

DOI: 10.13957/j.cnki.tcx.2023.01.021

周国桢陶瓷雕塑艺术思想流变与艺术风格形成研究

周 诚^{1,2}

(1. 景德镇陶瓷大学 设计艺术学院 江西 景德镇 333403; 2. 湘南学院 美术与设计学院 湖南 郴州 423000)

摘 要: 周国桢的陶瓷雕塑艺术从 20 世纪 50 年代到 90 年代,其艺术思想和艺术风格经历了从追求华丽、唯美到放弃技巧、放弃装饰,回归泥土本色美的转变,“大巧若拙”成为周国桢先生艺术创作的最终审美观照。“大巧若拙”是中国古代著名的哲学观,其深刻的哲学思辨至今在全世界各领域都有现实指导意义,这一哲学思想在周国桢先生的艺术思想中多有体现。周国桢先生“大巧若拙”艺术思想和艺术风格的形成过程,也是中国当代陶瓷艺术历史演化路径的折射,一直指引着我国现当代陶瓷艺术的发展方向。

关键词: 周国桢; 陶瓷雕塑; 艺术思想; 大巧若拙

中图分类号: TQ174.74

文献标志码: A

文章编号: 1000-2278(2023)01-0187-08

Research on the Evolution of Zhou Guozhen's Artistic Thought and the Formation of Artistic Style of Ceramic Sculpture

ZHOU Cheng^{1,2}

(1. School of Art and Design, Jingdezhen Ceramic University, Jingdezhen 333403, Jiangxi, China;

2. School of Fine Arts and Design, Xiangnan University, Chenzhou 423000, Hunan, China)

Abstract: From 1950s to 1990s, the artistic aesthetics and artistic style of Zhou Guozhen's ceramic sculptures experienced a change from pursuing magnificence and aestheticism to giving up skills and decoration, thus returning to the earthy and natural beauty. "Wisdom disguised as slow-wittedness" became the final aesthetic of Mr. Zhou Guozhen's artistic creation. "Wisdom disguised as slow-wittedness" is a famous philosophy view in ancient China and its profound philosophical speculation has practical guiding significance in all fields around the world. This philosophical thought is reflected in Mr. Zhou Guozhen's artistic thought. The formation process of Mr. Zhou Guozhen's artistic thought and the art style formation of "wisdom disguised as slow-wittedness" is not only the refraction of the historical evolution path of China's modern and contemporary modern ceramic art, but also has been guiding the development direction of China's modern and contemporary modern ceramic art.

Key words: Zhou Guozhen; ceramic sculpture; art thought; wisdom disguised as slow-wittedness

0 引 言

周国桢的动物陶瓷雕塑艺术以其独特的艺术语言,自 20 世纪 50 年代就开始受到国内外各界人士的广泛关注。周先生本着“传承不照搬,创新不忘本”的艺术初心,为传承中国数千年陶瓷

的文化品格和精神价值、促进中国现当代陶瓷艺术的发展做出了重大贡献。因此,从艺术思想的流变和艺术风格的形成这两个方面对周国桢先生的学术渊源和艺术历程进行系统地学术梳理,不仅有利于完整了解周国桢陶瓷雕塑艺术“大巧若拙”艺术思想和艺术风格的形成过程,理解周国

收稿日期: 2022-09-29。

修订日期: 2022-12-15。

基金项目: 2021 年度景德镇陶瓷大学研究生创新专项资金项目(JYC202106)。

通信联系人: 周 诚(1979-),女,博士生,副教授。

Received date: 2022-09-29.

Revised date: 2022-12-15.

Correspondent author: ZHOU Cheng (1979-), Female, Doctoral candidate, Associate professor.

