



金麟

云南省高级工艺美术师
云南省工艺美术大师
云南省陶瓷工艺大师
国家级非物质文化遗产红河州代表性传承人
建水县紫陶协会副会长
建水县紫陶协会专家评审委员会委员
建水县政协第十一、十二届委员
红河学院特聘教师

明月天心挂碧松 紫陶出岫彩云飞

——记云南建水紫陶技艺代表性传承人金麟大师的紫陶艺术人生

建水紫陶，别名滇南琼玉，有“坚如铁、明如水、润如玉、声如磬”之誉，是中国的四大传统名陶之一，具有浓郁的地方文化特色，是中国国家地理标志产品。

建水紫陶有着悠久的历史渊源，对建水县燕子洞新石器时代遗址的考古发现，在距今3500多年的新石器时代建水就有了原始制陶工艺。建水紫陶萌芽于新石器时代晚期，并历经汉、唐、宋，成长于元、明、清时期，民间有“宋代有青瓷，元代有青花，明代有粗陶，清末有紫陶”的说法。1921年，建水紫陶在巴拿马国际博览会上获得美术奖。由此可见，建水紫陶在中国陶瓷历史上有其独特的文化地位。

建水紫陶的艺术价值则源于其独特的制作工艺，尤其是其中的湿坯装饰、雕刻填泥及无釉磨光是独一无二的。湿坯装饰是指在湿坯状态下，用毛笔和墨汁等工具，手工直接在湿坯表面进行写绘装饰；雕刻填泥则分雕刻和填泥两个环节，“雕刻”是用特制刻刀，将湿坯表面的墨线刻成槽，要求线条精准、深度一致，有阴刻和阳刻两种。“填泥”是按装饰要求，将色泥填入刻模的过程，分色泥制备、填泥、摊泥、压泥、削刮五个步骤，要求填泥与坯体衔接自然、无凸凹面、无裂纹；无釉磨光是选用适当磨具，经去火皮、擦丝、抛光等工序，对烧制完成的陶器表面进行打磨，根据需要打磨成亮光、哑光、磨砂的效果。建水紫陶讲究精工细作，尤其注重装饰，它以书画镂刻、彩泥镶嵌为主要手段，集书画、金石、镌刻、镶嵌等装饰艺术于一身，因此紫陶作品具有独特的艺术观赏效果。

金麟，生于1973年，自幼喜好书画及建水紫陶技艺。2004年，当云南普洱茶风靡全国的时候，他经常陪朋友去建水碗窑村订制茶器，但总感觉很多陶厂不能按照要求制作需要的紫陶茶器。于是他就萌生了自己开个小作坊，专门制作既能存茶又有观赏价值和文化内涵的紫陶茶具的想法。于是，金麟正式进入了建水紫陶这一行业。

金麟自己也从事装饰、刻花、打磨等，制陶的每道工序都去亲自尝试。2005年12月5日，他与来自景德镇的制窑师傅一直守到凌晨才把他人生的第一窑产品烧制完成，但第二天中午把窑门打开后，发现温度高了些，部分陶胎的表面已经烧出了小气泡，近三分之一的产品成为废品。尽管出师不利，看到经过十余道工序精心制作的很多东西变成废品，金麟心里感觉很痛、很惋惜，但执着的他没有气馁，功夫不负有心人，经过多次尝试，他终于掌握了紫陶的烧成技艺。

除此而外，金麟也对陶泥的配方、装饰技法、刻填方法的创新，以及新器型的设计等投入了大量的时间和精力，2009年皈依于净慧大师门下（法名：明仁，号：半禅），他潜心于禅意，简洁的紫陶装饰制作，一直坚持独立创新，把儒、释、道传统中原文化和建水紫陶融为一体，坚持独立创新，形成了简洁纯美的紫陶作品风格。经过几年的摸索实践，取得了很大的成绩，尤其是他们作坊首创的亚光陶工艺更是建水陶发展史上的一个突破，使泥料颜色更丰富，效果更有层次和立体感。新的亚光陶造型精致、色泽柔和、质

感细腻、温润如玉，更具品位和档次，让人爱不释手。

2011年创办“仁烨堂陶作坊”，2019年拜谭知凡为师，公司从起初4个人的小作坊发展成数十人的私营企业，在建水紫陶业中已名列前茅，并且培养了大量的技术人才，在装饰、烧窑、打磨方面已经有很多员工成为了技术骨干。在当年12月举办的云南省工艺美术首届“工美杯”精品评选中，由金麟装饰设计的紫陶作品“翔壶”获得了铜奖，开启了自己从艺生涯的新篇章。

2018年，金麟在原有作坊的基础上创办了“云南仁烨堂紫陶文化传播有限公司”，并任公司董事长、艺术总监。公司现有50余人，不仅做产品，而且把紫陶当做一种文化产业来经营，制作生产流程延续传统民间工艺，采用传统全手工制作，生产各类紫陶制品不失传统又力求新颖精美，多项产品荣获奖项，产品深受顾客喜欢。公司在昆明有两家直营店，厂房是园林作坊建筑，面积达1200平方米，公司已建成拉坯区、打磨室、绘画室、粘接室、陈列展厅、刻填区、烧制区以及材料工程研究室等工作空间，陶艺设备齐全。公司从当时只能生产比较单一的茶壶类到如今能制作茶具、香道、文玩、花瓶、大茶缸、风水缸等品种。本着“抱诚守真，仁心制陶”的理念，传承民间文化和传统工艺，着力于制作优质的紫陶器具，力争为发扬传统民间工艺和非物质文化遗产传承贡献一份力量。

金麟辛勤的耕耘也获得了丰硕的成果，多年来作品获得了很多国家级、省级专业大赛金奖。2012年，“建水陶坝套件”荣获云南省第六届工美杯银奖；2013年，“古铜跳刀茶贮”荣获云南省第七届工美杯铜奖；2014年，“古滇槌瓶”荣获云南省第八届工艺美术工美杯“金奖”，“石寨陶瓶”荣获云南省工艺美术第八届工美杯“铜奖”；2015年，“明礼干泡套件”荣获云南省文博会第九届工美杯“金奖”，“推背图”荣获第十六届全国“工艺美术精品博览会”铜奖；2017年，“乘物游心”荣获首届中国四大名陶展“铜奖”，“五福双耳瓶”荣获中国工艺美术百花杯“铜奖”；2018年，“陶簋”荣获第十一届中国陶瓷艺术大展“金奖”，“清香摆盘”荣获第十一届中国陶瓷艺术大展“银奖”；2019年，“陶簋”荣获第二届中国四大名陶展“铜奖”；2020年，“玉人肩瓶”荣获第三届中国四大名陶“金奖”；2021年，“五牛罇”荣获第四届中国四大名陶“铜奖”。

金麟也获得了众多荣誉，2013年获得云南省陶瓷工艺大师称号，成为云南省红河州非物质文化遗产传承人，2016年获“云南省工艺美术大师”称号，现任建水县紫陶协会副会长、建水县紫陶协会专家评审委员会委员、云南省高级工艺美术师、建水县政协第十一、十二

届委员、红河学院特聘教师。公司也成为“建水县紫陶协会副会长单位”、“红河学院实践基地”、“红河州消费满意示范店”。

尽管如此，但金麟大师没有停止艺术探索的脚步。由于建水紫陶最近几年对外影响不断扩大，市场供不应求，因而制陶作坊如雨后春笋般发展迅猛。但很多作坊制作的紫陶工艺品或者一味仿古，或者造型雷同。有的重装饰而轻造型，缺少创新意识和现代气息。而金麟则认为，作为文化载体的工艺品，文化是灵魂，创新是发展的基础，没有创新就没有发展。有了这样的认识，又有自主性，他尝试自己设计了一批新的紫陶工艺品，把雕塑工艺同制陶工艺很好地结合在一起，不仅保留了紫陶的传统工艺，还把以前较难成型的手工雕塑工艺结合在紫陶上，达到了很好的效果。特别是他设计制作的作品“明乐壶”，既保留了建水紫陶的传统装饰和刻填，又把竹段、叶子合理地配置在壶身上。作品完成后，不仅是一把出水流畅、温润饱满，具有实用性的壶，同时还是一件创意独特、做工精细，颇具观赏和收藏价值的艺术品。

在潜心制作紫陶工艺品的同时，金麟还认真研究了建水的一些老陶花瓶、烟斗、提梁壶等，他发现凡是年代久远的陶器上大部分都会呈现斑驳的古铜色，加上岁月的侵蚀，器皿上会附着像油烟灰尘一样的物质。于是，喜欢尝试的金麟又试着用存放时间比较长的老泥采用新的烧窑方法烧制茶壶，经亚光打磨以后，壶身呈现斑驳的古铜色，而放在手里把玩一段时间后很像一件老陶，感觉很奇妙。

任何技艺都需要时间的积淀，需要不断地摸索、总结。金麟对建水紫陶更有着深厚的感情，有着创新发展的意识，更重要的是有着执着坚韧的精神，相信他会为自己的陶艺人生谱写更为辉煌的篇章，会为建水紫陶的发展增添新的光彩。



传承

浅谈当代日用瓷餐具设计的发展与创新

台德敏

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘要 自古以来, 餐具都是我们日常生活中最常见的器皿和用具, 和我们的生活息息相关。民以食为天, 由此可见日用瓷中的餐具在我们生活中占有极为重要的地位。随着科学技术的发展, 人们的生活水平也在不断地提高, 从最开始单纯地满足人类的基本生活的功能需求, 到后面有了产品的审美需求以及对产品情感寄托的追求, 日用瓷餐具在每一个时代发展的阶段都呈现出不同的设计趣味, 体现一定的精神文化内涵。对于当代日用瓷餐具的现状和发展, 我们应当设计出符合当下审美需求的陶瓷餐具。

关键词 陶瓷; 日用瓷; 餐具设计

0 前言

通过资料查阅和市场调查, 了解当代日用瓷餐具的发展与现状, 并发现一些问题。本文通过分析日用瓷餐具的背景、现今面临的一些问题, 以及如何更好地创新日用瓷餐具等问题进行探讨和分析。

1 日用瓷餐具背景的介绍

中国陶瓷文化历史悠长久远、博大精深, 它传承着我国几千年的华夏陶瓷艺术, 凝聚着中国古代劳动人民卓绝的智慧和精湛的技艺。瓷器是土与火艺术的结晶, 自古以来, 一直与人们的衣食住行和精神生活方面有着日益密切的关系。早在原始社会时期, 人们为了进食, 发明了许多烹饪和饮食的器物, 逐渐改变手抓食的习惯。新石器时代人们已经掌握了使用泥土烧陶的技术, “陶碗”的出现也代表着人类饮食文化步入餐具时代。商代起, 已经开始了瓷器的孕育和初始阶段, 出现了“原始瓷器”。相对于陶制的餐具来说, 瓷制的餐具更方便储存食物, 质地坚硬、易于清洗, 其造型和装饰的处理, 在现今看来也是得体大方而富有设计。日用瓷餐具自古以来都是日常生活中不可或缺的重要使用工具, 在不同朝代, 日用瓷餐具的发展都呈现出不同的时代特色, 餐具形态各异, 独具艺术魅力。元朝时期, 景德镇甚至成为全国的制瓷中心, 并以生产日用陶瓷为主, 远销海外、备受推崇。

现如今, 伴随着新材料和科学技术的发展, 日用瓷餐具也在不断地创新设计, 使之更好地满足大众的需求。餐具的发展也从传统的工艺美术设计渐渐转向现代的工业设计方向, 我国的陶瓷研究开发体系也越来越完备, 一些设计师们所创作的作品也深受国内企业的追捧, 因此日用陶瓷餐具有了更广阔的发展空间。

2 日用瓷餐具发展面临的问题

日用瓷餐具的设计以实用为主, 主要是为广大人民群众提供服务的, 建国以来陶瓷的发展也从传统手工业逐渐向工业化转变, 我国的日用瓷发展也有了更进一步的发展, 开始走向工业化的发展之路, 这些大规模的生产方式给人们的生活带来了方便, 但是相对于现代的日用陶瓷设计也出现了许多问题, 这里我们主要探讨日用瓷的餐具设计。

第一, 我国日用瓷餐具的设计缺乏新颖性, 市场上所生产的日用瓷餐具大都千篇一律, 造型上单一保守, 装饰内容传统陈旧; 第二, 餐具所使用的材料比较单一, 造型和装饰上缺少现代陶瓷艺术的艺术性和精神性, 总体质量不佳; 第三, 企业管理制度不完善, 没有非常严格的系统生产模式, 始终没有树立良好的品牌效应, 因此, 相对于国外日用瓷而言就有了一定的差距。在工业革命前的欧洲, 西方日用瓷餐具的设计就已经有了自己的品牌形象, 例如英国的韦奇伍德陶瓷公司、德国的柏林皇家陶瓷, 日用瓷造型新颖洗练, 装饰效果个性突出, 他们有着非常专业化、系统化的生产管理方式, 尤其是对于材料的创新和应用上, 选材要求严格, 制作的陶瓷也是相当精细和标准化, 一直以来非常受消费者的青睐。直至 21 世纪的今天, 这些公司的陶瓷设计一直处于领先水平, 对于当下日用瓷餐具的设计和探究, 我们必须与时俱进、不段创新, 设计出满足当下人们生活与精神需求的日用瓷餐具。

3 日用瓷餐具设计的创新思考

(1) 综合材料和传统工艺的结合

任何设计都离不开材料的应用, 材料也是陶瓷产品设计的基础条件, 随着科学技术的不断发展, 新的材料层出不穷, 给设计者带来新的体验和创造, 综合

材料的应用也一直出现在人们的视野中，满足了人们日益增长的消费需求。对于日用瓷餐具的材料创新，两种材料以上的综合表现会给予陶瓷设计更多的表现形式，也因材质的不同在视觉和触觉上给人以新的体验。在创作的过程中，我们要处理好整体和局部的关系，使之整体上和谐统一。日本鬼才设计师佐藤大先生，他善于发现日常生活中不一样的地方，他热爱一切设计并善于观察生活中的细节，在作品中也喜欢在局部做文章，他的作品有一种日式的清醒简洁和绝对的功能美学，以此给人一种别样的新鲜感。他设计的作品“蓬叶”系列日用瓷（见图1）也是我非常喜爱的一套咖啡具，作者运用了木材和陶瓷两种材料来进行装饰对比，器身用高级的骨质瓷打造，色彩上形成一种自然统一的效果，同时给人以强烈的触感，整体格调大方而优雅，赋予一定的情感体验。它的主要特点是在盖子上做文章，佐藤大直接调转了容器和盖子之间的主次关系，盖子反倒成为了主角，一个简单的细节设计就营造出一种感官上的不平衡，反而给了使用者莫大的惊喜。整套系列运用了两种材料结合的方式，非常和谐统一，可能是因为木材具有朴素自然的特性，给人以亲切感，这套咖啡具既实用又美观，展现合理的设计艺术化。



图1 蓬叶

任何材料都需要通过工艺技术来制成产品，随着科学技术的发展，新技术推动着设计工具的发展。从陶瓷的泥条盘筑到手工拉坯，再到现今的工业机械化大批量生产，科技的进步大大方便了人们的生活方式，同时也面临着许多问题。工业化生产的到来弱化了以前的传统手工艺制作，工业化的陶瓷产品设计的质量有待重新审视，市场上制作不出高质量的日用瓷餐具，大都普量化。柳宗元曾经在《工艺之道》这本书中就提到过，希望传统手工艺的回归，讲述工艺之美的法则，机械化时代的到来顶替了手工艺的位置，机械只

是辅佐性的，必须服从于人类，要把机械和手工艺结合起来。“工艺美术运动”时期，莫里斯也强调手工艺的重要性，要使产品融入手工特质以及艺术美，要使机械化的产品和艺术家的手工劳作相结合，传统手工艺的参与才能赋予日用产品情感和活力。

（2）女性意识的设计理念

日用瓷餐具作为我们日常生活中的必需品，通常购买日用瓷餐具的人大多是女性，因为生活上构建离不开女性的参与，这就决定了日用瓷餐具的消费对象以女性为主。伴随着中国社会的发展与进步，女性的思想和审美品位都在不断提高，在日用瓷的购买力方面女性占大多数，她们喜欢一切美的、浪漫的东西，并且善于观察身边美好的事物。所以在日用瓷餐具的设计上，很多设计者都会以女性群体作为主要消费对象，了解女性的消费心理，从而设计出满足消费者对功能性和审美性的需求的作品。这里要提及的是“女权主义”的设计，其实“女权主义”设计一直存在，早在远古时代，那些著名的工艺品也都有着一定的性别趋向。母系氏族社会的生产工具，欧洲著名的女性雕塑等都是女性设计的代表，尤其是“洛可可风格”艺术，运用s线组合的纤巧繁琐的艺术形式主要代表了女性设计的特点。在第二次世界大战期间，现代独立女性的地位也开始上升，成为各个行业的主力军，因此设计也越来越关注广大女性的需求，针对女性消费市场的产品也层出不穷。进入21世纪，女性消费成为消费的主流趋势之一，对于我们日常使用的餐具，市场上出现的餐具设计比较大众化，吸引不了女性消费者眼球。因此，如何设计出吸引女性为主的日用瓷餐具是设计师所要思考的问题，设计师可以通过女性需求点出发，例如为了考虑厨房的摆放位置等多方面设计出多功能的餐具组合，并且表达产品精致细节，体现灵动、柔美性等特点，同时利用“本能层次设计”的心理来进行色彩搭配等。外观的吸引也应该和功能相匹配，我们都容易被好看的外观所吸引，同时有吸引力的东西会使人心情愉悦，女性意识的设计无处不在，值得我们设计与研究。

（3）简约的设计风格

一套好的日用瓷餐具设计，一方面的功能是为消费者提供服务，另一方面餐具的设计要简约得体。首先日用瓷餐具在造型上因为受其功能的影响，设计师必须要考虑到消费者的使用感受，大多陶瓷造型以圆形为主，既简约实用又方便储存；在装饰方面，我们要与陶瓷的造型相适应，设计出简约美观的装饰内容，

使得造型和装饰相互协调、统一。现如今，人们都在提倡简约的设计，我国的汝窑、磁州窑的瓷器就很好地体现出这一特点。德国著名设计师迪特·拉姆斯提出的十大设计原则，其中就提到：“好的设计就是精准细节的，尽可能少的。”在他的产品设计当中通常强调耐用、结实、朴素、环保，也因此整体的设计风格简约而理性，这些原则一直被很多设计师推崇和赞赏。日本也是推崇极简主义的国家，“无印良品”的设计品牌一直都是以简单、纯朴以及禅意美学贯穿整个品牌理念，日本设计师原研哉在设计的过程中讲究“去繁求简、平实好用”等特点，这些设计大师在产品设计中将极简主义体现得尽善尽美。“无印良品”的“无”就在于它的简单纯朴，正是这个“无”的存在，才留给了人们更多的遐想空间以及解读性，使得“无即是”成为可能，就如同我国国画中“留白”特点，讲究“虚中有实、实中有虚、虚实相生”。因此，在日用瓷餐具的设计中，设计者要贯穿简约的设计理念。

(4) 创新性传统文化元素的融入

当今生活方式下，对于传统文化的传承与创新一直备受关注。在陶瓷设计创新领域如何更好地融入传统元素，如何更好地体现产品的精神内涵，值得我们思考和研究。通过研究传统装饰纹样，对现代日用陶瓷设计提供借鉴和启示，把传统元素应用在现代陶瓷设计中，有利于传统文化多元性的发展，同时有利于我国传统文化的输出。

中国传统文化博大精深、源远流长，其传统文化元素多样，不同时期孕育出不同的文化特点和艺术魅力，表现形式也丰富多彩。中国传统文化中的剪纸、书法、戏曲、诗歌等传承至今并影响深远，他们有着无穷的生命力，并散发出独特的魅力，而且中国陶瓷也是文化的一个重要组成部分。因此，在日用瓷餐具的设计中，我们可以加入传统的文化元素，深入研究古代陶瓷中的造型和装饰，在此基础上推陈出新，并结合当代人们的审美品位需求，设计出符合当下审美意识的设计元素。现如今，越来越多的设计者都在关注中国的传统文化，将中国陶瓷艺术与传统文化元素相结合，将产品赋予一定的文化内涵展现在群众的面前，一方面继承了传统文化的发展，另一方面又结合现代设计的发展给人一种焕然一新的视觉感受。

日本的设计师通常会结合日本的民族文化来进行

设计和创作，日本文化是如何渗透到设计中的，以及如何从传统文化背景下进行设计探索，这些都值得我们思考。设计师佐藤大注重日本民族文化融入设计的“退一步”设计理念，在设计中做减法，赋予产品有趣的灵魂，他感兴趣的并不是色彩或美学，也不是设计的艺术性价值，他真正追求的是向消费者讲述物体背后有趣的故事。佐藤大将东西方设计思想巧妙结合，既满足日本传统文化对极简主义的追求，又强调设计的经济价值，同时赋予产品一定的文化意蕴。

4 结 语

日用瓷餐具作为人们日常饮食生活食物的载体，不仅可以解决人们对餐具使用的基本需求，而且能从精美的餐具造型、装饰、色彩中获得一定的精神享受。随着社会的不断进步，陶瓷餐具的设计也在向着多元化发展，基于生活方式的不断改变，陶瓷餐具的设计也要随之变化，需要设计出实用、经济、美观，符合现代人审美的陶瓷餐具。按照“以人为本”的设计发展理念，设计出当今生活方式下能够满足人们需求的人性化陶瓷餐具设计，唯有真正好且美的产品才能赢得消费者的青睐。日用餐具要按照中国人的饮食观念来设计，追求食物与餐具之间的完美匹配，精美的餐具能够给消费者带来精神上的愉悦与享受。餐具的造型之美、色彩之美、装饰之美这三者之间要相互协调，独特造型能够吸引消费者的眼球，色彩的搭配更能够衬托出食物的美味，一套设计精美的餐具就是一件实用的艺术品，给我们生活带来了很多的便捷和美感。

参 考 文 献

- [1] 王受之. 世界现代设计史[M]. 北京: 中国青年出版社. 2009.
- [2] 江湘芸. 设计材料及加工工艺[M]. 北京理工大学出版社. 2003.
- [3] 田自秉. 中国工艺美术史[M]. 上海: 东方出版中心. 2010.
- [4] 唐纳德·A·诺曼. 设计心理学 3[M]. 中信出版社. 2015.
- [5] 李正安. 陶瓷设计[M]. 中国美术学院出版社. 2002.
- [6] 原研哉. 设计中的设计[M]. 广西师范大学出版中心. 2010.
- [7] 柳宗悦. 工艺之道[M]. 广西师范大学出版中心. 2011.
- [8] 中国硅酸盐学会. 中国陶瓷史[M]. 北京: 文物出版社. 1982.
- [9] 徐玉玲, 程红璞. 日用陶瓷产品的人性化设计[J]. 唐山学院学报, 2005(03):42-44.
- [10] 沈海霞. 从审美角度谈日用陶瓷餐具设计[J]. 陶瓷研究, 2018, 33(05):120-121.

将陶艺融入小学美术教学的策略探讨

付洁

(江苏省徐州市铜山区汉王实验小学, 徐州 221148)

摘要 陶艺作为一种综合性的美术教学类型,对提高孩子在现代美术作品的审美与感知方面发挥着特殊的育人功能,把陶艺融入小学美术教学,能从小为孩子奠定一生的美术基本素养,对建立美术创新思维,达到培养“全面发展的人”为核心的小学美术教学目标有着重要的辅助作用。本文梳理了陶艺在小学美术课堂中的应用价值,从课程目标与内容、陶艺美术元素的提炼与整合、陶艺融入美术教学的构建思路三个方面构建了陶艺融入美术课程的方式,并且通过以陶艺培养学生对美术学习的兴趣、提升美术创新思维与实践能力的教学策略来深入探讨陶艺在小学美术课程中的应用。

关键词 小学美术;陶艺;教学策略;应用价值;构建方案

陶艺作为一种综合性的美术教学类型,对提高孩子在现代美术作品的审美与感知方面发挥着特殊的育人功能,把陶艺融入小学美术教学,能从小为孩子奠定一生的美术基本素养,对建立美术创新思维,达到培养“全面发展的人”为核心的小学美术教学目标有着重要的辅助作用。《义务教育美术课程标准》2019年版也提出美术课程要弘扬中华优秀传统文化,“对有条件的小学美术可以增加陶艺的内容。”这个课程标准的实施提高了陶艺在小学美术中的重要地位,增强了小学生的民族自豪感与动手实践能力。

通过学习陶艺的各种技法,学生不仅学习到了制作的流程,更是在制作过程中充分调动出美术基础,把所学美术知识活学活用,最大程度地发挥了自己的创造力。陶艺在小学美术课程中的融合更加体现了课程的趣味性,小学阶段的学生需要保持天真的原始创造力,而陶艺以亲自把玩的参与性过程,保护了小学生绘画方面表现出的原始天赋。怎样把陶艺在现有美术课程中进行有效的结合,需要我们以陶艺科目为切入点,通过科学、系统、严格的训练来培养学生的美术基础,提高美术综合素养和美术实践表现能力,紧扣“趣味性”、“创新性”,由浅入深逐级递进达到美术核心素养能力的稳步构建。将陶艺融入小学美术,可以让小学生了解美术不同门类之间的相互联系与启发,能够使美术知识点得以更好地发展,丰富创作灵感并且增强创作技能,拓宽学生的艺术视野,也为学生终生发展品格奠定坚实的基础。由此引发的教学理念探讨,即如何充分挖掘美术各门类的特点,将学科之间建立起紧密联系,成为学生综合能力的共同体,是美术教师值得深入探讨的论题。

1 陶艺在小学美术课堂中的应用价值

《义务教育美术课程标准》中规定了美术课程的目标,从参与美术课程的方式谈起,要求美术课程要提高学生的审美与评述能力,了解美术的表现方式,用各种工具进行情感创作,获得对美术学习的持久兴趣以及形成基本美术素养。从课程目标可以看出,义务教育阶段对美术的教育目标从“个人与集体的参与方式——了解表现形式——提升审美能力——灵活运用各种工具进行创作——形成美术素养——获得终生美术意识”,全方位地对美术教学做出了目标设定,对美术素养的培养提出了新的要求。

虽然培养小学生美术素养能力的方式有很多,但是陶艺在学生审美能力与动手能力的发展中有着独一无二的作用。陶艺技法的揉、捏、搓、压,改变陶泥的形状,都需要学生有一定的美术功底和设计能力,这与全面培养孩子的感知力、观察力以及创造力的培养目标不谋而合。从小学美术的学科本质“造型、欣赏、设计、探索”要点可以看出,多元知识融合发展的需求对美术教学提出了新的教学方式要求。然而,当前传统美术教学方法已不能适应时代发展,单一知识传授的教学弊端逐渐显示出在学生综合素养培育方面的不足,因而陶艺教学恰好为学科的全面发展提供了全新的教学思维。首先表现在对学生个性化的培养与全面发展的能力方面,传统美术教学以欣赏讲授+临摹的教学方式,仅仅培养了学生的基本美术素养,隔绝了来自其它项目的启发作用,使学科之间的联系只能由学生自发体会。而陶艺这种实践技能的融合,强调美术基础理论吸收与转化的创新过程,是转变教育观念迎合现代社会多元化发展下的最佳教学方式;其次,兴趣是孩子学习的长久动力,单一的传统教学重技巧、轻实践的教学方式,很难让学生对美术学习

保持新鲜感,那么融合了陶艺实践的教学方式,让美术课程以全新的姿态呈现在学生面前,对学生的学习方式有了更多的示范路径,增加了学生对美术学习的探究兴趣,保持了对美术学科持久的吸引力;最后,以陶艺融入小学美术课程的方式进行教学,拓宽了美术的学习思路,转变了传统小学美术课堂的教学模式,小学美术教学注重的是实践与创造能力的全面提升,而不是单纯的美术技法学习。当教学模式做了整体性规划,核心内容以培养全面发展的人为教学导向,教师也会相应地在培养学生的主动性方面加大力度,推动了学生个性化创造思维的发展。例如在美术学习的任何一种题材中,对作品的感知和想象是第一步,接下来就是以色彩、线条、图案和造型进行二度创作,这个创新的过程就在促进学生的各项美术技能功底与能力素质。而陶艺的学习,包括了美术学习的这几个步骤,其所能起到的无法替代的优势成为了小学美术教育的重要手段。

2 陶艺融入美术课程的构建方案

2.1 课程目标与内容

美术课程设计的依据为学生全面美术能力与终生发展的能力,在美术技能方面,线条、色彩与构图等学习内容会承继传统,而融入陶艺的教学,教师会以视频或者讲解的方式先让学生了解陶艺的制作工艺和步骤,参与陶艺从练土、拉坯、开洞到最终成型的变化,用理论与实践的方式让学生加深对陶艺的认知,将学生学习的主动权空间扩大,为学生提供探究式学习的机会。因此在小学美术课中融入陶艺课程的设计思路,从陶艺的文化背景理解、欣赏的审美能力、艺术表现力以及创意元素的发挥几个方面设计课程教学目标与内容,也让小学美术教师重新审视自己的教学目标和内容是否符合以上对学生的培养思路。

2.2 陶艺美术元素的提炼与整合

陶艺教学要以学生的美术素养为培养目标,就要从中挖掘美术的趣味元素,从色彩感知到陶泥的技法,从技巧的多变到造型创意的丰富,都离不开生活中的各种题材。在这个从生活中寻找创作灵感的过程中,学生们会发现很多源于生活的趣味美术元素。例如小学美术课本中的《陶泥的世界》,在学生的泥塑作品完成之后,可让他们自由发挥涂上各种色彩,这种色彩选择与调和的乐趣,比单一的美术教学更有趣味。而制作不同形制的陶艺作品,趣味元素更为丰富,不仅有各种色彩的对比协调,也有人物、乐器或者生活用品等丰富的种类,这些独特的艺术呈现方式都是趣

味美术元素的来源。

2.3 陶艺融入美术教学的构建思路

陶艺教学从小学生的入门学习开始,就始终体现了趣味性与参与性并重的特点,教师应当以儿童的心理、生理发展规律由易到难地学习陶艺技法。例如对低年级小学生陶艺教学的第一个单元思路设计,从认识陶艺开始,欣赏陶艺大师的作品,让学生在总体上了解到陶艺的独特情趣;接下来孩子们对这种美术题材产生了兴趣,就正式进入陶艺的学习阶段,认识陶艺制作工具并且学习执刀与雕刻的方法;之后进入边游戏、边学习的阶段,让小学生自由涂鸦,集体创作陶艺,既锻炼了孩子的创造力,又在游戏中无形树立了团队意识。陶艺的色彩层次与形制有很多,更容易激发学生的制作兴趣,可以带领学生参观陶艺制作工坊,让孩子在游戏中进行陶艺制作临摹,这种身临其境的学习方式更容易达到陶艺的教学效果。现场临摹之后就是回归课堂的创作指导阶段,这个阶段因为有了孩子自己的前期创造铺垫,再加上教师对陶艺制作技巧的指导,会区别于传统教学方式而达到美术全面素养培育的最佳效果。

3 陶艺在小学美术课程中的应用研究

3.1 以陶艺培养学生对美术学习的兴趣

将陶艺融入小学美术教学的应用研究,要在课程中重点培养小学生的艺术文化品鉴能力以及美术作品的创新能力。在陶艺教学中教师始终把自己摆在引导者的位置,时刻找寻陶艺制作中的趣味素材,有针对地对教学内容做以合理的安排,在引导的方法之下让学生形成从生活中挖掘创作素材的习惯。例如在陶艺情趣体验课程中,陶土的控制技法并不复杂,关键是对陶土形制的创作方面有一定的难度。因此仅仅欣赏大师的名作是不够的,需要教师根据学生的不同能力设定合适的培养目标,让学生逐渐掌握自己渲染色彩以及控制形状的技能。具体步骤是在欣赏完陶艺大师的作品之后,教师有深度地从这个作品延伸出陶器的制作工艺,再拓展到陶器所处的历史背景,横向比较同一历史时期陶艺的流派特征。即使是小学生,完全可以在名家的直观呈现之下了解到陶艺的传统艺术特征,从而在扎实的美术基本功之上进行创作。创作的根本除了有理论的积淀,更要有深入实践的细致观察,教师可以组织学生去陶艺市场观察各种形态各异的陶器作品,让学生观察陶器的形态特征,教师再以小组创作或小组竞争的游戏方式,让小学生互评同学陶器作品的优缺点,这种以学生为主体的兴趣教学,推动

了小学生美术素养能力的全面发展。

例如美术教材中“珍爱国宝——古代陶瓷艺术”这一课，教师首先介绍青花瓷的烧制背景以及发展历程，然后让学生观察青花瓷的形状与颜色，在身临其境的制作中体会传统文化与现代文明的价值，从而激发出孩子们对陶艺知识的兴趣。小学生的年龄段，好奇、贪玩是其本性的表现，如果只是简单地对学生讲述美术的绘画技法，很难将学生的学习积极性调动起来，所以教师要贴合小学生喜好尝试新鲜事物的特点，带领学生进行动手操作的学习，而陶艺作为一种创造性极强的手工制作类型，非常容易引起孩子们的热爱。比如看到生活中的物品，可以通过自己的想象把各种造型以玩泥巴的方式呈现出来，这个选择创作原型然后动手捏制就是孩子在观察事物与再创造的过程，会让学生对美术学习产生浓厚的兴趣，最后的烧制环节可以根据教学条件的优劣予以省略。

3.2 以陶艺培养学生的美术创新思维

陶艺是一件非常容易让孩子沉浸于创作乐趣之中的美术形式，教师在对小学生进行陶艺教学的过程中，可以引导学生发挥自己的创造力，在陶艺作品的制作过程中协调学生的动手能力与想象力，逐步形成学生的创新思维。以制作陶罐为例，教师首先让学生自主设计好要制作的形状，然后结合教师对美术基础知识的讲解，从调和黏土到捏制成型，都以学生的创新设计为主；接下来是对初步成型的作品进行上色处理，这个环节更是可以让学生充分发挥对色彩的创造力。总之从陶罐设计到制作完成的阶段，捏制形状和运用刀功雕刻，既有对陶艺制作技艺的学习，又有展开想象充分发挥的空间，对培养学生观察细微事物从而形成自己的风格大有裨益。

陶艺讲究制作的技法，其神韵来源于中国传统文化的大气典雅，陶艺设定的主题可以是来自生活的器具或者人物，尤其是源于生活的二度创作，能找寻到的趣味性元素更多，可以充分发挥学生的主观能动性。从美术核心素养的培养目标来看，小学陶艺教学需要在课堂中完成审美体验和实践创新的和谐发展。例如陶艺制作中的人物创作，对于成年人来说都很难恰当地把握人物刻画中的个性，何况对于小学美术的教学更是学习难点。那么教师就从能力培养的目标出发，让小学生具备细致的观察力，抓住人物特征的细节，在陶器制作方式上进行大胆发挥，暂时忽略人物雕刻的行笔技巧，重点在意境的准确把握与表达方面。因此，陶艺教学要设定合适的进度，把教学重点放在长

期为能力的培养方面，以陶艺的制作过程培养学生的美术创新思维。

3.3 以陶艺培养学生的美术实践能力

艺术源于生活，陶器艺术自发源起就源于生活中的元素，把陶艺融入小学美术教学中，让学生在观察生活、发挥创造力的过程中就奠定了美术的实践能力。例如从选用不同环境的泥土材料开始，让学生能够因地制宜地选择艺术作品的原材料，然后考虑自己的艺术创作是否受到了原材料的限制，再根据老师的经验与自己的判断来确定大致的创作方向。教师要适时地引领学生进行思维方式的扩展，给出建设性意见帮助学生完成创作的每一个环节。就生活与艺术品的联系来看，陶艺作品是选择制作杯子或者其它器皿，还是制作乐器，都要有技术的铺垫工作。如果是杯具之类，就让学生联系生活展开想象，长形的可以用来装糖果、调料，圆形的可以用来装多肉，高脚杯可以用来装饰等等，都是学生在美术实践中得到的创造力。更深层次的创造则可以选择制作陶笛之类，既让学生了解了陶艺制作的程序，丰富了美术技艺，又学习到乐器的发声原理，可谓各学科交叉影响，收获满满。

陶艺在小学美术中的应用就是把学生带入相应的情境中，让小学生全面提升终生美术素养，但是相比于生活中随处可见的家居器皿，深入陶艺坊的临摹创作毕竟次数有限，因此陶艺的创作设计可以设置在日常生活中，让小学生有自己发现生活中创作素材的欲望，从而达到小学美术陶艺教学所要达到的善于观察与随时创新的教学目的。对于小学陶艺教学，从启蒙阶段就应当避免枯燥的理论说教，把孩子放归自然，让孩子以自己的观察视角体现陶艺的创作欲望。就像在平日的教学中发现孩子的兴趣点就在他们喜欢的小动物、有意思的动画片当中，只是在创作技法与制作风格方面，教师要做以相应的引导，让学生正确利用陶艺的特殊工具创作出各种体现美术实践能力的作品。

体现陶艺趣味的教学实践应用，除了设计出适合小学生成长发展的作品，还要以具有亲和力发自内心的教学手段作为对小学生在陶艺教学中进行美术素养能力培养的课堂引导方式。具体方法是：首先对于小学生的陶艺教学，要有一个生动有趣的课前教学导入过程，导入的方式要根据每个孩子的性格特点采用不同的教学技巧与教学工具，小学生的趣味美术教学辅助工具有很多，如绘本、玩具、教学视频以及PPT等；教学方式灵活多变，可以讲故事、提问互动、集体游

十二生肖元素在陶瓷首饰中的设计运用

付新阳 张平

(桂林旅游学院艺术设计学院, 广西桂林 541006)

摘要 我国自古以来就有“器以载道,物以传情”的造物意境,十二生肖作为典型的“中国元素”被广泛运用于饰品、剪纸、皮影等民间工艺的制作中,人们将之视为吉祥意义的象征。在陶瓷领域,古人将十二生肖的形象巧妙地运用在陶瓷制品中,形成独特的审美趣味与意境,同时也承载着中华上下五千年的民族传统文化内涵。该陶瓷饰品力图打破人们对传统生肖形象的常规性认识,采用线条的形式凸显其几何美,并结合平雕的艺术手法使其更具层次感,最后施以青花,烧制成型后进行金属包镶艺术处理。本次生肖元素饰品衍生品还有耳饰、胸针等配套饰品,更具丰富性和完整性。希望借助现代设计理念可以使传统生肖形象演绎出本土国际化的新形象,彰显出民族文化的自信,进而打开国潮风范,在使中国文化得到良好传承的同时,找到一条适合现代需求和理念的发展之路。

关键词 十二生肖;陶瓷;首饰;设计

0 引言

随着时代的进步和发展,人民生活水平得到质的飞跃,旅游产品也愈来愈盛行,这无疑是我国文创事业发展的一种良好的契机。文创产品是一个国家、一座城市甚至一个景点文化底蕴的缩影,它无疑是起到文化名片的作用。为迎合国家文化发展方针,紧跟“一带一路”的步伐,此次陶瓷饰品将运用国民“IP”——十二生肖这一元素进行文创产品的设计与制作,将这一传统元素与我国最具知名的陶瓷技术相结合,创作十二生肖主题元素的首饰作品,打造一张具有我国韵味的名片。

1 十二生肖文化研究背景及意义

十二生肖不仅是中华民族的传统民俗文化,还是华夏子民发展的根源,是各地皮影戏、剪纸文化、泥塑、布偶玩具、装饰品款式等民间艺术品的重要表现形式,在各种民俗活动中都有着举足轻重的意义。十二生肖分别为十二种动物,鼠牛虎兔龙蛇马等,一岁一个生肖吉祥瑞兽,这些生肖瑞兽是我们来到这个世界上的第一份珍贵礼物,“生肖文化,华夏一家”,它属于我们每一个中华儿女自出生起无法选择和无法替代的终身标记和精神烙印,是一个可以维系我们整个中华民族的宝贵情感和传统文化的重要沟通纽带。然而,迄今为止,十二生肖文化流传在民间的许多传说故事,以及其传统文化内涵正逐渐地被现代青年人忽视和逐渐淡忘。相反,西方的十二星座文化正被我国青少年儿童所广泛接受,十二生肖的被关注度远远不及迪斯尼的米奇米妮、小熊维尼、朱迪、尼克等一系列动漫形象。基于这一现状,生肖文化文创产品的开发设计

有着很强的必要性。

生肖属相被认为是全球华人的一种精神标志,研究和具有意义的文创产品可以提高和增强中国人民的精神力量,响应十九大号召,为实体发展经济和线上线下市场注入新动能,使传统的生肖文化一路穿越千年风霜,于古今交叉点处散发崭新的艺术魅力。

1.1 十二生肖文化历史发展

十二生肖,又被称为属相,是中国与十二地支之间相配,并且代表着一个个人出生时间和年份的十二种瑞兽,其中包括鼠、牛、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪。十二生肖的名字来历及其文化起源主要与这些动物的宗教崇拜及其活动方式有关,十二生肖的起源众说纷纭,其中最著名的传说要算是星宿说法和图腾说法。

其一是星宿说法:就是中国历代古人将月球黄道附近与地球赤道附近的所见恒星区分成“二十八星宿”,二十八星宿分别代表着每种不同的动物,古时候将一天等分成十二分,然后用十二地支表示,而十二地支分别配属十二生肖,所以十二生肖就与二十八星宿存在相对照关系。

其二是图腾说法:指的是原始社会的先民往往使用某种动物亦或者自然现象的特殊图形来作为祖先氏族的保护神和标记,即为图腾。十二生肖动物当中除了龙是古代人民幻想出来的虚幻之物,其它的都日常可见。生肖动物可分为两大类,分为六牲畜即马、牛、羊、鸡、狗、猪和六走兽即鼠、虎、兔、龙、蛇、猴,六牲畜则是因为人们为了经济来源而圈养,六走兽则是因为它们很大程度地骚扰人类的日常生活,先民也

会对其产生恐慌和畏惧,所以这些走兽通常会被用作整个氏族的图腾标志。

现代越来越多人把生肖作为春节及各个节日庆典上的重要吉祥物,成为很多娱乐文化活动的代表象征。十二生肖作为历史悠久的古今民俗文化符号,历代文人不仅留下了各种传说故事,还有各类诗词书画以供后人研究。

1.2 十二生肖文创产品现状分析

(1) 市场分析

通过对文献、网站、购物平台的生肖文创产品的收集和对比,不难发现,目前市场上的生肖文创产品多数造型出于传统生肖图案,比较具象,一般书签、金银项链、手环、明信片居多,他们的共同特点都是直接套用传统生肖形象。陶瓷首饰在生肖文创产品中比重较小,且只是单一传统生肖首饰,没有更多特别的含义。陶瓷与金属相结合的首饰文创设计更是寥寥无几,以此推测,十二生肖元素的陶瓷首饰设计产品市场将会有很好的发展前景。

(2) 行业现状分析

十九大报告在“推动文化事业和文化产业发展”中首次明确提出了要建立健全现代文化产业经营管理体系和完善社会主义文化市场体系,创新现代文化生产企业的经营管理机制,完善现代文化产业经济扶持政策,培育新型现代文化业态要求,为推进文化产业的持续发展改革指明了正确方向。随着当前我国经济的发展逐渐增强进入了一个新常态,人民的文化生活品质逐渐得到改善,国民在对传统文化的消费需求和销量不断增强,中国的现代文化产业占全国GDP的权重比例不断上升。文创产品本身具有行业知识度较高的产品特点,是以文化、创意理念为核心,是人的知识、智慧和灵感在特定行业的物化表现。

十二生肖文化对内是“国民IP”,人人都有且相生相伴,其历史源远流长,是华夏子民的根与魂;对外是具有神秘特色东方魅力的特殊元素。文创产品是十二生肖文化传承的载体,能让国外友人更好地认识中国文化,因此生肖文创这一行业发展势不可当,具有很广阔的市场需求。

(3) 十二生肖陶瓷首饰设计应用与研究的目的与意义

为顺应“一带一路”和十九大提出的“推动文化事业和文化产业发展”的重要决策,我为此设计并制作一套符合当下国潮趋势的十二生肖首饰文创产品。十二生肖作为典型的“中国元素”,在文创产业发展

的大潮中,通过对十二生肖进行创意化构想并商业化推广有着紧迫的必要性。一方面,十二生肖动物自古就是与炎黄子孙生命相连的文化之根、中国传统文化中的生命符号;另一方面,十二生肖是各地民间民俗艺术表现的重要内容,譬如糖画、糖人、泥人、剪纸等。在辞旧迎新、保佑平安以及婚嫁生肖八字、生子满月等民俗活动中,十二生肖的艺术形象更是具有特殊寓意。

2 十二生肖元素陶瓷首饰作品需求分析与设计定位

2.1 十二生肖元素陶瓷首饰作品受众需求分析

十二生肖陶瓷首饰作品受众面比较宽,不受年龄限制,无论男女老少均可佩戴,这是一款受众全面的产品,佩戴者可根据自己的亦或是心仪的属相进行选择,其衍生品系列胸针、耳环等款式简约时尚,可以很好地驾驭各种风格的服饰,具有百搭属性。整套陶瓷首饰风格简约不失时尚,在朴素的白瓷上配以经典的青花,并通过与金属的巧妙结合,具有强烈的视觉冲击力和现代设计感,完全符合现代人的审美需求。

2.2 十二生肖陶瓷首饰设计元素的提炼

基于定位受众的文化心理需求特点,该陶瓷饰品制作前期通过查阅大量书籍、文刊、图案设计资料,最后确定项链的主题设计元素有:线构生肖图案、十二地支对应符号、象征黄河流域的水纹、象征表盘的十二时辰。采用线构方式进行创作,原因是想打破传统生肖图案的常规性认识,另一方面这也与中国传统绘画艺术中以线为表现手法相契合,在传承中又有创新发展的寓意。饰品以线条的形式勾勒并保留生肖原本的特征,既符合现代受众人群审美,又可以彰显受众对生肖文化的崇拜与喜爱。选取十二地支符号是由于十二生肖与十二地支之间息息相关,古人根据太阳升起的时间将一昼夜区分为十二个时辰,用十二地支为代号,十二地支分别为子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥。十二地支分别与十二生肖对应,古时候用来计算时间。本设计在每个生肖所对应的时间段运用了水纹装饰来区别于别的生肖所对应的地支(时辰),水纹的意义是由于黄河是华夏文明的发源地,亦是生肖文化的发源地,所以在此取用传统纹样水纹来做时辰区域的装饰。众所周知,表盘时间划分为十二时辰,所以在本设计的背景部分,十二地支对应的区域同样也是现代的十二时。

2.3 十二生肖元素陶瓷首饰作品设计定位

(1) 十二生肖陶瓷首饰作品设计理念、寓意

为响应十九大文化产业方针政策，在当下文创产品发展热潮中，把陶瓷首饰文创产品作为传承十二生肖文化的载体，不仅可以实现推动旅游、文创经济发展，又可以将我们的生肖文化推向外界，达到文化传承的效应，也为传统文化赋予新时代的设计造型。寓意生肖文化在时间的长河中永不消逝、历久弥新，寓意佩戴者能长长久久获得生肖瑞兽的福泽庇佑，寓意佩戴者都能拥有生肖瑞兽的可贵精神和品格。

(2) 十二生肖陶瓷首饰作品表现形式

陶瓷生肖首饰作品从以下三个方面分析其表现形式：

工艺方面：项链采用压泥板、印泥板、泥板雕刻、素烧、青花刻线、上高温透明釉后在高温气窑中烧制，最后用金属包镶（金属铜、金属银），加以附件。耳环步骤基本相同最后串上耳钩、耳堵。胸针同理使用首饰胶将瓷片固定在胸针上或用金属丝固定。

材料方面：选取景德镇高白泥、康乾三号青花釉、高温透明釉、铜丝、银丝、铜管、银管、铜片、银片、接口环、龙虾扣、首饰胶。

美学分析：首饰造型采用传统方圆型、几何形，设计图案采取线性构成图案，取几何元素与线条相融合的极简之美；设计图案摒弃传统具象生肖图案，重新设计为抽象图案并保留生肖基础特征，采用立体雕刻的表现方法对主体物进行雕刻，整体造型采用金属包镶，增加质感的同时给人感受陶瓷与金属碰撞的特

殊魅力，既符合现代审美，又具有实用功能。

(3) 十二生肖陶瓷首饰作品使用功能

一方面，实用功能为用于佩戴在颈部、耳部、外套胸部，小饰品的佩戴凸显气质，很好地弥补颈部、耳部空白，起到画龙点睛作用，用于日常搭配给自身整体造型增色不少，使得穿搭更精致。另一方面，其简约独特的生肖元素陶瓷首饰符合大众审美，所以无论从实用性还是外观审美来讲都符合受众需求。

(4) 十二生肖陶瓷首饰设计元素与作品造型的融合

在十二生肖元素陶瓷首饰项链中，选择了以圆形表盘为基础造型，耳饰选择了方形基础造型，有相呼应天地方圆之意。项链主造型如表盘一致划分十二区域，分别对应十二时辰、十二地支，在其中一块与生肖相对应的时辰区域雕刻寓意黄河的水纹，在表盘正中央雕刻设计好的线性构成生肖图案，让整个构图显得饱满流畅。

耳饰为生肖牛首饰的衍生物，其主形象有扇形、方形，扇形耳饰上刻线牛角几何纹样，方形耳饰左右分别刻线一半牛头纹样，左右两只对在一起是一只完整纹样，周身采用水纹刻线装饰。

胸针也是生肖牛首饰的衍生物，其主要形象是对牛角的变形，将牛角进行几何抽象的变形后，在上面刻线牛角线纹、水纹来装饰。

雕刻部分完成以后，用砂纸稍微打磨平滑，然后在刻线部分填入青花釉料，用作区分区域且增添色彩，



十二生肖陶瓷首饰作品

显得相得益彰；一切完成后施以透明釉，1300度温度以上烧制得到半成品，此时纯白的瓷与仿古的青花相结合显得格外精致；最后，将准备好的铜片或银片进行合适的裁剪，给生肖瓷片包镶，用细金属（铜丝、银丝）丝固定后，串上金属链（铜链、银链），用开口环和龙虾扣收尾，一条生肖项链基本完成。耳饰也是重复以上步骤后，用开口环将陶瓷与耳钩串联起来，塞上耳堵，放入包装盒基本完成。胸针待陶瓷烧制完成后，将瓷片与胸针用钻石胶粘黏起来即可。

3 总 结

本文通过对生肖文化的起源和其各种艺术表现进行分析，在弘扬中国传统文化的同时将传统十二生肖元素转化成国潮现代元素，推陈出新。借助现代设计理念以线条构成、雕刻的方式将生肖元素融入现代首饰设计当中，并赋予其统一的风格，在呈现我国传统

文化底蕴的基础上创作出具有可行性、创新性、文化性的文创设计。

参 考 文 献

- [1] 王彦龙, 巴梦真. 浅谈生肖文化在文创产品设计中的应用[J]. 明日风尚, 2020(08):19-20.
- [2] 薛晓霞. 十二生肖文创产品设计研究[J]. 包装工程, 2019,40(16):254-259.
- [3] 周媛媛. 以生肖为主题的文化创意产品设计报告[D]. 湖南师范大学, 2019.
- [4] 段咏江. 本命年文化在文创产品设计中的探索与实践[D]. 海南大学, 2019.
- [5] 许艳. 十二生肖视觉形象设计研究[D]. 安徽工程大学, 2018.
- [6] 张晋堂, 孙淑宁. 传统生肖元素在彩妆包装设计中的应用研究[J]. 明日风尚, 2020(13):49-50.

