

中国陶瓷艺术形态流变 与陶艺审美

毛雄飞 著



国家一级出版社
全国百佳图书出版单位
中国纺织出版社

中国陶瓷艺术形态流变与陶艺审美

毛雄飞
著

中国纺织出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国陶瓷艺术形态流变与陶艺审美 / 毛雄飞著. —北京:
中国纺织出版社, 2018.6
ISBN 978-7-5180-4852-6

I. ①中… II. ①毛… III. ①陶瓷艺术—研究—中国
IV. ①J527

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第056735号

策划编辑: 胡 姣 责任印制: 王艳丽
版式设计: 胡 姣

中国纺织出版社出版发行
地址: 北京市朝阳区百子湾东里A407号楼 邮政编码: 100124
销售电话: 010-67004422 传真: 010-87155801
<http://www.c-textilep.com>
E-mail: faxing@c-textilep.com
中国纺织出版社天猫旗舰店
官方微博<http://weibo.com/2119887771>
北京玺诚印务有限公司 各地新华书店经销
2018年6月第1版第1次印刷
开本: 889×1194 1/16 印张: 7.5
字数: 187千字 定价: 88.00元

凡购本书, 如有缺页、倒页、脱页, 由本社图书营销中心调换

序一

在中国的陶瓷领域，20世纪中期以来的陶瓷艺术分流是一个变化很大的发展阶段，出现了从“陶瓷工艺美术”到“陶艺”的流变过程。本书从概念转化的表象着手，试图探讨对应于传统而言新生“陶艺”之语义表述的社会存在，考察分门别类的特殊专业艺术之一的艺术陶瓷的美学新方向；通过探讨陶瓷艺术在非传统规范内更大范围的审美问题和艺术流变中新的事物的适应性，拟以具体深入的美学比较研究，在纵横多维度的对照考察逐层剖析中，进行尝试性的当代艺术审美拓展性发展考察。

艺术陶瓷如同大气候中的小风向标，当代艺术发展中的所有问题都有可能出现在陶瓷艺术上，但陶瓷艺术毕竟受自身材料媒介的作用力更大，必然会凸显出其作为主体内在本质上区别于其他领域的美学特性。这是尤其不能忽略而以偏概全的。当代中国陶艺自萌发伊始便强调了陶瓷这一媒介对“自然属性”美感传达的挖掘，对“泥性”之美的诠释，这是从“陶瓷工艺美术”向“陶艺”嬗变的最初的审美主张。

诚然，新的审美关系产生的同时，旧的存在并不意味着从此寂灭。中国陶瓷源远流长的深厚传统，祖辈们用智慧实践挣来的荣耀，在新的存在出现以后并不曾渐次式微，仍然保持着温度受到人们的青睐。即使曾经一时被挤退到一隅，但依旧可以蛊惑人们的文化记忆，引出人们藏入心底的温馨。传统是根性内蕴的、是无法拒绝的，而陶艺则是当代艺术“在场的”自在呈现和审美表白。

毛雄飞

2018年1月于江西师范大学瑶湖校区无逸斋

作为写在著作前头的话，只觉得在写作的过程当中，艺术陶瓷可写的范围很广，为避免太宽泛，只能将精力集中在美学观念拓展的一些带有特殊转型意义的具体现象和体现上，并且努力做到系统性地梳理核心理论。因此书中当代陶艺的论述篇幅和力度较大，是本书阐述的重心。本书旨在对艺术陶瓷发展长河中界于传统与现代的审美拓展问题进行目的性考察和分析，试图剖析中国陶瓷发展中传统与现代历史延续的文化脉络，提炼出传统陶瓷的美学特征与艺术陶瓷锐意创新的陶艺审美进行比较考察，并局部将之纳入更宽泛意义的大环境中对照印证。它不面面俱到地拘泥于将所有的艺术陶瓷美学问题都列为研究范畴。笔者根据论证的需要，有选择地收集、归纳和梳理了一些横向与纵向的陶瓷艺术资料。

鲁迅先生曾说，比较是认识事物的好方法。陶艺由于各种历史文化原因，我国和西方发展的历程是不同步的，对较为成熟的西方陶艺的追随和效仿，这是我国20世纪80~90年代对外开放政策形势下艺术陶瓷发展过程中不可避免的艺术视阈拓伸。自21世纪伊始，我国艺术陶瓷领域中文化自律意识逐步增强，但社会发展的不同步，文化深层潜在规定迥异，内因和外因交织，非共生性的陶艺风格阶段性关注的美学范畴含糊。如何凸显出中国艺术陶瓷自身美学领域的特点，这是研究艺术陶瓷审美问题的最大难度，也是其意义所在。

笔者在写作过程中，始终历史地看待艺术陶瓷传承与创新的发展脉络，在今与昔的对照中寻找事物彼此相连的内在依据；解析陶瓷领域中美的认识改观的原因，艺术陶瓷创造呈现异质新常态的伴生性条件是什么。然而无论如何，在复杂而多变的艺术现象“多元化”格局的今天，在不深究“多元性”的深层文化背景隐喻时，它最起码是和“丰富”联想在一起的。而持“多元”论的学者则认同“多元性”本身就是一种美。就事物的双面性而言，如同易经中大自然“阴”和“阳”相伴相生，黑白虽分明却轮转浑然，新与旧并非完全对立，而是一种辩证的补充，相辅相成。

中国艺术陶瓷的发展就是这样。不同的艺术追求，预示着不同艺术风格的类型；不同的艺术主张，产生了众多艺术语言的并存，相互间创造了美的历史。而新的美学主张则有可能是对既往不足的矫枉过正。

