

现代艺术设计丛书

MODERN
DESIGN

陶瓷艺术

陈进海 著
吉林美术出版社

现代艺术设计丛书

MODERN DESIGN

陶瓷艺术

陈进海 著

吉林美术出版社

序 言

在历史上,人类建造古代文明时,进行创造活动之前,应该说总是自觉或不自觉根据生活的需要和经验,先作一定的设想和计划,然后才去完成制作,这就是早期的设计。正是因为伴随着人类不断的创造活动,社会才得以进步,物质生活和精神生活才不断丰富和提高。设计在人类的创造活动中,一直是具有重要意义的。

设计活动最初是从制造工具和生活必需品开始的,进而发展到生活的各个领域。特别是在现代工业发达的今天,设计所包括的范围更加广泛,从使用到欣赏,从环境到器物,衣食住行,无所不有。设计艺术越来越显示出普遍的和必不可少的作用,设计教育也得到了迅速的发展。

设计所涉及的有现代工业产品,也有传统手工艺,根据各种不同门类设计的属性与特征,我们组织编写了这套丛书。每册侧重一个方面,从功能效用、工艺材料、工艺技术到形式美感,在设计中不同的表现和作用加以论述,为学习设计专业提供基本理论知识和设计方法,希望能够给初学者以指导,给同行的专业人员以参考。

这套设计丛书的撰写者们,都是中央工艺美术学院各学科的专业教师,他们长期从事设计教学和设计实践,这里有许多是实践经验的理论总结,也有设计作品的示范。但是,由于撰写的时间比较紧,并受到篇幅规模的限定,不可能作更多的深入和展开,再者是我们的学术水平还应不断提高,希望在这套设计丛书出版后,得到读者的批评和修改意见。

杨永善

一九九五年十一月六日



引 言

中国的陶瓷艺术曾经长期影响着世界陶瓷的发展，但近代却落伍了。当流行于世界的现代陶艺开始冲击我们的时候，恢复和发掘传统手工制陶瓷的技术，开创当代的中国陶艺，似乎已成当务之急。于是，编写一本制陶技法之书，也许是必要的。

此外，本书还从陶艺的发展概况、陶艺的形态与结构，探讨了现代陶艺的基础理论，试图为我国现代陶艺的发展推波助澜，使传统陶艺展现新的生机。力求旧与新前后连结，技术与艺术自然交融。

本书的插图，多来自中央工艺美术学院陶艺系的学生作业。此外，毕晓生老师、邱耿钰老师、金宝陞教授还进行了技术示范，尤其杨永善教授为我提供了许多资料，在这里向他们表示万分感谢。至于书中的不足或错误之处，还望读者批评指正。

MODERN DESIGN

目 录

序 言	1
引 言	2
第一章 陶艺概念	1
第二章 陶艺形态的结构原理	10
第三章 陶艺技法	34
第四章 装饰技法	69
第五章 制釉和施釉	89
第六章 烧制	97

第一章 陶艺概论

第一节 陶艺的产生、演变与流派

一、从历史的发展看“陶艺”的演变

陶瓷的产生源于实用。制陶的重大意义首先在于它使得人们可以煮熟食物，也能更便利地储存液体和粮食，所以说它是人类社会第一次重大变革——农业革命的产物和标志。但它同时也对造型艺术的发展有过相当重要的帮助（如希腊瓶画对于西方绘画；民间青花对于中国文人画），而且它本身就是一种独特的艺术形式，并长期作为室内陈设物而为人们所珍爱和赏玩。我们从古代“有用”的陶瓷器物中获得特殊的美感，或者说“有用”的陶瓷器物自发地产生“美”的形式（图1）。此外，现代美术展览中M·杜尚的名为“喷泉”的卫生陶瓷，完全赋予功能性陶瓷以新的意义。

