

二十世纪 广东陶瓷史研究



刘菲菲 著

CTS | 湖南美术出版社

二十世纪 广东陶瓷史研究

刘菲菲 著

CMS 湖南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

二十世纪广东陶瓷史研究 / 刘菲菲著. —长沙: 湖南美术出版社, 2017.3

ISBN 978-7-5356-7900-0

I. ①二… II. ①刘… III. ①陶瓷—工艺美术史—广东—20世纪 IV. ①J527

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第220431号

ERSHI SHIJI GUANGDONG TAO CI SHI YANJIU

二十世纪广东陶瓷史研究

出 版 人: 李小山

著 者: 刘菲菲

责任编辑: 邹方斌

封面设计: 造书局

版式设计: 曾科斯

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 湖南天闻新华印务有限公司

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 9.5

版 次: 2017年3月第1版

印 次: 2017年5月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-7900-0

定 价: 98.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0731-88387871

序

广东陶瓷历史悠久，根基深厚，早在新石器时代就已经开始烧制陶器，发展到清末民初，陶瓷种类繁多，除了烧制日用陶瓷外，同时还烧制大量的工业陶瓷、建筑陶瓷、丧葬陶瓷以及美术陶瓷。一直以来广东陶瓷主要是为了满足群众需要和外销出口需要而生产，因此早期关于其研究的记载较少；进入 20 世纪，广东陶瓷发展进入成熟时期，如石湾陶塑艺术出现了擅塑动物的黄炳、霍津，擅塑人物的陈渭岩、潘玉书等一批陶塑名家，继承了石湾陶塑的传统，开宗立派，充分利用石湾本地的材料，以日常生活情趣为表现题材，创作了生动传神的“石湾公仔”，其独特风格在中国乃至世界陶瓷艺术史上独树一帜。新中国成立后，政府的支持关怀、文化艺术界的引导和参与把广东陶瓷艺术的发展推向了一个新阶段。

自 2006 年起，传统陶艺作为“传统技术”被纳入国家级非物质文化遗产名录体系，如佛山石湾陶塑技艺等 20 项传统陶艺成为国家级非物质文化遗产。非物质文化遗产保护事业的发展无疑为中国传统陶艺的复兴和发展提供了契机，因此广东陶瓷也得到国内外人士的重视、调查、发掘、收藏，相关展览、论述、研究不断增多，对广东陶瓷的发展历史、工艺特色、名家及艺术特征等进行整理记载。然而，关于 20 世纪广东陶瓷史的整体研究还相对较少、分散，没有整体的记录和研究，恰恰 20 世纪的广东陶瓷却又发展迅速，有着承前启后的作用，因此研究整理 20 世纪广东陶瓷史具有重要的意义。

在 2012 年本人主持广东省社科联课题后，通过实地考察、调研，对当今广东陶瓷艺术大师进行访谈，总结并梳理所得材料，最后形成文字。如“院体风格”入枫溪后，在枫溪设立了广东省轻工业科学研究设计院枫溪陶瓷研究所和广东省枫溪陶瓷工业研究所；成立了广东省唯一的陶瓷中等专业学校，进行全省招生，陶瓷学校的创办对于打破一直以来的父传子、师带

徒的传统格局和培养陶瓷技术力量，形成当地陶瓷美术风格的多样化起了很大的推动作用。本书以编年的形式按照时代来叙述广东各地陶瓷的发展变化，以时间为主线阐述 20 世纪广东陶瓷发展史，做到尽可能详细准确地记录。内容叙述基本遵循时代的先后，但又不严守年代的顺序，分别对石湾陶塑、枫溪陶瓷以及广州彩瓷的历史、名家艺术等进行研究记载。书后附录简单介绍了二十世纪石湾陶塑名家、二十世纪广州彩瓷名家、二十世纪枫溪陶瓷名家，使读者能够更加了解这一时期的陶瓷名家及其艺术特色。

希望这本书对广东陶艺研究者、爱好者以及对广东陶瓷的推广者能起到一定的帮助作用。在此感谢湖南美术出版社编辑，感谢为本书做设计的同事李茂宁，感谢为此书收集和整理史料的曾科斯以及许多为此书的出版付出过努力、提供帮助的人。