美在当代，审美拓展是艺术分化具有决定性的因素之一，分析时代语境中艺术存在形式表象，就其视觉的形式和技术工艺层面的特质等进行比较，无疑是抽取诸多具体而微的个体现象归纳其审美本质特征的有效手段。

书中以“个体性”来归位探讨现代陶艺的美学特征，意在强调不同于传统那种功能使用层面的审美理解的显著艺术创新特征，用以确定新方向。如同漆器自产生开始都是为了用的，只有到了20世纪60年代，才开始作为艺术的独立门类。应当看到，并且应该相信，不同的时代需要，呈现不同的美术风貌，创造不同的陶瓷艺术语言。本书得出的中国陶艺审美观念中的“个体性”而非“完美性”倾向的结论，是基于现阶段文化精神开放性含义上对差异（自由选择的个体）的包容，并非是美的消亡，而是美的特殊理解的不同。美的事物并不畏惧对其缺陷的分析。相反，残缺、扭曲、失衡等非传统规范的美感形式都可以作为经验融入艺术中。

变化是有生命力的陶瓷艺术的基本属性。如何凸显出当代中国陶艺自身美学领域的特点；如何多点自觉少点盲从，从容“自在”地将陶瓷大国博大精深的陶瓷文化传承与超越？当代美学的研究需要打通各艺术种类的考察思路，少说空话，多从构成当代艺术整体的各科艺术实践中去深入分析和研究。

一切的艺术都是为着人生的，陶瓷艺术概莫能外。审美拓展的动机潜藏于时代的人的生活意识中，而动机决定了审美态度。陶瓷领域新的审美意识和审美观点由萌发到渐趋成熟，经历了一个由先锋前卫的偏激到包容平和的必然阶段。现代

与传统的争论辩解，推动了中国艺术陶瓷创作作品面貌的推陈出新，艺术创新精神感召了一代代陶瓷艺人。这不仅给陶瓷行业注入了新鲜血液，而且也给创作主体以无尽的创作契机。

《中国陶瓷艺术形态流变与陶艺审美》开篇首先对选题“陶艺”的概念问题加以探讨。就目前“陶瓷工艺美术”“现代陶艺”“当代陶艺”等通俗称谓的由来，从历史的角度给予了学术梳理。书中第一章的概论中列出了与陶艺概念相关具体问题的思考以及主张，笔者也提出了自己的看法，分析了陶艺概念定位与学科建设的关系。“陶瓷美术”和“陶瓷艺术”（“陶艺”）的这两个名称之间一字之差，揭示的是陶瓷与艺术、与社会的新的存在关系，尤其表明陶艺与陶艺家的关系。它是寄翼于陶瓷脱离“工匠”式边缘的一种态度的审视，在新型的关系中从人到物得到全面的提升。同时也预示着陶瓷美学自身“体系”式框架的突破。当代陶艺借助新的力量更进一步接近精神的自由，直面新的美学观念和研究方法，展开开拓性的实践活动。

由于本书的主要研究内容为当代中国陶艺的审美，在第二章中，笔者对传统经典陶瓷美学思想的回顾与论述，意在使之层层叠进构成与当下陶艺发展状况的一个对比，从比较中获悉传承与超越的实在性。因此，第二章的第一节，用概览的方式综述中国传统陶瓷艺术的主要美学思想，提炼出史前陶艺术；瓷与“雅”、瓷与玉文化的密切关联，以及意境与陶瓷的审美关系作为中国传统陶瓷审美价值的几大核心内容，凝练其美学思想。之后的第二节从“技术的理性美”和“形式与精神契合的完美”这两方面，来阐释中国传统陶瓷艺术的主要审美特征——“完美性”。

第三章的内容“当代中国陶艺审美界域的拓展和深入”是本书的重点，第一节“陶艺审美趋向论——‘人性’与‘物性’关注的思考”，用大幅篇章探讨了当代的陶艺形态变化背后深层次的审美意识的动态走向。第二节对“缺陷”这种新的陶瓷形态的论述，集中体现出了与传统审美观迥异，被视为异质的“缺陷美”。其与传统断裂与反叛的一面，反过来讲，也是传统陶瓷创作的延伸，展示出了中国陶艺的美学在传承与超越中趋于适应人文时代精神的发展轨迹。

陶瓷艺术形态流变的发展状貌，浓缩了我国目前社会结构及人文意识总体上的特征，折射出当代艺术环境的复杂性。信息时代的中国陶艺在一个共生的文化环境中生根发芽。书中第四章首先在第一节从意识形态的源头着手，阐述了生态意识观和“纯艺术”观对当代陶艺起决定性影响，以及不同力量碰撞所引发的剧变。在第二节中，分别从四个方面论述当下中国陶艺的审美特征，即去“完美性”的个性美，去“实用性”的艺术美，去“理性”的感性美，去“雕琢性”的自然美，从而以“个体性”的样貌风格呈现出当前阶段的美学特征。

在对传统和当代陶艺美学特征进行了详尽的学术性论述和比较后，本书最后一章，对当代中国陶艺创作历程中出现的问题，从学术的角度以批判的视角加以梳理和披露，希望对当下的陶艺创作有所帮助。

《中国陶瓷艺术形态流变与陶艺审美》以图文并茂的形式，勾画出了艺术陶瓷在不同社会语境中审美观念演绎的发展历程。根据新时期艺术陶瓷领域建立起的新的文化现实，笔者从陶瓷文化创造者、生成文化的背景、受众层面等方面，剖析了创作主体时代创新的艺术努力与探索。本书在科学考证的专业学术角度，侧重于新工艺、新技术对于陶艺的全新意义诠释。

