

清华大学人文社科科研立项课题

宋瓷的工艺精神

郑宁 著

黑龙江美术出版社

K876.34
Z441

宋瓷的工艺精神

郑宁 著

●美

黑龙江美术出版社

K876.34
Z441

图书在版编目(CIP)数据

宋瓷的工匠精神 / 郑宁著. -- 哈尔滨 : 黑龙江美术出版社, 2011.11

ISBN 978-7-5318-3259-1

I. ①宋… II. ①郑… III. ①瓷器(考古)-研究-中国-宋代 IV. ①K876.34

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第229627号

书 名/宋瓷的工匠精神

作 者/郑宁

责任编辑/李瞳

封面设计/赵健 郑宁

装帧设计/郑宁

出版发行/黑龙江美术出版社

地 址/哈尔滨市道里区安定街225号

邮政编码/150016

发行电话/(0451) 84270514

网 址/ www.hljmscbs.com

经 销/全国新华书店

制 版/北京雅昌彩色印刷有限公司

印 刷/北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本/ 889mm×1194mm 1/16

印 张/ 21

版 次/2012年8月第1版

印 次/2012年8月第1次印刷

书 号/ISBN 978-7-5318-3259-1

定 价/128.00元

本书如发现印装质量问题, 请直接与印刷厂联系调换。

目 录

1	序	
15	第一章	宋瓷工艺精神的研究
	17	第一节 宋瓷工艺精神的研究意义
	19	第二节 宋瓷工艺精神的基本认识
	21	第三节 宋瓷工艺精神的本质特征
	25	第四节 宋瓷工艺精神的形成要素
	31	第五节 宋瓷工艺精神的研究途径
49	第二章	宋瓷的地域特征与社会属性
	51	第一节 宋瓷鲜明的地域特征
	66	第二节 宋瓷独特的社会属性
107	第三章	宋瓷丰富的生活意趣
	109	第一节 饮食与宋瓷工艺
	113	第二节 饮酒与宋瓷工艺
	117	第三节 饮茶与宋瓷工艺
137	第四章	宋瓷造型与官窑意识
	139	第一节 宋瓷造型的主要类型
	148	第二节 宋瓷造型的官窑意识
163	第五章	宋瓷装饰与民窑情趣
	165	第一节 宋瓷的装饰工艺与内容
	176	第二节 宋瓷装饰的民窑情趣

199	第六章	宋瓷釉色的工艺特点与道儒美感
	201	第一节 宋瓷釉色的工艺特点
	226	第二节 宋瓷釉色的道儒美感
245	第七章	宋瓷突出的审美特征
	247	第一节 青瓷之纯静
	249	第二节 黑瓷之幽玄
	251	第三节 白瓷之明洁
	253	第四节 窑变之灿烂
	255	第五节 官瓷之雅正
	257	第六节 民瓷之质朴
273	第八章	宋瓷蕴含的工艺精神
	275	第一节 源自人生理想的意志精神
	279	第二节 源自生命本能的创造精神
	284	第三节 富有生活意趣的诗性精神
	290	第四节 充满睿智哲思的理性精神
	293	第五节 源自生存本能的民族精神
317	后记	
318	参考文献	

序

中国陶瓷艺术的传统精神

探索中国传统陶艺的发展史本来应该是件好事，但细想起来，回顾式探索往往使人感到迷茫和缺失，虽然研究的愿望是美好的，结果却未必理想。

中国传统陶艺的历史是那样的长，一个人无论工作得多么勤奋，其探索与研究的生涯都是短暂和有限的，何况其间走过的弯路又不知是如何之多，准确选择值得研究的事与物，将它们弄明白后再清楚地表述出来，实在不容易。更何况任何回忆式的探索都会带有现世的各种色彩，同时也会因不同思潮的影响而发生质变。每每想到这些，就很容易面对传统消极而待。

这样思考并非出于悲观，而是源自更深的动力，总是希望通过自己的经验和探索，从传统陶艺中提取一些具有内涵而容易被忽略的东西。有时我会自问，那些驱使大部分陶工一辈子不停地从事的精湛技艺，其价值究竟有多大？同时，我还深切地感到，大部分陶工往时的精神追求被现代人精心地掩饰在漂亮的工艺美术的范式之下。因为在人们的意识中，传统陶艺有基本的创作原则，被界定在工艺美术的范畴之内，所以注定了每个陶工都要参与这