（上接第 08 页）

戏等；陶艺制作示范是教学实践应用中最体现培育价值的环节，对于小学生来说陶艺教学的每节课都会有变数，教师要以灵活多变的课堂处置方式为每个孩子设计不同的学习路径，同时再结合小学生知识理解吸收能力有限的特性，尽可能以孩子的视角和语言表达方式浅显易懂地让孩子接受更多的知识点，记住每个孩子的学习进度，再为孩子分配出合理的引导示范与陶器制作尝试的课堂时间分配。基于对小学生美术综合能力培养的角度，小学美术趣味陶艺教学与传统美术的区别就表现在教与学“度”的把控方面，对孩子美术知识点传授过多，影响孩子天性的发挥和终生创造能力的培养；但是教得过少，根本让孩子无法以必备的美术技能基础作为美术的素养积淀，因此教与不教以及教的“度”怎样进行恰当的把控，是小学美术趣味陶艺教学应用的关键。以上教学设计目的是为了让孩子们在小学美术趣味陶艺学习中打好绘画基础，最重要的是以陶艺的学习延伸出对孩子终生美术发展技能的长线培养。

综上所述，将陶艺融入小学美术教学的应用，需要在传承绘画技法的基础上修正教学内容并且改变教学方式，以学生的主体探究能力和长期素养的培养为中心，灵活融入孩子身边熟悉的创作素材，从各方面调动孩子的兴趣来源，大胆创新，在课堂与生活实际中建立起密切的联系，在愉悦的学习体验中认识陶艺创作技法，从而真正建立起影响终生的美术核心素养能力。

参 考 文 献

- [1] 袁晓丽. 传承陶艺文化提高艺术素养——浅谈小学美术陶艺教学的探索与研究[J]. 求知导刊, 2020(18):87-88.
- [2] 苏莲城. 小学陶艺特色课程开发与实践研究[D]. 华中师范大学, 2018.
- [3] 林宇茸. 小学美术陶艺教学实践与思考[J]. 福建教育学院学报, 2019(02):101-102,107.
- [4] 魏巍. 浅谈中国传统陶瓷艺术对现代陶艺教育的思考[J]. 视界观, 2019(14):38.

浅谈陶瓷艺术发展的概述与分类

刘佳佳 何以诺

(无锡工艺职业技术学院, 宜兴 214206)

摘要 本文主要梳理陶瓷艺术发展的脉络, 研究陶瓷发展的分支, 分析现代陶艺和传统陶艺的关联与区别。通过对陶艺优秀作品的分析, 旨在理解传统陶艺与现代陶艺关系的基础之上, 充分汲取传统文化精神, 继而进行设计思维、制作技法的创新。

关键词 现代陶艺; 传统陶艺; 发展概述

陶即是土, 是借助于一定手段使土成艺的过程, 是五行相生, 水、火、土、人有机结合的情况下, 人为主导, 始于土、终于火的过程。从宏观上来理解陶, 宇宙中的陨石本身是石铁混合的物质, 与天体相互碰撞、摩擦、高温燃烧后形成的; 从微观上来理解陶, 它不仅是水、火、土三者的有机结合, 更多的是人的参与, 人有意识、有目的的参与, 例如我们最大的陶艺作品——长城, 就拿这样的一件陶艺作品来看, 它能呈现出这样的状态在我们的面前, 是经过了水对陶土的提炼, 人有意识地利用各种工具表达自己的观念。

1 不同时期陶艺的发展特色

那么, 陶艺的发展又是如何的呢? 它的发展可追溯至几千年前, 新石器时期的先民发现水、火、土三者之间的关系时, 陶瓷艺术在中国的大地上扎根发芽, 并且在每一个历史时期都表现出了独特的艺术风格和时代特征。石器时期的彩陶, 表号性的图案装饰手法, 突显了工艺美术从具象走向抽象的个性特征; 秦代的秦始皇陵兵马俑气势宏伟, 表现出 1:1 人物雕塑写实的超脱技艺; 唐代三彩瓷三色相交, 传递着色彩斑斓的艺术效果; 宋代名窑辈出, 形成了百家争艳、各具特色的艺术风格; 元代青花瓷淡雅高洁, 彰显着古代陶艺工匠们卓越的装饰技术; 明代斗彩瓷, 开创了釉下青花和釉上多种色彩相结的新工艺; 清代的制瓷水平达到了前所未有的高峰, 开创了金彩、墨彩、珐琅彩等工艺。这些令人心生敬畏、灿烂辉煌的传统陶瓷文化成就, 为世界陶瓷艺术发展奠定了坚实的基础。

2 传统陶艺与现代陶艺之间的关联

对于陶瓷界定, 通常可分为陶瓷艺术设计与陶艺两大类。陶瓷艺术设计一般指的是日用瓷、卫生用瓷、建筑陶瓷等。陶艺则根据其作品表现方式的不同, 将其划分为传统陶艺与现代陶艺, 两者之间并不是简单的继承关系。传统陶艺, 为对世代相传的陶瓷文化精神的理解, 以及陶瓷制作技艺的掌握与传承。对传统

工艺的继承可以是约定俗成的造型, 也可以是制作陶艺方式、方法的传承。例如顾景舟的“墨泥石瓢壶”(见图 1),



精湛的制壶技术是对于传统紫砂壶成型的技法完美传承, 在对传统工艺技法继承的基础上表现作者的个人意识, 不仅展现出制作者扎实的技法, 更突出的是作者的现代观念。例如张正中的“天·地”(见图 2), 作品既承涵中国紫砂艺术风格, 又融合了当代艺术的美学精神, 实现了传统与现代的有机结合。



图 2 天·地

陶艺家一般注重个人情感与观念意识的表达, 以个人特有的方式, 集合材料、工艺、艺术与科学去呈现自己的作品。陆斌的“碎岁平安”(见图 3)极大



图 3 碎岁平安

地体现泥的表现力, 用支离破碎来表现作者的情感抒发, 利用紫砂如此传统的陶瓷艺术样式, 演绎出另一种现代文化观念, 使紫砂泥成为陶艺家个人意志传达的媒介与载体。吕品昌的“阿福系列”(见图 4)创造性地开拓了陶瓷雕塑



图 4 阿福系列

王微《叙画》评析

——画之情致

侯学雯

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 南朝书画家王微所作的山水画论《叙画》是中国古代美学史上的重要文献,他提出的绘画理论奠定了中国山水画的理论基础,也成为了后世山水画发展的源头活水。王微在此文中提出的绘画理论思想不仅将山水画归统在艺术范畴中,而且蕴含了丰富的美学思想,在中国美学史上有独特的地位。

关键词 王微; 情致; 山水画

画论史上的名篇《叙画》不仅是王微的经典之作,同时也作为我国南北朝时期尤为重要的山水画论而存在。王微在此文中论述了彼时绘画艺术的社会地位与其自身价值,同时赞同了绘画不仅仅且不当是一种技艺行业,如果技艺之高则可与《易经》同体,他的这个观点将当时的绘画艺术提升到与圣人经典同等的位置。除此之外,文中认为山水画不仅要作为地图而存在,还应将山水画归属为艺术范畴之中。王微提出的“明神降之”,将自身置于创作主体这一角度,把创作者的主观之情融入到绘画创作之中,寻找真正的绘画情趣。《叙画》一文中饱含着极为丰富的美学思想,对后世中国的山水画发展产生了极大的影响。

1 时代背景

回顾历史长河,我们总能发觉艺术与政治、经济的发展并非毫无关联,它们二者往往是成正比的,但是我国历史上的魏晋南北朝时期却是一个特例。我国文化发展经历了漫长的过程,也度过了许多艰难时期,魏晋南北朝在其发展过程中处于上升阶段,这一阶段的文人开始强调人生意义与人存在的价值,至此实现了“人的自觉”。与此同时,也出现了许多文人诗歌,形成了一个良好的文学创作环境,至此实现了“文的自觉”,“人的自觉”与“文的自觉”为我国古代绘画理论的发展奠定了良好的基础。在文化方面蓬勃发展的同时,这一时期却是战争连绵不断,国家分崩离析,百姓惶惶不可终日,这样的生活使得人们对苦难的理解更为透彻,也将人们的目光逐渐转移到精神文化层面。如此的社会环境却给文化发展带来了巨大的动力,独具时代特色。

魏晋南北朝是我国古代思想、文化、艺术等领域的发展关键期,当时各领域发展皆受儒、道、佛三种文化的共同影响,艺术发展在此时也形成了独特风貌。

这时期以孔子的绘画功能论为代表的学说依旧占有重要地位,比如曹植的“知存乎鉴戒者图画也”,以及陆机的“丹青之兴,比雅颂之述作,美大业之馨香”,此二者的绘画理论将绘画功能论提升到另一高度,直至唐宋依旧作为重要绘画理论而存在。但随着战乱的加剧,政治经济也不断衰败,文人士大夫们不再热爱仕途,儒学也逐渐暗淡,以出世思想为主的道家观念应运而生。与此同时,绘画与画论依旧在“文的自觉”与“人的自觉”之上蓬勃发展。魏晋时期的艺术以两汉以来的绘画实践与绘画理论为基础不断上升,魏晋之初以曹不兴、张僧繇、曹仲达、陆探微为代表,之后有许多的艺术名家层出不穷,以顾恺之、宗炳、王微、谢赫、姚最为代表,前后形成了我国古代绘画史上的第一个发展高峰期。

王微便是成于这样的文化背景之下,他在少时曾为官数年,后因父丧而去其职,受道家思想影响极大,常喜居一房,喜好寻书玩古以此度日。王微曾说:“奇士必龙居深藏,与蛙虾为伍。”他的道家思想由此可略知一二,《叙画》一文中同样可见一斑,本文试从以下四个方面探析《叙画》一文的美学思想。

2 审美思想

(1) 图画与《易》象同体

对于现当代的我们来说,艺术已经作为一种不可或缺的精神需求而存在,艺术家的社会地位也是很高的。但是在古代,绘画从业者的地位很低,直到魏晋时期,文人士大夫才逐渐加入到绘画行业当中,画者地位得到大幅提升。文人士大夫虽与绘画者同样作为从事者,但认为他人只是工匠,地位自然与文人士大夫有天壤之别,由此将绘画分为“匠体”与“士体”。

《叙画》一文开篇便对绘画的地位进行了一番论述,首句“以图画非止艺行,成当与易象同体”认同

了颜光禄书中的说法，他认为绘画不应该局限在技术层面，“物象”应与《易经》所讲的道理居于同等地位。对于首句的理解，“艺”字十分关键，这里的“艺”并非是当今艺术的“艺”字，而是技术的“技”之意。《叙画》将绘画地位提升的同时，也提升了当时画家的社会地位。

（2）山水画区别于地图而独立成科

魏晋时期的人们在受儒学影响之下，同时由于战乱与玄学盛行，越来越多的人们产生了出世思想，促使更多的人探索自然的奥秘。由此，不但山水诗文逐渐盛行，山水画也随之兴盛，但是当时的山水画并非形成独立的绘画体系，而是作为人物画附庸出现在画面中。

《叙画》一文首先排除了山水画仅作为地图存在的说法，他认为“灵动神妙”之物需要用心感悟，而非只求形似。山水画的创作在很大程度上是画家主观思想的表达过程，更侧重于画家的精神享受，而地图则侧重于实用方面，所以山水画的创作与地图的本质是截然不同的。他还认为人物、亭台、鸟兽等都可以作为山水画中的点睛之笔，以增加绘画之趣。山水画的创作也使得画家在山川的变化之中寻求大自然的灵动之美，同时寄托了艺术家的情感，他的这番论述很大程度上提升了山水画的地位，推动了山水画的独立成科。

（3）山水之“神”

王微在《叙画》中不仅将山水画与地图区别开来，对于山水画如何区别于地图的论述更为精彩。文章中说到“灵亡所见，故所托不动。目有所极，故所见不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体，以判躯之状，画寸眸之明。”

第一句中他从山水绘画的形神关系出发，认为应当把大自然的灵动与艺术家的内心结合起来，如果绘画家没有用心灵感知，只画其形似，这样的山水画也是没有独特意蕴的，艺术作品的情致需要艺术家用心来挖掘。第二句他从山水绘画的构图特性出发进行论述，艺术家的视野十分有限，不能将所到之处的美景尽收眼底，视野外的山水是注意不到的，可谓“不周”，但是王微同时提出了应对“不周”之法，即第三句的论述，画家由于人的视野限制不能将所处之处的美景皆收入眼底，但是画家可以以一支笔来描绘山川四季之明晦变化，用灵动而充满意趣的笔法表达山川缥缈之状。

对于绘画者来说，主观的观察总结物形态十分

重要，但是画者不可能将所见之物、所想之景全部绘画在画纸之上，而是将部分山川风景与画家的理想与情感相互结合起来。这种绘画方式可以将缥缈壮阔的山水美景汇集于一处，以此来填补眼见不周的缺憾。此种方式不仅使得绘画者心之所向、画之所达，也使绘画欣赏者漫游其中，怡然自得。王微的这段论述使得山水画逐渐成为一种积极主动的艺术行为，而不再仅作为附庸出现在画面中。

（4）明神降之

《叙画》一文的最后一个部分，对之后古代中国的绘画发展有很大的影响，这部分提出了文章重要理论，即“明神降之”，通过此四字表达出了艺术创作过程中主观构思活动以及精神活动的重要性。绘画过程中，艺术家的表达技法或是绘画语言固然重要，若是没有“明神降之”的过程，那么山水画的创作也失去了大半意趣。

王微在文中提到，远远眺望着秋云便让人神采飞扬，感受着春风抚人也让人思绪浩荡，这是一种让人心旷神怡的山水意趣。无论是望着秋云还是面临着春风，无论是看绿树飘拂亦或是白水在溪涧激荡，这全部都是大自然的神韵。《叙画》文中的这些表达我们也可以把它理解为绘画者与欣赏者的自我能动性，强调主观精神的重要性，从而使绘画者与欣赏者的思虑不仅仅在其技法之处，更应该去体会画外之情与景外之致。

王微所提“明神降之”与同时期画论家宗炳提出的“卧游”和“畅神”不谋而合，他们都将山水绘画当做抒发意趣的过程。他们二人将绘画归于艺术范畴，也使得绘画不再只具有教化功能，促进了人们对于山水画的审美。

3 小结

《叙画》一文首先将山水画与地图区分开，确立了山水画在艺术史上的独特地位；其次，王微分别从山水画的创作本质、绘画技巧以及最后的欣赏者角度都提出了自己的见解。与此同时，王微的这些绘画理论都是魏晋时期“文的自觉”与“人的自觉”在绘画方面的体现，他的理论也使绘画在价值层面有了质的变化，人们也逐渐意识到山水绘画的灵动气韵。

总之，王微的《叙画》在中国绘画理论史上占有重要地位，从美学的意义上可以得到很多的阐发，其理论价值是无法取代的。

参考文献

[1] 陈传席. 王微《叙画》研究[J]. 美术大观, 2016(03):42-46.

[2] 郭莹洲. 王微《叙画》研究 [J]. 艺术评鉴, 2016(06):36-41.

[4] 杨丹凤. 探析王微《叙画》及其对后世的影响 [J]. 美与时代 (中), 2019(07):45-46.

[3] 戴杰. 王微《叙画》的美学解读 [J]. 艺术教育, 2009(09):119.

Review and analysis of Xu Hua by Wang Wei

-- The passion of painting

Hou Xuewen

(Jingdezhen Ceramic University, Jingdezhen 333000)

Abstract Landscape painting "Xuhua" by Wang Wei, a painter and calligrapher in the Southern Dynasty, is an important document in the history of ancient Chinese aesthetics. His painting theory laid the theoretical foundation of Chinese landscape painting, and also became the source of the development of later landscape painting. The theory of painting put forward by Wang Wei not only puts landscape painting in the category of art, but also contains rich aesthetic thoughts, which has a unique position in the history of Chinese aesthetics.

Key words Wang Wei; A fantastic; Landscape painting

(上接第13页)

技术,形成了极具个人特色的艺术表现形式,“缺陷美”的肌理表现方法开启了材料与艺术表达观念上的现代转型。白明的“器·形式与过程”(见图5),现代



图5 器·形式与过程

陶艺家眼里的“器”并不仅仅是一件实用器皿,而是一件可以表达自我认知的载体,作者用同一个模具做出不同的“器”,造型和装饰都不一样,企图想要表达人的思想会受到外界意识的影响。白明的“化山水为园林”(见图6)采用传统陶瓷绘画的新样式,将中国的山水园林进行抽象与重构,给观者带来诸多的解读与想象的空间。



图6 化山水为园林

那么,传统陶艺与现代陶艺之间的关联是什么呢?相同点表现在以下两个方面:一是在材料的运用上,两者都离不开水、火、土的有机结合,也都离不开人有意识、有目的的创造性参与;二是在制作技法上,都会根据自己所要塑造的对象,选择相应的方式。

而两者的区别则表现在以下三个方面:第一从材料的运用上,传统陶艺对材料的选择与利用比较单一,对泥性的展现也相对受限。而现代陶艺强调的是无限绽放泥的特性,深度挖掘材料的各种属性,以此来表现自己对材料、对世界的认知;第二从形式与内容的关系上,传统陶艺讲究的是工整、对称,装饰纹案大多源自于自然物象,实用性的器皿占较大的比例。而现代陶艺在形式上的表现讲究丰富变化,脱离传统陶瓷艺术的实用性,陶艺家可以利用一切资源尽可能地去表现物象的形式美;第三从艺术美学追求上,传统陶艺受历史渊源与民族多样性的影响,不论是器型、功用、质量还是审美方面,受统治阶级的影响更大,形成了独特的中国陶瓷艺术的审美方式。而在现代陶艺创作中,每个陶艺家的自我意识、独立个性都得到最大限度地释放,在作品中我们可以看到更多的艺术表现形式,创作出具有艺术内涵与个性的作品,丰富的是人们的审美体验。

3 总结

随着制陶工艺技术的进步,人们审美意识的提高,陶瓷艺术品在人们的生活中已不再只有实用的价值,陶瓷逐渐成为一项重要的艺术文化,多样化的风格以及不同形态的用途,代表的则是现代人的审美观念以及生活品质的改变。在继承传统工艺技术的基础上继而创新,用新的方式来传达现代人的生活观念与审美意识。

陶瓷绘画中艺术与技术的关系思考

范文雅

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 现代陶瓷绘画作为一门独立的艺术语言, 通过丰富的材料与技法去展现出其独特性与当代性, 传递出作品的艺术性与作者的思想。本文通过阐述艺术与技术间的关系, 分析材料运用与思想表达之间的碰撞, 表达出当代陶瓷绘画语言中艺术与技术的融合运用。

关键词 艺术; 技术; 材料; 情感传达

陶瓷的工艺复杂性决定了技术在陶瓷绘画中占据着重要地位, 陶瓷所展现出最直观的工艺美与材料美, 是我们了解陶瓷艺术审美的主要呈现方式。随着东西方艺术的交流融合, 更多的现代艺术形式以陶瓷为载体进行表达, 当代瓷画不是一种空泛的艺术形式, 而是蕴含着丰富艺术性与技术性的全新艺术语言, 是传统工艺手法与当代艺术形式架构结合的创新性艺术呈现方式。人们从欣赏的角度来看, 不再是只关注陶瓷材料所展现出的色彩与肌理美感, 还有陶瓷艺术引发观者更深层次的思考与感动, 显现出作品的艺术性与灵魂性。

1 瓷画语言中艺术与技术的多样性

当代陶瓷绘画因其表现力的特殊性, 既可以描绘出油画色彩质感的丰富厚重, 也可以再现出中国水墨质感的洒脱飘逸, 但是陶瓷绘画的种类之丰富与表现之多变是无可替代的。陶瓷绘画发展到今日, 其工艺性、装饰性、平面性互相交融与创新形成独立的绘画语言体系, 因陶瓷材料的独特性, 釉下绘画与釉上绘画分别独立成科, 同时也互相影响。

继承传统的同时, 陶瓷艺术家们也在不断地以当今的视角展现瓷画语言的个性与魅力。在继承传统陶瓷装饰工艺手法的基础之上, 结合现时代科技手段与审美, 不断地对材料、工具以及表现手法进行突破, 在工艺、材料等技术不断发展与创新的今天, 我们得以在瓷画创作的形式上更加多变, 语言更加丰富, 研究技术运用的过程本身也是创作的一个重要部分。不管是在釉下绘画还是釉上绘画中, 我们都可以运用各种材料与工具, 釉下彩与水的结合和釉上彩与油的结合, 它们的特性决定了可以去选择不同的材料与表现手法去进行创作, 特别是在釉下绘画中, 还可以运用材料在可控的泥坯上进行加法与减法, 能够形成许多意想不到的艺术效果。在加速创作便捷的同时, 也丰富了创作者的思想维度。在技术与思想方面同时打破局限、不断创新, 是人的进步, 也是艺术的发展。

艺术家创作最本真的追求便是表达自己的本心, 由本心生发出来的自由状态是建立在扎实的艺术功底之上的。当代的瓷画语言不是简单地模仿与再现物象, 其艺术性是艺术家回归本我与追求真我的过程, 没有绝对的衡量标准, 是一种极度纯粹的自我表达状态。不再限制于传统艺术的框架之内, 是时代的发展赋予艺术创作的自由, 也是艺术发展赋予人的自由。

2 技术与艺术的自由性传达

自由是艺术家的“标签”, 也是创作艺术所要追求的状态, 艺术作品中展现出个体独特的艺术语言, 将个人精神最大化, 创作过程即是理想与现实的交流碰撞。

当代陶瓷绘画语言是用陶瓷独有的材料竭力展现出工艺性与艺术性, 瓷画创作的前期就是认识材料、掌握材料阶段, 在此阶段可以尽情领略陶瓷的工艺之美。瓷画不是只谈空泛的艺术形式, 创作所需的工艺手段是陶瓷绘画的重要基石与支柱。创作中期就是充分运用各种材料的特性展现出陶瓷独有的色彩与肌理, 利用陶瓷材料的特性为作品所服务, 使材料融入画面, 使技术靠近艺术。后期最重要的创作阶段是走出材料, 这个过程是基于对陶瓷材料属性的认知与了解, 努力打破传统材料对于艺术创作的束缚。“材料自由”是瓷画在创作中, 艺术家尊重材料并以自己的方式去认知并冲破材料对于绘画的限制, 建构出当下回归自我的艺术本真。“走出材料”并不是完全摒弃材料, 从材料本身出发到走出材料, 再到回归材料, 是艺术家建立一个对自身艺术认知秩序的过程, 通过对“材料”这一物质载体为手段进行创新, 重新架构艺术语言, 追求一种纯粹、本真的艺术观念。

艺术的特性不仅仅是“可感”、“真实”、“像与不像”、“情感驱动”等这些直观可感觉到的艺术现象。重要的是如何将这些“表层”以哲学的人生思辨, 去深刻体悟“表层”深处的审美过程与人类生命的关系。艺术的一切行为是建立在对文化、生命、自然的

理解基础之上的，是艺术家对于世界的理解与对自我的认知，这也是艺术作品的灵魂性——“思想自由”。艺术家通过叙述描绘出自身情感与画面的故事性，所体现出的精神正是艺术作品与观者进行交流的地方。艺术与艺术家之间是互为一体却又各自独立的存在，艺术是艺术家们宣泄情感的载体，一件艺术品在我们的精神与情感可以接受、可以呼应的范围内影响、感动着我们，而艺术家追求的是内心的失落感和敏锐的不适感的宣泄与补偿。

在进行艺术创作时，不囿于材料与观念的束缚，达到一种超越自我意识，强调充分展现个体精神的自由状态，暂时摒弃所拥有的传统技法与想法，将经验转化为自我独特的艺术形式，是“思想自由”的最佳呈现方式，再加上基于对“材料自由”的理解与掌握，达到超越传统艺术认知下的追求自由精神状态的全新艺术语言的呈现方式，创作状态中技术性与艺术性的自由展现。

3 瓷画创作中艺术与技术的统一性

现代绘画中艺术性与技术性都不能脱离对方而存在，没有艺术性的作品缺乏灵魂，而只有艺术没有技术性的作品似乎也只会对其空空而谈。摒弃所有的物质对象，一味追求抽象绘画技法吗？答案是：将物质和非物质的吸引力和谐统一。技术是一直伴随着我们绘画存在的，在进行创作学习时则要求对技术“抛于心，记于手”，使绘画技艺自然地在画面中呈现，同时在作者思想观念的共同作用下，艺术性也会随之显现。

情的载体是画面，画面的效果离不开技，没有技，空口说白话。特定的技巧诞生于特定的创作需要，技巧性的创作呈现在陶瓷绘画中占据极其重要的地位，传统陶瓷绘画的技法加以现代创新的泼、喷、刮、剔、蹭以及对各种材料创新性的使用，都是艺术家的灵感

来源与情感传达的重要方式。陶瓷的本质体现来源于其工艺性与对材料的运用，也是区别于其它画种的重要体现。在进行瓷画创作时，更能体验到自由的酣畅淋漓之感，因其需烧制的特殊呈现方式，给予我们以神秘感与惊喜，更能在创作过程中体验“材料自由”的美感与“思想自由”的快感。技术性的创作手法在瓷画当中运用甚多，依赖材料展现技术，泥、釉料与火的结合体现陶瓷的变化丰富与极具美感的艺术特征。陶瓷材料能带来特殊的肌理与窑变效果，削弱人工艺术感的同时能体现出自然天成的陶瓷艺术语言。

陶瓷绘画本身就是技术与艺术相结合的，其蕴含的灵魂性与根基性二者缺一不可，但艺术是一切真情实感的流露，是传达出纯粹的情感与思想的，艺术技巧是根基，是可以努力将之掌握运用的，而思想的传达决定作者成就的高低。每种艺术都可以表现自然情感，但是模仿的方法却不可行，只能通过艺术对其内在精神的直观感知来体现。关于技术性的学习与运用处于模仿的阶段，而艺术性的创作是抛开模仿进行的思想与技术的合作，技术如同是放风筝时手中的线轮，决定我们是否能将风筝放起来；艺术如同放风筝的线，决定我们能把风筝放得多高、多远，二者缺一不可。

在瓷画语言里，艺术更是依赖于技术的展现来传达的，艺术家通过研究陶瓷中不同的材料技法来表现出极具当代性的画面。创作中可以使用不同的材料、工具，通过特定的创作手法去表现，青花的幽静、颜色釉的明亮、粉彩的淡雅等等，来展现出陶瓷独有的肌理与色泽。创作过程当中的趣味性与不可控性，也是艺术家作品情感传达的一部分。表达本身是一种欲望，存在于自己的内心，艺术表达来源于内心的情感，而表达的手段依靠于技术的展现。创作中，艺术与技术二者相辅相成，不断加强交流，才能创造出更加成熟的艺术作品。

吴小楣紫砂雕塑展在北京奥林匹克艺术中心开幕

正值北京冬奥会各项赛事比赛正酣之际，2月15日下午两点，2022奥林匹克美术大会之“吴小楣紫砂雕塑冬奥主题展”在北京奥林匹克文化中心开展。

奥林匹克美术大会和“奥林匹克中国行”活动，是由北京2022年冬奥会和冬残奥会组织委员会、中国文化艺术发展促进会等部门主办的一项官方文化活动。为突出展览重点，丰富展览内容，主办方特别设立“吴小楣紫砂雕塑冬奥主题展”。据了解，从1993年中国申奥失败开始，吴小楣老师就立志从事体育题材雕塑的创作，要为中国体育和奥运事业做点实事，而且一干就是近30年。30年来，他研究汉建元、唐贞观、清康乾和当代四个时代最具代表的体育项目，围绕“盛世风流”这一主题，分别创作了“汉百戏”、“唐百娇”、“清百子”、“新百姓”等八个系列的紫砂体育雕塑，作品总数超过400件。



浅谈陶瓷雕塑与金属材质的有效结合

陈志伟

(福建省永春县德行雕塑艺术工作室, 福建 362600)

摘要 随着时代的发展、科技的进步, 人们的审美观念也随之发生了极大的改变, 具有鲜明的时代特色和现代创作的时尚理念, 在科技进步的推动下, 传统的陶瓷雕塑也在逐步向创新工艺迈进, 陶瓷雕塑作为我国古老的工艺技术享誉世界, 而金属材质因为其具备突出的可塑性, 因此在艺术品中较为常见, 本文通过对于陶瓷雕塑工艺与金属材质相融合的技术手段做详细的说明。

关键词 陶瓷雕塑; 金属材质; 有效结合

0 前言

陶瓷作为我国历史文明的产物, 最早发现于新石器时代, 至今已有数千年历史, 陶瓷的发展也历经漫长的岁月, 通过造型的变化以及材质的特殊性, 带给人一种独特的美学感受, 独特的材质与制作工艺赋予了陶瓷艺术品的观赏价值。每一个时代的陶瓷产品都具有鲜明的时代印记, 从新石器时代的动物图案到商朝的铸造雕塑, 以及唐朝的唐三彩, 可以看出整个陶瓷艺术的发展史, 见证了每一个朝代的繁荣和人们审美水平的变化, 更是中国传统文化的见证者。

1 陶瓷雕塑与金属材质结合的发展优势

陶瓷艺术的表达方式主要体现在陶瓷材质与艺术的结合, 陶瓷艺术品作为包容性极强的载体, 对许多艺术形式都是可以找到合拍的共同点, 并且能够将其作为情感的表达, 体现出陶瓷艺术的内涵, 也能够带给人们一种美的享受, 随着陶瓷技术的不断发展, 我国的制陶工艺更讲究展现出工艺品的创造力, 艺术家通过雕塑的静态美结合金属材质所具有的一种律动感, 传递出陶瓷品的艺术美。

陶瓷雕塑与金属结合的优势体现在以下几个方面, 首先是陶瓷材料与金属材料的互补性, 金属材质在日常的生活中必不可少, 占据着重要的地位, 人们的审美观念也在变化, 陶瓷艺术品中的陶瓷材料决定着作品的成色, 金属材料的质感、密度、艺术性、硬度与陶瓷技术有着极大的互补性, 将金属材料与陶瓷雕塑相结合, 再通过艺术手法的修饰, 利用双方的特点可以形成具有时代特色的陶瓷雕塑作品, 也是跨时代的艺术品; 其次是金属材质的特殊性, 与陶瓷艺术的融合, 金属材料自创造以来, 发展至今与人类的生活息息相关, 在各行各业运用广泛, 其突出的实用功能性和美观装饰吸引了艺术家的注意力。金属材料作为一种实用主义的材质, 能够与陶瓷雕塑相融合, 这是

一次完美的结合, 通过艺术家的创作和创意, 能够将融入金属材质的陶瓷艺术更广泛地传播和运用。不仅如此, 陶瓷与金属的结合优势还体现在设计元素的多元化, 随着社会的发展和审美水平的提高, 人们对于陶瓷制品的要求越来越高, 需要艺术家们注重设计元素的多元化, 多元化也是艺术品的发展方向之一, 金属作为一种特殊的材料, 不仅具有突出的光泽感, 还具有良好的可塑性, 正因为这些优点, 使得金属在陶瓷中的运用又上了一个台阶, 金属材质还体现出人们审美的包容性, 无论设计师的风格如何变化, 金属材质都可以很好地体现出其设计风格的表现力, 这就是金属材质的多元化, 随着两者的融合可以形成一件优秀的工艺品。金属材质的艺术价值体现在充满着现代的气息, 融入艺术家们的创作元素, 显示出艺术品的时代美感。

2 陶瓷雕塑与金属材质结合的艺术价值

陶瓷艺术作为历史悠久的传统文化之一, 经历了长时间的发展, 每一个时代都产生了具有鲜明时代特色的作品, 金属与陶瓷的相融合, 不仅是器具上的融合, 还是传统文化的创新和进步, 体现出与众不同的艺术价值, 通过这样的作品我们可以感受到时代的艺术缩影以及文化标签, 也有利于行业的发展以及人们精神文化的富足, 我们可以通过引入金属材质使作品的展现方式得到进一步的补充, 这种引用方式使创作者在表达作品思路上和作品理念上考虑得更加丰富, 陶瓷艺术家们以陶瓷材质为主体, 加入金属材质的设计元素, 使陶瓷雕塑得到更好的发展, 让陶瓷艺术的表现力得到更加丰富立体的表现, 是一件一举两得的事情。在整个创作的过程中, 体现出对于陶瓷技术的理解和领悟, 几千年的历史, 陶瓷见证了中国悠久的历史变迁, 汇集了中华民族的智慧, 享誉世界。陶瓷技术流传至今, 需要艺术家对传统文化加以创新, 继

陶瓷绘画中油画技法探索

左克依

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 作为世界上最具影响力的画种, 油画在当代艺术中有着一定的地位。不同于油画的主流, 陶瓷绘画虽未普及, 但正逐渐成为一门独立的艺术门类。在如今的艺术发展大环境下, 跨界已成为一种趋势, 各个绘画艺术门类边缘开始模糊, 艺术家们开始探索各个画种之间的语言或技法的融合, 使得当代艺术更具丰富性与包容性, 也为艺术创造了一个更加自由的平台。陶瓷绘画与油画有共通点, 也有差异性, 陶瓷的一大特点在于其材料性, 本文对油画技法与高温颜色釉、新彩相结合作一些探讨。

关键词 油画; 高温颜色釉; 新彩; 艺术创作

陶瓷是中国历史悠久的古老工艺产品, 早在公元前 16 世纪中期就已出现, 但大多都是作为实用器皿或工艺品而存在, 瓷器上的绘画则是处于附属地位, 起到装饰性作用。随着信息化时代的来临, 陶瓷绘画这一概念直至近二十多年才有所兴起, 陶瓷上的绘画已不再仅仅是传统意义上的绘画装饰, 而是对陶瓷这一材料的可发展性探索。我以前接触的是油画, 所以在后来进行陶瓷艺术创作的过程中, 常常会受到前置经验的影响, 也由此开始思考油画技法在陶瓷绘画中的运用。

1 油画技法与高温颜色釉结合

高温颜色釉是陶瓷绘画艺术中的重要表现形式之一, 其不确定性和多变性吸引着广大艺术家和艺术工作者进行创作。油画是在布面上进行绘制, 而高温颜色釉需要在泥坯上绘制, 由于载体的不同, 会导致表达手法、表现形式、材料技法的差异性, 在实践过程中, 我们需要对每一次创作进行仔细的记录, 以及创作完成后的总结。

高温颜色釉的肌理与效果种类繁多复杂, 其中不易流动的单色釉与油画颜料有着相似之处, 且分为透明、半透明、不透明釉料。油画主要表现物象的光影、明暗, 当代油画采用直接画法较多, 不需要做底和罩染, 在陶瓷材料上可选用不易流动的高温颜色釉达到此效果, 不易流动的釉一般为纯色釉和少量花釉, 纯色釉又有哑光和亮光之分, 在绘画中需要反复实验、积累经验, 心中才会对材料有所熟知, 避免工艺瑕疵的产生。油画技法与单色釉的结合可以采用哑光釉厚堆, 也可以采用亮光釉填涂或少量多次叠加的手法, 以达到油画所追求的光影效果。

高温颜色釉与油画材料相比最大的不同之处可以归纳为两点: 一是吸水性的不同, 油画是在画布上绘

制, 一般有亚麻、棉麻、纯棉、化纤, 即使是纯棉画布, 其吸水性也甚微, 而高温颜色釉施于坯之上, 则吸水性很强, 利用这一特点可以根据自己想要的画面效果选择合适的载体。二是可控性的不同, 油画是直接利用油画颜料在画布上绘制, 所见即所得, 绘制前后不会有色彩上的变化, 而高温颜色釉的釉料在绘制前后有较大的区别, 这就考验着艺术创作者对于所使用釉料的熟悉程度以及对画面的预判能力, 且同一种高温颜色釉在不同的窑炉、不同的温度, 甚至是同一窑炉的不同位置, 烧制出来的色彩效果都会有所差别, 花釉窑变是高温颜色釉的一大特色, 但随之而来的也是其实施的困难性, 种种因素都会对最终的烧成效果和发色产生影响, 所以需要我们做更多系统的实验来掌握每一种釉料的特性, 才能将其与油画语言相结合。

2 油画技法与釉上新彩结合

釉上彩有粉彩、古彩、新彩, 选择新彩来实践的原因是新彩材料相对于粉彩、古彩来说更为直接, 而且与油画的共同点都是所见即所得, 这一点对于探索油画与陶瓷绘画有着较大的帮助。在材料上, 新彩颜料也与油画颜料有着诸多相似之处, 例如媒介都是油, 新彩可以像油画一样进行光影和明暗的渲染、表达, 颜色也非常丰富有光泽, 如果绘制效果不够亮, 还可以再罩上一层粉彩的雪白进行二次烧制。

新彩与油画的不同之处也可归纳为两点: 一是肌理的厚薄, 传统的釉上绘画, 包括新彩, 基本都是薄画法, 为了追求画面效果和层次, 常常采用多次烧制的方法, 在众多陶瓷创作者的研究之下, 也逐步探索出了釉上彩的厚薄控制方法, 例如在颜料里加入加厚白, 这样烧制出来就不会有裂痕, 但不同于釉下彩, 陶瓷釉上彩的厚度是有上限的, 始终达不到油画那般肌理与厚度, 所以也有艺术创作者在釉下泥坯时就用

泥塑或撕、拉、刮等方式做出肌理，再进行釉上绘制。二是颜料化学性的不同，虽然新彩烧制前后基本不会有区别，但要特别注意一些相斥颜料，例如红与黄，在烧制后红色就会将黄色吃掉，所以在绘制时要注意相叠加的颜色是否会存在化学上的相斥。

新彩不同于高温颜色釉的不可控性，正因为可控，所以更需要艺术创作者扎实的绘画基本功与对材料研究的透彻，审美、对色彩的敏感程度、对构图的把控能力都决定了一件作品的成功与否，在陶瓷创作中如何将油画的色彩、色调、肌理质感引入其中，是一个值得实践的课题。

3 油画语言在陶瓷艺术中的表达

陶瓷虽然已有千年历史，陶瓷绘画的题材也大多与中国画题材相结合，油画语言的介入会赋予陶瓷绘画更鲜活的生命力。无论是陶瓷绘画还是油画，都要创作出具有内涵的艺术作品，在学习前人的基础上，要寻求更加富于创新的艺术手法和绘画技法，将生活细节转化为灵感并运用到作品之中。陶是粗犷的，瓷是细腻的，陶瓷是粗犷与细腻交织的艺术，有着无穷的变化与可能性，西方油画与东方瓷画的碰撞结合，会使陶瓷绘画具有更生动的美感。艺术表达的前提是技法的掌握与思想的充盈，这二者相结合才可以使创作更加顺利。

从材料上来说，油画可以通过对画笔、刮刀、画布、画框、颜料等进行选择，也可与金属、玻璃、或其它矿物质材料相结合，根据画面需要做出有质感的肌理变化，对这些材料熟练运用会使艺术创作游刃有余，材料不应成为困难，而应成为绘画表达的得力方法。在创作过程中，从颜料的选择到绘画技法，再到烧制，一系列的摸索可以达到画面的理想效果，综合材料的

运用会将画面表现力提高到一个新的境界，在追求画面效果同时又增加了光泽感与立体感，这是陶瓷绘画才能做到的。陶瓷绘画中也可在釉上或釉下进行肌理实验，可以选用丰富的陶艺工具或是任何可以施釉或绘制的道具，只要敢于实验，陶瓷会带来许多意想不到的惊喜，这也是陶瓷这一材料的魅力所在。

从精神上来说，油画语言传达着油画家们对客观物象的理解和感受，作为一种艺术符号，它具有时代精神的感染力，陶瓷绘画也是如此。油画语言通过构图关系、色彩冷暖、透视、体积、肌理等因素表达内心的画面，除了这些视觉因素，艺术家应从深层次的精神去表达作品想要传达出的情感，不应仅仅停留在技法层面，那样只是一位画师而非艺术家。在艺术学习过程中，需要不断提升自身的艺术修养与涵养，读的书多了，作品更具内涵和理论支撑，灵魂才会更加强大。东西方的文化融合，使得更多艺术表达形式都与陶瓷相结合，当代陶瓷艺术是艺术与工艺并存的艺术呈现方式，不仅仅是传统上的工艺层面，更多的是反映艺术家内心的表达，以及对千年陶瓷文化的传承。

与油画相比，陶瓷绘画多了一份材料的特殊性，这使得陶瓷艺术拥有更多的可能性与创新技法，也为陶瓷绘画的未来提供了更大的发展空间，与工艺的结合让陶瓷绘画具有收藏与研究价值。陶瓷绘画的发展还要持续推广，这是一条曲折艰辛的道路，作为陶瓷艺术工作者，我们需孜孜以求、不断探索陶瓷材料更多的空间，并与其它画种或是与雕塑、陶艺、景观、摄影等艺术相结合，让艺术达到更高的融合性，我们在致力于将陶瓷绘画作为一门独立绘画种类的同时，也应在陶瓷艺术中看到不同艺术门类的闪光点。

(上接第19页)

承传统文化的精髓，无论是在宣扬传统文化还是民族特色上都值得我们去开拓，另一方面，陶瓷艺术在功能性上独树一帜，与现代审美元素十分契合，在陶瓷技术中引用新的元素题材，是将陶瓷技术推向更高的平台，成为世界艺术之林中的一朵奇葩，将金属作为陶瓷雕塑设计中的一部分，可以根据实际的设计原理形成最优的方案，形成独特的艺术变化，产生不一样的设计美感。

3 总结

中国陶瓷雕塑艺术发展至今已经几千年，是我国艺术世界的瑰宝，它不仅丰富了人民的精神面貌，也

为世界陶瓷写下了浓墨重彩的一笔，随着社会的进步和发展，陶瓷雕塑艺术不能停滞不前，需要艺术家通过不断地探索、不断地学习、不断地尝试，做出有利于陶瓷艺术的创新发展，勇于改变，将其它优秀的艺术形式融入到陶瓷雕塑中，使陶瓷艺术变得更加丰富多彩，将更多美好的艺术形式展现出来。

参考文献

- [1] 刘小飞. 浅谈在陶瓷雕塑中运用金属材质的现象 [J]. 科教导刊, 2012(17):150,185.
- [2] 张丽娟. 论重金属元素融入陶瓷雕塑的格调与情怀 [J]. 博鳌医药论坛论文集. 2017:490.

