

泥塑心法 尚晓风在中央美院雕塑论坛的讲座

SHAPING CLAY IN MY HEART

THE LECTURE OF SHANG XIAOFENG IN CAFA SCULPTURE FORUM

文 / 尚晓风

By Shang Xiaofeng

(根据2010年12月16日在中央美术学院所做的讲座录音整理，
讲座配合ppt演示)

大家晚上好!

我今天主要讲的内容是关于泥塑的心法。我们中国人做事情与西方人不同，比较讲究心法，由心法而产生方法。有时候可能没那么科学，但是管用。心法都是每个人根据实践总结出来的。

我所讲的内容具体有以下几个方面：第一，关于泥塑的基本理念。然后，是关于泥塑的观察方法。再有，是关于泥塑的做法。最后是关于我对雕塑的态度问题。讲座结束后，如果大家有问题可以进行简单的对话。

01 阿喀琉斯之踵 尚晓风



01

同学们在平时上泥塑课的时候，思考的是学校的要求和传统，以及历史上所传承下来的经典作品。但是对于作为一个个体在面对自然时所应该采取什么样的态度，思考得不够。

(一) 雕塑的理念

我在做泥塑的时候，把客观的自然对象（人体模特）看成植物。用几个字来概括，叫做“观人如观花”。把女人体看成像鸡冠花一样的状态来思考。摆脱了对解剖的依赖后问题就相对简单了。它纯粹的节奏、空间、形体就变得更加重要。这是对于自然的观察。下半部分是“用泥同笔墨”，就是把泥看成是一种材料。泥不单是一个表达客观对象的媒介，同时也是一种具有自在性的材料：这个材料有自身独特的自然属性，它独立于被描写的对象而存在。这便是材料的自在性。由此，我把它和国画、书法的笔墨作了一个比较，找到了一种联系方式。

这个比较可能看起来有些奇怪。一个是颜真卿的《裴将军帖》，另一个是马蒂斯的《serpentine》。

这两件作品虽然在地理位置上远隔千山万水，在年代上也相差了一千多年。它们在审美的情趣上是极致的相似。它们占有空间的方式，偏离程式化，教条的那种趣味，以及个人情感的抒发都有相通之处。马蒂斯雕塑中的留白（形体之间所呈现的空洞）与颜真卿书法里的留白，字与字之间形成的节奏是如此之相像。另外，“用泥同笔墨”不是说把雕塑当成一个中国字来做，这样理解就简单化了，而是去体会中国的书法家写书法时的心理状态，在做决定时所采取的态度，即心法。

我们看马蒂斯的雕塑，人体的解剖结构基本上已经放弃了，剩下的是空间中形体的存在，所占有空间的方式，以及节奏、韵律。此外，作为三维空间中的雕塑除了实体那一部分，还有包裹着实体以外的空间存在。这与书法中不光考虑字体本身，还要考虑字体以外的空间就很相似。我想越是有经验的书法家对字体以外的空间越是讲究。这就是我们常说的“场”——气场。

在我年轻的时候，对颜真卿的字看不太懂，觉得他写的字太怪了。但到了五十岁，突然发觉颜真卿的字更符合我的心性。颜真卿的字看起来是歪的、瘸的，好像章法已经无所谓了。同样，马蒂斯的雕

塑也是如此。雕塑的比例、体量完全被挤压了，好像一擦就擦成了。但是雕塑以外的空间产生的压力所占有重要地位却一目了然。

我举这个例子，是要谈一谈关于材料的一种理念。

什么是材料？它是用来描写客观对象的吗？它是用来抒情的吗？我们改变自然了吗？这是牛啊？还是石啊？

除这件石雕外，我们还看过汉代类似的其他雕塑，也了解一些汉代的青铜器、漆器，冶铁技术，还包括马王堆出土的丝织品。汉代人的工艺水平所达到的境界是让人难以想象的。那么，他们是做不准一只牛吗？显然不是。而是他们天马行空的趣味远远高出现代人这种世俗的、功利的状态。所以我感觉我们的祖先离天很近，离心性很近，离万物的本源很近！但是我们今天远离了所有这些东西。我们被所谓的现代科技给障目了。