另一方面，非实用的陶瓷雕塑几乎和实用陶瓷同时出现，甚至更早。如我国辽宁红山文化的陶制“地母像”、西亚新石器时代的陶制“母神像”（图2）、日本绳文时代的“土偶”（图3）、美洲印加文化的“陶人”（图4）等等。此后，中国秦代兵马俑、汉俑、唐三彩陶俑（图5）、古希腊陶塑、古罗马赤土陶塑、文艺复兴时期的陶塑等（图6），都曾为雕塑艺术的发展起到承上启下的作用。而近年来陶瓷雕塑又在逐渐兴起。

面对“巍巍济济，辉烁古今”的土与火的烧结物，人们也许会问，它何以有这样强大的艺术生命力，以至历久不衰呢？原因之一是泥土资源丰富，取之不尽、用之不竭；其次是粘土的可塑性和烧结后的坚固性，以及自身的质朴之美，这是其它任何材料都无法取代的。

显然，古代的陶器和陶塑，奠定了现



图1

图 2



图 3



图 4



图 5



图 6

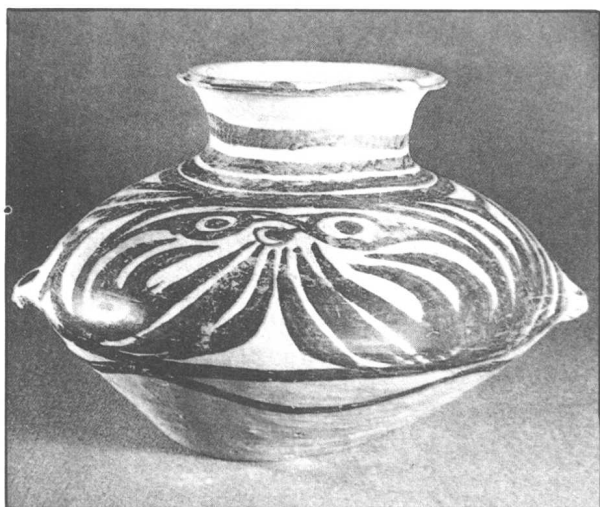


图 7

代陶艺的基础，构成现代陶艺“原始”的根。

二、“陶艺抽象论”的提出

令人费解的是抽象的陶器为什么具有特殊的艺术魅力。英国著名的艺术理论家赫伯特·里德曾经这样回答：“在所有的艺术中，陶器最单纯，也最神秘。其形态的基本结构是简洁抽象的几何体，这是人类社会较早出现的艺术形式。通过这种简洁抽象的艺术形式，可以帮助我们认识一个时代的文化背景和一个国家的民族精神。它同任何试图模仿的艺术无关，必须列入纯粹艺术的范畴。因此，陶器属于最抽象的造型艺术。”

里德告诉我们，人们生活中使用的陶器是人类最早创作的艺术形式之一，其抽象的形态表达了审美的需求（图7）。在这里，里德无视陶器的实用功能，仅仅关注它的形式美，这无疑来自现代艺术审美观，并为现代陶艺奠定了理论基础。

应该看到，在漫长的陶瓷发展史上，一代代无名的陶工为陶瓷艺术的发展做出了杰出贡献。他们创造的古典形式的陶艺作品，并未显示用与美的对立，而是创造了基于功能形式的美。例如，宋代磁州窑白地黑花梅瓶、瓷枕和近代山东民间青花鱼盘，就象长满芳草野花的大自然，散发着沁人心脾的幽香。当然，随着后来片面追求技艺而导致造型的拘谨和装饰的繁缛，尤其是固定样式的代代相袭，使原有的艺术魅力丧失殆尽。就此而言，开辟新的陶艺道路已经势在必行。