刘菲菲

2016 年 5 月于广州大学城

目 录

绪论：广东陶瓷艺术的概述	01	三、区乾：石湾动物陶塑的现代转型	79
一、对广东陶瓷史的新审视	01	四、石湾美术陶瓷厂	81
二、寓巧于拙的石湾陶塑	02	五、潮州枫溪瓷塑	83
三、堆金织玉的广彩	03	六、“院体风格”入枫溪	86
四、光彩照人的潮州陶瓷	03	七、林鸿禧、陈钟鸣：枫溪陶瓷新高峰	87
		八、枫溪通花瓷的第一个繁荣期	90
第一章 辛亥革命前的陶瓷艺术	04	九、广彩的迁徙与回归	90
一、瓦脊公仔	04	十、广州织金彩瓷工艺厂	92
二、石湾艺术陶器的状态及其特征	12		
三、潮彩	20	第五章 现代主义的陶瓷艺术	97
四、广彩实业救国之路	23	一、石湾公仔锐意创新	97
		二、石湾陶塑大师新阶段	100
第二章 民国时期的陶瓷艺术	26	三、潮州手拉朱泥壶	116
一、石湾公仔	26		
二、陈渭岩、潘玉书：石湾陶塑崛起	34	第六章 当代艺术背景下的陶瓷艺术	119
三、山公：岭南景观风情	40	一、石湾陶塑艺术的继承和发展	119
四、石湾陶塑器皿	47	二、石湾陶塑的艺术风格	122
五、枫溪通花瓷	50	三、石湾窑探析	125
六、广彩行会	54	四、潮州陶瓷全面发展	127
七、文人画入广彩	55	五、粤东大埔陶瓷	130
八、岭南画派对广彩的影响	58	六、当代艺术背景下的广州织金彩瓷	131
		七、“广窑”之说	136
第三章 抗战及其之后的陶瓷艺术	62		
一、抗战期间的石湾陶塑	62	附 录	138
二、广彩的转移与坚持	62	一、20 世纪石湾陶塑名家	138
三、枫溪陶瓷的衰落	65	二、20 世纪广州彩瓷名家	141
		三、20 世纪枫溪彩瓷名家	142
第四章 社会主义建设时期和“文化大革命”时期的陶瓷艺术	66		
一、石湾艺术陶器的恢复发展（新中国成立、“文革”、改革开放）	66	结 语	144
二、刘传：石湾陶塑的承前启后	73	参考文献	145

绪论：广东陶瓷艺术的概述

一、对广东陶瓷史的新审视

广东陶瓷制造源远流长，历史悠久，可以追溯到新石器时代晚期岭南古越先民所创的印纹陶，“是岭南地区几何印纹陶发达时期的典型遗址。”（彭适凡《中国南方古代印纹陶》）

20世纪以来，广东陶瓷艺术发展迅速，陶瓷艺术家承前启后、不断创新，把陶瓷烧制水平推向新高。在动荡不安的民国时期，陶艺家把国家情怀寄托于陶艺创作上，使得广东陶瓷艺术的意义和影响更加深远。

广东陶瓷艺术在中国陶瓷艺术史上的地位举足轻重，然而历史上对广东陶瓷艺术的记载屈指可数，即使是有，也是只言片语。

明末清初，屈大均《广东新语》记载：“石湾之陶遍二广，旁及海外之国，谚曰‘石湾缸瓦，胜于天下’。”

清朝三水人范端昂在《粤中见闻》中载：“南海之石湾善陶，其瓦器有黑、白、青、黄、红、绿各色，备极工巧，通行二广。”

清道光《南海县志》曰：“石湾六七千户，业陶者十居五六。”

民国时期，广东梅县人刘子芬《竹园陶说》曰：“广窑即石湾窑，在广州佛山镇之石湾村。所出之器为盆、炉、瓶、罐等，无碗、盏之属，质粗而松，乃灰白色之沙泥所陶成，其土采自邻邑之东莞县属。

.....

