

摘 要

在人类文明的演进过程中，人类的一切造物活动都是围绕着生活的需要而展开的，陶瓷的发明和制造也不例外。陶瓷的发明是人类文明起源的重要标志之一，陶瓷的发展史也是人类改造自然和战胜自然的历史。手工生活陶瓷作为陶瓷与生活结合得最为紧密的一种，在人类生活中扮演着重要的角色。

手工生活陶瓷是造物活动的物化体现，以“用”为目的服务于人类生活，并以美的形式诉诸于人的感官，体现着实用与审美的协调统一。制陶艺人在生产的过程中以手工艺的建树和追求为目标，将思想与情感、技术与艺术，以及历史的经验和现实的体验通过手的劳动融入器物之中，体现出“人的创造本质”力量；陶瓷手工艺作为非物质文化遗产的重要组成部分，是古代制陶艺人集体智慧的结晶，蕴含着丰富的思想和文化内涵。陶瓷手工艺的特质是手工的，但本质上是文化的，在不断的传承中形成了独特的工艺语言和审美品格。

工业革命的开端、机械生产的冲击，使陶瓷手工艺面临着前所未有的尴尬，生产萎缩、技艺失传，以及认识的偏见等，严重阻碍了陶瓷手工艺的发展。从历史上看，对于手工艺价值的重新认可和重视，是机械生产发展到一定阶段后的觉醒，国外如此，中国亦然。

本文从艺术学的研究角度出发，从手工生活陶瓷与大众生活、审美建构、价值取向和文化变迁等几个方面，阐述了手工生活陶瓷的当代价值和意义。指出在非物质文化遗产保护的语境中，对手工生活陶瓷制造技艺进行传承、保护的重要性，并从造物艺术的角度，探讨了造物的本质和意义。

关键词：手工生活陶瓷 手工艺 造物艺术

Abstract

In the process of human civilization evolution all of our creating activities are to meet the needs of people's life, so the invention and the making of ceramics are not exceptional. The invention of ceramics is one of the important symbols indicating the originating of human civilization. And the developing history of ceramics is also the history of human being's transforming and conquering the nature. Hand-made domestic ceramics, which are most tightly connected with people's life among all other ceramic wares, play a very important role in our lives.

Hand-made domestic ceramics are the materialized production of people's creating activities. With the purpose of "being used" to serve our life, resorting to people's senses to show beauty, they harmoniously combine practicality together with aesthetics. Ceramic artists aim at doing contributions to the workmanship when they are creating and making. By their hands they embed in their works ideas and emotions, technique and art, as well as past experience and present consciousness, which embodies human being's creating power. The ceramic handicraft, as an important part in the intangible cultural heritage, is the crystallization of collective ceramic artists' wisdom, and contains profuse idealistic and cultural implications. The idiosyncrasy of ceramic handicraft is *by hand* while its nature is *of culture*. It has formed its unique handicraft language and aesthetic characters in the continuous inheritance.

The beginning of the Industrial Revolution and the impact of machinery manufacturing embarrassed the ceramic handicraft. The hand-made production was reduced. Some techniques disappeared. People held prejudices towards the handicraft. All these have blocked its development. We can find in history when the machinery manufacturing comes to a certain stage, people would relearn and reemphasize on the value of handicrafts. It is the case in other countries, so is it in China.

Based on the theories of Art Research, this thesis discusses the modern value and significance of the ceramic handicraft from the scope of the relationship of hand-made domestic ceramics and people's domestic life, beauty construction, value orientation, cultural transformation and so on. It finds out the importance of hand-made domestic porcelain workmanship's protection, inheritance and development in the context of the intangible cultural heritage protection, and tries to probe into the nature and significance of creating.

Key Words: Hand-made domestic ceramics Handicraft Art of creating

东南大学学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东南大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

研究生签名： 吕金泉 日期： 2007.10.21

东南大学学位论文使用授权声明

东南大学、中国科学技术信息研究所、国家图书馆有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权东南大学研究生院办理。

研究生签名： 吕金泉 导师签名： 陈道一 日期：

绪 论

一、研究动因与对象

近年来,随着非物质文化遗产保护工作的深入开展,有关“手工艺”、“民间艺术”的相关研究成果也逐渐丰富起来。在报刊、电视等新闻媒体的大力宣传下,大众的参与热情也日渐高涨起来,并纷纷将目光投向浸润着浓郁传统文化的“手工艺”、“民间艺术”,关注它的传承与变迁。

然而在这种寻根、探源中,我们不难发现,作为非物质文化重要组成部分的传统手工艺却在大众的生活中存在着缺失和不足。主要表现为手工作坊的不断消失、艺无人继,以及认识上的偏见等。手工艺所依附的是器物,而器物作为造物活动的物态化体现蕴涵着手艺的知识结构、文化传统、思维方式和价值体系等。手工艺的特征是手工形态,真实地记录、保存着人类造物活动的思想、观念和行为了,是艺术与生活相结合的第一“现场”。可是,这第一“现场”却在现代化建设的洪流中不断地被冲刷和淹没。

中国是世界上发明陶器最早的国家之一,并且是最早发明瓷器的国家。在历史上,中国的瓷器曾作为楷模为日本、韩国,以及欧美等国所效仿,并影响了西方洛可可艺术风格的形成,一位西方学者说:“洛可可艺术风格和古代中国文化的契合,其全部秘密就在于瓷器所体现出来的纤细入微的情调。”^①德国著名学者利奇温评论中国陶瓷时就认为瓷器象征了洛可可时代特有的光彩、色调、纤美等风格。所以说,洛可可艺术是由东方艺术尤其是中国陶瓷所启发形成的一场艺术运动。

陶瓷的手工制造是历代制陶艺人智慧的结晶,蕴含着丰富的思想与文化。陶瓷以其服务于生活的品格与人类结下了不解之缘,但是,随着陶瓷生产机械化程度的不断提高,机械制品逐渐取代了手工制品而在生活中占据了主要位置,陶瓷手工艺遇到了前所未有的挑战。尤其是近 20 年以来,随着经济的发展、各地城市建设步伐的加快,一些具有悠久历史的陶瓷历史遗迹被推倒和拆毁,代之以现

^① 转引自陈伟、王捷编著:《东方美学对西方的影响》学林出版社,1999 年版,第 96 页。

代化的高楼大厦，使融历史与文化为一体的陶瓷人文景观瞬间成了逝去的记忆。以瓷都景德镇为例，上个世纪 80 年代初期，全市尽管有驰名全国的十大国营瓷厂，但是仍有许多具有传统特色的手工作坊遍布于城市的大街小巷。这些富有传统气息的手工作坊构成了千年瓷都一道亮丽的风景线，有着浓郁的地方特色。但是随着城市建设与改造的不断深入，景德镇的面貌焕然一新，然而历经千年积淀的古作坊、古窑场和民俗风情却逐渐消失在这现代化进程中。类似的情况也同样存在于国内其它产瓷区，长此以往，陶瓷手工艺的生产前景是非常令人担忧的。

张道一先生在论述民间美术的意义时曾指出：“民间美术是我们民族文化的一个重要组成部分，它是人民淳风之美的结晶，其中蕴含着民族的心理素质和精神素质，反映着质朴的审美观念。民间美术是一切美术的基础。不论历史上的宫廷美术、文人士大夫美术、宗教美术，还是现代社会主义的新的美术创作，它们的发展都离不开这个基础。民间美术既是艺术之源，又是艺术之流。它的过去是珍贵的民族艺术遗产；它的现在是丰富多彩的群众生活，是民族艺术的活的传统。它以自发性而产生，以自娱性而生存，以情真质朴的淳美深厚而见长。”^①这种“淳美深厚”的民间美术产自于民用之于民，是“为生活造福的艺术”。^②面对陶瓷手工生产的不断萎缩，以及技艺的不断失传，我们不禁要问：在数字化、信息化的现代社会，陶瓷的手工艺是否有存在的必要？手工陶瓷是否仍具有当代价值？陶瓷的手工艺是否真的要退缩到艺术的象牙塔沦为陶艺家的专利？

基于以上问题，本文以手工生活陶瓷为切入点展开研究，探求手工文化的当代意义。

在本文中，手工生活陶瓷主要包括制陶艺人依靠手工制作的那部分生活陶瓷，其中既包括古代陶瓷器，也包括当代制陶艺人所制作的器物，以及陶艺家设计的、制作的部分作品。

工业革命开始以来，陶瓷生产被分为手工的生产和机器的生产两大类，生产出的产品也开始有了手工制品和机器制品之分，不仅如此，手工生活陶瓷的制造主体也开始有了分别。现代艺术的渗入和艺术家的参与，手工生活陶瓷在文化内涵以及作品形式上也开始发生了演变，并衍生出许多新的形式。表现最为突出的

^① 张道一、廉晓春：《美在民间》，北京工艺美术出版社，1987 年，第 53 页。

^② 张道一：《为生活造福的艺术》，见《造物的艺术论》，福建美术出版社，1989 年 4 月第 1 版。

是陶艺家假借生活陶瓷的“用”，来表现个人的艺术追求，拓展陶艺的现代语汇，而实际上所创造的器物并无实用性。这部分手工生活陶瓷作品不在本文研究范围之内。

二、研究历史与现状

乔治·奈尔森曾说：“器物是文化遗留在它专属时空中的痕迹。”手工生活陶瓷作为造物活动的物态化体现，不仅反映出造物的思想和文化，也反映出时代的精神和气息。在“生活陶瓷”前冠以“手工”一词，目的是要与机械生产的生活陶瓷相区别，强调手工的文化特征。

我国的陶瓷制造与生产有着悠久的历史。陶瓷由陶而瓷，其种类和样式亦日渐丰富和多样。作为世界上最早发明瓷器的国家，自古以来，对于陶瓷的研究有着丰硕的成果。有关陶瓷的记载最早见于春秋战国时期的《礼记》中：“君尊瓦甒”，^①另外在《周礼·考工记》中也记载有：“埴埴之工”、“陶人为甒”，^②说明制陶在当时已经是百工之一。

最早以陶瓷为专题进行研究的是元代的蒋祈。他的《陶记》。《陶记》是中国历史上第一次从陶瓷科学技术、经济贸易与管理制度等方面出发记述景德镇窑业的重要文献，是世界上最早的瓷器论著。蒋祈之后相关的研究日渐增多，明代宋应星的《天工开物·陶埴》较全面地记述了明代中期制瓷的工艺流程，而同时期的周高起所著的《阳羨茗壶系》，则从创始、源流、名家和流派等几个方面对紫砂壶进行了研究，为后人研究紫砂壶奠定了基础。清代蓝浦所著的《景德镇陶录》则从产销方面对明、清景德镇窑业的生产情况进行了记述，研究涉及到了产品品种、官、民窑的组织机构及瓷器原料等等，同时还记载了历代各地民窑的生产情况，并辑录各家对陶瓷的记述。类似的论著还有陈浏的《匋雅·瓷学》、梁同书的《古窑器考》、吴騫的《阳羨瓷壶》、唐英的《陶冶图说》、郭葆昌的《瓷器概说》、赵汝珍的《古玩指南·瓷器》等等，在此不一一赘述。此外，还有很多有

^①选自《礼记·礼器》，见熊寥、熊微编注《中国陶瓷古籍集成》，上海文化出版社，2006年8月第1版，第147页。

^②选自《考工记·周礼第六篇》，见熊寥、熊微编注《中国陶瓷古籍集成》，上海文化出版社，2006年8月第1版，第148页。

价值的研究散见于其它专著和史料中，如唐代陆羽的《茶经》等。《茶经》是从茶文化的角度对茶具进行研究的很有价值的文献。在有关瓷文化和茶文化的关系上，《茶经》的研究无疑是开拓性的。

1949 年以后，随着考古发掘工作的不断深入，以及研究视野的开阔，相关研究成果也很多。如：轻工业部陶瓷工业研究所编的《中国的瓷器》、中国硅酸盐学会编的《中国陶瓷史》、冯先铭主编的《中国陶瓷》等。《中国陶瓷史》以史的发展为线索，对各个历史时期的陶瓷工艺、造型、装饰和贸易等方面进行了系统研究，并重点从陶瓷与生活、制度与文化的关系上进行了论述，其中涉及到了大量的考古成果，是一部较权威的著作。

以上专著大多是从历史、源流、工艺特点、款识、风格、鉴赏和贸易等方面对陶瓷进行研究。在这些研究中也大量涉及到了与生活相关的陶瓷器物，但研究视角仅限于工艺、造型、装饰，以及传承关系等方面。

近年来，随着研究视野的扩大，研究成果也开始涉及到了陶瓷美术史和艺术人类学等专题，如陈进海著的《世界陶瓷艺术史》、熊寥著的《中国陶瓷美术史》、孔六庆著的《中国陶瓷绘画艺术史》、方李莉著的《景德镇民窑》和《传统与变迁》，以及田鸿喜著的《二十世纪景德镇传统手工圆器制瓷回眸》等。田鸿喜所著的《二十世纪景德镇传统手工圆器制瓷回眸》从非物质文化遗产保护的角度对景德镇的圆器制瓷的历史和工艺，以及文化意义等方面进行了研究，并把圆器制造称为“活化石”，肯定了圆器制瓷的历史价值和当代意义。

上世纪 80 年代开始以来，有关“陶艺”的研究和创作开始在我国陶瓷艺术界活跃起来，因此相关的学术研讨和专题展览也很频繁，但关注的焦点多集中于“陶艺”的概念之辨，陶艺的传统与现代，以及陶艺的本土语言等方面，而很少关注与生活息息相关的手工生活陶瓷。而此时，域外的很多专业杂志却经常介绍手工的陶瓷制造，以及世界各地的陶瓷手工技艺等。这些专业杂志主要是：《American Ceramics（美国陶瓷）》、《American Craft（美国工艺）》、英国《Ceramic Review（陶瓷观察）》、日本《食器》，以及《陶艺》（台湾）等。

手工生活陶瓷属于工艺美术的范畴，除了有陶瓷的文化特征外，也具有手工艺、民间美术的特质，而这方面的研究近年来取得了较多的成果，论著颇丰。对于手工艺、民间美术的研究，著名艺术学家、民艺学家张道一先生所做的工作是开创性的，在他的研究中提出了工艺文化是“本元文化”的观点，并得到了学术

界的广泛认同。他的主要研究成果有：《造物的艺术论》、《论工艺美》和《工艺美术论集》等。

此外，相关的研究著作有：柳宗悦著的《民艺论》和《工艺文化》、田自秉著的《中国工艺美术史》和《中国民间工艺》、靳之林著的《中国民间美术》、潘鲁生著的《民艺学论纲》和《中国民间美术工艺学》、李砚祖著的《工艺美术概论》和《造物之美》、刘岱著的《格物与成器》、杭间著的《中国工艺美术思想史》、高丰著的《器物的艺术论》、方李莉著的《新工艺文化论》、徐飏著的《成器之道》等。研究性的重要论文有：吕品田著的《“手”的重新出场——现代手工文化中的新手工艺术》和《“手”与手工文化建设》、李砚祖著的《作为文化工业的当代民间美术》、田顺新著的《论民间工艺与现代生活》等等，充分肯定了手工文化的当代价值。以上成果基本上是从工艺文化的角度对工艺的历史、思想、价值、审美，以及民间美术等方面进行了专题研究。

在美国、日本、韩国等国家把满足日常生活使用的、依靠手工制造的陶瓷称为“生活陶艺”，但相关研究成果不多，更多地是停留于创作实践阶段。

在我国，对于生活陶艺的关注始于上世纪 90 年代末。2000 年 10 月在景德镇陶瓷学院成立了景德镇陶艺设计家协会。该协会旨在以生活陶艺为主要研究对象，并围绕生活陶艺开展相关的学术活动。相关的研究论文有：笔者著《生活陶艺创作之我见》、《生活陶艺的魅力》和《生活陶艺的文化变迁》等、黄胜著《生活的艺术 艺术的生活》、田鸿喜著《论传统手工圆器制瓷与现代生活陶艺》，以及刘晴、张亚林合著的《关于生活陶艺的若干思考》等。以上的研究表明与生活相关的手工生活陶瓷的研究已经引起了一定的关注，但这些研究的角度多停留在创作方法、传承关系和审美意义等方面，而缺乏从多维的视角对手工生活陶瓷进行全面的梳理和解读。

三、研究方法和途经

陶瓷艺术是一门综合性的艺术，涉及到了陶瓷历史、陶瓷考古、陶瓷美术、陶瓷美学、陶瓷工艺，以及民艺学、民俗学和文化人类学等诸多领域。手工生活陶瓷作为其中的一芭，也同样涉及以上方面，因此对于手工生活陶瓷的研究不应该把视点只停留在手工技艺的方面，应该避免“敲锣卖糖，各干一行”的狭隘偏

见，而是从宏观的意义上作全景式扫描。手工生活陶瓷从现象上来看是手工劳动的产物，但从本质上来说则是文化的产物。

对于手工生活陶瓷的研究，在具体方法上，首先应立足于对具有代表性的器物图片的收集、整理和分析之上，同时立足于造物艺术的角度，结合陶瓷艺术与审美进行剖析、解读。对于手工生活陶瓷的研究必须借助于典型的实物图片资料，通过分析比较找出共同特征。随着考古成果的日渐丰富，相关的实物证据也有了很大的突破，为我们进行手工生活陶瓷的研究提供了有力的佐证。手工生活陶瓷作为造物活动的物态化体现，其生产方式是手工的，是人的创造本质的体现。但长期以来，陶瓷的手工制造，从来都是手艺人的劳动，文人士大夫却不屑一顾，形成了所谓“形而上者谓之道，形而下者为之器”的重道而轻器的思想。“当封建贵族利用工艺品进行权力的炫耀和财富的炫耀时，文人士大夫们则以工艺品作为清玩，手工人所赖以立足的便是追求技艺的精湛。”^①手艺对于艺人来说可以逐渐精进，但却很难上升为理论，因此，未能得到足够的重视。张道一先生把理论研究分为三个层次：技法性理论、创作性理念和原理性理论。而只有上升到了“原理”层次的理论，才是理论的上层理论。对于手工生活陶瓷的研究不应该只关注陶瓷的历史和工艺的纵深方面，而是应该将其放大，置身于艺术学的背景中，研究其技艺与艺术，手工与思想，传统与现代，实用与审美等诸多方面的问题。正所谓“麻雀虽小，五脏俱全”，通过对手工生活陶瓷的分析解读，揭示出人类造物活动的本质。同时，综合运用图像学、文献学的方法和哲学研究法（包括美学、心理学方法）等，总结归纳出手工生活陶瓷的当代意义。关于哲学研究法，在此要重点提出。手工生活陶瓷虽然与静观的审美，如绘画等纯艺术不同，但是作为日常生活器物在具有实用功能的同时，也具有美的因素，“在造物中便包含着对于艺术的创造和对美的追求。”^②在造物过程中“审美理想”是伴随“手工”现象同时存在的，而“审美观照”又是贯穿制作过程中的重要因素；同时在造物过程中，手与脑的协调运用是造就“手工艺术”的物质与精神活动的基础。

在具体的论述中绕开史的干扰，而是从工艺与生活，实用与审美等方面进行

^① 张道一：《品物论》，见《工艺文化研究》，山东美术出版社，1993年9月第1版，第21页。

^② 张道一：《论造物的综合之美》，见《中国艺术学研究——张道一教授七十华诞暨从教五十周年论文集》，湖南美术出版社，2002年2月第1版。

思考。基于此,本文的研究思路是:第一章主要是论述手工生活陶瓷与生活的关系,重点对手工生活陶瓷的概念进行界定,同时,对工业革命以来的国内外手工生活陶瓷的生产状况进行分析;第二章主要是从审美的角度对手工生活陶瓷进行论述,分别从实用之美、造型之美、装饰之美和工艺之美等四个方面揭示手工生活陶瓷的艺术魅力;第三章是论述手工生活陶瓷的价值取向,主要从手工生活陶瓷与手工文化,手工生活陶瓷与传统造物思想,手工生活陶瓷与艺术化生存等方面进行了论述,重点论述在非物质文化遗产保护语境中手工生活陶瓷的意义与价值;第四章主要论述手工生活陶瓷的文化变迁,现代陶艺的产生与发展推动了传统陶瓷的变革,这种变革主要体现在思想观念上,在本章中主要是要理清手工生活陶瓷与现代陶艺、传承与创新、技术与艺术、产品与艺术品,以及陶艺家与匠人等之间的相互关系,并进一步论述陶艺家在手工生活陶瓷发展过程中所具有的历史使命;最后是结论部分,通过对全文归纳总结揭示手工生活陶瓷的当代意义和价值。

第一章 手工生活陶瓷与大众生活

陶瓷的产生源于人类的生活需求。手工生活陶瓷的产生与发展是围绕着生活的需要而展开的，并在不断的发展过程中，以其实用性日益贴近大众的生活。历代制陶艺人在手工生活陶瓷的生产过程中，不断地将文化和思想融于器物之中，逐渐形成了手工生活陶瓷的独特魅力。

工业革命开始以来，机械化生产日益成为主流，一部分手工生活陶瓷的生产开始被机械生产所取代，从而使手工生活陶瓷的生产面临着巨大挑战，陷入尴尬的境地。

第一节 手工生活陶瓷的界定

“陶瓷”是陶（pottery）和瓷（porcelain）的复合词。从陶与瓷产生的先后顺序来看，是先有陶而后有瓷。陶器的出现从世界范围来看是较普遍的文化现象，是人类文明的重要标志之一。摩尔根在《古代社会》中甚至“以制陶术的发明或制陶业行作为划分蒙昧社会同野蛮社会的界线。”^①陶器的制造从粘土到有形的器皿，并不像原始石器、骨器那样只是通过加工来改变其外形，而是通过化学变化将一种物质改变成另一种物质，这是人类第一次名副其实的造物活动。

关于陶器的起源，当前普遍认同的是恩格斯的关于陶器起源的假说：“陶器的制造是由于在编制的或木制的容器上涂上粘土使之能够耐火而产生的。起初是用泥糊在编织物上烧成的，后来就直接用泥制坯烧成的。”^②当然这种假说目前尚无确凿的证据予以论证，但至少可以说，编制的或木制的容器是陶器产生的诱因。陶器的发明是出于原始人类对生活需要的满足，瓷器则成熟于中国的东汉时期，它走过了从商周开始的原始青瓷到东汉晚期成熟瓷器形成的漫长历史过程。

从已考古发掘出土的陶器和瓷器的实物资料中，我们能理出陶瓷发展的较为清晰的历史脉络。那就是从最初单一的、粗陋的陶质材料逐渐发展为瓷质等多种

^① [美]路易斯·亨利·摩尔根：《古代社会》，杨东莼译，商务印书馆，1997年版，第10页。

^② 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，见《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社，1972年第1版。

材料,器物的质量也有了极大的提高;从满足简单的生活需要发展为适应生活各方面的需要,以至于专门用于陈设的陶瓷的出现,器物的使用功能更加丰富和多样,器物的造型和装饰不断更迭,并不断满足生活各个层面的需要。在这个发展演进的过程中,陶瓷器物的文化内涵发生了深刻的变化,器物的功用和分类亦日益丰富和多样。

从陶瓷器物服务于人类日常需要所具有的不同功用和类型来看,陶瓷可分为生活陶瓷、陈设陶瓷、建筑陶瓷和卫生陶瓷等等。可以说,陶瓷以材料的特殊性能,以及与人类的独特情结而广泛地用于生产和生活中。其中,尤以生活陶瓷与大众的生活结合得最为紧密,发展历史最长。

手工生活陶瓷,顾名思义就是指以陶瓷为材料,依靠手工制作的、满足人们日常生活需要的、具有实用功能和审美功能的陶瓷。由于手工生活陶瓷是为了满足生活的需求而进行制作和生产的,所以几乎涉及到了人们生活的方方面面。

冯先铭先生在他主编的《中国陶瓷史》中把新石器时代的陶器按适合生活的不同用途分为6类:1.汲器,2.炊器,3.饮器,4.食器,5.盛贮器,6.其他杂器。^①从以上的分类来看,新石器时代的陶器主要是生活类的器皿。随着生活习惯和生活方式的改变,以及制陶技艺的提高,手工生活陶瓷的种类和样式亦日渐多样。从整个陶瓷的发展历史来看,手工生活陶瓷大致可以分为:汲具、炊具、餐具、茶具、酒具、文具、厨房用具、灯具、盛贮用具和其它杂具等。

由于陶瓷泥料有着天然的亲和力,以及特殊的性能,所以陶瓷器自产生以来,一直受到人们的喜爱,从而在生活中占据重要地位。近年来有关人与自然的和谐共处问题开始受到社会的普遍关注,因此陶瓷以其独有的自然魅力受到大众的青睐,有关陶艺的制作、鉴赏和收藏的普及教育也开始经常见之于电视、报刊等媒体。在陶艺逐渐在人们的日常生活中热起来的同时,以手工制作作为生产手段的陶瓷的价值亦逐渐为大众所认识和接受。在专业领域内围绕着陶艺所展开的相关研究亦渐渐多了起来。

有关此类陶瓷的概念界定问题,目前还存在不同意见,主要是“手工生活陶瓷”和“生活陶艺”之别。两个概念的共同点都是“生活”,区别在于:“手工生活陶瓷”在“生活”前置了“手工”一词,而后缀了一个“陶瓷”一词;“生

^① 冯先铭主编:《中国陶瓷》,上海古籍出版社,2001年12月第1版,第7页。

活陶艺”则是后缀了“陶艺”一词。两者的不同主要表现为一个是“陶瓷”，一个是“陶艺”。笔者认为“陶瓷”作为材料的指称比较明确而单纯，而“陶艺”则表现为一种艺术形式，侧重于作品的个性和情感。

“生活陶艺”的概念主要是借用了较为时髦的“陶艺”一词，如果从历史发展的角度来分析，笔者以为把以手工制作的、满足生活使用的陶瓷器皿概括为“手工生活陶瓷”则更为合理。

“陶艺”一词是由“陶”字与“艺”字组成的复合词。可以理解为陶瓷材料加上艺术处理。事实上“陶艺”一词最早出现于20世纪30年代的日本。当时在日本东京都成立了所谓的“日本陶艺协会”，其本意是指以“陶瓷艺术家”即“陶艺家”独立的个人创作为前提，以表现个人思想风格为出发点的艺术创作。

我国是80年代初开始引入陶艺这一概念的。在中国，陶艺的概念也主要是指以陶瓷为媒介的艺术创作活动。但是作为满足日常生活使用的生活陶瓷的制造主体是制陶艺人，陶艺家的参与只是其中很少的一部分，因此，把满足生活使用的用手工制作的陶瓷称为“生活陶艺”并不全面，笔者以为以“手工生活陶瓷”来概括则更合理。

此外，还有一个“民间陶瓷”的概念。“民间陶瓷是由民间工匠根据本地区或附近地区生活的需要，主要利用当地的陶瓷原料，采取手工艺生产方式，所烧造的具有浓厚乡土气息和传统艺术特征的陶瓷制品，统称为民间陶瓷。”^①在这个概念中主要强调了制作的主体（民间工匠）、当地的陶瓷原料，以及乡土气息等形式特征。从内涵来说，手工生活陶瓷包括了民间陶瓷的概念。

从生活陶瓷的生产方式来看，可以分为手工生产和机械生产两种。在生活陶瓷的前面冠以“手工”二字，目的是为了与机械生产的生活陶瓷相区别。

手工生活陶瓷是以满足生活使用为第一性的。手工生活陶瓷中的“生活”二字充分概括了陶瓷制作的目的和内涵。所以说对于手工生活陶瓷的界定，应紧紧扣住“手工”和“生活”这两个词，这样既能与其他种类的陶瓷相区别，又能与机械生产的陶瓷相区别。

^① 杨永善：《中国现代民间陶瓷的艺术特征》，见《说陶论艺》，黑龙江美术出版社，2001年1月第1版，第41页。

第二节 手工生活陶瓷与生活

中国有句俗语说：“开门七件事，柴、米、油、盐、酱、醋、茶。”在这七件事中，几乎都有相关的生活陶瓷器具与之相适用，可见陶瓷适用面之广。

陶器的制造不仅是满足了人类生活需求，更重要的意义在于推动了人类文明的发展。柯斯文说过：“制陶的重大意义主要地在于，……它使得人们有可能煮熟食物，也更便利地储存液体。随着制陶的发展，陶器又有了许多新的用途，对于造型艺术的发展也有相当重要的帮助”。^①

马克思说过：“一切人类生存的第一个前提也就是一切历史的第一个前提，这个前提就是：人们为了能够‘创造历史’必须能够生活。但是为了生活，首先就需要衣、食、住以及其他东西。因此，第一个历史活动就是生产满足这些需要的资料，即生产物质生活本身。”^②生存对于人类来说是首要的前提，原始人类在使用火以前是生吃植物的果实、肉类和鱼类的，火的使用使人类开始了烧和烤动物以及植物果实，而陶器的发明使人类开始了煮吃食物。由于熟食便于消化，宜于人类体质的改善，极大地提高了人类的生存质量。

但是陶器并非十全十美，也存在着自身的不足，如质地粗松，容易破损，易渗水等。陶器的不足促使制陶工匠们不断地对材料进行改进，经过长期的实践和不断的尝试终于认识到了一种新的粘土。用这种粘土烧成的器物，是不同于陶器的，这便是原始瓷器。由陶而瓷是一个循序渐进的发展过程。“中国一切器物，均系由演进而来，积多年之进步，屡次之改良，而成今日所有之状态。并非如西洋之所谓发明，截然划一界限，在发明之前并无斯物，亦无斯名词，而于发明之后始均有之。中国瓷器之肇生，当亦如此。”^③学术界普遍认为瓷器出现于东汉中晚期，而商周的瓷器则是瓷器的原始阶段，可称为“原始瓷器”。

瓷器的成功烧造使生活用具的制造进入到了一个全新的领域。瓷器胎质致密、坚硬，不渗水，而且耐酸、耐碱，又有抗骤热、骤冷的性能。由于瓷胎表面

^① 柯斯文：《原始文化史纲》，生活·读书·新知三联书店，1955年9月第1版，第118页。

^② 《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社，1972年第1版，第32页。

^③ 赵汝珍：《古玩指南全编》，北京出版社，1992年11月第1版，第50页。

的釉层具有光滑细腻的质感,便于清洗,在使用时口感手感都很好,所以深受人们的喜爱。由于瓷器具有良好性能,因此,一经出现便适用于生活的各个方面,在实用器物中占据了主要的地位。这类生活用具按用途分为:餐具、茶具、酒具、灯具、文具、盛具、枕具等。

从瓷与陶所具有的不同质地来看,瓷异于陶且胜于陶,但没有完全取代陶,而是在各自满足生产和生活的不同需求中,逐渐发展成为两个独立的手工业系统。

无论哪个历史时代,无论哪个人,只要涉及到吃和用的问题,便少不了与陶瓷有所联系。明政府于洪武二十六年(1393年)曾就各阶层的器用制度作了明文规定:“凡器皿,洪武二十六年定:公侯一品,酒注、酒盏用金,余用银;三品至五品,酒注用银,酒盏用金;六品至九品,酒注、酒盏用银,余皆用瓷、漆、木器,并不许用硃红及抹金、描金、雕琢龙凤文;庶民酒注用锡,酒盏用银,余瓷、漆……。”^①六品以下的官吏、商人和城市居民,一般日用器皿都要用瓷器,可见量之大,面之广。陶瓷不仅影响着中国人的日常生活,也给世界各国带来了重大的影响。18世纪,整个欧洲掀起了一场声势浩大的“中国的文化热”。尤其在法国,路易十五下诏掀起了一场日用品革命的高潮,即废弃原有的银器用品,改用中国瓷器,因此,使用中国瓷器的风气普及到民间。法国和瑞典等国的宫廷里纷纷以中国人的礼节为典范,举国上下以中国的风俗为时髦,日常生活的器具皆改用瓷器,如水壶、水罐等。对于欧洲市民来说,用中国瓷器取代厨房里和餐桌上昂贵的金银餐具和粗笨不卫生的陶器是一种时尚。中国的瓷器不仅给欧洲人带来新的生活方式,而且还给他们带来了东方的艺术和文化。

清初著名的戏曲理论家李渔在《闲情偶寄》中指出:“一事有一事之需,一物备一物之用。”^②手工生活陶瓷在服务生活的过程中,不是被动地迎合生活,而总是以积极的姿态融于生活,从而营造出丰富的陶瓷文化。因此,生活陶瓷不只是满足日常生活使用的简单器物,更是寄托了人类情感和生活情趣的载体。从生活陶瓷服务于生活所演绎出的丰富文化内涵来看则以与茶文化和酒文化的关系最为密切。

^① 《大明会典》第二十六卷。

^② [清]李渔:《闲情偶寄·器玩部》,浙江古籍出版社,1985年2月第1版。

一、手工生活陶瓷与茶文化

中国是茶的故乡。《神农本草经》中记载：“神农尝百草，日遇七十二毒，得茶而解之。”这是有关对于茶的最早描述和记载。中国古代饮茶的历史可追溯到汉代以前，但是直到唐代饮茶才形成一种普遍的社会风气，尤其是士大夫和文人更是视饮茶为韵事，不仅讲究茶叶的色、香、味和烹茶方法，而且对于所使用的茶具也极为讲究。唐末诗人徐夤在《贡秘色茶盏》中赞美唐代著名瓷窑——越州（今浙江地区）窑所生产的青瓷茶碗时写道：“捩翠融青瑞色清，陶成先得贡吾君；巧剡明月染春水，轻旋薄冰盛绿云；古镜破苔当席上，嫩荷涵露别江滨；中山竹叶醅初发，多病那堪中十分。”^①其中的“捩翠融青”、“绿云”、“古镜破苔”、“嫩荷涵露”是描写茶碗的釉色之美，而“巧剡明月”、“轻旋薄冰”则是称颂其优美的造型、胎质和高超的制作技艺。可见我国古代的茶具制作到唐代已经极为精致了。宋代“斗茶”风的盛行，使饮茶更是具备了超乎止渴作用的风雅价值。

饮茶从纯粹止渴的饮料逐渐演绎为一种时尚和一种文化，不仅与生活观念和人的认识的改变有关，而且与茶具在其中所起的作用有很大的关系。历代制陶艺人在制作茶具的过程中都竭力把当时的习俗和喜好融于茶具之中，使茶具不只是作为喝茶的工具而是与茶一起共同营造出一种文化。这种状况在宋代表现得尤为明显。

唐以前并没有饮茶的专门器具，饮茶用具与食具是相互混用的，那时，喝茶的主要器具是碗。唐代以后，随着茶叶生产的迅速发展和饮茶习俗的日渐盛行，茶具开始与食具分开，且种类不断丰富。唐代饮茶风气的形成与日常生活方式的改变有关，同时与茶具的生产发展也有很大的关系。唐代陆羽在《茶经》中就曾对当时各地瓷窑所产的茶具作过比较和评论。“碗，越州上，鼎州次，婺州次，岳州次，寿州、洪州次。或者以邢州处越州上？殊为不然。若邢瓷类银，越瓷类玉，邢不如越，一也；或邢瓷类雪，则越瓷类冰，邢不如越，二也；邢瓷白，而茶色丹，越瓷青，而茶色绿，邢不如越，三也。晋杜毓《舛赋》所谓‘器择陶拣，出自东瓯’。瓯，越也。瓯，越州上，口唇不卷，底卷而浅，受半升已下。越州瓷、岳瓷皆青，青则益茶，茶作白红之色。邢州瓷白，茶色红；寿州瓷黄，茶色

^① 徐夤：《贡秘色茶盏》，见《中国陶瓷古籍集成》，熊寥、熊微编注，上海文化出版社，2006年8月第1版。

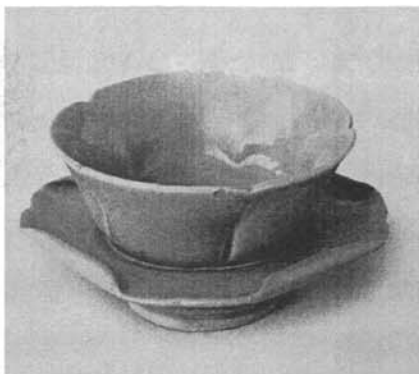


图1 越窑青釉带托瓷茶碗 唐代

紫；洪州瓷褐，茶色黑，悉不宜茶。”^①从以上的分析比较中我们知道陆羽把越瓷的“类玉”、“类冰”当作瓷中珍品，实际上是把传统的玉文化融入到了茶文化中，如玉的青瓷与茶色的绿交相辉映，从而达到“宜茶”的目的。

图1是越窑青釉带托瓷茶碗，1973年出土于浙江宁波市一处唐太中年间（847—859年）遗址内。碗口五曲，像一朵盛开的荷花，碗底为圆形，正好与托碟的凹陷部分相吻合，平稳且不易倾覆，而托碟口沿部分翻卷，设计自然巧妙，宛如一片漂浮在水面上的荷叶，意境深远。碗的造型设计小而轻巧，敞口浅腹，饮用适口；足为玉壁形，端拿平稳，不烫手，整个造型设计极富匠心，充分考虑到了饮茶时的适用性。“类玉”的青釉，衬托出茶水的润绿，香馥喷鼻，正如陆羽所称道的那样，“越窑青而茶色绿”，“青则宜茶”。陆羽是通过茶的色、香、味与茶具的釉色比较，才得出上述结论的。这款茶具的设计告诉我们在唐代，士大夫和文人对于饮茶已经非常讲究了，茶具的设计不仅注意到了造型的意境表达，也充分考虑到了饮茶时的心理反映。

图2是唐代寿州窑生产的黄釉瓷注瓶，造型厚实端正，通体素面无饰，施黄釉，薄匀而光润，只在嘴、柄、纽与壶的相接处，积釉才稍厚一些，而这种釉的厚薄变化则增加了壶的朴实美感。

从以上两件实物的图片来看，唐代的茶具的设计已经有相当高的水平，工艺语言亦很到位。可以说唐代饮茶风的盛行促进了茶具生产的发展和工艺的进步，而茶具的进步则把饮茶风推向了高潮。



图2 寿州窑黄釉瓷注瓶 唐代

^① [唐] 陆羽：《茶经》，见《饮之语》，华龄出版社，2004年2月第1版。

宋代的茶具生产有了更大的发展，茶文化也倍受推崇。宋代“斗茶”之风非常盛行，宋代徽宗皇帝喜欢斗茶，并常与臣属斗茶，上行下效，影响很大。出于“斗茶”的需要，宋代饮茶多用茶盏。宋代的茶叶是半发酵的膏饼，饮用前先是将膏饼碾成细末置于碗内，再沏上初沸的开水，此时，水面沸起一层白色的沫。斗茶就是观察沸起的白色茶沫。而在诸多的釉色中，黑釉色宜于衬托出白色茶沫，黑白分明，很容易区别出茶的优劣来，所以在宋代黑色茶盏很受斗茶者的喜爱。赵佶在他写的《大观茶论》中说：“天下之士励志清白，竟为闲暇修索之玩，莫不碎玉锵金。啜英咀华，较筐篋之精，争鉴裁之别”^①；蔡襄《茶录》里谈到建安斗茶时云：“故建安人斗试，以青白胜黄白。”^②建安人非常看重本地所产的一种半发酵的白茶，呈黄白色为受水昏重，而青白色则受水详明，所以在建安斗茶以青白胜黄白。其次是茶汤，以茶汤先在茶盏周围沾染水痕的为负，建安白茶因含有黄色染精和胶质，时间久了茶汤便会在盏内染成一圈水痕。黑色宜于观察汤色，所以宋代的黑盏得到了很大的发展，很多窑口都生产黑盏，其中以产于建州（今福建建阳）的“建盏”为上品。另外，黑釉茶盏在烧造时，由于窑变所形成的“兔毫斑”、“油滴斑”、“玳瑁斑”等特殊的肌理效果，为斗茶增添了更多色彩。赵佶在《大观茶论》中说：“盏色贵青黑，玉毫条达者为上。”^③北宋后期由于建窑烧制的黑盏适合斗茶，因此，一度为宫庭烧制供斗茶用的黑盏。

图3是福建水吉建窑遗址出土的黑釉兔毫茶碗。釉色黑而滋润，碗底处积釉欲滴，而釉中显露出的棕黄色的细细流纹，即是兔毫斑。这类肌理是窑变偶然产生的，因此十分珍贵。

宋代的茶具制作除黑色茶具外，青釉、白釉、青白釉瓷茶具也各领风骚。

元代以来，饮茶方式发生了很大的变化，散茶、末茶的饮用开始增多，并习惯“撮泡”，即不再煎煮，改以冲泡，因此，茶具的制作观念也发生了变化，茶具由以茶盏为主而发展为以茶壶和茶



图3 建窑黑釉兔毫茶碗 宋

^① [宋]赵佶：《大观茶论》，引自《饮食物语》，华龄出版社，2004年2月第1版。

^② [宋]蔡襄：《茶录》，引自《饮食物语》，华龄出版社，2004年2月第1版。

^③ [宋]赵佶：《大观茶论》，引自《饮食物语》，华龄出版社，2004年2月第1版。



图4 青花山水纹提梁壶 清 乾隆



图5 赵梁壶 董 翰 明代

盏相配套。由于茶以冲泡为主，绿色的茶汤，常以白瓷相衬，更显得赏心悦目，因而，明、清时代流行白色茶具。“盏以雪白者为工，蓝色者不损茶色次之。”^①而此时景德镇的白瓷和青花瓷开始受到偏爱(图4)，浙江龙泉青瓷和福建德化瓷等也享有盛名。

明代中期以后，饮茶由在茶碗中直接冲泡改为先在茶壶内冲泡，再将茶汤汁倒入茶杯饮用，因此，又开始形成了用壶冲泡茶叶的习惯。壶的制作和生产在这个时期有了极大的提高，品种也相当丰富。而此时江苏宜兴的紫砂壶异军突起，倍受人们的推崇。宜兴陶土含铁量高，可塑性强，而且收缩率小，没有土气，不会夺香，与瓷壶相比，茶的色、香、味都能很好保持。尤其是出自制壶名家之手的茶壶，更是价值千金。吴騫在《桃溪客话》中说：“阳羨（即宜兴）名壶，自明季始盛，工者与金玉同价。”^②许次纾在《茶疏》中说：“近日饶州所造，极不堪用。往时龚春茶壶，近日时大彬所制，大为时人宝惜。”^③随着紫砂壶制作的发展和风

行，制壶名家辈出。继供春之后，有“四大名家”和“三大妙手”。“四大名家”，即董翰、赵梁、元畅、时鹏，都是明朝万历年间人。“三大妙手”，即时大彬、李仲芳、徐友泉。

图5为明代四大名家之一董翰所作的提梁紫砂壶，造型端庄、厚实，且富有变化，细部处理做工到位，一气呵成之。

图6是三大妙手之一的时大彬所作的僧帽壶，此壶造型酷似僧帽而得名，造型结构严谨，棱角突出，线条流畅，口盖紧密，时大彬所作的僧帽壶远远超过了

^① 张源：《茶录》

^② 吴騫：“阳羨瓷壶”，见《中国陶瓷古籍集成》，熊寥编，江西科学技术出版社，2000年4月第1版，第93页。

^③ 许次纾：《茶疏》，见《中国陶瓷古籍集成》，熊寥编，江西科学技术出版社，2000年4月第1版，61页。

前人，堪称经典之作。陶瓷艺人的姓名见于记载的，以紫砂艺人为最多，这与当时的文人推崇紫砂壶有很大的关系。

茶从纯粹用于止渴的饮料发展为一种文化，这不仅与饮茶习惯和观念的变化有关，而且与陶瓷茶具在这种演绎中所起的作用有关。茶的出现改变了人们的生活方式，丰富了生活的内容，同时也促进了茶具发展，而茶具的生产反过来也促进了茶文化的发展，两者相辅相成。



