕塑的实体性倾向的困惑，即令农民阶级对于雕塑的无声的魔力所吸引的“物体性”倾向的困惑，构成了本书的部分写作原因。尤其是三维人体雕塑的那些与自然人体共同具有的特性，尽管波德莱尔没有直接提到，最终构成了它们与其他雕塑，如浅浮雕和建筑物的装饰雕塑的不同。半身雕像，甚至于那些雕塑的残破的身体部分，有时也能产生这种异乎寻常的魅力，所以也会在本书中出现。

对于有些读者来说，这段简短的雕塑史可能更值得注意的是那些排除在外的，而不是包括在内的部分。有些阶段的历史只被粗略地涉及，而这些历史阶段中的很多重要的作品也被一并忽略了。本书的目的既不是为了详尽地描述雕塑历史，也不是为了完整地描写人体雕塑的历史，所有的这些都可以从其他的书籍中得到。本书的目的在于，以精练的格式，限定那些最具有雄辩能力地阐述文化根基的作品，讲述三维人体雕塑的历史发展。

本书采用对比与比较的手法，探询人体作为反映各个历史时期中，成为社会主流的政治、经济的一种力量，而不是一种单纯的、一成不变的生物形态。由此可见，用三维立体形式表现人体的历史，也是广义上的从人类意识形态向肉体本身的变迁过程的历史。

虽然在现代艺术史上并不流行用广义扩展的方法记述历史，我还是有意地采用这种方法来探讨更加综合的作品种类，而不是单纯地罗列各个历史时期的作品。在有些章节中，我也采用了一些介乎两种方法之间的手法来表述，这可能会令读者感到与其他章节有所不同。这样做是为了能够充分利用这两种方法的优势。在当今的艺术史记方法中有这样一种明显的倾向，那就是：对现代时期过于热中，而往往对早期的艺术比较懈怠，人们对这种不均衡也始终地众说纷纭，态度不一。

尽管人体可能是以连续统一体的形式出现在雕塑史上

的——至少它的重要性自古至今保持着不变的连续性，下面的篇幅中却将重点放在雕塑随历史变化而发生的变化上。这种变化可以解释为什么古时代人体三维雕塑中的那些和谐与秩序的元素，在中世纪时期却被宗教主题及腐败与腐朽所代替。到了现阶段，人体已经发展成为从政治统治到反抗社会及性别正统派学说的重要工具，而且成为面对和迎战疾病的手段。在今后的章节中，我将对这些问题作更加深入的阐述。

利用三维人体为出发点能够使我们的分析范围扩展到涵盖多种不同的作品形式，这是以往的雕塑史记中从未有过的写作手法。蜡像作品、解剖学的模型、机器人，还有娃娃都属于三维人体作品形式，但是它们同广义的雕塑历史有着什么样的关系，从历史意义上讲，又对传统雕塑产生什么样的影响呢？

人类想要创作出一个生机勃勃的人体的冲动由来已久。从奥维德的神话皮格马利翁（图3），笛卡尔的机器人弗朗辛（据说因为被认为是施魔者的作品而被毁坏掉了），到很多虚构的形象——霍夫曼的故事《沙人》中的奥林匹亚（1816年）、玛利·谢利的自毁者（1818年）、威利尔·埃德姆的《未来前夜》中的哈德利（1886年）等等，所有这些摹仿的、栩栩如生的人体不仅仅是对寓言故事的创造表现，而且是对科学技术的灵感和潜力的折射。

在理解这些传说中的形象和物体时，一个中心的环节（只有蜡制作品除外）是制作时的私密环境。制作雕塑的工作室仿佛是实验室的同义词，两者的共性为同是雕塑师、发明者与被动、顺从的人体之间的交流的场所（图4和图5）。

正如皮格马利翁神话中的仿真的人体，或是“人造的人体”那样，机器人的制造同样也是源于创造者和观赏者对于情欲的迷恋，而且可以作为现代雕塑人体中两性目的和原则的隐喻。在18世纪和19世纪，它的存在不断地提醒着人们在雕塑中崇尚自然主义的危险。自古以来，雕塑就经历过像“世俗与雕像的爱情”和“雕塑迷恋”这样的越轨性行为，而雕塑中自然人体与人造人体的模糊界限则是情欲快乐的根源。

然而，人造的人体并非是现代社会的独有现象，也不是工业革命的产物，机器人的历史可以追溯到古时代。而且对人体的摹仿也不是完全的世俗事物，从中世纪开始，具有



图2 琪琪·史密斯,《正在小便的人体》,1992。蜡和玻璃珠。68.6cm × 71.1cm × 71.1cm。剑桥福格艺术馆。

美国艺术家琪琪将主题定位为对人体犀利的观察,聚焦于不为人们所意识的现实。人体旁边的液体及散发的热气,都用于试图挑战传统作品中对女性人体“安全”的解释,提醒人们注意以往作品中对人体本质的疏远。

可活动的四肢的基督雕像一直被用来表现他所具有的献身精神。可以移动的手臂使他能够被人们从十字架上放下,并摆放成各种姿势,从而有效地营造出复活节的宗教仪式所需的场景与效果(图6)。

如果说表现人体最古老的技巧是用写实方法来摹仿身体各个部位的话,那么雕塑规模的大小则是用以传达其所具有的政治信息的重要因素。从古时代起,纪念碑人体雕塑就一直是政治和军事政权的拥有者所钟爱的形式,而这些巨型雕像的大小,往往直接体现出了出资捐赠者的野心。15世纪希腊的雕塑家费迪兹创作的用于祭礼的14英尺高的金子和象牙雕塑《雅典娜的处女》,不仅体现了整个城市对神的无比敬仰和膜拜,而且还极为雄辩地表明了伯里克利统治下雅典的军事实力。最初在古罗马广场出土的康斯坦丁国王的巨型坐像的身体残片,更加说明了雕塑的规模大小在古代的视觉宣传中所起到的重要作用。20世纪遍布欧洲

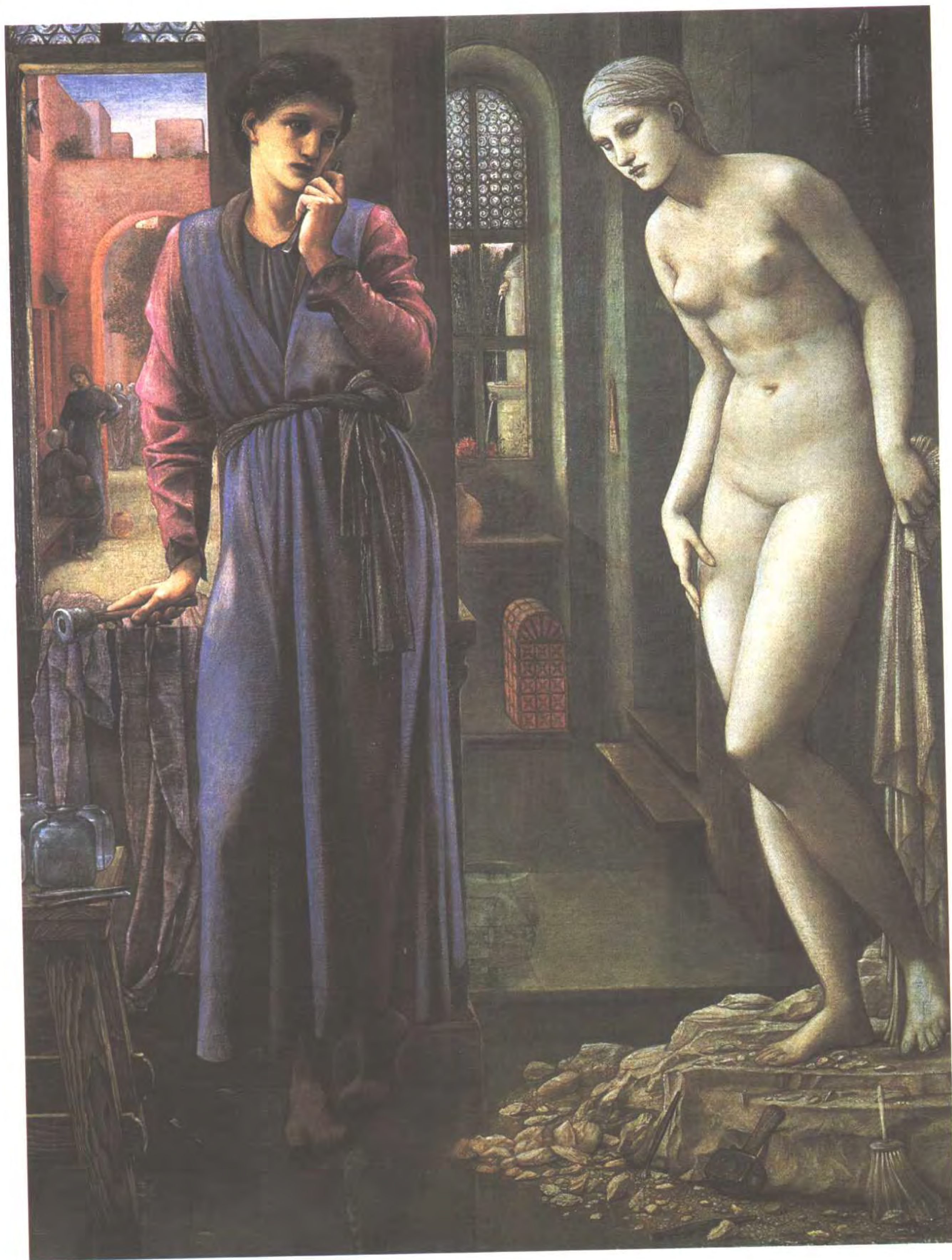


图3 爱德华·伯恩·琼斯，《手戒》，1875~1878年。98.7cm × 76.3cm。城市艺术博物馆，伯明翰。

有关皮格马利翁的古老传说，雕塑师爱上了自己的雕塑的女子，这个女子最后复活为维纳斯的故事，是对人体作品中的核心主题，在18和19世纪的艺术及作品中非常盛行。





图4 简·来昂·杰罗米，《艺术家的模特》，1890年。50cm × 39.5 cm

杰罗米的若干幅主题为自恋倾向的绘画和雕塑都受到皮格马利翁传说的启发。在这里，他有意识地淡化了他的模特与雕塑之间的界限。他还经常将他的雕塑作品绘画出来，从而使得这种界限变得更加模糊。

图5 埃里克，《一个由音响控制的机器人》。由W·H·理查德上校设计，1928年。到了20世纪，科学技术用重机器人、半机器人和自动人，为皮格马利翁神话赋予了新的含义。



图6 《可移动手臂的基督受难像》，格朗西亚·泰欣，德国。16世纪初，1.48m × 1.44m，苏黎士博物馆。

虽然早期的天主教堂大多禁止使用三维人体雕塑来描绘基督，14~16世纪间，艺术家们还是将基督的受难像制作成活动的身体雕像，以便在礼拜仪式中产生栩栩如生的戏剧效果。

集权主义国

家的无数巨型雕像，为三维人体作为权利与意志永恒的象征提供了进一步的证实。然而，正如东欧社会主义国家的解体所表明的，体积越大，倒下时就会摔得越狠。那些后来被颠覆的巨型雕像无疑是对骄傲自负的野心的可悲结局的警示。

在布拉格矗立的美国流行歌手迈克尔·杰克逊的巨型雕塑，提醒人们表现自我扩张的雕塑并不是政治家独享的特权，尽管这座雕塑的手法出自于集权的审美观念。也许这就是为什么雕塑的脸上会带有可能是创作者本身所无意流露出的邪恶的表情（图7）。

从历史的角度上看，政治场所对于蜡像制作，尤其是对那些已故的公众人物的塑像的制作产生着深刻的影响。

在18~19世纪期间，曾经就区分“高尚的艺术”或真正的雕塑形式与更加流行的人体的摹仿有过激烈的争论。

那种认为绘画雕塑是为（正如英国雕塑家及皇家院士约翰·福来克斯曼在1829年提到的）“不正当的目的”到“宣传迷信或模拟已死的人体”而服务的理论，源自于坟墓雕塑中所应用的多彩画法和混合画法传统技艺。例如在大约1400年最先出现的所谓的“过渡坟墓”（哥特式的双层坟墓，用以将腐败的死者身体唤醒）中（图8），雕塑家用不同程度的现实主义手法来唤醒死去的人体，不仅仅是

图7 迈克尔·杰克逊的巨型雕塑，1996年9月，布拉格。





图8 《大主教约翰·奇切利(1443年)的灵床》，1445年，彩色大理石和其他材料制成。坎特伯雷大教堂。

混合色彩的材料用于表现上面一层静卧的生机勃勃的“社会性的躯体”和下面的一层衰败的尸体之间的对比。灵床上题写着：“无论你是何方神圣，死亡都在所难免。你死后的躯体会如我落在这般落满灰尘、爬满蛆虫、腐烂不堪”，以警告世人。

“社会性的躯体”——能够让世人怀念的完整无缺的躯体，而且还有它的另外一种形式——正在腐坏的躯体原形，后者则是作为死亡的象征警示着世人，描绘人类存在形式的过渡与转换。

蜡像模型及石膏雕像能够逼真地再现死去的人的外表和相貌，正是由于它们的这种性能使得蜡像和石膏雕像在皇家葬礼及其他的宗教仪式上，当遗体因这样或那样的原因而不能被陈列时，发挥重要的作用。大约在1658年时，由托马斯和亚伯拉罕·西蒙制作的英国清教徒政治家、封建领主的保护者奥利弗·克伦威尔（1599~1658年）的那具逼真得令人难以置信的石膏头像（图9），就是这种形式的雕塑作品的典型代表。这种主题后来占据了现实与模仿现实之间的领域，使得日后像约翰福来克斯曼这样的学者大为困惑。

福来克斯曼应该知道，在政治动荡的年代，这些塑像往往成为暴徒袭击的目标。由于不能找到真正的尸体，塑像就成为了他们实施报复、发泄不满的替代品。尽管克伦威尔的遗体于1658年的9月已被私下地埋葬在威斯敏斯特修道院，

他的塑像——很可能是这具石膏头像的原型，却一直到了11月才被作为葬礼的一部分而移放到修道院内。在这之前，它一直摆放在皇室中。然而，这件雕像并没有在那里安睡多长时间。当君主政体于1660年重新被恢复时，克伦威尔的蜡像被吊在了白厅的外面，而另外的那一座雕像则是遭到了烧毁的厄运。同样的灾难也降临到了图索夫人的叔叔和导师库尔提斯制作的蜡像上。1789年7月，一个愤怒的闹事者守在他巴黎的家门口，叫嚷着：“把奥尔良公爵交出来！把戴克尔交出来！”库尔提斯机警地交出了他们的塑像，这些塑像后来被一群暴徒拖着在街上游行戏弄。正如艺术史学家大卫·福瑞伯格在《形象的力量》中指出的，对于塑像的“处决”——人们毁坏对手和敌人的塑像的行为，是源自于人们对塑像的一种假设，即如果一个人值得别人去为他树立雕塑，那么他的塑像也一定值得别人去毁坏。如果他真正的躯体还可以找到的话，那么这样的推测同样可以适用。

死亡和政治报复并非制作人体复制雕塑的惟一首要先决条件，乔治四世的婴儿身体蜡像（1762年，图1）模型就是雕塑用于替代真实躯体的一个例证。乔治四世的传记作家罗伯特·海斯（1777~1850年）告诉我们，这座蜡像已经成为了夏洛特女王对儿子疼爱的象征。雕塑本身具有的对人体摹仿时写实的特性，以及艺术家在创作时为表达主题而使用的材料，都使人们在心理上过高地估计了雕塑。当然，这要归功于雕塑的自身特性，即表现自然人体所具有的

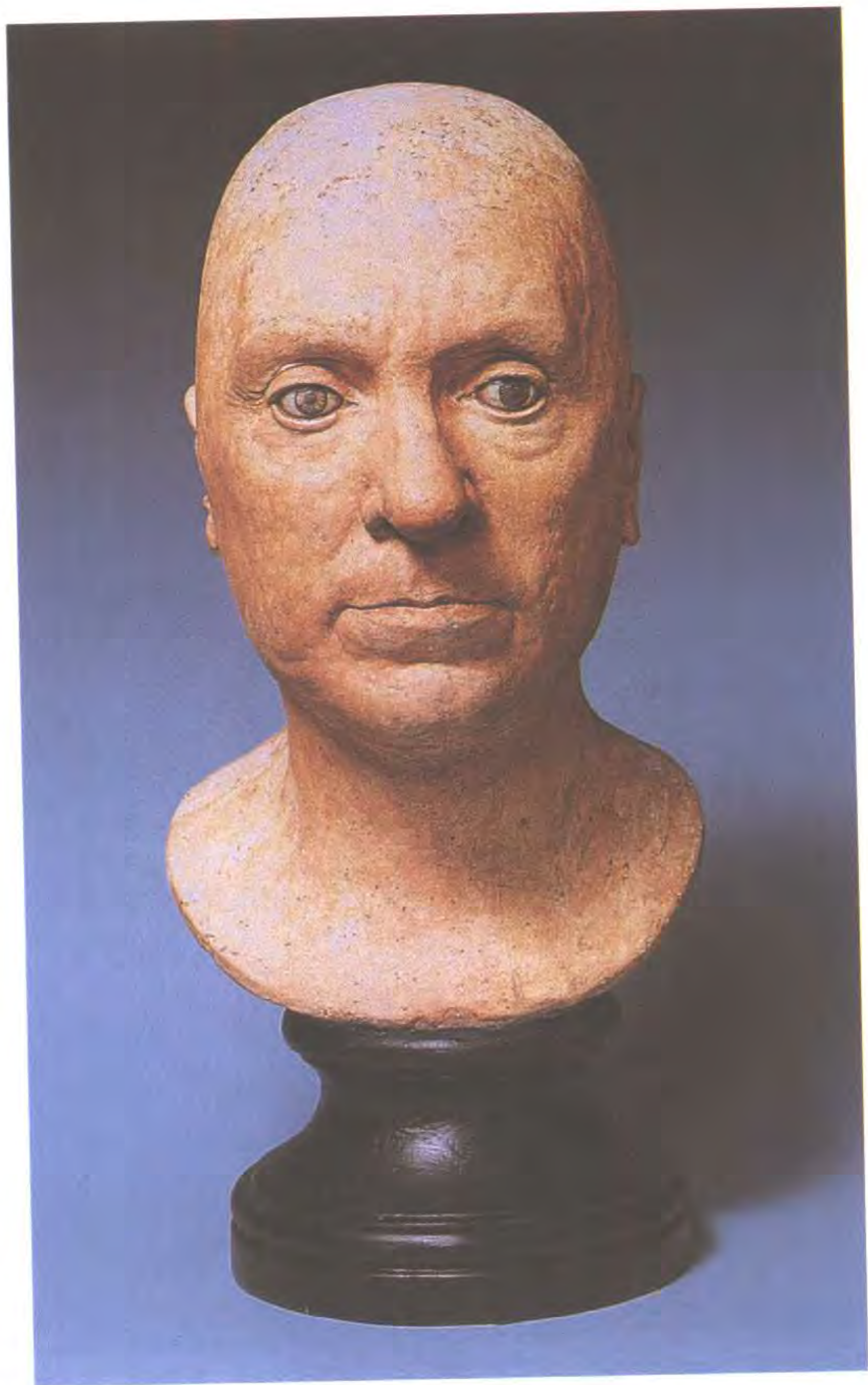


图9 托马斯和亚伯拉罕·西蒙（根据推断）制作。《奥利佛·克伦威尔的葬礼上用到的石膏头像》，眼睛用玻璃珠制成。1598年，高46cm，下面配有木制底座。

古代在葬礼上用雕像代替遗体的传统，在英国一直沿袭到19世纪早期。虽然奥利佛·克伦威尔在1658年的9月被埋葬，他的雕像却在两个月后举行的葬礼上出现，用来代替他的遗体。



图10 奥斯卡·科克斯卡，《娃娃》，1919年，纺织品和毛发，与真人大小相当。

真实性和鲜活性。也许这些雕塑都属于后来人们称为“古董”——通常对于某个人具有特殊意义的珍贵手工艺品范畴，但它们还是作为一种独特的雕塑形式而存在着。正因为这样，才需要我们扩展雕塑历史中三维人体雕塑的范畴。

20世纪时，雕塑的界限继续转换与扩展。例如，我们应该将维也纳艺术家奥斯卡·科克斯卡为自己创作的伴侣《娃娃》（图10）放在什么样的位置？在把科克斯卡将《娃娃》用于单身汉的玩偶视为性不良行为之前，我们应该记得它在超现实主义内，哪怕是在边缘上，所以理应属于意识范畴。科克斯卡的《娃娃》所具有的意义远远超过了单纯的个人目的，它对于日后持续出现的仿真娃娃的制造有着深远的影响。20世纪30年代德国艺术家汉思贝尔莫创作的人们称为“单身汉的机器”的娃娃，就是其中之一。

现代三维人体艺术的浪潮仍在变迁之中。20世纪60年代中的核心表现主旨为雕塑这个千变万化的艺术形式赋予了崭新有力的直接性，它所表现出的“魔力般”的动感混淆了传统意义上人体摹仿的定义。英国艺术家吉伯特和乔治将他们本人转化为雕塑的早期表演（图11），引起了艺术家们的纷纷效仿，使得艺术与流行文化之间的界限更加交叉。人体永恒的“未知性”——即人体所具有的表现未知和不可



知的特性，让现代艺术家们仍把它作为表达一系列社会、政治及两性间恐惧和焦虑的重要手段。今天，正如历史进程中的任何阶段一样，人体仍然以其所具有的多面性，或装饰，或严肃，或堕落的特性来挑战禁忌，搅乱政权结构。随着网络科技对“虚拟的人体”在“虚拟的现实”的前沿的继续探索，摹仿的界定也将随之改变。艺术家们现在将人体称为“软件”，作为一种具有无限的可操作性的数据而加以积累。本书的主题恰恰就是人体被摹仿为三维形式的历史。

图11 《巴黎的周日街头表演》，1996年。

当今的街头表演和其他的流行娱乐形式延续了我们对于雕塑“躯体性”本质的想像。这些巴黎的艺术学生摆出古典雕塑的姿势，在现代的场所中表演，从而体现了“动感”与“迟缓”之间的奇特的区域。摹仿雕塑，也称“姿势雕塑”，从19世纪起就成为了一种流行的大众及私下的艺术形式。



32

STATUE DE MARBRE
MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE
PARIS

第一章

偶像，传说，巫术：古代的人体艺术



老人家，没有什么可怕的；
代达罗斯的雕塑仿佛都能够行走
而且他的雕像还会说话：真是个聪明的家伙！

欧里庇得斯（公元前 480～406 年）

从最早的远古时代开始，人体雕塑就随着各种传说与神话的产生而出现，似乎总是作为一种难以界定的艺术形式存在于生与死之间的模糊地带。由于雕塑总是与要表现的事物有着相同的规模大小，所以能给观赏者以奇特的真实感觉。这要取决于人体本身在表现一系列的黑暗魔法及神话传说中所具有的核心地位。据说赋有传奇色彩的希腊艺术家代达罗斯创作的雕塑都被赋予了行走的力量，所以必须将它们绑住以防止逃跑。而更近期一些的史记中则记载了人们看到有些雕塑在流血，有的在分泌乳汁的情景。更有甚者，20 世纪印度的神像、甘沙、西瓦和帕拉帝都被目击到喝牛奶的离奇景观。

完全抛开这些神话，传奇及其幻觉就等于放弃了它们所传达出的，在艺术史发展史中对于三维人体态度的变迁，以及他们的真正的文化意义。同样地，“自然人体”和“雕塑人体”之间的关系的另一面到底是什么呢？自然人体总是伪装成雕塑的人体，就像罗马帝王在庆祝胜利时喜欢做出雕塑般的举止形态，或是在 19 世纪盛行的人们在社交聚会时摆出古典雕塑的姿势作为娱乐方式。所有这些行为都形象地说明了雕塑的人体是与人体相关的雕塑的理念。然而，人体雕塑的历史到底应该是从什么时候开始的呢？

图12 《持矛者》，波里克勒特创作。罗马复制品，原雕塑创作于公元前 440 年。大理石，高 2.12m。国家历史博物馆，那不勒斯。

雕塑的平衡感来自于数学上的比例均衡——通过许多数字一点点达到完美，这是波里克勒特在一些论述残稿中表达出来的，从他的作品中人物交叉的四肢上也可以得到体现。

母神

我们只要看看现存的最早表现人体的雕塑，就能够发现人体作为一种令人着迷的魔力源泉甚至始于史前文明的旧石器时代。在澳大利亚威伦道夫发现的被人们称为威伦道夫的维纳斯的小型石灰石雕像，据判断，有25000~30000年的历史。考古学家和艺术史学家一直将研究的焦点放在它的立体造型和极有触感的特点上：球形的轮廓，下垂的乳房，浑圆的腹部，无不让人将她猜想为象征丰产的护身符。最近的一些理论则认为这种旧石器时代的雕塑也许是女人首次试图表现她们自己怀孕时的样子。因此，她那夸张的乳房和腰腹很可能具有妇科的含义，暗示女人怀孕期间身体的变化。

虽然这种理论只能被

视为推测，它们却有力对广义的历史倾向——即使是最早期裸体女子雕塑也是为了满足男性的情欲幻想提出挑战。我们在评判这种人体雕塑的道德、社会甚至艺术意义时必须慎重，然而，这并不妨碍我们将它们看作为是在最古老文化中的重要艺术表现手段。

今天，《威伦道夫的维纳斯》被赋予了崭新的意义，激发着现代艺术家的创作灵感。例如，简妮·西维梭尔的雕塑《无题》（图14），吸收了原作的丰腴，并在身体上、概念上加以扩展，使得她的形体立刻表现出庞大的奢逸感，同时又体现出她的缺陷带来的困窘感。推车的脚轮具有讽刺意味

图13 《威伦道夫的维纳斯》，公元前30000~前25000年，石灰石，高11.5cm，奥地利维也纳自然博物馆。

最近的考古学家认为这种旧石器时期的雕塑是女艺术家表现女性怀孕时的身体变化的最早作品，色彩遗留的痕迹表明原始作品有可能是彩色的。





地体现了在它上面堆坐的臃肿的躯体与她的史前“无手臂”祖先共有的灵活性。

由于无法确定旧石器时期的那些像《威伦道夫的维纳斯》这样的雕像的真正功用，我们最好不要匆忙地将它们归为丰产的象征。然而，这些雕塑形体（有无数这样的幸存作品）无一例外地以绝对确定的雕塑语言表达了女性的人体，尤其是强调女性怀孕期间的身体特征。也许可以由此推断，在欧洲石器时代期间，女性作为人体雕塑素材的惟一意义即为人类生命的源泉。因此，这些雕塑可能是人类最初对“母神”的形象化表现，最早的用凹凸的女性人体表现出伟大的人类孕育繁衍的神秘过程。

简约与沉默：基克拉迪文化时期的雕塑

当我们观看 19 世纪在希腊爱琴海基克拉迪岛出土的公元前 3200～前 2000 年之间历经大约 800 年的精致雕塑时，首先被它们吸引的就是雕像消瘦的线条。与旧石器时期丰腴的雕像相比，这些鬼影般清瘦的形象只及它们的厚度（图 15）。然而，新千年雕塑改变的不仅仅是对身体外形的重点转移，而且随

着外表的男性化，它们的行为举止、表现神态也相应地变得如此，与它们的祖先所表现出的丰产繁衍产生着强烈的视觉差异。

大多数现存的模型都是在墓穴内发现的，它们双臂交叉，斜躺着的姿势仿佛正在睡觉，或许已经死掉了。也许这些雕塑具有像古埃及的陶器制品——沙提相同的功能，即在墓穴中作为陪葬品照料死者的来世生活。一些考古学家推测雕塑上没有嘴是因为它们的陪葬性质决定的（可以看到眼睛的绘画痕迹），仿佛害怕它们会唤醒无言的死神。然而并不是所有的基克拉迪雕塑都是在墓穴中发现的，有些是在居住地点发现的，这使得这些雕塑的创作目的及意义变得更加模糊。

这些雕塑表面的彩绘装饰部分有可能已经消退了，但是它们的形体却保留了下来。这要归功于基克拉迪时期艺术家广泛采用的大理石材料的耐久性，虽然他们偶尔也会采用一些别的易损材料，比如木头。保存下来的雕塑大都是用石灰石、大理石及其他耐久材料制作的，比起那些用陶、木、象牙以及其他类似的“软”材料制作的，在数量上要大得多。也许正是因为这个原因，人们才会在接下来的历史时期中，对古代雕塑的制作发展产生误解。直到19世纪早期，随着考古技术的发展，这种曲解才逐渐得到更正。

神的木雕：对象征性偶像的崇拜

今天，当我们想到希腊雕塑时，总是会首先想到大理石或青铜制作的雕像。然而，最早的希腊雕塑，却是被称为“神的木雕”的古代木雕。称它们为神的木雕，原因是它们无一例外地用木头制成的。“象征性”，指的则是雕塑的对象是那些没有实际躯体形式的神灵。制作古希腊神像的木材，包括从乌木、橄榄木、柏木、雪松木、橡木到紫杉木，以及间或用于装饰的其他更加珍贵的材料。这些用天然材料制成的神像，是原始时期庙宇和神坛祭祀仪式上献给神灵的主要祭品。它们构成了在石头作为主要原材料之前的希腊雕塑的最早期，笼统地被称为“希腊雕塑”的重要发展阶段。希腊的木雕形式如此之流行，以至于在公元前7世纪中叶，当石雕已经大量出现时，人们还可以在雕塑上看到木雕的工

图14（上页） 简妮·西维梭尔，《无题》，1989年，高强度石膏，橡胶和轮子，90cm×64cm×55cm，堡达泰艺术馆收藏，萨尔茨。

简妮·西维梭尔的雕塑借用了《威伦道夫的维纳斯》的丰满的身体形象，表现出现代与历史的具有讽刺意味的相似性。雕塑中肥胖的身体几乎让人难以辨认出人体的模样。推车上的脚轮巧妙地表现出了原作中的“无手臂”的灵活性。

图15 《基克拉迪岛时期的女人》，大约公元前3000年。纳克索斯岛或帕罗斯岛产的大理石，76.2cm，爱斯莫林博物馆，牛津。

现在基本上所有的绘画装饰都已褪去了，雕刻的鼻子往往是这些塑像脸上惟一的器官。因此，我们只能推断他们原创的意义。

艺痕迹。

由于原始木雕的年代极为久远——所有的作品都已经不复存在了，再加上古代作家很少提及它们，使得它们的外表形象越发地难以推断。尽管到了公元前8世纪，神、人同形同性论（用人体形象表现神灵）才在希腊的神雕中出现，考古学却提出了令人吃惊的更早时间的推测，从而使我们对于史前希腊雕塑及雕刻者的工艺有了更加丰富多样的理解。

公元前2000～前1400年在克里特岛上孕育的、独特的克里特文明给我们留下了一件大约有1500年历史的人像。这尊最近在克里特岛北部发现的雕塑以令人惊叹的繁琐精细工艺制成，其中木头雕刻的痕迹带有明显的“神的木雕”的印记。它的身体是用河马牙精心雕刻而成，并用木销接合，头部用蛇纹岩（一种绿色的变质岩）制成，同时还保留了原有的石晶及黄金饰物的痕迹，以用于制作像眼睛及鞋子这样的细节。这可能是现今保存最早的“黄金象牙”的希腊雕像——用象牙和黄金共同做成的雕塑，后来这种工艺成为制造神像的标准原则，在后面的章节中我们将更加深入地探讨这种类型的雕塑。

如果说繁复的克里特文明在人体形象上得到了充分体现的话，那么在被称为“黑暗时期”，即迈锡尼文明沦落之后的公元前1200年，消失的人、神同形论，直到8世纪的“文艺复兴”时才得以重新出现。到了700年左右，一种新兴的城市结构开始代替了黑暗时期主要的游牧及田园结构，随之而来的是社会的更加和谐及内部结构的更加安全。城邦或独立城市政权的出现，在希腊社会发展史上占有重要地位。在这里，那些社会和政治地位显赫的人群拥有自己的武装——重装备步兵，他们建成了自己的一个新的集体。这个新市民集合体的内部社会结构——希腊历史学家修西得底斯（公元前460～前400年）曾说过“正是人创造了城市”，很大程度上依赖于保持宗教礼仪的方法来推行与维系人同神灵的密切联系。由于对希腊人而言，自然是神性的源泉，那么人本身就是表现神性的最好的载体。因此，在看待希腊的人、神同形论时，不应认为神被描绘成了人的外形模样，而应看到是艺术家们在用人的身体来反映神性的光辉。

就是在这个时期，即公元700年早期，希腊的“前古典”时期出现了一种本质上全新的雕塑形式，这就是现在被通常提到的统称概念——“代达罗斯”。

图16 绘色的《独自站立的女神》像，原作于公元前650～前625年，由石灰石制成，高65cm，剑桥考古博物馆。

雕塑炫耀的色彩好像更加让人们联想到希腊古代雕塑的无色特点。

由于与东方的日益密切接触，使得代达罗斯风格的雕塑中广泛地融入了大量采用的石头元素，这主要是因为彩色的硬石一直是东方艺术家喜爱的材料。公元前672年埃及对亚述（笼统意义上，今天的部分叙利亚及伊拉克）的征服，建立了爱琴海与希腊间的联系，使得希腊人第一次在尼罗河畔落户，从而使爱琴海的雕塑得以吸收埃及的传统形体特点。关于这一时期希腊雕塑吸收东方元素的程度，可以在代达罗斯早期的一件著名的雕塑作品中得到体现。这尊所谓的“独自站立”的雕塑，或称为“不需要支撑物的女子”（图16），大约创作于克里特时期的公元前650～前625年。这种雕塑中最具有一致性的特点是它们一丝不苟的正面姿势，手臂紧紧地贴在体侧或弯曲在胸前，以及与雕塑连接的矩形石块。虽然这些形象带有明显的埃及味道，但是它们还是继续提醒着人们对也许是板状形式的早期“希腊神雕”的记忆。

直到19世纪早期，才有考古学家关于希腊人装饰雕塑及建筑的可靠记载。今天我们已经不可能准确地恢复古代希腊形体雕塑的面貌，然而我们却仍然可以将其与炫目的彩绘雕塑区分，从而确定彩绘装饰在创作像《独自站立的女神》这样的作品时所体现的在雕塑发展过程中起到的重要意义。



图17 《卡罗比斯和比童》，两个青年雕塑。公元前600~前575年，大理石。恢复后的高度为1.97m。德尔斐博物馆。

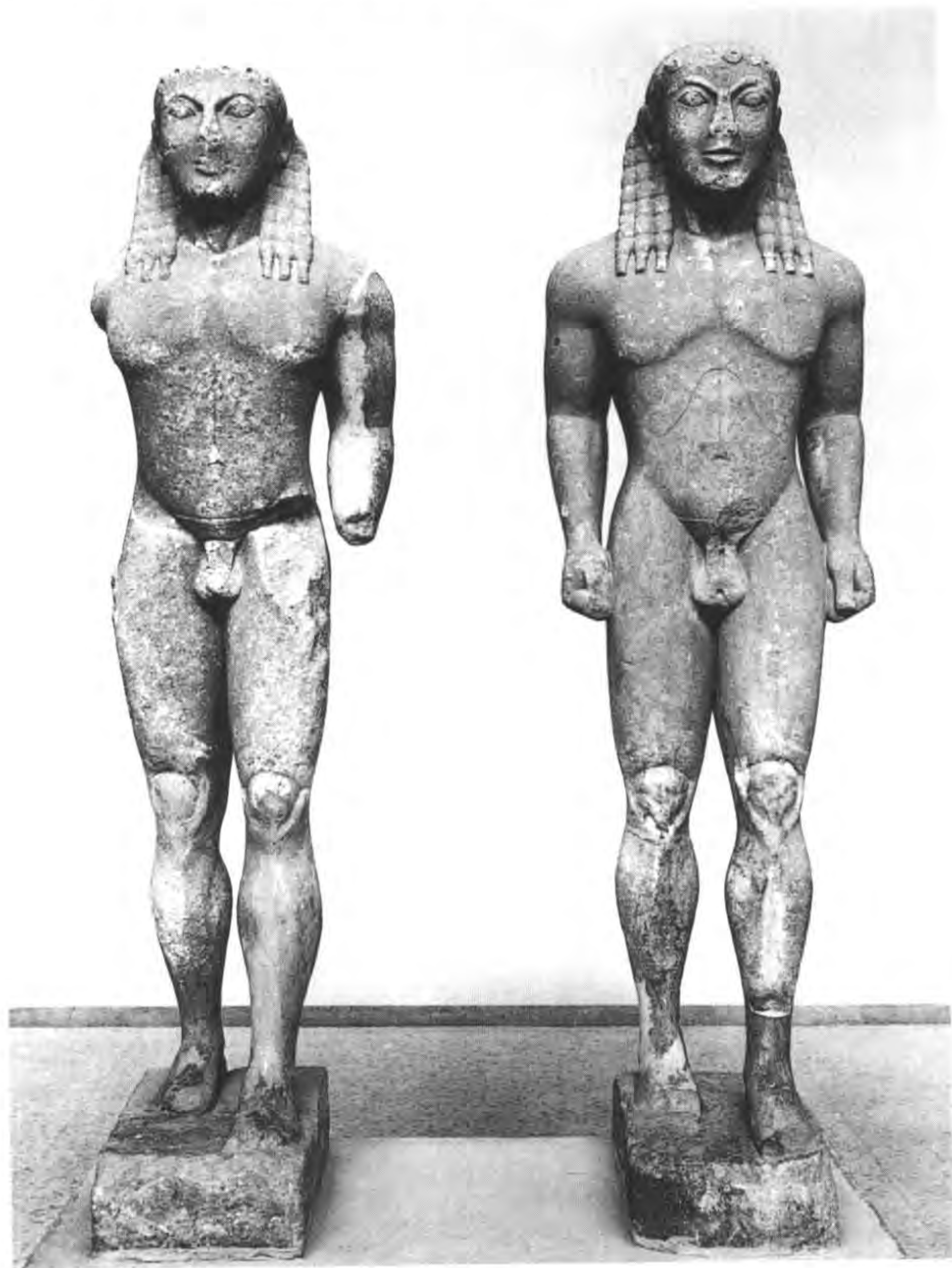
根据希腊历史学家希罗多德(约公元前484~前420年)的记载，当拉车的牛不能及时赶回运送母亲前往祭祀女神赫拉的仪式时，两兄弟担当起拉车的任务，他们拉着负载的车，顶着烈日，在崎岖的路上走了6英里，并及时赶到了礼拜场所。他们的母亲非常感动，就乞求赫拉赋予她的儿子们“英俊的死者”。她的乞求得到了应验，在这之后不久，她的儿子们就在睡梦中死去了。

图18 《南克赫法塔》，古老的王国墓葬品。大约公元前2400年，石灰石，高1.34m。英国博物馆，伦敦。

埃及雕塑，尤其是穿着打褶短裙的传统男子形象，从公元前650年起就为希腊雕塑提供了模型，对青年男子的形象影响很大。

青年的死亡雕像：英俊的死者

年轻女子雕塑人体的形体特征——它们安详的面目表情，严谨克制的肢体语言，都旨在表达精神上的美感，这比起现代人往往从雕像上首先看到的身体的完美来，对于希腊人具有极其深远的影响。古代宗教历史学家简·皮埃尔·凡尔那曾经指出，对于今天的我们来说，是表现身体特征的雕塑，在希腊人眼中，却有着宗教的敏感性。它们身上这种神圣的根源性，使其远离了凡夫俗子的领域。大多数年轻女子雕塑的形体，连同它们的男性同类——青年男子的雕塑，都是为纪念那些在年轻时，当身体还处在蓬勃丰满的时期就死去的人而制作的陪葬品。他们的青年早逝，即英俊的死亡，让他们永远不会流露出老年的衰败，从而被赋予了神性特质的英雄气概。这些都通过他们的身体，清晰永恒地表现



出来。

这些具有英雄气质的青年雕塑中最有魅力的，也是替代代达罗斯风格的最具有人体表现性的古老风格的代表，是一对德尔斐出土的大型大理石雕塑。它们是在公元前600~前575年左右，为纪念阿哥斯兄弟——卡罗比斯和比童而创作的（图17）。

兄弟二人健壮的身体，如同他们所替代的拉车的牛一般充沛的精力，都可以在雕塑中清楚地看到。雕塑中的二人采用双脚前后分开的传统姿势，好像正在大步行走，脸上宁静而喜悦的表情仿佛表明他们已经对最终的归宿了如指掌。年轻女子的雕塑通常身着衣物，而男子则无一例外地赤裸着身体（图18）。如果看看公元前2400年的埃及的墓葬石灰石雕像《南克赫法塔》，我们就会有找到了V形身体的锥形的感觉。大步行走的姿势及紧握的拳头，后来都被像泼利米斯这样的希腊雕塑家运用在《卡罗比斯和比童》这样的雕塑上。

虽然这些具有英雄气概的青年十分传统和程式化——他们的身体特征仍旧僵硬，而且不够细致，但却可以从他们身上看到希腊雕塑朝着自然主义，即表现日常世界的本来面目的方向迈出的第一步。例如，分开的双脚所体现出身体的力量均衡，比起迄今其他的雕塑都更大程度上地体现了人体性。正如本章开始引用的欧里庇得斯诗句中所描述的，大步前行的姿势足以导致雕塑史上后来一系列神奇的发生。人们总是错误地将这种形态上的创意归功于富有传奇色彩的雕塑家代达罗斯，据说他创作的雕塑可以自己行走。而一位希腊古代历史学家说道：“实际上，那个时期的人像和神像的双脚都是连在一起，手臂则垂在身体两侧的。是代达罗斯将它们的双脚前后分开，好像是在前行。”这就是为什么人们说他的雕塑会行走的原因了。

其实不难理解为什么人们会将这种历史上已有的方法误解为代达罗斯最先采用的创作手法，因为作为一个天才的手工艺



者及技艺精湛的雕塑者，他仿佛具有神奇的魔力，几乎能够使雕刻出的人体自由地呼吸。

埃及和其他东方国家的影响不仅仅是在风格的变换上给希腊雕塑带来了灵感。埃及人用来制作雕塑的小物件时使用的方解石“雪花石膏”（有时也称为“缟玛瑙石”），以及用来制作纪念雕像的密集石灰石，都激发了希腊雕塑家使用大理石作为他们的创作材料的灵感，从而就导致了在希腊大陆及基克拉迪群岛的纳克索斯岛上蕴涵有大量的大理石的地方被大规模的矿藏开采。而且，冶金术的发展带来了像坚硬的铁凿子这样的工具，也使得雕塑家能够更加细致地凿刻雕像的身体细节，以及诸如头发、衣物这样的组成部分。

用现代的想像力很难将这些奉献给神灵的青年男女雕像，或其他看起来像是在希腊公元前6世纪创作的雕塑联想成为多变的精神形象，它们绚丽的彩绘衣物、装饰细节以及其他装备无疑显示出了耀眼的城市属性，激发了它们作为市民的骄傲感，同时提醒着它们对于神性的敬畏。

阿耳特弥斯“野兽女神”

图19 以弗所神庙中的《阿耳特弥斯》，罗马版，原创的雕塑制作于公元前500年左右，脸部，手和脚都用雪花石膏和青铜制成，高2.03m。国家博物馆，那不勒斯。

有关雕像身上的附加物的研究认为，这些乳房形状的东西可能代表牛的阴囊。在祭祀仪式上被宰杀之后，这些牛的阴囊被挂在了阿耳特弥斯的身上。这种说法与阿耳特弥斯晦涩模糊的家世很相符：例如荷马时代的传说中，将她与亚洲人或克里特人的女神联系在一起，成为“野兽女神”。

正如神庙在新兴的城邦中是作为重要的社会机构而存在的，祭祀雕塑也同样在它们所服务的宗教场所及祭祀场合内占有重要的地位。很多情况下，这些祭祀雕塑或是古代的遗物，或是象征性的立柱，还可能是木版形式的“神的雕像”。但是后来的雕塑大都以人、神同形的形式将所歌颂的神灵用人体的细节表现出来。

在亚洲的以弗所神庙（现在的西部土耳其）矗立的巨大的《阿耳特弥斯》女神像（图19）是恩都伊丝创作的古老雕塑。据说他曾是代达罗斯的学生，他所创作的这尊雕塑成为了古典世界中不朽的作品之一。它的广泛的影响力和流行性催生了后来的很多希腊风格及罗马风格的翻版，这些翻版用大理石或其他材料制作而成。而这尊雕像的原作时间，大约可追溯到公元前500年，甚至更早的时候，雕像有可能是用木头或象牙，抑或是几种材料，比如这尊复制品就是用的雪花石膏和青铜联合制成的。几个世纪以来神像身上令人好奇的附加物一直是人们探讨的热门话题，然而，它在神庙中的

祭祀上的重要意义却始终被人们忽略。

在充斥着希腊神殿的各种艺术风格及创作传统中，作为早在公元前2500年就被印欧入侵者视为永恒的神灵的天空和太阳神，与耕地和月亮女神融合在一起。其实，耕地女神和月亮女神在更早的时期就已经是希腊文化前的文化基础了。因而，当伟大的克里特和迈锡尼母亲神将她不同的品质留传给众多的较小的神时，雅典娜与蛇和鸟联系在一起；赫卡特与狗；得墨忒耳与谷物；而女猎人阿耳特弥斯则与狮子及其他未曾驯服的野兽联系在一起。就这样，阿耳特弥斯由于她在几个世纪间所跨越的迥异的起源而构成了希腊神话中的复合体，而且她的形象有时看上去又显得十分矛盾和暧昧。从此，她的形象既象征着母亲，也象征着所有动物的杀手；既是拒绝情欲结合的处女，同时也是生育喂养后代的妇人，从而体现出人类的动物属性。

古老的阿耳特弥斯女神的意义可以理解为，将对立的矛盾得到调和与统一，例如她平衡着野性与驯服，文明与原始这两种位于天平两端的价值。在以弗所矗立的这尊阿耳特弥斯雕像，连同留传下来的罗马版本的阿耳特弥斯像，都表现了这种矛盾统一性。雕塑的头、手和脚都显示了古典主义风范，而身体主干部分则仍旧保留着更早期的原始“神像”韵味。今天的雕塑依然如它最初时那样让人难以琢磨，而正是这种不定性使我们欣赏这些人体雕塑时，看到的是始终如一、连贯而一致的人体。我们努力地尝试着将雕像圆柱身体的下半部——代表阿耳特弥斯猎手角色的狮子、豹子、牡鹿的集合体，同几乎未被表现出的遮盖在下面的双腿相和谐。同样地，雕像那些奇异而过于开化的乳房，正是牛的阴囊所产生的视觉冲击，

