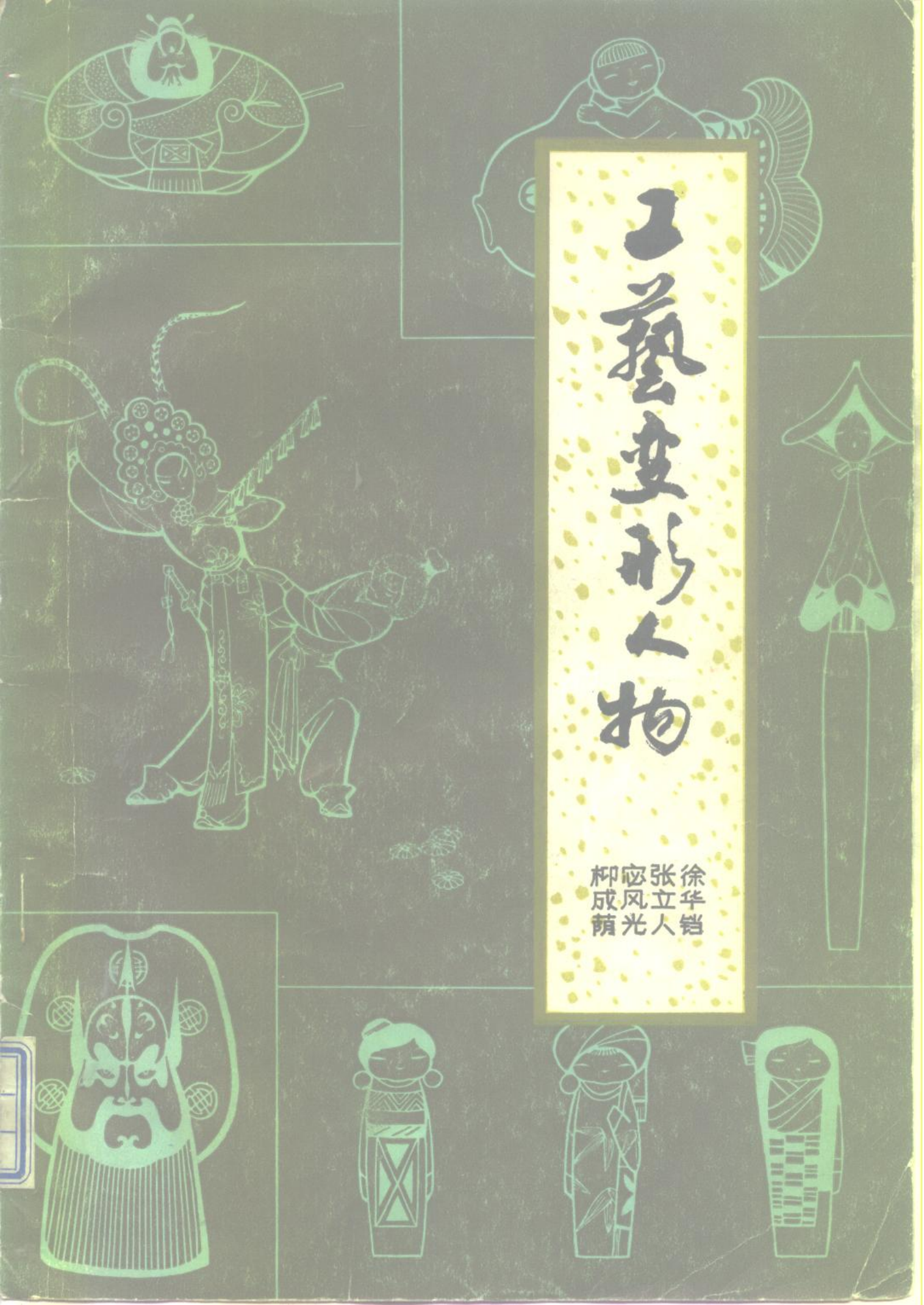




工 藝 變 形 人 物

徐華銘
張立人
張風光
柳成荫

50885

01407/19

工艺变形人物

徐华铛 张立人 编绘
宓风光 柳成荫



轻工业出版社

内 容 提 要

工艺变形人物在我国有着悠久的历史。它运用夸张变形的艺术手法，创制出千姿百态的人物形象，富有浓郁的民族传统特色和乡土风味，深为广大群众所喜闻乐见。

本书以活泼生动的语言，深入浅出、饶有兴味地阐述了对工艺变形人物的观点。本书的作者，都是工艺美术工作者，他们根据自己多年的工作实践，编绘了近500幅形象生动活泼、内容丰富多彩、风格迥然不同的工艺变形人物。形式有泥人、车木、皮影、砖刻及其他等风格；内容大致可分为戏曲、儿童、传统、少数民族及其他等几个大类。本书可供大、中美术院校师生，中、小学美术教师，雕塑造型、包装装潢、纺织、丝绸印染、日用器皿、艺术陶瓷等及其他工艺美术行业的设计人员阅读参考；也可供电影、戏剧舞台美术设计人员和美术工作者参考借鉴。

工艺变形人物

徐华铛 张立人 编绘
宓风光 柳成荫

轻工业出版社出版

(北京阜成路3号)

张家口地区印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

各地新华书店经售

*

787×1092毫米¹/₁₆ 印张：9 字数：190 千字

1983年 10 月 第一版第一次印刷

印数：1—12,000 定价：0.86元

统一书号：15042·1808

目 录

01/07/19

不似真实 胜似真实

——代前言·····	田原 (1)
概论·····	(3)
戏曲变形人物·····	(15)
儿童变形人物·····	(41)
传统变形人物·····	(61)
少数民族及其他变形人物·····	(73)
后记·····	(132)