种工艺美术式的追逐。在这种前提下，艺术创作的原则有可能得到了满足，但作为陶工的人的精神，却有很多失落，因为陶工们真实思想和感情的存在很容易被忽视。

为了摆脱这种思想困境，大部分陶工所选择的路，就是技艺的不断重复与世代传承，它通过传统的传承习惯传授给每一个学徒。很显然，这种传承习惯为陶工建造了一个回避思想的天堂，它让陶工进入了一个纯粹的个体性的技术世界中，愿望、期待、感情都掩埋于此。

我相信技艺之外一定有一个独立于表象而存在的工匠精神世界，它就像一个伟大而永恒的谜，我们通过观察和思考只能部分地抵达它。

面对古代陶瓷，常有一个问题使我思考：古代究竟离我们有多远？

认识时间，有两个不同的角度。一是物质意义上的，一是精神上的。对物质意义上的时间的确认，人们历来比较自信，如古陶瓷断代，尽管学术界时有争议，但通过取证，达成共识是相对容易的。然而，精神上的时间如何理解？过去的事有时会觉得很近，有时又觉得很远，这是心理上的距离。当面对一件件古代陶瓷器时，有时似乎能够切身感受到陶工的创作状态，似乎觉得可以直接与他们对话。但是，更多的时候，我们又会觉得很遥远，遥远得使人很难揣摩那时人们的心思。历史沧桑，今天我们所能看到的只是残留的遗址和幸存的遗物。很多本来蕴藏着陶工们无限思绪和真实感受的陶瓷作品，似乎只成了验证历史存在的标本，仅靠这些东西去追寻当时陶工客观的实际创作状况已经很困难，更何况去了解他们心里的思想与情感。当我们真正想用心和他们对话时，会发现他们距离我们实在太遥远，因为他们的思想与行为早已随着他们的生命消失，真正实现与古代陶工对话是不可能的了。但眼前一件件实在的陶瓷作品又那么清晰可见，其对理想追求的表述也是那样鲜明，不由得诱发了沿历史长河追寻古代陶工思想的愿望。

从原始时期至传说中的夏代,那时的思想世界是一个难解之谜,时间一去不复返,在那个距离今天已经几千年,只能依靠古代传说、考古实物和晚期人类学调查来重新拟构的时代。人们的内心究竟想了什么?怎么想?只能依靠推测了。“原始巫术礼仪中的社会情感强烈炽热而含混多义的,它包含大量的观念、想象,却又不是用理智、逻辑、概念所能诠释清楚,当它演化和沉积于感官感受中时,便自然变成一种好像不可用概念言说和穷尽表达的深层情绪反应。”^[1]通过分析远古文化遗物,一般认为原始人类存在几点思想共性:对生命来源的好奇,对死后世界的幻想,对自然现象的敬畏,对美的情感追求。在表达方式上,原始人有一个共性:用简单的符号形式表达丰富的思想情感。原始陶瓷工匠的精神追求是鲜明的,这一点在它激荡而繁复的纹饰中得到充分证实。陶器壁上充满想象力与激情的纹饰无疑是超实用的,明显是一种精神需求的产物。虽然彩陶的某些制作工艺还显得幼稚与粗糙,但它凝聚着原始人类巨大的智慧和丰富的想象力,充满着艺术生命的张力,具有中国陶瓷艺术的前驱意义。当时中国尚未进入文明时代,但大量陶器的发掘充分证明这是中国陶瓷史上的辉煌时期。这个时期的彩陶体现着这一时期物质和精神文化的风貌,也是中国艺术发展史上最重要的艺术源头。器型样式繁多,造型无拘无束,纹饰随意洒脱,表现了原始先民的心灵世界和精神向往。在长达数千年的漫长岁月中,陶器既是最重要的物质生活用具,又在相当程度上成为精神生活的象征。从中我们既可以真实地了解远古人类的创造技能,也可以由此推测远古人类的生活状况,并理解远古人类的创造精神。

夏商周时代,中国历史迈进文明时代的门槛,陶瓷的面貌相应发生变化。文明时代有文明时代的进步,也有文明时代的悲哀。进步思想火花的迸发,常常产生于悲惨的时代,这一时代的造物精神,突出地表现在神秘、力

[1] 李泽厚.美的历程.天津:天津社会科学院出版社,2002:37-39.