三、纯粹艺术与实用艺术的区分

人们意识到用与美的区别，以致将两者隔裂开来，应该说既是人类生活出现物质与精神趋向分裂的结果，又是新时代重视个人独创性的艺术自觉，更是文艺复兴之后人文主义的发扬和自我发现的继续。从十八世纪至十九世纪，浪漫主义笼罩整个艺术界。于是，强调艺术家的个性，以至单纯主张表现自由和形式价值，进而推向“为艺术而艺术”的极端，无疑造就了不受传统制约的现代派艺术的新潮流。相比之下，长期受工艺、功能制约，又受传统习惯束缚的陶工们，很难创作出个性鲜明的陶艺作品，使传统陶艺逐渐失去原有的艺术魅力。从此，艺术分类出现金字塔式的构架，即顶端的纯粹艺术和底层的实用艺术。而所谓实用艺术，也仅把陶瓷器物上的装饰当成唯一的艺术体现。至此，造型与装饰原本一体化的古代陶艺，开始偏向单纯的绘画技艺，并且形成纯粹绘画的“大艺术”和器物装饰“小艺术”这一公认的事实，最终导致艺术与实用的分离。

此外，在十八世纪工业革命的冲击下，手工陶瓷逐渐转向机械化大生产，原本手工描绘的陶瓷装饰也被印刷而成的贴花所取代，于是手工生产所展示的人情味逐渐丧失，艺术与技术、美与用，最终扩大了裂痕。

四、近代陶艺与产品设计

为了消除已成事实的艺术分类的金字塔格局，欧美一批有识之士自十九世纪开始分别作出方向不同的两种努力。其一是以威廉·莫利斯为首的手工艺运动；其二是手工艺运动之后由德国包浩斯学院掀起的设计运动。

产业革命造成手工业衰落，引起英国学者莫利斯的反思，他试图以中世纪手工艺为榜样，重新揭示手工艺的价值，以改变工业生产造成的“实用艺术”质量低劣的现实，为工艺美术争得同纯粹绘画同等的艺术地位。他号召艺术家参与工艺美术创作，宣扬为生活服务的“实用艺术”的重要性，并将“实用、经济、美观”三原则作为检验实用艺术的理论准则。而“包浩斯运动”则更加正视机械生产的历史现实，并力图通过新的设计，适应现代的生产手段，满足广大人民对生活日用品的质量要求，建立新的审美标准，从而开辟了新的“设计”领域。应该说陶瓷设计顺应了时代潮流，从传统的古代陶艺中分离，发展成新的为大众服务的艺术。同样从古代陶艺中分离并演化的近代陶艺，应该说以莫利斯的影响为契机，继承了传统陶艺的精华，开辟了陶艺创作的新方向。

在手工艺运动中产生的近代陶艺家，注重造型与装饰的有机结合，突现整体的时代风格，强调陶艺作品的独特性，不再把依附于器物的装饰当作唯一的艺术标准。当然，由于莫利斯工艺理论的影响，他们始终坚持实用功能的合理，注重与生活的联系，侧重工艺技巧的艺术表现力。从他们风格独特的陶艺作品中，仍可看到经济、实用、美



图 8

观的品格。这是一种基于实用形式和工艺技巧的陶艺作品。

此外，在近代陶艺发展史上还出现著名画家、雕塑家参与陶艺创作的新势态。尤其是晚期印象派大师高更，他从陶土和釉料中发现材质本身的艺术魅力，并创作一批与他固有的艺术风格相一致的粗犷质朴的陶艺作品。高更的努力进一步拓宽了陶艺的表现力，打开了陶艺创作的新领域，从而更新了陶艺创作的艺术观念，改变了陶艺创作的方向（图8）。

这样，近代陶艺重新恢复了应有的艺术地位，进而发展成现代陶艺的三大流派：民艺派、技艺派、前卫派。

五、现代陶艺的民艺派

民艺派现代陶艺于本世纪初流行于日本，是在莫利斯的思想影响下，由一位在日本工作的英国版画家巴纳德·里契开创的。

1909年3月，巴纳德·里契来到日本，这时正值明治末年。日本明治末年出现一次意义深远的由民俗学家柳宗悦领导的民艺运动，民艺派陶艺就是这一运动的产物。当时形成以里契为中心，包括浜田庄司、河本宽次郎等艺术家参加的创作主体。民艺派陶艺家从源远流长的民间陶瓷中发现了自己的艺术理想，找到了克服“技术至上”的创作方向。经过民艺派陶艺家的努力和实践，揭示了工艺的本质，使长期陷入“技巧主义”而衰落的传统陶艺获得新的刚健活动，从而在陶艺界和民众中造成巨大影响。