欧土重华瓷，我国商人投其所好，乃于景德镇烧造白器，运至粤垣，另雇工匠仿照西洋画法加以彩绘，于珠江南岸之河南开炉烘染，制成彩瓷，然后售之西商。”

广彩瓷器除了用景德镇的瓷胎外，民国初年还采用了日本的素瓷胎，此后，醴陵、枫溪等地的素瓷胎均到广州加彩。

近年来,有关广东陶瓷艺术研究的专题论文为数不少,这些论著分别对广东陶瓷艺术的历史渊源、工艺特色、名家及其艺术成就做了精辟的论断,但对20世纪这一时期广东陶瓷史的研究则比较分散。

本书分别对石湾陶塑、潮州陶瓷、广州彩瓷进行了记载,从美的角度去审视20世纪广东陶瓷的科学美、艺术美、生活美。

二、寓巧于拙的石湾陶塑

“未有石湾,先有缸瓦。”^[1]石湾制陶源远流长,历史悠久。石湾的形成与发展,与制陶有着密不可分的关系,代表其陶塑文化高峰的“石湾公仔”更是成就卓著,蜚声海内外。

石湾制陶,可追溯到新石器时代晚期岭南古越先民所创的几何印纹陶。1977年冬至1978年夏,广东省博物馆和佛山市博物馆对河宕贝丘遗址进行了联合发掘,遗址中出土的生活用具主要是陶器,其器型有釜、鼎、罐、壶、盂、盘、豆以及各种器座等。

秦汉时期内地民族大批南迁,在中原文化的广泛传播和影响下,石湾地区的制陶业有了很大进步。在石湾附近的澜石东汉墓葬中出土的陶水田附船模型,就反映了东汉时期珠三角一带的农业生产情景。

宋代是我国陶瓷业高度发展的时期,各地各窑均取得了杰出的成就,成为石湾窑学习的榜样。石湾窑的制陶生产地点主要包括石湾自身窑区和南海县(今南海区,后同)小塘镇奇石村窑区。陶瓷种类主要有碗、碟、壶、杯、罐、盆、盒、香炉、陶坛等日用陶瓷,也有贴花瓜型小壶、乳钉三足炉、龙首形和堆塑佛像、兽像的陶坛等艺术性陶器。

明代,石湾艺术性陶器的生产进入兴盛发展的新阶段。随着明代的政治、经济、文化和生活的不断发展,艺术性陶器生产逐步兴盛,尤其是珠三角一带的农业、手工业、商业的繁荣,更促进了石湾陶瓷业特别是艺术性陶器生产的发展。明代石湾艺术性陶器从种类上主要分人物和动物陶塑、陶瓷器皿、建筑装饰陶瓷、玩具及日用工艺品等。

清代,是石湾艺术性陶器历史上的鼎盛时期。首先,这一时期的石湾陶塑按题材分,有人物、鸟兽、器皿、山公等类,按实用性可分为陈设观赏类、建筑装饰类、日用工艺品类,几乎遍及人们生活的各个领域。其次,清代石湾陶釉已有10种之多,五彩斑斓,单色釉有蓝、红、绿、黄、白、黑、紫等,杂色釉以翠毛蓝、三稔花、鱼淋墙、虎皮斑、五彩红等最为著名。再次,这一时期的石湾陶塑创造出了形式多样的表现方法,具有风格朴实、浑厚、豪放的艺术特色。石湾陶塑艺人利用当地陶土的材质特点,综合各种表现技法,使得材质的特性与艺术创作融为一体,无论是器皿的成型,还是人物、动物的捏塑等都相当成熟。

经过明、清两代的提炼和发展,石湾陶塑艺术已成为广东最具特色的

[1] [清] 屈大均《广东新语》卷十,北京:中华书局,1985年4月第1版,第458页。

文化艺术种类之一而永留史册。

鸦片战争以后，石湾窑遭受严重的打击，生产日渐衰落。中华人民共和国成立之后，人民政府实行了一系列恢复经济生产的政策，石湾陶业才逐渐得到恢复和发展。石湾陶塑艺术的成熟集中体现在人物塑制方面，包括人物的题材和造型、表现手法、釉色等。