不似真实 胜似真实

——代前言

记得二十年前，柳成荫同志曾做了个小李遑送我。

这个小李遑只有拇指那么大，但看来却轩宇非凡，神气逼人！

就是这个小李遑，却博得许多画家青睐，纷纷向他索取，以致不惜用自己的作品向他交换。

为啥许多画家喜欢这个小李遑呢？

看来是作者为了充分表达李遑的个性，运用了夸张、变形的手法，达到了完满的效果，因此引起大家的兴味！

引起大家兴味的原来在“变形”“夸张”！

为什么在美术作品上（尤其在工艺美术作品上）人们喜爱夸张、变形的，而不大喜欢完全同真人一样的作品呢？

尤其是孩子们，特别喜欢“夸张”“变形”了的人——孙悟空、猪八戒等。

因此，逼迫我不得不去探索这个有趣的问题。

然后，我对一些评价文章中常提的什么“栩栩如生”，“形象逼真”等赞词，不得不逐渐产生怀疑。

有次，有个玩具厂的人给我看些产品，大都是小汽车、小飞机、小轮船之类，完全同真的一样。

大的缩小了就是玩具？！

那还需要玩具设计人员吗？

譬如小汽车，就请汽车制造厂做不就行了吗？可以做得非常准确、标准。

如果以此类推，把我这个人缩小了，岂不也就成为玩具了？

事实我曾拍过半寸大的小照片，朋友们见了，还是直呼我名，并没有说：“这是玩具”，更不会说这是“民间玩具”。

把大的缩小为小汽车、小轮船的东西，严格说来，称它为“模型”或许比较恰当些。

如同西药房橱窗里陈列的那些死的公鸡、小鸟、兔子一样，完全是真的，这恐怕不能称为“玩具”，只好称之为“标本”。

在这方面，我们的老祖宗好象理解运用得较好。

在文字的起源上，我们的老祖宗似乎是高超的工艺美术家。他们把自然界的山、水、木、石、日、月、鱼、牛等，通过他们的极为简炼的手法——变形、夸张，而达到形象突出、肯定可信的效果。

老祖宗似乎是沿着这个手法，来搞我们的文学艺术的。

如诗歌中的描写，可以写出：“白发三千丈”、“黄河之水天上来”。

如文学中描写，可以写出：“头如笆斗，眼如铜铃”、“上天入地，飞檐走壁”。

写张飞可以喝断霸陵桥，能使水倒流来显示他的威力；写武松饮酒十八碗，而后打死猛虎来显示他的神勇；写窦娥问斩，可使六月降雪，斩后满腔热血直喷白练，来显示她被冤屈的倔强反抗形象。

如戏曲中人物可以勾脸挂须、扑跳翻腾；鞭作马、桨作舟；景可道出，门可抓出；做配锣鼓，唱配丝竹。

尤其是京戏中帝王将相的胡须，如同一块搓衣板。关公的胡须最长，可能有两尺挂零。漫说全国没有，连全世界也难以找到。但是为了内容需要，为了要表现出帝王将相的身份气度，可以把胡须加长到罕见的程度而不少见多怪，而不提出抗议。

如果为了真实，换上一般人长的半尺长的山羊胡子，观众一定会提出抗议。这不是关公，而成了丑角崇公道了。

为什么假的东西反被承认；真的东西反被拒绝呢？这个问题值得我们重视深思，尤其是工艺美术工作者。

这个手法，目前在搞工艺美术上，有的似乎有点淡忘了。但在民间口头上，还在常用着。

如：一个人迟到了半个小时，就很抱歉地打招呼：“对不起，害你等了半天。”等的人也可以这样说：“你怎么搞的，害我等了半天！”

半个小时，说成半天，多么不真实。但是说的人，听的人都觉得很真实。

长胡须是为了表达帝王将相气度的真实。

半小时说成“半天”，是为了表达等待焦急心情的真实。

这种“真实”，决不是自然生活的翻板，也不是表面上平常所见的真实，而是内在感情上的“真实”。这是比真实还要“真实”。

因此，也就是常言道：“不似真实，胜似真实”。

因此，我们老祖宗传下来的手法（平时称之为“传统”）做到了使观众进入“明知是假，信以为真”的境地！

看来似乎失实，受之却能动情！

多么巧妙的手法！多么高超的艺术！

现在这四位作者，却能运用这种手法创作出近五百个颇有特色的人物。

徐华铛、柳成荫、张立人、宓风光都是从事工艺美术创作的设计人员。除柳成荫从事此业20多年外，其他三位均为30岁左右，从事此业仅七、八年的新手。在短短的一年中，竟能画出这部作品，也是难能可贵的。

从作品中，仍能看出泥人的趣味。都是单独成形，很少有繁琐的衬景和附加物。大多数造型颇具乡土气息，稚拙可爱，富有民间色彩。

不足之处，缺乏系统，稍嫌粗糙，个别作品洗炼不够，造型欠美。这是小疵，当不失为一本颇有价值的参考书。

继此，尚有一本新作正在创作中，在此预祝续集更加光彩！

田 原

一九八二年十一月十二日

草于梁溪观山楼

概 论

一

在我国漫长的绘画和造型艺术的历史长河中，涌现出多种多样的绘画艺术表现手法。这些形形色色的手法及效果，不知耗尽了多少艺术家毕生的精力和心血，正是他们的辛勤耕耘，才使中国的美术艺坛上，呈现出千姿百态、百花繁茂的兴旺景象。然而，万变不离其宗，这些众多的表现手法，归纳起来大致可分为两大倾向：一种倾向于现实主义的表现手法，多用模拟、照抄、如实描写的方法，以达到真实的写实效果；一种倾向于浪漫主义的表现手法，运用想象、夸张、变形的的方法，以求神似、豪放、言简意赅的写意效果。这两大倾向都存在于我国绘画发展的历史中，它们交替发展着，也交替使用着，有时，又很好地结合在一起。这两大倾向的交织和发展，谱写出我国一部绚丽多彩的绘画史。

随着时间的推移，社会的发展和人们审美力的提高，浪漫主义的表现手法愈来愈受到人们的注重，被人们所接受，它给现实主义绘画和造型艺术的发展赋予新的生命和活力。于是，夸张和变形的艺术手法愈来愈多地出现在艺术家的表现手法中，被夸张、变形的人物和动物的图饰也愈来愈多地出现在人们的日常生活之中。

在浪漫主义的表现手法中，奇妙的想象和神异的夸张是一对金色的翅膀，通过它们使物体达到变形的效果。夸张是艺术创作中极其重要的表现手法，它和变形往往是并列使用的。然而，夸张和变形是有区别的，夸张是变形的初步，而变形则既是艺术手法，又是艺术的效果，也可以说是夸张的结果。它们的共同点都是以现实为基础的，抓住形体上的某些特征，依主观的奇妙的想法，进行夸张加强，并减弱其繁琐丑陋以及与主题关系不大的次要部分，使形态更为优美感人。这就是夸张、变形的基本法则。他们之间虽有程度、强弱、隐显的区别，但都是以现实形态为依据的，是一种十分普遍的艺术造型方法。