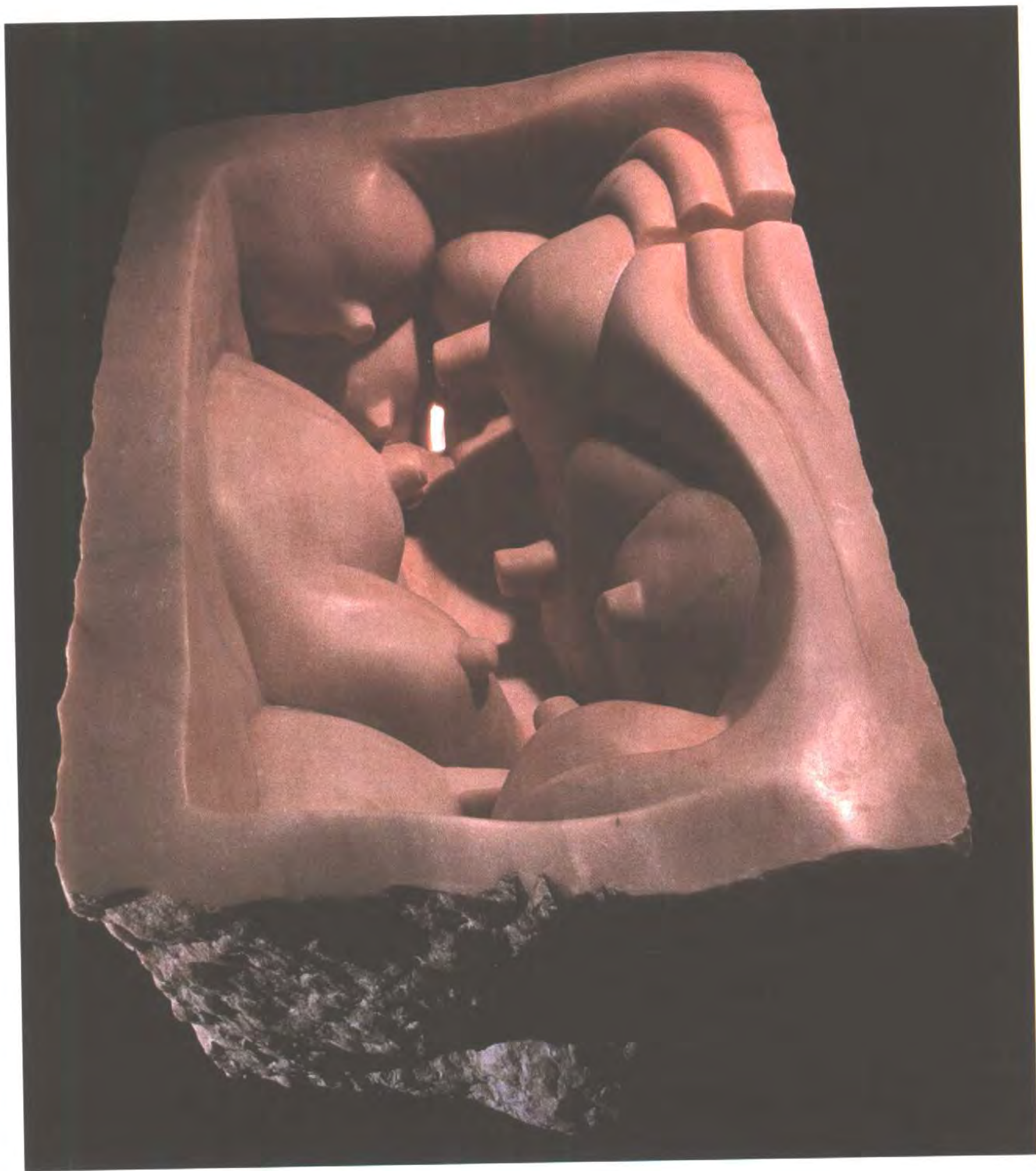


图 20 《自然探索 5》，
路易丝·布尔茹瓦，1995
年创作。粉色大理石和
铁，50.8m × 92.7m ×
58.4m。

布尔茹瓦创作的人体及
身体部分表现了吸引与
排斥的矛盾感情，使得
我们正常的认识过程变
得模糊不清。

足以给任何有关雕像的想像理解都留出了空间。

也许正是这种不定性，即形体上模糊难懂，让人解释不清，而在视觉上才具有强烈的冲击性，赋予了以弗所的阿耳特弥斯能够激发现代艺术家的创作灵感的美名。例如，曾经有人认为法裔美国雕塑家路易丝·布尔茹瓦（1911年出生）的作品同样也传达出了让人困惑的模糊与暧昧的信息，因此与这尊女神像同属一个类别。类似用粉色大理石和铁创作的《自然探索 5》（图 20）这样的主题，一直是布尔茹瓦在60年代的作品中不断探索发掘的，美国艺术评论家路西·



李帕德称之为“古怪的抽象”。

阿耳特弥斯女神像同人们想像中的希腊雕塑的巨大差别，向我们昭示了它的古老希腊传统性和具有的非希腊血统的外来性的统一体。当然，到了公元前5世纪，随着表现人体手段的发展进步，希腊人看待阿耳特弥斯像的角度也产生极大的不同。

自我意识的觉醒

我们只要将视线移到大约公元前480年在雅典出现的雕塑上时，就能够意识到世纪之交给人体雕塑的表现带来了多么深刻的影响。一尊名为《男孩克里蒂奥斯》的雕像（图21），是为了献给雅典的卫城而在公元前480年左右创作的。这尊雕像几乎包含了被认为是“希腊的革命”的人体形式的所有元素——新兴的自然主义风格宣告了古老的程式主义的终结，及其早期古典主义时期的开始（大约公元前480～前450年）。

历史学家长期以来一直在试图解释希腊雕塑的这种形式上的变换，认为这是希腊政治自由的体现。这种发展的人体雕塑模式成为日后18世纪启蒙运动的基础。尤其是德国考古学家和艺术史学家约翰·乔其姆·温克曼（1717～1768年）的著作，例如他在1764年出版的《古代艺术史》，就为现代艺术原则奠定了基础。对于温克曼来说，繁荣的希腊艺术与它的市民自由感有着密切的关联，这种自由感既体现为社会群体对外界强权干涉和内部君主专制意义上的自由感，同时也是源自于自治政治体系的特殊意识意义上的自由感。因此，正如他所说到的，“整个民族通过自由站立起来，就像一个高贵的民族从一棵健康的大树上分支出来一样”，那么，艺术这种表现人们思想思维的形式，就这样随之崛起了。

图21 《男孩克里蒂奥斯》，约公元前480年，大理石，高86cm，卫城博物馆，雅典。

这尊雕像反映了新兴的人体摹仿创作手法和雕像本身极易受到外界冲击的自身弱点，好像在向人们表明希腊自我意识上的改变，即通过人体形式表达出一种全新的民族自信心。



用这种简单的民族自由感与个体的艺术家之间的关系虽然永远无法完整地、令人满意地解释标志着早期古典时期的“理想化的现实主义”风格，但它却也不是完全没有道理。学者们一致认为在公元前480年左右出现的一种新的雕塑人文主义，的确与希腊人新近建立起来的自信心相符，这种自信来自于公元前490年对波斯和马拉松人的胜利，以及在公元前480年对撒拉人的排斥和后来打退薛西斯领导的波斯入侵。

19世纪在雅典的卫城发现的《男孩克里蒂奥斯》雕像，大约可以追溯到波斯入侵之后的自由时期。正因为这样，它才被看作是在这一时期希腊社会及艺术的标志，肩负着解释这段历史的职责。虽然雕像仍旧采用以往的正面姿态，其严肃的表情却由于头部的稍稍偏转而得到缓和，好像在那一瞬间雕像的注意力被吸引到了别的地方。雕像的重心由以前的平均分配而转为移动到了左腿上，意味深长地表现出内在自我控制的觉醒，全然不顾外界对它的任何艺术上的私利与要求。

《男孩克里蒂奥斯》比起那个时期的任何雕像都更加浓缩了希腊的自我意识品德特点，这种自我意识到了6世纪后期得到了剧作家和哲学家们的赞同，其特点为对内在克制的认定及对过度的否定。人们认为只有自我意识，才是通往启迪教化之路，从而避免混乱势力和搅乱人类幸福平衡的元素所带来的干扰。可以认为这种希腊当代文化意识孕育了新自然主义的产生，并在像《男孩克里蒂奥斯》这样的作品中得到了表现。

从那时起，人体不仅作为一种概括的人类潜力的表达方式，而且作为表现更加深刻的心理因素的载体出现在艺术作品中。青铜的进一步使用使得这一目的得到了更加有效的实现。由于人体的细节部分能够被更加清晰详细地描绘出来，从而提高了自然主义的水平。这当中尤其引人注意的是于1972年在意大利南部重新发现的，创作于公元前460～前450年的两座青铜武士纪念雕塑（图22）。有人认为它们是伊吉那的昂那特思在奥林匹亚创作的大型青铜雕塑群中的两件，也有人认为它们是伯里克利统治时期雅典最伟大的雕塑家费迪亚兹的作品。这两座雕像采用青铜铸造的间接方法，是对原雕塑非常接近的相应转换。



图22 《武士A》(细节), 于1972年在意大利南部发现。大约公元前460~前440年, 青铜和自然主义的装饰, 高度约2m, 国家博物馆, 勒佐卡拉布里亚。

青铜铸造工艺使得古代的雕塑家能够更大程度地表现现实主义, 人体的表现通过铜铸的嘴唇和乳头, 银制的牙齿及镶饰的眼睛而得到加强。塑性美好的身体和自然卷曲的头发及胡须给雕塑的脸庞增添了柔顺的感觉, 与铜像的脆弱易碎的特性相对照。雕塑里面的牙齿和眼睛都强化了永恒的智慧形象。

数字达成的完美

真正使得武士铜像成为希腊古典雕塑范例的是它们成功的将神与人、普遍与细节结合在了一起。虽然人们可以察觉到两座铜像之间特征及身体外形上的差别极为细微，但每座铜像在某种程度上都是作为单独的个体偶像典范而存在。雕塑家们将心中超然卓越的肉体形象，用特定的媒介表现了出来。波里克勒特和雅典的费迪亚兹被认为是使这种雕塑原则在作品中得到体现，并创作了后来被称为“古典时期”（公元前450～前430年）核心作品的两位雕塑家。

第一部有关人体比例的科学论述——原法则，就是出自于波里克勒特之手。原法则的文字版本已经丢失了，但是其中两个源自于数学理论的主要原则，即人体部分的组成原则和人体部分的同量原则，却在其后的雕塑《德费罗斯》或称为《持矛者》（图12）上得到了具体的体现。由于《持矛者》与《武士A》在总体的行为举止和身体的布局上非常相近，使人们不禁推测起两者之间的影响与彼此之间的关系。当然，如果《武士A》真的被发现是摹仿了《持矛者》之后而创作的作品，我们也不会感到吃惊的，因为波里克勒特具有教育意义的模式得到了广泛的传播，并且持续了几个世纪。例如，伟大的医学和解剖学家伽林在600年后证实：

模型家、画家及雕塑家，其实总的来说都是形象制作者，都是通过观察对象的平均数来绘制或者仿制形体，比如标准的人体、马、牛，或是狮子。人们可以把某一雕像称为“波里克勒特的原法则”，因为它的身体的各个部分精确地符合同量的数学原则。

伽林所提到的，同时也是雕塑中表现的“平均数”，在希腊人的大脑中产生了深刻的反响，它将表达人类生活的最好形式归为和谐的平衡感及平和感。在《持矛者》身上，和谐的“形体平均数”是通过运动与静止的关系、行为举止与目光注视的关系、左与右及伸展与弯曲的肢体之间的一系列关系表现出来的。这些相对而又相应合理的动态学元素被注入在塑像中，使之达到内在的平衡，体现了更加广泛意义上的哲学及文化的偏见。

要想了解波里克勒特的理论规范在西方美学史上产生了多么深远地影响，我们只需要在记忆中搜索找到意大利文艺复兴时期的两个最熟悉的影像——莱昂纳多图解再创

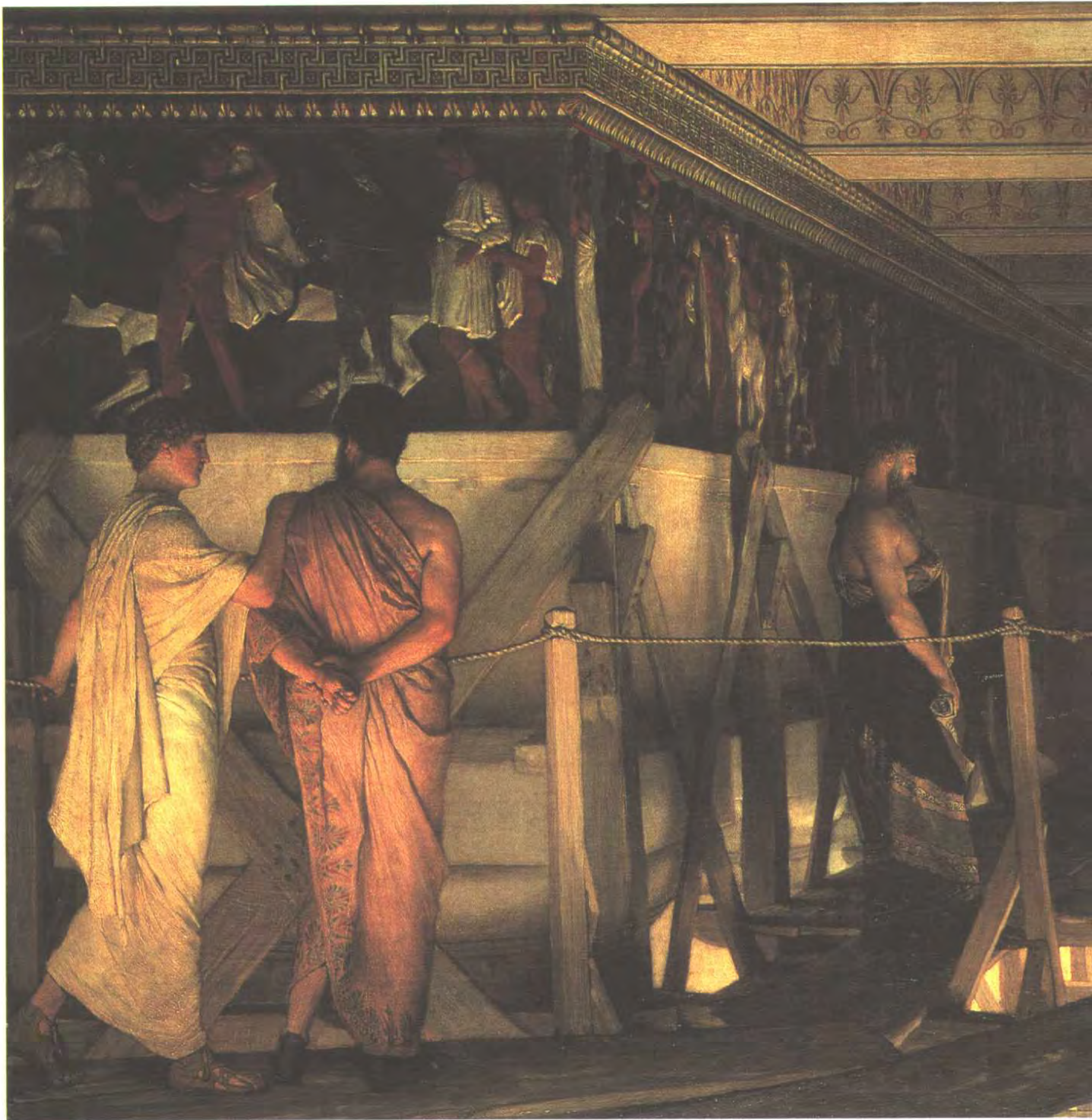
作的《波里克勒特法则》和米开朗琪罗的《大卫》，因为两者身上都清晰可见《持矛者》的影子。有一种理论曾经走得更远，认为对于这种古老的形体体态的流行偏爱甚至可能在两性的选择上都会产生影响。至少这种想法持续到德国启蒙思想家哥特胡德·莱辛（1729~1781年）的时代，他曾经就古代希腊作过这样的评论：“美丽的人体作用于雕塑家，于是雕塑家创作了这些美仑美奂的雕像，而整个国家都会感谢这些美丽的国民，以及因为他们而被创作的雕像。”

“视觉带来的不可抵挡的愉悦”

费迪亚兹（大约公元前490~前415年）是古典主义时期无可争议的最著名的雕塑家，他的盛誉主要原因是他在公元前447~前430年间受命于他的朋友，雅典的将军和统治者伯里克利，被任负责监督雅典的一切伟大建筑和雕刻所取得的成就。其中最主要的功绩是一座表现城市的神性的新神殿——帕提农神庙的建造，帕提农雅典娜神像就矗立在这里。

荷兰出生的英国艺术家劳伦斯·阿尔玛太德玛爵士（1836~1912年）曾经有一幅画（图23），描绘了费迪亚兹率领着一群雅典人围绕在帕提农神庙中楣的周围，大理石上被刚刚涂上的各种色彩还清晰可见。19世纪初期的学者和评论家很难接受古代艺术家曾经在雕塑上涂上颜色这样的事实。保留下来的帕提农神庙三角墙，中楣和柱间壁上的埃尔金大理石雕的残片，后来1816年被用在英国博物馆的建筑中，但是这些石雕残片早已失去了它们原来拥有的颜色。

如果说现代世界很难欣赏到古代的大理石雕像上彩绘的艳丽程度的话，那么，对于帕提农神庙的中心作品——费迪亚兹创作的巨型《帕提农的雅典娜》所产生的影响则更难想像。对于这座雕塑的了解，现代人只能通过古代的文章、钱币以及后来的仿制品（图24）得以实现。这座雕像高近11.5m（连同底座），内部的主体部分为木制，身体的织物用包金表现，象牙薄饰代表身体的肉体部分（图25）。雕塑脚下的油是用来润滑它的象牙部分的。按照古代的记载，象牙和黄金制造雕塑的工艺使其产生出了令人眼花缭乱的身体各部分构成及分布的逼真效果（图26）。演说家和哲学家帝



奥·克里索丝托姆说道：“这是视觉带来的不可抵挡的愉悦，它甚至可以完全控制那些不具备理性的生物——动物，假如它们有机会看到这尊雕塑的话。”

雕塑的盾牌、基座和其他装饰显示出了象征文明战胜野蛮的一系列相关主题，和应着雅典人民排除了波斯占领威胁的骄傲感，以及重新恢复希腊国家身份的自豪感。不仅如此，《帕提农的雅典娜》雕塑创作中所采用的贵重材料充分说明了艺术、政治、宗教在伯里克利时期的社会组成中是多么紧密地交织混杂在一起的。大量的希腊文字中记载了



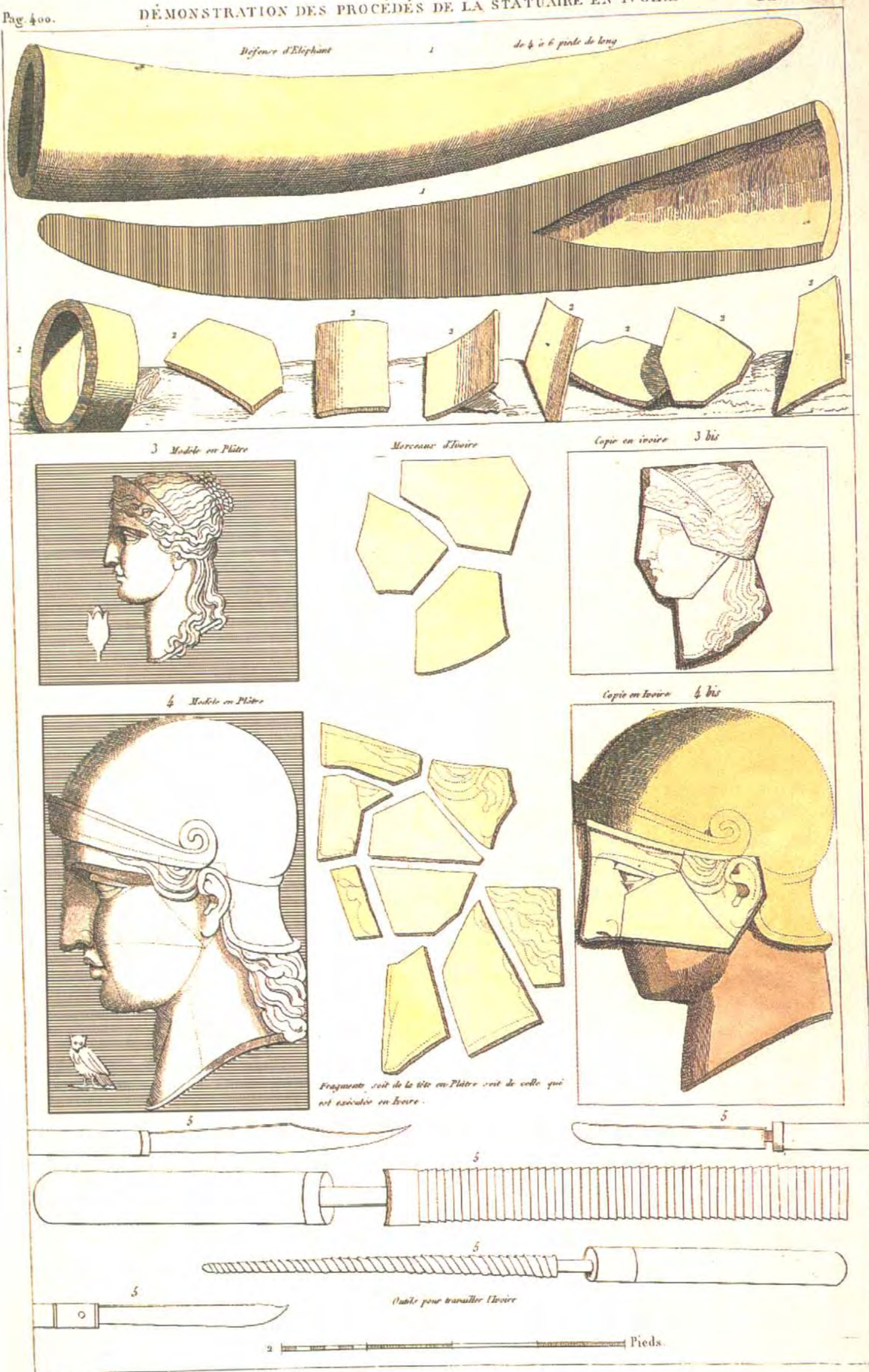
图23 《费迪亚兹和帕提农神殿的中楣》，
劳伦斯·阿尔玛太德玛爵士，1868年，75.3cm
× 107.5cm，城市艺术博物馆，伯明翰。

在对是否雕塑上被涂有颜色这个问题非常有争议的时期，阿尔玛太德玛在画布上用俗丽的颜色描绘了帕提农神庙和雅典市民。他在画中运用的色彩配置好像表明了他当时已经对今天有关古代多彩绘画的探讨有所了解。

图24 2世纪罗马仿制公元前5世纪的《帕提农的雅典娜》，潘泰列克大理石。高1.05m，国家博物馆，雅典。

对于古典的用金和象牙做成的《帕提农的雅典娜》的了解只能通过古代的文献和后来的“纪念复制品”实现，就像这座被认为是海得伦时期，1880年在雅典一所罗马瓦维克恩体育场边上的房子里发现的复制品。胜利女神的头已经缺失了，但值得注意的是雕像身上的颜色被保留下来的程度。







金子与权利之间的联系，以及这种神秘的物质与神权和英雄力量之间的关联。金制的织物、大量堆积的金子和阿基里斯的堇色盾牌，都是用来体现神灵赋予的力量感的主要材料。因此，用这样的材料表现帕提农神庙的目的是为了体现出伯里克利时期的雅典文化中的深刻内涵，因为财富在当时与宗教的敬畏是不可分割的，将政治行为与历史事例的有效结合更加强化了这种含义。伯里克利机敏地提醒着他的市民，雕塑身上的金子在城市的再发展过程中必须是可取下来或融化掉的。作为意志、权利标志和城市身份象征的这座镀金神像中包含了在特定的伯里克利时期的政治、社会及宗教的合金元素。

尽管“庞大”一词在现代的语意上多用于形容物体超乎一般的外形大小，而古希腊时期这一词语的原意却与尺度无关，更多的表达含义则是指物体直立或向上矗立的形式状态，用以区别以往可移动的“神的木雕”。然而，正如现代人可以从《帕提农的雅典娜》雕塑中明确地感受到的，它庞大的人体外形尺寸也是一种超出人类世界的、令人害怕的力量的象征，是神性意义通过人体形式得到的表现。在那时，外形尺寸日益加大的雕像被认为是政治宣传的最恰当的代言人，因为在它们身上神权通过神的人体存在形式，与超出人体的实质特性之间的对立统一得到表达，所以才会

图 25 用金和象牙再创作《帕提农的雅典娜》，安东尼·克里索丝托姆、奎特美尔·德·昆西。

奎特美尔·德·昆西的图解再创作《帕提农的雅典娜》是对古代象牙和黄金制造雕塑的工艺的首次探讨。

图 26 帕提农神庙的一个横截面，表现了《帕提农的雅典娜》雕塑再创作的绘画作品。本诺特·洛维特，1.255m × 1.93m。美术学院，巴黎。

流失的古代象牙和黄金制造的雕塑雅典娜尤其激发了那些根据史料断定古代雕塑具有彩色性质的19世纪艺术家和考古学家的灵感。

具有如此令人生畏，并且难以接近的雕塑规模。

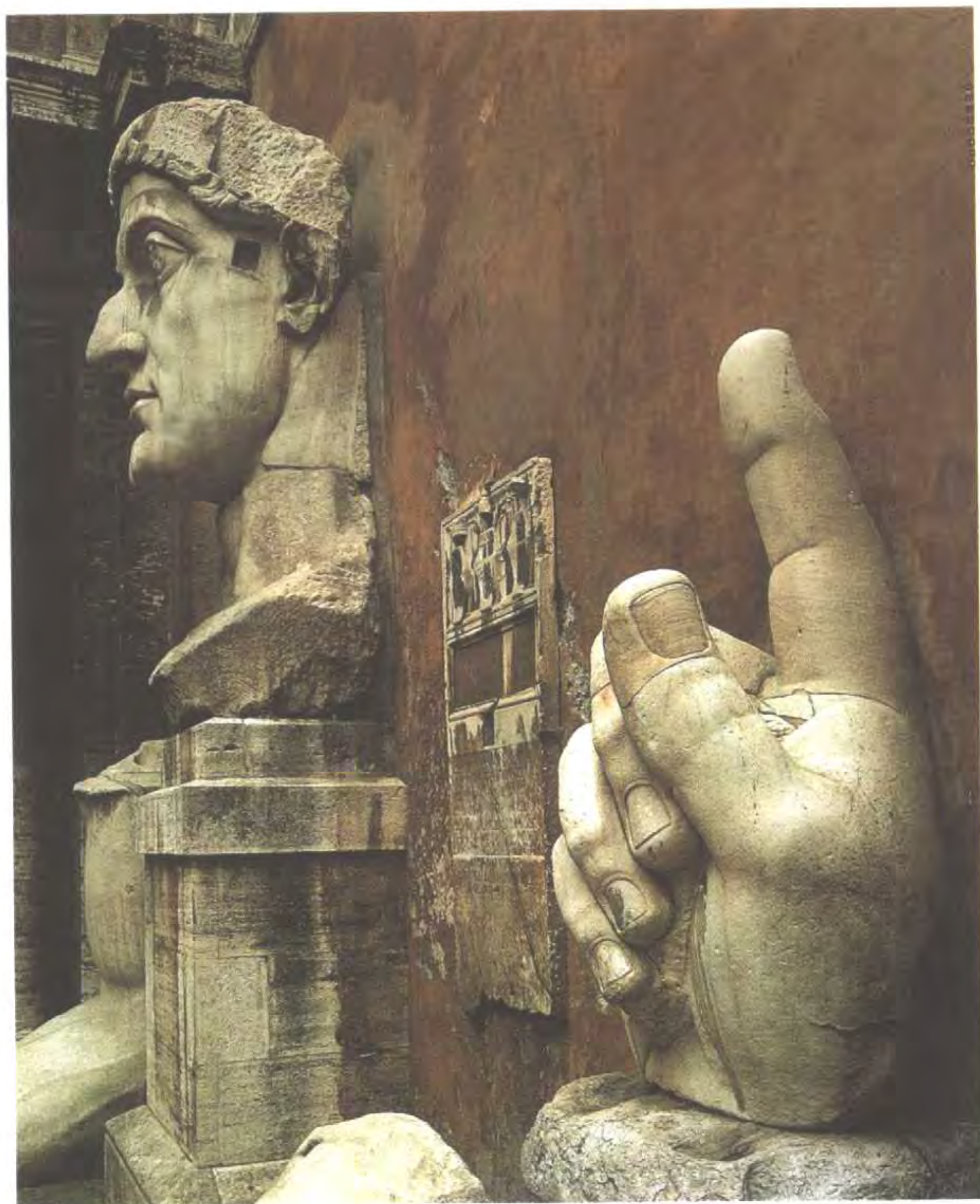
罗马广场上康斯坦丁基督教堂里的巨型《康斯坦丁国王》(大约306~337年)坐像(图27)，原来的尺寸高达9m，是古典时期巨型雕塑家族中(像帕提农的雅典娜和奥林匹亚的宙斯一样)真正的异教徒后裔，并且见证了在后来的历史长河中，帝王君主和领袖们是如何将自己通过这种传统的手段表现为具有神灵般力量的。有关奥林匹亚的宙斯雕塑的最后目击记载是在公元476年，当时它同其他被康斯坦丁的军队掠夺的希腊雕塑一起，被放在君士坦丁堡。虽然国王本人在公元312年皈依了基督教，人们却从他的雕像残片上感受到了他为了政治目的而不惜将自己的形象像异教徒那样视觉化的决心。

《康斯坦丁国王》雕像的巨大规模——仅头部就有2.59m的高度，并非只是其特定的历史时期的产物。正如18世纪艺术家亨利·浮赛利的图画(图65)中所描绘的，被

保留下来的这些雕塑的残片几个世纪以来始终令艺术家们着迷。《帕提农的雅典娜》的原作已经完全丢失了，所有的再创作都只能根据古代的文字记载所描述的进行。而康斯坦丁国王的雕像则不同，即使是今天人们也能够从这些残片身上找到共鸣。

本章试图讲述人体在古代世界中作为表现神性存在、国家象征以及政治力量的代表上所处的中心地位。尽管将讨论的主题归于对它们所处时代文化的直接反映有些过于简单化，我们

图27 罗马广场上康斯坦丁基督教堂里的巨型《康斯坦丁国王》雕像的头和手。公元313年，大理石，高2.6m，罗马，艺术学院。



还是可以从人体雕塑的最初粗略的象征形式到确切地摹仿出人体裸体形式的逐渐发展过程中，看到希腊世界里自信心的不断增长以及在神话历史故事中的自我影射。总之，当我们回顾比较《卡罗比斯和比童》（图17）与《男孩克里蒂奥斯》（图21）或《武士A》（图22）时，可以感到一种具有建设性意义的对比。在公元前575年左右的那两个古代兄弟的雕像中，他们的样子是通过对肢体的安排、身体重心的分配这样简单的法则来创作的。而在一个世纪之后创作的《男孩克里蒂奥斯》和《武士A》身上，则表现出了雕塑家日臻成熟的“人体写实”的能力，这种能力通过对无论是静止的还是对运动中的人体的更加现实主义的手段，以及更加多种多样的创作态度的得以实现。这种人体表现形式上的转变在西方艺术史的发展中具有极其深远的影响。

这种向更加精确地摹仿人体的雕塑创作发展的趋势一直延续到了罗马时期，在这一时期中，人们效仿希腊雕塑的热情使得三维人体得以继续在雕塑中处于核心的重要地位。后来时期的人们，包括我们自己在内，在区分原创希腊雕塑与罗马复制品时所遇到的巨大困难，更加印证了人体在历史遗产中的持久意义。当我们进入中世纪时期时，可以看到人体的表现有了更加根本的变化，而这种变化将是下一章的主题。



第二章

人体的再生：中世纪

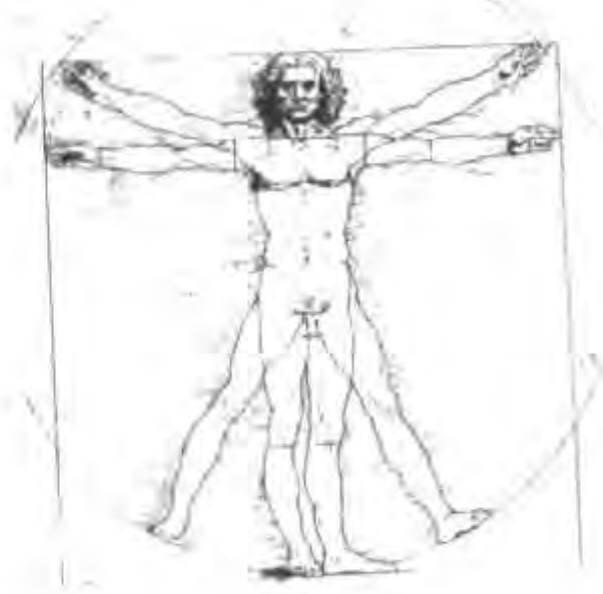


图28 人类作为宏观世界中的微观世界，宾根的圣·希尔德加德的手稿微缩卷首图。国家图书馆。

宾根的圣·希尔德加德是本笃会的女修道院院长，她是一位医学从业者、神学家、剧作家和空想家。在她所想像的上帝统治的宇宙空间中，人类处在中心地位。这幅微缩的图画（包括她自己也在画的左下角出现），体现了她认为人类是宇宙的中心的整体理论。而这人体本身也是万能的上帝和造物者的人形化形式。第一眼看上去，人们可能有将这幅中世纪的流行人体图画与波里克勒特的原法则相提并论的冲动。但是，尽管两者都是依靠人体形象来表现神与人的和谐，通过人体结构系统来体现人类在宇宙中的位置，它们却源自于非常不同的信仰结构，人体的中心性也具有非常不同的含义。

在本书的开始段落中，我们曾经提到过人体的历史就是对人体理解的历史，是通过人体表现一系列不同的文化影响力的历史。我们只要将目光转向中世纪，就能发现三维人体具有怎样的不定性和多变性。

尽管基督教的传入对希腊罗马时期的异教徒世界产生了巨大的影响，人体在整个中世纪时期还是始终占有核心的重要地位。由于身体与思想在这一时期被认为是不可分割的一体，而通过理性获得的知识不需要精神上的过程来实现它的意义，所以在本质上是肉体的，教堂将这一观点诠释得淋漓尽致。

人体的突出地位不仅仅体现在中世纪的宗教艺术范畴，因为在早期的基督教教堂里，人体还被认为是在制定和传播基督教信条中起关键作用的元素。无论是以人类真正的肉体形式还是以雕塑的形式，人体都是表现神像的人形化身、变质转形以及复苏这些基督教的基本而又引起争议的教条中的核心手段。由此可见，人体成为了人类与上帝之间的媒介机制。例如，在2~14世纪之间，复苏，这一概念一直保持着非常具体的形体意义。只有到了14世纪以后，复苏的表现形式才摆脱了肉体的有形形式，而通过自身的非身体性的精神的复活得以体现。

人体在基督教堂所处的中心地位还可以从本笃会的女修道院院长圣·希尔德加德（1098~1179年）的书稿的微缩图画中看到（图28）。在这张令人生畏的等级层次图上，人类（以一个男子的身体为代表）被放在了微观世界（小型的宇宙）的中心，同时作为宏观世界（大的宇宙）范围内的一部分。

如果说古典世界的基本理念是推崇用运动的人体来表现神性完美的话，那么中世纪的来世学——在时间的终点

做出最后判决的教条，即将那些受苦受难的人视为拯救对象的教条也是如此。正如历史学家卡罗琳·沃克尔·白那姆曾经观察到的，“中世纪的人体更关乎丰产与衰败，而不是性。控制、纪律，甚至肉体上的折磨，在中世纪的对神的投入与热爱的情感中，这些肉体上的痛苦远远不及它所带来的升华，尽管这种升华是恐怖，然而又是美好的，因为它是接近神性的一种方式”。

中世纪的宗教将人体看成是可耻而堕落的肉体，只有通过罪恶的严格约束才能使其得到拯救。然而，我们不应就此推断所有的中世纪的人体都是表现受苦受难的，或者将受苦受难推断为中世纪的人体的典型主题。人体作为中心主题在这一时期的文化中以论述、研究及复制等手段表现出来，每种形式都具有其不同的方法和意义。例如，融化掉或毁掉一尊刚刚建好的雕塑普遍被基督教理论用来象征复活，唤起死后躯体上的复苏以达到连贯性。人体的结构还被用作组成部分的模板，教堂的平面设计，内部结构和礼拜仪式都以此为根据。就像中世纪礼拜仪式的权威德兰特·德·曼德所说的：“教堂的组成与人体的结构相同，其唱诗班或圣坛是人体的头部的位置，南和北的十字形翼部是手臂和手的位置，而向西延伸的中央部分则是人体的其他组成的位置。”因而，人体在中世纪时期再次被打上了信仰的烙印，在1050~1350年间以更加具体的形象矗立在基督教堂里。

人体的形成

被称为“12世纪的文艺复兴”，即那段目睹了从修道院到高等学府中学术和艺术文化繁荣的时期留下的一个最重要的遗产，是将男人和女人对他们同上帝的关系的感知中注入更多的人性主义成分。这种本质上的转变，主要体现在从以前的对死亡和对最终判决的恐惧转变为强调理解和宽容，在基督教的装饰中得到了栩栩如生的展现。

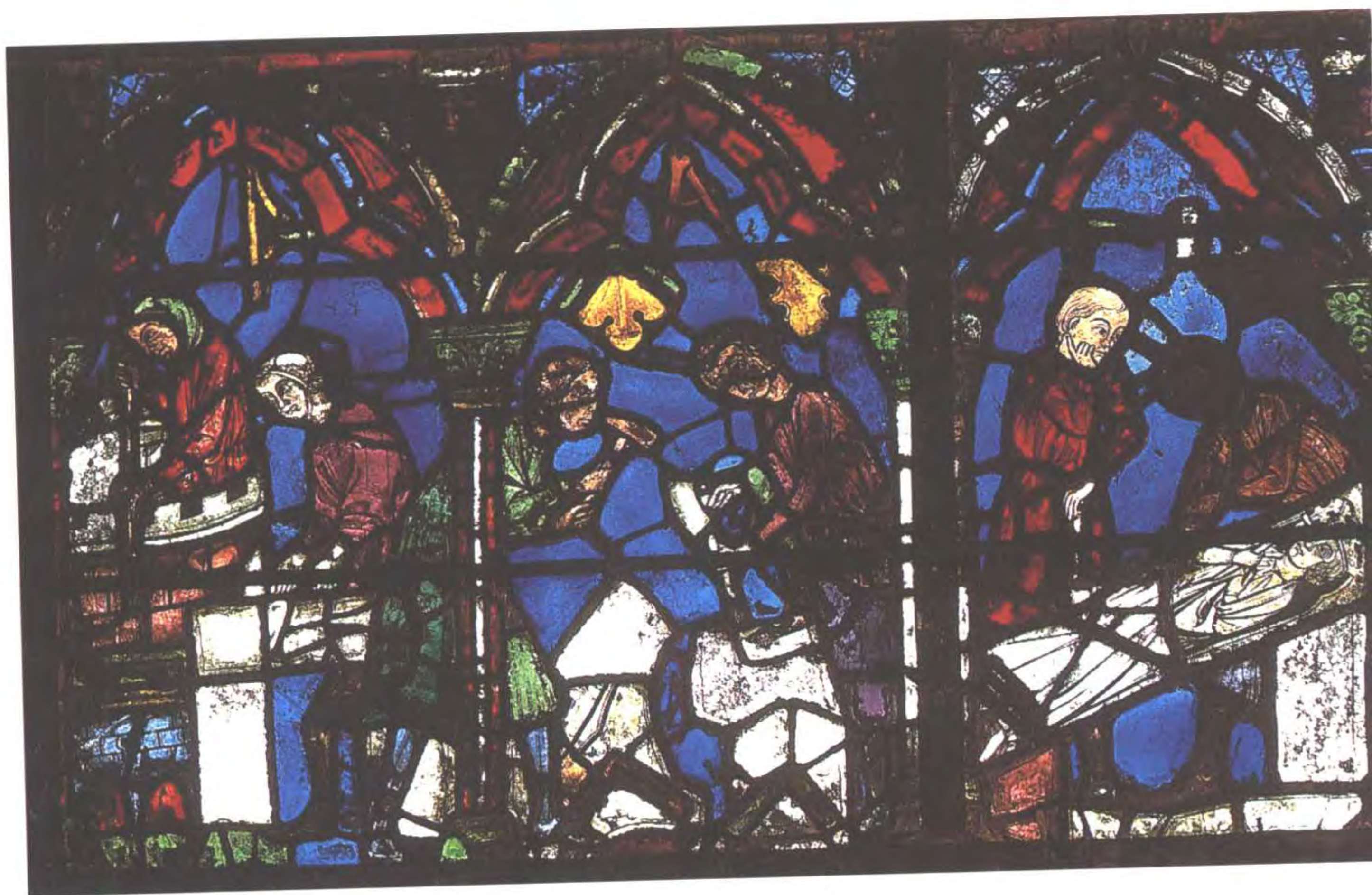
作为城市的经济、宗教和社会生活的中心，基督教堂不仅以宗教祭祀仪式的方式，而且通过教堂本身的建筑内涵教育感化人们。这种基督教人性主义同科学认识之间的交流再一次以人体为媒介得到了实现。本身就是人体象征的

教堂机体，在当时成为其他机体的宝典，以各种形式，从文字记载、宗教古迹的残骸，到雕刻仿制的基督像、圣徒像、圣母与圣婴像及捐赠者的像，遍布在教堂的圣坛上、小礼拜堂周围和其他教堂设施上。

将三维人体的形成归结为是12、13世纪基督教堂建筑设计的产物，就等于将人们的注意力转到了中世纪时期纪念雕塑的三个分别独立却又相互关联的话题上。首先，12世纪之后出现的大量不朽纪念雕塑，标志着伴随着5世纪罗马帝国的灭亡而存在的西方雕塑低迷状态的结束。在上述的那一段历史时期中，雕塑虽然没有完全消失，但规模却非常小。其二，基督教堂的兴起也标志着雕塑家逐渐成为了一种不同的行业人群。从远古时代开始，雕塑家第一次被人们从相关的泥瓦匠、石匠和建筑师等机械行业中分离出来，终于在意大利文艺复兴的自由艺术领域内占有了相对独立的一席之地。第三点，在这一时期，雕塑已经从原来的作为建筑元素及建筑装饰的出现，发展为独立的三维个体，占有独立的空间，这同样也是第一次。

传统意义为雕刻匠，或三维形象的工匠的“雕塑者”一词，在中世纪并不存在。当时制作装饰雕塑的各种不同的分派工作笼统意义上来讲，都是由石匠和雕刻匠负责，然后再交给总管的雕刻师或建筑师。查特大教堂北面后殿上的那些玻璃绘画（图29）就是中世纪雕塑“流程”的幸存者，这些玻璃提供了这样的理论支持，即建筑物旁柱上的人物是首先独立雕刻好了之后才被摆放到应有的位置，而不是像砖头那样先被砌好，然后再在上面雕刻的。用玻璃绘画的形式，在建筑本身的组成部分上，以相当详细的方式记载下这一系列工匠的制作程序，很大程度上帮助了人们了解雕刻这一工作在建筑过程中的重要地位。当然，这些绘画就像是明确清晰的解说词一般，描绘出教堂旁柱上图画的雕饰过程，讲述了人类诚实艰苦的劳作情景，从而本身就几乎是对神的奉献与热爱的表现。

中世纪教堂雕塑的另外一个特点是雕塑中人物高度不同。虽然不十分悬殊，但是可以察觉到人物形象间的身高差异。可能这是由于这一时期的雕塑是先被独立雕塑完成之后才被摆放到相应的位置，也可能是因为到了这个时期，雕塑家们不再顾及古典时期的对称和分布的理论。查特大教堂西侧入口处中间旁柱上拉长的雕像（图30），体现了早期的从



罗马式的雕塑语言——一直以来占有统治地位的带有罗马古典遗风的中世纪雕塑风格，到最初的哥特式风格的过渡。它们还保留着雕塑的建筑功能性，例如，早期的旁柱雕塑主要是建筑物上的，所以保留有很大程度上的格式化性质。



图29 《圣·彻伦的生活》，大约1225年，（局部）。玻璃绘画，查特大教堂北面后殿，42通道。

玻璃上的绘画描述的是工匠们在创作一位头戴王冠的国王雕塑时的工作过程。左面的一幅讲述了石匠正在使用凿子，旁边站着观看的同伴或学徒。右手边上的这一幅讲述的可能是雕塑的开始阶段，工匠们用锤子和凿子打造出雕像的最初轮廓，雕像后面的部分可能被掏空了，用以减轻安放时的重量。

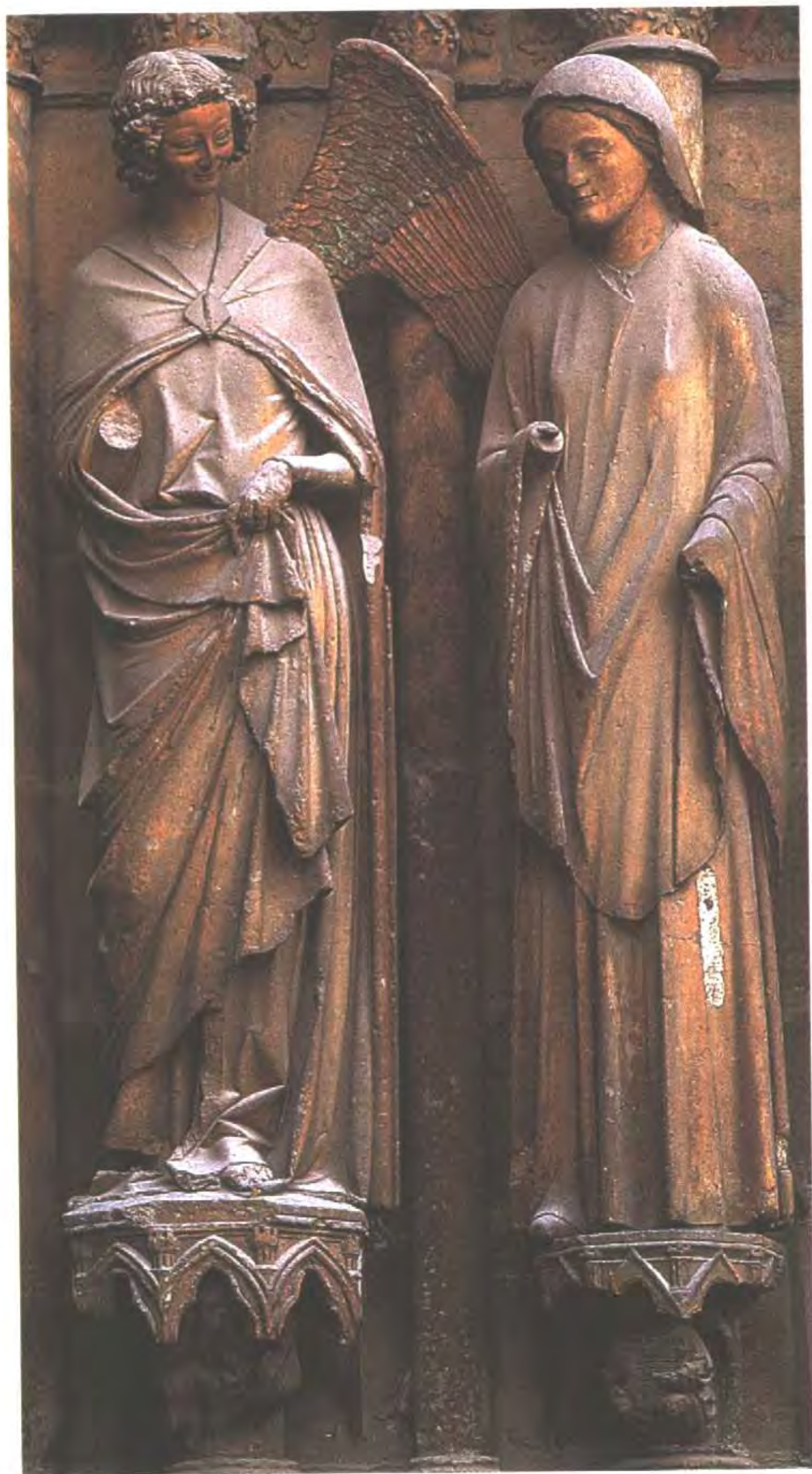


图30 旁柱雕像，查特大教堂西侧入口处中间，约1145~1150年。

圣母玛利亚：人类与神的媒介

雕塑从早期中世纪一丝不苟的严肃风格到日益增加的自然主义哥特式风格的决定性转变的最好体现，莫过于矗立在兰斯基督教堂西部中央门廊上右手边的两幅雕像：《探访》和《天使报喜》（图31）了。从查特大教堂的门廊形象开始，雕塑的创作就进入一个介于过去与将来的中间时期。人体雕塑更多地从过去的单纯的建筑装饰的局限性迈出来，它以独立的三维形式出现，不仅完成了与观赏者之间的联系，同时也与它所处的环境中的周围景象达成了连接。与以往在查特大教堂中的那些孤立的，对神像周围