图6 僧帽壶 时大彬 明代

二、手工生活陶瓷与酒文化

中国是世界上酿酒最早的国家之一。据专家们考证，我国的谷物酿酒产生于新石器时代约六七千年前的仰韶文化时期，至迟在四五千年前的龙山文化时期。中国酒文化的历史要比茶文化的历史悠久得多。大量的古遗址、古墓葬、古代典籍为我们提供了极为丰富的与酒有关的实物和文献证据。在黄河流域、长江流域等地的新石器时代遗址中出土较多的谷物标本和一些中、大型的深腹陶器，表明当时的人们已经掌握了原始农业的耕作、种植技术。人们把劳动得来的谷物储存在大型的陶器中，食用未完或者遇水的谷物在酵母菌的作用下，加上处在温暖湿润的环境中，不久就发酵变质，而成为类似于酒的液体，就这样，先民们逐渐地掌握了谷物酿酒知识。

酿酒需要盛器，饮酒需要酒具，酒具是酒文化在变化演绎过程中的主要载体。酒与陶器的关系在文字上也有明显的反映，在最早的甲骨文中，“酒”字古为“酉”字，是陶罐的象形，说明酒与陶罐有着必然的内在联系，只是后来才加上“氵”旁，以进一步说明酒与水有关。

最初的酒具也许是和饮水具共用的，大批量地制作专门的酒具，是在大汶口文化和山东龙山文化时期。早期的酒具都是陶制的。在这些陶制酒具中，蛋壳高柄杯可以说代表了当时制陶工艺的最高水平。这种酒杯造型规整，器壁仅有1~1.5毫米，工艺相当精美。专家分析，蛋壳高柄杯是一种专门的酒礼器，是当时人们身份和地位的象征。

我国古代的酒器,种类、式样、名称极其繁多,大致可分为贮酒器、盛酒器、烫(温)酒器、斟酒器和饮酒器等五大类。当然这种划分不是绝对的,有些酒器其实是兼有多种用途的,如壶就可分别用于贮酒、盛酒、斟酒等。用于制作酒器的材料很多,如陶、瓷、金、银、青铜、玉、牛角、漆木、玛瑙、玻璃等,但是以陶瓷为材料所制作的酒具是应用最早、量最大的。饮酒由于常与诗、书、画联系在一起,成为一种“雅道”,而酒具也成为一种雅器。

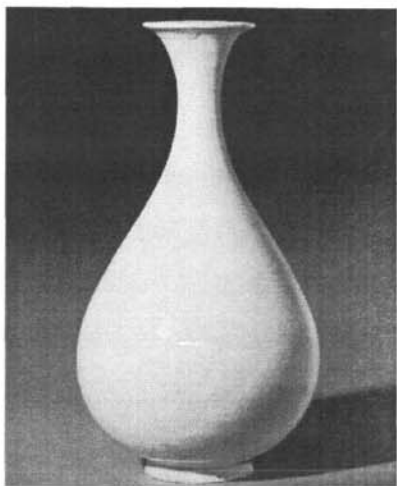


图7 玉壶春瓶 定窑 宋代

随着制酒业的发展,对酒具的需求量也不断加大,同时,对酒具的材质和样式也提出了更高的要求,所以自唐代以来,陶瓷酒具的制作和生产有了飞速的发展。陶瓷酒具的造型和样式在演进过程中,不断丰富和完善,不仅在材料的追求上日益精进,而且在艺术表现手法上亦日趋成熟,产生出了许多经典之作,如玉壶春瓶、梅瓶、注子和注碗等。

玉壶春瓶是宋瓷中较为常见的器形之一,撇口、细颈、圆腹、圈足。由著名诗句“玉壶先春”或“玉壶买春”得名。“春”者,酒也。造型以柔和的曲线构成,变化自然、流畅。玉壶春瓶是北宋时期创烧的瓶式之一,当时的定窑、汝窑、耀州窑、磁州窑、景德镇窑均有烧制,至今仍在生产,是宋代瓷器中具有典型意义的器形。图7是宋代定窑烧制的玉壶春瓶,造型秀美,釉色柔和。



图8 影青梅瓶 南宋

梅瓶是宋代南北瓷窑普遍烧制的又一瓶式。“梅瓶口细而项短,肩极宽博,至胫稍狭,折于足则微丰,口径之小仅与梅之瘦骨相称,故名梅瓶也。”^①关于梅瓶的功用和定制,史书有很多记载,如宋代赵德麟《侯鯖录》卷三载:“陶

^①许之衡撰:《饮流斋说瓷·说瓶罐第七》,见《古瓷鉴定指南》,北京燕山出版社,1991年3月第1版。

人之为器有酒经焉，晋安人盛酒以瓦壶之制。小颈、环口、修腹，受一斗，可以盛酒，凡馈人牲兼云以酒器。”由此我们可以推断，梅瓶是专门用于盛酒的器皿。梅瓶自宋代开始生产以来，在各地瓷窑中都有烧制，各代不同，但以景德镇青花梅瓶最具特色。

图8是南宋景德镇窑烧制的影青梅瓶，造型端庄饱满，通体刻划缠枝卷草纹样，釉面清澈滋润。

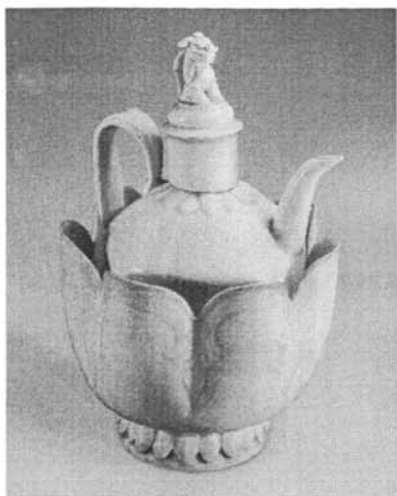


图9 影青釉注子注碗 北宋

酒具中还有注子和注碗的造型（如图9），注子和注碗在南方瓷窑中普遍烧制，但以景德镇窑的制品为最精。

这些酒具在生产过程中，不断地得到改进和完善，同时，由于每一时代的审美爱好不同，造型的风格也不尽相同，有着明显的时代痕迹。如元代的梅瓶可以看出是继承了宋代的式样，但风格明显不同，元代的梅瓶口部加高，口沿平坦，肩部较丰满。

中国的酒文化在不断的发展演变过程中，内涵也逐渐丰富，在人们看来，酒不单单是一种饮料，而是联系人与人之间的情感纽带。酒文化能充分表达出人们的喜、怒、哀、乐。在民间，凡节令、婚丧嫁娶、祭神祭祖等民俗活动都离不开酒，有酒就需要有酒具，而陶瓷酒具是最主要的组成部分。中国的酒文化以酒具为媒介已经渗透到了社会生活的各个方面。

中国酒文化的历史悠久，它是构成中华民族文化的主要组成部分，而陶瓷酒具在中国酒文化的演绎过程中起着非常重要的作用。

第三节 工业革命以来手工生活陶瓷的发展状况

工业革命开始以来，在陶瓷生产产业化的过程中，传统陶瓷的生产发生了深刻的变革。以手工生产为主的传统陶瓷生产的格局被机器制造所打破，一部分生活陶瓷的生产从手工的生产中分离了出来，走上了机械化生产的道路。机械大生产以迅疾的势头冲击着陶瓷手工业。工业化陶瓷产品逐步蚕食着传统陶瓷的市

场。生活陶瓷的生产从此分为手工生产和机械生产两部分。由于受机械生产的影响程度不同,国内与国外的生活陶瓷发展情况也有显著差异。

一、国外手工生活陶瓷的发展状况

在工业革命初期,机器生产主要集中在纺织、采矿、冶金等产业。事实上,在工业革命开始以来的相当长的时间里,由于陶瓷生产受工艺的局限,陶瓷生产的机械化程度并不高,但陶瓷制造工艺的改进却在不断进行。1870年石膏注浆成型第一次在比利时图耐工厂被使用;陶瓷花纸装饰1733年在欧洲发明,并由英国的汉科克第一次使用,19世纪上半叶开始风行全世界。工业革命的最主要的特征是机械动力的使用,蒸气机的发明是一项重大的进步,但它只是缓慢地推广到陶瓷业。1853年蒸气机最先安置在德国麦森瓷厂;1855年刀压成型首次在塞费尔被使用;19世纪中叶发明了球磨机;20世纪初发明了真空练泥机;1954年发明了第一台滚压机。^①这一项项陶瓷生产技术的发明为陶瓷的机械化生产打下了坚实的基础。

在陶瓷制造逐步机械化的过程中,传统陶瓷制造业的领地也在逐渐丧失。英国18世纪后期的陶瓷设计师和制造商韦奇伍德,以其对陶瓷制造的卓越研究,对工艺的深入探讨和对劳动力的合理安排,率先将传统的手工生产改造为工业大生产,加强了生产的组织化、合理化,使陶瓷生产进入了崭新的时代。

由于受生产工艺的限制,机械生产对传统陶瓷业的渗透相对于其他传统手工业来说较为缓慢。陶瓷的机械生产所选择的是一些造型较为单纯、成型难度不大的器皿,如杯、碟和碗类器皿。陶瓷模具的使用,不仅统一了产品的规格,而且提高了生产的效率。由于受机械生产的局限性,因此,简捷和单纯是机械生活陶瓷的基本特征。在陶瓷工业化的进程中,机械生活陶瓷代替了手工生活陶瓷满足了社会对生活陶瓷的大部分需求,从而成为主流。

机械生活陶瓷的生产之所以能成为主流,主要有以下三种因素:首先,是机械化大生产的优势。机械生产以其产品量大、产品规范、价格低廉等一系列优势使其产品适合当时社会的消费水平,从而在与手工生活陶瓷的竞争中占有优势。其次,是不断增加的城市人口对生活陶瓷的需求。工业革命造成了自然经济

^① [英]简·迪维斯:《欧洲瓷器史》,熊寥译,浙江美术学院出版社,1991年5月第1版。

的解体,大量农村人口涌向城市,成为产业工人,导致城市人口的暴增和贫富的日益分化,促使人们对廉价而实用的机械生活陶瓷的需求数量大增。面对如此庞大的城市人口对生活陶瓷的使用需求,靠传统的手工生产已无法应付,这种使命自然落到了机械生产上。再次,自由竞争的资本主义制度有利于工业对手工业的吞并。制造商为了取得更大的市场,竭力排挤手工业生产,试图以机械产品完全取代手工产品,同时,资产阶级政府一方面为了彻底清除封建制度的残余,稳固新兴的资产阶级制度,另一方面为了在争夺国际市场、掠夺殖民地竞争中攫取一席之地,通过政府行为对手工艺进行取缔,法国政府于1791年在革命时一举废除了手工业行会,接着西班牙(1840年)、德国、奥地利(1859—1860年)和意大利(1864年)竞相仿效。传统手工艺受到了严重摧残,手工陶瓷的生产也未能幸免。

基于以上客观方面的因素,它使得机械生活陶瓷的生产飞速发展,并占据了绝对的优势,相比而言,手工生活陶瓷的生产则陷入艰难的境地。在工业大生产的冲击下,部分陶瓷作坊被并入工厂,艺人成了工厂里的熟练工人;大量作坊关闭,工匠失业,技艺失传。随着机械生活陶瓷的不断发展,一些幸存下来的手工陶瓷作坊,在手工生活陶瓷的生产方面已无力与机械生产抗争,于是纷纷调整生产结构,把生产的重点放在艺术陶瓷的生产上。

二、国内手工生活陶瓷的发展状况

我国的传统陶瓷生产自明代以来,已经具备了较为严密的分工协作关系。宋应星在《天工开物》中说:“共计一坯功力,过手七十二,方克成器”。^①这种细致的分工造成制陶艺人的操作技艺单一化和专业化,一些制陶艺人甚至一辈子都在重复着同样的工艺操作,从而使其技艺日益精进。另一方面,这样的分工协作有助于生产效率和产品质量的提高。明代御窑厂在景德镇的设立标志着工场手工业的诞生和开始。

鸦片战争之后,帝国主义列强相继入侵中国,连年不断的战争和掠夺,使国民经济开始衰退,传统陶瓷业举步维艰。帝国主义凭借它们的武力和不平等条约,加剧了对中国的洋货倾销,洋瓷也是其中之一。洋瓷是以机器压制生产的,价格

^① 宋应星:《天工开物》,见熊寥编《中国陶瓷古籍集成》,江西科学技术出版社,2000年4月第1版,第55页。

低廉，对我国的传统陶瓷业造成了极大的冲击。

清朝末年，为了振兴民族工业，清政府在汉口、镇江等地开办了一批近代化的工厂。在陶瓷制造业领域，也在逐步筹办近代瓷厂，努力把陶瓷的手工制造改为机器制造，从而与洋瓷竞争。光绪时期巡抚柯逢时在奏调湖北候补道员孙廷林开办江西瓷器公司的折中写道：“委办瓷器公司，筹拨银十万两，以为之创，余由孙道自行集股，据称已得五万金，于三月间，在该镇（景德镇）建设窑厂，招集工人，专造洋式瓷器。”^①这其中的“洋式瓷器”是指机制瓷器。从1904年到1910年（光绪三十年至宣统二年）间，中国清政府先后建立了七个近代式的瓷厂，^②但所采用的是旧式的生产工具进行生产，并没有造出“洋式瓷器”。

1951年手工业作坊逐步走向合作化、集体化的道路，1958年全面形成全民所有制的大工厂，仅景德镇就合并组成了10个大型国营瓷厂。^③这种演变不仅使生产关系改变了，生产方式也由手工生产发展为半手工半机械，有的还全部实现了机械化。机械生活陶瓷开始在人们的生活中扮演重要的角色。在这些批量的陶瓷产品中，除了机械成型的产品外，还有很大一部分是注浆成型的产品。采用注浆成型的产品主要是一些造型较为复杂、机械成型无法完成的器皿，如壶、花瓶、糖缸、汤匙等异形产品。城市居民日常使用的陶瓷几乎被机械生活陶瓷所取代。机器制品的特质是产品规整、统一，机械生产抹去了手工制品中所留存的个性痕迹，而赋予产品以理性色彩。手工制品中所具有的人情味和亲切感在机械产品中已荡然无存。机械成型代替了手工拉坯，贴花代替了手工彩绘，机械生活陶瓷俨然以一种全新的面貌出现在大众的日常生活中。

陶瓷的机械化大生产在我国的起步尽管相对于西方国家而言晚了近一个世纪，但它毕竟是到来了。机械生产以它的快速和高效，在陶瓷文化底蕴深厚的中国土壤上迅速发展了起来。机械生活陶瓷以其实用性和带有工业文明的现代气息很快在中国的大地上蔓延开来，并逐渐影响和改变着人们的观念，也不断改变着人们的生活。

由于机械生活陶瓷相对于手工生活陶瓷来说是新鲜的事物，机械生产的快速和高效为工厂带来了极大的利润，再加上当时对物质生产和文化创造的认识不

^① 《柯逢时陶务奏折》，见熊寥编《中国陶瓷古籍集成》，江西科学技术出版社，2000年4月第1版，第233页。

^② 周奎书：《景德镇史话》，上海人民出版社，1989年10月第1版，第154页。

^③ 汪宗达：《现代景德镇陶瓷经济史》，中国书籍出版社，1994年版，第209页。

足,许多地区的陶瓷厂认为手工拉坯和手工彩绘是落后的生产方式而简单地加以取消。有的工厂把手工拉坯和手工彩绘只是作为新产品开发的一种手段,并未从文化的角度予以保护,一时间传统手工制瓷技艺在工厂中慢慢消失了,只有一些农村和地处边远山区的家庭作坊中仍然保留着手工的生产技艺。

随着改革开放的深入发展,各地的手工业个体作坊又开始复兴,尤其是20世纪80年代末至90年代初,大小作坊如雨后春笋般蓬勃发展了起来。一些地方政府为了打造文化品牌,也开始纷纷着手恢复本地区的历史名窑。不仅如此,20世纪90年代末以来,国内的一些陶艺家的个人陶艺工作室也开始出现了。这些个体作坊、恢复的名窑和陶艺工作室所生产的产品都是以手工制作为主,目的是为了满足不同人们对手工文化的需求。而且,这些手工作坊为了刻意与机械制品拉开距离,基本上是以艺术陶瓷的生产为主,当然也有一部分作坊生产一些手工生活陶瓷,但产品已有明显的艺术化趋势。而此时的城镇陶瓷作坊和乡村家庭作坊在手工生产方面已开始显现出了明显的差异。这种差异主要表现为:城镇陶瓷作坊主要以手工艺术陶瓷的生产为主;乡村陶瓷作坊仍然主要以手工生活陶瓷的生产为主。

乡村陶瓷作坊主要分布于交通不发达的农村和边远山区,一般以家庭为单位进行生产。它的生产与传统农村的社会环境紧密相联,一般不存在细致的分工。从历史上看,中国农村的基本经济结构是以农民劳动力为主体的小规模农业生产和家庭手工业相结合的统一体。自给自足是中国长期自然经济的特征之一。落后的生活方式,形成农村生产结构的基本形式,成为手工艺生产的经济基础和条件。这种自然的、落后的生产方式和结构,导致一切生活资料都必须以自己的劳动来解决。由于受机械产品的冲击较小,所以日常所使用的生活陶瓷仍然是以手工生产为主,产品具有较强的承继性和强烈的地方色彩。单一的生活模式导致日用器皿的生产世代相承,如瓦罐、油壶等常用的日用器皿的样式几乎没有什么变化,这类器皿的生产已经形成了相对稳定的样式。

实际上,机械生活陶瓷是不可能完全取代手工生活陶瓷的,由于生活的多元化需求,诸如使用习惯、审美偏爱、怀旧情结等等,一部分人对手工生活陶瓷仍然是情有独钟。而这部分手工生活陶瓷的生产则偏重于对手工味的追求,强调产品的工艺性和艺术表现,极力挖掘技艺潜能,制品的艺术价值开始大于实用价值,并向艺术化的方向发展。

大体而言,工业革命开始以来,机械生活陶瓷的生产逐渐成为主流,从而在

人们的日常生活中占据着重要的地位，并日益发挥着重要的作用；另一方面，手工生活陶瓷的制作，由于与人类有着天然的亲和力，也一直影响和改变着人们的生活，并朝着艺术化的方向上发展。“两者无论在生产的层面上，还是在艺术的层面上，其目标是为人的生活服务，是互为依存、携手并进的协调关系，而不存在互为排斥的绝对因素。在手工业向大机器工业转折性的变革的过程中，手工艺与大机器工业艺术设计在对人的实际生活的价值和功能方面，主次地位发生了转变，即手工艺的生产居于次要地位，而大机器工业生产居于主要地位，但这种变化是工艺美术范畴内的结构变化，而不是服务对象和本质的变化。”^①

在工业革命早期，由于机械生产的快速和高效，以及机制品的物美价廉使人们对传统的手工业产生鄙视，并有过激烈的批判，这种现象一直延续到工业社会逐步暴露出自身的弊病时，人们又开始重新思考文化与传统的价值，尤其是在后工业化社会，当机械制品开始泛滥，并不断充斥着人们的日常生活之时，手工制品的价值开始被人们重新认识，并开始受到人们的珍视，特别是近几年在世界范围内有关非物质文化遗产保护的情境中，作为手工文化的手工生活陶瓷的价值被人们普遍认同。

^① 李砚祖：《工艺美术概论》，教育出版社，2002年9月第1版，第6页。

第二章 手工生活陶瓷的审美建构

在工业革命开始以前,手工生活陶瓷是人们日常生活器物当中不可或缺的重要组成部分。当我们翻开介绍各地名窑的精装画册时,当我们到各地的博物馆进行参观考察时,都会被书中或博物馆中陈列的那些精美的手工生活陶瓷所惊叹!那精湛的技艺、巧妙的设计,以及不同的地域所呈现出的浓郁个性都会让我们发出由衷的赞叹!所有这些构成了手工生活陶瓷的无穷魅力。

第一节 实用美的演绎

实用性是生活陶瓷最具有魅力的品格。柳宗悦在谈到何为工艺之美时说:“为实用而创造,为实用而服务,这是工艺之根本。……因此,工艺之美就是实用之美。”^①当器物失去使用价值时,也就失去了美。早期的陶器创造并没有过多的装饰,只有单纯的实用意义。这种从实用性出发的造物意识,在早期的陶器实物上已经明显地凸现出来。可以试想当原始人类开始按照自己的意愿制造陶器时,那种创造所带来的喜悦是难以名状的。

原始陶器作为原始先民日常生活所使用的器物,可以说已经涉及到了当时生活的所有层面。尽管这些新的器皿在被创造出来的初期,其造型和装饰等视觉形式并不成熟,但这些新的器皿所具有的新的“功能美”,却足以让当时的人们在生理上和心理上感到快乐和满足。这种快感是建立在新的器皿所带来的好奇的基础上的。

在人类原始社会的漫长发展过程中,人类从采集、渔猎过渡到以农业为基础的经济生活。陶器的发明使人类定居生活更加稳定,农业生产得到了快速的发展。早期的原始陶器最大的特点是实用、质朴,没有过多的修饰。普列汉诺夫指出:“人最初是从功利观点来观察事物和现象,只是后来才站在审美的观点上看待它们。”^②手工生活陶瓷的造型发展也是如此,图10是新石器时代的陶罐,造型口小、腹大而深,便于储物,器表为素面,颈部以下布满细细的绳纹,器物的

^① (日)柳宗悦:《民艺论》,江西美术出版社,2002年3月第1版,第180页。

^② 普列汉诺夫:《论艺术》,三联书店,1973年版,第73页。



图 10 细绳纹陶罐 新石器时代



图 11 盆形陶鼎 新石器时代

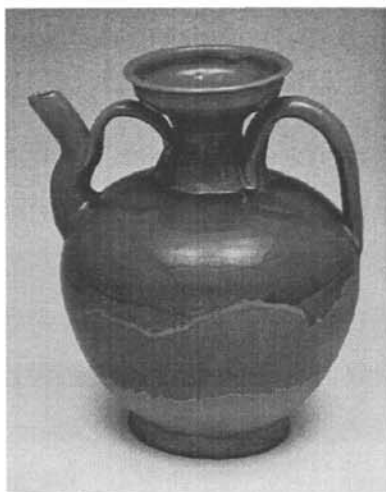


图 12 绿釉盘口单柄壶

储藏功能通过外形很明确地表达出来。原始陶器这种明确的实用功能表现在每一件器物上。三足鼎是原始陶器中最具典型的造型，其功能设计非常科学，首先，三足着地，具有很好的稳定性，其次，支起的形体便于加热。

图 11 是新石器时代仰韶文化时期的盆形陶鼎。关于陶器的三足，李泽厚先生指出：“它的形象并非模拟或写实（动物多四足，鸟类则两足），而是来源于生活实用（如便于烧火）基础上的形式创造，其由三足造型带来的稳定、坚实（比两足）、简洁、刚健（比四足）等形式感和独特形象，具有高度的审美功能和意义。”^①

又如，注子、注碗的设计。注子、注碗是宋代较流行的器物，南方瓷窑均有烧制。注子是用于盛酒的器皿；注碗的功能是装上热水以便对注子中的酒进行温热，注子与注碗的组合，更多的是从饮用者的角度进行考虑并设计的。这组酒具的设计体现了天寒之时喝酒的乐趣。

手工生活陶瓷在不断发展演变的过程中，器物的功能形态和外观也形成了较为固定的样式。器物的不同功能用途，往往由器物所具有的功能构件来辨别。这些常见的功能构件有嘴、流、系、纽、把手、提梁和盖子等。这些功能构件构成了生活陶瓷的造型特征，同时也有利于我们能辨别出器物的具体用途。

图 12 是四川生产的盘口陶壶。造型由盘口、

^① 李泽厚：《美的历程》，天津社会科学院出版社，2002 年 1 月，第 41 页。

壶嘴和壶柄等构件组成，构成了盘口壶的形态特征。

图 13 是景德镇生产的青花竹节钮梅纹盖罐，造型具有明确功能形态的是盖、钮和系等组成构件。

当然并非所有的生活陶瓷都是由有明确的构件组成造型的功能语言，有很多器物是依靠简洁的造型表明功能和用途，这类器物如碗、盘和碟等。

手工生活陶瓷的制作不仅仅是停留在简单地满足使用的层面上，它的美还集中体现在对使用者人文关怀上。例如，碗托的使用在唐代的茶具中非常普遍。它最早见于南朝青瓷，因为以托茶碗，又称茶托。李匡义的《茶托子》记述道：“茶托子，始建中相崔宁之女，以茶杯无衬，病其烫指，取碟子承之，既啜而杯倾，乃以蜡环碟子之央，其杯遂定。即命匠以漆代蜡环，进于蜀相。蜀相奇之，为制名而话于宾亲，人人便，用于当代，是后传者更为环其底，愈新其制，以至百状焉。贞元初，青郢油缁为荷叶形，以衬茶碗，别为一家之碟，今人多云托子始此，非也。蜀相，今升平崔家，讯则知矣。”^①其中的“病其烫指”道出了茶托设计的意义。茶托的制作者并没有让茶具被动地服务于人，茶托的设计使人们在饮茶时，不会被杯所烫伤，充分处理好了人与物的关系。托碟的使用在现代茶、咖具的设计里仍一直沿用，其功能也是为了防止茶杯烫手和茶汁滴漏在桌上，只不过现代托碟的形态设计更为简捷(如图 14)。

制陶艺人凭借他们对生活的理解和感悟，把聪明智慧凝集在一件件日用器皿上。



图 13 青花竹节钮梅纹盖罐



图 14 咖啡杯碟

现代

^① 李匡义：《茶托子》，见熊寥编《中国陶瓷古籍集成》，江西科学技术出版社，2000年4月第1版，第9页。



图 15 湖田窑盘龙纹油灯 宋 景德镇

人们从使用中充分享受到生活的乐趣。同时，制陶艺人把对生活的热爱和追求，通过器物传达给使用者。可以说，生活陶瓷浓缩了中国文化的优秀精髓。由于生活陶瓷是日常生活中要经常使用的器物，因此，器皿的大小设计都较为合适和合理。一般的器皿仅靠单手就能提起，如执壶、碗、盘的设计等，而一些用于储物的器皿，如罐、缸、瓮等的设计，为了充分体现其储存功能，则体积都偏大。

勤俭持家是我国古代劳动人民的传统美德，这种美德不仅反映在人们的日常行为中，也反映在器物的制造中。图 15 是宋代景德镇湖田窑的盘龙纹油灯。灯具由座、承

柱、注盏组成，油盏为夹腹碗形，中心立芯管，外壁印有错落有致的莲瓣纹样，并开有两小孔，承柱上堆雕翻转滚动的盘龙。这种灯叫“省油灯”，也称“夹瓷灯”、“清凉灯”，流行于唐代至两宋时期。器物外部上侧的小孔可注入冷水，灯油倒入浅灯碗内，点燃后，由于灯内有冷水可起降温作用，使灯油蒸发少，可节省灯油，故名。宋代陆游《齐居记事》：“书灯勿用铜盏，惟瓷盏最省油，蜀（今四川）有夹瓷盏，注水于盏唇穹中，可省油之半。”^①

张道一先生用八个字对工艺美术进行总结说：资生、安适、美目、怡神。其中的资生与安适都是指向生活的用方面。由于原始陶器的不同分类是基于实用的需要而展开的，因此，瓷器的功能设计基本上是沿着陶器脉络发展起来，并日益丰富。李渔在《闲情偶寄》中说：“人无贵贱，家无贫富，饮食器皿皆所必需。”^②强调日用器皿对于每个人的重要，而且必须具有广泛的适应性，即所谓“凡人制物，务使人可备，家家可用”，^③这就是生活陶瓷作为百姓日常使用的器物最起码要求。

^① 吴山、徐思民、陆晔：《中国八千年器皿造型》，台湾艺术图书公司，1994年版，第71页。

^② [清]李渔：《闲情偶寄·器玩部》，浙江古籍出版社，1985年2月第1版。

^③ 同上

第二节 形式美的体现

一、造型之美

实用美是手工生活陶瓷美之根本所在,同时也是手工生活陶瓷的生命力之所在,但不是全部,一件完美的手工生活陶瓷除了具有合理的使用功能以外,还应该包括造型、装饰和材质等审美要素。紫砂陶瓷艺术大师顾景舟先生说:“茶壶是喝茶的,是实用的东西,但也要给人以精神上的享受。人家工作一天很劳累,捧起茶壶也是一种享受。一把壶,让人家今天用明天厌不行,要越用越喜欢,越看越高兴才行。”^①生活中不同的功能需求是要借助于不同用途的器物来完成的,做饭要用炊具,储物要用盛储器,喝水要用饮具等,所有这些构成了手工生活陶瓷丰富的种类,而器物的使用功能是依附于一定的造型和结构来完成的,这样就构成了生活陶瓷丰富的造型样式。任何一件手工生活陶瓷都是由物质功能和精神功能两方面组成。物质功能满足用的需求,精神功能满足审美的需求,只有当物质功能和精神功能达到完美的协调统一时,器物的作用才能得到极大的发挥。造型作为审美要素在构成手工生活陶瓷美的方面有着积极的意义。

一物必有一形,而一形也有多种样式与之相配备,自陶器产生以来,在历代制陶艺人的努力下,创造出了陶瓷器丰富的造型样式。从陶瓷造型的发展历史来看,经历了一个由简单到复杂,由单一到多样的过程,这种变化与制陶技术水平的提高有关,也与审美的提高有关。早期的陶器造型以模仿编制器物和自然界的瓜果外壳为主,所以器形较为简单。“当陶器出现的时候,它们被赋予了从前普遍使用的编制用具的形式和外貌”,“若干植物的果实——例如南瓜——过去和现在仍然被原始人用来作器皿”。^②例如,葫芦造型在原始陶器中是极为多见的。葫芦作为一种天然的容器,早在陶器出现以前,就被原始先民所使用。葫芦外形自然流畅的曲线深深地印在原始先民的脑海中,当他们手持粘土进行陶器的制作时,葫芦自然成了他们参照的对象,或模仿整个葫芦,或根据使用需求取半截葫芦进行造型,因此,在原始陶器造型中,乃至以后的瓷器造型中,葫芦一直是使

^① 许周溥:《吴冠中欣会顾景舟》,见《景舟壶艺流别录》,上海古籍出版社,2004年12月第1版。

^② 普列汉诺夫:《没有地址的信》,人民文学出版社,1962年版,第160页。

用的最多的器形。

恩格斯在《反杜林论》中谈到：“形的概念也完全是从外部世界得来的，而不是在头脑中由纯粹的思维产生出来的。必须先存在具有一定形状的物体，把这些形状加以比较，然后才能构成形的概念”。^①最初的原始陶器造型是极为简单的，作为一个容器，仅仅能满足盛物的基本需求，随着人们对粘土性能的掌握和成型技术的提高，以及对形的认识能力的提高，他们逐渐可以根据使用的要求，按照自己对形式美的理解进行造型。可以说，以模仿动物、植物、人物或其他器皿为主的造型（术语叫着象生形）是我国传统陶瓷造型的主要手段，因此，以模仿的对象来命名的造型在传统陶瓷造型中非常多见，诸如石榴尊、橄榄尊、冬瓜罐、莲子罐、瓜棱罐、灯笼瓶、葫芦瓶、蒜头瓶、鸡首壶、凤首壶等等。这种象生形手法的运用一方面反映出制陶艺人对自然和生活的关注，另一方面也表现出传统陶瓷造型中朴实的造物思想。陶瓷造型正是在不断的演变中逐渐脱离了所模仿的对象，而形成了陶瓷自身的造型语言的。此外，传统陶瓷造型的传承关系也表现得十分明显，一个时代的造型或多或少地带有前代造型的特征，这从大量的考古出土文物和古文献中可以得到证实。当然这种继承不是被动地照搬照抄，而是在继承的基础上不断改进和更新，朝着更美观、更符合人们的审美需求的方向上发展。



图 16 陶鬯 龙山文化时期

当我们翻阅历史悠久的中国陶瓷图卷欣赏那些曾服务于生活的陶瓷器皿时，无不被那些构思巧妙、形式多样的造型所震撼。这种震撼不仅来自于器物的造型本身，更是来自于原始先民所具有的超凡想象力和创造力。不难想象如果缺乏对形的抽象概括能力和对器物本质的把握，是很难创造出造型如此优美、多样的器物。我国的原始陶器的制作到仰韶文化时期已经相当发达，特别是彩陶的造型，线条饱满、匀称，非常优美。陶器的种类较多，有杯、钵、碗、盆、罐、瓮、盂、瓶、甑、釜、灶、鼎、器盖和器座等。

^① 恩格斯：《反杜林论》，人民出版社，1972年12月第1版，第35页。

龙山文化的陶器在仰韶文化的基础上产生出了许多新的器形。“鬲的产生显然是从早期甗的形制改进发展而来，而鬲则是在单把鬲的口部延伸出流形成的。甗是甗和鬲的结合，中间放上活算使用。至于甗到了晚期腹部扩大变深，器形也有显著变化，有的地区还出现一种扁腹甗。”^①图 16 是龙山文化时期的白陶鬲，造型整体而不呆板，从口部向上伸出的流，不仅使器物具有良好的使用功能，也使造型产生出一种飞扬的动感，盥手置于器物的斜上方，将颈部和腹部有机地连接在一起，从力学的角度上看，斜置的盥手在使用时具有提的功能更为省力，三个袋足的设计加大的造型的量感。陶鬲的造型设计从整体上给人一种强烈的动感和向外扩张的气势，那看似某种动物又不是动物的造型，让人产生出一种难以言状的审美联想。尤其值得一提的是盥手的造型处理，它不是简单地用泥条粘接而成，而是将多根泥条相互扭卷在一起组合而成，这样既增加了量感，又使造型产生出了变化。试想如果陶鬲的盥手只是采用泥条简单地捏制而成，那么造型则显得单薄而无力，缺乏一种气势和韵味。另外翻卷的口沿处理，一方面可以防止口部烧制时的变形，另一方面增加了口部的变化和厚重感。从陶鬲的造型中，我们可以看到原始先民所具有的超乎寻常的对形的抽象概括能力。

图 17 是马家窑文化时期瓮的造型。短颈、宽肩、收腹，构成了造型的基本特征，饱满而富有张力的线形使造型产生出一种稳重、厚实感，同时又有一种向外膨胀的力量感。这种审美感觉的形成主要是取决于线形的有机组合，首先是造型以饱满的自由曲线为主导线形，在腹部形成细微的内收，这种线形的处理使造型在具有稳重的同时，又有一种向上的动感；其次是在颈部的设计上以短曲线与器体的线形产生对比，颈部所形成的体量衬托出了丰满的器身；再次是两侧耳的设计，耳的设计在造型中是点睛之笔，一方面增加了造型的虚空间使造型产生出了变化，另一方面在形的处理上又与整体的线形相统一。



图 17 瓮 马家窑文化时期

^① 中国硅酸盐学会编：《中国陶瓷史》，文物出版社，1982 年版，第 14 页。



图 18 青白釉托盏

北宋



图 19 影青托盏

宋代



图 20 青瓷牛形灯盏

东晋

陶瓷造型的发展离不开制作技艺的提高,也离不开审美水平的提高。从手制成型发展到采用轮制成型是制陶艺人不断实践的结果。轮制成型提高了陶瓷造型的表现力,同时也大大提高了造型的规整度。采用轮制成型使陶瓷造型的创造也开始变得自由而轻松,这种成型方法更具有有一种对泥的驾驭能力。轮制不仅提高了生产效率,而且也成就了原始先民的创造欲望。在快速转动的辘轳车中,泥在陶工的手中旋转,一个个造型按照设想而被制造出来。泥在手中旋转、流动,泥与手的接触所产生的快感更能激起原始先民的创造欲望。

陶瓷的成型手法不同,器物造型所呈现出的审美感觉也不相同。手制的器物造型给人的总的感觉是浑朴而厚实,对于形的表达较轮制手法更为多样,而轮制的器物造型给人的感觉是流畅而轻松。轮制技术的掌握和推广为陶器造型的发展提供了更为广阔的空间。手制与轮制从艺术表现的角度上来说并没有优劣之分,只是在制作的速度与成型的难易程度上有所差异。手制主要是靠手捏、盘筑等手法完成对形的塑造,一般人只要稍加学习便能掌握,而采用轮制成型则需要较长时间的练习才能掌握,不是人人可为。轮制技术的掌握使制陶业开始变得专业化了。轮制丰富了成型手段,拓展了形的表现领域。手制和轮制一直是我国古代陶瓷成型的主要手段。事实上,在陶瓷的成型过程中并非孤立地使用一种制作技法,而是将多种制作技

法综合地运用在同一件器物中，如器身采用轮制，而一些相关附件如耳、把手等则采用手制等，有时为了使轮制成型的器物产生出变化，在口沿处或器身进行扭曲或挤压使造型产生变化。成型技法的综合运用丰富了陶瓷造型的表现语言。

图 18 是北宋时期的青白釉托盏，采用轮制手法成型，造型甜美，做工精细，无论是盏还是托的细部处理都煞费苦心，线的长短、曲折对比使盏与托形成了一个有机整体，最为精彩的地方是盏的口沿借助陶范做成了葵口，使端庄的造型通过细部的变化处理产生出精美和灵巧之感。同样是盏与托的造型，却因造型不同同样散发出迷人的魅力。

图 19 是宋代景德镇窑的影青盏托，盏为直口，深腹，平底，线形饱满，给人以厚重之。

图 18 和图 19 是同样采用拉坯成型的托盏，但造型所表现出的美却完全不同，前者轻巧典雅，后者朴实大方。

图 20 是东晋时期的青瓷牛形灯盏。底盘和支柱均为拉坯成型，然后接上手柄并在支柱上塑牛形，造型生动有趣。类似的灯盏造型有很多，只不过有的把支柱塑成熊形、狮形或羊形等。

无论是托盏造型的不同处理，还是牛形灯盏的夸张变形，都集中地反映出了历代陶工那种不断求新求异的创造品格，正是由于有了这种不断创新品格才铸就了我国古代灿烂辉煌的陶瓷文化。

在手工生活陶瓷中有很多是出奇不意，但又是令人称赞叫绝的佳品，这充分体现出了古代制陶艺人的创造能力和聪明才智。那种不甘于平庸的创新精神在很多造型中都能令人体体会到。只要能想到的，制陶艺人都设法表现出来，并逐渐形成新的器形，当然这种创造的自由完全是建立在对泥性把握的基础之上的。

图 21 是隋代的白瓷凤把双耳瓶。造型奇特，制作精致。这件器物的造型是从盘口壶造型演变而来，尽管器物的成型手



图 21 白瓷凤把双耳瓶 隋代

法多样,但各部分的粘接自然流畅,丝毫没有矫揉造作之感。该造型的成型工艺难度是相当大的,如果没有熟练的技艺是很难完成造型的制作的。

由于材质不同而使造型所表现出的美也不相同。陶器造型给人的感觉是粗犷和厚重,而瓷器造型则给人的感觉是柔美和优雅。在原始瓷器出现的早期,其造型主要是沿袭陶器和青铜器的造型,并没有自身的造型特征,随着制陶艺人经验的积累和认识能力的提高才逐渐形成瓷器自身的造型语言。紫砂器的造型则因紫砂泥料所具有的可塑性能而使造型风格自成体系,并形成了独特的形式美感。杨永善先生指出:“中国传统的陶瓷造型,总是循着原来的造型观念发展的,总是在逐渐变化,衍生出新的造型样式。正因为如此,陶瓷造型也就比较容易出现程式化和规范化的特点,产生出形式结构严谨,经得起推敲的优秀的中国传统陶瓷造型产品。程式化和规范化是联系着的。在一种造型模式上不断地追求完美的形式,就会导致规范化造型的出现。同样,为了使某一种造型达到规范化,在完成的过程中,也会形成一批具有共同特点的程式化的陶瓷造型。”^①从陶器发展到瓷器,直至形成各自的造型语言,这个过程并非只是材料的简单转换,而是反映出古代制陶艺人对泥性的把握和对造型语言的真正理解。

另外,需要指出的是构成造型形式美特征的是外轮廓线。在传统陶瓷造型中,造型的外轮廓线一般以自由曲线为主,而极少用纯粹的直线或几何曲线。这种造型形式美感的形成,一方面与早期的陶器造型模仿自然瓜果外壳有关,因为,瓜果外壳的线形构成主要是自由曲线,由于长期模仿所形成的造型习惯,使自由曲线成了制陶艺人最善于表达的一种线型。另一方面与成型的手段有关,拉坯成型所形成的自然流畅的曲线,使造型表现出生动的形象。由自由曲线所构成的造型呈现出的是一种自由而生动、含蓄而婉约的美感。可以说自由曲线构成了我国传统陶瓷造型有意味的形式,充分体现了我国古代制陶艺人追求与自然和谐的审美理想。“这种具有意味的造型特征,并没有明确的观念、内容,也不是描绘和表达特定的对象,但其造型感染力就在于自身的形态、结构、气势、情趣,也就是造型的自然韵味。这种造型的自然韵味又是超乎于自然的一种客观美的秩序的寻求,能够起到潜移默化感染人的情绪,给人以美感享受的作用。”^②

由于每个时代的审美追求不同,陶瓷造型所表现出风格也各不相同,唐代的

^① 杨永善:《中国陶瓷艺术与造型意识》,见《装饰》,1995年,第5期。

^② 同上。



图 22 粉彩折枝花果纹带盖梅瓶
清 乾隆

造型雍容大方、端庄饱满；宋代的造型挺拔、俏丽；元代的造型粗犷、奔放；明代的造型严谨、秀美；清代的造型纤巧、繁琐。正是由于有了如此多样的造型风格才构成了我国传统陶瓷造型五彩缤纷的精彩图卷。

手工生活陶瓷的造型作为造物活动的物化体现在服务于生活的过程中也并非一成不变，而是随着生活方式的改变而不断变化。“在造物中便包含着对于艺术的创造和对美的追求。否则，当第一件实用的衣服和第一件日用的

器物完成之后，便可造福万代，为什么在式样上和装饰上又不断地进行新的意匠，因而看出各时代的差异呢？说到底，就是对于艺术，对于审美的不断探求。这种探求是永远也不会中止的”。^①如盘口壶是我国古代较典型的造型，三国时盘口和底都较小，上腹特大，重心在上部，倾倒食物相当费力，占据的平面也较大，而且还给人以不稳定的感觉。东晋以后盘口加大，颈增高，腹部修长，各部位的比例协调，线条柔和，造型优美，重心向下，放置平稳，使用时比较省力。

