王安维瓷艺文选

WANG AN WEI CI YI WEN XUAN

王安维 著

中国艺术出版社

王安维瓷艺文选

WANG AN WEI CI YI WEN XUAN

中国艺术出版社

• 书　　名：王安维瓷艺文选
• 著　　作：王安维
• 责任编辑：赵永金
• 版面设计：陶　敏
• 图片摄影：鲍　麟
• 出版发行：中国艺术出版社
• 印　　刷：深圳华新彩印制版有限公司
• 开　　本：889x1194　1/32
• 版　　次：2006年2月第一版 第一次印刷
• 印　　数：3000册
• 书　　号：ISBN-962-86955-1-7
• 定　　价：56.00元

版权所有 • 翻印必究

王安维 先生近影

景德镇高专陶瓷艺术研究所所长、民盟景德镇市委副主委、
江西省高级工艺美术师、江西省享受政府特殊津贴专家、
江西省百千万人才工程人选、清华大学访问学者、
江西省十大杰出青年、全国青联委员、江西省青联常委、
政协江西省委委员、景德镇市人大代表、市专业技术拔尖人才。

序

我有幸出生在景德镇这个举世闻名的瓷都，更有幸出生在四代业陶的陶瓷世家。曾祖父王昌彬（文宜）先生是清代光绪、宣统的御窑官，祖父王庭芳（旺柏）早年就读于江西窑业学校，后就读于上海美专，父亲王隆夫（昌南子）则是中国工艺美术大师。因此我从孩提时代就受家庭环境的感染，对拉坯成型、施釉窑烧、绘瓷填色以及炉彩等等了如指掌，不仅观察而且也动手做一些泥塑或在瓷胎上画上几笔，我父亲是坚决反对我过早从事艺术创作，不允许我动他的笔和颜料，在他看来如果从小就业陶，将来必然就成为瓷业的工匠而已，他要求我多读书，多做学问，等大学毕业后再从事陶瓷艺术创作活动。在如今看来，他的想法确实是有道理的，因为画瓷器只不过是掌握其工艺性能，掌握料性、窑炉燃烧性能，这些性能有一年甚至几个月的时间就能掌握，而真正的艺术家画一件作品主要是画修养、画文学功底，这样的作品放在人们面前就区别于一般工匠绘画了，她能耐人寻味，富有诗感。

我小时候家里非常穷，买不起《新华字典》之类的工具书，有什么不懂的字和词就问祖父王庭芳，他是个很有学问的人，在我看来没有他不认识的字、没有他不懂的词，尤其是他的小楷写得非常工整漂亮。记得他常常在煤油灯下用一个很小的放大镜看范文澜的《中国通史》，然后讲给我听，所以我今天画的很多历史题材的作品都是他讲给我听完后凭我的想像创作出来的。如今祖父去世已二十多年了，但他对我的影响、对我的教导使我至今难以忘怀。他对景德镇的热爱、对陶瓷的热爱也深深地影响着我。我

曾经有很多机会留在国外、留在沿海城市，但因为我是陶瓷世家的后代，也是王氏陶瓷世家的唯一男孩，我有责任把祖辈的艺术像比赛场上的接力棒一样接过来，并发扬光大。所以我每创作一件作品，每想到陶瓷艺术存在的问题时，我都会用心把它记下来，撰写心得体会。今天我向读者呈上的《王安维瓷艺文选》是近十年来从我的讲稿和论文里挑选出来的，这些文章大多先后在国内外报刊杂志上公开发表过的，也有些是我在上海刘海粟美术馆报告厅作的专题演讲的录音整理出来的，有些是我在新加坡“东方收藏”组织的讲课中整理的，这里有很多不成熟甚至是错误的地方，我衷心希望，本书出版后，能得到学术界同行和广大读者的宝贵意见。

公元二00五年十二月于还经楼灯光下

Wang Anwei:Born in a family of ceramics in Jing Dezhen in march,1964,he is the vice-chairman of the art department of the Jing Dezhen institute and the director of its research institute.Meanwhile,he is a senior craft artist of China,as well as a member of china Artist Association and Jiangxi Branch of china calligrapher Association.In 2001,he was chosen as one of the ten remarkable youths in Jiangxi Province. Being an expert who was enjoyed the government special subsidy,he is a committee member of the National Youth Federation and Political Consultative Conference in Jiangxi Province and a member of the standing committee of Youth Federation in Jiangxi, as well as the deputy of Jing Dezhen people's congress.What's more,he is the tiptop person with special technology and the selector of thousands of talents project in Jiangxi Province.He was successively invited to America、Singapore、Korea、HongKong、Taiwai、Macao and so on to hold academic exchanges and works exhibitions.His works has won the Gold Medal in the 1st Chinese Youth scientific Achievements Fair and the National Craft Arts Competition.He has also got the first place of the Baihua Prize in the National Craft Arts and the Gold Prize in the Treasure's Fair of China Craft Great Artists for constantly bringing forth new ideas into the arts.

作者的话

传统装饰一般都是有它的相同点或民族感，这大概就是行人所称的“共性”。

我认为创作需要“共性”，但又必须超越，然后再升华到“个性”的艺术品才显得生动可信，才能将艺术的魔力去触发每个人的心灵。

法国路易十四和他的皇后曼德侬夫人都酷爱中国瓷器。一六七〇年，他营建著名的凡尔赛宫，宫内有个托里阿诺宫，是欧洲第一幢借鉴中国琉璃塔、用彩釉瓷砖装饰的具有中国风格的宫殿。宫殿内陈列了大量的景德镇青花瓷器。国王的餐压路机，摆设着路易十四珍藏的中国瓷器；花园里摆满了两万盆中国瓷器花盆的花卉，组成美丽的图案。在世界文化史上，这里又被称为托里阿诺瓷器宫。路易十四委托法国商人在江西景德镇制造他们夫妻俩的瓷塑像。塑像高二十二厘米，表现路易十四和曼德侬夫人身穿中国丝绸织锦做成的中国式服装，载歌载舞的情景。而且路易十四的衣服上还有“寿”字。

当时，法国对于中国瓷器的制造方法，所知甚少，所以路易十四虽然不惜重金在景德镇特制瓷器，而且往往无知而又苛刻地提出一些不合理的要求。

例如他要求中国式的瓷器灯笼，玲珑管道中间点燃蜡烛，能使全室通亮光明，而且必须是浑然一体地烧造成的。他还订制一种能发出悦耳音调的笙。它是由每支长约一尺，内装琴片的十四支瓷管组成的。还要求用瓷器制造云锣。景德镇匠师们经无数次试验后，终获成功。这九个大小厚薄各不相同的瓷制云锣，中间稍凹，用小椎敲击能发出不同音调。这难度极大、技术要求极高的瓷器，对欧洲人来说简直是难以置信的，但中国景德镇的匠师却造出来了。

景德镇瓷“声如磬”的特色，在欧洲也不胫而走了！

目 录

论人物装饰陶瓷 …… 1
论粉彩在陶瓷装饰的运用 …… 10
论书法与瓷艺装饰 …… 24
漫谈陶瓷美术的线的运用 …… 31
漫谈陶瓷装饰的主体和整体 …… 34
试论景德镇山水瓷画的特点 …… 36
陶瓷装饰创新的一点看法 …… 41
“一笔先生”话新彩 …… 44
读韩非的寓言想到的 …… 45
《乐舞引凤图》的创作随想 …… 46
饱含诗情 承古求新 …… 47
变 …… 48
抽象来自民间 …… 49
“之”形构图小谈 …… 50
谈书、画、文的结合 …… 51
风格杂谈 …… 52
话说宫廷艺术 …… 53
吉祥形成的装饰纹样 …… 53
国兴 家兴 瓷亦兴 …… 54
赏 …… 56
兼容并蓄 为我所有 …… 57
漫谈“红店佬” …… 58
民间青花婴戏图 …… 59
民间陶瓷装饰趣谈 …… 60

饰外谈 …… 61
书法融入瓷型中 …… 62
书法之法 …… 63
谈人物装饰 …… 63
谈谈以变象来表达意境 …… 64
陶瓷的综合装饰 …… 65
陶瓷美术的模糊性 …… 66
陶艺教学初探 …… 67
题不入时亦自然 …… 73
同宗艺术在变 创新势在必行 …… 74
小谈壁画 …… 75
小谈民族陶瓷 …… 76
欣赏与运用相结合 …… 77
传统装饰题材“十二喜” …… 78
一杯茶功夫和大盖杯 …… 79
在新加坡看瓷器 …… 80
在陶瓷装饰中对“十八描”的感悟 …… 83
陶瓷装饰技法及工艺成就 …… 87
花纸设计教学初探 …… 114
在京看《法国时尚100年》展 …… 117
艺术创作也需远离“近亲繁殖”更需创作新意识 …… 120
摘枝花与装饰 …… 124
游丽江古镇而想到我们的瓷都古镇 …… 131
编后语 …… 134

论人物装饰陶瓷

用古代寓言、成语典故、民间趣事作为题材装饰陶瓷，在陶瓷史上有许多实例，因此，人物题材是我国陶瓷纹饰中的重要组成部分，并且有着悠久的历史，如早已为世人所熟知的西安半坡彩陶中的人面鱼纹，堪称为早期人物纹饰的杰出代表。人物纹饰在瓷器上的应用，大致是在魏晋时期，显然要晚于植物、动物纹饰。这一时期的人物纹饰题材相对较窄，多为宗教、神话人物。如三国吴末釉下彩人物纹壶，通体用褐黑彩绘仙人瑞兽图案。南北朝时期，人物纹饰的题材有了拓宽，以胡人舞乐、佛像、飞天、竹林七贤等作为新的瓷器装饰图大量出现。如北齐黄釉人物纹扁壶，两面杏仁形开光内分别模印舞乐人物图。隋朝虽历时较短，但从个别器物上亦见有人物图，无论是人物的刻画还是人体结构比例，均具有较高的水平。

唐、五代瓷器装饰中的人物题材在前代的基础上有了很大的发展，婴戏图、仕女图、对饮人物等构成了唐、五代人物题材的时代特征。宋代瓷器中人物题材大量增多，特别是刻、印、绘、划、贴诸法并用的婴戏图在人物题材中占有极大的比重，使瓷器的装饰艺术发展到新的高度。辽代盛行花卉纹饰，人物题材的纹饰相对较少，但线条简洁，形象生动，亦具有较高的艺术价值。金代瓷器中的人物纹饰具有浓郁的生活气息和乡土气息，刻划熟练、形象生动，代表着时代水平。元代的人物题材纹饰在陶瓷史上具有承前启后的作用，不仅题材拓宽，而且绘画水平也有了相应的提高，特别是反映历史人物的纹饰，具有不同于任何朝代的典型特征。

明代瓷器上的人物题材十分广泛，早期受青料所限，人物较少出现在装饰上。但进入中晚期后，人物纹饰内容繁多，表现手法高超，在继承之中又有创新。如成化朝的历史人物、宗教人物，使装饰题材焕然一新。弘治、正德继承了成化时的传统，并进一步发展了人物纹饰。嘉靖、万历时期的人物纹饰更为丰富，凡前朝纹饰应有尽有，并创新了具有喜庆祝福的寓意人物，反

映了明代社会意识形态和风土人情。天启、崇祯年间，瓷器装饰日趋简化，人物纹饰多为传统风格的继承，但在画法上却颇有新意，反映了各种艺术载体之间的交流。特别是刀马人物纹饰对清代人物纹饰产生了深远的影响。

一般来讲，洪武时瓷器上的题材较窄，官窑器物上基本不见有人物纹饰，民窑器物上见有少量的高士图，构图简洁明快，以一笔点划的画法为主，衬景中常见有弧线构成的云气纹。

永乐时期由于青料的晕散，不宜用来描绘人物，故人物题材不甚丰富。官窑器物上仅见有婴戏图及胡人舞乐等。构图清丽疏朗，画法以小笔触的双勾填色为典型特征，但人物面目有些模糊不清。民窑器物上的人物图多为婴戏，画法简约，以一笔点划为主，但立体感较强。

宣德时官窑人物题材较永乐时有了很大发展，这不仅表现在题材的拓宽上，如常见的仕女、婴戏、神话人物等，而且人物多与山水、庭院组合完整的画面，使纹饰具有故事情节。构图较永乐时期粗犷豪放，绘工亦较前期精细。民窑纹饰基本是以官窑为蓝本，多为仕女、婴戏、神话人物等，画意豪放生动，线条较永乐时粗壮。虽绘工不及同时期的官窑器物，但带有完整故事情节的仕女图则为前朝所不见有。而那些仅寥寥几笔就将人物刻划得栩栩如生的简笔写意更是官窑器物所不具备。

正统朝有明确纪年的饰有人物的官窑器物迄今为止未有发现，所见民窑器物中的人物纹饰前期布局繁密，后期疏朗。其仕女人物纹饰具有身材高大、神态安祥的特点，绘工虽不甚精湛，但构图活泼，线条流畅，颇有宣德晚期遗风。

景泰朝瓷器的面目甚至不及正统时清晰，所见器物多为推理之作。就具体的纹饰来讲，主题突出，布局疏朗，线条清晰，背景中多有大片的链条状浮云，寓意虚幻或仙境。常见纹饰有高士、历史人物及神话人物等。画法为双勾填色，笔划圆润柔软，由于釉层较厚，纹饰的笔触不甚清晰。

天顺朝饰有人物图的器物较多，以民窑器物较为常见。其布局疏朗，线条生动，注重人物神态的刻划，人物之间相互呼应，故事情节更趋完善。画法以一笔点划为主，亦有双勾填色之作，呈现出简笔写意的风格。常见纹饰有仕女、婴戏、高士、历史人物及神话人物等。画中的人物多逆风行走，神话 人物头像后有光环一周。

成化瓷器是继永宣之后明代瓷器生产的第二个高峰，不仅人物题材增多，画法有较大进步，而且青花、斗彩竞相争妍，为人物纹饰开辟了广阔的前景。成化官窑人物纹饰色调柔和宁静，绘画淡雅幽婉。青花类器物的线条简洁洗练，彩绘类器物的彩料呈色纯正，以轻盈秀雅的风格独步一时。官窑常见人物纹饰有历史人物、神话人物、高士、婴戏、仕女等。特别是婴戏人物，更是以笔触细腻，线条流畅，神态生动，动态逼真著称，为后来婴戏图的大发展奠定了基础。画法仍以双勾填色为主，勾勒的线条细硬流畅，填色时一笔填满，少有浓淡阴阳之分。成化民窑人物纹饰受官窑同类纹饰影响较大，制作精细，构图疏简，线条流畅，层次感强。人物的造型较前朝要小，缺乏前朝豪放的气势，常见人物纹饰有神话人物、高士、婴戏等。高士人物发髻高扬，婴戏头额上方刘海飘扬为典型特征。画法以勾勒填彩和单线平涂相结合。

弘治瓷器历来有“成弘不分”之说，就人物纹饰来讲，二朝有相似之处，亦有不同之处。官窑人物纹饰不及成化时丰富。构图较成化时更为纤巧柔细，布局的空间较多，线条更加流畅洒脱。常见人物纹饰有婴戏、仕女等。仕女图以配有庭院栏杆为主要特征，画法仍以勾勒填色为主。弘治民窑人物纹饰受官窑影响较大，无论是构图还是画法，均有官窑瓷器的影子。但另有一种简单粗放颇具写意风格的人物纹饰，以生动的画面，流畅飘逸的线条而具有明早期的遗风。常见纹饰有仕女及婴戏等，婴戏中人物的头部为圆形。画法有勾勒填色与一笔点划两种。

正德官窑人物纹饰沿袭成化、弘治传统，虽题材不及成化丰富，但较弘治时广泛一些。常见人物纹饰有高士、婴戏、仕女、神话人物等，其高士豪放潇洒，仕女纤弱文雅，婴戏活泼可爱，童子的后脑已渐凸起，特别是晚期的青花婴戏图碗，无论是青花色泽，还是纹饰的画法与后来的嘉靖器物差别不大。画法为双勾

填色，一笔平涂，所填彩料没有笔触感，也不留空间。正德民窑人物纹饰以婴戏、仕女、高士及神话人物较不常见。构图疏朗，线条细弱，用笔工致，但仍不失粗率豪放。另有一些器物所绘纹饰因青料晕散，故纹饰模糊，粗看颇似明早期青花，但细看则呈色滞重，飘浮流散。

嘉靖官窑人物纹饰是继成化之后的又一个高峰，其人物题材日趋广泛，常见人物纹饰有高士、婴戏、仕女、神话人物、寓意人物、山水人物等。由于嘉靖皇帝好黄老之道，故道教人物在所有纹饰中占的比重较大。其构图虽然繁缛但不呆滞，画法多为勾填色，画风自然生动。人物造型夸张，如婴戏的后脑凸起，寿星的额头几占头部的三分之二，给人以醒目之感。嘉靖民窑人物纹饰题材模仿官窑器物，但构图较官窑繁缛，勾线较硬，画风拙朴。人物形象有的写实，有的极度夸张，艺术水平不高。此时官、民窑五彩器中的人物纹饰，则以色彩浓艳火爆，色调纯正，并首次以戏曲小说人物入画，在陶瓷史上占有一席之地。

隆庆官窑人物纹饰虽承袭嘉靖旧制，但画意较嘉靖时洒脱，人物身材修长，姿态安逸。画风写意味道较浓，线条古拙有力，但画面较小，前朝多见的道教人物此时不见踪影，而以高士、仕女、婴戏等常见，民窑人物布局繁缛与疏朗并存，画法为单线平涂。以攀枝娃娃较常见，虽线条洒脱流畅，但后脑画得更大，看上去完全不成比例。

万历官窑人物纹饰的典型特征是层次繁缛，缺乏章法，人物漫画式的倾向较为严重。画法早期近于嘉靖，以线条纤细，填色在阴阳浓淡之分为特征；晚期则简单草率，人物造型比例失调。此时开创的铁线描人物较有特色，给人以清新雅致之感。常见纹饰有高士、仕女、婴戏、历史人物、神话人物、寓意人物等，隆庆时不曾见的道教人物此时又兴盛起来。民窑人物纹饰内容更为繁杂，以寓意人物、婴戏、神话人物有道教人物较为常见。碗、盘类

器物上的人物纹饰比较简单，景大而人物较小。绘法为单线平涂，画工粗糙。

天启朝官窑器物较为罕见，所见多为民窑器物，纹饰内容和绘画风格较为复杂，既有对传统的继承，又有在传统上的发展，还有令人耳目一新的创新之作。传统的继承为写意风格，采用单线平涂，题材多为世俗人物。传统上的发展之作，虽仍为单线平涂，但画面简洁，意境深远，题材多为山水人物；创新之作则采用分水枝法进行渲染，具有层次分明的特点，题材多为历史人物、神话人物、尤以人物脚下饰以练状表示虚幻的梦幻人物最具特色。白描人物亦较多见。总的来看，绘画风格虽不相同，但构图均日趋简化，较万历时更为随意洒脱。

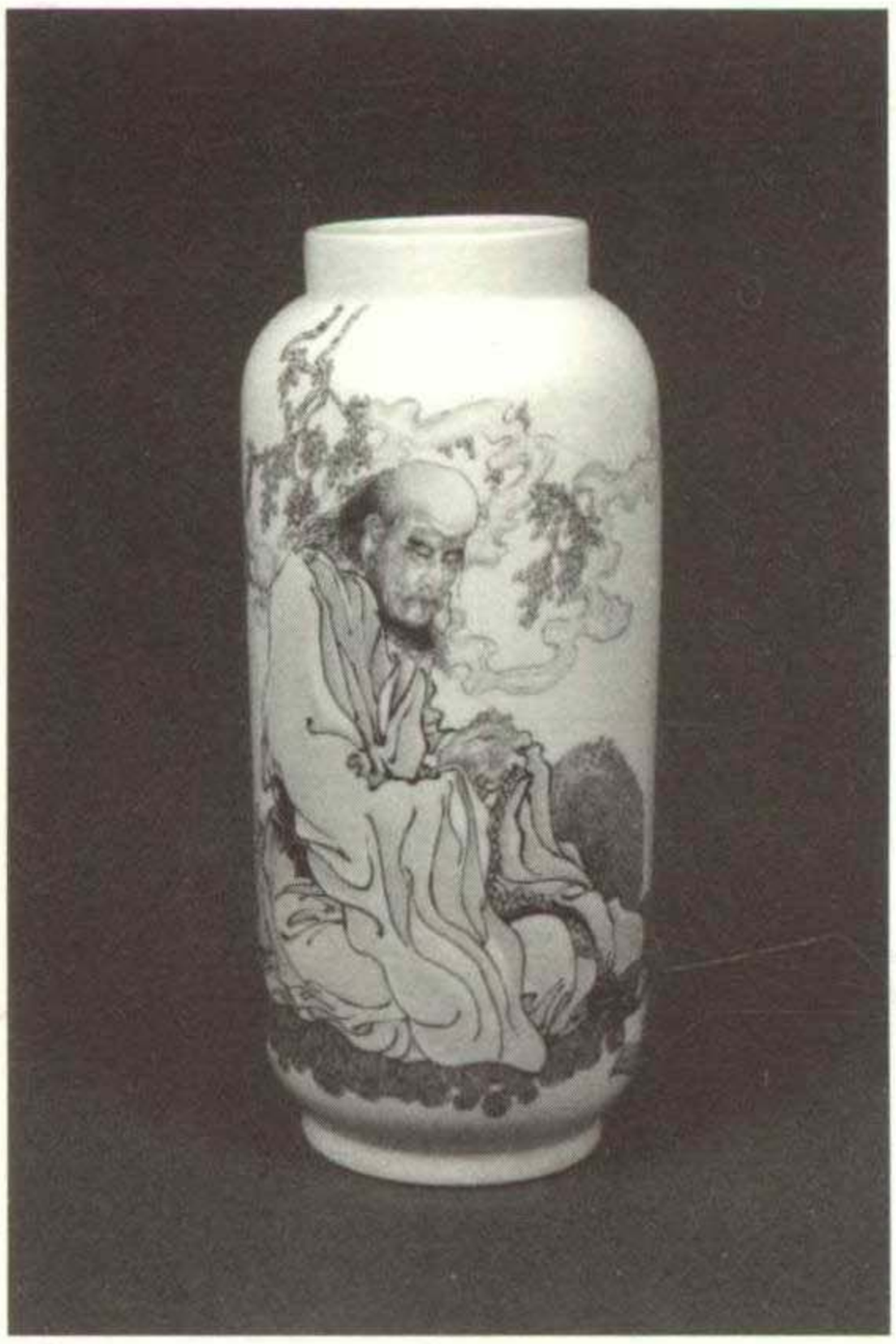
崇祯官窑瓷器极为少见，饰有人物纹饰的皆为民窑器物，其画风有粗率与精细两种。粗率者多用粗线条描绘人物，甚至如泼墨一般。精细者虽以写实为主，人物形象较小而生动，画面构图严谨，其艺术风格与传统民窑风格截然不同，具有中国传统版画的韵味。常见人物纹饰有仕女、婴戏、高士、神话人物、山水人物、历史人物等。特别是取材于戏曲小说中的人物及刀马人物对清代早期的人物纹饰产生了重大影响。

我国瓷器装饰中的人物题材经历了一个漫长的发展过程，到清代时已达到了全面成熟，不仅题材广泛，绘画精湛，而且青花、青花五彩、五彩、斗彩、珐琅彩、粉彩等品种齐全。在整个清代瓷器装饰中占有很大的比重。清代的人物纹饰大致可分为历史人物、神话人物、世俗人物、戏剧小说人物、山水人物、寓意人物、西洋人物等多种。并且形象地表现了各个朝代的风格特征。如清早期以顺治为代表的工丽洒脱的人物故事纹饰；清中期以乾隆为代表的细腻繁缛的画风；清晚期以道光为代表的形似而神非。特别是嘉庆以后出现的“无双谱”人物，成为清代中晚期纹饰的典型特征之一。

一般来讲，顺治人物纹饰具有极为明显的时代特征，晚期时富有民间生活气息，画风豪放的人物纹饰已经消失，代之而起的是工丽洒脱、描绘认真的人物纹饰。官窑人物纹饰较为少见，以仕女有神话人物居多，其仕女的衣衫极具动感；布局疏朗，构图简洁。民窑中的人物纹饰多为神话人物、戏曲小说人物。其人物神态飘逸，并注意以场景衬托人物。

康熙官窑有人物纹饰的器物较多，中期人物纹饰以浅淡的山水人物居多，有明末清初的遗风，纹饰多勾线平涂的画法，填色有溢出线外的现象；中期则以仕女、高士、神话人物、戏剧人物、寓意人物、历史人物等居多，人物的面部多歪不正，明显受陈洪绶的画风影响；晚期的人物纹饰绘工细腻，用笔纤细，特别是布局上的景致缩小对雍正朝的人物画风产生了很大的影响。康熙饰有人物纹饰的瓷器品种较多，有青花、青花釉里红、五彩、粉彩、斗彩等。其青花人物纹饰色调清新明快，层次丰富，具有中国传统水墨画“墨分五色”的韵味；青花釉里红人物纹饰，画面鲜艳夺目，红蓝相衬，别有情趣；五彩人物纹饰色彩艳丽，绘画笔力刚劲，并有深浅不同的色调。斗彩人物纹饰柔和清淡，娇柔秀丽，并有阴阳深浅变化，较成化时技高一筹；粉彩人物纹饰精致品较少，以民窑器物较为常见，一般来讲，康熙官窑人物纹饰的人物形象较为高大，主题鲜明，追求高贵典雅的风韵，绘画传神。仕女纹饰多在两颊外染以淡赭，有妖娆妩媚之感；婴戏人物则贵族味道较为浓郁；山水人物讲究皴法；戏曲人物注意故事情节的表达。民窑人物纹饰在借鉴官窑纹饰的同时亦有新意，即并不过分追求画工的精细，而是信手挥洒，有独到之处。其绘有人物图的器物以青花、五彩居多，且多为大器，青花色泽浓郁娇翠，五彩则少有浓淡之分。常见人物纹饰有反映文人雅士心态的高士，民间喜闻乐见的小说戏曲故事，顽皮活泼的婴戏及神话人物等。

雍正官窑人物纹饰较康熙要少，但艺术水平并不低，其风格一反康熙的雄壮刚劲，人物的线条纤弱，体态修长。人物在画面上所占的比例较小，虽然没有康熙顶天立地的感觉，但比例更趋合理。常见纹饰有高士、仕女、神话人物、山水人物、历史人物、寓意人物等。以青花和粉彩器物居多，特别是粉彩人物纹饰画工精湛，层次清晰，宛若工笔重彩画，艳丽的色彩与洁白的胎体对比强烈。艺术成就不逊于前朝。雍正民窑人物纹饰受官窑影响较大，构图较为疏朗，画工略显粗糙，粉彩器物的色彩不及官窑精细柔和，色阶也不及官窑丰富。



乾隆官窑人物纹饰是自康熙以来人物纹饰发展的又一高峰。不仅纹饰题材丰富，而且诸法并用，精巧工致。饰有人物纹饰的器物有青花、粉彩、珐琅彩、斗彩等，为清代人物纹饰的极盛时期。其构图繁缛，绘画工细，毫发毕现，层次清晰，并受西洋画的影响，面部和衣褶有明暗变化，较我国传统绘画的立体感强，形成了有别于其它朝代的特殊风格。常见纹饰有高士、仕女、婴戏、神话人物、历史人物、山水人物、寓意人物、戏曲小说人物及异域人物等。乾隆民窑人物纹饰虽借鉴官窑纹饰，除构画繁缛有些许相似之外，无论是色彩、画法、还是人物造型均去官窑甚远。由于受西洋画风的影响较小，基本上继承了雍正以来的传统，虽意境通俗，但画面单调，人物造型不甚准确，线条有失流畅，给人以呆板之感。

嘉庆朝官窑人物纹饰题材不及乾隆丰富，虽风格承袭乾隆，但纹饰布局不甚合理，画法较为呆滞，缺乏乾隆那种明显的层次感。常见纹饰有婴戏、仕女、高士、山水人物、历史人物、神话人物等。值得一提的是着清装的仕女图开始出现。嘉庆民窑人物纹饰不仅绘工粗糙，构图亦不讲究，造型不甚准确。

道光官窑饰有人物纹饰的器物较多，除一小部分精细的器物外，多数绘工粗

糙，画意刻板呆滞，但构图改变了乾隆、嘉庆的繁缛之风，以疏朗纤弱的风格在中晚期瓷器中别具一格。特别是清装仕女和历史人物广为流行，并成为时代特征。其仕女人物有形无神，造型不甚准确，但有姓名小传的无双谱人物却颇为精细传神。常见人物纹饰除上述外，还有婴戏、山水人物、神话人物、寓意人物等。官窑青花器上少有人物纹饰，粉彩色泽不及乾隆时鲜艳。民窑器物上的人物纹饰绘工粗俗，人物造型刻板，画法以写意为主，但少见洒脱的韵味。

咸丰官窑人物纹饰器物较少，精品更为罕见。常见人物纹饰有婴戏、仕女、神话人物、山水人物、历史人物等。绘工不及道光时精细，人物的鼻骨较道光时要高，仕女多为清装小脚。其粉彩器物的施彩方法与道光时一致，但多用雪青紫色为其主要特征，并较道光时浓烈刺目。咸丰民窑人物纹饰题材匮乏，常见的有山水人物、仕女、神话人物、婴戏等。纹饰布局松散，层次较少，多以写意手法绘画，人物的鼻骨高大而有勾。

同治官窑少有佳作，饰有人物纹饰的器物亦不精湛。常见人物纹饰有仕女、婴戏、历史人物、神话人物、山水人物等。画面色彩浓艳，具有俗不可耐之感。人物造型失真，图案化倾向严重，笔意呆滞无力。民窑人物纹饰以写意画法为主，笔法稚拙，缺乏生动的韵味，画工杂乱没有章法。但也有些精细之作，线条流畅，构图较为清新。

光绪官窑饰有人物纹饰的器物在晚清时数量较多。传统纹样的绘工不甚精湛，而创新的人物纹样，如水墨五彩的仕女纹饰及浅绛彩的山水人物色调素雅，清新明丽。常见人物纹饰有婴戏、仕女、历史人物、山水人物、戏曲小说人物等。民窑人物纹饰虽艺术成就不高，但较同治绘工精细，人物造型亦较准确，色彩也不似同治那样火爆，多少有些柔和之感。

民国时期的人物画装饰出现了前所未有的提高，主要是以“珠山八友”为代表的文人画装饰，其中王琦、王大凡以及较早的金品卿、程门等等。他们绝大多数都是运用中国画的功力将陶瓷的材料融为一体，并出现了“浅绛彩”，其作品色彩浅淡，浓墨醒出，苍茫遒古，笔老色清、意味隽永。构图注重虚实关系，雅致脱俗，韵味无穷。

近来的人物画装饰更俱丰富多彩，利用各种材质综合装饰，把粉彩、新彩、青花、高温色釉综合使用，比如画“达摩渡江”，衣服采用郎窑红和窑变色釉，海水用青花料、人物头部用新彩勾勒，其它器具用粉彩装饰，这样的人物画装饰显得丰富多彩。有些地方还可以用浮雕刻出主体感来，其效果艳而不俗，使人回味无穷。

近代的人物画名家有王锡良、王隆夫、张松茂、戴荣华、李进、郭文连、钟连生、徐庆庚等等。他们的装饰手法各不相同，对景德镇陶瓷人物装饰来说，出现了空前的提高。

论粉彩在陶瓷装饰的运用

粉彩是众多陶瓷装饰工艺的一种重要装饰形式，也是瓷都景德镇传统彩绘之一。它区别于青花色调的单一，雕刻的粗糙，色釉的窑变，新彩的单薄，而具有色彩丰富，经780～800℃的炉烧后，达到此前设想之效果。粉彩顾名思义，它具有给人以粉润柔和的感觉，这是由于粉彩瓷采用玻璃质的透明颜料和珐琅质（即粉质）的不透明颜料的缘故，炉烧后不仅颜色固定在瓷的釉面上，而是象釉一样光泽莹亮，丰富厚实，因玻璃白在填色时可堆厚，而具有立体感。

一、粉彩的历史过程：

粉彩是在明五彩基础上发展起来的，借鉴铜胎珐琅彩的制作方法，在康熙年间创烧的瓷器新品种。其独特之处是在彩料中掺入名为玻璃白的白色颜料和铅粉。产生乳浊效果，以渲染等技法进行彩绘。经过近800℃烧制而成。其色彩有柔和淡雅之感并有深浅不同的层次，特别是有很多中间色调，使画面更为生动，艺术效果更强。故《陶雅》中称“鲜艳夺目，工致常殊”。由于粉彩是以玻璃白掺入彩料之中，因而产生不透明的“粉”感，故称“粉彩”，所以玻璃白的使用在粉彩瓷器上具有举足轻重的作用。一般来讲，玻璃白在具体的使用过程中有以下几种方法：1. 打底法，即以玻璃白打底，待干之后施彩，加彩之时用水或煤油渲染，使颜色呈现深浅不同的层次，写实能力较强，描绘对象具有立体感，特别是色阶之间有非常微妙的变化。2. 掺入法，即在彩料中掺入玻璃白使其粉化，然后直接在瓷器上绘画，因玻璃白的掺入量不同，而呈现各种浓淡效果，使色阶增多，颜色品种更加丰富，具

有柔和清丽的艺术效果。3. 罩粉法，即在彩料上涂一层玻璃白，入炉烘烧后，色料熔化成玻璃状，并与釉面结合紧密，呈色晶莹。4. 单独使用法，即在器物上不与其他色彩合作而单独使用，表现雪景或其他需要用白色表现的纹饰等内容。

粉彩创烧于康熙晚期，由于是初创，故康熙朝的精细器物较少，特别是康熙官窑重颜色而轻彩绘，故传世品较少。就目前所见，康熙官窑粉彩有胭脂红、玫瑰红色的粉彩器物。品种为白地粉彩和绿、黄、紫的素三彩，其色调粉润，线条纤细。绘画内容简单，器物多为盘及少量的文房用具。纹饰以花草虫蝶为主。由于彩料与釉在烘烧时结合不紧密，故器物表面上有剥彩现象。比如在陶瓷馆所看到的粉彩折枝花器皿，外壁绘有花草蝴蝶纹饰，构图极为疏朗，颜色清鲜明快。花叶勾线填色，层次感不甚强烈，为了表现花叶的深浅变化，在叶尖部分饰以少量的黄彩，花蕊用黄色点染。康熙民窑粉彩器物传世品较多，这是因为景德镇在成功掌握粉彩技术后，首先在民窑大量烧造。由于是初创时期，故彩料较粗，色彩浓艳凝厚，纹饰绘工不精。这些粉彩器被人们称之为“粗粉彩”。虽然如此，其浓艳的色彩和不拘一格的表现手法为官窑粉彩所不能比。康熙民窑常见粉彩器物在玻璃白的使用上较官窑略为高明一些，既有涂地法器物，也有掺入法器物，虽纹饰的绘工不甚细腻，但色彩层次丰富，特别是涂地法器对雍正粉彩的完全成熟具有深远的影响。粉彩花果纹笔筒就是一例，虽然花叶的反侧阴阳不十分醒目，但牡丹花的花瓣由浅入深，由淡到艳，如中国画的渲染一样，极有质感，为民窑中粉彩涂地法绘制的典型器物之一。雍正粉彩器物在康熙朝的基础上得到了空前的发展，无论是造型、通胎釉还是彩绘都达到了瓷器发展史上的高峰。而且官、民窑同时生产，官窑制品工艺精细，民窑制品不拘一格，各有千秋。雍正官窑粉彩瓷器以生活用品及陈设品居多，其造型纤细柔和，器物各部分之间比例恰当合理，并讲究整体线条的美感，其器物不论大小，形体变化含蓄柔和，线条委婉，极富有生气。在注重器物美观的同时，还注重器物的实用性。如《陶雅》在论及雍正粉彩大盘时曾说“盘制最浅，宜于张挂”。雍正粉彩器物造型的另一典型特征是器物的重心一般在整体的下半部，不仅美观，而且有端庄稳重之感，凡不合比例，有漂浮不稳之感者，虽器型秀美，均为赝品无疑。雍正粉彩之所以能同珐琅彩器媲美，其中关键之一是白釉瓷器的高度发展为粉彩的绘画提供了良好的条件。雍正白瓷洁白精致，含铁量底，瓷胎的白度高达77.5%，加上釉色匀净，与色彩柔和典雅的纹饰交相辉映，艺术水平之高，

颇令人叹为观止。雍正粉彩的画法多采用涂底法和掺入法。涂底法多用来表现花卉及人物的衣褶。玻璃白打底之后，上面施以各种彩料，然后用干净的毛笔将彩料细细洗染成所需的各种浓淡不同的色彩，手法如同中国画中的渲染。掺入法多用来表现山石花果，将玻璃白掺入彩料中粉化，然后直接绘画，特别是同一种色虽掺入玻璃白多少不同，颜色深浅不一，仍淡雅柔美。雍正官窑粉彩器物纹饰以花鸟、人物、山水居多，尤以花卉为主。常见花卉有牡丹、兰花、梅花、桃花、虞美人等，花卉间常配以草虫。画法为恽，南田没骨一派。花卉浓淡相间，层次清晰，娇艳柔美，草虫奕奕有神，可谓“花有露珠，蝶有茸毛”，具有浓厚的生活气息。正如《陶雅》所说：“粉彩以雍正朝最美，前无古人，鲜艳夺目。”粉彩牡丹菊瓣式盘为雍正官窑涂地法粉彩器物的典型，盘呈菊瓣形，通体为二十四片花瓣，敞口，圈足。盘内绘有一株折枝牡丹，盘心为一盛开的牡丹，近内壁处为一半开的牡丹及蓓蕾多个，形态各异。此器的造型极为新颖别致，胎体轻薄洁白，釉面温润光滑。画法采用涂地法，在纤细的牡丹线条内用玻璃白打底，上面施以各种所需彩料，然后细染，色彩柔和，典雅瑰丽。粉彩六桃天球瓶为雍正官窑掺入法粉彩器物的典型。器近底处一株苍茂的桃树蜿蜒而上，六颗硕大嫣红的桃实占据了画面大部分。由于桃实中直接掺入玻璃白绘画，色调深浅不一，白中透红，鲜嫩可爱。雍正粉彩除白地粉粉之外，还有色地粉彩，如珊瑚地、淡绿地、酱地、墨地开光等。雍正官窑粉彩的制作精细，特别是盘、碗之类器物的底足与滚圆的“泥鳅背”。雍正民窑粉

彩器物受官窑影响较大，加之粉彩工艺已经完全成熟，故民窑中的精品与官窑差别不大，具有极高的艺术成就。同官窑粉彩器物一样，民窑粉彩的画法突破了五彩“单线平涂”的局限，以恽南田的没骨法入画。所绘花卉草虫栩栩如生。由于官窑粉彩瓷器受到种种限制，所以有少量器物与同期民窑器物相比，往往工细有余，而活泼不足。即所谓“官窑至精，民窑潇洒”。如雍正民窑中的粉彩莱菔盘，为民窑中典型的以掺入法绘制器物，构图简单，纹饰自然逼真，颇具山野情趣。雍正民窑中还有一类较粗糙的粉彩器物，其彩料质地较粗，施彩厚重，色彩浓艳，多以掺入法绘画，色彩缺乏变化。雍正民窑粉彩器物常见纹饰有花卉、人物及山水等。器物多为香炉、笔筒、小瓶及人物塑像等小件器物。民窑粉彩精品有私家堂名款，如“望吟阁”、“百露堂”等。乾隆时期，粉彩的装饰工艺得到了进一步的发展，并创造出许多格调清新的粉彩瓷器。乾隆官窑粉彩瓷器品种繁多，生活用品、陈设品、玩赏品、文具等。此外，尚有创新的仿生瓷，其造型堪称多样化，特别是器身的镂雕，凸雕工艺较前期更为新奇精巧，成型工艺更为精湛。乾隆官窑粉彩器物一反雍正清新隽永的风格，代之而起的是繁缛浮躁之气，用色浓艳，较少雅静之作。后人所谓乾隆瓷器纹饰有繁缛之弊，即指此类。乾隆官窑粉彩器物集压印、剔划、绘画、开光、色釉、堆塑、描金等多种工艺于一体。有的器物下半部分为色地，腹部为白地或白地开光，开光内绘粉彩纹饰；有的器物在外壁堆塑有纹饰，手法细腻而生动，如凸雕婴瓶、凸雕灵桃瓶等，立体感颇强；有的器物色地上用金彩勾划轮廓，看上去如铜胎珐琅彩器一般富丽堂皇，特别多见的是在红、绿、黄地上压印布满全器或局部的细小“凤尾纹”，然后以粉彩绘出图案，俗称“轧道”，这种“轧道”工艺极为费工，富丽堂皇，故有“锦上添花”之谓。如粉彩开光菊花纹茶壶，通体施以粉地粉彩，上有细密的“凤尾纹”，并以蓝、黄、红等彩绘螭龙、花卉等纹饰。腹部开光内会有山石菊花纹饰，色彩淡雅，线条细腻流畅，花朵、山石为典型的涂地法，层次感极强；花叶为典型的掺入法，虽层次感不强，但浓淡深浅变化为乾隆官窑中的精细之作。乾隆官窑粉彩瓷器除白地外，还有红、黄、蓝、绿、紫、粉红、金、酱、粉青、豆青、窑变等十余种色地。其较为典型的特征是内面及底足常施以绿釉、内面为淡绿釉，底足为绿釉。绿色浅淡略闪黄，表面有小皱纹。常见纹饰有花鸟、山水、人物、动物等。玻璃白的使用视纹饰内容而定，或涂地法、或掺入法、或罩粉法、或单独法。

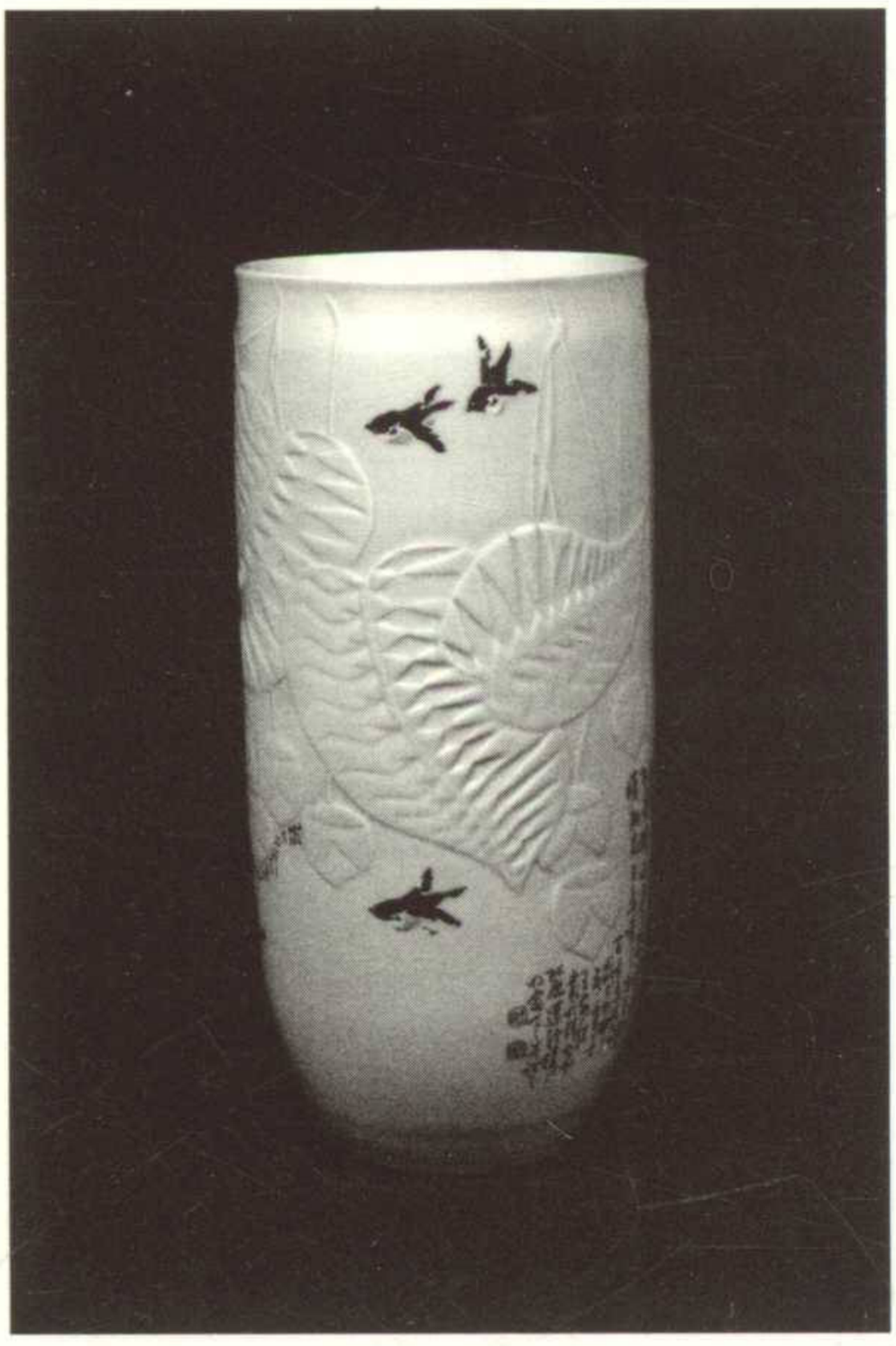
乾隆民窑粉彩瓷器传世品较多，常见器物有瓶、罐、盘、碗、杯、碟

及文具等。器物的成型技术不如前朝规范精美，但又为后代所不及。釉面不够平整，釉色较白。由于受官窑粉彩器影响较大，工艺多模仿官窑器物，在器物上或开光、或直接点饰、或贴塑、或轧道。民窑粉彩器多在色地上留出各种形状不同的开光，开光内绘山水、花鸟等纹饰；或直接在色地上点缀折枝花卉及皮球花等饰。而尤以轧道粉彩盛行，即先在器表施一层色地，一般常见的色地有红、黄、蓝、绿、紫等，在色地上划刻出极浅的相互勾连的蔓草纹，然后施彩绘画。这也是乾隆之后粉彩的重要特征。与同时期官窑器物相比，施彩较厚，最为明显的特征是因涂地法费工费时，工匠的技术要求较高，故多采用掺入法绘画，致使颜色的过渡较为生硬。天蓝地轧道粉彩折枝花纹瓶 ，通体在开蓝地上轧有缠枝花卉纹饰，虽不及官窑“凤尾纹”粗细，但往复勾连，层出不穷，极为流畅。乾隆民窑粉彩器物基本上有两种类型：①精细粉彩器，②粗糙粉彩器。精细者粉质细腻，色彩鲜艳，色阶较为丰富，画工精细，以陈设用瓷较为常见。粗糙者有“糙粉”之谓，与精细者差别极大。粉质粗厚，绿釉泛黄，其他色彩混浊，画工草率，胎体也较厚重。

嘉庆朝仍以粉彩器物为主流，无论是造型，还是纹饰均承袭前朝旧制，虽然不乏做工精细的创新之作，但就粉彩瓷器的总体技艺而言不如前，特别是一些著名品种已经绝迹。常见粉彩器物有陈设器、文房用具和日常生活用具及法器。乾隆时期盛行的开光、轧道及万花堆仍很流行，但彩料的色泽已不再鲜艳。纹饰以花卉、人物为主。需要提及的是嘉庆官窑碗这类粉彩器物上出现了山川风景画面。器物的底部也多涂以绿釉，但绿色较为浓重，且多有脱落现象。描金工艺采用亦较为普遍。如粉彩金地百花大碗，碗的内外壁及底足皆以金彩为地，上以粉彩绘“百花不露地”纹饰，绘工较为精细，但色彩缺少浓淡变化，有勾廓不涂之嫌，唯

蓝彩所绘荷花给繁缛的构图带来一些变化。为典型的粉彩掺入法作品。

嘉庆民窑粉彩器物基本保持乾隆时的风貌，但从制作工艺上看日渐粗糙，最为明显的特征是胎体较厚重，釉面亦不甚平整。器物以陈设瓷和日常生活用瓷为主，装饰工艺仍沿袭乾隆时出现的轧道和百花不露地技法，但费工费时的涂地法较少使用，掺入法的广泛使用致使色彩混浊，色阶明显减少。豆青粉彩寿桃纹盘，盘内绘有桃果十枚，桃实虽大，但色彩的过渡层次很少，不及雍正时的鲜嫩可爱，令人垂涎，而且色彩较为生硬混浊，为典型的掺入法作品。



道光朝粉彩瓷器的传世品较多，但质量已较康、雍、乾相距甚远。常见器物有瓶、罐、碗、盘等日常器皿及少量文房用具，除一小部分极精的官窑器外，多数胎体粗厚笨拙，釉面不平，呈波浪纹状的疙瘩釉。底足的处理也不精细，前朝滚圆的泥鳅背足已十分少见。纹饰也发生了较大的变化，除传统的龙凤、缠枝花卉纹处，已不见康、雍时的古雅韵味，也改变了乾、嘉时的繁缛之风，纹饰以花碟草虫、清装仕女、婴戏为主，并出现了斗鸡、斗狗一类的通俗画面，特别是无双谱人物图，金石博古图成为时代特征。画法除少数精品为涂地法外，一般器物皆为掺入法。如粉彩石榴花碟纹双耳瓶，为官窑粉彩器物中以涂地法制绘制的精品。外壁以粉彩绘有洞石花卉，石榴禽碟。玻璃白涂地后施彩，但是渲染不及雍正、乾隆时仔细，故色彩有些混浊，特别是石榴的表面色彩过渡不太自然和谐。道光官窑粉彩器除白地粉彩外，亦有珊瑚地粉彩、绿地粉彩、黄地粉彩、抹红地粉彩等，且多与描金工艺相结合。器物有山水人物图瓶、八仙人物图瓶、博古图瓶、天球瓶、三果纹碗、十二花神杯等，民间极为少见。

道光民窑粉彩器物的成型工艺大不如前朝，器物的胎体较为厚重，外形笨拙而没有曲线美，器物以日常生活器皿为主。纹饰内容较乾、嘉时有较大变化，即前朝对称、繁密的图案较少，写实的花卉纹饰开始流行。黄地粉彩花碟纹罐为

道光民窑中的典型器物。器物造型粗糙，胎质较粗，器壁厚重。所绘纹饰的布局杂乱，施彩虽薄，但不鲜艳。呆滞的线条上掺入法绘制的纹饰有漫出线外的现象，艺术成就不高。尽管道光时民窑粉彩器的总体水平大不如前，但一些小件器皿仍很精致，特别是胎体较薄的碗类器物，造型精巧，胎薄体巧，画工也相当精致，堪称清代后期的精品。

咸丰朝官窑粉彩器十分少见，器型除承袭传统之外，少有创新之作，较道光时更为粗笨呆滞，胎质粗松。特别是琢器的口、底部显得特别笨拙厚重。盘、碗类圆器虽胎壁较薄。纹饰的主要特征是多用雪青紫色，轧道工艺已很少见，前朝盛行的百花锦也几近绝迹，多为白地绘画，器物边口往往描金。粉彩山水人物图长方花盆，四壁绘有粉彩山水人物图，虽画工不甚精湛，但在玻璃白的使用上诸法并用，较有新意，如山石的涂地之后细心渲染，层次较为丰富；人物植物的掺入法虽无层次，但绘画较细；房舍围墙则直接以玻璃白绘画，干净均匀。特别是山石中的雪青紫色极具时代特征。底有红彩“大清咸丰年制”楷款，为咸丰官窑少有的精细之作。咸丰官窑粉彩常见纹饰有八仙、寿星、罗汉、仕女、婴戏等，特别是仕女普遍为清装小脚。咸丰民窑粉彩器物所见甚少，除战乱原因之外，民窑器物多不书款识，令后人难辩。书有款识的器物其器型粗糙，纹饰绘画粗俗不堪，当是此时的典型特征。

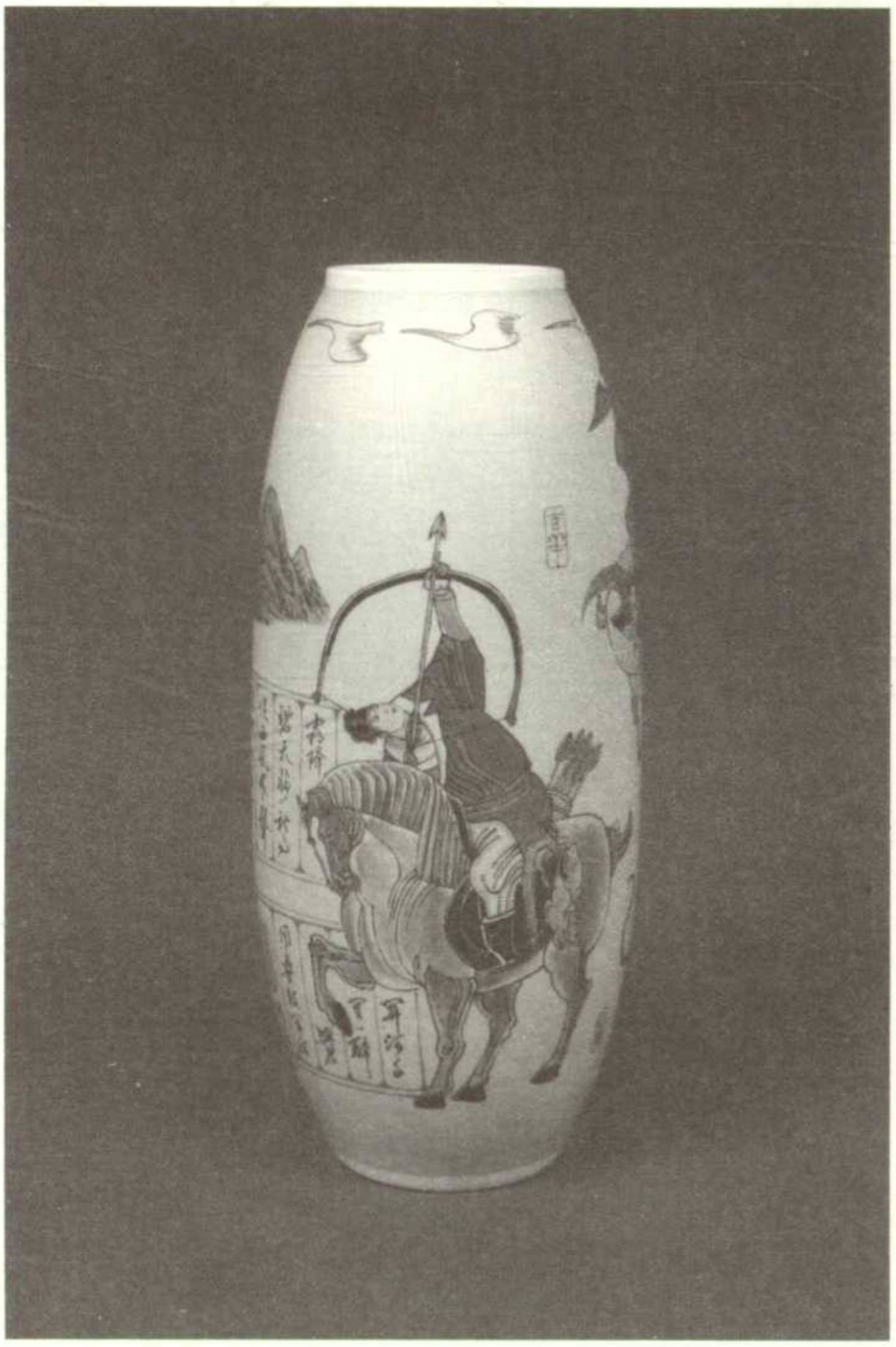
同治朝经历了咸丰朝的战乱之后，于同治五年开始官窑器的生产，但仅仅是勉强应付朝廷的公务，作品缺乏艺术性、观赏性，较咸丰官窑更下一等。目前所见器物有同治皇帝大婚时的黄地粉彩器，以餐具和各式盆、盒居多；黄地粉彩莲荷方花盆，腹部绘有通景莲荷纹饰，荷花饱满，色彩艳丽；荷叶硕大，线条碎锁；所施黄地粉彩薄厚不均匀，荷花为涂地法绘画，渲染较为精细，但缺乏由淡到浓的多极色阶。同治官窑粉彩器物除前面所说色地外，还有淡黄加蓝、绿、粉红色彩，淡绿地粉红彩和淡紫地粉红彩等。纹饰的典型特征是多寓意吉祥的画面，如讨口彩的花鸟等；另有大量地反映喜、寿题材的纹饰，画工较为精致。传统的涂地法已不多见，色彩两级分化的现象较为严重，浓郁者艳俗，浅淡者单薄。同治民窑粉彩器传世品较多，但质量粗糙，少有佳作，仅仅维持低档商品瓷的烧造质量。胎质较官窑器物更为粗松，釉色较白但缺乏精神，施釉薄厚不匀，款为接近道光、咸丰时器物；另有一类则胎质较细，胎体轻薄，与近代瓷较为接近。常见器物有日常生活用瓷和陈设瓷，纹饰仍以山水、人物及各类吉祥图案为主。色彩大红大绿，色阶较少，

虽浓艳但不明快，特别是冷色调的运用，缺乏欢快、向上的感觉。粉彩开光花鸟罐，器型臃肿，胎质粗松，釉层薄厚不匀。罐腹部开光内绘有花鸟饰纹，线条混浊，色彩污浊。山石的造型生硬，花朵缺乏层次，飞禽呆滞。通体纹饰不见有渲染的痕迹，为同治民窑粉彩器物中以掺入法绘制的典型。

光绪朝粉彩瓷器烧造量十分大，传世品也极为丰富。特别是官窑瓷器在嘉庆以后衰落的情况下，大有中兴之势。据史料记载，光绪在位三十四年间，就有光绪十年、二十年、三十年为慈禧太后五十、六十、七十寿辰而大批烧造，品种十分丰富，既有日常生活用瓷，也有陈设瓷及文房用瓷，多承袭传统形制。其胎质较前朝稍细洁缜密，胎骨也较薄匀，胎体也渐轻，近代瓷的特征十分明显。但与民国瓷器相比，仍然有些许的厚重感。釉色以白中闪青的居多，釉层较为稀薄，釉面不甚光洁滋润。纹饰仍盛行与描金工艺相结合，特别是不用线条划出开光框框，而以留白地绘画的方法，同样起到开光效果为其时代特征。粉彩花鸟纹碗，碗外壁绘有山石绶带鸟、灵芝、水仙、腊梅及天兰等纹饰。胎体轻薄，成型工艺较好，釉质细腻均匀，有近代瓷的特征。纹饰的绘工虽不甚精细，但鸟及梅花为涂地渲染，故色彩的过渡较为自然，但山石及灵芝等以掺入法绘画则生硬一些。官窑粉彩器常见纹饰有传统的龙凤、花卉、云幅、花鸟、人物等。而纹饰始围绕吉祥寓意是其典型。光绪民窑粉彩瓷器烧造量颇大，但质量不高，其胎质粗松，胎体较为厚重。釉面常有高低不平的现象。由于粉彩中掺入的粉质较多，故彩料看上去较疏松。粉彩九狮纹盘，盘内满绘狮子纹饰，松图繁缛，密不透风。纹饰的线条生硬，色彩虽然繁多，但层次变化较少。特别是水波纹中的粉质过多，不仅造成色彩上的苍白单薄，而且质感粗松。光绪民窑粉彩器物纹饰类同官窑器物。需要提及的是，光绪晚期粉彩中出现了浅绛粉彩，其所含粉质较少，施彩较薄，色调淡雅柔和，画风受同时期海派画家的影响，常在画面上题写干支年款及画师姓名。由于浅绛容易磨损，民国以后逐渐消失。浅绛与粉彩的最大差别是不用玻璃白而是将淡矾红、水绿等彩直接画在瓷胎上，故粉彩有渲染而浅绛则无，粉彩色厚而浅绛色薄。

