

中國現代美術全集

陶瓷 (三)

瓷器 下



中國美術分類全集

中國現代美術全集

陶 瓷

(三)

瓷器 下

中國現代美術全集編輯委員會

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60 卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為《中國現代美術全集》陶瓷第 3 卷瓷器(下)。
- 四 本卷內容分三部份(1)論文(2)圖版(3)圖版說明。
- 五 本卷圖版按材料、工藝、產區分類編排，以創作年代為序。
- 六 為使海外讀者了解中國大陸現代美術原貌，本書內容未作任何更改。

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古元 張仃 關山月 王琦 周幹峙

主任 劉玉山

副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平

委員 (按姓氏筆劃為序)

王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華

吳鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹

常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟

靳尚誼 趙敏 劉玉山 劉建平 錢紹武

鍾涵

本卷主編 鄧白

秦錫麟

副主編 陳宏仁

總體設計 呂敬人

近百年 瓷器釉上 裝飾藝術

鍾蓮生

中國的陶瓷藝術內涵十分豐富，表現形式亦斑斕多彩，為世界的文明與進步作出過重要的貢獻。在中國諸多的陶瓷藝術表現形式中，重視對器皿物具的裝飾，是中國傳統陶瓷藝術的重要美學特徵和文化特徵之一。遠古的先民們早在六七千年前，便在陶器器皿上彩繪出各種具象的、抽象的裝飾紋樣。中國彩陶紋樣之豐富，色彩之斑斕，在世界陶瓷藝術中，至今依然熠熠生輝。這種傳統的陶瓷彩繪裝飾藝術，在唐代長沙窑釉下彩出現以後，尤其是青花色料出現以後，更是得到了迅速的發展。於是元代以來，青花彩繪藝術瓷的發展，將中國的陶瓷彩繪裝飾藝術推向了一個新的高峰。然而中國人對陶瓷藝術的審美要求，並不僅僅到此為止。人們期望瓷器裝飾藝術中能有更豐富的色彩出現。當宋、金時代，北方的鶴壁窑出現了釉上的紅綠彩以後，隨着陶工們在戰亂中的南遷，這種釉上彩繪形式於明朝時代在景德鎮生了根，而且得到了極大的發展。明代的景德鎮，不但已經有了釉上紅綠彩，而且還出現了與釉下青花相結合的綜合彩繪裝飾形式——鬥彩。時至明末清初，釉上裝飾在紅綠彩、鬥彩的基礎上，相繼出現了素三彩、古彩、粉彩……為此，釉上裝飾形式愈來愈豐富和多樣，藝術表現技法也愈來愈成熟和精湛。尤其是粉彩裝飾的出現，由於工藝技術的進步，其藝術表現上的自由性、豐富性，已愈來愈接近於繪畫了。因而中國瓷器裝飾藝術的發展與進步，是以工藝技術的發展與進步為基礎的。由此可見，重視釉上彩繪的各種工藝技術，是中國陶瓷釉上裝飾藝術與其他一切藝術形式的根本區別。同時由於各種釉上工藝材料和藝術表現條件的制約，因而也就形成了各種陶瓷釉上裝飾形式的藝術特色的不同。而各種不同的陶瓷釉上裝飾特色，將我國的瓷器藝術推向了世界陶瓷藝術發展史上的又一個新階段。

我國瓷器釉上裝飾不但品種繁多，異彩紛呈，而且各種釉上彩

的藝術特色也各有千秋。

一、傳統釉上彩瓷的品種及其特點

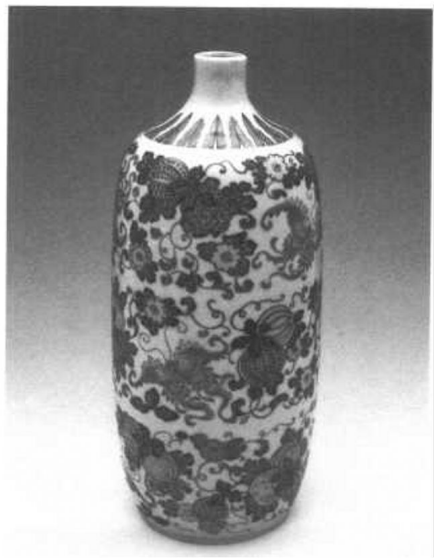
紅綠彩 紅綠彩是以紅、綠兩種釉上彩繪顏色在瓷器上進行裝飾的民間彩繪形式。它發端於民窑，色彩對比強烈、單純，並且爲了適應批量生產的需要，筆法綫條也要求簡練、流暢，有行雲流水般的節奏感。由於彩繪時行筆的率意、快捷，也就必然在熟練中形成裝飾形象的變形，甚至具有濃厚的抽象意味。其藝術表現的形式特徵，也受宋代刻劃花和明代民窑青花的影響。