这根本不是用石头来做牛，而是把牛的牛性或者说动物性、人性赋予材料，以达到天人合一的状态。因此它是“牛石”，而不是石牛。虽然还是石头，但是赋予了牛性或人性的石头，或者说是人参与了的石头。人因为参与而融入了自然；人因为参与而觉得自己离天近了。所以我们不仅仅是赋予材料以生命的形态，而且是赋予了材料以生命的能量。

我举一些个人的例子，这些作品都是我最近几年来对泥塑的一些思考。

我企图把人当做植物来做；把泥当成泥来做，而不是把泥当成一个代替人体的中间媒介。这就是我对雕塑的基本观点。材料它是什么就是什么。你不要给它一个强加的角色去扮演。我们不是上帝，也改变不了它的性质。我只是力图让自己的参与使泥更加“泥”，石头更“石头”，金属更“金属”。这里的“更怎样”便是人的感受介入。

我一直想，什么是泥塑的最高境界？我认为应该像写书法一样，一气呵成。不能是一层层地从里面做到外面，应该是擦出来的。首先，如果你一层层地往外做，当你做到最外面的时候，已经和最里面的芯没有关系了。因此一层层地做不能影响到泥塑的芯，只能涉及到表面的那层皮。其次，泥这种材料与木头、石头不同。木雕、石雕主要是从外往里做，直到找到它的芯停手。而泥塑是先有里面的芯，然后往外长。如果你没有这样的感觉，当你做到最后，里面的芯就被覆盖掉了，力量也就没有了。所以，我认为做泥塑最好的状态就是“一把擦”。不但手擦，更要用心擦。

这件作品的名字叫《被阿波罗追上的达芙妮》。大家应该都知道贝尔尼尼做的《阿波罗与达芙妮》。我的这件雕塑作品的题材正是借用于此。在此，我给大家解释一下本人作品中的题材问题。我的雕塑题材很多都是中途才定的。比如这件雕塑，一开始可能是想做个老头，但做着做着就做成一个小姑娘了，然后就心血来潮取了这样一个名字。有点像说相声里的“美女改李逵，李逵改柳树，柳树再改黑扇面”，基本上就是这样一种状态。其实，在开始做雕塑前，我没有蓝图，没有计划，没有思想，也没有题材。因为我试图寻找的是泥塑最本质的含义究竟是什么？到底什么是泥塑？我觉得附加在上面的意义，那些社会属性都不是泥塑，都不重要。

通过做这件作品，我开始更加关注空间，或者控制了、扭曲了的空间。这件雕塑的空间是拧巴着的。

《拉奥孔》是尝试“写的状态”。我企图把雕塑像写书法一样写出来。在三维的空间中，体会书法家写书法时的心性。由于是三度空间，所以要想完全把握一个三度空间的自由状态是很困难的。但是我企图达到这样一种状态，获得这样一种自由。

（二）雕塑的观察

既然说到三度空间的问题，那么接下来谈一谈怎样观察雕塑。我们的眼睛在满足日常生活需要的过程中，对深度感的锻炼十分有限，加上两眼之间的瞳距宽度也是与生俱来的。所以在被动的感光中，眼前的影像基本上是叠压在一起的。就是说，我们的深度感完全是被压扁了的。而不是像蝙蝠一样，靠主动地发射超声波来感知对



02~03 颜真卿书法和马蒂斯泥塑

象，感知自然。但是由于雕塑是一个360°度旋转的空间，所以在观察雕塑的时候要打破正常的生活经验，建立起对空间的基本认识。由此，我经过思考得出这么一种观察的方式，提出来与大家交流。

上面有两个图，左边的图是传统的一点观察。所谓一点观察，就是在一个固定的点上获取自然的信息。从古希腊到文艺复兴一直是这样的一种观察方法。在这个图里，圆圈表示对象，表示被观察的那个客体。两个相反的箭头，表示在对象面前始终在一个固定的角度来回反复的观察。犹如老师在上课时经常让同学们多退远。退远可以把模特从头看到脚，从上看到下，一下装到我们的视角里。但是仍然是一点

的观察。我的老师司徒兆光先生曾经说，最好在模特转台下安一个马达。这样模特就可以不停地旋转，我们就能体会一个旋转的360度的状态。我觉得很有建设性，但还不完全。实际上，转台的转动获得的还是一个无数片段的连续，还不是完全的、完整的空间。

