

中国陶艺批评学

张甘霖 著

河北美术出版社

中国陶艺批评学

张甘霖 著

河北美术出版社

策 划：田 忠
责任编辑：徐秋红 安兵武 张永明
书籍设计：付 强

图书馆在版编目（CIP）数据

中国陶艺批评学 / 张甘霖著. — 石家庄：河北美
术出版社，2013. 10
ISBN 978-7-5310-5642-3

I. ①中… II. ①张… III. ①陶瓷艺术—美术评论—
中国 IV. ①J527

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2013）第 244165 号

中国陶艺批评学

张甘霖著

出版发行：河北美术出版社

地 址：河北省石家庄市和平西路新文里 8 号

邮 编：050071

印 刷：石家庄名伦印刷有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/16

印 张：13.25

印 数：1~1000

字 数：150 千字

版 次：2013 年 10 月第 1 版

印 次：2013 年 10 月第 1 次印刷

定 价：50.00 元

序

中国陶艺既有优秀的历史，又有丰富的内涵，是中华民族光辉文化的重要组成部分，也是现代文明的一种载体，这是历史发展的标志，文明进步的标志。现当代艺术史学者们，特别是中国现代陶艺史学者对它展开批评学科研究，揭示了中国陶艺批评学科的人文内涵，使人们了解到中国现代陶艺不仅是陶瓷艺术百花园中的一朵奇葩，而且也是现代艺术批评学科中的一座宝库。

张甘霖副教授自1999年以来，在湖北美术学院美术学系求学过程中以及随后在景德镇陶瓷学院的教学和科研中，一直将现代艺术理论与文化思潮应用于中国现代陶艺批评的研究与实践之中。特别是他身处景德镇陶瓷产区，将现代陶艺创作及科学研究的最新成果应用于现代陶艺批评的研究，与此同时他展开诸多陶艺批评与陶艺实践共生与互动的学术活动，使得现代陶艺批评步入一个更深的层次，获得新的发展平台。本书亦是他多年来在这方面研究成果的集结和思索的总结。

《中国陶艺批评学》是国内外第一本阐述中国陶艺批评发展及理论应用的专著。作者充分利用陶艺批评的审美特征，对陶艺的概念的来源及发展变迁、现代陶艺批评理论实践过程加以详细地阐述和讨论，并对现代陶艺批评的特征及批评方式演变规律加以深入地分析和论证。这些成果将为弘扬中国陶瓷文化并为现代陶艺批评的文化寻根和历史渊源以及时代的发展提供理论依据。另外值得一提的是本书还简介了中国陶艺批评艺术文本，为广大陶艺爱好者快速、准确、方便地提供了各种表达样式的中国陶艺批评对象和样式。

本书即将付印出版，作为第一读者，本人十分欣慰。深觉全书观点新颖、资料丰富、内容系统，批评语言有着作者个人面貌，具有鲜明的特色和很高的参考价值。相信本书的出版将会进一步推动中国现代陶艺批评学研究更广泛更深入地发展，故乐为此序。



（秦锡麟：景德镇陶瓷学院名誉院长、中国轻工业联合会副会长、国际陶艺协会 IAC 会员）

目 录

绪论	001
第一章 陶艺批评的研究对象	023
第一节 现代陶艺与陶艺批评的内涵	027
第二节 陶艺批评的文本	042
第二章 陶艺批评发展论	051
第一节 陶艺批评的历史	052
第二节 陶艺批评的现实	057
第三章 陶艺批评思想论	071
第一节 陶艺批评语言模式	072
第二节 陶艺批评理论状况	075
第三节 倾向观念的陶艺批评话语	080
第四节 多向度、多视角的陶艺批评理论	081
第五节 陶艺批评理论自律性的探索	085
第六节 东西方陶艺创作思维比较	089
第四章 陶艺批评特征论	093
第一节 陶艺批评的本土文化特征	094
第二节 陶艺批评的人文特征	098
第三节 陶艺批评的科技特征	099
第四节 陶艺批评的社会特征	102
第五节 陶艺批评的功能特征	107
第五章 中国陶艺批评品类论	113
第一节 偶题、吟咏	114
第二节 瓷学、瓷赋、瓷诗、瓷歌	117
第三节 杂谈、创作体会	119