鬥彩 釉上紅綠彩的出現以後，明代景德鎮的陶工和藝人們，又創造了一種釉下青花和釉上彩繪相結合的裝飾形式——統稱爲鬥彩。鬥彩的形式很多，稱謂也頗繁複。如青花紅彩、青花綠彩、青花黃彩，都祇是在畫有青花的某些空白部份加彩紅、綠、黃釉上顏色，故稱謂不同。又如青花點彩、青花覆彩、青花染彩、青花填彩、青花加彩等，顧名思義，也都是釉上加彩的方式，加彩的部位及加彩的形式不同。最常見的有青花填彩和青花加彩，而青花填彩是最常見的鬥彩。所謂填彩，即在釉下青花畫好的裝飾紋樣內，填上各種需要的釉上彩顏色，使釉上色彩和青花色料能渾然一體。青花加彩則是先用青花畫好裝飾畫面的某些部位，而又有有意留出某些空白部份，待燒成瓷後，用釉上色彩在空白處進行彩繪加工。凡此種種，都是鬥彩的範疇。鬥彩具有艷而不俗、雅俗共賞的品格。青花色彩一方面能和富麗堂皇的釉上色彩形成一定的對比關係；一方面又能調節和平衡裝飾色彩關係，使裝飾色彩在對比中求得統一和平衡。

素三彩 素三彩是以黑色勾綫，並填以黃、綠、紫三色構成一種釉上彩繪的裝飾形式。它形成於明代正德年間，成熟於清代康



龍魚·紅綠彩盤 1990·祝大年



花蝶情·青花鬥彩蘿蔔瓶 80年代·施于人



荷塘鳥語·古彩梅瓶 1954·段茂發

熙時期，也是古彩形成的前期階段，因而其裝飾特點接近於古彩：單綫平塗，裝飾性強。與古彩所不同的是色彩更單純，並且是在已成瓷但未施釉的澀胎上進行彩繪。烘燒後以色代釉，因而填色偏厚。而古彩則是在有釉的瓷胎上進行彩繪，因此填色相對更薄。這些工藝特點，致使素三彩具有既典雅又古樸的藝術特色。

古彩 古彩亦有“三彩”、“五彩”、“硬彩”之稱謂，晚清始稱古彩。而明代的釉上彩中，雖有三彩、五彩，然而其裝飾紋樣、畫面特徵，還離不開青花裝飾紋樣的影響。到清康熙時代，不但釉上色彩有紅、黃、綠、藍、紫等多種顏色，而且能用黑色珠明料勾勒綫條。更重要的特徵是其裝飾風格的轉變：一方面古彩裝飾能從明末大畫家陳老蓮等一些畫家的繪畫形式中吸收有利於古彩發展的傳統手法；另一方面還能從民間木板年畫等其他藝術形式中吸收民間藝術精髓，因而形成了古彩單綫平塗的強烈裝飾性特點。綫條濃黑挺拔，剛健有力；色彩對比強烈；點、綫、面相輔相成的裝飾效果，都體現了很高的藝術格調，也體現了我國釉上彩日臻成熟的風貌。

粉彩 亦稱軟彩，是一種吸收了多種陶瓷裝飾工藝和其他工藝美術形式的釉上彩品種，它和中國傳統繪畫有着密切的關係。從發展演變的過程上看，它發端於清康熙後期，成熟於乾隆初期。這與康、雍、乾三代帝王酷愛陶瓷藝術又有很高的文化修養是分不開的。康熙後期，康熙帝就曾命宮廷畫家用珐琅彩顏料在瓷胎上進行彩繪，是為瓷胎珐琅。然後，又命景德鎮的藝人進行複製。這種複製，把瓷用顏料和珐琅彩顏料結合起來加以運用，形成了特有的粉彩裝飾。也就是說，粉彩裝飾首先在工藝上有了新的突破。這些工藝上的突破，致使粉彩具備了較強的藝術表現力，已經基本上能像繪畫一樣，在瓷器器皿上進行新的創作。正因如此，有不少宮廷畫家參與過瓷胎珐琅彩和粉彩的創作。如清代著名宮廷畫家

