

第一代“泥人张”张明山（1826—1906）在18岁时，做的几个彩塑人物作品，在天津的影响特别大，他因此赢得了广泛的赞誉。天津老百姓就讲：“姓张的做嘛像嘛！”意思是做什么像什么，因此得名“泥人张”。

题材与风格随时代而变

张明山的取材范围是比较广的，像人物肖像、古代传统故事，还有中国古典文学名著《红楼梦》《三国演义》《水浒传》等。继承张明山彩塑艺术事业的有其五子张玉亭和六子张华堂（“泥人张”第三代张景祐之父）。不幸的是张华堂英年早逝，在彩塑技艺上继承前辈、卓有成就的是张玉亭。张玉亭作为第二代，他的作品更多地反映了下层人民的生活，比如《三百六十行》。在他作品里还有突出表现的是民俗题材。第三代就是我父亲张景祐（1891—1967，师从伯父张玉亭）。他的作品分为两个时期，一个是中华人民共和国成立以前，从题材到艺术形式都延续了第一、第二代；在中华人民共和国成立以后，他就参加美术工作队了。此间他的作品取材更广泛，更强调反映现实生活了。比如他在50年代创作的抗美援朝系列作品《铁甲军》《老美投降》等，并为55个少数民族各创作了一件作品。

第四代有张铭（1919—1994），张铨和我。到了新的时代，我们的题材更宽泛了，更多地反映现实生活了。像张铭做了很多表现农业和工业题材的作品，比如钢铁工人、学大寨等。现在处于时代的变化中，因此艺术更要关注时代、反映生活。从风格来讲，第四代由于受到的影响以及拥有的条件与前几代不太一样，因此艺术上会有更多的探索。

除了题材以外，从风格上来讲，我强调当代性。传统“泥人张”三代基本趋向于写实性，而我在这一基础上，强调装饰性和现代感，强调一种时代风格。我曾经做过《生死牌》《断桥》等作品。《生死牌》这个作品本身取自一个传统的戏曲故事，在创作时我选择的的就是其中最精彩的一个情节“三女夺牌”。从构造来讲，我是在椭圆形的造型空间里，吸收了现代造型艺术。比如国际雕塑大师摩尔的空间表现方法，即实和虚的表现方法，也可以讲强调了实空间和虚空间的对比，利用形体的虚实关系造成空间变化。我就把这个空间的表现方法移植、运用到我的作品中当。

《生死牌》这个作品的构图是椭圆形，色彩总体是冷调子，但冷调子里面又强调了一些补色，包括色彩关系的一些对比。这件作品介于传统和装饰性中间，是件探索性作品。时空关系涉及实体和虚体的造型，使得作品有通透感。我从形式风格上都强调了人物造型的装饰性，色彩上把握一个主色调，在统一中强调变化，在单纯中强调丰富。单纯不等于简单，简练也不等于简单。用对比的方法，求得一种变化，这种变化包括造型和色彩。

“泥人张”之所以有现在的发展和影响力，一个原因就是它能融入时代，反映时代。“泥人张”在不同的时代有不同的时代风貌和变化，虽然每一代“泥人张”都做过同样的题材，但是每一代都有自己的艺术追求和艺术取向。同样是做《惜春作画》，第三代做的和第一代做的就不太一样。无论是构图、人物的形象、造型，都有所变化。原因就是每一代所处的环境、所受的教育和现实生活都发生了改变。比如第三代张景祐从人物造型、作品的构图以及每一个人物的性格表达和色彩的表现上，都更丰富和深刻了。

从生活中汲取灵感

“泥人张”表现的题材主要是来自于生活，所以作品具有感染力。“泥人张”有一些原创性的作品，像很有艺术表现力的、写实性的人物肖像，做的就是生活中的人，既注意了形，又很传神，所以很感人。还有就是追求装饰性的方式或方法。我做了很多少数民族题材的作品，是夸张、变化了的，夸张变化的本身就是艺术表现的一种手法，但是这种手法必须反映生活当中的某个事情，变成一个故事、一个题材。

我跑了很多少数民族地区，因此有了些感受和记忆，我对这些人和事有了一定的生活体验和素材积累，有了一定的心理感受。例如我有一件小的作品叫《暮归》，陶瓷的，这个是我1964年到北京房山蒲洼采风，在当地住了近一个月后创作的作品。那里民风淳朴，风景也很迷人，青山绿水、山清水秀。村里小女孩穿得很简朴，但却很秀丽。有一天晚上，我透过房子的窗棂，看远山映着晚霞，辉煌瑰丽。此时一位大嫂抱着小孩骑着毛驴由远及近，然后又一点点消失到远山暮色余晖中，这个情景让我印象深刻，感染了我。我想这个场景应该可以做一个挺有意思的作品。但是用什么材料，当时我没有想好。

有一次我去安徽宁国，带着我们学校一个班的学生搞毕业设计，正好发现宁国陶瓷厂的那种材料是黑色的，很像当年晚霞的暖色透过山林之间，大嫂影像朦胧的感觉。这一材料立即触发了我当年的记忆，于是灵感激发了记忆的闸门，我随即用此材料创作了《暮归》塑像。