第四节	历史批评·····	120
第五节	道德批评·····	123
第六节	印象主义批评·····	124
第七节	形式批评·····	126
第八节	社会批评·····	126
第九节	心理学批评·····	128

第六章 陶艺批评审美论·····131

第一节	陶艺批评生活美·····	132
第二节	陶艺批评形式美·····	134
第三节	陶艺批评技艺美·····	135
第四节	陶艺批评综合美·····	137

第七章 陶艺批评传播论·····139

第一节	陶艺批评的教育传播·····	140
第二节	行业技术传承·····	144
第三节	陶艺批评的社会传播·····	145
第四节	陶艺批评的传媒传播·····	145

第八章 中国陶艺批评的写作·····149

第一节	陶艺批评学的史学观念·····	150
第二节	陶艺批评学的心理视角·····	154
第三节	写作的技巧和方法·····	159

第九章 中国陶艺批评的前景·····165

第一节	古典主义的批评方式·····	166
第二节	理性主义的批评回归·····	166
第三节	现代主义之后的陶艺批评·····	166

后记·····167

参考文献·····173

中外部分现代陶艺交流活动列表·····191

索引·····200

跋·····204

绪论

一、传统陶瓷艺术形态

中国陶瓷的艺术形态，在中国文化的发展中源远流长。陶瓷艺术是中国艺术语汇当中最古老的形态之一，这种形态的根基是依赖于陶瓷自身的母题衍化而成。在人类无限的想象力面前，它由原初的陶瓷实用装饰而演化为独立的陶瓷艺术创作形态。这种转变也是远古先民于不自觉的劳动创造中，在立体器皿空间构造从依附的装饰走向自觉的审美意识演变。这种发根于泥土的生命一直贯穿于陶瓷艺术的形式创造中，并形成一种自我仰赖的图式语言结构。在经历陶瓷艺术的造型装饰风格变迁后，才正式体现出陶瓷艺术语言的个体觉醒，摆脱纯装饰自然面貌，以一种独立形态的创作样式来贯穿于陶瓷器皿表现中。当然，这种新陶瓷艺术语言的确立离不开当时艺术风貌的盛行，民众普遍层次艺术修养力的提高，以及工匠艺人学徒的层阶等之间的关联。

今天从历代陶瓷器物艺术作品中仍能读出当时时代的风范，以及创造者的艺术趣味、时尚、修养、水准的遗存。陶瓷艺术形式外在状态的自我觉醒，最初是运用陶瓷装饰开光白描勾勒故事人物情节再现，这种形式重要体现，就是在于通过陶瓷媒介体现线条力量感，以及绘画艺术语言中线描在陶瓷装饰上寻得共鸣。不能忽视的一点，陶瓷装饰的工具也经历着变化：由最初石块、棍棒简易工具一直演化成毛笔、料笔、鸡头笔等专业工具的使用，这应该是陶瓷装饰本体变化的真正开始，笔墨使用本身就是一种文明进程，或者说是文化的感召力。通过相同的材质，本质属性上就遇到了国画相同的征状，笔性、笔力、用线、线描的方式不期然地成为当时陶瓷艺术创作者们面临的重要问题。工具使用的要求体现出文化内涵，形式上的趣味及追求艺术绘画性似乎成为当务之急的工作。^[1]山川、河流、花鸟、人物，表达题材一下宽阔得进入陶瓷的现代艺术形式视野。

当然统治者、使用者、烧制场所、制瓷艺人都在历史变迁中运动着，而陶瓷艺术作品在这场变化中，视觉效果获得最大独立性，就是不依附其他艺术形态，而自生独立语言模式。其绘画性不再由线单纯的构建，甚至在块状有着不同的思索。比如元代就发明

