

塑造法十日谈

——“泥塑人体”课程教学笔记

■ 教育部国家级精品课程

■ 中央美术学院精品课程

孙家钵 著

SCULPTURE



河北出版传媒集团
河北美术出版社

内容提要

自打李叔园等先辈将西方人体艺术技法介绍到中国以来，“怎样做雕塑”“人体雕塑入门”等技法书出了不少。在此不必重复了。也不想从摆模特儿、搭架子谈起，除了技法练习外，艺术与社会生活都是我们的教学内容；在美院教学中，法国派、苏联派，民族派，都是我们的传统，随着时代的进展，随着教学实践的不断思索，我们工作室教员觉得应该有自己的体系了，就算土派，纯土派吧。在此，“泥塑人体”介绍了我们的方法，看法，以示众。

塑造法十日谈

——“泥塑人体”课程教学笔记

- 教育部国家级精品课程
- 中央美术学院精品课程

孙家钵 著

河北出版传媒集团
河北美术出版社

策 划：田 忠
责任编辑：齐炯明 甄玉丽 王 丰
装帧设计：梁 洁 张巧欣
责任校对：李 宏

图书在版编目（C I P）数据

塑造法十日谈：“泥塑人体”课程教学笔记 / 孙家钵著. —石家庄：河北美术出版社，2013.9
ISBN 978-7-5310-5481-8

I. ①塑… II. ①孙… III. ①人体-泥塑-雕塑技法-高等学校-教学参考资料 IV. ①J314.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2013）第 176016 号

塑造法十日谈——“泥塑人体”课程教学笔记

孙家钵 著

出 版：河北出版传媒集团 河北美术出版社
发 行：河北美术出版社
地 址：河北省石家庄市和平西路新文里8号
邮 编：050071
电 话：0311-85915035 0311-85915045（传真）
网 址：<http://www.hebms.com>
制 版：石家庄市翰墨文化艺术设计有限公司
印 刷：北京方嘉彩色印刷有限责任公司
开 本：889mm×1194mm 1/16
印 张：5.75
版 次：2013年9月第1版
印 次：2013年9月第1次印刷

定 价：



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。
服务电话：0311-87060677

目 录

一、开学一堂课	01
二、塑造和画法不一样	05
三、练眼	19
四、对形的再认识	29
五、关于整体	43
六、绝招儿	51
七、课外作业	59
八、默写、临摹课和示范	69
九、毕业设计	75
十、教的是“写生”，为的是“创造”	83

一、开学一堂课

开学了，又一拨儿欢蹦乱跳的孩子经过艰苦奋斗、苦苦挣扎走到我们教室来，看着他们焕发的精气神儿，似如饥渴的小鸟张大黄嘴等待喂食的样子，刺激着我这老鸟作为教员的良心，真想把我所知一切一股脑儿地道出来。但我还是宣布了第一单元“泥塑人体”的教学要求：“短期作业，尺寸大小随便，主要是看诸位是怎样做的，我们要知己知彼。”

几天下来，我看学生们都在急着做像一个小人儿来。和他们考前班基础部训练时要求一样，尽量做准每一块肉，做像每一个人，但我发现几乎每位同学都把泥人做胖了不少。我也发现他们做的泥人儿，从各个角度看轮廓线都较准确，但这根轮廓线常是孤立的，两边的轮廓线不能凑成一个完整的形体。体积的深度都变平了，整个泥人儿看上去比例都不精准。长短、肥瘦、比例不准。对于造型艺术的雕塑而言的“形”就更不清楚了。

我发现很多人的习惯是用轮廓线，各短线的角度去拼凑一个形，而做体积则是找黑白灰的面和面的关系，亮面白的加点儿，暗面黑的就挖点儿。这样练下去，把眼睛练碎了，看不到一个完整的形，看不清形和形的关系，这的确是一种画像物件的方法，但对于雕塑

造型来说就不够全面，会把一个完整的形拆散了，我发现这是在画雕塑，而画法和塑造法是不一样的。（图 1-1 至图 1-4）



图 1-1、图 1-2 孤立地看轮廓，未见完整形，就做胖了。

于是开宗明义还是老生常谈了一番，我说，看你们急着做像个小人儿，做准一块肉，其实这并不难，但不是我们教学的目的，我们的目标是解决你们对形的认识和学会如何塑造的训练以及掌握形和形之间有感觉的整体感训练。如盖一个好看的房子一样，把每块造型造个完整房子的能力，也就是训练看得到形，形和形的关系并整体地表现出来的能力。我们工作室教的是美院传统的造型基础知识，具体地说就是不以抄像一个人为目的，而是通过做泥塑人体（或肖像，或静物，或临摹，或默写）使你能看到形，完整的形，认识整体中形和形的关系，也就是解决你对造型的认识。同时锻炼你对自然、对象、感觉的敏感。提高所谓造型能力，绝非自然主义的抄功，是塑造有血有肉的形体。因此，习作中首先要求对自然对



图 1-3、图 1-4 孤立地看轮廓，未见完整形，就做胖了。

象有鲜明的感觉，这种训练对今后你们的艺术之路是有用的。话说回来，我们的泥塑人体课是写生功课，当然也要求做像，做准确；不过我们试图在习作练习里寻求一种更直接、更经济、更便捷的塑造方法。

我们坚信，时代的变迁并不是以样式的变化来衡量的，时代发展了，艺术规律并没变，艺术是表达个人感觉的。所以不要纠缠在写实不写实、现代不现代的争论上，也别追究法国派、苏派还是民族派，咱们是土造纯土派，经过几十年的运作，我们应当有自信，**掌握扎实的造型艺术基本功是美院教学的真实传统**。你们要抓紧时间学些基本功夫，我们不会教你们出新招儿，也不研究个人的创作方向，这些你们一辈子都在做下去，不着急求成，“大器晚成”没错。作为先生不应以比学生能看出他作品的毛病

为能事，那是替他做，老师若能引导学生看到形，提高他的眼力，才是对学生最好的帮助。我希望具体地与你们交换意见，你是怎么看的，我是怎么看的；你是怎样做的，我是怎样做的，讨论出一个较为正确的方法来。每个人也有不一样的问题，所有这一切将在日后的功课中，具体问题具体解决。

二、塑造和画法不一样

先让我们看看为什么会做胖，为什么轮廓线很准却做不出一个完整的形。我们分析一下这个侧面，光看后背和屁股那根线的变化，再抄前面胸大肌到肚子那根线的变化。两根线却凑不成上身这个形，胖了，线都对，形不对（图 2-1）。比如我们的模特儿是块儿砖头，一块砖头有六个面，十二根轮廓线，如果我们只孤立地抄两边的轮廓



图 2-1 两根轮廓线应当是中间完整形的两个边。



图 2-2 孤立地看轮廓线，好像把一个完整的倭瓜裂开了个口子。



图 2-3 只看一根线怎样拐弯儿会把完整形做得歪七扭八。

线，就可能把长方形的砖做成接近正方形（图 2-2、图 2-3）。做胸、肚子、胳膊、腿都如此，我们常说胸就是个方箱子，骨盆是个方盒子，不管轮廓线变化多么生动，不管各个面关系有多微妙，它们都是附在这个“箱子”上的。我们堆泥时必须完整地看待这个形体。当我们描写单边轮廓线的变化而看不到另一边轮廓线和它的关系时，这箱子就总会做胖了，做歪了。我们应当经常退远了看看我们的习作，如果能看见完整的箱子时，就很容易发现做胖是为什么了。做胖不是线画错了，是没看见几条线是一个完整形的边缘，没看见这个形。

比如人体下半身塑造的时候，看到肚子和两条腿中间这“危险三角区”的线，它不是孤立的三根线以及亮面、暗面的黑、白关系，



图 2-4 卢浮宫藏《古埃及狮子头》，没有孤立的线。



图 2-5 小儿人体速写。线和面都围绕着形走。



图 2-6 卢浮宫藏乌东做的《肖像》。线都是两个形体的交界。

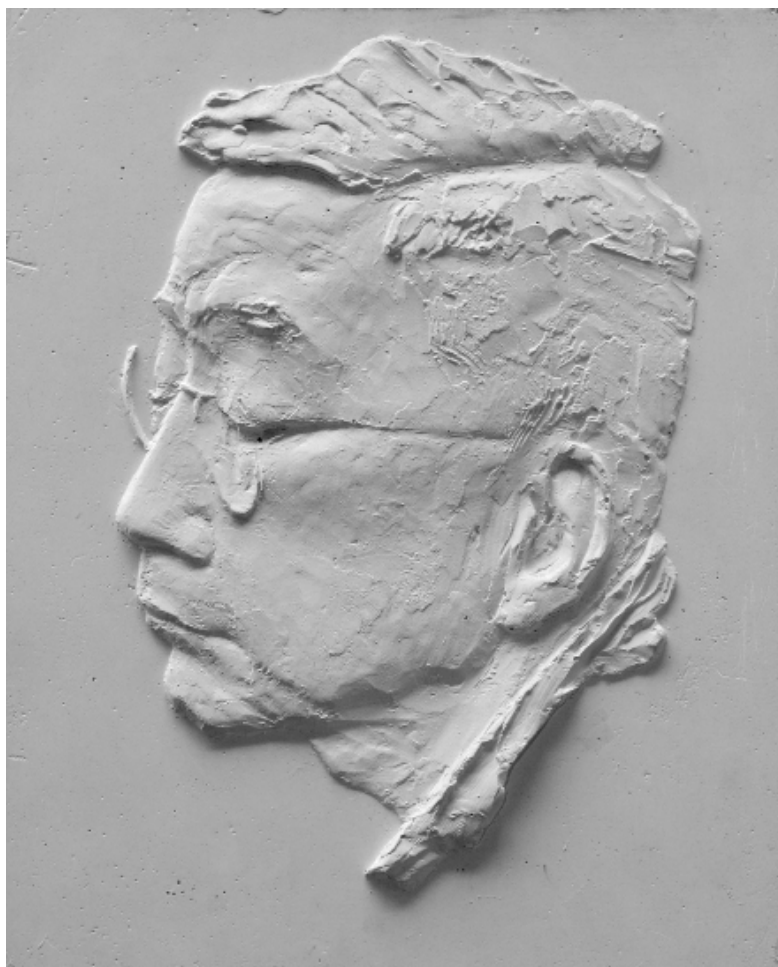


图 2-7 《老舍》一书的封面浮雕。可以存在许多绘画效果的浮雕，线和面都应和形有密切关联。

它是大腿两根圆柱子与肚子圆形三个体积交汇形成的东西，当你明白这三块形体具体的样子和它们的关系，那这根线就跑不了了（图 2-4、图 2-5）。

再比如做眼睛，我们都画过大卫的眼，用直线、斜线及黑白灰去造型，可以画得准，但塑起来就麻烦了。特别是做中国人的眼，看不清眼睛上那道线是眼球和眉弓两个形体交接形成的形，如果你直接塑造眼球眉弓两个体积的造形，那么这两个形之间夹着的那根线，不是很清楚地摆在那儿吗？（图 2-6）。

有一次肖像课，我说教给大家头像习作上一些基本的规律性知识，也就是脑袋、鼻子、眼睛、嘴怎样做出来，因为我看同学们都

是习惯地画黑白道道造型，但往往形不准确甚至至于无形，我做眼睛的圆球，再做眉弓和骨头有关的两块形，再做鼻骨的梯形，都是完整形的塑造，结果那些黑道道也自然地画出来了，它们是这几个形的交接处。鼻子和额头交接处的凹线，常常找不准，也因为鼻子和额头的形没弄清楚，我们应学会看清楚具体的形，是一个个立体的形。再直接地把它塑造出来，不画。塑造更直接，和平面画法不同。（图 2-7、图 2-8）。



图 2-8 同学的课堂作业。我在改动线和面，使其归到形上来。

今天我看一位同学的习作，他做的脖子和上半身，胸和肚子都比模特儿平了

许多。我们一块儿看真人的脖子，再看泥脖子，那“胸锁乳突肌”的斜线明显做直了，本来是一根圆柱子样的形体作扁了，我们各自介绍了不同的对脖子形的看法，发现了两个问题：第一，他是平面看的，一个圆柱脖子，看的是平面的，两根轮廓线只是一个框框；第二，他没看见完整的形，只是抄轮廓线，比如胸锁乳突肌，孤立

