



工 藝 美 術

ARTS & CRAFTS

2021年1月刊

总第253期

国内统一刊号 CN33-1106/J
国际标准刊号 ISSN 1008-2131



弘扬工匠精神 保护工艺技艺 传承工美文化

白明《瓷石之间》





彭赞斌作品 《符号-另一种表述》（宽 42cm 高 35cm 厚 10cm）X9 2014 年



2021 年 1 月刊
总第 253 期



国内统一刊号 CN33-1106/J
国际标准刊号 ISSN 1008-2131
广告许可证号：浙江 商广许 20000010 号
定价：RMB30 元

主管单位：

浙江省二轻集团有限责任公司

主办单位：

浙江省工艺美术研究院

指导单位：

中国工艺美术协会

中国工艺美术学会

中国美术学院

中国文保民族品牌文化委员会

浙江省经济和信息化厅

浙江省文化和旅游厅

指导委员会：

主 任

陶小年 中国工艺美术学会原理事长

虞岳明 浙江省二轻集团董事长

委 员

唐克美 中国工艺美术学会副理事长

毛增印 中国工艺美术学会秘书长

孙 烨 中国工艺美术协会秘书长

赵之硕 文化部中国工艺美术馆顾问

高而颐 浙江省委宣传部原副部长

陈永昊 浙江省社科联原党组书记

艺术委员会：

主 任

吴 敏 浙江省二轻集团总经理

陆光正 中国工艺美术大师

委 员

倪东方 中国工艺美术大师

高公博 中国工艺美术大师

周锦云 中国工艺美术大师

嵇锡贵 中国工艺美术大师

徐朝兴 中国工艺美术大师

陈 克 中国工艺美术大师

王文瑛 中国工艺美术大师

陈水琴 中国工艺美术大师

虞定良 中国工艺美术大师

石 飏 中国工艺美术大师

吴尧辉 中国工艺美术大师

钱高潮 中国工艺美术大师

学术与教育委员会

主 任

林乐成 清华大学美术学院纤维艺术研究所所长，
教授、博士生导师

蔡玉林 浙江省二轻集团副总经理

委 员

骆芃芃 中国艺术研究院中国篆刻艺术院院长、博士生导师

朱旭光 浙江理工大学艺术传达设计学院院长、博士生导师

李 薇 清华大学美术学院教授、博士生导师

戴雨享 中国美术学院手工艺术学院教授

方爱龙 杭州师范大学美术学院副院长、教授

沈兵虎 浙江广厦职业技术大学院长、教授

周国忠 浙江旅游职业学院副院长、二级教授

朱培初 中国工艺美术理论研究专家、高级工艺美术师

胡立新 中国民族书画院院长、国家一级美术师

王 涛 国家艺术基金专家库成员

马苗金 高等职业教育研究者

编审委员会

主 任

肖 峰 中国美术学院原院长

奚建华 浙江省文化创意产业协会会长

裘海索 浙江省民间美术家协会主席

委 员（按姓氏笔画排序）

孙以栋 杨英群 张华胜 陈奇淼 陈建林

邵建华 都一兵 高 照 曹工化 童力新

工艺美术新媒体矩阵

（本刊内容在新媒体矩阵同步发布）



二 甄 美 洲

2021 年 1 月

Wang Xufeng (famous writer) **Chief Cultural Consultant**
Bai Ming (Professor of Tsinghua Academy of Fine Arts) **Chief Art Advisor**
Leng Bingchuan (artists)

Wang Lei **Proprieter**
Dong Feng **Associate Proprieter**
Guo Cheng **Executive Proprieter & Chief Editor**
Lou Dongming, Yang Hongjuan **Assistant to Chief Editor**
Zhang Qiaoying **Associate Editor**
Fan Zhiyi, Shi Xiaojian **Deputy Editor**
Xi Jijie **Editor in charge**
Xi Jijie, Shen Qingqing, Zhang Lingyun **Editor**
Hu Juntao, Chen Yang **Designer**
Zhang Jie **Department of Marketing**
Wang Hongyan **Department of Brand Development**
Zhou Huimin **Department of Event Planning**
Lu Ye **Department of Educational Business**
Wu Dong, Wang Shaohua **Department of E-commerce Business**
Liu Junbo, Xu Qianwen **Department of City Gift**
Qian Hangbo **Department of Contact**
Xu Songtao **Liaison Station of Jinhua**
Chen Hongxiang **Liaison Station of Shaoxing**
Qian Xiao **Liaison Station of Ningbo**
Zhejiang “Zhejiang Arts& Crafts” Co., Ltd. **Publisher**
Zhejiang Gongmei Digital Technology Co., Ltd. **Operator**
10th floor, No.12 North Zhongshan Road, Hangzhou **Address**
0571-87608719 **Tel**
4009977777 **News hotline**
ZAYas@163.com **Email**

首席文化顾问: 王旭烽 (著名作家)
首席艺术顾问: 白 明 (清华美院教授)
冷冰川 (艺术家)

社长: 王 磊
副社长: 董 峰
执行社长、总编辑: 郭 城
社长助理: 楼东明 杨红娟
执行总编: 张巧英
副总编: 范芷亦 石晓坚
本期责编: 奚基杰
编辑记者: 奚基杰 沈清清 张凌云
设计总监: 胡俊涛 陈 阳
市场营销部: 章 杰
品牌发展部: 王洪艳
活动策划部: 周慧敏
教育事业部: 陆 烨
电商事业部: 吴 冬 王少华
城市礼品部: 刘俊波 徐倩雯
通联发行部: 钱杭波
金华通联站: 徐松涛
绍兴通联站: 陈洪祥
宁波通联站: 钱 晓
编辑出版: 浙江《浙江工艺美术》杂志社有限公司
运营: 浙江工美数字科技有限公司
地址: 杭州市下城区中山北路 12 号 10 楼
电话: 0571-87608719
新闻热线: 4009977777
投稿邮箱: zjgyms@163.com

白明作品 《文君瓶·线如释》 23*86cm 2012 年



CONTENTS 目录

彭赞斌作品 《天空下的仪式》 165cm*10cm*18cm 2019 年



工美大观

- 08** 思考的冲突
文 / 吴昊宇
- 18** 可塑的边界
文 / 戴清泉
- 27** 陶瓷艺术的精神
文 / 许润辉
- 34** 片段与割裂
文 / 余梦彤
- 44** 重建的秩序
文 / 崔久霄

大国工匠

- 54** 当代陶艺创作之思
——对话著名陶瓷艺术家白明
采访 / 本刊记者

百家谈艺

- 63** 从晚年谈话录到口述史
《器局方概——乐清工艺美术口述史》后记
文 / 张志杰

工美论道

- 68** 浅析龙泉窑青瓷在两宋时期的工艺特征
文 / 王尧
- 72** 古龙窑烧制技艺研究及传承综述
文 / 丁军良
- 78** 浅谈龙泉青瓷中的线条艺术
文 / 黄灿

石艳天下

- 86** 青田印石千秋誉，灯光照耀帝王家
文 / 石安

工美博览

- 90** 醉根文化之全球最大的根雕博物馆
文 / 陈月芳

《殇》系列

粗陶 / 手工成型 / 氧化焰 1200 °C / 2006 年 5 月
Terra Cotta / Hand Building / Oxidizing Flame
1200 °C / May, 2006
Size: 30×30×36 cm



思考的冲突

文 吴昊宇

我在大学期间有一次偶然的机会接触到陶艺，陶土的天然属性使我从此就喜欢上了它。虽然并非专业出身，但浓厚的兴趣让我一步步走向陶艺创作之路，这样算起来今年已经是第 15 个年头了。那时的学习条件并非像今天一样方便，没有互联网，甚至现代陶艺的书籍都少得可怜。《世界现代陶艺概览》是我在学院图书馆里能够看到的唯一一本现代陶艺的书籍。于是，在大学最后的一年时间里它成为我的枕边书，也是我的陶艺创作启蒙书。

在探索陶艺创作之路中，我常常以传统的创作思维进行思考，思维方式和创作手法总会受到一定的约束——创作前自我思考太多，严格遵循主题到内容再到形式的递进关系，不敢越雷池一步。《殇》《生之永恒 LIFE FOREVER》《MADE IN CHINA》就是这时期的作品，先确定主题再去填充内容，最后通过陶艺语言表达出来。



《生之永恒》

粗陶、木 / 手工成型 / 还原焰 1260 °C / 2006 年 9 月
Cotta and wood / Hand Building /
Reduction Flame 1260 °C / Sep, 2006
Size: 22×22×80 cm (件)

《MADE IN CHINA (中国制造)》

粗陶 / 手工成型 / 氧化焰 1200 °C / 2009 年 1 月
Terra Cotta / Hand Building / Oxidizing Flame 1200 °C / Jan, 2009
Size: 130×130×120 cm



在我看来，思考常阻碍人本真的性情，是一种无形的枷锁。于是我开始思考如何打破这样的创作方式。当我们执著于思考，往往形态就长成了它的模样，即形态变成自身意识的转移。把“思考”放下，把自己从有意识转变到无意识。我找来大量的复印纸，创作前先放松，在保持线条流畅的前提下，不断在纸上随意无序地乱画，甚至不看画面。在这过程中，脑子是放空的。最后在纸上会呈现出许多乱成麻团的图形。我通过观察不断叠加的线条，寻找自己想要的形态，将其形成空间化的素描便于理解空间结构，再做成陶艺作品，于是有了《邂逅》系列。在创作过程中，我不思考、不执着，一切归于自然，从有形的创作转向无形，从有意安排到最后得到无意的结果，这使我感到无比地轻松。

这样的创作方式让我尝到了“甜头”。我常在思索陶艺与当代艺术、设计之间的关系。从文艺复兴到当代艺术，西方艺术的发展影响着人类的艺术发展。大家都知道，美国和日本是世界陶艺发展的先驱，而现代陶艺是伴随着当代艺术发展而产生的。由此看来，陶艺与当代艺术有着千丝万缕的联系。由于历史原因，中国现代陶艺发展相对滞后，发展缓慢，更与当代艺术严重脱节。近年来，随着经济的发展，现代陶艺得到了很大的发展空间，在日常生活中也得到了越来越多的关注。当代艺术与设计对陶艺创作的介入越发紧密，在某种程度上更是彼此交融。在这个多元的时代里，我更愿意尝试让现代陶艺有更多可能性。从艺术与设计的角度去看待陶瓷，往往会带给我全新的视觉感知。视觉上的惊艳与震撼，是把人从旧的视觉经验解脱出来，并超越了人旧的视觉思维方式。



No. 8

细陶 / 手工成型 / 氧化焰 1200 °C / 2011 年 5 月
Fine stoneware / Hand Building /
Oxidizing flame 1200 °C / May, 2011
Size: 60×36×85 cm



