

江苏陶瓷

3

2022.06

Vol.55

JIANGSU CERAMICS

主办:江苏省陶瓷研究所有限公司

中国期刊全文数据库全文收录期刊

《中国核心期刊(遴选)数据库》收录期刊

中国学术期刊综合评价数据库统计源期刊

中文科技期刊数据库收录期刊



宜兴陶瓷行业高技能人才培训班

宜兴陶瓷行业高技能人才培训班

2022年第二期



理论培训



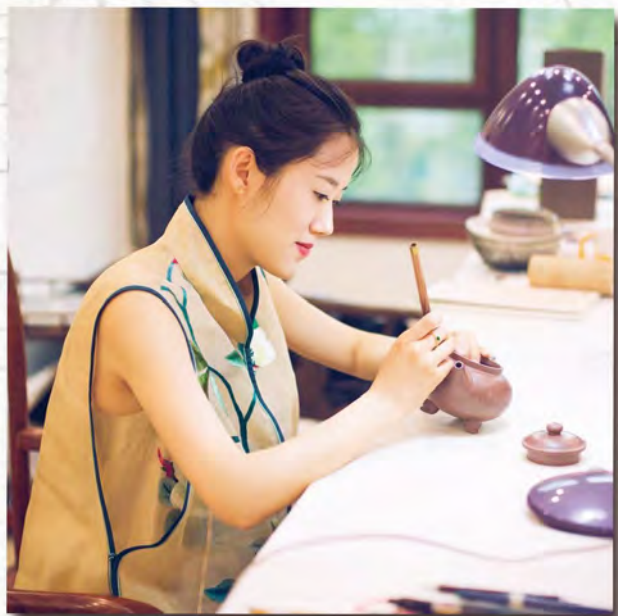


理论考试



手工考试





工艺美术师

第六届宜兴市优秀青年陶艺家

中国陶瓷工业协会会员

江苏省工艺美术协会会员

南京艺术学院美术学院硕士研究生毕业

英国伦敦大学剑桥大学陶瓷艺术研修班结业

江苏省乡土人才“三带新秀”

宜兴市陶瓷行业协会青年陶艺家分会秘书长

宜兴市陶瓷行业协会陶刻协会副秘书长

宜兴市第四届青联委员会常委

宜兴市五一巾帼标兵



许沈紫(耀之)



“昭君出塞”美人瓶

江苏陶瓷

JIANGSU CERAMICS

(双月刊)

1963年创刊

2022年第55卷第3期

(总第240期)

《江苏陶瓷》编辑委员会

主 任: 邱永斌

副主任: 王锡林 梅 杰

主 编: 徐建华; 副主编: 张 雷

委 员(按姓氏笔划为序):

王锡林: 高级工程师

史俊棠: 中国陶瓷工业协会副理事长

朱 军: 研究员级高级工程师

吴 鸣: 中国工艺美术大师

邱玉林: 中国陶瓷艺术大师

李守才: 中国陶瓷艺术大师

陆小荣: 教授

邱永斌: 研究员级高级工程师

何国明: 高级工程师

周小东: 中国紫砂博物馆

(宜兴陶瓷博物馆) 馆长

周余华: 宜兴市丁蜀镇成人文化技术

学校副校长

宗伟方: 宜兴市档案局副局长

钦征骑: 教授级高级工程师

徐建华: 研究员级高级工程师

袁 野: 画家、陶艺家

常月红: 香港中华紫砂艺术协会主席

濮义达: 高级工程师

《江苏陶瓷》编辑部

主 任: 邱永斌

编 辑: 徐建华 张 雷

陈 超 王若雅 高 野

本期责编: 张 雷

主管单位: 江苏省科学技术厅

主 办: 江苏省陶瓷研究所有限公司

出 版: 《江苏陶瓷》编辑部

地 址: 宜兴市丁山北路196号

电 话: (0510) 87187034

电子信箱: zhanglei@jstys.com

印 刷: 无锡海得印务有限公司

发 行: 《江苏陶瓷》发行部

发行范围: 国内外公开发行

定 价: 20.00元

中国标准连续出版物号:

ISSN 1006—7337

CN 32—1251/TQ

广告发布登记编号: 32028200002

出版日期: 2022年06月28日

目 次

【名人访谈】

建窑建盏的薪火传承 廖成义 (01)

【综合评述】

大学生创新创业模式下陶瓷艺术设计基础课程教学的探讨与实践 吴丹丹 陈云云 (04)

“工艺跨界”实验陶艺实践思考 白 玥 (06)

略论陶瓷艺术创作方法与表现手法 陈 聪 (08)

探析花卉在陶瓷艺术的表现形式与具体意向 刘 稳 (10)

从改写理论看陶瓷文化翻译 徐亦然 (12)

《茶经》与“寿州瓷黄” 陶冶强 (14)

本土文化在中国当代陶瓷山水画中的作用与表现 邓 利 (16)

国内陶瓷题材纪录片陶瓷故事讲述与域外传播探微 邓宏春 马月华 (18)

论隋唐时期越窑青瓷艺术海外传播路径与民族文化影响力 万 剑 周艺红 梅娜芳 (21)

陶瓷文化传播中虚拟人物形象的设计应用研究 王晓瑜 冯奕程 (27)

捏塑在现代中小学陶艺教育中的作用与启示 严 玮 (29)

陶瓷文创设计中湖湘红色文化的再现与探究 王 忠 袁雅纯 (32)

【学术研究】

Ce掺杂锰铁氧体复合陶瓷颗粒的制备与表征研究 任芊芊 孙 昌 谷天航 郭 雯 陈 曦 聂琰泽玮 王婉婧 张志浩 (35)

仿黄铜釉的研制 林新超 (38)

【紫砂创作】

好运连连 吉祥绵绵 苗淑芬 (41)

超脱自我的情怀 王六初 (42)

浅谈紫砂作品“怀虚壶”的创意设计 叶玲燕 (43)

白描技法在紫砂器装饰上的应用 许沈紫 (45)

中国将军: 豪杰而柔情 宗 超 (46)

论紫砂壶“一言九鼎”的设计美学 潘 俊 (47)

不忘初心, 砥砺前行 田旭骄 (49)

大喜大吉 是壶是福 沈 杨 (50)

【陶艺园地】

浅析青花釉里红彩瓷古今异同 张剑平 (52)

“圆”在雕塑中的语言 高劫玲 (54)

从烧制工艺中探寻建盏的魅力 陈国辉 (56)

两宋“三代同风”青铜琮式瓶的设计 韩文字 (58)

建盏的美学探究 黄 淮 (60)



JIANGSU CERAMICS

(双月刊)

Started in 1963

Vol. 55 No3, 2022

(Serial No. 240)

Director: Qiu Yongbin

Vice-Director: Wang Xilin

Mei Jie

Editor in chief: Xu Jianhua

Editor: Xu Jianhua Zhang Lei

Chen Chao Wang Ruoya

Gao Ye

Authority in Charge: Jiangsu
Science And Technology
Department

Sponsor: Jiangsu Province
Ceramics Research Institute Co.
Ltd.

IP address: <http://www.jstys.com>

Email: zhanglei@jstys.com

Editor: Jiangsu Ceramics

Editorial Department

Publisher: Jiangsu Ceramics

Editorial Department

Address: No. 196 Dingshan North

Road, Yixing City, Jiangsu

Province

Tel: (0086510) 87187034

Zip: 214221

Printed by: Wuxi Haide Printing

Co., Ltd.

ISSN 1006 - 7337

CN 32 - 1251/TQ

Advertising management allowance

passport Number: 32028200002

Publishing Date: 2022/06/28

著作权声明: 稿件凡经本刊使用, 即
视为作者同意授权本刊对该作品的信
息网络传播权、复制权、发行权、授
权权等合法使用、代理及转授权利。

目 次

中国古代审美气韵对当代陶瓷绘画的影响 钱晓锋 (62)

建盏文化的传承与保护 余宇鹰 (64)

建盏的复兴之路 张圣志 (66)

黑釉瓷的当代创作与烧成实践 范华旺 (68)

黑釉瓷的工艺研究 林加余 (70)

黑釉瓷的审美与文化 瞿文兴 (72)

浅谈陶瓷新彩装饰与浮雕装饰的结合运用 毛 强 (74)

建盏釉面窑变之美 游冠伟 (76)

黑釉瓷之美 阙梅娇 肖 艳 (78)

建盏的当代创作与烧成实践 魏 星 (80)

【科艺讲堂】

考古百年·宜兴遗址知多少? 潘奕宇 (82)

事事如意“柿子壶” 王依娇 (86)

云停远岫幽泉静 陆嘉瑶 (87)

【信息库】

喜迎二十大、永远跟党走、奋进新征程

——百名宜兴青年陶艺家作品展开幕 (59)

活动通知 - 第二届海峡两岸(宜兴)陶文化创意设计大赛

《江苏陶瓷》官方微信公众账号全新上线啦!



《江苏陶瓷》官方微信公众账号全新改版后, 功能更强大、内
容更丰富、实用性更强!

公众平台设有“陶瓷技术”、“陶瓷艺术”、“便民通道”等版块,
下挂“技术探讨”、“企业信息”、“行业资讯”、“技艺交流”、“佳
作赏析”、“职称查询”、“论文检索”、“文献通报”等子栏目,
层次分明, 查阅方便! 并将开通评论及实时投票等互动功能。

《江苏陶瓷》杂志社全体同仁将以精诚的态度服务于读者朋
友, 你们的关注将使我们变得更好! 请扫二维码关注我们!



廖成义

高级工艺美术师

福建省陶瓷艺术大师

南平市工艺美术大师

福建省轻工行业“八闽工匠”

“建窑建盏烧制技艺”代表性传承人

建窑建盏的薪火传承

——记“建窑建盏烧制技艺”代表性传承人廖成义大师

1 建窑建盏的烧制历史

建盏创烧于晚唐，兴盛于宋，停烧于元，绝迹于明清，复兴于当代。当代建盏重获生机，蓬勃发展应当归功于国家经济建设的发展，社会生活水平的提高极大地推动了中国优秀传统文化的复兴，越来越多的人开始重视流传千年的华夏文明和先辈们流传下来的文化习俗。因此，随着传统的饮茶文化再度兴盛起来，建盏的回归也是顺理成章的。当代建盏匠人保持匠心与热情，窑火重燃，延续建盏传奇，谱写建盏在新时代的新篇章。

建阳建盏的兴盛与地理因素也密不可分，建盏所用坯、釉泥料全部是就地取材，因为得天独厚的地理优势，建阳水吉当地特别是后井的瓷土含铁量高，最适宜用来烧制建盏，不仅是瓷土，建盏的烧制还与后井的水、后井的釉、后井的松柴、后井的气候等等息息相关，这也是为何周边日本、韩国等国，纵有高科技、优秀的陶瓷工匠也无法烧制出建阳相同效果建盏的重要原因。

2 廖成义在建盏技艺人生

廖成义是土生土长的当地人，1971年11月生于后井村，自幼受到建盏的文化熏陶，十二三岁时经常跟着村里大人们漫山遍野地淘捡残留的瓷片，那时的建盏无人问津，没有人关注它的历史价值，而年少的他却对这些五彩斑斓的残片表现出了极大的兴趣。长大后，更热衷于老盏收藏，每每听说某处有好盏，不

论身处何处，总能第一时间赶到，也舍得拿出资金收藏建盏。收藏的建盏琳琅满目，各种器型、类别、大小皆有涉及，而且屡见精品。老盏的收藏也为其日后烧制仿宋建盏提供了有力的实物参照。

为了研究建盏的烧制工艺，他几乎走遍了后井村所有宋代龙窑遗址的山头，寻找当年宋人们用来做坯釉的泥土和釉石，并且了解这些泥土和釉石的特性，他发现只有使用含高铁量的泥土和釉石才能最好地还原宋朝时期所烧制的精美建盏，让他庆幸的是这份得天独厚的礼物就深藏在后井村，他也探寻两宋时期的龙窑，研究其构造、原理、搭建砖块的制作，以及山坡之间的坡度等，渐渐地龙窑及烧制建盏的温度、湿度、气氛、时间等整个过程有了深入的了解，同时也明白了古人说的“七死八活九翻身”的含义，深知温度和湿度对于龙窑烧制建盏的巨大影响。

经过不断钻研，反复琢磨实践，廖成义开始对建盏的烧制工艺有了一定的了解。2000年，他开始租窑进行建盏烧制。到了2016年，他更是在家乡后井村大路后门宋代龙窑遗址附近盖起了一座仿宋龙窑，命名为“后井第一窑”（见图1）。

“后井第一窑”窑身长达35.6米，建造的样式和材料与邻近的宋代龙窑几乎一样，甚至连窑口方位、斜坡的坡度等都相同。建造龙窑窑墙所使用的泥砖都是由手工精细制作而成的，这种泥砖能够更好地经受住高温燃烧而不易断裂，于是此龙窑就成了他进行建



图1 后井第一窑

盏烧制实验的主战场，在其中进行了大量的建盏烧制实践。

廖成义烧制建盏时，力求还原宋代古法烧制技艺，从多年收藏的宋代老盏中了解传统建盏的器型、胎质及釉料色泽、釉纹的变化等，然后进行仿宋建盏研制，力争尽自己最大的努力让失传数百年的传统建盏烧制技艺能再次惊艳亮相于世人面前。

他认为建盏制作是非常严格且复杂的过程，其制作工序主要有十三道，依次为“选瓷土、粉碎、淘洗、配料、陈腐、练泥、揉泥、拉坯、修坯、上釉、装窑、烧窑、出窑”，各道制作工艺都会严重影响建盏的成品率和斑纹图案。

将选好的瓷土根据一定的比例混合调配，然后粉碎过筛，去掉渣滓，进行陈腐。陈腐的时间一般来说越长越好，故有“爷爷洗土孙子用”的说法。陈腐后为了尽量减少泥料中的多余空气，一般会对其进行练泥，之后再揉捏成大小合适的泥块。

成型以拉坯法进行，拉坯时需要在旋转的轮盘上用揉、捏、抠、拉、收、放等各种方式将泥团塑造成理想的器型。拉坯完成后要进行修坯，得到厚薄适中、造型优美的生坯，再将生坯直接晾干放入窑内素烧。

廖成义经过多次试验发现：釉石应选用富含铁元素的泥料，才能烧出建盏独特的纹理，釉料的调制是极其重要的，红色釉石需添加草木灰等其它辅料才能制作成釉水。建盏以浸釉法施釉，等釉坯晾干后就可以放进龙窑内进行最终的釉烧。

廖成义认为烧窑的木材选用松木最合适，松木不宜潮湿，烧窑时先把松木靠在窑壁之上，以窑温使其干燥。烧窑要经过温火、挤火、上火、熄火等多道烧制工序。在烧窑过程中，釉面结晶会随着对温度的精确把控而析出丰富多彩的纹理，由此诞生一件件精美绝伦的建盏。柴烧建盏的斑纹远胜过现代电窑、气窑烧出的建盏，平滑而细腻，色调饱满，令人惊艳。胎

体在1300℃高温烧成下会变得坚硬而厚实，胎色呈现深黑色，敲击之下会有金属声响，故而有“铁胎”之称。

以中国传统古法烧制技艺制作精美建盏，透过绚烂多姿的釉面斑纹，经过人与器物的无声交流，可以让人们在平和恬淡中感受到建盏的千年历史文脉。

这些年，廖成义始终坚持纯正的古法制作技艺来制作建盏，采用红土、原矿釉、松木、手工拉坯、龙窑柴烧等烧制材料和工序，由此烧制而成的建盏无论是器型还是釉面斑纹都与宋代老盏极其相似，那朴实典雅的独特气韵几乎与老盏毫无二致，因此深受大家的喜爱。尤其是他烧制的乌金釉银油滴束口盏（见图2），其釉底青黑，釉面既有分布均匀的丝丝蓝毫，又有油滴斑点散落其中，仿佛漫天漂浮的星河光辰。



图2 乌金釉银油滴束口盏

3 廖成义对建盏烧制传统技艺传承的贡献及获得的成就

建窑建盏窑火重燃，生生不息，是传统手工艺人的匠心传承。建窑建盏传统技艺也是前辈们不断探索与实验而流传下来的智慧结晶。师徒传承是建盏技艺传承的重要方式之一，这种传承同样在廖成义的身上得到延续，他带过多个徒弟，他挑选徒弟的首要标准是人品，其次是领悟力、上进心和勤奋。他全方位地悉心教导他们，从何处采集泥釉矿，坯釉如何调配，传授拉坯技巧、上釉方式，到如何装窑、烧窑等等，把最重要的坯釉配方教授给徒弟们，再详细讲解烧窑的温度和气氛变化，徒弟们也就基本掌握了龙窑柴烧建盏的传统技艺，其后更多的是在柴烧实践的过程中遇到问题再逐一讲解。传统手工技艺重在实践，需要经过反反复复的实验，烧制出成百上千的失败作品，并对废弃的建盏进行分析和总结，才能最终真正掌握龙窑柴烧的传统技艺。

师徒相传赋予了师傅厚重的历史使命感，也给予

了徒弟继承前辈们工艺精髓的责任感。这场传承不仅是技艺与知识的简单传承，也是人文素养与艺术修养的传递。师徒之间同舟共济、共同钻研，带着虚心好学、谦虚谨慎的态度，从浩瀚无垠的民间艺术中探索建盏烧制技艺的深沉文化内涵和艺术魅力，让建盏工艺技术在师徒的手中薪火相传、绽放异彩。

辛勤的付出也带来了丰硕的成果，廖成义先后获得了福建省陶瓷艺术大师、南平市工艺美术大师、福建省轻工行业“八闽工匠”、“建窑建盏烧制技艺”代表性传承人等荣誉称号，创作的建盏精品多次获奖并被收藏。

2016年，作品“束口彩金斑盏（龙窑柴烧）”在第十四届全国工艺品、旅游品、礼品博览会荣获金奖。

2018年，作品“宇宙星河”建盏在第十四届中国（深圳）国际文化产业博览交易会上荣获“中国工艺美术文化创意奖”金奖，作品“龙窑柴烧朗曜飞毫”在第十九届中国工艺美术博览会荣获金奖，作品“油滴束口盏”在第十届海峡两岸（厦门）文化产业博览会荣获金奖，作品“御毫”在第十六届中国工艺美术博览会暨古典家具、珠宝玉石博览会“中艺杯”荣获金奖，作品“龙窑柴烧银油滴束口盏”荣获福建省工艺美术“百花奖”金奖；作品“兔毫盏”被福建省工艺美术珍品馆收藏，作品“西瓜皮盏”被上海艺术品博物馆收藏，作品“柴烧银毫束口盏”被中国工艺美术馆收藏，

作品“传统龙窑柴烧兔毫”被南京中国科举博物馆收藏。

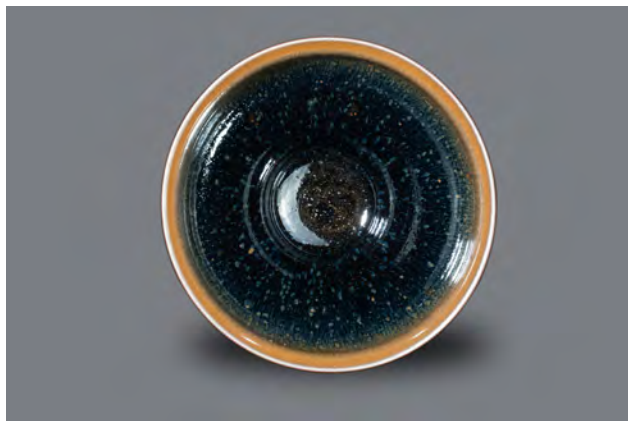
2019年，作品“盏瓶辉映”荣获第三届中国世界遗产工艺美术金狮奖·建盏类金奖，作品“传统龙窑柴烧兔毫”被中国民族艺术馆收藏。

2020年，作品“撇口乌金釉银油滴”在第九届“大地奖”中国陶瓷创新与设计大赛中荣获特等奖，作品“传统龙窑柴烧银油滴束口”参加第六届海峡两岸雕刻艺术大赛荣获“福雕奖”金奖；作品“宇宙星河”被福建中国闽台缘博物馆收藏。

2021年，作品“马金釉蓝油滴撇口盏”在“中匠杯”工艺美术优秀作品大赛中荣获金奖，作品“传统龙窑柴烧乌金釉银毫”荣获第十一届福建省工艺美术精品“争艳杯”银奖，作品“传统龙窑柴烧银毫束口盏”荣获第一届南平市南艺杯工艺美术精品大赛荣获金奖；作品“油滴束口盏”被福建省美术馆收藏，作品“龙窑柴烧铁锈花建盏”被福建省美术馆收藏，作品“龙窑柴烧银毫束口盏”被中国美术馆收藏。

人生如同建盏，只有历经烈火煅烧、千锤百炼，方能成大器。廖成义虽然在建盏事业上取得了较大的成功，但仍然没有停止前进的步伐，他将怀着赤诚之心，继续坚持儿时初心，不断研究古代建盏的烧制技术，为建盏行业发展作出新的贡献，让建盏传统烧制技艺不断薪火传承。

作品赏析



龙窑柴烧“宇宙星河”点茶器



龙窑柴烧铁锈花建盏

大学生创新创业模式下陶瓷艺术设计基础课程教学的探讨与实践

——以景德镇陶瓷大学为例

吴丹丹 陈云云

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘要 随着“大众创新、万众创业”战略的推出,各相关扶持政策相继出台,大学生创新创业热情高涨,大学生创新创业模式的引入作为课堂教学的补充,对我校教育事业的发展起到了积极的作用。本文将大学生创新创业模式融入到我校陶艺基础课程中,并对这种模式的应用进行分析探讨,旨在促进大学生创新创业模式教学的完善,提高我校陶艺基础课程教学水平及人才培养水平,实现学生的全面发展。

关键词 陶艺基础;大学生创新创业;实践

0 前言

陶瓷艺术设计基础课程,即陶艺基础课,是作为景德镇陶瓷大学大一新生刚入门的基础性课程。课程融入大学生创新创业模式实践教学,可以让学生在掌握基本的课堂知识之外,更好地带动学生学习主动性,这种教学模式实现了学生直观的实践教学感受,对大学生实践能力的提高具有重要的现实意义。

1 大学生创新创业模式在陶瓷艺术设计基础课程中应用的必要性

1.1 时代发展的客观要求

随着时代的发展,我国教育事业取得了极大的进步。面对新形势,教育事业也要不断与时俱进,这就意味着改革传统的教学模式,提高教学效率显得尤为重要。

传统教学作为教师们一直延续的教学方式具有一定的优点,比如效率高,通过讲授的方式将新的知识传达给学生,所以在很短的时间内学生可以接收到很多新知识;成本较低,课堂讲授主要是需要教师用口头的方式把知识传授给学生,所以不受设备的限制,省时省力;教学过程中,以问题的形式呈现教学目标,学生有目标和方向;课堂讲授内容,同学们可以相互激励和学习,有利于发挥集体的作用等。但不足之处是,从教学内容讲授方式来看,传输方式是单向的,这样学生相对来说缺少时间去学习教学内容;讲授过于空泛,学生的兴趣和注意力不能有效唤起;课堂讲授难于贯彻因材施教的原则等。

课堂讲授法是学校教育的主要方式,但因执行简单、针对性强,因而不适应多样化的学习要求。所以在这种模式要求下,不得不探索出适合人才发展需求的新模式。大学生创新创业模式是在时代发展的要求

下,结合了大学生的需求,得到了市场和政府的大力支持,这种模式的授课方式是将传统授课与现代授课相结合,利于调动学生学习以及创作积极性,并能够很好地找到自己的设计定位,便于提高学生的创新精神、创业意识和创新创业能力。

1.2 教育改革落实的题中之意

根据现阶段社会发展的趋势,我国的教育要顺应时代发展潮流,不断创新教学方式和方法,提高学生的学习效率。大学生创新创业模式作为我校陶艺基础课程中的一种教学模式,正是顺应了教育发展的新形势。因此,不断推动大学生创新创业模式在我校陶艺基础课程中的应用,是我校教育改革落实的题中之意。

2 大学生创新创业模式的现状分析

2.1 地域的优越性为大学生创新创业模式的实践性提供了便利

景德镇,中国著名的瓷都,文化底蕴丰厚,陶瓷原料资源丰富,在景德镇各个地方基本上都会有陶瓷小作坊分布。据了解,有很多本校毕业的大学生以及外校毕业的大学生,都会带着自己的满腔热血来景德镇创业,租一片场地,置办成别具特色的工作室,在这里施展才华。这里地域优越,首先表现为政府的大力支持。比如说大学生创意集市,创意集市分为好几个场地,周六上午的乐天创意集市,周日上午的明清园创意集市,周五、周六晚上的陶溪川创意集市,周六、周日晚上的九集创意集市……创意集市的优点是进入门槛比较低、摊位费低,且产品可以给客户带来视觉直观感受,创作者可以和客户面对面交流产品的所作、所想,售卖时间基本上不占用正常的上课时间等,很适合大学生目前的状态。地域优越,也可以说是陶瓷材料购买便利。景德镇陶瓷大学新校区对面有很多店

面专售陶瓷原料、釉料、器具、坯胎、设备等,且校外有很多的公共窑也为学生们烧制产品提供了便利,可以说景德镇是集天时、地利、人和为一体的优越地域。

2.2 大学生创新创业的热情高涨为模式的实践提供了动力

以我所教授班级学生为例,在教授他们基本的课堂内容之外,将创新创业模式以PPT的形式展现在他们面前,讲解实践过程中所带来的成就感,极大地增加了他们创业的积极性。由于学生实践模式是在校外进行的,所以在学生实践过程中要求教师做到认真负责。比如说学生创业之初选择合适的创业模式,做出迎合市场的陶瓷产品设计方案等都需要教师给予一定的指导。另外,随着“大众创新、万众创业”战略的推出,各类扶持政策相继出台,学校鼓励大学生创新创业,以增加学生的实践能力。比如说每年学校都会组织大学生创新创业训练项目、“互联网+”大学生创新创业大赛、学校组织的各类竞赛等,这些比赛的推出都会有相应的学分以及奖金奖励政策支持,极大提高了学生创新创业的热情,也为模式的实践提供了动力支持。

3 大学生创新创业模式在陶艺基础课程教学中的应用策略研究

3.1 初步探索阶段,加强大学生创新创业的理论研究

该创新创业教育采用通识教育+创业孵化的培养模式,着力培养学生系统掌握陶艺成型技法,最终可以使学生独立自主地烧制出成型的陶艺作品。

结合陶艺基础课程,在学生完成规定的作业、掌握基本的技能之外,在力所能及的范围内留给他们充分的时间,让他们根据自己擅长的技能去创作自己想要售卖的产品。大一新生刚接触陶艺基础这门课程兴趣高涨,为了能够更好地去体验作品的烧制过程,我会带领学生去校外陶瓷原料售卖基地去考察参观,给他们讲解不同材料的泥巴烧制出来的效果,鼓励他们经常尝试不同的烧制手法,还会在特定的时间段带领他们感受大学生创意集市的气氛,增加他们创新创业

的积极性。

通过走访、实践调查等一系列的研究,最终形成了一套创业方案,即以班级为单位,将全班学生制作的作品收集起来,通过集市的申请流程,创建班级创业公众号,宣传产品照片,线上线下同时进行宣传,真正将学生所学、所创引流到市场,得到大众的喜爱。

3.2 实践实施过程,提升大学生创新创业的实践经验

通过这次的创新创业实践活动,同学们在理论和实践方面都开始有了更深的了解。对于陶瓷作品而言,掌握它的成型方法、上釉过程、烧制等都非常重要,只可惜时间太仓促,在3周授课加上创新实践时间内,同学们在掌握基本知识的同时,还需要将自身的精力投身于创新创业模块,这就需要他们均衡时间和精力了。

通过这次实践也得到了一些意想不到的效果,很多学生反馈说这次的创新创业模式让他们学到了很多课本上学不到的知识,而这些知识可以与他们毕业后创业、就业等很好地结合,也可以为他们四年后的就业指引方向,甚至有些学生已经开拓出了一条适合自己的路子。

4 结 语

大学生创新创业模式的引入是顺应时代发展潮流的一种教学模式,对于我校教学具有重要的现实意义。就目前我校陶艺基础教学课程而言,大学生创新创业模式的引入仍有很大的潜力需要挖掘,且意义不止于此,因此,作为教师仍要不断地在实践中完善适合学生发展的教学模式。大学生创新创业模式的融入,为陶艺基础课程增加了趣味性和实践性,积极带动了学生对陶瓷的喜爱,对学生后续课程的衔接起到了很好的引领作用。

参 考 文 献

- [1] 苏益南,齐鹏,周雯.大学生创业模式研究[J].中国高校科技与产业化,2010(10):54-55.
- [2] 蔡丹,李军红,王美艳.高校创业教育的研究与探索[J].经济师,2006(01):95-96.

作者简介:吴丹丹(1988.04.11),女,汉族,山东省聊城市人,助教,艺术学硕士,单位:景德镇陶瓷大学教务处,研究方向:陶瓷艺术设计与理论研究。

“工艺跨界”实验陶艺实践思考

白 玥

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘 要 本文以自身实践探讨“工艺跨界”实验陶艺的材料语言特性, 试图将其它门类技艺嫁接于陶瓷创作过程之中, 希望开辟实验陶艺新思路, 归纳本土工艺规范和界定的新启示。

关键词 实验陶艺; 工艺跨界

人类手工艺是人类共同的技艺百宝箱, 存储着各个工艺分支和工艺资源, 是游离的工艺组成量子式的多元工艺系谱, 也是宇宙式的工艺谱系和工艺生态。各材质工艺发展过程中, 人类日常交流使得工艺的根茎相互缠绕, 没有工艺对立, 而是平等、平行, 是群星璀璨的工艺宇宙星空。广阔星空下, 能否将旧有的工艺解构, 重新连结成新的工艺? 能否将其它材料工艺拆解, 重新组合成新的技法?

在“工艺跨界”实验陶艺创作关于技术构想的初衷, 是尝试用当代艺术思维重新配置传统工艺, 并用跨界思维来继承、更新和激活古老工艺的智慧基因。实验陶艺在材料方面的改革是针对传统陶艺工艺程序、材料、思维观念, 解放其机械性、教条化、公式化和繁琐的工艺程序, 将关注点转移到具有想象性、自由性和创造性的工艺及方法。在“工艺跨界—技艺嫁接”实验陶艺实践中进行跨专业的工艺实验。以陶瓷材料为基础, 在使用传统陶瓷制作技法的基础上引入其它工艺概念, 突破原有陶瓷工艺的经验局限性。创作构想中将技艺放在首位, 而“技艺嫁接”是将人类工艺的不同分支、不同材料技艺跨界, 将其它材料的技术原理转而嫁接到陶瓷技术当中, 形成技术性的新式嫁接。本文创作研究的具体实践是将中国其它门类传统工艺—漆艺的其中一种技艺原理解构, 在陶艺技术方面的同等转换, 配置出陶艺成型和装饰的新技法, 并运用在实验陶艺创作中, 是实验性陶艺的技术探究, 使得作品的语言表达也趋向综合、跨界的展现, 这样跨材料的思维使陶瓷的制作更加丰富且更具创造性, 这样的全新尝试是对于传统工艺的继承和发展。

漆艺作为东方地区的技艺, 同陶瓷一样, 在漫长发展过程中形成自身的技术体系。漆材质作为一种天然植物凝炼而成的液态形式, 以一种包容的姿态、灵活可变的形式综合其它材料。它长期作为髹饰层和保护层应用于器物表面焕发其技术生命。其中, 漆艺的变涂技法是通过漆材质可流动液体“涂”的动作多变化, 通过平涂、点涂等技法动作制造出起伏不平的表面, 此后用不同色漆反复髹饰在胎体表面, 多次髹漆

形成多色髹漆层。随着髹漆层重复叠加, 肌理凹凸逐渐加深, 这是从二维平涂到三维堆涂的漆艺思维, 即通过涂的动作重复性、变化性塑造颜色叠加至立体兼顾的三维形态。待漆涂层半干或全干时, 通过多次打磨将多层髹漆层打磨至一光滑平面, 显现出因反复髹漆动作重复的差异性。从三维再回到二维, 由于多层髹漆层高低不同, 在其中某层平面显现出颜色不同的花纹。髹漆层作为反复叠涂再由多次打磨, 展现技术过程的层次美, 或像行云流水, 或像松树干上的皱纹, 乍看匀称, 细看又富于变化, 天然流动, 灿烂夺目。

而陶瓷的制作中, 粘土通过加水混合搅拌, 也能达到流动液态的形式, 是具备漆材质液体“涂”的动作可能性的。现代化陶瓷生产中, 陶瓷泥浆以液态形式注入石膏外模中, 由于石膏模具具有吸水性, 可吸去泥浆中的水分, 脱去多余水分的粘土从流塑状态变为可塑、硬塑状态, 这是现代陶瓷产业化生产中常用的成型方式。在陶艺思维中, 陶瓷粘土泥浆能够借助石膏外模通过多层注浆的方式成型, 作品的表面肌理最大化呈现。此过程中, 陶瓷粘土泥浆是贴附在石膏外模的, 多次重复注浆是从外形到内型的泥浆层叠加, 而反观漆艺, 是由内层到外层的髹漆层叠加。在创作中尝试多次重复注浆动作, 可以以倒叙的形式重复漆材质制作中反复髹漆的动作技术, 从而得到由多层粘土泥浆构成的三维形态, 这是材质特性和工艺特性决定的, 对应来看是陶瓷泥浆借助石膏外模, 将漆艺叠涂的方式进行工艺同质化倒叙。同时在陶瓷泥浆干燥后达到硬塑状态, 以切、擦、削、割等多种方式将多层泥浆表面修整平整光滑, 为三维转为二维提供了便利性, 这与漆艺制作过程中的打磨抛光步骤是相似的, 都是做减法的过程, 是可以相通使用的。漆艺通过减法逐渐显现过程, 此陶艺创作中通过减法刨开泥浆层切面展现多层泥浆注入过程, 其方法、原理是相同的, 这是将传统的工艺程序、材料、思维观念的改革, 注入另一个材质工艺的原理。技术实践过程中, 颜色的确定性和肌理的不确定性使传统陶瓷制作从机械性、公式化的工艺程序步骤中解放出来, 将关注点转移到

具有自由性和创造性的工艺本身及方法原理上。

在陶艺创作中以技术为支点,找寻改变、扩展和深化技术的途径。在传统陶瓷制作技法的基础上引入漆艺工艺原理,逆向经验,摸索技艺的多种可能性。以个人创作尝试工艺新配置下的陶艺技术与艺术新融合,呈现技术之美,扩大陶瓷艺术审美的范畴。立足当代陶艺背景下,把跨专业的工艺手法和媒介应用引入到陶艺的工艺流程中来,打破原有传统陶瓷工艺的旧有形式。本研究尝试开辟实验陶艺新思路,将其它工艺原理的吸纳、结构、嫁接到陶瓷工艺上来。

实践研究是我在此研究的具体途径,身体实践和意识设想统一于现实的观点,才能获得共同性的知识,为本文的叙事性案例撰写提供事实依据。在2021年进行具体实践,首先通过包裹、拼贴半球体进行表面凹凸褶皱处理,并翻制石膏外模;然后阴干模具,保证其吸水性,扩大注浆口,保证多层注浆时每层注浆的动作节奏和石膏吸水节奏相适应;配置烧结程度、白度适宜的基础泥浆分别添加色剂调制多色泥浆,并通过控制升温、保温曲线,保证成功烧成;在保证石膏干燥程度以及吸水速率的基础上,单次注浆、出浆后,待注浆口泥浆颜色干燥变色即可进行下一次注浆,以此方式进行多次、多色泥浆注浆,在实验过程中有意在重复中增加变量,例如注浆色泥的顺序、注浆节奏;坯体制作完成后,通过切、削、割的技法对于坯表面进行处理;完全干燥后,电窑素烧增加其物理硬度,后通过不锈钢拉丝百洁布工具对陶瓷坯体表面进行打磨抛光处理;最后进行中温烧制,烧制完成后用金刚石研磨膏进行最后抛光处理。

在此系列创作中,通过技术探究呈现陶瓷材料与

其它材料的互通性与独特性。创作过程控制必然,同一石膏模具、同配方颜色泥浆,不同的顺序、不同注浆节奏得到的效果不同。作品弱化造型,突出颜色变化的视觉效果,表面是传统大漆工艺的纹理,和预想的工艺效果相同。陶瓷泥浆在创作中呈现出舒缓、扩张的状态,层层堆叠,通过打磨抛光,颜色呈现出斑驳陆离,液体流动的效果在创作过程中呈现出专属于陶瓷泥浆的新偶然性,与大漆纹理和质感不同。陶瓷泥浆之间有相互融合、相互吸附的情况出现,这使得两种颜色之间的界限有种暧昧的过渡性。在陶瓷经过高温烧制后,陶瓷半亚光和薄胎陶瓷透光感在灯光下形成气雾的弥漫感。本套作品名为“绰绰”(见图1),展现出舒展、宽裕、松弛的偶然性,光影交错呈现出暧昧性。



图1 绰绰

多次重复实践是摸索人类文明技艺的一个必要性步骤,在材料工艺嫁接技术的实践基础之上,归纳本土工艺规范和界定的新启示。

(1)打破工艺边界,从材料性质出发:将各个工艺分支和工艺资源,依据材料性质,互换、调整为新工艺和新工具。依据材料性质,将来自其它门类的潜能带回工艺创作实践中,打破边界,寻找传承旧有工艺的新路线。

(2)尊重材料语言,从技术原理解析:技艺从历史性、地域性、民族性的工艺传承竖状模式,通过技术原理解析可以转换为伞状可联通、可引用、可嫁接、可交叉的技术融合生态形式,这是开放的、自发的、生成的技术融合。

(上接第5页)

Discussion and practice on the teaching of basic course of ceramic art design under the mode of innovation and

Entrepreneurship for college students

——Take Jingdezhen Ceramic University as an example

Dandan Wu Yunyun Chen

(Jingdezhen Ceramic University, Jiangxi,333403)

Abstract: With the launch of the strategy of “Mass innovation and mass entrepreneurship”, various supporting policies have been introduced one after another, college students’ enthusiasm for innovation and entrepreneurship is on the rise, and the introduction of college students’ innovation and entrepreneurship model serves as a supplement to classroom teaching, it has played a positive role in the development of our school’s education. In order to improve the teaching of college students’ Innovative Entrepreneurial Model, this paper integrates the innovative entrepreneurial model into the basic course of ceramic art in our university, and analyzes the application of this model, to improve the teaching level of basic courses of ceramic art, to improve the training level of talents and to realize the all-round development of students.

Key words: Ceramic Foundation; Innovation and Entrepreneurship for college students; Practice

略论陶瓷艺术创作方法与表现手法

陈 聪

(景德镇学院陶瓷美术与艺术设计学院, 江西景德镇 333000)

摘 要 本文就陶瓷艺术现实主义与相关表现手法、陶瓷艺术现实主义结合浪漫主义时与相关表现手法等方面,较为系统地论述了创作中陶瓷艺术创作方法与表现手法的配合,从而概括了相关的陶瓷艺术现象,揭示出其表现形式与艺术规律,丰富了有关的艺术理论,对陶瓷艺术创作有促进作用。

关键词 陶瓷艺术;创作方法;表现手法;配合;特征

0 前 言

创作方法,就是展现生活与认识生活时的基本方法,如同其它艺术一样,陶瓷艺术创作中,根据创作需要,作者也必须选定某种创作方法,本文仅讨论现实主义与浪漫主义创作的方法。

1 陶瓷艺术现实主义创作方法与相关表现手法

陶瓷艺术现实主义创作方法与部分艺术表现手法经常相配合,这些艺术表现手法有对偶、层递、比喻、双关、衬托、借代等。

1.1 陶瓷艺术现实主义创作方法与对偶手法的配合

在艺术创作上,特意安排艺术形象、物品、场景等成双成对地在作品中出现,以此表达某种创作意图与题旨,这样的艺术表现手法叫做对偶,也可叫做对称。在艺术效果上,作品构图用了对偶手法,作品内容多半显得稳重、均衡、平和。王安维的“对弈”综合装饰瓷瓶,描画的两位老人一左一右地在松树下面对弈,表现了生活中老人以娱乐颐养天年的情形,这是生活中的真实写照,此图表现了陶瓷艺术现实主义创作方法与对偶手法的配合。

1.2 陶瓷艺术现实主义创作方法与层递手法的配合

在艺术创作上,用相关的艺术因素与技法,在作品中表达某方面递升或递降的思想内容,这样的艺术表现手法就叫层递。层递手法的构成因素是:其一,有两个以上的事物;其二,事物之间有内在联系,能互相衔接;其三,事物之间有层次关系,能按一定的次序排列。在运用层递手法的陶瓷艺术作品中,多半是表现递升的思想内容。赖德全的“春江渔歌”珍珠彩瓷瓶上,描绘大山拱卫、树丛环抱的小村前,一江蜿蜒曲折、渔夫行舟捕鱼的情形。作品主旨是歌颂江南水乡春天之美,作品中青山直插云霄,雄峻而富有生命力,为一美;“绿树村边合”(孟浩然《过故人庄》),嫩绿清新的树丛昂扬舒展怀抱小村,为二美;小村民居黑瓦白墙,相近而巨,安静温馨,为三美;

村前江水清澈,山影倒映如镜,为四美;水上三渔夫各划竹筏,筏上站有数只鸬鹚,歌在口中、人在画中,为五美。此瓷瓶画是以陶瓷艺术现实主义创作方法与层递手法的配合,生动地表现了江南水乡的春景之美。

1.3 陶瓷艺术现实主义创作方法与比喻的配合

在创作时将特质相异却某地方类似的事物来打比方,这种艺术表现手法叫比喻。陶瓷艺术中运用比喻手法是用其中的借喻,即把喻体直接用在本体应该出现的地方。陶瓷艺术运用比喻手法多数生动贴切,喻体是常见易懂的事物,而且其中许多比喻是约定俗成、有艺术传统的。范敏祺的“荷花”粉彩瓷板画上,画荷叶茂盛,碧绿嫩泽,在荷叶映衬下的荷花妩媚鲜美,宛如西施。此景使人联想起杨万里的诗句:“接天莲叶无穷碧,映日荷花别样红。”(《晓出净慈寺送林子方》),画左下角绘雌雄鸳鸯相亲相爱,又有“百年好合”红印;画右上角题诗:“琴瑟永谐千载乐,和合同度万年春。”晋张华禽经曰:“鸳鸯,匹鸟也,朝倚而暮偶,爱其类也。”据传鸳鸯丧偶则后者终生不匹,合“五论”中夫妇之义,故古今多以鸳鸯比喻恩爱夫妻。此瓷板画是以陶瓷艺术现实主义创作方法与比喻手法相配合,歌颂夫妻恩爱。

1.4 陶瓷艺术现实主义创作方法与双关的配合

在艺术创作上,利用语音与语意赋予一些内容双重意义叫双关。双关的本意在隐藏的意义上,运用双关既要诙谐有趣,而明暗两重意思又要明确。周国桢的“天亮了”瓷雕,塑造一只雄鸡昂首挺胸,面朝朝阳高声啼鸣的威武形象,富有气势与动感。这是打倒四人帮之后作者的第一件作品,以“天亮了”为作品命名,表达了作者重获自由的激动心情,也表达了亿万中国人民的喜悦与欢乐。“天亮了”一语双关,含义深刻,此瓷雕表现出陶瓷艺术现实主义创作方法与双关手法的完美结合。

1.5 陶瓷艺术现实主义创作方法与衬托手法的配合

在艺术创作过程中,运用相类似的事物或相反的

事物来突出主体事物及形象,并作主要事物及形象的陪衬与烘托的艺术表现手法叫衬托。衬托有旁衬与反衬,陶瓷艺术创作多半运用旁衬,经过旁称,陶瓷作品中的主要形象更鲜明突出,使形象主次分明。詹明荣的“景德瓷韵”釉上彩瓷板画上,描绘了宋真宗在朝廷与众人评议景德镇刚进献的龙纹大瓷缸与大瓷瓶,作者将众人分为数层,以此衬托突出宋真宗的形象,真宗面前的太子与同平章事为首层,低首俯身双手捧着奏章正向真宗禀告的督陶官为二层,周围其他官员为三层,捧香炉的太监及执扇、捧酒的宫女为四层,四层人群衬托的真宗形象鲜明突出、气质非凡。画右上角写有“景德瓷韵”四字,其后数行小字写到:“公元一千零四年昌南镇奉旨督造御瓷而冠名景德,创中国瓷业高峰”,此瓷板画表现了陶瓷艺术现实主义创作方法与衬托手法的成功配合。

以上论述了陶瓷艺术现实主义创作方法与相关的五种表现手法的配合,以及二者配合后理想的艺术效果。在艺术实践中,陶瓷艺术现实主义创作方法还与其它的表现手法相配合,上述情况只是常见事例。

2 现实主义结合浪漫主义创作方法与相关表现手法

有的陶瓷艺术作品是运用现实主义结合浪漫主义创作方法,再配合相关艺术表现手法创作出来的,这类艺术作品有各种情形。

2.1 以某种创作方法为主

有的陶瓷艺术作品中虽然含有现实主义与浪漫主义两种因素,但其题材、思想内容以及主题决定了作品以某种创作方法为主,其它创作方法为次。四川新繁出土的东汉“西王母”画像砖上,以浪漫主义创作方法为主,因而画中西王母以龙虎身躯为坐,蟾蜍献

舞,神、兽、人、鸟济济一堂。画中又有现实主义因素,因而西王母头戴“方胜”,笼于胸前,威严上座,而大行伯、金乌、九尾狐、玉兔相对排列如一仪,堂下求神人跪拜祈福,有如官衙情形。这类作品用了夸张、拟人、想象手法,明显属于浪漫主义为主的作品。

2.2 两种创作方法结合难分主次

有的陶瓷艺术作品集现实主义与浪漫主义两种创作方法于一身,难分主次,两种创作方法水乳交融,结合得自然巧妙。清代乾隆粉彩“万花纹”瓷瓶上,全器满是花卉图案,有牡丹、芙蓉、菊花、玉兰、莲花等多样花卉,作者将这许多不同季节的鲜花聚合一起,花朵描画真实形象,相互重叠、相互映衬,色彩缤纷、繁而有序、鲜艳热烈、富丽堂皇,有乾隆粉彩华艳绝伦的特点。此图用了想象、夸张、对比、衬托等表现手法,这是两种创作方法结合得很好的事例。

当两种创作方法相结合时,这类陶瓷艺术作品多半是以某种创作方法为主,与之配合的艺术表现手法也是运用相关而密切的表现手法为主。

参考文献

- [1] 余锋,余晓燕.文学与陶瓷艺术教程[M].国际文化出版社.2007.
- [2] 王安维.瓷艺掇英.中国艺术出版社[M].2005.
- [3] 刘新元.景德镇当代陶瓷艺术家丛书·赖德全球专集[M].景德镇陶瓷杂志社.2005.
- [4] 刘新元.景德镇当代陶瓷艺术家丛书·范敏祺陶瓷艺术作品集[M].景德镇陶瓷杂志社.2006.
- [5] 王瑛.中国吉祥图案实用大全[M].天津教育出版社.2005.
- [6] 黄俭农.当代中国陶瓷名家作品赏析[M].蓝天出版社.2002.
- [7] 马聘.历代瓷塑艺术解读与辨识[M].上海大学出版社.2009.

On ceramic art creation methods and expression techniques

Cong Chen

(School of ceramic art and art design, Jingdezhen University, Jingdezhen, Jiangxi 333000)

Abstract: This paper systematically discusses the cooperation between ceramic art creation methods and expression methods in art creation from the aspects of "ceramic art realism and related expression methods", "ceramic art realism combined with romanticism and related expression methods"; Thus, it summarizes the relevant ceramic art phenomena, reveals their forms of expression and artistic laws, and enriches the relevant art theories. It can promote ceramic art creation.

Key words: ceramic art; Creative methods; Means of expression; coordination; features

作者简介: 陈聪(1994—),女,汉族,河南商丘人,大专,单位: 蛟物陶瓷艺术工作室,研究方向: 陶瓷彩绘。

探析花卉在陶瓷艺术的表现形式与具体意向

刘 稳

(景德镇学院陶瓷美术与艺术设计学院, 江西景德镇 333000)

摘 要 本文就陶瓷艺术与花卉的结合方法, 花卉在陶瓷艺术上的具体表现形式, 具体事物在陶瓷上的具体表现方法进行论述。

关键词 陶瓷艺术; 花卉; 结合

0 前 言

在陶瓷艺术创作中, 具体艺术形式主要有釉下绘画、釉中绘画、釉上绘画以及雕塑、玲珑、半刀泥等。在众多艺术形式的前提下, 又分出众多艺术题材, 古今人物、神鬼众生、万鸟百禽、灵尊神兽以及山水浩瀚、流泉民居, 而最为古今艺术家常用的题材则是花鸟画。

花鸟画以其丰富的艺术形式、众多的题材分类以及传统文化赋予的多种象征意义, 在陶瓷艺术创作中占据了半壁江山, 本文在花鸟画的众多题材中挑选出几个有代表性的具体意象抛砖引玉。

1 陶瓷艺术与牡丹花的具体结合

1.1 牡丹花在釉上陶瓷艺术的具体表现形式

牡丹一直以来都有着高贵和典雅的气质, 牡丹作为我国的国花更是当之无愧, 历史上早有国色天香之说, 它的雍容华贵在许多文学艺术作品中都得到充分的表现。牡丹代表着我们祖国的繁荣昌盛, 它既是我们民族精神的象征, 又意味着我们民族的团结富强, 牡丹还有它自身的高贵品格, 那就是历经贫寒, 顽强不屈, 勇于追求, 幸福美满。牡丹兴于唐却盛于宋, 在洛阳到处可见牡丹花的图案, 可谓是家喻户晓, 并且远在清朝, 牡丹就已戴上国花的桂冠。中国民间历来就以牡丹作为富贵吉祥的象征, 在陶瓷上表现牡丹, 把牡丹的富贵典雅、国色天香与精美的陶瓷艺术结合起来, 是众多陶瓷艺术工作者的向往。

在陶瓷绘画中, 用釉上新彩来表现牡丹花可谓是喜闻乐见, 主要形式分为工笔牡丹和写意牡丹, 在胡强的“回当瑶台下逢”釉上工笔新彩瓷板画中, 奇石撑起画面的框架结构, 赋予整个画面力量感, 两只喜鹊站立其上, 一静一动, 交相呼应。牡丹花枝繁叶茂, 牡丹花叶突破传统的浓绿表现形式, 改用更淡雅的花青色调, 使整幅瓷板画笼罩在一种夜色朦胧的气氛里, 牡丹花头用宝石红详加描绘, 一改传统牡丹大红大绿的形象, 呈现一种清新淡雅的高贵格调, 此瓷板画充分体现了传统工笔花鸟与创新绘画观念的结合。

在陶瓷绘画的写意牡丹, 也是为现代陶瓷艺术工

作者所青睐, 写意牡丹以其清新俊雅、洒脱松快而区别于工笔牡丹, 写意牡丹可用手指画的形式来表现牡丹花瓣的层层叠叠, 用概括的手法形到意满。吴德杨的釉上写意新彩瓷板画“醉沐春风”手指牡丹则把以上特点展现得淋漓尽致, 牡丹花灵动飘逸, 牡丹叶蓬勃翠绿, 整幅瓷板展现出非凡的生命力以及浓烈的春日气息, 此瓷板画则是写意牡丹在瓷器上理想的表现效果。

1.2 牡丹花在釉下陶瓷艺术的具体表现形式

牡丹花用于釉下表现时, 多是运用青花颜料来呈现, 在釉下绘画时, 一如传统的墨牡丹一样, 用深沉而澄澈的蓝色青花来表现整株牡丹的雍容华贵、瑶池仙气。胡强的釉下青花“春风拂槛露华浓”里瓶身用牡丹与石头结合纯净的天蓝色调表现出浑然一体的统一感, 瓷瓶上方用行书贯穿其间, 行云流水一气呵成, 中间用印章红书“吉祥”印章等。在纯净的蓝色色调里, 花蕊的明黄和印章的火红使人眼前一亮, 此作品即牡丹花在釉下陶瓷绘画的具体表现。

2 陶瓷艺术与兰花的具体结合

2.1 兰花在釉上陶瓷艺术的具体表现形式

作为中国传统文化的象征之一, 兰花深受大众的喜爱。兰花长在幽谷, 与石土为伴, 简洁素雅, 花朵清淡优雅, 又带有幽香, 被世人称为“气清、色清、神清、韵清”皆俱, 它不为迎合他人的欣赏, 而是生来就具备了芳香的本质。中国最早形成了独特的兰花文化, 以兰花入诗、入画喻为人格, 并素有“花中君子兰”的美称, 将空谷幽兰的题材与陶瓷艺术相结合也是长期以来喜闻乐见的表达形式。

在釉上表现兰花时经常采用素色来呈现, 刘雨岑的“清风习习”釉上新彩挂盘里就采用单一色调来勾画了兰花的具体生长形态, 简单的描绘将一丛兰花的蓬勃气息以及春天的清新感受表现得具体而生动。纯净的色调虽有别于传统的色彩斑斓, 却更体现了兰花的纯洁与高贵, 所谓芝兰之室, 馥馥馨香, 左下角书“清香习习, 秀骨珊珊, 花中之王, 厥名曰兰。”仿佛让

人能嗅到兰花沁人心脾的芬芳。右下角几笔简单的灵芝,在色调上与兰花行成对比,也点题了芝兰芬香的寓意,此作品乃釉上兰花的经典之作,可谓巧夺天工。

2.2 兰花在釉下陶瓷艺术的具体表现形式

在釉下表现兰花时多取其叶片坚韧流畅有力,因兰花为多年生草本植物,无枝干,其整株的生命力皆表现在叶面上。釉下绘画时如何用恰当的力度恰到好处地表现兰花的强劲是难中之难。陆如的“幽兰图”釉下青花瓷板画则着重于以线破面的奇妙布局,遵循兰花绘画口绝之“一笔长,二笔短,三破凤眼。”简练而不简单,纯粹的青花色和空谷幽兰的高洁品行相得益彰,实为釉下青花表现兰花的精简小品。

3 陶瓷艺术与紫藤花的具体结合

紫藤花是春天最早开放的花卉之一,为多年生藤本植物,因其藤条穹劲、花叶繁茂、生命力顽强,开花时铺天盖地如梦如幻,为园艺工作者和文人墨客所喜欢。花开时芳香甜澈、怡神清新,其花不光具有较高的观赏价值,还具有食用价值,其味甘香、嫩滑美妙。又因其花朵一袭紫衣高贵典雅,如同古代贵族女子,使人观之动心。紫色在古代是极其珍贵的颜色,非王侯将相不能着也,古语又云“紫气东来”,无形中又增加了紫藤花的祥润之气。

3.1 紫藤花在釉上陶瓷艺术的具体表现形式

紫藤花在用于釉上陶瓷艺术创作时多采用手指画法来表现,与传统画法相比,手指画法的优点在于更能凸显层次变化,使画面的堆叠更有艺术性。因手指画的灵动轻盈富于变化,所以在表现紫藤花串状花絮时更加妥帖。刘平的“平安图”釉上新彩瓷板画中以紫罗兰色来表现紫藤的春日形态,嫩绿的新叶穿插于几支桃花之间,娇嫩的花朵依傍于硬朗的泰山石上,四只鹌鹑嬉戏期间,好一派春风和暖的风光。四只鹌鹑寓意安居乐业,在祖国的大好春光里怡然自乐,体现了对美好生活的颂扬和神往。构图美艳大气,色调非常和谐,极其明快,是紫藤花在釉上陶瓷艺术中充分表现的佳作。

3.2 紫藤花在釉下陶瓷艺术的具体表现形式

紫藤花在用于釉下题材表现时常用青花来表现,如同国画一样青花紫藤也是有墨分五色的绘画要求。釉下青花之一的釉中青花很好地表达这一点,釉中青花的薄、透、亮能很好地将墨分五色的特点逐一体现,焦、浓、淡、干、湿都能在紫藤花的题材上逐一呈现,常用浓青花来表现叶片的苍翠,干笔少料来表现枝干的力度,点到为止的淡淡青花料来表现花朵的轻盈与朦胧感。在于集连的“婴戏”颜色釉瓷瓶画里,以颜色釉做底,玫瑰色的瓶口,天蓝色的瓶身,紫藤花盘曲缠绕其上,写意画法更加体现了紫藤花的明洁与轻快。叶片浓厚、花朵轻盈对比强烈,通景画法使瓶身浑然一体,呈现三百六十度的完美观赏效果。数个婴孩席地嬉戏期间,凤蝶飞舞,仿佛能闻到花朵美妙的芳香,儿童手执凉扇赤脚弄蝶,好一派悠然自得的田园风情。紫藤花看起是陪衬,实则是渲染气氛的环境主体,让人能感受到春风和煦,生活充满希望,表达人们对回归田园承欢膝下的向往,此即紫藤在釉下陶瓷艺术绘画中的难得佳品。

大千世界,芸芸众生,可用于绘画题材的又何止花鸟鱼虫,胸中有丘壑,人物、山川、花鸟皆可入画,而在花鸟画这一类目中又何止牡丹、兰花和紫藤而已。青松苍翠、桃花妖娆、芙蓉婀娜、梅花桀骜、竹子高洁,更有微不足道的芦花、时而闪现的萤火,实物虽小,小而见大,万事万物皆有其独特的思想感情和大自然赋予的灵光。

参考文献

- [1] 罗璇,胡强.临风·景德镇青年画院陶瓷艺术作品集[M].南昌:江西美术出版社.2012.
- [2] 耿宝昌.珠山八友精品集:花鸟卷(二)[M].南昌:江西美术出版社.2017.
- [3] 陆如.中国当代艺术陶瓷绘画名家作品集[M].天津:天津人民美术出版社.2012.
- [4] 徐田华.珠山讲坛:瓷器 瓷业 瓷都[M].南昌:江西人民出版社.2014.