另外，随着生活方式和审美观念的改变，一些原本用于日常生活使用的器皿，由于已不适应实际生活的需求，失去了其实用性而逐渐被淘汰，而逐渐演变为用于陈设的器皿，而有的则因其所具有的合理的使用功能而沿用至今。如梅瓶最早产生于宋代，原为盛酒器，称为“酒位”，到了明清两代逐渐演变为陈设瓷，造型也由秀丽变得丰满。而此时的梅瓶已经完全没有了酒器的影子，它的艺术性已经高于其实用性。（图 22）

手工生活陶瓷的使用功能决定了造型的基本样式，但造型作为器物审美的组成要素，在很大程度上赋予了器物以思想和文化，并通过自身的语言表达出来。由于制作手法不同，所使用的材料不同，以及每个时代对美的追求不同，造型所表现出的风格和内涵也各不相同，由此构成了手工生活陶瓷生动和完美的画卷。

二、装饰之美

如果说造型构成了手工生活陶瓷多姿的形态，那么装饰则构成了手工生活陶

^① 张道一：《张道一文集》，安徽教育出版社，1999年19版，第228页。

瓷五彩缤纷的世界。造型和装饰为形式美的外在体现建构起了手工生活陶瓷生动的形象。

所谓装饰就是修饰、打扮。《中国民间美术辞典》对于装饰解释是：“一般指对于身体、器物、环境等所作的美化。”^①考古学、民族学和古文献资料都表明，在旧石器时代晚期，原始人就懂得装饰自己的身体，如在身体上刺纹、画身和佩戴串饰品等。据考古发掘资料表明在距今 18000 年以前的北京周口店山顶洞人就开始用蛤壳、骨管、鱼骨等做成串饰。1966 年，在北京门头沟东胡林村，发现了新石器时代早期的墓葬，在一个少女遗骸的项部，发现了用小螺壳制成的项链，在腕部也发现了用牛肋骨制成的骨镯。田自秉先生说：“这些都是原始人们审美观念的反映，是装饰的萌芽。人类具有爱美的天性，表现着对生活的信念和热爱”。^②

从广义上说装饰包括装饰纹样、装饰材料、装饰技巧和装饰意匠等。蔡元培先生说：“装饰者，最普通之美术也。其所取之材，曰石类、曰金类、曰陶土，此取诸矿物者也；曰木、曰草、曰藤、曰棉、曰麻、曰果核、曰漆，此取诸植物者也；曰介、曰角、曰骨、曰牙、曰皮、曰毛羽、曰丝、此取诸动物者也，其所施之技，曰刻、曰铸、曰陶、曰镶、曰编、曰织、曰绣、曰绘。其所写象者，曰几何学之线画、曰动物及人类之形状、曰神话宗教及社会之事变。其所附丽者，曰身体、曰被服、曰器用、曰宫室、曰都市。……人智进步，则装饰之道渐异其范围。”^③这段话对于装饰的文化内涵作出了深刻的回答。在本文中，装饰是指附丽于手工生活陶瓷上的装饰。

人类对原始陶器进行装饰来源于对自身进行装饰的经验和审美意识。在原始陶器上由于拍打、刻划、剔刺所留下的痕迹形成了陶瓷装饰的雏形。这些痕迹丰富了器物表面的视觉效果，从而起到了美化的作用，逐渐地这种自发的装饰意识上升为自觉的行为，陶瓷装饰便开始形成。陶瓷装饰是指借助于手和工具在器物表面进行艺术处理所留下的纹样和肌理等。最能代表原始陶器装饰艺术成就的是原始彩陶。原始彩陶大约出现距今七八千年，至仰韶文化、马家窑文化时期已经相当成熟。从已经发掘出土的实物资料来看，原始彩陶的装饰艺术已经有了很高的成就。彩陶装饰无论是从纹样，还是从艺术表现来看都充分表明了原始

^① 张道一主编：《中国民间美术辞典》，江苏美术出版社，2001 年 1 月第 1 版，第 19 页。

^② 田自秉：《中国工艺美术史》，东方出版中心，1985 年第 1 版，第 5 页。

^③ 蔡元培：《蔡元培美学文选》，北京大学出版社，1983 年版。

制陶人所具有的造型能力和娴熟的技艺。可以说原始彩陶开辟了我国陶瓷装饰的新纪元。

陶瓷装饰由于所表现的题材不同、表现手段不同,以及不同时代对美的追求不同,呈现出多样的风格,并与造型一起共同组成了手工生活陶瓷审美不可或缺的部分。

(一) 装饰题材的多样性

装饰作为陶瓷审美的构成要素,除了色彩和线条之外,装饰纹样也是重要的组成部分。自从陶瓷装饰由自发的行为成为自觉的行动以来,人们对装饰美的追求便没有停止过。

陶瓷装饰的发展与任何事物一样也是经历了一个由简单到复杂、由单一到多样的过程。新石器早期的陶器装饰是极为简单的,如裴李岗的陶器以红陶为主,器表除略为磨光外,纹饰主要有划纹、篦点纹、指甲纹、细绳纹、乳钉纹和席纹等。这些纹饰主要是以手或工具通过划、印等在器表留下的痕迹,或是在制作过程中将坯置于席子或垫布上印成等。这些纹饰的产生丰富了器物表面的肌理变化,从而起到装饰的作用。这些纹饰不代表具体的形象,反映出原始人类所具有的朦胧的装饰意识。这些划纹、印纹使原始人类萌发出对器物进行装饰的愿望。

随着人们认识能力和审美能力的提高,装饰的艺术表现能力也有了极大的提高。“从这种意义上讲,真正的装饰只能开始于陶器。因为正是从制陶开始,人类开始不满足于器具物质材料所固有的和加工时形成的纹样,而是赋予其自身不可能有和不可能产生的纹样,即有意识的进行装饰了。”^①这种用色彩和线条进行有意识的“装饰”开始于新石器时代的彩陶。彩陶装饰代表了新石器时代陶器装饰的卓越成就。从彩陶纹饰的流畅线条,以及纹饰上留有笔毫描绘的痕迹推断,当时已经开始使用毛笔了。从彩陶纹饰描绘的形象来看,当时对毛笔的运用已经有了一定的水平,因此,追溯中国绘画的发端,也往往从彩陶开始。

彩陶纹样的表现题材较为丰富,主要有花卉图案和几何图案,也有少数的动物纹样。热尔曼·巴赞在《艺术史》中探讨艺术起源时指出:“早期形象的栩栩如生的自然主义,可以追溯到要与世界相等同的愿望,正是这种愿望将人和其他

^① 易中天:《艺术人类学》,上海文艺出版社,1992年版,第275页。

有生命形式区别开来。动物受到大自然秩序的束缚，命定仅仅是自然界的一种盲目的力量。

而人类，恰恰相反，对周围世界具有一种天赋的感知能力，因而能摆脱世界，同时又不断地在思想上和行动上力求重新进入世界。”^①他认为原始人对身边实物的关注，是为了尽可能的造型逼真，使形象具有创造物的实在品性。比尼恩在《亚洲艺术中人的精神》中指出：“众所



图 23. 人面鱼纹彩陶盘

周知，世界上最古老的绘画和雕刻全都是以动

物为题材。……人类的这种艺术本能看起来确实是迫不及待的。人们告诉我们的说，这些绘画是为了产生巫术般的力量才绘制的；人们以为他们会给人力量，来战胜他们所追捕的野兽。但是，如果没有什么人最先证实绘画具有产生这种神奇作用的可能性，那么为什么绘画恰恰就产生在这些初民之中呢？毋庸置疑，绘画的本能最先起作用；但是，一旦发现能够画出图画的时候，牧师类型的人就要想方设法给艺术家类型的人套上缰绳，要他和他的艺术为一般性的目的服务；毫无疑问，首先被用于假想的灵异目的，然后被用于宗教。”^②这些研究表明，人类最早在造物活动中描绘动物是与他们的生存需要有关的。

在仰韶文化半坡类型彩陶中有鱼、蛙、鹿、鸟、几何纹和纺织纹等纹饰，其中人面纹是半坡类型中最具特色的纹饰，并常与鱼纹相结合（图 23）。在彩陶纹饰中，鱼形可看作是具象的图案，因为它保持了鱼的最基本的轮廓。在形象的处理上人和鱼相互寄寓和转借，有“寓人于鱼”的特殊意义。研究者普遍认为这种纹饰的设计可能是半坡部族的图腾，有着氏族保护神的性质。“在后世看来似乎只是‘美观’、‘装饰’而并无具体含义和内容的抽象几何纹样，其实在当年却是有着非常重要的内容和含义，即具有原始巫术礼仪的图腾含义的。似乎是‘纯’形式的几何纹样，对原始人们的感受却远不只是均衡对称的形式快感，而具有复杂的观念、想像的意义在内。巫术礼仪的图腾形象逐渐简化和抽象化成为纯形式的几何图案（符号），它的原始图腾含义不但没有消失，并且由于几何纹饰经常

^① [法]热尔曼·巴赞：《艺术史》，刘明毅译，上海人民美术社，1989年，第10页。

^② 英 L. 比尼恩：《亚洲艺术中人的精神》，辽宁人民出版社 1988 年版。

比动物形象更多地布满器身，这种含义反而更加强了。”^①庙底沟类型的纹饰有植物纹、动物纹、编织纹和几何纹。其中，植物纹多呈旋花纹、叶状纹；动物纹为蛙纹、鸟形象；编织纹有线纹、篮纹、绳纹等；几何纹主要由圆点、钩叶、弧线三角的曲线等组成的带状花纹。

图 24 是《鹤鱼石斧彩陶缸》，1978 年在河南临汝县阎村出土，属仰韶文化庙底沟类型。器物外壁左侧绘有鹤衔鱼的图像，画面占满了筒形腹部的一半，右侧画着一把竖着的长斧，且石斧的描绘非常写实，甚至画出了捆绑石斧柄与石斧的专门孔眼，绳索穿插的纹理结构。



图 24 鹤鱼石斧彩陶缸
仰韶文化庙底沟类型

这件彩陶缸被认为是一处部族酋长的葬具，石斧是其权力的象征，白鹤是他所属氏族的图腾，而鱼则可能是敌对部族的图腾。

马家窑文化与仰韶文化具有明显的传承关系，并在后来的发展中形成了自己的艺术特色，其中以马家窑类型最具代表。马家窑类型的纹饰有条纹、宽带纹、圆点纹、弧线纹、波形纹、方格纹、垂幛纹、平行线纹以及人面纹、蛙纹等。马家窑类型的代表器物是 1973 年在大通县孙家寨出土的舞蹈彩陶盆（图 25）。盆中绘有三组集体舞蹈纹，生动地反映了先民在劳动之暇，手拉手欢乐歌舞的形象。据研究，原始社会的舞蹈动作有拟模性，陶盆所画舞人的头饰长羽、臂腹饰物，是对一种动物的模拟。急速的共同转颈、一致方向的转眼，再现了狩猎生活的形貌，另外值得一提的是对于人物的描绘，摆脱了仰韶文化早期和中期那种以几何纹构建人面纹的图案化技法，从而使人物的描绘生动自然。这件彩陶盆是原始陶器中以人物为题材进行装饰的代表作品，也是中国美术史上最早反映现实人物活动的作品之一。



图 25 舞蹈纹彩陶盆 马家窑类型

^① 李泽厚：《美的历程》，天津社会科学院出版社，2001 年 3 月第 1 版，第 32 页。



图 26 青釉刻花莲瓣六系罐 南朝

艺术来源于生活。从彩陶纹饰所涉及的题材来看，涵盖了生产和生活的相关内容，真实地反映出了原始人类的精神状况。正是通过彩陶所描绘的纹饰才为我们了解原始人类的生产和生活状况提供了有力的证据。彩陶纹饰由最初的几何纹、动物纹，到后来的反映现实生活的题材的出现，这种演变的过程，也是人类认识能力和审美能力逐渐提高的过程。可以说从彩陶开始，陶瓷装饰逐渐形成了自身的艺术语言，也可以说从彩陶开始陶瓷装饰题材开始变得丰富和多样。

陶瓷装饰在发展过程中不断地得以充实和完善，并随着陶瓷装饰表现水平的提高，装饰题材也更为广泛。在生活陶瓷的发展过程中，用于装饰的题材几乎涉及到了所有方面，诸如花草、禽兽、植物、山川、人物等。这些题材经过制陶艺人的创造以生动有趣的形象呈现在器物表面，与器物一起构筑出了一个无比美妙的世界。

然而，陶瓷装饰题材的发展并不是孤立的，它在不断地发展过程中融入世俗文化，借鉴了其他姊妹艺术的精华。陶瓷装饰题材的内容与各个时代的文化和生活是密切相关的，可以说陶瓷装饰是一面时代的镜子，真实地映照出每一个时代的文化图像。例如，佛教自汉代传入我国，佛教艺术也随之而来，因此，在三国、西晋的瓷器上，开始出现佛造像和忍冬纹。南朝时佛教盛行，莲花作为佛教的艺术题材之一，开始普遍用在青瓷装饰中（如图 26）。唐代装饰题材在以前的基础上出现了胡人（如图 27）、卷草纹，以及狮子等图案，显然是外域装饰艺术的移植，这从另



图 27 模印胡人背琴图双耳壶 唐代

一个侧面反映出唐代的中外文化交流和受外来文化的影响。宋代的装饰题材极其丰富，但以婴戏题材最为突出，所谓婴戏，即是以儿童为主角，描写儿童种种活动，如钓鱼、玩鸟、蹴球、赶鸭、抽陀螺等。婴戏题材的大量出现应与宋初社会安定，人口增殖等的社会生活有关。如图 28 是宋代吉州窑生产的《童子垂钓枕》，童子身着紧身衣，额前留刘海发，立于岸边，手持鱼杆垂钓，河中三尾游鱼绕鱼钩而动，童子身子前倾全神贯注。作品构思巧妙，构图完整，把童子那种盼鱼上钩，又怕鱼惊走的神态刻画得淋漓尽致。元代的戏曲小说和版画非常发达，因此，陶瓷装饰中历史故事题材极为盛行，一些经典故事被作为元青花瓷器的装饰画面，如，周亚夫细柳营、萧何月下追韩信（图 29）、蒙恬将军、三顾茅庐等。这些装饰题材的运用烙上了很深的时代印迹，不仅真实地记录了每个时代的文化与生活，更丰富了陶瓷装饰的题材。

此外，在陶瓷装饰中，我们要着重提出的是吉祥题材的运用。在传统文化和世俗生活中，吉祥寓意的表达是较为突出的文化现象。

“吉祥”，本意为美好的预兆。《说文》中说：“吉，善也”，“祥，福也，从亦羊声，一云善”，《周易·系辞》有“吉事有祥”之句，由此表明吉祥是对未来的希望和祝福，带有理想的色彩。吉祥观念的产生最初是建立在宗教性的基础之上的，它与原始的卜筮活动有很大的关系。卜筮活动主要是占问凶吉的活动，卜用

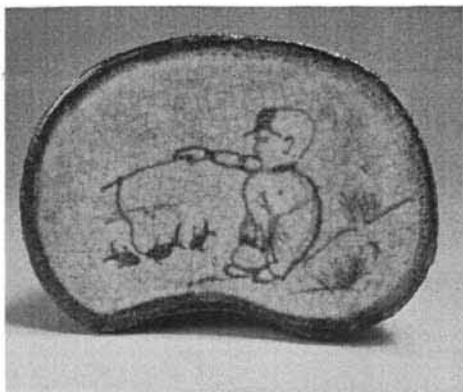


图 28 吉州窑童子垂钓枕 宋代



图 29 萧何月下追韩信梅瓶 元

甲骨上常记有吉、大吉之类的卜辞或灵验记录。古称祭祀为“吉事”，祭祀之礼为“吉礼”。《荀子·大略》谓“吉事尚尊”；注云：“吉事谓祭祀也。古者五礼，以祭事为吉礼，尚尊。”^①原始先民们通过祭祀（吉事）和卜筮活动以求安康和幸福。吉祥观念在不断的发展中，日益脱离宗教性的影响而逐渐向世俗化生活化发展。“装饰图案的吉祥主题，包含着传统文化的众多内容和人文主义精神，吉祥作为装饰的主题是人生的主题，世俗生活的主题，而不是非人的、异化的主题，它是传统文化精神的镜子，是传统民俗文化主要内容，包括了人生的各种需要和方方面面。所谓‘吉者有福善之事，祥者嘉庆之征’。”^②装饰的吉祥寓意是将象征吉祥的纹样装饰在器物上，从而赋予器物以吉祥之意，实际上是使装饰的对象在人的观念中神化了。吉祥主题是以吉祥的未来形式预示着人们努力的方向，将远离现实的东西通过艺术的形式再现出来，反映出人们对于未来的希望和乐观主



图 30 青花龙纹梅瓶 元代

义态度。为了迎合使用者的吉祥需求，陶瓷装饰中出现了大量的具有吉祥寓意的纹饰。陶瓷装饰的吉祥寓意早在彩陶中的装饰中就已经出现，如借鱼的多子隐喻为生殖的兴旺，“像仰韶期半坡彩陶屡见的多种鱼纹和含鱼人面，它们的巫术礼仪含义是否就在对氏族子孙‘瓜瓞绵绵’长久不绝的祝福？”^③到两宋，及至明清这类吉祥寓意的题材就更为常见。在世俗化的生活中，凡事必求吉祥，因此，装饰纹样要求样样如意，个个吉祥。汉马融说：“当敛是五福之道，用布予众民”，其五福为：“一曰寿，二曰福，三曰康宁，四曰攸好德，五曰考终命”，^④攸好德是说人皆好有德，考终命即长至老而终。五福的具体内容主要是指福、禄、寿、喜、财，

^① 梁启雄：《荀子简释》，中华书局版。

^② 李砚祖：《装饰之道》，中国人民大学出版社，1993年6月，第1版，第58页。

^③ 李泽厚：《美的历程》，天津社会科学院出版社，2001年3月，第1版，第30页。

^④ 《尚书·洪范》

基本上涵盖了世上所有的好事善事。

象征吉祥的东西就是所谓的“吉物”。吉物的选择有的是选其寓意，有的是用其谐音。在手工生活陶瓷的装饰中，用以象征吉祥的物主要分为三大类，1.动物类 2.植物类 3.器物类。动物类有麒麟、龙、凤、鹤、鱼、鹿等。麒麟是中国古代传说中的一种祥瑞神兽，形象略似鹿。独角、牛尾、全身披鳞甲，被视作吉祥的象征。以麒麟送子纹为例，寓“早生贵子”、“福增贵子”之意。龙是传说中的神，是中国古代封建帝王权威的象征，皇帝以“真龙天子”自居，另外龙还有神佑的意义，人们希望龙是农业生产的保护神。

图 30 是元代景德镇窑生产的青花龙纹梅瓶。龙体矫建，踩云飞舞；肩部绘饰如意纹肩纹，胫部绘缠枝莲纹和仰莲瓣纹，造型优美，纹饰饱满，是一件难得的珍品。关于凤，《说文》中说：“凤，神鸟也。”《南次三经》云：“丹穴之山，



图 31 青花云凤纹高足碗 元

有鸟焉，其状如鸡，五采而文，名曰凤皇，首文曰德，翼文曰义，背文曰礼，膺文曰仁，腹文曰信。是鸟也，饮食自然，自歌自舞，见则天下安宁。”古代认为当凤皇鸟出现时，意味着圣天子将现世，太平盛世大吉祥将到来。在社会生活中，人们常常以龙比喻男，以凤比例女，反映出人们望子成龙，盼女成凤的美好愿望，因此，在陶瓷装饰中龙、凤纹样经常结合使用。

图 31 是元代生产的《青花云凤高足碗》，凤的纹样描绘简练、概括，在表现手法上与云朵纹协调统一，整个高足碗的装饰给人以一种清新的视觉效果。



图 32 青花松鹤纹碗 清 道光

鹤是一种长寿动物，借仙鹤寓意人的长寿不老（图 32）。鱼是“余”的谐音，因此，以鱼表示富足、富裕的含义。鹿是“禄”的谐音，因此，以鹿寓意富贵。

植物类有牡丹花、石榴花、灵芝、松、

竹、梅、瑞果等。牡丹花在唐代长安的庭苑就广为栽培，被人视为繁荣昌盛、美好幸福的象征，在陶瓷装饰中常被运用。石榴花，由于石榴在一个果实中包含着数目很多的种子，因此作为多子的象征。灵芝，有长生不老之意，在陶瓷装饰中常被变形为如意的云形而广泛运用。松竹梅三友又称“岁寒三友”是受文人画影响的题材。三友是指由象征长青不老的松、君子之道的竹，以及冰清玉骨的梅组成的纹饰。三者之性常为文人自我标榜，反映出古代文人清高的气节。另外还有以梅、兰、竹、菊组成的“四君子”象征君子的德行。

象征吉祥的瑞果主要有石榴、枇杷、蟠桃和樱桃等。石榴色红、多子，且开口被寓意多子多福的吉祥物。枇杷金黄的果实如“金丹”、“金玉”而成为多财的宝贵吉祥物。蟠桃因有西王母蟠桃宴的故事因而被认为是吃了能长寿的仙果，在装饰中常被寓意长寿的吉祥物。樱桃则是爱情的象征。



图 33 粉彩八吉祥纹碗

清

器物类主要是八宝。“八宝”是我国的传统纹样。佛教题材中的“八宝”又称“八吉祥”，内容是“法轮、法螺、宝伞、白盖、莲花、宝罐、金鱼和盘肠，”^①这八种器物是佛教庙宇中供在佛、菩萨“神桌”上的吉祥器（图 33）。后来成为瓷器装饰中极为普遍的题材。道教中的“八宝”又称“暗八仙”，在明代十分风行，道教中的“八宝”即八仙所用的器物，吕洞宾的

宝剑、张果老的鱼鼓、何仙姑的笊篱、李铁拐的葫芦、汉钟离的扇子、曹国舅的阴阳板、韩湘子的花篮和蓝采和的横笛。还有其它宝物所组成的杂宝，有钱文、祥云、灵芝、卷轴书画、鼎、元宝、锭、珠、犀角、方胜、红叶、艾叶、蕉叶、珊瑚等等。

还有的是直接用文字表现出吉庆语句，如在碗心书写“福”、“禄”、“寿”、“魁”、“元”等吉语字，以及“神禄寿喜”、“富贵长命”、“寿山福海”等吉语句。

图 34 是雍正时期生产的青花寿字纹盘，盘内口沿绘梵文寿字一圈，外壁绘

^① 中国硅酸盐学会编：《中国陶瓷史》，文物出版社，1982 年 9 月第 1 版，第 406 页。

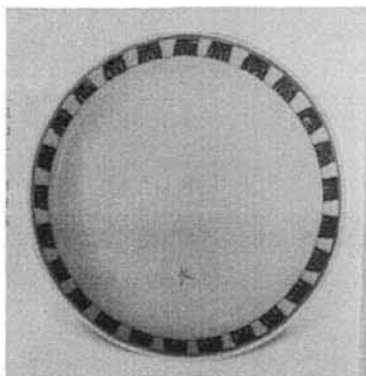


图 34 青花寿字纹盘 雍正



图 35 青花釉里红松石纹碗 乾隆

莲托寿字纹，装饰简洁，主题明确。

图 35 是乾隆年生产的青花釉里红松石纹碗，这件作品集诗、书、画、印为一体，碗上书“三元及第”文（旧称乡试、会试、殿试之第一名者为解元、会元、状元，合称“三元”）。

这些具有吉祥寓意的陶瓷装饰反映出传统文化的精神，同时也反映出人们对美好生活的追求和愿望。

一些具有吉祥如意图案的组合反映出古代制陶艺人朴实的装饰理念，纹饰的组织搭配也逐渐形成了程式化语言，如：

寓意	取材
福寿如意	蝙蝠、桃、灵芝
延年益寿	松鹤
一路荣华	鹭鸶、芙蓉
喜上眉梢	喜鹊、梅花
富贵平安	牡丹、花瓶
富在眼前	蝙蝠、钱
连年有余	莲花、鱼
竹报平安	小儿放爆竹
三阳开泰	三只羊
眉开五福	五朵梅花
高官厚禄	官人、鹿

金玉满堂——水仙、海棠

福寿双全——蝠、桃

松鹤延年——仙鹤松树

这些具有吉祥寓意的图案组合生动地反映了世俗化和生活化的特性,这类图案同时也出现在花鸟画、年画中,反映出审美的普遍性,明清时期为最盛。

另外,需要指出的是书法作为一种艺术形式在手工生活陶瓷的装饰中也运用的很多。一首诗,或一联句,或一单句,既具有装饰韵味,又反映出当时社会生活的文化状况。由于各地的材质不同,书法的艺术表现形式也各不相同,铜官窑的釉下彩,景德镇的青花、粉彩,以及宜兴的紫砂等都呈现出不同的风格。书法与诗文相结合从另一个侧面表现出手工生活陶瓷装饰的多样风格。

手工生活陶瓷装饰题材的发展与人们的审美及装饰技艺的提高是紧密相连的,庞薰琹先生在谈到图案的设计时指出:“图案事业是和生活紧紧结合在一起的,那末也是同人民的喜爱紧紧结合在一起的。而群众所喜爱的,也不是老一套,一成不变的,因为生活是在发展的,人民群众的喜爱也是在发展的。”^①另外装饰题材的发展有的也与统治阶级的提倡和喜爱分不开。如,雍正本人不爱墨菊花和藤萝花,就在雍正十年五月二十四日和十一月二十七日先后下令:“藤萝花……再画珐琅器皿时不必画此花样”;“墨菊花……嗣后少画些”;并且极力提倡为他的统治歌颂昇平的图案,如“久安长治”(九只鹌鹑和长树的谐音)和“玉堂富贵”等;雍正九年八月十九日“奉 上谕,着有釉、无釉白磁器上画久安长治、芦雁等花样珐琅”。^②

陶瓷装饰由最初简单的划纹、绳纹发展为具有浓郁的生活气息和丰富文化内涵的画面,这个发展过程是基于人的认识能力和陶瓷表现技艺提高的基础之上的。装饰题材在不断丰富的过程中,不仅表现出承继关系,而且也深刻地反映出每个时代的历史和文化发展脉络。装饰题材的发展过程是不断地融入了世俗文化和其他姊妹艺术的精华的过程,是自身装饰语言不断形成的过程。

(二) 装饰技法的丰富多样

丰富多样的装饰技法是构成生活陶瓷装饰魅力的重要组成部分。陶瓷装饰由

^① 庞薰琹:《图案问题的研究》,大东书局出版,1953年版,第27页。

^② 转引中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年版,第448页。

最初的刻、划、印等简单的技法发展为色釉、彩绘、以及综合技法的运用，大大拓展了装饰的表现空间，丰富了手工生活陶瓷装饰的表现语言。装饰技法的发展过程是人认识自然和改造自然能力不断提高的过程，也是人的艺术表现能力不断提高的过程。“手工业者喜爱他的材料，骄傲他的技巧，每遇一种新花样为他所创的时候，常感到一种创造的兴奋。”^①陶瓷装饰技法结合陶与瓷等不同材质，形成了不同的表面肌理，建构出了自身独特的表现语言。

新石器时代早期的原始陶器装饰技法是极为简单的，主要是借助拍打、刻划、剔刺等手法在坯体上留下的痕迹而形成装饰，有的是用席子或布印在半干湿的坯体上形成席纹或布纹。这些划痕或印纹使坯体表面形成质朴和粗犷的肌理。这些肌理在美化和装饰器物的同时，仍保持着泥的自然本色，给使用者以亲切感。在此基础上，又产生了压印、拍印和彩绘等装饰技法，大大丰富了原始陶器装饰的表现语言。

所谓压印，是指用有纹饰的工具在陶坯上压印出纹饰的装饰技法。其中以绳纹为代表。它是把绳子缠在在细木棒上，使其成为中间粗两端细的轴状工具，并用此工具在陶坯上压印出成排而整齐的绳纹。这种技法从早期的磁山文化开始，几乎流行于整个新石器时代。

拍印，是指用刻有条形、方格或几何形的阴纹的木板或陶拍，拍印在陶坯上而形成篮纹、方格纹和几何纹印纹的装饰技法。拍印时用砾石或陶垫垫在陶坯的内部，以防止变形，同时也起到加固陶坯的作用。由此可见，拍印技法不仅是装饰的需要，而且也是成型的需要，同时也可以推断：拍印技法是在成型过程中生发出来的。采用拍印技法时，所选用的纹饰是针对器物的形状和大小而定的。象瓮、坛和体量较大的罐，拍米字纹、方格纹、米筛纹、粗麻纹等比较粗犷的花纹；小件器皿如孟、钵和各式小罐，拍细麻纹等比较细密的纹样，做到纹饰与器形相协调。

以上这些装饰技法主要适用于是陶质器物的装饰，即使是在现代陶艺的创作中



图 36 方格纹陶罐

西汉

^① [英]马凌诺斯基：《文化论》，华夏出版社，2002年1月版，第95页。

仍然普遍采用。

图 36 是西汉时期的方格纹陶罐。器物采用手制成型，装饰采用拍印法。敦实的造型与方格纹装饰构成了完美的统一体，给人感觉是粗犷而自然。

我们谈陶瓷装饰技法，彩陶的作用和地位是不容忽视的，因为彩陶为中国的陶瓷装饰开创了一个崭新的时代。彩陶艺术产生于新石器时代的仰韶文化，彩陶纹样是用彩料画在陶器的坯胎上，然后烧制而成。据测定，仰韶文化彩陶的烧成温度为 $900\sim 1000^{\circ}\text{C}$ 。彩料有黑色，也有红色。黑彩中主要着色元素是铁和锰，赭彩的主要着色元素是铁。研究表明，当时已经开始使用毛笔。彩绘技法的使用拓展了陶瓷装饰的艺术表现领域，为瓷器的装饰发展打下了坚实的基础。

陶瓷装饰技法的发展是建立在制陶艺人对陶瓷泥性的把握和工艺的日益精进的基础之上，集中体现出了陶瓷艺人的创造智慧。伴随着瓷器的产生，陶瓷的装饰技法也开始丰富起来。陶和瓷在发展过程中，逐步形成了各自的装饰语言。不同的材质，不同的审美追求，不同的地域文化，生发出不同的陶瓷装饰技法。陶瓷装饰技法不断丰富和发展，见证着历代陶瓷艺人不满足于现状的创新品格。正是由于历代陶瓷艺人的不懈努力才使陶瓷装饰的百花园里繁花似锦，万紫千红。

1. 刻划花装饰，是指用刀类工具在坯体上刻划出纹样，然后罩釉入窑烧成的装饰技法。在技法的处理上往往既“刻”又“划”，同时应用，因此，人们一般统称其为“刻划花”。

刻花装饰是用刻刀在坯体上刻出一边深一边浅的线条花纹，这些深浅不一的



图 37 青白釉刻花莲花纹 元

线条使釉料的填充厚薄不均，从而产生釉色浓淡不一的视觉效果；划花是用尖利工具，在坯体表面刻划出花纹，然后施釉烧成的。划花装饰划痕较浅，线条自由流畅。

在刻划时，必须掌握坯体的干湿程度，太干容易使坯体崩裂，太湿又运刀不畅，都会影响线条的韵味。刻划花技法主要是通过线的长短、曲折、宽窄、疏密、深浅对比形成装饰的韵律美，讲究釉色、线条、刀法和

纹饰的有机组合。

刻划装饰在陶瓷装饰中是较为常见的技法，但瓷质、釉色和刀法的不同，产品所呈现出的风格也各不相同。刻划装饰在宋代较为流行，很多产地都有运用，如越窑、定窑、耀州窑、磁州窑、景德镇窑和龙泉等，其中，景德镇窑的影青刻划花装饰是较具特色的。

景德镇窑的影青刻划，一般采用一边深，一边浅的所谓半刀泥的刻划法，线条有深有浅，有宽有窄，变化丰富。施釉烧成后，使刻得深的地方积釉厚而呈色深，浅的地方釉色介于青白二色之间，从而使整个器面呈现出一种青白相映，素雅甜美的格调。

图 37 是元代景德镇窑生产的青白釉刻花莲花纹盘。釉色滋润，莲花纹饰简洁，用刀奔放流畅，寥寥几笔，有着典型的民窑特征。

刻划装饰的应用较为灵活，有时是在坯胎上刻划，有时是施釉后在釉上进行刻划，如白釉划花、白釉釉下黑彩划花、刻花与篦划结合、珍珠地划花等。

白釉划花装饰是先在坯体上敷一层白色的化妆土，再用尖状工具划出纹样，然后施釉烧成（如图 38）。

白釉釉下黑彩划花装饰是先在坯体上敷一层白色的化妆土，然后用细黑料绘画纹样，再用尖状工具在黑色纹样上勾划轮廓线和花瓣叶筋，划掉黑彩，露出白色化妆土，施一层薄而透明的玻璃釉，入窑烧制，黑白两色形成强烈对比。



图 38 磁州窑白釉刻花钵 宋

刻花与篦划纹结合装饰是先用尖状工具刻出纹样的轮廓线，然后在轮廓线内以篦状工具划复线纹，从而形成丰富纹饰。从生产工效来说，采用篦状工具刻划装饰一件器物比用单线装饰更节省时间。图 39 是北宋时期耀州窑生产的划花三鱼碗。制瓷艺人以篦状工具在碗的内壁左旋右转划出生动的波浪纹，用简洁有力的线条刻出鱼儿游动的神态，宛如鱼儿在波光鳞鳞的



图 39 耀州窑划花三鱼碗 北宋

水浪中游荡，产生出无比美妙的意境，给人以无尽的遐想。

珍珠地刻划花装饰晚唐时创始于河南密县，北宋时在磁州窑系中发展很快，河南密县、登封、鲁山、宝丰、修武和新安，山西的介休、河津和交城诸窑都有生产，尤以登封窑产量最大。各窑所生产的珍珠地划花器物有枕、瓶、罐、炉、洗、碗和灯等。其装饰方法是先在坯体上敷一层白色的化妆土，然后用刀划出纹样，再在纹饰以外的空间里用铁工具打戳成珍珠般的小圆圈，衬托出主题纹样，从而形成疏密、繁简、灰白对比。采用珍珠地刻划花技法装饰的器物画面构图饱满，纹饰丰富，给人精致的感觉。这种装饰方法是模仿唐代金银器打制痕迹的方法，并结合陶瓷材料特点而形成的。由此可见，一种新的陶瓷装饰技法的产生一方面是建立在前人的经验的基础上，另一方面是不断地借鉴姊妹工艺美术的精华，结合陶瓷材料特点，并在不断的发展过程中逐渐形成自身的表现语言。



图 40 珍珠地划花双虎纹瓶 宋



图 41 褐釉印花瓷洗 隋

图 40 是北京故宫博物院收藏的宋代登封窑珍珠地划花双虎纹瓶。瓶体上刻划双虎搏斗纹，一虎张牙舞爪，一虎欲扑姿态，背景以柱石、丛草相衬，下方刻十六莲瓣，纹饰空白处填满了珍珠般的小圆圈，构图饱满，形象生动。

2. 印花装饰 新石器时代早期的席纹和布纹可以说已经具备了印纹装饰的雏形，它是利用泥的可塑性能形成纹样的一种装饰方法。当时的拍印、压印都是印的不同表现手段。

印花装饰是指用带有花纹的印戳或用瓷质的印模压印于坯体表面形成纹样的装饰方法。这种装饰方法快速、便捷，且纹饰统一，适合于批量生产。

图 41 是隋代褐釉印花瓷洗。在洗的口部和腹部划出弦纹，在弦纹之间印出四组朵花纹样，各纹样之间以条纹线隔开，形成连续图案，在弦纹的两侧刻莲瓣

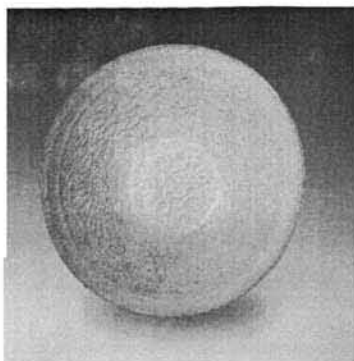


图 42 印花双凤茶花纹碗 宋

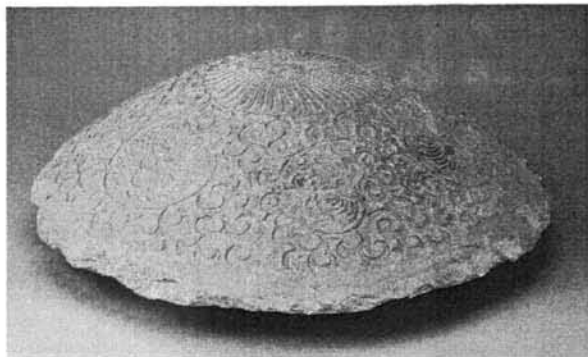


图 43 缠枝菊纹碗模 宋代

纹一周。施褐釉烧成后，显出釉下的花纹，由于釉的流动产生釉色不匀，使器物古朴而凝重。

印花装饰在隋代已经开始流行，到宋代更是发展到了极致，且工艺日益精进，几乎每个产地都有生产。同样是采用印花装饰，但因各窑产的材质不同，产品所表现出风格也各不相同，如定窑的白瓷印花，耀州窑的青瓷印花，景德镇窑的青白瓷印花等，都有各自的特色。隋代时的印纹纹饰较为简单，有的是用印戳在器物外壁或碗、盘的中心部位印上纹样，到宋代发展为满花装饰。宋代的印花纹样一般装饰在盘碗的内壁，纹饰布局严谨，层次分明。有些纹样受缂丝纹样，以及金银器纹饰的影响较大。

图 42 是宋代景德镇窑生产的印花双凤茶花纹碗，现藏于故宫博物院。凤的造型优美，纹饰构图严谨，繁而不乱，反映了宋代的印花装饰艺术水平。宋代印花装饰的发展与当时刻划花装饰的流行是分不开的，从两者的表现形式来看都是借助于刻与划的技法，印花装饰是将纹样刻在印模上，而刻划装饰是直接刻划在坯体上，因此，刻划装饰多为阴纹，而印花装饰多为阳纹。刻划装饰的刀锋犀利、线条流畅，而印花装饰的线条则较为含蓄柔和，这种风格的不同是由各自的装饰工艺决定的。

图 43 是宋代的一款缠枝菊花纹碗的印模。纹样的刻划手法细腻，纹饰穿插有致，构图极为讲究，可见当时的印花装饰工艺已有相当高的水准。

印花装饰的流行和普及是基于手工生活陶瓷的快速发展基础之上的。南北朝开始，人们日常的生活用具如金属制品和漆器等，已经逐渐被青瓷所代替。以陶瓷为材料的日常生活器具开始在日常生活中占据重要地位，产量也与日俱增。由



图 44 青釉贴花罐 南朝



图 45 模印凤鸟团花纹壶 唐代

于社会需求量的激增,对生产的效率就提出了更高的要求,生产同一款产品如何才能达到即美观又耗时短,这是每个制陶艺人都将思考的问题。而要做到这一点,生产工艺的简化是必要的前提。印花装饰工艺正好适应了这种批量生产的要求。印花装饰工艺简单,便于学习和掌握,因此,隋代以降得到了普及和推广。

3. 贴花装饰 所谓贴花装饰是指用泥片在模子上印模出纹饰,或手塑出的部分花纹,然后用泥浆粘贴在器物表面的装饰工艺。贴花又称“模印贴花”,可能起源于模塑器物的附件,后来逐渐发展为用浅浮雕的图案装饰。贴花装饰的纹样采用模印成型,立体感强、层次多、变化丰富,具有较强的装饰性。贴花装饰在西汉原始瓷中就已经出现,只不过当时是在器物的肩部粘贴细扁的泥条,从而形成引人注目的凸弦纹。贴花装饰经三国、南朝的发展,到唐代已相当成熟,粘贴技术非常精湛。

如图 44 是南朝时期生产的采用贴花装饰的青釉贴花罐。罐的肩部置有八系,肩腹部用凸弦纹相隔,分三组进行装饰,纹饰有莲蓬、朵花纹、动物和菩提纹。该器物装饰立体感强,层次丰富,装饰味很浓,是安徽寿州窑的早期产品。

图 45 是唐代生产的模印贴花凤鸟团花纹壶。模印纹饰工整精细,形式感强,因褐彩釉的流动使纹样凹的部分呈色深,浅的部分发色淡,形成淋漓酣畅的艺术效果。

贴花装饰由于是采用印模进行生产,产品的纹饰统一,因此比较适合批量生产的要求。贴花装饰工艺的难点在于所贴的纹样与坯体的干湿程度的掌握,如果两者干湿相差太大,则粘贴处易开裂。

4. 剔花装饰 所谓剔花是指将纹饰以外的地子剔去,花叶上再划以花蕊和叶筋,使纹饰具有浮雕感的装饰方法。剔花装饰的特点在于利用剔除表面釉层或



图 46 白釉剔花牡丹纹罐 西夏



图 47 褐釉剔花纹瓶 西夏

化妆土后所露出胎色，衬托出主题纹样，从而形成色彩的对比，虚与实的对比。剔花装饰由于所使用的面釉不同，或化妆土的色彩不同，装饰效果也不相同。从已有剔花产品来看有白釉剔花和褐釉剔花等。

白釉剔花是在坯胎上先敷一层白色化妆土，然后将纹样以外的白色化妆土剔去而露出黄褐色的胎色，从而达到突出白色主题纹样的装饰目的（图 46）。

黑釉剔花是先在坯胎上施褐釉，然后剔除纹样以外的褐釉，露出地色，从而形成黑与白的对比。

图 47 是西夏的褐釉剔花纹瓶。纹饰以牡丹花为主题，在纹样的装饰处理上既有划花技法，又有剔花技法，线条流畅，技法娴熟；画面构图疏密有序，花与叶的描绘鲜活灵动，生机盎然；褐釉与黄褐色的胎形成黑白对比，形成质朴、清新的艺术语言，整件器物传达出制陶艺人的艺术天赋和审美追求。



图 48 黄釉刻花人物花鸟罐 民国初

图 48 是民国初期，湖北生产的黄釉刻花人物花鸟罐。采用剔花的手法，在肩部饰一圈花卉纹样，肩下饰一圈回形纹，经足处饰一圈变体莲瓣纹。腹部一圈分为六个画面，分别饰有古装人物形象和花鸟禽兽纹样。最后施以黄色透明釉入窑烧成。

5. 釉下彩装饰 所谓釉下彩是指在坯胎上用色料进行彩绘，然后罩一层

透明釉入窑烧成的装饰方法。釉下彩顾名思义是指釉彩呈色于釉下。传统釉下彩装饰从呈色来分主要有三大类,即以氧化铁为主要着色剂的褐彩和黑彩;以氧化钴为主要着色剂的青花;以氧化铜或氧化亚铜为主要着色剂的绿彩和红色釉下彩绘——釉里红。

釉下彩的出现拓展了陶瓷装饰的表现领域,由于用于釉下彩装饰的主要工具是毛笔,因此,在装饰过程中无疑会受到中国画或书法的影响,这样在陶瓷装饰中能让人领略到绘画和书法的魅力。

