



瓷

尹一鹏创作集

1 9 3 5 — 2 0 1 3

THE WORLD IN CERAMICS AND STATUES COLLECTION
OF YIN YIPENG'S ARTWORKS

塑

一 瓷

尹 一 鹏 创 作 集

THE WORLD IN CERAMICS AND STATUES COLLECTION
OF YIN YIPENG'S ARTWORKS

一 塑

人 民 美 術 出 版 社

北 京

图书在版编目(CIP)数据

一瓷一塑:尹一鹏创作集/尹一鹏雕塑.——北京:
人民美术出版社,2016.6
ISBN 978-7-102-07419-1

I. ①一… II. ①尹… III. ①陶瓷艺术-作品集-中国-现代②雕塑-作品集-中国-现代 IV. ①J527
②J321

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第127547号

一瓷一塑 尹一鹏创作集

编辑出版 人民美术出版社
(北京北总布胡同32号 邮编:100735)
<http://www.renmei.com.cn>
发行部:(010)67517601 (010)67517602
邮购部:(010)67517797

责任编辑 邹依庆 刘畅
装帧设计 DHD studio工作室 张宇海
责任校对 马晓婷
责任印制 王桂戎
制版印刷 北京顺诚彩色印刷有限公司
经 销 全国新华书店

版 次:2016年8月 第1版 第1次印刷

开 本:889mm×1194mm 1/16

印 张:19.5

印 数:0001—1050册

ISBN 978-7-102-07419-1

定 价:390.00元

如有印装质量问题影响阅读,请与我社联系调换。

版权所有 翻印必究

目录

CERAMICS

瓷

017

STATUES

塑

095

怀念

REMEMBER YI PENG

一鹏

207

生平

LIFE EVENTS

往事

261

一 瓷

尹 一 鹏 创 作 集

THE WORLD IN CERAMICS AND STATUES COLLECTION
OF YIN YIPENG'S ARTWORKS

一 塑

人 民 美 術 出 版 社

北 京



