

民国以降景德镇陶瓷雕塑技艺传承中的丰城人

任华东

(上海大学上海电影学院, rhdfd@126.com)

摘要:民国以降,景德镇陶瓷雕塑界出现了一批以丰城人为主体的雕塑艺人。借助地缘、业缘、体制内授徒等传承方式,在行帮的强大、民国景德镇瓷业经济的发达等多种因素助力下,这些艺人将丰城洪州窑的陶瓷文化积淀及其木雕技艺,与景德镇的彩绘传统、福建“何派”艺术成功地融通在一起,形成了民国以降景德镇陶瓷雕塑技艺传承与艺术创造的新格局,培养了一批具有“谱系性”特征的雕塑瓷传人,可以称之为 20 世纪景德镇陶瓷雕塑技艺传承中的“丰城现象”,其背后是技艺的传播、交流与融通精神。

关键词:民国以降;景德镇陶瓷传承;丰城现象;艺术传播与融通

作为中国陶瓷文化与海上丝绸之路的重镇之一,景德镇陶瓷文化与艺术传统素有“匠从八方来,器成天下走”的美誉,20 世纪景德镇陶瓷雕塑技艺与艺术传承也有这个特点。在赴景的八方匠人中,丰城艺人格外醒目,对当今景德镇陶瓷雕塑场域的建构产生了重大影响。但遗憾的是,与技艺传承的醒目相比,丰城艺人至今没有引起学界的足够关注,“出场率”很低,显得非常黯淡。仅有的少数成果多是在论述 20 世纪景德镇陶瓷雕塑发展史时对其之偶有提及,未做专题探讨,或者最多对其中的少数代表性艺人做一些个案研究,而这些个案探讨也多集中在对曾龙升及其世家的关注方面,仿佛丰城艺人除了“瓷雕曾”之外再无他者,这显然与史实不符。笔者多年前为了完成有关 20 世纪景德镇陶瓷雕塑艺人的研究,曾带领团队做过相关田野调查与访谈,

发现丰城雕塑艺人自晚清民初以来其实是一个比较庞大的艺人群体,他们传承有序,发展至今,影响巨大。时至今日,学界尚未将丰城艺人作为雕塑传承群体或者将其视为一种艺术现象来看待,从而在“整体”而非“个体”层面上探讨这一群体与晚清以降景德镇陶瓷雕塑技艺传承的关系,这不能不说是个遗憾。有鉴于此,笔者抛砖引玉尝试论之,期待引起学界对这一陶瓷技艺传承人群的更多关注。

1 景德镇瓷雕界的丰城艺人与“丰城现象”

1959 年 9 月 29 日对于景德镇陶瓷文化与艺人来说是个特殊且重要的日子。景德镇市政府在工人文化宫召开了“全市陶瓷美术技艺人员第一批授予大会”,由高到低分别授予“美术

[收稿日期] 2025-06-14

家”“设计师”“设计员”三种职衔。在最高级别的33位“美术家”中有8位来自陶瓷雕塑界,分别是蔡寿生(约1891年,卒年不详)、曾龙升(1900—1964年)、蔡金台(1904—1962年)、杨秦川(1914—1985年)、杨海生(1922—1969年)、毛龙汲(1928—2019年)、周国桢(1931年—)、王雪如(1938年—)。除了最后3位,前5位均来自丰城。而同年被授予“陶瓷设计师”的4位中的张新喜(1912—1974年)和曾山东(1926—1998年),也来自丰城^{[1]18}。

中华人民共和国成立十周年首次按级别高低对景德镇陶瓷艺人进行技术与职称的授予有多重含义。单就技艺成就论,由于是建政后首次授予且去民国不远,所授艺人技艺代表了景德镇陶瓷雕塑界在民国与中华人民共和国初期的最高水平。评选的两个标准之一是“代表性”,即“评选出来的家、师、员,要名副其实地代表本行当最高水平”^{[1]18}。例如,“陶研所上报的名单中,将中青年艺人张松茂、王锡良列为陶瓷美术设计师,评委们仔细观看他俩的作品之后,一致认为应该改评为陶瓷美术家,终使这两位有才华的青年艺人获得最高职衔”^{[1]18}。画粉彩的王锡良时年37岁,而从事雕塑创作的周国桢才28岁,王雪如更是让人惊讶,刚刚20岁露头,与最年长的雕塑艺人蔡寿生相比,足足差了40岁。这种不论年龄资历,主要看技艺水准高下的市级艺人评选,其公信力可能不亚于当今“国字号”的大师评比。而像周国桢等雕塑艺术家,如此年轻便跻身中华人民共和国成立初期的景德镇名家之列,这在当今根本无法想象。尤其引人惊讶的是,在获评雕塑类最高级别的8位“陶瓷美术家”中,竟有5人来自丰城,足见丰城艺人在当时景德镇雕塑界的显赫地位。

