

图书在版编目(CIP)数据

陶艺教程 / 高英姿主编. —南昌: 江西教育出版社,
2001.9
ISBN7-5392-3613-2

I.陶... II.高... III.陶瓷-工艺美术-技法(美术) IV.J527

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 24006 号

陶艺教程

主 编: 高英姿

责任编辑: 黄友贤 责任印制: 万闰宝

江西教育出版社出版、发行

URL: <http://www.jxeph.com>

E-mail: jxeph@public.nc.jx.cn

(南昌市老贡院 8 号 330003)

各地新华书店经销

深圳兴裕印刷制版有限公司制版

深圳市金湖企业公司印刷

2001 年 9 月第 1 版 2001 年 9 月第 1 次印刷

889 毫米 × 1194 毫米 16 开本 9 印张

250 千字 867 幅图片 印数: 1-2000 册

ISBN7-5392-3613-2/G·3417 定价: 95.00 元

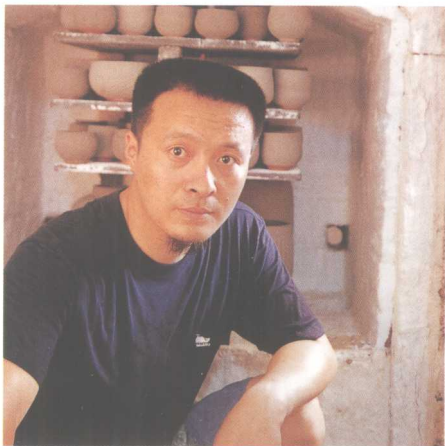
赣教版图书如有印装质量问题, 可向我社出版科调换

高英姿



- 1967年 出生于江苏省宜兴市陶艺世家。
- 1985~1989年 就读于苏州大学历史系，获历史学学士学位。
- 1989~1993年 入南京艺术学院工艺系，从吴山教授攻读中国工艺美术史论研究生课程，期间还从顾景洲大师学习陶瓷工艺鉴定，并参与紫砂陶艺的制作实践，1993年7月获硕士学位。
- 1993年8月 入南京师范大学美术学院任教。现任学院陶艺研究所副所长。
著有《紫砂名陶典籍》一书，多次参与大专院校及中学教材的编写，撰写并发表设计、工艺美术、陶艺批评等方面论文多篇。

朱江龙



- 1964年 出生于江苏省宜兴市制陶世家。
- 1987~1991年 入南京艺术学院工艺系学习。1991年7月获学士学位后，任职于江苏省陶艺学会，并于南京举办首次陶艺个展。
- 1993~1996年 回到宜兴丁山学习传统制陶技艺，期间受到顾景洲大师的悉心指导和周桂珍大师的言传身教。
- 1996年 于南京住宅筑窑，创办个人陶艺工作室。
近年来，创作的陶艺作品多次参加国内外大展，受到国内外收藏者的关注，并多次获奖，被国内外刊物选登介绍。现任江苏省陶艺学会副秘书长。



南京师范大学美术学院 中国艺术研究院陶瓷艺术研究室 / 编
高英姿 / 主编 朱江龙 / 副主编

江西
教育
出版
社

陶 艺 教 程



序

杨永善

人类为了生活的需求，发明了陶器。在制作陶器的时候，人们总希望不仅实用，还应该是形式美观的，这样很自然地便按着美的规律去创造，发挥各自的才能，在制造物质产品的同时，又进行着艺术造型，于是产生了陶瓷艺术，简言之也就是陶艺。

陶瓷器具的制造，从一开始便受到人们的关注和重视，每个历史时期都是这样，人们一直把它作为科学技术和文化艺术发展的标志。在现代生活中，陶瓷艺术的领域在拓展，不只是通过艺术设计生产具有审美意义的日用陶瓷，而且通过陶艺家的构思和创意，制作供欣赏的纯艺术陶瓷，还有欣赏和实用结合的陶瓷作品。

现代陶艺独具艺术品格，不同于其他类型的造型艺术和设计艺术，却又是二者的结合，具有丰富多样的表现形式和特殊的艺术魅力。现代陶艺是从传统陶瓷的理念和技艺中脱颖而出的，在继承传统的基础上，大胆创新，广泛地从不同的方位寻求新的表现形式，充分发挥人们的爱好和特长，进而显示人们的创造力和征服物质材料的能力，同时也展现出人们潜在的表现力。

陶艺的表现形式和手法是不受更多模式的限制，只要是美好的，有意义的，能够通过陶瓷材料来制作和烧成的，都可以来表现。陶艺作品既可以是传统陶器物的

演变和发展，也可以完全摆脱传统的造型观念创造全新的形式；既可以是具象的，也可以是抽象的；既可以是三度空间的立体造型，也可以是二度空间的平面饰物；既可以用坯料来塑造，也可以用绘料来描画；既可以着重表现形式美感，也可以侧重表现材质美感；既可以展示高超的工艺技巧，也可以显现火的奇异神工。总之，陶艺可以表现的领域是极为宽广的，各种表现形式都可以充分利用。

陶艺创作不只是一种单纯的创造活动，同时又是一种发现的活动，在实践中会发现许多未曾想到的优美效果。通过陶艺教学活动，可以充分启发学生的创造思维，培养学生的动手能力。

制作陶艺的原材料都是用粘土，其性质是柔软可塑的，拿在手中是比较舒适的，可以尽情地按照想像的形态加以塑造。陶艺教学活动所使用的材料是多样的，既可以用比较高级的瓷土原料，也可以使用普通的粘土，加工便利，易于塑造成型，具有很好的表现力，色彩和质地都可以进行艺术处理，获得丰富的艺术效果。陶艺材料在未干燥烧成之前，具有很好的可塑性，一经烧制则成为硬质材料，造型形态得以固定，并且有坚实的感觉。

在非专业人员中推广陶艺教学，可以不受所谓专业基础的影响，充分发挥每个

人的表现能力。陶艺可以用雕塑手法表现，圆雕和浮雕不限，写实和变形不限，抽象和具象不限，寓意和直述不限；还可以是器物的创造，既可沿袭传统造型加以变化，也可以根据特写的要求来设计新的结构形式，还可以是纯粹的抽象形态的表现，或是自然形态的模拟。器物造型可以依据功能效应的规律来创造，也可以脱开造型功能的制约追求形式变化。还有一种陶艺是模拟仿制其他材料的器物，如皮包、木箱、竹筒、石磨等。充分发挥模仿能力，也是对材料的技术表现力的一种发掘和认识，对制作者也是一种毅力的锻炼，同时也是把握对象能力的培养，但缺少创造性和想像力。

可以说，陶艺在各种造型艺术和设计艺术之间，其形式表现的自由度是很大的，可以为制作者提供一个广阔的空间，任作者去发挥自己的所长，去寻求美，去创造美。

开展陶艺教学，可以培养学生对物质材料的认识能力和驾驭材料、利用材料的能力。通过造型塑造，培养学生的想像力和表现力。进行制陶工艺的全过程，训练学生养成一种讲求工作程序的习惯，对他们今后无论从事何种专业都是有益的。通过陶艺制作培养学生一种坚持不懈的毅力，细心地、耐心地、有始有终地去实现创作的构思。

在陶艺教学中，让学生认识中国传统

陶瓷文化的伟大成就，了解世界陶瓷艺术发达国家陶艺作品的特点。在欣赏和创作实践中，理解形式美的法则在陶艺作品中的体现，提高对陶艺的认识能力和审美能力。同时也是使美术课和文化课结合，运用化学课学到的知识来解释陶艺制作中的科学原理，达到相辅相成的作用。总而言之，陶艺创作是一门有意义的课程，是一门动手又动脑的课程，也是一门科学技术和文化艺术相结合的课程，其目的是要促使学生通过创作设计和工艺制作，锻炼得心灵手巧一些，在制作过程中发挥自己的能力，在完成构思中增强自己的信心。