云冈石窟雕塑艺术中的集体潜意识探讨

唐娜

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 云冈石窟作为中国重要的佛教艺术和民族文化, 历经千年之久仍在中原地区散发着熠熠光彩, 云冈石窟的雕塑艺术不仅是中华民族的艺术瑰宝, 也是世界雕塑艺术史上一颗璀璨的明珠。这样一座宏伟久远的艺术石窟不是个人的艺术, 而是一种集体潜意识的造化。荣格的“集体潜意识”理论, 对于云冈石窟雕塑这样的地域艺术研究其文化价值、民族精神提供了理论依据。本文针对石窟雕塑的建造阶段、形式特点和文化审美价值等内容为中心, 从集体潜意识的心理学角度切入, 来探究云冈石窟的雕塑造像内涵, 从另一个角度来探讨这一宝贵的雕塑艺术。

关键词 云冈石窟; 雕塑; 集体潜意识; 原型

众所周知, 云冈石窟建筑雕塑艺术的形成对后世的雕塑甚至绘画艺术影响深远, 作为我国和世界人类历史上重要的艺术活动及其成果, 云冈石窟中的建筑雕塑艺术作为一项热点课题在美学、历史学上的研究受到了充分关注。本文在梳理石窟艺术建造、雕塑艺术的形式特点、石窟在北魏时期思想文化的基础上, 重点讨论了云冈石窟雕塑艺术形成和特点中所包含的“集体潜意识”。

1 云冈石窟雕塑建造中的“集体潜意识”

潜意识这一概念最初是弗洛伊德提出的, 荣格作为他的学生继承并发展了这一概念, 提出从“个人潜意识”到“集体潜意识”。荣格曾说过: “之前发现了一些先天固有的直觉形式, 即知觉和领悟的原型, 它们是必需事先具有的一切心理过程的决定性因素。正如本能把一个人强行进入一种特定的生存模式一样, 原型也把人的领悟方式和知觉强行迫入既定的人类范本模型。本能与原型一起建构了集体无意识”。这也可以理解为“个人的或多或少是由独特性的心理内容所构成, 而集体的与个人的无意识不同, 这是由普遍的、反复发生的心理内容所构成的。”

云冈石窟中雕塑艺术的文化价值和审美价值是不可忽视的, 在当代也创造了丰富的旅游价值和文创价值。云冈石窟现存的佛像雕塑共有 5 万多尊, 石窟建筑为 45 个, 从千佛洞的小佛雕像到昙曜五窟的威严的大佛雕塑, 云冈石窟中这些佛像雕塑的技法之高超和艺术造诣之精妙绝伦, 直到今天我们依旧十分赞扬欣赏。它之所以震撼人心、举世无双, 在某种程度上是因为云冈石窟的雕塑建造符合当时人民的审美需要, 也在一定程度上符合了现代人的价值审美, 也就是我们称

其为民族文化的原因之一。建造云冈石窟雕塑的工匠, 不能说是个人艺术家, 他们属于集体的人, 他们在文化修养、上层阶级要求和自身审美的影响下了解到人们最深刻的内在律动, 他们修建的这一精湛的雕塑艺术可以说是集体潜意识的一种造化。在魏晋玄学、儒道释互通的影响下, 魏晋时期的艺术透露出了一种“清谈”与“玄学”之风。对于人与自然观察更加细致入微。云冈石窟佛教造像从一期的“胡貌梵像”到二期的“改梵为夏”, 这既是雕塑艺术的发展, 同时也影响了魏晋的绘画风格。审视这一时代的雕塑、壁画, 可以看出它们都具有共通的基本特色, 这就是“集体潜意识”的艺术思想制约的结果。正是这种“集体潜意识”促使某些杰出艺术家和伟大艺术品成为历史民族的文化代表。

2 云冈石窟雕塑特点中的集体潜意识与原型领悟

关于云冈石窟雕塑艺术的研究, 传统上都在以北魏的汉化制度, 或者中国的古典思想文化体系中进行研究。在荣格“集体潜意识”这一心理学概念下, 通过云冈石窟雕塑的程式特点, 造像进程探究人们内心世界的民族文化精神意识。而集体潜意识是通过反复发生和普遍一致具有典型的“领悟模式”的原型意象表现出来。李泽厚在《中国古代思想史》明确地认为: 孔子和他引导的儒学思想已经成为几千年中华民族的一种集体无意识的原型现象, 这就构成了一种民族性的文化价值取向和心理结构。在这样的一种民族文化心理上, 中国古代的文艺理论与艺术都打上了儒学的影子。正如云冈石窟中的雕塑艺术, 初期受到犍陀罗艺术的影响, 西域胡貌比较明显, 随着汉化改革的深

入到中后期,当时绘画中的褒衣博带、秀骨清像等特点也都在雕塑上有所体现。

想要证明云冈石窟造像的集体潜意识或是原型意象的存在,必然要借助一定的艺术文化现象,这是原始意象的载体,云冈石窟造像的集体潜意识或原始意象是具体的而不是抽象的“本来面目”,它依赖于其特点、内容以及内涵来证明。云冈石窟造像过程在以往的研究上习惯于将其分成三期来研究它的特点:云冈石窟雕塑初期的造像参考,主要来源于当时的西域胡国等地。《魏书·释老志》曰:“太安初,有师子国胡沙门邪奢遗多、浮陀难提等五人,奉佛像三,到京都。皆云,备历西域诸国,见佛影迹及肉髻,外国诸王相承,咸遣工匠,摹写其容,莫能及难提所造者。去十余步,视之炳然,转近转微。又沙勒胡沙门,赴京师致佛钵并画像迹。”

云冈石窟的雕塑艺术气势宏伟,内容丰富多彩,可以说是公元5世纪中国雕塑艺术之冠,也被誉为中国古代雕塑艺术的宝库。按照开凿的时间可分为三期,不同时期的雕塑艺术风格呈现着各自的特色。一期修建的石窟主要是昙曜五窟,第十六至二十窟。昙曜五窟的几尊重要雕塑艺术还是可以从看出有受到犍陀罗艺术风格特点的影响,但也已经显示出了部分与中国传统文化艺术相结合,表现了北魏工匠艺术家们的再创造;云冈二期造像,孝文帝汉化改革之后呈现出转折交替之势。在“改梵为夏”的造像要求下呈现出了不同于以往的服饰、造型和题材,带有中国传统文化的元素特点明显增多,外来文化与民族文化逐步融合的趋势越来越明显。在早期昙曜五窟“兼收并蓄、博采众长”的艺术创作基础上发展到了这一时期前段雕塑造像的艺术风格,特别是在气质神韵、人物比例、雕刻技法、艺术造型等方面吸收融合了大量的汉民族艺术的文化审美意识,所以它的雕塑风格更符合当时人们的审美情趣与格调,也能从这方面显示出传统文化艺术的魅力,形成了经典的东方佛样式;到了第三期造像内容题材在经过二期的繁荣发展开始逐渐趋于程式化、简约化。佛像雕塑大多是细颈削肩、褒衣博带、面容消瘦,神情显得空虚缥缈,而菩萨雕塑则是表情孤傲、身材修长、帔帛交叉,给人以超凡俊逸、清冷脱俗的感觉,这样的雕塑风格既符合了人们心目中对神佛菩萨形象的理解,也是为了迎合当时的玄学、清谈之风,与当时推崇的秀骨清像的绘画风格相互共通。

云冈石窟造像的这三期变化体现的是当时人们文化修养的审美需要,把人为地“创造出”的“集体人”

的心理情感变成社会生活中具象的形式风格,一般文化模式便是这样自然而然产生的。从集体心理原型到文化模式就是人们对自我内心肯定安慰的一种方式 and 过程,所以原型积淀着民族意识的历史生成和存在方式,云冈石窟造像特点从胡貌梵像到改梵为夏,再到后期的汉化创新,汉化之后的模式化这样反复性,世代相承性、模式性和跨越时空疆域的特点,是从纵向看到了“集体的人”的“身影”,它会在其它的精神活动或者艺术创作中有广泛的适应性和可塑性。而在横向上,云冈石窟的佛教造像与其它艺术门类和文化思想有着共相跨越空间,表现为不同的个体、群体甚至民族之间精神现象的共通性。

3 云冈石窟作为中原地域文化中的集体潜意识

集体潜意识自身的存在不仅仅依靠于个体的经历,它几乎不能由个人感知的,而是通过与民族生活的往昔紧紧联系在一起,并通过由获得性遗传而代代积累下来的“原始意象”或“民族记忆”,由于有这种“民族记忆”,人们的行为就采取与自己的民族先人类的生活方式来感受世界和对生活环境作出反应,在这种民族记忆的集体潜意识之中,保留着人类世代适应生态和生存环境而积累下来的生产、生活经验,构成了如今人们认识世界、改造世界的最深层的价值取向和行为判据。在历年的考古经验与研究发现,我国历史上主要的几大佛教雕塑建造多在中原地区和河西走廊等地,云冈石窟的雕塑艺术作为中国的重要地域文化艺术,是在文化的变化与发展中与其它文化渐渐融合,这使得它既有全人类性或全中国性,又具有地域性。

在北魏时期,中原地区特别是王室都城是国家政权、文化、经济中心,除了云冈石窟这一重大雕塑艺术承载地之外,还有洛阳龙门石窟的雕塑艺术与其齐名。在中原地区还分布着大大小小的石窟寺和石窟雕塑若干,大多是从北魏时期开始修建,延续到后朝后代也就形成了独特的中原地域文化现象。云冈石窟的雕塑区别于其它地区雕塑的核心,首先在于当时北魏社会的生存、生活条件形成的民族价值选择,可以把云冈的文化艺术分为显型、隐型两部分,隐型部分对应的是作为集体潜意识的民族价值选择具有的独特性,这正是云冈地域文化研究中的一个根本。云冈石窟中的雕塑与建筑的成功创造了一种云冈文化模式,这种模式在多元文化的影响下使得云冈石窟的造像体现着鲜明的世俗、历史、社会、时代、开放包容的特征。

我们可以从集体潜意识及其多样化变异的角度中对当时的社会生活、文化发展有一个更加深入全面的了解。

4 云冈石窟雕塑艺术价值的集体潜意识

云冈石窟的雕塑艺术既有着秦汉雕塑艺术的优良传承,也融合北方各少数民族和外来雕塑艺术的优秀特点,做到了取其精华、去其糟粕,经过融合、变革和创新,形成了独特的云冈风格,在我国雕塑史上留下了浓墨重彩的一笔。云冈石窟的雕塑艺术作为中国的重要艺术瑰宝,在相关研究上,建筑学到历史学都是建立在肯定其艺术价值的基础上开展工作。作为外来的艺术文化在国外就已经经历多次变化发展,在进入中国境内后的雕刻过程中,受到北魏社会文化、时代特点等方面的影响,趋向于本土化的发展,这些发展变化中蕴含着民族“集体潜意识”的社会心理。云冈石窟雕塑的程式特点承载着民族文化符号和种族记忆,这样的“集体潜意识”不仅在建造云冈石窟中蕴含着属于中华文化的文化意识,也将当时的艺术审美延续至今,使如今的我们依旧能感受这跨越千年雕塑艺术的价值意义。云冈石窟雕塑艺术所蕴含的内在文化价值实质上是该文化艺术作为民族“集体潜意识”的价值取向,与它的隐形内涵部分在意义上可以说是等价的。而研究云冈石窟这一地域文化的内在深层文化部分,实质便是解析、揭示该文化区集体价值选择的特殊性,它的发展变迁造就了独特的时代精神和审美价值,这样的精神价值与“集体潜意识”之间有一定的转换,因为人们的“时代精神”不是一成不变的,它也可能成为获得性遗传因素,所以这样的转换可能会增加集体潜意识的变异性和多样化,就像人们心中对云冈石窟雕塑艺术这样的民族文化的认同会受到地域文化和习俗的影响。以“集体潜意识”这一理论对

云冈石窟雕塑艺术的探讨也是想以不同的方式从不同的层面对其有一个新的见解。

5 总 结

综上所述,云冈石窟的雕塑艺术在建造过程、风格特点、地域文化和价值研究等方面都有着“集体潜意识”的存在。艺术的创造和文化的发展经验是随着时间的蔓延不断增加的,由量的积累而达到质的改变,就是“集体无意识”产生的关键。云冈石窟的雕塑艺术在历史发展的长河中受到丝绸之路文化的影响,也吸收了西域文化、传统的儒家文化、佛教文化,这使得云冈石窟雕塑艺术的形态生动、自然多变。云冈石窟的雕塑模式文化上是儒学、佛学、玄学等文化的交融,在社会风俗上是少数民族与汉族交往的重要体现,是中国雕塑艺术发展的重要见证,是时代、艺术、历史等的艺术表达,具有丰富深厚的文化、艺术和审美价值。云冈石窟的雕塑艺术价值的特殊性在于既面向了过去,也面向了未来,在建造环境上达到了与自然相和谐,在融合创新上也符合了人们的审美价值,让人们感受到中国雕塑艺术史上的新创造,而其精神、气魄、格调依旧从根本上保持着中国固有的文化内涵。

参 考 文 献

- [1] 彭栓红. 多元文化孕育下的云冈石窟造像模式[J]. 美术观察, 2018(01):117-121.
- [2] 程金城. 原型批判与重释[M]. 兰州: 甘肃人民美术出版社, 2008.
- [3] 刘道广. 中国艺术思想史纲[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2009.
- [4] 范鸿武. 云冈石窟建筑与佛教雕塑研究[D]. 苏州大学, 2012.
- [5] 胡义成, 胡侠. 地域文化在本质上是一种“集体潜意识”[J]. 新疆社会科学, 2003(5):76-80.

Discussion on collective subconscious in yungang Grottoes Sculpture Art Donna

Tang Na

(Jingdezhen Ceramic University, Jingdezhen 333000)

Abstract Yungang Grottoes, as an important Buddhist art and national culture in China, is still shining in the Central Plains after thousands of years. The sculpture art of Yungang Grottoes is not only the artistic treasure of the Chinese nation but also a bright pearl in the art history of sculpture in the world. Such a grand ancient art grotto is not a personal art, but a collective subconscious fate. Jung's "collective subconscious" theory provides a theoretical basis for the study of regional art such as Yungang Grottoes sculpture on its cultural value and profound national spirit. This paper focuses on the construction stage, form characteristics and cultural aesthetic value of grotto sculpture, and explores the connotation of yungang Grottoes sculpture from the psychological perspective of collective subconscious, and discusses this precious sculpture art from another perspective.

Key words Yungang Grottoes; Sculpture; Collective subconscious; The prototype

古彩装饰理论与实践研究

严凯

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 古彩属于一种陶瓷装饰艺术,也是中国流传至今的重要传统装饰手法之一。古人对绘画作品概括出了四个等级,分别是能品、妙品、神品、逸品,古彩艺术属于能品。本文结合古今中外的艺术理论以及笔者的古彩实践心得,作一些浅薄论证。

关键词 古彩;传统装饰;能品;艺术

古彩又称“五彩”,以明代为温床,生长成熟于清代。它来自于民间,发展于民间,民间的传统艺术赋予了古彩技法别具一格的特色,其吸收了各式传统技法的优点与特点,例如有唐三彩、版画以及国画线描等。在继承传统的前提下,当代古彩艺术又出现了新的发展,不论是装饰形式还是表现技法等都有了创新的一面,更加地充满装饰的意味。

1 古彩的性质

古彩发展到今天,之所以保留下来,是因为古彩具有设计的装饰性、绘画工艺的严格性、用笔的刚直性、画意的东方民俗性,它的表现技法独特和深受大众喜爱。作为最具代表性的陶瓷重要产地,景德镇陶瓷在历史上一度达到垄断市场的地步,据宋应星在《天工开物》中的记载:合并数郡,不敌江西饶郡产若夫中华四裔,驰名猎取者,皆饶郡浮染景德镇之产也,此镇自古及今为烧器地。

由于现代瓷彩绘的技法不断革新,有很多人青古结合、青粉结合、古新结合等等,乍眼望去茫茫佳作当中,我们会分不清它属于哪一类,所以在此做一个小的分类:斗彩类、五彩类,还有五彩中容易与斗彩类混淆的青花五彩类。

古人将中国绘画作品分为四个等级,即:能品、妙品、神品、逸品,欧洲中世纪推崇真正的艺术正如文人画家推崇妙品、神品、逸品中的逸品一般。按照古人论画的方式,古彩瓷器最多算个能品,能品是个贬义词,工匠画被贬为匠气,意思是绘画功底很了得,但是画没有格调,人工痕迹太重,没有浑然天成之感。陈丹青先生说过:“春天来了,没有一片树叶,一朵花,开错了,不好看。”亚里士多德说过:“大自然从不徒劳”,木心先生跟着这句话接着说:“大自然整个徒劳”,这几句话不好理解,可理解的是工匠画不是大自然。宋元时代,随着文人画的崛起,中国的工匠画传统就已走向黄昏,欧洲到十八世纪工业革命后,

工匠传统的气数没落,到了二十世纪,工匠这一职业、人格全面凋零。马赛尔·杜尚在那个时期说过:“艺术死了”,但其实没死,他指的是艺术不再自个儿的放在一个“小盒子”里,艺术既要有普世性,也需要成为互惠现成品。伟大的工匠天真、聪明、单纯、调皮,大部分没有文化,他们的全部生涯只知道画画,最可怕的事情是什么呢?就是拿性命画画。在我们的时代,伟大的工匠消失了。如今说一幅画“匠气”,早已是骂人的话,但当你真正目睹了曾经无名工匠所绘画的古彩瓷器甚至残片,你会不认为它是艺术吗?

2 古彩的实践

准备好古彩材料与工具,还需进行前期的准备工作:养笔、搓料、调料、打料。养笔指的是刚买回的新油料笔一般处于分散状态,有些潮湿,首先需要把新笔完全干燥,然后将笔头完全浸入乳香油中拿出,把笔头周围多余的乳香油刮尽,用手将笔头聚锋定型,注意笔锋不能歪,将笔帽小心盖上放置一天。

搓料指的是刚买回的三种油料粉末中还是存在很多大颗粒,称之为粗料。我们需要将它们分别放置平整的瓷板上用刮刀来干搓,搓到无明显颗粒物的程度,这种称之为细料。越细的料,后面用料勾出的线条越流畅,水料也是同理,干粉状放入磨钵中,用磨棒将其磨至无明显颗粒感。

调料指的是搓好的油料往其中滴入乳香油进行调和,乳香油一定要一点一点地加,防止乳香油过多,调至粘稠拉丝状,油料就调好了。在磨细的水料中一点一点地倒入清水,同时不停搅拌磨棒使料与水充分融合,水料就调好了。

打料指的是我们将养好的料笔蘸些樟脑油,用笔肚蘸较多调好的油料到料碟上打料,打料时笔肚跟着转动,打在笔肚上的料再通过打笔流入笔尖,直到笔肚、笔尖充分吸收油料,料笔能够勾出流畅的线条,打料才算完成。

临摹学习“清康熙五彩菊花瓣花篮盘”，从最基础的临摹方法开始，打印一张与白瓷盘等大的图稿纸，在纸背涂满铅，然后将稿纸贴在瓷盘上固定，用硬笔勾出花篮造型与花卉细节。打完稿之后用珠明料笔打箍、勾线。注意花篮中的红色花瓣是用西赤勾线，花瓣上颜色的层次是靠彩笔来染色。关于红色花瓣的彩染，这是个技术点，也是个难点，花瓣彩染是在花尖或者花根处点上深西赤，彩笔用少许乳香油将深西赤一层一层慢慢向外彩开，讲究明暗过渡的自然协调。花瓣彩染的好坏与画面线条一样直接影响画面的质量（见图1）。待珠明料与西赤

完全干透就可以上水料了，水料上色需要“筑坝”，这样能够很好地控制水料的稀稠。“筑坝”指的是用水料笔将调好的水料挑底下浓稠的一部分转移到碟中，在碟中筑成坝的形状将碟分为两个空间，左半边盛放水，右半边调料，调好的水料在笔上的状态欲滴而不滴即可上色，下料时左右摆动着笔头上色。水料不同于油料，干得比较快，在遇到需要大面积填色的情况下，一定要注意填色的速度与节奏。填好颜色还没有结束，此时的颜色是凹凸不平、高低起伏的，需要用扫笔在颜色上方来回轻扫，填色时的平整决定了烧成之后颜色的平整（见图2），优秀的扫色，扫笔上是几乎不沾水料的。进入收尾工作，我们需要在没被水料覆盖住的珠明料



图 1



图 2



图 3

上，罩上一层薄薄的雪白，因为不罩雪白的珠明料烧成之后是亚光的，是可以被轻易擦掉的（见图3）。

临摹学习“青花五彩花卉纹大盘”，这件作品严格意义上是“斗彩花卉大盘”，盘上箍边装饰纹样都是青花完成，于是临摹这件得从坯盘青花勾勒开始（见图4）。青花坯盘烧成成瓷后，临摹的画面主要以红色线条为主，于是优先用西赤勾线，线条勾起来繁复了些，但是都是短线条，较其它人物线条作品来说要容易许多。同理，继续珠明料勾线，最后烧成（见图5）。



图 4



图 5

3 总 结

景德镇古彩表现出了中华民族民间艺术的丰厚情韵，艺术家们在实现自己审美追求的同时，充分展现了古彩艺术的魅力，古雅是景德镇古彩艺术情韵的总基调，起着统揽全局的作用。古彩作品以中国人论画的方式算能品，虽说能品的匠气过重，但这并没有什么不好，甚至能算个“褒义词”。纵观古今中外的艺术品，能品往往刻画得入木三分、栩栩如生，对客观事物的形象把握准确，如果没有大量的能品“垫底”，也不用谈什么逸品、神品，所以古彩的学习实践，路漫漫其修远兮。

参 考 文 献

- [1] 林景. 古彩瓷绘画装饰语言的成因[J]. 福建商业高等专科学校学报, 2013(03):102-105.
- [2] 蓝国华, 蓝芳. 让“古彩”焕发青春的探索[J]. 中国陶瓷, 2007(02):71-72.

器事载文

——探究国宴瓷的设计文心

齐霞 高升钊

(景德镇陶瓷大学, 江西景德镇 333403)

摘要 国宴是国家元首或政府宴请外宾、贵宾以及在重要节日招待社会各界人士所举行的正式宴会。显然,国宴瓷凝聚着传统文化、设计创作、工业制造水平等要素,是国家形象的侧面写照,它向世界展示着中国文化的软实力,是表达文化自信、文化自强的重要手段。本文以国宴瓷样式变化为例,基于近十年国宴瓷的造型、色彩、装饰纹样等特征,着重从礼仪之器、国风之器、大美之器、特色之器方面探究国宴瓷的设计文心,获取器事载文的精神内涵。

关键词 国宴瓷;设计;叙事;文心

基金项目:江西省2020年度社会科学规划项目“盛事风雅——近40年国宴瓷式样的流变研究”,项目编号:20YS16。

0 引言

任何一种艺术设计所表现的形式与风格,既是主客观相结合的审美意识和想象特征的反映,也是凝练美学思想的巧构和造物观念的体现,更是民族文化的意趣写照与精神特质的流露。国宴瓷承载着一个国家的形象风貌和文化内涵,其政治意义和外交属性使得其设计中务必要求严谨且优异。纵览近十年来国宴瓷设计样式,完美地体现出其具有继承传统而不失时尚新颖,雅致工巧又不失慷慨气度,国韵悠远而不失包容开放的特点。通过对国宴瓷的样式特点,来剖析其设计“博古通今”的创新语境与器道精神,来获取中国陶瓷设计的工艺经典与时代文心,彰显出中国设计的国器风雅与盛世叙事。

1 礼仪之器

从古至今,中华民族崇尚礼制,“礼”的概念贯穿于生活器物的形式与内容。出自《周礼·春官·宗伯》中“以飨燕之礼,亲四方之宾客”这句话,表明中国自古就有用美器盛装美食,以此来礼遇四方宾客的礼仪。而皇家御用的国宴瓷,不只有庄重且极尽奢华的设计式样,还有着严格的数量、品类、色彩等规制。在某种程度上,国宴瓷蕴含着国家的至高权力和非凡仪度,经过漫长的历史演变和发展,当下国宴瓷褪去了封建皇权的审美特征和文化意味,逐步演变为中华民族博大精深文化的体现。作为中华民族工艺思想的传播媒介,在当今外交场合,它是国家文化形象的展示。显然,国宴瓷的器物样式彰显了悠久、博厚的东方大国气度,也体现了我国工艺文化与设计创新的时

代特征。中国是瓷的国度,国宴瓷是国家精神之风范和文化之内涵的外化展现,更是让世界认识中国文化软实力,表达文化自信、文化自强的重要手段。近些年国宴瓷设计师立足“器事载文”的设计立场与文化原典,一方面继承传统,展现“和谐共生”观念的民族特色,表现“美善吉祥”的生命意识;另一方面吸纳全球现代设计的生活用意,紧跟时代潮流。纵观这些设计样式,中国国宴瓷传递着瓷质精细、温润的信息,图饰花样呼应着对生命、世界的美好期许,展现了华夏民族宽厚包容的气度。

当然,国宴瓷具有满足各国机关要员餐会宴饮的实用功能。按照规定,在宴请中是有严格标准的:中餐四菜一汤,西餐一般两菜一汤,最多三菜一汤。而相应所使用的陶瓷器物按功能分为五类:餐具、茶具、咖啡具、酒具和杂件。因造型设计决定其功能的承载,故务必围绕“用”的功能而展开:在使用的过程之中,既要实用——满足功能的需求,又要追求适用——带来良好的使用体验。据笔者实地采访国宴瓷生产商得知,国宴瓷相较以往一般礼品瓷设计,除了“留口不涎水”、“杯具口唇吻合度”、“手握舒适度”等一般设计标准要求更为严苛以外,国宴瓷造型设计更强调了对于内空间量的把握和对于会场整体的适配性。例如,考虑到外宾的就餐习惯,盘类器物是使用比例最高的一类,不仅有餐盘,还有将其盛放的垫盘,如何将内空间设计得恰好衬托出餐点的精致,还不显得垫盘赘余就是一个值得思考的问题;各种容器盛放的量如何达到适度和使用舒适;国宴瓷器具如何达成与

整个空间的统一，内部各个部分如筷架、刀叉架等杂器如何相互协调，也颇费心思想量。

2 国风之器

国宴所使用的餐具，不仅作为重要仪式的食用器，还成为宣传、展示本国文化以及地域特色的重要手段。同时，其强调中华民族文化的本土特色，又将具有代表传统含义的符号应用于国宴陶瓷餐具的设计中，体现出其身份的地方性、民族性、国家性。这样，设计师们一般从“汲取传统与融和地域”文化理念来逐步深入，在国宴瓷的造型、纹样等设计中融入了具有地域特色的花样，通过提炼、概括重要的元素，最终形成具有特殊含义的象征表现，并使用叙事化的手法来强化国宴瓷设计的关联性。当然，地域性符号的形成和变化都建立在一定的自然地理或社会文化意义的范围基础之上，它作为叙事的题材，会根据宴会地域场所的变化而产生相应变化。即使是同一个地域元素，国宴的每套设计也会给予独到的解读与运用，例如杭州作为我国的一座历史文化名城，拥有著名的历史遗迹、建筑、人造景观等形象，时常受到设计师们的青睐，成为国宴瓷设计的重要造型意象来源。在“西湖盛宴”（见图1）系列瓷设计中，冷菜拼盘半球形的尊顶盖惹人注目：其顶端的提手设计来源于“西湖十景”之一，同时也有“西湖第一盛景”美誉的三潭印月；而“苏堤春晓”的弯月形孔桥，作为汤盘盖的提揪；四味前菜以用高足碟的形式码在桥形摆件之上。



图1 西湖盛宴

国宴瓷传递着中华民族的文化特质和精神内涵，是国家形象外化的表现，其设计生产都需要耗费大量的人力与财力。一般而言，国宴瓷的设计都有着既定的主题、事件、人物，并且国宴瓷还具有联络交往、表达友好的政治意义，这便要求国宴瓷更多地考虑如何恰当地传递出友善、亲近的含义。虽然中国器物对于表达吉祥、和善寓意的装饰图样、形式、手法太过丰富，但在很多传统经典的中国文化元素要更多地从它的时尚性、可读性、全球性审美去平衡，融汇更多

他国与社会生活的文化因素。按照国宴瓷总设计师黄春茂的讲法：“做宴会设计宁可呆板，不要炫技，一定要经典、稳重、厚重。”以当代设计的意识和度量，将原本民俗的树根、寿桃这些元素混搭起来，使其组合构建又寓于整体当中。这样，它所构成图腾、造型到色彩、图案都是传承和创新，但功能又是非常国际化的，整个陈设方式、使用方式充满西方人的自在舒适，也是我们对西方方式的一种尊重，这便体现出中国文化的包容与开放。

3 大美之器

自古以来，装饰都是对人们将生活艺术化之后的解读，同时也体现了设计中不同角度的表达方式，它是设计造型的一种属性。这种附属的、作为增添美好情趣的形态美，在某种程度上还凝聚了意蕴美、韵律美、工艺美的审美特征。

国宴瓷也不例外，相比以往的造型多选用稳重饱满的圆器，巧思之下放在画面装饰之上，诞生了众多具有浓厚中华文化的吉祥纹饰经典图样。但也有这样的观点——这样寓意经典、民族色彩浓厚的程式化图样未免过度抽象化、符号化，甚至可以提出一种观点：它们暂时并不完全适用于国宴瓷。在外交场合，倘若外宾对中国文化缺乏一定的了解，料想一时之间也难以领会其中的美好寓意。显然，国宴瓷既要坚持传达中国文化的意味，也更要考量新时代的审美方式和设计韵味。近年来，国宴瓷设计兼收并蓄，风格更加开放包容。以2016年杭州G20峰会使用的夫人瓷为例（见图2），甜汤汤盅托承带有暗棱形似葵花，一方面体现花心藏蜜，配合餐食相映成趣；另一方面于圆中求变化，又寓于圆，保持了求全求满、纳福求祥的象征意义。对于民俗中吉祥如意元素的运用，不再是以传统的平面图样方式展现，而是通过提炼自然界中的物象，运用抽象、概括和夸张的手法进行创作，选取自然物最具表现力的形态语言和视觉符号将其提炼出来，从而赋予器物新的造型，即也是延伸中国传统



图2

的“仿生构象”思想。可见，将树根化为顶上的提揪和其它把手，柿子果蒂作为一把壶的盖，蟠桃的造型设计为另一把壶，巧妙地将事事平安、福寿吉祥的美好寓意传达出来。那么，在富有“国运瑞气”的巧思，使得国宴瓷给外宾呈现出现代、大方的审美感受，也具有中国的文心趣境与地域特色。相较于造型和釉色这两个部分的设计，在装饰部分尤其是图案纹样，往往被赋予更多的设计语言和文化意味，更能直接与主题相关联。当然，国宴瓷的装饰纹样与本民族社会的集体共同表征发展息息相关，不仅要传递幸福美好，寓意象征意义的视觉感受，还要体现国家形象叙事的国器雅韵。

4 特色之器

国宴瓷常用吉祥纹饰作为寓意象征性的纹样，有这几种具有代表性的：宝相纹、莲花纹代表吉祥如意、幸福美满；牡丹纹代表欣欣向荣、富国裕民；如意纹、云纹代表万事顺利、平安顺遂……中国人热衷于使用吉祥纹样的心态可以追溯至明朝时期，并逐步演化为民族经典性代表装饰。如今人们仍然会将中国传统吉祥纹饰应用于国宴瓷，其目的之一便是获得追求幸福美好的心理满足和精神享受，这些都是来源于民族性的文化所衍生出的艺术审美价值。

色彩赋予器物以情绪，瓷器的色彩即在胎骨之上，并也淋漓于釉色之间。对比传统瓷器制作，现代陶瓷材质和工艺都在发生着巨大的变化，也丰富地改善了国宴瓷的色彩质地。2014年APEC会议、2016年G20峰会、2017年金砖国家峰会，近年来国宴瓷多采用骨胎制瓷施以珐琅彩和描金。瓷胎洁白轻透，色彩浓郁瑰丽，表现出“瓷之国度”的高超水准。可以说，器物色彩所采用的象征意义，被中华民族的先民们归纳进了一种古代宇宙论的结构中，一同被放进这个框架中的还有传统哲学观念、宗教观念以及伦理观念，器物色彩所承载的内涵越来越丰富与稳定。当然，国宴瓷的用色需遵从浓厚的东方色彩观，不同主题都会有相对应的色彩来搭配。以2014年APEC会议所使用的瓷器为例（见图3），正式晚宴上所使用“盛世如意”系列采用帝王黄和金色无异于是对古代中国皇家固用色彩的阐释，这种洋溢着热烈民族审美趣味的色彩，折射出中国瓷器特有的华贵与典雅。一方面，这是对皇家御用瓷文化的重新解构；另一方面，对于这样的

场合，元首瓷的庄严与隆重被有效强调出来。与之相对应的夫人瓷设计则提出了完全不同的诉求——淡蓝色的底色，是对西湖湖水颜色的汲取，而这种极具温柔和浪漫的蓝色，在慈禧大雅斋器物的色彩中已极为常见。富有女性气息的淡蓝色，配合黄色牡丹彰显的高贵大气，除了符合第一夫人身份以外，也在庄严的仪式中悄无声息地注入了更多雅致的味道。



图3 盛世如意

5 结语

国宴瓷的设计体现了中华民族传统文化最深刻的符号、最经典的故事，它不仅是本国对外最高礼遇的形式，也是中国人对自己所拥有的历史和文化的展示。但是随着全球一体化进程的逐步推进，当代产品设计面临着巨大的挑战：趋于国际化的标准与要求，一部分发展中国家的文化特色与本土代表符号，逐渐被西方意识所覆盖、消解。显然，我国正经历着物质上的盛宴，同时也需要意识到文化自信的重要性。处于时代的洪流之中，中国的国宴瓷除了要表达中华民族文化的博大精深，还要体现国家不卑不亢的姿态，平等、友好地与世界各国相互交流。

参考文献

- [1] 袁乐辉, 齐霞. 吉祥如意与现代礼品瓷设计——探析现代礼品瓷设计中的审美取向 [J]. 艺术评论, 2011(05):98-100.
- [2] 黄焕义, 韩祥翠, 郭峰. 御窑器物的“国家身份”与国瓷设计 [J]. 中国陶瓷工业, 2020, 27(03):52-57.
- [3] 袁乐辉. 静中守美 器中留意——论现代生活瓷器的审美向度 [J]. 江苏陶瓷, 2019, 52(05):5-7, 9.
- [4] 杭问. 论国家视觉设计 [J]. 装饰, 2009(09):15-16.
- [5] 吴潼, 郭雅坤. 论文化自信背景下传统手工艺在当代的复兴 [J]. 中国民族博览, 2018(09):9-10.

简述元代青花鱼藻纹的艺术特点

王正宇 喻宏

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 元青花大改传统瓷器在装饰上含蓄内敛的艺术风格, 以鲜明的装饰图案和丰满的构图给人以明快舒畅的视觉感受和审美体验, 具有吉祥寓意的鱼藻纹颇受人们的喜爱, 将鱼藻纹绘制在青花瓷器上可谓独具魅力。本文通过总结元代青花鱼藻纹的绘画布局、技法等方面来讨论其独特的装饰艺术特点, 从而对元青花极具特点的装饰形式产生更加深入的了解。

关键词 青花瓷; 鱼藻纹; 艺术特点

项目名称: 2020年度国家社科基金艺术学项目《当代中国生活陶瓷器皿文化建构与设计研究》课题研究成果, 项目编号: 20BG138。

0 引言

鱼藻纹是中国陶瓷装饰史上的独特存在, 元代是中国制瓷技术大发展的时期, 在宋瓷的基础之上, 元代的制瓷工匠通过勤劳耕耘, 促成了陶瓷装饰方面的创新与发展, 尤其是在青花瓷与青花釉里红瓷上面表现较为明显, 从而促使釉下彩变为元代主要的装饰方式, 而前代的装饰技法刻花、划花、印花、剔花等退居其次, 从而促使青花鱼藻纹装饰题材得到了极大的发展。

1 装饰技法

1.1 青花工艺

青花是青花瓷的简称, 是在白色瓷器上绘有青色花纹的一种釉下彩瓷。青花瓷的颜料是一种钴类的矿物质金属氧化物原料, 呈色性很强, 色彩鲜艳且稳定, 经久不褪色。青花瓷的制作, 首先用青花料在白瓷素胎上进行绘画, 然后再施透明釉在高温 1300 度左右还原气氛下烧成。元代青花瓷所用的颜料分进口青花料与国产青花料两种, 进口料俗称“苏泥勃青”, 成分低锰高铁, 烧成后色泽浓艳, 有晕散现象, 因铁成分较多, 故颜色浓厚处有析出的黑斑; 国产青花料成分中锰多铁少, 故成品颜色蓝中泛灰, 与进口青花料的高饱和色调有显著差别。青花瓷既质朴又华美, 具有淳厚、质朴、典雅的艺术特点。

1.2 元青花鱼藻纹绘画技法

青花瓷虽然只用一种色绘画, 但是因调制青料的不同浓淡、绘制的不同层次, 故能呈现出特别复杂多样的视觉效果, 所谓“同一颜色, 深浅不同, 一瓶一缸, 可分出七色九色之多者, 娇嫩欲滴”。青花瓷的这一特点用来表现鱼藻纹题材再合适不过, 鱼身的深浅变化、叶片的起承转折都可以用青花料来完美地表现出

来。

元代青花鱼藻纹的绘画笔法极其讲究, 虽然“分水”这种青花绘画方法在元代还没有出现, 但仍然能够看出, 绘制的画面在烧成后的发色上还是有虚实明暗之分的。元代青花所使用的毛笔弹性较好, 笔锋尖, 吸水性强, 在器物上绘画时以勾、搨、涂、点等特殊技法, 蘸取不同浓度的青花料进行绘制。在画鱼形部分时, 先用尖细的笔勾画出其轮廓线, 然后细致地绘制鳞片纹, 鱼鳞的深浅明暗用粗笔蘸取一定浓度的青花料以搨涂的技法表现。

2 装饰形式与内容

元代陶瓷器物造型丰富多样, 所以在元代很多器物表面都能看到鱼藻纹的身影, 但主要装饰在折沿大盘和短颈鼓腹大罐上, 因这两种器物有相对展开的装饰面, 在其中进行青花的绘画装饰相对也比较容易, 图案的布局也较好把握, 这与鱼藻纹高度的写实性有很大的关系, 大面积平坦的器皿表面更有利于细致地描绘鱼藻纹饰。大盘的中心类似于平面的纸张, 所以最容易绘制; 大罐的腹部比较舒展, 有宽裕的空间作画, 罐身虽为曲面, 但与高长的瓶和器身轮廓线条弧度较大的器物相比, 构图和绘制的难度较小, 相对容易。因写实性是鱼藻纹的一大特色, 所以可以很容易地在纹饰中辨认出鱼的种类。单条鳊鱼绘制在瓷盘上最为常见, 瓷罐上常绘制的鱼类有排列规则的青、白、鲤, 多以四鱼形式出现的鳊鱼, 还有鲩鱼、鲂鱼、鲫鱼等, 大多为内陆河流、湖泊中生长的淡水鱼类。

2.1 青花鱼藻纹大罐的装饰形式与内容

大罐上鱼藻纹在构图布局上有两种形式。第一种为连续的四个单独的装饰面, 由四类鱼与水草藻类等水生植物组成; 第二种为连续的四个单独装饰面与口

沿、肩部、底部三组辅助装饰，四种鱼类与荷叶、荷花构成主体纹饰。大体来看，水草的出现大多都有分割画面的作用，所描绘的鱼儿安排在由水草分隔的装饰块面，水草与水草间呈现对称或中心对称；如果描绘的主要水生植物为莲花、莲叶时，那么画面的分割由莲花和莲叶来完成，水草就不再起到间隔作用，仅作为点缀装饰出现。由于人的视线与观察角度的原因，所以罐身的腹部是最易观赏到的部分，人们可以随着罐身的转动，从而能分别欣赏到罐身几组由青鱼、白鱼、鲤鱼、鳊鱼等组成的独立装饰面。这种装饰手法是典型的元青花鱼藻纹大罐装饰，在绘画构图上遵从四分法的规律。在主体画面的上下也就是大罐的颈部、口部以及底部再搭配装饰一缠枝牡丹、云纹、菱形纹、宗教图案等纹饰。大罐上的鱼藻纹还由两种构图形式，一种是鱼藻纹布满罐身或者分层在罐身上装饰，另一种是鱼藻纹只装饰在罐腹。整个罐身装饰鱼藻纹，省略大罐口颈、肩部、底部的辅助纹饰的做法更加的清新脱俗、大气疏朗、主题鲜明。

例如图1中的大罐馆藏于日本东京博物馆，主题装饰画面为鱼藻纹，从肩部直至底部，仅有两处辅助装饰，分别是口部的一圈海水纹与底部的弦纹，整体装饰简单明快。在鱼的形态表现方面以写实性绘画为主，鱼儿动感十足，鱼作为装饰面中心的主体，鱼身两边的水草起到间隔构图的作用，呈现对称状，从上到下的大型水草丛包围了鱼儿，每条鱼与头尾两侧的水草构成一幅独立的装饰画。水草朝向游鱼飘动，用花瓣形和圆形点缀在鱼与水草间，再用笔锋尖细的毛笔白描浮萍等藻类。因为是在整个罐身上进行描绘的，没有过多华丽的辅助装饰，因此画面的布局给人以非常大气疏朗的观感。



图1

图2大罐馆藏于日本大阪市立东洋陶瓷美术馆，此件大罐原为安宅的收藏品，后被住友集团捐赠。此罐从口沿处至底部有五层装饰面，有图案式装饰与绘画式装饰，最上部由连续的海水纹装饰，二方连续的缠枝牡丹装饰在肩部，腹部绘游鱼戏莲，是一幅典型的长卷式中国画。画面分为四组，共有五条鱼，有单鱼一组，有双鱼一组，单鱼穿梭在荷花与水草之间，双鱼在莲塘中密语。每组装饰画的中央都是鱼儿，空白处点缀莲花、莲叶以及穿插的水草。鱼的种类有草

鱼和鳊鱼，这幅中国画趣味性十足，生动自然，一圈菱形边饰装饰在腹部画面下，菱形纹样之下绘有元代青花瓷中多见的喇嘛教纹样，内绘法螺、火焰宝珠、变形仰莲开光、犀牛角等杂宝纹饰。



图2

2.2 青花鱼藻纹盘的装饰形式与内容

青花鱼藻纹大盘多是在盘中央绘鱼，有单鱼和双鱼之分，单鱼的构图以鳊鱼最为常见，以单条鱼和水草作为装饰主题的青花大盘是非常典型的。对称的水草装饰在主体纹样上下，并表现为相反的八字形，上下水草间用浮萍、藻类植物点缀，缠枝莲花装饰在腹壁，菱形格子纹盘大多用来装饰口沿处，也有波浪纹和忍冬纹，个别有差异。如图3的“青花鱼藻纹大盘”，此盘中央的鳊鱼细腻传神，神态生动自然，上下对称的八字形排列的水草装饰更加突出了盘中心的鳊鱼，此件瓷盘的中心纹饰与外销瓷的绘画特点相似，与细密画有异曲同工之处。这件“青华鱼藻纹大盘”工整对称、细腻精巧，但画面太过规矩，鱼儿缺乏动感，显得呆板乏味。



图3 青花鱼藻纹大盘

而双鱼的构图形式与单鱼相比，打破了工整对称的规律，更加的自由活泼，其组成的画面也更加自然灵动。如图4湖南省博物馆藏的“鱼藻纹大盘”，此盘为自由式构图，盘中央绘有两条鱼，上面一条是体形肥硕的鳊鱼，头部朝左，背鳍竖起，腹鳍好像在随波摇摆，尾部向上翘；下面是一条鳊鱼，头部朝右看，嘴稍张，竖立的背鳍带刺且坚硬，细致写实的斑块绘画在鳊鱼首尾。两条鱼在主体装饰画面的第一层，荷花、荷叶及浮萍等水生植物装饰在下层，荷花、荷叶的根茎直插水下，线条灵动自然。双鱼的动



图4 鱼藻纹大盘

态表现得恰到好处,两条鱼的形体特征被画工把握得刚刚好,写实能力强,主体画面的外圈以一圈缠枝牡丹纹为辅助纹饰,波浪纹用精细的线条装饰在口沿,整体装饰画面和谐美好,给人以非常舒适的观感。

3 青花鱼藻纹的绘画特征

3.1 绘画布局

元代青花鱼藻纹的装饰,不论是在罐、盘、瓶上,主体画面大多安排在人的视线最易看到的部位,鱼藻纹在大盘上的主体装饰占大盘直径的二分之一,青花鱼藻纹大罐上的鱼藻纹饰占据整个大罐高度的二分之一或三分之一。虽然瓶和罐身的鱼藻纹饰绘制在有弧度的曲面上,增加了绘画难度和构图难度,但是画者通过对水草摆动角度的精心设计,浮萍和一些水生植物合理的点、线、面穿插,使得鱼藻纹饰与器物形体完美融合,装饰效果均衡稳定。

3.2 中国画式的青花鱼藻纹

青花鱼藻纹的绘画方式与中国传统绘画有着异曲同工之妙,中国传统水墨画讲究墨既是色,通过墨色变化来表现各种物象。青花也是用单一的色料进行绘制,技法上两种绘画都是通过单一色彩的颜料来表现丰富的世间万物。元代青花画工吸收了水墨画“墨分五色”的绘画技巧,在青花鱼藻纹表现出“料分五色”。在不同部位使用不同浓度的料进行绘制,轮廓线较深,填色部分较浅,笔触重叠的部分在烧成之后也会有深浅的变化。青花料与墨有相同的特质,青花的青白与水墨画的黑白对应,使得元代青花鱼藻纹饰具有笔墨浓淡的韵味。

元代青花鱼藻纹的构图巧妙地使用了中国画的构图理念,主体鱼纹的尺寸掌握、水草的前后遮挡、远处浮萍的安排、适当的留白,无一不体现出中国传统绘画的构图之美。

4 元青花鱼藻纹的民族色彩

青花鱼藻纹在元代的蓬勃发展与当时的蒙古族统治者有密切的联系,青色在蒙古语里叫库克(kuke),或者呼和,是蒙古民族尊崇的色彩,蒙古包的颜色也是青色,图案和青花瓷类似,蒙古汗国也被称之为“kuke Mongol”,意思是青色的蒙古。元代蒙古人将中国瓷器和来自波斯的苏泥勃青连接起来,从此创造了惊艳世人的元青花。创作题材大多来自于中国传统

的历史典故,也有体现蒙古族文化的部分,还对中原文化、伊斯兰文化、藏传佛教文化进行了借鉴与创造。在鱼藻纹器物的边饰中就有喇嘛教装饰中的火焰宝珠、内绘法螺、变形仰莲开光、犀牛角等杂宝等纹样。阿拉伯细密画对元青花鱼藻纹在构图形式与整体风格上也有显著影响,构图饱满、层次多样、绘画细致工巧。元代蒙古汗国的特殊审美和文明开放的世界观造就了元青花高度的艺术文化价值。

蒙古族认为水是纯洁的,视水为生命之源,视鱼为神灵,忌讳在河流中洗手或沐浴,更不许洗女人的脏衣物,或者将不干净的东西投入河中。草原干旱缺水,牧民习惯节约用水,注意保持水的清洁,对鱼更是崇敬有加。也有人认为,鱼是马的灵魂,江河里有多少条鱼,陆地上就有多少匹马,若吃掉一条鱼,就等于吃了一匹马,由此可见鱼对蒙古族的重要性。鱼藻纹题材在元青花中的频繁使用,也体现了蒙古族人民对鱼和水生植物的崇敬之情。

5 元青花鱼藻纹的吉祥寓意

新石器时代的先民们就将鱼纹装饰在彩陶上,鱼类繁殖能力强,所以在当时有种族繁衍、生殖崇拜的意义。鱼儿能自由自在地在水中穿梭,所以汉代鱼纹也常用来表现人们内心对自由的向往。同时古代人喜欢将吉祥如意用谐音表示,鱼是余的谐音,寓意富余、有余;鲤谐音为利,寓意吉利;鳮谐音为贵,寓意富贵;莲花与鲶鱼寓意着连年有余。

6 结 语

元代青花鱼藻纹写实性极强,又不乏中国画的神韵,总结归纳古代鱼藻纹的艺术特点有利于我们研究古代陶瓷绘画艺术和中国传统文化。青花艺术早已成为中国传统文化的视觉符号,蕴含着民族性与世界性,对当代艺术创作与现今设计工作影响力深远,因此我们有义务用当代的意识形态与审美将青花瓷的绘画技法、装饰美学、纹样进行创新,继承并发扬光大。

参 考 文 献

- [1] 朱裕平.青花瓷[M].上海文化出版社.2009.
- [2] 乔继堂.中国吉祥物[M].天津人民出版社.1990.
- [3] 邓白.中国历代陶瓷纹饰[M].上海:上海科学技术出版社.1989.
- [4] 李峰.中国画构图法则[M].广西美术出版社.2005.

交相辉映

——中国山水画在紫砂壶刻绘中的运用研究

白晓伟 吴静怡

(广西大学, 广西南宁 530004)

摘要 宜兴紫砂壶由最初的实用功能, 受到饮茶方式的改变及传统文化的影响, 尤其是中国山水画题材运用在紫砂壶的装饰中, 山水画的“寄情”与紫砂壶所泡养出的茶汤所引发的“畅神”不谋而合, 使紫砂壶上升到具有一定艺术价值的工艺品。本文从紫砂壶发展的脉络及山水画题材紫砂壶的呈现方式, 以及水画题材融入紫砂壶的装饰中所产生的超越其自身价值的表现和意义, 为进一步提升紫砂壶刻绘作品的文化内涵和价值等方面进行了积极的探索。

关键词 山水画; 紫砂艺术; 审美精神; 文化内涵

项目基金 本文系广西高等教育本科教学改革工程项目: 基于本土特色的综合性大学国画金课课程建设(合同编号: 2020JGB119)之阶段性成果、广西大学2020年“大创计划”自治区级创新训练项目: 广西本土文化和资源融入陶艺制作设计的大学生创新创业模式探索(立项编号: 202110593093)之阶段性成果。

紫砂壶的产地在江苏宜兴, 是紫砂壶的发源地, 位于江苏南部、太湖西岸, 因其独特的地理环境所蕴含的优质紫砂矿和悠久的制陶工艺, 使得宜兴紫砂壶名扬天下。紫砂壶的发展最早可以追溯到明代, 关于紫砂壶最早的文字记录是明代末年崇祯年间的江阴人周高起撰写的《阳羨名壶录》。紫砂壶的发展可以说是手工艺和材质特性完美结合的产物, 在几百年的发展过程中, 在泥料选取、制作工艺、烧制技术、装饰纹样、器型设计等方面的发展, 由最早的实用器到与文化艺术相结合, 尤其是与中国山水画的结合使其超出了实用功能且兼具艺术性而价值倍增。

1 紫砂壶发展概述

紫砂壶的发展与饮茶风俗习惯的改变有着紧密的关联, 唐宋时期“斗茶”风气盛行, 茶叶采用“蒸而饼之, 蒸而团之”, 工艺流程考究, 资源投入较丰, 极度奢靡浪费。明太祖朱元璋实施“废团茶兴散茶”政令后, 一扫“斗茶”之风。随着饮茶习惯的改变, 至正德嘉靖年间, 紫砂壶成为泡茶的器具开始盛行。从万历到明末时期, 以时大彬为代表的陶艺家们已经建立了一套较为完整、合理的紫砂壶工艺体系, 早期的紫砂壶在器型上主要是借鉴青铜器、瓷器及自然仿生的形态。清代乾隆年间为了迎合统治阶层的审美趣味, 紫砂壶的装饰手法变得繁复起来, 通过描绘、彩绘、泥绘、贴花、镂空等工艺而尽显华丽。直到陈洪寿(1768-1822)的出现, 不仅设计和制作了很多流传广泛的器型, 有十八种之多, 因其号曼生故称为“曼生十八式”, 同时他开创了紫砂壶与诗、书、画、印

收稿日期: 2021-09-03

通讯作者: 吕峰, 男, 山西临汾人, 硕士, 广西大学艺术学院教师, 主要研究方向: 绘画理论与实践。

等相结合的先河, 紫砂壶与传统文化的结合是具有里程碑意义的变革。一方面紫砂壶因为含有石英、赤铁矿和云母等多种矿物质, 使紫砂壶具有抗震性、透气性和较高的机械强度等独特的实用功能; 另一方面诗、书、画、印等艺术形式融入紫砂壶的制作工艺中, 由于文人们的参与丰富了紫砂壶制作的表现形式和文化内涵, 使紫砂壶从实用性兼具艺术性。

2 山水画在紫砂壶刻绘中的呈现

中国山水画是中国传统文化在艺术形式上的特殊载体, 山水画所表现出来的“寄情”审美功能与紫砂壶的实用功能相结合, 可以说是交相辉映, 达到了艺术和技术的完美结合。

(1) 刀刻的艺术形式。这种艺术形式较为常见和广泛, 一般较为普遍的刻制手法是先需要在需要刻绘的壶坯上进行绘制, 然后根据画面采用刀刻的形式把墨迹部分刻掉, 然后进炉进行烧制, 最终形成与紫砂壶成为一体。熟练的手艺人在掌握了一定的构图样式以后, 根据行刀入壶的深浅及快慢和所需要表达的线条质感来控制用刀。目前普遍的山水画题材的紫砂壶刻绘作品采用的图式或样式与《芥子园画谱》中对于山水画题材的表现极为相似, 因此可见民间艺人紫砂刻绘学习的范本还是局限于《芥子园画谱》, 虽然在艺术的传统继承上具有重要的传承意义, 但是缺乏创新, 刀刻的艺术表现形式也是参差不齐, 很多刻绘作品只有其表, 树石云水造型粗略缺乏严谨的造型基础, 刻绘山水题材是为了相互映衬提升壶的美感, 而不是互相的抵消。因此, 山水画题材刻绘的紫砂壶作品应

该一方面注重手工艺人们对于传统山水画基本功的训练,例如要搞清楚山石的走向和如何运用刀法来表现各种皴法;另一方面要在传统的基础上进行创新,创新不仅在于器型的创新,刻绘的内容和形式也需要民间艺人们不断地去建立和创造具有自然生活的艺术语言,这也是全民审美水平逐渐提升的现实需求。

(2) 堆绘的装饰语言。堆绘属于泥绘的范畴,泥绘分为两种表现形式,一种是用泥如墨,利用紫砂泥的不同颜色以一定比例进行调配,根据不同的物象“以泥代墨”、“以泥代色”进行绘制,属于二维平面的装饰形式;另外一类就是利用紫砂泥的可塑性,层层叠加而成的堆绘艺术形式,分为本色和异色堆绘,属于三维立体的装饰形式。关于堆绘有学者研究是由雍正开创,“雍正帝喜好茗饮,他不仅崇尚紫砂固有的古雅质感,且讲究材料的配制,创制了柔和淡雅的色泥堆绘。”开启了紫砂器典雅、秀美的时代风貌。另有学者研究“紫砂堆绘装饰始于清朝雍正时期,它源于清朝,盛于清朝。在他的发展过程中一开始借鉴了传统瓷器的艺术装饰风格,在清朝的康熙年间和乾隆年间受到宫廷的追捧和喜爱,整体特点就是色彩鲜艳、亮丽夺目。”可以说清代康雍乾陶瓷业思维发展繁荣,紫砂器堆绘装饰形式的出现更多地是为了迎合统治阶层的审美趣味,尤其堆绘的装饰纹样充分利用了紫砂泥料丰富的颜色及其可塑性强的特点,形成复杂繁缛、富丽堂皇的形式美感。山水题材的堆绘在色彩方面应以传统中国山水画所要求的“随类赋彩”为准则,在纹饰的表现上偏向工整、工致,属于写实一路,需要手工艺人对于山水画的立意及树石等造型了熟于心,利用长期对于紫砂泥料和泥性的了解,层层堆叠、精心营造之后入窑烧制,最终达到立体饱满、色彩丰富的艺术效果。山水画题材堆绘的紫砂壶的装饰语言对手工艺人的要求非常之高,需要较高的空间营造能力的同时,还要对于山水画语言和紫砂泥料的性能了如指掌。故宫藏“乾隆款宜兴烹茶图诗壶”(见图1)高14.8 cm,口径6.5 cm,足径



图1 乾隆款宜兴烹茶图诗壶

10.8 cm,为红色紫砂器型,采用本色堆绘表现雨中老翁归家的田园山水的场景,堆绘精美、造型严谨细腻,是山水画题材紫砂壶堆绘装饰语言的高度呈现。如今,面对一些紫砂矿料的消失和封禁等现实原因,及紫砂泥绘技艺的断代失传等历史原因,建立紫砂壶在色泥调配的经验总结和泥绘技艺的传承方面,都需要我们不断地去摸索,需要在研究前人泥绘技艺的同时需要经过长期不懈地努力探索。

(3) 描金的装饰手法。描金是一种传统的陶瓷装饰技艺,是将金箔研磨成粉,用矾红调和描于紫砂器上,呈金黄色泽。最早紫砂壶的描金出现在清代,“在紫砂壶上以描金作为装饰,始于清乾隆、康熙年间的宫廷用紫砂壶,当时是为了追求富丽堂皇的效果所致”。由于描金紫砂壶多用于宫廷贵族享用,在制作上不仅对泥料器型相当考究,描金的装饰技艺也极为精致,达到了“形、工、料、画”的绝佳呈现。故宫所藏“雍正紫砂包漆描金彩绘壶”(见图2)高13 cm,口径3.5 cm,足径4.5 cm,为方形红色砂泥胎,在黑色髹漆上描金山水图,近处坡上树木成荫,中景水波凌凌,远处宫殿辉煌,描绘技艺精湛绝美,可惜未解决漆皮剥落的问题。到乾隆时期,由于乾隆皇帝对于紫砂壶的喜爱,其亲自监制紫砂图样并专门制作以供其使用,此时的紫砂壶描金作品制作精良、富丽堂皇,达到了历史最高水平。在紫砂壶胎体上进行描金山水画绘制具有较高的成本和难度,一是原材料较为贵重,制作工艺繁琐;其次描金山水画需要考虑烧制完成后的效果,对手工艺人们在技术上和艺术上都要求非常之高,目前从市场调研的情况来看,较为多的表现样式是洒金和贴金等这些较为简单的工艺,所以像描金山水此类传统工艺需要去挖掘和保护起来,形成专门的资料库和专家库,积极探索和摸索中再现这门精湛的手工技艺,这对于文化繁荣、文化复兴和文化传承来说具有重要的现实意义。



图2 雍正紫砂包漆描金彩绘壶

3 紫砂壶山水画题材刻绘艺术品格的提升与实践探索

中国山水画题材的紫砂壶刻绘是紫砂器刻绘工艺的一个方面,涉及绘画、雕塑、工艺等多个领域,是同时具有平面视觉和立体空间的一种造型艺术。中国山水画是对于自然生命的真实描绘,是中国传统文化在艺术形式上的一个特殊载体;紫砂壶独特的双气孔结构(内外通气而不通水)作为茗饮的利器,二者的结合是实用与艺术的统一,也是“寄情”与“畅神”的融合,可以说中国山水画的审美价值提升了紫砂壶在实用性上的艺术美。

(1) 笔墨精神。山水画题材的紫砂壶刻绘的质感应该从山水画中汲取充分的养料,才能升华、提升这类作品的艺术价值。这就如同篆刻作品,艺术家需在书法上具有极高的造诣,才能在篆刻作品中建立新高度。当然手工艺人们所面临的难度不仅仅局限在笔墨功力的提升上,还在于所刻绘对象泥料、泥胚的复杂性。泥料的调与国画颜料的色、墨的调和还是有本质区别的,不同泥料烧制前后差异较大,而且不同的烧制温度和烧制环境对于色彩的呈现也具有重要的影响,但是其中最核心的“笔墨精神”是统一的,也就是说传统中国画所讲的“气韵生动”的品评绘画的标准,也适用于山水画题材紫砂壶刻绘作品的审美标准。“谢赫六法”不仅适用而且还具有实践指导意义,如:“古法用笔”、“应物象形”、“随类赋彩”等等这些都对紫砂刻绘在笔墨、造型、设色等方面具有重要的借鉴。在笔墨上无论是用刀刻、泥绘还是描金都应当避免绘画所讲的“板”、“刻”、“结”以及“妄生圭角”的弊病,讲究的是用笔为先、墨随笔出;在设色上应当“随类赋彩”,根据紫砂泥料中的各类颜色,对照自然物象进行艺术的加工或处理。可见,紫砂壶刻绘应当在传统绘画中汲取充分的养料,才能使其在不断的变革创新中发扬光大紫砂文化。

(2) 意境营造。“谢赫六法”所述“经营位置”是关于画面构图立意的,构图立意关乎画面的整体格调的高低,不容忽视。清代邹一桂就言“愚谓既以六法言,亦当以经营为第一”,可见构图立意关乎作品

的成败和意境的表达。目前市面大多数山水题材的紫砂壶刻绘作品较多的还是传统的构图样式,多取自《芥子园画谱》中,通过对比研究可得,板刻印刷发行的《芥子园画谱》给紫砂刻绘提供了直观的“模板”,便于上手且较为工整,能够容易为普通大众所接受,而且这种“模式化”、“样本化”的山水画图式俨然成为批量化生产的模本,手工陶手们按照既定的模板进行“复刻”,作品的艺术性大打折扣,当然也有一些手工艺人们引入了一些现代绘画的样式在进行大胆的改革和创新,虽有新意但还是缺乏艺术性。另外,“合作”的模式成为了新的探索形式,一些手工制陶师傅与专业的山水画家进行合作,画家在做好的泥胚上进行绘画,然后再由手艺人进行刻制,从目前来看,这种合作形式有效地提升了山水画题材紫砂壶刻绘作品的艺术高度。但是就目前整个行业制作刻绘工艺还有待进一步的提高,这方面的从业者在图式的意境经营方面首先应该立足传统,从传统的绘画理论和样式中吸收养分;其次吸收借鉴并不等于“依葫芦画瓢”,不能恪守成规,要从自然山水中体悟真实的感受才能创作既有观赏价值又有实用价值的紫砂壶。

中国山水画题材运用于紫砂刻绘的历史较为悠久,产生了很多艺术精品流传于世,是我们学习刻绘技艺的丰富资源。随着我国文化艺术的繁荣和复兴,从事紫砂行业的从业者们应当关注自然、关注生活、关注我们生活着的家园,创作人民喜闻乐见的艺术品为己任,探索宜兴紫砂健康繁荣发展的多种途径,使紫砂艺术赋予更多的文化内涵和艺术品质,这些都需要我们不懈的努力。

参考文献

- [1] 王健华. 试析故宫旧藏宫廷紫砂器[J]. 故宫博物院院刊,2001(03):72.
- [2] 蒋惠娟. 秦权壶的古韵禅意与堆绘装饰[J]. 陶瓷科学与艺术,2021,55(01):82.
- [3] 范志敏. 浅析紫砂装饰手法之描金[J]. 佛山陶瓷,2013,23(04):59.
- [4] 周积寅. 中国画论辑要[M]. 南京:江苏美术出版社.2005.

