



XIANDAI TAOCI SHENMEI JI JIAZHI YANJIU

现代陶瓷审美 及价值研究

周孟熙 王瑞 符玉梅 著

陶艺是一种折中主义的艺术形式。
当谈及现代陶艺，
我们头脑中闪现的是
艺术家个人的作品，
而不是一个工厂的产品或
文化传统的定式。



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS
WWW.JBNUP.COM

东北师范大学出版社



策划编辑 于韶晖

封面设计

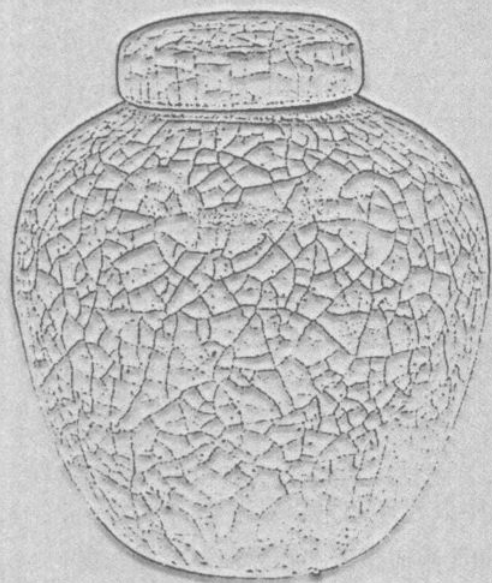


ISBN 978-7-5681-6086-5



9 787568 160865 >

定价：59.00 元



现代陶瓷审美 及价值研究

周孟熙 王瑞 符玉梅 著

贵州师范学院内部使用

NOF

东北师范大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

现代陶瓷审美及价值研究 / 周孟熙, 王瑞, 符玉梅
著. -- 长春: 东北师范大学出版社, 2019.7
ISBN 978-7-5681-6086-5

I. ①现… II. ①周… ②王… ③符… III. ①陶瓷艺术—艺术美学—研究 IV. ①J527

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第164684号

贵州师范学院内部使用

- 策划编辑: 于韶晖
- 责任编辑: 卢永康
- 封面设计: 优盛文化
- 责任校对: 肖茜茜
- 责任印制: 张允豪

东北师范大学出版社出版发行
长春市净月经济开发区金宝街118号(邮政编码: 130117)
销售热线: 0431-84568036
传真: 0431-84568036
网址: <http://www.nenup.com>
电子函件: sdcb@mail.jl.cn
定州启航印刷有限公司印装
2019年7月第1版 2019年7月第1次印刷
幅画尺寸: 185mm×260mm 印张: 13.75 字数: 300千

定价: 59.00元

前言

现代陶艺是现代艺术形式中的一种，它鼓励陶艺工作者张扬自己的个性，强调美和意境，强调从传统陶艺实用加审美的追求走向纯粹的审美。这样的主张促进了陶瓷艺术“语言”的丰富，扩充了陶艺的表现力，使陶艺具有与其他艺术同等的地位。

“陶艺是一种折中主义的艺术形式。当谈及现代陶艺，我们头脑中闪现的是艺术家个人的作品，而不是一个工厂的产品或文化传统的定式。现代陶艺家们更注重追求个人风格。”“它既是物质的产品，又是精神的产物；既是一门古老的艺术，又是一门现代的艺术。”美国现代陶艺大师、现代陶瓷运动的旗手彼得·沃克思提出了现代陶艺的新概念，即艺术家利用陶的工艺与原料迸发激情，表现泥性，表现自然的、偶发的或有意无意的形迹流露以及烧造过程中的不确定表象。

无论陶艺的内涵多么丰富，功能怎样多变，陶瓷艺术自始至终没有离开过人们的日常生活，它源于生活，又反过来影响生活，散发着神奇的魅力。所以，本书从生活美学的角度切入，在现代陶艺的范畴内重构一种“活生生”的当代美学和艺术论，论述现代陶艺艺术语言的表达方式；结合一些当代陶艺名家名作，介绍鉴赏现代陶艺的关键点，让一些“价值不菲”的陶艺作品回到人们日常的生活中来，并让身边随处可见的陶瓷焕发新的美学光彩。因为在艺术完全生活化的地方，生活才能彻底审美化。

生活美学概念属于现代性哲学问题的下属范畴，从这一视角出发分析现代陶艺便于引导当代人便捷、准确地认识和把握陶瓷艺术。本书研究重点是现代陶艺与日常生活的关系，目的在于以相关理论、文献资料与实物分析为基础，探讨陶艺与生活审美之间的关系，深入挖掘这两个范畴间的深层关联，以形成一个整体的逻辑美学结构，建构有效应对现代问题的美学观念。研究的意义是继承和发扬中华民族优秀艺术教育传统，完善和发展综合艺术教育，造就高素质人才。

本书由周孟熙（海南热带海洋学院）、王瑞（海南热带海洋学院）、符玉梅（海南热带海洋学院）共同著作完成，其中周孟熙负责本书第一章、第三章、第四章的创作工作约20万字、王瑞负责本书第五章、第六章的创作工作约9万字、符玉梅负责第二章的创作工作约1万字。