当代石湾艺术性陶器的创作、生产与经营比过去更加活跃，形式更多样，更适应现代社会生活的需要，市场也更大了。

三、堆金织玉的广彩

广彩，是“广州地区釉上彩瓷艺术”的简称，亦称“洋彩”“广东彩”“广州彩瓷”“广州织金彩瓷”。广彩以构图紧密、色彩浓艳、富丽堂皇为特色，被世人赞誉为“万缕金丝织白玉，春花飞上银瓷面”，散发出经久不衰的魅力。

广彩始于康熙时期，初具风貌于雍正时期，兴盛于乾隆时期，定式于嘉庆、道光时期，经历 300 多年，从开始的世界性贸易的工艺品到博物馆的收藏品，现已被列入中国非物质文化遗产名录。广彩作为外销瓷，在清代享有极高的国际声誉，当时欧洲许多国家的皇室用瓷都是广彩瓷品。如 17 世纪奥地利皇室定制的纹章瓷餐盘。

广彩瓷早期在珠江的河北生产，作坊分布在城西，现今在带河路、文昌路一带，后作坊搬出西关到珠江的河南，20 世纪初广彩行业再度繁荣。

广彩瓷器属于典型的装饰艺术陶瓷，以绚丽的色彩、繁多的纹饰及精致细腻的绘画技法闻名于世，在陶瓷史上带有明显的时代特征与鲜明的地域特征。

四、光彩照人的潮州陶瓷

潮州枫溪位于潮州府城西郊，地理位置优越，陶瓷生产历史悠久，始于唐代；在宋代达到顶峰，当时生产的日用瓷有碗、盘、盆、碟等，工艺瓷有人像、动物、玩具等；元朝潮州枫溪陶瓷由盛转衰，所产粗糙；明代潮州枫溪陶瓷生产开始复苏，生产基地由原来的笔架山转到枫溪，一个新的陶瓷生产基地便于潮州城西郊的枫溪崛起；至清代潮州开始出现彩瓷，陶瓷工艺有了更大的创新突破。

潮州枫溪的艺术陶瓷主要分为人物瓷塑、动物瓷塑、通花瓷、花瓶（盆）彩绘四大类。潮州陶瓷继承和发展了以往的优良传统，又在实践中融入潮州民间艺术，逐步形成了自身鲜明的艺术特色。

20 世纪广东陶瓷艺术变得更为多样化，因而具有更高的艺术品位和欣赏价值，这一时期，有一批优秀的陶瓷艺术家弘扬并发展了广东陶瓷艺术的优秀传统，对产品精益求精，勇于创新。

第一章 辛亥革命前的陶瓷艺术

一、瓦脊公仔

陶塑瓦脊

岭南著名古建筑佛山祖庙、广州陈家祠、德庆龙母庙、罗浮山冲虚观的屋脊上都装饰有以各种人物、花卉鸟兽、亭台楼阁为题材的陶塑艺术，俗称陶塑瓦脊。人们用陶塑演绎出动态的文化戏剧故事，体现了浓郁的岭南地方特色。（图1 佛山祖庙瓦脊公仔；图2 广州陈家祠瓦脊公仔）

石湾瓦脊陶塑，又称“花脊”，因专门用于屋脊建筑装饰上，故称为“瓦脊”。以人物为主要题材的瓦脊陶塑称为“人物脊”“公仔脊”，因此脊上的陶塑人物在当地通常叫“瓦脊公仔”。人们运用陶塑装饰屋顶的宽面，装饰屋脊上面的人物、鸟兽、虫鱼、花卉及亭台楼阁的陶塑由几块陶塑接合而成，往往是总体表现一个主题、一个故事或一个主要人物，如至今仍保留下来的佛山祖庙庆真楼前院的人物瓦脊九龙谷，捏塑的就是杨家将大战九龙谷的场面。