除官方评选出的陶瓷雕塑美术家与设计师,还有不少丰城雕塑高手作为业务骨干活跃在中华人民共和国成立初期的中国陶瓷研究所、雕塑瓷厂等重要机构,有些在民国即颇为有名。例如绰号“拿的稳”的蔡寿元、有“盘古”美誉的徐顺元、素有“雕塑瓷厂三老”美名之一的何水根(1925年—)等。以徐顺元(1891—1966年)为例,其少时随兄自丰城赴景德镇拜师学艺,20世纪20年代,他将浮雕、镂雕、捏雕、圆雕结合在一起,“首次创作了一尺余长的瓷雕《龙舟》。上有三层楼阁,人物众多,神态各异,门窗、桌椅、板凳、花瓶等物一应俱全,船锚上的链子细得像发丝,可以一节节取下又一节节地安上。相传,这件作品曾在美国芝加哥博览会获奖”^{[2]527},并使其声名鹊起!但不幸的是,“后因家祸连连而致疯”^{[2]527}。中华人民共和国成立后,徐顺元神志虽有好转,被安排在陶研所工作,但几乎鲜有创作。倘若未精神失常,其艺术成就应会更大。徐顺元于2011年被追认为“中国陶瓷美术大师”,2023年5月,被录入1911年后已故陶瓷类作品限制出境名家名单。后半世纪仍有如此地位,可见其当年在景德镇雕塑界的影响!

自晚清以降,如果将出生于19世纪末,以蔡寿生、蔡寿元、徐顺元等为代表的雕塑艺人看作移民景德镇的第一代丰城艺人,那么出生于20世纪初并移民景德镇的丰城人曾龙升、蔡金台、杨秦川、杨海生等则可算作第二代。此后,丰城艺脉的传承衍变首先体现在其“血缘一家族”传承上。例如1959年,同获“陶瓷美术家”称号的蔡寿生与蔡金台,既是叔侄,也是师徒。再如,1994年景德镇市政府授予了24个“陶瓷世家”,与雕塑技艺传承相关的是“曾

山东世家”与“张正海世家”,均为丰城籍。前者的传承谱系为“曾龙升—曾山东—曾纪荣—曾锐”,谱系清晰,传承有序。曾龙升作为“陶瓷曾”的创始人,与天津“泥人张”、佛山“陶塑刘”并称,是业界公认的陶瓷雕塑大家。后者传承稍显复杂,但丰城艺脉特征更为明显。2010年获授“中国陶瓷艺术大师”的张正海(1945年—),其母蔡陆英是蔡金台之女,继承蔡家技艺,擅长镂雕;其父张新喜,早在20世纪30年代初便受业于徐顺元门下。父母双方技艺均出自丰城名家,张正海自幼秉承家学,1959年1月进雕塑瓷厂做工,将镂雕、捏雕、堆雕、圆雕等技艺融汇一体,可谓“根正苗红”的丰城艺人之后(根据张正海访谈及录音整理。访谈人:聂静、李晓明。时间:2010年1月18日。地点:景德镇雕塑瓷厂张正海工作室)。

