

江南大学

硕士学位论文

惠山泥人的传统创作观念在中国当代雕塑中的应用

姓名：姚丹

申请学位级别：硕士

专业：美术学

指导教师：周阿成

20090601

摘 要

本文选取具有江南特色的无锡惠山泥人为研究对象，立足于民艺学和“新民间”艺术的研究成果，通过对惠山泥人的系统研究，得出传统创作观念中所具有的与其类型紧密相关的“二元观”。它在传统创作观念上不仅有此特征，并由历史中的艺术文化氛围、独特的地域文化、优良的本土泥塑原料惠山黑泥和惠山泥人的创作群体等一系列因素构成了所谓的“四层决定要素”。

我们面临的“当代”是在传统被切割，人们要求从外部吸收新鲜的养分的环境下生成的。“养分”又从何处而来？我们的反应是困惑与迷茫，最擅长是“拿来”西方的观念，以至于西方社会艺术价值成为评判当下各类艺术的中心；“自身发掘”同样也是对中国当代艺术很好的补充，民间艺术是一切艺术本源，上文中的惠山泥人作为民间艺术的一个典型门类，对它的重新审视，既是出于对传统文化的发展与继承，又是对中国当代雕塑艺术发展的促进。

本文的核心是与本土文化精神真正的深层衔接与进入现当代艺术表达的方式转换。但是，前提是需要熟知传统观念和与其相对应特征的基础上，才能做好转换。如何理清观念与特征的关系呢？！“观念”在本文中是指一个民族或地区在对某一事物上的认同感，具有普遍意义；而“特征”则是构建在这一认同感之上，通过具体的装饰纹样、色彩、题材表现和造型的现实表现。观念是基础，而“特征”则是外在的具体表现。没有“观念”作为核心内容，“特征”的具体表现则变的毫无意义。可是，如果只有“观念”而没有具体“特征”的现实表现，“观念”便无法延续和被广泛接受。它们相辅相成，缺一不可！在本文题目中所指的“惠山泥人的传统创作观念”就是由此处的“观念与特征”所构成。

关键词：惠山泥人 二元观和四层决定要素 当代雕塑 传统创作观念 艺术特征

Application of The Traditional Design Concept Of Huishan Clay Figurine on Chinese Contemporary Sculpture

Abstract

The main subject of this article is Huishan clay figurine, focusing on the folk art theory and the research achievements of new folk art. Based on the systematic research, the author came to the conclusion about the “Dualistic View” from the traditional design concept of Huishan Clay Figurine, which is connected tightly to its style. In addition, the design concept of Huishan Clay Figurine consists of four factors, which is the artistic and cultural atmosphere of the time, the unique regional culture, the excellent local material Huishan black mud, and the craftsmen of the figurines. This is what we call “Four Determinant”.

Our contemporary art was formed under such condition that was detached from our tradition and absorbed the nutrient from outside. Where does the nutrient come from? We are confused and getting used to take the western opinions. The western art value has become the center of the contemporary art world. Exploring ourselves is also a supplement to the Chinese contemporary art. Folk art is the source of modern art. Huishan clay figurine is one of the classic categories of folk art. Through this research, we can not only inherit our traditional culture, but also develop the contemporary sculpture art.

The main concept is the connection to the spirit deep inside our local culture as well as the transition to the form of modern art. The premise is the comprehension of traditional concept and characteristics. How to figure out the relationship between concept and characteristics? Concept refers to the universal sense of identity of one object among one nation. Characteristics is constructed on this sense of identity and represented by decorative patterns, color, theme and form. Concept is the base while characteristic is the representation. Characteristics can't do without concept. On the other hand, concept can't last and be accepted without characteristics. The traditional design concept of Huishan clay figurine is constructed by its concept and characteristics.

Keywords: Huishan Clay Figurine, Dualistic View, Four Determinant, Contemporary Sculpture, Traditional Design Concept, Art Characteristics

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人为获得江南大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

签 名: 姚 丹 日 期: 09.4.15

关于论文使用授权的说明

本学位论文作者完全了解江南大学有关保留、使用学位论文的规定：江南大学有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文，并且本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。

保密的学位论文在解密后也遵守此规定。

签 名: 姚 丹 导师签名: 傅 卫 华
日 期: 09 年 4 月 15 日

第一章【导论】

1.1【研究背景与意义】

艺术创作的理念一直都是丰富多彩的，而中国本土的艺术已经在这片土地上按照自己的规律发展着，每个时期都有自己追求的理念标准。可是在近一个多世纪，中国本土艺术理念迷失，借鉴国外理念却层出不穷，把国外需要两个世纪经历的理念演变，压缩在二十多年里，中国俨然成为现代理念的实验场。虽然偶有力作，但整体上思想深度的缺失是显而易见的。

民艺学在国内的研究已经过几代人，本文基于民艺学的研究，从中获取理论上的指导。当代雕塑的研究也同样趋于成熟，创作的理念基本借鉴西方，对民族传统理念的发掘，只有少数实验性质的作品，并且影响力有限。而惠山泥人的研究则普遍停留在对传统文化的探索，少数结合民族产业与城市文化探索惠山泥人在未来的发展。其中也有结合惠山泥人的某些理念运用到雕塑中的论述，但是缺少深入具体的研究。

在这两个学科中寻求交叉，具体就体现在本文开题的选择上，对民间艺术中具体的一门艺术——惠山泥人的传统创作理念，结合当代雕塑的现状提出自己的看法，这也是本文的创新点所在。

1.2【研究现状与文献综述】

通过调研，可将近十年关于研究惠山泥人的文章划分为三类：一.可称为“传统类”，这类文章研究主要集中在它的历史文化、创作手法、品种类型等方面，以王连海在《中华手工》(05年3月刊)《惠山泥人——国宝级的文化遗产》为代表，这类文章数量占总数的六成多；二.“保护与传承类”，该类型论文多建构在“传统类”的基础上，针对当前所面临的问题，提出相关解决方案，或以大师艺术实践及其作品为线索叙述保护与传承的重要性，代表文章有寻胜兰老师在江南大学学报(人文社会科学版)(04年3月版)《民族产业与城市文化——关于“惠山泥人”的保护与拓展的思考》；三.概括为“再应用”类，即从传统中提炼精华，并在此基础上衍生出新理念和新价值。徐诚一老师在《寻根》(05年3月刊)中《感悟惠山泥人》，在表现形式丰富和多元化大背景下，从惠山泥人的艺术语言入手结合国内雕塑创作中的困惑寻求突破。

从这三类文章数量可知，“传统类”被关注的最多，最少为“再应用类”。虽然最后一类数量最少，但是意义重大，首先，从微观着眼是出于对惠山泥人这一传统民间文化的发展与继承，它虽已被列为“非物质文化遗产”，但是现状并不容乐观，传统技艺的继承、新产品的创新、传统题材的保存与复原都是及其严峻的问题，其它门类的传统民间工艺遭受同样的境遇。我们如果能将其艺术创作中的合理成分总结出来，应用到其它门类，同样是对它们精髓的延续与发展；其次，在当前的雕塑艺术创作中，国内相关艺术门类总是跟随国外的后尘，缺失本国特色，加强对地域性传统民间雕塑艺术的研究，能够缓解这一局势！最后，从宏观来说是世界当代艺术发展的需要，现代艺术因有非洲艺术和东方艺术的注入而变得丰富多彩。在当代艺术呈现多元化和丰富的大背景下，中国传统地域民间文化中的精髓，有可能和有必要作为一支力量参与进来！它的核心意义是与本土文化精神的深层衔接和进入现当代艺术表达的方式转换。但是，前提是需要熟知传统理念和与其相对应特征的基础上，才能做好转换。

1.3【研究思路】

本文一方面从惠山泥人的历史入手，总结出它在题材、造型、色彩和纹样的特征，在此基础上，提取“二元观和四层决定要素”这一核心理念；另一方面，对中西方雕塑发展进行研究并结合中国当代雕塑中所出现的问题，有的放矢。在此基础上，文章的创新之处是将惠山泥人创作理念针对中国当代雕塑创作理念中的困惑，进行创造性的结

合，提出可行性方案！在最后一章中，结合部分方案进行具体创作实践。使整篇文章，特点鲜明且具备一定的现实意义！

第二章【惠山泥人的传统创作观念】

惠山泥人的传统创作观念从属于中国传统民间工艺的创作观念，反映出封建社会人们普遍的愿望，即：子孙兴旺繁衍的祈求、避灾除祸的愿望和功名利禄的追求，即求生、趋利、避害。但，它有其自己独特的观念表达，即由类型划分出的“二元观和四层决定要素”。

“粗货如泼墨，细货如工笔。”^①由上文所述，将其划为二类，并形成自身的审美趣味，理应成立。故有根据其分类而得的“二元观”，业内人士将惠山泥人划分为“粗货”与“细货”，前者即造型简洁朴拙，色彩明快，构图丰满，用模具（单片模或双片模）复制生产。在创作观念上崇尚潇洒自然，意象体味，观念为先，但须要细心收拾的特点，故概括为“匠作观”。最有名的如大阿福以及小花囡、如意、小有趣、三胖子、蚕猫等，均是具体表现，这类作品色彩对比富有激情而注重法度，彩绘笔法轻灵而不放纵，造型生动传神而不呆板乏味；后者造型生动自然，色彩富丽悦目，装饰精致讲究。在创作观念上则体现出：“简易而意全，巧密而精细”的特点，总结为“精作观”。它以手捏为主的方法来塑造形象，内容大都以戏曲为主，因此称为“手捏戏文”，戏文的表现都出自于流行戏曲节目，突出人物造型的“亮相”，剔除枝节，意味突显；在彩绘方面，色彩富丽悦目独具匠心，纹饰并不照搬戏曲服饰，而以江南水乡所特有的花草为表现对象，绘质方法独到，装饰精致讲究。

“四层决定要素”则借用春秋战国时期的《考工记》中就概括出的“天有时，地有气，材有美，工有巧，合此四者，然后可以为良”的朴素工艺观。惠山泥人兴盛于明清，而明清之际又是市民文艺兴起，浪漫洪流^②盛行的时代，此时的文艺是以小说戏曲为代表的世俗人情，具体表现在昆曲的兴起，京剧的广泛传播和锡剧在本土的流传同样是市民文艺兴起的反映。这是一种经过高度提炼的美，千锤百炼的唱腔设计，一举手一投足的舞蹈化的程式动作，雕塑性的亮相，象征性、示意性的环境布置，异常简洁明了的情节交代，高度选择的戏剧冲突（经常是能激起巨大心理反应的伦理冲突），是内容和形式交融无间，而特别突出了内容要求的形式美。清华美院的专家曾说：“一方面戏剧影响了惠山泥人，另一方面泥人也在转载戏剧文化，可见当时惠山泥人与民间戏剧，乃至整个民俗文化是不分彼此的。”人文气候的适宜给它提供了丰富的创作题材，同时也造就了惠山泥人绚丽的色彩，意象的造型。在自然气候上江南地区也有独特之处，多春雨、梅雨、伏旱，以及冬季的阴沉细雨和阴冷，雨水充足而适度是其一大特点，使得泥土细腻而有粘性，土地肥沃而物产丰富，水网密布而不泛滥，文化多样而唯独优雅为其内涵，这些均是“天有时”的体现。

^①沙无垢 赵建高编著.无锡惠山泥人 [M].古月轩出版社,2002.50

^②李泽厚 著.美的历程[M].天津社会科学院出版社 2001.305—318

“地有气”则不得不提“吴文化”^③，为什么这样说？原因是惠山泥人有强烈的“地域性”，太湖流域，水乡泽国、四季分明、物产丰饶的地域性特别强。吴地水域面积占多数，形成以船代车、渔业兴旺、米市繁荣、商业贸易频繁的生产方式；“糯软甜脆”的吴语，早在先秦就享有赞誉。吴依软语清秀斯文、谦逊温和。吴语文化突显其了细腻、灵动的特点。吴地居民用吴语交流，用吴语抒发感情，从事创作，产生了极富人文特色和情韵的吴语文化艺术。再加上吴地山温水软，“枕水人家”的生活方式培养起了吴人温良、平和、安祥的性格，形成了吴人淡雅、秀美、精致的文化审美。苏州虎丘泥人闻名更早，但泥人盛世的接力棒却传给与其毗邻的无锡惠山，苏州的桃花坞年画、“百戏之祖”的昆曲和明清文人骚客特别是吴门画派留下的艺术瑰宝成为其发展壮大的推动力。加之惠山本土特色，当地人将其概括为“六多，古迹多、祠堂多、寺庙多、游客多、香客多、烂泥嬷嬷多”，形成了寺庙古刹的佛教文化、惠山的祠堂文化和惠山美景，同样在惠山历来就有句民谣『惠山街，五里长，踏花归，马蹄香。』形象的表达了当地的景色和繁华。也有关于“梁溪丰大刹，首惠山，次南禅”，说明了“南朝四百八十寺”之一的惠山寺在无锡寺庙中的地位，外加无锡纸马艺术，都是在大的“吴文化”和这些无锡惠山特有的地域性因素的相互作用下，为惠山泥人独特艺术的成长生成了肥沃的文化土壤。

惠山泥是“材有美”最显著的体现，正如宋代大诗人苏轼在《常润道中有怀钱塘寄述古五首》中提到的“惠泉山下土如糯，阳羨溪头米胜珠”，这是中对无锡惠山脚下天然粘土的赞誉。据说真正的惠山泥仅有十八亩半的面积，惠山黑泥质地细腻洁净，搓而不纹、弯而不断、可塑性极佳，干而不裂、有很好的强度和硬度，被称为“磁泥”。正因为有了惠山独特的黑泥，在此基础上才产生了细腻、典雅的泥人艺术。这也与民间艺术的就地取材，充分利用本地资源，创作体现本地民风作品的特点相符合的。

“工有巧”则归属于居住在惠山附近的泥塑艺人，他们以惠山为中心形成了一个庞大的创作群，早在乾隆年间惠山开始出现了袁、蒋、钱、胡等姓的泥人作坊，进行季节性的生产。为惠山泥人的发展做出了自己的贡献。而古今称颂其工艺精巧者不绝于耳。杜汉阶^④《梁溪竹枝词一百首》有句云：一丸捻就作婵娟，引得游人绝爱怜。常把桃花坞中土，换来仕女几多钱。就赞叹惠山泥人的制作工艺精美引得游人爱不释手。据《清稗类钞》卷四十五《工艺录》中记载，乾隆下江南时，驾幸无锡惠山，当地著名惠山泥人名师王春林曾进献“饰以锦片、金叶的泥孩儿”数盘，因捏制的精妙绝伦，而得到赞赏。光绪年间，慈禧太后做寿，当代官府在惠山定制了精制的“八仙上寿”进宫庆寿，泥人“手捏戏文”以其制作特别精工便成了供品。在《红楼梦》中所说的“一出二出的泥人戏”即指这一品种而言。当时的手捏艺人们各有所长，各有绝活，如“要神仙找

^③ “吴文化是对以无锡、苏州为中心的区域性文化的简称，它泛指吴地从古至今所创造的物质文明和精神文明的所有成果。吴文化以先吴和吴国文化为基础，经过战国、秦、汉、魏晋南北朝的生长发育，至隋、唐、宋、元及明形成高峰。” 秦川.关于无锡惠山泥人的发展创新与地方文化产业发展的研究[D] [硕士学位论文].无锡:江南大学,2006.07.17

^④ 杜汉阶(1686—1749)字紫仙，号瀛槎，雍正六年(1728)中秀才，无锡人。出身中医世家，精于外科，工诗文，有诗集《逸轩诗草》传世。

阿生，要戏文找阿金”，说的就是周阿生擅长捏制神仙人物，丁阿金则胜于众多戏曲人物。1919年，惠山泥人曾选送参加南洋劝业会展览，获银奖。建国后，叶剑英、陈云、李先念、荣毅仁、李宗仁、朱镕基、赵紫阳、赵朴初、杨振宁等先后到泥人厂视察。1959年，郭沫若先生在参观了惠山泥人厂后，对惠山泥人艺术也给予了很高的评价，当场赋诗一首。“人物无今故，须臾出手中。衣冠千代异，肝胆一般同。造化眼前妙，流传域外雄。集中人八百，童叟献神功。”1979年它荣获全国轻工业优质产品证书。均体现出“工巧”之特性。生活在惠山下横街和直街上的这些默默无闻的泥塑艺人毫不逊色于太湖那边以建造江南园林闻名四海的“香山帮匠人”。

惠山泥人承接中国古代雕塑的一般特征，将其中的“塑绘不分”、“塑容绘质”在其“装光”中发挥至极。作为明清时期雕塑园地里的奇葩，不同于历史上那些征服空间、大气磅礴的雕塑，而将其构思的巧妙、工艺水平的精细作为时代特征。惠山泥人这一民间艺术类型是审美意识集中化和物质形态化了的表现。上文中所总结出的“四层决定要素”，对惠山泥人的“二元观”的丰富起着决定性作用。“二元观和四层决定要素”构成了惠山泥人观念的核心，“二元观”体现出传统民间艺术中的恒常观念（求生、避害、趋利）和对现实生活的热爱。而“四层决定要素”则是“二元”存在的物质基础和精神基础是审美意识集中化的表现，它们形成了一个相互作用的结构。以该结构为基础便衍生出惠山泥人的具体艺术特征，即：题材、造型、色彩、装饰纹样和表现这个特征所需要的特殊技法，这些则是物质形态化的表现，在随后的章节再做深入的分析。（如图1）



图1 大阿福分析图

图片来源：柳成荫大师提供

2.1【惠山泥人的历史】

2.1.1【历史中的传说】

在江南名城无锡，有惠山泥人这一传统民间工艺。传统的惠山泥人融泥塑、彩绘等传统民间技法，结合喜闻乐见的戏曲剧目、故事传说及其特有的人物、动物形象，依托惠山这一天然历史文化资源形成创作群体，在中国众多的泥塑工艺门类中独树一帜。著名的“大阿福”是惠山泥人中最具特色的作品，其制作以模印为主，造型圆润丰满，舍去了许多形体上的枝节，整个作品不见棱角，饱满丰腴。这种圆雕与浮雕相结合的造型奠定了惠山泥人的基本风格。关于惠山泥人产生的传说众多，流传较广的有如下几则：

一说，战国时军事家、齐人孙臆，被他的同学魏将庞涓陷害，相传流落吴地为丐，以做泥人维持生计，“三钱一个庞涓，四钱一个吴王像”。后来，孙臆出任齐国的军师，为破庞涓的“五雷阵”，还捏泥人泥马，布陈对垒，研究兵法，终于大败魏军于马陵，射杀庞涓。从此泥人便流传下来。旧时，艺人们供奉孙臆为祖师爷。