图31 《天使报喜》，兰斯大教堂的西部门廊雕像。约1255~1265年。



的事物及神像以外的凡人事物都极其冷漠的基督像不同，兰斯大教堂雕像讲述了人物之间的某种相互关联。报喜的天使微微转过的头，通过衣服上显出的皱褶来体现出的稍稍移动的身体以及脸上仁慈的笑容，所有这些都让人们看到了意大利文艺复兴的人文主义艺术倾向。人体在1145~1245年间的这种微妙的变化，简单地说就是从僵硬到自然的变化。就顺序和产生的影响而言，就像我们在前一章中看到的《卡罗比斯和比童》到《男孩克里蒂奥斯》的变换过程。

到了兰斯大教堂的西廊柱雕塑的创作全部完成的13世纪中期，反映圣母玛利亚的雕刻作品已经全面地被应用在礼拜祭祀仪式上，并成为基督教堂的典型肖像。这主要归功于坎特伯雷的大主教圣·安塞姆、圣·丹尼丝的艾伯特·书格尔、克来福克思的圣·伯那德和其他的人，是他们倡导了12世纪

初期的虔诚的宗教信仰运动。这样一来，圣母玛利亚在兰斯大教堂的雕塑中以明确的语言肯定地表达了她作为人与神之间的媒介，传达着两者之间基于理解与同情，而不是恐惧与威胁的关系。

随着玛利亚的信徒的不断增多，关于她的雕塑也很自然地快速增多起来。自然主义也伴随着圣母不断发扬光大的连接人类与上帝的能力和作用而得到了最大程度的体现。在这些圣母像中，装饰物体往往被绘制成彩色的（图32），这种用浓墨重彩的方式展现“物质的真实面貌”的做法，正是19世纪的哥特风格的拥戴者所提倡的。

更加写真化的人体雕塑既是歌颂圣母玛利亚，使她的形象得到更加广泛传播的手段，同时本身也是她的广泛流行所带来的产物。我们应该意识到不断增长的自然主义风格是人们对宗教角色的虔诚认同感的前提条件。早期的中世纪宗教祭祀上的人体动作，身体内液体的流出或喷发（哭泣，分泌乳汁）和其他不可思议的举动，反映在雕塑身上，在现代人的眼中则全无人体的真实感。特殊的雕塑偶尔会被认为具有特殊的治病疗伤的能力，从而在那一特定地区拥有忠实的拥戴者。人们还相信特殊形式的模仿人体以使其达到逼真的效果，能够增加与神灵间虔诚的交流。比如在基督的雕塑中使用布料作为衣服，真实的珠宝首饰及王冠，所有这些都旨在营造耶稣的受难和死亡的戏剧性悲剧效果，由此强化对上帝受难的虔诚与尽责。14世纪西班牙博格斯基督教堂中彩色木制的《基督受难像》（图33），就用到了真实的毛发和真正的衣服布料，它们与其他真实的细节道具一起，栩栩如生地展现了耶稣受难时躯体承受的痛苦，产生出的三维人体的效果与中世纪后期的描写悲惨的基督受难场景的小册子中表现得不相上下。在修度比德编写的一本小册子里，他倡导信徒们用心感受基督所受到的磨难，“就像自己身处他受难的现场，在内心悲痛的同时想像着他就在自己的眼前忍受着折磨，而且他就在那里接受着自己的祈祷与祝福”。

这种艺术作品与内心对上帝的虔诚相结合，使三维人体与人类躯体达成了相互间的呼应与转换。基督的痛苦通过三维人体传达给了尘世间的信徒们，而信徒们则在那一



图32 《圣母与圣婴》，作于14世纪，彩色石灰石雕塑，高1.73m，伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

这尊雕塑展示了其雕刻上显著的自然主义风格——赋予身体一种扭转与柔韧，这迥异于创作者的前辈那些程式化的罗马风艺术风格——而这种自然主义风格又被精细的多彩装饰强化了。

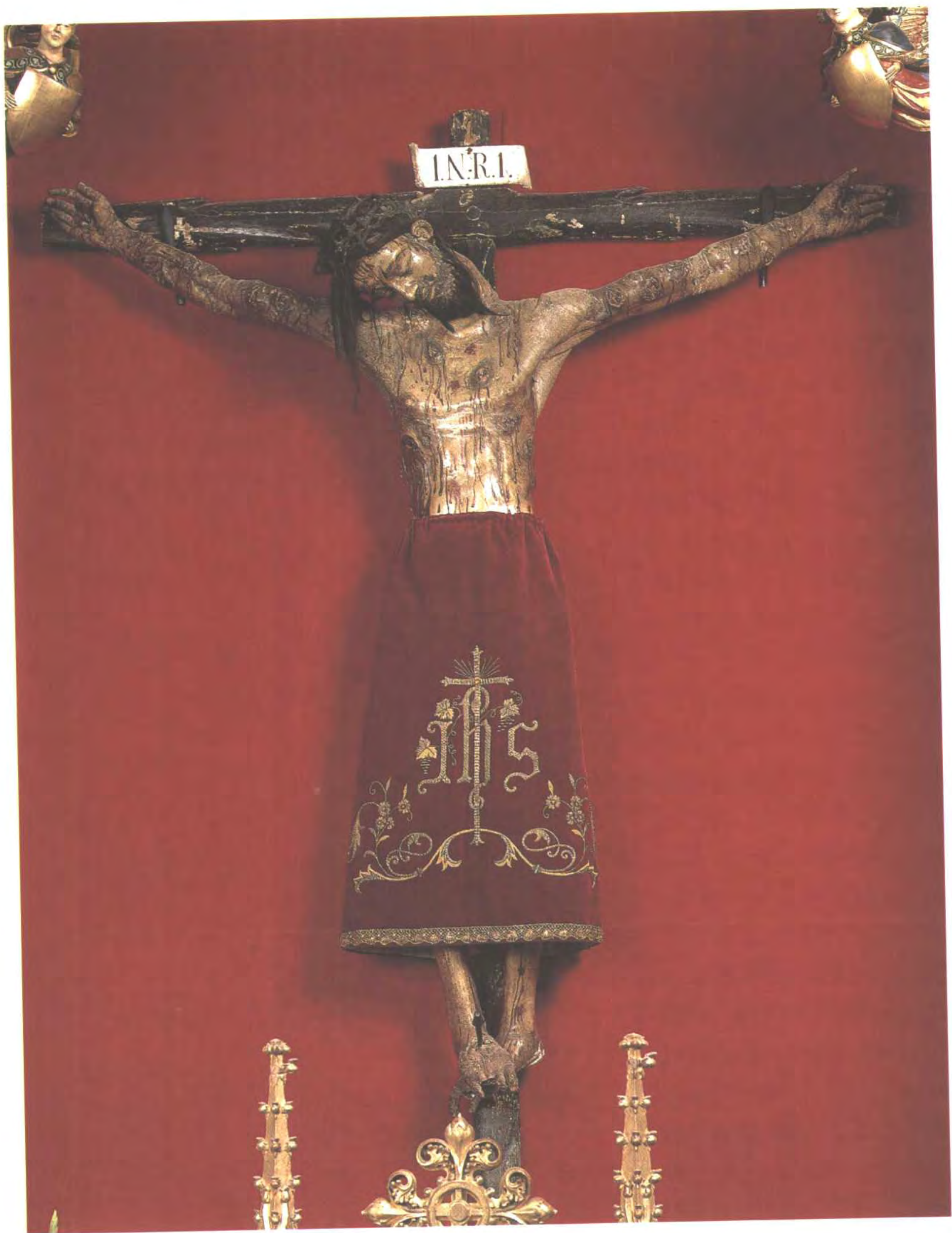


图 33 《十字架上的基督》，14 世纪。彩色，木头和其他混合材料。按照人体实际尺寸大小。博格斯基教堂，西班牙。

刻受到了它的暗示,通过有效的情感语言,将自己置身于想像中的基督受难的场景中。但是,对于痛苦的身体细节的生动表现并不是信徒们接近上帝的惟一途径,通过强调肉体痛苦来体现虔诚的奉献精神的自然主义模式,后来被认为是表达哥特式情感的典范。然而,也许是因为它体现出的用对比的方法描绘人体(通常使人联想到意大利文艺复兴)让我们得出这样的结论的。

一系列特殊的雕塑可能帮助人们了解从我们一直谈论的,占主导地位的北欧哥特式雕塑到人性主义为主的14、15世纪意大利文艺复兴雕塑的变迁。这就是由荷兰雕塑家克劳思·思拉特(1379~1404年)实施的一系列为菲利普·勃艮第公爵创作的雕塑,用在法国首都附近的第戎修建的由公爵创立的加尔都西会的修道院中。

当思拉特在1390年接替死去的简·德·马维力负责卡尔特修道院的修饰工作时,勃艮第公爵家族是北欧最有权势的家族之一。在接下来的10年中,思拉特监管了大多数雕塑的设计和实施,其中包括卡尔特修道院入口处的雕像和基督受难雕塑群。尽管后者的雕塑部分只有一些残片保留了下来,但是它的底座——被称为“摩西喷泉”,却仍然完整地保存着。

事实上,中世纪的一件最具有戏剧性的历史事件给我们了解思拉特的作品提供了生动的背景知识:1347~1351年间绵延至整个欧洲的黑死病,留下了焦虑和不定感这两个后遗症,反映为不同形式的宗教狂热,从执鞭抽打的苦修行,到理智一些的通过加尔都西会的僧侣主持的冥想反省人与上帝的关系。

从思拉特创作的卡尔特修道院入口处的雕像(图34)中可以读到这一段历史事件,因为卡尔特修道院是以第一个加尔都西会的僧侣而命名的。这五具矗立在修道院入口处的雕像与以前修道院中(甚至在兰斯修道院中)的其他雕塑的不同之处在于,它们几乎完全摆脱了所处的建筑位置的局限,以三维的形式独立存在。突出的拱门现在好像是用作舞台的幕布,人物已不再用严格的早期哥特式的正面形象出场,而是从大幕后面旋转而出,想像着自己就是剧中人,与周围的人们用目光自然的实现交流。即使是以非常纯粹的正规方式出场,映衬在衣服上表现动感的皱褶下,这些人物也仿佛是被赋予了非凡的生命力,不由得让人为之所



图34 克劳思·思拉特，卡尔特修道院入口处的雕像，1400 年完成。

整体布局中包括了五个形体——玛利亚作为天堂中的女王位于中央，右侧和左侧分别站立着勃艮第公爵和夫人，边上还有大主教圣·约翰和代表公爵夫妇的圣·凯瑟琳，她作为协调者以求得天堂中的王国接纳他们的灵魂。

动。令我们这些现代观赏者永远遗憾的是，只能通过想像来恢复雕塑本身在极具真实感的多彩绘制的装扮下曾是怎样的流光溢彩。

思拉特的不同于以往固定的传统规范的雕刻作品宣告了与哥特式严峻的人体雕塑风格的分离，具有相同重要意



义的是，启蒙主义者的支持与维护，为像卡尔特修道院雕塑这样的创作提供了可能性，而且雕塑形体的独立性预示着一次雕塑史上的革命，即向着15世纪的摆脱了行会束缚的雕塑创作的创造性革命。

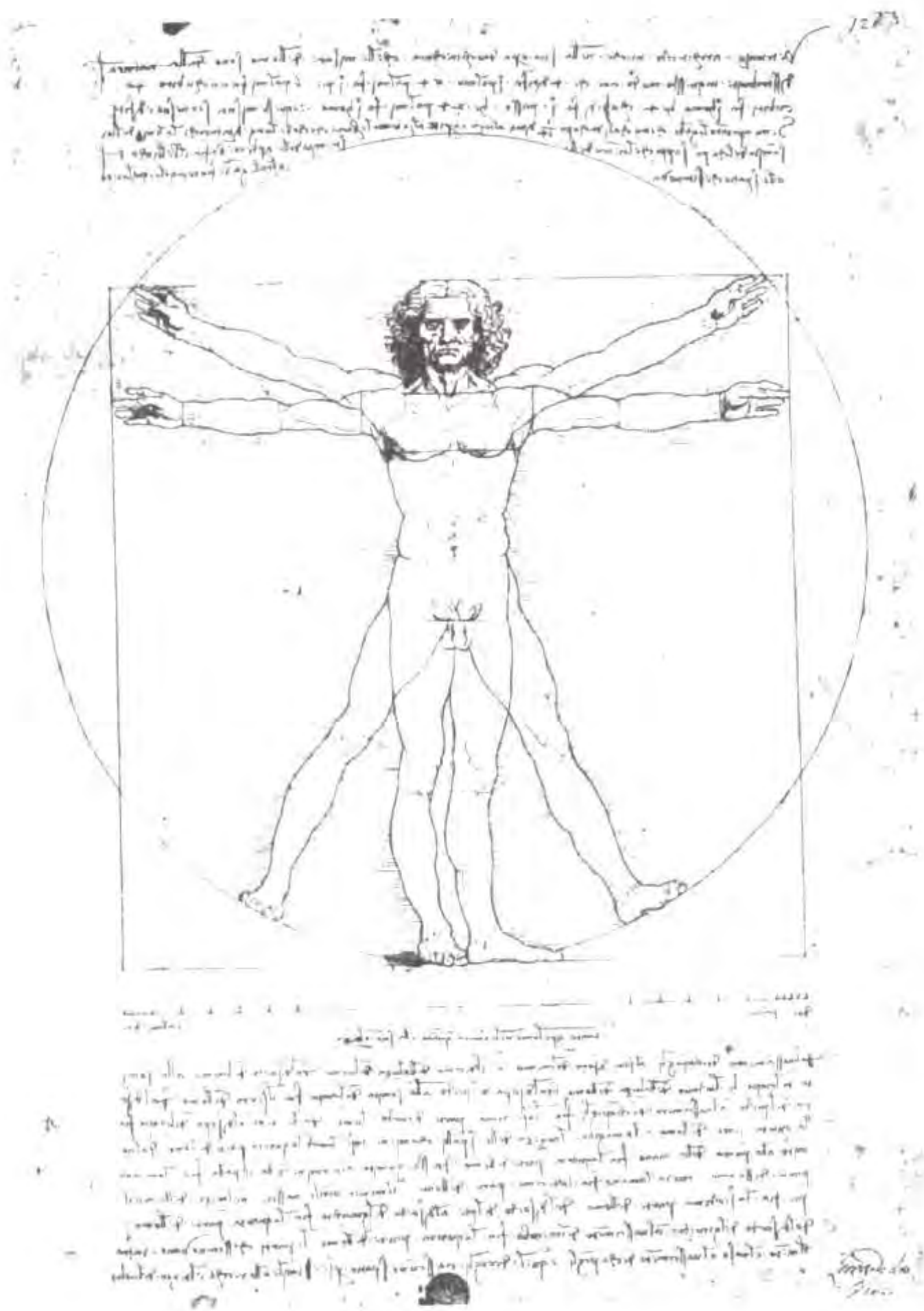
解剖人体

伴随着被视为意大利人文主义文艺复兴的基础的古典文献在西欧的重新发现，人们对古代时期的兴趣又再次高涨了起来。首先复苏的是艺术家们对人体的热情，认为它是表现人类在宇宙中的地位这个主题中的中心组织原则。重新燃起的对于希腊和罗马艺术及文化的热情最明显地体现在古代时期雕塑中有关人体比例分配、动作行为、举止手势以及所有能够用来表现人类精神世界的理念被应用到创作当中。然而，要想通过人体的外表体现其内在的更加深刻的精神结构，就必须要了解人体的内部机构及组成，正是这种需要驱使很多艺术家学习人体解剖科学。表面上属于医学范畴的尸体解剖，在佛兰德医师

安德鲁·瓦萨利斯（1514~1564年）的著作中有了新的含义。1543年发表的《论人体结构》标志着关于人体的研究已经开始处于现代科学发展中的萌芽阶段，而社会的普遍理解也为艺术家们在创作中实践这些人体结构的理论创造了前提条件。由于解剖更加清晰地揭开了人体内部之谜，这些研究使雕塑家们得以在作品中以更加逼真的手法仿制出三维立体的人体形象。

对于莱昂纳多·达·芬奇（1452~1519年）来说，解剖不仅仅是艺术行为的附属科学或单纯是一种科学的了解人体内部结构的机会，而应该从更广泛的意义上，把它看成以深刻地理解人类的精神世界同肉体的内在组成之间的关系为目的

图35 莱昂纳多·达·芬奇，圆圈与方框中的人体，图解维特鲁威的人体比例。约1485~1490年，钢笔和墨水，34.5cm × 24.5cm，威尼斯。



一种形式。莱昂那多大约在1485~1490年创作的人体比例图解，作为15世纪关于人体理念的图画宣言，向人们展示了“体形优美的男人”这一概念，被人们认为是维特鲁威—波里克勒特法则（图35）。因为这一理念的产生灵感来自于罗马建筑师维特鲁威，而维特鲁威的创作遵循的又是波里克勒特的原创法则。

古代时期古典人体理论对刚刚出现的文艺复兴时期的影响，最早可以从雕塑家尼古拉·皮萨诺（活跃于1258~1278年）创作的人物中看到，这些人物是为比萨修道院的讲道坛而雕刻的，创作年代可以追溯到1260年，远比思拉特要早得多。值得特别注意的是一座几乎不需要任何支撑物的小雕像（图36），这座小雕像位于主浮雕嵌板下的一个拐角处，象征着四大基本道德之一——坚韧。皮萨诺的创作题材很可能来自于现在罗马德姆博物馆中古代石棺上的大力神像。像以往的人体那样，《坚韧》最引人注目的地方是它身体重心的分配，即构图的均衡（一条腿弯曲承重，另一条腿拖着），使其最终脱离了波里克勒特的创作原则，而成为后来15世纪雕塑作品中的主旋律。在这里还应说明的是，具有英雄象征意义的裸体形象使雕塑人物显得额外的高贵，这一点与文艺复兴的人性主义相吻合，而不同于中世纪宗教题材中裸体所体现的羞耻感。

图36 尼古拉·皮萨诺，《坚韧》，1260年，比萨修道院的讲道坛，高56cm。

“坚韧”是柏拉图的《理想国》中的四个基本道德之一，传统上被表现为手执木棒，身着狮皮的女性形象。看起来尼古拉好像是按照古代的大力神的形象创作出了《坚韧》。



透视的人体

思拉特和皮萨诺的雕塑人体不断地提醒着我们文艺复兴之前的一个世纪左右的时间内哥特风格与古典元素并存的局面，而且这种并存的局面一直持续到15世纪初期。尽管皮萨诺的《坚韧》不是完全的以不依靠任何支撑的独立形象出现，但是，从它身上还是可以看到日后人体雕塑的发展倾向。后来的人体雕塑发展成为了一种新型的体积性质的实体，通常被放在浮雕的中央，符合其独特的理性布局，占有其合理的虚构空间。正如解剖学帮助人们了解人体的内部科学绘图一样，人体的三维外部体态可以通过其他文艺复兴时期的成就——聚焦透视法得以实现。这种方法在1420年被佛罗伦萨建筑师伯鲁涅列斯基改进得更加完美。所有这些看待世界和思考世界的新方法——对古代传统的浓厚兴趣、对人体解剖学的狂热好奇及其对科学透视法的创新使用，组合在一起就成了独立人体雕塑的理论。这一理论中评判雕塑成功与否的核心标准是其对自然的真实反映程度。

在15世纪初期的意大利，对于主要文化中心的艺术品的制作委派很大程度上由行会控制，而佛罗伦萨主要的行会大厅欧·圣·米其乐，则成为摆放着那一时期大量作品的艺术馆。1406年用独立雕塑装饰大厅外部壁龛的决定，激发了很多雕塑家的竞争激情。在这其中有多拿太罗、吉贝尔蒂和那尼·蒂·班科，他们每个人负责监管至少一项雕塑项目。由于壁龛是在头顶上的某个位置，所以必须要用到透视缩短法——拉长雕像的各部分以适合在低处观看。这些在1411~1417年完成的雕塑构成了一个体现希腊及罗马艺术态度的微缩景观。

图37 那尼·蒂·班科，《四个戴王冠的圣人》，约1408~1413年，大理石，高1.85m，欧·圣·米其乐，佛罗伦萨。

这四个圣人是被处死的四个基督教的雕塑家，因为他们拒绝帝奥克雷亭国王(245~313年)对他们为“医神”塑像的委任。

1413年左右由那尼·蒂·班科监制创作的《四个戴王冠的圣人》(图37)，最能够体现当代艺术家是如何将古代前辈们的雕塑语言在自己的作品中重新描述出来的。班科受到他自己的行会(石头和木头制作行会)的委派，创作出这幅被用于纪念基督教神话中的四个圣人的作品。在大厅外的众多雕塑中，只有两幅是拥有多个人物的群像。在四圣人像的创作中采用了透视缩短法以达到良好的视觉效果，而且在形态设计中，就像思拉特在卡尔特修道院入口处的雕像那样，体现了人物间的相互呼应。在这里，人物的姿态



和面目表情使得他们之间达成了相互的联系，身体的相互倾探表明好像彼此之间正在交谈，而衣服上的褶纹仿佛能够让人感受到声音的震动。最主要的是，这是古代罗马雕塑到现代的佛罗伦萨的时空置换，是有意识地用“罗马化的”雕塑语言通过现代作品诠释出来的精品，因而具有无穷的影响力。

文艺复兴的古典式创新并没有宣告哥特风格的死亡，



因为这两种元素的接合迅速地演变出一种表现人体的崭新的方法。独立的雕像标志着它与哥特式的雕塑过去的分离，赋予人体的是人性主义者极力推崇的、表现人类在世界中的人性地位的独立性和自主性。这种新的理念所带来的最明显的产物就是在那一时期不断增多的优美裸体雕像。

从锡耶纳雕塑家亚克布·德拉·奎西亚（1374～1438年）在1421～1426年间创作的多彩木雕《大天使加百利》（图38）身上，我们可以感觉到罗马风格与北方哥特传统是如何有机地结合在一起，继而发展成为一种独立的完全自主的雕塑形式的。由于木雕所具有的极度自然化倾向，尤其是当它被用真实的衣饰装扮时，因此长久以来，一直被人们归为古代艺术形式的范畴。然而，这样的自然主义本身就是文艺复兴时期的艺术家们追求的崇高目标，特别是当它们能更加有效地用雕塑语言叙述出像“报喜”这样的题材时。

多拿太罗：从古代到现代

要想了解更具创新意义的木制彩绘独立雕像作品，我们就应该将视线转到15世纪最著名的雕塑家多拿太罗（1386～1466年）的身上。他雕刻的《大主教圣·约翰像》是受在威尼斯的佛罗伦萨团体的委派而为桑塔·玛利亚·格鲁利沙教堂创作的。曾经有人提出用木头雕刻《圣·约翰像》（图39），其原因可能是为了

图38 亚克布·德拉·奎西亚，《报喜中的大天使加百利》，1421~1426年，多彩木制，高1.75m。

亚克布创作的雕像的真实感，尤其是当人们正面观赏时可以清楚地从雕像的姿态及表情中感觉到的写实性，突出了人体的表现力，并加强了宗教题材中最重要的成分，即雕像与观赏者之间的情感交流。

图39 多拿太罗，《大主教圣·约翰像》，1438年，彩绘镀金，木制，高1.41m，桑塔·玛利亚·格鲁利沙教堂，威尼斯。

由于是受威尼斯的佛罗伦萨团体的委派，多拿太罗的圣·约翰像好像是吸收了威尼斯文化中非常具有影响力的拜占庭风格。雕像中眼睛的不规则细节设计（一只眼的眼皮低垂），透露出雕像不同寻常的憔悴和狂野的个性。





能够比较容易地将其运往佛罗伦萨。然而，选用木头作材料也可能是出于另外的目的——在木头上雕刻可以让雕刻家更大程度地发挥作品的现实主义特性。16世纪的艺术史学家瓦萨里曾经说过，现实主义对于多拿太罗来说是至关重要的元素，我们还可以从他的其他伟大的彩绘木刻作品，如1454年创作的《圣女马格达林》中感受到这一点。尽管多拿太罗以古典风格而著称，他那蓬头垢面，衣冠不整的《圣·约翰像》却好像表现出要摆脱古典的倾向，介于狂野与文明之间。与之相呼应的是，雕像身上穿着的兽皮衣服，与手中拿着的写有第四福音的羊皮纸之间形成的鲜明对比。

真正使多拿太罗赢得当代的艺术家们的承认的，是他所具有的融合所有创作传统及创作题材的能力。而集中体现了这种能力的铜像《大卫》（图40）的创作巩固了多拿太罗的艺术家地位，甚至在他自己当时所处的年代里，《大卫》就已经成为了将古典元素融入现代题材的典范之作。虽然它有意地采用了希腊-罗马时期裸体雕塑的模式，并在身体上加上了柔和的曲线及稍稍扭转臀部的姿态，也就是我们所说的波里克勒特的对应或构图的均衡，但是，多拿太罗的《大卫》并不是像《男孩克里蒂奥斯》（见图21）那样，是一座表现身体健美的人体雕像，而是一座同时散发出阴阳两性欲望的裸体塑像。有关它的评论认为，它那精美柔和的轮廓更让人联想到柏拉图式的爱情，而不是古代传统遗产中的英雄形



图40 多拿太罗,《大卫》,1430~1450年代,青铜,高1.58m,巴加罗博物馆,佛罗伦萨。

原来是受到佛罗伦萨的政客及银行家卡西莫·德·迈帝西的私下委派而创作的,后来被摆放在威其奥豪华官邸的花园内,在那里被认为是共和的象征,并寓意着佛罗伦萨人对外来政治统治的反抗。雕像可能还影射柏拉图式的理念:同性恋情被认为是共和国自由的美德之一。

图41 多拿太罗,《埃莫》,1440~1450年代,青铜,高104cm,巴加罗博物馆,佛罗伦萨。

象。然而,无论怎样,也许就是这种对众多元素的包容——在最野蛮的冲突中瞬间表现出的格外柔美、对同性情爱的毫不害羞、贵族的古典气质以及所有这些完全不同的元素最后在雕塑中达成的平衡,才使得它拥有独特的人体魅力。

如果说《大卫》得到的广泛的认同是源于它创新地将古代及现代的主题包含在一起的话,那么多拿太罗创作的另外一尊铜像《埃莫》(图41)也被同样的光环所照耀。这位



图42 尼寇罗·德尔·阿卡，《哀悼基督》，1463~1485年，彩绘的赤土陶器雕塑，桑塔玛利亚教堂。

受到桑塔玛利亚教堂的委派，德尔·阿卡创作了这组雕塑，描绘基督刚刚被从十字架上放下来的景象，给观看者带来了强烈的视觉冲击力。这组陶器雕塑可能源自于复活节仪式上的舞台表演，而且可以根据角色重新进行调整安排。德尔·阿卡的《哀悼基督》在意大利北部的绘画和雕塑中都有很大的影响力。

身着罗马农民服装的跳舞男孩，具有一系列古典气质，尽管是十分含蓄地表现出来，几乎不被人们所注意到的古典气质。雕像身着无腰的裤子，将男性生殖器完全裸露出来，据说这是典型的罗马农民打扮。埃莫曾经以多种道具为背景出现在艺术作品中：脚踩被制伏了的蛇，象征着大力神荷克力斯的埃莫；穿着有翅膀的鞋子的埃莫；身上背有丘比特翅膀的爱神埃莫；拖着尾巴的半人半兽的森林之神埃莫；还有自由地撒放罂粟花的埃莫，所有的这些埃莫形象足以使人在第一眼看到埃莫时感到迷惑。其实埃莫不仅给现代人带来了困惑，早在它出现的年代，就已经注定将是难以琢磨的了。

多拿太罗的作品留给后人最可贵的就是文艺复兴时期艺术家和学者们极力推崇的个性化风格。他的作品之所以格外引人注目不仅仅是单纯地因为它们藐视人们对世界的固定看法与理解，而且还因为他们以独特的方式表现了世界。那些精通新派柏拉图哲学文献的同时代人，在观赏他的作品时是不会忽略这些雕塑上精心雕刻出的细微差别，因为雕塑象征的易辨性，无论是姿势形态、面目表情，还是宗教肖像手法，对于文艺复兴时期的人们，都具有极为重要的意义。

有时候，极度地运用姿势形态和面部表情这样的雕塑手段能够使雕像产生意想不到的惊人效果，就像15世纪中叶马佐尼、尼寇罗·德尔·阿卡和其他意大利雕塑家共同创作的具有非凡效果且有真人尺寸大小的独立雕像群《哀悼基督》那样。彩绘的赤土陶器雕塑群《哀悼基督》（图42）

是由阿普利亚雕塑家尼寇罗·德尔·阿卡为桑塔玛利亚教堂而作的，它描绘了生动的悼念场面。人物的情感表达力度在画面上从左到右逐渐加强，最左面跪着的是相对冷静的尼古德姆斯，而最右面的则是歇斯底里，几乎扑到了半空中的玛利亚，她那狂暴掀动的衣袍仿佛是对她内心巨大悲痛的隐喻。最有戏剧性的是，基督那毫无生气的躯体强有力地烘托了周围其他人物的极为夸张的生命能量。这是因为在那时的宗教作品中，所有角色的创作，目的都是为了最大限度地引起观看者的感情共鸣。

这样的几乎是戏剧性的舞台震撼场面，以独立雕塑表现出的宗教主题在下面的章节中还会大量出现。因为在某种程度上，尼寇罗·德尔·阿卡的雕塑群上带有一定的巴洛克式风格的敏感性，而这将是我们以后的篇幅中所要涉及的话题。

在这一章中，我们主要探讨了基督教堂是如何通过人体雕塑的手段来表现人们对世界的认识，继而对人与上帝的关系加以诠释。基督教学说从最开始阶段就一直围绕着一个具有极强感情感染力的有关肉体的主题——十字架上的受难基督，而以这一象征性的形象为根源又扩展出一系列围绕人体主题的题材。我们已经了解了人体的内部结构是如何为基督教堂的平面设计提供建筑模式的，我们也论述了“复活”这一概念是如何到了14世纪初期才成为了一个真正与“人体”相关的词语。基督教学说的“肉体性”本质在圣餐这一天主教最重要的集会上得到了更加具体的印证，面包和水被认为是可以转变性质的物品，它们最终将会进入基督的身体里和血液中。



第三章

人体的神化：怪癖和巴洛克



当意大利画家和建筑家乔吉奥·瓦萨里（1511～1574年）在1550年发表的具有开创意义的艺术史著作《画家、雕塑家和建筑师的生活》时，他试图将佛罗伦萨描绘成一个令完美的艺术历经磨难的熔炉。在这里，野蛮的哥特式风格在中世纪时期终于走向没落，使古代的艺术成就得以挽救。在书中，他叙述了一条从佛罗伦萨画家西马布、乔托到马萨齐奥、多拿太罗以及伯鲁涅列斯基，最后以米开朗琪罗不朽的成就为终点的艺术家之路。他的著作采用传记体裁，以对事实的忠实描述为基础，以求客观真实地对艺术家们的艺术贡献及成就作出评判。

在米开朗琪罗的艺术家地位上升到几乎是神的90年的时间里，即与他同时代的人所称赞的“超乎人类经历，具有超乎自然能力”的创作年代里，意大利自身也经历着社会、政治和宗教上的重要变革。当半岛上的共和城市国家卷入了几乎是不间断地相互残杀的战事时，西班牙和法国的军事势力也利用内战造成的不稳定纷纷加入，战争的混乱局面以1525年法国国王弗朗西斯的战败而告终。西班牙开始了对大部分欧洲的统治，现代的统一民族国家和王国开始形成。

与这一地区的政治动荡相呼应的是教堂也经历着巨变，从而揭开了长达两个世纪遍及欧洲的反罗马教义的序幕，导致了16世纪的宗教改革。新兴教派的形成标志着天主教霸权的终结，宣告了后来在很多北欧国家占主导地位的新教的成立。反对宗教改革运动造成了天主教教义的复活和改革（只是作为对新教的回应），从16世纪40年代开始一直持续到17世纪初期。

对瓦萨里的这部艺术家的生平著作最普遍的批评在于，它以浓墨重彩描述了他们的生平细节和多姿多彩的趣闻逸

图43 盖斯波·努恩兹·德加都，《施洗者圣约翰》，1591年，彩绘的赤土陶器雕塑，真人尺寸大小，工艺美术馆，塞维利亚。

这件作品通过写实的方法表现了圣约翰在惨遭杀害时的伤感和痛楚。

事，却显而易见地忽略了他们的生活同艺术创作之间的关系，并对其加以有意的阐述。但是我们不应就此而过多地责怪瓦萨里，因为这原本就不是他的写作意图。他在书中所引用的那些试图表现艺术沦落与复苏的作品，在人性主义者和评论家眼里都具有十分的历史普遍性，而且社会和政治的影响对于一个生活在这个环境之下的人来说，往往很难感受到。然而不管怎样，瓦萨里的传记至少给世人提供了一部经久不衰的美学鉴赏教材，让我们在社会的发展延续中认识了解这些不朽的天才。只有在最近的20年间，人们才开始对美学鉴赏行业是否能够解释出作品所表现出的一系列复杂迫切的寓意产生怀疑。

如果单纯地从三维立体人体雕塑的角度来观赏15世纪到米开朗琪罗时期的雕塑作品，我们可能会与瓦萨里达成共识，一起洞悉雕塑向越来越准确地表现自然的平稳发展。但是，什么是导致这种向自然主义发展的动力呢？

外表和结构：剥去人体的表皮

比较起哥特时期的，甚至是早期文艺复兴时期的雕塑，文艺复兴鼎盛期的作品给人们带来的强烈的视觉冲击力，到了16世纪仍可以被清晰地感觉到。我们可以从瓦萨里的著作中找到有关《哀悼基督》（图44），这个被认为是米开朗琪罗最早的作品评论：“不可能找到比它更加精美的艺术手法和人物了，也不可能再有其他的裸体雕像具备更加细致的肌肉、筋络和神经了，这些组织鲜明地体现在雕塑的骨骼上，将基督那死去的躯体极其真实地表现出来。”无须更多的分析，就可以察觉到瓦萨里在赞美大师的作品时，将出发点定位在对人体内部结构的表达手法上。而这个评判的出发点是受到了当时文化的影响。在当时，人们将科学和医学上对人体的了解运用到艺术实践当中。文艺复兴的艺术家们深知，人体的外表所要体现的是它内部的结构，因此如果想要令人信服地雕刻出人体的外表形象，就必须对它的内部组成有所了解。很自然地，瓦萨里将米开朗琪罗非凡的艺术成就归功于他曾经解剖过很多具尸体，认为这与他能够精确地表现人体的外形有着密不可分的联系。

虽然米开朗琪罗的雕塑作品延续了北欧传统的固定宗

图 44 米开朗琪罗，《哀悼基督》，1497～1500年，大理石，1.74m × 1.95m，罗马圣·彼德大教堂。

米开朗琪罗在24岁时创作的第一座雕塑，是雕塑史上的力作。反对宗教改革运动的领袖们曾对此有过褒贬的评论。实际上，作品表达的是当时非常广泛描绘的题材，圣母玛利亚哀悼刚刚死去的基督，并梦见怀抱着的基督又成为了她怀里熟睡的婴儿。



教崇敬主题，它的表达模式却与先前的作品有所不同，尤其是与以往的作品中圣母和基督的形象的分离开来。这一点突出地体现在尚很年轻的玛利亚与怀中业已成熟的儿子的尸体之间明显的对比上。最近的学者研究认为，米开朗琪罗之所以这样表现雕塑中母与子的形象与年龄上的差异，可能是为了迎合但丁在《天堂》中对圣母与基督的描述，因为在《天堂》结尾处，圣·伯纳德曾经提到玛利亚是“她的儿子的女儿”。但是，抛开所有的这一切，真正成就了米开朗

图45 瓦萨利斯，第七幅木版图画的《肌肉人》，选自《论人体结构》，1543年，摹写木版印刷。

瓦萨利斯的开创性著作符合当时社会对解剖学的兴趣。很多艺术家，包括来昂纳多和米开朗琪罗，都不反对解剖人体，他们认为对人体内部结构的深入了解能够帮助他们更好地表现人的外表形态。

琪罗的《圣母怜子像》的则是雕塑用令人信服的语言表达出的人体外表形象与内在构成之间的关系。而这座雕塑本身也标志着15世纪的结束和文艺复兴鼎盛时期即将来临的转折。

与他在同一时期的来昂纳多一样，米开朗琪罗也不反对俯身于死人的尸体上仔细研究人体内脏的构成，从而积累更多的解剖学知识，以便应用到艺术创作中。年轻的米开朗琪罗对解剖学如此之热衷，以至于佛罗伦萨医院的院长尼克鲁·比其里尼曾给他提供过很多尸体以供解剖。艺术家对人体解剖学的贡献在人类的医学史上是有目共睹的，最具说服力的论证当属瓦萨利斯的那部通常被认为是标志着

现代科学的开端的《论人体结构》一书了。

这本收录了一系列描述人体结构的木版图画的图书体现着16世纪艺术界与科学界之间富有创造性的交流和转换。所谓的《肌肉人》木版图画（图45），描绘了一个被剥了皮的人体独自站立在一片风景前，隐喻古代神话中被阿波罗剥了皮的半人半兽的森林之神。虽然这是一个古代的题材，但在文艺复兴时期仍然十分流行。书中的几个“肌肉人”甚至好像是在暗指尸体就是它们的模型，因为瓦萨利斯本人记录过他曾经在巴黎的路边绞刑架下收拾过刚刚被处死的男人的尸体，以便进行他的研究。因此，这样的影像甚至还可以在某种程度上被用作生命含义上的警告，提醒世



人人生的短暂。

“死亡的象征”这个概念本身就值得推敲，因为它与人体的关联十分密切。实际上，这个词来源于拉丁语“记住你一定会死”，是从中世纪时开始被人们使用的。由于这个概念传达出人们对躯体的脆弱和不定的忧虑，所以具有极大的震撼力和深刻的影响力。这个概念同时也反映出中世纪时期人们对于生命终结的恐惧心理。在当时人们的观念中，死亡意味着复苏转世时的狂喜，或者是遭到诅咒之后的永无止境的苦难。虽然随着瓦萨利斯的人体结构著作的出现，新的人体理念也逐渐代替了过去的迷信传说，人们已不再那么轻易地相信中世纪时被灌输的“人死后身体里会爬满蛆虫”的假想。由此可见，《肌肉人》在“死亡的象征”这一传统主题中占有一定的地位，不断地提醒着活着的人：即使是在死后的世外桃源里，我也同样存在着。

人体解剖对于艺术学院的学生们无疑产生了十分重要的影响，在他们心中，三维人体雕塑作品甚至可以同木版画《肌肉人》相媲美。从16世纪起，各种被剥了皮的人体模型（图46）就已经成为艺术家的工作室中及艺术学院里的固定道具了。18、19世纪在艺术学院的活动室中展示的大量类似模型，表明了瓦萨利斯的人体理论在艺术教育发展进程中的核心地位和重要贡献，同时也标志着艺术家在解剖学领域内的探索，与医学院进行的科学研究这两者之间已经建立起了某种联系。

图46 《剥了皮的人体》，18世纪，蜡制品，盒子高101cm，科学博物馆，伦敦。

这个人体模型可能是佛罗伦萨艺术家苏西尼和卡伦佐利在1776~1780年之间创作的，是托斯卡纳公爵格兰德提供给佛罗伦萨大学医学系的7具“肌肉人”模型之一。

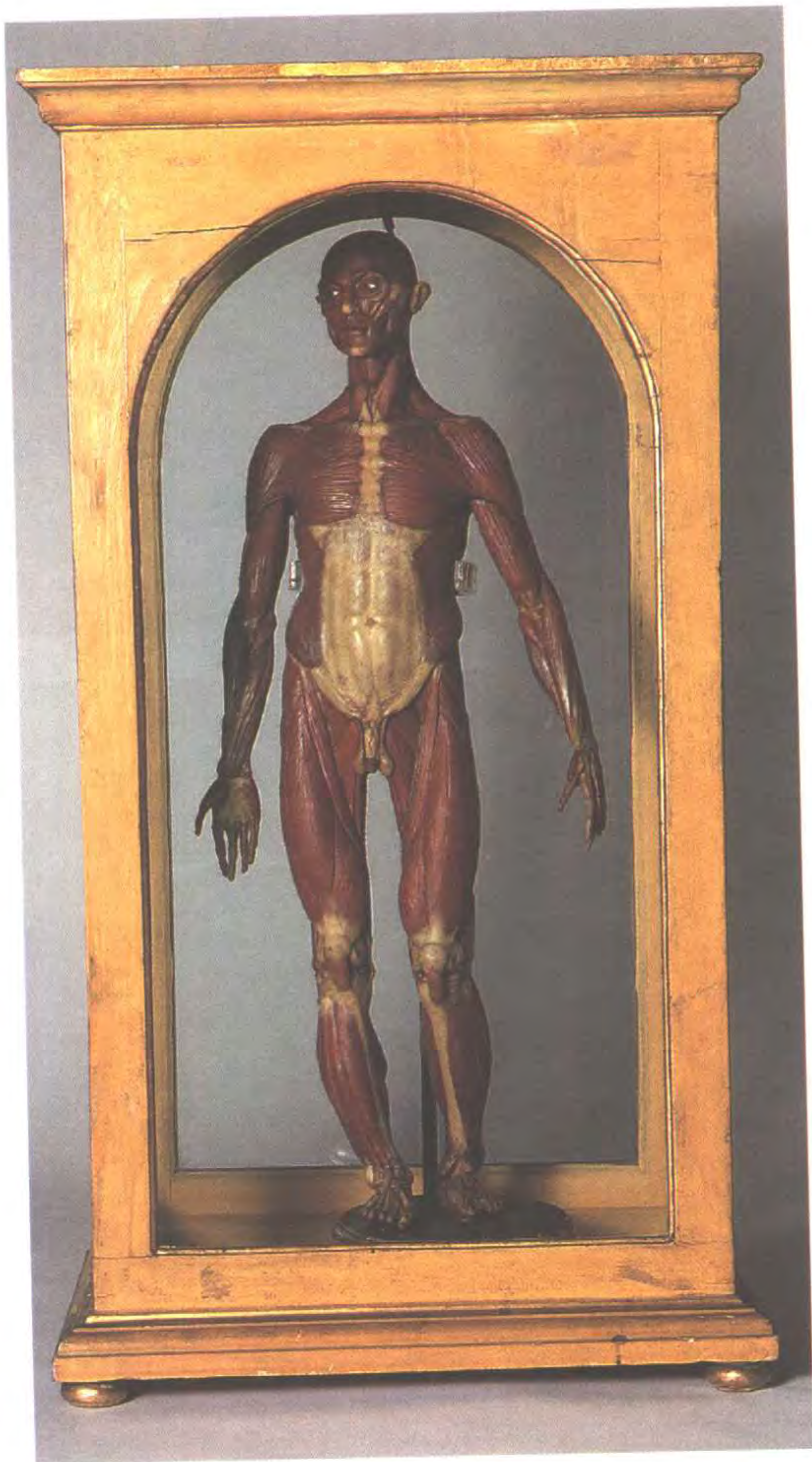


图47 《拉奥孔》，大约公元50年，大理石，高1.84m，梵蒂冈博物馆，罗马。

拉奥孔：超自然的人体

到了16世纪时，人们对古代题材的兴趣依然十分浓厚。的确，激动人心的新发现使得人们对古代艺术原本就存在的好奇越发强烈起来，而像米开朗琪罗这样的雕塑家更是对这种情结起到了推波助澜的作用。当时最盛行的两种潮流——对人体解剖的痴迷和对古代题材的沉醉，也会偶尔地交汇在一起，就像1506年1月发现的大理石雕塑《拉奥孔》（图47）那样，是罗马人对古代希腊题材的再创作。老普林尼曾对它作过这



样的不朽评价：“在所有的绘画和雕塑中，它是最值得赞美的。”

我们只能通过想像来再现米开朗琪罗在看到刚刚被发掘出土的古代雕塑群时的兴奋，这些雕塑是在罗马的桑塔·玛利亚·玛崎奥尔附近的废墟中发掘出来的。当时米开朗琪罗刚刚完成一项献给圣·彼得教堂的雄心勃勃的雕塑群——真人尺寸大小的不朽之作《圣母怜子图》（《哀悼基督》，图44）的创作，一定还沉浸在试图表现雕塑的人体解剖学、面相学及突出人类内心感情的各种元素中。这时这个雕塑群出现了，三个被困的三维立体人像，正在忍受着极度的痛苦。但不同于尼寇罗·德尔·阿卡的《哀悼基督》（图42），整体的视觉力量可以通过角色的分离与重组得到实现，这个“拉奥孔”雕塑群中的人物被雕刻在了一个非常狭小的空间内，因此，在与痛苦斗争中，彼此之间就具有了更多的相互关联与交流。

令《拉奥孔》更加引人注目的是，据老普林尼的记载，这个雕塑群是在一块完整的大理石上雕刻而成的。对雕刻技艺要求如此复杂，如此之高的作品竟有可能是 在一块石头上完成的，这一点本身无疑就令文艺复兴时期的艺术家们对古代的艺术肃然起敬，并对他们自己的艺术创作提出了新的挑战。可是不久之后，人们就发现事实并非如此，雕像上清晰可见的接痕，以及所用石头的不同颜色最终证实了人们的判断。尽管如此，在1506年当米开朗琪罗踏上去往佛罗伦萨的归途，继续完成中断了的《圣·马修像》（图48）时，他的脑海中曾经浮现过用一块完整的石头雕刻一系列连接的人体这个念头。《圣·马修像》是一个心存野心的雕刻项目的开始，即受佛罗伦萨的羊毛行会的委托，历时12年的《耶稣十二使徒像》的创作。正如人们所了解到的，这个项目从未被完成，就连米开朗琪罗惟一雕刻的《圣·马修像》本身，也并不完整。