总而言之，从陶瓷形态分化中进行陶艺美学研究，不仅是对陶瓷美学理论的适时补充，更是当下陶艺发展实质性探讨的一条有效途径。

毛雄飞

2018年2月于江西师范大学瑶湖校区无逸斋

第一章 概述	001
第一节 陶艺的概念	001
第二节 一字之差	005
第二章 中国传统陶瓷艺术的审美特征——“完美性”	009
第一节 中国陶瓷艺术美学范畴的思想回顾	009
一、再解史前陶艺术	009
(一) 质地、工艺、造型	009
(二) 表面装饰处理	013
二、“雅”与陶瓷艺术	015
(一) 通过技术的“精”与“绝”呈现的“高雅”和“典雅”	015
(二) 在“意趣”和“逸情”追求中实现的“风雅”和“文雅”	017
三、青瓷的美学思想分析	018
(一) “以玉比德”	018
(二) 敬天尚青	024
四、“意境”与陶瓷审美	025
第二节 论“完美性”	027
一、技术的理性美	028
二、形式与精神契合的完美	032
第三章 当代陶艺审美界域的拓展和深入	035
第一节 “人性”与“物性”关注——当代中国陶艺审美趋向论	035
第二节 论“缺陷美”	042
一、“缺陷”对应于材料、工艺的审美性把握	044
(一) 泥性即泥料可塑性痕迹中追索的缺陷性审美拓展	044
(二) 釉料展示出迥异于以往之趣味	049
(三) 浑然天成——“缺陷美”至高烧成境界	051
二、“缺陷”对应于精神的艺术感悟	055
第三节 论“超越”	057
一、对媒介认识的无限可能性	057
二、陶艺家自身潜能认识的无限可能性	059

061	第四章 当代中国陶艺的审美特征——“个体性”
061	第一节 当生态意识遭遇了西方艺术思潮——中西文化碰撞中的当代陶艺
073	第二节 论“个体性”审美特征——
073	一、去“完美性”的个性美
073	(一) 媒介纯粹
076	(二) 泛美
077	二、去“实用性”的艺术美
078	(一) “道”与“器”之间——适用与观赏之间的上下求索
081	(二) 凝固情感的陶艺
083	(三) 仿真还是复制?
087	(四) 作为文化批判的陶艺
090	三、去“理性”的感性美
090	(一) 享受过程的愉悦
093	(二) 偶发性、随机性——个别、具体的现象美
097	四、去“雕琢性”的自然美
097	(一) 意象之美
098	(二) 造化之美
103	第五章 关于当代中国陶艺美学主张的几点思考
107	参考文献
111	后记

第一章 概述

第一节 陶艺的概念

1. 马克思, 资本论[M]. 朱登缩, 译. 海口: 南海出版社, 2008.

恩格斯在《政治经济学批判大纲》一书中认为: 社会是形成的和变化的人类行动塑造而成的。¹陶艺作为一个蓬勃崛起的、新的发展方向, 是人们从认知到行为上突破了既有禁锢, 从而开启了陶瓷艺术审美的历史全新领域。

自 20 世纪以来, 美学领域消解、质疑“美的艺术”存在价值的争论, 伴随着反美学声音的冲击, 试图颠覆人们已往的经验, 否定美学存在的必要。然而, 社会发展到今天, 艺术创作仍离不了美的艺术。有关于美学学科存在的争议, 显然不是单靠语言文本或者理论家理论独创的新颖见地和判断就能决定的。陶艺就是在这种“反美”和“泛美”的历史语境中, 开始了对于已往审美标准的审视。可见, 这种批判却是实质性地对艺术新领地的开辟起到了催化作用。

具有当代含义的陶艺, 尽管在形态上有了很大的变化, 陶艺(抑或陶瓷工艺美术)始终还都是水、火、土熔铸的艺术, 虽称呼不同, 但改变不了其陶瓷的本质。作为传统的艺术载体, 其媒介材料的性质始终都没有发生过任何本质的变化。

由于社会发展的不同步, 20 世纪 80 年代我们接触的现代陶艺, 不过是 20 世纪 40 ~ 50 年代中的西方工业社会意识形态十分成熟时期的阶段性产物。西方的现代主义在 20 世纪 60 年代, 即在自我纯化中走向了末路, 而中国此时的艺术发展遭遇停滞, 总而言之, 1949 ~ 1970 年年末, 我国社会政治、经济和文化高度统一, 以“一体化”的形式发展工艺美术。只有在 20 世纪末期三中全会后通过了改革开放的决议, 真正意义上接触、接纳西方世界不同方式、事物的种种才有可能。20 世纪 80 年代初, 院校中的师生尝试“现代陶艺”, 其创作整体上还停留在对简单的形式感的追求中, 追随和效仿带着初探的稚拙。

一个名字的兴衰, 其根基植壤于抽象概念对应于生发事物普遍性具体化当中, 从“陶瓷工艺美术”到“现代陶艺”, 普遍受到人们关注的是两种概念名称背后所隐藏的实质性的差异。也就是说, 陶艺的概念存在于对新旧陶瓷艺术现象及其他诸方面审查之中。新中国成立以来, 对陶瓷事业一直沿用的称谓是“陶瓷工艺美术”, 是当时“实用美术”中的一个分支。我国具有“现代陶艺”含义的陶瓷艺术, 与 20 世纪 80 年代“设计”观念的舶来有千丝万缕的关联。