人物和动物的变形始终贯穿于我国的美术史上，其中，人物变形尤为突出。早在公元前六、七千年的新石器时代，艺匠们在陶器上刻、印、描绘的各种花纹中，就有人的纹样出现。如在河南安阳出土的“殷墟”遗址中，就有商代罕见的陶塑和石雕的俑人。这些石雕人像的雕刻手法比较原始，但都以石度势，充分发挥夸张变形手法，使人物神情宛然，饶有生趣。身上大胆地满刻当时流行在青铜器上的云雷纹，以表示衣着的华丽。又如，山东济宁两城山祠堂的祠壁浮雕，是东汉的遗物。其题材是乐舞杂技，长袖翩翩的舞女，倒竖蜻蜓的艺人，都运用了浪漫主义手法，使人物形象优雅传神。从新石器的彩陶、商周的青铜、汉代的砖刻、战国的帛画、北魏的壁画到唐代的佛雕、宋代的泥塑等等，无不闪烁着人物的夸张和变形的光彩。这些反映现实生活的战斗、狩猎、宴乐的场面，分别出现在日用器皿、墓葬和庙宇的壁画上，受到人们的喜爱，成为中华民族文化艺术宝库中的组成部分。

艺术的真实并不等于生活的真实。只有把生活中的自然物体进行艺术地再创造，才能成为一件艺术品。而艺术的再创造的过程，也就是变化的过程。我们搞工艺变形人物，就是把写生或搜集到的人物资料，进行艺术地再创造，使其达到装饰和工艺生产上的要求。工艺人物的夸张和变形，离不开加强和减弱，丰富和结合等艺术手法。生活中的真实物体，而是靠这些艺术手法来达到其夸张变形的目的。

齐白石作画，妙在“似”与“不似”之间。他说：“太似为媚俗，不似为欺世”，他反对依样画葫芦的照像主义，也反对脱离对象的形式主义。这为我们搞变形人物提供了理论依据。在这里，齐白石所说的“似”，是要使变形后的人物在形态、气质上能够与原人物保持一定的相似，而他提的“不似”，并不是和原人物的形态毫不相通，而是要通过对人物的细致观察，进行高度的概括和提炼，加强人物的主要特征、气质、动势和神彩，减弱或删除其繁琐和次要部分，用超越真实的艺术手法，结合自己的思想感情，恰到好处地予以夸张变形，使其比原人物更强烈、更生动、更简炼、更集中，也更能感染人。如《三国演义》中的关羽，我们强调了他的红面、长须、凤眼和他手中的青龙偃月刀；《水浒》中的鲁智深，我们强调了他袒胸露肚的身驱，胖脑袋下的络腮胡子和手中的禅杖；对李逵，则强调了他一部虬针似的刚须、铜铃似的双眼和两柄板斧；观音，可在她仁慈的面容、竹叶的外衣和手中的净瓶上作文章；寿星，则可着眼于他那前倾的硕大额头和一部飘冉的银须上进行夸张。只要我们抓住这些特征，不管人物在形式上拉长、缩短，甚至揉成圆形，人们还是能一眼就认得出来，并给人一种有趣的艺术享受。

在对写生或搜集到的人物进行加强和减弱的艺术处理中，在具体的作法上，大致可归纳为四个方面：人体拉长的处理；人体压缩的处理；人体肩头的处理和人体四肢的处理。

（一）人体拉长的处理

正常的人体是有一定的比例的，在变形人物中，我们常常有意拉长人体的比例，有的几乎达九个半头以上，这种一反常态的轻盈、活跃而富有韵律感的变形，并未破坏形象的整体感，反而加强了画面的均衡和稳定。特别是女性形体的拉长，不仅突出了少女的修长，而且还表现了女性的苗条、挺拔和婀娜多姿。在这本变形人物画集中，有很多人体拉长的图例，如《红楼梦十二金钗》（见第85～86页）、《敦煌舞女》（见第93～94页），《烛形人体》（见第105页）等。

（二）人体压缩的处理

对人体压缩的处理，也是我们搞变形人物常用的手法，这种处理可以使人体更为稳重丰满，硕大敦厚。我们常对魁伟、鲁莽的人物采用压缩处理，如梁山人物中的《李逵》、《鲁智深》、《武松》（见第64页）三国志中的《张飞》（见第21页）以及钟馗、寿星等（见第67页）。对儿童人物也常用压缩的处理手法，使儿童更为天真可爱、丰满雋雅。对一些丑角人物，我们有时也采用这种手法，使这类人物更为丑恶可憎，滑稽可

笑，如《十五贯》中的娄阿鼠（见第20页）、《白蛇传》中的法海（见第16页）等。

（三）人体肩头的处理

在人体肩头的处理上，我们又从古代仕女画的溜肩膀中获得教益。这种溜肩膀使人感觉轻松、苗条、秀气，现代装饰画中的妇女形象也不乏其例。在我国的工艺美术中，变形强烈的人物造型，大多是不同程度地削弱了肩头的。象著名泥人制作者郑于鹤的压矮变形和张淑敏的拉长变形，虽然形式相反，而他们的共同点都是削弱了肩头。肩头位置的高低、大小，会直接影响到人物的动势、气质的变化，表现的效果迥然不同。因此，我们要区别对待。如表现为民审冤的包青天，那微微凸起的肩头，给人庄重威严之感（见第23页），而娄阿鼠那隆起的肩头，却给人一种贼头贼脑的丑恶之感（见第38页）。这些人体肩头的处理，加强了作品的艺术效果。

在塑造妙龄少女时，削弱的肩头，使人感到隽雅妩媚，风姿绰约，如西施、貂蝉、王昭君、杨玉环等四大美女的塑造，就体现了这一点（见第95、96页）。而削弱年青儒生的肩头，更增添他们的潇洒风度和飒爽英姿。如《梁山伯与祝英台》中的梁山伯（见第24页），《红楼梦》中的贾宝玉（见第30页）。在现代题材的装饰画中，削弱人体肩头以追求艺术效果的例子更是普遍，如歌舞演员（见第112页）少数民族妇女（见第105页）以及表现陕北特色的《兄妹开荒》（见第117页）等等。

（四）人体四肢的处理

在工艺变形人物中，由于有着很大的局限性，特别是泥人和车木工艺，它要受到诸如形式、制作、牢度、运输等因素的制约。然而艺人们却巧妙地驾驭这个“局限”，在有限的天地里创造出无限的艺术，其中突出的一条是人体的四肢常常被简略或删除，由于艺人们“简”得巧妙，“删”得得当，使人感到比留了正常四肢的人体还真实耐看。我们充分地借鉴了这条法则，常用人物的宽袖、长袍、飘带、头巾、道具、胡子、头发来弥补由于缺少四肢而造成的空档，这些弥补恰好符合了作品夸张变形的风格，起到了美化作品的作用。如《乔太守》（见第22页）、《胭脂》人物（见第36页）、《苦肉计》人物（见第21页）以及民族娃娃（见第48页）、车木人物（见第52页）等。