另一说为：明朝洪武年间，军事刘伯温夜观星象，发现无锡惠山有旺盛的灵秀之气，将来要出三斗三升芝麻官和三王十八将大乱江南，于是奏明皇上，来到无锡。他表面上教民用惠山脚下的粘泥，捏成许多头戴朝冠、身穿朝服、脚踏朝靴的泥人文官武将，卖给游人，作为谋生手段；内心是想用数量超过三斗三升芝麻的泥臣泥将，泄去惠山的灵秀之气。^⑥

另有一说则是：上古时期在深山中有叫“沙孩儿”的巨兽一对，其状如人，力大无比，裸露，山中豺狼虎豹见其一笑，均投入怀中，任其择肥吞噬。^⑦

还有关于“耍货”一说的传说。“耍货”是对惠山泥人的又一称谓，卖泥人挂的招牌即“某某耍货店”，这个“耍”字就是北方的用词，故有：明代有一位山东艺人流落到惠山，见惠山泥质好，就用来捏制泥人并以此为生的传说。

这两则传说在时间上相去一千几百年，无从考订其可信程度。关于第一种传说历史久远无从考证，仅为博得名人效应而已。第二则似乎可信度更高，却还是同前仅仅是古代手工行会惯用的选拜“祖师”的手法，但可能折射出在明朝早期，惠山泥人已有较大销量。而惠山特产，闻名遐迩的泥人“大阿福”，其取材即最后一则传说，取其避灾祸、求平安之意。纯属口头传说，毫无根据，它与大阿福的关系，很可能是为丰富其内涵而产生的，也就是说在大阿福产生之后才有该传说。从阿福憨态可掬怀抱麒麟也可得知，如果传说在此之前，阿福的形象可能就不会是现在的可爱和怀抱瑞兽麒麟了，就如传说中的“状如其人”，怀中所抱的便是“豺狼虎豹”了。

由于实物和文史资料缺失，应该说惠山泥人确切的起源时间，长期以来一直扑朔迷离。但无锡近邻的考古发掘材料表明：在唐朝的晚些时候，苏州泥人的制作技艺已传授至今镇江一带。结合前述在五代时，惠山寺已用“善业泥”制作小型佛像。可以推测，早期惠山泥人出现的时间，迟于苏州，但应在明代以前。

2.1.2 【关于大阿福起源的分歧】

中国工艺美术大师王木东先生曾画过一幅惠山大阿福的造型衍生图，指大阿福的形象是从唐代惠山寺石经幢之高浮雕结伽趺座佛像及宋代惠山寺金莲桥之浅浮雕牡丹童

^⑥沙无垢 赵建高编著.无锡惠山泥人 [M].古月轩出版社,2002.15

^⑦张道一编著.中国泥塑惠山泥人 [M].吉林美术出版社,2005.37

子图案中衍生而来的,大阿福的造型与头部造型与之十分相似。(图 1-1-2a)



惠山大阿福造型衍生图 绘图: 王木东

图 1-1-2a

图片来源: 沙无垢 赵建高编著. 无锡惠山泥人 [M]. 古月轩出版社, 2002. 12

而东南大学刘道广教授有着不同的见解,从历史中寻求相关线索了,不得不从宋代的泥孩儿和“摩诃罗”^①,从性质上说他们都属于民间节令的“土宜”,前者指代更为广泛。苏州的泥孩儿制作已经闻名于世,而此时的江南城镇经济发达,贸易频繁,泥孩儿作为商品从苏州销售到附近的无锡便成为可能,并且有相同的文化背景和风俗习惯,它们之间也有着千丝万缕的联系。

摩诃罗在宋代是节令时的玩物,宋人孟元老著的《东京梦华录》中记载着宋代民间风俗:每逢七夕,要供奉一种手携荷叶的泥人,名为“摩诃罗”,据说是象征妇女宜男之祥。它是一种泥塑为主的儿童玩具,或精美绝伦供应于商贾贵胄或物美价廉供应平民百姓,不但在七夕时节乞巧,而且儿童打着荷叶模仿他,相沿成习俗。他与印度佛教有渊源,传入中国后便成为妇女求子的祥瑞象征。为什么在宋以后就消失了?因为摩诃罗在佛教中的重要地位。众所周知,佛教分为显教和密教,在这两大教派中都有关于它的记载,在显教中它称之为“摩诃罗”,是福神、乐神,在密教(即藏传佛教)中它称之为“大黑天神”是战神和军神。而密教在北方游牧民族中有广泛的信众,加之唐宋时期这些民族在军事上的强大,形成由北向南的发展趋势,而作为战神和军神的“大黑天神”流传至南方吴地也就顺理成章了。但是进入元朝,藏传佛教成为国教,摩诃罗作为他们心目中的战神和军神不容亵渎,在民间被禁止制作和销售,久而久之就发生了转变。上

^①摩诃罗,又称“摩睺罗”或称“磨喝乐”,原名“罗睺罗”是在佛出家前与耶输陀罗所生的儿子。在胎六年,生于释迦牟尼成道之夜,后来成为十大弟子之一,为密行第一。罗睺罗在释迦出家十二年时,带着母亲交给的信物去找父亲,释迦为了征信于人,把周围的弟子全变成自己的模样,罗睺罗凭着夙愿,一下就把父亲识别出来。大约正是这个原因,罗睺罗特别为世人所钟爱,并得到“巧儿”的美称,和七夕乞巧的习俗联系了起来,又成为如人生育男婴的吉祥物。

释义:

1. 梵语 mūhūrtu 的音译。极短暂的时间,相当于一昼夜的三十分之一,意译为须臾。
2. 亦作“摩侯罗”、“摩诃罗”。唐、宋、元习俗,用土、木、蜡等制成的婴孩形玩具。多于七夕时用,为送子之祥物。语本梵语摩睺罗伽(Mahoraga)。缩印本《汉语大词典》3731页可见)

文中提到了它是在七夕节供妇女祈求生子之物，加之民间文化强大的整合能力。所谓整合，指它有极强的多重寓意性。民间观念需要延续，观音送子很好的接替了这一功能，虽然此类题材早在唐朝已经形成，但是那是还未达成社会共识，在宋代市民阶层得到扩充，求子需要广泛而迫切，观音信仰更加普及。礼拜供养观音，心中祈求“福德智慧之男”。而送子这一观念不仅“观音送子”能够表达，至清乾隆年间天津杨柳青年画中就有麒麟送子的表现，而后的发展，无论是麒麟作为瑞兽不仅驱邪避鬼同样也具备了送子的功能。得出下面的一个关联图。（如图 1-1-2b）

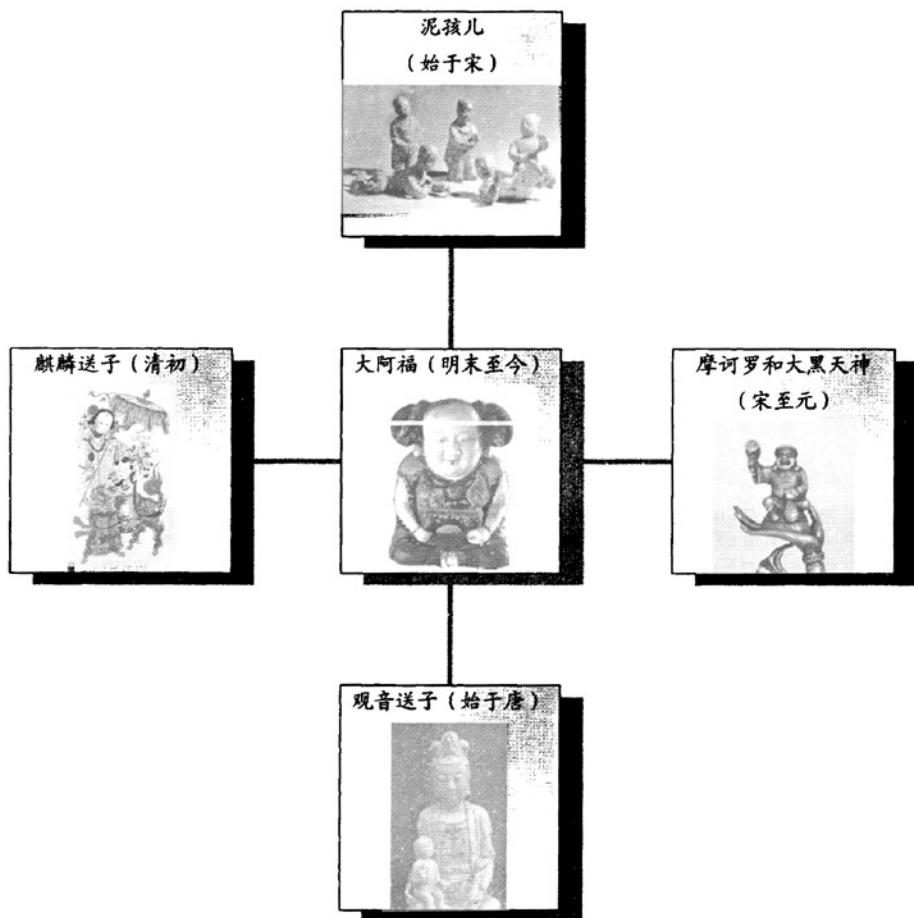


图 1-1-2b

大阿福关联图

图片来源：杨柳青麒麟送子 搜艺搜网

观音送子 泥孩儿和摩诃罗和大黑天神百度 图片

而此外，还有一种流行于两宋时代的泥偶（称之为“黄胖”），出现于清明节作为人们外出扫墓和郊游的纪念。

谁说的更科学可信暂无定论，但是综上所述，还是可以得出一个初步结论：在宋代随着社会生活的变化和宗教意识世俗化，观念上受到佛教和民俗活动的影响以求生、祈子、保平安为核心内容，人世景物从神的笼罩下慢慢解放出来，日渐获有了自己的现实

性格,特别是到了明清此风更盛。在此基础上,佛教的神圣形象转变为供养人和人们身边的形象,功能上也由宗教仪式或民俗活动中的道具逐渐向民间玩偶转变,而昆曲的流行和后来京剧的兴盛也更好地印证了这点。前者衍生出无锡惠山特有的典型粗货作品:大阿福;后者则受当时喜闻乐见的艺术表现形式戏曲的影响发展出另外一个极具特色的惠山泥人类型:手捏戏文!

纵观诸多著作记载,以明朝年间张岱(公元1597—1679年)所著《陶庵梦忆》中所记载:明朝崇祯年间(1628—1644年),在该文卷七《愚公谷》中记述:“无锡去县北五里锡山。进桥,店在岸。店精雅,卖泉酒水坛、花缸、宜兴罐、风炉、盆盎、泥人等货。……”可得出惠山泥人的历史少说有400多年,由于遗存的实物不过200多年,所以多专家学者将其划定为约400年历史。从另一方面可反映这时的惠山泥人即有有规模 and 影响,推测约400年历史只是最保守的估算。如果根据传说的推测就得有上千年的历史了。所以,我们所探讨的范畴仅限于有实物对照的这段历史。时间基本定下来后,对这段时间的划分能够更加清晰的了解其发展的轨迹。

2.1.3【惠山泥人历史的划分】

惠山泥人约四百年的历史已基本确定,那它是如何在历史的长河中孕育、成长、繁盛与转机的呢?我们暂将这段历史划分为六个时期:

第一时期(起源——1851年)在此期间形成最早的几种泥人形式,如:大阿福、小花囡、小头子、小罗汉、小寿星、猜拳子、蚕猫、小板戏、堆子、青狮、张仙送子、财童、刘海、车状元、车老虎、春牛(图1-1-3a)等。从创作手法上处于以模具为主的阶段,在创作观念上多围绕着避害求平安进行创作。此阶段无锡泥人中典型形象大阿福出现,各种类型题材迅速成长,呈现出早期泥人题材的多样性。



(a)

图 1-1-3 粗货

图片来源:张道一编著.中国泥塑惠山泥人[M].吉林美术出版社,2005,67-74

第二时期(1852——1911年)在这时惠山泥人出现了粗细之分。何谓粗细,也就是惠山泥人中所指的“粗货”与“细货”。主要区别在于,“粗货”主要通过模具成形,次要配件以手捏完成,多为小孩玩具,如:大阿福、小花囡、小头子等;“细货”除头部以外都为手捏,消费对象多为有钱人,典型代表为“手捏戏文”。清同治和光绪年间,惠山“手捏戏文”达到鼎盛时期。不论制作与外表的彩绘装饰,“细货”在精细与精美程度上更胜一筹,但是“粗货”也因其生动概括的形象和率真的色彩丰富着惠山泥人的内涵。在创作观念上更加丰富,不仅囊括了中国民间传统的求生、趋利、避害的观念,还取材于当时现实生活中热门的戏曲活动(主要是京剧、昆曲、锡剧),结合当下人们所需,针对性的创作生产出“手捏戏文”。它的产生标志着惠山泥人从漫长的成长期步

入繁盛期。

第三时期(1912—1937年)在1912至1920年间惠山泥人发展趋于平稳,据1917年《无锡概览》记载,当时惠山泥人的年产值约十万元左右,泥人作坊46家,专业艺人120多人(一般生产者和惠山附近农村副业不计在内),其间作品出现许多反映世俗的题材“旗装小脚美女”、“二十四孝”、“唱新闻”、“吹风炉”、“一本万利”、“鸦片烟鬼”、“吸白粉”、“洋鬼子”等。以后军阀连年混战,民不聊生,使得惠山泥人艺术开始走下坡路。1935年间石膏制品及制作方法从上海传入惠山,石膏作品出现使惠山手捏泥人的制作水平下降。题材上受到西洋风格的影响,传统的创作观念受到外来观念的冲击。在泥塑作品上出现新型美女、兽类、鸟类、维纳斯、耶稣、圣母等,“洋娃娃”的风格渗入到泥人的制作中。

第四时期(1937—1949年)由于时局动荡,帝国主义的入侵,传统泥人中淳美之风流失,充斥着一批格调低下的产品。

第五时期(1949—1953年)美术工作者开始与艺人相结合,恢复了大部分传统的手工制作泥人,作品面貌丰富,同时也出现大量的政治题材的泥塑作品。

第六时期(1953—至今)双轨并行时期,传统惠山泥人和衍生惠山泥人并存。(图1-1-3b)

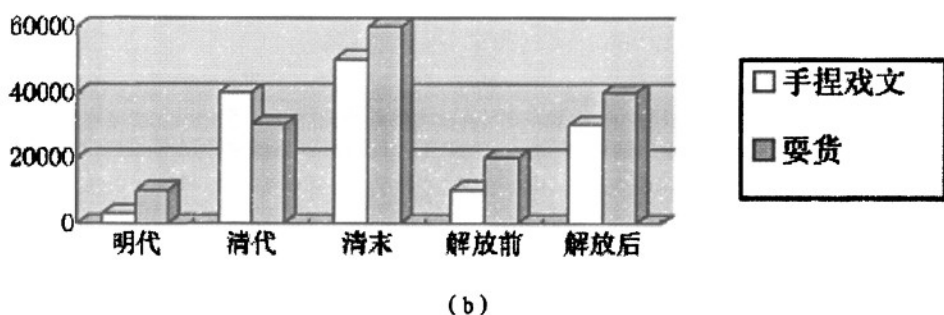


图 1-1-3 惠山泥人历史发展兴衰过程

图片来源: 秦川. 关于无锡惠山泥人的发展创新与地方文化产业发展的研究[D]: [硕士学位论文].

无锡: 江南大学, 2006. 07. 21

我们在此研究的主要是第四时期(1949年)之前的无锡惠山泥人的创作观念。它们的类型大概可分为三类:一类是以大阿福为代表;一类是以手捏戏文为代表;另外一类以财神为代表。各类分别反映出民间的人们祈求富贵、平安和对现实生活的热爱。

作为彩塑艺术,惠山泥人的独特魅力展现在世人面前,惠山泥人经过数百年的孕育期后,在清末迅速发展并步入成熟时期,但随后由于外来因素的冲击,社会的动荡使传统民间工艺步履艰难,而后的发展在曲曲折折中探索。它的传统创作观念呈现出二元并存的状态,即在创作观念上既传达了中华民族历史长河中流传下来的求生、趋利、避害的传统信仰,又在明清时期,市民意识到高涨中,满足他们的需求进行创作。两种观念的存在,结合“四层决定要素”,使得惠山泥人的面貌也呈现出传统经典中的各类艺术特点,在下文一一详述。在其他地域性的彩塑艺术仅顾及一面时,而惠山泥人展示出的特质是绝无仅有的。

2.2 【惠山泥人创作观念的特色】

独立的“二元观”是不能囊括惠山泥人创作观念的全部的，“四层决定要素”是对它的最好补充，同样也展示出它的特色，是江南地域性与民间性的最好体现。“二元观和四层决定要素”是审美意识的集中化的表现，结合其艺术特征中的题材、造型、色彩和纹样特色，运用其传统技法：捏塑十八法（印、捋、搓、捺、摘、推、捏、包、拉、扳、剪、挑、镶、拈、拍、滚、戳）和彩绘七法（拓、涂、勾、点、掸、晕、刷）是物质形态化的表现，它们构成一个完整的观念系统。（图 1-2a）

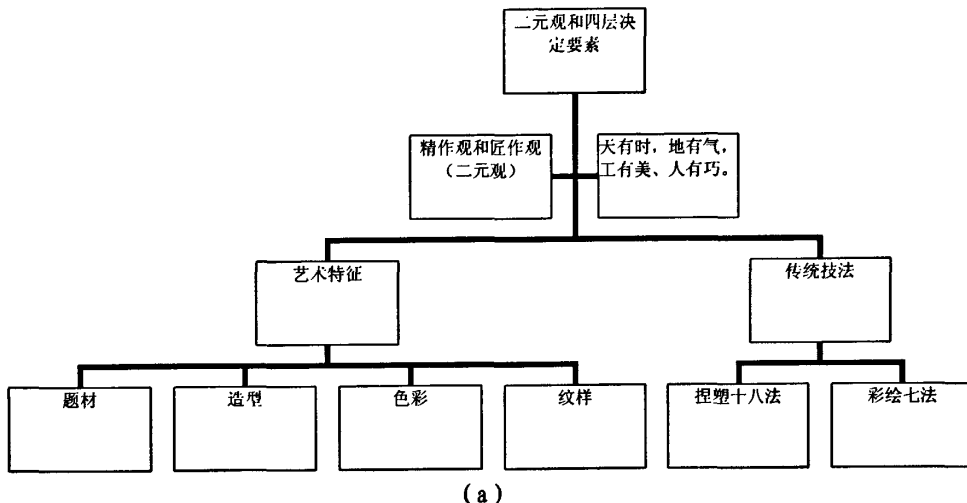


图 1-2 惠山泥人传统观念的系统结构

接下来，根据下表能够更好的理解“二元观”（精作观和匠作观）。先谈“精作观”，从字面上可理解为：“将精巧细致的创作观念贯彻制作过程始终”，与其审美趣味中“简易而意全，巧密而精细”相呼应。它所表现出创作态度是认真和严谨，基本上都是亲手捏制，手捏味十足。在构图式样中求新、求变，体现出独具匠心的“精作观”。在艺术特征中，提炼表现生活的戏曲艺术，洋溢着对现实生活的热爱，这与清朝前期的繁荣安定密不可分。造型上受中国传统雕塑影响延续意象造型，以神与情动人，而不同与西方古典雕塑中以科学的解剖、准确的比例和惟妙惟肖的五官刻画打动人心。在上色时又根据戏曲种类的不同（主要是昆曲淡雅而京剧典雅）而有色彩对比上的差异，但感觉上始终不离一个“雅”字，所以由此将色彩特征概括为“出水芙蓉”般清新。在装饰的过程中，并不照搬戏剧中人物衣饰的图案，而是从现实生活中提取，既在绘制的过程中便于操作，又将普遍认可而又触手可及的日常花草图案融入其中，使得老少皆宜！

