



云南省十二五本科规划教材

玉雕系列教材

泥塑·雕刻

李光宙 祝立业 杨亮 著

云南出版集团公司
云南科技出版社





云南省十二五本科规划教材
玉雕系列教材

泥塑 · 雕刻

李光宙 祝立业 杨亮 著

云南出版集团公司
云南科技出版社
· 昆 明 ·

图书在版编目 (C I P) 数据

泥塑·雕刻 / 李光宙, 祝立业, 杨亮著. -- 昆明 :
云南科技出版社, 2013.5
珠宝专业职业院校教材
ISBN 978-7-5416-7076-3

I. ①泥… II. ①李… ②祝… ③杨… III. ①雕塑技
法—职业教育—教材 IV. ①J31

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 089156 号

责任编辑: 唐坤红

李凌雁

洪丽春

责任校对: 叶水金

责任印制: 翟 苑

云南出版集团公司

云南科技出版社出版发行

(昆明市环城西路 609 号云南新闻出版大楼 邮政编码: 650034)

昆明卓林包装印刷有限公司印刷 全国新华书店经销

开本: 889mm×1194mm 1/16 印张: 7.25 字数: 180 千字

2014 年 3 月第 1 版 2014 年 3 月第 1 次印刷

定价: 48.00 元

作者简介:



李光宙，男，副教授，保山学院珠宝专业教师。云南艺术学院美术系雕塑专业毕业，云南美术家协会会员、云南省工艺美术行业协会会员。主要从事工艺美术造型教学，研究方向为宝玉石文化及雕刻。



祝立业，男，副教授，中国画专业毕业，保山学院珠宝学院教师，保山市珠宝协会副会长。现主要从事珠宝、旅游工艺品开发等方面的研究。



杨亮，男，保山学院珠宝学院教师，云南省工艺美术行业协会会员。主要从事宝玉石雕刻教学。

目录

第一章 泥塑工具及材料

第一节 泥塑工具	1
第二节 泥塑材料	3

第二章 泥 塑

第一节 塑的概念及特点	4
第二节 泥塑造型问题	7

第三章 临摹与写生

第一节 人物临摹	14
第二节 布纹写生	21
第三节 花卉写生	24
第四节 人物头像写生	29
第五节 人体写生	33

第四章 雕 刻

第一节 雕刻的技法及特点	36
第二节 雕刻造型问题	46
第三节 雕刻的材质分类及特点	52

第五章 雕刻设计

第一节 设计原则及方法	59
第二节 数字化技术的运用	64

第六章 玉石雕刻

第一节 材料处理	70
第二节 雕刻阶段	79
第三节 实例演示	81

第七章 作品欣赏

第一节 西方雕塑艺术作品	87
第二节 中国雕塑艺术作品	91
第三节 线描艺术作品	98

参考文献	111
------------	-----

注 明	111
-----------	-----

后 记	112
-----------	-----

第一章 泥塑工具及材料

工具，是完成雕塑制作必要的辅助设备，俗话说“磨刀不误砍柴工”，了解工具的用途，掌握刀具的不同使用范围、方法，是能够达到事半功倍的一个基础。

材料，则是用以塑造对象，将创作构思呈现为实体的各类材质及辅助用料。

第一节 泥塑工具

泥塑工具分两块，一块是工作台面等设施；一块是泥塑刀具。工作台面有雕塑架、雕塑台、浮雕板架、转盘、模特台等。在实际工作中，可根据条件及预期效果，自行选择合适的予以配置。目前，市场上各种类的泥塑刀具都有售卖，可自行购置，也可以根据自己的实际需要自行制作，市场上买来的工具有时也需要根据使用情况进行修整。所有工具并无标准的样式，以方便、实用为准则。