这本《陶艺教程》，是高英姿老师近几年教学、研究的积累和总结。高英姿生长在著名的陶都宜兴丁蜀镇，父母亲都是非常优秀的陶艺家，耳濡目染，受到很深的影响。她大学毕业后，在吴山教授的指导下，获得中国工艺美术史的硕士学位，任教于南京师范大学美术学院，一直从事陶瓷艺术的教学和研究。她编写的这本教材主要是供师范院校师生使用的，同时也兼顾一些爱好陶艺的人们，供他们学习参考之用。这是一本以技法为主的教材，因为是初编，可能还有许多不足之处，相信在试用过程中会不断得到修改和补充，使之更符合教学要求。

2001年7月21日于北京

目录

序 壹

历史篇	006 - 037
陶	006
瓷	012
思考与练习	021
历代陶瓷作品欣赏	021

贰

材料篇	038 - 045
泥料	039
釉	041
化妆土	043

彩绘原料及装饰	043
思考与练习	045

叁

工具篇	046 - 051
常用工具	046
紫砂陶工具	048
工作场所及设备	050
思考与练习	050

肆

技术篇	052 - 107
成型技术	052
装饰技术	080

思考与练习	094
成型·作品欣赏	094
装饰·作品欣赏	101

伍

烧成篇	108 - 113
窑的变迁及形式	108
烧成方式	108
思考与练习	109
烧成·作品	113

附录

世界现代陶艺作品欣赏	114 - 139
------------	-----------

后记

壹 历史篇

以农耕为主的定居生活后，陶器即随之出现。先民们在长期的生活和劳动实践中，经常和粘土打交道，发现粘土遇水变软，有着可塑性，阳光照晒或火烤，便会变干变硬，小泥块经火烧后变得像石块一样坚硬……今天我们所能想像出的种种可能性启发着先民的创造智慧，而且农耕、定居生活中最迫切需要的是汲水、盛放水和粮食的容器，是烹饪的器皿，这种对生活用具的渴求也推动着人们创造力的发挥。人们开始了无数次的尝试，用双手捏、筑器物，用人类伟大的发现——火，来烧制这些器物，终于有了早期陶器的产生。我国最早的陶器非常粗糙，泥料没有经过淘洗筛选，含有大量杂质，火候很低，被称为夹砂粗陶，大多为生活日用器皿，如汲水器、炊煮器和储藏器，但也有反映原始艺术意识的陶塑品（见图1-001和图1-002）。这些器物、陶塑看似粗陋，但无论从原料的发现和火的运用，还是每一器、每一物的塑造，都是从无到有的了不起的创举。伴随着文明的进程，先民们开始进一步按照审美的需要来创造适用的、与美结合的器物，发明各种成型技法，改进烧成工艺，运用绳纹、篦纹、压印纹、指甲纹、堆贴、刷化妆土、彩绘、镂空等装饰手法，以及从自然、生活中提炼出来的造型形式，创造出彩陶、黑陶、印纹陶，又衍生出釉陶等多种陶瓷类型，迎来了陶瓷艺术的一个个高峰期。

彩陶艺术充分展现了我国新石器时代先民的艺术才华。彩陶的制作工艺是相当复杂和精细的：人们选用河床上的黄色粘土，沉淀、淘洗，再加以揉练，搓成长而圆的泥条，盘筑成器，即成为泥坯；然后，用骨、角或鹅卵石等工具在泥坯表面拍打磨光，使之坚实光滑；在光滑的泥坯表面，采用原始的毛笔一类绘画工具，蘸上黑色或红色的天然矿物颜料画上花纹；完成了制作、彩绘，还有最关键的一道工序——烧成，半成品要经过火的考验才能最后完成。据考证，新石器时代已有横穴和竖穴两种窑的形式，烧成温度在850~1000℃之间。彩陶最后经过将近1000℃的高温烧成，才完成了制作的全过程。

彩陶制作中，人们从实际需要出发来设计造型。造型的创造灵感源于生活、源于大自然。人们从双手捧水喝的形状，联想出碗、钵一类的器形；从瓜、果、叶的形状，得到球形、半球形，以及各种曲面的形状。我们见到的汲水器、食器、烹饪器、盛水器、葬具等等，其形态多样、构思巧妙的造型设计，无一不是受生活的启迪。如汲水瓶（图1-003），充分利用重心的布局定位，形成空瓶入水可以自动进水、水满后又能直立、便于提携的合理功能，今天看来，这一设计仍然富有创意。而彩陶表面的纹饰，有旋涡纹、鸟纹、鱼纹、蛙

中国是世界著名的陶瓷古国，早在8000多年前的新石器时代，我国先民已能制作和使用陶器。从目前的考古材料看，虽然世界各地大多数新石器时代遗址都有陶器出土，也几乎都经历过土陶、彩陶、磨光黑陶等阶段，但是，我国新石器时代陶器在锥型阶段就由于特定的地理气候环境、定居生活方式等因素而呈现出地域的特色。这些与众不同的特色在文明进程的各个阶段不断演绎，形成了民族陶瓷艺术在造型、装饰、工艺等方面的传统风格，代代相传，在传承之中又不断弘扬和发展。传统审美特质犹如流淌在中华民族体内的血液，滋养着一代代极富创造力的中华陶人。在陶器的制作、烧制基础上，先民们又发明了瓷器，这一过程经历了自公元前16世纪至公元2世纪的漫长岁月。真正有着较为成熟面貌的瓷器的产生，给中国人的生活、乃至全人类的生活带来了福音。由于这一对世界文明的巨大贡献，中国也因此被称为瓷国(China)。瓷器的出现、成长、成熟，在原有的陶器工艺基础上又拓展出新的表现空间，汉、唐、宋、元、明、清，用浑朴、富丽、粗放、精致、疏朗、繁密……书写着民族的审美心路历程；同时，陶器的制作从未间断，且代有佳作。陶、瓷从两条线路同时展开，相互交融，一以贯之地以民族精神共同创造着中国陶瓷文化。中国的陶瓷艺术不仅给世界带来物质财富，更积淀着丰厚的人类精神财富。看一看世界陶瓷史，看一看中国陶瓷艺术给予世界的影响，就能直接地感受到中华民族创造力的伟大。回顾历史，有助于展望未来，更有助于明确发展方向，意义之深远，不言而喻。

陶

陶器的发明，标志着新石器时代的到来，是人类文明史中重要的里程碑。陶瓷与绘画、雕塑同属于造型艺术的范畴，我国陶器的产生比绘画、雕塑的产生更早，因此，陶器艺术的诞生在中国艺术史上有着独特的意义，是中国造型艺术之先驱。

自从人类由渔猎、采集的原始生活进入



图1-001 新石器时代(大地湾一期文化)《陶碗》高7厘米 口径17.8厘米 现藏于甘肃省博物馆

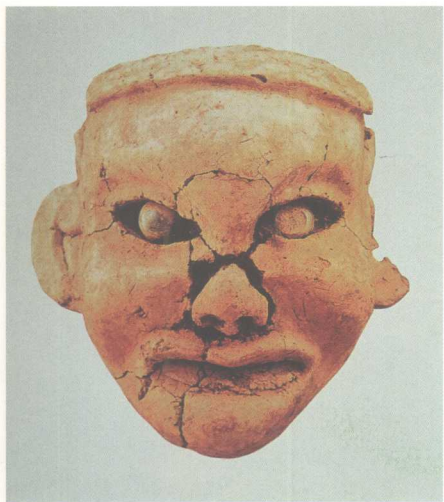


图1-002 新石器时代(红山文化)《女神像》宽23.5厘米 高22.5厘米

纹等多种形式。人们通过观察,将自然界与生活中美好事物的形象和内在韵律作为装饰的丰富素材,运用抽象、变形、提炼、组合的手法,创造出生动活泼、丰富多彩的装饰纹样。更难能可贵的是彩陶造型、纹饰、功能三者之间的综合设计观念,给予后人很多的启发。根据当时人们席地而坐的习惯,大型彩陶罐等一般都平放或插入泥地中,因此在彩陶制作时,常常将丰满的图形(如旋涡状、圈状等)纹样绘于器皿的肩、上腹部,这正是蹲、坐、站立的人们视线所及的位置,这种丰满的装饰,烘托出器型的饱满和张力;小件器具常由人们拿在手中使用,制作时则内画纹样,口沿、外腹也绘上精美的纹饰,让人们在使用的过程中充分地欣赏到美丽的装饰。装饰强化了造型,造型衬托着装饰,实用与美观结合,可以说彩陶是原始社会时期综合设计艺术的典范。