世家传承之外,受“地缘因素”影响,曾龙升等丰城艺人也将其技艺传授给同样来自丰城的学徒,这些弟子无论籍贯还是师承均与丰城关系密切。例如,前述陶瓷美术家杨海生,9岁离开丰城赴景德镇当学徒,拜同乡名家蔡寿生为师。再如,前述“雕塑瓷厂三老”之一的何水根,12岁随母自丰城去景德镇,先师“拿得稳”——蔡寿元,后与曾山东一起拜师曾龙升,擅长圆雕。1982年,何水根与曾山东等人担任大型人物组雕《水浒108将》(图1)的设计总指导,该组雕作品被国外报刊誉为“世界陶瓷史上的创举”。与曾山东一样,何水根同样将雕塑技艺以“血缘—家族”传承的方式传与其子——何德明。民国中后期尤其中华人民共和国成立后出生的丰城艺人后代,虽多出生于景德镇,但从籍贯到技艺传承仍不脱丰城艺脉。再如,与何水根齐名擅长圆雕的蔡敬标(1926年—),虽生于福建,但祖籍

丰城,1937年来到景德镇,师从蔡雨生,也可算作丰城艺脉的地缘传承。



图1 《水浒108将》之《宋江》

地缘因素之外,丰城艺脉的传承与“业缘”也密不可分,也就是虽无血缘与地缘关系,但因专事于同一行业而成为师徒。这种方式在民国即有,但中华人民共和国成立后似乎更为普遍,大概与各行业的国有化改造与体制化建构有关^[3]。例如,20世纪五六十年代,曾龙升、杨海生、杨秦川等丰城名家多供职于陶瓷研究所,曾山东、何水根、张新喜等则长期在雕塑瓷厂工作。这些丰城艺人曾在组织安排下亲收或指导过不少徒弟。体制内的技艺传承,既有基于血缘,更有出于业缘的传授,只是与民国稍有不同,许多授徒行为可能来自体制与组织的规约与安排。例如,2003年获授“中国陶瓷艺术大师”的涂金水(1938年—)。1958年,涂金水自景德镇陶瓷

学院毕业后被分配至陶研所工作,拜师杨秦川,并得曾龙升、杨海生亲授^①,擅长镂雕,兼擅捏雕、圆雕与浮雕。与涂金水同期进入陶研所的景德镇陶瓷学院毕业生杨苏明(1940年—),则师从杨海生专事捏雕技艺^②,2005年获评“中国工艺美术大师”。再如,为拜师陶研所的丰城名家曾龙升而自愿辞职景德镇陶瓷学院,调陶研所工作的张育贤(1938年—)^③等。1958年,蔡金台调景德镇陶瓷学院工作,指导过很多景德镇陶瓷学院学生。这些学生有一些本身就是丰城人,例如,1997年获“中国工艺美术大师”称号的丰城人熊钢如(1941年—),2010年获授“中国陶瓷艺术大师”的聂乐春(1937年—)等。还有一些学生来自其他地方或籍贯,例如刘远长(1939年—)等也曾受教于蔡金台^④,现如今已是景德镇陶瓷雕塑界的领军人物。

综上不难发现,受血缘、地缘、业缘等因素影响,采用世家传承、私人与体制内授徒、学校教育等传承方式,在晚清以降百年景德镇陶瓷雕塑技艺与艺术传承中,丰城艺人绝不只是一两位艺人,而是一个规模很大、传承有序、发展至今的雕塑艺人群体,形成了一个连续不断的“丰城艺脉”。毫不夸张地说,“景德镇的陶瓷(雕塑)名扬世界,丰城博士应是功不可没!”^[4]。由此,我们不妨将这一群体及其艺脉称之为20世纪景德镇陶瓷雕塑传承中的“丰城现象”。那么,这一现象是如何形成的呢?

