



И. М. 柴柯夫 著

雕刻初步技法

新藝術出版社

雕刻初步技法

新藝術出版社

編號(3)001

雕刻初步技法

譯者：楊成寅 翁祖亮

出版者：新藝術出版社

上海館廬路七七五弄九號
上海市書刊出版業營業許可證出009號

發行者：新華書店上海發行所

印刷者：藝文書局鑄字印刷廠
上海嘉善路一一三號

開本：787×1092 1/25

1954年11月第一版

字數：48,000

1954年11月第一次印刷

印張：3 3/5

0,001—8,000

定價：5,600元

目 錄

第一章 雕刻的一般知識.....一

一 圓雕的形式

二 浮雕的形式

三 雕刻中塑造人物的方法

四 雕刻材料

五 素描

六 雕刻對其他藝術的補助作用

第二章 工作室、用具及塑造材料.....二四

一 工作室及其設備

二 雕刻架

三 泥與油泥

四 工具

第三章

靜物塑造練習

一 靜物

二 架子

第四章

頭像和胸像

一 寫生習作

二 模特兒

三 工作過程

四 解剖知識

五 模特兒性格的表現

六 眼睛

七 頭髮

八 胸像

九 構圖性肖像

十 肖像形象的生命力和表現力

第五章 人體、全身像、小構圖

四二

- 一 高浮雕習作
- 二 解剖知識
- 三 塑造人體前的補助工作
- 四 人體架子
- 五 人體的比例和結構
- 六 着衣人體
- 七 速寫小習作和記憶小構圖
- 八 構圖人像（全身像）
- 九 小雕像

第六章 低浮雕與高浮雕

五二

- 一 帶背景的浮雕
- 二 浮雕工作的各階段

- 三 空間深度
- 四 視點
- 五 平面上的構圖
- 六 分組和節奏
- 七 交叉和透視縮短

第七章

石膏像的翻製

- 一 粗模、塊模和膠模
- 二 頭像和胸像粗模的翻製
- 三 翻像
- 四 塊模
- 五 膠模
- 六 人體的翻製
- 七 浮雕的翻製
- 八 石膏像的染色
- 九 體的石膏像塗白

第一章 雕刻的一般知識

雕刻是造型藝術的基本形式之一，在國家的藝術生活中起着極重大的作用。在每年全蘇美術展覽會上，總出現有巨型紀念碑的設計模型和小型的室內雕刻作品，也有實用裝飾性的作品。蘇維埃雕刻藝術用多種多樣的主題和題材全面地反映着社會主義的現實生活。

蘇維埃雕刻家的面前，打開着最廣闊的活動範圍。這一點，表現在我們雕刻的各種不同樣式的空前的繁榮上。在我國，正創造着用以裝飾各種新的社會建築物的雕刻，正創造着紀念碑和全身肖像雕刻，正創造着雕刻羣像和花園、公園裏的用雕刻裝飾的噴水池。肖像是蘇維埃雕刻的最重要的樣式之一，它再現着蘇維埃國家的優秀人物的形象，銘記着他們的崇高的精神品質。

實用性的雕刻，如用玉石、金屬、磁和洋磁製成的一切種類的藝術裝飾品，在社會生活

中也有很大的意義，它們裝飾着和豐富着蘇維埃人的日常生活。不論雕刻家採取哪種雕刻樣式，不論他表現什麼主題，那怕是描寫最平常的題材，他不可避免地要遇到掌握現實主義技巧的問題。

雕刻是表現對象的立體藝術。雕刻可分爲圓雕和浮雕兩種。

一 圓雕的形式

圓雕可以按表現人的各種方式和複雜程度的不同分成幾種形式。

雕刻家可以只做一個沒有後腦殼或者沒有「頭腦」的面具，裝在像座上。要再充分一些描寫人物時，就可以做成連肩的胸像。胸像的基部（台座）可以做成各種不同的形式，半圓的，細腰的，長方形的等等，都可以。有些雕刻家不喜歡胸像，倒喜歡往往做到軀幹一半的半身像。