在编写过程中，笔者参考了大量国内外专家学者的研究成果及相关文献，在此表示深深的谢意。受限于笔者水平，书中难免存在不足之处，敬请各位专家、学者不吝赐教。

目 录

- 第一章 中国现代陶瓷工艺的概述 / 001
 - 第一节 现代陶艺的兴起 / 001
 - 第二节 现代陶艺对传统的继承与发展 / 004
 - 第三节 中国现代陶瓷审美理论的建构 / 012
 - 第四节 现代陶艺的美学理念 / 017
 - 第五节 陶瓷艺术在非物质文化遗产传承中的媒介作用 / 026
- 第二章 现代陶艺的艺术性表达与展示 / 029
 - 第一节 装饰的复杂性 / 029
 - 第二节 器皿的陌生化 / 031
 - 第三节 批评的形象化 / 036
 - 第四节 现代陶艺的哲学化展示 / 039
- 第三章 现代陶瓷艺术的审美特征 / 052
 - 第一节 去“完美性”的个性美 / 052
 - 第二节 去“实用性”的艺术美 / 056
 - 第三节 去“理性”的感性美 / 067
 - 第四节 去“雕琢性”的自然美 / 072
- 第四章 现代陶艺对生活美学的重塑 / 075
 - 第一节 对宋代陶瓷“格物致知”与“自然合一”美学的继承 / 075
 - 第二节 “青花风韵”的陶艺美学取向 / 088
 - 第三节 跨文化融合中陶瓷艺术的发展 / 111
 - 第四节 中国陶艺审美界域的拓展和深入 / 142

第五章	现代语境下陶艺价值的多维度思考	/	164
第一节	日常生活陶艺的符号价值	/	164
第二节	现代陶艺的人文教育价值	/	166
第三节	环境陶艺的文化价值	/	168
第六章	现代陶瓷艺术美学价值创造与传承	/	173
第一节	现代人对日常生活的美学追求	/	173
第二节	现代化设计理念下的陶艺特性	/	178
第三节	现代陶瓷手工技艺的创造性	/	179
第四节	现代陶瓷烧制过程的偶然性	/	193
第五节	现代语境下非遗地区制陶技艺的传承与创新	/	206
参考文献		/	212

第一章 中国现代陶瓷工艺的概述

陶从远古走来，是人类最早以自然物质——泥土为材料进行艺术创造的产物，它源于人类直接的生存需要，也是人们最早用来传达思想和情感的手段之一。陶艺的初级形态带有远古生活实用性和观赏性的痕迹，是人的生理需要和心理需要的理想融合。它的器皿形状和表层彩画纹饰表明人类在求生存过程中始终伴随着审美需求，对生存和对美的渴望几乎是同时出现的。这些既实用又美丽的东西不是天然存在于世的，而是被人创造出来的，带有人类最早的艺术创造、探索及表达感情的愿望。以水、土、火这些自然物质为创作媒介的陶瓷艺术，在数千年的发展过程中已形成了一整套独特的艺术语言和审美形态，是一门独具品格的艺术门类。

陶瓷艺术，从广义上讲是中国传统文化与现代艺术相结合的艺术形式。由其发展历史可知，“陶瓷艺术”是一门综合艺术，经历了一个复杂又漫长的文化积淀历程。它与绘画、雕塑、设计以及其他工艺美术有着无法割舍的传承与比照关系。20世纪80年代中后期，随着西方现代艺术的介入，西方的“当代陶艺”观念对中国陶瓷艺术产生了广泛而深刻的影响，“陶艺”的概念也一度成为陶瓷艺术界的新时尚。它所展现的仍然是东西方文化的矛盾与碰撞。陶瓷艺术在中国发源年代久远，可分为传统陶艺和以个人艺术创作为特点的现代陶艺两大部分。

第一节 现代陶艺的兴起

现代陶艺作为现代艺术的一部分，如同其他艺术形式一样，需要建构相应的现代美学理论，才能对之进行有效言说。与有关文学、绘画、音乐等艺术的现代审美理论研究相比，现代陶瓷审美理论的研究虽取得了一些成就，但受诸多因素的影响仍比较落后，尤其在阐释现代陶艺现象以及揭示陶瓷审美活动的内在机制方面，尚缺乏深入和系统的理论研究。本书尝试在西方现代陶艺的兴起及其向中国传入的背景下，谈谈对建构中国现代陶瓷审美理论的一些思考。

一、现代陶艺的诞生

传统瓷器艺术是中国人自己的发明且曾经傲视群雄，而现代陶艺及其理念可以说是典型的舶来品。

一般认为，作为一种艺术流派，现代陶艺始于20世纪50年代初的日本。八木一夫

及其“走泥社”的陶艺家在创作时有意弱化工物的实用性，如在被视为经典的《萨姆萨氏的散步》中，用来插花的小管的口被封了起来，使之完全抛弃了实用性，在造型与装饰上也不追求对称、光洁、和谐、典雅等，转而追求不对称、稚拙、原始甚至怪诞之美。泥巴在他们手里展示出让人惊叹的潜能和灵动的生命力，恰如人类丰富和灵动的情感与观念。这使人们相信，陶瓷制作不仅是一种工艺，还可以是一种艺术创作。英国绘画史论家赫伯特·里德甚至不无夸张地说：“毫无疑问，陶器是衡量一个国家艺术的标准。陶器是纯艺术，是一门不带有任何模仿意图的艺术。也许正由于这一点，在用形式来表达人的意愿时，雕塑比陶器更具有局限性，陶器在本质上是一门最抽象的造型艺术。”现代陶艺理念于20世纪50年代中期由伯纳特·李奇带入美国，涌现出伯特·安纳森、拉菲·巴塞拉、彼得·沃克斯等众多陶艺家，使美国成为现代陶艺创作的重地。对“泥与火”所具有的本体形式语言的探索以及对个体精神的崇尚成为现代陶艺的灵魂。