量与秩序方面,展现着狞厉的美。此时最具代表性的人类创造之物当属青铜器。神秘的感受人类很早就有,将神秘的感受表述为神秘力量也是早期思想世界中常见的事情,甚至把这些神秘力量想象为神的存在也是早期世界的普遍现象。可是,当把神秘的感受通过形象表述的时候,不尽相同的思想与不尽相同的民族精神就表现出不同的文化造诣。中国殷周两代是一个发生了根本变化的时代,知识、思想、精神的世界同样地被置于动荡之中。庄子曾经很悲哀地感叹:“悲夫,百家往而不返,必不合矣。后世之学者,不幸不见天地之纯,古人之大体,道术将为天下裂。”^[1]其实,“道术将为天下裂”未必悲哀,或许是一个辉煌的开端,神话时代与其心灵的平静和自明的真理终结了,过去那些无须思索的真理崩溃以后,人们不得不思索;过去那种神话时代的自信消失之后,人们不得不在理智的思索中重建自信;过去那些天地有序的观念倾斜之后,人们不得不在观察中重新修复宇宙的格局,在这一思想分裂的时代,人类才真的开始不完全幻想神明,而运用自己的理性,于是,在春秋战国之际,中国的思想史进入了自己的历程。

社会制度的变迁及其引起的文化变化,在陶瓷器中自然有所反映。当我们把陶瓷或隐或显的变化与当时的整个文化现象联系起来时,从中不难发现陶瓷以特殊的物质形态展示着人的心灵的内质。夏商周敬鬼神、重礼仪,等级观念强烈,祭祀活动频繁,伦理意识与礼仪性活动成为重要的生活方式和社会活动方式。在这种文化氛围中,其物质文化和精神文化主要是围绕着祭祀来进行的,因此,殷商的青铜器,其造型的体积感、量感和力度大大加强,以适应祭祀的需要,比较典型的造型是青铜的鼎,整齐、规范,有条理、有秩序。因工艺的限制,陶器的造型不能为适应这种社会文化的需要而立即发生变化,但在纹饰中有了相应的反映,纹饰风格不再是原始时期的随心所欲、任凭心灵的自由律动,规范意识和装饰目的更为明确。印纹硬陶的出现应是

[1] 郭庆藩辑.庄子集释(卷十下).北京:中华书局,1961:1069.

这一时代的辉煌之作，一个个小小的印纹模具，将装饰的世界由有限推向了无限，反复而有序的纹饰，隐约地显现着一种严整、狞厉、神秘的气氛。

将征服世界的豪迈之气用具体形象表现时，往往体现在力量与速度感上。秦汉艺术的基本美学风貌就在于此。秦代虽短，但兵马俑所展现的气势与规模，实属世界奇迹。汉之艺术精神多由粗轮廓线展现，形象夸张，不事细节，著名的画像砖“荆轲刺秦王”是此典范。汉代艺术气势磅礴，无论是动态的还是静态的，都使人感到生命的力量与速度，表现出的形式不是内在的心灵思想，而是外在的事迹与行动。“也正因为是依靠行动、动作、情节而不是靠细微的精神面容、声音笑貌来表现对世界的征服，于是粗轮廓的写实，缺乏也不需要任何细部的忠实描绘，便构成汉代艺术的‘古拙’外貌。”^[1]汉代陶瓷亦然，气势与古拙浑然一体。汉代陶罐，看上去笨拙古老，有些甚至不合比例，缺乏细节，没有柔和的情调，而正是这些不柔和的特点体现着坚实的力度。与后来的宋瓷的巧、细、轻相比，汉罐显得拙、粗、重。汉罐常常不以自身形象自足为目的，故而显得开放、不封闭。它粗犷的气势和不受束缚的韵味，颇有些写意的味道。不过，汉罐的写意不同于一般意义上的文人“写意”。它整体充满着古拙的力量，大气磅礴，呈现着征服世界的气势。

征服世界与享受生活是秦汉艺术的两大重要主题。从兵马俑到人俑、兽俑、伎乐俑以及陶灶、陶园、陶井台、陶猪圈、陶楼阁等与生活密切相关的陶器，各种形式的陶瓷器物均透露着这个时代的人的精神追求。此外，一种宗教性质的冥器——装有灵魂的“魂瓶”的出现，也是这个时代人们的心理反映。魂瓶，又称“魂亭”“神亭”“谷仓”等，形状如坛，上面堆饰亭台、人物、鸟兽等，取子孙繁衍、六畜繁息之意。

魏晋是一个发生了重大变化的时期，继先秦之后，中国第二次出现了社会意识形态的巨大变革，此前占据统治地位的两汉经学此时彻底崩溃。“如

[1] 李泽厚.美的历程.天津:天津社会科学院出版社, 2002: 137-138.

