

MEISHUJIFADAQUAN
DIAOSUJIFA

美 术 技 法 大 全



江苏  美术出版社

雕塑技法

苏立群 著

美 术 技 法 大 全

雕塑技法

苏立群 著

江苏美术出版社

苏立群,1951年生,上海市人。中国雕塑学会会员、中国工艺美术学会雕塑委员会会员、江苏省美术家协会会员。1976年毕业于南京艺术学院雕塑专业。现为南京艺术学院美术系雕塑专业副教授。

图书在版编目(CIP)数据

雕塑技法 / 苏立群编著. - 南京: 江苏美术出版社, 1999.8
(美术技法大全)
ISBN 7-5344-0974-8

I. 雕… II. 苏… III. 雕塑-技法(美术) IV. J31

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 37127 号

美术技法大全——雕塑技法

出版发行: 江苏美术出版社

经 销: 江苏省新华书店

制 版: 上海龙樱彩色制版有限公司

印 刷: 苏州印刷总厂

开 本: 889×1194 毫米 1/16

印 张: 9.25

版 次: 1999 年 8 月第 1 版第 1 次印刷

印 数: 1-5000 册

书 号: ISBN 7-5344-0974-8/J·975

定 价: 38.00 元

《美术技法大全》

编委会

主 任

袁运甫 刘勃舒

副主任

高 云 陈丹青 孙 克

委 员

(排名不分先后)

陈大羽 苏天赐 孙其峰

杜滋龄 杭鸣时 何家英

江宏伟 胡博综 朱成梁

主 编

高 云

副主编

胡博综 朱成梁 徐华华

执行副主编

徐华华

策划编辑

徐华华

责任编辑

张 韞

装帧设计

冯忆南

责任校对

吕猛进

责任印制

吴云芳

目 录

第一章 绪 论	1	第四节 雕刻的基本法则	64	二、尺度与体量的确定	103
第一节 雕塑的概念	1	第五节 浮雕	67	三、材料、色彩与质地选择	106
第二节 雕塑的分类	1	一、浮雕的概念	67	四、形式及风格的协调统一	108
一、从形式上分类	1	二、浮雕的种类	67	第三节 雕塑的基座设计	111
二、从功能上分类	1	三、浮雕的应用范围	69	一、雕塑基座的类型	111
三、从材料上分类	1	四、制作的步骤与方法	69	二、基座、雕塑、环境三者关系	112
第三节 雕塑语言的基本特征	2	五、制作中应注意的问题	70	第五章 中国传统雕塑的特色与技法	113
一、影像	2	六、浮雕体积的表现方法	72	第一节 雕形塑意、缘物抒情	113
二、体积感	3	七、浮雕空间的表现方法	74	第二节 融合性的表现手法	113
三、空间感	4	八、浮雕高、低的制约因素	75	一、雕塑与绘画的结合	113
四、触觉感	5	第三章 模型翻制	76	二、不同雕塑形式的结合	117
五、隐寓性	6	第一节 圆雕模型的翻制	76	第三节 因地制宜、因材施雕	120
第四节 雕塑造型的两大要素	7	一、材料与工具	76	第四节 中国传统彩塑的制作方法	122
一、形体	7	二、模型的类别	76	一、搭骨架	122
二、空间	19	三、死模翻制的工艺过程与方法	76	二、上粗泥	122
第二章 雕、塑技法	27	四、活模翻制的方法与要求	81	三、上细泥	122
第一节 泥塑	27	第二节 浮雕模型的翻制	82	四、修补加工	123
一、泥的种类与性能	28	第三节 混凝土雕塑的翻制	84	五、彩绘	123
二、泥塑的工具与设备	28	一、材料的种类与性能	84	第六章 现代雕塑的基本特征与技法	124
三、泥塑的步骤与方法	29	二、翻制的工艺过程与方法	85	第一节 形式上标新立异	124
四、制作中应注意的问题	35	第四节 玻璃钢雕塑的翻制	86	一、空间上突破传统的规限	124
五、人物塑造中应注意的几个方面	35	一、材料的种类与性能	86	二、造型上突破传统的规限	125
六、衣纹的塑造方法	39	二、翻制的工艺过程与方法	86	三、艺术界限的突破	127
第二节 木雕	42	三、翻制中应注意的问题	87	第二节 材料上丰富多样	132
一、木材的类别与构造	42	第四章 雕塑设计	88	一、靠科学技术开发的新材料	133
二、常用木材的性能与特征	43	第一节 雕塑与环境空间的构成因素	88	二、现成物品与废品作为材料	134
三、木雕的工具与设备	44	一、雕塑与建筑	88	三、传统材料的重新利用	137
四、工具的保养与维修	47	二、雕塑与地貌	89	第三节 技术范围的扩大	137
五、如何使用工具	49	三、雕塑与光线	91	一、突破传统的加工与制作方法	137
六、木雕的步骤与方法	50	四、雕塑与色彩	96	二、雕塑与现代科技的结合	142
七、制作中应注意的问题	52	五、雕塑与植物	97		
第三节 石刻	52	六、雕塑与水体	98		
一、石材的类别与构造	53	七、雕塑与风土	99		
二、常用石材的性能与特征	53	第二节 雕塑设计的基本要点与方法	100		
三、石刻的工具与设备	56	一、地点与位置的选择	101		
四、工具的保养与维修	58				
五、如何使用工具	58				
六、石刻的步骤与方法	61				
七、制作中应注意的问题	64				

第一章 绪论

第一节 雕塑的概念

“雕塑”一词具有两种含义。把“雕塑”当作名词看待,它是造型艺术中一个门类的名称。而雕塑这门造型艺术最主要、最突出的特征是:存在的基本条件必须是三维性的,也就是有实际体积的空间形式,具有可视而又可以触摸的形体。雕塑正是通过这实际的形体,反映现实生活,表现艺术家的审美感受和审美理想。

把“雕塑”当作动词来理解,可以看出雕塑的成型手段与方法。传统的观念认为,雕塑是雕与塑两种制作方法的总称,在人类最初制造工具的活动,就采用雕刻的方法成型,所以,也可以说雕刻是人类最早的成型手段。随着陶器的出现,既简单、又方便的塑造成型的方法形成了,它完善了雕塑造型的技能,从此人类有能力以自然界中的物质材料为媒介,通过雕与塑来创造出各种具有三维实体的艺术造型。

具体地说,雕是用各种可雕刻的硬质材料,如木、石、玉、金属、砖、骨、竹等,根据设计意图,在选好的某种材料上,经过砍凿去掉多余的部分而形成作品。所以一般称雕刻是减法。而塑是用各种可塑性强的材料,如粘土、油泥、陶土等软性材料,根据设计意图逐渐贴塑成型,所以常称塑造为加法。用硬质材料雕刻,去了不能再加,减是绝对的;而用软质材料塑造,加是相对的,这是因为在使用软质材料时加和减是同时并用的。

雕塑艺术发展到今天,已经出现了很大的变化。时代的进步、科学技术的发展,促动人们不断地追求新的审美情趣,寻求新的表现语言,集合雕塑、废品雕塑、软雕塑、动感雕塑、感应雕塑、电脑雕塑等等层出不穷。成型

的方法也不再是雕与塑的简单手段,出现了堆积、焊接、铆接、敲击、装配、编织等方法,而且发展到应用机械、电子、声学、光学等技术,简单的雕塑定义很难适应当今实际存在的复杂情况,传统雕塑概念的范围已容纳不下这些新的形式、材料与加工技术。如果我们还能界定现代雕塑形态的话,那么我们只能将雕塑概念中的雕、塑手法运用加以延伸,将过去对雕塑的认知定义扩大化,并就存在决定意识这个前提,接受社会发展和进步给我们带来观念的更新——凡是可视的、有形的、三维形态实体造型即可视为是雕塑。

第二节 雕塑的分类

一、从形式上分类

1. 圆雕——是一种完全立体的雕塑形式。圆雕一般不带背景,可以围绕雕像四周从各个视点去观赏。圆雕适宜放在需要独立占有空间的环境中。惟其圆雕具有以上特点,它的空间感、体积感也显得特别强烈。

2. 浮雕——形体一般都附着于底板与墙面等平面之上,并占有一定的空间。浮雕是介于圆雕与绘画之间的一种雕塑形式,兼有两者之长。以形体的高低起伏的不同,分为高浮雕与低浮雕两大类。属浮雕范畴的还有凹入浮雕、凸平面雕、透雕、线雕等不同形式。

二、从功能上分类

1. 纪念性雕塑——以雕塑的形式来表现杰出的历史人物和历史事件,一般安置在广场、公园、陵墓、宗庙祠堂、历史事件与历史人物的发源地等公共场所。纪念性雕塑最本质的特点,是在环境中以主体的角色出现,控制和主导整个空间环境。纪念性雕