图48 米开朗琪罗，《圣·马修像》，1504～1508年，大理石，高2.71m，艺术学院，佛罗伦萨。

《圣·马修像》极好地体现了米开朗琪罗的雕塑手法，从石头的前边开始向后雕刻，逐渐使人体脱离石头显现出来。雕像中的人物好像是在拉紧身上的肌肉并扭动身体以便配合雕塑家的工作。

图49 班万诺图·切利尼，《盐罐》，1540～1543年，金和黑檀木，26cm×33.5cm，维也纳。

切利尼曾说：“我把它分成两半，因为我有手工艺者所具有的最聪明的才能，一半留给海洋，另一半留给大地。”小型爱奥尼亚神庙式容器的设计是用来放胡椒的。

切利尼：人体的八个视角

我们关于米开朗琪罗的生活和工作的了解主要是根据瓦萨里1550年写作，并于1553年由阿斯卡尼奥·康帝威编成册的艺术家生平传记中的记载。不幸的是，除了一两个特别引人注目的人物之外，大多数16世纪下半叶的主要艺术家及他们的作品，那些被笼统地归为矫揉造作风格的作品，都没有任何可靠的记录。其中的一个例外，是现代人认为可信度极低的一部声名狼藉的佛罗伦萨金匠和雕塑家班万诺图·切利尼（1500～1571年）在1558～1562年间写成的自传。虽然书中记录了很多对当代艺术家的评论，这部自画像式的著作中的内容很难让人信任，而且泛滥着文艺复兴时



期典型的个人主义思潮，书中充斥着毫无羞耻的自吹自擂和夸大其辞的自我标榜。

切利尼最有影响的雕塑成就，除了两篇在1568年发表的关于金匠工艺和青铜雕刻工艺的论文外，就要属那具青铜雕像《珀尔修斯》（1545~1554年）了。这具铜像具有明显地企图超越大师们早些时候所创作的艺术精品的倾向，例如多那泰罗的《朱迪斯和荷罗孚尼》和米开朗琪罗的《大卫》。全部采用的三维立体雕塑方法制作的这尊铜像不仅给观赏者提供了多重的视角，它那精心制作的基座和具有异国风情的珀尔修斯的外表都足以使其脱颖而出，成为那个时期佛罗伦萨怪癖艺术风潮的经典之作。

然而，真正使切利尼被人们记住的，是他在1540年间为法国国王弗朗斯一世制作的金和黑檀木的《盐罐》（图49）。由于《盐罐》制作得过于精美，长期以来人们一直被视为艺术鉴赏家用以评判金匠手工艺品的标准，同时它也是文艺复兴时期遗留下来的最有意义的小型“奢华之作”。虽然《盐罐》的设计是以满足功利主义功能性为目的，但作品本身却生动地展示了切利尼的精湛技艺。在创作微缩人体模型这一领域内，切利尼不仅领先于他同一时代的艺术家，而且超过了古代的艺术家的。他的自传中收录了他是如何成功的达到创作目标的记载，当法国国王看到这个作品时，不禁感叹：“这比我所能梦想到的最美好的事物还要超出一百倍，这个人创造出了怎样的奇迹啊！”就是这三件作品：《珀尔修斯》、《盐罐》和那部极其本位主义的自传，成就了切利尼有争议的艺术地位，使他成为16世纪雕塑界里介于米开朗琪罗和贾波罗那之间的最有影响的艺术家之一。

如果说切利尼的自传有什么成功之处的话，那就是它提出了对一个事物的多重视角观察的理论，在这一点上，它可以被看作是切利尼雕塑创作目标的文字阐述。他曾经这样说过：“根据设计而创作的艺术形式中，雕塑是最伟大的形式，它比绘画要美妙七倍，因为雕塑至少要有八个具有同样质量的视角。”这段在某种程度上听起来晦涩难懂的表白（主要是建议人们从全方位的视角取得视觉上的和谐一致），在当代艺术的作品中得到的广泛的响应，其中最能体现这种理念的要属在佛兰德出生的雕塑家乔瓦尼·达·伯罗格那（1519~1608年），人们后来称他为贾波罗那，他的一生都是在意大利度过的。

展开的叙述性雕塑

使贾波罗那享有盛誉的是遍及欧洲各地的公共喷泉雕塑和小型的青铜雕塑,而我们在这里要着重讲述的,则是他在表现复杂的人体结构中取得的成就。

到达意大利之后,他就将自己全身心地投入到了古典雕塑的大课堂中。他充分地从前辈们创作的精品中吸取着养分,将米开朗琪罗及其他当代艺术家们的美学遗产加以归纳,总结出一套自己全新的关于三维立体人体雕塑的理论。贾波罗那的作品既融合了精湛的雕刻技艺,又在人体的运动表现上有所创新。关于这一特点,我们可以非常清楚地从他为弗朗塞思库·德·梅地奇创作的不朽的大理石雕塑《大力士宰杀一个腓力斯人》中看到(图50)。这个雕塑群在创作上所要求的高难技艺无疑是对雕塑家的挑战,而同时也给贾波罗那提供了一个同米开朗琪罗的艺术成就和古代大师的完美作品《拉奥孔》进行较量角逐的机会。在创作雕像成品之前,贾波罗那制作了一系列的小型蜡像模型,其中的一些被保留了下来,为我们展示了大师内心不断展开想像的过程。如果我们环绕这座雕塑来观赏,就可以感受到其中人体之间的相互交融,多重视角的和谐统一为人们提供了想像空间,仿佛置身于运动的雕塑人体中间。雕像是在一块完整的石头上雕刻完成的,独立出现在画面中的两个人体只通过五个点与底座相连,这种精湛的雕刻技艺本身,就足以使其成为最能显示雕塑家超凡能力的经典,难怪人们将它视为贾波罗那战胜雕刻技术难关的典范。

图50 贾波罗那(乔瓦尼·达·伯罗格那),《大力士宰杀一个腓力斯人》,1561~1562年,大理石,高2.1m,维多利亚和艾伯特博物馆,伦敦。

在1623年贾波罗那为威尔士王子,后来成为国王的查尔斯一世塑像之后,贾波罗那在英国就成为了最著名的意大利雕塑家。这具雕塑体现了多重视角,以供人从不同的角度对其加以欣赏。

我们有充分的理由对贾波罗那“是如何将早期创作同后来的作品协调起来的”这一问题提出疑问。因为,他以前长期创作的主题主要是关于异教徒的题材,而后来的作品则集中体现的是对严格的天主教反对宗教改革运动的宗教人物的肖像雕刻。这个问题可以从关于他的创作成就的一个特殊方面的讨论中得到回答。贾波罗那在雕塑的叙述性传统创作的发展中所做的贡献和成就,只有到了最近的时期才又开始被人们所真正地认可。但是,我们可以通过他的作品了解到后来对他产生深远影响的作品中深刻的宗教内涵。天主教反对宗教改革运动中一个最重要的、用以召唤人们加入圣餐式的礼拜仪式的手段就是通过视觉上真实的故事性描绘,在信徒心中产生最为直接的共鸣,从而激发出对



图51 托里贾尼(皮埃特罗·托里贾尼·德安东尼奥),《圣·哲罗姆》,16世纪,彩绘赤陶,真人尺寸大小,工艺美术博物馆,塞维利亚。

这座雕像被认为是西班牙圣·哲罗姆肖像的象征,作为教堂之父的圣人身着传统的红衣主教教袍。托里贾尼的雕像中融合了意大利怪癖画风的瘦长人体和典型的西班牙彩绘写实主义风格。

神的虔诚的心灵回应。以《大力士宰杀一个腓力斯人》为代表的贾波罗那在表现叙述性雕塑中所作出的雕刻技艺上的突破,十分贴切地证明了这样的理论:叙述性的雕塑可以将观赏者吸引到一个逐渐展开的故事情节当中,以此加强他们与剧中人物之间感情和心理上更加深层的交流。这就是三维人体雕塑所特别具有的使观赏者产生共鸣的独到之处,由于其与观众同处在同一个空间内,所以可以更加直接有效地对其产生强烈的感情冲击。在他生命的后30年中,贾波罗那始终从事着关于宗教主题的叙述性浮雕的创作。

多色画法: 画家的手

叙述性雕塑的推广并不是与信徒在圣餐式的礼拜仪式上有效地进行感情交流的惟一手段。到目前为止,我们将讨论的重心很大部分地放在了单一色彩的大理石及青铜雕塑上,然而,在反对宗教改革运动的时期中,还有另外一种占有重要地位的艺术形式,那就是多重色彩的木雕和陶雕。虽然我们在意大利15世纪的雕塑,比如多那泰罗和亚克布·德拉·奎西亚的作品中都曾经看到过灵感来自于哥特风格的彩色雕像,但只有到了15世纪后期开始,一直持续到整个16世纪,多彩雕塑才真正在天主教的西班牙成为了一种重要的艺术形式。同样地,这种艺术形式的流行应在很大程度上归功于反对宗教改革运动,它对表现宗教题材的形式在法令上有了明确的规定。但更重要的因素则在于,画家与雕塑家的联手合作使得这种能够更高程度地表现现实主义,以便更有效地号召人们加入宗教礼拜仪式的艺术形式成为了可能。艺术家们不再将达到这种艺术效果的手段局限在以往传统的正规方式里,因为正如西班牙画家和理论家弗朗西斯科·巴其科(1564~1654年)在1622年所强调的:“大理石和木头都需要画家的手来赋予生命。”

这就足以解释西班牙艺术家们是何等看中彩绘雕塑这种形式的艺术创作了,在他们认为,雕塑的绘画需要的是雕刻以外的另一领域内的专门技艺,彩绘雕塑的行会中不仅应该包括那些受人尊重的雕塑画师们,还应该包括一系列其他特定行业的专家,例如雕塑人体所穿的衣饰的行家。

就像巴其科的评论中部分表明的,画家与雕塑家的合

作使得雕塑人体向更具现实主义色彩的方向发展，让它们好像真正地被“赋予了生命”。《圣·哲罗姆》（图51）就是一幅早期的具有这样神奇表现力的多彩雕像，它的创作可以追溯到16世纪20年代，而且并不是由西班牙人，而是由居住在西班牙的佛罗伦萨雕塑家托里贾尼完成的。托里贾尼曾经在桑塔玛利亚教堂的小礼拜堂中与米开朗琪罗发生争论，并打破了他的鼻子，这件事不仅给他带来了某种程度上的“名气”，同时也导致了他日后从佛罗伦萨的流亡。在罗马为罗马教皇亚历山大六世服务了一段时间之后，他于1511年来到了英国，在那里负责亨利七世的葬礼雕像的制作。最后在1520年间，才在塞维利亚安顿下来。托里贾尼将西班牙本土的脆弱的现实主义色彩注入佛罗伦萨怪癖风格的消瘦而构图均衡的人体中，确立了《圣·哲罗姆像》在西班牙雕塑史上宗教题材的榜样地位。

将现实主义的木雕或陶雕与自然主义的绘画结合起来的手法，通常能让西班牙艺术家更加充分地表现基督教肖像：塞维利亚雕塑家盖斯波·努恩兹·德加都（死于1617年）仔细深入地研究了人体解剖学，将他用在了彩绘的赤陶雕塑《施洗者圣约翰》（图43）上，极其精确地制造了被砍断的头颅的惊人效果。这个作品是根据圣·马克的福音书（6：21-28）中的情节创作的：希律王在受到



图52 查普曼兄弟(杰克和第诺斯),《给我法兰科·德赛利的头》,1995年。玻璃纤维,树脂,彩绘,假发,真人尺寸大小。

这个年轻的英国兄弟创作的作品,合并了圣约翰的肖像画法和佛洛伊德学,用意大利的美国西部片的名字命名,表达了对阉割的焦虑与恐惧。作品的情欲煽动性使得米兰艺术馆的主人对它却步,不得不选定一位审查员来审定他们的作品。



图53 琼·马帝内斯·梦特内斯,《十字架上的基督》,1603年,彩绘木制,真人尺寸大小,基督教堂,塞维利亚。

梦特内斯以遵照特伦特内阁指定的条款而著称,十字架上的基督为他赢得了“木雕中的上帝”这样的美称。

了继女萨洛米的诱惑,答应她将一具施洗者的头颅作为晚餐。为了与福音书中的情节相符,德加都原本计划将这幅作品放在一个银盘上!具有讽刺意味的是,这具旨在描写福音书中恐怖而又令人痛苦的故事情节,从而唤起信徒的情感共鸣而制作逼真的离奇作品,在20世纪得到了呼应。英国雕塑家杰克和第诺斯·查普曼制作的极具煽动性的作品《给我法兰科·德赛利的头》(图52)中,运用了圣约翰的肖像画法,制造出了一个带有讽刺意义的视觉双关语。

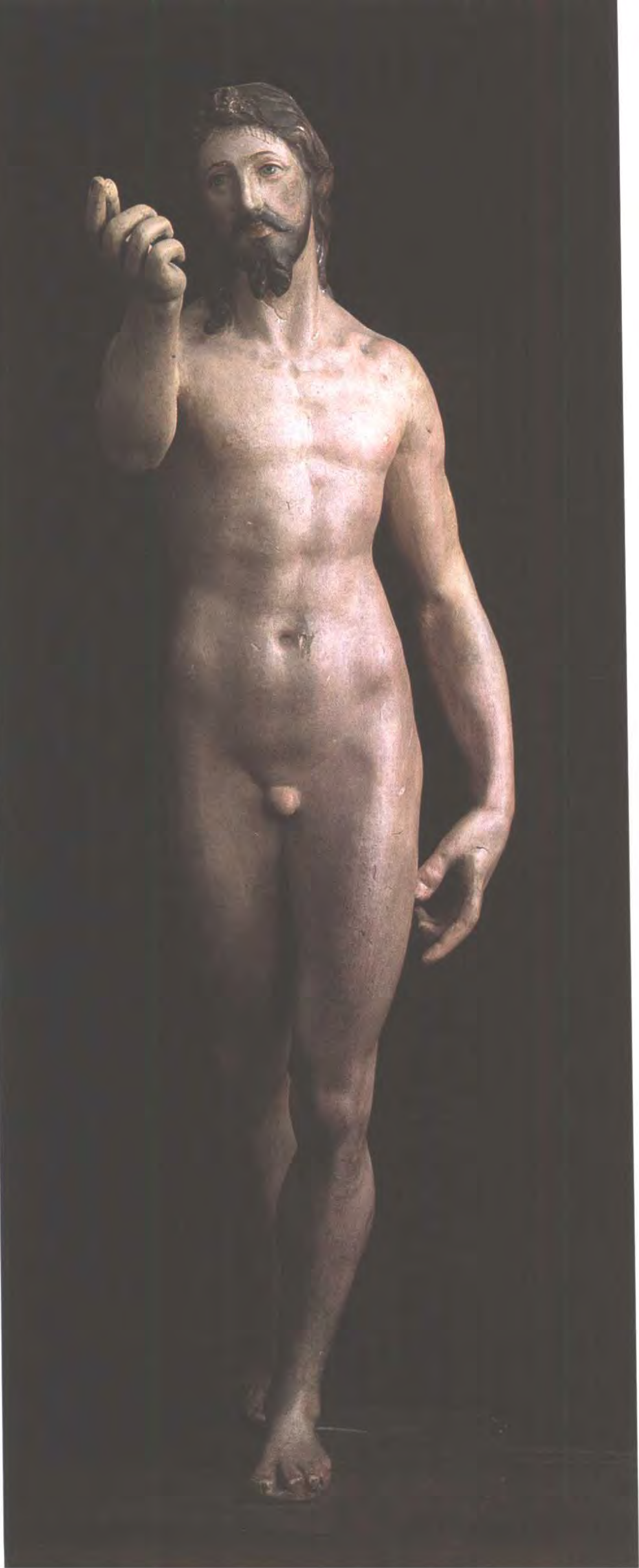
当我们谈论16世纪末到17世纪初的西班牙雕塑时,应当记住宗教绘画会导致幻觉迷惑的结局,或者是我们通常称为的“错视画派”。如果说画家企图在作品中表现出三维立体的错觉,那么雕塑家在运用到现实主义的绘画技艺时,就可以毫不奇怪地创造出以假乱真的作品了。也许正是因为

因为这个原因,在神学领域内,雕塑始终处于上风,得到更多地推广和提倡。塞维利亚雕塑家琼·马帝内斯·梦特内斯(1568~1649年)创作的被称作《十字架上的基督》(图53)的真人尺寸大小的木制基督受难像,是17世纪初西班牙彩绘雕塑中的代表作。从一开始,这座雕塑就旨在达成雕像与观赏者之间的一种直接的,也可以称为是“人与人之间”的交流。梦特内斯在制作的合同中保证,他的基督雕像一定会被雕刻成“能够看到每一个在他脚

下祈祷的人,就像是他在和他们进行交谈,以便能让人感受到基督是在为他而受难”。

没有一个作品能像艾尔·格里柯(1541~1614年)创作的木雕基督像那样更能说明三维立体雕塑作品同绘画相比在表现人体的躯体性和感官性上所具有的优势了。这座被称为《耶稣像》的木雕(图54)看起来好像是艺术家在1603~1607年创作的“复活”中基督的翻版。现在很多艺术史学家开始就基督的性特征这一引起争论的敏感话题进行深入的探讨,以便能够对众多的宗教题材的雕像中基督展示生殖器和对“生殖器的巧妙处理”加以合理的解释。在基督像的身上加上一片缠腰带的作法并不能转移人们对这





一问题的注意。但是在格里柯的基督像中，这片缠腰带是可以拿开的，却泄露出没有生殖器的秘密。这不由得让人们联想到长期以来的基督像中的“袒露的生殖器”的传统形式。这片可以拿开的缠腰带也许揭示了这样的一个事实：基督其实没有什么可值得遮挡的。

西班牙多彩雕塑所产生的深远影响不都是通过表现完整的人体来体现的，正如那颗触目惊心的人头雕塑《施洗者圣约翰》所传达的，雕塑残片或半身雕像有时也具有同样的震撼力，将创作焦点集中在人的面相表情的突出细节上，甚至更能强调所要表现的主题。安达卢西亚雕塑家佩德罗·德·曼那创作的彩绘松木雕像《悲哀的圣母》（图55），是起源于16世纪中期的一种半身玛利亚雕像，其通常都与基督的半身像放在一起“注视着人类”。佩德罗·德·曼的圣

图55 艾尔·格里柯，《耶稣像》，17世纪初，彩绘木雕。托莱多。

这是绘画《复活》（1603～1607年）中基督的雕塑翻版，强调了三维雕塑所具有的真实表现能力。虽然米开朗琪罗在大理石雕塑中曾经让基督以裸体的形象出现，在彩绘木雕中却很难做到，因为其一下子就能让人注意到人体的细节刻画。



图 55 佩德罗·德·曼那,《悲哀的圣母》,1670年间,彩绘松木,工艺美术馆,塞维利亚。

这种半身像通常具有令人吃惊的现实主义程度,可能起源于17世纪时安达卢西亚常见的存放圣人遗物的圣物箱。偶尔也用作基督半身像的垂饰,作为“注视着人类”。

母像在试图实现宗教领域内心理范畴的交流的同时,展示了17世纪西班牙雕塑家所拥有的多种表现细节的技术手段。在这种雕塑中,头发上精巧的卷曲痕迹有时用极薄的木头刨花螺旋而成,而牙齿则时常采用真的象牙表现。眼睛,有时甚至还有挂在脸颊上的泪珠,常常用玻璃制成。

神秘的幻像：迷幻中的人体

17世纪西班牙的雕塑艺术几乎全部由男人统治,这使得出生于塞维利亚的雕塑家路西亚·路丹(“拉·路丹娜”,1652~1706年)显得格外引人注目。嫁给路易斯·安东尼奥·德·路斯·阿格斯之后,她就建立了自己的工作室,直到1688年移居马德里。在马德里,她得到了令人羡慕的尊贵职位:查尔斯二世的宫廷雕塑师。《圣母和圣子与阿尔卡

拉的圣·帝哥在一起》(图56)就是一个典型的她为私人赞助者创作的小型赤陶雕塑群。这项工作从17世纪的90年代开始,将17世纪早期的西班牙自然主义的雕塑处理方法同非常明显的巴洛克风格融合在了一起。这个作品中最有趣的一点是,除了圣芳济会的圣人以外的所有雕塑群中的人物,都被路丹设计在云彩之上,表现出一种神秘的幻像。

神秘的幻像,或者确切的概念是“神的出现”,是17世纪西班牙艺术中最常见的主题,同时也是对雕塑家和画家来说最复杂的主题,因为它往往意味着许多十分具体的问题。艺术家们通过模糊物质与精神、地面与天空的界限,还通过对景象角度的朦胧处理,使得所有的神秘幻像都可以在充斥着巴洛克敏感性的艺术作品中被清楚地看到。虽然欧洲各地对于巴洛克风格的体现有着细微的差异,但是那些浸透在艺术品和建筑中,让人联想到这种风格的典型特征,例如对空间的舞台化安排、在雕塑和建筑作品中对彩绘给予同等程度上的重视以及观赏者在欣赏完整作品时所产生的情感共鸣,所有这些特点都对以往传统意义上的艺术作品与观众的关系提出了新的挑战。正是因为具有这样的特性,巴洛克式的艺术语言才成为表现像《信徒特列沙》(1515~1582年)所描述的那种全景化、戏剧性的梦幻场面的最佳表达方式。然而,幻像却无法帮助雕塑家们解决立体雕塑《神的出现》这一主题中的核心难题:如何诚实而又令人信服地用人体表现出“脱离了人体”?

有一位艺术家几乎解决了这个看似无法解决的难题,他就是建筑师、雕塑家、画家、剧作家和艺术设计师贾安罗伦佐·贝尔尼尼(1598~1680年),被认为是17世纪意大利最多才多艺的巴洛克风格代言人。贝尔尼尼为罗马的桑塔玛利亚创作的大理石雕塑群《特列沙的迷醉》(图57),融合了准确的舞台意识,精湛的雕刻技艺和戏剧化的舞台调度环境,来表现伟大的西班牙卡迈尔教派的改革家特列沙所经历的精





图 56 路西亚·路丹
（“拉·路丹娜”），《圣母
和圣子与阿尔卡拉的
圣·帝哥在一起》，
1690~1695 年。彩绘陶
雕，镀金的木底座。
51cm × 66cm × 41.5cm，
维多利亚和艾伯特博物
馆，伦敦。



图 57 贾安罗伦佐·贝尔尼尼，《特列沙的迷醉》，大理石，高 3.5m，罗马。

特列沙说道：“精神世界的感觉……是如此的强烈，精神好像已经飘离，马上就要到达脱离肉体的程度。”艺术家们在这里遇到的难题是如何用人体表现出精神的，非肉体的感觉。

神迷幻时的高潮一刻。特列沙本人曾经这样描述在接受“上帝那炽热的爱情之箭”时出现幻想的瞬间：“发出本人难以抑制的巨大喊声，因为这种折磨是发生在灵魂的最深处，而不是躯体上。”

尽管特列沙保证她所描绘这种痛苦的幻觉是精神上，而非肉体上的经历，在后来的段落中她又透露道：“使得肢体完全脱离开来，脉的跳动如此之微弱，以至于身体已经到了死亡的边缘。”正是基于对这种直接的，关于身体物理特征的描述，贝尔尼尼才成功地在作品中表现出了人物内在的精神的历程。雕塑家用刻刀精湛地昭示给世人信徒的内心的世界，雕像中特列沙垂下的左臂和左脚生动地显示了一刻身体的屈服。另外，这个题材的特殊性决定了最好的材质应为无色的大理石，因为苍白的石头可以将人物在出现幻想时毫无血色的躯体淋漓尽致地体现出来。只有在人物的衣服上用到了色彩，深深的彩色纹路刻画出柔软而动荡的披衣，产生了混乱与宁静之间的音响性对比。

贝尔尼尼的巴洛克式的结构还开创了将雕塑、建筑及绘画融合在一起的先河，所有的艺术形式都在同一作品中得到表现。用与他同时代的话来说，是“美的综合体”。这种结构设计中值得注意的是：它将给观赏者以更加完整统一的观看感受。在历史上，虽然还有类似的艺术综合体，它们也是将各种艺术形式综合起来，并统一表现出来，但是贝尔尼尼的应用手法却有他新颖的独到之处。然而，我们也应该注意到，这种多种艺术形式共同体现的综合体是符合天主教反对宗教改革运动的信条的，即人体的本质就是肉体和精神这两个部分的结合体。因此，贝尔尼尼将三维人体置放于包容其他因素的舞台效果环境中，得到了天主教教义的支持，同时提倡了这样的概念：同一来自于不同。

贝尔尼尼开创的舞台化雕塑群的创作无疑对后来的雕塑家产生了深远的影响。尽管小皮埃尔·来格鲁斯（1666～1719年）出生于巴黎，但这位在巴黎学成的法国雕塑家却总是被人们列在意大利艺术家的范围里。这是因为几乎他所有重要的作品都是在罗马居住期间创作完成的。他最著名的作品，也是最能体现受贝尔尼尼影响的作品，是一座关于波兰耶稣会士的年轻教徒斯坦尼斯拉斯·科斯特卡的彩绘纪念雕像（图58）。这位圣徒在1568年死去，年仅18岁。



图58 小皮埃尔·来格鲁斯，《斯坦尼斯拉斯·科斯特卡死在床上》，1702～1703年，大理石和雪花石膏。罗马。

这座雕像被放在科斯特卡死时所在的黑暗房间内，头部、手、脚用卡拉拉地方所产白色大理石制成，衣服用比利时暗红色大理石制成，床则用黄色大理石，条纹用方解石雪花石膏制成。多种材料和色彩的应用加强了作品的艺术效果。



贝尔尼尼在1702年接受紧邻贝尔尼尼的罗马教堂的耶稣会士的委派，本来雕塑是要反映对科斯特卡在耶稣会士所受教诲的，尤其是在接受罗又拉的圣·伊格内修斯所教授的“精神学习”时的景象。在耶稣会士的档案文件中记载着下面这段文字，也许可以说明当代艺术作品中多彩雕塑上的魔幻效果所产生的深刻影响：“屋子里阴影中，好像走来了棺木架上的死魂，伴随着他们的移动，阴影仿佛也在移动。”在雕塑中，来格鲁斯用到了所有能够用到的技术手段。有时确实是像人们所说的，雕塑家们在天主教的传统信条的支持下可以使用的表现手段，在欧洲的其他地方，或是在其他的年代中，都可能是不适合的。后来的18世纪雕塑家们虽然吸取了这里提到的舞台效果中的特定元素，但是，在某种程度上将它们分离成为新的雕塑语言，以便满足更长久的需要。

正如我们所看到的，立体雕塑史从米开朗琪罗到贝尔尼尼的发展进程，同时也是人们以人体雕塑作为表现手段的宗教态度的变迁过程。人体解剖学的研究使得艺术家们能够更加准确地表现出人体的外表形态，进而使虔诚的宗教主题得以更加生动的描绘。在基督教的故事题材中，多个人物的群像雕塑起到了良好的烘托中心人物的效果，目的在于强化观赏者对作品表现的内容产生的感情共鸣。我们已经感受到尼寇罗·德尔·阿卡的雕塑群《哀悼基督》（图42）是如何通过多个人物的相互烘托和不同的位置调整，而不是一味地将重点放在对人体的写实性刻画来达到整体的视觉震撼效果的。贝尔尼尼的“综合体”概念使得这一理念更向前迈进了一步，促使观众将充满无尽想像的个体元素添加到独立统一的“综合体”当中。在下一章中，我们将要探讨这种“舞台性”是如何被用在墓葬雕塑中，以产生强有力的视觉冲击的。



第四章

人体的升华：18 世纪



图 59 路易斯·弗兰克斯·路比里亚克，《约瑟夫·加科涅斯和他的妻子伊丽莎白·南丁格尔》，1758—1761 年，大理石，伦敦威斯敏斯特教堂。

也许是受简·巴比太斯特·皮加尔为马尔科·德·萨科斯创作的雕像的影响，路比里亚克的这座雕塑描述了这对夫妇如同死神的会面。雕塑家在加科涅斯的身上加入了反抗的姿势，以表现他对死神的反击。美国作家华盛顿·艾文后来评论道：“是现代最伟大的艺术创作之一，但对我而言，传达出来的是恐怖，而不是升华。”

18 世纪上半叶在雕塑领域内不断高涨的国际主义风潮很大程度上要归结于贝尔尼尼及罗马巴洛克风格的持续影响。这可以从这一时期在法国和英国流行的墓葬雕塑的流派和类别中体现出来。其中最引人注目的要属法国雕塑家路易斯·弗兰克斯·路比里亚克（约 1705～1762 年）、麦克兰兹·斯洛兹（1705～1764 年）和简·巴比太斯特·皮加尔（1714～1785 年）的作品了。

路比里亚克 1730 年移居到了伦敦，他那种栩栩如生的肖像艺术创作风格很快地为他赢得了声誉。他接受的一个委派是为作曲家乔治·弗雷德里克·汉德尔创作的雕像。这座 1738 年完成，矗立于伦敦的沃克斯公园内的雕塑，不仅打破了以往类似作品的传统，开辟了随意而亲切的肖像雕塑风格，而且还使他成为最具有才能和创新性的墓葬雕塑家。威斯敏斯特教堂是最有声望的名人墓地，也是墓葬雕塑家的圣地，能够让自己的作品出现在这里，对于雕塑家来说，那是极大的荣誉。而路比里亚克的墓葬雕塑在这里格外引人注目，因为它们总是戏剧性地出现在观看者意想不到的地方。后宗教改革时期的墓葬雕塑首先吸引我们注意的是它们不同寻常的规模，后来，墓葬雕塑规模的大小逐渐成为人们衡量被纪念对象的社会地位的尺度。

如果说来格鲁斯作品是受到贝尔尼尼的影响，从而向宗教的虔诚化发展，那么，路比里亚克的作品中体现出来的应该是对以前传统的墓葬雕塑中三维人体的挑战，体现了他试图挣脱传统束缚的决心。截止到 1752 年去罗马前，他已经完成了很多项威斯敏斯特教堂的墓葬雕塑的创作。然而，首次欣赏到的贝尔尼尼的作品在这个法国艺术家的心里产生了强烈的震动，他不禁惊叹于雕塑中具有的“极富魅力和奢华的杰出光彩”。

尽管路比里亚克在1752年的欧洲之行之后创作的作品中流露出受到远期的贝尔尼尼风格的影响,尤其是受到他在圣·彼得教堂的为亚历山大七世创作的雕像的影响,从它们身上同时也能看到受更近期的法国当代雕塑影响的痕迹。1753年麦克兰兹·斯洛兹在巴黎的圣稣尔比斯教堂为兰格特·德·乔基创作雕像时的工作设计和早期模型,简·巴比太斯特·皮加尔为路易斯十五世的将军马尔科·德·萨科斯(图60)在斯特拉斯堡创作的雕像(那个世纪中最具影响力的雕塑),都可能为路比里亚克矗立在威斯敏斯特教堂的《大将军威廉姆斯·哈格瑞福》的雕像,以及为《约瑟夫·加科涅斯和他的妻子伊丽莎白·南丁格尔》(图59)的创作提供了灵感,这两项雕塑作品都是在路比里亚克的欧洲之行之后完成的。

1758年接受委派,在1761年完成的南丁格尔夫妇的雕塑,戏剧化地描绘了作为有生命的人体的夫妇间的相见,惨

图60 巴比太斯特·皮加尔,《马尔科·德·萨科斯》,1753~1756年,局部,大理石。斯特拉斯堡。

马尔科·德·萨科斯是优秀的战士,死于1750年。他的死引起了全民的哀悼。雕塑中的心理意义通过他对画面下方死神的无畏表现出来。



白恐怖的象征着死神的骨架从坟墓中爬出，企图带走他们。虽然路比里亚克可能是受到了皮加尔的马尔科·德·萨科斯雕像中死神的创作启发，但也有可能是受到了他的朋友，南丁格尔夫人的姐夫的一个梦的启示。在梦中，以骨架出现的死神“站在床边，过了一会儿，掀开床单，然后躺在他和妻子之间”。尽管这个作品被19世纪的评论家称为过于令人毛骨悚然般的恐怖，南丁格尔的墓地还是在18世纪产生了巨大的影响。观看者认为它是“无法模仿的”和“威斯敏斯特教堂墓地中最好的墓葬雕塑”。南丁格尔夫人的墓雕让人们注意到雕塑发展的这样一个倾向：雕塑家试图超出雕塑所占有的空间的局限，更多地介入观看者的领地，从而引起他们更强烈的共鸣。这意味着雕塑艺术作品与观赏者存在的真实世界之间的界限被打破，这样一来，那些雕塑中的人体既是艺术作品，同时仿佛也是“真实的人体”，就像波德莱尔后来说的“像自然界本身那样残酷和真实”。

法尔孔涅：现代的胜利

在墓葬雕塑中，雕塑家用逐渐展开的戏剧性情节来吸引观看者对象征着死者的雕塑人体的注意。然而，同样的艺术手段也几乎是被不知不觉地应用到神话题材的雕塑中。与路比里亚克年代相邻的法国雕塑家和理论家艾丁尼·茅利斯·法尔孔涅（1716~1791年）创作的大理石雕像《摔跤手卖洛》（图61），展示出法尔孔涅的非传统艺术观点，而且也体现出他坚定的艺术理念——现代人胜过古代人。正是这种理念促使他在雕塑的处理上加入了许多自由随意的元素。另一方面，人物笨拙难看的身体姿势，突兀伸出的肢体，都再也看不到叙述风格的痕迹。然而，法尔孔涅对主题表达的个性化主张（卖洛的头就是雕塑家的自画像）丝毫没有妥协，他将戏剧化的能量置放于一个三角区域：

图61 艾丁尼·茅利斯·法尔孔涅，《摔跤手卖洛》，1754年，大理石，卢浮宫，巴黎。

卖洛是公元前6世纪的摔跤手，他在试图劈开一棵树时，手指被卡住，被野兽吞食。



狮子的下巴，卖洛绝望的喊叫以及摔交手的那只处在顶点的且令人心痛而卡在树缝中的手。法尔孔涅最伟大的成就，尤其是这尊《卖洛》和在圣·彼得堡的那尊1782年创作的《马背上的彼得大帝铜像》，其在体现自然主义风格的同时，也预示着19世纪初浪漫主义的来临。

法尔孔涅对“现代优于古代”的执着，在1761年写成的理论著作《雕塑史的回顾》中得到了有力的论证。但是，这种理念应该被放到当时的文化背景中看待。当时，艺术界中的古典怀旧风潮日益高涨，艺术家、科学家、哲学家以及其他积极参与遍及欧洲的文化思潮，即日后被人们称为启蒙运动的人士，都非常推崇理智的力量，并把男人和女人的自我完善的能力看作推动人类进步的关键力量。从那以后，主张用严格的理性主义反对迷信，高尚的道德反对浅薄；恬淡寡欲的哲学态度反对享乐主义。在这种哲学思想的框架里，人们从古代世界中找到了希望，用来替代巴洛克时期变换不定的迷幻机制和以奢华无度、过分矫饰为特点的洛可可式法国社会生活方式。如果说洛可可式的生活方式中充斥的是美食、享乐、塞夫勒和迈斯出产的瓷器上精心雕刻的小雕像上描绘的散发着香水俗气的私人世界以及布切尔和弗来格纳德在画中描绘的田园风情的丰盛午宴的话，那么新古典主义则包容了墓葬、禁欲，浸透了希腊-罗马精神的意大利艺术家吉安·巴帝斯塔·皮拉内西(1720~1778年)版画中的罗马及其废墟，以及雅克·路易·大卫历史绘画中的说教。

高贵的简约主义：古典的回归

18世纪发生的一系列主要社会文化变革使得人们对古典艺术的热忱不断高涨，并促使艺术家将古典元素应用到以纯粹、简约和崇尚道德为特征的现代艺术创作中。1738年和1748年，古代城市赫尔克里斯和庞培被人们相继发现，尔后，在1762年，英国建筑师和旅行家詹姆士，“雅典人”斯图尔特和尼古拉斯·来弗特完成并出版了《古老的雅典》的第一卷，所有这些都有效地促进了古代建筑和纪念雕塑理念的传播。如果说这些社会事件极大地刺激了希腊文化的复苏，并在19世纪的艺术作品中得到充分体现的话，那么1764

年温科曼（图62）的《古代艺术史》的出版则对古典的复活起到了决定性的作用。这部被后来的评论家称为奠定了现代艺术规范的基础的艺术史著作，是新古典理论的核心。就是在这部著作中，温科曼阐述了对古代雕塑的理解。其实早在1755年，他就在一篇论文中首次论述过这些古典元素，认为正是由于以“高贵的简约”和“平静的庄严”为艺术创作指导原则，古希腊的艺术作品才能够在艺术领域内处于至高无上的巅峰地位。

在贯穿整个18世纪的大部分时间内，古代雕塑往往意味着不确定的知识体系，因为研究对象很大程度上来源于那些连年代、作者和起源出处都不能确定的复制品或模型。今天，借助于考古学发现带来的对古代艺术作品的不断了解，比起与温科曼处于同一时代的人们，我们能够对温科曼就启蒙运动时期的审美学所做出的贡献加以更加尖锐的评判。由于他的著作植根于对有限的雕塑作品的主观欣赏，《古代艺术史》中对古代雕塑的论述具有极大的局限性，甚至经常将罗马时期的复制品误认为希腊时期的原作，以至于闹出古人绘制自己的雕塑这样的笑话。他总是以华丽的辞藻描绘在意大利看到的那些令他痴迷的白色大理石雕像（他本人从未去过希腊），仿佛能够传达出他内心的情感的渴望，期待着在梦想中的金色年代中与理想中的美男子相遇，幻想着与他们之间的同性性爱。而所有这些，在他所生活的文化背景中，都是被严格禁止的。

我们可以从温科曼对“拉奥孔”（图47）的评论中感受到他的美学想像中的复杂性，他之所以选中这个作品，是因为它最能体现“高尚的简约”和“平静的庄严”的精髓。以现代的鉴赏观点，人们有极好的理由提出这样的疑问：这样的评论怎么能够用在这样一个身体形态和姿势都明显地处于混乱状态的作品身上？然而，就像历史学家亚里克斯·波



图62 安东·范·马龙，《温科曼的肖像》，1768年，帆布油画，136cm × 99cm。

18世纪的德国古文物研究者和考古学家约翰·约其姆·温科曼（1717～1768年）普遍被人们称为现代艺术史之父。他在《古代艺术史》中将古希腊的雕塑描绘成一个从上升到下落的潜在轮回，他的这种轮回观点可以从保留在20世纪的艺术品中体现出的核心原则中得到证实。



图63 《阿波罗·贝尔维德》，罗马复制品，原作为公元前4世纪的希腊青铜雕塑。大理石，高2.24m，梵蒂冈博物馆，罗马。

这座雕像是复制古典时期或希腊文化时期的青铜雕塑的作品，15世纪末被发现。后来被温科曼和其他人认为是希腊艺术品的顶尖之作，因而对新古典主义的发展产生了重大的影响。

茨说过的，温科曼书中描述的希腊美男子身上的平静状态，实际上同时又是一种延缓的恐怖状态。不同于贝尔尼尼的《特列沙的迷醉》中表达的肉体的痛苦最终升华为精神上极度狂喜而达到的平静，温科曼对“拉奥孔”的分析中表达的是：一系列的身体表现体现了肉体所承受的痛苦以及对这种痛苦的反抗，这两者相互抵消，即为平静。

在所有得到18世纪的古文物研究者和历史学家的充满热情赞美的古典雕塑中，最能包容体现18世纪后期持续的，如果不是潜意识中的新古典精神，即体现情欲主义与英雄主义的矛盾统一体的美男子雕像，可能要属《阿波罗·贝尔维德》（图63）了。德国诗人和历史学家席勒曾经这样描述它所体现出的微妙的矛盾与冲突：“亲和与严厉的超凡集合体，慈爱与严肃，权威与温和的综合体现。”然而，对于温科曼而言，它是“永恒的春天，仿佛受到了天堂的赐福，优雅的年轻胴体浸透着成熟的男性美，骄傲匀称的肢体中散发着敏感的温柔”。这些评论中表述出的明显的矛盾：亲和与严厉；慈爱与严肃；成熟与年轻，不是没有它的道理，尤其是当这种抽象的新古典艺术理论逐渐地被用在了政治目的上的时候。纯洁而未堕落的古代人体象征着现代人热望的无暇的政治体制。

收藏历史

古代文化遗产不仅为艺术家和理论家提供了在现代的艺术、社会及其政治领域内推广古典主义的物质元素，同时也为收藏家和审美学家展示他们的文化世故提供了机会。收藏大理石雕塑和古代雕塑的残片首先是从文艺复兴时期的意大利兴起的，然后，在17世纪被英国的贵族们，如托马斯·哈沃德和厄尔所接受。然而，到了18世纪时，作为英国贵族子女遍游欧洲大陆的教育旅行的一个重要组成部分，收藏才真正变得格外时髦起来。游历意大利成为启蒙时期的英国贵族的绅士和淑女们增长阅历与知识，提高品位与修养，乃至扩大社交范围的必修课。

18世纪下半叶的一些收藏是通过长时间的努力和协同商定而获得的，例如1768年到70年代初查尔斯·汤恩利（厄尔的后裔）在他伦敦的家中陈列的收藏（图64）。在收集他



图 64 约翰·佐芬尼，《查尔斯·汤恩利的图书馆》，帆布油画，127cm × 99cm。汤恩利艺术博物馆，伯恩利。

画面中的收藏品是按照佐芬尼的假想虚构的，因为很多藏品（与画中的大小不同）从未被摆放在一个房间里。汤恩利坐在画面的右手位置，中间桌子旁坐着的是声名狼藉的皮艾尔·弗兰西斯·胡格斯，他曾以汤恩利的名义展示过一些藏品。在他的身后站着的是尊敬的查尔斯·格瑞威利（收藏家的侄子，威廉姆斯·汉弥尔顿爵士的资助人）和古文书作家托马斯·阿斯特。画面中前方的“掷铁饼者”是 10 年后按要求加上去的。

的藏品时，汤恩利听取了英国雕塑家约瑟夫·班克斯的建议。据班克斯的雕塑家朋友约翰·弗来克斯曼所说，“班克斯在这些古代艺术作品中找到符合的品位，然后将他们以纯粹的艺术风格介绍给观赏者”。收藏品有的是在旅行中直接购得，有时则是通过在罗马的代理人取得联系，订购而得。有些代理人，例如凯文·汉米尔顿和罗伯特·法根，自己本身又是古代艺术品的发掘者。

这个时期中的古代雕塑，尤其是罗马的雕塑残片，对于艺术家和古文物研究家释放出几乎可以称为是魔力的魅力。英国化的瑞士画家亨利·弗斯利（1741～1782年）的作品《被古代艺术品的残片感动的艺术家》（图65），可以被看作是对作品的巨大规模对观赏者的心理产生的强烈震撼的评论，它是升华的艺术的视觉宣言。对于这种产生了深刻影响的美学理念，英国辉格党的政治家艾德芒德·伯克和德国的哲学家艾缪尔·肯特分别在1756年和1764年作过不同的阐述。在弗斯利的绘画处理中，作品的伟大与高贵，并不是来自于残片本身，而是来自于它们所暗示的，同时又是画面中缺少的部分：幸存的巨型康斯坦丁国王雕像的头和手，迫使人们用想像来恢复那些已经永远失去了的，令人敬畏的完整的雕塑人体，感受想像力带给人们的震动。

有时，古代世界中的那些真实的却又“丢失”的部分让人们联想到在古代世界的理论发展中被学术地忽略或排斥的部分。这也许是因为缺乏充足的证据来更完整地解释它们的含义，也许是因为这种含义已不适合现代的应用了。

古典雕塑中固有的抽象性质为18世纪提供了一个理想的模板，通过这个

图65 亨利·弗斯利，《被古代艺术品的残片感动的艺术家》，1778～1779年，红色粉笔和黑墨水，42cm × 35.2cm，苏黎世。

古代雕塑作品的残片对18世纪的想像力产生了重要的影响，让人们更像看到那些已经不复存在的古代艺术品。画中的艺术家坐在雕塑残片的脚下，肉体上和精神



上都被征服。





图66 安东尼奥·卡诺瓦，《扮装成维纳斯的波那巴公主》，1808年，大理石，长2m，鲍格才艺术馆，罗马。

波林·波那巴·鲍格才是国王的妹妹，喜欢在火炬的照耀下向她的好朋友和家人展示她的雕像，跳动的火光无疑为雕塑添上了“哥特式”的朦胧感，给原本没有生气的大理石增添了几分活力。如果以当代的人物的身份，摆出这样的姿势被绘画出来的，将会招致诽谤。

模板达到提高城市公民的美德和高尚的情操的目的，尤其是在法国，初生的共和国主义需要以纯洁和克制为核心元素的古典世界中的英雄为榜样。从这个意义上讲，新古典时期的人体可以被看作是一面人体策略的镜子，就像是启动社会深层结构的密码，它们完整的外表表现出的是对内部结构统一完整的肯定。这种人体形象的象征作用在18世纪和19世纪初期萌出并逐渐流行的“低俗”的大众娱乐形式的衬托下显得更加突出，所谓“低俗”的娱乐形式，是指例如玩偶、露天市场中叫卖的假货、机器以及蜡像展览这样的艺术形式。这些赝品，和它们所体现出来的对人体轻率的处理的作法，让学术界的艺术理论家和其他具有高尚品位的艺术鉴赏家持怀疑态度。

照亮与启蒙

在试图恢复这些艺术品中缺失的部分的过程中，人们的想像力得到了极大的发挥。但是，如果说新古典时期的“理想化人体”就像是一把可以打开知识进步的大门的钥匙的话，那么，它在这个视觉的幻像化大舞台上，偶尔也还充当一些表演角色，起到一些作用。18世纪末到19世纪初期间的新古典雕塑师，后来非常著名的威尼斯人安东尼奥·卡诺瓦（1757～1822年），曾经建议人们在晚上欣赏他的作品，因为他认为在漆黑的艺术馆中，伴着火把跳动的火焰，那些雕塑仿佛也随之舞动起来，像是有了生命。人们可以想像当《扮装成维纳斯的波那巴公主》（图66）出现在这样的景像之中时，卡诺瓦曾怀有怎样的浪漫情怀。

从这种“夜晚的消遣”中，我们可以读出一条统治着无色大理石雕塑的制作和欣赏的审美法则：这些雕像可以被非常弹性地表现，当然无一例外地是在严格的私人场合中，以便发挥出它们的所有潜质。虽然有大量的证据表明古人用色彩绘制他们的雕塑，并且在制作时用到了混合的材料，一直到进入19世纪，将雕塑用色彩绘制这个主题在学术领域内仍是一个禁忌。很多历史资料中都记载了彩绘雕塑的这种尴尬的临界地位。

当杰奎斯·路易斯·戴维德创作他的历史绘画《布鲁特斯的儿子们的尸体被运回》（图67）时，他在画面的左侧

加入了一个坐着的女人像,用以象征罗马。作为一种创作手段,雕塑家在作品中运用了光和暗的隐喻来加强其所表达的对比性主题。画面左手的暗下去的部分暗喻着布鲁特斯正处在的黑暗空间,而他在画面中以坐着的姿势出现,越发加强了这种黑暗悲哀的色彩,与他此时的心情相呼应。而且布鲁特斯的身体一半在阴影中,另一般则在光亮处,象征着他所处于共和的、政治的法令和私人的、家庭的利益。虽然这座雕塑象征着的是国家权利的冷酷与无情,却在同时勾画出公民必须效忠国家的更高层次的原则,这也正是这幅作品最初所具有的戏剧性:共和国的利益,非常直译意义上的,在布鲁特斯和他的儿子之间作出选择。