地找这根线上下角度差多少，就把上边的线拉近了，这个脖子自然扁了。还是个三度空间认识形的问题，形体是有深度的，应该什么样就是什么样地直接塑造。

这就说到了一个形体是有深度的问题，怎样知道这个深度呢？

有一天，一位同学跟我说他不知道怎样把泥往上堆才能做出体积来，他问体积的那个“度”应当怎样掌握呢？我没急着给他支招儿，问：你原来是怎样做这



图 2-9 意大利马里尼作 头像都是体积的语言

个“度”呢？于是他两手比划着两条腿的轮廓，说：“我要做出他的‘度’必须到他侧面去。”他又划拉了一下侧面的轮廓。我没说错，他真的是轮廓法，侧面看的轮廓，作为正面高度的依据。这的确是画画的方法使然，做雕塑应当在正面就能看出它的度，也就是



图 2-10 如果没看见如柱子一样的完整形，只做转折和轮廓，往往会把体积做平。



图 2-11 卢浮宫藏希腊古风时期石刻。



图 2-12 塑造形体是有深度的。

正面直观地看到了这一个完整形才清楚这个度，然后堆出来就是。我把他拉过来从正面对着看看泥塑，再看看模特儿，半天，他说看见了，我们都很高兴。画法和塑造就是不一样，形体是三度空间的，因此“单线平涂”不行。画法常常把一根有斜度的轮廓线拉直，于是你塑造的体积就平了（图 2-10、图 2-12、图 2-13）。画像不难，你们都会，但抄像之法到像为止了，而塑造之法是建立在对形的完整认识基础之上的，掌握塑造方法，其目的就是为了完成空间感很强（很准）的造型本事。雕塑是空间的艺术语言（图 2-11、图 2-14）。

我觉得用体积造型，按理说把形体的高低、起伏做准应该比画出一个体积感很强的人体更容易，人家画家想尽办法在一张平面上把体



图2-13 米开朗基罗做的美第奇家庙里的《昼》。有深度的形体。你看到点、线、面了吗？



图2-14 法国布德尔做的《赫拉克利斯》。



图2-15 与同学一道练习做人体。
塑造如盖房子。



图2-16 和同学一起做双人体习作。

积表现出来，画好了不易呀。画家还会想：你们雕塑家捏泥人儿的把泥堆起来不就成了吗？塑造出体积感很容易呀，你们的工具、语言就是体积啊！

（图2-15、图2-17）可现在好像塑造比画更难了，常常在泥上只见点、线、面，而形却是散的，乱的，平的，其实难就难在我们没用体积去塑造，而是在泥上画道道，找点、线、面的关系，以为这就是在造型了。反了！走反了！

其实做雕塑，塑造的方法是直接的，和蒸馒头差不多，揉一个圆体就成了，如同塑造一个乳房，也是和做馒头一样堆个圆形很简单，但是我们习惯了在这个圆球造型上找点、线、面和它们的关系。找黑白灰，明暗交界线，找亮面、暗面、反光面，用点、线、面去画一个形，往往这个形就给画散了，平了，我们常常发现本来跟整个儿馒头一样的乳房给做成“破的”，只见面、线，却看不到那个馒头。你想，如果我们不用点、线、面去拼凑这个馒头，而是看清了馒头是什么样的图形，再直接把它揉（塑造）出来，这个馒头会“破”吗？你说这种做法是不是相反了？能直接地造型，为何非要拆开来去拼凑？人家不是管我们叫捏泥人儿的吗？其实塑造就是“堆泥堆”，就是“捏泥球儿”，直接地造型（图2-18、图2-19）。



图 2-17 作者和同学一起做的女人体。



图2-18 作者课堂上做的女人体。



图 2-19 约旦安曼博物馆藏古罗马陶制人体。

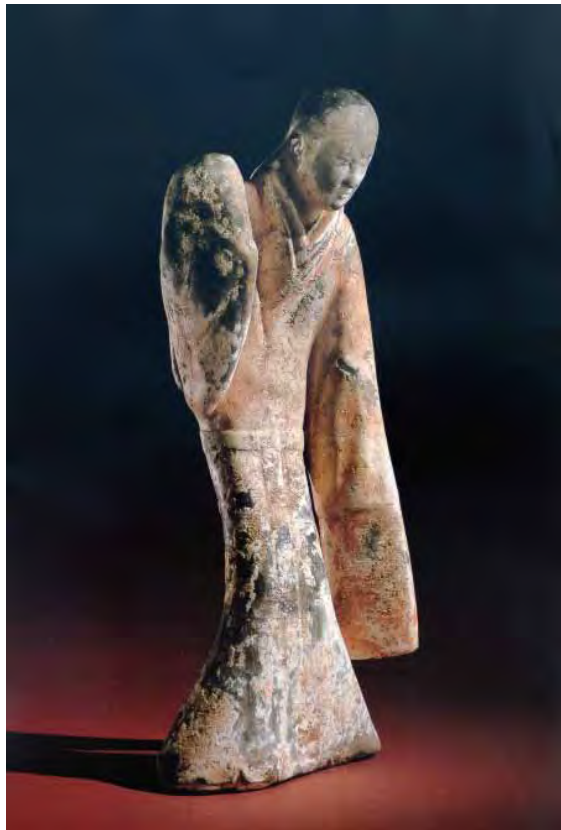


图 2-20 汉代舞俑。直接把形揉出来。

一般普通百姓没学过雕塑的没有我们的毛病，小时候过年看我妈蒸馒头，为哄我们玩，把面揉成一个圆锥体，头上放两颗绿豆做眼，尾巴是根面条，一只老鼠出来了。再做一圆锥体，放平，用剪刀挑一片片刺儿出来就是个刺猬，我们请她变个小人儿出来，她就揉个球儿，点俩眼睛，捏出个鼻子，嘴那地方用筷子捅个洞，就完了（图



图 2-21 卢浮宫藏古埃及石刻残片。塑造和画不一样。

2-20、图 2-22、图 2-23）。

我们做雕塑是在盖房子，不是画房子，画歪了没关系，还“抽象”呢，盖歪了就麻烦了，那房子就塌了。我们做雕塑，头、颈、胸、胳膊、腿儿的塑造就跟盖房子、柱子、房梁一间一间地



图 2-22 希腊巴蒂农神殿上的《波风上的战神》，形体多完整而强烈。



图 2-23 揉面的方法很便捷。

砌筑一样，和画不一样。话说回来，不反着走，直接正常走向完整的形体，不也得一点一点来吗？饭要一口一口地吃，所以说从点、线、面入手无可非议，并不是要你非得用“揉面法”去做。正、反差在是用点、线、面去拼凑一个形体，还是先知道这个三度空间的形体什么样，再用点、线、面去塑造。两者是不一样的，你看古埃及人塑造的脚丫子准吧，那形多完整，不是画出来的，是直接塑造出来的。而我们做的脚丫子被滑田友先生称之为“泥脚”，意思是你们做的那不是脚的形状（滑先生“形状”一词总不离口），而是一摊烂污泥。（图 2-21、图 2-24）

有位同学在我的说教多日后的一天忍不住问我：“不叫我们用轮廓线画，那一个形的宽窄怎么决定呢？”我大悟，这里的确存在着两种方法，两种认识，画法和塑造法不同。首先说形，什么是形，画一根线是直的还是弯的就是形，两个面的转折就是形，黑白灰就是高低起伏的形，而塑造法则认为形是完整的，三度空间的，每根线都不是孤立存在的，一个蛋的圆圈轮廓线是这个立体的球的边，一块砖的轮廓线不光是两根线夹角的关系，它应当是八根线的关系，这些线都是这个完整形的一部分，它的宽窄、长短是这完整形决定的。所以当你看见这一个完整形的时候，一根轮廓线（或一块面）的宽窄、长短、大小都准确地肯定下来了。

塑造方法真的和画法不一样。

因之，在“泥塑人体”这个基础功课上，训练我们的眼睛能看到完整的形太重要不过了！

备注：这儿说的画法只是现而今我国流行的所谓学院派画法，我想历史上那些画家，他们留下的那么结实好看的素描，肯定是和我们的画法不一样，一定是眼里有着完整的形体才一笔一画地画出来的。（图 2-25）

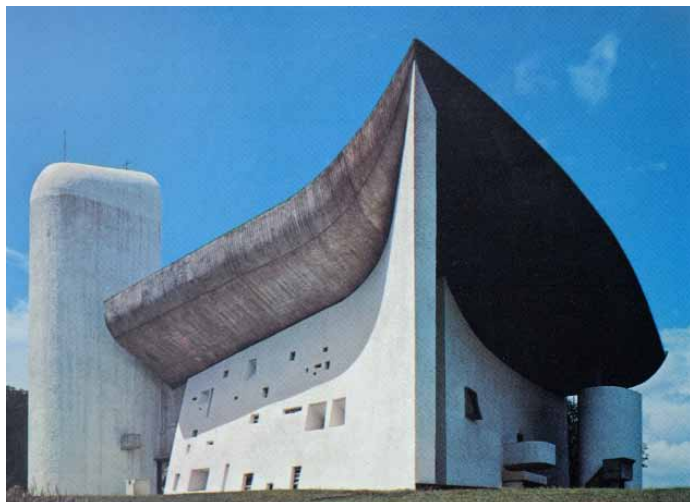


图 2-24 法国尼姆教堂建筑不管规则与否的形体，轮廓线都是跟着形走的，不能孤立地看一两根线条。



图 2-25 毕加索的素描关系多严谨。



作者陶塑“牧归图”：人是揉面揉出来的，羊是如包饺子捏出来的。别把形体拆开了画出来。

三、炼眼

我刚学雕塑的时候，几位老师都说我看不到形，现在看，先生们真是说到点儿上了，看不见形怎能做得好形？真的我的一双眼早就给练碎了。为了画像，做准一个东西，我学会了看比例，看点、线、面以及它们之间的关系，只看得见轮廓线；做体积，是看亮面、暗面的黑白关系。就是没看见完整的形，把本来自自然界存在的完整的形，用拆开来琐碎的点、线、面去拼凑，眼练歪了，雕塑就做得平，做不好。折腾了多年总算明白了我们必须练就能看得到形的眼力。难，但并不神秘。难还难在要痛改看单线轮廓的习惯。

形就是完整地占有三度空间的实体，简单地理解，就是“什么样儿就是什么样”。比如看一个苹果或一个香蕉，不是看那弧线有多弯，而是看见它就是个圆的或弯弯的棍子，要练得能一眼整个苹果看得见，而不是光看它的边线，光看边线之间的角度。我们要练眼力就是要学会能看见形，看见完整的形，这样做就会做准。

比如我们做一个人头，男女老少脸型“由、甲、申、田、同”各有不同，这个不同的形状，不是鼻子、眼睛、嘴线条的生动变化表现出来的，不是不同的线、面、角度凑合出来的，是三度空间的方形、圆形这些大的造型决定的。所有点、线、面都是这个形的一部分，

只有看见这个大的形，那些飘乎不定的线条就都规规矩矩地到位了，那些生动的小东西就都跑不了。

要一眼看到形是占有三度空间的实体，完全可以一点点地用点、线、面去做实在这个形体，这点、线、面放在哪儿，完全是你眼里那个形，那个完整形决定的。就如同我们盖房子，那每块砖头往哪儿砌，早在你脑袋里有了整间房的形一样。

三度空间就是说形不是平的，是有深度的，因为我们没看到三度空间完整的形，有时只看一根轮廓线去做就把形体做平了，因此从正面看，不是看侧面的轮廓线，从正面直接看见这个立体的完整形体，是重要的观察方法。