表現人物全身像的雕刻作品，叫全身像。做羣像要比做單人像複雜得多。因爲在做羣像時，雕刻家必須要表現出人物的相互關係，必須要描寫出好幾個人物的精神狀態。羣像構圖是圓雕中最複雜的一種。就整個構思說，整個雕刻羣上的站在個別座基上的那些單人的（或者兩三個人一組的）雕像，要配合得使其充滿整體的思想。

圓雕的特徵就是它是完全立體的，從四面八方都可以看，同時，它的面貌是要隨着視點

的不同而變更的。雕刻家們在製作雕像時，要考慮到這種特性。雕刻家們常常要用一些恰當的姿勢和動作來表現人物，以致使雕像從各種不同的視點看去，每次都產生一種新的印象。觀者環繞着這種雕刻轉了一圈，可以接受到同一個形象的一個又一個的首尾一貫的容貌。他好像是在讀一部刻劃主人公的性格的各個不同特徵的長篇小說的個別篇章。雕刻大師們都能夠把圓雕的這種特性變成加強作品的表現力和豐富藝術形象的方法，作這種構圖是有很大的困難的。

有些雕刻家喜歡做只顧主要一面的視點（往往是從前面看）的單人像和羣像。在這種情況下，作品的内容經常是表現一種面貌。像的側面或後面不會補充作品什麼重要的因素，而有時候，倒會產生出與作品不利的印象。

二 浮雕的形式

浮雕是一種在平面上的浮凸表現，大致分爲兩種形式：高浮雕和低浮雕。

比較隆起的浮雕形式叫高浮雕。一般認爲高浮雕是這樣的浮雕，它要超出底面（建築牆壁），描寫的人物或雜物的整個體積的一半多。

高浮雕往往放在很高的地方。但如果它擺得不够高，人們也可以從側面看它，這樣人像將會有透視縮短的現象。在展覽會上常常會遇到這種情形。

不太高的浮雕就稱它爲低浮雕。

低浮雕也可分爲兩種。在所謂古典的或者平面的浮雕上（例如在早期希臘的浮雕上，或者在卓越的俄羅斯雕刻家И. И. 瑪爾托斯 [И. И. Мартос] 的構圖上），人物總是安置爲兩三排，即把人物安置在一兩個空間位置內。人物後邊的浮雕底常常是平滑的。

而空間感很強的、或者說有透視的低浮雕，大都像是一張畫。做這種浮雕時，雕刻家把人物配置在漸漸伸向深處去的適當的空間；同時遠處的人物比前面的小，也要做得起伏小一點。在這種浮雕上，可以表現有多數人參加的任何事件，而且可以表現具體的環境（如風景、建築物等）。這種浮雕，藝術表現的優點很多。但這種浮雕是雕刻的最複雜的形式，做這種浮雕必須要有特別的知識和豐富的經驗。

浮雕有各種各樣的用途：小的可以用在錢幣上、獎章上；不太大的可以用在肖像紀念章上；大的可以製成巨型構圖作品，安置在建築物上。

做浮雕所用的材料和技術方法，和圓雕一樣。浮雕也是有體積的，只是表現得比較弱一點罷了，特別是低浮雕。塑造的性質和雕刻材料的處理，對於浮雕的藝術表現力，正像對於圓雕的表現一樣，是具有頭等意義的。但在浮雕上（特別是在低浮雕上），主要應當注意被壓平的表現對象的輪廓，即素描的性質，正如在油畫和版畫中一樣。由於這種關係，浮雕的作者像畫家一樣，同樣必須具有素描和透視學的修養。

三 雕刻中塑造人物的方法

觀察活的對象以及把觀察所得固定在所謂「寫生習作」中，這是在雕刻中表現人物的必要過程。寫生習作又分爲「練習性」的和「創作性」的。在做練習性的習作時，雕刻家用泥巴把模特兒的特徵固定下來，企圖精確地傳達出他所看到的和感覺到的。但成熟的大師們的寫生習作，則是爲創作工作做準備，爲了幫助自己體現某種思想的構思，所以後者叫做創作的習作。