果比较一下汉、晋士人的心态，我们就会惊异地发现，他们之间的差异是何等巨大！他们的信念，他们的思维方法，他们的人生理想，他们的生活风貌和生活情趣，都有着天壤之别。”^[1]凝聚力消失了，自我觉醒了，思想变动不居，而心灵也动荡不宁。对于这个特殊的时期，宗白华在《论〈世说新语〉和晋人的美》中说：“这是中国人生活里点缀着最多的悲剧，富于命运的罗曼司的一个时期。八王之乱、五胡乱华、南北朝分裂，酿成社会秩序的大解体，旧礼教的总崩溃、思想和信仰的自由、艺术创造精神的勃发。”^[2]追求人廉而正、不落时俗的人生格调，注重人内在精神的修炼，彰显人的气质与格调，表现人的才情与风韵，讲求清高脱俗、潇洒不群等人生境界成为新的时尚。这种社会气氛与事象意识，对陶瓷的影响是明显的。对个体生命意义的肯定，对人的内在“风度”的追求，即所谓“人的发现”“人的觉醒”等士人生活情趣和审美理想潜移默化地影响着陶瓷艺术。这一时期的陶瓷，既是人们的生活状况与生活内容的反映，也是人们生活理想与审美风度的体现。从造型、装饰到釉色均表现出“清”“秀”“神”“俊”等艺术特点，特别是当时的越窑青瓷足够凸显“秀骨清相”之审美观。以日本静冈MOA美术馆藏的一件南朝时期（6世纪）越窑的“青瓷天鸡壶”为例，正是这种审美意识的生动再现。不仅造型表现出俊秀的精神气质，而且青釉的质地与色泽也给魏晋的士人带来无限美妙的想象。“魏晋风度”是后世给予这个时代文化艺术的常见的评价，这种评价也完全适用于当时的陶瓷艺术。

这也是一个外来文化产生重要影响的时代。随着佛教的传播和盛行，人们的观念发生变化，陶瓷造型和装饰中开始融入新的文化因素，引起了陶瓷风格的演变。美国纳尔逊阿德克思美术馆藏的一个北齐时代（6世纪后半叶）的“青瓷莲瓣纹大瓶”，明显是佛教用器，器体的装饰虽然复杂，但清秀挺拔的形态犹存，造型与装饰浑然一体，和谐而有层次，极富节奏感、韵律感和

[1] 罗宗强.玄学与魏晋士人心态.天津:南开大学出版社,2004:1.

[2] 宗白华.论《世说新语》和晋人的美.见:宗白华全集(第二卷).合肥:安徽教育出版社,1994:268.

装饰性，通体透出的是庄严、神秘和清秀的精神风貌，体现着魏晋时期“气韵生动”“以形写神”的美学趣味。这一时期陶瓷的美学风格与人的精神寄托和品格象征紧密联系。当时流行莲花纹和忍冬纹装饰，先是受佛教的影响而盛，尔后佛教与玄学结合，逐渐形成中国式的纹样。北朝类似青瓷莲花尊的器物出土不少。从陶瓷艺术而不是技术的角度来看，这一时期的重要性主要在于文化意识和艺术因素的强化，追求情趣与品位，注重内在品格。

唐代是盛世，盛世必然有盛世的象征。“唐代历史揭开了中国古代最灿烂夺目的篇章。”^[1] 唐代的陶瓷如同唐诗一般，是热情洋溢的。“前不见古人，后不见来者；念天地之悠悠，独怆然而涕下。”^[2] 陈子昂的这首诗实令人感动。黄昏在碧山之下独行，山月随人，远雾迷蒙，不禁散发一种神秘之感，是诗情也是画境。“床前明月光，疑是地上霜；举头望明月，低头思故乡。”^[3] “弃我去者昨日之日不可留，乱我心者今日之日多烦忧。长风万里送秋雁，对此可以酣高楼。”^[4] 诗人的诗情，往往也就是画家的画意了。诗人们的才华、思想展示得相当充分，令人激情沸腾。陶瓷的情况怎样？诗情画意是中国传统文化常见的话题，那么，陶艺是否有诗意？应当是有的，只是陶瓷工艺的表现不如绘画那么直接而已。制陶人同样有着诗人般的激情，陶艺与诗的语言不同，但精神同样纯粹，这一点是不容怀疑的。