[1] 张甘霖等：《中国气派的陶瓷绘画形式语言及风格流变》《中国陶瓷》，2010第10期。

了青花分水，利用青花料性来达到表现釉面的感受和效用，也从而形成技法、技术概念。装饰花纹也采用各种形式法则有序排列优美地表现着。当然对于传统最有力的陶瓷艺术风格延续就是开光的样式保留下来，在繁缛的器皿装饰过程中，保留着一片清静而又叙事的画面结构。这似乎成为极少数修为极高的陶瓷画工们所追求和体现的艺境。青花图式的出现，是陶瓷艺术语言形态自我生成的最佳例证。在形态样式上，我们或许简约地从纹饰的含义与情节的释读性去找寻图像上隐含的意义。但是超越图像力量的深层因素是，这种形式语言的创造价值与意义一直在影响着今天陶瓷艺术的创作独立语汇面貌。釉上彩绘是明清艺人们重新以绘画价值标准体系规范着陶瓷艺术的创作取向。文人绘画的社会思潮和统治者贵族阶层对陶瓷艺术创作实施赞助要求，影响幅度相当广阔。五彩、古彩、粉彩从形式上追慕着版画艺术语言方式，保留着技术的平面效力的传达，从中不乏传统的延续力量。明代以后，政府建立规范的御窑陶瓷生产机制。宫廷艺术迅速自上而下由行政诏书影响着陶瓷艺术创作，宫廷御用画家根据帝王的审美旨趣设计好陶瓷粉本，以绘画的风格将大致的构图方式、花卉效果结合陶瓷器皿造型跃然于纸或绢上，然后紧急发往生产陶瓷的御器厂。御器厂工人依样开始用料笔通过青花或釉上彩方式来达到预期效果，再进行烧制、呈上样品，得到认可后，方大量生产。随着民窑仿效官窑过程，这种陶瓷艺术表现形式如雨后春笋，迅速蔓延而开。明清后形式语言逐步在以绘画形态标准来建立规范。这种形式上的诉求，一直到御窑厂的消亡，以出现在晚清时期落寞的安徽文人画家们在景德镇结社而宣告新的形式开始。在陶瓷艺术创作方式上以诗画入陶瓷而产生简约时效方式——即浅绛彩产生，这种新的艺术语言形态很快呈现燎原之势，给本已走向颓败的陶瓷艺术面貌带来一股清新之风。这群有着书生意气的陶瓷创作者和他们的弟子纷纷意识到，尽力在陶瓷艺坛摆脱众工之状的习气，以陶瓷艺术革新面貌塑造一种独立姿态，在陶瓷艺术创作中增加趣味、格调，并强调个体创造意识，摆脱单纯借鉴模仿绘画形式之影响。由安徽籍景德镇艺人王大凡创立了“落地粉彩”，

邓碧珊独创鱼藻表现力。^[1]这时语言符号并不是非常清晰,同时观看这些新陶艺语言流传至今日的状态,仍能品读出当时陶瓷艺坛思维之活跃,艺潮革新思潮的萌动。湖南醴陵、云南建水等地此时亦出现类似风尚之作品。

但到鸦片战争以后中国瓷业由盛而衰,在洋务运动中李鸿章于1866年(同治五年)筹银十三万两,派蔡锦青兴复景德镇御窑。^[2]其中不少留洋爱国人士实业救国开始兴办陶瓷实业及陶校。近现代陶艺教育是在日本明治维新近现代思潮的基础上形成,最早一批留日学习窑业归国之士按照日本院校的教育机制,试图在中国各大陶瓷产区实行陶瓷院校的建立,以期来达成“兴瓷救国”梦想。1905年熊希龄访日归来,向湖广总督端方稟请建立湖南醴陵瓷业公司,1906年于此基础上在醴陵姜湾创办了“湖南瓷业学校”。招速成学生三班,陶画、辘轳、模型三科,聘请江西景德镇的技师及日本技师为教员。^[3]1910年留日学生张浩在江西鄱阳建立了中国陶业学堂,聘请了当时有过一定文化层次的民间陶瓷艺匠出任课程讲师,按图索骥开设了色彩学、透视学、制图、模型等一些日本窑业学校常用的课程,兼修一些陶瓷彩绘、窑炉学等必备的课程。^[4]这种教育课程设置理念一直贯穿到新中国陶艺教育的兴起之时。这种原初学院教育模式从照搬、吸收、消化等战乱年代的变迁,最终实现了中国学院陶艺教育最初的理想,日后我们熟知的近现代陶艺的代表珠山八友即是这种教育理想培养成功的范例。与此同时,留日学生叶麟趾与其弟叶麟祥于1923年创办北京瓷业公司,又在河北省工业实验所创办陶瓷科。1918年浙江省立龙泉改良瓷业工场,1931年浮梁陶校建立。