中国最早的釉下彩出现在三国时期。1983年在江苏南京的三国墓中出土的青釉褐彩壶,是迄今发现最早的釉下彩绘瓷。唐代的釉下彩装饰工艺已经非常成熟,尤以长沙铜官窑釉下彩为代表。唐代长沙窑属青釉系统,当时的模印贴花装饰风格独特,因模印贴花加饰了釉下褐色彩斑,进而发展为釉下彩绘。虽然釉下彩三国时就有,但长沙铜官窑的釉下彩绘仍具有开创性的意义。铜官窑釉下彩的

烧成温度一般在 1150~1200℃。釉中彩的着色元素主要是铁和铜,由于它们在不同的烧成气氛下呈现出不同的颜色,从而形成各种色调。在装饰表现上,有用笔画的,也有用圆点连成图案的。装饰时吸收了中国画的绘画技法,用笔灵活、大气,颇有大写意的韵味;点彩装饰法可能是取法于蜡染,点彩工整细腻,色调明朗和谐。长沙铜官窑的彩绘吸收了唐代花鸟画的技法,从实物资料来看用笔流利,形象生动,一气呵成,具有较高的艺术成就。



图 49 磁州窑白地黑花罐



图 50 白地褐彩双鱼碗 明

另外,在传统釉下彩装饰中,磁州窑的釉下彩绘工艺较为独特,并形成了自身的风格。磁州窑系坯体原料取材于当地,由于粘土中含铁量较高,烧成后瓷胎泛黄,为了提高瓷器的外观质量和白度,在坯胎表面敷了一层白色的化妆土。化妆土是一种含铁量低

和含铝量较高的粘土。磁州窑的釉下彩就是用彩料绘于敷有白色化妆土的坯胎上，然后施釉烧成。磁州窑釉下彩瓷所用的着色料主要是含铁的矿石，当地称为：“斑花石”。实际上是一种含铁量很高的褐铁矿，釉下黑彩或褐彩的区别，主要取决于彩料中着色矿物的含量，黑彩的含铁量是褐彩含铁量的一倍多。因为彩料中铁含量较高，烧成后花纹呈现铁锈般的赭红色调，所以又称“铁锈花”。磁州窑的釉下彩绘的风格特点在于透明釉之下的化妆土的白色，与黑、褐色形成强烈的对比，

图 49 是元代磁州窑生产的白地黑花罐。以黑彩弦纹将造型分割成几个装饰段，腹部以三个连续的如意形开光进行装饰，内饰牡丹纹样，外饰卷云纹和水波纹，肩部以缠枝莲装饰，线面结合，黑白对比，颇具大写意的用笔与工整的装饰结构营造出了一清、朴实的意趣。

图 50 是明代生产的白地褐彩双鱼碗。碗通体施白釉，碗内、外口沿均刻划双弦纹，腹部两侧用褐、黄彩绘游鱼图案，鱼的造型处理装饰性较强，具有浓郁的民间色彩。

釉下彩装饰工艺的开创和运用丰富了中国传统陶瓷的装饰方法，使以刻划、印花、剔花、贴花等装饰方法为主的传统陶瓷有了新的转变，产生出了新的视觉形式，为景德镇青花的发展奠定了基础。

6. 剪纸贴花装饰 是指把剪纸粘贴在器物坯胎上，然后施釉，经烧制形成纹饰的一种装饰方法。剪纸贴花是制陶艺人把民间艺术与陶瓷艺术相结合的最有说服力的例子。剪纸是我国民间艺术中的一个门类。逢年过节人们常把具有吉祥寓意的剪纸贴在门窗上，以示喜庆。剪纸一般具有窗花、衣鞋纹样稿本等作用，宋代时的江南地区比较流行。宋代江西吉安永和窑的工匠们，把剪纸移植到黑釉茶盏，从而形成一种别具一格的装饰形式。

图 51 是宋代吉州窑生产的动物纹盏，现藏于台湾鸿禧美术馆。碗外壁施玳瑁釉，内壁则主要以剪纸贴花手法进行装饰。纹饰共分三组，每一组表现一种动物，并配有背景。剪纸风格鲜明，装饰工整，色调柔和，



图 51 吉州窑动物纹盏 宋

是一件难得的珍品。

另外,与剪纸贴花工艺相类似的装饰方法还有木叶天目。它主要是用经过加工的树叶蘸釉贴于碗内然后烧制而成。

7. 青花装饰 是指以天然钴为色料在坯胎上用毛笔描绘纹饰或图案,然后再罩透明釉,在高温中一次烧成的装饰方法。青花装饰属于釉下彩装饰的范畴,它是以绘画的方式进行表现,因此,能够将中国书画艺术的成就与瓷器结合起来,丰富了陶瓷装饰的语言。

我国的青花瓷唐代就开始烧造。1975 年扬州唐城出土的青花瓷片是迄今为止我国发现的最早的青花瓷。由此说明唐代就开始了青花瓷器的制作,但相对于景德镇的青花瓷器来说仍处于初级阶段。

青花瓷器的烧制成功,在我国陶瓷史上具有划时代的意义。青花瓷器自产生以来倍受人们推崇,主要有以下几个方面的优点:“一是青花的着色力强,发色鲜艳,窑内气氛对它影响较小,烧成范围较宽,呈色稳定。二是青花为釉下彩,纹饰永不褪脱。三是青花的原料是含钴的天然矿物,我国云南、浙江、江西都有出产,也可从国外进口,有充裕的原料可供使用。四是青花瓷器的白地蓝花,有明净、素雅之感,具有中国传统水墨画的效果。五是具有实用美观的特点,深受国内外人们的喜爱。”^①如果说元代以前的瓷器装饰主要以刻划、印花、剔花、贴花为主,笔绘技法只占其中很少一部分,那么自青花装饰普及并成为主流以后,刻划、印花、剔花和贴花技法开始居于次要地位。青花瓷器一经出现便迅速发展



图 52 青花莲花纹盘

元

起来,并被人们所喜爱,同时以生产青花瓷器为主的景德镇开始也为世人所了解。邓白先生在论及民窑青花瓷和官窑青花瓷的区别时指出:“民族化、大众化,是民间青花瓷器另一重要特点。它不仅贯串着民族性格、民族感情,体现了民族审美意识的共同特征,而且具有广泛的群众基础和实用价值,这是官窑青花所没有的,也不

^① 中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年9月第1版,第339页。

可能达到的优势。”^①

青花装饰主要是通过绘画的方式表现，因此，中国书画线条的粗细、疏密、点线的对比，用笔的刚柔、虚实、浓淡、轻重的变化为青花装饰提供了参考。青花的青色与国画中的墨色非常接近，国画中墨分五色，青花同样能够做到，因此，即使是单色的青色同样表现出丰富的层次。毛笔的灵活和多变构成了青花线条的笔墨意趣。青花装饰通过瓷绘艺人的演绎图解为一幅幅优美的图画。青花装饰推动了景德镇民窑的大力发展。

图 52 是元代景德镇窑生产的青花莲花纹盘。线条圆浑、流利，粗细结合，用笔生动、洒脱，颇有几分书法的韵味。

明代的青花瓷器对世界的陶瓷工艺产生了深远的影响。这种影响不仅来自于青花装饰工艺本身，也来自于以青花进行装饰所表现出的中国传统文化。当时的欧洲各国，如荷兰、英、德、法等国都争相仿效生产。18 世纪，英国的青花瓷器就模仿景德镇的青花装饰，将垂柳、亭台楼阁、小桥、溪流等具有浓郁中国情调的图案装饰在瓷器上，形成了所谓的“柳树图案”，并风行于欧洲。

青花所具有的朴实风格和甜美的青色所构建出的闲恬和安逸，营造出了一种典雅的意境。这种意境符合中国人那种平实而不张扬的民族审美心理，所以青花装饰从开始产生以来一直是手工生活陶瓷最主要的装饰形式。

图 53 是民国初年生产的青花开光花果纹注壶。注壶以青花进行装饰，六条弦纹将壶分割成三个装饰部位，上下两段以青花涂成装饰带，与盖沿上的蓝边相呼应，在中间开光处绘出果实纹样，周围以小叶点缀，色彩青白相间，民间味极浓。

青花装饰工艺的成熟和发展使中国陶瓷装饰进入了以绘画为主的时代。青花装饰所显现出的与书画相同的表现力，使陶瓷装饰呈现出崭新的艺术境界。青花装饰所具有的或工整，或粗犷的艺术语言，赋予了青花瓷器多元的审美意韵。青花装



图 53 青花开光花果纹注壶 民国

^① 邓白：《论民间青花瓷器的装饰艺术》，见《景德镇陶瓷》，1986 年第 3 期。

饰的运用使陶瓷装饰艺术有了更广阔的空间,在对题材的描绘上,也有了更多的选择余地。元代的“萧何月下追韩信”、“三顾茅庐”等经典画面和一些复杂的纹饰,若不是用青花来装饰是很难到位的。

青花装饰提高了陶瓷装饰对自然与生活的表现力,从一开始就表现突出了强大的艺术生命力,并逐渐发展成为中国陶瓷装饰中的一朵充满情趣的奇葩,呈现出旺盛的艺术生命力。

8. 釉里红装饰 是指用铜红料在坯体上描绘纹饰,然后罩透明釉,经高温还原气氛烧成,在釉下透出红色的纹样的装饰方法。釉里红是以铜为着色剂,并且要在还原焰气氛中才能呈现红色。唐代长沙铜官窑釉下彩瓷中曾有釉里红纹饰,但可能是偶然出现的现象。宋代邵伯温在《闻见录》中提到了“定州红瓷”：“仁宗一日幸张贵妃阁,见定州红瓷器……”,^①苏东坡也有“定州花瓷琢红玉”之句,^②但至今尚未看到宋代定窑烧造的以铜红为着剂的釉里红瓷器。由于釉里红的发色对窑室的烧成气氛和温度的要求非常严格,所以烧成难度非常大,产量也低。

釉里红的烧制开始于元代,从目前所出土的实物来看,以江西省博物馆收藏的“至元戊寅”款青花釉里红楼阁式谷仓为最早。它出土于元代中期纪年墓,而且也是元代釉里红器中唯一带纪年的瓷器。它证明在“至元戊寅”(1338年)已经有了釉里红瓷器的生产。元代早期烧造的釉里红呈色不太稳定,元代晚期的釉里红烧制开始趋向成熟。



图 54 釉里红雁衔芦纹匜 元

图 54 是元代生产的釉里红雁衔芦纹匜。以釉里红绘出大雁飞翔的剪影,所衔的芦苇沿着匜底飘逸,构图极富装饰性,同时,在空白处刻有水纹,釉里红呈灰红色,别有情趣。

釉里红装饰的运用丰富了陶瓷釉下彩绘的色彩,同时也打破了元代以来以青花为主要彩绘装饰手段的格局。

^① 邵伯温：“定州红瓷”，见《中国陶瓷古籍集成》，熊寥、熊微编注，上海文化出版社，2006年8月第1版，第165页。

^② 苏轼：“定州花瓷”见《中国陶瓷古籍集成》，熊寥、熊微编注，上海文化出版社，2006年8月第1版，第161页。

9. 青花釉里红装饰 是指把青花和釉里红两种釉下彩装饰集中运用在同一件瓷器上的装饰技法。青花釉里红，俗称“青花加紫”，它利用青色与红色的相互衬托，使青色更青，红色更红，相得益彰。青花釉里红的综合运用进一步反映出古代制陶艺人所具有的创新精神和聪明才智。青花釉里红打破了装饰时单一青色或单一红色的色彩限制，而是通过画面色彩的巧妙布局，使装饰产生出丰富的色彩变化。



图 55 青花釉里红鱼纹盘 民国

1964 年在河北保定市窖藏出土的青花釉里红开光镂空大罐，是目前所见的最早的青花釉里红瓷器。罐的肩部绘有四朵灵芝垂云纹，上绘青花水波纹，衬托白色莲花。盖及足部绘青花莲瓣纹。腹部四组大型开光，周围饰串珠纹。开光内饰以镂空浮雕牡丹、石榴、菊花等四季花卉与山石，花卉用釉里红画成，树叶用青花来表现，充满浓郁的生活气息。整件器物做工精致，色彩处理得当，是一件难得的珍品。

青花釉里红装饰丰富了我国瓷器装饰的表现手法，同时也丰富了陶瓷装饰的色彩效果。在中国的传统文文化里，红色代表着吉祥和喜庆，而釉里红在烧成后所呈红色正好迎合了这种色彩寓意，所以从一开始青花釉里红装饰就倍受人们的喜爱，并且广泛地运用于陶瓷的装饰中，在手工生活陶瓷的装饰中青花釉里红的运用也非常普遍。

如图 55 是民国初年景德镇生产的青花釉里红纹盘。这件盘子的装饰以青花为主，勾画点染出鱼的主要部分，然后用釉里红画出鱼鳞，增添了色彩的对比变化。经过夸张的艺术处理，鱼的形象憨态可掬，生动有趣。釉里红与青花相互衬托，平添了纹饰的喜庆色彩。

青花与釉里红的综合运用，使原本单色的青花，或原本单色的釉里红互为衬托，共同构成了陶瓷釉下装饰的无穷魅力。如果说青花装饰奠定了我国陶瓷装饰色彩基调，那么青花釉里红装饰则使这种基调有了活力，使陶瓷色彩更具有生活的气息。

10. 釉上彩绘装饰 是指在烧成了的瓷胎上用彩绘料描绘纹样，然后入窑

经过低温烘烤而成的装饰方法。釉上彩绘装饰的发明并不是一蹴而就的,它凝聚了历代制陶艺人的智慧。早在新石器时代,原始先民们就认识到了一些天然矿物如铁矿石、赭石、瓷土等,可以作为赭红、黑、白等彩色,并绘于原始陶器上。唐代的唐三彩,宋代磁州窑的“宋红绿彩”等为釉上彩绘的产生打下了基础。“宋红绿彩”是用彩料在已经烧成的瓷器釉面上描绘纹样,然后置于800℃左右的炉子中加以彩烧,使彩料烧结在釉面上的装饰方法。明代时,景德镇工匠们吸收了北方各窑的技术,并加以综合和改进,发明了低温釉上彩。釉上彩是在低温色釉的基础上发展起来的。

明代常见的釉上彩颜色有红、黄、绿、蓝、黑、紫等数种。传统釉上彩所用的彩料多数是天然矿物,其中所含主要着色元素是铁、铜和钴。制陶艺人在配料的过程中,运用不同的选料和配比,制造出了丰富的色彩,这种色彩工艺上的成就为釉上彩绘的发展奠定了基础。

釉上彩绘工艺的发明使中国的陶瓷装饰进入到了一个全新的领域。“彩瓷的发明是中国陶瓷史上的一个重要的里程碑。它的出现使以往一贯占据统治地位的颜色釉逐渐退居次要地位,同时也使某些历史名窑,如浙江的龙泉窑和河北的磁州窑等从此陷于一蹶不振的地步。”^①釉上彩绘的发明极大地提高了陶瓷装饰的表现力,无论是在线条的处理上,还是在色彩的表达上,都有着与传统国画相似的意趣。如果说青花的青色和釉里红的红色在表现对象时具有装饰性和抽象性,那么丰富的釉上彩绘在表现对象时更具写实性。明代釉上彩的兴起一方面基于已经取得的陶瓷装饰成就的基础之上,另一方面也得益于瓷器白度的提高,因为有了洁白的瓷质做底,釉上彩的色彩才能更好地呈现出来。

釉上彩装饰由于原料的性质和工艺不同,又分为斗彩、古彩、粉彩、珐琅彩、新彩等。下面粗略地介绍一下斗彩、古彩和粉彩的装饰技法。

斗彩 所谓斗彩是指釉下青花和釉上彩色相结合的一种彩瓷工艺。它是先用青花装饰在坯体上画出装饰纹样的一部分,另一部分待烧成瓷器后用釉上彩料补充完成。采用斗彩装饰手法装饰的器物由于是要经过二次装饰和二次烧成才能完成,因此,装饰纹样较为规范和严谨,一些纹样往往要经过预先设计,该画的画,该留的留,做到胸有成竹。

^① 中国硅酸盐学会编:《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年9月第1版,第380页。

(1) “斗彩”一词最早见于《南窑笔记》：“成、正、嘉、万俱有斗彩、五彩、填采三种。先于坯上用青料画花鸟半体，复入彩料，凑其全体，名曰斗彩。填（彩）者，青料双勾花鸟人物之类于坯胎，成后复入彩炉，填入五色，名曰填彩。其五采则素瓷纯用彩料画填出者是也。”^①

采用斗彩装饰工艺制作的瓷器，釉上与釉下结合巧妙，制作的工艺性、装饰性都很强，较之纯粹的青花更显现出制作的匠心，因此，斗彩一经出现，便成为新宠。万历《野获编》说：“本朝瓷器，用白地青花，间装五色为古今之冠。”^②郭子章《豫章陶志》则云：“成窑有鸡缸盃，为酒器之最。”

明代宣德时期的斗彩是釉下青花和釉上红彩相结合，装饰的色彩效果与青花釉里红相似，只不过釉上红色更为稳定。釉上红料为铁红，低温烧成呈色非常稳定。到成化时期用于釉上斗彩的釉上彩料一般有三四种，多者达六种以上，使斗彩真正成为一种独特的陶瓷装饰工艺。

(2) 古彩 又称“五彩”，按照《南窑笔记》对彩瓷的分类，“五彩”应该指单纯的釉上彩。因其彩料烧成温度高，烧成后色彩呈玻璃透明状，有坚硬的感觉，又称“硬彩”。五彩的烧成温度大约在 770~800℃。最初（嘉靖、万历时期）的五彩瓷是把青花作为一种色彩与釉上多种彩料相结合的青花五彩瓷器，清代康熙时期釉上蓝彩的发明，代替了釉下青花，从而使五彩无须依靠釉下青花的呈色，而获得了色彩间的相互衬托和对比，从此五彩的彩料都是由釉上彩组成。五彩常用的彩料有红、黄、绿、蓝、紫、黑、金等若干种，但五彩不一定是五种颜色，可多可少。

古彩的用色和图案构图具有强烈的装饰性，色彩对比强烈、浓艳，线条刚健挺拔。古彩装饰吸取了版画插图、木版年画等艺术营养，以黑料勾线，兼用矾红，填色明净莹澈，给人以大红大绿、古色古香的审美感觉。有时以金色点缀，增添了典雅、华贵之气。

(3) 粉彩 粉彩是在古彩基础上发展起来的一种釉上彩工艺。它开始于康熙时期。

粉彩在装饰工艺上某些部分采用了以玻璃白粉打底，类似于国画中没骨法渲

^① 李匡义：《茶托子》，见熊寥编《中国陶瓷古籍集成》，江西科学技术出版社，2000年4月第1版，第522页。

^② 沈德符撰：《万历野获编》卷二十六，《玩具·瓷器》，中华书局出版社，2004年4月版，第653页。

染,突出了阴阳、浓淡的立体感,所用彩色比古彩更多,因此比古彩更为艳丽。

粉彩的颜色由于掺入了粉质,呈色较为柔和,又因为粉彩一般在彩炉内以氧化气氛约 700℃左右烧成,比古彩的烧成温度低,所以粉彩又称“软彩”。

粉彩由古彩的平填发展到有明暗变化的洗染,而且能使每一种不同的颜色分出不同明度的变化,因此大大地增强了色彩的表现力。由于粉彩所具有较强的艺术表现力使其在构图和设色方面更多地吸取了中国传统绘画的长处,使纹饰更具绘画性,同时在表现手法上更接近于现实的自然形象,同时也减少了古彩那种图案装饰性。粉彩的呈色也得益于瓷质白度的提高,艳丽的色彩在洁白的瓷质的衬托下显得更为秀丽雅致。

从传世粉彩的艺术风格来看,明显地受到传统绘画的影响。雍正时期的粉彩花鸟装饰受恽南田的影响,画面显得清韵秀美;乾隆时期的粉彩花鸟又受恽南苹、邹一圭、蒋南沙、朗世宁等画家的影响,画面趋于精致纤巧;道光年间的粉彩人物画法颇具改七芗的画风,画面简洁清丽;至光绪年间,又多借鉴吴友如、杨细润等画家的画风,所画仕女苗条修长。

粉彩装饰使陶瓷更多地借鉴了传统绘画的艺术成就,从而使陶瓷的艺术表现更加自由和灵活,制陶艺人的个性能够得以自由发挥,但反过来,对瓷绘技艺的要求也更高。

事实上,用于手工生活陶瓷的装饰技法远不止以上这些,而且在实际生产和制作过程中,很多时候一件器物的装饰不仅仅局限于一种装饰技法,而是同时采用多种装饰技法进行装饰,即所谓的综合装饰,如刻花和青花相结合,釉上装饰和釉下装饰相结合等。这些不同装饰技法的综合运用丰富了生活陶瓷的艺术表现力和视觉效果。

装饰形象需要借助于装饰技法表现出来,同一种形象运用不同的装饰技法表现,所呈现出的视觉审美是各不相同的,这样就构成了手工生活陶瓷鲜活的生命力。陶瓷装饰从简单的刻划、压印、模印贴花,到釉下和釉上彩绘的运用,这不仅是陶瓷装饰工艺的提高,也是制陶艺人认识能力和艺术表现能力的提高。刻划、压印、模印贴花等装饰技法在视觉上是通过纹饰的高低起伏和色彩的深浅变化来表现形象,而釉下、釉上彩绘装饰则是通过色彩的变化和绘画的形式来表现形象,尤其是釉上彩绘的发明使陶瓷装饰更能真实地表现对象。毛笔的运用使陶瓷装饰摆脱了刻刀的局限,在表现对象时更为自如,尤其是在一些细节的处理上更能充分地显现出

来。

不同的装饰技法使产品表现出不同的审美感觉,有时相同的装饰技法却因为艺术表现手法不同所呈现出的风格也不同。一般来说,刻划、印纹、模印贴花、青花等,由于受工艺的限制较小,因此在表现时较为自然和流畅,所表现出的纹饰也较为轻松和随意,而且以民窑生产为多;而那些装饰工艺过程较为复杂的技法,如斗彩、古彩、粉彩等,由于受工艺的限制较多,所绘出的纹饰则较工整和华丽。手工生活陶瓷正是有了丰富多样的装饰手法才显现出了无穷的魅力和生命力。

第三节 工艺美的追求

一、材质之美

材质之美,构成了手工生活陶瓷审美因素的又一个重要组成部分。手工生活陶瓷作为造物活动的物态化体现是以陶或者瓷为介质的,因此,陶与瓷的审美差异构成了手工生活陶瓷审美的多样性。手工生活陶瓷的魅力突出地表现在对陶瓷材料潜能的发挥和利用上。

陶和瓷在质地上的差别,形成了手工生活陶瓷的基本风格。这种风格上的差异也由于产地不同,各地所使用的原材料不同,器物所表现出的质地也不完全相同。这种材料的不同使我国的手工生活陶瓷表现出浓郁的地方特色。禹县钧瓷的釉色灿如晚霞;汝窑的釉水莹润如堆脂质感;景德镇青白瓷釉质如玉;龙泉窑青釉的翠绿晶润等。不同的陶瓷材料构成了手工生活陶瓷丰富的艺术语言。先秦工艺典籍《考工记》中写道:“天有时,地有气,材有美,工有巧。合此四者,然后可以为良。材美工巧,然而不良,则不时,不得地气也。”^①其中的天时、地气,就是我们常说的天时、地利。而材美、工巧,是指物质材料有的很美好,工艺加工有的很精巧。只有具备了这四个条件,所制作出来的器物方可称作精良。

《考工记》中所提出的“材美工巧”意识,体现了先秦时期工艺的造物思想,对陶瓷手工艺产生着深远的影响。

材料是一切造物活动的物质基础。材质之美,主要表现为感官对各种材料的质感和纹理的心理感受和审美感受。这种感受主要是通过人的视觉、听觉和触觉

^① 张道一注译:《考工记注译》,陕西人民美术出版社,2004年版。

来产生的,材质不同所反映出的心理感受和审美感受也各不相同。原始陶器表面凹凸不平的粗糙质地,给人以一种纯真、稚拙的感受。而瓷器表面光滑细腻的釉层,则给人一种淡雅、秀美的感觉。柳宗悦先生说“要想了解器物的美感,首先要亲手触摸其材料、质地,当您双手触摸器物得以沟通彼此感情时,便越是感到可以亲近,当然,在生活中也就越离不开它。”^①陶器与瓷器相比,由于致密度不同,其碰击发出的声音也不同,陶器声音沙哑,瓷器声音清脆。唐代大诗人杜甫有赞美四川大邑白瓷的诗句:“大邑烧瓷轻且坚,扣如哀玉锦城传”。^②公元九世纪中,段安节在《乐府杂录》中记录了乐师郭道源:“用越瓿、邢瓿十二,施加减水,以筋击之,其音妙于方响。”^③从这些文字的记载说明邢窑白瓷胎骨坚实、致密,叩击时能发出金石之声,能与越窑瓷器一起,当作乐器,奏出优美的音乐。这说明瓷器音质带给人的审美感受。手工生活陶瓷作为满足人们日常生活需求的器物,这种触觉和听觉是使用时都能感受得到的。

手工生活陶瓷的发展过程,是一个充分发挥材料潜能和创制新材料的过程。意大利建筑师兼评论家弗朗索瓦·布克哈特指出:“‘创造性’这个词,从手工艺人的角度来理解,被视为是要直接与材料打交道的,因此,创造性在社会中占有决定性位置。一个对材料特性感觉不敏锐的创作者,会把其理解的不足转加到其产品或作品的使用者身上。尽管当今艺术形象纷至沓来,我们仍能察觉到人们在不断丧失对社会的重要元素——材料的敏感性。因此,我们需要靠产品生产中的手工艺做法来弥补这个缺憾,以激发我们对产品的感知和理解。”^④历代制陶艺人在手工生活陶瓷的制作过程中,无论是对造型还是对装饰都极力表现出材料的质地美,并努力使材质美发挥到极致,真正做到因材施艺。

在原始陶器的制造中,器物的造型所表现出的粗犷和野性的美感是与陶的质地相吻合的。那些划纹、绳纹、席纹和布纹很好地表达出了原始陶器的粗犷风格。在原始陶器上我们看不到丝毫矫揉造作的痕迹,完全是人类情感的自然流露。原始彩陶在原料的加工上经过了淘洗和精选,质地细腻,采用手制成型,器物表面

^① [日]柳宗悦:《民艺论》,江西美术出版社,2002年3月第1版,第182页。

^② 杜甫:“大邑烧瓷”,见《中国陶瓷古籍集成》,熊寥、熊微编注,上海文化出版社,2006年8月第1版,第153页。

^③ 段安节:“道源击瓿”,见《中国陶瓷古籍集成》,熊寥、熊微编注,上海文化出版社,2006年8月第1版,第157页。

^④ [德]弗朗索瓦·布克哈特:《为什么需要“新的手工技艺”》,见《外国设计艺术经典论著选读》,李砚祖编,清华大学出版社,2006年8月第1版。

经过磨光处理,加上彩绘装饰,使器物表现为秀美而奔放。这种成型过程中的磨光处理,表明原始制陶艺人已经认识到了材料质地对于器物的重要意义。

东汉时期成熟青瓷器的成功烧制,开创了陶瓷材料的新纪元。这种青瓷器在烧成温度、原料、釉的使用各方面都区别于过去的釉陶和印纹硬陶,表现为细腻和精致。在东汉以前,施釉用刷釉法,并且只是在器物的口、肩等局部地方施釉。东汉中期以来,开始采用浸釉法,器物大半部上釉,只是近底处无釉,釉层加厚,并且胎与釉的结合程度较好,脱釉现象较少。采用快轮拉坯成型,成形以后的坯体还要经过修坯和补水等工序,因此,器形比较规整,器物表面十分平整光滑。到盛唐以后,陶瓷除了一部分粗瓷外,大部分改为施全釉了,从而使陶瓷的表面质感有了很大的改善。

实际上陶瓷在每个阶段的重大飞跃,都是在对新的材料开发和利用以后出现的。宋代景德镇的青白瓷、元代的青花和釉里红、明代的斗彩等都足以证明这一点。陶瓷的材料,以及釉色的不同,所表现出的质感和纹理也存在差异,与之相适应的造型和装饰也不相同。在生活陶瓷的制作过程中,如果缺乏对材料的认识 and 把握,器物的美是难以呈现的。乔治·桑塔耶纳在《美感》一书中说:“感性的美不是效果的最大或最主要的因素,但却是最原始最基本而且最普遍的因素。没有一种形式效果是材料效果所不能加强的,况且材料效果是形式效果之基础,它把形式效果的力量提得更高了,给予事物的美以某种强烈性、彻底性、无限性,否则它就缺乏这些效果。假如雅典娜的神殿巴特农不是大理石筑成,王冠不是黄金制造,星星没有火光,它们将是平淡无力的东西。在这里,物质美对于感官有更大的吸引力,它刺激我们同时它的形式也是崇高的,这提高而且加强了我们的感情。”^①这种材料的美感因素,对于手工生活陶瓷的审美建构同样重要。历代制陶艺人为此付出了极大的努力,同时也取得了巨大成就。这种成就不仅来自于手工生活陶瓷的艺术表现与材质的结合上,也来自于对材料美的发现上。

在手工生活陶瓷的发展过程中,在完善器物使用功能的同时,不断地研究材料的工艺,努力发现蕴含于材料之中的情感魅力。在不断的实践中努力寻找陶瓷材料与生活、审美的连接点,从而使材料的情感与器物达到完美的统一。正如柳宗悦所说:“一件佳作的问世,是天然之物所施舍的体现,工艺之美也是材料的

^① 乔治·桑塔耶纳:《美感》,中国社会科学出版社,1985年6月版,第52页。

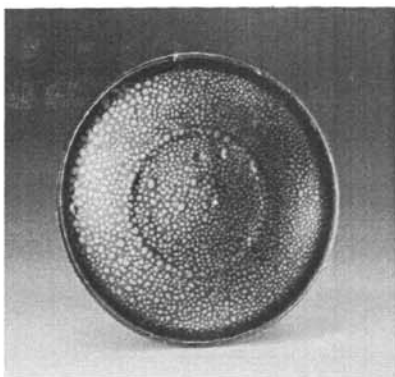


图 56 黑釉油滴盏

金木

美。忽视对材料的开发利用，也就不可能充分开发工艺之美。”^①在努力表现出材料质地美感的同时，又极力使器物与时代风尚和人们的审美相协调。

宋时的日常饮茶成为风雅之事，与茶具所起的作用是分不开的。宋时的茶盏有五种色釉：黑釉、酱釉、青釉、青白釉、白釉，但从观察茶色的角度上比较，以黑釉茶盏最为适宜。

为了满足斗茶的特殊需要，不少瓷窑专门烧造黑釉茶盏，并创烧出一系列黑釉茶盏，如兔毫盏、油滴釉、玳瑁盏等，形成了黑釉独特的审美意味。在这里，黑釉的烧制不单纯是色彩本身，而是通过釉色的肌理变化来寻求视觉的审美愉悦。

兔毫盏是黑釉的特殊品种之一。其特点是在黑釉面上有黄棕色或铁锈色流纹透出，状如兔毫。赵佶在《大观茶论》中说：“盏色贵青黑，玉毫条达者为上”，杨万里的“鹰爪新茶蟹眼汤，松风鸣雪兔毫霜”，^②黄山谷的“兔褐金丝宝碗，松风蟹眼新汤”。^③都是对兔毫盏的描写。兔毫肌理的形成决定于胎体，以及釉的化学组成。兔毫盏的胎体氧化铁的含量高达 9% 以上，在高温时胎中部分铁质会熔入釉中，这对兔毫的形成有一定影响。另外在烧成过程中釉层中产生的气泡将其中的铁质带到釉面，当烧到 1300℃ 以上，釉层流动时，含有铁质的部分就流成条纹，冷却时从中析出赤铁矿小晶体从而形成黄棕色或铁锈色。

油滴釉是黑釉的又一个装饰品种。在釉面上，有许多类似银灰色金属光泽的小圆点，形似油滴，故而得名。油滴大小不一，大的可达数毫米直径，小的只有针尖大小。油滴的形成是因为在烧成中铁的氧化物在该处汇集，冷却时这些局部达到过饱和状态并以赤铁矿和磁铁矿的形式从中析出晶体所致。油滴釉的釉面肌理使茶盏超乎于满足一般的使用需求，而上升为一种审美文化。兔毫盏、油滴釉的创烧把宋代的“斗茶”之风推向了高潮（图 56）。

在手工生活陶瓷的发展过程中，对于材料的研究不仅仅只停留在工艺的层面

^① [日]柳宗悦：《民艺论》，江西美术出版社，2002 年 3 月第 1 版，第 191 页。

^② 《四部丛刊》影宋写本《诚斋集》卷二十，第 7 页。

^③ 《四部丛刊》影宋写本《诚斋集》卷二十，第 7 页。

上,而是把时代精神和人的审美紧密地联系在一起,努力探求陶瓷材料中隐含的精神价值。通过对材料的研究,揭示出依附于器物中的深层文化意义。法国艺术史家巴赞指出:“在中国文化中,工艺性的艺术占据日益重要的地位,在这一文化中,我们所区分的主要艺术和次要艺术丧失了全部意义。对纯形式的爱好自然而然地促使中国人爱好陶瓷,在这一领域中,他们无休无止地从事各种实验。”^①

纵观中国瓷文化的发展,对于材质美的追求集中表现为对釉质的玉感的追求上。

玉作为一种珍贵的自然物质,受到古人特别的喜爱,把它当作吉祥、美好和幸福的象征。玉制品由于在材质上独特的天然美感,除了被用作装饰品外,还被赋予了社会的、政治的各项功能。文人士大夫更是以玉比德,为了标榜自己是有德君子,从头到脚都有一系列玉佩饰,《礼记·玉藻》云:“君子无故,玉不去身。”^②,儒生们更是把礼学与玉结合起来,把仁、智、义、礼、乐、忠、信、天、地、德等观念与玉相结合。《礼记·聘义》云:“夫昔者,君子比德于玉焉,温润而泽,仁也;缜密以栗,智也;廉而刿,义也;垂之如队,礼也;叩之其声清越以长,其终诤然,乐也;瑕不掩瑜、瑜不掩瑕,忠也;孚尹旁达,信也;气如白虹,天也;精神见于山川,地也;圭璋特达,德也;天下莫不贵者,道也。”^③在这里玉与君子形象合而为一,玉成为一种在自然美和工艺美假托下的思想、社会

观念的表征符号,是儒家思想的文化载体。

这种“尚玉”思想深深影响着传统瓷器的烧造和生产。制陶艺人们努力使瓷器的釉质表现出玉的质感,把追求釉质的玉感作为瓷器烧造的最高境界。唐代陆羽在《茶经》上写道:

“碗,越窑为上……越瓷类玉”,^④清代蓝浦《景德镇陶瓷录》卷五“历代窑考”对景德镇制瓷业作了具体的记述:“陶窑,唐初器也,土惟白壤,体稍薄,色素润,镇鍾秀里人陶氏所烧

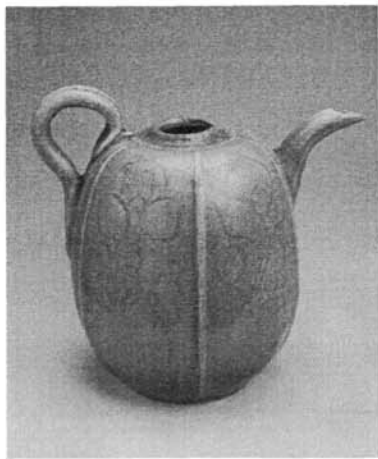


图 57 青瓷瓜形注子

南宋

^① [法]热尔曼·巴赞:《艺术史》,刘明毅译,上海人民美术出版社,1989年版,第548页。

^② 《礼记》,陈澧注,上海古籍出版社1987年3月第1版。

^③ 同上

^④ 陆羽:《茶经》,见《饮食物语》,华龄出版社,2004年2月第1版。

造。邑志云，唐武德中镇民陶玉者载瓷入关中，称为假玉器，且贡于朝，于是昌南镇瓷名天下。”^①在这些有关对瓷器的赞美中，历代文人都喜欢以玉相媲美，说明瓷器的如玉质地。

宋代是我国烧造青瓷的高峰，当时的很多窑口都有青瓷烧制，其中尤以龙泉窑的青瓷和景德镇窑的青白瓷最具代表。

南宋龙泉窑在青釉的呈色上做了很多的努力，由原来的厚胎薄釉改为薄胎厚釉，这样不仅改革了胎釉的化学组合，而且对成型、上釉以及装饰等一连串工艺技术，都进行了改革。釉的配方由稀淡的石灰釉改为粘稠的石灰碱釉，经素烧之后，再施釉，而且是多次施釉。由于釉层的高温粘度加强，釉厚而不流，利用釉中微小气泡所造成的折光散射，形成丰满幽雅，如玉的美感。粉青和梅子青的成功烧制实现了历代制陶艺人梦寐以求的心愿，在中国陶瓷史上树立了不朽的里程碑。另外，龙泉青瓷在装饰的处理上，为了突出青釉质地美，以简胜繁，有些甚至不施任何纹饰。宋代的龙泉青瓷达到了釉色与釉质美的顶峰，真正成为人造的美玉。（如图 57）

宋代景德镇窑的青白瓷在釉质玉感的表达上几乎达到了与玉器无别的质地。青白釉属高石灰釉或石灰釉，钙含量很高，器物在烧成过程中因釉汁粘度小而产生薄处泛白，聚釉处呈水绿色，具有晶莹碧透、色泽如玉的视觉效果。青白瓷胎薄、透光度好，而且在造型和装饰的艺术处理上，极力表达青白瓷的材质美感。造型线角分明，在细节的处理上做工严谨，给人以精致和精细之感；装饰有刻花和印花两种，通过刻和印所形成的釉色青白变化突现出质地的美感。明代张应文《清秘藏》在论及柴窑的特征时说：“论窑器，必曰柴、汝、官、哥、定，柴不可得矣，闻其制云：青如天、明如镜、薄如纸、声如磬。”^②北宋欧阳修，在其《归田集》云：“柴氏窑色如天，声如磬，世所希（稀）有，得其碎片者，以金饰为器。……谁见柴窑色，天青雨过时。”^③在这里对瓷器的釉色、釉的质地、胎骨厚度和声音等四个方面进行了描述。可见柴窑的烧造技术已经达到了相当高的水平。据赵自强等专家考证这里的柴窑指的就是宋代景德镇的湖田窑。

另外，对于材质美的追求，紫砂可以说自成体系，并形成了自身的魅力。历

^① 蓝浦：《景德镇陶瓷录》，山东画报出版社，2004年5月第1版。

^② 明·张应文：《清秘藏》，论窑器，《四库全书》影印版，上海古籍出版社，1987年8月。

^③ 宋·欧阳修：《归田集》，《四库未收书辑刊》，影印本，北京出版社，2000年1月。

代紫砂艺人通过对紫砂材料的研究,不仅使紫砂更适合饮茶,而且在处理紫砂与造型,紫砂与色泽等方面形成了自身的语言,并由此演绎出了丰富的紫砂文化,正如周高起在《阳羨茗壺系》中所说:“茗壺奔走天下半”。

综上所述,手工生活陶瓷的材质之美表现在视觉、触觉、听觉等诸多方面。对于材质美的追求,历代制陶艺人在器物的制作过程中,除了极力展现材质美的同时,也积极地发现材质美。在制陶艺人眼里,材料不仅是手工生活陶瓷的物质基础,而且也是表达作品情感的载体。在器物的制作过程中,不仅注重使用功能设计和形式美感的表达,同时也注重工艺材料的革新。

宋代的钧瓷、龙泉的青瓷,黑瓷的油滴、兔毫、玳瑁等都不是普通的透明玻璃釉,而是可以展露质感的乳浊釉和结晶釉。这种乳浊釉和结晶釉的特点是深沉、光滑和莹澈。厚釉表现出一种理性美,表现出制陶艺人对神、味、趣、韵的追求。对于制陶艺人来说釉不再是单纯具有色泽的器物的保护层,而是赋予了它以独立的美学价值,具备了不依赖于实用功能而存在的审美功能。对材质的认识不拘泥于单纯的工艺方面,而是通过材料本身诠释器物的文化内涵。这种对于陶瓷质地美的追求到明清时期达到了巅峰,使瓷器的胎釉真正具有了“冰肌玉骨”的品质。

二、工艺之美

如果说实用是手工生活陶瓷的根本,造型、装饰和质地是外在的形式,那么工艺则是手工生活陶瓷的灵魂。手工生活陶瓷作为造物活动的物态化体现,蕴含于其中的工艺是不容忽视的。日本民艺学家柳宗悦先生曾指出:“工艺应是有助于人类生活,服务于人类实用需要的产物,并竭尽全力地将它制作得更完美、更富有人情味。”^①手工生活陶瓷便是在不断的制造中,演绎出丰富的工艺文化。

“工艺”一词在我国古代包含有工、巧、艺等诸多含义。《说文》:“工,巧也,匠也,善其事也,凡执艺事成器物以利用,皆谓之工”;又云:“工巧饰也”。可见,“工”与“巧”是紧密相连的。《新唐书·阎立德传》中“父毗,为隋殿内少监,本以工艺进,故立德与弟立本皆机巧有思”,在这里直接应用了工艺一词。《考工记》云:“天有时,地有气,材有美,工有巧。合此四者,然后可以为良”。其中的“工有巧”,指的就是做工艺精而巧。材美与工巧是互为联系的有机整体,材美因工巧而更美;工巧因材美而更巧。

^① [日]柳宗悦:《民艺论》,江西美术出版社,2002年3月第1版,第180页。

从工艺的本质来看,工艺的概念实际上包涵了两个方面的意义:一是指在设计物活动中对原料的加工等技术过程,另一层意义是指造物活动中诉诸于器物的艺术加工。工艺既包括手工的工艺,也含有机器的工艺。田自秉先生指出:“总体涵义:它既有工,也有美;既包括生活日用品制作,也括装饰欣赏品创作;既有手工过程,也有机器生产过程;既有传统产品的制作,也可包括现代产品生产;既有设计过程,也有制作过程;它是融合造型、色彩、装饰为一体的工艺形象。”^①本文所指的工艺是诉诸于艺术加工的工艺。

手工生活陶瓷自产生的那天起便在生活中扮演着极其重要的角色,并以极具亲和力的材料和完美的工艺满足了人类的生活和审美需要。如果说材料是构成手工生活陶瓷的物质基础,而工艺则是将材料转化为器物的手段。制陶艺人通过所掌握的技艺将材料改造成可用的器物,而这个可用的器物不仅承载着物质功能,同时也融入了思想和文化,所以说工艺的过程不是简单实现器物的“用”的过程,而是以“用”为中介将材料与思想融为一体的过程。在这个过程中,造型、装饰、材质都能得到最充分的体现。杨永善先生在论述陶瓷的传统工艺时指出:“陶瓷器物是生活中的物质资料,也是一种特殊的文化形态,具有双重性的特征,是科学智慧和艺术观念的融合,因而造型形式和装饰纹样含着文化因素和审美意义。可以明确地讲,陶瓷器物的工艺制作不是纯粹物件的加工生产,它同时又是按照美的规律去进行创造的活动。……所以说,陶瓷传统工艺不是单纯的工艺技术,同时包含着‘工艺美术’,具有特殊的技术品格和工艺观念,陶瓷工艺匠师们既是生产者,又是艺术的创造者。”^②一件完美的手工生活陶瓷除了造型之美、装饰之美、材质之美以外,工艺之美也是极为重要的。工艺之美不像造型、装饰和材质那样直接,而是更为含蓄而内敛,要仔细品味才能领略。如果把造型、装饰和材质比作红花,那么工艺则是绿叶。