这方面，祖师爷罗丹早就告诉我们了：“要做正指向你的尖端，才有深厚感。切不要从广处着眼，而要从深处着眼……要永远把一个平面当作是一个体积的边线看。当作向着你的一个尖端看……我们观察（看）人体各部，并不把它看成一片或低陷或平坦的面，而专心去表现它的体积的凹凸……”（引自傅雷译《罗丹艺术论》）那时候我们着迷地背诵“做指向你的尖突”，实践证明它是正确的，我们总结出在塑造形体的时候，每转到一个角度，做离你最近的地方，从深处着眼，而不是离你最远的地方——轮廓线去看。看形、练眼神，要从正面看一个完整的形，看三维立体的形，从正面看见深度，这个深度不要到侧面看轮廓看清它，侧面轮廓线可以检查你正面看得准不准。我们常常把一个立体的形做平，把后面的东西拉近，把抑扬顿挫的体积变化做直，正是习惯看轮廓线找深度，而不从正面看，直接从正面入手所致。因此，训练我们的眼睛能从正面直接看到每一个形体，是我们基本练习功课重要的第一步（图 3-2）。

再有，我认为怎样看见形，还应该改变一下我们竖着看轮廓的习惯方法。

就是学会**横着看具体的形**，竖着画是我们学会的一种现今广为流行的简单方法，若横着看就可以更准确地看见这个三度空间的实体。我有一位学生，双眼中一只正常另一只视力极差，他体会到单



图3-1 罗丹博物馆藏《走路的人》——为“施洗约翰”做的人体习作。从正面做下去，形体多有劲儿。

眼看不见深度，我想双眼正是上帝安排给我们横着看用的。所以我常说，睁大双眼使劲看。横着看并不是要你做“剖面”的分析，横向能看见这个形体是什么样的，不是轮廓线的形，是三度空间完整的形。大家可以看看米开朗基罗素描人体的画法，我在佛罗伦萨美院近看《大卫》塑像时，从下面向上仰望，无论是头、胸、肌肉、



图3-2 五千年前的中国文化《鸮鼎》陶塑。到处是“指向你的尖突”，正面看形，不抄边儿。



图 3-3 从下往上看佛罗伦萨美院里的米开朗基罗的《大卫》原作。形体的完整，形体的深度都是横向联系着的。

大腿，清楚地看到形体中横向的联系，每块体积都是完整的。因此，**改变竖着看形的习惯，学会横着看见完整的形**，是我们练眼的又一重要招术。（图 3-3、图 3-4、图 3-5、图 3-6）

亨利·摩尔说：“人们形盲多于色盲。”我看他是专指美院学生而言的，照抄对象的写实方法把我们的眼弄碎了，弄得看不见形了，然而人生下来都不是形盲，普通人看什么形就是什么形，你问小孩子鸡蛋是什么样？他不会告诉你蛋是一个圆圈，都知道蛋是个圆球。我们的妈妈们蒸窝头一揉就是一个“黄金塔”，年轻妈妈哄孩子吃奶说快来吃包包，她们把乳房叫三维的包包，很不形盲。我常劝学生不妨试试用老太婆蒸馒头的方法去塑造，揉出一个胸大肌，揉出一个圆球眼珠子，而不是在泥上画道道，咱们看古人、民间留下来的猪、狗、小鸟、小人儿全是揉泥球儿、搓泥条揉出来的，完全是直接地塑造。这是看见形方法之三：揉球塑造法（图 3-7、图 3-8、图 3-9）。

要塑造好一个形体，摆脱“形盲”状态十分要紧，这就要好好练眼，过去我们常常眯起眼看对象、看“调子”、看“整体”，能看得见形吗？要睁开双眼，紧盯着对象看，练得一眼能从头看到脚，



图 3-4 滑田友素描。横着画形体。



图 3-5 米开朗基罗的素描。



图 3-6 和学生们一起做人体练习，直接做出完整的形。

“一眼”指的不是上、下、左、右溜着看，是盯着看，练着练着，你会看见整块结构形体而不再是点、线、面，黑、白、灰了，再练，把眼界打开，看得越宽越好。当你练得“看得见”整体的时候，你塑造形体就“白玩儿”了。你也会非常愉快了。这种练习很难，不坚持到底练不出来，我看还是练练好。

在我白话了半天练眼看形体理论后，有位同学提出了个具体问题，他说：做形的一个面到哪儿为止总是拿不准。正是！我看他的泥塑上许多表达体积的面“犬牙交错”，不知所云。那还是在画哪！我们所做的面不都是为了说清这个形吗？那为什么这个面走到哪儿为止说不清呢？我想他正在改变方法，可能快成功了。因为如果用画黑白灰平面的画法，这个面到哪儿为止就停留在平面的画面上，不成问题，而要把一个三度空间的形塑造清楚，一个面到哪儿为止就只有一个答案：先看见形，那面就是到这个形的边为止，也就是这个面止步的地方还是两个形体的交界处。如果用画法他不需要追究这个面到哪儿为止，黑白交界处便是。现在的看不清说明他的眼睛改变了看法，从平面到立体的看了，开始塑造了，好好练眼，好好看，就要成功了。也就是说，我们的练习是要把你的眼光练得更深远一些更宽广一些，不只停留在点、线、面上，把它们看全，看完整。当你看见了形，许多问题迎刃而解。

练眼是我们泥塑人体课最为重要的课程，想想，你们从考前班到基础部，练了多少年抄像一物件的功夫了！在这儿不如在咱们泥塑人体课上好好练能看得见完整形的能力。你想如果看不到完整的形，照抄



图 3-7 毕加索玩儿的陶艺作品，和百姓的方法一样。



图 3-8 课堂上塑造人体练习，学习民间揉泥球儿。

像了多少有点像瞎猫碰死耗子。当你练就一双能看清完整形的好眼时，定会“多、快、好、省”地完成塑造工作，也就有了精力去把造型的美“简化”“抽象”“强烈”地表达出来了。练出师了，将来定会成功，你看中外那些特级大师，都是练就了一双“贼眼”的，说才艺双全，这练眼是艺那一份儿。



图 3-9 和同学一起做的习作。

四、对形的再认识

看看人类造型艺术史的历程，特别是现代艺术的发展，我们会发现人们对“形”的认知，是有两种不同范畴的：一种是认为忠实于自然形态的真实再现为美。艺人们追求尽量与对象一模一样的造型技巧。我们看西方艺术，从古希腊的《持矛者》《掷铁饼者》的男人体到罗马时期的帝王肖像，越雕越近似真人，他们塑造了那么多恺撒皇帝像，竟跟翻制出来的一模一样；过了中世纪，到了文艺复兴时期，人文主义、科学兴起、解剖学的研究，使西方造型有了科学依据。雕塑家写真实的本领也就越来越高了，也就确定了周思旻老师说的“以结构解剖为科学依据”的规矩。

作为所谓“上层建筑”的绘画、雕刻，本来就有“记录”历史的功能，记录则要求真实，因此“逼真”是对形的一种传统认识。

中国学院教学从新文化开始，其实都是用西方的这一传统认识为指导的，做具象写实方法，几近照相式。20世纪中叶，中国一边倒学苏联。刚从苏联留学归来的钱绍武先生给我们上课时，从开头的肖像写生到人体泥塑都很讲究解剖学知识，我们知道了人的额头形状就是头盖骨头决定的，一个人的手腕子则是那七块腕骨的造型。他讲，在苏联一次解剖考试，老师往桌上扔出一把腕骨，从中检出

一小块来请你说出它的名称来，钱先生每次都得分。人体泥塑作业也都得5分。苏联教学法还要求使用工具测量。比如刚开始摆动动作时，要用铅锤从脖子窝垂下，量出人体重心的位置，做具体形的体积时要用卡尺量，把对象的这块形体前、后、左、右都量到，再在你的泥巴上做比较。这样可以准确无误，真是很科学的。（这方法好学，可离开模特儿怎么办？我们的手、眼若只会机械地抄，是否太被动了？）听说苏联是跟着法国学的，我们的楷模罗丹作的《青铜时代》就有人怀疑他是从真人身上翻下来的……直到如今，我们的招生考试的标准仍然定在“像”上，像人就成，也不管像谁。

画什么像什么，逼真（日本人管照相叫写真），这就是以真实再现自然形态为目的，以达到记录历史事实的作用之传统的对形的认识。（图4-1）

老美院也有不这么教的，王临乙、滑田友先生是留法归来的，他们在法国学习期间正值西方现代艺术革命之时，给我们上人体课时他们的要求就不一样，首先反对解剖学应用在塑造上，也不允许我们用卡尺量。滑田友先生教学时常要求你看这个形“像苹果还是像香蕉”？并非请你在人体上找到苹果形还是香蕉的形，而是请你看出这段形体比如胸、手臂整个是个什么样子的形状。滑先生说：“我所体会的‘应物象形’就是随着原来的形象，究其状态联想到另一种形态，也就是将其（形）特点固定一部分和舍弃一部分，使之在效果上也就夸张得体和简化得得体。”他质朴地道出对形体不自然主义的认识。也道出了现代抽象革命的理论基础。人体课上他常指着活人模特儿说，你们看一段段的好