塑同样具有公共雕塑的特点。

2. 公共雕塑——指安置在街道旁、商场、生活区、车站、码头、园林、绿地、桥梁、工厂等场所。所处的空间是大众共享的空间,这类雕塑装饰了建筑与环境,丰富了空间层次,对整个城市有画龙点睛的作用。

3. 实用性雕塑——以雕塑为手段、以实用为目的而制作的雕塑。比较典型的是公园、游乐场的大型玩具雕塑、广告雕塑、招牌雕塑、计时雕塑等。这些功能性雕塑,不但达到了实用目的,而且美化了环境。

4. 宗教雕塑——一般都安置在教堂、寺庙等宗教场所,宗教雕塑作为供人顶礼膜拜的偶像和宗教神圣的象征而广为普及。宗教为了强调神祇的神圣性,对宗教雕塑作了种种规范与限制,形成了许多固定程式。以佛教为例,佛像要根据佛经的规定来塑造,如“三十二相”、“八十种好”,在《造像量度经》中具体规定了造像规格和计算标准。

5. 工艺雕刻——分为欣赏性与实用性两种。有放在案头茶几上供人欣赏把玩的小型雕刻,有的则与实际用途有联系的器物雕刻,如花瓶、烟具、茶具、文具、首饰等。使用的材料有泥、竹、木、果核、贝壳、金属、陶瓷、兽骨、象牙、牛角以及玳瑁、宝石珠玉等等,品类极为丰富。

三、从材料上分类

1. 石刻——以石头为媒介来造型的石刻艺术是造型艺术中最古老的种类。石头固有的特性最适合表现团块结构的形态,不宜雕刻过于纤巧的作品。利用不同性质的石材能雕刻出粗犷浑厚或柔美细腻的作品。

2. 木雕——利用木料来雕刻其历史悠久。木料因质软、富有韧性,易雕易刻,不但能表现粗犷浑厚的造型,还

美术技法大全

雕塑技法



图 1-1 苏军烈士纪念碑（青铜）
乌切基奇（前苏联）

能精雕细刻，甚至镂空刻出玲珑剔透的层次。

3. 金属雕塑

铸青铜——雕塑用青铜铸造已有几千年的历史，青铜是铜与锡的合金，现代多采用铜铝合金，其强度、耐腐蚀性都要比前者高，铸造时流动性能也好。铸造成型的雕塑不受造型形式的限制，能再现原作的面貌。

铸铁——铁是传统雕塑材料之一，铸造工艺与青铜相同。铸铁而成的雕塑，具有苍劲古朴之感。但铁易氧化锈蚀，自古至今，铸铁的雕塑较少。

不锈钢、铝合金、钛合金——均是雕塑的新型材料，这些材料耐蚀性较好，强度大，材质轻，色泽明快，为新的雕塑形式与表现手法提供了天地。由于材料对光色的接受与反映性能好，尤其钛合金对光色的差异很敏感，在不同光照下出现不同的色泽。虽然材料对光线的反射强烈，影响形体细节的反映，但很适合表现简明概括的造型，无论从材料与形式上都体现着时代感和装饰性。

4. 混凝土雕塑——以钢筋为骨架，由水泥、石子、沙子混合，经过水泥的水化作用使其凝固硬化。原本为建筑材料，由于价格低，翻制比较容易，浇注的雕塑经斧剁后有类似石刻的感觉，常常替代石刻置于室外。

5. 玻璃钢雕塑——玻璃钢属高分子聚合材料，用环氧树脂在模具中经过固化成型，其特点是工艺简单，成型方便，质轻，坚固，翻制成型能保持原作的面貌。不足之处是放在室外易老化。

6. 泥塑——一种为纯泥塑造的泥塑，翻成模具后再用其它材料翻制成型；另一种即我国传统的表现方法，以木为骨架，泥中掺有适当比例的纤维，塑完即是成品。在中国传统雕塑中的彩塑就采用了这种泥塑方法。

7. 砖雕——使用的材料是质地细腻的水磨青砖，在民间砖石结构的建筑中是常用的雕刻材料。因砖的强度不高，质地较松脆，一般采用高浮雕形式，刀法趋于简练，使砖雕更具装饰味。

8. 陶塑瓷塑——一种是选用陶土直接塑制成型，另一种是将泥塑翻成模具，而后注浆或拓印成型，干后根据需要决定是否上釉，再放入窑中焙烧。小到案头雕塑，大到近2米高的秦兵马俑都能塑制。

以上是根据常用材料按传统方法分类的。现代雕塑使用的材料范围很广，在此很难逐一归类。

第三节 雕塑语言的基本特征

每种艺术都有它自己的语言，每种语言又都具有最基本的特征。把握住语言的特征，就能表现和发挥它独特的语言力量。

一、影 像



图 1-2

当我们从远处观看一件作品时，首先进入眼帘的是雕塑所呈现出的大型，而大型内部的细节特征是模糊不清的，这现象有似剪影，雕塑尤其在逆光下，剪影效果更为明显。所以剪影式的效果在视觉上引人注目，印象深刻。这种视觉印象就是雕塑基本语言之一的“影像”特征。

影像能反映出一件雕塑造型处理的好坏。尤其室外大型雕塑观赏距离较远，对影像的要求更显得重要。前苏联雕塑家穆希娜对位于柏林的《苏军烈士纪念碑》主雕的影像效果，就曾提出意见，认为战士的头部和披在肩后的雨帽相混，远看极容易给人造成一种错觉，似有两个头形的感觉（图1-1、1-2）。在这样一件大纪念碑雕塑中出现这一败笔确实有些遗憾。可见雕塑影像的精心处理有着特殊意义。也正因为影像的作用在雕塑造型上的利害关系，已引起众多雕塑家的重视。

雕塑安置在一定的环境空间中，无论是室内还是室外，都会不同程度地被周围环境中各种物体形态所干扰，

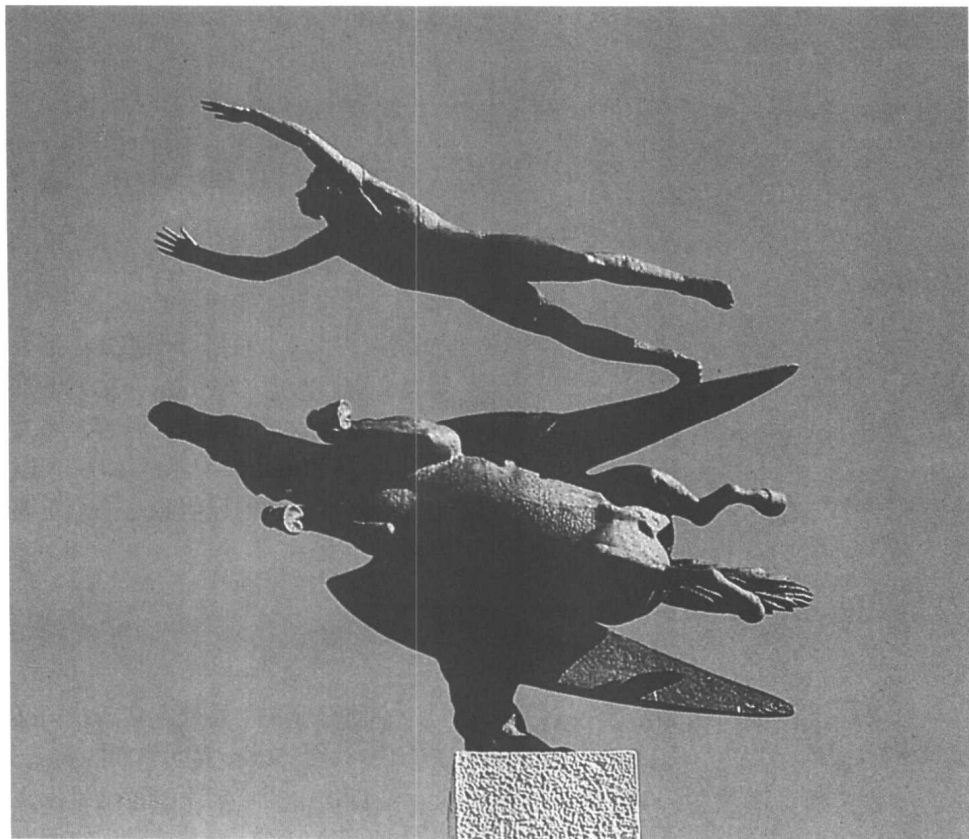


图2 人与飞马（青铜）
卡尔·米莱斯（瑞典）



图3 科西柯维奇（南斯拉夫）
前仆后继（青铜）

这就要求在雕塑设计时，造型上要反复推敲、斟酌、调整，使它在纷乱复杂的空间环境里脱颖而出，不被城市中的建筑、树木和各类公共设施所淹没。此外，有些室外雕塑还常常受到观赏条件的限制，特别是放在交通繁忙地段的城市中心广场、叉道路口的雕塑，观赏条件往往是远距离、短时间的，观者只能一眼看清雕像的基本形态，而一切细节在这里几乎毫无意义。