On the combination of ceramic art and flower and bird painting

Liu Wen

(School of ceramic art and art design, Jingdezhen University, Jingdezhen, Jiangxi, 333000)

Abstract: This paper discusses the combination method of ceramic art and flower and bird painting, the specific expression form of flower and bird painting in ceramic art, and the specific expression method of specific things in ceramics.

Key words: ceramic art; Flower and bird painting; combination

作者简介:刘稳(1993——),女,汉族,河南商丘人,大专,单位:蛟物陶瓷艺术工作室,研究方向:陶瓷彩绘。

从改写理论看陶瓷文化翻译

——以《红楼梦》两译本为例

徐亦然

(景德镇陶瓷大学外国语学院, 景德镇 333403)

摘要 《红楼梦》中描绘了封建贵族们豪华奢靡的生活场景, 其中记载的大量陶瓷器具不仅展现了人物身份信息, 同时也揭示了人物的性格与命运。本文选取了《红楼梦》译本中极具代表性的中国翻译家杨宪益、戴乃迭译本和汉学家霍克斯译本, 从改写理论出发, 对陶瓷器物翻译作为研究进行了探讨和比较。

关键词 红楼梦; 改写理论; 陶瓷文化翻译

0 背景

中国陶瓷不仅能作为时代的社会缩影, 也还能作为历代经济、政治、文化、风俗的象征。以乾隆时期为例, 这一时期已达到清朝制瓷行业的黄金巅峰与集大成者时期。在此背景下的《红楼梦》应运而生, 曹雪芹曾在书中多次提到陶瓷器具等相关描写, 从这一独特细微的视角着手, 便更能悉知所反映出的社会时代风貌, 不仅描绘了荣国府与宁国府从繁荣兴盛走向衰败没落, 更是映射出康熙、雍正、乾隆三代的兴衰。

迄今为止, 《红楼梦》两本全译本各有千秋, 一是中国翻译家杨宪益与妻子戴乃迭合译, 二是英国汉学家霍克斯译, 这都对《红楼梦》在国内外传播起到了不可或缺的作用。对于一个文学文本的艺术价值和社会的可接受程度来说, 影响因素有译者自身所积累的文化底蕴和其选用较为合适的翻译方式, 其中陶瓷文化在《红楼梦》一书中所展现出来的是中国传统文化所包含的不可或缺的元素。

本文基于“改写理论”, 通过对比《红楼梦》两个不同英译本, 发现其中关于中国陶瓷文化要素的改写, 不仅让晦涩的专业术语能保留原有的意思, 充分发挥了翻译的对等原则, 还能够使目的语读者可以更容易理解和接受文本。

1 安德烈·勒菲弗尔改写理论

安德烈·勒菲弗尔是美国著名的翻译理论家, 他提出了一种基于多重系统理论——改写理论。这是随着文化转向翻译学说的兴起而诞生的, 同时翻译作为一种活动, 是由不同文化系统组成的整个文学系统的重要部分。

勒菲弗尔的著述《翻译、改写以及对文学名声的操控》首次引入了改写的概念, 提出任何翻译都是改写, 强调改写理论三个重要组成因素: 意识形态、文

学观念、赞助人。译者会受到三要素的影响与操控, 通过翻译、改写、解构、批评、编辑等方式对原有文学作品进行补充和修改, 从而同一文学作品会得到不同的诠释。当把翻译放在文化的大语境下, 最显著的特点是翻译会涉及到语言文本之间的变化, 这是一个译者基于对与翻译目的语所反映的政治、文化和意识形态层面, 对原作的翻译和改写。

2 改写理论下的两译本

2.1 杨宪益、戴乃迭译本

20 世纪 60 年代初, 中国外文局要求中国翻译家杨宪益与夫人戴乃迭(英籍)开始合作翻译全本《红楼梦》, 但由于受到当时环境影响, 翻译曾一度中断, 最后于 1974 年完成出版。杨宪益、戴乃迭译本在国内外享有盛誉, 最大程度上还原了中国的传统文化。杨宪益先生作为传统文化修养较高的中国学者, 其妻子戴乃迭为英籍人士, 两人合译的《红楼梦》对文化现象观察细致、准确严谨, 大量直译了中国文化内涵, 但是译文内容过于严谨缜密, 影响了译著在海外的流行。

2.2 霍克斯译本

大卫·霍克斯是著名的汉学家研究者, 曾在牛津大学、北京大学研读中文, 霍克斯用了 10 年的时间翻译《红楼梦》, 占据了西方世界独一无二的经典地位。霍克斯译本在文字流畅的前提下兼并文学性和生动性, 让西方读者阅读时达到母语境界。但译文过分屈于西方读者的阅读习惯, 如《红楼梦》蕴涵的儒、释、道精神, 霍克斯将其译为西方文化中的基督教, 虽然在语用功能上达到了对等, 由此也失去了文化现象上的缺失。

3 改写理论对《红楼梦》英译本中陶瓷文化翻译的影响

翻译不能仅仅停留在语言层面上考虑,而是必须在更大的现实环境中考虑。勒菲弗尔认为翻译的控制因素包括两个因素:一是内部因素(指译者和专业批判评论员),另一个则是外部因素(指具有有较大力量的部门或政党)。

3.1 内部因素

译者会根据目的读者所追求的诗意来再现原始文本,在翻译过程中充分考虑目的读者的兴趣和习惯,这不但能确保可读性,更可以提高翻译的接受广度。译者可以根据诗学来改写原文,以便倾向目的读者的思想。

汉学家霍克斯对中国文化颇为深入,但对专业领域的陶瓷器物不会特别熟知,但他巧妙运用了改写理论,把自己对中国的独特见解加注于译文中,使目的语读者更佳感受中国传统文化。

妙玉是带发修行的尼姑,她出身于读书之家,但后遁入空门,在进大观园之时,她带来的珍宝颇多,其中就有给老太太奉茶用的瓷器精品“成窑五彩小盖钟”。成窑始建于明朝成化年间,其产品色彩丰富有趣,花朵、草木、昆虫栩栩如生。如此珍贵的物品,妙玉便弃之如敝帚,只是因刘姥姥用五彩盖钟喝过一盞茶,这便可以看出瓷器的贵重程度和珍贵地位。霍克斯其实有他的用意,将“成窑五彩小盖钟”名称改写为 Cheng Hua enamelled porcelain,将“官窑脱胎填白盖碗”改写为 sweet-white eggshell china, sweet white 和 eggshell 的形容便能让目的语读者直观感受到这盖钟外形上的精美。《红楼梦》里的瓷器细节描写,可以说从这一视角能看出暗含了当时社会上权贵家族的奢侈腐败,暴露出对劳动人民的剥削和压迫。霍克斯的译文版本不仅是作出了较多的调整,只为顺应目的语读者,更是基于对语言、社会文化因素的综合考量,利用多样化的认识突显了作者的独特风格,使得其有较高的文本接受度。

3.2 外部因素

对于翻译来说最重要的是对原文所表达的意思不能随意歪曲和增减,需要译者运用准确的话语如实传递出原文的内容,而这个内容不仅是展现原文作者所阐述的事实、道理,在原文的表达中也体现了他的思想、情感和政治立场。意识形态作为一只无形的手,操纵着忠实原文的准则。对于中国古典小说翻译来谈,译者首先需要考虑中华优秀传统文化对外传播的积极影响,而此时译者会受到外部因素的影响,而非在翻译过程中完全根据自己的理念进行翻译。

由于中国当时政治局面和出版社等外部因素影响,杨宪益在《红楼梦》的翻译过程中也就运用了改写理论,由此可以看出外部因素中的赞助人和意识形态会对读者起引导性作用。

初进荣国府,林黛玉拜见王夫人看见其的“汝窑美人觚”。汝窑作为宋代五大名窑之首,主要生产制作特色的青釉瓷器,美人觚便出自于此。觚,一般呈喇叭形状,敞口、细腰、高圈足。觚不仅是盛行于商朝和西周初期,是作为礼器用品,还是古代青铜制饮酒的容器,后来演变为花瓶,但在外形上却保留了初始的造型。美人觚,正如其名,典雅而美丽,纤细的腰身形状似一位停驻的美人。

觚所代表的符号价值远远超过其使用价值,可以从历史记载中得知,最早觚的用处是青铜制酒器,后来在各类大型继嗣活动中逐渐演变成成为一种礼器。由此可以看出,王夫人房间内摆放着的美人觚是有着双层含义的,不仅影射礼器表面,寓意着王夫人在荣国府内相对较高的尊贵地位;而另一层含义是作为美人,代指王夫人的女性地位。这只小小停驻的器物“美人觚”既反映了贾府的富足和奢华,暗示着荣国府衰败前至高无上的规矩和礼制,同时暗指王夫人作为当时三从四德封建下女性的价值观。

杨译版本将“汝窑美人觚”译为 a slender-waisted porcelain vase, from the Ruzhou Kiln, 仅仅通过 slender-waisted 两个简单的形容词却生动形象地展示出器物的形态,也给读者带来林黛玉初进荣国府时的环境描写。

4 结 语

勒菲弗尔提出的改写理论是为我们在翻译过程中提供了一种新的视角,通过改写理论,译者可以运用内部因素和外部因素针对不同读者有不同的翻译方法和研究。霍克斯在译文中尽量会贴近目的语读者,而杨宪益在翻译中国传统文学作品及小说时坚持遣词造句和语言对应,极大地保留传统文化因素,尽可能传达出中国特色文化内涵。陶瓷作为中国传统文化中的重要一环,以经典名著《红楼梦》不同译本的积极宣扬,也能将陶瓷文化更好地走出去、引进来。

参 考 文 献

- [1] 曹雪芹,高鄂,杨宪益,等.红楼梦:英汉对照[M].外文出版社.2001.
- [2] DAVID H. The story of the stone[M]. London: Penguin Books. 1980.
- [3] 李仲谋.《红楼梦》中古瓷名物的考订(上)[J]. 收藏界, 2003(10): 18-21.

《茶经》与“寿州瓷黄”

陶冶强

(安徽省淮南市博物馆考古部, 淮南 232001)

摘要 寿州窑, 唐代茶圣陆羽笔下的六大名窑之一, 以鲜明的文化标签“寿州瓷黄, 茶色紫”红遍大江南北。“寿州窑”与《茶经》的美丽邂逅, 客观上扩大了寿州窑的影响力, 并为后世研究寿州窑提供了难得的佳作。

关键词 陆羽; 茶经; 寿州窑; 黄釉瓷

课题名称: 本文为2021年度安徽省社会科学创新发展研究课题“基于孔子学院的安徽优秀地域文化海外传播研究(课题编号: 2021CX184)阶段性成果。

1 陆羽与《茶经》

陆羽(733年—804年), 字鸿渐、季疵, 唐朝复州竟陵(今湖北天门)人。陆羽一生嗜茶, 精于茶道, 《茶经》是陆羽对中国乃至世界最大的贡献, 是中国第一部系统总结唐代中期以前有关茶叶的科学知识和实践经验的茶业著作, 是现存最早、最完整、最全面的“茶叶百科全书”, 距今已有1000多年的历史。陆羽在《茶经》中记述有关寿州窑的部分仅有2句话, 一是“碗, 越州上, 鼎州、婺州次; 岳州上, 寿州、洪州次。”二是“邢州瓷白, 茶色红; 寿州瓷黄, 茶色紫; 洪州瓷褐, 茶色黑; 悉不宜茶。”共计42字。

“寿州瓷黄”的背后寓意解读有三, 其一, 隋代以来烧造青瓷为主的产品风格已经改变, 在唐代早期或许可见少量的青瓷或青黄瓷, 到了唐代陆羽生活的年代, 青瓷产品几乎不见, 市场上销售的或人们使用的寿州瓷几乎是黄釉瓷。如果唐代寿州窑烧造的瓷器仍然以青瓷为主, 依据“青则宜茶”的品茶标准, “寿州瓷黄, 茶色紫, 不宜茶”的评价也就不会产生了; 其二, 寿州窑黄釉产品在陆羽那个年代已经风靡全国, 身在浙江吴兴的陆羽, 在市场上能够轻易接触到寿州窑瓷器, 也知道许多百姓家里购买有寿州窑瓷器; 其三, 黄釉瓷已经成为唐代单色釉中一个独领风骚的派系, 其产品丰富、地域广泛、影响巨大, 在陶瓷界地位举足轻重。寿州窑黄釉瓷在当时的中国来说质量最优, 凤毛麟角, 国内其它窑口黄釉瓷无法媲美。寿州窑黄釉瓷是陆羽《茶经》中难得的茶具, 也是无法避而不谈的一种茶具, 失去了寿州窑黄釉瓷, 陆羽笔下的茶之器就不完整, 《茶经》的生动性、丰富性和艺术性就会大打折扣。

2 寿州窑的发现印证了“寿州瓷黄”

唐代及之前的文化典籍浩如烟海、汗牛充栋, 可在陆羽之前没有书籍描写寿州窑的, 即使在文学作品中也难见到只言片语。直到千年之后的清代, 朱琰撰写的《陶说》记载“寿州: 今安徽淮南市有窑址, 坯

上施白粉, 用氧化焰烧成, 黄釉可喜。后期造瓷, 初用匣钵。”民国时期, 《增补古今瓷器源流考》记载: “江南寿州, 唐时烧造, 其瓷黄。”唐代窑口林立, 寿州窑标新立异、异军突起, 其烧制的瓷质茶具行销天下, 引起陆羽的重视, 写入《茶经》, 品头论足。寿州窑黄釉瓷茶具虽不近“青则宜茶”的斗茶标准, 但从侧面可以看出它在陆羽心中具有举足轻重的地位。

陆羽笔下的42字寿州窑的记述可谓“字字珠玑, 弥足珍贵”。“寿州瓷黄”道出了陆羽对寿州窑瓷器的总体印象, 也描述了当时寿州窑瓷器的显著特征, 它与越窑青瓷并存, 却穿着莹润黄亮的外衣。“寿州瓷黄”中的唐代寿州, 辖境包括今天的安徽省淮南、寿县、六安、霍山、霍邱等市、县地。目前在这些地区发现的唐代古陶瓷窑址仅有淮南的“寿州窑”。陆羽所称“寿州瓷黄”为今天寿州窑的定名和研究提供了历史依据, 并为寿州窑遗址出土瓷器标本确定年代提供参考资料。70年来, 寿州窑从调查发现到科学发掘, 从安徽到全国各地出土的瓷器产品, 一些专家学者不遗余力地加以关注和投身研究, 取得丰硕成果。大家一致认为陆羽《茶经》中所说的“寿州瓷黄”即是今天安徽淮南的寿州窑, 也有专家称“淮南窑”, 中心窑址位于淮南上窑镇。中国硅酸盐学会编纂的《中国陶瓷史》中明确写道“淮南市上窑镇, 在唐代归寿州所辖, 应即唐代寿州窑的所在地。”冯先铭说“余家沟窑出土的碗、执壶、枕均施黄釉, 与《茶经》所记相同, 证实了唐代寿州窑就在这里。”李辉柄说: “唐人陆羽《茶经》中的寿州窑就是在淮南市田家庵区上窑镇管咀孜青瓷窑的基础上发展起来的。”1988年安徽省博物馆和淮南市博物馆联合在上窑住院部窑址进行考古发掘, 仅T4就出土了瓷片8998件, 有黄釉、黑釉、绛红釉, 其中黑釉233件, 大多为纯黄、蜡黄、黄绿、黄褐、青绿釉, 器类主要是碗和盏, 另有筒瓦、碾轮、匣钵。1960年在“凤阳武店临泉寺、上刘庄、

大刘庄,淮南上窑镇的管家咀、余家沟、外窑村、马家岗、泉山窑、洞山的三座窑都发现了寿州窑窑址和瓷片标本”。权伯华《古瓷考略》云:“唐寿州窑在今安徽寿州”。以上叙述皆说明陆羽《茶经》对“寿州瓷黄”的认识符合史实。

淮南市博物馆编纂的《寿州窑》一书记录了安徽省21家各级文博机构中唐代寿州窑瓷器的数量,详细如下:安徽博物院(8)、安徽省文物考古研究所(2)、安徽省寿县文物考古工作站(7)、长丰县文物管理所(1)、合肥市文物管理处(2)、阜阳市博物馆(4)、界首市博物馆(1)、阜南县文物管理所(1)、临泉县博物馆(2)、宿州市博物馆(2)、蚌埠市博物馆(6)、皖西博物馆(3)、寿县博物馆(12)、安庆市博物馆(1)、枞阳县文物管理所(1)、淮北市博物馆(2)、亳州市博物馆(3)、凤阳县文物管理所(7)、定远县博物馆(1)、淮南市博物馆(206)、淮南市天宝双遗文化园(20),合计各类唐代寿州窑瓷器293件,其中黄釉183件,占比62.5%;黑釉32件,占比11%;青釉24件,占比8.2%;酱釉16件,占比5.5%。其它38件包括褐釉、窑变釉、素烧、茶叶末釉、青白釉等。这种统计远不够严谨和准确,但在随机和自然而然的状态下,从概率上看也能较为客观地说明一些历史事实,那就是唐代寿州窑烧制的瓷器绝大多数为黄釉瓷。

3 独具特色的寿州窑黄釉瓷

大唐盛世,祥和热烈。寿州窑推崇黄色,创烧黄釉瓷,顺天理、应民意,故能成其大,后扬名天下。唐代寿州窑黄釉瓷烧制技术成熟,产品各式各样,黄釉色彩丰富多变,有蜡黄、金黄、鳝黄、淡黄等,色泽晶莹、器型规整、美观大方。《安徽科学技术史稿》中写到:“上窑镇等窑在隋代烧制青釉瓷,而余家沟等窑在唐代则以烧制黄釉瓷为主。由青釉发展到黄釉,并非原料不同,而是改变了窑炉的烧成条件,即隋代青釉瓷是以还原焰烧成的,而唐代黄釉瓷则是以氧化焰烧成的,由青釉发展到黄釉,形成了唐代寿州窑的时代风格。”

作者简介:陶冶强,1982年11月出生,阜阳太和人,硕士,2007年毕业于安徽大学历史系考古学专业,现工作于安徽省淮南市博物馆。

《中国陶瓷史》中记述:“余家沟、马家岗、上窑镇和外窑,均以黄色釉瓷器为主。唐墓里经常出现一些黄釉瓷器,初唐墓里也有发现,开元、天宝时期的墓葬里更多一些。安徽省治淮河、淮北河网化的水利工程中,也出土了大量唐代黄釉瓷器,这些黄釉瓷器尽管比不上邢窑和定窑的白瓷、越窑的青瓷有名,但也不应忽视它在唐瓷中的历史地位。”

寿州窑黄釉瓷是我国唐代陶瓷百花园中异军突起的一朵奇葩,在我国制瓷工业发展史上,隋代曾一度风行烧造青釉瓷,到了唐代许多瓷窑争相烧造白瓷,寿州窑既没有盲目崇尚去烧白瓷,也没有沿着青瓷烧造的老路走下去,而是勇于创新、勇于探索,烧造出别具一格的黄釉瓷,寿州窑黄釉瓷的成熟烧制轰动全国,影响很大。同期的安徽萧县白土窑、河北曲阳窑、山西浑源窑、河南密县窑、陕西铜川玉华宫窑以及湖南长沙窑都烧造有黄釉瓷,其黄釉技术和寿州窑无法相提并论,应该是受到寿州窑黄瓷影响后烧制的产品。

如果说把寿州窑笼统地归为青瓷体系,这就脱离了寿州窑发展的实际,没有完全照顾到寿州窑各发展阶段的特点。区划寿州窑的体系归属问题应该遵循实事求是的精神,一分为二地区别看待。南北朝至隋代烧制青釉、青灰釉,基本不见其它釉色,应当归为青瓷系统。唐代、五代和宋,寿州窑生产独辟蹊径、独出心裁,以黄釉瓷为主打,参与市场竞争,并获取丰厚利润。

参考文献

- [1] 冯先铭.三十年来我国陶瓷考古的收获[J].故宫博物院院刊,1980(1):6-30,53,103-104.
- [2] 李辉柄.安徽省窑址调查纪略[J].故宫博物院院刊,1988(3):70-74,88.
- [3] 胡悦谦.谈寿州瓷窑[J].考古,1988(8):735-750,774-776.
- [4] 钱智修.东方杂志[M].商务印书馆,1930.
- [5] 张秉伦.安徽科学技术史稿[M].合肥:安徽科学技术出版社,1990.
- [6] 叶喆民.中国陶瓷史[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2011.
- [4] 李仲谋.《红楼梦》中古瓷名物的考订(下)[J].收藏界,2003(11):22-24.
- [5] 陈吉荣.论改写理论在中西文学史与翻译研究中的作用[J].文艺理论研究,2008(5):57-60.
- [6] 李晶.杨宪益、戴乃迭的《红楼梦》英译本底本研究初探[J].红楼梦学刊,2012(1):221-247.
- [7] 季学源.红楼梦中的陶瓷文化[J].陶瓷研究,2000(03):46-50.

(上接第13页)

本土文化在中国当代陶瓷山水画中的作用与表现

邓利

(邓利陶瓷艺术工作室, 景德镇 333000)

摘要 中国当代陶瓷山水画数十年来呈现出不断创新变革发展的繁荣形势, 本文探索本土文化在中国当代陶瓷山水画中的作用与表现, 认为本土文化在中国当代陶瓷山水画发展中具有重要的作用与价值, 并表现在工艺技法、艺术审美、思想意境等方面。

关键词 陶瓷山水画; 当代; 本土文化; 价值; 表现

0 引言

上世纪 80 年代中期以后, 随着西方现代陶艺的传入, 对我国的传统陶瓷绘画造成了巨大的影响与冲击。陶瓷山水画作为我国传统陶瓷绘画类型之一, 在现代艺术的影响下, 也进入到创新变革的新时期。数十年来, 中国当代陶瓷山水画在创新变革的道路上不断前行, 并取得了许多令人瞩目的成果, 但需要注意的是民族化、本土化特色正出现弱化的趋势。有鉴于此, 本文从本土文化的角度出发, 探寻本土文化在中国当代陶瓷山水画的发展之路, 并研究其作用与表现。

1 中国当代陶瓷山水画发展概况

中国陶瓷山水画历史悠久, 早在唐代的长沙窑中即已出现了陶瓷山水画的萌芽; 明代晚期时, 陶瓷山水画已经达到了比较完善的发展阶段; 至清代民国时期, 传统陶瓷山水画达到了高度成熟; 新中国成立以后, 中国陶瓷山水画进入到当代发展的时期。当代的陶瓷山水画与传统陶瓷山水画相比, 在各方面都发生了巨大变化, 形成了新的面貌与特色。

中国当代陶瓷山水画的发展大致可以分为两个阶段, 一是从新中国成立至改革开放之前, 属于建国初期; 二是改革开放时期之后。这两个阶段的中国陶瓷山水画的发展状况与特色具有显著的差异。建国初期, 在最初几年中国陶瓷山水画基本延续了民国时期传统陶瓷山水画的风格特色与工艺技法, 呈现出的是浓郁的古典文人风格气息。上世纪 50 年代, 中国陆续建设了原中央工艺美术学院、原景德镇陶瓷大学等在陶瓷艺术人才的摇篮。这些高校的师生们, 在陶瓷山水画的创作中吸收了较为现代的理念与手法, 广大传统陶瓷山水画艺人们也受到了他们的影响, 开始注重写生, 深入自然、深入生活, 去讴歌祖国的大好河山, 赞美社会主义新农村建设的美好图景, 充满了现实主义风格和革命浪漫主义风格, 中国的陶瓷山水画开始摆脱了传统的束缚而进入到崭新的发展阶段。

1978 年, 中国进入到改革开放的新时期, 从 1978 年至上世纪 80 年代中期, 传统陶瓷山水画得到复兴, 无论在表现手法上还是在审美意境上都具有鲜明的古典文人风格。上世纪 80 年代中后期至上世纪 90 年代, 受到中国 85 美术新潮的影响, 中国陶瓷山水画开始出现现代变革创新的潮流。秦锡麟提出了现代民间青花概念, 率先开始探索陶瓷绘画设计的现代变革之路, 现代民间青花流派兴起, 出现了现代陶瓷青花山水画。随后, 在粉彩、新彩等其它陶瓷山水画领域中, 也相继出现了现代风格的作品, 当然这一时期陶瓷山水画的现代变革还处在比较缓慢的发展阶段。

进入 21 世纪以后, 中国当代陶瓷山水画的现代变革进入到了快车道, 在各个类型的陶瓷山水画中都出现了程度不同的现代创新变革。在青花陶瓷山水画领域, 现代变革早已不限于现代民间青花, 出现了大量以水墨肌理表现为特征的现代青花陶瓷山水画, 可以称为现代水墨青花流派。现代青花陶瓷山水画创作者们摆脱了传统的分水技法的束缚, 大量地运用泼、洒、喷、滴等现代表现手法, 任由青花颜料在坯体上自由流淌, 从而形成了偶然性的独特肌理。在釉上彩陶瓷山水画领域, 现代变革也是非常显著的, 其中突出地表现在新彩陶瓷山水画方面。由于新彩是一种运用极为便利的陶瓷颜料, 因而, 新彩陶瓷山水画艺术家自由地运用新彩颜料, 采用与现代青花相同的泼彩手法, 形成了极富意象性特点的山水画面。粉彩、古彩由于受到材料的限制, 难以进行自如地泼洒运用, 在创新变革上稍显缓慢。

高温颜色釉材料在陶瓷山水画的广泛应用是 21 世纪陶瓷山水画领域最令人瞩目的现象, 高温颜色釉早在上世纪六、七十年代即已经被运用来设计创作陶瓷山水画, 而进入 21 世纪以后则如井喷似的得到迅猛发展。高温颜色釉具有厚重而绚丽的材质肌理, 无

论是单独运用还是与其它陶瓷绘画材料相融合运用,都能获得令人震撼的视觉效果,因而得到了广大陶瓷山水画家的青睐,成为近年来陶瓷山水画创新变革的主要材料与途径之一。

进入21世纪以后,中国陶瓷山水画领域中的另一令人瞩目的现象是跨界陶瓷山水画家的涌现。在20世纪末,中国陶瓷山水画领域中的跨界陶瓷山水画家还颇为少见,而进入21世纪以后却迅速增多,一大批原本是国画、油画、雕塑等领域的艺术家纷纷跨界至陶瓷山水画领域从事设计创作活动,他们在设计创作中带来了自身擅长的艺术表现手法,创作出了令人耳目一新的,富有显著创新性的画面。

2 本土文化在中国当代陶瓷山水画中的作用

在中国当代陶瓷山水画的发展中,虽然求新思变日益成为主流方向,但并不意味着本土文化在中国当代陶瓷山水画中已经失去了作用与价值,相反地,本土文化在中国当代陶瓷山水画中依然发挥着极为重要的作用。

2.1 创作素材与灵感的获取

数十年来,中国当代陶瓷山水画虽然在不断地变革创新,吸收了大量的现代艺术设计理念与表现手法,但是本土文化在设计创作中仍然发挥着极为重要的作用与价值。绝大多数中国当代陶瓷山水画在题材内容上仍然以本土文化为主体,中国当代陶瓷山水画在题材内容上大都仍然从古典文化宝库中汲取营养,从本土文化中获得设计创作的丰富素材和灵感。中国当代陶瓷山水画家创作者仍普遍学习并借鉴历代中国陶瓷山水画家名家的山水画作品,从宋代的李成、范宽,至元代的“元四家”,以及“明四家”、“清初四僧”、“清初四王”等等,不但从中学习艺术表现形式,更从中体会深刻的中国传统审美意蕴,从而具有鲜明的民族文化风貌与气派。在题材内容上,当代陶瓷山水画仍然广泛地采用诸如溪山行旅、携琴访友、寒江独钓等这些具有显著本土文化趣味的经典内容。在画面设计中,具有中国人文情怀的楼台亭阁、古装人物仍然在当代陶瓷山水画中运用得十分普遍,诠释着中国传统的“天人合一”的美学境界。与此同时,已经深深融入中国本土文化血脉中的名山大川仍是当代陶瓷山水画中的重要表现题材,如黄山、泰山、庐山等。当然,

中国当代陶瓷山水画家并不局限于传统陶瓷山水画中已经广泛运用的题材内容,他们还在本土文化宝库中深入挖掘新的设计素材,如中国少数民族文化亦是我国本土文化的重要组成部分,不少当代陶瓷山水画家在设计创作中将富有西部民族本土文化风情的内容融入进来,拓宽了取材范畴,使本土文化风貌表现得更加广泛与全面。

2.2 文化价值观发展的导向

本土文化对当代陶瓷山水画产生影响的决定性因素是人,只有当代陶瓷山水画的设计创作者认知到本土文化的重要性,并将本土文化自觉地运用到创作当中,本土文化才能够真正地在作品中发挥作用。当陶瓷山水画家创作者接受并主动运用于作品设计创作中时,决定着作品所体现出的文化价值观发展的方向。当代陶瓷山水画是中国当代文化的组成部分之一,它的文化价值观必然地需要体现与折射中国当代的文化价值观。中国当代文化价值观的核心是社会主义先进文化价值观,而中国优秀本土文化是当代中国大力倡导的民族文化,当代陶瓷山水画对中国本土文化的融入与应用即是体现当代中国文化价值观的表现,契合着当代中国文化价值观的发展方向。因而,本土文化对于当代陶瓷山水画的文化价值观的发展具有重要的导向价值与作用。

3 结语

陶瓷山水画自唐代大规模兴起以来,已历经了上千年的发展历程。如今,陶瓷山水画正处于历史上最好的黄金发展时期,面对着文化全球化的发展趋势,当代陶瓷山水画必须坚持走民族化的道路,在创新求变中绝不能舍弃了本土文化根基,将本土文化与现代时尚有机地融合为一体,不断地开拓出当代陶瓷山水画新的发展空间,使本土文化在中国当代陶瓷山水画持续散发出耀眼的光芒。

参考文献

- [1] 贾智慧.中国当代山水画在绘画瓷中的运用研究[D].哈尔滨师范大学,2014.
- [2] 汪明.探析陶瓷山水画技法创新及意境表达[J].中国陶瓷,2012(06):73-74.
- [3] 徐国基.创造高品位的陶瓷山水画艺术[J].中国陶瓷,2005(04):61-62.

国内陶瓷题材纪录片陶瓷故事讲述与域外传播探微

邓宏春¹ 马月华²

(1 景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403; 2 浮梁县湘湖镇中心小学, 景德镇 333403)

摘要 国内陶瓷题材纪录片迄今经历了普及陶瓷文化知识、揭开陶瓷神秘面纱和塑造中国形象三个发展时期, 在陶瓷故事讲述的主题和策略方面取得了可喜进步, 但从国际传播的角度来看仍存在着许多不足, 需从加强国际合作、明确海外受众、创新叙事方法和拓展传播媒介等方面努力改进, 以更好地讲好陶瓷故事, 传播好中国陶瓷文化。

关键词 陶瓷题材纪录片; 陶瓷故事; 讲述; 域外传播

基金来源: 本文为2020年江西省社会科学规划项目“叙事学观照下陶瓷题材纪录片陶瓷故事讲述与域外传播”(项目编号: 20XW11)的研究成果之一。

0 引言

习近平总书记指出, 新时期要创新对外传播方式, 讲好中国故事, 传播好中国声音, 而被誉为“国家相册”的纪录片, 是纪录和传播一国文化的有效载体。近年来, 随着中国文化走出去战略和“一带一路”倡议的实施, 中国陶瓷文化受到越来越多的关注, 国内涌现出了许多陶瓷题材纪录片, 从不同角度讲述中国陶瓷故事, 对传播中国陶瓷文化作出了贡献。本文拟对国内陶瓷题材纪录片发展历程作一梳理, 探讨其陶瓷故事讲述主题和策略, 分析其域外传播现状及问题, 并提出行之有效的改进策略, 以期为制作出更好的陶瓷题材纪录片提供有益借鉴。

1 国内陶瓷题材纪录片陶瓷故事讲述

1.1 发展历程

经过文献查阅可知, 国内陶瓷题材纪录片大致经历了三个主要发展阶段。

第一阶段是从1950年至1989年, 中央新闻纪录电影制片厂拍摄了一系列纪录片, 如《景德镇瓷器》、《瓷都异彩》、《瓷都景德镇》、《南国瓷乡》、《古华新光》、《瓷苑新秀》、《瓷国明珠》、《中国陶瓷》, 这些纪录片着眼于对江西景德镇、广东潮州、福建德化等陶瓷产地的制瓷历史、制瓷工艺和代表产品的介绍, 是将陶瓷作为一种艺术品的直接呈现时期, 更多承担的是传授和普及陶瓷文化知识的责任。

第二阶段是从1990年至2011年, 中央电视台推出了一些纪录片, 如《越窑秘闻》、《邛窑珍品》、《哥窑迷案》、《复活的葫芦窑》、《秘色瓷的真相》、《青瓷秘考》、《神秘的珐琅彩瓷器》、《青色诱惑》、《越窑秘事》等。从纪录片标题中“秘闻”、“珍品”、“迷案”、“复活”、“真相”、“秘考”、“神秘”、“诱惑”和“秘事”等字眼可以看出, 这一时期的纪录片

避免了平铺直叙的讲解方式, 开始有意识地设置悬念、故事导入和细节捕捉, 在一定程度上吸引观众探究中国历史上的一些著名陶瓷品种, 如越窑、邛窑、哥窑、秘色瓷、珐琅瓷等, 揭开了陶瓷一直以来神秘的面纱。此外, 值得一提的是天津卫视推出了10集纪录片《瓷都景德镇》, 邀请北京故宫博物院研究员李辉炳、国家非物质文化遗产保护专家方李莉、景德镇陶瓷考古研究所所长刘新园和景德镇陶瓷馆副馆长徐桃生, 为观众讲述景德镇的制瓷历史以及影青瓷、青花瓷、粉彩瓷、玲珑瓷和颜色釉瓷的故事, 第一次比较全面地呈现出千年瓷都景德镇的风采。

第三阶段是从2012年至今, 中央电视台和地方媒体制作了一些有开创性的纪录片。如中央电视台与英国大英博物馆、维多利亚与艾伯特博物馆合拍的《China·瓷》, 中央电视台拍摄的《瓷路》和《景德镇》, 良友文化传媒有限公司拍摄的《手造中国》, 景德镇市委宣传部拍摄的《匠心冶陶: 景德镇传统手工制瓷工艺》。这些纪录片是在新时期中国文化走出去战略背景下, 将视野放眼全球, 创新对外宣传方式, 以瓷为媒, 通过讲述中国陶瓷故事, 输出中国陶瓷文化、代表中国形象的杰出作品, 对提升中华文化软实力有重要意义。

1.2 陶瓷故事讲述

从国内陶瓷题材纪录片的发展历程来看, 陶瓷故事的讲述经历了一个从主题单一、平铺直叙到主题多样、叙事手法多元化的过程。拟选取近年来几部有代表性的纪录片为例, 分析其陶瓷故事讲述的主题和策略。

《China·瓷》由中英联合拍摄, 也是国内首次采用国际合作方式制作陶瓷题材纪录片。2012年为伦敦奥运年, 又恰逢英国大英博物馆、维多利亚与艾伯特

博物馆在中国国家博物馆举行“瓷之韵”中国外销瓷展。在这样的历史契机下,为了加强中英人文交流,导演徐欢决定采用中英合拍的方式,首次以纪录片的形式,将第一件全球化商品中国外销瓷的历史完整地呈现出来,该片分为《青花瓷的故事》和《为瓷疯狂》上下两集,分别讲述从元朝到明清时期,青花瓷将中国与中东、欧洲和非洲紧密相连,开启全球瓷器贸易之旅,以及欧洲各国对中国瓷器热爱和痴迷,并开展漫长而艰难的自主制瓷探索的故事。这部纪录片突破了以往陶瓷纪录片将主题定位于制瓷工艺和产品介绍的局限,将叙事主题确定为中国瓷器作为全球化商品对世界经济和文化的深刻影响,从全球化视角呈现元、明、清之际中国瓷器在全球强大的辐射力。此外,在叙事策略方面,该片采用全知、全能的上帝视角,同时穿插中外瓷器研究专家的精彩点评,将外销瓷历史上的重要事件和典型器物背后的故事向观众娓娓道来,如元朝时期钴蓝料从西亚进口到中国、元青花瓷出口到中东市场,葡萄牙贝秀多家族在景德镇定制青花盾形纹章瓷,西班牙国王菲利普二世定制香客瓶,法国人殷弘绪在景德镇侨居七年打探制瓷秘密,德国奥古斯都二世囚禁炼金师伯特格尔研制瓷器……,一个个精彩的陶瓷故事展示了一幅波澜壮阔的瓷器全球贸易的图景,揭示了中国外销瓷对全球文明的巨大影响。

《瓷路》和《景德镇》是中央电视台分别于2014年和2015年推出的大型陶瓷纪录片。《瓷路》由《抔土》、《梦幻》、《天青》、《异彩》、《望海》和《窑变》共六集组成,分别讲述了中国瓷器的起源以及在唐、宋、元、明、清各个时代的发展,为我们勾勒出唐三彩、宋五大名窑、元青花、明五彩和斗彩、清粉彩和珐琅彩不断创新发展的伟大历程,同时也描绘了中国外销瓷在国外引发的瓷器热和自主制瓷的努力。《景德镇》由《起城》、《御窑》、《商帮》和《远方》共四集构成,将目光聚焦于景德镇制瓷历史以及对世界文明进程的深刻影响。两部纪录片依然延续了《China·瓷》宏大叙事的风格,将主题确定为中国瓷器的起源以及在不同时期将中国与世界相联的巨大作用,各集标题简洁而富有诗意,能迅速抓住观众的眼球。在叙事视角方面,零聚焦的上帝全知视角和内聚焦的专家学者限知视角相结合,增加了叙事的客观性和趣味性。如《抔土》讲述1717年德国奥古斯特二世用龙骑兵交换康熙瓷器的故事,采用的是上帝无所不知的视角。在谈到瓷器的起源时,采访了故宫博物院研究员耿宝

昌、牛津大学教授奥利弗,向观众讲述瓷器的前世今生。在叙事手法方面,通过人物故事、情景再现和悬念设置,牢牢吸引观众的兴趣。两部纪录片中穿插了大量普通陶瓷工匠的故事,如云南西双版纳制陶人玉南恩、福建黑釉建盏工匠许家友和日本曜变天目盏制作者长江秀利。历史上众多与瓷器相关的故事,如德国炼金师波特格在暗无天日的实验室研制瓷器、1929年古玩商吴贻熙出售元青花瓶等,通过角色扮演的方式还原了历史情境。宁封子制陶传说、海上陶瓷之路在唐朝的形成、元青花瓷器的存在,这些悬念都通过呈现历史证据得到了解答。在叙事语言方面,精美绝伦的画面转换、解说者富有感染力的声音和恰到好处的背景音乐,为观众带来了精彩的视觉和听觉盛宴。国内、国外场景不时切换,既呈现了各地的自然风光,也展示了丰富的陶瓷文化,而解说者用充满磁性的嗓音将富有诗意的散文体解说词徐徐道出,再加上与情节无缝配合的动听音乐,为纪录片带来了锦上添花的效果。

《手造中国》由良友文化传媒有限公司制作,在瓷都景德镇取景拍摄,2017年在哔哩哔哩、网易公开课和爱奇艺网络平台播出。该片的拍摄历时三年,走访了近百余位景德镇手工制瓷匠人,最终选取20余个工匠的故事拍摄成片,分为《水土》、《器度》、《画心》、《守艺》和《薪火》五集。尽管在资金投入方面属于小成本制作,也没有在中央电视台或地方电视台上播出,但该片在网络上还是取得了不错的收视成绩,不少观众在弹幕上留言,表达内心无比的感动,盛赞其为匠心之作。究其原因,与该片选择的叙事主题,即传播陶瓷文化和弘扬工匠精神密切相关。五集的编排顺序是按照手工制瓷工序排列的,即原料的制备、拉坯成型、瓷胎装饰、满窑烧制,每一个制瓷工序都围绕选取的工匠师傅的故事展开,如三十年如一日坚持人工制备制瓷原料的老詹、小件拉坯师傅小万、从养花中获得灵感的青花画师江姐、传统柴窑把桩师傅胡家旺等等,透过这些平凡工匠的日常工作,观众亲眼目睹了瓷器诞生的诸多工序,博大精深的陶瓷文化通过温暖人心的故事得到了传播。此外,片中讲述的立体浮雕制瓷师傅小黄、釉下青花学徒小昊和瓷器毛笔店邹师傅父子的故事,充分表达了景德镇制瓷工匠对传统手工艺的执着坚守,以及为选择的事业终其一生、精益求精的伟大工匠精神。《手造中国》是纪录片由宏大叙事转向平民视角的代表之作,景德镇工匠具有人间烟火气的真人、真事,更能直抵观众的内

心,在了解灿烂陶瓷文化的同时,也为了不起的工匠精神致敬。

《匠心冶陶:景德镇传统手工制瓷工艺》是景德镇市委宣传部2017年推出的作品,该片拍摄历时三年,内容包括手工艺之都、原料开采与加工、坯料与釉料制备、制瓷作坊、圆器成型、琢器成型、龙缸与薄胎、刻印花与玲珑装饰、青花及釉下彩绘、镇窑营造、装坯满窑、镇窑烧成、斗彩与古彩、粉彩装饰、墨彩与新彩、色釉装饰、瓷器雕塑和制瓷辅助行业共十八集,共有135位制瓷工匠出境,总时长近300分钟,不仅完整记录了72道手工制瓷工序,还介绍了景德镇制瓷手工业的发展历史、古代制瓷专用建筑和器械工具。该片2019年7月登上“学习强国”平台,对传承和传播景德镇传统手工制瓷文化具有极高的影视价值、文献价值和学术价值。值得一提的是,2017年在德国G20峰会期间,该片中文解说、英文字幕版在柏林首发,引起了很大反响。2020年12月21日至2021年1月7日,该片英文解说和字幕版在英国天空卫视播出,每天播放一集约23分钟,共18天。英国天空卫视与法国卫视四台和德国卫视一台齐名欧洲,在欧洲纪录片领域享有盛名。这两次播放也是中国陶瓷题材纪录片主动对接对外文化交流,在国外传播陶瓷文化的有益尝试,对景德镇陶瓷文化走出国门、增强中华文化软实力具有重要意义。

2 国内陶瓷题材纪录片陶瓷故事域外传播

2.1 现状与问题

从以上国内陶瓷题材纪录片的梳理可以看出,目前国内陶瓷纪录片定位的目标观众仍局限于国内民众,拍摄方除了《China·瓷》是中英合拍,其它纪录片都是国内拍摄。此外,除了《匠心冶陶:景德镇传统手工制瓷工艺》配有英文解说和字幕并在德国和英国播放过,其它纪录片只有中文字幕且都是在国内放映,域外传播的机会很少,即使有外国民众观看,但由于没有英文解说和字幕,传播效果也会大打折扣。

2.2 域外传播策略初探

基于以上现状与问题,笔者对陶瓷题材纪录片陶瓷故事域外传播提出以下策略:

(1)加强陶瓷题材纪录片拍摄制作的国际合作。国外拍摄团队的参与有助于吸收国外纪录片先进制作理念,树立国际传播视野,增强国外受众意识,将国

外观众的特定需求、审美习惯和思维习惯考虑在内,从而拍摄出国外观众喜闻乐见的陶瓷题材纪录片。

(2)选取适合国际传播的陶瓷题材纪录片主题。除了已经纪录过的中国陶瓷发展史和制瓷工艺,还可以挖掘其它叙事主题,如具体瓷器实物背后的中外陶瓷文化交流故事、中外陶瓷产地相互影响与交流故事、中外著名督陶官和制瓷工匠的故事等,既包含宏大叙事,也讲述制瓷人朴素温暖的故事,这样更能引发国外受众对陶瓷故事背后的陶瓷文化的共鸣。

(3)打造高品质的陶瓷题材纪录片,创新陶瓷故事叙事策略,避免平铺直叙和填鸭式宣传,采取解说、嘉宾采访、动画展示、情景再现、人物故事、悬念设置等多种叙事角度和手法,增加纪录片的趣味性和吸引力,同时要配上外语字幕和解说,扫清纪录片海外传播的语言障碍,增强海外传播效果。

(4)积极寻求国家和地方政策支持,争取更多资金投入,加强中外影视媒体和网络平台的合作,为陶瓷题材纪录片的海外传播打造多元、便捷、有效的传播媒介,扩展中国陶瓷文化在国外的辐射力和影响力。

3 结 语

陶瓷题材纪录片是讲述陶瓷故事、传播陶瓷文化的绝佳载体。国内出品的陶瓷题材纪录片经历了直接呈现陶瓷艺术、揭开陶瓷神秘面纱和代表中国形象三个发展时期,在叙事主题和叙事策略方面取得了长足进步,但在陶瓷故事国际传播方面还存在中外合作不足、国外观众定位不明确、叙事主题和策略研究不深入、国际传播平台匮乏等问题,需要在今后的纪录片拍摄中加强国际合作、明确目标受众、提升叙事技巧、拓展传播媒介,才能更好地讲好中国陶瓷故事,传播好中国陶瓷文化。

参 考 文 献

- [1] 常静.景德镇陶瓷题材纪录片的跨文化传播策略[J].青年记者,2017(12):73-74.
- [2] 徐文思.中国陶瓷题材纪录片的叙事研究[D].江汉大学,2021.
- [3] 杜宜浩.传统手工艺复兴背景下的中国陶瓷纪录片创作研究——以《手造中国》为例[J].陶瓷研究,2021(6):68-70.
- [4] 于兴武.传统非遗文化纪录片摄制技巧——以传统手工制瓷纪录片《匠心冶陶》为例[J].声屏世界,2020(6):52-53.