民艺派陶艺家多是文人，他们的陶艺作品以品茶、饮酒、插花、文具等高雅的生活器物为主，作品的艺术形式多源于宋代磁州窑、明代天启红绿彩和民间青花等民窑陶瓷的艺术传统，广泛地从民间工艺品中吸收艺术营养。民艺派陶艺家追寻的审美理想是“淡泊飘逸”的情趣和“天然去娇

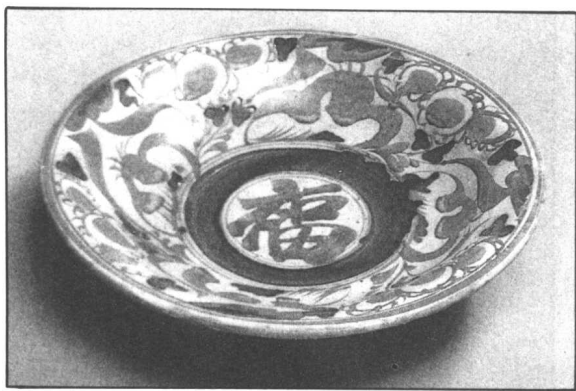


图 9

饰”的神韵。民艺派陶艺家的作品注重表现艺术家的人格，艺术形式活泼多样，而不是技术上的雕琢（图9）。

六、现代陶艺的技艺派

任何艺术发展到一定阶段，都会形成完整的技巧，这时往往出现上文所说的“技术至上”主义。而现代陶艺中的技艺派，则在技术本位的同时，十分注重个人艺术风格的独特性。或者说他们的陶艺作品既保持传统技艺和严谨的作风，又摒弃僵固的传统样式，从而在技艺和风格中显示个性（图10）。

技艺派陶艺作品多与明、清官窑风格相通，但最早形成个人风格的艺术家，应推日本的富本宪吉。他早年留学英国，学习建筑，后来在好友里契的影响下，投身于陶艺创作。他的作品与民艺派同样基于实用性，并由器皿构成作品的基本形式，在审美观上也是近似的，只是技艺派风格严谨，民艺派格调奔放而已。

七、现代陶艺的前卫派

二次大战后，现代陶艺在国际范围出现令人瞩目的变化。现代艺术大师毕加索、米罗等人继高更之后纷纷参与陶艺创作。虽然他们的陶艺作品无疑是特定艺术风格的延伸，但通过他们敏锐的灵感和创新意识，捕捉并揭示了泥土的塑性美、柔韧美以及表现活力，首次展示了全新的陶艺形态。这极大地提高了现代陶艺的声誉，也开辟了前卫派陶艺的新方向。

此后，从根本上摆脱实用束缚的前卫派陶艺诞生了，陶艺创作走向纯粹造型的新阶段。从1950年开始，以八木一夫为首的日本“走泥社”和以皮塔·沃克斯为首的美国抽象派艺术家，几乎同时进行前卫陶艺的新探索，并迅速影响整个西方的陶艺界（图11）。