1. 成型的工艺之美

我们抛开陶瓷的原料加工不说,就一件生活陶瓷的制作而言,成型工艺是陶瓷之所以为器的前提条件。和泥为器,是每一个人儿童时期都有过的经历。在这里泥对于儿童来说就象是一种玩具,而被任意地摆弄。儿童通过手捏和摆弄,而产生出乐趣。这个过程完全归根到底是“玩”,所做出的器物无所谓好与坏。

^① 田自秉:《工艺美术概论》,上海知识出版社,1991年。

^② 杨永善:《陶瓷传统工艺概论》,见《装饰》,2002年第8期。

而手工生活陶瓷作为满足人们日常生活使用的器物，其创造的最终结果是要体现在“用”上。

当原始陶器作为一种家庭副业成为原始人农闲时的活计时，制作的技术开始显现出来。仰韶文化时期的彩陶制作基本上是手制成型的，造型的规整度、厚薄，以及细节的处理，已显示出了原始先民高超的成型技术。这些彩陶的制作技艺即使在今天看来依然是十分精湛，尤其是龙山文化时期所制的蛋壳陶，器壁厚度仅有1毫米左右，可见成型技艺之娴熟。今天当我们面对那些原始陶器时，内心仍会产生出一种强烈的震撼，这种震撼不仅仅来自于对器物所蕴含的原始人类文化，而且也来自于对原始人类精湛的制作技艺的惊叹。

手工生活陶瓷的发展历程，是一个伴随着工艺的日渐成熟的过程。轮制技术的发明和普及，使陶瓷的成型工艺有了显著的提高。采用快轮成型，器形规整度提高了，胎壁厚薄一致，既提高了器物的实用价值，也提高了审美价值。东汉中期，修坯工艺的流行，使器物的胎壁厚薄均匀，一些细节的处理更为细腻，尤其是碗、盘一类的器物制作，采用拉坯、修坯技术，使器物变得轻巧而精致，便于端拿。成型工艺的日益精进，器物所呈现出的精致感，远远超出了手制成型所达到的程度。成型的娴熟技艺在器物中得到了充分的体现。唐代饮茶风的盛行，促进了茶具制作工艺的改进。当时的各个窑口都造茶碗，但尤以越窑与邢窑最为突出。从皮日休的“圆似月魂堕，轻如云魄起”，^①和徐夤的“巧剡明月染春水，轻旋薄冰盛绿云”等诗句中，可见越窑茶碗的工艺与釉色之美。景德镇的青白瓷被誉为“青如天、明如镜、薄如纸、声如磬”，其中的“薄如纸”，除了原料的透光度好之外，器壁薄也是一个重要的原因。“薄”是成型过程中，艺人精湛的拉坯与修坯技艺所致。陈浏在《匋雅·瓷学》中说：“永乐影青脱胎碗最为可贵，脱胎乃瓷质极薄之谓。若画之没骨者，碗形往往不能正圆，亦脱胎岁久所致。其所影之花，两面莹澈可以互鉴，惟款识亦然，康熙



图58 青釉八卦炉 龙泉窑 元代

^① 皮日休：“茶瓿”，见《中国陶瓷古籍集成》，熊寥、熊微编注，上海文化出版社，2006年8月第1版，第155页。

且无从学步，足见胜朝盛时工业精良。”^①

手工生活陶瓷的制作充分发挥了原料的可塑性和高超的工艺技巧等方面的优势。陶器如此，瓷器亦然，飞转的快轮，凭借艺人的双手将泥演绎为有生命的器物。速度感化作优美的旋律永远定格在每一件器物上。

图 58 元代龙泉窑生产的青釉八卦炉。造型端庄典雅，弦纹与八卦纹饰形成呼应，在变化中有统一。这款窑炉的制作工艺精美，不仅充分突出了青瓷的材质美感，同时也表现出了龙泉窑匠师的高超技艺。

对于泥性的表现，宜兴的紫砂制作表现出另一种审美意趣。紫砂壶的工艺美感是与瓷器完全不同的。紫砂造型中的转折和细部处理干净利落，将紫砂泥的可塑性能发挥到了极致。“制壶之妙，即一盖可验试。随手合上，举之能吸起全壶。”^②可见盖与壶体的密合程度。紫砂的精致程度，一方面依赖于紫砂泥的可塑性能，另一方面也充分表现于精湛的技艺。由于泥的可塑性能，所以紫砂一般以造型和技艺见长。也正是由于紫砂制作时所体现出的高超技艺，使部分紫砂壶的价值高于黄金。

娴熟的技艺是依附于器物而表现出来的。在成型过程，技艺不仅体现出器物的造型精神，同时也传递出制陶艺人的思想。

2. 装饰的工艺之美

手工生活陶瓷的工艺之美也体现在装饰技艺的表现上。装饰中的刻、划、彩绘等技法的运用，不是技法的简单堆积，是几年，甚至是几十年所练就的技艺的自然流露。俗话说：“台上一分钟，台下十年功”，手工生活陶瓷的制作何尝不是如此。手工生活陶瓷的消费群体是广大的民众，由于市场的需求非常大，因此，器物的生产不仅要求有质量，而且要求有数量。制陶艺人在制作过程中，把常年练就的娴熟技艺通过手的表现融于器物之中，把冷漠无情的粘土变成有形、有用、有情的器物。“可见艺术一方面是直接由于人类在生理上需要一种情感的经验——即声、色、形并合的产物。另一方面它有一种重要的完整化的功能，驱使着人们在手艺上推进到完美之境，激励他们以工作的动机。”^③制陶艺人每天在进行同一款纹样的装饰，日积月累，技巧的熟练是不言而喻的。在进行装饰的过程中，

^① 陈浏：《匋雅·瓷学》，见《古瓷鉴定指南》，北京燕山出版社，1991年3月第1版，第12页。

^② 孙彦点校整理：《古瓷鉴定指南》（三编），《阳羨名壶系》，北京燕山出版社，1993年7月版，第25页。

^③ （英）马凌诺斯基：《文化论》，华夏出版社，2002年1月，第96页。

所要装饰的形象都已熟记于心。“作者必须胸有成竹，下笔利落，不允许细描慢写，‘逼’着艺人练出一手快速而肯定的用笔功夫，因此促进了艺术上的成熟。”^①那些形象和线条与艺人的手已经融为一体，手到之处，装饰形象也跃于器表，生动而自然。邓白先生在评价民间青花瓷器时说：“是朴实无华，不假做作，出之自然，大胆挥洒，不拘形似，但又合情入理，人人能懂。它简练而不简单，朴拙而不呆板，天真而不幼稚，奔放而不草率，通俗而不庸俗。这正是民间青花艺术的精华，是正统的宫廷用瓷望尘莫及的。”^②制陶艺人在装饰时并不拘泥于形象的约束，而是任常年练就的线条自由流动，表现出率真和稚拙，无论是刻刀，还是毛笔，在艺人的手中尤如魔术师手中的魔棒，熟练而神奇。那飞动的线条，在形象的表达上做到了神形兼备，“逸笔草草”却生动有趣。

采用刻划装饰主要将手感诉诸于坯体，刻划表现出的纹样的深浅，体现了泥的质地美。线条自然、生动、流畅，刚劲有力，给人以一种畅快淋漓的美感。在刻、划的进程中，刀下的线条确定而流畅，容不得有一丝迟疑。如宋代磁州窑的划花装饰，线条流利，纹样不拘泥于统一规格，从实物的分析来看，是在很快的时间内完成的。

图 59 是现藏于台湾鸿禧美术馆的北宋耀州窑生产的雕花莲花双流执壶，别致的造型，精美的纹饰，令人叫绝。这件作品采用雕花的手法进行装饰，刀法熟练，积釉处颜色较深，烘托出了装饰的立体感。

而彩绘中的釉上、釉下装饰，充分吸收了中国传统绘画的精华，使生活陶瓷

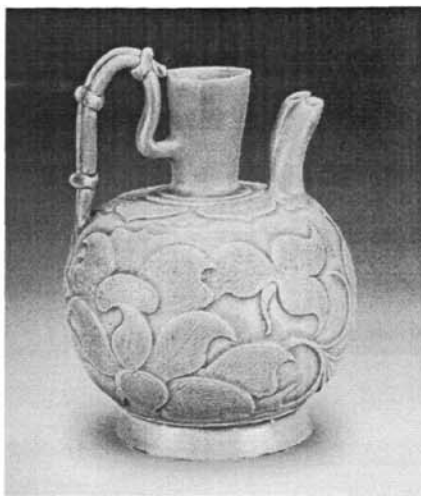


图 59 雕花莲花双流执壶 耀州窑 北宋



图 60 青花红彩金鱼纹盘 山东

^① 张道一、廉晓春：《美在民间》，北京工艺美术出版社，1987年，第156页。

^② 邓白：《论民间青花瓷器的装饰艺术》，见《景德镇陶瓷》，1986年第3期。

的装饰表现出了五彩缤纷的世界。在装饰的过程中,笔墨韵味通过线条和色彩得到了充分的体现。如青花装饰,纹饰线条轻重、粗细、缓急,具有节奏感和韵律感。那些优美的纹饰,通过匠人的描绘跃然于器物上,熟练精湛的技艺,富有生命律动的线条,让人叹为观止。

图 60 是上世纪 50 年代山东生产的青花红彩金鱼纹盘。在装饰的处理上,利用线条的粗细、疏密对比构成了画面的韵味。从那些简练、流畅、生动的线条中,我们可以看出制陶艺人所具有的高超技艺,以及对形象的准确把握程度。画面中那些富有情趣的线条,让人感觉到一种生命的活力,试想艺人如果没有娴熟的技艺是不可能描绘出如此生动的形象的。这件作品所带给我们的审美愉悦更多的是通过绘画的娴熟技艺体现出来的。

手工生活陶瓷装饰的技艺之美与纹饰构成了有机的统一体。纹饰通过技艺表现出来,而技艺则以纹饰为依托。装饰的技艺之美在很大程度上表现为速度感、力度感和节奏感。

3. 烧成的工艺之美

陶瓷被誉为火的艺术,可见烧成工艺在陶瓷生产过程中所具有的重要作用。火的魅力在于将釉料化作斑斓的色彩凝固在器物上。烧成的工艺美是通过具体的器物呈现出来的。原始陶器的表面所留下的火的痕迹,让我们感受到了火的跳跃。色质的深浅所形成的韵味是任何人工所不能达到的。窑的气氛不同,烧成温度不同,陶瓷所表现出的审美也不相同。窑的温度和气氛不同,同一种釉的发色也不相同,甚至是在相同的温度、相同的气氛中,由于所处窑位不同,同一种釉的发

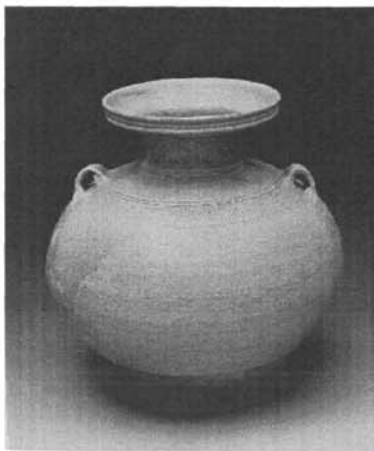


图 61 青釉网纹双系盘口壶 西晋

色也不一样,因此,形成了手工生活陶瓷丰富的窑火魅力。越窑的“千峰翠色”、钧窑的“灿如晚霞”等不同的艺术风格,是通过窑火的魔力塑造出的。历代制陶艺人在手工生活陶瓷的制作过程中,不仅注重原料的开发和利用、成型方法的改进、装饰手法的创新,也非常重视烧成工艺的研究。窑炉结构的改进、烧成温度的提高,使陶瓷的烧成质量有了很大的改善。唐代开始采用的匣钵装烧技术,使中国的瓷器烧造开始了新的篇

章。制陶艺人在烧成工艺的研究上并不拘泥于既定的模式,而是敢于创新和发现。黑釉是一种再普通不过的釉色了,但正是这种被常人视为普通的釉色,经过宋代制瓷艺人的努力,演绎出了丰富的色彩变化。油滴、兔毫、玳瑁等结晶釉和乳浊釉的成功烧造,让我们感受到了火的神奇。陶瓷的烧成工艺是极为复杂的,坯、釉的结合性能、窑火的温度、烧成气氛等等,这些构成了器物外观质量的重要因素。

图 61 是西晋时期的青釉网纹双系盘口壶,该壶造型精美、成型技艺精湛,釉色厚重饱满,给人以亲切感。这种亲切感是由釉色的呈色充分体现出的。

陶瓷在烧成过程中也会产生一些工艺缺陷,但是正确地理解和利用这些缺陷,同样能化腐朽为神奇。哥窑的纹片形成正是利用了烧成的工艺缺陷,从而开创了釉的缺陷美。哥窑以釉的开片取胜。釉的纹片形成主要是釉的膨胀系数大于坯的膨胀系数,在加热过程中,釉面产生较大的张应力,从而使釉面形成许多裂纹。裂纹以纹道来分有鳝血纹、黑蓝纹、金丝铁线纹、浅黄纹、鱼子纹。以纹形来分有网形纹、梅花纹、细碎纹、大小格纹、冰裂纹等。纹片所形成的自然肌理使人感觉有观赏不尽的意蕴,充分展示了窑火的神奇。透过那些五彩缤纷釉质与釉色的表面,展现出一种“巧夺天工的”、“浑然天成”的自然之美。

综上所述,工艺是集技术与艺术为一体的。在手工生活陶瓷的生产过程中,制陶艺人借助于手的创造,把集中了技术与艺术的思想融入于器物之中。这种技术与艺术的结合是相互促进,互为依存的。柳宗悦在《工艺文化》中说:“工艺之路是技巧之路”,^①技巧是在不断的实践中磨练出来的。从南北朝开始,瓷器逐渐代替金属制品和漆器在日常生活中占据重要地位,从而使产量大增。手工生活陶瓷的普及为技艺的增进提供了有利条件。艺人们每天生产同一款器物,练就了过硬的技艺,不断地实践使技艺达到炉火纯青的境界。艺人们对陶瓷材料的驾驭能力和细致入微的表达完全依赖于娴熟的技艺。技艺通过手的创造在器物上表现出来,而思想则融于器物之中。陶瓷生产的分工协作促进了技艺的娴熟,也铸就了中国瓷器的辉煌。分工协作有利于技艺的增进和提高,而连接这七十二道工序的纽带是娴熟的技艺。在生产过程中如果任何一道工序中出了问题,那么器物的制作也就前功尽弃。

^① [日]柳宗悦:《工艺文化》,广西师范大学出版社,2006年1月,第57页。

制陶艺人把对生活的感悟通过手的表达渗透于器物之中，把制作的精湛技艺通过具体的器物释放出来。手工生活陶瓷的工艺之美以实用为依托，通过成型、装饰、烧成等工艺最终表现于器物之中。工艺之美传承着中华古代陶瓷的文明，那种跨跃时空的语汇展现出人类的创造精神和征服自然的力量。

第三章 手工生活陶瓷的价值取向

手工生活陶瓷作为人类造物活动的物态化体现,是以满足人类的日常生活需求为前提的。在生活陶瓷的制作过程中,制陶艺人通过手的劳动将泥土转变为具有情感和生命意义的器物。在这种劳动过程中,人的创造价值得到了充分的体现。手工劳动不仅创造了人类的物质文明,也创造了人类的精神文明。手的生产劳动不仅将材料演绎为具体的物,同时也将主体思想和情感融入器物中。在这种手艺与思想的融合过程中,人的价值得到了体现,手工创造的愉悦体现在用与制作的过程中。

第一节 手工生活陶瓷与手工文化

人类凭借手的劳动开创了人类文明的历史。手作为人类赖以生存的器官对于人的自身来说有着积极的意义。手在创造了人类文化的同时,也改变了人类自身。在生活陶瓷的发展过程中,制陶艺人凭借灵巧的双手,创造出满足日常生活需求的丰富多彩的器物。

一、手工文化的价值

手工劳动是手工文化形成的前提。在造物活动中,通过手的劳动,将人的所有社会和文化经验,以及人的理性和感性的情感,融于器物的表面和深层。使器物构成了具有“文化的”产品。在进行手工劳动的过程中,由于人类的体力和感性的介入,使人类的造物活动以一种“艺术”的方式展现出来。手工文化的本质是手工艺。

所谓手工艺,在《中国民间美术辞典》中是指:“手工业中技艺性和艺术性较高的一部分。如象牙雕刻、刺绣、缂丝、景泰蓝、内画壶等,一般称之为:特种工艺”。广义地说,民间美术中的工艺美术,也属于手工艺的范畴,但在艺术的风貌上与前者不同,往往不求材料的高贵和技艺的精湛,而是体现出大众的审

美心态,健康活泼,有的同民俗活动紧密结合。”^①从这个概念的界定中,我们可以看到,技术与艺术是手工艺的重要组成因素。

前工业时代的工匠们,依靠所掌握的技艺从事着手工劳动,力图创造出满足人类生存发展需要的器物。人类的劳动是从造物——制造工具开始的。从广义上来说,造物活动属于劳动的范畴,而人类的劳动不单是以造物的形式出现的,但是造物活动应当是人类最重要的一种劳动形式。在不断的造物实践中,人类自身也不断得到发展和完善。恩格斯指出“它(劳动)是整个人类生活的第一个基本条件,而且达到这样的程度,以致我们在某种意义上不得不说,劳动创造了人本身”。^②在这种创造的过程中,人的生命价值得到了充分的体现。从人类造物的根本目的来看,人类的造物活动不是以造物为最终目的,而是以满足人类的需要为根本目的,手工劳动只是一种手段。手工技术的发达表明人对客观物质对象所取得的自由,人类历史上的工艺杰作,都是人类通过手的劳动满足各种需要的结果。马凌诺斯基说:“艺术的要求原是一种基本的需要,而从这方面看,可以说人类有机体根本有这种需求,而艺术的基本功能,就在于满足这种需求。”^③

手工劳动是最原始的生产方式,以满足人类的需要为根本目的。所以手工劳动见证着人类的发展历程,是人类文明的延续。“手工技艺是一种刻骨铭心、呕心沥血的文化积累。它以无数劳动者的实践为基础,以全民族的文化、艺术意志为蓝本,以物的加工改造为实体,展现着全民族的心路历程。”^④

随着工业革命的到来,手工文化的“艺术”性在很大程度上遭到了摧毁。机器生产代替传统的手工生产而成为主流。手工劳动的价值在现代的进程中逐渐被否定和取消。在这个过程中,劳动和艺术的有机联系、劳动和审美的统一性也不断被分割。在“机器”取代“手工”的过程中,劳动成为无休止地攫取财富、满足物欲的手段。工业革命改变了手工劳动中“物我一体”的本质联系,使“自然——人——社会”的天然结构不断瓦解。任何事物都有正反两个方面,当我们沉浸于机械生产所带来的快速、高效的同时,也应该正确地认识到工业革命所带来

^① 张道一主编:《中国民间美术辞典》江苏美术出版社,2001年1月第1版。

^② 恩格斯:《劳动在从猿到人转变过程中的作用》,见《马克思恩格斯选集》(第3卷),人民出版社,1972年版,第508页。

^③ [英]马凌诺斯基:《文化论》,华夏出版社,2002年1月,第94页。

^④ 李砚祖:《工艺美术概论》山东教育出版社,2002年9月,第51页。

的负面影响。在工业革命的发展进程中,诸如环境污染、物种灭绝、生态破坏、人口爆炸、资源枯竭等问题也开始威胁着人类的社会生活。工业革命已经给人类赖以生存的自然生态环境和社会生活造成了灾难性的破坏。自古以来,劳动不仅仅是创造物质财富,也是生命价值的体现。从历史发展的角度上说,劳动造就了人的文化性,丰富了人的生存内容,促成了人对艺术和审美的掌握等。正如朱光潜先生所说:“审美活动本身不只是一种直观活动,而主要地是一种实践活动;生产劳动就是一种改变世界实现自我的艺术活动或‘人对世界的艺术掌握。’”然而正是这种“改变世界实现自我的艺术活动”的生产劳动却被不断扩张的工业机器所取代。因此,在这样一种大的社会文化背景中,关注生产方式问题,探寻可持续发展的新技术形式和相关价值形态有着积极的意义。

手工劳动与机器生产相比,它不仅具有低投入、低能耗、低污染和小型、灵活、分散等经济技术方面的优势,还可以起到充分保护传统文化资源、发挥地域优势和特色、扩大就业机会、丰富产业和产品形态等社会作用。手工艺在当代文化产品、旅游产品的开发中将扮演越来越重要的角色,手工劳动的价值也将得到社会的普遍认同。在信息化、数字化的后工业社会里强调手工劳动的目的不是排斥机械生产所带来的工业文明,而是重新正视人类在劳动方式的演进中造就自我、完善自我、认识自我。在充斥着现代技术理性的社会环境中,使手工劳动成为一种起调节和补偿作用的审美机制。“其目的,就是让生活充满美,让人们在精神上感到是种艺术的享受,从而得到一种鼓舞,产生积极的力量。一面是修养高尚的情操,一面是美化、充实、丰富和创造美好的生活。在这里,它同‘幸福’的概念是同构的,或说是幸福的可视的一部分,这又是其它艺术所无法取代的。”^①

在机械生产不断自动化和智能化的今天,手工劳动不再是必要的谋生手段,也不再是唯一的生产方式,但是手工文化的价值却不容忽视。“工具时代的过去,不等于手工失去了价值。如同因科学时代的到来,使宗教时代成为过去。无论科学多么进步,都不会改变信仰的意义。越是在科学时代,就越会要求信仰。手工的价值不会改变。今后对手工的要求将会因觉悟程度不同而时常反复。”^②

以往我们对于手工文化的认识往往只注重于其审美功能,而容易忽视其在文化方面的功能和意义。在文化发展多元化的当下,重提手工文化,目的是要正确

^① 张道一:《造物的艺术论》,见《张道一文集》,安徽教育出版社,1999年19版158页。

^② [日]柳宗悦:《民艺论》,江西美术出版社,2002年3月第1版,第207页。

面对和重视作为文化的手工的现代意义。

手工文化的功能对于家庭而言,它们不仅给家庭生活带来方便和舒适,同时也带来审美的愉悦,以及潜移默化的教育作用。“在社会生活中,人人都离不开艺术,不是这种艺术就是那种艺术,一个人可以喜欢这种艺术或那种艺术,甚至直接参与某种艺术的实践活动,感觉到艺术带给他的乐趣和享受。然而,一条纬线织不出布来。仅仅是喜欢、热爱某种艺术,不等于就真正理解了艺术。只有将艺术的各条‘纬’线与‘经’线交织起来,才能完整地、深刻地说明艺术。”^①手工劳动以艺术性的创造介入生活,对于提高人的审美和情操无疑是有意义的。

手工文化的形成不是一蹴而就的,而是在历代艺人们的劳作中不断演绎的,在很大程度上影响着人的观念行为和生存方式。美国学者马塞拉指出:“文化有内外两种表现:在外部,通过不同的社会机构(如家族、教育、政治、宗教、经济等机构)和人工制品来表现;在内部,通过不同的价值观念,信仰系统,世界观和认识论来表现。这二种内外的表现和自然环境一起构成了人类行为的基本的决定因素。”^②手工对于人的全面发展,致力于创造艺术化生活,促进社会发展都有着积极的意义。“建设手工文化的主旨和目标,乃是针对工业文明和现代科技的消极负面,切实地构成一种与之互逆互动、互补互益的感性补偿系统,生成一种可以在现实生活中起调节作用的文化机制。”^③

二、“莫里斯”情结

在前工业时代,手工劳动所创造的制品为人们的生活提供了极大的便利。那些富有手工意味的、具有人类情感的制品,在人们日常生活中占据着极为重要的地位。对于处在自然经济状态下的人们来说,手工制品所具有的亲切感和自然情怀与人类有着天然的联系。在纯手工生产的状态中,人的劳动价值得到了充分的肯定。制作者、使用者和产品之间所形成的天然联系是以手工劳动的介入为纽带的。然而建立在技术理性基础上的大工业机器生产,以它的精确性、统一性和标准化生产模式打破了自然经济状态下的手工生产。机器生产以它的快速、高效、价廉迅速地在人们的日常生活中占据着重要位置。人们的生活不再有往日的宁静

^① 张道一:《艺术学研究之经》,见《美学与艺术学研究第四集》江苏文艺出版社,2005年7月第1版。

^② [美]马塞拉:《文化与自我》,见蒋广学、赵宪章:《二十一世纪史哲精史》,江苏文艺出版社,1992年。

^③ 吕品田:《用双手塑造新世纪》,见《装饰》。

和安逸,隆隆的机械声在带来生产的快速和高效的同时,也打破了前工业时代所形成的和谐。那种和谐与田园般的生活仿佛是在一夜之间被机器所碾碎。

机械制品所具有的统一性和规整度,使人们在工业革命之初对它产生出了很强的好奇心理。尤其是机械制品的价格低廉优势很快在人们的日常生活中占有较大的市场份额,充当着重要的角色。机械生产能用过去手工做一件精美物品所耗的工时制造出了几十,甚至上百个廉价的产品。

机械设备从简单发展到现代化、智能化的过程是循序渐进的。但其发展与普及的速度是不曾预料到的。传统的辘轳车、人力纺织机和手工印刷机也是机器,但这类机器则要靠手与脚的协调动作才能运转。这种机器与电动的机械设备是完全不同的概念。随着技术的不断革新和发明,以及机械化程度的不断提高,机械产品逐渐代替手工制品而占据了重要的位置。

实用艺术从中世纪向现代状态过渡始于 18 世纪末叶。随着机械化生产在各个领域中的普遍实行,导致生产的突然增长。而生产的增长需要越来越多的劳动力,这样使得城市人口以同等速度增加。但是,机械生产为追求高效所导致的过于统一和规整,使产品形成刻板 and 单调的感觉。由于市场对机械产品的大量需求导致工厂没有时间对产品进行精加工,从而使工业革命早期的机械产品出现粗制滥造的现象。机械产品的不断冲击,致使手工艺人丢下祖传的手工技艺进入到工厂成为熟练工人,成为机器生产环节中的一分子。在机械生产过程中,当机器开始运转时,个人的意志必须以机械生产为转移,人的主观能动性得不到充分的发挥。单调、缺乏人情味的机械产品充斥于生活的各个方面。人们处于机械制品所形成的环境当中,处于被动的地位。

工业革命之初对机器产品所形成的好奇心理最终因机器产品的粗糙而开始丧失。机械生产一方面把人从繁重的体力劳动中解放了出来,另一方面又把变成了机器的奴隶。机械生产带来了生产的快速和高效,但这种快速和高效是以牺牲陶瓷制品的情感为代价的。面对规整划一的机械生活陶瓷人们再也体会不到手工生活陶瓷的那种亲切感和亲和力。对于这一切 19 世纪的英国著名设计家、诗人、思想家与社会活动家威廉·莫里斯(1834—1896)开始洞察到了这个问题。莫里斯针对工业革命后艺术设计的贫乏、传统手工艺日益衰退的现状,倡导了“艺术与手工艺运动”。力图通过复兴传统手工艺建立起艺术与设计的紧密联系。“艺术与手工艺运动”兴起于 19 世纪 60 年代的英国,在 1880—1890 年间达到顶峰。

莫里斯早年学习过哲学、神学、建筑与绘画，后来，由于反感设计领域内对新技术、新的生产方式的滥用，而转向从事日用品的设计。1861年，他开始组建“莫里斯商行”，设计、生产、销售装饰精美、做工精致、格调高雅的家具、织物、陶瓷、玻璃等产品。他号召艺术家与手工艺人进行合作，对机械产品进行改良，试图通过手工艺的复兴来消除工业生产所造成的设计与制作相分离的不足。莫里斯坚信：工匠在精心的劳作中自得其乐；用技艺与爱心造成的环境，将会提升大众的生活质量。在莫里斯看来机器产品扼杀了人性，阻碍了人的创造能力的发挥。

关于艺术与手工艺问题的思考，莫里斯在1877—1894年间发表了35篇讲稿。如《生活中的次等艺术》（1882）、《艺术与社会主义》（1884）、《手工艺的复兴》（1888）等。通过对手工艺价值的肯定揭示机械生产的不足，莫里斯在他的《手工艺的复兴》一文中说：“在艺术的伟大时代，人们自觉地为着城市的荣光、教会的胜利、市民的意气风发以及虔诚的信仰的深入人心而创作伟大的作品。甚至在纯美术领域，记录历史、教育当代与后代的人们，是比美的追求更重要的目标；而当时的实用美术处于不自觉的、自发的状态，尚未受到生活中粗暴的商业因素的任何影响，正是这一点使得人们很容易对艺术的崇高形式达成理解与共鸣。因为这些平凡之美的创造者是不自觉的，他们的工作与操劳并无丧失乐趣的危险，这正是使我深受触动并进而产生发掘手工艺的强烈愿望的根本原因。”^①莫里斯认为手工艺代替机械化大生产是历史的必然“我坚信不疑的是，与当前各种条件相联系的手工艺能够在劳动中创造出美与欢乐；而如果我们承认这一点，我们就必须承认由贫乏肮脏的环境以及卑微可怜的苦工所构成的双重痛苦，终将可爱的环境、快乐的工作所带来的双重愉悦所取代。难道我们没有充足的理由期盼手工艺逐步取代机械化大生产的一天？……我们确实非常渴望在日常工作中感受快乐、在休憩中感受满足；但是，假如我们将日常生活中林林总总的全部责任交给机器以及它们的操纵进行者，这一切都不可能实现。我们完全有理由盼望，闪耀着睿智光芒的手工艺，将重新回到这个饱经战争，骚乱以及生活的变幻无常之苦的世界；我们完全有理由相信，它将会开创出一个能够平和、周到地对待每个人

^① [英国]威廉·莫里斯：《手工艺的复兴》，见奚传绩编《设计艺术经典论著选读》，东南大学出版社，2002年9月，第164页。

的现世幸福的欢乐世界。”^①在莫里斯的理论中充满了对前工业时代手工艺的依恋情怀,“信手拈来般、轻车熟路地创造各种美丽的日用品(例如马车、房门、篱笆、小舟、碗碟等等,更不用说住宅、公共建筑)的艺术已经失传了”。^②正是由于莫里斯清楚地看到了工业化大生产所带来的负面影响,才从理论与设计实践中积极倡导艺术与手工艺的有机结合。

莫里斯的设计思想继承了艺术理论家约翰·拉斯金的思想,注重从社会与伦理的角度去思考设计问题。他不仅在理论上积极主张艺术与手工艺的结合,同时也将这种设计思想贯穿于他的设计实践中。莫里斯的理论与设计实践不仅直接促成了英国“艺术与手工艺运动”的兴起,而且还影响到欧洲大陆以及北美地区的“新艺术运动”。

工业革命以势不可挡的浪潮席卷了全世界,农耕时代那种悠闲的生活已不再有往日的自然情怀。机械产品在为人们的生活带来便利的同时,也以它特有的单一和刻板搅乱了大众生活的情趣,但历史的车轮已不可逆转地向前疾驶。莫里斯关于艺术与手工艺结合的理论无疑对 19 世纪的英国设计界产生极大的震荡。1939 年丰子恺先生在谈到莫里斯的贡献时指出:“英国民间生活,至今受其惠赐,此实为社会的艺术教育之急务。”^③从历史发展的角度来看,莫里斯的理论尽管有些偏悖,但在他的理论中关于艺术与手工艺的结合,以及产品中对个性情感的追求,则是针对当时的工业生产所存在的实际问题而提出的。

莫里斯的理论不仅对 19 世纪末的欧洲大陆以及北美地区的设计理论产生重大的影响,也对 20 世纪以来的世界设计理论,如德国的“包豪斯”、北欧的“早期现代主义”的设计思想有过重大影响。在由格罗皮乌斯签署的包豪斯建校宣言中声称:“建筑师、雕塑家和画家们,我们全都必须向到手工艺去!因为艺术不是一种‘职业’。在艺术家与手艺人之间没有本质的区别,艺术家是一位提高了的手艺人。罕见的灵感来临的时刻,上天的恩赐在他不知不觉的情况下使他的作品成了艺术。但是,对每一个艺术家来说,精通一项手工艺是十分重要的。

^① [英国]威廉·莫里斯:《手工艺的复兴》,见奚传绩编《设计艺术经典论著选读》,东南大学出版社,2002 年 9 月,第 165 页。

^② [英国]威廉·莫里斯:《手工艺的复兴》,见奚传绩编《设计艺术经典论著选读》,东南大学出版社,2002 年 9 月,第 163 页。

^③ 丰子恺:《丰子恺文集·艺术卷四》,浙江文化出版社、浙江教育出版社,1990 年 9 月第 1 版,第 51 页。

创造性想象力的主要源泉就在这里。”^①

手工艺运动是建立在当时的关于手工艺与机械生产的基础之上的。手工艺运动尽管对于机械的生产认识是偏悖和狭隘的,但是对于促使人们对机械生产进行反思,正确对待手工生产与机械生产的相互关系却有着积极的意义。手工艺运动并没有影响到当时人们的生活方式,只是影响了他们认识自身的方式。随着西方的工业化向后工业化的转型,莫里斯的理论无疑有着重要的意义。

三、手工生活陶瓷与手工文化

人文志的资料告诉我们,早期原始陶器的成型主要是通过捏塑、泥条盘筑、泥板成型等手段来完成,到后来才逐渐发展为采用慢轮和快轮成型。从手捏成型发展到拉坯的过程是人的认识能力和技艺提高的过程。这种变化的过程也进一步表明,制陶手艺开始由农闲时的家庭副业逐渐成为专门的手工艺。手制成型的技巧性相对于轮制成型而言要较为简单,而轮制成型则需要经过较长时间的专门训练才能掌握。但无论是手制成型,还是拉坯成型,手的劳动是必不可少的。

由于粘土所具有的可塑性能,因此,手的作用会在粘土表面留下痕迹,这也是陶瓷与其它种类的手工艺不同之所在。陶瓷的成型技法不同,在器物表面所留下的痕迹也不相同。捏、拍、盘筑等所形成的表面肌理与拉坯所形成的旋纹就有明显的不同。这种由于手与泥的接触而在器物表面所留下的手纹清晰地记录下了制陶的全过程。

在手工生活陶瓷的制作过程中,制陶艺人将师傅传授的经验、个人的情感,以及对器物的个人感悟都通过手传达到器物的表面和深层。在制作过程中,通过拉坯、拍打、刻、划、印和彩绘等技法记录下手的痕迹来,从而构成了手工生活陶瓷浓郁的手工意韵。

手工生活陶瓷的手工意味是机械产品所无法替代的,那蕴含于器物表面与深层的令人难以言状的韵味是与手工劳动紧密相联的。柳宗悦先生把手工制品的美和机械制品的美分为“异质美”和“同质美”。“美的本质在于自在性。原始美被大力赞扬,也是对自在美的赞叹。将自在美和不自由的丑进行对比,我想把一方称为‘异质美’,另一方称为‘同质美’。为何手工制品中美的作品较多,而机械

^① [德国]格罗皮乌斯:《包豪斯宣言》,见奚传绩编《设计艺术经典论著选读》,东南大学出版社,2002年9月,第179页。

制品中却很少,是因为前者富有异质美,后者则最终流于同质美。由手的自在带来的异质,与由机械决定的同质是相对的。”^①在前工业时代,生活陶瓷的制作与生产是建立在分工与协作的基础之上的,制陶艺人的创造性劳动能够得到充分的体现,在这里,人是创造的主体。但是在工业时代,在机械化流水生产线中,工人只是生产环节中的一个管理者,工人的劳动不再是一种创造,人的创造性受到了限制。在机械生产的环节中,工人只是借助于制作好的模具,或是采用注浆成型,或是采用机压成型,来完成器物的生产。装饰也一般采用贴花工艺,花纸都是设计好并批量印刷的。工人只需按照一定的操作程序将花纸贴于坯体或白胎上即可。在这个过程中,工人的劳动无创造性可言,他所要做的只是按照事先设计好的样子制作就行。随着机械化程度的不断提高,工人的创造性才能也在逐渐丧失。

从手工制品与机械制品的比较来看,手工生活陶瓷的制作中更多的是艺人感性的表达,而机械生活陶瓷则更多的是表现出理性的一面。机械产品的粗糙、单一,且过于理性的设计很难给人以亲切感。尽管随着机械化程度的提高,机械加工越来越精细,但机器产品那种生硬的,缺乏人情味的外貌总给人一种距离感。也正是机器生产的不足使莫里斯生发出“艺术与手工艺的结合”的思想。这从某种程度上说是对机械生产的否定,他那种全面恢复手工艺的设计思想是出于对手工艺的渴望。他所倡导的手工艺是以完全排斥机器和拒绝机器为目的的,但是机器作为人类社会发展的进步标志是不容怀疑的事实。

手工生活陶瓷的独特之处是手工之艺。自从人类为满足生活的需要而制造的第一件陶器开始,就奠定了手工生活陶瓷的手工意义。在手工生活陶瓷不断生产的实践中,陶瓷的生产工艺从简单到复杂,从粗率走向精致。制作技艺的精湛意味着人对客观物质对象所取得的自由。在手工生活陶瓷的发展过程中,制瓷艺人在已取得的成就基础上,不断追求手工技艺的熟练与娴熟,从而使陶瓷的制造日趋成熟。

手工生活陶瓷作为手工文化的组成部分,它的手工意味是其它种类的手工艺所无法企及的。由一团泥到一只盘、一只碗的完成全都是由不同工序的手工劳动积累而成。蕴含于器物中的手工文化不仅是经验的积累,也是社会文化的沉淀。

^① [日]柳宗悦:《民艺论》,江西美术出版社,2002年3月第1版,第127页。

透过器物的表面,我们能够深刻地感受到制陶艺人真挚的情感和那份对手艺的热爱。捏塑时留下的指纹,拉坯时留下的旋纹,利坯时留下的刀痕,彩绘的粗、细线条,以及烧成中釉的流动,所有这一切都因手工制作而变得亲切和自然。每一道旋纹、每一道刀痕、每一根线条仿佛都记录下了艺人的思想。在制陶艺人看来,生活陶瓷不仅是满足生活实用的器物,也是承载着人类情感的载体。制陶艺人通过旋转的辘轳、流畅的线条、五彩缤纷的釉色演绎出手工生活陶瓷的魅力,并通过实用的目的诠释出器物的手工文化。

制陶艺人在生产过程中,根本不会用我们的所谓形式法则和构成规律来制作,他们所凭借的是一种心灵的自然流露,任泥在手中飞转,任笔在手中游走。正如有位艺术研究者在谈到民间剪纸艺术时说:“感受最深的就是:她在剪纸时根本不会想我们所谓的形式法则和构成规律,她不过是根据纸的大小、形状剪出她所知道的东西罢了。”^①同时他还通过参观贵州刺绣发现,刺绣的纹样实际并不完全对称,制作中可能出现针数多少不一的偏差,这诱使刺绣者想出巧妙的办法来克服这种偏差,“也许恰恰就是在艺术形式的这些偶然偏差之中,灌注了民间艺人的创造力,引出了艺术中的丰富变化。如果,更深入地研究一下这些‘形式偏差’还会发现一些推动形式演化、改变的有效因素呢”。^②以上两个例子同样适合于对手工生活陶瓷的制作过程的理解,制陶艺人在规范与不规范、有法与无法之间制作出了生动的器物。手工生活陶瓷作为手工文化的一部分,自陶瓷产生之日起,便以手的介入而融合。手工文化存在于人类的生活中。手工生活陶瓷作为造物活动的物态化体现,其价值不仅仅表现在制品的实用性方面,更突出地表现在制品中所蕴含着的人类的情感和手工文化的建构上。

四、手工生活陶瓷与非物质文化遗产保护

近年来,随着现代化进程的不断深入和全球化趋势的加强给世界文化带来了文化一体化、单一性的威胁。面对这种严峻的形势,联合国教科文组织把文化多样性的保护和开发工作放在极其重要的位置,主张各具特性的文化系统相互理解、尊重、宽容,在共同发展的基础上构建丰富多彩的人类文化。

^① 周书田:《关于民间艺术的一些随想》,见《图像与观念——范景中学术论文集》,附录,岭南艺术出版社1993年版。

^② 同上

早在1972年11月16日,联合国教科文组织第17届大会在巴黎就通过了《保护世界文化和自然遗产公约》(简称《世界遗产公约》)。公约旨在加强对具有突出的普遍价值的文化和自然遗产的国家保护和国际保护。在1972的《世界遗产公约》获得通过之后,一部分会员国提出,在联合国教科文组织内制订有关民间传统文化非物质文化遗产方面的国际标准文件。1989年11月联合国教科文组织第25届大会上通过了《保护民间创作建议书》。这一系列文件的颁布使各会员国逐渐明确了非物质文化遗产保护的重要意义。2002年9月,第三届文化部长圆桌会议通过的《伊斯坦布尔宣告》指出:“无形文化遗产的多种表现形式从主要方面体现了各民族和社会的文化特性,无形文化遗产是全人类的共同财富。”从中我们能够清晰地认识到非物质文化遗产的保护对维护人类文化多样性格局的重要作用。

2002年,文化部、财政部启动了“中国民族民间文化保护工程”,中国民间文艺家协会发起了“中国民间文化遗产抢救工程”。2003年10月17日联合国教科文组织第33届大会在巴黎通过了《保护非物质文化遗产公约》。2005年3月,国务院办公厅发布了《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》,确定了“保护为主、抢救第一、合理利用、传承发展”的工作指导方针和“政府主导、社会参与、明确职责、形成合力;长远规划、分步实施,点面结合、讲求实效”的工作原则。2006年初,国务院发布了《关于加强文化遗产保护工作的通知》,决定从2006年起,每年6月的第二个星期六为我国的文化遗产日。这一系列的举措,使非物质文化遗产开始引起全社会的普遍关注。

所谓“遗产”是指前人在特定历史条件下、特定环境中,创造、享有并留传下来的财富。文化遗产则是在特定文化情境中发生、发展和传承的文化财富。在《保护非物质文化遗产公约》中对“非物质文化遗产”作了如下界定:“非物质文化遗产指被各群体、团体、有时为个人视为其文化遗产的各种实践、表演、表现形式、知识和技能及其有关的工具、实物、工艺品和文化场所。各个群体和团体随着其所处环境、与自然界的相互关系和历史条件的变化,使这种代代相传的非物质遗产得到创新,同时使他们自己具有一种认同感和历史感,从而促进了文化多样性的人类的创造力。”

非物质文化遗产主要包括:“1.口头传说和表述,包括作为非物质遗产媒介的语言;2.表演艺术;3.社会风俗、礼仪、节庆;4.有关自然界和宇宙的知识

实践；5. 传统的手工艺技能。”物质文化遗产如建筑物的主体部分是有形的，基本形态是确定的，容易把握的。非物质文化遗产的主体部分是无形的没有固定的空间形式，是一种口传身授的活态文化。