当代陶瓷作品的许多造型, 明显地很难用“陶瓷工艺美术”这个概念来界定, “美与不美”在曾经是评判一件陶瓷作品价值的必需。然而在当代, 歪斜不正、破损、残

缺的器皿造型也能被视为“有意味的形式”登上美术馆的大雅之堂。“缺陷”也能论“美”。审美趣味的时代变迁，使“陶瓷工艺美术”的概念成为了一个封闭的词语，跟不上社会生活及艺术发展的需要。因此，需要更多地关注当代艺术，关注当下正在发生的各艺术门类学科自身内部美学动态走向。

如果说，把世界看作为许多混杂事物的一个复杂的混合体，概念的提出由一系列混杂的具体上升到既定事实抽象的一般，这其中包含有一个逐渐生成的过程，经过这个过程逐渐成熟（同时也包括接受的过程）。这样，概念一旦确立，相对来说应该是稳定的。

对于陶艺概念的问题，国内同行提出很多现实的问题。出身陶瓷世家的高振宇先生在《陶艺的现代》一文中很现实地道出了他对概念问题的想法：“我们可以指着一件极其前卫的现代陶艺作品说‘这是一件陶瓷艺术品’，同时却很难对着博物馆柜子里的宋代瓷器说‘这是一件陶艺’，即使把它称为‘古代陶艺’也觉得勉强。”

“而我们习惯上称的‘陶艺’，经常被解读为‘陶之艺术’，很少人解读为‘陶瓷之艺术’，更没有人将之解读为‘瓷之艺术’。（没有这样的解读，是否也说明了我们在对这个领域中的最基本概念的认知上发生了什么变异？）”²陶与瓷的一字之差，反映的是作者对于新时期审美观念中新的萌芽的敏锐感应，即复兴陶之亲和力的肯定。

而从另一层面来说，“陶，其实是瓷器。瓷字始于汉代，作为会意字，瓷即次瓦，瓦是陶的别名，次瓦就是次陶，也就是水货陶器，最乐观的解释也不过是陶的另类。古人议论陶器，都不称瓷而称陶，如《陶说》就是瓷说，《景德镇陶录》其实是瓷录。以陶代瓷，表明陶是正宗，瓷是变种。”³关于“瓷”字，在东汉《说文解字》中解释为瓦器，传为晋人葛洪或梁人吴均所著的《西京杂记》、晋人潘岳的《笙赋》里则有所谓“绿瓷”和“缥瓷”的记载（图1-1）。

曾几何时，瓷之名称代表了中国文明繁盛的高度，中国瓷器沿着“丝绸之路”畅销世界，日本学者三上次男论证了10世纪的“海上丝绸之路”应称为“陶瓷之路”。

2. 宋建明. 守望与拓展: 中国美术馆陶瓷理论研讨会论文集[C]. 石家庄: 河北教育出版社, 2006.

3. 彭德. 走出冷宫的雅艺术[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2002: 80.



图 1-1 原始彩陶

可见，概念有时候的确难以涵盖实际时空状态下的艺术事实，所以，就衍生出很多其他解释的名称，从而产生一些言辞界定不了的混乱。陶瓷艺术也面临着这个问题。诸如“陶瓷工艺美术”“现代陶艺”“当代陶艺”“观念陶艺”“陶瓷艺术设计”“日用陶瓷”“生活陶艺”“后现代陶艺”等，甚至困惑于“陶瓷美术”“陶瓷艺术”“陶艺”微妙的难以言述的差别。

诚然，通俗称呼是由既定文化语境形成，具有约定俗成的普遍含义，如果从学术角度考虑，完全可以把古代瓷器归类为古代陶艺，但这是后来人根据自己时代的标准来划分概念称谓，是现代人把“陶艺”理解为“陶瓷艺术”的简称，却已非原始的初衷了，因为即使翻遍所有古籍也找不出“陶艺”这个字眼，对于陶艺的认识，正像鲁迅先生说的，世上原本没有路，走的人多了就成为了路。

清华大学郑宁教授认为：“现代陶艺的‘现代’一词包含两层意义。一是相对古代而言的时间概念，二是相对传统而言的认识概念。”⁴左正尧在《超越泥性》中的观点是：“现代陶艺”并非泛指现当代所有陶瓷艺术，而是一种在艺术追求上具有明确指向性和相对独立性，以陶瓷材料为媒材进行试验性探索的艺术样式。⁵

也有很多人对中国目前的“现代陶艺”提出质疑，认为人类陶艺发展史从来没有过断层，都在传承中变异与发展。当代中国陶艺家为了拓展个性化空间，争取进入中国当代艺术领域，提出与传统断绝“父子关系”，以“现代”区别于“传统”，为此找到了断面划界的理由，但从严格的学术定义上考量是极不确切的。现代陶艺囊括了前卫陶制作品，既包含了非传统形态的各类造型作品，也包含了传统规范范畴内的各类器型以及综合装饰类陶艺，尽管两者都不在一个学术判断层面之上。简单地在“传统”和“现代”之间作假定的分界是缺乏精确定位的，尤其不利于陶艺个性化纵向发展的研究和评价。虽然，陶的艺术都在同一个“工艺共生”的环境之中。“现代陶艺”一说虽然流行，但是其定义不清，尤其会导致学术判断细分的忽略，令史学评价和研究走入无法阐释的误区，经不起时间转移的考量。