实际上，现代陶艺在成为一种成熟的艺术流派之前就已经为人们所关注。早在19世纪中后期，英国人威廉·莫里斯所倡导的手工艺艺术运动以及法国的“新艺术运动”就已经开始思考如何让包括陶瓷在内的工业化产品回归“手工和生活”。也正是在这个时期，罗丹、雷诺阿、高更、马蒂斯、毕加索等艺术大师纷纷加入对陶瓷材料的使用行列中，他们以陶瓷为载体的艺术创作让我们看到，对陶艺语言的探索从一开始便与现代艺术之间存在密切的关联。李砚祖认为：“罗丹与印象派大师马奈同岁，罗丹的时代可以说是印象派艺术时代，作为一个古典雕刻与米开朗基罗艺术的痴迷者，他的陶艺行为出现在现代艺术初始的年代里，这不是偶然的巧合，而是艺术变革的必然产物。”现代陶艺是在工业化、手工艺运动和艺术家的参与等多种因素的共同作用下诞生的。

从19世纪末艺术家对陶瓷领域的探索，到20世纪50年代陶艺以艺术流派的形式趋于成熟，现代陶艺一直无法摆脱其先天就有的工艺性特质，但作为现代艺术的一部分，其同现代文学、绘画、音乐等艺术形式一样，带有共同的“家族相似性”特征，即对“艺术自律”原则的坚持及在此基础上对“主体感性存在”的张扬。正如文学主张要回到“语言”本身，绘画要关注“色彩表达”，音乐讲求对“节奏和旋律”的探索，现代陶艺也要回归自身，即在材料和工艺上，尊重并探索“泥与火”丰富的可能性和表现力，而不是像传统陶瓷那样在理性化、程式化中限制它们；在造型和装饰上，试图突破和谐、优美、典雅、对称等传统陶瓷古典美学规范，追求非对称、原始质朴、灵动自由之美，探索陶瓷的空间结构和韵律；在功能上，弱化甚至取消器物的实用性特征，张扬表达主体精神的艺术性特征。

当然，强调陶艺的现代性特征并不意味着抹杀它与其他现代艺术形式的区别，事实上，由于陶瓷特殊的材料和工艺性要求，现代陶艺对技术的要求很高。技术是陶艺的基础，因此，一个优秀的陶艺家首先必须是一个技术高超的工匠。在陶艺中，激情、灵感的转化、表达必须以技术为中介，这是一个非激情、有克制的过程，是化灵性为匠心的过程，陶艺的伟大之处就在于将狂热的情感、激荡的心灵通过技术完整地转化到作品之中再呈现出来。另外，强调现代陶艺与传统陶瓷艺术的差别不是对传统陶瓷艺术的彻底背叛，而是在承续传统基础上的创新。

二、现代陶艺在中国的兴起

杨永善认为，中国现代陶艺创作活动始于20世纪60年代末的台湾，而到20世纪70年代初期的香港以及20世纪70年代末期的大陆部分地区也开始了最初的尝试，但作为一种创作理念和思潮被引入大陆，则发生在“85美术新潮”时期。

1984年，浙江美术学院工艺系陶瓷专业主任陈淞贤首次倡导并开设了“现代陶艺”课程，为该校在现代陶艺创作与陶瓷美学理论建构方面取得成就打下了基础。受当时现代艺术喜欢以群体的姿态抱团亮相等诸多因素的影响，同年7月，由梅文鼎、曾力、曾鹏联合创办的“石湾现代陶器展”在广东省民间工艺馆首次举办，此后又在香港艺术中心、中国美术馆等地巡回展出。这是现代陶艺领域以群体的身份发出的最早的声音，他们希望借此寻找到陶瓷壁画新的发展方向。从1985年至20世纪90年代，台湾旅美陶艺家李茂宗应邀陆续在中国各地高校、机构讲学，介绍西方现代陶艺的发展历史，进一步拓展了大陆陶艺家的视野。通过李茂宗的讲解，陶艺家们了解到在19世纪末20世纪初以高更、毕加索、马蒂斯为代表的艺术家已经尝试介入一向被我们视为只有匠人才从事的陶瓷创作，并且认识到工艺与艺术之间其实有着极为密切的联系。1989年，中国美术馆举办“89现代艺术展”，孙保国、黄雅丽的陶艺作品参展。作为对整个20世纪80年代现代艺术发展的总结性回顾，中国现代陶艺以前卫艺术的身份在这次展览中发出了虽然微弱但足以让人期待的气息。当然，处于初创期的中国现代陶艺仍然存在很多问题，例如现代意识薄弱、刻意模仿追随西方审美趣味、过于形式化等，但它毕竟揭开了新的篇章，陶瓷可以而且应该是一门非常重要的艺术形式而非单纯的工艺。有研究者甚至将其视为一场史无前例的“陶瓷革命运动”。

