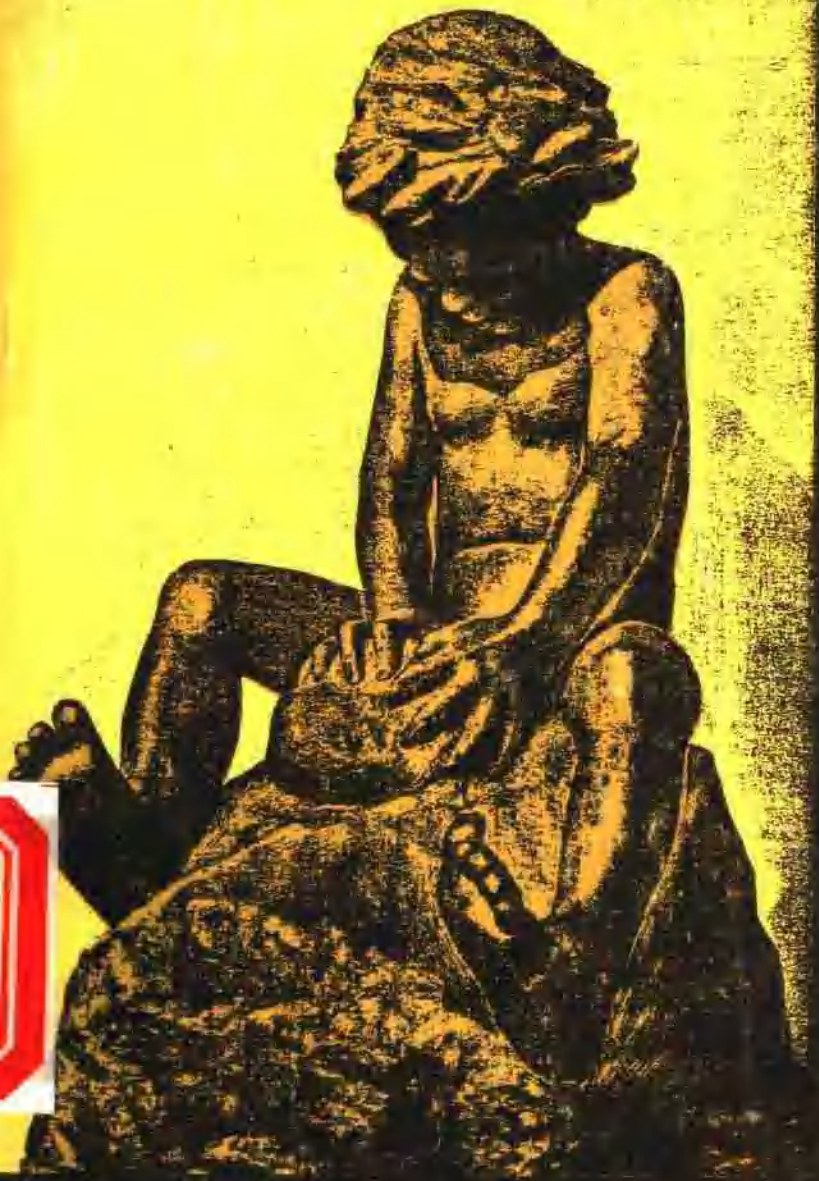




中等职业技术学校教材
湖南省职业高中专业课教材编审委员会



雕塑 基础

〔泥塑〕

湖南教育出版社



中等职业技术学校教材

湖南省职业高中专业课教材编审委员会

雕塑基础

(泥塑)

主 编：何小兵

副主编：胡希佳、李 霁、郑宝雄

编 委：徐照东、周日球



湖南教育出版社

中等职业技术学校教材

雕塑基础 [泥塑]

何小兵 主编

责任编辑、设计：易 地

湖南教育出版社出版发行

湖南省新华印刷三厂印刷

787×1092毫米 24开 印张：5 字数：83000

1990年11月第1版 1993年12月第2次印刷

ISBN7—5355—1194—5 / G · 1189

定价：3.50 元

(湘) 新登字 005 号

本书若有印刷、装订错误，可向承印厂调换

前 言

随着经济体制改革的深化和商品生产的发展，城乡百业迫切需要大批中、初级技术人才，大力发展职业技术教育已成为振兴经济的战略措施摆到了突出地位。为适应这一新的形势，1986年，湖南省教委成立了职业高中专业课教材编审委员会，着手职业学校教材建设。编委会由冯象钦任主任委员，蒋作斌、袁翠珍、邓武魁为副主任委员，曹典谟、龚曼群、彭酉滨、王鹏飞、朱绍舜、陈旭清、李金文、杨家烈、李康夷、何正湘为委员，刘欣森为顾问；为加强业务指导，还设立了正副总编，由邓武魁任总编，张松生、彭干梓、欧阳维诚、孟天雄、李爱华任副总编。