宣统朝仅三年，官窑亦曾烧造过，但传世品种不多，粉彩器物多为日常生活用具和陈设瓷。从传世品来说，其胎质较光绪更为坚致缜密，也更为轻薄，釉色洁白匀净。纹饰亦袭前朝，但绘工较光绪时精细。粉彩花碟纹玉壶春瓶，器物成型技术较好，胎薄质细，胎体洁白，釉质滋润匀净。通体饰有牡丹、玉兰、蝴蝶纹饰。线条流畅利落，色彩艳丽富有层次。花朵以涂地法绘画，花瓣有阴阳向背

及浓淡深浅变化；花叶以掺入法绘画，有反侧之分。艺术成就较光绪略高一筹。宣统民窑粉彩器的传世器较少，究其原因为许多器物多不署款识，在鉴定时多划入光绪民国之前。以有款识的传世品分析，有器物的胎质已与现代瓷十分接近，釉色或洁白细腻，或白中闪青。纹饰绘画较为细腻。画粉彩云蝠蝠纹香炉，外壁绘有漫天飞舞的蝠纹，色彩淡雅，纹饰虽以掺入法描绘，但造型较为生动，粉质亦不疏松，与胎釉结合较好。



清代粉彩瓷器经历了初创、发展、成熟、鼎盛、衰落的过程，在我国瓷器发展史上占有重要的位置。清末至民国初由于金品耳卿、王少维以及珠山八友等参与粉彩陶瓷创作中来，使文人画真正进入陶瓷装饰中，所表现的手法由装饰型改自由式的绘画型，陶瓷器型也就由主要变为次要，而陶瓷彩绘由次要变为主要了。粉彩瓷在文人画家面前主要是运用明珠料绘画，然后盖一些雪白、淡赭、古紫、水绿等透明颜色，而玻璃白这种不透明的颜料也变成了用于绘画的点睛之处了，如画云烟，然后用玻璃白勾勒白云，又如画钟馗，玻璃白可点钟馗的白眼球，画东方朔可将玻璃白填人物的白胡须等等。

新中国成立至“文革”期间，直至现在粉彩瓷艺术家大多集中在轻工部陶研所、景德镇艺术瓷厂，这些艺术家创作思路非常活跃，不断创新，先后出现了王锡良的“井冈山”粉彩山水瓷板，章仕保的“四季花鸟”粉彩条屏瓷板。汪以俊的“六鹤同春”，王隆夫的“四爱图”瓷板以及毕渊明的“虎”、“鹰”，李进的“水仙花”盘，戴荣华的“太白醉酒”等名作。他们大胆尝试各种手法，其中有泼、流、划、画、点、散以及相互混用，达到空前新颖的效果。

二、粉彩的颜料工艺

粉彩瓷的颜料，主要成份是：透明粉晶料、铅粉等，钴、铁、金、铜、锡、锑等金属原素作调色剂，经过配制和精加工而成。粉彩颜色很丰富，大致分为净色、透明色、不透明色三类。净色：一般不单独使用，而多用在玻璃白上洗染，有茄花、广翠、净大绿、净苦绿等。透明色：能在瓷器上透底，有大绿、苦绿、古紫赭石、雪白等。不透明色：不能在瓷器上透底，有翡翠、松绿、宫粉、锡黄、玻璃白等。

1. 料性：粉彩通常是用生料勾线或彩底，故掌握料性很重要，首先将生料磨压细至晶体状态放在玻璃板上，然后将少量的孺香油用刀片在倒入玻璃板上的生料中压调成糊状即可备用。生料在绘瓷中不宜过厚，一旦厚了（俗称死料），在上面罩色时就会出现料痣等毛病，其效果就不好，备用生料不宜存放时间过长，超过半年的生料所勾出来的线条不流畅、不挺拔，易渗开，而且不易与水颜色相混，烧成后也易出现如同釉下缩釉的毛病，釉上粉彩称之为“皱色”。

2. 标水：粉彩瓷装饰中，掌握标水是非常重要的，所谓“标水”，即水与颜色之比例，一般老艺人在磨颜色后，将浆状颜料用手放在一小碟内，做成一坝状，然后左边多放点水，右边调色，水与色的比例是用填色羊毫笔调水，致含水较多，但又不会从毛笔上直接落下，方为标准之颜色，俗称“标水”。如若“硬标”（即颜色多、水少）烧出来后就会出现色裂，若“软标”（水多色少），则烧出来后色彩不亮或色灰。

3. 用色：一般花卉用色的步骤是棗先用木炭所烧的黑锅灰用棉花轻轻擦在线条上，使线条含有一定的窝灰，这样主要是挡住填水颜色时不小心流出线外。然后在花头上填上玻璃白，叶片可彩生料或直接填翡翠。若彩生料后用水调广翠在生料上轻轻染一下层次，待广翠干透后再填色，叶的正面填大绿，反面填苦绿，同时可相互接色。花头则待玻璃白干透后，先用煤油固化，然后用洋红（洗染红）、桃红慢慢渲染出明暗或点染出明暗层次。

而用色又有如下几种方法：

(1)洗染法：洗染是用颜色渲染出明暗层次，主要用在打好玻璃白的人物衣裙或花头上，将颜色层层渲染，使画面花头、衣裙有立体感。

(2)打底法：在画好的叶子、鸟类、树枝、石头部分用广翠、耐火红、赭色打底色，底色要求薄而匀，然后填透明颜色。

(3)平填法：用透明或不透明色均匀地填在画好的瓷胎上，要求颜色“标水”

适中，不干不稀，厚薄均匀自然。

(4)接填法：用两种以上的透明色自然地结合在一起，要求接色均匀不留或少留笔痕。

以上所谈到的料色性能、粉彩的标水性能以及用色，仅仅是作为参考，因为每个产区的原料不一样，发色也不一样，因此在实践制作中，应找一些瓷片画好、填好放在炉里试验烧一烧，看看效果。许多老艺人都是这样做的，俗称“试照子”。

三、粉彩用色时常见的毛病：

(1)浮料：浮料多出现在雨水季节，因天空中水份多，工作时应干燥通风，瓷器应放在防潮的地方。

(2)颜色流动：填后颜色流动可用止流水（氯化钠）但用量不宜过多，否则会影响颜色的亮度，颜色变得淡而寡。

(3)皱色：皱色是油和水的矛盾，闷热天气最常见。主要原因是填颜色时用色过厚或厚薄不均匀，再则画面油料未干填色后，经高温烧制产生回缩皱色。

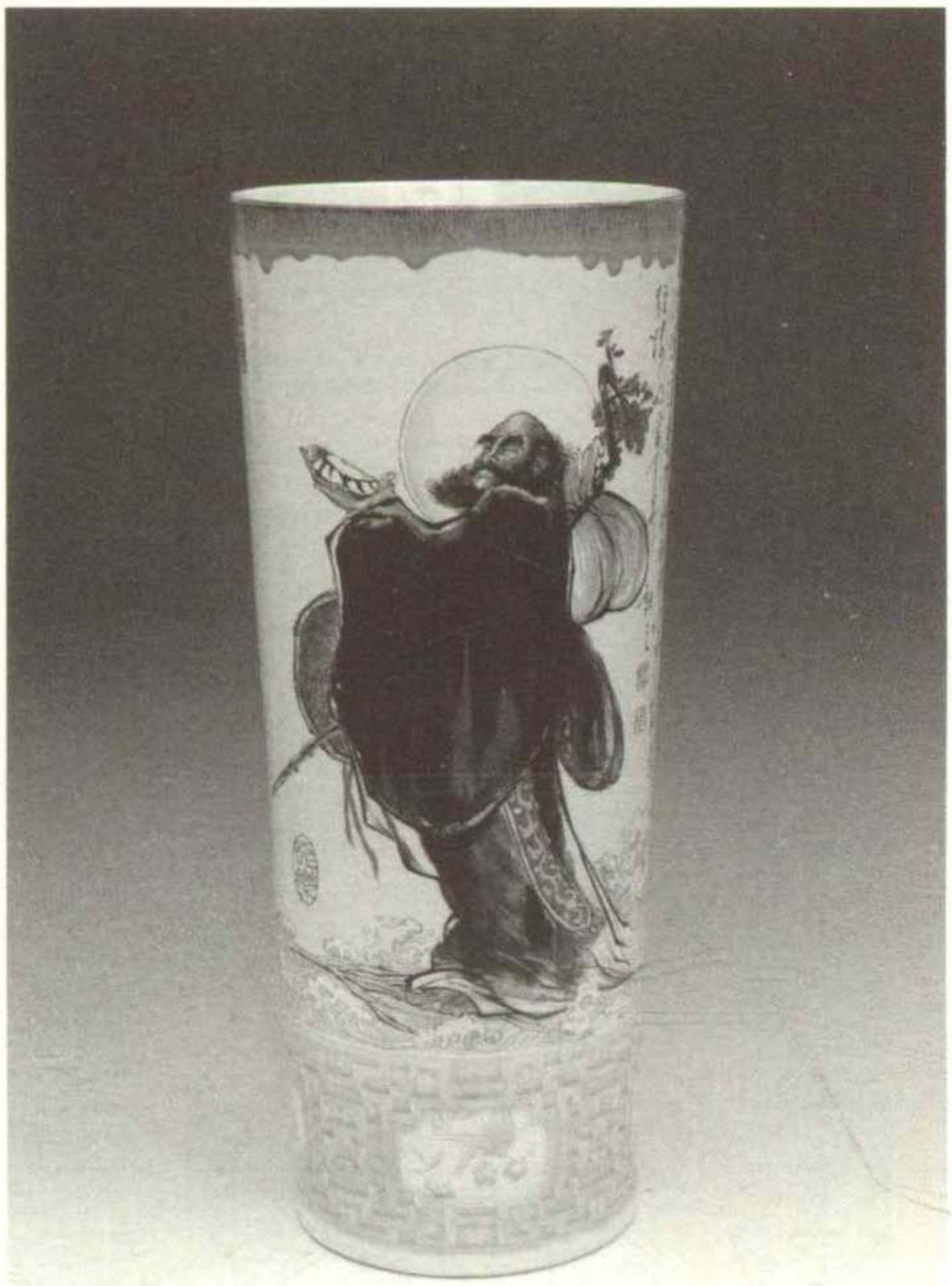
(4)发彩：一种原因是填硬了标水（颜色厚薄浓稀称为标水）；一种是颜色本身与瓷器釉面在烤烧中膨胀系数不一致。改进办法是在操作时注重填色标水恰当，厚薄均匀；颜色要调到适合瓷胎釉面的膨胀系数，还可适当放些瓷釉在颜色里，可减少或免去毛病。

(5)起刺：起刺是洗染时用油过老，容易起刺；另则在多雨季节也会起刺；（水气起刺）一般常出现于器型的口或脚（底）部，再是玻璃白久用不擂、填得过厚烧后也容易起刺。

四、粉彩与其它陶瓷装饰工艺结合及范例：

我在前面讲到粉彩的烧成温度一般在780～800℃之间，而青花、釉下彩及

浮雕、色釉均在1380℃左右，因此粉彩不仅可单一创作，而且还可以与其它装饰工艺结合使用，我们通常把它称之为粉彩的综合装饰，这样就大大丰富了陶瓷装饰的创作手法。如图一《玩砚图》钵，取材于“东坡得砚”之典故，



粉彩与新彩相结合的装饰手法，缸内装饰金色自然肌理，与外饰玉质的釉里形成粗犷与细腻的对比，人物的袖口与领口用玻璃白平填，腰带用粉彩黄平填，背景的竹叶则双勾填翡翠。

《醉太平》双直瓶，则将青花与浮雕在坯体上装饰好后，再在釉上用粉彩装饰钟馗。人物的衣服用宝石蓝、朱明料渗透达到一种水墨淋漓的效果，待颜色干后再平罩雪白，烧成后透亮如釉，人物的背景石头、紫藤均用没骨画法。紫藤是先用玻璃白打底，再染玛瑙红，石头则用赭石打底，再填粉彩赭色。

《对奕图》双直瓶，是运用高温色釉与粉彩的结果。瓶的上、下两端均是窑变花釉，首先我用朱明料画了一颗苍老的松树，平罩粉彩雪白。树下画了二个一白发、一黑发低思下棋的仙人。下方用双勾填翡翠衬托人物。二个人物的衣服也是运用了对比的方法，白发翁是深蓝色并有流动感，黑发者为勾线用浓黄彩出的。棋盘和底座是完全用双勾线条来处理的。

“畅饮”瓶，此瓶运用宝石蓝与朱明料相互渗透流动，绘制钟馗的衣服，然后在此颜色上填古紫与雪白相接。手执的洒碗，填上玻璃白后勾勒青花纹饰，有景德镇瓷器特色。粉彩与新彩相结合，融为一体。浮雕图案与影青刻花开光衬托了中间的人物装饰。

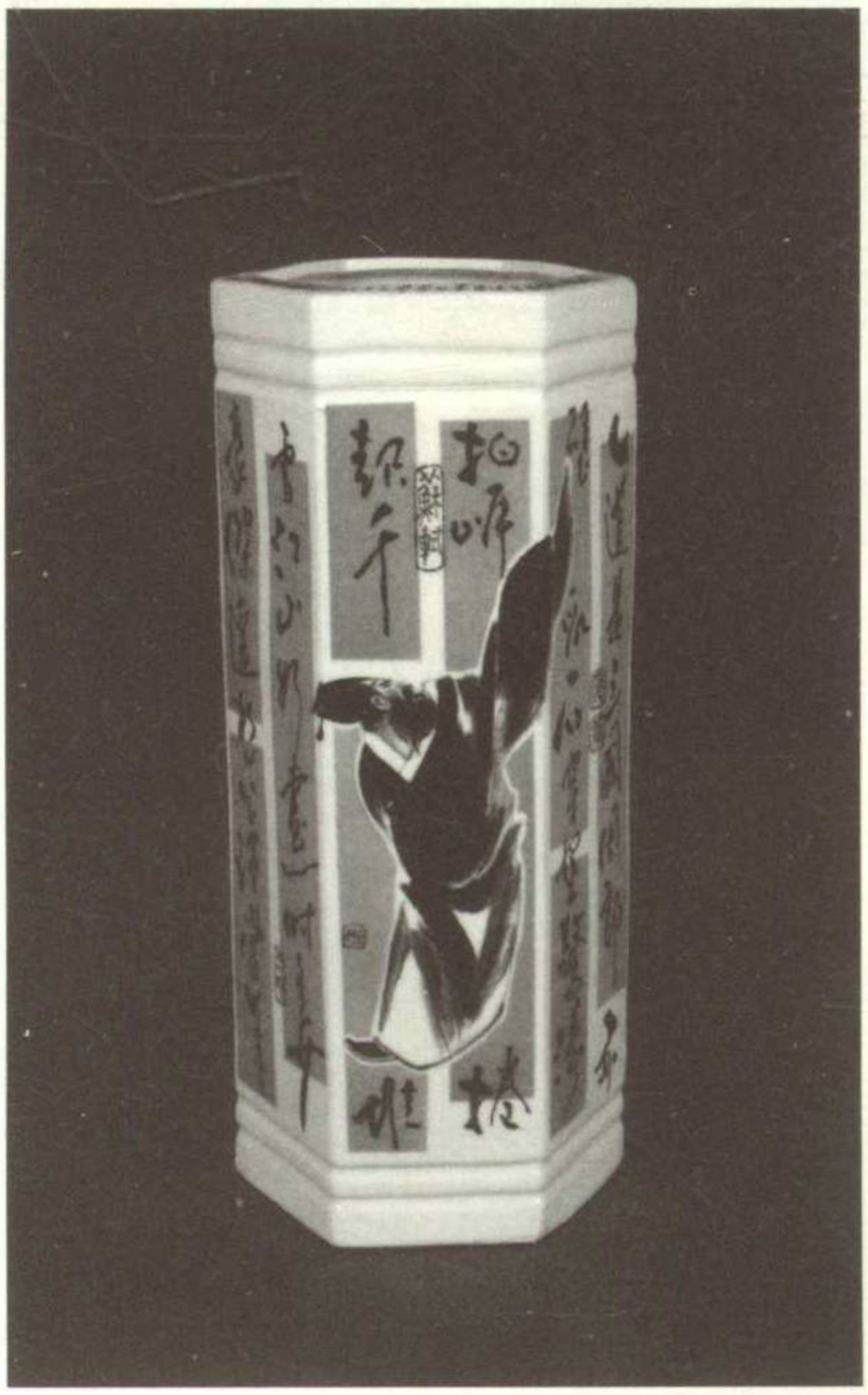
“得悟图”瓶，中国佛教题材丰富多彩，其中“得悟图”就是一个非常

好的题材，其讲求悟性、智慧，深奥无穷。这件作品除在人物的神态上做了一些刻画，在人物的衣领上也做了一些文章，首先把玻璃白调上适量的浓黄填入，待干后再在粉彩黄上用麻色勾出海浪图案，这样既体现工艺性，又与大块线条的衣服形成对比。人物底坐的树叶是先用西赤打底，再勾叶茎。

“米颠拜石图”三角瓶，此作品描绘宋四家之一米蒂崇尚自然，拜石为师的艺术追求。米蒂是尚意书风的代表之一，代崇尚晋书的风改神韵，反对唐代恪守法度而产生的诸多弊闻风而动，追求真率自然的艺术境界，并与其漫长的创作生涯中努力体现这一思想。

高士奇诗云：“楚缣织素鸟丝界，米颜书迈欧虞派。出入魏晋醋天真，风墙陈马绝痛快。想昔秋登海岱楼，笔势江波各澎湃，清雄超妙气凌云，一洗胸中顽与隘。”这对米颠来讲，真可谓传神之写照。

此瓶为三角镶器，人物采用新彩相结合衣饰用新彩的宝石蓝和米明料相互流动渗透，衣领则用粉彩的玻璃白，使之突出，腰带采用粉彩的黄平填。山石间的竹为双勾后填翡翠。



部分作品范例，

范例一：《苏轼诗意》综合装饰瓶：这件作品我首先在整体上画不同层次深淡的松树，窑烧后，再在釉上用朱明料勾线画人物，然后把衣衫平填玻璃白，待玻璃白干后，用煤油将浓黄在玻璃白上慢慢洗染，洗染的笔是较尖的羊毫，这样就可以洗染出明暗层次出来。题款是：凛然相对敢相欺，直干凌云未要奇。根到九泉无曲处，世间只有蛰龙知。

“富足花开”明珠瓶，这件作品是用景德镇传统的“开光”形式，首先在坯体上先施好白釉，然粕在外沿涂上较为粗糙的泥土，使画面的细白釉质地与外框的粗糙质地形成强烈的材质对比。在釉上描绘工细牡丹花，为了使其产生动

感，于是我在花的下面画上一只飞翔的小鸟。花是用玻璃白打底，然后用洗染红和煤油慢 染出明暗层次，为了具有体积感，花蕊是用彩黄点的。

“清趣”工艺壶，此壶工艺俗称“斗彩”，首先我在坯体上用釉里红画了较为简洁的几片竹叶，通过1380℃窑烧后的釉是红，红中透绿，层次分明。然后在釉上用双勾画几片竹叶，填入粉彩的翡翠，小鸟站在釉里红叶上，使人觉得“清趣”之感。

这件壶是粉彩与釉里红综合装饰。粉彩颜料在陶瓷装饰中的掌握，正好弥补了浮雕、青花、新彩、色釉等装饰的不足，使装饰器皿更加丰富多彩了。

五、炉烧：

粉彩陶瓷不像新彩陶瓷那样，没烧之前和炉烧之后几乎差不多。而粉彩陶瓷在没炉烧之前几乎看不出效果，因粉彩颜料之白粉状把画面全部掩盖。只有通过炉烧后才透明出画面。因此炉烧非常重要。粉彩陶瓷炉烧温度一般在750～800℃之间。现在炉烧都有温度计控制，易掌握，但粉彩颜色要把它烧亮，烧透也非易事，在烧到720～750℃之间应把炉火降一下停至5分钟左右，然后再升温至780℃左右，这俗称“回火”，粉彩颜色此时才会亮。粉彩瓷在满炉时也应注意不要瓷器与瓷器之间颜料相连在一起，因为粉彩颜料在炉烧时会液化，若靠在一起就会出现粘接色彩的毛病。炉烧后应将瓷器充分冷却后方可出炉，否则瓷胎会惊裂。

以上是我多年从事粉彩创作的一些经验，今后在创作以及教学工作中还有待于改进。

论书法与瓷艺装饰

摘要：论述书法在陶瓷装饰中的运用。从古至今，从各种装饰手法上予以了解详细地归纳和分析，对从事陶瓷装饰创作的工作者提供了良好的思路。

关键词：陶瓷、书法、装饰

中国汉字及书法与世界其它任何文字的质的区别在于她是一门艺术。因此，在陶瓷装饰中不可缺少的一项专门工作，至今仍然有许多人从事这项工作。研究书法在陶瓷装饰中的运用，是提高陶瓷艺术装饰品味，引导收藏家对陶瓷装饰的内容、形式、手法的认识，有着重要意义。

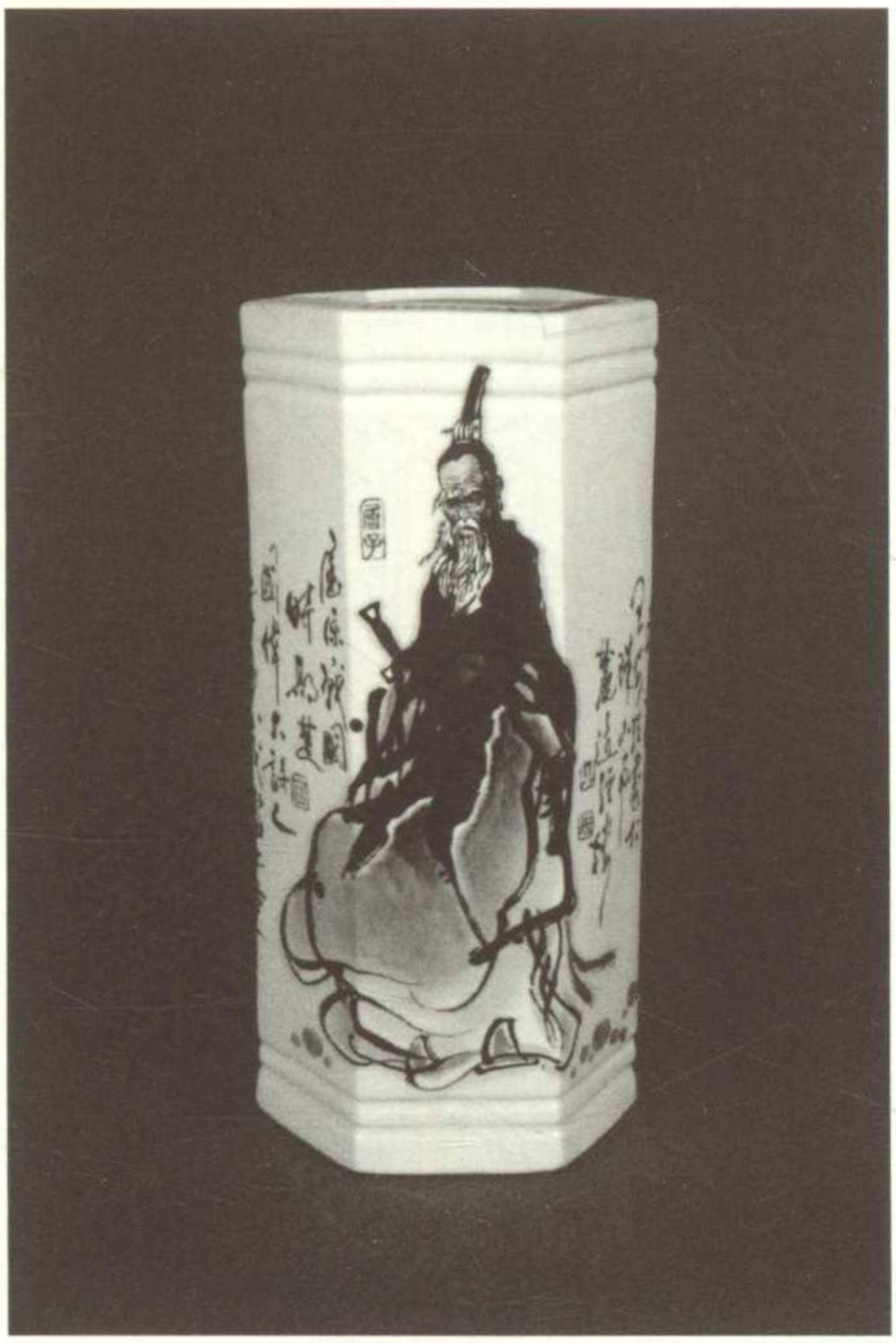
“中华向号瓷之国、瓷业高峰是此都……贵逾珍宝明逾镜，画比荆关字比苏。”这是郭沫若先生六五年访问景德镇时，为精美的陶瓷艺术所赋的诗句。以画比荆浩、关仝，以字比苏轼、东坡，评价之高，足见陶瓷材料对书法艺术的表现力 。

如同篆刻艺术不一定非要在石上体现一样，中国书法也不一定就是要在宣纸上才能体现，在陶瓷材料上同样可以书写出精湛的书体来。它们之间只不过是不同的表现材质罢了。原国务院副总经理、著名书法家方毅同志参观景德镇陶瓷时，曾兴致勃勃地在瓷盘上写下“神往”二字，并说道：“瓷上书写的效果蛮好，很有韵味”。著名书画家林风眠、朱屺瞻、王个移、唐云等也先后到景德镇，在瓷上挥毫作画、题诗赋词。他们都一致认为陶瓷是最容易体现书法艺术的材质；也是最容易永久性地保留书法艺术精华的材质，因为陶瓷不会风化、腐朽。

陶瓷的书法装饰，首先让我们追朔到文字的起源去。因为中国传统的装饰图案其语言是朴素、单纯富有生趣的。这个特点，我们可以从中国文字的造型上体会到。我国劳动人民创造文字，既是字，又是画，如鱼、鸟、燕等，它们不就是很

美很动人的图案吗？这种形象语言，既朴素又单纯，又生动而有趣。创造者们从改造自然和生产劳动中，非常明确而肯定地反映出对象的特征，用特定的线划工具把形象固定下来，把思想传给后人，成为一种既实用又美观的寓意图案。这种传统的造型手法，一直在中国图案造型上占有一个普遍重要的位置，从而影响了我们的陶瓷装饰，如我们景德镇民间青花中的灰可器（渣胎碗）装饰，不也是这样生动可爱、高度概括出来的吗？这种图形至今成为现代陶艺的时尚，这就是陶瓷艺术的返朴归真。

中国书艺文字，既反映客观的真实感，又巧妙地把事物的特征用简练的笔划刻画出业。区别了事物的各种类别。这一种夸张概括特征的技巧，一直在陶瓷艺术中暗暗地流传至今，成为陶瓷装饰设计者的重要财富。它不是自然主义的纯客观、琐碎的描写，也不是离开对象生活的特征去做主观片面的夸大。如鹿、牛、羊等，这些特征非常明显清楚，它不放过每一个细部。仅仅用几根简易的曲直不同的线，能把对象的特征刻画得如此生动，予以高度概括和提炼。



我国书法艺术除象形、钟爱事之外，还创造了寓意，这是世界文字中最富有艺术性的一种表现形式。象意就是用简明的笔划表现意境，并能表示出人与自然的关系，人与人的关系。同时把自然现象描绘成简易明白通晓的形象，而这些形象又是特征非常鲜明的，富有生趣的，如大自然中的：日、月、雨、水、山等等。这结表现形式，早在八千多年前的新石器时代的陶纫轮及彩陶纹饰上就出现了，而且掌握得比较纯熟。在原始彩陶上发现的鱼、蛙、鸟、人、云、雷等纹样是非常生动的，书法味也是甚浓的。可见陶瓷艺术与文字书法的联系历史是如此

之长远。这样纹样中还有风、火、电、云、雷、龙、凤、鱼、兽等，从新石器时代的彩陶纹样起，一直到殷商的甲骨文，周、战国、汉、魏等时代为广大人民所喜闻乐见的形象，象福、禄、寿、财、喜等等文字用作装饰图案，一直广泛流传至今。此外，还有其他书法构成装饰图案的方法。随着社会生产的发展，陶瓷运用方法，也逐步产生了各式各样的体裁形式，如日用器皿上的图案，在二方连续或四方连续的方格式内书上“万寿无疆”款等等装饰形式，从而丰富多样了。

有人认为在陶瓷装饰上的运用是受青铜器上的铭文影响，如在图案纹样装饰的空当或器皿的底部写上诗句或记载出产生年号。看来也有他一定的道理。因为青铜器铭文的章法趋于整体，如西周早期和中期（武王至恭王）的大部分铭文排列整齐，几乎看不到甲骨文和天亡簋铭文中出人意表的散乱章法处理，就像我们平常所讲的“装饰性较个个方格，并在每个框框中精心安排，代替了两字承接无限变化的可能，其章法简化成对方框的适应。由此推断，陶瓷装饰也正好需要这种整体的结合运用的效果。

真正书法艺术在陶瓷装饰上的运用是随着社会的发展和知识的传播，陶瓷装饰者在处理纹样上，一大部分由匠人味逐渐变成文人味装饰风格了，紧接着书法艺术就由过去的被动型装饰转向主动型装饰，并愈来愈丰富多彩了。比如在陶瓷釉面上，通常有白黄、青、兰、黑等色，以此衬托格迥异的书法艺术，或白地黑字；或兰地黑字；或黄地红字等等。诸如此类，丰富异常，在陶瓷艺坛及书法艺术上，均可谓独树一帜。

陶瓷的书法装饰在处理手法上，有别于纸上书法，它可以先用浅淡的墨水

打草稿，然后再在瓷上书写或坯胎上雕刻。这亲，有助于在书写或雕刻时的经营位置即摆布，使之整体化。（淡墨水一经烤烧，便无综影了，丝毫不影响其效果）。我们曾见过很多雕刻家在塑大型岩雕时，往往徒工。我分析礁石的形状、质地，依石似形。也见过有很多中国画家在泼墨再的操作时，常常按水墨痕迹描绘形象。陶瓷的书法装饰同样如此，应根据器形不同，如圆盘、方块瓷板、异形瓷瓶等来选择适当的书体和色地。并注意在边缘的笔划上多做文章，使之相互适应、和谐，这样才能收到较好的艺术效果。

瓷上书法装饰，一方面深深植根于古人的范本之中，另一方面则在继承的基础上，发扬我国书法艺术的优良传统，吸其精华，并加以综合与提高，使之变成自己的语言。因此，瓷上的书法艺术不仅有着浓厚的传统风格和民族气息，而且还富有一定的时代感，形成一种独特的艺术风格，足以与其它珍贵艺术媲美。

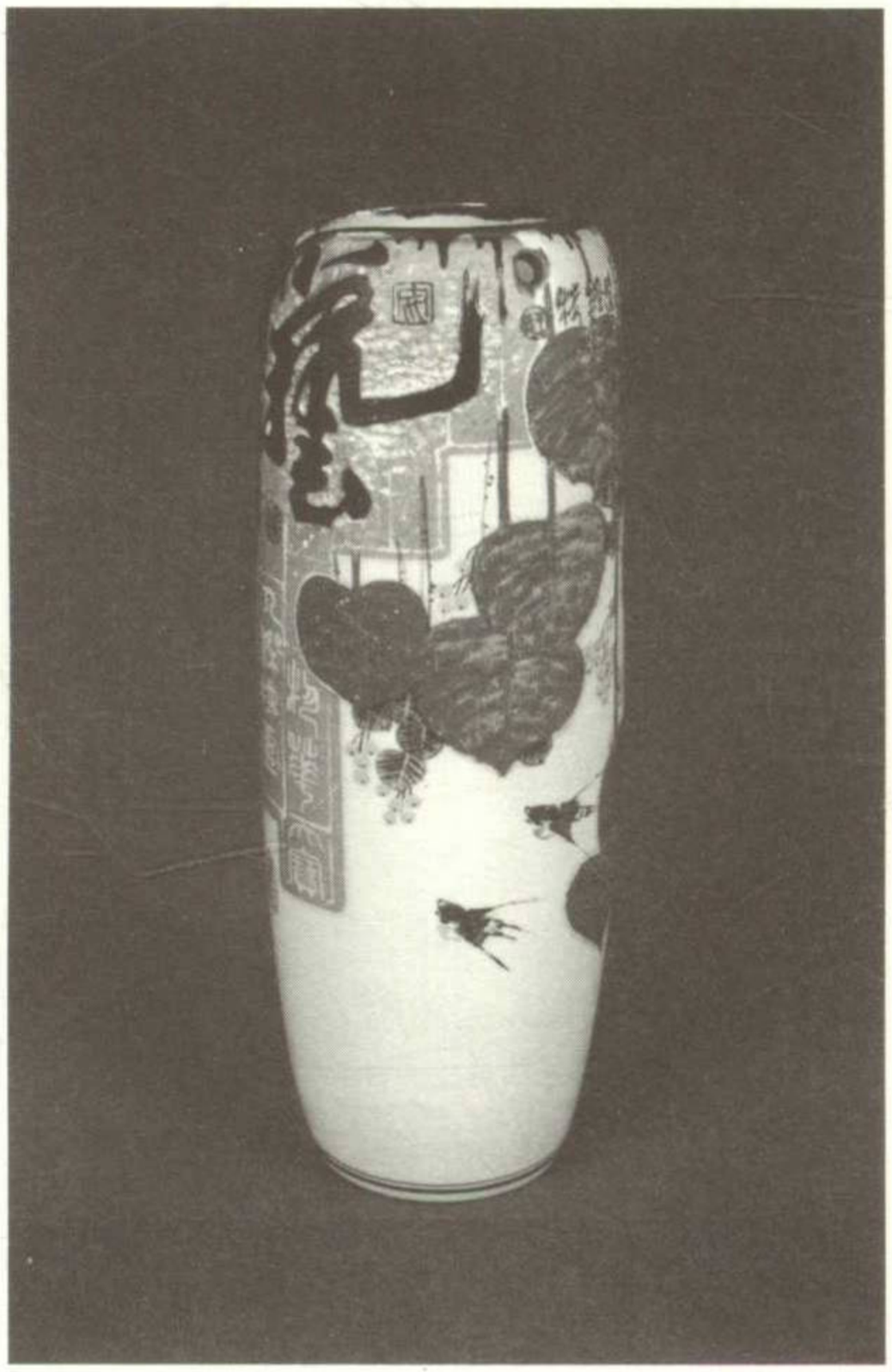
在我国古代篆刻中，常常可以看到一种利用图案的印章，人们通常把它称之为“象形印”。陶瓷上书法篆刻就有吸收了这一营养的地方，这种表现手法不仅能起到气势、填补空间的装饰性作用，更重要的是能够加强书法形象的韵律，使作品给人以静中有动、动中生静的感受，同时也颇具浪漫感。

青花料在坯体上书法也是独具一格的，因料分五色，层次韵味甚好。现代书法有许多人喜欢在宣纸上书写深淡对比、粗细对比、大小对比的作品，变化较大，气势、韵律感强，而景颇族的青花料也具有同样的特征。因此，我也常常到成型工厂去书写一些青花作品，我们可以先将已施好釉的瓷板或瓶用刀把坯釉刮掉外转，让有釉的部分形成一个扇形或圆形或其它异形，这在景德镇俗称“开光”，然后用青花料书写，书写时一般第一个字应大些、深些、粗壮些，最后一个字也要偏大偏粗，这叫前后呼应。中间的文字可大可小、可长可短、可淡可浓，甚至出现许多灰白，笔墨韵味这样整个作品烧出来效果甚好。前面所说的乔掉釉就呈哑光质地，与施好的中间的釉又形成亮而不亮的材质对比。

书法，在美学上，由具象转变成抽象（前者象形文字，后者逐渐演变发展），从形意转为符号，然后由符号转为美感。其布局的疏密、纵横、高低、曲直、转折、粗细、抑扬顿挫（其中包括墨色的深淡），成为书法字形结构美的规律。从行草角度上说，这些规律性则是富有极大的灵活善变力

的。它会直接影响陶瓷装饰的形式美感。

我国书法艺术发展了几千年，而在装饰“陶”和“瓷”中，由题跋型直到直接运用型，从构图和意境上发挥了很大的作用。我们大致可归纳为下列几个方面：



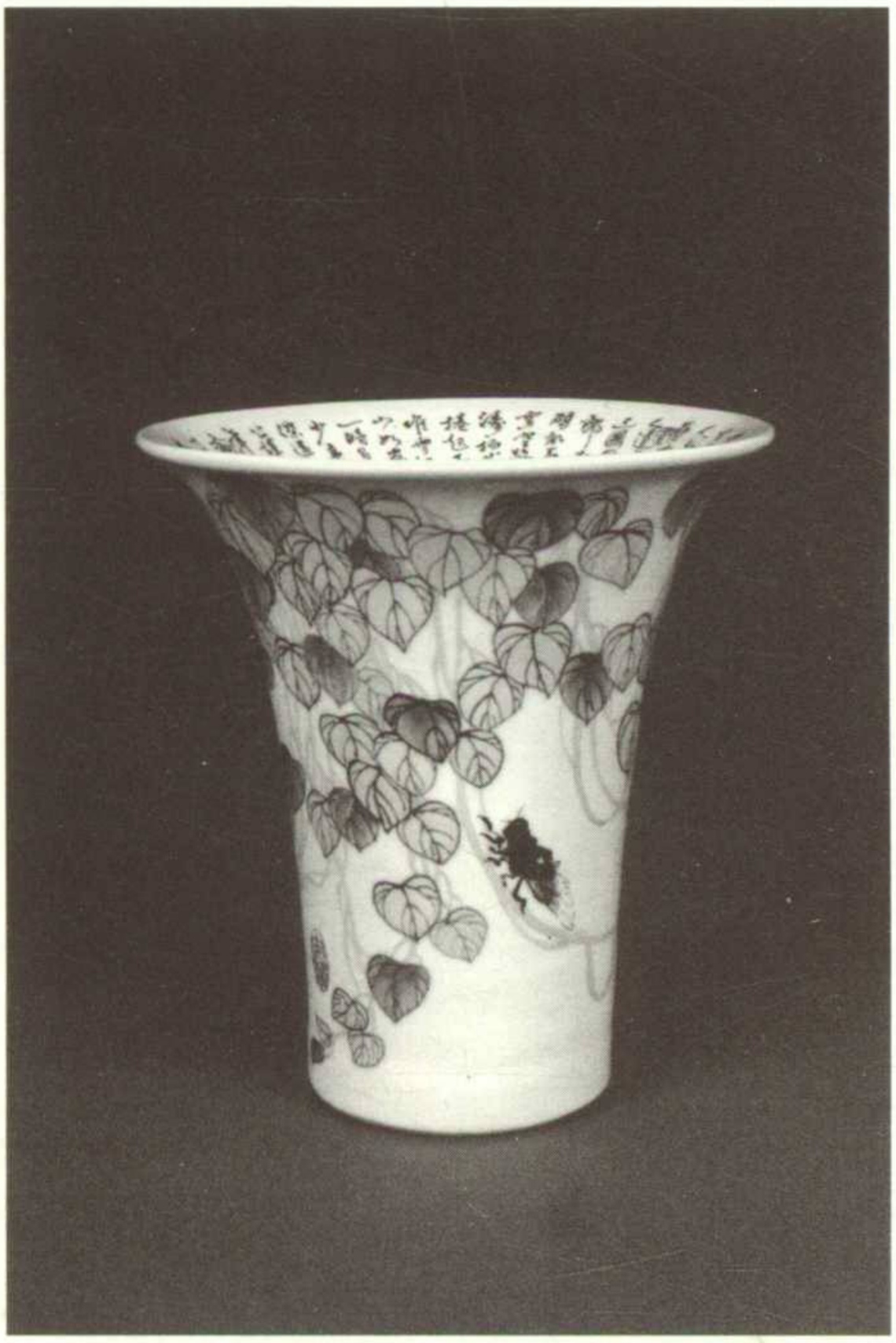
（一）平衡：在装饰陶瓷器3时，题跋可以解决画面的平衡问题，这种平衡包括空间大小，器皿的上下左右，字迹墨色深浅（或色彩浓淡），字体形成（正、草、隶、篆），横竖格式等各个方面的平衡。如本人创作的“通景方肩‘夜读图’瓶”装饰，纹样吸收民间剪纸味装饰在器型的上半部，下半部就明显存在空当，给人以一种不平衡的感觉。因此，在景高处的下方用民间剪纸式的书支来题跋，就可使整个景物的布局趋于平衡，使人感觉协调。

（二）点醒：器皿的装饰常常境界深奥、寓意含蓄，可以通过题诗文、警句来点醒，或加深器皿的意境，这样起到画龙点睛的作用。书法在构图中，也就自然产生诗意了，从而给整个陶瓷器皿带来了生气。

（三）连续：即“接气”或“贯通”，为了使器皿的构图灵活，在装饰中常常可以把景物分断，然后用题跋把装饰纹样上下、左右连接起来，使整个装饰画面气势贯通，活而不散，分而不断。

（四）衬托：指书法在运笔中的墨色和笔划的形式感，可以虚拟、错觉、衬托器皿装饰纹样的主要部位，使装饰主题更加突出。如在图案中安插书法、印章，看上去像装饰图案，实则以文代图，成为装饰纹样的主要一部分。

（五）虚实：文字本身是一种虚像（符号），它虽然够示意，而其本身并不代表什么东西。但墨迹却是实在的，这就有利于陶瓷器皿装饰构图的景



特虚实的互衬、互补。例如我们在陶瓷装饰中，画出一古建筑，如果从体面上解决建筑物的质感，那会造成平板堵塞，所以我们则运用轮廓线条来表现。而且装饰面积又不能过上，否则在气势上就会削弱几分。此时，如果在建筑内空间题跋，就容易在构图上收到既不太实、又不太虚的效果，再加上书支形式的变化，则更为整个器型增添几分美感。景实，则字虚；景虚，则字实。如此互补互补，相得益彰。

（六）呼应：陶瓷装饰的构图需要呼应。有时装饰主体已经够充实了，但还缺乏一点灵巧的呼应感，如果再用纹饰就显得多余、累赘，在这种情况下，如用少许书法（或签名、印章）作呼应，那就非常恰当了，就会使整个器型立即生动起来。见过许多老艺术家常在条幅瓷板下端画一点小花、小景，在上端签名、盖印，就是为了以此呼应，气贯神往。

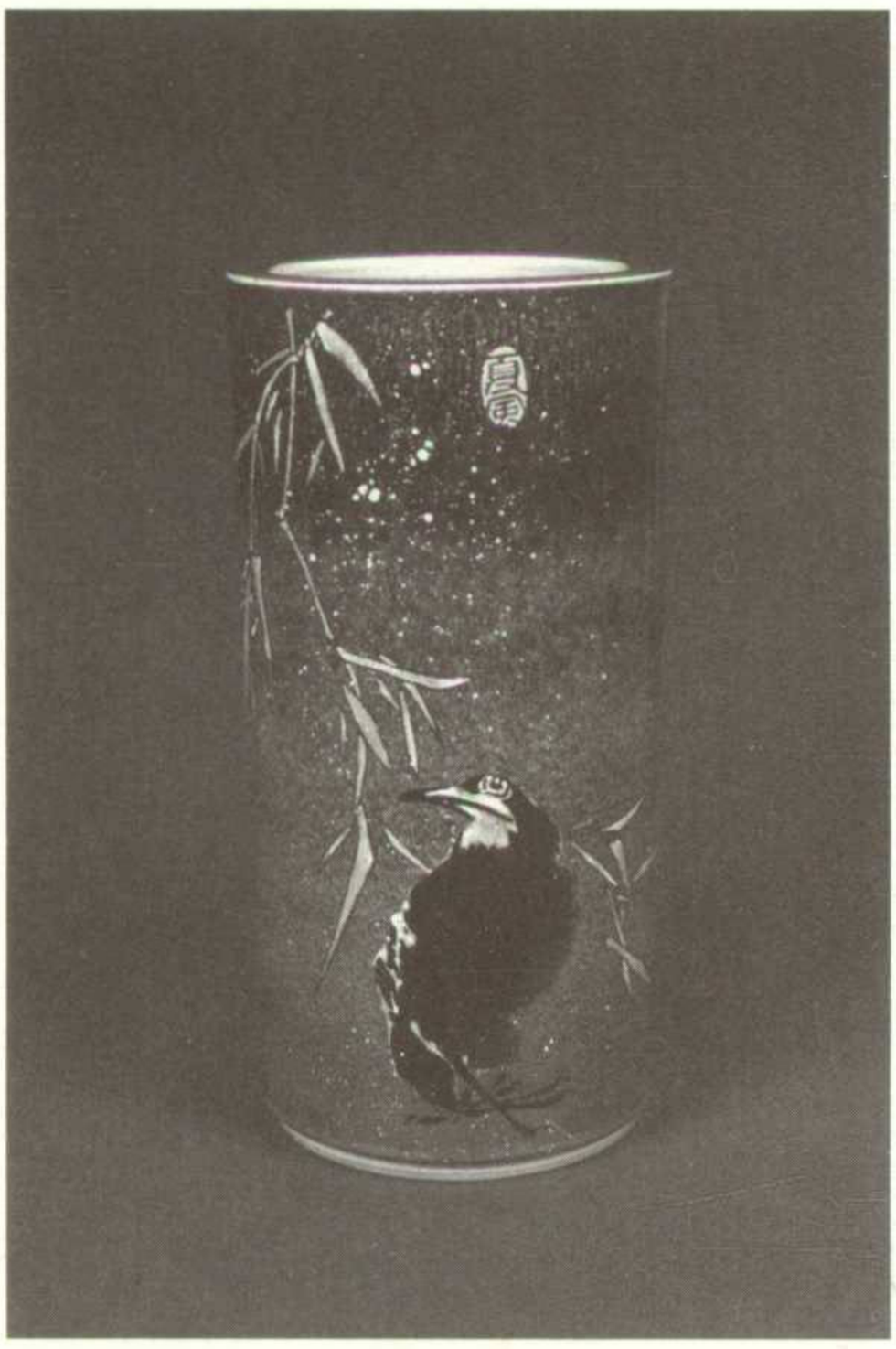
陶瓷艺术最忌重复，所以从事这门艺术的人，所有想在此领域搞出一点自己的名堂的人，都无不努力于寻求一枝只属于自己的“领异标新二月花”。挖掘古人给我的留下的书法艺术而又很好地在陶瓷艺术上做好文章，并大做文章，使这二种中华民族古代精神文明的产物溶于一身，是现代年青人的又一个新构想。把古文字变成装饰画，用装饰画的手法去充分表现文字的美的构成及其寓意，利用陶瓷的材质美而达到一种新的效果，何不尝试一下。对书法的形体和文字的寓意进行追根问底地摸索，从“象形”、“指事”、“会意”的文字中，找出那种有利于装饰造型的书写方法来进行艺术构思，并进行装饰性造型，以求与那形态既夸张又朴质的古文字相协调，在表现形式上，则力求有秦砖汉瓦味、剪纸味、木刻味、金石味。技术上，则采取书写、画、刻、拨、印等手段。有时并添加一些与作品

相关的、又不致破坏书法的完整性的绘画语言，最后则从人们对字义的多种释意中选出一条自以为然的说法作为简释，这样的作品就更耐人寻味。

陶瓷书法、篆刻装饰的美，对构图的启示，正是抽象思维形式的运用。同是一文，在甲骨、篆（大、小篆）、隶、楷、行草中能产生各种不同的形式美感，它并没有限于具象框架，而是敢于突破规范，按照形式美的法则来造型，使之符合于陶瓷装饰美。这种抽象的美，如音乐般，既纯正、优美，而又显得轻松高雅，并将会广泛持久地传给后人。

漫谈陶瓷美术的线的运用

陶瓷美术装饰首先遇到的就是线。古彩用线，粉彩也用线，新彩还需用线，釉下青花也离不开线。尽管有些装饰从表面上看不到线，像写意方法，没骨法等，但它的外轮廓还是由线组成的。线，把陶瓷装饰的纹样以勾勒轮廓、突出主题的形式形成了特有的方法。所以说，我们陶瓷美术又是线的艺术。



料笔在瓷胎（坯）上运行描绘的形迹不外乎点、线、面。而点是线的开始，由点向上、下、左、右施展而形成线，线的扩展、排列而成面。釉上用生料、艳黑、海碧、西赤等颜料描线，釉下用青花料等其它颜料绘成线，皆为线。线条是一种简洁概括的表现方法，有着极其丰富的表现力，在我看来，它比立体的表现方法更能抒发人们的情感，更具有绘画的情趣。所以，对于线条的研究和运用，历来都为陶瓷艺人所重视。甚至连许多不满足于以体、面关系来表现艺术的西洋画家，如毕加索、马蒂斯等大师也转而尝试和研究我们中华民族的线条的特点和运用。同时，他们也画了许多陶瓷美术作品，较好地运用了线与色块的组合而得到了较好的效果。线条不但能够描绘形象，而且本身还有着各种不同的美感，它在我们日常生活环境里的许多物象上随处可见，并且能因物而异。比如，涟漪荡漾的微波；汹涌激荡的怒涛；欲垂且止的屋漏之痕；飞舞飘举的衣带；袅袅冉冉的云烟；盘错曲结的枯藤等等，枚不胜举。设计人员据此悟化为装饰上种种无穷变化的线条美，诸如：轻快流畅，凝重浑厚，粗犷奔放，细腻圆和，苍劲雄健等等，这充分说明线条的特点和美感因物而异。同时，线条的运用和美感也因人而异，这里包含着两个方面，一是因设计作者本人而异，他们在线条运用上的方法和效果也不会完全相同，比如年轻人所绘线条流畅但嫩弱，老年艺人所绘线条粗犷而苍老。即使采用同一种方法来进行描绘，其线条所体现的情味也不会如出一辙地雷同，足可见线条的奇妙了。二是因描绘对象而异，就拿人物画来讲，被描绘的对象因为时代、地域以及境遇等客观条件的差异，加之人物的思想性格的不同，因此所

描绘的线条也不尽相同。我看到陶瓷美术家王隆夫先生所绘的“苏武牧羊”，其线条就粗犷挺拔，从而体现苏武刚正不阿、英勇不屈的性格。也看到著名画家任伯年先生所绘“女娲炼石图”，他把人物的衣衫线条画成石块状，从而体现出女娲补天的勇敢坚强的内心性格。此外艺人在喜怒哀乐的不同感情状态下，运用线条的效果会有很大的差别；闲情逸臻下的轻描淡写；悲怆激昂时的奋笔疾书（画），所表现出来的线条效果迥然不同，即使是不明确表达一定内容的一些线条，譬如图案装饰中的几何纹样，因为它有着节奏旋律的美感，所以这样的装饰作用同样具有悦人的效果。

陶瓷艺术同其它姊妹艺术一样，都具有时代的民族的和地域的特色。就绘画装饰器皿而言，白桦先生在《美学散步》提及：“注重飞动姿态之节奏和韵律的表现。这内部的运动，用线纹表达出来的就是物的骨气。骨是主持‘动’的肢体，写骨气即是写着动的核心。”中国绘画的“骨法用笔，其所追求的目标与所达到的结果即是“气的生动”。我们在陶瓷美术绘画中追求节奏美、韵律美、姿态美，有赖于线型美，方能体现出来，“型”又需由线来高度概括，所以归根结蒂乃需研究线的美感和线的特性及规律，这正是陶瓷美术的一大特点。

如同山水画中十六种皴法一样，我们绘瓷线条中也有着丰富的表现方法，这些方法是经过许多前辈艺人总结探索出来的，现概括成以下十余种。

1. 高古游丝描：即用料半笔尖圆匀细致描出，要有轻柔秀劲古逸之气为合，易于表达娴静幽闲、典雅雍穆的情趣，如粉彩中以生料勾勒衣纹及花卉勾叶茎外轮 廓 。

2. 铁线描：用中锋圆劲的双料或料半笔描绘，粗细均匀，富有弹性，无丝毫柔弱之迹，宜于表现佛陀庄严肃穆之感和楼台亭廓的勾勒，使之稳重，故此法多被艺人采用。

3. 蚯蚓描：春蛇秋蚓比喻作出无骨之弊，然险恶太过亦不足取，当如篆书中用笔圆浑。陶瓷装饰中，“刷花”后，以此法勾枝杆，使之粗犷与刷花之花头细腻的对比。

4. 琴弦描：用中锋悬腕运笔，须留得住，心手相应而不乱。现老艺人邹国钧先生绘山水画亭榭时，常用此法。

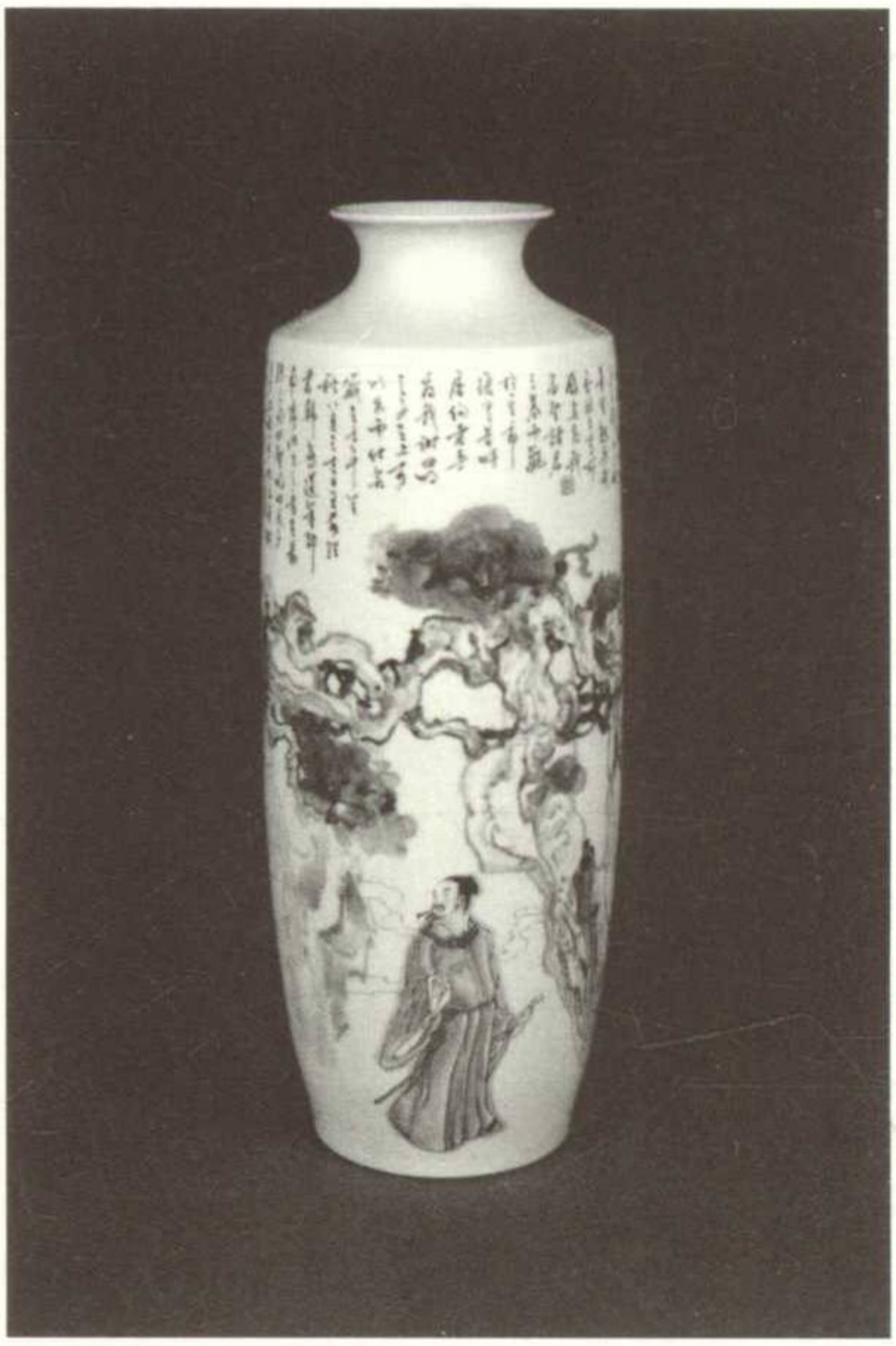
5. 枯柴描：如同山水画中乱柴皴，用笔刚中带柔，柔中含刚，整而不乱为宜。“珠山八友”中王琦常纳用此法。

6. 行云流水描：运笔时如同轻云舒卷，自如流水，转折柔和，流畅不滞。这

种描法多用于粉彩装饰中的云烟及工笔图案。

7. 折芦描：此由圆笔转为方笔之法，仍需方中有圆，粗中有细，此法在古彩线条中被广泛纳用。

8. 钉头鼠尾描：落笔如同铁钉之头，似有小钩，行笔时流畅，收笔时则如鼠尾，一气拖长，尾细描。所谓头秃尾尖，头重尾轻，于细幼中仍见骨力，现在粉彩中，多用于勾勒人物衣衫。



9. 减笔描：即以少线胜多线，正所谓“意到而笔不到”，此法在装饰墨彩时，可以以料色彩出体积感，但在粉彩装饰时，所空出的大块空间，洗染就很难染出预期效果，而且洗染的难度也较大。

10. 混描：在较浓的线条侧面，以淡料或较淡色彩皴以复线，反之也可以在淡料线上皴以浓料线条，以增加丰富效果。此法多为釉下青花的衬托之用，在新彩装饰上也常用于白色衣纹的衬托。

11. 橛头描：用刻料笔，即秃笔，坚强挺拔中含有婀娜之意，多用于花卉中的枝杆的勾勒。

当然，艺人在装饰陶瓷时，往往还不止以上所概括的描法。他们既单独使用某种勾勒方法，同时也以两种或数种勾勒法掺合或融和使用。然而，时代的变化以及年青设计者和前辈老艺人截然不同的客观对象，要求我们不能囿于古人窠臼。必须发挥创造性，继续摸索，以不断丰富陶瓷美术装饰技法。较好地运用线形，对于一件作品的成败是至关重要的，清晰、严谨、简炼的线，具有质朴、淳厚、清新、雅致的效果。譬如在人物画装饰中，处理其衣纹需注意运动起止变化和来龙去脉，要符合人体运动的规律，切体合身，否则就会显得多余而画蛇添足了。另则，线条之间应交接自然。

漫谈陶瓷装饰的主体和整体

看罢“青春杯”陶艺作品展，从众多的作品中，不难看出现代青年的设计思想确实在进步；所追求的“意”和“味”（型为造型，形为装饰的形式），基本上已经出来了。并且具有较为明显的特怔，那就是整体感很强。一件作品放在我们面前，一定会使我们觉得和谐、厚实而稳重。由此，也就使我想到远在八千多年前的新石器时代的彩陶艺术，同样是那么装饰和造型紧密结合，那么和谐、厚实。不提别的，就半坡文化的“鱼蛙纹盆”来讲吧，一块厚口沿的平底盆，内装饰二条粗细不等的线，顺着线装饰一只抽象的蛙，造型和装饰密切吻合起来了。为此，引得一些思考，想就陶瓷装饰的主体和整体这个问题，粗略谈谈我的看法。