图1-004,《彩陶人面鱼纹盆》。30多年前,在著名的西安半坡新石器时代遗址的一次发掘中,考古学家清理着遗址区内的瓮棺群,当翻开一座小孩瓮棺的顶盖时,意外地发现,这个顶盖是一件绘有精美图案的陶盆,它便是这件“寓人于鱼”的人面鱼纹彩陶盆。这件彩陶盆,由细腻红陶制作,呈砖红色,造型为盆钵形,大口、深腹、圆底,口沿为宽边卷唇。口沿上涂黑彩,环绕陶盆内壁用黑彩绘出两组图案,一组为鱼形,一组为人面鱼纹,手法上大胆夸张,尤其是人面鱼纹,人面作圆形,五官高度图案化,口衔双鱼,头顶有三角高髻,双耳部位又各绘一鱼,人、鱼融合一体,通体纹饰显得拙朴、简洁而又奇幻莫测。

黄河流域的彩陶文化,在装饰纹样上,题材非常丰富,而人面鱼纹盆这种“寓人于鱼”的图案,在仰韶文化的其他遗址(宝鸡北首岭、临潼姜寨等)都有发现,同类纹饰的盆出土累计已超过10例。特殊的用途和地域内的这种普遍性,使神秘的人面鱼纹留给后人许多遐思。民族学的材料告诉我们,纯动物的图腾崇拜曾广泛地存在于史前氏族之中。黄河流域仰韶文化半坡类型的彩陶纹样,除人面鱼纹外,更多的是写实的、或是图案化的鱼纹。人面鱼纹一方面是以鱼为图腾,并使之人格化,标志着半坡人的图腾崇拜已经进入人格化的高级阶段,另一方面,又说明捕食鱼类仍然是半坡人经济生活中的大事,这种图腾崇拜的现象也普遍地存在于其他氏族的生活之中。因此,可以断定,人面鱼纹是半坡人图腾人格化的标志物,是氏族的族徽。人面鱼纹盆已经成为距今6500年至7000年间仰韶文化半坡类型的典型标志。

图1-005,新石器时代《旋纹彩陶尖底瓶》,是件马家窑文化马家窑类型器物。马家窑文化中,彩陶的制作方法除泥条盘筑外,已

经发展到借助转轮转动的离心力旋制器物、分段拼接等多种制作技法。这件尖底瓶,器形十分规整,瓶的口沿、颈、腹、底各部分形体分割交待明确,过渡又十分自然舒展。从轮制成型工艺来看,塑造出这些形体的陶工显得成熟、自信,技艺熟练,形体收放自如。并且瓶器表面打磨得细腻光洁,尤其彩绘特色鲜明。制作者饱蘸黑料,落笔定下圆圆的几个大点,光亮浓厚,然后,围绕这几个大点作旋涡状运笔,交结盘错,往还顾盼,直到瓶颈处才化为道道平静的平行圈纹。这种平行圈纹是将泥坯放在轮盘上借着转动而勾拉的线条,表现出旋涡的韵律,又强化盘旋的动感,使拉坯成型的内在旋动感得到了升华。作品黄、黑的色彩对比,使线条增添了鲜亮、活泼的奇妙效果。作品让观者可看到作者挥洒自如的娴熟技巧,那对旋涡、飞鸟等动态的高度提炼和把握,今天看来仍能感受到作者充满生命活力的激情。

这类充满生命活力和时代生活气息的彩陶作品不但创造出彩绘的手法,更具绘画(毛笔类工具)的气韵,同时,又各自反映出不同地区的不同特色和艺术风格,在中华民族传统艺术起源与内涵的研究方面,有着重要的价值。

新石器时代黑陶的出现,是陶器艺术中开放出的又一朵奇葩。

黑陶有两种:早在6800多年前的河姆渡文化中,已有大量夹炭黑陶的生产,它采用粘土做原料,本来不会烧出黑色的陶器,但先民们发现泥坯在制作、干燥的过程中,粘土由于过于致密而易开裂,便创造性地在泥土中加入减少这种因收缩率过大而出现开裂现象的炭粒(烧过的、炭化的稻壳等),由于加入了黑色的炭粒,烧成的陶器便呈现黑色;另一种黑陶是泥质黑陶,其中最为著名的是山东龙山文化和大汶口文化的黑陶,它的制法与夹炭黑陶不同,所取陶土经淘洗,不加羼和料,陶轮旋制成型,入窑以1000℃左右高温焙烧,在烧窑的后期加以适量的