对于非物质文化遗产中的“非物质”概念的提出是在1985年3月。当时法国著名后现代理论家利奥塔将巴黎蓬皮杜国家艺术和文化中心发起的一次展览会有意识地命名为“非物质”。利奥塔作为后现代主义的代表人物，在对现代性进行的批判中指出：“现代性传统中，人与物质的关系已经由笛卡尔的征服和占有自然的规划所固定，一种自由意志把自身的目标强加于特定的自然元素之上，使其脱离自身的自然轨道。”^①他又写到：“‘非物质’是否改变了人与物质的关系？即由现代性传统所固定的关系，由征服和占有自然的笛卡尔的变化规则所固定的关系。……‘非物质’对于一个规划来说意指一种不再是实物的物质；对于‘人’来说，它揭示了一种可与自身的分解相比较的分解。”^②在利奥塔看来以启蒙理性为基础的现代性是一把双刃剑，它在促进人类进步的同时，也给人类带来了巨大的伤害。他主张人与自然的关系不是征服与被征服的关系，人应该把自然看作是有生命的，人类应该对现代性进行反思，并努力改变人与自然的关系模式。他提出的“非物质”概念主要是要表达上述思想。

非物质文化遗产的核心内涵是“非物质”的，是艺术家或艺人在表演和制作过程中含有的特殊内蕴和技艺，有些是难以用语言或其他符号表达的东西。手工生活陶瓷的制造历经上万年的传承与创造积累了丰富的经验，并形成了一套完整的经验体系。围绕着手工生活陶瓷的生产所形成的一整套技艺，以及由此所形成的制度和文化，是历代制陶艺人们不断探索和创新的结果，但是传统的制造技艺靠文字记载是不可能流传下来的，而是要靠传统的传承关系才能一代传一代。波兰尼在《个人知识——迈向后批判哲学》一书中指出：“在师傅的示范下通过观察和模仿，徒弟在不知不觉中学会了那种技艺的规则，包括那些连师傅本人也不外显地知道的规则。一个人要想吸收这些隐含的规则，就只能那样毫无批判地委身于另一个人进行模仿。一个社会要想把个人知识的资产保存下来就得屈从于传统。”^③因此，这些个人知识只能靠师傅带徒弟这样的方法来传授。各种技能或行

^① 利奥塔：《非物质》王逢振主编、陈永国译《视觉潜意识》天津社会科学院出版社，2002年，第33页。

^② 利奥塔：《非物质》王逢振主编、陈永国译《视觉潜意识》天津社会科学院出版社，2002年第36~37页。

^③ [英]迈克尔·波兰尼：《个人知识——迈向后批判哲学》，贵州人民出版社，2000年版，第79~80页。

家绝技如果在一代人当中没有实现传宗接代,那么就会从人类的文化遗产中永远消失。

我们国家有着深厚的传统文化和悠久的历史,但是在现代化的进程中,我们的民族文化在很大程度上被遗弃了和人为的破坏了。“在一个以为‘新的就是好的’的社会氛围里,传统艺术早已面临着十分严重的困境,一些有价值的传统艺术在未被认识和保护之前已经消亡。”^①也许是我们太渴望早日实现现代化,而把传统文化视为现代化的对立面予以清除,尤其是改革开放以来,在城市现代化的发展过程中,作为城市发展标志的高楼建筑在拔地而起的同时,将一些代表城市历史和文化的古建筑摧毁。在这种变迁的过程中,民族文化不断地被遗弃,传统手工艺也是如此。

在陶瓷的机械生产逐渐代替传统手工生产的过程中,一部分制陶艺人进入陶瓷工厂成了熟练技术工人。机械压坯代替了手工拉坯,贴花代替了手工彩绘,随着机械生产的不断深入,一些传统的制造技艺正在消失。特别是改革开放以来,随着市场经济的发展,农民进城打工的现象日趋严重,一部分制陶工人也按捺不住城市经济的诱惑,丢下了手中的活儿,也纷纷涌向城市,成了打工一族,传统手工艺受到了极大的冲击。

传统手工陶瓷的生产有着严格的分工与协作,并由此形成了一个极为完整的分工合作的制瓷手工艺体系。但是由于在中国传统文化中存在着“重道不重器”的思想,使传统的陶瓷制造技艺在封建时代始终没有得到很好的、系统的记录和整理。工业革命开始以来,虽然开始重视技术,重视专业训练,但是传统的手工艺,又被当作一种落后的技艺,遭到淘汰。例如,从明代开始景德镇传统制瓷器业已分化为圆器和琢器两大系列,到清初,它们的分工更趋制度化。圆器和琢器作为景德镇制瓷业的两大系列,它们之间各有自己的产品范围,互不侵扰,就连作坊布局、制瓷工艺、生产术语、行规习俗等亦各不相同,且各成体系。

圆器是指通过辘轳拉坯,土质或陶质的内模印坯,经利坯、装饰而成的碗、盘、杯、碟等圆型陶瓷制品的通称。圆器的一个主要工艺流程是印坯,即坯做好后,略加干燥,再放到统一规格的模子上,通过印制拍打,使其规格化、统一化(因为拉坯成形的坯体存在着大小不等的差别,不通过这道工序就达不到规格化

^① 李砚祖:《创造精致》,中国发展出版社,2001年2月1版,第46页。

的目的,尤其是对于生活陶瓷的生产来说,这道工序有利于产品的小批量生产)。

琢器的产品主要有瓶、缸、壶、坛、罐等,其中有生活陶瓷,也有陈设陶瓷。由于产品都是经过精雕细琢而成,故按《三字经》中“玉不琢,不成器”之意而名之。民国初年,对圆琢器二器所属的子行业作了调整、规定:一非圆器之器型,二非用圆器之生产工艺的异形品种,全部归属琢器业。

这种瓷器制造的分工促进了技艺的精进,培养了一大批在各自领域内的熟练技术工匠,同时也创造了中国瓷器制造的辉煌历史。

圆器制瓷是古代手工制瓷的“活化石”,它在我国陶瓷科技发展史和陶瓷艺术发展史上有着极其重要的作用。对于手工圆器制瓷工艺的保护和传承是全社会的共同责任,是历史赋予我们的使命。但是作为满足生活使用需要的圆器制造业,历经千年的传承,却在机械化生产的不断蔓延中遭到了摒弃,到目前为止,景德镇传统手工圆器制瓷大规模生产已经停止了 50 多年。随着城市的建设和改造,许多具有景德镇传统特色的手工制瓷作坊不断地遭到破坏,再加上随着那些掌握着圆器制瓷技艺工匠的不断逝去,景德镇传统特色手工技艺也濒临失传。现在只有作为旅游景点的景德镇古窑瓷厂为了办特色旅游,保留了部分手工圆器生产,仅供游人参观。

陶瓷产品是物质的,手工制造技艺却是非物质的。现在,随着人们经济水平和认识能力的提高,开始关注传统陶瓷品的收藏,国内一些权威媒体和杂志也纷纷开出专栏进行介绍,不断地把陶瓷品的收藏推向高潮,但是作为非物质的手工技艺却不能被收藏,而只能通过传保留下来。杨永善先生指出:“在长期的生产实践中形成的(陶瓷)传统工艺,都是具有代表性和实践性的,应该说其中包含着优良的工艺思想和工艺技术。这种工艺思想和技术为一批批工匠所掌握,并能够不断地传承接续下去,长久地发挥着作用,如果只被少数人掌握,得不到很好的继承,自然不可能发展,很容易失传,也就不可能成为传统工艺。”^①

在全球化趋势日益加强的现代情境中,如何对传统的陶瓷手工技艺进行保护、继承、提高、发展已是一个极为重要的文化问题。要做到这一点既要国家文化建设政策上的保护,又需要社会各阶层在实施国家文化建设政策的过程中努力创新和开拓。在这方面,日本的“造乡运动”已经为我们做了很好的榜样。上世

^① 杨永善:《陶瓷传统工艺概论》,见《装饰》,2002年第8期。

纪 60 年代,日本经济飞速增长,城乡落差不断加大,不但对手工生产的传统工艺造成了冲击,也冲击了传统的生活方式。物质上的富有不等于心灵的满足,如何让一村一乡挖掘富有乡土特色的人文资源,营造一个优美自然的富有情趣的故乡,于是“造乡运动”应运而生。造乡运动是以乡村的文化建设为主旨,以“一村一物”为手段,开展对乡村中最具传统文化特色的工艺品的调查、研究,并开发生产,形成传统文化特色,同时,以此为契机推动整个乡村的文化建设。造乡运动是日本历史上一次全面发掘、保护、发展民间工艺文化的运动,具有深刻的文化意义。

然而我国对于传统手工艺的保护却不容乐观,许多古老的、延续数千年的手工艺面临消失的危机。一些传统的手工艺并没有受到地方政府的极大重视,更有甚者一些地方政府为了既得利益而采用行政手段明令禁止,例如,在云南曲靖的濠浒制陶村,当地政府为了发展高利润烟草行业,使用行政手段,推广种植烟草,为确保烟草不受干扰,镇乡政府对本来销路较好的陶艺活动明令禁止。令人担忧的是,照此下去,我们将失去的不仅仅是作为物质的陶瓷和非物质的制陶技艺,更重要的是失去了它所记录的文化和其所含有的文化遗产。从艺术人类学的角度来看,陶瓷的手工制造保持了艺术的原生状态,对于探求艺术的发展有着积极的意义,为我们研究陶瓷的工艺演变提供了第一手资料。

人们生活质量的提高,往往取决于非物质文化遗产的丰富程度和保护弘扬程度。“在一个生活条件加速变化的社会里,就人类平衡和发展而至关重要的是为人类保存一个合适的生活环境,以便人类在此环境中与自然及其前辈留下的文明痕迹保持联系。为此,应该是文化和自然遗产在社会生活中发挥积极作用,并把当代成就、昔日价值和自然之美纳入一个整体……。”^①对于生活陶瓷制造技艺的传承与保护,是非物质文化遗产保护情境下提出的重要课题。手工生活陶瓷的制造是历史文脉发展的延续,是科学与艺术,传统与现代,人与自然协调发展的产物,具有极其鲜明的文化个性,而这种文化个性,恰恰是当代社会所非常需要的。早在上世纪 50 年代图案学家庞薰琹先生就指出:“一般的民间手工艺,不但可以保留,还一样要发展它;因为这些手工艺品也是生活中所需要的。至于一些特殊手工艺,更要设法扶植它。使它不至于失传;因为它充分表现了民族的高度智慧

^① 联合国教科文组织《关于在国家一级保护文化和自然遗产的建议》。

与优秀传统，而且要不断的帮助它改进，使它能获得很高的成就。”^①对于手工生活陶瓷的研究和保护对于促进社会文化的进步，将有着积极的意义。

第二节 手工生活陶瓷与传统造物思想

人类的造物活动是以满足人们日常生活的需要为目的的。造物活动中的基本性质是用与美的统一。从手工生活陶瓷的发展历史来看，依然体现出为生活造物的思想。自从第一件原始陶器产生以来，手工生活陶瓷就已经奠定了为生活服务的造物理念。在造物活动中，器物之用是永恒的主题。

一、物以致用的设计追求

心理学的研究告诉我们，人的行为是由动机支配的，而动机的产生来源于人的需要。所谓需要，主要指人对某种目标的渴求和欲望，欲望从根本上说是一种心理现象。行为科学家通常把促成行为的欲望称为需要。需要是产生人类各种行为的原动力。人的需要是多方面的，处在不断的变化中。器物的产生与发展正是建立在满足人的各种不同需要的基础之上的。

人的需要导致了人为满足需要而进行的生产劳动和创造。对于人类而言，生存需要是最根本的需要。现代考古学研究表明，迄今已发现的人类最早的造物是石器。在石器之前，可能有一个选择、制造和使用木器工具的时代，但由于木器易腐烂不可能保留至今。已发现的石器，最早的已近 300 万年。1968 年在东非肯尼亚的特卡纳湖东部库彼拉发现了用砾石打制的石器。古人类学家把人类的形成时间确定在 300 万年以前。人与动物的区别是以制造工具为标志的。恩格斯说：“没有一只猿手曾经制造过一把哪怕是最粗笨的石刀。”^②造物使人与动物相区别，造物行为与人的需要相联系。

从造物活动的发展历史来看，在中国古代，对于器物实用的追求是非常重视的。老子认为：“埏埴以为器，当其无，有器之用。”^③在老子看来，糅合陶土，做成了陶器，由于器体中有了虚空的空间，产生了盛物的作用，这就是“器”。

^① 庞薰琹：《图案问题的研究》，大东书局，1953 年。

^② 《马克思恩格斯选集》，第三卷，人民出版社 1972 年版，第 509 页。

^③ 《老子·第十一章》

从老子的“有器之用”，到《周易》的“备物致用”都是强调器物的实用性。物以致用是传统造物活动的根本目的和出发点。墨子说：“食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽；居必常安，然后求乐，为可长，行可久，先质而后文。”^①也就是说，人要先有饱暖，才能去追求美丽；要先安居，才能去追求欢乐。对于器物的设计来说，先要能满足最基本的实用需求，才能考虑装饰。管子《五辅第十》篇中说：“今工以巧矣，而民不足于备用者，其悦在玩好；农以劳矣，而天下饥者，其悦在珍怪；女以巧矣，而天下寒者，其悦在文绣。是故博带梨，大袂列，文绣染，刻镂削，雕琢平，关几而不征，市鄙而不税。古之良工，不劳其智以为玩好，是故无用之物，守法者不生。”^②在管子看来，器物的制造应从功用出发，摒弃“无用之物”。“明君制宗庙，足以设宾祀，不求其美，为宫室台榭，足以避燥湿寒暑，不求其大；为雕文刻镂，足以辩贵贱，不求其观。故农夫不失其时，百工失其功”。^③受墨子实用功利观的影响，韩非子更是把实用功能作为判断事物价值的标准，确立了工艺造物中实用原则的地位。韩非子在《外储说右上》篇中这样表述他的实用价值观：“堂谿公谓昭侯曰：‘今有千金之玉卮，通而无当，可以盛水乎？’昭侯曰：‘不可。’‘有瓦器而不漏，可以盛酒乎？’昭侯曰：‘可。’对曰：‘夫瓦器，至贱也，不漏，可以盛酒。虽有乎千金之玉卮，至贵而无当，漏，不可以盛水，则人孰注浆哉？’”^④价值千金的玉制酒器，无疑是美的，但由于它的底漏无挡，就实用功能来说，不能盛水，更不能盛酒，失去了使用价值，因而也失去了与功利的合目的性之善相联的美。它不如至贱的瓦器，瓦器的可贵在于它的合目的性，在使用功能上满足了人的要求，因而是美的。汉代王符说：“百工者，以致用为本，以巧饰为末。”宋代大文豪王安石也指出：“要之以适用为本，以刻镂绘画为之容而已。不适用，非所以为器也。”^⑤在这里王安石强调器物首先要适用，否则就不成其为器。

从以上的论述中，我们可以清楚地认识到传统造物活动的根本出发点是创造出致用的器物。“不适用，非所以为器也。”手工生活陶瓷的制造与生产正是建立

^① 引自北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料》，中华书局，1980年版，第22页。

^② 《管子·五辅第十》，见《管子新注》，姜涛著，齐鲁书社，2006年12月第1版。

^③ 《管子·法法第十六》，同上。

^④ 韩非子：《韩非子集解·外储说右上》，见《诸子集成》，上海书店，1996年4月第1版。

^⑤ 《临川先生文集》卷七七《上人书》

在传统造物思想的基础之上。

考古发掘出土的资料证明,最早的陶器造型只是模仿自然果物,或人造编织物的造型,器物只是作为一种容器,仅能满足用的需求。随着人类审美能力和认识能力的提高,才不断地从美的方面进行器物的制造。

手工生活陶瓷作为造物活动的物态化体现,它的产生是以满足人的需要为前提的。张道一先生说:“人们制造物品,都是带着具体的实用目的的,所谓‘物以致用’,‘物尽其用’。如果离开了具体的用途,也就失去了它的价值。”^①玛克斯·德索在论述原始人和史前时代的艺术时写道:“我们能在总的方面肯定原始艺术是存在的吗?当一个原始人精细地修作和加工他的工具时,其目的也许是要让工具更有用。”^②柳宗悦指出:“因为离开了‘用’,工艺就毫无意义;丢弃了‘民’,就失去了工艺美。”^③因此,“用”是造物活动的根本目的。

从已有的手工生活陶瓷资料来看,对于功能的设计是极为关注的。每一种器物的设计都有明确的功能样式,使用者通过器物的外观形态就能辨别出器物的用途(图 62、63)。此外,嘴、流、把手、盖、纽、系和耳等构件的设计,为实现使用功能提供了方便,而且这些具有明确语意构件的设计也决定了器物的用途。盖子是为了防止灰尘等异物落进器内,从而保持器内所盛之物的干净卫生;耳的设置是为了系绳的需要;壶嘴的设计,是为储存流汁的液体而备的构件,嘴的使用可以控制流向和流量;把手是为了端拿的方便和省力而设计的。壶的设计最初并没有把手,因此,在使用时,必须用双手捧



图 62 绿釉桶形双连罐 安徽 现代



图 63 白釉柱式油灯 江西

^① 张道一:《造物的艺术论》,见《张道一文集》,安徽教育出版社,1999年19版,第148页。

^② 玛克斯·德索:《美学与艺术理论》,兰金仁译,中国社会科学出版社,1987年版,第236页。

^③ [日]柳宗悦:《民艺论》江西美术出版社,2002年3月第1版,第203页。

起才能倾倒，并且当壶里盛有温度较高的液体时，双手是不敢接触的，因此，使用受到了局限。而把手的设计，不仅用单手就能把壶端起，而且能避免因手与壶体的直接接触而烫伤。

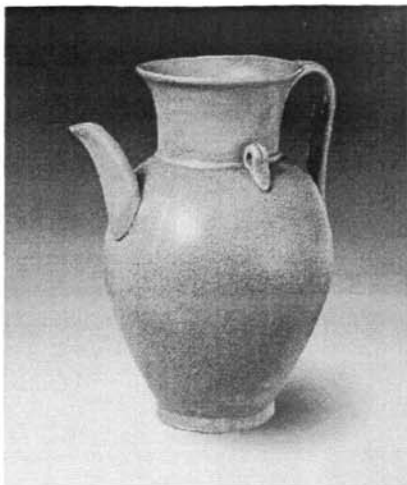


图 64 青釉执壶 五代 越窑

图 64 是唐代较流行的执壶，短嘴执壶又称作注子。关于注子和偏提，唐代李匡乂在《资暇集》中说：“元和初酌酒，犹用樽杓，所以丞相高公有斟酌之誉。虽数十人，一樽一杓，挹酒而散了无遗滴，居无可，稍用注子。其形若罍，而盖、嘴、柄皆具。大和九年后，中贵人其名同郑注，乃去柄安系，若茗瓶，而小异，目之曰：偏提。论者亦利其便，且言柄有碍而屡倾仄，今见行用。”^①其中

“挹酒而散了无遗滴”表明嘴的设计是非常

到位的。明代李日华《紫桃轩缀》：“吴俗呼酒壶为注子，按周礼以注鸣者，注味也，鸟喙也音咒，古人用壶以大口泻，而今人加以长喙如鸟喙然，故名注子。”^②从“大口泻”到“加以长喙”可见器物的使用功能也是在使用中不断得到了改进。

清代紫砂壶的盛行是基于紫砂材质的特性。吴騫在《阳羨名陶录》中说：“茶壶以砂者为上，盖既不夺香，以无熟汤气。”^③在这里对茶具的设计要求已经是从茶文化的角度进行思考。把材质与使用功能结合起来考虑，可见吴騫是从物以致用的意义上诠释了茶具制造的意义。

创造出满足生活使用的器物是造物活动永恒的主题。“实用是工艺品的最根本的性质。有目的的制造某种用具、容器是由用途决定的，而目的与用途不明确的工艺品一般是不存在的，即使是制造出来，我们也不把它叫做工艺品，而只是把它作为一个单纯的物品来看待，或者将其划入有意识的表现创造美的美术作品——绘画和雕塑的领域里去。实用性是工艺品的全部生命之所在，是至高无

^①李匡乂《注子、偏提》，见熊寥编：《中国陶瓷古籍集成》，江西科学技术出版社，2000年4月第1版，第10页。

^②吴山、徐思民、陆晔：《中国八千年器皿造型》，台湾艺术图书公司1994年版，第52页。

^③吴騫《阳羨名陶录》，见熊寥编：《中国陶瓷古籍集成》，江西科学技术出版社，2000年4月第1版，第446页。

上的铁的原则。”^①手工生活陶瓷发展到今天，一直是秉承了朴素的造物思想，在其发展的漫长岁月中，历代制陶艺人凭借他们的双手创造出了丰富的生活陶瓷品类。

二、复归于朴的工艺意境

手工生活陶瓷作为造物活动的物态化体现，以其特有的材料语言和艺术表现深深打动着我们。朴实自然的原始陶器、色彩缤纷的彩陶，以至于后来各窑口所生产的不同质地、不同风格的瓷器都给人以一种亲切感。这种朴实的自然情怀和亲切感，一方面决定于生活陶瓷所使用的材质，另一方面是基于制造的工艺思想。

陶与瓷作为生活日用器皿的制作材料给人以一种天然的亲和力。陶与瓷所体现出的材质风格是各不相同的，一个粗犷，一个细腻，但蕴含于两者中的泥土所特有的亲切感是一致的。

陶瓷所具有的亲切感和亲和力在于忠实地记录下了手工劳动的痕迹。拉坯时留下的指纹、刻划时刀的划痕，以及彩绘时留下的笔痕等等，这些都自然而然地记录下了艺人制作时的心境。寻着这些痕迹我们能感悟出艺人制作时的情感和思想。建立在手工劳动的基础上的生活陶瓷更多的带有感性的色彩。这种感性是以制作过程中手感和情感的表达为前提的。手工生活陶瓷所表现出的感性色彩是机械生活陶瓷永远也无法达到的。手工劳动中那种近乎于拖泥带水的特性成就了手工生活陶瓷朴实和自然的品格。



图 65 红陶釉口高颈酒壶 四川

图 65 是四川产的红陶釉口高颈酒壶，把手的粘接没有过多的修饰，流的造型是拉坯之后，用手随意捏出的，轻松而自然。

手工劳动所呈现出的质朴美感是以情感积淀为基础的。制陶艺人在生产过程中，手中的器物已经是他千万遍地重复制造了，手中的泥土已与生命形成了有机的整体。拉坯过程中不经意间留下的指纹，亦或是滴漏的泥浆，艺人们都不屑抹平，在他们看来这是再平常不过的

^① [日]水尾比吕志：《工艺之美》，见《工艺美术研究》，江苏美术出版社，1987 年第一集，第 217 页。

事了。装饰过程中，飞动的刻刀，或是画笔也许并没有将形表现到位，但艺人们也不屑修改，烧成后所产生的缩釉、流釉等，而正是这些痕迹，或是不到位构成了生活陶瓷的拙味和意韵。当然这样的拙味和意韵多见诸于民窑产品，官窑产品为了追求完美，则多了几分严谨和刻板。

手工生活陶瓷所表现出的朴实情怀与生产过程中所要表达的工艺意境是极为吻合的。手工生活陶瓷的制造深受庄子工艺思想的影响，使器物表现出自然朴实的一面。造物活动本质上是人改造自然的创造性劳动，是人与自然关系的结果。在造物过程中，自然与雕饰是两种不同的审美倾向。在传统造物活动中，先秦思想家们关于自然与雕饰或文与质的关系的理论和思想，包括了不同的审美理想和哲学意识等内容。庄子《天道》篇中认为“朴素而天下莫能与之争美”，^①“既雕既琢，复归于朴”，在庄子看来朴素是最美的了，即使经过了雕琢也要归于朴实。崇尚自然，“顺物自然”^②，反对雕饰是老庄工艺思想的核心。顺应自然，完全按照事物的自然本性任其发展和表现，不施加以人性的力量，使其改变原有的自然本性。为此，庄子反对一切人为的加工制作。

庄子这种崇尚自然的思想，使他反对任何意义上的人为装饰。在《庄子·马蹄》篇中说：“纯朴不残，孰为牺尊！白玉不毁，孰为珪璋？……夫残朴以为器，工匠之罪也。”^③庄子理想中的世界是“当是时也，山无蹊隧，泽无舟梁，万物群生，连属其乡；禽兽成群，草木遂长”，“同与禽兽居，族于万物并，恶乎知君子小人哉！同乎无知，其德不离；同乎无欲，是谓素朴；素朴而民性得矣。”这种远离尘世、原始的思想与现实世界是不相融的。

庄子的这种思想反映了当时士大夫中一部分失意阶层的反文化的心态。他们对工艺造物以及社会文明的否定，是一种不切实际的空想。但是从审美价值上看，庄子崇尚自然，主张无雕饰的素朴美，对工艺造物的影响却非常大。庄子的审美理想是要建立起一个“大巧若拙”^④大匠不雕的境界。

在造物活动中，随着技术的进步，生产力的发展和消费竞争的激烈，逐渐形成了追求华而不实的装饰之风，从而丧失了器物的自然美的一面。尤其是当有

^① [战国]庄周：《庄子·天道》，书海出版社，2001年9月第1版，第132页。

^② 同上第77页。

^③ 同上第90页。

^④ 《老子·四十五章》

些工艺品类为统治阶级所专用时，这种雕镂之风更是发展到了无以复加的地步，它不仅走向了自然的反面，也是与工艺造物的合目的性背道而驰的。所以说“返朴归真”是工艺造物所追求的目标。

在手工生活陶瓷的制作过程中，体现出了庄子这种崇尚自然的思想。在器物的制作过程中，都极力表现出“既雕既琢，复归于朴”的工艺意境。陶器的原有色质、烧制过程中火焰的痕迹等，都呈现出自然的本色，给人以亲切感。尽管随着工艺的发展和技术的进步，瓷器在品质上较之陶器有了很大的进步，但是瓷器的制作所表现出的手工意味，以及对自然美的表达充分凸现出制陶艺人的匠心和工艺追求。成型过程中，由于陶瓷材料的自然特性所产生的变形，增添了器物的自然本色。柳宗悦先生在赞美日本“大名物”的“井户”茶碗时指出：“其精彩之处只是生产过程中的痕迹，而不是作为的痕迹。所看到的变形之美，是自然而然的，不是特意制作的。”^①这种“变形”之美在日本的茶器制作中成为一种潜质备受近代日本美术家的喜爱，以至于日本茶人曾特意在中国订购歪斜的瓷器（如图66）。



图 66 红绿彩深钵 明 天启

烧成过程中，釉色的自然流动，以及对釉色玉感的追求，都极力寻求一种浑然天成的工艺意境。图67是北宋时期景德镇窑生产的青白釉印花纹壶。造型的线形处理，风格统一，壶嘴、把手和钮的粘接随意而自然，印花纹样的设计与这些构件形成了有机的整体，整件作品朴素大方，散发出浓浓的自然意味。

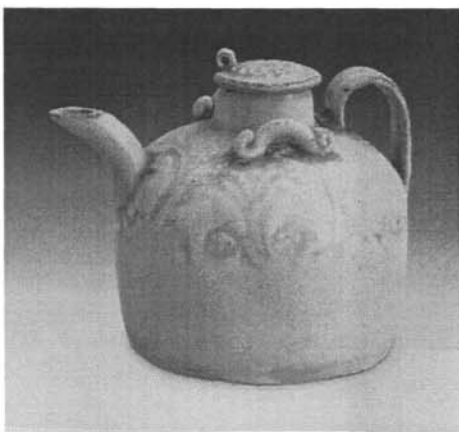


图 67 青白釉印花纹壶 北宋

手工生活陶瓷这种对自然美的追求是建立在制陶艺人所具有的娴熟的技

^① [日]柳宗悦：《民艺论》，江西美术出版社，2002年3月第1版，第128页。

艺基础之上的。只有当匠人们具备了熟练的技术,才能在制作过程中达到“大匠不雕”的境界。手工生活陶瓷以它所特有的自然魅力服务于大众的生活,陶冶情操。

第三节 手工生活陶瓷与艺术化生存

随着大众生活水平和审美能力的不断提高,人们对生活质量提出了更高的要求。生产力的发展,社会商品的极大丰富,使大多数城市居民摆脱了解决温饱的生活状态。在大众生活水平普遍提高的同时,人们开始关注自身的生活质量和生活环境。

一、回归自然的当代情怀

随着工业化程度的不断提高,生产力得到了高速发展,整个社会心理都沉溺于高频生活所创造出来的经济奇迹之中。18世纪的英国哲学家休谟当时还认为,没有一座城市的人口会超过70万,但是1985年全世界500万以上人口的城市已经有26座,在日本,以东京为中心的三大城市圈就集结了全日本人口的1/3;在墨西哥,一个墨西哥城人口就占全国人口的1/6。

随着城市规模的日益扩大,人们与自然隔绝的孤独感则越强,回归自然的倾向性也越明显。大自然作为万物之母,是人类赖以生存、繁衍的根本。

在原始形态的社会生活中,人与自然之间是无可选择的依赖关系,人类直接向大自然索取生活中所需要的一切,大自然也真诚地以四季的规律来塑造着人类的性格。马克思说:“没有自然界,没有感性的外部世界,工人就什么也不能创造”。“人的普遍性正表现在把整个自然界——首先作为人的直接的生活资料,其次作为人的生命活动的材料、对象和工具——变成人的无机的身体”。^①

随着科学技术的发展,人类不是减少对自然界的依赖性,而是使这种依赖性更为紧密。但事实上,随着现代化的快速发展,机械制品充斥着人们生活的各个方面,现代化在给人类生活带来便利的同时,也造成了空气污染和自然生态的破坏,更重要的是造成了人的物质和精神的分离,不断地割裂开了人与自然的联系,

^① 马克思:《1844年经济哲学手稿》,见:蒋广学、赵宪章编《二十世纪文史哲名著》,江苏文艺出版社,1992年。

在短短的几百年间，人类破坏了几百万年来与大自然所建立起的平衡关系。

随着工业化进程的不断深入，人类也开始反思这种破坏性建设所带来的严重后果，并开始怀念起了淳朴自然的乡间生活，渴望与大自然建立起新的联系。对此，莫里斯在 1880 年的一次讲演中指出道：“如果我们人类放弃有意识地破坏的它的美丽的话，地球适合居住的表面确实没有一平方里不是以它自己的方式而美丽的；我认为，以地球上的美丽的合理共享，是每个人用他应付的劳动就可以获得的权利。”^①因此，从上个世纪 50 年代以来在世界范围内所掀起的回归自然风的浪潮则进一步表明人们对于自然的渴望。这种回归自然的浪潮表现在人们衣、食、住、行的各个生活层面。

表现在吃的方面主要热衷于不含农药、不含化肥的“绿色食品”，因此，一些乡土菜、家乡风菜在都市中尤其受欢迎，甚至一些从来不入酒宴的野菜都成了美味佳肴。

在穿的方面，人们开始普遍喜欢不含人造纤维的纯天然的棉布、麻纱、毛制品，而一些有浓郁地方色彩的布料和装饰品大受欢迎，如腊染、扎染、手工染织、手工刺绣、手工编织等。

在室内装饰方面，人们对自然的回归表现为简练、安宁。在室内布置时，主要以绿色的植物来装点环境，一些民间手工艺品，如竹编、藤编、草编、绳编，以及粗陶器皿等也成了现代家庭的常见装饰品。

可以说，这种回归自然的热潮影响到人们生活的每个方面，与此同时，为了迎合这股回归自然风，在设计领域里也表现出了这种崇尚自然的思想。在产品设计中，设计师都千方百计地将那些自然界的要素巧妙地运用其中，极力使产品表现出质朴自然的美。

玩泥巴、过家家应该是每个成年人儿童时期都有过的经历，当儿童用泥沙堆砌成他们心中所想像的“器物”时，那种喜悦的心情是难以名状的。儿童用泥“造物”的乐趣一方面来自于儿童爱玩的天性，另一方面来自于捏塑泥巴时所产生的快感。这种“造物”所产生的快感常常使儿童乐此不疲。随着年龄的增长，对泥土的特有情怀深深地根植于人的心田。正是由于陶瓷与人类有着天然的亲和力，因此，自产生的那天起，便与人类结下了不解之缘。

^① 转引彭锋：《完美的自然——当代环境美学的哲学基础》，北京大学出版社，2005 年 1 月第 1 版，第 102 页。

在体现回归自然风的时尚追求中,手工工艺表现出了绝对的优势。手工工艺所特有的纯朴、大方、自然的审美品格,与人们所渴望得到的自然情怀是相吻合的。手工制作的染织、刺绣、编织物和陶器等凝聚着手工艺人的朴素情怀,那种充满自然气息的手工制品在很大程度上满足了现代人的审美趣味。手工工艺所表现出的朴实和率真使久居都市里的人们感到轻松和真切。



图 68 黑地彩斑双系罐 唐

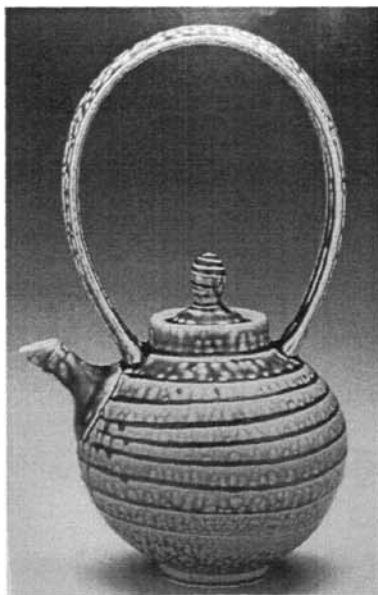


图 69 提梁壶 Richey Bellinger

作为机械生活陶瓷的补充,手工生活陶瓷在联结人与自然的关系方面有着得天独厚的优势。“在材料处理方面,当代手工劳动创造会更加注重物质属性的人文观照,从审美的物我关系上最大程度地发挥材料的天性,以其色泽、肌理和质地因素的充分显露,达于对人的感觉丰富性的契合和造就。”^①手工生活陶瓷在人类回归自然的浪潮中表现出了极大的魅力。那些有着明显手工痕迹,造型大方、装饰朴实的手工生活陶瓷在营造自然的氛围时是极为贴切的。而这种质朴、大方、不事雕琢的品格正是机械产品所欠缺的。手工生活陶瓷所表现出的手工意味以及蕴含在其中的自然情怀为我们勾画出了一幅幅自然而生动的画卷,散发出一阵阵田野的芬芳,弥漫着浓郁的田园气息。这些充满手工意味的器物对于那些成天忙碌,无论在精神上还是在体力上都处于高度紧张状态的现代人来说,无不产生出一种强烈的回归感。(图 68、69)

不可否认,从物质生产的角度看,手工技艺作为生产活动,无疑是低水平的,但我们站在高一层次的角度,站在协调人类感

^① 吕品田:《创造艺术化生活》,见《美术学》2003年,第9期。

情与科学技术进步平衡的高度上看,手工产品更能唤起人们与大自然深厚的情感,更能表现出制作者独特的个性。这种极富个性化的手工产品有着高度的审美价值,显示出人性的美。

在这股回归自然风的影响下,手工生活陶瓷的价值重新被人们所提起和谈论,并开始被人们普遍认同。一些个性化的餐厅、茶馆,也开始使用手工餐具或茶具,并以此打造餐厅或茶馆的个性文化。但是对于自然的理解和诠释不能只停留在表面的模仿,而应该是渗透于文化的深层。

回归自然风不仅使人类重新认识自身赖以生存的大自然,而且也开始关注自身的生活质量。手工生活陶瓷在人们追寻自然的过程中,将所蕴含的自然气息和浓郁的手工意味通过用的方式传递给人们,并使人们对自然的眷恋变得更为紧密。

二、消费的多样化需求

由于人所受的教育背景和生活环境的不同,所形成的消费观念和审美心理也千差万别,正如俗语所说的那样:萝卜白菜各有所爱。这种消费和审美观念的不同构成了丰富的物质生活世界。

工业革命的开端,使生活陶瓷的生产开始有了手工与机械之别,因而也就有了手工生活陶瓷与机械生活陶瓷之别。但是由于消费需求的多样性,人们在选择商品时,也表现出各自的爱好与追求,有的喜欢手工的情感与朴实;有的喜欢机械制品的理性与统一。生活陶瓷的手工与机械是一件事物的两个方面,切不可肯定一方而否定另一方。对于这一点雷圭元先生早已指出:“从手工艺生产走向机器工艺生产,这是人类历史上不可避免的顽强事实。……手工艺是机器工艺的慈母。……机器做的东西,它的母胎一定是手工的。……手工艺与机器工艺,在图案家的眼光中,是一件事情的两面,不分轩輊,无有厚薄,仅仅有一个里外之别,工作上分个先后而已。我们习图案者,切不可把自己放在手工艺品的立场来菲薄机器工艺,也不可站到机器工艺的立场,小看手工。这两种态度,都是要不得的!……中国眼看着就要走上工业国家已经走过的路上去。一般醉心他国化的人,因为期望国家振兴之心颇切,把机器主义全盘生吞活剥地抬到中国来。假使这么一来,竟把温暖的‘人性’放到冰冷残酷的轮回中,岂不是一个大患!还有一般保守国故的爱国者,热心守着祖宗的坟墓(其实没有一个人能守得住祖宗的坟

墓),喜欢向死去的枯骸上,找回烟斯披里纯(可能是英语 inspiration,译作灵感,启示。——笔者)这也是改进图案事业中的一个太患。……”^①可见机械和手工不应是对立的,而应该是携手共进。

今天,人们享用的工业产品日益增多,机器生产所带来的简单化、模式化的倾向,很容易忽视人们审美意向的多样性。众所周知,主导当代文化主流的,是具有很强商业色彩与消费色彩的流行文化(或称作“大众文化”),而流行文化的生产方式是一种批量的与类型化的生产,它所缺失的是自身的个性。这种大众文化既没有地域差异,也没有特色风情,它呈现给人们的只是一种统一的模式,让人们在同一种类型化的框架中去进行文化消费。长此以往,人们的审美情感就会僵化,以致走向文化的失落。

手工制品有着大机器工业品类不可替代的优越性,正如约翰·奈斯比特所说的:无论何处都需要有补偿性的高情感。我们的社会里技术越多,我们就越希望创造高情感的环境,用技术的软性一面来平衡硬性的一面。否则新技术就会遭到排斥,技术越高级,情感反应就越强烈,因此需要使技术的物质和人性的精神需求两者达到平衡。“高技术与高情感相平衡,这是象征我们需要平衡物质与精神实现的实则。”^②手工艺把人与物的关系再次摆到一种互溶互助的交流中,手工艺以物化的形式成为情感的对象物而受到人们的喜爱。从消费的角度看,各类服装的款式、色彩纹样,以及家具等日常用品的流行中,周期性地恢复手工制品并不是偶然的事情。手工艺不仅给人以一种创造的快意,更重要的是人们在手工艺对象物上发现了自我,找到自我,找到了平衡与寄托。

近年来,手工生活陶瓷在市场上引人注目,从另一个侧面也说明了这一点。作为个性化的手工生活陶瓷有效地调节了因工业化进程带来的一个称之为群体的口味单调的市场结构。

在标榜个性就是美的当代社会里,人们对于生活的观念,以及对于消费品的需求是各不相同的。随着人们对物质和精神的需要越来越多样,对美的要求也日益讲究,不仅需要传统的美,也需要现代的美;不仅需要带有国际风格的美,同样需要民族的、有地方特色的美。由于人的需要所存在的多样性和丰富性,决定了生活物品的多样化状态。

^① 雷圭元:《新图案学》,商务印书馆,1947年。

^② 约翰·奈斯比特:《大趋势——改变我们生活的十个新方向》,社会科学出版社,1984年版,第53页。

显然，在当代产品设计和生产中，产品的视觉性是极为重要的，在一个满足生活需要的物质性产品相对丰富的时代，产品的审美因素开始成为一种关键性的方面。在物质相对贫乏的年代里，功能性、物质性的需要是第一位的，而文化、心理、美感等方面的需要相对来说却显得不那么重要。随着当代社会物质性的生产社会向消费服务性社会的转变，设计产品本身的价值维度将由单一型功能向多功能性转变。人们所关注的不仅仅是设计产品本身的对象性问题，而且也延伸到生活世界中的人们的各种主观方面的需要。“后工业社会的组织不再是为了商品生产的目的而围绕着个体和机器的协调来进行，而是围绕着知识来进行。它是人与人之间的一场竞赛。后工业社会目睹了从商品生产向第三部门或服务部门的转变，目睹了与这种转变相应的社会制造职业的社会制度职业的突出地位的衰落。因此，一个重要的比较就是：后工业社会的令人向往的生活标准不再是由商品的质量所限定，而是由生活的质量所限定，对于诸如健康、教育、闲暇和艺术等服务性事业和愉快活动的迅速投入正是这一点的反映。”^①在斯特尔看来后工业社会的生活标准是由生活质量来限定，而生活质量则体现在自由的精神状态和丰富、多样的物质资料上。

众所周知，上世纪 80 年代前我国还处于商品十分短缺的时代，人们只有以能买到为最高标准，解决生活之必需，根本没有什么个性可言，商品稀少压抑了个性的张扬，以服装为例，男性以灰、蓝、白为主，女性以红、白、青为主，单一的色彩淹没了个性情感的发挥，同时也使消费市场缺乏活力，而从上世纪 80 年代开始，这种“老三色”沉闷的格局才被打破，个性化消费渐渐浮出水面，90 年代中后期，情况发生了根本性的变化，商品极大丰富，供大于求，市场由过去短缺经济发展到现在的过剩经济，人们的物质生活条件得到了极大改善。激烈的市场竞争导致了商品的丰富和多样，更重要的是人们的消费观念也在不断地发生变化，其显著特征是消费的多样化需求。这种消费的多样化，促使社会商品极大丰富，最大限度地满足大众多样的消费需求。

随着人们物质生活条件的改善，受教育程度普遍提高，个性化的需求更趋突出。一部分先富起来的高收入人群有能力有条件来体现自我，寻找满足消费个体需求的个性化产品。这种消费的个性化需求一开始以服装为主，进而扩散到生

^① 尼科·斯特尔：《知识社会》，上海译文出版社，1998 年 12 月版，第 70 页。

活的各个领域。

“因为对于消费者来说，一件产品不仅仅是将理解为可用的物品，还常常被理解成表达个性以及渗入这个时代的高新技术、新文化、新艺术、新观念的一种信息整体，这是一种被物化了的对新的生活方式的追求和观念。因此，现代人对产品的选择，似乎更把那些适合某种生的需求放在第一位。”^①随着商品市场竞争的日益加剧，产品间的质量、价格差距日渐缩小，求新求异的设计样式却日益增强。产品的个性化设计逐渐成为亮点。在突出产品的个性化方面，手工生活陶瓷有着独特的优势。