E-mail: 38052264@qq.com

桢陶瓷艺术的人文品格和时代价值,而且对深入研究中国艺术史尤其是中国现代陶瓷艺术史^[1]有着重要的现实意义。

1 周国桢陶瓷雕塑艺术思想渊源

周国桢先生的陶瓷雕塑艺术思想有一个很清晰的衍变过程,从孩童时期的“琢鸡婆”民间艺术熏陶开始追溯,到以中央美术学院为主的学院教育,到景德镇传统陶瓷制瓷工艺对其陶瓷技艺的夯实,再到去西北考察时汉唐雕塑艺术对其灵魂之震撼,以及周轻鼎先生等名师对他的言传身教。这五大历程也是周国桢艺术思想形成的渊源,引发周国桢先生一次次思想上、观念上的突破和飞跃,使他最终达到“大巧若拙”的艺术思想境界。古人关于“大巧若拙”的最早记载为《老子》第四十五章:“大成若缺,其用不敝。大盈若冲,其用不穷。大直若屈,大巧若拙,大辩若讷。躁胜寒,静胜热,清静为天下正。”^[2]“大巧若拙”所谓“若拙”是貌似拙笨实则已经超越世俗审美限制,呈纯然之美。要实现这种不为世俗功利和外物支配,超功利的造物观,造物者既要有娴熟的技艺使物既不显人为造作的痕迹,又要顺应自然规律,将物天然的本质充分体现出来,此乃“鬼斧神工”“浑然天成”之境。“大巧若拙”这一命题不是以人为意志去改造世界,而是以天地的规律来实现自我,强调一种古朴、天真、自然而然之美。这种“从心所欲而不逾矩”的自由境界正是周国桢先生艺术创作追求的最高境界。

周国桢先生有着超凡的艺术眼光和自然、天真的审美意趣,历经六十余年的锤炼,放弃技巧、放弃装饰,摒弃绚烂华丽的美,回归泥土的、本色的、真淳的美^[3]。同时,他也很重视人与自然、人与社会之间的关系;他时刻不忘对社会、民族、人性的关注。周国桢先生在自己的“动物世界”里,借作品直接或间接地折射出自己的爱憎、情趣、意愿和理想,贯注自己的人文关怀,将作品寓无限于有限,显大千于微尘,最终达到“大巧若拙”“拙中见巧”的境界。

1.1 “拙境”播种

“我是谁?我从哪里来?我要到哪里去?”柏拉图的苏格拉底之问就是追溯艺术家及其艺术创作的渊源和遗传基因何在^[1]。周国桢先生的老家湖南安仁有一种民间艺术叫“琢鸡婆”(学名“安仁元宵米塑”),孩童时期“琢鸡婆”的艺术熏陶

其实就已经在周国桢先生心里种下了“拙境”的种子。王朝闻先生在1982年写的一篇文章《天成与近俗——看周国桢瓷塑》中有一段就提及:“他从小喜欢民间艺术,尤其是‘琢鸡婆’和皮影戏。他的瓷塑那种拙中见巧的风格特征,与他的童年生活有什么关系,这是我没有来得及和他交谈的一个问题。但我觉得他那质朴的仪表与拙中见巧的艺术构思似乎有一种必然的联系。”^[4]俗话说:“三岁看大,七岁看老”,人的成功很大部分是源于其幼年的兴趣爱好。因此,研究周国桢的艺术思想渊源,首先从他孩童时期的民间艺术“琢鸡婆”着手是合乎逻辑的。“琢鸡婆”,是湖南安仁县方言,“琢”是“捏”和“塑”的意思,“鸡婆”是鸡、鸭、鹅、牛、羊、猫、狗、猪等家禽和家畜的统称^[1],煮熟后可食用,亦可观赏。“琢鸡婆”据《安仁县志》记载:“正月十五日元宵节,俗称‘正月半’,是日,家家兴吃元宵,用米粉‘琢鸡婆’供‘三宝老爷’,以祈六畜兴旺。”长此以往便成了当地约定俗成的一种文化习俗。“琢鸡婆”是将糯米粉和粳米粉按照一定比例配比混合,一半生粉一半熟粉揉成粉团,通过搓、捏、扯、掐、剪等不同手法塑成各种栩栩如生的动物^[5],再以中草药汁液(主要是红、黄、绿三色为主)进行点彩上色。“琢鸡婆”的制作具有七分塑、三分彩的特征,造型干脆利落、形神兼备,色彩以红、黄、绿三色为主,植物颜料在米粉坯上形成的晕染效果,和陶瓷釉水在泥坯上的效果有着异曲同工之处,呈淋漓尽致之艺术效果。“琢鸡婆”对周国桢的艺术影响深刻:一方面,培养了周国桢对动物的特殊情感,这种情感预示着在周国桢心里早早种下了以动物为题材进行现代陶瓷雕塑艺术创作的种子;另一方面,孕育了周国桢崇尚稚拙、洗练、抽象、写意的造型概念和审美意识^[1]，“拙境”的根便也在周国桢心里埋下了。