從習作過渡到有價值的藝術形象的創造，是與主題的更深刻的創作理解相聯繫的。這時雕刻家就要接觸到構圖問題。美術作品的價值和力量是要靠構圖上的各種問題的正確的處理的。

結構（照直說就是「編造」、「擬製」作品）——意思就是要深刻地思考和感受作品的思想意圖，並找到體現這種思想意圖的具體手段，即要從內容找出一種能最恰當地表現作品思想的形式。美術作品的個別部分的協調的配合，如在繪畫和低浮雕中的各個人物和描寫的一切部分的配合；在圓雕中還要考慮的像胸像的台座和紀念像的碑座等，也都屬於構圖的範圍。

在探索所需要的構圖時，雕刻家要在預先準備的一些習作（速寫、草圖）中弄清自己人

物的面部表情、手勢、姿態（即姿勢、動作）、身體的轉動、頭部和軀幹部的傾向；其次還有衣服的性質以及能代表該人物的本質的特殊物件（如表記、書籍、工具等等）。用草圖所擬製的該主題的構圖的處理辦法，往往因根據相像的模特兒所作的創作性習作的幫助而精確與肯定下來。這些工作的結果，就可以把未來作品的正式模型（常常是一米大小）確定下來。自然，這個創作過程和創作過程的個別階段，在每一個雕刻家那裏都是不同的。

製作哪怕是由兩個人物（如瑪爾托斯的「米寧和波扎爾斯基」）所構成的羣像構圖，也要比製作單人全身像的構圖複雜得多。因為做羣像構圖，需要很多的創造性的勞動，需要長期的深思熟慮的構思。

雕刻構圖要一看就一目了然。羣像不能是各個不相關人物的偶然結合，對它的每個人物都應該仔細考慮。認真說起來，羣像在造型和心理描寫方面應該有突出的整體性。彼此呼應的手勢、動作、姿態，都應該給人以調和的、統一的印象，而且都要從整個羣像的內容出發，像瑪爾托斯的「米寧和波扎爾斯基」那樣。在瑪爾托斯這件作品中，米寧號召全俄羅斯人民起來為祖國的解放而鬥爭，這就是米寧的那隻豪邁奔放的手勢所表示的。他的另一隻手把劍交給波扎爾斯基。米寧的全身挺直的姿態強調出了他的主導作用。他充滿着決心。波扎爾斯基還在那兒猶豫不決，似乎沒把握完成任務，但他已經懷着希望把自己的視線轉向米寧。

這兩個人的鮮明地表現在面貌上和姿態上的精神狀態的這種富有生命力的對比，使作品的英雄的主題具有特別深刻的內容。

而作品的題材也在碑座的浮雕上得到了補充的表現（一個是米寧收集捐獻，一個是波扎爾斯基獲得勝利）。

仔細研究這個羣像，我們就會堅信，它的構圖是直接從明顯地被表現在人物的面孔和姿態上的兩種精神狀態的富有生命的對比出發的。

照一般的例子看來，羣像上的人物越多，就越不容易使羣像取得完整的印象。在雕刻史上，一般來說，我們遇到的多人羣像的傑作並不怎樣多。可是，我們倒看到不少描寫許多人物、就其戲劇性的情節和結構來說都是很複雜的出色的浮雕。

這樣看來，很明顯，現在的問題不僅在於題材和情節的複雜性這一方面，而且也在於圓雕的特性，關於這一點，上邊已經提過了。

實際上，如果甚至在做一個單人雕像的姿勢的時候，就不能消除對整個印象有害的視點的話，那麼，在多人羣像中，就更難避免了。

當然，這裏說的，不是指擺在山形牆前面或靠着牆壁的羣像，而是指那些將要擺在露天的或放在大廳裏的紀念碑羣像，即是那些從四面八方都可以觀看的羣像。浮雕有實現多人構圖的最有利的條件，因為人們只能從前面看它。

在雕刻羣中，雕像與雕像之間可以有相當的距離，藝術家在製作每一個雕像時，會感覺比較把許多雕像合併在一起要自由些。在安尼奇克橋上的「馴馬者」（H·柯洛特作），是一個完整而有表現力的雕刻羣的傑出例子，其中表現了調馴劣馬的四個階段。