岭南自古以来十分重视屋顶建筑的装饰，明末清初石湾开始生产艺术陶塑瓦脊，至清中期形成比较规范的模式。早期生产的陶塑瓦脊主要是一些岭南的鸟兽、虫鱼、花卉和山水等比较简单的吉祥或有辟邪意义的浮雕图案，如现陈列于佛山祖庙大院内的松龄春鸟兽瓦脊。随着广东粤剧的发展，以粤剧剧目的历史故事、英雄人物等为题材的瓦脊公仔受到广大人民群众喜爱，后期以圆雕人物为主题的瓦脊公仔艺术具有明显的粤剧舞台场景的系统特征，题材多为历史、神话戏曲或传说，常见的有“哪吒闹海”“郭子仪祝寿”“穆桂英挂帅”“罗通扫北”“六国封相”“鹊桥会”等。这些主题均以人物群像为主体，配以景物构成故事中的某一场景，人物的动态表情和所配置的场景互相配合，从而突出主题。如将整部折子戏搬上瓦脊，

将戏中有代表性的场景用艺术概括的表现手法，组成连景式连环画般的故事内容，其中人物多达几百个。瓦脊公仔装饰已成为岭南最具地方特色的建筑装饰形式。（图3 瓦脊公仔人物群像）



图1 佛山祖庙瓦脊公仔



图2 广州陈家祠瓦脊公仔



图3 瓦脊公仔人物群像

花盆行

按照社会的分工需要来分，陶业在明代开始分行生产，到清末民初，石湾陶业分成 24 行，有大行、中行、小行之分，如大行有专制大瓦盆的大盆行，花盆行就做花盆、庙宇瓦脊，瓦埕行做瓦埕；中行有生产金鱼缸的缸行，生产各种大小茶煲的茶煲行；小行有生产烛台、灯盏的尾灯行，以及生产各类玩具人物、点缀盆景、鸟兽、人物山公的公仔行。

石湾艺术陶器种类繁多，以“石湾公仔”即陶塑人物最受欢迎。根据行会规定，各行艺人不能转行，瓦脊公仔制作是花盆行的专利，随着分工的细化，花盆行从大盆行中分离出来，主要产品包括瓦脊公仔、琉璃瓦、艺术花盆、园林陈设等器物，其他行业的陶艺人均不可以制作。石湾制作瓦脊公仔的店铺包括康熙年间的“文如璧”，同治年间的“陆遂昌”“均玉”“吴宝玉”“宝玉荣”“奇石”等大小 30 多家店。清末民初石湾行会的规定不再像往昔那样严格，“文如璧”也可以从事花盆行的陶塑制作。佛山祖庙灵应祠的三门、前殿的瓦脊公仔就是“文如璧”制作的；正殿的瓦脊公仔是“吴宝玉”制成的；庆真楼的正脊是“宝玉荣”完成的。（图 4 “均玉”制作的瓦脊公仔；图 5 “文如璧”制作的瓦脊公仔）



图 4 “均玉”制作的瓦脊公仔



图5 “文如璧”制作的瓦脊公仔

民国时期，社会动荡，国家面临内忧外患，石湾公仔行业日渐衰落，产量日趋减少，几乎全部陷入停顿状态，瓦脊生产也不例外。新中国成立后石湾陶业逐渐恢复，但由于历史的局限性，陶塑瓦脊大多数被列入社会迷信范畴，甚至遭到严重破坏，陶塑瓦脊失去了一定的发展空间，长期处于萧条状况。1956年石湾镇政府主持成立石湾美术陶瓷厂，1958年合并整个石湾的古玩行。

瓦脊公仔的技艺特色

瓦脊公仔的陶土以东莞陶泥与石湾沙混合而成，东莞陶泥泥质细腻、黏性大、含铁量少，灼烧后颜色较白；如果单独使用东莞陶土进行制坯，那么由于其土质疏松、耐火度低，则不易成型，若加入20%~30%的石湾沙，即可烧至1250℃。