两年多来，在深入调查研究和广泛征求意见的基础上，制订了中等职业技术学校经作、果蔬、畜牧、水产、农产品加工、食品加工、财会、文书、幼师、林业、园林花卉、工艺美术、农村机电、农村家庭经营等覆盖面较大的14个专业的教学计划。与此同时，组织大、中、专学校和科研、生产部门的教授、专家以及职业学校的教师共300余人编写专业课教材。全套教材计125种（含两门政治课），由湖南教育出版社出版，成书总篇幅约3000万字。这是湖南教育史上和教育出版史上崭新的一页，对培养合格专业技术人才，促进职业技术教育的健康发展将发挥重要作用。

这套教材，是根据发展商品生产的实际需要，针对职业技术学校培养人才的基本规格而

编写的，力求符合职业技术学校的教学特点。在保证科学性和加强适用性的前提下，力求系统性，并尽可能吸收新的科技成果。与现行普通中专同类教材比较，在内容上各有侧重，在体系上不尽相同。在“三基”方面，以基础知识和基本技能为重点，强调给学生最基本的、实用性强的知识和技能。有关实验、实习指导都编入教材有关章节，并编入数量较多而难度不一的复习思考题供选用；大多数教材编有占全书篇幅十分之一左右的自学内容，引导学有余力的学生通过自学深入一步，以扩大视野，进一步提高专业知识水平和技能。教材最后附有使用说明，提出教学建议，并用条款形式提出学习本门课程后应知应会的要求。

这套专业课教材的起点为初中文化，可作为各类中等职业技术学校同类专业的教材，也可供招收初中毕业生、学制一年的初级职业技术学校选用，亦可作为普通中学劳动技术课教学的参考教材，以及有关专业技术培训班的课本，还可供往届中学毕业生自学专业技术之用。

我省编写这类专业课教材还缺乏经验，本书不足之处在所难免，望有关专家和广大师生提出修改意见，使之更加完善。

湖南省职业高中专业课教材编审委员会

1990年9月

雕塑艺术是一个国家和民族文明繁荣昌盛的标志之一。从古希腊的文明到文艺复兴时期欧洲雕塑的繁荣，乃至现代雕塑的多样发展，都是与各个历史时期社会发展和工业、科技的进步同步的。

中国雕塑艺术有着光辉而悠久的历史，以其独特的民族传统风格在世界艺术史上占有显著的地位。近年来随着国民经济和基本建设的迅速发展，城市雕塑开始出现初步繁荣的局面，钻研与探索雕塑艺术的人也越来越多；对这门学科的教材也相应地出现迫切的要求。

我们受湖南省教委委托编写的这本教材，以泥塑为主要对象，由浅入深，比较系统地介绍了学习雕塑的基本知识、方法、步骤，和所使用的工具、材料，以及简单的石膏、水泥、玻璃钢等制品的翻制工艺和雕塑放大的一些方法与过程；并在名作赏析部分，有重点地简要介绍了国内外各个历史时期的代表性名作。其目的是使初学者正确了解、掌握雕塑艺术的语言，引导学生在实践中逐步提高雕塑技能与艺术技巧。但限于水平与篇幅，不足之处尚希有关专家和读者批评指正。

本书承中央美术学院刘家洪教授、山东工艺美术学院吴顺平副教授审阅，并给予多方指导，在此，对所有为本书的编写、出版提供帮助的同志与单位，一并致以诚挚的感谢。

编者 1990年4月于长沙

目 录

第一章 雕塑艺术概述	1
第一节 雕塑艺术的特性	1
第二节 雕塑简史	4
第三节 雕塑的分类	12
第二章 雕塑的设备和工具	15
第三章 雕塑的前期训练	24
第四章 雕塑基础训练与方法	33
第一节 观察方法	33
第二节 头、胸像的塑造方法	34
第三节 人体的塑造方法	41
第四节 衣纹的塑造方法	46
第五节 浮雕写生的方法	51
第六节 动物雕塑	54
第七节 泥塑放大的方法	59
第五章 雕塑的翻制	66
第一节 怎样翻石膏	66
第二节 几种雕塑硬质材料的翻制	71
第六章 雕塑名作赏析	76
第一节 中国雕塑名作赏析	76
第二节 外国雕塑名作赏析	85