图4-1 罗丹的《青铜时代》。罗丹的早期作品还留着许多巴洛克写真的影子。

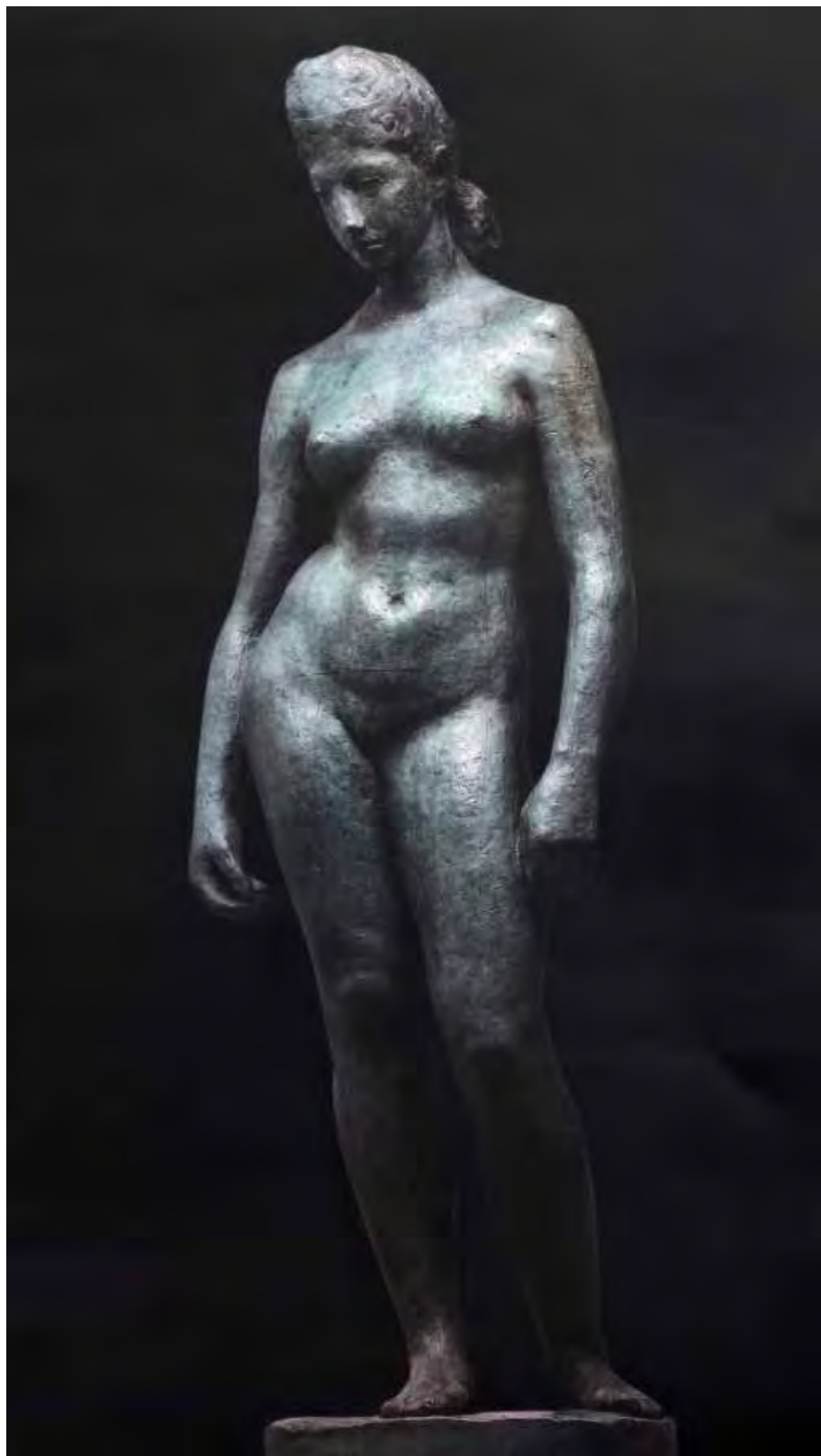


图 4-2 滑田友在法国做的女人体。

风景，真的，这儿的形体并不是教你看是胸大肌还是腹直肌的解剖关系，也不是机械的几何形体，而是更像雄伟的山峦、坚强的岩石或是绵绵的流水（图 4-2）。

咱中国人几千年来看惯了的雕塑形体几乎都是“不科学”的，你们看唐代镇墓力士那圆眼，那胸、腹多么有力量，看我们传统雕塑人体描写的肚子，我们叫它“梅花肚子”，已远离了科学解剖，说的是形体的力量，形体的美。看看我们很久很久以前原始时期的《鸱鼎》（图 3-2），一块块的球状形体，雄伟有力的老鹰，若是科学地把翅膀羽毛做清楚就没这个劲儿了。雕塑的震撼力在哪儿？美在哪儿？是在科学的真实，还是在直观的造型美？再看我们民间泥人张的美女，真正鸭蛋形的脸，哪儿找头骨的形状，哪儿找颧结结、口轮匝肌？中国艺人总结出的头形分为“由、甲、申、田、同、王、国、日、用、风”，是直观地看这头不同的形状，还带着不同意境、性格程式的划分。是咱们不会抠局部吗？不懂结构解剖吗？我在秦俑兵马俑坑里就看到过不少真实具体真人样的人头，和古希腊雕刻“巴底隆神殿”上的马几乎一模一样的马脑袋。所以说我们中国人对形有不同的认识，是不一样的追求，不一样的喜好，中国人是直接的（非分析的）意象审美地看待形。这种对形的认识完全不是科学分析的，他不光是为了再现真实的对象，还是为了表现，表现对象的形，形体的美，形体的性格美。（图 4-3、图 4-4、图 4-5、图 4-6）

有人说西方发明了照相机，带来了艺术的现代革命，因为具象写实的一模一样，照相比谁做得都地道。有位学生送我一本书《发现之旅》，写伦敦自然史博物馆保存的三百年来记录了生物发现极珍贵而栩栩如生的铅笔淡彩写生画，艺术作品的记录功能淋漓尽致，对人们认识世界功不可没。反过来看，照相机的发明，就把这一功能画上了一个完满的句号。我到欧洲看了看，发现西洋自然主义艺术发展到文艺复兴科学了，艺术品可以更准确，这条道儿也就越走越成了死胡同。到后来做一个真人样的美人儿手到擒来，满街的“真人”样雕塑让艺术家看呆了，看腻了，更是不满足了。艺术家关注



图 4-3 唐代的《镇墓力士》。



图 4-4 临摹敦煌唐供养人。



图 4-5 平遥双林寺明塑《阿南》。



图 4-6 汉霍去病墓卧虎石刻，妙在似与不似之间。

的不再是像不像了，而更爱那五彩斑斓的色彩，更爱那结实，有冲击力的体积、空间变化。我在现代雕刻大家布德尔家中看到好多件他珍藏的中世纪雕刻，有的木雕被烧焦了反而更好看。听说现代派革命有人就是被中世纪雕刻所打动，因为那时候没有个“人”的崇拜，雕像不对模特儿。现在人们似乎对“尽精微”的人体反感了，更关注形体的审美价值，更关注自己感情的抒发，要“写意”了，“形式就是内容了”，开始玩儿了。（说白了我国艺术家自古以来就是这么干的。）

有人说现代革命开始于“抽象”（反具象），是不是这个词翻译错了！“抽象”应该是没有形象的语言，不应把变形算抽象；西方造型艺术发展到抽象，我想就是提出了不是“再现”自然的另一种对造型的认识观念。直接审美形的观念给现代雕刻的发展带来契机。简单地理解现代艺术革命的“抽象”，就是与现实存在的不一样，不写实，更不自然主义翻版，它冲出了以科学解剖为依据的法则。

但它是从哪儿“抽来”又“抽到哪儿去”？绝不是凭空的，我认为其依据仍然是对形的审美感受。书法家费利冬先生在他的书论中提出“比类取象”论，他说：“世间万物不论表现形式如何，抽取其同象。这是中国传统文化特有的思维方式。”“比类取象”可以说是造型艺术“抽象”的理论根据。滑田友先生不也是这样认为吗。布朗库西说：“简单并不是艺术中的目的……那称得上真实的并非外形，而是事物的本质。”我们工作室今年毕业的同学兰兰在论文中提出：“一个逼真的复制品是最不真实的。因为‘它只能代替原物的存在，它限制了塑造者多重感受的参与。’”对“变”论述的地道。现在我看周围许多没



图 4-7 亨利摩尔的《斜倚人体》



图 4-8 贾科梅第的《步履蹒跚的人》。

感动的夸张，冷漠的形式主义变形，脱离对现实存在的造型审美的瞎编，不应被视为“当代”。

亨利摩尔认为，他自己只是把“形式单纯地理解为形式”。他塑造的人体，挖的洞，都是把传统的人体美做得更集中，更强烈，更美。贾科梅第不也是在追求形体“极少”之美吗？（图4-7、图4-8）

以上说的这只是两种对形的审美认识不同而已，并不存在好坏、先进、落后之分别。是人类文明发展中对形不同认识的客观存在。

对形的两种不同认识，形成了两种不同的方法，做科学的像，拷贝，逃不掉抄功，而追求形体的审美价值则要你跳得出来，站得高看得远，看得到整体，明白要说的话，甚至于做到“似与不似之间”。齐白石先生讲，艺术“妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”当下人们都明白了艺术品有高低之分，雅俗之别，但不太明白什么样的“不似”为欺世之作。我的理解，没有现实世界直观审美造型为依据的不似，没有作者自身感受的表达，甚至“指鹿为马”的“皇帝新衣”才是假的艺术。

真正成熟的雕塑语言并不关注表现客观形象具体之实，而是强调体察客观对象意味之虚。是否可以说，是现实具象之升华的表现呢？

我认为艺术不相当于科学，艺术品是热血沸腾的感觉所致，并不是分析出来的。

再仔细看看中国传统技法教科书《芥子园画谱》，那兰草画法的一笔、二笔、三笔的程式化，并不失写生得来的真实，而是更“抽象”了。我们应当认真研究一下中国传统对形的认识，用以写生，效果不一样。我们的泥塑人体课是写生课，的确是西洋来的一套，我们教的又不全是西洋传统和当代反传统的那一套。我们的习作课追求的不是科学解剖的肖似，而是通过对有感觉形体的塑造，锻炼对自然美的敏感认识，解决对有感觉的形的认识，争取做到美的表现。感觉并不神秘抽象，写生时抓住了对象在造型上的、情绪上的特点，就是感觉。（而不是像西方革命那样一味地要从根本上与“模仿”自然决裂。）

这里说的是对形的不同认识，在“泥塑人体”的基本练习中，两种看法同样可以达到写真的效果。我们的泥塑人体课程注重的是第二种，直观、意象审美地认识形可以做出真实的具象雕塑来，照样可以做出形体更为强烈的抽象现代雕塑来。以直观审美认识造型的练习是现代“抽象”的基础功课。（图4-9、图4-10、图4-11）



图4-9 布德尔的《女人体》。

图 4-10 滑田友留法时的作品《农夫》，并非所谓抽象处理，并非民族化，其追求与法国当代同步。

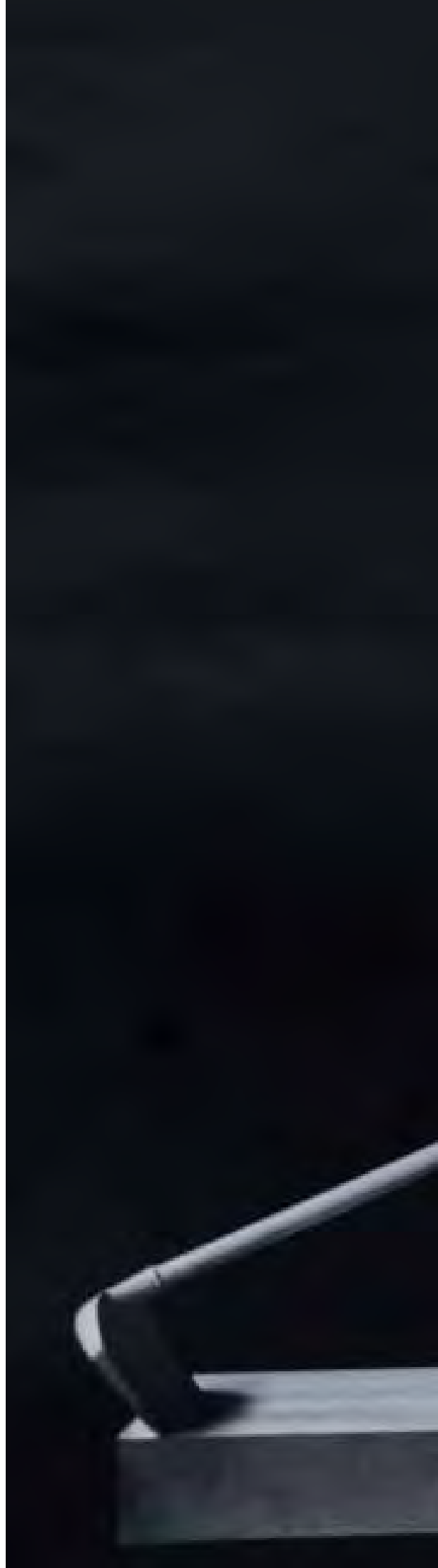






图 4-11 作者的《思想者》。

五、关于整体

要说美院基础教学传统的保守，莫过于“整体”这两个字的老生常谈。在这儿不免再啰唆几句：

听说大物理学家杨振宁先生讲过：自然科学家，都应当画画，因为画画可以练习人的整体思维，从而避免机械唯物论的毛病。他说：“学会了艺术的广阔思维方法……所以我才能够避免死心眼儿，避免机械唯物论，想问题能够更宽一些，活一点……”

可不是每个画画的人都具备整体的眼光的。一件好画出现不容易，从某种技法角度说，艺术家的整体意识决定了他是否能成功，这就是我们基本练习中“整体”要“天天讲，月月讲，年年讲”的原因。

有一次我在敦煌临摹佛像，油画系的袁运生先生也在那儿考察，我见他用整张高丽纸双勾北魏的壁画，从上角开始画，云气，飞天，故事一个挨一个地往下画，画到纸最下端，壁画几乎一模一样地呈现在整张纸上，没见哪个人腿长了地方不够，也没见哪个手、胳膊短了不好看。这样从局部入手而整张画面构图不变地画下来，全靠他练就得整体的眼睛。

整体就是一眼看到全局的技法练习。

比如我们做泥塑人体的比例，“科学”派要求用弓把（就是卡

尺)量,甚至做等大人体时,一个形体把模特儿那块地方和你做的那部分,前、后、左、右都要量到了,照着尺寸做。这不是抄吗,我说这是把我们的眼睛机械地练瞎了去。我们应当训练一眼看得到全体,从小的部分看整体就是看全这个形是什么样的,而不光是点、线、面、原寸的拼凑,照搬。再放眼看去,则要一眼看见头,看到脚,看到完整的全局。这样,这人的中心在哪儿,头、颈、胸、大腿各段的比例,不光是长短的比例,空间、体积的比例全在你眼里了,能不准吗?听说达·芬奇他们平时玩儿打赌看墙上一根线,三分之一在什么地方,谁说准谁赢,那是在练眼看整体,文艺复兴的带头人都知道练眼,他们开创的体系并非都是机械唯物论。

整体是“关系”是“比较”。所谓一眼看得见全体,就是让你能看得到形和形之间的关系,就可以正确地比较它们(具体的每一块形体)在这个整体的人其中应当的地位。每个局部的大、小、多少都是你眼看全的整体决定的。

