

纪念碑与纪念性环境

罗世平

设计意识的主动性性与空间协约关系

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

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

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

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

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

纪念碑与纪念性环境

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

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

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

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

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

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

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

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

主题性与时代感

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

我们所建的不少纪念碑有时显出空间上的弱点，无论是历史事件纪念碑，还是烈士纪念碑，要么一概是方尖碑加基座，毫无时代特点，区别纪念碑主题全靠碑上的文字；要么做一尊纪念雕像，同样是雕像加基座，点明主题的仍旧是刻在碑上的文字。这类纪念像常置于室外，作品与环境没有空间关系，孤零零地好不冷落。从五六十年代到今天，这类纪念雕塑的形式风格变化不大，时间的流动在纪念碑上没有留下痕迹，我们的艺术观念似乎凝固在零点状态。

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

是的，今天的艺术家理应为自已建造一座超越前人、超越西方的纪念碑。

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

by Wu Yingqi Mi Jie

矗立在中国大地上的二十世纪雕塑史(下)

——回首我国百年的城市雕塑

吴应骑 米洁

第三章 衰溃与沉痾 丧失原典意义的文革造神运动

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

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

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

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

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

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

第四章 转型与繁荣 全方位的多元发展

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

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



李家钰骑马铜像 刘开渠



母子情 滑田友



《贺子珍》 程允贤



顶罐女 董祖诒