第一章 雕塑艺术概述

第一节 雕塑艺术的特性

雕塑，是在立体空间中，运用实体的物质材料进行造型的一门艺术。雕塑艺术和其他门类的艺术形式一样，有其自身的特性，也有其自身的局限性。因此，我们在研究雕塑技法之前，有必要先了解一点雕塑艺术的规律和特性，懂得一点雕塑的语言；同时分析一些国内外历代雕塑家留传下来的雕塑名作，这会对我们学习和掌握雕塑艺术的基本技法大有益处。

“雕塑”习惯上也称“雕刻”，但严格地讲，这两个词在概念上是有所区别的。具体说，“雕塑”包含了雕、刻和塑造三种制作方法。其中雕和刻的意义相近，都是指“减去”的方法（从原物体上，去掉不要的部分，直到所需要的形态从原物体中显现出来），如石雕、木雕等。而“塑”是指雕塑中的“加构”方法（从无—物中，塑造出实体形态来），如泥塑等。但是，无论雕、刻，还是塑造，其目的都是一样的，那就是：以占有空间的实体物质为媒介，塑造出可视、可触的，反映人们思想感情和审美理想的艺术形象。所以我们说雕塑艺术的全部意义，就是使形体在空间中富有生动的表现力。因而，雕塑艺术所采用的最重要的手段（即雕塑艺术的语言），就是借无生命的形体来表达生灵的形态相貌和精神面貌，以及作者的思想意念。这一特性正是其他艺术形式所不具备的，也是难以企及的。

当然，一件雕塑艺术作品，除了形体和空间这两个要素外，还有材料的选择，构图的处理等多种因素。但是，最为关键的仍是对形体的理解与处理。所以我们说学习雕塑，首先要花费很多的时间和精力去探索和研究形体的奥妙，掌握形体的规律，然后才能把形体和谐的作品置于空间之中，使形体成为有表达力的语言。

说到形体，首先要明确一点，雕塑中的形体决不是完全照搬客观对象的形体。在一般人的眼里，对雕塑往往有一种错觉（特别是对雕塑习作的理解），认为雕塑只是用泥或其他材料把对象的形体临摹准确就可以了。这实际上是完全不了解自然界的客观形体与雕塑作品中

的形体在本质上的区别。不用说人的临摹或写生难以十分准确，就是做得很准的话，形体不进行必要的艺术处理，也很难达到作品所具有的生命力。如果我们再把抽象雕塑对形体的理解，摆进去看的话，就更可见形体与雕塑的关系了。因此我们认为，学习雕塑的方法和训练的目的，应该明确地确立在探讨如何把自然界客观对象的形体，通过艺术的处理，而转变成具有雕塑艺术语言的形体。对于这一点，从我们前辈雕塑家们留传下的作品中，能够看到他们已经作了多种多样的探索过程和艰苦努力。从古希腊到现代，从现实的描写到抽象的表现，这中间雕塑家对于形体的认识发生了很大的变化。雕塑从以摹拟自然形态开始，到有意识的处理客观对象的形体，再到完全抛弃自然的形态，运用抽象的形体表现客观对象，这完全是一种对形体认识的升华过程，是雕塑语言的发展与进步。

我们今天学习雕塑艺术，应该很好地了解一下在雕塑艺术中，对于形体的认识，是如何一步一步发展到现在的。了解从原始雕刻开始，到古希腊、古罗马；从米开朗基罗到罗丹、摩尔，以至到现代艺术中各种流派、风格的现代雕塑，是如何处理形体关系的。从而，我们也可很好地看一下前辈雕塑家们，是如何将自然界客观的形体，转换为雕塑形体的。