作者简介:邓宏春(1979-),男,汉族,硕士,景德镇陶瓷大学副教授,研究方向为陶瓷文化译介与传播。

论隋唐时期越窑青瓷艺术海外传播路径与民族文化影响力

万 剑¹ 周艺红¹ 梅娜芳²

(1 宁波职业技术学院丝路艺术研究中心, 宁波 315800; 2 宁波大学, 宁波 315211)

摘 要 越窑青瓷是中国璀璨器物文化的代表, 通过海上丝绸之路走向世界, 引领世界瓷器文化。隋唐时期越窑青瓷以明州港为始发港、外销港, 以东北、东南、西南航线为艺术传播路径, 其所到之处的造物艺术、瓷器艺术均受熏陶和影响。古代越窑青瓷所蕴涵的中华文化意蕴, 似乎在不经意间来到了各个文明之间, 跨入了异域的精神和思想文化之中, 影响着世界瓷器艺术的发展进程。本文将隋唐时期越窑青瓷艺术和高丽青瓷、高棉青瓷、福斯塔特瓷器艺术进行对比, 探讨了中国古代瓷器艺术的世界传播交流影响, 为新时期中华文化的世界传播提供思考。

关键词 越窑; 青瓷; 民族; 艺术

课题来源: 宁波职业技术学院 2021 年度研究机构专项课题《宁波越窑青瓷海外艺术交流研究》(编号: NZ21JG003)。

越窑青瓷是中国的“母亲瓷”, 两晋、隋唐、五代十国、北宋是越窑青瓷海上国际贸易的重要时期。越窑青瓷艺术的海外传播始于两晋, 最早是沿中国海的外部岛屿, 例如朝鲜半岛。隋唐时候, 越窑青瓷艺术达到了日本列岛, 由此形成早期的越窑青瓷“海上陶瓷之路”。六、七世纪时, 越窑青瓷艺术通过海上陶瓷之路经阿拉伯商人传播到了印度、波斯、埃及以及非洲的东部与北部, 甚至通过地中海远到欧洲。这些所到之处到处都留有越窑青瓷艺术的踪迹, 美国学者罗伯特·芬雷曾说: 中国古代主导了人类物质全球化。”越窑青瓷所到的世界各处, 该地的瓷器艺术均受其影响, 甚至影响、熏陶了其它造物艺术的发展。

1 隋唐时期越窑青瓷海外贸易之基础

从目前的陆地考古和海洋考古成果来看, 在环中国海、在环印度洋地区的沿海遗址中出土了大量的隋唐时期烧造的越窑青瓷, 这说明唐代越窑青瓷海外贸易已经具有一定的规模, 各种造型的越窑青瓷贸易产品已经销往亚非大陆很多地区, 这证实了 8 世纪后半叶到 9 世纪初, 是我国越窑青瓷海外规模化贸易的开始。9 世纪中期至 10 世纪, 无论从越窑青瓷海外贸易的出口量, 还是瓷器到达地区的广泛性来说, 这就是越窑青瓷的海外贸易高峰期。当然, 要有如此的规模, 越窑青瓷的生产力水平必须非常强大。这时候的越窑青瓷的生产能力、技术水平、艺术造诣等已经达到了世界所需的要求, 外加当时瓷器贸易的政治条件、地理位置、航运技术等各种因素所匹配。

从政治条件来说, 唐代是当时世界上最先进的王朝, 实际控制的疆域已经达到了 1 200 多平方公里, 远及沙漠中的绿洲、环中国海的岛屿。唐代对外贸易

往来的国家和地区有高丽、新罗、百济、日本、林邑、骠国、暹罗、真里富、室利佛逝、阇婆、勃泥、天竺、狮子国、大食、波斯等。唐朝首都长安, 有来自世界各地的追寻东方文明的皇室子弟、政客、商人、游客等。沿海的明州、扬州、泉州、交州(现越南)、广州等地已经成为商船、客船到达的第一站, 因此也成为了国际交流的繁荣都市。唐政府非常重视对外经济贸易的发展, 组织成立了对外贸易的专门管理机构: 唐贞观十七年设置的广州、泉州、扬州“市舶司”。此时的越窑青瓷出口主要通过明州港运输至扬州港分装与其它瓷器进行海运, 扬州市舶司的设置加快了唐代瓷器海外贸易的发展。唐玄宗开元年间设置了广州“市舶使”, 瓷器海外贸易管理进一步加强。《鄞州通志》载: 唐大历年间(766—779 年), 明州成为海外通商口岸, 瓷器贸易进一步发展。中唐后期起, 明州港开始船运越窑青瓷直接出口, 发挥了重要的海外贸易功能。

从地理位置来说, 明州港群山环抱、港阔水深, 作为海运码头具有天然优势。但在隋唐之前, 明州港并未成为真正对外贸易的港口, 对内地来说, 当时大运河并未开通, 陆地交通不便, 仍属于偏僻地域。对外来说, 造船技术、海运技术仍欠发达。到了隋唐时期, 这一局面得到了完全的改变。隋朝大力进行水利基础建设, 是唐代便利发达的水运交通基础。运输瓷器这类易碎品, 自然水路运输优势远大于陆路运输。明州港向内可以接通大运河, 向外可以接入大海洋, 自然越窑青瓷技术得到不断改良, 产业不断得到发展。人类社会的工业分工和改良与滨海地区和内河沿岸的水陆相通是分不开的。古代水利发达意味着船运交通发达, 促进物品交易地区扩大, 交易量增大, 从而促

进手工业的发展。隋代开凿的大运河连接了大江南北,为唐代水网船运系统的繁荣打下了基础。明州内河发达,水网密布,这是最优良的水利运输条件,这也是唐代明州港成长为世界级港口的重要基础条件。越窑瓷器本身产地就在明州港附近地域,产品通过明州港、环中国海、环印度洋源源不断地走向世界各地。

从产品来说,越窑青瓷是中国“母瓷”,在隋唐时期有“南青北白”之誉,是南风青瓷系统的重要代表。陆羽赞之为“邢不如越”是给予越窑青瓷的极高评价,晚唐五代匣钵烧造的“类玉”、“似冰”的“秘色瓷”成为当时世界瓷器的烧造高峰。据考古发掘和文献记载资料,约在唐代晚期,越窑“秘色瓷”产量大幅度提升,海外贸易输出数量明显增加,形成规模化出口,漂洋过海达到了世界各地。如今,根据考古资料,唐、宋浙江越窑遗址约有293处,其中越地上虞、宁波两地已发现的唐代窑场共有97处,可见烧造能力较强,除了上供皇室贵族,下供百姓之外,具备大量出口瓷器的烧造能力。从海外来说,当时的日本建造竖穴窑用来烧制陶瓷炊器具,流眉国人则用葵叶作碗,苏吉旦人用树叶替代餐具。现实的需求促进了越窑青瓷的海外贸易产业,反过来更加刺激了越窑青瓷的生产和技术的提升。

2 隋唐时期越窑青瓷贸易港口之明州港

8世纪后期至9世纪,明州港对外越窑青瓷贸易的初始阶段。根据史料显示,此时明州港的性质为启运港,并非直接的外销港,需要从明州港向北运输到扬州港,再同邢窑、巩县窑、长沙窑产品等一起外销出口。这与日本的考古资料一一对应,来自中国8世纪后期至9世纪的组合陶瓷器在日本中部、西部沿岸均有出土,远及冲绳。出土瓷器中既有我国南北青白瓷也有色釉陶器,但此时的越窑青瓷出土数量比较少,到了9世纪之后,出土的越窑青瓷大量出现。从沉船的角度来看,黑石号往来于中国与阿拉伯,是当时我国与东南亚、中东地区进行贸易、文化往来的重要史证。“黑石号”打捞的瓷器中,越窑青瓷数量占比较低。根据黑石号沉船的打捞文物显示,越窑产品为250件左右,数量不多,约占黑石号瓷器总量的0.4%左右,这说明至少到9世纪前期,越窑青瓷的海外贸易数量并不是太大,但是已经作为小规模的贸易产品进行民族艺术的传播和交流了,发挥了一定的作用。

9世纪中叶前后,明州港的对外陶瓷贸易港口开始真正兴盛。《新唐书》记载:“新罗梗海道,更繇明、越州朝贡。”日本国立公文书馆收藏的《真如亲王入

唐略记》与《头陀亲王入唐略记》中记录了日本真如亲王使团来中国的登录点就是镇海甬江口岸,并通过大运河进入京城长安。明州港码头考古显示,唐贞元年间“秘色瓷”规模出口世界各地。《鄞州通志·食货志》有记载,唐大历年间,明州港成为货物出口港,海上陶瓷之路以明州为起始港,逐渐形成东北航线、东南航线、西南航线,越窑青瓷作为器物文化的使者来到了世界各地,传播了中华文明的种子。

唐代后期,明州港已经成为“东亚贸易”四大枢纽港之一。唐朝宰相贾耽在公元804年所作的地理著作《皇华四达记》中记录了唐代通往世界各地的7条道路,登州海进入高丽“渤海道”与“黄海道”大体相同。北宋徐兢的《宣和奉使高丽图经》清楚地标记了明州到高丽的航路。西安碑林博物馆有石刻《海内华夷图》,是根据贾耽所绘亚洲地图《华夷图》为原型,1137年南宋政府补充文成的亚洲地图,这与唐代对外交通路线是相对应的,此图中绘有日本位于苏州正东海中,越窑青瓷可以通过明州港或者明州港中转其它港口到达波斯湾沿岸许多地区。

自9世纪中期以后,明州港在吴越时期越窑青瓷海外贸易中发挥着主要作用,出口贸易的越窑瓷器产品储备比较充足,且港口的运行和中转功能趋于稳定。进入10世纪之后,越窑一跃成为最重要的主流产品,其它窑例如前期贸易量非常大的长沙窑直接在贸易瓷器中非常罕见了,这一点在印坦沉船、井里汶沉船、黑石号沉船考古结果中我们已有了清晰的答案,这证明了五代十国中的吴越国在这一时期对越窑的发展具有重要的促进作用。吴越地区较其它地区战乱较少,且与北方中原诸王朝以及与辽、高丽的联系紧密,这是越窑青瓷在战乱中依然保持发展的主要因素之一。考古资料显示,五代至宋初出土的瓷器中,越窑数量占有绝对优势,达到出土瓷器总数量的70%以上。北宋之后,由于越窑青瓷烧制原材料缺乏、吴越归宋、台州港崛起、海外需求等多种内外部原因逐渐衰落,明州港输出越窑逐渐减少。

3 隋唐时期越窑青瓷之海外传播路径

隋唐时期越窑青瓷海外贸易路线主要包含“东北、东南、西南”三条航线,这也是越窑青瓷民族艺术走向世界的海上传播路径。东北航线可达朝鲜半岛、日本列岛,东南航线可达东南亚地区,西南航线可达西亚、非洲等地,为世界各地带去了当时最先进的瓷器文化和造瓷艺术。

3.1 东北航线

(1) 朝鲜半岛。明州港—海州(今连云港)—登州(今山东半岛)—高丽(今朝鲜半岛)。船从明州港出发,把越窑青瓷运到北方,在海州、登州码头靠岸之后再进行分装,与其它货物混装后再出发,向东北方向航线,沿着长岛县所辖大小岛屿(今庙岛群岛)经过马石山(今山东乳山)之后到达都里镇(今旅顺),再沿辽东半岛过石人望(今石城岛海峡)到达乌骨江(今爱河,鸭绿江分支),最后南下到达高丽。

(2) 日本。到达日本的航线有两大类,分别形成了中日文化交流的北部圈和南部圈。第一类航线:高丽—对马海峡—日本。对马海峡是日本的咽喉海峡和天然屏障,是重要的航道。载着越窑青瓷的船从高丽出发,通过对马海峡到达日本沿海,古时称之为北道或登州道,是日本遣唐使的北线。实际上,这条航线形成中国—日本的北部交流圈,朝鲜半岛东海岸向东南方向通过对马海峡,到日本四国、本州、北海道。第二类航线:从八世纪初就开通的明州港直接至日本航线,这是日本遣唐使的南线。越州、明州—东海—日本九州岛,到达九州岛之后可以通过濑户内海到达日本各地沿海岛屿。这条航线形成中国至日本的南部交流圈,朝鲜半岛西海岸向东南方向通过对马海峡到达日本的九州、琉球群岛。

3.2 东南航线

东南航线是唐朝与南海诸国的交往路径,又可以称之为朝贡航线,始于唐初武德六年(公元623年)。明州港—澎湖列岛—福建泉州—广州港(唐广州治所在地南海县的古斗村)重新分装—屯门山—至九州石—越南东海岸。之后,越窑瓷器到了今越南各地,途经占不劳山(今占婆岛)、门毒国(今归仁)、古笮国(今芽庄)、金兰湾、奔陀浪(今藩朗)、军突弄山(今昆仑岛),再到海峽(今新加坡)。货船航行到了海峽便分成两路,第一类航线一路顺东南到室利佛逝、爪哇岛(今印度尼西亚爪哇岛一带),这两岛与我国的来往在史书上有记载,公元2世纪前期,叶调国(苏门答腊岛和爪哇岛)、掸国(缅甸)派使团朝贡;第二类航线出海峽后向东方行驶到达加里曼丹岛文莱,再向东北至棉兰老岛、东南至苏拉威西岛(今印度尼西亚中部岛屿)、吕宋岛(今菲律宾)。

3.3 西南航线

唐代越窑青瓷的西南航线是以环印度洋为中心的贸易航线,中国瓷器通过这条航线将中国造物文化带到了西亚以及非洲,这条航线就是《新唐书》所载“海夷道”的后半段。西南航线与东南航线到海峽(今新

加坡)的航线是一致的,从海峽开始分开向西南航行。海峽(今新加坡)—马来半岛—马六甲海峡—孟加拉湾沿岸各国—狮子国(今斯里兰卡)—阿拉伯海沿岸—阿曼湾沿岸深入内地。货船航行到了阿曼湾,其航线便开始有分岔,后又到了亚丁湾继续分岔。第一类航线:阿曼湾—霍尔木兹海峡北岸提罗卢和国(今伊朗阿巴斯港附近)—波斯湾—弗利刺河(今幼发拉底河)—末罗国(今伊拉克巴士拉之西)—沿底格里斯河—大食国茂门王(哈里发)都城缚达城(今巴格达);第二类航线:阿曼湾—阿拉伯半岛东侧南下一亚丁湾(今也门和索马里之间的阿拉伯海域)—向西进入曼德海峡—红海—大食辖下北非埃及港口(福斯塔特等地);第三类航线:亚丁湾继续往南绕过索马里半岛—非洲东部沿海的三兰国—曼达岛(非洲北部)—基尔瓦岛(非洲东部)。

4 隋唐时期越窑青瓷民族艺术之海外影响

在世界贸易中,瓷器的敏感度高于其它商品,人会接触瓷器、使用瓷器,从而改变生活的习惯,并发展至习俗的变化,在各国的文化发展记录中可以看出来自不同地域瓷器文化的冲击。隋唐时期宁波越窑青瓷漂洋过海到达世界各地,作为一种可以长期保存和传承的器物始终发挥着中国文化艺术的传播作用。与茶叶、丝绸等其它贸易产品不同的是,瓷器具有双重价值,一方面作为一种实用器具改善提升人们的生活品质,影响人们的生活习惯;另外一方面,通过瓷器的形制、色彩、纹样等传播了中国人的民族文化和艺术信仰。在不断的器物文化交流中,世界上不同地域的艺术相互影响并不断再生产,从而呈现新的文化内容。隋唐越窑青瓷作为我国古代早期贸易重要的瓷器产品,其所传播的民族文化艺术对世界的冲击力、影响力是值得深入探讨的。现以隋唐时期东北航线之高丽青瓷、东南航线之高棉瓷器、西南航线之福斯塔特瓷器为代表,进行越窑青瓷民族艺术的影响力分析。

4.1 东北航线之高丽青瓷

东北航线中,日本和高丽受到的越窑青瓷影响是最大的,在这里我们以高丽青瓷为代表探讨越窑青瓷的影响力。两晋、南朝时期,越窑或其它沿海地区窑口的产品已经出口到了朝鲜半岛的中部和南部地区。两晋到唐代,中国瓷器大多运输至朝鲜半岛的中部、南部地区,这些地区是当时的货船运输对应点。韩国出土的东晋时期“越窑青瓷鸡首壶”(清州)、“羊形器”(原州)就说明了带有民族艺术特色的越窑青



图1 八棱瓶(净水瓶) 图2 鼓腹长颈瓶 图3 八角长颈瓶 图4 半阳刻长颈瓶 图5 镶嵌菊花牡丹纹长颈瓶

瓷进入了当地百姓的生活。越窑青瓷沿着东北航线进入了朝鲜半岛,从那时起极大地影响了岛上的陶瓷业发展,越窑瓷器影响了当地的瓷器烧造技术和器物文化。到了宋时,汝窑产品传入高丽,使得高丽青瓷进一步得到了提升。到了12~13世纪,高丽青瓷种类增多,镶嵌青瓷、粉青沙器成为最有特色的青瓷产品。高丽青瓷学习了中国越窑青瓷的技术,这一点是得到诸多国内外专家认定的,从窑的形态、烧制的技术到瓷器的形制、装饰的纹样等,都受到来自中国越窑的影响。10世纪时,高丽陶瓷烧造采用砖筑窑,这类窑与慈溪市上林湖荷花芯窑址和寺龙口窑址类似。高丽瓷器烧造中,采用匣钵或垫圈烧造,烧造的瓷器类型中较有特色的“日晕底碗”、“玉壶春”、“流口壶”等,也是同时期五代十国中越窑青瓷中的常见产品,这是技术和艺术传承的综合体现。我们来看,唐代越窑青瓷“八棱瓶(净水瓶)”(见图1)或是“鼓腹长颈瓶”(见图2)这类器型,这些器型在佛教中有一定的应用意义。当唐代的越窑青瓷输入到朝鲜半岛之后,开始影响当地的瓷器烧造。到了宋汝窑瓷器输入朝鲜半岛,又一次次加深了对此类器物的文化传播,成为了一种烧造范本,终于朝鲜半岛高丽王朝到了中后期已经拥有了成熟的瓷器烧造技巧,翡色青瓷和镶嵌青瓷大放异彩,例如:高丽青瓷“八角长颈瓶”(见图3)、高丽青瓷“半阳刻长颈瓶”(见图4)、高丽青瓷“镶嵌菊花牡丹纹长颈瓶”(见图5)等,从图片中我们可以看见,高丽青瓷各种长颈瓶与越窑青瓷的造型、色彩、纹样具有高度的相似性,无疑是越窑青瓷影响力的最好证明。

4.2 东南航线之高棉瓷器

我国汉晋时期,根据东南亚出土陶瓷片,我国陶瓷器已通过各种途径传播到东南亚等地,例如国与国之间的友好交往礼品。在唐代以前并未进行规模瓷器贸易,冯先铭先生认为:亚非地区出土的中国古陶瓷时代最早者为汉代,但商品陶瓷器交易最早起始时间

为唐代。”而东南亚特殊的地理位置,自然资源丰富,从某种程度上导致了手工业并不发达,陶瓷生产对于原料的要求颇高,对于技术的要求也非常细致,选土、烧制、施釉等属于精细手工艺很少见。3000多年前,中国南方几何印纹陶和东南亚的陶器在制作、造型和纹饰上非常相似,虽没有证据直接证明中国陶瓷技术的直接传播,但是至少说明了文化的交流和传播。直到9世纪初,中国瓷器大量贸易出口到东南亚、西南亚或者在当地进行贸易中转,此时正式形成旺盛的陶瓷需求市场。瓷器贸易满足了百姓生活需求,但外来先进技术和艺术风格的传播和影响是毋庸置疑的。越窑瓷器给东南亚百姓带去的不仅是便利的生活,更是由于当时的越窑瓷器具有财富的实用价值,从而上升为一种神秘的精神意义,瓷器与神灵崇拜结合在一起,认为“瓷器可以通灵”。例如加里曼丹的土著在人死后就用陶瓷来葬,文郎马神国古国的百姓喜欢用中国瓷器,喜欢有花纹和龙形,有人去世了采用瓮葬。”东南亚处在两大文明古国之间,自然受到来自中国和印度的文化影响和熏陶,中国的瓷器文化、印度的宗教文化在瓷器生产中作为一种烙印而不断得到传承。公元9世纪,高棉人在今柬埔寨西北部开始建立吴哥王朝,至阇耶跋摩七世发展至最高峰。东南亚最早烧制成功的为高棉陶瓷,从瓷器技术和文化传播来说,目前有广东陶瓷和越窑青瓷影响高棉瓷器之说。高棉瓷器受到印度宗教、中国瓷器影响较多,工匠们模仿越窑瓷器风格进行陶器器的制作,瓷器的形制、雕刻、装饰比较相似。例如,高棉瓷器模仿越窑动物造型(见图6),从中可以看出瓷器艺术装饰风格的影响非常明显。



图6 11-13世纪高棉酱釉兔形罐

荔枝山窑是吴哥王朝最著名的陶瓷窑场,具备官窑性质,生产陶器、无釉瓷、色釉瓷(青、黄、褐)等,形制比较丰富,除了生活用具,还有建筑瓦片和装饰。荔枝山窑青釉瓷器的釉料普遍使用草木灰作为原料,这与越窑早期釉料配料是一致的。荔枝山窑生产一种盖盒,采用贴塑、刻划花、剔刻花、戳印、锥刺等技法,纹饰丰富多变。例如吴哥窑场中生产独特的鸳鸯贴塑双联盒(见图7),这与浙江上虞出土的北宋越窑鸳鸯砚滴(见图8)、宁波博物馆藏三联瓜形盒的形制结构雷同。例如瓜钮造型的盖盒在两地的瓷器烧造中比较常见,总体来说装饰风格非常接近,越窑的釉色非常莹润,纹饰更加规整,吴哥荔枝山窑莲蓬钮平顶盒盖(见图9)的整体装饰也颇有特色,钮的造型和弯曲度非常有艺术美感。

4.3 西南航线之福斯塔特瓷器

东非进口陶瓷产品主要包括伊斯兰釉陶和中国瓷器,8世纪中期前后开始见于东非沿海,这与唐代丝绸之路的兴盛和阿拉伯帝国的强大有关。9世纪开始,东非地区肯尼亚、坦桑尼亚等地临海,已经成为海洋贸易体系中的重要节点。这个时期的中国瓷器比较昂贵,上层阶级和富裕家庭购买作为陈设品,也有不少被镶嵌在建筑和墓柱的表面,以显示权威和崇拜。埃及尼罗河三角洲南端的福斯塔特遗址出土的来自中国的唐五代各类陶瓷中,以浙江越窑为最多,例如出土于969年法蒂玛王朝之前的唐代素面玉璧底碗与上林湖、和义路挖掘出土的碗是同一种类的。法蒂玛王朝时期,越窑青瓷、景德镇瓷、南方白瓷、影青瓷、龙泉青瓷等作为组合瓷器运送到了福斯塔特。福斯塔特出土的越窑青瓷中(见图10),许多碗和盘的内壁用刻划技法进行植物花卉和动物昆虫的装饰,这与同时期中国的瓷器是一致的。例如出土了北宋早期莲瓣纹的瓷器,根据考证这些青瓷碎片出自浙江省寺龙口窑址,该遗址中也出土了当地模仿中国越窑青瓷制作的绿釉陶器,证明了9世纪伊斯兰世界已经开始仿制中国陶瓷。埃及法蒂玛王朝时期,工匠赛义德以宋瓷为模式仿制青瓷、白瓷的形制与纹样进行了产品的创新。

11世纪中叶到过埃及的波斯人纳赛尔·火思鲁用文字记载了埃及仿制中国的瓷器透明度极高,并具相当美感。从中我们可以进行总结,越窑青瓷进入这片土地之后,各阶层的人们无论是崇拜、欣赏、实用还是仿制越窑青瓷的行为,均说明了越窑青瓷的民族艺术进入了当地人的生活,影响着他们的生活习惯和造物艺术。

隋唐时期越窑青瓷是当时世界最顶峰的瓷器,唐代经济的发展、国度的开放,世界造船技术的不断进步、航运技术的发达等,不断促进越窑青瓷海外贸易发展。越窑青瓷通过海上东北航线、东南航线、西南航线到达世界各地,其所承载的民族文化、审美艺术也随之到达。随着人们的不断使用和仿制越窑青瓷,其设计观念、器物造型、装饰文化等我国传统民族艺术在世界各地广泛交流与传播,影响着不同国家和民族之间的艺术观念、创作思想、审美思维等造物活动,影响世界早期瓷器艺术的发展。如越窑青瓷的采用刻划技法的植物花卉装饰到达了世界各地,并与世界各地的植物花卉装饰融合发展,形成了世界植物缠枝纹装饰的特殊风情。越窑青瓷在世界贸易中成为了交流的中介,这种文化“交流是绝对的,交流的深度与广度是相对的”,这些交流务必在原有文化的基础上形成,有的交流深入,影响更深刻一些,有的范围小一些。文化交流的流动趋势总是从高到低,高的影响低的较多,低的影响高的较少,优秀的文化必定会被当时低于这种文化的民族所学习和吸收,且在刻意和不刻意之间不断更新保存为新的文化。

海上丝绸之路是中国瓷器民族艺术的世界传播路径之一,我国古代越窑青瓷的设计观念、器物造型、装饰文化等随着海外贸易的发展在世界各地广泛交流与传播。通过越窑青瓷的世界贸易,中国造物艺术与世界各地进行了广泛的传播交流,一方面中国瓷器便利了世界各地人们的生活,提升了生活品质;另一方面中国瓷器民族艺术给世界带去了东方文明的造物思维,开拓了各地造物艺术的眼界。中国瓷器所蕴涵的中华文化意蕴,随着器物交流似乎在不经意间来到了



图7 鸳鸯贴塑双联盒



图8 北宋越窑鸳鸯砚滴



图9 莲蓬钮平顶盒盖

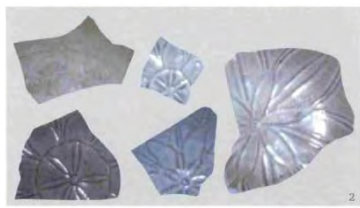


图10 福斯塔特出土的越窑青瓷

各个文明之间,跨入了异域的精神和思想文化之中,掀起了世界瓷器艺术的文化交流篇章。如今,如何加强世界瓷器艺术的文化传播交流,促进世界造物文化的深度发展亟待我们新的思考和实践。

参考文献

- [1](美) 罗伯特·芬雷著,郑明萱译.青花瓷的故事:中国瓷的时代[M].海口:海南出版社.2015.
- [2] 秦大树.拾遗南海补阙中土:参观井里汶沉船的出水瓷器[J].故宫博物院院刊,2007(6):91-101.
- [3](美) 费正清.美国与中国[M].商务印书馆.1989.
- [4] 冯先铭.中国古陶瓷的对外传播[J].故宫博物院院刊,1990(02):11-13.
- [5] 魏建钢.越窑区位东扩及其原因探析[J].社会科学战线,2013(07):272-274.
- [6] 魏建钢.唐代“海上丝绸之路”兴起的原因分析——以越窑“秘色瓷”出口为例[J].世界地理研究,2019,28(05):172-180.
- [7] 陈克伦.“黑石号”沉船出水珍品[J].文明,2020(12):120-135,6.
- [8] 林士民.再现昔日的文明[M].上海:上海三联书店.1982.
- [9] 李鑫.唐宋时期明州港对外陶瓷贸易发展及贸易模式新观察——爪哇海域沉船资料的新启示[J].故宫博物院院刊,2014(02):25-38,158.
- [10] 范晔.后汉书[M].北京:中华书局.2007.
- [11] 冯先铭.中国古陶瓷的对外传播[J].故宫博物院院刊,1990(02):11-13,97-98.
- [12] 梁志明.古代东南亚历史与文化研究[M].北京:昆仑出版社.2006.
- [13] 赵汝适,杨博文.诸蕃志校释职方外纪校释[M].中华书局.2000.
- [14] 张燮.东西洋考[M].中华书局.1981.
- [15] 朱杰勤.中国陶瓷和制瓷技术对东南亚的传播[J].世界历史,1979(02):20-29.
- [16] 陈星怡.高棉动物形釉陶器赏析[J].景德镇陶瓷,2017(04):30-31.
- [17] 王李,吴军明,罗鹏,张茂林,李其江,吴隽.宁波东钱湖和奉化出土越窑青瓷科技研究[J].中国陶瓷,2019,55(05):68-73.
- [18] 黄慧怡.柬埔寨吴哥荔枝山窑青釉盒子装饰工艺与中国陶瓷的关系[J].故宫博物院院刊,2020(09):34-42,124.
- [19] 秦大树.埃及福斯塔特遗址中发现的中国陶瓷[J].海交史研究,1995(01):79-91.
- [20](日) 弓场纪知,黄珊.福斯塔特遗址出土的中国陶瓷——1998-2001年研究成果介绍[J].故宫博物院院刊,2016(01):120-132,162-163.
- [21] 李涛,许思远.中国陶瓷海外传播及文明共同体的符号对话——基于丝绸之路考古的研究[J].华夏传播研究,2021(01):69-81.
- [22] 纳忠.阿拉伯通史[M].商务印书馆.1997.
- [23] 熊海堂.文化、技术交流史研究的理论与实践——兼论东亚窑业技术史比较研究的问题点[J].东南文化,1991(Z1):32-39.

On the overseas dissemination path and national cultural influence of Yue Kiln celadon art in the Sui and Tang Dynasties

Wan Jian¹ Zhou Yihong¹ Mei Nafang²

(1 Silk Road Art Research Center, Ningbo Polytechnic 315800; 2 Ningbo University, Ningbo 315211)

Abstract Yue kiln celadon is the representative of China's splendid artifact culture. It reaches the world through the Maritime Silk Road and influences the porcelain culture of the world. During the Sui and Tang Dynasties, Yue Kiln celadon took Mingzhou Port as the port of departure and export. It also spread its artisitic influences towards the northeast, southeast and southwest. Wherever it went, the local art of porcelain would be influenced greatly. The implication of Chinese culture, which is contained in the ancient Yue kiln celadon, seems to have inadvertently entered various civilization. It has stepped into the spirit and ideological culture of foreign countries and affected the development process of the world's porcelain art. This paper compares the Yue Kiln celadon art in the Sui and Tang Dynasties with the Goryeo celadon, Khmer celadon, and Faustadt porcelain art. It discusses how ancient Chinese porcelain art influences the world through its spreading. It is hoped that the paper can provide thoughts for the spreading of Chinese culture in the new era.

Key words Yue kiln; celadon; ethnic; art

作者简介: (1) 万剑, 女, 1978.08-, 教授, 浙江省艺术设计专业带头人培育对象, 宁波市哲社带头人, 宁波市领军与拔尖第二层次培育对象。研究方向: 工艺美术史、非物质文化遗产, 754373928@qq.com;
(2) 周艺红, 女, 1979.02-, 副教授, 研究方向: 文化传播、职业教育, 147657114@qq.com;
(3) 梅娜芳, 女, 1982.01-, 副教授, 研究方向: 文艺理论研究, meinafang@163.com。

陶瓷文化传播中虚拟人物形象的设计应用研究

——以瓷魂“童宾”为例

王晓瑜 冯奕程

(景德镇陶瓷大学, 江西景德镇 333403)

摘要 当前我们生活在新媒体时代, 文化传播以更加多样的路径形式来展现, 加之中国有着悠久的陶瓷造物历史, 陶瓷承载着优秀的造物思想和传统文化。虚拟人物形象的设计应用以一种崭新的形式能与用户互动的同时, 以生动的形式宣传陶瓷文化, 进而起到文化传播的作用。

关键词 虚拟形象; 陶瓷; 文化传播

项目名称: 景德镇陶瓷大学大学生创新创业训练计划项目: 传统陶瓷文化传播路径创新研究 (S202110408076)。

1 数字文化形象与文化传播现状

1.1 新国潮下传统文化需要新路径传播

近年来, 随着人们的消费水平逐渐提高, 对个性化和差异化的消费需求越来越青睐, 与此同时, 越来越多的年轻人喜欢中国传统文化, 这就进一步催生“新国潮”消费的诞生。市场上现有的带有传统文化元素的产品, 由于没有紧跟消费者的喜好, 没有灵活运用传统文化元素, 一味照搬甚至生搬硬套, 并不能满足消费者的文化需求。随着大数据和互联网的快车通道遍及世界, 加之新型高科技技术的不断问世, 摆脱旧有的传统传播方式, 走虚拟人物形象的新路径会为传统文化的传播带来新的契机。

1.2 当代陶瓷文化传播发展中的痛点

在中华五千年灿烂文明中, 陶瓷作为一颗耀眼的明珠, 具有深厚的文化底蕴和独特的艺术气质。景德镇作为孕育陶瓷的都市, 千百年来以鲜活的陶瓷器物让世界认识中国。随着时代的发展, 景德镇的辉煌已属于过去, 究其原因在于景德镇陶瓷产品呈现低端化、普通化、创新不足、精品少、鲜有特色的局面。加之景德镇的高岭土资源日益稀少, 陶瓷原材料成本逐年升高, 导致一些发展特色品牌的厂家运营困难, 一度挫伤了商家制作精品的积极性, 商家急功近利、赚快钱, 进而产品呈现单一大众化趋势, 缺乏现代元素的融入, 渐渐与时代脱节, 致使品牌老化, 进而慢慢被其它富有新鲜活力的品牌所替代。尤其是企业传统思维支配下的运行模式, 需要创新思维和新的发展路径来引导陶瓷品牌发展, 将中国传统文化元素与现代设计相结合, 创造出符合现代人审美的陶瓷产品, 摆脱旧有的传统传播方式, 从而打造具有中国特色陶瓷味道的文化传播新路子。

1.3 虚拟人物形象作为新文化传播方式的路径

随着互联网热潮的不断来袭, 数字中国的国家战略政策下达, 加之大数据、物联网、VR、AR 技术等已被熟练应用在互联网经济中, 传统的线下商业运营已经不能适应现在的社会发展, 因而发展出淘宝微商、直播带货等线上销售模式。在这种模式下, 主播成为用户购买的重要引导人, 一定程度上成为了企业产品的隐形代言人。一个呈现给公众良好形象和品德的代言人是企业梦寐以求的, 但代言人自身的言行会在一定程度上影响产品的口碑, 进而影响企业自身的发展, 因此虚拟人物形象来承担文化传播中的“代言人”比真人更具优势, 目前虚拟人物的支持智能技术已经相对成熟。虚拟形象的运营方式更类似网红经济, 即以自身流量资源与品牌文化合作达成目的的一种互联网商业模式。新生代年轻人在高度发达的互联网经济下更容易受到该类新奇事物的吸引, 只要在合理引导之下, 其注意力会逐渐转向虚拟形象背后的文化内容, 达到文化传播的目的。

2 瓷魂“童宾”的虚拟形象设计

2.1 虚拟人物形象溯源捕捉

设计来源是以景德镇窑火之神为原型, 深入挖掘文化特性。童宾, 字定新, 景德镇里村人, 为抗议朝廷, 一日纵身跳入烈火熊熊的窑内, 以骨作薪。翌日开窑一看, 龙缸遂成。在瓷工和当地百姓的强烈要求下, 明朝朝廷为童宾在御器厂(清代后改称御窑厂)的东侧建立祠堂, 并追封“救命风火仙师”, 自此人们就将这位具有伟大献身精神的陶瓷艺人追封为窑火神。童宾有着饱满的精神内在, 是来自民间的草根英雄, 是陶瓷行业的护佑者, 是制瓷工匠心目中“理想人格”与“工匠精神”的象征符号。童宾本身作为景德镇的代表人物, 极具地方代表特色。

2.2 虚拟人物形象设计阐述

设计以神话传说融合匠心瓷韵,铸就传统文化与虚拟数字新融合核心要素。通过前期的童宾人物分析,他被后世尊为窑火之神,干将莫邪也作为中国古代被神化的名剑,由此得出两者都有神话属性。童宾以一个具有为陶瓷艺术献身精神的陶瓷艺人被后世铭记,匠心孕育名瓷,两者血脉相融、不容分割,正如神话故事里干将莫邪夫妻一体,夫妇二人舍身制剑,这也与童宾舍命制瓷不谋而合,两者以其工匠精神,舍生忘死赋予更高的精神融合,同时借此呼吁人民要有“大国工匠精神”,以游戏的数字化虚拟为表现载体,以神话人物的优良品性作为精神内核,融合陶瓷文化的鲜明特征,以大胆的结合方式,借乘国潮之风学习中华陶瓷文明。

2.3 虚拟人物形象设计内涵

瓷魂“童宾”是一个以陶瓷文化传播为前提,同时与“王者荣耀”内角色相关的一款人物形象。“传承荣耀、融合发展”,以景德镇的传世名瓷为文化形体,以“王者荣耀”的游戏皮肤为展示载体,数字力量赋能传统文化,虚拟数字体验与陶瓷文化交相融合。借用年轻人新潮游戏之东风,深入弘扬中华优秀之文明,将中国传统造物精神发扬光大,使用户在娱乐中感受到陶瓷文化的魅力所在,增强文化自信,让陶瓷文明扎根心中。该产品设计以游戏皮肤为主要设计范围,包括与用户的交互方式过程中皮肤静态、动态的变化演示效果,适用范围主要为互联网及各类虚拟化平台,包括虚拟文化宣传、软件内人物形象,该虚拟形象为神话原型打造,合作方可用于任何该产品的包装、宣传和虚拟化使用。

2.4 虚拟人物形象与游戏人物建立融合

设计规划时以形神一体、动静兼顾为首要素,在设计角色外形部分上我们依旧选择角色的主要姿势为直立站姿,且左手持物,右手释放技能。但在作为此时设计的核心机制部分我们着重对原皮肤“干将左

手怀抱莫邪”,更改为左手持瓶,瓷瓶显魂。在新皮肤中,干将则是以童宾的形象出现,而莫邪将以瓷魂的形式出现,干将莫邪对应了童宾瓷魂,作为一个以身投炉的人物形象,凸显其人与器之间难以割裂的关系。

在设计交互动作上,保持干将莫邪的原有角色动作姿势的锚点,并与此同时加入新的动态机制强化皮肤的效果,增进皮肤本身与玩家的互动。以莫邪对应的瓷瓶部分作为体现陶瓷文化的核心位置,在设计中采用四种历史上不同的制瓷时代的不同瓷瓶对应,并将其作为游戏内换装的主要体现要点,以此在游戏过程中玩家可以自由更换手持瓷瓶的种类而获得不同的形象效果,通过这一动作行为的设计也增加游戏与玩家在竞技之外的与游戏本身的交互,为用户带来更好的使用体验,同时也更好地宣传了中华陶瓷文化。

在干将部分的形象设计上,针对其神明的特性以面具作为脸部形象,凸显其神秘特性,不容许亵渎。具体身体结构的构成则以各类陶瓷造型为基础进行组合变化,在形式表达上我们融入赛博朋克的设计理念,使其不完全依照传统,使之与原游戏皮肤形成截然不同的感觉,从而使玩家有更多的新颖之感。莫邪部分以“瓷魂”依附在干将的左侧,其身体呈半透明状,似精魂,以此展现东方女性形象的优雅婉约(见图1)。

3 童宾虚拟形象在陶瓷传播中的路径分析

童宾虚拟形象相较于真人而言具备鲜明的故事性和神话色彩,更容易满足互联网用户的心理和精神需求,也因为童宾人物原型对陶瓷的献身精神,使得用户更愿意了解背后的陶瓷文化,这使得虚拟人物与传统文化之间搭建了一座无形桥梁。尤其是虚拟人物形象不受真实世界的约束,可以赋予其更加多样的虚拟场景,展现其人格魅力,增加用户与虚拟人物之间的互动,从而满足消费者的不同精神需求。

虚拟人物形象开展文化传播的路径相较于传统模

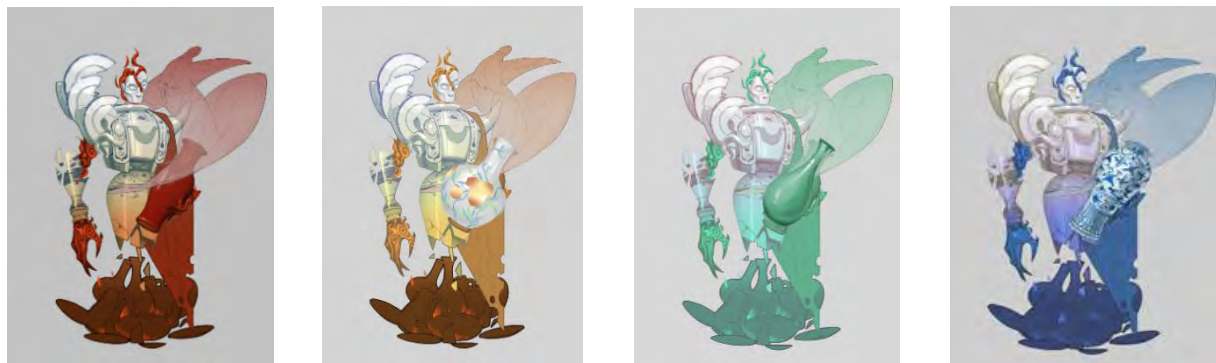


图1 瓷魂“童宾”虚拟人物形象效果图

捏塑在现代中小学陶艺教育中的作用与启示

严 玮

(景德镇陶瓷大学, 江西景德镇 333403)

摘 要 捏塑技艺看似是一门古老的制陶方式,但是其在现代中小学陶艺教育中起到开发青少年对艺术的实践创造性与直观教化性。“德、智、体、美、劳”一直是义务教育阶段学校对学生全面发展的教育目标,其中美术教育是培养学生艺术审美、思维创新、动手能力的重要途径。但是受西方美术教育的影响,中国的美育课程大多是以平面绘画的形式开展,缺少三维立体的艺术创作实践与感受。因此,陶艺教育在中小学美育课程中的推广与发展有利于补充该方面的教育缺失,而陶艺教育中的捏塑艺术形式,因其易操作性、强表现力等特性,非常适合中小学生的美育课堂且发挥着重要的作用。通过对陶瓷艺术中捏塑表现形式的深入研究,启发我们对美育教育的新思考与新拓展。

关键词 捏塑技艺; 中小學生; 陶艺教育

0 引 言

习近平总书记曾强调:“美术教育是美育的重要组成部分,对塑造美好心灵具有重要作用”、“提升审美素养、陶冶高尚情操、塑造美好心灵、激发创新活力,成为有品位、有内涵、能创造的时代新人,才能使中华民族展现独具东方神韵之美”。由此可见,中小学的艺术教育是构成基础美育教育的基石。尽管我国中小学陶艺课程的开展起源于本世纪初,在提倡“手与泥”的创造表现力与造型概括力的同时,不只是培育了学生们的艺术想象力与生活趣味性,还锻炼了学生的“心手合一”的实践性与表达力。那么,在“提高中小学生的素质教育”的背景下,美育教育得到越来越多的重视,掀起了一股陶艺学习的热潮。经过近二十年的发展,陶艺教育已经被大众所熟知与接纳,越来越多的学校开设了相关课程,其中以捏塑为主要教学内容取得了显著的效果。

1 捏塑的概述

捏塑是制陶文明始起的造物技艺,也是中国陶瓷艺术中最古老的成型方式之一。“抟泥捏塑”始于新石器文明的制陶技艺,体现出中华文明最古老的手工捏制塑形方式,比如像彩陶器上的人面头像、隼形饰、羊头鸟形及鹰等各种动物与人物塑像,栩栩如生。捏塑虽为“抟泥造人”的远古东方人类诞生的神话故事,抟泥如神,万物化象,但反映了华夏祖先抟泥造物技艺的源起,更体现了民族艺术创作之技艺智慧。正是东方的“抟泥捏塑”艺术,保留了华夏民族造型观念和创造规律的历史演进轨迹,传达了人类手捏塑形的普遍技艺传承,并构成了中国陶瓷史的造型系统原发性、传承性、审美性之重要特征,谱写着中国艺术形神兼备写意之重要方式。换个角度来看,捏塑在陶艺

教育中起到中国传统文化艺术表现的原始自然性、技艺传承性、古今对话性,不仅凝聚了手艺经验与智慧,还抒发了民族文化形式的本真、本色、本味,更是延续了传统文化中“技以载道”的哲理与“形神兼备”的意境。随着中小学陶艺教育的时代演进,捏塑技艺无论在时间还是在空间上,都构成了现代艺术教育方法来传承民族文化遗产的技艺特色,并塑造了文化写意的造型方式。与此同时,它也为现代中小学陶艺教育注入了新的活力,从国内中小学陶艺教育的普遍定义上来讲,它是指通过人手指的力量对具有一定柔软性的材料进行塑造的创作过程,捏塑的成型方式适合制作体量较小、工艺要求不高的作品。

2 捏塑在陶艺教育中的艺术特征及作用

陶瓷艺术的成型方式多样,工艺流程繁杂,因此陶艺教学的开展对老师的专业能力和学校的硬件设施都有较高的要求。吴键在《2022年中国艺术教育年度报告——中学篇》中提到:“美育或者说审美教育内部其实包含着不同的层次,其本质是一种态度教育,不仅包括‘技’的方面……更在于‘道’的方面——审美体验的兴发与审美心胸的开阔,并由此达到完全人格之养成”。可见中小学美育教育的评价着重于“提高学生的审美和人文素养”这一方面,而非对成熟技艺的追求与掌握。对青少年群体来说,相较于需要机器设备与技术力量为基础的拉坯成型方式,捏塑具有明显的优势,主要体现在以下几个方面。

(1) 自然性

“泥土”是大自然对人类的恩赐,它既是孕育生命的基础,也参与人类文明的进程,在建筑建造、器物制作、艺术创作中都发挥着重要的作用,因此“泥”天然地与人类生活轨迹相适应并共同发展。“泥”作

为一种陶艺材料,在创作过程中,受物理特性、环境条件等因素的影响,形成变化莫测、不可复制的装饰面貌。人类对于手中的泥土有种天然的亲近感,这既是“泥”的自然属性,也是人与“泥”的情感共鸣。在人的婴幼儿时期,视力发育还未完全,但是手已经开始探索这个世界,做出抓握的动作,用手去触摸与感知。捏塑艺术通过触觉感官激发中小学生对陶艺的兴趣,感受陶瓷艺术魅力和对自然事物的喜爱。

(2) 互动性

陶艺课程为教师与学生之间搭建了基于手工兴趣的互动平台。在捏塑创作过程中,学生获取新的认知体验、新的交流体验、新的技能体验等多方面的互动。第一是手与泥的互动,泥的可塑性使得人“手”的痕迹会真实地反映在泥土之上。学生在与泥料的互动中,对物体形态的理解、手部力量的锻炼、控制能力的训练等,都有助于提高学生的思维活力和动手能力;第二是学生对捏塑形象的艺术特征的理解与表达可以促进相互之间的交流,特别是与教师的互动中,讲述观察、提炼、构思、表现等捏塑创作的过程与想法,有助于提高学生的表达能力与交际能力。

(3) 想象力

陶艺课是一门实践性强、审美性高、想象力丰富的美育课程。学生在捏塑时,即便是对同一客观事物进行创作,也会因为观察的角度、思考的方式和人手的控制等方面的差异,导致创作出的形象大相径庭。再加上陶瓷材料中的泥与釉,在高温作用下因其烧制结果的不可控,给陶艺创作赋予了自由性、随机性与丰富性。这种不可预料的惊喜感,让学生对捏塑成果的期待比其它艺术创作形式更加强烈,也更容易激发学生的想象力。学生在体验动手乐趣的同时,也在学习与欣赏造物审美,从而提升对美的感知能力和创作能力。

(4) 创造性

捏塑艺术在陶艺中主要有两种形式,一是单独成器的雕塑,二是作为装饰附件与器皿结合。通过对这两种捏塑形式的学习与实践,学生可以更加生动地了解中国传统造物思想与古代工匠们天马行空的想象力。在了解与学习的过程中建立自我的审美理想,将想象力结合观察力和动手能力,创作出新的造型与装饰,这要求学生首先学会观察生活中的事物,然后对观察的客体进行抽象化概括,最后通过捏塑的方式诉诸于泥土上,不需要学生精准地再现被观察客体的形态,而是鼓励学生在创作过程中加入自我的想象,将

“学习美”的认知过程提升为“创造美”的实践过程。

3 捏塑在中小学陶艺教育中的启示

(1) 以捏塑为载体传承传统文化

捏塑是一门古老的民间技艺,不仅体现在陶艺领域,在很多民间艺术中都有应用,如神形兼备的天津“泥人张”彩塑、拟人化的北京“兔儿爷”、古朴荒诞的淮阳“泥泥狗”、栩栩如生的山西“花馍”等,这些多彩的民间艺术都为捏塑教学提供了丰富的资源。教师在教学过程中应该进一步挖掘本土的、具有地域文化特色的传统文化,使其与捏塑进行结合。通过捏塑的形式,将传统文化贯穿于中小学陶艺教学的课堂,既加强了学生对多元艺术文化的感受,又培养了学生对本民族艺术敏锐的感悟力,使中小学生在美术教学实践中逐步形成最基本的艺术价值观和审美素质,促进优秀传统文化在基础美术教育中的传承与发展。四川省达州市天立小学刘婷老师就是这样一位实践者,她多次将小学的陶艺课堂与传统文化相结合进行陶艺教学(见图1),如四川三星堆文化、四川土家族文字、中国传统园林造景等。学生在“寓教于乐,寓学于趣”的课堂氛围中,与民族传统文化建立了情感联系,也对学生建立“文化自信”起到了潜移默化的影响。



图1 四川达州市天立小学的陶艺课堂

(2) 捏塑作为艺术疗愈的手段对青少年心理健康的影响

2021年3月,中国科学院心理研究所出版的《中国国民心理健康发展报告(2019-2020)》中的数据 displays,全国中小学生在不同程度抑郁症状的总体比例超过24%,且随着年级升高而上升。处于中学阶段的儿童出现情绪不稳定等心理问题倾向的比例高达17.3%,这与繁重的课业与缩减的睡眠时间有着非常直接的关系。在教育部制定的义务教育课程方案(2022年版)中,把艺术课程的总课时比例提高到了9%~11%,减少了文化课的占比,这对于缓解上述现状有着积极的作用。青少年的心理健康问题关系着国家和民族的未来,以艺术课程削减文化课程的办法,不仅可以转移学习带来的精神压力,也利于提高学生的综合素养,从而树立健康正确的价值观。陶艺作为

一种表达性艺术治疗的手段介入心理学的范畴,起到舒缓情绪、化解压力的作用。学生在捏塑过程中将注意力集中在和泥土的互动上,通过摔、捏、按、揉、搓、拉等手部动作,将负面情绪和压力发泄在泥土之上,让学生在不知不觉中突破心理的障碍,将内心的压力释放出来。

4 结 语

捏塑是一种富含传统文化资源的陶瓷艺术形式,立体、生动地承载着优秀传统文化在美术教育中的传承与发展,影响着中小学生的审美认知和价值观。教育部在2022年出台的《义务教育课程方案》中提到了对学生艺术领域发展水平的评估,要求合理设计课程,注重活动化、游戏化、生活化。在对学生的美育培养目标中写到“向善尚美,富于想象,具有健康的

作者简介:严祎(1992.01-),女,湖南省岳阳市,学生,研究生,单位:景德镇陶瓷大学,邮编:333403,研究方向:日用陶瓷设计。

(上接第28页)

式也有更多新的路径,首先可以和其它娱乐软件联动,作为其非玩家角色出现,通过游戏等娱乐软件的传播,能从侧面为消费者提供寓教于乐的服务,如三国类题材的动漫游戏电影让日本民众对于我国三国文化非常感兴趣;其次可以制作抖音、哔哩哔哩等当代短视频,以虚拟形象作为视频内“演员”出现,宣传传统文化知识,增加青年观众对陶瓷的关注;最后对于部分线下可以适当进行宣传活动的展开,借助AR技术在手机上的实现,固定的表演场地依靠3D投影技术,使得童宾虚拟形象对于消费者而言既是引导陶瓷文化、满足精神需求的使者,又是时刻可以与用户互动的玩伴。

4 虚拟人物形象的应用成为新媒体时代的大势所趋

当前我们正处于新媒体时代,我们所传播的不是一个产品,而是一种价值。新媒体时代的品牌传播需要大众参与,以往文化传播受制于各种限制,做不到丰富互动,虚拟人物形象的出现借助科技手段,将真实与虚拟场景模糊化,加之互联网技术的普及,人人持有数码设备,全民进入全面互动时代,虚拟人物成为新媒体时代文化传播的重要力量。

目前消费者主导成为互联网经济的显著特征,随

审美情趣和初步的艺术鉴赏、表现能力。”在这样的背景下,捏塑作为一种艺术实践手段,能够完美适应这一要求。学生在捏塑的过程中,感知、体验与理解艺术,不断提高感受美、欣赏美、表现美、创造美的能力,达到以美育人、以美化人、以美润心、以美培元的目的。

参 考 文 献

- [1] 吴键.2020年中国艺术教育年度报告—中学篇[J].艺术评论,2021(06):127-131.
- [2] 殷世东,余萍.中小学美育课程评价的价值、逻辑及路径[J].课程·教材·教法,2021,41(04):12-18.
- [3] 齐皓,王伟,张俏梅.江西中小学陶艺教育的现状及对策[J].中国陶瓷,2007,43(11):41-43.

着消费者自主选择性的增强,营销传播的风险逐步增大,在新媒体环境下,消费者作为信息捕捉的发起人,尤其是在体验式经济的今天,如何打造产品背后的文化价值成为重中之重,而虚拟人物的设计原型往往承载丰富的历史文化底蕴,能够满足消费者的精神文化需求。

5 总 结

在文化传播中,想要加强和用户的互动性需要从自身文化属性出发,以移动端为主,虚拟人物形象与混合现实等未来技术具有天然的交叉点。加之,我们正处于信息碎片化时代,每天海量的超载信息正不断抢夺着每个用户有限的注意力,由于传播媒体的输出偏好以及人类自身的脑力局限,文化传播的信息都以碎片化的方式来接受、处理和丢弃,因此在设计虚拟人物形象时,需要精简化内容,抓住重点文化传播切入点,精准化传播,增强与用户的互动性,营造社交口碑。

参 考 文 献

- [1] 曾艳梅,王磊芸.消费升级背景下“国潮”品牌传播策略研究[J].商场现代化,2021(24):4-6.
- [2] 范星宇.中国景德镇陶瓷产区产业复兴与发展趋势分析[J].艺术品鉴,2020(30):102-103.