为适应环境，雕塑的影像作用就显得相当突出。雕塑的外形轮廓务必整体、简洁、鲜明，并能明了形体之含义，强调大的视觉效果。在具体设计时要重视雕塑造型的正形（实体形）与负形（虚体形）之间的关系（图2）。群体组合的雕塑，要处理好重叠形象后所形成的综合影像效果。只有保持大的方面的完整与清晰，才能在各种环境中都能获得一个好的雕塑影像（图3）。

雕塑是三维的实体，它的影像不同于二维的剪纸和绘画。雕塑的观赏面是多角度的，因此在雕塑设计时要考虑到几个主要观赏面的影像效果。在我国甘肃武威出土的东汉铸铜《奔马》，每个观赏面都有强烈的、鲜明的影像，都能突出飞速奔跑的千里马的形象特征（图4）。影像作为一种形象语言，在雕塑上的作用不可低估。富有特征而又明晰生动的雕塑影像，不仅有助于增强雕塑的表现力，而且形象醒目提神，给人能留下强烈、深刻的视觉印象。

二、体积感

塑造出在空间中实际存在的有体积感的形，是雕塑的主要造型手段。它是雕塑造型的传统追求。从人类最早的雕塑《维林多夫的维纳斯》就以其体积去征服空间；中国古代的石刻，无论是陵墓雕刻还是石窟造像，都以气韵

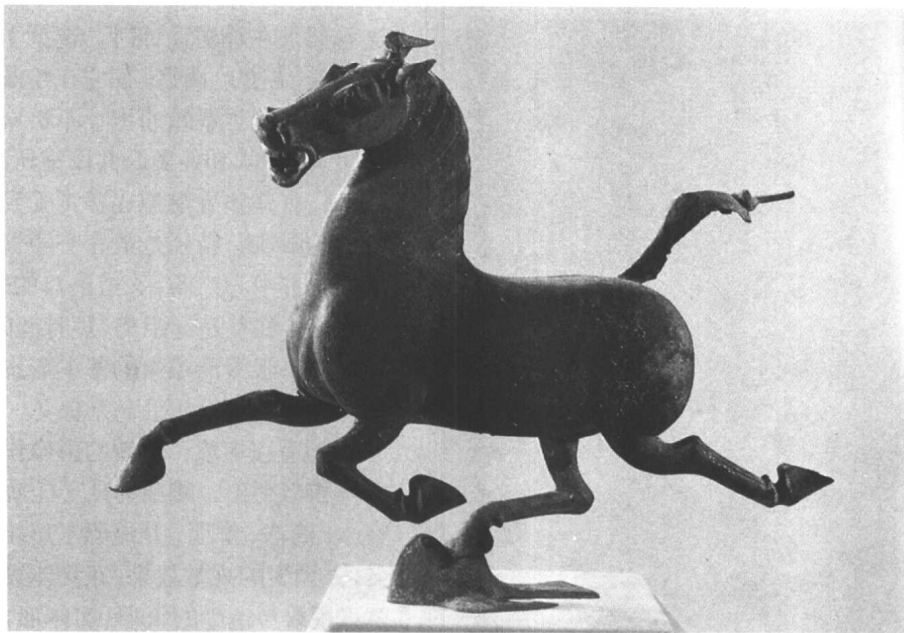


图4 奔马（青铜）东汉

生动的形象和其体积所呈现的力感与天地共存（图5）。这一基本的雕塑语言，从人类的原始社会一直被运用到今天。在雕塑史上，那些比较成熟的作品都与善于运用体积这一雕塑的基本语言是分不开的。所以体积的追求，历来被雕塑家重视，它是雕塑艺术特有的语言形式之一。



图5 蹲狮（石）唐

对体积如何去认识、去感受，首先应该知道体积是靠量来体现的。物体的体积是由量的堆积、增加而形成；雕塑的体积则必须有具体的形来体现。有了形的体量，只是雕塑体积的基础，它只能反映形体大小、尺寸、比例而已。物理的量一般都能掌握，也容易感觉。但是光有基本的体量关系是不够的，它不能充分体现雕塑的体积感，这一点只要平时留心去观察一下众多的雕塑并加以比较，就能感觉到。如有的雕塑作品，物理的量很大，雕塑有十几米，甚至更高，但给人的感觉却很小。形成这种感觉，是心理量不足。故单靠物理的量是达不到真正的体积感的。心理的量虽无法测量，但它能使有限的量发展为无限的量。著名雕塑《维林多夫的维纳斯》是最好的例证，其物理的量很小，但心理的量却很大，它犹如一座建筑、一座大山，体积感在这里得到了很好地呈现（图6）。由此可见，心理量的作用之大。心理量通过雕塑外部形体处理来显现出内部的张力，在心理感觉上的内力与外力的相互矛盾、相互对抗中，雕塑才真正具有了体积

感。这样的体积感充满着生命与力量，而不是一种材料的堆积、增加所能获得的。因此，心理的量感来自内部的张力。这种张力感受又来自生活的体验与对形体的认识（关于形体详见《雕塑造型的两大要素》一节）。

雕塑的体积感要得到充分的显示，除了自身的实际体积因素外，还要依靠光线作用，才能把可视的立体形象呈现在人们面前。马约尔、布德尔的那些具有建筑体量的雕塑，倘若没有光的引入，体积感依然得不到体现，所以光线对雕塑体积的显现也是一个重要因素。

三、空间感

空间在现实中处处存在着，但又似乎看不见摸不着，其实空间的有无、大小是靠物体的暗示才能被感觉出来的。如蓝蓝的天空，没有感觉出空间有多大多深，可一旦有了几朵白云飘浮或一架飞机穿过，这时情况便发生了变化，即感觉到其空间之大令人惊奇。



图6 维林多夫的维纳斯（石灰岩）旧石器时代

实际上空间原本就这么大,是因为有了白云或飞机的暗示作用使空间显现出来,故空间与实体是相辅相成地存在着的。

作为造型艺术的雕塑,在直观形式方面是以空间为存在基础的,尤其现代雕塑,已把空间作为重要的造型要素来加以表现。雕塑的空间由物理空间与心理空间两个方面组成。物理概念上的空间是实在的,一般人容易理解,对于心理概念上的空间往往不易体会。可一旦把握了心理上的空间,雕塑的表现力将大大超越物理空间。故现代雕塑家十分重视心理空间的运用。

1. 物理空间

物理空间是以雕塑实体所占有、分割和界定的空间存在形式,实际上也就是一实一虚的两类空间。实空间容易理解,即雕塑自身体积占有的空间;虚空间,即雕塑实体之外所形成的空间形态,如雕塑实体与实体之间的空隙,雕塑上的空洞部分。从两者关系上来看,它们是相互制约的。雕塑的构成形式决定着空间的组织结构,而空间的分布不同又反过来影响雕塑的构成形式。在一定的条件之下,空间和实体又可以互相转换,空间也可以同实体一样具有形象,也可以是封闭的或开放的。

简而言之,雕塑实体具有了表现力,外部空间才能产生吸引力;反之,外部空间具有了吸引力,雕塑实体则更具魅力。

2. 心理空间

心理空间是物理空间之外的一种悟性空间,它能感受、意会,但不是实际存在的空间,它存在着信息与条件,并且作用于人。这种空间意识是潜在的,它通过视觉、触觉和运动感觉在心理上作出反映。



图7 说唱俑(陶)东汉

观者心理空间感觉的形成,首先要取决于雕塑实体的空间内涵和审美引力。四川省成都市天迴山出土的一件《说唱俑》,是人们熟知的汉代雕塑艺术的杰作,从它所产生的心理空间效应来看,是十分成功的。雕塑表现的是一位抱鼓握槌、亦说亦唱的说书人,神态诙谐,动作夸张。虽说只表现了一个说唱俑,却令人似乎看到了塑像之外一个热闹场面,一段引人入胜的鼓儿词,正被那么多入迷的观众全神贯注地凝视、倾听,随着有趣的段落而哄笑。这里由说唱俑引发出来的具有想像力的场面,显然是心理上的。这就是悟性的心理空间的隐现。这种空间感觉来自雕塑实体的动势、指向、扩张,作用于观者视觉空间经验而获得。它凭藉着实体而产生,但又存在于空虚之中(图7)。