在“匠作观”中，很明显就会着眼于“匠”，何谓“匠”？在《新华字典》中将其概括为：具有某一方面熟练技能，但平庸板滞，缺乏独到之处：匠气。在惠山泥人的粗货类型中，由于大阿福类型的作品已经家喻户晓，需求量大，在制作上采用模具生产，虽提高了产量，但难免匠气。可是，不能因此而否认它的艺术价值，在程式化的过程中，其传统形态，作为典型符号渗透了中华民族传统民间观念（求生、避害和趋利）的核心理念（如图一所述）。所以，它的价值更多的体现在抽象形态（诸如：堆、凸、团和面相）所沉淀的民间观念。受制于制作工艺，形态上不可能有明显的动态和复杂的肢体语

言,而选取“简满”造型是最合适的选择,既延续了典型符号的深厚文化内涵,同时避免了工匠程式化形象所带来的艺术效果上的缺失。在色彩上,将代表江南水乡的“青色”作为主色调,表现出当时当地人们对幸福生活的渴望和追求,将爱生活的积极心态融入其中。而将“错彩镂金”作为对色彩的概述,将“匠”中对上色、装光的技巧和效果的掌控形象的描述出来。

	精作观	匠作观
类型划分	细货（手捏戏文）	粗货（典型代表大阿福）
图例		
艺术特征		
题材	幸福感	爱生活
造型	意象神情	简满合一
色彩	出水芙蓉	错彩镂金
装饰	“现实”的提取	“需要”的运用
形式语言	构图式样	堆、凸、团和面相
审美趣味	“简易而意全,巧密而精细”	潇洒自然,意象体味,观念为先

(b)

图 1-2 惠山泥人传统观念中“二元观”的分类辨析

贵妃醉酒 图片来源:张道一编著.中国泥塑惠山泥人 [M].吉林美术出版社,2005,445

2.3【惠山泥人题材特征中的幸福感和爱生活】

惠山泥人的题材特征总体说来可以划分为:幸福感和爱生活两种。

早期的惠山泥人,以儿童玩具为主,统称为“耍货”。这时的泥玩具大都是用模具生产的。它以质朴的彩塑语言、活泼的表现手法、优美的艺术造型和丰富多彩的题材,生动地反映了无锡地区的民俗民风 and 老百姓对生活的美好追求。渴望幸福类具体说来,囊括“粗货”类型所表现的题材,“粗货”在制作上较多的使用模具,手捏仅为辅助,想这样的产品最著名的就是“大阿福”,还有春牛、蚕猫、车状元、小花囡、小阿福等。它们的产生不是无中生有的,而是注入的当时人们在生产、生活中美好的愿望,寄托了人们对幸福生活的渴望。根据上面“粗货”的具体表现品种,又可将渴望幸福类观念划

分为祈盼丰收、渴望仕途和人丁兴旺。泥人作为商品，艺人们在创作中必定考虑到购买者的这种心理，故此创造出符合大众心意的彩塑产品。

春牛和蚕猫的创作是与时令与时事相结合的，与耕作和桑蚕养殖密切相关，表达了人们对丰收的祈盼。太湖地区农村土地肥沃、蚕桑农事发达，自古就盛产鱼米与丝绸，农耕受气候影响很大，而桑蚕的养殖则受到鼠害的威胁，因此在育蚕季节到来之前，为祈求养蚕丰收，与鼠相对应的蚕猫成为蚕农常常购买的对象，出于对丰收的祈盼，春牛与蚕猫很好的迎合了这一观念。蚕猫造型独特，形象似虎，威武异常，描绘飘逸，寥寥数笔，传神至极。

宋代读书人开始通过科举考试踏上仕途，所以考试在中国社会有深厚的社会基础，故“车状元”也因为它的吉祥之意成为了联考、会考时考生的吉祥物。它的造型是一个男青年站在一个板上，下面有轮子可以转动，它身着官服、头戴双翘乌纱一副春风得意之态，大有高中的喜气。

小花因是惠山泥人中非常有特色的题材，小因是吴语中对小女孩的昵称。它将江南小女孩淳朴、可爱、明丽和天真稚嫩表现的淋漓尽致，故这类作品特别受人喜爱。与它相对的有阿福，根据大小可分为“大阿福”和“小阿福”，根据头饰的不同可分为“盘龙头阿福”和“戴金冠阿福”，都具有福气、喜气、吉祥的寓意，也暗含人丁平安兴旺之意，成为无锡惠山泥人的代表作品。

这种知觉选择是惠山泥人创作中的重要环节，它决定了对春牛、蚕猫、车状元和阿福这类“幸福类”题材的关注。

“这样，小说、戏曲、版画，相当全面地构成了明代中叶以来的文艺的真正基础。”

⑨

惠山泥人中另外一颗明珠，当属细货“手捏戏文”了，在创作观念上体现出明清时期人性的觉醒，对市民文艺的关注，反映出对生活的热爱。称其“细货”是相对于“粗货”而言，它的塑作过程基本上全靠手捏，所表现的内容多为戏曲，故业内依据其制作也称为“手捏戏文”，而在制作方法上分为“捏段镶手”和“印段镶手”两种。捏段镶手除了人物头部用模型印制外，其身和手都是捏出来的；印段镶手则是头部和身段都是印制，只是受其零件即道具是手捏制度，俗称“板戏”。

它形成于明清之际，此时市民阶级兴起，人们开始关注世俗生活，戏曲则孕育而生。戏曲作为当时最受欢迎的娱乐活动，拥有广泛的群众基础。昆曲此时已经广为流传，清初地方剧种在北京的汇集、融合促使了京剧的形成，而作为地方剧种的锡剧也展示着自己独特的魅力。美化生活的使用功能，赋予了手捏戏文的装饰性，满足了人们的审美情趣。对现实生活的关注，这或许就是艺人们的创作源泉。如果将手捏戏文的题材观念仅定格于对现实生活的关注，就与其它艺术门类无差别了。观念的独特之处主要表现在它题材选择上体现出对生活的热爱，反映出江南的丰裕，教会了人们懂得享受生活。以下几点值得我们注意：首先，是观念中对典型动作的艺术提炼。当时从事手捏戏文的艺人们，基本上都是戏迷，每当有戏班过来唱戏，在有利观赏的地方总有他们的身影，更有

⑨李泽厚 著.美的历程[M].天津社会科学院出版社. 2001.317

甚者早早到场帮助戏班搭台，打下手，混个脸熟，自然就能在听戏时获得最有利的方位。当时虽然照相机已经发明出来，但远远不如现在普及，更没有摄像机，在一出戏演完后，留在这些艺人脑海里的往往是一出“亮相”的片段，故表现在泥人的塑造上最生动的是剧中人物身段；其次，是观念中对典型神态的捕捉，在更早的时候艺术家们在描绘人物时就意识到人物的神态对其性格的塑造具有举足轻重的作用，故有“传神写照，竟在阿睹之中”的说法；再次，是观念中对一组人物关系的主观安排，其中的前后俯仰都是由能否更好的体现最终的艺术效果而决定的；最后，是观念中对人物服装的艺术加工，虽然手捏戏文来源于戏曲，服饰和装扮也深受其影响，但在具体的表现中，则有其独到之处，戏曲服饰中出现龙凤纹样，在手捏戏文中而是用牡丹花变形、由红花绿叶替代了，身上云纹也单色勾金。

明清绘画给泥人的创作题材与造型提供了丰富的资源。创作题材上有婴戏、民间故事和仕女形象。以“刘海戏金蟾”^⑨为例(图 1-3a)，人物形象特点基本一致，蓬头散发，笑容可掬，敞怀，有葫芦，身着长袍。在绘画中，人物描绘为青年男子形象，身体健硕，衣着朴素，无装饰，背景装饰丰富弥补其不足。而在泥塑形象中多为少儿，活泼可爱，服装上有丰富的纹样。

其中仕女的形象受到明中期，吴门四家中仇英和唐寅的影响较大，从流产民间的“惠山泥美人诗”中能够窥探出其中的些许联系：“疑尔前身是阿娇，绮胜街上暗魂消。孽生且待三毫颊，换骨难拼一搦腰。误落红尘偏耐劳，笑归黄土不成妖。河塘游女还相妒，买尽胭脂照样描。”反映了当时妇女们羡慕、模仿泥美人容貌身材的情形，可见吴门画派仇英和唐寅两位才子笔下的佳人可能借给了惠山泥美人些许姿色。(图 1-3b)

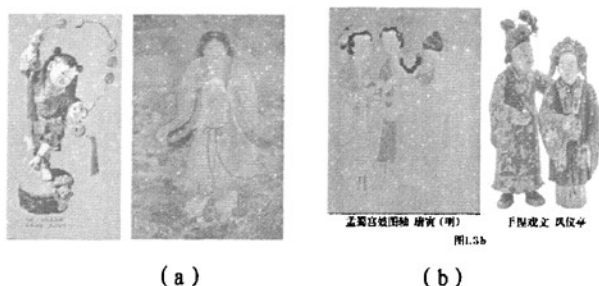


图 1-3 惠山泥人形象与古代人物绘画比较

图片来源：刘海戏金蟾 中国美术全集 绘画编 6 明代绘画上[M].封面/张道一编著.中国泥塑惠山泥人 [M].吉林美术出版社, 2005

2.4【惠山泥人造型特征中的意象神情和简满合一】

在上节题材观念中，说明了手捏戏文来自于对现实生活的观察，那在它的造型观念中依旧如此吗？在造型观念中既继承题材观念中的现实性，又形成了自己的特点，主要表现在：强化了人物的头部和身段，简化了其它细节的刻画，使得手捏戏文在造型观念上特点鲜明。它的造型，由于制作工艺的要求，在头部呈现出程式化的特点，只是在上

^⑨刘海戏金蟾，刘海即刘海蟾，是道教中全真道祖师之一。在传说中，刘海蟾的故事被析衍成“刘海戏金蟾”。画中刘海蓬头跣足，童稚可爱。民谚：“刘海戏金蟾，步步钓金钱。”

色和装光方面加以区分人物的年龄、身份等特点。主要的区别是在手足与躯干,均为手捏,整体动态鲜明。

在传统惠山泥人的制作中,师傅传授徒弟的口诀中有这样一句对造型和色彩的特征做出了区分和概括为:“搭搭满,细细减,色色爆”。这一总结运用了无锡方言将其概括,具有浓郁的地域特色。前两点说的是造型特征,可理解为:不论是上色还是造型到处要满,人物、动物等形象要尽量简练。而在喻大师对惠山泥人的概括时则提出造型要讲究“意象”造型,注重创作者的真情实感。这是否和上述产生矛盾呢?不会,因为一个是对惠山泥人形象创作构思的总体概括,另一个则是对它形象的具体理解,虽然表述不同,但是都是从造型的不同程度进行的总结。我将惠山泥人的造型特征概况为:“意象神情和简满合一”

“喻湘涟大师认为,惠山泥人清代特别纯,现代风格正在发生变化。传统的惠山泥人讲究意象,就是不太在意具体比例,是一个大概的形象,尽量表达自己朴素的感情,不是追求写实,模仿逼真,而是达意。强调作品要猛闹,即热闹好看。”^⑨

图 1-4a

纵观惠山泥人的造型,“粗货”中的形象基本属于“简满合一”,中国传统追求圆、满的审美心理得到充分体现,特别是在“大阿福”的造型上最为明显(图 1-4a)。大阿福造型高度概括、简练,浑然一体,头占身体的三分之一,着重头部刻画,整体造型稚拙、饱满、丰盈,造型整体效果好,形成强烈的团块感,体现出极大的张力,但并不霸气,因其造型集中在特定的体积之内,用简洁的手法概括出形象的主体。外形轮廓注重线条的流畅与优美,用柔软圆滑的弧线,浅平光滑,形成了饱满圆润的造型风格。不仅在视觉上给人以圆润、柔和的曲线美,也是民间追求圆满、和谐审美心理的集中体现。



(a)

图 1-4 惠山泥人大阿福形象与苏州桃花坞年画一团和气比较图

图片来源:百度图片 柳成荫大师提供

2.4.1 【“团”式造型的探析】

其中“团”式造型集中体现中国民间这种传统心理,其寓意为“团团圆圆”之意,无论在平面还是立体的民间艺术中,是整形艺术中的典型形象。虽然趋于统一,但在程式中仍存在区别,主要表现在“大阿福”的头饰和肩膀上。依据头饰上的差异,“大阿

^⑨王连海. 惠山泥人国宝级的文化遗产[J]中华手工,2005,03

福”又可分为“紫金冠阿福”和“盘龙头阿福”，前者应该是有中科举、踏仕途、富贵等寓意；后者则更多是避邪、驱灾之意。随着历史的发展，特别是到现代，具体观念逐渐模糊，使内涵趋于复合，总体说来都是有吉祥之意。特别值得注意到是在苏州桃花坞年画中，大阿福的头部、身体、四肢包括手执物都统一在圆的造型之中，和传统吉祥图案“一团和气”惊人的相似（图 1-4-1a），最大差别只是体现在大阿福怀抱“青囊”或“铜钱”，“一团和气”中手执“和气致祥”或“一团和气”字样横条幅。而“小花囡”更多表现的是江南小女孩的明丽、清秀、天真可爱特点。在肩膀的塑造上，“阿福”整体更加壮实，呈现出“凸”字形态（后文有详述），而“凸”字在中国古汉字中就与富贵荣华相联系，不仅丰富了其内涵，又使之与升官进爵、招财进宝等中国民间传统观念相吻合。外形与观念的暗合又是惠山泥人造型观念中重要的一个特点。“小花囡”在此方面的刻画，主要是突出江南的小女孩身形的娇美，故采用了“削肩”的造型式样。

与“团”式造型观念相对应的是它特有的造型手法：“重前不重后，重上不重下”，重点刻画头部并且夸张它与身体的比例，使这类阿福具有表情突出、稚拙可爱的特点。补充一点就是在观念中的细腻成分与其形态表面的光滑相一致，在惠山泥人的诸多造型中，无一不光滑细腻，一方面出自惠山黑泥本身质地细腻，另一方面是在它的传统制作技法中，对泥人的塑造有“泥塑十八法”，其中的印、捋、搓、捺、摘、推、捏、包、拉、扳、剪、挑、镶、拈、拍、滚、戳，都是遵循对泥人表面平整光滑为基本准则。

写意神情与简满合一都需要做到“适意”。如何理解“适意”？即从审美角度上讲就是整体感觉上要达到“同一”，作为主体的人对客观对象中的图案、造型和色彩所蕴含文化感知，而客体则需要通过具体的形态，即比例适度，造型上生动、自然，色彩上明快、悦目，来获取主体的认同，达到使主体“适意”的目的。

2.4.2 【永恒的微笑】

见过阿福表情，总会被它憨态可掬的微笑所感染，这是惠山泥人中对积极神态特征和生命特征的最好体现。观念的影响和表现要求造成主体对现实对象的神态和生命特征的知觉注意，如同佛陀般的微笑舒缓了底层人们精神层面的苦难，为生活增添了一份力量，这就是惠山泥人中阿福为什么微笑的重要原因。

2.4.3 【来自本土纸马艺术的影响】

无锡纸马是木版画的一种，不仅数量多而且艺术水平也很高，主要用于祭祀和许愿的请神的神像，以头部的刻画为主，而采用了“印刷→绘画→再印刷”的方法，显得灵活多变而风格特异，为民众所喜爱。从制作方法中可以与泥人制作中的“重上不重下”相吻合，又同属一个区域内的民间艺术，产生相互的影响也就顺其自然了！

上面我们提到了惠山泥人中的“粗货”代表“大阿福”，这一类在制作上较多的使用模具，手捏仅为辅助，像这样的产品最著名的产品还有春牛、蚕猫、车状元、小花囡、小阿福等。在这些类型的作品中隐含着“稚拙”之美，简满形态中，似乎传达着从远古的良渚文化中残存些许文化信息。再让我们了解下与其相对的“细货”。

“细货”则体现出“意象神情”，传统的惠山泥人（特指“手捏戏文”）记录的只是一个大概的形象，将琐碎的东西在记忆中抹去，留下的都是最鲜明生动的形象，尽量表达出创作者的真情感。而现代的东西注重的是具象，讲究比例准确，衣折细致真是追求酷似，似乎更容易被大众接受。在神态上，惠山的手捏戏文有一定程度的夸张。为了迎合大众的欣赏习惯，突显面部表情，一般都会将面部捏制的稍大，通常是全身五个头左右的比例，甚至也有三个头比例的。它的妙处在于，虽然比例缩短了，然而从视觉上依然给人以修短合度之感。手捏戏文在创作美女时，则强调了它形体上的九曲三弯。老艺人们认为：“表现美女婀娜的姿态关键看腰部”。武将人物，着眼点在一个“壮”字，体现肚子，即：“文的胸，物的肚”。表现丑角时，则着重看重在“丑”字上下功夫。为了强调他们的丑，就在动态上特别强调，五官和动态上的反常态。在衣纹处理上，手捏戏文的突出处是线条流畅挺拔而又简练，同时又极富有装饰性，显现出像又不像的效果。这样对人物的观察、性格的塑造和细节处理上的观点在当代是不可取的。意象的形象是直觉的，朴素的，纯真的，往往无法用言语来表达。所以尽管艺人们受自身知识的局限，不一定能认识到艺术规律，但由此却摆脱了解剖、比例、透视、结构等等的约束，充分运用自己的艺术想象力，更好地获得了神韵之美。

总之，闻名遐迩的“大阿福”的造型式样虽然是受到了模具制造的制约，但因此产生的形式感中体现出来的吉祥之意被人们广泛接受，使其长盛不衰。

2.5 【惠山泥人色彩特征中的“错彩镂金”和“出水芙蓉”】

在上文中的总结，已经论述，色彩概括为“色色爆”，喻大师则概括为：“闹猛”。都是指颜色饱和鲜亮。那有人会问：如果这样，会不会使得惠山泥人给你感觉俗气而缺乏吸引力。这样的疑问只能出自初次欣赏惠山泥人者，当他逐渐了解到惠山泥人色彩上的特色时，就会明白它原来是“亮而不艳，雅而不俗”。我将其概括为“错彩镂金和出水芙蓉”。