浅析宋瓷“如玉”质感的表现特征

赖怡莹

(景德镇陶瓷大学, 江西景德镇 333000)

摘要 玉器和瓷器都是承载着中国深厚传统文化内涵的工艺品,在古代受帝王贵族以及文人雅士的追捧和青睐。宋代瓷器模仿和借鉴玉器工艺的造型、纹饰、构图等,也继承了玉文化中崇尚自然美的特质。本文探析中国宋瓷中“如玉”的审美质感表现,品味独特的宋瓷风采。

关键词 宋瓷;玉;质感

宋代是传统制瓷史上一个非常繁荣的时期,宋代社会商品经济得到了较大的发展,城市空间的繁荣与市民文化的兴起导致宋代的社会文化也十分宽松,宋代的科举制度与精英化的社会阶层构成,使得宋代士大夫成为在政治、文学、艺术等多种领域的复合主体。随着文人阶层兴起,各种工艺品受不同思潮的影响也表现出活跃的创造力,宋代的陶瓷也在南北方文化的碰撞中得以突破和发展。宋瓷的种类繁多、样式精美、烧造工艺精湛,每个窑口烧造的瓷器都拥有同样的“如玉”质感表现。

宋代理学思想是当时社会思想意识的一个主流,其传承了孔孟儒学的哲学思想,强调人们要遵循道德的基本原则,注重个人精神品格上的修养,常常以物喻人。古代君子常常以玉比德,强调一个君子要如玉一般温润典雅,受儒家观念的影响,人们把对道德品格的追求寄托在器物上,玉器承载了人的精神追求,宋瓷模仿玉器的质感,表现出瓷器同样也承载了和玉相同的“以物载道”的功能。

1 温润素雅的釉质追求

宋瓷主要以单色釉为主,不同的色彩体现出不同的文化内涵和审美风格。宋瓷温润素雅的釉色主要表现在追求“类玉”的颜色上,玉的色彩也比较丰富,但是在中国古代人们最推崇白玉,我国封建时期国家用玉制度决定玉色所代表的等级阶层,见于《礼记》中司马彪《续汉书舆服志》的记载:“至孝明帝,乃为六配、冲牙、双瑀、璜,皆以白玉”。这里说明了君王佩纯色的白玉,天子以下地位的诸侯士大夫的佩玉用其它颜色,通过玉礼制将白玉和最高权力地位的象征意义结合,凸显了玉文化中白玉崇拜的社会功能。由于白玉数量有限,古代人们为追求白玉的纯净色彩之美,从而创造出白瓷作为替代品。

白瓷也是最接近白玉的一种器物,拥有如玉般的柔和、温润质感,白玉有庄严、典雅、静穆的美感,也有柔和、恬淡、朦胧的意味。宋代定窑白瓷以白玉

为最高审美标准,顺应宋代人文精神审美,白瓷器质如凝脂,纯净淡雅,其装饰手法主要是刻划花和印花,其风格整体格调高雅,从唐代雄浑大气蜕变为修雅温旭。受宋人追捧的青白瓷也同样具有温润素雅、如冰似玉的特点。宋代有“假白玉”之称的青白瓷,其釉色青中闪白、白中透着淡淡的青色,清淡素雅、温润如玉,符合宋朝文人和士大夫阶级的审美追求。

宋代茶文化兴旺发达,斗茶之风的盛行影响了茶具的生产和使用,其中人们最常用的茶具是建盏,北宋皇帝宋徽宗在《大观茶论》描述到“盏色贵青黑,玉毫条达者为上”,意指建盏釉面如青黑色的玉。北宋文学家范仲淹的《和章岷从事斗茶歌》中也写到:“黄金碾畔绿尘飞,碧玉瓯中翠涛起”。玉瓯意思是指精美的杯、盂一类的盛器,作者将建盏茶具比作玉杯,可见宋瓷的如玉之感深受文人推崇。

宋代信奉传统儒教和道教,道家崇尚“道法自然”,其理念就是要遵循自然规律,效仿自然,也以此形成了追求自然质朴的审美观念。北宋时期汝窑青瓷瓷器彩色清淡高雅、造型讲究,不以自身工艺纹饰而以质朴釉色美化自身为重,体现了宋代道家中清净无为、返璞归真的自然追求。

钧瓷以“清纯淡雅”的优秀风格卓立于世,给人以“似玉非玉胜似玉”的审美体验,受到皇家的追捧。有人总结钧瓷的鉴赏有九个要点,分别为:润、活、纯、变、厚、正、纹、境、浑。其中的润指釉质有玉的温润质感,一种淡淡的如油脂般的光泽,似玉非玉胜过玉,透出温柔滋润的质地美感与道教的审美观完美契合。

2 生动活泼的装饰艺术

宋瓷的如玉质感不仅仅体现在釉质感方面,宋瓷的装饰也体现如玉般的精致含蓄,其装饰艺术主要分两个方面:一是胎装饰,二是纹饰题材。宋瓷的胎装饰和纹饰如同玉雕一样气韵生动,同样的注重原材料的质地美、外形的形式美以及结构的形式美。

宋瓷的装饰纹样表现出生动活泼、平淡儒雅的特点，还以书画作为瓷器纹样装饰。宋代实行科举制度，大量文化修养高深的文人志士组建了文官政府，这些文人的艺术造诣和审美高度都达到了较高的水平，因此宋代的审美趣味主要是文人的意趣起到了引领潮流的作用，他们的审美主张对宋代玉器和瓷器的风格有深刻影响。自古玉器就受到人们的珍爱，但由于玉器的稀缺性，青白瓷代替了玉器成为各个阶层都能使用的器物，青白瓷从宋代开始形成了胎质洁白、釉质温润的特征，除了青白如玉的釉色之外，其装饰表现也十分出彩。在耀州窑、龙泉窑中都有运用的“半刀泥”刻花装饰非常独特，其特点如同玉雕的浅浮雕工艺相似，都体现出刀法流利、刻画细致、典雅细腻的特点，宋瓷中的半刀泥技法和玉雕中的“浅浮雕”具有同样层次丰富的美感。

在宋代，中国的制瓷业进入了一个非常繁荣的时期，五家官窑和八家民窑竞相辉映。耀州窑作为著名的北方窑场，大量生产其独特的雕花和印花青瓷，成为北方青瓷的代表。耀州窑技艺高超的工匠们在前人的基础上不断提高工艺科技、持续创新，吸取了其它窑场的优点，烧制出的瓷器工艺、装饰、色彩等各个方面都足以和玉相比，故宋元丰七年《德应侯》碑记载：“锻炼累日，赫然乃成；击其声，锵锵如也；视其色，温温如也；其做工巧如范金、精比琢玉”，这已然将瓷器比作玉器。

耀州窑青瓷上雕刻的图案纹饰生动流畅，在胎体上凸显出浮雕般的立体感，而且充分显示出刻刀在切割线上的锋利和圆润的动态，在上述两行刀刻出图案的大轮廓后，最后用多齿的篦子工具在凸雕的主轮廓上精巧地勾勒出花瓣纹理和脉络，完成了优美生动的雕刻图案，再辅以融化后深浅不一、晶莹剔透的温润釉面，使其具有多层次、多节奏、和谐交织的艺术美感。

宋瓷的纹饰之美也同样别具一格，与玉器的纹饰一起表达了细腻纯真、意境高雅的文人格调。宋人也擅于借鉴吸收其它工艺的优点，突破材质、技法的界限，将刻划工艺结合寓意丰富、形象多元的纹饰题材为宋瓷的美感增添了变幻的层次，借鉴和模仿玉器的工艺与质感为宋瓷丰富了装饰艺术语言。

宋代玉器中流行童子形玉佩，童子的造型特点是头大脸宽，五官较为集中，眼睛呈半圆形，眉毛向下八字，口唇很小，穿短上衣或小背心。其动态活泼有趣，多为滑稽，或嬉戏、或走舞，最常见的姿态是手持荷叶站立，形象生动活跃，孩子顶着一片荷叶，所以寓

意“连生贵子”。宋瓷中也不乏同类的纹饰造型，如“童子执荷枕”和“定窑白釉童子瓷枕”，表现出了孩童天真活泼、憨态可掬的形象。孩童眉眼清秀、双眼圆睁、神情轻松、心满意足，整个作品细腻丰富、塑造精致。宋瓷中的婴戏纹是常见的图案之一，描绘的是儿童的日常生活，形象俏皮、活泼生动、笔法简单，只需几笔就能表现出孩子栩栩如生的神态，具有浓厚的生活气息和趣味。古人也将瓷枕称之为“玉枕”，因为玉、瓷质感滋润细腻，给人心旷神怡质感，肤感冰凉舒适，甚至有“明目益睛，至老可读细书”的作用。由此可见，宋瓷不仅在视觉、触觉上追求“如玉”质感的享受，甚至功能效用都在表现着玉的特质。

3 崇尚自然的审美情趣

玉文化中尚玉观念的起源就是从人们对玉石自然温润的色泽质感的审美中形成的，通过对玉的自然属性的审美体验发展出了传承前年的尚玉文化，玉和宋瓷同样具有平淡自然和充满艺术之美，蕴涵着中国传统文化中独特的审美精神。

人类艺术创作的最直接灵感之源是自然，人类所得都来自于大自然的馈赠，人们从自然万物中汲取美的元素运用在玉石和瓷器的设计当中。仿生设计便是这样发展起来的，在古代虽无仿生设计这一概念，但是古代匠人有着不一样的巧思妙想，通过模仿生物形态来实现对器物艺术价值的体现。宋代文人清雅含蓄，他们对于文学的热爱，将植物的精神象征用于陶瓷仿生设计之中，古人有：“予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖。”“不是花中偏爱菊，此花开尽更无花。”植物的高尚品格也是它们对于器物最好的精神寄托了。宋瓷中有许多仿生类的器型常常以植物为模仿对象，例如参照莲花造型的“北宋汝窑青瓷莲花温碗”和“影青莲子形盖碗”，融合自然界中自然优美的形体和简洁抽象的器型，玉质感般的颜色衬托出荷叶的青翠，看上去栩栩如生，器物轻薄、清透润彻，仿佛真正达到了“出淤泥而不染”的意境，玉器的审美和瓷器的审美都源自于对自然美的追求，达到“以形写神”的艺术境界。

在儒、释、道的哲学观念影响下，宋瓷崇尚天真自然、天人合一。钧瓷是融三家哲学境界于一体的器物，表现为：儒为形，端庄大气，百炼成仁；佛为釉，自然幻化，见性见心；道为魂，天人合一，道法自然。钧瓷的窑变现象更是千变万化、耐人寻味，古代文人常以“夕阳紫翠忽成凤”、“江碧鸟逾白，山青花欲燃”等诗句来赞誉这种窑变之美。钧瓷将自然美和艺术美

(下转第42页)

论当代青花和传统青花的碰撞

赵新仪

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘要 中国景德镇陶瓷艺术源远流长、底蕴厚重,一向以学术引领业界而著称的中央美术学院在陶溪川——景德镇当代艺术的重要策源地,举办一个带有实验性质的中国当代瓷画学术展,展览着眼于绘画的独立性与纯粹性,以境界高远、素朴凝练的青花入手,努力进行具有实验性与开拓性的当代艺术创作。本文借此从当代和传统青花的发展入手,探讨现代青花和传统青花的碰撞。

关键词 景德镇;陶瓷绘画;传承与创新

0 引言

北京保利在2011年将画家王步的青花灵禽春夏秋冬四屏釉下青花绘画作品拍出2700多万的价格,在一定程度上也体现出景德镇青花也越来越受到世界的关注。我们传统青花绘制领域中有王步,有很多优秀的青花画师,他们的造诣、影响力、状态都非常好,但是景德镇青花绘画在很长一段时间内还是处在一个比较迟缓的发展阶段,更深入地探讨景德镇青花绘画的现状,力求在东西方文化艺术关系中寻找营养,在精神和媒材相互碰撞中寻求平衡,为当代青花绘画的创作提供了一个可能的方向。

1 景德镇青花发展的历史概要

青花始于唐代,但是由于当时的政治、经济、文化等因素的影响,青花一直处于萌芽阶段。在唐代出现了许多名窑,北方有邢窑、定窑等名窑产白瓷,南方以越窑为代表产青瓷,南青北白的格局开始形成,瓷器呈现繁荣的发展势头,并且源源不断地出口国外。宋代,瓷器工艺进一步发展,景德镇被封为瓷都,主要进贡瓷器种类是青白釉。到了元代,景德镇成了陶瓷绘画的中心,这时候的瓷画不仅具有鲜明的时代特征,而且绘画风格也融合了先前现实主义的优点,青花瓷有了风景、山水、动物,还有许多融入传统的人物故事的绘画内容。

元代青花笔法精巧细致,青花装饰层次丰富,从器物底部到头部布满龙纹,有些高达十层,在元代还创烧了釉里红,元青花绘画技法的成熟为明清后面釉上彩绘的发展创造了新势头。

明代是青花的时代,这时候青花瓷的工艺十分成熟,早期以永乐、宣德为代表的青花瓷达到了炉火纯青的地步,中期以成化为代表,到了晚期以嘉靖、万历为代表。明代青花纹饰丰富,装饰题材极其广布,色釉青花、青花加彩,精美绝伦。

清代康熙、雍正、乾隆三代,瓷都景德镇一家独大的局面进一步加强,为中国古代制瓷史写下辉煌的一笔。清代青花内容题材广布,人物是清代重要的绘画题材。青花发色呈宝石蓝,与明代相比更加纯净通透。其中康熙时期是青花装饰的顶峰,色泽青翠艳丽,画面出现“分水”技法,料分五色与中国画中的墨分五色有异曲同工之妙。

现代青花从粗犷随性的画风到繁复的细致描绘,从简单的图案装饰到逼真的真实场景再现,青花艺术一直处于不断地发展和演变。当代景德镇青花艺术在历代青花的优点中继承和发扬,也绽放出耀眼的光辉。上个世纪,王步在青花艺术创作中将文人画和中国画的精神内涵和技法结合起来,独创了“分水写意法”,这使得青花绘画突破了传统绘画的桎梏,为当代青花绘画开创了新的绘画风气,但他将仅仅作为一种陶瓷装饰语言的青花艺术的奠基人。罗小聪教授从1989年分配到景德镇陶瓷大学任教,立志于开辟一条新的青花路径,通过20多年的研究,创造了青花“剃青”工艺,作品多以风景为主,用写实与现实主义的形态展现他个人对青花艺术的热情。当代青花创作的新起点代表人物干道甫先生,通过这次展览把他作为传承发展的另一个起点,他同时也是将青花用现代绘画方式来表现的探索者,干道甫的青花瓷作品注重在瓷板上重现我们的日常视觉体验,他很好地利用了青花瓷独特的发色,将他的作品表现得虽看似虚无飘渺但又有精神内涵,在肌理感中追求别致细腻之美。这些青花绘画将中国的美表现得淋漓尽致,也体现了丰富的审美内涵。

2 当代青花对传统青花文化精神的传承

当代青花是指在汲取传统精华的基础上受到当代艺术的影响,它更多表现的是当代人对于美的理解认知,同时也汲取西方艺术的精华,因此它是一个中西

交融的当代青花艺术，它体现的是当代艺术理念，表现的是艺术家当代审美内涵，呈现新的语言特征。景德镇青花绘画艺术的历史发展长达七百年之久，它不仅是景德镇青花绘画匠人的心血，也是中国文化的重要组成部分。在改革开放以后，出现了以王步为代表的景德镇早期当代青花艺术画家，他们将景德镇的传统文化与西方优秀的艺术审美观念很好地融合在一起，从而形成了景德镇当代青花艺术，非常具有时代特色。现在看来，景德镇青花艺术进一步提升的主要矛盾是传承与发展、传承与创新的矛盾，我们不应该将传统与创新孤立起来，寻找两者的最佳结合点才是继续发展釉下青花绘画的关键。

上千年青花绘画不断的进步与发展，有了分水、描线、写意、斗彩等手段。在这样的历史长河中，罗小聪通过学习研究，对青花有了自己的理解，并开创了一种称之为“剔青”的新的青花工艺，在他的艺术风格上，他选择将东西方文化的绘画语言相融合，通过把西方绘画中的黑白对比与东方艺术中的水墨相结合，使画面具有极强的绘画感，使作品能从传统的陶瓷绘画中走出来，创造出自己的艺术。他的绘画风格受到了版画、传统水墨和剪纸艺术的影响，通过中国画的水墨泼染技术，融合西方版画艺术语言，并以刀代笔运用了独创的“剔青”手法。罗小聪将多种绘画方式和形式巧妙地融合到一起，形成了属于他自己的绘画语言，按现代构成的规律来协调画面与器型的关系，他别具一格的审美和绘画风格形成了具有现代意义的装饰效果。罗小聪的陶瓷绘画作品和传统的青花绘画方式大有不同，但因绘画的考究，表现出御瓷的另一番风韵。青白有度、意到“笔”随，屋舍庭院、飞鸟松石、青天白云，一剔一划，线到之处尽显朴拙雄奇的韵味，所以说罗小聪的这种属于他个人的青花瓷艺术语言，利用了青花釉料本身属性的解读和自己对于艺术的理解，他的这种对现代青花绘画艺术的探索精神值得每一位从艺者学习。

3 结 语

通过研究景德镇传统绘画和当代绘画，不仅让我们更深入地了解了传统青花的发展历程、绘画方式和

特点，也让我们看到了景德镇当代青花艺术是如何形成的，景德镇当代青花艺术是艺术家用他们对当代审美的认知，在传统青花的绘画基础上最终形成了景德镇当代青花艺术。近些年，画家对传统青花认知的更新和对当代艺术的探讨不断深化，涌现出来不同的内容题材、表现手段和绘画方式。艺术家们以新思维、新视野、新语境去探索青花的新世界。作为中国国粹之一，景德镇青花瓷历史悠久、源远流长，从元代青花一直流传至现在，始终被世人所推崇，受世人所赞叹。一定意义上来说，景德镇青花在历史上辐射影响了景德镇在历史上的地位，由此而让以青花为名的景德镇享誉世界，也让中国瓷器走向世界。青花瓷已成为中国特有的一个符号，也是中国在美术界的自豪，青出于蓝，存乎黑白万象，瓷与土、木与墨，本相生相克，却幻化无穷生机、历久弥新，仍见玉圆玉润，不失灿烂可爱。当我们以一种自由的语言去诠释心中的青花瓷画时，传统的丰厚馈赠便与自由的创造相融无违，我们敬畏传统，但传统并不能成为我们因袭保守、裹足不前的理由，同时社会的进步与变革主要依赖思想的革命，艺术的发展同样要依赖于思想和观念的转变，学习和思考是现代青花绘画进步的关键和重要环节。现代青花艺术会在传统青花艺术中继续向前发展，将当代艺术的思想、审美、情感融入其中，当代青花艺术会在绘画构思、内容题材和表现方法等方面更丰富地去展现现代艺术家对当代艺术的理解。所谓笔墨当随时代是也，唯愿以努力与勤奋去创造属于自己的青花世界，庶几无愧先贤。

参 考 文 献

- [1] 刘静. 陶瓷艺术的装饰美 [D]. 景德镇陶瓷学院, 2011.
- [2] 刘拾云. 青花瓷的起源与发展 [J]. 陶瓷研究, 1999(03):47-51.
- [3] 张晓波. 现代青花艺术的审美性研究 [D]. 景德镇陶瓷学院, 2013.
- [4] 闰春风. 当代景德镇陶瓷绘画现状考析 [D]. 景德镇陶瓷学院, 2013.
- [5] 曾晶, 袁早华. 景德镇青花瓷工艺的传承与创新 [J]. 陶瓷研究, 2019, 34(05):125-127.

(下转第 42 页)

非遗醴陵釉下五彩艺术教育与德育协同育人的教学模式实践研究

邹幸

(长沙民政职业技术学院, 长沙 412000)

摘要 釉下五彩素以“白如玉、明如镜、薄如纸、声如磬”而闻名天下,首创于清代,是我国湖南醴陵的传统名瓷。我校作为釉下五彩非遗传承基地之一,利用非遗醴陵釉下五彩艺术教育不仅培养学生的艺术审美、设计创作、专业理论研修能力,而且通过醴陵釉下五彩的艺术教育与德育协同育人,让学生在实践活动中潜移默化进行德育教育,帮助学生树立一种正确科学的中国特色社会主义核心价值观、世界观、人生观,同时培养学生思想道德品质,增强学生的文化使命感和社会责任感。

关键词 醴陵釉下五彩;德育;教学模式;协同育人

0 引言

醴陵釉下五彩瓷素以“白如玉、明如镜、薄如纸、声如磬”而闻名天下,首创于清代,是我国湖南醴陵的传统名瓷。我校作为釉下五彩非遗传承基地之一,利用非遗醴陵釉下五彩艺术教育不仅培养学生的艺术审美、设计创作、专业理论研修能力,而且通过醴陵釉下五彩的艺术教育与德育协同育人,让学生在实践活动中潜移默化进行德育教育,帮助学生树立一种正确科学的中国特色社会主义核心价值观、世界观、人生观,同时培养学生的道德思想品质,增强学生的文化使命感和社会责任感。近些年来,高职院校教师对学生开展的各项思想政治教育始终是紧跟新时代要求的脚步,不断向前发展的。随着社会的发展,国家需要什么类型的人才,院校应该培养什么样的人,都需要教师不断更新自己的教育观念,培养出德育和美育全面发展的新时代人才。为了能给中国特色社会主义提供源源不断的知识力量和全面发展的人才,高职院校需要更加关注艺术教育和德育的协同教学,在协同教育实践中培养社会主义需要的人才。

1 非遗醴陵釉下五彩艺术教育与德育协同育人教学的意义

非遗醴陵釉下五彩艺术教育增强了高职院校德育教育的实效性,近些年来,教师对学生进行的德育教育都在不断创新改革,各大院校都在尝试能够让更多学生接受、喜欢感兴趣的德育方法。那么通过艺术教育可以与院校德育形成合力育人,尤其是我校的非遗醴陵釉下五彩艺术教育更能让学生在多元的实践教育中提高德育教育工作效率。醴陵釉下五彩是国家级非物质文化遗产,在对学生进行艺术教育时能更好地形成恰当的教育环境。利用非遗艺术教育来培养学生们的审美能力,丰富学生的艺术理念。非遗醴陵釉下五

彩艺术教育及德育的协同互动育人教学模式为我校学生充分营造了良好活泼的课外学习文化氛围,积极创设健康愉悦的生活课堂,在师生潜移默化中的审美教育实践中,不仅有利于提高广大学生艺术动手实践运用能力,教会了学生手工制作釉下五彩,而且它还能直接使每个学生切身感受到中国非物质文化遗产独有的神奇魅力,增强民族自豪感,达到潜移默化德育的目的。

非遗醴陵釉下五彩艺术教育促进了学生的全面发展,学校给广大受教育者提供了他们所需要的德育和美育,同时也为国家培养了社会所需要的人才。教育是人类社会所特有的一种社会现象,笔者认为中国教育传统的精神核心完全可以用孔子这样的一句话来简单概括:天命自然之是谓性,率性自然之是谓道,修道自然之是谓教。教育目的是先学怎样做人,这本来就是为了修人道而已。所以教育核心是学会认识外部世界,这本来是在于修得自然之道罢了,但是教育精神的本质核心还在于净化人自己的内在心灵,这本是天地之道罢了。因为教育就在于能够给教育人自己以无限发展的内在可能,这本来就是道家所谓的“得道者得势,得势者可以得道天下,明住于道,则暗住于道,自然思想不会随风摆”,也就是说教育思想是能让教育人能有相对独立自由的思想,不需要随风的摆动。教育心灵是开放自由的心灵,这一点是山水之道中的“海纳百川”。高职院校在践行艺术教育和德育的协同发展实践中,对学生形成健全的人格有很大的帮助,老师带领学生进行非遗项目醴陵釉下五彩艺术教育及德育的协同学习辅导过程实践中,学生通过反复练习釉下五彩操作技能突破难点,在不断的打磨练习中锻炼毅力和培养工匠精神,潜移默化中帮助学生形成了积极健康的现代社会核心价值观、世界观、人生观,

提升了学生自己的为人修养,促进了学生文化自信和思想政治教育上的自我约束感。艺术教育和德育相互促进,共同发展,陶冶了学生的情操,健全学生的人格,能够让学生的身心得到全面的提升与发展。

2 非遗醴陵釉下五彩艺术的特点

釉下五彩艺术作为我国传统的艺术形式,是典型的东方文化的审美,其中蕴藏着我国古代匠人的智慧理念。因此,可以说釉下五彩工艺的出现是我国陶瓷发展历史上的一个重要的里程碑,所以在当今收藏界中,釉下五彩瓷器就变得格外珍贵。釉下五彩瓷有自己非常突出的特征,瓷质坚细、釉面光滑、装饰艺术独树一帜,凭借其出神入化的陶瓷制作工艺在收藏界拥有自己的地位。醴陵釉下五彩瓷是绘画、装饰与工艺相得益彰的立体性、综合性艺术,区别于平面绘画作品。陶瓷的艺术创作更要与器型相互协调,同时更为重要的是它还受到工艺和材料的制约,优秀的釉下五彩瓷作品要能体现造型美、材质美、工艺美和装饰美。艺术家们对醴陵釉下五彩持之以恒地研究,不断探索出新的装饰题材和工艺,但依然存在一些问题,走到任意几家瓷厂发现陶瓷器型大体相同,整体不丰富,几年前甚至几十年前的器型一直在重复制作,缺乏新意。在陶瓷艺术创新方面,器型上还缺乏新的探索,工艺上还有突破空间。由此,非遗艺术走进高校是绝佳契机,一方面让中华优秀传统文化得到进一步传承推广,另一方面高校给非遗艺术注入新的活力,给非遗釉下五彩艺术带来新的可能。

3 非遗醴陵釉下五彩艺术教育 with 德育协同育人的教学实践

非遗醴陵釉下五彩艺术教育实现了德育的社会功能实践,《中国学生发展核心素养》中也明确指出了践行“责任担当”原则的三大国家核心素养分别是公民社会责任、国家身份认同意识和公民国际理解。结合我校是非遗醴陵釉下五彩艺术教育基地,我校鼓励和组织学生定期进行非遗醴陵釉下五彩艺术教育的实践活动,在釉下五彩艺术教育和学校的德育活动协同实践的过程中,让学生的艺术教育与中国传统文化贯穿始终,让艺术教育在学生心中的民族自豪感油然而生。在实践课堂上,学生们在教师的指导下体验釉下五彩传统技艺,在学习中体会中国传统文化的魅力。“炎炎暑退茅斋静,阶下丛莎有露光”,这句源自唐代诗人孟浩然的《初秋》,诗句描摹出了这初秋的自然景象,描写之景色虽均是我们寻常人眼中之所见,却也仍都有着其无限美的韵味深蕴在这其中,诗

人们仿佛又静静地享受着大自然中发生的各种无限美妙灵动多姿的万千变化,感受到孕育着这个世界万物生命的那种种无穷的奇妙虚幻。在釉下五彩的实践课堂上,学生们也是这样,无论是在素烧瓷盘上绘制线描稿还是运用釉料着色,均反映出学生在制作中的认真劲和专注度,在不知不觉中锻炼了学生的工匠精神,这正是德育的体现。

非遗醴陵釉下五彩艺术教育实现了德育的个体功能实践。当前,国家对于“美育”工作的重视达到了空前的高度,伴随着国家经济的高度发展,现代大学生的特点,按部就班的艺术教育已经不能满足学术的发展,不能带给学生想要的幸福感。如果学生想在艺术课上获得幸福感,不仅仅需要有贴近学生的丰富多彩的教材,还要学生自身拥有体验幸福生活感受的能力。非遗醴陵釉下五彩艺术教育使学生在赏析作品中感受非遗文化,在动手实践过程中体验釉下五彩艺术传达的情感。从手工制泥坯开始,学生就要分别经历了拉坯、修泥坯、洗泥水、素烧、勾线、汾水、喷白釉等繁杂程序,才能最后完成一件醴陵釉下五彩瓷器,这些实践活动都使学生的意志品质得到有效地提升和完善。

非遗醴陵釉下五彩艺术教育实现了德育教育功能的实践。笔者认为,德育的教育功能是德育的最重要的能力。学校进一步推进非遗醴陵釉下五彩艺术教育,创设非遗釉下五彩学生研究会,设置年级学生社团和校级的学生社团,正是利用非遗醴陵釉下五彩艺术的德育功能。在这里,学生充分发挥自己的特长,在轻松愉快的课堂气氛中发自内心地喜欢非遗醴陵釉下五彩艺术,充分发挥艺术与德育同向同行。釉下五彩艺术教育 with 德育相互促进、相互支持,学生在学习中养成不畏艰难、不轻易放弃的品质,在艺术实践活动中激发审美和创新意识。

4 结 语

非遗醴陵釉下五彩艺术教育 with 德育协同育人的教学实践模式为高校探索新的人才培养方式提供了一定的借鉴经验。非遗醴陵釉下五彩艺术作为中华优秀传统文化之一走进高职课堂,为高职学生的素质全面发展提供了优秀的素材,净化学生的心灵,让学生鉴别真、善、美。老师引导示范,学生通过探究一步一步实践,全体师生都能参与其中并获得体验感、满足感和幸福感,实现了教育者和被教育者的共同发展,二者的协同育人。

参 考 文 献

- [1] 颜世华. 高校德育与艺术教育有机融合促进大学生全面发展研究[J]. 辽宁经济管理干部学院学报, 2011(4):68-69,103.
- [2] 孙湘明, 萧沁. 艺术教育融合模式的建构[J]. 现代大学教育, 2005(1):67-69.
- [3] 林知恩. 醴陵釉下五彩之我见[J]. 陶瓷科学与艺术, 2008(1):53-55.

- [4] 曹欢. 浅谈现代陶瓷绘画艺术形式表现的独特性[J]. 陶瓷研究, 2013(A01):40-42.
- [5] 李岩, 贾真, 付卿, 刘星, 郭墨涵, 袁利国. “非遗”技艺与高职学生职业素质培养的有效融合研究[J]. 才智, 2019(13):113.

(上接第 37 页)

相互融合, 天道与人道、自然与人为的相通和统一, 真正达到了“天人合一”的和谐境界。

宋瓷中的缺陷之美也是自然美的一种体现, 哥窑中冰裂纹就是将缺陷化作独特美感的最好体现, 冰裂纹的产生是由于瓷胎和釉的收缩率不同, 导致在高温的环境下出现了大小不一的开片, 其效果变化自然、和谐, 富有节奏感。明代陆深《春风堂随笔》中记载哥窑形容的是“所陶青器纯粹如美玉”, 这也体现了哥窑纯净自然如玉的质感。

宋瓷的纹饰之美也体现自然之美, 如“汝窑荷花纹洗”, 此洗犹如一朵盛放的荷花, 深具自然清淡之韵, 在使用之时宛如与自然融为一体。这件“荷花纹洗”的开片自然, 釉色和器型相互融合, 表达了人们对自然朴素之美的追求, 色彩斑斓、浑然天成的钧瓷窑变, 清新淡雅的汝窑汝瓷, 化腐朽为神奇的开片瓷, 无一不体现了宋人追求的空灵含蓄、自然平淡之美。

4 小 结

从儒家提出“玉德学说”之后, 尚玉观念在社会兴起, 人们对瓷器如玉质感的追求促使了宋代瓷器的

繁荣发展, 说明了社会的思想文化背景对陶瓷工艺发展有巨大影响力, 同样, 在宋代当时的社会政治文化环境和士人的思想意识主流下形成的儒家文艺美学思想, 宋代的瓷器也遵循了自然质朴的艺术审美风格。李泽厚先生对宋代美学的评价, 总结宋代的美学是细洁净润、色调单纯、趣味高雅的, 追求和谐的韵味之美, 这样的评价用于宋瓷风格上也同样恰当。

宋瓷是“观物取象”、源于自然, 通过以形写神的方式塑造自然, 在釉色、造型、装饰、人文内涵方面都充满了丰富的意蕴。宋瓷追求如玉质感的表现更多的是追求人与自然中和谐的“天人合一”。人们追求如君子般朴素淡泊、温润如玉的境界, 而宋瓷“如玉”质感的表现正是体现了这一境界, 宋瓷淋漓尽致地体现了宋代社会的审美情趣和时代风格。

参 考 文 献

- [1] 穆朝娜. 玉论[M]. 科学出版社. 2016.
- [2] 杨敏. 浅析宋代玉器与瓷器之关系[J]. 陶瓷研究. 2018.
- [3] 吴中杰. 中国古代审美文化论 史论卷[M]. 上海古籍出版社. 2003.
- [4] 李知宴. 中国古代陶瓷[M]. 天津: 天津教育出版社. 1991.

(上接第 39 页)

On the collision between contemporary blue and white and traditional blue and white

Zhao Xinyi

(Jingdezhen ceramic institute, Jingdezhen 333403)

Abstract China Jingdezhen ceramic art has a long history and profound heritage. The Central Academy of fine arts, known for its academic leadership in the industry, held an experimental Academic Exhibition of Chinese contemporary porcelain painting in taoxichuan, an important source of Jingdezhen contemporary art, which added new content to the world's traditional ceramic art of Jingdezhen. Focusing on the independence and purity of painting, the exhibition starts with high-level, simple and concise blue and white, and strives to carry out experimental and pioneering contemporary art creation. Starting with the development of contemporary and traditional blue and white, this paper discusses the collision between modern blue and white and traditional blue and white.

Key words Jingdezhen; Ceramic painting; Inheritance and innovation

直接电纺制备多孔 γ - Al_2O_3 纤维研究温佳杰¹ 许凯政¹ 李润康¹ 吕东风¹ 崔焱^{1,2} 于洋² 陈越军¹ 魏颖娜¹魏恒勇¹ 于云² 卜景龙¹

(1 华北理工大学材料科学与工程学院, 河北省无机非金属材料重点实验室, 河北唐山 063009; 2 中科院特种无机涂层重点实验室, 上海 201899)

摘要 本文以羟基氯化铝为原料, 去离子水为溶剂, PVA 为助纺剂, 采用静电纺丝技术制备出多孔 γ - Al_2O_3 纤维。通过 XRD 和 SEM 分析纤维的物相组成与显微结构, 利用比表面积分析仪表征纤维的孔结构参数。结果表明: 采用静电纺丝可直接制备出多孔氧化铝纤维, 物相组成为 γ - Al_2O_3 , 纤维直径约为 500 nm, 表面存在一定量的孔结构, 平均孔径为 7.7 nm, 比表面积为 31.5 m^2/g 。

关键词 静电纺丝; 氧化铝; 纤维; 比表面积

基金项目: 本研究由国家自然科学基金(51272066)、河北省自然科学基金(E2019209474)和中国科学院特种无机涂层重点实验室开放课题(ICM-202006)资助。

0 引言

多孔氧化铝纤维因其化学稳定性好、热导率低、使用温度高等突出性能而备受关注^[1], 在保温隔热、吸附、过滤等领域显示出其优越性^[2]。因此, 制备出高比表面积的多孔氧化铝纤维将会推动其在上述领域的应用。

多孔氧化铝纤维的制备方法有模板法、水热法、静电纺丝法等^[3], 模板法和水热法所制备的多孔纤维直径为微米级, 直径较大并且孔结构难以控制, 因而导致其比表面积较小; 而静电纺丝法制备的纤维孔结构易调控且纤维直径为纳米级, 比表面积较大。

例如王鹏^[1]以液体石蜡作为分相助剂, 采用同轴静电纺丝法制备出多孔氧化铝纤维, 经过 800 $^{\circ}\text{C}$ 热处理后其比表面积可达 108 m^2/g 。然而, 同轴静电纺丝需要同步调控内外液参数才可以获得多孔结构。为此, 本研究选用操作更为简单的单轴静电纺丝法, 在不使用分相剂的前提下, 直接制备多孔氧化铝纤维, 并探讨其多孔结构的形成过程。

1 实验

将 6 g 聚乙烯醇(PVA)加入到 60 mL 去离子水中水浴加热到 80 $^{\circ}\text{C}$, 并搅拌 2 h 得到 PVA 水溶液。取 10 mL 上述 PVA 水溶液, 将 4 g 羟基氯化铝加入其中磁力搅拌 1 h, 静置两天以消除气泡, 得到纺丝液。采用如下参数制备多孔氧化铝前驱体纤维: 纺丝电压为 28 kV, 推进速度为 0.5 mL/h, 接收距离为 15 cm。对前驱体纤维于 800 $^{\circ}\text{C}$ 热处理, 升温速率为 5 $^{\circ}\text{C}/\text{min}$, 保温 2 h, 得到多孔氧化铝纤维。

1.1 测试与表征

采用 X 射线衍射仪(D/MAX2500PC)分析产物的物相组成, 扫描速度为 10 $^{\circ}/\text{min}$, 扫描角度为 10 ~ 80 $^{\circ}$ 。利用扫描电子显微镜(S-4800)观察样品微观形貌, 用全自动比表面积分析仪(3H-2000PM1)测定了样品的 N_2 吸附-脱附曲线。

2 结果与讨论

2.1 物相分析

为分析静电纺丝技术制备的前驱体纤维经过 800 $^{\circ}\text{C}$ 热处理的物相组成, 对其进行 XRD 分析, 结果如图 1 所示。在其图谱中有七个衍射峰位于 19.58 $^{\circ}$ 、31.93 $^{\circ}$ 、37.60 $^{\circ}$ 、39.49 $^{\circ}$ 、45.78 $^{\circ}$ 、60.45 $^{\circ}$ 、66.76 $^{\circ}$ 处, 它们分别对应 γ - Al_2O_3 晶体(PDF#29-0063)为 (1 1 1)、(2 2 0)、(3 1 1)、(2 2 2)、(4 0 0)、(5 1 1)、(4 4 0) 的晶面指数, 表明制备的氧化铝纤维物相为 γ - Al_2O_3 , 但衍射峰强度不高, 表明纤维中氧化铝晶体发育并不好, 该纤维活性较高。

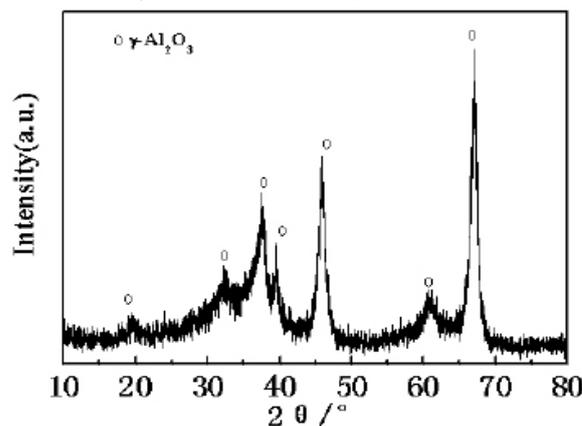


图 1 γ - Al_2O_3 纤维的 XRD 图谱

收稿日期: 2021-08-25

通讯作者: 崔焱, 邮箱 cuiyi870322@163.com

2.2 形貌分析

合成纤维的 SEM 照片如图 2 所示, 由 SEM 图片可知, γ - Al_2O_3 纤维较为连续, 其直径分布均匀, 平均直径 300 nm 左右。此外, 纤维表面不光滑, 存在一定纳米孔结构。

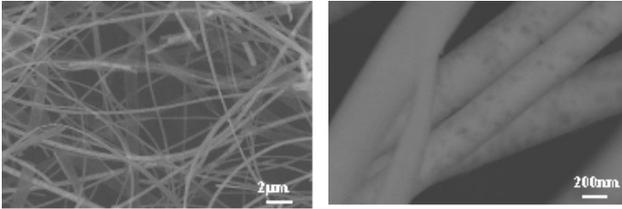


图 2 γ - Al_2O_3 纤维的 SEM 图片

2.3 孔结构参数分析

为进一步分析 γ - Al_2O_3 纤维孔结构, 对其进行了 N_2 吸附/脱附实验, N_2 吸附/脱附曲线及 BJH 孔径分布曲线由图 3 所示。由图 3 可知, 样品的 N_2 吸附/脱附等温曲线为 IV 型, 在 P/P₀ 为 0.4 ~ 1.0 范围内存在 H3 型回滞环, 当相对压力增大至 0.9 时, 吸附量迅速上升, 表明该 γ - Al_2O_3 纤维具有典型的介孔结构。由孔径分布曲线可知, 样品的比表面积为 31.5 m^2/g , 孔径分布较为集中, 平均孔径为 7.7 nm, 总孔容为 0.1 cm^3/g , 纤维中孔的形成与热处理过程纤维中的 PVA 热分解有关。其成孔机理如图 4 所示, 热处理过程中, 羟

基氯化铝从纤维内部扩散到表面, 由于羟基氯化铝的分解不会引起纤维结构的坍塌, 能够达到制备多孔氧化物纳米纤维的要求, 并且 PVA 分解产生的气体从纤维内部向外扩散, 进一步导致了微孔的形成^[4]。

3 结论

通过直接静电纺丝可以制备出直径均匀的多孔 γ - Al_2O_3 纤维, 纤维表面存在大量介孔结构, 比表面积达 31.5 m^2/g , 其在保温隔热与吸附领域存在较好的应用潜力。

参考文献

- [1] 王鹏. 静电纺丝法制备氧化铝和莫来石多孔陶瓷纤维 [D]. 华北理工大学. 2015.
- [2] Huang C, Thomas N L. Fabrication of porous fibers via electrospinning: strategies and applications [J]. Polymer Reviews, 2020, 60(4): 595-647.
- [3] Wang T, Kong S, Jia Y, et al. Synthesis and thermal conductivities of the biomorphic Al_2O_3 fibers derived from silk template [J]. International Journal of Applied Ceramic Technology, 2013, 10(2): 285-292.
- [4] Xia X, Dong X J, Wei Q F, et al. Formation mechanism of porous hollow SnO_2 nanofibers prepared by one-step electrospinning [J]. Express Polymer Letters, 2012, 6(2).