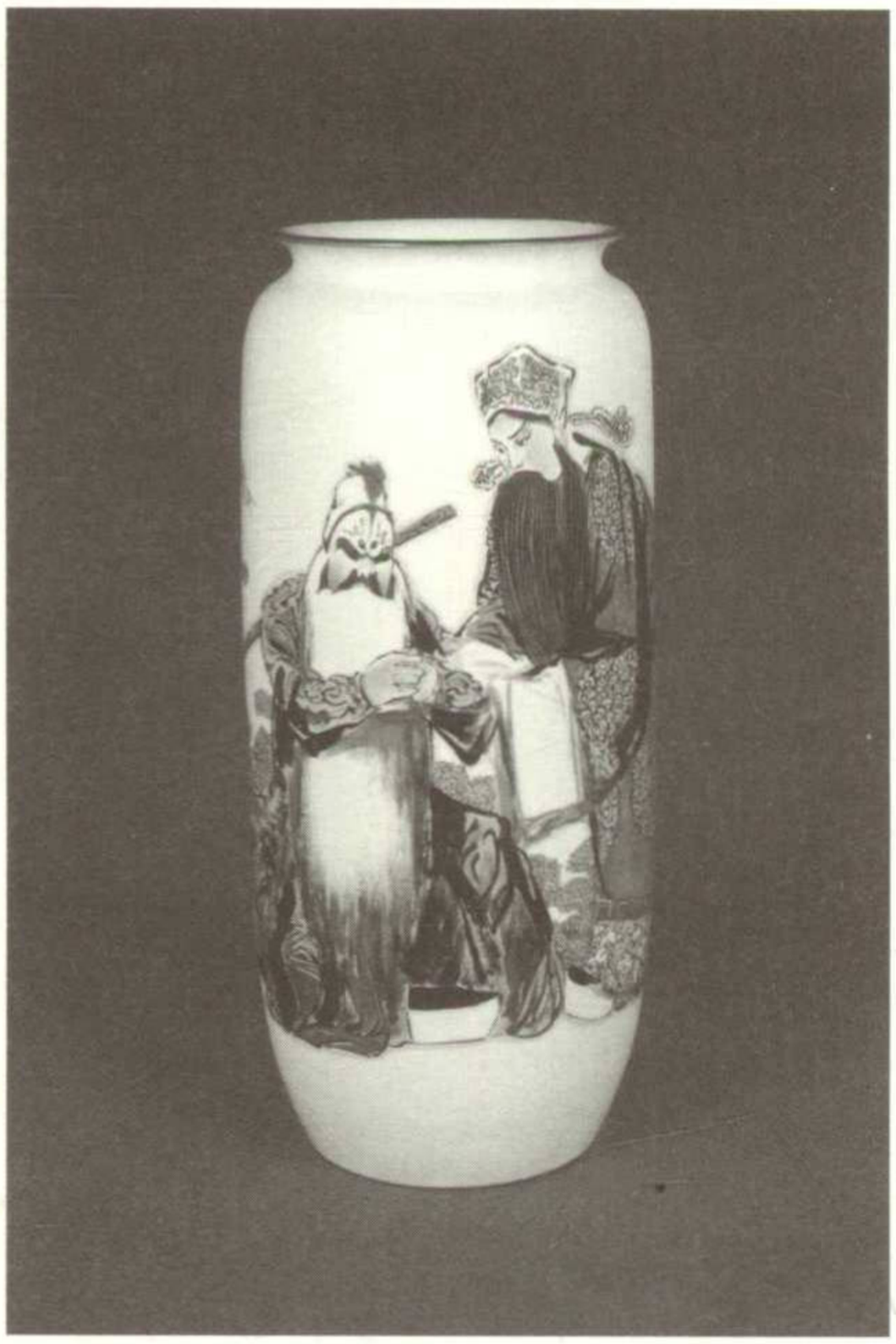
陶瓷装饰应讲求整体感和主体（题）感。一件较为完整的作品除了造型和装饰的整体效果外，其中还有一个主题效果，那就是整个装饰部分的主要视觉部位，通常以我们眼睛的平视角度和器皿的主要部位为主。而装饰纹样中又有主要装饰的突出部分这就是装饰的主题。一件较为完整的装饰纹样的器皿，就要看它是否明快，主次分明。通常我们的装饰手法是以衬托为主，即以次要纹样衬托主要纹样，以暗部衬托明部，以叶茎衬托花朵，以景衬托人物，以远衬托近等等。

在装饰纹样的衬托处理中，倘若不加以推敲思考，就会主次不明，从而零碎杂乱。法国著名雕塑家罗丹在塑造巴尔扎克像的草稿时，曾对其手做过传神地构思，他的学生惊极而呼：“那双手！那双手！老师，如果您不再创作别的，单凭这双手也是以使您的艺术永垂不朽”。罗丹这时的神情，简直无法加以形容他被某种奇异的感情所激动，变得仓皇失措，不安地在满屋乱走，突然他走到工作室的一角，拎起一把大斧，直向雕像厖砍断了那双“举世无双的手“。对学生说：这双手太突出了，它已经有了自己的生命，不属于这个雕像的整体了。并说：一件真正完美的艺术品，没有任何一部分是比主题更加重要的。我们在从事陶瓷装饰创作中也必须避免纹样中的“喧宾夺主”，尤其是圆盘装饰和花瓶以及瓷板的装饰。

我们现在从事陶瓷美术创作中的构图，往往为画面的完整性而感到苦恼，那应如何处理这个关系呢？

我认为首先，装饰器型的重心平衡是整体视觉设计中的一个重要问题。设

计者凭工作、生活实践积累的视觉经验，可以对视觉纹样的稳定性的整体感与否做出本能的判断。这种判断虽说不是十分精确，而就人的审美意识来说，却往往比一般数学测量的结果更为准确，从直观感觉到审美经验，设计者对视觉功能纹样的评判，直到整个设计完毕应经过一个过程可以是长期间的，也可以是短暂的。



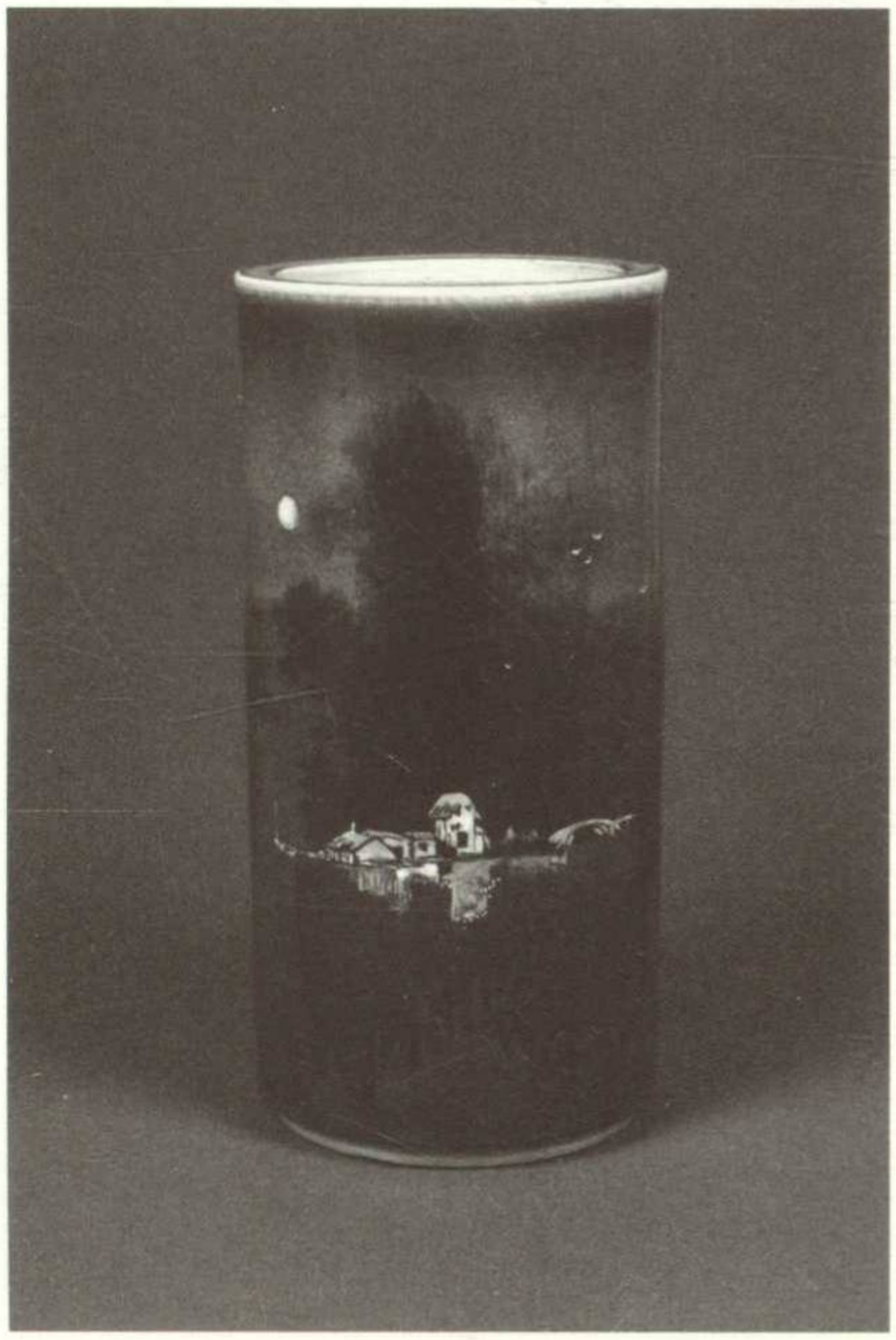
主次关系是陶瓷美术装饰中整个设计纹样好坏的关键。我的一画友种植了一钵石榴花，可能是气候问题，不久便夭折变的光杆一枝了，然而在肥沃的底下却生长出许多小草，这钵“花”也就无人问津了。我举一例，主要是为了说明陶瓷装饰的纹样，一旦主次不分，也就失去了它的欣赏者。

从具体上看，装饰纹样应视整个设计对象以最完整性的，即“经营位置”的构思，作个比较、分析、定稿。并且把自己的设计思想加以灵活应用，当涉及一些小的范围纹样时，又必须回过头以总体来指导具体操作，从而使整个装饰和谐化、整体化。

总之，在陶瓷装饰上，主体和整体是个辩证关系。忽略了主体就会使整个装饰器皿平板而面面俱到。忽略了整体就会使整个装饰器皿散乱无章。我们在设计中应同时予以考虑。

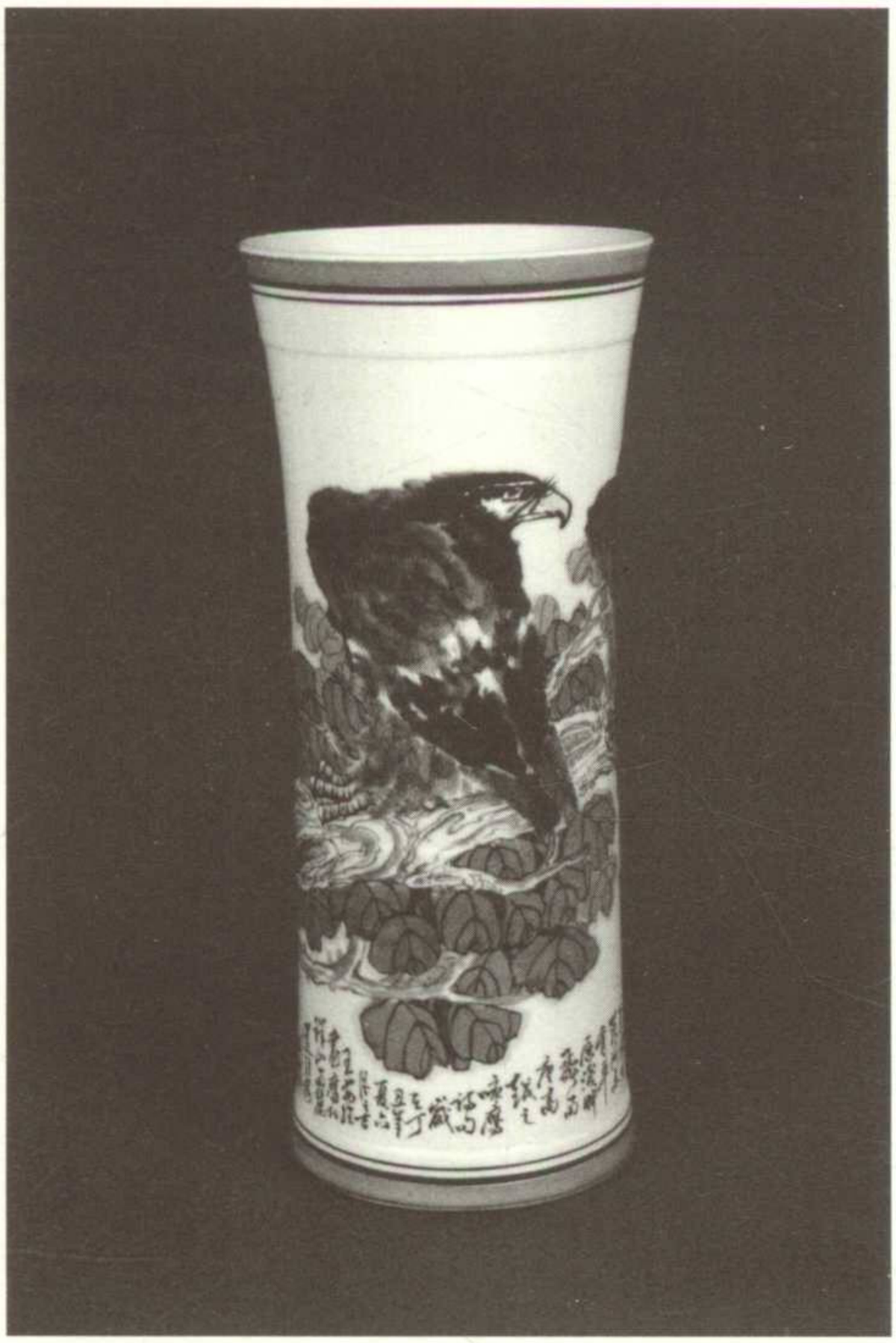
试论景德镇山水瓷画的特点

由陶到瓷，从新石器时代迄今发展了近三千年的陶瓷艺术文化，而山水题材的工艺品及绘画从隋唐五代到宋元明清，前后也经历了一千三百多年的发展历史，曾一度成为陶瓷艺术史乃至中国绘画史的主流。它象一条巨大的艺术山脉，高峰耸峙，绵亘不断，无比雄伟神奇。从秦砖汉瓦《盐矿图》和《渔猎收获图》乃至第三梯队1期《景德镇陶瓷》杂志封底所登《清代道光青花御窑场图》上可以看到十分生动有致的自然景物描绘。前者山峦起伏，山径曲折，林木摇曳，近景是辛苦劳作的人们以及山中有奔跑跳跃的野兽和张弓射猎的狩者；后者上部水天蒙蒙，荷塘、坡岸、树木、水鸟和游鱼构成一幅完整的山水画，通过游鱼和水鸟的相互关系准确地表现出空间感，将静止的山石以及水鸟点缀使其产生动感，将大自然那十分和谐而生机勃勃的美，跃然于陶砖上。《青花御窑场图》将山水、古作坊、瓷匠人物以及昌江流哉的船泊散点分布于圆形瓷硕上，线与面的层次和谐生动。秦砖也好、汉瓦也好、青花瓷画也好，这些稚拙相互的山川环境描绘，可以被看作是山水画艺术的雏型。这里所表现的山水只不过是作为人物活动的背景和叙事而已，但对这种背景所作的生动有致的描绘本身却十分清楚地传达了世人们对于山川环境的亲切依恋之情。这种热爱大自然的情感，这样一种对人、对自然和谐的倾心追求，我认为正是陶瓷艺术中贯穿始终的民族精神，也是一种相互美的情感的表现。



山水装饰在陶瓷艺术上的表现，自作为人事活动的背景地位中走了出来，独立成为一个工艺种类，经历了漫长的历史过程，这个过程表明，人的欣赏自然美的能力是在审美意识发展的一定阶段上逐渐发生发展起来的。比如景德镇工艺美术师王晓泉先生生长在江西乐平这个美丽的农村，他的画具有浓烈的生活气息和自然美感，他把南方特有的水牛与平淡的水以及圆形的山势和谐地统一起来，使

人有“入境”之感。而已故美术家余文襄先生的雪景画，则强调朴素、黑白反差大，构图奇特，粗细对比较强的美感，这是他们生活的写照。我们现在所能见到的最早的山水轴画稟相传为周隋之际展子虔所作的《游春图》，描写贵族苑囿的景色，春日和煦，翠岫葱笼，微风指面，贵族仕女或提笼或温行堤岸，或疏或密。他们都是来自于自然，以此尽情享受大自然的美景，根据此画意，我曾与高级工艺美术师王淑凝合作画了一只不过件双耳《丽人行》梅瓶，并荣获百花奖一等奖，现藏于日本恩巴《中国现代美术馆》。每件山水作品所表现的角度以及创作者的心态、手法技巧以及体验生活的不同，作品的境界也就不尽相同。1985年我们曾为香港“中国文物展览馆”画过一幅《洛神赋》巨型壁画（96×2m）主要是临摹顾恺之的，其壁画与《丽人行》梅瓶相比，梅瓶是有些改观，比如人与山有了适当的现代比例，远近关系不仅能从近大远小的透视学角度进行处理，而且又采用了虚实疏密深淡对比的空气透视法，避开了古人的山水描绘中的那种“人大于山，水不容泛”，树木“若伸臂布指”的稚拙现象，有了“远近山水，咫尺千里”的效果，况且梅瓶为圆形立体器皿，需每个角度都成为正面的可视效果，因此处理得还是比较和谐。我在日本恩巴“中国近代美术馆”作过一块大瓷盘山水画（见图），构图则把人物渺小化，描绘了远山近石松下，人物与琴童行于其间，整个构图的重点却在于突出表现山川的气势，把山水画从人物的附属地位完全独立出来（因为我的专长是画人物的），使之反之，将山水专门化，但山水的人物仍没有被忽视，这样给人的感觉正是静中有动、粗中有细。山水画中的人物完全成为点缀。我仔细

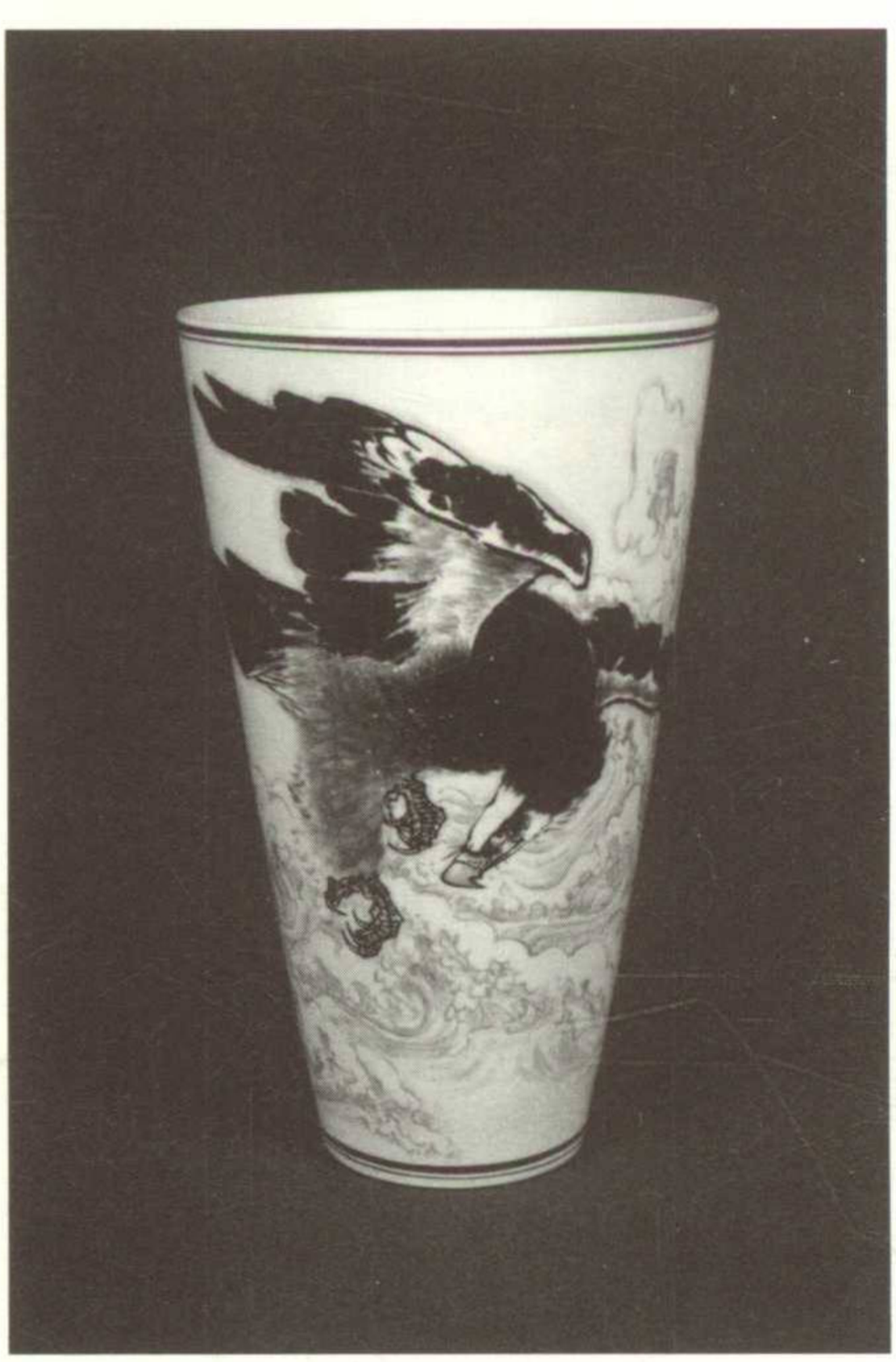


前后观察了一下几年的作品，其实我所画的山石、人物、水泊、树林的转变也正好与古人在题材内容上由以人物为主旨，山川为环境，到人物作点缀，山川为主题，最后到根本不出现人物的纯山水描绘不谋而合，只不过古人是一个漫长的渐进过程而已。

现在，景德镇陶瓷装饰中的山水画甚为丰富，除传统的浅降山水（以淡赭石渲染而成，出现在晚清的一种以浓淡相间的黑色釉上彩料，在白瓷上绘制纹样皱法，再染上淡赭和极少的水绿、草绿与淡蓝等彩，经低温烧成）、青绿山水（主要是运用草青色及绿色调为主）外，还出现了西赤山水（红）、海碧山水（蓝）、玛瑙红山水等等，这些山水的技法大致是将以上单色线钩勒出山石、树林的基本形，再用其稍淡的颜料采出层次，这种效果使人感觉色少而不单调，层次感也不强。至此，山水装饰已经在景德镇陶瓷艺术中形成了自己十分独特而完备的表现体系。虽然迄今它仍在不停地发展前进，愈来愈多的具有特殊个性的艺人以自己创造性的天才从各个不同的角度不断地使之丰富，使之完美。在我看来，山水装饰由民间地道的工匠画形成今天如此丰富的瓷艺种类之一，大致经历了以下三个发展阶段：其一，在题材内容上，由以人物为主旨，以山川为环境布景，到人物作点缀，山川为主题，最后到根本不出现人物的纯山水描绘。其二，从表现技法上看，由稚拙的简洁写实，到精确的写实。其三，就美学追求而言，由写实到写意；由：“似”，到“似与不似之间”。正如清代著名名画家郑板桥所说：“画到生时是熟时。”景德镇出土的很多民间青花瓷片上不难看出以上发展的全过程。山水装饰的这样一个发展过程，从表面看，从不甘落后，是越来越离开人的题材。而从实质看，从内容看，则越来越深入人的内心。也就是说，自然山水越来越成为“人化的自然”，成为“人的意识的一部分”，成为“人的精神的无机自然界”，即所谓“人为万物之灵”，“人为天地之心”。艺人以此表现自己的内心世界，抒发自己的情感，寄托自己的情怀。

景德镇山水画中，有许多民间艺人创造性地描绘出古人在其它画种上从没有过的纹样，如隔叶：就是带装饰性的树叶，其结构有以圆球为外形或三角形的，反复出现同一叶片，由内向外伸展，铁线双勾叶片，非常细致，叶内大多填翡翠色。还有“点景”：即把无山远树用疏密有致的小黑点点出其轮廓，然后罩上淡绿色或淡赭色，效果甚佳。王晓泉先生绘山水更是别出心裁，他首先将彩料（生料）绘出山水的大致轮廓，然后用手指和手掌轻轻地拍打和擦动，使其达到水墨画效果，他善用浓墨，间用焦墨、破墨，追求以笔取气，以墨取韵。（这里所指

的“墨”主要是生料）、饱和厚重的墨韵，十分醒目。笔法整体，黑色沉着，笔墨相互简洁粗笔细描，双比强烈，干湿互用，模糊成韵，这是他的主要特点。



艺人们在继承前人的技法上，在吸收其它姊妹艺术的长处上，不断创新开拓，我想，山水装饰在今后陶瓷艺术领域，将会更加丰富多彩。把景德镇陶瓷的装饰工艺（如粉彩、古彩、墨彩、新彩以及釉下彩等）、材质（如青釉、白釉以及其它颜色釉）、器型同山水画有机地结合起来，使之更为丰富。从内容形式上、从抒情角度上发展山水瓷装饰尤为重要。余文襄、汪昆荣、沈盛生先生喜作雪景，剑阁栈道，缥纲、晓行、捕鱼、雪渡、村墟等，这些素材恰恰是诗人们吟咏的题材。融景生情，触情入景，情景交融，使人和自然相互渗透，赋与艺人在山水装饰上以诗的气质来借物咏情。

景德镇陶瓷山水画与其他姊妹工艺品以及中国画虽同属山水范畴，从工艺技法、材质、器型有异，更为不同的是景德镇艺人大多生长在南方，所画的内容也大多是南方的山水，较北方“石体坚凝，杂木丰茂，呈现关峡一带之气氛”有异，具“山水江湖，风雨溪谷，峰峦晦明，林霏烟云”的长江中下游一带自然景色，正所谓“一片江南”。艺人们极为准确地抓住了南方山水的特点：土质的山，茂密的林木，平淡的河水湖泊，通过特殊的笔杆以皴法及有特殊表现力的苔点，给人一种平淡天真，清新隽永的感觉。

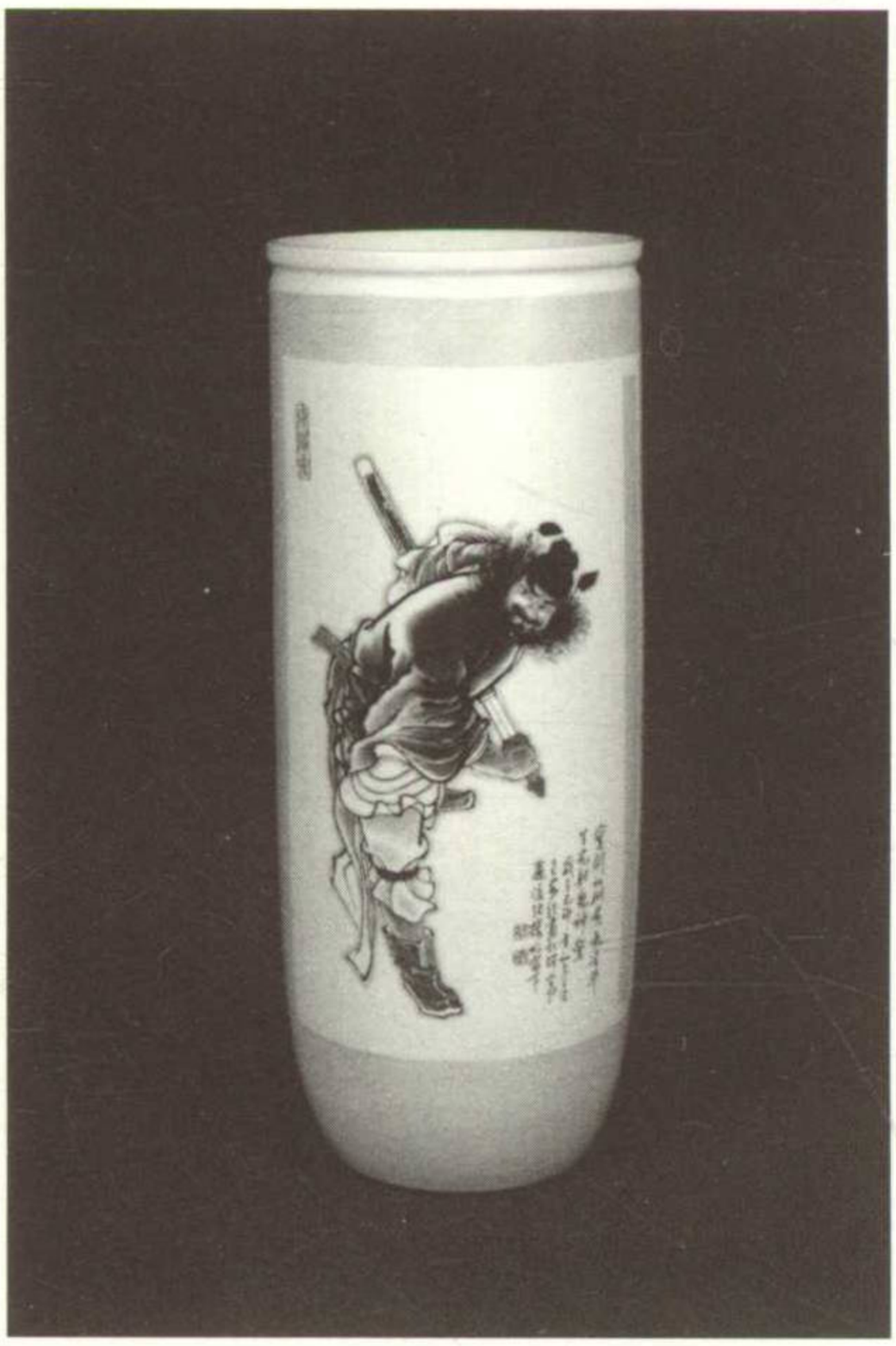
大家都知道陶瓷艺术本身有它的商品性，既然有商品性就必须多产、快产，这样就产生了一些简洁明了而又高度概括的民间青花山水，形成了一种类似现代速写的民间山水纹样，此纹样对现代抽象绘画也产生较大影响。其线条

流畅，有行云流水之感，有中国书法之韵味，通过几根简洁的线表现出山水的气势和层次。使得外面一些山水画家都回过头来观摹这些民间青花。民间青花绘画的法度是由艺人根据自然生活所立。正如石涛所说：“山川万物之具体，有正有反，有偏有侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有虚有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有飘渺，此生活之大端也”。艺人正是通过表现千差万别的山川景物才产生了各种各样的法规及技巧。认识自然的本质规律，获得山川之神势；掌握工艺笔墨颜料之法，表现山川之形态，这是景德镇山水画艺人的修养功力所在。

有位大家过说：将艺术形象依存于生活，乃贵也。我想，这正是景德镇陶瓷山水画装饰的发展所在。作为参与绘制者，乃前途所在。

陶瓷装饰创新的一点看法

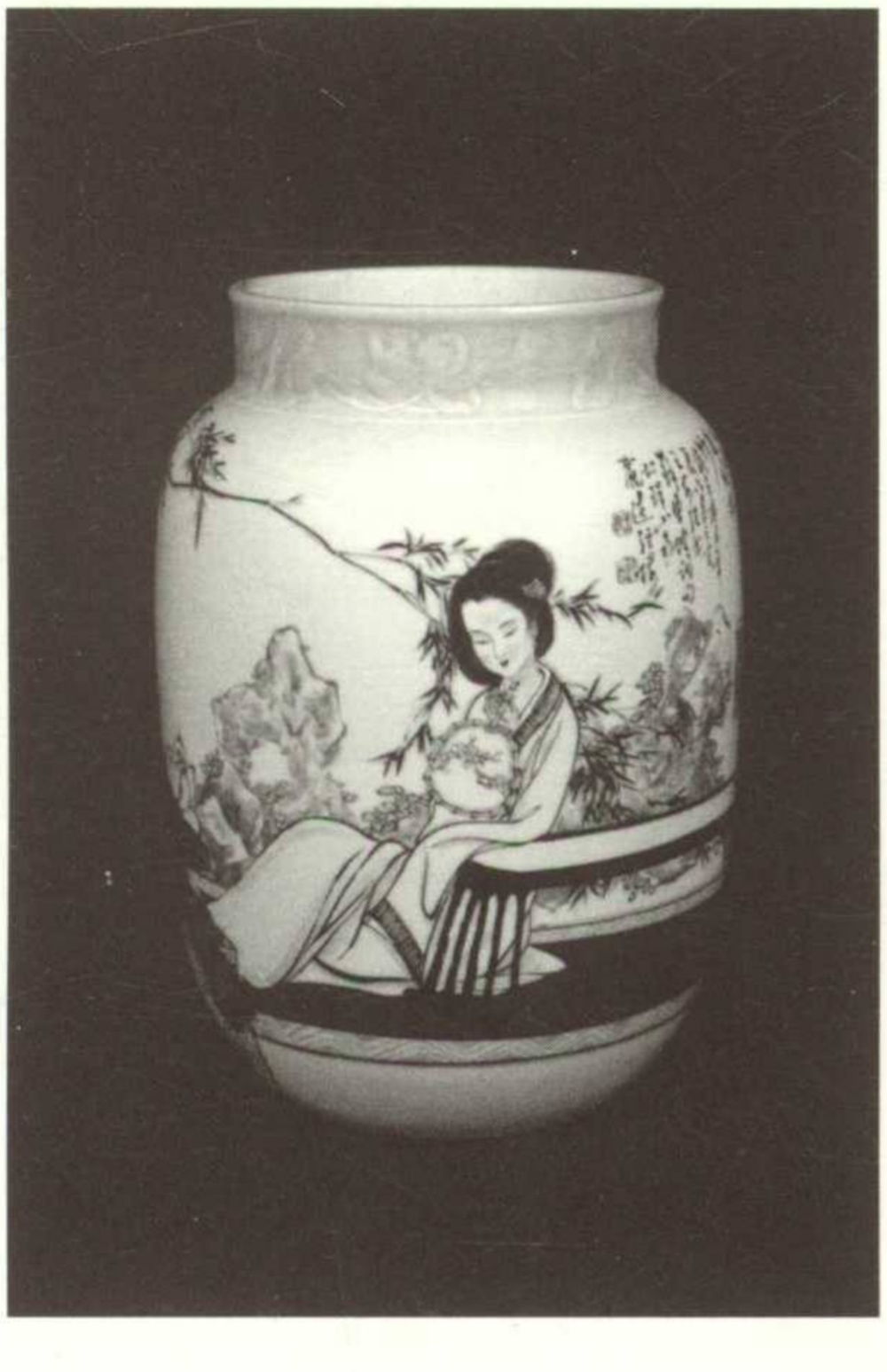
在景德镇市第三届陶瓷美术百花奖评展会上，一千多件（套）晶莹明亮、富丽典雅的陶瓷美术作品，展现在人们眼前。众多的作品，标志着广大陶瓷美术设计人员在继承传统、发展创新方面取得了又一新的进展。观毕展览，引起我对陶瓷装饰创新方面一点看法。



陶瓷装饰历来在不断地创新、转变、陈旧、又创新，不断运动着向前发展的。创新，一直是陶瓷工艺美术界所关注的问题。虽然有一些争议，但总而言之，不外乎是内容与形式如何继承传统与创新的问题。因此，陶瓷美术装饰的创新，具有两种含义。一是表现形式的创新；二是反映内容的创新。创新不仅是个形式的问题，更重要的是内容问题。须知，形式是反映一定内容的形式，内容则是表现形式的内涵。形式和内容两个方面的创新是可以互为因果的。通过本届“百药奖”评选活动，我们可以看到许多作品采用传统的形式，却表现了新的题材，新的生活内容，这不能说不是创新；有的用传统形式表现传统的题材、历史典故，从形式到内容虽说它是“旧”的，但由于作者以现代人的情感和技巧来设计创作这也是一种创新。比如：轻工业部陶瓷研究所设计制作的、以唐代大诗人李白的“春风指槛露华浓”为主题的士00件斛桶瓶装饰画面，以传统的“琴、棋、书、画”为主要表现形象，巧妙地勾画出唐代庄丽丰韵的仕女形象，以中国散点式的画法，即按人物的动态、花草、山石的位置，让人看来觉得轻重均匀，疏密协调，整体感强，具有完美的形式美规律。过去的陶瓷装饰大多数是走两个极端，即：不是工整死板的图案，就是自由式的，没有注意造型与装饰整体相结合的纹样；而又00件斛桶瓶吸取了这二者的相为融洽的纹样，装饰其造型的中段部，与器型紧密

配合，加之上下两端的裂纹釉，古朴的线条和粉润柔和的色彩，就使画面充分显露出“春风吹指长廊栏杆、露水放出浓浓光华”之风韵，情趣甚浓，装饰淡雅、端庄文静，工而不板，很有新意。又如，艺术瓷厂设计制作的“影青刻花六件头文具”，则在方中带圆的造型平面上，把传统形式的装饰纹样以双轮廓线的形式雕刻出来，然后用“米点”刀法刻掉底部，在浮雕形式的处理上，服从于绘画的透视关系，利用人的错觉，使纹样鲜明而又突出；然后施上传统的影表釉脂；因影青釉便自然陷入被刻出的米点纹内，形成一定的厚度和深青色泽，给人以含蓄、高雅、和谐之美。以往的影青刻花装饰，一般是采用单刀提刻法，（即半刀泥形式），虽然同样是在造型的平面上雕刻，线型也流畅，但显得不丰富，立体感也不够强。“影青刻花六件头文具”对双轮廓线、底部点式刻花进行了一些尝试，成瓷后的效果显得丰富、流畅，给人以美的享受。同时，还应提到的是，这届“百花奖”中的许多作品，在装饰上吸取了其它姊妹艺术的表现技法，这是一种新的尝试，是很令人品赏的。比如说：

江西省陶瓷研究所设计制作的士00件青花纹牌釉“光明”台灯瓶，其装饰正是借鉴民间剪纸的艺术形式，以及民间艺人成熟的程式化的表现方法，运用锯齿纹和挺拔、有精细变化的纹饰，巧妙地创作出黑、白、灰尘层次变化的单色画面，简略而不觉单调，粗狼而更显得质朴，富有民间工艺的韵味和情调，与直筒形的造型和柱形的灯罩统一、和谐，处理方法独具匠心。像这样把传统的民间艺术移杆到陶瓷产品的装饰上来，是灵活运用，而不是照搬硬套，别有一种艺术风格。“借鉴为我所用”，这是创新方面的一条较好的经验，值得赞许。

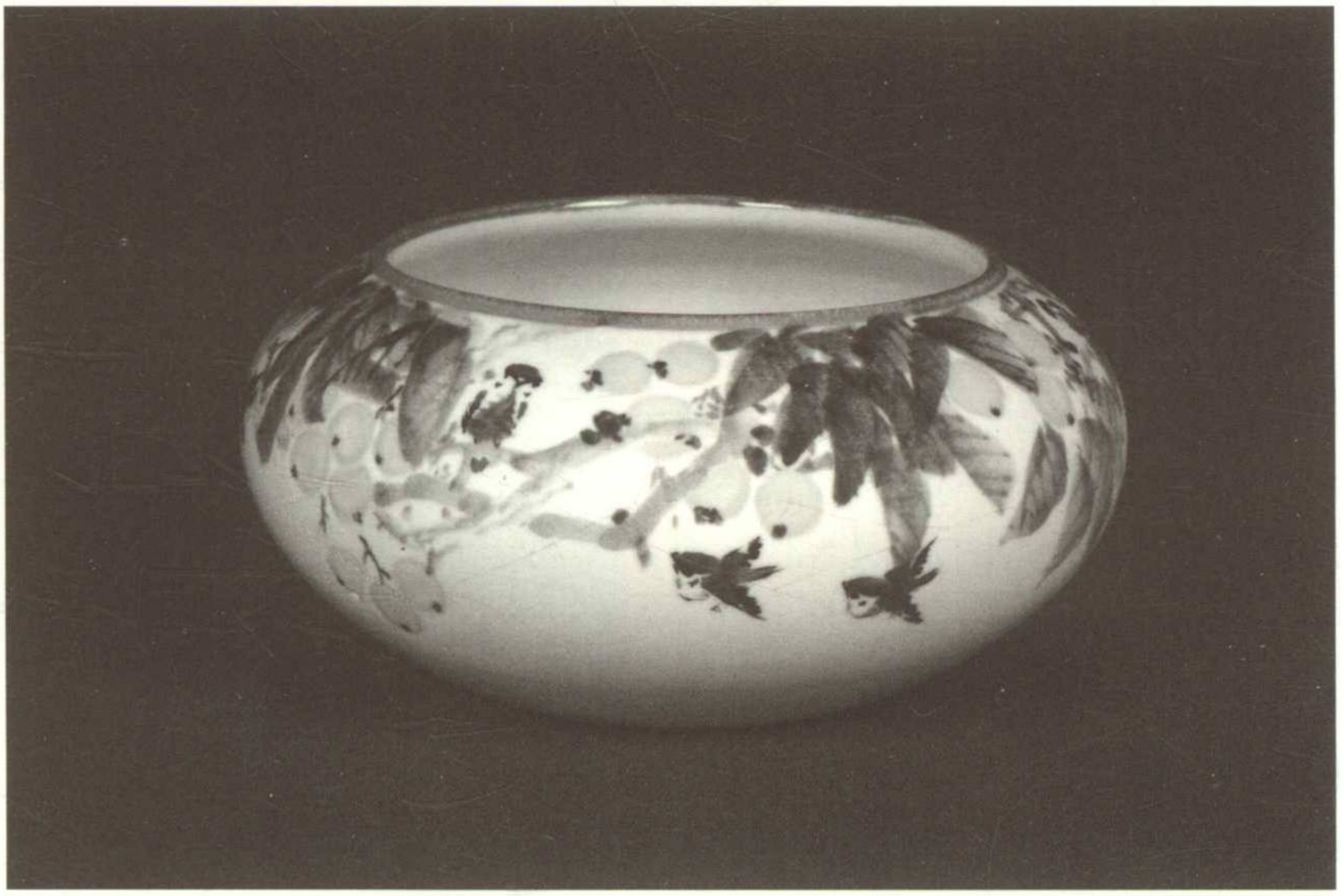


在这届“百花奖”作品中，为民瓷厂“粉彩春桃花源00件高白釉瓶”，其装饰采用中国画的没骨画法，运用大墨大色浑染，巧妙地利用颜料的工艺性能，将

黑、绿、红、赭诸色相互交融渗透，产生一种墨色淋漓自如的意境，无论是鲜红的春桃，还是碧绿的嫩叶；无论是苍劲的枝干，还是生动的小鸟，呈现出栩栩如生，情趣盎然之景之情。令人耳目一新，极富有时代感和民族感，反映了我们伟大的社会主义时代欣欣向荣，繁荣昌盛的大好景象。象这种来原于传统而又超越于传统的装饰手法的创新，值得提倡的。

总之，在这次“百花奖”的作品中，还有很多具有简朴雄浑，天然雕饰之美的作品。如江西省陶瓷研究所设计制作的青花“明珠”台灯瓶，以及建国瓷石、古窑瓷厂的富有民间趣味的作品，画面装饰充满磅礴的气慨，体现了我中华民族深沉博大、重风骨、富内涵的民族精神。这也正是陶瓷装饰的又一表现手法和风格。

当前，景德镇陶瓷美术，在不断创新发展的基础上，已经取得了显著效果。为了振兴瓷业，广大陶瓷美术创作设计人员正在为创作更新的产品开拓新的领域而奋进。

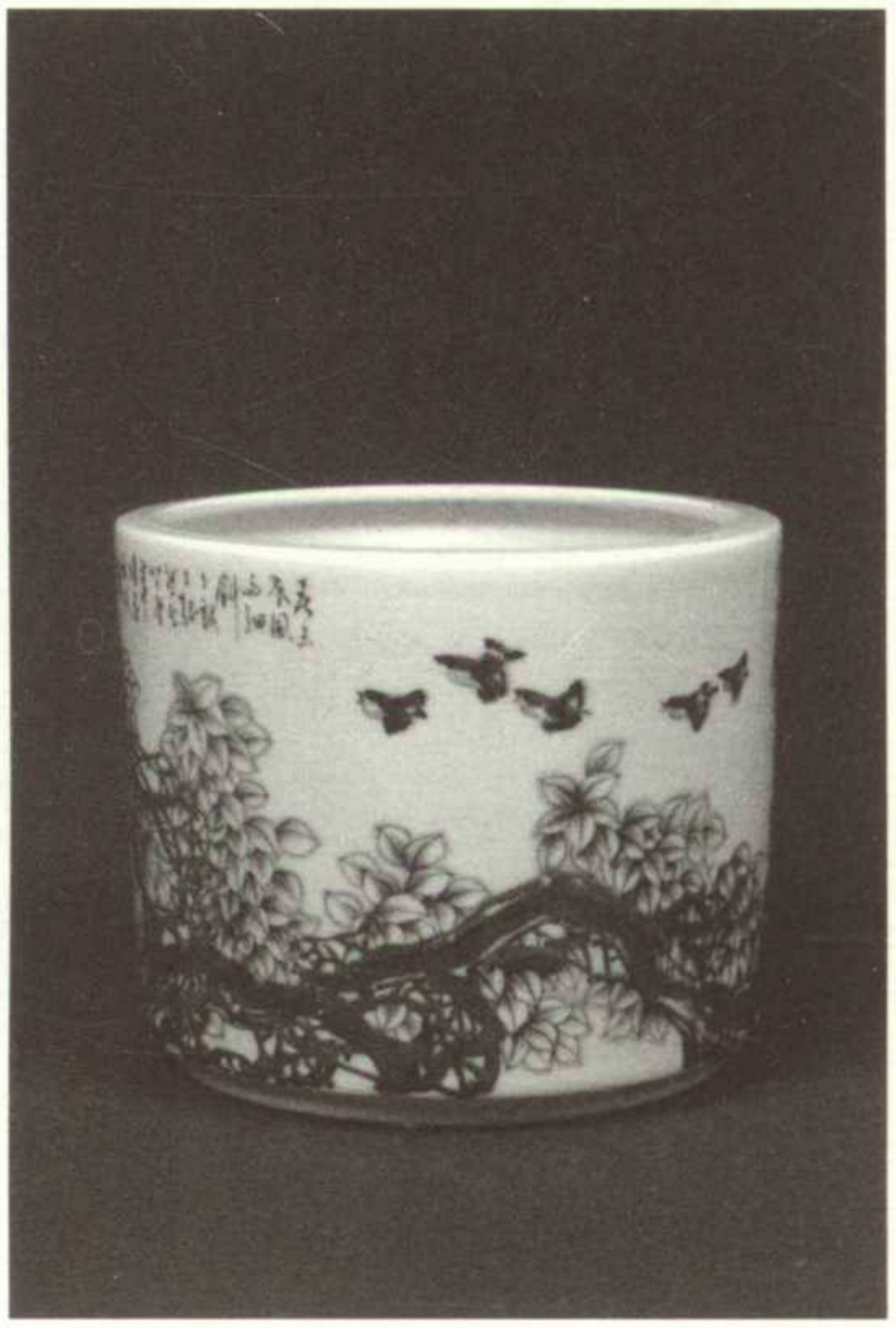


“一笔先生”话新彩

古老的制瓷艺术随着科学的发展已渐渐消亡了。然而，今天的大批成套瓷，其主流却是以新彩见长。诸如彩平板贴花、新彩丝网贴花、新彩手绘等等。

追随“新彩”的足迹，那就要从民国初期景德镇的“一笔先生”谈起。“一笔先生”，是景德镇“红店佬”的行内话，过去从事陶瓷制作，是一家挤在一个小作房里绘制操作。祖父画花头、父亲画枝干、儿子画叶茎的“流水作业”，他们的操作往往是用一枝笔调好颜色，像宣纸写意画那样浑染，“一笔便成一物”运用大墨大色浑染，巧妙地利用颜料的工艺性能，将黑、红、绿、赭诸色相互交融渗透，从而产生一种墨色淋漓的意境，色彩层次显得格外丰富。在当时的艺人脑子里，“新彩”这个概念还不存在，他们只是在“墨彩”的基础上吸收了水墨画的特点，加上蓝（海碧）黄（薄黄），称为“歆花”（人们喜爱的花），既然能称之为“歆”或“新”。，那就包含着“不曾有过”的因素。这也就是被后人称为“新彩”的开端。

新彩集各装饰工艺之大成。它能广泛吸收其它姊妹艺术的精华，如仿效漆画、油画、水彩画、剪纸画、国画、民间风俗画、木刻画等，并能综合它们各画种的长处，溶为一体。在陶瓷装饰艺术中，它能代替粉彩、古彩、青花、釉里红等工艺的某些发色性。并且还有一个很大的长处，就是烧成前后的色彩效果是一致的。它不象其它装饰工艺那样会产生窑变、炉变的差异。这样，极大地方便了设计者的构思和创作。



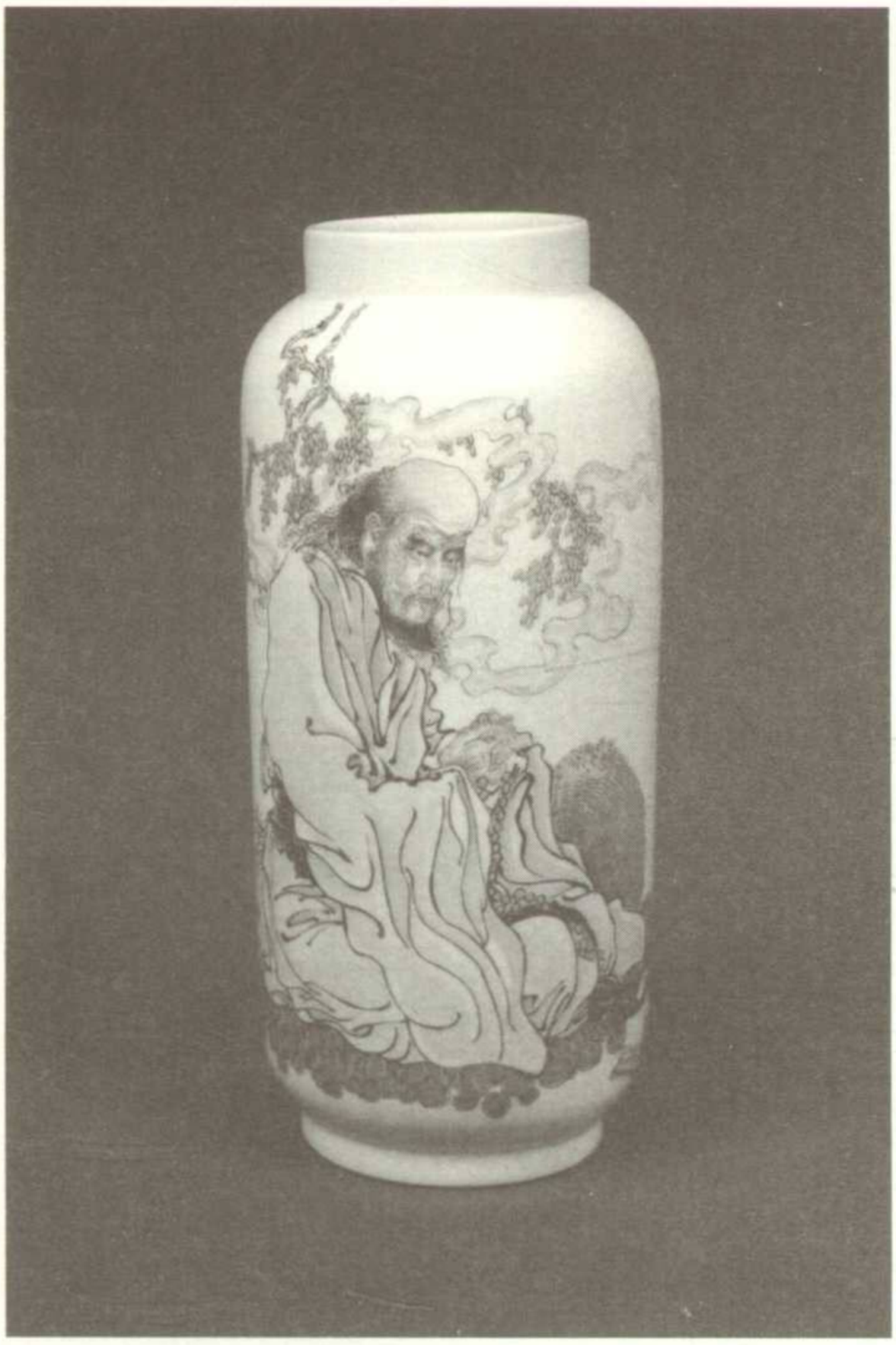
新彩具有透明度高，色泽光亮、细腻的特点，可广泛用于高档陈列用瓷的制作。如果用艳黑调少量海碧涂满瓷器的表面，然后用金线去勾勒图样，那完全可以与漆器媲美，给人以清心、文静之感。如果在瓷胎上先绘上装饰纹样，然后再涂上淡赭色，就很像古帛画了

变形为主的抽象风格装饰。内容和形式非常丰富，它以崭新的面貌出现在艺坛，显得光耀夺目。

读韩非的寓言想到的

“郑县人卜子，使其妻为裤。其妻问曰：‘今裤何如？’夫曰：‘象故裤。’妻子因毁新，令如故裤。”（摘自韩非《外储说左上篇》）

照着旧衣的款式裁制新衣，这是常事。倘若照着旧衣上的破烂补钉做，那就会使人不可理解了。值得注意的是这种现象并非绝无。好好的牛仔服竟要用水去磨洗，将新衣做旧，欣赏起它的残缺。两千多年前韩非所讲的只不过是虚构的寓言，然而，在当今时代却成为事实，可见人的思想和审美观是多变而不可捉摸的。

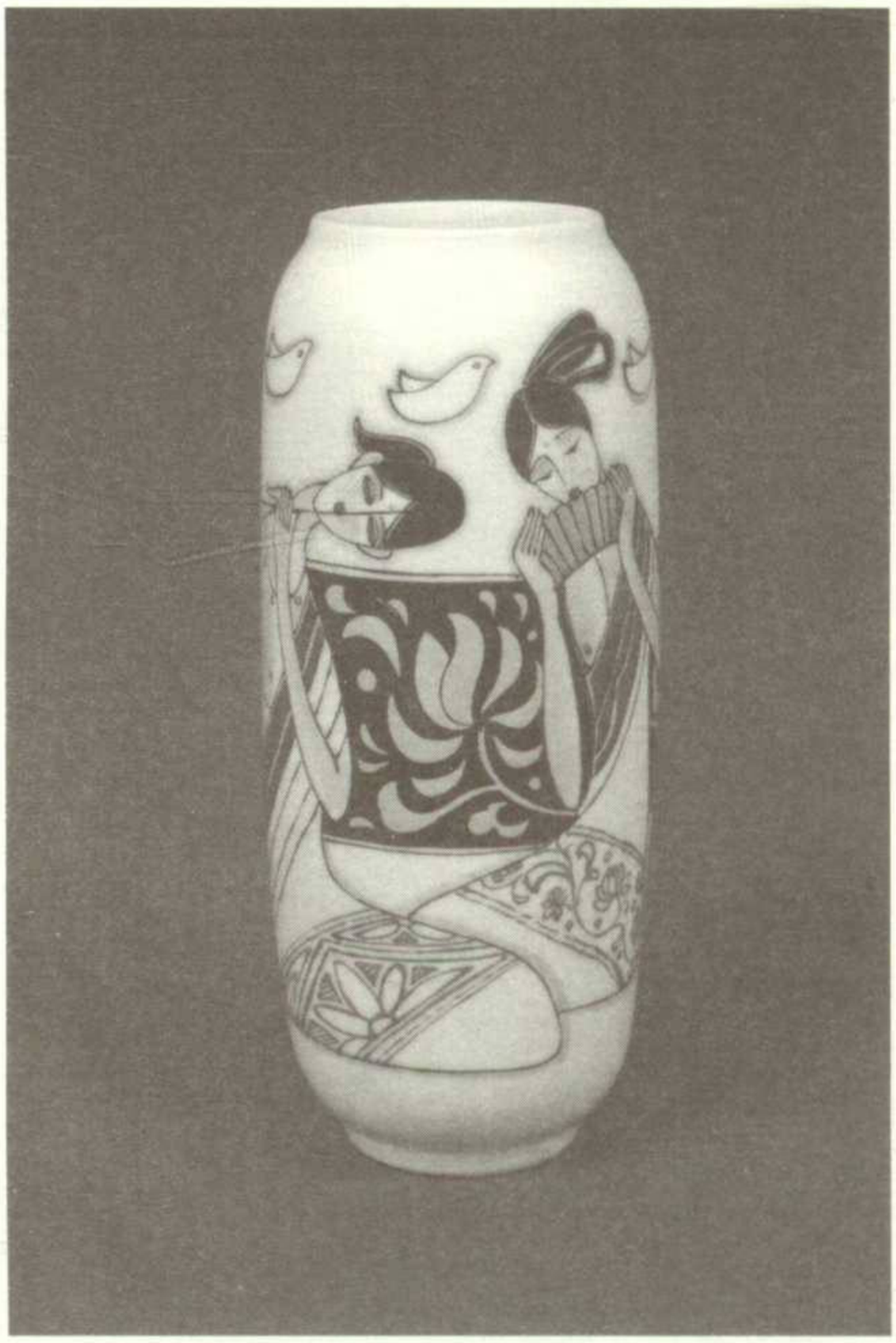


传统的陶瓷艺术品，总是不断地陶冶着人们的情操，然而为了更多的人去欣赏它，便依样进行复制。这种产品通常我们称之为“仿古瓷”。对于仿古瓷的复制，往往有一个做旧的过程，并且“乱真”。然而，有针对性的复制和一味“做古”是不同的。前者是一种翻模形式，能使人在破旧的形式中窥见前辈们的才智和构思，能给后人的创作起有益的借鉴作用。但后者却是一味追求所谓“古董”，它不是复制古人的作品来启发后人，而是今天的作品硬要做旧，正象“郑人为裤”了。我们从事创作的人对两者切莫混淆。

《乐舞引凤图》的创作随想

其实每个人都具有自己对艺术品的最初审美经验。我有时自问，最能打动，令我沉湎于艺术魅力的作品是什么？于是我思索着，要算汉砖式的、抽象的、具有精石味的，那种刚强中带柔软的，那种具有粗犷与细腻对比较强烈的纹样来装饰的陶瓷美术作品了。

凭着感觉，我试探着这种格调，下到了成型车间。于是乎，《乐舞引凤图》腰鼓瓶问世了。虽然不是很成熟，但作为一种形式，它毕竟给人一种不同于一般的感觉。首先我把四个姿态不一的女子舞蹈刻划成像汉砖般的黑白的剪影动作，细部班驳，衣裙的外轮廓线条浑圆，形成了“软”与“硬”的对比，但它又是黑白反差较强烈的纹样，以点、线、曲、直连接形成二方连续纹样，把中间的主体纹饰串起来，上下两端的边沿采用赭灰色衬托出中间的纹样，使之柔和。这样，点、线、面；黑、白、灰的调子熔为一体了，把极单纯的画面，转变到较为丰富的效果。



反差较大的装饰纹样在庄重、朴实之中犹见爽明，每一个露出洁白的瓷质在黑色纹样的深潭里都似乎会激起快意的浪花，而每一组黑色的纹样在白如玉的瓷质上都似乎会形成一个跳跃的音符，发出清脆的回响。黑白既具有内含质朴而纯净的本质，又具备了明快、活跃开朗的性格，把它融到陶瓷装饰中去，所显现出来的美，在我看来是炯洁的。