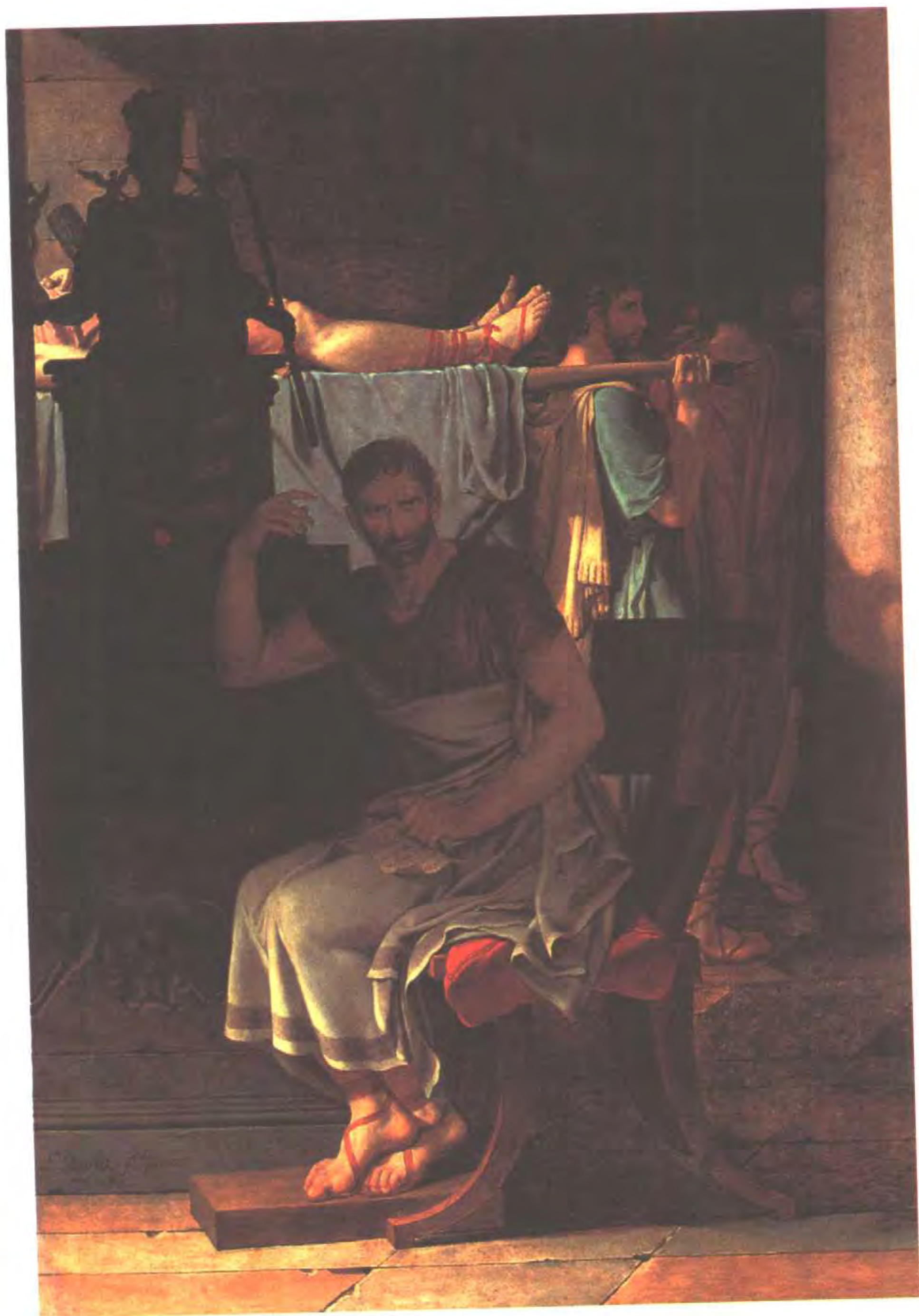


图67 杰奎斯·路易斯·戴维德,《布鲁特斯的儿子们的尸体被运回》,1789年,局部。帆布油画,3.23m × 4.22m,卢浮宫,巴黎。

画面描绘的是法国大革命早期的形象,表现的是一个罗马官吏在发现他的儿子们对罗马的自由运动策划阴谋后,下令处死他们的故事。戴维德用彩色雕塑的方法将象征着罗马神性的罗马像放在布鲁特斯身后的阴影中,这要归功于他对古代雕塑中色彩应用的了解。

图 68 奎特美尔·德·昆西，《重建奥林匹亚的宙斯殿的内部装饰》，卷首插画为《奥林匹亚的丘比特》，1815 年。

奎特美尔·德·昆西的奥林匹亚的丘比特巩固了这座雕塑作为多彩雕像典范的地位。雕塑中端坐的用金和象牙雕刻的丘比特或宙斯，成为后来的公众雕塑的一个经典模式，也是像英格利斯、德拉罗其这样的画家的绘画作品中的基本主题。

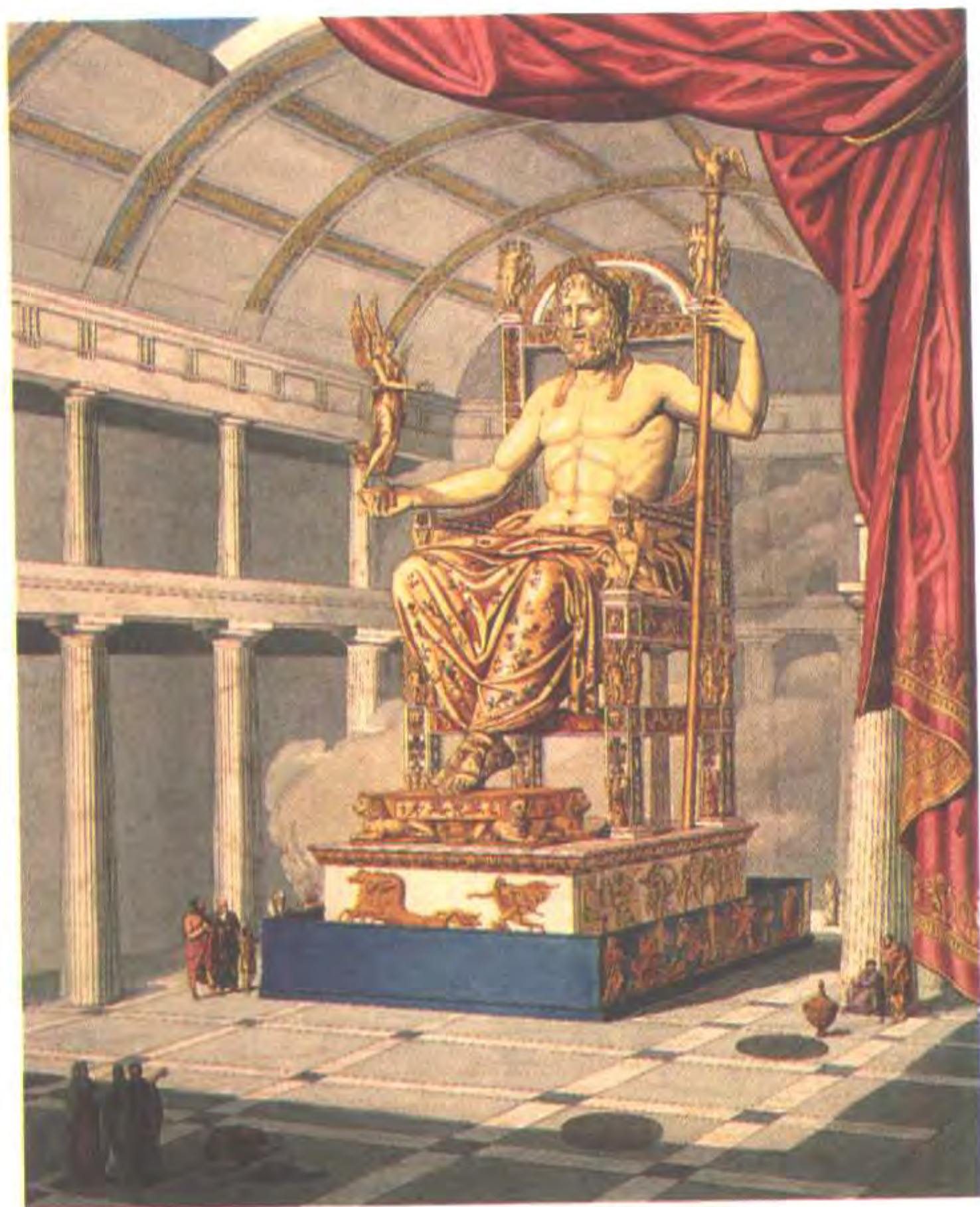
戴维德在雕塑《布鲁特斯的儿子们的尸体被运回》中所运用的罗马像，很可能来源于 18 世纪上半叶的一部十分详尽地收录了古代艺术品的纲要——蒙特法孔的《古代艺术品》，分别在 1719 年和 1724 年的两期中出现过。当 1789 年雕塑在时髦的希腊沙龙中展出时，它所具有的肖像意义有可能被政治含义所覆盖。然而，有一个细节是以往的评论中往往忽略的（这可能要归咎于它位于画面中最暗的地方），那就是戴维德用到的尽管是暗淡的，却绝对是彩色的色彩，将他的雕塑创作为一个多彩的，或者称为混合方法制作的雕像。

奎特美尔·德·昆西：彩色绘法的重新评价

到了 1789 年对彩色雕塑的概念在理论上还远没有统一的定义，有关话题也并没有引起多大的争论与批评。这样的局面一直持续到 19 世纪的初期，艺术家们在这时开始尝试性地进行彩色雕塑的创作，这种艺术形式和艺术作品逐渐成为人们关注与评论的焦点。最早的一位开展一系列研究

调查以揭示古代艺术家采用多彩或混合方法创作情况的艺术家的，是大卫的好朋友，考古学家，后来成为美术学院终身秘书的奎特美尔·德·昆西（1755~1834 年）。他于 1815 年出版的《奥林匹亚的丘比特》（图 68），是一部权威的著作，其中收录了他对古代金和象牙雕塑的本质的学术性阐述，是一部在当时最根本的古代雕塑回顾史。这不仅为后来贯穿整个世纪的人们对多彩绘法的长期争论奠定了基础，而且还激发了一系列对这种艺术手法的实践性创作，从而引发了对多彩雕塑手法的更加持续的争论，一直延续到 19 世纪的 90 年代。

丘比特雕像的创作灵感来自



于菲底亚斯的那尊矗立在奥林匹亚的金和象牙制作的雕塑宙斯像，后来，他那具有象征性的形象出现在整个18世纪的各种有关古代艺术文物的文献中，成为新古典主义艺术作品中的流行媒介。在19世纪初期，宙斯的形象更是被艺术家视为创作的模板，用以表现王者的威严与气质。例如，英格利斯在1806年的绘画作品《坐在王位上的拿破仑》（巴黎），就是根据宙斯的形象创作出来的。然而，它所体现的政治功能性却不仅仅局限于欧洲范围。由于得到了美国的政治家们的认可，从18世纪80年代起，新古典主义的艺术原则被应用到刚刚建立起来的共和国，作为官方艺术形式，成为刻画共和国偶像的载体。在这期间，法国人安东尼·霍顿创作了一系列英雄人物的雕像，其中包括在1775~1783年间的美国独立战争中抵抗英军的法国士兵和贵族拉法业特的雕像，以及后来的乔治·华盛顿雕像。

图69 霍雷肖·格里诺，《乔治·华盛顿》，1832~1841年，大理石，高3.20m。美国历史博物馆，华盛顿特区。

格里诺的雕塑合并了古代的雕像和现代的主题来赞美这位美国第一任总统。他在作品中采用了宙斯的坐姿，加上了华盛顿的现代发式。

新古典主义在美国

直到19世纪的开始，美国的雕塑风格才进入了可以与欧洲的竞争对手相抗衡的阶段。正如大多数的欧洲雕塑学生一样，出生于波士顿的霍雷肖·格里诺（1805~1852年）也接受了罗马之行的洗礼，被那里的伟大雕塑所深深地震撼。在安身于佛罗伦萨之前的那次1825年罗马之行中，他遇到了伟大的丹麦新古典派雕塑家伯特尔·托尔沃德森。《乔治·华盛顿》雕像（图69）是格里诺创作的最具有纪念性的一项作品，就像当代的其他艺术家们，如奎特美尔和英格利斯的作品中可以折射出菲底亚斯的那尊雕塑风采一样，

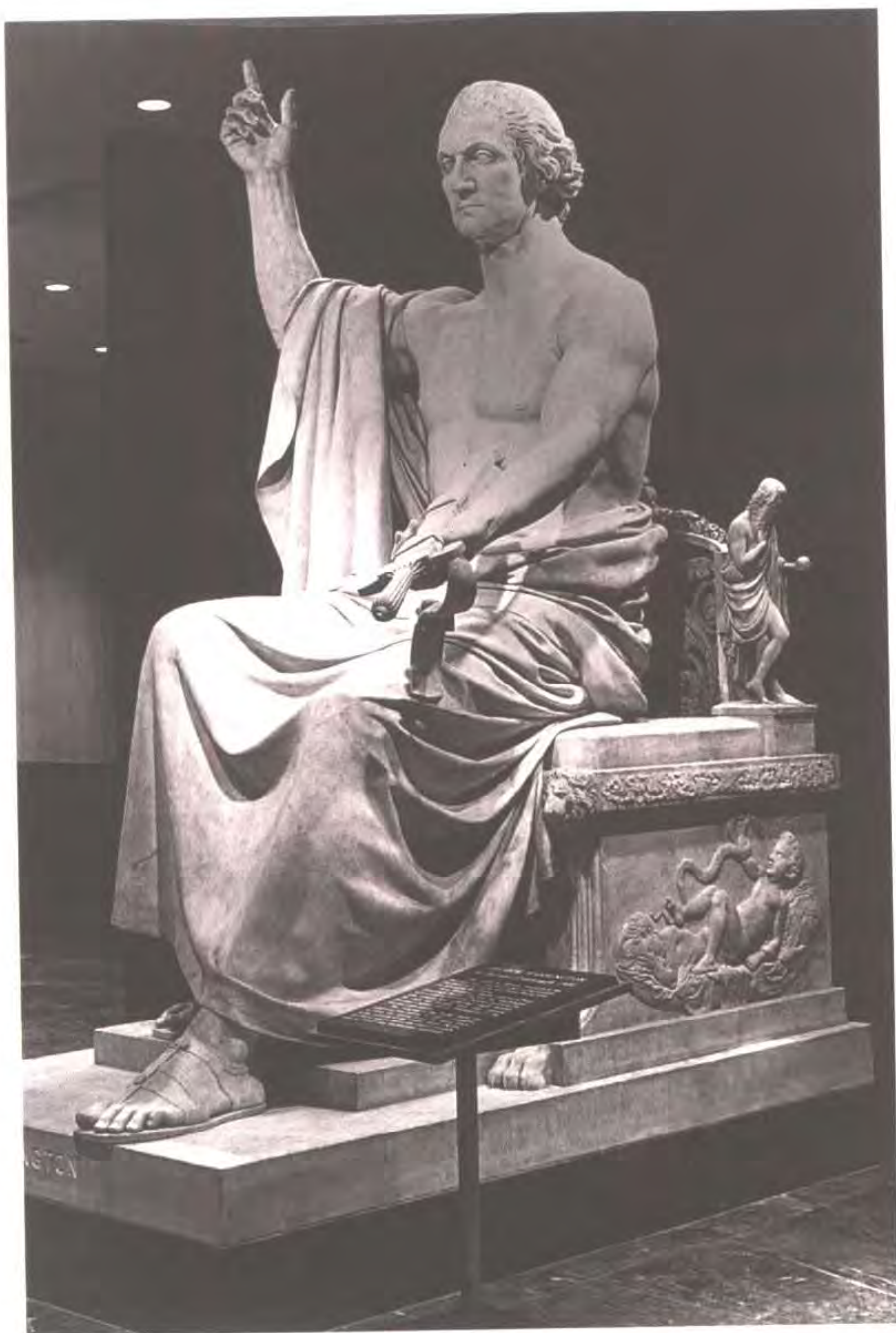




图70 哈雷姆·鲍维尔，《希腊奴隶》，根据1840年的塑料原作创作，大理石，高1.66m。耶鲁大学艺术馆。

当时最著名的雕塑之一，1851年在伦敦展出后，在美国展出中，男女观众被要求分开观赏。

格里诺的雕像也直接采用了这个古老的雕塑为创作雏形，将美国的开国总统在宙斯的躯体上加以现代的发型改造而成。格里诺利用这种在某种程度上十分笨拙的将古代作品与现代题材相合并的作法所表现的人物形象，同法国人安东尼·霍顿所刻画的更加平易近人的英雄形象比较起来，显然相形见绌。这同时也反映出了雕塑家们面临的一个问题：如何用古代的艺术形象表现现代的公众人物。

然而，这并不意味着新古典主义在美国没有找到成功的诠释者。与格里诺同时期的美国人，同样也居住在佛罗伦萨的哈雷姆·鲍维尔（1805～1873年）创作的那座被人们称为《希腊奴隶》（图70）的雕塑，同卡诺瓦的《三姐妹女神》，或约翰·基布森的《彩色的维纳斯》一起，被认为是与19世纪新古典雕塑最相像，也是最具影响力的作品。这座雕塑1851年在伦敦展出时曾引起过极大的轰动，而它的广泛成功应归功于题材的适时性——以抽象的形式试图唤起人们对一系列当代的政治及社会问题的思考。从对希腊独立战争（1821～1829年）的反省，到美国的废除奴隶制度运动。当然，如果忽略了它在19世纪的男性观众眼中所具有的情欲色彩，也是不够客观的。尽管鲍维尔公开承认信奉基督教的情操信条，“希腊奴隶”的创作还预示了被后来的19世纪的简·来昂·吉奥米和其他艺术家提倡与推动的“色情影像”的创作，因为这些色情作品的原形大多是基于创作者对“异国情调”的想像。鲍维尔的这座雕像所获得的成功可以说是来自于对它具有的争议加以和谐统一的产物。

不适合女性的工作

以前人们总是认为19世纪的雕塑行业是无庸置疑的男性领域，雕塑家们是清一色的男性成员，最近几年学者们正在对这一错误加以修订，这也是艺术史研究中极具成果性的发展。例如，以故美国的历史学家依琳诺·塔夫斯在1992年就曾更正了雕塑史上的这种性别的不均衡说法，他从美

国的女雕塑家安·惠特尼(1821~1915年)和维妮·瑞姆·霍可西(1847~1914年)在19世纪70、80年代间创作的雕像中,挖掘出当时女性雕塑从业者遇到的阻力。

霍可西的雕塑《亚伯拉罕·林肯》(图71)是政府首次将雕塑创作委派给女性从业者,尽管它在这个行业的性别竞争中旗开得胜,赢得了好评,却也因此而成为了人们争论的焦点,人们很难接受一个女性试图塑造男性的身体模型。这种被称为“女性问题”的话题在五年后又被重新提及,当时安·惠特尼以匿名的方式递交了参与为已故的马萨诸塞州参议员查尔斯·撒姆特的雕像创作竞标。当由12名波士顿男性组成的委员会发现最终赢得雕像的设计权的是一位女性时,决定付给她\$500的

图71 维妮·瑞姆·霍可西,《亚伯拉罕·林肯》,1870年,大理石,高2.1m,美国国会大厦艺术收藏,华盛顿特区。

女性雕塑家在19世纪时遭到了保守派的反对阻力,尽管她们有时化名地赢得某些项目的创作委派。霍可西的《林肯》也遭遇到了这样的沙文主义,纽约晚报在1879年曾有报道讽刺那些批评家们对女性雕塑家的偏见:“想想看,一个女人全身心地关注着男人的腿,哪怕是套在裤子里面的腿!”





图72 皮埃尔·简·大为·德安格斯,《康德将军》,1827年,铜像,巴黎,卢浮宫。

雕像描绘的是这位法国的军事英雄在1644年的弗雷伯格战役中向巴伐利亚的军队战壕挥动指挥棒的那一刻,最终他带领军队取得了胜利。

竞赛奖金，但却将雕塑的工作转给雕塑家托马斯·鲍尔。然而，在遭到拒绝的25年后，剑桥的赞助者出资将惠特尼创作的一尊超过真人尺寸大小的铜像摆放在哈佛广场，至今它仍然矗立在那里。

美国人的这种反对像惠特尼和霍可西这样的女性雕塑家参与由男性主宰的大型雕像创作的作法，究其源头，应是受到法国18世纪末到20世纪初的公共雕塑，其实也是美国新古典主义的根源的创作。虽然对女性从事雕塑行业的阻碍可以被理解为一种对女性参与男性统治世界的忧虑或不安，但这种阻力还表达了一种更加深层的抗拒，那就是反对女性参与高层的国家事物的抗拒。正如我们已经看到的，雕塑在19世纪被法国人看作是“信仰、雄心和男人的成就的标志”，那些男性人体雕像也因此而具有远远超出和超过它们的形象本身所表现的含义的一系列深远的意义。虽然雕塑从业者在题材选择时和创作过程中无一例外地要受到独裁者、政府和作为正式艺术教育机构的“学院”的制约与制裁，但是，在19世纪初期大量出现的公共雕塑仍然像一面镜子一般，折射出社会本身的多样性和易变性。

纪念碑与男人：大庭广众中的人体

在19世纪初期法国出现的公共雕塑创作项目中，最引人注目的，并且最能反映出雕塑在表现国家和民族的建立与稳固过程中所扮演的角色的雕塑作品，应该是矗立在巴黎的路易十六的行宫（现在的协和宫）的一系列为纪念国家英雄而创作的雕像。最初的计划始于法兰西第一帝国时期，雕像的目的是为了纪念那些在帝国战争中牺牲的英雄们。但是伴随着1851年路易十八的波旁君主政治的复辟，这一雕塑的创作计划也相应地改变为宣扬忠实于波旁皇族的历史人物的反革命主题。从而建立起了在19世纪法国公共雕塑的一个循环的周期模式，即公共雕塑的创作为政治目的服务的模式。这种雕塑模式就像政治形势本身那样飘忽不定，自相矛盾而又短暂易逝。

这样富有声望的公共雕塑项目的委派对于一个年轻的雕塑家来说，可能是从此名声鹊起，也有可能就此毁于一旦。皮埃尔·简·大为·德安格斯（1788～1856年）就是



图73 安东尼·路易斯·巴耶,《狮子与蛇》,1833年,铜,长1.78m。巴黎,卢浮宫。

法国七月政权(1830~1848年)时期的重要作品,雕塑是巴耶对法国大革命的寓言性描述,法国人民终于战胜了波旁王朝的君主专政。它反映出巴耶本人对自然科学的执着和热衷,他曾多次到巴黎的动物园中观察动物的形态。

一位被选中参与这项雕像制作工程的艺术家的,在君主政体复辟的那段时期内,他也随着政局的变换而短暂地告别了原有的共和政治情结。大为在这个项目中的主要贡献是一尊名为《康德将军》(图72)的为纪念17世纪的将军而创作的雕像,可惜这幅作品只通过一个一半尺寸大小的塑料复制模型而幸存下来。尽管大为的其他作品中都流露出明显的古典风格,他在这尊将军雕像的创作中采用的却几乎是巴洛克式的姿势和古代雕塑中运用的一丝不苟严谨手法,从而标志着这座雕像已经改革性地脱离了当时的流行品位,成为浪漫主义风格的样板与模型。雕像在力图超越它所处的历史的具体时间与空间的界限,唤起人们的普遍观点与意识上强大的震撼力和持久的感染力。

具有政治意义的雕像不一定总是用人体来体现。雕塑家安东尼·路易斯·巴耶(1796~1875年)是19世纪的一位最著名的动物雕塑家。他对动物的精确刻画,以及巧妙地运用动物的形态来表达政治意义的主题的灵活技巧,得益



于他对动物的长期细致的观察。他曾经整天地待在巴黎的动物园中，临摹动物的形态和动作。他的作品《狮子与蛇》(图73)以优美而巧妙的构思喻示了1830年大革命的最终结果：像爬虫一般的波旁王朝的残余势力终于被强大的人民力量所征服。这个作品在1833年的沙龙展览会上吸引了大批观众，并适时地为巴耶赢得了荣誉勋章。

雕塑不仅仅是被用来表达统治阶级的主要政治理念和意识形态，它还可以被用来表现对当局统治政权与机构的不满，有时甚至还被用作歌颂刚刚结束的王朝的挽歌。出生在第戎的雕塑家法兰科斯·吕德(1784~1855年)于1812年，赢得了罗马大奖，(大为在前一年也获得了该奖项)。他像革命派的画家杰奎斯·路易·戴维一样，在波旁王朝统治期间自愿被流放而居住到布鲁塞尔。作为一个拿破仑的坚定支持者，吕德对最终的路易-菲利普君主政权感到极为失望。在这期间拿破仑的遗体被运回法国埋葬，这件事刺激了那些团结在一起，并希望拿破仑能够取得政权统治的拿破仑支持者们，同时也激发了吕德的创作灵感，从而完成了他的那尊令人难以忘怀的杰作：《不朽的巨人拿破仑睡着了》(图74)，这是受他的朋友克鲁德·诺依索特的私人委派而创作的。

图74 法兰科斯·吕德，《不朽的巨人拿破仑睡着了》，1845~1847年，铜，长2.51m。第戎。

尽管吕德以在巴黎的凯旋门上的雕刻“出发的志愿者”(1833~1836年)而著称，他还十分擅长表现哀婉的主题创作，例如这尊悼念他所支持的拿破仑的雕像。作品的成功还与选用的古典时期伊特鲁里亚彩绘石棺密切相关。



图75 《凡度姆圆柱》，上面矗立的是杜蒙特根据召德特创作的拿破仑像而作的。1862~1863年，巴黎。

在整个19世纪期间，圆柱好像成为了政治情绪的气压计，对于1871年巴黎公社之拥护者们来说，它是一个令人排斥的帝王君主的象征，它的被毁坏象征着人民对不满的政体的报复。

图76 凡度姆圆柱的倒塌，1871年5月，木刻。



诺依索特曾经是一个忠实的官员，而且后来与拿破仑非常熟悉，并陪同他去过厄尔巴岛。他与吕德的合作方式——诺依索特出资赞助并提供他的私人地产，而吕德不收取任何报酬，成为对这位君王膜拜的精神神殿，也是对路易-拿破仑王朝的情感上的支持。当拿破仑的躯体从裹尸布中剥离开来时，仿佛脱离了地面的世界而漂浮起来，立刻呈现出神化般的光辉，以及令人毛骨悚然的复苏的错觉。昔日帝王雄鹰的翅膀现在已经蜕变为裹尸布下面的腐肉。

对于一个如此了解公共纪念雕塑在人们的情感上具有的煽动性能的人来说，这座雕像无疑是太合适不过的了。巴黎的《凡度姆圆柱》（图75）就是一个极好的例证，能够说明在19世纪法国的政局变换中，雕塑随着政治风向的变化而相应改变的易变特性。这个拿破仑时期复制图拉真的古代罗马纪念碑，是1810年为了庆祝帝王军队在奥斯德立兹战胜奥俄联军而竖立的。然而，在1815年当波

旁君主掌握政权后，拿破仑的雕像被波旁王朝的白色旗帜所替代，而后，当这位流放的帝王从厄尔巴岛回来之后，又将它替换下来。接踵而来的拿破仑滑铁卢战败更是使得那尊被波旁帝王熔化掉的拿破仑像用作创作《马背上的亨利

四世》的原材料,同样的,这一举动体现出的既是对帝王皇家的憎恨,同时也是实用的权宜机会主义心态。但是,事态并未就此终止,在整个第二王朝及其之后的历史时期内,这个圆柱继续成为政局的双方用以宣扬各自的意识形态并对敌人施以政治报复的首选位置。

1831年路易-菲利普政权用来替代拿破仑雕像的是索来尔像,再接下

来通过政变执掌政权的路易-拿破仑是被那尊原作《拿破仑像》的复制品所代替,直到1871年的巴黎公社成员将整个圆柱推倒(图76)。正如它那好像是卤莽的跳棋游戏似的历史一般,在1873年圆柱又被第三共和国重新修建起来,巴拿帕特根据召德特的拿破仑像原作又创作了一尊雕像,至此,这段混乱的圆柱历史轮回才终于划上了句号。我们只要回顾以下刚刚发生过的历史(图77),就能更加深刻地体会到人体是如何在政治风云的变幻中被野蛮的外力无情地摆布和玩弄的。

在这一章的雕塑之旅中,我们从继承与建立在路比里亚克和其他欧洲雕塑家创作风格的基础之上,并将其发扬光大为具有华美细腻的巴洛克式的贝尔尼尼,走到主宰整个18世纪末到19世纪初的通过对古代艺术作品中古典元素的发掘,创新为内敛而又克制的新古典主义雕塑风格。对“完美的人体”的崇尚,这个新古典主义美学的中心元素,同时也是备受国家控制的学院派严格监管的主题,始终是具有挑战性的话题。然而,正如那些学院已经在努力探索,试图找到艺术教学中强调艺术创作与知识才智相结合的理论原则系统,艺术家们也逐渐开始挣脱以往的那些严格得令人窒息的艺术条框,并最终将这些创新的理论与原则付诸实践。随着19世纪的发展,浪漫主义风格渐渐地压倒了理智的创作风格,将在其基础上产生了新古典主义的艺术规则加以扩展,并逐渐用更加个性化、主体化的理念将其代替,使得艺术创作可以用前所未有的想像力和创造力反映自然与世界。在下一章中,我们将展开这样的一张描绘艺术家创作态度变迁的地图,并论述它们是如何对19世纪的人体雕塑产生影响的。



图77 在维尔纽斯拆卸列宁像,立陶宛,1991年8月23日。

随着1989年的东欧社会主义集团的解体,人们通过拆卸掉保留的政治性雕塑来发泄心中的不满情绪。具有讽刺意味的是,摆放在莫斯科的列宁遗体在这场政局的变迁兴衰中幸存了下来,继续着它作为人们虔诚膜拜的焦点地位。



S. DANTAN
1887

第五章

彩色的人体：19 世纪



当我想起雕塑家多那泰罗对他的雕像的夸张举止时总是忍俊不禁，在完成的那个著名的《组孔尼》时，他手中拿着凿子，对着没有血色、没有感觉的冰冷的雕塑大声地喊叫：“说话啊！”，仿佛是惟我独尊的自大狂。

“狂热的自尊自大”，这是 19 世纪英国作家托马斯·科利·格来顿在提到瓦撒里的艺术家传记中记载的有关多那泰罗的故事时所用到的描述，其实如果将它用在描写雕塑家对他们的雕塑作品在心理上的付出，可能会更贴切，而且其程度甚至超出了格来顿的想像。它决定了人们在用文字描写雕塑时所围绕的一个周期循环性主题，从奥维德记载的古老的皮格马利翁的传奇——那个爱上了自己创作的雕塑，尔后这雕塑就突然有了生命的传奇故事，到受到这个故事的启发的 19 世纪 90 年代法国艺术家简·来昂·杰罗米制作的无数自画像和自我影像的雕塑（图 4）。

如果说多那泰罗在当代雕塑家们眼中所成就的自然主义可以作为文艺复兴时期艺术的完美程度的标尺和基准的话，就像瓦撒里所说的：“由于多那泰罗已经赋予了雕塑以生命、情感和行动的能力，那么自然界还能给这些石头什么呢？难道是剥夺它们的语言能力吗？”，对于学院派和评论界来说，只有当这种自然主义保持在一定的界限之内，即符合自古以来的艺术理想理念和学院中的书本理论时，这样的自然主义才能够被人们接受。然而，尽管新古典主义的艺术理论的丰厚遗产一直影响和贯穿着整个 19 世纪，它所处的核心地位随着新兴的人体模式的出现而被渐渐地取代，这些新的模式能够更加有效地将一个快速多变的、日益工业化的以及越来越商业化的世界反映出来。从那以后，启蒙主义的人体模式，受到古代作品灵感的激发，不得不与先前

图 78 爱德华德·约瑟夫·凡·戴克，《以真人为模型的雕塑》，1887 年，帆布油画，1.31m × 1.03m。

据说罗丹的《老人》就是采用真人为模型创作的，这幅画是在这之后的十年完成的，体现了 19 世纪后期艺术家们重新对文艺复兴萌发了兴趣。

的两种模式，即中世纪的人体模式或意大利文艺复兴时期的人体模式相抗衡，或者与受不断变化的社会和政治力量所左右的当代艺术行为方式相抗衡。

爱德华德·约瑟夫·旦坦的油画《以真人为模型的雕塑》(图78)仿佛宣告着文艺复兴的传统艺术权威风格正在向现代的自然主义风格合理地过渡。雕塑家和他的助手正在从女裸体模特的腿上将石膏取下，在画面的背景处可以隐约看到文艺复兴时期的两个最著名的雕像：米开朗琪罗在1513年创作的《垂死的奴隶》和达尔马提亚雕塑家弗兰塞斯科·劳仑那(1430~1502年)在1472~1474年创作的《一个女人的雕像》。据说劳仑那也曾经采用过石膏模型，和在死人的身体上取模型的方法创作雕塑，而且还将他的雕塑涂上了色彩。

“生命的温暖”：色彩与争议

19世纪围绕着雕塑的批评主要是在具有争议的自然主义范围内展开的，这也就解释了为什么皮格马利翁的传说在整个世纪中具有特别而又持久的魅力。极度的自然主义的确可以令人们对雕塑作品产生错觉，误以为它们是能够呼吸，具有生命的人体，很多雕塑家也因为拥有这样精湛的技艺而受到广泛的赞誉。但是，严肃的学术理论仍然顽固地认为这并不应该是雕塑家立志达成的最终目标。他们认为这些逼真的雕塑并不能够在观众心里引起更深层的思考和更高层的理解，而往往只能唤起人们身体上的兴奋和激情。

如果说指导新古典主义创作的理论基础来自于古代世界中的那些雪白纯洁的无色大理石人体所带来的灵感的话，让人感到荒唐的是，同样是这些雪白无暇的大理石，却为19世纪的艺术家用带来了完全相对的另一种灵感——随着考古学家的发掘技艺不断发展而呈现在我们眼前的涂色的、多彩的，还有混合材质制成的人体雕塑。1816年英国博物馆申请收藏的被人们称为帕提农神庙的雕塑，以及埃尔金大理石雕塑，是全盛的古典时期中菲底亚斯及其他雕塑家于公元前5世纪在伯里克利统治的雅典创作的那些精美绝伦的雕像的典范，它们也非常符合欧洲传统艺术理论中的理想人体的标准。在雕塑家约翰·弗莱克斯曼(1755~1826

年)和其他与之有着相同观念的伦敦皇家学院的院士眼里,埃尔金大理石雕塑的成功之处在于它们对自然事物适可而止的模仿与写真,从而为观赏者留出了想像的空间。

在弗莱克斯曼观察埃尔金建筑中楣上的马的雕像时,曾经有过这样的描述:“这些马就像是有可以行动的有生命的物体,它们能够转动眼睛,飞速疾驰,后足立地腾跃和欢腾嬉戏;它们脸上和腿上的血管纹路清晰可见,仿佛可以看得见里面的血液在流动……没有理由不相信它们是活生生的生灵。”这个结论是至关重要的,因为马匹的腿上“血管纹路清晰可见”是有关雕塑家在创作时有意采用的雕刻技巧,是他们的创作初衷的首要因素,而不是关于雕塑的颜色。在学院派的理论中,可能会让雕塑更加逼真的色彩应该属于画家的艺术领域,而不是雕塑家的技艺范畴。从弗莱克斯曼对这些马匹的雕塑的反映中可以看出,自然主义通过正规的手法展现出的事物似乎已经接近了它的本来面目,并不超过真实的限度,而是将它有效地伸展开来。

弗莱克斯曼认为这些马匹雕塑是“没有理由不相信它们是活生生的生灵”,而法国评论家对于简·巴帝斯特·克雷星格(1814~1883年)创作的《被毒蛇咬了的女人》(图79)也作出了同样的反映。这个作品在1847年的巴黎沙龙上获得了争议性的成功。从克雷星格的过于逼真的人体雕塑中很难看出他曾经在罗马拜师于新古典艺术家托沃德森的门下,尽管这段学习生涯非常短暂。的确,雕塑中微妙精细的色彩和不折不扣的自然主义表现手法都令评论家们联想到它的原形——克雷星格的情人,撒波蒂娜,仿佛看到

图79 简·巴帝斯特·克雷星格,《被毒蛇咬了的女人》,1847年,大理石,长78.7cm。卢浮宫,巴黎。

克雷星格的这个作品在1847年的沙龙上获得了批评性的成功,它迎合了当时中产阶级男性对女性的性感的恐惧,认为女性的性感是颓废与死亡的根源。真正使得这座雕像具有如此的煽动性的原因,是雕塑家所采用的不折不扣的自然主义手法,另外,由于古代作品中没有类似的题材,使得这座雕塑好像更是一个惹人怜爱的当代裸体女性。



图 80 约翰·吉布森，
《彩色的维纳斯》，1850
年，上色的大理石，高
1.5m，沃克尔艺术博物
馆，利物浦。

这座雕塑是对多彩雕塑的争论的一个重要的贡献，吉布森试图说明彩色雕塑也可以创作成为希腊式的，并不破坏主题的纯洁性。现在这个雕像已基本上丢失了所有原来的精美色彩。



了她本人变形为雕刻的石头呈现在人们眼前。评论家托菲利·托尔曾经这样说道：“人们可以感觉到年轻的血液在有弹性的皮肤和彩色的大理石下边流动，如果你尝试着将手放在这白色的尤物身上，一定会感觉到生命的温暖。”人们对雕塑的这种反应体现出了这样的作品对观众的直接情欲刺激，同时这也是它为什么会招致那么多负面批评的原因。另外一个评论家，加斯塔夫·普兰奇认为克雷星格的雕塑技巧就像是绘画中用到了摄影的技巧：“他的作品并不是对一个模特的雕刻，而是对她的复制。”

到了《被毒蛇咬了的女人》公诸于众的时候，就连古代的那些雕塑经典，例如埃尔金大理石雕塑，都成了权威人士仔细审查的对象，以确信雕塑上没有色彩和颜料的痕迹。渐渐地，单色雕塑的神话被拆穿，无可争辩的科技和考古证据让色彩与颜色占据了上风。这是一场彩色与单色的竞赛，由试图揭开古代多彩雕塑的面纱的德国建筑考古学家亚可布·伊格内斯·西多夫（1792~1867年），对抗那些新古代主义的理想化的无色派对手。

然而令人啼笑皆非的是，后来的结果表明，正是那些在学术课本中阐述新古典主义的艺术家的，在1850年间率先实施了很多将色彩或混合工艺加入雕塑创作的实验，他们对这种行为的解释大多为了揭示古代彩色雕塑的真正本质。法国的一位坚定的新古典主义的捍卫者，奎特美尔·德·昆西，在1815年出版的《重建奥林匹亚的宙斯殿的内部装饰》（图68）中重新展开了对古代金和象牙混合工艺的争论，而那位在罗马度过了一生中的大部分，并在那里师从于加努瓦的英国新古典主义雕塑家约翰·吉布森，完成了那个世纪中最有名的彩色大理石雕塑，那就是他在1862年的伦敦国际展览会上呈现给人们的《彩色的维纳斯》（图80）。

这项创作表明了即使是一个循规蹈矩的新古典主义者也会偶尔地受到一些因加入轻微的色彩而达到的如同是幻景效果的诱惑。尽管吉布森竭尽全力地克制自己，他还是陷入了皮格马利翁式的局面——爱上了他的雕塑。当他完成在雕塑皮肤上，以“空前的手法”绘制“像温暖的象牙”色彩时，他对自己说道：“现在她更加接近生命了，也就会更加让人难忘。是的，是的，就好像是天使一般，用她那蓝色的眼睛凝望着我！一时间，我忘

记了正在凝视的是我的作品，就这样，我坐在她的面前，久久地、呆呆地坐在她面前。我怎么可能和她分开呢？”吉布森在罗马的同胞对他的努力表示敬意，但却不愿意步他的后尘，“以免不能卖出我们自己的作品”。

从吉布森的事例中可以看出，就雕塑家而言，所有的创新与改革都是受到市场的牵动，而市场则是由当代人们奇特的品位所控制的。吉布森的人体也不可避免地招致了人们的漫骂。一个批评家说，她代表着“一个裸体的，厚颜无耻的英国女人……但决不像维纳斯”。正如一位研究彩色雕塑的作家在1840年间提到的：“迄今为止，在这一领域内，真实的和理想中的人体并没有明显的分别。一个富有光泽的彩色人体和一个身着真正的丝绸和天鹅绒，饰以真正的蕾丝花边和闪闪发光的饰物的制作精美的蜡制玩偶，并没有分别，都是同样地令人反感。然而，对雕塑加上一些清醒的、和谐的，而且是全面均衡的色彩和金属元素，则能够使它产生完全不同的效果。”

蜡像和标本

正如这些当代的评论所流露出的，19世纪时期人们之所以反对在雕塑中过多使用自然主义创作手法，或者所有笼统意义上的彩绘雕塑手段的原因，是因为担心这样处理过的雕塑会与其他形式的人体模型混为一谈，比如说在医学教学中用到的那些让人难以忍受的真实的人体模型（图81），或者是作为流行的娱乐形式的蜡像、露天市场中常见的自动人体及其各种各样的玩偶。早在18世纪中期蜡像作品就已经十分广泛地流行开来，到了1800年时，在英国已经举办了大大小小的上百次这样作品的展览，而且还在继



图81 身体的前半部分可以拆卸的女子人体模型，18世纪，蜜蜂蜡像。长79cm。科技博物馆，伦敦。

由于仿真人体模型是为医学院的教学为目的而设计制作的，因此在对人体的表现上要求极高的真实性和准确性。尽管人们试图将这样的真实性与雕塑艺术分离，这两者还是时常地被混在一起。例如1826年在伦敦展出的《梅第奇的维纳斯像》，就是用开放的形式来讲述人体器官的功能的。

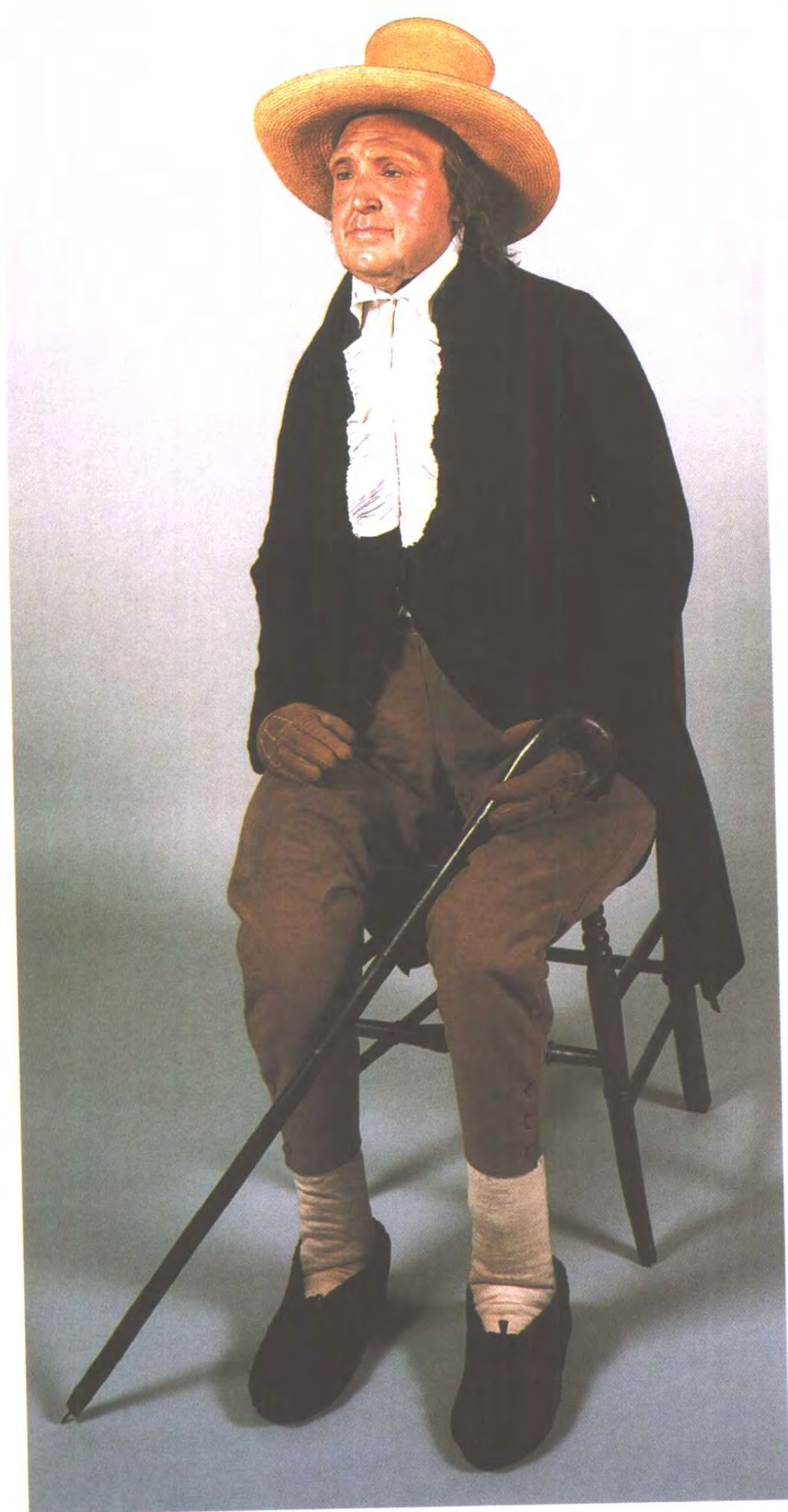


图 82 早斯伍德·史密斯医生和杰奎斯·特利什医生，吉米·本瑟姆的《标本》，1832 年，1981 年改造。自然材料，蜡和纺织品。伦敦大学。

尽管本瑟姆提倡“自我标本”的教育性，即将施以防腐剂的尸体保留给后人的作法，从来没有流行起来，它还是被用在了列宁和毛泽东的遗体保存上。这些保存的“标本”被用来供那些忠于和爱戴他们的人前来瞻仰。

续不断地吸引着观众的注意。

设计和制作这样的作品需要多种技艺，通常包括雕刻和按模型制作。而这些增加的工艺技术就使得以往对雕塑行业的界定变得模糊了起来。蜡像、玩具、自动人体和后来出现的机器人都属于弗洛伊德所说的“怪诞的”范畴，这些仿造的赝品自古以来就被那些认为科学与艺术是毫不相干的两种文化行为的人注入了恐惧和迷信的色彩。在这些忧虑和不安的情绪中，核心因素是人们渴望拥有并保持对自己活生生的躯体的主权，而不是表现躯体的模型。所有试图模糊自然人体与他的模型之间的界限的表现形式都被假定为“奇异怪诞”的作品，而且极有可能冒犯和违反一些已经深入人心了的文化禁忌。