雕塑架是用来支撑所塑形体的支架，一般有头像架、人体架等，除台板外的金属构件部分都要求被包裹在泥体里面，而不显露于外以避免影响形体的塑造。雕塑台是支撑雕塑架的

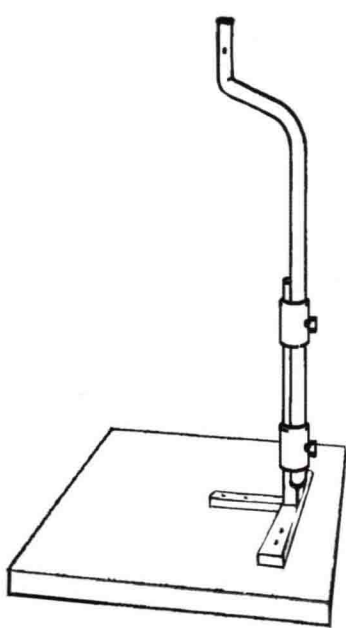


图 1-1 头像架

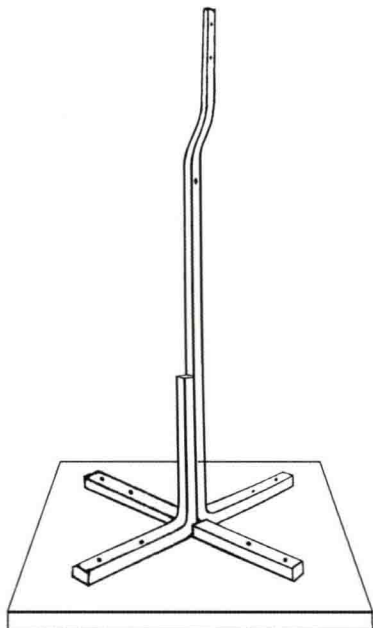


图 1-2 人体架

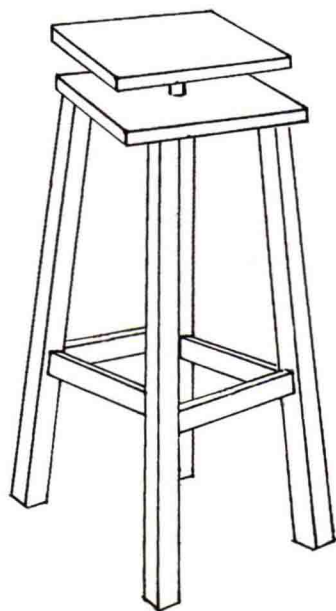


图 1-3 雕塑台

基面，它的特点是台板下安装有轴承，在转盘的带动下，雕塑架可以在 360 度内自由灵活地转动，减少了工作者的移动范围，便于操作、观察、塑造。浮雕板架的作用与雕塑架相同，只是小型浮雕板架有一个向后倾斜的角度，便于悬挂黏泥，利于观察、调整造型关系。模特台其实也就是一个高度较低的雕塑台，可大可小，以模特能够安全地站立、坐卧为标准。

泥塑刀种类较多，式样各异，小可如锥刻画、勾挑，大可如铲拍打、切割，但无论哪种式样，都是在自己的手指无法触及和达到效果的情况下，用以帮助手指完成造型的。因此，工具就是手指的延伸。依据这一点，我们可以根据实际需要，购买或自行设计制作适合自己操作习惯的刀具。有些异形工具完全是根据实际情况而特别制作的。像图 1-4 所示刀具，其左端可以用来切割、按压、画线等，右端可以做诸如眼角等需向下压、眼球又需要外凸的造型。在民间塑工手上，这类自制工具较为普遍。



图 1-4 各种材质及形态的泥塑刀

第二节 泥塑材料

泥塑需要准备的材料大致有这样一些：黏土、铁丝、钢筋、钉子、木材、喷雾器、塑料薄膜等。

黏土是泥塑的主要材料，因各地地质条件的差异，黏土颜色也呈黑色、白色、红色、黄色、灰色等多种多样，一般以黏性好又不粘手，含沙量少又具有良好的可塑性的为宜。一般说来，将塑泥搓成条状后使之弯曲，在弯曲的地方不会出现或较少出现开裂的就是相对比较好的黏泥。

黏泥可以自己采集、制作。有条件的，可以到陶塑工艺厂直接购买经过炼制成熟的黏土。

做小型泥塑也可以使用橡皮泥，这种化工塑泥的特点是，可以长期保持不干裂、不硬化。在常温状态下，柔软易操作，黏性好，可塑性强，方便实用。过硬时，用手多加搓揉即软，过软时，放置阴凉处或用冷水浸泡即硬。玉雕专业的学生可选择橡皮泥做小稿练习，既方便快捷容易出效果，又干净易于清洁。