1.2 学院教育

周国桢先生在中央美术学院就读期间历经了徐悲鸿和江丰两任院长。周国桢在中央美术学院前期接受了徐悲鸿从法国带来的“精致浪漫”现实主义美术模式和思想,后期接受江丰从延安鲁迅艺术学院带来的“革命派”美术模式和思想,这两种模式为其日后的现代陶瓷雕塑创作打下了扎实的基础,对其后期达到“技进乎道”的技艺境界和“大巧若拙”的艺术思想境界起到了至关重要的作用。另外,在中央美术学院所受的学院

教育,使周国桢在他六十多年的艺术探索生涯中,始终保持着崇高的学术追求和热忱的探索精神,坚持自己对现代陶瓷艺术的理解和追求,克服时代的局限和老旧观念的束缚,在创作中敢于不断突破自己已取得的成就,不断探索各种表现手法和艺术形态,一步步由“向外求”转“向内修”,由“光彩溢目”走向“大巧若拙”的审美取向。

1.3 景德镇之缘

1954年,周国桢先生从中央美术学院毕业来到景德镇,20世纪50年代的景德镇已经失去了往日独步世界陶瓷技术与艺术之巅的光辉,迎接周国桢先生的是艺术观念急需创新的景德镇。但景德镇深厚而丰富的陶瓷文化营养为周国桢提供了技术之源。景德镇的泥料、釉料、成型工艺、烧制经验等传统工艺,以及深厚而丰富多彩的陶瓷文化传统,为周国桢提供了技术之源,为其动物陶瓷艺术的诞生提供了肥沃的土壤。而景德镇守旧落后不尽人意的困境,则刺激周国桢急切创新的神经,周国桢一边对景德镇的过去和现在提出批判,一边不停地探索突破和重建的方法。

六十多年来,无论顺境还是逆境,周国桢先生不仅未被守旧落后的陶瓷艺术环境所同化,而且还能保持在批判中汲取营养的积极状态,成为景德镇乃至全中国现当代陶瓷艺术的开创者和引领者,为中国现当代陶瓷艺术的发展开辟一条具有自己民族特色的新径。陈雨前教授在《周国桢艺术精神的高度》这篇文章中写道:“历史往往是巧合,也是某种缘分或者是风云际会的产物。当早在1954年毕业于中央美术学院雕塑系的周国桢来到景德镇这块圣土时,当时的人们虽然对他有期待,但并没有料到周国桢教授的到来,会为景德镇、会中国的陶瓷艺术带来什么深刻变化,更不会料到周国桢教授所开创的景德镇乃至中国陶瓷艺术的‘周国桢时代’!”“如今,几十年过去了,历史证实,景德镇选择周国桢是对的,周国桢选择来景德镇也是对的!”^[6]

1.4 恩师影响

在和周国桢先生的聊天中发现,他有意无意提到最多的人就是周轻鼎先生。周轻鼎,湖南省安仁县人,我国动物陶瓷雕塑的奠基者。周轻鼎的动物雕塑作品既承继了法国罗丹的学生让·布舍的写实,又保留了中国艺术所追求的“似与不似之间”的诗意,他对动物动静不同形态观察非常细微,所创作的动物雕塑作品形神兼备,技法虽然朴素无华,意蕴却深厚动人。周国桢非常崇

拜周轻鼎先生,曾经有段时间一直追随他,听他的讲座、报考浙江美术学院想成为他的嫡传学生(遗憾的是由于各种原因最终未遂愿)、跟随他去动物园写生。1954年~1955年,周轻鼎先生在景德镇市陶瓷研究所工作了一段时间,这个期间他经常带着周国桢用泥巴直接对着动物进行写生训练,这段珍贵的经历为周国桢后期创作打下了坚实的基础,即便是现在回忆起这段时光,周国桢先生都有种意犹未尽的感觉。显然,周轻鼎对周国桢的影响是巨大的,对照动物练习速写、用瓷泥写生物各种姿态、材料创新在陶瓷艺术语言中的表达、“似与不似之间”的艺术风格……这些影响都深深地刻进了周国桢的骨子里,尤为重要是周轻鼎让周国桢最终放弃人物雕塑,转向以动物为题材的陶瓷雕塑创作。