饱含诗情　承古求新

近年来，无论是《中国工艺美术》或《景德镇陶瓷》，还是《民族艺术》或《瓷都研究》杂志上，屡见署名王安维的陶瓷作品和学术论文。日前，我们在艺术瓷厂美研所采访了他，一位只有24岁的表扬陶瓷艺人。

1980年，王安维高中毕业，以全市第一名的优异成绩考入了景德镇陶瓷历史博物馆。一年后又跨入了陶瓷学院的校门，并通过系统的理论学习，为今后的美术创作打下了良好的基础。

王安维在创作上敢于突破旧的禁锢，不断创新。比如，他前不久创作的壁画“浔阳江头”，题材取自康代诗人白居易的《琵琶行》。在构思和制绘中，他把中国传统的线条和西洋的着色技法融为一体，把点、线、画的疏密关系运用得恰到好处，生动地表现出人物的神情和动态，使人产生“转曲拨弦三两声，未成曲调先有情”之感。该作品在绍兴举办的全中陶瓷评展中得到有关专家好评。

王安维无论在装饰结构上，还是在色彩处理上都刻意承古求新。为了掌握古代人物的风貌、形象，他每循到一块古瓷片都如获似宝，要细细揣摩、学习。日前，他上山写生，发现一座已风化的墓碑，那班驳古朴的造型，顿时使他产生了创作灵感旋回来后又设计了一枝瓶造型，依据绘画的透视原理，用小刀把墓碑纹样刻划在坯体上，使之产生浮雕效果。该作品烧成瓷后，给人一种含蓄、高雅、和谐的美感。

“只要功夫深，铁棒磨成针”。王安维就是这样兢兢业业地潜心于事业上。近年来，他除在国家、省、市级报刊上发表作品、论文外，并有设计的作品在省第二届“智慧杯”竞赛中荣获二等优秀奖、市首届“古春杯”二等优秀奖。最近，他还被吸收为中国书法家协会江西分会员和中国流行会协会会员。

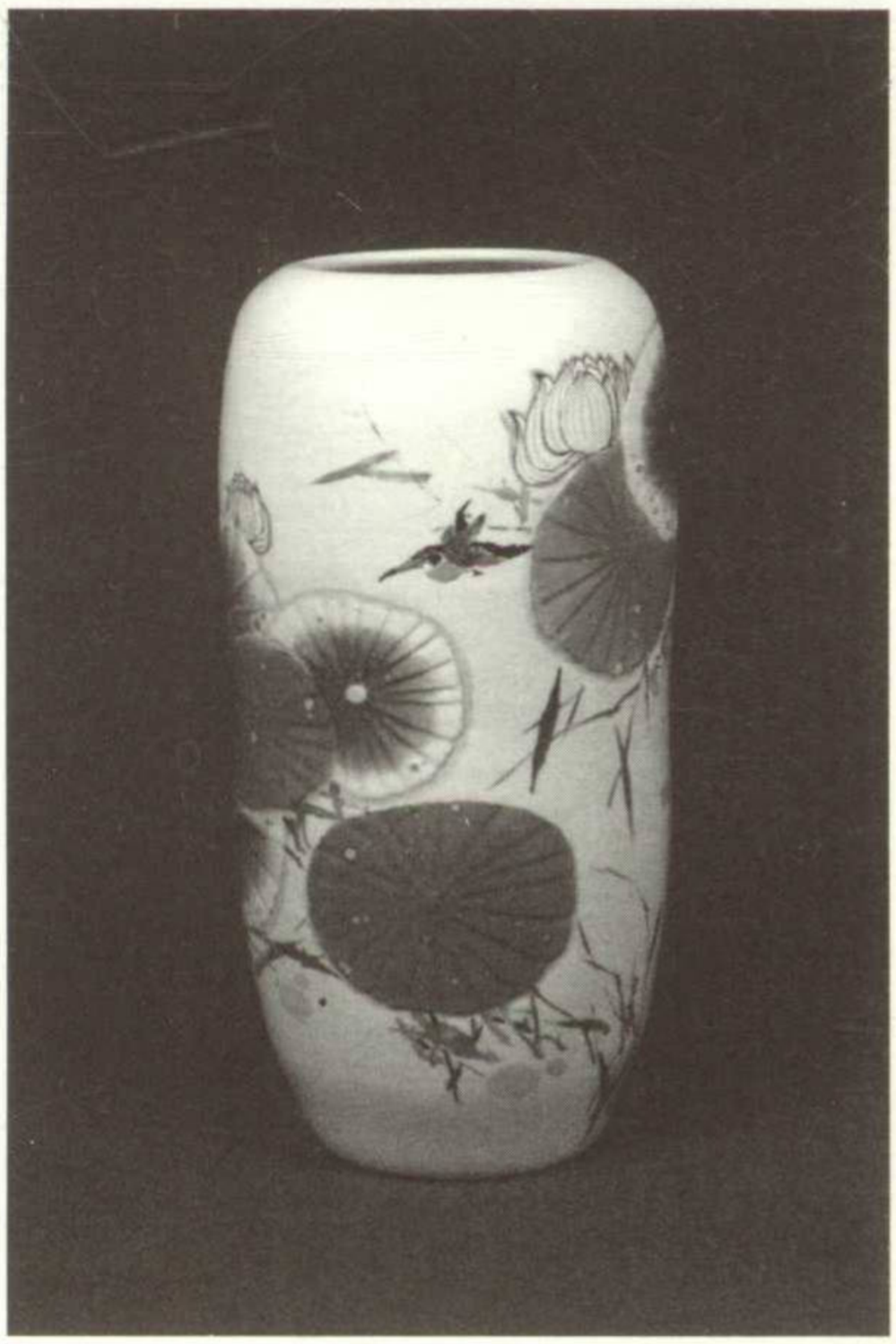
变

一件陶瓷美术作品的创作过程，离不开一个“变”字，从形式构图到内容素材一变；从内容素材到工艺制作又一变；从制作到烤烧再变。设计者在这数变之中大显身手。

陶瓷美术应以自己的艺术语言，塑造出比生活更美、更强烈、更概括的形象。因为它是静止而抒情的艺术。同时以陶瓷特有的手法来融汇于生活之中，使设计者的感受和立意与陶瓷工艺的表现技法融为一体。

从生活到艺术这一变，在创作中极为重要，由其是设计者独创性地运用别人从没有使用过评议和方法，最为可贵。

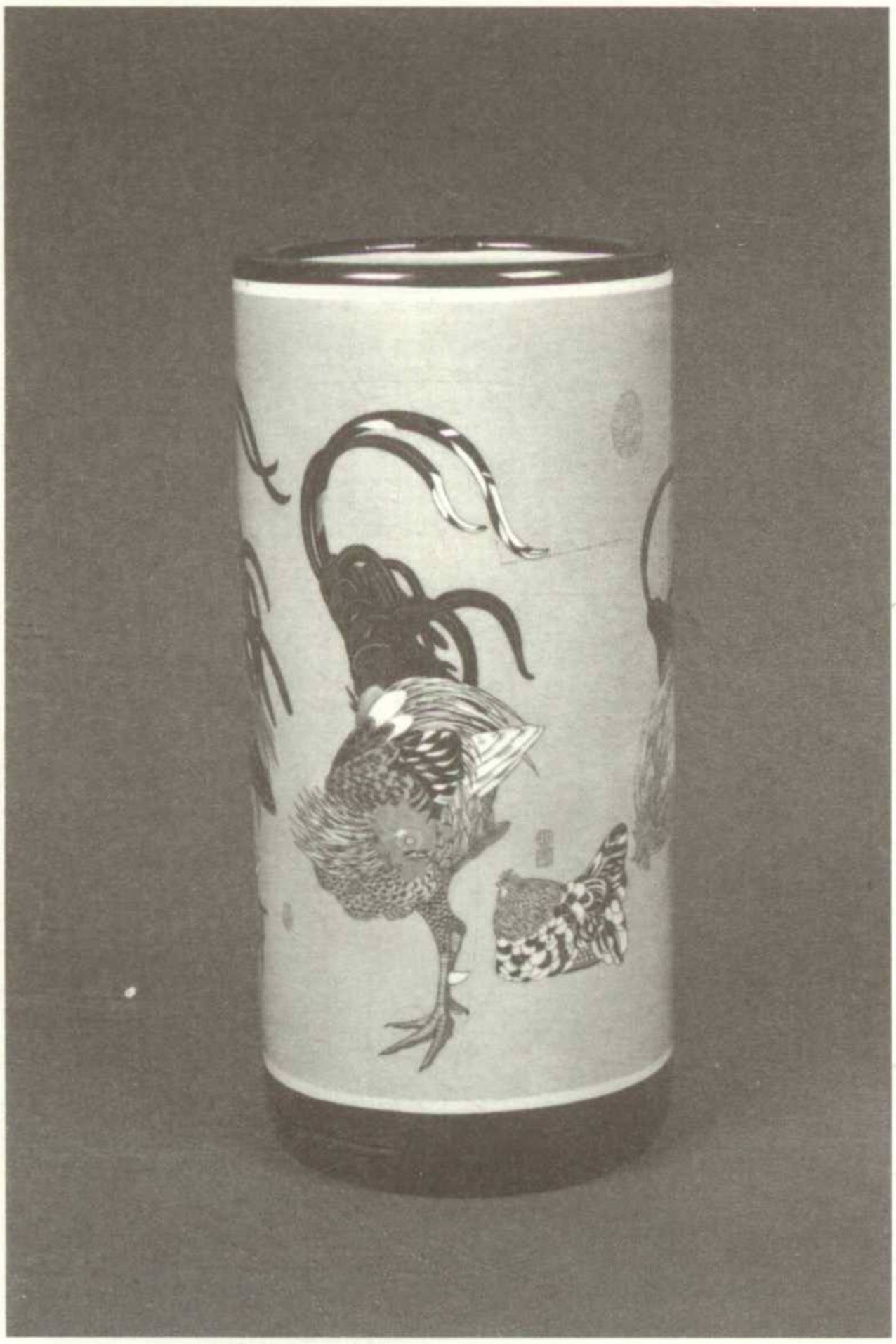
在创作思维方面，在艺术表达过程中，为了使作品具有新意，倘须突破创作中的两道关口。一是冲破如实描写，要摆脱表面现象的种种限制，给设计者有抒发感情、施展艺术技巧的自由。其二是闯过旧的表现手法的束缚。我们在创作作品时，往往旧的表现技法的程式就出现在脑海中，稍有惰性，就将陷入这些技法的程式中，使作品缺乏创造性，艺术感染力也为之减弱。要使作品标新立异就必须将旧的技法改变，使之顺应时代 。



人们在丰富的现实生活中，对陶瓷艺术的要求也需丰富。为此，要求设计者的技法和立意也须不断更新，不断求变。祖先开辟了数千年的由陶至瓷的艺术道路，给我们留下了丰富而宝贵的艺术遗产。随着改革开放即中外文化艺术的交流，我们在不断地吸收古今中外艺术的精华，以此创作出更多更好的符合我们伟大时代的作品。

抽象来自民间

以往在工艺美术创作中，讲究“装饰性”、“抽象感”、“适合纹样”，好象都是外来名词，洋东西。前不久，古陶瓷爱好者李乐启赠送我一块“大明成化”款青花瓷片，内装饰“婴戏莲荷图”，是一种适合于外形周边装饰的纹样。由此可见，景德镇民间青花不仅具有“装饰性”、“抽象”、“适合纹样”的特点，而且还颇具浪漫感。人物形象生动，布局得体，婴孩手执的荷叶由上朝下罩，上线也附和于圆盘弧形；婴儿的两腿下蹲，与圆弧形相适应。



为了使所有附和于圆形的纹样不显得呆板，圆盘的正中还装饰粗细线条不等的栏杆，以此突破圆的弧线形，中间的栏杆线平行，似乎像道家中的阴阳太极图，具有旋转的动感。在主体人物与依附纹样之间零星点缀些“草点”，从而使整个圆形活跃起来了。

在现实生活中，并不存在这些具体纹样，只不过是民间艺人把它稍作修饰和夸张罢了。远在8000年前我国的彩陶类似这种抽象的装饰更是屡见不鲜，这不能说是受西方马蒂斯、毕加索的影响吧。所以，要创作好的陶瓷美术作品，应当认真学习我们的传统，深入生活，吸收民间艺术的精华，当然也不排斥学习外来的好的东西。

“之”形构图小谈

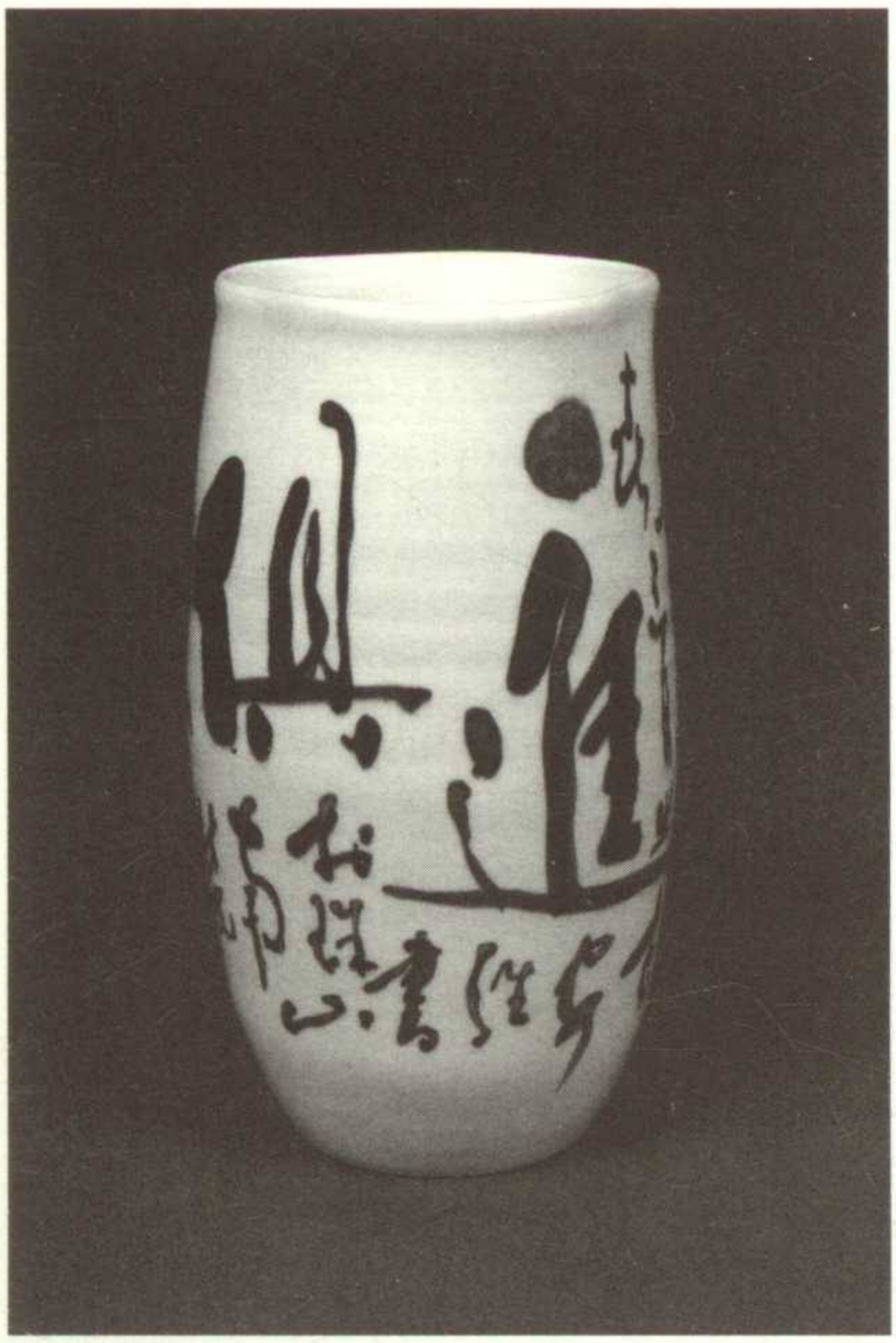
民族气息的传统绘画，深藏着寓意，耐人寻味。究其因果，古人提出“之”字形构图，造成曲折迂回的境界，如幽幽小径展示在画面上，“之”形构图的体现，是透视关系的变化。我们的祖先创造了散点透视，“之”形结构是很适宜自然表现的，不信则看“花枝曲折”、“峰回路转”的山水、花鸟画，就是视觉上的转折。郑板桥画竹常用此法，枝疏叶茂，曲尽其变，势态如龙，不就体现了“之”形构图的特点吗？转折起伏大、多变而不乱，有层层渐进的效果。江西诗派之鼻祖黄庭坚，其书艺超群，被誉为“宋四大家”之一，他在书法上，力求“之”形多变，连“一”字也书出弯曲而贯气的笔势来，文徵明称他具有“屋漏痕之妙”。

杨柳依依、弯弯曲曲的林荫小道，毕竟比一条笔直、敞亮而一眼看见尽头的大道更为诱人；蒙蒙烟雨的湖光山色，也比风和日丽，晴空万里的景物往往更令人着迷。所有这些体验是那么普通，尽人皆知，究其原因，就是因为“弯弯曲曲”、“蒙蒙烟雨”在人们心中造出了一种“之”形含蓄的美感。

“之”形构图，转折处可藏可露，通过曲折的空间变化，使人们感到具有“柳暗花明又一村”的境界。这不是一览无余，潘天寿先生有诗云“看山终日行，山随白云转，莫道入山深，云又随山展”。观赏一幅画，锋如游览名胜，正所谓“人在画前立，身在画中游”，视觉随着环境而不断变化。

谈书、画、文的结合

正确看待和区分绘画与文学的不同特征，不仅有助于发挥它们各自的内在潜力，也为它们之间的最佳结合创造了条件。中国绘画与书法的结合，与文学的结合，是形成中国画民族风貌的重要因素。



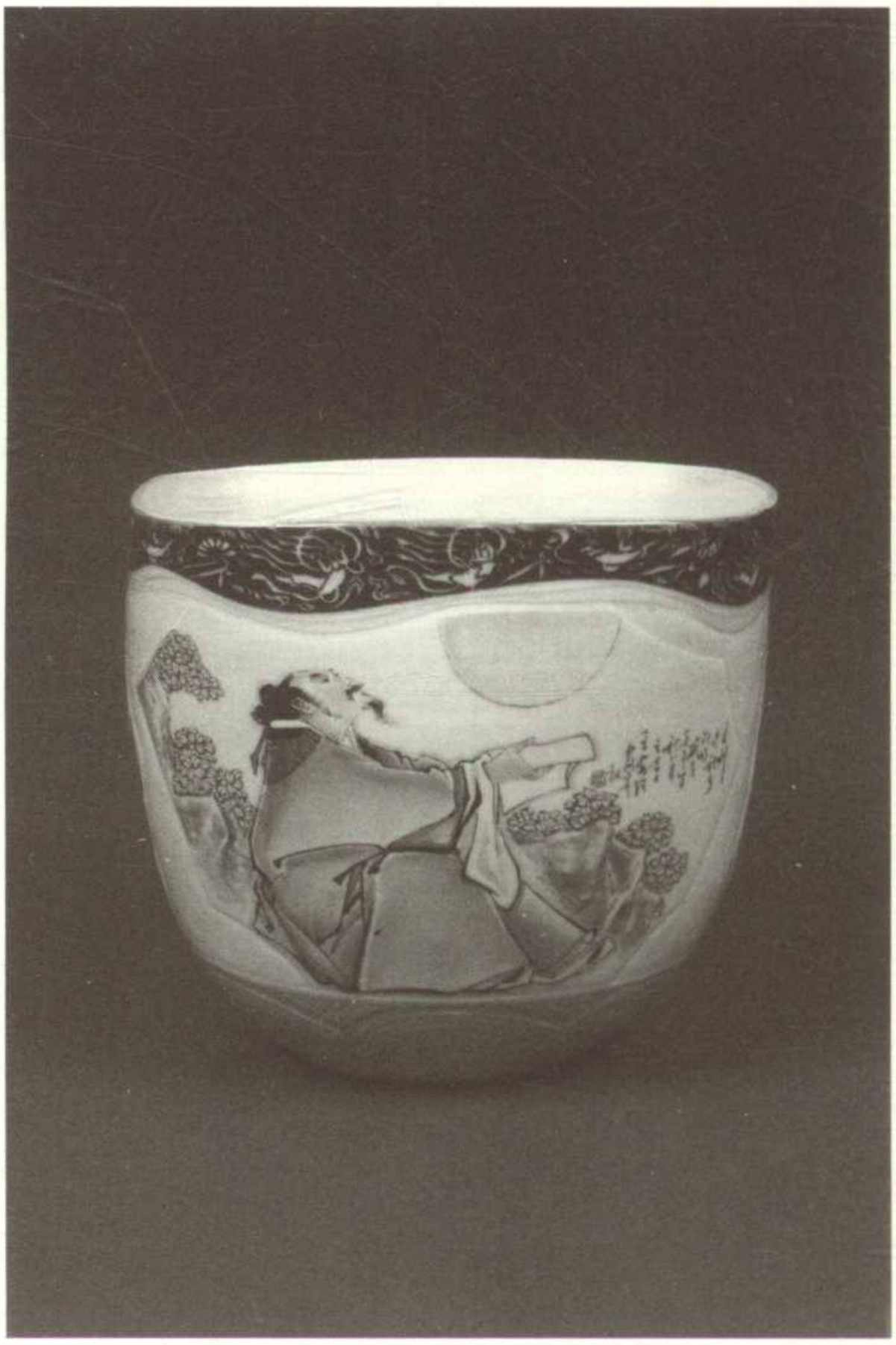
汉代末期的蔡邕，博学多才，工书画。据后魏孙畅之《述画记》云：“灵帝诏邕画赤泉侯五代将相于省，兼命为赞及书。邕书画与赞，皆擅名于代，时称三美”。“赞”是一种文体，蔡邕以他的绘画特长画了“将相图”，又以他的文学所长作了赞。他书写的画赞表现出书法艺术的精湛美，样样俱佳。画赞很早就有，但蔡邕首次书、画、文结合在一起，获得了相得益彰的效果。

东晋被人们誉为“书圣”的王羲之也常作画，可惜作品没有流传后世。据说他青年时期曾跟叔父学书画。叔父的书画造诣甚深，画《孔子十弟子图》，并书画赞以鼓励羲之。叔父是继蔡邕之后又一个以书、画、文结合的人，而且以理论提出和画都要自己独立创作，走自己的路子，即“行已之道”。叔父树立的自画自书的理论，对后世具有积极的影响，它推动了书画艺术的齐头并进和二者之间的有机结合。我们景德镇民间青花瓷从出土瓷片上可以看出，从宋元起，受文人画的影响，也讲究题跋。这样，要求既有一手好画，又有一手好字，而且将书法纳入画面装饰上去，成为有意识的布局。

风格杂谈

风格是一个整体概念，指的是作者的整个面貌，是内容与形式有机的统一。在内容倾向性基本一致的情况下，风格又主要表现为性格气质和艺术技巧方面的创作个性。

受周围环境的影响，所表现的作品也会有所改变。从省陶研所的整体追求来看，趋于挖掘民间那古朴、简练、粗犷的美；从轻工部陶研所的整体追求来看，则基于传统，又高于传统的刻意求新雅俗共赏之作；从艺术瓷厂美研所的整体追求来看，着重于线的组合，从而体现出较深的传统基本功。从表面上看，这三点似乎已形成景德镇的三种不同的“调子”，让人一看就知道“这是那家厂子生产的”了。



这里我有个想法，如果我们创作作品时，经常去看看其它几种风格，并吸取精华，可能问世的作品的格调就会高些，再比如说，经常瞧瞧其它产瓷区的作品，或许会真正体现“集全国之大成”的特点。同时，不妨吸收点外国的审美经验，也好让我们的产品更多地“光顾”外国市场。

话说宫廷艺术

景德镇从明代始，办御窑厂，任用画师巧匠，按皇帝的旨意制造出大量的陶瓷艺术品。

从故宫博物馆收藏的大量陶瓷来看，装饰纹样多吸收江西、浙江等民窑的艺术手法，使秀美多姿的南方艺术瓷与庄严雄伟的古宫殿巧妙地结合，构成崭新的兼有北雄南秀的宫廷艺术。皇帝所要求的“恭造”工艺品，其技艺不外乎“精、巧、雅、秀”四季。从表现看，这似乎是技术性要求，实则是皇帝的美学标准。景德镇陶瓷由于皇室的干预与指导，御窑厂创造了富有皇家气息的、有别于民间美术的宫廷美术陶瓷。宫廷美术的“恭造”风格形成之后，又反过来给民间美术以不同程度的影响。皇室与民间美术的辩证关系是：民间为基础，皇室是构筑在民间美术基础上的艺术之塔上的一颗明珠，它又反过来照耀着民间工艺，使之光彩灿然。

吉祥形式的装饰纹样

“吉祥”二字，为我们中华民族表示福瑞喜庆、万事如意的词。以其为意义的图案远在三代铜器上即已出现，单就陶瓷装饰的题材来讲，有“天宫赐福图”，“南极呈祥图”，“八仙庆寿图”，“五福如意图”，“七子团圆图”，“百子图”，“百禄（鹿）图”，“五老图”，“王母寿图”和“万象同春图”等等。此外，还有装饰历代祥瑞故事，祝寿延年，玉石文玩，其形也多是寓意吉祥。

我们今天的创作既要反映吉祥的题材，又需要有新的意境设计，这种设计，形式上既要与商品内容相结合，又要有中国的民族、民间之特色，人类的审美及寓意是大致相同的，所以在陶瓷装饰中，适当运用吉祥图案，对产品的销售以及作品的承古求新，都会带来很大的帮助。

国兴　家兴　瓷亦兴

在瓷都，数代以瓷为业的家庭并不罕见。从事艺术瓷创作的中国工艺美术大师王隆夫一家，便是三代子继父业，四世与瓷结缘的瓷坛门第。

王隆夫，自号昌南子。董必武有诗云：昌南自昔号瓷都，中外驰名雀允孚。镇上的耄耋之辈，大概还记得王昌彬，他就是昌南子的祖父，景德镇最后一个御窑厂总办。到了昌南子父辈，眼见景瓷日益凋敝，便弃瓷赴上海转攻美术，后因眼疾中缀返景，扶助年及弱冠的儿子开办“王隆夫画室”，聊以糊口度日。

昌南子上承家教，外师造化，幼年便崭露头角。可时逢抗战，世道艰难，“以中国之在，放不下一张课桌”，王隆夫也只得早早负起家累，昼画夜读，他的艺术才华真正得以施展，还是在“雄鸡唱白神州”之后。

在宽敞明亮、备有空调的创作室里，面容清癯，年近花甲的昌南子回首自己50多年的从艺道路，感慨万千：我们的祖辈，皓首瓷苑，终了不过是“鞋码头”的一介瓷匠。解放后，党和政府把我们视作国之瑰宝，政治上、生活上关怀备至。我在早年得授陶瓷美术家称号。曾两次出席全国工艺美术代表大会，还兼任了民盟景德镇委员会副主委等社会职务。近年来，我一家便有两人到香港和日本献艺，这与解放前瓷匠的地位相比，不啻霄壤之别。

新中国诞生之后，昌南子兼收并蓄，在继承发扬传统陶瓷文化上颇多创新。尤其是改革开放这10年，创作热情极大进发出来。他的作品以古装人物为主，兼通花、鸟、山水，且能融绘画、金石、诗书为一体，技法丰富，工笔细腻，写意浑厚，风格隽永古拙、朴厚劲挺，无论是尺幅寸纸，还是鸿篇巨制，均具画尽意在，深藏若虚之功，在景瓷艺坛考堪称一雄。他的作品多次获奖，“八仙漂海”薄肥喊冤 荣膺全国

陶瓷美术设计一等奖；“四爱”，图条屏瓷板，荣获全国工艺美术百苑金杯奖；“一苇渡江”瓷板获景德镇陶瓷设计一等奖。

昌南子膝下一男三女，如今都在咸口称誉的“东方艺术明珠”——还经楼创作工作室。长女王淑凝、次男王安维是瓷坛崛起的新秀。姐弟俩从陶瓷院校毕业后，力求于传统的东西里揉进现代的审美基因，勇敢地然而又是苦苦的执着于艺海的冲浪。姐姐王淑凝，1985年在东渡日本献艺，深获好评。她创作的“八仙”瓷板，捧得全市青春杯大奖赛一等拔尖奖；弟弟王安维创作的陶瓷综合装饰《乐舞图》瓶，年初在北京举行的全国首届旅游装饰工艺学术研讨展示会上，夺得优秀作品奖，同时获奖的还有他撰写的《承古求新论景瓷》一文，该文最近已被告知收入我国第一部工艺美术论文专著《工艺美术与人与环境》一书。

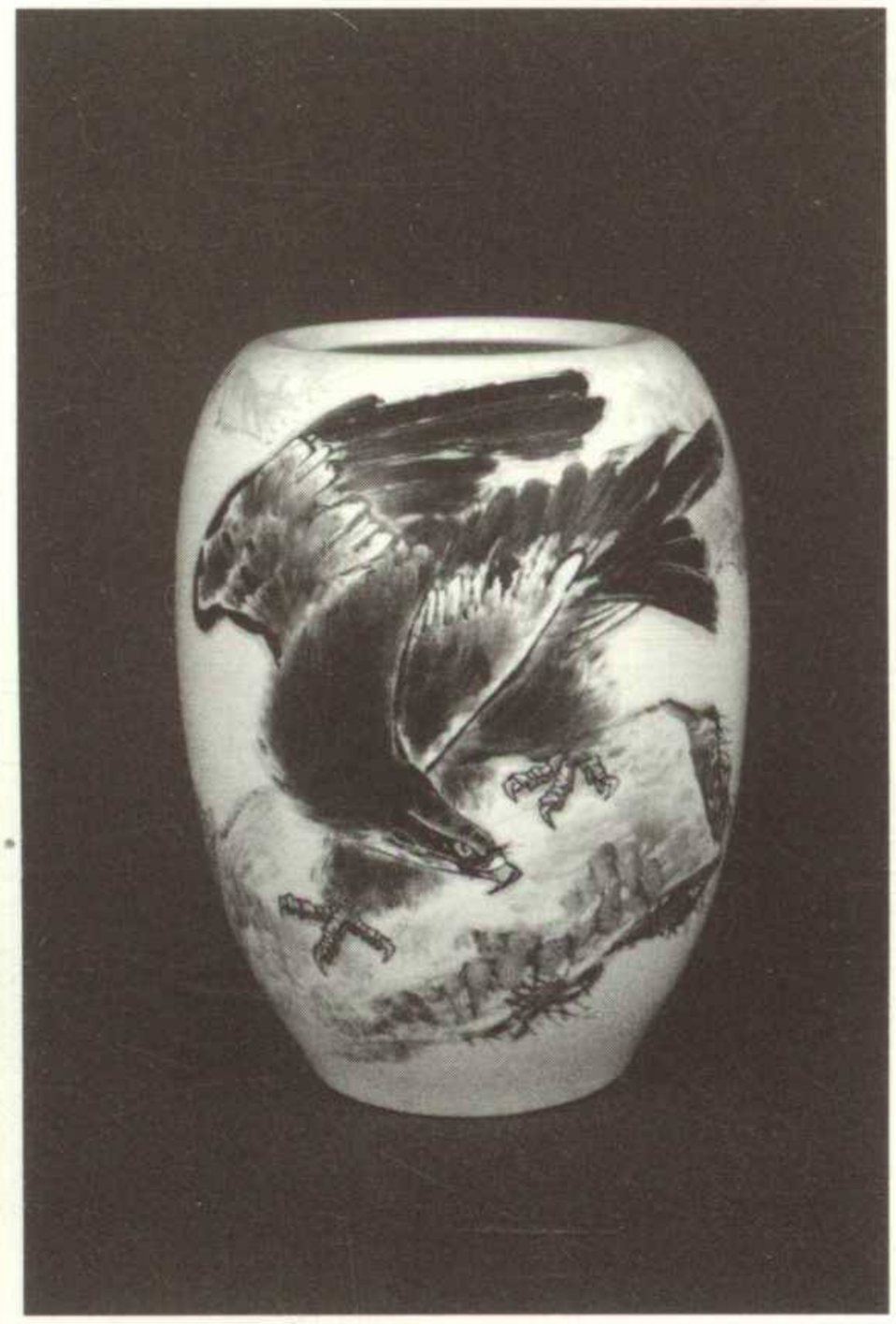
“看来，儿女都矢志在传统技艺上有所突破，这使我感到宽慰。我时常告诫儿女们：如今创作条件优越，党又培养你们大学毕业，要十分珍惜自己的艺术生命我不希望你们在艺术上亦步亦趋，囿于父见。‘象我者死’，艺术的生命在于创新。只有这样，景德镇的陶瓷艺术才能世代相传，弘扬光大。”昌南子一席肺腑之言，道出了老一辈陶艺人员的共同心愿。

“国运兴瓷运盛”，昌南子的技艺精进及儿女辈的脱颖而出，不正是瓷都景德镇兴旺发达的生动写照吗？

赏

一件好的陶瓷美术作品是融作者思想情感、工艺技巧等诸方面构成为一体的，尤其是现代的创新之作，它把凝固在人们头脑中的旧的审美模式予以了新的突破，使人顿觉耳目一新。要使作品的问世有着极深的内涵，这就必须让人去理解，但一件作品因看不懂而否定它的艺术价值，这是不可取的。就如我们爱听清晨的鸟鸣，可谁又能听到它在叫唱些什么呢？只知道它好听而已。陶瓷美术往往也是这样，欣赏者看不懂作品，有时是作品本身的问题，也有时是欣赏者的问题。如装饰一片抽象的小树林，底部画上两根曲线，题曰：蝉鸣林愈静。很有诗意，而不理解其寓意的欣赏者，自然也就看不懂作品了。

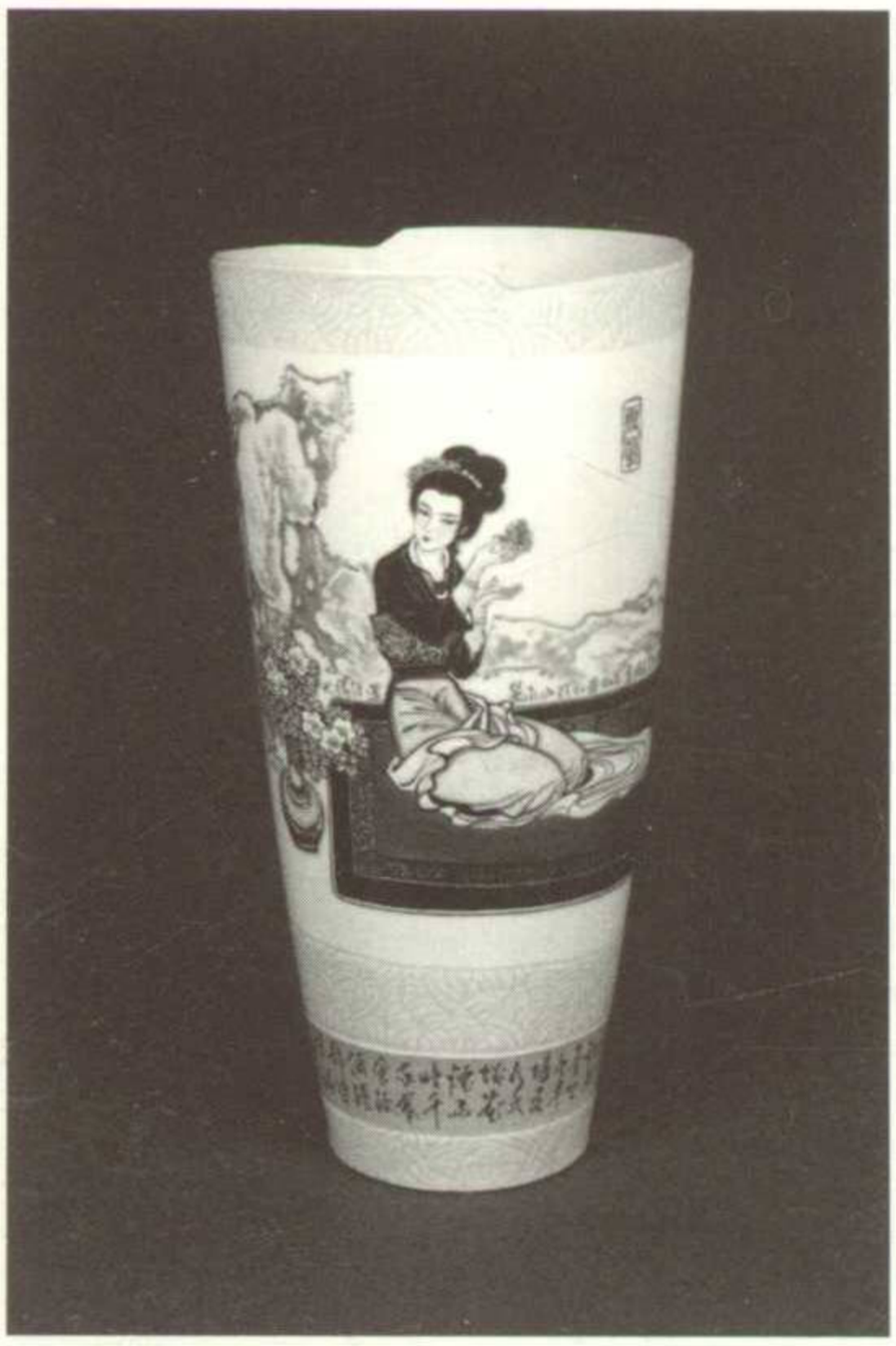
陶瓷美术作品可以表现一定的寓意或情节故事，也可以没有情节内容，它可以装饰一枝一叶，行云流水，也可能表现出一种朦胧的诗般的气氛，微妙的情绪，或倏忽即逝的印象感受。有的作品难以用评议逻辑加以概括，却给人以美感，这种示意而不言传的境界与鸟鸣之类的美学特征有很大的相似之处。从另一角度上分析，一件作品摆在面前而使人看不懂，这有时并非观者愚昧，实乃它本身并无可瞧之处。倘若在一件白胎上只有任意涂抹的色块线团，甚至是兽足禽爪的印痕，我们在欣赏时也只能看到这些乱糟糟的东西，还能懂得什么？这些作品虽然是创作（的确古人没有），但它不能给人以美感，这又怎么能称之为陶瓷美术呢？有些这样的作品其内容原本空洞浮薄，地了喜故弄玄虚，妄充艰深高明，还要自比阳春白雪，指责观者不通不懂，这在陶瓷美术创作中是不可取的。



陶瓷艺术具有艺术美，这种美不但是现实美的凝聚，而且灌注了作者的情思，凝结着作者的才智，是经过意识创造的主客观统一的产物，这是美的一种高级形态，它给人的感染，对人的陶冶都是鸟鸣之类具有自然美难以比拟的。

兼容并蓄 为我所有

以抽象艺术为代表的近代工艺美术的先驱者，在西方学成归国后，一面引进介绍外来艺术，一面向传统民间艺术靠拢。这或许是传统艺术心理场造成的回归，但更直接的原因是想打破当时社会经济和文化的封闭性。传统工艺既有审美形式的限制，又有习惯的审美趣味的制约，使外来艺术一时还没有地位和欣赏者。他们从不同的方面积极推行融合中西的艺术主张，从他们的创作作品来看，对传统的形式内容既有所遵循又有所突破，通过对感情世界的直觉把握及与传统意境、理想的结合，开拓了新的工艺美术领域，并逐渐形成了新的审美趣味。虽说他们的创作较快地为大多数人所接受。今天我们已能较清楚地看到，他们各不相同的实践，都有着突破传统的胆识，同时也确有着较多的历史继承，传统形式的变革在他们身上以混交的形式出现的，这是适应时代的改革。从景德镇青花装饰瓷不难看出，以中央工艺美院的部分专家教授为首的创导下，提出了民间青花要高档化、西式化、成套化，现已逐步成为现实了。

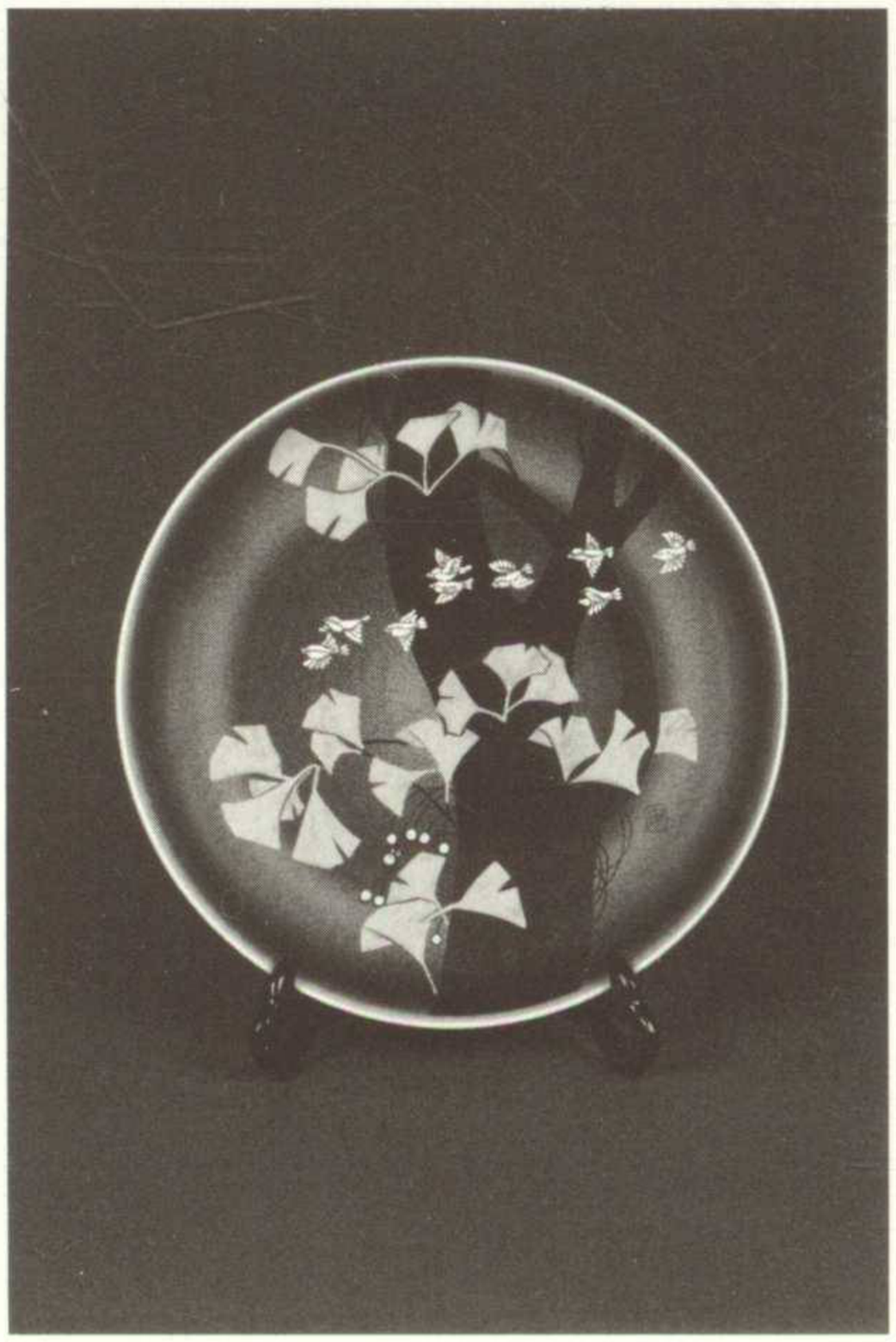


我们现有的文化是继承传统的结果，也是变夷为夏的产物。我们中华民族曾有过兼容并蓄、同化外来文化的光辉过去。由于闭关自守的落后、困乏，使我们在接受外来文化方面显得有些惶惑。经过前人不懈的努力，外来文化艺术中的某些有表现力的形式反而成为中国艺术的一个有力补充，有些并得到提高和发展。如佛教自印度传入，其装饰图案中的连珠纹和莲花纹在陶瓷上得到了较好的运用，并成为我们民族特有的装饰内容及形式了。但我们今天仍感到传统的模式与外来文化是在激烈地挑战。站在新的角度上给传统艺术以甄别评价，用更开阔的心胸接纳人类创造的一切精神文明，奋发起民族的创造精神，以新的感性方式去表现客观世界，这正是振兴我国工艺美术以及陶瓷艺术的前提。

漫谈“红店佬”

釉上彩绘的艺人，俗称“红店佬”。而画瓷器又称为“画红”。

自清代康、雍、乾，陶瓷釉上彩已达鼎盛时期。掌握釉上装饰的民间艺人纷纷云集珠山之下、昌江两岸开设画室店面，自产自销陶瓷彩绘作品。由于单干缺少人手，为了避开“打图起稿、勾线绘画、填色洗染”等多种工序而独自以红为主，如矾红、西赤等色料描绘，然后采出明暗层次关系，再用本金点缀其间，由此以“红”开店的老表就称作“红店佬”了。当然，单独的红色调并不能使陶瓷装饰丰富起来，为了提高纹样的“精神度”，使其层次更加分明，他们又在此基础上增加黑色（艳黑料），经750℃素烧成再描金烧成，于是“墨彩”也就由此而诞生了。



红店佬在竞争对手较多的情况下，也不断创新，丰富装饰纹样和变换工艺手法，其中包括粉古彩、墨彩、新彩等，以此提高竞争能力，这主要是因为当时社会制度迫使他们寻找出路，所以今天55岁以上的艺人多能绘画、能填色，一手到家，甚至山水、花鸟、走兽、人物、图案全能。

红店佬的全能与现在工厂的分工较细都各有长处，陶瓷艺术作品是由作者把自己的思想、审美、情趣、溶汇到一件作品上去的，这里不仅包括装饰形式、内容的构思，也包括色彩的暖、冷，上下脚边图案的呼应。所以充分掌握陶瓷装饰的全部工艺，对一件好的艺术品，价值是很大的，能起到统一、和谐的效果。陶瓷工艺美术作者都要争有“红店佬”全能的技艺。

民间青花婴戏图

景德镇在明代陶瓷装饰中具有代表性的纹样算是“婴戏图”了。一群天真的小孩在花丛中嬉戏，其形象生动活泼。几笔简洁的线条高度概括了婴戏的神情动态，似现代漫画的趣味性，又似工艺美术的装饰性。线型的疏密、料色的深浅，点、线、面的组合，真乃意趣无穷。

《景德镇陶瓷》编辑部余宏先生所藏的“婴戏风筝”瓷片，是明代弘治年间的民窑青花碗心纹样。两婴儿学放风筝，天真、活泼可爱，笔意简练奔放，形象夸张。其风筝线似连非连，具有“意到笔不到”的文人画风。垂柳、栏杆、花草、流云点缀其间，疏密有致、清雅朴素，是该时期民窑中的佳作。

民间青花“婴戏图”，它给人一种朴素的美感，从形式上看，结合青花纯朴、雅致的特点，用笔大胆夸张，线形豪放，具有“密不容针、疏可跑马”的形式美感。从内容上看，则从嬉戏中反映出民间小孩的纯朴、机敏。

民间陶瓷装饰趣谈

民间艺人创造出来的富有天趣的民间装饰纹样甚多，如缠枝纹、散点折枝纹等结构。他们在自然界中寻找出各种表现手法，并凭自己的直觉，很自然地描绘出自然界的物象，似乎不加以任何修饰，具有大圭不雕的粗犷美感，他们在创造出的许多构图形式，给后人的创作留下了一笔宝贵的遗产。

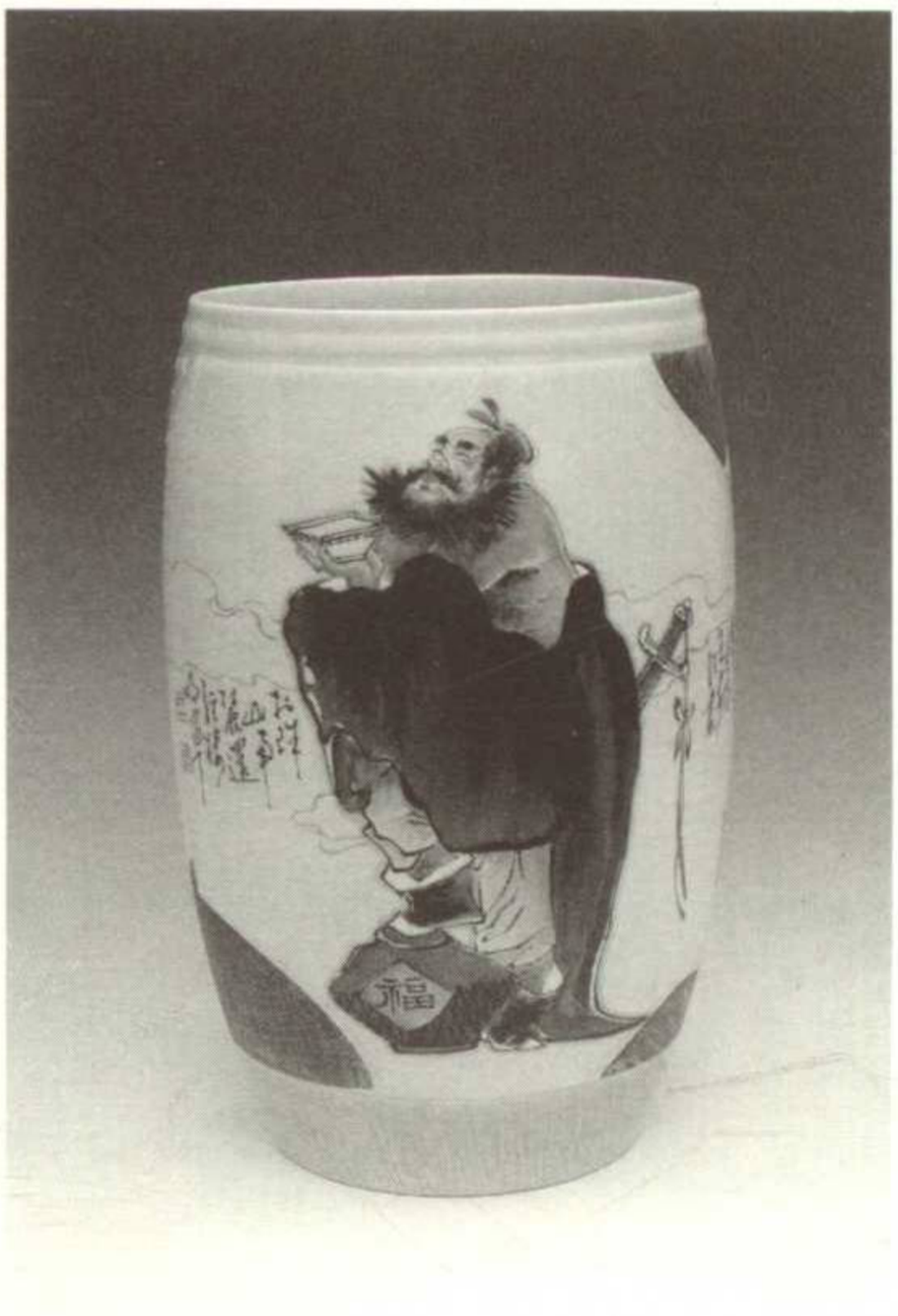
这些纹样形式体现在变化与统一、对称与均衡、静感与动感等原理之上，反映出民间艺人对美的法则的熟练运用。就举“变象”一例吧，我们提着灯笼在自然界中去寻找陶瓷装饰中的缠枝形态结构，恐怕是一种身份证想罢了，其实民间艺人是把自然界的花卉形体反映到头脑中的变象，使形态愈抽象，变象离自然愈远，在陶瓷装饰中就愈要求构图活跃，否则就显得生硬呆板。其结构不受任何外轮廓的限制，只是在装饰面上作适应性的布局。有些纹样与周围的其它纹样似乎无关系，能独立构成单独纹样，但它的连结却气贯神往，民间艺人丰富的“移花结木”的想象力，足以创造出许多新的、无数的装饰纹样来。

民间陶瓷装饰纹样，有些看来似乎粗略稚拙的作品，却蕴含着旺盛的生命力，具有简朴雄浑之美，当我们瞻爷古陶瓷遗址，看到那些富有民间趣味的作品之时，其画面装饰一定会给我们留下一种充满磅礴的气概，似乎体现了我中华民族的深沉博大、重风骨、富内涵的民族精神。

饰外谈

通常陶瓷装饰是在有限的造型体上构图、绘画的。然而，装饰境界是无限的，饰内饰外是两种不同空间的延续。

明清陶瓷装饰，很少有涉及饰外的，它们大多是适合纹样的图案式构图。近代文人画装饰打开了这个被人忽视而又看不见但能想得到的天地。画外有画，画里有情，画中有势，画外有象，这不是一个陶瓷造型所能关得住的。假如我们装饰一束藤花在瓶上，可以从口沿出枝，也可以从底座出枝，也可以从瓶体的其它部位出枝，关键在取势，扩大饰外之境。设计欠妥者，只出不入或只入不出，就如摄影镜头前折枝花的取景，变化有限。蓝色的天空景物倒悬，虽不见根，应可推其理。



立体器型的陶瓷美术装饰，把画中景物上下“合纵”，把空间线移至器型的主视线上，这种一分为二的处理，实际上就扩大了画面的左右边界，在感觉上消失了原有的画边，因而使欣赏者感到构图的奇特。圆盘《窗口》（见图），描绘眼睛这心灵的窗口，就作了些“饰外”尝试，青花围巾的外轮廓就是瓷盘的边缘，尽管没有画出整个头形，但人们不难看出这窗口的外面还有无限的延伸。青花斗彩《径》方肩直筒瓶（见图），则描绘雪后晴天的林中小径，径小林大，用直曲线把树林以局部勾画，而不伸出瓶顶，给人的感觉难道不是茂林向上伸长吗？

陶瓷美术从文人画装饰的发展来看，在构图上有重大的突破，它开启了器型框框的约束，认识了空间在美学上的深刻意义。表面看来，这是一些形式法则，但它反映了艺术的规律，同时也可看到这些形式的根源棗对生活深刻的理解，以艺术的匠心，大胆地取舍，敢于突破，勇于创新。

书法融入瓷型中

书法在陶瓷艺术装饰中，通常是配合画面，或诗词，或说明文，起到点醒画面的作用。从美学观念上看，它由具象转变成抽象，前者象形文字，后者逐渐演变发展，这正符合陶瓷装饰的艺术形式及规律。因为陶瓷造型最先也有类似竹节杯、南瓜碗、西瓜壶、鱼尾瓶之类的具象造型，后不断分割、粗炼抽象起来了。

如何把较为抽象的书法与抽象的陶瓷造型有机地结合起来，使它们协调地成为人们主要的观赏部位，即使书法作为纹样转变成造型的主要装饰形式？如我的两件陶瓷作品就作了些尝试。双耳球瓶书宋苏东坡赤壁怀古句，书法纳用行体竖式，字体出现波折，起伏较大，上以海水浪花为饰，下平面赭色调相呼应，使主视线中的书法具有二方连续纹样的感觉，主要体现文句中“大江东去浪淘尽”之意，从整体上看气势贯通。

在我国篆刻艺术中，常常可以看到一种运用图案的印章，人们把它称之为“肖形印”，中圆盘装饰“虎”字就吸收了这一营养，在笔划草中见方的“虎”字两侧，装饰四只小老虎，笔划吸收了篆刻中的金石味。这种表现手法不仅能起到加强气势、填补空间的装饰性作用，更重要的是能够加强书法形象的韵律，使作品给人以静中有动、动中生静的感受。

书法作为陶瓷的装饰题材，具有较高民族性和较深的抽象美。

书法之法

中国书法，源远流长。作为一门高雅艺术，在我国文化宝库中有着很高的地位，一向饮誉中外。然而国人对待书法，今天看来，似乎有所冷落。我一直在想：是学书法不得法？还是学书法不得“发”？这篇书法之法的温话，也算是有感而发，愿讨教于方家。

书法具有双重功能。即实用功能和欣赏功能，两者不能截然分开，只是各有侧重。当今科技发达，打字机、复印机、电脑分担了部分书写特有的实用功能。比如表达新情、批点书文、直抒胸臆以及临场急就等等，还是要亲笔书写的，字迹至少要端正、规范，尽可能给人美感。书法的实用功能，正如今天有了汽车飞机，但它不能取代脚的实用价值和运动功能一样。

谈人物装饰

从古代到现代，人物装饰的演变日趋讲究风格、器型的整体效果等装饰性成分。愈是尊重主观感受的表现，所表现的内容和形式就愈远离源于科学研究的原始属性，致使现代的粉彩人物画与前辈的作品有很大程度的不同。比如在古典作品中并没有我们一般认为的外形连贯、色调统一等达到表面整体的手法，却给人以一种来自人体内部系统的生命的连贯与一体性，达到了超越装饰性整体的完整境界。这使我们看到了人物装饰由最初的纯粹性向形式的繁琐及装饰的样式化的演变。

景德镇近代艺人在接触西洋绘画艺术之后，由于对写实的误解，常常把表现“现实”混同于细微末节的表面真实的追求。它貌似完备，但实际上却流于繁琐、肤浅，这主要是忽略了我国本质绘画的“取舍”之妙。

几年来，虽然陶瓷界有过几次关于人物装饰的讨论，但基本上停留在民族性、实用性、线面造型等表层现象上，未能触及本质。这种狭隘的理解自然不能深化对人物画装饰本质的理解。不进行深入思考则难免陷入空洞而繁琐的模式中，成为固定的、封闭的老调重弹。任何一种相对稳定的模式都可以被偷换成一种空泛的样式。

谈谈以变象来表达意境

陶瓷装饰通常有两种传达含意的方法，一是借助自然形态，一是借助构图手段。前者以人物装饰见明显，后者以折枝、散点等装饰性较强的适合纹样见长。两者都要求变象，当然后者更为明显。

这两种表达意境的方法，有时在纯装饰以及造型中综合使用。在整体处理上，不依赖于形态自身活动，而是采用变象，以强烈的形式美、夸张形体和色彩，表达作者的思想感情、设计意图。正如一些前辈在花鸟装饰中，除了主体花、鸟、石之外，没有增加其它背景的衬托，而且画在一个器型上，打破了焦点透视，其变象构图异常突出，从而体现了构图上的形式美。

传统的缠枝纹样，之所以延续数百年，至今仍广泛用于陶瓷装饰中，是因为它在变象上真正表达“意”了。提着灯笼在自然中去寻找缠枝的形态结构，恐怕是一种猜想罢了，因为这是自然形反映到设计者头脑中的变象。形态愈抽象，变象离自然愈远，在装饰中就愈要求构图活跃，否则就显得呆板。抽象思维，本来生活中就存在，因此带来浪漫、抽象的绘画装饰来反映在作品上，也是必然的。在设计中适当用一用，陶瓷的装饰纹样就更丰富一点。

陶瓷的综合装饰

最近，由轻工业部举办的全国陶瓷新产品评比会，在浙江绍兴召开。全国各大专业院校和各大瓷区的专家、教授云集江南水乡，来自全国各大产瓷区的数千套（件）新产品，陈列在绍兴瓷厂展厅内。从众多的产品中，我们可以看到今天的陶瓷发展又有了一个新的追求，即材质的综合装饰。

以前，人们一提到综合装饰，就会自然而然地联想到青花与釉上结合粉古彩斗彩，色釉雕塑的高温釉综合装饰等。从这次展评会上，我们看到许多产瓷区打破了单一陶瓷材质的装饰，广泛运用其它材质，如金属、丝纺织品、大理石和雨花石镶嵌等。山东选送的花瓶，在制作上，采用二至三节烧成，这样，既解决了烧成工艺的变型问题，又丰富了整个器型的线条美。节与节之间采用金属圈（或镀金、镀银、镀铬）的结合，加上较为简约的几笔纹饰，使整个器型显得雍容华贵，给人以富丽之感。宜兴的釉陶壁画装饰，采用高级绒布衬托，或以深衬浅，或以浅衬深，并用铝合金作压条，使过渡色差来柔和中间调子，显得更精致。