铁丝、钢筋、钉子、木材是用来做骨架用的，铁丝需8号、细铁丝两种，8号铁丝可以做非主体骨架，易于弯曲、便于造型，细铁丝则用来捆扎，为防止塑泥滑落，用细铁丝和短木条做木挂，捆扎在骨架上。做大型雕塑需要使用角钢、不同型号的钢筋等焊接内部主体骨架，既起到支撑主体造型的作用，也从安全角度、用料等方面考虑以减轻整体造型的重量。

作品在塑制过程中，需要防止水分过分蒸发产生皴裂脱落，因此，每次收工之前需对作品用水全面喷洒一遍，然后用塑料薄膜盖严，便于下次操作。

第二章 泥 塑

绘画是在平面的纸上进行的造型方式，而泥塑则是以实体的材料进行的空间堆砌。泥塑教学的目的有四个方面，一是作为训练造型的基础。通过泥塑，能够对雕塑的空间、体感、节奏以及形式美感等产生较快、较好的感悟；二是将构思通过这一过程行之于物，并在这具体的物上进行形式、体块、空间等的布局分析，将思考从平面的纸上转移到立体的型上，使观察、分析直观化，并通过泥塑解决基本的技法技巧；三是作为后期硬质材料雕刻的一个转换过程。西方雕塑基本如此，都是先将所要达到的造型等效果在泥稿的塑制上先行体现，后根据泥稿、石膏稿做成成品；四是了解、传承中国传统的寺庙造像等泥塑技法。

第一节 塑的概念及特点

本书所讲泥塑与雕刻，主要就限定为：泥塑部分特指软质材料，雕刻部分特指硬质材料。软、硬材质的概括，也就是雕、塑的结合。雕塑集中了雕、刻、塑三种基本技法于一体，塑即其中之一。

塑，是指运用软质材料如黏土、橡皮泥等进行的造型活动的统称，主要特点是，在塑造的整个过程中，根据造型的需要有一个不断反复调整、修改，不断添减材料的可能。因为材料柔软的黏性，极大地方便了对造型形态进行的调整、添减等活动，同时因堆叠方法的简单易行和可加可减的造型灵活手法，使塑造者得以自由地对造型形态进行反复的修改直至达到作者预想的满意效果，从而避免了造型过程中可能产生的对形态造成破坏的各种担心。因此，从混沌中找形态，从不确定中找到创作的灵感，乃至在将整个塑造活动的心路痕迹有所记录的保存方面，泥塑具有其他材质不可比拟的优势。

从形式上来讲，塑分为平面、立体等类型，也即在第四章中所要分类讲解的浮雕、圆雕、镂雕等几种基本形式。

从功能上来讲，中外对塑这一造型方式的运用各有不同，西方主要用它作为雕刻之前的解决造型的基本手段，其方便快捷和加减自如的灵活方法，便于达到摹拟对象，将作者的创作意图物化为具体的物质形态，为后期雕刻做好模型的准备。在这里，泥塑只是一种辅助的手段，而非独立的艺术形式。