另一位对周国桢陶瓷雕塑艺术创作影响深刻的恩师是中央工艺美术学院的郑可教授。郑可教授是新中国陶瓷艺术设计教育的先驱者之一,其艺术修养全面,动手能力过人。郑可教授从法国留学回国,本着“古为今用”“洋为中用”的精神,定位于继承、发扬中国传统陶瓷艺术风格。郑可教授主要是在陶瓷雕塑造型以及陶瓷艺术语言等方面给周国桢带来了很大的启迪。这位留法归来的教授深知现代艺术陶瓷的形成离不开传统的底蕴,同时也要关注国外艺术的发展动态,将传统基础和现代需求相结合才能创作出既是民族的也是世界的且符合当代审美需求的艺术品。周国桢在北京听了郑可教授的教诲后回到景德镇,更加坚定了他对现代陶瓷艺术语言、泥与釉、动物雕塑造型等方面的探索。几十年来不断自我突破和发展,都是得益于郑可教授的教导。

1.5 汉唐雕刻艺术的召唤

1982年~1983年,两次带学生赴西北考察古代雕塑艺术的经历是周国桢先生艺术思想发生巨变的一个非常重要的转折点。霍去病墓前的石雕粗放豪迈、浑厚深沉、简练传神的艺术风格,深深地震撼了周国桢先生的灵魂,这些散发着东方艺术之美和东方生命之力的汉代石雕激起了他艺术思想的万丈波澜,导致其艺术思想开始发生巨大转变。西北之行,使周国桢深刻领悟到汉唐雕刻艺术是中华民族文化的精华,是民族感情的体现,它朴实、敦厚、大方,是民族精神的象征。他坚信这才是中华民族艺术的精髓,才是中国陶瓷雕塑艺术所要真正追求的东西。此后,周国桢不再过分执着于已经自成风格的“唯美时期”(见

图1)之形式美、釉色美的追求,而是将中国古代雕塑的艺术精神和哲学思想融入到动物陶瓷雕塑创作中。于是,东方文化独有的“大巧若拙”之美学品格、“天人合一”之哲学思想,从此成为周国桢陶瓷雕塑创作的主要艺术风格和思想特点^[1]。



图1 《独立》
Fig. 1 Independence

周国桢先生 60 多年的艺术实践创作历程清晰地显现:周国桢先生艺术思想不断突破自我,追求更高的目标,一直朝着“道”的审美关照在前行。从审美的发展脉络来看,从“拙”开始,经过“巧”,又回归到“拙”。人类早期由于生产技术不发达,大多时候只能局限于朴素美的创造,随着技术与工具越来越先进,就开始了一段寻求华丽的历程。但是,如果从“大巧若拙”的角度来看,华丽则并不是发展的尽头。如同“巧”走到顶峰就要回归到“拙”一样,华丽走到了极点,就要重新返回到朴素。周国桢先生从 20 世纪 80 年代初就对这种审美发展规律先知先觉,他意识到这些突出釉色美的作品缺乏深度和内涵,止于形式美和工艺美的阶段,有悖于自己“艺术反映时代”的创作观。霍去病墓前的一批汉代动物石刻艺术让周国桢先生如同醍醐灌顶、茅塞顿开^[3]。童年时期稚拙、朴素的民间艺术“琢鸡婆”的烙印也被唤醒,他的心灵受到深深地震撼。同时,也开始了一段对其艺术思想具有重大转折意义的思索之旅,逐渐体悟到“审美体验的本质是生命本体的冲动”,创作就应当表现生命的“神性”和“精神”^[7],形成“物我同化”的意象。至此,周国桢先生突破了以往狭隘的审美观,反复温读历史,重新思考民族文化精神所在,其艺术思想

经“巧”至“拙”又一次升华。继承汉代雕刻浑厚古拙的气势之余,周国桢在其作品中注入更博大、更广袤的现当代艺术意识,创建一派属于我们中华文明自己的现当代陶瓷艺术风骨,正如周国桢先生经常教导学生们的一句金句:传承不照搬,创新不忘本。钱绍武先生看了周国桢的作品是这样说的:“我看到了一种植根于我们自己的深厚土壤之中的元气淋漓之风正在形成。”^[8]