上面提到的是我们在搞工艺变形人物中，在加强和减弱的艺术处理中常用的四种处理方法。下面我们再来谈谈丰富和结合的运用。

丰富，是变形人物中不可缺少的艺术手段，是在高度提炼的基础上，对形象特征细部的再刻划，使它和提炼形成一个对比作用。在人物的变形中，我们既要有大刀阔斧地删除的本领，还要有慎重细心的添加本领，使形象在提炼简化后的基础上再丰富起来，而不致流于单调贫乏，从而加强变形人物的装饰效果和性格特征。如娄阿鼠脸上的狗皮膏药，林冲肩扛花枪上的盛酒葫芦，史进身上的蛟龙图案，朝鲜族女孩身旁小鹿额头上的梅花图案，藏族女孩身旁小羊身上的羊毛图纹，老渔夫周围的海浪图案，少数民族服饰上的各色图纹等等，都可在这本集子中找到画例。而被人们所乐于接受的戏曲脸谱，也属于夸张变形中丰富的艺术处理手法。如眉眼夸张成粗短黑纹而表示刚勇的张飞，红底上描着黑纹象征忠诚的关羽，黑脸上挂着一弯新月示意清正光明的包拯（见第23页），他们都比生活中的脸形丰富千百倍，具有鲜明的性格特征和装饰风味。

结合，是综合自然界一些优美的特征和人物形象组织结合在一起产生新意的一种艺术手法。结合的艺术处理手法不受自然形体结构的约束，它可以充分发挥作者的艺术想

象力，从而使变形人物形象的造型别开生面。独具一格，增强了欣赏者的丰富想象。这种艺术手法远至上古就已经产生，如女娲的“人头蛇身”，伏羲的“鳞身蛇躯”雷神的“人头蛇身”，东方句芒的“鸟身人面”，这些形体奇异的神的形象，在文学尚未形成之前，就以口头形式在我国大地上流传，后来又分别在日常用器上、墓葬上、庙宇的壁画上出现，一直受到人们的喜爱，被人们所欣赏。在传统的工艺美术品和泥玩具中，我们常看到不同季节的花可以共处一个图案之中，一根蔓枝上能添加各种季节的花，活泼天真的儿童脸型下竟是一条变形的鱼或是一只啼鸣的鸡（见第44页）。这些形象结合得何等大胆，并给人一种生活的情趣，这充分反映了劳动人民质朴的思想感情和对生活美好憧憬的联想。在这本集子里，我们也以一定的图幅反映了这种结合的艺术手法，如人和动物的结合，人和实物的结合，人人与人之间的结合等等。

人物的夸张和变形，要变得得体优美，变得有理有趣，还牵涉到一个变化与统一的关系，变得过多容易杂乱无章，统一过分容易平淡无味。在变化中求统一，在统一中找变化，是一条创作法则。《红楼梦》中林黛玉的一生，性格多愁善感，天生一个“哭”的小性儿，而曹雪芹却让这位潇湘妃子在惊闻良缘破灭时，瞅着宝玉笑。这不同凡响的一笑，可谓有催人泪下的效果。又如“上轿闺女哭是笑，落第举子笑是哭”，这哭笑易位的变化，形象地揭示了出嫁闺女与落第举子的内心世界。我们搞变形人物，就是要抓表情姿态的传神，塑造出动势各异、意尽神足而又格调一致的人物来。

我们在工艺变形人物中，有的以形式上的统一感而着重追求色彩上的变化，如表现少数民族人物之类的题材更是多见（见第45、46页）有的却注重人物动势的传神变化，而在情节上找到统一感，如“八仙”人物（见第69页）等。只要我们理解：变形与装饰的统一；高低与大小的统一；局部与整体的统一；情与景的统一，并在这四个统一的基础上，大胆地去寻找各种变化，就能创造出千变万化、丰富多彩的形象来。

在搞人物变形时，虽然可以作主观的取舍和变化，但还必须注意人物的夸张和变形应有适度，要有分寸。只有这样，才能保持画面形体的和谐统一和可认性。倘若超越这个适度，任意地去夸张、变形、解体、拼合、移位，其后果必然会使画面恍惚迷离，晦涩难懂。

三

我国的戏曲艺术，千姿百态，繁花似锦，它那优美洗炼的戏剧动作，一抬手，一抬眼，一亮相，都经过戏剧艺人千锤百炼的琢磨、实践，是我国各阶层人民喜闻乐见的艺术形式，有着深为广泛的群众基础。我们在戏曲变形人物的塑造中，既借鉴了优秀的戏曲表演，又充分显示出夸张变形的美，踏出一条自己的艺术道路。由于绘画和造型艺术，不能象戏曲那样，可以通过语言动作来表现，而是要抓住凝固的瞬间来发挥，因此，我们在具体塑造绘制时，采取了“多—少—多”的公式，即在酝酿和构思创作时，想得多，考虑得多，并广泛地从我国民族的民间艺术中，如木雕、石刻、年画、玩具、民间歌舞等处吸取营养。在动手绘制创作时，则用最少的简炼笔墨，概括的造型艺术，来表现丰富的内容，即“集众家之长，成一家之法”让读者产生更多的联想。如《断桥》中，我们

塑造了白娘子与小青这两个概括洗炼的造型。我们又通过不同的眼神、表情和手势，表现了她俩不同的性格、感情和心理状态。小青一手插腰，怒目而视。而白娘子的眉宇间却充满爱怜和埋怨的神情，侧身拦住小青，既是阻拦小青向许仙发怒，又表现对小青的爱抚——这爱抚实际是给予许仙的。许仙虽没有出场，但读者却感到许仙就在白娘子和小青面前求饶申诉。两个人物的面部笔墨达到不能再少的程度，并省略了鼻子的刻划。我们利用夸张洗炼的变形语言，力求表现这个场面的主题（见第16页）。在《挡马》中，我们塑造了杨八姐和焦光普的形象，在这个场面里，我们不用景物陪衬，也见不到细致、丰繁的戏装图案，在黑白对比中，以一个典型的“亮相”姿态，尽力把两个身落番邦、心怀宋室的爱国人物，表现得英姿勃勃，那以长眉大眼的夸张处理，更使形象神彩飞扬（见第17页）。在《斗歌》中，我们塑造了刘三姐聪明机智、满腹文才、据理对歌的镇若定自、从容含笑的形象。而三个秀才的塑造则是一副畏缩惧怕、无言以对的丑态，通过这个场面的刻划，力图给人一种清新明快、妙趣横生、以正压邪的艺术感受（见第18页）。