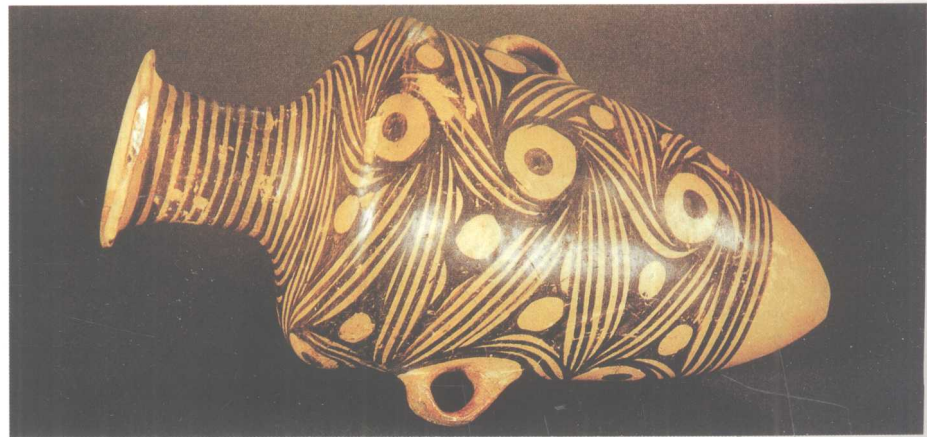


图1-005 新石器时代(马家窑文化)《旋纹彩陶尖底瓶》 高25.5厘米 口径7厘米 现藏于甘肃省博物馆

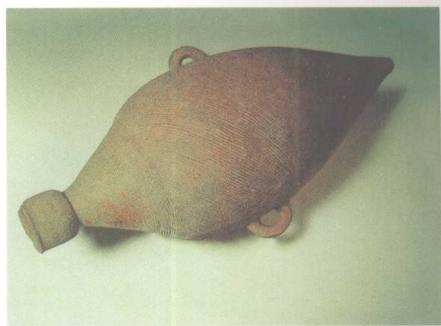


图1-003 新石器时代(仰韶文化)《彩陶汲水瓶》 高54厘米 口径6.5厘米 现藏于中国历史博物馆



图1-004 新石器时代(仰韶文化)《彩陶人面鱼纹盆》 高16.5厘米 口径39.5厘米 现藏于中国历史博物馆

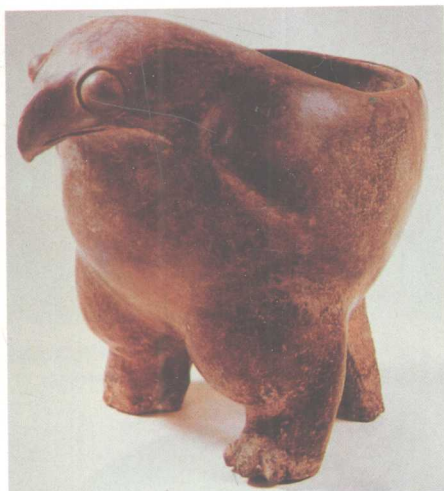


图1-006 新石器时代(仰韶文化)《黑陶鹰尊》
高36厘米 现藏于中国历史博物馆



图1-007 新石器时代(龙山文化)《蛋壳黑陶高柄杯》
高26.5厘米 现藏于山东省博物馆

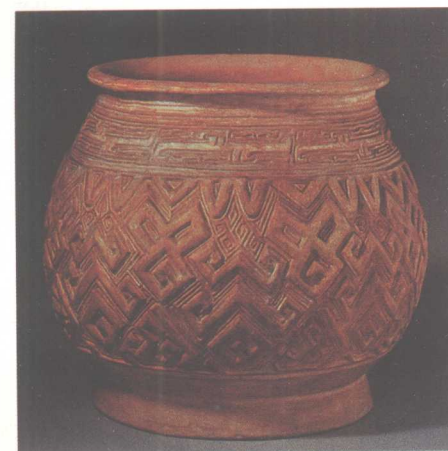


图1-008 商《白陶几何纹甗》 高20厘米 口径18.5厘米 现藏于故宫博物院

水,使窑内产生大量的浓烟,烟中的炭粒粘附于器物表面,渗入坯体的孔隙,烧出的陶器便成为黑色。

图1-006,仰韶文化庙底沟晚期《黑陶鹰尊》。这是一件别致、重要的器物,别致之处在于它的造型塑造。造型取鹰的形态,正面看,俨然一只栖立的大黑鹰;喙弯曲如钩,双目圆睁,凶猛威风,伺机待扑。整件器物原来可能是一件完整的鹰形,因为它的口沿内凹形成一母口,可能原配有盖子。《黑陶鹰尊》既是容器,又是一件成功的动物雕塑。它采用平滑、浑圆的大块面,塑造丰满、发达的胸腹,双腿浑圆雄健,鹰尾支地,与双足形成鼎立的稳定状态。作品立体感强,气势非凡,是原始社会陶器艺术中的杰作。说它是一件重要的器物,是因为它出自一成年女性墓,而庙底沟文化时期正是我国母系氏族社会繁盛的时期,这件陪葬鹰尊气势凶猛,造型独特,揭示出当时社会的发展趋势——氏族社会平等互助的原则正在被打破,母系社会正在发展之中。

图1-007,《蛋壳黑陶高柄杯》,山东日照龙山文化遗址出土。蛋壳黑陶,器形仅见高柄杯一种,器表黝黑,形制规整,器壁极薄,最薄处接近蛋壳(0.2~0.3毫米),但质地坚硬,故称蛋壳黑陶,是仅见于山东地区龙山文化遗址中一种制作精巧、地位特殊的黑陶器。这件高柄杯造型分为三部分:上部是敞口、侈沿、深腹的杯形;中部是高柄把手,中间鼓起像一个倒置的花蕾,与上部的杯形相映成趣;下部为一覆盆状底座。三部分是由细细的长管连为一体,形成细巧、秀雅的形体。器表留有细密的旋纹,是由快轮拉坯、修坯留下的痕迹,杯体厚薄均匀、质地致密、色泽黑亮、薄如蛋壳,又经千度高温而毫不变形,这样的作品,从选料、旋制到烧成的工艺流程中,只要稍有不慎或技艺欠佳,便功亏一篑,作者可谓艺高胆大。《蛋壳黑陶高柄杯》代表了龙山文化制陶技艺的最高水平,即使在今天,也堪称陶艺的经典之作。

在田野考古发掘中,这种制作精美的黑陶高柄杯,很少在一般遗址中发现,往往集中于中大型墓葬中,表明这在当时是极少见的“奢侈品”,只为少数地位尊贵的氏族成员所拥有,审美高于实用的倾向表明它可能已具备此后殷周文化中“礼器”的性质,很可能用于祭祀,小小的杯子,也映射出阶级分化的社会大背景。

图1-008,商代《白陶几何纹甗》。白陶是指胎质和器表均呈白色的陶器,它的胎土成分非常接近今天制作瓷器的高岭土,因此,白陶的出现也可以看作中国瓷器产生的前兆。白陶制作历史悠久,在6000多年前的浙江马家浜文化遗址中,考古学家发现已有白陶残片,而大汶口、大溪和山东龙山文化等

新石器时代遗址中也有白陶等器物出土。商代,则是我国白陶制作的高度发展时期。

这件商代白陶甗,胎质洁白细腻,质地坚硬,估计烧成温度在1000℃左右;造型和装饰有同时期青铜工艺的风格特点,庄重厚实,精致细密;尤其值得一提的是它的外表刻纹,其制作过程是先在器表设计好花纹图案,并划出三角折线形状,在折线条块以外,用刀刻去胎土,使其微微凸起,再在凹处刻饰地纹——回纹窃曲纹样,形成凸雕主纹与细密地纹的对比,通体镂刻精美、层次分明,取得在单一色洁白胎体上明、暗变幻出折光美感的奇妙效果。白陶器制作精致,造型优美,可与当时的青铜器媲美。

《史记·殷本纪》中曾记载殷人“色尚白”,且商人嗜酒,白陶酒器在当时是极其名贵的工艺品,多为统治者、奴隶主贵族享用,死后随葬于墓中。

白陶的生产证明我国是在世界上最早使用高岭土烧制陶器的国家,为后世制瓷业的发展奠定了坚实的基础。

图1-009,商代《鸭形印纹陶壶》。几何印纹陶也是中国古代陶瓷艺术史上很有特色的一种陶器。新石器时代,我国东南沿海地区就大量生产这种表面拍印有几何印纹的陶器,到了商周时期,随着南北间文化的传播、交流,中原地区也开始几何印纹陶的制作。几何印纹陶的产生,源自于生产、生活的实践。人们在制作陶器时,为了做出预想的形体,同时为了使陶胎更结实、致密,常常使用木制或陶制的拍子,配合其他工具,拍打泥坯的外壁。在拍打中为了避免陶、木拍子表面过于光滑而粘滞、吸附泥胎,因此,多在陶拍、木拍上缠绕绳子、编织物或刻划出线纹,使用这样的工具拍打成型的器物,器物的表面就留下几何纹的印纹。在印纹中,有编织物纹、叶脉纹、水波纹等。如南方盛产竹、苇、藤、麻等植物,此类编织物也就很多,南方几何印纹陶的纹饰中,篮纹、苇席编织纹、麻布纹等就非常常见。几何印纹陶的纹饰为早期文化现象中为什么会大量出现几何图形提供了一种解释,而印纹陶陶胎致密、烧成温度高、硬度高等特点,又为日后中国瓷器的产生作出了铺垫。

这件鸭形壶是一件造型别致的器皿。喇叭形口,腹部做成鸭子的形体,在上翘的尾部,顺势而设扁平把手,器底呈圈底形。整体浑圆,尾部上翘,传神地表现出肥实、憨态的鸭子造型。喇叭口线条舒展,与鸭形壶体衔接自然,鸭形壶通体拍印类似竹编的纹样,拍印时留下的一个个块面痕迹也遗留在表面,制作工艺上没有去刻意求精,却使人从中体味到质朴、天真的情趣,而恰似凫游水面的肥鸭造型,俏皮可爱,透露出浓浓的水乡生活气息。鸭形壶可用、耐看,实用、观

赏两相宜，是一件成功的形体器皿。

从商周时期开始，陶器的使用范围，除日用器皿之外，又有建筑用陶板瓦、陶水管、陶半瓦当等(图1-010和图1-012)，青铜冶铸用陶坩锅、内范、外模等，可以说，随着社会经济的发展，人们对陶器的利用更深入、更广泛，而且，随着文明的进程，从生活用陶中，又衍生出另一系统，即专为随葬而制作的陶塑、陶器——陶制明器。中国古代素有“视死如生”的丧葬习俗，人们相信死者的灵魂是不会消失的，还会在另一个世界重新恢复生活。殷商是一个“敬神信鬼”的时代，奴隶主用活人殉葬，随葬大量生活用具，就是出于这种心理。到秦汉时代，人们将死者生前喜欢的、使用过的东西复制出来随葬，便有了大量明器的制作。制作明器的材料有多种，从出土状况来看，以陶质明器最多，而陶质明器中，“似是生人”的陶俑取代了以前残忍的活人殉葬，大为流行。陶俑、陶屋、陶船等彩绘陶就是这类明器，它们是中国陶器史中不可缺漏的重要部分。