进入20世纪90年代，1995年中央美术学院雕塑系成立了由吕品昌负责的陶艺工作室。中央美术学院在中国艺术院校中有较高的地位和影响力，在它的影响下包括鲁迅美术学院、西安美术学院在内的各大艺术院校纷纷设立陶艺工作室，高校逐渐成为现代陶艺教学、创作、科研的重要场所。陶艺工作室的设立很重要，因为“在现代陶艺的形成发展中，陶艺工作室的产生与发展具有关键作用和重要意义，工作室传统来源于19世纪后期的法国。陶艺工作室是现代陶艺的摇篮，是陶艺家抒张个性的自由场所，为现代陶艺的产生创设了一个既合乎社会实际条件又具有个性特点的生产环境，预示和孕育着陶艺的新生”。除此之外，20世纪90年代各种有关现代陶艺的书籍、展览越来越多，比较具有代表性的有1999年白明编著的《世界现代陶艺概览》，该书比较全面地介绍了世界各国现代陶艺的发展情况。在展览方面，1998年11月“首届中国当代青年陶艺家作品双年展”在杭州中国美术学院开幕。这次展览在中国现代陶艺史上有很高的地位，它为曾受过“85美术新潮”洗礼，具有探索精神和实验意识，向20世纪90年代仍然坚持现代陶艺的创作者，如孙保国、刘正等青年艺术家们，提供了一个展示和呐喊的舞台，在具有创新精神的青年陶艺家心目中拥有很高地位。

20世纪90年代还有一个现象值得关注，那就是很多从事当代艺术创作的艺术家开

始使用陶瓷进行创作。20世纪90年代中期,当代艺术家徐一晖去了景德镇,创作了一批具有“艳俗风格”的陶瓷作品,如《红宝书》(1994)、《快餐》(1998)、《美元》(2000)等。这些作品带有强烈的反讽意味,传达了艺术家对自己、对当代社会历史和文化的思考,其中夹杂着调侃、无奈等诸多复杂情感。作为“艳俗艺术”的代表,徐一晖被认为是较早使用陶瓷材料从事当代艺术创作的艺术家。此后,阿仙、刘建华、李明铸、刘力国、何锐军、方力钧、艾未未、李玉端、康青、陈光辉、李立宏、孙晓晨、李超、冯薇娜等从事当代艺术创作的艺术家们纷纷开始使用陶瓷材料进行创作,以多种方式和手段处理陶瓷材料,从不同角度开发了陶瓷本身的各种可能性。当然对于这一现象,需仔细甄别,有一些可以纳入现代陶艺的范畴中,而有一些可能只是使用陶瓷材料的当代艺术。

进入新世纪,陶艺事业有了新的发展。先是2000年12月中国美术家协会“陶瓷艺术委员会”成立,成为与“工艺美术艺委会”并列的成员之一。随后全国各地的美术家协会也纷纷设立“陶瓷艺术委员会”。2009年,在由文化部、文学艺术界联合会、美术家协会主办的第十一届全国美术作品展览上,“陶艺”首次被列为全国美展的十大展区之一。据悉,在2014年全国第十二届美展上,“陶艺”仍然被设为单独展区。回顾上述过程我们发现,随着现代陶艺持续深入的发展,陶瓷艺术逐渐从传统的工艺美术范畴,向与中国画、油画、雕塑等传统经典美术形态并列的方向发展,作为一种重要的艺术形式越来越引起人们的关注。

第二节 现代陶艺对传统的继承与发展

“传统”是艺术发展过程中的一个客观存在。追本溯源,古代艺术家的创造已经成为典范,必然要传之后世。陶瓷材料的制备工艺需要丰富的经验作为积淀,陶艺家要通过这些材料的原始面貌,叙述自己对材料新的诠释,探讨人类与自然的微妙关系,这也是现代陶艺之花能够绽放的根本原因。

一、传统陶艺和现代陶艺的关系

(一) 联系

传统与现代陶艺作品皆是用火加热泥土制作而成,由此可以看出两者之间一定有相应的关系。之所以说中国传统陶艺与现代陶艺有必然的关系,是因为两者使用的原料和烧制的方法都是相同的。两者之间最基本的差别在于现代陶艺是按照传统陶艺逆向的思维方式制作的,它能良好地展现出制造者的思想与情感,并反映出制作者个人的人生观与世界观,完全打破了传统陶艺对个性与制作方式的约束。尽管如此,两者间的关系还是必然存在的。现代陶艺时常和传统陶艺紧密相连,不管制作方式怎么改变,都与本土文化紧密联系着。

（二）区别

现代陶艺家将史上那些形状有缺失或有裂缝的次品看作有缺陷美的作品，并大肆弘扬，他们舍弃了陈旧的传统观点，通过全新的思维方法思考，打破了传统陶艺墨守成规的局面，努力发掘自身的潜能，广阔而深刻地思考，踊跃展现自我的思想与情感，表达个人的人生观与世界观，创造出与历史传统风格迥异的作品，使现代陶艺与传统陶艺相对峙。