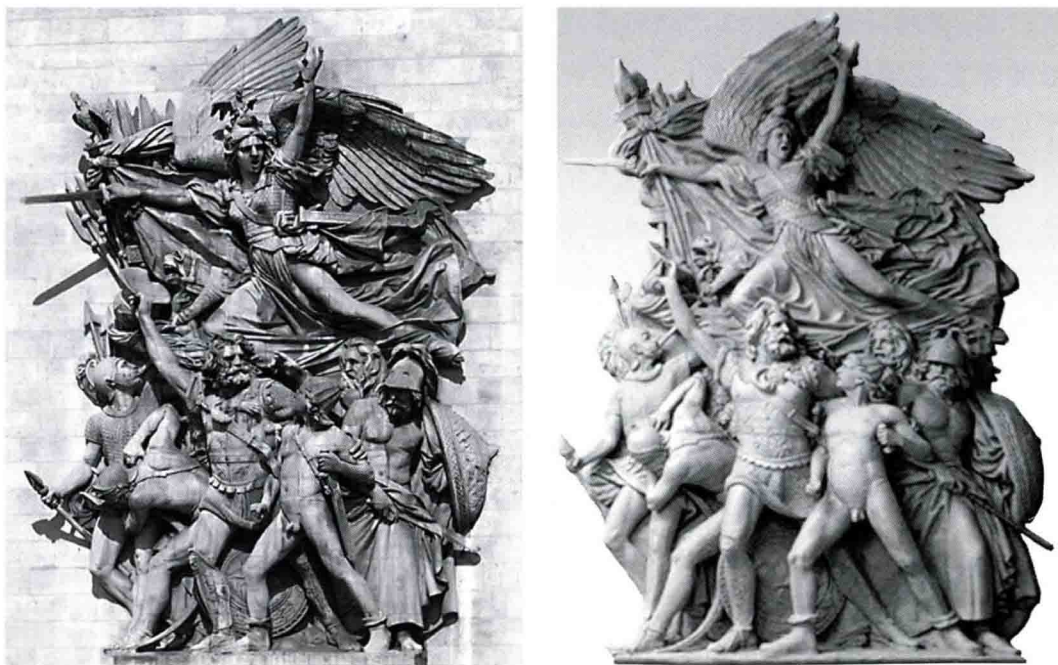


图 2-1 《马赛曲》及泥塑临摹稿

与西方比较，泥塑以另一种独立的形式存在于中国的文化土壤之中，如新石器时代的红山文化时期女神像、敦煌石窟中的菩萨，山西晋祠宋代塑像、昆明筇竹寺清代五百罗汉、四川大邑现代泥塑《收租院》等，均以泥塑形式本身留存世间，而凤翔泥塑、惠山泥人、天津泥人张等泥塑形式更是东方泥塑世界里的奇葩。另外，在中国广大的区域内，另一种泥塑艺术——寺庙造像始终绵延不绝，它以材质的低廉、技法的简便成为民间艺人的首选而流传。



图 2-2 中国不同时代的泥塑作品

总的说来，东西方对泥塑这一造型方法运用的不同侧重，使泥塑形成了两套不同的造型

体系，产生了不同的审美标准。西方多将泥塑作为完成作品前的一个模型、一种练习，因而一般也就少有泥塑作品流传后世，不过在现代雕塑领域，雕塑家在黏土上的刀法手痕会经由最终作品的材质予以呈现，这也是当今东西方雕塑家在采用黏土进行创作时得以相通相融的地方，写实与写意或者再现与表现，人们可以根据作品的需要来进行，作品同样可能根据雕塑家个人风格的选择而呈现不同的形式风格。



图 2-3 米开朗琪罗泥塑手稿与吴为山《孔子》像（局部）肌理效果

左图为吴为山所摄米开朗琪罗的泥塑手稿图片。从中可以看到，雕塑家不断地添加、堆叠，不同工具刮压的痕迹，造成的形体效果等都被这泥土做了记录。像笔触一样的塑痕，保有了米开朗琪罗那些石雕作品无法得到的雕塑家工作过程的那份生命激情。

将材料特性所带来的肌理效果当作一种新的形式语言，到罗丹这里及以后，被有意识地保留下来并逐渐作为形式的一个主要组成部分。

吴为山先生近几年创作的作品，技法犹如中国山水画中的大斧劈皴一般，在砍杀腾挪中方圆呈现、结构明朗。既得人物之形貌、体量、精神，其他无关乎主题表达的细节，便已不在雕塑家考虑的范畴，有的只是泥刀在这一位置划过的痕迹。像《鲁迅》《范仲淹》《老子》系列等作品，均可以看到工具经由雕塑家的手在泥土中纵横驰骋，随意挥洒的痕迹，主人那份酣畅随性，自由奔放的激情也一并跃然泥土之上。雕塑家将“雕”视为化繁为简，只取筋骨、魂魄的见解及实践，完成了其作品摒弃繁华只追意象的生命最质朴纯真的跋涉。

从中西方雕塑家们对泥土运用的不同途径及结果来看，材料本身永远有着不确定性，而雕塑家自己的创作也如材料一样有着不尽的各种可能。无论东西方还是古今艺术家尽管已经占据了应有的历史地位，但正如一片森林，每一个人都只是森林中的一员，对学习者而言，

重要的是这片“森林”还有着无穷的引力；我们对这片“森林”还存有各种可能的自信。

第二节 泥塑造型问题

从立体造型的层面来看，采用泥塑的方式来进行造型的探索和完成“立像”的工作，并在这一过程中训练、解决雕塑制作所需要的一些技法、技巧和能力，这无论于西方雕塑体系还是中国传统雕塑体系都是一极为有效的模式。根据泥塑的特点及结合今后雕刻的需要，在泥塑的学习过程中重点要解决如下问题：