图1-011，秦代《武士俑群》，1976年陕西省临潼县秦始皇陵出土。

秦始皇兵马俑坑有世界第八大奇迹之誉，其陶兵马俑与真人、真马一样高大，分兵种、官职的不同披着不同的铠甲与战袍，战马膘肥体壮、筋骨劲挺，整体威严肃穆，阵营严整，俨然处于临战状态。兵马俑的制作，采用模、塑、绘结合的方法。陶兵头、身、腿、手臂等部位分别用模子印制成型(腿部是实心的，便于支撑，其余中空)，然后将头、手臂等插入躯体，粘接而成完整的形体，这其中，也有分块烧成后再粘接的，也有粘接后再烧成的。而面部五官表情、发式、胡须、铠甲、手势等局部的刻画是另有熟练匠人进行雕刻、塑造、修饰的。完工后，还仿照当时的装束进行彩绘着色。模、塑、绘结合的方法，严谨、合理的分工合作制体系，使秦始皇陵兵马俑在较短时间内既能形成数量巨大的规模，又能神情各异，色彩鲜明(大部分已剥落)，不失个性。仅仅这一项工艺流程上的创举，就是陶瓷工艺上了不起的成就。

图1-013，汉代《击鼓说唱俑》，1957年四川成都天回山东汉墓出土。说唱俑，又称说书俑或侏儒俑(汉代由侏儒俑导入“倡优戏”，因此又称侏儒俑)，类似现代杂技中的小丑角色。这个说唱俑材质是灰陶，由手工捏塑而成。陶俑袒胸露臂，左手抱鼓，右手握鼓棒，张口露齿，笑逐颜开；头戴一顶小软帽，再用长条形围巾绕头一匝，于额头打个花结(这种打扮，至今还能在八百里秦川找到它的踪迹)；说唱俑坐在圆垫之上，正在说戏，得意之处，右足翘起，脚掌心向外，五脚趾对准了观众。这件说唱俑的捏塑有许多独到之处：陶塑艺人首先捕捉到舞台上说唱艺人得意忘

形的那一瞬间的动态，勾勒捏塑出雕塑的整体造型。说唱艺人正说到精彩之处，击鼓拨醒，双肩耸起，头儿缩在双肩之中，而右脚不由自主翘起。能捕捉到恰到好处的、整体的造型感觉是非常关键的一步，显示了艺人的才华；在捏塑好整体后，各处细节的刻画更体现艺人观察的深入和细致，那说唱人因笑而咧开的嘴、露着的上排牙齿、变成缝儿的双眼、额上被笑容堆挤出的皱纹、头上花结以及大裆长裤的打扮，都入木三分地塑出说唱艺人的特质——活泼、诙谐；在形体与块面的塑造运用中，陶塑艺人沿用传统泥塑的管状造型，抛开肢体比例关系的约束，捏出短而肥、圆而浑的四肢，还有那圆鼓鼓的大肚子、肥胖而松弛的胸肌，手法简练，夸张适度，使说唱艺人侏儒般肥短身材和憨厚的形态自然地从事体语言中流露出来，可谓形神兼备，具有强烈、恒久的艺术感染力，也体现了中国传统艺术以形写神的内涵。

图1-014，汉代《彩绘陶茧形壶》，河南洛阳烧沟出土。彩绘陶是一种烧成温度很低，烧成后加以彩绘，造型上仿造生活用器的彩绘明器，秦汉时期一度大为流行。彩绘陶由于主要用作明器随葬，为看不为用，因此烧



图1-011 秦《武士俑群》

成温度很低，烧后一般先施一层黑色陶衣，再刷一层白底，然后进行彩绘。彩绘好以后，不能经水或拿用，以防色彩掉落、纹样模糊。彩绘陶用色鲜艳，除红、黑、白、金外，还辅以绿、灰、橙、青、褐等色，装饰华丽，绘制精美，尤其在纹样的构成和绘制上取得较高的艺术成就。这件彩绘陶壶就极具代表性，典型地表现出汉代装饰艺术中求动、求满、求变的艺术风格。陶壶以白为底色，上勾黑、红等色线和纹样，绘制细致，色彩明快，虽然只是一件用作随葬的明器，却没有丝毫诡异之感，整件作品绚丽流畅、丰满充实，富于浪漫

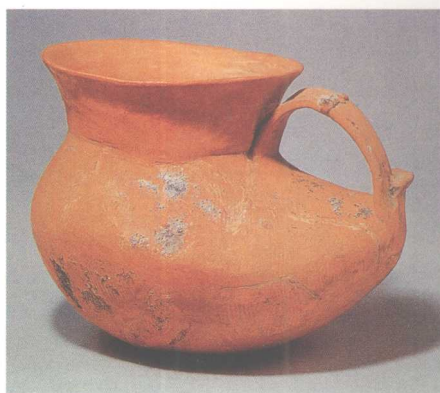


图1-009 商《鸭形印纹陶壶》高12厘米 口径5.6厘米 现藏于上海博物馆



图1-010 秦《秦始皇陵大瓦当》



图1-012 汉《“亿年无疆”瓦当》



图1-013 汉《击鼓说唱俑》高55厘米 现藏于中国历史博物馆

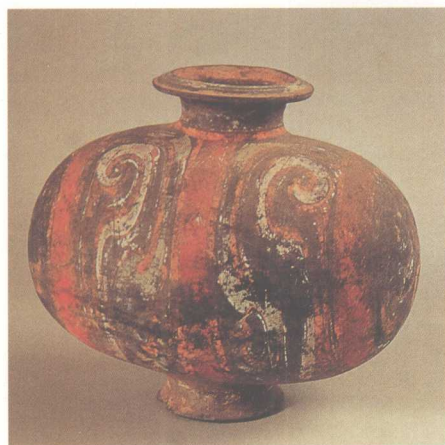


图1-014 汉《彩绘陶茧形壶》高45.5厘米

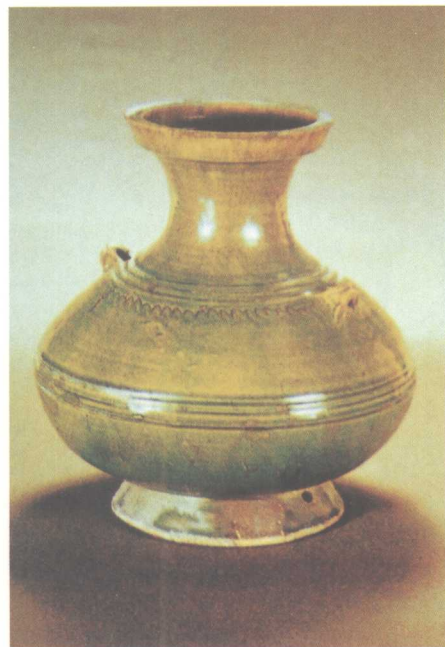


图1-015 汉《绿釉陶钟》高48.2厘米

主义色彩,反映出汉代人们对于神仙生活、长生不死等美好想像的天真信念,从中也看到楚汉漆器工艺风格对于陶器的影响。

图1-015,汉代《绿釉陶钟》,山东高唐县出土,这是一件铅釉陶器。铅釉陶器也是主要用作明器的陶器,在西汉时代烧制成功。铅釉陶以铅为助熔剂,以800℃左右的低温烧成。在釉料中加铅,不仅可以降低釉的熔点温度,还可以使釉面增加光亮,而且使所含铅、铁等呈色金属显现美丽的色泽,如含铜就是翡翠绿色,含铁则为黄褐色或棕红色。铅釉陶中以绿釉最为常见。这件《绿釉陶钟》色泽绿如翡翠,光彩照人,薄薄的釉层均匀地紧贴器物表面,平整光滑,是烧制得较为成功的绿釉陶器。

汉代铅釉陶技术的发明和发展,在我国陶瓷史上有着重大意义,它不仅为后世著名的唐三彩的出现奠定了基础,而且为明清时期景德镇五彩缤纷的釉上彩绘技艺奠定了基础。

图1-016,唐代《三彩骆驼载乐俑》,1957年陕西西安唐代鲜于廷海墓出土。唐三彩是唐代铅釉陶器的总称,包括铅釉陶质的生活用具和专为殉葬而制作的各种艺术品,它的釉彩有黄、绿、白、褐、蓝、黑等色,而以黄、绿、白三种颜色为主,因此人们习惯称之为三彩。三彩釉陶自唐以后,并未间断过,在宋有宋三彩,在辽有辽三彩,但仍数唐代三彩陶器最为兴盛,艺术成就最为突出,因此,在中国陶瓷艺术史上,唐三彩成为一个响亮而特有的名称。