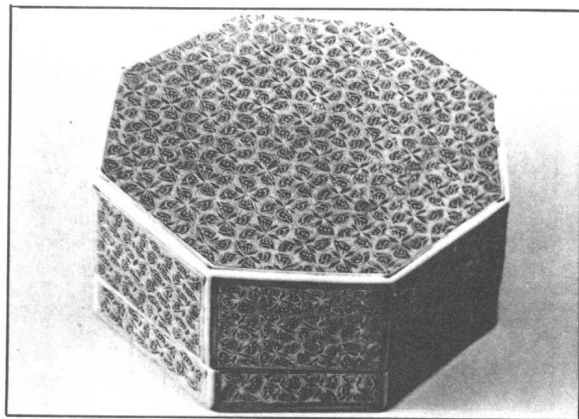


图10

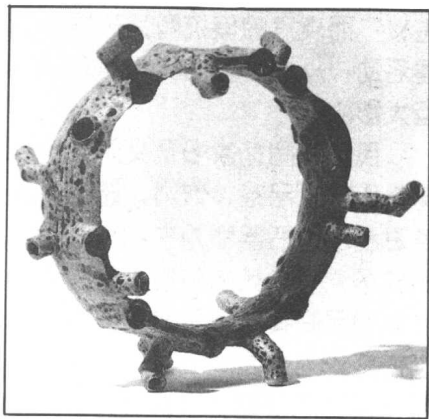


图11

这种纯粹造型的前卫派陶艺，本质上是个性自由的极端表现，是近代西方艺术观发展到现代的实现。八木一夫等人明确表示要向传统的固定样式和实用形态挑战，表现出他们对长期因循守旧的传统陶艺的不满，力求不受束缚地宣泄自己的欲望和情感。而缺乏传统并因此不背包袱的美国陶艺家，完全以新兴的抽象表现主义为手段，试图借助泥土的可塑性，从形态上展示抽象表现主义特有的紧张动势、自由幻觉和生命活力。总之，现代陶艺中完全否定传统，并与新的艺术潮流齐头并进的极端派，可称之为前卫派。

东西方前卫陶艺虽然起因不同，却殊途同归，共同显示与现代艺术的密切关系。可以说，每当出现一种新的艺术流派，就会影响到前卫派陶艺的创作。所谓前卫，并非是一个固定风格，而仅仅在强调纯粹的不带任何功能要求的形态上是相同的。显然，这是一种雕塑化的创作倾向，类似里德抽象艺术观，已成现代美术的组成部分。

我国前卫派陶艺运动于八十年代出现在艺术院校的青年教师和学生中间，多以他们为创作主体。

第二节 陶艺的形态

无论是民艺派、技艺派，或是前卫派陶艺，在它们基本形态的构成原理上是有一致性的。

一、自然形态和人工形态

我们生活的世界是由各种物质形态紧密织就的整体。而构成世界的种种形态，又可分为两大类：自然形态和人工形态。所谓自然形态，即大自然中各种固有的形态，如山石、树木、动物以及人；所谓人工形态，指的是各种人造物，这是人类按照自己的意愿创造出来的形态，如建筑、飞机或一个陶罐等等。

自然形态与人工形态的根本区别在于形成方法。自然形态的造物主就是自然本身，其产生和演化的过程具有无法抗拒的自律性。而人工形态的造物主却是人，其产生和演变的终极原因是人的意志，或者说是智慧的人掌握了物的它律性，即熟识了材料性能和成型技术的必然结果。

陶艺是一种人工形态，从远古发展至今，曾历经种种形态上的变异，未来的演化又难以预测。但就形态的本质而言，它是人类生活实践和生产实践的产物，从中可以清楚地看到人类实践的印记。透过这些印记，我们又不难发现人同自身以及同周围环境的有机联系，可以归纳为人与人、人与物之间的相互关系。