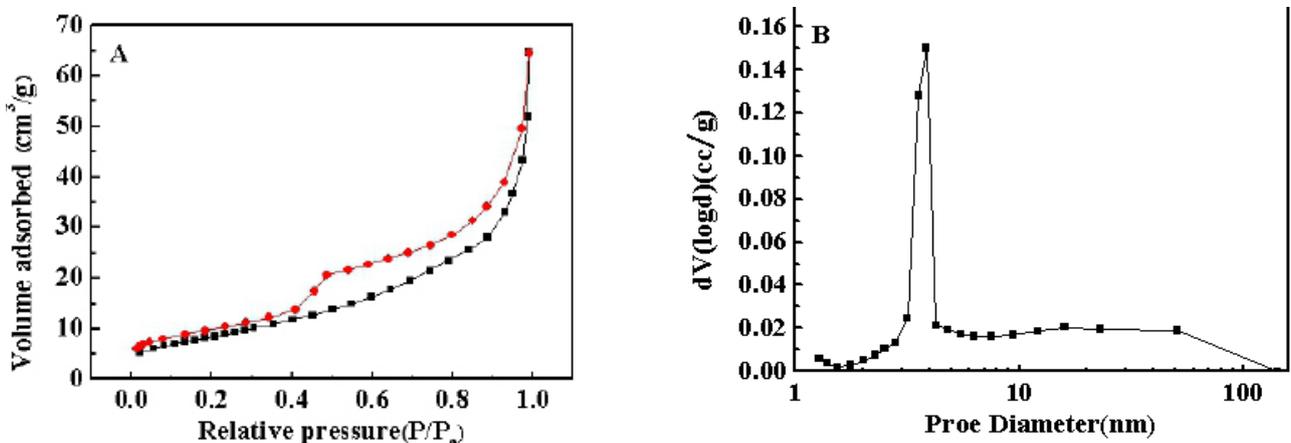


图 3 (A) γ - Al_2O_3 纤维的 N_2 吸附-脱附等温线, (B) BJH 孔径分布曲线

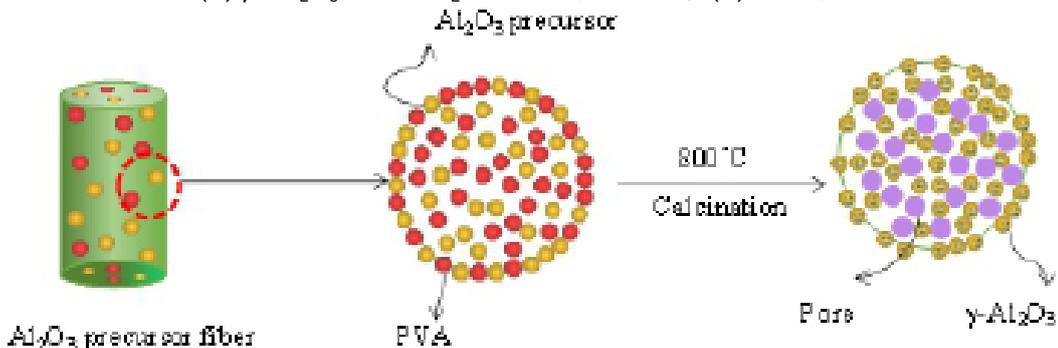


图 4 γ - Al_2O_3 纤维的成孔机理图

紫砂艺术与佛文化的渊源

——论紫砂壶“僧帽提梁”的创作

潘国风

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶是幽静的、不事张扬的，无论是简约质朴的光器，还是整齐生动的筋纹器，或是栩栩如生的花器，它们的核心始终是幽静、雅致的，每把紫砂壶都有属于它的深刻主题，它是沉静的焕发着生命张力的，因此紫砂壶也才能以与时俱进的生命力量不断发展，立足于传统文化艺术之林。本文以紫砂壶“僧帽提梁”为例，浅谈其造型审美和文化审美。

关键词 紫砂壶；僧帽提梁；造型设计；文化意境

宜兴紫砂壶起源于北宋、兴盛于明清，历经几百年的发展逐渐形成了完善的造型艺术体系，从光器、筋纹器到花器，紫砂壶以精彩纷呈的造型出现在人们视野中，满足了不同人群的审美情趣。然而，无论是简约质朴的光器，还是整齐生动的筋纹器，或是栩栩如生的花器，它们的核心始终是幽静、雅致的，这主要表现在以下几方面：其一泥料，原矿材质紫砂土褪去火气和土腥气后，在泡养下逐渐显现幽静的、温润如玉的光泽感，让人爱不释手；其二造型，紫砂壶的造型无论如何变化都脱离不了实用性，它不会一味地求新求异，而是美学设计和茶文化的主题相呼应，给人以雅致温馨的氛围；其三文化意境，紫砂壶是幽静的、不事张扬的，每把紫砂壶都有属于它的深刻主题，它是沉静地焕发着生命张力的。因此，紫砂壶才能以与时俱进的生命力量不断发展，立足于传统文化艺术之林。

1 紫砂壶“僧帽提梁”的造型设计

紫砂壶经过几百年的发展，各种造型层出不穷，可谓造型艺术的宝库。其中，有一些壶型深受人们的喜爱，经过历史和时间的检验流传下来，长盛不衰，成为代代相传的经典器型。“僧帽壶”便是这样一款器型，这是款独特的器型，包涵了少数民族文化、宗教佛学、瓷器发展史等，是多种传统文化的结合，不仅是紫砂壶艺术上的经典，也映照了中国悠久的历史文化，在紫砂艺术中有着举足轻重的地位。当然，经典器型也可以用不同的方式去演绎，经典款“僧帽壶”是方器，造型棱角分明、精雅独到，整体给人以刚健挺拔、神韵自若之感。这款“僧帽提梁壶”（见图1）打破传统，壶身设计与“合欢壶”身造型相似，由两半拼合而成，中间一根细玉带与之结合，壶体扁而不塌、匀挺有力，饱满的壶身给人以圆融之感，壶底稳定地立于平面，挺拔端庄；作品重点在于壶口的设计，

壶嘴近似鸭嘴，另侧多边形翘起，形如僧人之帽，壶嘴、壶把的大小粗细与整体比例协调得体，壶盖面层次有序加高，正托起了花顶摘手，使其更显端庄、内敛，制作精致，使人爱不释手；壶盖为截盖形式，圆形截盖向上隆起呈半圆状，与壶身比例协调、自然圆和；截盖之上以葫芦作钮，葫芦钮以镂空手法刻出佛像，造型十分精致，钮下方刻绘数片叶形如莲台，莲花瓣的比例及畅开的角度有一种莲花正在开放的态势，与佛教之事相宜；壶把采用提梁设计，从壶肩两侧自然向上划过一道圆和流畅的弧线，在实用性上提携更方便，在美学设计上营造出优雅的虚空间，与敦厚的壶身相中和，符合虚实结合的美学设计。整器造型端庄规正，运线匀挺有力，质朴稳重大方，为紫砂壶中之珍品。



图1 僧帽提梁壶

2 紫砂壶“僧帽提梁”的审美意境

木心在《云雀叫了一整天》中写道：“无审美力者必无趣”，可见审美才是一个人最高级的教养，没有审美的人必将很无趣。紫砂壶源远流长、发展至今的奥秘也与它的审美意境密不可分，现代紫砂壶的审美不仅体现在实用性和造型设计上，更体现在文化意境上。紫砂壶“僧帽提梁”将造型审美和文化审美相互结合，给人以独一无二的韵致。作品以僧帽为造型，具有特别的文化意蕴，僧帽是出家人所戴的帽子，是严持戒律的象征，在历代都是佛教圣洁之物。佛经有云：“我为沙门，处于浊世，当如莲花，不为污染”，花开见佛性，莲花是圣洁的象征，与佛教有着密切的关联，佛教的塔座等都是莲花造型，此壶钮下以莲花绽放于紫瓿之上，恰似五佛冠僧帽，为作品注入佛之灵性智慧。壶钮为葫芦钮，葫芦象征着“福禄”，

从紫砂壶“问秋”感悟人生的圆满之境

黄臻

(宜兴 214221)

摘要 每一把壶都是诗意与人性的抒发，具有独一无二的人文情怀，毕竟优秀的紫砂壶的创作从不是矫揉造作，而是自然真情的流露。对我而言，紫砂壶不仅是茶人的好友，更是我的知己，内心的柔情与思绪都能通过紫砂壶得到表达与抒发，本文以紫砂壶“问秋”为例，浅谈其创意来源与人文情怀。

关键词 紫砂壶；问秋；造型设计；人文情怀

紫砂壶，既是日常可亲的实用品，可以斟茶倒水；又是巧夺天工的艺术品，可以欣赏把玩。既能静静地守候在田间地头，为辛苦劳作的农人消烦解渴、祛暑送凉；也能于风雅竹炉上，伴骚人墨客吟诗作画、纵论古今。既能在街市巷陌的老茶馆中迎来送往，让忙于生计的人们有了面对内心的悠闲，为平淡的日子增添几多绵长滋味；又能在艺术品争奇斗妍的舞台上闪亮登场，吸引无数惊羡的目光。对我而言，紫砂壶不仅是茶人的好友，更是我的知己，内心的柔情与思绪都能通过紫砂壶得到表达与抒发。

1 紫砂壶“问秋”的创意来源

秋天已在眼前，来自秋天的风、旷野的风，夹带着桂花略带清甜而忧郁的香，它就那样霸道地席卷了所有人的呼吸，不由人抗拒，深深地吸气，连同那份清甜与忧郁一同渗进了身体的每一个细胞。风催动了这个季节，催黄了曾经那么浓郁的绿，催红了曾经那么青绿的果实。繁花在这样的风中残败、萎落，密叶在这样的风中飘零、沉寂。每一朵残花，每一片黄叶，都在风中述说着一个不一样的故事，如同它所经历的岁月一般。当它们不得不向时光低头而告别枝头，也会毅然决然从风中坠落，在地面翻滚一番后沉默如斯、静默无语。这个季节，就这样少了来自盛夏的喧闹，多了一份静谧的忧伤。你听，只要聆听窗外秋虫的吟唱，你就知道气温已不若前不久那样的高亢了，虫儿真的有一种天生的敏感，它事先就知道了季节的更替、天气的转寒，于是乎连同叫声也从激昂高亢之调转为低吟浅唱。每日都有虫儿在生，也都有虫儿死。或许，就在那样的大自然合奏曲中，就有了颓然萎落，如同世间一切有生命的物事，无不在经历着这样的更新交替。之所以这样坐在窗前看黄意，听秋情已是恍若隔世，只是因为没有了那份很久以来都能够葆有的娴静之心，倘若失去了那样一个闲适安然的心境，也就绝不可能有真正意义上的澄明与清澈的静。在那一刻，

突然想要创作这样一把叫“问秋”的紫砂壶（见图1），将这份闲适的心境通过此壶表达出来。在我眼里，每一把壶都是诗意与人性的抒发，具有独一无二的人文情怀。毕竟，优秀的紫砂壶的创作从不是矫揉造作，而是自然真情的流露。



图1 问秋壶

2 紫砂壶“问秋”的造型设计

自然界给我们提供了取之不尽、用之不竭的创作素材，人在自然环境中生活，周围的一切，天、地、自然所具有的灵性能够在人的身上产生出一种感应，使得人和自然之间在精神上相互融合，这种感应需要我们用一种顺乎自然而细腻的情感去体味，于是一切万物都有了人的情感，我们也似乎可幻化成万物一切。紫砂壶“问秋”的创作源于我自身赏秋时的灵感，但内心的这份诗意与柔情该通过什么来表现呢？经过反复思考，我决定制作一把花器，生动却不能繁琐，将秋天的一颗老树作为作品的器身，以光器形式制作壶身，身筒为敦厚稳定的圆柱形，如同老树挺拔有力的树桩，壶身线条利落流畅、一气呵成，壶体周正、匀称有力，壶底平足、更显稳定，彰显出老树顽强厚重的生命力；流、把皆以树干为原型，三弯流转折自然，壶把弯而有力，流、把上饰以清晰明显的树结，意趣横生，壶身靠近流、把处贴饰以几片伸展的枝叶，叶片表现出萎缩的趋势，虽为静态的画面，却将叶片即将凋零的状态表现得淋漓尽致；壶盖为嵌盖，略微盈起自然的弧度；桥钮拱出于盖面，桥钮如同一段遒劲的树根，深深扎根，尽显坚韧与劲拔；壶身采用陶刻的装饰技法刻“问秋”二字，字体方圆周正、用刀有力、入木三分，与整体装饰相协调。作品选用优质原矿段泥制作而成，细腻的泥质间隐约有金沙闪现，给人以古朴清雅的感觉。此外为这把紫砂壶搭配了一个壶承，

一几，一壶，一幽居

——论紫砂壶“幽居”的创意设计

杨红伟

(宜兴 214221)

摘要 自古以来中国人便以质朴为美，紫砂材质朴素而略显幽光，可谓是中国本色美的代表，再加上紫砂壶泡茶的优越性，以及在长期发展过程中演变出的完善的造型体系，使得紫砂壶深受人们喜爱，成为很多高雅人士的日常必备或案头清供，被文人雅士们赋予了丰富的文化价值，增加了紫砂壶高雅不俗的韵味，从而形成了独一无二的紫砂文化，在世界艺苑中绽放异彩。本文以紫砂壶“幽居”为例，浅谈其造型设计和人文意境。

关键词 紫砂壶；幽居；造型设计；人文意境

中国历史悠久，在古代人们认为金、木、水、火、土是构成万物的根本，紫砂壶由独特的材质原矿紫砂泥制成，泥料中有水、土、砂，烧制的过程中用木、用火，因此人们常将紫砂壶与五行联系起来，认为紫砂壶富含了五行属性，包含了大千世界。孔子曾经有过这样的美学评论：“白玉不雕，丹漆不文，宝珠不饰，质有余者不受饰也。”可见，自古以来中国人便以质朴为美，紫砂材质朴素而略显幽光，可谓中国本色美的代表，再加上紫砂壶泡茶的优越性，以及在长期发展过程中演变出的完善的造型体系，使得紫砂壶深受人们喜爱，成为很多高雅人士的日常必备或案头清供，被文人雅士们赋予了丰富的文化价值，增加了紫砂壶高雅不俗的韵味，从而形成了独一无二的紫砂文化，在世界艺苑中绽放异彩。

1 紫砂壶“幽居”的造型装饰

紫砂壶造型可谓精彩纷呈，世间万物皆能入壶，在漫长的发展过程中，历代艺人们也吸收了多种艺术形式，融合东西方审美，融合传统和现代设计理念，为紫砂壶造型多样化的呈现奠定了坚实的基础，但是紫砂壶艺的根本决定了紫砂壶艺术作品的创作轨迹，决定了紫砂壶始终是东方的、是中国的。中国人是含蓄的，我们擅长借物抒情、托物言志，通过壶我们看到了自己，我们做壶也是在塑造另一个自己。紫砂壶“幽居”（见图1）是以隐居生活为题材的作品，借此表达心中之志，在光器造型的基础上，充分运用了镂、雕、塑等装饰工艺，在尊重材料天然质感



图1 幽居壶

的前提下，表现了中国的民族审美，丰富和创造了紫砂器的肌理美感。此作器身为敦厚沉重的圆柱形，形体端庄有力、沉稳挺拔，壶底线条向上延伸，自然流畅，整个壶型如同一座大山高高耸立；壶流为直流，暗接形式，从壶身蓄势而出，出水顺畅；提梁从壶肩两侧向上耸起，如同擎天大树，提梁极富肌理美感，粗壮有力、表皮粗糙、凹凸不平，以表现出老树的生命力和沧桑感，同时提梁形成的虚空间又中和了作品的厚重感，平添了几分自然雅韵，提梁连同壶肩部皆饰以裂纹状，衔接自然；壶钮以雕塑的技法塑成一处简约的房屋，房屋看似简陋却别具格调，形象生动、造型立体，房屋似隐于擎天大树下，作品以鲜明的层次感赋予了小屋安静、清幽的格调。此壶呈现出幽居世外的景象，在茂密的山林之间，树木丛生，一处简陋的小屋隐于其中，整壶造型与装饰相互结合，以极富中国审美的装饰表现出肌理美感和清幽的美学意境，十分雅致。

2 紫砂壶“幽居”的人文意境

幽居山林是历代文人喜爱的生活方式，他们有的亦官亦隐，也有的躬耕田亩，等待最好的时机出山。像陶渊明这样的幽居者才是最纯粹的隐士，他们不为五斗米折腰的精神为后世所称道，结庐在人境，而无车马喧，幽居的生活本该如此。如果可以，想找个地方幽居，让心静下来，让生活慢下来，不慌、不忙、不急，有田、有地、有闲，屋后青山，山中可采茶；篱笆小院，院里可种菜；绵绵细雨，雨后可垂钓。风来，鸟来，你也来，还有什么比这更美好的生活？小屋不用太大，青砖、黛瓦、白墙，还要开一扇窗户，等有空了就学着剪窗花。其实，简单是最大的快乐，住简单的小屋，吃简单的食物，欲望少了，烦恼也会跟着

减少。其实,简单是最笨的智慧,删繁就简,返璞归真,目标单一,幸福感也会随之上升。超脱世俗而幽居的人是孤独的,也是幸福的,在快节奏的当下,生活压力日益加大,我们很难真正实现世外桃源的生活,但不妨抽点时间想一想:内心真正想要的是什么?我们真的需要那么多物质吗?有人说:我们看到的世界并非客观世界本身,而是我们在条件限制下所看到的世界。所以,虽然身在快节奏生活中,但如果能改变心境,让自己的心静下来、慢下来,那便是幽居了,幽居在心,这便是通过紫砂壶“幽居”想要表现的意境,想要传递给大家的情怀。

3 结 语

斯是陋室,惟吾德馨。无丝竹之乱耳,无案牍之劳形。此之陋室,孔子云,何陋之有?人生在世,我

(上接第45页)

体现着人们对美好生活的向往,民间流传的济公活佛的人像特征就是手拿一只葫芦,可见葫芦与佛教也有深厚的渊源,是保平安、济世救人的象征。我国佛文化源远流长,广博深妙的佛文化感悟了一代又一代的中国人,让人宁神静心,不断修行己身,鼓励世人向善生活、积累福报,影响了无数中国人的世界观和价值观。紫砂艺术与佛文化的结合,为紫砂壶注入了更多的文化元素,也让佛文化得到更好的传播。夕阳依岸尽,清磬隔潮闻。遥想禅林下,炉香带月焚。泡一壶茶,执一把“僧帽壶”,静静地品味茶香,感受茶事所带来的安静氛围,自然而然地享受佛文化熏陶,与壶共鸣与升华。

3 结 语

(上接第46页)

壶承造型以落叶为原型,形制优美,壶承选用与紫砂器同样的色泥制作而成,使得整体色泽和谐、形式统一。整器给人以简约之美,光器与花器相结合的制作技法十分独到,同时工艺精致细腻,装饰布局巧妙,主次分明、繁简得当,既展现出紫砂艺术自然质朴的本质,又使得作品看似简约,实则意境深远,给人以无限的遐想,让人感受到秋天的清新自然、唯美浪漫。

3 结 语

紫砂壶是茶的载体,中国具有源远流长的茶文化,或许是命中注定,紫砂壶诞生于中国,使得茶文化锁住了紫砂的魂。看似一把小小的紫砂壶,看似质朴简

单的外观,却能最大程度地焕发茶的香味,当你静下心来,更能在茶香氤氲中感受到一把壶的生命力量,它可泡茶、可把玩,长期使用更显温润如玉,只是静静地站在那,就散发着与众不同的气质,让人产生亲近却不可亵玩之感。愿每一位茶人都能找到适合自己的一把紫砂壶,在茶、壶、人的交融中获得内心的平静与从容,感悟人生的圆满之境。

参 考 文 献

[1]汪叶.论紫砂套壶“吉祥如意”的整体美感和造型艺术[J].江苏陶瓷,2020(1):59-60.

一把优秀的紫砂作品不仅具备优越的实用性,还能通过简单的艺术形象展现出独特的审美意境,有形的形体之外是无限的审美情趣和文化精神。身为一名现代守艺人,在继承传统手工艺的同时,也应把握作品的主题和文化导向,作品以“僧帽”为原型,通过有形的实物象征,引申出其中所包括的抽象无形的佛文化意境,可谓无声胜有声,传承了佛教圣洁的文化蕴意。

参 考 文 献

[1]范荣仙.论紫砂壶“生生不息”的审美价值[J].江苏陶瓷,2020(3):23,25.

[2]陶丽清.心中有善,命里有福——论紫砂壶“纳福”的制作感想[J].江苏陶瓷,2019(5):56-57.

单的,却能最大程度地焕发茶的香味,当你静下心来,更能在茶香氤氲中感受到一把壶的生命力量,它可泡茶、可把玩,长期使用更显温润如玉,只是静静地站在那,就散发着与众不同的气质,让人产生亲近却不可亵玩之感。愿每一位茶人都能找到适合自己的一把紫砂壶,在茶、壶、人的交融中获得内心的平静与从容,感悟人生的圆满之境。

参 考 文 献

[1]范荣仙.论紫砂壶“生生不息”的审美价值[J].江苏陶瓷,2020(3):23,25.

[2]陈洪华.百味人生,珍重过程——浅谈紫砂壶“瓜趣提梁”的造型工艺和文化意境[J].江苏陶瓷,2020(1):57,60.

君子有度方坦然

——论紫砂作品“坦然壶”的创作

沈梓阳

(宜兴 214221)

摘要 宜兴紫砂壶经历漫长的历史发展,已经不仅以独特的原矿材质而闻名,其工艺也不断丰富完善,金石书画等多种多样的艺术形式与之相互交融,为紫砂壶锦上添花,为之赋予了丰富的文化底蕴。如今,紫砂壶已经不仅是简单的实用器,更是以兼具观赏性和文化性而闻名的艺术品,在艺术收藏类市场独占鳌头、声名远扬,深受国内外大众喜爱。本文以紫砂作品“坦然壶”为例,浅谈其造型设计和其中蕴含的深刻哲理。

关键词 紫砂壶;坦然壶;造型设计;深刻哲理

紫砂壶产于宜兴,宜兴地处江南,山清水秀、人杰地灵,其环境优越,生活氛围浓厚,有着悠久的历史,紫砂壶深受其地域环境的影响,生来就流露着自然灵秀的气息,质朴无华却十分夺目。宜兴紫砂壶经历漫长的历史发展,已经不仅以独特的原矿材质而闻名,其工艺也不断丰富完善,金石书画等多种多样的艺术形式与之相互交融,为紫砂壶锦上添花,为之赋予了丰富的文化底蕴。如今,紫砂壶已经不仅是简单的实用器,更是以观赏性和文化性兼具而闻名的艺术品,在艺术收藏类市场独占鳌头,声名远扬,深受国内外大众喜爱。

1 紫砂作品“坦然壶”的造型设计

紫砂壶器型众多,有光器、花器和筋纹器等,不同器型各有特色,契合不同人群的实用和审美需求。在诸类器型中,光器最能展现紫砂壶的朴素美,众所周知,中国是个追求朴素美的国家,紫砂光器以几何形体构成,没有复杂的颜色和装饰便展现出与众不同的气质,简约而耐人寻味,可谓朴素美的最佳代表。紫砂作品“坦然壶”(见图1)是典型的光器,此壶为方器,壶身器型方正,呈四方体,端庄沉稳,四角垂方,角钝而匀;棱线直中有曲、曲中有直、隐而不没,使得弧面饱满、身筒极具张力;壶底为犴足,拔高身筒,具有浓郁的历史气息,显得庄重威严;壶颈为短颈,线挺而直,四方鼓盖微微穹起,颇具张力,截盖压于壶口之上,紧密平整;四方形钮挺而大气,与壶身造型协调,方圆结合、四面昂藏;耳形壶盖四方形线条与壶体、壶流线条相呼应,转折迂回之间舒畅自由,



图1 坦然壶

尽显刚劲之气;流整以四方切体,轮廓分明、转折有度、高挺有力,流、把相互呼应、气势昂扬,颇具君子之气节。整体造型比例协调,方中寓圆、圆中有方,于稳健中见大气度、于刚强中见柔韧。此外,作品还采用陶刻的装饰技法,在壶身表面刻绘山水画,只见远山连绵、云雾缭绕,绿树掩映中坐落着几间小屋,村前碧波荡漾,烟波浩渺中几艘小船在江上盘旋,整幅画面清新自然、十分简约,寥寥几笔却展现出自由自在、淡泊高雅的情怀,人文风骨毕现。作品选用优质原矿紫泥制成,壶身色泽幽静却不深沉,庄重却不失清雅,泥质骨肉亭匀,作品泥料、造型与装饰相互结合,制作精湛,刚正而有柔韧之美,流露出清幽、雅致的气息,实为古朴简练、气韵浑厚的佳品。

2 紫砂作品“坦然壶”的深刻哲理

《论语·子路》:“名不正,则言不顺;言不顺,则事不成”。壶名为“坦然”,坦,坦直;然,对也。寓意:人心平静,无有顾虑,坦然无事。晋·葛洪《抱朴子·安堵》:“怡尔执待免之志,坦然无去就之谟。”唐·元稹《捉捕歌》:“主人坦然意,昼夜安寝寤。”是谓君子有度方坦然。而与此壶从容对坐,爽净之气、坦然之气盈盈拂面,犹如与浩然君子“缘于茶,交于心”,坦然坐忘,涵养太和之气。此壶四方鼓腹的器身造型,壶艺刚正不迂、方圆融容,加上紫泥暖暖含光的色相美,寓示君子处世以方、进退有节,藏锋不露芒的品格特点。壶嘴、壶把前缩而后垂延,具迈奔之姿,动静可观。可见,人生需要坦然,坦然是一种方圆结合的处世态度,坦然是一种进退有度的气节,坦然也是一种刚柔并济的生活智慧。人生之路,漫长且远。如意之时,是二三;不如意之时,有八九。既然必须面对,逃避也没用;既然必须承受,惧怕有何用。

从“方舟壶”看紫砂艺术的创意之美和方圆之道

裴春燕

(宜兴 214221)

摘要 紫砂造型的千变万化、紫砂陶刻装饰的丰富多彩，都在一定程度上把中国传统文化的无穷魅力和紫砂艺术的独特气质展示得淋漓尽致，让我们在欣赏的过程之中往往会置身其中流连忘返、爱不释手。从整体上来看“方舟”紫砂壶，可以说很好地融合了紫砂方器、圆器的造型特点，能够看出作者高超的技艺水准和对于紫砂艺术细节的把控，而陶刻装饰的运用很好地利用了大块的面积，使其更加具有人文气息，可以凸显出主人良好的品味和艺术审美，或者是陈列起来供朋友们欣赏，更能够体会到蕴含其中的人生哲理

关键词 紫砂壶；方舟；创意之美；方圆之道

“人间珠玉安足取，岂如阳羨溪头一瓦土”。阳羨，就是今天中国陶都宜兴的古称，其中的意思就是人间的珠宝玉石有什么珍贵的呢？还不如宜兴溪边的紫砂泥土金贵。紫砂泥料是宜兴的特产，尽管许多其它地方都宣称发现了紫砂矿料，但是都无法和宜兴紫砂相提并论，并且都没有形成一定的规模和完整的产业链条。而宜兴紫砂，在紫砂艺人们的辛勤努力下，经过千百年的发展，正好迎合了饮茶方式的转变和人们对于饮茶质量的提高和仪式感的增强，紫砂成为了非常重要的茶器，不仅仅带给我们良好的饮茶体验，更为重要的是，紫砂造型的千变万化、紫砂陶刻装饰的丰富多彩，都在一定程度上把中国传统文化的无穷魅力和紫砂艺术的独特气质展示得淋漓尽致，让我们在欣赏的过程之中往往会置身其中流连忘返、爱不释手。

1 紫砂壶“方舟”的创意之美

紫砂作品“方舟壶”（见图1）采用了方器的造型，再辅以陶刻装饰的点缀，继承传统的基础上又充满了创新，特别是“方舟”这一概念，很少运用在紫砂壶之中，这次从造型的角度来设计制作，也是充满了巨大的挑战。此壶壶身四面镶接而成，采用了具有一定弧度的面块，如同方舟一般线条简洁流畅；壶底部则是采用了乌龟脚的设计，来支撑起整个壶身，更加的具有灵动感 and 层次感；壶嘴修长笔直、棱线清晰，出水非常的爽利；与之遥相呼应的壶把则是弧线和直线相结合，端握特别舒适；壶盖则压合壶口，严丝合缝，中间还有凹线装饰，非常的具有个性；上面的壶钮也是方形和桥型的集合，在突出江南水乡、小桥流水特点的同时，



图1 方舟壶

也具有很好的艺术审美。壶身的陶刻装饰为传统的山水画卷，从近处的树木葱茏、山石嶙峋到中间的石阶，深浅不一的刻绘和疏密有间的布局，让我们能够感受到其中的妙趣横生。在设计和创作此壶的过程之中，“诺亚方舟”的概念一直萦绕在我的脑海之中，再结合中国传统文化之中神龟驮着西游记中唐僧师徒四人过河的情境，于是就构思出这样的一件作品，从整体上来看“方舟”紫砂壶，可以说很好地融合了紫砂方器、圆器的造型特点，并不是横平竖直的，而是在方正之中寓涵圆融，特别是圆弧的处理非常的不容易，能够看出作者高超的技艺水准和对于紫砂艺术细节的把控，而陶刻装饰的运用很好地利用了大块的面积，使其更加具有人文气息，起到了锦上添花的作用。这样的一件紫砂作品在我们日常的生活之中使用已经是绰绰有余了，可以凸显出主人良好的品味和艺术审美，或者是陈列起来供朋友们欣赏，更能够体会到蕴含其中的人生哲理。

2 紫砂壶“方舟”的方圆之道

在紫砂的造型设计之中，我们最为常见的就是圆器了，对于刚开始接触紫砂的朋友们来说，圆器基本可以做到壶口不滴水，而且把玩的手感更加的圆润，有一种本来的亲切感和融合感。另一方面从同样的材质方面来考量，方器和圆器所需要的时间也不尽相同，方器需要耗费更多的精力和时间，技术要求也更高，所以许多的紫砂艺人宁愿去做圆器，也不愿意去做方器，这在无形之中就提高了方器的制作门槛，唯有脚踏实地、特别坚持和热爱紫砂方器的匠人，才能够有此恒心坚持下去。紫砂方器其实并不仅仅是线条的组合，更多的是块面的搭建，而其中很重要的一个理念就是“方中寓圆，圆中带方”，这看着简单的

观照自己，觉知当下

——紫砂壶“了悟提梁”创作谈

蒋丽英

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶凝结了多种艺术形式，以超越其它传统手工艺品的观赏价值和文化价值脱颖而出、独树一帜，它集功能美和艺术美于一体，展现出了无可比拟的艺术价值，从而成为中国传统文化的瑰宝，在当代艺术文化之林绽放出独特的光彩。紫砂壶“了悟提梁”通过泥料、造型与装饰的相互搭配，使其呈现出庄重吉祥、优雅古典的韵味，于简约中流露无限的幽静禅意，耐人寻味。静坐品茗，把玩这一把小小的紫砂壶，让人感受到无限的禅意，于袅袅的茶香氤氲中、于独处中思考人生的真谛，幸福感由心而生。

关键词 紫砂壶；了悟提梁；设计美学；人生哲理

中国人爱好喝茶，有着悠久的饮茶史，各种茶具也在不同的时代应运而生，紫砂壶作为一种茶具，可谓别具一格，紫砂壶是因泡茶方式的转变而生。从其发展历史来看，经历了萌芽、兴盛、衰落、复兴等四个阶段，紫砂壶萌芽于北宋，兴盛于明清，衰落于民初，如今再次达到鼎盛的状态，过程曲折。它在不同的时代也表现出不同的特点，从最初的质朴无华到华丽大方，复又返璞归真，它随着不同时代人们的审美而改变。经过长时间的演变，紫砂壶凝结了多种艺术形式，以超越其它传统手工艺品的观赏价值和文化价值脱颖而出、独树一帜，它集功能美和艺术美于一体，展现出了无可比拟的艺术价值，从而成为中国传统文化的瑰宝，在当代艺术文化之林绽放出独特的光彩。

1 紫砂壶“了悟提梁”的设计美学

在几百年的发展过程中，紫砂壶造型呈现出多样化的趋势，有的古朴大方、有的圆润娟秀，也有的如玉树临风，一壶如一人，每一把紫砂壶都有自己独特的味道。紫砂壶器型有光素方圆器、花塑器、筋纹器三大类型，紫砂壶“了悟提梁”（见图1）是典型的光素圆器，此壶利用线条的变化与组合，通过外轮廓线的勾勒，塑造出端庄大方的圆器，线条简洁流畅、柔和而有曲折度，刚柔并济，使得身筒圆润饱满而具有张力，给人以沉稳大气之感；圆润饱满的身筒辅以悠扬转折的三弯流，壶流与壶身暗接，蓄势有力、出水顺畅，转折颇具气势，流口小巧利落，提升了作品的气质；



图1 了悟提梁壶

肩颈转折柔和，过渡自然；壶盖为压盖形式，通转顺畅、圆融简洁；提梁形成方形空间，其线条曲直相济，提梁与肩颈的衔接十分协调；桥钮与提梁构成一小一大相互呼应的虚空间，“洞中有洞”，别具优雅的意境，中和了壶身的厚重。同时，桥钮以如意云纹装饰，细节修饰精致，给人以吉祥和谐的韵味；壶底为鼎足式样，鼎足来源于古代青铜鼎，三个鼎足均匀分布于壶底，显得挺拔庄重，历史韵味浓厚，鼎足以兽纹装饰，平添了庄重神秘的气质，具有浓郁的中华民族文化特征。此壶在造型上稳重大方，各部位大小比例和谐、结构稳定、虚实辉映，在装饰上融入了青铜文化、如意文化等多种文化元素，使其简约中多了几分生动精巧的装饰美，极具典雅风范。同时，泥料上以优质原矿紫泥制作成壶，壶面光滑如玉、紫润厚重，有暗哑之光，韵味神采毕现。作品通过泥料、造型与装饰的相互搭配，使其呈现出庄重吉祥、优雅古典的韵味，于简约中流露出无限的幽静禅意，耐人寻味。

2 紫砂壶“了悟提梁”所蕴含的人生哲理

古希腊哲学家苏格拉底留下了很多格言，其中有一句是我的最爱：“认识你自己。”几千年过去了，这句话现在在于我们仍有深刻的教育意义。所谓认识自己，也就是要悟自己，正确认识自己，既要知道自己的优势，也要明白自己的不足。人一旦悟透了自己，很多看似困难重重、烦心不已的事情，也就迎刃而解了。狄更斯说：一个健全的心态比一百种智慧更有力量。正所谓：物随心转，境由心造，烦恼皆由心生。人生的痛苦，多半源于跟自己过不去。任何事都是相对的，好也罢、坏也罢，全看你怎么想、怎么对待。我们改变不了别人，至少能改变自己，很多时候换个

角度想一想，就又是柳暗花明的一片清净。明白了这一点，再大的事也都成了芝麻小事，我们只要动动指头就把它弹走了。现在有句话很流行：没有什么烦恼，是一顿烧烤不能解决的。而我说：没有什么矛盾是不能坐下来，两个人换个位置思考一下不能解决的。人生在世，很多事情并没有你对我错，不过是角度和立场不一样，看待事物的观点也就有所不同了。一辈子，一瞬间，如果彼此都能多一点换位思考，将心比心，便多了些理解和包容，多了些快乐和收获。人虽是群居动物，但独处也不可或缺。只有在独处的时候，我们才能更好地静下心来，思索自己想要的究竟是什么，想自己所想，做自己想做的，才能真正认识自己。独处是一种境界，当你的心越来越安静，很多世俗的烦恼也就看轻、看淡了，你也就能更好地享受当下的快乐——不骄不躁，随遇而安。静坐品茗，把玩这一把小小的紫砂壶，让人感受到无限的禅意，于袅袅的茶香氤氲中、于独处中思考人生真谛，幸福感由心而生。

（上接第49页）

丰子恺说过一句话：“凡事顺其自然，遇事处之泰然，得意之时淡然，失意之时坦然，艰辛曲折必然，历尽沧桑悟然。”人生就是一个又一个埋头过坎的过程，也许生活的苦和难会让你感到压力重重，甚至常常把你逼到绝境，但无论如何都不要轻易放弃。你总要相信，人只会越挫越勇，也只会越战越强。没有任何事可以真正打败一个对生活充满信心和希望的人，只要你不倒，没有人可以将你撂倒。当你熬了必须吃的苦，受过了必须挨的累，走过了荆棘和坎坷，就能变得愈加镇定自如，保持一颗平常心，无论生活给你什么都不必沮丧，也不必泄气，你只管尽力做好自己，一切都会过去。人生越是艰难，越要学会坦然。

3 结 语

（上接第50页）

八个字，却指导着紫砂方器的设计理念和制作流程，我们非常熟悉的紫砂器“传炉壶”就是生动的代表，线条看起来都是四方器，但是具有一定的弧度，所以叫做浑方。而这件紫砂艺术作品“方舟壶”，从设计开始就是希望把方圆融合之道作为贯穿始终的主题之一，壶身、壶把等处的弧线处理，在刚正不阿的整体氛围之中加入了几许婉约的元素，再加上陶刻的青山远黛，把中国传统文人的那种风骨和精神凸显出来，也是我们国人“行方思圆”为人处世风格的真实写照，启迪着我们的生活，引起内心深处的共鸣。

3 结 语

3 结 语

一把优秀的紫砂壶是具有生命力的，它既是生活器皿，也是文化的载体。紫砂壶“了悟提梁”既是对壶艺创作本身的思考，也是对人生的思考。怎么的壶才是一把真正的好壶？是求新求异，还是追寻传统？这是每一位壶艺创作者在从业路上都将遇到的难题，如何在创新和传承间找寻到自己的度呢？我突然了悟，紫砂壶之所以源远流长，正是因为其广泛的美学包容性和博大的文化承载力，我们何须刻意找寻度，度就在我们的自由发挥中，自然流露永远胜过矫揉造作。人生，又何尝不是如此，当我们面临难题、心有戚戚时，何不耐心等待、静观其变，再多的担忧与干预都不如做好自己来得实在。

参 考 文 献

[1] 冯云华. 天人合一的艺术境界——浅谈紫砂套组“拙政提梁”的创作[J]. 江苏陶瓷, 2020(1):29,31.

紫砂壶经历一代又一代的传承，在不同的紫砂艺人手中变幻出丰富的造型，紫砂壶不仅外观古朴自然、端庄高雅，更具有内在深厚的文化底蕴。一壶如一人，每一把壶都展现出不同的气质神韵，犹如一幅无声的画、一首优美的诗，让茶人的心不知不觉沉静下来，在品茗把玩间感受到独特的美感，领略到紫砂无穷无尽的艺术魅力。

参 考 文 献

[1] 钱正涛. 坦然无去就之谟——浅谈紫砂作品“坦然壶”的意蕴特征[J]. 江苏陶瓷, 2018(4):70-71.

[2] 唐之晨. 浅谈紫砂“坦然壶”的创作感悟[J]. 陶瓷, 2020(6):75,77.

“世间茶具称为首”的紫砂壶，已经在我们的生活之中占据了非常重要的位置，紫砂壶的透气性带给茶叶的发挥自然不必多说，更难能可贵的是，紫砂文化和茶文化的完美契合，让我们上下五千年的文明脉络清晰地禅茶一味的氛围之中得到了传承和发扬，正是在这样的机缘巧合之下，紫砂艺术的发展前景和茶文化的普及推广遥相呼应、相辅相成、共同促进，为我们带来更好的饮茶体验和精神的滋养。

参 考 文 献

[1] 顾定荣. 浅谈紫砂壶方器的造型技术及创新[J]. 陶瓷科学与艺术, 2012(11):54.

浮生若茶，千般滋味在心头

——论紫砂套组“茶当酒”的造型设计和文化意境

蒋亚芳

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶遵循着历史规律不断成长，历经几百年的发展由盛转衰又衰复转胜，最终由一粒种子长成一棵参天大树，以高雅的姿态耸立于世界文化艺术之林。如今，紫砂壶不仅是实用器，它更象征着一种生活方式，象征着文人态度和诗意情怀，让人们在忙碌的现代生活中也能偶尔拥有悠闲从容的时光，于忙里偷闲中返璞归真，感受内心的平静与满足。本文以紫砂套组作品“茶当酒”为例，浅谈其造型设计和文化意境。

关键词 紫砂壶；茶当酒；造型设计；文化意境

宜兴紫砂壶最初出现时只被人们当做泡茶的容器，但随着历史的发展，随着紫砂艺人的不断创新，紫砂壶被融入了更多的工艺美术形式，被赋予了更高层次的观赏价值和文化价值，体现了历史性、文化性等艺术价值，让人们趋之若鹜。历经几百年的发展由盛转衰又衰复转胜，紫砂壶遵循着历史规律不断成长，最终由一粒种子长成一棵参天大树，以高雅的姿态耸立于世界文化艺术之林。如今，紫砂壶不仅是实用器，它更象征着一种生活方式，象征着文人态度和诗意情怀，让人们在忙碌的现代生活中也能偶尔拥有悠闲从容的时光，于忙里偷闲中返璞归真，感受内心的平静与满足。

1 紫砂套组“茶当酒”的造型设计

欣赏一把壶，要从其造型入手，造型体现了一个人的气质，一壶如一人，一把真正耐看的壶并不是各部位的简单叠加，正如有时候单拎出来漂亮的五官凑到一起却并不耐看，真正的美女或许是单看一个部位并不惊艳，但是五官、身材等十分协调，而给人以大方的气质，从而惊艳了时光和岁月。紫砂壶造型丰富多样，一把真正的好壶一定要有自己的特色，或质朴、或清丽、或端庄，能从造型流露出自己的气质和生命力。紫砂套组“茶当酒”（见图1）由一把壶和一个口杯组成，在光器的造型基础上辅以描金的装饰技法，两者相互呼应，给人以清雅大方的气质。紫砂壶的造型如同酒壶，汲取了古代酒壶的式样，



图1 茶当酒套壶

壶身造型高雅挺拔，腹部圆润饱满，给人以有容乃大之感；上部为束颈形式，平缓过渡，十分自然，曲线柔和流畅，束颈较高，给人以高雅的气质；壶底圈足，稳定地撑起壶身；壶盖为压盖形式，与圈足上下呼应，圆形壶盖穹起为半球形；椭球形壶钮竖立在壶盖中央位置，如同一颗饱满的佛珠，与壶身造型比例协调，可谓画龙点睛，流露出悠远的禅意，提升了作品的意境美；三弯流修长优雅、转折有度，与圈把相辅相成；耳型圈把坚挺有力，提把上扬，流、把衔接自然有势，提升了作品的气质。壶流与壶身之间以两个相连的圆圈相接，别有一番意趣。同时，茶壶还采用描金的装饰技法，在束颈部分描饰金色不规则状线条，如同自然而生的吉祥纹，给人以和谐高雅的意境。茶杯造型与紫砂壶下半部分身筒相呼应，高圈足，腹大能容，杯口微收，茶杯与紫砂壶和谐相融，极具形式美。此套组皆选用优质原矿紫泥制成，色泽紫润醇厚，给人以幽静、高雅之感，茶壶配以茶杯，仪式满满，更显格调，酒壶的形式又契合了“茶当酒”的主题，造型既有酒的疏放不羁，又有茶的质朴高雅，同时又流露出幽深的禅意，耐人寻味。

2 紫砂套组“茶当酒”的文化意境

古人云：酒里乾坤大，壶中日月长。茶与酒是中国人的两大乐事。有人说，酒代表了豪放，代表了心中的理想世界；茶代表了平淡，代表了现实的生活。不过，无论茶与酒风格如何迥异，它们都是有相似之处，能让人沉浸其中。我想，酒不能日日喝、时时喝，但茶就不同，可以随时品味。生活，毕竟平淡才是真，以茶当酒，品味人生。生活就像喝茶的过程，要慢慢回味才能品出它的真谛来。有的时候茶泡久了就苦了，就像遇到不开心的事一样很苦。有的时候水温刚好，

龙凤呈祥 共襄盛举

——论紫砂壶“龙跃凤鸣”的造型创意和文化内涵

吴秋红

(宜兴 214221)

摘要 宜兴的紫砂技艺世代相传、薪火不息，让看起来灰头土脸、毫不起眼的紫砂焕发出了新的生机，从一件实用的饮茶之器逐渐升华成为了一种精神的寄托和艺术的审美，让我们在长期使用紫砂壶的过程之中，能够感受到紫砂匠人们的思想情感和对于紫砂艺术的理解，也能够体会到中国传统文化的源远流长和博大精深。从整体上来看这件紫砂艺术作品“龙跃凤鸣壶”，作者没有从繁复的装饰和仿生的技法入手，而是在紫砂光素器的基础之上正本清源，用很简洁的手法来展示紫砂艺术的光素之美，同时用龙凤元素的点缀，把我们中国传统民间的图腾和吉祥之物完美地融入了紫砂艺术的造型之中，呈现出了独特的造型创意，蕴含着丰富的文化内涵。

关键词 紫砂壶；龙跃凤鸣；造型创意；文化内涵

江南水乡宜兴自古以来就是一个环境优美、物华天宝之地，历史上宋代大文豪苏东坡曾经在好友的邀请之下几次登临宜兴，饱览大好河山，领悟风土人情，最终决定在这里买田置业、安享晚年，尽管后来天不遂人愿，不得不离开宜兴，但还是留下了“买田阳羨吾将老，从初只为溪山好”的千古名句，成为了宣传宜兴最为生动的名片之一。正是在这样的自然环境之中，孕育出“世间茶具称为首”的紫砂壶。宜兴的紫砂艺人世代相传、薪火不息，让看起来灰头土脸、毫不起眼的紫砂焕发出了新的生机，从一件实用的饮茶之器逐渐升华成为了一种精神的寄托和艺术的审美，让我们在长期使用紫砂壶的过程之中，能够感受到紫砂匠人们的思想情感和对于紫砂艺术的理解，也能够体会到中国传统文化的源远流长和博大精深。

1 紫砂壶“龙跃凤鸣”的造型创意

紫砂作品“龙跃凤鸣壶”（见图1）采用了传统的光素器制作，并没有过多的装饰，只是在壶嘴、壶钮和壶把的位置加以设计，把中国传统文化之中非常重要的龙凤形态抽象地呈现出来，让我们感受到紫砂艺术的无穷魅力。此壶壶身线条简洁、流畅、圆润；壶底置圈足，端庄稳重；壶下面腹部鼓起，实用性很高，可以容纳更多的水来冲泡不同的茶叶，上面微微收拢，层次感突出；壶嘴弯流，采用了凤凰嘴巴的形态设计，把凤鸣于九天之上的形态抽象地



图1 龙跃凤鸣壶

展示出来，出水也非常的爽利，令人观之印象深刻；与之遥相呼应的壶把则是圈卷自然，龙形姿态雄浑霸气却又隽永悠长，端握非常舒适，简单的细节处理就把龙腾万里的姿态巧妙地展示出来；壶盖则是压合壶口，严丝合缝，没有丝毫的阻滞之感；上面的点缀采用了如意心形的桥钮设计，把江南小桥流水的形态和美好的吉祥祝福结合起来，共同构成了完美的空间形态。需要特别关注的是，此壶的明针工艺和细节的处理非常了得，没有丝毫的拖泥带水，上手把玩摩挲更是一种艺术的享受。从整体上来看这件紫砂艺术作品“龙跃凤鸣壶”，作者没有从繁复的装饰和仿生的技法入手，而是在紫砂光素器的基础之上正本清源，用很简洁的手法来展示紫砂艺术的光素之美，同时用龙凤元素的点缀，把我们中国传统民间的图腾和吉祥之物完美地融入了紫砂艺术的造型之中，呈现出了独特的造型创意，蕴含着丰富的文化内涵。

2 紫砂壶“龙跃凤鸣”的文化内涵

我国历史上南朝时期的宋代文人刘义庆在其著作《世说新语·赏誉》中写道：“君兄弟龙跃云津，顾彦先凤鸣朝阳，谓东南之宝已尽，不意复见褚生。”其中的意思是说像龙一样在空中腾跃，像凤凰一样在九天高鸣，后用来比喻才华出众、出类拔萃之意。龙的形象，在我们的生活之中随处可见，特别是在过去，我们祖先对于大自然的风雨雷电等等毫无抵抗能力，于是特别希望出现一种能够呼风唤雨、变幻无常的神灵，于是龙就结合了许多形象特点出现在国人的精神图腾中。按照阴阳平衡的哲学，我们国人又根据锦鸡的形态演化出来凤凰，称作百鸟之王，和龙相呼应，

烦恼一转，就是菩提

——浅谈紫砂壶“菩提”的造型设计和文化意境

谈敏

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶从北宋发展至今已有几百年的历史，在这漫长的岁月中，它与人们的社会生活相互交融，在各类实践活动、文化活动中汲取茶文化的精髓，汲取中国传统文化的精髓，同时又与时俱进，吸收现代工艺美术形式，展现现代美学，最终成为独一无二的工艺品形式，形成了独特的紫砂文化。

关键词 紫砂壶；菩提；造型设计；文化意境

“人间珠玉安足取，岂如阳羨溪头一丸土”，这句诗中所说的便是宜兴紫砂壶。宜兴紫砂壶盛名已久，它最初只是泡茶的器具，从北宋发展至今已有几百年的历史，在这漫长的岁月中，它与人们的社会生活相互交融，在各类实践活动、文化活动中汲取茶文化的精髓，汲取中国传统文化的精髓，同时又与时俱进，吸收现代工艺美术形式，展现现代美学，最终成为独一无二的工艺品形式，形成了独特的紫砂文化。如今，它不仅是用来泡茶的器皿，更是文化的载体，是创作者情感和思想的表达，每一把壶都能反映出创作者的心境，它焕发着生命的情感和力量，让人动容。欣赏一把紫砂壶，如同欣赏一个人，如同与人交流，让观者透过时光感受到紫砂壶身上所积淀的几百年的文化，让人穿过时空与制作者产生精神的交流和共鸣。

1 紫砂壶“菩提”的造型设计

常言道：世间万象，人生百态。紫砂壶也有它的小世界，“方匪一式，圆不一相”，紫砂壶也是千变万化的，每把紫砂壶都有着属于它的“象”。观壶如观人，每把紫砂壶都有着不同的外形和气质，有的敦厚，有的清秀，有的妩媚，有的潇洒，能满足不同人的审美情感。人的美通过五官搭配，通过四肢形体来展现，同理，紫砂壶通过造型结构来展现它的美，那么造型结构又通过什么来展现呢？通过线条勾勒，通过流、把、嘴等各部位的合谐搭配，通过泥料的质地等等。一把好壶必定具有线条的优美，流、把、嘴等各部位搭配合谐、泥色优雅等特点。紫砂壶“菩提”（见图1）是一把圆器作品，此壶整体由流畅柔和的曲线勾勒而成，曲线优雅大方、自然尔雅，



图1 菩提壶

身筒饱满圆融、具有张力，整个身筒呈碗型，虽扁却端庄挺拔，底托撑起壶身，拔高身筒，提升了作品的底部空间，中和了壶身的饱满敦厚，底足十分沉稳有力；壶流如同鸟喙，流线自然，出水顺畅有力，壶流与壶身暗接，衔接饱满；壶把上承，自然扬起一灵动的小飞，如同飞起的羽翼，飘逸优雅，昂扬有力的壶嘴和灵巧悠扬的壶把相辅相成，共同提携了整壶的气质，中和壶身的饱满，使得作品表现出轻灵高雅的气质；壶盖为截盖形式，与壶口严丝合缝、通转流畅；壶钮造型与壶把一致，如同扬起的羽翼，相互呼应，给人以形式美和韵律美。流、把、钮的形式让人联想起佛祖身边的大鹏鸟，给人以宏伟高雅的感觉，气势十足。身筒上部为莲花花瓣造型，以筋纹划分壶身，但没有贯穿整壶，只是依稀刻出花瓣的形状，花边给人以优雅吉祥之感，美丽的花瓣承托出优雅的壶钮，有画龙点睛之感。作品选用优质原矿紫泥制成，醇厚的泥色与高雅的造型相呼应，给人以庄重圣洁之感，意蕴悠长。

2 紫砂壶“菩提”的文化意境

生而为人，在不同的人生阶段就会面对不同的烦恼，每个人都追求幸福快乐，可不得不承认，烦恼是我们不可避免的。而菩提意味着觉悟和智慧，进入菩提的境界也就能明心见性，获得内心的平静与快乐。“烦恼”和“菩提”原本是一对互相矛盾的概念，“烦恼”在词典中的解释是令人不顺心、不愉快的人和事，在佛法中烦恼指的是迷惑不觉，包括贪、嗔、痴等，会引发种种苦；“菩提”指的是觉悟和智慧，达到大彻大悟、明心见性的状态，是一种修行人都希望达到的状态。这样看来，有烦恼就不会有菩提，而成就了菩提就等于灭除了烦恼，两者是对立、相反的。但是，经典上却又明明白白地写着“烦恼即菩提”，这是什么意思呢？在这世间，我们每一天都生活在种种烦恼

之中,被种种的贪婪、愚蠢、嗔恨、妄想、执著所包围,因为一点小事而感到痛苦,为一己私利不断追求……这种种的无明烦恼暂时遮蔽住了我们的自性,只要一念觉悟,智慧就会显现,便生菩提;一念迷惑,智慧就被遮蔽,便生烦恼。烦恼与菩提本为一体,是一不二,相辅相成,所以菩提要在烦恼中修,“烦恼即菩提”也就因此而来。紫砂壶“菩提”以清新简约的莲花造型给人以平静之感,莲花是佛教之花,意味着明心见性,意味着纯洁,同时其造型也表现出圆转、通转的意义,意味着人要学会转念,无论在什么样的境遇中都要坚持正心、正念,当内心平静明朗之时,智慧自然而生,如此才能让事情往好的方向发展。烦恼

(上接第53页)

泡出来的茶就好喝,会散发出淡淡的清香,入口之后齿颊留香,像遇到开心的事情一样会很幸福。人生有苦有甜,苦尽自然甘来。人生是艰辛的,就像茶一样开始是带点苦涩的,到中年时苦尽甘来,最后到老年时一切都是平平淡淡的。成也好,败也好,谁都逃不过三尺黄土。一壶茶,茶壶有量,茶味无量,真正值得我们品的是茶味。为名忙,为利忙,忙里偷闲,且喝一盏茶去。好茶,不论遇到什么人,都能释放生命的滋味;不论处贵处贱、顺遇或横逆,都不改自己的香、自己的本色。浮生若茶,喝一杯禅茶,但愿您能体悟人生的真谛。人生一世,总是伴随春夏秋冬、风花雪月、酸甜苦辣。有成功,也有失败;有欢笑,也有眼泪;有顺境,也有逆境,关键是我们应以何种心态而面对。“空持百千偈,不如吃茶去”,生活瞬息万变,无论人生是选择酒的豪放与精彩,还是选择茶的平淡,无需顾虑太多,只要适合自己就好,无论是酒还是茶,

(上接第54页)

“龙凤呈祥”的文化理念经过几千年的延续之后深入人心。在许多的艺术之中都能够看到以龙凤为题材的作品,其形式不仅仅局限于形态的惟妙惟肖,而是把龙凤所营造出来的精神内涵和传统文化注入作品之中,带给我们美好的视觉体验和情感的共鸣。这件紫砂艺术作品“龙跃凤鸣壶”从形象的字面意思去理解,就是龙在天空腾跃,凤凰在高声鸣叫,用来形容人才的出类拔萃,具有美好的祝福之意。具体在形态的设计方面,就是结合了实用性和艺术性和谐统一。在历史上,以龙凤为题材的紫砂艺术作品也屡见不鲜,或者是以形入壶,或者以形饰壶,都非常的生动自然、

不可避免,但人的智慧无限,紫砂壶“菩提”意在给人以信心,让人摒弃戾气,积极地面对生活中的烦恼,在烦恼中磨练自己、修养身心,获得明心见性的智慧。

3 结语

宜兴紫砂壶质朴古雅,表现了中国人所追求的“朴素美”,它符合中国人的审美需求,同时,文人雅士的参与又为它赋予了丰富的文化价值,这使得它又满足了中国人的文化情感需求,可以说,它是一个民族内在精神品格的生动写照,因此,正如作家林语堂说“中国人只要有一把茶壶,走到哪里都是快乐的”。

参考文献

[1] 汤小娟. 浅谈紫砂“菩提壶”的造型之美[J]. 陶瓷科学与艺术, 2021(1):65.