从陶瓷作品中，我们还可看到，装饰手法已由过去细微刻画的工笔，逐渐走向古朴典雅的写意，追求粗犷的大关系。使人一目了然，过后记忆犹新。如湖南的釉下彩台灯瓶，也由以前的繁琐型转变为简练型的装饰了。他们利用自己瓷质的透明度和画面的光洁度，配上粗纹灯罩，使之产生一定程度的对比，从而显得器型更为优美，装饰更为醒目。

有人说，靠单一陶瓷器型，靠捧着一叠面砖的壁画，尽管你的画面再好，装饰的工夫下得再深，也要吃很大的亏。看来这话不无道理。采用多种材质，以陶瓷质地为主体，采用多种手法，多种形式来综合装饰陶瓷，看来也是当今陶瓷发展的又一新追求，在今后的设计制作中，我们不妨也可试一试，或许能创造出更多更好的作品来。

陶瓷美术的模糊性

陶瓷美术在视觉造型设计中也有难言和模糊之处。用手工拉坯的老艺人只知道这样的造型好看，问他为何要这样“拉”，他却说：“由你去想吧。”而绘制大量青花的艺人们，其动作确实像电影里的卓别林转螺丝，连我们与他们谈话其手也不离坯而不停地画。由此我想起一些考古家们，在研究陶瓷装饰纹样时，说：艺人们有意地在造型的某一部位采用较粗的线条，而在另一部位分上“淡水”等等。这大概就是“难以言传，而旁则明”吧。模糊之意不同于糊涂浑杂，在现代科技领域里，模糊数学的出现，实现了数学方法上的重大突破，同时启迪人们，任何事物都存在着明晰性与模糊性两个方面。

首先，重心平衡是艺人在视觉设计中的一个主要的特点，他们凭生活实践积累的视觉经验，可以对视觉式样的稳定性与否做出本能的判断，这种判断虽不是十分精确，但却把握了自然界的规律，从直观感觉到审美习惯，都集中反应到所表现的作品中去，这种表现是对视觉式样（造型、花面纹饰）的评判经过了一个复杂的分析过程，这个过程可以是长期的，也可以是短暂的。

通常讲，陶瓷美术的造型艺术与戏剧、舞蹈等其它艺术的差别主要在于静止视觉与运动视觉形象的不同表现方式，换言之，造型艺术局限于二维或三维特定空间，而舞则依赖于四维的时间运动。正因为如此，我们的陶瓷艺术就不应该回避四维这一特征。我们不妨可以通过暗示手法诱导欣赏，我们作品的人对运动过程的联想，使作品具有一定的时间性，这就是静止艺术的生命，以发挥观者以及后人参与艺术创作的能动性。而且使“最美瞬间”获得永恒的魅力。景德镇从前的民间艺人所创造民间青花不就是如此吗？

陶艺教学初探

陶艺从广意上来讲是陶瓷艺术的简称，其实从陶发展到瓷是一个漫长的过程，从新石器时代的彩陶（如半坡文化、仰昭文化、河姆渡文化等等），直到现代精美细腻的瓷文化，因此，可以说陶艺既是一门古老的艺术，又是一门现代艺术，它的发展是一个推陈出新的过程，在这个过程中其文化内涵、科技水平（原材料的提炼、窑炉烧成的发展更新等等）不断扩充。

一、教学目的

六周的课程中，我们将全面地学习陶艺的成型方法和陶艺的装饰方法。综合吸收中国陶瓷艺术传统精华，创新出具有新时期人的审美的新作品。

二、教学要求

新时期现代陶艺强调主体意识的艺术创作，它是借助于泥土与火为媒体，来表现自己的观念与审美情趣的一种纯精神文化活动，不带任何功利性。现代陶艺是由实用器物的工艺制作发展成为以抒发艺术家个人意念与情感的造型表现，成为纯精神性的文化艺术创作，它与陶瓷大规模生产制作有着本质上的差异。

当代陶艺已同现代艺术紧密地合起来，在现代艺术的发展中，由于陶艺媒介融入，丰富了艺术表现材质的多样性，而就现代陶艺，自身创作而言，吸收新观念与新材料的应用，既增加了陶艺作品的多样性，同时也增添了陶艺表现的可能性。

三、教学内容

（一）陶艺制作的准备阶段：

①拉坯机、修坯工具、泥木板制作工具、转盘、木圆杆或酒瓶、釉下彩绘工具、釉上彩绘工具等等 。

②泥的可塑性：陶艺是以瓷土泥为主要表达媒介的艺术形式。做陶者对泥的体验，对泥性的感受是驾驭泥的可塑性的主要形式。

制作陶艺所使用的泥一般可分为陶土泥（大缸泥）、瓷土泥。提炼的泥料存之越久，其粘性越好。可塑性也越强，同时，干燥时收缩率也越大。判断泥的可塑性的方法有二种：A、揉泥时不粘手；B、搓泥时不断裂。

（二）揉泥是人们做陶前的热身运动，是寻找泥感的一种最基本的方式，是陶艺学习者必须掌握的一门技术。

揉泥方法主要有两种：1.羊头形揉泥法；2.菊花形揉泥法。

其目的是使未经真空练过的泥变得更密实，要做到切开后其断面没有气孔。

（三）陶艺的成型方法：

一件优秀完美的陶艺作品的产生，离不开创作者自己独特的表现技法与装饰手段。陶艺成型手法和装饰手法是初学者必然要遇到的实际问题。

1.捏法：用手直接对泥进行创作的最原始而又简单的方法，是训练做陶者对泥土的厚薄、软、硬感觉最基本的练习。

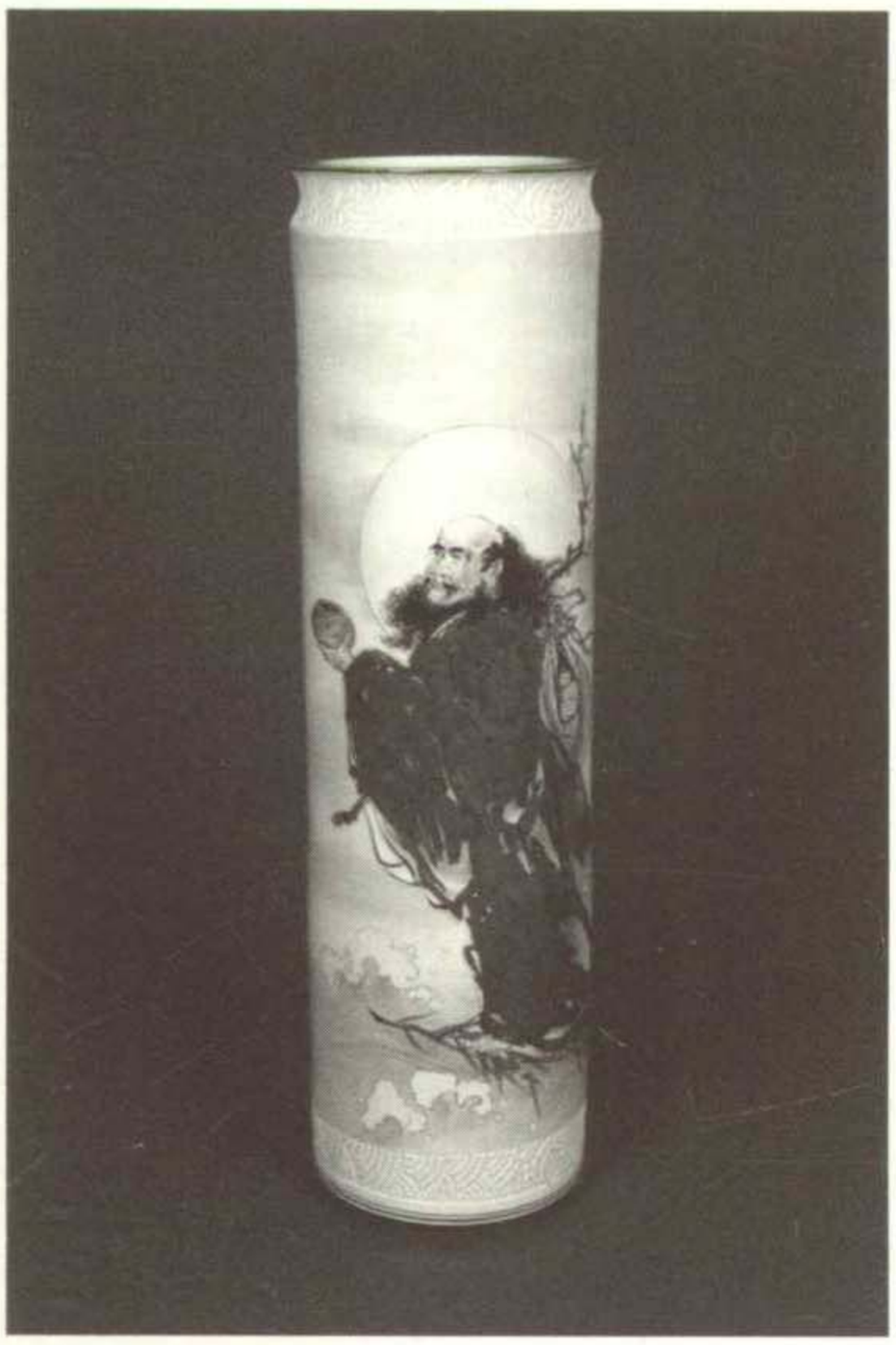
2.条盘筑法：通过泥条来筑构成型的一种盘接成器技法，搓泥条时要把握泥的可塑性，以免在盘泥条时产生开裂。其特点是：古朴、流畅、变化甚大。

3.泥板法：是将泥通过人工或压泥机滚压成泥板状，然后用这些泥板来进行塑造。特别是简洁、明快，制作时利用泥的柔软性可象布一样成型，利用泥板的坚硬特点时又可把它当作木板一样成型。

4.挖空法：此法是在做好实心泥塑上再进行挖成型的一种方法，挖空造型时先不考虑泥坯的厚薄，完全以实心成型，堆塑时要使泥料密实，待外表稍干后，挖出内部的泥料，使其内部成为空心状。复杂的作品可切割进行，然后再用泥浆粘接复原，作品造型整体感强时，可以直接从底部挖空，挖空时要注意坯体的厚薄 。

5.拉坯法：拉坯在陶艺制作中是常用的一种方法，但由于它的技术要求较高，所以练习者要花较长的时间才能掌握。拉坯可以制作瓶、盘、碗、罐等简易的圆器型，也可以利用拉坯成型后再进行切割、组合成多种复杂的器型。拉坯是体验泥性、感受泥性的最直接方法。这种方法能顷刻间展现出旋转运动的魅力和由此带来的成就感。拉坯时留下的指纹印给人一种运动、旋转的美。

四、陶艺的装饰方法陶饰效果是创者个人意念的进一步发展。①以泥质本身效果来表现肌理的素陶；②有在未烧的坯上用色彩彩绘的釉下装饰；③有在已烧好的瓷胎上进行加彩的釉上装饰；④在以上装饰之间还可以相互穿插使用，使陶艺作品展现出更丰富的综合装饰。因此装饰手段同整个陶艺创作过程密不可分，制陶者必须根据造型来考虑装饰手段，这样才能使陶艺的表现丰富多彩、新颖别致。



1. 刻坯法：

此法指的是以刀代笔在坯体上刻划出装饰纹样，也可以在烧成的瓷器上雕刻，此法多用于刻划形象的轮廓外形，使形象突出、立体感强，形成浮雕状。

2. 刮划法：

通过用针状的竹尖、锯条、牙刷、梳子等工具在尚未干透的坯体上划出纹样与肌理，呈现出各种纹理效果。

主要特点：方法简单、自由、作品肌理朴素。

3. 压印法（又称印纹法）：

指用带纹的印戳或绳子和模子或麻代的纹理在陶艺坯体上印出纹饰。压印时每个地方纹样要均匀，里外用力要协调，否则坯体就会裂开，即使用眼睛看上去坯体没有裂开，而通过1380℃窑烧后也会出现裂胎。

4. 粘贴法：

指将捏雕的纹饰或模印的纹饰部件用泥浆粘贴在器型坯体上的一种方法，也可以用泥料直接在器型上捏塑出各种纹样，这种方法一般用用于装饰部件较深，不利于压印的纹饰。其特点是：具有较强的浮感。

5. 纹泥法（又称纹胎法）：

纹胎是在制作陶艺之前用白色或渗入其它色剂的泥料相互揉合在一起，然后拉坯成型，或者于泥条盘筑成型和泥板相接成型。

6. 施釉法：

其主要颜色釉作品，此法通过吹、刷、淋、蘸、荡、滴、洒和笔涂

等手法，使釉粘在生坯上，经烧成后，显示釉的本质。

7.彩绘法：

彩绘法他为釉上和釉下两种装饰手法。釉下彩绘即在坯体上绘好装饰，施釉覆盖，然后入窑高温经还原气氛烧成，其包括青花、釉里红、铁绣花等。

釉上装饰是指在烧好的陶瓷上进行彩绘，再经过低温炉烧而成，包括新彩、古彩、粉彩等。其特点是绘画感强、色彩鲜明、表现力强。当然釉上、釉下也可以用书法装饰、印章装饰等各种各样的手法。

两个附加说明：

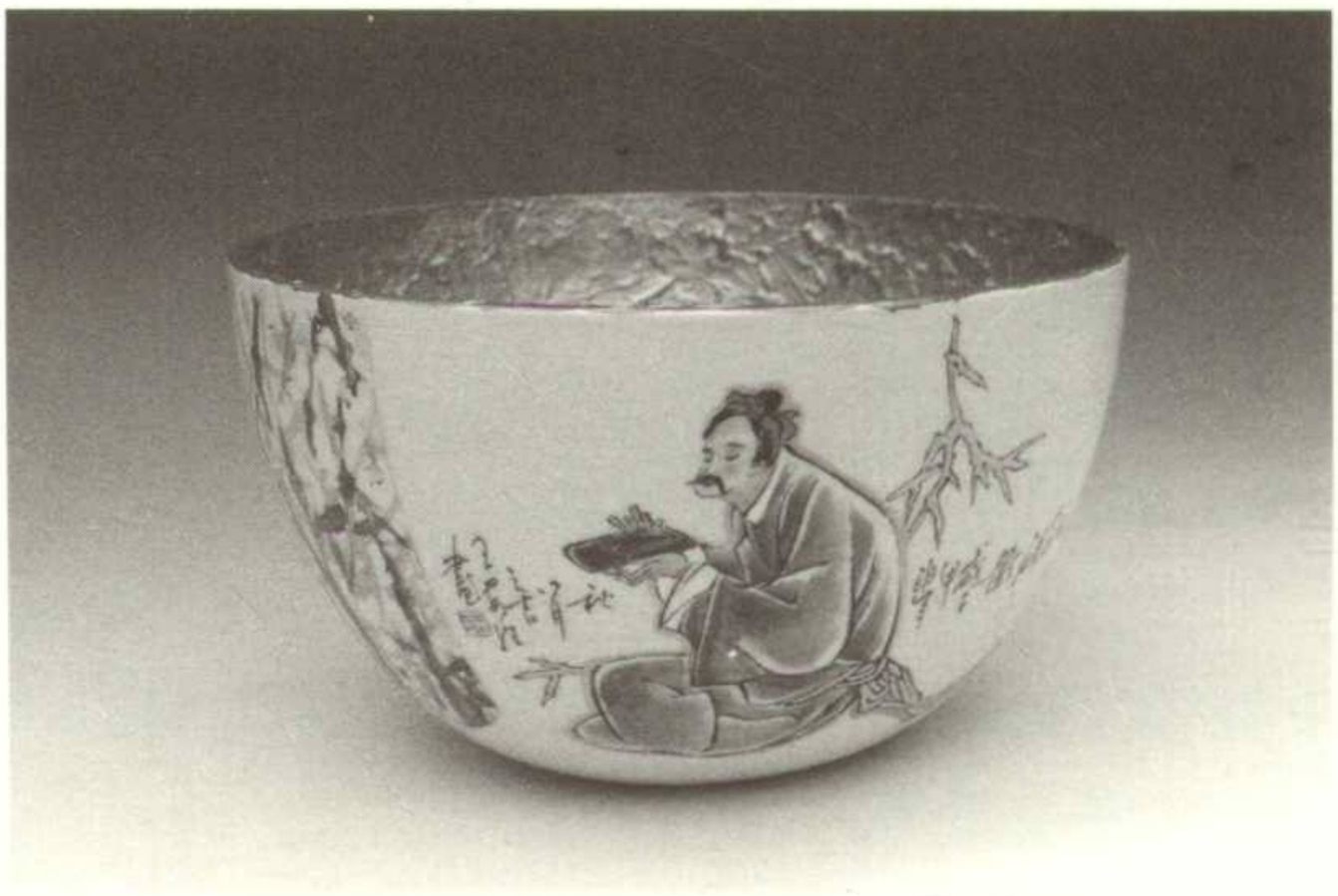
1.陶艺制作前用一块纱布木板包好，再在纱布上进行制作，这主要是坯体在干燥时沙布与坯体同时干燥收缩，这样就会裂坯。倘若不用纱布，直接在木板上制作，木板与坯体不会同时收缩，这样坯体就会裂开。

2.接头泥的制作：我们在制作陶艺时可以分成若干件后，再粘接成整体，那么接头泥就十分重要了，一般接头泥是用我们制作的泥土放入清水，再用手搅成泥浆状即可。这里必须强调的是粘接时必须将两边的坯接头处用毛笔弄湿，这样粘接后其接头就不会开裂。

陶艺课的教学步骤：

1.首先上理论课，介绍陶艺的发展以及现代世界陶艺的概况（主要介绍我国国内、韩国、日本以及欧美陶艺现状）。

2．陶艺的制作方法，其工具的运用，粗犷与细腻的对比，色釉的工艺性能（含窑变前后及施釉厚薄及方法）与运用，所制作陶艺的肌理，在制作肌理效果时可运用许多工具，比如说锯条齿印、松皮的纹路、后头的皱法以及木纹等等。



3.上拉坯车自由拉坯，（1至2周）使同学掌握泥性，因为六周课的开端必须首先掌握瓷土泥的性能，但又不能使学生厌学（拉坯是较为枯燥的），然后到工作台上去做泥条盘筑或泥板。

4. 待掌握1　周泥性后，再回到教室，每个同学准备白纸和铅笔，绘画一些陶艺草稿，草稿尽可能各种装饰手法都画一些，如泥条盘筑，泥片镶接，拉坯圆器与泥条结合的器型，浮雕与器型结合起来的，甚至圆雕也可。

5. 为避免纸上谈兵，我们首先让同学适应泥性（动手自由做坯）一周左右，然后回到教室画陶艺器型半天（10个器型），第二天参观陶瓷大世界（让同学带速写本勾勒陶艺器型），第三天开始到实习工厂按图制作。

6. 作品制作成型后，施釉。

7. 窑烧。

8. 将学生烧成好的作品集中起来，互相观摹，提意见、找不足。

几种装饰手法示例：

示例一：瓶先做一块泥板作为瓶底，然后将泥条一层层往上盘，瓶形在往上盘时就应该注意放大和缩小，盘泥条时乘泥未干时就应里外涂上接头泥浆。底部三角装饰采用无光黑，整个瓶是用黄色釉和兰花釉产生的窑变。

示例二：先做一方型底板，然后用硬瓦形纸板在中间支撑一个方型，用双手将泥做成不同的、类似的鹅卵石一样的不规则的泥片，一片一片的粘贴在方型纸板上，形成一个方型坯体，待坯体干燥后，再取出纸板而形成此器型。书法在型体凸凹面上书写，使之连惯。

示例三：此陶艺主要是表现一种龟裂的肌理效果，首先做出一个雏形，待形体干燥后，再用泥在雏形上再塑型，利用干、湿不一致的收缩性，使之产生龟裂，呈现一种自然美。

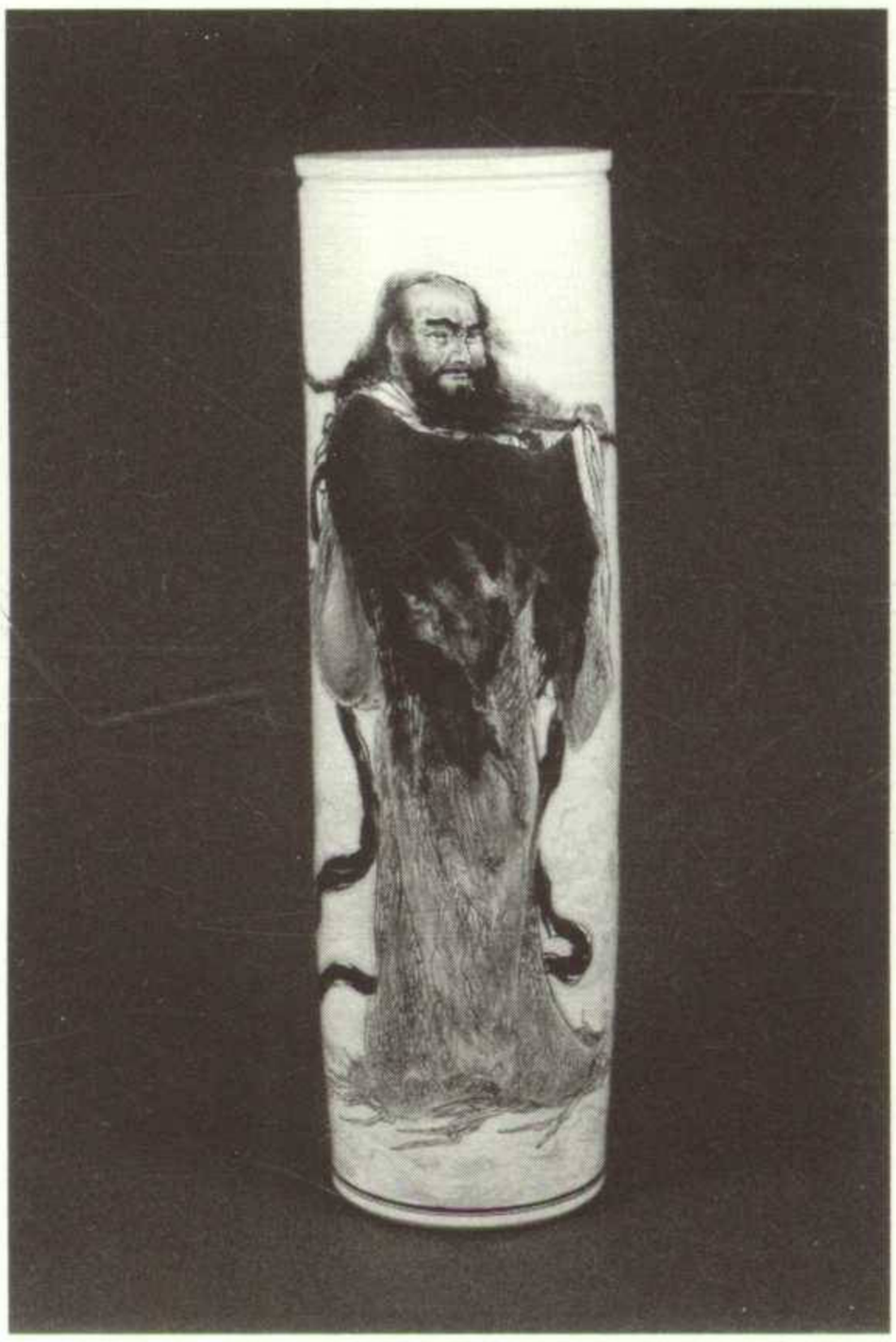
示例四：此陶艺我们把它命名为“韵”，万如音乐中的五弦律，又如湖水涟依，其制作方法是把泥做成块状，然后用刀削成，就象山水画的斧劈皱。

示例五：是一个半截的女性人体，采用泥片圆雕与泥条盘筑两种手法。右图吸收了景德镇烧太平窑的叠层，将泥做成一块块长方形用泥浆粘接而成。

示例六：此陶艺主要是泥条盘筑法，其不同之处主要是在盘筑时一大一小产生对比，但又是一个整体器型，一棵古树长了一支小枝。釉面使用了无光黑。

示例七：是泥板削成一个不规则的形，然后将色釉涂上，似屋漏痕，像各种动态的人物，器型的上方挖一小方框，似窗又透气。右图则用泥片围出一圈圈圆柱体，总共五个圆柱粘接起来，形成一个整体，为了使之不显得单调，再在坯体上钻了若干个小洞，用泥条连结起来，使点、线、面都体现在一个器型上。

示例八：首先用泥条盘筑成一个基本形，然后用泥片粘接在形体的肩部，泥片用民间青花的形式装饰，这样既有具有传统的民间青花效果，又有现代陶艺的特点 。



示例九：是在拉坯机上做一个瓷钵，没有干时用手按出口沿的异形。图右前是把泥做成一块板形，采用几何分割的方法切开四分之一口，将另外四分之一往内弯转，泥板用锯条划出肌理效果，然后施影青釉。图右后器物则是泥条盘筑成抽象的动物。器皿的面、眼睛的点和盘出来的线相结合，疏密有致，达到完整、统一的效果。

题不入时亦自然

我认为斗彩可以以不同类型的装饰方法广泛结合，只要其装饰效果好，形式感强，符合人们的审美观的一切装饰都可以大胆控索。

我在首届“青春杯”陶艺展评中，创作的方肩瓶“乐舞图”就试图控点新路。青花斗彩，说来是个新题目，而就作品来看，新意也出。其装饰是吸收了摘枝花衬托人物“满布”（平满布局）的方法。在整体关系上，无论是黑白的、人物的、具象的和抽象的、线面的、浓淡的、主题性的题材上都作了一个比较。尤其是在人物动态上，我采用夸张变形的手法，利用线与面的组合，夸大人物的体部，而在青花分水时，又运用横笔使之不显得体态过于修于。本来青花就是一种较单调的蓝色调，因此在人物的外轮廓部位用新彩绿淡淡地运染、衬托，这支瓶在处理背景的摘枝花时，在其间用新彩红、黄色来描绘粗细不同的点、线以及深淡不同地分布，使其疏密有致。而摘枝花的花形又趋于写实，叶茎则变形抽象，使之产生对比，而显得丰富多了。这种作品是题不入时的作品，竟被评为二等优秀之作，这是对作者敢于探索的鼓励。今后还将学习前辈之经验，来提高自身创作素质。

同宗艺术在变　创新势在必行

1996年初，在北京举行的全国工艺美术研讨会上，有幸认识全国工艺美术大师、北京珐琅厂的钱美华同志。钱老早年毕业于浙江美院工艺系，后一直从事珐琅彩的研究和设计工作。当她得知我来自景德镇并从事艺术设计时，并从事粉彩瓷设计工作时，她说道：我们是“同宗艺术”。

粉彩瓷又称瓷胎画珐琅，与北京铜胎珐琅彩系“同宗”颇料的艺术。钱老向我介绍说：珐琅彩是历代贵重的工艺品，前几年由于受技术外流和一些粗制滥造的产品影响，曾一度降值，珐琅彩厂也面临关闭的危险。后由于开发了大量新产品，不仅在造型、装饰上予以创新，而且还大胆吸收其它材质，如：景玉（玉石）结合，牙（象牙）景结合等，提高了景泰篮（珐琅）产品的层次，在竞争中赢得了主动。由此使我联想起1986年在绍兴举办的全国陶瓷美术评展，那次就有很多产瓷区的作品，打破单一陶瓷材质的装饰，广泛运用其它材质，如金属、丝纺品、大理石镶嵌等。记得山东送展的花瓶，在制作上采用2至此节烧成，这样既解决了烧成工艺的变型问题，又丰富了整个器型的线条美，节与节之间采用金属圈（或镀金、镀银、镀铬）的结合，加上较为简练的纹饰，使整个器型显得雍容华贵。而近几年来，我们的粉彩瓷（当然其中也包括其它艺术陶瓷）没有很大变化，仅在造型的几根线条上反复弯曲，装饰上抽象、写实，写实、抽象，如此反复。没有从根本上予以创新，如材质、质地、颇料工艺等等。外省市在不停地开发新的工艺品生产，而我们老是“原地踏步”，看来是不行的。

钱老最后对我说：无论是您的粉彩瓷，还是我的景泰篮，或是其它工艺品，都在相互竞争，因此要树立竞争观念，要创新，这是出路，否则就要失去生机，失去机遇。

小谈壁画

据考证，人类最早的绘画是壁画，如原始洞穴中发现的“狩猎图”。那时人们画壁画并不是有意识地美化居住环境，而是为了记录或传授打猎的情景，但由于其特殊的表现形式和技法，却起到了明显的装饰美化居住环境的作用。随着人类精神意识的提高和进步，壁画逐渐成为建筑的装饰美化艺术和重要组成部分 。

壁画在我国，有着悠久的历史和辉煌的成就。自佛教从印度传入，从西北到内地，开凿兴建了数千所寺庙和上十处石窟。随之宗教壁画飞快发展起来，如举世闻名的敦煌壁画、永乐宫壁画等，它们是最有代表性、技术精湛、内容丰富的杰作。堪称是艺术史上光辉灿烂的一页，对后来工艺美术创作的发展，起了重要的影响作用。

最近，景德镇艺术瓷厂研究所为香港文物博物馆承制一幅仿东晋画家顾恺之的“洛神赋图卷”，全长九十六米、高二米，这在我国陶瓷壁画中还是少见的，被誉为“巨型瓷画”。画面分段描绘汉曹植所作“洛神赋”句，构图连接，人物跟着赋意重复出现，神态生动逼真、古朴。“人大于山，水不容泛”，在壁画中充分表现出来了。树叶犹如“伸臂布指”。画面形象处理采用平面新彩，色泽呈赭绿色，在艺术效果上给人以古朴、秀丽之感。壁画制成后，将安装于香港“中国文物博物馆”内，与该建筑相吻合。

可以预期，当今壁画艺术和各类建筑物结合起来，将在艺坛上闪耀新的光彩。

小谈民族用瓷

春，给大地披上了绿装，为了更好地创作作品，我们一行四人对湖南西部的苗族、土家族自治州进行了一些写生、考察。

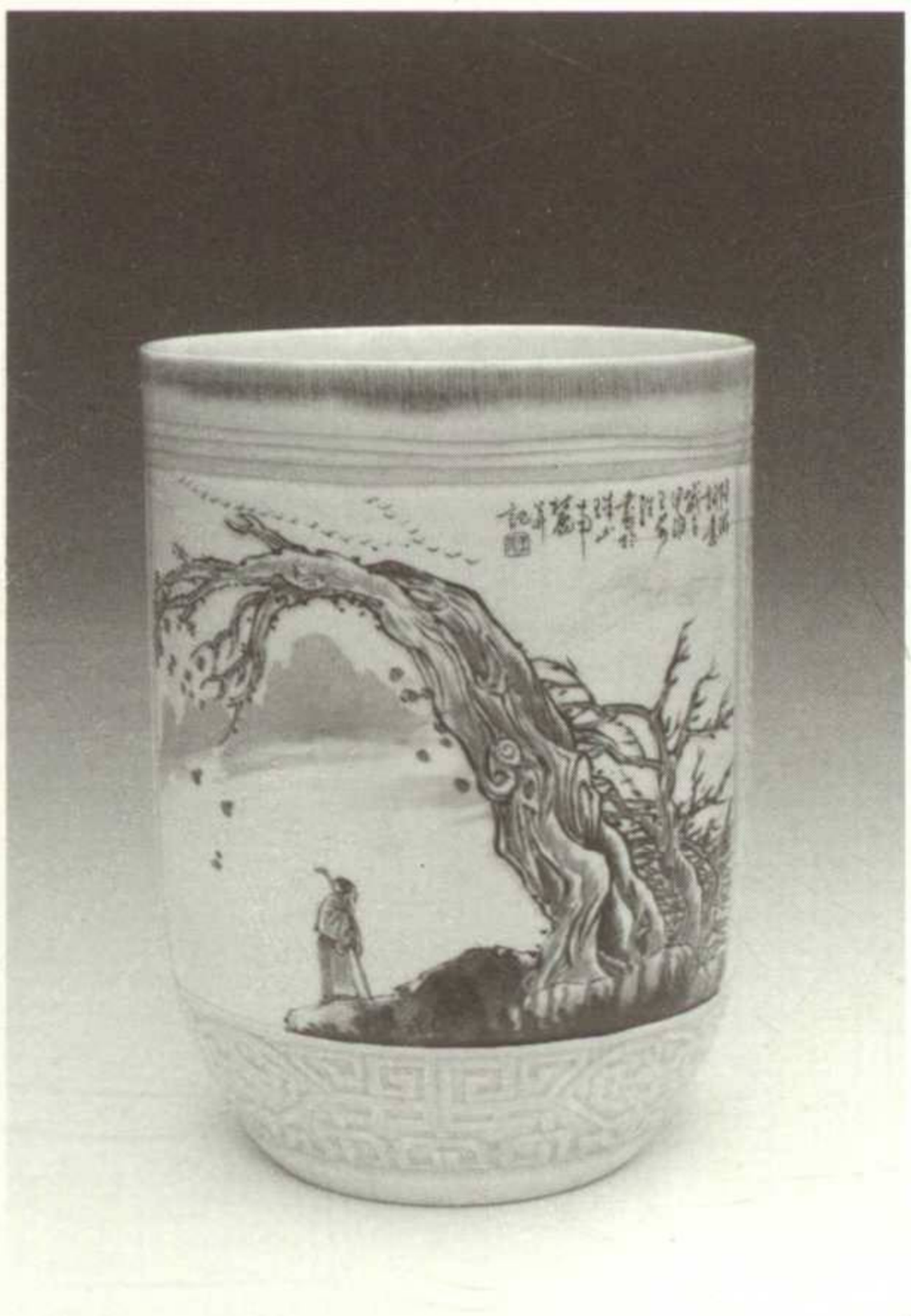
苗族人，喜欢把住房建在山顶上，并且一家与一家连在一起，成为一个较为完整的居民区，而土家族人则喜欢把房屋建在水边上，他们的居住不与任何一家连体，这里有很多苗族妇女穿着民族服装，她们大多是在黑色的大布衣上绣着甚为细致的白色、兰色适合纹样，纹样一般绣在衣服的边缘上，头上包扎着大大的盘巾，她们喜欢热闹、强烈的颜色。我想，在今后为苗族设计的陶瓷美术，就应在造型上求变化，在色彩上明快、热烈些，偏重于暖色调，在纹样的处理上，应多以花鸟、山石为主。为土家族设计的造型端重、纹样素雅、色彩偏冷调子为宜。纹饰应以水草、鱼藻为主。另外，由于他们居住的环境不一样，在我们的造型设计上，也应有所区别。比如，苗族人在高山上居住，为了方便提拿。造型的把手则该相应放大些、粗壮些。

按照少数民族的审美观念、地理环境和民族习惯去设计作品，方可称得上民族用瓷。所以，设计者深入生活，多从侧面去了解它，对自己的设计是很有益处的。

欣赏与运用相结合

“陈设瓷实用化，日用瓷艺术化”，这是当前国内外消费者对陶瓷产品提出的新要求。它反映了陶瓷市场竞争的新趋势。

我国陶瓷最早是为了适应人们的生活需要而制造的。后来随着人类社会的不断发展，陶瓷产品才逐渐被分割为陈设瓷和日用瓷两大类。前者精雕细琢，不惜繁琐描绘，以至价值连城；后者则多为粗制滥造，卖价低廉。特别是陈设瓷以其白如玉、薄如纸、明如镜、声如磬的艺术特色，成为我国灿烂文化的一个重要组成部分，在与世界各国的文化交流中发挥了桥梁作用。但人们对日用瓷的需要量大大超过陈设瓷，而能买得起高价艺术瓷的人毕竟不多。生活召唤着美。“欣赏和适用相结合”，成为陶瓷购买者的普遍要求。随着社会经济的发展和人们生活水平的提高，这种要求就更为迫切。越来越多的人希望能买到艺术水平较高，价格又不太贵的瓷器。为了适应这一形势，江西省陶瓷工业公司一方面注重提高现有日用瓷的质量，更新画面和造型，使之日益艺术化；另一方面，重视对陈设瓷的合理开发，在保持其艺术水平的前提下努力提高实用价值。像景德镇艺术瓷厂研制的“色釉粉彩台灯瓶”，既可做花瓶，又可当台灯，在国内外市场上都很受欢迎。

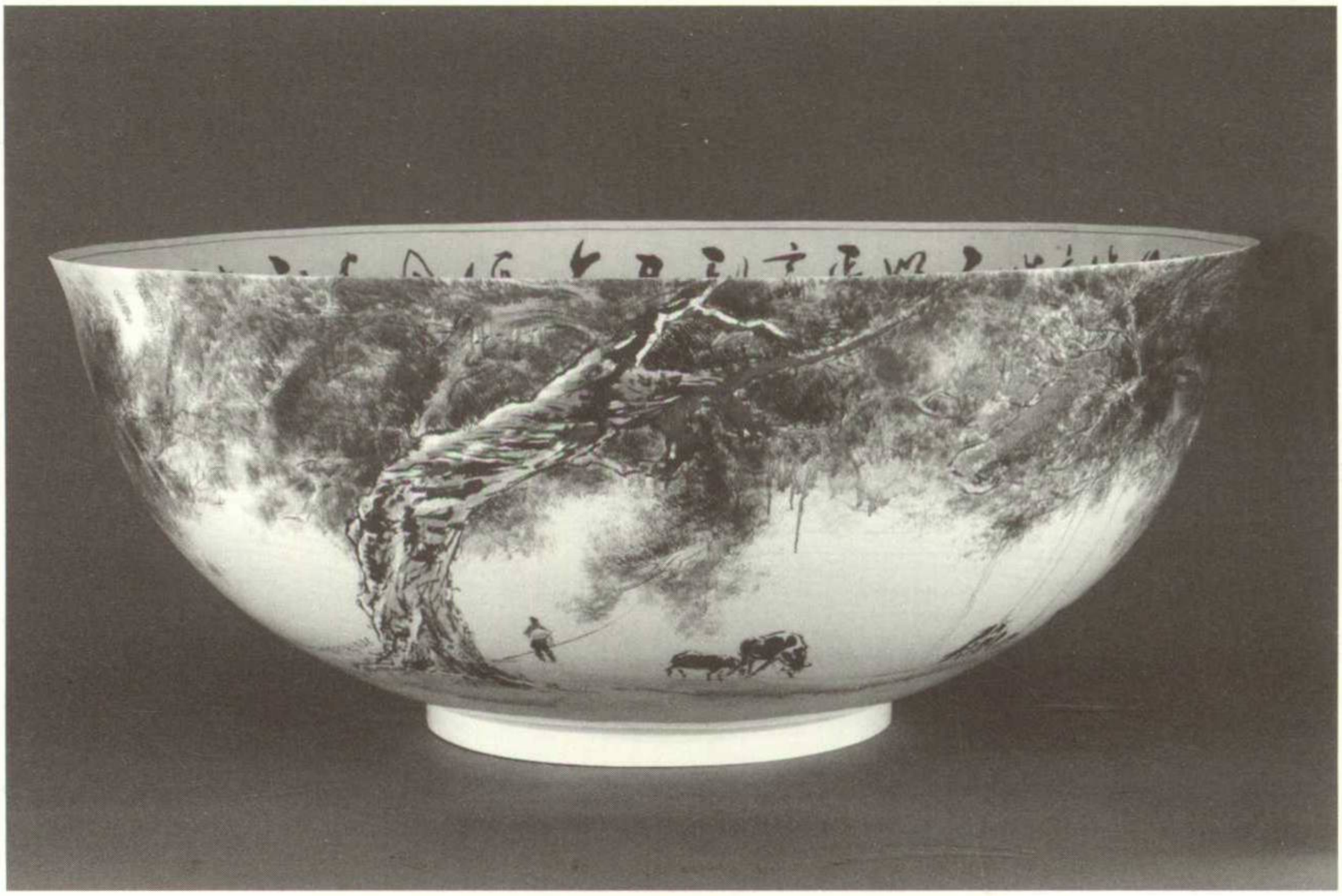


传统装饰题材“十二喜”

陶瓷装饰中以“十二喜”为题材的瓷瓶、瓷板画是比较多的。但何为“十二喜”呢？其实，“十二喜”是花鸟装饰的题材，它与其它装饰一样，具有较深的寓意。设计师在装饰器皿时，描绘出十二只形态各异、疏密有致的喜鹊。通常表现手法是以工兼写，即喜鹊的细羽毛用工笔勾勒法，而翅膀却用写意的“大笔头”方法，使之产生动感，它们分别站立在大小不同的玲珑石上，背景以月季花为衬托，并点缀出淡雅的松树和清秀的竹子，使之以淡衬深，具有无限立度和深度感。

它们的意义分别是：十二只喜鹊和月季花象征着一年十二个月，月月都有喜事，以喜鹊来报。松树喻为“万古长青”，青绿色竹子象征着喜鹊道出了内心话。而石头却象征着端庄、厚重，事事是实在的。

艺术家们不仅在陶瓷装饰的形式上追求美感，而且在内容上也给人以一种吉祥、喜悦之感。



一杯茶工夫和大盖杯

过去，在景德镇的大坯房里，利坯师傅常常使用一种大盖茶杯饮茶。这种大盖杯，可盛半热水瓶茶水，若一人饮用，一杯茶水足可饮一整天，真可称得上是茶杯之王。现在这种大盖杯也有一定量的生产。

提起大盖杯，还有一段趣事。相传在清代景德镇瓷器名扬四海，一些洋人慕名而至，其中最多的是伊斯兰教的信徒，他们拿着自己的样品，要利坯师傅复制，有的利坯师傅接过样品，随口说："做这个东西只要一杯茶工夫。"洋人听了惊叹不已，他们拿着复制品回去后逢人就夸："这是景德镇师傅一杯茶功夫做出来的"。其实，在坯房里"一杯茶功夫"泛指一日之意。

现在，坯房里的设备条件发达了，做普通瓷器，对技艺精湛的利坯师傅来说，只须几分钟，但是要做一个大型的特艺瓷，是要花费较长的时间的，利坯师傅恐怕要喝几杯乃至十几杯大盖杯茶水的。大盖杯也不象过去那样，只有它的使用价值，它还作为商品，飘洋过海，销往异国他乡。但愿它有更加美好的传说。

在新加坡看瓷器

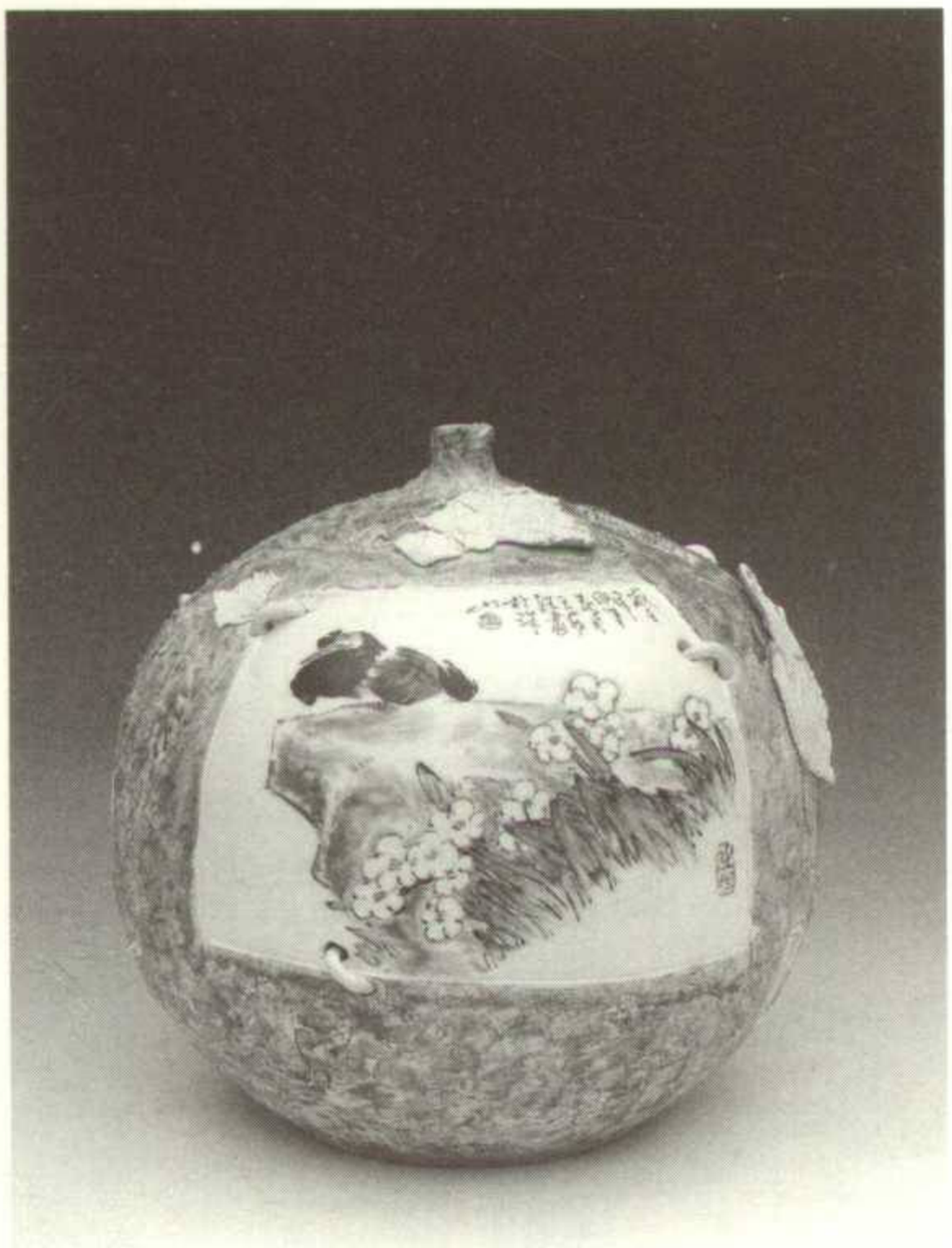
应新加坡国古都艺苑（宏骏）公司总裁黄玉堂先生邀请，我于去年年底对新加坡进行为期20天的文化交流和考察活动。在新加坡期间，着重对陶瓷市场进行调查并试分析。

新加坡被誉为世界花园之国，是个多元民族的国家，有华人、马来人、印度人和英国人。以英文为主要教育手段，人的平均教育水平较高，接受西方教育甚多。现政府则大力推行华文教育。由于长时间的英国殖民和接受西方文化，使新加坡国人对中国艺术品既熟悉又似乎感到新鲜。故带有中华民族特色的陶瓷品是很有市场的。

当我一踏上新加坡的土地，就感到虽然走出了国门，但有清新、亲切的感受，因为这里的华人太多了。虽然到处都是英文标牌，虽然城内城外种植了许多我从没有见过的亚热带植物，以及亚洲最高的大厦，但这里的人毕竟受华人教育甚多。一切都感到很新鲜，而一切也感到并不陌生。就拿“牛车水”这个地方来讲，很像我们的“斗富弄”，繁华但很传统，虽然它们装饰一新，但仍保留了四五十年代华人闹市区的面貌。出于职业原因，我专门光顾了数家大的陶瓷专卖店。这里的瓷器商场很多。“小饭中心”的二楼就有家超豪华的百货公司，里面有一百余平方米的瓷器专卖场，陈列着大量的瓷器，有瓷板、瓶、雕塑以及日用瓷。产地有景德镇、石湾、宜兴、台湾、南朝鲜等。在令人眼花缭乱的产品中，有一套“万寿无疆”的餐具，使我倍感亲切，一眼看上去，我毫不犹豫地判断是景德镇粉彩餐具，在异国他乡见到自己家乡的瓷器，心情是非常高兴的。但当我走近仔细一看，瓷胎底细白无瑕，“万寿无疆”纹样的宫粉红底的中间有一道白边，呈二方连续纹样，这明显是贴花纸的，平锅顶盖也是凹下去的，与景德镇的又有所不同。于是我拿起来看下底款，原来是南鲜生产的餐具。我想，人家拿我们传统的纹样及造型稍加修改，利用现代工艺手段制造，最后来与我们竞争，这使我心中甚为难受。近几年来，我们的设计工作者，一直强求摆脱传统来创新，追求

洋味，其结果是在国际市场上毫无竞争力，显得相当软弱。

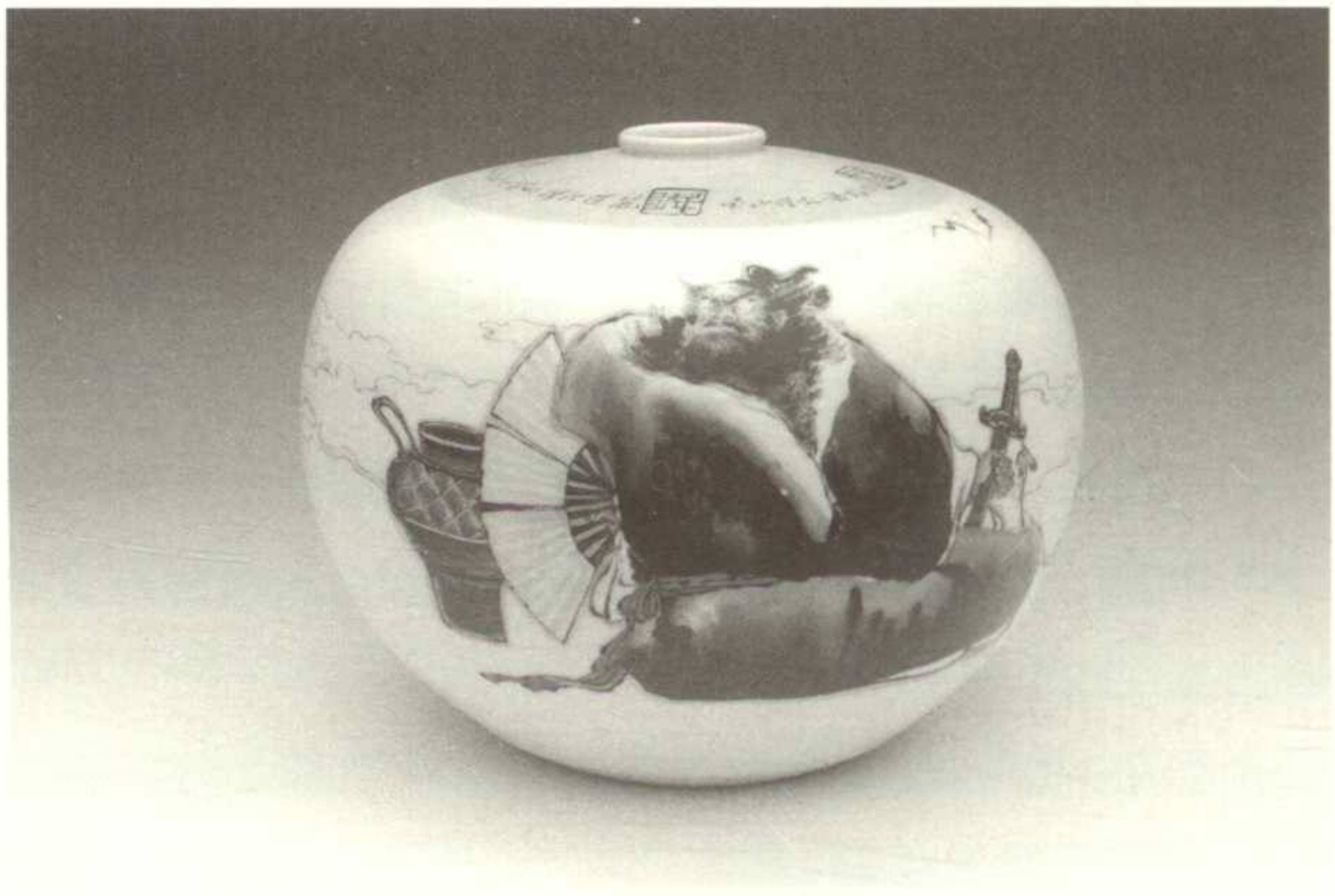
“艺术瓷日用化”是叫了多年的口号。在新加坡市场上出现了很多这样的产品。如二根抽象的、粗壮的古藤用一根具象的绳子或竹叶绑着，古藤的断面呈瓶状小口，这既是雕塑又是用来插花的花瓶。还有一些圆弧形或直桶形，口沿呈“心”字的花插或笔筒，点缀一些写实的叶子，让人感到具象与抽象的结合，明色与暗色的对比，非常自然。这些产品都是日本人打进新加坡市场的（如图）。新加坡人大都接受传统美学的熏陶，故此他们要求陶瓷作品并不趋于时流、急于革变。因为那是要随岁月的渐进，让风格自然地孵化出来。传统陶瓷的纹样及器型是经过千百年的磨炼、挑选、总结、提炼出来的。如果在它们基础上创新，其生命力就更强，竞争力就更大了。



距“牛车水”步行约十分钟的“唐城坊”购物大厦，外建筑造型是个方块加一个圆柱形的结构，内店面建筑结构是螺旋式的，一间比一间高，旋转上去，其中有数十家瓷器专卖店。它们大多经营仿古瓷和真古瓷，其中也有部分经销景德镇名人名作。我走马观花式地看了一下所有瓷行。又来到一个挂有“公安阁”瓷器有限公司招牌的店堂。主人邓文雄先生今年六十多岁，他热情地把我迎了进去。听说我是来自中国瓷都景德镇的，非常高兴。他自称从小就爱好陶瓷，可惜没有去过中国，很想到中国景德镇来看看，我在问及邓先生多年来经营、收藏景德镇瓷器的感想时，邓先生告诉我，景德镇瓷器很好，名气很大，在色彩处理上，大多新加坡人追求趋向于淡雅，反对艳俗。在构图上则要求简洁，反对繁琐，他们认为陶瓷的质感本身就是一种美，好的器型哪怕是单色或白胎都是美的，把过多的纹样去遮盖它，就不能体现陶瓷本身的质感美。新加坡人接受的教育较高，作品带有诗意，意境、寓意颇深，更耐人寻味，配上较好的书法就更好了。

距“唐城坊”步行5分钟的海山街上段便是新加坡较大瓷器贸易公司“百达高私人有限公司”。总经理谢威廉先生特意将在新加坡展览的录像带逐一放给我看，并认真地讲给我听。有一些造型很复杂，一节一节地叠在一起成为一个整体的造型。平时我们认为并不很美的，往往在新加坡市场甚为畅销。比如将一个灯罩瓶叠在一个冬瓜瓶上，将一个葫芦瓶叠在直桶瓶上，成为整体的器型。装饰纹样主要为深重，次为淡轻。谢先生经营景德镇瓷器多年，并经常来景德镇选购瓷器，所以对景德镇甚为了解。他说：我总觉得有的作者所画传统题材，传统的东西太多了，从构图到工艺笔墨技巧很守旧，总是古人那一套，无新意，跳不出来，致使作品石板得很；当然我不是反对传统，我主张古为今用，好的传统拿过来，不足的补进去，古今结合。另一方面，在接触中国其它产瓷区的大量瓷艺作品时，发现相当一部分作者，不讲究物象比例关系，不讲究造型的准确性，玩弄工艺技巧，胡抹乱涂，无有章法，堪谓“大写意”，实在不敢问津，广大顾客也不买帐。他还特别谈到一些瓷板画，他认为瓷画与中国画一样，应以墨为主，色次之，这样的画风才谈得上淡雅、高古。即便是工笔重彩亦应如此，否则与“月份牌”（广告画）就无区别了。

据朋友告诉我，新加坡原来有座供人旅游参观的瓷窑，后被政府认为影响环保而被拆除了，现有的陶瓷全部都是进口或转口销售。



回国后，我想，新加坡是个很好、很大的市场，也是个世界最大的贸易口岸，如果我们的作品能适合它，做到有的放矢，潜力是很大的。

在陶瓷装饰中对“十八描”的感悟

在陶瓷装饰中，尤其是人物画装饰上向来极为重视线条的表现力，我们在金品卿、王安维以及王琦、王大凡等作品中可见一斑。把线条作为主要的造型手段。前人总结的人物画“十八描”，不仅是在绘画形式与工艺技巧方法上线条的发展与演变，更是陶瓷艺术人物画从工笔写真到简笔写意的发展和突破。现据明汪珂玉《论古今衣纹描法》将十八描的名称和简单描法概述如下：

一、高古游丝描棗用笔尖圆匀细致描出，要有秀劲古逸之气为合。

二、琴弦描棗用中锋悬腕，笔法须留得住，如颤笔皴法，心手相应不乱。

三、铁线描棗用中锋圆劲之笔描写，无丝毫柔弱之迹方为合作。

四、行云流水描棗用笔如云舒卷自如，似水转折不滞。

五、蚂蟥描棗伸屈自然，柔而不弱，无臃肿断续之迹。

六、钉头鼠尾描棗画有大兰叶、小兰叶两种皴法，如写兰叶法。

七、混描棗以淡墨皴衣褶纹，加以浓墨混成之，故称混描。

八、橛头钉描棗用秃笔，坚强挺拔中要含有婀娜之意，最忌粗俗。

九、曹衣描棗衣褶纹多用直笔紧束，所谓“曹衣出水”，笔法最要沉着。

十、折芦描棗此由圆笔转为方笔之法，仍须方中有圆，用隶法为之。

十一、柳叶描棗书中有倒薤文、李后主金错刀书法，忌于浮滑轻薄之习。

十二、竹叶描棗视芦叶为短，如柳叶为长，仍用金错刀书法中锋写之。

十三、战笔水纹描棗战战兢兢之战，即“颤”字通用；笔要留而不滑，停而不滞。

十四、减笔描棗马远、梁楷多为减笔，以少许胜人多许，少难于多。

十五、枯柴描棗山水画有乱柴皴，人物衣褶亦有枯柴描，刚中有柔，整而不乱为合。

十六、蚯蚓描棗春蛇秋蚓以譬作书无骨之弊，然险恶太过尤多近俗，蚯蚓当如篆书圆笔为佳。

十七、橄榄描棗用笔最忌两头有力中间虚弱，起讫极轻，中极沉着，如敦煌发现唐人佛像，正用此意。

十八、枣核描棗亦如橄榄描法，释石涛画笔中往往有之，是善于学古者，惟可于形迹拘之，多观古画自得。

上述有好几种描法互为近似，是可以合并成几个大类型的，这里姑且不

谈。这十八种描法也有其局限与不足，因为到了清代和近代，汉民族的服装有了很大的变革，而“十八描”还只停留在古人的宽袍大袖上，描绘新服装，这众多的描法大有无能为力之势。由于在反映当今人物上，“十八描”捉襟见肘，艺术效用相应逊色，因此，逐渐不再被人们重视了。但应该说“十八描”仍然不失为表现线条美和强化线条形式感的一种好程式，是构成有个性的艺术形式很强的造型手段。根据内容恰好其份地运用线条的形式感是艺术创作不可或缺的抉择。一个画家或艺人在其一生或者创作的各个阶段应该考虑自己的艺术表现形式感问题，中国画“十八描”的归纳虽然称不上是完美无缺的，但给人物画创作提供了一种表现形式感的参考与借鉴。“十八描”也有两个先天缺陷；第一，所有这十八种描法的形式多是为了表现衣服的形状和褶绉的，而人物画却应该是以人体本身的五官、躯体、四肢作为描绘的主要对象，以衣服和绉褶的描绘形式去强就人体线条未免本末倒置。我国古代汉民族的服装在很大程度上是以人体去适应服装，而不是根据人体的生理比例去裁制衣服，这种习俗使自然赋予人体的线条、节奏美，全给衣服掩盖了；同时由于历史的原因，我们长期回避对裸体的研究与描绘，所以“十八描”没能解决人体本身形体美的描绘问题。一旦宽袍大袖服式变异了，“十八描”也随之失去了表现新服式的能力。第二，“十八描”中有个别的描法如“枯柴描”，似乎已涉及了发挥毛笔潜在作用这一点，但还是未能突破勾勒的运笔成法，还只限于线描的方法，不如山水、花鸟画那样有皴、擦、点、染等多种表现手法。“混描”中已提及了深墨、淡墨的互为渗透运笔，但在线描与其它手法的互相结合运用上还没有熔于一炉的办法。鉴于“十八描”有这些根本的弱点，学习中国人物画的人对“十八描”的研究也只停留在一般的了解上，或者将它看作白描勾勒上的几种形式，作为一般常识来对待。由此感到，对十八描法的再认识和再挖掘将有助于中国画人物技法的发展，传统的“十八描”中的优秀部分仍然能给我们营养，仍然有供我们挖掘，拓宽的潜力。