在19世纪期间一种最奇特的、闯入人体艺术领域的形式，是英国哲学家、社会改革家和实利主义者吉米·本瑟姆（1748~1832年）极力主张的所谓的《自我标本》。如果这种形式的创作风行起来的话，将有可能违背一整套的社会规范与准则。受到后宗教改革清教徒教义中的“人的肉体是肮脏与传染疾病的根源”的教条的影响，本瑟姆主张将尸体转化成一个永久的“标本”，尸体的躯体部分作为今后新的身体得以再生的基础，而且还可以用来启发世人。正如目前仍在伦敦大学中展示的他本人的“自我标本”（图82）所体现的，这种自然与人工的结合体好像是占据了生与死之间的地带，这是连以往的蜡像都没有达到过的表现程度。然而，让人感到荒谬的是，就像用一个混杂的范畴来挑衅简单明确的分类一般，本瑟姆的“标本”非常符合社会人类学家玛利·道格拉斯作出的那个著名的“根本不在合适的位置”的描述。那些原本污染人体内部器官的各种令人担忧的东西被放在了不应该放在的地方，因此，公然冒犯了有关维持社会卫生和控制疾病传播的禁忌。

如果说本瑟姆的《自我标本》和图所德女士的蜡像代表着19世纪雕塑中的两种模糊的艺术形式的话，还有其他的途径能够让那些雄心勃勃的雕塑家们在作品中施展色彩和绘画的才华。法国艺术家查尔斯·亨利·约瑟夫·考帝尔（1827~1905年）就是其中的一位，他用独特的混合材料创作出来的作品在一年一度的巴黎沙龙中取得了巨大的成功。考帝尔以精湛的技艺将铜材与具有异国风情的彩色石头、瓷釉珐琅及其他种类

图83 查尔斯·亨利·约瑟夫·考帝尔，《阿尔及利亚的黑人像》，1856~1857年。阿尔及利亚的方解石“雪花石膏”和阿尔及利亚黑色及红色大理石。95.9cm × 66cm × 35.5cm，德奥赛博物馆，巴黎。

评论家托菲利·卡地尔在提到对考帝尔的试图恢复雕塑原有的颜色的作法时说：“他大胆地采用了材料的原色，而雕塑界中人们原本是很难容忍原色的。”



的装饰元素融合在一起，在古代大理石雕塑中应用到的多彩绘法中注入了新的活力，使之成为一种新兴的现代雕塑手段，并服务于一种崭新的题材的创作：非洲风情（图83）。为了承担巴黎自然历史博物馆委派的一系列诸如此类的“人种学”的半身像雕塑，考帝尔在1850年间前往非洲进行实地考察，并带回了大量的“雕像对象”的照片。这些作品在1857年的沙龙中得以展出，受到了那些被神秘的非洲冒险旅程诱惑的人们的狂热喜爱。考帝尔在创作中一丝不苟的风格，以及变得越发奢华的创作手段，例如用到的从法国的殖民地开采的阿尔及利亚缟玛瑙为材料，最终令这些雕像在拿破仑二世统治的第二王朝时期享有很高的声誉，并成为中产阶级消费品中必不可少的组成部分。

考帝尔的“人种学”半身像同时还间接地流露出欧洲诸国在19世纪中期对非洲国家的殖民统治与剥削上的竞争局面。用采自于殖民地的原材料塑造非洲当地人群的形象，其本身就已经有效地扮演了炫耀殖民主义强大势力的战利品的角色。对于欧洲各国来讲，这些殖民地首先具有的是商业上的价值，而这一点正是使这种竞争变得日趋激烈的主要原因。

法国的雅典娜女神

在那些认为法国应在所谓的“艺术工业化”中拥有其传统的领先优势地位的人们中，法国的贵族德克·阿尔伯特·德·鲁尼斯（1802~1868年）是首当其冲的一位。作为一名钱币奖章收藏家、古文物研究者、考古学爱好者和装饰美术的拥护者，这位公爵有着充足的理由被认为是担当1851年在伦敦举行的“大型展览”评委会主席的首要人选，以帮助展会选出最精美珍贵的金属作品，并将展览的结果编辑成册，汇报给法国政府。在此之前，他已经基本完成了对他在巴黎附近的城堡的改造。在这座建筑物中，包括了画家英格里斯和贾布来尔·查尔斯·格雷尔的出色创作，和新希腊建筑风格的代表人物建筑师菲利克斯·杜班的心血。城堡的所有艺术品中的中心作品将是一座由新古典艺术家皮埃尔·查尔斯·西玛德（1906~1957年）创作的多彩雕像，公爵计划将它创作作为一个2.74m高的，菲底亚斯的《雅典娜处女

图84 皮埃尔·查尔斯·西玛德，《雅典娜的智慧、学识和艺术的守护神》。1843~1855年，镀金的铜，象牙和珍稀宝石。高2.7m。德克·阿尔伯特·德·鲁尼斯的私人收藏，巴黎附近的城堡。

这座雕塑试图恢复菲底亚斯在公元5世纪的伯里克利统治时期，在雅典创作的《雅典娜处女像》的面貌，曾于1855年在巴黎的国际展览会上展出。



像》的缩小仿制品（图84），这尊雕像的古代用金和象牙制作的雕塑原物早已丢失了。作为一个包容了古代多彩雕塑的技艺和现代电子化学工艺的雅典娜女神像，它凝聚了多个人的心血。公爵负责监管大量的古代文物的素材选用，西玛德负责雕塑的雕刻工艺，而首饰匠都彭切尔则负责在这块涂了颜色的昂贵石头上的所有装饰工作。

如果公爵曾经寄希望于他的《雅典娜女神》以声援多彩雕塑的争议性地位，并试图将其树立为法国奢侈品创作的精品典范的话，那么他一定会感到非常的失望。与它的古代祖先有着截然不同的命运，这尊女神像并没能得到多少青睐。在1855年的巴黎国际展览会上，女神像受到了人们的排斥。人们对它的反应极其冷淡，将它视为无论是在题材上，还是在技术手段上，都是古代与现代的“怪异串联”。而且对于那些多彩雕塑的反对者来说，它的出现为他们的论点提供了更加具体的示例，他们认为古代艺术家在雕塑中采用混和材料和彩绘的方法，并不意味着现在对它们加以拯救和重建的时机已经成熟。一个当代的关于金和象牙工

艺的批评家曾经说道：“如果没有可靠的数据作为创作的根据，我们是不可能了解那些希腊人是如何完成他们的惊人之作的。”具有讽刺意味的是，通过雕塑中明显的古代题材的选用，西玛德的女神像体现出了新古典主义的艺术教条所处的核心原则地位，而正是这种古典原则在19世纪中期受到了广泛的挑战。

米开朗琪罗的遗风

对于很多前往意大利以赢得极具诱惑的罗马大奖的法国艺术学生而言，最令他们难忘的要算是米开朗琪罗和其他文艺复兴时期的艺术家所取得的伟大成就了。简·巴比泰斯特·卡尔波（1827~1875年）就是他们其中的一位。他是在1854年赢得了罗马大奖的，在这之前，他曾师从于法兰科斯·吕德。作为第二帝国最富盛名的雕塑家，卡尔波最著名的

图85 简·巴比泰斯特·卡尔波，《乌果立诺和他的儿子们》，1863年，彩绘石膏，德奥西博物馆，巴黎。

雕塑描绘了但丁的《地狱》中的一个情节：意大利的教皇党的一个领袖和他的四个儿子和孙子被关在了一起，由于被极度的饥饿所迫，乌果立诺吞吃了他的孩子们。



作品也许应当是他所创作的一系列公共雕塑群了，尤其是那尊为巴黎歌剧院制作，于1869年公布于众的形象丰满、手法华丽的《舞蹈》雕塑群。然而，从他的另外一件极具影响的作品《乌果立诺和他的儿子们》（图85）身上，人们却更能看到当代艺术家们对米开朗琪罗重新燃起的热情。卡尔波有一次曾经这样写道：“今天当一个艺术家感到自己苍白而又寒冷时，他应该立刻将自己投身到米开朗琪罗的作品之中，在那里，他可以感到温暖，就像沐浴在灿烂的阳光中那样。”对于米开朗琪罗所喜爱的作家但丁的作品题材的创作，他更是可以全身心地投入。卡尔波在这座雕塑中借用了米开朗琪罗在佛罗伦萨的圣罗伦佐教堂中的作品《梅第西的罗伦左》的坐姿，并在其基础上加入了新的元素，以增强紧张的张力。乌果立诺交叠在一起的双脚，就像贝尔尼尼在《特列沙的迷醉》（图57）中采用的垂下的双脚，有效地起到了强化主题的作用。的确，无论从任何角度观察，整个人体，无论是那些因紧张而弯曲的部分，还是那些因无力而松弛的部分，都具有出神入化的表现力。

如果依据学术理论的原则和教条，这样的历史题材的雕塑人体应该被配以正确的服饰。但是，卡尔波却故意无视这种条条框框的约束，大胆地将人物设计为裸体形象。雕塑中乌果立诺那极度痛苦的形态和表情，无不反映出卡尔波对米开朗琪罗风格的崇尚和膜拜。即使是像《拉奥孔》（图47）这样的一件比这更加久远的精品雕塑，也不会对当代见多识广的观众产生如此的吸引力。由于尝试同类的题材很难被保守的艺术表现领域所接受，所以，对于这件作品人们在接受的同时夹杂着一些批评。但是，不管怎样，当我们从日后伟大的法国雕塑家罗丹为“地狱之门”所创作的《思想者》的中心人体形象中看到改头换面的乌果立诺时，都会感叹这尊雕像所产生的长久影响。同时，它的成功本身也向人们展示了它是如何迅速地跨入了正规雕塑作品的行列，而被广泛地接受的。

以自然主题为首要出发点，而后采用夸张的手法将其加以强调，从而达到视觉的极限冲击和情感的巨大震撼，是法国雕塑家们在这一世纪的下半叶中普遍采取的一种极其流行的策略。这仿佛可以说明法国由于连续不断的政府交替所造成的政治和社会的动荡局面，赋予了雕塑家们用刻刀坦诚地讲述社会中各种各样的丑陋和恐怖的文化现象，

因为在这些动荡和变换中，人体无论是从其字面意义本身而言，还是从它所代表象征的事物而言，都总是突出地扮演着悲剧的角色。

原始的和好色的

就像早些时候的艺术家巴耶一样，埃蔓纽尔·弗里米特（1824～1910年）对动物和表现动物的雕塑十分痴迷。为此，他曾经花费了很多时间和精力在巴黎的植物博物馆学习和研究，并于1843年首次在沙龙中展出了他的动物雕塑作品，那时，他正在吕德的指导下进行创作。弗里米特在这一特殊的艺术主题内的不懈努力的最终结果，就是完成了一系列描绘人与动物之间激烈冲突，或者更确切地说，是描绘了男人与熊之间，而女人与猿之间的冲突的创作。当他的《大猩猩夺走一个女人》（图86）的第一个石膏版本的雕像于1859年提交给沙龙时，遭到了毫不留情的直接拒绝。诗人和批评家查尔斯·波德莱尔曾称它表现的主题为充满粗野原始和情欲的味道，然而，尽管这样，它还是在1887年的时候通过了对它的再次审查，而被沙龙最终接受。

非常巧合地是，达尔文（1809～1882年）的《物种进化论》也是在1859年出版发行的，这刚好是弗里米特的雕塑首次公开亮相的年份。尽管雕像中的形象并不能看作是对达尔文的观点的直接体现，它所暗含的进化理论还是引起了人们的极大兴趣。作为一个植物博物馆的常客，弗里米特倒是有可能在1844年，当达尔文的理论刚刚以论文的形式出现时受到它的影响。但是，这种影响力也仅仅局限于此，后来一些时候的《物种进化论》所起到的作用，应该是为这件早先被拒绝的作品最终被接受铺平了道路。如果说这件雕塑真的像当代人们所认为的，表现“文明”的社会与“原始”阶段的社会进化和发展之间的关系的话，那么，它可能表现出的是那些达尔文的拥护者们所阐



述的观点。约翰·麦克里南就是这样的达尔文主义的思想家，他曾经发出过这样的警告，以描述澳大利亚野蛮人在找到一个合适的女人的时候的情景：“用拳头使她屈从就范，结束时则将她打昏，并最后夺去她的生命。”在1870年间，这样的理论被公然地涂上了政治色彩，保守派的批评家们纷纷将1871年大革命的公社社员们比作大猩猩和狒狒。

弗里米特一直被人们称作是一位将“人种学的现实主义”应用到他所表现的主题中的艺术家，而且，由于曾经有过同自然主义者共事的经历，他极有可能比大众更加了解类似于人类的猩猩的性倾向。然而，我们不得不承认，从这件具有激情色彩本质的作品中，观众读到的，更多的是雕塑家本人充满淫荡色彩的幻想，而并非其中的这位浑身毛乎乎的灵长类动物对异性的饥渴。

到目前为止，在这一章中我们讨论的有关新古典主义在艺术领域中所处的核心地位受到的挑战，以及对非正统的异类艺术形式的包容的话题——主要是通过法国所发生的发展历史事件而加以评论总结的。尽管认为欧洲其他国家的雕塑在这一时期处于停滞阶段的说法有些言过其实，但确实没有其他的欧洲国家能够像法国这样，在这个艺术领域内有如此丰硕的改革成果。然而，这仅仅是一个时间的问题，没过多久，这股以浓郁的佛罗伦萨的文艺复兴时期的自然主义为典型特征的法国雕塑进步之风就将会吹入英国。

新雕塑：英国的文艺复兴

在迎接这股充满了文艺复兴气息，同时又更加具有浓郁的自然主义色彩的雕塑风格传入英国的过程中，有几位雕塑家和他们所创作的作品起到了至关重要的作用，他们的创作为这种形式的艺术之花在英国得以广泛接受和传播提供了土壤。阿尔弗雷德·斯帝文斯（1817~1875年）是一位在罗马接受学习和训练的雕塑家，他为伦敦的圣·保罗大教堂创作的雕刻在威灵顿纪念碑（1850~1875年）上的作品，就是一个最引人注目的例证。然而，法国在这一方面对英国产生的影响则要来得直截了当得多。雕塑家埃米·朱尔斯·达卢（1838~1902年）在法国的大革命失败后的1871年5月就逃亡到了英国，以躲避他因卷入起义而

图86 埃蔓纽尔·弗里米特，《大猩猩夺走一个女人》，1887年。彩绘石膏，1.87m，美术博物馆，南特。

查尔斯·波德莱尔曾经说过，“只有大猩猩，有时能够表现出人类般对女性的渴望和追求”。弗里米特仿佛已经将猩猩的这种性渴望的倾向融入在这件作品中。它的第一个版本是在1859年首次亮相的，而非常巧合的是，达尔文的《物种进化论》也是在这一年出版发行的。



图87 埃米·朱尔斯·达卢,《慈爱》,1877年,陶制。高77cm,维多利亚和阿尔伯特博物馆,伦敦。

达卢式的极力模仿自然主义的创作风格在19世纪末的英国雕塑业中产生了深刻的影响,由于他在1871年的法国大革命失败后流亡到了英国并在那里执教,很多人从中受益,并秉承了他的创作风格。

图88 弗雷德里克·雷顿,《被巨蟒缠绕的运动员》,1877年,铜像。174.6cm × 94.8cm × 109.9cm,泰德艺术馆,伦敦。

雕像集合了浪漫主义和自然主义的风格,刻画出深受法国学院艺术派推崇的裸体男性的完美躯体,标志着英国雕塑审美的转折。

有可能受到的政治迫害,直到1879年的特赦令公布后才返回法国。由于在巴黎的一所学校中曾经拜师于卡尔波的门下,使得他在到了英国后得以将这些雕塑手法和技巧传授给那里的学生们,并最终在1877年的时候,被聘任为南肯辛顿的国家艺术培训学校的雕塑教师。后来爱德华德·兰特瑞接替了这个职位,在提到他的前任时说道:“达卢在这里的两年时间中,极大地推动了雕塑艺术的发展。”达卢在1877年返回法国前曾经在朗伯斯艺术学校执教过两三个月的时间,但在政府中负责艺术教育的官员眼里,这短短的两三个月已经足以让他灌输给学生们“法国手法”的创作理念,并将法国雕塑技艺深深地植根于他们心中。

我们从石膏雕像《慈爱》(图87)当中可以领略到具有细致的自然主义手法和气息的典型的“达卢式”风格,但是他对英国雕塑产生的深远影响,以及他所带来的法国的艺术风范在英国所起到的作用,却能够从整整一代的英国雕塑家和他们的工作中得到更加深刻的体现。批评家埃德蒙德·戈斯在1894年发表在《艺术月刊》上的一篇文章中,将这些新一代雕塑家和他们的工作称为代表着与以往雕塑不同的“新雕塑”。在这种所谓的新雕塑创作中,产生了很多代表人物:翰莫·索尼克罗夫特、阿尔弗雷德·吉尔伯特、乔治·弗兰普顿、阿尔弗雷德·特鲁里、威廉·高丝克姆·约翰和哈里·贝慈。他们在创作中秉承了戈斯所提到的典型特性,即对自然“忠实而虔诚地观察”的教诲,将他们在法国学校中所学到的手法和技巧付诸实践。在众多这样的创作当中,被认为最能有效地达成当代法国的艺术风格与英国的观众之间交流的,是弗雷德里克·雷顿(1830~1896年)的人物铜像《被巨蟒缠绕的运动员》(图88)。雕像完美地结合了运动中的人体的巨大能量和惊人的自然主义的形体线条,仿佛宣告着与人们所熟知的英国传统雕塑的彻底决裂。在这件作品中,正如戈斯的评价,刻画出了生死攸关的紧张局势,并展现出前所未有的雕塑技艺。

我们可以从19世纪末期遍布在建筑物和纪念碑上的新雕塑作品中窥见到英国艺术家对传统雕塑创作形式提出挑战的决心与活力,这些新雕塑风格更是通过随处可见的小型铜像得到了广泛的传播。阿基里·克拉斯于19世纪30年代在法国首先开发的机械缩制工艺,被巴贝帝尼铸造厂采用,并服务于商业活动。这种制造工艺最终传入了英国,使



得大量地复制生产雕塑作品成为了可能。作为当初在16世纪时贾布罗纳的作品通过遍布欧洲各地而得以在更多的观众面前展示的回应，现在的工业与艺术的联姻再次将新雕塑的作品推向了一个广阔的新市场。

精雕细琢的人体：吉尔伯特，格鲁米，克林格

雕塑创作过程中的技术处理到了19世纪的后期已经成为雕塑家们日益关心的问题，很多英国、法国和比利时的雕塑家们纷纷开始借助于其他行业的技巧，他们在首饰、金匠和镀金方面的娴熟技艺并不亚于在雕刻方面的技巧。对手工雕刻过程和之后的铸造过程的仔细监督和管理更是为艺术家们提供了在提高作品的色泽完美度上不断创新和实践的可能，并使得他们可以监督作品从最初的设计到最终的生产制造的整个过程。

阿尔弗雷德·吉尔伯特爵士（1854~1934年）就是这样的一位以极高的热情投入到这个富有创造性的生产过程的英国雕塑家。吉尔伯特被认为是当代艺术家中最具有创新力，并且最多才多艺的一位。他是在法国的巴黎艺术学院中接受最初的正规教育的，而后，曾经拜师于卡维里尔和弗雷米特。从他大多数作品中，人们都可以感受到雕刻家对完美的裸体形象的充分而深刻的理解，而且能够看到他早期所接触到的法国艺术家古斯塔夫·多尔和玛里斯·简·安东尼·麦西的创作痕迹。人们对吉尔伯特的赞誉还经常与他在英国为重新恢复蜡制模型作为青铜雕塑过程的组成部分而作出的巨大贡献联系在一起。他是在意大利的时候学习到这种现代艺术家早已失去的技巧的，后来，他在伦敦建立了自己的铸造厂。正是这种对雕塑生产过程的工业化方面的兴趣，使得他接触到了地矿学院的冶金术教授——威廉姆·钱德勒·罗伯慈·奥斯顿爵士。奥斯顿向他介绍了当时在混合金属合金方面正在进行的各种实验，并鼓励他继续不断地将这一领域的发展及成果应用到当时对此极有争议的艺术范围里面去。奥斯顿为他演示了青铜的酸洗浸泡反应，这个发现被他应用到铜像的色泽处理工艺当中，而正是他的铜像所具有的完美金属光泽和出色的金属质感为他赢得参



图89 阿尔弗雷德·吉尔伯特爵士,《沙夫茨伯里纪念碑上的爱神像》,1886~1893年,铝制。真人大小,皮卡底里杂技场,伦敦。

吉尔伯特试图用他的爱神像代表沙夫茨伯里作为慈善家,工厂改革家的一生。他的人性体现出了基督教的慈善大使“为了爱释放出他弓上的箭”的意境。对铝材的选用则反映了雕塑家对冶金技艺的兴趣,他通过对不同金属材质的混合酸洗,使外表产生完美的光泽。

加一个大型铝像群公共雕塑的自信。这个于1893年出现在皮卡底里杂技场的《沙夫茨伯里纪念碑上的爱神像》(图89),至今仍然是伦敦最显著的路标之一。

在19世纪90年代期间欧洲的雕塑家们在创作中不断展现出来多种精湛技艺,而这种趋势的产生有着多方面的因素。对于英国的吉尔伯特,这主要是由于他对文艺复兴时期传统金匠雕塑家,如切利尼的作品(图49)的狂热喜好,而现代技术中将手工与艺术融合在一起的手段则更加激励他的这种热情。与此同时,在这一时期中,法国在装饰艺术和奢侈品制作上的卓越技艺,也被嫁接应用到经久不衰的古典主义创作风格中。重新燃起的对菲底亚斯的金和象牙的

图90(下页) 简·来昂·格鲁米,《科林斯》,1899年,镀金青铜石头。高73.7cm。

由于深受菲底亚斯的影响,格鲁米成为最富有实验精神,并在雕塑中加入奇异的材质的艺术家之一。



图91 马克思·克林格，《贝多芬》，1897~1902年，铜，大理石和混合材料，高3.1m。艺术博物馆，莱比锡。

克林格的雕塑是这个艺术作品总汇——完整地集音乐、绘画、雕塑和建筑艺术形式于一身的第十四届展览会的中心作品。这届展览会是于1902年在维也纳举行的，目的是为了纪念贝多芬的生平和作品。

创作热情，为简·来昂·格鲁米这样的艺术家提供了将古代雕塑技术与现代借鉴装饰艺术的行为相结合的创作契机。格鲁米的《科林斯》（图90）带给观众的视觉感受，是让人们体会到雕塑家对古代雅典的菲底亚斯的那些用闪闪发光的混合材质创作出来的作品的无比推崇，而同时在观赏时又仿佛看到了西玛德的《雅典娜女神》（图84）的影像，人们甚至称它为这尊女神像的直接后裔。当格鲁米回忆起当初学生时代的情景时，曾说过：“我走进了德拉罗切的工作室，他让我研究菲底亚斯的作品，除此之外没有别人的作品。”

莱比锡的画家、蚀刻师和雕塑家马克思·克林格（1857~1902年）创作的那具气势宏伟的《贝多芬像》（图91）中体现的则是另外的，却并非毫无关联的一种采用混合材质创作雕塑的手段，它是为1902年的第十四届维也纳展览会而创作的作品。这次展览会是为了纪念在上一个世纪中犹如神灵般被世人景仰的音乐大师贝多芬而举行的。展览会的会址选在由直线派建筑家约瑟夫·玛利亚·奥尔布里奇设计的

建筑里，克林格的雕像，连同画家阿尔弗雷德·罗勒尔和加斯塔夫·克林姆特的壁画，作为展览会的中心作品展现给参观者。正如后来人们对这次展览会所作的评论：“如果说有集体自我陶醉的集会场合的话，那就是这次展览会了：艺术家（直线派建筑家）赞美艺术家（克林格），同时又在赞美艺术家中的英雄（贝多芬）。”我们还可以在这一系列圣徒的名单中加入罗丹和菲底亚斯的名字，因为在后人的眼中，这位伟大的浪漫主义作曲家所接受的顶礼膜拜，绝不亚于前者的《思想家》和后者在奥林匹亚的《宙斯》。

罗丹：残片的统一

我们是以意大利文艺复兴作为19世纪艺术家的创作灵感的与日俱增的重要地位为核心来展开这一章的论述的。在旦坦创作《以真人为模型的雕塑》（图78）的前10年，雕





塑家奥古斯特·罗丹（1840～1917年）就完成了他的首件主要铜像《征服》，后来被人们称为《青铜时代》（图92）的创作。尽管在作品中并没有明显地模仿哪一位先前大师的创作手法的迹象，但正是在1875年的这一段时间内，罗丹

由于在创作《青铜时代》的工作间歇前往意大利旅行的途中看到了米开朗琪罗的作品，从而开始了对这位伟大的艺术家的创作遗产的研究。几乎

每一位雕塑家在意大利之旅结束后，都一定要创作一件男性裸体的雕像，以便得到世人的认可，同时也仿佛是对米开朗琪罗

的那些难以超越的美男子雕像的一种挑战。在这一点上，罗丹的人体仿效了以前的雕塑家，例如卡尔波的“乌果立诺”（图85）的形象。

《青铜时代》之所以在1877年的布鲁塞尔艺术与文学沙龙上的首次亮相就引起了批评，究其原因，可能有两点，而这两点原因都不能说是完全没有过先例。首先，罗丹在主题的选择上避开了可以明确辨认的神话、历史或神学题材，而将雕像的焦点集中在了人体本身，从而招致了批评家们认为它“过于写实”的评判。另外，他们认为这样的一具如此忠实地反映人体的作品，只有通过采用从真人身上取下模型，而后进行创作的方法才可能得以实现，除此以外，不可能再有其他的方法。尽管罗丹对这些批评进行了辩解和反驳，《青铜时代》还是始终笼罩在负面色彩的阴影当中。这件声名狼藉的富有传奇色彩的雕塑也因此而成为19世纪三维雕塑发展中的一个重要的历史瞬间。

罗丹的这种对人体造型上的精益求精的态度，和将人体本身首先看作一个可以测量体积的独立整体的创作理念，构成了他所取得的伟大成就的基础，进而为他对人体的解构（图93）提供了可能性。令人感到自相矛盾的是，正是这种拆解的过程，这种将以往的构成完整统一的人体的雕塑法则分解的过程，又再次直接地将人们的视线吸引到了人



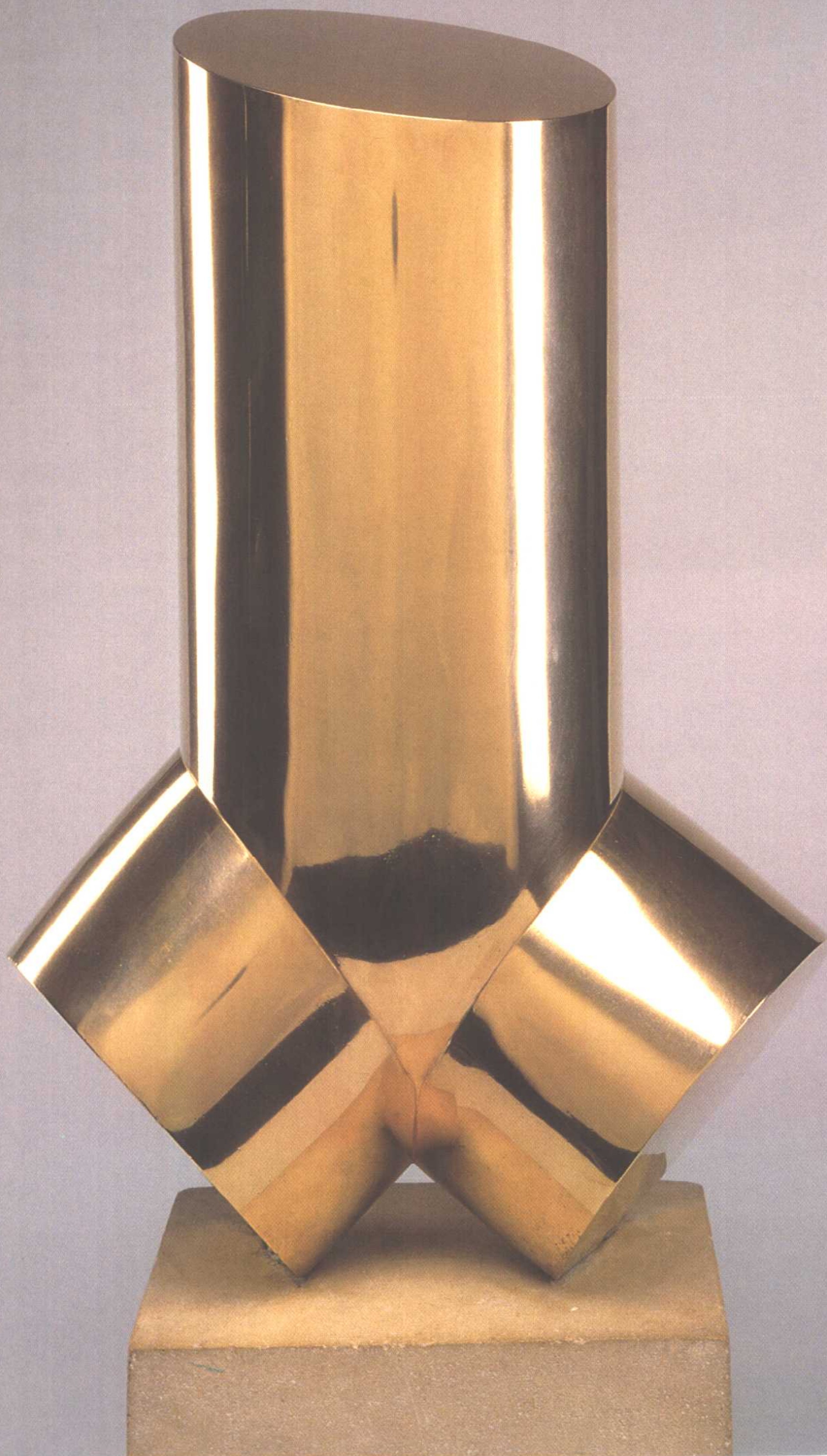
图92 奥古斯特·罗丹，《青铜时代》，1876年，铜像，高1.81m。泰德艺术馆，伦敦。收藏在伦敦的维多利亚和阿尔伯特博物馆。

在耗费了极大的情感和精力来创作这件作品之后，罗丹曾说道：“我陷入了前所未有的绝望的深渊，为了它，我付出了艰苦的劳动。”由于人们指责这件作品是从真人身上取下模型而后创作的，使罗丹受到了沉重的打击。

图93 奥古斯特·罗丹，《艾里斯，上帝的信使》，1890~1891年，青铜，82.1cm × 86.3cm × 52cm。罗丹博物馆，巴黎。

体的各个部分组合而成的整体形象上，就像每个个体形象都能够充分地反映他所来源于的整体那样。德国诗人，同时又是罗丹的秘书的莱纳·玛利亚·瑞克曾经这样说道：“这些分解开来的各个部分具有如此特殊的个性，每个部分都有如此充分的、可以独立存在的理由，以至于你在看到它们时会忘记这些只是需要加以整合的零散残片。”

瑞克的评论刚好可以切题地总结在这一章中我们所见证的对雕塑创作长期以来一直遵循的严厉、古板，而又十分教条的艺术规则的逐渐分解。到了20世纪初期的时候，无论是彩色的雕塑，还是那些没有底座和基架的雕塑都不再是什么新鲜事物了。至于罗丹所开创的解构过程，也被新一代的艺术家们所采用以得到全新的艺术效果。他们不仅将它用来发扬光大罗丹所取得的艺术成就，而且也将它应用于对这位大师的反叛与挑战中。瑞克对人体残片的评述同时也可以被认为是对20世纪雕塑中对人体的处理手段的一种贴切的比喻。在下一章中，我们将论述这一历史时期的雕塑发展。



第六章

抛弃与聚集：20 世纪的人体



图 94 康斯坦丁·布朗库西，《男性的躯干》，1917 年，黄铜，46.7cm。克利夫兰艺术博物馆，俄亥俄州。

布朗库西的早期事业是在亚里斯泰德·马约尔的工作室中开始的，在后来的艺术实践中，他坚持不懈地追求纯粹的审美标准。在他的这件作品中，几乎看不到任何雕塑家的主观介入，所有的主观因素都被抛去了。

我的雕塑将永远不能达到雕塑艺术所能体现的完美程度……在我死之前，所有的这些都会渐渐衰败而不会依人们的意愿而改变。不过，对我的声誉而言，这些都无关紧要。

埃德加·德加

尽管埃德加·德加（1834～1917 年）的大部分人体雕塑作品在他的有生之年都没有被制作成铜像形式，尽管他对自己的雕塑创作大多加以低调的评价，这位画家出身的雕塑家还是为我们提供了 19 世纪期间最引人注目的创作：《十四岁的小舞蹈家》（图 95）。这件作品是在 1881 年巴黎的第六届印象派展览会上首次公布于众的。从德加对自己及其所创作的雕塑的评价中，人们不仅可以感觉到他对自身价值的悲观评价，而且还可以体会到他对“雕塑艺术”的态度。然而，正是他的这种对“完美”的理解，激发了雕塑家的创作灵感，同时遥不可及、永远不能达到的“完美”，又为《小舞蹈家》赢得了极大的成功，并赋予了它长久的生命力和影响力。在一些批评家眼中，这个采用了真人的毛发和实物服饰的彩色蜡像《小舞蹈家》唤起了人们对西班牙的彩色雕塑，例如博格斯的《基督像》（图 33）的记忆。然而，人们也同时将它与那些更加奇异，更加富有节日般快乐色彩的人体表现形式——蜡像和玩偶相提并论。因此，《小舞蹈家》在大胆地开创了不同于以往单纯的古典传统的表现形式的同时，也露出了与那些制作粗糙的人工赝品的相似之处。有一位评论家曾经对它作出过这样的评论：“这是一件非常恐怖而又充满兽性的作品，它不应该被放在艺术馆中，而应该被放在关于动物学、人种学或是医学的博物馆里。”

《小舞蹈家》唤醒了人体中最光怪陆离的元素，那些通



图95 埃德加·德加,《十四岁的小舞蹈家》,1881年。彩色蜡像,混合材料。高99cm。保罗·美隆夫妇的收藏品,美国。

德加将多种材料融入到雕塑的创作中,开创了现代雕塑的新局面。这件雕塑中所包含的“器官性”元素让批评家们难以对其加以界定,并感到困惑。他的这种公然藐视事物间本质的“适当”界限的作法,对当代艺术家产生了极大的影响。

常来自于难以界定的“其他领域”:如医学、人种学以及人体自身的病理范畴的元素,宣告着一种新的艺术理念的出现,这种理念令很多后来20世纪的人体艺术家投身到同禁止的和禁忌的主题的直接对抗当中,用作品来表现人体的本来面目,包括它所排泄和分泌出的各种物质。

延伸的地平线

德加的《小舞蹈家》并不是惟一的一件预言出20世纪雕塑核心问题的作品。另外的一位19世纪的艺术家庄罗·高更,同德加一样,也是一位在绘画领域内更加著名的雕塑家。就像德加的《小舞蹈家》一样,高更的《原始女人》(图96)也是一件能够与后来的现代主义创作思潮相呼应的作品。这件用非正规的雕塑材质——瓷器制作的雕像,被雕塑家取名为《奥维瑞》,是塔希提语中“原始女人”的意思。它的身上体现了这片异国土地在地域上和文化上对高更的亲和力,正是这种力量最终驱使着他在1891年时离开了法国而来到了塔希提岛。这件作品同时也是高更树立“原始主义的先锋派”地位的重要标志。后来,按照他的愿望,这座雕塑的青铜翻版被安放在他的坟墓边上。

这两位19世纪的雕塑家和他们的作品所具有的重要意义,

首先在于他们试图挑战西方的艺术古典法则，是对动摇它的核心地位所作出的最初尝试。在人们将德加的“小舞蹈家”说成是“令人感到恐怖的丑陋”和“同时具有优雅与粗鲁的特征”的时候，高更曾经这样建议到：“在你的前面永远存在的是波斯人、柬埔寨人和埃及人。而最大的错误永远是希腊人，无论他们有多么的完美。”因此，从今以后，艺术家们应当努力冲破西方传统艺术限定的束缚，到非洲及远东去，去发掘殖民地之前的文化和传统的当地民间文化，去体现他们与日益工业化的世界之间的巨大差距和不同。

导致20世纪初期雕塑的发展方向发生改变的原因并不仅仅局限于在石膏艺术领域内的创新与改革。波德莱尔眼中的现代主义的浪子，那些居住在城市当中，被“潮起潮落，熙攘喧闹，及其稍纵即逝而又无穷无尽的”生活方式而磨平了棱角的人们，都在马内特和其他印象派艺术家的手中，用如同摄影师取景定位般的视角，以精彩的视觉形象栩栩如生地展现在我们面前。与此同时，塞泽内的解构理念为第一次世界大战前夕的立体派艺术家们在图画结构领域内所做的无尽探索奠定了基础。

作为现代主义风格的定义符号般的表现分解与拆散的主题，同样可以在20世纪初期的三维人体雕塑中被看到，事实上，这种分解的主题仍在雕塑这个艺术领域中延续存在着，成为这一时期作品的典型特征。哲学家和批评家华特·本杰明在1936年有过这样的评论：“曾经乘着马拉的路面电车上学的一代人现在成长起来，他们来到了广阔的乡村。在这里，惟一没有改变的，就是天上的白云。渺小、羸弱的人类躯体就是生活在这片白云下面的土地上，仿佛生活在汹涌的破坏性急流的旋涡中。”本杰明曾经将第一次世界大战所产生的影响诗意地比作“洪水过后般的巨大变动”，粉碎了人们以往对人类文明进步的信仰结构，破坏了人类事物的稳定性。而所有的这些，都在雕塑家们的刻刀下，通过人体的表象，展现在世人面前。



图96 保罗·高更，《奥维瑞(原始女人)》，1894年。部分为上釉的瓷器，彩绘，高74cm。德奥塞博物馆，巴黎。

西方的艺术家在19世纪的下半段接触到日本的装饰艺术后，他们对瓷器技术的兴趣再度高涨起来。高更是从70年代起开始对塔希提岛题材进行创作的。

在谈到罗丹之后的新一代雕塑家时，人们大多都会提到，他们对于这位大师的创作更多的是否定、负面的评价，在他们自己的作品中也往往是与他的中心创作理念相悖，而不是继承和发扬。的确，在20世纪初期占主导地位的年轻的新一代雕塑家们非常反对罗丹对模特过分依赖的创作方法，他对创作的主题与对象的情感纠葛，他那典型的浪漫主义创作风格，以及在沙龙中随处可以听到的他的那些著名的作品的名字，共同构成了现代雕塑家们拒绝接受他的原因。然而，不可否认的是，罗丹的作品及创作理念中的一些元素的确是对新一代的雕塑家的创作意识与理解产生着潜移默化的影响，从而造就了这些未来的艺术大师，为他们后来的成就打下了坚实的基础。我们可以将这种现象总结为：他们对雕塑中的各个人体组成部分以独立的个体，而不是以它们在整个作品中的地位和表现加以吸收和采纳。正是这种发展进化的过程，在某种意义上造就了日后应用到基座雕像和半身雕像上的一种新的创作手法，而在这些作品中，这些原来的个体元素有的是被融入到新的整体中，有的则完全被分解殆尽，再也看不到它们原有的痕迹了。

尽管罗丹在创作中总是将创作的中心放在人体的组成局部的作法很有可能是受到古代雕塑的启发，这些前人雕刻出的作品在时间的长河中变化兴衰，始终是人们话题的焦点，也不断地为雕塑家们提供着创作的灵感，他将这些人体的组成局部作为独立的个体主题加以处理的主张却可以被看作是在吸收和发扬古代雕塑创作的发展过程中的一个非常重要的阶段。更重要的是，以往以各种各样的形式出现的，任意地将原作缩小、分割、减少的现象什么时候才会终止？肆意改变原作的进程什么时候才会是终点？一旦人体的组成局部与它所处的整体分离开来，作为自由独立的个体被看待，再不受它所用以表达的主题的限制时，这些局部就有了独自的意义，而全然不用顾及它们所处的位置到底是在这件作品还是那件作品上了。简而言之，它们已经是纯粹意义上的“分离出来”的个体形式了。除此之外，这个过程，如果被适当地采用的话，极有潜力成为替代传统的通过逐渐而有序的吸收作品的各个组成部分而对其加以“观赏阅读”的方法。从此以后，人们在观看雕塑作品时，对它的理解和诠释似乎应该更加直接和直观，以便更有效地达到作品的内在统一与和谐。

欢迎机器时代

有关20世纪初期在雕塑美学上发生的根本性的革命在本书中由于篇幅的限制而不能一一加以赘述,因此,我们仅将论述的焦点聚集到一两个具有关键意义的成就上。从罗马尼亚雕塑家康斯坦丁·布朗库西(1876~1957年)的作品中,人们不难感受到他挣脱传统束缚而追求自由创作风格的理念,他的作品大大地推动了这种发展的进程,从而具有十分重要的意义。《男性的躯干》(图94)中隐约流露出对自然形体的忠实性(原来的木雕版本的作品是用树木的躯干作为材料加以雕刻而成的),但是布朗库西却将主题的焦点放在了一个更加纯粹化了的平面上,这一点,用他自己的话来说,能够更加有效地唤起在这个世界上已经失去了的那些永恒不变的、神圣超凡的不朽精髓。《男性的躯干》游离于它的题目所反映出的人体部分与古代男性的性感之间,在这里,尽管作为男性性感标志的阴茎被直接地隐去了,但人们却可以从中更加强烈地感受到布朗库西本人曾明确表示的创作意图,即“找回人类这种稍纵即逝的短暂生命在地球上所具有的永恒的感觉”。

如果说布朗库西的《男性的躯干》从本质上讲还是在表现雕塑家对物质本身所具有的形体性的关注,就像当年的罗丹对雕塑对象所倾注的体积上的关注的话,那么他对这种物质的表象的处理,即将它们转化表现为一系列非人性的平面的作法,则彻底摆脱了艺术创作中的人为主观元素的约束,从而预示了一个新的意识的诞生,这是一种植根于机器时代的新兴的艺术敏感性。机器所具有的日益增长的多种多样的表现形式以及它对人类生活所产生的随处可见的影响力和渗透力,都给20世纪初期的雕塑创作和发展带来了深刻的影响。正如数码科技的发展和信息网络的传播对我们这一时期产生的影响,极大地冲击着人类在生活的环境中相互交流与相互作用的方式方法一样,20世纪初期的机械化与自动化程度的发展同样也给那一时期的艺术家在表达方式和方法上产生了极大的影响。

首先在1909年由意大利的诗人菲利普·马内提开创,后来又吸引了贾可莫·贝拉、吉诺·塞瓦伦帝以及恩伯托·博其奥尼等艺术家的未来派运动,试图寻找推翻与彻底改变僵硬而教条的艺术学院的作风的方法,取而代之的则是充



满动感形态的机器美感,赞美的主题也随之转变为速度、力量和现代感。作为这一运动中的主要人物之一的恩伯托·博其奥尼,创作了一件名为《空间的连续性的特殊体》(图97)的青铜作品。就在这件作品问世的三年后,他本人就在第一次世界大战中死去了。《空间的连续性的特殊体》中包含了很多未来派风格的中心理念,作为一个产生于器官和科技的结合体的躯体,人体就像机器一般穿梭在空间之中。这个雕像还可以理解为是21世纪人体的精髓的,我们今天称为“半机器人”,或者是“声控体系统”的并不久远的祖先。

博其奥尼通过《特殊体》所讲述出的雕塑语言也许是受到了19世纪后期的当代摄影术的实践和应用的影响,然而更主要的是受到了立体派和点画派,或者叫作点彩画派创作元素的影响。雕塑的平坦表面灵感来自于立体派理念,至于具体到哪一个局部应采用哪一种处理手法,从而达到使观赏者在视觉和光学的作用下更加有效地理解这件作品,并将这些独立存在的局部有机地组合成一个具有意义的整体的雕塑手法,则来自于点彩画派。就这样,《特殊体》运用一系列的平面组合将人体在运动中所体现的流线型空气动力学视觉化地表现出来,而所有这一切都是对以往的雕塑在视觉上的静止局限性的极大挑战。当人们通过雕塑的侧面最佳角度欣赏这件作品时,可以感受到博其奥尼的人体是如何将奔跑的动态景像融入这些雕塑材料中,并在尔后将它们提炼还原为独立的,同时又是连续的人体运动阶段的。这种人体的动态感觉简直可以与19世纪80年代和90年代期间的法国生理学家和摄影家埃提恩尼·朱尔斯·马瑞(1830~1904年)及和他生活在同一时期的英国人爱德华德·姆布里奇在摄影实验中(图98)表现出的动态效果相媲美。