尹 一 鹏

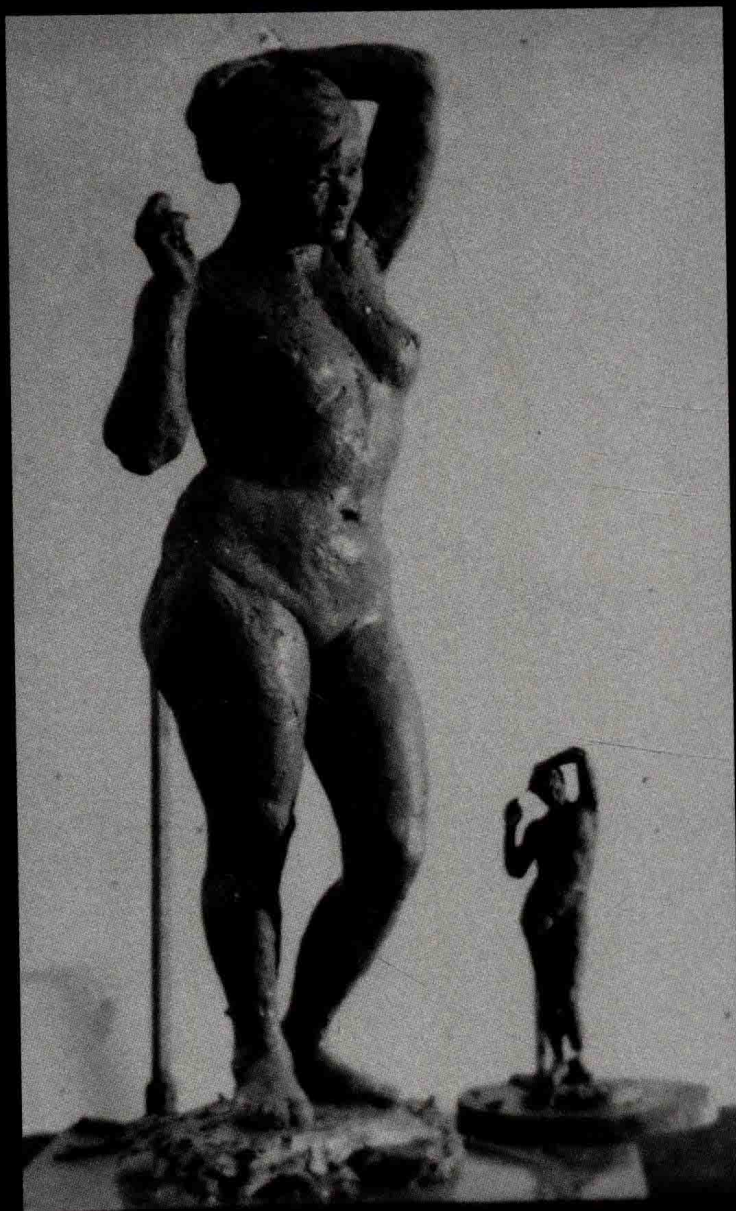
1 9 3 5 ————— 2 0 1 3

广西桂林人

1935 年农历十月初四（公历 10 月 30 日）生于广西南宁，

正逢秋菊盛开之时，故取乳名为“菊生”

尹一鹏也是其母亲膝下长子





前言

论尹一鹏的 瓷塑创作

孙振华

中国美术学院博士、中国雕塑学会副会长、《中国雕塑》主编

尹一鹏先生（1935—2013）是中国高校陶瓷雕塑教育的重要开拓者，现代艺术教育家、雕塑家。

作为艺术教育家，尹一鹏是景德镇陶瓷学院陶瓷雕塑学科的创始人之一和学科带头人。1958年，尹一鹏于中南美术专科学校毕业后，被分配到新成立的景德镇陶瓷学院，由此参与创办艺术学科和陶瓷雕塑专业。1965年调离陶瓷学院后，1976年再次调回，直到1988年调至广西。在景德镇陶瓷学院任教期间，他培养出大量杰出的艺术人才。中国雕塑界常为人津津乐道的“陶院现象”，就是对尹一鹏先生作为艺术教育家的充分肯定。

1988年4月，尹一鹏调回家乡广西，担任广西师范大学艺术系主任。经过尹一鹏的努力，广西师大的艺术教育专业从无到有，成就斐然，这是他作为艺术教育家所承担的第二次开创性的高等艺术教育工作。

尹一鹏多才多艺，在艺术领域涉猎甚广，除了雕塑，还擅长绘画、书法等。作为雕塑家，尹一鹏的雕塑成就主要体现在三个方面：

其一，尹一鹏毕业于中南美术专科学校雕塑系，在那里，他师从西方留学归来的老师，掌握了一套来自西方，经过中国雕塑家创造、转化了的写实主义的雕塑语言。在这套语言系统中，尹一鹏先生创作了大量的人物肖像、女人体、男人体。

其二，尹一鹏作为新中国培养出来的雕塑家，他和同时代的雕塑家一起，让雕塑从学院走出来，走

向社会、走向公众、走向城市空间。早在 20 世纪 50 年代的大学求学期间，尹一鹏就开始跟着老师，从事户外雕塑的创作工作，直到去世之前，他一直都没有停止过户外公共雕塑的创作，他的作品遍及国内各地。

其三，尹一鹏作为新中国高等陶瓷雕塑教育的重要开拓者，加上任教于景德镇陶瓷学院，他身体力行，在 20 世纪 50 年代至 90 年代期间，创作了一系列的瓷塑作品。在当时的历史条件下，一个具有现代学院雕塑背景的艺术家的，致力于陶瓷雕塑创作的并不多见，因此，他这一部分的创作尤其显得珍贵。