其中都有千般滋味,唯有自己知道。“茶当酒”所寄托的就是这样一种情怀:该疏放时便疏放,该返璞归真时便返璞归真,收放自如,自在享受人生,一碗禅茶当酒,敬这多彩的人生。

3 结语

一把紫砂壶包含了泥料、制作、篆刻、书法、绘画、雕塑、烧制等元素,我们不仅是在用紫砂壶泡茶,更是在享受文化大餐,在与先贤沟通和交流。紫砂壶结合中西方美术形式,承接了传统美学与现代美学,在不失传统特色的同时又有现代时尚感,既适合日常使用,又能做文房雅玩,身为一名紫砂手艺人,应着重发挥紫砂壶的文化特性,推动紫砂艺术的多元化发展。

参考文献

[1] 吴彬. 寒夜客来茶当酒——浅谈紫砂壶“客至”中的传统文化元素[J]. 江苏陶瓷, 2021(5):40,42.

灵动活泼,充满了匠人们的奇思妙想和巧夺天工,正是从这些作品之中找到了创作的灵感,在此基础上加以演变,赋予了紫砂艺术更多的内涵和可能性。

3 结语

紫砂艺术在长期的发展过程之中,汲取了中国传统文化的精髓,把其中非常具有典型性和代表性的题材和故事通过紫砂这一载体生动地表现出来,让我们在喝茶品茗的过程之中可以感受到东方艺术的魅力无穷,同时在宜兴紫砂艺人的不懈努力之下,紫砂的形式越来越多样化,我们有理由相信,紫砂艺术的明天会越来越美好,更加的辉煌灿烂。

浅谈紫砂壶“牛转乾坤”的造型设计和文化寓意

高洁

(宜兴 214221)

摘要 中国人爱好喝茶,由于茶文化的盛行,各种茶具也是应运而生,其中以紫砂壶最为知名,紫砂壶由特产于宜兴的原矿紫砂泥制成,这种矿料具有独特的结构,使紫砂壶具备透气不透水的特性,用紫砂壶泡茶能最大程度地发散茶叶的色香味,且紫砂壶经过茶水的长久滋润,还能产生温润如玉的包浆,给人以优越的养壶体验,本文以紫砂壶“牛转乾坤”为例,浅谈其造型设计和文化寓意。

关键词 紫砂壶;牛转乾坤;造型设计;文化寓意

中国历史悠久、地大物博,在几千年的历史中铸就了博大精深的文化,在世界文明史上绽放着灿烂的光辉。茶文化是中华文化中浓墨重彩的一笔,它契合中国人朴素的文化精神,喝茶不仅是一种代表雅致的生活方式,更象征着“正、清、静、和”的文化意义,让人品茗的同时感受到幽雅的意境,从而在忙碌的工作生活中获得心灵的宁静与平和,这份宁静与平和的心态正是我们现代人所急需的。由于茶文化的盛行,各种茶具也是应运而生,其中以紫砂壶最为知名,紫砂壶由特产于宜兴的原矿紫砂泥制成,这种矿料具有独特的结构,使紫砂壶具备透气不透水的特性,用紫砂壶泡茶能最大程度地发散茶叶的色香味,且紫砂壶经过茶水的长久滋润,还能产生温润如玉的包浆,给人以优越的养壶体验,这是其它茶具所不具备的特点。

1 紫砂壶“牛转乾坤”的造型设计

紫砂壶之所以能繁荣至今,还有一个重要因素便是其五花八门的造型满足了不同人群的审美价值,紫砂壶在几百年的发展历程中披荆斩棘,融合了多种工艺形式,为紫砂壶丰富造型的呈现提供了可能,使其在文化多样性的社会中独树一帜,既满足了人们的猎奇心,又独具传统韵味和手工情怀,给人以怀古之情。紫砂壶呈现出“方匪一式、圆不一相”的造型特点,这表示即使是简单的方器、圆器,也能以不同的几何结构、线条勾勒呈现出不同的气质和意蕴。紫砂壶“牛转乾坤”(见图1)是典型的圆器,此壶通身由曲线勾勒而成,线条简约流畅、柔和爽利,不同部位的线条有不同特点,壶身线条曲度更大,使得壶腹鼓起具有张力,下腹部线条趋于平缓,略微收敛,呈收缩感,中和了上腹部的敦厚饱满,配上具有层次感的圈足,拔高了身筒,给人以挺拔端庄之感,提升了作品的



图1 牛转乾坤壶

气质,曲线曲度的变化让作品呈现出张弛有度的气势感,饱满而不笨重、挺拔而端庄;壶流与壶身暗接形式,三弯流转折有度、弯曲自然,从根部到流部由粗及细,出水顺畅、爽利自然,壶流给人以昂扬的劲势;圈把与之相辅相成,圈把自然上承,旋而婉转向下,垂下一灵动的小飞,整体流线一气呵成。纵观流、把,其整体线条起承转合恰如其分,昂扬有力、灵动自然,让作品平添了几分昂扬的气质;壶颈与圈足上下呼应,壶颈一圈较圈足稍小,上小下大,更具层次感和挺拔感;壶盖与壶颈吻合紧密,通转流畅,盖面饰以一圈圈如涟漪泛起的波纹,波纹与圆形壶盖呈同心圆,给人以层次感和形式感;壶钮如同两个牛角合在一起,此为画龙点睛之笔,突出“牛转乾坤”的主旨,给人以吉祥的氛围感。作品选用优质原矿紫泥制成,紫泥醇熟厚重的色泽给人以庄重之感,大有紫气东来、紫玉呈祥的氛围,与作品庄重稳健、气势祥和的造型相辅相成,生出悠远的意境感,让人沉浸其中。

2 紫砂壶“牛转乾坤”的生肖文化

生肖牛是祖国灿烂文化宝贵的财富,源远流长的生肖牛文化是博大精深生肖文化宝库中的宝贵遗产,具有多元文化的生命力,不仅有浑厚的文化价值,更有厚重、深远的华夏农耕史价值。牛文化既是几千年民族文化的缩影,又是华夏民族农业社会演变进程的佐证,是国家取之不尽、用之不完的文化宝藏。牛是重要的家畜之一,被评为“六畜之首”,我国养牛历史悠久,牛与劳动人民的生活息息相关。中国自古以来都是农业社会,伴随着农耕文化的发展,牛文化也在中华民族的历史长河中不断地被创造与书写,牛身形庞大有力气,温顺乖巧易驯服,从古代就是人类的好朋友。每年春天,万物复苏时,人们都是牵着牛进行农业生产活动,耕地播种、载拉运送,都是默默无闻的牛儿们的任务与使命,牛帮劳动人民分担了大量繁重的生产活动,所以人们对牛十分的尊敬和感激。

不忘初心，牢记使命

——浅谈紫砂“不忘初心壶”的文化意蕴

徐小平

(宜兴 214221)

摘要 宜兴紫砂壶由茶而生，之所以受到大众的喜爱，不仅是因为它的功能相较于普通的陶瓷器皿来说是更加实用的，更是因为紫砂匠人们在传承紫砂壶的过程中，做到了既不忘初心，又敢于创新，正如一直以来中国共产党始终秉持着不忘初心、牢记使命、永久奋斗的理念。本文介绍的紫砂“不忘初心壶”正是以红色精神为切入点，将信念融入壶中。

关键词 不忘初心；宜兴紫砂；文化意蕴

早在七千多年前，陶瓷文化就已经诞生，而紫砂艺术就是陶瓷文化的一种，它是由独特的材料——紫砂泥创作而成的，大多数紫砂艺术品都是以紫砂壶的形式呈现在大众面前，还有部分工艺品等。江苏宜兴的一个小镇——丁蜀镇，是紫砂壶的摇篮，紫砂壶因其独特的材料和精美的工艺而闻名，丁蜀正是紫砂原料的产地，而且很多手艺精巧的老师傅都来自宜兴。当然，评价一把茶壶的好坏，最重要的还在于茶，紫砂壶与其它普通陶瓷茶壶的不同之处就在于它能保证泡出来的茶汤色、香、味俱全，这还应归功于它巧妙的双气孔结构，极易吸收茶汤，哪怕只是倒进去一杯沸水，都能冲出有淡淡茶香的茶来。

从造型艺术到装饰艺术，紫砂与绘画、书法、雕刻等多种文化交汇，在具备实用性的同时，在艺术性和创新性上同样出彩，这是凝聚了数代乃至数十代紫砂人的艺术创作结晶，更是时代的见证者，描绘出广阔的中华大地上的一幅幅画卷，是中华文化最忠实的传承者和发扬者。宜兴紫砂陶制作技艺经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录，这离不开制壶师傅们的辛苦付出，更离不开一代代的传承，这便是匠心，也是制壶师傅们的“初心”。

1 紫砂“不忘初心壶”的艺术赏析

“不忘初心，牢记使命”是习近平总书记提出的新时代全中华民族的红色精神，是指导引领全民族前进的一盏明灯，为响应党中央新时代的召唤，紫砂匠人们便顺应当前的潮流，将紫砂壶的艺术形态与“不忘初心，牢记使命”的精神思潮有机结合在一起，于是这把“不忘初心”紫砂壶便应运而生了（见图1）。紫砂壶的造型多是继承传统，虽是千变万化，但在某种意义上说又是循规蹈矩的，如今，“不忘初心壶”结合新思潮，所创造出来的造型也是推陈出新，让人

眼前一亮的。首先是整体器型，从圆润的造型上看应当归属于圆器的一类，圆器的特点当属丰润饱满，内藏



图1 不忘初心壶

万千气运，护佑中华民族伟大复兴梦初心不改、矢志不渝，其将圆器的优点发挥得淋漓尽致，所表现出的刚柔并济、有血有肉，正是紫砂领域发展历程中代代追寻发掘的文化精髓。紫砂壶在明朝后期时兴起的小巧壶型开始称为潮流，但是真正让紫砂文化走向巅峰的是历代文人墨客的追捧，他们为紫砂壶题字、作画、写诗，为紫砂壶一点一点积攒文化底蕴，最终紫砂壶称为集书画艺术、造型艺术、陶刻艺术、装饰艺术为一身的文人壶，使得紫砂壶脱离了陶制器皿的低级趣味，慢慢走向更加高尚的艺术殿堂，成为宜兴乃至全中华的一张明信片。

其次再看到壶嘴，酷似喷呐状的壶嘴斜向上45度，奏响着冲锋的号角，点燃每个中华儿女一腔报国热血；拳头造型的壶钮直冲天际，虽是附和整体造型而略显小巧，但是却不能掩盖它所表达出来的那股坚韧不拔、锐不可当的力量感；壶把是大拇指的造型高高竖起，恰似为全民族伟大复兴梦而点赞，亦是非常生动形象的；壶底三足鼎立，构成最为坚固的三角造型，默默地奠定着最为坚实的基础。壶身上镌刻着“不忘初心，牢记使命”八个字，将这一精神以最直接的方式表达出来，若是寻常时候便显得粗浅，但在此时此刻却是最完美的艺术表达形式。

紫砂壶在设计上一直都是兼具外在、内涵和结构的，制壶匠师们在创作的过程中也在不断创新、不断进步。制作紫砂壶是一门手艺活，是中华民族千百年

圆不一相，独守一份心境

——浅谈紫砂壶“束圆”的创作

吴丹

(湖州市吴兴区紫砂陶瓷技能培训学校, 湖州 313000)

摘要 紫砂壶融合了诸多工艺形式,由粗糙的实用器蜕变为精美的艺术品,成为中国民间文化的骄傲,它从众多茶器中脱颖而出传承至今,体现了其顽强的生命力和与时俱进的精神。紫砂壶的兴起和繁荣与中华民族深厚的文化、民族心理、生活习惯等息息相关,它具有鲜明的民族性和审美特征。换言之,紫砂壶是中华文化的载体,也只有诞生于中国,它才得以长足发展。本文以紫砂壶“束圆”为例,浅谈其创作理念。

关键词 紫砂壶;束圆;造型设计;文化意境

紫砂壶起源于北宋,最初它只是喝茶的器具,诞生于民间,其制作较为粗糙,是普通平民百姓喝茶的器皿,被人们携带于田埂山野间。据传,北宋文人苏东坡罢官后曾来到江苏宜兴,在这里发现并制作紫砂壶,随着越来越多文人雅士的参与设计和诗文推广,紫砂壶逐渐被赋予超越其本身的观赏价值和文化价值,它融合了诸多工艺形式,由粗糙的实用器蜕变为精美的艺术品,成为中国民间文化的骄傲,它从众多茶器中脱颖而出传承至今,体现了其顽强的生命力和与时俱进的精神。紫砂壶的兴起和繁荣与中华民族深厚的文化、民族心理、生活习惯等息息相关,它具有鲜明的民族性和审美特征。换言之,紫砂壶是中华文化的载体,也只有诞生于中国,它才得以长足发展。

1 紫砂壶“束圆”的造型设计

中华民族崇尚朴素美,紫砂壶质朴的特点与其契合,在多种多样的器型中,紫砂光器可谓其质朴美的代表,紫砂光器由几何形体构成,其造型简约却十分耐看,满足了人们实用性和审美性的双重需求。紫砂光器的设计尤为重视线条艺术,紫砂壶线条装饰是世界上最古老的装饰纹样之一,在中国许多传统事物中,线条的美均得以很好的呈现,如古建筑、廊桥、拱桥、明式家具、乌篷船、书法等。紫砂壶的装饰便借鉴了这种古老的几何纹样,通过线条装饰使得其种类多样化,仪态万千。紫砂壶“束圆”(见图1)是典型的光器作品,线条艺术也在此壶中得到了很好的应用。此壶身筒圆润饱满、端庄稳重、圆中藏方,稳重而不笨重;壶底平足,增加了作品的



图1 束圆壶

稳定性,给人以几分挺拔之感;饱满的鼓腹中间部位设以腰带线,腰线带方,角圆,变化中求统一,将制作中的泥痕藏于其中,达到天衣无缝,同时这腰线又增加了作品的层次感和设计感,提携了壶韵;短直流与壶身呈四十五度角挺立而起,壶流粗细变化匀称,炮嘴气势十足,出水顺畅;壶把方中有圆、圆中有方,把势上承,与壶流相呼应,共同提携了作品的气势,显得大气昂扬;壶盖与壶口贴合紧密、严丝合缝、通转流畅,壶盖边缘线条处理干净利落,显得圆融简洁,盖面上设以一圈同心圆线条稍稍凸起,层次感鲜明;壶钮有如一颗饱满的扁珠,与壶身造型比例协调,熠熠生辉、灵气十足,提携了作品的气韵。此作以优质原矿紫泥制作而成,其色泽醇厚紫润、质地细腻,表面泛暗哑之光,给人以清幽之感。此壶泥料与造型相辅相成,充分体现了紫砂壶造型设计的线条艺术之美,简约而不简单,契合现代人的审美。

2 紫砂壶“束圆”的文化意境

简约是东方美学艺术的灵魂,简约是一种大美,如同中国的汉字一笔一画、方方正正,却有着方圆并济的气魄,每个字却蕴含着无限的意蕴,如同齐白石的画,寥寥几笔勾勒而成,没有五颜六色的渲染,却有着大写的意境;如同真正的好诗,寥寥几句却朗朗上口,意蕴十足,值得反复品读;如同真正的美人,不施粉黛气质天成,不用搔首弄姿,只是简单地站在那就让人一见难忘……闲时,细看“束圆壶”,你会不由地联想到“禅”字,觉得整个壶体那种干净整洁的外形就犹如佛教中禅字的意译:“单纯地表示”。而那种朦胧的禅意尽驻壶体,得此壶,仿佛真的能让人静思、让人清澈、让人单纯……紫砂壶“束圆”展现了一种返璞归真的大美,生活在这五光十色的世界,

有很多人被外在的世界迷惑，执着于名、利、禄，可这些东西都是外在的，有人拥有的越来越多，却并没有因此而开心充实起来，其实我们需要学会摒弃，保持简约朴素的生活，充实自己的内在，自然会身心澄明、快乐自由起来，紫砂壶“束圆”将这种简约的意境美展现得淋漓尽致。此外，“束圆壶”还包含着中国文化圆融的境界，中国人崇尚和文化，讲求和睦，讲求为人做事外圆内方，“束圆壶”看似简单，却以圆不一相的造型来展现自己的特点，这与和文化不相而合，看似是简单的圆器但也有自己的特色，为人处事也是如此，平时看似低调和睦，实则只是善于变通，仍旧不失自己的原则。

3 结 语

（上接第 57 页）

在中国传统社会中，牛是任劳任怨、无私奉献的象征，同时牛的生命力极强，力气极大，有的牛种十分勇猛好斗，炎帝部落的蚩尤崇拜野牛图腾，因此牛也是战神的象征。人类与牛具有几千年的渊源，在漫长的历史发展中，牛的形象在人类的社会实践中不断丰富完善起来，从勤劳、好斗等等，到如今的牛气冲天，牛已然成为一种象征好运的生肖，中国人丰富的想象力和深厚的文化底蕴为生肖牛赋予了人格形象和意象象征，“牛转乾坤”的来由与中国人古老的吉祥文化息息相关，在每个新年初始，我们都要以象征好运的事物或吉祥话来迎接新年，以祈盼新的一年顺顺利利。紫砂壶“牛转乾坤”是紫砂文化与生肖文化的相融合，

（上接第 58 页）

来传承下来的，一把好壶一定是在每一个环节都精心创作的，每位制壶艺人都有着工匠精神，希望后辈们会把这门手艺一直传承下去。

2 紫砂“不忘初心壶”的文化意蕴

纵观紫砂近千年的历史，紫砂工艺品早就成为了中华民族的瑰宝，不仅是因为它的艺术魅力，更是因为它深厚的文化内涵。随着社会的发展、人们审美观念的改变、工艺品行业的兴起，紫砂工艺品是独树一帜的存在，不论是材料、手艺、造型、装饰还是文化内涵、艺术价值，紫砂工艺品几乎将这些都完美融合在了一起并呈现在作品中，因此受到了很多紫砂艺术爱好者的喜爱与欣赏。

在这个新时代里，不忘初心，方得始终，中国人

江南宜兴自古以来就是人文荟萃之地，紫砂壶诞生于此大概也是冥冥之中的天意。紫砂壶在此地浸润着自然质朴的气息，天然灵秀，又经过几百年的发展演变，凝结了一代又一代紫砂人的智慧，凝聚了无数文人雅士的文化内蕴，最终成为独一无二的艺术品，绽放出奕奕光彩，这可谓必然趋势。紫砂壶造型“方匪一式，圆不一相”，在那一把把独特的紫砂壶中，我们欣赏到不同的气质和无穷无尽的魅力，让我们的生活平添了许多趣味，“高山仰止，景行行止”，紫砂艺术之路道途长远，值得我一生探索。

参 考 文 献

[1] 杨新和. 扁圆中的韵味之作——光货“线圆壶”考析[J]. 江苏陶瓷, 2014(3):44,48.

它既是对生肖文化的传承，也用自己顽强的生命力体现中华文化的包容与创新。

3 结 语

紫砂壶从北宋诞生以来已经走过了数百年的漫漫历史，一代又一代的紫砂艺人通过同心同意的接力，克服困难、推陈出新，让紫砂壶在实用价值之外具备了审美价值和文化价值，为之开创出一片崭新的天地，使之迈过历史的云烟，穿过时代的波涛，继往开来，走向现代化。

参 考 文 献

[1] 陆德祥. 燃烧自己，照亮他人——论紫砂作品“爱的奉献”的创作理念[J]. 江苏陶瓷, 2020(3):73-74.

的初心和使命就是为中国人民谋幸福，为中华民族谋复兴，这是习近平总书记在十九大报告中向全党发出的响亮号召，向全国人民作出的庄重承诺，是中国人掷地有声的誓言。将紫砂艺术与国家意志结合在一起，不但是顺应时代的潮流，也是为了响应新时代的召唤，是紫砂界响应中国梦的一个标志。

3 总 结

同样是经历了被质疑，同样是经历了风雨洗礼，同样是经历了岁月磨砺，巧妙地融合将“不忘初心，牢记使命”的理念刻在了紫砂壶上，将劳动人名的手安在了这把壶的壶顶，这是信仰的力量，也是传承的艺术，红色精神牢记在所有中华人民的心中，也凝聚在了所有传统文化的表现形式中。

春意复苏人长寿，连年有余吉祥来

——浅谈紫砂“莲年有余壶”的设计风格

徐顺琴

(宜兴 214221)

摘要 紫砂文化起源于宋朝，盛于明清，距今已经有数百年的历史，紫砂壶造型特征丰富，成形技法独特，深受大众的喜爱，一件优秀的紫砂作品不仅体现在出色的实用性上，还能让人在欣赏之余能够领会到其中蕴含的独特艺术韵味，这是紫砂文化与传统文化共同构成的繁荣景象，也是中国文化的一笔宝贵财富，因此紫砂壶对于文化的包容性是突出的，也是其它艺术形式所不具备的优点，这也正是紫砂壶的魅力所在。

关键词 紫砂；莲年有余壶；造型特征；

紫砂文化的发展历史虽然不及茶文化久远，但是两者交相辉映、完美交融，因此紫砂艺术的影响力也是其它陶瓷艺术所不



图1 莲年有余壶

能比较的，之所以二者能够完美地结合，是因为文人墨客在进行文学创作时，将许多文化元素融入其中，产生了良好的化学反应，形成了古朴浓郁的紫砂艺术氛围。“莲年有余壶”（见图1）就是这样一件充满浓厚艺术氛围的作品，现就以这把“莲年有余壶”为例，展开对其艺术设计风格的详细论述。

1 紫砂“莲年有余壶”的造型特征

紫砂壶是一门历史悠久的艺术，紫砂造型与装饰构成了作品的基本框架，从壶器的造型上可以分成光器、花器和筋纹器，造型的丰富是紫砂壶突出的风格，在壶器的装饰方面，紫砂壶集书法、篆刻、绘画、金石于一体，突出对于传统文化的包容性，“莲年有余壶”在造型特征上结合光货和花货的特色，既充满古朴和典雅，又具有新意和趣味。

“莲年有余壶”是一件典型的花货壶器，选用原矿紫砂泥料全手工拍制成型，造型别致十分美观，壶身圆润饱满、光滑细腻、制作精良；壶嘴以鱼的造型代替了传统的壶嘴造型，显得生动有趣，鱼尾和眼睛等细节都刻画得十分细致到位；而“莲年有余”取自于年年有余的成语，这一主题在整体的壶器创作上展现得淋漓尽致，壶盖的造型设计成莲花含苞欲放的状态，突出作品的另一主题——莲花，使人回味无穷；壶盖与壶身的设计严丝合缝，二者形成一个整体，突

出作品的完整性，壶身就像是一个花苞的造型，与壶盖的花骨朵微微绽放，形成了一种良好的呼应；壶把是耳朵的造型，方便提拿。整体作品造型特征是突出作品主题的，并且围绕主题展开细致的刻画和创作，线条也十分流畅，对紫砂造型有一个较为大胆的创新，整件作品围绕“鱼”造型，造型生动形象、栩栩如生，传神而灵秀，使“年年有余”的主题深入人心。纵观整个历史，许多艺术品都擅于用艺术形式来表达对于美好生活的愿景、对生活的祝福，紫砂壶便是其中的代表之一，“鱼”与“余”同音，因此就有了年年有余的说法，这就是壶器所代表的精神财富，深受大众的喜爱。这件作品把对于传统文化的情感融入其中，提升了整体的主旨意境，升华了作品的主题。

2 紫砂“莲年有余壶”的设计风格

“莲年有余壶”整个作品的设计思路就是将壶身的造型设计成莲花欲开状，而壶盖的莲花造型也是对整体造型刻画的呼应，而壶嘴的鱼儿形状仿佛鱼儿在荷花池嬉戏，描绘出一幅年年有余的画面，“鱼”在中国传统文化中是生活富足的代表，以这两者为创作题材，使得这件“莲年有余壶”韵味十足、生动有趣，紫砂壶之趣重在意境，整件作品让人们人们对紫砂壶器有了新的认知和理解，端庄典雅、气韵悠长，唤起人们内心的平静和洒脱，通过壶器的流线走向以及壶器的姿态，都可以看出壶艺的艺术形态包含着生活的逍遥和自在，远离世俗的喧嚣，充满了禅意，意味悠长，这样的作品在形式上讲究意境美，重视藏家对于艺术品的追求以及表现力的要求，既是对传统文化的继承，又是对传统壶器工艺的创新。

论紫砂壶“桃珠”的创作理念

何叶

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶由原矿紫砂泥制作，刚制作出来的成品看似朴素，可经过爱茶人的悉心泡养，逐渐散发出温润如玉的光泽感，让人心生亲近愉悦之感。紫砂壶有别于现代机器批量复制生产的产品，它体现着手工温度和人文情怀，一把好壶是具有生命力的，它包含着作者个性的表现和风格、气质的体现。本文以紫砂壶“桃珠”为例，浅谈其造型设计和自然意趣。

关键词 紫砂壶；桃珠；造型设计；自然意趣

“人间珠玉安足取，岂如阳羨溪头一丸土”，一把小小的紫砂壶并非由金银玉石制成，为何世人会给它如此高的评价？它究竟有何魅力？紫砂壶诞生于北宋，因饮茶方式的改变而兴起，诞生时它只是简单的实用器，质朴简单，且泡茶隔夜不馊，能最大程度地散发茶香、茶味，逐渐受到由普通老百姓到文人雅士的喜爱，随着时代的发展，人们将金石书画等多种工艺形式融于紫砂壶的创作中，使其造型丰富多样，满足了人们的审美需求和文化需求，这让紫砂壶由实用器上升到新的艺术高度，成为雅俗共赏的艺术品。紫砂壶由原矿紫砂泥制作，刚制作出来的成品看似朴素，可经过爱茶人的悉心泡养，逐渐散发出温润如玉的光泽感，让人心生亲近愉悦之感。

1 紫砂壶“桃珠”的造型设计

“方匪一式，圆不一相”，紫砂壶造型千变万化，有的壶造型清秀飘逸，有的古朴敦厚，有的轻快明朗，有的粗犷简雅，每把壶都有不同的气韵，甚至有人如此形容，“温润如君子，豪迈如丈夫，风流如词客，丽娴如佳人，葆光如隐士，潇洒如少年……”，可见，在爱壶人眼中紫砂壶如同师友、如同知己红颜陪伴着自己。确实，紫砂壶有别于现代机器批量复制生产的产品，它体现着手工温度和人文情怀，一把好壶是具有生命力的，它包含着作者个性的表现和风格、气质的体现，纵观造型的型、气、韵，给人以先入为主的选择。顾名思义，紫砂壶“桃珠”（见图1）以桃为主题创作，此壶以桃为原型融入自己的想象，再经过艺术化的加工，抽象提炼设计而成。此壶在光素圆器的基础上融入花器的创作技法，整壶为一个饱满敦厚的球，线条流畅柔和、一气呵成，壶



图1 桃珠壶

体富有张力，珠圆玉润、骨肉亭匀，饱满而不笨重、稳而挺拔；壶盖与壶体融合为一，浑然一体；短壶流从壶身胥出，粗短可爱、出水顺畅；壶把由粗及细、变化匀称，流、把皆为粗壮，把上饰有清晰的裂纹和凸起的树结，细节精致，如同桃树的枝干，显示出生机勃勃的气势，流、把相互呼应、古朴可爱；壶钮也为一小段枝干，位于壶盖中央位置，壶把上有树瘤，浑然天成、生动活泼。作品以贴饰的装饰技法在盖面、壶身饰以枝叶，桃叶纹理清晰、自然卷曲，在叶片下藏着几只饱满的果实，栩栩如生，让人垂涎欲滴。整器选用优质原矿降坡泥制成，红润的泥料中掺杂着金色的颗粒，有骨有肉，表面有光泽感，给人以吉祥喜悦的气息。整壶浑然天成、工艺精巧，泥料、造型与装饰相互搭配，看似无意的设计实则蕴含着精巧的心思，化有为于无为，作品形象生动，端庄雅致而不失活泼的气息，可谓精工匠作，让人感受到浓郁的自然氛围，意趣十足。

2 紫砂壶“桃珠”的自然意趣

阳春三月，各种花朵争奇斗艳，桃花也在其中愤然盛开，无论是繁华之地还是清静的角落，在山野中、在人家庭院里都少不了桃花的身影。桃花，虽然不是春天开得最早的花，却一定是最动人的那一抹颜色，桃花一开，春天的繁盛真正达到了顶点。桃花的颜色深深浅浅，就好像女子浓淡不一的妆扮那么好看。桃花娇美，果实甜美多汁，这常让人联想到生命的丰润。“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知”、“桃之夭夭，灼灼其华”、“去年今日此门中，人面桃花相映红”，在古代那些文人雅士的眼中，桃花一直是美好的事物，有人用桃花形容少年的娇艳，有人用桃花象征春天，有人用桃花来形容自己心中的理想世界。随着桃在实践活动中的延伸，随着时代的发展，桃成为一个多义的象征体系。除了桃花，桃枝、桃果都有着更深的象征意义，比如人们将桃枝用来驱邪，认为桃果象征着

一壶在手，无烦无忧

——从紫砂壶“团圆如意”看中国的佛教文化

何 宽

(宜兴 214221)

摘 要 紫砂壶是一种源于生活而高于生活的艺术形式，它不仅讲究制作技巧，还讲究精神内涵，一把优秀的紫砂作品必定具有超越形体之外的文化力量，它不仅是实用器，更是人们的精神栖息地，可以让身心压力过大的现代人栖于物、隐于物。本文以紫砂壶“团圆如意”为例，浅谈其中隐含的佛教文化。

关键词 紫砂壶；团圆如意；造型设计；佛教文化

中华文化源远流长，紫砂文化作为其中重要的分支，从北宋发展至今已有几百年的历史，它凝结了多种文化艺术形式，以与时俱进的精神和顽强的生命力突破传统实用器的桎梏，在浩瀚的历史中逆流而上，以优越的观赏性和文化性在世界艺苑绽放风采。紫砂壶是一种源于生活而高于生活的艺术形式，它不仅讲究制作技巧，还讲究精神内涵，一把优秀的紫砂作品必定具有超越形体之外的文化力量，它不仅是实用器，更是人们的精神栖息地，可以让身心压力过大的现代人栖于物、隐于物。

1 紫砂壶“团圆如意”的造型设计

经过数百年的发展，在无数紫砂艺人创作经验的累积下，紫砂壶可谓是“方匪一式，圆不一相”，以精彩纷呈的造型满足了人们多样化的审美。随着时代的进步、工艺的完善，现代紫砂壶又在早期砂器基础上不断地承袭与发展，使得紫砂壶在不失传统民族特色的基础上融入时代审美、时代特色，使其融于现代生活，将紫砂艺术推向更臻完美的境界。这把紫砂壶“团圆如意”（见图1）是在传统器型“容天壶”的基础上变化而来的，关于“容天壶”《砂壶图考》中有这样的记录，传说郑板桥曾自制一壶，亲刻“鼻尖肚大耳偏高，才免饥寒变自豪。量小不堪容大物，两三寸水起波涛。”“容天壶”有“壶小乾坤大”的意境，更有诗词夸赞“容天壶”：“大肚可容天，人称饮上仙；不识经万卷，壶道也通禅。”现代人以瘦为美，讨厌肥胖的身躯，可在古代人们却是以丰满微胖为美的，大腹便便更是好福气的象征，是肚大能容的象征。基于此，



图1 团圆如意壶

这把紫砂壶“团圆如意”在传统“容天”圆壶造型中悟得“容”字，强调“容”之个性，以饱满稳重的壶身凸显出圆融大气之美，壶身下大上小，胖胖的肚子显得古拙可爱，肩部微收以显精神气。制作此壶时，壶身线条需流畅柔和，方能体现一气呵成、圆融的美感，又在气韵饱满的壶身上添加一微微矮颈自然过渡；壶盖增高成半球状，壶盖与壶身完美嵌合，浑然一体；壶钮为扁球钮，与器身比例相协调，形成球与球相叠的艺术形式，增加层次感和立体感，平添拙朴童趣；流、把与壶身明接，壶流向上匀挺而起，壶把婉转于一侧，两者相辅相成，承接有力，中和敦厚的器身，提携气势。另外，采用筋纹器的艺术形式对此壶进行创新，壶身下腹部以筋纹线条饰出莲花塔座形式，壶钮也饰以莲花状筋纹，与底部上下呼应，壶钮与下部的莲花塔座之间再以筋纹线条上下相连，等比例划分，筋纹线条流畅、上下贯通。流、把也饰以筋纹线与壶身相呼应，同时流、把与壶身的明接处为莲花花瓣形式，整体和谐呼应、相得益彰，增加了作品的形式美感。总而言之，此壶实用性极佳，用起来方便舒适，同时视觉上稳重大气，在质朴中见深厚。泥料上，选用优质原矿紫泥制作而成，醇厚细腻的泥料中暗含颗粒，有骨有肉，表面散发着隐隐幽光，给人古雅清幽之感。装饰上，以莲花瓣筋纹贯穿整壶，增加了作品的形式美和韵律美，使得作品简约而不单调，充满了优雅的意境。

2 紫砂壶“团圆如意”所隐含的佛教文化

紫砂壶“团圆如意”取材源于佛教中的大肚罗汉，取名源于“肚大能容天下事”，因此很多壶友看到“团圆如意”，心里所有的不愉快仿佛在那一瞬间都化为乌有了，更是一想到大肚弥勒佛的样子，就不由地嘴角上扬。在中国的许多佛教寺庙里，人们都能见到一尊笑容可掬、光头大耳、袒胸凸肚、箕踞而坐的菩萨像，

这就是弥勒佛。莎士比亚说：宽容就像天上的细雨滋润着大地。它赐福于宽容的人，也赐福于被宽容的人。宽容是一种福报，常存宽容之心的人更是难能可贵。因为宽容之人，无论对自己、对他人还是对世界，都会表现出春日暖阳般的温暖。宽容不仅是宽恕、原谅他人，更是让自己心情保持愉悦。宽容的人，不会因为一点小事伤神，不会为小人生气而浪费自己的时间，宽容的人会将时间和精力放到真正重要的事和人上，保持积极向上的正能量，从而让日子过得舒心。宽容的人总能与亲人、朋友相处融洽，给人以温暖。“团圆如意”在无形中提醒着我们为人要宽宏大量，懂得宽容，要有一个广大的胸襟，虽然人生在世难免会遇到烦恼之事，但唯有宽容大度才有豁达人生，一壶在手，无烦无忧。以“团圆如意”泡茶，无论此刻的你有着

（上接第 61 页）

庄重典雅的“莲年有余壶”对于壶器的意境把握是精确的，这取决于制壶艺人平时对传统文化的学习和感悟，通过这样一件作品传递出对美好生活的愿景，以及对丰收的喜悦之情。而面对世俗的困扰，就需要像莲花学习，不争不抢，学习泰然自如、波澜不惊的处世态度。紫砂壶的创作过程不仅是对于传统文化的传承和学习，还是在传统的基础上做到创新和改进，面对物欲横流的社会，对于传统文化的学习容易被忽视，而紫砂壶艺就是这样一门既注重传统，又讲究与时俱进的艺术形式，需要紫砂从业者不忘初心，凭借扎实的功底去追求更高的艺术成就。随着时代的发展以及人们生活水平的日益提高，人们对于紫砂壶的要求也越来越高，大众已经不满足于器具的实用性，还需要壶器表现出独特的艺术境界，这就要求紫砂艺人

（上接第 62 页）

长寿、健康，常做“寿桃”来祝贺亲朋好友的生日，这些都与中国人的民族心理、社会风俗息息相关，也体现了中国人“万物有灵”的观念，桃文化与人们的生活相互融合，为生活增加了许多趣味和仪式感，紫砂壶“桃珠”以圆润饱满的造型来表现桃子果实的饱满，且借此将中国的和文化融入其中，圆不仅是中国人喜爱的造型，更蕴含着丰富的文化含义，圆象征着和谐、圆满，象征着知足积极的生活态度，饱满的果实让人心生愉悦之感，同时作品形象生动的造型也让人联想起春暖花开时富有生机的画面，一阵清新自然的气息扑面而来，让人放松心情，其中蕴含的桃文化

何种心情，也定会豁然开朗，宛如步入仙境般舒适。

3 结 语

紫砂壶与一般陶瓷制品不同，紫砂壶因茶而生，由茶而盛，最终携茶而美。紫砂壶诞生在历史文明源远流长的中国，它与茶文化相依相惜，却又在与时俱进的发展中演变成独一无二的紫砂文化，可见其内在生命的强大。玩壶，不仅是用它来泡茶，更是修心养性。天地虽大，皆在这一茶一壶间。

参 考 文 献

[1] 姚志源. 创意与禅意——“佛肚容天壶”的艺术创作论[J]. 陶瓷, 2021(2):80-81.

[2] 吴美云. 简析紫砂作品《容天壶》的文化内涵[J]. 陶瓷科学与艺术, 2017(12):91.

精益求精、不断创新、敢于突破，学习中国文化的精髓，不断打磨工艺，创造出具有新意的紫砂壶器。

3 总 结

紫砂壶历经数百年的发展却依旧生生不息，这离不开紫砂艺人的艰苦奋斗。在创作中，紫砂艺人在艺术的道路上摸索，这是一个极为艰苦的过程，对传统文化的理解，对紫砂壶艺的不断创新，对现代审美的不断学习，这都需要时间和耐心去磨练，这件“莲年有余壶”所传递出来的精神亦是如此，只有我们放平心态将自己全身心地投入到紫砂壶的创作中，才会制作出更多有意义的作品，为紫砂艺术的辉煌添砖加瓦。

参 考 文 献

[1] 朱彩凤. 莲花蕴禅意 波澜心不惊——谈《不惊壶》的创作思悟[J]. 陶瓷, 2012(17):39-40.

给人以吉祥之感，让人不禁感叹中华文化的博大精深。

3 结 语

紫砂壶质朴素雅、古色古香，经艺术手法的处置表现在似与不似之间给人以浓郁的回味，或给人有动与静的感受，把玩之间凸显艺术品风格，同时其简约的外表背后蕴含着丰富的文化内涵，让人感悟至深，真可谓壶小乾坤大。

参 考 文 献

[1] 吴俊杰. 浅谈紫砂“桃情壶”的造型特征以及文化内涵[J]. 陶瓷科学与艺术, 2021(2):125.

[2] 吴建军. 浅谈紫砂“圣桃壶”的造型特征以及人文意境[J]. 陶瓷科学与艺术, 2021(2):124.