现代陶艺将作品的不定性也归结在成功的范畴中。在美学实质里，这种残缺的美正符合客观存在的美，它体现出了与传统陶艺思定性的对立，并和美学相结合，真实表现出了美学实质的特点。

现代陶艺不仅把在烧制过程中因为火疵而产生天然纹路的作品当作陶艺作品中的极品，还把能片面表现美学实质特点，规整性和思定性完美组合的传统陶艺作品视为精品。思考方式以及用材、装饰、设计、陶艺家群体等众多因素构成了一个系统，从某种意义上完整表现出了现代陶艺美学思维的实质。

中国传统陶瓷艺术与现代陶瓷艺术在展现方式上是对立。传统陶艺因为历史背景的原因，大部分以“器物”为主，并受到皇权、阶级、宗教等思想的限制。现代陶瓷艺术受新文化的影响，推崇传达个体的情感、意识、理念。在远古时期，人类祖先就已经从实践中领悟了制作陶瓷的技术，但由于传统陶艺以实用、工整、规则、装饰为最终目的，因此在展现方式上会给我们带来比较空洞、枯燥的感受。传统陶瓷有祭祀明器、日用器皿等种类，可将其具体分为瓶、碗、盘、罐、动物俑、壶、人俑等，不同造型的器具均以实用为主。早期的陶瓷形状都是在使用过程中确定的，最初人们将天然的物体改造成器物，之后就通过模仿这些器皿来塑造陶瓷，所以传统的陶瓷形状大多通过模仿当时的植物形态来定型的，也有一些通过模仿动物或人物的形态来定型的。再后来，陶瓷就在原来定型的基础上，结合生产和生活的需要，创造出了冬瓜瓶、鸡头壶、芭蕉瓶、柳叶瓶等器皿，逐步挣脱了自然或仿自然定型的思维定式，通过改造及再次创造，使陶瓷更加美观和实用，不仅可以装饰生活，还可以带给人们美好的享受，使之成为那一时期审美的标准。

与传统陶瓷艺术不同，现代陶瓷艺术要求创造者尽情地探索与发现，采用别具一格的表达的方式，追求更精彩的展现形式。

二、如何看待传统陶艺与现代陶艺的关系

现代陶艺和传统陶艺之间不存在绝对的界限，两者本质上都是艺术对不同文明生存条件下的人类需求的适应和满足。陶瓷的生产和艺术创作，总是随历史发展而前进的，新器型、新材质、新手法、新画面不断产生。现代陶艺在中国兴起的时间并不算长，长期以来，人们都习惯把陶艺这一技艺性很强的艺术形态归入工艺美术范畴。在人们的观念中，人们对现代陶艺与传统陶艺的区别并不清楚，但两者是有区别的。从物质材料和工艺制作的角度的上看，现代陶艺是传统陶艺的延续。现代陶艺无论在材料使用上如何独具匠

心，还是无法离开传统的陶瓷材料，各种成型、装饰的技艺技巧也都是在传统技艺的基础上逐步发展完善起来的。但在观念和审美认知上，现代陶艺与传统陶艺却表现出相当大的差异。传统陶艺重在工艺的追求，从技术层面表达陶工的情感，使器型、装饰达到完满的境界；现代陶艺则注重陶艺家自我个性、风格的表现，强调创作过程中的内心冲动和自由即兴发挥的重要性，作品的最终形态已不是陶艺家的终极目的。传统陶艺与现代陶艺最重要的区别是价值追求的转变，概括地说，是从对物质性、实用性的侧重转变为对精神性、审美性的侧重。

一般来说，传统陶艺是历代陶工集体智慧的结晶，而现代陶艺更倾向于陶艺家独立创作。传统陶艺多以实用为目的。中国人遵守两种思想：其一是工艺上一丝不苟；其二是按传统办事。因此，中国传统陶艺工艺性很强且有着严格的技术分工和技术规范。传统陶艺打造更多的是对称庄重的、平衡规整的、客观朴实的、注重装饰的以实用为主要目的的日常生活用品。从艺术创作的思维模式上看，现代陶艺对其自身艺术形式的限制性很小，体现的是一种主观的、动态的、扩展的、想象的、自由的和多向的思维模式。相对而言，传统陶艺在制作之初就有了既定的目标和严格的程序，因而体现的是一种客观的、静态的、朴实的、严谨的和单向的思维模式。以实用为前提的审美模式和制作过程中的严格分工大大限制了创作主体的自由发挥，但是这并不代表传统陶艺就失去了创新的机会。作为一种文化体系艺术创造在任何时候都不是凝固的，而是处于不可遏止的发展状态之中。同样，陶艺也不例外，每一个朝代的陶艺都有其时代特征，如宋代的秀丽、元代的浑厚、明代的精工、清代的精致。甚至同一朝代也有不同的发展阶段。翻开中国陶瓷发展史可以发现，在每一个朝代的任何一个阶段，几乎都会出现陶艺的新品种、新工艺和新风格。现代陶艺只是在审美模式与创作程序上与传统陶艺拉开了距离，两者并非截然对立的，它们之间仅仅是相对的概念而已，传统陶艺与现代陶艺之间有着密切的关联，可以说它们就是人们不同时期的不同追求。比如，我们今天所赞誉的宋代名窑——汝、定、官、哥、钧等，它们在当时是最现代的追求，时至今日却被公认为是“传统”，我们今日所标榜的“现代”可能到明天也会变成“传统”了。