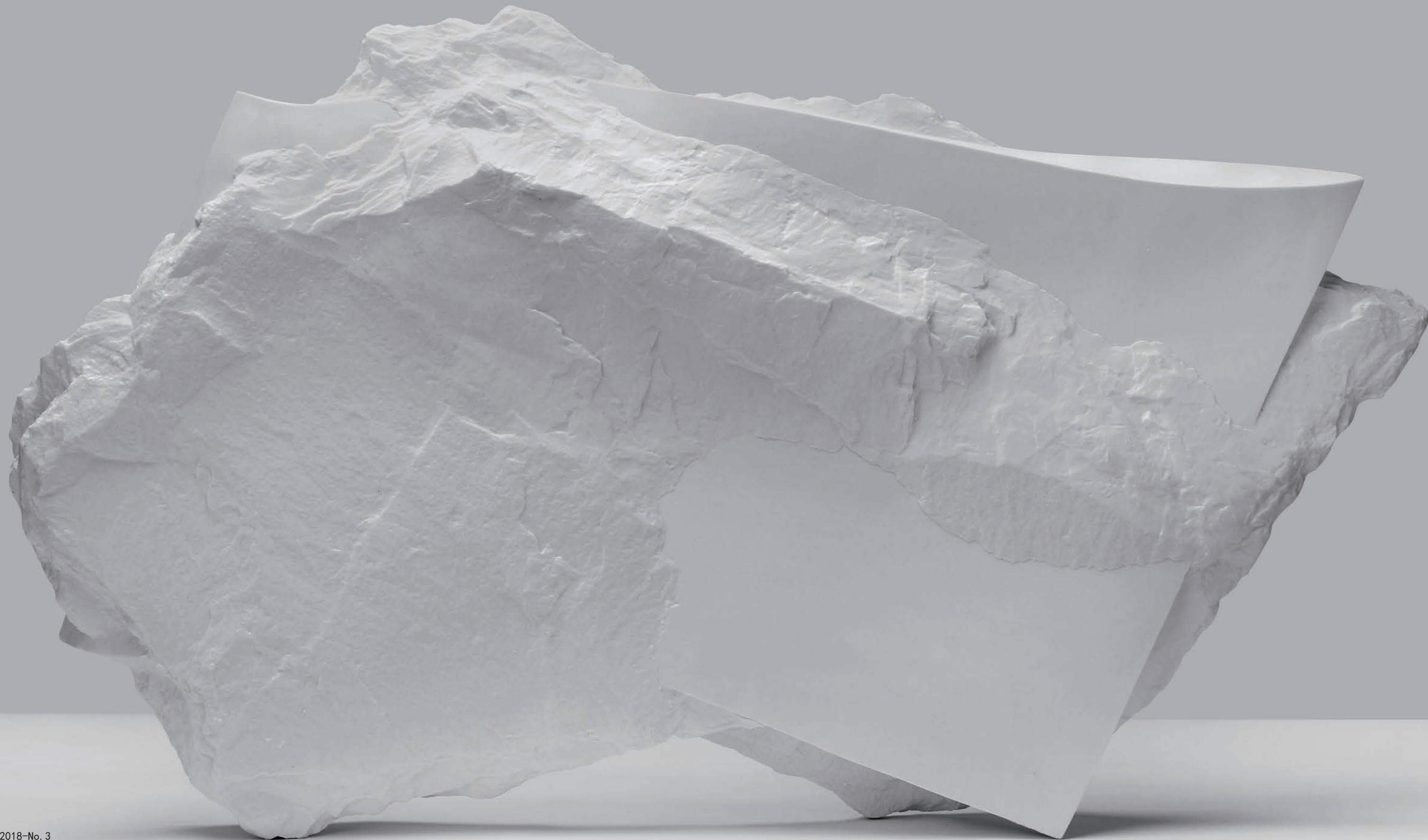
No. 2

细陶 / 手工成型 / 氧化焰 1200 °C / 2008 年 12 月
Fine stoneware / Hand Building / Oxidizing flame 1200 °C / Dec, 2008
Size: 38×28×35 cm



No. 3

细陶 / 手工成型 / 氧化焰 1200 °C / 2010 年 3 月
Fine stoneware / Hand Building / Oxidizing flame 1200 °C / Mar, 2010
Size: 35×30×30 cm



2018-No. 3

瓷器 / 注浆成型 / 还原焰 1280 °C / 2018 年 9 月
Porcelain / Slip Casting / Reducing Flame 1280 °C / Sep , 2018
Size: 73.5×8×42.5 cm

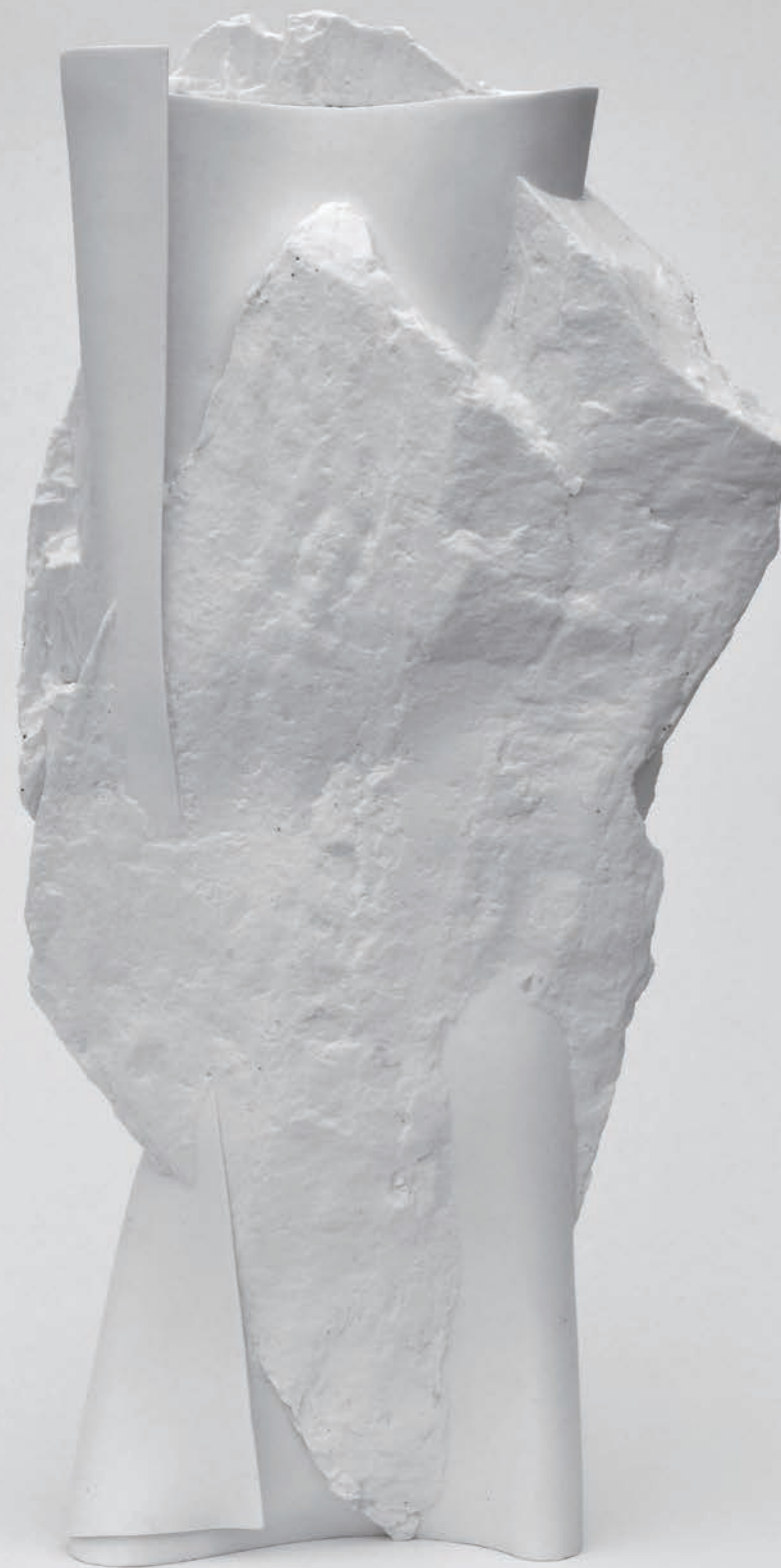


《生 | 长》

瓷器 / 注浆成型 / 还原焰 1240 °C / 2015 年 8 月 (尺寸不等)
Porcelain / Slip Casting / Reducing Flame 1240 °C / Aug , 2018
Size: 77×38×38 cm (Different in size)

在创作《新石器》系列时，我经常在路边遇见不同的石头。把它们带回工作室后，放在工作台上静静注视许久，不去做过多的思考，根据石的形态变化，直接用瓷泥依附在石头上进行创作。当形态造型制作完成后，我再思考它所呈现的内容与含义。比如石头里藏着一张纸，纸张是中国发明的，是文化的载体，轻薄却能轻易地把坚固的石头打开，这里即展现文化的力量是无穷的。有些《新石器》作品是用器皿与石头作为创作元素。石头代表着特别坚固的传统文化，器皿代表新生的、要穿透的、要切割的、要挣脱的力量。我想以扭曲变形的器皿打开坚固的石头，因为它也象征着传统文化与当代创新之间的矛盾冲突。

现代陶艺成为艺术表达的一种媒介时，它完全是精神层面的表达，而作品最核心的部分则是思维。对大多数人而言，做加法是容易的，而做减法是难的。我们总是拼命地做加法，各种颜色，各种元素，各种肌理，各种装饰堆砌在一起，生怕不能展现自己的想法、创意与才华。但这样却不能引发人们的思考，因为这是常态。如何改变常态？用变态的思维去思考常态的事物，是一种很好的方式。



No. 14

瓷器 / 注浆成型 / 还原焰 1280 °C / 2014 年 9 月
Porcelain / Slip Casting / Reducing Flame 1280 °C / Sep, 2014
Size: 27×12×55 cm

艺术创作不应该留恋一种创作方法或者思维方式，应该大胆地抛弃，去寻找新的创作语言。我希望在新的作品里呈现出更放松的状态。《生·长》中我试图让陶泥自然地生长，保持线的单纯性，让人更多关注到一种看不见的生长与生命力。这种生长不止是自然生命生长本身，也可以是各种物质的、精神的生长。生长也包括正面和负面的，积极的、消极的，阳光的、阴暗的生长。这正是我们的当下，这也是我对形而下和形而上之间的探索和理解。

《破·立》的立意“不破不立”，出自《异闻录·师溪旧事》，是指只有先破才能后立。运用“破”完成“立”的造型，去摆脱一些内在和外在的束缚，表达的不仅仅是作品呈现出来的壮观，也是现当下的一种生活状态，更是内心的变化。



2018-No. 4
瓷器 / 注浆成型 / 还原焰 1280 °C / 2018 年 9 月
Porcelain / Slip Casting / Reducing Flame 1280 °C / Sep , 2018
Size: 56×18×41 cm



2018-No. 4
瓷器 / 注浆成型 / 还原焰 1280 °C / 2018 年 9 月
Porcelain / Slip Casting / Reducing Flame 1280 °C / Sep , 2018
Size: 56×18×41 cm

我在近期的现代陶艺创作中，试图探索当代艺术与设计介入到陶艺后三者之间的微妙关系。从空间出发，由陶瓷媒介创造出许多不可思议的视觉形态，如装置、艺术品、艺术衍生品、生活器物都在艺术与设计之间找到它们应有的状态。《穹》是在一个空间设计项目中的装置艺术，将 17000 只瓷的“石头”悬挂在空间中，把空间里的大器、艺术衍生品有机地结合在一起。“有”与“无”是东方思维的朴素观，《穹》在“无中生有”中引发观者对宇宙中苍穹、土地、人类三者关系的思考。

东方思维在我的创作中反复出现。西方的简约，简到不能再减，东方的空，是无。简约是一种形式，空是一种思维方式。空并非没有，在中国文化里有与无是相互辩证并同时存在的。中国写意画里的留白，是空，是实与虚转化的空间。这些在我的创作里尤为重要，也是在作品整体思维里的思考方式。在当代艺术、设计、陶艺之间游离，东方思维所呈现出来的精神气息，是看不见摸不着的，但它确实是存在“空”里。在特定的空间里，也许会由于某种“催化剂”而相互碰撞与融合，恰恰好，不多不少，不长不短，不高不低，不媚，不争。