论明景泰五彩“凤纹盖罐”的装饰语义

彭 遥

(景德镇陶瓷大学, 江西景德镇 333000)

摘要 虽然正统、景泰、天顺三朝瓷器发展衰弱,但景泰年间的五彩瓷器却较为出色。在社会动荡的大背景下,生产出精美的瓷器实属不易。明景泰“五彩凤纹盖罐”的装饰纹样、色彩搭配都富含着丰富的文化内涵与美好吉祥的意愿,与当时人们对美好生活的渴望有着千丝万缕的联系,是明景泰时期五彩瓷器的典型代表。从明景泰“五彩凤纹盖罐”的制作背景、纹样设计、五彩设色等装饰艺术特征出发,谈谈“凤纹盖罐”的文化内涵,以及景泰时期的陶瓷发展概况。

关键词 明景泰;五彩瓷;凤纹盖罐;装饰艺术

0 引言

明景泰年间的“五彩凤纹盖罐”,罐体高48.5厘米、口径4.5厘米、足径14厘米,盖模仿凤的形象,塑造成凤头,罐身整体描绘凤的身体,与凤头盖相接形成整个凤体,展现气宇轩昂、栩栩如生之态;盖罐先采用釉下青花勾勒局部线条和图案,再结合釉上五彩的绘制;凤纹盖罐的纹饰共分三层,第一层占据主要画面,生动形象地描绘了凤纹,足部描绘了在景泰年间再次兴起的海马纹。上下两层均为动物纹,在两种动物纹饰之间结合了二方连续的叶纹,完美地中和了盖罐的整体画面,并为之相呼应。凤纹盖罐的造型、装饰和色彩相辅相成、适当得体,说明景泰时期五彩也有不错的发展,为之后的兴盛奠定了基础。

1 明景泰制瓷背景

五彩瓷在明代进入了高速发展的时期,五彩瓷的出现并迅速发展为中国的陶瓷行业添加了浓墨重彩的一笔,到了明宣德时期有了较为精致华美的五彩瓷出现。由于五彩瓷器的烧制有一定难度,并与釉下青花这一装饰手法相结合,加上当时社会动荡、天灾不断等外在因素,制瓷业不容乐观。明宣德以后制瓷业渐渐由盛转衰,直到明成化才渐渐恢复盛茂。随着时间的推移,三朝出土器物慢慢变多、人们对三朝瓷器的了解和研究愈加全面,都在证明着正统、景泰、天顺三朝的陶瓷发展未曾彻底中断。三朝时期官窑只是在某段时间内制瓷业有所衰减,并间接促进了民窑的发展,还是有不少的佳作,只是出土的不多,我们了解得也很少。

宣德时期朝廷曾下令烧制数十万件瓷器,数量之庞大,制瓷工人日夜赶工、加大规模和人力也未能完成,更别谈这其中的瑕疵品。而三朝官窑瓷器因种种原因减少了烧造的数量,反之在某种程度上间接促使

了瓷器的生产质量和艺术水平的提升。再加上所处封建社会,统治阶级和达官显贵们对高级消费品必定有着不小的需求,这也会促使三朝手工业的发展,比如景泰蓝的发展,在瓷器上也不例外,“凤纹盖罐”就是明景泰五彩瓷发展的一个代表(见图1)。



图1 凤纹盖罐

2 “凤纹盖罐”纹饰的设计特征

明代景泰年间除了青花瓷的烧制,生产最多的就是釉上五彩瓷器,并且常搭配以釉下青花进行装饰。青花五彩只是用釉下青花描绘局部,如“凤纹盖罐”上少量的羽翼、马的头部和尾巴等,除此之外画面还是施以釉上五彩为主。明景泰时期的瓷器无论是从造型还是装饰的角度来看,基本继承了宣德时期瓷器的特点,因宣德时期的瓷器制作比较兴盛,生产品种丰富多样,对之后瓷器的生产产生了较为深远的影响,尤其是釉上五彩瓷器。在纹饰上,景泰时期又兴起了元代常见的海马纹,通过绘瓷工人极具想象力和设计感的绘制,使凤纹盖罐上的纹样更加具有艺术表现力,使凤纹的符号语言在传承前代的基础上更加丰富多彩。

因为古人比较注重和谐统一,同样体现在陶瓷的装饰纹样上。以往的五彩、青花或之后的粉彩、古彩、斗彩,装饰纹样的布局设计多数是平均、散状和分层等。“凤纹盖罐”以凤为装饰元素,将凤的身体简化成圆形占据主要画面,内饰大小均匀的垂鳞纹,凤头与凤身之间用抽象化的羽毛相连接,舒适透气,是比较突出和新颖的,也是较为少见的。凤的形象首先映入眼帘,并围绕七彩翅膀的羽毛纵向排列分布,层次和节奏感强烈有序,羽毛的设色结合了釉上五彩本身

的发色，并完美地发挥这一特点。盖罐主区描绘凤纹展翅高飞，骏马作飞驰状，二者之间以二方连续的带状纹样相隔，整个画面协调、典雅有致。更值得一提的是圆形的身体内加以抽象的垂鳞纹，重复一个装饰元素，平面构成这一概念虽是后来才提出的，但是在这件器物上已然显而易见的构成不禁让我们感叹。

绘瓷工人将凤纹盖罐上的装饰纹样进行合理的设计布局，以凤纹为符号，巧妙和谐地形成了点、线、面相结合的平面构成关系（见图2），具有别出心裁的设计感。凤身由多个点组合成一个大面，七彩的羽翼构成一条条精美绝伦的线，清新自然、畅然自在。通过对经典传统的凤纹进行变形、夸张、抽象和创新，既体现了明景泰五彩艺术的传统经典性，又体现了明景泰五彩的艺术风貌与文化内涵。五彩瓷器就是这样一种精致而又个性鲜明的陶瓷装饰语言，釉上五彩瓷发展至今，已成为陶瓷绘画的一个重要分支，不禁让人为之喝彩。

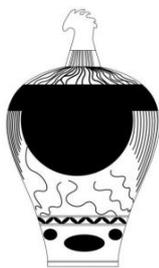


图2

3 “凤纹盖罐”纹饰的色彩设计

五彩瓷使用红、黄、绿、蓝、紫五色，运用自如、搭配巧妙、繁而不乱。在时间的长河中，五彩瓷的工艺技术慢慢完善，工匠对五彩的掌控渐渐成熟，不仅仅结合青花，还常搭配镂空的装饰手法，虽烧制难度更大，但整体形式美观，而且具有透气的效果，加强了实用功能。“五彩凤纹盖罐”的制作工艺是先绘制出青花纹样进行高温烧制，再以釉上五彩绘之进行低温复烧。第一次釉下的青花与第二次的釉上五彩纹样形成浑然一体的搭配，且两次入窑烧制都不能产生任何差池。

使用五种原色绘出鲜活生动的形象是五彩瓷独特的魅力，在这件“凤纹盖罐”上完美地体现了这种艺术特征，使原本简洁的釉下青花装饰线条通过釉上五彩的色彩搭配鲜艳夺目、绚丽多彩。在五色的设色分工上，很多瓷器装饰都以红色为主色调，绘制红色也是五彩瓷的主要特征之一。由于中国古代“以红为贵”的观念一直盛行，到了明朝时，人们常常把红色与延续生命相联系，形成了红色面积越大，生命力就越旺盛的思想观念，在这件

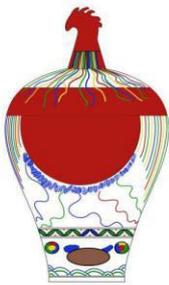


图3

“凤纹盖罐”上得以充分体现（见图3）。火红的凤纹设计成画面的主要视觉中心点，为欣赏者带来舒适且强大的视觉冲击力，祥瑞美好的吉祥寓意扑面而来。五彩展翅，形体大方，充分洋溢着热情灵动与气宇轩昂。栩栩如生的凤凰图案加以灿烂浓重的五彩装饰罐体，以五彩祥云陪衬，绘以奔腾的飞马，姿态灵动、生动传神、呼之欲出，堪称明景泰年间五彩瓷器的杰作。

4 “凤纹盖罐”纹饰的吉祥寓意

中国的图案纹饰千姿百态，古代的精美瓷器主要为君王权贵所服务，并被其审美所影响。“凤纹盖罐”的装饰画面以凤纹、海马纹、二方连续等不同纹样进行组合，使整个器物的图案纹饰效果丰富且艺术风格统一，既充满了经典传承的既视感，又充满了五彩装饰的设计感。

首先“凤罐”与“凤冠”同音，带有吉祥如意、和平美好的寓意，也是皇权的象征。凤是由自然界中各种不同动物融合而成的神物。凤纹经过数千年的演变，在陶瓷造型和装饰上的表现数不胜数。随着陶瓷在材料和技术上的创新，人们在艺术审美上的提升，不断地推动凤纹形式的变化。凤纹经过不断演化，每个朝代和时期都有不同的形态特征。纵观该“凤纹盖罐”，非寻常人家的日用品，而是宫廷或高官厚禄之户的玩物或用品，可见之珍贵。这件“凤纹盖罐”所描绘的凤纹别出心裁、独树一帜，很好地结合了盖罐的造型特征。

《元史·舆服二》记述：“玉马旗，赤质，青火焰脚，绘白马，两膊有火焰”。海马纹又称“白马海水纹”，白马也有玉马之称，整体形象特征和陆地上的马匹一样，巧妙的是两膊上绘有火焰，又似双翅，充满了浪漫主义的表现手法。再加上翻涌起伏的海浪纹、来去自如的卷舒云纹，一幅玉马奔腾于云层、于海浪之间的生动景象跃然瓷上。从目前的发现来看，海马纹多装饰瓷器，因马和元朝人的生活习惯紧密相连，所以元代时普遍运用海马纹。在明清时期也常运用在装饰中，特别是景泰时期较为流行。古人征战沙场，马是最好的伙伴，所以马的地位是非常高的，是吉祥的象征。此“凤纹盖罐”上的海马纹先以青花勾勒马的轮廓、头部、尾部，马作昂首挺胸状，马尾挺拔有力而积极向上，再以五彩的赭色和黄色上色，画意豪放生动，笔法酣畅流利。海马造型健硕飘逸、动感十足、栩栩如生，整体描绘了矫健的棕马飞腾于翻腾的海浪上，使得俊马形象更具生动活泼，更能感受历史深处的沧

“天圆地方”观念与陶瓷设计

魏晨璐 潘玲霞

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 “天圆地方”作为我国最古老的一种天地观, 是对于天地形态最原始且根深蒂固的一种认识。它开始于新石器时代, 影响着古人生活的方方面面, 思想、政治、文化乃至传统的造物观都有它的身影。本文通过对“天圆地方”学说的深刻探索, 寻找其对传统造物观的影响, 并结合传统陶瓷器物洞悉“天圆地方”学说与传统陶瓷设计之间密不可分的关系。

关键词 天圆地方; 造物观; 陶瓷设计

1 “天圆地方”造物观溯源

(1) “天圆地方”造物观的起源

封建社会时期, 自秦汉起各个朝代的帝王们皆深谙“天圆地方”这一观念, 并受此思想的影响建造了圆形和方形的祭坛实施祭祀天与地的神圣场所。至清代, 祭坛的形式依旧以圆和方的形制建造。先秦的《庄子·说剑》中有云: “上法圆天以顺三光, 下法方地以顺四时”。可见, 在秦代“天圆地方”就成为古人最为相信且普遍认同的一种宇宙观, 并一直发展延续下去。

追溯其起源, 在河南省濮阳市学者对良渚文化出土的玉琮进行剖析后推断出天圆地方观念的起源最早应是新石器时代前后。而作为中国早期人类文明所萌生的“简易”宇宙观, 其与原始巫术和宗教的融合也是十分明显的, 这一观念通过时间和历史的洗礼和改造, 从早期单纯的原始观念渐渐和复杂的社会观念相融合, 于是天圆地方的学说开始发展起来, 并对后世历朝历代的哲学、文化、思想乃至政治预判产生深刻的影响, 还演变出“四方神”、“规矩”、“八方地九重天”等贯穿我国古代时期的重要文化观念。

“天圆地方”的学说是我国先民们认识世界的思维方式, 它并不是单纯意义上的形状描绘。“天圆地方”学说包括两个概念, 即天圆和地方。早期, 古人或许是偶然的机会通过观察太阳运行变化, 发现太阳在天上的运动轨迹为弧形, 并且太阳自西向东的旋转会带来光明与黑暗、四季的更迭, 于是天圆的观念由此而来。同时, 太阳循环运动的规律也让他们形成了“四方”的观念, 比如在太阳升起和落下的东方和西方的基础上, 他们认识了天空正上方的“南方”和相对应的背面“北方”。于是, “地方”的观念也开始深入人心, 紧接着“春夏秋冬四时”、“东南西北四风”、“青龙、白虎、朱雀、玄武”四神等观念应运而生。

日月星辰皆周而复始, 好似一个完整无缺口的圆形, 永无休止地运动着、轮回着, 大地平坦地承载着生存于之上的众人, 让人们一代又一代孕育、平稳生存于这片土地。这种运动与静止、圆融与严谨, 才是天圆地方的内在意义。

(2) “天圆地方”影响下的传统造物观

“天圆地方”的宇宙观念自新石器时代伊始, 便深刻地影响着古人生活的方方面面。在濮阳西水坡四十五号发现的龙虎蚌壳摆塑距今约有 6 000 余年。龙形在东, 虎形在西, 与青龙、白虎的方位完全吻合。可见在仰韶文化时期, “天圆地方”的宇宙观及方位观就已经影响着人们的墓葬习惯。

随着考古的不断挖掘, 良渚文化墓葬中出土了大量的玉琮, 其造型具有显著的内圆外方的特征, 将方和圆贯穿起来, 在形式上极大程度地吻合“天圆地方”理念, 从装饰上看玉琮上的四组兽面纹, 应是四方观念的物化反应, 从其用途上看玉琮是沟通天地的法器, 也是“天圆地方”观念与原始宗教巫术相关的最好证明。

春秋战国时期, 思想文化领域百家争鸣, 墨、儒、道、法、阴阳等逐渐成为具有代表性的主流学派, 而在这一时期诞生的方孔圆钱便是充分受到思想意识的影响, 方孔圆钱由环钱演变而生, 借鉴了阴阳家天圆地方的宇宙图式, 将穿孔从圆形变作方形, 可见方孔圆钱也是古人心中最神圣的宇宙次序的体现。

汉代, “天圆地方”的学说开始成为文化符号, 在社会各层面皆起到重要的作用, 汉代仍旧使用秦时出现的圆形方孔钱币, 并加以改造成为流通的“五铢钱”, 正式确立了“天圆地方”在钱币设计中的地位。在手工艺领域, 汉代的铜镜也同样蕴含着天圆地方的理念, 作为中国古代金属器物中使用范围最广、沿用时间最长的日用器物, 汉代铜镜完美地承载着汉代哲

学和美学思想，流行一时的规矩纹，镜钮为圆形，静钮外有方格，将圆与方完美结合。后出现的尚方镜，钮区为方框，框中是有乳钉代表大地，镜面为圆形则象征着天，以铜镜体现天圆地方的思想。

我们所熟知的明式家具是中国传统家居设计的典范，其中也不乏许多体现天圆地方概念的家居设计。明式家具中的圈椅，从俯视的角度看，扶手是由流畅的圆弧形状构成，圆满舒适，符合人体学，椅面呈正方形，稳健平坦，与圆弧状扶手相呼应，从形式到内在都与天圆地方的观念相呼应。除此之外，圆凳、香几的圆形座面与方形的木腿也都是天圆地方精髓的展现。不仅在各类工艺器物中，许多建筑也遵循天圆地方的理念，如北京的天坛、地坛、四合院，明清时期所流行的藻井等等，可见“天圆地方”理念对传统造物观的影响是非常深远的。

2 “天圆地方”在传统陶瓷器物中的体现

陶瓷在中国经历数千年的发展，是当之无愧的民族瑰宝，陶瓷器物以其造型之丰富、釉色之多样、纹饰之精美稳坐国宝地位，作为传统工艺中的重要领域，陶瓷与“天圆地方”之间的联系也是千丝万缕的。瓷器造型虽多，却逃不开方圆之内，瓷器的器口、器底一般都是方形或圆形的结构，如我们日常使用的碗碟、壶瓶等多以圆结构为主；方形如花瓶、裹器等，也都是非常常见的陶瓷器型。“天圆地方”的学说发展时间久，与每个时代的思想、文化发生着碰撞与交融，因此，“天圆地方”的理念在历朝历代的陶瓷器物设计中都有着不同的呈现方式。

(1) 琮式瓶

琮式瓶始见于南宋官窑，后代依旧沿袭，元代时期琮式瓶在龙泉窑中也极为常见，直至清代官窑，景德镇依旧有烧制。琮式瓶外形经由玉琮的造型变化而来，将原本上下通透的玉器加以圈足和底，器物口部呈圆形，短颈，长身方柱形，下有圈足，足部与口部大小相似，器身四周附着凸起的条纹或八卦图案作为装饰。整体造型内圆外方，契合天圆地方的观念。

宋代琮式瓶多施青釉、粉青、天青、灰青等皆为常见釉色，并伴有较细碎的开片，色泽在一定程度上贴近玉琮本身。如台北故宫博物院所藏的“南宋官窑琮式瓶”，瓶身造型规整大气，装饰线条流畅简洁，仿五节玉琮形制，方体圆口，口壁宽如玉壁，最大程度地保留玉琮天圆地方的形式，同时也将宋代工艺美术清淡典雅的风格蕴藏其中。

清道光年间出现的“霁蓝釉象耳天圆地方瓶”也

是琮式瓶中的经典之作，其器身方正、圆口圆足，瓶身两侧装饰以象首衔环耳，雕刻精致，寓意太平有象。器身无其它装饰，通体施霁蓝釉，色泽纯正夺目，相较于宋代清新的釉色，霁蓝的浓烈华丽则更凸显清代对于精和美的追求。

(2) 天圆地方葫芦瓶

葫芦瓶的器型采用仿生的方式，其造型来源于自然界中葫芦的形状，又因“葫芦”音同“福禄”，因此大受欢迎。“天圆地方葫芦瓶”相较于一般的葫芦瓶来说造型稍有不同，其上部为球形，下部多为六方形，因此谓之“天圆地方”葫芦瓶，做为极具特色的器型，它集合圆器与裹器的特点为一体，上圆而下方，在制作工艺上也更加复杂。

明后期嘉靖年间，嘉靖皇帝极重道教，葫芦又是道家尊者太上老君的仙丹瓶，因而葫芦瓶成为常见的陶瓷器型。在装饰工艺上明代所流行的绘画工艺如青花、五彩等，也都成为“天圆地方葫芦瓶”上的“常客”，如“明嘉靖青花缠枝开光八仙人物纹天圆地方葫芦瓶”结合葫芦的造型配以缠枝纹、宝相花、福禄寿三仙等吉祥图案，将天圆地方与人间喜乐融为一体，也传达着古人对美好生活的期盼。“天圆地方葫芦瓶”也充分契合明代充实而不浮艳、概括而不赘疣的工艺特点，彰显端庄敦厚的时代风格。

清代亦有“天圆地方葫芦瓶”的身影，如“清乾隆青花折枝瑞果纹天元地方葫芦瓶”，瓶体上圆下方，映衬天圆地方之意，又因葫芦腹内结子繁盛，配以当时流行的青花纹样，藤蔓绵延、华丽繁缛，寓意子孙万代、事事荣昌，与乾隆时期富丽繁密的特点极为契合。

(3) 天圆地方瓶

“天圆地方瓶”的造型十分大气，常为撇口、直颈，平肩圆折成四方直筒状，直壁长腹上宽下窄，底部亦为方形，颈部的圆与瓶身的方结合形成天圆地方的形制。陶瓷技艺发展到清代时期已极为成熟，在艺术与技术的结合上达到历史的高峰时期，因此在清代涌现出许多“天圆地方瓶”的精品之作。

“康熙黑地素三彩鹊梅纹天圆地方八角瓶”，康熙时期素三彩工艺达到顶峰，在装饰技法、图案文案及颜色变化等方面都得到了空前的成就。这件“天圆地方瓶”相较于普通的天圆地方瓶稍有不同，其平颈上下直斜中段有一周凸筋箍围，平肩处为两层，圆弧台肩，瓶身呈上大下小向内弧状，下接八角直足，与常见的四方足底相比，造型工艺更为复杂。装饰工艺

使用黑亮的釉面,配以喜鹊、叠石、花草装饰,白与黑交接的边缘泛着光晕,是当之无愧的康熙素三彩陶瓷中的精品。

“康熙素三彩花鸟纹天圆地方瓶”,这件则是较为经典的天圆地方形制,口为圆口,颈部较直,器身腹部呈四方形上大下小收为方足,造型简约气派,配以黄底素三彩,加之白描花卉、松柏等,填入黄、绿、紫各色,花朵纹饰自平底向上铺开,景色欣欣向荣,工艺极为繁琐,颇具匠心。清代“天圆地方瓶”多以绘画为装饰手法,其精巧华丽,世之罕见。

3 “天圆地方”思想对陶瓷设计的影响

(1) 方与圆的形式美

陶瓷作为手工艺中的重要品类,自诞生以来它便有着多重身份,不仅是艺术品,更是人类生活的必需品,与人类的生活、思想息息相关,人类将自己观察到的各种观念不断积累形成不同的思想文化,而陶瓷更像是一种载体,成为人们将文化转为现实的物质承载者。

方圆的形式来源于“天圆地方”的观念,无论单纯的圆形器物 and 方形器物,还是上圆下方的葫芦瓶、内圆外方琮式瓶,对形式语言的把握都要求极高,方与圆之间的完美融合成就着一件件陶瓷器物的精巧形式,圆的饱满和方的沉稳共同赋予陶瓷最大程度的外在美感。

(2) 方与圆的内涵美

为了追求极致的圆,人们发明了拉坯技法,为了得到精准的方,匠人又创新了拼接的方式。从泥土到瓷器,经过几十道工序,经过反复尝试与失败,最终呈现出完美的器物形态,工匠们将方与圆结合,寻找富有思想情感的造型,将中国传统的理念灌输其中,这是人类怀揣敬畏的同时对美的追求,也是推进人类

工艺技术水平不断前行的动力。

陶瓷中的天圆地方不仅是追求一种形式美,更是追求一种统一的意境美,一种将宇宙与自然、天与地融为一体的和谐美。圆的通达、方的宁静,伴随着中国人的品德一起融入于陶瓷,才成就陶瓷的“天圆地方”。

4 结 语

“天圆地方”这一造物观,作为发展时间极长的文化思想贯穿于中国传统文化领域的方方面面,在建筑、各类工艺品,甚至在文学艺术、执政理念等思想体系中都产生了广泛而深远的影响。当“天圆地方”的造物观与传统陶瓷工艺发生碰撞,伴随无数前辈与工匠的设计创新,于是极具特色的陶瓷器型诞生了,“琮式瓶”、“天圆地方葫芦瓶”、“天圆地方瓶”,它们承载着天地与人和的融会贯通,在漫漫陶瓷历史长河中找到属于自己的地位。

每一件陶瓷器物的诞生背后都蕴藏着独特的意义,但无论其造型、釉色、功能如何变化,不变的是它身上所流淌的中华文化底蕴。一件精美的陶瓷器物,应该在给人带来视觉美的享受的同时,传达它背后的文化与情感,只有这样内在与外在的完美融合,才称得上是一件好的陶瓷器物。

参 考 文 献

- [1] 冯先铭. 中国陶瓷(修订本)[M]. 上海古籍出版社. 2001.
- [2] 中国古陶瓷图典编委会. 中国古陶瓷图典[M]. 文物出版社. 1998.
- [3] 张星纯. “天圆地方”宇宙观对造型的影响[J]. 大众文艺, 2020(11):56-57.
- [4] 许凯. “天圆地方”宇宙观的考古印证与文化阐释[J]. 广播电视大学学报(哲学社会科学版), 2018(02):84-90.

(上接第66页)

海桑田。

5 结 语

通过对明景泰“五彩凤纹盖罐”装饰语义的分析与研究, 将我们带回曾经的历史长河中。虽然明景泰年间陶瓷总体发展得较慢, 制瓷较少, 但还是有比较杰出优秀和特征鲜明的瓷器, 不能直接断定明宣德以后瓷器发展中断。明景泰五彩的传承与发展对制瓷逐渐兴盛的嘉靖、隆庆、万历三朝奠定了基础, 或大或小, 总归是有的。该“凤纹盖罐”因为其完好而幸存, 展现在世间, 让人们们对明宣德时期的陶瓷发展有迹可循。

在“五彩凤纹盖罐”纹饰的图案表象下蕴藏着当时的社会面貌与文化内涵, 是社会价值观在五彩瓷器上的一种表现。

参 考 文 献

- [1] 李辉柄, 陈焕伦. 元明瓷器研究[M]. 北京燕山出版社. 2013.
- [2] 叶佩兰. 斗彩名瓷[M]. 山东美术出版社. 2005.
- [3] 冯先铭. 中国陶瓷[M]. 上海古籍出版社. 2001.
- [4] 中国硅酸盐学会. 中国陶瓷史[M]. 文物出版社. 1982.
- [5] 宁钢, 刘芳. 康熙古彩艺术[M]. 上海: 学林出版社. 2008.

简论日用陶瓷茶具“中国白”的创新之道

张节成

(德化 362500)

摘要 中国是一个茶文化历史悠久的国家,茶起源于中国并兴盛于中国,由茶文化引申而来的茶具文化也是丰富多彩,茶具文化源远流长,其中以陶瓷艺术最为出色,历史上最初的茶具便是由陶土烧制而成,随着时代的发展和社会生活水平的提高,人们对于茶具的要求也随之提高,不仅要求茶具具有突出的实用性,还应该具备丰富的艺术特色,供人欣赏,因此陶瓷茶具的创新成为了现代陶瓷艺术的主旋律。

关键词 日用陶瓷;茶具;创新设计;创新理念

中国是产茶大国,也是饮茶大国,中国人喜欢以茶会友,在品茶的过程中升华对于茶的感悟,因此,国人对于茶具的选取也考究,从材质上可以将茶具分为陶瓷茶具、金属茶具、木质茶具以及玻璃茶具等等,这几种茶具材质中以陶瓷类茶具最为广泛,在古代,中国的烧制技术已经相当成熟,如此高超的烧制技术也使陶瓷茶具成为了茶具界中的主流,陶瓷茶具具有外形美观、具有艺术价值等优点,深受大众的喜悦。

1 陶瓷茶具“中国白”的创新设计

创新是一个行业能够持续辉煌的基础,陶瓷艺术因为已经历经千年的发展 and 磨练,所以展现出属于历史的魅力,但是光有历史的厚重感是远远不够的,还需要注入新鲜的血液来让这个行业变得有活力,一味地活在历史中只会让我们停滞不前,因此陶瓷的创新也成为了从业者的课题,现代陶瓷茶具除了注重实用性之外,还应该加入传统文化的韵味,这样才可以创造出具有活力的产品,要想重新占据市场的主导地位就必须对陶瓷茶具进行创新。

陶瓷茶具“中国白”(见图1)是一款含有盖碗、公道杯、过滤网一体式的功能性茶器,包括盖碗本体和盖子,盖碗本体包括盖碗外层和盖碗内层,盖碗外层套设在盖碗内层外,盖碗外层与盖碗内层具有间隙,以形成一体式双层结构达到保温的目的;盖碗外层的底部中部凹设有卡槽,盖碗内层的底部中部凸设有与



图1 中国白

卡槽相匹配的凸起,以使盖碗内层稳定地放置于盖碗外层内;盖碗外层开口端的高度高于盖碗内层开口端的高度,盖碗外层开口端一侧开设有出水口,以控制出茶水方向;盖碗内层下半部分的碗壁上开设有若干个超精细的排水孔,以使盖碗内层作为过滤网使用;盖子盖在盖碗内层开口端,其本身具有健康、节能且保温不烫手、节约空间、泡茶一体化使用方便的优点。陶瓷艺术的创新离不开以人为本,所有的创新设计都紧紧围绕着使用方便这个主题,因此在设计时需要考虑到的茶具与人的关系,能够很好地控制出水方向,在使用时不会尴尬,也不会倒茶的时候烫到手,这些标准以及细节都是一个整体,哪一个环节出问题都会使作品的整体性被破坏,这件作品没有落入普通陶瓷茶具的俗套,大胆地在外观造型上注重创新,这就是陶瓷茶具的创新之举。创新就是根据时代的发展结合当代人群的使用需要所作的完善,一件好的作品应该做到对传统敢于挑战,为其注入新鲜的生命力。

2 陶瓷茶具“中国白”的创新理念

中国人爱茶举世闻名,历史上自从有文字开始记载之时便有关于茶叶的记载,人们饮茶的习惯也导致了茶具的诞生和发展,随着人们物质财富的积累,人们对于精神文化的追求也日益提高,茶具也应该变成集实用与艺术为一体的器具,这样在人们饮茶时不仅在使用性上得到大大地提高,提高了饮茶的乐趣,同时也可以使人在品茗时得到视觉上的享受,陶冶情操,是一举两得的事情。比如作品中的公道杯,可以将泡好的茶水均匀地分给客人,避免茶汤不一的尴尬出现,也正是这样的创新使陶瓷茶具在市场上更受欢迎,这也启发了设计师在设计时需要避免过渡追求作品的艺术性而忽视了其实用性,因为品茶本身就是一件极为享受的事情,不仅仅是单纯的品茶,整个市场的前景也十分光明,而作为创新的陶瓷茶具,作品更是紧扣

君子之道，方圆有度

——从紫砂壶“君逸”看中国的君子文化

黄慧贤

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶几何形以简约质朴而闻名，没有繁杂的色彩和装饰却仍能给人以独一无二的观赏价值，展现了中国传统文化中的朴素美和本色美。紫砂壶几何形可分圆器和方器，圆器主要以流畅柔和的曲线勾勒而成，方器主要由简明利落的直线勾勒而成，圆器有圆的柔美，方器有方的气度。紫砂壶“君逸”是典型方圆结合的器型，本文以“君逸”为例浅谈其中蕴含的君子文化。

关键词 紫砂壶；君逸；造型设计；传统文化

宜兴紫砂壶从北宋发展至今，经历了几百年的兴衰，如今在艺术市场已经占据屹立不倒的位置，很多玩家不惜为之一掷千金，紫砂壶究竟有何魅力呢？首先，紫砂壶的材质十分独特，其制作原料原矿紫砂泥是一种独特的矿物质，泡茶隔夜不馊、香不涣散，泡出来的茶口感极好，且其在茶水的滋润下久用而显得温润油亮，具有良好的视觉观感；其次，由于紫砂匠人和文人雅士几百年来通力合作，使得紫砂壶成型技艺和装饰技艺越发丰富完善，为紫砂壶造型多样化的呈现提供了无限可能，这使得紫砂壶造型与时俱进，满足了不同时代人们的审美；再者，金石书画等装饰艺术为紫砂壶锦上添花，增加了更多的人文韵味，具有深厚的文化内涵，使其耐人寻味、百看不厌。正是这些特色让紫砂壶以强大的生命力从众多传统手工艺品中脱颖而出，薪火相传、长盛不衰。

1 紫砂壶“君逸”的造型设计

任何造型都是点、线、面的结合，紫砂壶造型多样，以点、线、面的不同组合呈现出千变万化的造型，简约而各有不同，可谓造型艺术的宝库，十分神奇。紫砂壶造型有几何形、筋纹形、仿生形，各有特色，其中紫砂壶几何形以简约质朴而闻名，没有繁杂的色彩和装饰却仍能给人以独一无二的观赏价值，展现了中国传统文化中的朴素美和本色美。紫砂壶几何形式可分圆器和方器，圆器主要以流畅柔和的曲线勾勒而成，方器主要由简明利落的直线勾勒而成，圆器有圆的柔美，方器有方的气度，另有方圆结合的器型方中有圆、圆中寓方，融合了方器的刚劲和圆器的柔和，方圆结合的紫砂壶在近几年来也逐渐成为了诸多壶友的追求。当然，这类紫砂器相对于单纯的方器或圆器制作上也是更有难度，效果上需直而不僵、角度圆融，兼备方器与圆器的特色，这就需要制壶者有高超的技

艺，对方器与圆器都有一定的制作心得。

紫砂壶“君逸”（见图1）便是这样一把方圆结合的器型，此



图1 君逸壶

是在“传炉壶”的基础上演变而来的，作品呈四方形，但壶身四面并不是平面，而是曲中有直、直中有曲的曲面，棱角呈圆润的钝角，细节处理精妙，钝角给人以宽厚大方之感。整个壶身方圆结合，仿若蕴含乾坤，有中正之气；此壶壶底为四方圈足，将“传炉壶”的鼎足改为四方圈足，少了几分凌厉，更显温和，同时又不失端庄、威严之感；壶颈与底足呼应，比例协调，短颈提升气质，使其饱满圆融而不失挺拔之气；壶流为三弯流，与圈把相互对应，流、把皆饰以棱线，增加了刚正之气，与四方壶身相呼应，气势挺拔；壶盖为压盖形式，盖面有一圈凸起的线条，增加了作品的立体感和层次感，更显劲拔；桥钮方中有圆、圆中有方，拱桥弧度自然而柔韧，整体自然过渡。老子曰：“大象无形，大巧不工”，制壶、赏壶到了极致就是看其气度、观其神韵，“君逸壶”的特点正是如此，它有着青铜器般的威严与稳重，它古朴典雅，曲线强劲有力、浑厚端正，方圆结合的造型使其更显张力。

2 紫砂壶“君逸”的传统文化

壶如其名，紫砂壶“君逸”代表了中国人独特的理想人格，蕴含了中国人所追求的君子品格。“天行健，君子以自强不息；地势坤，君子以厚德载物。”“君逸壶”以方圆结合的造型表现了自强不息、厚德载物的品格。自强不息乃为方，厚德载物乃为圆；坚守原则乃为方，与人为善乃为圆。君子之道，在于方圆有度。中国有一位名人就将方圆结合的君子之道展现得

浅谈紫砂“莲馨壶”的技艺风格与意蕴

苗淑芬

(宜兴 214221)

摘要 有规则的变化,总有一种能打动人心的律动之美,紫砂筋纹壶艺带给人们的也有一种规则之美,它是主观创作的,但又是以自然物象为原型的,是艺术提炼的结果。筋纹器以独特的表现形式,与紫砂光素器及花器一起构建了紫砂壶艺的器型体系。紫砂“莲馨壶”以自然界物象莲花为题材,通过紫砂筋纹器的表现形式构建作品形态,刻画细腻、做工精致、托物言志,表达了安宁莲馨、吉祥如意的情感寄托。

关键词 紫砂;莲馨壶;技艺;意蕴

紫砂壶艺既是一种传统技艺,也是一种具体的艺术形式,它反映并服务于传统文化的发展,是茶文化与陶文化融合发展到一定阶段的产物,并表现出顽强的生命力。紫砂壶艺的独特性在于:其一泥料,紫砂泥特殊的矿物结构使其具有优异的可塑性及双气孔材质特性;其二成型工艺,泥片拍打、镶接成型可以塑造出丰富多彩的器型类型,光素器、花器及筋纹器共同架构了紫砂壶艺的器型体系;其三人文底蕴,文人雅士对紫砂创作的参与,提升了紫砂器的人文质性,使其兼具了文化价值。

紫砂筋纹壶器在紫砂中是一个独特的存在,把流畅挺拔的纹线引入作品表现架构当中,总有一种能打动人心的律动之美。它是主观创作的,但又是以自然物象瓜棱、花瓣为原型的,是艺术提炼的结果。从明朝时大彬的“瓜棱壶”、清朝陈鸣远的“南瓜壶”,到近代王寅春的“半菊壶”,都是以艺术反映现实但比现实更有典型性,体现出独特的艺术魅力。紫砂“莲馨壶”(见图1)以自然界物象元素“莲花”为题材,通过紫砂筋纹器的表现形式构建作品形态,刻画细腻、做工精致、托物言志,表达了安宁莲馨、吉祥如意的情感寄托。



图1 莲馨壶

1 紫砂“莲馨壶”的技艺风格

紫砂“莲馨壶”借鉴传统壶型创新设计而成,壶体上阔下敛,挺拔中不失俊逸。整个壶身被八条筋纹纵向均匀分割成八块花瓣,筋纹突起,线条流畅,表现出纹线特有的纵深感,自壶口一泻而下,直达壶底。错落起伏的每一个交接都呈现出特有的力道,具有强

烈的节奏韵律和秩序之美。其中两瓣分别于壶体二侧遥相胥出修长的壶流和气势挺峭的圈把,二弯嘴出水爽利干净,而壶把上下点缀二小飞,使其钢骨中又多了几分妩媚。

壶盖面穹起,一粒莲珠钮落于中央顶部,提升了作品的气势。壶盖轻压壶口,严丝合缝、通转自如。八条纹线自莲珠状壶钮向下均匀发散,纹理清晰、深浅自如,自然地把盖面分割成八块,并向壶身自然延伸,衔接自如。身盖齐同、纹理相称、通体连贯、一气呵成,恰到好处地塑造出莲芯的生物形态。远远看去,作品整体跌宕起伏,在光线照射下明暗的切换自然委婉,律动感跃然眼前;若由上方俯视鸟瞰,阳纹由中心向外辐射,线条勾勒出磅礴张力,形态语言更显丰富,这是其它器型无法比拟的。

筋纹器一般制作较为复杂,对制作技能有很高的要求,明暗过渡要到位,线面交替要落实;壶盖与壶体的筋纹要上下对应、贯通,口盖要能在任意方向吻合自如;筋纹高低要均匀,特别是筋纹作阳线演绎时,需要相当高超的技艺功力才能完成。可喜的是紫砂“莲馨壶”在这些方面都做了很好的处理,尤其难能可贵的是作品以朱泥为材料,制作过程中很好地解决了收缩大筋纹线条易走形的致命缺陷。作品精巧细致,线条舒展优雅,上下贯通、连成一气,富有内在张力,整壶柔中有度、气流舒畅、精光外逸、优雅写意,观之具有祥瑞之气。

2 紫砂“莲馨壶”的意蕴表达

莲花总是令人遐想,美轮美奂,一种莲馨总是在清美中开放,一种诗情总是在清新中荡漾,江南的烟雨总是那么唯美,将青山绿水美得痴醉,更何况是莲的美。喜欢莲,更喜欢一池的馨色……人们对莲有着独特的偏爱。莲在中国传统文化中也具有特定的内涵,

莲在中国文人心目中已经成为一种独特人格的象征,我国理学的开山祖周敦颐在《爱莲说》中不吝用“出淤泥而不染,濯清涟而不妖,中通外直,不蔓不枝,香远益清,亭亭净植”等词来赞美之,把莲花美好的品格提升到了神圣的高度。莲在佛教之中也有着特殊的地位,观音菩萨坐的就是莲台,在寺庙建筑中,莲花的形态和抽象的演绎也随处可见,莲花带给我们一种安静祥和、静谧自然的感觉。

紫砂“莲馨壶”通过引入自然物象“莲”这一元素,以紫砂筋纹器的艺术语言架构了作品艺术形象,寄托了安宁莲馨、吉祥如意的美好情感。

3 结 语

宜兴紫砂造型千变万化、多姿多彩,大多可归入光素器、花器及筋纹器三大类。紫砂每一种造型都有

(上接第70页)

消费者的需求和心理,在保温性、空间等细节上加大创新的力度,做到举一反三,吸引消费者的注意力。

陶瓷茶具“中国白”的创新之举是根据现代人的生活节奏而创新设计的,现代社会生活节奏快,生活的压力大,且枯燥无味,远离自然的人们忘记了生活的本质是什么,因此在设计这件作品时,通过返璞归真的方法,没有过多的修饰,对使用性上大大提高了方便性,消费者能够通过这样一件作品感受到设计师对于传统的追求,虽然是创新之作,可是立足传统根本,同时注入新时代器具对于实用性的反思,这是一种时代的进步,这也是一种对于自然之美的亲近,使现代的生活增添了一丝活力,呈现到消费者眼前是一种全新的创新之举,因此在设计时要紧紧抓住市场的需求以及艺术理念,展现出陶瓷艺术的独特魅力。

(上接第71页)

淋漓尽致,他便是南怀瑾先生。南怀瑾先生一生取得了巨大的成就和荣誉,这与他“方圆之道”的处世哲学密不可分。他将老子、庄子、孔子的智慧集于一身,在人事纷繁的社会生活中为我们详解其“道”。为人处事或取方、或取圆,皆要因人、因事、因时、因地而随机变化,不知变通而墨守成规,认死理、循固路,焉能不败。高明之人不在于唯方,亦不在于唯圆,重方轻圆,必木呐凝滞,延误人生;唯圆失方,必轻浮圆滑,失于机巧。既要方且圆,方圆并用,才是真正高明做人之道。“君子之道,方圆有度”,有方无圆则拘泥,有圆无方则不立,方圆相济方能达成和谐,它是一汩清泉浸润心田,让我们在熙攘的世界中保持心灵的澄澈。

着各自的渊源,其衍变就如同中国的文字和绘画,有着各自的布局与架构。紫砂壶壶韵的塑造一定程度上来源于作者内心情感或精神追求的流露,让人能够从中领略到独特的艺术之美。筋纹壶的创作已有数百年的历史,最早可上溯至明代紫砂鼻祖供春创作的“六瓣圆瓢壶”,此后优秀作品更是层出不穷,紫砂“莲馨壶”也是这样的一件作品。

紫砂“莲馨壶”通过塑造莲的形态架构作品,链接起人与壶的共鸣,筋纹手法炉火纯青,让我们感受到了紫砂艺术的无穷魅力。壶之道,初为合用,上为艺术,终为人生。这样的艺术作品用来喝茶品茗,可以使我们的心情很快地安静下来,感受到中国茶文化与紫砂文化的迷人韵味。

3 总 结

综上所述,陶瓷茶具的创新要求用一种新的创作理念来审视创新的意义,既要继承传统器具的文化内涵,也要敢于对传统器具进行突破,尽管传统陶瓷茶具具有辉煌的历史,但是对于先进的产品理念和创新思维,我们仍应该积极学习、积极探索,引导行业正确发展,只有勇于突破、大胆创新、打破常规,才能够使产品的设计给人一种美的享受以及视觉冲击力。

参 考 文 献

- [1]程栋.谈日用陶瓷的创新设计[J].科学与财富,2015(36):238,239.
- [2]吴维贤.简论陶瓷茶具设计与创新[J].陶瓷科学与艺术,2014(7):40.

3 结 语

在物质日益丰富的今天,人们越发注重精神文化的需求,紫砂壶作为一种独一无二的艺术形式,无疑已经超越传统实用器的桎梏,在实用价值的基础上,其精神价值和文化价值越发受到人们的重视。它给人以独特的手工温度和人文关怀,承载了深厚的传统文化,传承紫砂艺术不仅在于对传统技艺的传承,对弘扬中华文化更是有着举足轻重的意义。

参 考 文 献

- [1]鲍峰岩.浅谈紫砂“天地方圆壶”的造型特征以及人文哲理[J].佛山陶瓷,2021(5):46-47.
- [2]陈先茂.浅谈紫砂壶“方圆”之蕴[J].陶瓷科学与艺术,2019(1):36-39.

文心入壶，壶以载道

——浅析文人与紫砂壶的关系

朱悦童

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 早在新石器时代, 宜兴就产生了制陶业, 自此以后宜兴窑火生生不息, 本文从时代更替的变迁、历代饮茶方式的改变以及文人美学思想的核心等角度出发, 分析历代文人与宜兴紫砂茶器之间的联系。

关键词 宜兴; 紫砂茶器; 文人壶; 文人美学

文人美学作为中国传统的一种审美体系是千百年来的社会发展演变的结晶, 面对时代的变迁, 中国文人的处境可谓悲喜交加、一言难尽, 历代文人多喜隐居山林寄情于景、托物言志。明清时代的文人因饮茶风尚的兴起, 开始将艺术创造与紫砂壶结合。在众多工艺美术品中, 紫砂壶因文人的参与文心载器、器以载道。

1 文人与紫砂器的历史渊源

所谓“文人壶”, 顾名思义就是指由文人参与制作的紫砂壶, 最早在北宋苏东坡诗文中曾有道“松风竹炉, 提壶相呼”的诗句, 其中的“壶”应是指紫砂壶。相传苏东坡曾经在宜兴丁蜀镇讲学时设计过一把提梁式的紫砂壶, 后人称之为“东坡壶”或“提梁壶”。不过, 这终究算是民间传说, 不能算作可靠的史证。据有关史料记载, 宜兴紫砂陶艺始自明代正德年间的金沙寺僧, 《阳羨茗壶系》记载吴颐山的家僮供春偶然之间发现金沙寺的僧人在做砂壶, 于是他就偷学仿照, 便有了第一个以作者名字命名的紫砂壶, “供春壶”也可谓是紫砂壶的开山鼻祖。虽然供春与吴颐山是主仆关系, 不能视为是文人与紫砂艺术的开端, 但这至少证明文人与紫砂是有些历史前缘的。北宋时期文人雅客的嗜茶之风已盛行, 朝野之内“茶会”、“茶宴”、“斗茶”之风盛行。不过当时饮用的都是一种半发酵的膏饼茶, 饮茶时需要将碾碎的茶膏末放置于盏内, 并用沸水点注, 如若茶汤表面可以浮起一层白色泡沫则为上品, 故茶具中自然以黑釉的兔毫盏和鹧鸪盏为上, 而无釉又较为粗糙的早期紫砂壶只能作为煮水之用。因此, 宋代文人因当时饮茶方式的缘由, 并未将注意力转移到紫砂器皿上, 而是以诗词曲赋来表达对茶道之事的乐此不疲。直到进入到明代, 中国的茶事经历了一次翻天覆地的革命, 明洪武二十四年间, 明太祖朱元璋颁旨“罢造龙团, 惟采芽茶以进”, 也就是说禁造龙纹团茶, 只准散茶进贡, 这一举措使

得紫砂茶器登上历史舞台, 由于芽茶冲出后颜色发绿, 故以白色小盏为最佳, 但由于盏茶易冷, 且有落灰的缺点, 所以明代中期以后改用紫砂壶泡茶, 并且成为一种社会风尚。综观明代茶事, 煎茶法变为明代品茗方式的主流, 明后期还出现了泡茶法, 这一系列的演变使得紫砂壶的使用兴起, 紫砂壶也正式从茶道配角纵身一跃变成了主角。

2 文心入壶——文人对紫砂历史的推动

明代万历年间, 砂艺史上出现一代大家——时大彬, 他是最早觉醒的紫砂名匠之一, 通过工艺的表达追求彰显个人的才华个性, 证明了自己人生的价值, 同时也造就了可以载道之壶。时大彬的壶艺在明代就享有盛誉, 明代许次纾《茶疏》中有云: “往时供春茶壶, 近日时彬所制, 大为时人宝惜。”大彬早期作品多模仿供春大壶, 作品以朴雅敦厚见长。此外, 他对紫砂陶泥的配制、成型技法、造型设计与铭刻都有很深的研究, 一直流传至今的泥片拍打与镶接成型的技法就是时大彬所研究的。

紫砂艺术发展到当时已经趋向成熟, 而茶道文化在当时上层社会名流之士中广泛流行, 这个时期的文人讲究饮茶器的端秀典雅, 时大彬携技游历, 与陈继儒等结交。受到文人思想的影响, 壶艺制作开始从小品往小品发展。《阳羨茗壶系》中有到记载“后游娄东, 闻陈眉公与琅琊太原诸公品茶试茶之论, 乃作小壶。几案有一具, 生人闲远之思……”从传器看, 时大彬书法遒劲有力、闲雅逸致、耐人寻味, 他不同于普通的制壶匠人, 而是具备了中国文人的基本美学素养, 他喜在壶上刻铭句, 据记载, 他“镌壶款时, 储倩能书者落墨, 以竹刀画之, 或以印记。后竟运字成刀, 书法闲雅, 在黄庭乐毅间”(《阳羨名陶录》)。自时大彬开始, 便有了在壶上铭刻署名和制作年月的做法, 开创了壶上铭刻的先河。文心入壶, 这一举措将文人书画落款的制度引入了紫砂艺术, 使得紫砂壶开始往

“文人化”的倾向发展。因此，无论是从紫砂陶艺发展的角度出发，还是从文人与紫砂器的历史渊源来看，时大彬与陈继儒等文人的交往都有很重大的意义，这是文心与砂艺结合的真正开端，也是宜兴紫砂茶器迈向“文人化”的重要一步。

明末清初之际政治形势变化多端，但这并不影响宜兴陶业的发展，紫砂器开始进一步的繁荣。此时的文人因对茶道文化的喜爱，开始尝试与匠人合制紫砂。他们会根据个人爱好、文学修养等向名匠定制紫砂壶并参与设计，常以书、画、诗、词的方式参与设计制作。紫砂名家陈鸣远与文人有过很多类似的合作。陈鸣远制作了很多传世之作，从他的“四足方壶”中可以清晰看见壶体的镌刻有诗句做装饰，署款刻铭和印章并用，壶身铭“且饮且读，不过满腹”，今藏于上海博物馆。“且饮且读”一手茗壶饮茶，一手持书卷读书，“不过满腹”出自庄子《逍遥游》，简明扼要地说就是读再多的书也是沧海一粟，这正是陈鸣远想表达的求学态度，也是铭文作者的真实写照。

由于陈鸣远极深的文学底蕴，所以他能够自制自镌，开创了壶体镌刻诗铭作装饰的先河，使得刻名款和印章并用，从而把中国传统绘画的美学形式以及书法的意蕴融入宜兴紫砂茶器之中，这令宜兴紫砂茶器具有了“文人气”。清代诗人、画家和藏书家汪文柏写过《陶器行赠陈鸣远》一诗，这足以证明两人交往密切，另也有马思赞、杨中讷以及查慎行等文人经常请陈鸣远制壶，所以宜兴紫砂茶器在这帮文人的催化下越发具有“文人气”。正是因为士大夫文人的参与，才会使得宜兴紫砂茶器的审美朝着文人审美情趣发展，陈鸣远为紫砂壶朝着“文人化”发展又迈出了重要的第二步。

如果说紫砂壶是水、火、土三种元素作用的产物，那么“文人壶”就是水、火、土和文人共同作用的智慧结晶。明代就有文人参与紫砂制作的记录，但其实直至清中期嘉庆年间才形成风气。在这其中，首屈一指的应该是陈曼生，他在艺术上造诣极高，书法上他是著名的“西泠八家”之一，绘画上他尤其擅长花卉、山水，但最为人所知的应该是“曼生壶”。清中期，紫砂器的装饰走向成熟，陶刻装饰有了质的提升，这和陈曼生为首的文人的积极参与有着密不可分的联系。《阳羡砂壶图考》曾云：“明清两代名手制壶，每每择刻前人诗句，而漫无鉴别，或切茶而不切壶，或茶与壶俱不切，予尝谓此等诗句不如略去为妙，至于切定茗壶并贴切壶铭作者壶，实始于曼生，世之欣

赏由之而来。”他们不仅设计器型，还将书法文学、金石篆刻等融入紫砂陶刻中，使得紫砂器有股深沉浑朴的“文人”味，铭文与壶相得益彰、耐人寻味。曼生创作的“笠荫壶”的铭文“笠荫喝，茶去渴，是二是一，我佛无说。曼生铭”，说的是斗笠与茶又与佛法相通，这里面有着当时文人的哲学思想内涵和中国文人的审美情趣。陈曼生用文人书画以雕刻的形式与紫砂技艺进行融合，从而使得宜兴紫砂茶器脱离了工匠式装饰的匠气，从而迈进了格调高雅的书卷气，讲究书法、绘画、篆刻等艺术修养，故有了“壶随字贵，字依壶传”之说。文人的审美与匠人的技艺结合创作出的曼生壶，把紫砂艺术推到了一个新的艺术高峰。

3 壶以载道——文人壶里的文人美学

文人壶其实是一种文人的写照，它透露着文人的品格、心性和气象，而文人美学从形成到发展都是与时俱进的，不同的时代背景下都有着不同的诠释，始终关怀于人、以人为本，任何人文与当时的历史、民族、社会和自然之间都有着紧密的关联。如果说艺术与文学是文人的表达方式，那么茶叶与茶壶则是文人的沟通媒介，历代文人以茶会友，在品茗过程中呼朋唤友、谈经论道，小小的茶壶承载了现实与梦想、物质与精神的观照，壶中留下了文人的生活方式、人生哲理和审美情趣，器以载道的思想和形而上的人生哲学。老子的《道德经》中有云：“大方无隅，大器晚成。大音希声，大象无形。”庄子的《庄子·知北游》中也提到：“天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。”大道至简，其实天地万物都是美的，美学无处不在，在于我们的心领神会。静心吃茶，悉心品茶，随处可见欢喜。文人美学，始终是以“雅”为核心。壶小天地大，壶中有乾坤。壶并不高深莫测，道法自然，自然而然的雅才是正道。

4 结 语

文人与匠人相互作用才得以将情趣、涵养、美学、文学乃至中国文化的精神气象化为实物流芳百世，在漫长的发展过程中，紫砂得到了众多文人的参与，或设计壶型、或题名篆刻，托物言志，极大地丰富了紫砂艺术的艺术形式和文化内涵，这使得紫砂茶器从简单的日用器具中脱离出来形成了一种具有人文关怀的艺术品。宜兴紫砂壶是整个中国造物精神的文化遗产之一，作为当代紫砂艺术的后继者应该不忘初心，在传承前人的技艺同时，也能在现代的社会背景下创造属于我们这个时代的产物，只有这样的创作才能使得紫砂文化源远流长，温故而知新。

书法与紫砂陶刻

杨海峰

(宜兴 214221)

纵观紫砂发展的历史，从有确切实物记载的明代至今不过几百年，而在紫砂器上带有文字镌刻内容的是从明代晚期开始的，紫砂真正进入文人壶概念的阶段是从清代陈曼生开始的，世称“曼生壶”。

从当代的紫砂现象来看，目前从事紫砂陶刻的人员很多，而真正懂得书法并且能将书法运用到紫砂器上来的人员却并不多，原因是大多数从业人员书法底子薄弱或者根本不懂书法，徒有刀法，有些甚至借助于电脑直接摹印到紫砂坯体表面，然后再进行刻绘，这样的紫砂作品其价值可想而知。紫砂壶是多维立体的，是可以放在手上把玩的，壶在使用过程中会以不同的姿态展现在茶人面前，所以持壶人会对壶上铭刻的内容格外关注，因此铭刻的好坏也就显得尤为重要，书法就起到了决定性的作用。好的铭刻能让一把普通的壶上升到艺术高度，为壶锦上添花，而差的铭刻则会令一把好的壶无端被糟蹋，反而画蛇添足。一流的壶刻应该是格调高雅、章法适度、趣味深厚、耐人寻味的，透过刀锋看笔锋，书法的线条和质感通过壶体能充分地展现出来，书刻合一、浑然天成。

中国书法有五千年的历史，从最早的殷商甲骨文到秦汉金文、大篆、小篆，再到魏晋二王行草一脉，至唐代颜柳欧楷书诸家，形成诸多书体，脉络清晰。因而在紫砂壶的各种器型上能表现的书体很多，什么样的壶型适合铭刻什么样的书法字体，而不能随意为之。前提是要具备一定的书法基础，也就是系统地学习传统书法艺术。有一位书法家朋友来作客时说，丁山的陶刻作品他看了很多，丁山的目前状况是不乏好的刀法，缺乏好的书法，换言之，绝大部分从事陶刻的都是书法功底不行的，刻绘出的作品缺少书法韵味，多了一分匠气。对此，我深有感触，要在陶刻领域有一番作为还得从书法上多下功夫。紫砂文化到清嘉道年间陈曼生将诗、书、文、印系统地运用到由他设计的紫砂壶形上时，便迎来了真正意义上的紫砂文人壶时代。在他之后的瞿应绍(字子冶)更是继承和发扬了文人壶的精神，将紫砂陶刻上的书法语言向前推进了一大步，由他创作了“石瓢壶”(也称“子冶石瓢壶”)，他在紫砂壶上的铭刻、绘画或者刀法都是飘逸老辣的，尤其是他刻绘的竹子更是飘逸洒脱、栩栩如生，世称

“瞿壶”，把文人壶带到了一个更高的境界。撇开陶刻，陈曼生和瞿应绍在当时都是赫赫有名的书画大家，除了二人，擅长书法的陶刻名家还有大名鼎鼎的任伯年、胡公寿、王东石等人。而紫砂陶刻到了民国和近现代，也出现了大量的书法高手参与其中，如邵云儒、任淦庭等等，他们也无一例外地精通书法，而且他们都各自有着自己的书法个性，特点鲜明，作品中透露出鲜明的个人风格与特征，为世人所称道，人们一看就知道是谁铭刻的。正因为有他们这样一批文人的存在和参与，使陶刻艺术加重了紫砂文化的厚度与高度，把紫砂工艺推到了紫砂艺术的高度。