我们知道，雕塑艺术和其他一些美术形式一样，在20世纪之前，基本上都是以写实为主的具象雕塑。虽然具象雕塑都是以自然界的客观形态为范本的，但是，由于各个时代的不同，各位雕塑家的目的和追求不同，也就产生了各种各样对形体的认识和处理手法。例如：归纳概括形体，使形体具有一种装饰性的美感的方法；早在早期的希腊雕刻中就采用这种处理。再如：加强体积的起伏对比，使形体产生跳动感，产生生命力；在罗丹的很多作品中就这样处理，达到了很好效果。还有：把形体的表面起伏完全减弱，产生一种流动的、和谐的、单纯的体面关系，具有“硕”和“宁”的感觉；马约尔就运用这一方法创作了很多力作。到19世纪末20世纪之后，现代艺术的产生，雕刻家对于形体认识更加多样化，形体的处理也更加不拘一格，出现了五花八门的抽象形式，甚至把运动着的形体也与雕塑联系在一起。这以至从根本上打破了传统的雕塑概念，使形体的语言向着更为广泛的领域迈进。因此，我们说虽然雕塑艺术主要是形体的语言，似

乎是过于单纯了一点；但实际上形体语言的变化也是无穷尽的，只要我们认真研究，我们也就能创造出更多的雕塑形式。

作为雕塑语言的另外一个要点，就是我们前面所讲到的空间。我们知道雕塑形体无论在任何情况下，它必定处在一定的空间之中。同样，当它以形体的形式占据空间时，空间也紧密地包围着形体。空间似乎是无限无形的；但由于形体的存在，和形体对空间的限制，而空间也就被限定出各种各样的“形”。所以我们说形体与空间是相互表现的。形体存在于空间，空间环抱形体，空间衬托形体，空间表现形体。空间也由于形体的存在和限定，而使无限变为“有限”，使无形变为有“形”。所以在雕塑艺术中，也只有当形体与空间共同构成一个完整的艺术境界时，才能算一件雕塑作品的真正完成。因此我们把雕塑艺术既称为“造型艺术”，又称“空间艺术”。从这一点上说，我们认为一件好的雕塑作品，就不能仅仅局限在它自身所占有的空间里，而应该同时在视觉上打破形体所占据的有形空间，创造出“虚幻”的，具有“扩张”感的无形空间。从这一点上也说明，雕塑中的形体与自然界中的客观形体有着本质的区别，即雕塑的形体应具有“主动”占有空间的能力和融合空间的作用。但这不是说空间和形体二者之间只有形体的作用，而空间完全是被动的，其实空间与形体的作用完全相等；形体好像具有一种威力（似一种内聚的能量），作用于周围的空间，而空间也同样好像有一种力量挤压着形体。这种作用力的相互对抗与平衡，是两者共同存在的关键。因此可以说是空间与形体共同组成了雕塑艺术的基本语言。这是雕塑区别于其他艺术形式的基本特性。

当然，我们在前面也已经说过，雕塑艺术的特性，不仅是形体和空间这两方面。还有其他的多种因素，如非叙述性的特性、象征性的特性、构图的特性、材料的特性等等。这些特性同样都影响着雕塑艺术。因此，我们说对于雕塑艺术的特性应该这样去理解：正是雕塑艺术的这些特性，而同样成为雕塑艺术的局限性，这两者是同一个问题的两个方面。也就是说，当我们发挥了雕塑艺术的特性时，就等于克服了雕塑的局限性；相反，当我们在雕塑作品中把它的局限性暴露出来时，也就等于没有很好地用雕塑的语言去说话，也就很难使雕塑具有艺术感染力。因此我们只有辩证地看待和认识雕塑艺术的特性与局限性，才能全面掌握

和运用雕塑这一特有的语言规律。

第二节 雕塑简史

从前面我们所讲的问题中，可以看出雕塑艺术的语言，也是随着历史的发展而发展的。所以我们应该认真了解一点雕塑的发展史，以便我们更好地掌握雕塑的语言。

在人类艺术的发展史上，雕塑艺术起源于什么时代恐怕现在很难说清楚。但是，就目前我们能够看到的比较完整的雕塑作品而言，已距今大约有二、三万年了。例如被艺术界称为“母神”的奥地利出土的“维林多夫的维纳斯”，就是我们所知道的人类最早的雕塑作品之一。虽然我们现在无法知道其作者当时是在什么目的下，什么审美观念中创作出这一原始艺术精品的；但我们可以看出这件被现代雕塑家们称道的原始雕塑，已经运用了基本的雕塑语言，那就是靠形体来表达人的意象。从这一点我们可以这样说：自那时起，世界雕塑艺术史的序幕已经拉开。雕塑艺术随着特有语言的确立，以它独有的艺术魅力，而屹立于人类艺术之林，成为人类表达思想感情的一种媒介，并且是其他艺术形式所无法代替的一种媒介。