1934年时任民国江西省长熊式辉高调聘任当时名流(也曾留日学习窑业)杜重远先生主持江西陶务管理局^[5],邀请张浩主管陶瓷技术及工艺事项,留法艺术家彭友贤出任技正(美术设计室主任)负责图案美术设计。1946年彭友贤在景德镇为国民政府设计抗战胜利瓷。^[6]1947年江西省立陶业专科学校获教育部批准成

[1] 张甘霖:《徽州文化与景德镇文人瓷画的变迁》《陶瓷学报》,2007年第2期。

[2] 傅振伦:《中国伟大的发明——瓷器》,北京:轻工业出版社,1988,第174页。

[3] 石万里:《湖南瓷业公司参观记》,陈真编,《中国近代工业史资料》第三辑,1961,第347页。

[4] 江西省波阳县志编撰委员会编撰:《波阳县志》,南昌:江西人民出版社,1989。

[5] 石奎济:《杜重远与景德镇》,景德镇政协文史资料研究委员会编:《杜重远与景德镇——景德镇文史资料第五辑》,1988,第5页。

[6] 段海群:《彭友贤纪念文集》,杭州:中国美术学院出版社,2002,第7页。

立，汪璠出任校长。可在动荡时局与战乱人祸之中，文人的一腔热血，可谓无力回天，至 1949 年中国陶瓷业濒临衰微之境地。

二、新中国陶瓷艺术

中华人民共和国成立后，新中国根据“保护、发展、提高”的方针，进行了一系列恢复发展陶瓷生产工作，使陶瓷业获得重生；1952 年景德镇市恢复了瓷器生产，全市瓷业 172 户组成了 18 个私营联营瓷厂，到 1956 年合并为 13 个公私合营瓷厂。全国 17000 余户分散的个体手工业走上了合作化的道路。^[1]国家为了提高陶瓷艺术的质量和科技水平，开展了扩大陶瓷工艺美术教育，建立各瓷区陶瓷研究机构，组织材料学科和历史学科专家参与恢复主要窑口有代表性的陶瓷生产技术，在北京举办各种工艺美术作品展览以及开展与前苏联、东欧出国瓷的交流等实质性的陶瓷文化活动。20 世纪 50 年代期间最为突出的是南北陶瓷艺术院校教育的创立，北方以中央美术学院和中央工艺美术学院陶瓷美术专业为主体，南方有浙江、江苏、广东、四川、江西等地美术院校先后开设了陶瓷美术专业。南北陶瓷艺术院校教育结合南北瓷区基地办学特点形成了新中国陶瓷院校教育的格局。1950 年徐悲鸿先生邀请高庄教授参加新中国瓷的设计。^[2]1952 年国家成立建国瓷设计委员会，由文化部长郑振铎任主任，中央美术学院院长江丰与实用美术系主任张仃任副主任，祝大年、梅健鹰、高庄为主创人员。并在 1953 年 12 月文化部和美术家协会首次举办的全国民间美术工艺展览会，展出了各地的民间陶瓷。1954 年文化部组织建国瓷原创人员与景德镇制瓷艺人合作创作一批艺术瓷与日用瓷参加“首届中华人民共和国工艺美术展览——赴苏联、印度和东欧等十国文化交流”。1956 年 11 月北京举行全国瓷器评比展览会，选出 14 个省市优秀产品 71 种。1957 年召开了全国工艺美术艺人代表大会，按“百花齐放、推陈出新”的方针和“适用、经济、美观”的原则，制定“爱护老艺人，培养新生力量，加强专家、艺人和科技人员三结合”等具体政策和措施，来推动陶瓷艺术走向新的繁荣。^[3]1962 年中央工艺美术学院陶瓷专业的师生