作者简介:王晓瑜,山东济南人,景德镇陶瓷大学设计学在读硕士,产品设计及其理论研究方向;
冯奕程,江苏宜兴人,景德镇陶瓷大学艺术设计在读硕士,日用瓷艺术设计研究方向。

陶瓷文创设计中湖湘红色文化的再现与探究

王忠 袁雅纯

(长沙理工大学设计艺术学院, 湖南长沙 410114)

摘要 湖湘红色文化作为我国特色先进文化的代表,随着红色文旅产业的兴起,不断地走入人们的日常生活之中。本文首先从文化创意产业的发展背景出发,概述了现代陶瓷文创的发展现状,指出了创新力不足的问题。其次,分析了湖湘红色文化的内涵、精神特点与文旅优势,最终从视觉、文化、途径与创新四个方面探究了湖湘红色文化在陶瓷文创中的表达方法,对促进湖湘红色文化的传承与提升湖湘红色陶瓷文创产品的发展有着重要的参考意义。

关键词 陶瓷文创产品;红色文化;研究

湖南人文资源丰富,作为我国近代革命的重要发源地,其广袤大地之上英雄伟人辈出,红色资源极为丰富,这可作为红色文旅产业发展的基础。近年来,随着时代发展,科技不断进步,人民生活水平日益提高,相较于传统审美下对现有产品的实用性与功能性需求而言,新兴消费群体更加追逐精神文化层面上的体验与感受。在当前文化创意产业新兴发展的大背景下,陶瓷文化创意产业顺应了传统文化精髓与艺术价值的新内涵,更贴近了目前消费者们内心情感的多维需求。凝聚地方特色,将湖湘红色文化融入陶瓷文创设计当中,不仅是提升产业创新力的一种重要手段,更是促使红色文化走入日常消费生活的重要方式。湖湘红色陶瓷文创的开发对于弘扬革命传统、振奋红色革命精神具有重要的时代意义。

1 现代陶瓷文创的发展现状

文化创意设计,顾名思义是以文化与创意为核心的设计理念,依托积累的知识、经验、智慧与灵感,将特定文化所蕴含的因素提炼转化为符合现代化生活形态的设计元素,最终达到为服务产品提供高附加值的目的。文创设计多为一些审美、功能、内涵兼具的创新性产品设计,不仅要满足用户实用层面的需求,更需要提供精神文化层面的满足。

1.1 国内陶瓷文创发展现状

“传统”与“刻板”是目前我国陶瓷文创产品带给消费者的普遍印象,现阶段我国陶瓷文创以博物馆纪念品和旅游纪念品为主,产品设计上多表现为提炼文物纹样或器物造型元素运用于茶具、餐具等日用陶瓷器皿。随着文化产业日益发展,社会进步带来消费升级,实用性已不再是评判产品成功与否的关键因素,消费者越发追求精神文化层面的享受。基于当前社会审美背景,我国现代陶瓷文创产品主要存在两大问题:

(1)陶瓷文化创意产业方面。行业竞争压力加剧,产业结构不完善,企业创新能力参差不齐;(2)陶瓷产品设计方面。部分产品设计老套、同质化严重、缺乏创新性与市场竞争力。设计师需要多方面延展陶瓷产品的文化属性与艺术价值,浓缩地方特色精神,引导消费者由内而外地感受陶瓷文创产品所蕴含的创造性与内在文化,促进陶瓷产品的创新赋能与推广。

1.2 湖湘地区陶瓷文创产品现状

湖南省山地、丘陵丰富,河网密布,素有“三湘四水”的称谓,得益于洞庭湖平原优秀的自然地理条件,湘楚之地十分适宜制陶,诞生了长沙窑与醴陵瓷两大代表性湖湘陶瓷品牌。长沙窑又名长沙铜官窑,它开创性的制作技法与丰富的釉色装饰反映了当时湖湘人民的生活智慧。长沙窑的发展再现了“独立根性、兼蓄并存、外求于人、博采众长”的湘楚文化,装饰上多用写意绘画、诗文、书法艺术、模印贴花等技法;文化上则反映了东西交融、相互渗透的过程。另一湖湘陶瓷代表醴陵瓷则用独特的釉下五彩装饰手法开创了单色釉下彩绘的新局面,造型活泼、工艺精美的醴陵“新国瓷”促进了中国陶瓷艺术的发展。

湖湘传统瓷文化充分展示了陶瓷无穷的艺术魅力,得天独厚的非遗传统陶瓷制作工艺本应为湖湘地区陶瓷文创产品的发展助力,但现代湖湘陶瓷却与我国大多数陶瓷文创产品类似,设计上过于追求传统工艺技法的表达,拘泥于传统陶瓷表现形式,存在忽视产品创新的问题。除此之外,湖南作为红色革命文化圣地,湖湘红色文化元素在陶瓷文创产品中却很少表现。在现代陶瓷文创领域,以突出地方特色为重点,弘扬民族精神为主轴的湖湘红色文化产品存有一定的市场潜力。

2 湖湘红色文化溯源

2.1 湖湘红色文化概述

目前学界普遍认为,湖湘红色文化是指革命战争时期,湖南人民群众在中国共产党人、先进分子的共同带领下,通过长期革命与斗争,为争取民族解放与国家独立所形成的中国特色的先进文化。其主要特征是以红色文化遗址等物质资源为载体,以中国特色社会主义思想为核心,蕴含着深厚的革命精神与时代内涵,红色文化具有鲜明的先进性、时代性和人民性。近年来,随着红色旅游文化热度的不断高涨,凝聚了地域民族精神的湖湘红色文化正逐渐深入走进大众生活。

2.2 湖湘红色文化内涵

为更好地理解湖湘红色文化内容,可从历史脉络与地域空间两个角度对其进行把握。时间维度上,湘楚之地历经革命岁月洗礼,从辛亥革命爆发、五四运动民族意识觉醒,直至万众一心的抗日战争时期,红色文化基因早在日积月累的沉淀下深深融入这片土地。从空间角度上看,湖湘红色文化是一种区域性红色文化,即形成于湖南地区的红色文化,不同于以井冈山为代表的山西红色文化或以延安为代表的陕西红色文化,湖湘红色文化深受湖湘地区的人文因素与地理条件影响,形成了实事求是、开拓进取、敢为人先的特色地域文化。一代代湘籍无产阶级革命家,在湖湘地域文化的影响下,秉持着湖湘文化的文脉与文气,义无反顾地投身于革命事业之中,最终铸成了极具地域特色的湖湘红色文化。

2.3 湖湘红色文化的精神特点

常言道:一方水土养一方人。人们常会因所处地域下不同的自然地理条件与传统人文等因素形成独有的地域文化品格。湖湘红色文化根植于湖湘文化,深受湖湘地域文化的滋养,形成一种“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐”、吃苦耐劳、融会贯通、博彩创新的红色革命文化,融合了“开拓进取,敢为人先”的湘楚精神下诞生了“自强不息、不屈不挠”的奋斗精神与“兼济天下、爱国爱民”的奉献精神。以中国新民主革命为基础发展而来的湖湘红色文化凝聚着湖湘人民的精神特质,彰显了湖湘的红色文化底蕴。

2.4 湖湘红色文化的文旅优势

作为近代革命策源地,湖南享有“革命摇篮,伟人故里”的美誉,无数湘籍伟人在湖湘大地留下了深刻恒久的红色印记,红色资源多姿多彩、十分丰富。湖南红色旅游景点主要包括以韶山市毛泽东故居和纪念馆、宁乡县花明楼刘少奇故居和纪念馆、湘潭县彭

德怀故居和纪念馆、湖南烈士公园等为代表的伟人故居和纪念馆;以平江县平江起义旧址、汝城县湘南起义汝城会议旧址和新民学会旧址等为代表的革命旧址。目前,湖南省共有310个红色旅游景区(点),其中包括28个全国红色旅游经典景区(点)、53个省级重点红色旅游景区(点),国家A级景区42个,其中3个国家5A级景区、13个国家4A级景区、21个国家3A级景区。优质丰富的红色文化景点支撑起了湖南红色文化旅游的建设,同时红色文旅优势能为湖湘红色文创产品的发展助力。

3 湖湘红色文化在陶瓷文创中的表达方法

3.1 视觉:提炼湖湘红色文化符号

符号是事物象征性的表达,是人们在长期的社会实践之中总结出的传递某种事物的精神、情感与文化理念等的媒介。符号化可以看做是将感知与联想抽象化的一种手段与途径,能帮助人们以小窥大,整体把握事物的形象。湖湘红色文化陶瓷产品具有向大众传递红色革命精神的重要功能,是红色教育的重要宣传窗口。在进行陶瓷红色文化产品设计时,要注意重点提取湖湘红色文化中色彩、文字、伟人形象等元素,进行视觉上的艺术化整合与加工,使其符合现代审美情趣。陶瓷产品中湖湘红色文化符号的运用能极大突出地域属性。如湖南作为雷锋同志的家乡,他的感人事迹与友爱形象便是十分优秀的湖湘陶瓷文化产品创作题材(见图1);再以“风华正茂”浮雕陶瓷产品为列(见图2),产品选用湖南当地上等泥料——大泥瓷(又名“毛瓷”)为材,视觉上提取橘子洲头青年毛泽东雕像为设计元素,巧用大泥瓷的自然质感之美彰显了湖湘文化的淳朴之情,提炼湖南地标与湖湘伟人作为产品的精神符号,能更好地宣扬红色文化,传承红色精神。



图1

图2

3.2 文化:讲好湖湘红色故事

红色文创产品除了通过外在造型特点彰显精神特质之外,更要深挖地区红色文化内涵,由浅入深、由

表及里地对湖湘红色精神进行再现与表达。众所周知,湖湘地区作为革命伟人的摇篮,流传着许多红色故事,革命伟人的事迹、诗词、名言警句激励着一代代湖湘人开拓进取。此外,湖湘之地自古以来便有着依托陶瓷载体书写诗词与故事的传统文化,如珍藏于湖南省博物馆的国宝——“唐代长沙窑青釉褐彩诗文执壶”,早在1000多年前便开创了以“诗文书法”装饰瓷器的先河,记录了当时文人与百姓的生活场景,为现代湖湘陶瓷文创设计提供了创意来源。陶瓷文创产品在表达湖湘红色文化内涵时,需着重关注对背后故事的呈现,如“中国红将军办公三件套”系列文创产品,便在设计中提取了《沁园春·长沙》诗词作为设计元素,诗词中毛泽东同志描绘了长沙晚秋之景,回忆青年时期为革命事业不懈斗争的岁月,抒发了以天下为己任的豪情壮志,诗词的豪迈壮阔结合红瓷的庄重,辅以金字的璀璨,恰到好处地让人们体会到伟人的雄心壮志与博大胸怀。讲好湖湘红色故事,通过文创的方式呈现文化内涵,为陶瓷赋能,不仅能彰显革命精神之美,更能促进中外交流。古时有长沙窑通过“海上丝绸之路”将湘楚大地文化播散,今朝便有红色陶瓷文创将湖湘红色精神的创造力和价值观输出,提升民族文化自信。

3.3 途径:突出红色旅游地域特点

红色文化是发展湖湘地域旅游的重要推手,而红色文创产品则是传播湖湘红色旅游与湖湘红色文化的重要载体,更是宣传湖湘红色精神的重要渠道。湖南省目前有众多的红色旅游资源,革命遗址与伟人故居丰富,为了突出红色旅游地域特色,与其它地区的红色文化做区分,湖湘各大红色景区与红色文化纪念基地相继推出带有浓厚地域色彩的文创品牌,如韶旅文创、韶山纪念馆文创、湖南党史陈列馆文创等等。在品类杂多的湖湘红色文创产品中,本身具有极高艺术性的优秀陶瓷文创更能脱颖而出。如韶山文旅特色瓷器摆件(见图3),设计上提取了毛泽东同志旧居为



图3

主要视觉元素,以大雪过后初晴之下的山峦为设计灵感,色彩上并未采用传统红色文创中常见的大红,而是依靠陶瓷本身的白皙质感,营造出大雪初晴后祖国一片大好河山的文化意境,用绿色烘托主席故居的春意盎然,有革命带来希望的产品语意。韶山特色瓷器摆件突出了韶山地域文化特色,兼具实用功能的同时极具艺术观赏性。湖南丰富的红色旅游资源推动着文化创意产业的发展,以旅游资源为红色陶瓷文创产品做支撑,能更好地促进陶瓷产品研发,弘扬红色革命精神。

3.4 创新:红色文化现代化表现

目前,现代红色陶瓷产品主要分为两类,一是具象化的伟人瓷雕,整体大气庄重,但作为文创产品价格略显昂贵。第二类则是以陶瓷杯为代表的日用陶瓷产品,小巧精美,但许多产品设计老旧、亮点不足。为解决现阶段红色陶瓷文创产品同质化严重的问题,陶瓷产品需要大胆创新,进一步满足现代审美要求。如醴陵尚方窑的“启航”红色陶瓷文创设计(见图4),将现代插画风格的南湖红船意象用釉下五彩技艺绘制于陶瓷之上,以当下审美诠释传统工艺之美。永丰源国瓷红色文创“初心”系列(见图5),则用现代版画的艺术处理手法于陶瓷马克杯上表现红色故事场景,提升了红色陶瓷文创产品的视觉冲击力。



图4 “启航”陶瓷文创



图5 “初心”陶瓷马克杯

激发湖湘红色陶瓷产品创新力,用年轻人喜闻乐见的方式进行表达是吸引青少年关注湖湘红色精神,发扬与传承爱国之心的重要方式。时下大热的故宫文创通过提取“故宫猫”元素设计出了可爱的陶瓷猫偶,打动了年轻消费者的心。而延安红色文创则通过打造

(下转第37页)

Ce 掺杂锰铁氧体复合陶瓷颗粒的制备与表征研究

任芊芊 孙 昌 谷天航 郭 雯 陈 曦 聂璘泽玮 王婉婧 张志浩

(山东建筑大学材料科学与工程学院, 济南 250101)

摘 要 本文主要采用水热法合成了稀土元素 Ce 掺杂的 $\text{MnFe}_{2-x}\text{Ce}_x\text{O}_4/\text{MnO}_2/\text{Fe}_2\text{O}_3$ 复合陶瓷颗粒, 采用 X 射线衍射仪对试样进行物相检测, 透射电子显微镜进行形貌分析。通过对比分析可以发现, 以 NaOH 为沉淀剂, 经过 200 ℃、12 h 热处理所得到的复合陶瓷颗粒具有良好的结晶度, 在稀土元素 Ce 的掺杂下, 复合陶瓷材料在 X 射线衍射谱图中的特征峰更加尖锐, 材料的结晶度更高。复合陶瓷材料的形貌主要由针状和颗粒状组成, 针状铁氧体的平均直径约为 100 nm, 平均长度约为 2 μm, 长径比达到 15 以上, 颗粒状铁氧体的平均直径约为 200 ~ 500 nm。

关键词 稀土掺杂; 水热法; 复合陶瓷颗粒; 针状

基金项目: 国家级大学生创新创业训练计划项目 (S202010430072)。

0 引 言

铁氧体材料因其在电子、光学、磁性和光催化等方面的优异性能而在近年来备受关注, 它广泛地应用于电磁屏蔽、靶向治疗、废水处理等领域^[1-5]。目前, 随着军用和商用雷达以及电子产品等设备的快速发展, 电磁污染越来越需要引起重视^[6-9], 铁氧体材料因其特殊的磁性能, 例如高饱和磁化强度、高初始磁导率、低矫顽力、低磁滞损耗等等, 以及高居里温度这些特点而在电磁屏蔽性能方面有了越来越多的研究^[10]。其中, 锰铁氧体作为一种尖晶石型铁氧体材料目前已经应用于电磁吸波领域。然而, 通过大量文献可以了解到, 单一组分的锰铁氧体由于其具有的单一磁损耗电磁吸波机制而在吸波性能方面往往达不到人们的期望值。因此, 研究人员主要从制备铁氧体基复合材料、掺杂金属离子、制备结构复合材料等方面来提高吸波性能。铁氧体基复合材料可以通过增加具有不同吸波机制的吸波材料来弥补铁氧体在吸波性能上的损耗机制单一、吸波频率相对较窄等问题, 从而更加全面地增强材料的吸波性能, 更好地满足应用需求。掺杂金属离子, 则主要是通过改变晶体的晶格参数、粒径分布、表面形貌以及晶体结构中的离子分布等几个方面从而影响材料的吸波特性。结构吸波材料相比于吸波涂层来说具有更好的吸波性能和可调控性, 因此已经成为吸波材料研究中的一个主要发展方向。本文通过水热法合成了稀土元素 Ce 掺杂的锰铁氧体复合陶瓷颗粒 $\text{MnFe}_{2-x}\text{Ce}_x\text{O}_4/\text{MnO}_2/\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$, 并对所得产物进行了物相和形貌表征。

1 实 验

本文采用水热法制备锰铁氧体复合材料, 主要

以 $\text{MnCl}_2 \cdot 4\text{H}_2\text{O}$ 、 $\text{FeCl}_3 \cdot 6\text{H}_2\text{O}$ 、 $\text{Ce}(\text{NO}_3)_3 \cdot 6\text{H}_2\text{O}$ 为溶质, 以 NaOH 为沉淀剂, 皆为分析纯规格, 以去离子水为溶剂, 制备主要设备有真空干燥箱、100 ml 水热反应釜、磁力搅拌器、电子天平等。首先以 1: (2-x): x (x=0, 0.03) 比例称取 $\text{MnCl}_2 \cdot 4\text{H}_2\text{O}$ 、 $\text{FeCl}_3 \cdot 6\text{H}_2\text{O}$ 、 $\text{Ce}(\text{NO}_3)_3 \cdot 6\text{H}_2\text{O}$ 溶质, 加入去离子水进行充分溶解, 配制成 0.3 mol/L 的金属盐溶液, 并配制 1.2 mol/L 的 NaOH 溶液, 与金属盐溶液进行均匀混合直至 pH 值约为 13, 之后磁力搅拌 2 h, 搅拌期间磁力搅拌器开启加热功能到 95 ℃, 搅拌之后将溶液倒入 100 ml 聚四氟乙烯内衬中, 检查气密性, 然后装入水热反应釜中, 放入真空干燥箱进行 200 ℃ 的温度下 12 h 的热处理, 对热处理之后的产物进行磁分离, 并使用乙醇和去离子水重复进行三次洗涤, 放入真空干燥箱中 80 ℃ 温度设定下烘干 6 h, 研磨后制得样品。本文使用 X 射线衍射仪 (BUK-7, $\lambda = 0.154 \text{ nm}$) 和透射电子显微镜 (JEM-2100F) 对其物相和形貌进行表征。

2 结果与讨论

试样的 X 射线衍射图如图 1 所示, 表明 200 ℃、12 h 的热处理条件下制备的粉末结晶度良好, 并生成了由 $\text{MnFe}_{2-x}\text{Ce}_x\text{O}_4$, MnO_2 和 $\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ 颗粒形成的复合晶体材料。当 x=0.03 时, 从图 1 可以看出, 并未有除了 $\text{MnFe}_{1.97}\text{Ce}_{0.03}\text{O}_4$ 以外的 Ce 相关的化合物如 Ce_2O_3 , CeO_2 ^[11] 等晶相的产生, 说明稀土 Ce 在铁氧体中成功进行了掺杂, 且在 Ce 的掺杂下, $\text{MnFe}_{1.97}\text{Ce}_{0.03}\text{O}_4$ 的衍射峰相比于未进行掺杂的 MnFe_2O_4 来说变得更高、更尖锐, 结晶度有所提高。 $\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ 的形成根据相关文献的经验分析, 主要是由于 $\text{Fe}(\text{OH})_3$ 在强碱溶液中易

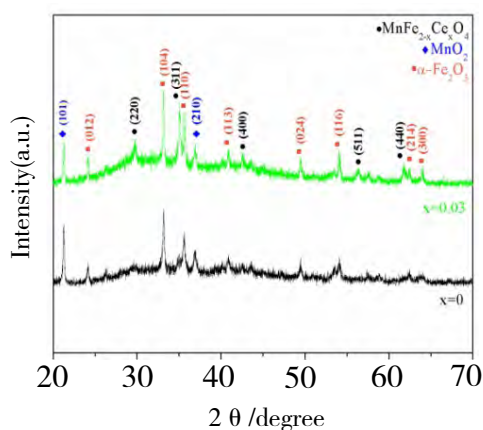


图1 $\text{MnFe}_{2-x}\text{Ce}_x\text{O}_4/\text{MnO}_2/\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ ($x=0, 0.03$) 的 X 射线衍射 (XRD) 谱图

于失水进而生成了 $\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ ^[12], 而 Fe^{3+} 生成 $\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ 后, 使得原配比中相应的 Mn^{2+} 在前驱体溶液中发生化学反应生成 MnO_2 , 并在热处理过程中逐渐生长, 从而形成了结晶相 MnO_2 。 $\text{MnFe}_{2-x}\text{Ce}_x\text{O}_4$ 晶体则是由 Mn^{2+} , Fe^{3+} 以及 Ce^{3+} 与沉淀剂 NaOH 发生化学反应后, 合成并经过形核和晶体生长形成的。在应用中, 例如吸波材料领域, $\text{MnFe}_{2-x}\text{Ce}_x\text{O}_4$ 属于磁损耗型吸波材料, 而 MnO_2 属于介电损耗型吸波材料^[13], 本文制备的复合陶瓷材料中两者结合可以弥补铁氧体材料的损耗机制单一的问题, 从而在微波吸收等领域更有优势。

图2是稀土 Ce 元素掺杂后的复合陶瓷颗粒 $\text{MnFe}_{1.97}\text{Ce}_{0.03}\text{O}_4/\text{MnO}_2/\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ 的 TEM 图, 从图 (a) 中可以观察到产物主要由针状和颗粒状共存组成, 图 (b) 中可以看到其颗粒大小约在 200 nm 到 500 nm 范围内, 图 (b) 与图 (c) 结合观察可发现颗粒的具体形貌有六边形、球形、三角形以及其它不规则形状, 其中三角形结构的晶体较为特别。图 (d) 中针状形貌的直径约 115 nm, 平均长度约为 2 μm , 长径比达到 17。复合陶瓷颗粒的形貌和尺寸大小是除了组分以外可以对锰铁氧体的性能产生影响的重要因素。近些年的研究表明, 提高铁氧体材料的各向异性可以有效提高其综合性能, 尤其是例如纳米棒、纳米管和纳米线等一维结构材料, 因其具有明显的优于块状纳米材料的各向异性而在磁学、光学、电学与机械性能等方面得到了广泛关注^[14]。根据相关文献的研究, 本文制备的复合陶瓷颗粒中, 针状形貌因具有较高的长径比, 因而形貌各向异性增加, 会导致其磁晶各向异性增加, 进而矫顽力随之增加, 有利于其在电、磁、光等方面的综合性能提高^[15]。

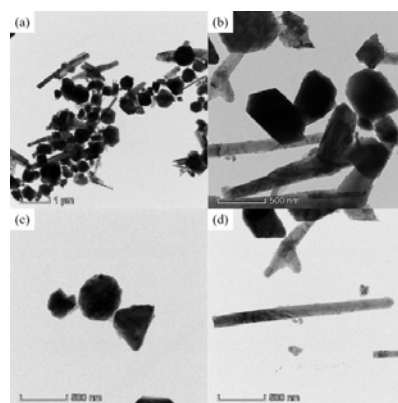


图2 $\text{MnFe}_{2-x}\text{Ce}_x\text{O}_4/\text{MnO}_2/\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ ($x=0, 0.03$) 的 TEM 图

3 结 论

综上所述, 本文采用水热法以 NaOH 为沉淀剂, 在 200 $^{\circ}\text{C}$ 条件下恒温热处理 12 h 制备得到了稀土元素 Ce 掺杂的 $\text{MnFe}_{2-x}\text{Ce}_x\text{O}_4/\text{MnO}_2/\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$ ($x=0, 0.03$) 复合陶瓷颗粒, XRD 图可以看出复合材料结晶度良好, 且稀土 Ce 成功掺杂到了 $\text{MnFe}_{1.97}\text{Ce}_{0.03}\text{O}_4$ 晶体中, 可以观察到在 Ce 掺杂的条件下晶体的结晶程度有所提高。TEM 结果表明, 晶体形态主要由针状和颗粒状组成, 颗粒形貌并不一致, 直径大小约在 200 nm 到 500 nm 范围内, 针状的平均直径约 100 nm, 平均长度约为 2 μm , 平均长径比大于 15。本文所制备的复合陶瓷颗粒在组分上增加了 Ce 元素与 MnO_2 , 可以弥补单一组分锰铁氧体的不足, 从形貌上来看针状形貌有利于磁晶各向异性以及综合性能方面的提高, 从而有利于复合陶瓷材料下一步在电学、磁学、光学以及机械性能等方面的研究和应用。

参 考 文 献

- [1] Kumar S, Nair R R, Pillai P B, et al. Graphene oxide- MnFe_2O_4 magnetic nanohybrids for efficient removal of lead and arsenic from water[J]. *Acs Applied Materials & Interfaces*, 2014, 6(20):17426.
- [2] Zhang D, Zhang X, Ni X, et al. Low-temperature fabrication of MnFe_2O_4 octahedrons: Magnetic and electrochemical properties[J]. *Chemical Physics Letters*, 2006, 426(1-3):120-123.
- [3] Lv S, Chen X, Ye Y, et al. Rice hull/ MnFe_2O_4 composite: Preparation, characterization and its rapid microwave-assisted COD removal for organic wastewater[J]. *JOURNAL OF HAZARDOUS MATERIALS*, 2009.
- [4] Nikolic A S, Boskovic M, Spasojevic V, et al. Magnetite/ Mn -ferrite nanocomposite with improved magnetic properties[J].

Materials Letters,2014,120(2):86-89.

[5]Patade S R,Andhare D D,Somvanshi S B,et al.Self-heating evaluation of superparamagnetic MnFe_2O_4 nanoparticles for magnetic fluid hyperthermia application towards cancer treatment[J].Ceramics International,2020.

[6]Ling J,Zhai W,Feng W,et al.Facile preparation of lightweight microcellular polyetherimide/graphene composite foams for electromagnetic interference shielding[J].Acs Applied Materials & Interfaces,2013,5(7):2677-2684.

[7]Xiangnan,Chen,Fanchen,et al.One-step synthesis of graphene/polyaniline hybrids by in situ intercalation polymerization and their electromagnetic properties[J].Nanoscale,2014,6(14):8140-8.

[8]Luo K,Yin X,Yuan X,et al.Electromagnetic wave absorption properties of graphene modified with carbon nanotube/poly(dimethyl siloxane) composites[J].Carbon,2014,73:185-193.

[9]D Lan,M Qin,R Yang,et al.Facile synthesis of hierarchical chrysanthemum-like copper cobaltate-copper oxide composites

for enhanced microwave absorption performance[J].Journal of Colloid and Interface Science,2018,533.

[10]康永.吸波材料研究进展[J].江苏陶瓷,2011,44(01):1-2,5.

[11]施梦洋,徐艳,蒋程慧,王聪聪,邱旭阳,李金涛.纳米氧化铈、云母粉复合粉体制备技术进展[J].江苏陶瓷,2019,52(03):14-16.

[12]陈喜蓉,陈早明,胡德远,吴叔召.水热法合成镍锌铁氧体工艺研究[J].广东化工,2011,38(01):18-19,25.

[13]Deng J L,Huang K.Microwave Absorbing Properties of $\text{MnO}_2/\text{Ni-Zn Ferrite/Graphite Structural Composite}$ [J].Advanced Materials Research,2012,535-537:201-205.

[14]李巧玲,杨晓峰,张存瑞,王永飞.针状纳米晶复合 SrM 铁氧体的制备及磁性研究[J].稀有金属材料与工程,2009,38(S1):373-377.

[15]李巧玲,常传波.针状纳米 $\text{Ni}_x\text{Zn}_{(1-x)}\text{Fe}_2\text{O}_4$ 的制备及磁性能[J].化学学报,2010,68(14):1385-1390.

(上接第 34 页)

“红宝”主题卡通 IP 形象,为文创产品增添了亲和力。湖湘红色陶瓷文创想要打破人们对产品的固有认知,吸引年轻消费群体,可采用类似卡通化的表达方式,深挖红色文化精髓的同时,用夸张幽默的艺术表现手法对湖湘伟人的特征进行呈现(见图 6),拉近与消费者的距离,增强产品吸引力。除此以外,湖湘红色文化陶瓷产品大可跳脱日用陶瓷领域,从新中式陶瓷饰品、伟人 Q 版瓷偶、特色陶瓷纪念章等设计角度入手,突破传统束缚,用现代化的表达方式点亮湖湘红色精神特点,打造湖湘红色陶瓷品牌文化,能更好地助力湖湘红色陶瓷文创产品的推广,提升现代陶瓷产

品的文化价值、艺术价值与经济价值。

4 结 语

湖湘红色文化作为我国特色的先进文化,承载着厚重的红色革命精神,湘籍伟人们的事迹激励着湖湘地区的人们不懈奋斗。将湖湘红色文化融入现代陶瓷文创产品的设计中,结合时代背景和审美要求不断开拓创新,是适应当今市场需要,促进文化创意产业发展,传承与发扬湖湘红色文化的重要手段。把陶瓷作为湖湘红色文化精炼化的输出载体,依托文旅优势开发产品,为现代陶瓷文创提供了新的设计方向。

参 考 文 献

[1]吴小平.百问长沙窑[M].广东经济出版社.2016.

[2]王怡人.刍议红色文化在产品中的运用[J].现代经济信息,2019(17):436.

[3]李绍斌.湖湘红色文化传播创新研究[D].湖南大学,2015.

[4]曾小红.论湖湘红色文化元素在旅游纪念品设计中的应用[J].中国包装,2017,37(05).



图 6 卡通化湖湘伟人陶瓷文创

作者介绍:王忠(1969-),女(汉族),河南郑州人,副教授,硕导,主要从事艺术设计领域的理论教育与实践研究;

袁雅纯(1998-),女(汉族),四川泸州人,长沙理工大学设计艺术学院艺术设计专业,硕士在读。

仿黄铜釉的研制

林新超

(江苏省陶瓷研究所有限公司, 宜兴 214221)

摘 要 本文以钾长石、石英、红丹等为主要原料, 由推板窑 1 180 ℃左右氧化焰进行烧成, 烧制周期为 13 h, 制备出黄铜色泽金属质感的釉料, 并用正交试验法 $L_9(3^4)$ 调整测试配方中的氧化锰、红丹、氧化锡等原料的含量, 对仿黄铜釉的釉面与金属光泽的影响加以分析总结。

关键词 陶瓷釉料; 黄铜釉; 建筑陶瓷; 金属釉

黄铜釉是一种高铅金属釉, 因其组成含有红丹等高铅成分, 该釉不适用于日用陶瓷餐具等, 目前主要应用于建筑陶瓷与花盆等陈设陶瓷中, 其釉面质感与金属黄铜相似, 具有一定的艺术装饰价值。黄铜釉大多铅含量在 40% 以上, 本文通过正交试验法 $L_9(3^4)$ 调整氧化锰、五氧化二钒、氧化锡等原料加入量, 分析其影响。

1 实验过程

1.1 釉用原料及试验坯体

本次实验所用坯体以宜兴陶素坯为主。制备釉料实验所用的原料分为矿物原料与化工原料两大类。矿物原料: 苏州高岭土、方解石、石英、钾长石; 化工原料: 氧化锰、红丹、氧化铜、氧化锡、五氧化二钒。矿物原料成分含量见表 1 所示。

1.2 釉料的制备工艺

按配方配料, 以料: 球: 水 = 1 : 2 : 0.75 的比例装入快速球磨罐中球磨 1 h 左右; 釉料的细度用 250 目筛进行筛分, 筛余量控制在 0.05% ~ 0.06% 范围内; 釉浆的浓度用波美计测定, 控制在 35 oB é ~ 45 oB é 之间。为了提高试样的成品率, 所用坯体采用在 900 ℃素烧过的陶泥红坯体, 采用浸釉法施釉, 厚度控制在 0.8~1.5 mm 左右。(见图 1)。

1.3 烧成制度

采用推板窑氧化焰气氛进行烧制, 釉烧温度为

1 180 ℃, 烧成周期为 13 h (见图 2)。

1.4 原料配方试验

试验配方中 (见表 2) 主要以氧化锰、氧化铜为着色剂, 氧化锡、五氧化二钒、红丹为辅助剂。为追求最佳效果, 基于目前试验较为成功的配方为基础, 采用正交试验法 $L_9(3^4)$ 。选取该配方中对釉层整体影响较大的氧化锰、五氧化二钒、氧化锡、红丹原料, 以正交试验法改变其在釉中含量, 测试其对釉层的具体影响。在釉中氧化锰、五氧化二钒、氧化锡、红丹按照顺序分别定义为 A、B、C、D, 变量的三个数值分别为 A ($A_1=18$ 、 $A_2=20$ 、 $A_3=22$), B ($B_1=1.5$ 、 $B_2=2$ 、 $B_3=2.5$), C ($C_1=1$ 、 $C_2=2$ 、 $C_3=3$), D ($D_1=24$ 、 $D_2=30$ 、 $D_3=36$), 每组实验中, 其它原料保持不变。(见表 3 所示)

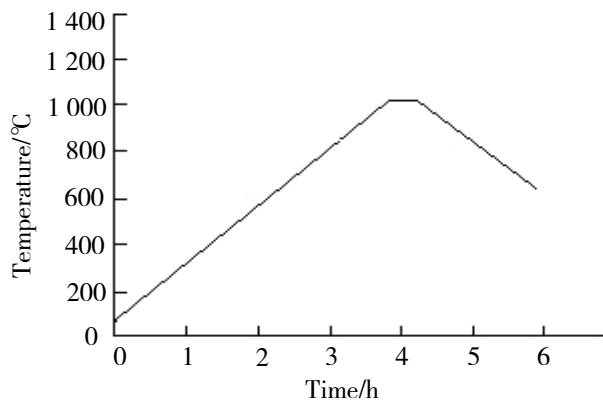


图 2 仿黄铜釉烧成曲线图

表 1 釉用原料化学组成 (wt%)

	SiO ₂	Al ₂ O ₃	Fe ₂ O ₃	B ₂ O ₃	CaO	K ₂ O	Na ₂ O	PbO	BaO	I.L.
苏州土	46.63	39.87	0.5	--	0.32	--	--	--	--	12.3
长石	63.54	19.17	0.17	--	0.36	13.79	2.36	--	--	--
方解石	1.4	0.28	0.11	--	54.98	--	--	--	--	42.48
石英	97.93	0.50	0.78	--	0.45	--	--	--	--	0.19

原料称量→配料→湿法球磨→过筛→陈腐
生坯→素烧→清洁 } 坯体施釉→干燥→烧成→制品检测

图 1 釉料制备实验工艺流程图

表2 实验配方 (g)

钾长石	方解石	烧滑石	高岭土	石英	氧化锡	五氧化二钒	红丹	氧化锰	氧化铜	333# 熔块
21	6	2.5	6	12.5	1-3	1-3	30-45	18-30	3	8

表3 釉料实验 $L_9(3^4)$ 正交表

序号	A	B	C	D
1	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁
2	A ₁	B ₂	C ₂	D ₂
3	A ₁	B ₃	C ₃	D ₃
4	A ₂	B ₁	C ₂	D ₃
5	A ₂	B ₂	C ₃	D ₁
6	A ₂	B ₃	C ₁	D ₂
7	A ₃	B ₁	C ₃	D ₂
8	A ₃	B ₂	C ₁	D ₃
9	A ₃	B ₃	C ₂	D ₁

实验结果显示: 6号配方综合性能效果优于其它配方, 在不考虑其它原料的变化影响下, 6号配方效果最佳, 在推板窑氧化焰 1 180 ℃左右烧成可得到理想的釉面呈色效果, 在该配方组成中可通过改变氧化锡、五氧化二钒等原料比例进行光泽度调整。

2 结果观察分析与讨论

2.1 正交试验结果分析

9组试样针对氧化锰、氧化锡、五氧化二钒、红丹等进行组合变量试验(见表4), 在极差分析可知, 红丹与氧化锰是决定黄铜釉的发色与金属光泽质感的主要影响因素, 若两者有一方占比不足, 釉面则会呈现黑色或暗黄色发色, 且金属光泽也会随之变差。而氧化锡决定着黄铜釉中金属光泽质感与釉色饱和度, 适当地增加可提高釉层质感, 使釉色更加细腻。五氧化二钒的极差变化不显著, 其主要作用在于控制釉烧温度, 过多添加会降低烧成温度, 导致流釉、过烧起泡等问题。

2.2 化学组成对釉面的影响

由试验试样发现, 在红丹与氧化锰充分的情况下, 氧化锡对黄铜釉的釉面与釉色质感的改善起到了关键

作用, 随着氧化锡由 1% 增加到 2%, 釉面质感与光泽度得到了一定程度的提升, 将含量提升至 3% 与 2% 无明显差异, 说明适当加入氧化锡有利于提升黄铜釉的釉面质感与金属光泽, 该组试样中, 五氧化二钒的增减主要影响釉烧温度, 适当的增加可能有利于红丹与氧化锰的反应, 但主要起到调节烧成温度的作用。

3 结 论

(1) 在该配方中, 红丹含量最低限度为 30%, 氧化锰含量最低可至 20%, 低于此数值, 红丹与氧化锰因含量不足而使两者反应不充分, 导致釉面金属光泽减弱或者消失, 且釉色呈现黑色。

(2) 氧化锡的加入一定程度上增加了釉面金属光亮度, 釉面更加接近黄铜呈色, 且氧化锡一定程度上为釉增加乳浊度, 使釉面质感更加润泽。

(3) 釉层厚度对釉面黄铜色金属光泽影响较大, 过厚会导致釉面发黑或釉层出现龟裂现象。且釉熔融时流动性强, 过厚有流釉粘底的风险, 建议浸釉时浓度 35 ~ 40 ° B é , 釉层厚度控制在 0.6 ~ 1 mm。

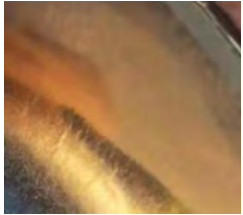
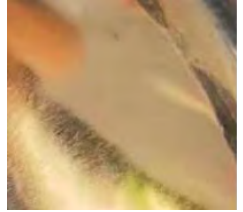
(4) 五氧化二钒在该配方中主要起到降低烧成温度的作用, 过多会导致出现流釉和釉层堆积呈现黑色, 过少则会使釉面出现龟裂缩釉现象。

参 考 文 献

- [1] 王超. 陶瓷装饰技术 [M]. 中国轻工业出版社. 2013.
- [2] 徐利华. 陶瓷坯釉料制备技术 [M]. 中国轻工业出版社. 2012.
- [3] 池至铤. 陶瓷釉色料及装饰 [M]. 中国建材工业出版社. 2015.
- [4] 徐建华, 邱永斌, 等. 陶瓷花釉与装饰技术 [M]. 中国轻工业出版社. 2011.

表4 试样釉面效果展示分析

序号	试样	试样釉面分析
1		釉面出现大范围龟裂缩釉现象, 且黄铜金属光泽差, 釉色偏黑。

2		釉面光滑平整，釉色呈现黄铜色，但金属光泽较低，底部流釉釉层堆积出现黑色。
3		釉面出现少量针孔，釉色略微偏暗，金属光泽较低。
4		釉面光滑平整，黄铜色金属光泽较强，但底部发黑，原因是釉流动性强导致底部釉层堆积。
5		釉面粗糙，黯淡无光，且出现龟裂缩釉现象，黄铜色效果不突出。
6		釉面光滑平整，釉色呈现金黄色，金属光泽强烈，该试样整体优于其它试样。
7		釉面光滑平整，釉色金黄，金属光泽强，但釉面质感偏向哑光质感。
8		釉面光滑平整，釉色偏向黄铜色，金属光泽较弱。
9		釉面发黑且伴随龟裂缩釉现象，原因可能是该区域釉层过厚导致，部分区域黄铜色泽与金属光泽较好。

好运连连 吉祥绵绵

——紫砂“好运连连提梁套壶”人文意蕴之浅析

苗淑芬

(宜兴 214221)

摘要 中国的历史文化源远流长,在这文化的演进过程中,往往是以具体的文化艺术形态作为载体使文化的内核得到传承的,于是涌现出了精彩纷呈的艺术形式,紫砂壶艺也是一种独特的文化艺术形态,它表现出更为顽强的生命力,既继承传统又与时俱进,兼具了实用价值、观赏价值和文化价值。紫砂“好运连连提梁套壶”就是一件具有美好人文寓意的紫砂壶艺作品。

关键词 紫砂壶艺;好运连连;人文寓意

中国的历史文化源远流长,在数千年的文化演进中,抽象的内核往往是以具象的文化艺术形态作为载体得到不断传承与发展的,于是在历史上涌现出了精彩纷呈的艺术形式,而由于生命力的不同,其命运也各不相同,有的湮灭于历史的洪流中,有的则逆流而上,发展至今,紫砂壶艺也是一种独特的文化艺术形态,它初创于宋代,到明代得益于饮茶模式的革新集天时、地利及人和于一身而勃兴,数百年来表现出顽强的生命力,既继承传统又与时俱进,兼具了实用价值、观赏价值和文化价值。壶之道,初为合用,上为艺术,终为人生。紫砂“好运连连提梁套壶”(见图1)也是这样的一件紫砂壶艺作品。下面就其器型架构与人文寓意作一分析。



图1 好运连连提梁套壶

1 紫砂“好运连连提梁套壶”的器型特点

不同的壶艺作品造型往往决定了不同的艺术风格和精神气韵,人们的审美追求日趋多样化,紫砂壶的造型创作也是无止境的,以满足不一样的审美情趣。紫砂“好运连连提梁套壶”采用了一壶两杯的设计,拓宽了作品内涵表达的空间。整套作品是以莲花的生物形态作为基础而展开的,提梁形态的设计又赋予了静中寓动的感觉,非常具有视觉冲击力。此壶壶身圆润饱满、棱线明晰,曲面间的交接承合自然流畅、一气呵成,展示出作者高超的技艺功力;壶腹中部胥出三弯流壶嘴,灵动婉约,出水非常爽利;自壶肩平台壶体曲面向下稍外扩,直至壶底,使整个壶体呈现古钟的形态,稳重大方;以一片荷叶塑造壶底部,新颖别致;壶盖微隆,轻压壶口,严丝合缝,形成丰满的唇线;一颗莲芯含苞欲放轻落壶盖中央,惟妙惟肖,

作为壶钮与壶底荷叶二相呼应;提梁的设计是作品的亮点,不仅营造出虚空间的形态,提升了作品气势,更如同佛门之光一般,使人有一种进入佛界的幻觉。整壶上下虚实相映、别有情趣,二杯在主体形态上完全是壶体的缩小版,使整套作品在风格上和谐统一,组合的设计也具有更大的实用性便利。

整套作品用原矿紫泥手工精制而成,古朴中不失雅致,精光内蕴,把紫砂器的优雅大气展示得淋漓尽致。

2 紫砂“好运连连提梁套壶”的人文寓意

吉祥文化是中华民族在漫长的历史过程中形成的重要民俗文化,表达了独特的审美追求与价值取向。紫砂“好运连连提梁套壶”以吉祥文化作为价值内核进行艺术创作,通过引入中国传统吉祥元素“莲花”,以谐音的形式表达了“好运连连”的美好人文意蕴。

莲花在江南随处可见,是一种多年生水生植物。国人对莲花的喜爱不仅在于其有独特的观赏性,更在于其已成为一种高尚人格的象征。宋代大儒周敦颐的“予独爱莲之出淤泥而不染,濯清涟而不妖,中通外直,不蔓不枝,香远益清,亭亭净植,可远观而不可亵玩焉”,把莲花美好的品格和高贵的精神做了淋漓尽致的展示。枝干笔直,它微微的花香和高高昂起的花朵都代表了它的骄傲,它从满是淤泥的池塘里长出来,枝叶和花朵却没有一丝污垢,正是代表了高洁的品质,于是莲花俨然成为了人们心目中的神圣之物。在古埃及神话里,太阳是由荷花绽放诞生的,因此被奉为“神圣之花”,视为圣洁、美丽的化身,常被作为供奉女神的祭品,也象征着“只有开始,不会幻灭”的祈福。莲花在精神上能带给我们一种安静祥和、静谧自然、洁净纯真的美妙感觉。

佛教中莲花更有着独特的指征,莲花是佛门众菩

超脱自我的情怀

——紫砂壶“梅竹双清”创作谈

王六初

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶是中国传统本色美的代表,是中国文人最理想的茶具,它从诞生起就有着与生俱来质朴却高贵的气质,随着时代的发展,在人们的智慧传承下被赋予了更为丰富的艺术内涵,它所承载的早已不仅是茶文化,更是中国文人的理想,是灿烂辉煌的中华文化。本文以紫砂壶“梅竹双清”为例,浅谈其艺术魅力。

关键词 紫砂壶;梅竹双清;造型赏析;文化意蕴

璞玉浑金是中国文人传统的一种审美理想,意思是天然美质,未加修饰,而这种推崇质朴、其外而美蕴于内的审美理想,与中国传统讲求的“文与质”之美有异曲同工之妙。在紫砂茶壶中,文与质达到了高度的统一,它们的材质之美既是内在的质之美,也是外在的文之美。紫砂壶是中国传统本色美的代表,是中国文人最理想的茶具,它从诞生起就有着与生俱来质朴却高贵的气质,又随着时代的发展,在人们的智慧传承下被赋予了更为丰富的艺术内涵,它所承载的早已不仅是茶文化,更是中国文人的理想,是灿烂辉煌的中华文化。

1 紫砂壶“梅竹双清”的造型赏析

紫砂壶大致可分为仿生形态的“花货”与几何造型的“光货”,其中“花货”的制作周期长,因造型装饰的不规则而工艺难度大,费工费时,制作数量较少。紫砂壶“梅竹双清”(见图1)是典型的花器作品,此壶以自然界中的梅、竹为创作题材,以抽象和具象相结合的方式成型,表现出独特的自然气韵。欣赏一把紫砂壶绕不开形、神、气、态四个字,顾景舟先生认为,只有形、神、气、态这四个方面贯通一气才是一件优秀的好作品。形是指外形,态是指仪态,神是指精神,气是指气质,形态是基础,只有外形得当、仪态优雅才能表现出精神气质。紫砂壶“梅竹双清”以圆器为基本形制,圆润饱满的身筒充满着张力,端庄稳重、线条流畅,给人以蓬勃的生命气息;壶底设以三足鼎,均匀分布,三足鼎源于古代青铜



图1 梅竹双清壶

鼎的设计,极具历史感,增加了作品厚重的历史韵味,同时三足鼎的设计拔高了身筒,给人以挺拔大气之感;壶盖与壶口严丝合缝,形成统一的整体;流、把、钮皆采用花器装饰工艺成型,壶流如同一段粗壮的竹节,凸起的竹节线彰显着劲拔之感,壶流粗短,流线向上,有盎然之气,与厚重的身筒相呼应,给人以生命的张力;壶把、壶钮模拟梅树的形态,圈把、桥钮如同一段梅桩,其上树瘤凸起,开裂的纹路显示着岁月的痕迹,苍劲的古拙感油然而生。此壶还采用贴塑的装饰技法在壶身及盖面饰以梅花,梅花枝干顺着把、钮伸展开来,如同从粗壮的梅树上自然生长起来,立体生动,枝干上点缀了各种不同形态的梅花,或盛放、或含苞,细节精致,仿若闻到阵阵梅花的幽香。作品选用优质原矿紫泥制作而成,泥质细腻、质地坚韧,色泽厚重紫润,给人以幽静庄重之感。整壶泥料、造型与装饰各方面搭配和谐,壶体饱满、胖瘦相宜、结构精巧、虚实得当,装饰锦上添花,与壶体融合将“梅竹双清”的幽雅意境诠释得淋漓尽致,可谓形神气态兼备,让人爱不释手。

2 紫砂壶“梅竹双清”的文化意蕴

万物有灵且美,中国人敬畏自然,崇尚“天人合一”的境界。中国人喜欢在花草树木、奇石假山中寄托自己的感情,怡情养性的同时也使花木草石脱离或拓展了原有的意义。正如中国文人称其为“四君子”的——梅兰竹菊,更是表现了文人对时间秩序和生命意义的感悟。其中,高洁傲岸的梅花和虚心直节的竹子,在文人审美尤为受到青睐。而在后期与文人审美紧密相联系的紫砂壶,也自然而然地将“梅竹双清”作为了常见的创作题材。在紫砂壶的创作中,有的创作者着意表现的是梅、竹耐寒孤高的秉性,往往强调遒劲的梅枝与挺拔的竹竿。还有的创作者着意表现的是梅、

浅谈紫砂作品“怀虚壶”的创意设计

叶玲燕

(湖州市吴兴区紫砂陶瓷技能培训学校, 湖州 313000)

摘要 紫砂壶自然质朴, 看似微不足道, 却以与时俱进的精神和坚强的生命力不断发展, 超越了许多非凡的艺术品, 既保留了中国传统文化的韵味, 又结合时代展现出时代审美和时代精神, 与人们生活相互交融, 历久弥新、代代相传。本文以紫砂壶“怀虚”为例, 浅谈其造型设计和文化意境。

关键词 紫砂壶; 怀虚; 造型设计; 文化意境

宜兴紫砂壶经久不衰, 从北宋发展至今已有几百年的历史, 在浩瀚的历史云烟中, 在众多千奇百怪的艺术形式中, 它自然质朴, 看似微不足道, 却以与时俱进的精神和坚强的生命力不断发展, 超越了许多非凡的艺术品, 既保留了中国传统文化的韵味, 又结合时代展现出时代审美和时代精神, 与人们生活相互交融, 历久弥新、代代相传。紫砂壶作为茶的载体, 由独一无二的原矿材质紫砂泥制成, 用其泡茶隔夜不馊、香不涣散, 给人以优越的实用价值, 同时它又凝结了一代又一代紫砂艺人和文人雅士的智慧、才华, 集多种工艺形式于一体, 表现出独特的审美价值, 满足了当代人日益增长的精神需求和文化需求, 因此, 紫砂壶在中国传统文化之林屹立不倒。

1 紫砂作品“怀虚壶”的造型设计

所谓“物尽其用”, 器物只有在用的过程才能与人们生活相交融, 不断传承。不论时代如何发展, 不论人们的审美如何变化, 紫砂壶始终秉承“物尽其用”的造型规则, 不随波逐流, 也不盲目地求新求异, 而是以使用舒适、方便人们生活为原则, 在此基础上提升观赏价值。同时, 这一原则也让紫砂壶更好地与人们生活贴合, 在与生活相交融的实践中给予了创作者们源源不断的灵感, 从而丰富且完善了紫砂壶的造型艺术形式, 可谓真正地“来源于生活又高于生活”。紫砂作品“怀虚壶”(见图1)以自然生活中常见的竹为创作题材, 作品身筒由流畅柔和的曲线勾勒而成, 圆润饱满, 身筒状似碗型, 敦厚有力, 又有坚韧挺拔之感; 肩部转折清晰明朗, 以凸起的肩线来展现竹子的气节; 壶流为短炮嘴形式, 气势十足, 出水顺畅; 圈把如同一段弯曲的竹节, 竹节线清晰分明, 给人以柔韧之感, 流、把相辅相成, 提携了作品的精神气, 展现了



图1 怀虚壶

竹子生机勃勃的气息; 圆融的壶盖盖面中间饰以一圈与整盖相似的同心圆圈线, 如同竹子的年轮, 显示出竹子的年代久远, 给人以沧桑古老的生命气息; 盖面中间立起壶钮, 壶钮如同一小段破土而出的竹节, 竹节线清晰, 壶钮与流、把相呼应, 栩栩如生地表现出竹子的形态, 将竹子坚韧不拔、挺秀自然的特点展现得淋漓尽致。同时, 作品在光洁简素的肩部配以与竹子相应的题诗, 字体潇洒遒劲、飘逸大气、风骨十足, 恰到好处地呼应主旨, 增加了作品的文人气质。竹子虚空, 圆融饱满的壶身正呼应了这一特点, 那古老的年轮又彰显出蓬勃的生命力, 观此壶仿若看到竹子从厚重坚实的泥土中破土而出, 让人感受到生命的力量和自然清新的气息。

2 紫砂作品“怀虚壶”的文化意境

在东方文化里, 竹已不仅仅是一种植物。从古至今, 无数中国人为竹痴狂, 有人爱它品性高雅, 赞它是“四君子”、“岁寒三友”, 是一切坚贞、清高、雅致品质的象征, 有人称颂它的清高和刚强, “千磨万击还坚劲, 任尔东西南北风”, 仿佛没有东西能让它低头。在我看来, 竹子清高, 但并不自傲, 相反, 它有着一种特别的柔情和谦虚。竹子中空, 它弯而不折, 柔韧而有力量, 它是山林之间的隐士, 却也温柔地融入到我们的生活, 融入了那一片人间烟火中。在中国, 竹器有着漫长的历史, 在匠人手中刚强的竹子被抽成一条条温顺的竹丝, 因为柔软而坚韧, 所以能被编织成各种形态。竹丝如穿针引线, 纵横经纬的交错编织成了错落有致的纹理, 撑起那点点滴滴的幸福时光。在沂蒙山区, 每年春节都有这样的习俗, 买棵竹子回家过年, 竹子需要是刚砍的, 讲究枝叶完整, 寓意着好主(好竹), 也期盼着来年运势如竹子一般“节节高”。除了“正宗”的竹子外, 同样长有枝节的富贵竹也受到人们的青睐, 用一片浓郁的翠绿寄托着“花开富贵, 竹报平安”的美好祈愿。这时, 竹子仿佛是一个保护神, 放下了它清高的身段, 温柔地聆听着人

们俗气却朴实的美好愿望。花有花语，一草一木皆有寓意，这是人对自然的热爱，也是我们对生活的希冀。竹子的柔情源于一颗热爱生活的心，竹子清秀，日子如常，品味当下美好，明天也值得期待。竹子常年不断生长，能长到几十米高，高入云霄，这也与竹子谦虚的特质相关，中国人常说要谦虚，人唯有像竹子一样保持谦虚，放下自己原有的认知，才能汲取新的东西，就像一杯水，保持半杯的状态才能倒进新的。此壶以竹子为创作题材，以“怀虚”点题，希望大家能从中得到启发，学习竹子中空的心态，保持谦虚和柔

情，善于放下，如此才能不断学习和成长。

3 结 语

艺术具有时代性，紫砂壶是传统的，也是时代的，唯有在继承传统的基础上推陈出新，才能保持发展的态势。身为一名紫砂艺人，更要学习竹子中空的精神，不断提升自己的技艺，汲取时代理念和审美，不断创作更加优秀的作品。

参 考 文 献

[1] 赵良. 浅析竹元素题材在紫砂器设计中的运用 [J]. 美与时代: 创意 (上), 2021(10): 87-90.