“错彩镂金”主要是指手捏戏文中的京剧类型和“粗货”类型，一般前者色彩比较富丽；后者具有“亮而不艳”的特点。惠山泥人有“三分塑，七分彩”之说，从中可以看出色彩对惠山泥人的重要性。常常用“退晕”手法使颜色出现深浅变化，彩绘主要完成色块装饰，之后还要用墨色进行“勾花”、“开相”、“描发”等细部描绘，总体而言，色彩中具有浓郁的乡土味，设色多以蓝、青、绿为基调，温润动人，具有浓厚的江南特色。用笔流畅、生动。惠山泥人的美是造型、色彩、图案美的和谐统一，色彩和图案对造型起着装饰和美化的作用。对彩绘技艺总结为：“新、清、齐、爆”。

“新”是指色彩鲜艳，是对颜色纯度的要求；“齐”是指笔法整齐，用笔爽利自然；“爆”是色彩强烈，多用对比色，如老师傅常说：“红搭绿，一块玉，红搭紫，一堆屎，红搭黄，亮汪汪，黄搭紫，显高贵，黄配绿，恰相宜，配为难时，要靠金镶黑白灰”。“清”是清爽，它是对整体上色感觉到要求，色彩不能杂乱，用笔上色忌“苦涩”。

中国传统色彩观由来已久，在刘熙的《释名》中曰：“青，生也。象物生时之色也”。“赤，赫也。太阳之色也”。“黄，晃也。晃晃日光之色也”。“白，启也。如冰启时之色也”。

“黑，晦也。如晦冥之色也”。先民们通过对自然界细致入微的观察，对自然界中与人们生活、生产息息相关的现象加以描述、总结并加以附会，产生了被视为“正色”的“五色”，并赋予了吉祥祥瑞的意义。“五色”中的青色是和“五时”中的“春”相对应的，青色象征春天的到来，也象征着庄稼茂盛，预示丰收的景象。惠山泥塑中用于民间在立春迎春仪式上的道具——春牛，又称为青牛，是典型的农耕时代民俗的产物。寄托了农耕时代百姓祈求丰收的美好愿望。从现代惠山泥塑“五色牛”上我们仍可以看到过去青牛的遗风，传统“五色”观的色彩完全体现在上面，整个牛身用黑、赤、青、白、黄五色绘制，寓意北、南、东、西、中整个大地，代表了五谷丰登。民间艺人们在继承传统的基础上又进行了创新，用五色替换了传统的青色丰富了春牛的色彩和内涵，使其更加醒目、喜庆、绚丽多彩。惠山泥人的大阿福，其手中抱的独角怪兽“年”也是青色的，有的称之为“青鬃”（见大阿福图）。具体是何种猛兽尚有争议，开始是独角兽形象，后来造型演变为各种瑞兽，但色彩基本都保持了青色。在民间吉祥装饰图案中出现的青狮、青麒麟、青龙等形象都是青色，表明了都不是一般的兽，是神兽、瑞兽，青色赋予了它们灵性、神性。惠山泥人中的各类阿福不论造型如何变化，手中瑞兽的颜色描绘，青色始终是其主导色，象征了是非同寻常的神兽，由此也赋予阿福有了神性。

而“出水芙蓉”则是指“细货”即“手捏戏文”中的昆曲类型，主要指它的“雅而不俗”。它的装饰味，既来自戏曲表演的形式美，更源于绚丽多彩的戏曲服饰美。这一类型，主要受到地方戏曲的影响，在色彩上也不例外。一方水土养一方人，由于吴地是以苏州为中心的太湖流域，地理面貌以“水”为主，“青”为水。惠山泥人中手捏戏文的彩绘别具一格，它色调明净，娴雅大方。取材于昆曲的比较文静柔和。跟当地人的“水乡审美”情趣有关系，所以它以青、绿为主调，视觉上更觉宁静、雅致，颇有江南水乡味道。在纹样装饰上，手捏戏文也别有一番情趣。这些纹样，大多来自生活中的植物花草。民间工艺师们经过长期认真观察，与然后用减笔的方法加以概括提炼，自成一格。这与文人的精细工笔画不同，虽然着墨不多，但给人的感觉像是在写草书，挥洒自如；加之艺人们注意大的色彩效果，采用了深底浅花、浅底深花等手法，使惠山泥人的色调具有浓郁的江南情调，体现出吴文化主要的文化特征，即“柔美、素雅、细腻”。

这种装饰性包含了两个因素，一个本身戏曲艺术装饰味很浓，还有一个就是人们生活中江南水乡的装饰味。还有就是味道，一方水土养一方人，跟当地人的审美情趣有关系，和老师傅的生活环境与审美意识有关系。所以它以青、绿为主调，色彩雅致，总体趋向于明朗、协调，这与无锡的锡剧和昆曲音色婉转、柔和的特点是一致的，而不像中原地区的泥人是以黑为主调，也不同与西北地区以大红大绿基调的泥塑作品。总之，惠山泥人的色彩观念表现在：粗货，偏向于“错彩镂金”；而细货则倾向“出水芙蓉”的特点。

2.6 【惠山泥人装饰纹样特征中的“现实与需要”】

在装饰纹样方面，则可概括为：“现实与需要”的特征。“现实”是指江南常见的一些植物，经过艺人的加工，绘制到泥人上，迎合购买者的兴趣。这类纹样多为具象纹样，是现实植物的图案化表现（如图 1-6a）。

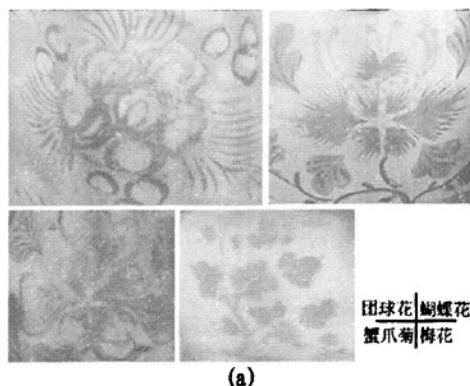


图 1-6 体现一般性的民间吉祥纹样：团寿和云棉花

“需要”则表现的是在创作的过程中，往往是一气呵成，为了达到丰富一些剩于空间，会根据整体的效果加入一些点、线、面和点线结合的抽象纹样，这些并无具体的寓意，只是为了丰富视觉效果的需要而作。

点	线	面	点与线

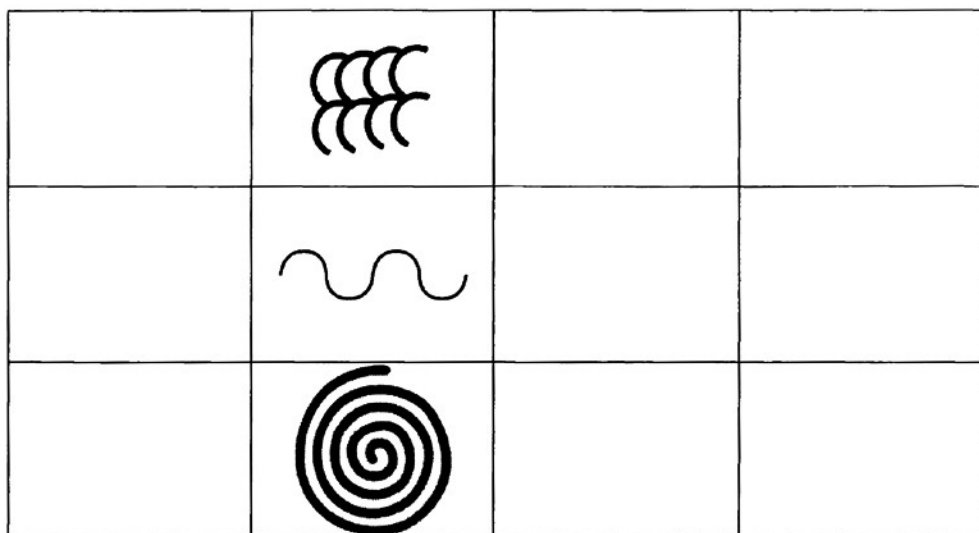
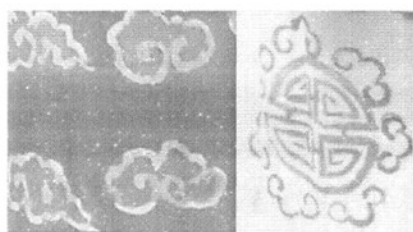


图 1-6 抽象纹样在惠山泥人中的总结 (b)

粗货呈现一般性，纹样与其它地域基本一致，以传达祈福、趋利、避害为主要载体。如，表现长寿的有：长脚寿、团寿、梅竹等纹样多用于老年穿着服饰，表现平安吉祥的有：团球花、百吉、蝙蝠花，用于装饰佛祖身上以求消灾多福的纹样有：云棉花、小浪花、五彩云。



(c)

图 1-6 江南四季具象花样在手捏戏文中的实际应用

图片来源：柳成荫提供

惠山泥人的细货代表——手捏戏文，泥塑艺人在表现人物时，在尊重人物角色不变的前提下加入了自己的审美趣味和喜好进行主观创造，表现在服饰纹样上，体现出江南的地域特色。如服饰纹样上描绘了江南水乡盛产的花花草草，并在自然形基础上进行概括、演变、组合，形成了各式各样的装饰图案，二月的梅花通过变化变化有三点花、点点花，六月荷花、十月菊花，组合成圆形的称为蟹爪菊，绣球话变形为团球花，又从草花中演变蝙蝠花。早期戏文不出现龙凤纹样，而是用牡丹花变形、红花绿叶替代了，身上云纹也单色勾金。在富贵人、美女上常画，如：草花、芙蓉花、点点花、何菊等图案，使彩与塑也得到了更好的结合。整体效果上使人物形象更为秀美、雅致、动人，体现了惠山泥人手捏戏文的江南韵味。

在布置纹样时，首先要处理好图案纹样与底色的关系：“远看颜色，近看花”，此处繁和简特别值得注意，要做到适度，在布局时，有一句话“一朵花当十朵用”画花时要意在笔先，不是每个地方都填满，一味追求效果的丰富。但最大的诀窍，还是简，着眼于简，布置纹样要尽量简，既要有大的色彩效果，又经得起观看，局部繁不影响整体的简。

但简要达到丰富的效果,使他虚虚实实,相互掩映,达到色彩的“色色爆”,鲜艳强烈的效果。还可以用同种色做纹样,作为协调色彩的因素,红的上面用淡红的花,这样一来,使颜色与花纹协调,层次分明。造成一种丰富多彩的色彩效果。

再说手捏戏文中常用的图案花样,不是按照舞台戏服原样照搬。在不失人物角色身份的前提下,基调色不变,衣服上的图案纹样则是有需要而描绘,以不失人物身份为准则,用艺人的话说是:“宁可穿破,不可穿错”就是这个道理。

装光技法类似于古代雕塑中的“装璜”,就是在彩绘完毕用各种材料配置成人物的各种小道具。这些材料不一定是特制的,有时候就地取材,在生活中寻找替代品。

综上所述,惠山泥人由于其类型的差异,有“粗货和细货”之分,它们犹如八卦上的两个原点,构成了其生生不息、相辅相成的关系。我将其概括为“二元观”,由“粗货和细货”构成,“粗货”中所蕴含的传统观念及引发的传统题材的连续性或普遍性;“细货”则是历史发展在商品经济发达的江南这一特定区中平民意识觉醒的特殊反映。

2.7【惠山泥人的现状】

50年间特别是改革开放的20年来,惠山泥人的制作更加繁荣,从事泥人创作的专业人员不断增加,技艺不断提高。取得中国工艺美术大师称号的有柳家奎、王木东、喻湘莲、柳成荫、王南仙。而坚持传统创作技法的惠山泥人大师,目前仅存喻湘涟和王南仙,她们坚守着仅存的传统艺术领地,也受到了巨大的冲击。虽然中央政府在政策上给民间传统手工艺于极大的认可和财政上的支持,于1986年无锡市政府批准建立的泥人博物馆,1999年正式展出。泥人博物馆融博物、艺术研究和文化交流、旅游观光于一体,它是国内首家彩塑艺术博物馆。惠山泥人于04年6月18日,经过国家质监局有关专家的现场审核,无锡“大阿福”牌惠山泥人被确定为地理标志保护产品。又一喜讯是“惠山泥人”申报人类口头和非物质文化遗产成功也是对其“最富有东方色彩的民间工艺美术”的又一认可。可是现状仍不乐观,故对传统手工艺,特别是惠山泥人的具体保护是非常有限的,在此情形下,她们仍然勤奋的创作、积极的恢复消失在历史中的经典戏文和粗货作品,并将自己的技艺传授给后人,年迈的大师所承受的历史使命,在目前所作实为不易。

虽然上述对惠山泥人的维护做出了一定的实质性工作,但是面临的问题也同样突出。惠山泥人作为中国几千年来优秀而丰富多彩的民间艺术为后人保留了大量的文化遗产,是传统民俗文化的活化石,这是祖先留给我们的一笔巨大精神和物质财富。对于中国的民间文化遗产,所处的境遇也很窘困。究其原因,民间艺术还存在以下容忽视的问题:

2.7.1【“外来”风格的冲击】

传统的惠山泥人受到了两次冲击,一次是在上世纪二十年代,以高标为首的“天津帮”进驻惠山为标志;第二次则是在上世纪五十年代,以美术工作者与艺人相结合为标志。

自1921年，高标师傅来到无锡将西洋的雕塑手法和现代喷绘技法带入惠山泥人的创作，将传统用惠山泥土转化为石膏作为物质媒介，将粗货中的单片模改进为多片模，将典型阿福形象由单个丰富为一双，在创作题材上与生活贴的更为紧密。以他为代表的“外来”势力天津帮在无锡惠山掀起了一股从创作观念到材料、技法到题材改革，似乎给惠山泥人带来了一股新风。

解放后，党和政府对惠山泥人艺术高度重视，1952年在华东文化局和江苏省文化局的领导下，组成艺术辅导组，来惠山开展泥人的抢救工作，收集了大量优秀作品，进行归类整理研究和民间调研工作，收集了大批的艺术史料，1954年建立了全国最早的省属民间工艺研究机构——江苏省惠山泥塑研究所，同年成立了无锡市泥人合作社，使改行、事业的艺人们有了新的从业基地。这段历史被誉为我国解放后保护、抢救传统民间工艺的典范和里程碑。

但是，作为产品，此间石膏在泥人制作中的运用起了很大的作用，特别是石膏在模具制作中的运用，使得模具制作简化。石膏的在缩水方面的物理性能优于泥土，故用此做到模具缩水性小，与原型基本一致。生产效率也因此得到提高，使更新换代加快更加适应市场。但是石膏制的“细货”，就其艺术性上则大大折扣，特别体现在手捏味道的丧失，色彩的使用不当。

本土的惠山帮在此冲击下，日渐衰微，懂得传统创作技法的大师寥寥无几，捏塑中的捏塑十八发被西方传入的堆砌法所替代，而彩绘中的彩绘七法被浓艳的喷绘所取代。在环绕在惠山泥人传统创作观念的创作工具、选用的材料、色彩及其上色技法、造型技法均受到此影响。这些物质媒介被异化后，所传达的观念也受到影响、艺术品位也发生改变。不仅如此，泥艺人才青黄不接；转制后的科研单位失去了应有的研究设计功能，几家“实体”规模偏小，生产重复；资金扶持还达不到应有的力度等问题日渐突出。

2.7.2【生存环境破坏、生存土壤瓦解】

民间艺术来源于旧时人们日常生活的各个方面，与当时当地的生活习俗，人文环境有着密切的联系，甚至是人们生活的一个重要组成部分。以惠山为例，在解放前，此处还是以农业经济为主导，形成“香讯”、“考讯”、“蚕讯”，围绕着聚集着寺庙文化、祠堂文化为中心的惠山文化群落，无锡又是四大米市之一，如此种种，惠山泥人作为其中的一环，各类消费群体各取所需，泥人业蓬勃发展。又在太湖之滨、水路发达，北输苏南、山东、南抵嘉湖地区，地域性市场稳定而繁荣，造就了它的闻名。

但是，改革开放带来了经济的飞速发展，文化也在很大程度上受到西方的影响，民间习俗也在悄然改变，很多民俗都在经济全球化中消亡，民间艺术赖以生存的人文环境遭到严重的破坏。加之，环境污染加重，农药的过度使用，太湖蓝藻爆发，制作泥人专门的惠山黑泥也受到影响，质量大不如前，影响着泥人的制作水准。

2.7.3【传统观念缺乏继承、新产品中缺乏创新】

随着社会发展，生活水平提高，现代生活方式和现代审美意识使得民间手工艺品备

受冷落,年轻一代从事泥人创作的工作,也因其微薄的利益,缺少创新激情,在传统观念和技法方面往往只知一二,而少有精心钻研,多改行另谋出路。大师现尚存四五位,但年岁以高,中青年储备不足,队伍整体逐渐减少,总体不容乐观。

2.7.4 【“山寨之害”】

“山寨”作为一个新近迅速蹿红的流行词,今年来在当代中国十分火爆。究其直接原因,是因“山寨手机”而起,其实作为一种社会现象,“山寨文化”在中国已经流行有好多年了。如果“山寨”核心意思,是指通过一种低成本的手段,采用非专业、非正规的方式,对知名品牌或产品进行照猫画虎似的简单模仿的话,那就惠山泥人而言,它应该也是深受其害。

惠山泥人中的“山寨”古来有之,制作泥人的店铺集中在惠山脚下,一家创作出一款畅销产品,另一家就在此基础上稍加改变就投入市场,却不知畅销的背后凝聚着作者的冥思苦想,一个式样、一个表情是经过反复推敲而得的。或一个经典形象,应该配以精致的做工与画工,但有些商户只求眼前利益,粗制滥造,久而久之,市场上出现精品被次品所挤兑现状,艺人们的创新求精的积极性受到打击,导致滥竽充数的产品占据市场主导,影响着整个行业的发展与生存。

综上所述,本章各节就惠山泥人的题材、造型、色彩和装饰进行了系统的梳理和总结,基本囊括了惠山泥人传统创作观念的全貌。但是,传统已经成为过去,与之相适应的经济、人文和历史都发生了翻天覆地的变化。在历史中的惠山泥人作为案头把玩的小型彩塑,在中国当代雕塑创作观念的冲击下,还有多少生存的空间?就此现状,应理性分析惠山传统中的上述观念与特征,得出这四个方面可转化的可行性!首先,在题材特征中,本文提出“幸福感”和“爱生活”,核心内涵就是人们对当前现实生活各方面的满足,并在此基础上产生愉悦的心理。在当前现实情况下,延续着这一主题,“真、善、美”类型的雕塑作品作为官方意识的代表,反映了时代的主体面貌。但是艺术整体多元化的趋势,势不可挡,这类作品所传达的观念仅能表述当代的某一个方面;其次,文中概括的“意象神情”和“简满合一”,前者在艺术语言表达上有着自己生存的空间,意象造型被部分艺术家所推崇。而“简满合一”则相对受到诸多制约,简满一旦合一,一方面会产生憨态和敦实之感,另一方面便会形成稚拙之感,在传统的文化环境中,这些美感都是与人们朴素情感相对应的,可是在当代雕塑艺术的创作中,这些只是艺术表现中很小的一个方面;再次,色彩中的“错彩镂金”和“出水芙蓉”,具有普遍意义,通俗来讲,前者是用色丰富鲜艳,后者是简洁淡雅,这两方面具有普遍适用性;最后,装饰纹样特种的“现实与需要”,“现实”中反映江南水乡四季植物的纹样,更多的已经消失在历史中,更加规整适应机械化生产的装饰纹样占据主导地位。而“需要”中抽象符号更能适应当代艺术创作的需要,应用性更广!