从陶艺的类型、风格等方面来说，现代陶艺是基于“传统”的，是依赖于“传统”存在的。传统陶艺中原料材质的差异、成型手段与煨烧方法的不同，加上现代陶艺家不同的艺术个性与追求，决定了陶艺品种、类型、形式、风格的多样性。现代陶艺的这种特性基于陶艺家个体的学识修养、艺术观念，是独立人格的体现。而传统陶艺的不同类型、品种、风格等则是基于一个特定的时代或者某一特定的地域，是一定范围内整体意志的体现。传统陶艺的这种特性同样对现代陶艺的产生和发展产生了深远的影响。

三、传统造物观念对现代陶艺的影响

中国古代造物思想散见于古代贤人的文化思想中，尽管不成体系，但它却对中国古代工匠的造物行为产生了重要的影响，强调工艺造物的社会价值和社会功用，规范着古代工匠的造物形制。中国传统造物的思想以“和谐”为主，“和谐”的思想理念深深地影

响着中华民族的伦理道德、民族气质、文化艺术，传统造物追求心灵与物质的交融统一，主张自然性与人工性的中庸和谐，注重工艺造物活动的整体有机性，力求协调天时、地利、材质、技术诸因素间的关系，因而成为代表中国“和谐”文化的独特品格。中国传统造物的意境，即“器以载道”是指通过形态语言传达出一定的趣味和境界，体现出一种审美愉悦感。具体而言，其体现在人与人的社会关系中，反映了社会的和谐有序；体现在人与自然的关系中，是天人合一；体现在人与物的关系中，是心与物、文与质、形与神、材与艺、用与美的统一。

中华民族在其发展的漫长岁月中，以勤劳和智慧为人类工艺文化创造了境界独到、风范高雅、魅力永恒的工艺造物样式。中国工艺美术浸透着中华民族的文化精神和审美意识，富有鲜明的美学个性，主要体现在以下几个方面。

（一）和谐性

中国传统艺术思想重视人与物、用与美、文与质、形与神、心与手、材与艺等因素间的关系，使中国工艺美术呈现出高度的和谐性。中国传统艺术注重外观物质形态与内涵精神意蕴的和谐统一，实用性与审美性的和谐统一，感性关系与理性规范的和谐统一，材质工技与意匠营构的和谐统一。现代陶艺作品表面丰富的肌理效果、多变的造型形式无不是艺术家直觉、情感的体现，细微的情感直接反映在每一次的推、捏、挤、压中，哪怕是小小的心理波动也被记录下来。创造的过程无疑是艺术家与材料之间的一次次物我交融的过程。

（二）象征性

中国工艺思想历来重视造物在伦理道德上的感化作用，它强调物用的感官愉悦与审美的情感满足间的联系，同时要求这种联系符合伦理道德规范，往往借助造型、体量、尺度、色彩或纹饰象征性地喻示伦理道德观念。象征历来就是艺术创作的基本艺术手法之一。例如，前文提到的传统陶瓷使用的各种表现题材就是象征手法在陶瓷艺术上的运用。象征可分为隐喻性象征和暗示性象征两种。现代陶艺艺术语言的表现自始至终伴随着这种隐喻性。传统陶瓷艺术的象征性体现的是时代的集体审美意识和价值取向，而现代陶艺则注重体现艺术家个人的情感体验，表达的是个人的主观意志。

（三）灵动性

中国工艺思想主张心物的统一，要求“得心应手”，使主体人的生命性在造物上获得充分的体现。中国传统工艺造物在造型和装饰上一直保持着S形的结构范式。这种结构范式富有生命的韵律和循环不息的运动感，使中国工艺造物在严整规范中又显得变化活跃、疏朗空灵。如果说中国传统工艺造物的形态是一种线性范式，那么现代陶艺丰富的造型则是一种多维度的思想体现，趋于多元化正是它的现代特性之一。它脱胎于传统的结构范式，从传统中汲取精华，却不局限于传统，其变化多端的形式是对传统造物思想灵动性的深化和升华。现代陶艺造型语言的丰富性亦使人们的审美取向灵动而多元化。

（四）天趣性

中国工艺思想重视工艺材料的自然品质，在造型或装饰上总是尊重材料的自然性，

充分利用或显露了材料的“天生丽质”。这使中国工艺造物具有自然天真、恬淡优雅的趣味和情致。现代陶艺注重泥性的自由发挥，强调心灵的微妙变化和人工痕迹在作品中留下的印记，因材施艺，以表达艺术家个人的情感体验，而这恰巧最能展现艺术家的心灵世界。现代陶艺创作过程中的偶然性和不确定性因素产生了太多来自于材质的自然天趣，这也是现代陶艺越来越受人们欢迎和喜爱的重要原因之一。