(上接第 41 页)

萨的坐台，在寺庙建筑中，莲花的形态和抽象的演绎也随处可见。佛门是清修的地方，容不得有一丝多余的想法，莲花是佛门的圣花，所以就有了神圣的含义。紫砂“好运连连提梁套壶”以音会意，巧妙地以吉祥元素“莲”通过谐音指代“连”，并借助对“莲花”具象形态的精心塑造，以组合套壶的架构，把莲花的意境完美地呈现在我们的眼前，恰到好处地表达“好运连连”这一美好的人文寓意，让我们感受到了紫砂艺术的精妙无穷。用这样的艺术作品喝茶品茗，在不断地把玩摩挲之中，可以使我们的的心情进入一种安静的状态，其中蕴含的吉祥愿望也会引起我们内心深处深深的共鸣。

3 结 语

紫砂壶从单纯的饮茶用具发展为兼具实用与观赏

价值的艺术品经历了一个漫长的过程，而作为中华优秀传统文化具体形式的茶文化与陶文化二者的融合，又使紫砂也逐渐成为了一种独特的文化载体，体现了深刻的人生况味，从而衍生出了紫砂文化，其中有天时、地利、人和的机缘巧合，也离不开历代紫砂艺人的辛勤耕耘及非凡的创造力和想象力，而历代文人墨客的推波助澜更是锦上添花。

紫砂文化的与时俱进，让我们在品茗时触摸到一种现代文化语境下的宁静和散淡，对于今天快节奏的生活来讲，这是一种很难能可贵的享受。泡一壶香茶，把玩一把好壶，或一人独饮，或三五知己好友沉浸于静谧之境，禅茶一味中体悟自己、荡涤心灵，但愿紫砂作品“好运连连提梁套壶”也能带给你这种感觉。

(上接第 42 页)

竹盎然坚强的生机，梅竹交错，重重叠叠、影影绰绰，宛如无穷生命力喷薄催生而出，赋予梅竹自强不息、昂扬不屈的创作情怀……自古以来，“清”是中国文人们最崇尚追求的一种境界，草木萧疏、朔风凛冽之时，梅、竹二物皆能不改其操，文人士大夫把梅、竹比作君子，常常踏雪寻梅、卧斋听竹吟咏之间，提笔写就敬其不畏严寒，效其正直清逸。紫砂壶“梅竹双清”借用梅、竹抒发胸臆，达到物我交融的艺术境界，反映了中国士大夫及文人墨客闲适的写意生活，这种文人情怀从古至今在中国人的血脉里延续，在生活日益忙碌的当代社会这种情怀也是不减，无数人生活在城市中却向往着幽居、向往着田园、向往着超脱自我，紫砂壶“梅竹双清”所流露的这种清幽的意境与情怀是每个现代人所憧憬的，正因为如此，玩壶人在泡茶

赏壶时才能放松身心，从中感受到悠闲雅致的情趣。

3 结 语

宜兴紫砂壶的兴起与茶文化的发展变迁有着密不可分的关系，它是因茶道的发展而生，可见任何事物的发展都要有所突破。紫砂壶繁荣至今，扎根于优秀的传统文化，以传统文化为沃土，秉承传统手工制作，始终保持着它的民族性，但是要想紫砂艺术屹立于世界文化艺术之林不倒，必然要紧跟时代的步伐，在继承的基础上不断创新，以现代观念的参与构成新的创意主题，体现时代精神又不能流于表面，如此才能真正走进现代人的内心，让人感受到深刻的艺术美感。

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.

白描技法在紫砂器装饰上的应用

许沈紫

(宜兴 214221)

摘要 白描艺术既是一门古老的艺术,又是一门年轻的艺术,说它古老,距今6 000多年前我国半坡型仰韶文化彩陶罐上,其鱼形的纹饰就是以白描的线绘就的,以后白描的技法代代相传,发展到今天多姿多彩的白描装饰;说它年轻,白描的装饰在今天大有作为。

关键词 白描艺术;古老;紫砂;装饰

白描是有我们中国特点的线描艺术,单用笔勾勒线条而不设或渲染水墨来描绘景物或其它物象的一种中国绘画形式。白描是中国画的训练方法之一,是训练国画造型能力的一个必需的过程,即用简单的线描绘物象的轮廓。它的用线,因不同的作者而有不同的表现形式,具有作者的个性化语言。

我国的白描艺术有着悠久的历史,《中国绘画史图录》有两幅魏晋时墓葬壁画“牧马图”、“牛耕图”。“牧马图”中,一人持鞭,六匹马在奔跑;“牛耕图”中,两牛拉犁,一人扶犁把,把耕地时向前行进的状态表现得惟妙惟肖。画中线条粗犷、线型飞动,人和动物的形态生动自然。唐代吴道子的“天王送子图”叙述了释迦出生的故事,人物形象生动,神采奕奕、衣带飘扬,笔法流畅自然,众多的人物都描绘得栩栩如生,白描艺术用到了山水、花鸟画的创作之中,出现众多的精品,有宋代赵佶的“芙蓉锦鸡图”,明代吕纪的“红杏白鹅图”,清代任伯年的“牵牛立鸽图”等,精彩纷呈、赏心悦目。

以白描技法作为紫砂装饰的大师首推近代的任淦庭,他用白描技法所制作的松、竹、梅、小鸟、仙鹤、鸡、马等形态都以线勾勒,皆精准生动,说明他的白描技法非同一般,他的代表作“深秋读书图”刻在一三尺的花盆上,画面左方为一竹林,中下方为一硕大的平石,平石后一老者坐着观书,老者的右方有两位立着的童子,一童子手中捧着一本书,另一童子在旁也侧着身向书观望,再往右是竖立的大石,石后长出一丛芭蕉,这幅画表达的是知识的重要性,读书是掌握知识的重要途径。任淦庭出身于书香世家,虽家道中落,但好学的风气却代代相传,他创作“深秋读书图”时注入了自己的真情实感,刻竹、石、芭蕉时用了白描技法18描中的钉头描,起收刀痕清晰,起刀轻盈、收刀厚重。所刻人物面部的眼、鼻、耳、口皆用刀极简,不论老人和童子皆神情专注,把读书的气氛描述得跃

然“纸”上。

“天际人体壶”(见图1)是把一女人体刻在“天际壶”上,“天际壶”状如“井栏”,壶面平整,适宜于书画陶刻,壶面上刻的少女



图1 天际人体壶

用线极简、难度极大,她背朝观者侧卧,一手支撑在颈后,使头抬起向左侧观望,另一手自然地落于身前;上背部除轮廓线外形成大块的空白,下背中部一刀轻转,就把人的动态刻绘出来;丰润的臀部只用四、五刀就把它刻就;腿部是三条长曲线,稍有粗细的起伏,脚掌的表达也只有寥寥的几刀;身下的被单纹则下刀恣肆,看似凌乱,实则有序,衬托人物的用刀精练、精准。“天际人体壶”的陶刻传承了宋代的画风,宋代的简笔山水中出现马远和夏圭两位画家,他们喜用三角形构图的方法,把画面安排在一角或半边的位置,有“马一角”和“夏半边”之称,他们的画中大多有大块的空白,给人以遐想的空间。“天际人体壶”的构图也是这样,头部的部分为“一角”,身体的部分为“半边”,画中的少女支撑着后颈,目光注视在前方,似乎在作什么思考,有如罗丹的雕塑“思想者”。愿壶上美丽的少女带给我们美好的想象空间,把我们的思想引入到对美好事物的向往中去。

简约的人体画,画得最好的当推我国近代的大画家常玉。1919年常玉以勤工俭学的方式前往巴黎,与徐悲鸿、林风眠交好。他在艺术上坚持我行我素,追求大起大落的画风,一生默默无闻。而今,西方公认他为世界级的绘画大家,被誉为“中国的马蒂斯”。2019年他的晚年力作“曲腿裸女”在香港苏富比秋拍的成交价为1.98亿港元,“曲腿裸女”是中国的白描与西方的人体相结合的产物,它的奇特造型以最大胆、最粗犷、最热烈、最出人意料的线条,夸张地画了裸

中国将军：豪杰而柔情

——浅谈紫砂“将军壶”的造型设计和文化形象

宗超

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶在各类茶器中最为知名，这是因为紫砂壶有别于其它茶器的批量复制生产，它主要以手工成型为主，既在造型上表现出多样性，同时更是蕴含着作者个人的思想情怀和文化底蕴，每一把紫砂壶都是经过精心设计与制作完成的，独具人文情怀，它与茶文化“静、清、正、和”的属性相辅相成，又具有自己独特的文化内容，在那优越的实用性和观赏性下更具有让人神往的内涵。本文以紫砂作品“将军壶”为例，浅谈其造型设计和文化寓意。

关键词 紫砂壶；将军壶；造型设计；文化寓意

宜兴紫砂壶历经几百年的发展历经兴衰，如今整个行业呈现着欣欣向荣的景象，在中国艺术文化之林独树一帜。宜兴紫砂壶最大的特点是朴素，它由原矿紫砂泥制成，其材质暗哑没有贼光，暗蕴精光，它具有独特的双气孔结构，透气不透水，久用而越显温润之感，其古朴纯厚的特点与中国的文人气质十分相近。中国人爱好喝茶，各种茶具便随之而生，紫砂壶在各类茶器中最为知名，这是因为紫砂壶有别于其它茶器的批量复制生产，它主要以手工成型为主，既在造型上表现出多样性，同时更是蕴含着作者个人的思想情怀和文化底蕴，每一把紫砂壶都是经过精心设计与制作完成的，独具人文情怀，它与茶文化“静、清、正、和”的属性相辅相成，又具有自己独特的文化内容，在那优越的实用性和观赏性下，更具有让人神往的内涵。

1 紫砂作品“将军壶”的造型设计

紫砂壶既是实用品，又是艺术类收藏品，陈设于家中大堂、书房，可为家庭居室争辉，增加主人家的格调。因此，紫砂壶若要上升到艺术类的高度，其造型设计就尤为重要。一壶如一人，紫砂壶的造型设计就如同人的形体外貌，只有搭配和谐、体型周正，才能给人以落落大方的气质感，才能在一众紫砂壶中脱颖而出。一般而言，紫砂壶的造型来源大概有以下几种：一是完全依照传统经典器型制作而成；二是在经典器型的基础上进行改制，需要结合传统与现代审美，融入自身的理解；三是完全由作者个人创新设计，或根据历史上的器物，或根据大自然的花鸟虫鱼，或根据现实生活中的感触。紫砂作品“将军壶”（见图1）是根据历史上的器物制作而成，罐是中国陶瓷艺术的一种形式，将军罐是明清时期罐器之一，因宝珠顶盖形似将军盔帽而得名，初见于明代嘉靖、万历朝，距

今约有五百年的历史。

器型几经变化，至清代顺治时基本定型。

一直到清康熙时期，将军罐才迎来“春天”，

在社会上流传甚广，深受人们喜爱。紫砂

作品“将军壶”根据

将军罐的形态设计而成，其罐身为直口、丰肩、敛腹，整个壶身饱满厚重、端庄而挺拔，独具威严感；其壶底为平足，稳定地立于壶身，十分大气；流、把相辅相成，壶流转折有度，根部至流部线条流畅、一气呵成；壶盖为压盖，与壶口贴合紧密、通转流畅，唇口相依，具有层次感；壶钮造型如同宝珠，如同将军戴的头盔。在泥料上，此壶选用优质原矿朱泥制成，细腻的泥料中调以粗砂，厚重的颗粒感中和了朱泥的红润娟秀，平添几分粗犷之感，以朱泥制壶营造吉祥、正气的氛围感，以粗砂调砂平添粗犷大气的气质，符合将军的形象，真可谓豪杰而又柔情。纵观整壶，像极了一位身着铠甲即将出征的将军，城门一别众人，一手握剑，一手牵缰绳，浩浩荡荡地远赴边疆，将军威武神勇的形象透过器物的形状传达给每个人。

2 紫砂作品“将军壶”的文化寓意

将军罐历史悠久，其形体高大，各朝其形略有不同。明末清初，因将军罐的外形高大挺拔、丰硕潇洒，器物的外壁又可以用青花、五彩等多种手法修饰，逐渐得到人们的认可与喜爱，被人们摆在家中观赏陈列。到了清代后期至民国年间，将军罐得到大量生产，并且发展出了其它器型，花形与描绘内容也多种多样，经常是女儿出嫁时的必备之物。古之大户家中摆件必



图1 将军壶

论紫砂壶“一言九鼎”的设计美学

潘俊

(宜兴 214221)

摘要 “人间珠玉安足取，岂如阳羡溪头一丸土”，这是人们对紫砂壶由衷的赞美，无论是平民百姓还是高雅人士，都能找到一把适合自己的紫砂壶，与之相依相伴，在朝夕相处中建立深厚的情谊。本文以紫砂壶“一言九鼎”为例，浅谈其造型设计和文化寓意。

关键词 紫砂壶；一言九鼎；造型设计；文化寓意

明代周高起在《阳羡茗壶系》中提到：“金沙寺僧，久而逸其名矣。闻之云家：僧闲静有致，习与缸翁者处，抟其细土，加以澄练，捏筑为胎，规而圆之……附穴烧成，人遂传用”，这是对紫砂壶最早的记载，因此，人们预测紫砂壶最初是起源于北宋。从北宋至今，紫砂壶已有几百年的历史，从最早开始制壶的金沙寺僧到如今，期间出现了无数的制壶高手，如明代时大彬、徐友泉，清代陈鸣远、梅调鼎，近代蒋蓉、顾景舟等等，一代又一代的紫砂艺人经过接力式的传承，才使紫砂壶有了如今的繁荣气象。“人间珠玉安足取，岂如阳羡溪头一丸土”，这是人们对紫砂壶由衷的赞美，无论是平民百姓还是高雅人士，都能找到一把适合自己的紫砂壶，与之相依相伴，在朝夕相处中建立深厚的情谊，这也是紫砂壶区别于其它茶具的特别之处。

1 紫砂壶“一言九鼎”的造型设计

紫砂壶的造型之多、形制之丰富，是其它任何传统工艺品都无法比拟的。紫砂壶在几百年的发展中，将传统美学与现代美学相结合，吸收了诗词书画等多种工艺美术形式，早已形成完善的造型艺术体系。紫砂壶的造型大致可分为几何形体、筋纹形体和自然形体三大类，这是历代艺人根据自然生活中的各种物象形态，在现实的基础上加以自己的想象创造出来的，体现了紫砂艺人们的智慧和文化。紫砂壶“一言九鼎”（见图1）为几何形体，此壶是典型的圆器，作品看似简单，实则无处不蕴含着设计美学。几何形体最大的特点便是简约质朴，它没有筋纹器的繁复生动，也没有花器的惟妙惟肖，但它的制作难度却丝毫不逊于筋纹器和花器。几何形体中的圆器主要由不同方向和曲度的曲线构成，讲究珠圆玉润、比例协调、隽永耐看。细观此壶，其身筒扁圆、饱满却不



图1 一言九鼎壶

笨重，壶身装饰以圈线，增加了作品的层次感；三个鼎足均匀分布于壶底，撑起壶身，更显庄重挺拔；长直流蓄势而出、十分有力，粗壮的根部渐过渡为细小的壶流，流口尖而不利、小巧有势、出水顺畅；圈把方圆相济，上饰以小圆，方便提拿，也提高了装饰性，为主旨的呈现作铺垫，别有用意；圆形壶盖微微穹起，弧度自然，与壶身恰到好处地相融，浑然一体；圈钮造型小巧可爱、别具一格，与流、把设计相互呼应。整体观之，作品造型可谓恰如其分地与“一言九鼎”四字相合，首先圈钮为“口”，代表“言”，壶身的圈线抽象观之，也增加了对“言”字的联想；其次，整个身筒横向观之，其流、把的结构恰到好处地体现了“九”字；最后，壶足为鼎，相连之正是“一言九鼎”之意。此壶通过几何符号的运用组合成“一言九鼎”，足见设计得别具一格以及汉字的结构巧妙。在工艺上，作品虽不施釉色，但线条简明利落、处理干净，每一处装饰、过渡都交代得清清楚楚，各部位的比例配置也是协调匀称，整体器型圆而不重、稳而不笨、柔中寓刚，大有中国汉字的方圆、周正之感，此壶实乃匠心之作。

2 紫砂壶“一言九鼎”的文化寓意

古代传说，夏禹曾铸九只大鼎，象征九州（那时我国中原划分为九个州）。夏、商、周三代都把九鼎奉为极其贵重的传国之宝。《史记·平原君列传》载，战国末期，有一次秦军攻赵，赵都邯郸被围，形势危急。赵公子平原君赵胜往访楚国求援，楚王不肯派兵救助，平原君怎么说都没用，亏得平原君的一位随行人员毛遂仗剑上前，向楚王分析时局，指出利害关系，一下子说服了楚王，订立了两国联合抗秦的盟约。平原君回到赵国时，称赞毛遂道：“毛先生一至楚，而使赵重于九鼎大吕……”后来，人们便用一言九鼎表示人说话守信，能起决定作用。自古以来，“一言九鼎”被许多人视为座右铭。说到做到，并不一定需要豪言壮语，信守承诺的人往往被称为“真君子”，在

社会和家庭的威信都很高,也因此受到大家的尊重。说话算话是守信的一种态度,表明态度的事情就要一板一钉地落实,也许中间过程会遇到许多困难或麻烦,但绝不能中途放弃。诺不轻许,故我不负人;诺不轻信,故人不负我。中国是个文化渊源深厚的国家,“一言九鼎”自古流传,引导人们不轻易许诺,一旦许诺便要诚实守信,它不仅是一个古典故事,更是中国人做人的原则,在一代又一代的传承下成为中华民族的优秀品德。时至今日,说话守信仍然至关重要,影响着人们生活的方方面面,它影响个人的人际交往、工作业绩等等,影响一个企业的信誉、发展,甚至影响着一个国家在国际上的声名。紫砂壶“一言九鼎”将其意义融入作品中,在体现汉字美学的同时增加了作

品的意境,传承了传统文化,提醒我们不忘传统,要诚实守信、遵守诺言,共同营造我们和谐美好的生活环境。

3 结 语

紫砂壶源于生活又高于生活,一件优秀的紫砂壶作品不是简单的工艺叠加,也不是简单的求新、求异,而是在实用的基础上追求审美与文化的双赢。一件完美的作品必定是形、神、气、韵兼备,是艺术的自然抒发,能够陶冶人的性情,启迪人的心灵,表现出强烈的艺术感染力,让人过目不忘。

参 考 文 献

[1] 崔龙君.论紫砂壶“抱鼎”的造型特质和人文气息[J].江苏陶瓷,2020(6):80-81.

(上接第45页)

女的双腿,占据了大部分的画面,其余身体、手臂、乳房、头部则隐约可见,这种画面出于作者天马行空式的突发奇想,与一般的人体没有任何的共同点。画家以张扬的个性,不与它人相同的创作方法,独到的观察能力创作自己的作品,以中国的风格震惊了世界。

白描艺术既是一门古老的艺术,又是一门年轻的艺术。说他古老,距今6000多年前我国半坡型仰韶文化彩陶罐上,其鱼形的纹饰就是以白描的线绘就的。

以后白描的技法代代相传,发展到今天的多姿多彩的白描装饰;说它年轻,白描的装饰在今天大有作为。如刻一幅白描“牡丹”,以它“富贵花”的寓意可以反映出当前全民奔小康的时代风貌,只要我们在生活中不断发现祖国新的面貌、家乡新的变化,都可以用白描的技法来描绘它们,白描在紫砂上的装饰是大有作为的。

(上接第46页)

有将军罐,或置于厅堂,或设于博古架,为富贵显赫之象征。清至民国更时兴以将军罐作为婚礼嫁妆所必备之物,可置存珍藏之物,将军罐价值之高、历史之久,可见一斑。明末将军罐器型较为矮、拙,清康熙时期最为美观,罐体浑圆、展肩提腹、长颈优美、收紧圈足,挺拔向上、气魄宏伟,远观之真如将军征战沙场般英姿骁勇,有气定神闲、运筹帷幄之态。至于将军的柔情,又能通过壶身泥料的红润细腻来体现。远离故土,不能与亲人相守,心中无限的愁思正如斑驳曲折、相互缠绕的火痕,是将军内心最真挚的情感体现。以前,有的人把将军罐看作是荣誉的象征,他们常说将军罐是古代皇帝奖赏给战场上有功的将士,是古代军人至高无上的荣誉。还有一种说法讲到:将军罐是专供将军级人物使用的一种瓷器,古代的将军家里都用这种瓷器来装东西,一种是关于精神层面的褒奖与激励,一种是物质层面的使用,两种说法放到一起刚好充实

和提升了将军罐的意义与价值。紫砂作品“将军壶”将瓷器器型创新设计成紫砂壶的器型,既是对传统优秀艺术形式的传承,也表达了内心对历史上如卫青、霍去病等为国家征战沙场的将军们的景仰之情。

3 结 语

宜兴紫砂壶集实用、美丽与文化精神于一体,它是中华文化的传承,是文明的延续,它体现着中国人雅致的生活方式,体现着中国人返璞归真的文人情怀。正如知名作家林语堂说:“中国人只要有一把茶壶,走到哪里都是快乐的”,可见紫砂壶与中国人是相生相惜的,它也唯有诞生在中国,才能走过这几百年的历史,逐渐变得脱俗优雅,成为独树一帜的文化载体。

参 考 文 献

[1] 江丽.简论“古韵壶”造型艺术与文化内涵[J].江苏陶瓷,2013(5):38,43.

不忘初心，砥砺前行

——浅谈紫砂套组“鑫之源”的创作设计

田旭骄

(宜兴 214221)

摘要 中国茶文化以“正、清、静、和”四字为核心，紫砂壶作为茶叶的载体，有“茶具之王”的美称，其古朴静雅、灵秀天生的气质与茶文化相契合，在与茶文化相生相息的同时，发展出了独一无二的紫砂文化，在世界文化艺术之林绽放熠熠光辉。紫砂壶具有悠久的历史，自然有传统的、古朴的味道，但是随着时代的发展，人们的审美、生活习惯等各方面发生改变，如何让其造型既保持实用性，又能契合现代人的审美和习惯是每一位紫砂从业者必须思考的问题，在与时俱进、不断创新的同时，也要保持其传统元素，才能不失其中国韵味。本文以紫砂套组作品“鑫之源”为例，浅谈其造型设计和文化意境。

关键词 紫砂壶；鑫之源；造型设计；文化意境

古人云：书中自有颜如玉，书中自有黄金屋。书如此，紫砂壶也是如此。紫砂壶经历了几百年的发展，已经不止是实用器，在爱壶人眼中，它像书一样有着取之不尽的值得人品味的深意，紫砂壶在历代文人雅士和从业艺人的通力合作下，汲取东西方文化，汲取传统和现代美学，成为集多种文化艺术形式于一体的艺术品。紫砂壶具有优越的实用性，能最大程度地保持茶叶的色香味，不仅如此，其造型古朴雅致，能满足人们多样化的审美，也能给人以极大的泡茶体验感，优质的泥料经过茶水的滋润和岁月的沉淀能表现出温润如玉的质感，情趣十足。中国人爱好喝茶，在不同的时代，不同的茶器应运而生，发展至今已经在日常实践和社会活动中衍生出深厚的茶文化，茶文化以“正、清、静、和”四字为核心，紫砂壶作为茶叶的载体，有“茶具之王”的美称，其古朴静雅、灵秀天生的气质与茶文化相契合，在与茶文化相生相息的同时发展出了独一无二的紫砂文化，在世界文化艺术之林绽放熠熠光辉。

1 紫砂作品“鑫之源”的造型设计

在几百年的发展，紫砂壶已经发展出多种多样的造型，有简洁质朴的光器，有形象生动的花器，有极具设计感和形式感的筋纹器，每把壶都有独一无二的韵致和神采。一壶如一人，正如同人的体形对气质的影响，紫砂壶的造型设计也是体现其气质和神韵的基础，因此，其造型设计至关重要。紫砂壶具有悠久的历史，自然有传统的、古朴的味道，但是随着时代的发展，人们的审美、生活习惯等各方面发生改变，如何让其造型既保持实用性，又能契合现代人的审美

和习惯是每一位紫砂从业者必须思考的问题，在与时俱进、不断创新的同时，也要保持其传统元素，才能不失其中国韵味。紫砂



图1 鑫之源套组

套组“鑫之源”（见图1）是典型的光器作品，此套组由一把壶和两个茶杯组成，其器型简单质朴，壶身留有很大的装饰余地，在光器造型的基础上选用了纹理装饰的技巧来凸显主题，整个套组元素运用和谐来表现作品的形式美。作品身筒呈扁圆形，圆融饱满，流畅柔和的线条勾勒整壶，具有一定的张力，身筒骨肉亭匀，虽饱满敦厚却不显笨重，端庄大气又不失挺拔，气势十足；壶盖为截盖形式，与壶口浑然融合一体，通转流畅；壶钮为圆珠钮，造型饱满，如同一颗闪耀的明珠，散发着光辉和力量；壶流为短直流，与壶身衔接一体，暗接形式，接口自然无痕；圈把为耳形，壶把上承有力、自然下垂，垂耳小巧灵秀，流、把相辅相成，既有挺拔的气势又有灵秀之感；壶身饰有肌理状疤痕，给人以粗糙斑驳之感。整壶造型意味着无数人万众一心的努力积累了如今的财富、如今的美好生活，创作财富的过程经历了很多艰辛、很多坎坷。壶流的前面摆放着两只小杯，小杯下托有杯承，造型古朴大气，壶流仿若向前面小杯缓缓注水，如果是大壶是一代又一代创造财富的前人，那么小杯就是传承者、是后人，前人的开创为后人积下福报，后人得以享受“甘泉”、享受财富，小杯底下的杯承也意味

大喜大吉 是壶是福

——浅谈紫砂“禧壶”的艺术创作

沈 杨

(宜兴 214221)

摘 要 传统文化源远流长,中国汉字更是中华文明的象征,一个“禧”字充满了劳动人民对美好生活的向往与寄托,又是一个文化的符号,紫砂“禧壶”的创作借助“宫灯”的形体,既有文化意义,又有艺术设计,也包含自己对紫砂手工技艺的传承与创新,因此这件“禧壶”的艺术创作是内心想法与手工技艺的完美结合。

关键词 紫砂设计;紫砂造型;传承与创新

任何一件紫砂壶的创作都不是凭空捏造的,一般或是源于薪火相传的传统经典器型,或是源于生活中的某一种器物,或是源于手艺人某种意识,通过创作塑造的紫砂壶,总有一定的物象基础和艺术构思。作品“禧壶”(见图1)就是源于传统文化中汉字“禧”的美好寓意,并借鉴宫廷大红灯笼而创作的一件方形提梁壶,现从“禧壶”的意识形态、造型设计、工艺制作等方面进行讨论。



图1 禧壶

1 “禧壶”的意识形态

“禧壶”的意识形态与其说是创作思路,不如说是整件作品的创作“思想”的集合。在“禧壶”开始创作的时候,其实是在准备“景舟杯”全手工比赛,怎样在这样的比赛中能与众不同,是用传统的老款式还是根据老款壶型变革并再次创作,是很难抉择的,当时想到了一个词“千禧龙年”、“恭贺新禧”,就觉得这个“禧”字很特别,于是就开始想这个“禧”是个字,怎样把这个“禧”字表达在紫砂壶上,或者运用这个字进行构思,所以说“意识形态”就是思考的过程并且能最终形成的构想。

禧,据我国流传至今最早的一部字典汉代许慎编的《说文解字》解释,“禧,礼吉也。”也就是说,迎接2000年是一个大喜大吉、千载难逢的大年。而《辞海》则说:“禧,福也,吉也。”也有我们常常提到的“恭贺新禧”,对于新的一年最美好的期盼与期望,所以就定下来要做个“禧壶”,所以意识中就围绕这个“禧”字来进行构思。但是这个字很难通过字的本身进行创作,那就根据“禧”的意思寻找合适的形

体来表达这个“禧”的思想内涵,也就是说通过“实物”形态来表现“意识”的存在,这就需要造型设计并赋予“禧壶”意识内涵。

2 “禧壶”的造型设计

“禧壶”的意识形态确定好后,就来进行“禧壶”的造型设计,最终选择了具有代表性的传统六方形“宫灯”的造型。“宫灯”作为中国传统文化的一个“文化符号”,是存在久远的手工制作技艺品,并广泛运用在宫灯节日庆典、喜事、正事的喜庆场合,同样在寺庙、道观、传统建筑、现代日常百姓节日庆典之中,表达一种喜庆祥和、福气盈门、新年恭贺新禧的生活美好寄托,也恰好符合了“禧”字本身的寓意和内涵。因此,“禧壶”的造型设计就选择了六方形的“宫灯”造型,并通过抽象与升华,最终确定了“禧壶”的六方形体。但还是觉得“宫灯”造型不够大气,不够方器的气势,于是又在设计图上多次修改加了提梁,提梁的增加其实增加了整件作品的难度,容易变形、容易断裂,但是考虑整件作品的壶嘴、壶钮、提梁的比例协调,最终方形折角提梁、六方宝珠壶钮、三弯方形壶流三者之间相互呼应、协调统一,而提梁的两个折角更是考虑整件作品的艺术美感和文化的中庸思想而成,在“禧壶”壶底增加六方圈足,既显得稳重,又增添了艺术的美感。

因此,整件“禧壶”的造型设计还是综合考虑的,并根据意识形态的构思最终确定了其造型。

3 “禧壶”的工艺制作

作品内涵构思及造型最终确定后,就根据传统方器的拍打泥片、裁泥片、拼接镶接成型来完成这件作品。在传统方器的创作过程中,就是按部就班的工艺制作,拍打泥片是将准备好的紫砂泥拍成厚薄均匀的泥片,并根据测绘好的紫砂壶大小进行泥片的裁剪,

然后将脂泥准备好,一片一片地进行镶接;壶嘴也是方形的,壶钮要先做成圆的,然后进行剪裁并处理成六方的形体,壶钮的造型就是整个壶身的缩小版;壶底的六方足相对来说还是很好做的,最终需要“准片”来规整一下;难度最大的还是提梁,跨度比较大、还要六方形,其实还要在拐角处处理成折角,这个折角制作成了如意角,这样更能体现吉祥、如意、福气的意思。

因此,真正传统意义上的方器制作是需要做好充分准备,并且能驾驭高难度的手工制作技艺。

4 结 语

艺无止境,在以后的创作过程中要不断寻求中国

传统文化的根,不断汲取传统文化的思想灵感,不断借鉴传统文化艺术中的意识内涵与物象形态,并运用到自己的创作设计中来。“禧壶”的创作是我紫砂壶创作中的一次挑战,我也会继续坚持这种思路与创意,做个“有心人”,只有这样,紫砂壶方器的创作才能承前启后、继往开来,才能创作出更多的好作品。

参 考 文 献

- [1] 杨永善.陶瓷造型设计[M].沈阳:辽宁科学技术出版社.1991.
- [2] 车延高.创意经济与文化创意附加值[R].光明日报.2007-09-29.
- [3] 史俊棠,盛畔松.紫砂春秋[M].北京:文汇出版社.1991.

(上接第49页)

着上一辈的举力承托。杯承和小杯皆饰有粗糙斑驳的肌理,与壶身和谐呼应,这意味着国家的繁荣、家族的兴旺需要一代又一代人的接力,前人为后人种树、为后人造福,后人也需要自我反省、砥砺前行,为自己的后代积累财富,创造美好的明天。此套组选用优质原矿紫泥制成,紫泥厚重的成色独具质感,给人以幽静、庄重之感,让人心生敬畏之情,奠定了作品的基调。整套作品虽然简约却不简单,是用心良苦之作,造型虽然质朴,但每一处线条、每一个部分的架构都经过了深思熟虑,以简单的纹理装饰凸显主题,需要人细细品读、静心思考。

2 紫砂作品“鑫之源”的文化意境

艺术是时代的产物,任何一种艺术在社会中的地位都是意识形态,体现着不同时代下的生活环境、经济政治形态、人们的内心诉求,因此创作紫砂壶的过程绝不是简单的造型叠加、工艺运用,创作紫砂壶的过程是作者情怀和思想的自然流露,唯有将自己对于艺术的理解融入到作品中,才能使其拥有更高的艺术价值。因此,身为一名紫砂从业者,一定要提高自身文化底蕴和意识水平,关爱社会、把握时代,如此才能为作品赋予更多的文化内容,让自己的作品真正成为文化的载体、时代的缩影,成为具有传承价值的艺术品。现代社会物质丰富,但越来越多的人忘却了初心,物欲无限上升,无法满足,既不停地消耗着自己的钱财、消耗着社会的物质,自己的内心也始终感受不到快乐。紫砂作品“鑫之源”正是基于对这一社会人群的担忧而创作的,“鑫”代表财富,“鑫之源”是让人们忆起财富的来之不易。财富是一个人的福报,中华民族经过了几千年的发展,经过了无数的战争,

是前辈无数人的牺牲、无数人的奋斗才有了我们今天的和平,有了今天的繁荣盛世,正所谓“生于忧患,死于安乐”,我们在享受的同时也不能忘却前人的经验、历史的教训。自古“奢,败家;逸,败德”,我们要时刻警醒,不能让自己膨胀的物欲毁了好不容易得来的一切。我们不仅要有物质的财富,更要积累精神的财富,物质的财富是有限的,精神的财富是无限的。“由奢入俭难,由俭入奢易”,我们要有忧患意识,心中安稳就是财富。紫砂套组作品“鑫之源”融入了一定的纹理元素来装饰,以表现财富的得来历经坎坷,来体现“鑫之源”的主题,意义深刻。

3 结 语

古老的文化会带来古老的依恋,这也是紫砂壶的特点所在,紫砂壶悠久的历史、浓厚的中国韵味让无数中国人产生了文化认同,给人以温暖的人文情怀,走进每个中国人的心中。古老的民族文化需要一代又一代人的不断传承创新,一把优秀的紫砂壶既有紫砂艺人的手作情怀和个人情思,也渗透着它背后深厚的中华传统美学和文化底蕴,因此,我们在创作紫砂壶的时候,不仅要推陈出新,也要保持其传统的民族特点。紫砂壶既是实用器,也是工艺品,更是中国文化的名片,我们对紫砂壶的传承创新也是为中华文化的发展助力,让紫砂壶走出中国、走向世界,会让更多的人感受到中华文化的深厚底蕴。

参 考 文 献

- [1] 许时娟.不忘初心,返璞归真——论紫砂花器作品“白菜壶”的审美价值和文化价值[J].陶瓷科学与艺术,2021,55(11):107.

浅析青花釉里红彩瓷古今异同

张剑平

(景德镇昌江书画院, 景德镇 333000)

摘要 青花釉里红是元朝时期景德镇的重要釉下彩瓷之一,今天通常见到的青花瓷大多都是元、明、清这三个朝代,但其实早在唐朝时期青花瓷就已经出现了,只不过当时人们更爱使用青瓷和白瓷,青花瓷反而没能广泛普及。相比于唐朝出现的青花瓷,青花釉里红瓷器却出现在数百年之后的元末明初时期,这与釉里红这种工艺的高难度有关,釉里红这种工艺虽然和青花瓷的绘画方法同属釉下彩绘,但由于釉里红所使用的铜红釉料在烧成过程中呈色并不稳定,温度一旦掌握不够,釉里红的色彩就会迅速变化,因此制作难度比青花瓷更高,而使用这种技术的青花釉里红瓷器,烧制的难度只会有增无减。青花釉里红在元朝已经开始烧制,到清晚期烧制,近现代则又开始复烧,当代的青花釉里红与古代有相同也有不同。

关键词 青花釉里红;彩瓷;创新

1 青花与釉里红

青花瓷是大家耳熟能详的中国传统瓷器种类之一,以清新淡雅而著称。而釉里红瓷器是一种以铜为着色剂的瓷器,因烧制难度极高而产量稀少。我们通常见到的普通青花瓷,是用蓝色的釉料在坯胎上进行作色,施透明釉后在高温下烧制而成的一种瓷器,而现在我们所说的青花釉里红瓷器就是在传统的青花瓷基础上,增加一道铜红釉料在瓷器上绘制纹饰的工序,再放到高温窑炉内烧制而成。

2 釉里红烧制的难度

虽然我们今天通常见到的青花瓷大多都是元、明、清这三个朝代,但其实早在唐朝时期青花瓷就已经出现了,只不过当时人们更爱使用青瓷和白瓷,青花瓷反而没能广泛普及。相比于唐朝出现的青花瓷,青花釉里红瓷器却出现在数百年之后的元末明初时期。这与釉里红这种工艺的高难度有关,釉里红这种工艺虽然和青花瓷的绘画方法同属釉下彩绘,但由于釉里红所使用的铜红釉料在烧成过程中呈色并不稳定,温度一旦掌握不够,釉里红的色彩就会迅速变化,因此制作难度比青花瓷更高。

铜矿料在烧制时发色很难控制,烧成难度如此之高的青花釉里红瓷器在明朝中期后曾一度消失,直到清朝的康熙年间才再次出现。但也正因为这种制作工艺的困难,青花釉里红瓷器在民间的窑厂是不会烧制的。康熙时期釉里红的烧制得到了恢复,取得了仅次于青花瓷器的卓越成就,基本上能掌握高温釉下铜红材料的发色效果,釉里红发色比明代有所提高,且呈色稳定、鲜艳明丽、纹饰精致、线条细腻清晰,与青

花配合浓淡相宜、和谐悦目。元代釉里红的出现使中国绘画技术与工艺制造结合的日益成熟,将彩瓷发展到了一个新的阶段,釉里红不是简单的红色,是指用铜的氧化物为着色剂配置的彩料,先在坯体上用这个材料描绘纹样,再盖上一层青白釉,入窑高温还原焰气氛,铜的性质有所改变,呈现出娇而不艳、沉稳浓郁的红色。

3 青花与釉里红的结合

青花瓷出现于唐代,釉里红则是元代的新品种。以氧化钴和氧化铜在白色瓷坯上绘彩,施高温釉后在窑炉中以1280℃的还原焰烧造而成,表面呈现蓝、白、红相间花纹的瓷器就是青花釉里红瓷器。这一新的釉下彩品种的出现,是元代瓷器生产技术进步的重要标志。

青花釉里红这种瓷器,由青花和釉里红两种绘画技艺相结合而烧制出来,既有青花瓷本身的恬淡优雅,又有釉里红的浑厚壮丽,它不但色彩丰富,还能绘制出各种多样的图案,因此它的可观赏性和艺术魅力相比于青花瓷和釉里红这两种瓷器会更高。

4 当代陶瓷艺术中的青花釉里红作品

图1这只冬瓜形状花瓶以青花加釉里红撞色的方式,呈现出日本老器风味的质感,底釉清雅,选用了老泥为原料,高温烧制后的胎体呈现略有灰度的青白色,温厚有古意。花瓶底部用釉里红手绘了松树的枝干和松针,既有小写意技法,皴擦出松树枝干的苍劲,松枝上站立三只青花描绘的丹顶鹤,使得画面很有生命气息,姿态灵巧、浓淡有层次、撞色对比有古意,寓意松鹤延年的吉祥。釉里红的烧制对温度的把控要



图 1



图 2

求比青花更高，温度过高则釉里红易发散，过低则釉里红易发黑，这也是为什么青花常见，而釉里红不常见的原因。越是简单的器物往往越耐看，器型仿古，却有着当代的时尚，曲线柔和有度，活泼灵巧的三只丹顶鹤是点睛之笔，器型在流线和釉色的衬托下也愈发柔和温雅，让人爱不释手。

图 2 作品则是大面积采用青花描绘，画面中心是两只鸡，一公一母行走在庭院下，具有浓郁的生活气息，整件作品青花描绘，只有公鸡、母鸡的鸡冠采用釉里红绘制，具有点睛之笔的效果，也表达了作者惜红如金之情，也是致敬古人惜墨如金的品质。

5 总 结

青花釉里红自从元朝创烧以来，一直成为陶瓷艺术的重要部分，深得人们的喜爱。陶瓷艺术家们也在不断地运用釉里红创造一件件优秀的作品，这种创造精神延续至今。当代的陶瓷艺术家们在传承釉里红优秀的工艺同时并加以升华，让青花釉里红在当代展现出新兴的活力。

参 考 文 献

- [1] 涂国生. 青花釉里红《福娃》系列二 [J]. 陶瓷科学与艺术, 2020(7):F0002.
- [2] 涂国生. 青花釉里红《大吉大荔》[J]. 陶瓷科学与艺术, 2020(12):35.
- [3] 胡英姿. 青花釉里红的独特魅力 [J]. 陶瓷研究, 2013(A01):53.
- [4] 李东明. 青花釉里红山水瓷画特色与内涵解析 [J]. 景德镇陶瓷, 2011(4):I0166-I0167.
- [5] 江力. 青花釉里红花鸟创作之美 [J]. 景德镇陶瓷, 2011(6):I0190-I0191.
- [6] 涂国生. 青花釉里红《繁花似锦》[J]. 陶瓷科学与艺术, 2020(11):F0003.

Similarities and differences between ancient and modern blue and white underglaze red colored porcelain

Zhang Jianping

(Jingdezhen Changjiang painting and Calligraphy Academy, Jingdezhen 333000)

Abstract blue and white underglaze red is one of the important underglaze colored porcelain in Jingdezhen during the Yuan Dynasty. Most of the blue and white porcelain commonly seen today are yuan, Ming and Qing Dynasties, but in fact, blue and white porcelain had appeared as early as the Tang Dynasty, but people preferred to use blue and white porcelain at that time, but blue and white porcelain was not widely popularized. Compared with the blue and white porcelain in the Tang Dynasty, the blue and white underglaze red porcelain appeared in the late Yuan and early Ming Dynasties hundreds of years later. This is related to the difficulty of underglaze red. Although the process of underglaze red belongs to underglaze painting as the painting method of blue and white porcelain, the color of copper red glaze used in underglaze red is not stable in the firing process. Once the temperature is not mastered enough, the color of underglaze red will change rapidly. Therefore, the manufacturing difficulty is higher than that of blue and white porcelain, and the firing difficulty of blue and white underglaze red porcelain using this technology will only increase. Blue and white underglaze red was fired in the Yuan Dynasty, calcined in the late Qing Dynasty, and re fired in modern times. Contemporary blue and white underglaze red is the same as and different from ancient times.

Key words blue and white underglaze red; painted porcelain; innovate

“圆”在雕塑中的语言

高劭玲

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘要 古今中外,一件雕塑作品不论以何种形式呈现,说到底都是一个造型问题。这里说的“造型”不单单是“形体”这么简单,无论是具象雕塑还是抽象雕塑都承载着相应的内容。人们可以从不同的作品中得到不同的感受,这种感受就是由“雕塑的语言”来传达的。从古到今,运用“圆”在创作中的艺术作品不胜枚举,雕塑作为一种艺术形式,“圆”的精神被承载和体现。

关键词 圆;雕塑;雕塑语言

0 前言

圆形作为一个古老的自然形状,在人们心目中地位很高。说起圆形图式,往往最先想到自然界中的形状,日月星辰、山川涟漪。早在两河文明的影响下,西方受此启发创造了宇宙圆形图式,凭着理性探索的精神,在宇宙图式的基础上又衍生出了占星术、炼金术等系统,这些都是同心圆结构的,西方经常用圆形的图式作为塑造造型的视觉手段。

1 雕塑形体中的圆

喜爱、欣赏圆态事物是人类社会普遍存在的现象,“圆美”也可视为形式美的一条具体规律。圆之道融入人生、艺术、思维的方方面面,先民在“观物取象”的过程中感受圆态、体会圆道。一些丰满体态的人体雕塑,外部造型大多也是使用流畅的曲线,总是给人圆润、饱满、稳定的视觉感受。一些艺术家在夸张地追求体积极致的时候,同时把优美与壮美等美感和谐地融合在“丰满”的形象当中。如吕品昌教授的雕塑作品“福娃”,作品形象给人感觉圆润、富足,人物的表情与体态都在述说着喜庆与欢乐。人物造型的外型线都是由曲线构成的,根据人体肌肉躯干的结构一节一节,如莲藕一般生动形象。人物像是从内部充气般鼓起,在坚硬的材质下,造型仿佛富有弹性,是柔软的、有温度的。尽管这件作品表现的是“圆润”的体态,形体事实的夸张贯穿整个人物形象,但他整体仍然严格遵循了人体的结构,肌肉骨骼的位置准确。动态姿势是普通坐姿的捧腹大笑,圆厚的手掌放在肚皮上,脚丫非常巧妙地翘了一点,因为肥胖脂肪堆积而无法碰到地面的形态更是让人觉得丰满感倍增,抑或是抓住笑的后仰时的状态而翘了脚都十分生动形象。这件作品将“圆”的圆润感、曲线感,还有“圆”的完满、安心在人物造型上、表情上都淋漓尽致地展现出来了。

2 雕塑体量中的圆

一般说到体量,不单单是指雕塑的体积大小。体量语言是指雕塑的张力,这里虽然也隐含着雕塑的尺寸问题,却不是唯一的标准。影响雕塑张力的其实关乎形体具有的力量感、压迫感、速度感等,是这些形态方面的夸张变化使得雕塑更具有艺术魅力。小的体积总是给人灵巧、轻松、可爱、密集的感觉,而大的体积总是给人雄伟、沉重、震撼、有压迫力。

以丰满女性人体为题材的雕塑家许鸿飞,在“绝对圆”的作品中,主体只有一个女人蜷缩充斥在一个球体里,或者说将女人形象夸张丰腴至一个饱和的球形空间中,体量虽感觉拥挤却姿态惬意。球体是相同表面积里体积最大的立体形。作者没有配置太多枝节,整个雕塑的造形直接、简练和朴实,他将人体的形态变得更抽象,将肥胖感的圆滑与温润更鲜明地表达出来,让观众的目光只集中于雕塑的本质与线条。东方人对“圆满”这个概念十分重视,不但是象征了“面面俱圆”的处世之道,还有对于宇宙万物“生生不息”的寄想。这件作品尺寸较小时,让人感觉形体夸张圆润可爱,放大到人半身高时,作品体积的改变使观众顿时感到重量感与稳定感。圆形本身对周围空间有很强的占有欲,视觉感中心集中,视觉重心完完全全被抓在了球体里面。因此,如此健壮的人体即使蜷缩在一个狭小的空间里,仍旧让人感到她是有力量的,是不可忽视的。

圆形给人的感觉是完满的、饱和的、没有欠缺的,这样的感觉在空间中极具视觉占有有力。与其它几何图形相比,圆形虽然抓人眼球具有压迫力,却也因没有棱角显得温和可爱,不像矩形给人严肃锋利、分割空间的感觉。在雕塑这样的空间艺术中,体量的张力与周围环境的氛围一强一弱、对比强烈,让人无法忽视。

3 雕塑空间中的圆

雕塑作为一种空间艺术,必须存在于空间当中。太阳崇拜曾存在于各地的原始部落中,一则太阳普照大地,给万物以生机;再者,太阳本身为圆形,连看见太阳的眼珠也是圆的,由此人类塑造出最早的神便是太阳神。原始信仰中人们对太阳的膜拜使圆也成为太阳的代码,总结这种经验,在艺术的传播中,这种圆形造型被大量再创造、再使用。

当代艺术家奥拉维尔·埃利亚松的作品“气象计划”,将硕大的半圆形灯光装置处在空间模型中,由镜子反射出另一半构成一个完整的圆,独特的灯光滤镜让人如梦似幻,空气中的人造薄雾让人仿佛置身梦境,充满梦幻感。幻境与真实相结合的虚拟沉浸式艺术装置体验,在“红日”之下有人驻足、有人沉思……这是夕阳?又或是清晨还未完全升起的初阳?那一层层“薄雾”是昨夜寒气蒸发导致的水汽,还是夕阳下大气反射出的一层迷离。在这件作品里,作者用一个半圆形的发光“圆”与镜面打造了一个新的空间环境。圆形被艺术家赋予了新的含义,它作为一个意象存在于观众的思维里,观众在这巨大的“红日”之下所思、所想,所感受到的一切都是这件作品对观者心中原始的本能一点唤起,在室内巨大的“夕阳”和镜面天花板下,人们的情绪和动作开始发生微妙的变化,观众们不经久久驻足,躺下、拥抱甚至舞蹈,为这“自然”的力量所倾倒,太阳的照耀使生命的姿态被看见,让它有了意义。

被艺术家创造出的雕塑作品存在于空间之中,当观众走入展厅,雕塑本身给予了周围环境氛围感,圆形本身在人们心中有原始信仰的图腾观念,更容易唤起人们心中原始的感受,将空间的氛围再一次放大,使人沉浸。

4 雕塑材质之圆

材质是雕塑艺术中很重要的一环,它作为一种媒介将艺术家心中的幻象变为现实世界中的实体。不同的材料会让人产生不同的心理效应,这不同的心理感

受正是雕塑的材料语言想要表达的不同声音。

“圆”给人感觉是完满的、光滑的、流畅的,使人感觉舒适与放松。安尼施·卡普尔的作品“大树与眼”由76个抛光钢制球体叠成,造型简洁却不简单,近在咫尺又“在别处”。一个个钢制球体层层往上叠加,像在“生长”,钢面材料反射周围的场景如同“凝视”。光滑的金属配上抽象、曲线的造型,表现一种和谐、滑爽、细腻的观感与趣味,其曲线造型加上富有表现力的形式语言凝结成诗般的意境,构成音乐般的旋律,给人一种心旷神怡的精神享受。雕塑语言陈述出来的内容包括雕塑的主题,作品周围的场景都被反射到钢制圆球上,观众在观看这件雕塑作品时也在被“观看”。作者将“眼”符号化为圆球体,在材料上选择了能映照周围景物的钢制,更体现出“视觉”、“观看”的概念。作品整体外形像一支粗壮的树干,几乎周围场景的每个角度都被反射在作品上,球体在空间里“肆意生长”,如同一棵有生命力的大树。

圆形是一种普遍的几何图形,它也带有一些抽象性,“循环往复、无处不在、无边无际”,这些带有宗教意味的词语也是人类文化给圆形图案赋予的意义。“圆”给人原始的意象让人无法抗拒,不同的材质体现不同的意义,产生不同的想象力,科学地运用材质将增强雕塑语言的艺术感染力。

5 小结

“圆”不仅有优美的形态,还有深厚的审美内涵,通过雕塑的语言,以意象的感召力和美的震撼力展现经久不衰的艺术精神。

参考文献

- [1] 李云慧.对雕塑材质语言运用的思考[J].大舞台,2011(12):121.
- [2] 王青.点、线、面在雕塑语言中的发展与运用[D].河北师范大学,2011.
- [3] 熊晓丽.溯“圆”寻本—圆形造型艺术研究[D].陕西师范大学,2014.

The language of “circle” in sculpture

Gao Jiuling

(Jingdezhen Ceramic University, Jingdezhen333403)

Abstract A sculpture, no matter what form it is presented at all times, at home and abroad, is in the final analysis a modeling problem. The “modeling” mentioned here is not just “form”. Both concrete sculpture and abstract sculpture carry the corresponding content. People can get different feelings from different works. This feeling is conveyed by the “language of sculpture”. From ancient times to the present, there are countless works of art using “circle” in creation. Sculpture, as an art form, carries and embodies the spirit of “circle”.