本文受资料和时间限制，不可能全面研究尹一鹏在艺术教育和雕塑艺术的整体成就，这里只是将重点放在瓷塑上，希望通过窥探、研究尹一鹏的瓷塑创作，引起大家对尹一鹏的艺术成就和艺术价值的关注。

| 二 |

瓷塑（也称“瓷雕”或“雕塑瓷”）是以瓷泥为材料，经过模印、镶嵌、刻、镂、堆、塑等多种手工工艺和釉彩处理，经高温烧制而成的雕塑，由于制作工艺的特殊，特别是要经过烧制和窑变，所以，瓷塑可称作是雕塑艺术中比较特殊的一种。

在中国雕塑的历史中，瓷塑和其他雕塑一样，有着基本相似的发展历史。早期瓷塑，常常是作为一种装饰手段，对实用瓷器进行装饰，即以人物、动物、植物的造型对瓷器的整体或局部进行装饰。除此之外，瓷塑的另一大功能便是充当“冥器”，作为随葬品，满足社会的丧葬需要。另外，就是充当偶像，以佛、道和其他各种神祇的形象，来满足社会信仰的需要。

值得注意的是，当中国雕塑史上大型佛教造像和大规模制作冥器的活动趋于式微的时候，小型的瓷塑反而活跃起来。这是一个值得研究的问题。以瓷塑为代表的工艺性、小品性的雕塑在中国雕塑整体上由盛而衰的时候，逆势上扬，甚至成为了这一时期雕塑艺术的代表，这种转变的原因何在呢？

首先，从明代开始，随着工商业的兴起和人们生活趣味的提升，人们对陶瓷的要求也发生了变化，瓷塑的功能和创作目的开始朝着满足人们日常审美、鉴赏、把玩的方向发展；另外，在这个时期，陶瓷产区概念也已经形成，德化、景德镇、宜兴、石湾等著名陶瓷产区形成了不同的地域特点和风格定位；还有，当时一批瓷塑名家也开始崭露头角，创造出许多传世的作品。

辛亥革命以后，随着来自西方的新型雕塑的引入，取代了中国传统雕塑的主导地位。在这种背景下，许多传统的雕塑行业萎缩了，或者失去了文化的支撑。比较而言，中国传统瓷塑尽管也受到了冲击，但是

它并没有停滞，而是有了新的发展。在晚清和民国年间，传统瓷塑仍有不俗的表现。1910年，清政府在北京举办“南洋第一次劝业会”，景德镇送展的有名家创作的仿古瓷塔，“价值一千五百金，为我国特产”；其后，民国著名瓷塑大家曾龙升创作的孙中山巨型瓷塑也在1932年选送到美国，参加“芝加哥国际博览会”。

基于这种背景，在我们研究尹一鹏瓷塑创作的时候，应该把他的创作放在一个特定的历史情境中来看，瓷塑创作所折射出来的问题是，当中国文化和艺术面对外来文化的冲击和影响的时候，中国传统瓷塑并没有应声消失，而是在顽强地坚守；在瓷塑领域，它依然保持了中国传统雕塑的特点，尽管微弱，但代表了中国传统雕塑对外来雕塑的积极回应。只有站在这个高度，我们才可能发现尹一鹏瓷塑创作的文化价值和意义。

当尹一鹏从事瓷塑创作的时候，他所面临的问题是整个中国社会共同面临的问题，20世纪中国正在发生现代转型，在这个时候，中国的传统文化向何处去？是彻底放弃传统文化，还是在传统的基础上进行现代转化，面向未来进行新的创造，这是一代人的课题。

1958年，景德镇陶瓷学院正式成立，并设立了陶瓷雕塑专业，这一举动在中国雕塑史上的意义或许在过去被严重忽略了，当一种外来的雕塑文化在中国出现之后，中国的雕塑家努力学习、吸收，使它成为一种新的中国雕塑，成为一种新传统。而景德镇陶瓷学院的陶瓷雕塑专业，特殊之处在于，它所直接继承的，是中国雕塑的老传统，或者说，它是新机制和老传统的相遇，是西方雕塑的中国化和中国传统雕塑的现代化的交汇。