第三章【中国当代雕塑创作观念的现状】

在了解中国当代雕塑前,让我们先看看世界当代雕塑的发展轨迹。西方现代主义雕塑不仅在创作中个性得到解放,还具有极简主义(Minimal Art)的倾向,从当时的几位大师,如:亨利·摩尔(Herry Moore)、贾科梅蒂(Giacometti Alberto)和布朗库西(Brancusi)的作品中可以看到其痕迹。现代雕塑作品开始进入公共空间,为大众所欣赏,而“传统”雕塑所具有崇高感和描述性或者叙事性的特点也逐渐淡化。当部分代雕塑家们放弃了艺术作品中的情节、人物形象,最后出现在画面上的主体便只是色彩、材料和结构。他们具有反叛和挑衅的特征,杜尚(Marcel Duchamp)将小便池作为艺术品摆放在展览馆里时,现成品成为其标志之一。波伊斯(Joseph Beuys)则在作品中反映出来的更多是现场感与参与感。

这一切看似凌乱的事件,构成了当代雕塑艺术的内涵,在当代雕塑创作的流变中,可以从媒介的选择和应用;创作观念;创作手段的选择这三个方面来谈!本文重点是谈创作观念。我们该如何去理解它?“人类中心问题的消失,更多的问题造成了艺术向多元方向发展,多元就是不同,就是差异,艺术的规律就是以不同和差异向前更替发展的。20世纪艺术的纷繁复杂,是人类文化开放到具体呈现。”¹¹这句话对它进行了解释,在中国目前的雕塑创作观念中呈现出的是多元。多元观念的出现是与中国的改革开放密不可分的。在这一过程中,既吸取了外来的各类观念,也有传统观念的再应用。并且在当代雕塑的创作中正逐渐形成一种以传统观念中地域性和民间性为核心的强有力风潮,影响着当代雕塑的创作观念。

21世纪是中国人的世纪,经济的快速发展有目共睹,正在成为东方的经济巨人,拉动世界经济的发展,相应的中国文化也紧随其后,而中国传统民间艺术作为其中一股生机勃勃的力量正逐渐扩大它的影响力。

距今约几万年前,在旧石器时代,人类最初的雕塑作品产生了。从现今的欧洲地区发现的一批小型雕塑,如奥地利的《维林多夫的维纳斯》,法国的《劳赛尔的维纳斯》、《女人头像》、《野牛》、意大利的《维纳斯》等;在为我们提供认识史前人生活的珍贵资料之余,更让我们窥到了他们惊人的艺术才能。尽管史前人不会以“美术”的观念进行创作,但出自他们之手的,却是极具美观或艺术性的作品,令具有丰富美术体验到现代人赞叹不已。

此时的雕塑体量以小体量为主,与本文所研究的惠山泥人相仿,在题材与造型上均有相通之处。在题材方面,西方史前雕塑所呈现的是女人体及动物为主要表现对象,而惠山泥人则在粗货类型中表现的多为儿童和动物。前者传达出对女性生殖的崇拜和祈求在狩猎中获得好的收成,后者则通过儿童形象表现求子、避害和保平安的复合型观念与中国以农业经济为主体,人们靠天吃饭,借助畜力求丰收的展现。后者相对前者而言更为具体和丰富。

¹¹邓乐.开放到雕塑[M].湖南美术出版社.2002.116

在造型上,各自形象都呈现“意象、夸张变形和传神”为主要特点。西方史前雕塑中多夸大人体的生殖器官与动物的动态,但由于受限于当时认识水平的地下,仅能雕刻出大体形体,但并不缺少美观和艺术性,只是不同于后来的艺术门类,如:古希腊雕塑中科学的比例、解剖、微妙的人物表情和动态。而惠山泥人是在中国古代雕塑经历了顶峰,而后向民间、世俗转变的结果。意象与传神是中国古代雕塑的主要特征之一,当与民间土壤相结合时迸发出“夸张、变形”的艺术火花。在惠山泥人的制作中,流传着诸如:“文的胸、武的肚、老人脊背、美女腰”等这些民间艺人总结出来的造型口诀,体现出塑造人物形象时,抓住特点才能展现人物身份的诀窍,并不局限于五官、表情等常规表现。

在我们上章节中对惠山泥人的研究,得出历史有四百多年,但在上文中的比较可以看出西方史前的部分雕塑在题材、造型上,两者有惊人的相似。

在古代文明中,雕塑艺术占据着重要的地位。爱琴雕塑到古希腊雕塑,后者经历了古风时期,从一系列古风时期男性裸体像的演变过程中,鲜明地体现出希腊人立足于自身的追求,把埃及人的诚实,迅速改造成真正属于希腊的形态。经过希腊人的不断改善,使结构、肌肉、神情、动作上更接近现实生活中的人。不论它们是用于宗教还是其他社会生活目的,它们实质都反映了古代希腊人热爱人生的人本主义精神,以及他们那种理性的、求真的态度。正是这种精神和态度,决定着他们的雕塑呈现出不同于埃及和两河流域雕塑的新面貌。在第一章中谈到惠山泥人中的细货(即手捏戏文)类型时,就提出题材特征中的“爱生活”观念,当时的市民在特定的历史条件下要求更多、更丰富的满足市民审美的艺术门类,故有明清时期小说、戏曲、版画的蓬勃发展。从此可以得出,在此时的艺术中透露着强烈的本土的人文主义精神。

受到古希腊艺术影响的古罗马人,虽然继承其再现性传统和表现手法,但更加注重美术的实用性。在他们这里,雕塑不再大力赞美神,而是讴歌帝王的丰功伟业,彰显家族的历史,塑造上层人士的形象。肖像雕塑在此时空前繁荣。

之后的雕塑创作观念围绕这官方意志或者宗教这两个中心左右偏离,对人自身的放映及其有限。而惠山泥人中在题材、造型、彩绘和纹饰上传达出的人本主义精神,为在当代雕塑中的应用提供了可能。

3.1 【中国当代雕塑发展简述】

在中国,上古黄帝、尧、舜时期,就有用“铜、玉石、木”等材料雕刻塑形,或“祀上帝鬼神”、或“朝祭先帝”或“驱魑魅”。此时由于出现形体较大及制作较精良的宝珠和玉碗,说明当时玉器的发达。进入三代时期的夏朝,大禹定天下,“远方图物,贡金九枚”¹²,铸为九个鼎,象征青铜器正式登上历史舞台,其功用为教化百姓。当时铜器铸造技术日渐精良,铸造鼎时,造型不仅与原物一样,装饰纹样逐渐出现,最为常见的是“浅刻”手法的应用。商朝时期,鼎的制作更为精良,并出现分工,器物的功能向实用性转变。在材料的使用方面出现象牙、犀角等,雕刻工艺同样精湛。小型雕刻中现存

¹²梁思成 著:中国雕塑史[M].百花文艺出版社 1997.7

玉象和玉人等，雕工非常精湛。周代体制完善为三代之鼎盛，铜器数量最多，都是用于宗庙的祭祀用品。深刻和浅刻并用，深刻多为夔或饕餮纹样、浅刻延续前朝的雷纹。主要花纹以动物为主。

秦代兵马俑、秦砖是这一时期的代表。两汉期间，墓饰碑阙相当重要，因为当时，天下一统，人民丰衣足食，民间有余力经营居室陵墓。“汉说书俑”的神情相貌、生动感人，适当的夸张下坠至小腹的双乳，更突显其说书时投入至极的神态。霍去病目前的石雕，依石原型略加雕刻，神情盎然。

三国时雕塑极不发达。佛教虽汉代传入，但未广泛传播，至晋出现佛教造像。到南北朝时佛教造像逐渐兴盛。南朝时石狮尤为出色，此时这类作品皆非写实作品。北朝时造像之风盛行，云冈、龙门石窟是其代表作品。反映道教题材的雕塑类型也有发展。

隋代延承周齐，属于过渡时期，以佛教造像为主。道教同样得到发展，但多为佛教附庸。唐代是中国历史上的黄金时代，雕塑仍在佛教与丧葬中发展。佛教造型继续前进，直至唐中叶，佛教势力日衰，造像大不如前。唐代陵墓雕刻中，不得不提昭陵六骏，可谓之形神兼备。

宋代造像或仿隋唐，或自寻新路。元、明、清，佛教雕塑发展大不如前。雕塑发展的重心转向案上小品和小型雕塑。文中的惠山泥人就活跃于这个时期。

近代中国社会性质的变革所导致的雕塑领域的变化，比其它美术门类更为显著。曾经在 2000 年左右的漫长岁月中居于显要地位的宫殿、府第、庙宇陵墓前的大型仪卫性雕塑，至此已经失去了客观的需要。曾经有过重要影响的宗教雕塑也开始式微。而相反，西方写实化的纪念碑雕塑和形形色色的现实人物肖像雕塑却引起了中国雕塑家的兴趣。他们相继出国学习西方雕塑观念与艺术技巧，从而带来了中国近代雕塑的新气象。

谈中国当代雕塑不得不提前苏联雕塑艺术，他们对我国的影响是全方位而又深远的。苏联雕刻艺术在表现内容方面多遵循反映生活、歌颂美德的创作原则，运用雕刻艺术为人民服务方面做了大量工作，建立了一整套的工作制度。具体有以下几个方面的内容：1.运用雕刻艺术进行爱国主义和革命英雄主义教育；2.重视历史遗迹，有规划地分批建造城市雕刻；3.和谐处理雕刻建筑和雕刻家与建筑家之间的关系；4.从全苏第一届雕刻展览会看苏联现代雕刻。有这样一些特点：

- (1) 现实生活的内容和传统的艺术表现手法相结合的作品，因富有民族特色，也很耐人寻味，作品有浓郁的乡土气息。
- (2) 取材于生活情趣的小品，艺术表现手法讲究艺术生活趣味，此类作品给人有一种清新感，颇逗人喜爱。
- (3) 借古喻今的作品，如以圣经中亚当与夏娃的故事为题的，其中把亚当雕塑成富有现今冬生活内容，手中拿着一枚炸弹，以讥笑显示生活中某些事物，在艺术造型上则带有漫雕夸张手法。

由上可以看出，不论是在城市的建设还是艺术创作方面，苏联雕刻艺术的创作实践都给予我们诸多可以借鉴的地方。在艺术创作的表达上他们延续了围绕“真、善、美”

展开创作的手法，又融入了对现实生活的感悟、对民族特色的发掘和历史文化故事的当代解读使得苏联雕刻艺术，既按着传统前进又得到了不断的丰富和提高。在得到提高的这些方面尤其值得我们学习借鉴。

中国当代雕塑的发展了有近三十年时间，在 1979 年至 1989 年这十年间，美术思潮风起云涌，创作方法异彩纷呈，雕塑也不例外与其它文化形式一起参与了社会的伟大变革。星星美展、伤痕美术、乡土现实主义、八五新潮、观念艺术等都有当代雕塑发展的痕迹。

在这一新时期，雕塑界都发生了以前较大的变化。1986 年湖北青年艺术节上崭露头角的黄雅莉《静穆系列》用取自古代器皿的造型并加以夸张和装饰化，以一种充满人情味的方式展示出楚地文化的风范。傅中望《天地间》则借助金属的焊接工艺，将八口大锅悬挂在空中，让人朦胧中受到一种东方的神秘气氛，是典型的中国古代青铜器和西方现代波普艺术的结合。田世信《侗女》、《苗女》、《欢乐柱》表现出对中国少数民族生存状态的关注。而黎明的作品则走向另外一个路子，充满昂扬的斗志，和奋发向上的精神，充满了一种大无畏的气势，《天地间》热情歌颂了那些勇于和大自然进行搏斗，“敢教日月换新天”的劳动者。而在西北地区的雕塑家在挖掘民间雕塑语言上有着一定的优势，在他们创造的大量有着浓郁中国特色和乡土气息的雕塑作品中，又以何鄂的《黄河母亲》最为著名。

但是其间雕塑的发展并不是一帆风顺，雕塑界准备不足。星星几乎没有雕塑，只有布朗库西式的包泡和不是雕塑家出身的王克平。八五新潮到现代艺术大展雕塑家都没有什么突出表现。

1990 年代上半期，以 1992 年的第一届青年邀请展和 1994 年的五人展为标志，雕塑界可以说是迅速把西方雕塑的现代进程演练了一遍——傅中望的中式榫卯表现出抽象构成的成果，李秀勤的金属焊接和张永见的橡胶新文物则是抽象表现的成果，隋建国表现出的是综合材料并指向极少、物派(Mono-ha)和贫困(Arte Povera)方向，而展望和姜洁则出现了新现实主义的现场装置倾向。

1990 年代中期以后，雕塑界整体转向后现代方向，强调作品的观念性和社会学关注。标志是隋建国的《中山装》和 2000 年曾成钢和孙振华策划的《选择与冲突》展。

观念艺术认为艺术观念高于技法和媒体本体性的思想，这两个方面在 1992 年到 1996 年之间也被视作前卫性的标志。1996 年以后，中国当代雕塑的观念性开始转向对后殖民文化背景的思考，比如隋建国以中山装为原型的作品，试图回到本土的现代史中寻找现代性和自我形式，同时也在现代意识形态的精神分析层次上建立视觉样式展望以中国园林假山石为原型的创作则通过更换材料，使传统图像进入一种现代美学经验，并在视觉上弱化其象征性。

2000 以后这 7、8 年，总体看有亮点，但进展不大。或者不用这种历史进化论的线性表达，整体感觉比较拘谨，开放性不够。

中国当代雕塑“创作观念”的性质无外乎是：“舶来品”或者“本土艺术”。“观念艺术”的兴起，尤其是扎根于中华民族文化土壤中的民间艺术是其力量之源。

3.2【中国当代雕塑创作观念的困惑】

艺术创作的观念一直都是丰富多彩的,而中国本土的艺术已经在这片土地上按照自己的规律发展着,每个时期都有自己追求的观念标准。可是在近一个多世纪,中国本土艺术观念迷失,借鉴国外观念却层出不穷,把国外需要两个世纪经历的观念演变,压缩在近三十年里,从上世纪八十年代初开始,现代主义、后现代主义等一些反传统、反古典的艺术思潮相继而来,冲击着整个艺术界。中国俨然成为现代观念的实验场。虽然偶有力作,但整体上思想深度的缺失是显而易见的。在此时,对于当代雕塑的发展,如何以清醒的头脑、应有的自信、平静的心态,理顺我们的思路,在继承与创新的实践过程,面对机遇和挑战,探索出适合这个时代的雕塑艺术发展之路是我们的首要问题。

3.2.1 中国当代雕塑创作观念中的困惑之一——媚俗化倾向

在创作观念的演变中,近年来,雕塑领域也出现了一种媚俗化倾向,这主要体现为雕塑创作开始追求形象的符号化、造型的卡通化、色彩的艳俗化。表面看,这类作品似乎为相对滞后的雕塑界注入了些许活力,但正是这种表层化、视觉化、符号化的雕塑创作导致了当代中国雕塑向媚俗化方向发展。

“一切成为过去时的文化艺术都是人类共享的文化资源。对传统资源的再思考、再利用,不但可以强化传统资源的价值,又可作深度的文化思考,并生成新的文化意义。”

¹³

盲目的学习西方式样,已经不能满足我国自身的雕塑艺术发展需要,故出现了从中国古代雕塑中吸收能量的类型。中国古代雕塑具有明显的绘画性,从原始彩陶艺术中就能看到塑绘相互补充,直至成熟,“塑形绘质”在雕塑上加以彩绘提高雕塑的表现;中国古代雕塑具有意象性特征,从汉代的陶俑、雕刻中可以看到人物和动物形象造型夸张,手法质朴概括,与西方雕塑相比谈不上比例准确、解剖合理。但是其传神的特质至今值得我们去学习;中国古代的雕塑装饰性突出。无论是陶器、青铜器,还是玉器、漆器都可归为具有装饰功能的实用性雕塑。这三个方面在当代雕塑的创作中越来越受到重用。向京女性雕塑中的彩绘、吴为山的意象雕塑和韩家英的装饰性雕塑都是对中国传统雕塑中的合理性在当代雕塑实践中探索性的运用,具有现实意义。面对上述困惑,我们该如何面对?在传统中能够找到答案。

从中国传统工艺美术中吸取营养新类型出现,如从中国青铜器造型和纹饰特征中提炼精髓为我所用,但不是简单的照搬,而是从中国特色的视觉符号或从传统精神里寻找图式资源,并且转化为自己的图式符号。台湾著名雕塑家朱铭的《太极系列》由太极拳姿势组合而成,以青铜为材料。在表现上摒弃了一切琐碎的细节,以凝练、概括、夸张的体积造型语言。塑造了极具东方神韵,又具有抽象的艺术张力和厚重体积感的现代雕塑。这种独特的审美特质不仅具有鲜明的民族性和时代性,更重要的是它熔铸着作者强烈的情感。作者运用变形在众多的形象中寻找内在的联系,在内在联系中建立新的特殊形象。

¹³ 邓乐.开放到雕塑[M].湖南美术出版社 2002.94

3.2.2 中国当代雕塑创作观念中的困惑之二——创作观念的迷失

面对国内城市雕塑往往以主题性、纪念性雕塑、追求形式美感的小品为多的现状，真正关注平民百姓情感和文化体验的作品太少。

“新民间”观念的兴起为当代雕塑创作的回归做了一个很好的解答。当代雕塑的创作观念在近年来呈现民间倾向,随后“新民间”观念的提出,对雕塑创作的知道提供了丰富的理论基础。“新民间”的表现往往是借用民间的“集体意识”的符号,尽量远离文坛样式,以“另类”的“低调”诉说当下,有的甚至在题材、材料和手法上借用或直接取用民间俗事项或民俗事物;它表现往往无视“主流”画理,率意构图,假扮出学或生疏的模样,用故意制造无意,用必然寻找偶然,让自己的作品显露出某种民间参照体的痕迹,用以体现从参照体所感受到的感受,并借此区别于同类;它表现往往以某种民间艺术形式为蓝本,或以表现民情为题意,或以厌恶功名为宗旨,或取悦世俗为仪态,或以嘲讽弊端为表征,或以玩弄事态和玩弄形式于刻意。