瓦脊公仔在人物制作技艺上，通常由瓦脊公仔师傅先将处理好的泥土卷成泥筒，做出各类人物身体的基本形状，另捏泥球作为头部，插入泥筒两肩之间，形成公仔的基本形状，然后技工根据题材需要捏塑出不同的头冠服饰，添加衣饰及必要的细节，最后上釉，入窑烧制。瓦脊公仔的制作属于典型的手工制作方式，由于瓦脊公仔人物众多、花纹及服饰繁复，一般认为瓦脊公仔的制作方式为“模印后再贴附捏塑的花、鸟、人物”^[1]。事实上20世纪50年代以前还没有出现石膏模，所用的基本为低温烧制的粗陶模，不耐用，效率不高，因此较少使用模具，多为手工制作，直到50年代后石膏模才开始大量出现。

[1] 林明体《石湾陶塑艺术》，广州：广东人民出版社，1999年7月第1版。



图6 佛山祖庙瓦脊公仔



图7 佛山祖庙瓦脊公仔

瓦脊公仔集中了捏、贴、搓、雕、捺、印等多种石湾美术陶塑表现手法，主要以贴和捏为主，有很强的手工艺制作特点。在制作的过程中，确定人物形象和身体的动作姿势后，先用预先准备好的模具印出衣服、鞋、帽及其他平整的花纹，根据造型需要粘贴到人物上；然后手工捏塑衣领、袖口及衣服的变化和褶皱，还有小件的花卉装饰、图案装饰及眉、眼、须、手等，整个制作过程中，陶塑艺人综合利用多种手法，或捏或塑，突出手工贴塑技艺。

陶塑瓦脊分为背脊和公仔两个部分，脊身为地面，公仔为突出的人物陶塑；瓦脊公仔在烧制完成后，以丰、高、浮雕的连贯方式接在瓦脊上，人物的背部粘贴时，背景上所有的大小人物、动物、植物、亭台阁榭，在屋顶上被一节一节连接砌成时都是向前倾斜，使得下面的观众抬头往上看的时候，形成平面相对的视觉感受，因此，人们会在设计和制作的时候对瓦脊公仔塑造进行巧妙的调整，将头部的比例适当加大；在整体的人、场

景布局和前后大小的塑造上,采用国画的“散点透视”法,根据屋脊的面积,将故事情节和环境分为多个视点,使观者欣赏到不同的画面内容。(图

6 佛山祖庙瓦脊公仔;图7 佛山祖庙瓦脊公仔)

瓦脊公仔人物面部、肌肉的裸露部分不施釉,其他衣物和饰品施上彩釉,这样可使得面部和肌肤以灰色的陶土表露出来,与屋顶融合,显得更加朴实和谐;而人物衣裳、铠甲的釉色以蓝、绿、黄、白为主,与灰陶的脸和肌肤对比明显,给人感觉更古朴、庄重。瓦脊公仔面部不施釉,以保持公仔的真实面貌,突出真实性,与施釉的服饰、冠饰形成鲜明对比。

瓦脊公仔与粤剧

石湾人对粤剧十分喜爱与熟悉,瓦脊公仔借鉴粤剧艺术,其题材多为历史或神话传说,还具有粤剧爱国主义情怀的舞台场景特色。如佛山祖庙的瓦脊公仔题材有“穆桂英挂帅”“郭子仪祝寿”“赤壁题诗”“姜子牙封神”“甘露寺”“哪吒闹海”“陶三春围城”“竹林七贤”“瑶池祝寿”等;广州陈家祠的瓦脊公仔题材有“尉迟恭金殿争帅印”“龙凤楼阁”等;其他各地现存的庙宇、祠堂建筑的石湾瓦脊,题材多为“八仙过海”“六国封相”“薛仁贵征西”“杨家将”等民间喜闻乐见的粤剧传统剧目故事。石湾人喜欢粤剧,从事瓦脊公仔制作的艺人更善于将戏曲的元素融入瓦脊公仔的制作中去,使得动的舞台表演艺术变为静的陶塑装饰艺术,主要人物及其主要特征和个性符合剧情,艺人将群众喜欢的粤剧表演艺术引进瓦脊公仔装饰上,使人物的面部融入戏剧脸谱,突出人物身份,强化主题人物的形象性格。严格来说瓦脊公仔所有的人物造型及故事场景的格局灵感,均来自粤剧。(图8 佛山祖庙瓦脊公仔)