如果不学习书法，没有深厚的书法基础，只是随便找个师傅学了一些刻字的刀法就贸然在紫砂壶上进行铭刻，刻出来的作品欠缺的必然是对书法的理解，字形呆板生滞，不符合书法的规律，没有书法线条的美感，章法也会让人看了很不舒服，让人觉得壶被刻坏了，刻不如不刻，因此一流的陶刻家一定是个深谙书法艺术的人。刀法固然重要，没有书法作为基础，充其量只能算是个刻手，而不能成为陶刻名家。正如著名陶刻名家陈师曾所言：文人画的标准其一是人品，其二是学问，其三是修养，其四是功力，唯如此才能成为一流的陶刻家。

紫砂壶有方器、圆器、花器、筋纹器等等，“方匪一式，圆不一相”，不一而足，千姿百态。如何在有限的面上进行书法创作，又涉及到一个章法的问题。书法艺术不只是讲究书写还讲究章法，在壶上写得很好，可经营的位置不对也会让人看得不舒服，所以章法也很考验陶刻人的功力。比如清代的瞿子冶以他的书画题写紫砂壶，除了内容切壶之外，他会不受壶的面积影响，大胆尝试在茶壶上横着书写，甚至连盖子和盖墙上都进行镌刻，开创了文人紫砂器刻绘的新局面。

连近代书画大家唐云先生也受瞿应绍的影响颇多，所以后人认为瞿应绍是陈曼生之后的第一人，是站在紫砂刻绘顶点的人物。所以，在壶上把文字的内容合理进行布局，巧妙地安排，然后选择合适的书体书写，再提刀镌刻，这样创作出的紫砂作品无疑是令人赏心悦目的。

紫砂作品“童子”的陶刻技法与人文意境之探析

范嘉豪

(宜兴 214221)

摘要 宜兴紫砂陶刻以一壶一茶融人间烟火，以一刀一刻寄山水真情，虚实间无不传达着茶文化与紫砂文化的独特韵味。紫砂陶刻之美，通过运用材料、工具、技法等多种手段，赋予古老的紫砂画面之美、意境之雅。而这些离不开以任淦庭、邵云如、毛国强、鲍志强等为代表的历代紫砂陶刻艺人的辛勤耕耘，他们以刀代笔、以坯代纸，以精湛的技艺表达着紫砂陶刻独特的审美和价值观，既继承传统又与时俱进，使紫砂陶刻承先启后，绽放出勃勃生机，表现出顽强的生命力。紫砂作品“童子”也是一件具有高超技法与美好人文寓意的紫砂陶刻作品。

关键词 紫砂；陶刻；技法；意境

我国品茶之风始于寺院，然后普及到文人雅士直至平民百姓。“水为茶之母，器为茶之父”，宜兴紫砂因茶而生，是陶文化与茶文化融合发展到明代，得益于天时、地利、人和的特定产物。紫砂壶自身的发展，特别是宜兴紫砂陶刻的加持，以一壶一茶融人间烟火，以一刀一刻寄山水真情，虚实间无不传达着茶文化与紫砂文化的独特韵味。紫砂壶已不仅只是个茶器，更多地是体现一种精神情趣与生活理念。当我们静下心来喝茶时，需要一种由“静”入“净”的心态，超越当下才能察悟茶的色、香、味，达到空灵而自在的境界，就类似于坐禅修行，这就是茶文化的最高境界，被谓之“禅茶一味”，其中也离不开紫砂茶具的融入。

紫砂陶刻之美，通过运用材料、工具、技法等多种手段，赋予古老的紫砂画面之美、意境之雅。而这些离不开以任淦庭、邵云如、毛国强、鲍志强等为代表的历代紫砂陶刻艺人的辛勤耕耘，他们以刀代笔、以坯代纸，以精湛的技艺表达着紫砂陶刻独特的审美和价值观，既继承传统又与时俱进，使紫砂陶刻承先启后，绽放出勃勃生机，表现出顽强的生命力。紫砂作品“童子”（见图1）也是一件具有高超技法与美好人文寓意的紫砂陶刻作品，下面就其技法与意境作一分析。



图1 童子壶

1 作品的构图

紫砂壶的陶刻装饰与中国画的布局是十分相似

的，构图有一角式、三叠式、上下开合式、立地顶天式等几种。而陶刻装饰更高于书画的要求在于造型与装饰之间的匹配，二者应该相辅相成、相得益彰，只有这样才能够彰显出整件作品的气质与神韵，才能够带给人们不一样的体验和感受。

紫砂陶刻作品“童子”是以传统的“石瓢壶”为载体，整体给人重心下沉的稳定感，开阔饱满的壶侧面为陶刻布局准备了充分的空间。作品构图分前后二部分，以二侧的直筒嘴与圈把作分界，使前后二图既在意境上融在一起，又在具体架构上分出层次。压盖唇线与壶腹下部内收圈线又恰到好处地框出了构图的上下边界。构图充分考虑空间位置、大小排布，以立地顶天式来演绎人物场景，达到主题突出、主次分明的效果。紫砂陶刻作品“童子”以写实的手法精心刻画人物群体形态，表情细腻、动作逼真生动、构图疏密有致、布局合理悦目。

2 刀工的演绎

陶刻需要书画的功底与艺术素养，但这还不够，相比用笔演绎书画，紫砂陶刻以刀代笔、以坯为纸是一门独特的技艺，有一定的技能门槛，需要通过不断的实践操练才能举重若轻、熟能生巧。紫砂陶刻从技法上主要有“印刻”和“空刻”两种，而紫砂陶刻作品“童子”人物众多，画面精细繁琐，采用“空刻”的技法创作而成，并且以斜口薄型刀尖来刻画细线，这种技法贯穿整件作品，把群童生动活泼的形态演绎得淋漓尽致。整件作品用刀舒畅、利落，刀锋所过之处层次感十足，转刀、提刀一气呵成、繁而不乱；面部表情勾勒细腻丰富、刀法老道，深浅、留白、节奏恰到好处。从前后画面的规整严谨，在紫砂材质精光内蕴的映衬下，画面纵横有致，紫砂陶刻化为神奇的

白云依静渚，春草闭闲门

——简述紫砂双耳方瓶“雾隐”的艺术形态及陶刻工艺

吴文杰

(江苏省陶都中等专业学校, 宜兴 214221)

摘要 陶刻工艺是紫砂工艺品制作中一项极重要的装饰手法, 紫砂匠人需有多年的书画功底以及对陶刻技术的多年浸淫, 还要求对各类紫砂泥特性非常的熟悉, 结合多种高技术要求, 方才能将书画的精气神充分完美地刻画出来。本文以紫砂双耳瓶“雾隐”为分析对象, 将简要地从造型、形态上分析其艺术形式, 以及对“陶刻”工艺的深入剖析研究, 继而对紫砂工艺品产生更深入的思考。

关键词 陶刻工艺; 方瓶; 紫砂; 艺术形态

在紫砂器皿的制作过程中, 山水画的出现是较为常见的, 也是紫砂制品重要的主题色彩之一, 俗语有云“仁者乐山, 智者乐水”, 这个传统正在此彰显出来, 这是构成这件山水瓶的灵魂, 也是最具艺术性的一部分。陶刻艺术的作用体现在将多种毫不相干的元素杂糅在一起, 不会由于一种元素的过于凸显而影响整体美感, 准确传达出美的感悟。

1 紫砂双耳方瓶“雾隐”的简要分析

“双耳方瓶”是紫砂器皿中较为常见的一款造型, 从器型上看它宽厚健美, 线条感非常流畅自然, 且不复杂多变, 意为简约器型, 两侧带有双耳, 这也是它名字的来源, 属于最直观的造型特征。这件山水双耳瓶“雾隐”(见图1)颈部向内收紧, 继而由肩部向下逐渐收拢, 呈现一个上宽下窄的透视效果, 极具视觉冲击感; 瓶口、瓶身以及瓶下四足具以四方的几何形态为主, 瓶口平整爽利, 整个方瓶的色泽呈现出来的是暗红色, 主要是段泥烧制成型, 质地细腻; 方瓶两侧是双耳配双环, 双环设计巧妙, 大小适宜; 瓶身前后两面各以陶刻技术刻画山水松柏画以及书法字画。



图1 雾隐瓶

“陶刻”是在紫砂工艺品上进行雕刻装饰图案或是文字的一种传统手工技术, 从表面上来看, 陶刻并

不是一项难活儿, 但是在它的背后却是中华民族上下五千年从无到有的探索积累而保留下的精髓, 这也展现出中华手工艺人的独特匠心以及优秀的智慧。陶刻在某种意义上不单是一种技法, 他更多的是一座把手工艺品带入艺术品行列的桥梁, 艺术的主旨往往需要手艺人通过这种技法来进行升华。故而, 该技艺历经千年依旧存在难以描述的想象空间, 主要还是缤纷多样化的艺术思维的编织, 渲染出更加匪夷所思、难以置信的旷世花纹与图案。

在历史上, 许多事物的发展大都是无意识的, 突然某一天顺理成章地由某个人发现其中的奥秘, 由此越来越多的人参与进来, 一步一步地将它从朴素单一过渡到华丽炫美。初始的陶刻技术自然是最不成熟的, 多为线条勾勒, 线条本身自然也不会包含某种深远的含义, 而随着时代的变迁, 随着思想的进步, 这些简单的线条逐渐演变成文字, 文字演变成图画, 继而蕴养出愈发丰富的内涵。紫砂泥的出现正是陶刻艺术展现的一个绝好的温床, 紫砂艺术品的制造让陶刻技术愈发纯熟、愈发鲜活, 这二者的关系是相辅相成的促进关系, 共同进步的同时也是将传统文化的浪潮推向一个更高的巅峰。

2 紫砂双耳方瓶“雾隐”的文化意蕴

这件紫砂器物上所雕刻的文字实则是唐朝诗人刘长卿所写的诗句《寻南溪长山道人隐居》, 文字以纵向排列的形式展现, 匠人的雕刻工艺纯熟, 雕刻而成的文字大小适中、力道适宜、笔画明了, 所选用的字体也属飘逸一类, 符合与之对应的山水图的意境, 相当美观, 却是将诗人从幽深环境中的所悟、所得完全展示, 将禅宗的妙悟与道家的德行结合, 在字里行间得到统一, 达到意趣高远之境界。

瓶身对面是山水图画, 在传统文化里山水画又称

风景画,与西方写实派或是抽象派的山水风景有异,中国传统的山水风景话重在写意,重在意境氛围上的烘托渲染气氛,画家创作此类画作的目的往往为寄情于山水,将思想与感情通过山水风景画表达出来,这恰恰是人与自然的共生现象,也是画家艺术思潮的另一种展现形式。

在紫砂器皿的制作过程中,山水画这一装饰的出现是较为常见的,也是紫砂制品重要的主题色彩之一,俗语有云“仁者乐山,智者乐水”,这个传统正在此彰显出来,这是构成这件山水瓶的灵魂,也是最具艺术性的一部分。陶刻艺术的作用体现在将多种毫不相干的元素杂糅在一起,不会由于一种元素的过于凸显而影响整体美感,准确传达出美的感悟。

这件山水双耳方瓶“雾隐”造型上看十分的简约,但是制作工艺却十分严谨,装饰分布合理,可以准确地展现出标准的紫砂美、工艺美,更加巧妙的是它没有将传统的民族工艺埋没,而是精准地将陶刻工艺的

优越性体现了出来。

3 总结

通过上述观点分析,我们对这件山水双耳方瓶的造型、颜色、制作工艺、传统文化等方面做出了分析感悟,可以预见的是,陶刻技术目前仍在高速发展的阶段,在传统文化上,我们后辈的继承者们需要将更多现代的元素与紫砂文化以及陶刻工艺相结合,将中国传统的书法、山水画的精髓发扬光大,以艺术美的形式展现出来,让更多的人了解传统并发扬传统文化。

参考文献

- [1] 王俊锋.文人逸趣,风雅美学——漫谈紫砂双耳瓶“东坡品茗图”的文化解读[J].江苏陶瓷,2021,54(01):64-65.
- [2] 余竞男.一身金翠画不得——浅谈紫砂作品“金翠瓶”的创作[J].陶瓷科学与艺术,2020,54(08):108.
- [3] 赵阳.笑傲冰雪,暗香自来——论紫砂作品“四方双耳瓶”的文化意境[J].江苏陶瓷,2019,52(02):84,86.

(上接第76页)

认真学习书法艺术,提高自己的书写水平,然后再去进行紫砂陶刻创作,以刀代笔,透过刀锋看笔锋,这样刻出的字带有毛笔的书写韵味,如此下刀才会有“大家”之气。陶刻的好坏在于书画的功力与修养,只有这样创作出的作品才能称得上“文人壶”。

综上所述,想要在紫砂陶刻领域占有一席之地,必须踏踏实实一步一个脚印地认真学习书法,只有植

根于中华民族伟大的汉字传统书写方法中去,才能创造出经典和富有生命力的紫砂作品,刻绘出的作品才能有其文化内涵和社会价值,才能很好地传承和发扬下去,为后世所珍藏,否则终将是过眼烟云,消失在人们的视线之中。认真学好书法艺术,然后去从事陶刻创作是每个陶刻人的必经之路,只有这样,创作出的紫砂作品才能有其文化内涵与文化价值。

(上接第77页)

力量,展现出极高的工艺魅力。

3 意境的表达

三四个孩童有的在做游戏、有的在放鞭炮,脸上的表情有喜悦、有向往、有顽皮,一幅生动的童年喜乐图,这又何尝不是你我内心深处的一份童年记忆呢?童年是无忧的,也是无虑的,所以是人生最快乐的时期,人到成年的我们往往都想回到那种纯真放松的状态,重回人生田园的流年、诗境与闲适。从整体上来看这件作品的陶刻装饰赋予了紫砂器更为多样性的艺术享受,同时也为我们营造了一幅美好生活的群乐图,呈现了生命最本质的一面,隐隐中更是寄托了一种向往自由生活的愿望。

不过,人生已秋又如何?秋是落叶归根的成熟,是无私奉献的深远。有了阅历、有了沧桑,才有秋天

的成熟与丰收,才有过尽千帆的豁达。固守一份淡泊与宁静,使自己的人生不断得以升华,这也许更应是我们的所想、所愿。

4 结语

紫砂陶刻充分运用紫砂材质的可塑性、陶刻技艺的表意性,以坯为纸、以刀为笔,在借鉴中国画的章法和布局基础上,创新、创意自己的挥洒适度,营造物象的变化、层次、组合空间,演绎出紫砂陶刻的隽永之美。同时紫砂陶刻也是一种具体的艺术形式,它反映并服务于传统文化的发展,是茶文化与陶文化融合发展到一定阶段的产物,它既继承传统又与时俱进,使具体的载体紫砂茶壶兼具了实用价值、观赏价值和文化价值,紫砂陶刻作品“童子”也是这样的一件作品。

文化精神在紫砂壶艺术中的呈现

——“高束柴三友壶”艺术特征刍议

吴扣华

(宜兴 214221)

摘要 “束柴三友”是紫砂壶艺术中的经典款式,由松、竹、梅三种艺术形象共同构成,构思独特、技艺精湛,文化品位极高。“高束柴三友壶”在经典款式的基础上又增加了“高”的特征,更显窈窕俊秀,本文通过对泥料、造型与装饰的分析说明了此壶的艺术特征,亦揭示了“束柴三友”这一款式的艺术价值与文化精神在紫砂壶艺术中的呈现。

关键词 紫砂壶;高束柴三友壶;艺术特征;文化精神

紫砂壶是中国重要的非物质文化遗产,最早出现于明朝正德年间,历经五百余年光阴仍为人们所熟知和喜爱,这是因为紫砂壶艺术兼具实用性、艺术性与文化性,真正做到了雅俗共赏,故能在众多传统艺术品中脱颖而出。

经过无数制壶工匠的努力,大量的紫砂壶经典款式得以诞生,为紫砂壶艺术的发展提供了基本的方向。此把“高束柴三友壶”(见图1)的艺术原型便是“束柴三友”这一紫砂壶经典款式,创作强调了“高”的特征,使作品体现出挺拔俊秀的个性化特征。本文主要分析了作品的艺术特征,亦揭示了“束柴三友”这一经典款式的艺术价值与文化精神。



图1 高束柴三友壶

1 作品“高束柴三友壶”的泥料特征

紫砂壶运用独特的紫砂泥制成,从紫砂壶的命名便可看出紫砂泥的重要性。泥料的色彩可以概括作品的气质,泥料的质感则体现了工艺水准,分析此壶的泥料特征即依据这两条路径。

(1) 古色古香的色彩

此壶的泥料色彩为紫檀色,红、棕色彩糅合,有淡淡的紫光,有古色古香的中国审美韵味,并带有神秘、深广的气息。此壶泥料颜色偏冷,能令人感觉清爽、安心,同时也象征松与梅的枝干特征,呈现出自然美,在古韵之中多得一份清新。

(2) 多样化的质感

此壶泥料在质感上呈现出两种特征,壶身、壶嘴与把手的一部分可见泥料的细腻与柔和,体现了紫砂壶泥料质感的基本特征,并呼应了竹子表面的真实质感。壶中另一部分则呈现出清晰的纹理,朴实而不粗糙,是对松与梅枝干特征的表现。泥料的多样化质感不仅完美贴合主体,也体现了创作者工艺的精湛。

2 作品“高束柴三友壶”的造型特征

“束柴三友壶”的构思十分独特,将雅俗共赏的特征表现得十分鲜明,壶中各部分都是由松、竹、梅枝干的形态构成的,壶身当腰有纹线装饰,看起来就像是扎起来的柴,故得名“束柴三友”。“三友”具有文化象征意义,而束柴则具有生活气息,实现了生活趣味与精神品格的统一。

(1) 作品的基本结构

此壶的第一个突出特征就是“高”,高挑的壶体表现了三友的挺拔身姿,有利于三友气质品格的呈现。壶体的轮廓是一个标准的圆柱,顶面与底面对称,为标致的圆形,可见作品结构的均衡,是保证作品稳定性的基础。筒身的设计较为独特,于中央部分微微内凹,形成了明显的弧度,创作者通过这样的设计主要表现了“束”的特征。

壶盖是与壶身融为一体的,使壶体顶面保持平整,壶的整体造型轮廓因此能更加简洁;壶身左右两面分别是纤长的壶嘴与耳状环形把手,壶嘴镶嵌在束带装饰上方的位置,向上伸展与壶体顶部水平后转折,体态舒展;把手与壶嘴保持水平,弧度优美,柔和且不失力量;壶钮为一小圆柱,与壶身造型统一,镶嵌在壶盖中央。作品的基本结构清晰,各部分配合完美,体现了紫砂壶创作对于造型结构的基本要求。

(2) “束柴”与“三友”

创作运用具体的装饰表现“束柴”与“三友”的

望穿秋水

——斗彩瓷“视”创作论

查逸心

(景德镇陶瓷大学, 江西景德镇 333000)

摘要 斗彩又称逗彩,是釉下彩与釉上彩相结合的一种传统陶瓷装饰表现手段,是在绘制好釉下彩的陶瓷上用矿物质颜料进行二次施色,再经过烤花而成的,斗彩的色调绚丽多彩,颜色沉稳老辣,在明朝最为推崇。本文介绍用斗彩创作的作品“视”,描绘我的成长历程,这件作品中有曾经的我现在的我进行交流,给人审视自身的过去、现在与未来。

关键词 成长过程;斗彩;陶瓷绘画;审视

0 引言

陶瓷在中国艺术文化中的地位一直占据高位,它从古时的陶器到后期的瓷器,都是人们的智慧结晶。陶瓷的发展一直受到皇室审美情趣的影响,斗彩在最初的时候是釉下青花与釉上彩结合的一种装饰形式,到了清代后出现了珐琅彩、粉彩、新彩,大家都将其引入了斗彩的行列。在陶瓷的创作上,人们也不是仅仅关注工艺纹饰的美感,而开始将自身的情感融入瓷板画中,发展到现在越来越多的人开始创作瓷板画,瓷板画也出现了仿古与现代两种不同的画面,现代画面主要表现情绪。瓷板画不断的发展进步,使我们进一步地理解到瓷器与时代共同的向前发展,也让我们更明确地了解陶瓷与发展陶瓷。

1 作品“视”的艺术构想与理念

(1) 内容的选择与构思

作品“视”(见图1)的构图主要是分为两大部分,上下的构图,下方是画面的视觉中心,上半部分大面积留白只绘制了一个女人的小半张脸,而下半部分颜色比较丰富,一个行走的人在火和烟一起构成画面的主体部分,烟形成的形态则构成了房屋的形状,成为了画面下半部分的背景形态。每个人的视角都是不同



图1 视

的,有些人注重于生活的花花草草、生活的小美好、山林中的野情野趣,而本人平时倾向于观看一些很宏大的场景,如灾难性的照片,并注重于关注人本身的情感,如在团聚时的喜悦、离别时的哀伤、日常生活的平静,每个人呈现的状态和情绪可以给人以审美体验。本人想将具有自身绘画特点的画面绘制入作品之中。

(2) 色调的情感与表达

整个作品画面呈现冷色调,在表现女性的头发绘制时选择的是以蓝色为主,粉紫色加以丰富,这个颜色的头发也有两个意义,一是为了和下面的内容呼应,使画面和谐统一、有节奏感;二是为了表现其冷静理性的一面,蓝色给人忧郁冷静的感觉,而下面的蓝色想让观看者平静放松地观看这幅画,采用了蓝色与黑色进行混合绘制,中间出现点缀的红色和黄色,则是为了突破其单一的颜色所带的压抑的感觉。将露出的脸绘制入作品中,将其发色和瞳色进行变化,因为头发的面积较大,如只用黑色会使其画面压抑,蓝色则具有通透感,能更好地表现其颜色与层次变化,而眼瞳的颜色用蓝色也是希望更好地表现眼睛中情感的宣泄,让其隐藏的性格能够更清楚地表现出来。

2 题目的来源与元素

(1) 题目的来源

在这个作品中不仅描绘了火、烟、行人、房子,更具体的是女子的一只眼睛,她正在用自己的一只眼睛看向你,而也可称之为“视”。“视”从表面意思来讲确实是观看,但还能引申出如眼睛、眼神、观察的人,被观察的人、物、景,观察所产生的情感,所获取的信息也大相径庭,人会因为自身的地位、兴趣、知识、信仰等不同,从观察的事物、角度、方向上就已经有了许多的不同,而再“视”的进一步是过

程产生的情感也有极大的差异,经过不同人的大脑,信息则开始进行被观看者自身脑中一套思路进行整理转化,信息的删减和信息的放大。就像一千个人眼中有一千个哈姆雷特,每个人的品味作品的感受也有不同。通过描绘眼睛和眼神来表现“视”也是现在的自己对自己的过去审视,与对未来的观望,这是属于我的“视”,也是想表现给观看者的“视”,每个人都有自己独一无二的角度“视”着这个世界。

(2) 元素的解析

采用蓝黑色绘制了其中行走的人和房子的剪影,照片中的火和烟用了黄色和红色表现出来,并采用了抽象的方式绘制,而在这个作品中只是运用了普通的色块,因为本人想表达的不仅仅是火这一个元素,它还具有意象化的意思,象征了苦难,而黄色则不仅具有生活中的阳光,还有生活的目标的意义。

人的表情可以传达出不同的情感和状态,尤其是眼睛的表现上则能更好地传达出情感,表情可以隐藏,眼睛是不会骗人的,所以更侧重于人的眼睛描绘。而在绘制人的画面,在素材的选择上是一张偏中性的女性照片,她看起来很安静,但眼神中含有一丝的攻击性,在保卫自己,她的姿势挡住了大部分的脸,而她的中性化感觉也和本人的性格相似,象征着大部分的女性解放后的性格,能够在现代每个人心中产生更好的共鸣。

绘制“视”象征着回看自己曾经的生活经历,左下部分用新彩绘制出如水彩的痕迹,其实即是烟也是流动的水,象征本人生活的历程,可能像右边一样丰富多彩,但最终也将归于平静沦为回忆。而右边的画面则是未来的生活充满了酸甜苦辣,不会一帆风顺。火是本人成长蜕变需要的坎,黑色与蓝色相混合则是我对未来的不确定处于混沌的状态,黄色既是生活中的阳光,也是心中的目标。而行走的人是现在的自己,其实是行走又是奔跑,是勇敢地奔向未来、拼搏向上的精神。在上半部分的女子,她被前面的画面挡住了大半张脸,仅仅露出了一只眼。她就是“视”,她在与观看者进行眼神的交流,给予他们回望,她也像在看自己内心的成长经历,她既是旁观者也是参与者。

3 品“视”的制作过程

(1) 陶瓷绘画艺术形式的确立

陶瓷与我息息相关,相伴了二十余年,在大学的專業选择上也毫不犹豫地选择了陶瓷绘画这个专业,因为我想对陶瓷进行更好地学习与研究。大二的时候开始尝试绘画一些水彩作品,水彩画的增多让我想将

自己的水彩作品在瓷板上进行尝试绘制,想更好地在瓷板上表现出自己的风格,达到既有插画感,又有瓷板的光泽与沉重感。

(2) 材料的选择

将水彩表现运用到中国传统陶瓷中具有难度,陶瓷绘画材料的特殊性与烧制过程,颜料相互之间不能调和,烧制繁复等同样成为其引用的阻碍因素,所以希望在瓷板画的发展中将西方的美术与东方的传统相结合,通过釉下彩在绘制方式的改变并运用,使其表现出水彩画的通透、流动感,所以采用了釉下彩表现其水润感,用颜色釉做出特殊的视觉效果,试色可以看出其颜色丰富性,再用新彩表现细致的画面。

(3) 釉下装饰

釉下彩主要为颜色釉、釉下五彩和青花,选择五彩时费了较大的心思,试了釉下与釉中的两款形式,釉下(颜色画于素坯上再喷透明釉)便于画出五彩的水痕,而釉中(先于素坯上喷上透明釉再上色,最后再上一层薄透明釉)因为上面罩层薄釉使其颜色发色更为鲜亮水润,所以在后期的画面需求下进行不同的绘制。釉下彩的薄厚发色也大有差异,水痕也是这种材料作出的独特效果,所以希望采用釉下彩的水润性,颜色釉窑变出颜色的独特性,出现既有水彩的颜色流动感,又可以在画面呈现水彩的特殊肌理效果。

(4) 釉上装饰

将湖蓝色和黑色结合填入其中,使那些颜色深浅变化过大的地方形成了如水彩颜色过渡的效果和水墨晕染的感觉。而在瓷板上,发现人面的位置也有所更改,在原图的基础上加入了一些新的元素,比如加入了具体火焰与釉下的红色色块形成对比,以达到粗中有细,随意中也有具体的形象,更好地表现出生活的苦难与人蜕变产生变化时的挣扎。

在陶瓷绘画的创作中,将陶瓷与当代水彩插画形式相结合,这是一次小小的尝试,是以传统工艺来绘制现代画面风格的实验。“视”不再是传统的陶瓷绘画,是当代性陶瓷的表现尝试,更好地将目光投入当下,将现在绘画风格融入于传统中。

4 总 结

在瓷板的创作上,我们应该打开自身的视野,要站在巨人的肩膀上学习文化艺术,在斗彩的陶瓷创作上绘制出插画的风格,运用釉下五彩和新彩绘制出画面的水润感。陶瓷材料是艺术表达的工具,将心境、经历与对美的感悟转达而出,釉下彩的光泽感在釉上新彩绘制出雾一般的朦胧感两相映衬,这就是瓷上绘

画的独特美感。

参 考 文 献

[1] 万伟. 浅析当代水彩画在陶瓷绘画中的艺术表现 [D]. 景德镇陶瓷学院. 2019.

[2] 高扬. 当代景德镇釉下五彩陶瓷艺术创新研究 [D]. 景德镇陶瓷学院. 2019.

[3] 余勇. 新彩人物绘画浅谈 [D]. 景德镇陶瓷学院. 2019.

[4] 朱星波. “外师造化, 中得心源” [D]. 合肥师范大学. 2019.

Looking forward to the Autumn

-- On the Creation of “Vision” of Doucai Porcelain

Zha Yixin

(Jingdezhen Ceramics University, Jingdezhen, Jiangxi 333000)

Abstract Fighting color, also known as amusing color, is a traditional ceramic decoration means of combining underglaze color and glaze color. On the ceramics that draw the underglaze color, the mineral pigment is used for secondary color application, and then the flower is baked. The color of the fight color is colorful, the color is steady and spicy, most respected in the Ming Dynasty. This paper explains that I use the lottery to create my work “Vision” and describe my growing process. In the meaning of this picture, I communicate with the present me, and give people a look at their own past and their own present and future.

Key words the process of growth; the color of the bucket; the ceramic painting; scan

(上接第 80 页)

主题,使作品呈现出自然的特征,并体现了紫砂壶多种装饰工艺的特征。首先,创作运用筋纹在壶身表面上进行了装饰,在凹纹的衬托下,壶身的每一部分就变成了一根根的松枝、竹枝与梅枝,尤其可从壶身顶面、底面的边缘看出清晰的层次与均匀的节奏,具有筋纹器的艺术效果;其次,创作将三友的特征装饰在壶身各处,壶身一面光滑的部分上有横向的竹节,那么这便是一段竹枝。其它面上有立体的枝节,有如同树木表皮开裂一样的纹路,分别模仿了松枝与梅枝。在梅枝旁边可见纤细的枝条,上有绽放的小朵梅花,强调了梅的特征,使作品更加生机盎然。壶嘴、把手与壶钮上也带有大小不一的枝节,与壶身统一,壶钮上还有刚刚发芽的小小花苞,烘托出三友的生命力;最后,在壶腰处设计了一条束带,束带上清晰的纹路,明显是一条树枝,在束带两侧有清晰的结,进一步增强了“束”的效果。壶中的装饰主要有捏塑与雕刻工艺打造而成,细致逼真,生动地表现了三友的特征和作品的艺术主题。

3 作品“高束柴三友壶”的文化精神

松、竹、梅在中国传统文化中被称为“岁寒三友”,是中华民族精神的象征,松是迎风战雪的斗士,竹是坚毅正直的君子,梅则是坚贞勇敢的女将,三友各有其品质,激励了无数中国人。“高束柴三友壶”选择三友作为艺术原型,其根本依托便在于文化精神,使作品拥有扎实、深厚的民族品格做支撑。三友高洁而不高傲,在必要时也可化身为柴火,为人们送去温暖,更显示出三友的奉献精神,“高束柴三友壶”这一款式的艺术价值正是在于这种文化精神,让人们在感受生活趣味与温度之时,理解紫砂壶创作从造型到内涵的用心。

4 结 语

“高束柴三友壶”展现了“束柴三友”这一经典款式的基本特征,又具鲜明的个性化色彩。本文分为多个层次对作品进行了分析,说明了此壶的艺术特征与文化精神。“高束柴三友壶”这一款式的价值在于独特的理念、精湛的工艺,更在于那独特的民族文化精神。

潮平两岸阔，风正一帆悬

——紫砂壶“一帆风顺”的造型艺术分析

吴立平

(宜兴 214221)

摘要 陶都宜兴盛产的紫砂壶是一种兼具文化内涵、造型艺术、实用价值于一体的艺术茶具，它会给人以视觉上美的享受以及精神寄托的港湾，本文以紫砂壶“一帆风顺”为实例，粗浅地鉴赏一下其独特的造型和丰富的韵味。

关键词 紫砂壶；一帆风顺；意蕴鉴赏；造型分析

宜兴紫砂壶传承数百年，于北宋起源，明清鼎盛，制造技艺历经磨练愈发完善。最初紫砂壶仅仅是用来喝茶的粗制陶器，经过数百年演变成了观赏价值和实用价值兼具的艺术珍宝，受世人追捧，在漫长的岁月里绽放独属于它的光彩，成为了中华大地高雅艺术品的代表之一。紫砂壶和茶相伴相生，这与中华千年来的茶文化密不可分，紫砂壶在漫长历史的进程中积极汲取中华传统文化的精髓，与各种艺术形式交流，成为传统工艺品的独特代表，甚至如今在国际社会中的影响也在逐渐变大。

1 紫砂壶“一帆风顺”的造型艺术赏析

宜兴紫砂壶素来仪态万千、造型多样。在塑造艺术品时，造型是第一要素，是一切的基础，可以将最直观的造型艺术表达出来。也只有最美的造型才能将艺术品的强劲活力和生命力展现出来，和人的心灵产生共鸣，给人的视觉以最大的冲击力，使得人们在不知不觉中便沉浸其中。

紫砂壶“一帆风顺”（见图1）整体造型圆润饱满，优雅而富含韵味，是一件不可多得的艺术品。整把壶的节奏被作者把握得非常流畅，由壶钮伊始自上而下经由壶肩、壶身最后收敛至壶底，整体观感似流水般舒畅，并且端庄秀美之气氤氲，给人以无限遐想。“一



图1 一帆风顺壶

帆风顺壶”仍旧是延续传统壶的造型，由圆底承接壶身，却又将优雅端庄之意更写意地表达了出来。我们可以看到，原本壶钮处的位置变成了类似于帆船风帆的造型，贴合主题，与其它类别的圆壶产生了鲜明的对比，更凸显出“一帆风顺壶”的精致；壶盖同样饱满精致，制作工艺精湛，将壶盖所要求的绝佳气密性完美地展现了出来，真正地做到了与壶口之间的滴水不漏；壶肩线条优雅自然、爽利明了；“一帆风顺壶”虽是以饱满为主，但是在小细节上也不落于人，各处造型尽显精致，壶嘴处的造型是紫砂界素以优雅著称的一弯流设计，这样的设计在保证造型优雅的同时，也可以完美达成出水爽滑的目的；壶把似人耳的造型与壶嘴的挺翘遥相呼应，壶把与壶嘴的角度匀称自然，与“一帆风顺壶”醇厚端庄的气质密切贴合，凸显出一往无前气息的同时，又将其中的古朴之气展现出来，处处透露的华贵之气配着小巧喜人的手感真是让人爱不释手，惹人爱怜。壶把与壶嘴的造型虽是朴素的，但是二者的造型是一种悠然向上的姿态，这样积极向上的形态不但造型曲线优美，而且会让人耳目一新，平添几分好感。壶嘴优美，壶把又似船舵，交相呼应，更加塑造出一种腾云驾雾之趣味。从现代的设计审美来看，“一帆风顺壶”做到了虚实结合、空间层次明了的艺术特征，可谓是一件珍品。

“一帆风顺壶”作为传统圆器，本身的优点已经被开发得相当完善了，但即使是这样，作者依旧沿用简单的泥绘来装饰壶身，使得“一帆风顺”几字更加立体、更加清新脱俗。同时“一帆风顺壶”的制作手法完美打破了传统紫砂光器的规律，更加丰富了紫砂壶的内涵以及文化价值，让其变得更具生命力。

2 紫砂壶“一帆风顺”的文化内涵解读

从造型艺术到装饰艺术，紫砂与绘画、书法、雕刻等多种文化交汇，在具备实用性的同时，在艺术性

行到水穷处，坐看云起时

——浅谈紫砂柴烧茶具“云起”的创作理念

吴俊卿

(无锡工艺职业技术学院, 宜兴 214206)

摘要 紫砂壶不仅是喝茶的器具，更具有独特的中国文人气质，是中国雅致生活的象征，紫砂文化的发展与形成与中华民族长期以来的生活习惯、民族心理、历史进程等息息相关，正因为诞生于中国这片广阔、文化深厚的土壤，紫砂壶才得以长足发展。本文以紫砂柴烧茶具“云起”为例，探究其创作理念。

关键词 紫砂茶具；柴烧；造型设计；文化意境

中国被称为“文明古国”，在漫长的历史发展中曾涌现出无数的文化艺术，为人们生活锦上添花，为人类文明发展增添了灿烂的光辉。其中，紫砂壶从最初的实用茶具发展为实用观赏价值兼备的艺术品，经历了几百年的兴衰反复，最终闻名于世，保持着屹立不倒的地位，紫砂壶是中国的骄傲，它作为一张文化名片走出中国、走向世界，让中国文化在世界散发光彩。紫砂壶不仅是喝茶的器具，更具有独特的中国文人气质，是中国雅致生活的象征，紫砂文化的发展与形成与中国长期以来的生活习惯、民族心理、历史进程等息息相关，正因为诞生于中国这片广阔、文化深厚的土壤，紫砂壶才得以长足发展。

1 紫砂柴烧茶具“云起”的创作理念

在漫长的历史发展中，在一代又一代紫砂艺人的接力与智慧传承下，紫砂壶吸收了多种造型工艺形式，为其造型多样化的呈现提供了可能。除了彩塑、镂雕、陶刻、贴花等装饰工艺，更有柴烧这一独到的烧制技艺。柴烧，顾名思义是由柴火进行烧窑，经过火气的淬炼，柴烧作品焕发出独特的味道与风韵。“云起”是茶具套组（见图1），纵观此套组，主壶与壶承、品茗杯之间造型相互呼应、色泽和谐，形成恰到好处



图1 云起套壶

的形式美，相互独立又统一和谐，意境悠远。只见，莲花式壶承运用手捏的方法制作而成，强烈的手工质感和庄重醇厚的色泽给人以幽静雅致之感，契合莲花高贵纯洁的气质，壶承的莲花花瓣一片片展开，层次清晰，其上疏密有致地分布着莲子样的孔状，简洁而生动。壶承托起主壶，壶身造型饱满，线条简洁富有张力；壶嘴和壶把在空间感上均衡协调，端庄稳定；壶流造型独特，根部较粗，流嘴转折柔和而有力，给人以朴拙可爱之感；壶把与之相辅而行，线条优雅流畅，流、把呼应给人以一气呵成的舒展气韵；壶盖为嵌盖形制，相对壶身的饱满，壶盖采用内凹的设计，一方面便于壶钮的拿捏，另一方面，中和了壶身的敦厚，平添几分高雅的气质；小小的柱钮从盖面立起，远观之，仿若平静的湖面上飘着一叶小舟。此壶整体造型简约而灵动，其表面的釉色正好形成了一幅意境悠远的画面：远处的天空飘着连绵的白云，一望无垠的湖面上有几叶小舟在航行，柴烧使得作品形成了玻璃样清透的质感，更给人以高远的意境。褐色落灰与青绿色玻璃状质感相互映衬，使得作品呈现出辽阔旷达的画面感。再看公道杯，主杯为宽口，正视为梯形状，杯沿设一小口，方便注水，另外四个小杯与之并排而立，常规造型小杯圆润可爱，下设圈足托起杯身，几个杯子杯身的纹理与主壶相近却不相同，灰色、褐色间杂的落灰与玻璃质感相互映衬，给人以清雅的感觉。整套组在造型上简洁大方、灵气十足，线条行云流水，再辅以柴烧所形成的独特质感，整体给人以清远雅致、返璞归真的意境。

2 紫砂柴烧茶具“云起”的文化意境

柴烧，木灰在空中自由落下，因而任何坯体都可能会出现厚薄不均的情况，或是产生火焰熏烧留下的痕迹；也可能出现沾染厚实粗糙的灰釉质感、朴拙的

色彩。草木灰当中的碱性氧化物,通过与坯体中的铝、硅物质结合,形成玻璃质的釉面,不同的草木灰,由于所含的钾、钠、钙等元素的成分比例不尽相同,因此又能形成不同的颜色。器无同样,柴烧之器均是浑然天成,无论是对制作者还是使用者来说都是莫大的惊喜。人生也是无常的,如同柴烧一样,哪怕最初我们有着具体的规划和设计,但仍有很多不可掌控的偶然因素、可变因素,我们不知道最后所呈现的结果,只能尽人事安天命。柴烧茶具“云起”借用王维的诗句“行到水穷处,坐看云起时”来命名,与其整体意境不谋而合,人生原本就是风尘中的沧海桑田,只是回眸处世间百态演绎成了苦辣酸甜,我们不能预知人生的境遇,但我们能以阔达的心态去面对一切,人生一场,贵在心态。人生无常,得失却有常,不以物喜、不以己悲,得到淡然,失去不悲。人生就是一条曲线有高有低,每个人出生都配有自己的钥匙,人生中的大多数时间都在开锁,只有找对自己的门,才能开启自己的人生。任何时候都不要害怕困难,保持开阔淡

然的心态,再难都会过去的。我们只要把智慧埋藏心底,在复杂的尘世中保持清醒,就能走出属于自己正确的人生道路。“云起”是一种豁达淡然的心态,是一种旁观世间百态的智慧,是一种任世事变化、我自岿然不动的大气。

3 结 语

手工艺贵在一份用心,真诚以及坚持,真正打动人的器物总是朴实无华的,它不出声、不张扬,却可直达人的内心。在如今,紫砂工艺品越来越趋于标准化、统一化,这也要求紫砂的烧成越来越趋向于智能化、自动化,柴烧却反其道而行,刻意追求自然的落灰效果,和不确定性的结果,用质朴、自然的审美体验来打破千篇一律的审美范式,体现其无常之美,无心之美。

参 考 文 献

- [1] 余秋雨:生命是一树花开[J].北方牧业,2019(16):3.
[2] 半塘斋主人.心有桃花源,处处水云间[J].思维与智慧:下半月,2014(1):17.

(上接第84页)

和创新性上同样出彩,这是凝聚了数代紫砂人的艺术创作结晶,更是时代的见证者,描绘出广阔的中华大地上的一幅幅画卷,是中华文化最忠实的传承者和发扬者。

“一帆风顺壶”从造型和装饰上来看都是以主题一帆风顺为中心的,形似帆船扬帆起航。在中华大地上祝福友人扬帆起航、一帆风顺的典故、佳话、诗句不胜枚举。在过去悠久的岁月里,人们时常以“一帆风顺”来祝愿友人的前程、寄托美好的祝福之意,因此,时代发展也许艰难,也许备受挫折,但是前进的目标却是从未改变,我们终将扬帆起航征服星辰大海,迎接希望与未来,这也是“一帆风顺壶”中包含的真正精神与意味。

中华民族爱好和平、祈愿祥瑞,“一帆风顺”早已成为美好祝愿的一种,是人与人之间精神的碰撞与共鸣。吉祥如意、幸福安康一直以来便是人们对生活的美好祝福,人们通过各种方式来表达,而紫砂壶艺

正是其中独特的一种方式。“一帆风顺壶”以一帆风顺为主题,在传统文化中,风帆是祥瑞的代表者,“一帆风顺壶”便由此应运而生,通过精巧的设计,将祥瑞氛围适时适度地表达出来。

3 总 结

紫砂文化是从陶瓷文化中衍生出来的,在众多造型各异的紫砂器皿中,讲究的是和而不同,这些都是中华民族代代传承的文化瑰宝。在紫砂文化发展的过程中,既要保持初心不变,又要跟上时代的脚步不断创新,符合现代大众的审美,这样才能完成一件件精美的紫砂作品。

参 考 文 献

- [1] 柴绪波.浅谈紫砂壶“一帆风顺”的陶刻创意[J].陶瓷科学与艺术,2021,55(07):92.
[2] 范丽静.论紫砂壶“一帆风顺”的工艺之美和人文情怀[J].江苏陶瓷,2020,53(06):44,46.
[3] 高友杰.浅析紫砂壶“一帆风顺”中寄寓的美好感情[J].陶瓷科学与艺术,2019,53(12):122.



构建紫砂学及其意义

瞿华娣

(宜兴陶瓷博物馆, 宜兴 214221)

宜兴紫砂,国之瑰宝,成于明清,兴于当代,其材质之优、工艺之精、人文之深、规模之盛,堪称中国传统工艺之经典。

紫砂兴盛必然会带来行业的扩张、文化的繁荣,一段时期以来,学紫砂、爱紫砂的人愈来愈多,其中包括相关从业者、业余爱好者、紫砂收藏者等,就宜兴地区就达十几万之众。讲紫砂、写紫砂、宣传紫砂的人也越来越多,每年专题讲座、陶艺展会不下几十场,出版相关书籍也有十多种。特别是近年来,不少大专院校、专业文博机构纷纷成立紫砂研究院(会所),开设相关专业讲座及课程。然而,这些看似热闹的背后,人们看到了许多潜在的问题。宜兴紫砂虽已历经数百年的发展史,但直至今日,人们对“何谓紫砂”等许多最本源、最重要的问题还没有统一科学的认识。我们认为对紫砂基础理论研究的缺失,是造成近几年社会反复出现所谓紫砂风波的重要原因,所以我们应该清醒认识到加快建立“紫砂学”势在必行。

作为宜兴紫砂的从业者,有理由也应该关心爱护好这一行业,为这一特殊的民间工艺能够长久健康发展尽一份力,就如何建立好、打造好紫砂学这一课题,一段时间以来,我们对许多问题也作了一些思考和研究,并获得阶段性、局部性的成果。其中对以下一些

常规性问题有了一个明确的表述:

紫砂泥料——是一种含铁量较高的岩质性矿土(成矿时间距今在2.5亿~3亿年之间),内含石英、高岭石、水云母,露天存放能自然风化。其原料特点是具有天然的颗粒组成(砂粒成分)以及优良的可塑性;其烧结温度一般在 $1\ 100\ ^{\circ}\text{C}$ ~ $1\ 200\ ^{\circ}\text{C}$ 之间,但也有极个别矿料成温超过 $1\ 300\ ^{\circ}\text{C}$ 以上;烧成的器皿拥有特殊的内部晶相(团粒结构、双气孔结构、表体晶相鳞状排列结构)以及良好的吸水性和透气性;其矿土品种存在多样性(一般分为紫泥、红泥、绿泥以及团泥等,见图1)。历史上紫砂原料大多产于宜兴丁蜀黄龙山及周边地区,不同时期,外界各地(浙江、安徽、山西、辽宁等)也有一些类似矿土发现,但其性能、品质均不及宜兴地区。

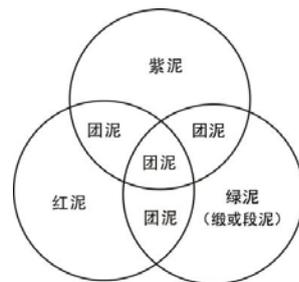


图 1

宜兴紫砂(器物)是利用宜兴当地发掘的紫砂原料,通过围片拍打、泥片镶接以及捏塑、堆塑等传统成型工艺,并借助一些特别而有效的工具制成陶坯,然后经1000℃以上窑温烧制而成的陶器制品,其品类有壶、瓶、盆以及文玩、雕塑等。宜兴紫砂赏用兼优,广泛运用于人们日常生活之中,这里有必要强调一点:与其它事物一样,“紫砂”之名也有一个发展演变的过程,明清时期还没有“紫砂泥”、“紫砂壶”等专用名词,它们是民国以来在行业内才有的称谓。

紫砂文化——宜兴紫砂流入市井生活、进入庙堂呈艺术。紫砂文化是宜兴紫砂艺术在历史进程中不断与中华茶道文化、宫廷文化以及民艺文化相融合而形成的一种特色明显的地域民族文化,紫砂文化是“宜兴窑系”的核心承载和主要表现方式。它是由历代艺人、工匠以及文人雅士共同创造,且为宜兴地区所特有的一种制陶文明成果和教化方式,它包括紫砂原料利用、造型设计、器物成型、外观装饰、功能使用以及美学鉴赏过程中的创造精神、艺术表现、文化传承等行为及内涵。

宜兴紫砂陶作为中国陶器的杰出代表,它厚积薄发,自明以降开启了一段兴衰交迭的发展历史。我们认为上述三方面其本身就是打造紫砂学的三个核心要素:即紫砂材质学、紫砂工艺学、紫砂人文学。材质学是根本,工艺学是关键,人文学是灵魂。应当讲当下构建紫砂学是具备一定基础条件的:其一是宜兴地区具有悠久且传承有序的制陶历史,特别是从明清以来,以“宜均”、“紫砂”为代表的宜兴陶有着一系列非常清晰的发展轨迹,形成并留下了较多可考的历史资料;其二是“宜均”、“紫砂”这两个陶器品种具有浓郁的地域特色和卓尔不群的制作技艺,整个工艺流程较为完备;其三是紫砂在各界人士的参与、特别是文人及艺术家的大力参与下,已经成为一门独具特色的艺术门类;其四是紫砂器特别是紫砂壶以其赏用兼优的品质,在国内外均具有较强的影响力。

以上是构建紫砂学几方面的基础条件,但要真正

建立科学完备的中国紫砂学,还有许多具体工作要做。其一,是加强对紫砂材质的科学研究,这是构建紫砂学基础中的基础;其二是加快制定出台相关的行业标准,这项工作非常重要,务必高度重视并尽快落实;其三是分步骤、分阶段成立相关机构,建议由市政府有关职能部门主导、民间有关组织积极参与,建议在“十四五”期间筹建“宜兴日用艺术陶瓷(紫砂)认证中心”。其方针是:政府主导、行业参与、部门监管、市场运作。其宗旨是:推动和引导宜兴日用艺术陶瓷行业健康发展,增强提升陶都宜兴对外影响力、知名度。具体操作可分四步实施到位,第一步首先建立“宜兴日用艺术陶瓷(紫砂)原料检测所”,主要职能是对陶土原料成分(矿物组成及化学成分)、结构(内部晶相、气孔状态)、安全(国内外卫生标准)等多方面进行检测,以此解决“何谓宜兴陶瓷原料(紫砂)”这一问题;第二步是成立“宜兴日用艺术陶瓷(紫砂)工艺鉴定所”,主要职能是对器物成型方式(泥片拍打、拉坯、注浆等)、器物质量(原料品质、工艺优劣)等进行评估,以此解决“何为宜兴日用艺术陶瓷(紫砂)”这一问题;第三步是成立“宜兴日用艺术陶瓷(紫砂)价值评估所”,主要职能是对器物的应用价值(品类及功能)、艺术价值(造型及装饰)、人文价值(名人及名作)、研究价值(考古及科研)等进行评估,但不涉及经济价值评估,以此解决宜兴日用艺术陶瓷(紫砂)分档定级问题;第四步是在完成上述三项工作前提下成立“宜兴日用艺术陶瓷(紫砂)认证中心”,主要职能是为通过前面三项检测、鉴定、评估作品的作品(原材料等)建立数据库,同时为作品(原材料等)出具认证书,我们知道要完成好上述工作有许多困难,但这一基础工程一旦建立起来,其意义将非常深远。

建立中国紫砂学是一项系统工程,也是一项重要的文化工程和民生工程,其意义重大。它需要投入,需要时间,更需要关怀。我们相信,中国紫砂学的建立,既是紫砂行业健康持续发展的需要,也是宜兴历史文化走向国际化的现实需要。