入唐后，随着中国社会方方面面的巨大变化，陶瓷业有了重大的发展。国力的强盛和生活的富足，使陶瓷器的需求量空前增加，陶瓷在唐代盛世得到了进一步普及，陶瓷与大众生活的关系进一步密切。唐鼎盛时期物产丰富，生活无虑，整个社会洋溢着恢弘自豪、开朗奔放的气氛，社会心理的基调是开朗、豪迈、健康、热情的，充满了向上的力量。这些因素反映在陶瓷造型上，呈现出浑圆饱满、舒展大方的气质。唐以前，上层人士多使用铜器，下层百姓使用陶器，那时烧制陶瓷完全是民间自发的。唐的统一壮大、兴旺繁荣，

[1] 李泽厚.美的历程.天津:天津社会科学院出版社,2002:206.

[2] 陈子昂.登幽州台歌.见:中国诗词经典.济南:山东大学出版社,1994:716.

[3] 李白.静夜思.见:中国诗词经典.济南:山东大学出版社,1994:1040.

[4] 李白.宣州谢朓楼饯别校书叔云.见:中国诗词经典.济南:山东大学出版社,1994:729.

为陶瓷器发展提供了极好机遇，加上唐代对外贸易发达，货币流通量大增，铜币不足，政府禁止用铜铸造生活用品，于是，陶瓷逐渐取代了铜器，得到迅速发展。唐中叶以后，产区日益增多，不同风格的窑场在各地不断出现，并以地名定窑名，逐渐形成了以浙江越窑为代表的青瓷和以河北邢窑为代表的白瓷两大瓷窑系统，即通常所称的“南青北白”。这里不仅反映出制瓷原料和烧制方法的不同，同时也明显地显示着浓郁的地域色彩，及其不同地域人的不同性格特点、审美趣味、艺术风格。另外，唐三彩是唐代的重要品类，主要用于随葬。唐代厚葬成风，直接影响到三彩的出现和发展。这一时期陶瓷与生活情趣的特殊关系更加深化，并为宋代陶瓷的走向辉煌进一步奠定了技术与审美心理的基础。

宋以前的中国陶瓷的审美意识总体是张力性的。原始彩陶的美学理想主要表现在精力的充沛，表现着咄咄逼人的内在潜力。这种力量在后来的汉罐中得到进一步深化，其主要特点是恢弘与博大，同时含有充满力度的塑造意识和有序的造型工艺秩序。魏晋南北朝的陶瓷艺术具有更新的活力，内含潜在的热情。继而唐的气魄与汉不同，它已不局限于气势的恢弘，而是显现华丽了，它的工艺不仅是造型制作的手段，而是本身即成为目的，技术表现的本身得到赞美，从此，质朴的恢弘逐渐失去了势头，工艺的目的不仅在于制作，也在于炫示。至此，中国陶瓷已经具备了达到顶峰的一切基础，不仅具备了一切物质技术的基础，也在思想认识上有了足够的准备。唐灭亡后，精妙的宋瓷便产生了。

宋瓷表现出一种内涵深刻而秩序严谨的艺术理想。这种理想潜藏于作者的心灵深处，所以，作品总是充满一种内在的生命力量。这是中国美学理想与埃及、希腊、印度等文明古国的不同之处，后者往往将自己的思想通过具体的外形表现出来，或是动物形象，或是拟人形象。中国人的审美观是含

蓄的，喜好虚实兼有，时而显现于物表，时而沉浸于物象，似远似近，似深似浅，人们不能只靠眼睛去观察，更重要的是用心体会其中的奥妙。宋瓷正是如此，心灵的热情与冲动潜藏在一种静穆的状态之下，虽然情调时而显得静穆、柔弱，却不忧伤，因为它经过了智性的概括，超越了个人的激情，使心灵的情绪隐藏在无尽的深远之处。这是一种综合的人生境界，是一种生命底层的人生理念，它往往游离于理智与感性之间，自然而然地表现出一种超然的心境。