吴昊宇

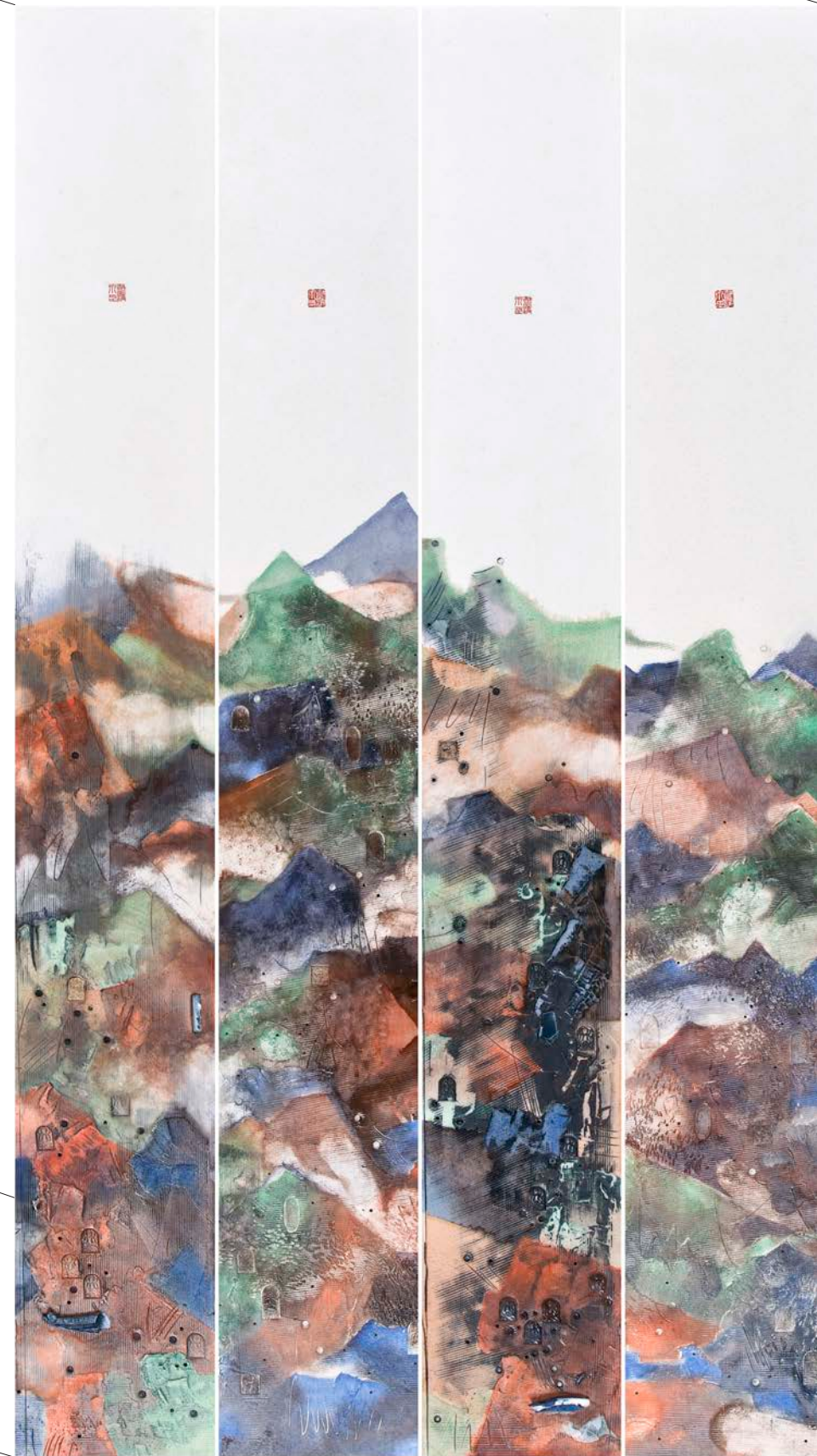
清华美院陶瓷艺术设计系副教授、联合国教科文组织国际陶艺学会（IAC）会员、中国美术家协会陶瓷艺术委员会副秘书长。

可塑的边界

文 戴清泉

在传统美术观念中，我们一直把现代陶艺作为世界现代美术的一个重要组成部分，总试图以更为专业的方式和途径来发展和推广现代陶艺，使之成为纯粹意义上的象征。然而，做任何事情在过分专注的同时，就一定会给其自身带来保守，甚至局限的可能。在那个时期虽然已经具备了理性和包容的态度，但是在今天看来应该以更加开放的理念去拓宽和超越人们的视野，打破门类边界的限制。

我们在学习美国彼得·沃克思战斗精神和日本八木一夫实践智慧的同时，更应该发扬丰塔那的破坏与开拓和杜尚的逆行、颠覆，这是艺术最为核心和本质的问题，那就是创新。在那样一个时代他们都能够抱有如此超人的胆识并打破惯例，不断地否定自己、否定当下，以哲人的眼光和思维去呈现艺术，重塑艺术的价值和观念，才是最让我们敬畏和学习的。现代陶艺发展到今天，已经不再属于过去大美术内区域化和门类化的概念，而是以材料的方式扩展到现当代艺术的每一个领域中，使陶瓷的材料价值的可贵性得到全新诠释，或坚韧、或温润、或高贵、或脆弱等等。一切从物质的本体出发，以全新的思维模式来挖掘和组织富有民族文化的语言元素，重新构建现代陶瓷艺术语言新秩序，更好地来反映属于我们这个时代的现象，而不是一味地模仿古人传统的形式，脱离时代的文化语境。那样只会是无病呻吟、装腔作势。艺术与科技在共同发展的同时，只有相互助力才能上升到人文哲学的高度，例如：装置、影像、观念等不同呈现方式的介入，都会为现代陶艺的发展迎来一个更好的契机。



《青绿文本》
40*135cm

陶瓷绘画最早作为一种装饰的技法一直伴随着陶瓷艺术的发展，如远古时期的彩陶上就已经出现了不同类型的装饰纹样。这种纹饰可称之为最早的陶绘画样式。它以抽象而又随性的线条环绕、游走于器物之上，图案造型富有神性，具有高度的概括性和节奏感，让我们感觉到他原本就应该这个样子；但是这种装饰图案与陶瓷本身只是客与主的关系，不管它的形式和刻划有多么地精彩，永远都是为了装饰陶瓷而存在的。这种主客关系经历了一个非常漫长而又久远的过程，使装饰的观念深深地烙在人们的心中，不断地辐射到各大窑口，影响着一代又一代人的制瓷工艺，并且发展成为非常严谨的综合装饰纹样。然而从绘画本质的角度判断，这却应该属于一种非自觉的意识状态。这种情况一直持续并贯穿了整个人类社会历史的发展，主要应该“归功”于陶瓷器物的实用价值对人们的影响。然而，这种朝夕相伴的实用功能却极大地遮盖了陶瓷材质本身无与伦比的美感，导致人们一直无法抗拒和逾越这一“伟大”的认知，忘记了“陶瓷”二字本身的价值。直到清末同治至民国（1860—1920）时期，出现了六十年左右时间的浅绛彩瓷画打破了以往的传统认知观念，以文人画的笔墨情趣彰显了陶瓷釉上彩材料的特征。浅绛彩瓷画改变了早期官窑宫廷用瓷歌功颂德的现象，而这和官窑突然衰落与御窑厂重建，使画师从官窑森严的管理体制和陶瓷装饰的工艺流程束缚中解脱出来，主观情感在创作中得以自由表达有关。浅绛彩瓷画成为画师们自我展现艺术才能的媒介，变成社会文人之间雅赏的载体，形成了一道明显的文脉瓷源的分水岭，为陶瓷与绘画语汇的结合开创了先例，为后人陶瓷绘画的实践树立了典范。然而这种借助陶瓷材料，极具表达性的、有意识的艺术样式只是昙花一现，并没有让陶瓷的属性在艺术的光照之下继续发挥自身的能量。



陶瓷的泥火煅造是它最为重要的物质特性和精神浓缩。泥土的可塑性是与生俱来的本性，是任何一种绘画材质都无法比拟的优质特征。这种可塑的表情早已在现代陶艺的实践和创作中得到大量的体现，由柔软到坚硬，持续着自身的一种自然的缓慢性，历练着我们每一个人的性格。这种自然的规律性无时无刻不在体现着材料的强大，强大到每一位陶艺家都去用心感受他、呵护他。窑火的高温锤炼又是陶瓷升华的另一段历程，这个过程可谓是泥土转世的重生。火是照亮人类文明前行的航标，不管是神性弥漫的原始社会，还是科技发达的今天，人们对火的敬畏之心从未停熄。该如何让火的神秘性为我所用，是每一位陶瓷艺术家一直都在思考的问题，也是陶瓷绘画该如何区别于其他绘画最为本质的核心问题。而这个核心问题的要素便是可塑性。



《文化印迹之敦煌》二 80*80cm



《石质度象》局部 43*130cm

陶瓷的可塑性具有很强烈的永恒感和质量感。可塑性的彰显可以把陶瓷绘画从一个通识的二维空间推向富有神秘色彩的三维空间。正是这种空间的跨越符合了陶瓷绘画自身发展的需求，也树立起陶瓷绘画独特的形象价值，与此同时也打通了现代陶艺与陶瓷绘画的边界。

这种边界的隔阂正是陶瓷实用价值主导的缩影，是不断强化艺术价值的体现，是跨越边界的唯一途径。现代陶艺的呈现方式本身就具有他自身的多样性，随着时代的发展这种多样性无时无刻不在拓宽和包容。绘画的语言和表达方式也在不断地延伸和突破，无论是水墨还是油画都在以不同的方式寻找着他们发展的最大可能和空间，都在以各自的实验方式探索着前行的方向。可是我们无论如何都摆脱不掉材料所带来的严重的局限性，这种天然赐予的局限只能让人另觅新机。只有“陶瓷”，这个最为古老而又久远的物质，这个属于全人类共同拥有的“百科全书”，才能够满足所有艺术家的追求和内心的表达。它具有了与大自然共呼吸的强大能量，以它特有的方式来传递每个人的心灵需求和愿望。正是因为这种共通互融和拓展的双重性，将会开启陶瓷艺术发展的全新局势。^[3]



《拼贴文本》
87*41.5cm

戴清泉

景德镇陶瓷大学陶瓷美术学院教授，
绘画系主任，硕士研究生导师。

陶瓷艺术的精神

—关于陶瓷艺术当代性的探索与再思考

文 许润辉

2010—2018年间，我是以罐子为元素在进行陶艺创作的。之所以产生这个概念和想法，主要是为了寻找陶瓷语言的不可替代性，而陶瓷罐是一种最直观的用陶瓷这种材料来展现的一种形态。起初，我翻阅了大量的中国古陶瓷的关于器皿的资料，从仰韶文化的陶瓮到晚清的青花瓷瓶。我清楚地记得第一件器皿作品是源于元青花的《鬼谷子下山》的瓷瓶造型，拉好同造型的泥坯后，趁泥坯半干湿的状态去做泥性的变化。把原有的造型通过刀刻的再塑造产生了另外一种形态语言。此后几年在这个理念的基础上不断深入，《物语系列》作品便是那段时期我对于陶瓷材料语言与形式变化的一种思考。

这两年，我对于创作有了更多新的思考。陶瓷艺术不仅有材料美学和泥性美学的形式，它还有更大的空间可以发挥。首先从陶瓷材料的特点上讲，具有耐热性、电绝缘性和磁性、介电性等多种功能，同时具有不易变形、韧性低和易碎性等特性。断裂时属于脆性破坏，在破坏的同时又保存了作品部分

的完整性。再就是陶瓷在釉色的表现方面极其丰富，作为艺术创作的材料来讲，可表现的空间更大。所以把陶瓷单纯地作为材料去表达你的想法时，很多工艺上的约束就会小很多。结合我对社会性事件的关注，在作品和创作思路改变时，陶瓷釉色和形态上的多变性就非常有优势了。

在作品上不拘泥于特定的形式，而是根据不同时期具体的想法来选择创作表现方式。

20世纪以来，世界当代艺术的呈现大致涵盖了身份、身体、时间、场所、语言、科学、精神性等主题。而当我用陶瓷材料去表达观点和理念时就更加自由了。2018年开始了这系列作品的探索与尝试，像《一线天》《剪子》《空心砖》等作品抛开了单一的表现形式。材料是为作品服务的，以一种线性思维去实践。在我的观点里那种缺少社会性和人文关怀的文学作品和音乐作品缺少些厚度。同理，我期待我的陶瓷作品给观者不仅带来观感上的美的享受，更重要的是能带来观后的回味和思考。



《一线天》



这件作品是我之前以器皿为题材的一个主题的延续。主体罐子的纹饰灵感取自古罗马时期人物雕塑的衣纹褶皱，破损的罐体与主体既是一种平衡又是一种冲突。我在这件作品中想要表达的是：时间如河水般总是奔腾向前从未停止，一件事物衰败破落的同时总会伴随着新鲜事物的产生。作品色彩采用高温色剂泥料，在斑驳的深灰色气氛中记录岁月的痕迹、时间的声音。



《一线天》局部

这是 2018-2019 年期间完成的作品，作品的元素是铁链。我用高温白瓷做了一次材料的转换，瓷易碎的特性能给冰冷和枷锁似的铁链另外一种诠释。纯白色的瓷，在语言上更加纯粹；悬挂在空中的瓷链在光影中渐渐消失，使之产生更大的空间联想，而视觉的重点是在瓷链挤堆的地面。它在聚光灯中显得既有序又狰狞。



《一处风景》

这是一件 2016 年的作品，用影青釉色把跌宕起伏的水纹所呈现的形态一次性完成，表达我对水在自然状态下的一种认知。俯视的角度观看更能展示出它的效果——激情澎湃的波浪在直径 30 多公分的盘子里自由自在。



《剪子》

这是 2019 年初的想法，年底才完成的作品。剪刀是生活中常见和必不可少的工具之一，是方便人们生活的工具，但是锋利的刀刃和尖锐的刀头也是很容易伤害人的利器。在几百件瓷剪制作完成后，对于呈列的方式我有几种想法，如：摆放成鸟的翅膀（尖锐与柔软），蜈蚣等各类动物的造型，但最终还是以堆放在墙角的方式呈现，这样更能表达我最终的想法——看似洁白的表象下其实也存在破坏和伤害的另一面。