Key words circle; sculpture; language of sculpture

从烧制工艺中探寻建盏的魅力

陈国辉

(南平市建阳区盏人之家建盏陶瓷工作室, 福建南平 354200)

摘要 建盏是我国的国家地理标志产品, 诞生至今已有一千四百余年, 为陶瓷器的一种, 主要用于饮茶、品茶、斗茶, 不同于青瓷、白瓷莹亮通透的美感, 建盏以黑为贵, 成品受烧制因素影响较大, 在烧制过程中, 温度、空气流通、湿度、燃烧物等因素的差异, 即便是同一个批次的建盏也会形成迥然不同的色彩与纹理, 而正是这样无法把控的特质成为了千百年来建盏令人着迷的主要原因。

关键词 烧制工艺; 建盏; 建盏文化

我国是茶叶的原产国, 伴随着茶文化的兴盛, 盛茶、品茶的器具文化也随之诞生, 深受群众的追捧, 建盏文化就是其中之一。在我国历史上, 建盏文化于宋代达到鼎盛, 彼时国泰民安, 艺术文化发展迅猛, 且建盏以黑为贵, 而宋代人喜爱白茶, 便热衷于用建盏来品茶, 寓意“黑白分明”。建盏的艺术与烧制工艺也在宋代得到了极大的发展, 甚至远销海外, 目前日、韩都有宋朝时期从我国漂洋过海的建盏, 我们目前所熟知的建盏文化与烧制工艺也主要源于宋代。

烧制工艺对于建盏的影响极大, 即便是现代科技发达可以更好地利用机械控制建盏烧制时的多方要素的当下, 仍旧有工匠坚持柴烧, 只为体现建盏艺术纯粹的自然之美, 本文将从烧制工艺入手探寻建盏的魅力。

1 建盏的烧制流程

建盏起源于我国福建省南平市建阳区, 其制作流程是将当地的矿土碾碎混合成泥浆, 然后放置阴凉处沉淀二、三日, 再进行拉坯成型并在 750 度素烧。素坯待冷却后取出, 开始上釉并釉烧, 釉烧往往要持续三天三夜, 待冷却后才能开窑取盏, 正所谓“一色入窑万彩出”, 经过烧制而成的建盏通体呈现厚重古朴的金属质感, 幻化出了绚烂多姿的色彩。

2 建盏的魅力所在

建盏的艺术魅力主要在其独特的釉彩展现上, 当窑炉内的温度烧制九百度时, 建盏表面的釉色开始融化, 当炉内温度高达一千三百度的时候釉色开始流动, 没有人知道釉色会经历怎样流动, 受到怎样的影响, 幻化出怎样的魅力, 这完全是大自然的鬼斧神工, 是自然之力与自然之美的体现。另外, 建盏所选用的矿土和釉浆中含有大量的金属元素, 特别是铁元素, 金属原素在高温下形成了独特的色彩, 这种不可控的色彩与纹理变化和它的釉彩一样同样让人着迷, 即便现代科技如此发达, 人们依旧没有完全破解它魅力的秘

密。

3 建盏的分类

当前, 我国的釉盏按照斑纹划分, 可以大致分为兔毫、油滴、鹧鸪斑、曜变和杂色。

3.1 兔毫

兔毫根据颜色的不同可以分为金兔毫和银兔毫, 形如其名, 就像兔子绒毛一样呈针形, 整体上又如扇形一般在盏中汇聚, 沿着盏边向外扩散, 如天女散花一般, 中心处零散, 越到末端处越密集, 最终与整个盏的釉色融为一体, 将盏倒扣举头观看, 仿佛黑夜中一场金色或银色的雨漫天而降, 它的中心便是那浩瀚的宇宙、缥缈无边的星空。兔毫也有多种形态, 有些细长如针十分密集, 仿佛流星雨划过天空的尾巴; 有些则是中间粗、两端细, 就像在鱼塘里扔下鱼食, 鱼儿成群结队地荡漾过来一般; 有些却像一股又一股木柴熄灭前的青烟, 有序地汇聚在一起, 结成纯粹而又冷冽的清梦; 有些却断断续续的, 蜿蜒波折, 好像瀑布随着崎岖的山峰坠流而下, 激起了千层浪花。

3.2 油滴

油滴盏是指建盏上的纹理状如油滴, 釉面上密布着银灰色的泛着金属光泽的小圆点, 以圆润、分布有序为佳, 相较于兔毫而言, 油滴有更多的展现形式, 纹理的大小、是否重合、排布方式等都能呈现出不同的美感。东京的静嘉堂美术馆所珍藏的油滴盏, 油滴略不圆润, 排布或密或松, 呈坠落形, 互不干扰, 仿佛春日的河边, 一席清风卷起花瓣在空中飞舞, 最终尽数落在了水中。

3.3 鹧鸪斑

鹧鸪斑源自于鹧鸪鸟, 是指建盏的纹理犹如鹧鸪鸟的羽毛, 鹧鸪斑的工艺非常复杂, 需要先将黑盏上釉, 然后进行点缀, 使其成为鹧鸪羽毛的纹理, 但在烧制过程中, 良品率极低。除此之外, 彼时宋代人喜好自然之美, 而鹧鸪斑相较其它的建盏多了一道人工

上色的工序,也与当时的艺术理念不符合,所以千百年来流传下来的鹧鸪斑建盏少之又少。

鹧鸪斑同样有多种展现方式,或是像枯叶一般紧紧地包裹着盏壁,仿佛入秋凉夜,野鸟悲鸣;或是呈现着彩虹一般的金属光泽,顺着盏身低落而下;或是清晰细腻、栩栩如生,注茶汤后隐隐晃动,赋予了建盏不一样的生命色彩。

3.4 曜变

曜变,是在黑色釉面上浮现出大小不同的油滴结晶,而油滴周围带有日晕状的光彩,五彩缤纷、灿烂相映,似有眩目之晕彩变幻,如彩虹一般瑰丽无比。随着光线的强弱变化和移动,在不同角度下曜斑时而散发出七彩光芒,时而也呈现出多彩光晕,变幻出七彩宝光,明媚动人,又如深奥玄妙的宇宙银河,变化无穷。曜变建盏属建盏中之最上品。

曜变建盏应具有的特征:(1)坯体含铁、釉层厚、高温烧制;(2)一次上釉、一次性烧成;(3)曜变油滴大小不一、聚落成群、形态以圆形为佳;(4)随光线、角度的变化,油滴外缘具有彩色光晕;(5)釉面有彩色毫丝。

3.5 杂色

在烧制的过程中,除了生成上述提到的比较经典的釉面纹理,也会生成一些斑纹奇特的釉面,如酱色柿子红、青绿色茶叶末、铁锈色、灰背、虎皮斑、酱黄釉等。虽然杂色是因为烧制过程中无法预测的因素而生成的,但是也不乏有意外所得。杂色并不代表一定是次品,如若纹理清晰匀称、独具美感,即便不在官方认可的种类中,依旧是璀璨魅力的瑰宝,具有一定的欣赏收藏价值,只有部分建盏颜色和图形差异较大,不符合大众审美,才会被称为残次品。

4 不同的现代化烧制工艺所塑造的建盏魅力

4.1 电烧

在建盏的烧制中,有几个影响成品的重要因素,分别是温度、湿度、空气流通性、燃料和时间,而建盏的火候也不是一成不变的,三天三夜的烧制中,温

度和时间要把握精准,古时人们没有现代科技,需要制盏师父观察建盏的情况来进行调整,因此,成品率主要依靠制盏师父的经验与天赋。而现代科技使用电窑炉,可以精准地把控烧窑过程中的多方要素,避开传统烧窑过程中的诸多问题,同时在技艺上也有了更多的拓展,使建盏获得了更加丰富的、多元化的艺术魅力。

4.2 柴烧

柴烧,顾名思义使用木柴作为燃料来烧制建盏,但木柴的使用却大有讲究,不同的木柴油脂含量不同,油脂溅射在建盏上对纹理形成的影响亦有不同。不同的木柴燃烧率也不同,产生的燃烧效果也有差距,因此在古代,选用什么样的木柴,木柴的保存、何时添柴都是有讲究的,但柴烧回馈给建盏的是来自大自然的艺术力量,是突破、是创新,也是建盏底蕴的延伸与释放,是不可思议的力量的汇集。因此,即便是在科技发达的当下,仍有一批工匠坚持柴烧,追寻建盏的奥秘,希望能在传统艺术与制作技艺上得到进一步的突破,但无论是传统派还是创新派,都是建盏文化发展的重要力量。

5 结 语

建盏的魅力诞生与其烧制工艺有着密切的关系,当代电烧可以更好地控制烧制过程中的环境因素,使成品更加稳定,添加人工釉彩绘制后,使建盏艺术迸发出了更多的可能性,而柴烧工艺虽然难以把控,却能更加自然地展现建盏的魅力底蕴,凸显建盏不同于其它瓷器的特质,因此仍旧有许多工匠还在坚持以柴烧为主,将建盏艺术发扬光大。

参 考 文 献

- [1] 李健.建盏艺术之美[J].陶瓷,2022(01):75-77.
- [2] 吴雪清.从造型特点探寻建盏的独特艺术魅力[J].东方收藏,2021(22):46-47.
- [3] 夏星.刍议建盏柴烧的艺术之美[J].陶瓷,2021(08):151-152.
- [4] 李德福.土与火交融的建盏审美研究[J].明日风尚,2021(11):157-159.

两宋“三代同风”青铜琮式瓶的设计

韩文字

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘要 宋代迫切追求“三代同风”的原因,政治上来说,北宋建立之初,由于刚刚经历了五代十国长达六、七十年的战乱期,政权动荡人心不稳,为了尽快恢复秩序,建立礼制化社会的理想,在政权统治者的催动下,赏古、复古、稽古、考古的文化思潮滚滚而来,这种思潮反应在社会实践中就是开始有诸多新式仿古器出现,而“玉琮”作为《周礼》中祭祀天地四方的“六器”之一,更是新式仿古器器型来源的不二之选。古人将“六器”之一的“玉琮”施以各种手段不断改良创新,使之展现出新的艺术生命力,这既是古人的艺术成就,也是对如今如何在继承传统的同时创造出有中国风味设计的指引。和如今我国设计现状有所类同,为民族精神的凝聚力,同时增强民族文化自信心,增强文化软实力,当代也进行了诸多对于古代文化与器物的改良与创新,来抒发对中国古代风韵之向往和尊崇。

关键词 三代同风;玉琮;设计

两宋仿先秦时期“玉琮”其造型据考察应是以仿制商周时期玉琮造型为主,而不是新石器时代良渚文化的“玉琮”,两宋时期“琮式瓶”多青瓷、青铜材质,无论是以何种造型所制都保留了其基本的造型结构,下面我们来分析下两宋时期对于“玉琮”造型以及装饰是如何保留与再设计的。

1 造型内圆外方,天地之象

宋人先辈是如何将本来是具有祭祀和宗教功能的“玉琮”演变成既有宋代文雅气息又保留了“三代时期”的独特韵味呢,以宋代仿琮器中最有名的“琮式瓶”亦或称为“琮形瓶”来说,材质上多是青铜和青瓷所制,宋人保留了其大体的造型与外围曲线,首先先秦文化中的“玉琮”器型,本身造型就具有很高的审美性、协调性与节奏感,其内圆外方的器型结构不但有了曲线与直线的对比,且节奏上也有了动与静的变化,使视觉上增添了差异感和丰富性,这样的主体造型又与宋代文人风骨不谋而和,其器型就如宋周敦颐在《爱莲说》中形容莲花一般“中通外直,不蔓不枝”

从外围的立体装饰来说,良渚文化时期通常玉琮制作大都采用多级切割层次技法,细线阴刻,繁密精致、工整和谐,器物表面高度抛光,角部饰兽面纹,节数一般在两节到十五节之间,中空内留有对钻错位台阶痕,在素面、平凸、阴勾、起突、镂空等多种技法加持下,使其在生产力低下的新时期时代更显神秘与高贵。

先秦文化时期玉琮外部装饰虽使用技法繁多,却因其立体装饰痕迹均是以等分、规律、对称的排列形

式进行的,所以并无过于华丽之感,而是更显质朴与纯粹,正是应了那句“大道至简,衍化至繁”,宋代手工艺人也应是在感叹先辈之巧思,感叹此物之美极,这应该就是中国美学的传承与共鸣,虽光阴荏苒,唯所遗之物来引心之所通。由古见今,我们在对传统器物进行传承与再设计之时,也应保留其适合现代审美发展之处,不应因改变而改变,过度发挥使其失去了原来的韵味和古意。

2 三世之风集于宋

装饰上来说,先秦文化时期已被挖掘出的“玉琮”上都饰有神人兽面纹,以达到一定的威慑之感,而这样的纹样却已经不适合于宋代风俗与文化,宋代匠人又该如何改之以应时代之变化和制度法则之所需。“青铜琮瓶”的改良设计,此器物装饰纹样上不仅应和了两宋时借古开今的文化浪潮,又与三代时期觚、尊等经典装饰纹样有所谋和,瓶体中间通槽为二方连续飞龙纹一对,线条疏朗,占瓶体一面的三分之一长条分布从上至下,瓶身四角两边长短交替饰夔纹及云雷底纹,体现着宋代新式仿古铜器设计,其中即有了制度法象的寓意,集三代纹饰之风于一身,使得已埋入地下的三代纹饰得以重生,从此便可以看出宋代匠人之巧思,看宋代是怎样继承传统又不拘于传统的,引入三代有关纹饰同时又减弱了唐以来外来文化的影响和唐代的时尚元素,演变出了宋代独特的风格与气韵。正是应了“善法古者,不法其法,法其所以为法之意而已”的造物思想,古人尚且不愿一味仿古时之作,而今尔何为之。

3 材质之美

先秦文化中“玉琮”多是被赋予巫术和宗教功能的,器物本身以及纹饰在维护等级、秩序、信仰等方面发挥着至关重要的作用,而除了其造型以及纹饰造成了它本身肃穆、庄重、神秘的气息,最重要的还有其材质本身为玉石,而“玉琮”所用之玉石多青色、青赭色居多,从色感到其光滑肌理都给人一种冰冷、高贵与生活相去甚远之感。而宋代琮形器却多青瓷、青铜所制,瓷器本身便是人所亲历为之所制,是来自水与火的艺术,工艺流程无过于神秘之处,加之正是陶瓷产业兴盛,五大名窑各放其彩之时,大小小民窑更是不断出现,以青瓷仿制琮形器大大削弱了其在原始社会时期的职能属性。而青瓷琮式瓶的釉面多开片,这种开片的独特肌理以及釉色的清淡高雅使其演绎出了宋代独特的文人气息。而青铜材质的运用一方面是由于此时金石之气风靡,材质来源也较为丰富,另一方面是因此时琮式瓶多用来当作陈设花器,以古铜器或以旧铜再加工新造仿古器以养花木在这时正是风尚,从植物生长关系与器皿材质的角度分析古铜器长时间深埋在地下,以土气润之良久,而大部分植物自是土生之、育之,以此青铜尊器改制的“玉琮”插之以鲜花绿植岂非两相应和,由此可以看出两宋时期

工匠将青铜尊器改制成花器时应是从各个方面考虑,而非偶然为之。看来宋代匠人再设计“玉琮”之时除了在外观、装饰以及内涵上考虑,实用的功能性也有所涉及。正是应了考工记中所说:“天有时,地有气,材有美,工有巧,合此四者,可以为良”,由此可见以不同的材质来塑造作品对于作品本身是有影响的。

4 结语

两宋时期对于“玉琮”器型的改良设计,不仅仅是单纯地改变“玉琮”的造型装饰,更重要的通过这些手段使“琮式瓶”既达到了极高的审美标准,又符合了当代风韵的特点,走出了两宋时期独特的风采,没有一味地追古、仿古,而是深入地思考到底如何更好地适应时代的发展,如此可见两宋匠人精心设计器物的心思之巧。

参考文献

- [1] 诸莉君 校. 宣和博古图 [M]. 上海书店出版社. 2017.
- [2] [宋] 杨仲良 撰, 李之亮 校点. 皇宋通鉴长编纪事本末 [M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社. 2006.
- [3] 贾国涛. 宜花宜人宜风雅——释证宋代青铜琮瓶初始功用及符号义涵的叠加性 [J]. 装饰, 2019(08):62-65.
- [4] 刘子健. 中国转向内在——两宋之际的文化转向 (海外中国研究系列) [M]. 江苏人民出版社. 2012.

喜迎二十大、永远跟党走、奋进新征程

——百名宜兴青年陶艺家作品展开幕

5月4日上午,由共青团宜兴市委、宜兴市陶瓷行业协会联合主办,宜兴市陶瓷行业协会青年陶艺家分会、丁蜀镇综合文化服务中心、“陶都新英荟”新阶层人士活动基地承办,盛大环保有限公司支持的“百名宜兴青年陶艺家作品展”在丁蜀镇综合文化中心开幕。

本次大赛自3月16日发出公告以来至4月15日报名截止,共收到符合条件的参赛作品电子版照片共466件(套)。4月17日,市陶协党支部书记郑春和,市陶协青年陶艺家分会范泽锋会长出席初评会,受江苏省陶协、宜兴市陶协委托组成的初评评委会,五位省大师:史小明、范建军、范伟群、杨俊、赵曦鹏等在九隼对作品图片进行初评,选出了包含制壶、陶刻、雕塑、均陶、青瓷、泥绘、其它等七个类目共160件(套)作品。4月29日,市陶协党支部书记郑春和、青年陶艺家分会会长范泽锋出席终评现场,省大师史小明、蒋琰滨、毛子健、赵曦鹏、顾婷共五位评委在丁蜀镇综合文化服务中心进行现场终评。经过评委会严格评审,评出金奖16个,银奖29个,铜奖24个。活动单设“兰”主题,另评出“国兰奖”特别金奖2个、金奖4个、银奖9个。



建盏的美学探究

黄 淮

(南平市建阳区南西文化传播有限公司, 福建南平 354200)

摘 要 建盏是我国国家地理标志产品, 主要用于饮茶、品茶、斗茶, 不同于青瓷白瓷, 它以黑釉瓷闻名于世, 拥有釉彩醇厚、纹理独特的特点, 却又非人为绘制, 而是在烧制过程中自然形成, 故而受人追捧。建盏文化于宋朝发展鼎盛, 于明清时期没落, 也体现了宋时的社会形态、美学思想和工业化程度。上世纪八十年代起, 建盏文化再次兴盛, 受到国内外人们的喜爱, 本文从建盏的发展、烧制工艺、艺术审美等方面, 深入透彻地分析建盏的美学思维。

关键词 建盏; 美学探究; 美学思想

建盏起源于晚唐, 在宋时被发扬光大, 这与宋时的社会背景有些密切的关系, 彼时国家兴旺, 有充足的生产力, 且重文轻武, 导致了当时的文化艺术发展兴盛, 建盏文化就是其中之一, 伴随着茶文化兴起, 最终独当一面。

不同于时下人们对于颜色的喜好, 认为红色喜庆张扬, 黑白二色寡淡不吉利, 宋时文人崇尚“理性、内敛、不张扬”, 并将这种文化反应在艺术追求上, 因此独爱黑白二色, 家具常以黑色为主, 这也就不难理解, 为什么黑釉盏会在宋代格外受到推崇, 一方面它符合天人合一的思想境地, 不过多地掺杂人为因素, 整个釉彩和纹理的诞生完全出自于大自然的鬼斧神工, 是秉性风骨的体现; 另一方面, 宋时人们喜爱饮白茶, 黑盏盛白茶寓意黑白分明, 也符合当时文人墨客的精神追求。

1 建盏美学思想的构成因素

1.1 社会思想因素

艺术文化的发展与社会背景是息息相关的, 不同于晋朝在绝境中逐渐犀利张狂的“逆生长”艺术, 宋时国家安定, 百姓生活环境稳定, 生产力充沛, 其思想文化更趋于平和、礼法, 追求道法自然, 这种思想背景也深刻地作用于当时的艺术文化发展之上, 人们更喜爱追求平淡、真谛、至真至纯的艺术, 而建盏艺术就是对于自然艺术的极致追求, 从自然中挖掘美, 追求“天人合一”的境地。除此之外, 稳定的社会环境促使手工业发展, 也为建盏技艺及艺术的发展奠定了基础。

1.2 经济和地域因素

纵观一下宋朝的版图, 在当今我国版图的“鸡腹”处, 这一区域有着明显的地域特点, 那就是沿海, 因此, 宋朝时期海运发达, 建立了许多海上驿站, 进一步推动了建盏文化的传播与推广, 时至今日仍有许多

国家, 例如日本、韩国还保留着我国宋朝时期的建盏。除此之外, 宋时重文轻武, 文人墨客更喜爱茶盏文化, 带动了茶盏文化的盛行, 而经济的稳定又使社会生产力充沛, 同样推动了茶盏艺术的发展。

1.3 制作技艺因素

建盏虽然起源于晚唐, 但它的制作技艺和文化发展却是在宋代, 宋代对于传统的烧制工艺进行了改良与突破, 广建窑炉, 其中最为有名的是龙窑。龙窑依山而建, 具有一定的坡度, 如卧龙一般, 因此称之为龙窑。在龙窑之前, 瓷器的烧制量很低, 一般只作为贡品朝贡, 无法满足广大民众对于陶瓷制品的需求, 而龙窑的诞生解决了这一问题, 龙窑短则十几米, 长则五六十米, 甚至上百米。一次可以烧制几千甚至上万的陶瓷产品, 极大地提高了陶瓷产品的产量, 很好地满足了广大民众对陶瓷制品的需求, 同时也是瓷器发展的重要里程碑。

龙窑烧制建盏时, 为了更好地平衡烧制过程中的温度, 让火力可以均匀分布, 龙窑内部筑造了一道道隔火墙, 帮助温度回流, 避免温度不均的问题。除此之外, 古人使用柴火烧制建盏, 但在烧制过程中, 木柴出油飞溅到建盏上, 会影响建盏成色, 因此, 宋代人又发明了匣钵, 一器一匣, 克服了燃烧物的影响, 技艺的增长很大程度上推动了建盏美学的发展。

1.4 文化因素

对于建盏的美学思想背后的文化因素探讨要从两方面来入手, 一方面我国是茶叶的原产国, 千百年来, 饮茶一直是我国民众的基本需求, 茶文化也开枝散叶、遍地开花, 那么作为茶器的建盏文化盛行也是在情理之中, 而宋时人们热爱品茶和以茶作乐, 不但要斗茶, 还要做茶诗、茶贴, 还会制作茶点, 且这种文化不单单在部分经济基础较强的人群中存在, 而是切实地落实到了基层群众中, 成为一种大众化的文化产物, 群

体文化的形成自然也就加快了建盏艺术发展的脚步;另一方面宋代人对于美学的追求是“理性、内敛、不张扬”,这一点也体现在宋代人日常生活的方方面面,无论是穿着还是使用的器具均以黑为贵,次之也要淡雅纯色,建盏的美妙是大自然的艺术,充满了质朴、含蓄和自然的气息,没有过度雕饰,颜色宁静、充满禅意,恰好符合当时人们的审美理念。

2 建盏的美学体现

2.1 造型

建盏作为茶盏的一种,通常都是口大底小,宽沿不烫手,底小易于握住。建盏以器型而言,分为束口、敞口、撇口、敛口四大类,每一种都有大中小三种规格,满足不同的饮茶需求。

(1) 束口碗

束口碗通常用于斗茶,外观看上去好似两个茶杯堆叠在一起,碗身较高,内壁有注水线,因宋时大众热爱斗茶文化,也因此束口碗的产量极高,这种器型能很好地适合人体的手掌握盏姿势,从而可以舒适地品茗茶汤。

(2) 敞口碗

敞口碗口沿微微外撇,腹壁斜直或有微微弧度,沿边尖圆唇,腹身和足圈较浅,敞口弧度较大,状如斗笠,故也成为“斗笠盏”,敞口碗是建盏最基础的样式,适用多种场合,这种器型能够在注入茶水时更直接地观察茶汤的变化,一目了然。

(3) 撇口碗

撇口碗与敞口碗的差别在于,撇口碗的口沿更向外发散,它的优势有两点,第一点是弧度优美、散热快,便于品茶;第二点是更利于建盏釉彩的展现,俯看碗口像两把拼成整圆的丝绸扇。这种器型因为口沿宽大,易于散发热量,能快速散发茶汤蒸腾的热气,方便入口,适于夏季使用。

(4) 敛口碗

敛口碗口沿内翻,整体造型仍旧是口大底小,只是在口沿部有一个收口,造型圆润丰满、敦实可爱,多为小型器具,这种器型能方便注入茶汤而不易外溅,有温润、内敛、含蓄之感。

2.2 釉色

建盏起源于我国福建省南平市,当地的矿土中含有大量的金属元素,所谓釉色也正是金属元素在高温下的反应产物,建盏文化推崇黑釉瓷,正是铁元素的高温反应所形成的,这种铁胎质外表看上去富有金属光泽,在光照下细密莹亮、滋润光泽,像漆面一样醇厚,

但摸上去却没有金属的冰冷粗糙,反而是一种温润的、舒适的触感,富有禅意与诗意。

2.3 纹理

建盏的纹理分为兔毫、油滴、杂色等,其纹理的形成和釉彩相同,是釉浆中的其它金属元素在高温下的重新排列,当窑内温度高达一千三百度时,融化后的釉开始流动,而最终纹理的形成也在此刻诞生,金属元素会与火焰发生怎样的反应,釉彩究竟如何流动没有人知道,常言道“入窑一色,出窑万彩”,历经了火烧之后,建盏焕发了无穷多的可能性,他们绚烂多姿、妩媚动人,如凤凰一般浴火重生、美艳动人,是大自然的鬼斧神工,也是自然的美学体现。

3 建盏的美学价值

3.1 文化传播

在强调建盏美学价值之前,我们需要参悟一个道理,那就是建盏的美丽本来就具有无穷的价值,是珍贵的人类艺术与美学瑰宝。但在此基础上,建盏文化的盛行、建盏美丽的魅力帮助我国瓷器文化传播,使我们的建盏产品远销海外,对周边国家的审美和艺术发展都造成了极大的影响,进而对茶文化的传播也起到了推波助澜的作用。

3.2 推动自然艺术的发展

黑釉瓷不同于青瓷、白瓷,最大的特点就是人为干涉较少,可以说建盏是一门独特的美学思维,那就是自然艺术的深入与拓展,这种理念在美学界十分少见,也是建盏最为迷人之处,所以即使现代科技发达,仍有许多工匠在苦心钻研柴烧工艺,希望能够继续推动自然艺术的发展,探寻自然之美。

4 结语

建盏文化虽流传至今历经千百年的历史,但实际上它有着深厚的特定时代文化背景,不但还原宋时的美学思想,并将这种美学力量发扬光大,影响后世。它造型优美、釉彩夺目,是自然力量与自然之美的体现,是自然美学的佼佼者,也是追逐自然,向往“天人合一”理念的追寻着,建盏美学为我国及世界艺术文化都带来了深刻的影响,在未来也仍旧会对世界艺术产生启迪与影响。

参考文献

- [1] 林辉. 浅谈柴烧建盏的美学特征[J]. 陶瓷, 2022(01):78-80.
- [2] 瞿文兴. 从禅宗美学解读建盏之美[J]. 陶瓷, 2021(08):145-146.
- [3] 王道成. 建盏的美学特征与造型文化[J]. 名家名作, 2021(06):86-87.

中国古代审美气韵对当代陶瓷绘画的影响

钱晓锋

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘 要 中国有着悠久的历史, 传统文化艺术中讲究“气”与“韵”, “气”、“韵”两字概括了中国古代的艺术审美。在中国, 陶瓷绘画作为一种从古到今延续发展千年的艺术形式, 历经千年仍延续传承着“气”与“韵”的审美, 并在其上发展创新。虽然当代陶瓷绘画朝向多元化、现代化的方向蓬勃发展, 东方传统审美也是其发展朝向之一, 在传承中发展, 使其绽放出更为耀眼的光芒。

关键词 气韵; 陶瓷绘画; 东方传统审美

1 中国古代艺术审美

中国上下五千年的文明有着深厚的文化底蕴, 中国的艺术与文化在人与自然、人与社会的秩序和象征表达上形成了独具特色的模式。中国古代艺术有着其独特、完善的审美评价标准, 与西方的古代艺术审美不同, 中国古代审美艺术中重在其“气”与“韵”, 重在自然性、和谐性, 融于自然、置身自然, 以“淡”、“雅”为高, 不在于尽实描绘, 讲究其意境氛围, 与西方古代审美追求的写实、强烈的风格大相径庭。

(1) 古代审美中的“气”与“韵”

“气”是指创作主体的生命力与活力, 表达其气质个性在其作品中的体现。“气韵”中的“气”主要就是指生命的原初动力, 并且指的是自身的活力、精神、状态; 其次, 是用“气”来泛指表现出人的生命状态和生命活动的性格、情感以及气质等。而“韵”指的不仅仅是描绘的画面与其审美对象的意向或形式相似, 同时还要具有使人感受到蕴含在画面其中的开与合、放与敛、张与弛、疏与密、虚与实、动与静等画面的对比所产生的生命律动。

“气”与“韵”是东方艺术所特有的一种审美追求, 可以从古代的绘画、书法中感悟古代审美的气韵。东晋画家顾恺之留下了“女史箴图”、“洛神赋图”、“烈女仁智图”三幅流芳百世的传世佳作, 虽无真迹, 皆为后世临摹, 但从临本就可见一斑。画面宏大篇幅长, 用以犹如书法般抑扬顿挫的线条勾勒, 虽纤细但富含变化。简单的几笔线条勾勒出人物、马、山水、神兽的动态模样, 生动富有神韵。附以淡淡的色彩, 整个画面和谐统一, 画面人物山水仿佛融为一体, 就犹如置身其中, 加以书法、印章艺术, 使其更富有文化韵味。除了留下的三幅佳作外, 顾恺之还提出了“以形写神”这个绘画美学中的经典理论。

(2) 中国绘画美学的经典命题

顾恺之所提出的“以神写形”与南朝齐梁间画家谢赫提出“六法”是中国绘画美学的经典命题, 对后世的艺术影响深远, 可以说是古代传统绘画评价的标准与画家创作者创作时所追求的境界。顾恺之所提出的“以形写神”首先要重形, 即对客观形体刻画。“形”是造型艺术的基本要素, 只有通过对形的把握才能进而表现对象的神, 也只有表现出了“神”, “形”才能更生动鲜活起来, 两者之间是对立统一的关系。以形写神、实对通神、虚对通神是其绘画一步一步更高层次的追求, 而谢赫在其著作《画品》中提出“六法者何。一、气韵, 生动是也; 二、骨法, 用笔是也; 三、应物, 象形是也; 四、随类, 赋彩是也; 五、经营, 位置是也; 六、传移, 模写是也。”谢赫将“气韵”用在品画上, 后来“气韵”成为一个普遍的美学范畴, 所有艺术品评都可以用上“气韵”这一概念。

2 中国传统陶瓷绘画艺术

中国传统文化内涵丰富, 陶瓷作为中国的一张享誉全球的文化名片, 陶瓷绘画在其中至关重要。通过历朝历代以及当今的陶瓷绘画艺术作品可感受到我国独特的文化艺术, 它既表现了陶瓷艺术, 又包含绘画的文化内涵。绘画通过陶瓷表现, 运用陶瓷工艺加以再创作, 在陶瓷艺术创造的过程中, 它的窑变、粉化、随机性无法预知, 这些都为绘画艺术披上一层神秘的面纱, 使绘画艺术充满了灵动的色彩, 让冰冷、色彩单一的陶瓷有了生机和艺术生命。

(1) 中国陶瓷绘画的起源与发展

陶瓷艺术早在新石器时期就出现了, 而由于烧成温度的限制, 这一时期的只能是陶器, 直到东汉时期才出现瓷器。而伴随着技术、科技逐渐的发展, 战国、汉代的彩绘陶, 唐代的低温铅釉唐三彩、宋三彩, 元开始出现青花, 明代的青花、斗彩, 清代的五彩、粉彩, 多种多样的陶瓷绘画形式不断出现, 是我国丰

富的陶瓷文化享誉全球的因素之一。陶瓷绘画艺术伴随着技术的发展、工艺的精湛逐渐地发展完善,呈现出当代陶瓷绘画百花齐放的态势。

(2) 传统陶瓷绘画

传统陶瓷绘画要从以程门为代表的皖南新安派画家创作的浅绛彩陶瓷绘画算起,其将带有文人气息、文人志向情趣的作品嫁接至陶瓷的艺术创作之中,在器皿之上用陶瓷的绘画来抒发文人情趣,表达自我感情。主要描绘画家们目光所及之处的自然景色,自然风光之中常常夹杂着创作者的个人情趣。而在后来的“珠山八友”则在此基础上更进一步地与绘画相融合,他们的作品集文人情趣与工艺为一体,这就属于传统的陶瓷绘画。“珠山八友”时期才真正把绘画运用在瓷板上,在平面的画面上绘画,而非装饰陶瓷器皿,将陶瓷绘画区分于陶瓷装饰与绘画。

这种将传统的绘画模式中的“诗、书、画、印”、“墨分五色”、“梅、竹、兰、菊”等传统绘画方式、技法、题材嫁接到陶瓷上的绘画才算是传统陶瓷绘画。传统的陶瓷绘画和古代传统画一样讲究的是意境美、讲究“气韵”,讲究笔法与用墨的技巧美。与传统的绘画一样讲究布局的疏密有致。无论是恰到好处的布局,还是在图案、技艺等多种元素综合之下,我们都可以看到传统绘画中的统一性与别具一格的文化性。

3 当代陶瓷绘画的发展现状

陶瓷绘画发展至今呈现出多种多样的姿态,当代陶瓷绘画的作品上有着各种各样的元素。西方艺术思潮与东方艺术思潮激烈地碰撞在一起。印象派、风格派、极简主义、达达主义等西方风格的陶瓷艺术绘画纷纷出现。无数的信息冲击着当代的艺术工作者,从事陶瓷绘画的艺术家们常常受东西方艺术的影响,创作出结合西方艺术和东方艺术气韵的作品。在现代的陶瓷绘画创作中,陶瓷绘画的表现手法是在传统工艺上采用现代新材料、新工艺进行的创新。但陶瓷绘画

延续千年,其创造手法、审美代代传承,虽受到西方信息的冲击与洗礼,但在陶瓷绘画上仍以中国古代审美作为主流。无论是陶瓷的制作工艺、手法代代传承,其血脉、审美及主流圈子认可的风格也一直在传承,且大规模的陶瓷创作中心仍在景德镇,作为千年瓷都培育着一代一代的陶瓷制作者,其陶瓷绘画的起源审美仍一直影响、熏陶着来此创作的陶瓷艺术家。当代陶瓷绘画仍在其传统中国画中传承与发展,无论以传统陶瓷绘画的方式在白瓷板上钩、蹭、点、染描绘工笔画,还是结合多彩多变的颜色釉创作的山水花鸟,都可以看到画面中对形神兼备、气韵生动的中国古代审美气韵的追求。

4 结 语

当代陶瓷绘画离不开明清时期的青花、斗彩、粉彩等传统的陶瓷绘画形式,是在其之上发展演变而来的。随着工艺材料的突破、烧成技术的提高,也出现了许多新的陶瓷绘画方式,如新彩、颜色釉等,但其本质还是低温铅釉作画,不过是其颜色、质感较之以往不一样。在当代陶瓷绘画的作品中,能看到古代审美气韵蕴含其中。以陶瓷作为艺术表现的载体,当代的陶瓷绘画延续了过去,连接着未来,从过去中继承、演变、发展,但又不同于过去,因为其是现今的艺术家在当下社会中进行的创作,受当下社会、审美、艺术、技术等多方面因素的影响,它凝聚了中华民族传统文化的审美精神,虽不同于过去,但可以从中看到千年前审美气韵的踪迹与对其的影响。

参 考 文 献

- [1] 陈望衡. 中国美术史 [M]. 北京: 人民出版社. 2005.
- [2] 田自秉. 中国工艺美术史 [M]. 上海: 东方出版中心. 1985.
- [3] 迈克尔·苏立文. 中国艺术史 [M]. 上海: 上海人民出版社. 2014.
- [4] 孔六庆. 中国陶瓷绘画艺术史 [M]. 东南大学出版社. 2004.

作者简介: 钱晓锋(1997—), 男, 汉族, 广东佛山, 硕士, 单位: 景德镇陶瓷大学, 研究方向: 陶瓷艺术设计。

建盏文化的传承与保护

余宇鹰

(南平市建阳区召星台建盏陶瓷有限公司, 建阳 354200)

摘要 建盏是我国的一种传统瓷器, 主要用于饮茶, 同时也是我们国家的地理性标志产物, 拥有悠久的历史 and 丰厚的文化底蕴, 建盏以黑为尊, 釉色醇厚, 表面布满了自然成型的独特纹理, 于宋代时建盏文化发扬到了鼎盛, 无论是制作技艺还是艺术创新都有了极大的突破, 明清时期, 建盏逐步走向没落, 随着社会动荡消逝在历史中, 随着新中国成立, 上个世纪八十年代茶文化的再次兴起, 建盏文化也再次出现在大众视野, 文化的传承与保护也成为了建盏文化发展的重要支撑基础。

关键词 建盏; 建盏文化; 传承; 文化保护

近年来, 随着我国经济的不断增长, 对于传统文化的传承、保护与发扬也成为了国家目前振兴文化产业的重点, 越来越多的传统文化也重新走到了大众的面前, 受到了大众的喜爱与追捧, 但这些传统文化却不得不面对一个尴尬的局面, 那就是文化断层太久以及国外文化的冲击。

建盏在我国有上千年的历史, 它起源于唐末, 兴盛于宋代, 是我国陶瓷文化史上精彩的一页, 不同于青瓷、白瓷的淡雅, 需要人为的修饰装点, 建盏往往呈深色, 且以黑为盛, 它浓墨重彩、绚烂多姿, 以其独特的风韵吸引了无数人的热爱, 而随着现代科技的发展, 建盏的制作工艺稳定性有了极大的提升, 但同样要面对传统文化的传承、保护与发扬的转型问题, 本文将深入分析建盏文化的传承与保护路径。

1 建盏文化概述

(1) 建盏的起源与发展

建盏起源于唐末, 起源地为我国福建省南平市建阳区, 该地的矿土里具有丰富的金属元素, 铁含量较高, 高温烧制之下铁元素发生反应, 成为呈色剂, 使建盏表面呈现深色。制作好的坯体在 1300℃ 高温烧制下会变得坚硬而厚实, 坯体敲击之下会有金属声响, 故而有“铁胎”之称。同时, 其它金属元素在高温下形成了独特的纹理, 正所谓“一色入万彩出”, 建盏的釉色泛着金属的光泽, 纹理绚烂多变, 人为参与因素较低, 很大一部分来自大自然的鬼斧神工, 与宋时文人墨客所追求的“天人合一”思想境地相符合, 因此在宋时备受追捧, 无论是艺术创新还是制作技艺上都有了极大的突破, 各地广建窑炉, 建盏经过货船远销海外。但至明清时期, 社会主流更喜欢青瓷和白瓷, 建盏产业也就逐步走向了没落。

改革开放后, 失传 800 年的建盏烧制技艺得到恢复发展。2011 年 5 月 23 日, “建窑建盏烧制技艺”

被列入第三批全国非物质文化遗产保护名录。

(2) 建盏的艺术特色与艺术魅力

建盏最独特的在于它的釉彩与纹理, 建盏的釉彩为铁釉, 呈深黑色, 且工艺越精湛, 铁元素含量越高, 黑色越纯净无暇, 因此建盏以黑为盛, 黑釉盏是最受追捧的, 铁釉呈现一种厚重、质朴、莹亮的视觉观感, 同时泛着金属的光泽, 摸起来润滑细腻、巧夺天工。而建盏的纹理也是因釉浆中金属元素在高温下形成的, 且形成的规律不定, 或如烟花绽放、或如星河璀璨, 淋漓尽致地展现了自然之美, 柴烧建盏的斑纹之美远胜过现代电烧、气烧而成的建盏, 釉面平滑细腻油润, 色调饱满充实, 令人惊艳, 正是这种自然之力为人们所崇尚。

(3) 当代建盏艺术发展现状

随着科技的发展, 当前建盏在制作过程更加的科学精准, 成品率有了极大的提升, 同时也降低了建盏的制作成本, 提高了生产效率, 也使得建盏文化更加的大众化, 但相应的电烧失去了柴烧特有的自然魅力, 融合了时代审美, 部分传承者认为这样有悖建盏的文化特质, 因此坚持柴烧, 继续探寻建盏的柴烧艺术魅力。

2 当前建盏文化保护与传承产业所存在问题

(1) 缺乏监管, 没有形成合理的商业体系

对于文化的保护与传承, 单靠群众热爱及国家支持是远远不够的, 需要让文化拥有创造经济的能力, 才能以经济发展为基础, 促进文化的保护与发展, 目前我国的建盏市场还有极大的发展空间, 喜爱建盏的人也越来越多, 但因为还没有建立完善的市场体系, 同时也没有严格的监管制度, 就导致了建盏市场鱼龙混杂, 群众无法分清建盏的类型与价值, 害怕被骗, 从而对建盏文化望而却步, 同时也淘汰了真正的艺术追

求者,最终打击了文化的保护与传承事业的发展。

(2) 没有确立发展目标

建盏作为一种古玩艺术品,具有极高的溢价价值,但现在的建盏市场大家都没有找到一个明确的发展目标,是发展艺术少而精,做“奢侈品”,还是走大众化的道路量大而粗,满足更多群众对于建盏文化的需求,其实这二者并不冲突,冲突的是企业和工匠通常没有选择一条专精的道路前进,而是混杂在一起,没有树立品牌价值和品牌形象,让市场越来越混乱,其艺术内核也遭到了多方的冲击,变得愈加混乱,没有明确的发展方向,因此也越来越不利于文化的传承与保护。

(3) 宣传力度较低

文化的发展需要热爱它的人共同努力、不断创新,随着时代的变化而不断进步,才能使得艺术文化注入青春活力,更长远地发展下去,纵观世界艺术史,保留至今的艺术文化无一不是受到一定人群热爱的,因此,建盏文化的传承与发展必须吸纳更多热爱它的人,而这个前提就是建盏文化需要更强力的宣传,让更多国人了解它、熟悉它,才能找到热爱它的人。但目前,建盏产业在宣传力度上偏低,大众更熟悉青瓷、白瓷,而非黑瓷,进而也就限制了文化的传承与发展。

3 建盏文化的传承与保护路径

(1) 建立完善的文化体系

为了更好地传承与保护建盏文化,首先就需要将文化标准清晰明了地呈现在大众面前,相关文化部门或企业应当设立官方标准,将建盏以成色、纹理、制作方式、造型、价值等要素进行区分,约束市场乱象,规范市场,打击不良现象,一方面让大众对于建盏有更全面的了解,另一方面让大众可以安心买到合格的产品,文化体系的建立不单可以规范市场,也能让更多人了解建盏文化,利于文化的长远发展。

(2) 加强艺术性的突破

目前,我国的建盏产业艺术性发展分为两个方面,一方面是坚持柴烧,坚持自然之美;另一方面是选择电烧,融合时下潮流。总体来说,方向都没有错,但目前的电烧在融合时下潮流上,没有自己的风格,也没有自身的艺术坚持,反而是将建盏做成了一个四不像,中不中、洋不洋,漂亮的俗气失去了建盏本身低调沉稳的灵气,更不要说发展文化,所以当务之急应

当招纳专业的艺术人才进行艺术方向的寻找与突破,为建盏文化未来的发展打下坚实的基础。

(3) 加强推广

互联网科技的发展使信息价值得到进一步的提升,信息的覆盖量与传播量也在不断扩大中,近些年来,我国群众对于传统文化的热情高涨,因此,建盏文化应当加强宣传,可以通过当前的网络平台,例如微博、微信等打造特色宣传产品、科普文化知识,让更多人了解热爱建盏文化,一方面能够吸引更多推动建盏文化发展的新鲜血液,另一方面也能增加潜在客户,扩大经济市场,越来越多的人关注也能使建盏文化越来越受到重视,被更多人熟知,更好地走上发展之路。

(4) 推动建盏产业的发展

只有形成完善的经济体系才能更好地促进文化的发展,更好地对文化进行保护,因此,当地政府应当积极推动建盏产业的发展,树立品牌形象,打造品牌价值,让建盏文化能够真正登上世界舞台,作为中华文化的代表,进而推动整个产业的发展,足够的经济效益之下,建盏行业会吸纳更多的新鲜血液,建盏文化也会有更多元的发展方向,真正地完成文化复兴,重新兴盛于时代之下。

4 结 语

建盏文化的传承与发展与建盏产业的振兴是密不可分的,只有能够产生经济效益,才能吸引源源不断的新鲜血液,对建盏文化进行更深入的研究和更多元化的拓展,才能真正做到保护与传承文化,让建盏文化重新兴盛于华夏大地。

参 考 文 献

- [1] 严柳忠,潘勇静.继往开来,名扬四海——浅谈建盏通天龙窑柴烧的传承与发展[J].陶瓷科学与艺术,2022,56(02):14-15.
- [2] 周文波.浅议建盏文化的传承与发展[J].陶瓷,2022(01):26-27,57.
- [3] 李松.刍议建盏文化的传承与保护[J].文化创新比较研究,2021,5(35):111-114.
- [4] 刘卉靓.经济学中的劳动分工理论在非物质文化遗产保护和传承中的应用——以建盏为例[J].今日财富,2021(20):226-228.

建盏的复兴之路

张圣志

(南平市建阳区水吉镇一钵一盏建盏陶瓷工作室, 福建南平 354200)

摘要 建盏是我国的国家地理标志产品, 宋时八大名瓷之一, 在我国茶器和瓷器文化中占有举足轻重的地位, 建盏诞生于晚唐, 兴盛于宋代, 至明清时期走向没落, 在社会动荡中隐姓埋名, 在上个世纪八十年代重新被重视, 走向再次兴盛之路, 但艺术的发展与时代背景息息相关, 如何能在现代化社会重塑建盏文化, 帮助建盏文化与建盏产业发展与创新是一个值得思考的问题。

关键词 建盏; 建盏文化; 建盏的复兴

提及建盏, 很多人会想到古董古玩, 认为那是一种针对特定人群、诞生于特定历史下的文化产物, 进而觉得它与时代脱节, 单纯的是一种古艺术。实际上, 自上个世纪八十年代, 茶文化的兴盛带动了建盏文化的再次兴起, 我国的建盏文化就在古代建盏技艺和艺术的基础上进行不断地创新与突破。

在这之中, 建盏发展遇到了两个问题, 第一个就是艺术方向的问题, 当代建盏的技术突破在于电烧, 不但能更好地控制建盏的出厂品质, 也在艺术上有了新的突破, 但这种突破方式与建盏传统的自然艺术理念是相悖的, 也就导致当代建盏创作一部分人主张电烧, 使用新工艺, 另一部分则主张柴烧, 注重传统; 第二个问题在于建盏产业的构建, 没有合理的发展规划, 没有严格的监管体系, 无法打造品牌价值, 那么也就无法在日益激烈的陶瓷艺术文化中重复建盏文化的辉煌。

1 建盏的发展

(1) 建盏的兴盛

建盏诞生于晚唐, 兴盛于宋代, 主要有三方面的原因, 一方面宋代人喜好饮茶, 热爱茶文化, 时常会以茶为中心展开娱乐活动, 例如写茶贴、做茶画等, 而建盏的主要作用是饮茶、品茶和斗茶, 伴随着茶文化的兴盛自然而然也受到了宋代人的喜爱; 第二点是宋时国家稳定, 人们生活富足, 生产力也有所提升, 加之宋代许多地区沿海, 海上贸易繁荣, 从经济角度的价值也推动了建盏文化的兴盛; 第三点是与宋代的社会思维有很大的关系, 宋代人秉持着低调、淳朴、不张扬的处事之道, 追求质朴、亲近自然、天人合一的艺术, 而建盏恰好完美地契合了宋代人的喜好, 因此, 建盏文化在宋代被推上了高峰, 无论是制作技艺还是艺术拓展都有了极大的提升, 建盏受到的高度赞誉也在一定程度上推动了建窑的生产, 宋时修建了诸

多窑炉, 大批精美的建盏被烧制出来, 数百座建盏龙窑竞相燃烧, 许多还保留至今。

(2) 建盏的衰败

进入明代以后, 饮茶文化和饮茶方式发生了很大的改变, 明太祖朱元璋崇尚节俭, 对于制作工序精细、制作费用高昂的团饼茶并不欣赏。于是下令茶制改革, 重新制订进贡的茶叶标准, 废除团茶, 改为散茶, 以减轻百姓经济负担。这项政策使散茶产业得到良好的发展, 并提高了散茶的制茶技术。同时, 泡茶方式也从高雅的点茶法逐渐转变为简单的沸水冲泡法。

因为茶的形态和饮茶方式的改变, 流传百年的点茶失去主导地位, 逐渐被取代, 相应地建盏逐步失去了饮茶文化基础, 建盏也不再拥有独特的光彩和使用价值。曾经光芒四射的精美建盏自此沉寂, 建窑熄灭了烧制建盏的火焰, 转而走向衰败, 建盏窑炉也都一一关闭或转型, 建窑建盏之火从此熄灭。

(3) 当代建盏的发展状态

新中国成立之初, 我国更重视现代化与工业化的建设, 从而忽略了对于艺术文化的发展与保护, 也使得建盏文化暂时停滞, 至上个世纪八十年代, 随着我国茶文化的再次兴起, 建盏也迎来了它的复兴。

文化的发展与时代背景有着不可切割的关系, 如今国家经济稳定, 民众对于精神物质的需求越来越多, 而国家也开始加大对于传统文化传承保护与发扬的力度, 建盏文化再次在神州大地上复兴, 建盏烧制工艺的恢复激发了一批陶瓷手艺人传承建盏发展的热情, 只是还处于复兴的初级阶段, 没有找到一条合适的复兴之路, 需要人民群众、政府、相关从业者的共同努力。

2 当代建盏文化复兴存在的问题

(1) 没有严格的监管体系

建盏是一种瓷器、一种文玩、一种古文化艺术,

对于普通人来说入门门槛较高,但由于行业没有构架起一个公正的官方体系,也没有相关的法律条规,在管理上更是不够严格,导致了市场鱼龙混杂,行业清晰度较低,没有准确的公正规则,间接性地将新入门的爱好者拒之门外。而对于一些正规的建盏企业来说,劣币驱逐良币,直接恶化了他们的生存土壤,只能改变政策去与“劣币”斗争,从而忽略了建盏文化与艺术性的发展。

(2) 没有正确的艺术发展理念

坚持柴烧的工匠同时也坚持对传统艺术的保留,常拒绝改善、改良和创新,而我们知道,艺术文化的发展必然会有时代的影子,固步自封只会与时代脱节,最终与群众脱节,只能成为自娱自乐的产物。而坚持电烧的工匠,虽然融入了创新的概念,却忽略了创新方向的选择,将时下流行的元素杂七杂八地融汇到了一起,以为是在创新,其实让环境变得更加混乱,以当前网购平台最流行的新式建盏而言,会在底部镶嵌纯银,纯银柔软,几次注茶后不但会被染色,也极易变形,失去了历练之美的特质。

(3) 没有合适的发展土壤

当前建盏文化在我国的知名度较低,远不如青瓷、白瓷,而我国热衷于茶文化,热衷于建盏文化的群体较小,还不足以支撑起整个行业的发展,而从整体来看,热衷于古文化、古艺术复兴的群体也十分稀少,这样的土壤并不利于建盏文化的发展,以邻国日本为例,受宋朝建盏文化影响,将建盏产业保存至今,拥有完整的制作、售卖体系,虽然规模不大,但也保障了产业的经济收入,进而推动产业的发展。

3 建盏的复兴之路

(1) 构建完善的产业体系

有关部门及相关专业人员应当规划完整的建盏产品与产业体系,将产品进行细致的分级归类,制定相关的市场价格,防止商业诈骗、滥竽充数的状况发生,对于新入门的爱好者来说,也能更加简单容易地了解建盏文化。在打造产业体系上,也要杜绝一些扰乱市场的行为,例如恶意竞价、溢价、打压同行等行为,保持良好的市场秩序,才能让整个产业有序发展,当然这也离不开相关部门的鼎力支持,因此当地政府不能只贪图一时的蝇头小利,要将眼光放在长远发展上去进行整个产业的发展规划。

(2) 明确建盏的艺术价值

柴烧也好,电烧也罢,只是坚持的发展道路与审美理念不同,本质上都是为了产业更好地发展下去,获得更多的经济价值,二者都有自身的优势,更应该重视的是发展之路上的艺术价值观,要达成一致的艺术理念,坚持以原创、创新、凸显中国文化、坚持华夏精神为主,杜绝杂乱、抄袭、无用的产品创新,秉持着良好的艺术理念与审美观念,打造出更好的新型建盏产品,扩大产品的口碑。同时,行业也应当积极汲取年轻力量,为整体文化的艺术发展注入新鲜的血液,促进建盏文化能够跟随时代的脚步不断地创新与发展。

(3) 加大宣传力度

建盏为福建南平的国家地理性标志产品,且极具艺术价值,但是国内大众对于建盏的了解仍旧较为浅薄,很多人甚至从未听过建盏,放到国际市场上,日本、韩国等国家均涉及建盏产业,且都沿袭我国古代,他们的工业艺术体系发展得更健全,这对于我国建盏产业未来的发展是极其不利的,如果不能打造品牌口碑,提升品牌价值,即便产品再好也难以受到市场认可,因此,相关部门应当加大对于建盏文化的宣传,让大众了解建盏、喜爱建盏。

(4) 更好地与茶文化融为一体

建盏的发展离不开茶文化的盛行,时至今日,茶叶仍旧是我国群众最喜爱的饮品之一,茶文化已然在我国拥有深厚的文化底蕴,建盏作为茶盏的一种,应当加强与茶文化的融合,借由茶文化进行推广,同时饮茶人口的基数较大,也能够成为潜在的建盏消费者,提高建盏的经济价值,推动建盏文化与产业的复兴。

4 结 语

目前,我国对于传统文化的传承与发展产业正处于起步状态,还没有形成一个完整的文化发展体系,也存在着诸多不足,但建盏文化拥有丰富的文化及艺术底蕴,它的魅力永远无法被埋没,行业应当不断精进技艺、规范市场,带领我们的传统文化走向世界。

参 考 文 献

- [1] 周文波. 浅议建盏文化的传承与发展[J]. 陶瓷, 2022(01): 26-27, 57.
- [2] 凌超. 分析建盏文化的发展与传承[J]. 陶瓷, 2021(04): 143-144.