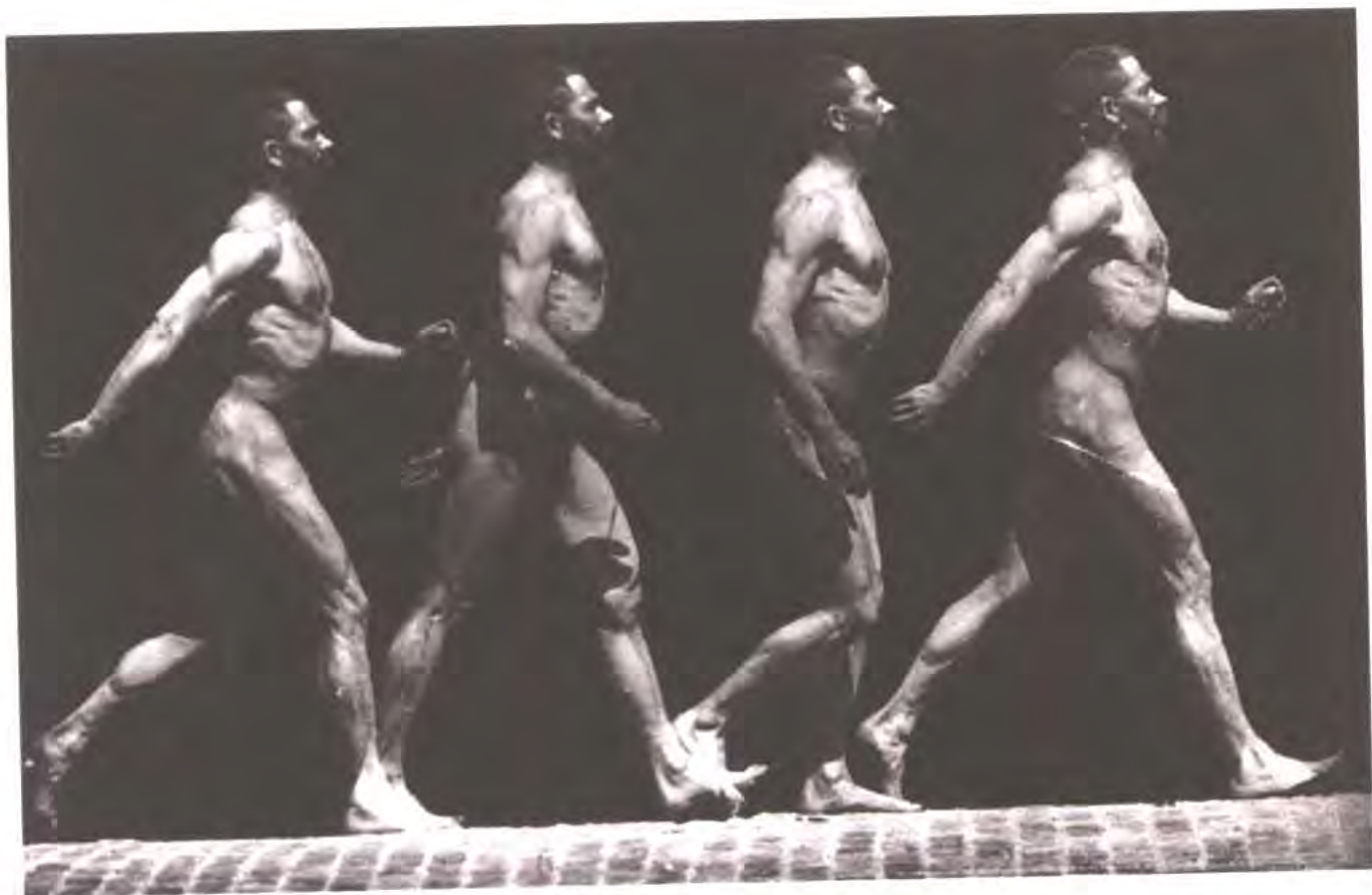


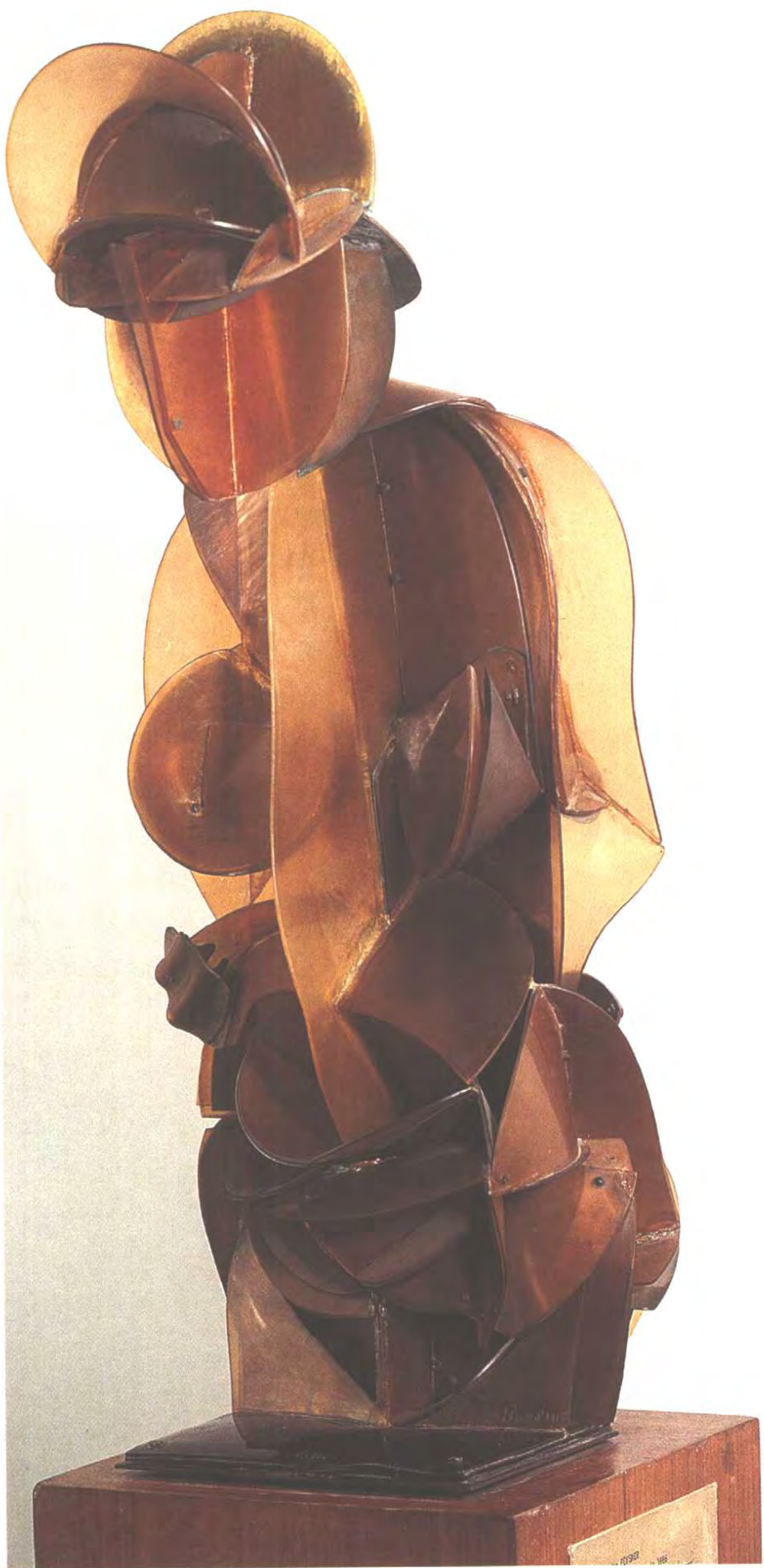
图97 恩伯托·博其奥尼,《空间的连续性的特殊体》,1913年。青铜,17.5cm×87.6cm×36.8cm。泰德艺术馆,伦敦。

博其奥尼的未来派雕塑中包含了将物质的动态视觉效果与本身的体积性结合在一起的创作理念。

图98 埃提恩尼·朱尔斯·马瑞,《行走、运动中的人体》,1891年。凝胶银制连续摄影,12cm×9cm。法兰西学院,巴黎。

图99 安东尼·帕斯纳，
《人体》，1924~1926年。
铜和塑料。74.9cm × 29.
4cm × 38.7cm。现代艺术
博物馆，纽约。

在捷克作家卡瑞尔·卡
派克从捷克语的“奴隶”
一词杜撰出“机器人”的
几年后帕斯纳的这件作
品问世了。它反映出了
当时流行的与机械化的
人形的战争主题。



作为雕塑元素的空间

对于构成人体组成的平面和表面，以及它们与时空之间的既存在又介入的关系，始终是构成主义运动的至关重要的核心因素。这种强调作品的体积，而不是面积的创作思想可以追溯到毕加索的那些分析性的立体派作品，例如他在1912年创作的《吉他》。然而，真正使这种创作思想发扬光大的，则是一群包括弗拉帝米尔·泰德林以及纳奥姆·高博和安东尼·帕斯纳兄弟在内的苏联革命时期的艺术家，他们的创作从广义上讲，应属于一种政治上的美学宣传。

为了将以往的雕塑作品中融合在一起的人体元素以一系列的平面形式表现出来，艺术家们利用这些平面之间的空间来构成和维系雕塑所具有的体积感。高博曾经这样解释：“长久以来，雕塑家们总是偏爱表现物体的面积，而对于像空间这样的具有十分重要意义的元素却毫不在意……在我们眼中，它则是不折不扣的雕塑元素。”我们可以从帕斯纳的《人体》（图99）这件本身就是由组成结构和建筑结构结合而成的作品中，感受到这种灵感来自于科学技术的构成主义风格。对于现代人而言，“人体”具有一定的机器人的外表。而值得注意的是，这件作品的创作年代刚好是捷克作家卡瑞尔·卡派克从捷克语的“奴隶”一词杜撰出“机器人”这个概念的几年之后。结构主义的雕塑作品最终脱离了雕塑的人神同形的主题与形式，表达出更加抽象的概念。作为辅助和起到纯粹的支撑作用的外部基座被完全地省略，剩下的只有融入作品，作为整体雕塑中符合其结构逻辑的不可分割的组成部分。

出生在纽约的英国人雅可布·艾布斯特恩（1880～1959年）是另外的一位接触到机器时代的力能论并以这种理论作为基础，创作出一种崭新的，更加能够体现现代世界的事物的雕塑家。人们在提到艾布斯特恩

图100 雅可布·艾布斯特恩，《石头钻孔机》，1913～1914年。青铜，70.5cm×58.4cm×44.5cm。泰德艺术馆，伦敦。

艾布斯特恩这样描绘他的《钻孔机》：“这就是现在和将来的拥有武装的魔鬼，我们自己创造，并最终会将我们彻底毁灭的可怕的怪物。”





图 101 雅可布·艾布斯特恩的《石头钻孔机》的最初石膏模型，摄影。

时，大多都会涉及他所创作的公共雕像和一些肖像雕塑。然而，为他在一年一度的20世纪欧洲雕塑展中赢得特殊荣誉的，是一件名为《石头钻孔机》（图100和图101）的作品。这件作品的最初版本，用艾布斯特恩本人的话来讲，是“一个罩在机器般的机械人的头盔下，具有人类行为方式的，并且巧妙地隐藏着体内孕育着自身的后代的”的物体，被安置在钻孔机的支脚上。艾布斯特恩最终放弃了这个版本，但是幸存下来的青铜版的《钻孔机》仍然保留了它所具有的空间疏离感和空间所带来的视觉冲击力。无疑它在今天所具有的影响力很大程度上来源于它预示了科幻影片中的模糊不定的生物有机体的形象，它本身表现的母与子的情节让人们联想到“外星人影片”中的母亲怪物。

梦境，现实：超现实主义

到目前为止我们讨论始终限定在那些可以辨认为人体，具有人体表象特征的雕塑作品，尽管在布朗库西的创作中，人体被推到了形体与抽象的边缘，或者像是在高博和帕斯纳的创作中那样，成为结构的合理性和精确性的主题。这两种创作思想的基础还是源自于对人类躯体的理性的理解，或者无论在哪种意义上讲，都是植根于人类躯体的各个局部的构成，以及它们可能为理智的观赏者传达的各种含义。

在1916~1923年间发展到最高峰的达达运动的核心主张就是动摇这种理性的理解过程，运动的支持者们认为，这种理性的理解对于第一次世界大战之后的世界已经不再具有意义了。后来的超现实主义者正是秉承了这样的中心思想，并在1924年，由作为运动的主要领导者之一的法国诗人和评论家安德鲁·布莱顿创立了如下的创作纲领：“创作的目的在于将梦境和现实这两种看似矛盾的状态，统一为一种绝对的现实，即超现实。”超现实主义由此诞生了。

超现实主义热衷于佛洛伊德的心理分析理论，依赖于可以超越理性思维的梦境和“纯粹的精神自动力”，标志着人类的躯体不再仅仅被表现为能够被有意识地逻辑分析与理解的形体。这并不意味着在超现实主义的作品中，人体的主题被排斥在门外，或不再出现，它仍然作为艺术家用以表达潜意识中的欲望、情感、幻想和恐惧的重要载体出现在他

们的创作中,尽管它出现的形式大多是以潜在意识中的,或者是作品的形态中隐含的人体意义,而不再是以往表现的和谐统一的人体概念了。

在超现实主义的第一份宣言中(1924年),布来顿描述了这样的一个情景:有一次在他入睡之前,他“感觉”到一个声音传到他的耳中,“虽然与我没有任何明显的关联,我的潜意识还是同意了这个声音,我就这样被卷入了进来”。他回忆起这个声音所传达的语句:“有一个人的身体被窗户切成了两半”,声音在发出的同时还伴随着“模糊的视觉影像”,仿佛在某种程度上是对这种意识的解释。在这样的一种如同梦游一般的过程中,意识和思想既产生于物质,又仿佛超越并远离了物质。这就是超现实主义艺术家的创作出发点。

人们可以从瑞士雕塑家和画家阿尔贝托·贾柯梅蒂(1901~1966年)的作品中体会到布来顿对超现实主义的热情。贾柯梅蒂是在20世纪的30年代开始接触超现实主义运动的。在《切断喉咙的女人》(图102)中,人们可以看到的只是一具发育不全的人体形象,然而它那用并排放置的锋利的贝类形状表现出的模糊的女性躯体,在某种程度上融入了暗含的性暴力主题,而这刚好是超现实主义作品中越来越核心的创作主题。以单一铰接的方法而完成的《女人》,表面上好像是需要雕塑家对其手臂加以调整,而实际上则是对这种后来的再安排的拒绝(艺术家试图唤起人类对自己的手臂的恐惧,即担心它会变得笨重,以致不能举起来)。而正是对手臂的这种处理赋予了《女人》潜在的动感,仿佛它可以随时被惊动,并逃离人们的视线。除此之外,还有一点能够加强它对观赏者产生的影响力,那就是,它的基座就是地面本身,从而与观众共享同一空间。

如果说人体在巴黎的那些先锋派的艺术家们的手中仅仅是另外一种来源于潜意识,用以表现的纯精神的毫无意义的信号的媒介的话,那么,它们在德国的国家社会主义(纳粹)政府的手中,则被赋予了新的含义。那些巨型的人体雕塑重新被用作地位和权利的象征,其

图102 阿尔贝托·贾柯梅蒂,《切断喉咙的女人》,1932年。青铜(1949年铸造),22cm×87.5cm×53.5cm。苏格兰国家现代艺术馆,爱丁堡。

贾柯梅蒂的雕塑抛开了传统形式的底座而将它放置于地面之上,与观众所占有的空间相接壤,从而令观众对雕塑的各个不同组成部分产生更加直接的心理冲击。



图 103 阿诺·布莱克尔站在他的作品《普罗米修斯》的前面，1941~1942 年。

法国雕塑家贝查德在 1941 年参观第三帝国的雕塑家阿诺·布莱克尔的创作室时曾经有过如下的评论：“以这种方法，一个伟大的国家赋予它的艺术家和他们所创作出的作品以极大的荣誉，从而为人类的存在赋予了无上的尊严。”



重要性再次得到了社会的印证。由于对绘画的幻想破灭，希特勒从 1937 年开始将目光转向雕塑，试图将他的第三帝国优生人种的狂热信条融入雕塑作品中，并建造出与他的极度政治野心相匹配的庞大建筑群体。为了达到这样的目的，他找到了雕塑家约瑟夫·托来克（1889~1952 年）和阿诺·布莱克尔（1900~1991 年，图 103），希望能够得到他们的帮助。他们二人的职责是将古代三维人体雕塑模型以几乎是直接照搬的手法来表现出纳粹历史学家沃尔特·霍恩笔下的“具有男性气质的国家主义、秩序、勇气及其英雄般的战斗威力”。1937 年在慕尼黑举办的“伟大的德国艺术展”上，包括了 200 件雕塑作品，从中人们可以看到纳粹对雕塑的重视程度，以及雕塑已经基本代替绘画，成为了他们表达政治主张的重要载体。到了 1940 年的时候，雕塑的数量已经被翻了一倍，由原来的 200 件增加到 440 件，是分别由 237

位雕塑家创作完成的。

尽管纳粹的政治宣传者们采用了历史倒退的手法来诠释人体这种艺术形式，先锋派的人体模式还是在艺术领域内继续拥有极大的影响，而且这种影响力还发展扩大了美国和其他地方。假如贾柯梅蒂的《切断喉咙的女人》落入纳粹的宣传头目葛培尔手中的话，无疑将会被归为“不合时宜”的那一类当中。然而，幸运的是，佩琪·古根海姆得到了它，并将它摆放到他在纽约的名为“这个世纪的艺术”的艺术馆中。这个艺术馆为众多的欧洲落难的先锋派艺术家提供了一个精神的家园，其中有一整个展馆都摆放的是超现实主义的作品。

表面和结构

英国人巴巴拉·海普沃斯（1903～1975年）和亨利·摩尔是在两次大战之间出现的另外两位与超现实主义相关的艺术家。他们两人在创作中不仅吸收了结构主义者对雕塑的体积的兴趣，同时也受到了法国雕塑家简·阿普（1887～1966年）的作品中所包含的“生机论”的影响。海普沃斯对艺术的解释为：“活力并不是通过肉体的，或是器官性的描绘而在雕塑中得到表现的，它应该是一种内在的精神生活。”她在作品尽其所能地探究了物质的表面和它们所暗含的内部结构之间的关系，从而明确地表达出她的这种对艺术的理解。

与海普沃斯不同，摩尔的创作以人体的表象为出发点，在其中融合了坦率言明的创作目的——“表现物质的真实性”。在他的作品中保持着对创作媒介的个体独特性的忠实感，并采用了传统的雕塑手段，即直接在石材原料上雕刻出人体形象的方法。就这一方面而言，他在作品中倾注了感觉与知觉的特性，让观赏者在欣赏这些作品时，有一种想要触摸它们的冲动，并在这种触摸中实现观众与雕塑之间的交流。这种创作目的和思想在雕塑实践中，直到那个时代还始终是一种处于边缘地带的艺术理念。人们曾经将他在雕塑创作领域内的成就与他有过的军事经历联系在一起，认为他的作品“主题中的潜台词表达的是关于受伤了的，不再受到神灵保佑的疆域，是关于非人性主义状态，同时也表达出艺术形式所具有的拯救及挽回的力量”。也许这可以部分地

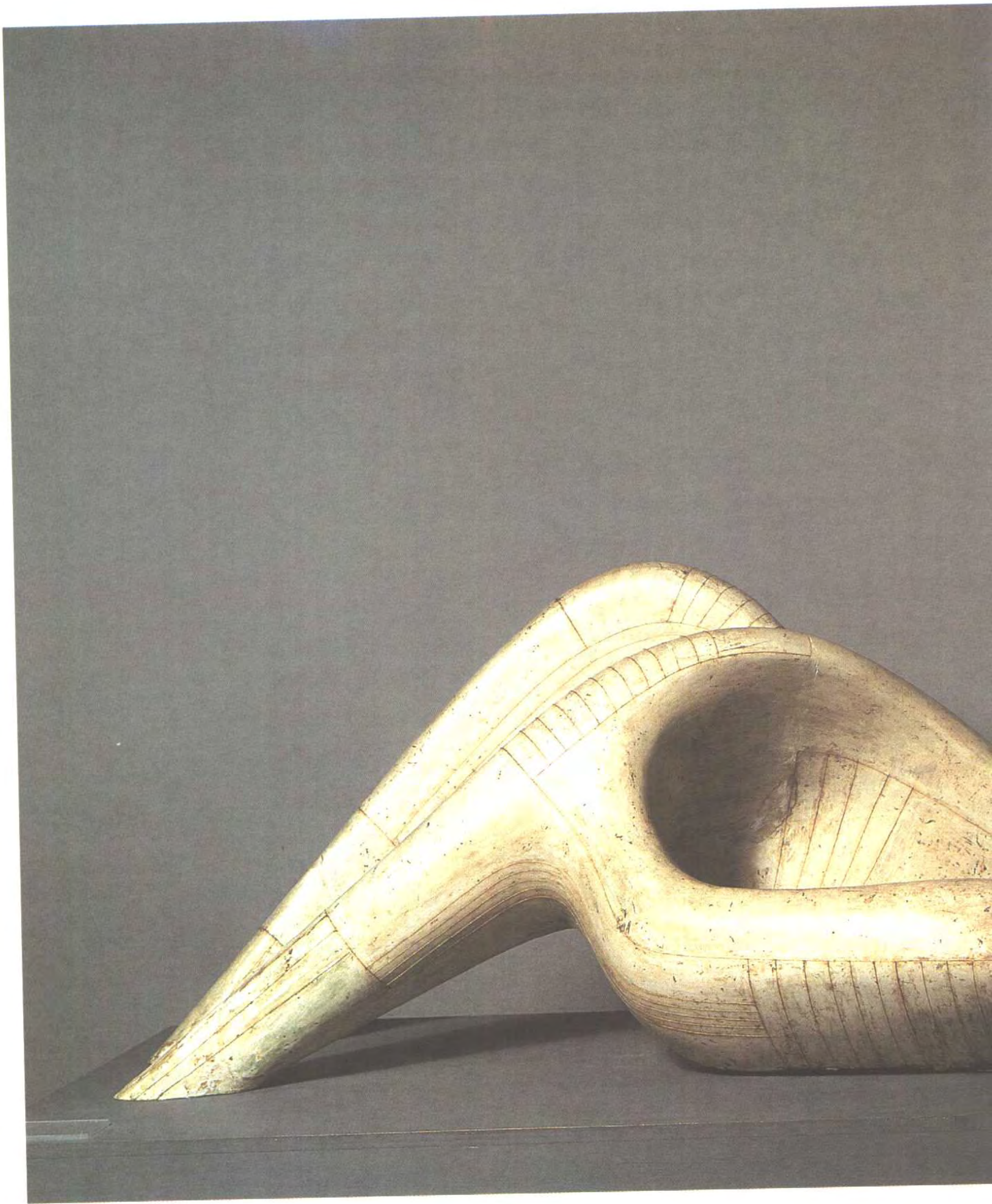
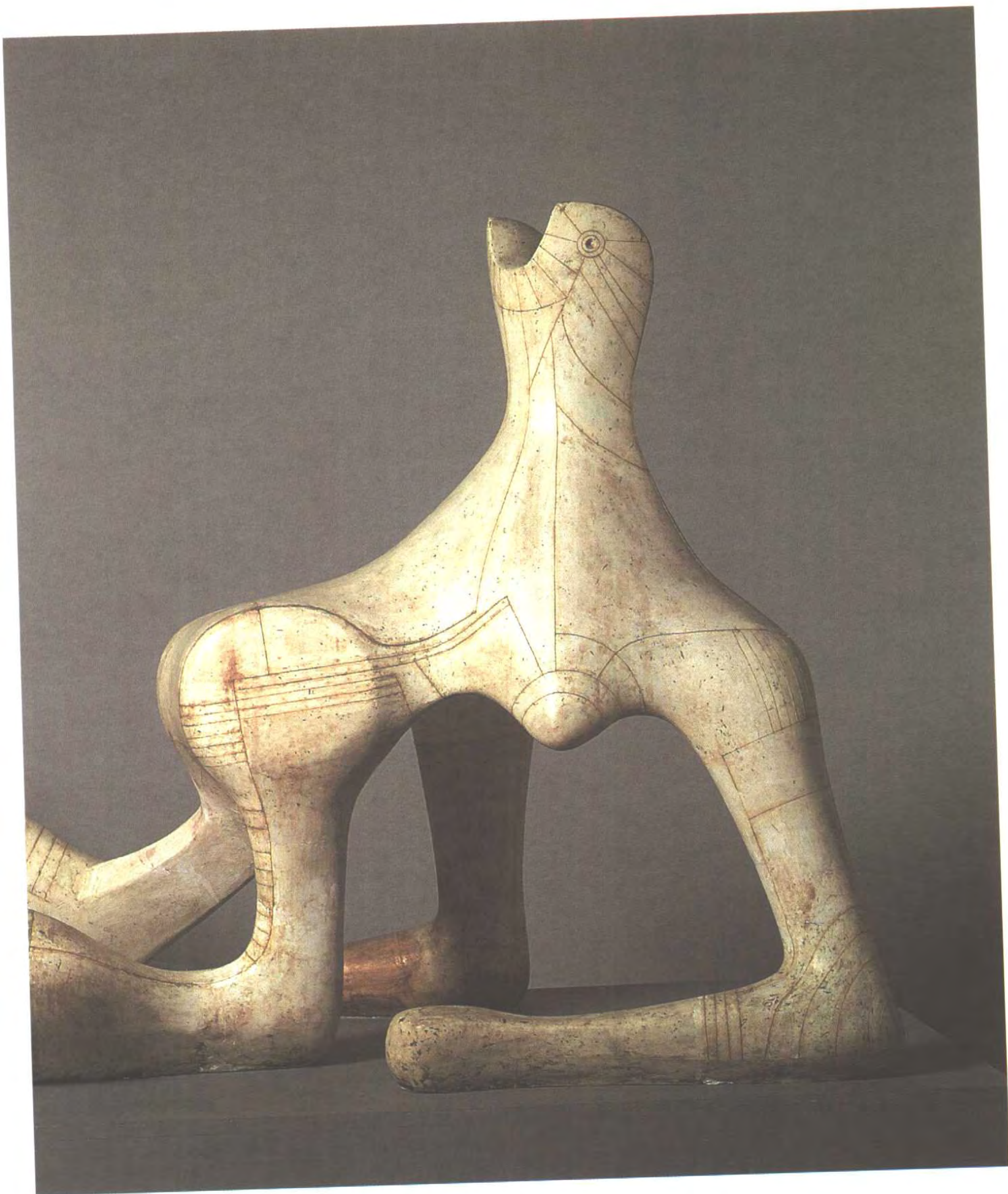


图104 亨利·摩尔，《倚靠着的躯体》，1951年，石膏。105.5cm × 227cm × 89cm，泰德艺术馆，伦敦。
摩尔相信，“一个洞可以具有一个与实在的面积相同的形状意义”，他将这样的理念运用到这件作品中，使作品中的空洞与实体部分具有相同的视觉诱惑力。



解释为什么摩尔对于母性的象征是如此的热衷，并且总是将作品放置在空旷的户外，仿佛这空旷的地域风景能够在某种程度上受到伟大的母性的滋养，从而开花结果，充满生机。偶尔地，摩尔也会将描绘空间与面积的表现意图在作品中以可以相互转换的统一体的形式表现出来，正如他的那件受英国艺术委员会的委托为1951年的英国艺术节而创作的《倚靠着的躯体》（图104）中所表现出来的一样。平缓而柔和的波浪曲线与激烈锋利的折叠弯曲重叠放置在一起，为雕塑注入了一种朦胧感，从而更好地达成了创作的动机，塑造出一个倚靠在那里的女人的形象。在最初的石膏模型上雕刻出的蜘蛛网形状的图形，就如同是一长覆盖着整个身体的地图一般，更加强了作品的结构张力感。

如果说三维人体雕塑在两次世界大战之间的年代里由于受到超现实主义的颠覆性破坏原则的影响而在某种程度上沦为一种边缘艺术形式的话，那么，它在接下来的第二次世界大战时期则以其惊人的多样性而重申了自身所处的重要地位。亨利·摩尔的《女人》，那件作为在自然景象中丰产象征的充满乐观主义倾向的作品，与贾柯梅蒂的存在主义创作思想形成了鲜明的对立。后者在战后所创作的人体雕塑中的那些孱弱无力，细若游丝的形象，仿佛是在一场可怕的大火中被烧成了黑炭的躯体。

作为战后的新一代英国雕塑家，林·查德维克、瑞格·巴特勒、肯尼斯·阿米特其及其摩尔先前的助手伯纳德·米德沃斯，以摩尔为榜样，在人体创作中不断地进行探索，将人体雕塑的发展进程向前继续推进。然而，在这样的发展过程中，并没有多少改革和创新的元素。尽管摩尔与海普沃斯的艺术创作萌芽于两次世界大战之间的超现实主义思潮，他们的作品本身却对下一代艺术家产生了极其深远的影响，其影响力之大，几乎让人们在欣赏他们的作品时，再也找不到最初的灵感源泉——超现实主义的影子了。

废弃物中的真实：组合的人体

到目前为止，在这一章中我们讨论的雕塑创作主要是通过雕刻技艺，或者是通过制作模型，然后再将其铸造成铜像的方法完成的。然而，到了20世纪50年代的中期及后期，

雕塑家们就开始投身到一种新兴的创作尝试——组合式的创作过程当中。这种组合式的雕塑创作是与绘画手段密切结合，加之以往的艺术流派，如立体派、达达派以及超现实派所采用的创作技法，将人体雕像带入了一个前所未有的崭新领域。这些拼凑出的组合三维人体雕塑仿佛传达出这样的信息：活生生的人类躯体是可以通过这些独立的个体零件组合而成，进而表现出来的。

“组合式”的这个概念是因为在1961年纽约的现代艺术博物馆中举办的“组合艺术展”而得来的。这个艺术馆的馆长，威廉姆·塞慈，将这个概念解释为“一个总称的概念，其中包含了所有艺术形式的组成，和所有并列毗邻的艺术形态”。其实这个概念在早些时候就已经被用在了罗伯特·罗斯陈博格和贾斯伯·约翰这样的采用混合媒介进行绘画创作的先锋派艺术家身上，然而从50年代中期开始，这个概念才逐渐包容了所有不同的波普艺术行为和艺术类别，最终构成了一种在大西洋两岸都极为风行的消费者肖像及技巧的文化。

美国的西海岸在20世纪的50年代后期和整个的60年代期间，一直是组合艺术繁荣发展的沃土，为另类艺术家提供了展放他们的特别作品的一个巨大的“车库”，仿佛是对纽约作为抽象派绘画的“实验室”的一种回应与反击。加利福尼亚的反文化颓废诗人和先锋派作家所采用的照搬和改写的策略与三维人体雕塑中的组合方法极为相像，都是艺术家以非常直接和有力的手法表达出他们内心对主流社会价值的幻灭和对越南战争（激烈的战斗开始于1964年）的反对情绪。将人体创作于废弃物组成的矩阵当中，并加以重构的过程使艺术家得以更加直接有效地达到先锋派风格的自然条件，即戏剧化的间离效果。这就如同将法国哲学家罗兰·巴塞斯的观点——“在废弃物中是最能领会真实的含义的”，通过行为方式表达出来一样。三维人体雕塑再不必为了表达出与人体相关的主题，诸如人类的事物及焦虑，而特意地被塑造成可以辨认的人体形象，正如超现实主义的创作，60年代的人体雕塑艺术大多是被艺术家们以

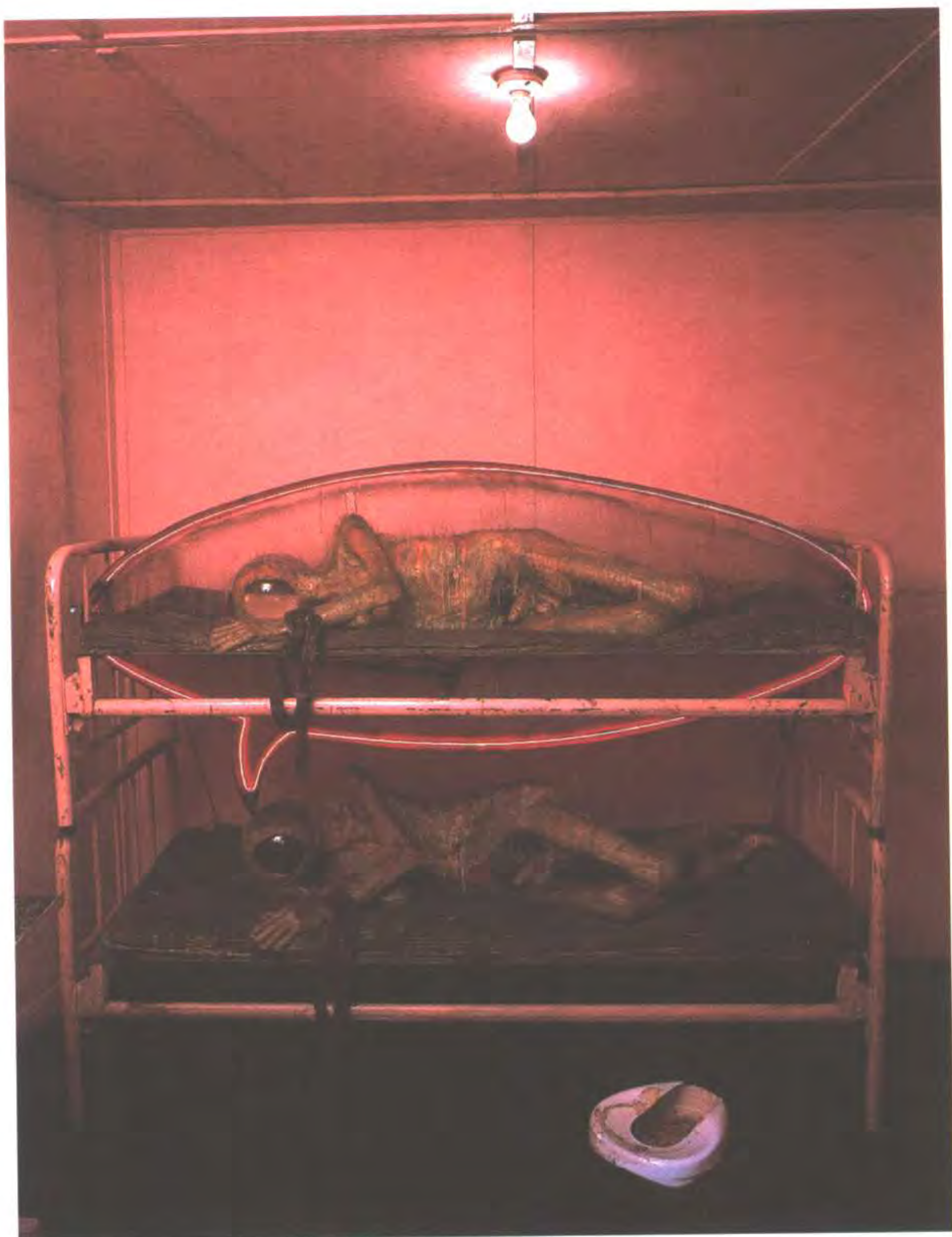
图105 布鲁兹·康纳尔，《女妖美度沙》，1960年。蜡、涂色的橡胶管、木头、线绳、纸板、头发和其他材料制成。25.4cm × 27.9cm × 56.3cm，惠特尼美国艺术博物馆，纽约。

康纳尔是一位现代的艺术家，他的作品对占据主导地位的人体的主题观念提出了极大的挑战，试图通过强调那些以往被排斥在正常的社会秩序之外的事物的作法，来分解对于材料和物质本身的教条分类学说。作品的题目解释出了视觉观察所不能达到的主题。



图 106 爱德·肯厚兹，《国家医院》，1966年。混合媒介，2.44m × 3.66m × 2.94m。现代艺术馆，斯德哥尔摩。

在这幅舞台场面中，人们可以感受到肯厚兹在1948年在精神病院的短暂工作经验对他的影响。透过一扇打开“病房”的门，人们切实地感到钳闭的空间内的无助状态，下面的躯体则表现出对这种无助的现状顾影自怜的情绪。两个躯体的脸都被替换为盛有两条黑鱼的金鱼缸。



间接的形式，而不是直接的形式表现出来的。

美国的组合艺术创作者布鲁丝·康纳尔（1933年出生）是最有争议性的艺术家之一。这位旧金山艺术家创作的“病态性恐怖”的物体经常是通过描述源于身体的焦虑情绪来表达出对更加广义的政治、社会以及两性问题的关注。艺术家们使用日常随处可见的碎石和其他各种“低劣”的原材料，创作出像《女妖美度沙》（图105）这样的作品。这件由蜡、涂色的橡胶管、木头、线绳、纸板、头发和珠子构成，并覆盖有尼龙的雕塑，表现出与二维抽象的“单纯”人体相对立的理念，从而成为美国东海岸的艺术家追求的理想和目标。

爱德·肯厚兹（1927~1994年）是另外的一位用废弃的日常工业和消费材料进行创作的西海岸组合派艺术家。他在50年代后期创作的合成作品最终扩展成为一幅表现“生活环境”的舞台场面，其构成元素——畸变的人体形象、



图107 乔治·西格尔，《晚餐》，1964~1966年。石膏、木头、铬合金、塑料薄片、纤维板、荧光灯。2.38m × 3.66m × 2.44m，沃克尔艺术中心，明尼阿波利斯。

真实的水壶和冷饮柜等元素无疑起到了强调处在这个环境之中的人体的逼真特性。西格尔曾经这样评论道：“我并不在乎其中的人物到底是处在哪一种特殊的情景和故事情节当中，观众可以任意地猜想，也许可以想像出48种不同的情景来呢。”

脱落了的石膏碎片以及当中的人体模特，被出乎意料地同日常生活用品组合放置在一起（图106）。肯厚兹的作品避开了表现那些明显的政治倾向的主题，而选择了更深层次的社会性的讽刺话题，往往非常能够唤起观众对处在困境中的人体的同情。

在纽约受过学习和训练的艺术家乔治·西格尔（1924年出生）探索开创出了一种与三维人体形式相对立，却并非毫无关联的艺术手法。他早期的象征派绘画作品受到了抽象的印象派风格的影响。对二维绘画的局限性深感失望的西格尔在1958年受到时装店内的服装模特的灵感启发，开始创作他那独特的三维人体形式。他将在石膏中浸泡过的麻布覆盖在用电线缠成的网架上，制作成三维人体影像。三年后他开始使用真人模特，从他们身上取下模型，在模型的外面缠上浸泡过石膏的医用绷带，然后将这些未经涂色的成品放置在真实的家具中间。这些作品表现出他对雕塑，或者说是这些石膏雕像与它们所处的周围环境之间的关系



图 108 杜安·汉森，《身着黑色比基尼的太阳浴者》，1989年。彩色铜像，各种装饰物，真人大小。撒其收藏馆，伦敦。

汉森作品的写实性是导致他的艺术家地位降低的主要原因，尽管也有一些人认为他应该得到人们更多的尊重。然而，他的作品却对当代的年轻艺术家提供了灵感，他们将他的艺术手法加以改变，以达到不同的视觉目的。

极大兴趣。在接下来的几十年中，西格尔不断地改进与提炼他的创作形式，他的作品也体现出更加深刻的内涵。然而，他的创作主题却始终未曾离开过城市生活的范畴（图107）。

如果西格尔的人体依赖的它们自身所具有的解释能力，而不是视觉上的逼真效果来影响观众的话，另外两位美国雕塑家所采用的手法则刚好相反。约翰·德·安德里亚（1941年出生）、杜安·汉森（1925～1996年）是20世纪的60年代期间引人注目的两位突出的艺术家。人们往往会将他们二人的创作与所谓的“超级现实主义”运动联系在一起，而实际上，他们的作品，至少是汉森的作品（图108），更应当被放在波普艺术，尤其是波普艺术与杜尚的“现成物品”相结合的背景当中加以理解。尽管他们二人在创作的手法和使用的原材料方面十分的相似，都是采用聚酯、乙烯聚合的醋酸纤维、玻璃纤维、真实的头发及真实的太阳镜等材料，他们的创作意图和创作目的却有着明显的不同。安德里亚将创作的焦点放在裸体模特的身上，以便在作品的人体中能够将各个方面都极为精确地表现出来，从而使它们既能够唤起观众的幻觉意识，同时本身又是这幻觉中不可或缺的组成。而汉森的幻觉意识则是通过一种更直接的社会意义的诠释来得以实现的。作品中的那些单纯的人体的形象直接反映出物质过盛的美国消费主义文化。然而，无论是安德里亚还是汉森，都没有摆脱雕塑与蜡像相比较时所处的不利地位，而这种下风地位，正如我们所见到的，近一个世纪以来，一直在困扰着写实主义雕塑家。在20世纪90年代的年轻当代艺术家查普曼兄弟（图52），查尔斯·雷，杰夫·库恩和阿比格尔·赖恩的作品中，人们可以清晰看到汉森对人体的写实主义创作理念作出的贡献，这些年轻的艺术家在作品中吸取了他的作品中具有幻觉效应，并巧妙地加以转化，以达到令人震惊的性刺激视觉效果。

被搅乱的特殊体：可鄙的雕塑与离奇的雕塑

20世纪60年代出现的大量的组合派艺术作品都在后来的心理分析文学中被称为“可鄙的雕塑”范畴之内。这个概

念是首先由法国的思想家朱利亚·克里斯蒂娃提出的,她将其解释为“搅乱了物质的本质、系统以及秩序的元素,它们不尊重界限、位置和规则。是介于事物之间的模糊合成体”。回顾以往的艺术及其他所创作的作品,应被归为这一概念范围内的有:布鲁斯·康纳尔、李·邦泰克、卢卡斯·撒马利斯,及其被人们称为“古怪的抽象派”艺术家,其中最值得注意的路易斯·布尔茹瓦(图20)和爱娃·海丝(1936—1970年)所创作的作品,在这些作品中,他们尽其所能地发掘出那些反传统的雕塑材料和具有争议性物质的潜力。这个概念还可以极大程度上帮助人们理解当代的女权主义者和同性恋者的艺术行为,例如辛迪·沙尔曼、琪琪·史密斯(图2)创作的畸形怪物人体,以及罗伯特·古博在90年代期间创作的那些怪诞离奇的人体组成部分。

琪琪·史密斯的艺术创作是通过对人体和人体的生理活动过程的犀利刻画来反映其尖锐的内涵的。在《正在小便的人体》这样的作品中,人类最自然的功能性活动被放在了焦点的位置,警示世人:“身体就是我们,我们就是身体”,如果我们否定了身体的最基本的现实,将会最终疏离了我们自己。作品中的人体蹲在那里,表现出对小便这个过程的明显专注,象征着尿液的黄色玻璃珠和塑造人体所采用的蜂蜡相映成趣,强化了整个作品中表现出的人体脆弱感。蜡,这种长期以来在雕塑领域内一直被认为是骨子里“低俗的”,并在传统意义上总是被人们与极端的写实主义联系在一起的材料,一下子成为20世纪末的艺术家们影射人类生命短暂易逝的有力手段。史密斯的《小便人体》并无意体现这种材料在写实性上所具有的巨大潜力,然而,她在刻画人体时所采用的不均匀的雕刻手法却极好地起到了唤醒人们对人类身体的血肉所具有的不规则和不完美的特性的作用。

同样地,罗伯特·古博在创作中也大量地使用了蜡为原材料。他以令人心痛的写实主义手法创作出了的那条《穿着裤子的腿》雕塑(图109)。这件采用了木头、蜡、织物和真实的人体毛发为原材料的作品能够极大地唤起观众的记忆和经验,从而有效地提升其艺术效果。古博的母亲曾经是一家医院的护士,在一次手术中,医生曾经将一条刚刚被截断的病人的腿交到她的手里,她认为这件作品与这

图109 罗伯特·古博,《无题(被肢解了的腿)》,1991年。木头、蜡、皮革、棉布和真人的毛发。真人大小。私人收藏。

由于古博对肢解的人体及其人体的组成局部的高度写实刻画,以及它们在艺术馆中所处的不太受欢迎的地位,都令观众对其产生了一种错乱和离奇的感觉。



次经历有关。而古博本人则回忆，在一次飞行中，他的视线落在相临的一位商人的一条部分可见的腿上。这个情景让他联想到“男厕所的隔栅下就可以看到的景像”。由于古博本人是一位同性恋者，因此，他的作品总是被人们理解为带有同性恋的主题倾向，这就导致了这些作品在由异性恋占主导地位的社会文化中只能是以附庸品的身份出现，起到中和与调节的作用。然而，这些作品正是通过对人体，有时甚至是对支离的人体组成部分的逼真刻画，成功地描绘出人物丰富的生活经验的。有时，他的人体组成局部也会同其他的一些附加的元素混合在一起，例如，插入一个塑料的放水孔，用来影射人体中的液体元素及其生理功能。这一作法令他的作品在美国的艾滋病恐慌的社会背景下，更能够引起人们的共鸣，因为在它们身上，这些人体和器官都被赋予了重新定义的文化意义，仿佛展示了人体即是一个容易遭受病毒袭击的有机体，同时它本身也是一个道德和情操的所在之地。史密斯和古博通过或直接、或间接的手法对人体的器官及其生理功能加以刻画与描绘，从而有效地将观众的视线从人体的外表表象转移到更加深入的内脏本质当中。

人体与自我

一些当代的人体艺术作品，其中很多是属于激进派的作品所具有的视觉力量，往往来自于艺术家本人将自己的身体融入、替换，或者是表演于作品之中。在艺术作品中采用真人的作法起源于20世纪60年代的“情景与表演艺术”，然而，真正使这种表现手法发生重要转变，令它的表达重心转向完全的自主与自身折射性的，则是美国艺术家布鲁斯·诺曼（1944年出生）。他在1966年开始了一种新的创作尝试，将艺术家本人的身体作为作品的场景、源泉和创作的主题加以表现。很多现代的人体作品已经将这种创作手段延伸，扩展到雕塑本质以外的领域，从而将它们作为具有了解内在结构的解剖学研究性质的物体而加以探究。在1944年的一段题为“外国的人体”的录像中，出生于黎巴嫩的英国艺术家蒙娜·哈托姆（1952年出生）借助于纤维光学技术，跟随一台医学内窥镜，从人体上打开的一个洞出发，完成了一次人体内部的旅程。这次旅程既让



图 110 奥兰正在接受面部整容手术，1996 年 4 月。

奥兰的整容计划——一种修复术意义的人体自画像艺术形式，令人们感到震惊，同样地，人们也为她的这一举动而着迷。这个历时十年的计划将会在 2000 年时在日本达到它的最高潮，届时她将通过整容手术在脸上雕刻出它所能支撑住的最大的鼻子。

观众亲身感受到了不安与恐惧，同时也让他们接触到了人体的内部景象，即通常为称为“隐藏的世俗污秽”的人体内部构成。

法国的多媒体艺术家奥兰的作品中所表现出的则是更加明确的自我折射，她将自己的身体作为作品的原材料，然后再加以“化装”处理，或进行再塑造。奥兰将自己的身体置于外科手术的主题中，以挑战西方文化传统中颇具家长制的“审美观”（图 110）。她的这件作品是她的十年创作计划——被称为《圣·奥兰的再生》的一个组成部分。在这个计划中，她已经在局部麻醉的外科手术中完成了脸部的整容，这样做是为了提醒世人注意“深深烙印在人体之中的苛刻审美标准”。这种修复术意义的人体自画像手法（她曾经这样评论她的作品：“我的身体就是我的软件，”）将会在 2000 年时在日本达到它的最高潮，届时她将通过整容手术在脸上雕刻出它所能支撑住的最大的鼻子。在这样的艺术创作中，这位艺术家将手术过程演变为一种艺术表演的舞台剧目。在手术进行中，她大声地朗读杰奎斯·拉堪、安东尼·阿托德以及朱利亚·克里斯帝娃的心理分析学著作，并将整个手术和朗读表演过程通过录像连接装置，传播到全世界的范围内的指定艺术馆中。

激进千禧年人体艺术有时也会回顾以往历史时期的雕塑作品中对人体的各种固定的和程式化的理解。例如，中世纪的人体就为一些有关艾滋病主题的艺术行为提供了某种程度上的借鉴和参考，其中对艾滋病的憎恶和对各种污秽



图 111 安东尼·高木雷，《北方的天使》，1995～1996 年。设计模型为：12.99cm × 28.2cm × 20cm，青铜雕像为：19.2m。盖慈海德，英国。

安东尼·高木雷希望他的《北方的天使》能够为它所矗立的英国东北部地区带来“生命与活力”。

物质的恐惧心理就好像当初在中世纪时期人们对人体中的那些令人厌恶的排泄物——血液、粪便和唾液的恐惧心理一样。英国的行为表演艺术家朗·阿帝（1962 年出生）本人就是一位艾滋病的感染者，在他的一台名为《判决》的舞台剧表演中，他的身体被铁钩嵌在肉中，然后悬挂在空中，继而装入包裹尸体的口袋中，作为死亡仪式的一部分。

所有这些艺术行为的相同之处在于它们都意识到并表现出了身体的单一特性。通过使用他的或是她的身体，艺术家们以更加直接的形式同观众达成了这样的交流，那就是：人体即是自我。从 1981 年开始，英国雕塑家安东尼·高木雷（1950 年出生）就开始以自己的身体为模型来塑造形体雕塑了。他曾经这样说道：“我的身体就是我存在的载体，我试图从中找到一种能够超越种族、信仰及语言的局限，却仍然能够表现出人体的特性根源的表达。”雕塑的规模是高木雷实现其“在世界中感觉人体”的创作思想的手段之一。然而，当他的那尊带有翅膀的铜像——《北方的天使》（图 111）被矗立在英国盖慈海德的时，却遭到了当地居民的反对。一位议员认为它“与远古时期的极权主义者就开始使用的大型雕像过于相像”，反映出人们对于巨型雕塑的敏感情绪，以及这种情绪的历史延续性。