宋代的理学和禅宗的思想对陶瓷的造意影响深远。宋人推崇天然神韵，反对过分雕饰，讲温厚，不张扬，崇尚平易、典雅、清淡、严谨、朴质、含蓄，正是这些思想影响了宋瓷艺术风格的形成。五大名窑优秀之作大多器型简约，不事堆饰，古朴而俊秀，釉质玉润沉静，追求内在美，浑朴而淡雅。

青瓷是宋瓷的杰出代表。对青瓷的热爱标志着中国人心智的一种态度，“有内在美的石头”——玉，是典型的高贵物体。优美的“玉”经精心审慎选择后常常被视为至宝，经加工精制成美丽的玉器，仿佛被赋予了某种尊严，体现着高贵与纯洁，以崇高的姿势和安详的品德感染人。玉光润、清凉，色调柔和，触摸时似乎传达着一种心灵上的美感。这种物质的精神化普遍存在于宋瓷之中，在美学思想的引导下，如玉般的青瓷同样微妙淳朴，既是心灵的，也是美感的。许多单色的瓷器常无任何装饰，唯一的价值也像玉器一样，只在于其型制、颜色和柔润的触觉。器物本身即具有极高的精神价值，纯洁、高贵而柔润。如玉器一样，从视觉到触觉，青瓷都使人爱不释手。

13世纪，成吉思汗及其继承者领导下的蒙古人征服了宋朝，当忽必烈(1215—1294)宣称对成吉思汗家族所征服的中亚、波斯和俄罗斯领土拥有主权时，他实现了自己最强烈的愿望，这就是在中国本土建立一个接替旧王朝传统的新皇室——元朝。虽然自1279年至1368年间，蒙古人是统一的中华帝

国的主宰，但是元朝统治下的文化艺术主要是继承宋代汉文化的传统，有些陶瓷作品甚至难分宋元。然而，与中国历史上一切巨大的动乱相同，元时蒙古人的征服在艺术领域内不会不留印记，成吉思汗斗士们的烈马旋风般地掠过中华大地后，蒙古人的文化习俗也洒遍了所过之处，融合着多种民族精神的陶瓷作品在这种新的环境下诞生了。元代陶瓷又一次恢复了唐时壮观的现实主义，其精神重点体现于景德镇窑与龙泉窑的大件作品之中。

入元后，瓷器的装饰发生了巨大转变，以笔绘为主的装饰形式占主体。元代瓷器的主流是青花瓷。青花是直接在白坯上描绘装饰画面的釉下彩，笔趣、构图均颇似国画，烧制的效果也与国画近似。此时，景德镇的制瓷技术日趋成熟，出现影青瓷，且瓷质越来越白，为青花瓷的发展奠定了极好的基础。

景德镇窑和龙泉窑似乎很适应这一复杂的时代，两窑的作品中似乎融合着两种倾向：技术与审美仍是宋时汉人的意识与方式，器具的造意则带有元时蒙古人的气质。制作技术的精巧与器物造型的粗放结合于一体，形成元代陶瓷艺术特色，颇有“新唐派”意味，宋瓷的精湛技巧成就了元代的陶瓷艺术。细腻与豪放的双重精神，使元代陶瓷显得既雄健生动，又耐人寻味。这一时代不仅是强悍的，也是优越的。宋代陶工的后裔们，摆脱了南宋官窑的虚幻，懂得如何体会震撼世界的特殊重大事件。作为忽必烈和帖木儿可汗的同时代人，他们的创作似乎使这些鞑靼征服者的英雄们重新活现在我们眼前。巨大的陶瓷容器使人联想起征服世界的蒙古骑兵们的豪迈气概，现存的遗物中，再没有什么能比巨大的陶瓷容器更能引发人们对那一伟大时代壮观的追思了。

蒙古王朝不仅以其好战的性质著称，而且其统治者还笃信佛教，宠爱僧侣。在这样的政治背景下，宗教艺术很受敬重。元代陶瓷有一种神秘的热情，透露着心理的灵巧，并且有一种可敬畏的强烈情感和心灵集中的神情，