而且，现代陶艺不等同于现代主义陶艺。虽然现代陶艺和现代主义陶艺两者都与国外陶艺有莫大的关系。前者在中国作为一个普遍用法被确定下来，用以囊括区别于原始陶艺和古典陶艺的新型陶瓷艺术，后者却仅作为一个名词指涉与西方短暂的现代主义艺术运动相对应的陶瓷艺术形态。如果要认真地深究下去，恐怕还是得从西方文化及艺术历程中寻找两者的差异。从文化的角度来分析，现代文化也不能等同于现代主义文化，现代主义艺术著名的理论批评家克莱蒙特·格林伯格在他最著名的论文《前卫艺术与庸俗文化》中，褒扬的前卫艺术（意指现代主义艺术）具有“保持文化的进步”的先进性，而被德国人称为“庸俗文化”的大众文化则属于后卫文化。

周光真先生的论文《“陶艺”的分类及相关名词的翻译比较》⁶中对“陶艺”的概念提出看法，认为“陶艺”作为一个约定俗成的俗称原则上无可非议，但是作为一个美术学科的集合名词，犯了逻辑的错误，这个名词有违于中国语言文学的规范化和科学性。假如美术学科的名词都在词尾上加“艺”字的话，依此类推“青铜”“石雕”“木雕”等就应该为“铜艺”“石艺”“木艺”，甚至以笔墨、宣纸等为媒材的中国画和以油画颜料、油画布为媒材的油画也该改名为“墨艺”“油艺”“纸艺”或“布艺”等名称了。“在中文里使用‘现代陶艺’似乎看不出语病，但是，将它翻译成英文‘MODERN CERAMIC ART’就有问题了，在美国，一般都是用‘CONTEMPORARY CERAMIC ART’，就是‘当代陶艺’。主要原因是：在美术界，一般都用当代美术，‘现代美术’是指20世纪初，也就是大约半个世纪以前的美术流派，所以，一般场合下还是使用当代陶艺为宜。”

4. 郑宁. 日本陶艺[M]. 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2001: 202.

5. 左正尧. 不单纯空间: 左正尧谈话录[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2002.

6. 周光真. “陶艺”的分类及相关名词的翻译比较[J]. 江苏画刊, 2000(1).

真正的陶艺史学观，应将不同门类、不同流派严格细分在学术层面的评价与判断之中。就此，为了避免称谓过时的不合时宜，把与陶瓷专业相关的艺术统称为“陶瓷艺术”，这是一种国际公认的共生概念，在国际上几乎没有看过以“现代陶艺”冠名的杂志。但同时为了使中国称谓暖昧的陶艺能够跟上时代的步伐和被当代艺术所接纳，在这种良苦用心之下，很多陶艺家在著书立说时策略性地使用了“当代陶艺”的概念，进行学术性的发展方向上的引导。

本书确立的当代陶艺范畴，泛指的是当下状态中的艺术存在。无疑，随着时间的推移，其“当代”的时间含义自动消失，会不断地被另一个“当代”所取代，今天的当代艺术实体必然被明天的当代艺术实体所替代，“当代”所指涉的是目前状态的这样一个历史时期的艺术现实，由于其在时间和内涵上的开放性和流动性，决定了这个概念必然是一个临时性的统称，不具备像西方的“文艺复兴”“洛可可艺术”等，有学术性划分的准确性。自20世纪80年代以来，中国的艺术共生性语境，“当代陶艺”确立的理论根据，就不止于中国乃至世界“当代艺术”这个大的范畴定位。因为作为此概念学科划分依据的“当代艺术”自身，并不具有概念的稳定性和确定性。也无法囊括中国当代陶艺的当代性。

不同的时期由于新问题和新的艺术现象的不断涌现，概念肯定还将继续，或分化、或独立。现代陶艺概念在中国兴盛一时之后，在世纪之交，基于“地球村”大形势的压力，有意淡化现代，有意识地抹去“现代”两字，场合间直接以陶艺称呼，是有意地为了避免牵扯潜在的危险，即概念在现象纷繁复杂前的苍白和疲软以及理论理解极其混乱的危险。当越来越多的人选择用“当代陶艺”来替代“现代陶艺”这个称呼，一方面是由于当代陶艺的指涉能涵盖所有当下进行的陶艺创作。同时，也意味着陶艺界似乎也敏感地感受到了概念的封闭性和不确定性之局限，宁愿用一种更为开放的概念指向所指，而更为重要的恐怕是它隐藏着的新的倾向。

概念的生成是由于现实的需要，而不是为了语言本身。艺术并非为语言文学而存在。新学科总是在不满足旧有和适应新形势的基础上萌生，同时又是社会群体意识投射于某个专有领域予以全面关注的体现。假如把现代陶艺和文艺美学作学科的横向比较，作为同样有传统基础的文艺美学，在新时期得到认同和关注，就是因为是适应形势而生的学科。科学性有两条特征：一是客观真实性；二是可供人类实践，用以认识世界并理解、掌握、控制、加以利用。

最后，从分类的角度，在整理资料时，发现很多人谨慎地称呼从20世纪70~80年代到今天这段陶瓷艺术整体为现代、当代陶艺，这种把西方艺术史上的流派或艺术发展阶段作为中国陶瓷艺术的分水岭，是否妥当？例如，现代主义陶艺就称为现代陶艺，后现代陶艺就称为当代陶艺。

陶艺和传统的陶瓷、陶瓷工艺美术并不是空泛的概念问题，也不仅仅是时间上的断然划分，也不存在割裂历史的危害，只不过是更好地认识一种相对我们的时代的新生事物，并且给它一个现行可以区分的恰如其分的名称。