当代雕塑的创作观念原本就是多元化的、开放的,艺术的规律就是以不同和差异向前更替发展的,困惑是一直都有的,如何去应对则显得更加重要。优秀的创作观念不仅限于西方对自由空间的表现、多样材料的处理、开放的形态边界和文化态度的探索,还应在本国丰富的民间文化资源环境下寻求突破。无论从对民间文化的继承和发展,或者从当代雕塑创作观念的创新来讲,都具有非常重大的历史意义。

从惠山泥人的传统创作观念入手,提取其中的精髓,基本掌握它对色彩、造型等方面的运用,将其融入到当代雕塑的创作中,既解决上述拾人牙慧之困惑、又解决了观念上的归属问题,探索出一条既继承惠山泥人创作观念又拓展当代雕塑理论资源与实践相结合的道路。

3.3 【雅与俗的碰撞】

古典文化类型中的官方贵族文化、文人知识分子文化、学院艺术与民间民俗文化的对立等同于现代文化类型中精英文化、先锋文化与通俗文化、流行文化或大众文化的对立。但是艺术与通俗文化之间的复杂关系,使得古今这种高级与低级的对立始终处在对立与互动的过程中。现代通俗文化的蓬勃发展,预示了民间艺术作为文化类型中的重要组成在当代艺术中的运用成为可能。(如下表)

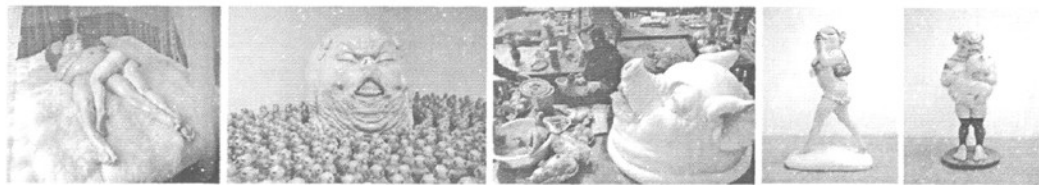
文化等级	高	低
文化类型		
古典文化类型	官方贵族文化、文人知识分子文化、学院艺术	通俗文化=民间民俗文化
现代、后现代文化类型	精英文化、先锋艺术	通俗文化=流行文化或大众文化

早在上世纪七十年代末,上海《文汇报》刊登了卢新华的小说《伤痕》,在美术领域借用这一词形成了伤痕美术,在一股寻找相对自由精神与诚实态度的创作精神中,民

间文化大背景逐渐形成。解放后期的油画民族化讨论，产生了罗中立的《父亲》和陈丹青的《西藏组画》，乘着这股春风给压抑了许久的艺术圈带来了“民间通俗文化”的春雨。前者以一颗诚实的心将以往伟人的图式借助超现实主义手法把一位平凡的农民真实的描绘出来，在视觉和精神上震撼了当时的人们。而后者则将生长在西藏这块土地上的人们作为表现对象，对他们的生活及状态做出了真实而细腻的表达，使观者得以心灵上的净化！

这股“民间”的清风吹遍艺术各个领域，并取得了显著的成就！如谭盾将湖南民间巫乐运用到当代音乐创作引起了国际音乐界的关注；张艺谋电影中民俗内容与器物使得其作品广受好评；水墨画中的新年画运动；黄永松与“汉声”出版同盟，作为台湾同胞对中国民间传统艺术的热爱和保护在其出版精美的书籍中一览无遗；吕品田最早以出版物的形式推出了中国民间文化基础理论；孙建军则开创了以收藏、研究、编辑、出版相结合的民俗学术方式。在美术圈，有大批“民间美术”拥趸，如：王鲁湘、吕胜中、杭间、许平、李振球、冯骥才、左汉中、王连海、徐艺乙、潘鲁生、张彤、耿默、乔晓光、顾丞峰、王海霞、卢莹、杨阳等，他们从理论和实践两个方面充实着它的当代内涵。靳之林和吕胜中在这两个方面做的相对突出，他们同为中央美术学院“民间派”的“一山二虎”。前者发掘和研究传统民间美术符号，后者以吸纳“民间”制作个人当代艺术作品为主，辅之以对民间符号的整理研究著书立说。

在雕塑界，当“民间”这股春风吹过时，出现了向民间泥塑学习产生的“收租院”这样的雕塑，但未形成气候。在80年代开始的中国当代艺术运动全方位学习西方当代艺术失败后，又将民俗与民族语言因素纳入当代艺术的行列中来。在雕塑领域，陈文令将民间符号和语言重新诠释那些故作高雅的“幸福生活”使人眼前为之一震！（图2-5a）他的作品结合了他对“民间”某些符号特性的理解，简单而明确。猪必然象征财富和衣食无忧和生活的快乐，而对于性感的诠释则是丰乳肥臀，对此毫不避讳！美丽和品味则体现为血红的嘴唇和硕大的珍珠项链。这些充满肉欲而无优雅可言的作品，简单直接的造型脱胎与耕种文明的民间文化。在他的作品中，艺术家试图传达的是一种“底层”的眼光，他同庸俗来消解高雅，用原始冲动来消解当代的情感与趣味。被艳丽的色彩和肉欲的造型所包裹着的这些作品，其实是民间眼光对于当代生活的一次有力的剖析。陈文令难以置信的将庸俗作为一种力量发挥到及至，让我们赤裸裸的面对我们在当代生活中试图掩盖的东西。原来民间式的思维和表达在当代艺术的背景下可以来的这么有力而深刻！



(a)

图 2-5 陈文令作品

图片来源：陈文令官方网站

以民间和本土为创作指南的还有，李占洋和姚永康(图 2-5a 和 b)！前者的雕塑作品吸收了民间雕塑的语言风格，形态通俗和色调浓艳，突出原始欲望趣味；后者秉持立于本土，是其特质与优势，作品超脱、不循成法！



(a) 李占洋 收租院

图片来源：百度图片



(b) 姚永康 刘海戏金蟾 世纪娃

图 2-5

图片来源：<http://www.jdzmc.com/zhengjiaoshou/yaoyongkangjianjie.htm>

本文中的观念并不反对全球化，也不是一一定要对全世界宣传中国民间文化的优点。世界交流日益频繁，特意强调个别文化的独特性是没有意义的。我生长在这片土地上，面临这外来文化的冲击，而对自己无法准确呈现中国传统民间文化感到着急。或许只有不断的实践和思考才能传达中国传统民间之美。

第四章【惠山泥人创作观念的当代应用】

人文关怀就是对人的生存状况的关怀、对人的尊严与符合人性的生活条件的肯定，对人类的解放与自由的追求。在这点上惠山泥人和当代雕塑有相通之处。惠山泥人的创作始终围绕着当下老百姓生活中喜闻乐见的事情而展开，是他们生活状态的真实体现，小小泥人展现出那时人们的生存状态；在当代雕塑中人文关怀体现在公共性雕塑的广泛出现，这些类型的雕塑出现在大众经常休闲娱乐的公共空间，与周围的环境和环境中的发生着关系，对人们精神状态的关怀是其创作题材的重要来源。而另外一些雕塑也在设计者的精心策划下具备了参与性。雕塑的设置也摆脱了传统雕塑中突出纪念性与崇高性的特点，转变为突显互动性和娱乐性，大众意识再次得到认可。

它们也存在不同之处,主要表现在对公共空间的干预。泥人在公共空间中则显得微乎其微,一个重要的原因是受制于它的体量,更多时候存在于室内空间,或装饰或祈福,被人把玩与股掌之间;而当代雕塑,特别是公共性雕塑对城市公共空间的影响日渐显著,体量的自由发挥使它从产生之日起就带有功能性意义,在传统类型中更多的是在宣扬宗教精神或者统治者的文治武功,而在当代则更多的传达出一种更为广泛的认同感或者对空间结合功能的装饰。

4.1【形态符号的模拟】

文明史为我们积累的语言符号、文字符号和艺术符号概括了人们在不同时期、不同地域对共识物体或共识事件的相似感受,成为人们彼此交往的中介,或为人类社会跨越时代、跨越地域连缀起文化的桥梁。符号,除了它原生的本义,还具有许多后世叠加的指代意义和象征意义。符号之所以是符号,除了因它多义的内涵和可变的搭配,还因为它短小精悍,易记忆。传统符号是人群集体意识浓缩的作品,传统符号也同时只为相同或相似人群的需求服务。

在造型艺术中,形态是表达意义的载体。即通过形态的不同变化与人们的思维定势,构成了形态自身的寓意表达。何种形态表达何种含义,如何使人们能够正确理解它,也就成了惠山泥人文化符号象征研究的重点。

惠山泥人作为地域性艺术,艺人们和他们的泥人作坊基本集中在惠山的“横街”与“直街”,相邻的关系使得惠山泥人的面貌乍看一样,但是在这一特殊的群体艺术中,各自的特色却是生存的基本要求。“要神仙找阿生,要戏文找阿金”,这句流传于本地艺人中的一句俗语说明了这些泥人前辈都有自己擅长的一个泥人种类!其中丁阿金在创新上是其中的代表,他的主要贡献体现在构图和戏文底板的设计上。在构图上突破原先“两个档(人)”而扩及“三个档(人)的结构,”构图空间有前后左右的疏密呼应,强化了戏文情节冲突气氛。再底板的设计上,他将戏文底板做的较薄,圆周又向外斜出。据说是他不愿意自己的作品轻易被人把玩,说明其特别之处,同时也是他个人作品的标志意义,在惠山泥人整体符号形成的大趋势下,又有独特的变化。

4.1.1【“凸”字形态的提取与应用】

“凸”字形态作为惠山泥人中的典型符号,寓意“富贵”。¹⁴他不仅家喻户晓,同时形象也深入人心。上文在对其形态的分析中,就已经对它进行了概括,这一形态蕴含了历史文化与地域特征,具有丰富的文化涵义。在大阿福类型是其形态的重要体现,紫金冠阿福(图3-1-1a)最为明显,在图中将阿福外轮廓做平直辅助线能够明显的看到“凸”字形态,头大身正而宽厚。在盘龙头阿福中,形态稍显变化,原因在于其发型,削弱了它,但艺人们似乎清楚其中的深刻涵义,而在突出的发型上装饰以牡丹花,而面部用白粉和明度较高的肉色装饰,依旧体现出“凸”字形态。

¹⁴吕品田著.中国民间美术观念[M].湖南美术出版社.2007.356

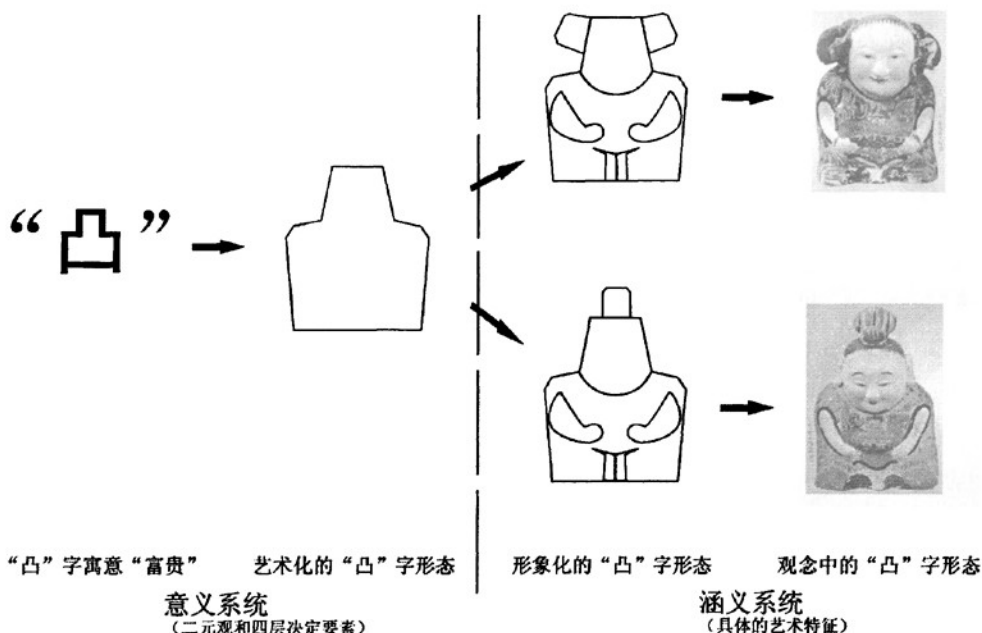


图 3-1-1 (a) 图名“凸”字形态分析

中央美术学院雕塑系吕品昌教授可以说是中国当代陶瓷艺术发展中的领军人物。早期的《阿福》系列(图 3-1-1b)的创作备受关注,利用泥料的柔软性、延展性和可塑性,最大程度地强化民间雕塑式的扩张感和饱满感,即对上文中“凸”字形态的延伸,在形态上将“凸”字下部拉长,增强浑圆感,阿福手中的道具也发生改变,进行了重新的组合,产生新的语义,注重形态本身的浑厚,突显雕塑的体块感和空间感,合乎物理逻辑的开发陶艺语言的表现潜能。传达出民族传统文化和艺术精神是影响审美创造活动的一种不该忽视的积极性因素。

吕品昌教授在作品中强调在当代文明条件下,在持续深化、纯化陶艺语言的现代转型的同时,如何在更大范围和空间中扩展陶瓷的表现性,如何与当下社会、文化发生关系,成为当下创作者关注的重要方向。

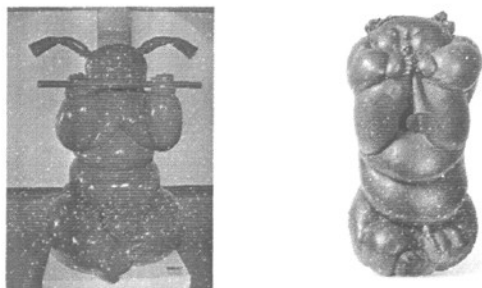


图 3-1-1 (b)

吕品昌《阿福》玻璃钢

138x125x162cm

铜 高 44 厘米

图片来源: 百度图片

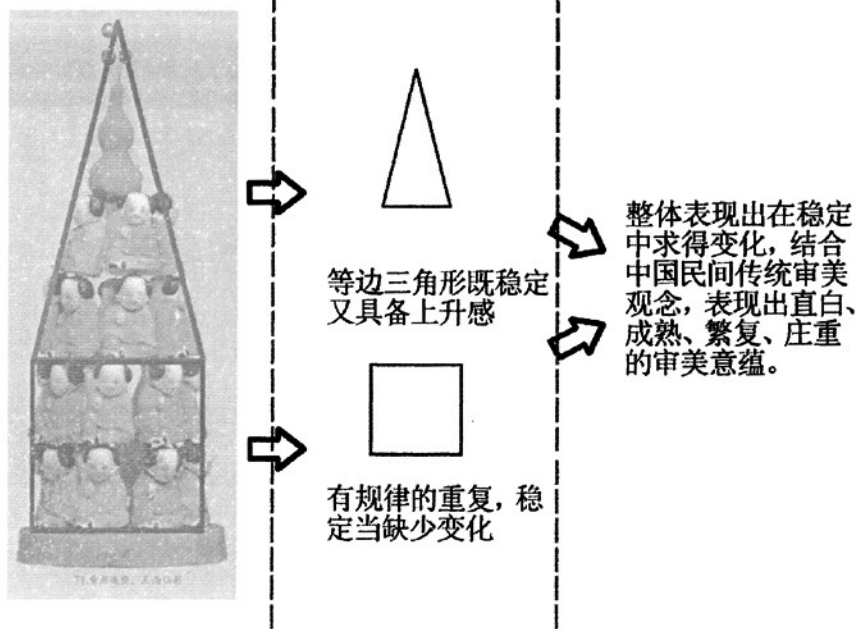
4.1.2 【“堆”形态的提取与应用】

以“猜拳子”(酒席猜拳用的最小耍货,保留“善业泥”较多的工艺特点)堆砌为宝塔的“堆子”(早期泥人作品图 3-1-2a)。简言之,就是一个单元形,通过逐层的累加,形成了一定的体量,犹如游戏中的叠罗汉,而这种累加又不是简单的重复,又表现出稳定上升的变化,既结合传统民间观念具备了审美趣味,又符合饮酒猜拳的实用性特点。

从形态和观念上与民间美术造型中表现出来的：“直白、成熟、繁复和庄重”等审美意蕴相吻合。“直白”形式符合猜拳游戏需要，由上到下的顺序，依次按需选取颜色或个数，供人猜测有无、单双、个数和颜色等，猜中者为胜，不饮，猜不中者为负，饮罚酒；“成熟与庄重”源于其摆放的抽象形态表现为等边三角形，该形状稳定具有上升性，犹如沙漠中的金字塔屹立在广阔的沙漠是“成熟和庄重”的体现；“繁复”则是摆放的形态使然，由单元形态构成一层，而后一层叠一层，依次上升。

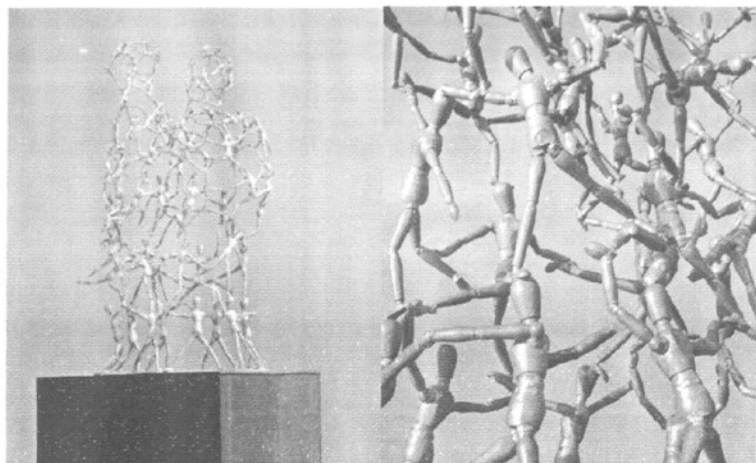
以单元形为单位，进行诸如：渐变、复制和叠加等手法的尝试，取得成功的雕塑作品层出不穷。托尼·克拉格（Tony Cragg）名为“日常的事物”（图 3-1-2b）的空间作品，以铝制模型小人为元素单位，通过链接表达出人与人相关、相爱和人组成空间的关系，形态上虽基本呈现出逐个叠加，变化上升的趋势，变化丰富，但和上文分析的“堆”形态有着细微的区别，它更多是在稳定的基础上寻求变化，变化是有限的，符合中国民间审美传统。而古乡秀一，在名为“限定与无限定”（图 3-1-2c）的作品中通过“线段”这一元素，将左边体量立柱向右发生渐变并融入时空，使人产生动感。东方人的作品在观念上更为接近，不同之处是将有上文说明的稳定中的上升感转化为稳定中的横向消逝感。通过“线段”疏密的变化表现消逝的感觉。