以上对人物“十八描”已说了一些看法，意犹未尽，爰为再谈。以前我也仅从中国画的技法或者知识上去认识的，尤其因为我是个从事陶瓷装饰的艺人，对源远流长的中国画的知识更是一知半解，对理论也引不起兴趣来，随着岁月的流逝，自己已是年近中年的人了，才深悟自己艺术见解的浅薄，我曾在《景德镇陶瓷》杂志上对某些民间陶瓷之作发了一通指责，其实也是自责。一个长期从

事实践的艺人，轻视或者没有条件问津理论，也是造成作品流俗或倒退的一个原因，这种省悟与自责，在年轻而血气方刚之时当然是不会发生的。

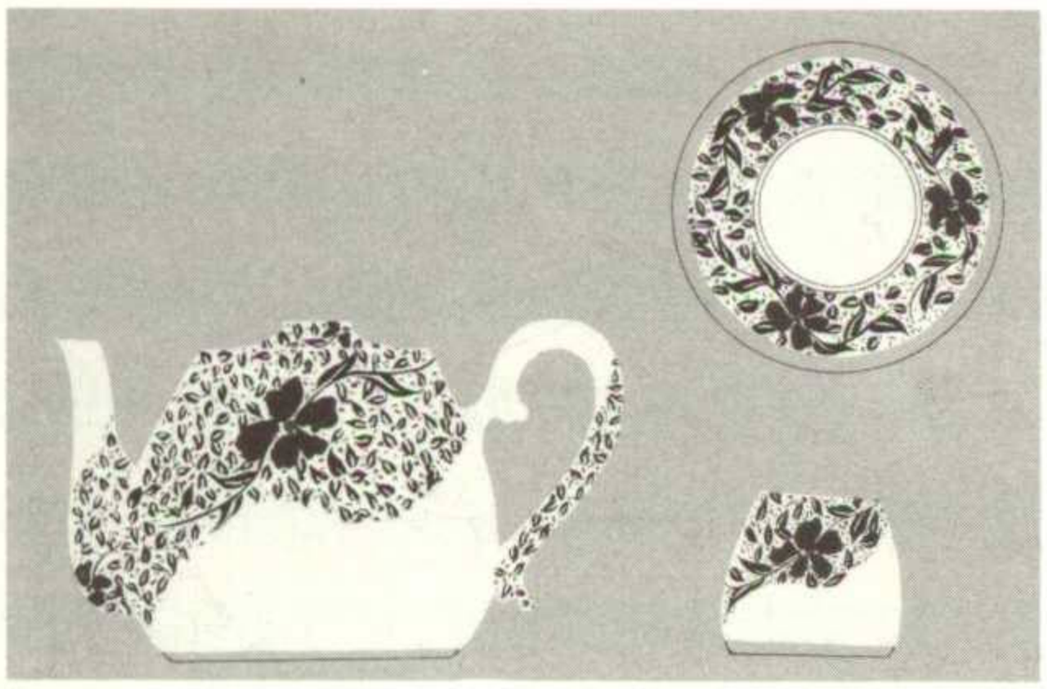
在我的学生中见过不少学习中国人物的青年学生，他们在学习期间多半从素描、人体写生的基本功训练着手，这是针对传统的人物画的不足之处的，本不该非议。但我总感到我们在培养年轻学生时，在教学方法上是以西洋画的概念去创作中国人物画，这是不能称为“洋为中用”的。人物“十八描”在人物画的教学上没有给予应有的地位，没有把从“高古游丝描”到“枣核描”看成是历代人物画家在艺术实践中发展起来的必然成果，是可以作为人物画一种基础教材的。目下中国人物画界对“十八”描没有引起什么兴趣，虽有些美术刊物介绍了十八描法，但所用的图例基本上是反复转抄的同一图例，大体说来，现在还没有人去真正研究前人总结归纳的“十八描”这固然与“十八描”难以反映现代人物有关，但根本的一点是我们对这些描法不够重视，缺乏应有的研究。优良的传统一旦经过深入研究，便能发现她的生命力，不难找出进一步发展的途径。这十八种描法，有各异的绘画表现形式和不同的风格，而它们之间又可分为几类在形式和风格上迥然不同的艺术特色。大凡艺术创作都视风格明显、个性突出者为贵。综观中国画艺术的历史长河中。有个性的画家和风格明显的画派，不是太多而是太少。中国画的教学与传授一般多临摹，少写生，所以后进的学生难免跳不出老师的圈子，继承与发展之间多有矛盾，有时还会出现倒退，一代不如一代。中国画的花鸟、山水画经过了历代画家的努力，形成了一整套的程度，这些程度对初学者掌握中国画的山石造型，花鸟的结构都是十分便利的，这是中国画艺术独有的，譬如有些从未见过牡丹花的画家可以根据画牡丹程式方法步骤也可以画出牡丹，北方人从未见过南方竹子的，根据写竹的口诀，亦可写出修竹幽篁来，足不出门的画家也可以画出千姿百态的南北山水。这样按程式创作的绘画艺术，往往成为笔墨顺序的排列与组合，成为一种笔墨的形式，历来被文人墨客们崇尚为金科玉律。因此中国画的山水、花鸟画也可以成为足不出户终年埋头书斋的文人墨客自娱的墨戏，成为中国文人一种自我完善的手段。也因此使中国画脱离生活而枯萎。在这点上我们不能不赞同在政治上绝对昏庸的宋徽宗赵佶，他要求他皇家画院里的画师对生活的观察绝对细微，流传他谈画孔雀、画牡丹的故事便可佐证 。

传统的中国人物画，自文人画兴起后，相应见绌。因为文人画家，无暇也无能去挑起早有定论的“画人难”的担子，人物画除了传世的粉本外，真正要象山水、花鸟画总结出一整套技法程式就勉乎其难了。于是人物画创作的重担落到民间画工身上了，至今尚存的元代永乐宫壁画、敦煌莫高窟元代壁画和密宗洞元代壁画、明代法海寺壁画，这些都是文人画兴起后以民间画工为至创作的寺庙壁画。这些出于画工手笔的壁画与它的前代相比是毫不逊色的，因此就整个中国美术史而言，这个时期的人物画不能笼统地称为衰落时期，其衰落只限于文人士大丈夫之间的文人画范围而言。另外一个事实，绘画艺术从大型的宫殿、寺庙壁画转向民间私人庭园、宅舍的装饰和小型画卷的收藏，画幅内容也从释道神仙、名相良将、先贤烈女的人物画转向山川，花鸟自然景物，艺术也从崇尚真实转到笔情墨趣了。文人画家在某种意义说，是顺应了社会历史的发展，文人画家在艺术形式上也作了探索与尝试，不少是成功的，如画的题跋，可以弥补画面表达的不足，沟通了画家与欣赏者的思想距离，产生共鸣，形成了中国画诗、书、画、印四结合的中国画的艺术特色。中国画的人物创作没有受到文人士大夫们的青睐，因此他们也不可能为人物画创作总结归纳出一整套的画论和技法程式。至于民间画工，社会地位卑贱，文化程度不高，每日辛勤劳作也只为斗米糊口，难以有间隙作理论的探讨总结。再加上旧社会艺人生怕因公开自己的秘诀而丢掉饭碗，这样代代保密以至使某些绝招失误。因此中国人物画创作很少有系统的经验文字总结。从这个意义上说，现在前人为我们归结的这个人物十八描，可谓是罕世珍宝了。这个珍宝只是前人心血的结晶，我们只有对珍宝剖析研究寻探其奥秘，才能铸造更新更多的珍宝。运用好景德镇陶瓷工艺的材质，与之结合，所呈现的作品岂不更美。

陶瓷装饰技法及工艺成就

从新石器时期的彩陶到现代精美的瓷器。陶瓷器作为一种日用品，必然具有实用性，所以需要有各式各样的造型，以适应不同的用途。同时，陶瓷器又可以是一种 装饰品，因而又具有一定的艺术性。不同的产品、不同的用户、乃至不同的时代风尚，对陶瓷器装饰艺术价值、艺术风格的要求也不尽相同。这种对艺术形式多样化的要求，因而各种不同的装饰技艺不断地提出新的、更高的要求，因而各种不同的装饰技法便应运而生，使陶瓷器的装饰不断得以发展。

装饰技法是陶瓷器艺术价值得以产生的基础，也是陶瓷制作工艺的一个重要组成部分。所谓陶瓷装饰，是在陶瓷器的表面或坯体上进行艺术处理的加工工艺，它对于提高陶瓷器的产品的外观质量和艺术处理的外观质量和艺术价值、丰富人们的物质文化生活等方面均有着积极的作用。陶瓷艺术是人类历史上最古老的装饰艺术之一，为人类文明的形式和发展作出过重大贡献。早在八千多年前的新石器时代，我们的祖先就能制作彩陶。人们把他们在劳动中所接触到的事物、所产生的韵律与节奏反映到他们制作的陶器上，使陶器在成为人类历史上最早的艺术品。实际上到目前为止，考古工作者尚未发现肯定是最早的，纯粹是为了使用而无任何装饰的陶器。可以说，陶器从其问世的那天开始， 就与艺术结下了不解之缘。此后，经过八千多年延续不断的发展提高，陶器已成为工艺美术的一个重要分支，足以与世界其他艺术形式相媲美。



在陶瓷装饰技艺漫长的发展历程中，景德镇瓷工同样是广集天下名窑之大成，形成了一套独特的装饰技法，其装饰手法丰富，艺术风格多样，产品各具特色，取得了辉煌的艺术成就，成为我国传统民族文化的宝贵遗产。

第一节 精堪的装饰技艺

景德镇陶瓷装饰大致可分为釉下装饰和釉上装饰两种基本类型。所谓釉下装饰是直接在坯体上进行艺术加工装饰工艺，因其装饰图案位于瓷器釉层之下而得名。主要包括青花、釉里红和釉下五彩等。与釉下装饰相对应，釉上的装饰是在经施釉和高温烧成以后的瓷胎表面进行装饰加工的工艺，因其装饰图

案位于瓷器釉面之上而得名。釉上装饰主要包括古彩、新彩、粉彩、墨彩等。由于自元代以来，景德镇瓷器釉下和釉上装饰的主要手段是彩绘，及利用各种颜料和必要的工具在坯体或釉面上进行绘画装饰，故本节将主要介绍彩绘装饰的颜料、工具和基本技法。

一、彩绘颜料

无论是釉下彩绘或是釉上彩绘，颜料是不可缺少的装饰材料。古代瓷工所使用的颜料一般都是以天然氧化物（起发色作用，多为天然矿物）经适当加工调制而成。但由于釉上装饰彩绘的加工工艺不同，烧成温度不同，故所用颜料必然有所区别，其加工调制方法也就各相庭径，正如画国画和油画所用的颜料不同一样。

1. 釉下颜料：

古代景德镇地区所用的釉下颜料主要是青花料，其原始形态是一种含有氧化钴的天然矿物，故须经加工方可用于釉下彩绘。钴土矿的加工并不复杂但颇费时日，先洗去矿物表面浮土，携至烧瓷之所，以空匣盛之，埋入窑内锻炼数日，再取出淘洗，然后用擂钵充分连碾磨至细，即可调成不同用途的颜料。

按照用途，釉下彩绘颜料可分为勾线料和分水料两种。前者用于勾勒图案的轮廓，因而较浓，后者则用于图案中较大面积的填色渲染，较淡。钩线料的调制系用经研细的色料和水，加入适量调料剂调成稀泥状即可。常用的调料剂包括甘油、乳香油、胶水等，其作用在于减缓颜料因水份蒸发而干燥的速度、改善颜料的工艺性能，便于操作。而分水料的调制则需用茶水冲淡。

用茶水（而不是清水）调制分水料是景德镇釉下彩绘颜料制备工艺中的一个独特之处。我们知道，茶水的比重较清水大，悬浮力较强，用茶水调料所形成的悬浮液能使颜料颗粒在其中的趁降速度减缓，便于色水较长时间地保持一定的稠性，利于操作。而且在分水的过程中，使坯体的吸水量响应减少，吸水速度降低，有利于保证坯体不因吸水过多过快而产生变形或降低强度。景德镇地区因原料关系，坯体强度不高，所以茶水的这一作用便更显得可贵。此外，用茶水调制的分水料填在坯体上容易均匀而不显痕迹，且平坦光滑，料色与坯体结合也较为紧密。而茶汁附着在颜料颗粒上，对色水也可起到一定的保护作用。

用茶水（而不是用清水）调制分水料这一独特工艺的由来，可能是基于古代浮梁（景德镇前称）人对茶的认识。唐朝大诗人白居易在其名篇《琵琶行》中即有“商人重利轻别离，前月浮梁买茶去”的诗句，可见景德镇早在以瓷器出名之

前，便以盛产茶叶而闻名于世，这里曾经是唐代的一个重要茶叶集散地，可以说浮梁人饮茶的历史是比较长的。长期的饮茶经验，使人们逐渐认识到茶水的某些物理特性。所以，在调制青花料时，对稀释剂的性能的一些特殊要求，使人们又想起了茶水。当然，这仅仅是一个猜测而已。

釉下彩绘颜料对于颜料颗粒的细度也有叫高要求。对于勾线料，颜料颗粒要求越细越好。如果颗粒粗而不细，则颜料使用性能差，不易勾勒流畅的线条，且易产生“料刺”缺陷，从而影响装饰效果；而对于分水料，颗粒则不易过细，颗粒越细，则要求的研么磨时间越长，擂体与擂锤因摩擦损耗而深入颜料中的瓷粉越多，从而影响颜料呈色。其次，颗粒越细，则比表面积越大，饱水率越高，虽然便于分水操作，则重量越小，悬浮性越强，因而在坯体表面的沉降时间越长，不利于操作工效的提高。所以，在调制水料时，对颜料颗粒的细度一定要掌握得当。

釉下五彩颜料的调制与青花料相仿，只是多一道配色操作。所谓配色，是用两种或两种以上的颜料按一定比例混合调制使用，从而产生另一色相。配色是为了满足色彩装饰的需要，是釉下五彩的色调更加丰富。

2. 釉上颜料：

釉上彩系在瓷胎釉面装饰，焙烧温度为600～850℃，远低于釉下颜料所经受的温度，因而釉上颜料的品种更多，色彩更丰富，表现力也更强。

釉上彩料在调制前须经长期研磨，其法如清. 唐英《陶冶图说》所述：“至画瓷所需之料，研乳宜细，粗则起刺不鲜，每料十两为一钵专供乳研，经月之后始堪应用。乳用研钵，贮于矮凳，凳头装有直木，上横一板，镂孔以装乳槌之柄，人坐凳握槌乳之。”清代朱琰注“画器调色，与画家不同。器上诸色，必出火而后定。配合调剂，前人有经验之方，毫厘不得差。又须极细极匀，则色透骨而露彩”。唐英和朱琰的叙述均表明釉上彩料在调制前须经长时间研磨至极细，方适彩绘之用。釉上彩的色彩相当丰富，常用的有红、绿、黄、黑、青、灰、褐等，而对各种色彩的调配，景德镇瓷工早有“经验之方”，说明他们对各种金属氧化物的呈色和控制已经掌握得非常熟悉了，而且对各种色素的成分控制相当严格，所谓“毫厘不差”。

釉上颜料的调剂无非有和水两类，但由于釉上彩的装饰技法很多，而不同的装饰技法对颜料的性能有不同的要求，因而调料方法也有所区别。

墨彩是用艳墨和矾红（或西赤）绘制的釉上彩，其特点是幽雅朴素，具有水墨画效果，始于明末清初，以康熙、雍正朝最为著名。墨彩的工笔勾线

用料用乳香油调制，而彩明暗时则用嫩油调料，嫩油是用乳香油与煤油加热掺调而成，嫩油调料的特点是在彩明暗时不会使线条模糊，从而不会破坏装饰纹样的轮廓。

新彩是清朝末期引进外国颜料进行的装饰，系将颜料调成油质或胶状画于瓷器上。其特点是易于操作，丰富多彩，色调清新明快。新彩拓没骨写意画时用樟脑油调料，其他可用乳香油，清水或胶水调料，至于用何种调料方法需视画法而定。

古彩（亦称五彩、硬彩）是清康熙年间在明代五彩的基础上发展起来的一种釉上彩，彩料主要有红、黄、绿、紫、蓝五种，其表现手法多是以线为主的工笔法，从构图到用色都很讲究装饰性，也有很少量采用写意的手法。其调料有清水料与胶水料两种，勾线用的红墨料多用乳香油调剂，但矾红料一般用陈腐胶水调制，且胶水陈腐时间越长，调制颜料烧出的画面越光亮。为使画面更加富丽堂煌，古彩中常用本金装饰（即金粉，又名枯赤），金粉用大蒜汁或水调用，一般用于勾画纹样的轮廓线或平填画线。

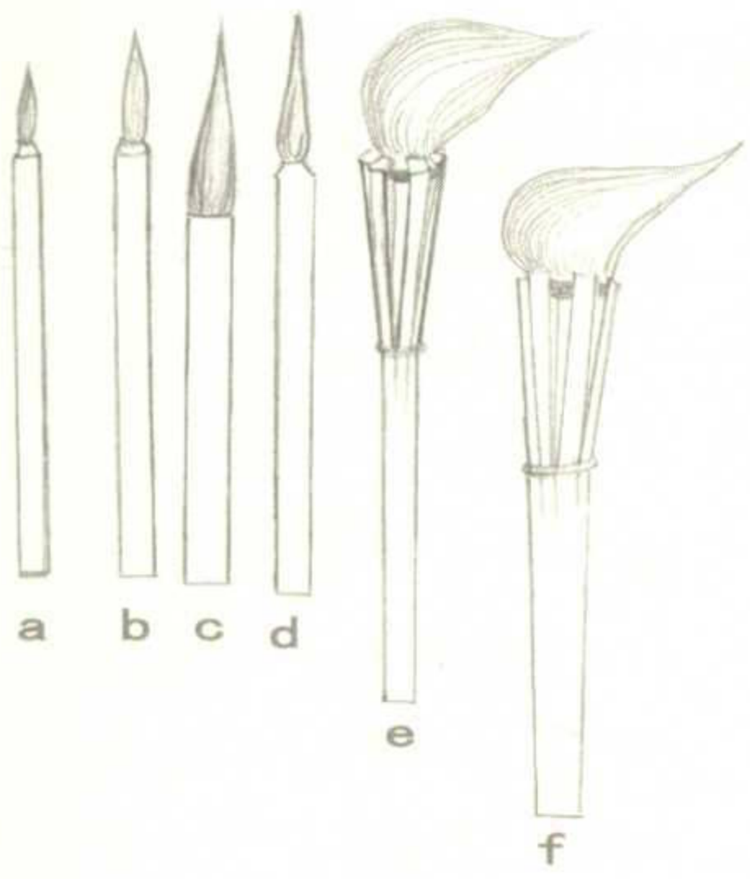
粉彩画线料与古彩一样，用乳香油调制，颜料调色则用水，即把颜料末放在颜色碟中，加水调成泥状，以不流动为准。粉彩的特点是其颜料中掺入玻璃白。填色时先填上一层玻璃白，再以所需颜色在画上渲染。所谓玻璃白系由红丹、石英、硝酸钾和氧化砷按一定比例配制而成，呈白色，不透明，多作花头和人物衣饰洗染的底色，其作用近似于国画颜料中的白粉。在使用玻璃白之前，须根据洗染颜料的不同对之作相应处理，如渲染颜料系由油质调料剂，则先用油将玻璃白润透，若用水调料，则先用水将玻璃白浸透并研磨极细，才可将颜色洗染，达到粉润柔和、细腻雅致的艺术效果。

二、彩绘工具

彩绘装饰是在陶瓷坯体或胎体表面进行绘画的装饰工艺，故其主要工具便是传统的绘画工具棗毛笔。然而瓷器坯胎上绘画毕竟不同于宣纸和绢布上绘画，除艺术效果的追求外，尚有许多特殊的工艺要求，陶瓷器的表面形状也远比宣纸或绢布复杂。因而同样是毛笔，陶瓷彩绘用笔比普通绘画用笔要复杂的多，种类也要多的多，以适应不同彩绘颜料、不同装饰部位、不同装饰纹样和不同装饰技法的要求。此外，为了便于操作，随着彩绘技法的成熟和彩绘技艺的提高，又导致了许多辅助工具的出现。劳动工具的完善和发展，是生产力发展水平的重要标志只一。景德镇传统陶瓷彩绘工具的完备和巧妙应用，从一个侧面体现了这个地区陶瓷传统装饰技术的成就，展示了陶瓷文化的繁荣。

1.彩绘毛笔

(1)画坯笔[图6（a)]:釉下彩绘用笔，通常为羊毫制，笔杆较细，笔毛不长，类似于小楷笔。主要用于在坯体上勾画线条。此笔含料不多，所绘线条颜色容易均匀。



(2)写字笔[图6（b)]:釉下彩绘用笔，通常为羊毫或兔毫笔，笔杆和笔毛均较画坯笔长大。次笔含料较多，主要用于在坯体上写料字或绘图过搞.

(3)双料拖笔[图6(c)]:釉下彩绘用笔,通常为羊毫或羊毫加狼毫制，主要用于小面积深料绘制或平涂，如蘸料后将笔锋按成扁形，亦可放在转盘上画青花边。

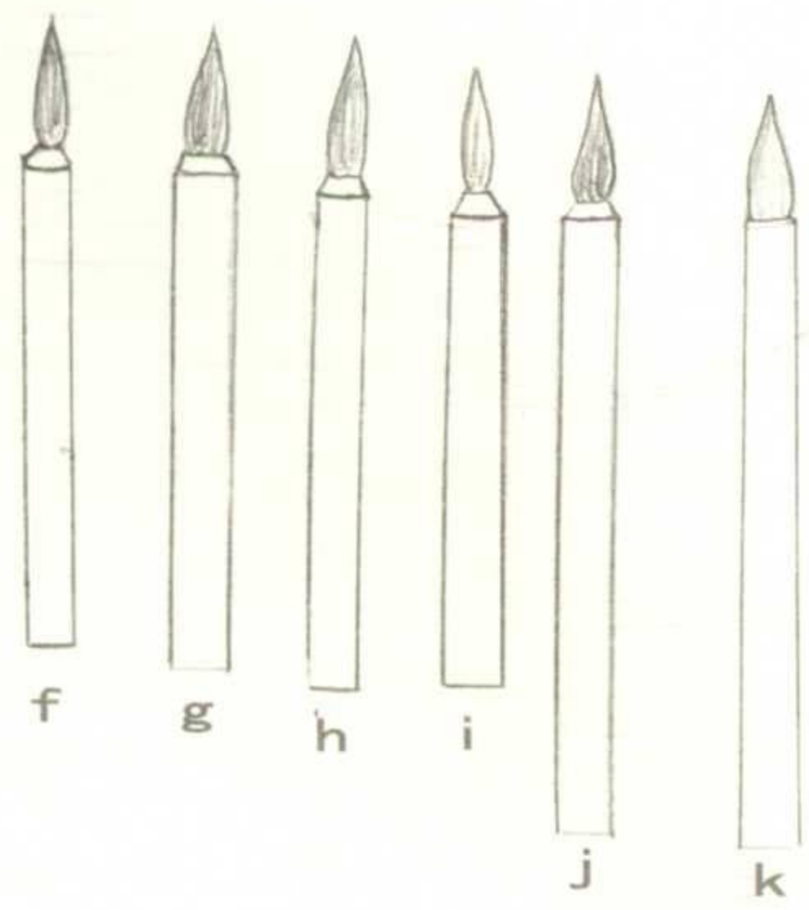
(4)分水笔[图6（d)]:青花分水用笔，俗称歪头笔，羊毫制。此笔形状殊异，其竹制笔杆粗大，笔杆低端被破开以夹住笔头。分水笔头大尖长，且笔尖方向与笔杆的延长线相垂直。制作时蘸饱分水料，以拇、食二指夹持笔头粗大处进行分水，而手指夹笔头的力度决定着分水料下到坯体上的多少程度。

(5)双料笔[图6（e)]:釉上彩绘用笔，用于画粗线条和书写瓷字。

(6)半料笔[图6（f)]:釉上彩绘笔，用语勾勒生料线条和洋料线条。

(7)金笔[图（g)]:釉上彩绘笔，用于墨彩中勾勒金线条。

(8)单料笔[图6（h)]:釉上彩绘笔，用于在填好的色面上画细花纹。



(9)填笔[图6（i)]:釉上彩绘笔，用于填水颜色。

(10)油笔[图6(j)]:釉上彩绘笔,用于在填好 的玻璃白上洗染，使色彩具明暗层次 。

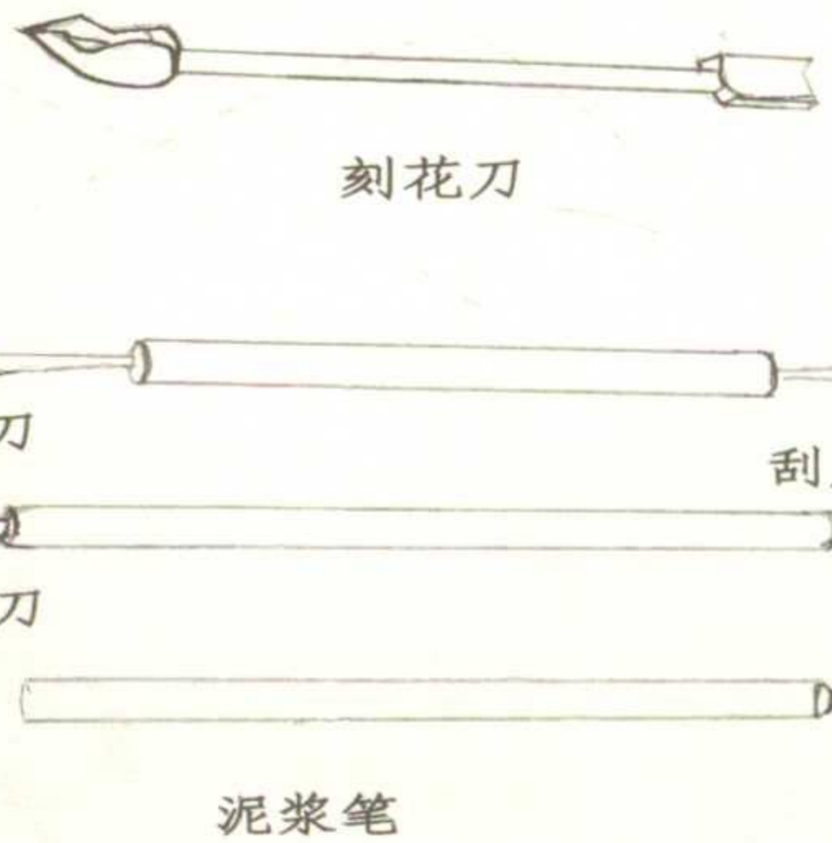
(11)狼毫彩笔（图6-1(k)):釉上彩绘笔，用于墨、新彩颜色的彩明暗。

2、其它彩绘用具:

(1)修饰刀[图6-2（a)]:釉下彩绘

用具，金属质，扁平形，一头尖，一头近方形。绘制青花时如不慎造成误笔，可用其加以修饰或刮掉，已求装饰纹样工整、清洁。

(2)青花料盘：釉下彩绘用具，为一瓷质带盖小盒，盒分内外两层，内层为一小盘，装青花料用，盘底与盒底连一体，盘外空间盛清水用。彩绘时，如盘内青料因水分蒸发而变干，可用笔蘸外层清水调之，不用时盖上盒盖，以免掉入灰尘污染清料。



(3)竹针笔：釉上彩绘用具，呈长锲形，主要用于刮除或修正勾画线条时的不流畅部位。

(4)铁针笔：功用与竹针笔同，如修改部位已干透，用竹针笔无法刮去，则需用铁针笔。

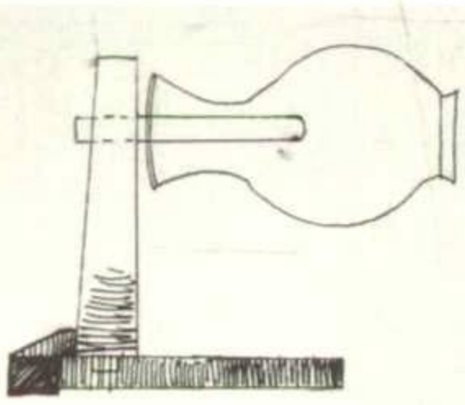
(5)靠手茂、板：前位一竹段，者后者为两端听钉一等高木条之木版。绘画时为避免手和衣袖破坏已绘好的画面，可将手靠在其上悬而绘之。

(6)车机：瓷面画圆工具，由带钩铁针和绘笔组成，中间用松紧带连接，使用时于瓷面贴一小胶布，铁针插在胶布上固定，以针脚为圆心，绘笔蘸料即可画圆 。

(7)层料碟：瓷质，圆形，外形如蒸笼，通常为三至六层，除一盖一底外，中间各层即可为底又可作盖，为叠装式料碟，各层直径相同，可根据盛装颜料品种多寡来决定层数。

(8)颜色盘：放置水调颜料，中间以泥状颜料筑成料坝，一边盛清水，一边用于调色。

(9)画坯架：绘制大件青花用木质旋转支架，其下部为支撑架，上部为旋转托板，两部为活动联接，形成一个可自由旋转的工作台。彩绘时在托板上放一块棉垫（称垫坯毡），坯体置于垫上绘制。绘画时可按需要转动托板，以调整方位，亦可在托板与支架间放置木版以调整高度。这种工作台便于青花横竖勾线，便于分水时把握浓淡，亦可减少坯体破损。



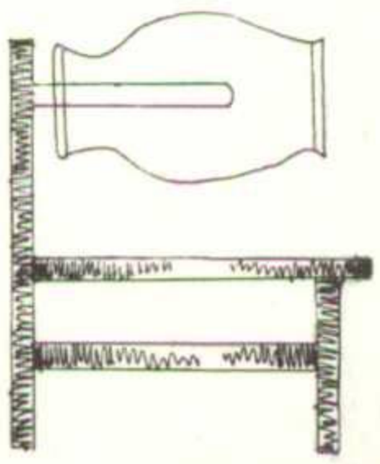


图 6-5 小马架和大马架

(10)大小马架：釉上彩绘大件瓶类用木质支架。马架上部有一水平略向上翘的圆木棒，将待绘瓷件套在木棒上即可进行彩绘，简易而又安全，通常绘制特大件时用大马架，一般大件用小马架。

三、彩绘基本技法

1. 釉下彩绘：

釉下彩包括釉下五彩、青花、釉里红等。不同的釉下彩因所用颜料的性质不同，故在装饰技法上亦各有特殊要求。然而，各种釉下彩的基本装饰和步骤方法大致相同，一般须经画面设计、过稿、勾线和分水诸步，方可施釉入窑经高温还原气氛一次烧成。其特点是装饰纹样与坯釉系在高温中同时烧成。

(1)画面设计；

画面设计可在纸上或坯体上进行，但须与制品器型、规格、装饰部位等结合起来通盘考虑。在纸上设计的纹样必须适应各种器物的造型曲面，最后仍须将纹样画到坯体上，再用淡墨勾出确切的纹样轮廓定稿。

(2)过稿：

所谓过稿，是将定稿后的画面设计转移到拷贝纸（通常用绵纸或毛边纸）上的操作，凡需两次以上重复绘制的图案都要进行过稿。

过稿的方法是在定稿后的坯体上，用浓黄茂灰（即黄茂竹经火烧后的墨色灰）按纹样勾出纹样轮廓，将毛边纸或棉纸覆于其上，用手指在纸背上轻轻磨擦，使纹样清楚地翻印到拷贝纸上，再用浓黄茂灰把翻印到拷贝纸上的纹样重描一次即可。重复绘制时，将拷贝纸贴于另一坯体的待装饰部位，用手指在纸背上轻轻磨擦，使纹样又清楚地翻印到坯体上。一张拷贝纸上的纹样可以反复翻印到几个坯体上，使同一画面的复制非常方便。

(3)勾线：

所谓勾线，即用釉下颜料在坯体上勾勒装饰纹样的形象，一般以线条勾勒为多。其另一作用是利用胶油料的性能，在分水时堵住颜色水流逸，使之不致扩散到纹样线条之外。勾勒运笔须保持缓慢均匀，厚薄相等，避免线条粗细不一，忽断忽续，并避免料迹堆积。如积料过厚，烧成后容易出现料刺缺

陷，故当发现积料过厚，则需用小刀将其修平。描绘细致纹样时，应先在其范围内涂一笔清水，以缓减坯体吸水，利于运笔流畅。

在调制勾线料时，需渗入少量乳香油、甘油或胶水，其作用有二：一是缓减坯体对料水的吸收，使画线时易于掌握，使画出的线条流畅；二是增加颜色对坯体的固结力，分水时不易冲掉。

需要说明的是，由于釉里红色料容易沉淀，故在描绘时需要频繁调匀颜料色，并忌用笔重复，以免影响釉里红呈色的稳定性。

(4)分水：

分水，即为渲染填色，其操作技法有平涂分水法，深浅分水法、接色法、罩色法和拓色法诸种，按装饰要求分别用之。

平涂分水法是用分水笔（亦可用普通羊毫笔）蘸取料水，然后在画面上一次分成，色彩无深浅浓淡之别。

深浅分水法可使颜色分出深浅浓淡，其法有二，一日一次分成法，即从浅处落笔，于提笔收水处多留一些料水，以自然形成深浅效果；二日洗色分水法，即蘸饱浓料水后，将笔尖在清水中蘸一下，使笔尖水色色冲淡，然后从浅而深一笔一笔加染。洗色时可随时蘸水，以调笔尖上的颜色，一次一次加染。

接色法系根据画面要求，用颜色分水，并使之自然结合而不显生硬。一般先分面积小的颜色，后分面积较大的颜色。此法多用于花卉装饰 。

罩色法分水可使画面花纹表现出多种复杂的色彩。先分一种颜色，再于某一部分罩它色，使画面烧成后显出丰富的色彩。运用此法分水，必须考虑艺术效果并掌握叠色的变化。

拓色法分水系用较浓的料水按初稿轮廓一笔一笔拓上。

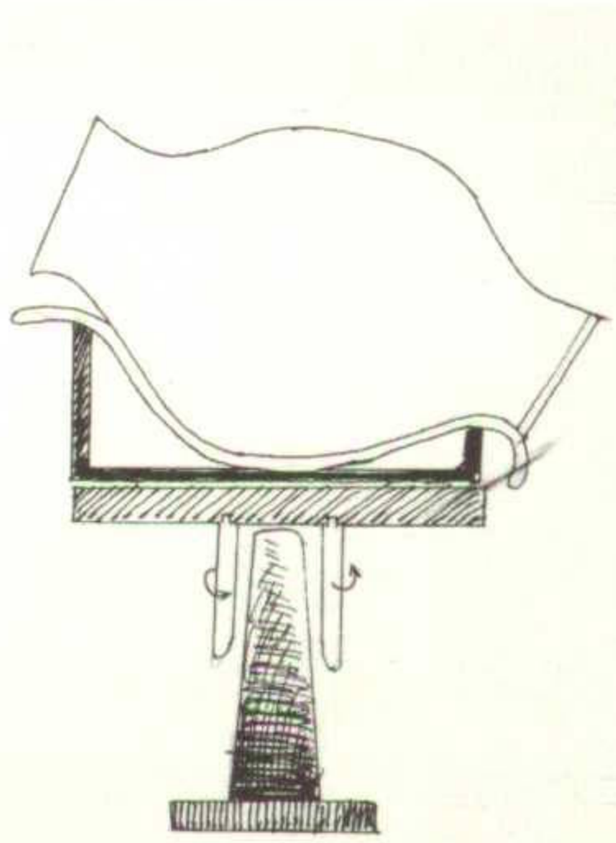


图 6-4　画坯架

分水是青花装饰中的一个极其重要的装饰步骤。青花分水料可分为五色，即：即头浓、正浓、二浓、正淡、影淡。由于分水料在浓度上的变化，使这种蓝色调的装饰享有“色分五彩”之誉。青花分水料的深浅浓淡变化，主要在于其含水量的多寡（通常80～96%）。青花分水料的调制系将研磨级细的青花料加水调匀，然后冲入大量开水，移去上

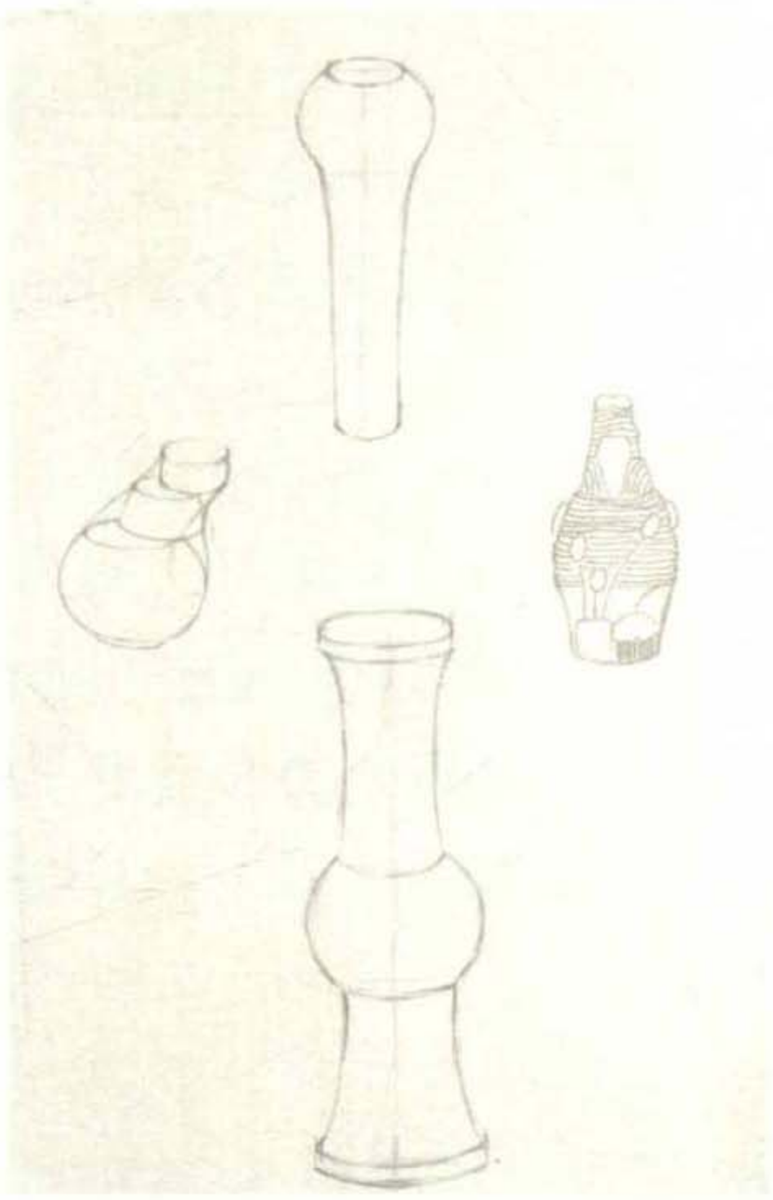
部清液，取沉淀之熟料加稀释剂--茶汁调配成不同浓淡的分水料，分别放置备用。分水时应经常搅动，防止色料沉淀，以免烧后呈色不一致。

青花分水方法一般有两种，一种是先勾轮廓后分水，一种是先分水然后勾勒轮廓。前者有一定的分水范围，适宜表现工整细致的装饰纹样，而后者则不受轮廓限制，画面活泼，线条清爽，适于写意画装饰。

进行分水操作时，先将分水笔放入料水中蘸料提出，待笔上料水下流成滴状后，将笔填成肚大头尖形状即可执笔分水。分水时要求运笔轻捷，自左而右，将料水顺流势引到所需地方，然后用侧笔将积水吸尽。整个水分操作要求运笔自如，一气呵成，切忌中途停滞，更不宜重复添补，否则会造成水迹不匀，料色聚积，层次不清。分水时，还要考虑坯体厚度和松紧程度，在手法上略有不同。厚坯或紧坯（圆器）吸水性较强，分水速度宜稍缓，而薄坯或松坯（琢器）吸水性较弱，速度宜略快。此外，还应注意处理好分水笔含水多寡与分水速度的关系。分水笔含水多，则运笔宜稍快，含水少则宜略缓。但分水笔含水不宜太少，以免因笔锋碰触坯泥掺入料水而影响青花呈色 。

2. 釉上彩绘：

釉下装饰的一个特点，就是装饰纹样与器物坯釉在1280～1350℃高温还原气氛同时烧成，而釉上装饰则是在已烧成的瓷器釉面上描绘装饰纹样，然后经780～850℃的温度烘烤而成。由于工艺条件上的区别，使釉上装饰所能应用的颜料及其他装饰材料比釉下装饰更为丰富，因而釉上装饰的技法也颇丰富。景德镇传统的釉上的装饰技法主要有古彩、粉彩、新彩、墨彩及斗彩诸种，这些技法虽然处理手段各异，但其基本装饰步骤却无外乎画面设计和过稿、绘画、染色、填色诸般。



（1）设计和过稿：

与釉下装饰一样，釉上彩绘首先也需要根据器物造型设计纸稿，用淡墨水描画并定稿在器物的装饰部位上，以使装饰问样与器物的造型变化相适应。如果同一纹样需复制多件器物，则需按下法过稿：在器物上用浓墨描绘定稿后的装饰纹样，以

较厚且具吸水性的毛边纸3～4层浸湿吸干成半干状态，覆于浓墨描绘的纹样上拍打，纹样即翻印到毛边纸上。将湿纸揭下，干后浓墨再描绘一次。重复使用时再将图纸浸湿，覆于器物待装饰部位拍打，使纹样再转印到瓷器上。此法过稿可复制较多器物，且能保持纹样一致、构图一致、规格一致。

(2)绘画：

绘画先须准备料笔。瓷用画笔一般具有饱含料色的 优点，蘸依次料可画一段时间，使用时以笔杆打手指，产生振动，使笔肚上的颜料色慢慢下注到笔尖，便于描绘，勾线用笔必须具备“尖、圆、齐、健”四大特点，“尖”系指笔肚挺而圆，便于储料；“齐”是指笔尖沾油后压扁，顶尖笔毛整齐，勾勒粗. 细线均可用之；“健”系指沾料后笔毛富有弹性，便于绘画时掌握。

绘画时，需根据不同的题材内容和描绘对象，采用不同的线描或借鉴国画写意用墨的方法运用料色，描绘手法有擒纵. 按提. 行留. 藏露. 转折. 顿挫. 轻重. 快慢诸般，而其关键在于执笔时“擒纵”得法，运腕是“按提”得当，“行留”合理。因而绘画的功力即表现在擒纵相佐、按提相渗、行留相济的线描运笔。

此外，在绘画过程中应注意佐料性能的掌握，古彩线描时用老油较多（以不使油料扩散，料线模糊为宜）；新彩描绘如用油较多，则烘烧后易致色泽不亮且易流动，用油太少也会影响画面光滑；粉彩画绘如用嫩油太多，线易模糊，老油太多则会干涩不平。因此正确掌握油性，则能使画面光滑柔润，才能恰到好处地表现画意。

无论是绘画的功力还是油料的恰如其份地掌握，在很大程度上有赖于实践经验的积累。

(3)填色：

填色既是按设计要求在画面中填上各种不同的水色颜料，它是画面进一步美化的过程，如同国画中的敷色一样。

填色操作必先准备色料，将颜色研磨极细，加水调成泥状放入颜色碟内作坝，一侧放清水，另侧调料用。古彩填色较为简单，即将颜色调至一定浓度，平填与瓷面，要求沿线条边缘填齐，颜色均匀. 平整. 光洁，并略厚，但必须待料线干透固着后填色，以免冲掉料线。

粉彩填色分填色、接色、罩色三法。填色颜料须浓度适当，过浓不宜填平，过稀则水. 料分离，产生水痕，而填玻璃白时更要求平整光滑、厚薄均匀。接色是指两种以上不同颜色填在画面同一部位，使颜色均匀的方法，两色中间往往产生一种过渡色，以增加层次和浑厚感。罩色时运笔要轻，笔锋与瓷面保持一

定距离，并避免翻动底色。

(4)染色：

古彩染色主要用于矾红的洗染，以表现画面的深浅浓淡，先用矾红的笔将矾、水波纹及花叶筋纹；

(5)沿毫笔：亦称泥浆笔，刻划用于扫除坯体泥霄，捏雕用作泥浆泥笔。

3.刻划技法

刻划装饰在进行纹样的设计时需要与器物造型和处理工艺同时考虑，妥善处理线条与空间的关系。通常刻划的纹样亦宽，纹样间易小而刀发宜深；刻划8纹样空间较宽；剔花纹样宜大，空间宜小，图案宜简单，转折较少；而扒花则需要突出形象，粗中有细。

刻划花刀代笔，中在手腕功力，行刀需要掌握轻重缓急，虚实强弱，转折顿挫，其基本技法无外呼刻划剔扒之中 。

刻划方法有单刀如侧刀和双刀正刀之分，前者需斜握刻刀，刻纹样于干坯上，线条一侧深一侧浅呈斜型，是为叙成之：半泥刀：后者在纹理上具有阳文。为使画面整洁。不致发生线条爆裂，可先沿纹样刻划一道线，再运刀刻花。刻花线条宽窄相随，虚实相生，颇具转折化，线和面的效果较好。

刻划花既用竹或铁钎在坯上划出深浅的的线条组成花纹，亦可先化出纹样的轮廓在用刀刻出底部。划花的线条粗细一致，缺少变化，故多与刻，剔法结合应用。

剔花是先用圆钎划出纹样，在用刀具刻出花纹以外的坯泥，以文饰凸起，即宋。李成《迎照法式》中之所谓，剔、地凸法。

扒花的处理手法与剔花的手法不同正好相反，即用刻刀批量的制品或纹样，为方便操作，提高工效，又有印花之法，即把纹样雕刻在模具上，在把湿泥坯放在模具上压印，使其内壁出现纹理。

景德镇瓷器的刻划花装饰，始于北宋早期，止白送中后期和南宋早期大风

行，在青花出现之前，她几乎是景德镇唯一的装饰技法，元代以后，随着青花彩绘的出现和盛行，刻划花装饰工艺便渐渐为青花所取代，而成为一种朴素装饰技法。

第二节　装饰风格与文理

我们说陶瓷文化是我国传统的民主文化的杰出代表，不仅因为陶瓷是我过最古老的，曾属于中华民族所特有的手工产业之一，跟因为它在装饰风格上，在装饰纹样。器物造型乃至款式等方面，都以其独特的方式集中反映了民族传统文化的精华。体现了典型的中国气派，沉积着浓郁的东方色彩，展示了这个东方文明古国在对外的物质文化交往中所表现出的泱泱大国的风度。因此,可以说我国灿烂的传统陶瓷文化是传统民族高度发展的　产物，是民族文化的结晶，而陶瓷文化最直接的表现，便在于它的装饰和风格和装饰纹样。

一、各朝陶瓷的装饰风格

从社会生活的角度来看，陶瓷是一种日常生活用品，但以文化的观点来说，瓷器又是一种艺术品，他是文化发展的产物,也是文化的一种反射，因而瓷器的装饰风格，不可避免的要受到时代风尚，社会背景以及人们审美的影响。由于中国历史上各朝代的政治，经济文化背景不同，由于时代风尚的差异，由于人们审美观念的变化，反映在瓷器的装饰风格上使之带有一定的，甚至是鲜明是时代特征，从而使各朝瓷器的装饰风格不尽相同。

1.宋代瓷器品种繁多，造型丰富，风格窘异，是我国瓷器史上百花齐放的时期，那时的景德镇青白瓷以其清秀挺拔,体薄釉润,“色白花青”的独特风格而成为一代名品。

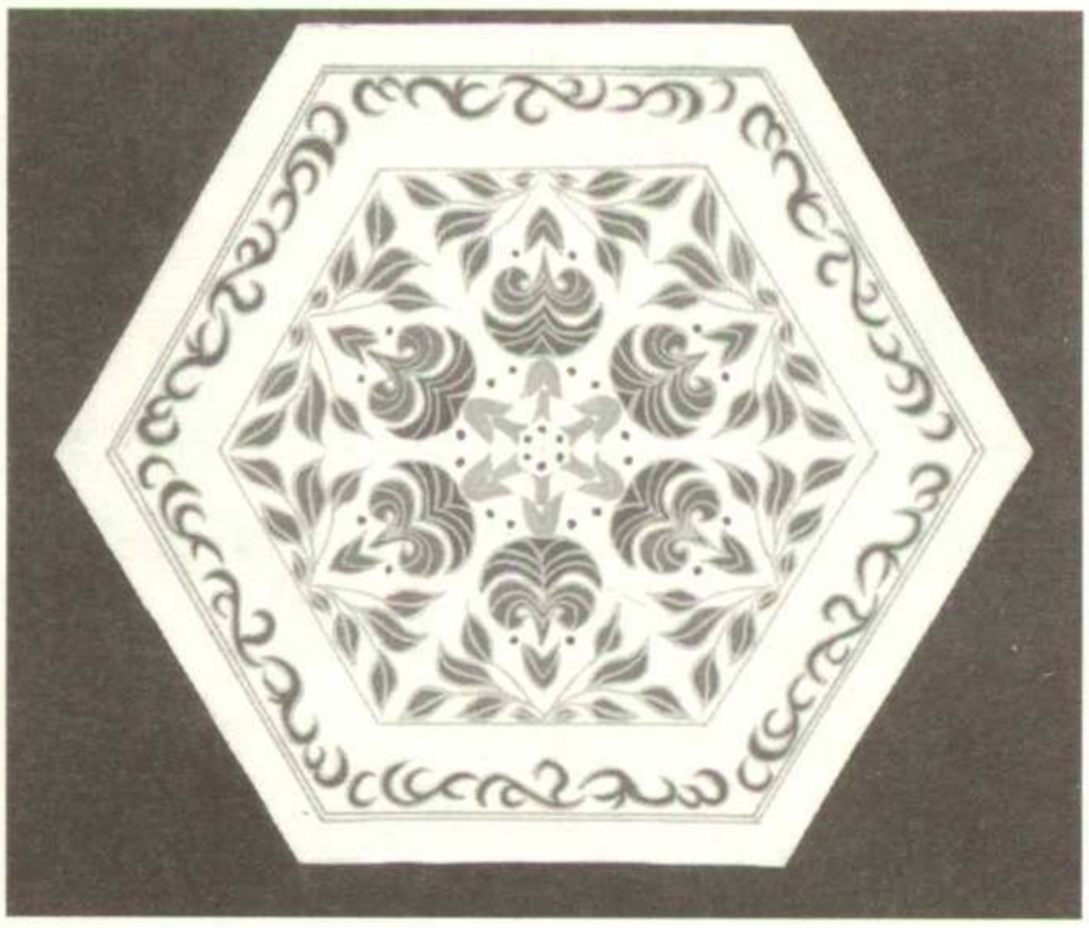
宋代景德镇瓷器在造型上有着明显的仿金属器特征。如瓜棱型的壶身，细长弯曲的壶流都体现了金属器的造型风格。由于釉料的关系，景德镇瓷工自宋代去便十分注重坯体的精加工,胎体较薄加之工匠们巧妙的利用粗细,横直,长短,弯曲不同的轮廓线组合成不同的形体,使宋代的瓷器造型修长匀称,轻盈俏丽,挺拔秀美，表现出明显的时代的特征，这种优美的造型与白里泛青，娇润欲滴的青白釉相配合，使宋代景德镇青白瓷更加秀丽高雅，飘逸优美。

青白瓷(亦称影青、映青)的装饰技法仅刻剔，印数法。由于其釉色略青，釉层透明度好，釉质的高温流动性亦好。

因而在烧成过程中流动的釉质沉积坯体花纹凹处,使此处的釉层较厚,成色较深，而其他平面釉层较薄，并与挺拔秀丽的造型和光致茂美的釉层巧妙的结

合成完美和谐的整体，颇具玉器之风采，故有“饶玉”之称，艺术价值极高 。

宋人所谓的“青花瓷”和“青花白瓷”便是指这种有刻印花纹的青白瓷。影青刻花技法流行于北宋至南宋出年，其书法简练，线条流畅，技艺高超，题材丰富。南宋后年由于经济环境(主要是税制)和烧造工艺(其时覆烧工艺流行)等原因，刻花装饰也逐渐被便于生产的印花装饰取代，且纹样亦繁复杂，趋于呆板，但仍不失为一代名品。



宋代影青瓷的纹饰题材较为广泛花卉是为主要装饰内容之一，但也不乏水波，飞鱼，游鱼，婴戏等题材，而间饰和边饰则多用回纹，莲瓣，蕉叶大等纹饰。

牡丹自唐以来便被人们赋予繁荣昌盛，幸福美满的含义. 至宋时更被尊为富贵花。人们对牡丹花的情感在瓷器装饰上得到了淋漓尽致的抒发，工匠所刻牡丹或荆蔓缠绕，花叶连绵；或两枝相交，花朵环抱；或一枝独放，姿容娇娆；或双花对开，婀娜俊俏。其姿态各异，与器形配合得当，表现了高度的艺术造诣。

莲花最初受佛教影响而成为瓷器装饰题材，跟着佛教的中国化，至宋代，莲花题材已失去了其宗教含义而成为优美的纯装饰性题材。影青瓷上的莲花文饰颇为丰富，造型优美。工匠们以宽而深的斜向刀痕（即单刀侧入）刻出花叶轮廓，再以浅而密的篦纹划出花脉叶筋，使莲花显出立体感。而活泼有力。

鸭纹也是影青瓷的常见纹饰，多取池塘游鸭，颇富情趣，其中又以月夜游鸭纹最为生动，但见皓月明空，微波荡漾，芦苇轻摇，双鸭并列仰首缓游，极富诗意。

宋代是景德镇瓷器异军突起、独树一帜的时代，是景德镇以瓷器名扬天下的时代，此时的青白瓷无论是造型、釉色还是纹饰都达到了相当高的水平，它以其“莹缜如玉”的气质超过了曾一揽天下的越窑青瓷，达到了如玉的要求，几乎具备了无别于玉器的质地，形成了鲜明的时代特征。

2. 元代瓷器装饰：

元代是我国陶瓷史上一个成就辉煌的时代，特别是青花与釉里红两种釉下彩绘瓷器的烧造成功，更为我国瓷器的装饰艺术开创了新的纪元，使之进入了一个崭新的时代。

作为历史的自然顺延，元代景德镇窑场仍有青白瓷出品，且釉色比宋影青略深，装饰技法亦沿用宋瓷刻划法和印花法，但在装饰风格上却与宋代有别，元影青瓷花纹较为简练，折枝花较多，构图疏朗而简朴。至元朝后期，由于烧成范围狭，热稳定性差，变形率大等工艺上的原因，影青瓷的生产逐渐走向衰弱，而为卵白瓷和青花瓷所取代。

元代瓷器在装饰艺术上的成就，主要表现在青花瓷上，元青花瓷器的装饰不仅在题材上比宋瓷刻印花更为丰富，而且其精致也为明清青花所不及。人物、花草、动物、云彩、山石、水波等，无不成为元青花的装饰内容。在处理手法上或写实或写意，钩捺晕点，运用自如，在图案布局上，元青花的特征是层次丰富、构图丰满、空间狭窄、主次分明，整个画面浑然一体，丝毫没有琐碎堆砌、繁缛之感。

初露头角的元代青花瓷器装饰纹样之丰富，是受多方面因素影响的结果，它不仅吸取了磁州或吉州黑彩技法之精髓，继承了景德镇宋、元刻印花装饰的部分传统，而且还借鉴了同时代绘画艺术和木刻版画艺术，而一些历史故事题材的盛行，如周亚夫细柳营、萧何月下追韩信、蒙恬将军、三顾茅庐等，与元代戏曲小说和版画的又有着密不可分的联系。而元青花在图案处理上的那繁密而不乱、空间极为狭窄的构图方法又具有浓厚的伊斯兰图案特色，有的学者推测一些青花图案正是为波斯等伊斯兰教国家而专门设计的，因为波斯人在元朝享有特殊待遇，属仅次于蒙古人的色目人。这些具有浓厚伊斯兰特色又具有中国气派的青花瓷器，从一个侧面向我们展示了元王朝在对外交往中体现出的大国风度，它是这个素以“闭关锁国”著称的东方大国对外广泛交往的见证。

除伊斯兰教以外，在元代青花装饰纹样中，还有相当一部分与同时代的版画、绘画没有明显联系，也不见于元以前瓷器的“特殊纹饰”，如以泥条在瓷坯上按预定轮廓线盘旋粘连，再刻出横向线段所形成的缀珠纹，带火焰的马纹，瓶罐肩部的云肩纹以及形式特别的雁衔芦纹等。

有的学者就这些特异纹饰找到了元青花与当时贵族、军官的服饰图案、帝王仪仗中旗帜上的图案以及刺绣图案的渊源关系。这种关系说明元代青花瓷器装饰纹样的参照系空前扩大，为元代瓷器装饰艺术的发展提供了必要的条件。当然，元朝掌管“百色造作”的将作院及其所属机构——画局为设在景德镇的浮梁瓷局

提供粉本和标准图样，也是促进景德镇瓷器艺术走向繁荣的一个重要因素。

釉里红也是元代景德镇瓷工创造的一种釉下彩绘瓷器，但因工艺上的局限性，使釉里红的装饰纹样比较简单，装饰题材响应减少，不像同期青花瓷那样纹饰繁密细致，题材丰富多样，加上以氧化铜为着色剂的颜料在高温下容易挥发，难以形成淡彩，因而只有一个较浓的色阶，且纹饰线条常见晕散。尽管如此，釉里红瓷器仍能以其娇妍沉着、敦厚朴实的风格，给人以宝石般的富丽感和质地美，加之烧造难度极大，从而成为一代名贵。

卵白釉（枢府器）的装饰则沿用宋代的刻印技法，装饰题材也比较简单，常见的有双龙纹和缠枝花卉。

在高温色釉方面，铜红釉是元代景德镇的尝新品种，但因是初创阶段，对窑内气氛不能完全控制，因而红色往往不纯正。而当时另一高温色釉新品种——钴蓝釉由于烧成容易掌握，才取得了一定的成就，蓝釉的装饰方法有蓝釉描金和蓝釉白彩两种，具有特殊的艺术效果。

元代瓷器不仅在装饰上有其独特风格，而且在器型上也表现了鲜明的时代特征。元代瓷器的主要品种有罐、瓶、壶、盘、碗、高足杯等。高足杯是元瓷中最流行的器壶类产品又以四系小口扁壶最具时代特征，而僧帽和多穆壶是元代创新壶式，具有强烈的少数民族风格。