2 丰城“洪州窑”、木雕传统及其与“何派”瓷塑的融合

丰城位于江西省中西部的宜春地区。东汉建安十五年(210年)析南昌县南境置富城县,晋太康六年(285年)改称“丰城”,沿用至今。

1977年,丰城传出考古捷报,唐陆羽《茶经》中提及的“洪州窑”在此地被发现,经深入发掘与研究“证实其是南方青瓷发祥地之一”^[5]。洪州窑,“创烧于东汉,历经三国、两晋的发展,逐渐进入南朝兴盛时期,至隋唐进入全盛时期,产品贡运京师,远销海外,位入当时全国六大名窑之列,直至晚唐五代”^[5]。洪州窑的熊熊窑火延烧800余年,窑址连绵40万平方米,许多先进工艺也属陶瓷工艺革新的典范,是我国陶瓷发展史上一颗璀璨的明珠^[5]。例如其拉坯成型与烧制技术早在东汉晚期就已非常发达,已出现“马蹄形窑炉”,并且“直至晚唐时期,洪州窑一直使用‘龙窑’焙烧青瓷,也是最早使用‘阶级龙窑’的窑址”^[5]。另外,早在东晋晚期至南朝以后便改“明火叠烧”为“匣钵装烧”^[5]。生活用具的装饰常采用刻划、压印等手法,与景德镇宋朝雕刻风韵颇为神似。尤其在日常器皿之外,洪州窑雕塑类随葬明器也水平极高,堆贴、捏塑、镂空等雕塑技艺精湛。

宋元以后,由于战乱、材料匮乏、景德镇崛起等诸原因所致,丰城“洪州窑”逐渐没落。但800

①根据涂金水访谈及录音整理。访谈人:任华东。时间:2014年12月20日。地点:涂金水部所公寓。

②根据杨苏明访谈及录音整理。访谈人:周雯娟、王卓轩。时间:2010年7月25日、7月31日。地点:景德镇杨苏明部所宿舍、工作室。

③根据张育贤访谈及录音整理。访谈人:杨悦。时间:2010年5月19日—7月27日分4次访谈。地点:景德镇张育贤部所工作室、宿舍楼。

④根据刘远长访谈及录音整理。访谈人:任华东、周明聪。时间:2014年11月24日。地点:景德镇雕塑瓷厂刘远长艺术馆。

余年积淀的陶瓷工艺尤其是雕塑技艺被其木雕艺人发扬光大,丰城由此发展成为远近闻名的“木雕之乡”,“丰城木雕”于2010年6月列入江西省非物质文化遗产名录,且注重传承发展,精品迭出。如在中国第15届根石艺博览会上荣获全国最高奖“刘开渠根艺”金奖的木雕作品《春耕》(图2)。而丰城木雕中的镂雕、浮雕、通雕等富有特色的技法,融入瓷雕(瓷塑)艺术中,从当年的洪州窑传承到如今的景德镇的制瓷工艺中^[4]。



图2 《春耕》

清中后期尤其是进入晚清民国阶段,以蔡寿生、徐顺元、曾龙升等为代表的丰城艺人迁居景德镇,进一步促进了丰城木雕技艺与景德镇传统制瓷技艺的融合。例如,生于丰城万安县百嘉镇瑶堆曾村的曾龙升,出生在木刻之家,“是家中最小的儿子,父兄均以油漆木刻业为生”。也许受洪州窑悠久雕塑文化与家族木雕技艺耳濡目染影响,曾龙升自幼“喜爱涂壁塑泥”。1909年(另有一说认为曾龙生1914年到景德镇学艺,见石奎济、石玮编著的《景德镇陶瓷词典》,江西人民出版社,2013年,第529页),他“跟随叔父来到景德镇”^[6]。经过不断地学习与融合新技,以他为代表的丰城籍艺人将丰城“木雕技法与景德镇传统

制瓷工艺的有机结合”^[4],在一定程度上改善了景德镇明清时期“重彩轻塑”的状况。如其创作的作品《豆青釉儿童团长瓷塑台灯》(图3)和由其主创的集体创作作品《瓷雕大龙船》(图4)。