19世纪以来，学科的精确划分皆因为工业革命以后，大学教育的普遍建立，专业分工的现实要求和学科研究制度的逐步完善和确立。而学科制度的逐步完善和确立是人们认识把握对象的需要。它是一种主体的假设、一种筹划或投射、一种框架的设定或到达对象的途径及角度的选择。不同的历史时期，艺术的类型和形态是变化着的，艺术的边界首先是一种意识的边界，今天普遍认同的，由美学、现代学科和启蒙精神塑造的艺术概念并非自古就有。对其内涵的塑造是在特定意识中进行，同特定的实践意识活动有关。

我们当以文化的无时无地、潜移默化的巨大能量为鉴，把内涵于其中的种种变因和状态立一个专项加以深入研究、分析，是有益于陶瓷艺术的发展的，总比无视于两者的特性或者一味强调传统的传承，更有裨益于当下。至于能不能经得起时间转移的考量，就以发生在19世纪末的欧洲的“新工艺”运动进行比较，后来的史学家们应该不会把已经发生过的这段历史给抹掉，因为它对于我们这个时代的做陶人来说，确实是有深远影响的。当然，有什么样的评价及怎样书写这段陶瓷史，将以整体的发展进度为参照，也就难以企及了。

第二节 一字之差

这里的一字之差，指的是“陶瓷工艺美术”与“陶瓷艺术”的一字之差。“美术”和“艺术”都是外来语，始自清末洋务运动对西方工业文明的引进，英文“THE FINE ART”即是“美术”，“ART”即“艺术”。两个概念表述中的一字之差所延伸出来的问题，是本节探讨的重点。把前面的限定词去除了，既显示了与前的不同，又体现了与前一脉相承的渊源。陶瓷美术侧重美化装饰，陶瓷艺术受当代社会学、文化学、语言学等学科互渗研究倾向的影响。

新中国成立以来，陶瓷艺术一直定位于“陶瓷工艺美术”的概念，在人们的观念中“工艺美术”和“匠”联系得很近，与主流美术相差一个档次，陶瓷工艺美术得不到传统意义的“美术”的认可，它不在“美术”之列。由中国美术家协会主办、代表官方主流艺术五年一度的“全国美展”，直到1998年“第九届全国美术展览”中才首次将陶瓷艺术纳入艺术设计专项展出，而陶瓷艺术设计和陶艺能否等同？换句话说，两者代表着陶瓷艺术在当代的两个方向？则又回到本章第一节论述概念问题的难堪之境。但无论如何，也总算是迈出了合法性的第一步。

“陶瓷工艺美术”的确源自“工艺美术”被确认为专业学科，便于以统一的称谓来代指。1953年12月，在文化部和美术家协会的领导和主持下，首次举办了全国民间美术工艺展览会，展出了包括陶瓷在内的工艺品1000多件。同时邀请各地著名艺人来京参观。展览期间还邀请了一批全国知名艺人和工艺美术专家参加座谈会。这是新中国成立后第一次召开的座谈会，既宣传了当时党和政府对工艺美术的方针政策，又听取了各方面的意见，对推动陶瓷产业的恢复和发展起到了积极的作用。从参展的展品来看，既有以高超手工艺见长的特种工艺品，又有生产性质的日用器皿、物具。可见“工艺美术”在当时是很宽泛的。在这次展览后，“工艺美术”的概念深入人心。

在较长时间里，“陶瓷工艺美术”坚持“实用、经济、美观”的创作原则，为制陶业生产提供产品的设计服务。20世纪50年代，陶瓷美术创作所承续的依然是宫廷陶瓷艳丽、烦琐、重工重彩的艺术风格和传统绘画的文脉。陶瓷艺术有可作为的大致在装饰和绘画技巧上施展个人的艺术抱负。针对新中国成立以来百废待兴的局面，以及百年来濒临崩溃的中国陶瓷业所实行的复苏计划。当时的一批中坚力量，如郑可、祝大年、高庄、梅健鹰等从事陶瓷教学。张仃也有陶塑作品，表现牛背上吹笛的牧童。他们带着强烈的社会责任感参与到陶瓷艺术活动中。其于理论上的切实指引是深思熟虑的。

徐悲鸿先生在1950年2月给高庄的信中说：“鄙意倘瓷器能将集得之古碎片内各种优美适当之处，加以利用。制成多种成本减轻，效果甚好之新陶瓷，吾人之责也。此有待吾人之努力。而非可咄嗟立办之事。比如说我倘能请到高庄先生来主持陶瓷科，我想在三年内可以陆续完成吾人现有之理想。”⁷ 建国瓷、出国展览用瓷的创作以政

7. 李津勋. 高庄与陶瓷设计[J]. 美术, 1993(10).

治任务的形式安排实施。“试制新中国瓷。此可由国家定制，尤要在民间普遍烧制。”建国瓷烧造的宗旨有四点：“省工；省料；好用——结实、好洗、使用方便；好看——造型和色彩单纯、自然、朴素、协调和壮健”。

高庄、王逊、梁思成、林徽因、莫宗江、李宗津等联合署名致建国瓷的意见是：“过去有的错误观念，即以五、六色拼排一堆为美观。做工以烦琐、纤细为上品；选择清代这类瓷器为范式”“殊不知此种清代瓷器是没有特殊性格的、是集杂乱因袭的大成。是我国陶瓷史上最丑陋的一页。”根据高庄夫人李津勋的回忆，高庄、王逊的书面意见是：“建国瓷的制作，是新中国的创举，要使建国瓷光荣称号不成为虚张声势而名副其实，就不能把封建的丢魂失魄的统治者所醉心的陶瓷摆设，作为我们新中国的建国瓷的标准。所以在工作进行之前，必须澄清陈腐的传统观念；在工作进行之中，必须加强正确的原则性领导。并且经常总结经验，逐步使新中国的陶瓷在人民当家做主的情况下提高到应有的水平。”⁸其实质是以实用、美观作为陶瓷作品的创作依据，把纯欣赏“陶瓷摆设”类拒之门外。