元瓷造型一改宋瓷那种轻巧、挺拔的风格，而变得厚重、饱满，形制较大，其实恢宏，这与当时的统治者——蒙古人那种金戈铁马式的粗旷、豪迈、质朴的民族性格是相一致的，可以说是元代瓷器造型的典型特征。

3. 明代是景德镇瓷器装饰得到巨大发展的时期，这不仅反映在器物造型风格的变化，各朝青花特色的不同，更主要的是表现在诸多釉上彩瓷的涌现，使这一朝代的瓷器装饰以涣然一新的面貌战士了景德镇瓷器的风采。

明代瓷器的造型，有许多品种，如玉壶春瓶、梅瓶、执壶、高足杯等，基本上保留着元代的盘、碗圈足比之元代较宽，使器物与圈足的比例趋向协调，不在像元瓷那样给人一种摆不稳的感觉，这种 细微的饿变化在高足杯子上也有同样的表现。

明代永乐、宣德两朝的造型多种多样，不仅有大量器 型系在元代的基础上加以改进，而且还产生了许多新的器型，如双耳瓶、双耳折方瓶等等。这些品种显然不是我国瓷器固有的造型，而与其间郑和七下西洋受回教国家风格的影响密切相关，有些器物甚至是为当时的外销而专门设计制作的。比较永乐、宣德两朝的瓷器，永乐器型具有秀、巧、薄的特点，而宣德器型则巨

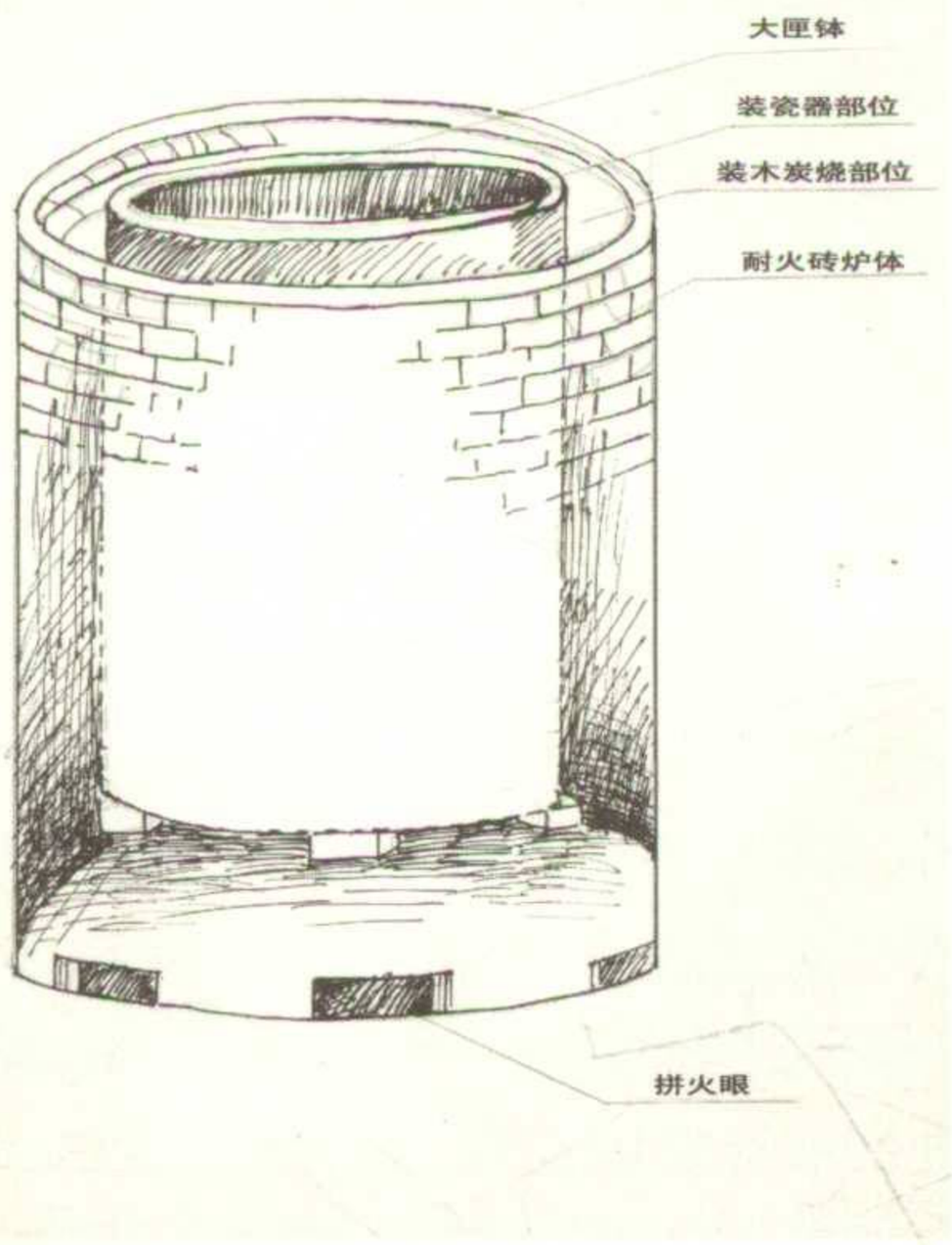
大、拙、厚的风格。显然永乐瓷器的造型比宣德瓷器更为秀丽，在细部展示出来的匠心也更为丰富。这种造型风格上的差异，一方面与统治者个人的爱好和志趣有关。永乐朝大量烧造白瓷，其时风靡一时的甜白瓷便是其典型代表，而宣德朝则风行青花瓷。由于青花的流行，其鲜明的蓝色花纹变成为人们注意力的集中点，无论是制造者还是使用者，对其纹饰都更为敏感，而对造型美的反映就相应迟钝. 而在使用单色釉, 尤其是白釉的时代，工匠们的艺术匠心便更多的体现在器物的造型上一宣德瓷器在造型上就不如永乐瓷器那样精美, 那样考究了。

总的来看, 从明初至明中期的成化, 弘治时期, 在瓷器的造型上改变了元代厚重, 粗旷的风格, 而趋向, 轻巧洒脱。到正德时期，瓷器的胎骨，造型与成化瓷相比，又有厚重的感觉。至明晚期的嘉靖、万历时期, 景德镇御窑厂又开始大量烧造形制巨大, 其实恢弘的龙缸和各种座墩之类的大件制品。而嘉靖、隆庆万历朝各种方形器和多角器的烧造, 又表明此时景德镇瓷工的成型技术已相当成熟, 瓷器的造型更是大型精粗, 方圆诸形无所不备, 极为丰富. 以整个时代而论, 彩绘装饰作为瓷器装饰的主要手段, 是从明代开始的. 这是因为明代白瓷胎, 釉质量的提高, 为彩绘装饰的发展创造了极好的条件。明代的白瓷则属于永乐白瓷成就最高。

永乐官窑白瓷又称甜白、明、黄一正《事物钳珠》卷二十二谓:“永乐、宣德二窖内府烧造，以鬆眼甜白为常。”这种甜白瓷胎质细白，瓷釉呈半木光，若对光斜视，可见釉面满布极细微的孔眼(即“鬆眼”)，并呈现难以察觉的所谓橘皮纹。由于孔眼极细而密，它们和釉内密集的微小气泡使光线散射，因而产生一种特别柔和之感。永乐甜白瓷的风行，与永乐帝本人的心态，色尚和爱好似乎有着密切的关系。明代白瓷在工艺上取得了不少成就，首先是增加了高岭土用量，减少了变形，其实的瓷胎中的AL203含量高于以前历代瓷胎(据测试，明永乐甜白瓷靶盏瓷胎中的AL203含量达22.00%)；其次是原料处理更为精细。增加了瓷器的白度和透明度；其三是提高了瓷胎烧成温度以改变其微妙结构，从而改进瓷器请度和其他的物理性能；其四是改进装烧方法, 使器物更加完美使用由于工艺上的巨大进步，使明代白瓷的质量迅速提高，为明代彩绘瓷器的发展提供了广阔的天地。

明代的瓷器通常是指釉上彩和斗彩而言。明代的釉上彩自明初洪武时期便有烧造，但为数不多，却都为釉上红彩。他的出现很可能是收受到元代和透视代的釉里红瓷器的影响。而且与洪武皇帝以红色为贵的规定密切相关。而宣德朝青花和釉里红相结合新的装饰方法，组是发明著名的成化斗彩的准备阶段。这种新的

装饰方法的出现，很可能是受了元代青花釉里红彩的其实。当然那，把釉上彩和青花结合在一起形成斗彩，虽然算不上什么大创造，但由于紧贴瓷胎的青花穿过白釉射出迷人的光芒，而厚重深沉的铁红却悬浮于釉面，以铅作溶剂的古红、古绿虽晶莹明亮但与高温瓷釉的光芒差异遥远，古紫与青花呈色相近，但又截然不同。用这些轻重不同亮度不同的、厚薄不同、风格和质感迥异。的色彩在监制而有温润的白瓷上绘制成完美的花纹，给人以优雅而又华贵，单纯而又丰富。明快而又神秘的审美快感。



因此，宣德官窑的一个并不是、复杂的的尝试，竟开放了青花斗彩这么一个陶瓷装饰的大门类，从这个意义上来说，宣德青花斗彩瓷器的烧造，不能说是一个划时代的大创举。但这个创举一直到成划时代时期才形成影响。成化官窑步宣德之后，以极其精细的笔触利用斗彩技法，把一串串水汪汪的葡萄，一对对窃窃私语的花鸟彩绘在细腻的瓷器之上，令历代鉴赏家赞叹不已，以致使晚明社会出现了“近日又重成窑，出宣窑之上”的局面。

成化斗彩纹饰的绘制和施彩方法亦有其特征。当时运用釉下青花勾勒轮廓，花朵与人物服饰以平涂法施彩，树业只有阳面而无阴面之分，花朵只会正面，也无反侧之别；人物服饰具为有表无里的一色单衣，山石也无凹凸之感，干枝不皱皮，花朵多一色。为改变这种单调的色彩，成化时便出现了花朵上用其他色彩填蕊的手法，各种色彩相互配合，以显示花卉的层次。

与宣德青花红彩相比，成化斗彩的主要成就，在于开创了釉下青花和釉上多种色彩一般都有三四种，多者达六种以上，配制出许多的彩色，这是成化时期瓷匠的巨大创造，它不仅使斗彩瓷器色彩丰富，而且为嘉靖，万历时期的五彩的发展奠定了基础。

嘉靖、万历青花五彩是在成化高度成就的基础上，经过弘治，正德两朝而发展起来的彩瓷史上的新阶段。但它与成化斗彩又有着明显的不同：首先，

嘉靖，万历青花五彩瓷器上的青花，并不象成化斗彩那样属于主要地位，而是仅仅作为一种蓝色来采用（因为其时尚无釉上蓝彩）；其次，成化斗彩瓷器色彩鲜艳，但整体风格却是以疏雅取胜，而嘉靖，万历彩瓷则以图案花纹满密，色彩浓艳而得名。由于花纹几乎布满全器，因而具有浓翠红艳的感觉，尤其是万历彩瓷上这种风格更加典型化了。

明初官窑瓷器的装饰纹样多来自宫廷画院，由于明初宫廷绘画比元代绘画刻板，因而彩绘装饰也显得较元代拘谨。

永宣二窑的瓷器纹饰主要受同时期的金银纹饰的影响，也有少数同绘画有关，因而永宣青花因其参照面狭窄而显得单调，不如元青花那样因参照面广阔而显得丰富。但尽管如此，永宣青花仍不失其为清新俊逸的高雅之作。至宣德后形式来处理相同的造型和纹饰，使当时的瓷器上出现了一个空前绚丽的局面。

明代瓷器彩绘，以图案装饰为主，往往以一种或数种植物，动物作为主题纹样，配以其他辅助纹样而构成一幅完整的图案。除各种动，植物纹饰外，也有许多带有明显宗教色彩的图案成为装饰主题，如佛教的梵文，八宝（亦称“八吉祥”,即法轮、法螺、宝伞、白盖、莲花、宝罐、金鱼、盘肠等）；道教的八仙（或八仙持物）、云鹤、高士图等，甚至还有反映伊斯兰文化的阿拉伯文字装饰。明代民谣的装饰题材似乎比官窑更为丰富多彩，除了大量花果图案外，小猫和河虾也出现瓷器画面上。草草数笔的山水画，再配上题诗，这是每台代文人绘画对瓷器装饰的直接影响。明末民谣青花瓷器上的协议禽兽鱼虫，其绘画风格竟与著名画家八大山人的铪风有着惊人的相似之处，甚至有人认为，八大山人的画风受到明末青花瓷器 绘画的影响。

明代官窑器在瓷器上书写官款，以永乐为最早。官窑款式在内容上比较简单，因为官窑产品均有特定用途，是专为宫廷皇族所造，是为御器；所以在款式上不需注明其用途，而只注明烧造年代即可，如“永乐年制”、“大明宣德年制”、“大明成化年制”等。明代关要器款式虽然内容简单，但各有特点，前人对之有“永乐款少，宣德款多、成化款肥、弘治款秀、正德款恭、嘉靖款杂“的评价。明代官款多为当时著名的书法家所书，然后由工匠按其墨迹描摹到瓷器上。如永乐、宣德年款即为被明太宗 称为”我朝之王羲之“的大书法家沈度所书。因此，官款墨迹或刚劲有利，或婉丽飘逸，或雍容矩度，或浑然汗意，其楷书款线条曲折潇丽，篆书款篆法大方，深合汗人许慎《说文解字》之规范，极为考究。

与官款相对比，明代民谣器的款识则是无拘无束、活泼多样，不仅有标明制造者的款识，如“陈守钊造”、“程舍自造”等款，也有表明用途的款识，如“青

梦馆用”、“博物斋藏”、“沈府佳器”、等款，还有各种吉语款，如“万福同攸”、“古归佳器”、“食禄万种”、“福寿康宁”等款。民窑款识的丰富多采，战士了明代，尤其明代中晚期，民窑制瓷业蓬勃发展的景象。

4. 清代瓷器装饰：

以乾隆一朝为，清景德镇瓷业有繁荣走向极盛，又由顶峰转向衰落的时代，这种巨大的转折，与我过封建社会的盛而衰的转折几乎是同时发生的，它在景德镇陶瓷的装饰的风格上亦有一定的反映。

清代前期的康熙、雍正、乾隆三朝，是景德镇陶业的时代，其时的瓷器装饰，无论是官窑还是民窑无论是产品造型、装饰技法，或是装饰题材、装饰风格，都达到“参古今之式，运以新意，备储巧妙，于彩绘人物、山水、花鸟，尤各极其胜的极度繁荣的境界。

青花瓷器仍然是清朝景德镇的大宗产品，但由于青花料的不同，使清情操花与明青花的效果不完全一致。终清一代，青花瓷器似以康熙青花为极轨。《陶雅云：“雍（正）、乾（隆）两朝之青花，盖远不逮(熙)窑。然则青花一类，康青虽不及明青之唯美者，亦可独步本朝矣。”但康熙一朝，民窑青花更以其色泽鲜艳、层次分明、题材多样而成为康熙青花的最典型的代表。清代青花瓷器的成就，与分水技法的成熟和“画者学画不学染，染者学染不学画”（唐朝英《陶冶图说》语）的京戏分工是分不开的。

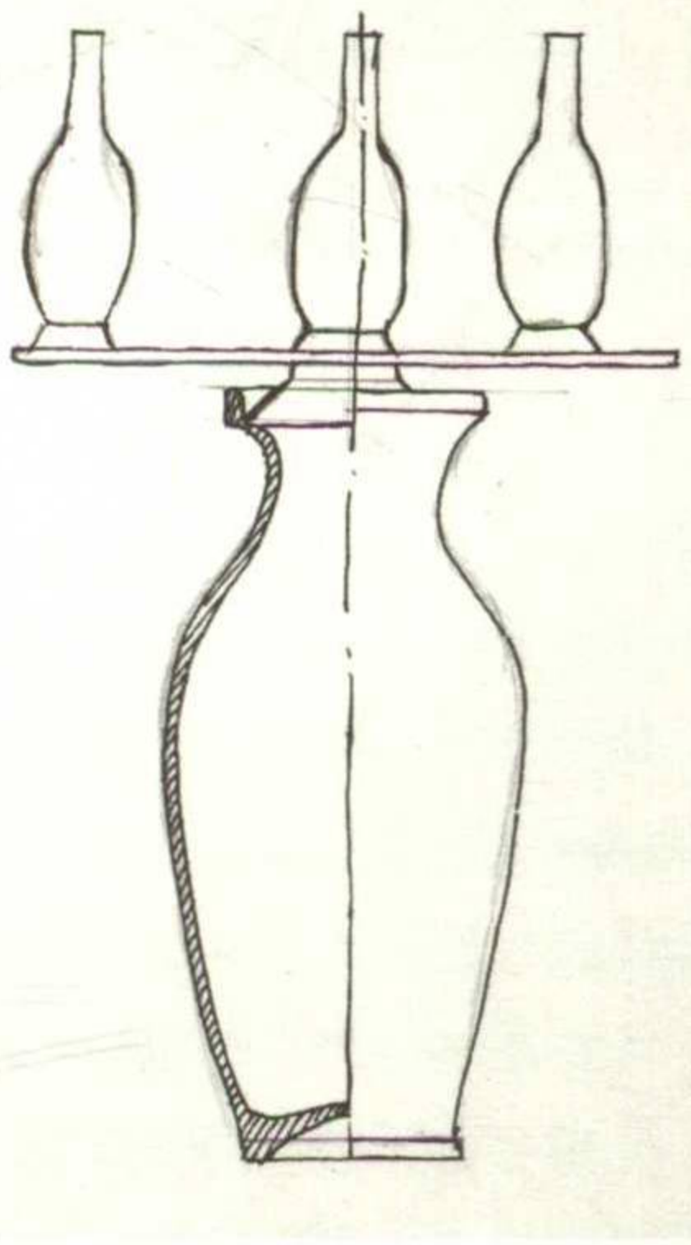
清代瓷器装饰的主要成就，还在于釉上装饰的飞速发长。釉上彩创始于宋代，但宋时釉上彩过于简单粗糙，至明代，釉上单种彩和多种彩的制作已相当发达，而明代釉上彩，其色彩也往往较为单调，且多与釉下青花相结合，是为青花五彩。清代的釉上彩比之明代又有更进一步的发展，22 创新，机为丰富，其中最具有代表性的有康熙五彩和雍正粉彩等。

康熙五彩多为民窑器，它的一个重大突破在于发明了釉上蓝彩和黑彩，因而色调更为丰富，画面更加娇艳动人，并基本上改变了明代青花五彩占主导地位的局面。在康熙五彩的基础上受到 琅彩制作工艺的影响，景德镇瓷工又创制了粉彩这一新的釉上彩品种，而雍正时期，由于在画面的某些部位先用玻璃白粉打底，用中国画面中的没骨画法渲染，产生了阴阳明暗的立体感，并以“娇艳、淡雅、柔丽”的风格而名重一时。

清朝瓷器装饰在斗彩、颜色釉制作方面也取得了巨大的成就，而其那时仿制的各种制品，如宣德青花、成化斗彩等，更是达到了惟妙惟肖、真伪难辨的境界，充分展示了景德镇瓷艺在顶峰时期的极度成熟。

清朝瓷器的画风，自康熙以后也有所转变，而趋于与纸面一致，瓷器上所绘山水，人间花鸟完全采用纸面书法作风，而其艺术效果也往往为纸面所不及。

在装饰纹样和题材方面，致清代更是应有尽有，不胜枚举，飞禽走兽之外，其其他如吉祥图案、山水图案、人物故事、书法装饰等，也是大量出现在清朝官窑和民窑瓷器的画面上。



清代瓷器无论是官窑器还是民窑器，以寓意和谐音来象征吉祥的图案比明朝使用得更多，如牡丹富贵、桃子和的长寿、鸳鸯的成双、石榴的多子、鹌鹑的平安、游鱼的富足有余、奔鹿的高贵后露以及九只鹌鹑和长树的久安长治等，都是清代瓷器上采用的吉祥图案。

清代瓷器山水画的画风，康熙和雍正两朝有着明显的不同。康熙画贯用“斧劈走皱”的画法，山石都是呈劈开的片壮，是为南宋画院派的画风，而雍正山水画侧用“披麻皱”法，是绘画界追求元代四王画风派的画风对瓷器装饰的影响，到乾隆时代，山水画的装饰题材大为减少。人为故事题材除常见外的，四妃十六子等外，康熙时期戏曲故事，如《西厢记》、《水浒》、《三国演义》、《钱塘梦》等。着与明代以来带有版画的戏剧本的大量流行有关. 而耕织图侧是清王朝明令奖励肯荒. 发展 农业以医治战争创造等措施的施行而大量出现在瓷器上的，是当时社会环境的反映. 康熙人物图在画风上，深受明末著名画家陈老连的影响，线条简练有力，以蓝、红或黑色勾勒人物面部和衣，然后用平涂法繁以彩色，给人一种明亮感，而人物的面部行想却都是不端正的感觉. 至雍正以后，画风已逐渐显得规范，而且人物面部往往施用淡化浑染。

康熙瓷器的书法装饰多写整篇文章，而以歌颂康熙帝笼络汉族知识分子《圣主得贤臣颂》。最为普遍，其他如《出师表》、《赤壁赋》、《腾王阁序》等历史名篇也常常出现在瓷器上作为装饰主题。而乾隆皇帝则更喜欢让工匠将他自己的诗作写到瓷器上。

二、几种典型装饰及纹样

陶瓷装饰是人类最古老的装饰艺术之一，严格说来，人类发明陶器以后，装饰艺术便与陶瓷工艺结下了不解之缘，二者的紧密结合，便产生了陶瓷艺术。在慢慢数千年的发展历程中，陶瓷装饰艺术从原始走向成熟，尤其是彩绘技法出现以后，陶瓷装饰无论是在处理手法或是装饰题材上，都得到了飞速发展，开辟了陶瓷装饰的广阔天地。由于陶瓷装饰手法多样，装饰纹样丰富异常，无法一一列举，本段只能就其中景德镇装饰上常见的，具有代表的一些典型装饰和典型纹样作一简要介绍，难免挂一漏万。

1．开光装饰：

开光是指将装饰主题置于一定形状轮廓之内，而以轮廓线外的辅助纹样为衬托，以使主题画面更加醒目。突出的一种装饰处理手法，它是我国传统陶瓷装饰最常用的形式之一。早在新石器时代的陶器（如马家窑文化遗址出土的舞蹈纹盆）上便有原始的开光装饰。它的出现，是基于古代居民对光的明暗强弱对视觉效果影响的认识。人们在生活中认识到明亮强烈的事物容易突出，而明则是与暗作对比时才存在的，这一认识在彩陶上的表现，反映了人们对对立统一的艺术规律的朴素理解和掌握。至宋代，由于彩绘技法的出现和大量应用（主要是宋代磁州窑和吉州窑），开光装饰已有较多的形式。这种装饰处理手法经过元、明、清景德镇窑工的继承和发展，变得更加丰富多彩，极富变化。

开光装饰的主题图案需在一定的外形轮廓线以内，这个外形轮廓即为模拟光体，是工匠利用相反相成相比相见的艺术规律所表现的一种艺术效果，属于自然发光体在艺术上的虚拟表现手法。传统开光装饰的外形 大致上可分为几何形和自然形两大类，几何形包括方形、长方形、圆形、椭圆形、半圆形、三角形、菱形等，而自然形主要有花形、叶形、莲瓣形、如意形、海棠形、瓜果形、扇形等。由于外形轮廓的作用在于突出空间形象，因而许多自然形态又多以极其简括而近于几何形态的形式出现，所以总的来说，开光装饰的外形轮廓主要是多种形态的几何形，这是传统开光装饰的一个基本特征。

开光装饰因主题装饰 和辅助装饰的处理手法不同和数量上的变化，使传统开光装饰本身在手法上又有颇多变化，其变化手法可概括为单、连、借、套四种。

所谓“单”，是以独立而完整的开光形式依附于一定的造型，有时是一个，有时是多个，如系数个布于造型，则各开光之间多作间隔式安排，以表现各自单独、完整。这种处理方式不仅具有自身完整美，还富有疏朗的空间

美感特点。

所谓“连”，即指数个开光的轮廓外形互相连靠一起，相衬相连相借相依而形成不可分割的整体，其特点是利用连靠手法省工省料而又形成多出开光连缀一起的效果。如果说“单”是以疏朗取胜，则“连”则以密见长。

“借”有借地和借廊之分，前者“一地多衬”，后者既是借开光外形间空隙 虚处而形成一定的开光形式。

“套”，既是穿枝纹又称串枝、缠枝、转枝纹等，是陶瓷装饰，尤其是彩绘装饰应用非常广泛的一种装饰纹样。穿枝纹是以自然、流畅、卷曲的曲线表示植物、枝叶，串联花卉、瓜果等主题图案而形成的二方或多方连续的装饰纹。它是古代工匠对自然植物进行临摹并加以艺术处理而创造的一种具有较强装饰表现能力的装饰纹样。自唐宋以来，以至明清各个时期，小到杯、碟、碗、盘，大至瓶、尊、缸、坛，几乎到处都可以看到不同风格、不同手法的穿枝花纹，它不仅可以把 最常见的花卉（如牡丹、荷莲、山茶、芙蓉、菊花等）穿连一起，而且能把瓜果（如西瓜、葫芦、南瓜、葡萄等）甚至是狮子、云龙、飞凤及人物等穿连在一处，取材广泛，表现方法机器灵活多变。穿枝纹装饰的最大特点是能给人以动感，即便是一枝静止不动的造型花瓶，经穿枝装饰后，便可产生盎然生机，似乎整个花瓶都去随风飘舞般地运动着。

清代龙纹

穿枝纹装饰形式多样，变化万千，从穿枝的方向上看，可分为对向式、顺向式和多向式三类。对向式由两个相反的穿枝方向均齐、对称而成；顺向式即穿枝的主题和趋势明显地想一个 方向延续伸展，其伸展方向有自上而下和自下而上者，但大多为自右向左和自左向右式；多向式的特点在于穿枝 方向往往不只一个，发枝也往往不于一处，发枝灵活，伸展多变，宋元明清瓷器装饰均有此类型。

从穿枝纹的形象安排来看，可分为净穿枝和衬穿枝两类，前者只有话、叶、枝的穿连而无其他物象，而后者还配有其他装饰形象，如小鸟、龙凤、麒麟、奔鹿、任务等。元明青花中有不少这类作品。衬穿枝的特点是形式多样，主次分明，相互协调呼应。

穿枝纹饰的处理手法可分为连穿、断穿、和内断外连三种。

连穿是以枝干把花、叶、等相互穿连起来，如涓涓细水般曲折流畅、连绵不断；断穿是以一定的穿枝骨架为单位，各自独立，互不勾连而整齐排列。断穿又分明断和暗断两类，前者于各单位之间留有明显间距，使每个单位中间留出一定的空白天地；而后者则在每个穿枝单位中间不留明显间距，排列较密，在布局上造成一种相互联接、相互缠绕的视觉误差，可以说是形连而实断，笔不至而意达；内断外连是指在一定部位的造型装饰范围内，由于手造型限制（如花瓶的肩部或颈部有耳系隔断），使穿枝的骨架无法完整摆布，为不影响整体效果，往往要把穿枝的枝干气势延伸到范围线以外，但又不能直接绘出，从而形成内外连的格式，给人以枝断而意续的艺术感受。

从花的定位和穿枝的骨架变化形式来看，穿枝纹的形式又可氛围整摆整穿、整摆活穿和活摆活穿三类。

整摆整穿的特点是花的定位和穿枝骨架整体地、有节奏地连续排列，具有严谨、整齐的美感和较强的节奏感。整摆整穿又可细分为同花同形同向、同花异形同向，同花同行异向和异花异形同向四中变化形式，其中以异花异形同向最具特色，它以同一协调的主线，以花叶的不同品种、不同形象为变化手段，再配合蛤头较整齐的定位和较匀称的空白，达到变化同意的效果。这类穿枝纹以明代宣德青花大盘的边饰图案最为典型，它把牡丹、荷花、芙蓉、茶花等不同的花卉用同一方向的穿枝连接起来，既严谨又活泼，而且不拘一格，富于变化。整摆活穿的穿枝纹，其花头排布整齐，很有规律，而枝干的翻转运动却变幻莫测，自由自在，似乎毫无规律可循，其特点在于以花的整齐定位使画面规整、条理，以枝干的灵活多变使画面富于生气，于萧整之中见自由。活摆活穿即花头定位布局随意，无固定格式，穿枝的枝干也是极尽变化，无拘无束，花的布位和穿枝的姿态都是十分灵活自由，这种形式虽然随意但不随便，自由而不杂乱，而是寓规则于自由之中。

我国传统装饰艺术中，穿枝纹的应用十分广泛，在石刻、铜镜、金银器、漆器等的装饰中，穿枝纹饰也是十分丰富多彩。景德镇瓷器上的穿枝纹饰也是吸收、借鉴的基础上产生和发展的通过对景德镇历代穿枝纹的比较，可以发现，

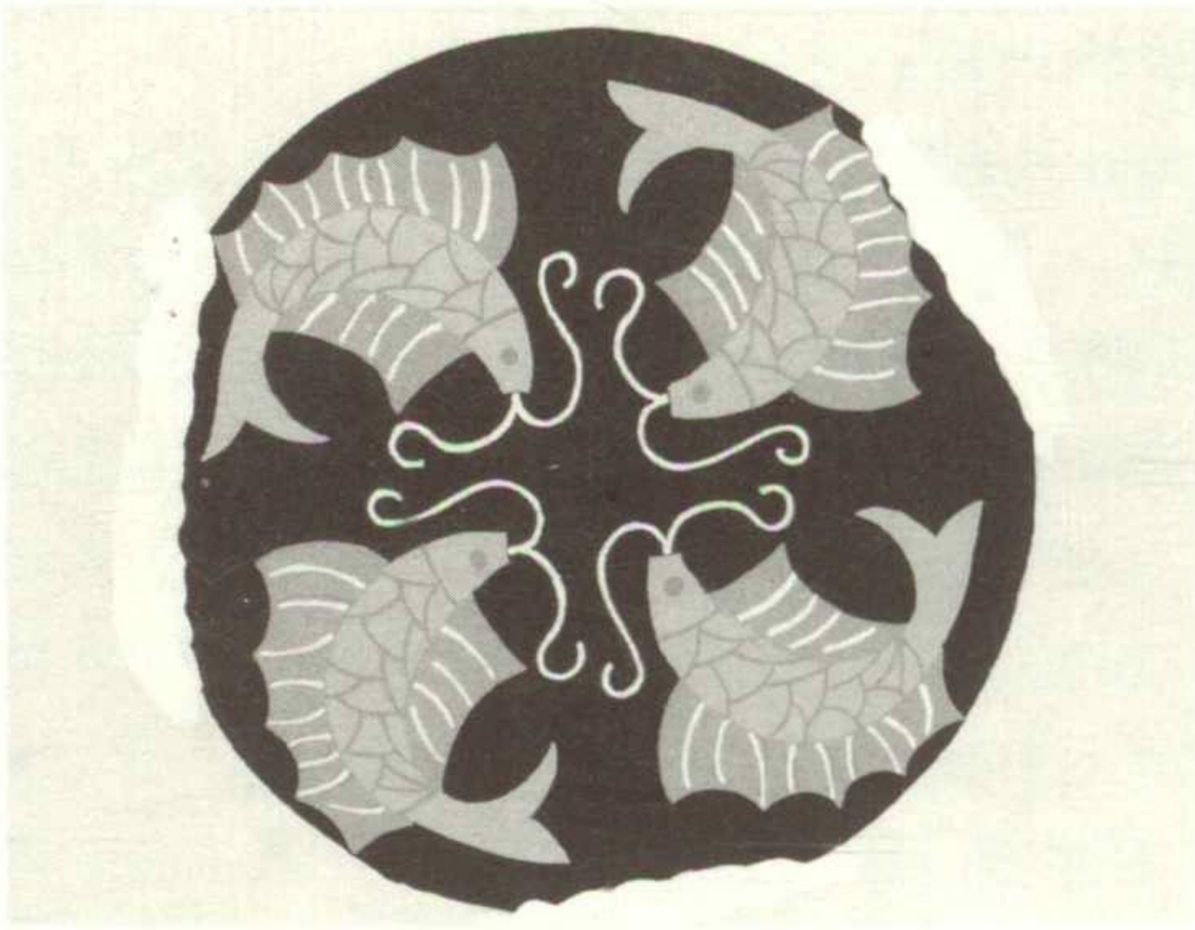
同是青花装饰，元代穿枝纹的枝干起始顿挫明显，有些还保留了自然枝条的某些特征；明初永乐宣德青花穿枝纹饰，枝干沉稳朴拙；成化青花枝条匀细挺秀；万历枝条洒脱娴熟；而康熙穿枝条则飘逸劲秀。青花穿枝纹多为单线勾、古、粉彩则多双勾，而即使同是双勾，也是各有特色，古彩枝粗线浓，粉彩则枝细线淡。枝干的变化尚且如此千差万别，加之花叶茎的不同搭配、不同料色和不同技法的处理，使得传统陶瓷中的穿枝纹饰更加丰富多彩。

3．龙纹：

龙是中国古代劳动人民的创造，是民族传统文化的产物，也是中华民族气质的象征。龙的形象深深扎根在每一个炎黄子孙的心中，它以其特有虎悍、威猛、矫健、雄伟的气魄，令历代帝王和平民百姓均对之推崇备至，以至被尊为皇权的代表，为皇家贵族所独享，即使在陶瓷器等日用品工艺品上，龙的形象也只能为皇族服务，庶民不得问津。

景德镇自元代以后，即为御窑所在，从那时开始，龙的形象便大量出现在景德镇瓷器上。但以龙纹装饰陶瓷器的历史可以追溯到彩陶时期，商代以后的白陶又在吸收青花铜器铸造工艺的某些特点的基础上，运用刻划方法描绘龙纹，此后各朝陶瓷器上均可见到各种形态的龙纹装饰。

至宋代，五大各窑更以印、划、刻、塑等各种技法，表现了许许多多生动的形象。景德镇陶瓷器上的龙纹最早见于宋代的青花白瓷，多以刻划法和印花法在盘碗内壁或底心，作适合造型特点的赶珠龙或团龙。其时的龙纹线流畅，形象生动，更在其空间饰以翻滚的波涛，表现游龙戏水的生动画面。图6-18所示为宋代一涩胎瓷龙雕塑，但见此龙昂首曲项，拱脊翅尾，四肢伏按于地，势如即将腾空而起。该龙头塑造得非常生动，两目炯炯有神，翅鼻张嘴更增龙的神韵，蜷曲的龙体昭示着无穷的内在力量，活脱表现出龙的威猛和剽悍。

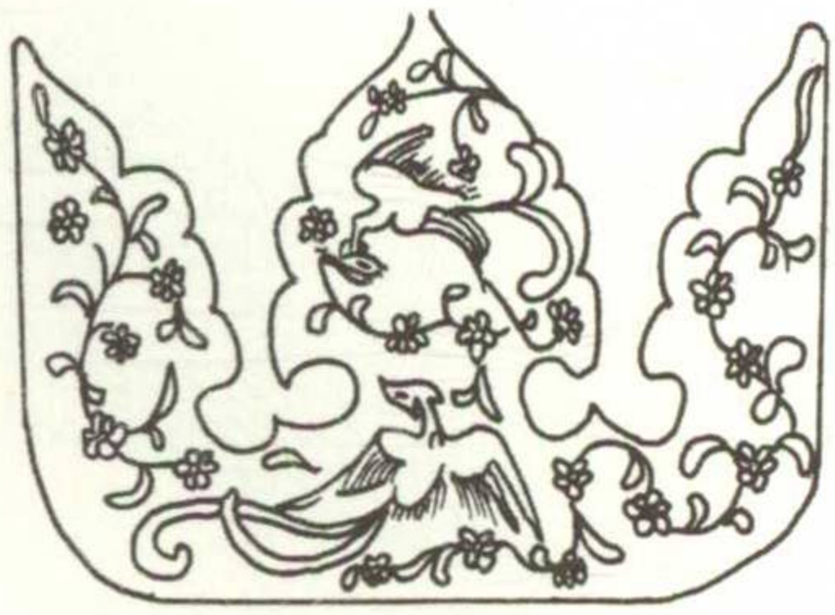


元代次器上的龙纹更多，形象更生动，表现技巧更为多样，龙的形象也更有气势。元代的龙头保持了宋时翅鼻长嘴、张口瞪目的特点，而颈部则更

为细曲，龙身修长而显矫健之气、尾端作圆球炎焰状，腿长面有力，爪坚而锋利，且多为三爪龙，显得十分威猛。其中尤以青化龙最为生动，其纹饰线条挺劲，自由奔放，浓淡有致，粗细得当，有的勾画出龙身鳞片，有的则寥寥数笔勾画出龙的轮廓。元代龙丝毫须发腿毛飘动火焰和运彩更加强了腾龙的气势真是大的显气魄,小的见精神，反映了元代瓷匠高深的艺术造诣和娴熟的表现技巧。

明代初期龙的形象与元代有颇多相似之处，到永乐、宣德时期开始有明显变化，形成了这一时期的特征。其时的龙纹无论是形象塑造或构图匠意，以及笔墨的运用，都体现了其时画面的装饰性效果。此时龙头显得端庄，龙体肥壮，四肢和脚爪均表现其雄伟的姿态，惟龙尾稍秃，故人称“猪婆龙”。龙纹多与波涛配合装饰，龙纹以沉青花勾画，海水则以淡青色描绘分水，青龙白水，又是一番情趣。永乐宣德的龙纹，有的以穿枝纹穿插装饰，有的与火焰、云头一起安排，都体现了这一时期的特色。成化、弘治、正德三朝，龙的形象大体相似，而与永、宣时期又有较大差别。此时的龙纹主要表现其精巧清秀的特点：龙头一般作闭嘴状，龙须短，毛发向上蜷曲翻动，龙身修长，粗细变化不大，腿稍短，五爪呈圆开。

至明朝晚期的嘉靖万历时期，龙纹广泛装饰在各种造型的器物上，不仅有为数不少的大龙缸，而且常常为其他主体题材作边饰。龙纹空间除云水、火焰、穿枝莲等装饰外，还和花卉、寿山福海等纹饰共同组成画面。此时龙的形象和以前相比变化不大，但在绘画上更显得自由随意，形成一种洒脱、奔放的风格。



值得一提的是，明代中、晚期的民窑青花瓷器上，也出现了经过变形处理的龙纹装饰，而且在龙的形象、表现手法以及笔料效果上都有其独特风格。如成化民窑的草龙和正德民窑应龙的气势。而明末大量绘制在民窑小盘上的蟠螭纹样更是典型的民窑的神韵，也是简笔画那种大写意的气质。

清代瓷器上的龙纹装饰更为广泛的普遍，从官窑到民窑，从釉下到釉上，从单色到多色，从一种技法到综

合性装饰应有尽有。其时龙头各部位，如额、腮、眼、嘴、鼻、须、耳都描绘得非常仔细，其他部位也交待得十分清楚。龙头形象长眉长须，下颌突出，眼圆睛小，形同老人，故被称为“老人龙”。这种老态龙钟的形象，似乎昭示着延续数千年的封建社会已是进入风烛残年。

古代景德镇瓷器凭借高深的艺术造诣，紧紧把握住龙的精神实质，牢牢掌握其内涵，创造了许多不同神态、不同形象的龙纹，反映了各个时代特色，如元代的龙矫健威猛，永、宣的龙雄伟端庄，成化、正德的龙清丽秀雅，嘉靖、万历的龙威严磅礴，清代的龙华贵细巧，清末的龙纤弱无神等，都可以说是其时代风貌的写照。景德镇瓷匠在长期的画龙实践中还总结出一套口决，谓：“龙开口，须发齿目精神有；头颈细；身肥尾随意；神龙见首不见尾，大鳞宝珠衬威严；掌似虎，爪似鹰，腿伸一字方有劲。“从此歌决中，对古代景德镇瓷器工画龙的高超技艺便可窥见一斑。

4. 鱼藻纹：

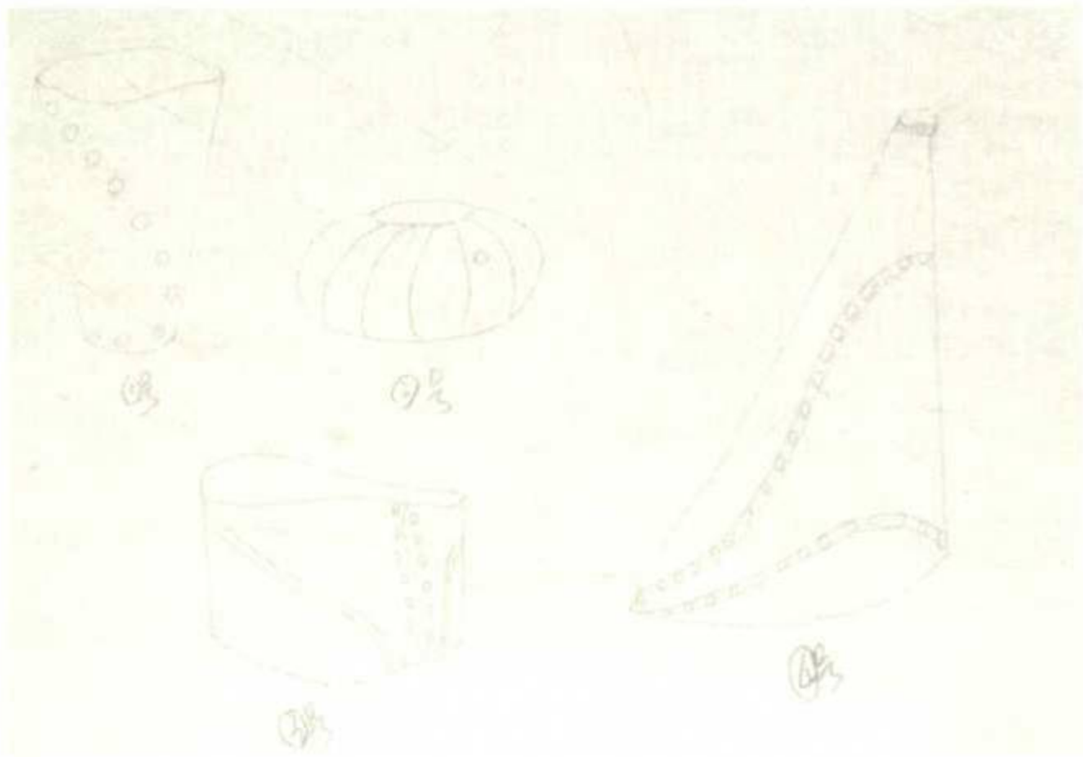
鱼是我国传统装饰艺术，尤其是民间艺术中经常表现的主题，它在汉民族传统文化中具有一定的地位。人们在长期的劳动过程中，对鱼的习性以及生活规律，都有着较为深刻的认识，他们从艺术的角度，对鱼的形象进行综合分析、取舍、集中，并加以适当的艺术处理，将其转化为可视的艺术形象，应用于陶瓷装饰。由于“鱼”、“余”同音，于是鱼便被人们赋予富足、富裕的含义，成为吉祥语的表征，有的甚至还通过寓意手法，创造了许多为人们所喜闻乐见、乐于接受的祥瑞图案纹样，如“鲤鱼跳龙门”、“连年有余（鱼）”、“富贵（鳜）有余”等。

在遥远的古代，处于渔猎生活中的原始人类，在劳动实践中便形象化地记录了对大自然的景物和自己劳动成果的印象，并把它装饰在自己制作的陶器上，从而产生了许多生动、优美，淳朴、简练的彩陶装饰纹样。以半坡彩陶为代表的早期仰韶文化装饰纹样中，鱼的装饰便已非常普遍和生动，各种单体鱼纹、复体鱼纹、鱼形连续纹样以及鱼形与人面结合的纹样等，均在彩陶装饰中有所体现了。

继彩陶之后，各类陶瓷器的装饰纹样中，以鱼为题材的装饰纹样非常普遍，鲭、鲤、鳜、鲶等都是其常见的表现对象。景德镇瓷器的鱼藻纹饰始于宋代，此后元、明、清各朝都要有大量的鱼藻纹饰，其中尤以影青刻花、青花、釉里红，红绿彩绘等表现的鱼藻最为生动优美。陶瓷艺匠们根据器物装饰的需要，抓住各类鱼的特征，予以概括、夸张和变化，以飞舞流利的刀法和笔法，疏密有致的线条，潇洒流畅的运笔，优美动人的色彩，敏捷娴熟的技巧，使鱼儿以感人的

艺术魅力跃然瓷上，创造了许多尽善尽美的鱼纹装饰图案。

水是鱼藻纹不可缺少的背景，故有莲池游鱼、水波游鱼、水藻游鱼的构图，鱼儿或单或双，或三五成群，构成鱼水相融的画面。有的水纹穿过鱼身，有翻腾起伏之感，恰如水晶在水中跳跃、游动，给人以敏捷的动感和优美的韵律，加上晶莹透彻、光润如玉的釉色，整个装饰效果更佳。



影青刻花装饰，章法、刀法、釉色浑然一体，格调秀美雅致，潇洒明丽，充满勃勃生机。景德镇影青刻花“游鱼戏水”装饰纹样，鱼的形象简洁生动，用流畅的线条刻划出鱼的外形，鱼体大面积的空白与密集的荷莲形成强烈的对比，画面中不辅以水纹，小鱼或张嘴鼓腮，或摆尾遨游，在如玉的釉层掩映下宛如小鱼在清泉中游荡，釉色与鱼纹的巧妙结合，产生了静中有动的艺术感染力。其用线和运刀活泼生动，有意到笔不到之妙，往往刀线不相连，形象却很完整，线条的粗细、长短、疏密、空间大小处理巧妙，纹样疏密有致，虚实相宜。

青花装饰中的鱼纹图案更加多种多样，且多装饰在盘碗底心，瓶尊腹部等主要部位。青花鱼纹有的溯水而上，有的沉在水底，有的静息莲间，有的跃进出水面，也有的只绘水藻飘动，鱼儿游荡，而以飘拂的水草暗示水的流动，可见设计者匠心独运。而民间青花的鱼纹装饰更为突出。民间青花由于采用写意手法，以极生动的手法，不同性格的线条，反映出千变万化的形态，体现了民间工匠纯朴的思想感情。民间青花还善于利用色料的浓淡和散晕多变的色调而获得水墨画的艺术效果。

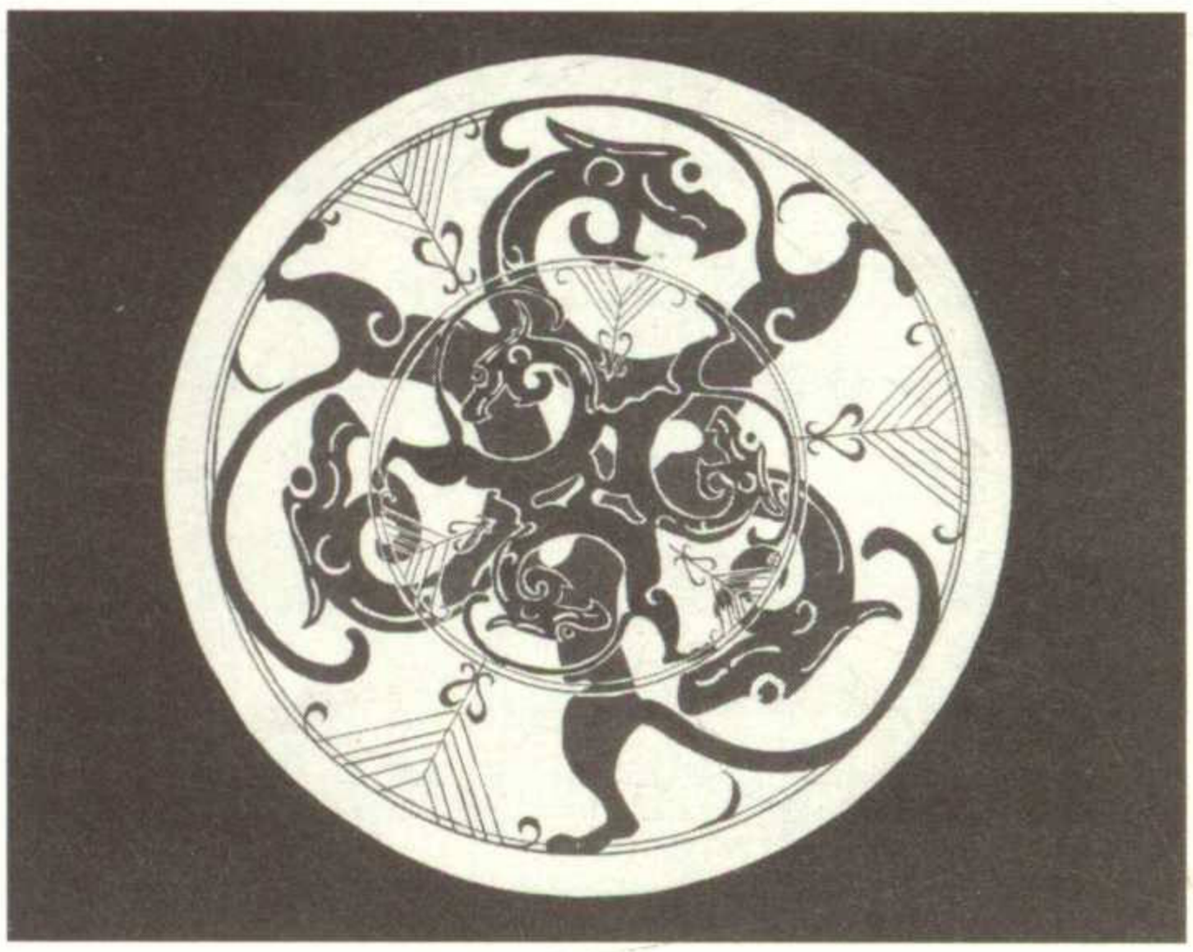
由于民间青花不追求料色的层次多少，也不追求分水的严格法度，而是从大处着眼，追求整体效果而不拘于小节，因而民间青花中的鱼纹装饰更显得清爽明快，既有生动的传神效果，又有自然天真的艺术情趣。

广泛流传于民间的青花釉里红鱼纹盘，更是现代艺术家和收藏家们乐于收藏的艺术珍品。虽然民窑瓷器质地粗糙，但由于运用了与瓷质相适应的装饰风格，使这种鱼纹盘能以其独特的处理手法，挥洒的用笔，豪放的气魄，强烈对双的色彩，而产生相映生辉的艺术效果，具有极高的艺术价值。

花纸设计教学初探

一、说明

花纸设计在当今陶瓷美术设计领域运用甚广。一件优秀的陶瓷品创作出来后，让成千上万的普通人享用，必须通过花纸的设计制作来完成，因此学生上好这门课对今后走向社会，适应时代的发展是有较大益处的。



通过本课程教学，使学生了解贴花纸装饰在陶瓷装饰中的作用，陶瓷贴花纸的种类及特点，有关陶瓷贴花的制作原理以及陶瓷贴花装饰设计的基本规律和要求。

（一）教学目的和要求

根据本课程的要求，以设计构图的纸面作业和丝网印刷工艺实践（在理论上与具体制作中）相结合。

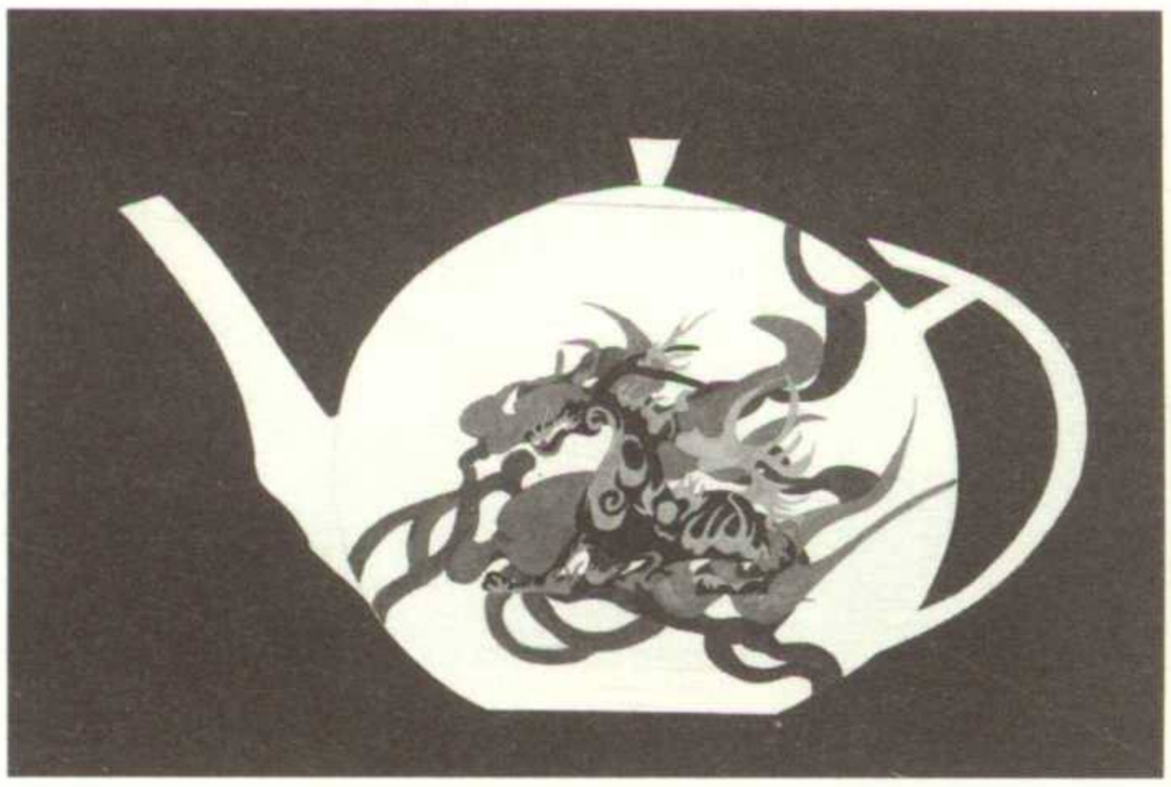
（二）教学重点和难点

重点：陶瓷花纸设计的工艺

难点：陶瓷花纸设计的设计

（三）教学方法和改革措施

我们目前学校的条件，拟设置“丝网花纸”设计课，首先让学生做适合纹样的构图练习，如“二方连续”、“四方连续”图案，色彩（色标）通常不要超过三至四块色。此作业在纸练习，并且在纸的右下方注明色标。为了突出“陶瓷美术设计”主题，学生在练习时必须用铅笔将陶瓷的器型画出，此器型全部采用平视面，即上、中、下均为直线。然后把装饰图案展开在器型的装饰部位上，并计算出瓷的器型的圆周长度。装饰图案的色彩可用平涂方法，也可以用“点”来绘出明暗层次。待设计稿绘制后，



就进入菲林片的绘制。每一块色画一张菲林片，如果学生的设计稿有四块色标，就必须画四张菲林片。待画好后，必须在左右上下分别画好“十”字，并对齐组合图案。

菲林片的绘制可用普通墨汁，但含胶必须稍重一些。如果菲林片没有，也可用硫酸纸代替。绘制时墨色必须均匀，以便下一步晒板时不会出现漏版等毛病。

根据本课的性质和特点，本课的教学顺序是：基础理论讲授→花纸装饰设计练习→菲林片的套色描绘练习→最后有条件的话进入花纸制作工艺实践。

在设计练习前，为学生讲授陶瓷丝网花纸装饰设计的基本法则、规律和要求。并讲授丝印描图分色的原理、方法和要求。

本课程采用理论与实践相结合，设计练习与绘制相结合的方法进行教学。强调基础理论的重要性，使学生懂得其原理，又懂得实践要求。

因人施教，因材施教，对不同的学生，采用不同的指导方法，注重诱发学生的学习积极性和创造性，培养学生动手动脑的创作积极性，创新思维能力的培育。

（四）总学时：本课程总学时拟安排56课时，集中4周授完。

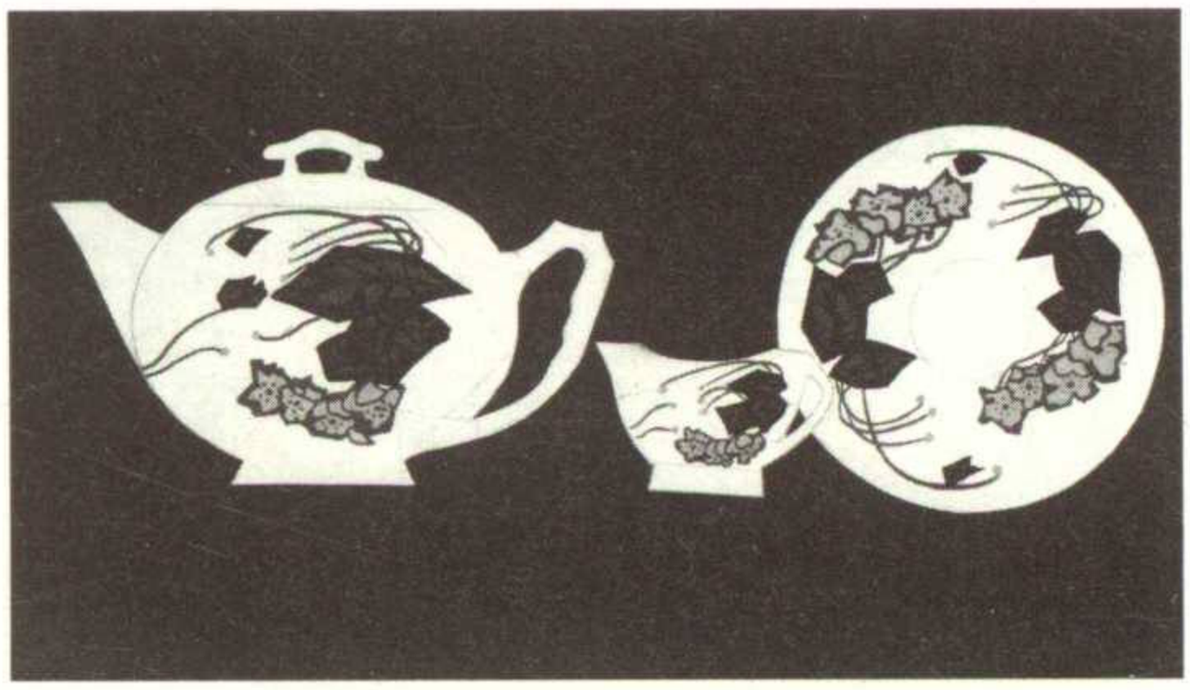
（五）学分：本课程拟安排3学分。

（六）开课学期：本课程可安排在第4学期开设，每周16学时。

二、大纲内容和学时分配

（一）教学内容

1、基础理论的主要内容：



①陶瓷花纸设计的应用和发展：现代陶艺的发展要求日用瓷艺术化、艺术瓷日用化。因此使千家万户的瓷器用品美化必须通过花纸设计-绘图-制菲林-晒版-印刷-贴花-炉烧来完成，使设计者的意图在数量上无法通过手工绘画，而采用花纸设计，来得到体现。

②陶瓷花纸设计的种类及特点：花纸的种类有丝网印、平版印和平丝结合印三种。丝网印花纸主要有凸凹感，因丝网颜料可以印得比较厚，所以手感

较好，另外丝网颜料耐磨擦，因此保存时间较长，所以它适合于装饰画的表现。而平丝结合印就能更大地表现出设计者的意图，把平版和丝网印的长处体现出来。

③陶瓷花纸设计的设计及要求：按照丝网、平版印花纸的特点设计，设计时尽可能控制四－五个色块，并把色标依次排列，贴在设计图纸的左下方，图纸的右下方列表例下：

课　　程	花纸设计
品　　名	15头咖啡具“春蕾”
姓　　名	熊　茜
班　　级	03陶美1班
时　　间	2005.3.12
指导老师	王安维

④陶瓷花纸设计的工艺过程简介：首先设计图纸，然后绘制菲林，要求每块色绘制一张菲林（可用硫酸纸代替），晒版（在暗房完成）、印刷、贴花、炉烧。（炉烧通常在750～800℃之间即可）