一件好的雕塑(习作也罢)都不是面面俱到,各处都一样,或各处都不一样,它是如歌一样有抑扬顿挫、有韵律的。这个韵律就是整体,如果一首曲子,一会儿出一个好听的旋律,一会儿又一个,再一个,然而互相不搭界,你能听出什么好来吗?如我们泥塑人体,精心地每块体积都做出来,而孤立地互相没关系。我们常说的局部“太跳了”,就是每个局部都“抢眼”那就不好看了。如果一件作品要“主题鲜明”,就是把要说的话看清楚,也全靠你平时整体感的训练。

有一次,我请熊秉铭先生指导一下我的雕塑,他在我工作室盯着一件雕塑看了足足半个钟头,留



图 5-1 作者课堂上做速写。

下三个字“要再简”。这“简”字让我琢磨了许久，当时我对艺术的现代很不明白，正不断地求教熊先生。我猜“简”是现代的追求，“简”的根据就是你的整体意识。滑田友先生也说：“舒服是美的要义。就是美要简单朴素。”石涛老先生的“一画之法”大概就是这个意思吧。

雕塑系最有威望的王临乙老先生，学生们都用上海话“打滴”（上海话“大体”的发音）亲切地称呼他，因为王先生“打滴”是他的口头禅。有一次给我们上人体课，星期二早晨他一走进教室，见我们把鼻子、眼睛、嘴巴都做得差不多了，扭头就走，生气地说：“现在小东西都出来了，不做大体，我不看！”我们都傻了眼。后来随着年龄的增长，越学越觉得王先生要求的对，他自始至终地要求我们做整体，对能“学出来”的学生帮助实在是太大了。

我们泥塑人体课从“技术”角度说其实就想解决“形”和“整体”两件事，而整体的训练则是从开头儿到毕业都要求锻炼的项目。每件习作从第一天堆大泥到最后收拾、整理，整体都是主要的学习科目。

常常有人觉得“整体”这两个字太抽象，不具体，甚至神秘不可理解，其实不然，当人体习作课开始上泥，各类教材都要求把人体各部分，头、胸、肚子、四肢空间关系摆对，做“动态、比例、重心”，如何能很好地完成教学要求呢？前面说过了，有用工具测量的，有用轮廓线找的，也有用泥堆的，不管用什么方法，如果是一个个局部去看的，一根根轮廓线去找的，往往会出错。这时候你要跳出来，远远地从头一眼看到脚，如果你看到了全局，比例，动作，空间关系就好安排了。再比如做比例，应该不光是平面的长短、宽窄，重要的是空间的体积的比例关系，如果光量长短、大小，光孤立地看单根轮廓线是不行的，会出错，如果你学会了看整体，并且是一眼从头看到脚地看整体，那么哪儿不合适你一下子就发现了。一个人体的动作也如此，一个动作无非是头、胸、骨盆、双腿怎样的关系坐落在脚丫子上。如果你单看头和脖子怎么扭的，甚至只看左边那根轮廓线怎么拐弯的，而不管它和右边那根线是一个东西的两边，做出来必然“歪七扭八”，不成样子，只有放眼看整体，一切关系

迎刃而解。

往下做，做到后来一块块骨头肉都做出来了，好像做完了，此时当你拉开来看看整体的时候，可能会发觉许多小东西白做了。有位同学做头部的五官，全真切地做出来了，而且每件感觉都不错，我们站远处看了一下，原来对象的头是长的，他给做成方的了，当你把方头改成长头时，那每个局部都变了位，鼻子、眼睛、嘴起码两处要拆了重做。那些小东西不是白干了吗？要找回整体，它们都太多余了。因此要从第一天起做整体，一直要求自己做整体练习到完成的最后一天，练我们整体看事物的眼睛，下决心苦练下去。

我们把做泥塑人体看作盖房子，腿是柱子，头、胸、屁股是房间，我们的工作就是把这些建筑构件，组合成完美的大房子，要完美就必须整体的眼光看他们的关系。它们是统一的，完整的，整个儿一件事。假如我们把一个人的眼睛或胸大肌比作房子的门窗，如果你这房间没盖好，往哪儿上窗户呢？如果一个坡屋顶还没成形，你光顾得摆弄那些好看的瓦、瓦当，你一撒手，那些小东西哗啦啦全掉地下了，白搭。**建筑是空间关系的整体艺术**，先盖房，再装修，用在我们泥塑人体课上很实际。记住：先盖房再装修，就是我们的口头禅先整体后局部！整体和局部必须调整好，关键在整体眼睛的训练。整体的眼练出来了，你就可以发挥了，写实可以，抽象也可以，立体派也好，结构主义也好，一切都以



图 5-2 被苏联批判为形式主义者的玛特维也夫的作品《十月革命》他说雕塑重在砌筑性。我翻译为雕塑就是盖房子。

整体认识形为基础。

有一件事要提一下，整体并不是简单化处理，不是不要局部就整体了。有位同学在泥塑上不敢做出局部的形体变化，他说怕破坏了整体。其实不然，整体和局部就如同一个建筑体上门窗和房间的关系一样。窗户不能离开房子的墙面，也不能把墙全抹平不留门户就整体了。好比现今市面上流行的所谓“写意”说法，似乎手法噼里啪啦，没有局部的处理就是写意了，难道工笔就不写意了吗？因此，全面理解整体，很好地掌握整体意识非常重要。

古人有“庖丁解牛，目有全牛”之说，高级屠夫都明白整体感的观察方法的重要，何况咱们学艺的人。我们做人体泥塑不应以把每个局部做清楚为能事，做好每块肉并不难，就跟我们学会拍块砖头并不难一样，难在把每块砖盖成一栋好房子，不塌，还要好看。（图 5-2、图 5-3）



图 5-3 落水山庄 我们发现建筑之美全在一眼整体看到的，而不单是门窗砖瓦小东西多么好看。

当代建筑家都在追求雕塑感，玩儿雕塑形体的空间关系。我们做泥人儿的倒应该研究一下建筑感。苏联有位雕刻家马特维耶夫用三个男人体做红军纪念碑，他做人体强调“砌筑性”，说白了就是盖房子，就是追求建筑感。那人体的力量就出在这“建筑”上。

建筑感是雕塑整体的艺术性，比如咱们看什么样的建筑都是整体着眼去看的，看南方飞檐的轻巧，还是皇宫庑殿的雄伟，都不是孤立地看屋檐、看廊柱看出来的，都是一眼整体看到的。我想建筑感应当是整体的空间关系。我们的泥塑人体课不妨好好研究一下它（图 5-5）。



图 5-4 Marni 马



图 5-5 巴黎拉·德芳斯广场“通往欧洲”



作者的“太行山上一棵树”

六、绝招儿

头年我又到欧洲转了转，不光玩儿，也到德、法两国美术学院看看，主要想看看他们现在怎样上课。好些个和学院有关的艺术家朋友都回答给我几乎相同的话：“我们现在又画具体的东西了。”“但，教授没有了。”是的，他们现代革命可比咱们长远多了。我们“破四旧”也就那么几十年，不过“教授”也快没了。我想，应当把我知道的一些老师的“绝招儿”记下来，这才是非物质文化遗产啊！

我有幸跟着滑田友先生学习三年，他教我们做头像，做人体。开头做头像，我们给他准备好架子、泥条，请他示范给我们看。滑先生上来先观看模特儿良久，然后对着模特儿的正面，用泥做出左、右、侧面的两根线，转一个正侧面，又是左右两根线，再两个3/4面的四根线，这样八根线做出了这人体很精准的形象，然后在每个角度做离他最近的泥点，很快就完成了这个人头的塑造，特像！我惊喜这方法挺合我们的心思，我们不是一直只会抄轮廓线做像吗？

再看看、再想想，还是不一样，我们做的轮廓线，左、右两根基本上没关系，滑先生做的线两边正好卡在中间那个“苹果”形体上，他做着，我们就看见这个形体了，的确，那线只是完整形的边缘。滑先生说他在法国学习多年，仔细地研究了古代希腊的名作《米



图 6-1 我模仿滑田友先生塑造法从八根线入手的作业

洛的维纳斯》，发现那人体上明摆着八根线，是各个角度形体的边缘线，用八根线塑造，可以如提纲挈领快速、精准地造型。这八根线是滑先生总结出的西洋造型方法，也是他中国文化用线修养所致，他常跟我说这叫“一笔螳螂肚，二笔丹凤眼，三笔意到笔不到。”这是中国画基础教科书开头就总结出的高深道理。他活学活用了西洋学业。有人说他是民族化，我说他是化了西洋。



图 6-2 滑田友的男人体《沉思》

人体课的时候，他也用八根线塑造法写生，他还老跟我们说：“你们看这一段段的好风景。”后来学校开展社会主义教育运动，有人拿来说“法奴”滑田友这是对模特儿工人阶级的污辱，其实先生完全不是把肚皮当风景来逛，而是启发我们感觉到那如山峦起伏或似小桥流水的韵律美。他是教我们在一个肌肉、骨头纵横交错着的自然人体上看出具体、直观、有审美意味的形体来。（图 6-2）

滑先生在法国穷困不潦倒，玩儿命钻研西洋泥塑人体雕刻技法，他说在法国美院七年，老师只说了六个字，“建筑、建筑、建筑。”

何谓建筑呢？滑先生的研究结果就不那么神秘而十分直截了当。他说：一件雕塑如同串糖葫芦，每个红果都被一根竹竿穿起来成了一个造型，天津人管糖葫芦叫糖堆儿，直译为把许多糖果堆在那儿，若没了当中的竹竿儿这葫芦就散了架了。在我们泥塑人体里，无数美丽形体都挂在一个无形竹竿上，使你的作品如建筑一样立得住。

滑先生说这也如同铺石子路，如果你还没平整了道路就去摆弄那些多彩的石头子儿。那这路肯定没法走车，做雕塑也是这回事。

在雕塑里要找这根竹竿，找这个路。有了这个直的东西，各个局部形体都有了依靠，那人就站住了。有句行话说“形体要结实”。结实主要靠形体要完整，再有从整体处理来看，就是里面要有直的东西联系着，外面有直的东西箍着，我的同学孙增礼体会为“麻袋装满土豆”，麻袋就可以理解为外面“直的东西”。

当然这竹竿和“直”的东西，不应理解是笔直的直，这直的东西就是人体里无形的柱子，挂件（肉什么的）用的，具体到人体泥塑的表面，也可以指的是“低点的联系”，要在全身上下的低点，看到那无形的柱子。（图 6-3）

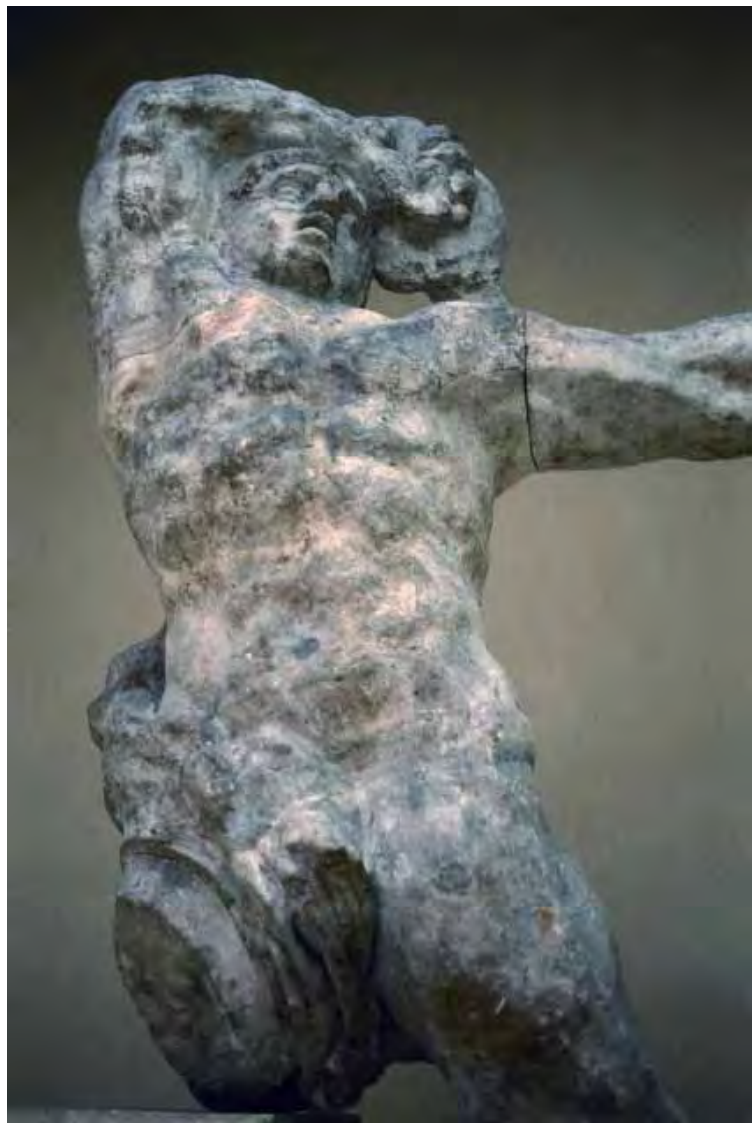


图 6-3 布德尔的纪念碑习作稿《男人体》，串糖葫芦的效果，结实的石子路。

滑先生在法国学习时很清苦，有一次因饭吃不饱晕倒在街头树底下的草地上，待他醒过来睁眼一看，头上的树枝、树叶特别好看地编织在一起，好似有根线贯穿其中，他特高兴地总结：在泥塑人体之中，叫“编筐”，每根横着的斜着的竹篾都有联系的，把一个完整形编出来。把各个形体串联起来，可以把形体塑造得结实饱满。上课的时候，他教我们从脚后跟看到脚脖子，看到肚子再看到脖子，找到贯穿的关系。那就是糖葫芦的竹竿，就是石子路直的东西，也是编筐的竹篾。有人攻击他说他太装饰性，那时代其实是说他去搞形式主义，滑先生的塑造法绝不仅仅局限在形式上，他特注重个人