构成陶瓷形态的基本材料是土、水、火。只有掌握了水土揉合的可塑性、流变性，以及成型方法和烧结规律，才能促成陶艺形态的产生和演化，这是人同物的关系。而

陶艺家如何使自己创作的作品被人接受或充分展示自己的艺术追求，则属于人同人的关系。

有关陶艺创作中人与物的关系，将在本书陶艺技法一章专门论述，这里从略。

有关陶艺创作中人与人的关系，实际是一种创作观念的问题，这在本书陶艺原理一章进行探讨。

在论述和探讨上述问题之前，我们应该首先了解和把握陶艺的形态系统，即什么样的形态才叫作陶艺。

二、动态地把握陶艺的形态系统

不能同意仅把前卫派陶艺称之为陶艺，而将民艺派、技艺派排除在外的观点。因为就“陶艺”的字面意义而言，无非是“陶瓷艺术”的简称。至今在西方各国，仍使用“陶瓷制作”和“陶瓷设计”两个概念。前者指手工制作，后者指产品设计。“陶艺”的概念多在日本出现，近年才在我国使用。而在日本，陶艺的概念相当宽泛，只要是手工制作的陶瓷制品，几乎都可列入“陶艺”的范畴。

从形态上看，民艺派和技艺派陶艺都有实用性，或者说实用与艺术是复合一体的。因此，可称之为广义的陶艺。而前卫派陶艺否定实用功能，可称之为狭义的陶艺。

广义的陶艺多为“器物”，于是，“用”就作为一个问题提出来了。



图 12



图 13

从“用”的内容上讲，一指“实用”，二指“使用”。但无论是“实用”的存在，还是“使用”的过程，都与人的“看”联系在一起，这样，广义陶艺的观赏性便摆在人们的面前。人们常说“美食需用美器”，这说明“用”和“看”同样重要。“用”作用于生物的人；“看”作用于社会的人。

中国人和日本人都讲究品茶。因为是“品”，而不是“喝”，已经把日常的饮茶当作通往人生感悟的有效途径，而饮茶的陶碗或瓷杯就成了直接面对心性的艺术中介，“品茶”的过程也是“观赏”的过程和“感悟”的契机，茶陶的形态就至关重要了。

不难看出，“用”和“看”决定了民艺派和技艺派现代陶艺的基本形态，或者说构成了广义上的陶艺基本形态的前提。在“用”的过程中，不单含有功用上的意思，还包含着感性的创造内容，即“实用”之外的传达心境的性质，由此实现广义上的陶艺在形态上的内在完整性。

如果说广义上的陶艺以实用为媒介，又以审美为指归，那么，当旧有的形态失去实用意义之后，便逐渐向狭义上的陶艺转化，如宋代装酒的梅瓶变成当代的纯观赏性陶艺作品（图12）。狭义上的陶艺自我发展的结果，将彻底摆脱实用的束缚，升腾为纯粹形态的前卫陶艺（图13）。

当然，无论是民艺派、技艺派等广义上的陶艺，还是前卫派等狭义上的陶艺，在构筑形态的结构原理上往往是一致的。下一章详细讨论这一问题。

第二章 陶艺形态的结构原理

第一节 陶艺的形态结构

形态各异的现代陶艺，都是某种形式的结构体。无论它们在外显形态上具有多么大的差异，在结构模式上却存在着某些一致性，假若离开一整套潜在的结构关系，便无法组织成完美的形态。

一、结构形状的简化

在陶艺作品的结构中，形状不是指具体的形象，而是对陶艺形态基本结构的概括。我们常常用“笔直挺立”描述一棵高入云端的白杨，其实自然界的白杨树不可能象笔杆那样直，说它笔直，只是意味着捕捉到眼前事物最突出的结构特征。再例如：素描教科书中往往借用几何形分析人体结构，也是为了帮助学生观察和理解形体。显然，复杂的形态必须归纳为简化的形状，才能捕捉到形体的本质结构。或者说，复杂形态经过概括之后的形状才具有结构的意义。

有些陶艺作品的形态比较单纯，本身就近似各种几何体。如一个葫芦瓶，一眼就能看出是两个大小不一的球体组合。从结构的角度来说，两个大小各异的球体组合，便决定了一个陶艺形态的基本形状（图14）。以此类推，水筒杯的基本结构就是圆柱体，蒜头瓶的结构形状则是球体与锥体的组合。显然，一件陶艺作品的结构形状并非是它的实际形象，而是指经过归纳的它在空间中的基本形状。