其中着重讲授陶瓷贴花纸装饰设计的基本规律和要求，陶瓷贴花纸装饰设计与生产工艺、印刷、颜料（丝网颜色）的关系。

2、具体制作的主要内容：

①每个学生设计一件瓶的器型，并设计绘制其装饰纹样，色标不可超过三-四套色。

②每个学生设计一块圆盘，要求同上。

③具有丝网印花纸特点，符合丝印工艺要求。

④装饰内容不限，套印次数不宜过多。

⑤画出正式色彩效果图。

⑥绘制菲林片。

主要内容：包括描图分色、晒板、修补版面、调配颜色、印刷、贴花等等。

要求：在教师指导下，由学生自己动手制作，目的是培养学生的实践能力。通过制作，使学生基本了解陶瓷釉上丝网印花纸的工艺过程和主要技术要求。

在京看《法国时尚100年》展

受江西省人民政府委派，我于今年九月到清华大学美术学院作为期半年的访问学者。适逢“法国文化年”在北京中国国家博物馆举办《法国时尚100年》大型展览。清华大学组织我们前去参观，观后感受颇深。

作为“法国文化年”在中国开幕的重要项目，这次展览向中国公众展示体现了法国文化特质，浓缩了百年法国设计历史的精华。“浪漫与创新”是此次展览的主题。

中法两国是世界上重要的文化大国。两国都具有悠久的历史和灿烂的文化，都十分重视保护和弘扬民族文化。作为东西方文化的代表，中法两国主张开发不同文明间的对话和进行不同文化间交流与合作。中法互办文化年有利于两国人民的相互了解，有利于东西方文化相互学习，共同发展，有利于维护世界文化的多样性。文化关系是中法关系的重要组成部分。《法国时尚100年》是在两国领导人共同关心的支持下举办的，此次展览希拉克总统也写了祝贺词，可见法国对此次展览的重视。

从规模上看，这个展览是在中国举办的外国艺术展览中最大的一个，220余件作品将占据国家博物馆3600平米的展场，作品类型涵养了设计艺术的主要种类，包括建筑，从自行车、汽车到飞机、火箭的交通产品，从家具、器皿到电器等工业产品，也包括从香水，箱包到钟表、玩具等日常用品，更包括时装、运动服装这个设计中的大项以及广告设计等视觉传达作品。展品来自蓬皮杜中心、奥塞博物馆、30年代博物馆等众多重要的博物馆的收藏：既反映了法国社会从近代走向现代，从现代走向当代的文化变迁，也反映了法国设计领域的文化承传、探索与创新，更反映了设计与人、设计与生活和密切关系，呈现出法国设计独特的文化内涵与品格。我在参观其家居以及环艺作品时，更多地在其日用陶瓷上留步细看。法国的日用茶咖具其器型与家具统一而和谐，白色而带直线的器型，几条简洁的银线装饰，华贵而不俗气。好像没有丝毫受中国清代陶瓷繁锁纹饰的影响，也没有英国骨灰瓷的华丽。由此可看到法国日用瓷的设计思想大多是考虑环境、家私以及法兰西文化的特质。

我想，选择“法国时尚百年”这个主题做这个大型展览，是因为首先考虑到他的大众化，让所有的中国人都能接受，并喜欢。法国时尚是全世界人们都知道的，有着非常深厚的法国传统和现代意义，同时又是非常吸引人的能

体现法国的艺术传统。展品都是经过精心挑选和特别策划组合的，在展览方式上也是非常新的，他们选择历史博物馆，用我们中国的传统建筑示法国的时尚文化，这种文化、视觉上的冲突和融合是可想而知，而在展厅里面我们又看到一些非常现代的尝试，比如用黑色的布把整个展厅都蒙上，然后让多媒体的流动的影像和图片介入来展示这些设计作品，这也可以满足法国人对中国的想象——中国到底发展到什么程度？中国的设计方兴未艾，中国的设计也需要国际化的眼光 。

这些展品有些从艺术品到批量生产，作为一般的观众可以感觉非常接近自己的生活，用我的专业的眼光可以看到当时的设计思想和设计观念。展品来自法国的装饰艺术博物馆、蓬皮杜艺术中心、奥塞博物馆、30年代博物馆等众多重要的博物馆收藏，组成法国向世界第一次大规模展现的设计专题展，可以将其称为“世纪之镜”。展览汇集的设计原作、模型和图片构筑成一个视觉斑斓的结构，也提出一个大的设计概念，许多作品出自世界著名设计师、艺术家、建筑师之手的“第一个”创造，包括服装、家具、家电、日用陶瓷、工业产品、交通工具……提示了法国设计与它的科技、文化、甚至不断推陈出新的思想与观念、技术与材料的关系，阐释出法兰西民族在整个20世纪和面向未来的文化理想与生活态度。这样一个汇总让我们感觉到设计与生活的完美结合，还有设计与科技、与文化的结合。

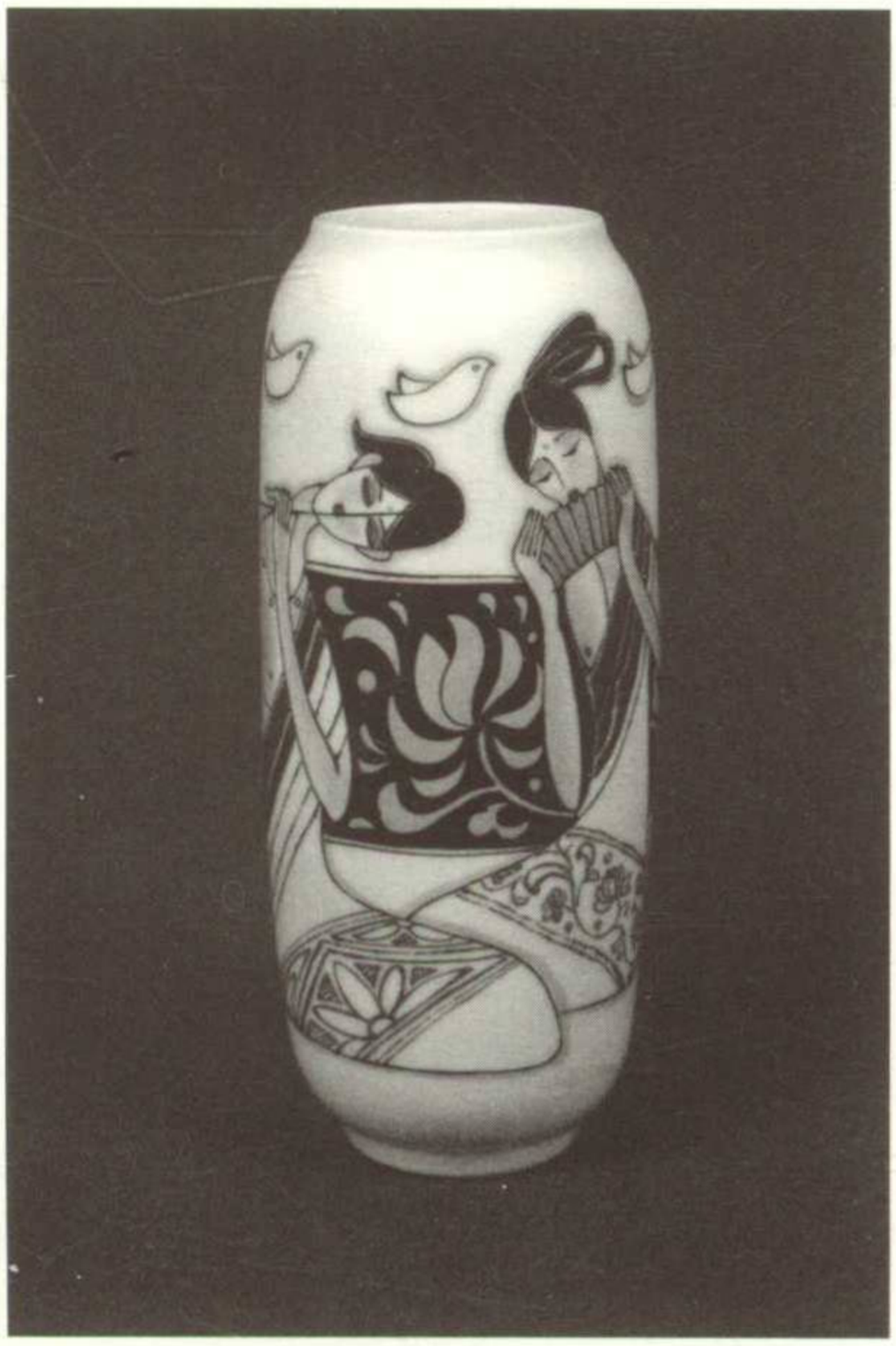
在参观这个展览时，可以看到这个展览着重强调法国的时尚历史，展览将全部作品编排成历时性和专题性相结合的立体结构，使我们能够清晰地了解法国设计走过的历程，体会设计名家在创造上的文化依据和个人风格。比如从1899年问世的雷诺牌A型无马载人车到今年刚刚推出的雪铁龙空中梦幻概念车，比如代表了新艺术风格的巴黎地铁站入口到协和号飞机和阿里亚娜火箭，再比如1904年出品的卡地亚腕表，1994年的瓷质收音机……展览主要内容分5个部分和两个专题：世界之初的设计（1900-1924）主要展示世纪之初的”新艺术运动”设计领域法国南锡派的主要人物：道姆兄弟、马诺雷勒和普卢维等设计师也不断地尝试创新挑战技术极限，并且大胆地投入征服其他尚未开发的领域，整个展览在这一部分中选择了一些非常珍贵的图片作品。现代化的发明（1925-1949）这部分展示第一次世界大战的背景下，柯布西耶（Le Carbusier）、马莱史提文斯（Mallet-

Stevens)、查里奥（Chareau)、艾琳·格瑞（Eileen Gray）的“现代艺术家联盟”(UAM）的谨慎、严谨、高贵和创新的法国现代风格。休闲与消费时代（1950-1979）重点展示法国进入理性化时代的设计，从Novex Siebert熨斗到闹铃收音机，引领时装潮流的先锋设计师克里斯汀·迪奥，蓬皮杜中心，法国各地的博物馆、戏剧院和音乐厅等。由此使我想到我们景德镇的陶瓷设计仅仅停留在花瓶、瓷板、碗、盘等日用陶瓷和陈设陶瓷上，而应该更多地在功能陶瓷领域作文章，如电脑外壳、键盘是否也可以用瓷器来替代，高科技陶瓷的运用等等。

整个展览展示了法国的近代时尚史，同时也向我们展示现代的法国设计和观念，而且利用了一些新的展览方式和媒介使展览能与观众互动。在创造者的年代（1980-2000），面向未来（2000年）这两个展览部分，他们强调科学技术与设计的关系，巴蒂斯卡夫（Batyscaphe）潜水艇、1979年阿里亚娜（Ariane)、运载火箭的升空，现代法国设计更追求浪漫与舒适的宏伟计划，比如2007年将落成的布利码头博物馆（Mus du quai Branly)，将收藏亚、非、拉、美及大洋洲的文物。

艺术创作也需远离“近亲繁植”更需创新意识

国友人看到这些作品后，提问曰：这是中国创作的作品吗？对这些作品出产于瓷都而感到怀疑，认为它不是中国的文化，根本不象中华文化的传统语言，此外一些虽有用心的国外人，企图破坏我们中华传统文化，将这些作品说成是中国的“国宝”，将这些作品制造者说成是中国陶瓷艺术的“权威：云云。而我们的一些领导层对此一点不懂，听信外国新闻媒体的评论，而不加分析，使一些没有任何造型能力，没有任何传统功力的所谓艺术品成为当今中国艺术陶瓷品的顶尖，从而使一些处于学习状态的青年学习误入到里面去，我认为这种繁殖将给景德镇陶瓷艺术带来灾难性的破坏。此外，景德镇陶瓷文化千百年来大多是世袭式，每个陶瓷世家都有不同的风格，这是应该得到首肯的，但是这些创作活动空间太小，不利于突破传统，不利于发展创新，作为青年一代，应大量吸收其它姐妹艺术的营养，吸收一些具有极深文化的唐诗宋词元曲的内涵，这样的作品才有突破，我们不可墨守陈规，但也不可跳出中国传统文化，我们创作的作品一定是要有中国特色，有时代感，有创新意识。



毛泽东同志早就提出文艺必须要“百花齐放、百家争鸣”。尤其是我们工艺美术的创作各种流派，各种装饰技法，各种题材，各种形式，各种造型都要丰富多彩。如果说“近亲繁殖”的艺术创作形成一种流派，它的危害性是较大的，它将影响下一代的正常成长，阻碍陶瓷文化的发展，特别是在工艺美术教育上，会误导一些学生走向不良之途。

我们不妨回过头来看一看，以抽象艺术伙代表的近代工艺美术的先驱者们在西方学成归国后，一面引进介绍外来艺术，一面向传统民间艺术靠拢，他们大都是从开导入手，介绍西方的工世技巧和精神，并将西方的造型观念引入我国艺坛，我们放弃西洋味而重新拾起我们的民族艺术，如著名画家林风眠、朱屺瞻、王个移、唐云以及王学促等都先后来景德镇学习民间陶瓷装饰工艺，这或许是传统艺术心理所造成的因归，但更直接的原因是想打破当时社会经济和文化封闭性，正哪景德镇“红店佬”的“保守型”。传统工

艺既有审美形式的限制，又有习惯的审美趣味的制约，使外来艺术一时还没有地位和欣赏者。他们从不同的方面积极推行融合中西的艺术主张，他们的实践，对传统的形式内容既有所遵循又有所突破，通过对感情艺术的直觉把握及与传统意境、理想的结合，开拓了新的工艺美术领域，并逐渐形成了新的审美趣味，景德镇瓷像绘制的工艺，反映极为明显。他们的创作思想较快地为大多数人接受。今天我们已能够较清楚地看到，他们各有不相同的实践，都有着突破传统的胆识，同时也有着较多的历史继承，传统形式的变革在他们身上是以混交的形式出现的，这是适应时代的改革。景德镇民间青花高档化、西式化、成套化等等，现已逐步成为现实了。

我们现有的文化大多是继承传统的结果，同时也是变洋为中的产物。我们的民族曾有过兼容并蓄、同化外来的文化的光辉过去，如乐器中的胡琴和后来的小提琴。后由于闭关自守的落后、困乏，致使我们在接受外来文化方面显得有些惶惑。经过前人不懈的努力，外来文化艺术中的某些有表现力的形式成为中国艺术的一个有力补充，已得到了不同程序的接受，有些在我国并得到提高和发展，如佛教自印度传入，某装饰图案中的边珠纹和莲花纹在陶瓷上得到了较好的运用等等。但我们今天仍感到传统的模式与外来的文化是激烈的挑战。站在新的角度上给传统艺术以甄别评价，用更开阔的心胸接纳人类创造的一切精神文明，奋发起民族的创造精神，以新的感性方式去表现客观世界，这正是振兴我国工艺美术的前提，也是摆在我们中青年专家而前的一道课题。

如何远离“近新繁殖”呢？有人认为若干年后，世界文化将会融为一体，并成为一种趋势，而各个民族的艺术只能成为“古董”装进“历史博物馆”了。我认为，在开拓未来的事业中，传统是一份应认真对待的遗产，是值得珍视的。我们以往谈论传统，容易局限于具体的形式技法和经验，局限于纯的继承和近亲繁殖，而忽略了从美学理论上去把握和认识传统文化的真谛究竟是什么？它的美学性格又有些什么特点呢？我们可以说，历史给传统艺术思想的形式和发展以最深影响的尤其是道家哲学。道家“有无相生”以“无”为本的宇宙本体论，从而产生了“无乐之乐”的思想艺术境界。这种“大音希声、大象无形”的艺术理论对后世的实际影响和意义，当然不是导致否定具体的、有形的艺术，而是形成了重视艺术表现上的“虚”的作用，强调表现“虚”的艺术境界之倾向。所谓“言不尽意”、“不彰声而声全”的主张，体现了传统艺术象征地、整体地把握万物表现世界的特点。崇高的艺术意境作为一种普遍而持久的倾向，促使我国工艺美术在意象造型中特别发达，意境理论创造的是物我合一，主观与客观溶为一全的意

象，超越感性而又不离开感性，趋向概念而又无确定的概念。这种向外求意的造型观促使我国工艺美术显得格外的繁荣，显然意境理论在较大程度上是更适合于工艺美术产物的，因为意境作为传统艺术的审美要求，是诗化，犹如“无声胜有声”的物化，意境理论作为一种表现理论是较西方的再现理论来得深刻、更内涵、更艺术化些，而这些正是西方一些现代流派之所以追求的但因界定范围太大，往往缺乏一定的形象准确性和实体感。也因强调物我的合一，而不大注意对事物作个别的分析和描绘，在个性上的发现较困难这是它的局限性，世界艺术大师毕加索的作品与我国新石器时代的彩陶有惊人的相似之处。现代工艺美术倘若采取离物态度与轻视民间艺术和画工劳作的偏见，定会导致其风格的日益疏远。在表现手法上，对传统装饰像以往规范程化的全面揣摩和研究，以摹仿古人为能，以师法古人立本，在这种着眼于过去，而绝不是未来；着力于继承，而不是发展的意识下，个人因素和创造性是很难发挥的。有人认为陶瓷装饰端着《马骀画宝》和《三希堂画册》就能吃一辈子，抱这种想法的人是要被历史所淘汰的。

在当代的工艺美术创作中，意境理论需要带辩证的眼光去看待的，意境作为一“虚”的艺术境界，必须建立在“实”的基础上，现代人讲意境，如不具有相当的素养和造型能力，也可以成为一种桎梏和包袱。意境只是艺术追求的目标之一，而不是全部。正道的工艺品应该着眼于可视的作品本身。作品的形式内涵与视觉艺术美和意境一样，都有其自身不可代替的价值，提供视觉快感无疑是一种有意义的事，当然这种视觉快感不应是庸俗的，而探索形式的内涵及意境可以说是工艺品的三个不同层次，它们可以以不同的结构方式统一在我们的产品上，使之和谐，也可以分别成为作品表达的重点。我们的古人是讲求得意忘言的，作当代观念自学的工艺美术，当我们站在作品面前遐想之时，却不能忘了创作作品的本身。

在过去的时代，一种形式可以数百年不变，它适应着那种落后的、慢节拍的社会年代，（如陶瓷产品其造型装饰的十年一贯制），进入信息时代的今天已不能设想人们的审美趣味和要求会总停留在一个水平线上。形式是精神的产物，它总要反映时代的。形式要身并无发展的要求。求创新、求发展的是时代，是现代生活的人尤其是我们从事创作设计者的本身。传统形式趣味的美学性格与新时代的审美要求无疑存在着一定的距离。因此，直接参与创作和领导的人不必强求工艺品应具备何种材料、应以哪些生活内容为题材。

我国数十年来的工艺美术创作道路基本上是在再观客观对象的大题目下走过来的（我从事陶瓷美术创作对此是有体会的），这也许符合“一切进步的时代都有一个客观的倾向”的说法。但由于古代的具象表现走向当代的再现抽象，这里有进步，也有偏颇，因为单单具象与抽象的概念还不能正确地评价工艺美术产品的本质。再现具象是我们对感性世界的直观把握，这是工艺美术创作的起点，而不是归宿，艺术的多种社会功能要求设计人员对主客观世界进行多样化的、多层次的创作。

新技术革命带来的人类现代精神和物质生活多样性结构，已决定了今日世界文化艺术形式的多样性。一种模式、一种流派、一个趋势的一统天下是很不正常的，因为艺术不存在适应一切人和一切环境对象的最佳模式，也不适应一切地方的地理、民俗。我们的时代已不是从前所处的时代，审美趣味的多样化，艺术样式的多变异性正成为新时期的文化特征，也恰好能满足当今人的审美观念。我们工艺美术的创作成败与得失，只能从形式内容的变革是否适应人们的生活方式和审美方式的变化以此互相适应来检验，只能从产品是否具有创造性和个性特征来评议。假如作品一投入市场就给人以新奇的感受，人们也就自然吸收消化。没有对传统的突破、没有对新生活的开拓，没有一点对美的新发现，没有一点对形态内涵的独立见解和表达，创作就成为无意义的了。因为它没有丰富人类的精神生活，同时也就不存在什么创新了，我们在浙江考察期间，的屋之处，虽然与我的专业无关，但他们的成功经验是足以证明：只有创新才有发展。我们的陶瓷美术创作也是一个道理 。

摘枝花与装饰

摘枝花的装饰，对表现形式以及其欣赏者来说，都是非常自由的，它可随着朵花的姿态变化而变化，并可以达到一件作品远看整体，近看局部而发人深思的目的。它打破空间与时间的局限。

摘枝花在陶瓷装饰中的表现形式包括对立、倾斜、俯仰、藏露和首尾呼应的各种处理。它形简意赅，因此，在造型、构图上非常细致，从对立中显示气势；从倾斜中传情；从俯仰中达意；从藏露中丰富整体。

从表面上看，摘枝花的单元构图并不很完整，其实，装饰的完整性并不等于形象的完整，从很多陶瓷美术家的作品来看，作品出现了很多不完整的形象而取得了清新的效果。如：有许多摘枝花形，有花无叶，有叶无茎。从我们平常的审美习惯来看，往往有不完整的感觉，但是从整修器型的构图形式感来分析是十分完整的。突破面面俱到的一般而有无限延伸的感觉。不完整的单独纹样，其形象并不一定是不完整的形体本身。我认为，器型完整的要求，还是在于构图准则均衡、多样而统一。摘枝花中，不完整的形象恰好来自整体，其中包括造型本身的剪裁，或者说这类构图是不完整的完整其装饰方法，对青年设计得来说，在探索新的构图中，常常是十分有效的。这种独特的处理装饰陶瓷纹样，是用既新鲜又完整的艺术语言，使欣赏者在作品面前产生无限的遐想，正所谓“诗中有画，而画中也俱诗也”。

陶瓷装饰艺术在美学思想上，同它绘画一样，主张“用情笔墨之中，放怀笔墨之外”。如景德镇的一些民间艺人，他们创作的民间青花纹样，用笔豪放，水墨相映，内含无限之情。我认为艺术家的情感应当饱含于笔墨之中，理想怀抱应当寄托于笔墨之外，“情”与“怀”结合起来，便可使欣赏者“一时噱绝”。

我在景德镇首届“青春杯”陶瓷美术作品评比中，创作了一支“乐舞图”方肩“青花瓶”（见图一），其装饰是吸收了摘枝花衬托人物的“满布”（平满布局）的方法。在整体的关系上，无论是黑白的、人物的、具象的和抽象的、线面的、浓淡的、主题性的题材都作了一个比较。尤其是在人物动态上，我采用夸张变形的手法，运用线与而的组合，夸大人物的体部，而在青花“分水”时，又运用横笔走向使之不显得体态过于修长。本来青花就是一种较单纯的蓝色调，这支花瓶在处理背景上，则采用摘枝花的粗细、线点，以及深淡不同的分布，而摘枝花的花形又趋于写实，叶茎则变形抽象，使之产生对比，而显得丰富多了。这件作品是题不入时，技不足取的拙品，竟被评为二等优秀之作。

当前，我们的陶瓷艺术创作确是空前繁荣。无论在题材、形式、技法的多样，思路的开拓以及瓷质的变化上，都是前所未有的，也可以说是当今“集各大名窑之大成”了。这既显示了改革、开放政策的摧发力，也显示了我们的创作工作者的设计观念的改变。而摘枝花的装饰就在这众多的形式中，脱颖而出，被广大设计工作者所运用，并不断继承和完善。

摘枝花在陶瓷装饰中，就整体而言，是必须具备一定的完整性，我这里所指的完整性并不是指纹样中的某一花或某一叶必须完全落到实处、有始有终地交待清楚，那就过于写实了，同时也就谈不上“花”这个概念了。所谓摘枝花的完整性主要是指，把装饰以及造型、主题以及背景、黑白关系及色彩作为一个整体来设计。我国清代的著名画家石涛在《苦瓜和尚语录》中，《一画第一》，第一节最后一句：“我故曰：‘吾道一以贯之’”。他强调绘画的画面最基本的组成因子是“一画”，也就是线和点。他又说：“亿万万笔墨，未有不始于此，而终于此。”陶瓷装饰中的摘枝花也是一样，局部装饰只是服从于整体，在设计构图上，“完整”永远是作品结构的生命。古希腊哲学家亚里斯多德认为：“一个完整的整体之中各部分须紧密结合起来，如果任何一部分被删去或移动位置，就会拆散整体，因为一件东西既然可有可无，就不是整体的真正部分”。我认为这句话用在陶瓷的摘枝花装饰中是再妥当不过了。我在设计“马虎图”双耳瓶（曾发表）时，就是这样考虑的，首先我将吸收了古西安唐三彩的马和虎的造型描绘在瓶的主视部位（肛部）然而看来总觉得比瓶空荡荡的，显得生硬呆板，整体感不强。于是在“马”和“虎”的背后画上一些疏密有致、线面相当的摘枝花，使之产生抽象与具象的对比。此瓶被一个日本收藏家购买，为了体现此瓶的装饰效果，这位收藏家还特意购买了一支与此瓶造型相同的白胎，我们不解地问他，他却说，此瓶的装饰效果很好，白瓶能够烘托装饰纹样的特殊艺术效果。

陶瓷装饰中以摘枝花为表现形式，还具有许多技巧和构图规律，这些技巧在形象的取舍和修饰上，在形态的结构和组织上，在装饰纹样的布局和调整上，要进行一系列的细致推敲，下面试谈几法：

（一）纹饰分割：“分割”是现代构图技法的新词，它是从结构的反面提出来的。我们知道，一种装饰纹样及结构，包括许多因素。例如花、茎、叶、根以及各种色彩等等，这些都有它单独的形象，在成为整体而产生意境时，单独形象已不限于它自身的功能了，在古陶瓷中（如雍正彩摘枝花中），我们常常可以看到花大于一切装饰纹样，而且色彩比任何其他颜色都要突出，

为什么要如此处理？它是把单独纹样作为意境的种因素。因此，一切形象在装饰中只能根据意境给予它应有的地位，这个“地位”就要设计者给它划分、区别。没有划分、区别，就没有秩序，没有主次感就不可能布局也自然会造成混乱。

纹饰分割后，再经过调整，然后细心地组织，再把它凝结成一个整体。有人把分割比着制作水泥块，首先将石头捣碎，经过一定温度，然后把它掺水在掺水，合一起来凝结成坚固的整块，成为新的建筑构件，它比原来的石头显的更有力量。这大概是侵害法的原理吧。我认为在“分割”的过程中，也就应是对元素的选择、加工、确定成分，比例、态势、精心安排调整的过程。我在创作圆盘装饰“乐舞图”（图二）时，就是这们。首先将人物的姿态附和于圆盘的圆形，然后在处理背景的摘枝花时，本想用较繁锁写实花来烘托人物，结果效果适得其反，不但人物没有突出，而且如若乱麻。为了从整体着想，我就将四朵变形的花头安插在圆盘人物的不同空间里，然后再吸收民间装饰中的缠枝形式，把叶、茎串联起来，再用一些小点补充空间，效果就理想多了。倘若纹样没有精心的分割、调整，就不可能获得美的形式。

现代构图的“装饰分割”，打破了过去只从形象势态单一考虑的方法，它是从形态“线”所经过的纹饰轨迹，暂时舍弃某些物象，正视边界分疆，形成纹饰分割。它是从抽象构成的角度来看待空间的，不依赖具象形态的作用因为具象形态是有一定限度的。“纹饰分割”与中国画的“经营位置”结合起来，是形式美的一个重要方法。

（二）整饰势向：势向与分割是有密切关系的。前面我在谈到我创作的圆盘装饰时，其分割整理后就出现了一个整体装饰的势向。造型取势，势中传情。整修装饰纹样的生动性，往往取决于整饰势向。要达到传情，就摘枝花来说，注意势向，从整体来讲，则应注意呼应。唐人王维所说的客山主峰“奔趋”而主峰所显示的“高耸”，也就是整饰势向的道理。很多老前辈常说：“作品要有气势”，要把静止的陶艺作为抒怀的动感来装饰。

摘枝花，要有动感要精神挺拔，并带有诗意、情意，就必须做到“一律、二向、三形”。

一律：是指摘枝花的生长规律，结构的规律性。

二向：则是指装饰纹样的方向，这里包括“顺向”（求其统一），大多数摘枝花的装饰是按照生长规律“顺向”处理的，但为了显示出装饰纹样的挺拔精神，在个别纹样处理上，则可“逆向”。比如我在处理一支花瓶的

纹样上，一律顺向，就显得没有精神，只要在某些次要部位绘出几笔逆向的枝叶，马上就会产生挺立之势了。

三形：是指摘枝花装饰的花形、杆形、叶形。只要设计者有了这样一个概念，抓住了三形的特点、趋向，就会使整个陶瓷器官产生传神之感。

（三）凝聚疏旷：陶瓷装饰中的摘枝花，其“凝聚”与“疏旷”是常见的方法，用哲语来讲，它们是对立的。这里所指的除一般所谓的疏密关系之外，主要是体现出“聚”与“散”，“疏”与“密”的对立和统一美。古人常在画注中提到：“密不容针，疏可跑马”，说来容易，但做来却难。因为在纹饰处理中，密不当，就易呆板、沉闷；而疏不当，则易造成零乱、松驰、拖泥带水，所以我们在装饰中应“疏密有致”，方可“引人入胜”。

一件作品的装饰性强、构图紧凑，就需要对立和统一的美感对比要强烈，统一要和谐，使它们有机地结合起来。“密”有赖于“疏”的衬托，而“疏”有赖于“密”的安排，应该强调两者的差距。疏不疏、密不密的纹样，就会使整修造型及画面显得松散，毫无生气。

（四）深入浅出：陶瓷装饰中的空间是有限的，而自然、生活的变化总是无限的，要在有限的空间里，装饰出无限的情境。摘枝花的构图对生活、自然界局部的取舍，要做到以少胜多，言简意赅，一切装饰纹样也要做到融入于情。

构图，是人为的，是理智的设计，是需要设计工作者去反复推敲、适应器型以及工艺色彩、制作等等步骤。纹样装饰在器官上，要“深入”，要自然舒展。而构图中的“浅出”，在花中最为明显。纹样在器型上，不可“四切无边”，否则就象“剪布”，给人的感受是残缺不全，破坏了整个器型的完整性。所以一些前辈美术家在画竹时强调：竹杆不两出，即不能两头都伸出纹样外，只能一头出画。因此，构图“浅出”，要使人感觉非“浅”，而是延伸，正所谓“意到则笔不到”之道理。

（五）形变意深：摘枝花在陶瓷装饰的处理上，通常有两种表现形式，一是借助于自然形态，一是借助于构图的装饰手段。前者在实用器皿中见明显，后者以摘枝花，散点等装饰性较强的艺术瓷的适合纹样见长。两者都要求变形，当然后者更为明显。

这两种表达意境的方法，有时在纯装饰以及造型中综合使用。在整体处理上，不依赖于形态自身活动，而是采用变形，以较强烈的形式美、夸张形体

和色彩，扬弃美与丑，来表达设计者的思想感情、设计意图。正如一些前辈在摘枝花的装饰中，除了主体花和点缀的鸟、石之外，没有增加其它背景的衬托，而且画在一个器皿上，打破了焦点透视，而变化构图异常突出，从而体现了构图上的形式美。

传统的摘枝花纹样，如缠枝也是摘枝花的变形，它之所以不断延续发展，至今仍广泛用于陶瓷装饰中，是因为它在变形方面真正表达了“意”字。提着灯笼在自然界中去寻找摘枝的缠枝变形纹样的形态结构，恐怕是一种稚想罢了，因为这是自然形反映到设计者头脑中的变象。形态愈抽象、变象离自然愈远，这是显而易见的。它在装饰中就愈要求构图活跃，否则就显得呆板、生硬。抽象思维本来生活中就存在，因此带有浪漫、抽象的陶瓷美术装饰来反映到作品中去，也是必然的。

（六）微差美感：“微差”本来是一种精确的术语，而在陶瓷的摘枝花装饰中，却是较为重要的思维方式。

前不久，看到一本日本的插花艺术画册，它里面所介绍的插花共有数百种，就在数百种插花中，却没有一盆是相同的，或挺直、或俯睡、或侧弧、或上下、左右相映，既使是有些大致相仿，也存在“微差”，而给人又一种新鲜韵味。这种新鲜韵味能给我们从事陶瓷美术创作设计者的一种启示，就是在纹样的处理上，小节也不可以放过。

“微差”是一种涉及到典型形态的细微差别。有或没有这点差别，会严重影响到装饰饰样的形态的美感。我们不妨仔细地观察宋代工笔花鸟画，如马远的作品，是非常讲究“微差”的，一枝花，它的倾侧、分枝、出花的衔接点，以及细微的起伏、导向、斜、直、粗、细的微差，都同时影响到摘枝花卉的形神变化。“微差”在陶瓷美术装饰中的构图，往往是一种传神的诀窍。

在陶瓷装饰中，直线是不能笔直无曲的，带有微弧的直线，给人一种弹性的力量美，古彩的摘枝花装饰就更是如此，从前人那古朴、典雅的古彩作品中，实际上没有一根笔直的线型，他们不是粗细结合的线条，就是线点形的线条。有了这种感觉，难怪书法中的隶书的横线总是向上或向下微弧的。

（七）“之”形构图：杨柳依依、弯弯曲曲的林荫小道，毕竟比一条笔直、敞亮而一眼看见尽头的达道更为诱人；蒙蒙烟雨的湖光山色，也比那风和日丽、晴空万里的景物往往更令人着迷。摘枝花装饰也是如此，它能在人们心中造出一种“之”形含蓄的美感。

“之”形构图，转折处可藏可露，通过曲折的空间变化，使人们感到具有“柳暗花明又一村”的效果。

摘枝花装饰陶瓷器皿，有它独特的风格。它完全符合于中国古典式的绘画美。如整齐一律、平衡对称、符合规律、和谐这些都发球自然美的抽象形式，表现得特别明显。

整齐一律，“是同一开关的一致的重复，这种重复对于对象的形式就成为起赋与定性作用的统一”，这种整齐一律的构图在传统的摘枝花变形为缠枝花时，就明显体现出来了。

平衡对称，是和整齐一律相关的。形式的一致性固然是事物美的一种特性，但形式还有差异带来的不一致性。正如黑格尔在《美学》第一卷中所说的“一致性与不一致性相结合，差异闯进这种单纯的同一里来破坏它，于是就产生了平衡对称”。这种同一和差异的结合，仍然是摘枝花装饰构图中整齐一律的形式美。但是，已经是一种更新、更复杂的整齐一律了。我们在装饰设计时，只要把这种彼此不相一致的几何图形和纹样结合为一致的形式，就会产生平衡对称的形式美。

我国古陶瓷装饰的形式美，并不局限于无机物或植物的表现上，它还描绘了动物、云彩、水浪等，我们不妨在摘枝绘样的中间，也应适当穿插一些其它动物，这样就显得更有生气我曾看见许多小孩子的绘画，他们的想象力和表现力比较起来，想象力要强些，而表现力要弱些，虽然这是对美的规律掌握得还不很够的表现，但他们的丰富的想象力，不能不给我们以启发，他们启发我们要打破陈旧的设计思想，开拓新的思路。再如宋代“铁乡花装饰梅瓶”在中间都用大块大块的几笔构画出摘枝花变形的剪影纹样，但又显得有些呆板、生硬，于是在瓶的上下部位装饰“流云”和“水浪”纹，从而增加了整体的动感，使它更为完整。

我在前面提及的整体感和局部变化的问题，我想就此详细说明之：

整体构成：摘枝花装饰的构图，从本质上讲，是一种平面的构成，因为它始终是装饰在陶瓷器皿的表层。它是平面的几何图形的排列和交叠，其中贯穿着散点透视的规律，运用这一规律进行空间处理，我们同时也不必拘泥于自然物的秩序，而是应根据立意的要求，对摘枝花进行重新安排和组合。在整体设计中，要紧的是对自然的再安排，其中包括取舍。我在装饰一块圆盘时（见图三），就是在自然界写生，画出一些田间欲倒之小花，而组合、并符合于圆形结构，把次要的枝叶删去，而将有利于填补圆形空间的枝干夸大，使它们组合成一个完整的单元纹样。象这种构图，在民间青花中也是常见的，如图四宣德年间的瓷碗装饰也是如此，缠枝花在中间，上端安排“云彩回纹”，下端则安排“如意纹”。通过一

些实便，我们可以得出一个结论，就是取舍不由人，是尊重客观，而是凭主观去发挥、去想象。

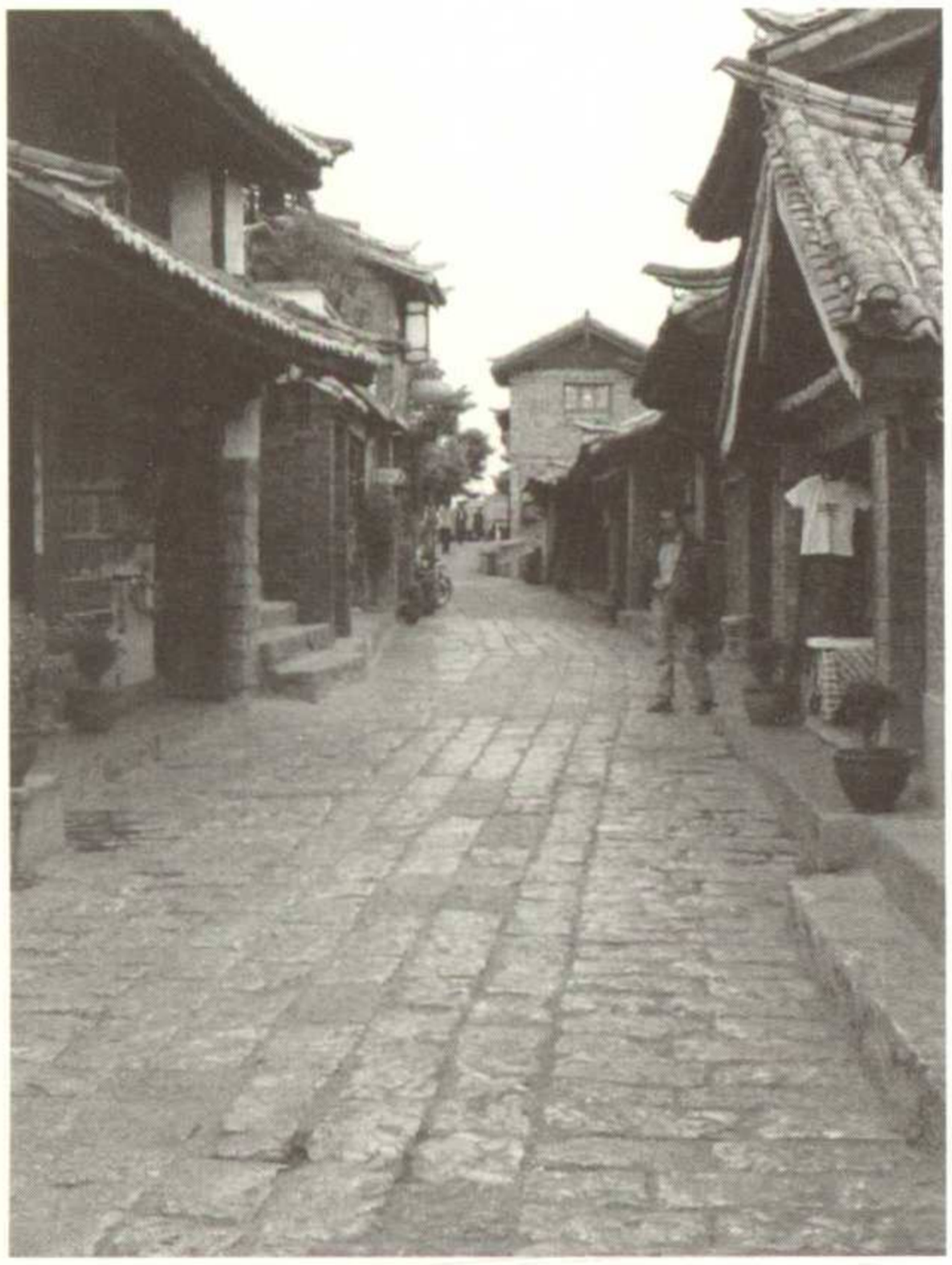
陶瓷装饰的构图本来就是线的组织。在构图中是要讲节奏的，陶瓷造型的主视线，即主要装饰部位是构图的最基本线。而最简单的构图只需把造型的主视部位的上焉线之间互相交叉起来，并连接，使之产生各种大小不同的面，构成各种形象的体积和位置，定下装饰部位的总趋势。这就是整体构成的关系所在。

局部构成：整体构成是把握大的结构，对整个造型而言，着眼于最主要的形与形之间的关系，在设计中考虑的是整体关系，而不是局部。但是局部构成是把握具体的纹样形式结构，着眼于具体个别形象的描绘，是一个局部形象的深化认识。如果整体构成是由繁向简的构图取势过程，那么局部构成则是由简向繁的形象深化过程。我在第三届陶瓷美术百花奖的获奖作品中，有一套六头刻花文具（现被陶瓷馆收藏），其纹样处理就是在尊重造型这个整体构成后，注重于局部构成的纹样。“水仙花”本来是向上生长的，我却大胆吸收了民间青花的摘枝花的缠枝变形，而将水仙花头刻划成侧面写实形，在它的每个花瓣、花勒上用“小米点”式的刀法，使它产生明暗层次，并与之对比，待刻成后，施上影青釉，给人以清心雅致之感。创作中，在尊重整体关系的同时，应竭力使局部丰富起来，这是局部构成的目的。当然局部与整体在创作中是不能绝对分开的，只是先后的不同次序而已。换言之，局部构成是通过细心塑造形象，从局部个别形象入手，使之整体丰富。

近年来，从摘枝花在陶瓷装饰中的运用来看，确实迈了点新步子，然而，我又思索着，能否向着新时代的艺术广度和深度去试试步？如吸收其它姐妹艺术的特点。但因老步易走，新步难行，我是不敢妄求有什么成效的。只是感到陶瓷艺术是我们民族的瑰宝，是China粟中国的象征，也是反映时代的产物，则当前我国所面临的开放形势，正在日趋民族性与世界人民的审美意识相融合的时代。那么，我们的陶瓷艺术，那也必然和必须具有相应的民族性和世界人民的审美性，去适应更广大人们的爱好，这样也就大有市场了。也就是当我们的主体具有时代意识和对生活具有民族感情去多样而深刻地反映当代生活时，既要探求作品的时代的民族性，又要探求民族的时代感。

游丽江古镇而想到我们的瓷都古镇

很多年以前一位广州的朋友送我一本有关纳西文化的书，既然人家真诚地送了此本书，我还是认真看了一下。以前我没有去过云南，在我想像中大概就象我们的山清水秀的瑶里古镇，而今我与丽江古城是如约而见了，见时却又有些突兀。穿过现代城市繁华马路，那巨大的水车就占满了我的视野，随之扑面而来的是丝丝细雨般的清凉与透彻。丽江是没有四周城墙的，进入它只需要走过那道桥就可以了。问及原因，当地人有的告诉我因城中有土司的衙署，谓之木府，若四周有墙，则成“困”，故不设城墙；有的说纳西族是个开放而进取的民族，不建围城也为了彰显此意。



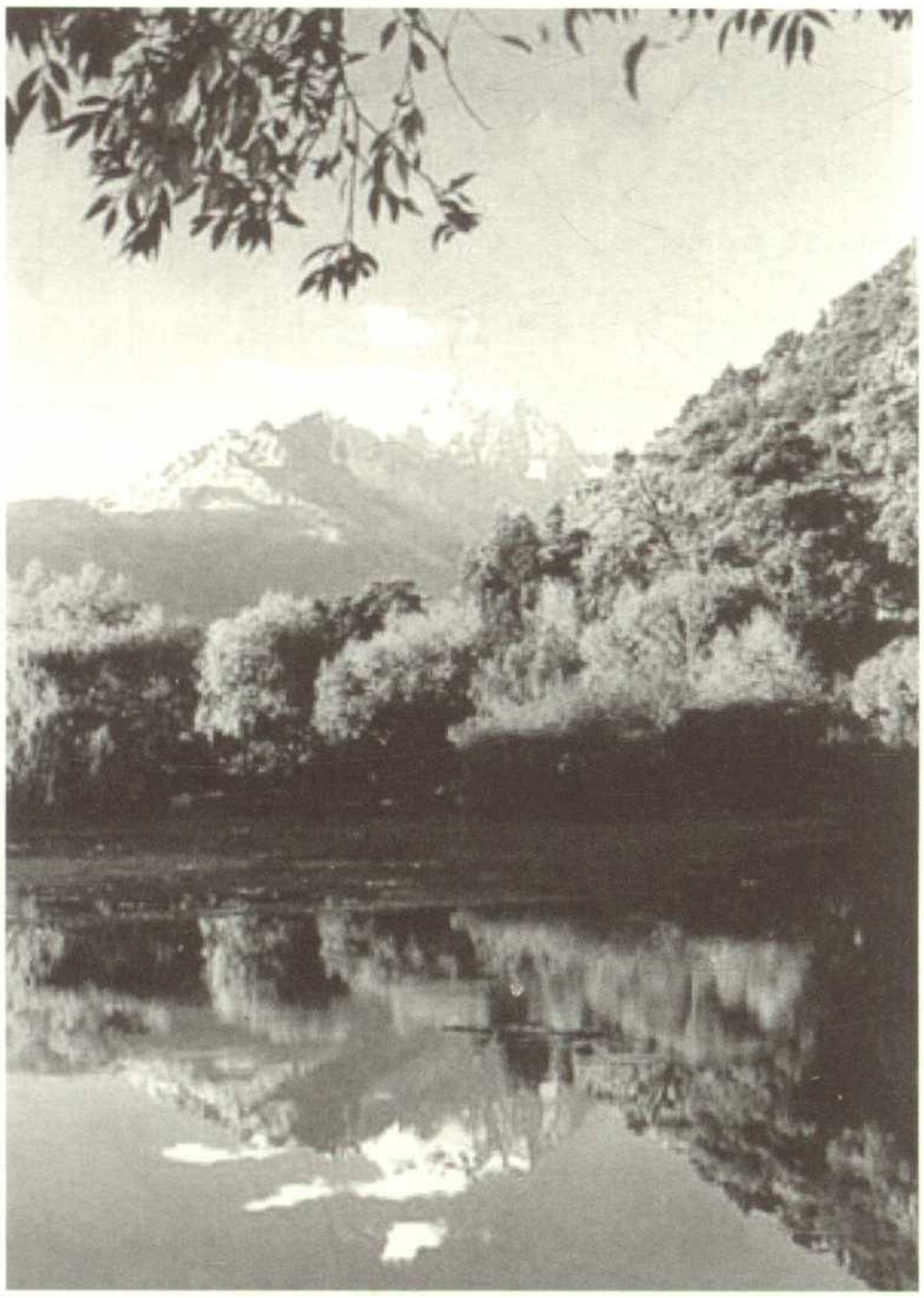
由此我想到瓷都景德镇为何能成为世界的瓷都，就是因为瓷都也是一座没有城墙的城市，她张开胸怀，海纳百川，把全国各地的能工巧匠吸纳到这个城市，集各大名窑之大成，融古今中外艺术为一体，使瓷都的陶瓷艺术手法各异、风格各异、题材各异而丰富多彩。

游丽江，在宽阔的四方街上，我发现这个城市的建筑都是黑白相间的砖瓦结构，没有高楼，淡青的石板路旁是清澈的可以见到每根水草的小溪，垂柳依依，衬托这个城市的妩媚与秀丽。它的布局精致而和谐。湛蓝的天空，飘逸的白云，安静的古城，我想这也许就是所谓“人间仙境”吧。由此我又想到了离景德镇市五、六十公里的瑶里镇，她同样是小桥曲水，鱼儿畅游、人和自然和谐相处，美如画境。

在丽江的小店里身着艳丽民族服装的店主，热情地推介着琳琅满目的工艺品，那些东西展示了丽江绚烂的历史文化，也展示了这个城市特有的风情。“我想那缥缈的空中，定然有美丽的街市。街市上陈列的一些物品，定然是

世上没有的珍奇。”这是否就是郭沫若先生诗里的天街？充满幻想和诗情画意。

纳西古乐是要听的。它的音符是那么简单，却又包罗万象。夜晚聆听到的年老艺人用心演奏的纳西古乐，深沉、激荡却又柔和悦耳，飘荡在城市的每个角落里。柔和的风吹动着敏感的思绪，那古乐仿佛一首诗，能把我带回到童年，带回到没有城市喧哗的宁静中。它像雨、如丝般柔滑的雨，静静地洗刷这个空间里所有的尘埃，及至每个角落都湿润了，都有了春天的亮色，有了水的清纯。它也是润物的，也在润化着我的心灵。我想，在瓷都的古窑，不也有那动听的瓷乐吗？蓝色的天空，绿色的盘龙岗，湖水涟漪，身穿青花绿衣的乐女所吹打出来的民乐与遥远的丽江古乐有着惊人的相似之处，让人回味无穷。

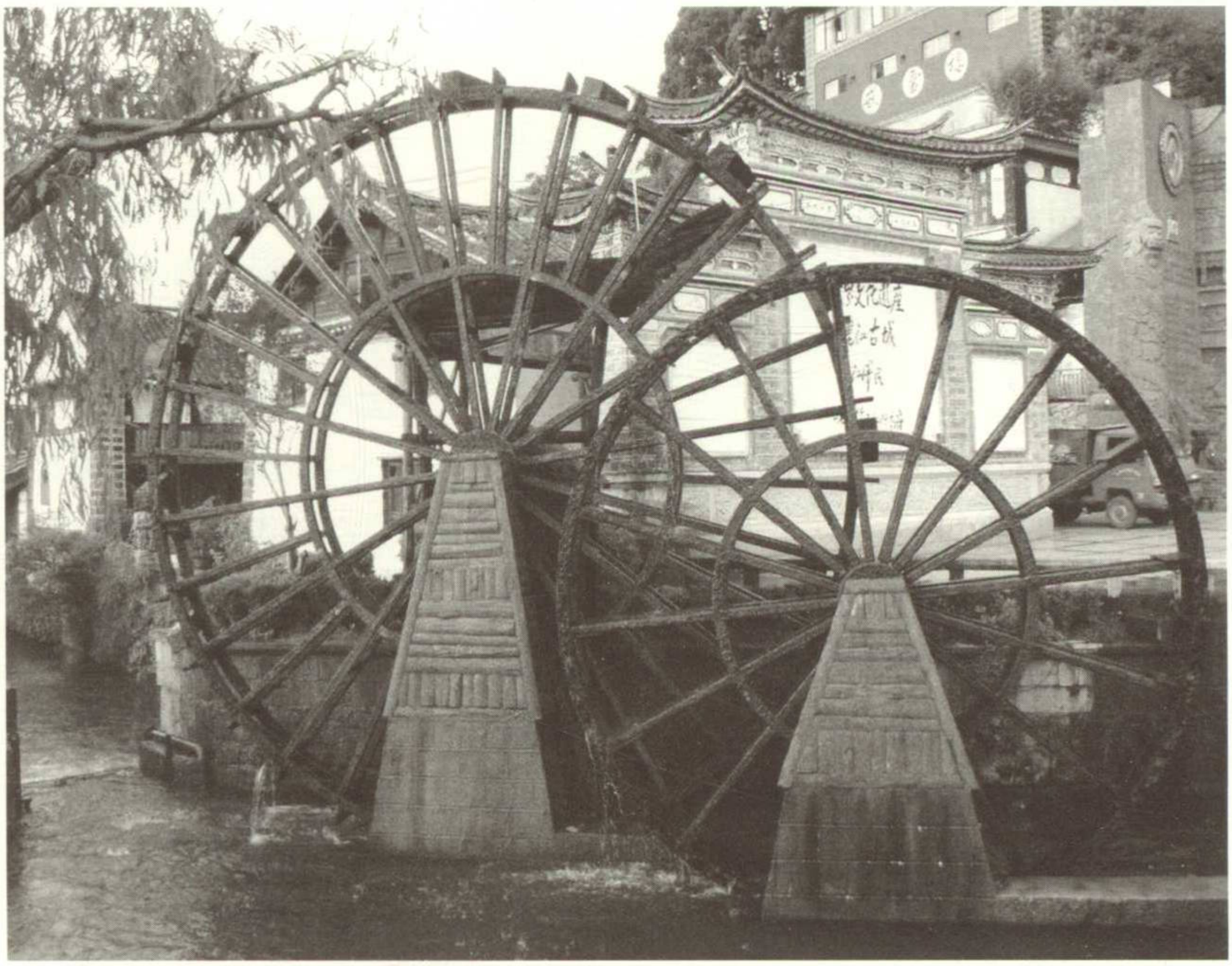


在来丽江之前，有人告诉我，在丽江的最高境界就是找到一处属于自己的有水的角落，静静地聆听小桥流水的声音，在明月清辉下，你能读懂很多东西。在那个夜晚，我本来想放一盏自己的小烛灯随溪水流走的，不知道为什么，我最后没有那么做，只选择了坐在水旁的石阶上，聆听了一晚小桥流水。而丽江的鱼也是那么自在，它们在我脚下随意游动于水草间，偶尔会在清明见底的水中吐出泡泡，或许它也会静静地注视着沉静的自己。

古道上不时传来匆忙或者闲适的脚步声，水旁错落有致的酒吧、茶座投来

不一样的光线……慢慢地心与古乐，心与古城就在月光里交融为一体，时间不再是概念，而成为了这涓涓之水，载着我的相思、我的感情，回归到历史的烟云中。

古城的节奏是如此舒缓。这里没有尘世中的那份心灵的压抑，有的只是如76座桥下轻缓舒畅的流水，还有那春风中飘逸的垂柳。青瓦房的世界里，早已经有了现代商业浓重的气息，但在这古城里，诸多事物却看起来很和谐。位于瓷都枫树山的陶瓷历史博览区我也有同样的感受，青瓦白墙之中的天沟晒塘，瓷业工匠在此拉坯、利坯、画坯、施釉，不远处松紫垒成象小木屋式的柴堆，再过去一点就是窑房，座落在山围松林之间，非常入画，在这里烧出来的瓷器也被郭沫若先生誉为“贵逾珍宝明逾镜，画比荆关字比苏”。

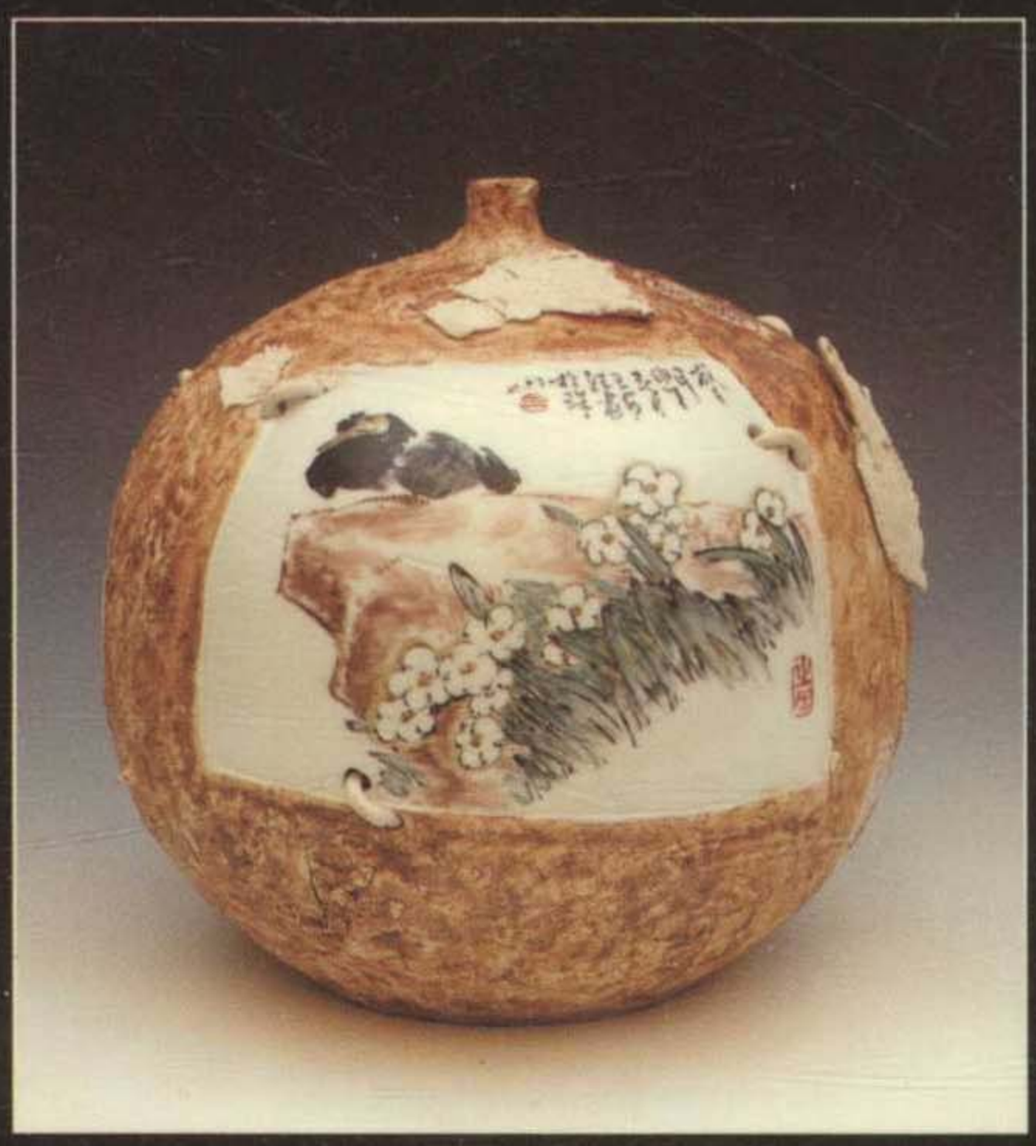


编后语

王安维先生认为“艺术”二字应分别认识，艺是才华，术是方法。艺术家不是装一种东西的器皿，“役役于一才一华”而应是“无所不施”多才多艺。只有这样才能“游于艺”驾飞龙以观沧海，以深厚广博之才艺，抒波澜壮阔之胸怀。安维先生这种“君子不器”的认识，促成了他在造形艺术领域的多才多艺。中央电视台的一位记者在采访他的时候问他：“您认为您作品的风格是什么”？他说他没有风格，仅凭感觉而画而写，随手得来不加深思的作品在一般人看来最起码是速写之类的，而他的文章也是这样的通俗易懂，他想到什么写什么，他能在创作领域里任意驰骋，左右逢源，真正“出我之法”、“发我心源”。他说：“我不是画家，也不是书家，更不是文人，我只不过是一个以书画文章抒情的艺术信徒。书画不能表达的，我就去刻、去玩弄颜色的流动、渗透、去写文章。情感是无边际的，表达也就不拘一法一形式”。这就出现了他的艺术创作的全方位展开。

安维先生在大学执教多年，有很多他对陶瓷艺术的感想，今天我们汇编成册，也是我们中国艺术出版社的一种尝试吧。

编　者



ISBN 962-86955-1-7

9 789628 695515

ISBN 962-86955-1-7

定 价：56元