雄伟豪放。这是唐代文艺复兴的卓越证明，它彰显于元代大规模的龙泉窑和景德镇窑的作品中。

1331年开始，中国南方陆续出现反抗蒙古统治的起义，1368年蒙古族人被驱逐出北京，朱元璋登上帝位，建立明朝。明王朝一直持续至1644年。在经历了推翻蒙古人统治的大动荡之后，明的首要任务是恢复汉民族的秩序。在中国的历史进程中，成吉思汗及其后继者们统率下的蒙古族人，不但第一次使中国整体处于少数民族统治下，并且征服了四分之三的亚洲，以及东欧的广阔地区。它的文化中心是北京，文化的主体依旧是汉文化，但是元朝是开放的，容纳着所有语言和宗教。领土意义上的广阔，与文化意义上的开放，促进了中国广泛接受各种外来影响。而入明后，中国又开始闭关自守，又恢复到宋式的本民族传统，这种复古意识有碍于对世界的开放。虽然洪武（1368—1398）和永乐（1403—1424）两帝都宣称对前属于成吉思汗家族大可汗的泛亚洲拥有主权，但后来的明代诸帝除了致力于保卫北方边界之外，别无野心，周围游牧民族的威胁始终存在，也表现着明朝的怯懦性。明朝的文化性质也是如此，重视汉文化传统，常常迷恋于过去的事物。陶瓷方面仿宋作品时有出现，其中虽也偶有精妙的作品产生，但总体上远不及宋代陶瓷那样富于热情和创造性。这种转化的深层原因，或许缘于元时的动乱导致人们筋疲力尽之故，人们的精力很难从蒙古游牧民族入侵引起的灾难中恢复过来。但是，明代的陶瓷依然是辉煌的。法国人雷奈·格鲁塞引霍布森的话：“明朝最昌盛的艺术既非绘画也非雕塑，而是陶瓷。”^[1] 法国评论家如此高抬明代的陶瓷，见解和勇气令人敬佩。明代陶瓷发展一个最重要的标志就是瓷都景德镇的繁荣。景德镇五代开始烧制瓷器，至明代已具相当规模。明以前的景德镇与全国各名窑是并驾齐驱的，明以后则是逐渐独占鳌头，成为全国的瓷业中心。明代在景德镇设立御窑厂，专供皇室和朝廷用瓷，瓷器品种繁多，成就

[1] 雷奈·格鲁塞：《东方的文明》，常任侠、袁音译，北京：中华书局，1999，563。

卓著，许多著名的彩绘以及色釉陶瓷作品都是明朝出产的。可以说，当时的景德镇在国际制瓷业中占有绝对领先地位。明代陶瓷典雅的艺术特色颇有些因袭传统的意味，虽然有时因过于追求秀丽而略显柔弱，但往往也因书卷气十足而分外诱人，并由于技法的完美而得到充分展现。我们依然可以从陶瓷器物上发现创作的激情和确切的工艺精神，特别是在青花瓷器画面上对自然的描绘更显魅力。明代的青花绘师们笔下山水、花鸟以及人物，典雅精致，神情逼真，清晰地传达着内心的思想，并体现着物质的力量，造型雄劲而有独创性。许多明代陶瓷都表现出刚劲、典雅与精妙，堪称中国最优秀的艺术品。事实上，这种理想与内在的力量是长期积蓄于中华民族潜意识的心灵之中的，当陶工从长期的技术苛求中解脱出来后，这些深藏的潜力才找到了具体的表现方法，再一次清醒地提醒自己为艺术而进行陶瓷创作。在这方面有两条路径是敞开的：即书卷式的知识性和技术式的美感性。

明代陶瓷不是刻意追求纯哲学式的精神境界，美学理想似乎降到了尘世，成为一种综合的大众的通俗的艺术。从审美趣味上看，悦目胜于赏心。宋代陶瓷曾以造型、装饰以及釉色的典雅静穆为特色，而明代陶瓷则显示着式样的多变和丰富。明代青花瓷颇显异国情调，特别是伊斯兰文化的意趣尤为明显。装饰风格一改元代层次繁密的意趣，简约、疏朗。制瓷工艺日趋成熟，行业分工日益细化。造型胎壁厚薄适度，形态优美俊秀，明显不同于元代浑厚而凝重的风格。彩绘瓷器的出现，为后来瓷器艺术的发展开拓了一条新的出路。“青花”清新、素淡，“斗彩”典雅、丰富，“五彩”鲜明、刺激，共同构筑了明代陶瓷装饰的基本格式。更值得一提的是，这一时代的紫砂陶器，鲜明地体现着明代陶瓷文人式的书卷情趣。

公元1644年，满族建立了清朝，这又是一个少数民族统治的王朝，但是它比13世纪蒙古族统治下的元朝更加坚定地接受着汉族文化，始终维持汉文