一、形式美感

由平面向立体的转换，是平面的绘画与立体的雕塑之间的差别，在平面的思考、设计过程中，就形式而言，人们仅只关注于一个面的分割、结构组合情况，而忽略了或者直接不用考虑其他各个空间中的面的造型形态。因此，就雕塑来说，形式美感其实更应该是形体的美感。当然，正如石涛所说：“一画收尽鸿蒙之外，即万万亿笔墨，未有不始于此而终于此”，立体皆从平面中来，平面的形式，自也是立体中的平面，只是当我们关注于一面，不仅注意这一面的形式问题，更应注意这一面与其他面的相互穿插、空间组合的形式问题。正像平常所说的S形，在绘画中，只是考虑S形的对比、变化在长宽范围内的平面关系，而在雕塑中，则要考虑这种对比、变化等关系在三维立体中的存在形式，考虑S形由这一个面向另一个空间面转移后的情况。

生命的内在是以运动的方式来呈现的，一个动态就是一个生命正在进行、延续的体现，而动态的获得有时在于整体的处理；有时，仅一个小小的动作就可以显示一个完整的生命。造型的美感正在于具有这样一种形式的造型所能展现出的内在生命的律动，静止如释迦牟尼拈花一笑的手指变化，无不说明对象非毫无生命迹象的死寂。因此，要让造型获得生命，就先让形式获得动态。形式获得了独立自主的生命，美就成为一种自然而然的呈现。

变化是事物的一个根本状态，丰富多彩而又和谐统一组成了这个世界的美丽。而要如何

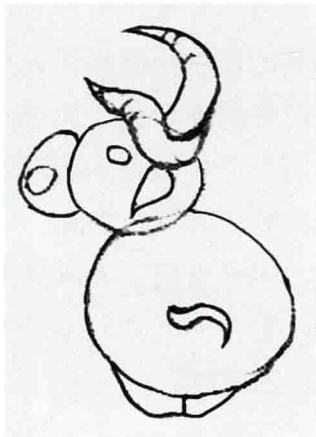


图 2-4 动态在造型中运用

造就美丽和谐的形式，理解、遵循、运用形式美的基本法则成为造型的最本质的方式。

形式美的法则即：变化与统一，对比与协调，节奏与韵律。

在这里，形式美的三大法则就成为“万万亿笔墨”之上的“一画之法”，只要能够把握住这些原则，无论平面或者立体，都不外乎此。

平面形式的思考只是一个阶段，一个借以帮助我们走向立体思考的初级形式，或者一个立体思考的设想用平面表达予以呈现的一种选择，最终都将在立体化的文稿中，实现直观、便捷地考虑造型的各种因素。

泥塑材料的特性，决定了堆叠、挤压、扭曲、粘贴、勾画等不同技法的灵活运用，自然也就会得到形体自由随意的变换效果，从而更加方便地审视、修改我们的造型形态。



图 2-5

二、层次意识

层次就是物体相互间的前后关系。这种前后关系



图 2-6

体现的是条理，是对

象能够按照预设的逻辑关系，遵循预设的方法原则组织自己的造型元素、形式语言，从而形成脉络清晰、主次分明、能够显示出自己需要突出表达的形式诉求。反过来看，凡符合如此条件的造型，就相应地具有层次的美感。

就平面设计稿效果而言，一方面是物体各构成部分的前后叠压关系，另一方面是整个造型将来的空间主次分布关系，也就是通常所说的是否有层次感的问题。物体各构成部分的前后叠压形成形与形之间的线条分割，这样的分割同时产生线条的疏密节奏变化，这也正是中国雕塑中线形式雕塑的形式特征。

无论是前后各部分的叠压，还是立体空间中的前后分布，重要的是让对象产生主次的对比关系，这是对象获得层次的基础。

如图 2-6 所示，这是一个主体性雕塑的人物部分的头像设计草图。造型借远古先民头插翎毛、耳缀金环的外观

形式,展现其凝眸远眺、望穿时空的内心期盼。通过古人遥望过来的这么一个动作期冀古今相通、时空横连,让人们在这样一个过程中,去感受时光之河的魅力。

利用速写,将自己对这一主题的第一感受随意地呈现在纸上,给设计确定一个形体的大致外貌,至于形式上面的各种体积的大小、空间的布局分割、形体的凹凸变化等则不易依靠速写体现。