在现代雕塑中,雕塑家还利用材料的透明度和材料表面的反光来造成心理空间的扩大,匠心独运地化有限空间为无限空间。心理空间在雕塑上

的充分运用,打破了原有的空间的局限。但并非每个雕塑都能达到这样的效果。有些大型的室外雕塑,尽管占有的实际空间很大,但在观众心理上的空间却很小,其原因是作者没有把握好这一种空间关系。因此,对雕塑家来说,要善于利用人们的视觉空间经验,把人们的视觉引向实际空间之外的更深层的空间,这是高层次的创造思维和艺术修养的表现。它要求雕塑家要有良好的素质。简而言之,物理的空间创造了雕塑实体,心理的空间赋予雕塑实体以灵魂与血液。

四、触觉感

一张画和一尊雕塑放在一起,人们常常习惯用手去触摸雕塑而不是画,这是很自然的事情。它反映了雕塑不仅具有视觉性,还具有触觉性,这是雕塑语言的独特之处。

雕塑之所以能引发人们的触觉感受,得到心理上的满足,正是建立在具有真实、可触摸的立体形的基础之上。因自然界的物体都以立体的形式而存在,所以这种触觉感受是人们的一种本能习惯。

亨利·摩尔主张雕塑让人触摸,从触感中增强对雕塑美感的认识。虽然人们欣赏雕塑还是以视觉为主,但事实上自己已在体验着间接的触觉感受。当你的视觉沿着雕塑形体的表面移动时,似乎在用眼睛“抚摸”着形,你会产生异常感觉,这是触觉体验在视觉中的间接体验。但是直接的触觉体验,能强化对物体形象的感受程度,这是视觉所不能达到的。“如果你走近它,用手去摸它时,它会比你看得更为深刻,形体的突出会更清楚。”^①所以雕塑乃是一种“抚摸的艺术……唯有摸触或把玩才能使我们领会具有三度向量之事物所能给予我们直接性的感受。”^②

美术技法大全

雕塑技法

发挥雕塑的触觉因素,强化作品的感染力,以触觉的语言来刺激、调动观众,历代雕塑家在这方面都作过不少的努力,他们通过对雕塑造型采取不同的处理手法,引发人们对雕塑的触觉以产生快感。罗丹曾评价希腊雕刻是有血有肉的生命体,抚摸雕像时,几乎能感觉到石躯是温暖的,这种以触觉审美来感受富于表现力的雕塑形体,以体会生命的律动,是通过理性与感性的揉合而获得的,本来没有生命力的石头、金属,仿佛有了生命。布朗库西在做完雕塑《波戈尼小姐》后,曾请本人来看作品,不仅要她看,而且还请她用手抚摸作品。这正说明了雕塑家很重视以触觉来感受、体验雕塑之奥秘。

这种触觉感除了引发观众对雕塑的审美体验,实际上雕塑家自身也一直在体验着这种感觉。从开始制作雕塑到最后完成的整个过程,都是用手在体验着,它给雕塑家带来的是快乐是享受,同时也是把握形体的一种方法:通过触摸,感知形体的完美与缺陷,这些通过视觉往往是不易做到的。雕塑家正是以自己敏锐的触觉感受化为一种视觉造型。

五、隐寓性

雕塑的基本存在条件是三维性的,而存于这个现实世界里的一切自然物也都以立体的形式存在。所以从表面上看,雕塑的语言功能似乎最能再现现实中真实的形象。诚然,我们只是单纯地通过雕塑的实体媒介来追求对象的真实性,那么呈现在人们面前的只能是一个没有生命的模型或者一个躯壳,这里的真实只是具像的外表,而没有作为一尊雕塑所必须具有的精神内涵,也就是雕塑语言缺乏隐寓特性。

隐寓指的是雕塑自身实体潜在的内涵,它通过造型本身所产生的作用,

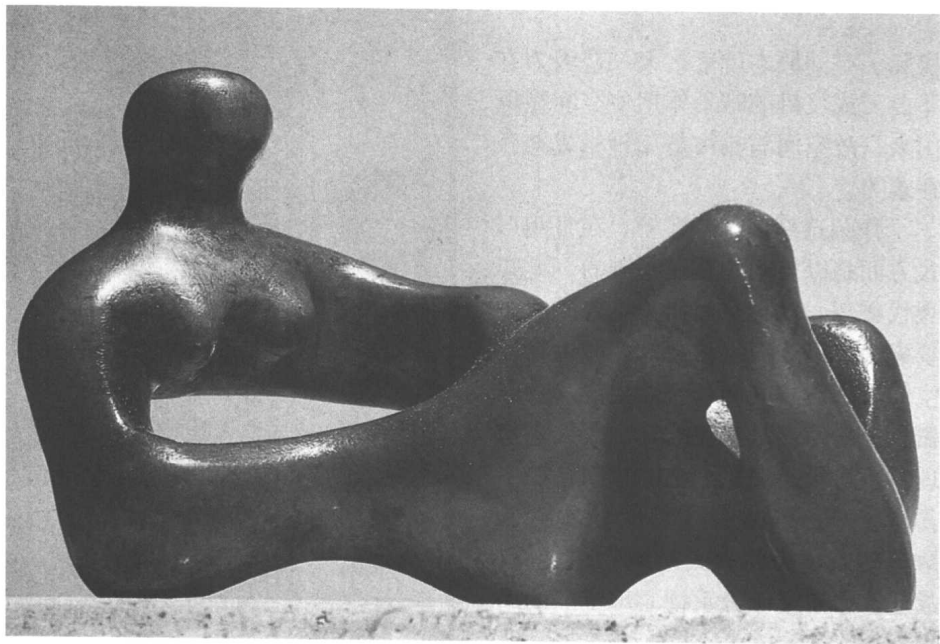


图8 卧像(青铜)亨利·摩尔(英国)

给观者以启示和促发,达到借此喻彼的目的。

雕塑的隐寓性,是由雕塑本身特有的条件决定的,它不同于绘画、摄影、戏剧、电影等众多艺术能制造出特定的空间、时间、地点等完美的环境气氛。雕塑纯粹以形态为语言,置于富有变化的现实环境之中。除了一些带有情节性的浮雕之外,一般地说,雕塑不宜直接再现人物与事物之间以及人物与环境之间的复杂关系,直接表现事件发展的过程,因而它受到一定的局限,不可能表现更多的东西。但是这种条件的局限,也正是雕塑的语言特征所在,即语言既要概括、简练、浓缩,又要寓意深刻,才能使雕塑自身有限的空间,由于它的寓意深刻而留给观众无限的想象空间。

雕塑的隐寓存在于作品的内容与形态的不确定之中,它有亦此亦彼的模糊性特征。这不确定性不但不会削弱雕塑的精神内涵,反而使它的意境扩大,起到事半功倍的效果。我们从亨利·摩尔的作品中就能领略到这一点。他的雕塑《卧像》造型单纯简洁,

形象变化莫测,似是而非。作者并不是想通过雕塑来表现女性的特征与优美的姿态,而是以一切能体现生命和力量的形式来表现人与自然的关系,揭示某种深邃的哲理。所以他的作品总是给人一种深沉、高大、庄严之感(图8)。

我国西汉霍去病墓前的石刻,同样以隐寓的手法来加以表现。石刻并未以雕塑大将军霍去病的形象来颂扬他的丰功伟绩,而以一匹战马去体现主人的形象。人们从石刻《马踏匈奴》中自然而然地联想到霍去病英勇善战,挫败顽敌,屡建奇功的英雄气概,它隐晦地暗示出作品的真正主题(图9)。无独有偶,马约尔的雕塑《被束缚的行动》(布朗基纪念碑)有异曲同工之妙,雕塑借助女人体来创作具体历史人物的纪念碑,向观赏者传达布朗基崇高的精神、伟大的人格,却不是表现布朗基的外貌特征(图10)。以上作品正因为摆脱了真实人物形象的束缚,使作品的内涵与寓意更丰富、更深沉、更带有普遍性。所以,雕塑给观众的不仅仅是一个真实的形体,而应是更多的想象空间。正如亨利·摩尔所说的那样:

“雕塑予观者的第一个印象应是稍有保留的,却寓意深远,促使观者继续欣赏和思索,而不是一目了然。”相比之下,有些“标签式”雕塑,有似儿童的看图说话,作者出于怕观众看不懂作品的担心,把话都说尽了,这种强调直观性、说教性的作品,是一种强加于人的肤浅做法,其艺术效果往往适得其反,它限制了人们的思维,使观众的想像力得不到充分发挥。这类作品,实际上已丧失了雕塑应有的功能特征,其作品不可能有永恒的价值。