再说右边的图，旋转的观察。什么是旋转的观察呢？就是在观察对象时，围绕对象或客体转动的观察，能转多远转多远，由此获得的信息是在围绕对象的运行中观察得来的。这样在观察对象的过程中，我们就参与到时间和空间的变化中去了。以前我们只是看空间，没有参与到空间里面去。因为没有时间的参与，所以空间对我们来说还是一个固定的、静止的状态。现在不是了，我们动了，在时间的流动中改变着我们在空间里的位置。在观察模特的时候，我们转了，我们参与到模特的空间中去了。要说明一点的是，这种观察不是在一个角度看完了再到另一个角度看，而是要联系在一起，转动着看的过程。我们所获得的信息是在旋转观察的过程中获得的，是在时间变化的条件下获得对空间的变化感悟。

这样的观察会出现一个什么效应呢？看不准效应。因为我在艺术词汇中找不到合适的词来形容这种感觉，就从现代量子物理学中借用了个概念叫“测不准效应”。在霍金写的《时间简史》里，有一个专门讲“测不准效应”的章节：由于基本粒子特别小，我们在了解它速度的时候就找不准它的位置，在确定它位置的时候就了解不到它的速度。我发现当旋转观察的时候，在对空间的理解上好像是打开了一扇门，完全进入了一种崭新的境界。但这时却看不准局部了，看不准任何一个局部的位置了。这犹如“测不准效应”里对基本粒子的描述，是一个无法调和的矛盾。

同学们在做泥塑的时候也可以尝试这种观察方法。当你们旋转观察的时候会发现，原来可以分面的东西都不存在了，所有的轮廓线都不确定了，具体一个细节的位置也把握不住了。但是换来的是对整体深度和空间，实实在在的把握，一种实实在在的感觉。我想作为一个雕塑家，当你能把握到深度、把握到空间的时候，那种喜悦是任何其他人都无法体会到的。

我发现用这样的方法做雕塑和之前不一样了。在旋转的观察以后，胆子比以前更大，完全没有空间的障碍，前后左右也没有区别，所获得的信息量、深度感，实在的空间感也不同以往。感觉到所有的形体都处在一种浑圆的空间中。

我以这样的方法做过几件雕塑，所带来的喜悦特别愿与大家分享，下面给大家放一放。

我经常晚上一个人在工作室围着雕塑转。在这个过程中，我发现这些雕塑并不是从一点点的观察做出来的。于是我回忆做雕塑时的过程，经常有往下转半圈的动作去观察对象。另外，我经常看一些杂书，对科学有些肤浅的了解，领会到在人体上，在自然中，在所有看到的万物当中都有一个旋转的轨道。小到原子核，大到星系，宇宙都是一个旋转的状态。这些知识帮助我思考雕塑，帮助我验证这种观察的合理性。

大家看这件作品，从脚跟到头顶不是平的，而是一个旋转的弧。在获得了整体和空间感的同时牺牲了某些细节的描述，骨骼、肌肉的解剖关系并不一定准确。因为细节的准确需要定下来观察，但是定下来观察会丧失实在的空间感。当把握了整体、把握了空间，细节

肯定就丢掉了。这就看牺牲什么了。对我来说，就牺牲细节，去把握空间。所以刚才讲到的“看不准效应”就是这个道理。

（三）雕塑的方法

有了旋转的观察方法，获得了这样的一种信息，那么我们怎么做泥塑呢？下面就讲一讲做泥塑的方法。

这里有三个图。最左边的图是我们天天用的泥，就是材料，当然也可以是木头、金属、石头；中间是制作的过程，就是塑；第三个是结果，就是我们说的泥塑。用泥来塑，塑出来的东西就是泥塑。依次是材料，塑造过程，呈现方式这么一个过程。当然把它的范围扩大还有这样一个比喻：第一个是自然。我们所面对的环境，所身处的宇宙，或者围绕我们的存在。中间是人。我们的参与、工作、主意、理想、理念都通过中间的人达到。最后达到的是人与自然的结合，天人合一。这里说的人不是指身体，而是指人的灵魂或自我意识，人的一种状态。我们以一种状态参与到自然的环境里边。这种参与就是艺术。我觉得“天人合一”这个词挺好。但不是为了讲道家的思想，只是用这个词来解释刚才的那种看法。

关于雕塑的做法，首先在上世纪80年代，我提出一个概念叫做“坨”。坨是什么呢？坨是一种有重量的形体，不光有形体还有分量。相比“形”“团块”都要实在。对我而言，找到了一个能够亲切描述空间和形体的词，并且还和泥巴这种材料有关。因此，我把每一块形体、空间都看成坨。只有这样，你才能围着它转，才能放弃从局部出发，才能放松。