图3 《豆青釉儿童团长瓷塑台灯》



图4 《瓷雕大龙船》

当然,这种改变经历了比较漫长的过程。在此过程中,丰城镂雕、浮雕等雕塑技艺与来自福建的“何派”瓷塑艺术的交流融合至关重要。

“何派”是指活跃于明代嘉靖、万历年间,福建德化瓷塑大家何朝宗(按:一般认为其生卒年为1522—1600年)创立的瓷塑艺术风格及其流派。何朝宗的瓷塑作品,博取各家之长,吸收泥塑、木雕和石刻造像的各种技法,结合瓷土特性,形成了独具一格的“何派”艺术^[7]。“何派”陶瓷雕塑以“白瓷圆雕”为主,多取材神仙佛道,明后期曾鼎盛一时,天下共宝。入清后随着景德镇釉上彩料的日益丰富,如康熙五彩的发明、粉彩的出现、雍正自制珐琅料的研制成功等,尤其是粉彩装饰技艺与风格在乾隆时期日趋成熟与繁缛华丽,在皇家的极力推崇与社会风尚追慕下,影响所及使景德镇的“彩塑瓷”在清中期后逐渐取代了何派“白瓷”雕塑,“成为影响力最大的瓷塑产区……德化瓷的主流产品则由瓷塑转向日用品”^[8]。至清末民初,德化瓷雕业已非常惨淡。例如“德化瓷雕艺人吴木森在长期失业的情况下,气的把家传财产——模具砸碎;而以能烧制仿青铜瓶爵著称的林玉树,竟然被迫靠拉‘洋车’苦熬度日”^[9]²⁹。德化瓷塑的式微加之清末民初仿古风气渐盛,使“许多福建瓷塑艺人相继到景德镇,在福建会馆等处,仿造‘天下共宝’何朝宗瓷塑作品。题材多为观音、达摩、如来等佛像”^[10]。这些艺人中就包括1913年才来到景德镇,擅长圆雕技艺,只用几年工夫便在瓷都声名鹊起的福建何派后人——游泽长(1874—1922年,又名游长子)。《中国的瓷器》一书称“民国时,雕塑以福建游蛮子(或作游长子)为最著。每一器出,风靡中外,人争取售。景德镇所有雕瓷艺人,也群起仿效”^[11]。只是游泽长辞世太早,迁居景德镇前后不到10年。但也正是这短短数年,他破除门户之见开门授徒,将曾龙升等丰城艺人招至门下。20世纪四五十年代活跃在景德镇瓷雕界的高手名家,如徐顺元、蔡寿生、蔡金台以及他们的后学曾山东、何水根、蔡敬

标、刘祖燃、张新喜等都直接或间接地师承或受影响于游泽长,在丰城人擅长的镂雕、浮雕、捏雕等技艺基础上,将来自福建何派的圆雕技艺吸取与融汇进瓷雕技艺中。如蔡寿生的作品《涩胎雕刻云龙笔筒》(图5)。



图5 《涩胎雕刻云龙笔筒》(局部)

至此,在艺人迁移、技艺传播与艺术融通的百余年时间里,丰城瓷雕艺人将景德镇的彩塑艺术、福建何派的圆雕技艺、丰城的木雕技艺融合在一起,并以世家传承、地缘与业缘传承等方式将之发扬光大,形成了绵延近百年的丰城艺脉与谱系。正如有学者所言,“民国时期,以福建何朝宗传人为代表的瓷塑艺人和以丰城木雕艺人为代表的两帮民间艺人先后来到景德镇,在清代遗风的基础上建立了景德镇陶瓷雕塑新的表现形式”^[7]。不过有意思的是,除了福建人游泽长名气较大外,大多数景德镇陶瓷雕塑名家几乎均出自丰城。其中的原因颇为复杂,但“丰城帮”在民国时代景德镇琢器业中地位的显赫是重要原因之一。

3 “杂帮”中的大帮:民国时期的“丰城帮”

曾长期就职景德镇雕塑瓷厂的杨珑(1927—1993年)回忆民国时代景德镇陶瓷雕塑业,“籍贯上以丰城人为主体的,也有少数福建、都

昌人……当时雕塑业不带都、抚人为徒，而都抚帮也不能带丰城人学艺，久而久之，形成了各自的生产垄断”^{[12]589}。这种垄断让初入景德镇的外乡人常常很难立足。以前面提到的福建人游长子为例，其初入景德镇时日子并不怎么好过：“封建势力和帮派权势的欺压，迫使他后来只得投奔同乡人开办的‘福建会馆’方寻立足之处，最终不幸于1922年患当时难治肝病早逝”^{[9]27}。