图中,对象的前后层次关系并不能充分地被表现出来,同时,这样的层次关系也是不能够在平面中被触摸到的。对象的冠形、耳形,以及耳与面部的前后距离等,都还缺乏形体之间的明确定位。

图2-6下图所示,通过对速写稿所显示的相关元素的进一步处理后,可以基本感知对象的前后层次、空间主次分布,对后边的立体塑造已经具备了较为清晰的蓝图。

在这里,对象依然是在平面的纸质中的演绎,而由纸质向立体过度的能力,并不能简单地认为已经通过纸质而获得。在立体塑造中,我们可以依靠泥料的可塑性对形体的前后配置、体块高低比例、形体与形体之间的形式因素对比以及单个形体的造型样式的合理性等问题进行直接的触摸、感知和调整,在这一过程中去寻找、去练就获得所需造型的能力。

三、节奏把握

如古希腊《系鞋带的胜利女神》作品所示,那随意披洒、疏密变换的衣褶,不仅仅呈现布料的材质、肌理、体积,及人体的起伏、结构等变化,同时,衣褶不同的疏密处理,尽管



图2-7 古希腊 系鞋带的胜利女神

是人体结构、转折所致，但更是整个造型松紧布局、聚散疏密的节奏追求。所谓“虚者实之，实者虚之”，形繁处为紧为聚，形简处为松为散，《系鞋带的胜利女神》根据人体的阴阳向背，虚实结构，凡人体实处则线弱而少；凡虚处，则线密集而突出，从而在形体上形成虚实互补、强弱搭配的节奏编排，使得造型张弛有序，隐现有度，如果没有这样对形式元素做有意识的处理，那么，人们最终所看到的也就可能仅仅只是一个一览无余的人体，而有评论家所比喻的它“像一朵正在开放的鲜花”的那份诗意将无以表达。

节奏是通过层次获得并经由它而体现的，这一概念从音乐中来，音乐的旋律依靠音符的组织，按照一定的情感要求形成长短交替、松紧相接、高低相谐的反复，这样的反复既使形式得到丰富，又使形式统一在相似性的元素上从而统率各音符、各小节表达一个情感主题。音符的长短，一如形体的大小；音符的松紧，一如形体的疏密；音符的高低，一如形体的厚薄。无论多少个音符组成多长的曲子，但在这同一首曲子里，唯一的区别仅在于各音符所在位置不同，而千千万万个音符不分高低、长短，只为同一个主题服务；造型艺术，亦复如此。

节奏，是种规律，是不同的形体在主题引导下的条理性反复、规律性的起伏变化。节奏，也是获得美感的途径，通过泥塑，我们不单是运用节奏，更是要培养组织节奏的直觉能力。

四、空间意识

空间意识的养成或获得，仅依靠平面中的练习是不能够完全达成的。很多时候，在一些雕件（包括玉雕）的设计、制作中，人们往往只考虑对象的平面形态，而极少注意到对象在空间中各个方位上的形体变化。事实上，这样的局部处理到位与否，恰能反映出一名雕塑家优于一名工匠之所在。

图2-8是一件园林雕塑的线描小稿，灵感源于一个传说。相传远古时候中国西南边陲大象极多，人们出行都将其作为骑乘工具，因而当地有“乘象国”的说法。

小稿左上角那只小象是最初的思维形式，结合当地特有的翡翠文化，思考过程中借鉴了翡翠戒指的造型形态。另外四个小孩也是随意性勾画所得，尚未考虑相互之间的大小穿插及与大象的

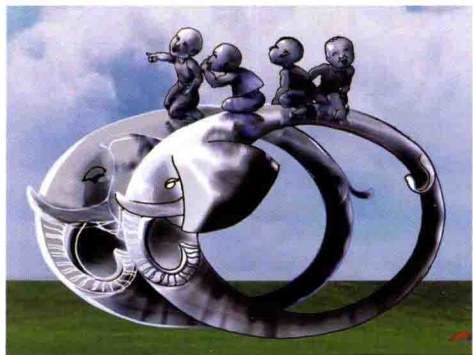
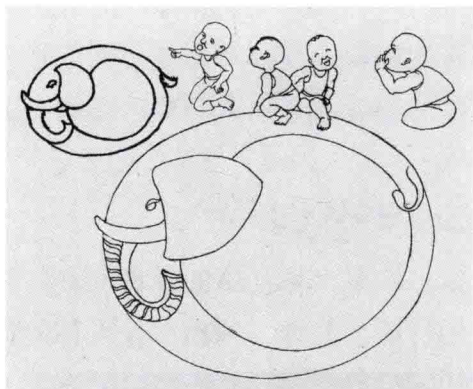