郎世寧、焦秉貞、冷枚、金廷標、丁觀鵬、鄒一桂、蔣廷錫等。著名畫家的參與，促使了粉彩藝術的迅速提高和日趨成熟。

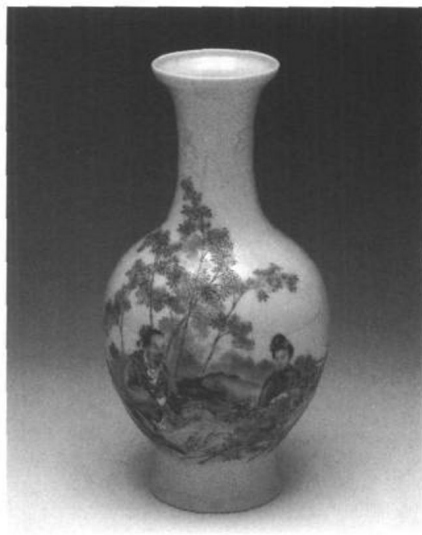
更主要的是，粉彩藝術使中國繪畫的許多審美意識和表現技巧，在瓷器釉上彩的裝飾中得以體現，這是粉彩能在短短的二三十年間走向成熟的重要因素。

以上五種彩繪品種，是我國傳統釉上彩的主要裝飾門類，其他還有諸如“紅彩描金”、“色釉描金”等裝飾門類，都由於成本昂貴，僅為少數的宮廷貴胄需要而作，因而不能獲得較大的發展。時至近代，在我國近百年釉上彩的發展中，又出現了許多新的釉上彩繪門類，開闢了許多新的藝術表現領域。

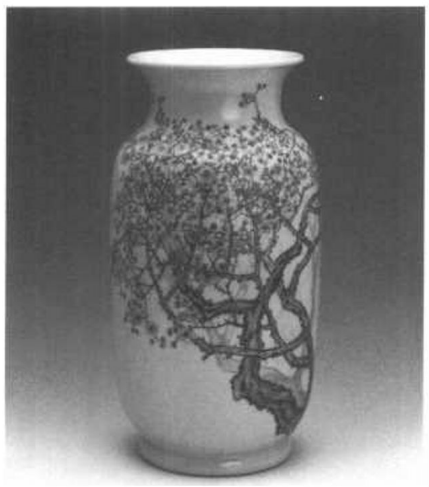
二、本世紀上半期粉彩藝術瓷的新發展

粉彩的出現，為我國瓷器釉上彩的發展掀開了新的一頁。尤其是它和中國繪畫的緊密關係，不但使粉彩在藝術表現的形式上有了突出的提高，而且它的接受對象，也像中國繪畫一樣，十分廣泛。這就導致自雍正、乾隆以後，粉彩的發展在瓷器裝飾中幾乎是一枝獨秀。然而，陶瓷藝術的興衰，畢竟離不開時代的大環境、大背景。中國瓷器釉上彩裝飾，在經歷了明代中、後期及“康、乾盛世”的發展之後，時至晚清，隨着國運日下而日趨凋敝。整體文化的衰落，致使陶瓷藝術漸漸失去了昔日的光彩，這時整個釉上彩繪由追求裝飾的精美，變為追求工藝技術的炫耀和堆砌。加之晚清的經濟頹弱，全國各地陶瓷產業萎靡不振，釉上彩僅僅祇有景德鎮還一息尚存了。

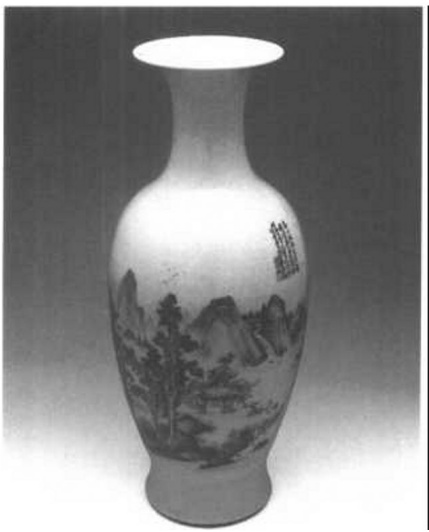
然而，衰敗之中必然孕育着新的生機。晚清的腐敗導致了改良意識的逐漸高漲。這種改良主義思潮，勢必波及藝術領域，其中也包括陶瓷藝術。在晚清粉彩藝術的改良中，便有其他藝術家參