[1] 江西省轻工业厅景德镇陶瓷研究所：《中国的瓷器》，北京：中国财政经济出版社，1963，第 244 页。

[2] 李津勋：《高庄与陶瓷设计》《美术》，1993 年 10 期。

[3] 邓白：《总论》《中国现代美术全集陶瓷卷》，南昌：江西美术出版社，1998，第 1 页。

们赴广东石湾进行陶塑设计。当年亲历者金宝升先生总结道：“建国瓷是日用陶瓷的起步，出国展览瓷是美术陶瓷的恢复，石湾陶是现代陶艺的尝试。这三次活动，奠定了新中国陶瓷艺术专业的基础，也是中国现代陶艺的源头。”^[1] 杨永善先生也谈道：“20世纪60年代初期，梅健鹰、张守智、金宝升先生在石湾创作的陶艺作品展在广州和北京举行，可以说是新中国成立后最早的现代陶艺作品的专题展览。”^[2]

新中国成立后，全国兴起了陶瓷生产的热潮，各地纷纷成立手工合作社或工艺美术合作社有组织地发展陶瓷生产。有代表性的是江西景德镇，湖南醴陵，江苏宜兴，广东高陂、石湾、潮安，浙江温州、龙泉，福建德化，河北唐山、峰峰、宣化，山东淄博，四川荣昌，河南禹州，陕西耀州等地区。用当时的记述来形容：“从天山之麓到东海之滨，从白山黑水之间到珠江南岸，在这纵横辽阔的祖国大地上，几乎到处都有瓷器生产。”^[3] 陶瓷考古学家陈万里先生编撰《现代陶瓷工艺》就专门介绍现代民间陶瓷的造型和装饰特点。

但经历了60年，真正保留下来的仍然是传统的产瓷区，地域规模有着明显的局限，这些地区陶瓷都面临着成规模性、跨越式产量的大发展，许多城市因为生产原料的无度开发，面临着城市资源枯竭，这种大生产由地区性向周边城市或落后性小城市延伸。新中国成立后绝大多数陶瓷艺术工作者们都是伴随陶瓷产区的改革变迁而成长起来的，现代陶艺创作者从艺的过程成为中国陶瓷产区重要的模式。他们经历了学徒工、陶瓷厂车间工人、陶瓷厂美术研究所技术员、陶瓷美术研究所的主创人员等这些的奋斗历程。其中有一部分经历了“老三届”大学教育和1978年恢复高考的大学学习。陶瓷厂、陶瓷研究所、陶瓷公司、陶瓷院校成为新中国陶瓷艺术创作的最主要的阵地。这一时期，陶瓷公司、陶瓷研究所成立的情报研究所所刊出的报刊，就成为引导信息的主要来源。如轻工业陶瓷研究所20世纪50年代出版的《瓷器》杂志就刊登了大量的国内外陶瓷创作的信息，以及陶瓷工艺美术生产

[1] 肇文兵：《关于建国瓷的点滴记忆——访建国瓷亲历者金宝升先生》《装饰》，2009年第9期。

[2] 杨永善：《说陶论艺》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2001，第5页。

[3] 江西省轻工业厅景德镇陶瓷研究所：《中国的瓷器》，北京：中国财政经济出版社，1963，第255页。

交流的经验。在这些历史的档案中，我们能够看得到当年的青年积极分子张松茂、戴荣华、汪桂英、徐子印等，如今都成为景德镇陶瓷界有代表性的陶艺家。20世纪90年代是整个中国内地陶瓷产区萎缩低迷的时期，陶瓷产区老瓷厂的解体导致了专业人才的大量流失，产量作为评价产区的总体标准。