作品《落叶归根》(见图2),感觉不经意的几下手指压印和刻画,一只拘楼腰背、蹒跚而行的老猩猩形象就从一团黄土疙瘩里跃然而出,传达的是一种历经风霜雨雪、人间冷暖后的淡定与从容,给人的是难以言说的感动与沉思。作品《黄河》正是回归至真至纯、本色审美的力作。通体是黄土的色,没有华丽的釉彩,没有附加的装饰,就像一块从原野拾回的璞玉,美和力全在其中。《静观》(见图3)中的猫头鹰:粗粝如老树桩,微微扭转的身躯,因警觉而蓬起的羽毛和圆睁的双眼,正全神贯注地注视黑夜中发生的一举一动。微蹙的眉头、尖利的喙、凌厉的眼神,瞬间捕获每一个观众的目光^[3]。此时的周国桢基本摒弃了华丽釉彩的装饰语言,作品中只有“老境”和“拙境”,呈现的是一种朴素、单纯和平淡的美,但此时的朴素是经过岁月洗炼后的朴素美,单纯是作者品味过人生百态后深奥的单纯美,平淡是绚烂之极后成熟的平淡美;是一种“看似寻常最奇崛,成如容易却艰辛”的境界;是作者丰富的学习、生活经验与精湛的艺术修养及艰苦的创作实践的结晶;是千锤百炼、功到自然成的结果;是周国桢先生勇于自我批判、自我反思和自我超越的结果。

周国桢先生经过六十多年的不懈探索,历经历史和时代的洗礼,激情于五彩斑斓的形式美之



图2 《落叶归根》
Fig. 2 Getting home



图3 《静观》
Fig. 3 Contemplation

后回归于自然美、平淡美。作品表面看似枯槁，实则内在丰腴、充实、活泼而隐含生命力和生机，于老辣处见苍莽淳朴，于平淡中见自然率真^[3]。苏轼所谓“外枯而中膏，似澹而实美”，在周国桢先生的作品中当之无愧。早年，王朝闻先生就称赞道：“周国桢在艺术风格上拙中见巧，形象耐看，越看越美，构思巧妙……仿佛自然而然记录其所见……”

2 周国桢陶瓷雕塑艺术风格衍变

周国桢先生的陶瓷雕塑艺术风格是由“巧”到“拙”的一个衍变轨迹，从字面意思理解，巧与拙是对立统一的。“大巧”之所以“若拙”，其核心和本质在于艺术创作的时候遵循自然规律，不过多地用人工技巧破坏或改变事物固有的属性，即“大巧因自然以成器；不造为异端；故若拙也”^[9]。那么，“大巧”为什么会“若拙”，拙中又何以“见巧”呢？周国桢先生又是如何一步一步完成其陶瓷雕塑作品艺术风格从“巧”到“拙”的衍变呢？从周国桢先生陶瓷雕塑作品的创作历程来看，我们可以理解为当作者对造型的把握和对材料、工艺的运用达到炉火纯青、出神入化的境界，作品中已经看不到任何人工痕迹了。周国桢先生的艺术创作中，“技”作为一种创作手段，已经达到一种非常自由的状态了，其自由性合乎“道生天地万物”的自然规则。做到了“技兼于事，事兼于义，义兼于德，德兼于道，道兼于天”，也就是“技进乎道”^[10]。可见，做到合规律和合目的性的统一，技与道是融会贯通的。“技进乎道”形象地说明了“术到极致近于道”的大巧之境界。周国桢先生对“象”的观照，对材料的属性和技

法了然于胸，能够创造性地将材料和技法综合运用用于作品造型中，先有“外师造化”，而后“中得心源”，犹如大匠运斤，不见丝毫斧凿之痕，纯为一片天机，平淡中而有韵味。

20世纪50年代到80年代是周国桢先生艺术风格发展的黄金时期，其创作发展脉络清晰地展现了周国桢先生对材料和技法运用的一个蜕变过程，展现其如何通过从造型和技术层面上由“巧”入“拙”，由“拙”见“巧”的艺术风格衍变过程。