《空心砖》

做体量大些的作品，从开始的想到最终完成是对耐力、体力、意志力的考验。这件作品以一种碎片式的制作方式，从 2018 年底开始直到 2020 年才完成。这件作品有两种呈现方式。第一种方式是以一面墙的形态去展现，用这些白瓷砖去堵住室内的一扇门，展厅里白墙与白瓷砖形成一个整体，偶尔露出几处能呼吸的小洞，刺激人们喜欢窥视的好奇心。第二种是把所有的瓷砖在倾斜的推车里装满，一部分让它自然地掉落，落在地上的零星瓷砖散落成不同的形态。空心砖是在建设高楼大厦时必不可少的材料，我用这种呈现方式让观者保留自己的思考空间。

许润辉

毕业于清华美院陶瓷艺术设计系。职业艺术家，联合国教科文组织国际陶艺学会（IAC）会员。

片段与割裂

文 余梦彤

/ 文字的无力来源于“阐明”的实用初衷，仿佛那些描述性文字有一种与生俱来的死气沉沉。于我而言，这些伴随创作诞生的片语只言却至关重要。我着意呈现这些割裂的片段，从而使它们获得独立的自由。/

如果哲学家终其一生对抗的是虚妄，那么我希望我的作品可以成为一种视觉的、实操的体验。陶瓷假我以超出自我的旁观，仿佛灵魂俯视肉体。有些小说与电影之所以动人是因为它们提纯了现实的尘埃，使我们间接实现了一种本不可以的放弃抑或执着。而陶瓷是泥土，是一种尘埃，也即一种真实的拟象。

如果一个景色快速移动的镜头中，出现了一块没有随之移动的污渍，那么它就标明了一种静止，并且阻隔了两个空间——因为它表明了窗户的存在。如果这块污渍也并非相对放映画面的四周静止，那么它还标明了另一种运动，即车的颠簸。因此，通过一块污渍我们表现了整个情景，而车和玻璃可以从未出现。我们似乎可以如此理解艺术。

盈亏之洄 /

贝壳不能失去另一半。

借助对方的力量，它们得以延展，横向与纵向，塑造彼此，也或许无数次想要逃离彼此

但最终在盈亏无尽的时间下，相背的两方往往深深的成为彼此，偏离了它们最初的形态。

更像是一种身体里的结石，侵蚀到最后都会使形态具有一种独特的特征。

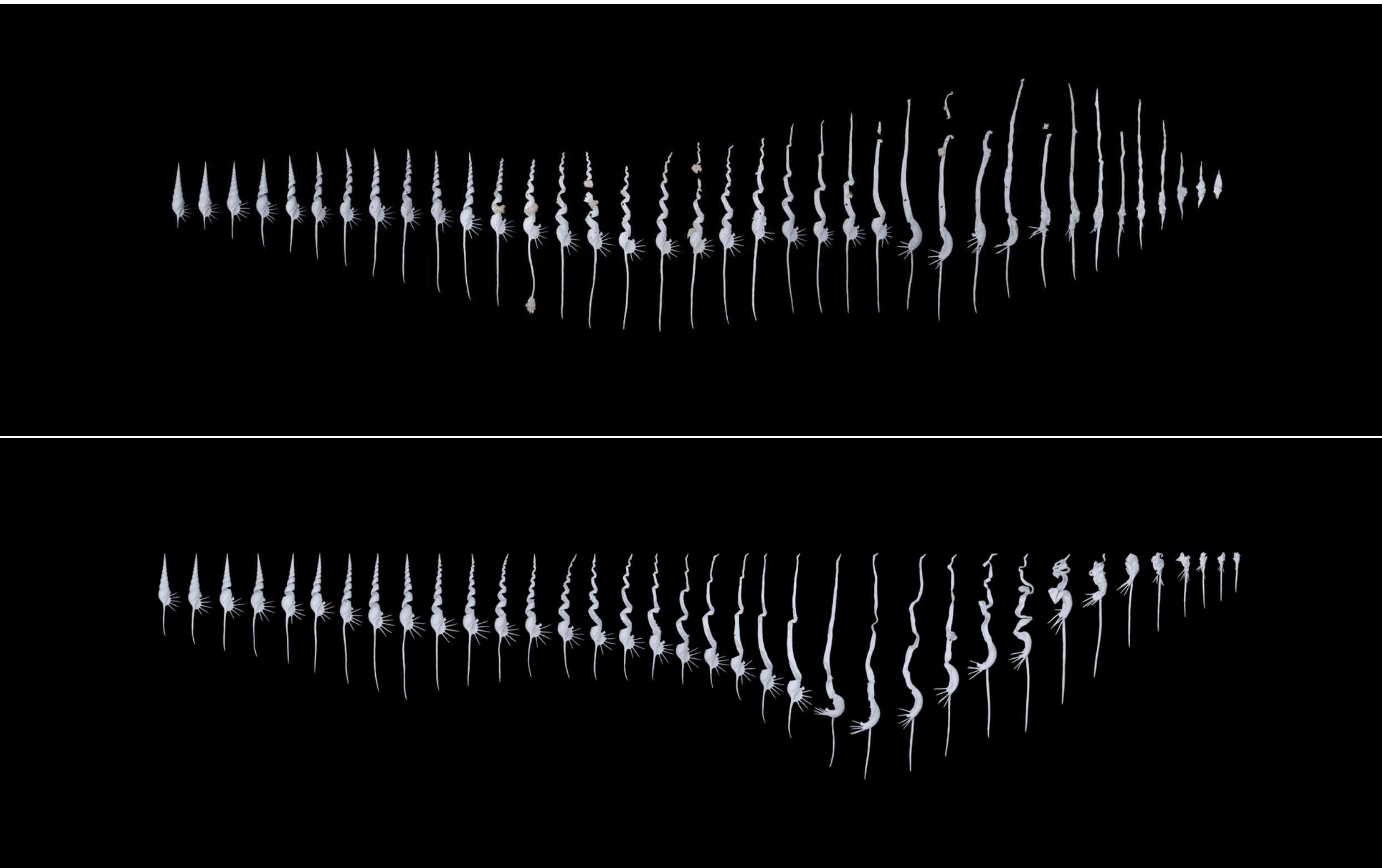
翻模使我获得“真实”，一种“绝对真实”。这种与真实的关系有点像苏珊桑塔格说的摄影的记录，作为“旁证”的关系。而泥坯则是对绝对真实做出的置换。陶瓷有一个特点，就是只要是在烧成之前，你都可以通过改变泥坯的含水量来对它的形态作出变化。那么这是陶瓷赋予我的一种特权，一种对真实动手脚的特权，而被我改变的形态烧成之后仍然是一种“绝对的真实”，这种新的绝对真实仍然保有最初真实的样貌和痕迹，并且通过陶瓷，它的存在接近永恒。这种感受就像读卡夫卡或者布朗肖，他们创造的感受那么真实地存在，可又那么地不可能“真实”。那么哪个才是真正的真实呢？

衰老，是指我们接受新鲜事物和改变生活的意愿变小了。有些人从很小就衰老了，这或许是时间的奇妙所在。它绝不仅指表盘上的每一分每一秒，有时又恰恰在计较这一分一秒的差别。

我清晰地意识到，什么是随着青春行将流逝的：生命激情，低廉的生命成本，行动能力，自治的能力……我得用现在仍然低廉的成本，仍然有效的时间，去创造那些不易流逝的，在衰老的缓慢岁月里仍然能够支撑我的东西。但与此同时，我又不能不去奢望，我的全部青春不是在为衰老作准备。得而复失，是我们恐惧衰老的缘由。

就像人们很快发现摄影机的功用远不止记录和模仿真实，他们以为的“确凿证据”实则是最大的谎言的可能，也就是最大的创造和发现的可能。手持摄影机，身边无时无刻不发生着“创作原材料”，那为什么不去创造“真实”呢？同样，手持石膏粉为什么要去仅仅翻制真实呢，为什么不去创造和发现呢。摄影机通过一种光学的转换使暗处的东西浮现出来，比如潜意识，它造就了一种盲区的弥补和非人脑筛选的视角，那么同样是和真实发生关系的媒介，石膏也一定会有独特之处。





解旋 /

2020·陶瓷 /

“我对你来说是个陷阱。即使我什么都说了，也没用；我越是光明磊落，就越是在欺骗你：欺骗你的正是我的坦诚。”

“请你明白，你从我这里知道的一切，对你来说不过是谎言，因为‘我’才是真理。”