四 雕刻材料

雕刻所用的各種材料，都有它的特性。有經驗的雕刻家總是預先就想好，他所計劃的石刻、銅像、木雕、陶器雕刻等要如何才會好看。所以，在泥塑的時候，他就考慮到將來的作品要用哪種材料，這樣就在一定程度內決定了作品的構圖和細部的修飾。不是用任何材料都可以獲得一切藝術效果的；雕刻家有時要用各種不同的材料來重作一件作品，這當然不是機械地模製，而是要根據某種材料的特性有所改變。例如青銅可以翻出作品的細部的最細微的變化，而用大理石刻，那就很困難，如用比較堅硬的石頭，有時就簡直不可能。青銅雕刻比大理石雕刻要穩固些（例如，羅馬的大師們，在用大理石模製希臘雕像時，就不得不補加上作成樹椿形的支柱）。

陶器雕刻最容易達到華美。這種雕刻可以繪以適合它的光亮表面的各種鮮艷的顏色，之後是塗層釉子，並加以燒製。不錯，古希臘的大理石像塗有蠟製顏料，外層還要塗金。但那種塗色是很容易的，用的總是綠色和玫瑰色，顏色是隨着時間消失的。在中世紀的文藝復興

時代，在古俄羅斯，也曾有過着色雕刻。我們現在還有些雕刻家（例如С. Т. 崗寧科夫 [С. Т. Голеников]）也在石刻或木雕上輕輕地着色。有用各種有色石頭作雕刻的，也有用人造石（例如無水石膏 CaSO_4 ）做雕刻的，也有人在個別地方暴露出外表顏色不同的下一層。但這一切，都是稀有的現象，沒有多大的意義。

每一種雕刻材料——泥、蠟和油泥、石膏和水泥、青銅和其他金屬、大理石和其他石料、木和骨、赤陶土、洋瓷和瓷器原料——都有其特性。所以使用每一種雕刻的材料都有其特殊的技術過程和方法。

蠟，有時泥也一樣，它們唯一的製作的過程是塑造。照例用泥（有時用油泥）做出的塑像，要翻成石膏或水泥，翻時要防止破壞塑像。此外，可以多翻幾個（用石膏、青銅和其他金屬）。而且也可以不翻石膏，保存泥像，這在塑像時要用特別的辦法。自然這種泥像只能是獨一無二的。

陶瓷雕刻（赤陶土、瓷、洋瓷）可以大量翻製，翻製之後再放在特製的窯裏燒。普通的陶土所做出來的東西的表面是沒有光澤的，往往可保持其本身的自然色。陶瓷雕刻和洋瓷雕刻在燒之前，要着色和上釉。

青銅雕刻經過翻鑄之後，最後還常常要加工修飾，改正鑄造時所造成的缺點，以保證精確傳達模特兒的形象。

青銅以及其他金屬的雕刻，也可以用敲打技術製成（即把金屬片放在反面模型上用錘子敲）。在製造不銹鋼雕刻時，也用這類的技術，但這樣造出來的一塊一塊的東西，還要經過電焊，並把它們固定在金屬骨架上，而且也像青銅雕刻一樣，最後還得加工。

在刻石之前，極大多數的雕刻家都把泥像翻成石膏。刻石就是藉點星機或點星框的幫助把石膏像轉變成石像，最後還要用雕刻刀和其他工具修飾。

珍貴的和半珍貴的石頭的石刻細作自成一个特殊的部門，分爲刻玉（陰刻，在古代用作印章）和刻石（陽刻）兩種。

雕木和刻骨是和刻石相當接近的。

也有用混合材料做雕刻的，如大理石與青銅相配。

選擇材料也要看放雕刻的處所。在北方的氣候下，放在室外露天的雕刻，最多的是青銅、花崗石和陶瓷（施有不透明釉彩的不透明陶、洋瓷），這種材料做成的雕刻不會像大理石那樣易受雨、雪的侵蝕。

有些自學的雕刻家往往用他所容易得到的硬性材料，主要的是木料。但是，應當指出的是，硬性材料適宜做構圖作品，而不適宜做構成現實主義教學步驟的寫生的泥塑習作。

在這本入門書裏邊，已列舉了運用最便於初學雕刻家製作的、通用的、於學習目的比較有用的材料的知識。