2.1 20世纪50年代的艺术风格

1954年，23岁的周国桢从中央美术学院毕业直接来到景德镇，怀着满腔激情和热血投身到这个有着几千年历史的陶瓷王国，开启了属于自己的陶瓷雕塑艺术世界。

当时的景德镇昔日荣光荡然无存，陶瓷产业日益凋零，整个陶瓷行业守旧且落后，制瓷艺人为求稳妥保险，对老祖宗留下的东西照搬照抄，不敢打破也不愿创新。当时景德镇“宫廷艺术遗传基因顽固不化”的陶瓷艺术氛围，让周国桢更加坚定自己对陶瓷雕塑艺术的信念，坚定我们这代人应该有自己的陶瓷艺术来反映这个时代的特点和这代人的理想和审美观。因此，周国桢对景德镇的陶瓷艺术进行筛选，去其糟粕取其精华，不但未被同化还探索出了一片新的陶瓷雕塑艺术领域。这个时期的主要作品有《弹弓手》《好阿姨》《东山在望》《兄弟俩》《迎春》等。这个阶段的作品基本是以人物为主，结合景德镇的各种瓷土的属性，以中西结合的塑造技法做的小型圆雕，不施釉直接烧成。作品表达的是劳动人民朴素的生活气息和淳朴的感情。此阶段的作品造型简练、动静相宜、面部表情传神，其艺术风格兼具西方的写实风格和东方朴素温情的民间艺术气息，为昔时被“观音罗汉”一统天下的景德镇雕塑陶瓷领域带来耳目一新的视觉盛宴。

2.2 20世纪60至70年代的艺术风格

20世纪60年代，周国桢在周轻鼎先生的影响下，创作题材逐渐转向动物，开始了对动物陶瓷雕塑的探索研究。此期间，周国桢排除传统的成见，勇于创新，开始追求简练的造型、形式的完美和丰富的釉色表现效果。他一改早期雕塑朴素无华的艺术风格，将各种传统颜色釉互相融汇渗透，形成各种自然流动的新艺术效果。这个时期作品的雕塑语言较之前有很明显的突破和改变，造型高度概括、线条流畅，釉色混糅斑斓，兼具形、神、理、趣的意味，强烈的瞬间视觉效

果更好地凸显其内在感染力,将造型与釉色进行完美结合,注重对陶瓷雕塑形式美的追求,这便是周国桢突破景德镇传统陶瓷雕塑的一大创新^[11]。这一时期的代表作有《独立》《母子羊》《下山虎》《西班牙舞》等。

1976 年,周国桢重新回到景德镇,创作题材彻底转向动物并且拓宽其创作思路,亦不仅仅局限于景德镇本土陶瓷资源,开始前往全国各大著名产瓷区就高温颜色釉与动物雕塑的结合进行各种试验。此阶段,周国桢先生对高温颜色釉的运用已达到炉火纯青之地步。《天亮了》《卧山虎》《猴王》等作品将此阶段的艺术风格诠释得淋漓尽致,可谓形、色星月交辉,绚烂之极。

2.3 20 世纪 80 年代后的艺术风格

1981 年,《雪豹》(见图 4)因烧成过程停电而意外出现的艺术效果给了周国桢先生独特的灵感,其艺术风格出现重大转折,开始首次在国内倡导缺陷肌理在陶瓷艺术上的运用。泥条盘筑大缸的民间手艺引发了周国桢先生对中国绘画里独有的“线”艺术的思考,并将“线”的艺术魅力在他的陶瓷雕塑造型中发挥得淋漓尽致;面对大工业机械化生产造成的陶瓷原料、工艺、烧成制度等现象的单一化,先生呼吁研究、探索新艺术风格和新材料,将粗糙的匣钵土注入新的观念、新的表现手法,使之获得新的艺术生命。



图 4 《雪豹》
Fig. 4 Snow leopard

20 世纪 80 年代后,周国桢先生开始意识到本土文明的重要性,不再崇拜西方的写实主义,重温原始艺术中的“稚拙”之味,寻味汉代石刻的“气度”,觉悟唐代艺术的“宏博”,他率先运用匣钵土、大缸泥等粗质材料,将釉的开裂、起泡所产生的残缺效果和泥条盘筑法、泥片卷筒法应用到陶瓷雕塑的创作中,通过写意式的“意到