——莫里斯·布朗肖

科学总是想要证明真实，摄影机的演进就是一个活生生的例子，于是我们陷入到真实的漩涡里，螺旋着，前进着，永无止境着。

“绝望之于虚妄，正与希望相同”；卡夫卡与真实的距离，会比一个精准的化学方程式要远吗。

真正“存在”的物质就是真实吗。什么是真实的存在呢。最后的最后都是假作真时真亦假吗。

一个螺旋可以被展开吗？一个螺可以被展开吗？一个生命体可以完全展开吗？

如果我用泥土置换了真实，它的存在与永恒可以是真实的吗？



《异质 (THE HETEROGENEITY)》 / 陶瓷+亚克力 / 2019 年

盈亏之隙 /

2019 · 陶瓷 /

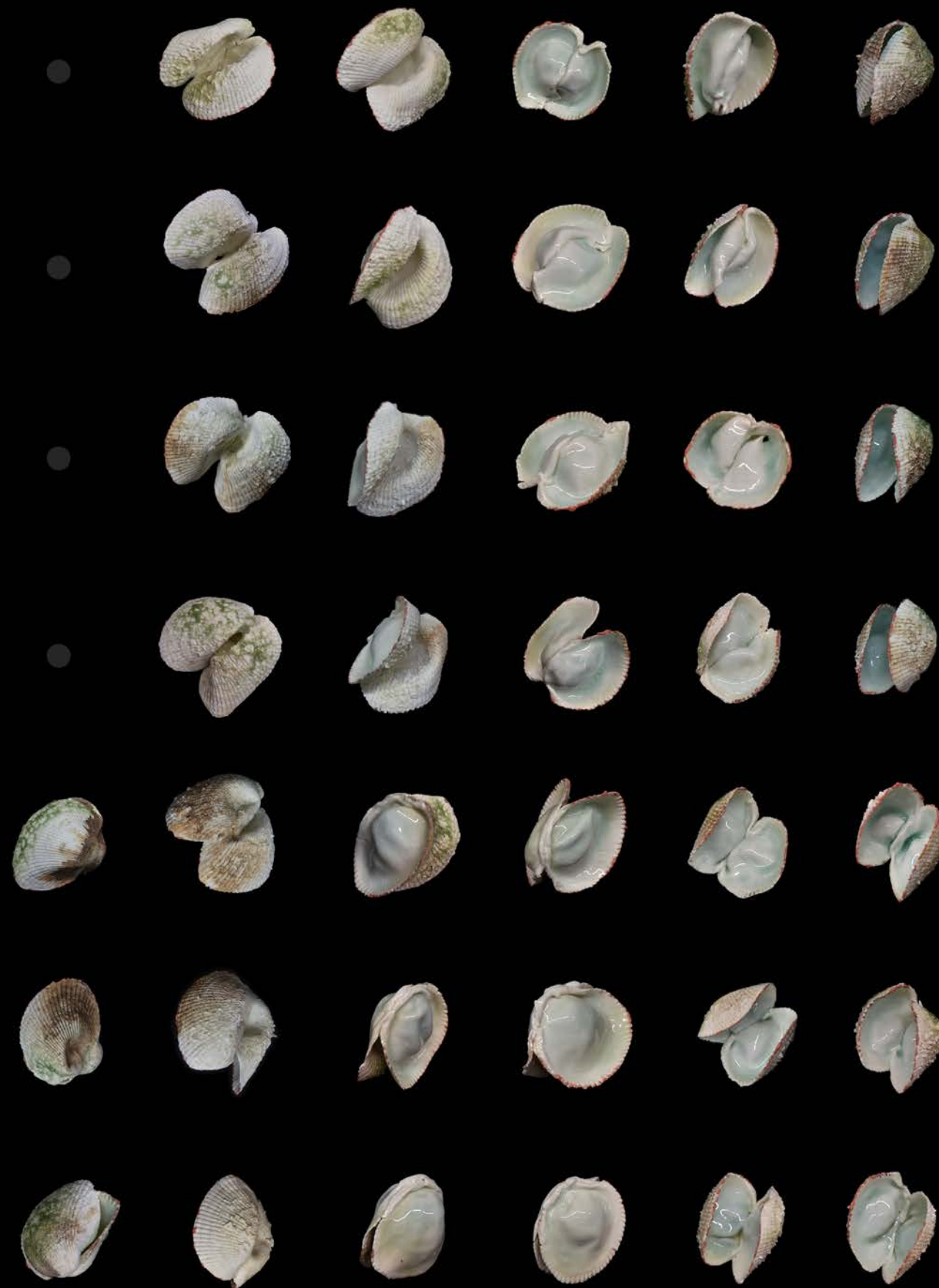
周而复始，从未停歇，
犹如盈亏之月。

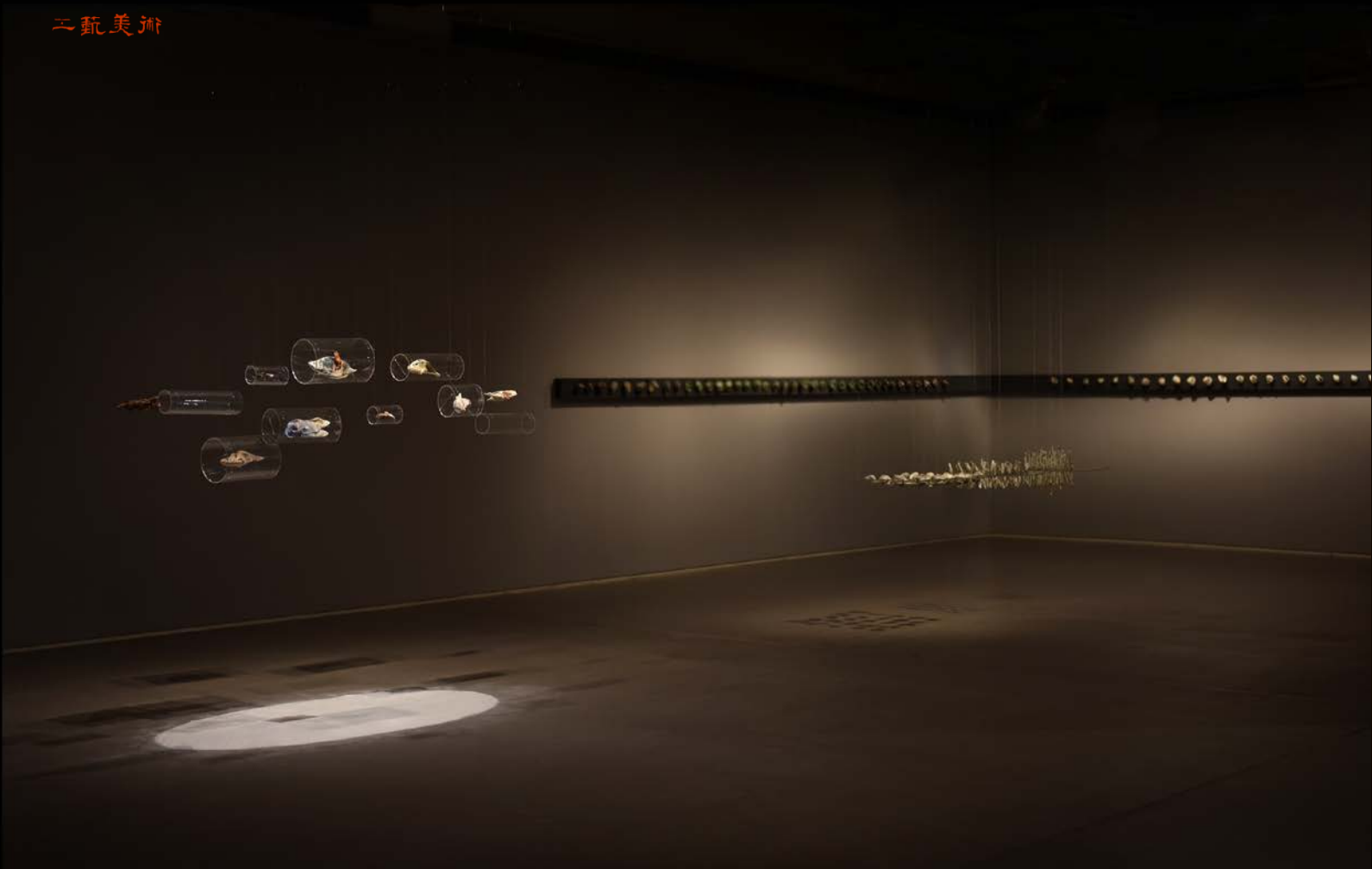
所有的缝隙，都从未只
是一条界限，划分黑白
两界。缝隙恰好是容纳
临界状态的地方，恰是
最丰富的所在。

坚硬的一定是坚硬的
吗？究竟是粗粝的可以
保护柔软的，还是柔软
的在支撑粗粝的？

空间可以流动吗，内空
间与外空间会通过分割
它们的缝隙潮涌吗？

盈亏之隙-01 THE CREVICE OF WAXING AND WANING | 2019 | 瓷 porcelain | 尺寸可变 | 12





●
巴塔耶之所以对我，对现在构成意义，其原因在于信息的潮涌已将我们置于一种裸露，一种“非知”的状态，我们唯一可以确信的，就是体验，每个人个人的、即时的内在体验。但巴塔耶介于哲学与文学之间的文字过于“激进尼采化”，不如尼采独一无二的诚挚，不如布朗肖单刀直入的给人以嚼劲的感受，不如德勒兹明了、智慧。

●
在南下旅途中我们横逾大地的过程里，城市无疑是点状的，而我们经过的最多的风景，是田地；田地里最常见到的，是坟墓，这也是我们最常见到的，人与大地的关系。

●
陶瓷使我常常陷入一种两难的境地：渴求高贵修养的优雅，又放不下泥土的卑微所带来的粗俗却本真的快乐。

●
我有过几次这样的感觉：好像突然一下，我不能控制自己的情绪，不能理解自己的身体。

●
在中国的产区烧柴窑是一种温热的体验，这本身是一种默契——总有人抬眼望见即将燃尽的香亦或已烧得通透的柴。事实证明，精准的温度计数值和温锥最终不能够给出任何决定，标准的数字与科学思维在这里仅仅是一种参考，而充斥在整个过程中的，是“人”和“当下”。

●
象征充分拓宽了语言的维度，它在表意的背后创造了一个因人而异而具有通识的巨大空间，因此人们得以交流，理论得以建立。而蒙太奇则将暗示的功效加以放大，它成为一种独立于语言之外而达成意识共识的手段，使人们可以不言一字而心领神会，从而在文字语言可以描述到位的范围之外达成一种更为高效的探索和交流，甚至言说者自己都描绘不清。这是影像吸引人的地方，在被科技话语统治的世界里，应该要有别的语言。电影，是全人类的共同幻觉。

●
机械科学思维看到完美抽象出来的几何模型，而生命和艺术看到当下铅笔划过演算纸时由于纸张粗糙而呈现出来的线条的肌理和划在纸上的声音的质感。“因为我们不能为了满足一种系统的需求来牺牲经验”，我们绝不否认科学的力量，但它在生命与意识面前不过是一种光鲜完美的抽象模型，并且常常藐视了生命的广阔与质感。

●
拉坯同样是一段绵延，当达到一定的程度，就是一种“空”的感受，一种极大的放松，是不受思想和大脑干预的。这或许是最绵延的绵延，最纯粹的绵延。而当我可以做得很好，可以拉得很均匀、很薄，可以和手中的泥肆意共舞的时候，我反而嗅寻一种失控，以至于我上手就拉出些歪歪斜斜的东西。泥土是最擅长留有痕迹的东西，而拉坯的此刻是排除了其它的形式、表达、效果等等，内外联通，干净，通透。人性当中应当有一个方向是朝向失控的，是控制之后更进一步的贪念和不甘。捕捉失控大概也是所有创作者的天性，如同猫科动物对于移动物体的敏感。在由泥推己、由己推人的过程中，泥土是一种毫无神玄特质的“灵媒”，一种显影液，它记录并展现了一切。

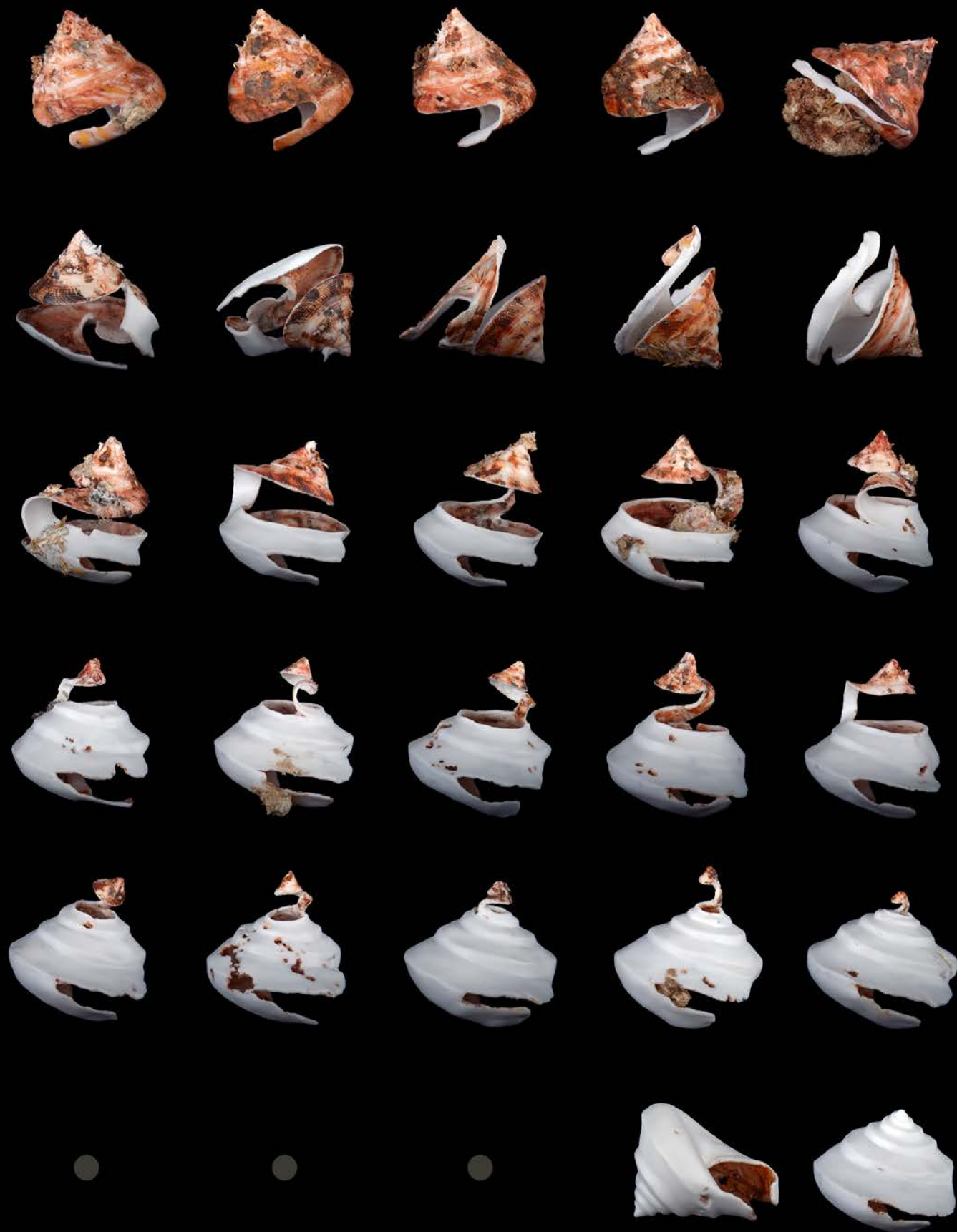
●
阅读也是为了认知，书籍本身就是一座巴别塔。在阅读福柯之前，我从未如此热衷于研究我自己赶在末尾出生的这个世纪究竟发生了什么，我逃避。我认为没有人再度拥有赫尔曼黑塞式的眸子，从那双眼睛你可以直接看到一颗剖开的心灵，那种灼热的诚善在 21 世纪不复存在。而托尔斯泰与尼采拥有同样的眼眸，那种替世人背负疯癫的执迷。 但当阅读福柯和本雅明，你可以