正常人的眼睛可以一下子看到复杂形态的基本形状，或者说一眼就能抓住形态的基本结构。但是，如何在创作中突出陶艺作品的结构特征，加强陶艺形态的鲜明性，就要涉及结构形状的简化问题了。

格式塔心理学试验表明，一个正方形比一个三角形更为符合简化原理（图15）。正方形四个边相等，四个角相等，各边离中心的距离也相等，它

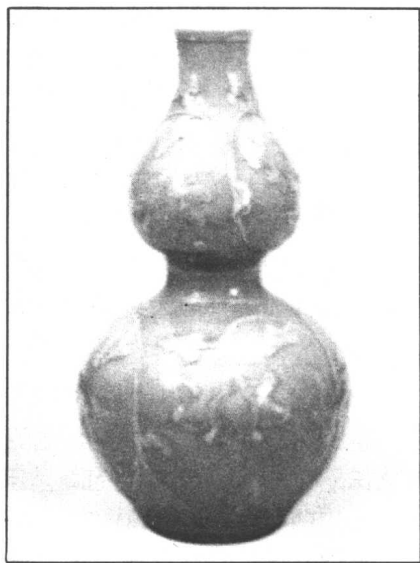


图 14

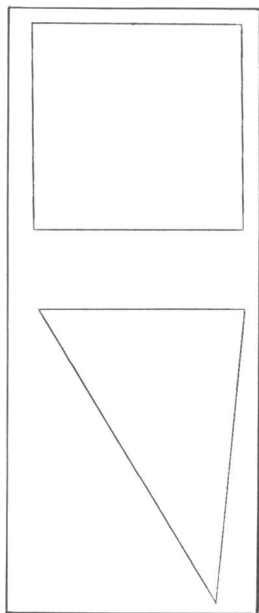


图 15

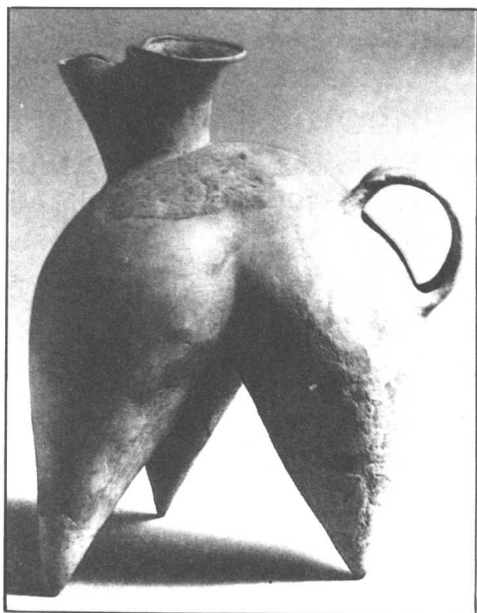


图 16



图 17

只有两个方向，即垂直方向和水平方向，整个图形极为对称。而不规则的三角形虽然

结构成分比正方形少一些（少一个边和一个角），但由于三个边不等，三个角不等，边的方向有三个，而且不对称。因此，不规则三角形的结构形状多于正方形，所以正方形的形状更加简化。

我们以一件古代陶鬲为例（图16），它的整体结构是由三个相同的乳头形体组合而成，也就是说组成这件陶鬲的三个主要结构成分都是一个基本形状——乳头形。因此，这件陶鬲的结构形状是简化的。前卫派陶艺也不乏其例，如名为“征途”的陶艺作品，以六根形状相同的泥柱，塑造了一匹生动的战马（图17），其结构形状无疑是简化的。

结构形状的简化，决非是形态的“简单化”，而恰恰具有某种与“简单”相对立的意思。有些形状简化的陶艺作品，从表面上看似乎很简单，如一件茶碗（图18），虽然它的结构形状仅仅是一个半圆形，但却有口、腹、