唐三彩在世界上享有盛名,而它的形成离不开唐代社会风尚的推动。唐代社会也盛行厚葬之风,而且由于盛唐时期经济的繁荣,此风愈演愈烈,在唐开元年间达到最盛。明器中大多数俑类是三彩陶俑。当时三彩釉陶集中在西安、洛阳两大政治文化中心周围烧造,就是为了方便皇亲国戚的大量定烧。上行下效,皇族、官吏、大地主、商人,下至士庶,都以三彩釉陶为殉葬必需品,唐三彩由于社会需求的推动,愈作愈多,愈作愈精,终于筑成中国陶瓷艺术史上又一个巅峰。

唐三彩的陶塑有很多成功佳作,其中尤以人物、动物的塑造最为精彩。这件《三彩骆驼载乐俑》,无论骆驼还是舞人、乐人,都塑造得非常成功。骆驼昂首立于长方形板座上,身躯高大,四腿强壮有力,头部引颈上扬,纵目闭口,非常精神、强健,驼身施以白釉,塑刷成的鬃毛上施以黄釉,使这匹强健耐劳的骆驼更显纯朴可亲。驼背上的人俑也塑造得非常生动。平台中间一个深目、高鼻、长着卷曲胡子的胡人舞者,面带笑容,眼睛正视前方,头微微上扬,双手正前后舞动,呈载歌载舞状。舞俑四周,有四个乐人,两个汉人打扮,两个胡人装束,手持琵琶等乐器(仅

存琵琶,其余已失落)为舞者伴奏,乐人双腿骑坐的姿态和全神贯注的面部表情,都捏塑得生动、自然。五人俑组成了一支乐队,人物之间神情动作呼应、协调,仿佛再现了一座盛唐之世胡汉杂处、文化交融时期的活动舞台的场景。唐三彩的人物、动物造型是采用模塑结合的工艺来塑造的,《三彩骆驼载乐俑》是唐三彩精湛工艺的集大成之作:骆驼,用模子压印后,在头部、鬃毛、腿部再加以雕刻,更显精致生动;而舞乐俑,则用手塑方法,精心捏塑,求得惟妙惟肖的效果;人物的面部表情,则使用唐三彩特色工艺之一的开相工艺来完成,即烧成后,头脸部分先涂上白粉,朱画嘴唇,墨画眼睛、眉毛、巾帽、胡须等,既增强了质地感,又使人的精神状态、个性风采表现得更生动,舞者、乐人沉浸歌舞音乐之中的神情可谓呼之欲出了;这件作品的配色上,则充分利用了铅釉的流动性,显示了唐代艺人丰富的化学知识(当时的工匠们熟练地运用铜、铁、钴、铅四种原料,配出白、褐、赭、黄、绿、蓝等基本色调,再精心调配出浅黄、黄褐、黑褐、鲜红、茄紫、翠绿、淡绿等多种层次的色彩)。如左侧面的胡人形象,身穿翻领蓝色衣服,衣领为黄色,脚穿黄色尖头毡靴,色彩写实而雅致沉着,这不能不归功于古代艺人的精湛技艺。毛毡部分,则充分体现了唐三彩的最基本特色,运用铅釉的流动性来上彩,其方法是在无色透明釉上,用浓浓的蓝、黄色彩,带点带画,经高温焙烧,釉层熔融,彩点画的地方形成由上而下自然流成的彩带,显得自然而绚丽。《三彩骆驼载乐俑》无论在雕塑技艺还是三彩釉陶工艺上,都达到了一流的艺术水准,令人叹服。

图1-017,唐代《三彩灯台》。唐三彩陶器也有用于生活的器皿,大多是拉坯制作或模具成型,品种有瓶、壶、罐、盘、灯、碗等。这件灯台施以黄、绿、蓝等色,上彩时采用点画、泼洒兼施的手法,浓墨重彩,使其在高温中自由流淌,相互浸润,仿佛自然天成。淋漓流淌的彩釉中,间以白釉,更增添清新、活泼的气氛,充满健康、活跃的生命力。从这一类不同于明器的生活实用器物中,让我们领略到唐代艺人创造性才华,体味到他们对巧夺天工与清新艺术境界的追求。

中国陶瓷艺术发展史上,瓷器艺术萌生于汉,兴盛于唐宋,于明清进入缤纷多彩的繁盛时期。瓷器艺术不断求新求变,取得很高的艺术成就,在人们的生产及生活之中的地位愈来愈显重要。相形之下,古老拙朴的陶器艺术则渐渐隐迹于民间日常用品之中,显得黯然失色了。但是,这种状况却由于紫砂陶的异军突起而有所改变。紫砂陶器集陶艺、镌刻、印章、书画、文学等艺术于一身,使陶器艺术重放异彩,在文化艺术领域地位之

高,足以与当时的瓷艺分庭抗礼。

《周礼·考工记》中对于美好的物品有如下标准,即天时、地气、材美、工巧,四者结合才能产生称得上“良”的物品。实际上,这种标准就是要求因地制宜、因时制宜,选择上好的材料,发挥艺术创造能力和精巧的技艺,才能创造出时代所需的好的物品。紫砂陶艺术正是这四者因素综合作用下的产物。明代,中国饮茶风俗开始改变,制茶的方法从蒸青做成团饼改为炒青散茶,饮茶的方法也由研磨的茶饼中掺和盐、姜等调料煮饮一改为散茶冲泡。茶风的转变也是宜兴紫砂茶具脱颖而出的外部因素。宜兴地区素以陶器生产历史悠久而著名,在新石器时代已有几何印纹陶的大量制作生产,经历代传承,当地百姓积累了丰富的制陶经验。宜兴地区制陶陶土都是从矿井挖掘得来,陶工们在挖掘中偶然发现矿脉中夹杂一种紫色或天青色的泥矿,细腻异常,便开始留心采集,经过风化、陈腐、锻炼等加工工艺,终于得到了一种含铁量极高的和粘性、塑性极好的泥土,称为“紫砂泥”,这也是为什么紫砂泥被称作“泥中泥”的原因。用紫砂泥制成的器皿,色泽古雅,肌理宜人,随着新茶风的昌盛,至明代正德年间,已有陶工开始用紫砂泥制作冲泡散茶的茶壶。这种新材料、新款式的茶具一经问世,便赢得了嗜茶人士的交口称赞,一致认为品茶用具以瓷制为第一,但泡茶注茶的茶壶,则宜兴紫砂壶公推第一,因为紫砂壶泡茶“既不夺香,又无熟汤气”(摘自文震亨《长物志》),它独具一种砂性的气孔率,可以发茶之真香。天时、地气、材美,使紫砂壶受到海内外爱茶者的珍视,也更促使陶工们改革技术,在工艺上精益求精。在明代万历时期,紫砂工艺更为昌盛,涌现了许多名工巨匠,其中时大彬(字少山,约生于明万历年间,卒于清康熙初年)最负盛名,他是紫砂工艺发展史上最影响的一位工艺大师。

图1-018,明代《紫砂大彬三足如意圆壶》。运用世界上独一无二的宜兴传统成型法——拍打身筒成型法,从中可见原始印纹陶器拍打法的影子,只是紫砂工艺更为精致,是传统陶艺的升华。这种成型方法要求作者技艺熟练,对造型、泥性等有足够的驾驭能力,才能一气呵成,完成主体圆形的各种弧面要求,再装接流、把、足等部位,慢慢琢制塑形,直到与壶体曲面浑然一体。时大彬出身于制壶名家,其艺得自家传,同时又善于总结吸收前人经验,并且在与当时娄东名士陈继儒等人的交往中,领悟到茶具中应体现的文化精神,一种与饮茶的趣味相吻合的朴素、含蓄、幽远的意境,因此,他更新工具,改进工艺,并且将原来的大容量茶壶改为小壶,在造型上更为讲究,反复推敲,追求