对瓷塑来说，外来雕塑文化对它产生的影响在于，它进入了现代高等艺术教育的序列中，改变了过去师徒相授、父子相传的模式，让瓷塑具有成为一种独立的艺术创作样式的可能，简单地说，瓷塑尽管特殊，但它正式获得了雕塑的身份。

这种新的教育机制和创作机制，是尹一鹏和他同时代的艺术家进行瓷塑探索的起点。毋庸讳言的是，由于20世纪是一个崇尚“新”的世纪，像瓷塑这种在传统的基础上创新比起一般雕塑的创新还要显得困难。由于艺术界的种种偏见，认为瓷塑只是“工艺美术”、“小品艺术”、“案头摆设”，将瓷塑所负载的文化意义遮蔽了。

如果我们不把尹一鹏瓷塑创作历史和文化背景交代清楚，我们将无法清晰地知道，尹一鹏是在何种基础上开展创作，以及他的创作在中国雕塑史上的价值和意义。

我们知道，中国传统瓷塑在表现内容上常常是类型化的，或用于实用器物的装饰，或充当冥器，或表现宗教、神仙人物以及福、禄、寿等喜庆、吉祥的内容。

尹一鹏的瓷塑创作与传统瓷塑最大的不同在于它的时代性，他大大扩充了瓷塑的表现范围，在艺术题材上，将瓷塑提升到和一般雕塑同等的位置上。

尹一鹏的瓷塑作品为我们展示了一个丰富的艺术世界。他的作品涉猎了古代题材，如“菩萨”、“伎乐天”、“仕女”、“陈胜、吴广农民起义”……然而，他更多的还是现实题材的表达，表现当下的生活，如“插秧”、“读书”、“睡眠”、“冲浪”、“体操”等。和许多艺术家一样，他对“母与子”的题材也情有独钟；他还着重于反映了少数民族的生活，反映人们的艺术表现活动，如“回旋舞”、“长鼓舞”、“铜鼓舞”、“芭蕾舞”、“戏剧人物”等。除此之外，他的瓷塑还为我们呈现了一个充满趣味的动物世界：熊猫、长颈鹿、狐狸、牛、羊、虎、飞燕……

纵观尹一鹏的瓷塑作品，发现他表现动态的对象比较多，或许是因为，各种运动的姿势的捕捉和表达，更有利于作者采取更为多样的手法和语言进行表现。

尹一鹏的作品在总体格调上，是轻松、柔美、抒情的；它们在整体上洋溢着一种对生活、对现实、对艺术的热爱，充满着一种人性化的、诗意的光辉和正能量。应该说，这种总的格调和瓷塑这种材料的内在精神气质是契合的。他的作品温婉、明丽、柔和，线条婉转有致，造型富于变化，这些都是一个艺术家内心世界的写照。

尹一鹏的瓷塑作品充满了“东方性”，这是由于，每一种不同的艺术样式和不同的艺术材料都有自己的价值取向和归属，拿瓷塑材料来说，让它表现非常尖锐、冲突、充满对抗性的内容未必合适。尹一鹏作品这种“东方性”的特色恰好来自对中国传统文化的继承和吸收，它是东方美学精神的呈现和表达。它强调和谐、强调均衡、强调自洽，每一件作品都是一个自足的小世界，它没有刻意去表现痛苦、破碎、残缺和对抗的内容，而是一个悠然、超脱的审美世界。

需要指出的是，尹一鹏的许多作品创作于“文革”期间，在那个疯狂的年代，在那个违背人性、排斥文化的氛围中，他对美好的向往、对诗意的讴歌，本身就是一种态度，也是一种立场。面对邪恶，艺术家可以有两种方式，一种是直接抗争，揭露丑恶、鞭笞黑暗，另一种是间接的抗争，用理想来反衬现实的黑暗，用美好来对比眼下的丑恶。尹一鹏显然采用的是后一种方式。