图 6-4 滑田友的《女人体》。

的感觉。我倒觉得专搞装饰性的工艺家，若能明白他的造型道理可就好了。而工艺品和艺术品之原则只有一点点，就在一点形式和感觉上。（图 6-4）

他常说，一件好的雕塑要“贯气”。我体会，人活精气神，人活一口气，“红、光、亮”有挺拔之气，垂死的人有瘫软的气。滑先生教导我们说：“好好体会‘气韵生动’是怎么回事。”苦读于法国的滑田友先生，学得绝招儿都是西洋传统来的，滑先生和王临乙先生在法学习期间正值现代艺术革命方兴未艾之时，看他们的作品和当时法国雕刻家马约尔、德斯匹欧、动物雕刻家蓬蓬很近似的，地方就是追求自己的感觉的体现，而手法则是想办法和自然状态的不一模一样，现时人称之为抽象。他们追求的是和当时法国艺术现



图 6-5 法国动物雕刻家蓬蓬的作品。

代革命同步的，并非民族化。滑先生说的气韵生动就是做雕塑的感觉和整体意义，这些都是西方现代革命的主旨。他们学得了，并带到中国现代雕塑教学，这些是需要我们好好研究、继承的遗产。不必轻易放弃、革新、打倒。

我曾在罗丹家里看见他早期做工艺品时的作品，有点锁碎不够整体，可能是没有摆脱抄自然的道理。滑田友、王临乙和罗丹那几位高徒当时正在做冲出自然主义束缚的革命工作。

我十分敬重滑先生，也自认为学得了他的这些招数。现在在课堂，每当我应酬不下去的时候，总把这些传家宝拿出来讲给后生们听，有点儿用。



古希腊“男青年”：绝招儿是饱含传统的新招儿。新不是空前绝后，我们要珍重这“文脉”。

七、课外作业

因时间有限，同学们要练习得很多，不得已没按大纲的规定，留了课外作业。头一个作业是人物创作，把自己喜欢的或熟悉的想表现的人，用自己的方法表现出来，时间五周，课外也打分儿——在第六周办个展览。

我写了个展览前言如下：

我自愧不知如何教创作，艺术创作不是个人思想感情的抒发吗？我怎能用自己的设计去辅导学生的创作激情呢，更不明白怎样给学生指明一条适合他自己的“方向”来。每个人的感受、喜好与时俱进，现在就让我把它拴在一根筋上恐怕不妥。

由此，我们安排了这个课外作业，请同学们把自己喜欢的、想表现的人物表达出来，权当创作课。

在辅导过程中，我主要是和学生商量看怎样能把他要说的话清楚，有的同学考虑更多的是材料或形式语言，我觉得只要有话要说（特喜欢的），又能把这话体现清楚那是太好了，但如果单从形式出发的求新发明则有违所谓“现实主义”的创作方法。有位同

学开始想用枯树叶做人，表达一种朦胧萧瑟感，我不太明白，只是把上边那些话又重复了一番。后来他做了一个少女头像，真挺朦胧。我说把你的树叶贴上去多好哇，更朦胧了……展览时没见树叶，还是石膏的，我思索可能我完全没有理解他的思路，也许我是在拉后腿。以枯树叶之朦胧给他的审美刺激，做成了这件头像，不是挺好挺正常的创作方法吗？若按我的建议去贴树叶，不正中了找新花招儿的流行病毒了吗？在搞创作这件事上似乎没有先生后生的前后之分，我更不清楚创作该怎么教了。

这课外作业还有一个要求是：不是照照片做一个一模一样的习作式的东西，这课外作业不是课堂习作的补充练习，可以理解为两码事，记得李可染先生说过：“用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来。”我觉得这很清楚地解释了创作和习作的关系。

最近看了几位毕业以后自由艺术家的作品，有的木雕作品开头技术生疏时的创作生龙活虎，到后来技术熟练的时候一做就想到做像“回归习作”了。我自己实践中也有这样的时候，我用手撩石膏直接塑造，号称“指墨”，开头手生得很，但许多“偶然”的效果挺有味儿，后来熟了，一上手就觉得鼻子不像，嘴比例失调，这个那个追求真实去了。那基础知识的绊脚石就来了。这时候我需要狗血淋头跳出来，回到自己的感觉去。“打出来”不容易，首先打到哪儿你自己要心里有数，这就是你的感觉，你要说的话，你觉得哪儿美要清楚。（图 7-1）

而偶然出现的效果是掌握了扎实基础知识自然而至的，偶然是你的感觉，“必然”则是规律性知识的掌握。你看毕加索能随心所欲地“胡画”“乱变”，你再看看他早期的素描，那么整体，那么强悍，谁比得过。

我有位学生在毕业论文中提出：“每天对着模特儿做人体，成

为当代艺术实践的绊脚石。”这个论点震动了我，反思我们的教学，光顾得造型了，光说技术了，有违我们的艺术主张，习作和创作的



图 7-1 作者参展的课外作业《鲁迅》。

关系没有解决好。

创作让学生为难，常说不知道做什么，我也常说创作难，特别是关在教室里上课的阶段。创作需要灵感，课外作业敦促你把现实世界形形色色给你灵感的刺激，抓住并表现出来。而反过来关在教室里的习作课我们要想法让学生不致麻木。在教学实践中，发现强调注意对对象的感觉太重要了。写实的习作练习不能停留在具体真实的物理存在表达能力上。而自然是有血有肉的，形体是有感觉的。看着对象，不能只看肌肉、骨头、点、线、面、体积，你要感受到它的美丽所在，这感觉不只是对象情绪性格不同，形和形之间结构、空间的美，或者黑白关系，几块颜色之美，甚至你根本说不出所以然的那个劲儿。能够发现它并努力表达出来，这正是我们从艺之人的本领训练，也可以说是创作练习。有了对模特儿的敏锐感受，又学会表现出来的方法，你就有了对活生生现实的灵感，它会不断出现，还发愁不会创作吗？

俄国雕塑家柯年科夫说：“当音乐家拉赫马尼诺夫给我摆模特儿时，他的旋律帮我完成了伟大音乐家的肖像。”我们做习作的时候，真应该像他一样多感受一下形体表面以外的东西。最近又看了一遍费城博物馆的藏品，许多印象派杰作都在它那儿，其中有一张Renoir的 *The Luncheon* 好看极了，我并没有注意它光和色彩的表现，两个人严肃地谈着生活要事那个劲头儿，强烈地感染着我，大师的感觉真好。艺术家感觉的培养，光课堂上抓是不够的，感觉甚至会被技法所泯灭。这就要求我们在课外多多地练习，去观察，去体味，并想办法去表现。

我在每单元习作开始时，都请同学们画速写，不是请他们画像，画准这个人儿，更不是复习考试方法，我觉得画速写可以把你的感觉更单纯鲜明地抓住，我也希望大家课下多画速写，把你平时喜欢的东



图 7-2 走到哪儿画到哪儿。

西记录下来，我觉得自然是最好的老师，多画速写是向这位老师学习的大好机会。因此我们工作室留下又一个课外作业：画速写。（图 7-2）

教学中要不断提醒注意感觉，我说，没感觉时不如出去走走。对象不一样，每个人的感觉也不一样，有的人更敏感，我们说感觉好，其实是才能，我不能强求每一个人的才能出众，但可以启发他，挖掘他的潜力，我想一个好的教员可以把感觉较迟钝的培养得更敏锐，不好的教员只教他抠技术，会把挺有才能的孩子磨圆。

有一天下了课，吃完饭，几位同学和我一起闲聊，其实说的还都是堂上作业的事，其中有一位版画系硕士毕业生在我们班蹭课，和同学们都混得很熟，席间他对一位女生说：“我观察你多时了，发现你缺少一种爱。”这孩子听了眼圈红了，我也觉得她平时挺关心别人的，只要我去上课，她总会给我泡一大杯好茶。我说你们挺忙，别客气了，她说在家我也这样侍候爷爷。怎么说她没有爱呢？她觉得委屈，动了脑筋思索。我也想了许久，后来我明白了，他指的不是人与人之间的关爱，更不是性爱，而是对现实生活、对艺术的一种热情，一种感觉，一种爱。反过来说就是现实世界能引起你激动的感觉多少。这“被激动”的感觉就是爱，就是创作的灵感源。她平时也挺用功，总想做好，我觉得更多的是技术上的做好，而少一种爱，就是我们常说的感觉，做艺术的要有这种感觉，是热的，不是冷的。

有一次，牟老师摆了一个小个子中年男子手持“板儿砖”的动作，那玩儿命的劲头儿十足，我做了一个“示范”，我发现他真是从脚跟到头顶有股气顶着呢，而每块肌肉紧绷、突起，是条汉子。（图 7-3）还有一次王老师上课，摆动作时，这位胖女模特儿站了半天也不舒服，后来她坐下了，那大块体积真是动人，我也做了个“示范”。我觉得她那大块饱满的体积真美，让我激动。我说，不是技术比你们高



图 7-3 作者的示范作品。

多少,大言不惭地说,我感觉做得比你们好,起码每件人体都不一样。而感觉这玩意儿一点也不神秘,只要在习作基本练习上努力追求表达自己感觉就好了,一辈子都有用,我们搞艺术的,不就是要表达自己对现实世界的感觉吗?我们一定要训练自己有这种敏感的爱。



图 7-4 作者的示范作品。

泥塑人体课练习给你们提供了很好的机会。(图 7-4)

在基本练习课程上,常有几种不同的表现,有的人把模特儿做得很鲜明生动;有的人则做得与模特儿有一段距离,但看得出他是在追求一种表现;或像某大师的造型;或一种变形的追求。我觉得一个艺术家必须有他自己的主观。而做习作训练时,主观应该是从客观来的,我常说模特儿是你们最好的老师。对象给你的感觉是主观的源泉,而主观地认为什么样的为好,离开对象去追求它,是否有点形式主义?对自己今后的创作方向没有一点好处,主观感受都是客观实在、自然地激发给你的,不要像一位德国哲人说的:“让别人在你脑袋里跑马。”在这里一味地强调感觉,我似乎把课外作业排在课堂上了。的确,感觉的培养和训练,真是艺术学子每时每刻要做的事。

我把创作课安排在课外,也不光是因为课堂时间太少。自从美院从城里搬出来以后,我就常常觉得学生们可怜了,在老美院,离美术馆、故宫多近!书店、音乐厅、首都剧场也不远,市井文化举目皆是。学生们当然不能每天看展览、看戏听音乐,但这所谓的“文化氛围”对于一个艺术学徒,文化修养实在是太重要了,毛泽东说过艺术存在着“文野之分,粗细之分,高低之分,快慢之分”。这一切都和搞艺术之人的修养关系很大,修养不是自己读书学得到的,那么我们试着在课外活动的“摸爬滚打”里找到灵感,进而创作吧。(图 7-5)