图2-8 空间处理

组合问题。因此，整个小稿还只是一个平面的图示，它并不能在整体造型上完成《乘象之乐》的情感诉求。

对比图 2-9 可以看出，经过深入刻画的平面稿已经体现了一定的空间效果，此一阶段不单考虑了人物的前后、高低、多少的组合，象的形式、数量和位置，以及人物的数量对比所形成的聚散疏密，同时也注意到了象与人物之间的剪影效果，从整体上注意了造型的完整性，但象与象之间的空间诸多因素仍是平面稿不能全面顾及的问题。在立体实物稿方面，这样的问题经过反复的考虑、推敲，基本得以解决。（参看图 2-4、2-5、2-6、2-7）

在立体塑造中，我们需要考虑整个造型在各个方向上的所有面的形式、形态相较于整体之间的关系，以及这些面自身形态的大小变化，各局部形态之间视觉效果等是否合理。因此，泥及泥塑，是解决此类问题中可以不断反复、不断添减的最好材料和手段。



图 2-9 石膏·乘象之乐

五、技法语言

语言，是人与人之间的交流的主要工具，而语言所包含的内涵又因族而异、因人而异、因情而异。人们可以凭借声音识别对方，也可以凭借声音理解对方，虽然发声的语言不是一个人表达方式的全部，但也是构成其表达方式的不可或缺的一部分。不同的材质呈现不同的视觉特性，不同的肌理可以表达不同的情感追求，如霍去病墓石雕保留天然的外形及肌理特征与吴为山人造的劈砍效果；王朝阳雕刻作品自然淳朴的塑造与布格罗绘画优雅宁静的呈现都达到了殊途同归的目的。



图 2-10 霍去病墓石虎

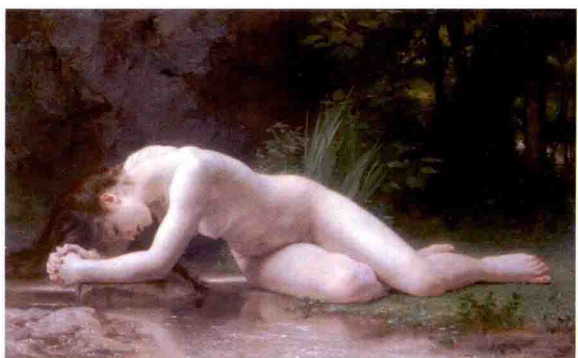


图 2-11 布格罗 作品



图 2-12 王朝阳 海之韵

雕塑首先作为一种人的行为，必定带上作者自己的语言烙印，希望通过对象表达自己的思想、情感，也希望让看到的人一眼能够认出这是某某的作品。这“某某”的烙印即是作者对雕像施加的个人因素。成功的雕像便是将这种个人因素顺利转化为雕像自己的语言系统，而不总是依靠作者的语言来表达自己的思想，这就取决于雕塑形体语言与其内在主旨的和谐统一程度。一致则言为心声；不一致则形神分离，当然也就是失败的不足以表达任何内含的形体。艺术家只是给出了一个可能的造型形式，并用自己的情感去点燃了它的生命之火，造型最终能够茁壮成长起来，是需要造型自身的生命系统来维持的，石涛说“我之为我，自有我在”，形体之为这样的形体，自有这形体独立自主的生命价值。

泥材的柔软性、可塑性，决定了这一材质可以将人为的任何痕迹毫无保留地做忠实的记录，从而在造型表面形成各不相同的肌理效果，进而达到不同的内涵表达。从罗丹时代起，雕塑家便开始有意识地将这种肌理当作雕件的语言表达形式之一而不懈地予以追求、探索。作为一种技法训练方式，可以说没有其他哪一种材料比泥材更具优势。