然后我就发展到对泥塑本身的思考上。我认为“我们不是在做人体，而是在做雕塑”。为什么这么说呢？因为反过来讲“我们是在做人体”的话，那么对于现代主义的发展来说就无法理解了，那就把所有的事情都对立起来了，会形成一个具象的反对抽象的，做人体的反对不做人体的现象。其实大家都是在做材料。我认为做材料才是我们实实在在干的事。因此，我说做人体泥塑写生不是在做人体，而是在做雕塑。

有一个词叫做“可吃性”(edible)。这个词在英文里用的比较多。如果跟洋人讲“可吃性”，他们一下就明白你的意思。“可吃性”就是形容这个材料很性感(very sexy)。这就引出一个概念，叫做“把泥做性感，而不是把人体做性感”。把材料做性感，不是把雕塑的那个对象(人体)做性感；把材料做性感，使材料与内心的感受产生共鸣、共振。如同恋爱一样，心里头热乎乎的。做雕塑亦如此，材料与你之间产生一种热乎乎的感觉，共振了。这种感觉就是edible，即“可吃性”。相反现在把人体做性感的雕塑比比皆是。我们到“798”或其他的一些地方都能看到这样的雕塑，特别的邪乎。

下面再引申一步。我们常说要注意形，注意结构。但实际上“更重要的不是形，而是空间”。空间有两种，一种是实体的。如金属、木头、装置，所占有的实在的空间。基本上是不流动的空间，那怕流动也是有限的。另一种就是围绕实体周围的空间。好比一个玻璃房子，有的人趴在玻璃房子里往外看，有的人往里看。这两种空间都很重要。我们以往的训练只是注意扒在玻璃房子外面往里看。但是希望同学们思考往外看的一个状态。了解一下围绕在雕塑之外的空间，将被你的雕塑作何暗示。我认为雕塑所暗示出来的空间比它本

身所占有的空间更重要。如果不了解这个，就更本无法理解现代艺术里的一些现象。因此，重视形体，不如重视空间。如果放开形体，重视空间，那么雕塑对我们来说就自由了；如果只关心形体，那么我们只关心了事物的一个面，而另一个面还没说到。

我们不能模仿自然，因为我们本身就是自然。我们自身就是一个客体。作为自然的一部分再去模仿自然，就好比想揪着自己的脑袋离开地球一样是不可能的。更不可能达到一种天马行空的状态，透彻的状态。我的这个心法，很重要的一点就是不要模仿自然。希望同学们思考这个问题。

雕塑与绘画到底有什么关系？我们不能避开这个问题。其实，我们感受雕塑与感受绘画的方式差不多。我们眼睛的感受方式是光子在视网膜上形成一个图像，同看绘画一样是影像的欣赏。这就存在一个画面的问题。我们的欣赏既然不能回避这个画面，那就来解释这个事情。“用泥去画，不要在泥上画”就是我的解释。用泥或者用木头、金属，用影像，用观念在上帝给我们创造的三维世界里去画，去draw，去留一个痕迹，这就叫用泥去画。比如舞蹈家就用身体去画，书法家用墨去画，电影用蒙太奇去画，作家用文字去画，画家用颜色去画。但是，不要在泥上画。在泥上画就变成一个Image making。所谓Image making，就是创造一个可以被人们联想到自然物的一个图画。用泥去画和在泥上画，这个分别是非常重要的。希望

04 人体 尚晓风



引起大家重视，因为现在很多人都是在泥上画。雕塑做完以后拍一张看似很生动的照片，雕塑自身没有空间，一点也不生动。在泥上画是一种被欺骗了的眼睛再欺骗一次的方式。今天不涉及这方面的批判，所以这样做雕塑的人就不一一列举了。

看见的东西不忙做。你仅仅做看见的东西，事情就太简单了。人所能看到的可见光是非常有限的。有科学家举例说，如果世界上所有的光谱，能发出的波或能被感受到的波是一个25公里长的胶片的话。那么人所能感知到的波长有多少呢？大约只是那25公里胶片中的其中一格。这说明，人的眼睛从自然界中感知到的信息是非常有限的。所以，“看见的东西不忙做”。既然是看见的东西不忙做，那么感觉到的东西就要做到家。我们能做的也就是这个，要拼了命的、玩了命的做自己的感觉。不要怀疑自己的感觉，否则就是怀疑自己的存在。因为感觉到的东西远比看见的东西要充实，信息量要大得多。因此光靠看是不行的。