古雅的意境。这件如意纹盖三足圆壶,材质为紫泥调砂,质粗而古,壶体呈圆球形,饱满敦厚,底下安三足,足形亦为丰满敦实的形状,使圆底壶体更显稳重,并且具有古鼎的神韵。壶流、壶把,构成相互呼应的线形,穿插于球形壶体之间,提拿方便,注茶流畅。壶盖微微虚起,盖线与壶口线吻合成一小弧面,使整件器形更富变化和韵致。壶盖略加薄浮雕如意纹装饰,雅而不俗。壶把下刻“大彬”款,书法闲雅。据记载,时大彬初年并不能刻款,每每要请人代劳,后来学习书法,竟然能运刀成字,且具文人笔韵。而这一创举影响了后代艺人,此后紫砂茶具、器物都极为讲究印章和镌刻的古雅,这也成为紫砂必不可少的内涵之一。而名工名匠在作品上留下名款,物以名贵,名由物传,更促进了紫砂工艺的兴旺,也使制陶艺人的个性风采备受关注,这在中国陶瓷史上是极有特殊意义的。

图1-019,清代《曼生半瓜壶》。宜兴紫砂陶素与翰墨结缘,而历史发展至清代嘉庆道光年间,更出现许多文人墨客热衷于参与紫砂陶艺的制作,其中最突出的要数当时的金石书家陈鸿寿与紫砂名工杨彭年等人的合作,在文坛与陶艺领域一时传为佳话。陈鸿寿,字子恭,号曼生,善书画,精篆刻,是西泠八家之一。在陈鸿寿任溧阳县宰时,因邻近宜兴,曾绘壶式十八式,请杨彭年、邵二泉等名工制作。这些砂壶大多加以铭刻。在曼生之前,砂壶刻铭多数在壶底,而自曼生开始,在壶四周多加以铭刻,大有以壶为纸,施展书画篆刻才华的意思。而且,这些铭文,大多由曼生及慕僚如江听香、郭频迦、高爽泉、查梅史等人所作,切合壶形、茶境,具有较高的文学价值。撰写在砂壶生坯上的铭文,再请幕僚中精于奏刀者加意镌刻,然后入窑烧成。由于曼生在金石、书画界的地位和影响,于是这些砂壶被称作“曼生壶”,名重一时,而书画名家与名工名匠合作的传统也由此奠定基础,以至紫砂工艺界有“字以壶传,壶随字贵”的说法。这件半瓜壶,便是有名的“曼生壶”,造型和制作工艺上,都属于平实简洁的风格。溜肩、大底,造型如瓜形之半,而壶流、把以弧形伸展出去,与半瓜形呼应。泥色紫中透红,光润细腻,加工制作做到了造型衔接过渡的自然顺畅,并没有精心刻意的痕迹。整件作品朴实无华,素面素心且留下大块可供装饰的面积,正可任书家发挥。“梅雪枝头活火煎,山中人兮仙乎仙”的题铭,洒脱飘逸。山中隐士,集梅花雪水,松炭活火,煎茶自饮,陶醉如神仙一般。饮茶者的清逸情趣在此中已充分体现。而砂壶造型为半瓜,看似平实,实则也具有超脱的意味,用这半瓜砂壶,沏一壶清茗,正可以涤去凡尘,获得平和快乐的心境。杨彭年的制壶



图1-016 唐《三彩骆驼载乐俑》 驼高58.4厘米
长43.4厘米 舞俑25.1厘米 现藏于中国历史博物馆



图1-017 唐《三彩灯台》 高29.4厘米 口径6.8
厘米 足径17.8厘米 现藏于故宫博物院

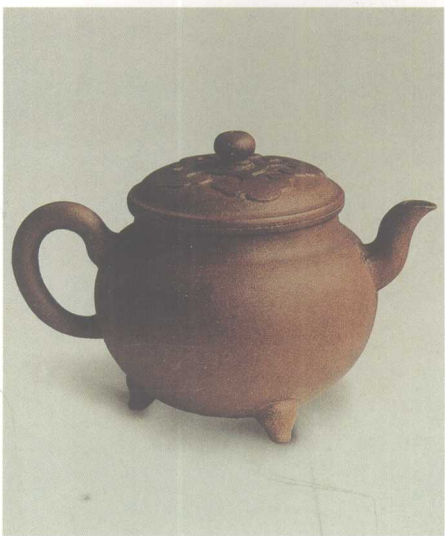


图1-018 明《紫砂大彬三足如意圆壶》 高11.3
厘米 口径8.4厘米 现藏于无锡市文管会



图1-019 清《曼生半瓜壶》杨彭年制 陈鸿寿铭 高7.2厘米 口径6.1厘米 现藏于南京博物院

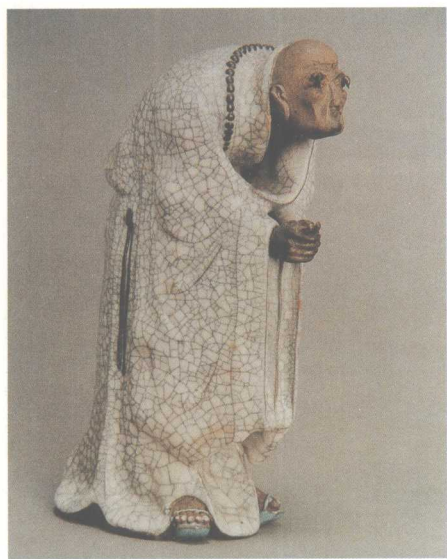


图1-020 清《米芾像》

技艺在当时虽属不俗,但手工艺不算一流,不过他制壶有着一种朴素、不造作的平和感,没有在工艺上面面俱到,刻意求精,这一特质倒与茶境、题铭完全吻合,这恐怕也是“曼生壶”成功的一个方面,也是值得今日艺坛总结的一个经验。

图1-020,清代《米芾像》。广东佛山石湾窑始于宋,盛于明、清两代,它的传统是器体厚重、胎骨暗灰、釉厚光润。《米芾像》中米芾拱手弯腰,身着的长袍用开片白釉来塑造,脸、手、足露胎,面带敬意,脚踩木屐,其神态塑造生动,活脱脱一个个性乖张、迷石拜石的大艺术家形象,从中亦可见到石湾陶塑艺术的深厚功力。

瓷

在陶器艺术发展的基础上,我们聪慧而富有创造力的祖先发明了瓷器,给世界上各色人种的生活带来福音;而中华民族独特的审美意境追求,又使瓷器展示出一片广阔的艺术天地,攀向一个又一个艺术高峰。

瓷器艺术的开端,应追溯到夏商周三代时期,而它的成熟期,则被推至东汉。从三代到东汉这漫长的历史阶段,瓷器尚处于雏形时期,那些初级的瓷器被称为“原始瓷”。这些原始瓷虽然尚不够成熟,但已与陶器有显著的区别:

一、原始瓷器用瓷石做坯料,与制造陶器用的易熔粘土相比,氧化硅(SiO_2)和氧化铝(Al_2O_3)的含量较高,而氧化铁(Fe_2O_3)的含量则显著降低,因而使瓷坯有可能在较高的温度($1100 \sim 1200^\circ\text{C}$)中烧成,使坯体烧结强度增加,胎质因而变白、灰白、淡黄等色。

二、原始瓷的烧成温度可高达 1200°C 左右,远高于陶器,因而成品在敲击时会发出清脆的声音,胎质致密,不渗水。

三、原始瓷表面施釉,有光泽,透明而匀

净,便于洗涤。原始瓷釉料中含氧化铁,因而釉呈青色、青黄色和褐色。从无釉到有釉,是陶瓷工艺领域的一大进步,为瓷器的出现、瓷器审美内涵的丰富与充实奠定了工艺基础。

原始瓷是在陶器艺术基础上,伴随原料的优选和高温窑炉的出现而诞生的。我国许多地区都蕴藏着丰富的瓷石、高岭土原料,而且许多地区在三代时期已出现了“龙窑”,烧成技术因而能达到较高水平。

图1-021,战国时期《青釉弦纹把杯》。这件原始青釉把杯,是战国时期的流行器皿。作为原始瓷,它明显地带有初级、不成熟的痕迹,其烧成温度偏低,釉呈青黄色,虽较均匀,但很薄,有剥落的现象;它的胎质仍有较多杂质,没有像成熟瓷器那样经过严格地淘洗。然而这些不成熟并不妨碍作品的艺术性,《青釉弦纹把杯》无论造型、装饰及工艺,都体现出较高的艺术水平。