当时，民众以及对“陶瓷工艺美术”的认识在手工业的范畴和基础之上。陶瓷工艺美术创作者的美术创作，仅涉及画面装饰、图案设计；他们的工作就是在器皿上作画，画纹样、画图案，给白瓷上彩。

这期间，作为工艺美术的陶瓷（含陶瓷雕塑）和作为美观实用的日用陶瓷一直主宰着国内的陶瓷行业。直到1998年7月，国家教育部正式在“普通高等学校专业目录中”以“艺术设计”取代“工艺美术”这一沿用几十年的专业名称。陶瓷艺术设计是作为传统工艺美术学科分类的传承，但因其设计理念与当代文化有着最为密切和直接的联系而区别于传统的中国陶瓷工艺美术。

它的起点是19世纪下半叶。西方工业革命直接推动了新艺术运动的兴起和发展，新艺术运动的思想最初反映在工艺美术运动上。在西方，现代艺术的历史就是工艺美术运动和现代艺术运动交错发展的历史，共同的基础是现代工业文明。首先反映现代建筑的审美观念应运而生，反映工业化机械的美感意识随之普及。俄国构成主义、荷兰风格派以及欧洲的立体主义都是这一意识在艺术领域的先锋表率，而包豪斯设计观念的世界范围的广泛影响，（点、线、面组合设计，各种形式的创新）成为抽象构成的美感与功能的实际有效结合的典范，并撑起了一面大旗。

“新艺术”时期一方面渴望现代的工业文明，另一方面猛烈抨击文明带来的人性的“异化”。而包豪斯设计学院却理智地接纳了机械，提倡“要清除机器的任何弊端，而又不放弃它的任何一个真正优点”。⁹艺术语言分化为冷峻、机械的硬性线条、弧形的曲线有效地产生流动感，结构工业机器设计类的形态，也给陶瓷工业设计以灵感。

艺术史的领域不断扩展，新技术在艺术范围的应用，大大扩展了人们的视觉和感性经验。“‘设计’是一个当代文化的概念，它区别于传统的工艺美术，直接面对当代视觉文化的新成果。”¹⁰随着艺术、自然和科学之间的界限被不断打破，对艺术的研究涉及心理学、语言学、人类学、社会学、文化学，甚至延伸至人文学科以外的数学、物理学、化学、工程学、认知学等。这种跨学科领域汇聚交流，打破了学科间的界限，促使了艺术在各个领域的实践，滋生了名目繁多的艺术流派和艺术主张。

设计的观念与视觉经验休戚相关，视觉经验则由当代社会共享的视觉资源所左右，设计必须顺应社会功能性需求。而视觉文化理论的出现似乎威胁到艺术史作为独立研究领域的存在，很多现象很难用一贯的美术来解释，美学的存在被公然地质疑。美学由优美而至壮美，由壮美延伸出把不美的形象纳入审美的范畴，以精神的美和丰富超越了单纯形式的美的认同，继之个性美以个性独有的特征介入审美，把个性美作为审

8. 同7。

9. 陈进海、李正安. 陶瓷的现代设计[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 1998: 10.

10. 易英. 全新的观念开放的体系[J]. 美术研究, 1999(3).

美对象。最后，又以纯艺术性介入审美的领域。

在工艺美术领域里的传统专业的边界正在消失，“共享的视觉空间”把一切新媒体艺术容纳在一起，形成一个“大美术”五彩纷呈的多元格局。

“多元化的艺术实践必然会产生多元化的艺术观念，反过来，多元化的艺术观念也会付诸多元化的艺术实践。”¹¹西方有现代意识的新陶艺与其他艺术门类共享艺术潮流的主张，紧随着时代的脚步，逐步地完全融入艺术的大氛围中。摄影、装置、公众艺术等探索意义较强的当代视觉艺术，既不具备具体明晰的形象。艺术家的个人风格也很难在作品中明确地显示出来，这类由不同媒介展示的风格更多地体现在由视觉经验所呈现的精神内涵上，而不是像陶艺集中于具体的形式特征上。

陶瓷艺术作品媒介的优越性则体现在它不可能用其他的材质来取代特定陶的或瓷的审美经验，即使同一作品的实物和它的照片或者印刷品也不可以。因为对于陶瓷艺术而言，有时候它的触觉审美经验优先于视觉审美经验。也许正是这种特性，使得陶艺的材料转化为艺术创作运行中的媒介。

对现代陶艺概念的界定，一定程度上可看作是陶瓷走向“纯艺术”的表征：“所谓‘现代陶艺’是艺术家借助陶瓷材料，或以陶瓷材料作为主要创作媒体，远离传统实用性质的观照，表现现代人的理想、个性、情感、心理、意识和审美价值的作品形式。这种审美价值重视挖掘的主要不是客观世界，而是现代社会中人的内心世界。重视新的表现方法和新的表现形式，将暗示、隐喻、象征、联想、意想等手法视觉化，表现人的意识的流动和对这个世界和社会的多种认知。”¹²然而，杭间先生则认为这段话几乎概括了西方现代艺术的所有特征，不足以用来定义现代陶艺。但我们却可以解读这段文字背后的动机，从侧面反映出的新动向，即中国的陶瓷在当代从美观、装饰的美术“樊笼”努力地朝向陶艺人心目中向往的“艺术性”靠拢的转向。陶艺以个人的理念、视角和手法，强化艺术的概念，淡化或取消使用功能，并赋予它多元化的意义和结构形式。