“堆”抽象形态的提取 | “堆”抽象形态的分析 | “堆”抽象形态的审美意蕴

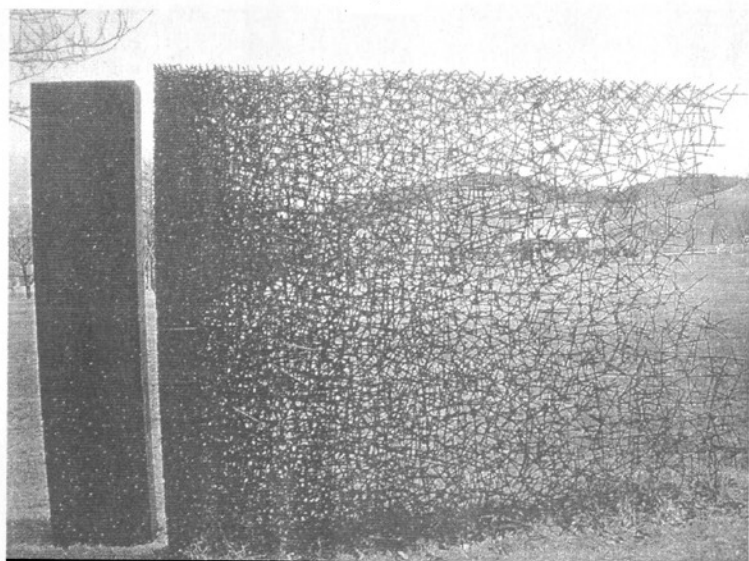


(a)

图 3-1-2 “堆”形态的审美意蕴分析图



(b)



(c)

图 3-1-2

(b) 托尼·克拉格 (Tony Cragg) “日常的事物”

(c) 古乡秀一 “限定与无限定”

图片来源: google 图片/邓乐. 开放到雕塑 [M]. 湖南美术出版社 2002. 43

4.1.3 【大阿福“面相”中的福气观】

在大阿福这个作品中, 头部作为整体刻画的重点, 无论是占据的比例(占整个身体的三分之一至二分之一), 还是制作的精细程度, 都体现的十分充分。而在这个“大头”中却蕴含着中国人心中的“福相”。稍有绘画常识的人就会知道, 在人物肖像画中有“三停五眼”¹⁵之说, “三停”指成人面部的长度大概是三倍鼻子的长度, 额头占面部的约三分之一。阿福“上停”高、长而丰隆, 方而广阔, 主社会地位高; “中停”隆而有肉,

¹⁵相学家分人的颜面与身体为三部, 称上、中、下三停, 据此测断人的命运休咎。面相三停的部位是: 上停, 从发际到印堂; 中停, 从印堂到鼻准; 下停, 从人中到地阁。

主富而寿；“下停”圆满、端正而厚重，一生有福气。（图 3.1.3a）但在大阿福的面相中，眼睛约处于面部长度的中部，基本是按照幼儿的比例塑造，这样的面部刻画既遵循了历史故事，同样也使大阿福的“面相”长的十分讨喜。天停饱满，面圆而润。微带双下巴。鼻挺而厚。嘴形适宜。耳垂垂肩，丰满而厚实，是富贵长寿之相。“耳朵部位”执掌了 15 岁以前的少年运势，所以耳朵相好，对与少年运有助力。面带微笑，眯眼却充满睿智之神情，从此处分析缺少儿童之稚气，但多了份神秘，似佛似仙，就是将这儿童的面相，成人的神情，将民间普遍认可的“福相”完美的塑造出来。

“上停”高、长而丰隆，方而广阔，主社会地位高。

“中停”隆而有肉，主富而寿。

“下停”圆满、端正而厚重，一生有福气。

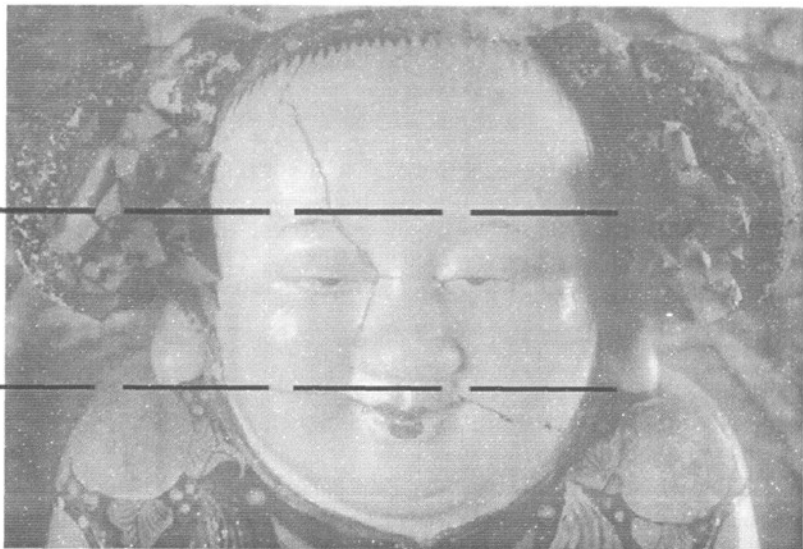


图 3.1.3a

图 3-1-3 (a) 大阿福面相分析

在实践应用中，应该将这一带有福气的面相最为一个表达传统观念的符号，它集中了古代人们对五官长相最福气的解释。抽取民间文化中的这些趣味对于当代雕塑的创作同样具有借鉴意义。在当代艺术雕塑作品中，陈文令在他作品中所有的造型都是圆形趣味，体量丰硕，充满肉欲，是民间文化和“农民趣味”对都市文化的冲击！

总之，在上述三个小节中，对粗货中阿福的“凸”形态和“面相”进行了分析，还有“堆”形态的提取，结合当代雕塑的创作实例，既体现出粗货类型创作观念上：“意象体味”的特性，也表明了应用于当代雕塑的可能。

4.1.4【手捏戏文中的构图式样研究】

在本节开始就已经提到关于手捏戏文中，关于泥人构图两个档（人）或三个档（人）的论述，在本小节中对这一构图形式做一系统分析！

我将手捏戏文的构图分为：平衡式样、三角式样、俯仰式样和复合式样四个类型。首先，从“平衡式样”说起，从下图（图 3-1-4a）可清楚看出当戏文人物是“异性相对”，人物表现为：面对，身体微斜，若即若离，动态起伏不大，眼神相交，根据戏曲内容中的人物关系，或含情脉脉或坦然想对；而在“同性同面”中，可能排除了“男女授受不亲”的影响，人物间的距离就明显贴近，但眼神多无相交，各自从属自己剧中的角色，

或偶有相交却无明显感情表达。因剧情表现人物关系，整体给人四平八稳之感。而当人物扩充到三个人时（图 3-1-4b），平稳式样就发生了微妙的变化，特别是增加了一个人后，叙事性更加明显，打破了上述两个人关系性别的分析。整个结构的设计都从属于剧情，整体给人平稳感，但与两个档相比，三个档更加具有观赏性与趣味性。



平衡式样（异性相对）

平衡式样（同性同面）



平衡式样中的变化



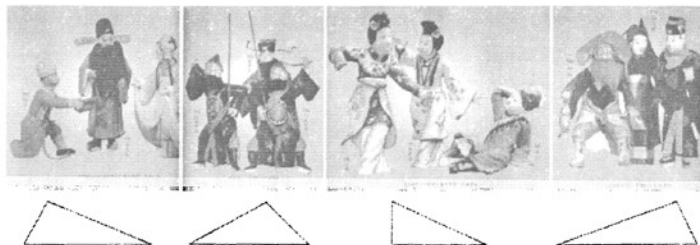
构图基本型

(a) (b)

图 3-1-4 两个档（人）构图式样研究

图片来源：张道一编著. 中国泥塑惠山泥人 [M]. 吉林美术出版社, 2005, 89-143

其次，是“三角式样”（如图 3-1-4c），由命名可知，这一类型是对三个档（人）的一个综述，与上文中两个档（人）中“平衡式样中的变化”不同之处，表现在不仅是包含了剧情丰富的叙述性外，还是剧中高潮即冲突的展现，人物在动态上也打破上文中的平衡，构图多呈现三角形，或近似等边三角形（左二图）给人以稳定感，但动作极具张力，或斜三角形（左三图），变化丰富，不稳定三角形使得情节更加激烈。



构图基本式样

图 3-1-4 (c)

三角式样

图片来源：张道一编著. 中国泥塑惠山泥人 [M]. 吉林美术出版社, 2005, 89-143

再次，在两个档（人）的作品中，“俯仰式样”是动态较大，而整体给人张合有度，蓄势待发之感（图 3-1-4d）。人物动态鲜明，以动态表现心态，活灵活现，趣味盎然！在这类作品中，另一特点就是“俯仰”这一关系中，必有一人物形象居于主导地位，总结下来，人物形象在上者，即“俯”势，在戏剧关系中是主角，而“仰”势，则是配角。这一对关系符合戏剧内容的安排，也通过本身这一形式强化主次关系。

最后，在手捏戏文中有一个特殊的类别，即以一个故事为核心场景，表现故事情节为主要内容，笔者将其概括为“复合式样”（图 3-1-4e）。在这一类型中，人物关系复杂，通过人物间的动态关系反映出剧情。



图 3-1-4 (d)

俯仰式样

图片来源：张道一编著. 中国泥塑惠山泥人 [M]. 吉林美术出版社, 2005, 89-143

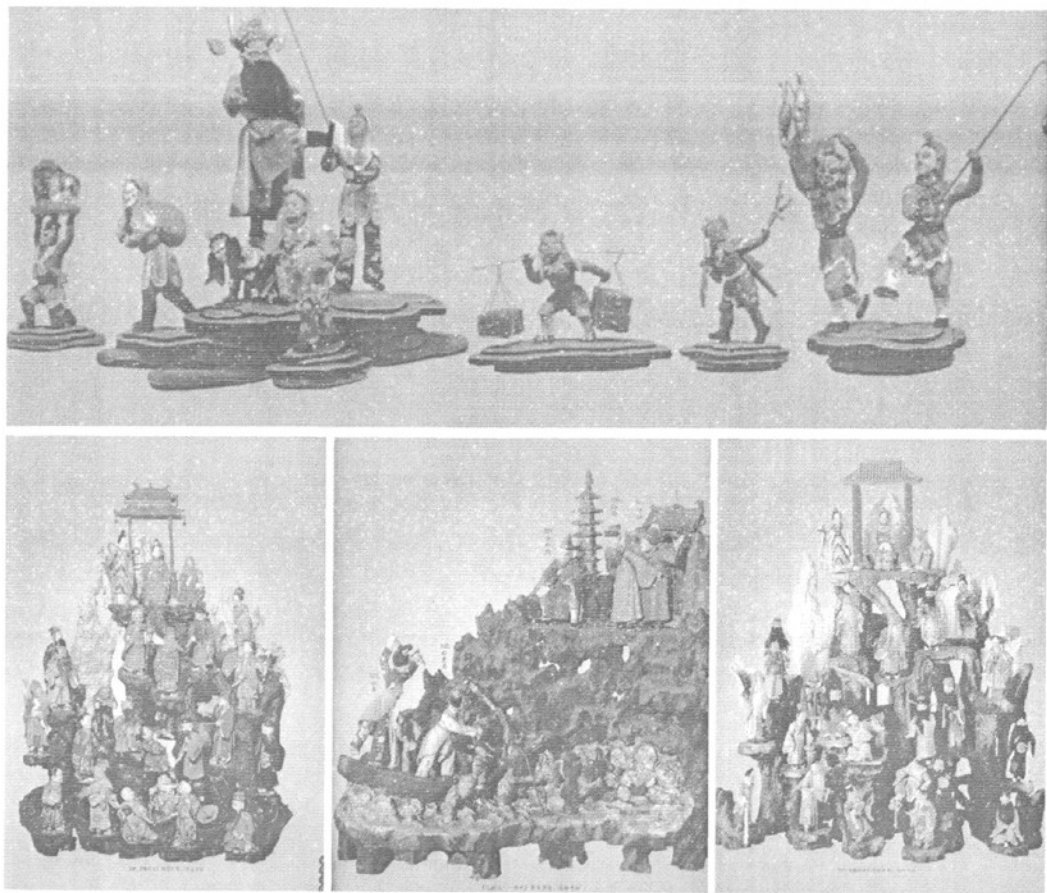


图 3-1-4 (e)

复合式样

图片来源: 张道一编著. 中国泥塑惠山泥人 [M]. 吉林美术出版社, 2005, 89-143

综上所述, 仅仅从构图式样上分析, 就能概括出: 平衡式样、三角式样、俯仰式样和复合式样四个类型, 它们是从形式方面对惠山泥人创作观念的反映, 在人物形象的塑造、题材的表现、彩绘和装饰纹样, 延续了“二元观念”中对细货类型的概括, 即: “简而易而意全, 巧密而精细”的精作观。

4.2 【阴阳五行观念】

在中国人的各种观念中, 阴阳五行观恐怕是最基本的观念了。它包罗万象, 变化无穷! 传说(《尚书·益稷》)天皇氏尚青色, 地皇氏尚赤, 黄帝氏尚黄, 金无氏尚白, 高阳氏尚黑。把自然色彩与古人认为构成世界的元素: 木、火、土、金、水联系在一起, 用这五行作为解释宇宙存在及运动的基础, 在色彩上, 不是写实的灰黑深浅的过渡色, 而是阴阳五行中的青、赤、黄、白、黑五色与木、火、土、金、水对应运用, 寓意着东南西北中整个大地和春夏秋冬四季, 又代表了五谷丰登的意思。五色春牛是这一观念的典型体现。

由此可见, 中国古人对色彩的认识、运用与时间、空间、自然要素之间紧密联系在一起, 显示了中国先民混沌思维状态下的宏观整体联系式的直觉把握, 注重的是探讨时空、物质世界、社会事物构造及相互关系的哲学思考, 忽视了对色彩的现象、色彩的本质的科学性分析和研究。

4.2.1 【阴阳五行观念在色彩中的表现与应用】

“一阴一阳之为道”是古人对事物存在和运动规律的猜测, 它深入人心, 成为中国传统文化认识世界的最根本方法, 是中国文化中最重要内容, 早在殷商时期就有组织社会政治的昭穆制度; 今日民间婚丧习俗中的“红”与“白”(或黑)的色彩对立, 饮食习俗中的“温”与“寒”的性味对立等, 在哲学上体现为一分为二、对立转化的观念。

从分析惠山泥人中的常用色彩和色彩的布置及占整体面积比例中, 可以得出阴阳五行观念的是间接含蓄的表达于其中。无论是“粗货”还是“细货”, 在上色时, 都确定五色(青、赤、黄、白、黑)中一色为基调色, 形成观者对其色彩的第一感受, 迎合大众对色彩文化内涵的一般认识, 然后用其它颜色装饰, 遵循艺人们一般上色、配色的经验, 诸如: “从上到下, 从前到后, 先主后次, 先淡后浓, 先白后黑, 头发靴子最后”、“红搭绿, 一块玉”, 以达到丰富、醒目的终极效果。具体描绘有将浅色即明度较高的颜色主要用于面部及手部, 突出面部神情和与之相对的手形。(如下表)而其它部分则是使用纹饰或色块作为装饰, 以繁和明艳衬托简与雅致。在戏文类型中, 青作为主色调数量最多, 突显出江南地域特色水乡特色, 这点应值得注意。

但是五色春牛是直接将五色绘制在耕牛全身, 属于特例! 总体上呈现对阴阳五行观念间接与含蓄的表达, 源于多个方面。首先, 受戏曲的影响, 人物着装的颜色在戏曲中以根据人物角色而定, 如红色表示忠勇士义烈; 黑色表示刚烈、正直、勇猛甚至鲁莽; 黄色表示凶狠残暴; 蓝色或绿色表示粗豪暴躁; 白色表示。手捏戏文的上色

依据上述色彩表达出人物迥异的个性。其次,在具体上色时,也会根据艺人们的经验和修养对上色略加调整,细微的变化会产生出“淡雅”或“典雅”的艺术效果。对上色笔法变动,则会产生质朴或细致的差别,但大体上还是符合惯例。最后,阴阳五行观念是艺人们无意识的表达,这一观念潜藏在当时人们的生活方式中,潜移默化中影响着人们的衣食住行!

惠山泥人色彩中的五行观

五行	五方	五时	五色	惠山泥人图例					
木	东	春	青 ¹⁶						
火	南	夏	赤						
土	中	长夏	黄						
金	西	秋	白						
水	北	冬	黑						

让·廷盖利用废旧金属,表现机械文明终结论的感叹,而尼基·德圣法尔热衷于人与动物嬉戏狂欢节。两者结合,塑造了巴黎蓬皮杜中心广场印雕塑群。色

¹⁶ 在老一辈中,蓝色和绿色统称的青色。

彩鲜艳的玻璃钢雕塑用骨架支撑起来,废铁的生命复苏了,生命在这里循环。色彩在这废旧的钢铁上发挥了魔力,使它们在新的环境中具备了新的语义,内涵得到扩展。色彩的魅力获得认可,结合上文中阴阳五行色在惠山泥人中的表现,同样对中国当代雕塑有着无尽的启迪。

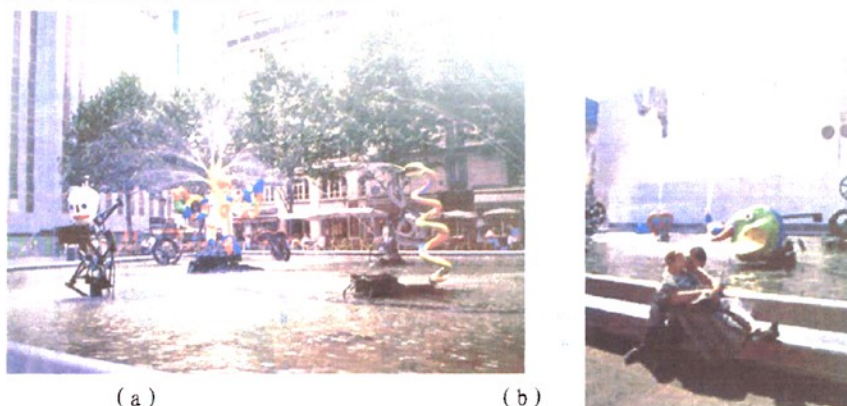


图 3-2-1 巴黎/蓬皮杜中心广场

图片来源: 百度图片

4.2.2 【阴阳五行观念在造型中的表现与应用】

在民间图案及绘画中体现出来的“偶”数观念及美学法则中两两相对的各种概念,蕴含着变化与统一、虚实、疏密对比的内在意味。在泥人中常用的团球花(3-2a)就是五行观念的最佳体现,一种盘旋的结构是有活力的生命象征。在这一观念的影响下,大阿福的形象出现了代表男孩的戴金紫冠阿福和代表女孩的梳盘龙头作品。暂不去探讨他们的出现是否符合原意,仅从其成双成对,就可以看出“偶”数和阴阳观念对其影响。



3-2 (a) 阴阳五行中偶数观在惠山泥人造型中的表现 3-2

(b) 天地间 傅中望图

图片来源: 张道一编著. 中国泥塑惠山泥人 [M]. 吉林美术出版社, 2005, 89-143/百度图片

就在这些小小的图案中反映民间的一种博大的宇宙、时空观,同时也体现出人类相生相克,生生不息的生殖崇拜观念。在雕塑家傅中望创作的“天地间”(图 3-2b)中,可以感受到将现代的雕塑语言与传统阴阳五行观念结合,站在民间传统观念的基础上融入现代的雕塑语言,同样也能取得成功!