手工生活陶瓷的价值在物质商品极大丰富、生活质量不断提高的今天之所以能被人们所认同是与其所具有个性品格和浓郁的手工意味分不开的。今天在很多的高档餐馆和茶馆里，所使用的是小批量订制的手工作具和茶具，这些手工餐、茶具不仅打造出了餐馆和茶馆的特色，同时，也为就餐和喝茶的顾客带来别样的情怀。不仅如此，有很多的家庭也喜欢购买有着浓郁手工味的生活陶瓷。从这些现象上，我们可以深切地感受到多样化消费所具有的市场潜能。我们不能否认大批量生产的机械生活陶瓷所具有的机械和理性的美，以及快速高效的生产，但在消费多样需求的今天，手工生活陶瓷作为机械生活陶瓷的补充在满足个性化需求方面有着自身的优势。那一件件手工成型的花插、陶罐，或是餐具，在装点现代家居，体现使用者的个性方面是机械生活陶瓷所无法比拟的。（如图 70、71）

个性化消费彰显的是个性情感的宣泄，有着较强的感性色彩。这种个性消费



图 70 盖罐、杯 基勒·杰尔尔 Joe Zeller 美国
摄于西弗吉尼亚大学陶艺系



图 71 汤锅 鲍博·安德森（美国）
摄于西弗吉尼亚大学陶艺系

^① 方李莉：《新工艺文化》，清华大学出版社，1995年11月第1版，第54页。

理念将掀起新经济时代强劲的消费热潮。这种现象普遍存在于高收入、高学历、高信息量的群体中。他们中有的可充分发挥自身的想象力和创造力,积极主动地参与产品的设计、制作和再加工,通过自制或定制产品来展示独特的个性,体现自身价值,从而获得更大的成就感和满足感。在陶吧里自行制作杯、碟等,一方面体现了自我的价值,另一方面满足了个性的需求。随着大众消费个性化意识的增强,人们对于手工生活陶瓷的需求也将不断增长。

三、营造美的生活

“采菊东篱下,悠然见南山”。这是东晋著名诗人陶渊明所写的满怀自然情怀的诗句。从诗句中我们能够读出陶渊明的达观主义和快乐主义的人生观。

现代化的快速、高效生产缩短了社会劳动的必要时间,为人们提供了更多的“自由时间”,而自由时间的增多,促使人们开始关注自身的生活质量和生活环境。

现代化的发展不应以牺牲人性为代价。人类在理性上已经认识到,发展现代化本身只不过是手段而已,它的终极目标是改善人类生活,或是提高人的生命质量。因此,本世纪以来日常生活作为人类的活动载体,备受关注。“所谓日常生活是相对于科学、艺术、哲学等自觉的精神活动和政治经济、经营管理等有组织的社会活动而言的。它是日常的观念活动、交往活动和其他以个人的直接环境(家庭、村落、街区等天然共同体)为基本寓所,旨在维持个体肉体生存和再生产的总称。其中最为基本的是衣食住行、饮食男女以个人肉体生命延续为目的的生活资料的获取与消费活动,以及伴随上述各种活动的非创造性复杂性的日常观念活动。这样,我们把人类社会划分为日常生活世界和非日常生活世界。”^①

匈牙利女学者阿格妮斯·赫勒认为,社会的变革无法仅仅在宏观尺度上得以实现,人自身的改变,人的态度的改变无论如何都是一切变革的内在组成部分。而作为人的活动的重要时空——日常生活的价值内涵必须有所改善。她认为只有提升人类的文化精神,充分发挥人的各方面的潜能,人才能幸福。^②

在构成日常生活的内容中,艺术的作用是不容忽视的。艺术的生活化和生活的艺术化,是当代社会生活和文化生活中的一种极为重要的事实存在,它既为艺

^① 衣俊卿:《衣俊卿集》,黑龙江教育出版社,1995年版,第333页。

^② 赫勒:《日常生活》,衣俊卿译,重庆出版社,1990年版,第60页。

术走向大众和生活创造了新的可能性,也为日常生活世界和经验世界开启了新的空间。在艺术与生活的相互渗透过程中,让原来属于独白式话语领域中的艺术和美走向生活的事实领域。“工艺美术通过人们对生活用品和生活环境的审美加工,创造工艺形象。工艺美术总是注重于现实美的事物或事物的美的方面,予以肯定、歌颂、充实,或是使不美的变为美,而很少去表现批判。总之,是为了创造工艺美。”^①

法兰克福学派哲学家马尔库塞告诫我们:“人的解放并非物质层面的解放,经济学的解放并不等于哲学——文化的解放,理性的自由并不等于感性的幸福。人的解放的根本标志和现实途径,便是以艺术——文化为手段对心理——本能压抑的消除”。^②

手工文化作为人类的基础文化,在营造生活之美的作用是不言而喻的。在人类的生活中,手工生活陶瓷以实用与美的双重属性满足了人们的生活和审美需求。“在新的历史境遇中,手工劳动出于解决实用的物质需要的局限性已被历史性地解除,它在自由表现自我价格和审美兴趣方面的优势将得到更大的重视和发挥。”^③

手工生活陶瓷以其丰富的表现语言,以及陶瓷所特有的天然泥质在营造美的生活方面有着积极的意义。陶瓷的亲切感和亲和力是其它工艺种类所无法比拟的。“陶瓷作为生活之物,又是艺术之物。它既是实用的,又是艺术的,具有实用于生活又美化于生活的双重属性。实用于生活是因为它本身的功能价值,正是这种功能价值,使其失却了‘艺术作品的自足性’;它的艺术属性又使其成为美化生活和使用者实现艺术化生活的一种具有精神文化性的器具。”^④张道一先生在赞美工艺美术时指出:“除了美化生活,更重要的是充实生活、丰富生活、创造生活。”^⑤

在营造美的生活过程中,主要表现为两个方面。一方面是大众对于手工器物的选择和使用。通过对生活物品的选择表现独特的内心世界,寻找适合自己个性

^① 田自秉:《论工艺美术》见《工艺美术文选》,北京工艺美术出版社,1986年9月。

^② 《马尔库塞文集》,李小兵译:《现代文明与人的困境》,上海三联,1995年,第8页。

^③ 吕品田:《创造艺术化生活》,见《美术学》,2003年第9期。

^④ 李砚祖:《生活之物与艺术之物》,见《文艺研究》,2002年第6期。

^⑤ 张道一:《为生活造福的艺术》,见《造物的艺术论》,福建美术出版社,1989年4月,第1版。

的生活方式，即一种更丰富、充满创造性的、艺术般的生活。另一方面则表现为大众对于手工劳动的参与。通过手工劳动体验人的社会本质和丰富身心，并且在手工劳动的物化过程中体验一种成就感和满足感。在紧张快节奏的工作闲暇当中感受艺术般的创造乐趣，丰富艺术人生。

第四章 手工生活陶瓷的文化变迁

手工生活陶瓷历经 1 万余年的发展,无论从材质、形式,还是从思想内容上,都发生了深刻的变革。它已不单纯是满足生活使用的器物,而是融入了思想、情感、观念和社会意识形态的综合体。尤其是工业革命以来,新的生活方式和生产方式,给手工生活陶瓷带来了极大的冲击,同时,也为手工生活陶瓷的生产和发展提供了新的机缘。飞速发展的工业革命,给人类社会的发展带来的影响是颠覆性的,一方面加速了人类社会发展的历史进程,另一方面是彻底改变了人类的思想观念和行为习惯。

艺术与设计观念的潮起潮涌也使手工生活陶瓷的制作与生产陷入尴尬的境地。在进入 21 世纪的今天,当我们欣赏或使用一件手工制作的陶瓷器物时,从心底里涌出的该是一种怎样的复杂心情呢?

第一节 手工生活陶瓷的当代境遇

手工生活陶瓷在服务于人类生活的历程中,一直是以物的形式出现在人们的生活当中。“用”是手工生活陶瓷价值存在的根本,但是,作为人类造物行为物化体现的手工生活陶瓷在发展演变过程中不断地受到人类主观意识的侵蚀和影响,并进而影响到人的观念和行为。

一、手工生活陶瓷与现代陶艺

事实上在工业革命开始以前,人类社会生产一直处于一种自给自足的自然经济状态。而作为满足人们日常生活需要的传统手工艺也在这种田园牧歌式的农耕生活中发挥着积极的作用。手工生活陶瓷作为满足人类日常生活之必需也一直沿着自身的发展轨迹前行着,并且以不断贴近生活的态势服务于人类。可以说在手工生活陶瓷服务于人类生活的历程中,它总是以用的形式呈现在人们面前。一个个陶罐、一只只碗在历代艺人灵巧的手中旋转而出,诉说着那永生不变的话题。工业革命的开端和艺术家的介入使传统的陶瓷艺术有了不同的意义和样式。积淀于陶瓷器物中的人类朴实的造物思想和审美理想也因艺术家的参与而被彻底改

变。这些融入了艺术家情感和思想的陶瓷器物一改传统的样式，而以新的姿态出现在人们面前。工业革命后的 19 世纪中叶，大批量机械生产产品的粗制滥造，使以莫里斯所倡导的手工艺运动在世界范围内普遍得到响应。大批艺术家所参与设计、制作的手工艺品作为新的艺术形式而萌生出来，传统的陶瓷艺术也开始孕育出新的思想。

传统制陶技艺的分化以工业革命的开端为起点，而西方现代陶艺的真正形成和发展则在 20 世纪 40 年代后。众多从事绘画、雕塑的艺术大师的参与改变了陶艺的传统工艺准则，使现代陶艺带有更多的实验性和现代观念。这些艺术大师将各自的艺术的追求借助陶泥或瓷泥表达出来，从而使陶瓷这种原始材料在他们的手中生发出新的思想，并彻底改变了传统制陶技艺在人们意识中的固有观念和认识。

1878 年至 1882 年间，雕塑家罗丹跟随老师在赛弗尔陶瓷厂进行创作。他将雕塑的语言与陶瓷材料有机地结合起来，开创了陶瓷艺术的新风格。“罗丹是最早使用陶瓷的雕塑家之一。”^①出于对陶瓷制造工艺的学习和探求，1886 年画家保罗·高更进入查普勒的陶艺工作室，学习拉坯技艺，并研究粗陶肌理与釉质的对比。“20 世纪 40 年代是美术家们真正发现并参与制陶术的黄金时代，‘连最伟大的画家都梦想成为陶艺家’，这一时期成果辈出，杰作累累，尤以艺术大师毕加索、米罗、夏加尔、马蒂斯等为代表。”^②

自 1946 年起的连续两年当中，毕加索在瓦洛尔从事陶业，在那里他学会了拉坯、施釉和成型等生产工艺，设计和创作了一大批陶艺作品，为后人研究现代陶艺的形成提供了宝贵的资料。像许多涉足陶艺创作的现代派艺术大师一样，毕加索的作品也是以绘画的方式介入陶艺创作。毕加索被称为立体派大师，立体派的宗旨是试图在平面上追求非平面性。毕加索的一系列陶艺创作，充分突现了其在平面绘画上才能，在立体陶坯上表现出了连绵不断的画意和三度空间感，创造了陶艺装饰新的风格。米罗在看了毕加索的这些作品之后高兴地说：“陶器艺术是毕加索艺术中最富人间性的部分，他的创造突破了惯常的形态学。艺术家的热情与火的神秘交融，使恒常不变的物质增加了无限的高贵性，是陶器传统观念的创新，瞬间的即兴的行动，产生了永恒的价值，是他对人间意识进行蓝色的思考

^① 李砚祖：《现代陶艺论纲》，见《创造精致》，中国发展出版社，2001 年 2 月第 1 版，第 62 页。

^② 同上第 64 页。

与创造。”^①值得一提的是毕加索所创造的一系列精彩画盘是用张大千先生拜见他时所赠送的中国的毛笔画的。^②



图 72 有斗牛图案的长方形瓷盘 毕加索

更重要的一点是，毕加索是以器物的实用形式为依托，通过“用”的形式来诠释的陶艺的现代性。或许以我们今天的眼光来审视这些大师的陶艺作品会觉得对陶艺的语言表达挖掘不够，但就现代艺术与陶瓷的结合点来看，他们的艺术实践是具有历史性和开创性的。他们的现代艺术观念为陶艺提供了无限的发展空间。（图 72）

正是由于毕加索等现代艺术大师的参与为传统陶瓷向现代艺术形式的演进翻开了崭新的一页，陶艺的创作开始了新的纪元。从此，现代陶艺的创作开始从陶瓷的实用形式中分离出来，并以纯粹的形式渗入到艺术领域。这些艺术大师把各自的艺术才能通过形式转换而融于陶瓷这种载体中，将起初所持有的新鲜和好奇消解在作品中，增添了陶艺的现代品格。现代陶艺的形成一开始就是以一种新的姿态和新的观念区别于传统陶瓷的。因此，相对于传统陶瓷而言，现代陶艺是一种新的艺术形式，具有前卫性。另一方面，这些大师的参与是基于对一种新的艺术载体的尝试而介入，因此，也使现代陶艺具有了实验性品格。

现代陶艺概念的真正形成是以彼得·沃克斯的一系列陶艺作品为标志的。1954 年时任美国洛杉矶县立美术学院（后更名为奥蒂斯美术学院）的彼得·沃克斯受当时抽象表现主义和行为画派的影响，抛弃传统的制陶方式和理念，创作出了一批充分展现粘土的率性、自由和艺术家情感观念的作品。彻底打破了传统陶艺的工艺标准和审美准则，展示出了粘土自由、随意和情感的一面。他的这些探索后来被世界陶艺界称为“奥蒂斯革命”。

由于现代派艺术大师的介入，使现代陶艺创作从一开始就带有现代性，从而使陶瓷这种原始材料指向了更加自由与率真的一面。现代艺术观念的介入，拓宽了陶瓷艺术的视野，丰富了陶瓷艺术的文化内涵，使一直以来以实用和陈设见诸

^① 卜维勒：《毕加索陶器艺术》，四川美术出版社，1990 年 4 月第 1 版。

^② 同上

于生活的传统陶瓷凭借现代艺术的渗透而登上了现代艺术这趟飞速前行的火车。英国评论家彼德·多默曾指：“当今的艺术陶瓷比以往任何时候都更丰富，更具有实验性，有时甚至更杂乱无章。同时，它也是保守的，是装饰传统的卫道者。这些极端现象之间的对立同陶瓷艺术品的多样性一起赋予现代陶瓷艺术以独特的韵味和魅力。”^①

可以说在现代艺术思潮的影响下，手工生活陶瓷的发展像其它种类的手工技艺一样，一方面没有失去指向生活实用的目标，一直沿着自身的轨迹发展；另一方面由于艺术家的参与使传统的陶瓷制造开始生出新的枝芽。这就是由陶艺家所参与设计、制作的手工生活陶瓷（图 73、74）。

陶艺家借助生活陶瓷实用的特性演绎着作品的现代意义，并借助实用的形式表现艺术家的个性情感和艺术追求，从而使生活陶瓷更贴近于时代和生活，形式也更为多样，作品的表现手段也更为自由。在陶艺家的作品中我们能够深切地感悟到作品中的实验品格和创新精神。陶瓷家通过捏、拉、拍、打等不同的成型手法以及不同的釉色处理不断地改变着泥土的样式，使生活陶瓷呈现出多元的品质。

与由陶艺家参与设计或制作的生活陶瓷和陶工制作的生活陶瓷相比，我们能明显地感受到这两者在对美的追求与表现上的不同。前者注重个性和情感的表达，作品张扬而奔放；后者注重对制作技艺的追求，作品含蓄而内敛。在陶艺家那里，手工生活陶瓷的审美也由传统单一性而向多元化发展。纯正的釉色，规整的器型已不再是唯一的审美准则，相反，把那些以传统的眼光来看是缺陷的工艺运用到生活陶瓷的创作中，似乎更能衬托出作品的时代性。于是在他们的作品中，

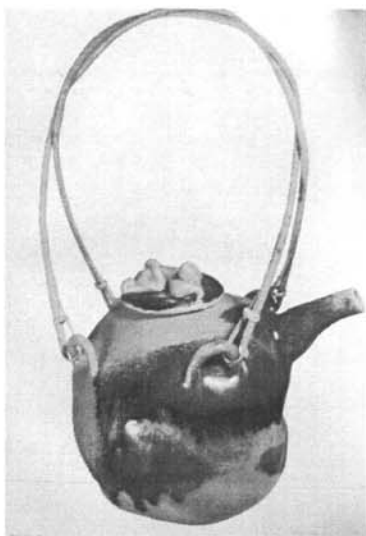


图 73 壶

朱乐耕



图 74 杯

Nick Joerling(美国)

^① 转引自李砚祖：《现代陶艺论纲》，见《创造精致》，中国发展出版社，2001年2月第1版，第69页。

我们能经常看到拉坯时自然留下的指纹，打泥板时留下的布纹或木纹以及不同的窑变效果等。这些自然流露出的手工痕迹组成了生活陶瓷丰富的语言。

陶艺家在进行生活陶瓷的创作时，充分彰显粘土自然、朴实的泥性，有时把泥土的可塑性能夸张地加以运用，从而创造出了符合当代审美与情感的生活陶瓷。

另外，也有一些陶艺家则借助生活陶瓷实用的样式来表现自身的艺术追求。实际上，在这部分陶艺家的作品中已经抽掉了实用的内涵，仅仅是以貌似用的外形从侧面来解析陶艺的现代意义。陶艺家以生活陶瓷为切入点，通过实用的外形建构出新的审美语境。（图 75、76）



图 75 Evans Jones 和他的壶

手工生活陶瓷相对于表现作者个性和情感的现代陶艺来说更容易使人接受，陶艺家利用大众对陶瓷这种材质的自然亲和力，把现代艺术的创作理念融于作品中，并通过实用的形式表达出来，在不经意中将美传达给人们中。生活陶瓷以实用的形式把陶艺家和大众有机地联结在一起。



图 76 壶神 NO16

孟庆祝

现代艺术的渗入改变了人们对于陶瓷这种原始材料的最初认识和陶瓷作为实用的固有观念，而且赋予了更多新的文化内涵和时代精神。很多陶艺家通过生活陶瓷的制作与生产试图把陶瓷与现代生活紧密结合，将传统的制作技艺与现代艺术观念融为一体，更加突出了陶瓷材质的自然本性，使现代陶艺以一种崭新的姿态呈现在大众面前。现代陶艺的内涵和外延是极为宽泛的，它的多元化品格与其它种类的艺术一样适合充分表达艺术的个性和情感，另一方面，陶瓷这种粗犷、自由、原始的材料贴切地表现出了作品的现代性。

现代陶艺的产生与发展唤醒了人们对于生

活陶瓷的重新认识,使人们认识并发现了陶瓷材料的现代价值。同时,也唤起了人们对于传统手工艺的价值认同。现代陶艺的开端不是对传统陶瓷艺术的否定,而是发现了陶瓷这种原始材料的现代意义。

二、传承与创新

一件成功的手工生活陶瓷产品是历代制陶艺人师徒传承下的产物。从一款造型,或一款经典装饰中,我们能很清晰地看到这种演变与发展的脉络。制造技艺、经验,以及程式化的审美意识,通过师承关系代代相传。

我们常说传统是流,在不断流淌的过程中所汇集的是历代制陶艺人的聪明才智。从艺术人类学的研究角度看,对于原始艺术和民间艺术的研究可以从手工生活陶瓷的文化样态中,看到人类审美、技术和艺术的文化变迁。对于手工生活陶瓷的制造而言,虽然每个时代的造型都是时代生存方式的物化,但是造型作为特定时代的文化产物,其发生和使用范围是被历史地界定着的。在人类历史发展的不同阶段中,对于造型、造型的手段和方式的理解是在不同层次上的。它们反映出了人类认识自然规律,改善生存环境的物化行为和观念也是阶段性地发展着的。

传统是相对于现在与未来而存在的,没有传统与历史也不会有人类的今天。昨天相对于今天,昨天是传统;今天相对于明天,今天是传统。研究传统是为了创新,没有传统就没有创新。从历史的发展角度来看,手工生活陶瓷的制作与生产始终是在传承与创新的不断交迭中发展的。历代的经验、审美和文化都集中地反映在具体的器物之中,这也是为什么我们能在生活陶瓷的制造中认识到器物、制度和精神三个层面的内容。通过一件陶瓷器物我们能够了解当时的生活状态、生活方式、生活技术和审美需求,这也是为什么艺术人类学往往从这些手工器物中研究当时的文化生态。

传统是一个民族文化的积淀,也是文明赖以延续和升华的基础。传统中有精华,也有糟粕,在学习的过程中需要进行取舍和鉴别。“优秀的文化传统应该继承。它可以使我们在文化的创造上少走弯路,有依托提升得更高。对于后来人说,是一宗最可宝贵的精神遗产,它直接关系着一个民族的文明程度。但也并非所有文化遗产都是好的。对于那些有害的东西,过了时的东西,即所谓‘负文化’,应该毫不顾惜地加以舍弃。因此,要进行严格的和科学的鉴别,应该以人民大众

的利益和福祉为准则。”^①手工生活陶瓷的制造便是在这一个不断扬弃的过程中得到发展和提高的,使用功能的不断完善,造型和装饰的创新。

鲁迅先生指出:“旧形式是采取,必有所删除,既有删除,必有所增益,这结果是新形式的出现,也就是变革。”^②“没有拿来的,人不能自成为新人,没有拿来的,文艺不能自成为新文艺。”^③手工生活陶瓷的制造正是在这样的“拿来”中演变发展的。材料的改良、技术的提高和技艺的精进等无不表现为传承与创新的关系。特别是对于诉诸于审美的造型和装饰而言,则表现得尤为突出。由于产地和时代的不同,造型和装饰都呈现出不同的地域特色和时代风格,从纵向来看,清晰地反映出传承与创新的发展脉络。

传统对于造物活动来说是吸取营养的丰富土壤,历代制陶艺人们通过对传统的学习,创造出了陶瓷的辉煌成就,正是依赖于传承与创新奠定了中国陶瓷在世界陶瓷史上不可动摇的地位。

当下对于现代陶艺的发展仍存在着认识上的分歧,有的甚至认为现代陶艺应该建立在西方文化观念中。这种认识上的不足实际上是割裂了与传统陶瓷艺术的有机联系。为此李砚祖指出:“现代陶艺不是无源之水,它是传统陶瓷艺术发展变化的当代新形式,是陶瓷艺术发展的现阶段的产物。虽然它一部分淡化或取消了陶瓷的实用功能和价值,但在艺术表现上与陶瓷传统艺术是相通的,即都表达了社会一种既共性又前卫性的审美追求。”^④

传承与创新的关系问题是现代化文化语境中的重要课题,认真对待和正确认识将有助于传统陶瓷艺术与现代陶艺的协调发展,并且对于陶瓷艺术的可持续发展有着重要的意义。在不断的创作实践中,“陶艺家开始意识到一味移用西方现代艺术趣味并不能代替个性的创造,对自身传统的完全否定则将带来失去立足之本的危险;唯有把握陶艺创造过程中精神与语言的统一,从精神层面出发,寻求语言的自然表现,才有可能产生富有文化内涵和个性特征的作品。”^⑤

^① 张道一:《中国民间文化论》,见《张道一文集》,安徽教育出版社,1999年19版,第474页。

^② 鲁迅:《论“旧形式的采用”》,见《且介亭杂文》,人民文学出版社,1973年3月第1版,第18页。

^③ 鲁迅:《拿来主义》,见《且介亭杂文》,人民文学出版社,1973年3月第1版,第30页。

^④ 李砚祖:《现代陶艺论纲》,见《创造精致》,中国发展出版社,2001年2月第1版,第69页。

^⑤ 范迪安:《关于中国现代陶艺的思考》,见《美术文献——中国现代陶艺专辑》,1997年第10辑,湖北美术出版社。

第二节 手工生活陶瓷的演变

在工业革命的影响下,在现代艺术观念和理论思潮的浸润中,传统手工生活陶瓷的制造发生了根本性的变革,并开始朝着多元的方向发展。就手工生活陶瓷的自身而言尽管仍指向和关注大众的日常生活,但是在不经意间已经被赋予了更多的文化内涵和使命。陶艺家的介入,使原本单纯的手工劳动有了新的文化意义,同时传统的技术和工艺标准也在这种变革中生发出新的思想。

一、技术与艺术

技术与艺术问题的提出是工业化进程中的一个新课题。在前工业时代,生活陶瓷的生产是由集技术与艺术为一体的。制陶艺人通过手的劳动将技术与艺术物化在器物之中。在这个过程中,技术与艺术合二为一。制陶艺人把自己全部的知、情、意通过自己的双手的劳动倾注于器物之中,使手工生活陶瓷表现出了技术和艺术的双重属性。

在手工业时代的造物活动中,技术与艺术没有绝对的界限,技术也就是指艺术,艺术也就是指的技术,二者通称为“技艺”。例如,古希腊人所理解的技术(Texvn)一词,指的是人们凭借专门的知识、经验、才能进行造物或其它创造活动,包括手工业、农业、医药、骑射、烹饪、音乐、雕刻、绘画等技能,它具有我们现在所说的“技术”(technik)和“艺术”(art)的意思。欧洲词源上的“艺术”是技术与艺术的混称,即使是现在,在日常用语中,仍然有技术与艺术二重含意。这种技术与艺术的模糊现象从世界范围来看是普遍存在的,这进一步说明技术与艺术在本质上的同一性。在我国古代,“技”泛指人之才能、技巧、技艺。《尚书·秦誓》:“人之有技”。人者工匠也;技者,技巧也;“技巧者,百工之役也”。在汉字中“艺”字,又与“技”相通。《诗经》:“我黍稷”絜(艺)意指人的“种物”活动;孔子谈“六艺”,包括礼、乐、书、射、数、御,这其中即包括应用的技术,又包括作为艺术形态的艺术。在中国初早出现“艺术”一词,可能是东汉,《后汉书·孝安帝纪》有“百家之艺”之说。而《北宋·艺术列传》之“艺术”,其范围则更广泛,有音乐、雕刻、天文、数学、医药、围棋、擣蒲等等。

从以上古今中外关于技术与艺术的含意演变中,我们可以看出:古代人的观

念、思维中，技术与艺术都没有从技艺、才能、知识、工艺中分化出来，并未形成在意义上具有严格区别的概念。

因此，在传统手工艺中，这种技术与艺术的统一性，造就了手工业匠人的高超技艺。在器物的制造过程中，技术与艺术浑然一体共同表现在直接生产过程中，并双双凝聚在器物之中。当第一件原始陶器诞生时，人类不仅开始了对于陶土的技术加工，同时也开始了艺术的处理。在原始人类看来，他们并不是为了创造什么“技术”或追求什么“艺术”，他们的目的只有制造出满足生活使用的陶器。以现在的眼光看，这些粗糙的陶器算不上什么“技术”或“艺术”？然而正是这些原始陶器的制造才开启了人类陶瓷制造中技术与艺术相结合的先河。

美国人类学家和民俗学家弗朗兹·博厄指出：“无论哪一种工艺，其技术和艺术的发展均存在着紧密的联系，技术达到一定的程度后，装饰艺术就随之而发展。艺术品的生产与技术的发展是分不开的，人们精通了某种技术以后即可以成为艺术家。”^①原始人类在器物的生产过程中不断积累、培育主体的知识、才能、美感，并且又不断地投射到新的生产过程，制造更实用、更好看的器物。

陶瓷的制造过程是技术与艺术不断融合、提高和发展的过程。陶瓷的产生得益于认识能力的提高和技术的进步，陶瓷的加工首先表现为对材料的技术处理。在一定的意义上，陶瓷的发展表现为技术的进步，原料的加工、成型手段的革新、装饰手段的拓展等，这些为陶瓷的发展提供了技术保障。但是，对于这些技术的运用要依靠艺术作支持。“如果技术不熟练其产品就不可能对称，曲线也不规则。这种情况表明，技术的熟练与产品表面及形状的规则是有密切联系的。”^②这种技术与艺术的结合使匠人们既是技术家，又是艺术家。例如，在陶瓷的生产过程中，拉坯是一项技术工作，但通过拉坯把陶泥塑造成美的形态又需要艺术的创造。正是由于有艺术的创造才使同样的拉坯技术演绎出丰富的器物形态变化，也正是由于技术与艺术的完美结合才创造出了人类的陶瓷文化。在器物中不仅保留着师傅的手的痕迹、思想和精神的痕迹，而且保留着他的体力劳动和他的肉体的力量的痕迹。“这样的劳动展现着人的劳动对象化的本质，保留着工人造物的兴趣，并且在劳动中，以及劳动产品上中看到了本身的技术与艺术融合的整体力量，从而

^① [美] 弗朗兹·博厄：《原始艺术》，上海文艺出版社，1989年6月第1版，第12页。

^② [美] 弗朗兹·博厄：《原始艺术》，上海文艺出版社，1989年6月第1版，第13页。

得到艺术的、审美的享受。”^①

手工业时代的技术与艺术的统一，不仅促进了个体劳动者技艺的日益精进，连同他们的审美和情感也在这种不断的融合中得到提高和丰富，与此同时人类社会的文明也在这种不断的融合中得到提升和发展。这种技术与艺术的结合不是简单的拼凑，而是有机地融为一体，并通过手的劳动自然地渗透于器物的制造过程之中。苏珊·朗格认为：“所有表现形式的创造都是一种技术，所以，艺术发展的一般进程是与实际技艺——建筑、制陶、纺织、雕刻以及通常文明人难以理解其重要性巫术活动——紧密相关的。……技术是创造表现形式的手段，创造感觉符号的手段。技术过程是达到以上目的而对人类技能的某种应用。”^②手工业时代技术与艺术的结合揭示了人类创造的本质力量

从严格的意义上来说，技术与艺术之间是有区别的。这种区别进入工业革命以来，开始表现得尤为明显，并日益分离。机器出现以后，技术凭借机械化的生产功效价值确立了它在近代社会的主导和统治地位，在物质生产领域发挥出巨大的威力，而手工业时代的技术与艺术结合的手工技艺则逐渐被排挤，向精神领域转移。机械化的生产方式否定了手工业时代技术与艺术的完整的、多样性的统一。技术从“技艺”中被划分出来越来越和工业机械化生产连在一起；而艺术则从“技艺”中分化出来越来越成为意识形态的一种特殊形式。

机械化的生产代替了手工艺的精雕细琢，劳动者成了机械的附属品。工人所要做的只是从事简单的机械操纵，每天重复着相同的劳动。正如马克思所指出的：“工人变成了机器的单纯的附属品，要求他做的只是极其简单、极其单调和极容易学会的操作。”^③这种劳动不需要技艺，不需要倾注情感，手工业时代的创造愉悦被无情的机器所取代。产品的情感完全由生产过程以外的人所赋予。正如马克思所说：“劳动越来越丧失一切技艺的性质，……劳动的特殊技巧越来越成为某种抽象的……纯粹机械的……单纯形式的活动。”^④在这个过程中，手工艺人的技术与艺术被机器否定了。尤其在工业革命早期，资本家为了追求生产的快速高效，很少关注产品的艺术性质，并形成了物质生产技术排斥艺术的倾向。

^① 张帆：《技术与艺术的辩证关系》，见《艺术学研究》，江苏美术出版社，1995年，第一集。

^② 苏珊·朗格著：《情感与形式》，刘大基等译，中国社会科学出版社，1986年版，第51页。

^③ 《马克思恩格斯全集》（第1卷），人民出版社，1998年版，第258页。

^④ 《马克思恩格斯全集》（第46卷），人民出版社，1998年版，第254页。

随着工业革命的不断深入，人们对于机械生产有了客观和全面的认识，同时对于产品生产的本质也开始有了更新的了解，从而开始了技术与艺术的新统一，这种统一从宏观上体现了现代技术与审美的高度统一。

手工生活陶瓷的制造是集技术与艺术为一体的，是人的本质力量的展现。这种技术与艺术的高度统一为现代化的高效生产提供了有力的参照，正如法国作家弗伦贝尔所说：“艺术越是发展就越是科学，而科学越是发展就更加艺术化。二者在根基上是分不开的，而某一天将会在顶上汇合在一起。”^①

二、产品与艺术品

原始先民制造原始陶器的出发点是制造出满足生活需要的器物，因此，器皿的造型特征取决于“器”的实用性。只有当器物表面出现绘制的形象或单纯的装饰性图纹时，陶器才进入“艺术”的视野，并被纳入艺术史的叙述中。因此，当我们翻阅艺术史的相关著作时，有关陶器的艺术成就都会被重重地写上一笔。

毫无疑问，陈列在博物馆中的历代生活陶瓷器皿显然是被当作艺术品的。这不仅是因为这些陈列品已经失去了其作为使用的价值，而将其精美绝伦的工艺呈现给观众，更多的是博物馆特殊的环境营造出了一个特殊的审美情境。这种审美情境将“器”从“用”的文化中剥离，单单突现出器物的美。釉色、材质、造型和装饰在聚光灯的照耀下构成了独特的审美意味，给予我们无限的审美想像。同样是一件生活日用器皿当我们拿在手上，其作为艺术品的审美属性已经大打折扣了，因为，这时器物“用”的功能与我们日常生活过于接近，缺少审美距离。手工生活陶瓷所具有的产品，或是艺术品的不确定性，使我们在审美上产生了困惑。

就手工生活陶瓷自身而言并没有产品或是艺术品的差别，之所以有这样的差别是因为时间、场合、对象的不同而产生的。李泽厚先生说：“就整体看，从古至今，可说并没有纯粹的所谓艺术品，艺术总与一定时代社会的实用、功利紧密纠缠在一起，总与各物质的（如居住、使用）或精神的（如宗教的、伦理的、政治的）需求、内容相关联。即使是所谓纯供观赏的艺术品，如贝尔所谓的‘有意味的形式’，也只是在其原有的实用功能逐渐消退之后的遗物，而就在这似乎是纯然审美的观赏中，过去实用的遗痕也仍在底层积淀着，如欣赏书法中对字形的

^① 转引自张帆：《技术与艺术的辩证关系》，见《艺术学研究》，江苏美术出版社，1995年第一集。

某种辨认，古庙或神像观赏中的某种敬畏情绪，等等。”^①张道一先生指出：“只是随着社会分工的逐渐细致，当本元文化的载体不能包容更丰富的精神因素和不能满足更多样的精神需要时，才派生出所谓的‘纯艺术’来。问题在于物质的和精神的两种文化被分化出来之后，本元文化并没有被解体，仍然发挥着在人们生活中的主要功能，继续发展。”^②陈列于世界各地美术馆或是博物馆的制作于近万年或是几千年前的生活陶瓷都是被人们当作艺术品来欣赏的，而所有这些原本只是满足于日常生活使用的器物，是产品，但是在美术馆或是博物馆的特定氛围内这此产品却有了艺术品的属性。

手工生活陶瓷是造物活动的物态化体现，是用于生活的物，因此，从本质上来说区别于纯艺术创造。但是，在生活陶瓷的制作过程中制造艺人的匠心、朴实的审美观，以及熟练的技艺通过手的劳动自然地渗透于器物之中，而这些在我们看来是最为真诚和最有价值的东西。材质、釉色、造型和装饰构成了手工生活陶瓷的艺术气质，同时也就构成了它作为艺术品的理由。由于手工生活陶瓷的生产者不同，产品所表现出的个性也千差万别，这样就构成了手工生活陶瓷的魅力品格。

作为手工劳动的产物，手工生活陶瓷的制造反映出了制造艺人对于生活的最本质的理解，一只茶杯，一个碗，或者是一块盘子所承载的不只是作为器物之用，还包括作为美的诸多因素（釉色、造型、装饰和工艺等），从这个意义上来说我们完全可以把它当作艺术品来欣赏。海德格尔在探寻艺术作品的本源时指出：“我们周围的用具物毫无例外地是最切近和本真的物。所以器具既是物，因为它被有用性所规定，但又不止是物；器具同时又是艺术作品，但又要逊色于艺术作品，因为它没有艺术作品的自足性。”^③

手工生活陶瓷具有产品生产的批量特性，同时又具作为有艺术品的审美品格。作为满足生活之需的物，它是产品，但当它被独立欣赏时又是艺术品，这就构成了生活陶瓷的双重特性。“毫无疑问，陶瓷作为日用器物，其本质又是艺术性的，是艺术之物。作为艺术之物，它又不是艺术家创造的，而是由普通生产者作为器具生产而制造的产品，是无意为之的‘艺术’，因此，其艺术性具备了更

^① 李泽厚：《美学四讲》，见《美学三书》，商务印书馆，2006年10月，第320页。

^② 张道一：《中国民间美术概说》，见《张道一文集》，安徽教育出版社，1999年19版，第502页。

^③ 海德格尔：《海德格尔选集》上册，北京三联书店，1996年版，第249页。

自然、更朴质、更本真的性质，而艺术尤其是所谓最高的艺术能称之为逸品之艺术不就是以自然、朴质、本真为典型的吗？”^①手工艺是艺术的起源，但随着手工艺内涵的不断丰富，最终将渗透于纯艺术中。美国人拉塞尔·莱因斯在《交流》杂志发表的文章《主要艺术还是次要艺术》中谈到：“今天，手工艺与美术之间的界限在工艺大师的作品里，已经淡漠到几乎看不出来的地步了，这与中世纪和文艺复兴初期的情况一样。但是手工艺行会对于次要艺术和主要艺术，对于装饰艺术和高雅艺术是不加区分的。我们现在还没有产生这样的感觉。但是，有迹象表明，也许不用多久，我们也会感到两者难以区分了。”^②



图 77 泉 马塞尔·杜尚（法国）

事实上，艺术与非艺术的概念随着现代艺术的发展也开始变得含混不清。当杜尚把从商店里买来的小便器放入艺术展厅后，艺术与非艺术的界线被彻底打破了。

马塞尔·杜尚，出生于法国，是法国诺曼底地区一名律师的儿子，1954 年入美国籍，也是纽约“达达”艺术运动创始人。1917 年，法国艺术家杜尚将一个从商店买来的男用小便池起名为《泉》，匿名送到美国独立艺术家展览要求作为艺术品展出，成为现代艺术史上里程碑式的事件。（图 77）

杜尚之所以把小便池送去展览，目的是为了打破当时的保守观念：“在既定的艺术范围里，无论是旧的风格还是新的流派，人都把自己认定的东西崇高化，并且用它来排斥异端，局限人应有的自由。”^③杜尚此举意在向艺术发难：艺术是什么玩意儿？我偏要拿非艺术来代替艺术。在杜尚看来，艺术可以有任何形式，艺术品可以由任何东西制成。他的艺术主张就是将日常生活物品信手拿来稍作或者不作修改就变成艺术作品。这些艺术作品被称为“现成物”。他的出现改变了西方现代艺术的进程。可以说，西方现代艺术，尤其是第二次世界大战之后的艺

^① 李砚祖：《生活之物与艺术之物》，见《文艺研究》，2002 年第 6 期。

^② 转引曾辉：《现代手工艺初论》，见《工艺文化研究》，山东美术出版社，1993 年 9 月。

^③ 转引自李向伟：《道器之间——设计与艺术学论札》，安徽教育出版社，2004 年 8 月第 1 版。

术，主要是沿着杜尚的思想轨迹进行的。

2004年，在英国艺术界举行的一项评选中，杜尚的作品《泉》打败现代艺术大师毕加索的两部作品成为20世纪最富影响力的艺术作品。非常有趣的是这件这最富影响力的艺术作品却是由陶瓷做成的现成物，原始与现代在瞬间产生了碰撞。从杜尚的作品中我们能够深刻地认识到，艺术的发展取决于人的观念的改变和思想的提升。

随着20世纪现代艺术观念的不断改变，艺术的概念也变得更加含混不清。正如国际美学学会前主席阿莱斯·艾尔雅维茨所说的：“审美泛化无处不在”。所谓审美泛化，或称审美的日常生活化，是指“在当今的社会中，原先被认定是美的集中体现的小说、诗歌、散文、戏剧、绘画、雕塑、音乐、舞蹈等经典的（古典的）艺术门类，特别是以高雅艺术的形态呈现出来的精美艺术已经不再占据文化生活中的中心，而一些新兴的泛审美的艺术活动，如动漫、DV、FLASH、网络文学、网上视频、网络游戏、三维设计、DVD、QQ、POP、广告、流行歌曲、电视连续剧、手机视频、手机短信、奥运会闭幕式、NBA赛间舞蹈等，乃至环境设计、社区文化、城市美化、居室装修等则蓬勃兴起；经典艺术也悄悄变换了形态，寻找新的展示方式。世界三大男高音到世界各大洲举办广场音乐会，《阿依达》在数万人的巨大场馆演出，期刊书籍也已适应读图时代变得琳琅满目。……美被经济操纵着渗透到衣食住行等社会生活的各个方面；艺术活动的场所也已经远远逸出与大众的日常生活隔离的高雅艺术场馆，深入到大众的日常生活空间，如体育场馆与露天舞台。在这些场所中，文化活动，审美活动与商业活动、社交活动浑然一体。”^①

作为手工的手工生活陶瓷以器物的用融入到大众的日常生活当中，并以美的形式诉诸于人们的感官，陶冶着人们的情操。它不像纯艺术那样高高在上，而是贴近于大众生活，但它又同时具有艺术的品格，正如柳宗悦先生所说的：“美术是越迫近理想就越美，而工艺则是越接近现实便越美。美术越是伟大就越是高不可攀，因此，便具有一种难以接近的尊严感，人们通常总是将其高挂在墙壁上。但工艺的世界却不尽相同，这越是接近我们就越发显出其优柔之美。正是因为它有同人类共生活的本质，所以同人们的衣、食、住、行分不开。它不在乎位置的

^① 金元浦：《审美泛化与审美空洞》，见《光明日报》，2005年7月1日。

高低，而在于平易近人，这种亲切感就是工艺之美的感情所在。”^①

三、陶艺家与匠人

陶瓷从满足人们日常生活使用的器物，逐渐演变为既有使用价值，又有审美价值，再发展到艺术家借以表现个性和情感的载体。这其中的变化不仅表现为造物活动本身，也表现为造物活动的主体，以及由此所引发的结果。在手工业时代，生活陶瓷的制作者为制陶艺人，随着工业革命的开端，现代艺术的介入，一部分艺术家的参与，从而使手工生活陶瓷的制作主体产生了根本性的变化，即有匠人和陶艺家之分。

陶艺家与匠人，这是两个不同的概念。但本质上来说，这两者又是相同的，即都是陶瓷的制作者，他们的不同只是表现在由他们所创作出的作品中，以及制作动机上。这种不同是由两者所受教育的背景不同而产生的。

匠人，也称作“工匠”，指有专门技术的工人。在手工业时代，陶瓷的制作是有一技之长的工匠所为。由于手艺是家庭谋生的手段，所以技艺的传承多为“世袭”制，即父传子、子传孙。如《考工记》所说：“智者创物，巧者述之，守之世，谓之工。”《荀子》言：“工匠之子，莫不继事。”这同封建社会的生养民俗的传宗接代观念是相吻合的。在这种世袭观念的影响下，一些艺人宁愿将自己本家的绝技传给有继承权的养子，也不传给女儿，因为女儿一旦出嫁后便会将技艺传给男家，这在家规上是绝对不允许的，除非女儿终身不嫁或招赘来传代。受这种世袭观念的支配，有时候一些艺人宁愿把高超的技艺带入坟墓，也不传给非家庭成员的弟子。由于这种传承局限于家庭的小范围内，缺乏有益的交流与发扬，所以导致了发展的缓慢。这种传承自然包含技术与经验，以及审美意识等多方面的内容。这种传承的结果是工匠在继承了精湛技艺的同时，也恪守着传统的审美准则。关于工匠训练的途经和方法在《管子·小匡》中有如下记载：“令夫工群萃而州处，相良材，审其四时，辨其功苦，权节其用，论时，计制，断器，尚完利。相语以事，相示以功，相陈以巧，相高以智。旦夕从事于此，以教其子弟。少而习焉，其心安焉，不见异物而迁焉。是故其父兄之教，不肃而成；其弟子之学，不劳而能。夫是故工之子常为工。”^②传统手工技艺便是在这种具有血缘关系的传