虽然在世界雕塑史上，数万年前就已经产生了比较完整的雕塑作品。但是雕塑艺术真正得到空前的发展，是在两千多年前的古希腊时期之后。在古希腊之前的古代埃及（约公元前27—前11世纪），雕塑艺术虽然有了很大的发展，作品的数量和规模也比原始时期宏大得多（如第六章中列举的《狮身人面像》等）。但是，由于古代埃及的艺术是以维护奴隶主专制政治服务的，那些把法老尊为理想化“永生”神的思想钳制着艺术的发展。因此，在雕塑艺术上反映出的审美追求只有以“永恒”的“正面律”为主的呆板形式。至公元前6世纪，希腊人战胜波斯人之后，特别是在开明的政治家伯利克里斯以后，不但积极提倡民主政治，而且还努力倡导文化艺术事业的发展；再加上当时的人们非常崇尚体育和竞技运动，追求生命的美，并从中汲取了美的感受和艺术创作的灵感，使得当时的艺术较之以前，大大的向高处发展了一步。特别是人体艺术，在希腊人的刀斧之下得到了空前的光大和提高，以至当时留传下来的一些作品，直到今天仍然是人们学习艺术、认识艺术的开门钥匙。例如我们比较熟悉的，米隆的《掷铁饼者》、波利克列特的《荷矛者》、阿历山德罗斯的《米洛的维纳斯》和菲

狄亚斯领导修建的巴底农的雅典娜神庙中的众多雕刻,以及《胜利女神》、《拉奥孔》等,都是极其精采的传世佳作。这些希腊作品虽然不是出自一个雕塑家之手,也不是同一时代所作,但是,这些作品共同为人类雕塑史写下了光辉灿烂的一页。可以这样说:雕塑艺术经过希腊人的发掘才真正放射出光芒。尤其是在人物表现上,表面看希腊雕刻都是以神话为题材的,但实质上那些神所抒发的都是人的情,刻画的形象也都是人体美的典型归纳。人情和人体美的表现是希腊雕刻家所追求的目标。这就是马克思曾经说过的:希腊神话是希腊艺术的上壤。因为在古代希腊,“神”不仅没有束缚住人们的想象和创造,而且为他们提供了许多素材和养料。今天我们距离希腊时代虽然已经两千多年了,可是当我们欣赏希腊雕刻时,感到那些作品在表现上,仍然是那样强烈地充满了思想感情和生命力;同时又是如此的细腻而不失整体感,在艺术上达到那样尽善尽美的境地。以至后人始终把它们当作“一种规范和高不可及的范本”。从形体来说,也是经过希腊人的努力,才使雕塑艺术的形体走向主动占有空间,使雕塑艺术真正摆脱了古代埃及的那种呆板的形体束缚,使形体具有了生命的勃动。

希腊之后的罗马雕刻,吸收了很多希腊人的雕刻经验,并把雕刻艺术发展为侧重人物个性的表现,使肖像雕刻的技巧达到了一个高峰。罗马雕刻与希腊雕刻之间,虽然有很多接近的地方,但是就具体分列而言,应该这样说:罗马雕刻更加注重写实的美,而逐渐放弃了希腊雕刻中的浪漫情趣和理想化的美。《阿古里巴》就是罗马时期的典型作品之一。

在西方美术史上,意大利文艺复兴时期是极其光辉的一页。被法国作家罗曼·罗兰称为“文艺复兴时期崇高的山峰”的米开朗基罗(1475——1564年)则是继菲底亚斯等杰出的希腊雕刻家之后,最伟大的雕刻家。米开朗基罗一生从事绘画、雕塑等多种艺术创作,尤其在雕塑上投入了毕生的精力。他17岁时,已完成早期雕刻名作《半人马之战》和《梯旁圣母》。青年时期,又雕刻了成名之作《哀悼基督》,继而他的最为著名的传世作品之一《大卫》又在他的刀斧之下雕凿成功。成年之后,他又创作了《摩西》、《晨、暮、昼、夜》、《布鲁特斯》、《被缚的奴隶》、《垂死的奴隶》等一系列名作。他的这些惊人又感人的作品,显示出雕刻家无比的魅力与艺术才能。米开朗基罗的一生,以雄浑有力的雕塑语言和非凡、超人