这个作品从构思、造型、装饰性的表现语言、材料的选定，到形式的把握，无不取材于我对生活的感受。所以生活的体验与感受是对创作起到关键作用的。“泥人张”的艺术表现与感受不是凭空臆造的，大多是直接或间接的生活积累。比如著名文学题材的作品也是要发挥想象力与技巧，形成语言的表现。所以无论是写实性的，还是装饰性的，“泥人张”的作品都强调传神，也是我父亲强调的“活”。

这个“活”是多义性的“活”，无论是形神还是色彩，有神采才能感染人。不同性格的人物会用不同的颜色，“泥人张”的色彩等于是锦上添花。本身“泥人张”彩塑的塑型要到位，色彩同样也要画得既明快、细腻又和谐统一，要不然就是顾此失彼。但是在上色时颜色怎么能和谐统一，在着色开始，就应考虑作品的整体色调，要按照题材要求和情节，色彩要符合具体的氛围和人物的人格。比如同样是美女的王熙凤和林黛玉。凤姐服饰的色彩肯定是很华丽的，她本身是一家之主，而且又是很热情的，爱争强好胜，所以色彩要相对强烈；林黛玉这个人物本身是很宁静的，多愁善感的，所以色彩应该相应清雅。不同

『泥人张』

指尖上的百年传承

张铨口述



创作中的张铨。

张铨，1942年生于天津。自幼随父亲“泥人张”第三代传人张景祐学习泥彩塑。1981年毕业于中央工艺美术学院雕塑研究生班。现为著名民间艺术家，“泥人张”第四代传承人，中国民协第七届、第八届副主席，中国文联民间文艺家协会顾问。历任中央工艺美术学院教授、雕塑教研室主任、装饰艺术系主任，清华大学美术学院教授。创作上，继承了“泥人张”彩塑艺术的精华，又借鉴了国内外姊妹艺术，形成了造型夸张简洁、形色统一的现代装饰风格。代表作有《火烧望海楼》《生死牌》《聊斋》《白蛇传》《92中国友好观光年吉祥物——阿福》等。2008年，被认定为北京市市级非物质文化遗产项目代表性传承人。1992年—2012年荣获“北京市级、国家级优秀教师”“中国民间文化杰出传承人”“中国知识产权文化大使”“全国非物质文化遗产保护先进工作者”称号。

当代“泥人张”既要继承也要创新，继承和创新是互补的。

继承的目的是为了创新，

创新应该在继承的基础上，

这样才能形成一种新的、立于当代的艺术语言。



张铨制作的彩塑“西湖主”。



张铨制作的彩塑“少数民族系列（白族）·育新苗”。

当然，“泥人张”还有很多要求，以上讲述的仅仅是一部分。

“昨天造人只一家，而今桃李满天下”

“泥人张”之所以有现在的发展和影响力，另一个原因就是“泥人张”的开放性。“泥人张”百年历史中的最高峰，是在新中国成立以后。以前完全是一种家族式的传承，新中国成立以后逐渐跳出家族门槛走向社会，形成社会传承。

新中国成立以前，“泥人张”虽然见诸于各个报纸，有所宣传，甚至还得过巴拿马万国博览会金奖、银奖等，但是毕竟在那个年代，民间艺人没有社会地位，而且“泥人张”的作品创作多受当时“同陞号”的局限。中华人民共和国成立以后，在20世纪50年代就开始对民族民间艺术有了“抢救、挖掘、保护”的政策，而且政府以及社会各界也都对民族艺术比较关注，“天津泥人张彩塑工作室”就是那个时间段成立的。

那个时期我父亲在中央工艺美院教了很多学生。我于1961年进入中央工艺美院泥塑班学习，1964年毕业后到北京市工艺美术研究所工作，1979年又考回学校读研究生，1981年毕业留校，就始终在学校工作并对“泥人张”艺术进行传承。我在学校所授的课程就是“彩塑”，现在已经是北京市精品课程之一。这样，“泥人张”彩塑艺术就从之前的家族秘技型传承，变成了一种非常科学、严谨、系统的艺术传承，而且把它归纳总结成一个专业课程，一个具有专业特色的创作课程，传承就成为开放式的。同时它的传承又是多向性的，比如它涉及本科生、研究生、留学生、高级进修生等，是多层次的艺术传承。现在“泥人张”的艺术传承人有很多外姓的，非常优秀的、有影响力的学生弟子。我的学生多在清华、北师大、北工大、服装学院等各艺术院校从事专业教学，他们都是这些艺术教育岗位上的骨干力量。他

们辛勤的专业教学实践，让“泥人张”得以更广泛地传承与传播，使“泥人张”跳出了家庭门槛，形成社会传承。正如郭沫若先生总结的那样：“用泥造人首女媧，明山泥人锦上添花，昨天造人只一家，而今桃李满天下。”

“不要把‘泥人张’纯了又纯”