竹里品茗·粉彩長頸瓶 1944·徐天梅



紅梅·粉彩燈籠瓶 1951·田鶴仙



粉彩山水瓶 民國初·汪野亭



水點桃花粉彩咖啡具 1956·劉雨岑

與瓷器藝術創作。如咸豐、同治時期，安徽畫家程門為在景德鎮謀生，他將淺絳山水畫技法用在瓷畫上，創立了“淺絳粉彩”畫法。自此以後直到民國年間，有不少外地畫家為求生存、圖發展，陸續來到景德鎮從事瓷器彩繪。其中有安徽畫家金品卿、王少維，鄱陽畫家潘陶宇，浙江畫家田鶴仙等，他們都具較高的文化修養和扎實的繪畫基本功。畫家的介入對景德鎮傳統釉上彩裝飾產生了重大影響。傳統粉彩是注重裝飾的工整、嚴謹，圖案的精巧，畫面的富麗堂皇和華貴的宮廷氣派。而畫家出身的陶瓷藝術家們，注重的是瓷器上畫面的率意恬淡、疏放落拓、自然天真、筆簡意賅和以寫代描的文人畫格調；他們講究畫面的內涵、意境，藝術家的精神寄托以及詩、書、畫、印四位一體的“書卷氣”。相形之下，他們具有較高的文化層次和社會地位，并漸漸主宰了當時的陶瓷藝壇。

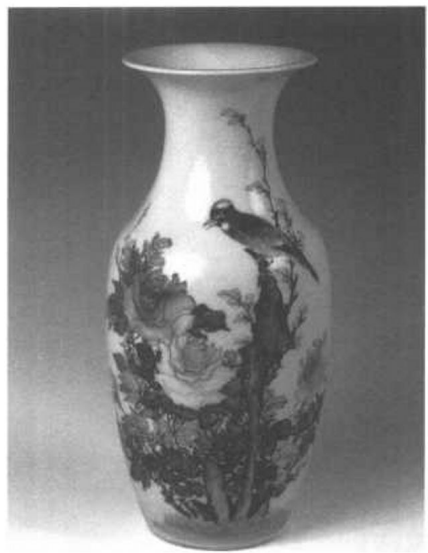
1924年，以潘陶宇、王琦、汪曉棠、王大凡為首的陶瓷名家，自籌資金成立了景德鎮第一個“瓷業美術研究社”，招募了200多名學員，向他們講解繪畫理論，并作示範表演。同時，在陶瓷藝術創作上，提倡創造精神，反對抄襲、摹仿之風。這一舉措，為陶瓷界吹進了一股清新的空氣。1928年，由王琦及汪野亭、鄧碧珊、程意亭、何許人、王大凡、畢伯濤、劉雨岑等人組織了名為“月圓會”的社團，這便是最初的“珠山八友”。後來又陸續加入了徐仲南、田鶴仙、汪大倉等人。除此以外當時還有不少彩繪裝飾名家，如山水畫名家張志湯，青花名家王步等在彩繪裝飾方面做出了突出的貢獻。由於當時的名家都有很深的繪畫功底，因此，他們更偏好在瓷板上作畫。這就在裝飾和繪畫之間，開闢了一個新的表現領域，而這點正是傳統釉上彩藝人所不擅長的。這些名家在釉上彩裝飾的技法上，也有所創新。如王大凡在程門“淺絳粉彩”的基礎上又進一步的發揮，試驗了一種“落地粉彩”技法。劉雨岑首創的粉彩“水點桃

花”便是一種簡潔明快，而又帶寫意性的粉彩新工藝。由於景德鎮在全國陶瓷藝壇具有主導地位，因而形成了以景德鎮為中心，向全國各陶瓷產區輻射的釉上彩裝飾藝術的發展網絡。然而，由於粉彩工藝的複雜性，致使釉上粉彩藝術難以在其他瓷區得到廣泛的發展，多年來它主要集中於景德鎮。