新中国成立以来，陶瓷艺术语言符号已发生重要改变。以“新中国模式”为代表的建国瓷等陶瓷绘画创作据时势而生，以瓷业支援农业，所作题材大都鼓励现代陶艺创作者们走出工厂、画室，将陶瓷绘画表现视角放置田野和农村，关注劳动者们的美。最为突出的就是依毛泽东诗意画而创作的“7501瓷”出现，集中轻工业部陶瓷研究所主创人员，集体研制。后由刘雨岑“水点桃花”设立而最后定稿，画中自藏伟人诗，语言简练而极具符号象征意味，主题性的陶瓷艺术绘画语言似乎已经成为新时代风向。尔后，中央工艺美术学院、中央美院陶瓷工作室的创作者们抓住时代的契机，在新中国成长的各个时期创作了一大批与时代脉搏相拥而生的作品，祝大年《森林之歌》大型陶瓷壁画，使陶瓷创作具有独立的表現空间，从室内创作移至室外表达的可能性，各地陶瓷产区蜂拥而现一大批陶瓷壁画。^[1]1980年初，轻工业部陶瓷研究所还举办过《陶瓷壁画展览会》。^[2]陶瓷壁画有意识地觉醒直到1979年，由壁画家侯一民、邓澍在人民日报社创作的壁画《百花齐放》创作中首次使用陶瓷釉下彩工艺，这幅作品的成功使得陶瓷壁画工艺影响到全国。^[3]与此同时1979年首都机场壁画中的《森林之歌》《科学的春天》也采用陶瓷釉彩的传统工艺技法。1980年严尚德为北京燕京饭店制作的釉下彩壁画《丝绸之路》，1981年《河北陶瓷》2月刊报道中央工艺美术学院祝大年、彦东、严尚德正在河北邯郸、唐山和当地结合烧制陶瓷壁画。^[4]1983年李化吉、权正环烧制出陶瓷釉下彩壁画《射日奔月》，1984年武汉黄鹤楼也采用了陶瓷彩绘壁画工艺，有周令钊和陈若菊的《白云黄鹤》、孙景波和张明伟《黄鹤楼史话》，1985年吴作人、李化吉为山东曲阜烧制的陶瓷壁画《六艺》，同时北京地铁装饰也采用几幅陶瓷装饰壁画：有彦东制作的《四大发明》、袁运甫烧制设计的《中

[1] 张甘霖等：《中国气派的陶瓷绘画形式语言及风格流变》《中国陶瓷》，2010年第10期。

[2] 可鸣：《轻工业部陶瓷研究所举办〈陶瓷壁画展览会〉》《瓷器》，1980年第4期。

[3] 孙景波：《北京壁画60年》《美术》，2012年第2期。

[4] 赵鸿声：《正在热门起来的陶瓷壁画》《河北陶瓷》，1982年第5期。

国天文史》。^[1]1986年唐小禾、程犁创作的陶瓷壁画《楚乐——编钟》获得第六届全国美展金奖。整个80年代正值全国各地大型公共建筑建设兴起了一个空前高涨的热潮，这个时期成为陶瓷壁画的盛期，陶瓷壁画也成为具有中国气派和具有浓厚装饰意味的中国壁画样式。但此时期的陶瓷壁画主要是以陶板壁画为主，在陶板上施以釉彩。创作群体主要以中央美院壁画系、中央工艺美术学院特艺系、湖北美术学院、山东艺术学院等艺术院校的教师为多数。^[2]

对于传统形态陶瓷艺术而言自改革开放以来，西方现代浪潮也影响到陶瓷艺术创作思潮，陶瓷创作中亦可表达创作者个性生命意识创造，出现大量仿效西风之作品、形式语言由东方的内敛走向个性张扬外扩，反传统、反循规蹈矩。陶瓷艺术语言中大谈形式的独立生命语言，陶瓷绘画的生命母题，追求朦胧的诗意美和未完成的既定感，混合于这一时代陶瓷艺术创作中，民间潮也成为陶瓷绘画形式表达重要手段，追慕民间陶瓷艺术的率真、质朴、鲜明感受，民间青花一时成为陶瓷艺术新型的另类现代陶艺特征和表现风格。^[3]像施于人的青花装饰作品，构图中包含几何观念的平面分割。巧妙合理地运用青与白对比追逐构成美的审美范畴。

三、“八五思潮”以来的中国现代陶艺

杨永善先生曾在文章当中认为：整个中国现代陶艺创作活动的形成影响和发展的重点，大致可以分为60年代末期的台湾，70年代初期的香港，70年代末期的大陆部分地区，还有散居在海外各地的华人陶艺家参与的陶艺创作活动。^[4]而大陆现代陶艺活动，通常学者们把它归属于“八五思潮”时期。1985年和1986年这两年众所周知是中国当代美术史中的一个重要突变阶段。可以说半个多世纪以来，至少是十年来，中国美术发展中的许多中心问题都在这两年迅速凝聚爆发，它形成的一个新潮流已经改变了当代美术在观念和风格方面的整体格局。在此时期层出不穷的现代陶艺团体、频繁举办的现代陶艺展览以及大量批评理论出现，构成