第五章【创作实践】

5.1【对材质体量的新尝试】

在现代雕塑的发展历程中，一方面，在每次对材料的变革和新材料的应用中都将雕塑的发展向前推进以大步。而站在惠山泥人的传统创作观上，对新材料的探索，希望能够给惠山泥人创作出一个新的局面，同样也能为中国当代雕塑提供一个可参考的新面貌；另一方面，当代雕塑目前在形态上早已跨越体量，进入对时空的探索，呈现出雕塑本质的把握与物质维度空间内在逻辑的研究态势。故，在此基础上只能针对性的进入可行性的摸索，也许走出的一小步能够取得意想不到的效果。

在传统泥人的制作中，受到诸多因素的制约特别是材料的限制，体量一般在 15 公分左右。在一次和王南仙大师偶然的交谈中，说到她们曾经在日本做惠山泥人的展览宣传，有将惠山泥人特写图片放大成巨幅海报，取得了意想不到的视觉效果，成为展览成功的第一步。由此可以看出，惠山泥人以往小体量的展示存在向大体量转变的可能。

由上述思考产生接下来的尝试，创作出“新大阿福”（图 4-1），创作过程如下：将两块长方形 2 米*0.8 米*0.2 米的泡沫板将要泥人草稿等比例放大，拷贝于表面，通过手锯，将其大轮廓切割出来，再通过白乳胶黏合，形成一个整体，以达到一个合适的厚度，细部调整，用砂纸打磨出五官。将整体造型调整到最佳状态，在泡沫表面刷上白乳胶覆盖上纱布以便后面上丙烯色。阴凉至干透，开始着色，将我们上面概括出的惠山泥人常用色等比例的涂刷上，完成基本效果，适当的加以装饰，最终完成（图 4-1a）。在上文中谈到当代雕塑具备公共性的特点，在这实践过程中结合环境做出了一定尝试。（见效果图 4-1b）



图 4-1 新大阿福

成品高约为 1.5 米*0.6 米*0.4 米（图 4-1c），体量上有了较大变化，现成品在体量上近似真人身高，是美感上产生微妙变化，由以往的把玩心态转变为欣赏；材质也将现代工业成品泡沫替代以往的惠山泥，但是在质感上基本保留平面的表面形态。但是，在对公共空间的干预上发生了变化，以往的惠山泥人作品绝大部分是摆放在家中，不与公共空间发生关系。在新的尝试中，依然保持惠山泥人的视觉符号与传统观念，只是在材料和体量上进行改进，就具备了公共性，既可摆放在公共空间作为景观雕塑，也能和观众发生互动，具备了当代性。

5.2 【由阿福的简满造型到“繁巧”和“缺活”的尝试】

惠山泥人中的“粗货”类型在造型上一直被认为是以“简满”为外在表现特征。“简满”拆分开来，可理解为：形态五官上的简练而产生的“憨态”和外形上的圆满而形成的吉祥观念。社会正在发生着变化，文化环境的变异，人们审美的改变，使得“憨态”造型和有着吉祥寓意的惠山泥人失去了众多的消费者，销量骤减，仅作为旅游纪念品而艰难维持。应对当下的变化，一方面，在形态上由“简拙”到“繁巧”。“繁”是相对而言，并不是西方洛可可或中国清朝康乾时期的繁饰风格，而是在简中求变，得出相对意义上的“繁”。在人物的刻画中寻求剥离色彩后，人物形神完整性，塑形的独立性，推到“三分胚子七分画”的传统理解，形成泥胚的独立欣赏价值，色彩的使用灵活，由创作者的需要决定色彩在整个作品中的比例。（如图 5-2a）



5-2 (a) 哥俩好之剃头

在此创作中，印证上文中所提出的“繁巧”，重点刻画人物表情和面部五官的结构，突显其形体的独立性，再略施色彩，配以装光工艺制作出的条椅和脸盘架，在构图上应用第四章中的研究成果——俯仰式样，增添剧情效果，使得整体艺术气氛生动、自然。

另一方面，由“满”而“憨”到“缺”而“活”。“断臂维纳斯”因“残缺”而使其名扬四海，“缺”在此是解决“满”带来的“憨态”的视觉惯性。多形态的应用会增添新的视觉体验。“满”在本文第三章中的形态符号的模拟中被“凸”字形态典型的表现出来，通过实践，此类造型会因为底座与接触面过大而使得灵动感不够，整体感觉“拙”。亨利·摩尔作品应该可以给出一定的借鉴意义，在他作品中多整形又较为写意，融入了自然形态使得作品在形态上虚空而产生灵动之感。（如图 5-2b）



5-2 (b) 儿戏

作品取名“儿戏”，应用惠山泥人的整体造型的手法，以在“憨态”中表现其灵动感为创作主旨，力求在艺术表现中，既保留儿童的稚趣，也将惠山泥人中的“凸”型观念融入其中，上色在传统的基础上融入了现代装饰色。

5.3 由惠山泥人的题材、色彩和纹饰在现实中的延续】

在本文中将它的题材概括为“幸福感”和“爱生活”，这样的理解源于其选材是围绕戏文和民间神话传说而展开创作的。作为人们恒常的主题，正常人对这两方面的认同是一致的。在当今社会，文化的多元导致娱乐消遣文化的多样，很多传统惠山泥人所反映的内容，由于无法贴近大众生活，而无法被解读。只有与时俱进，围绕大众生活，体现其精神内涵的作品，才能受到广泛认可，也会产生现实的意义（如下图 5-3a）。五个轮滑装扮的可爱小孩，就是对惠山泥人题材中人们当前娱乐生活的反映。



5-3 (a) 轮滑小子

在这一人物造型中，人物倚腿而坐，一身轮滑护具，似乎是刚玩完游戏，换鞋坐在草地上歇息。在头盔的装饰上应用了红色，是惠山泥人中常见颜色之一，配以绿色，比例合适，正对“红配绿，一块玉”的说法，黄色的裤子在整个红绿对比中，增添了些许俏皮，将顽童的感觉充分表现出来。



5-3 (b) 轮滑小子

与上图相比较，这个儿童又多了一分憨厚，年纪也似乎稍长，在色彩的装饰上偏向于“出水芙蓉”般的雅致，色彩纯度较低，但有大片的黄色装饰其间，对比区别于“错彩镂金”般的强烈，但红黑的对比穿插其中，加之红花绿叶的装饰，将装饰中的“现实”与“需要”再次印证。黄底上的装饰花纹是“现实”的表现，而赭石色裤子上的，点状装饰正是“需要”的很好佐证。(如图 5-3 (b))



5-3 (c) 轮滑小子

这三个小朋友放在一起，各自的表情差异是一大看点，左上角的小孩，双手一插，眉头一皱，似乎是那个小朋友得罪了他，正在生闷气。而右上角的则明显是受到了欺负，正在撒娇装哭。正下方的小孩，则在一旁看着他俩，憨憨的笑，三个状如阿福的小胖墩，隐含着上文中概括的“凸”型观念，在色彩上均应用了江南常用的青色作为主色，体现了浓郁的地域性！（如图 5-3（c））



5-3 (d) 轮滑小子

惠山泥人在色彩上被概括为“出水芙蓉”和“错彩镂金”，前者特指手捏戏文中颜色淡雅的昆曲品种，这类作品在时间上教早，反映江南水乡的审美倾向。后者是指戏文中颜色鲜艳的京剧和粗货，在时间上京剧晚于昆曲，而粗货则应最早出现。由此可见，在时间上，颜色丰富的粗货最早，淡雅的昆曲手捏戏文次之，而鲜艳的京剧手捏戏文最晚。颜色上的变化反映了，艺人们对流行文化中的常见色彩的敏感捕捉。现在，由于粗货所在的人文环境被破坏，大众对其色彩上已经失去了兴趣；手捏戏文则是在曲艺整体衰退的大环境下，艰难维持，颜色上继承传统，而缺乏创新。在上述轮滑小子中，色彩上既有鲜艳的对比，也有淡雅的呼应，帽子上各异的五色也是文中五行观念的又一反映。（如图 5-3 (d) 轮滑小子）

上述分析中，艺人们对流行文化和其下属的流行色的把握决定了惠山泥人的色彩风格，故色彩的使用应与当下流行文化对接，以流行色为基准，这样才能使在色彩占据主导的惠山泥人艺术焕发青春。

惠山泥人的纹饰分为“现实”与“需要”。在工业化的大背景下，纺织制品图案层出不穷，人们的挑剔的欣赏习惯已经形成，“现实”类型中江南常见的花纹已经不能满足人们的审美需要。在目前，既要保留一部分“现实”图案，满足中老年的需要，也要充实大量的流行纹样迎合更为广大的青年消费者。在“需要”的纹样中，图案基本以抽象的点、线、面或点线组合出现，故稍加整理（如图 1-6b），配合“现实”或“流行纹样”，可直接应用在上色雕塑中。

在上图的创作中，融入了传统惠山泥人中的某些抽象符号，如图中间戴黑帽和红帽的小孩，前者帽子边的装饰应用了回形纹样，后者在护臂上则采用了点线结合的纹样。装饰效果明显，整体效果良好。

第六章【总结】

通过对历史中的惠山泥人进行研究,从它的题材、造型、色彩和装饰特征中,得出了它的传统创作观念——“二元观和四层决定要素”,又对它进行深入的分析,提取得出题材中所蕴含着“幸福感和爱生活”是人文关怀现实表现;在造型特征中又受到自身类型的影响而呈现出:细货中的“意象神情”和粗货中的“简满合一”,前者延续了中国传统雕塑的造型特征。而在后者的全面探索下,又对其“团”式造型进行了细致的探究,在阿福类型的泥塑中对其微笑也融入了作者的思考。对其它本土姊妹艺术的研究,最终得出它的造型特征相互影响而形成的;在色彩特征上借用了宗白华先生对中国工艺美术的概括,得出惠山泥人色彩上的“错彩镂金”和“出水芙蓉”两大艺术特征,前者是对手捏戏文中的京剧类型色彩特征的总结,后者是对昆曲与粗货类型色彩特征的提炼,两者都融入了对不同地域戏剧文化细腻的理解,突出的反映在色彩的装饰上;最后,在装饰纹样上体现的是对传统观念外在的具体表现,被概括为:“现实与需要”。“现实”是指,江南特有的花草植物装饰化的表现。而“需要”则是因装饰效果而定,在长年艺术创作过程中总结出来的一些抽象装饰符号,如:点,不同大小的点或者规则大小的点、不同形状的线、面积不等的块面和点与线的组合,均是常用的“需要”类型的抽象图案,它们在适当的部位为丰富最终效果而添加。上述四类特征,它们互为依存、相得益彰!

中国的当代雕塑受到西方观念的深刻影响,时而具象、时而抽象、时而装置、时而行为,也许可以认为是多元化观念驱使下的具体表现,在一段时间内为中国雕塑艺术的成长打下了基础,可是这一现状的产生同时也割断了本国传统民间雕塑发展的脉络,产生了很多的困惑,具体表现在“媚俗化”倾向和创作观念的迷失,这些表现均说明了盲目的学习西方雕塑的创作观念,不但守不住自己的民族之根,恐怕这些表象也随之消失。

在这一严峻形式下,“土生土长”的新民间观念的兴起,显得意义深远。本文便是立足于无锡惠山泥人这片沃土,吸收其观念上的精华。一方面总结出形态符号的模拟,在这一章节里,先从粗货的“凸”字形态、“堆”形态的提取和大阿福的“面相”观中提取形态符号并结合当前国内外的雕塑创作实践说明其合理之处和实践应用的可能。再入手捏戏文中的研究构图式样中,得出“平衡式样”、“三角式样”、“俯仰式样”和“复合式样”,结合当代雕塑的创作研究得出这些构图应用于创作的可行性;另一方面从阴阳五行观念出发,得出惠山泥人中不论在色彩上(色彩上的五行观)和形体纹样装饰上“偶”数观,这些都有相对应的具体体现,将其结合当代雕塑的创作实例,更凸显研究意义。

在第五章第一部分的创作实践中,从材料体量入手,进行了大胆的尝试,将新的材料(泡沫)作为其主体材料,结合其本身具有可塑性的物理特征,突破了传统中仅能做几公分体量的限制,实物与人等大,更具有当代性。在第二部分中,立足于传统,对传统中的不合理因素,结合当代人的审美需求,进行了造型上由“简满”到“繁巧”和“缺货”的尝试,并相应的进行针对性的创作实践。在名为“哥俩好之剃头”的作品中,将人物形象的塑造放在首位,突出人物的身份配以惠山泥人中的传统“装光”工艺制作出

的小道具，现场感极强；在名为“儿戏”的作品中，将“缺活”的尝试暗藏其中，在两个小孩玩耍的举手投足间，既透露出传统中的“满”而“憨”，又增强了“灵动”感，在形式语言上有所突破，这些作品说明问题所在。在题材、色彩和装饰的探索上，也结合创作说明，在“轮滑小子”中，造型上还能看到惠山泥人的影子，但在题材上就是与时俱进的表现，当下流行的轮滑与小孩的天真童趣相结合，在题材上得到了拓展。色彩和装饰纹样中反映了上章所论述的阴阳五行观念，整体效果生动而迷人。

最终通过实践证明其合理性和可行性！不足之处请多多指教！

致 谢

感谢我的导师周阿成老师，他严谨细致、一丝不苟的作风一直是我工作、学习中的榜样；他的循循善诱的教导给予我无尽的启迪。

感谢柳成荫、喻湘涟和王南仙大师，他（她）们给予我论文所必须的惠山泥人的宝贵资料，并以他（她）们的实践和对惠山泥人的热情时刻激励着我，在他（她）们的影响下，我才能顺利完成这篇硕士毕业论文！

还要感谢在创作过程中，给予我帮助的同学！感谢支持我的家人！

参考文献

- 1.陈钢.惠山泥人[J].上海工艺美术,1999,03
- 2.张放 张轶.惠山泥人[J]装饰,2001, 04
- 3.王连海. 惠山泥人国宝级的文化遗产[J]中华手工,2005,03
- 4.张道一.巧捏春泥寄乡情_谈惠山泥人的艺术传统与特色[J]南京艺术学院学报(音乐与表演版), 1984,01
- 6.柳家奎.惠山泥人的艺术特点及其传统技法[J]南京艺术学院学报(音乐与表演版),1978,01
- 7.寻胜兰.民族产业与城市文化_关于_惠山泥人_的保护与拓展的思考[J]江南大学学报(人文社会科学版),2004,03
- 8.徐诚一.感悟惠山泥人[J]寻根,2005,03
- 9.唐尧.情性与激活——浅议中国当代雕塑的现状[J]艺术评论,2008,05
- 10.靳勒.行动作为中国当代雕塑的语言形式[J]雕塑,2008,06
- 11.秦川.关于无锡惠山泥人的发展创新与地方文化产业发展的研究[D] :[硕士学位论文].无锡:江南大学,2006,07

惠山泥人类:

- 12.张道一编著.中国泥塑惠山泥人 [M].吉林美术出版社,2005 年版
- 13.沈大授编著.惠山泥韵 [M].时代文艺出版社,2004 年版
- 14.沙无垢 赵建高编著.无锡惠山泥人 [M].古月轩出版社,2002 年版
- 15.赵建高编.惠山泥人彩塑 [M].上海科技普及出版社,2006 年版
- 16.柳家奎编.惠山泥人 [M].上海人民美术出版社,1962 年版
- 17.龚良 主编.手捏戏文 泥土神韵——喻湘涟、王南仙捐赠南京博物馆惠山泥人作品集 [M].荣宝斋出版社,2008 年版

雕塑类

- 18.李松.土木金石——传统人文环境中的中国雕塑[M].陕西人民美术出版社 2005 年版
- 19.邓乐.开放到雕塑[M].湖南美术出版社 2002 年版
- 20.颜新元 著.中国当代『新民间』艺术[M]. 江西美术出版社 2008 年版

- 21.皮力著.国外后现代雕塑[M].江苏美术出版社 2001 年版
- 22.跃进.通俗文化与艺术[M].邹湖南美术出版社 2002 版
- 23.王家斌 王鹤.中国雕塑史[M].天津人民出版社 2005 版
- 24.欧阳英 著.西方雕塑艺术金库[M].中国青年出版社 2000 版
- 25.梁思成 著.中国雕塑史[M].百花文艺出版社 1997 版
- 26.章永浩 著.现代苏联雕塑[M].上海人民美术出版社 1988 版

哲学、美学、艺术学、艺术设计学方面:

- 27.玛乔里·艾略特·贝弗林 孙里宁译.艺术设计概论[M].上海人民美术出版社 2006 年版
- 杨琪.
- 28.陈瑞林.中国现代艺术设计史[M].湖南科学技术出版社 2003 年版
- 29.李泽厚.美的历程[M].天津社会科学院出版社 2001 年版
- 30.鲁道夫·阿恩海姆[美] 译 滕守尧 朱疆源.艺术与视知觉[M].四川人民出版社 1998 年版
- 31.滕守尧.审美心理描述[M].四川人民出版社 1998 年版
- 32.赵宪章: 主编.西方形式美学[M].上海人民出版社 1996 年版
- 33.苏珊·朗格.情感与形式[M].中国社会科学出版社 1986 年版
- 34.左汉中著.中国民间美术造型[M].湖南美术出版社 1992 年版
- 35.原研哉著.设计中的设计[M].山东人民出版社 2006 年版
- 36.阮荣春 顾平 杭春晓.中国美术史[M].辽宁美术出版社 2001 年版
- 37.吕品田著.中国民间美术观念[M].湖南美术出版社 2007 年版

其它:

- 38.牛加明 编著.新中国美术经典——80 年代[M].湖北美术出版社 2004 年版
- 39.王受之.世界当代艺术史[M].中国青年出版社 2002 版

附录：作者在攻读硕士学位期间发表的论文

姚丹.中国传统雕塑体量个性的美学思考 [M].美术大鉴,2008,11

姚丹.谈亨利·摩尔雕塑艺术中的东方对偶精神 [J].艺术与设计（理论版）,2009,6