笔不到”的创作手法获得了一种质朴的感情和粗犷的气魄。这种创作手法打破了长期以来受传统雕塑观念和技法的束缚,创造了一个独立于雕塑和陶瓷之外却又介入两者之间的新领域,在将中国陶瓷艺术从民间艺术转向陶瓷雕塑艺术的历程中迈出了具有划时代意义的一大步。如作品《斑马》(见图 5)、《牛脾气》《羚羊》(见图 6)、《落叶归根》《山魈》等作品塑造出一个充满人性的动物世界。周国桢先生为恢复和发掘陶瓷本土资源身体力行,他在陶瓷雕塑的造型、材料、工艺等方面一次又一次的本土意识崛起,一次又一次对自我已获成就的质疑,最终完成将泥条盘筑和泥饼卷筒成型等古老的陶瓷艺术语言进行现代再创造之举,形成自己独特的创作语言,使作品呈现古拙、苍劲、纯真的艺术风格,为中国现当代陶瓷艺术开辟了一个新艺术表现思路。对此,周国桢先生总结说:“新风格的产生是鉴于对新材料和新审美观的认识;在美术陶瓷的创作中研究和运用新材料,创作出新风格的美术陶瓷作品,是现代社会发展要求和必然。”“材质的贵贱和艺术效果并不成正比例,好的材料若造型艺术水平低,可能表现为低级的艺术效果,低级的材质在真正的艺术家手里可以表现出高级的艺术效果。关键的问题是‘因材施艺、匠心独运’。”^[12]



图 5 《斑马》
Fig. 5 Zebra



图 6 《羚羊》
Fig. 6 Antelope

2.4 户外大型陶瓷雕塑之创举

从 2018 年至 2022 年,周国桢先生为景德镇陶瓷大学校园完成了三座大型户外陶瓷雕塑,分别是《任重道远》《领头羊》和《奋进牛》(见图 7、图 8、图 9)。其中,最小的长三米多,最大的长四米多,打破了陶瓷不能做大型雕塑的工艺和观念上的束缚。三座雕塑分别放置于校园不同的地方,与周边建筑、绿植相得益彰。作品由各种本地原始黏土烧制而成,未施任何釉彩,将动物陶瓷雕塑展示在户外使其归于自然,充分体现了周国桢先生所追求“道法自然”的艺术风格。这种古今中外尚无先例的大型户外陶瓷雕塑,是周国桢先生于 2009 年为其家乡湖南省安仁县“周国桢陶艺馆”广场独创而成,填补了陶瓷雕塑不能从架上艺术走向户外大型雕塑的空白。因此,2009 年上海大世界吉尼斯总部将这十二生肖作品授予“大世界吉尼斯之最”的荣誉。



图 7 《任重道远》
Fig. 7 Beast of Burden



图 8 《领头羊》
Fig. 8 Bellwether



图 9 《奋进牛》
Fig. 9 Endeavour Bull

通过对周国桢先生 20 世纪 50 年代至今的陶瓷雕塑进行一番梳理后,其作品艺术风格的一个变化脉络宛然在目。从传统保守的雕塑艺术风格到高温颜色釉的探索,再到凸显黏土自然朴素之美,从室内架上雕塑艺术走向户外大型陶瓷雕塑,经过几十年的千锤百炼,周国桢先生将自己曲折且丰富的生活经历结合其博大精深的艺术修养,以黏土为载体,用一颗“虚静”的心、一双智慧的眼、两只灵巧的手,结合其大刀阔斧的造型功底;泥片、泥条的成型技术;残缺肌理和火痕效果的装饰手法……把他在生活中的“感受”,还不是一般“感觉”,而是“感动”“激动”“动情”,^[13]以其“化”境的技术,化“小巧”为“大巧”,进而化“大巧”为“大拙”,铸就其陶瓷雕塑“朴素而天下莫能与之争美”的艺术风格。

由此可见,任何艺术风格的呈现都离不开造型、材料、工艺等因素的支撑,任何一次创作都要涉及结构与形态的问题,从而实现其艺术风格和艺术生命力。周国桢先生艺术风格从 20 世纪 50 年代的写实风格,再到华丽风格,最终走向“大巧若拙”的艺术风格的整个流变过程其实也是周先生在其作品中对造型、材料、工艺等因素思考、实践和不断改进的一个历程。同时,从 20 世纪 50 年代到 20 世纪 90 年代这一时期也正是中国现当代陶瓷艺术风格的形成期。因此,研究周国桢陶瓷雕塑艺术风格的推移过程,对研究中国现当代陶艺艺术风格演变有着窥一斑可见全豹之价值。