[1] 孙景波：《北京壁画60年》《美术》，2012年第2期。

[2] 王宏：《高温釉下彩陶瓷壁画的审美特色》《文艺研究》，2013年第8期。

[3] 张甘霖等：《中国气派的陶瓷绘画形式语言及风格流变》《中国陶瓷》，2010年第10期。

[4] 杨永善：《发展中国现代陶艺的研讨——香港“中国传统陶艺与现代陶艺研讨会”随记》《装饰》，1989年第3期。

了陶艺界气势宏大的“八五思潮”。中国现代陶艺以丰富多样的风格、样式、手法、技巧、材料乃至现代陶艺家自身的言行，都反映一种革新精神，反映人精神解放的“百花齐放”局面。同样在当时不为人注意的陶瓷艺术领域发生一场史无前例的陶瓷革命运动。1985年台湾旅美陶艺家李茂宗首次应中华全国台湾同胞联谊会邀请参观旅行大陆并作学术交流，由此带来的现代陶艺新风的启蒙让当时的人们认知陶瓷艺术在观念和风格方面的变革。^[1]加上“梅文鼎、曾力、曾鹏——石湾现代陶艺展”在中国美术馆的展出，以及5月由中华陶艺开发中心主办的“部分陶艺家邀请会”在湖北蕲春考察之行的研讨会，表明了当时部分陶艺家（主要指陶瓷壁画创作者）试图以群体共识开始寻找新的陶瓷壁画发展的语境、文化思想。^[2]这一系列具有深远意义的事件促成了中国现代陶艺之门的开启，这股新陶艺的潮流被迅速席卷到整个中国现代艺术发展的大风暴中。

在20世纪80年代中后期，现代陶艺的概念引发国内陶艺创作观念更新，浙江美术学院工艺系陶瓷专业主任陈淞贤先生敏锐地感觉到陶瓷应从工艺美术以往的教学模式中游离出来，在课程安排上将各种手工制作方式、釉色研制等纳入教学当中，赋以现代陶艺制作理念，从而使传统陶艺切入当下的文化语境，在当时国内艺术院校较早地从注重设计向强调现代陶艺创作转化。这种教学在20世纪80年代末为中国陶艺闯入国际陶瓷艺坛作出了贡献。^[3]

1988年11月在香港中华文化促进中心举办的“中国传统陶艺与现代陶艺探讨会及展览”邀请了中国大陆、香港及散居海外的陶艺家们就如何振兴中国的传统陶艺，如何加速发展中国的现代陶艺使中国传统陶瓷技艺的精华在现代陶艺创作中迸发出新的光彩。从文献的可靠性而言，这场研讨会及展览是真正意义上拉开了中国大陆现代陶艺群体活动的大幕，也使两岸三地的陶艺家开始了频繁的学术交流，对中国现代陶艺如何走向国际的舞台也开展了更深度的学术探讨。

从上个世纪80年代中国现代陶艺更多借鉴西方现代艺术的思

[1] 李茂宗：《旅美陶艺家——李茂宗的泥土世界》，台湾省立美术馆，1991，第77页。

[2] 这段文字最可靠的资料是祝大年先生在《装饰》杂志1985年第4期发表的《谈陶艺开发——在“部分陶艺家邀请会”上的开幕词》一文。

[3] 戴雨亭：《寻绎与演义——浅论陈淞贤先生现代陶艺思想》《中国陶艺》，2002年刊。

想观念及艺术方法论，在创作上主张将艺术与生活分离，把自律性与自我表现当成重要的目标去追求，但受到西方现当代陶艺的影响成为近年来这一时期中国当代陶艺的基本趋向，在短短的十几年里，中国的现代陶艺家们经历着模仿西方现当代陶艺创作的艺术样式。正是由于这种文化价值体系的破碎，使古典陶瓷传统、近代写实主义传统和现代主义传统不能由传统文化迅速转换为一种新的现代陶艺，而更多地依赖艺术之外的支点，各自画地为牢，形成一种冲突、内耗和三足鼎立的局面。