当我们看到尹一鹏《熊猫》（1968）的时候，谁想到那正是“文革”武斗正酣的时候呢？当我们在《玉兰》

(1970)、《读》(1970)中,看到那恬静、娇好的少女,谁会想到,那是一个不读书、“不爱红装爱武装”的年代呢?在《邀月》(1970)中,我们看到了久违的古代诗人的形象;在《仕女》(1974)里,我们看到那个表情微妙丰富的古装少女,那应该是勇气之作,因为那正是“批林批孔”的时候……

我们并不认为艺术创作的价值仅仅是由题材所决定的,但是,做什么,特别是在特定的时候做什么对一个艺术家来说,确实又是重要的。我们并不认为艺术创作只能是反映、复制当下的现实,我们只是认为,当现实限制了艺术家表现的时候,他可以用间接的方式,迂回地表达对于现实的态度。

尹一鹏的瓷塑创作就为我们提供了很好的例证。

四

在瓷塑的造型、语言形式方面,尹一鹏进行了多方面的努力探索,形成了自己鲜明的特点。

首先,他通过瓷塑创作,继承了中国的雕塑传统,延续了中国传统瓷塑的文脉,这是一项工作,具有深远文化意义的工作。

尽管在艺术界,人们对瓷塑的分量,似乎还会有种种偏见,但是我们不应该忽略的是,瓷塑本身所携带的那种民族性、民间性、地方性是它最可贵的地方,这些,我们不妨把它称作“中国性”。在今天看来,瓷塑“中国性”是它最宝贵、最有价值的地方。

当我们回望尹一鹏所进行的工作的时候,可以更清晰地看到,在整个20世纪,当在中国文化进行现代转型的过程中,中国的雕塑家们从来就没有只是复制外来文化,而是站在自己的文化立场,为我所用,对外来雕塑不断改造。中国雕塑界比较自觉地开始吸收本民族的文化资源,将其运用到雕塑教学和创作中,大致是在20世纪50年代。例如当时的浙江美术学院雕塑系组织学生考察传统雕塑遗址,开设临摹课程,并形成惯例;四川美术学院雕塑系组织师生翻制大足时刻等等。

对于尹一鹏而言,从景德镇陶瓷学院成立开始,他也在进行另一种形式对传统雕塑文化的坚守和发掘,在景德镇他犹如守着宝山,这里的瓷塑传统本身就是一个很好借助、利用的突破口。

在继承和发扬传统方面,尹一鹏做了多方面的尝试,例如在釉彩方面就是如此。景德镇早在隋代,就出现了所谓“加彩”的技术,各种彩饰技术十分丰富。尹一鹏的作品既有明静、雅素的白瓷、青瓷,也有五彩斑斓的各种彩釉色彩处理。他的釉彩,善于捕捉对象的特点,柔和、明丽,十分符合对象的气质特征,他在传统釉色的基础上,更增添了一些文人的淡雅趣味,这或许是跟他擅长绘画有一定的关系。

景德镇的瓷塑传统与中国雕塑的着色传统是一致的，中国古代有“塑列画苑”、“塑容绘质”、“塑绘不分”的说法，中国传统雕塑从来就没有脱离过“着色”，而瓷雕就是最典型地保留了中国传统雕塑着色特点的艺术，而且瓷塑的工艺复杂，烧成更难。尹一鹏的瓷塑无论是人物或是动物，无不根据特定的情节和需要，采取了富有个人特点的装饰处理，色彩在他的作品中起到了画龙点睛的作用。

尹老师是学习雕塑造型出身，在他涉足瓷塑的时候，把好的雕塑造型和完美的加彩装饰统一起来，这本身就是对现代雕塑艺术的推进。例如他在1989年创作的《铜鼓舞》，采用月白釉，同年创作的《花山人》采用低温红釉，这些釉色和他所习惯的釉彩习惯有明显的不同，而这恰好非常适合表现少数民族内容的需要。