“丰城帮”是明中后期随着瓷业分工与资本主义萌芽的出现至中华人民共和国成立前形成的景德镇“26杂帮之一”。据相关研究，“清代前半期，是景德镇瓷业生产的鼎盛时期，瓷业的高度发展，带动城市百业兴旺。各地旅景同乡会先后建立，各大行业逐步形成垄断。都昌人的‘都帮’垄断了圆器和烧窑业。徽州人的‘徽帮’垄断了主要商业和金融业。而城市其他大小行业（有瓷有商）则由都、徽二帮以外的各籍人所包揽。其时浮梁县保甲局（原为支应局），为了便于按三大块征收捐税，把都、徽二帮以外的工商业者统称为‘杂帮’。这就是杂帮的由来”^{[13]562}。在26杂帮中，“抚州帮”独大，“民国初年，全镇琢器窑户有700多家，其中抚帮经营的达600多家”^{[13]563}。剩下的杂帮中，“丰城帮”又是大帮之一，与之相比，“福建帮”在琢器业中的影响似乎并不大。

各籍人士在景德镇多设有“会馆”。会馆是杂帮人活动的重要场所。中华人民共和国成立前，景德镇包括“丰城会馆”（图6）在内有杂帮“所建的会馆共有17所”^{[13]563}。1930年之前，丰城人主要依托“南昌会馆”，尚未独立。南昌会馆，“建于清代，是由南昌府的南昌、新建、进贤、丰城、奉新、靖安、安义、武宁八县同乡筹资共建”^[14]。从丰城会馆迟至1930年才成立且其他大部分会馆“均建于清代”的记载来看^{[13]564}，虽

然丰城艺人明清以来就有移居景德镇的传统，但“丰城帮”在景德镇地位的大幅提升应是进入民国以后的事。不仅仅因为会馆的主要作用“是联络乡亲，增强团结，帮助旅景同乡解决纠纷，解决就业以及其他一些临时性困难，向社会举办一些公益事业或慈善事业，如修桥铺路、兴办学堂、施舍棺木等”^{[13]565}，没有一定的同乡规模与经济实力，“会馆”便难以形成，而且因为在17所杂帮会馆中，以“县”的名义兴建的只有包括“丰城会馆”在内的5所，其余皆是以大于县的“省”（如福建会馆等4所）、“府”（如抚州会馆等6所）、“毗连地区合建”（广肇会馆、苏湖会馆2所）名义所举办^{[13]563-564}。



图6 民国时代的丰城会馆

以“县”之实力从“南昌府会馆”中独立出来，说明晚清民初至民国中期的这30余年间，丰城人在景德镇的数量与势力应有较大规模的增长。民国二十四年（1935年），由于不满琢器同

业公会在摊派捐税中偏袒杂帮中的最大派别“抚州帮”，以丰城人陈菊生为首的杂帮其他力量联合起来通过艰苦努力甚至不惜被捕入狱，最终打破了一个行业中只能有一个同业公会的惯例，成立了“琢器业协进会”，公推陈菊生为干事长。于是在景德镇出现了从抗日战争始到解放时止，琢器业有两个组织并存的“非常规”现象^[15]。此事可见，至迟至民国中期，把持雕塑业的丰城人在景德镇琢器业乃至社会上已有相当影响。景德镇陶瓷雕塑界逐渐形成了“籍贯上以丰城人为主体的”，包括“少数福建和都昌人”^{[12]588}，并以丰城名家徐顺元、蔡寿生、曾龙升等为代表的雕塑瓷创作与生产格局。

另外，晚清民初之际，“丰城艺人”在景德镇势力大增除历史上有这种外乡人移民以瓷资生的传统外，清末民初景德镇瓷业贸易的逐年发达，也是他们齐聚于景德镇的重要时代与商业背景。刘新园先生据吴宗慈《江西通志稿》载清末民初景德镇瓷器外运量计算得出四个时期的年均值(表1)。

表1 清末民初景德镇瓷器外运量

单位:担

年代	数量
同治	16 781
光绪	30 467
宣统	59 576
民国(二战前)	71 306

据此可知，饱受太平天国战乱影响的景德镇瓷器外运量在战后逐年稳步增长，尤其在民国时景德镇瓷业生产较晚清更为发达。虽然“由于国外瓷器采用新机器进行批量化生产，其生产成本远低于国内的手工制瓷，使得景德镇瓷器的市场竞争力难以与其匹敌，但值得庆幸的是当时洋瓷的输入主要以日用瓷为主”^{[16]21}。因此“在洋瓷倾销国内市场的同时，景德镇瓷器也有运往国外销售的，尤其是艺术瓷的销售数量较为可观”^{[16]24}。