进入 90 年代后中国现代陶艺迅速成为一簇有希望的力量，因为它在寻求艺术的独立性和现代化的过程中，不断地摆脱国家意识形态对艺术的束缚，更重要的是，它不断地把艺术的针对点放在自己的文化情景——充满活力的当代精神和心理气氛中寻找自身的价值。与此同时中国当代陶艺面临着新的情境压力，比如西方后现代理论的输入，“后殖民”、民族身份、重返家园、艺术与大众文化关系等新型现象使它由一元化创作状态转为多元化格局，此外装置艺术、行为艺术、新媒体艺术日益成为创作主流。而且，中国当代陶艺中的某些潮流的发生，也日趋与特定的国际资讯进入中国相关。大陆当代陶艺开始受到西方艺术界的关注，不少艺术家频频被西方各种展览甚至是重要的展览诸如“威尼斯双年展”、“卡塞尔文献展”、“韩国光州双年展”、“日本美浓陶艺展”等邀请。令人警示的是，在中国陶艺界正潜移默化形成一股引进和消化西方现当代陶艺语言模式为主流的风潮。作为当代陶艺，应该与当代中国人的生存感觉和文化情景有关，并首先在这块土地上产生过影响或发生过作用，而不是首先成为国际展览游戏中的一个合适的角色。21 世纪以后，中国开始频频举办各种大型国际艺术展，以展示回顾全球化范围内的中国当代陶艺的变迁、展示当代陶艺的发展为目的，艺术界呈现既希望参与国际性对话，又希望创造本土化艺术的局势已成为时代所趋。

在此基础上与当代陶艺相呼应的艺术批评，同样在市场化、城市化浪潮冲击下，在东西方文化碰撞中显示出它的独立的价值与意义，在潮流的引导、作品的阐释、理论的概括和总结方面取

得了令人瞩目的成就，他们同艺术家一起将中国的当代陶艺推向一个新的高度。但也存在着整体落后于创作，偏重于西方阐释的现象。当代陶艺如何在坚守自身的知识分子立场的基础上，超越狭隘的意识形态情结和地域特色观，使艺术重新返回中国社会，提供一种不同于欧美、日韩的当代陶艺的本土方式、方法和标准，寻找在充满霸权的全球化过程本土文化的新特色和新价值将是新一轮艺术创作的出发点。在上述情景下，陶艺批评如何与当下的创作现实形成新的互动关系，进而求得自身的发展就成了一个重要的课题。

四、西方近现代陶艺思潮的影响

早在清代广州十三洋行瓷器彩绘作坊中，陶瓷艺人们就广受西方近代艺术思潮之影响。1769年，美国商人希格（Hickey）就在旅行日记中详尽介绍到，当时以哈呱（Hatqua）、涂呱（Toonqua）为首的一批广州瓷画家受到外国画商们的青睐。西方国家的绘画、图案、手工艺品传入中国广州，许多西方的画家也被派遣到广州参与设计陶瓷的装饰。相应吸引了一批广东本地的艺人们跟随欧美商舶，漂泊远洋出国学习西洋艺术，以便归国更好地参与制瓷。如《宣统南海县志》记载：南海县艺术家关作霖从西洋学习油画肖像，学成而归，设肆羊城，为人写真。20世纪初广东佛山石湾陶瓷雕塑艺人潘玉书也曾随商舶远赴法国学习雕塑和绘画，还有很多没有留下确切姓名的留洋陶瓷艺人。^{〔1〕}

溯源到1959年《装饰》杂志第3期徐百益介绍短文《著名画家毕加索改进法国民间陶器》，当时保守的陶瓷艺术界并没有引起太大的关注，直到1983年《装饰》杂志发表艺术理论家奚静之先生《毕加索的制陶》一文。毕加索被誉为现代艺术创立者的名望，足可以成为国内陶艺思潮一面大旗，也让国内的现代艺术家们与陶艺家们非常渴望了解西方现代陶艺的状况。正如1987年在中国大陆四处讲座西方现代陶艺的李茂宗先生所说：“我点燃了一把火。”逐渐中国大陆才了解到19世纪末20世纪上半叶高更、劳特雷克、罗丹、方塔纳、米罗、毕加索、马蒂斯、布拉克、夏

〔1〕 朱培初：《明清陶瓷和世界文化的交流》，北京：轻工业出版社，1984，第115页。