綜上所述，文人畫技法和審美意識介入到陶瓷藝術領域後，也就不可避免的會產生正、負兩方面的影響。其正面影響是：在瓷器藝術創作中，由於文人畫家的參與，第一次強調了藝術家的創作主體意識。如果說在此之前的傳統陶瓷藝術中共性大於個性，那麼自此以後，則漸漸改變為個性大於共性。因此，藝術家、藝人們的創作、設計風格，就漸漸清晰和多樣了。並且，由於文人畫審美意識的介入，在瓷器裝飾上，也或多或少地體現了“寫胸中之逸氣”這種表現主義的特徵。因此中國傳統陶瓷藝術創作主體意識逐漸高揚，這一顯著進步，是符合藝術發展規律的。此外，由於在中國傳統陶瓷藝術的裝飾形式中，吸收了文人畫的表現形式，因此豐富了陶瓷裝飾的藝術語言，拓展了陶瓷藝術的審美範疇，甚至許多陶瓷藝術，突破了傳統陶瓷藝術的範疇，進入到新的藝術領域。然而其負面影響也是巨大的。一、由於繪畫意識在瓷器裝飾藝術中過分的膨脹，致使在瓷器裝飾中，出現了以繪畫意識取代裝飾意識、以繪畫的審美要求取代瓷器裝飾審美要求的傾向，甚至產生了以文人畫的審美意識來判斷陶瓷藝術優劣的偏頗觀點。譬如，具有濃厚的陶瓷工藝審美特徵的圖案裝飾，本來發展前景廣闊，然而在這一觀念的衝擊下，被視為“工匠氣”而遭輕視；又如古彩裝飾本來極具瓷器裝飾特點，但在這種繪畫意識過分膨脹的影響下，難以重新振作……二、由於釉上彩裝飾中文人畫意識的衝擊，導致輕視瓷器藝術中工藝美的審美特徵，嚴重地影響了瓷器藝術中對工藝美的



粉彩花鳥獸耳瓶 40年代·程意亭



玫瑰白頭翁·新彩敞口瓶 30年代·佚名

挖掘和利用。從某種意義上來說,甚至有導致偏離瓷器藝術正確發展方向之嫌。因此可以說,繪畫意識、文人畫意識對瓷器裝飾藝術的影響和滲透,既對中國瓷器藝術的發展產生了不可低估的積極作用,同時也產生了一定的負面影響。

三、新彩——我國現代陶瓷釉上彩的新發展

影響中國現代瓷器釉上彩發展的另一方面,是西方陶瓷釉上“洋彩”畫法的引進。“洋彩”在唐山,被稱為“扁筆抹花”。在景德鎮俗稱為“一筆畫”、“新花”。因其技法簡單,便於掌握,因而當初的“洋彩”并不是很注重其裝飾的藝術性。然而洋彩顏料有使用便捷、便於調配的優越工藝性能,這是傳統的粉、古彩所不及的。因此“洋彩”在釉上彩中,便展現出其藝術表現力強的優點。從20年代到50年代,中國的陶瓷藝術家,通過近40年的探索,在“洋彩”的藝術表現上,不但形成了各人自己獨特的藝術特點及區域特色,也形成了鮮明的民族風格。

於是在50年代後期,便改“洋彩”為“新彩”,而成為我國傳統瓷器釉上彩裝飾的一個新門類。50年代前後,新彩裝飾藝術有以下新的創造。

首先是以新彩代粉彩的新畫法。自乾隆以後,粉彩曾以它豐富的表現力在瓷器裝飾領域獨占鰲頭。許多瓷區為掌握粉彩裝飾的表現技法,都曾派人到景德鎮來學習粉彩技法,而且請景德鎮的技藝人員到各瓷區去招徒傳藝。然而大多都不曾取得明顯效果,這是由於粉彩工藝性特點所決定的。這時新彩的出現,以新彩代粉彩或仿粉彩的畫法,便漸漸在各瓷區出現。如淄博、醴陵、廣州、潮州、唐山等地頗為普遍。像唐山的陶瓷名家董賀清的瓷上山水畫、楊蔭齋的瓷上人物畫,其畫法便是以新彩代粉彩。而在景德



北戴河山水·新彩貫耳尊 1970·董賀清

鎮,新彩更得到進一步發展,40年代便有新彩名家陸雲山、黃海雲、徐成等,其藝術風格均各有特色。尤其是陸雲山的新彩梅花,在40年代手工彩繪的日用瓷裝飾中,曾產生了長久的影響。80年代以後,新彩的藝術表現力更得到了進一步的發揮,景德鎮的陶瓷藝術家對新彩技法嫺熟的掌握,在壁畫、瓷板畫、器皿裝飾上均能揮灑自如、出神入化,表現出各種具象的、抽象的、裝飾性的藝術形式。這不但提高了陶瓷藝術的品格,也極大地豐富了陶瓷裝飾的藝術語言。