图 7-5 家乡的河、绘画、风景都不应和泥塑人体对立起来。

八、默写、临摹课和示范

叫我们整天盯着模特儿看，还要看见形体；叫我们整天对着模特儿堆泥，还要做像做生动。说不好听的有时如同受刑罚，还没什么好结果。所以我常教唆同学做没劲了就出去转转，我不按教务处规定考勤，罚你们。因为咱们是在学艺术，又不是小学生。



图 8-1 作者临摹平遥双林寺的《韦陀》。

咱们中国画家有一句话：“走遍群山打腹稿”。我也试着练过，开头乱七八糟，后来好一点儿，觉得背着画可以把想画的更简洁。有一次画大山，夕阳的血红和背阳的蓝光强烈极了，也好看，但那蓝颜色往哪儿摆总没谱，再上山，看清了那红的蓝的是山脊和山沟的关系，原来我没看见大山的形状，于是我好好地记住了那山的造型，回来就好画了。**默写可以记住完整的形**。有一回我做我那可爱小狗的写生，从搭架子开始就跟做解剖似地追求准确，由于狗比人生多了，做了半天总觉得散，不对劲儿。干脆不照着它做了，使劲看，看它身段、形状，然后默写，

挺好。原来默写这工作把完整形弄清楚了。

课堂上几乎没时间再安排默写课了，我就鼓励同学们下午背着做这件习作，把对着模特儿看到的默塑一下，可能与写生比很不顺手，第二天再看模特儿，你会惊讶地发现“原来如此”，接着“默”！你对形的完整、整体的认识会大大地提高一步。（图 8-2）

我们泥塑人体课还安排临摹课，上课临西洋古代石膏，下乡临中国传统造像，先人总结出的造型规律，塑造方法，对我们的写生课很有帮助。我发现临摹的时候，眼睛往往能睁得开，看得见一个完整的形，比如做肚子，写生时被那么多生动的起伏弄得眼花，可到了古希腊人体面前一看，人家都给你归纳得清清楚楚，好好的了。临摹课是有用的，和咱中国书法的读帖、临帖是一样的。“别人嚼过的馍”是有味儿的。（图 8-3、图 8-4）

美院在教学中，教师要不要动手动学生的作业，一直有争议。人云：“君子动口不动手”。我非君子也，我主张动手，或改学生的作业，或“示范”地做一个。重要的是：第一不是替学生改，替学生看，替学生做；第二要看在什么时间出手。

老师总能发现学生的毛病，要不怎么叫先生呢，但不是告诉他这儿大了，那儿短了为止。这等于你替他看对象。点到了，不为止，应当让学生知其然，再知其所以然。这时候，我常和同学商量，问他在做什么，怎样看的。然后请他看模特儿这块是这样吗？看不清楚还是差



图 8-2 作者课后做的默写，下午默写上午功课可以帮你认识，记住具体完整的形以及对象的感觉。

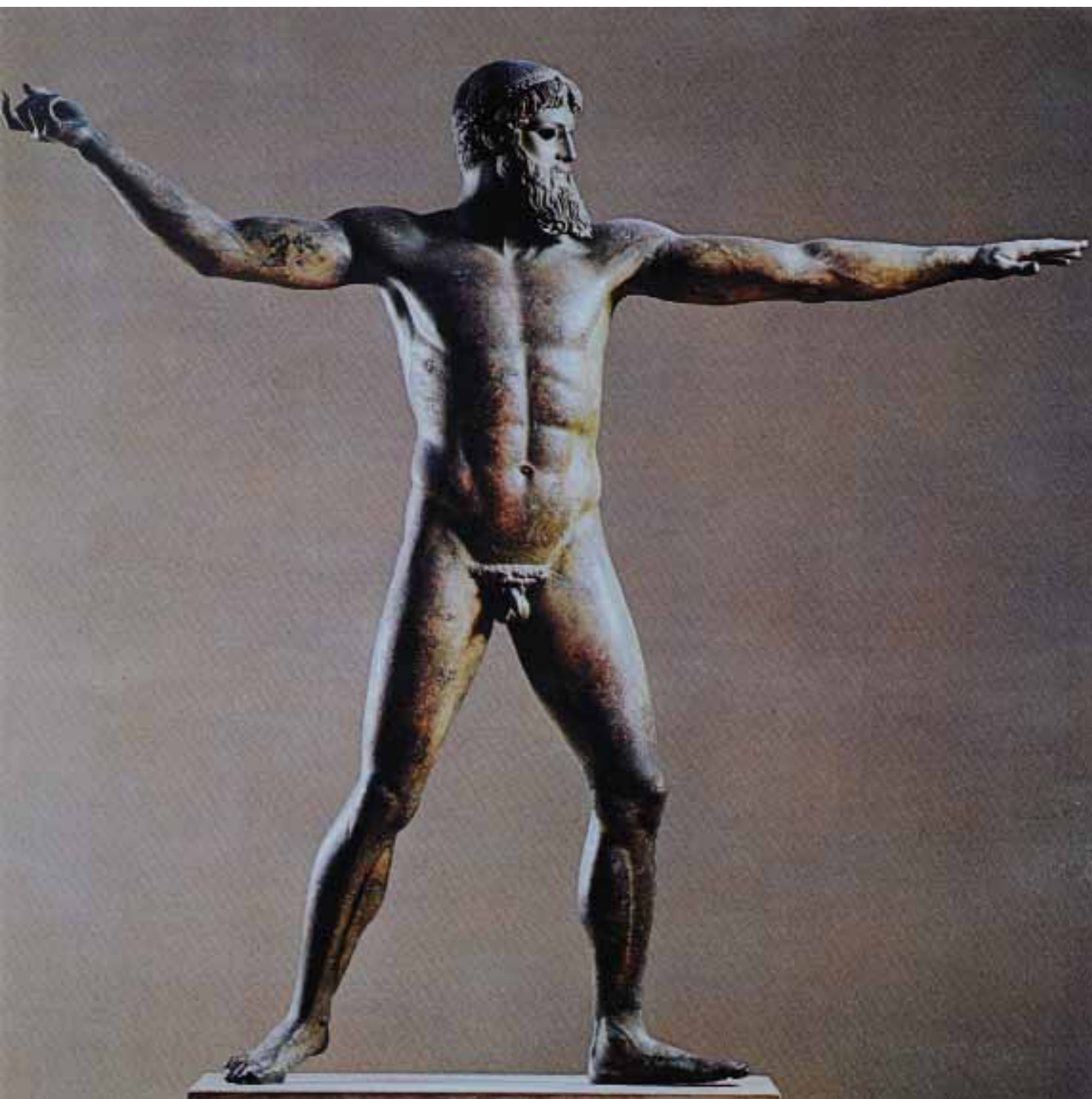


图 8-3 古希腊的《宙斯》。



图 8-4 作者课堂作业男人体

不多？这时候我就问我动手破坏了你的作业可以吗？若同意，我就着手把我是怎么看的，怎么说的，横着看呀，完整形啊等等，在这儿来一遍，往往有好结果，学生会高兴地说他这回“看见了”。我当然也高兴，但往往下次看毛病又来了，我问怎么回事，答案是“你来了我就看见了，你走了我又看不见了”。我说：“自然，俗话讲我干饭还比你多吃几碗呢，这得练！”没关系，慢慢来，本来这修行就不是着急的事儿。

因此，我在一个习作的中间偏后阶段（不在这单元一开始），和同学一块儿做一个，权当示范，但不是请他们学我怎样挠泥巴的手法（有人总结司徒方法是刀削面，我们工作室是“挠挠”），我是想告诉学生这儿我是怎么看的，怎么做的，而你们在这儿是怎么做的，怎么看的。做肚子的时候，我就把某某叫过来，问他你那儿对还是我的对，做另一块的时候，再把我改过的另一位请来讨论，几乎每个地方，整体处理都有所指，我想这个工作对同学可能有所帮助（图 8-5）。



图 8-5 与同学一起做的女人体。

九、毕业设计

到了临毕业这一年，同学们都显得特别兴奋，每个人都憋着劲儿要表现一番。

雕塑系为毕业创作出了书，我为第一工作室这一章写了句话，我这样说：

“我们怀着满意的心情，又送出门这一帮可爱的学生。这里展示的作品首先总结了他们学到的造型艺术的基础知识。多彩的作品表现了他们的喜好，不管是石膏做的，还是麻布缝的；不管是彩色皮子塑造的，还是金属焊接的，都表达了他们对生活的热爱和对造型美的发现。我们且不必考究‘写实’还是‘当代’，如果孩子们在这儿的几年学会了点儿在今后漫长的艺术之路上迈开脚步走下去的功夫，我们应当感到愉悦。”

这几年雕塑系的毕业创作越来越红火，不少作品被抢购，有的卖到几十万。社会的影响是巨大的，同学们都知道什么样好卖，什么样新潮，我的想法与此不同，有句“人为财死”的老话一直影响着我，我觉得不能以“卖相”为创作指导原则。但考虑到即将走向生活需要糊口的学生们，应该练什么样的创作方法，心里矛盾重重。

学术界艺术的现代革命已经多年了，听说西方人以“进化论”



图 9-1 王明泽的作品《倔婆婆》。



图 9-2 王亭亭的作品《多米诺》。



图 9-3 苏凌志的作品《洗澡》。



图 9-4 王伟的作品《葺木》。

哲学为指导，凡新就好，我觉得这是否太形式主义了？我觉得再发展一万年下去艺术规律也是不会变的，那就是艺术只是表达艺术家个人对自然的感悟的东西。艺术和政治应当是两码事，20 世纪的政治是“二为”，那时代创作倒好搞，有个题目就行了。现今一些人追求的是功、名、利、禄的高攀。以如此政治目的搞的艺术流行于市，新倒是新，好吗？

在市场经济发达的今天，如果我以种菜为生，今天看土豆儿好卖，我种土豆儿，秋天看萝卜养生，有人抢，就改种萝卜，甚至当时又见白菜涨价了拔了萝卜种白菜，这行为无可厚非。可我们是搞艺术的，如果看买家的眼色行事，照着买主的行市要求

说话，和自己的心思相违背地说假话也不难过，甚至做一批“皇帝的新衣”欺骗人民，这还叫艺术吗？我们不去做自欺欺人的事。

还听说西方教学早已不要传统基础知识的传承，而是给学生找出一个适合他的风格路子来，这就奇怪了，一个人的感觉是不断变化着的，怎能把他一时一地的表达方式卡在他一生之路上呢？

我觉得一个人他生活在当代，享受着当代的酸、甜、苦、辣，如果是真诚的，他的作品必是当代的，现代并非是在屋里想出一个新招儿来。“当代”更不在乎样式的变迁。有人总在评判什么样式是现代的，什么样式不当代，这是否远离开了学术探讨而太政治化了？

我想，跟着感觉走是对的，如是，则不择手段，出来的样式，风格连自己也想不到，为出新风格而冥思苦想真是冤枉啊！若出了新风就抱住不放，作什么都这么着，就真叫“故步自封”了。

现而今叫多元化，白话说就是怎么干都行，我想干法不同并不决定效果怎样，实际上搞创作的出发点是不一样的。

有一次，一位学生问我：“创作里要把我对世界的感悟加进去吗？”我不明白，创作不就是做你对周围世界的感悟吗？怎么有个加不加进去的问题呢？想了想发现我们对“感悟”这个词的理解是



图 9-5 刘涵的作品《宿舍》。

不一样的，我所理解的感悟，就是我对世间万事万物的感性认识，或者简单地说是好看，美的东西感动了我。他指的应该是更加深奥的观念，更抽象的哲学概念，他所指的不是加进去，是从概念出发去创作的方法。

还有一条路是做自己喜欢的，这是无目的的，可遇而不可求的，跟着感觉走，走到哪儿也没法设定的。

“自己喜欢的”可以说是外界对自己的刺激，引起的激动，也可理解为灵感来源，它来自何方？首先我觉得不是想出来的，比如我想做一个伟大的人，或想做一个禅意。如何把这些思想变为创作，就得再找一些具体的形式、招数。这似乎不是造型艺术的创作方法。我们是把现实世界对我的刺激：人物形象也好，形体的变化也好，以至于体积关系、材料本身的美感，想办法表现出来。