的雕塑技法，以及渗透着几丝苦难与困惑的思想感情，奏响了雕塑史上一个独特的乐章。

从意大利文艺复兴之后到19世纪，西方雕刻史上不断出现多种多样的风格。17世纪被称为“巴洛克时代的米开朗基罗”的意大利巴洛克美术创始人贝尼尼（1598—1680年）以大胆的、别出心裁的创新精神把雕刻跟建筑结合在一起；并把一些绘画的手法运用到雕刻中，创作了一系列与环境相融合的优秀作品。如他给罗马维多利亚教堂作的《圣德列萨的幻觉》和建在罗马拿温纳广场的《四河喷泉》等，都具有浓郁的戏剧效果。特别是那夸张了的面部表情，配以强烈扭动的身躯，所产生的特殊的艺术效果是以前雕塑中所没有的。

在18世纪，特别是在学院艺术中的雕塑方面，真正作出积极贡献的是法国现实主义雕塑家乌东（1741—1828年），他可称为西方雕塑史上另一位屈指可数的杰出人物。乌东在罗马学习期间所作男性人体肌肉骨骼解剖像，至今仍是各国学习素描、学习雕塑和讲授艺用解剖的范本。他最擅长的是肖像雕刻，他为当时的很多哲学家、思想家、文学家、科学家雕过肖像，其中最为著名的作品有：《伏尔泰坐像》、《莫里哀》、《卢梭》、《富兰克林》等。乌东的肖像雕塑作品，对人物性格、神态的刻画，准确生动、出神入化。

在乌东之后的19世纪初期，西方资产阶级民主革命带来了生产和科学技术的发展，同时也促进了西方文艺思想的异常活跃，反映在雕塑艺术上，很明显地可以看出雕塑家也在不断探索新的雕塑风格。如法国雕塑家吕德（1784—1855年）运用象征主义手法创作的《马赛曲》成为浪漫主义雕刻和这一时期最重要的作品之一。比吕德稍后一点的雕塑家卡尔波（1827—1875年）虽然从师于吕德，并受到当时法国浪漫主义艺术的影响，可他仍不断探讨，创作出自己的独特风格，也被誉为这一时代的代表作家，代表作有《舞蹈》、《花神》等。

以上如果说称为古典雕塑，下面简单介绍一下现代雕塑。因为对当代学习雕塑者来说，了解西方现代雕塑，对开阔视野、丰富自身想象力都极为有益。

“现代”一词在艺术上通常被用作表示突破传统所接纳的模式，探讨新时代的观念和感受，独创新的形式。19世纪末20世纪初，与绘画革新出现的同时，雕塑也出现了众多与正统学院派背道而驰的艺术家。他们的不安分守己和敢于触犯大众所公认的神圣标准的勇气

和信念令人惊讶，甚至愤怒。然而，正是他们带来的清新空气使雕塑开始了一个迈向现代风格的崭新过程。

罗丹(1840—1917年)是这个过程最有代表性的、跨越时代的雕塑家。后人把他作为古典雕塑与现代雕塑分界的标志。他一生以非凡的才赋和过人的精力，创作出一系列震惊当代的雕塑作品。他反对固步自封的学院派艺术，对优秀的传统的古希腊雕刻、米开朗基罗的雕刻和哥特式艺术，进行了很好的研究吸收。他的雕塑作品和美学思想对以后的世界雕塑艺术产生了很深的影响，特别是在人体雕刻方面，如他的力作《青铜时代》、《思想者》、《吻》、《欧米哀尔》、《浪子》等作品所蕴聚的深刻内涵，把人体雕塑的语言运用得出神入化。再加上其他许多丰富多彩的作品，如《加莱义民》、《巴尔扎克》、《思》等，其成就使他成为无愧于标志一个时代终结与一个新纪元开始的伟大人物。

在罗丹的作品中随处可见他的人道主义的理想。这和他的前辈雕塑家并不矛盾。所不同的是他将吸收的印象主义原则揉进了古典主义之中，形成了他自己的雕塑方法和风格。在罗丹的部分创作雕刻或即兴性作品中，常常带有一种幻想，晦涩的、有时是悲观宿命的色彩。这类作品大多表现为一些扭曲、颤动、或是迷离恍惚的人体；作者通过这些形象来表达自己的某种意念，或者是捕捉一些转瞬即逝的灵感。而被后人称为雕刻中印象主义的代表者。

从罗丹之后，西方的雕塑艺术更加多样化，变化之快是以前所没有的。例如，出现了杜米埃夸张变形的雕塑，以及蒙大多·罗梭的《公园里的交谈》这类印象主义的雕塑作品，它们放弃了传统雕塑的体量感，而更富于绘画性。在雕塑手法上，流动性和瞬间性的把握，超越了传统雕塑的限度。里德认为，这时的雕塑中出现了两种演化：一种是继续以“深度来构思”；另一种是创造不同价值，即纯粹形式的绝对价值。