此外,還有瓷像繪畫,它發端於20年代景德鎮,為“珠山八友”中的王琦、鄧碧珊首創。以後在全國各地均有所發展。

墨彩描金 在瓷胎上描金彩繪,早在康熙、雍正、乾隆時代便已經出現。最初是在顏色釉胎上描金,後來發展到在釉上的“砂紅描金”。即在瓷胎上均勻地彩上砂紅色,烘燒以後,再在紅色胎上描金,以釉上紅色代替釉色。到了民國初年,景德鎮藝人便創造了用新彩中的黑色和紅色,在瓷胎上彩繪出各種圖案。經過烘燒後,再在原來的黑色、紅色上描金,或在顏色上進一步描繪出各種圖案,再進行烘燒。其裝飾效果既雅致又富麗堂皇,可謂雅俗共賞。老藝人周湘甫,在這一藝術門類中貢獻較大。值得一提的是“墨彩描金”,雖然在景德鎮開了花,但却在廣州、潮州得到新的發展。

廣彩、潮州彩 廣州的釉上彩繪,早在清代前期便已出現,並請景德鎮的藝人前去設廠授徒。200多年來,仍然是受景德鎮粉彩影響,地方特點並不明顯。50年代後,景德鎮能自製黃金水,新彩成本大為降低。廣彩藝人抓住了這一發展契機,使廣彩在原來景德鎮墨彩描金的基礎上,創造性地廣泛地運用了新彩的多種顏料進行彩繪,然後再描金水。這樣,廣彩進一步以色彩豐富、金碧輝煌的藝術特點,暢銷南洋,乃至歐美,形成了真正的地區特色。如



天生圖·墨彩獅耳瓶 60年代·周湘甫



百子慶豐收·廣彩棒槌瓶 1959·趙國垣



金魚嬉水·噴彩盤 1994·劉振甲



雕金龍鳳新梅瓶 1994·陳建國

廣彩藝人趙國垣的作品便頗具代表性。

潮州彩則是在廣彩的基礎上,進一步發展了立綫的凹凸感,再行描金。廣彩、潮州彩雖略有區別,但藝術特色基本一樣。富麗堂皇的金飾,五光十色的華彩,富貴吉祥的寓意,深深地融入了廣彩、潮州彩的特色之中,並形成了獨特的區域特色和藝術風貌。

刷花、噴花、噴彩 早在 40 年代,景德鎮、唐山便有藝人利用新彩顏料,用刷繪的形式在陶瓷裝飾上進行探索,稱之為刷花。在這方面貢獻較大、成就突出的,當推陶瓷藝術家陳先水。60 年代以後,由於空氣壓縮機的使用,因而採用噴槍進行噴繪,能達到比刷花更細緻的色彩效果。80 年代以後,由於國外運用噴筆的噴繪技術的傳入,唐山的藝人在原先噴花的基礎上,進一步發展了瓷上噴繪這一藝術門類,並且使噴繪的色彩更精細、柔和、微妙,達到亂真的地步。如唐山藝人劉振甲的作品,便具有代表性。

腐蝕金裝飾 在唐山亦稱雕金彩。其方法是以瀝青熔化後刷在瓷胎釉上,然後在瀝青上刻劃圖案,再用強酸腐蝕露出瓷釉的圖案,除去瀝青,在圖案部份塗金。烘燒後,釉面被腐蝕部份,其金色則無光澤;而未被腐蝕處則金色亮麗,形成鮮明對比,故有“雕金”之謂。這是以金裝飾瓷器的方法之一,國內各主要瓷區常有使用。

刻瓷裝飾 作為釉上裝飾,在景德鎮、山東淄博等地,於 50 年代還推廣了一種刻瓷裝飾,其工藝特點是以刀代筆,在硬質的釉面上刻出各種裝飾畫面,各種點、綫、面的組合在填彩後,致使顏色達到濃、淡、深、淺等不同的色彩效果,這種以刻和畫的色彩相結合,產生了近似繪畫般的特殊韵味。