一次，我看到一张二胡演奏家阿炳的照片，他戴的一副墨镜竟然只挂在一只眼上，另一镜片斜耷拉在远离眼睛的鼻孔旁边。因为他是瞎子，看不到，但正是这个形象，让我看见他瞎了的双眼神，很贵族，特动人，专注于拉琴，这灵感刺激着我做了个阿炳肖像创作。后来看到一篇写阿炳的文章，提到他看到的阿炳雕塑，风里雨里的一位沧桑卖艺人。要把阿炳说成是控诉旧社会受苦受难的代言人，过去创作都是这么搞的。但百姓不认可，说那不是阿炳。我想可能是所谓纪念性的思想概念，思虑过多所致。没有好坏之别，只是创作方法不一样罢了。我有位朋友想为王阳明造像，怎样做才好呢？我们讨论起来，他说想创作一个鲜明形象，可没有照片怎么办？我说当你想做王阳明时，就在现实生活里寻找，找一位精神气质你觉

得都像他的人，以此为基础去创作，应该是做任务的方法，如果在你看他书时，突然脑袋里出现了一个形象，这形象似曾相识，刺激着你去创作他的肖像，有这股热情就和作任务不一样了。我觉得艺术创作在“想做”的“想”上，这个想是来自你现实生活一个具体形象的刺激，还是概念的理性认识，还是任务的要求？完全不一样。第三种需要培养感情的，第二种不是造型艺术的思路，只有具体形象直观审美的刺激才能出现生动的好东西。包括各种现代主义好东西的出现都是如此。创作方法不一样。我说搞创作的出发点是不一样的。（图9-6）

那到底叫学生怎么办呢？随便！说这话有点儿不负责任，难怪



图9-6 作者创作的《瞎子阿炳》。

人言我没有老师样儿。什么样的老师更负责任呢？前不久，在一位朋友家看他家孩子正在跟着家教学画，画得挺好看，又像马蒂斯。我问大人为什么要请家教这样教？答曰孩子不会画呀。我想什么叫会画呢？是素描画准的技巧吗？是像老干部那样学会画梅花、葡萄珠儿就会画了吗？是能画像马蒂斯、毕加索就会画了吗？凡·高苦于自己没进过学院学会画，他不会画吗？美丽的阳光、强烈的色彩教他努力画！人常说某某的画好，充满童趣。孩子们自发的画儿生动自然地反映出他们的感觉，那时他们是“无法无天的”，没有方法却有天份。我们教育的误区就是把天份的童趣

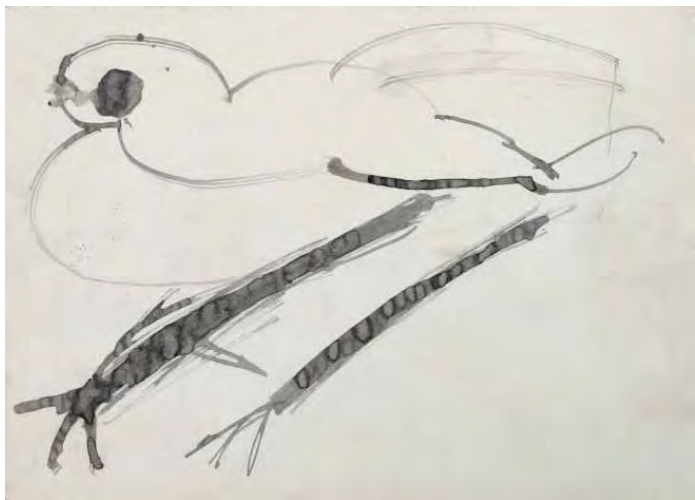


图 9-7 启发你许多好画出现的灵感，小儿四岁时画的鸟儿。

用技术磨光，小学教材就规定画素描，结果会抄了，感觉没了，还以为画像一个东西才是艺术，毁了前程，应了小时聪明大时必然糊涂这句老话。后来我劝那位朋友不如叫孩子画写生去，在生活里用铅笔、水彩、油画画你四周感兴趣的风光、人物。画完找老师看看哪张生动，哪张做作，不用请教线条、色彩、画法，我觉得自然是最好的老师，自然可以启发你许多好画出现的灵感。（图 9-7）

话说回来，我说随便就是随自己灵感来源之便，而不是随技术之便，而不是随他人成就之便，作为艺术品，它是个人感情的寄托，并非科学的 $1+1=2$ 的技术。何况你们都早已掌握了绘画雕塑造型 A、B、C 的基础知识。因此我只希望学生的创作做的是自己喜欢的，自己熟悉的，有感而发的东西。“随心所欲”可能是自发、自觉、主动的创作方法，应当是能出好东西的路数。也希望能有五年课堂教学总结式的作品出现。什么样儿，我说不准，当然愿者上钩，若愿意创造出新技术的也不阻拦，我们工作室是自由的，绝不要求只做所谓“写实”的东西。常言说：“你走你的阳关道，我走我的独木桥。”经过毕业创作的实践，真诚地希望学生悟到艺术之路该怎么个走法。

（图 9-8、图 9-9、图 9-10、图 9-11）



图 9-8 同学王麒的毕业设计《我的母亲》



图 9-9 作者写生的拾粪



图 9-10 作者创作的老狗



图 9-11 作者创作的老舍一九六八年八月二十四日

十、教的是“写生”，为的是“创造”

美院教学历来有关于创作和习作关系之争，有的说光做习作都不会搞创作了，也有人主张“以创作带习作”。早年经过三年“困难时期”，停了政治运动认真学习传统文化基础知识，大家都得到不少真功夫。“社会主义教育运动”一开始，就把这传统学习当成“修正主义”批判了。工作组的同志说我们只会做泥塑人体，女人肚皮，还起了名儿叫“红烧中段”挖苦我们，到后来就不做写生习作了，全部是“二为”的创作课……现代艺术发展的今天，美院则有人提出了“美院不能再办成师傅带徒弟的作坊，而应当办成艺术家活动中心……”就是学生在学校学的是艺术活动，也就是搞创作，当代创作、装置、观念等等。与美国西方接轨，让我感觉和“二为”那几年也差不多了。

学校历来是继承、发展的一个传承单位。而一个艺术家一辈子的活动都是搞创作，让学生花钱在学校搞活动，为什么不能在学校跟着师傅学习一些传统的基础知识呢？技法的传移模写，不单为学习继承，也是对传统文化的尊敬。

原来，美院的一些专家认为西方美术教育早已取消了这一块的传承，负责向西方接轨的理论家跟着说将来咱们也不应有这些东西

了。他们说这是有“进化论”和“杀父哲学”的先进哲学为根据的。师傅带徒弟则是中国传统的“杀子哲学”。又使我想起了“破四旧”的大运动，不寒而栗！

美院历来传统与现代性之争不断，徐悲鸿院长和林风眠之争不清楚，江丰同志取消国画学苏联，当然认为苏联技法是最先进的，并不是传统都不要了，后来学校里从地下传来西方诸流派，有人就搞起了现代，不少学业优秀的学生像袁运生、广军、姚钟华他们不满足于自然主义的抄功，搞起了现代的探索，可到后来他们都被批判为形式主义、修正主义甚至反党性质的文艺沙龙。他们的行为很当代，但他们都是经过“三年困难时期”专业的苦斗，学得坚实传统基础课知识的棒将。20世纪80年代改革开放以来开始恢复了专业学习的美术学子们，跟搞经济建设的一样玩儿命奋斗搞专业，我



图 10-1 那时每周两晚上画素描和速写，摆模特儿都照搬米开朗基罗的。



图 10-2 很多时间做基本功训练，也真管用。值得怀念，需要继承。

们雕塑系师生每周课下都画好几次人体速写、素描，搞的都是传统的基础造型规律的学习。到后来像徐冰、杨飞云他们不少的成功艺术家，不管什么风格派别的，不能说没沾了点儿这扎实的便宜的。

（图 10-1、图 10-2）我想传统不但不会妨碍当代艺术进展，而应当是必须的基础。“传统”不应当理解为“旧的”。传统与创新也不是样式的变迁，传统有技术可言，但传统更多的是文化内涵，当年造反派导师喜欢孙大圣的造反精神，于是许多那一代出来的现在咱们这儿许多天才都以为自己是石头子儿里头蹦出来的。“破四旧”反传统在咱们这儿已远走了学术范畴，早政治化了。

从技术上说，传统也不就是“写实”的，对当代而言，印象派传统也是写实的，而中国的传统则是写意的。

我们的泥塑人体课教的全是写生，由于对形的不同认识，对写生的要求也不尽相同，又由于时代的发展，艺术品“记录”“纪念性”功能的转变，写生要解决的问题也在变化着。中国人在传统艺术实践中对造型的认识也让我们思索写生应该怎样走下去为好。追求与对象一模一样地抄像不是我们要走的路。写生是对着模特儿做，自然要像，然而具象写实的像不应局限在“照相”阶段。我们主张通过泥塑人体的写生练习，对自然的写生要练得把要写的形看得到，再能够塑造出完整的造型，进而能归纳、简化这个形，或者做到似与不似，更重要的是这种形是要有感觉的。在写生过程中训练得能敏锐地发现自然的美，对象情绪的美，造型的个性美，以至于抽象的美。就跟我们欣赏汉字碑帖，书法的“间架”“笔力”的美一样。如芥子园主所言：“寄于笔墨，如舒性情。”“笔墨之重不重于名冠一时，而重于神留千古。”这追求似乎太高远，抽象，但并非不具体。早先的“服务功能”时代，把这种东西叫作“形式主义”而加以批判。那时的写生必然走自然主义的道路，只会抄像。现在看没有感觉的写生，纯技术的抄功练习，我看才多少有点“形式主义”。习作的路子真不一样，而美院及雕塑系的基础部等于强迫学生学唯一的一种基础，跟考前班也差不太多。有人主张当代艺术有当代的基础，既然都知道基础是不一样的，为什么还要用一个样式的基础课来束缚学生呢？我们的同学对此已深感困惑。时间丢不得呀。

我们泥塑人体课只追求最基础知识技能的获得。我认为现代性是不用追求的，你生活在当下，只要不是胡诌，作品必是现代的。民族性也一样不必追求。总有人强调要民族风格民族化，原来说敦煌是中国的民族风格，我从敦煌走到大同云冈，走到山东青州，发现佛龕造像怎么那么像印度、尼泊尔的呀！云冈第五窟的浮雕、青州的石刻好像就是刻巴米扬大佛的阿富汗匠人干的。鲁迅先生对中国传统文化深有研究，他曾说：“汉以后就没有中国的东西了。”再者，你说法兰西国的民族风格是什么样的？如果把油画画成单线平涂，雕塑把中国人都做成佛爷样，就成了中国民族风了吗？我想**民族风格就是中国人感情的忠实体现，不在样式**。正如广军先生所言：“我吃中国饭，拉的是中国屎。”不管你画的是西洋的油画还是中国的水墨，你是中国人，生活在当下的人，只要真诚地投入，现代、民族都能做到。反之则容易步入歧途。

石涛曾说：“不立一法是吾宗也，不舍一法是吾旨也。”（石涛画《搜尽奇峰图卷》卷尾题跋）说的是他从事艺术劳动之目的不在创造一个风格样式的标新立异，而是对于传统非常尊重而不肯舍弃。这早早地回答了我们关于基础与创作、当代与传统的诸多问题。

我们泥塑人体课是写生，可以说，我们工作室的课都是做传统的基础训练。几年下来，若能对造型规律有所掌握，对形体有了完整的认识，有个能看得见整体和形体的眼睛，又能敏锐地察觉到对象给你的审美刺激，激发你表现的灵感欲望……你就会创作了，不管是什么样式、派别的艺术劳动，你都有了根基。而一个人的风格、派别是慢慢走出来的，急不得。

教的是写生，为的是创作，很简单。

当下，泥塑人体课与其称其为精品课，不如说是急需拯救的功课。

孙家钵

2012年10月

写于雕塑系第一工作室教室