黑釉瓷的当代创作与烧成实践

范华旺

(顺昌县洋墩乡黑瓷坊陶瓷工作坊, 福建顺昌 353200)

摘要 黑釉瓷是传统瓷器釉色之一, 常见于建盏, 但不限于建盏, 其泥坯中铁元素含量越高, 烧制出来的建盏就越纯黑亮泽, 建盏艺术于宋代时发展至鼎盛, 彼时人们热爱茶文化, 常喝白茶, 而黑釉瓷的“黑”恰好与白茶形成鲜明对比, 寓意“黑白分明”, 与彼时文人墨客所追求的精神理念相符合, 也导致了黑釉瓷在宋代颇受追捧, 无论是烧制技艺还是艺术价值都有了极大的提升, 留下了许多富有艺术价值的作品。时至现代, 科技更为发达, 黑釉瓷的创作与烧制技艺也有了新的艺术与技术的突破。

关键词 黑釉瓷; 烧制; 创作

黑釉瓷是我国一种独特的艺术陶瓷, 主要用于饮茶、品茶和斗茶, 建盏是黑釉瓷中最闻名遐迩的一种, 不同于青瓷、白瓷的能够任由人挥洒笔墨进行创作, 黑釉瓷的形成很大因素上取决于大自然的意志, 无论是釉彩还是纹理都体现了大自然的鬼斧神工, 宋时人们追求天人合一的境地, 因此对黑釉瓷喜爱有加, 使得黑釉瓷艺术在宋代得到了极大地延伸与发展, 甚至远销海外, 目前日、韩等国仍旧保留着我国宋代的黑釉瓷作品, 甚至成为了它们的国宝。

新中国成立后, 建盏文化于上个世纪八十年代随着茶文化的兴起再次受到大众的瞩目, 而随着科技的发展, 当代黑釉瓷烧制技术也有了极大的提升, 使得烧制过程更具稳定性, 良品率更高, 并将现代的审美观念融入到了黑釉瓷当中, 现探讨一下黑釉瓷的当代创作与烧成。

1 黑釉瓷概述

1.1 釉彩

黑釉瓷的“黑”源于釉浆中的铁元素, 铁元素在高温下发生氧化反应, 成为了呈色剂, 而黑釉瓷的产地福建省南平市, 当地的泥矿中就蕴含着丰富的金属元素, 以铁元素为盛, 也因此让当时的人们发现了建盏这一惊艳的艺术产物。一般来说, 釉浆中含铁量在 4% ~ 5%, 釉彩开始呈深色, 铁元素含量越高, 颜色越深、越纯净。铁元素的助力使得黑釉瓷的釉色醇厚, 泛着金属的莹亮光泽, 摸在手里却十分温润, 呈现质朴之感, 十分富有禅意, 正是因为这样独特的艺术表现使得黑釉瓷深受宋代文人墨客的喜爱, 其艺术与技艺得到了极大地发展。

1.2 纹理

以黑釉瓷中最闻名的建盏纹理进行阐述, 建盏的纹理大致分为四类: 兔毫、油滴、黑釉白斑和杂色。

兔毫因釉面“纹如兔毫”而得名, 分为金兔毫和银兔毫, 其中银中带蓝光者为最佳。兔毫如其名一般状如兔毛, 细长绵密, 像烟花四射, 又如涓涓细流绵延不绝、浑然天成。诸多文人墨客纷纷赞誉, 如蔡襄在《试茶》中赞道“兔毫紫瓯新, 蟹眼青泉煮。雪冻作成化, 云间未垂缕。愿尔池中波, 去作人间雨”; 油滴一般分为“金油滴”和“银油滴”, 油滴状如油脂滴落之态, 以圆润、分布均匀为佳, 油滴纹与釉色之间往往会有一个过渡色, 仿佛水中的鹅卵石一般, 宁静怡人, 又如静谧夜空中的点点繁星; 黑釉白斑的产量极少, 一方面因为它并非“纯天然”, 需要人工绘制纹理。另一方面它的烧制难度较高, 所以历史上生产的黑釉白斑黑釉瓷较少; 除了以上几种纹理外, 其它纹理统称为杂色, 杂色是黑釉瓷“窑变”这种不可控的因素所致, 杂色一般包括柿红、茶叶末绿、灰背、酱黄釉等。

黑釉瓷纹理的形成主要是釉浆中其它金属元素在高温下形成的, 具有不可控性, 这也是黑釉瓷的魅力所在, 但除建盏外, 大部分黑釉瓷作品更追求纯色。

2 黑釉瓷的烧制过程和影响因素

2.1 烧制流程

选择粘度较高的泥土经过两次到三次加水研磨, 最终成为细腻的泥浆, 放置阴凉处发酵晾干、排出空气, 然后根据需要塑型, 放至阴凉处晾干后素烧, 待自然冷却后取出。随后就是给素坯上釉并釉烧, “一色入, 万彩出”, 需龙窑烧制三天, 期间需有人不断看管, 及时进行调整, 才能提高成品率, 获得更具艺术价值的成品。

2.2 影响因素

在黑釉瓷器的烧制过程中, 主要影响因素为空气流通、湿度、温度、燃烧物、烧制时间、散热度与温度均匀度, 温度达到一千三百度的时候, 釉彩开始流

动,最终形成纹理,但釉彩会如何流动,形成怎样的纹理,是无法掌控的,这也正是黑釉瓷的迷人所在。除此之外,燃料的选择也会对黑釉瓷表面造成影响,如若使用柏木等油脂丰富的木材,那么木材燃烧后油脂有可能会溅射到黑釉瓷表面,对纹理造成影响,因此,宋代人发明了匣钵,一器一匣,避免污染黑釉瓷表面。窑炉内各处温度略有差异,需根据器物的大小进行摆放,才能使其受热均匀。

3 黑釉瓷的当代技艺突破与艺术创作

随着科技的发展,在现代工艺中能够更好地使用电烧窑炉控制黑釉瓷器烧制过程中湿度、温度、时间、受热均匀等要素,因此,极大地提升了黑釉瓷的成品率,但仍旧有相当一部分工匠还坚持传统柴烧制法,追求更高的自然艺术突破。但在电烧上,制作者们也有着自己的艺术追求,大胆地添加了手工彩绘和银质装饰,打造符合当下潮流与审美的新型黑瓷艺术,电烧的优势在于降低了制作成本,使黑釉瓷不再是古代时的昂贵之物,符合大多数人的消费水准,满足了大众对于艺术的追求,缺点是逐步丧失了黑釉瓷的自然艺术之美,更追求工业化的批量制造,而在未来,平衡好艺术与工业化生产是黑釉瓷产业发展的重要因素。

4 黑釉瓷的烧成实践

4.1 前期准备

铁胎是黑釉瓷的重要组成因素,铁少色不纯,铁多釉色不饱满,因此选用建阳水吉的矿土以保证烧出来的颜色纯正、通透、厚重。

4.2 烧制技艺改进

在黑釉瓷的烧制过程中,经常会遇到胎体不够黑的情况,在把控好铁胎的含铁量后,造成这种情况的原因主要是由于还原气氛不足。在柴窑的烧制过程中,烧成后会立即封窑,加强还原气氛,剩余的木柴燃烧殆尽后,窑内便转化为中性和弱氧化气氛,铁胎形成

完善,瓷器也就愈发发黑。而电烧则截然不同,为了改善这一状况,将加强电烧窑炉的人工还原气氛,进一步提高铁胎形成的概率。

4.3 成品状态

(1)轻重感:铁胎厚重,但陶器轻盈,单手握住扎实沉稳,是为上品。

(2)干湿感:古人言:古瓷会出汗,新瓷并没有这样的特性,反而比较干涩、干燥,揉搓时有刺耳的摩擦声。

(3)色泽感:釉色醇厚,泛着金属莹亮的光泽。

(4)粗细感:黑釉瓷的粗细感与铁胎有着密切的关系,铁胎含量适中、釉浆研磨细腻,那么产品必然细腻温润,反之亦然。

(5)成型度:瓷器弧度自然,形状与烧制前未产生太大差异。

5 结 语

当代科学技术的发展,使黑釉瓷在烧制过程中更具稳定性,良品性更高,在创作方面也更多地融合了时下审美艺术,将手绘釉彩纹理和金属装饰用于黑釉瓷的艺术创作中,但现代电烧相较于传统柴烧还原气氛较差,在黑釉瓷的成色上略有欠缺,因而要针对这一点进行深入地改革与创新,加强人工还原气氛在烧制中的持续作用力。

参 考 文 献

- [1] 冯冕,任记恒.黑釉瓷的嬗变——从宋代建窑黑盏到清代乌金釉黑瓷[J].东方收藏,2022(01):43-46.
- [2] 任俊羽.现代陶艺语言在建窑黑釉瓷创作中的创新应用研究[J].陶瓷,2021(10):91-92.
- [3] 张志兵.现代陶艺语言在建窑黑釉瓷创作中的应用研究[J].陶瓷,2021(08):99-100.
- [4] 赵茜.从黑釉瓷盏看宋代茶文化[J].文物鉴定与鉴赏,2020(12):60-61.

作者简介:范华旺,1979年6月,男,汉族,福建省南平市人,顺昌窑陶瓷传统烧制技艺传承人。

黑釉瓷的工艺研究

林加余

(顺昌县洋墩乡妙手御盞陶瓷坊, 福建南平 353200)

摘要 黑釉瓷是我国一种传统的独特瓷器品种, 以颜色纯净为盛, 釉面光滑莹亮, 散发着金属的光泽, 呈现出一种质朴陈厚之感, 充满了禅意, 摸在手里细腻温润, 是我国重要的艺术文化瑰宝, 宋代时曾盛极一时, 十分受到民众的喜爱与追捧, 甚至远销海外, 深深地影响了周边国家, 其制作工艺也得到了极大地拓展, 本文将深入分析黑釉瓷的工艺特点。

关键词 黑釉瓷; 建盞; 工艺

随着时代的发展、社会的进步, 当代社会的科技力量能够更好地掌控瓷器制作过程中所需的必要条件, 例如泥浆比重、温度、湿度、空气流通速率等等, 也极大地提升了当代陶瓷生产的成品率, 使瓷器文化得以大众化, 但这一优势在遇到黑釉瓷时似乎有些乏力, 因为黑釉瓷的特色就是“不稳定”。千百年来, 黑釉瓷釉面和纹理的形成全仰仗大自然的鬼斧神工, 不出窑炉的那一刻无人能确定成品成色, 这也是黑釉瓷的魅力所在, 工业化生产虽然能提高良品率, 却也让黑釉瓷失去了这种独特的自然魅力, 因此, 时至今日仍旧有很多工匠坚持以柴烧为主, 杜绝过多的现代化科技使用, 本文将深入探讨黑釉瓷的工艺流程与特点。

1 黑釉瓷的发展

黑釉瓷诞生于我国福建省南平市建阳区, 早期它的主要载体是建盞, 建盞是茶盞的一种, 我国作为茶叶的原产地, 茶文化风靡的同时, 建盞文化也得以传播。黑釉瓷的黑色釉面是由于坯釉中铁元素在高温下发生反应而呈现的, 一开始工匠们十分苦恼, 该如何去除这种深色, 后来索性转变思想将其作为特色发扬光大, 也就造就了黑釉瓷艺术。时至宋代, 当时的社会思潮崇尚低调简约、天人合一, 艺术追求上也体现得淋漓尽致, 穿衣喜欢黑白二色, 使用器具也多以黑色为主, 而黑釉瓷恰好符合这种思想风潮, 因此受到了宋时文人墨客、皇宫贵族的喜爱, 进而传播到大众文化当中, 推动了黑釉瓷文化的发展, 而黑釉瓷也不再依附建盞, 逐步成为一种独立的瓷器釉色有了更多的拓展, 这种情况一直延续到明清, 彼时人们热爱青瓷、白瓷, 喜大红, 认为黑色不吉利, 黑釉瓷文化也就逐步走向了没落, 新中国成立后, 于上个世纪八十年代伴随茶叶和建盞文化再度兴起。

2 黑釉瓷的工艺流程

将金属元素丰富的泥矿与可塑性较高的红泥按比

例混合, 加水后碾磨, 通常要经过三次以上的碾磨才会使矿浆足够细腻, 随后将矿浆放至阴凉处发酵三日, 水份挥发的差不多后就成为制作黑釉瓷泥坯的原料。经过拉坯塑形后形成泥坯, 晾晒至干, 然后经过第一次窑烧, 在这过程中排除水汽, 减少成品的变形与开裂, 熄火后等待自然冷却取出。接下来就是上釉环节, 上过釉的素坯同样要放置在阴凉处阴干, 接着就是整个制作流程中最重要的一步入炉烧制, 这一步需要烧满三天, 要通过观察口随时观察窑内情况, 及时调整温度、湿度等要素, 进一步把控成品质量, 达到一色入万彩出的效果。

3 影响黑釉瓷成品质量的要素

(1) 泥坯和釉色中的金属含量

铁元素高温氧化下形成的三氧化二铁是黑釉瓷的主要着色剂, 铁元素含量越高, 黑色越纯净透亮, 4.3%的铁含量就开始呈现明显的深色, 达到8%时颜色为纯黑色, 当然铁元素并非越高越好, 因此, 必要时需要降低泥坯中铁元素含量。黑釉瓷的纹理则是由金属元素在高温下产生的, 但这是无法人为操控的, 不到出窑的时候谁也不清楚会有怎样的显色, 诞生怎样的纹理, 所以黑釉瓷被誉为大自然的艺术。

(2) 烧制因素

烧制操作对于黑釉瓷至关重要, 时间、温度、湿度、空气流通、燃烧物等等都会成为影响成品的关键, 因此宋时人们发明的龙窑, 依山而建、自带坡度, 更好地帮助空气流通, 热空气排除。同时每隔数米设置一个隔火墙, 隔火墙能更好地保存温度, 防止瓷器受温不均匀, 同时也能扩大龙窑的承载能力, 大批量出产瓷器。古时选用木柴作为烧制瓷器时的燃烧物, 但一些油性较大的木材, 例如柏木等在高温下会产生油脂, 溅落到坯上会影响成品成果, 因此古人用匣体盛装瓷器, 避免燃烧物的影响, 而把控这些因素往往需要经验丰富的工匠日夜守在窑炉旁, 观察瓷器的烧制状况,

及时做出调整,才能进一步保障成品率。

4 黑釉瓷的艺术特点

(1) 釉色

一开始,黑釉瓷的釉色是从深褐绿色逐步过渡到黑色的,釉层也薄厚不均,有粗粒感,偶尔还会有蜡泪痕,且往往底层有着厚重的釉层,艺术性较低,随着工艺不断发展,到东晋时期黑釉瓷的烧制工艺就有了质的飞跃,已经具有了当代黑釉瓷器的雏形。黑釉瓷的釉面光滑、绵密、滋润,泛着幽幽的荧光,色如黑漆,但摸上去却温润舒适,自带禅意、深沉玄奥,它的黑并非纯粹的如墨一般的漆黑,更像是抹了一层油,散发着淡淡的光泽,像绸缎一般丝滑靓丽,集儒、释、道三家气韵,与中国传统文化艺术中的“意境”不谋而合,富有笔意墨韵。

(2) 纹理

在我国,黑釉瓷的纹理大致分为三类:兔毫、油滴与杂色。兔毫根据颜色分为金兔毫和银兔毫,状如其名,如兔子的绒毛,或细或粗、或长或短,有些如针叶散开,有些如烟花绽放,大多数情况下它们都是从瓷器底部向外拓展的;油滴如油脂滴落,呈椭圆形,有边色,大小不一,以大小均匀、趋于圆形为佳,油滴的样式变化较多,有的如清水中的鹅卵石,有的如太阳下的佛舍利。边色与圆内色通常有明显的差别,就像包裹着细胞的细胞壁一样;除上述两种以外的纹理均可成为杂色,但杂色并不代表次品,还需根据实际情况进行进一步的判定。

5 当代黑釉瓷工艺的发展方向

(1) 柴烧

柴烧黑釉瓷拥有电烧所不具备的自然之美,更是黑釉瓷的魅力所在,因此在科技发达的当前仍有许多工匠坚持柴烧,寻觅黑釉瓷不为人知的奥妙,但柴烧

并非完全仿古,而是让机械代替一些无法影响釉色和纹理的工序,但大部分工序都坚持古法制作。相比于电烧,柴烧对于工匠技艺的要求更高,更需要耗费人力,所以成品的售价也更高。

(2) 电烧

电烧是当前黑釉瓷市场的主流,因为电烧能够极大地降低制作成本,提高生产量,从而黑釉瓷不再让人因为价格望而却步,成为了大众能够承受的消费品,拓展了黑釉瓷的受众,且电烧黑釉瓷更多地冗杂了现代化的审美与工艺,大量地采用手绘釉色和银饰进行装点,优势是拓展了黑釉瓷的艺术方向,缺点是太过日式化,没有找到属于我们自身的艺术特色,因此在发展上也是困难重重,但电烧工艺相较古代黑釉瓷工艺更加的科学化、标准化、流程化,极大地推动了黑釉瓷艺术的复兴。

6 结语

纵观我国的瓷器历史,黑釉瓷艺术可谓是独树一帜,这与它的制作工艺密不可分,不但要掌握好泥浆中铁元素的含量,更要掌握好烧制中的每一步变量,在彼时科技不发达的年代,黑釉瓷仍旧可以批量生产远销海外,足以见华夏劳动人民的智慧,新时代下,高科技让黑釉瓷的制作工艺更是有了进一步的拓展。

参考文献

- [1] 陈凯,赵君.吉州窑黑釉瓷和剪纸工艺的结合及思考[J].艺术研究,2021(05):150-151.
- [2] 柳沛.基于历次窑址发掘报告的宋代茶洋窑与建窑黑釉盏鉴定研究[J].收藏与投资,2021,12(12):94-99.
- [3] 任智颖,张茂林.长江上游出土宋代黑釉瓷工艺特征的科技研究[J].长江文明,2020(02):20-30.
- [4] 吴小萍.黑釉瓷的历史、工艺及其文化内涵探析[J].艺术教育,2016(01):277-278.

作者简介:林加余,1977年11月,福建省福鼎市,一级/高级技师(陶瓷装饰工),顺昌窑陶瓷传统烧制技艺非遗代表性传承人。

黑釉瓷的审美与文化

瞿文兴

(南平市建阳区合盛岩建盏陶瓷有限公司, 福建南平 354200)

摘要 黑釉瓷是一种传统的瓷器釉色,以通体纯黑为贵,胎质厚重,散发着金属的光泽,但这种黑色审美与我们近现代的古典审美观是截然不同的,明清时期盛行青瓷、白瓷,喜爱红黄,厌恶黑白,认为黑色是不吉利的象征,所以黑釉瓷在明清时期逐步走向了没落,而它鼎盛发展的时期则是在宋代,由此可知,黑釉瓷的发展与宋时的审美观念和社会文化背景息息相关,本文从宋代的时代背景和社会形态入手,深入分析黑釉瓷的审美与艺术文化。

关键词 黑釉瓷;建盏;审美;艺术文化

宋时我国陶瓷艺术,特别是建盏艺术发展鼎盛,这与宋代的社会环境密不可分,彼时各地兴建窑厂和窑炉,大量的陶瓷制品随着货船出海,远播海外,陶瓷艺术与制作技艺也得到了极大的提升。而在宋代丰富的陶瓷文化中,黑釉瓷可谓是最独特亮眼的一笔。

最开始,黑釉瓷主要出现在建盏文化中,因为宋代茶文化兴盛,他们不单饮茶,还会举办与茶相关的活动,例如写茶贴、做茶诗等,而宋代人喜好饮用白茶,用建盏来盛茶斗茶,那么天然形成的黑釉瓷建盏恰好与白茶形成了鲜明的对比,寓意“黑白分明”,更代表了“天人合一”,这与当时文人墨客追求的高尚典雅理念相符合,黑釉瓷也就此发展起来了,随着大家对于黑釉瓷的热爱不断提升,黑釉瓷不再拘泥于建盏形态,而是应用到了更多的陶瓷文化当中,黑釉瓷的审美理念与文化也随之发扬光大。

1 黑釉瓷的概述

(1) 黑釉瓷的成因

黑釉瓷诞生于我国福建省南平市建阳区,该地近山,泥矿中蕴含着丰富的金属元素,其中铁元素的含量最高,而铁元素在高温下发生氧化反应,作为呈色剂使陶瓷成品呈现深色,且铁元素含量越高,还原气氛越强,深色就越浓烈,越趋近于纯黑色,一开始古人很苦恼如何去掉这深色,但随后他们就打破了思维的禁锢,认为与其想尽办法去除这些深色,不如转变思维将其作为主要特色发扬光大,黑釉瓷也因而诞生,它的釉面醇厚质朴,泛着金属的光泽,除建盏外的黑釉瓷器均追求纯黑色,釉面越光洁无暇、颜色越深,越视为佳品,价值也更高。

(2) 黑釉瓷的发展历史

黑釉瓷诞生于唐末,但却兴盛于宋代,宋时社会稳定,生产力充沛,重文轻武也就导致文化产业高速

的发展,我国的陶瓷器艺术及技术也在宋代得到了极大的提升与创新,而黑釉瓷因为符合当时人们的思想形态与精神文明追求,备受追捧,一时间各地都在兴建窑炉制造黑釉瓷产品,而宋代大部分沿海海运发达,黑釉瓷产品也随着海运的货船被远销海外,在艺术与经济的双重需求下,黑釉瓷艺术得到了极大的发展,至明清时期,大众审美对黑色的态度逐渐改变,也就导致了黑釉瓷逐步走向了没落,新中国成立后,于上个世纪八十年代茶文化再度兴起,带动了相关文化的再次发展,黑釉瓷伴随着建盏文化重新出现在大众面前。

2 黑釉瓷审美的认知

(1) 意境美

在我国的传统艺术文化中,非常注重对于“意境”的表达,讲究的就是通过情景事物来婉转地抒发胸臆,让艺术创作者的思想与情境相交融,通过一种更加浪漫的方式来表达情感与思绪,更注重的是灵魂与精神上的共鸣,而黑釉瓷恰好符合这一审美观念,一方面它釉色莹亮,颇富禅意,宛若无尽的夜空;另一方面它线条优美流畅,墨色纯正,具有笔墨韵味。在一些特别的黑釉瓷器作品中,例如花瓶、花纹盏等会搭配金色绘制一些富有深意的图案,如梅花、龙凤呈祥等,不但寄予了吉祥的寓意,更是突出了图案主题的艺术底蕴。

(2) 工艺美

黑釉瓷素有“一色入窑万彩出”的美誉,因为釉浆中富含丰富的金属元素,这些金属元素经过高温炙烧形成了独特的纹理,主要分为兔毫、鹧鸪斑、油滴、杂色四大类,这些纹理带给了黑釉瓷独特的艺术风韵,它们或像桃花盛开,或像烟花绚烂,赋予了黑釉瓷无穷的生命力,但就是这样独特的魅力却并非人为的,

甚至到目前为止,人力都是无法把控的,完全依靠大自然的鬼斧神工,开窑前没有人知道会有怎样惊人的艺术品诞生,这种对于自然之美的追求也体现了宋代人的审美要求和审美理念。

(3) 装饰美

黑釉瓷建盏除了基本的四类纹理外,还会使用剪纸贴花和木叶贴花等方式进行装饰,方式就是摘取新鲜的叶子贴附在素坯之上进行上釉,或是直接上釉再贴到素坯上,后经过晾晒后进窑炉烧制,成品会显现叶子的形状与纹理,形成独特的艺术装饰。但近些年来,随着艺术审美观念的改变以及制作技艺的精进,当代人会将成型的装饰物与黑釉瓷器相结合,例如将银制作的动物雕塑放置在盏底,注入茶汤后别有一番风韵,对人体也无害,在装饰选择上也更多地融入了现代审美理念,创造了更多手绘彩色纹理。

(4) 造型美

黑釉瓷器种类繁多,有碗、盏、盘、杯、碟等等,因为宋时大量出产黑釉瓷器,所以这些种类的黑釉瓷仍旧有许多保留到了现代,它们大多都有一个共同点就是线条流畅,符合人体工学,为了更贴近黑釉瓷厚重的美感,往往不会做得太过锋利,无太多的边角,而是采用圆润的弧度进行过渡。以建盏为例,黑釉瓷建盏大致分为四种类型,敛口、敞口、撇口、束口,口沿各有不同,但都呈微微弧度,方便茶汤入口,看起来就觉得自然怡人。黑釉瓷的碗有一种特殊的形态叫花口,碗沿像花瓣盛开一般,尽显鲜花娇嫩之美。

3 黑釉瓷的文化底蕴

(1) 茶文化的兴盛

我国是茶叶的起源国,也是茶文化的东道主,茶在我国具有群众基础,作为工业不发达时代的唯一饮料,上到王公贵族,下到贫民百姓都十分热爱饮茶,也就导致了与茶叶相关文化的形成,宋时人们尤其爱茶,不但会发展茶道与斗茶,还会在斗茶时进行写茶贴、做茶画等娱乐活动,可以说茶与宋代人的生活息息相关,也就为黑釉瓷文化的形成提供了良好的基础,而宋代人们喜爱喝白茶,用黑瓷来盛白茶,更是体现了宋代人文化思维上的精神追求。

(2) 禅宗美学文化的体现

唐代时佛教被引入华夏,成为了华夏文明的一部分,宋代时更是发扬光大,成为了当时社会的主要宗教流派,因此宋时的各方面文化深受佛教与禅宗思想的影响,彼时的人们喜爱黑白二色,着黑白二色简约服饰,用黑色家具,禅宗思想可谓渗透到生活中的点点滴滴,而黑釉瓷恰好符合了禅宗美学文化,它简单却不失格调,没有过多的修饰却透着质朴与真谛,光泽神秘,与神学相辉映,而且彼时人们饮茶静坐可以修养身心,黑釉瓷在这一点上则进一步体现了禅宗美学。

(3) 传统文化中的“尚黑”情节

我国自商周起就十分崇尚“黑色”,因为黑色是最早诞生于我国的染色颜色,早在原始社会,人们就学会用烧过的木炭进行染色,而因为彼时科学并不发达,人们对于这一“奇特”的景象抱有敬畏心理,也就奠定了黑色的社会地位,因此在商周时期,统治者均穿着黑色服饰。后儒家文化盛行,引入了五彩的概念,但这非但没有影响黑色的社会地位,反而被赋予了更深层次的哲学意义,受到更多民众的追捧,而黑釉瓷正是符合这一神秘、深邃又高贵的群众思想,因而受到大众的追捧。

4 结语

黑釉瓷的魅力不单单源于它神秘深邃的美感,更是时代文化背景下的必然产物,它与宋时的社会文化和精神文明相符合,同时受到茶文化的助力,因此被群众所热爱,它是古典文化和宋时审美的典型代表,是中华艺术文化时尚的瑰宝。要进一步探索它的艺术魅力,以其独特的优雅将文化传承下去。

参考文献

- [1] 毕婷.宋代建窑黑釉茶盏特征及其审美研究[J].休闲,2019(02):12.
- [2] 王汇文.再论中国黑釉瓷器的起源与早期工艺发展[J].美术观察,2016(06):112-117.
- [3] 吴小萍.黑釉瓷的历史、工艺及其文化内涵探析[J].艺术教育,2016(01):277-278.
- [4] 张钰淇.宋代吉州窑黑釉瓷的审美认知[D].景德镇陶瓷学院,2013.

浅谈陶瓷新彩装饰与浮雕装饰的结合运用

毛 强

(淄博华光国瓷科技文化有限公司, 淄博 255086)

摘 要 现代陶瓷的装饰技法,综合了现代的产品工艺技术和先进设计的发展观念,在汲取传统的装饰技法的基础上,将新彩装饰与浮雕装饰有机融合进行产品的创作,使得产品更具艺术魅力。

关键词 新彩装饰;浮雕装饰;结合运用

0 引 言

在当今市场大环境的发展影响下,外国现代时尚符号元素不断涌入,新装饰手法的不断跨界探入,促使当下陶瓷装饰从业者汲取传统内容的同时推陈出新,在画面处理手法、绘画技艺技巧上革新优化,在保留前辈探索的精华同时,吸纳传入的新元素、新手法。绘画内容上对现实生活更精细解读,并时刻洞悉当下的潮流发展方向,不断地将现代语言元素、文化符号融入到作品中去,使陶瓷彩绘作品时刻保持在一个前沿的审美引领层面。

新彩是陶瓷釉上彩施彩工艺的一种表现手法,是在经过高温烧制过的瓷器釉面进行多种陶瓷颜料绘制,后经低温固化颜料烧制而成的一种表现方式。新彩是现在陶瓷釉上绘画中使用最多的一种表现技法,新彩最早起源于西方,曾被称之为“洋彩”,由于在陶瓷表面绘制的颜色在低温烧制过程中颜色前后基本无变化,因此受到很多陶瓷绘画工作者、社会体验人士的喜爱。经过中国国内长时间的绘画材料的演变以及表现技法上的发展,现在已经发展成为具有广泛吸收中国传统纸上绘画技法与颜色种类,形成独有的陶瓷釉上新彩技法与技艺。

新彩技法的不断发展,融入现代工笔画、水彩画的一些绘画装饰技巧,根据陶瓷颜料特性运用一些釉上彩绘画的特殊技法(如松节油、酒精的运用,松节油、乳香油的配比调配等),如用釉上点彩绘画荷叶的边缘形成水滴拍打荷叶时的瞬间场景,用松节油或酒精冲刷色料形成的纹理来表现石头的自然脉络纹理,突破传统的釉上彩绘色料平铺、色料过渡不均匀、结色处生硬不灵动的刻板形象,通过技法、工具的吸纳改良,使色彩的表现更加自然多变,绘画形象更加真实的艺术效果。

陶瓷浮雕有其本身材质表现上的独特性,拥有多种技艺表现手法来丰富浮雕装饰的外在表现形式,如:

阴刻、阳刻、深刻、浅刻、镂雕、高浮雕、浅浮雕等,不同形式的技艺处理手法表现不同的装饰事物形态,传递不同的情感要素。通过雕刻制作手法上的不同,对表现事物的形态也各不相同,例如深刻、浅刻对人物面部表情的细微高低雕刻制作,局部上下嘴唇部位浅刻刻制;鼻子轮廓部位深刻刻制,同时利用光线折射的阴阳效果来展现整体面部表情局部的轻微变化;相反高浮雕、浅浮雕在雕刻处理上较深刻,浅刻制作手法视觉感官上明显不同,前者在二维甚至三维的空间塑造上表现更加充裕,面部的表情表现也更加立体,眼睛不同表情、周围皮肤褶皱状态的表现也更有层次,不同情感状态下面部的表情变化通过高浮雕与浅浮雕的配合处理也更加饱满,高浮雕与浅浮雕的雕刻技法结合使面部表情在光线折射下不同区域在阴影层次的变化中更加丰富。

陶瓷浮雕、陶瓷新彩属于陶瓷综合装饰范畴,既可以单独表现,又可以两种或两种以上结合表现,也可以不同材质介入的综合表现。

浮雕制作的刻制手法针对不同的场景选用不同的雕刻技法,一种或多种制作手法的结合,更能体现事物本身的表现欲,浮雕的制作从原理上与绘画的表现形式一致,近实远虚,事物前后层次间的表达也更加生动。陶瓷浮雕与陶瓷新彩装饰的结合,可以使所表现的物体更加突出主次,层次也更加分明,动静相宜,两者的结合可以使作品在选择题材的表现形式上更加宽广,能使观赏者在欣赏新彩画面的同时感受来自二维空间中浮雕情感故事的变化。本文将就浮雕艺术与釉上新彩的结合创作进行阐述。

1 浮雕装饰与新彩装饰结合的创作

1.1 艺术浮雕与绘画的关系

浮雕是将平面的绘画世界立体化,在二维、三维的空间中展示独特的艺术绘画特性。绘画是以直观的色彩表达自己的情感,两者的综合使用能带来不一样

的视觉冲击,让二维、三维的事物更加生动化。陶瓷浮雕与新彩的结合是以瓷做面、以彩为妆,让立体的浮雕在两者的协同制作下灵动、真实。

1.2 浮雕制作与情感解读

作品“天鹅”彩绘浮雕箭筒(见图1),浮雕制作采用堆贴工艺,彩绘运用新彩工艺,以工笔形式绘制,烧制温度800℃左右,成品颜色鲜亮,天鹅姿态柔美,完美地还原天鹅游动时的状态,浮雕箭筒器型采用骨质瓷与华青瓷两种材质进行结合制作,浮雕部分、筒身部分分别采用模具注浆成型工艺,然后半干状态下用骨质瓷泥



图1 “天鹅”彩绘浮雕箭筒

浆进行一次粘接(两种材质的泥浆收缩率必须保持一致),然后用大羊毫毛笔蘸取稀释的骨质瓷泥浆对粘接处进行内缝渗透填补,等待干燥修坯,观看粘接处是否有开裂症状,如有开裂对其开裂处用碎泥坯打湿填补,用刀具进行修补,浮雕不清晰处运用刻刀对部位进行修整,然后装窑烧制,出窑后对素瓷表面进行砂纸或磨轮打磨,然后喷釉,二次入窑进行高温釉烧。成品浮雕箭筒进行釉上新彩的精细绘制,用鼠须毛笔对天鹅表面及背景芦苇运用水色勾勒轮廓,待线条干燥后,用新彩颜料根据表现部位要求分布骤进行着色,绘制完毕待其颜色干燥后进行烧制,烧制完成后如有颜色不足之处可再次着色、烧制,温度略低于第一次的烧制温度,效果理想后用精细砂纸对其表面进行打磨,让瓶身光滑。

作品“天鹅”彩绘浮雕箭筒所展现的是对现实生活的一个写照,是情感表达的一种画面寄托,时间的脚步是无声的,通过四季的颜色变化感知时间的忙碌,初春是无事挂心头的美好节气,温暖悠然,是适合从

清醒中踏来寻觅的一处宁静悠远的乐土。作品以天鹅为主体表现对象,芦苇衬景,表现初春时节一对天鹅在芦苇丛中游动私语的场景,整幅画面表达一种爱恋相依的状态,天鹅是忠诚的化身,是永恒爱情的象征,芦苇是朴实顽强的代表,具有坚强的生命力,作者以芦苇做衬景表达在生活中面对困难时要有不放弃的信念,社会充满荆棘,但是坚持内心深处的那一个信念,要时刻警醒自己,稳住自己浮躁的内心,沉心做好当下之事,每个阶段有不一样的风景,低调沉稳,守护身边的天使。

在思想情感、视觉传达方面,高浮雕与浅浮雕的制作形式在不同表现场景、器物载体的形态上,各有其不同的艺术语言表达,侧重的方向、方式也带来不同的视觉体验。在一般的现实表现中,高浮雕在较大空间方面的延伸性与视觉方面的可表达性,赋予了浮雕主体形象庄重、沉稳、厚重的效果,浅浮雕则以流畅的视觉性线条,多点切入的二维空间构图传递出平顺柔美的效果。高浮雕相较于浅浮雕,在新彩的装饰下产品更具真实性,艺术性品鉴价值也更为突出。

釉上彩新彩装饰是一种平面的事物展示,它缺乏事物真实的立体形态。而浮雕装饰使器物表达更立体、生动,它的色彩是单一的通过光影变化展示自身的体魄美感,但是缺乏灵动的色彩嫁衣。新彩装饰与浮雕装饰的结合补足了新彩装饰缺乏真实体态的平面化展示,增加了浮雕装饰的颜色语言,二者的装饰结合带来了产品艺术层面的附加值表现,弥补了产品销售层面产品效果形式单一的空白。

多种不同陶瓷装饰技法的融合,在一件(或一系列)陶瓷作品中,新彩装饰对浮雕表面更加精细的刻画,将产品的整体艺术表现空间放大,让产品的艺术表现语言更为丰富,作者的艺术情感表达也更加充盈。

2 总 结

随着科学技术的不断进步,社会的不断发展,新观念、新思想、新技艺的不断涌入,陶瓷釉上彩绘装饰与浮雕装饰在当下快速发展的大环境下,不再一味地守旧、单一,而是进行有机融合,使得陶瓷作品兼具立体感和色彩性,更具有欣赏性和收藏性。

建盏釉面窑变之美

游冠伟

(南平市建阳区水吉镇潘禾建盏陶瓷工作室, 福建南平 354200)

摘要 建盏是中国国家地理标志产品, 素有“一色入, 万彩出”的美誉, 一色入窑历经烈火燃烧后发生窑变, 诞生出了绚烂多姿、极富艺术价值的釉色, 而这釉色却是大自然的鬼斧神工, 仿佛凤凰浴火重生一般, 正所谓器有语, 道人间红尘百味, 这种极具魅力的自然质朴特性也使得千百年来无数人沉迷于建盏的美丽当中, 想要深入地探寻那美丽背后的奥秘, 追溯自然之本, 挖掘更深层次的艺术灵魂, 本文将通过举例分析的方式深入探讨建盏釉面窑变之美。

关键词 建盏; 釉面; 窑变

不同于青瓷、白瓷的细腻服帖, 建盏注定了要以它的“另类”绽放于我国的瓷器艺术文化史上。建盏追求深色, 甚至是黑色, 是我国历史上“尚黑”审美的体现, 更是打破传统思想束缚的代表。建盏无需过多的人为干涉, 甚至是抵触人类思维的植入, 更注重自然之力的展现, 追求“天人合一”的境地。建盏是人与自然融合协作的产物, 它的釉面浑然天成, 每一幅都是大自然工匠的精心制作, 它的美丽是大地生命予以人类的馈赠, 人类追逐建盏的魅力, 也是在追逐生命的艺术, 本文将通过举例分析的方式深入探讨建盏釉面窑变之美。

1 建盏釉色千变的奥秘

建盏的釉色属于结晶釉, 而且是含铁量较高的石灰釉, 因此呈深色, 且铁元素含量越高, 颜色越深, 越趋于黑釉瓷, 正因为釉面是金属结晶, 所以看起来具有金属光泽, 质朴莹亮, 摸起来温润滑腻有厚重感, 这和建盏起源地福建省南平市建阳区有着很深的渊源, 该地的矿土中蕴含着丰富的金属元素, 以铁元素含量为最高, 高温炙烧下铁元素氧化析晶, 其它微量金属元素也会重新排序, 使釉面产生了由内至外的奇特花纹, 这种釉面完全是自然形成的, 可以称之为是大自然的鬼斧神工, 能够变幻出无穷无尽的形态, 与我国其它古典陶瓷艺术截然不同, 这种釉彩的纹理受烧制时间和窑内的气氛变化影响很大, 正所谓“一色入, 万彩出”, 没有开窑之前没有人知道这些建盏会诞生出怎样绚烂多姿的釉面, 永远充满奇迹, 永远充满期待, 永远等待着自然对于人类的馈赠。

2 建盏的釉面分类与魅力之处

釉面斑纹的独特及烧制技艺的精湛使建盏成为中国陶瓷名苑中一颗璀璨的明珠, 建盏的釉面大致分为乌金、兔毫、油滴、曜变、杂色五大类。

2.1 乌金

乌金釉通体呈墨色, 幽黑透亮、釉色肥厚, 带着一丝绀黑, 强光下可反射出宝蓝色的光芒, 口沿处偶尔会呈现茶末或油滴纹理, 部分部位有隐约可见晶状体, 表面黑中泛青, 更增添庄重素雅之美, 乌金釉往往釉层较厚, 摸在手里温润宜人。乌金釉以黑为盛, 颜色越纯净越深厚, 其艺术价值与经济价值就越高, 宋时人们追求“天人合一”的理念, 崇尚简约、素朴, 喜欢穿黑白纯色的衣服, 家具也喜爱黑色, 而乌金釉恰好符合彼时人们的审美理念, 因此大受追捧, 后续从建盏的釉色分支中被独立出来, 开发了更多方向的作品, 例如瓶、碗、盘等。乌金釉一开始是烧制兔毫过程中偶然出现的, 但因为铁元素含量较难控制, 过多也会导致釉面龟裂, 又有其它金属元素干扰, 窑炉的湿度、温度等也有一定影响, 因此, 纯净、幽深的乌金建盏是极难烧出来的。

2.2 兔毫

兔毫根据颜色分为金兔毫和银兔毫, 宋时人们对这种釉面十分喜爱, 甚至宋徽宗都作诗赞誉过兔毫: “盏色贵青黑, 玉毫条达者为上”, 兔毫主要强调纹理的图案像兔子细密的绒毛, 而对于线条的长短、粗细和分布疏密并没有具体规定, 上品兔毫需要满足三点需求, 纹理清晰纤细又柔长, 疏密均匀、颜色为金与蓝最佳。纵然兔毫的形态各异, 但通常来说都是在盏底簇拥, 向着盏沿绽放, 有些细长连贯, 如流星四溅; 有些紧促, 自上而下由短到长, 碗底却是一盏幽兰; 有的银星密布, 宛如夜空中绽放的烟花; 有些细长断续, 却在碗沿出浓密的汇聚, 仿佛昂首看着大雨滂沱的天空; 有些五彩斑斓, 姹紫嫣红地融汇到了一块, 像是岩洞里的钟乳石; 有些却宛如流水淙淙自带禅意, 美不胜收, 你能想到的所有美景都可以在兔毫中找到答案。

2.3 油滴

油滴,顾名思义状如油脂滴落,油滴通常呈椭圆形,大小不一、排布各异,上品以大小匀称、排布对称称为优,部分油滴图案会在外沿形成一个变色的圈层,将釉底色与纹理进行更明显地区分。相比于兔毫,油滴的烧制工艺更为复杂,低温下釉面难以融化流动成型,可一旦温度过高就会因为流动剧烈而成为线条状,因此,流传下来的油滴盏少之又少,但现代工艺可以依靠电窑炉更好地控制温度,也使得油滴的成品得到了极大地提升。油滴盏或有呈花瓣状,颜色呈过渡渐变,宛如湖边飘落的桃花;或有星星点点的细小图案,像是花岗岩的纹理,使建盏看起来更加自然质朴;或有像翠鸟羽毛,由疏到密,层峦叠起,逐渐丰富,生动灵活;或有大片饱满的油滴状,宛如大珠小珠落玉盘,晶莹剔透,如琥珀一般。

2.4 曜变

“曜变”一词并非源于中国,而是宋时建盏远销日本后成为了日本国宝,由日本定义的釉面名称,而在我国古代则常常以具体的颜色形状来命名这类建盏。曜变,形容如太阳曜斑一样变幻多端的图案,曜变的欣赏需要在较强的阳光下进行,才能体会到它更深层次的魅力,那种瑰丽又变幻无穷的奇妙溢彩。曜变建盏通常整体呈深蓝色,伴有零星的银色磨砂,宛若浩瀚的银河,而曜斑图案则通常分为三到四个层次,每一层的颜色都十分鲜明,相互之间的区分十分明显,像裹挟着与空气摩擦的火焰飞奔而来的行星。还有一些特殊的曜变,曜斑只有一个不规则的椭圆圈线条漂浮在釉面当中,像深海中的水母精灵。还有一些曜变曜斑或长或短、三三两两地连在一起,仿佛在空中俯视群岛环绕的海域,连海面的波澜都清晰可见。

2.5 杂色

目前,没有具体名称定义的釉面纹理都可以统称为杂色,属于自然釉,但杂色并不是指建盏的质量和艺术性有所欠缺,而是由于建盏釉面变化多端,又有很多釉面处于多种类型的综合体,难以命名,属性叫杂,故而称为杂色,杂色包含柿红釉、茶叶末釉、青釉、龟裂纹釉等等,本文将重点挑选风格独特且强烈的柿

红釉和茶叶末釉进行详细的分析。

(1) 柿红釉

兔毫盏在烧制的过程中,一旦温度过高,气氛偏氧化,釉面就会形成三氧化二铁,这是一种偏红色或深红色的呈色剂,也就导致了釉面整体呈现“柿子”一样的红色,趋于橙红之间,但以红色为主,兔毫纹理也呈红色,但十分不明显。柿红釉颜色鲜明温润、釉体通透,自带一股暖意,远远看过去像一个火柿子。虽然在点茶时不够鲜明,因此在古代并不是很受重视,但在现代文化中,柿红釉颜色红亮,寓意吉祥,颇受广大当代建盏爱好者的喜爱。

(2) 茶叶末釉

茶叶末釉是指建盏表面呈现茶叶纹理一样的青黄色的结晶斑点,且这些斑点均匀地覆盖在建盏上,由此,建盏整体显现出茶叶被泡开后的极具伸展的青黄色,故而称之为茶叶末釉。茶叶末釉属于釉中极品,自上而下颜色逐步渐变,通常盏底颜色较深,盏沿颜色较浅,就像是被泡开的茶水,纹理与色泽一层层地被清泉润开,只留一片茶叶轻盈荡漾,自带一股禅意和茶意。而茶叶末釉的烧制需要窑炉内有极好的还原气氛,这种化学反应极难把控,因此,纯净高品质的茶叶末釉当前存世数量稀少。

3 结 语

建盏作为我国陶瓷艺术文化史上最浓墨重彩的一笔,它的美丽也是独一无二的,没有人工掺杂,那是完全源于大自然的鬼斧神工,是自然魅力的体现,是高温炙烧下金属元素为火所歌的美妙旋律。不同的建盏釉面呈现出了不同的美感,它们诉说着自然的语言,给与心灵最深刻的禅意,展现着最原始的古典艺术之美。

参 考 文 献

- [1] 李健.建盏艺术之美[J].陶瓷,2022(01):75-77.
- [2] 沈元旺.建盏中的万变宇宙:领略曜变之美[J].东方收藏,2021(19):63-64.
- [3] 吴周福.建窑建盏造型中的传统文化之美研究[J].陶瓷,2021(09):153-154.

黑釉瓷之美

阙梅娇 肖艳

(福建省南平市建阳区建窑陶瓷研究所, 福建南平 354200)

摘要 黑釉瓷是我国瓷器的一种, 通体呈现出透亮的黑色, 泛着金属的光泽, 幽深静谧, 于强光下散发着莹亮的蓝光, 虽色深但并不冰冷, 摸在手里温润适手, 自带一股禅意。黑釉瓷的身上带有强烈的历史文化, 是某个阶段大众审美和大众文化的表现, 它的“黑”既是它的优点, 也是它的“缺点”, 它的兴盛是因为它的“黑”, 它的没落亦是因为它的“黑”, 它像是一个神秘的美人, 美丽中充满了独特的个性, 本文将从黑釉瓷的历史沉浮出发, 深入分析黑釉瓷的美。

关键词 黑釉瓷; 瓷器; 陶瓷艺术

黑釉瓷表面呈黑色, 铁元素含量越高, 颜色越深, 铁元素含量高于4.3%、低于8%时就能呈现出近乎纯净无瑕的黑釉瓷。一开始, 制作工匠们十分苦恼这种深色, 与那时市面流行的青瓷、白瓷差距较大, 后来索性转变思维, 不再追求将瓷器中的颜色去除, 反而刻意地加深这种颜色, 黑釉瓷文化就此诞生, 它从最初的基于建盏媒介得到传播, 到最后成为独一的陶瓷文化体系, 得到了极大地发展与推广, 成为我国陶瓷艺术史上最浓墨重彩的一笔, 本文将从黑釉瓷的历史沉浮出发, 深入分析黑釉瓷的美。

1 黑釉瓷的起源

(1) 茶文化的盛行

我国是茶叶的原产国, 在古时就拥有浓厚的茶文化, 彼时大众能够获得的饮品极少, 水质也不如现代化工业加工后的纯净, 需要遮盖住水质的不足才能饮用, 茶就成为了最重要的群众饮料, 茶文化也随之兴起, 而建盏作为盛茶的容器, 又延伸出了斗茶、品茶等功能, 也伴随着茶文化声名远播, 而在黑釉瓷文化当中, 建盏是最独特、最具代表性的, 因此得到了极大的推广与传播。

由此可知, 文化的成型与传播离不开大众的热爱与支持, 这也使得黑釉瓷文化受到追捧后, 其形态不再拘泥于建盏茶碗, 反而诞生了更多的使用方向, 例如壶、瓶、杯、碗等, 其制作技艺和生产规模也有了极大地提升, 群众基础与文化拓展是相辅相成的, 这种热爱也反哺了黑釉瓷文化的发展, 在宋代时, 饮茶文化盛行, 宋人们不仅在品茗中追求茶叶的精致, 也对所相配的茶具提高了要求。因此当时建窑出产的黑釉瓷建盏在一众文人雅士中受到了相当高的推崇, 这也在一定程度上带动了瓷器的繁荣发展, 黑釉瓷建盏也远销海外, 对附近国家的文化产生了长远的影响。

(2) 宋时盛行的禅宗美学

黑釉瓷文化在宋时发展到鼎盛, 这和当时宋代的美学理念与人文思想相一致, 宋代文人墨客追寻的是“天人合一”的境地, 崇尚“禅宗美学”, 在日常的衣物与家具上喜欢用黑白二色, 对于审美的追求是简约、洒脱, 犹如世外高人一般追逐人与自然之间的和谐, 而黑釉瓷恰恰符合这种理念, 一方面来说, 黑釉瓷非手工绘制, 属于大自然的鬼斧神工, 由自然之力所诞生的艺术文化, 与宋时社会的人文思想相符合, 因此受到了当时群众的追捧, 宋朝各地兴建窑炉, 黑釉瓷艺术及技艺都有了极大地提升; 另一方面, 黑釉瓷的精密与禅宗美学文化相符合, 而宋时僧侣文化的影响进一步扩大, 大规模寺院建造频繁, 也间接地推动了黑釉瓷文化的推广。

(3) 传统文化中的“尚黑”情节

我们当前所能接触到的中国古典美学作品, 大多来自保存较为完好的明清时期作品, 我国的传统文化发展到明清时期, 对颜色已经有了鲜明的文化定义, 黑色更多的是运用在丧葬文化中, 也使得彼时群众对于黑色有抵触心理, 更偏爱青瓷、白瓷, 但回溯历史, 其实在华夏文明发展早期是十分“尚黑”的, 一方面彼时颜料获取不易, 黑色是炭灰, 十分稀有, 以此染黑的物品自然也价值不菲, 是高贵的象征, 所以曾有很长一段时间, 帝王的服饰均以黑色为主; 另一方面五彩体系被带入到儒家思想中, 黑色被赋予更高的艺术魅力, 这种独特的审美观就是华夏传统文化中的“尚黑”情节, 也给了黑色更多的创作空间, 黑釉瓷作品常以黑色为底, 点缀简单的样式, 更凸显黑色的幽深静谧。

2 黑釉瓷的意境之美

(1) 笔意墨韵之美

墨汁、毛笔是中国古代绘画艺术中必备的两样器具,其所诞生的笔意墨韵文化也深深地影响了我国的艺术文化发展,其中墨为黑,笔为线条的灵动,墨有浓淡相宜,线条有长短曲折,以此构成了多姿多彩的传统绘画艺术,而这两点艺术特征均展现在了黑釉瓷之上。中国水墨画在于意境,往往只需寥寥数笔的刻画,便能将人物、动物、植物、事物的精髓描绘出来,而黑色更是赋予了想象的无边无际,黑釉瓷的通体黑亮就像那墨色一般,能清楚地看到颜色的流动与纹理,仿佛像是被赋予了生命一般,黑如墨,却又灵动如画中仙,是流畅的、流动的线条。中国的笔墨文化崇尚简约,而黑釉瓷恰好也符合这一理念,简约但却蕴含深意,墨如流水,内涵深刻。

(2) 民俗文化色彩之美

陶瓷是我国传统的手制品,从使用器皿最终变成以艺术为主的创作品,陶瓷艺术融入了千百年来中华民族劳动人民的智慧与浪漫,几乎所有的中国文化都能在陶瓷文化中找到答案,无论是人情世态、社会生活还是审美价值、审美观念、思想理念等,人们都会将这种情绪和情感注入到陶瓷艺术中,陶瓷艺术展现了群众的生活热情,更体现了大众的思想追求。因此,黑釉瓷承载了民俗文化色彩的魅力,体现了创作者与彼时大众的精神内涵,人们将对自身、对未来的追求融入到了黑釉瓷中,或喜欢它通体一色、纯净无暇,或寥寥数笔为黑釉瓷增添色彩,例如宋吉州窑黑釉枫叶和叶罐,以两片翠绿的荷叶作为简单的装饰,瞬间就体现了夏日的清甜以及那浓厚的自然魅力。

3 黑釉瓷艺术在现代生活中的发展

(1) 结合时代审美

艺术的发展必然离不开时代审美的引导,古典艺术更在一代代不断的创新发展中逐渐获得更多的生命力与活力,黑釉瓷艺术亦是如此,当代科技下,黑釉瓷的烧制成功率大幅度提升,其釉面更加的匀称,色泽更加光润,因此,黑釉瓷的现代化发展主要有两个方面,一方面是拓展黑釉瓷的使用方向,可以作为装饰品,例如家居装饰、车饰、画饰等,进一步扩大是有方向的,提高市场占有率;另一方面则是融合现代

审美,在装饰上可以增添更多现代化的艺术元素,除了彩绘之外,也可以选用金、银饰品镶嵌,以黑为底,更彰显珠宝的璀璨魅力。而这些发展的前提是当代艺术家应当尊重、重视我国的传统艺术文化,杜绝“拿来主义”,以彰显我国文化魅力为前提去进行发展,才能推动行业进步。

(2) 探寻古典之韵

不同时代拥有不同的时代背景,而艺术拓展也会受到时代局限的影响,但在当代对于古代艺术文化的使用则是百无禁忌的,可以将更多艺术元素增添到黑釉瓷文化中,因此,当代社会追溯古典文化,可以进一步将古典文化发扬光大,例如采用剪纸工艺将更多的文化内容“贴花器”在黑釉瓷中,展现更多元化的古典文化魅力。此外,传承古典文化的重点就在于去其糟粕、取其精华,因此在探寻古典文化的同时,要注意摒弃掉封建的、落后的文化内容,用现代化的文化思想与文化内涵去审视古典文化,突出现代化工艺的优势,进而拓展黑釉瓷艺术,使陶瓷艺术拥有现代艺术审美和现代文化指向的鲜明特点。

4 结 语

黑釉瓷的美丽除了它自身所展现出的艺术魅力,更是时代背景和思想风潮的体现,它黑色、静谧,充斥着笔意墨韵,仿佛流动的水墨线条漂浮在釉面上,给人宁静与安思;另一方面,黑釉瓷的美丽也源于它体现了中国传统民俗文化的魅力,是劳动人民智慧与浪漫的结晶,而在未来黑釉瓷更会与现代文化相融合,更好地展现华夏艺术之美。

参 考 文 献

- [1] 任俊羽.现代陶艺语言在建窑黑釉瓷创作中的创新应用研究[J].陶瓷,2021(10):91-92.
- [2] 张志兵.现代陶艺语言在建窑黑釉瓷创作中的应用研究[J].陶瓷,2021(08):99-100.
- [3] 邓娇,肖崑.论吉州窑黑釉瓷装饰艺术中禅意的诞生[J].大众文艺,2019(17):129-130.
- [4] 龚煜,陆美娜.浅谈吉州窑黑釉瓷剪纸贴花[J].中国市场,2014(48):82-83.