看到那种真挚更加成熟了，但却隐藏了，伪装成一门科学，仿佛在顾左右而言他。那种炙热转而隐藏进了意识深处，隐藏在了种种细腻悲哀片段的背后。

作品中呈现出的“周期性”样貌，创作时也就像我们对什么感到不是很确定，反反复复寻找，试图重复验证的状态。但得不到相同的结果却使我感受到一种生命的安慰。我发现我对这样的细微变化和周期性过程十分敏感，并且往往在作品做成之后才发现它们与我自己某些时期的状态相重合，又往往涉及我对“关系”的感受与思考，于是我意识到原来这些变化就是这一时期的物质产出，无可替代，不可重溯和模仿。后来读到柏格森，发现他早在那个年代提出了“绵延”。

●
书籍应当是一种精神血缘关系的寻找，即当为这个世界的诸多事情感到痛苦的时候可以得到最大的安慰和勇气。这甚至于是一种灵异事件，你读一个人的文字，可以获得他对这个世界未尽的宽容和爱。

●
我们对于斑驳灵魂的期许不同，那曾经期许的荒凉一经到来便成为无往不至的枷锁。^[1]



右旋 /

2020·陶瓷 /

左旋与右旋，是科学话语中用来形容螺旋旋转方向的专业用语。自然界中的螺多为左旋，以右旋为稀有。

打开一个封闭的内空间有很多种方式，如果一个坚硬外壳的内空间面向的是生命的柔软、黏腻和卑微……

翁戎螺在千万年的进化中，壳体上留有一条细细的缝隙，一条窥视、感知自身躯壳以外世界的缝隙，为了减少自己柔软躯体暴露在外的可能。

个体与世界的关系也有很多种，越是赤裸，越是容易千疮百孔。

躲避与隐藏是一种生命的普遍本能。

拆解一个生命的螺旋结构并且反向重新构筑最终会是什么样子呢，是一种对生命的感知呢，是一个思维的过程呢，还是一段绵延呢？

当你按照其生长的痕迹和方向打开一个左旋的螺并把它反向翻转后就得到了一个右旋的螺。

余梦彤

2018年清华美院陶瓷艺术设计系推免硕士研究生

Cui Jiuxiao: Rebuilt Orders

重建的秩序

文 崔久霄

中国当代陶艺在作品形态上的探索一直成为主流，但在最独具的烧成环节上作潜心研究的较少，尤其是科班出身的学生。崔久霄的作品在陶艺语言与时空观念上的表达进入了他自设的一个架构体系，将规范与完整、解构与拼接形成不同的语境，将容器与雕塑的界限模糊化，同一件作品中的不同部分置于不同的烧成氛围里，将泥性与色温的语境呈现得既谨慎又自由。

——白明

·关于开窑

陶瓷易碎，因而自古人们追求它的完美无瑕。

千百年来，人类深受陶瓷魅力吸引，形成了这样一种约定俗成的“规矩”，而这源远流长的对完好无缺的依赖，又深深地影响了现如今陶艺家的创作——之所以大多数作品的完成以“开窑”这一环节的顺利结束而宣告完满，是因为此时的作品刚经历烈火一千多度的“试炼”，最为完美、最为光亮，化学成分最为稳定，也最为符合大家惯有认知中对“无瑕”的美学的追求。恰恰是因为这沿袭了千年之久的“标准”，陶瓷的制作往往被框定了一个结束仪式——开窑。直到今天，在大多数手艺人、陶艺家的认知中，“开窑”有点类似于我们日常说的“定性”，宣告某件陶瓷制作完毕，颇有些一锤定音的意味。

“开窑”环节被如此寄予厚望，主要是源于古代窑炉烧制需经历数日的缓慢守候，源于在上千度火焰的灼烧下人为干涉收效的微乎其微。在这种漫长地期盼下若是能收获“入窑一色，出窑万彩”的喜悦，可称得上是“老天爷赏饭吃”了，我们也就不难理解这里面饱含的辛劳与不易、喜悦与激动，不难理解为什么烧窑演化出了祭拜窑神的仪式。考虑到自古以来“开窑”被寄予的希望，考虑到宫廷窑厂“开窑”的结果关乎工人的性命，当生计、身家性命都成为“开窑”时的筹码，这一环节当然意味着大功告成，或功亏一篑，何止是区区一锤定音的意味？

时代终究是前进的，世界终究在发展变化，到了今天，“开窑”早已不再承担那样沉重的压力，我们也没有必要一成不变地沿袭对“开窑”的唯一认知。至少，我并不妥协于依赖这样的思维惯性。在创作过程中，“作品与烧制的关系”，一直都是我反复琢磨的话题。我对烧制后的作品仍投入大量精力处理，跳出僵化了的工艺环节的禁锢，以“质疑”的态度在“开窑”之后延续创作过程，将传统认知里的终点视为起点。“重建秩序”始终是我的创作立场。

拼接是一种思考的方式，更是一种“行为”。拼接的灵感，并非源自我对作品瑕疵的修补，而是出自一种跳脱模式化的本能。在我看来，这股叛逆就具备“行为”的力量。当装置、雕塑、影像等各色艺术形式的界线愈来愈模糊，新形式的作品被越来越宽容地接纳，我会质疑人们的保守——为什么开窑意味着大功告成？为什么开窑不能意味着刚刚开始？我要做的是拼接，是重构。烧成在我的创作里，只是宣告前半段的准备结束，下半场才是关键呢。这份叛逆，影响到我们在二十一世纪对待手中的一团瓷泥的决心。

质疑与反思过后的“行为”是在尝试重新建立，用绘画的语言处理不同碎片之间的关系，注重每块独立的个体互相之间的冲突、不安，追求整体拼接之后的亲密无间、牢不可破，关注视觉上的统一性，并且可以传递安详、激烈或是严肃、沉重。处理个体与整体之间的关系，其实也是在摸索稳定与不安、远古与现代视觉语言的过程中组合新的面貌。

质感的变化可以丰富作品视觉上的表现力与触感。经抛光处理，高光由一块朦胧的浅淡区域转变得光可鉴人，甚至可以呈现光源的具体轮廓的亮斑，质感光滑到让观者对材质是陶瓷产生怀疑，诱人触碰。这色泽中泛出的宛若丝绸上柔和却又跳动着的光晕，优雅地传递出诗歌般的冲突与涵养；又像是经年累月在青石板上摩擦留下的包浆，充满力量，积淀下时间的容颜；抛光过程的机械重复中，一道一道缓慢痕迹叠加出浓密色域，消解了等待、疲倦与心神。有的部分则相对毛糙，触碰之下略感不适，像是未经处理的木头表面，粗涩，毛躁，与光滑温润的触感形成突兀的反差，在这样一个对比与碰撞的过程中，同一种材质显现的各异状态被相接的分界线蛮横地一划，冲突、直率、矛盾、启迪，浓缩于这有限的表达空间，娓娓道来陶瓷材料的朴素、亲近。

而瓷泥本身就在这对照与反差中丰富着不一样的情绪。揉、捏、掰、切、划、斫、劈是孕育不同故事的剧场，瓷的性格经手的触碰生成独有的景象，经过时间和烈火的调和，柔软的温驯化作坚硬与永恒。《触感的景象》展现着瓷泥的蓬勃、倔强、浪漫、稳重，点划之间的光影构成绘画的优雅，堆叠贯通的空间追求雕塑的想象。“触”则生“感”，“感”则造“景”，“景”则聚“象”，“触感”是体验，“重建”是行为，而这“景象”即是作品了。

·关于烧成

关于烧成，我们又能去谈论些什么呢？

不去与烧成打交道，只是将它冷落在一旁，又怎么能够完整地享受陶瓷的魅力？烧成之于陶瓷，不亚于颜料之于画作，不单单限于色彩对于画面的晕染、歌颂，也在于对材料禀性的塑造，对画作“肌肤”的呵护。这种取舍反映在陶瓷上，便是烧成对于材质的淬炼与升华，是提及泥与火的艺术时不能够避而不谈的孕育之所，是嵌在陶瓷艺术灵魂之上的胎记。

熟悉烧成之后，我们才有资格去讨论烧成与作品的关系。然而直到三年以前，我才意识到自己接触到的科班训练，着重强调对造型的推敲，能够在此基础上深入地体会泥的柔软、固执、脆弱等特质，已是更进一步。多数情况下，制作者只是把烧成看作为了将泥的属性稳定而采用的唯一手段。我自己在很长的一段时间里就认为未经烧制的作品状态是最符合我心意的。能够通过烧成，尽量把这种感觉固定下来，也曾是



《重建的秩序（Rebuilt Order）》 低温瓷泥 直径53cm 2017年



《重建的秩序 (Rebuilt Order)》 低温瓷泥 尺寸可变, h24cm*d25cm 2017 年



《倾斜的容器系列 (Fastigate Vessels)》 低温瓷泥 尺寸可变 2015 年



《来自深层 (Deep Underground)》 低温瓷泥 尺寸可变, 16*68cm 2016 年



《重建的秩序 (Rebuilt Order)》低温瓷泥 24*19*14cm 2016 年



《重建的秩序 (Rebuilt Order)》低温瓷泥 24*19*14cm 2016 年

我一度的追求。然而将烧成看作是赋予材料更多性情的关键步骤的则鲜有人在。其实，烧成可以是一种含蓄的表达，似沉吟不语，也可以是鲜明的追求，似锦衣绸缎。远离了它谈及的陶瓷艺术就好比是只竭尽全力考量构图的画面，纵使布局极致，缺失了色彩关注的激情和魄力，可谓触及材质躯壳的雄壮与逶迤，却难直抵表象之下的单纯。

重新去接触、讨论这一朴素环节，是为了寻找新的语言，也是为了在陌生的层面试图靠近陶瓷的本质。

熏烧与烧制黑陶的方法接近，在此基础上又融合了乐烧的自由随性，在美国早已是一种广为人知的技法，并且作为书籍专题多次出版，被称作“smoke fire”。美国人口中的“smoke fire”并不神秘，有点像我们的青花、红绿彩，是一种被普遍了解的概念。人们熟知的熏烧作品多是以色彩变化丰富的低温陶器（950-1050℃）出现的。之所以熏烧容器相比其他形式流通的并不多，主要是由于为了达到色泽上的效果，温度必须保持较低，所以胎质不够坚硬，易碎，并且无法盛水，表面颜色稳定性欠佳，经年累月会发生变化。我一直选用瓷泥作为熏烧的载体，经过反复试验，基本掌握了再高的温度烧制，仍然能够保留熏烧的色彩效果，并结合釉色、金属氧化物呈现更多色彩的作品，并且化学性质是稳定的。在反复试验的过程中，我一直在思考“熏烧的中国属性在哪里？”熏烧的语言在于丰富和张扬，澎湃与混沌中变幻莫测，而瓷则有能力承载文人审美的清爽与优雅。直觉告诉我，必须使用瓷做探索，才有可能把生于西方的技法中国化。另外，我也在思考如何让各种烧成语言搭建在一起，建立裸露的素坯、白釉、彩绘、熏烧共存的秩序。

《褶 (wrinkle)》低温瓷泥
26*19.5cm
2016 年





《不可知的力量（Untouchable）》低温瓷泥 尺寸可变 2020 年

人们对于陶艺的理解有时会显出狭隘，对待烧成也是如此，看到熏烧就说“嗨，熏烧的”，看到青瓷就说“嗨，气窑烧的”。只是以对待工艺技巧的态度对待烧成，视其为“我要是有了技术也能做得出来”，漫不经心地将可以探讨的问题“简单化”，又或是将原本很清晰的问题有意“神秘化”，都是今天的中国陶瓷队伍中常见的现象。这里面既显现出思考深度的欠缺，又见出知识体系的混乱。关于烧成的思考，我认为还是要回归材料的特点，服务于审美，回归朴素，多一些较真。

崔久雷

清华美院陶瓷系在读博士，师从白明教授。



武超作品 白肚花器 匣钵土 2020 年



白明：

中国当代著名艺术家，清华大学美术学院长聘教授、陶瓷艺术设计系主任、中国美术家协会陶瓷艺术委员会主任、中国国家画院研究员、联合国教科文组织国际陶协 IAC 会员、《中国陶艺家》杂志主编、“上虞青”现代国际陶艺中心主任。