（五）工巧性

对工艺加工技术的追求和重视是中国工艺美术的一贯传统。丰富的造物实践使工匠注意到工巧所产生的审美效应，并有意识地在两种不同的趣味指向上追求工巧的审美理想境界，即去刻意雕琢之迹的浑然天成之工巧性和尽精微穷奇绝之雕镂画绩的工巧性。这一点在现代陶艺的表现形式上更是被艺术家发挥到了极致，而且往往将两种审美取向同时体现在一件作品当中。例如，姚永康的“世纪娃”系列，罗小平的“愚者”系列，作品借用了中国大写意人物画的用笔手法。人物的脸、手看似漫不经心，只有细细品味才能领略艺术家刻意经营的苦心，而衣服、身体都用大块泥板、泥片随意堆砌而成，衣纹十分放任，二者形成了鲜明的对比，却又极其和谐统一，完美地将泥的自然形态与中国传统文人的飘逸洒脱结合在一起。

回望中国现代陶艺的发展之路，由最初的从传统陶瓷造型和装饰中“提取”并“组合”成“新”形式，到20世纪80年代中期艺术家开始意识到自我“原创”和新的“东方”方式的重要性，到如今成为中国艺术乃至世界陶艺界的一个奇迹，这个过程充满荆棘与坎坷。结合上文分析，从艺术家的自觉意识中我们不难发现，与其说中国深厚的传统造物思想对现代陶艺的创作产生了某种难以言说的作用，倒不如说是艺术家在长期艰辛的摸索探寻中，在深厚的传统陶瓷文化浸润下形成自省推动了现代陶艺创作的发展。现代陶艺已经悄然且大踏步地将敏感的触角伸向了传统文化的方方面面，包括形而上之道，也包括形而下之器。

所谓传统，就是指被历史所选择、确认的人类对客观世界的把握和对主客观关系的处理，它表现为既定的物质存在、精神存在以及物质、精神因素相交融的艺术存在。所谓工艺美术优秀“传统”，既不是保留至今的大量古代工艺美术珍品，也不是传统图案或某种风格样式，而是传统工艺文化内在的思想定式和定向发展的“内趋力”，其核心就是传承和延续不断发展的工艺美术思想。它丰富的内容和理论指导价值，正是传统工艺文化的精华所在。每一位艺术家都应该自觉地探索、研究、挖掘传统文化的精神内核，使其古为今用。

四、审美观念的更替对陶艺发展的影响

中国传统陶艺高超的技艺、娴熟的装饰技术以及完美的造型，表现出创作者较高的智慧和能力，但传统陶艺受传统文化的影响，着重追求严谨和整齐，被限定在一定的审美标准中无所突破，它忽视了材料的自然属性，更忽视了人与陶艺之间的精神关系。实用审美是传统社会中的主流审美方式，而现代陶艺摆脱了以往的审美方式，从精神层面

上出发寻求艺术的自然与真实。这种审美观念的转变体现在现代陶艺的发展上，可以从以下两个方面来分析。

一方面是艺术家个体审美意识的觉醒。现代陶艺在高度发达的社会生产力推动和高扬个性化精神旗帜的引导下，逐步打破纯实用审美的藩篱，开始向精神审美方向升华。它强调个性，注重思想内涵，成为艺术家发自心灵的纯粹的艺术创作。现代陶艺是现代人的情感寄托于泥与火之后的产物。泥与火丰富多变、自然天成的属性与现代人的情感结构有着天工般的吻合。传统的中国陶艺繁缛、纤细、华美、艳丽，追求具象，缺乏个性的作品，已经很难适应现代人的审美需求。人们不断以新的艺术思维方式和新的艺术创意去突破传统，使作品获得时代的审美特性，并逐步形成时代的新风格，从而表现出时代的风采。因此，在个体审美意识的支配下，艺术家尝试着各种最能体现创作灵感的、新的艺术语言和表现技法，不断营造新的审美体验。

另一方面是大众审美观念的转换。现代人的情感结构日趋复杂，大工业生产带来的大同产品越来越不能满足现代人的需求，尤其无法满足有一定品位的人的心理需求。现代机械工业生产在抓高效率的同时，忽视并扼杀了现代人的个性精神。现代生活的快节奏和高效率，使人的自然天性受到了前所未有的压抑，当然也包括爱美和审美。

生活方式和社会结构的变化使艺术向现代化形态发展，人们对艺术的欣赏要求也在不断地更新求变，美的内涵一直在不断地丰富和衍变着，因此要求艺术创作与时代同步，丢掉锁链，以新观念去开发、探索新的广阔天地。现代文明的快速进步，正是这种求求变的内在需求所形成的。现代人生活的多元化，必然导致现代陶艺功能性、审美性的变化。多元化的现代生活使现代陶艺有了更广阔的发展空间，这种互动的存在形式促进着现代陶艺的发展。现代陶艺以其材质的丰富性、可塑性，形式的多样性以及烧成效果的神秘莫测性等特性，给人带来丰富的视觉感受与情感体验。于是，现代陶艺走进人们的生活，改变了过去制陶艺术的“孤芳自赏”，开始贴近普通大众的生活，并很快成为一种时尚被推广开来。现代陶艺借助黏土这种自然材质表达个人的情感和个性，以自然、朴实、含蓄的方式和更为原始化的模式贴近人们的生活，给人们带来一种愉悦、放松之感。手工艺是艺术之源，艺术向手工艺回归和手工艺向艺术的靠拢，是现代艺术发展的一个趋势。