四、新彩的進一步發展——花紙設計

新彩貼花紙的推廣、運用,標志着我國日用陶瓷裝飾徹底擺脫

了手工彩繪的生產模式,使我國的日用陶瓷生產走上了產業化、現代化的道路。

然而,在 50 年代,我國瓷用花紙裝飾紋樣還是沿用國外舊花紙設計。即使有些自行設計或改造的日用瓷花紙紋樣,也多是些摹仿設計。此時,我國有一批具有很高藝術修養和創作、設計能力的教授、陶藝家,投入到這個藝術領域。他們不但設計出了不少優秀的日用陶瓷花紙作品,更重要的是他們培養出了一批能承上啓下的陶瓷藝術設計人才,為建立我國瓷用花紙設計系統作出過重要貢獻。

值得提出的是,我國瓷用花紙設計經過了兩代人近 40 年的摸索,雖然有了長足的進步,也有了較先進的進口設備,但由於諸多方面的原因,我國日用陶瓷產品和設計在參與國際競爭中,還深感乏力。其根本原因在於管理體制滯後於時代的發展,市場競爭意識和國際競爭意識很弱。為此,我們還須以清醒的頭腦、客觀的態度和加倍的努力,纔能改變我國的日用陶瓷和花紙設計落後於發達國家的局面。

五、50 年代以後的釉上彩藝術瓷創作

50 年代至 60 年代,是中國陶瓷藝術發展的恢復期,也是轉型的過渡時期。在經歷過本世紀上半葉的戰亂之後,國內各地及各瓷區,對陶瓷藝術人才隊伍需要一個集中、保護和提高的過程。在這方面國家很重視陶瓷藝術人才隊伍的建設。如 50 年代初,中央工藝美術學院便組織了祝大年、梅建鷹等著名陶瓷藝術家、教授,經常往返於景德鎮和各陶瓷產區,與當地藝人合作,創作了不少格調清新的陶瓷作品。他們作為中國當時的陶瓷藝術的開拓者,對景德鎮和各瓷區藝術的發展,都產生過深遠的影響。在這一時期,



松蔭門蟋圖·粉彩四方筆筒 1953·方雲峰

景德鎮活躍在釉上彩創作領域中的有瓷上畫虎名家畢淵明、徐天梅；畫魚名家時幻影；山水名家熊曉峰、陳耀新、余文襄；花鳥、草蟲畫名家余翰青、汪以俊、石宇初；以及人物畫名家涂菊清、王小帆、魏榮生、趙惠民；古彩名家段茂發、歐陽光等。值得一提的是，古彩名家段茂發在釉上彩藝術創作的繼承與創新的探索中，取得了突出的成績。但是圖案裝飾方面，不少名家一直都未受到應有的重視，如 50 年代以前的三大圖案名家方伯卿、吳成仁、程兆鑫等，至今已鮮為人知。此外，對瓷用顏料有精深研究的釉上彩填色藝人項福義、余顏標、萬履中等，至今幾乎消失在人們的記憶之中。

從 60 年代中期到 70 年代中期，整整十餘年間，中國傳統的陶瓷藝術，被當作“封建主義”的產物受到衝擊，優秀陶瓷藝術傳統一時被人們冷落。直到 70 年代後期，人們纔從夢魘中醒來。其時，中央工藝美術學院的祝大年教授為首都機場設計的大型陶瓷壁畫“森林之歌”，給開放時期的陶瓷美術創作很大的啓示。這件作品的生活氣息、形式美及意境美，都具有典型的意義。

80 年代的改革開放，陶瓷釉上彩的春天纔真正到來。藝術創新纔得到真正深入和持續的發展。

（一）從層面上看，全國各瓷區在對“文化大革命”的反思和批判中，一步步地解放思想，創新意識在文化開放和市場經濟的作用下，得到了發展。如其時廣東的廣彩、潮彩，正是適應了東南亞市場的需求和審美習慣，很快形成了鮮明的區域特色。唐山藝術陶瓷亦在創新的路上吸收了西方現代噴繪藝術的優點，在原來刷花、噴花的基礎上，發展了瓷上噴彩。雕金彩藝術也得到進一步發展。山東淄博為了尋找陶瓷裝飾的新工藝，60 年代開始了刻瓷藝術探索，並在 70 年代得到了進一步的發展。此外，還有無錫的通花加彩、景德鎮各種綜合性的彩繪工藝……這些都體現了瓷器釉上彩