当代陶艺创作之思

——对话著名陶瓷艺术家白明

受访者 白明 访谈者 本刊记者 文字整理 余梦彤

本刊：可否先请您谈谈是如何界定“当代陶艺”的？陶艺中的当代与传统，当代中的陶艺与艺术又是怎样一种关系呢？

白明：“当代”不是简单的一个定义，它泛指现代艺术之后 80 年代开始的具有某种革命性和开拓性的艺术运动。我们对待“当代”的认知是建立在时间纬度中的，它的定义中有一部分架构于古典和现代，而陶艺的当代性同样具有当代艺术的复杂性。这是一个很难用几个词界定清晰的状态，因为很多边界性的东西都在“当代”里面表现出来：边缘化、多角度、多层面的困惑以及艺术家本身的探索和思考过程。但无论艺术家表达的形式多么“当代”，其审美本质总不可颠覆地源自传统。

“当代陶艺”很难脱离当代艺术单独来谈。我们有时为了方便思考或谈论某个具体的艺术问题，会将一个大问题缩小范围，从而在当代艺术里面分出行为、影像等类别。尽管陶艺本身带有恒定的一

些特质，比如传统陶艺中强调的工艺性和实用性，或者陶瓷材料本身的特性等，但我们今天做的实际上是想把这些恒定的东西打破。这也是当代陶艺和传统陶艺的本质区别。

西方有句名言的大意是：“当不断用语言界定某物时，就排除了它成为其他物体的可能性”。当代艺术这一语汇本身代表着开放多元与丰富的可能性，所以你把它定义得越清楚，其实也离当代艺术越远。当代艺术的神奇，就在于它有生命，且难以界定。就像我们同样不能用简单的几句话界定你最熟悉的亲人，不能说是对亲人的不了解，而是我们的感觉超过了我们的语言。在用语言去描述界定的同时，一定不能忘记它最核心的本质，那就是它被看见的艺术，它最终是视觉。文字表达和视觉表达终归还是不同的表达方式，不能互相替代和界定。对于当代艺术，我们规范的是一个大体的空间，不要求一个明确清晰的答案，当代艺术没有标准答案。



《墟·缠与裂》 42*65*60cm 2018 至 2019 年

本刊：您曾经说过“我们理解的当代艺术缺失了很多优雅与传统精神”，这种“缺失”是什么，我们可以怎么理解呢？

白明：这是基于普遍存在的西方现代艺术话语权盛行之上的一种个人判断，是我从自己的艺术实践与创作思考里获得的感受。在创作过程中，当你

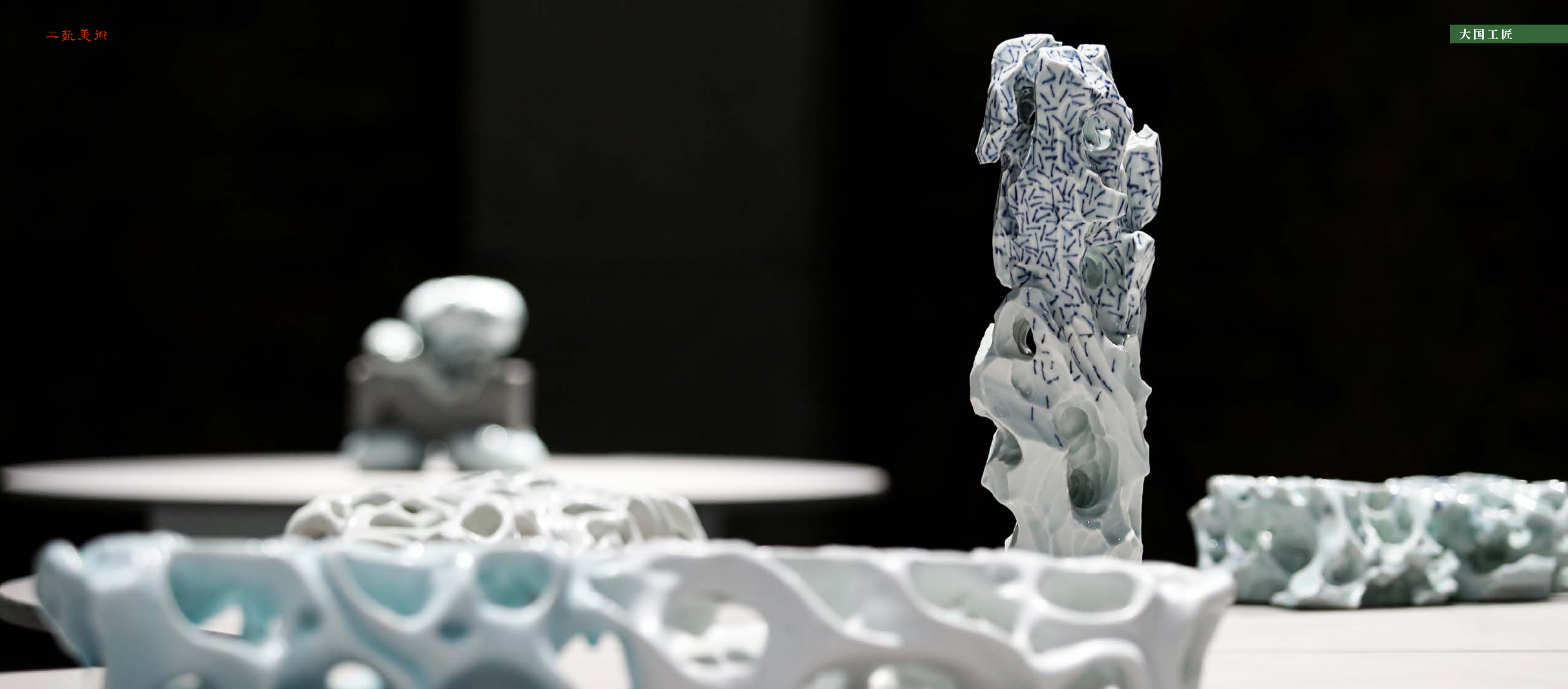
慢慢通过切实的感知去理解人的生命感，理解材料的本质，自己就会变成一个与泥土有着极为私密关系的纯粹对话者，此时，我跟古代的工匠会产生共鸣。这些感受对我自己有意义，对其他人或许没有意义，不必过于放大解读。如何理解当代艺术也没有共性的标准，尊重创造，欣赏多元。应当敬佩一切在人性中不断垦荒的艺术方式和艺术家。

本刊：您认为陶瓷艺术独特的魅力在哪？

白明：我曾经有一篇文章就说过，陶瓷艺术是百科全书式的艺术，它缓慢性里面的艰难，也是它的魅力所在。任何缓慢的东西都会带来情感的深深迷恋，而这个情感的迷恋又带来极大的享受。享受之中，其实是慢慢放弃了自我。所有登峰造极的享受都是消失自我的一种状态，但是精神强大的人不

会在一个过程里持久地去享受这一个细节。这就是陶瓷艺术既感人，又容易把人迷惑带走的地方。

陶瓷之所以感人，是因为这个材料跟我们人类的诞生、几万年几亿年的进化息息相关。它来自土地，跟这个星球一样古老，而我们的食物也是在土地里面获得的。对泥土的依赖不分民族和人种，因此陶瓷对每一个人都具有亲切感。这种漫长的岁月所带来的生命代代相传，历经千万年的文明史，无



《瓷石之间》之四高 49cm、之六 39*20*10cm 2004 年、2009 年

论读书与否，都在人的感知里，只不过有的人清晰和敏感，有的人可能麻木或迟钝。这样一种审美，当你进入时，一定会感染你，此时，历史文明的审美就开始捆绑这些材料进入到身体里。于是我们开始享受了，开始迷恋了，也开始顺着这一条审美之道开花结果。这样同时又会带来一个问题，就是为什么在陶瓷艺术中许许多多的人拥有了很好技术的时候就无法去创造。

技术本身有巨大的魅力。技术会带来习惯，习惯也是一个人喜欢的状态。很少有人在迷恋、沉迷于技术的无所不能的情况下，能够清醒地认知自己

还有更多更重要的东西要表达、触及。我曾经也迷恋手工艺，亲手拉坯制作容器，那是造物者的享受感。但我同时又非常警醒地意识到，不能止步于此，为技术和工艺所困。中国人花了几千年在一种相对单一的工艺和审美上走到了世界的高峰，也走向了穷尽，而我始终觉得人们对陶瓷材料的认知还有 90% 未开发的空間。泥土、釉色、火还有很多我们不知道的东西，我对此感到好奇。它是这样一种带有情感迷恋，带有人类历史根脉，却仍然不能去穷尽的一种艺术。

本刊：您提到陶瓷当中的技术相对于其它材料确实很特殊，没有技术就难以了解这种材料，使之成为一种表达语言从而进行创作，那么陶艺家应当如何与自己的技艺自处呢？

白明：想要脱离已经拥有的技术的影响，比学技术还难。我会对各种不同的材料进行探索，把生命的体验和材料认知结合，以他者的眼光看最熟悉的材料，才不会让自己沉迷。在这样的状态下，我才能保持着对各种材料的新鲜感和好奇心，同时我也不再局限于技术。

在水墨里面我就是个“外行”，在漆艺里面也是个“外行”，在雕塑这装置里面更是。正因为我

不从属于某个死板的“专业”定义，反而在创作上展现出了更大的自由度，而“自由创作”反倒成为了我的专长。我内心充满自信，因为我不需要所谓的行业认同。这样的心态，反而让我对材料本质产生敬畏之心。而且敬畏之心让我发现了许许多多技巧培训之中永远也得不到的很多新的发现，我也得到了很多所谓的不讲规矩所带来的惊喜。如果不是这样，我近十几年的陶艺也不会这么做。过去陶瓷一旦开裂了，我就砸掉。现在我甚至迷恋那种自然形态下的通过烧成干燥里面产生的裂痕，我从裂痕里面找到了自由，找到了光，那是比我人为去做的很多东西都自由的感动。原来强求自己有个固定的模式去创造的时候，是多么地不自由。



《器—形式与过程》单件 19*26cm 2004 年

本刊：在经历陶艺的现代主义变革之后，您认为今天的陶艺家应当如何通过手中的创造来思考泥土的本质是什么？

白明：泥土的本质，是无论传统陶艺、现代陶艺还是当代陶艺都永远没有办法回避的。过去的人对泥土的认识很独特，当泥土成为容器之时，它是精神载体，是建立在实用功能之上。工艺美术最大的特征是通过高超的技术来体现对美的追求和认知，而精神性则是在它的使用功能之中慢慢体现出来。传统的工艺美术基本上都是围绕着这两个维度，对我们的文化形成互为影响的架构。这就是文明史很难割裂的最有意义的地方，我认为这就是生命的意义。在这样的系统之中，人的生命非常短暂。正因为短暂，所以我们才有不断的困惑和追求，有强烈的自我颠覆的意愿；因为短暂，会产生很多创造的欲望，思考如何在漫长的文明史里留下自己的痕迹。这就像基因分子，即便产生某种裂变，但它还

是存在于系统里面的生命体。

人的感知非常强大。我会借助我跟泥最本质的接触来解决一些问题，这块泥给了手什么样的触觉？然后引发了什么样的感受？又带来什么样的思考？漫长的时间牵挂之中，泥土从湿润，从自然挖掘到提纯，从富含万物变为相对纯粹，然后到你的手，然后你不断地和它接触、碰触。它给你的反应，无论是借助机器，还是纯粹借助于手工，所有的过程里你会发现自己屏蔽了很多大脑的思考，完全进入到感性里，这是理论家和艺术家本质区别的地方。在创作的时候，感性的认知会瞬间解决许许多多逻辑上带来的困惑。那种感知一下就让我找到了一种方法，不是靠思考得来的方法。这样的感受令我思考“当代”的真正意义。怎样在材料体系之中，建立个体生命认知，表达最本质情感的真实性？当代性的核心其实是个体，尤其在这个时代，恐怕个体的意义在当代性里更加重要，也更加珍贵。

本刊：那么跳脱出陶瓷的范畴，我们都清楚地知道近现代西方艺术对中国艺术思潮的影响，从很多艺术家的作品当中都可以明显看到西方艺术思想的痕迹，请问您如何评价这种现象呢？

白明：其实所有的话题、困惑都来自于对待时间的认知。我们今天思考这个问题的时候，会带来很多对历史、对环境、对族群的一个界定思考。虽然我认为文化是世界的，但是文化又关乎民族的自信，我们希望我们的族群里有更好的东西可以更多地奉献于世界，而不仅仅是只受世界的馈赠。我们的文明史在古代馈赠过世界很多，但是在近代，基本上没有馈赠给世界什么样的发明。