在今天，当我们在当代雕塑中看到许多着色雕塑的时候，我们可以大胆地说，当代雕塑着色的“回归”在瓷塑中似乎并不存在，因为这个传统在瓷塑中一直都得以保持了下来。

尹一鹏瓷塑作品体量都不大，这一方面是受到瓷塑工艺本身的限制，另一方面，这种小体量的作品亲切、喜人，适合近距离的观看和把玩，它为雕塑进入家庭提供了一个很好的渠道。今天，当一些雕塑家开始呼吁“让雕塑进入室内”、倡导“为宅雕塑”的时候，我们不难发现，这正好暗合瓷塑的特点。明清以来，瓷塑一直都有适合家庭、案头的特点，从这个意义上讲，正是因为有包括尹一鹏在内的陶瓷雕塑家们的努力，才让中国雕塑通过瓷塑方式与家庭需求保持了连接。

在尹一鹏的瓷塑造型中，传统的痕迹比比皆是。他1959年创作的《母与子》，就可以明显看到汉佣的趣味，特别是几条简洁的线条，在作品中相当醒目。再如他1976年创作的《坐观音》，更是深得中国传统佛教造像的精髓。

尹一鹏在瓷塑创作中一方面学习、继承传统，另一方面也吸取了包括西方雕塑在内的多种艺术语言和造型方式，特别是西方现代主义雕塑语言的因素，在瓷塑创作中，进行了大胆创新。所以，他的瓷塑是传统的，又是现代的，是民族的，又是个人的。

例如，他的瓷塑善于运用孔洞造型。1960年创作的《回旋舞》，在两个舞者中间形成一个大孔，两个人物手臂环绕组成两个小孔，它们的组合，显得通透、对称、空间感很强，较好体现了舞者的旋转感和运动感。他1981年创作的《宝贝》，出人意料地让母亲和孩子的中间，出现一个很大的孔洞，一大一小两个人物环绕着一个大的孔洞而立，极具形式感。

在尹一鹏的作品中，不时还可以看到他在瓷塑创作中不断实验着各种可能，例如《李慧娘》，其衣纹极为繁复，而《宝贝》的衣纹则极为简洁，几乎不做交代，这种不同效果的对比，一方面与内容有关，另一方面则可以看作是对瓷塑人物的衣纹实验。

尹一鹏的瓷塑作品创作还可以看到他学习、运用西方雕塑语言的痕迹：1982年创作的《葡萄美酒》可以看到他对西方现代主义雕塑大家马约尔的那种整体、雄浑雕塑语言的运用；同年创作的《渔美人》可以看作是中国雕塑家用小体量的瓷塑与西方著名雕塑，丹麦哥本哈根《美人鱼》的唱和；在《花山人》《花山随想》中，可以看到类似埃及浮雕的那种装饰性处理；1989年创作的《构成》，则颇得立体主义雕塑的神韵；他的《双人舞》《伎乐天》对具象的人物进行了抽象化的处理；他的《山水魂》则将具象人物进行了变形、抽象的处理；至于《逍遥洞》和《水月洞》则将具象和抽象的因素熔为一炉，具有一种特殊的效果。

追溯到他较为早期的作品，《邀月》（1970）和《沙漠之舟》（1973），在那个强调主题思想、反对“形式主义”的年代，尹一鹏就明显开始了形式美的探索，它们有意对人物的比例、尺度进行了变形处理，前者身大头小，后者骆驼大，人小，这种处理不符合实际比例，但是这种强调和对比，使尺度不大的小型瓷塑具有了很强的张力，让人感觉它们是巍峨的，是需要仰视的……

以上只是我们对尹一鹏瓷塑创作的一些初步的分析，尹一鹏和他同时代的一代艺术家在瓷塑方面的创作成果，为我们提供了一个很好的研究雕塑艺术中国化的范本，我们现在所进行的初步研究实际是在补课。如果说，这种研究还有什么意义的话，那就是，对这一代人的贡献，过去似乎没有给予足够的重视，现在到了应该对他们进行重新评价的时候了。