“把局部做整体，把整体做具体”这句话很重要。我觉得前半句“把局部做整体”好理解，后面半句则更重要。“把整体做具体”，这个具体就因人而异了，妙就妙在具体上。每个人对具体的感觉不一样，所以做出来的雕塑也是不一样的。可能都很生动，但是不一样。比如说，把人体拍成大方块很容易，但是要做成类似一个地瓜的形状就困难多了。就是说，要做得具体。按这个方向去思考就能理解什么是把整体做具体。

“不要做你看到的，做你感受到的”，因为你看见的东西，我也能看见，所以基本上没必要说这事了。但是如果你告诉我你的感觉，我会觉得很有必要。因为我有空间去想象。相反如果你是个作家，那就不要告诉我的感觉，直接描述你看见的东西。因为你的描述会让我产生想象力。这就好比，你告诉我“我很激动”，我可能会说“I don't know”。但是你告诉我“黑云压城城欲摧”，我肯定会很激动。因为我也体会到这种感觉了。

“以自由的、松弛的局部去建立一个强有力的整体”。只有你局部放松了，局部松散了，才有可能组成一个非常有表现力的整体。这就是整体与局部的关系。不要怕牺牲局部，我们这一生都在和整体与局部的关系打交道。有的人不做人体泥塑写生，做装置。我觉得装置也是有整体和局部的关系存在。我们做一个看似像装置的东西很容易，但是要做得很智慧、严谨，每一个空间都很讲究，就很难了。从这个层面上来说，比做人还难。因为它涉及的空间关系更加复杂。装置在西方有很严格的教学方法，现在大部分的人并不明白其中的逻辑。

“有区别就生动”是我在当学生的时候靳尚谊先生说的。我觉得到现在还管用。什么叫生动？生动就是区别，所以叫有区别就生动。

“雕塑是靠大形感动人”是我的老师钱绍武先生经常说的一句话。把这两句话合在一起，就是我们中央美术学院造型训练的传统。所以在这里引用了这两位老师的话，我是奉若神明的。

其实对做雕塑的人来说，更为关心的还是空间问题。如何观察空间，如何塑造空间。下面提出一个概念，“有两个基本的问题我们作为雕塑家必须 - 去面对，一是空间问题，二是方法问题。”大家想想，我们所有的表现形式，所焦虑的方法和形式感都能归结到方法论上；所有遇到的困难或瓶颈也都是在空间上。所谓的形体是什么，



05

05 施洗者约翰 尚晓风

其实也就是空间。曾经有一个科学家说过这样的一句话：“We are standing on a void.”这句话的意思是说，我们站在一个大空间上，脚下的地球是空的，看到的实物也都是空的。当第一次听到这句话时，简直不敢相信自己的耳朵。佛教早就说过，四大皆空。一切都是空，空即是色，色即是空。什么是色？色就是物质。物质都是空的。这被现代科学给证实了。我们所看见的东西，所感受到的东西实际上都是空的。因此，最重要的是能够承载这个存在的条件。这个很重要。我们要思考这个条件。这个条件是什么呢？这个条件就是空间。

我认为做雕塑大概有这么几个层次。第一个叫做“Image making 形象制造”。如果你讲故事，抖机灵，调侃，我认为都是形象制造 (Image making)。第二个叫做“Method making 方法的产生”，就是产生方法。这比形象制造要深一个层次。Method making 有过程。它的结果不是人主观的愿望达成的，而是因为材料的特性，材料的制作过程的特殊方式决定的。第三个是“Idea making 观念的形成”。Idea 就是观念。这里讲的概念不同于现在很多搞观念的人所谓的观念。为什么这么讲呢？因为Idea要先有结构或条件。大多数人所谓的观念还是停留在Image making上。随后是“Attitude making 态度的表述”。这个相对就比较高级了。两三年前，我曾经给艺术下过一个定义，“艺术是人独自面对自然的态度。”艺术是态度。艺术的核心是态度，而不是作品。这样理解就宽广了。我们可以做实物，也可以不做实物；可以做行为，装置或观