安东尼·高木雷的作品中所体现的“身体是存在的载体”创作理念在当代艺术家中产生了强烈的共鸣，尤其是在这样的一个历史时期——人体作为文化的体现被赋予了崭新的视觉意义。在从与艾滋病的斗争到一系列围绕



图 112 马克·奎恩，《自我》，1991 年。凝固的血液，真人大小。撒奇收藏，伦敦。

奎恩的这件用他自身的血液制作而成的头像被放在冰柜里，以保持它的稳定性，这在某种意义上削弱了它所表达的主题，即“自我”是如何与人体结合，同时也受到人体本身的制约的。这个头像仿佛是一种“死亡的象征”，因为它向人们展示了作品中的血液，这种生命中至关重要的元素可以在任何时候变为无形的液体形式这一现实，揭示了人体的极其不稳定性。

着基因工程所展开的争议中，艺术家对人体艺术的处理方式，以及数字网络技术的不断进步，都将其推到了一个全新的舞台上，成为人们探讨的一个新的话题。英国人马克·奎恩（1964 年出生）是一位在近些年中将人体的创作以更加离奇的方式诠释给世人的艺术家，他将血液这种人体中的重要液体在作品中以可见的形式表现出来，以戏剧化的形式表达出人体中的不安全因素（图 112）。他在 1991 年创作的题为《自我》的自画头像中用到的九品脱血液（人体中血液的总量）是他在五个月中从自己的身体里抽出来的。这件头像作品被作为“死亡的象征”摆放在恒温的冰柜中，以保持它的三维稳定性。同时，这件作品也提示了世人人体所有的近乎于魔术般的能力——它可以再生出这样的，作为生命源泉的液体，而为其他的一个与之分开的身体器官提供生命的源泉。作品的题目——“自我”，不仅揭示了这一概念所处的尚有疑问的不确定的地位，同时也为我们提供了一个结束全书论述的极好的符号：严格地讲，如果“自我”不存在于人体的界限之内的话，那么它究竟存在于何处呢？”

结束语

本书的中心在于回顾历史长河中出现的那些具有重要意义三维人体艺术创作和作品。尽管由于受到篇幅限制，一些雕塑史上的作品被不可避免地省略掉了，但是，这本书还是向读者揭示了人体在不同的环境与背景中所具有的不同的形态，以满足不同读者的阅读目的，从而引发不同的理解，体会出人体所具有的不同内涵。人体这种独特的表现形式曾经作为丰产与母性的象征；作为惩戒以达到完美的载体；作为表现情感骄傲的源泉；以及恐惧、焦虑和道德恐慌的标记出现在艺术舞台之上。在一段历史时间内被人们赞美的自然朴实的裸体人体，在另一段中，则被认为是耻辱的影像，从而需要加以覆盖或采用其他的手段加以遮掩。然而，最重要的是，人体作为一种核心艺术手段幸存下来，传达着人类的本质与存在这样的主题。

从这些人体作品所展现的千变万化的影像和它们所折射出的复杂多样的含义中，人们可以体会到人体的多变性，它对社会、政治以及宗教压力的易感性，因为所有的这些社会元素都在相应的历史时期的人体中留下了深刻的烙印。同时，人体也表现出了它所具有的另外一种非凡的魅力，它能够将观众的目光完全地吸引到自己身上，全神贯注地欣赏每一个雕刻细节，而不需要对其内涵的任何过多的解释与理解。到了20世纪的后期，人体已然演变成为一种具有神奇魔力的核心元素，甚至可以抵御住科学和医药的进攻。也许正是因为这些原因，使我们不能找到一种对人体艺术完整的，全方位的，无所不容的理论。这些被注入人体形式中的看似“神奇”的特质，为它们赋予了近乎于图腾般的意义，并使其在整个视觉文化的历史进程中占有举足轻重的地位。

人体表现形式与它所代表的人类生命之间的界限的变迁始终是本书论述的主题，有关这一主题的探讨贯穿了全书的各个章节。通过三维立体手段表现出的人体雕塑本身就具有与人类的鲜活躯体的极端一致性，然而，正是这种一致性为它们在带来喝彩的同时也招致了诅咒。植根于柏拉图主义的西方审美观中，坚持完美的理想形象在人体艺术中为首要因素的原则，禁止将人体表现为与现实世界中人们所看到的人类相仿的近似体，从而导致了

在一定的历史阶段中对艺术表现“逼真化”的负面评价。但是，尽管受到学院派拥护的古典传统提倡雕塑中应该表现的是偶像般理想化的人体，而非逼真的现实生活中的人体，历史始终不断地在雕塑艺术中背道而驰的两极中游历，实现着它们之间的对话。

人体作为一种独特的艺术形式，在雕塑家们的手中，既可以被塑造为俊美优雅影像，也可以以古怪离奇的外表形象展示给世人，然而，不管是美丽的人体，还是古怪的人体，它们所表达出来的始终是它们背后深远的社会影响和政治力量。古希腊时期具有英雄气概的“英俊的青年雕像”反映出来的是人体在希腊的社会结构中所处的受人尊敬的神圣地位，而14世纪出现的那些外表孱弱，表情痛苦的人体雕塑则折射出当时人们饱受饥荒与瘟疫折磨的悲惨社会现状。有时候，人体塑像外表的完美也会得益于雕塑家对其内部构成的进一步了解，就像文艺复兴鼎盛时期艺术家们对人體解剖的热情造就了这一阶段创作出的令人目不暇接的，给人以美的享受的人体作品；而在另外的一些历史时期中，外表的完美则是艺术家们用来掩盖人体古怪离奇的内部构成的一种手段，譬如在18世纪的新古典运动时期，雕塑家们借用人体作品中纯洁的外表，来象征社会和政治的稳定与和谐。教堂与国家的力量同样影响着三维人体雕塑的发展，伴随着宗教改革运动而来的基督教堂的复兴，激发了巴洛克风格的创作，推动了这种通常表现为雕塑与建筑和绘画相结合的富丽堂皇的艺术思潮的发展。后来，欧洲的皇家贵族认识到了这种绚丽的巴洛克艺术在情感的表达上所具有的潜力，并将它转化为一种巩固其政权的手段。雕像的规模大小是本书的另外一个循环出现的主题：小型的人体具有真实的可触感，可以用来私下把玩与珍藏，而巨型人体雕像则具有更强的视觉冲击力，从而成为公共纪念碑的理想选择，并通常被统治者将其用为政治权利的象征。

正如书中的最后一章所揭示的，人体在现代社会中所处的地位，就像它在以往的任何历史时期一样，是至关重要、不可或缺的。然而，也许只有到了今天，人体才真正地表现出它所具有的“正反并存”精髓，最终将这种矛盾的统一展示给世人。现在，三维人体不断地由单纯的艺术领域转向更加直接的媒介，并通过它们提出一系列关于人类自身与那些反复无常的政治、社会以及两性道德之间的界限的问题，也许有一天，数码技术的进步会将它在人体以外的某个地方重新发明出来。只有到那时，皮格马力翁才会真正实现他的梦想——一个虚拟的、完全具象化的“虚幻的现实”的三维空间体。

历史事件

公元前

约公元前 40,000 年	欧洲出现第一个完整意义上的现代人
约前 8000 年	农业发展，人口急剧增长
约前 2780 年	埃及古王国建立
约前 2134 年	埃及中王国建立
约前 1570 年	埃及新王国建立
约前 1200 年	犹太信仰开始建立
约前 563 年	佛陀诞生
前 509 年	第一个罗马共和国形成
约前 490 年	希腊在马拉松战役中击败波斯
约前 462 年	雅典伯利克里上台执政
前 431~前 404 年	雅典和斯巴达之间爆发伯罗奔尼撒战争
前 336 年	伟大的亚历山大继位
前 44 年	尤利斯·凯撒在罗马被刺
前 27 年	奥古斯都（即屋大维）成为第一任罗马皇帝

0-800

约公元 0 年	耶稣诞生
约公元 30 年	耶稣被钉死在十字架上
约 79 年	庞培和赫库兰尼姆城被毁
306 年	君士坦丁大帝继位成为罗马皇帝
324 年	君士坦丁堡建立
476 年	哥特人洗劫罗马；西罗马帝国灭亡
约 570 年	穆罕默德诞生
约 622 年	伊斯兰教建立
800 年	查理曼大帝加冕成为罗马帝国皇帝

801-1750

1066 年	挪威入侵英格兰，黑斯廷斯战役
1095~1099 年	第一次十字军东征约 1100 年 西亚贝林王朝建立
约 1100 年	西亚贝林王朝建立
1309 年	教会分裂——一个教皇前往法属亚威农
1337 年	英法百年战争爆发
1348 年	黑死病流行
1415 年	阿金库尔战役
1434~1464 年	柯西莫·梅迪奇统治佛罗伦萨

雕塑纪年

其他里程碑性的艺术和文化事件

约公元前 30,000~前 25,000 年 威伦道夫的维纳斯，石灰石，奥地利；男子象牙雕塑，布尔诺，捷克

约公元前 3000 年 基克拉迪岛的人物雕塑，希腊

约公元前 1600~前 1400 年 河马牙、石晶和黄金做成的肖像，诺索斯，克里特

约公元前 1340 年 图唐卡门国王的木乃伊棺材，埃及

约公元前 650 年 希腊第一个大理石雕塑

约公元前 650~前 625 年 独立站立的女神像，希腊

约公元前 600~前 575 年 卡罗比斯和比童

约公元前 500 年 以弗所神庙中的阿耳特弥斯，希腊

约公元 480 年 男孩克里蒂奥斯，希腊

约公元前 450 年 武士“A”，希腊

约公元前 440 年 持矛者，阿戈斯的波里克勒特创作，希腊

约公元前447~前430年 帕提农神庙的雅典娜雕塑，菲迪亚兹作，雅典

约公元前 350 年 阿波罗·贝尔维德

公元前 190 年 萨莫色雷斯的胜利

约公元前 4000 年 中东地区开始了青铜铸造

约公元前 3500 年 发明车轮和犁

约公元前 2100~前 2000 年 英格兰，史前巨石柱

约公元前 2050 年 克里特岛出现克里特文明

约公元前 2650 年 埃及，斯芬克斯与金字塔

约公元前 1500 年 希腊和克里特创造了象形文字乙

约公元前 1000 年 腓尼基人发展了字母文字

约公元前 447~前 430 年 雅典巴特农神庙

公元前 310 年 亚历山大塑像（黄金）

约公元 50 年 拉奥孔

313 年 康斯坦丁国王巨型雕塑

约 80 年 罗马竞技场

约 100~650 年 墨西哥，特奥蒂瓦坎德阿兹特克城

320~330 年 罗马，彼得大教堂

532~537 年 君士坦丁堡，圣索非亚教堂

715~976 年 大马士革（715）、凯鲁万（722~863）、沙马拉（848~852）、开罗（877~879）、科尔多瓦（961~976）等地建造大清真寺

约 800 年 凯尔斯书

约 983~1013 年 法国康伊斯修道院的圣物箱雕像

约 1145~1150 年 旁柱雕像，查特大教堂，法国

约 1235~1237 年 班布格骑士，班布格，德国

约 1255~1265 年 天使报喜，兰斯大教堂，法国

约 1257~1259 年 皮萨诺，比萨修道院的讲道坛

1395~1403 年 思拉特，卡修道院入口处的雕像，摩西的喷泉，第戎，法国

约 1430~1450 年 多纳泰罗，大卫，青铜雕像

1015 年 希尔德斯凯姆天主教堂

1063 年 威尼斯圣马克天主教堂动工

1073~1083 年 拜约挂毯

1140~1144 年 巴黎圣德尼斯教堂

1194~1220 年 沙特尔大教堂（法）

1308~1311 年 杜乔，锡耶纳主祭坛画

1353 年 薄伽丘，十日谈

1387 年 乔叟，坎特伯雷故事集

历史事件

801-1750

1452 年	哈布斯堡开始统治神圣罗马帝国
1453 年	英法百年战争结束
1469~1492 年	洛伦佐·美第奇统治佛罗伦萨
1492 年	西班牙驱逐阿拉伯和犹太人
1498 年	哥伦布发现新大陆
1517 年	马丁·路德新教改革
1519 年	查理五世当选神圣罗马帝国皇帝；科尔特斯征服墨西哥
1522 年	麦哲伦开始环球航行
1527 年	德国和西班牙雇佣军洗劫罗马
1534 年	耶稣会成立；英格兰教会与罗马分裂
1545~1563 年	特兰特宗教会议
1576 年	荷兰联合省起义反抗西班牙统治
1598 年	《南特赦令》——法国不再禁止新教
1620 年	清教徒登上北美大陆
1625 年	查理一世成为英格兰国王
1642 年	英国内战爆发
1643 年	路易十八成为法国国王
1649 年	查理一世被送上断头台；英国实行共和政体
1660 年	查理二世复辟英国君主制
1666 年	伦敦大火
1685 年	《南特赦令》被废，驱逐法国清教徒

1751-1850

1774 年	路易十六成为法国国王
1775 年	美国《独立宣言》
1789 年	法国革命；乔治·华盛顿成为美国第一任总统
1793 年	路易十六被送上断头台
1799 年	拿破仑·波拿巴成为法国执政官
1800~1815 年	拿破仑战争，卷入了法国、英国、西班牙、葡萄牙、德国和俄国
1830 年	法国革命，开始路易斯·菲利浦的七月王朝统治
1837 年	维多利亚成为英联邦女王
1848 年	法国革命；第四共和国建立

雕塑纪年

其他里程碑性的艺术和文化事件

1497~1500 年	米开朗琪罗，哀悼基督
1501~1504 年	米开朗琪罗，大卫
1512~1518 年	托里贾尼，亨利七世的墓地
1513 年	米开朗琪罗，垂死的奴隶
1539~1543 年	切利尼，弗朗西斯一世的盐罐
1561~1562 年	贾巴罗那，大力士宰杀一个菲力斯人
约 1600 年	梦特内斯，十字架上的基督
1646~1652 年	贝尔尼尼，特列沙的迷醉
1702~1703 年	小皮埃尔·来格鲁斯，斯坦尼斯拉斯·科斯特卡死在床上
1738 年	路比里亚克，乔治·弗雷德里克·汉德尔

1413~1416 年	兰布尔兄弟，贝里公爵祈祷书大全
1420~1436 年	伯鲁涅列斯基，佛罗伦萨大教堂圆顶
1424~1452 年	吉尔贝蒂，佛罗伦萨洗礼堂“天堂之门”
1425~1427 年	马萨乔，圣三位一体，佛罗伦萨
约 1432 年	凡·艾克，根茨祭坛画
约 1445 年	彼埃罗·德拉·弗朗西斯卡，耶稣的洗礼
1445 年	古登堡出版印刷欧洲第一本书
1495~1498 年	莱昂纳多·达·芬奇，最后的晚餐
1500 年	丢勒，自画像
1503~1506 年	莱昂纳多·达·芬奇，蒙娜丽莎
1505 年	博斯，清晨的欢乐花园
1508~1512 年	米开朗琪罗，罗马西斯廷教堂吊顶
1510 年	达·芬奇的人体解剖研究
1509~1511 年	拉斐尔，梵尔冈的系列壁画
1510~1515 年	格吕内瓦尔德，埃森海姆祭坛画
1543 年	瓦萨里，人体结构七卷
1546~1564 年	米开朗琪罗，罗马圣彼得教堂
1567 年	帕拉迪奥，中央集中式建筑
1616 年	威廉·莎士比亚逝世
1642 年	伦勃朗，夜巡
1656 年	委拉斯开兹，国王之家
1667 年	弥尔顿，失乐园
1672 年	牛顿发现重力定律
1675~1710 年	雷恩爵士开始重建伦敦圣保罗大教堂

1757~1761 年	路比里亚克，约瑟夫·加科涅斯和他的妻子伊丽莎白·南丁格尔
1753~1756 年	皮加尔，马尔科·德·萨科斯
1754 年	法尔孔涅，摔跤手卖洛
1781 年	乌东，伏尔泰坐像
1808 年	卡诺瓦，扮装成维纳斯的波那巴公主
1817 年	大卫·德安格斯，康德将军
1832 年	吉米·本瑟姆的“标本”
1833~1836 年	吕德，1792 年出发的志愿者
1843 年	鲍维尔，希腊奴隶
1845~1847 年	吕德，不朽的巨人拿破仑睡着了
1847 年	克雷星格，被毒蛇咬了的女人
1850 年	吉布森，彩色的维纳斯
1843~1855 年	西玛德，智慧、学识和艺术的守护神

1751~1772 年	狄德罗与达朗伯，百科全书
1764 年	温克尔曼，古代艺术史
1784~1785 年	大卫，荷拉斯兄弟之誓
1791 年	佩因，人的权利
1792 年	沃斯通克拉夫特，女权辩护
1804 年	贝多芬，第三交响乐
1807 年	英国取消奴隶贸易
1815 年	奎特美尔·德·昆西，奥林匹亚的丘比特
1818 年	沃斯通克拉夫特·雪莱，弗兰克斯坦
1819 年	热里科，梅杜萨之筏
1821 年	康斯泰伯尔，干草车
1825 年	英国斯托克顿到达灵顿的铁路
1830 年	德拉克洛瓦，自由领导人民
1837 年	照相术发明
1841 年	库贝尔，奥兰的葬礼
1848 年	马克思、恩格斯，共产党宣言

历史事件

1851-1900

- 1861~1865 年 美国南北战争
- 1865 年 亚伯拉罕·林肯遇刺
- 1870 年 普法战争爆发
- 1871 年 巴黎公社失败
- 1880~1881; 1899~1902 年 英国和南非布尔人之间爆发布尔战争

1901-现在

- 1901 年 维多利亚女皇逝世
- 1914~1918 年 第一次世界大战
- 1917 年 美国参战; 俄国革命
- 1923 年 苏联成立
- 1929 年 华尔街金融危机; 大萧条
- 1933 年 希特勒成为德国元首
- 1936 年 西班牙内战爆发
- 1939~1945 年 德国入侵波兰; 第二次世界大战爆发
- 1941 年 美国参战
- 1945~1948 年 东欧成为苏联卫星国; 德国分裂
- 1950~1953 年 联合国军卷入朝鲜战争
- 1963 年 美国总体约翰·肯尼迪遇刺
- 1964 年 美国参加越战
- 1968 年 马丁·路德·金遇害
- 1973 年 越南战争结束
- 1976 年 毛泽东逝世
- 1985 年 苏联戈尔巴乔夫上台
- 1989 年 东欧共产主义国家解体
- 1990 年 德国重新统一; 前南斯拉夫内战爆发
- 1991 年 波斯湾战争, 涉及科威特、沙特阿拉伯; 西方国家联军反对伊拉克
- 1995 年 欧盟 (泛欧洲经济共同体) 扩展到 15 个国家; 准备东扩
- 1997 年 戴安娜王妃去世; 加尔各达的特丽莎修女去世

雕塑纪年

其他里程碑性的艺术和文化事件

1867~1869 年 卡尔波，舞蹈
1876 年 罗丹，青铜时代
1881 年 德加，十四岁的舞蹈家
1887 年 雷顿，被巨蟒缠绕的运动员
1886~1893 年 吉尔伯特，沙夫茨伯里纪念碑
1897~1902 年 克林格，贝多芬

1859 年 达尔文，物种起源
1863 年 莫奈，草地上的午餐
1867 年 马克思，资本论
1874 年 首届印象派画展
1876 年 贝尔发明电话，爱迪生发明照相机
1878 年 伊德维尔德·迈布里奇发明连续照相法
1885 年 第一座摩天大楼——国内保险大厦在芝加哥出现

1885~1887 年 塞尚，圣·维克多山
1889 年 梵高，艺术家房间
1892~1893 年 奥太 布鲁塞尔塔塞尔饭店
1893 年 蒙克，呼喊
1894 年 法国德雷福斯事件
1895 年 马克尼无线电收发报装置，卢米埃尔兄弟发明摄影机

1900 年 弗洛伊德，释梦

1913 年 博奇奥尼，空间的连续性的特殊体
1913~1914 年 艾布斯特恩，石头钻孔机
1916 年 布朗库西，男性的躯干
1917~1920 年 高博，女人头
1932 年 贾柯梅蒂，切断喉咙的女人
1951 年 摩尔，依靠着的躯体
1966 年 肯厚兹，国家医院
1968 年 西格尔，地铁
1969 年 汉森，废弃的亭子
1991 年 奎恩，自我
1995 年~现在 圣·奥兰的重生

1903 年 人类首次借助动力飞行；高迪，巴塞罗那萨格拉达教堂
1905~1907 年 爱因斯坦，相对论
1907 年 毕加索，亚威农少女
1909 年 加吉列夫芭蕾舞团赴巴黎演出；马里内蒂创立未来主义
1913 年 国际现代艺术展“军械库展览”在纽约举行
1917 年 杜塞，泉
1919 年 包豪斯学校在魏玛建立
1920 年 首届国际达达主义美术展在柏林举行
1922 年 乔伊斯，尤利西斯
1924 年 “第一个超现实主义宣言”发表
1926 年 贝尔德发明电视机
1937 年 毕加索，格尔尼卡；纳粹“颓废艺术”展
1938 年 超现实主义国际展在巴黎举行
1948 年 杰克森·波洛克的滴画；抽象表现主义

1949 年 奥维尔，1984
1952 年 贝克特，等待戈多
1954~1955 年 约翰斯，红旗；波普艺术
1956 年 “这是明天”展，伦敦白教堂美术馆
1960 年 克莱恩，人体册测量
1961 年 苏联首次载人航天飞行；发现DNA分子
1962 年 沃霍尔，坎贝尔的罐头汤画
1968 年 国际学生运动高涨；观念艺术发展
1969 年 美国“阿波罗号”首次登上月球
1970 年 史密林，螺旋码头，地景艺术
1978 年 安德烈·等于8（塔特画廊版称“砖块”）

1981 年 塞拉，倾斜的弧
1992 年 怀特雷，房子

参考文献

GENERAL

- ADLER, KATHLEEN, and POINTON, MARCIA (eds), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)
- APTER, EMILY, and PIETZ, WILLIAM (eds), *Fetishism as Cultural Discourse* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993)
- DOUGLAS, MARY, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (1966; London and New York: Ark, 1984)
- DUTTON, KENNETH R., *The Perfectible Body: The Western Ideal of Physical Development* (London: Cassell, 1995)
- FALK, PASI, *The Consuming Body* (London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1994)
- FEATHERSTONE, MIKE, and BURROWS, ROGER, *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment* (London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1995)
- FEHER, MICHEL (ed.), *Fragments for a History of the Human Body, Part One* (New York: Zone, 1989)
- FREEDBERG, DAVID, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1989)
- GENT, LUCY, and LLEWELLYN, NIGEL (eds), *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, c.1540-1660* (London: Reaktion, 1990)
- ISAAK, JO ANNA, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* (London and New York: Routledge, 1996)
- KRISTEVA, JULIA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982)
- PENNY, NICHOLAS, *The Materials of Sculpture* (New Haven and London: Yale University Press, 1993)
- SHILLING, CHRIS, *The Body and Social Theory* (London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1993)
- and MELLOR, PHILIP A., *Re-Forming the Body: Religion, Community and Modernity* (London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1997)
- STAFFORD, BARBARA MARIA, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1991)
- STALLYBRASS, PETER, and WHITE, ALLON, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, NY: Columbia University Press, 1986)
- SULEIMAN, SUSAN RUBIN (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives* (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1985)
- ISAAK, JO ANNA, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* (London: Penguin, 1993)
- BERNAL, MARTIN, *Black Athena: The Afro-Asiatic Roots of Classical Civilisation* (London: Vintage, 1991)
- BLUNDELL, SUE, *Women in Ancient Greece* (London: British Museum Press, 1995)
- BOARDMAN, JOHN, *Greek Sculpture: The Archaic Period* (London and New York: Thames and Hudson, 1993)
- *Greek Sculpture: The Classical Period* (London and New York: Thames and Hudson, 1985)
- DONOHUE, A. A., *Xoana and the Origins of Greek Sculpture* (Atlanta: Garland, 1988)
- EASTERLING, P. E., and MUIR, J. V. (eds), *Greek Religion and Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985)
- HERINGTON, C. J., *Athena Parthenos and Athena Polias* (Manchester: 1955)
- PAUSANIAS, *Guide to Greece*, 2 vols (London: Penguin, 1985)
- POLLITT, J. J., *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965)
- *Art and Experience in Classical Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972)
- RAMAGE, N. H., and RAMAGE, A., *Roman Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)
- RICHTER, G. M. A., *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (New Haven and London: Yale University Press, 1968)

CHAPTER ONE

- BARING, ANNE, and CASHFORD, JULES, *The Myth of the Goddess: Evolution of an*

- Press, 1950)
- *A Handbook of Greek Art: A Survey of the Visual Arts of Ancient Greece* (London: Phaidon, 1992)
- SENNETT, RICHARD, *Flesh and Stone: The Body and Civilisation in Western Civilisation* (London: Faber and Faber, 1994)
- SPIVEY, NIGEL, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings* (London: Thames and Hudson, 1996)
- STEWART, ANDREW, *Greek Sculpture: An Exploration*, 2 vols (New Haven and London: Yale University Press, 1990)
- VERNANT, JEAN-PIERRE, *Mortals and Immortals: Collected Essays* (ed. Froma Zeitlin), (Princeton: Princeton University Press, 1991)
- CHAPTER TWO**
- BAXANDALL, MICHAEL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven and London: Yale University Press, 1980)
- BINSKI, PAUL, *Medieval Death: Ritual and Representation* (London: British Museum Press, 1996)
- BRANNER, ROBERT (ed.), *Chartres Cathedral* (New York and London: W. W. Norton, 1969)
- BURCKHARDT, JACOB, *The Civilisation of the Renaissance in Italy* (London: Phaidon, 1955)
- BURCKHARDT, TITUS, *Chartres and the Birth of the Cathedral* (Ipswich: Golgonooza, 1995)
- BYNUM, CAROLINE WALKER, *The Resurrection of the Body in Western Christianity* (New York: Columbia University Press, 1995)
- CAMILLE, MICHAEL, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)
- GIMPEL, JEAN, *The Cathedral Builders* (London: Pimlico, 1993)
- MALE, EMILE, *The Gothic Image* (London: Collins, 1961)
- MILES, MARGARET, *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West* (Boston, 1989)
- MORAND, KATHLEEN, *Claus Sluter: Artist at the Burgundian Court* (London: Harvey Miller, 1991)
- STEYAERT, JOHN W., *Late Gothic Sculpture: The Burgundian Netherlands* (Ghent: Ludion Press, 1994)
- STODDART, WHITNEY S., *Art and Architecture in Medieval France* (New York and London: Harper & Row, 1972)
- VASARI, *Lives of the Artists* (London: Penguin, 1965)
- WILLIAMSON, PAUL, *Gothic Sculpture: 1140-1300* (New Haven and London: Yale University Press, 1995)
- CHAPTER THREE**
- ASHBEE, C. R. (trans.), *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture* (New York: Dover, 1967)
- AVERY, CHARLES, *Giambologna* (London: Phaidon, 1987)
- BAROLSKY, PAUL, *Michelangelo's Nose: A Myth and its Maker* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1990)
- BULL, GEORGE, *Michelangelo: A Biography* (London: Penguin, 1996)
- CARERI, GIOVANNI, *Bernini: Flights of Love, the Art of Devotion* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1995)
- CELLINI, BENVENUTO, *The Life of Benvenuto Cellini: Written by Himself* (London: Phaidon, 1951)
- ENGGASS, ROBERT, and BROWN, JONATHAN, *Italian and Spanish Art: 1600-1750 - Sources and Documents* (Illinois: Northwestern University Press, 1992)
- HIBBARD, HOWARD, *Bernini* (London: Pelican, 1965)
- LLEWELLYN, NIGEL, *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c.1500-c.1800* (London: Victoria and Albert Museum/Reaktion, 1991)
- MONTAGU, JENNIFER, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art* (New Haven and London: Yale University Press, 1989)
- SAWDAY, JONATHAN, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995)
- STEINBERG, LEO, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (Chicago: University of Chicago Press, 1996)
- STOICHITA, VICTOR, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* (London: Reaktion, 1995)
- TRUSTED, MARJORIE, *Spanish Sculpture: A Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum* (London: Victoria and Albert Museum, 1996)
- CHAPTER FOUR**
- BINDMAN, DAVID, and BAKER, MALCOLM, *Roubiliac and the Eighteenth Century Monument: Sculpture as*

- Theatre* (New Haven and London: Yale University Press, 1995)
- COOK, B. F., *The Townley Marbles* (London: British Museum Publications, 1985)
- CROW, THOMAS E., *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* (New Haven and London: Yale University Press, 1985)
- DE CASO, JACQUES, *David d'Angers: Sculptural Communication in the Age of Romanticism* (Princeton: Princeton University Press, 1992)
- HARVEY, ANTHONY, and MORTIMER, RICHARD (eds), *The Funeral Effigies of Westminster Abbey* (Woodbridge: Boydell Press, 1994)
- HARGROVE, JUNE (ed.), *The French Academy: Classicism and its Antagonists* (Newark: University of Delaware Press, 1990)
- HASKELL, FRANCIS, and PENNY, NICHOLAS, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (New Haven and London: Yale University Press, 1981)
- HERBERT, R. L., *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: An Essay in Art and Politics* (London: Penguin/Allen Lane, 1972)
- LAVIN, SYLVIA, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1992)
- LEVEY, MICHAEL, *Painting and Sculpture in France: 1730-1789* (New Haven and London: Yale University Press, 1993)
- POTTS, ALEX, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History* (New Haven and London: Yale University Press, 1994)
- TUFTS, ELEANOR, "An American Victorian Dilemma, 1875: Should a Woman be Allowed to Sculpt a Man?" *Art Journal* 51, no. 1 (Spring 1992), pp. 51-56
- WHINNEY, MARGARET, *Sculpture in Britain: 1530-1830* (London: Penguin/Pelican History of Art, 1988)
- ### CHAPTER FIVE
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Selected Writings on Art and Literature* (London: Penguin, 1972)
- BEATTIE, SUSAN, *The New Sculpture* (New Haven and London: Yale University Press, 1983)
- BOIME, ALBERT, *Hollow Icons: The Politics of Sculpture in Nineteenth Century France* (Kent, Ohio, and London: Kent State University Press, 1987)
- *Art and the French Commune: Imagining Paris after War and Revolution* (Princeton: Princeton University Press, 1995)
- DORMENT, RICHARD, *Alfred Gilbert* (New Haven and London: Yale University Press, 1985)
- EISENMAN, STEPHEN, F., et al., *Nineteenth Century Art: A Critical History* (London: Thames and Hudson, 1994)
- GRATTAN, T. C., *Beaten Paths; and Those Who Trod Them*, 2 vols. (London, 1862)
- JENKINS, IAN, *Archaeologists and Aesthetes* (London: British Museum Press, 1992)
- MIDDLETON, ROBIN (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture* (London: Thames and Hudson, 1984)
- NOCHLIN, LINDA, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (London: Thames and Hudson, 1994)
- READ, BENEDICT, *Victorian Sculpture* (New Haven and London: Yale University Press, 1982)
- SCHORSKE, CARL, *Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)
- STOCKING, GEORGE W., *Victorian Anthropology* (New York: Macmillan, Free Press, 1991)
- WAGNER, ANNE, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire* (New Haven and London: Yale University Press, 1986)
- ### CHAPTER SIX
- ADAM, PETER, *The Arts of the Third Reich* (London: Thames and Hudson, 1992)
- ALTSHULER, BRUCE, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century* (New York: Abrams, 1994)
- BENJAMIN, WALTER, *Illuminations* (London: Fontana, 1992)
- BERNADAC, MARIE-LAURE, *Louise Bourgeois* (Paris and New York: Flammarion, 1996)
- BURNHAM, JACK, *Beyond Modern Sculpture* (London: Penguin, Allen Lane, 1968)
- ELSEN, ALBERT E., *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises* (New York: George Braziller, 1974)
- *Unknown Beings and Other Realities* (New York: George Braziller, 1979)
- FULLER, PETER, *Henry Moore: An Interpretation* (London: Methuen, 1993)
- GIEDION, SIEGFRIED,

- Mechanisation Takes Command* (New York and London: W. W. Norton, 1969)
- GOLDWATER, ROBERT, *Primitivism in Modern Art* (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, and Belknap, 1986)
- HUTCHINSON, JOHN, GOMBRICH, E. H., and NJATIN, LELA B., *Antony Gormley* (London: Phaidon, 1995)
- KRAUSS, ROSALIND E., *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1981)
- LORD, JAMES, *Giacometti: A Biography* (London: Phoenix Giant, 1996)
- NAIRNE, SANDY, et al., *State of the Art: Ideas and Images in the 1980s* (London: Chatto and Windus/Channel Four Television, 1990)
- REFF, THEODORE, *Degas: The Artist's Mind* (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, and Belknap, 1987)
- "The Morbid Content of Degas' Sculpture," *Apollo* 142, no. 402 (August 1995), pp. 64-71
- SHANES, ERIC, *Constantin Brancusi* (New York and London: Abbeville, 1989)
- SYLVESTER, DAVID, *Looking at Giacometti* (London: Pimlico, 1995)
- TUCHMAN, PHYLLIS, *George Segal* (New York and London: Abbeville, 1983)
- WALDMAN, DIANE, *Collage, Assemblage and the Found Object* (London: Phaidon, 1992)
- EXHIBITION AND SALE CATALOGUES**
- BLUHM, ANDREAS, et al., *The Colour of Sculpture: 1840-1910* (Zwolle: Waanders Uitgevers, 1996); Van Gogh Museum, Amsterdam (July-November 1996); Henry Moore Institute, Leeds (December 1996-April 1997)
- DORMENT, RICHARD, et al., *Alfred Gilbert: Sculptor and Goldsmith* (London: Royal Academy of Arts/Weidenfeld & Nicolson, 1986); Royal Academy of Arts, London (March-June 1986)
- FUSCO, PETER, and JANSON, H. W. (eds), *The Romantics to Rodin* (Los Angeles County Museum of Art/George Braziller, 1980); Los Angeles County Museum of Art (March-May 1980)
- HOPPS, WALTER, et al., *Kienholz: A Retrospective* (New York: Whitney Museum of American Art/Thames and Hudson, 1996); Whitney Museum of American Art, New York (February-June 1996)
- KENT, SARAH, *Shark Infested Waters: The Saatchi Collection of British Art in the '90s* (London: Zwemmer, 1994)
- LIVINGSTONE, MARCO, *Duane Hanson* (London: The Saatchi Gallery, 1997); The Saatchi Gallery, London (April-July 1997)
- PINGEOT, ANNE, et al., *La Sculpture Française au XIXe Siècle* (Paris: Galeries nationales du Grand Palais, 1986)
- TUCHMAN, MAURICE (ed.), *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles County Museum of Art, 1967); Los Angeles County Museum of Art (April-June 1967)
- WILTON, ANDREW (ed.), *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (London: Tate Gallery, 1996); Tate Gallery, London (October 1996-January 1997)
- Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* (New York: Whitney Museum of American Art, 1993); Whitney Museum of American Art, New York (June-August 1993)
- The Age of Neoclassicism* (London: Arts Council of Great Britain, 1972); Royal Academy and Victoria and Albert Museum, London (September-November 1972)
- Chapmanworld: Jake and Dinos Chapman* (London: ICA Publications, 1996); Institute of Contemporary Arts, London (May-July 1996)
- Important Silver, Objects of Vertu and Russian Works of Art*, Christie's, New York (11 April, 1995)
- Pioneers of Modern Sculpture* (London: Arts Council of Great Britain, 1975); Hayward Gallery, London (July-September 1975)

图片来源

Collections are given in the captions alongside the illustrations. Sources for illustrations not supplied by museums or collections, additional information, and copyright credits are given below. Numbers are figure numbers unless otherwise indicated.

- frontispiece detail of picture 97 page 142
- 1 Christie's Images, New York
- Page 7 detail of picture 4 page 12 1995
- 2 Courtesy of The Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums # 1997.82. Promised gift in part to Barbara Fish Lee and Emily Rauh Pulitzer and purchase in part from the Joseph A. Baird, Jr. Francis H. Burr Memorial and Director's Acquisition Funds. Photo © 1997 Sotheby's Inc
- 4 © 1995 Sotheby's Inc
- 5 The Hulton Getty Picture Collection Limited, London
- 6 Schweizerisches Landesmuseum, Zurich # LM 20018, negative # CO 8791
- 7 Photo by Petr Josek REUTERS/Popperfoto
- 8 © Ben May, Canterbury
- 9 © 1995 Sotheby's Inc
- 10 Oskar Kokoscha-Dokumentation, Pöchlarn, Austria/© DACS 1998
- 11 François Le Diascorn/Rapho/Network
- 12 Museo Archeologico Nazionale, Naples/Fotografica Foglia, Naples
- Page 21 detail of picture 26 page 41
- 13 AKG London/Eric Lessing
- 14 Courtesy the artist
- 17 photo by Alison Frantz
- 18 © British Museum, London # 1239
- 19 Museo Archeologico Nazionale, © Naples # 6278/Fotografica Foglia, Naples
- 20 © Louise Bourgeois, courtesy of the Robert Miller Gallery, New York
- 21 Nikos Kontos, Athens
- 22 Scala, Florence
- 24 Nikos Kontos, Athens
- 26 Courtesy Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris
- 27 © Araldo De Luca, Rome
- 28 Scala, Florence
- Page 45 detail of picture 35 page 56
- 29, 30, 31 © Angelo Hornak, London
- 32 Courtesy of the Trustees of the Victoria & Albert Museum, London # A.98-1911
- 33, 34 © Paul M.R. Maeyaert, Mont de l'Enclus-Orroir, Belgium
- 36 Scala, Florence
- 37 Studio Fotografico Quattrone, Florence
- 38 Scala, Florence
- 39 © CAMERAPHOTO Arte, Venice
- 40 Studio Fotografico Quattrone, Florence
- 41, 42 Scala, Florence
- 43 © Paul M.R. Maeyaert
- Page 67 detail of picture 55 page 83
- 44 © Araldo De Luca, Rome
- 46 Science Museum/Science & Society Picture Library, London
- 47 © Araldo De Luca, Rome
- 48 Scala, Florence
- 50 Courtesy of the Trustees of the Victoria & Albert Museum, London # A.7-1954
- 51 © Paul M.R. Maeyaert
- 52 Courtesy Victoria Miro Gallery, London
- 53, 54, 55 © Paul M.R. Maeyaert
- 56 Courtesy of the Trustees of the Victoria & Albert Museum, London # 250-1864
- 57 © Araldo de Luca, Rome
- 58 Canali Photobank, Capriolo, Italy
- 59 © Angelo Hornak, London
- Page 91 detail of picture 66 page 100
- 60 © Paul M.R. Maeyaert
- 61 © RMN, Paris
- 62 Kunst zu Weimar Sammlungen # G.70
- 63 Scala, Florence
- 64 The Bridgeman Art Library, London
- 65 © 1997 by Kunsthau Zurich. All rights reserved.
- 66 Canali Photobank, Capriolo, Italy
- 67 © Photo RMN, Paris - G.Biot/C.Jean
- 69 National Museum of American Art, Washington D.C./Art Resource, New York
- 70 Yale University Art Gallery, New Haven #1962.43, Olive Louise Dann Fund
- 71 Architect of the Capitol, Washington DC
- 72 © RMN, Paris
- 73 © RMN, Paris - R.G.Ojeda/P.Néri
- 74, 75 © Paul M.R. Maeyaert
- 76 AKG London
- 77 Popperfoto, London
- 78 Christie's Images, New York
- Page 115 detail of picture 91 page 133
- 79 © RMN, Paris - Jean Schormans
- 80 The Board of Trustees of the National Museums & Galleries on Merseyside (Walker Art Gallery, Liverpool)
- 81 Science Museum/Science & Society Picture Library, London
- 83 © RMN, Paris - Arnaudet
- 84 Courtesy the Edition du Castelet and the Duc de Luynes
- 85 © RMN, Paris
- 86 Musée des Beaux-Arts, Nantes #1793, photo H. Maertens
- 87 Courtesy of the Trustees of the Victoria & Albert Museum, London # A.36.1934
- 89 © Peter Ashworth, London
- 90 © 1996 Sotheby's Inc
- 91 Museum der Bildenden Kunste, Leipzig # E 1237
- 92 Courtesy of the Trustees of the Victoria & Albert Museum, London # A33-1914
- 93 © Musée Rodin, Paris # S.1068, photo Bruno Jarret
- 94 © The Cleveland Museum of Art, Ohio, 1997, Hinman B. Hurlbut Collection, # 3205.1937 ADAGP, Paris and DACS, London 1998
- Page 137 detail of picture 100 page 146
- 96 © RMN, Paris - Jean Schormans
- 99 The Museum of Modern Art, New York. Katherine S. Dreier Bequest. Photograph 1997 The Museum of Modern Art, New York
- 101 Courtesy The Henry Moore Institute, Leeds
- 102 © ADAGP, Paris and DACS, London 1998
- 103 AKG London
- 104 This work is reproduced by permission of the Henry Moore Foundation
- 105 Whitney Museum of American Art, New York. Gift of the Howard & Jean Lipman Foundation, Inc, photo Geoffrey Clements
- 106 Moderna Museet, Stockholm # 2094
- 107 Collection Walker Art Center, Minneapolis. Gift of the T.B. Walker Foundation, 1966. George Segal/DACS, London/VAGA, New York 1998
- 109 Courtesy the artist
- 110 Rex Features Ltd, London/Sipa-Press, photo Alain Dhome
- 111 Courtesy Jay Jopling, London and Gateshead City Council

- Quercia, Jacopo della 78; *Archangel Gabriel* 60, 61
- Quinn, Mark: *Self* 160-61, 161
- Rauschenberg, Robert 153
- Ray, Charles 156
- Reclining Figure* (Moore) 150, 152
- Reinhardt, Ad 8
- Revett, Nicholas *see* Stuart, James
- Rheims Cathedral, France:
 Annunciation 50, 50
- Riace, Warriors from 34, 35-36, 43
- Richards, Captain W. H.: "Eric" 13
- Rilker, Rainer Maria 134-35
- Roberts-Austen, Sir William 130
- robots 7, 10, 145
- Rock Drill* (Epstein) 145, 146
- Rococo style 94
- Rodin, Auguste 132, 140; *Age of Bronze* 115, 134, 134; *Iris, Messenger of the Gods* 134, 135; *The Thinker* 125, 132
- Roldán, Luisa 83; *Virgin and Child with St. Diego of Alcal* 83-84, 85
- Roller, Alfred 132
- Romanesque style 48, 60
- Roubiliac, Louis François 91-92; monument to Alexander VII 92; *Nightingale* monument 91, 93
- Rude, François 111, 124; *Napoleon Awakening to Immortality* 111, 111-12
- St. Jerome in Penitence* (Torrignano) 78, 79
- St. John the Baptist* (Donatello) 60, 61, 62
- St. Matthew* (Michelangelo) 73, 73
- Salt Cellar* (Cellini) 74, 75
- Samaras, Lucas 157
- Samson Slaying a Philistine* (Giambologna) 76, 76, 78
- Saxe, Maréchal Maurice de: monument to (Pigalle) 92, 92
- Schiller, Friedrich 97
- Secession *see* Vienna Secession
- Segal, George 154-55; *Diner* 155, 155
- Seitz, William 153
- Self* (Quinn) 160-61, 161
- Severini, Gino 141
- Sèvres porcelain 94
- shabti* figures 25
- Shelley, Mary: *Frankenstein* 13
- Sherman, Cindy 157
- Silverthorne, Jeanne: *Untitled* 23, 23
- Simart, Pierre Charles: *Minerva* 122, 122, 124, 130-31
- Simon, Thomas and Abraham (attrib.): *Oliver Cromwell* 17, 17
- Slodtz, Michel-Ange 91; monument to Languet de Gergy 92, 93
- Sluter, Claus 53; portal figures (Champmol) 53-54, 54, 56, 59
- Smith, Joachim (attrib.): *The Infant George IV* 7, 17
- Smith, Kiki 157, 158; *Pee Body* 9-10, 10, 157
- Smith, Dr Southwood and Talisch, Jacques: *Auto-Icon of Jeremy Bentham* 120, 121
- Spanish sculpture 78-84
- Spear Bearer see Doryphoros*
- State Hospital* (Kienholz) 154, 154
- Stevens, Alfred: *Wellington Monument* 127
- Stuart, James and Revett, Nicholas: *The Antiquities of Athens* 94-95
- Suger, Abbot 51
- Sunbather with Black Bikini* (Hanson) 156, 156
- Super Realism 156
- Surrealism 18, 146-48, 149, 152
- Talisch, Jacques *see* Smith, Dr
- Tatlin, Vladimir 145
- Teresa of Avila, St. 84, 86, 87
- Thinker, The* (Rodin) 125, 132
- Thorak, Joseph 148
- Thoré, Théophile 117-18
- Thornycroft, Hamo 128
- Thorwaldsen, Bertel 105, 117
- Three Graces* (Canova) 106
- Thucydides 26-27
- Tinted Venus* (Gibson) 106, 118, 118-19
- Torrignano, Pietro 79; *St. Jerome in Penitence* 78, 79
- Torso* (Pevsner) 144, 145
- Torso of a Young Man* (Brancusi) 137, 141
- Townley, Charles 98, 99
- Travail du Marbre, Le* (Gérôme) 13
- Tufts, Eleanor 106
- Ugolino and His Sons* (Carpeaux) 124, 124-25, 134
- Unique Forms of Continuity in Space* (Boccioni) 141, 143, 143
- Untitled* (Gober) 157, 157
- Untitled* (Silverthorne) 23, 23
- Varvakeion Athena* 39
- Vasari, Giorgio: *Lives...* 62, 67, 68-69, 74, 79, 115
- Vendôme Column, Paris 112, 112-13
- Vernant, Jean-Pierre 28
- Vesalius, Andreas: *De Humani Corporis Fabrica* 56, 70, 70-71
- Vienna Secession 131-32, 132
- Villiers de L'Isle Adam, Auguste de: *L'Eve Future* 13
- Virgin and Child* (14th-c.) 51, 51
- Virgin and Child with St. Diego of Alcal* (Roldan) 83-84, 85
- Virgin Mary, cult of 50-51
- Virgin of Sorrows see Mater Dolorosa*
- "Vitruvian Man" (Leonardo) 56, 57
- Warriors, Riace* 34, 35-36, 43
- Washington, George: Greenough's statue of 105, 105-106
- waxwork figures 7, 10, 13, 15-18, 102, 119, 121, 138
- Wellington Monument, St. Paul's Cathedral (Stevens) 127
- Westminster Abbey, London: Roubiliac monuments 91, 91-93
- Whitney, Anne 106, 107
- Willendorf Woman 22, 22-23, 24
- Winckelmann, Johann Joachim 95; *History ...* 33-34, 95, 97
- Woman Bitten by a Serpent* (Clésinger) 117, 117-18
- Woman with her Throat Cut* (Giacometti) 147, 147-48, 149
- women 83-84, 106-107, 109
- xoana* 25-26, 27, 30
- Zeus (Pheidias) 42, 105, 132
- Zoffany, Johan: *Charles Townley's Library* 98, 99

封面页
正文