隐寓性在某种意义上讲,赋予了作品的永恒性。历代著名的雕塑之所以能千古永存于世,除了其它因素外,无不与雕塑寓意的深刻有关。雕塑永恒性的真正含义也在于此,而不是以材料的耐久性理解。雕塑作品要经得起时间的考验,使相对稳定的雕塑作品以适应人们意识的瞬息万变而能长时间地耐人寻味,这将有待于雕塑家们去充分发挥隐寓性在雕塑语言中的作用。

第四节 雕塑造型的两大要素

雕塑语言构成的要素很多,有形

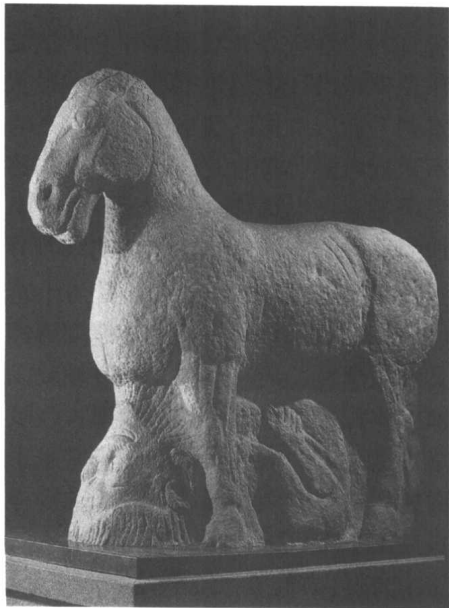


图9 马踏匈奴(花岗岩)西汉

体、空间、触觉、色彩、影像等等。在这些要素中,形体与空间是雕塑造型最根本的要素,而其中形体又是主导因素。这是因为,雕塑是以其形体被人们感知的,尽管空间无处不在,但作为一种视觉艺术的媒介,毕竟得通过雕塑实体才能被表现或者被暗示出来。从这一点上来说“不能把握形体,也就不能把握空间”③。

一、形体

在论述雕塑的形体之前,首先对形体的概念要有一个清楚的认识,它将有助于我们把握形体的本质特征。从字面上来解释,形体即形态与体积。那么形态是什么?体积究竟又是什么?这些概念若搞不清楚,势必要影响对雕塑的认识与实践。

1. 形体的概念

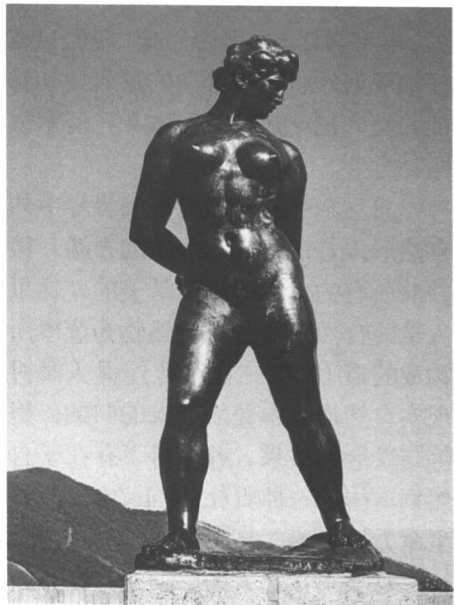
形,是指物体外部的特征。由于我们生活的环境是一个立体的世界,各种物体都是由立体的形式在空间中占有实际位置的,哪怕是一张方形的薄纸,尽管它的厚度不引人注目,但它毕竟还是三维的。所以我们认识的形不是平面的,在生活中观察任何一件物体都能体会到这一点。立体的东西可以从任何角度去察看,故没有一个固定不变的外形。随着视角的改变,物体便表现出不同的外形特征。而我们最终对物体所感受到的形,是各个角度所见外形特征综合后的总印象,是一个整体的形态、立体的形态。因此,形与体是一个物体的两个方面,它们是不能分割的一个整体。如果说形态是从物体外部使人产生一种印象与感受,那么体积是物体内部量的集合来形成最初的体积印象,而这体积是由积量与容量的形式来表示的,所以就形成实体(积量)与空心体(容量)。实体其内部是实在的体块,而空心体却是由面包括面构成

的体,这两种形体从外观上来看是一样的,这样的形体我们称为积极的实在形体。而有些空心体其一面或某一局部是开敞的,与外界相通,这种形体为消极的虚空形体。两种形体概念分清后,在雕塑设计中对形体的组织有积极的意义。因为在雕塑造型中,有时离不开积极的实在形体与消极的虚空形体,往往都是同时具有的综合形体。亨利·摩尔的雕塑《立体内外》、《头盔》系列等,都是采用两种形体的结合方法(图11)。

2. 形体的种类

在现实世界中,能看到和能摸到的物体对象,种类繁多,形态各异,极其复杂。但我们可以从物体成因的角度分类,就容易把握了。在现实形体中,不外乎为自然形体和人造形体(或称人工形体、人为形体)两种。

自然形体特点的形成,与人的意志要求没有关系。在这类形体中,又分为两种:具有生命力的有机形体,如动物和植物;无生命力的无机形体,如熔岩、化石等。有机形体是靠生命力的增长而获得,而无机形体的形成是化合作用与物理作用的结果。



阿里斯蒂德·马约尔(法国)

图10 被束缚的行动——布朗基纪念碑(青铜)

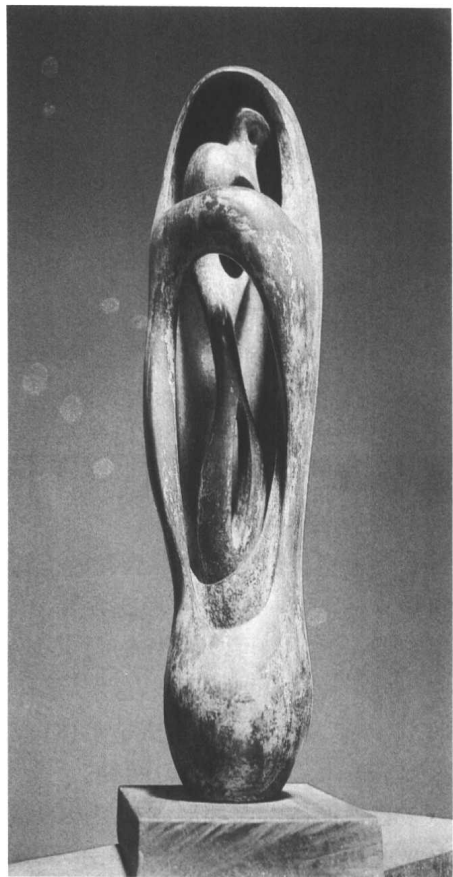


图11 立体内外(青铜) 亨利·摩尔(英国)

人造形体特点的形成,需要根据人的意志加工成形或者由人重新造出来的物体,如建筑、雕塑、汽车、家具等。人造形体也是千变万化、多姿多彩,不可穷尽的。尽管如此,我们只要仔细观察,将这些繁杂的形体按其特征归类,也就是自然形体和几何形体两种类型。

自然形体——虽说现实世界中的自然形体是一切人工形体的根源,但并非所有的自然形体都是美的,这里人造的自然形体是以自然物为蓝本所构成的形(即第二自然形),是人类对现实自然形体中美的形式的归纳、提炼与发展的结果,并保持了存在于自然物本体的一种质朴、纯正、富有原始生命力的美感。

这类形体给人的感觉是,在体内具有一股向外扩展的力,富于生命。人是大自然中的一员,出于自身是具有

生命力的有机形体,对自然界中的自然形体尤其对有机形体就会产生一种亲切感。冬去春来,当树杈上冒出了新芽,我们会感到生命的存在;去过黄山的人都不会忘记从岩石缝里顽强生长着的松树以其旺盛的生命力而给人以美感;动物也一样,从大的虎和马到小的猫和兔,动物本身的形体特征就具有一种生命力感,尤其在运动中表现出来的动态、速度、力量,更显出生命的活力。人是活生生的有机生命体,所以能从自然界里的有机形体中获得如同人身上所得到的那种感受。而在卵石、石块、高山上,人们都可以从中得到启示,从自然形态中吸取一种向上、扩张、伸展的精神状态,加以创造性地运用。由此可见,自然形体的魅力,是理念性形态(几何形体)无法取代的。在自然界众多的形体中,外形最简单、最典型的要算卵形。这种具有弧形线的形体,只要我们注意观察自然界中有生命的物体,都能找到这类形体的“影子”。它是生命体的最基本的单位。而自然界中一些无机形体,同样也能表现出具有生命力的形体,例如卵石,由于海水冲刷岩石而成光滑的卵形,纯是大自然的手笔。因外形具有有机形的特点,使雕塑家从中得到启示:罗马尼亚雕塑家布朗库西《睡眠的缪斯》(图12)、《波戈尼小姐》、《刚降生的婴儿》等作品,都以卵形造型,“因为这类形象往往包含着比外表丰富得多的内容。正如一只鸡蛋,可能是新世界的开始,可能孕育着未知的生命或其它无法估量的事物。”④作者利用了自然界中卵形的有机形体来塑造具体形象,用无机的铜铸成雕塑。英国雕塑家亨利·摩尔更是偏爱大自然中的有机形体,他的雕塑永远也不会忘记融进自然的形态,作品《拱门》就以骨头的形构成形体(图13)。在他的作品中的不少地方可以识别出某种生物或