一个戏曲人物形象的形成，总是同一系列细节构思相联系的，没有真实独特的细节描写，便没有生动感人的形象。而人们对艺术的欣赏，也往往是由细节的感受使形象在自己头脑里活起来的。我们在搞变形人物时，抓住了这些最能反映事物本质的独特典型细节，予以夸张变形。艺术细节的独特表现，是同恰如其份的艺术夸张相连的。艺术夸张又通过对细节的刻划，将人物和戏曲的情节加以突出，从而，愈加显示出形象的生动性和真实性，揭示出生活的本质。这样的人物形象，不仅能使画面发出耀眼的光彩，而且还会使整个情节陡增生气。夸张，是艺术创作的基本规律之一，而它的艺术手法往往是十分简洁的，有时只寥寥几笔，一、二个细节的刻划，就把人物形象栩栩如生地表示出来。如《宇宙锋》中，赵艳容无情地嘲讽了她攀上求荣的父亲，那拒嫁，装疯卖傻的神情和细察虚实而显得惊愕的父亲形成鲜明的对照。我们抓住了这个典型的细节，在形体和线条上给予夸张处理，用简洁的艺术手法，构成了一幅戏剧冲突的画面（见第19页）。又如《十五贯》中，我们用极其概括的笔墨，意欲塑造出各种神态的人物来，如精明干练的况钟、贼眉鼠目的娄阿鼠和昏晕迷糊的屠户（见第20页）。在《胭脂》的9个人物和《苦肉计》的4个人物中，我们也作了尝试，力图抓住各种人物形象的细节特征，用洗炼的手法，再现出他们各自的精神面貌（见第21、36页）。

在生活中，人们的感情流露方式，有时显得微妙而富于情趣，这些情趣有的还很美，如果把这些微妙处成功地反映到作品中，给予夸张变形处理，便可成为一幅富于情趣的艺术作品，让欣赏者感到耐看、有味，并产生艺术上的魅力。如《寿星捧桃》，鹤发童颜的老寿星，笑容可掬、慈祥亲切地搂着两个天真烂漫的童子。左边那个童子，两手抱着一个寿桃，憨厚可爱地望着寿星；右边那个童子，穿着一件肚兜，扛着一支玉如意，撅着小屁股，机灵调皮地仰着小脸，一只往里勾着脚尖的可趣小腿正跨步走来。我们力图用这些动态的塑造，让读者觉得有趣并为之动情（见第68页）。变形人物《乔太守》是根据戏剧《乔太守乱点鸳鸯谱》中的形象进行艺术加工的。我们用浓厚的中国传统风格的艺术表现手法，着意刻划了乔太守玩世不恭、悠然自乐的脸部神态：八字眉、眯眯眼、酒糟鼻上的白色粉块，加上富有幽默感的微微上翘的两撇八字胡子，意欲使形象滑稽可笑、诙谐传神。而身部则以十分概括的造型、洗炼地勾划出乔太守的动势，

乔太守自豪地迈出左脚，右手顺势甩过手袖，尽量使其耐人寻味并富于情趣。我们还把这个形象搞成泥塑，在泥人的头部和身部，用钢丝弹簧有机地衔接起来，当微微震动时，泥人的头部便会有节奏地摆动起来，妙趣横生，令人忍俊不禁，给人们带来生活的乐趣。由于这个泥塑雅俗共赏，老少喜爱，深受国内外旅游者的喜爱，并在浙江省玩具工作会议上评为一等奖（见第22页）。对《七品芝麻官》中唐成和侍从的塑造，我们又力图把人们引向一个新的艺术境界。唐成胸有成竹，而又故作矜持，他诙谐而仔细地察看着县堂的环境，思索着对策。而侍从则调皮地暗窥着县太爷的情态。一个后仰，一个前倾，参差有致，妙趣横生，人物形象跃然纸上（见第24页）。在《野猪林》中，我们以对比的艺术手法，塑造了两个公差的形象。两个公差，一前一后，一胖一瘦，一矮一高，一耸肩一塌腰，一个大胡子，一个八字胡，处处对比，简直是一出无声的喜剧（见第25页）。这种生活情趣的运用，我们在《张飞审瓜》（见第28页）、《钟馗嫁妹》（见第29页）、《牡丹亭》（见第19页）、《孙成打酒》（见第30页）、《西厢人物》（见第37页）中，都作了不同程度的刻划。

我们在塑造绘制戏曲变形人物时，除注意到画面的装饰效果外，还强调了人物的音乐节奏，使其富有动人的韵律。画面本身虽发不出什么音响，但我们力图通过视觉，拨动读者心中的琴弦，使戏曲变形人物构成一首和谐悦耳的乐曲。

四

儿童是天真无邪、活泼可爱的，他们是人类的希望。许多艺术家都喜欢表现这类题材。然而，如果我们单靠忠实地去描绘，塑造得再维妙维肖，而没有感情的贯注，不运用夸张变形的浪漫主义表现手法，也难引起观赏者的共鸣，更谈不上有艺术生命了。

儿童的变形人物画，在我国也有较长的历史。自晚清以来，儿童变形画的发展更为突出。在一些年画、商品装潢、洋娃娃玩具和日常生活用品上，常常出现变形的儿童人物形象。当时，这些形象大都局限在白、胖、圆、甜、呆、俗、媚的小天地里，和当时流行的美女形象一样，迎合了当时社会上人们的趣味和爱好。这种儿童形象在群众中广为流传，并有一定的影响。这种美学上的混乱现象，一直持续到解放初期。在这本集子里，我们力图摆脱这种局面，创造出一种新的儿童变形人物来。因此，我们尽量不作一般的记录和从表面上反映孩子们的生活，而是细致地观察、剖析他们的心理、性格特征，捕捉他们生动的动作和神志，力图使自己回复到童年时代，用夸张变形的手法来揭示儿童的性格特征和他们的心灵美，使这些儿童的艺术形象充满儿童情趣、生气和幽默感。看了这些形象，能给人享受到青春的活力和生活的美，享受到天真和快乐，让形象打动读者的心，这种艺术美的潜移默化，又唤起人们对生活的热爱，对新生一代的热爱，令人童心不泯。