^① [日]柳宗悦：《民艺论》，见《工艺之美》，江西美术出版社，2002年3月第一版，182页。

^② 《小匡第二十》，见《管子新注》，姜涛著，齐鲁书社，2006年12月第1版。

承中不断延续。

陶瓷手工艺作为百工之一，也是如此。从学徒开始，便按照师傅的嘱咐严格遵守着传统的审美准则，不敢越雷池一步。这种根深蒂固的朴实审美观和严格的技艺师承，一方面使富有特色的传统陶瓷制作技艺得以承继，另一方面也因视野的局限也阻碍了陶瓷的发展。历代制陶艺人凭借娴熟的技艺从事着手工生活陶瓷的制作，每天重复着相同的劳作。技艺在匠人们看来是赖以生存的手段，只有不断地提高制作技艺才能把手中的活儿做得更加漂亮，生活才能得到不断的改善。他们只是为了生活而制陶，为了生活得更好必须把手艺学到家，因此，在进行产品的制作时，缺乏陶艺家的自由创作精神和个性的表达。

由于陶瓷生产的工序较为复杂，因此，陶瓷制作的分工较为细致，这种细致的分工导致了匠人们的制作技艺趋于专业和专一化。《景德镇陶业纪事》中写道：“夫瓷业一门。为吾人日用常品，自寻常心理观之，初以为一甄陶之功，一火炙之力而已。孰之其中积劬之深，分工之细，非更仆所能尽。总其全体言之，陶有土，质必研洗；首作坯，土必至于致密。次入窑，火必纯熟。次施彩，术必专精，合而为成器，分而为职工，各执一事，各显其能，不越俎，亦不互谋。交相递嬗者，无虑百十处焉。各致勤劳者，无虑百十人焉。一致而百虑，殊途而同归，及其成功，则一也。可谓达分工之极则矣。”^①这种专一化的技艺使匠人们长期从事单一工种的劳作，并使技艺日益精进。单就彩绘来说分工就极为细致，“绘工之有专绘山水、人物、翎毛、花卉者；有专仿古者；有专粉彩者；有专绘瓷板及肖像者。……绘不一事，事不一人。”^②正是这种细致的分工使匠人们练就了精湛的技艺并通过分工协作集中表现在器物中。匠人们通过手中的技艺养家糊口，并世代相传，陈陈相因。

随着陶艺语言的不断丰富，以及陶艺在当代艺术地位的不断提升，许多艺术家也参与到陶艺创作、设计中来，因此陶艺家与匠人的分别由此开始。

所谓陶艺家简单地说就是以陶瓷为媒介进行陶艺创作与设计的艺术家。当代日本陶艺家藤原毛井（KeiFugiwara）曾说过：“正是优雅和个性使一个真正的陶艺家与一个仅仅只是制作陶器的人相区别。一个真正的陶艺家必须能体验和分辨音乐、绘画、文字和哲学中优秀的东西。他只有吸收了这些优秀的东西，方能够

^① 向埶：《景德镇陶业纪实》，见《中国陶瓷古籍集成》，上海文化出版社，2006年8月。

^② 同上。

将力和个性贯通于他用粘土所制之物。”^①

一直以来,作为手工艺的陶瓷制作都是匠人们所为。随着人们对陶瓷艺术认识的不断提高,以及陶瓷本身所具有的艺术魅力,一部分艺术家也开始尝试以陶瓷为媒材进行创作。另一方面,陶瓷艺术教育的普及,使传统的制作技艺通过课堂教育得以传承。在这种教育模式下,学生不仅要学习陶瓷的相关制作技艺,同时,还要学习绘画、艺术理论等艺术类教育的相关课程。通过一系列专业课程的设置,培养学生从事陶艺创作的必备素质。作为陶艺家首先必须具备艺术家的素质。“艺术家应当具备艺术的天赋和艺术的才能,掌握专门的艺术技能和技巧,具有丰富的情感和艺术的修养,能够通过自己的创造性劳动来满足人们特殊的精神需要即审美需要。”^②作为一个陶艺家他必须具备匠人般的娴熟技艺,言下之意就是陶艺家首先应该是一个匠人,只有当他掌握了熟练的手工技艺时,才能进行艺术表现和创作。黑格尔说:“艺术创作还有一个重要的方面,即艺术外表的工作,因为艺术作品有一个纯然是技巧的方面,很接近于手工业;这一方面在建筑和雕刻中最为重要,在图画和音乐中次之,在诗歌中又次之。这种熟练的技巧不是从灵感来的,它完全要靠思索、勤勉和练习。一个艺术家必须具有这种熟练技巧,才可以驾驭外在的材料,不至它因为他们不听命而受到妨碍。”^③这种熟练的技巧不是天生的,“它完全要靠思索、勤勉和练习”,而要做到这一步,陶艺家需要付出长期的艰辛劳动,需要付出大量的汗水和心血。现代派艺术大师高更和毕加索为了尝试陶瓷材料的创作,都曾经化了大量的时间学习拉坯和施釉等技艺。

陶艺家只有熟练地掌握了相关技艺,在陶艺创作过程中才能得心应手,游刃有余。熟练的技艺是将思想、个性和情感“物化”在陶艺作品中的首要前提。同时,作为一个陶艺家他应该是一个多面手,他应该了解和掌握陶瓷制造的全过程,无论是生产工艺方面,还是制作技艺方面,他都必须是一个专家。在日本一件陶艺作品的完成都是由陶艺家从头到尾亲身参与的,从泥料的配制,到拉坯、利坯,到装饰、施釉,直到最后的烧成。这种全过程的参与最大限度地保证了作品的个性和品格,以及陶艺家情感的自然流露。技艺是陶艺家进行艺术表现的重要手段。造型、装饰、釉色和烧成,是陶艺作品的构成要素,也是陶艺家进行个性和情感

^① [英]爱德华·卢西·史密斯:《世界工艺史》,浙江美术学院出版社,第80页。

^② 彭吉象:《艺术学概论》,高等教育出版社,2003年8月第一版,第246页。

^③ 黑格尔:《美学》,第一卷,商务印书馆,1979年版,第35页。

表达的重要途径。陶艺家通过釉色、肌理和装饰,以及泥或火的痕迹等,表现陶艺的自然品格和朴实美感,并以此演绎作品的魅力和陶艺家的个性(图78)。



图78 空疏影

徐玉珊

陶艺家与匠人的不同,突出地表现在制作的动机方面。陶艺家在进行陶艺创作时,主要表现为以陶瓷为媒介进行艺术的探求与情感的表达。其创作目的表现为对材料潜能的挖掘与艺术理想的追求上。“当陶艺家不满于表面的形式感和由这种形式趣味导致的相似性时,陶瓷材料本身成了新的关注点。陶艺家开始意识到,对材料的感觉来自于对材料物质性的认识;在陶土的素朴和原始意味中,艺术家看到了陶与瓷的‘本质’或‘本性’,力图在作品中表现质地效果,有意识地保留陶土的自然性质。这种追求的背后是对现代工业文明的理性批判与情感疏离,陶艺家们点化出了陶瓷材质的美学品格和文化内涵。”^①

在创作过程中,陶艺家将对生活的感受融于作品中,并通过一定的形式表达出来。“陶艺家的艺术创造传达了艺术家本人对于当前生活现实的个性化精神体验,并且给这种精神体验予一种独特的表现方式。艺术家的精神体验来源于艺术家本人的生活境遇、文化、社会背景,因此,具有的是独特的个性,陶艺作品表达的是陶艺家个人的情感体验,因而也具有个人的风格特点。此外,为了实现这种独特的合理恰当的传达,与之相符合的传达方式也是必不可少的,也具有了与他人不同的独特之处。所以,陶艺家的创作,应尽其所能张扬自我个性,抒发自己的独特见解、理念、表达方式。”^②因此,作品情感丰富,个性鲜明,风格独特。

匠人所从事的陶瓷生产主要是以生存为前提,每天重复着相同的劳动,有时一辈子都做着同一款产品中的同一道工序。产品的生产主要以市场的需求为导向,市场需要什么,就生产什么。由于分工协作的制约,使创新能力难以得到充

^① 范迪安:《关于中国现代陶艺的思考》,见《美术文献——中国现代陶艺专辑》,1997年第10辑,湖北美术出版社。

^② 秦锡麟、张婧婧:《世界性、民族性、地域性及个性》,见《守望与拓展——中国美术馆陶瓷理论研讨会论文集》,河北教育出版社,2006年12月第1版。

分发挥,从而使通过分工协作而完成的产品缺乏个性魅力。

对于陶艺家而言,所强调的是创新能力的突现和个性的张扬。“从本质上来讲,艺术独特性是艺术生产的一个重要特征。艺术创作是人类一种高级的、特殊的、复杂的精神生产活动。艺术的生命就在于创造和创新。没有创造,没有创新,就没有艺术。”^①这就是陶艺家与匠人在创造过程中所存在的本质差别,这种差别缘于他们的创造目的,以及他们所受教育的背景的不同。

八木一夫是日本现代陶艺大师,他之所以从当时传统氛围浓郁的日本脱颖而出,并为陶艺界瞩目凭借的是创新精神。八木一夫出身于京都五条坂的一个陶艺世家,父亲兄弟均从事作陶,其父亲热衷于中国传统陶艺釉药的研究,而他本人却迷恋美术,不满家庭中那种迫于生活而工作的处境。但作为长子他不得不继承父业,而这又与自己理想格格不入,这样一种状态使八木一夫形成了一种反叛精神,并使他的作品以一种新的形式挤身于世界陶艺界。他的成功之作“珊姆珊氏的散步”为他带来了极大的荣誉。“珊姆珊”是当代文学家高桥义孝著的小说《变身》中的主人翁,有一天当也醒来时自己已变成了一只巨大的褐色的虫子,他无法与家庭成员进行交流,只能蠕动着蜈蚣一样多足的身体……这正是八木一夫当时不被理解,使他的家庭成员感到困惑的真实写照。八木一夫的作品突破了传统轱辘拉坯所形成的秩序感,给人以强烈的心理震撼。

一团泥在陶艺家的手中通过轱辘拉坯等成型手段演绎为表现个性与情感的载体,同样一团泥在制陶艺人的手中却更多地表现为娴熟的技艺,展示出技术的美。手工生活陶瓷的制作显然不同于个性张扬、情感丰富的现代陶艺,它的创造要受到“用”的限制,因此,器物的美表现得较为含蓄而内敛。

上个世纪80年代以来,日本、韩国、美国等国的陶艺家都非常热衷于生活陶瓷的创作。在这些陶艺家看来,陶瓷的魅力在于与日常生活相联系,因此,在他们的创作中试图表现出陶瓷与器物“用”的本质联系。借“用”表达陶艺家的艺术追求和对陶艺本质语言的理解。不仅如此,在一些专业学校也把生活陶瓷的制作作为专业基础课,从而培养学生对生活的感悟力和对陶瓷造型的表达能力。诸如拉坯、泥板成型等专业基础课,都把日常生活器皿的制作作为课堂作业来训练学生的造型能力。2007年我应邀访问了美国西弗吉亚大学和阿尔弗雷德大学,

^① 彭吉象:《艺术学概论》,高等教育出版社,2003年8月第一版,第250页。



图 79 西弗吉尼亚大学学生课堂作业
摄于美国西弗吉尼亚大学



图 80 阿尔弗雷德大学学生作品
摄于美国阿尔弗雷德大学

考察了这两所大学的陶瓷艺术教育情况，他们都非常重视生活陶瓷的制作与实践，并布置了大量的相关作业给学生，学生也乐此不疲。（图 79、80）

无论是陶艺家，还是匠人，他们的创造都集中反映在以“器”为内容的形式美感之中。陶艺家将自身的生活感悟和艺术追求，通过创造“物化”在器物之中，并通过“用”来实现其价值，陶艺家所具有的艺术修养，是陶艺作品内涵丰富的关键所在；而匠人的制作在于将技艺流畅地表达出来，造物活动更多地表现为一种技术美。

第三节 陶艺家的使命

手工生活陶瓷的制造与生产在传承着优秀技艺的同时，也将造物的文化与思想积淀下来。制陶艺人在实现器物实用功能的同时，也完成了对器物美的创造，而集实用与审美一体的器物在潜移默化中影响了人的行为与思想。“工艺美能够揭示出社会生活的性质，体现人们改造客观世界的能力和美的创造智慧，反映人们的物质生活和精神生活面貌。所以，工艺美不仅能使人们在美的陶冶中，提高审美趣味，加强美学修养，也能培养高尚的思想情操，建树优良的道德品质。它是塑造新的精神风貌的一种重要手段，也是提高民族文化水平的一个重要方面。”

①在传统文化日益缺失的当代，对于传统文化的继承与发扬应引起全社会的普遍关注。在这个过程中，陶艺家的作用更是不言而喻的。

① 田自秉：《论工艺美术》，见《工艺美术文选》，北京工艺美术出版社，1986年9月。

在手工业时代,对于制陶艺人而言,他每天所要做的只是通过劳动换取家庭日常生活所需的生活资料,因此,艺人的劳动与其他工种的劳动并没有什么特别的地方。这些产之于民,用之于民的生活陶瓷随着生活方式、生活理念,以及审美的不断变迁,也在不断地发展和变化着。

从历史发展的角度来看,作为传统手工艺的陶瓷制造发展又是相对缓慢的。特别是由于受传承关系的制约,手工生活陶瓷的发展难以突破旧有框架。从现在各地所生产的手工生活陶瓷的产品来看,基本是延用以往的造型和装饰。传统的师承关系一方面使传统的制瓷技艺得以继承,另一方面也阻碍了制陶艺人创造性能力的发挥。由于要严格遵守传统技艺的一招一式,艺人们很难跨越既定的模式而有新的突破。但是作为造物活动的手工生活陶瓷的制造,是要不断适应和满足日渐变化着的生活的需要。

由于受文化水平和艺术修养的局限,以及长期所形成的审美意识,制陶艺人很难突破旧有模式而形成新的理念。有时他们也明确地意识到产品要突破旧有的框框,只是找不到突破的创新点,而要做到这一点仅依靠制陶艺人的自身力量是不够的,这就需要陶艺家的参与和实践。“在生活方式已经改变了的今天,仅仅重复过去同样的工作,并要将工作维持下去是困难的。因此,现在已经到了必须有某些有创意的作家进行帮助的时期。”^①

事实上,从陶瓷的发展历史来看,历史上也不乏有文人参与陶瓷的设计,例如,景德镇自有官窑之日伊始,其产品的造型与纹饰(既所谓“样制”)都由在京的相关机构中的艺术家设计。如《元史·百官四》记:元官窑(浮梁瓷局)生产的御用器的造型与纹饰就由将作院诸路金玉人匠总管府中的“画局”所设计^②。

《大明会典》也记载到:“宣德八年,尚膳监题准,烧造龙、凤瓷器,差本部官一员,关出该监式样,往饶州烧造各样瓷器四十四万三千五百件。”^③也就是说,其“样式”即器物的造型色彩和纹饰由宫廷画家设计之后,通过尚膳监下达景德镇御器厂按图烧造。再如,在紫砂壶的制作中,亦屡有文人参与,清代文人吴仕(宜兴人,字克学,一字颐山,号拳石,明正德甲戌进士)就好壶艺,“亦淘细

^① [日] 柳宗悦:《民艺论》,江西美术出版社,2002年3月第一版,第88页。

^② 刘新园:《元青花特异纹饰与将作院所属浮梁瓷局与画局》,见日本《贸易陶瓷研究》,第三辑,1983年,中日文合刊本。

^③ 《大明会典》,见《中国陶瓷古籍集成》,熊寥、熊微编注,上海文化出版社,2006年8月。

土，抁胚以指，捏法制器”。^①正是由于这些文人的介入，偶尔寄兴，才使“俗”工之物的文化品位得到提高，方能见其匠心，多有韵致。

同样是制作，却因制作者的文化身份不同，作品所体现出的品位也不相同，究其原因，不在于技术本身，而在于人的修养。一方面制作者的修养能够左右具体的技术操作，另一方面制作者的制作动机也会不自觉地体现在制作过程中的的每一个技术环节。文人的介入可以改变陶瓷的艺术品位，而兼设计与制作的陶艺家更应该使“设计”的理念与工艺有机地结合。

陶艺家的参与是历史所赋予的使命。1919年由德国的格罗比乌斯（Walter Gropius, 1883-1969）创办的包豪斯，秉承莫里斯的艺术家与手工艺人相结合的思想，主张：“因为艺术不是一种‘职业’，在艺术家和手工艺人之间没有本质的区别，艺术家是一位提高了的手工艺人。”^②打破了手工艺人与艺术家的身份隔阂，最重要的是艺术家能够投身于实用品的设计，开始关注生活。陶艺家的作用应该体现在对于社会文化的推动方面。1951年5月在法国的瓦洛利镇举办毕加索的陶艺发布会，在会上巴黎诗人杰克·普列费尔说：“请看，各位朋友们，毕加索在瓦洛里斯（瓦洛利）这段时间的影响力。去年在这小镇的街坊还陈列的尽是陈旧不变的老式繁琐的陶器，今年就大不相同了。平庸的东西不见了，整个小城的陶器充满新鲜的造型和富有生命力的色彩和满城盛开的紫丁香花一样美丽，吸引着世界各国的游人。”^③从中我们可以看来艺术家在其中所起的作用。

由于受教育的背景和程度不同，在对同样问题的认识和理解方面是存在着差异的。在前文中，我已多次指出，作为满足日常生活使用的手工生活陶瓷的意义不仅体现在物的“用”方面，更体现上器物的精神内涵方面。因此，器物的造型与装饰作为文化内涵的载体，是最具有设计的意义。制陶艺人在生产过程中，是集中精力重复手中的技艺，并将技艺的运用发挥到极致，而很难上升到对器物进行思考和关注的高度。因此，产品的制造只是在原有的基础上不断的重复再重复。而陶艺家由于受到过正规的文化教育和专业艺术训练，能够从更高的层面上，对于手工生活陶瓷的制造本质做出诠释，对于手工生活陶瓷在服务于当代生活的意义方面能做出正确的表达。

^① 桑行之等编《说陶》，上海科技教育出版社，1993年版，第659页。

^② 《包豪斯宣言》，见《设计艺术经典论著选读》，奚传绩编，东南大学出版社，2002年版，第179页。

^③ 转引自卜维勒编：《毕加索陶器艺术》，四川美术出版社，1990年。

手工生活陶瓷的可持续发展需要陶艺家的参与和实践。在这个过程中，陶艺家的作用主要表现在以下两个方面：一方面，要指导、帮助制陶艺人摆脱传统师承关系所形成的固有理念，在保持生活陶瓷手工意味和朴实情感不变的前提下，生产出符合时代精神和当代审美的生活陶瓷产品。

柳宗悦先生指出：“作家与工匠的分离，是工艺的悲剧。炫耀自己跟工匠如何不同的时代，应该过去了。……与此相反，他们的作品受到重视的程度如何，就看对工匠能起多大的作用。他们肩负着指导者的使命。他们的使命不是费尽心血创作谁也不会的作品，而是要指导谁都会创作的作品。”^①在指导艺人们进行手工生活陶瓷的生产过程中，陶艺家不能一味地强调个人风格，弃手工生活陶瓷的制作生态于不顾，而是要在保持手工生活陶瓷原有的状态不变的情况下进行合理地改进，从而使产品的设计更符合当代人的生活理念与审美。

另一方面，陶艺家应该将对现代生活的深

切感悟和手工生活陶瓷的制造有机地结合起来，设计出满足大众日常生活需要的具有浓郁手工味的产品。通过优秀的手工生活陶瓷制品引导大众审美水平的不断提高，帮助他们认识手工生活陶瓷的工艺文化价值和当代意义。在这一点上，国外许多陶艺家都做了很有意义的尝试，他们一方面以生活陶瓷的制作为契机，探求陶瓷艺术与生活的关系，另一方面，以“用”为基点研究陶艺的表现语言。（如图 81、82）从他们的作品中可以看出对手工生活陶瓷本质的把握，以及制作时所表现出的娴熟技艺。



图 81 盖罐 鲍勃·安德森（美国）



图 82 盖罐 瓦尔库辛（美国）

^① [日]柳宗悦：《民艺论》，江西美术出版社，2002年3月，第87页。

对于制陶艺人和大众来说，一个是器物的生产者，一个是器物的使用者，而联结生产者和使用者的纽带是器物。新的生活方式，新的生活理念需要有新的手工生活陶瓷产品与之相适应。手工生活陶瓷的生产不应只停留在原有的基础上，重复再重复，而应该有新的、符合时代精神因素在其中。器物的设计与制造不是一陈不变的，而是要不断地顺应生活方式和审美的改变而不断变化。

结 论

手工生活陶瓷作为造物活动的物态化体现,自产生之日起便在人类的日常生活中扮演着极为重要的角色,并不断地满足了人类的物质和精神的双重需要。从原始人类制造的第一件陶器开始,那种富有创造的喜悦和激情就伴随着人类一路走来。从原始陶器发展为瓷器,以至于陶与瓷的并存。在工艺的不断改良中、在技艺的不断精进中,手工生活陶瓷以贴近生活的品格诉诸于人类生活。手工生活陶瓷的发展见证了人类生活、文化与艺术的变迁,同时也彰显了人类的创造力量。

在科技的发展已经步入信息化和数字化的今天,对手工生活陶瓷开展研究并不是站在保守主义的立场对于现代技术的否定和摒弃,而是站在文化多元性的发展的角度对传统手工艺进行重新审视。客观地说,陶瓷的机械生产代替手工劳动是历史发展的必然,事实上,机械制品的批量化生产满足了社会绝大多数人的生活需求,极大地提高了人的物质生活水平。然而,在现代技术的快速发展中、在追求高额利润的生产下,却忽视了人类情感的需求,进而忽视了陶瓷手工艺的发展。使浸润着人类造物理想与思想的传统手工文化面临着传统京剧一样的命运,正日益被人们所漠视,并日益离我们远去。

历史的经验告诫我们,正确地对待传统是文化可持续发展的必要态势。社会的和谐发展是以文化的和谐发展为前提的。人的“需要的丰富性”是文化多元发展的前提和基础。现代化的车轮飞奔向前是不可逆转的历史事实,是不以人的意志为转移的。现代化的快速、高效为人们的生活提供了极大的便利,极大地提高了人的生活质量。但是生活是多元的,文化也是多元的。丰富的传统手工文化就是文化艺术中不可或缺的组成部分。张道一先生指出:“对于一个伟大的民族来说,传统文化的厚积是好事而不是坏事,即使在不同的历史阶段像是一个‘包袱’,感到背负的沉重,也要顽强地背着走下去,最低是保住传统文化的‘火种’,使它不致熄灭,中断。因为在传统文化中保存着高贵的精神品质和优秀的基因,一旦发挥出来,将会形成无穷的力量,其意义是深远的,无法估量的。”^①

通过对手工生活陶瓷的研究,可以得出如下结论:

^① 张道一:《国风有形——中国民间美术全集总序》见《美学与艺术学研究》(第四集),江苏文艺出版社,2005年7月第1版。

1. 在生活的多元化和多样化的当代社会,手工生活陶瓷作为与机器生活陶瓷并行发展的一部分在人们的日常生活中仍有着积极的意义。作为手工劳动的产物,手工生活陶瓷表现出了独有的工艺气质,并着重以审美价值的创造融入现代生活。蕴含于其中的人的情感和技艺,以及所散发出的自然气息是机械生活陶瓷所永远无法达到的。手工生活陶瓷以介乎艺术性的品格满足了消费的多元化需求,充分展示了手工艺的魅力和活力。

2. 陶瓷的手工艺是历代制陶艺人集体智慧的结晶,凝结着大量的社会文化信息和民族审美情愫,秉承了朴实的造物思想,表征着陶瓷手工制造所具有的历史高度,陶瓷文化历史文脉的延续。在非物质文化遗产保护的语境中,应正确对待作为非物质的陶瓷手工艺的保护和传承。技艺的学习和传承不是靠口述和文字记录,而是要靠传承人。对于手工生活陶瓷生产的保护应该在原生的状态下,非功利的动机是保护的必要前提。

3. 手工生活陶瓷的制造为产业陶瓷的生产提供可参考的经验。在表现人与物的关系上,以及产品的个性和审美的多样需要方面,对于现代设计有很多可鉴的思想。张道一先生称赞民间美术为“真美”:“不仅仅是在作品本身,包括作者与作品的关系,艺术的目的,审美的要求,人与人之间的和谐,以及创作本身的方法,技巧和相关的素养等。”^①这种作者、使用者和作品之间所形成的关系构成了造物的目的和追求,而这也正是现代设计的理想所在。

4. 从专业领域来说,传统手工生活陶瓷所蕴含的丰富文化和思想为陶艺家提供了丰富的养料。“作为文化现象,民间美术出自劳动者之手,也服务于劳动者自己,自有它的网络和体系,形成了自己的范畴和文化圈,但又经常地给专业美术家输送养料,提供形式,因此,构成了基础了上层的关系。在这一点上,已显见其艺术价值之所在”。^②同时,手工生活陶瓷作为陶艺的一种形式,在介入大众的文化生活方面有着极大的优势。陶艺家可以通过生活陶瓷的创造将个人的思想与情感,以及对于陶艺的理解,通过作品“用”的形式融入大众日常生活之中。对于大众认识陶艺的传统与现代,以及对于提高艺术修养有着积极的意义。

^① 张道一:《国风有形——中国民间美术全集总序》见《美学与艺术学研究》(第四集),江苏文艺出版社,2005年7月第1版。

^② 张道一:《民间美术的价值观》,见《张道一文集》,安徽教育出版社,1999年10月,第609页。

对于传统手工艺的研究并非是无限地扩大它的当代作用,而是通过研究发现蕴含其中的“高贵的精神品质和优秀的基因”为现代工艺的发展注入新鲜的血液。因此,在构筑文化的多元化和多样化,以及传统文化日益缺失的当代语境中,开展对于手工生活陶瓷的研究无疑有着积极的文化意义。通过研究让更多的人认识到手工文化的价值和意义,并使他们也参与到手工文化的保护和建设中来。正如威廉·莫里斯所说:“我不相信机器大生产会发展为机械的无限化,不相信生活会完全沦为对自身的漠视。……对于这个将要导致、同时也正在促使商业主义盲目发展的新社会而言,再创生活的美与浪漫将是一项重要的工作。只有人们可以选择其想要的生活,只有人们能够选择放弃世俗的奢华以及卑劣的功利主义,而回归到品味生活的充实所带来的永不令人厌倦的欢乐之时,才能称作一个平等的社会。”^①

^① [英国]威廉·莫里斯《手工艺的复兴》,见《设计艺术经典论著选读》,奚传绩编,东南大学出版社,2002年9月第1版。

参考文献

一. 参考书目

1. [美]路易斯·亨利·摩尔根：《古代社会》，杨东莼译，商务印书馆，1997年第1版。
2. 杨永善：《说陶论艺》，黑龙江美术出版社，2001年1月第1版。
3. 柯斯文：《原始文化史纲》，生活·读书·新知三联书店，1955年9月第一版。
4. 《马克思恩格斯选集》（第四卷），人民出版社，1972年第1版
5. 赵汝珍：《古玩指南全编》，北京出版社，1992年11月第1版。
6. [清]李渔：《闲情偶寄》，浙江古籍出版社，1985年2月第1版。
7. 熊寥编《中国陶瓷古籍集成》，江西科学技术出版社，2000年4月第1版。
8. 熊寥：《中国陶瓷美术史》，紫禁城出版社，1993年版。
9. [英]简·迪维斯：《欧洲瓷器史》，熊寥译，浙江美术学院出版社，1991年5月第1版。
10. 周窑书：《景德镇史话》，上海人民出版社1989年10月第1版。
11. 汪宗达：《现代景德镇陶瓷经济史》，中国书籍出版社1994年版。
12. 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2001年版。
13. 普列汉诺夫：《没有地址的信》，人民文学出版社，1962年版。
14. 普列汉诺夫：《论艺术》，三联书店，1973年版。
15. 李泽厚：《美的历程》，天津社会科学院出版社，2002年1月第1版。
16. 李泽厚：《美学三书》，商务印书馆，2006年10月版。
17. 《景舟壶艺流别录》，上海古籍出版社，2004年12月第1版。
18. 吴山、徐思民、陆晔：《中国八千年器皿造型》，台湾艺术图书公司，1994年版。
19. 中国硅酸盐学会编《中国陶瓷史》，文物出版社1982年版。
20. 田自秉：《论工艺美术学》见《工艺美术文选》，北京工艺美术出版社，1986年9月版。
21. 田自秉：《中国工艺美术史》，东方出版中心，1985年第1版。
22. 蔡元培：《蔡元培美学文选》，北京大学出版社，1983年版。
23. 易中天：《艺术人类学》，上海文艺出版社，1992年版。
24. [法]热尔曼·巴赞：《艺术史》，刘明毅译，上海人民美术出版社，1989年版。
25. [英]L. 比尼恩：《亚洲艺术中人的精神》，辽宁人民出版社1988年版。
26. 梁启雄：《荀子简释》，中华书局版。
27. 李砚祖：《装饰之道》，中国人民大学出版社，1993年6月第1版。
28. 李砚祖：《创造精致》，中国发展出版社，2001年2月第1版。
29. 李砚祖主编《中国艺术学研究——张道一教授七十年诞暨从教五十年文集》，湖南美术出版社2002年版。
30. 李砚祖：《工艺美术概论》，教育出版社，2002年9月第1版。

31. 沈德符撰:《万历野获编》卷二十六,《玩具·瓷器》,中华书局出版社,2004年4月版。
32. [英]马凌诺斯基:《文化论》,华夏出版社,2002年1月版。
33. 乔治·桑塔耶纳:《美感》,中国社会科学出版社,1985年6月版。
34. [清]蓝浦:《景德镇陶瓷录》,山东画报出版社,2004年5月第1版。
35. 明·张应文:《清秘藏》,论瓷器,《四库全书》影印版,上海古籍出版社,1987年8月版。
36. 宋·欧阳修:《归田集》,《四库未收书辑刊》,影印本,北京出版社,2000年1月版。
37. 庞薰琹:《图案问题的研究》,大东书局出版,1953年版。
38. 伍跃、赵令雯标点:《古瓷鉴定指南》,北京燕山出版社,1991年3月第1版。
39. [日]柳宗悦:《民艺论》,江西美术出版社,2002年3月第1版。
40. [日]柳宗悦:《工艺文化》,徐艺乙译,广西师范大学出版社,2006年1月。
41. 汝信、张道一:《美学与艺术学研究第四集》,江苏文艺出版社,2005年7月第1版。
42. 张道一、廉晓春:《美在民间》,北京工艺美术出版社,1987年版。
43. 张道一:《工艺美术论集》,西安:陕西人民美术出版社,1986年版。
44. 张道一:《张道一文集》,合肥:安徽教育出版社,1999年。
45. 张道一主编:《中国民间美术辞典》江苏美术出版社,2001年1月第1版。
46. 张道一:《造物的艺术论》,福建:福建美术出版社,1989年版。
47. 张道一注释:《考工记注释》,西安:陕西人民美术出版社,2004年版。
48. 张道一主编:《工艺美术研究》(第一集),江苏美术出版社,1987年版。
49. 蒋广学、赵宪章:《二十一世纪史哲精史》,江苏文艺出版社,1992年版。
50. 冯先铭主编:《中国陶瓷》,上海古籍出版社,2003年版。
51. 奚传绩编:《设计艺术经典论著选读》,东南大学出版社2002年9月版。
52. 雷圭元:《新图案学》,商务印书馆,1947年版。
53. 尼科·斯特尔:《知识社会》,上海译文出版社,1998年12月版。
54. 陈永国译:《视觉潜意识》天津社会科学院出版社,2002年第1版。
55. [英]迈克尔·波兰尼:《个人知识——迈向后批判哲学》,贵州人民出版社,2000年版。
56. 李格非主编:《汉语大字典》(缩印本),四川辞书出版社/湖北辞书出版社,1996年版。
57. 杭间:《中国工艺美术思想史》,北京文艺出版社,1994年版。
58. 北京大学哲学系美学教研室编:《中国美学史资料》,中华书局,1980年版。
59. 玛克斯·德索:《美学与艺术理论》,兰金仁译,中国社会科学出版社,1987年版。
60. 彭锋:《完美的自然——当代环境美学的哲学基础》,北京大学出版社,2005年1月第1版。
61. 诸葛恺:《图案设计原理》,江苏美术出版社,1998年版。
62. 李立新:《中国设计艺术史论》,天津人民出版社,2004年版。
63. 约翰·奈斯比特:《大趋势——改变我们生活的十个新方向》,社会科学出版社,1984年版。
64. 陈进海编:《世界陶瓷艺术史》,黑龙江美术出版社,1995年版。

65. 许 平:《造物之门》,陕西人民美术出版社,1998 年版。
66. 方李莉:《传统与变迁》,江西美术出版社,2000 年版。
67. 方李莉:《新工艺文化》清华大学出版社,1995 年 11 月第 1 版。
68. 赫 勒:《日常生活》,衣俊卿译,重庆出版社,1990 年版。
69. 潘鲁生:《民艺学论纲》,北京工艺美术出版社,1998 年版。
70. 万书元:《艺术美学》,高等教育出版社,2005 年 5 月第 1 版。
71. 卜维勒:《毕加索陶器艺术》,四川美术出版社,1990 年 4 月,第 1 版。
72. 鲁 迅:《且介亭杂文》,人民文学出版社,1973 年 3 月第 1 版。
73. 李学勤、林少雄主编:《远古神韵——中国彩陶艺术论纲》,上海文化出版社,2001 年 1 月第 1 版。
74. 丰子恺:《丰子恺文集·艺术卷四》,浙江文化出版社、浙江教育出版社,1990 年 9 月第 1 版。
75. [美] 弗朗兹·博厄:《原始艺术》,上海文艺出版社,1989 年 6 月第 1 版。
76. [德] 格罗塞:《艺术的起源》,蔡慕晖译,北京:商务印书馆,1987 年版。
77. 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社,1986 年版。
78. 《马克思恩格斯全集》,第 46 卷。人民出版社,1998 年版。
79. 衣俊卿:《衣俊卿集》,黑龙江教育出版社,1995 年版。
80. 海德格尔:《海德格尔选集》上册,北京三联书店,1996 年版。
81. 中国工艺美术学会理论研究会编:《工艺文化研究》,济南:山东美术出版社,1993 年版。
82. 宋伯胤:《宋伯胤说陶瓷》,上海古籍出版社,2003 年版。
83. 李向伟:《道器之间——设计与艺术学论札》,安徽教育出版社,2004 年 8 月第 1 版。
84. 金元浦:《审美泛化与审美空洞》,光明日报,2005 年 7 月 1 日。
85. [英] 爱德华·卢西·史密斯:《世界工艺史》,浙江美术学院出版社。
86. 彭吉象:《艺术学概论》,高等教育出版社,2003 年 8 月第 1 版。
87. 黑格尔:《美学》,第一卷,商务印书馆,1979 年版。
88. 高 丰:《中国器物艺术论》,山西教育出版社,2001 年 1 月第 1 版。
90. 孔六庆:《中国陶瓷绘画艺术史》,南京:东南大学出版社,2004 年。
91. 桑行之等编《说陶》,上海科技教育出版社,1993 年版。
92. [战国] 庄周:《庄子·天道》,书海出版社,2001 年 9 月第 1 版。
93. 姜 涛:《管子新注》,齐鲁书社,2006 年 12 月第 1 版。
94. 《饮食物语》,华龄出版社,2004 年 2 月第 1 版
95. 田鸿喜:《走过千年——回眸景德镇传统手工圆器制瓷》,江西美术出版社,2003 年 12 月第 1 版。
96. 马克思:《1844 年经济学—哲学手稿》,刘丕坤译,北京:人民出版社,1979 年版。
97. 朱谦之:《老子校释》,北京:中华书局,1984 年版。
98. [明] 宋应星:《天工开物》,钟广言注释,广州:广东人民出版社,1976 年版。

99. [清]朱琰:《陶说》,傅振伦译注,北京:轻工业出版社,1984年版。
100. 《古瓷鉴定指南》(初编),伍跃等点校,北京燕山出版社,1997年版。
101. 《古瓷鉴定指南》(二编),孙彦点校,北京燕山出版社,1993年版。
102. 《古瓷鉴定指南》(三编),李科友等点校,北京燕山出版社,1993年版。
103. [美]路易斯·亨利·摩尔根:《古代社会》,杨东莼等译,北京:商务印书馆,1997年版。
104. 《马尔库塞文集》,李小兵译:《现代文明与人的困境》,上海三联,1995年版。
105. 徐艺乙:《身边的艺术》,山东画报出版社,2003年1月第1版。

二. 主要参考论文

1. 李砚祖:《生活之物与艺术之物》,见《文艺研究》,2002年第6期。
2. 杨永善:《中国陶瓷艺术与造型意识》,见《装饰》1995年,第5期。
3. 邓 白:《论民间青花瓷器的装饰艺术》,见《景德镇陶瓷》,1986年第3期。
4. 刘新园:《元青花特异纹饰与将作院所属浮梁瓷局与画局》,见日本《贸易陶瓷研究》,第三辑,1983年,中日文合刊本。
5. [德]弗朗索瓦·布克哈特:《为什么需要“新的手工技艺”》,见《外国设计艺术经典论著选读》,李砚祖编,清华大学出版社,2006年8月第1版。
6. 秦锡麟、张婧婧:《世界性、民族性、地域性及个性》,见《守望与拓展——中国美术馆陶瓷理论研讨会论文集》,河北教育出版社,2006年12月。
7. 范迪安:《关于中国现代陶艺的思考》,见《美术文献——中国现代陶艺专辑》,1997年第10辑,湖北美术出版社。
8. [日]水尾比吕志:《工艺之美》,见《工艺美术研究》,江苏美术出版社,1987年第一集。
9. 曾 辉:《现代手工艺初论》,见《工艺文化研究》,山东美术出版社,1993年9月。
10. 吕品田:《用双手塑造新世纪》,见《装饰》。
11. 吕品田:《创造艺术化生活》,见《美术学》2003年第9期。
12. 杨永善:《陶瓷传统工艺概论》,见《装饰》,2002年第8期。
13. 周书田:《关于民间艺术的一些随想》,见《图像与观念——范景中学术论文集》,附录,岭南艺术出版社,1993年版。
14. 张道一:《国风有形——中国民间美术全集总序》,见《美学与艺术学研究第四集》,江苏文艺出版社,2005年7月第1版。
15. 张道一:《艺术学研究之经》,见《美学与艺术学研究第四集》,江苏文艺出版社,2005年7月第1版。
16. 张 帆:《技术与艺术的辩证关系》,见《艺术学研究》,江苏美术出版社,1995年第一集。

图片资料来源

1. 杨永善主编：《中国现代美术全集——民间陶瓷》，江西美术出版社，1998年9月第1版。
2. 《中国龙泉青瓷》，浙江摄影出版，1998年12月第1版。
3. 赵自强主编：《柴窑与湖田窑》，广西美术出版社，2004年11月第1版。
4. 关泉水主编：《辨识清代民窑青花盘》，湖北美术出版社，2003年12月第1版。
5. 王瑞华主编：《辨识清代民窑青花碗》，湖北美术出版社，2002年10月第1版。
6. 方李莉：《景德镇民窑》，人民美术出版社，2002年12月第1版。
7. 《黄河彩陶》，浙江人民美术出版社，2000年12月第1版。
8. 李砚祖、孙建君主编《中国传世名瓷鉴赏》，中国摄影出版社，2002年6月第1版。
9. 故宫博物院编：《故宫博物院藏瓷选集》，文物出版社，1962年12月第1版。
10. 李效伟：《长沙窑·大唐文化辉煌之焦点》，湖南美术出版社，2003年11月第1版。
11. 《上海博物馆藏瓷选集》，上海博物馆藏，文物出版社出版，1979年7月第1版。
12. 叶佩兰：《珐琅彩·粉彩》，上海科学技术出版社，1999年9月第1版。
13. 《毕加索》，吉林美术出版社，2004年1月第1版。
14. 中国美术馆编：《中国美术馆陶瓷艺术邀请展作品集》，文物出版社，2006年6月第1版。
15. 吕品昌：《中国当代陶艺》，吉林美术出版社，2000年1月第1版。
16. 岳洪彬等：《茶具》，上海文艺出版社，2002年1月第1版。

在学期间发表论文及相关学术成果

论文发表:

1. 《生活陶艺的文化变迁》，发表于《装饰》2004年第12期。
2. 《论手工生活陶瓷的工艺魅力》，发表于《美术与设计》2007年第4期。
3. 《质朴·淳美——论手工生活陶瓷的自然品格》，发表于《画刊》2007年第11期。
4. 《生活陶艺创作之我见》收录《守望与拓展——中国美术馆陶瓷理论研讨会论文集》2006年6月。
5. 《现代陶艺的误区》收录《中国景德镇陶瓷艺术教育大会论文集》2004年10月。
6. 《关于日用陶瓷创新设计的思考》收录《中国陶艺》增刊2007年。

获奖情况:

1. 作品《春的记忆》获《第二届全国陶瓷艺术展览》二等奖，2003年。
2. 作品《婴戏盖罐》入选《家——从传统到现代2003上海美术大展·设计艺术大展》，2003年。
3. 作品《童年的记忆》入选《第二届中国现代工艺美术展》，2006年。
4. 作品《飘逝的印迹》入选《中国美术馆陶瓷艺术邀请展》，2006年。
5. 作品《秋实图》入选《第五届中国青年陶艺家作品双年展》，2006年。
6. 作品《春的记忆》获《第八届全国陶瓷艺术展览评比》特别评委奖，2006年。

作品发表、收藏情况

1. 作品《和》由中国美术馆收藏，2007年。
2. 作品《春的记忆》发表于《美术观察》2007年第5期。
3. 作品《飘逝的印迹》被收入《中国美术馆陶瓷艺术邀请展作品集》，文物出版社，2006年。

致 谢

本文从最初的选题到论文定稿，我的导师张道一先生付出了许多心血。先生对于陶瓷理论方面的独到见解给了我很多建设性的指导意见，先生渊博的知识、严谨的治学态度给我留下了深刻的印象，使我终生难忘。师母刘诤先生给予我生活上的诸多关照，使我倍感亲切。

在论文的写作过程中，东南大学艺术学系的万书元教授、陶思炎教授、苏州大学艺术学院的诸葛铠教授等提出了许多宝贵意见，在此向他们致以最诚挚的感谢！

另外，在攻读博士的四年学习当中，我的师兄东南大学艺术学系的胡平教授和孙长初副教授、我的同学，同时又兼同事的齐彪先生给予了我生活和学习上的许多帮助，在此对他们表示衷心感谢！同门情谊当终生难忘。

吕金泉

2007 年 10 月 23 日