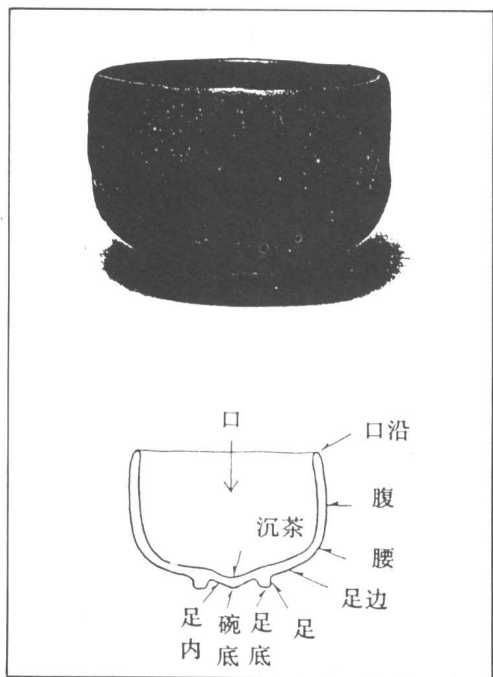


图 18 茶碗

腰、足、底等局部结构上的变化。总之，简化并不等同于简单，而是简洁、完整、生动。

显然，当一件陶艺作品只包含少数几个结构成分时，它是简化的，如上述例举的半圆形的陶碗。我们还可以用构成形态的结构特征的数目多少来解释，如上述例举的陶碗。也就是说，如果以尽可能少的结构特征，或者说以同一形状的结构成分，组织成复杂而又有秩序的整体，它也是简化的。

陶艺作品的形状简化，仅仅涉及它的外在结构。最简化的形式莫过于纯粹的几何形体。但纯粹的几何形式的简化往往过于简单机械，缺乏生动感人的力量。因此，人们常常以几何形为基础而对局部加以修整，这就必然涉及下面所讲的局部与整体的关系。

二、结构形状的整体与局部

如何处理好陶艺作品整体与局部的关系，是陶艺创作中的重要环节。

传统陶艺常常将结构成分有机地组合在一起。例如花瓶包括口、颈、肩、腹、足等结构成分，而所有这些结构成分又都包含着转折、衔接、分出等组合关系。这意味着复杂形态的结构成分不是任意划分的，而是由整体结构决定的。因此，构成整体的各个结构成分必须遵循一定的组合原则。而结构成分之间的组合原则又大致分为相似原理和连贯原理。

按照相似原理，一件陶艺作品的各个结构成分应该在知觉性质方面具有相似性。只有明确各个结构局部在知觉中相似的程度，才能确认局部的组合是否达到亲密性。亲密性强，形态的整体聚合力就强；亲密性弱，或者毫无亲密性，形态的局部就会产生脱离整体的趋势。现代陶艺作品“远航”（图19）就是以几片相似的方形泥板粘合而成。

笔者曾依照相似原理创造一件“罐将军”（图20）的陶艺作品，实际上是由大小不同的陶罐组合起来的。显然，由于结构成分在形状上的相似性，使局部结构组合在一起之后，达到了艺术上的统一。

“组合原则”的整体化，还包括“连贯性原理”。在陶艺作品的结构中，有时各结构成分并不一定都具有相似的形状，而不同形状的结构成分也可以依照“连贯性”原理组合成统一的整体（图21）。例图是一件紫砂壶，把手和壶嘴本来与壶体的形态存在差异，但是，当它们连贯一体后，自然形成完整的艺术效果。

有些结构成分单一的造型，常常改变局部的形态，打破原来的单调感，又不失去结构相接的连贯性。如中国传统陶瓷的敞口翻边（图22），直线轮廓的起端微微弯曲，形成直线中的弧线变化。再如灯草口圆边（图23），直线轮廓的起端翻卷为圆点，恰似楷书中竖划起笔的停顿，使直线轮廓产生变化。此外，传统造型的唇宽边、宽边折沿、凹边折沿、硬角藏足、软角藏足、平窝底、挖底（图24）等等，由于结构成分之间衔接清