贾方舟先生认为：“现代陶艺从形态到观念都与传统陶艺决然有别甚至对立。这是因为现代陶艺只是以陶泥作为物质载体，而借以体现的都是现代艺术的精神。它是从艺术的‘主干’上延伸出来的一个分支。因此，它主张自由创造、个性发挥，摆脱了实用性和工艺性的原有框架而进入‘纯艺术’领域。”¹³这是评论界从当代艺术整体的角度对现代陶艺进行的解释。

时至今日，国内“纯艺术”的关注点已从现代主义艺术转移到当代艺术。同现代主义艺术思潮一样，后现代艺术思潮也同样渗透到陶艺领域中来。李小山认为，当代艺术区别于传统艺术的最大特点是，媒介（材料）的重要性已经大大降低，变成次要地位，自由地运用一切可以运用的媒介（材料），一切可变性和随机性，按照艺术家的创作意图完成作品。因此，陶瓷就大艺术“多元化”格局而言，始终作为艺术传达的一种材料，而从这个角度来说，陶艺就是这种材料的艺术。

曾为国际陶艺学会主席的东尼·法兰克斯把陶艺在中国最近的十年内状况称为陶艺的“复兴”，并且认为在这个时期里，它将摆脱其被视为边缘艺术形式的窘境，最终成为世界艺术舞台上的主角。无论如何，这种善意的期待让人肃然起敬。

“陶瓷艺术”和“陶瓷工艺美术”的一字之差，并非只是简单的概念式指称，也并非硬性的规则，它仅仅表明陶瓷与艺术、与社会的新的存在关系，尤其表明陶艺与陶艺家的关系。它是使陶瓷脱离“工匠”式边缘的一种全新的发展，在新型的关系中从人到物得到全面的提升。同时也预示着陶瓷美学自身的“体系”式框架的突破。陶瓷借新的力量更进一步接近精神的自由。

11. 王宏建. 美术新思潮与理论的问题[J]. 美术研究, 1986 (4).

12. 杭间. 语焉不详的中国“现代陶艺”[J]. 文艺研究, 2003 (1): 114.

13. 贾方舟. 中国当代艺术格局中的现代陶艺[J]. 美术文献, 2001 (22).

然而，对于新的追求并不意味着对旧的抛弃，而是意味着丰富和扩展，否则的话，就是以新的束缚代替旧的束缚，而这正是陶瓷一字之差的当代发展旅程中需要注意的地方。当艺术实践已经完成且接近尾声时，或许更应该关注它的学科的延续性。伴随着“粗粝”之美，“意识流”渐趋偃旗息鼓，现代陶艺初始的激进与张扬褪去了先锋的锐利和青涩，行进过程中变得更加冷静和成熟，这是历史的必然。以发展的眼光追溯 20 世纪以来中国陶瓷艺术舞台上形态分流阶段的陶艺状况，以期建立起具有当代审美内涵和艺术特征的当代陶艺。

第二章 中国传统陶瓷艺术的审美特征——“完美性”

不同的国家、民族、地域形成各异的审美标准和鉴赏能力，造型、色彩、装饰等也都反映了人们各自生产、使用和欣赏时的一种精神活动和认识过程。各个国家和民族在漫长的陶瓷制作史中，逐步造就自身的审美观念和审美方式，也有各自不尽相同的创新思维模式和价值认同体系。在感叹“逝者如斯夫”时，意识深处，过去与现在、新与旧交替的变化，始终召唤着人们，让人们在历史的沧海桑田中、在陶瓷艺术品鲜活的观摩中品味那份悠久深邃的中国陶瓷文化的魅力和新生力量的惊喜。

第一节 中国陶瓷艺术美学范畴的思想回顾

关于中国陶瓷艺术美学范畴的思想回顾有益于对当代陶艺的审美作分析和界定，通过分析传统已有的美学思想以及传统美学思想积淀对其所产生的延伸和全然突破含义上的发展，予以综合比较得出结论。

一、再解史前陶艺术

史前的陶文化是中国陶瓷艺术的童年，整体的艺术形象显示出陶瓷的本初——陶的世界的自然和轻松，是当代陶艺极力追捧的美的典范。

新时期的陶艺对史前彩陶艺术的关注，脱离了史前的文化语境，不自觉带有当前目的性地去考察史前彩陶艺术，有意识地把视点对准那些具有“现代性”的称之为“前现代性”的东西。注重从史前陶艺术中寻找适宜现代审美需求的因素，寻找那些自然、纯朴的痕迹。

比较瓷的艺术，史前的陶器特别是彩陶艺术，的确显得天真活泼、生态盎然、稚气可掬。似乎是人性中的纯真与自然吻合的奇迹，但以现在的眼光审视，显然并不具备从主观审美意识上追求自然的美感的依据（图 2-1 ~ 图 2-12）。

史前陶艺术自然的本性更多的是受生产条件制约而显现出来的自然性。而美的形象生成，一方面完全建立在实用基础之上，把精神以独特形式凝固于器皿（原始巫术礼仪图腾形象的感观积淀）；另一方面则更多地显示出对“非自然”的、显现人的自由的技术驾驭的热情，是“自然的人化”之美。

（一）质地、工艺、造型

先民对于制陶原料的选择是以就地取材为原则，他们凭借丰富的实践经验，在当地或附近的自然资源当中精心选择材料，经过加工，成为各种塑性原料、瘠性原料、