现代陶艺创作包括成型、装饰和烧成三个步骤，这三个方面伴随着现代陶艺的发展也有了突破性进展，主要体现在现代陶艺不拘泥于某一朝代的传统，而是对历史传统总结性的批判继承和对西方文化的兼收包容以及在此基础上的创新。

黏土极强的可塑性和稳固性，使陶艺的造型具有相当大的灵活性和结构性。现代陶艺脱胎于功能性的传统陶艺，传统陶艺所提供的深厚的形式资源在某种意义上也决定了它的语言特征，尤其是它的物理特性，还决定了它的形式美，更决定了它与其他材料的根本区别。

传统陶艺，讲究器型的规整、平衡、对称，釉面光洁细润，不能出现变形、斑点等缺陷，烧成后有裂痕、卷曲、变形等问题的瓷器都属于废品，而且要以师傅的要求为标

准，严格按照传统形态制作，在传统画谱的基础上进行陶瓷装饰，以模仿为创作基础，以继承为使命。

虽然传统陶瓷也有发明创造，但是受传统思想的支配陶瓷艺人不敢超越前人的造型，久而久之，形成了单一狭隘的审美模式，严重制约甚至扼杀了人们审美经验的多元化发展。长此以往，人们对熟知的审美客体逐渐产生了审美疲劳，对审美客体形态更新的愿望日益强烈。现代陶艺成型的主要方法有手捏、泥条盘筑、泥板拼接、拉坯、镂空、印坯、黏、贴、塑等，任何一种方法都可以形成丰富多彩，并有别于其他艺术形式的独特陶艺语言。无论采用什么工艺和造型，陶艺家所追求的往往是充分表现泥性，即使是手工拉坯，也能充分表现泥的品质，一个手印、一道指纹无不记录着人的情趣意志同时又表现着泥本身的特质，这些特质在其他材料中是不可能存在的。作品中留下的瑕疵、开裂、斑孔，一目了然地记录着作品创作的过程，是艺术家表达、喻示及记载人与水、火、土交流过程的重要手段。

不少陶艺家喜欢用壶的造型进行多方位的造型实验。这些壶的物用功能特性早已改变。作家不在意壶的物用功能正常与否，在他们眼里，壶只是承载某种情感的载体，只是张扬自身个性的媒介。传统的壶艺无论是早期无流无把的壶、晋代的鸡头壶，还是唐代的注子、元及明清的执壶、明清及当代的茶壶，都是随着社会的发展和生活习俗的演变而产生的生活器具，均是以生活实用为目的，且注重功能性。在现代陶艺创作中，陶艺家远离这些茶具的物用功能，放弃其实用目的，而强化其精神价值。人们可以借用壶这一元素表达、发挥、延伸壶艺的新的概念。他们运用土、水、火这种最古老、最亲近的艺术元素表达自己心灵深处的感受及思考，使一个个触手可及的程式化的器皿，转瞬间变换成一个个超越物象的精神代言物。陶艺家有意摒弃或者淡化过于直白、过于划一的器皿美学，从形式和内容两方面为各种器皿赋予现代美学意义。吴光荣颇具个性的“摔壶”系列作品充分展示了作者在创作过程中的灵感（图 1-1）。吴光荣的作品充分发挥了泥土的可塑性，在创作过程中他常以不同的力量边摔边捏，从而产生无数点、线、面构成的自然美的曲线，这是紫砂陶中靠器具成型方法所无法做到的，它赋予了紫砂壶艺新的生命力，使紫砂壶的外形美感不再受规则的限制。

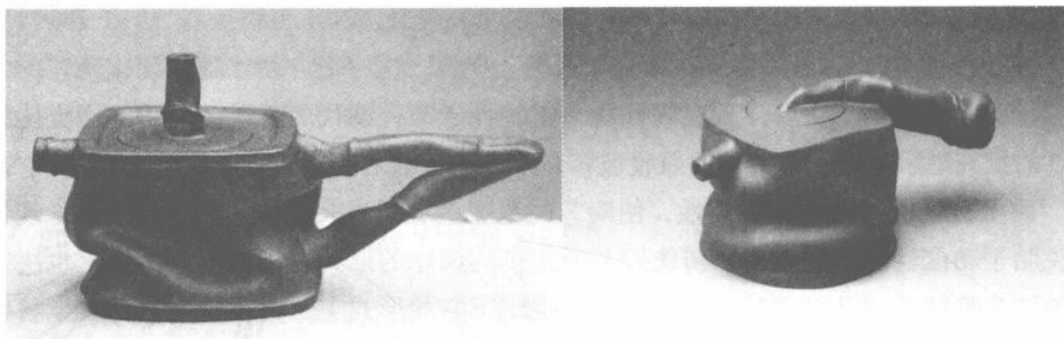


图 1-1 吴光荣“摔壶”系列作品

陶艺对装饰形式有特殊的审美趋向。在装饰上，各种自然印纹及各种肌理的应用，