弦纹把杯造型上,整体杯身呈有变化的圆筒形,上小下大,敛口平底,底部有三枚小短足,杯把形状为粗壮扁平的“乙”字形。此杯造型上的独特之处,在于对青铜器造型艺术的成功演绎,代表了战国时期的艺术精神。三代青铜器中最具典型意义的三足鼎立“足”的形式,在把杯中被缩小,陷没于杯底,用以支撑起平底,在稳定中求灵活,起到造型形式的变化作用。“乙”字形杯把的造型,不由使人联想到西周青铜壶、青铜尊器身上攀附着的夔龙,回首上攀的动态。这些造型形式有着前代艺术的痕迹,却已几经提炼、演绎,完全没有庄重、神秘的气氛,仅仅是造型形式上的需要。而且,在这些造型的处理中,还可以体味到作者的自信,尤其是把子的处理,形体粗壮、长大的扁把,与杯体衔接时毫无犹豫,断然地与杯体相联,显得尤为肯定、有力。弦纹把杯的装饰处理,融工艺、造型、装饰于一体,也非常成功。通体用弦纹,就是采用拉坯轮制最易形成的纹样,层层叠叠,凹凹凸凸,规矩齐整,有条不紊,使观赏者似乎看得见杯体在拉坯陶钧上的形成过程,看到从底部渐渐收敛,归结到短颈、略侈的小口,富有优美的韵律。而底部弦纹又有意留出一条宽宽的空白,给予“乙”字形扁体杯把以粗壮的呼应。整件作品处处显露出自信、肯定以及自然放松的气象,看似朴素、简洁,细微处却见匠心,内涵丰富,耐人寻味。诗为心声,画如其人,陶瓷艺术作品又何尝不是如此?透过战国时期这件《青釉弦纹把杯》,既看到三代传统的影子,又看到新的时代精神,放松、自然、自信,与前代繁复、庄重的艺术风格迥然有别,充满自由、自主的精神,这难道不正是战国时期社会形态大变革、人们精神领域大解放的写照吗?

图1-022,汉代《青瓷羊》,1958年南京清

凉山三国时期吴墓出土。瓷器的真正成熟与烧造,时间在东汉末期至三国时期,区域则在南方的江苏、浙江、江西、福建、湖南、四川等地,形成了一个南方青瓷系统的产区。与原始瓷相比较,制瓷工艺已有了长足的进步。已采用优质的高岭土为原料来做成坯体,能较好地控制烧成的温度、气氛,烧出的青瓷,胎质坚硬,不吸水,釉质纯净,已接近现代瓷的标准。南方青瓷生产的发展,又具有天时、地利和人才因素的条件。江浙地区盛产石英斑岩、正长斑岩,这和岩矿经热蚀变化而为瓷土的原料,即原生高岭土,其中的氧化硅SiO₂成分达77%以上,胎质白中微泛青色,十分适合用还原气氛烧成青瓷,这是江浙青瓷烧成的地利之便。而随着六朝时期大量北方人口的南移,先进的生产技术和工具也被引入,长江流域优越的自然条件,结合先进人才和技术,经济得到迅速发展。尤其是当时传入吴国的鼓风设备中的水碓,促进了瓷窑的发展,优化了瓷土的淘洗。经济的繁荣、地域的便利,技术的进步使制瓷业迅速发展,成为新兴的手工业,有些手工作坊生产的作品,出自优秀工匠艺人之手,成为宫廷、士族专赏的物品,《青瓷羊》便是其中之一。

《青瓷羊》全身施青釉,匀净无瑕,光彩晶莹,青色中略呈黄色,恰似初春时草木的嫩绿,釉与胎结合紧密、妥贴,显示出青瓷烧制技术的提高。羊的造型,取卧着的姿态,昂首张口,似作鸣叫状。羊身的胸部、臀部、腿部,都采用了饱满的圆球形、圆弧面来表现羊的丰满、肥硕。头部刻画逼真、具体,从头、颈到羊身整体,可以看出虚空的圆柱管状形体的变化处理,从工艺而言,易于模制时脱模,没有难以脱出或难以开模的死角。从造型艺术表现力而言,却恰当地塑造出羊肥硕、圆实的形态。装饰以表现凸起肌肉的涡卷刻纹、代表羊毛的圆点纹和表现羊颈、背部长毛的刻线纹,起到丰富的、象形的装饰作用,也强化了局部的圆实体。《青瓷羊》造型的处理与工艺上的处理都非常恰当、一致、合理,结合流畅的涡卷刻纹,施以匀净而温和的青绿色釉,肥硕、温驯、平和的神韵充分地得到了传达。羊性温驯,“羊”与“祥”又谐音,人们用羊表达吉利、祥和的美好愿望。至于瓷羊的实用功能,推测颇多,有人认为同烛台的功用,有人以为是酒具——羊尊,尚无定论。六朝时崇尚狮子、辟邪、麒麟等动物,往往做成明器陪葬,而造型及工艺风格都与瓷羊相类似,因此,《青瓷羊》可作为青瓷动物明器的典型代表。

图1-023,晋代《青瓷兽形尊》,1976年出土于江苏宜兴县周墓墩晋墓中。此尊非常奇特,其造型是神兽与实用器皿——尊合二为一。口部为盘口,腹部呈自然袋形,深腹平底,肩部两侧各有三个横桥形耳,供系绳提

拿。奇特之处在于腹部形体中仿佛天成的堆塑神兽,双目圆瞪,鼻孔朝天,口内含珠,伸舌露齿,威严中蕴含莫可名状的神秘。额下堆塑刻画翎毛一丛,头部两侧堆塑四肢,前肢上举,后肢伏地蹲坐,堆塑与尊瓶形体衔接处非常自然,宛若从瓶形身体里自然生成。后背有五处角状突出,头、爪、脊等部位都予以细致地勾勒刻画,而身体则以尊形为依托,手法高明,形成似兽似器、器兽一体的效果。整体施以青灰色釉,细润光洁,烧造得较为成功。《青瓷兽形尊》出土于晋平西将军周处(民间流传“周处除三害”的故事)的家族墓中,使遥远的传奇故事更为生动、具体,器物的艺术魅力在深远的历史文化空间中更显得强烈。神兽尊用粘土的可塑性塑造出生动的造型,而六朝其他泥塑法制作的陶瓷器也多生动、质朴,充满“土”味。如图1-024,盖上双鸟交喙为纽,唧唧啾啾及翅膀交搭扑扇之态,通过柔软的泥土捏塑和简练的压刻凹纹而表露无遗,天真趣味尽在其中。从该时期泥塑的装饰中,也可以探索到中国雕塑的一些特质。

图1-025,南北朝时期《青瓷鸡头执壶》。鸡头壶,以壶嘴做成鸡头状而得名,是一种风行于三国、两晋、南北朝的酒具。鸡头壶的形式与功能是随时代发展不断演化的。西晋时的鸡头壶,鸡头短小,无颈,且与壶腹不通,鸡头仅是捏塑装饰,而作为装饰的呼应,与鸡头相对应的部位作一微凸的鸡尾。到了东晋,鸡头的形式有了变化,鸡冠高举,鸡颈伸起远眺,鸡嘴从逼真的尖状变为圆筒形,与壶腹相通,成为具有实用功能的流,鸡尾则成为壶把,鸡头壶成为既富装饰性,又便于使用的造型样式。到了东晋晚期,壶的曲柄把手出现龙头雕塑,才有了双鸡头、双龙柄,新颖而别致。不但形式随时代而演变,造型装饰风格也随着社会审美时尚的变迁而发生变化。早期鸡头壶器身矮小、丰满肥硕,



图1-021 战国《青釉弦纹把杯》高11.2厘米 口径4.4厘米 腹径8.5厘米 底径8.6厘米 现藏于上海博物馆



图1-022 汉《青瓷羊》长30.5厘米 高25厘米 现藏于中国历史博物馆



图1-023 晋《青瓷兽形尊》高27.9厘米 口径13.3厘米 现藏于南京博物院



图1-024 晋《青瓷四系带盖双鸟水孟》