3 结 语

笔者从历时性和共时性的维度对周国桢先生的陶瓷雕塑艺术进行研究,以时间为“经”,以陶

瓷雕塑为“纬”，以周国桢先生的童年、青年、中年、老年为时间轴对周国桢先生的艺术历程进行溯源分析，从艺术思想的艺术风格的衍变两个方面逐步呈现周国桢先生“大巧若拙”艺术思想和艺术风格的形成轨迹。周国桢先生作为“大巧若拙”艺术思想的践行者，通过自己丰富的人生阅历、精深的艺术修为、艰苦的写生实践，经历了自我批判、自我反思和自我超越的升华阶段。由追求动物雕塑釉色的华丽之美到彰显粗粝材质的朴拙之美，正是“由拙入巧”，再“化巧入拙”，由“锦绣华美”步入“古拙老辣”境界的历程。宋代大文豪苏轼曾言“凡文字少小时须令气象峥嵘，彩色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。其实不是平淡，绚烂之极也。”正好写照周国桢先生的艺术创作历程，绚烂之极乃造平淡，古拙之间乃见大巧。周国桢先生“大巧若拙”艺术思想的形成过程，也是中国现当代陶瓷艺术历史演化路径的折射，先生更是以他“大巧若拙”的艺术思想将中国优秀传统艺术与现当代时代精神进行糅合，实现了先生经常强调的一句话：“只有民族的才是世界的”的艺术使命。

参考文献：

- [1] 侯样祥. 周国桢艺术之学术渊源研究[J]. 荣宝斋, 2013(10): 184-199.
HOU Y X. RONG BAO ZHAI, 2013(10): 184-199.
- [2] 陈鼓应. 老子注译及评介[M]. 北京: 中华书局, 1984.
- [3] 孙晨. 拙中见巧——周国桢动物雕塑的艺术风格论[D]. 景德镇陶瓷大学, 2008.
- [4] 王朝闻. 天成与近俗——看周国桢瓷塑[J]. 景德镇陶瓷学院报, 1982, 3(1): 20-21.
WANG Z W. Journal of Jingdezhen Ceramic Institute, 1982, 3(1): 20-21.
- [5] 周诚. 安仁元宵米塑艺术研究[J]. 中国美术研究, 2017(3): 155-159.
ZHOU C. Research of Chinese Fine Arts. 2017(3): 155-159.
- [6] 陈雨前. 周国桢艺术精神的高度[J]. 中华文化画报, 2012(7): 98-99.
CHEN Y Q. Chinese Culture Pictorial, 2012(7): 98-99.
- [7] 周国桢. 梦的联想[M]// 周国桢. 周国桢现代陶艺作品集. 北京: 北京文化艺术出版社, 2011.
- [8] 钱绍武. 周国桢的陶雕欣赏[J]. 中华文化画报, 2012(7): 94.
QIAN S W. Chinese Culture Pictorial, 2012(7): 94.
- [9] 赵少英. 论“大巧若拙”与“取法乎上”美学观之当代解析[J]. 教育教学论坛, 2018(38): 66-68.
ZHAO S Y. Education and Teaching Forum, 2018(38): 66-68.
- [10] 庄周. 庄子全鉴[M]. 迟双明, 译. 北京: 中国纺织出版社, 2014.
- [11] 李见深. 自我意识的又一次觉醒——再论周国桢[J]. 中华文化画报, 2012(7): 97.
LI J S. Chinese Culture Pictorial, 2012(7): 97.
- [12] 周国桢. 美术陶瓷的新风格与粗质材料[J]. 景德镇陶瓷学院学报, 1986, 7(1): 77-80.
ZHOU G Z. Journal of Jingdezhen Ceramic Institute, 1986, 7(1): 77-80.
- [13] 周国桢. 本土意识的崛起——谈泥条盘筑陶艺[J]. 陶瓷研究, 1994, 9(2): 59-63.
ZHOU G Z. Ceramic Studies Research, 1994, 9(2): 59-63.

(编辑 梁华银)