杨琰在《雕塑业》一文中载，民国时期丰城艺人的雕塑瓷“主要远销香港及东南亚地区，相同于现在的出口瓷(当时叫洋装)。这类瓷器销路很大，而且价格昂贵，一般由老客户订货”^{[12]588}。另据《江西之瓷业》载，1912年至1933年间，江西瓷器外销在“丰城会馆”成立(1930年)前的1928年左右形成一个小高峰。先是1926年突破8万担(82 612担)，1927年突破10万担(103 065担)，1928年达到110 484担，1929年至127 860担，创民国二十年间江西外销瓷最高纪录，而这些外销瓷以景德镇瓷器为主^[17]。20世纪30年代船运瓷器包装材料——稻草的情形(图7)也从侧面反映了当时瓷器的销量巨大。刘新园认为这是窑业兴盛、市场广阔的标志，“这一时期的景德镇对外界的吸引力应当不小”^[18]。而从地域上说，丰城人移民景德镇谋生相较福建人要便利得多。



图7 20世纪30年代船运瓷器包装材料——稻草

4 结束语:兼谈丰城艺人对20世纪景德镇陶瓷雕塑技艺传承的贡献

总之，20世纪上半叶，景德镇陶瓷雕塑界出现了一大批以“丰城人”为主体的雕塑名家与艺人。他们不仅左右着民国时代景德镇的瓷雕生产与创作，而且对20世纪中后期也影响甚巨，培养了一大批雕塑瓷传人，我们把这种现象称之为传

统陶瓷雕塑技艺传承的“丰城现象”。考察这种现象发现,它的形成其实是多种因素所致且经历了漫长过程。始于东汉绵延 800 余年的“洪州窑”制瓷技艺、宋元以来悠久的木雕传统、明末清初以来陆陆续续的移民以及在移民过程中与福建“何派”雕塑艺术的融合、晚清民国时丰城帮在琢器业中实力的大增、此时期景德镇瓷业贸易的逐步繁荣等皆是造成“丰城现象”出现的原因。

那么丰城艺人对 20 世纪景德镇陶瓷雕塑技艺与艺术传承作出了怎样的贡献呢?简而言之,主要体现在如下几个方面。

第一,丰城人迁居景德镇的过程,也是以镂雕、浮雕等技法为特色的丰城木雕技艺的传播过程,这些技艺与福建“何派”圆雕技艺的融合,极大丰富了 20 世纪景德镇陶瓷雕塑的技法,对景德镇明清以来陶瓷雕塑“重彩轻塑”的历史面貌有很大改善。

第二,在这一基础上,正如有学者所言,这也“逐步改变了清代陶瓷雕塑以附着在器形上为主的表现风格……从被动的雕琢转向主动的塑造”^[7]。

第三,由于丰城籍艺人在民国景德镇琢器行业中的“大帮”地位,并涌现出了徐顺元、蔡寿生、曾龙升等代表性丰城艺人,借助地缘、血缘、业缘及体制内授徒等技艺传承方式,逐渐形成了 20 世纪景德镇陶瓷雕塑技艺传承中的丰城“人脉”与“艺脉”,形成了传统雕塑艺术领域中谱系化传承与“丰城现象”。当然,发展至今,这种“丰城现象”早已无法单纯用“籍贯”这种单一视角进行分类与评价,其谱系成员、结构及其传承方式早已变得非常多元与灵活,形成了广义或者说泛化的“丰城艺人”。技艺的传播、交流与融通构成了“丰城艺人”的核心精神。