我作为“泥人张”第四代传承人得益于两方面：一方面是家庭熏陶，另一方面是系统的院校训练。家教有自身的塑造方法，比如刚才我总结的那些塑造方法。到学校学习的素描、色彩本身都是手段，这是一个很科学的专业基础训练。比如圆雕头像、浮雕头像、圆雕人体、浮雕人体，这是专业基本功。学校还有一些艺术欣赏的文化课，这些课程无疑在创作思维过程中起到很大作用。比如说文化和艺术修养，只有利用这些才能创作出更有深意的艺术作品。另外，学校是一个学术性比较强的单位，社会交往相对比较多和广，比如经常有来自海内外各种讲座、展示、展览，也对提高修养有很大帮助。

有一些人对工作室这种传承方式持否定态度，他们认为“泥人张”（家族）本体传承才纯正。我不知道这个观点是对还是错。但是，我总是坚持“泥人张”是一个大的概念，正因为政府支持了“泥人张”，成立了京津两地“泥人张”工作室，才培养了一批弟子，这些艺术的后来者在社会上、专业上都有了作为和影响，为“泥人张”技艺传承添砖加瓦，“泥人张”也扩大了影响力。这些人做出了很多具有影响力的作品，他们也代表了“泥人张”彩塑艺术本身。比如1963年搞过“泥人张”彩塑展览，杨志忠的作品《李逵探母》被中国艺术馆收藏，那个作品当时理论界也是很认同的。

他把“探母”这样一个题材用“藏”与“露”的手法去表现，非常含蓄。李逵趴在他母亲怀里，但是没有正面形象，后背背着一个体量很大的刀，紧紧贴在母亲的怀抱里面。母亲的脸是老泪纵横的，是个满脸沧桑的盲老太的形象，仰面朝天。这个作品一看就意味深长，像中国的四合院一样，曲径通幽。李逵很庞大，母亲很瘦弱、纤细，本身是个对比，李逵又把脸藏起来，根本没有表现，通过母亲来表现探亲的感情深度，很感染人。

我一直强调不要把“泥人张”纯了又纯，搞得界限很分明。我想只要是掌握了“泥人张”技艺又做出影响的，就应该承认他，非血缘弟子是有利于“泥人张”艺术弘扬的。正因为这样，“泥人张”才会有更大的影响。所以我认为首先还是要有，如果后继无人，就剩一个人两个人，后人又不做，那“泥人张”肯定就完了。现在人气还比较足，甚至还有一些人要冒名以“泥人张”的名义来宣传自己，这就说明它还有一定的社会影响力。我觉得“泥人张”应该是一个大的群体，大家协同一致，共同为这一艺术事业添砖加瓦。

在创新中传承

“泥人张”的传承过程中困难和危机肯定会有，但我目前还是比较乐观。咱们的民间艺术有着很大的危机，“泥人张”艺术也身处同样一个环境，它毕竟是民间的，在这么一个大背景下肯定受影响。但是目前来讲，传承一代到两代还是比较乐观的。乐观的原因是“泥人张”是开放的，不保守，现在还有人气，它有技艺传承，艺术本身还具有艺术效益和经济效益。

曾经有人提出疑问，张铨是不是离经叛道了？感觉没有“泥人张”的东西了。我想有意义的“叛逆”还是必须得尝试，这对艺术的实践、传承、弘扬是有积极意义的，当然其成功与否还有待实践检验。也正因为这样，我希望这种探索是吸收、吸纳各个方面的艺术营养，而不是排斥，更不要忘记我们自己的根本。

对于民族艺术，我寄希望于年轻人。年轻人的美育教育应从儿童开始，因为美本身可以陶冶情操，美的教育应在少年和青年时期有一个正确的引导。我曾到很多小学讲课，还参与撰写过若干儿童美术方面的书、中学美术方面的教材和教师辅导材料等。

我现在对于传承“泥人张”最大的愿望，就是希望既要继承又要发扬，也可以讲既要传承，又要创新。因为时代在变化，这个变是不以人的意志为转移的，人的观念、修养、学识包括社会环境发生了很大变化。所以我想，这个变肯定是在继承我们优秀传统文化的基础上兼收并蓄，不排斥外来文化，吸收它们所长，不是拿来的，是把它为我所用，经过吸纳和分析，把那些外来的、积极的、有营养的为我所用。曾经有过一些年轻人追求时尚，比如非洲木雕，他们可以吸收外来的造型语言，然后变成自己的一种新的形式。有的年轻人完全是模仿，那有什么意思，完成变成第二个非洲木雕。我想继承的同时还要发展，要关注、反映时代与生活，这个很关键。

“泥人张”几代都在变，每一代都有不同的风格，变是绝对的，但是它的变也基本上还是“泥人张”，是在继承优秀传统文化基础上的变。那么当代“泥人张”同样是这样，既要继承也要创新，继承和创新是互补的。继承的目的是为了创新，创新应该在继承的基础上，这样才能形成一种新的，立于当代的艺术语言。因此我也希望“泥人张”的后人包括我本人，能在大融合的文化背景下既坚守本土文化，同时又在这个起点上适应时代、反映时代，贴近生活、反映生活，这是我所希望的，只有这样艺术才能不灭。

（农民日报·中国农网记者颜旭整理 本文采写得到中国文联大力支持）



更多精彩内容请关注公众号“零度往上”