瓦脊的人物装饰内容丰富多样,表现形式各异,艺人充分利用陶土的特点,将石湾陶塑瓦脊作为建筑装饰构件,为石湾瓦脊艺术增添了辉煌的艺术光彩,石湾陶塑瓦脊也成为集石湾艺术陶器之大成的陶艺类型。其中广州陈家祠和佛山祖庙现存的陶塑瓦脊数量最多、质量最高,代表了石湾瓦脊公仔的艺术水准和成就。



瓦脊公仔的艺术特征

1. 瓦脊公仔的岭南风情特征

瓦脊公仔是美化装饰建筑环境、用于装饰建筑物的各类屋脊，其分类有房顶正脊、看脊、垂脊，如佛山祖庙陶塑中的三门瓦脊与正殿瓦脊属于正脊，并且双面可观，三门瓦脊下方还装饰有陶塑及灰塑垂脊，前殿东西廊陶塑则属于看脊。其题材内容反映人民的喜好，符合人民的审美意识、审美情趣和审美习惯，强调对真实生活的观察和分析。如将佛山民间艺术——粤剧表演艺术引进瓦脊装饰，瓦脊人物的面部在写真基础上，加入戏剧脸谱，如大花脸、侠士、文武生、花旦、小生或仙佛形象等，使得人物形象突出、性格强烈。如佛山祖庙的瓦脊公仔群像杨家将中，众多人物面相、人物动态到服饰都有自己的特点：杨六郎强调文武生的造型，孟良、焦赞则以武将、侠士的形象出现，而番将以大花脸的身份塑造。其实质是体现了岭南社会风情的民俗文化特色。

2. 以蓝绿为主调的色彩特征

瓦脊公仔色彩鲜艳丰富，装饰色彩以蓝、绿釉色为主，局部以黄、白、褐色等为辅，整体显出和谐、古朴的审美意境，经历风吹雨打、日晒雨淋，色彩依旧绚丽。“石湾所创造的青釉‘雨洒蓝’就‘较之天青尤极浓艳’，胜于‘雨过天晴’了；而‘翠毛釉’蓝色中映掩绿彩。”^[2]

瓦脊公仔以蓝绿为主的色彩特征，其历史可追溯到石湾花盆行，清代的石湾花盆行并非只生产花盆，该行产品种类多、型制丰富、成型复杂、釉色多样，在整个制陶业中成就最高。在当时整个石湾制陶业中除了花盆行的陶工可制作瓦脊公仔外，其他行会的陶工无权制作；而在花盆行其釉色主要色调为蓝色和绿色，再配以白、黄、酱油色，瓦脊公仔沿用了传统的色彩，因此，整体显示出以蓝绿为主的色调。（图9 绿釉瓦脊公仔）

人们习惯将蓝称为青色，青绿色象征水。岭南自古雨水多，这种自然现象给岭南带来了福祉也带来了灾害，因此人们对水敬仰，如有水神真武帝、妈祖、南海神、龙母等。加上岭南重商重利的文化特征，认为水是财，因此对蓝绿色有着一一种与生俱来的喜爱，瓦脊公仔以蓝绿釉色为主调反映了岭南人的思想文化。

除了蓝绿色调外，瓦脊公仔釉色还有黄、白、褐色等，人们以这三色为辅，将脊饰的各场景和人物串联起来，显示出恬静的效果。根据人物的性格特点不同，武将多用蓝绿釉，表现粗犷豪放的性格；书生文人多用灰白釉、透明半透明釉，借以烘托文人的性格和思想感情。

瓦脊公仔来源于民间，根植于民间，其风格形成与岭南当地地理环境、气候，人们的生活习惯、经济条件以及文化素养息息相关。瓦脊公仔具有写实传神的造型特征、以蓝绿为主调的釉色特征、丰富的民俗特征和独特的技法表现。瓦脊公仔既体现了石湾陶塑技艺的发展水平，也反映了当地的社会风尚。

[2] 林明体《石湾陶塑艺术》，广州：广东人民出版社，1999年7月第1版，第223页。



图8 佛山祖庙瓦脊公仔