在画面形式的处理上，我们力求新颖，使人看了清心明目，富有韵味，从而感染读者。如《双鱼》的造型，我们是受中国传统图案成双成对格式的启示而创制的。一个天真活泼的民族娃娃，拎着两条对称的鱼儿，两条辫子分梳在两边，在造型上借鉴浮雕，具有对称平衡的形式美，整个造型洋溢着浓郁的民间特色，显得生气盎然（见第41

页)。儿童变形人物《农林牧副渔》，我们吸取了无锡惠山泥人“大阿福”的艺术特色，以线条淳朴粗犷的造型和象征性的粮、林、猪、羊、鱼的图案浑然一体，在人物神态的刻划上，我们尽量让其甜美秀丽，让人看了耳目一新（见第42页）。

我们在绘制儿童变形人物时，还尽量注意到画面的含蓄，不点破，讲究写意，追求神似。对此，我们学习了中国传统的“宜藏不宜露”的艺术表现手法。我们感到，倘若把什么都绘制出来，与真的人物一模一样，那是模型，而不是艺术品。如我们根据无锡泥人再创制的《一月的哀思》中，就运用了“宜藏不宜露”的表现手法。一个胖胖的女孩，身着黑色棉衣，头部圈着围巾，双手相拢在袖中，左臂戴着白纱，胸前捧着三朵洁白的梅花，双足并立。她轻合双眼，紧闭小嘴，脸颊上淌着泪水，面部表情、庄严肃穆，沉浸在悲哀之中。我们通过小女孩在一月的哀思，把中国人民对周总理的深情厚谊，再一次呈现在人们面前（见第43页）。在《试衣》的变形人物画中，两位日本小姑娘分别在两个圆形装饰边框内，一位日本小姑娘高兴地穿起了新和服，她用小手拉起了衣袖，左右比划着。那动人的眼神和甜美的笑意引人探寻：她穿起这件妈妈新制的得体和服准备到哪里去？她沉浸在怎样的欢愉遐思之中？而另一位日本小姑娘，穿起了满缀着樱花的和服，双手自然地往左举起，娇美的头部倒向一边，那脉脉含情的眼睛正注视着前方。前面虽然没有画出镜子，却充分表现出她正在对镜试衣的艺术效果。我们意欲用这两个真切感人的日本小姑娘的形象，让读者从生活的一个镜头中，窥见生活的诗意（见第44页）。

在儿童变形人物中，我们还以相当的篇幅以车木、泥人、剪纸的形式，黑白对比的效果，表现了藏、回、蒙、维吾尔、壮、傣、朝鲜族等少数民族的儿童形象。这些形象，有的纤美温静，有的典雅秀丽，有的简洁明快，有的粗犷豪放，多姿多彩，风格各异，显示出明朗活泼、天真烂漫的艺术效果。我们还在有的儿童身旁配以所在民族地区的各式动物，有的还配以各式乐器，使儿童形象更富于装饰美，给人一种雅洁典丽的艺术享受（见第45～52页）。

在《小乐女》中，我们以十分洗练的手法，绘制了4个小女孩在吹、拉、弹、敲乐器的形象，小女孩的轮廓都以圆形和半圆形组成，下半身则大胆地简化，在圆形脸孔的实际线下，是瓜子形的眼眶和小嘴，眉毛和鼻子则大胆地省略，造型十分洗练，但人们并不觉得缺少了什么，反而觉得比真实的形象还美，还更有味儿（见第90页）。

我们在努力塑造现代儿童矫健活泼、英俊聪慧、机智勇敢的变形艺术形象的设想下，绘制了《滚铁环》（见第44页），《堆雪人》（见第54页），《玩大象》、《秋阳下》（见第43页），《赛马》（见第56页），《炼钢工人》（见第103页），《老师早》、《新年》（见第57页）等不同风格的形象。我们力图让人们在这些妙趣横生的娃娃面前，看了还要看，并能产生更多的联想。

五

传统题材的作品，带着浓厚的传奇神话色彩和民族风格，在我国民间广为流传，这种由传统题材艺术变形后的工艺人物，不仅历来受到我国人民的喜爱，而且也深受日本、

美国、东南亚等国家和地区人民以及华侨的爱好，对外的销售量很大。在传统题材的变形人物中，我们广泛地从民间和传统绘画中汲取营养，巧妙地进行艺术加工，力图创出新意。

中国画论中有一句话叫“遗貌取神”，“遗貌”是遗去不必要的表面东西，也就是说，叫我们不要拘泥于外表的形状；“取神”，指的是要把人物的内在本质反映出来，这是我们所要达到的目的。这个道理，对我们搞变形人物来说，更显得十分切题。如我们在绘制《大闹天宫》的传统变形人物时，就充分体现了这一点。《大闹天宫》集中而突出地表现了孙悟空敢于反抗天威神权的无畏精神和斗争性格。我们在绘制过程中，让人物造型的脸谱化和性格化紧密结合起来，并在借鉴电影《大闹天宫》的人物造型的同时，围绕着如何充分表现人物个性特征这个问题来下功夫，尽量创造出富有性格色彩的艺术形象，把他们的精神面貌反映出来。孙悟空的乐观、机警、勇敢、无畏，海龙王的颀颀、愚昧，太白金星的老谋深算，玉帝的阴险昏沉，都尽量反映在人物的艺术形象中。如玉帝的形象，我们夸张地突出了他的身躯和长袖，正襟危坐，形似过去江南民间的灶王爷，而在他的脸部表情上，我们有意刻划了他那双昏暗阴险的眼神，和他鼻梁上一堆淡淡的脂粉块，意欲暴露他伪善和奸刁的性格。太白金星虽貌似长者，但我们通过他那细长的胡须、眉毛和眼神的刻划，来揭示这个人物的狡诈奸诈的丑恶本质。哪吒和二郎神，是孙悟空武打的对立面，前者形体好象是一个胖娃娃，后者则纯属是一个强悍凶煞的武将，似乎两者迥然有别，但我们在哪吒的娃娃脸上，配置一双三角形眼和一个血口，虽寥寥几笔，却反映出他的骄横和暴戾。其他如托塔天王李靖、土地公公、太上老君等的造型，我们都尽量在神似上下功夫，从中国传统艺术的壁画、佛像、绣象上汲取养料，使《大闹天宫》的人物造型具有清新、独特的民族风格，并力求生动有趣，丰富多彩（见第66页）。

在传统题材“八仙”的变形处理上，我们也在“遗貌取神”上下功夫。这里，我们分别以不同的形式和风格，搞了三组“八仙”人物，有简化形体的，有压缩变形的，也有和坐骑配置在一起的。虽然他们在形式、风格上迥然各异，然而，反映出来的神态，却可以找到他们的共同点（见第69～71页）。