念。如果艺术不是态度，那么音乐、舞蹈、诗歌都不是艺术了。因此，显然一个凝固的作品不能概括艺术。凡是能够涉及到 Attitude，我认为就很高级了。我们古人有“四品”之说，“能品，妙品，神品，逸品”。能够达到 Attitude 的，就基本上达到神品的状态了。最后一个是“Condition making 气场的存在”。我认为这个词并不确实，还在思考中，暂时用在这里。什么叫 Condition？东西本身是制造一个场，制造一个氛围。这个就是逸品。逸品只可遇，而不可求。我个人认为在雕塑中没有逸品。米开朗基罗的作品也算不上逸品，充其量是神品。但是中国的书法，像颜真卿、王羲之的书法，还有国画中的八大，这样的人才堪称逸品。因为他们已经不只是在写字和画画了。所以，Condition making 就是能够感觉到气场的存在，也是我们中国人特有的一种状态。

下面放一些我个人的作品。大家可以看一下，我基本上是按照刚才所讲的几点心法来做雕塑的。之所以选择人体作为一个题材，是因为它有难度。我曾经做了十几年的抽象雕塑，虽然做抽象的雕塑有空间，有表现，但是难度不够。比如书法就有难度，它有一个框架或共识。这个框架不是哪个人定的，它是一个文化的积淀。在这样的框架里边，要想获得一种自由，所需要的难度是非常之大的。但是一旦获得那样一种自由，你所产生的欣喜若狂的状态也是无可比拟的。这就叫“Freedom with gravity”。自由，带着重量的自由。

(四) 雕塑的态度

雕塑的态度是我要讲的最后一个部分，基本是一个杂谈。上面这句话是我聊以自慰的一个观点，也是切身体会。我们纵观历史上优秀的艺术家大致如此。很多的人都是自杀身亡。比如，海明威、梵高。其中还有“被自杀”的，像莫迪戈里阿尼最后贫困而死。这些听起来挺灰色的，但是事情往往如此。你纠结了，你的艺术就不纠结了，作品就不纠结了。相反你不纠结了，你的作品就纠结了，别人看你的作品就很纠结。所以我认为人心里纠结是好事，痛苦是好事。有人可能会认为这太老派了。但是大家想想，我们实际上是在做什么？我们在做一个非常古老的行业，这个行业叫雕塑。自从有人类，有文明以来就有雕塑。我觉得雕塑家最好不要去赶时髦。

现在的艺术家大概有这样两种不同。做艺术的状态一种认为艺术是策略，就是所有的判断和举动都来源于外部条件的改变；根据外部条件来调整自己，敌动我动。第二种认为艺术是态度，根据自我内心的感受而产生。由内心而生发的态度。大家可以去分析和判断这两种态度的区别。

对我来说，最为关心的是雕塑语言的核心是什么？“What is sculpture？”一遍遍地发问，只有问这个问题才能动手做雕塑。下一个问题是“How to make a sculpture？”这个问题看似简单，实际上并非如此。米开朗基罗临死都没解决，说自己根本不会做雕塑，只是上帝的忠实奴仆。这点很让人奇怪，那样的一个巨匠，居然说自己的一生是失败的。我们在看他的雕塑时感觉都让人瞠目结舌了，而他却说自己不会做雕塑。在一部关于米开朗基罗的传记电影中有这样一幕场景。在影片的最后，他看到上帝的形象时说到“home”。死亡好像回家，对米开朗基罗而言做雕塑已经变得不那么重要了。如同我们前面讲到的，变成了一种态度。

我是一名教师。我把教书当成一个责任，一遍一遍地重复着同一句话。我希望同学们去发现自己是什么样的天才，在我看来，每个人都是天才。从出生到现在顺利地长大，坐在教室里上课，并且热爱雕塑。这一切都是非常的不容易。但是如果不知道自己是什么样的天才，就会有劲使不上。所以同学们应该问自己“我是什么样的天才？”

下面这句话就有些煽情了。我认为爱做雕塑比爱雕塑更重要。爱雕塑可能是爱雕塑家的光环，爱雕塑家所能获得的钱。但却不一定真正爱做雕塑。现在许多人，能不做雕塑就不做雕塑，越爱越不做，爱得都不想做了。说心里话，我觉得一定要爱做雕塑。一切的idea，一切的主意和感动都来自于做雕塑的过程中。自己不做雕塑是无法体会的。另外，对美术史的了解也不能直接帮助做雕塑。它只能成为你的知识库。在做雕塑的具体过程中潜移默化地起作用，影响你的选择和判断，却不能直接作用于作品。如果把知识和相关美术史的理论直接作用于作品，那就是抄袭。