第四,20 世纪景德镇陶瓷雕塑技艺与艺术传承从“历时上”先后经历了传统、现代与当代三个发展阶段,在“共时上”形成了当今“传统陶瓷雕塑”“现代陶瓷雕塑”与具有“当代性风格”的陶瓷雕塑三足鼎立的格局,而“丰城艺人”及其“艺脉”则是“传统陶瓷雕塑”领域的代表。他们将传统陶瓷雕塑艺术的“古典之美”在继承前人基础上使之进一步发扬光大。如杨海生的作品《白菊郎红釉捏塑瓷盘》(图 8)。所谓“古典美”的基本审美特征包括:材质上的以“瓷”为主;工艺上讲究精工细作,带有明显的技术倾向;装饰风格上,与现代及当代陶瓷雕塑艺术相比,相对比较倚重“色彩”装饰;在造型上讲究各部位的均衡、对称、完整统一。这些特点导致,传统陶瓷雕塑艺术在整体审美风格上,具有莹润精细、华美端庄、和谐匀称的古典之美,与现代陶艺所追求的具有材料实验性与不避缺陷表达的“现代美”^[19],以及追求观念性表达的“当代陶瓷雕塑艺术”^[20]在风格上大异其趣。如周国桢的现代陶艺作品《雪豹》(图 9)和黑月的当代艺术作品《药丸系列之一》(图 10)。



图 8 《白菊郎红釉捏塑瓷盘》



图9 《雪豹》



图10 《药丸》系列之一

可以说,作为当下景德镇陶瓷雕塑领域的重要代表,丰城艺人在传统陶瓷雕塑技艺与艺术传承方面作出了重大贡献,带有技艺传承的谱系化与绵延化特征,实配“丰城现象”之名,应当引起学界的高度重视。

参考文献

- [1]任华东.道技之间:20世纪景德镇陶瓷雕塑艺术名家研究[M].南京:江苏凤凰美术出版社,2018.
- [2]石奎济,石玮.景德镇陶瓷词典[M].南昌:江西人民出版社,2013.
- [3]任华东.1950年代瓷业国有化运动对景德镇陶瓷雕塑艺术的重塑[J].文艺理论与批评,2021(6):133-143.
- [4]罗细权.丰城木雕[J].江西画报,2014(6):45.
- [5]万良田,万德强.洪州窑青瓷及其工艺探讨[J].中国历史文物,2008(3):11-15.
- [6]徐思瑾.景德镇瓷雕艺人曾龙升[D].北京:中央美术

学院,2016:5.

- [7]曹春生.论民国时期景德镇雕塑瓷工艺文化[J].南京艺术学院学报(美术与设计版),2013(2):81-83.
- [8]汪冲云,张吟玲.从我国陶瓷雕塑发展渊源看民族审美文化[J].中国陶瓷,2009,45(8):66-68.
- [9]熊钢如,洪秀明.陶瓷雕塑[M].景德镇:陶瓷研究杂志社,1991.
- [10]余祖球,梁爱莲.二十世纪景德镇陶瓷雕塑[J].陶瓷科学与艺术,2004(4):50-54.
- [11]江西省轻工业厅景德镇陶瓷研究所.中国的瓷器[M].北京:中国财政经济出版社,1963:233.
- [12]杨珑.雕塑业[M]//景德镇市政协文史和学习委员会.景德镇文史资料合订本:第三卷:第9-11辑.南昌:江西高校出版社,2018.
- [13]梁聚淦,冯志华,李文彬.景德镇杂帮初探[M]//景德镇市政协文史和学习委员会.景德镇文史资料合订本:第三卷:第9-11辑.南昌:江西高校出版社,2018.
- [14]余德清.南昌会馆[M]//景德镇市政协文史和学习委员会.景德镇文史资料合订本:第三卷:第9-11辑.南昌:江西高校出版社,2018:852.
- [15]杨石成.漫话琢器业[M]//景德镇市政协文史和学习委员会.景德镇文史资料合订本:第三卷:第9-11辑.南昌:江西高校出版社,2018:587.
- [16]吴秀梅.传承与变迁:民国景德镇瓷器发展研究[M].北京:光明日报出版社,2012.
- [17]江西省政府秘书处统计室.江西之瓷业[M].南昌:南昌丰记印书局,1935:2-5.
- [18]刘新园.景德镇近代陶人录[M]//香港艺术馆.瓷艺与画艺:二十世纪前期的中国瓷器.香港:香港市政局出版,1990:62.
- [19]任华东.现代陶艺的兴起与中国现代陶瓷审美理论的建构[J].文艺研究,2015(2):138-144.
- [20]任华东.景德镇的“搅局客”:当代艺术与景德镇当代陶艺[J].艺术评论,2014(12):102-106.

(责任编辑:朱艳红)