作为罗丹的继承人布德尔和马约尔的成功，使当时的雕塑艺术形式更趋向于丰富多彩。布德尔曾是罗丹的学生和助手，一生受到罗丹的巨大影响。由于对英雄主义宏大气魄的向往，贝多芬成为他一生中多次创作的题材。他用夸张的表情和动式表达了冲动和激情。《拉弓的赫尔克利斯》是他的代表作之一，是他追求外部力量表现的典型作品。当时，在巴黎一

年一度的当代美术展览会上获得极大的成功。而马约尔的风格与罗丹、布德尔迥然不同，他那些浑圆、稳重的女裸体雕塑被称为“马约尔女性”，他善长发挥雕塑中团、块的表现力，并尝试着把自然的豪迈之气和无尽的力量赋于女人体。布德尔和马约尔坚持了传统的体量感，即“以深度来构思”。与他同时坚持传统体量感的雕塑家还有德斯彼欧、巴拉齐、莱布鲁克、珂勒惠支等。他们在向多种艺术传统吸收营养的同时，都不同程度地向现代风格迈进了。

在立体派出现之前，对现代雕塑发展作出过重大贡献的是两位画家——德加和马蒂斯。德加和马蒂斯相当不同，但他们都在雕塑的新形式和形成方面占有重要地位，并给予后继雕塑家以深远的影响。德加的《十四岁的小舞者》是蜡制雕像，在1881年印象派画展上展出时，震惊了当时的观众。据当时展览会评论记载，郁斯曼斯说：“这乃是我所知道的雕塑中真正具有现代意味的作品。”马蒂斯从事雕塑的态度十分严肃，他在创作第一件雕塑时曾花了几个月时间，还解剖过一只猫。他的最富有特征的雕塑是1907年创作的《坐着的大裸女》。马蒂斯渴慕的“安详”是和谐的，也就是他常常挂在嘴边的“阿拉伯风”。在他的雕塑中通过人体肌肉的扭曲、张力的强调，来增添塑像的触觉感。与立体主义进行平行探索的，未卷入任何流派的雕塑家布朗库西，通过对所谓“绝对”的追求，开创了一个还原单纯性的过程。他集毕生精力探索卵形以及其他单纯的形体，去掉雕塑中一切多余的部分，将形的意义提高到一个空前的高度。《沉睡的缪斯》是布朗库西追求卵形表现力的代表作之一。这是一个大理石面颊平靠的头部，造型被简化为一个表面极其光洁的卵形。在布朗库西看来，一枚蛋的椭圆形球体形式，正是在生命运动的过程中成形的，因而它是具有生命力的。亨利·摩尔评价他说：“自哥特式艺术以来，欧洲的雕塑上都长满了青苔、杂草，表面繁琐累赘的东西盖住了形体。直到布朗库西出现，才彻底清除了这些多余部分，使我们重新有了形体的意识。”

20世纪的上半叶是雕塑领域空前活跃的时期，各种风格的雕塑层出不穷，艺术家们采用各种新的艺术观点和抽象形式，试图表现一种永恒和绝对的精神。他们对雕塑的体量与空间的关系提出了新的理解。构成主义的加波，塔特林，佩夫斯奈等人在雕塑与建筑、工业化、机械化的综合渗透方面进行的探索，创造了最初的活动雕塑。达达主义多采用虚无主义

的破坏性，杜桑将小便池搬进展厅；施威特利用垃圾建立起他的所谓“默兹结构”；他们声称要将整个宇宙都带上艺术的皇冠。达达主义的彻底的叛逆性格，超越了过去一切艺术触犯秩序的企图，它的美学思想成为日后诸多流派创立的初衷和内核。超现实主义即从达达主义发展而来。它注重器官和潜意识中形体的表现，追求艺术的神奇性；探索有机形体的大师阿尔普，试图用有机体器官的形态去表现大自然的神秘。同一时期，毕加索的利用废品所做的集合雕塑与冈萨雷斯的直接焊接金属雕塑，不仅开创了雕塑中空前的领地，而且带有原始的神奇意味。亨利·摩尔堪称这一时期的雕塑巨匠，超现实主义的活跃的艺术环境使他的兴趣不再是单一的静态的形体。他从实体中挖出空洞，制造出虚、空以暴露内部的形体。他在《内在和外在的形式》(1953—1954年)、《斜倚的母亲和孩子》(1960—1961年)中将人物的形体透空，从外面的空洞看到内部的形体，实体与虚体互相贯通，内部与外部互相穿插，使具有抽象韵味的作品同时具有人的生命体的内在精神。