建盏的当代创作与烧成实践

魏 星

(南平市建阳区观复建盏陶瓷有限公司, 福建南平 354200)

摘 要 建盏是我国的一种传统陶瓷工艺品, 主要用于饮茶, 属茶盏的一种, 因其独特的纹理与釉彩绚烂于华夏文明的历史艺术当中, 曾经在很长的一段时间内受到大众的热爱与追捧, 使其艺术底蕴和制作技艺都有了极大的提升, 蕴含着丰富的文化内核。时至今日, 建盏文化再度在新中国兴起, 但随着科技的发展, 当前我们的制作工艺和生产力都有了极大的提升, 也能够赋予建盏更多的生命力与艺术魅力, 本文将深入分析建盏的当代创作理念以及在烧制技艺中的突破与实践。

关键词 建盏; 当代创作; 烧成实践

传统文化与古典艺术的传承与弘扬, 离不开现代的创新与突破, 而不同时代拥有不同的艺术审美及艺术创作理念, 对于建盏而言, 如何将古典文化更好地与现代文化进行有机融合, 加强当代创作理念的融入是建盏产业发扬光大并延续下去的关键。除此之外, 当代的烧制工艺能够更好地控制建盏在烧制过程中的必要因素, 提高建盏的成品率与良品率, 扩大产业的发展, 但因为建盏烧制的特殊性, 现代工艺也要兼顾对于建盏艺术性的保留与拓展, 结合古代烧制工艺, 更好地展现建盏的特性, 不能一味地守旧, 更不能为了追求现代化生产而摒弃了建盏的古典技艺之美, 要综合二者的优势, 以文化发展为前提进行发展。

1 建盏的发展历史

建盏起源于我国福建省南平市建阳区, 当地的矿土中蕴含着丰富的金属元素, 其中铁元素含量最高, 由矿土制作而成的泥坯经过高温烧制后铁元素氧化形成着色剂, 从而使成品呈现深色, 一开始工匠们对于这种深色十分苦恼, 因为彼时的陶瓷制品以青、白二色为主, 深色显然是“异类”, 但很快他们就变换了思维, 既然无法祛除, 何不发扬光大, 他们开始着重于加深建盏的颜色, 打造独特的艺术风韵。时至宋代, 宋人喜爱饮茶, 又崇尚“天人合一”的理念, 在艺术审美上趋于黑白二色的简约风格, 而建盏的自然魅力恰好与这种理念相符合, 又是茶文化的载体, 因此在宋代备受推崇, 上至王公贵族, 下至黎民百姓都十分热爱建盏, 彼时全国各地兴建窑炉, 并将建盏远销海外, 使建盏的文化艺术与制作技艺得到了极大地提升, 如今保留下来的作品与传承下来的技艺多为宋时创作的。

上个世纪八十年代, 茶文化再度在我国兴起, 建盏文化也随之再度风靡, 而随着近些年来国家加大了对传统文化的推广, 加之经济稳定下大众对于精神

文化需求的不断提升, 建盏艺术受到越来越多人的喜爱与认可。

2 建盏的艺术特色

建盏的艺术特色源于其自然形成的釉色与纹理, 是大自然的鬼斧神工, 也是自然之美的体现。

(1) 釉彩

建盏表面呈深色, 且泥坯中铁元素含量越高, 颜色越深, 当铁元素含量在 8% 左右时, 能够呈现近乎纯净无瑕的黑色, 这种釉色被称为黑釉, 黑釉也是宋时人们热衷于追求的一种釉色, 后发展出了多种器具。建盏的釉色虽深, 但却并非冰冷的、阴沉的, 反而整体呈现出一种浑厚质朴、浓密莹亮的色泽, 带有金属的厚重感与光泽度, 仿佛在建盏表面挂了一层蜜蜡一般, 莹亮而又神秘, 富有禅意意境, 让人觉得宁静舒适, 捧在手里也能感受到釉彩的温润柔和。

(2) 纹理

古代对于建盏的纹理分为兔毫、油滴、鹧鸪斑、曜变等种类, 其纹理的形成是因为泥坯中蕴含着丰富的金属元素, 这些金属元素在高温下形成了建盏的纹理, 是不可控的天然艺术。兔毫根据颜色分为金兔毫和银兔毫, 形状如兔子的细密毫毛, 粗细不一; 油滴状如其名, 呈椭圆形的滴油状, 大小形态各异, 以纹理分布均匀、大小一致为优; 鹧鸪斑的形状如鹧鸪的羽毛, 密集地贴合在一起, 仿佛真的鹧鸪鸟在建盏中一样; 曜变则是在 1 330 ℃ 高温柴窑燃烧时, 胎釉中 7% ~ 10% 的高含铁量析出矿物质在釉面窑变产生金属质感光泽, 例如图 1 的“时光之曜”, 玉子釉底中带七彩, 釉面肉眼可见朦胧白色斑点散布在盏内壁中, 大小三五成群、错落有致, 外壁带有浅浅的火燎痕迹。整只盏着暖色调, 斑纹分布和展现力视觉感大方, 气息温暖。

3 建盏的烧制技艺

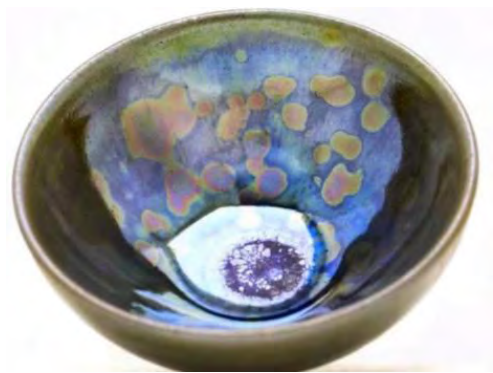


图1 时光之曜

建盏在制作过程中需要进行二次烧制，素烧与釉烧。“一色入窑万彩出”，当窑炉中的温度达到九百度的时候釉色开始融化，当温度达到一千三百度的时候釉色开始流动，而就是这个流动的过程形成了成品的最终艺术效果，而影响这个最终艺术效果的因素有很多，例如温度、湿度、空气流通效果、烧制时间、排布效果、烧制燃料的使用等等，因为最终烧制需要历时三天，所以古代通常需要专业的工匠轮流守在窑旁不间断地进行观察，及时进行调整，才能保证成品的良品率。

4 建盏的当代创作发展实践

建盏的当代创作发展分为两个方向，一个方向是遵循传统的审美理念，主张突出建盏的自然魅力，杜绝使用人工增色的方式，寻找自然之美的奥秘；另一个方向就是增添现代化的审美理念，采用人工的方式进行增色，符合时代审美，拓宽建盏受众，加强建盏产业的经济效益。

(1) 保留古典艺术之美

自然之美是建盏最重要的特点，其无穷的魅力也值得人们去追寻和挖掘，所以很多当代工匠十分抵触对建盏进行人为的增色，认为那样就丧失了建盏这一概念的意义，变得与其它瓷器无异，所以他们坚持保留建盏的古典艺术之美，探寻古法烧制技艺，想要破解建盏自然艺术的魅力，在艺术特点上进一步发挥建盏的质朴与禅意，寻求朴素浑厚之美，其作品也更趋于宋时的审美理念，简约、低调，将静谧之感全部注入到浑然天成的釉色中，仿佛一个安静悠扬的小宇宙，正如菩提所言的“一花一世界”。

(2) 进行全面的艺术创新

当代科技的发达，艺术文化的百花齐放，使人们

更加喜爱绚烂的、多彩的，能够刺激人眼球的艺术文化，所以也有这样一部分建盏创作者们，将这种现代化的绚烂多彩的艺术融入到建盏文化中，大面积地绘制颜色艳丽的图案，并镶嵌纯银的装饰，为建盏艺术增添了新的色彩，优势是将建盏艺术进行现代化的突破与创新，缺点是没有形成独有的文化体系，大部分采用日式陶瓷理念，使成品中不中、洋不洋，缺乏历史文化底蕴，也缺乏原创精神，在未来的发展中需要改进与突破。

5 建盏的烧成实践

(1) 电烧

电烧窑炉可以更好地控制和调节建盏在烧制过程中的影响因素，因此能够极大地提升良品率，在传统的烧制方式中，不同摆放位置的建盏受热程度不同，需要经过缜密的规划，但电烧能够进行全覆盖发热，使每个部分的受热相同，也就降低了烧制时间和人力资源，从经济角度来说具有更高的性价比，产品价格更为低廉，能够满足当前社会大众对于建盏的需求，适宜推动行业发展，但在艺术性的突破上略有欠缺。

(2) 柴烧

柴烧建盏需要使用松木作为燃料，成本较高，烧制条件苛刻，但是品相拙朴、成色极佳、纹理纯粹自然、外观端庄雅致，属于市场上的高端产品，具有极高的收藏价值，在未来会不断升值，同时也是对建盏艺术的不断挖掘。

6 结语

综上所述，当代建盏的创作与制造在现代化理念的发展上形成了两种截然不同的发展理念，一种是遵循古法，探寻建盏的自然之美，挖掘更深层次的建盏艺术魅力；另一种是采用现代化的科技与审美理念进行建盏文化的突破与创新，降低了建盏的制作成本，更有利于建盏文化的推广，在未来两种理念都会得到极大地提升与推广，推动建盏产业的发展。

参考文献

- [1] 陈凯, 赵君. 传统建盏的当代传承及工艺特征探析[J]. 美术教育研究, 2022(08):33-35.
- [2] 张伟. 建盏烧制技艺浅析[J]. 陶瓷, 2022(01):136-137.
- [3] 陈祥松. 现代建窑建盏烧制工艺[J]. 艺术品鉴, 2022(02):10-12.
- [4] 严小伏. 建盏烧制技艺浅析[J]. 陶瓷, 2021(12):79-80.



考古百年·宜兴遗址知多少？ 文 / 潘奕宇

100年前，河南省一处遗址的发现，揭开了中国近代考古学的序幕，它是中国田野考古最早发现和确认的新石器时期文化，为中华文明的形成奠定了重要的物质基础，它就是“仰韶文化”。随着仰韶文化遗址的发现，更多的文化遗址被陆续发掘，极大地丰富和完善了中国的古代史，也从侧面印证了中华文化的源远流长。

考古百年，宜兴曾有哪些重大发现？它们的发现给我们带来怎样的谜题和惊喜？让我们一起盘点一下宜兴十处重要遗址。

（1）骆驼墩遗址

地点：宜兴市新街镇夏姜村唐南自然村

时期：距今约 7 300 年



骆驼墩遗址发现较早，在 20 世纪 70 年代，当地兴办的一座砖瓦厂在骆驼墩一带取土，出土了大量磨制精美的石器及一些陶器、玉器。在 1984 年的全省文物普查中，原宜兴县文管会在当地征集了各类文物数百件，认定其为一处新石器时代遗址，主要遗存属于距今 5 000 多年的崧泽文化。

2001 ~ 2002 年，作为国家文物局立项的重点社科课题“太湖西部史前文化研究”的一处重要发掘地点，南京博物院考古研究所和宜兴市文管会组成联合考古队，对该遗址进行了较大规模的主动发掘，取得

了重大收获。发现马家浜文化时期的墓葬 52 座、瓮棺葬 39 座、灰坑 5 座、房址 3 座、大型螺贝堆积遗迹 1 处、祭祀遗迹 4 处，发现崧泽文化、良渚文化墓葬和灰坑多座，另外还发现较为丰富的广富林文化遗存和印纹陶时期的文化遗存，其时间跨度从距今 7 000 年前后至距今 2 000 多年，前后延续达 4 000 多年，发现石器、陶器、骨器、玉器等 400 余件，各类动物骨骼标本 2 000 余件，碳化稻米 2 000 多颗，被中国社会科学院考古研究所评选为 2002 年度全国六项重大考古发现之一。

骆驼墩遗址发掘最重要的收获，是发现了以骆驼墩早期遗存为代表的骆驼墩文化遗存，它代表了太湖西部山地向平原过渡地带的新石器时代考古学文化特点。骆驼墩陶器群有着明显的自身特色，埋葬习俗也与马家浜文化有别，而瓮棺葬则更加独特，不见于其它马家浜文化遗址。经北京大学科技考古中心对骆驼墩遗址有关碳十四标本的测试，骆驼墩文化遗存第一阶段的相对年代在距今 7 000 年左右。

骆驼墩文化遗存的发现对于研究太湖西部史前文化提供了新材料，为我们研究马家浜文化、河姆渡文化、跨湖桥遗存、骆驼墩遗存等文化之间的关系，以及它们所构成的史前文化格局提供了一个更新的视角，对研究长江下游古代文明的进程具有重要意义。

（2）西溪遗址

地点：宜兴市芳庄镇溪东村西溪自然村

时期：距今约 7 000 ~ 6 000 年

西溪遗址于 1984 年文物普查中被发现，现为全国重点文物保护单位。西溪遗址中心区域为一高出四周农田 2 米的长条状高地，东西长 300 余米，南北



100 余米，面积近 5 万平方米。遗址的南、北、西三侧有河流呈半环状环绕，为西溪遗址的先民在生产、生活、对外交流等方面提供了极为便利的自然条件。

为进一步了解西溪遗址的内涵，并完善太湖流域史前考古学文化的文化谱系，经国家文物局批准，南京博物院考古研究所和宜兴市文管会分别于 2002 年和 2003 年对该遗址进行了试发掘和第一阶段主动性正式发掘。通过发掘证实了西溪遗址为马家浜文化时期的一处大型聚落遗址，主要遗存形成于距今约 7 000 ~ 6 000 年，且表现了多个方面的重要价值。

通过发掘出土了一定数量的实物，有形体硕大的缸，制作精美的鼎、匚、盂，打磨精致的石斧、石（石奔），更有古拙可爱的陶猪、母背子羊陶塑艺术品、雕刻生动的鱼，再结合遗址中的各种遗迹，我们不难想像出六、七千年前，这里的先民们过着日出而作、日落而息的生活，炊烟袅袅、鸡犬相闻、鱼来飘香，偶尔还有舟船来往，呈现出一派祥和、自然的浓郁生活气息。

（3）小窑墩遗址

地点：宜兴市丁蜀镇周家村分洪桥西境

时期：西晋延烧至宋



小窑墩窑址为一东西方向的长条形斜坡状高墩，全长约 50 余米，最宽处约 20 米，东头高约 8 米，西头高 1 ~ 2 米，属龙窑结构。窑址正中可见一条凹槽，当系龙窑倒塌后的遗存。该窑的文化堆积十分丰富，包含三个不同时期的产品堆积，下层为西晋时期的堆积，产品主要为青瓷器，胎质坚致灰白，个别露胎处呈淡红色，釉色淡青或青中泛黄，器型有碗、盏、碟、钵、盆、洗，并有少量的双系或双复系罐及堆塑罐，其中碗、钵等器物的口沿及罐的肩部饰以弦纹及网格

纹，出土的窑具有圆筒形、覆盆形窑座和钵形齿口窑垫；中层为唐代遗存，产品仍为青瓷器，胎质致密灰白，淘练精细，釉色浅青、青绿或茶绿色，器型以碗、盘、盆、钵类为主，还有罐、灯盏类器物，窑具有饼形圈口状窑垫，浅盘形窑座，喇叭口形窑柱，还普遍发现用泥渣作为装烧时叠物的一种间垫；上层为宋代产品，大多为大件缸瓮等黑货陶器，该层不见窑具。

小窑墩遗址是宜兴现存窑址中烧造年代较早、保存较为完好的窑址之一，具有较高的历史研究价值，2006 年 5 月公布为全国重点文物保护单位。

（4）涧溧龙窑遗址

地点：宜兴市丁蜀镇桃渊村涧溧自然村

时期：唐



涧溧龙窑遗址于 1975 年在普查古窑址过程中被发现，1976 年 5 月南京博物院会同宜兴陶瓷公司对遗址进行了发掘，2006 年 5 月公布为全国重点文物保护单位。

该龙窑利用土墩自北向南倾斜的地势建筑窑基，窑基尚有空室、挡火墙、窑床等部分保存较好，窑基残长 28.4 米，窑床宽度不等，窑头 2.3 米，中段 2.65 米，尾部已残缺。空室平面作不规则圆形，长 1.9 米、宽 2.2 米，作调节温度用，墙壁粘结有很厚的墨绿色玻璃状结晶体（俗称“窑汗”）；挡火墙（俗称“火屏”）置于空室与窑床中间，为一堵高 0.54 米、厚 0.3 米的矮墙，两侧为固定墙壁，中间部分留有随时可堵、可拆的空档，烧火时临时堵塞，出窑时即可拆去；窑床坡度平缓，与地平面构成的倾角各段不同，窑头 $2^{\circ} \sim 4^{\circ}$ ，中段 $5^{\circ} \sim 8^{\circ}$ ，尾部 $8^{\circ} \sim 10^{\circ}$ ，窑壁依坡度用长方形砖坯单砖砌成。窑床底部结构，除窑头部分长约 1.4 米范围用青砖铺地外，其它窑段先填 0.3 米烧土，后在其上铺 0.17 米厚的细砂层，属“软底窑”。

涧溧龙窑烧制产品比较简朴，以生产民间日常使用的碗、钵、罐、盘（碟）、灯盏为主，兼烧盆、瓶等其它产品。产品的原料是经淘洗处理过的粘土，胎质断面浅灰或黄灰，均用轮制拉坯成型，比较规整，器底多留旋削痕迹，有些产品器腹较厚，碗、盘类的饼形底外缘被削去一圈，釉色绝大部分是青釉，色泽比

较清新光亮，颜色细分有茶绿、青绿、浅青，多数属青绿泛黄，亦有少量褐色或酱色釉，以及酱釉、青釉上挂黑褐色彩斑。施釉方法采用浸釉和荡釉，浸釉一般仅施于碗、钵、盘的口部内外，釉线里外一致，属于半釉，有些满釉的钵、罐采取荡釉的方法。

窑具为粘土夹杂大量砂粒制成，胎质较厚，耐火度较高，包括有垫座（俗称“底脚”）、垫片、泥丁以及套钵等。涧溧窑遗址的烧造历史不见于文献记载，从产品特征看其时代大体属于唐代中、晚期，是江苏省内最早进行科学发掘的窑址，具有十分重要的科学研究价值。

（5）真武殿古窑群

地址：宜兴市新街镇水北村真武殿自然村

时期：唐中晚期延烧至宋



真武殿古窑群于1984年文物普查中发现，窑址原规模较大，现真武殿村及周围均属窑址范围。由于早年整田平地及村民建房等，致使部分窑址被挖毁。现存窑址为一东西向的小山丘，东西长350余米，南北宽约80米，其中分布窑墩十余座。四周瓷片堆积十分丰富，厚约1~2米，少数地域厚达5~6米。从现场采集的标本看，其产品主要为各式平底碗、四系陶罐、执壶、洗等，还有少量的碾轮、瓷枕等。青灰或红褐色胎，拉坯成型，器表常常带有修坯时留下的旋削纹，壶嘴、把、系等均采用粘接法，粘接处修制不规整，执壶的把用模制成型后粘贴，少数带条形纹和“吉”字纹。釉色以茶绿、酱色、青绿等为主，釉面光泽较好，胎釉结合牢固，釉内常带有细小的片纹，施釉往往不及底。窑具多见柱形支柱，碗用叠烧法，常见数只或十余只粘烧在一起的残次品。

真武殿窑群的窑址皆为龙窑结构，从烧造器物的特征看，该窑创烧于唐代中晚期，延烧至北宋。从现存窑址的规模看，当属当时宜兴地区生产日用青瓷器的主要窑场之一。该窑群目前保存较好，通过进一步深入地调查研究，对于了解唐、宋时期宜兴乃至全国越窑系青瓷的生产情况具有重要的价值。2006年5月

公布为全国重点文物保护单位。

（6）筱王村古窑群

地址：宜兴市西渚镇五圣村

时期：宋



筱王村古窑群主要分布在五圣村的筱王、大地、中窑、下窑、五圣、潘山芥、包家等自然村，已发现的窑址有20余处。窑址直径小的约30余米，大的近百米，堆积高5~10米不等。

筱王村古窑群烧造时间主要在宋代，部分窑址延烧至明初。其产品主要有四系坛、四系罐（俗称韩瓶）、小缸、执壶、瓶、盆等。灰褐色胎，施亮青釉，因胎色较深，施釉后器表略近褐色，釉层较薄，施釉往往不及底。拉坯成型，部分器物修坯不够精细，表面有旋坯纹，流、系、把等均采用粘接法。

筱王村窑群窑址分布范围较广，据传共有窑墩90余座，除西渚五圣村外，在溧阳市戴埠的神山、东干、宥里等地亦有分布。从堆积看，其延烧时间较长，产量巨大，是宋代宜兴日用陶瓷的重要产地之一。2006年5月公布为全国重点文物保护单位。

（7）凤凰村窑址

地址：宜兴市张渚镇凤凰村

时期：东汉至明清



凤凰村窑址分布于张渚西北部丘陵地带三个低矮的土台之上，遗址南侧是绵延的低矮丘陵山地，平均海拔约10米。凤凰村窑址于2019年，在宜长高速公路（张渚互通段）建设施工前的考古调查、勘探中发现，经过历时225天的考古，共发掘清理出宋代窑址17座，东汉晚期至明清时期古墓葬24座。其出土遗物包含

当时烧造的瓦当、滴水、板瓦、筒瓦等建筑构件,以及瓦当模具、陶拍等。还出土有青瓷碗、黑釉白彩绘瓷碗、陶韩瓶、陶盆等生活用器残片,墓葬内出土随葬品有青釉瓷碗、盏、青瓷罐、陶罐、铜钱等。凤凰村窑址及出土文物的发掘,为判断窑址的年代、研究窑炉烧造的器类、宜兴地区的窑业发展史、东汉和南宋的砖瓦窑建造和烧制技术等提供了实物资料。

(8) 前墅龙窑

地址: 宜兴市丁蜀镇前墅村

时期: 明延烧至今



前墅龙窑创烧于明代,延烧至今,是宜兴地区目前仍以传统方法烧制陶瓷器的唯一一座龙窑,2006年5月公布为全国重点文物保护单位。

龙窑头北尾南,窑身内壁以耐火砖发券砌成拱形,外壁敷以块石和太湖边上特有的白土,窑身左右设投柴孔(俗称“鳞眼洞”)42对,西侧设装窑用的壶口(窑门)5个,窑身上方建有窑棚,花岗石柱,上覆以木质梁架及小板瓦。龙窑通长43.4米,窑身外壁宽约3米,内壁底部宽约2.3米,高约1.55米。燃料主要为煤(煤为20世纪70年代所改,仅在窑头作预热)、松、竹枝等。现产品主要为盆、瓮、罐、壶等日用粗陶,间搭烧少量紫砂器。

前墅龙窑目前仍然较好地保存了我国古代龙窑的结构特征和陶瓷器的烧制方法,是研究我国古代陶瓷生产发展十分难得的实物资料,具有非常重要的科学研究价值。

(9) 羊角山遗址

地址: 宜兴丁蜀镇的蠡墅村

时期: 明



1976年,宜兴红旗陶瓷厂在上级党委和主管部门

的关怀下,准备在羊角山下投资建造一座隧道窑。在基建工程中,发现该墩旁有大量古陶及其残片出土,即向宜兴市陶瓷公司报告。陶瓷公司陶瓷史编写小组于9月底闻讯后多次奔赴现场,搜集了大批古陶残片,其中有早期宜兴紫砂及欧窑残片,立即向有关部门作了汇报。南京博物院、南大历史系对此极为重视,于10月中旬分别派出有关人员亲临现场进行实地考察。

羊角山古窑址的堆积极为丰富,早期紫砂器型主要有壶、钵两大类产品,以壶类为大宗。较晚的紫砂残器有几个特点,壶身已向几何形变化,如有六方长颈壶,嘴也开始用刀割成平口型,较为挺刮,有的与壶身一样出现六角形、方圆相结合等多种形式,还有在壶嘴边用柿蒂纹或菱瓣纹,以及器腹上部有乳钉纹等简练的装饰。

欧窑残器在“新建窑”南坡断层多有发现,以花盆类居多,造型有四方、六方、菊瓣形等,盆足有云足,胎壁轻而薄,胎大部份是白泥。断面较致密,釉色有月白、月绿、乳黄、浅灰诸色,还有少量仿春哥纹片釉。

羊角山窑址的发现为研究宜兴陶瓷史,尤其对于宜兴紫砂的起源及其发展史提供了大量丰富而生动的材料,是一次较为重要的考古新发现。

(10) 蜀山窑遗址

地址: 宜兴市丁蜀镇蜀山

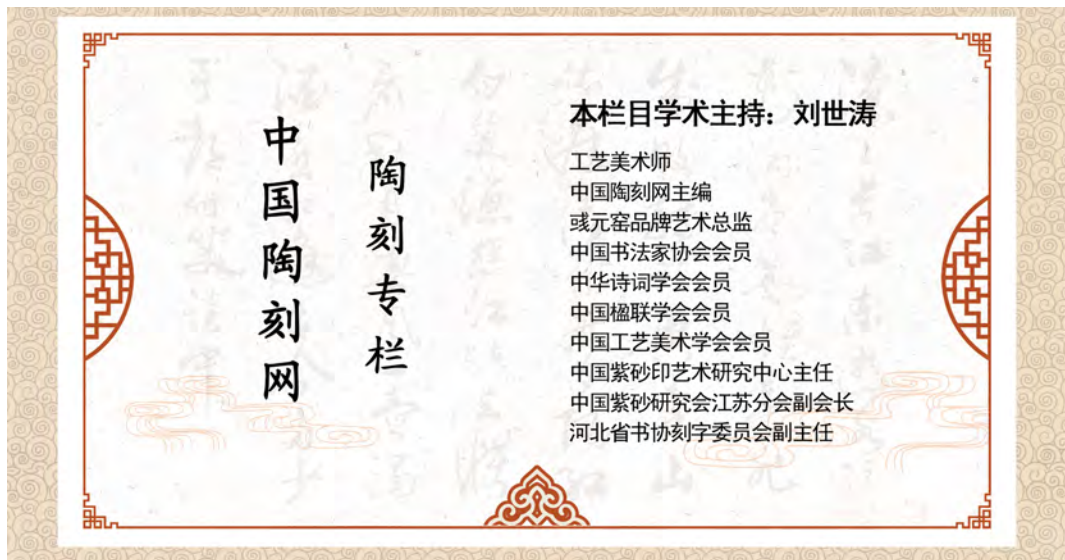
时期: 明清



蜀山窑创烧于明代中后期,从考古发掘的情况看,出土遗物可分为紫砂陶、均釉陶、日用陶和窑具等四大类。紫砂器物多为壶、花盆、玩具等;均釉陶器型有罐、灯、烛台、三足炉等;日用陶数量较多,器型有罐、盆、虎子、壶等;窑具有掇罐、模具、垫具等。器物成型工艺有打坯成型、模制成型及模制镶接成型,特别是紫砂器物的成型工艺、造型风格、泥料质地从明代到民国有着明显的变化,是了解当时陶瓷生产、销售、贸易情况的重要依据。

蜀山窑早期产品中,均窑和紫砂的烧制工艺上没有明显的区别,大多采用同窑混烧的方法。均陶有紫砂胎和白泥胎两大类,明代晚期产品主要是较粗的甲

(下转第88页)



事事如意“柿子壶”

王依娇

(宜兴 214221)

摘要 仿生器的制作除了要传现实之形、神，还要有自己独特的艺术表达，这种独特的艺术语言和艺术风格是一种非常好的承载。与此同时，还要把人们对于美好生活的愿望、寄托呈现出来，这才能够在人们品茶的时候得到共鸣和更美好的艺术享受。

关键词 紫砂；仿生器；柿子壶；美好寓意

宜兴紫砂壶名满天下，在中国可以说是家喻户晓、妇孺皆知的，而且在世界上也是被广泛瞩目的，因为中国的陶瓷艺术，尤其紫砂艺术在世界的艺术之林当中都是非常独特、不可替代的。正因为它有独特的文化内涵和艺术魅力，所以说能够绵延至今、兴盛不衰。

在紫砂壶各种器型门类的制作当中，仿生壶应该是很有难度的，艺人要通过抓自然之形，传自然之神，而最终表达的是自己心中对于现实物象感悟以后的形和神的传达，创作出既要不脱离现实当中物象的那种形、神，又要有自己独到的感悟和理解，并且是区别于他人的，有强烈艺术语言和艺术风格的作品。这样来讲，除了技艺的完备和技法的娴熟，个人的人文素养以及审美高度，还有文化内涵的沉淀是非常重要的，如果这一关通不过的话，那么紫砂壶制作的艺术水平很难达到一个很高的高度和境界。

不少收藏家认为，民国以前的壶艺未必佳好，但是砂质非常好，所以他们坚信当时制作的紫砂壶具备更高的收藏价值，这当然仅仅是从泥料的方面来讨论紫砂壶的增值空间。个人认为，以民国紫砂真品而论，当时的制作和陶刻当中的那种气息、那种驾驭，其实是紫砂壶价值的很重要的一个承载部分。经典的民国

紫砂壶都显得高雅而别致，口盖配合严密，壶身手感光滑如玉，格调质朴洁雅。民国时代其实是承袭了明清文化的余续，尤其是在清代金石学大兴，这种传统的文化复古之风可以说是广为流行。对于紫砂壶的制作，经典器型上面所流露出来的这种时代的烙印和这种文化的信息是非常浓厚的。比如这把民国“三色泥柿子壶”（见图1），嘴、把、钮、盖结构合理自然，上面书刻“玉滴一嚙（嚙同咽），心香四吐”，笔意刀锋气息醇厚，和壶的风格气息十分统一。紫砂仿生器除了描摹写神之外，它的这种自然之妙应该还是比较难得的，是很难达到的一种境界。因为这种自然既是合乎于自然界中这种物种的状态，另外还有一点就是从作者的心理能够悟到了这种自然生发的那种不做作、不刻意的一种创作境界，是一种非常理想的创作状态。



图1 三色泥柿子壶

相对于当代人来讲，古人更加高妙的地方应该就是不刻意求工，很多的细节处理和把握以及对于整个形体，包括壶的气度的把握是高于我们当代人的。当

收稿日期：2022-03-25

（下转第88页）

云停远岫幽泉静

——浅说“停云壶”的制作与装饰

陆嘉瑶

(宜兴 214221)

摘要 紫砂艺术以其独具的文化与艺术价值赢得了众多紫砂壶爱好者以及品茶人士的青睐和追捧。在当代的文化背景下,不断地挖掘作品所应该具备的古意和它的文化韵味,或许是我们对于紫砂传承很有效的一种方式和方法。紫砂壶的制作技艺无疑是很重要的基础,而我们可能更重要的是从文化的层面上进行对于古意和文化韵味的有效挖掘。

关键词 紫砂;停云壶;文化韵味;古意

紫砂艺术作为中国陶瓷领域中无可替代的一种艺术形式,具有非凡的魅力,尤其明清以来文人参与其中,紫砂壶更是以其独具的文化与艺术价值赢得了中国乃至全世界茶人和紫砂壶爱好者、收藏家的青睐。紫砂壶是为茶而生的茶具,从它的创作手法与发展模式上看,与中华民族上千年的饮茶文化相关,其双气孔结构的适茶性是其它器皿不能取代的,这也是紫砂壶能够形成自己独特魅力的一个重要原因,越来越多的人会选择用紫砂壶而不是其它材质的壶来泡一壶好茶。

随着历史的变迁和紫砂壶制作技艺的不断发展,宜兴紫砂呈现出百花齐放、百家争鸣的繁盛景象。紫砂壶携带着很强的时代表现特征,被广泛使用、收藏,成为一种被追捧的文化符号,以紫砂壶品茗更成为一种雅致的生活方式。作为千万紫砂从业者中的一员,自己一直秉承着原创精神,试图在找准自己的定位,并且通过不断地探索实践,找到属于自己的紫砂艺术语言,以期为紫砂艺术更加繁荣发展贡献自己的力量。但是,技艺是不可速成的,审美也是很难做到快速提升的,对于经典的学习也是学“形”易、学“神”难,“神”是难以用言语表达的,是靠心灵来感受的,这是由内而外的艺术感染力的反映,也就是所谓的艺术魅力的真谛所在。

一把好的紫砂壶是艺人多年积累的综合体现,看过的书、见过的人、经历的事都将变成有用的元素参与进紫砂壶的创作中。一直以来,对于古人优美的诗句、联句我怀有非常多的喜爱之情。而其中最喜欢的莫过于“山因画活,云为诗留”,寥寥八个字表达了那么美好的意境,何不将这种美好的感受融入紫砂壶的创作当中?于是根据自己的创作经验,设计制作了这把心中的壶,取名“停云”(见图1)。“停云”也是我很喜欢的一个词,明代书法家文征明甚至还有



图1 停云壶

两方“停云”印章,以及“停云生”、“停云馆”内容的印章各一方。为了体现这种意境,在壶身的两面用浅浮雕的手法各理出了一朵祥云,讲求的是同中存异、平中造奇,而且在颜色上做出了一些小小的色差,是为了和壶身的颜色有些区别而显得丰富,但又不至于因为颜色太亮而“夺”了壶的神采。作品的动人之处有时就在于别具匠心的小细节,文字刻在了祥云纹饰上,使得小的雕塑不在孤单。陶刻构图为了章法需要将重心靠下,也为了衬托祥云,因为祥云是呈竖式的,陶刻几行字采取横式布局,尤其是陶刻和云纹装饰融为一体,更增强了“停云壶”的整体协调感。在壶的制作过程当中还刻意地加了一些“硬”的,或者更准确地讲是“刚”的因素在其中,包括壶身筒的中下部没有采用很流畅的线条,这样的处理会让身筒多一些不一样,有一种节奏和过渡,和其它几个部位的效果。

紫砂壶制作技艺是非物质文化遗产、传统手工艺,更是陶瓷艺术,随着历史的变迁,紫砂壶越来越凸显出它的古意之美和因为独特的文化韵味所散发出来的魅力。相对来讲,作品的古意和传统文化的韵味随着时代的发展是不会过时的,只不过不同的受众人群他们心中对于古意的向往,以及对文化韵味的理解和感悟是需要唤醒的,这个重任就落在了我们当代紫砂从业者的肩上,可谓“任重而道远”。“云停远岫幽泉静,心契茗香长日闲。”这则壶铭专门为“停云壶”撰写

的,更是增加了紫砂的文化韵味和古意。都说“壶以字贵,字以壶传”,其实这也是中华传统艺术的魅力所在,因为各个门类的艺术它们之间是相通的,而且不但相通,更可以互相彰显。大家所熟知的“曼生壶”,“十八式”应该只是个概称,它其实是多于十八个款式的,据说有四十多种样式。人们所喜欢的是这一批壶、一类壶,就是因为它有文化的意蕴和内涵。大家

(上接第85页)

泥胎质,未发现白泥胎产品。清代初期,紫砂和白泥有了较为严格的区别,从出土标本数量看,清代初期(顺治、康熙)紫砂壶产品较少,均釉产品也仅见少量,更多生产白泥胎酱釉罐等生活用具。清乾隆开始,紫砂壶、铫等茶具开始大量烧造,这一时期均釉产品的品种较少,仅见炉、烛台等。清代中期以后,紫砂壶等茶具成为蜀山窑的主要品种,一直延续到20世纪60年代。

蜀山窑烧制的陶瓷品种繁多,其中紫砂有壶、茶叶罐、砚台、花瓶、穿心铫等;均陶有香炉、花杆、省油灯、文具等;日用陶有缸、瓮、盆、罐、壶、瓶、灯、花盆等。蜀山窑烧制的陶瓷品种几乎涵盖了明清时宜兴窑的所有品种,且成为了宜兴各窑中连续烧造时间最长的窑口,由此可见蜀山窑生产的兴旺,也反映出蜀山窑产品在当时的受欢迎程度。

(上接第86页)

代人多是务求精工,而在这种精致、细秀的风格笼罩之下,肯定会失去一些对于宏观的、气度的把握。也就是说人工刻意的成分居多,反而失掉了那种自然而然的,“清水出芙蓉,天然去雕饰”的美。“秀”是一种美,“朴”也是一种美,“雅”也是一种美,“自然”更是一种美,在最美的这种层面上,每个人都有不同的理解。对于这把“三色泥柿子壶”来讲,它最打动人的就是那种很自然、很古朴的,而且又非常传神的一种感觉。这把壶对于树桩的把握也是化繁于简,非常地抓型又抓神。隔着时间回望,这把壶是因为这个时间的缘故,以及使用摩挲在壶身及各个部位产生了包浆,使得这把壶更加的温润,传递给人一种很温暖、很亲切的美感。新制作出来器物的那种火气,和这把壶的温润给人的感觉是不能同日而语的。

中华民族是一个积极向上、乐观豁达而且非常有进取心的民族,在很多艺术作品中都有对于美好生活向往的表达。对于这种吉祥寓意的传达,在我国古代毫不鲜见,秦汉印章当中的“吉语印”就有着很

所熟知的“是一是二,我佛无说”、“不肥而坚,是以永年”、“一瓢细酌邀桐君”、“山中人兮仙乎仙”等等,都是既有意境又有故事的,使人们在品茗闲聊时多了几分文气的滋养,既舒适了肠胃又愉悦了身心。如果这把“停云壶”同样能够让人耳目一新,又在品赏把玩的时候感受到些许的古意,这正是我所期望的:让我们一同来感受“云停远岫幽泉静”的诗意与美丽。

这些大大小小的“文化宝库”共同组成了“宜兴窑”的内核,展现了宜兴深厚的文化底蕴,也是我们陶都人文化自信的底气。

考古百年,照亮中华文明之源;成果丰硕,提升人民文化自信;传承创新,弘扬优秀传统文化。文化兴,则国运兴,让我们向考古人致敬,向传统文化致敬,向中华文明致敬。

参考文献

- [1] 黄兴南.宜兴窑唐宋青瓷初探[J].江苏陶瓷,2017(B10):32-37.
- [2] 林留根,田名利,徐建清,周恒明,张浩林,胡颖芳,周润星,朱晓汀,黄建秋.江苏宜兴骆驼墩遗址发掘报告[J].东南文化,2009(5):26-44.
- [3] 林留根.骆驼墩文化初论[J].东南文化,2009(5):63-64,65-71.

重要的一个体量,吉语印是大量存在的,像“日利千万”、“出入大吉”、“长乐未央”等等。这是一种文化传统,而现在我们对于这个美好愿望的传达也是大量存在的。比如在绘画方面借用柿子来表达事事如意,画竹子表达竹报平安,画猫和蝴蝶以“耄耋”的谐音来寓意长寿……在美好寓意表达和传递上“柿子壶”无一例外,也正是因为有这种谐音流传,承载着人们对于万事如意、事事如意的美好愿望而受到了广大壶友的喜爱。可以说,这把“三色泥柿子壶”真正做到了雅俗共赏。所谓“雅”,就是它的陶刻文字很有古意,它的制作技艺也是具有明显的时代气息、很有古意,非常简洁传神,陶刻刀法秀雅沉着,具备了很高的艺术高度,这是我们可以从雅的角度来进行欣赏的。所谓“俗”,就是它的题材是迎合了更多人对于生活美好愿望、美好祝福和期盼,使人产生一种共鸣。我们对于“事事如意”的这份期盼和祝福,应该是伴随着我们所有人一生的。

新闻中心

News Center

中国陶瓷工业协会授牌的轻工特色区域“中国陶瓷产业基地”——藤县 3 家陶瓷企业被自治区工业和信息化厅认定为 2022 年广西智能工厂示范企业和数字化车间。广西宏胜陶瓷有限公司、广西欧神诺陶瓷有限公司被认定为 2022 年广西智能工厂示范企业，广西新舵陶瓷有限公司被认定为 2022 年广西数字化车间。

中国科学院上海硅酸盐研究所黄政仁研究员团队陈健副研究员找到 3D 打印陶瓷新方法，首次提出高温熔融沉积结合反应烧结制备碳化硅陶瓷新方法，成功制备出力学性能接近于传统方法制备反应烧结的碳化硅陶瓷。

中国轻工业联合会“中国轻工业二百强企业”、“中国轻工业科技百强企业”评价结果即将出炉。马可波罗控股股份有限公司、新明珠集团股份有限公司、广东新锦成陶瓷集团有限公司、佛山高明顺成陶瓷有限公司、蒙娜丽莎集团股份有限公司等企业分别进入“百强”、“二百强”名单，另有多家日用陶瓷及装备企业进入行业十强名单。

近期，由国内多家知名学术机构共建的全球首个古陶瓷基因库在景德镇御窑博物院挂牌，这标志着集资料存储、考古研究、科技分析、保护修复、成果展示于一体的中华陶瓷文明文物基因库建设正式启动。

近期，丹东市大鹿岛水下发现明代沉船，出水大量青花瓷，由此勾勒出一条由中国东部沿海港口出发，经鸭绿江口驶向朝鲜半岛和日本列岛的北方海上陶瓷之路。

为推进产业专利运营和知识产权转移转化，促进工业陶瓷产业与创新资源的对接以及金融资本的有效融合，加强知识产权的创新、运营与保护，6 月 2 日，无锡市工业陶瓷产业知识产权联盟成立大会隆重召开。无锡市知识产权局专职副局长、无锡市市场监督管理局党组成员王英，宜兴市副市长金磊，丁蜀镇党委书记、江苏宜兴陶瓷产业园区党工委书记钱靖，宜兴市科学技术局局长唐其君，宜兴市市场监管局（知识产权局）局长江峰，中国建材检验认证集团淄博有限公司总经理吴萍等领导及相关职能部门负责人出席会议，50 余家工业陶瓷重点企业的代表参加会议。

展会信息

Exhibition information

2022（第 13 届）防弹（爆）新材料与装备防护结构研讨会定于 8 月 31 日～9 月 2 日山东济南铁道大酒店举办，会议提供先进防弹防爆材料，先进装备防护结构，军工装备防护需求交流与研讨平台，让采购有更多比较，让应用有更多选择，让科研有更多合作，让发展有更多方向！本届研讨会将邀请业内专家就防弹（爆）新材料方面的研究进展及存在的问题做相关报告和互动。

企业资讯

Corporate news

佛山希望数码印刷设备有限公司凭借在细分市场的出色表现及对陶瓷行业做出的杰出贡献，成功入选工信部第三批国家级专精特新重点“小巨人”企业。

第二届海峡两岸（宜兴）陶文化创意设计大赛

中华文化源远流长、一脉相承，陶瓷艺术作为中华文化宝库中的一颗明珠，在海峡两岸代代相传。为进一步发挥“海峡两岸交流基地”作用，助力推动两岸特别是宜兴与台湾两地陶瓷文化交流及陶瓷艺术创新，推动两岸陶艺界的良性互动与交流，增强两岸文化认同，增进两岸同胞情谊，促进两岸关系和平发展，特举办“第二届海峡两岸（宜兴）陶文化创意设计大赛”，具体如下：

一、组织机构：

主办单位：海峡两岸交流基地（宜兴）

指导单位：宜兴市人民政府台湾事务办公室、宜兴市文体广电和旅游局、宜兴市人力资源和社会保障局、宜兴市总工会、宜兴市陶瓷行业协会

承办单位：宜兴陶瓷博物馆

协办单位：上海市台协文创工委、台湾陶艺后援会、台宜陶瓷（宜兴）有限公司、宜兴众和创美影视传媒有限公司

二、创作主题：作品应包含两岸文化元素，以体现“两岸一家亲”，体现两岸文化交流、融合发展主题。

三、作品要求：1. 每位参赛者报送作品不超过两件，单件作品单边尺寸不超过 50 厘米（陶瓷材料须占单件作品的二分之一及以上）；2. 限 2019 年（含）以后的创作，并未曾获得任何赛事入选或得奖，确保原创性、所有权。

四、年龄要求：参赛者年龄须在 45 周岁以下（含 45 周岁），以体现本届大赛参赛主体为青年之要求。

五、赛程安排：

大赛拟为期 4 个月，自 2022 年 7 月至 10 月。期间包括作品报送、遴选、初评、复评、展览及颁奖等内容。

1、作品报送。7 月初至 9 月中旬，在宜兴陶瓷博物馆官方网站开通大赛专题栏目，参赛者于宜兴陶瓷博物馆官网下载报名表进行填报，并将报名表发送至宜兴陶瓷博物馆官方邮箱。

2、作品遴选。9 月中旬至 9 月底，主办单位将对所有报送作品按照要求进行遴选，在宜兴陶瓷博物馆官方网站公布符合要求的人员及作品数量。

3、作品初评。9 月底至 10 月初，将开通专业的网上评审通道，由高校专家教授、陶艺大师、知名学者组成的评委会在网上进行初评，并将以电子邮件通知入选者寄送作品参加复评。（评委委员名单确定后公布）

4、作品复评。10 月初至 10 月中旬，接获入选通知者，将作品妥善包装，寄送至宜兴陶瓷博物馆。主办单位通过网络投票评选和组织评委会现场评选相结合的方式完成复评，评选出相应奖项。

5、奖项设置。本次大赛设置特等奖、金奖、银奖、铜奖及优秀奖若干，除优秀奖外，其他各类奖项均予以一定金额物质奖励。获奖名单拟于 10 月下旬，在“第十三届海峡两岸传统文化可持续发展研讨会”上予以公布，并另以电子邮件通知获奖者。其中，复评分数按高低顺序，对前八名授予相应荣誉，三名获奖者由宜兴市人力资源和社会保障局授予“宜兴市技术能手”称号，五名获奖者由宜兴市总工会授予“宜兴市五一创新能手”称号。

6、成果展览。主办单位将于 10 月下旬，就所有参与复评的作品举办展览开幕式，并颁发获奖证书。

六、版权保护：获得特等奖、金奖、银奖、铜奖的作品，由主办单位会同参赛者做好版权保护工作，发生侵权行为，由宜兴众和创美影视传媒有限公司与宜兴陶瓷博物馆协助参赛者做好维权工作。

七、媒体支持：宜兴市融媒体中心

八、联络方式：

1、通讯地址：中国江苏省宜兴市丁山北路 150 号宜兴陶瓷博物馆

2、联系人及联系电话：蒋卓成 18861679000

3、网站：宜兴陶瓷博物馆官网 www.yxtcbwg.com

4、电子信箱：yxtcbwg@163.com



2022第十五届中国国际 先进陶瓷展览会

同期举办：第15届中国国际粉末冶金展、上海国际
磁性材料与应用产业链展览会



2022年11月4-6日
上海世博展览馆

中国先进陶瓷
行业的
品牌展会

主办单位  **UNIRIS**
新之联伊丽斯

电话：4000 778 909 020 8327 6369 / 6389

电邮：iacechina@unirischina.com iacechina@unifair.com

官网：www.iacechina.com



关注展会微信
获取一手资讯



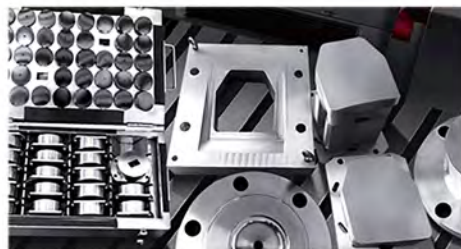
宜兴市红光模具厂
YIXING HONGUANG MOULD FACTORY



企业简介》》

》》 COMPANY PROFILE

宜兴市红光模具厂拥有先进的加工和检测设备，于2015年通过ISO9001认证。本厂成立于1987年，发展至今厂区占地面积15000平方米。2006年成立精密模具车间，我厂固定资产6000多万，注册资本2000万。欢迎新老客户莅临指导。我们热忱期待着能为广大业界朋友服务、真诚合作。



公司拥有日本Sodick慢走丝Seibu超精密慢走丝、日本Sodick镜面脉冲、日本MAKINO镜面脉冲、北京精雕高速加工中心、台湾Gentiger高速加工中心等先进设备。



范伯华 13906155196



sales@yxhgmj.com



<http://www.yxhgmj.com>



宜兴市丁蜀镇川埠村1180号

宜兴市瑞丰包装制品制造有限公司

企业简介》》》 COMPANY PROFILE

宜兴市瑞丰包装制品制造有限公司（宜兴市丁山包装厂）位于中国陶都陶瓷城东面，交通方便。目前公司拥有1020 × 720海德堡四色印刷机一套，半自动贴面机两套、平压平成型机一套、全自动粘箱机一套、纸箱双色印刷成型机一套。已有二十多年的生产经营历程，具有较好信誉及从业技术。公司坚持诚信经营、服务周到、不断追求进步，欢迎社会各界人士光临指导、交流信息。



0510-87181400 18626079858



ruijuping@126.com



江苏省宜兴市丁蜀镇丁山中路8号

盘锦翔龙研磨科技有限公司

【公司简介】

盘锦翔龙研磨科技有限公司（原廊坊市飞龙研磨机械有限公司）是向特种陶瓷、超细粉体行业提供研磨机械和聚氨酯耐磨件的专业企业，是高纯材料研磨设备使用聚氨酯做衬里的原创者。坚持技术进步，坚持产品创新，是公司永恒的宗旨。

球磨机及衬里



剥片机衬里



搅拌磨桶衬里



振动磨衬胶



卧式砂磨桶衬里



使用新型聚氨酯衬里，质保期为三年，日期喷涂在桶体表面，三年内出现质量问题免费重衬，不需外部淋水降温，（实际可用十年以上）。

【产品展示】

研磨盘



剥片盘



搅拌棒



聚氨酯球磨罐、尼龙罐



罐磨机



混合机

研磨盘、分散盘，剥片盘、搅拌棒等耐磨件（上图）的性能是普通聚氨酯耐磨件的五至十倍以上。

【产品展示】



文化創意中心

江苏省陶瓷研究所有限公司文化创意中心（简称“陶研文创”）位于江苏省陶瓷研究所有限公司（简称“陶研所”）内，是陶研所联合中国第一家致力于保护和传承非物质文化遗产的公募基金会——北京非物质文化遗产发展基金会设立的“北京非物质文化遗产基金会江苏（陶瓷）传承保护基地”，旨在更好地助力非物质文化遗产的研究、传承和保护，并推动其在新时代的传播和发展。





文化创意中心

ISSN 1006-7337



刊号: ISSN1006-7337
CN32-1251/TQ

定价: 20.00元

电子信箱: zhanglei@jstys.com