为扩大传统题材的路子，我们还从我国最早的伟大诗人屈原的著名诗篇《楚辞》中寻觅题材。《九歌》是《楚辞》中的精华篇章，内容包含着流传于楚国民间的许多优美神话，这些神话奇幻、壮丽、凄婉，富于艺术魅力。古今曾有不少画家为之谱图。我们根据屈原的诗意，参考了有关画幅，创制了《九歌》中的8个变形人物：

《东君》是古代传说中的太阳神，是古代劳动人民的崇敬对象，我们从太阳神为民除害的角度出发，创制了太阳神举神箭描射凶恶的天狼星的形象，充满着一种原始的力量。

《大司命》是古代神话中主宰人类寿命、人生祸福的神，我们根据诗篇原意，塑造了一个严峻、冷酷而神秘的男性形象，并力图使形象刚毅威严，令人悚然敬畏。

《少司命》是主宰儿童命运的神，她的形象是个温柔的女性，为此，我们表现了她侧着身子，亲热地搂抱着一个婴孩，突出地反映了她是儿童的保护神，神态端庄，面容慈祥，体现了女性的美。

《湘君》，是古代帝王舜巡行南方，死于苍梧之野后，他的两个妃子娥皇和女英追

踪至洞庭湖滨，悲痛不已，投湘水而死。我们塑造了两个女神相对痛苦的形象，并大胆地把两个人物溶为一体。

《云中君》是云之神，在古代，祀云就是求雨，我们创制的云中君是一个手中源源捧出云彩的女性，婀娜多姿，德泽丰隆。

《河伯》是水之神，我们创制了他坐卧在龙龟之上，龟下水浪翻滚，河伯的神态尊严而端祥。

《山鬼》是巫山神女的形象，她是一位久盼情人而不能相见的失意者，脸上显示出一种失望幽怨的神态。她只能在夜间出来，没有神的威仪。我们塑造了她用树叶遮身，面带愁容，倚坐在猛虎身边，来体现山鬼的离忧孤单之情。

在《九歌》的变形人物塑造中，我们尽量让形象在保留原诗篇的浪漫主义色彩的基础上发挥我们自己的见解，并让形象能给人以遐思和畅想。

在塑造屈原的形象时，我们拉长了他的身形，给人以挺拔直立之感，并以诗人的素白服冠，借以体现“举世皆浊我独清，众人皆醉我独醒”的这位伟大爱国诗人忧国愤世的精神境界和高尚情操（见第78～80页）。

在传统题材的人物画中，我们施以夸张变形的艺术手法，让这些古老的传统形象出新意，发出了耀眼的光彩，如《王昭君》便是典型的一例。汉代的王昭君为了民族的利益，自顾请行，远嫁匈奴“和亲”，为我国汉、匈两个民族的和好相处起了积极的作用。我们用新的观点，塑造了心怀大志的王昭君新形象：她披着大氅，一圈洁白的羊毛帽沿裹着她那乌黑的头发和清秀纤美的动人容颜。人物形象一反过去那种悲切忧愁的神态。她双手抱着琵琶，骑在骆驼上。我们紧紧抓住人物的特征，大胆地略去了繁琐的细节，以夸张的艺术造型，重点刻划了王昭君恬静秀雅、坚定自信的脸部形象，力图使人物造型风姿绰约，光彩照人，富有浓厚的装饰味和韵律感（见第84页）。又如传统题材

《丝绸之路》的塑造上，我们以独特的造型手法，向人们展示一个新的艺术天地：在茫茫的沙漠中，长途跋涉的两只骆驼顾盼有情，骑坐在骆驼上的汉族官员和维吾尔族向导紧紧依偎，我们以夸张含蓄的艺术手法，略去了驼脚、衣纹等细节，着意刻划了西汉官员坚定自若、勇往直前的脸部神态、维吾尔族向导粗犷豪放、悠然自得的豪迈气概和驼身上运载的鼓鼓丝绸包，通过向导乐观地弹奏维吾尔古琴的形态，让人们似乎听到一曲激情高昂，风味醇厚的塞上古曲。画面上只有两驼两人，然而，我们力图通过形态，使人们意识到身后有一支负载着丝绸的骆驼队在前进着（见第87页）。

敦煌石窟壁画是我国传统的艺术宝库，壁画中夸张变形的人物造型，是举世瞩目的艺术珍品。我们创制的《乐女》形象就是根据敦煌壁画中的“使乐天”（即天界的歌舞团）脱化出来的，画面中，四个乐女手持琴、鼓、笙、笛等乐器，神态自然，动态柔美、深深陶醉于音乐之中，她们上身裸露，下着衣裙，背景飘带流畅，反映出女性的娇美（见第91页）。

六

在这本集子里，我们还借鉴在夸张变形已有一定程式的陕西皮影、剪纸、车木、泥

人、砖刻拓片等艺术形式，在保持它们艺术特色的基础上进行了加工创造，绘制了变形人物的艺术形象，供大家参考借鉴。

陕西皮影的特点是轮廓造型洗炼，纹样装饰夸张，色彩明快醒目，疏密虚实有致，艺人们为了表现皮影人物的隽雅秀美，故意将嘴巴挨近鼻根，修长的眉毛几乎占满额头，神情深邃感人，我们绘制的张生、崔莺莺、老艄公、关羽等形象便保持了浓郁的陕西皮影的艺术特色。

剪纸艺术的造型特点是抓住对象的特征和便于装饰的因素，进行夸张变形，并对形和线进行必要的加工归纳，使其达到单纯、明快、装饰性强的艺术特色，它的五官刻划很夸张，两个点状概括眼睛，两条曲线表示眉毛，一竖一横勾画着鼻子和嘴，相互联系，并与外轮廓联系在一起，神态生动，线条洗炼，洋溢着浓厚的生活气息。如《宝玉和黛玉》，我们取材于他们读西厢的一个情节，以剪纸的造型形式，刻划了一对封建社会里婚姻制度叛逆者的形象。我们把两个人物的身体拉长了，肩膀削弱了，线条单纯、流畅，尽量使人物体态清秀、纤美，表达人物的精神面貌和含蓄深沉的思想感情，并力图使两个形象区别于一般塑造的色彩浓艳，脂粉气甚的《红楼梦》人物，使形象清新高雅（见第30页）。其他如《武松打虎》（见第98页）、《钟馗送子》（见第98页）、《劳山道士》（见第83页）等，都有浓郁的剪纸艺术特色。