这句话是我多年以前看到的，我把它奉为座右铭。这句话意译过来的意思是“做雕塑并不难，难的是进入到一种恰到好处的状态去做它”。“the right mood”是什么？不正是我们一辈子在寻找的吗？布朗库西学习过西藏的密宗传统，一直以来认为自己是11世纪的一个西藏智者的转世。按他自己的话说是“我不关心当代，我只与远古对话”。我相信布朗库西一再念叨这句话是因为他自己也没有做到。但是他告诉我们什么是可能的。如同，杜尚的伟大不是因为他把小便池放到画廊这件事情本身，而是他告诉你什么是可能的。布朗库西就是这样。他给人们打开了一个心门，让我们理解到做雕塑本身不难，重要的是进入一个好的状态去做。这就是我为什么要讲心法。我发现手法不重要，心法才重要。有心才有法。布朗库西说的“mood”就是我们这里讲的心法。说到这里，我们应该很自豪，感到很幸运。因为我们中国有这样的哲学和思想来支持我们的思考。我们只是没有过多地注意这些宝藏，而去关心西方当代。我并不是排斥西方当代。我认为目前的艺术现状就好比两个球，一个球是西方当代的艺术，是贴着地面一路滚过来；另一个球是我们中国当代的艺术，是被人扔进场的。虽然也接触地面，也往前走，但是不实在，是跳着的。随着时间的推移，这个球总会贴地，实实在在地滚起来的。

这是我在与Richard Deacon的交谈中，他说到的三句话。前两句主要是关于教学的，“What kind of sculptor to be...?”，“How to behave in the studio.”第一句话意思是，作为一个学生需要思考的是“你想成为一个什么样的雕塑家”。你所做的训练就是为此来积累资料和经验。第二句话中，“behave”就是什么样的状态。这句话的意思是“你在工作室里做什么？”所以，对于学生来说，首先是你想成为什么样的雕塑家？其次是你在工作室里怎么去行事，去“behave”。

随后，我问Richard Deacon，“如果必须对当今的艺术下一个定义，你将作何回答？”他沉思一会儿后说道：“The world we living today is artificial, but art is real...art made the world to be...”（我们今天生存的世界是个人造的世界，是一个不真实的世界，但是艺术是真实的，艺术让世界变得真实）。大家仔细想想，我们今天的世界确实如此。我们接受的信息全部都是媒体信息，并把这种媒体信息当成自然了。我很欣赏他的这种思考，对我很有启发。

所以拿来与大家分享。

喜欢当代艺术的人应该都知道伊夫·克莱因。这是我在书上看到的一段话，说得非常的妙。“我想艺术家们应该绕过艺术去直接的、个性化的回到真正的生活当中，在这种生活当中人不再认为自己是宇宙的中心，而宇宙变成了人的中心。”

最后是我本人的一个思考。我们经常谈什么是雕塑的核心理念，究竟什么是雕塑？按极少主义提出来的观点，“艺术排斥一切不必要的东西”。如此来说的话，那到底什么是雕塑？我们现在做雕塑的好多观点实际上都不是雕塑的。要么是文学，要么是戏剧，要么是世俗或者一些庸俗社会学，真正雕塑的语言少之又少。所以我经常追问，什么是雕塑？或者什么是泥塑？我认为泥塑的核心是给泥施加一个外力，当努力去改变或形成它内核的同时，造成了它的肌理。这就是泥塑，一定是同时发生的。不能同时发生是因为水平不到；如果能同时发生，就达到了自由的状态。比如米开朗基罗、罗丹、马蒂斯。他们都近乎于这种状态，在改变它内核的同时形成它的肌理。因此，他们的雕塑经得起推敲。关于对雕塑的定义，如果你能找到一种方法活灵活现地体现出艺术不需要意义，那就是雕塑的定义。不是用嘴说的，而是作品自身体现出来的。

谢谢大家! □

（尚晓风 中央美院雕塑系客座教授、第四工作室主持人。录音整理：欧鸣）

06 拉奥孔 尚晓风



06