新彩八角薄胎碗 70 年代·吳成仁

繪在 80 年代以後形成的前所未有的豐富多彩、百花齊放的局面。

(二)從藝術家的知識、技藝結構上看,藝人出身的陶瓷藝術家和學院出身的陶瓷藝術家,在新的歷史條件下,經過長時間的相互影響、磨合,70 年代以後,也漸漸成熟起來了,而且形成了自己鮮明的藝術風格和特色。如 50 年代前期,學院畢業的陶瓷藝術家張守智、施于人,他們不但對陶瓷藝術教育作出了重大貢獻,而且在藝術創作上均各有特色。藝人出身的景德鎮陶瓷藝術家王錫良長期堅持寫生,一山一石,一草一木,能得自然造化之毓秀,形成了他自己獨特的藝術風格。由此可見,無論是藝人出身的陶瓷藝術家,還是學院出身的陶瓷藝術家,祇要在藝術創作上能堅持傳統與創新并舉,便能在藝術上有所成就。

而在 80 年代以後,學院畢業的陶瓷藝術家和藝人出身的陶瓷藝術家,在繼承與創新中不斷成熟起來,而且不少佼佼者成就卓著。他們的知識結構是多方面的,其藝術創作的根基,已不祇是停留在傳統的陶瓷藝術基礎上,不少人能更深入、更廣泛地從浩如烟海的傳統藝術中,如青銅器、漆器、染織等方面吸取養料;同時又能從諸多的姐妹藝術中吸收各種表現技法。除此以外,亦能從西方現代各種藝術中,吸收有益的形式法則。總之,開放的 80 年代,使人們的藝術視野、藝術觸覺能廣泛的盡情張開,人們在陶瓷釉上彩裝飾中,能够根據自己的藝術追求,進行廣泛而深入的探索,追求新的創造。而專業陶瓷院校的教師群體,在這方面的貢獻是非常突出的。

(三)這種開放的藝術思維,正是建立在東、西方文化的大碰撞、大交匯的基礎上。人們在這種紛紜的變化中,從對文化、哲學、美學及各種美術形式、陶瓷藝術形式的思辨中,重新找到藝術追求方向和定位。因此,這一次的陶瓷藝術觀念的變革,有着深刻和深



松竹梅紋中西餐具
1980·李 勇、張守智、司志杰



黃山西海·粉彩瓷板畫 1979·王錫良

遠的意義

而這一切變化，亦能通過釉上彩陶瓷藝術體現出來，這些變化體現在某些作品中，有的是強烈的，有的是溫和的，或者是微妙的、含蓄的。我們從本集的作品中，均可以細細品味到 80 年代改革開放以來，釉上彩的變革和發展。這種變革和發展的結果使中國的陶瓷釉上彩進一步打破了傳統裝飾材料和形式的制約，如粉彩、古彩、新彩顏料能同時并用；釉上、釉下、色釉能相互交融……這正為古老的中國傳統陶瓷藝術走向多元化開拓出廣闊的前景。



青花鬥彩牡丹紋馬蹄瓶 1982·楊錫貴

綜上所述，80 年代以來，中國陶瓷釉上彩所取得的進步和成就是巨大的。這一成就不但為中國傳統釉上彩邁進新世紀奠定了基礎，也為在新世紀建立中國現代陶瓷藝術體系作出了富有成就的貢獻。誠然，在我們取得成就的同時，不足和缺點也是顯而易見的，譬如日用陶瓷設計，雖然近 20 年來取得了長足的進步，但和發達國家的市場要求和設計水平相比，還有很大的距離；又如長期以來，由於缺少理論上的研究，致使創作缺乏正確的輿論導向，人們難以創作出更多的高品位、高格調、高藝術水平的釉上彩作品。

六、中國藝術瓷的美學特徵和文化特徵

中國藝術瓷所具有的藝術魅力是獨特的。不管西方千變萬化的陶藝創作具有怎樣的新穎性，都衝淡不了中國藝術瓷的內在的美學價值和文化品質。因為中國陶瓷藝術特有的表現形式早已達到了相當的高度和深度。中國的傳統陶瓷藝術是注重“畫”，但中國的藝術瓷是“畫”和工藝技術相結合而衍生出來的獨特的陶瓷藝術形式。它既和繪畫有密切的關係，却又有別於繪畫。因此中國的傳統陶瓷藝術家既應該是“畫家”，也應該是設計家、工藝家。因為瓷器裝飾是以立體形態展開的，除了其裝飾面隨着立體形態的