其它常见物的痕迹。

雕塑家正是从大自然中多姿多彩、形态各异的大量有机形体中探索学习,取得造型知识,触发灵感的。

几何形体——属几何学方面的形态,它不是直接反映自然现象,它是含蓄的,倾向于理智的,其形体规整、明快、庄重,在众多变化无穷的几何形中,追根溯源都来源于三个原始形:圆形、方形、三角形,类似色彩中的“三原色”。

圆形:圆的立体造型是圆球体,以它为原形可得到圆柱体、圆锥体、扁圆球体、扁圆柱体、半圆球体、椭圆形体等相近的演变体。圆球体可表现出和谐饱满、柔和完美并有弹性和动感,其形体特征具有生命力的美感;正圆球形只有单一的中心点,没有特定的方向性,能吸引人们的视线从四周引向圆球中心,所以圆球形形体很引人注目;而椭圆形有两个中心位置,故方向性比圆球形要明确;扁圆球体有明显的张力,内外力的对抗性强烈;圆锥体因有锥角,既丰满又坚硬;圆柱体既有圆形的饱满,又有柱形的庄重。因此,在圆形体范畴内的各类形体因其外型的差异,给人的心理感觉是不同的,在雕塑造型中要充分利用这些差异来表现各自的个性特点。圆形体和它的演变体在雕塑设计中运用很多:日本雕塑家井上武吉直接以圆形体作为造型的不锈钢雕塑《我的天空》(图14)。德国雕塑家马克思·比尔的石雕《五个半球的家族》,对圆球体以不同的切割方式使原来比较单纯的造型更为丰富(见图56)。圆柱形体,因其造型特性具有纪念性,所以早在罗马时期就以圆柱体作为纪念碑形式。我国古代陵墓神道两边的墓表(华表),也常采用圆柱体造型作为歌功颂德的纪念碑样式(图15)。

方形:方的立体造型是方形体,以它为原形可得到长方形体、方柱体、方

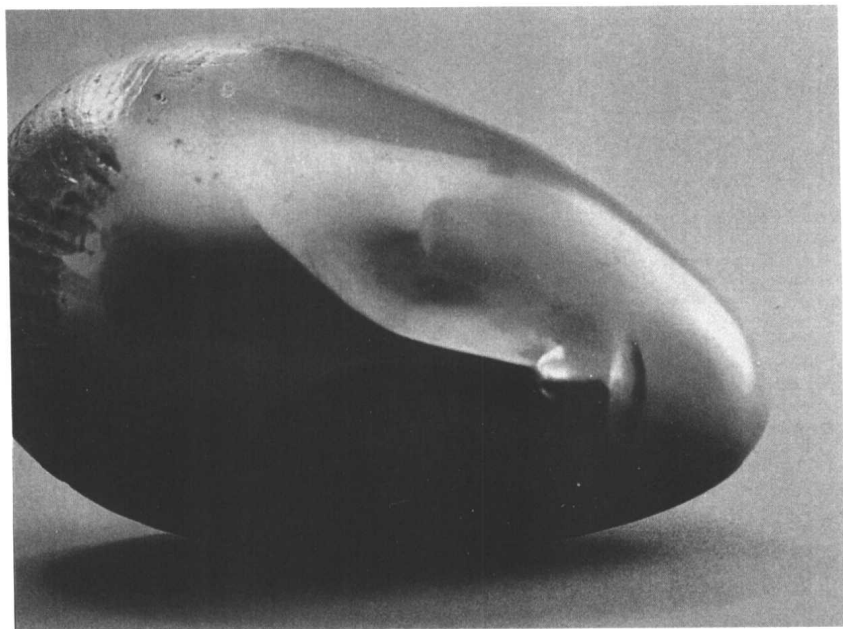


图 12 睡眠的缪斯（铜镀金）康斯坦丁·布朗库西（罗马尼亚）



图 14 我的天空（不锈钢）井上武吉（日本）

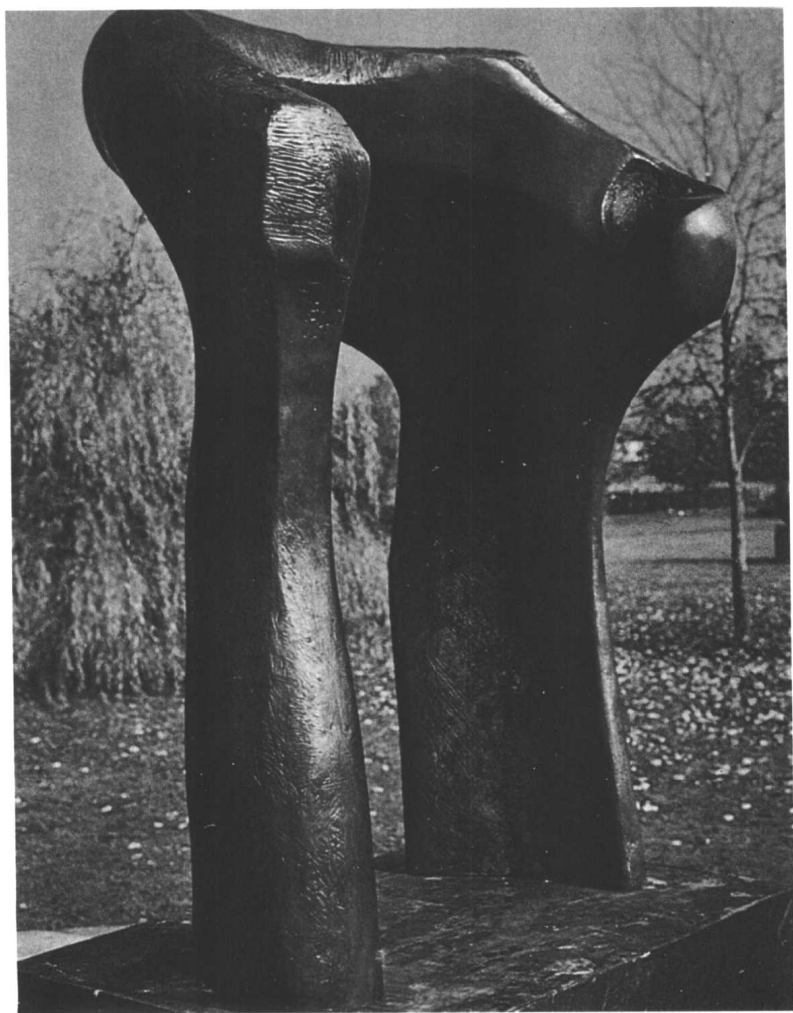
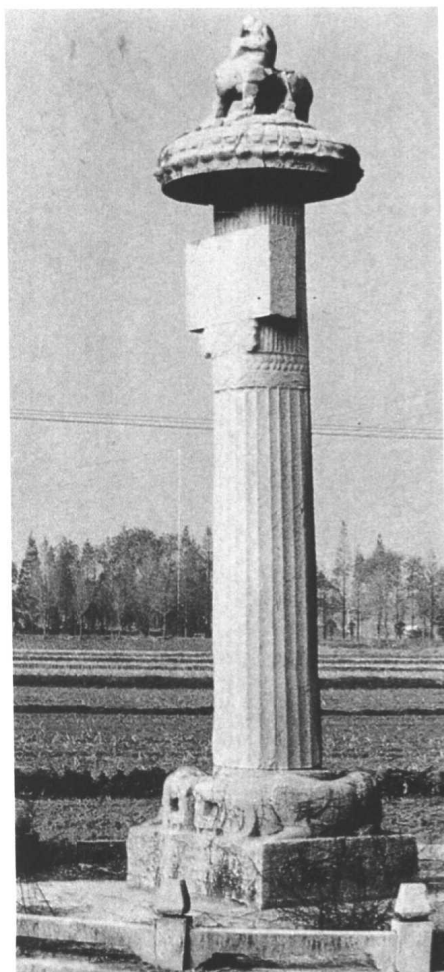