二次世界大战后，各流派的观念和技法被综合利用，新艺术发展虽然较少凝聚性与明确性，却十分壮观。首先流行起孤独、恐惧、焦虑以及绝望的情绪；这一类作品的突出特征是引起丑感和恐怖感。而到50年代初，西方艺术又出现了新的转机，艺术疏离工业与科技的倾向，转变为对工业、科技、机械的利用与信赖。这段时期，新达达、集合艺术、废品雕塑、波普艺术以及超级写实主义“从达达的死灰中复燃起来”。实物的集合，工业废品的重新处理，新材料的综合利用，以及用活人体翻制模型等手段，表达了对工业文明的怀疑与赞美，雕塑家们利用电器灯光、雷射、反馈系统以及控制论等原理和材料，大大扩展了光雕塑的虚像体积、反射表现、幻觉性和光学装置等成果。

我们对西方现代雕塑作了一个极其简略的介绍。然而要对这段“异常复杂的简史”作评论真不是一件易事。但对西方现代社会人们心态的了解和艺术的沉思，无疑是有益的。

以上简要地回顾了西方雕塑艺术的发展。我们知道，西方的雕塑与我国的传统雕塑，在很多方面都有着不尽相同之处。作为我们今天学习雕塑来说，除了要了解西方的文化外，更应该深知我们民族的“根”扎在什么土壤之中。因而我们更有必要了解一下我国古代雕塑艺术

的发展变化。只有这样才能更好地继承与发展我们的雕塑事业。

我国古代雕塑艺术遗产是整个人类文化宝库中极其重要的一部分。我国古代雕塑不但具有悠久的历史，而且有其辉煌的成就，这在世界雕塑史上也是屈指可数的。我国古代雕塑主要可分为陵墓雕塑（俑和墓前的石人、石兽等）、石窟及庙宇等宗教雕塑和小型的民间雕刻、民间彩塑等三大类。

从我国古代雕塑史来看，最早的雕塑并未成为一门独立的艺术形式，而是附属于当时的实用工艺（如陶、玉、青铜器等）的制作中。例如，我们在第六章中列举的《红陶兽形壶》、《青铜象樽》、《青铜错金犀樽》等作品就是这类。它首先是一种器皿，同时又是具有实用功能的雕塑艺术品。在我国古代以实用为主的作品中，青铜制品的成就是极为显著的。青铜制品自我国商周时期就有了很大的发展，当时就已经能够铸造出非常精致的作品了，并且已经具备了雕塑艺术的基本特性。随着历史的发展，人类的文明和审美意识的改变，雕塑艺术开始逐渐地脱离实用工艺而成为一个独立的艺术门类。在我国秦、汉之前的雕塑，基本上都是与实用工艺品结合在一起的，到了秦、汉时期，雕塑艺术作为一种独立艺术开始大放光彩，但是与实用相结合的作品仍然大量的存在；直到今天也还有不少，不过主流已经改变。

“俑”在我国古代陵墓雕塑中占有特殊的地位，而且俑的雕塑在我国雕塑史上各时期的变化也非常大。陕西临潼秦始皇陵的兵马俑，以其宏大的阵容和雄壮的气魄，展现出我国古代能工巧匠们的集体智慧，为我国古代雕塑艺术史增添了极其光辉的一页。秦始皇陵兵马俑，作为俑来说，不论是从数量之多，尺寸之大，还是从塑造、烧制的技术，以及艺术上的成就而论，都实属罕见。这些陶俑的造型不仅面部的外型特征各异，而且很注意人物的神态、表情、年龄、性格、服饰冠戴、发式装扮等方面的不同表现。另外，秦俑中对马的刻画也极为生动、造型写实，手法概括简练。从中可以很好地反映出我国古代雕塑艺人们在深入现实生活的基础上，遵循艺术创作规律的严肃认真的态度。秦之后，我国的“俑”雕塑仍有不断的发展，汉、唐等时期都各有特色（参看第六章《说唱俑》），特别是唐代的“三彩俑”，华丽丰富，令世人所注目。另外俑的形式也是多种多样的，不单是陶或瓷，还有木、石等多种俑。