车木变形人物是以车木造型为基础，并跟木偶、彩绘等技艺巧妙地结合在一起的一种艺术形式。寓言《东郭先生和狼》就是以车木艺术形式的效果绘制的。东郭先生的基本体形只有身躯和头两个部分，既没有手，也没有腿，但一经描绘，似乎一切都有了，既有四肢又有衣服，东郭先生的头部造型也很简单，却表现了东郭先生善良而又无知的书呆子形象。那只狼，通过大小不等圆柱体的组成，力图塑造出狼的凶恶形态（见第82页）。车木变形《天书奇谭》是一个神话故事，大意是一位叫做袁公的仙人，私取天书《如意宝册》下凡，准备传世济众。他把天书刻在云梦山白云洞的石壁上，同时用蛋孵化出一位青年，取名蛋生，来到仙洞拓下天书。中间经过与妖狐及县令、府尹、皇帝斗争的曲折情节，蛋生终于取胜。我们在处理这个神话故事的人物时采用了车木形式，绘制了蛋生、府尹、皇帝、差役、堂倌、狐女等6个形象，用讽刺漫画笔法，塑造了车木型的滑稽有趣的喜剧人物，力图反映出封建社会各阶层人物的形象（见第77页）。其他如《西游记人物》，我们以极其简炼的车木效果，绘制了仁慈懦弱的唐僧、忠诚老实的沙僧、笨拙滑稽的八戒和机智勇敢的悟空，给人以不同的艺术享受（见第75页）。

竹制工艺品是我国南方特有的民间工艺，在这本集子里，我们用竹片组成的《白娘娘和小青》便是一件较新颖的造型，她们似乎站在前进中的篷船上，一前一后，左右顾盼，给人以另一种艺术趣味（见第113页）。

砖石刻片是我国汉、唐盛行的一种绘画与雕刻混合的艺术形式。作品的绝大多数是出于当时没有社会地位的工匠之手。用银丝般的细线刻画出美好的画面，这些线条，有的宛如游丝，流利畅达；有的转折顿挫，具有棱角；有的刚劲如铁，但都严守轮廓规划。我们试图从变形人物中把这些古代艺术上的精华加以吸收运用，借助丰富艺术表现的手段，开拓新的面貌，如我们创制的《屈原》、《文天祥》、《李白》、《杜甫》、《陆游》、《曹植》、《蔡文姬》、《岳飞》等人物，从构图的装饰性和黑白的处理上，都尽量吸收砖石刻片的艺术形式，使人感到有历史的时代感。砖石刻片往往是用拓

片的形式介绍给读者的，我们为了摹拟拓片的效果，有时就用纱布蘸了墨印在画面上，使之有“拓”的效果，同时在画面上也能起到灰调子的作用（见第61~63页）。当然，这种形式只能用在历史题材上，如果在现代题材上也用这种手法，就会给人一种陈旧和肮脏的感觉。

泥人，是我国极富民间风味的艺术品。由于它要受到牢度、包装以及运输等因素的影响，局限性较多。然而艺人们却巧妙地驾驭这个“局限”，充分发挥泥人运用自如、柔和浑厚、可塑性强等特点，赋予泥巴以新的艺术生命。我们都是工艺美术工作者，长期以来都和泥人打交道，因此，这本集子里，大部分图稿都是由泥人的效果脱化出来，使泥人的立体效果经过再创造后，又进入到画面效果。如《小放牛》、《钟馗嫁妹》在我国民间有着广泛的社会基础，它们深深地扎根于群众之中，因此，其造型也有浓郁的乡土气息。这种效果深为群众所喜闻乐见（见第29页）。又如泥人《胖嫂回娘家》，我们捕捉了生活中一个富有民间特色的细节，刻划了一位陕北农村胖嫂抱着孩子骑着毛驴回娘家去的形象，反映了浓郁的陕北农村乡土风味，充满着生活的情趣。胖嫂满面春风，一手抱着熟睡的婴儿，一手撑着雨伞，骑着毛驴，她微微低首，甜美秀丽，沉溺于见到娘亲后的欢愉遐思之中。在人物的体态上，我们有意加胖人物的脸、颈、手，给人以圆润、丰满之感（见第116页）。

我们还把鲁迅先生小说笔下的人物也搞成了泥人的效果，如《祥林嫂》、《迅哥儿和闰土》、《阿Q》、《孔乙己》等人物，我们都根据人物的特征，给予夸张变形制成了泥人，并在色彩上给予这些旧社会下层劳动人民形象以极大的同情，这里我们又把它搞成画面效果，力图创制出有民间风味的人物形象（见第118页）。

和服，是日本的民族服装，这种服饰不用纽扣，只用腰带，看去有亲切优雅之感，很适宜于用泥人形式来表现。如选自日本电影《望乡》中的泥人《阿琪》，我们就让她穿上了和服，并以极其洗炼的手法来表现：两笔微微下垂的眉眼，一点圆圆的红滴小口，和服上的几片洁白樱花，力图把日本妓女含冤受辱的形象刻划出来（见第119页）。其他，如四个穿上和服的日本姑娘，也给人以和谐优雅之感（见第122页）。

生活里的丑和美是对立的。有人灵魂美，外貌丑；有人灵魂丑，外貌美；也有的人灵魂与外貌都美或者都丑。因此，外貌的丑和美不是衡量一个人的唯一标准。在人物形象的塑造上，艺术工作者都不愿“丑化正面人物”，然而在极左思潮统治艺术领域的时期连正面人物的夸张变形也成了禁区，令人看了又硬又僵，索然寡味。随着人们思想的解放，夸张变形的正面人物形象便相继问世。在这本集子里，我们对一些正面人物形象也作了探索和创制，如《挡马》中的焦光普、《乔太守乱点鸳鸯谱》中的乔太守、《七品芝麻官》中的唐成等。这些形象的塑造，丰富了艺术的表现形式。在《阿凡提》形象的塑造中，我们对所有人物，甚至一条毛驴，都作了大胆的夸张变形的艺术处理。如《阿凡提》这个正面人物形象，是个大长脸，瘦条个儿，胳膊和腿都很细，然而，他在熟悉他的读者心目中却显得那么的忠厚、善良、机智和幽默。而财主的形象并不是张牙舞爪的“坏蛋”，他长着圆脑袋、大肚子，特短腿，和阿凡提刚好相反，可读者一眼就能看出此人的贪婪、愚蠢，叫人讨厌。其他的人物形象，都在“夸张变形”的手法下统一起来，这些从实际生活中提炼出来的形象，尽管跟真人的差距极大，然而读者却感到亲切可信，容易为人们所接受（见第125页）。