图 13 拱门（玻璃钢）亨利·摩尔（英国）

图 15 萧景墓神道柱（石）南朝



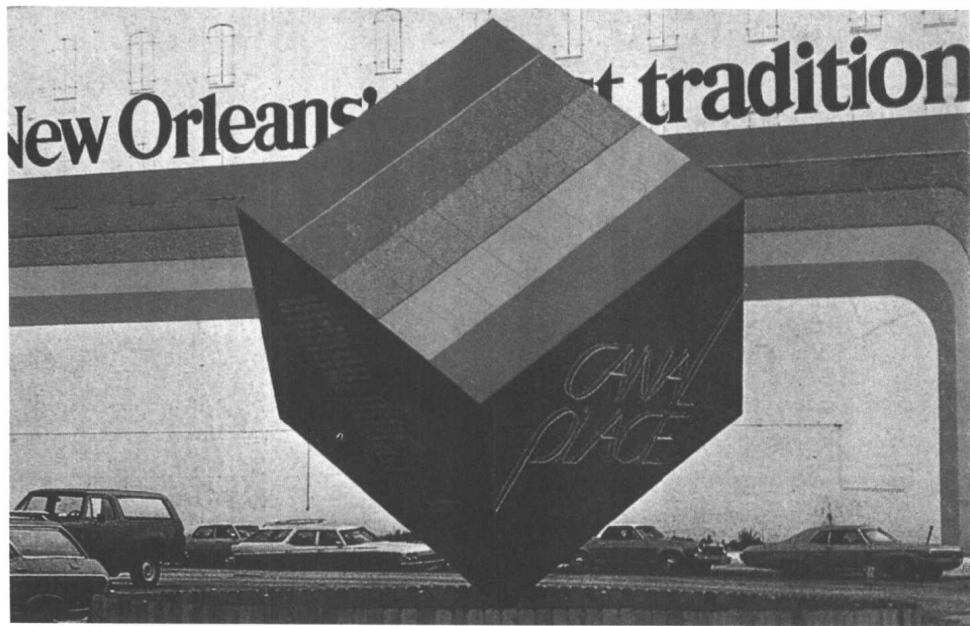


图 16 运河之地计时雕塑 (美国)



图 17 赫利奥波利斯方尖碑(石)古埃及

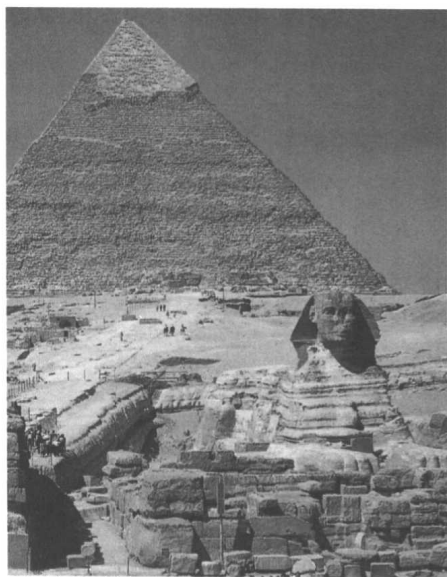
锥体、扁方体、菱形体、梯形体等多种演变体。方形体因其有平行与直角关系显得坚硬、刚劲、有力度，而方柱体则既庄重，又挺拔。

方形与它的演变体的表现能力十分丰富，雕塑家也时常以方形体作雕塑造型。美国新奥尔良的计时雕塑《运河之地》，就采用立方体造型，每小时运转一周来计时。整个造型体现出立方体最显著的构成特点，面与角得到充分地运用。立方体一角立在水平的圆形基座上，其造型一反一般人概念中的平衡、庄重之感，而显得轻巧、活泼，并有向四方展开的视觉效果，其构思新颖，造型别致(图16)。美国纽约市马林·米德兰德信托公司前著名的雕塑《红色立方体》，同样是以立方体作为雕塑的造型(见图224)。

以方柱形造型的雕塑，有著名的美国华盛顿纪念碑、古埃及神殿前的石碑，其造型都属方尖碑类型，是方柱体和方锥体的结合。由于顶部是方锥体，故有直插云际的感觉(图17)。这种碑体形

式单纯、挺拔，与纪念性内容和人们的崇拜心理相合，是纪念碑的常见形式。属方形体类的造型，在雕塑等领域里的运用是相当普遍的。

三角形：三角形的立体造型是三角锥体，以它为原形能得到四角锥体、五角锥体等多角锥体的演变体。其结构特点是底部面积大，锥体的顶点在底面中心的垂直线上，给人的心理上有不可动摇的感觉。从力学角度看，也是造型中最稳定的一种形式，外型特点显示出刚劲的性格，并有一种内在的凝聚力及通过带有指向性的尖端向外发射的力。所以埃及古老的金字塔就是利用了这种形的稳定感和严峻感，使人看到了单纯三角形的威力与美感(图18)。1986年建的天津抗震纪念碑，同样采用了金字塔形的三角锥体。三角锥体的主要特点是稳定性强，但也并非完全如此，还要取决于底面的大小。若底面积小，仅高度增长，形成一种修长感时，与前者相比，便有一种不安定感了。再如三角锥体的顶点与水平面接触时即倒三角锥体，虽然会产生动感，但不安定感也随之更趋明显。利用这些造型上的特点，可使雕塑形式更为多样。



石(古埃及)
图 18 金字塔与斯芬克斯像

三原形是各种复杂形态构成的基础,我们可以依据形态美学的法则,加之构成的技法,经过切割、移位、积聚、分离、组合、扭曲、旋转、穿插、调换、颠倒、正反、透叠、延伸、重复等等手法可得到无数完全崭新的形态,使雕塑的形体语言千姿百态,各具个性,更为丰富。

3. 认识形体, 培养形感

(1) 立体地思维, 立体地表现

对形体变化的敏锐感觉和认识,并非人人都具有,正如英国雕刻家亨利·摩尔所说:“现代社会患形盲者远比患色盲者多。多数人虽然能辨别平面的形,然而对立体物的反应却显得迟钝,而这正是理解雕塑中所不可缺的。”形盲,尤其对雕塑家来说是“致命”的,因为雕塑主要是以形体作为语言来说话,所以这种感觉能力是一位雕塑家应有的根本素质。而这种素质的培养,首先要树立空间观念,然后才能正确地认识形体。认识的关键,在于对物体纵深感(即第三度)感知能力的培养与提高。

一般来讲,不少人都是先从学绘画(素描)开始,后逐渐接触雕塑的。尽管绘画(素描)与雕塑有很多相通的地方,但它们毕竟是两种不同的艺术形式,两者之间的差异明显存在。将雕

塑与绘画在形体的深度上认识与表达的不同加以区别,这对能否正确地理解空间,顺利地跨入雕塑之门,有着重要的意义。

雕塑是以三维实体去塑造现实空间中的立体对象,是立体到立体的过程;绘画则不同,它是以二维的平面去表现现实空间中的立体对象,是立体到平面的过程。此外,雕塑的观赏视角是多角度的,绘画则只有一个观赏面。这些差别决定了在表达纵深感上的完全不一样。雕塑其长度、宽度、厚度(深度)是实实在在的,即使变换了视角,形体也不会因此产生变化,雕塑实体始终处于现实空间之中;而在绘画中,只有一个固定的视角去观察去表现物体,其长度、宽度、厚度(深度)要受到不同程度的透视变化的影响,在厚度上(深度)更为明显,要表现一个空间形象,就要把这些变化通过线条、明暗、色彩、透视的绘画手段表达在画面上,利用人的视错觉,去创造一个虚幻的空间。有了这样的认识基础,在塑造中才能逐步去克服和摆脱平面造型的习惯,在深度上多加考虑。

从罗丹回忆自己年轻时学雕塑的一件事中,能给我们启迪:当他在做一个装饰着叶子的柱头时,他的指导

老师看后不满意,认为所有的叶子都显得平板,并要求他做的叶子要使它的尖端面向自己直射过来,千万不要只看形的宽窄,而要看形的深度。从此罗丹领悟到解决雕塑体积感的关键所在。

由于平面造型的视觉思维习惯,要做到以三维的立体观念去观察和表现物体,需要付出巨大的努力,只有做到三维立体观念的自觉,才具有了“雕塑家的眼睛”。才能使自己跨入雕塑之门。

(2) 体量感的认识与把握

要培养立体形态的感受能力,少不了对量感的认识。“量”原是物理学上的名词,体量除了实际的体量感觉之外,尚有心理上的量感,而心理上的量感对增加雕塑的力度有重要作用。所以要表现雕塑的量感并不取决于物理量的多少,而是通过正确的塑造来体现心理上的量感。“雕塑家用自己的手创作的小的造型,它可以给人们感到像山一样高,像海那样深……”^⑤

这种感觉就是雕塑心理量感的种种体现。所谓量感就是充满生命活力的形体所具有的生长和运动状态在人们头脑中的反映。

那么,如何使雕塑所表现的形体体量感强,就要看所塑造的形体是否

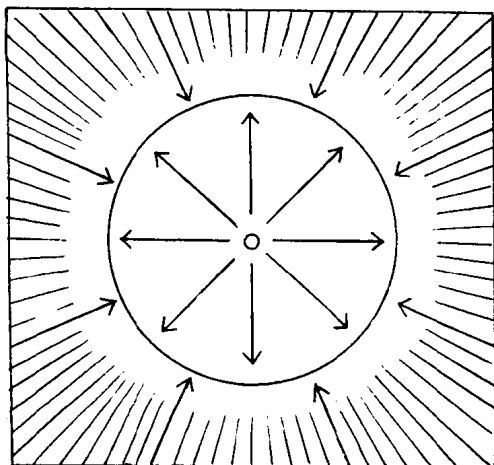


图 19

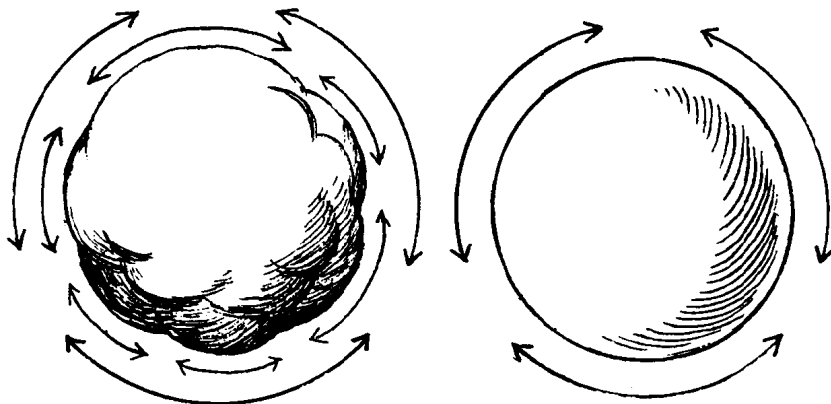


图 20

美术技法大全

雕塑技法

具有一种从形体内向外扩张的力感。要有这种视觉和心理上的感受,首先是来自生活的体验,对生命的过程要有敏锐的认识,以生命力有一股向外膨胀的观念去理解、去观察:有生命的物体在它产生之初就受到四周大气的平均压力而形成向心的力,同时生命体的内部又有向四周平均扩张的离心力。在这两种力的抗衡之下所产生的体量感较强,而在这两力的对峙中存在的生命体,其外形必然是个圆形体(图19)。但自然界中的生命体是多种多样的,生活方式也不一样,所以其外形千差万别。但是有一点,只要是以圆形为基础的 shape 是不变的。在生活中留心观察,都能找到这一基本形体。由此可以得出一个结论,呈圆形的形体中(包括弧形面),有一定的体量力感。但是同样的圆形物体也并非有相同的量感。若拿一个圆球体和一个等大的圆形土豆相比较,土豆的量感明显大于圆球体。这种感觉来自物体表面的区别:圆球体外表各弧度相等,层次变化不明显;而土豆表面的大弧面中有着不同起伏的小弧面,人的视觉沿着起伏的弧面容易判断它的纵深感。另外,大弧面上起伏的小弧面,其内力也比圆球体显得明显,所以物体弧面有变化与无变化两者相比,前者量感弱,后者量感强(图20)。

在奥地利南部出土的雕塑《维林多夫的维纳斯》,女人体是以接近蛋形的石块原形雕刻而成,在这大的基本形体之内,头、乳房、臀部、腹部、大腿等形体各部是由大小不同的圆球状体组成,各种球状形体复杂,而且有规律地相互重叠、交叉,并服从于整体结构,整个雕像给人以浑圆的感觉,使这个只有11厘米高的小雕像,却给人气势宏伟之感。正是作者充分利用了圆球形与弧形面的造型特点,才具有了这样大的体量感。诚然,这位史前的无名作者,也许并没有意识到这一点,但

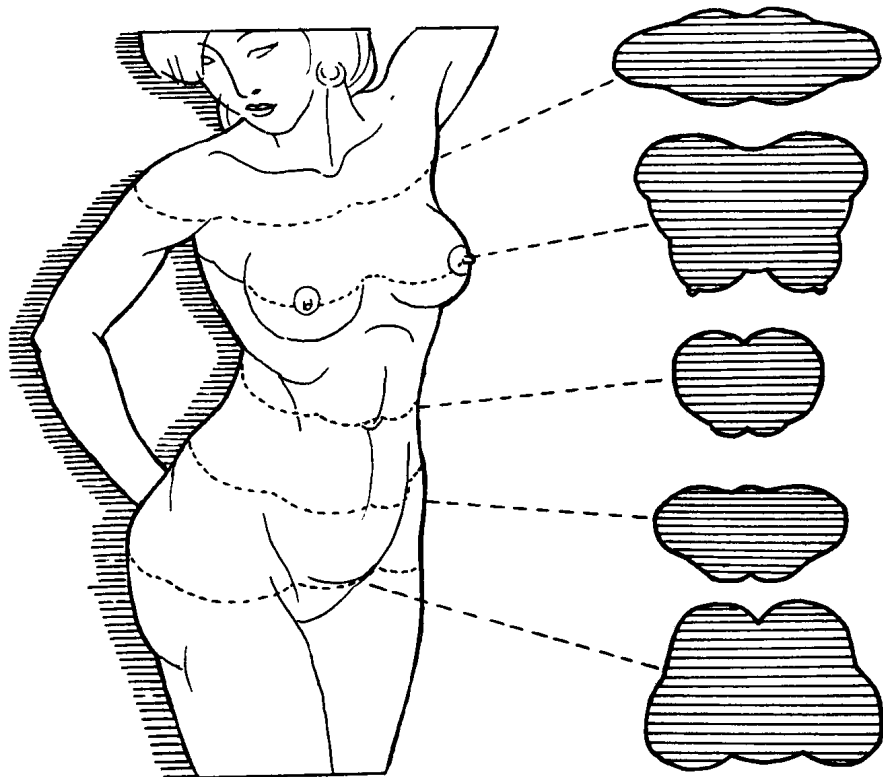


图 21

制作者非常注意强调女人体中与生殖有关的部分——乳房、腹部、臀部“以圆浑丰满的形态来强调女人的生育力”⑥,再现了原始人类对生命的渴望。由于抓住了生命力这一点,而造型之本质就是表现内力的运动,所以《维林多夫的维纳斯》的造型就自然形成了圆形体的特征。由此看来,要创造雕塑的量感,并不在于雕塑的大小,而取决于雕塑生命力的体现(见图6)。

总之,要显现出雕塑的体量感、生命力,就必须抓住物体表面的弧面变化,找准弧面的转折关系。以人体为例,就要了解与熟悉人体各部的横剖面的形状特点,那么表面的起伏关系、弧面变化与弧面的转折位置也就一目了然了。这些变化能反映出体积变化,抓住这剖面弧形,也就基本上把握住了人体的体量关系(图21)。

(3) 掌握形体的组合规律

一件成功的雕塑,是以自身完整、概括、鲜明的基本形象去打动人,

但其形象离不开由无数复杂的形体组成。就以人体雕塑为例,要使人体各部形体能处于和谐统一的形体之中,这就有一个形体组合的学问。雕塑家们在长期的实践和探索中,积累了不少经验,以形象生动的例子来总结雕塑造型的规律,这对初学者在学习时少走弯路是有帮助的。

法国画家安格尔对人物形体的认识有他独到的见解。他说:“外部轮廓永远不应是凹形的,相反,它们都必须向外凸的,呈圆弧状的,像一只柳条编的篓筐。”安格尔这段话与其说是以柳编篓筐来形容有生命体的外形基本特点,毋宁说是以编筐的原理来说明形体之间的有机结合更为贴切。就人体而言,外部高低起伏的表面与内部组织结构的有机结合,就像编织篓筐一样,把柳条以挑一压一、互相穿插、上下交织的方式来编织成型,它始终围绕着篓筐的基本圆形来进行。随着篓筐的逐渐成形,外形柳条的起伏,只能是丰富其外表,而不能破坏圆形篓