当代艺术成为一个文化现象和一个不断被探讨的话题时，中国的这种教育现状和中国的历史所带来的现状是不得不去考虑的。因为没有这样的历史，

我们今天也不会走这样一条路。

首先这跟全球化有关。全球化的核心本质是商业的全球化，是商业带动了许许多多的文化建立和标准化，是商业带动了人类向更文明、更方便、更加有提升意义的方式发展。过去中国的瓷在世界上之所以成为硬通货，不是意识形态提倡的，是商业造成的硬通货，像白银黄金一样，是当时先进的商品通过商业带动着中国的瓷、中国的丝绸、中国的茶走向世界，深刻地改变了西方对中国的认识。所有喜欢中国茶、中国丝绸、瓷器的人，大部分爱中国文化，也爱中国的有这种思考和传承能力的人。

我们不能否认西方文化带来的影响，也不应极端地排斥亦或全方位地拥抱。至于如何建立中国的当代我个人认为首先它不是口号，作为艺术家，就是要尽可能做一些好作品，让更多人在喜欢的同时还觉得你有些创造。



《线之河·痕迹默语》 材料：徽宣、茶汁、墨汁、牛胶 160*400 2013年

本刊：您怎样看待对陶艺新生代的培养？

白明：我有时会为年轻的艺术家的培养而感到遗憾，他们没有享受到真正好艺术带给他们的自由，但对于传统的学习是有风险的，不是每个人能够容易地进入传统，又能够自由地出来。

作为一个教育者，面对年轻艺术家就好像看到了当年的自己。我非常希望我的学生享受深厚的文明根基带给他们的营养和资源，可我又极为害怕他们被这样的东西固化而只知道回到过去，泥古腐化。这个时代不需要已有的过去的艺术巅峰的呈现，这个时代永远需要的是在科技无所不能之下，情感独特的表达，这是对未来的最珍贵的文化基因的保护。

越是文明史趋同，个体的文明基因、情感基因就越是珍贵，更需要保存，它就像种子一样。我曾经在毕业生典礼上致辞，吐露了我几十年教学的肺

腑之言：我们根本还没有学会如何做艺术教育，如何做手工艺的艺术教育。更多时候是学生的自我成长教育了教育者，让我们对教育还有信心。这是我作为一个教师的反省。

对待教育我现在也开始慢慢放下心来，我在思考一个点，教育最终是要把学生培养成保持独特人格和性格的人，这才是教育最了不起的地方。好的教育，好的美术馆，好的教育家，好的艺术家就是要保持每个人独特的个性，独特的人文认知的角度。能保护这些人，哪怕一点点，就是积了大德。而现在的强势媒体是不断同化人们的认知，这是我觉得在这个时代唯一没有幸福感也没有快乐的地方。艺术能起到了不起的对人性安慰和治疗的作用，因为它是靠视觉直接进到你心里，有的时候是可以超越思考的存在。

本刊：最后，您会怎样评价中国陶艺当下的整体发展状态？您觉得目前中国陶瓷艺术在国际上处于一个怎样的位置？

白明：作为中国现当代陶艺诞生的见证者，我认为我这一代人是相对幸运的。我们赶上了中国很多历史的转折点，丰富多彩的经历和苦难给我们带来了思考和创造的动力。70年代到80年代是一个相对自由、开放、快速，甚至是拥抱式的与西方交流。好处当然不用说，它高效率地成就了一批精英，但也带来许多问题：碎片化、表象化、丑陋化。这些问题也延续到了本世纪，而且变本加厉。人们忽略了一个重要的常识，那就是文化可以成为商品，但文化不是商品，艺术思考和文化现象一定要有深度和高度。一个有深度和高度的作品或展览出现在西方，比同时几十个没有高度的展览出现，要有影响力得多。

我认为目前整个中国陶艺领域从创作到国际交

流还存在迎合的现象，“保守派”向内迎合国家文化自信，“激进派”则向外迎合西方话语。现在我们需要出现一些有自我理论系统，有更加宏观的心胸和格局来做好展览的艺术家、理论家和策展人。

但整体上来看，中国现当代陶艺在21世纪这十几二十年的发展是非常迅速的，成就是非常巨大的，而且是让世界瞩目的。当前中国现当代陶艺已成为世界现当代陶艺的重要组成部分，而且越来越起着更大的影响和拥有更大的话语权。这种发展离不开上世纪70年代开始的改革开放，以及与西方多角度、多维度的交流。而近些年中国陶艺对传统追寻的深度和对西方当代艺术的学习，也都开始有了自主的观点和消化的能力。我为什么一定要加上“自主的观点”和“消化的能力”呢？是因为我们应该随着时代的发展，不断地在优秀的传统文化中寻找找到我们的审美和精神文脉，这就需要有一个重新向外学习和向内挖掘的双重学习的过程。

（本文整理自白明老师的日常谈话、讲座及访谈）

从晚年谈话录到口述史

《器局方概——乐清工艺美术口述史》后记

文 张志杰

2013年4月，我调到乐清二轻联社工作。刚换了单位，朋友碰面寒暄，难免要问一下，这个单位是做什么的？为什么叫“二轻”？此前，我曾在乐清教育局、乐清纪律检查委员会工作过，人家一听单位名称就知道是做什么事的，二轻工业联社好像不是一个现实的机构，很难用一两句话说清楚，太有历史沧桑感了。

稍过一段时间，我找到应答办法，列举二轻系统工艺美术企业名称或生产的具体工艺美术品种，说这是我们的下属集体企业，那是我们系统生产的。这办法简单有效，一听即明白。二轻系统可以列举的工艺美术企业名称和工艺美术品种很多：大荆的草编、绣衣，乐成的花边、登山鞋，翁垟的竹编，柳市的黄杨木雕、细纹刻纸，北白象的十字绣等等，乐清从东到西都有合适的例子。当然，二轻系统集体企业并不仅仅只生产过工艺美术制品，还生产过

家具、五金机械、化工、塑料、电机、电器、建材等，不过这些都是过去完成式，已是昨日黄花，现在讲这些事情似有白头宫女说天宝遗事的意味。举工艺美术为例比较有效，是因为花边、黄杨木雕、细纹刻纸、登山鞋、草编、石雕、竹编等项目，已成为上世纪中叶以来乐清几代人的共同社会记忆，社会普及面广。工艺美术最兴盛时，乐清有四五十万人直接或间接地从事工艺美术生产活动。那时候的工艺美术，出口创汇，外销为主，参与国际分工，是普通家庭较为重要的副业和收入来源。有些朋友回忆，小时候放学回家帮助母亲“挑花”，挑回针；还有的引针穿线，与父母亲在昏暗的油灯下缝合登山鞋。

在做浙江省社科联立项课题《历史经典产业的转型升级研究：以乐清黄杨木雕为例》时，我通过查阅文献资料、田野调查，发现乐清工艺美术产



彭赞斌作品 《天使之门》系列 1



林顺奎制作的乐清首饰龙



滕胜真丝手绘作品《杭州六和塔》

业的规模、社会参与度、效益、影响等，远比想象中要大。乐清是浙江工艺美术的主要产区。上世纪八九十年代，二轻贡献一大部分财政收入，有些年份甚至在一半左右，工艺美术是其中的大头。乐申鞋厂1984年登山鞋产值3426.8万元，全县一百多家工厂帮助配套，外发加工到数万家庭，产量占到全世界的一半以上。这仅仅是登山鞋厂的例子。这段昔日的荣光，文学创作、学术研究好像是避而不见，目前的状态至少是缺席。这方面的史料，应该尽快保留、抢救。作为主管部门，二轻工业联社接受我的建议，由我牵头操作，启动乐清工艺美术口述史课题。

选择口述史的方式介入乐清工艺美术，部分原因是书面资料保存少，通过口述访谈做当事人口碑史料的挖掘、搜集、整理和相关实物的收集，较为有效；更多的原因是出于我自己对“谈话录”“口

述史”的学术偏好。最初，我迷恋于对话录、谈话录、深度访谈等文本形式。九十年代，读《论语》《歌德谈话录》等著述，我觉得这些谈话形式的文本短小活泼，可以从任何一页读起，很是喜欢。所以那段时间，我对对话形式、深度访谈的文本很有兴趣。复旦大学中文系教授郑元者的对话体美学随笔《美学对话》在《中文自修》上连载，每期谈一个问题，深入浅出，我找来读过。再后来，读了一些文化记者的深度访谈，记忆中有吴虹飞的《这个世界好些了吗？》、李怀宇的《访问历史：三十位中国知识人的笑声泪影》、李宗陶《思虑中国：当代36位知识人访谈录》等。

“我敬仰作于晚年的诗篇”。当然，那时最为着迷的还是晚年谈话录，晚年的谈话有经岁月过滤后的闲散，书中虽然没有“颜如玉”，但有相当多的人生经验可资借鉴，似乎可成为遮风避雨的“黄

金屋”。这方面书籍，我翻阅过王云五的《岫庐八十自述》、唐德刚的《胡适口述自传》、何兆武的《上学记》，以及《周有光百岁口述》《沈从文晚年口述》《许倬云谈话录》等。2006年，读了胡颂平的《胡适之先生晚年谈话录》，我写了两篇书评，有意识地模仿乐清前辈学者胡颂平的做法，开始记录张侯权的“晚年谈话”。张侯权解放前参加地下革命工作，小时候学过画画，读过上海体院，长期从事摄影工作，以拍摄杭州西湖、雁荡山闻名，交游广，善酒，又健谈。那时，张侯权先生在乐清搞摄影创作，我们时常见面，吃饭饮酒不免闲谈一番，他有时发些议论，讲些有趣的话，在日记中我详加记录，类似于“晚年谈话录”。2014年，我在浙江省社科联挂职，几乎每周都抽时间去他府上吃茶闲谈，每次谈话集中话题，平时有空也到浙江图书馆搜集上世纪五十年代他发表的作品等文献资料。就这样，我开始从“晚年谈话录”转向做“口述史”。

与“晚年谈话录”相比，口述史更为综合，档案资料查阅、外围背景调查、话题设置、录音转换成逐字稿、文稿整理等环节，操作者更能发挥主观能动性，同时也能倾听到更多“沉默的人群”的“沉默的声音”。这几年做乐清工艺美术口述史的同时，



郑岁生象牙雕作品《乐舞人间》

我先后参加崔永元口述史工作坊、浙江省历史学会年会公众史学论坛、华东师范大学地方文史高级研修班等学术活动，对口述史操作规范、地方文献搜集整理等有一定程度的了解和体会。在探讨乐清工艺美术相关品种的起源、传承、材料、工序、市场推广等情况之外，我还想了解乐清教育情况、人口结构以及交通等社会生活细节，此外，还比较关注通俗文学的民间传播渠道，细纹刻纸、黄杨木雕、竹丝绣帘、石雕、龙档、首饰龙等工艺美术品种所表现的题材与通俗文学相同，两者互为依托，在以上几个品种的访谈中，我比较留意这方面细节的挖掘，也算是曾经研习过古代文学的一个印记吧。

这个课题历时五年完成，要感谢的人很多，没有他们的支持、帮助与鼓励，说不定这件事早已半途而废，类似于无数个转瞬即逝的想法那样悄无声影。首先要感谢的是接受口述访谈的各位工艺美术工作者。感谢您们慷慨无私的分享，再现乐清工艺美术生产发展诸多细节和社会环境，接受口述访谈一要耽搁劳作时间，二无报酬，又需花时间寻找相关资料和回忆。其次，要感谢其他接受过外围访谈的工艺美术工作者，使我对工艺美术业态有了直观的感受。由于体例原因，他们的访谈内容没有编入此书。

在本书的访谈和文稿整理过程中，还得到浙江

省文化馆阮静女士、温州市文联潘一钢先生、浙江文史馆馆员张炳勋先生、作家昨非女士、历史学者傅国涌先生、清华大学美术学院尚刚教授等人的帮助，他们或介绍行业背景，或提供照片资料，或帮助翻译材料，或启发思路，或鼓励加油，使我增添信心。感谢原乐申鞋厂厂长郑安年先生，其几次介绍早年从事麻底工艺鞋鞋底硫化处理流程及制鞋整个过程，尤其是花大力气找到书法家王冬龄题写的“乐清县乐申鞋厂”书法作品原件。要感谢的人很多，请原谅我不能将他们的名字不一一列出。

感谢我的朋友林晓林先生题写书名。感谢北京大学中文系钱志熙教授、厦门大学历史系主任张侃教授百忙之中为本书赐序，著名学者丁东先生、华东师范大学民间记忆与地方文献中心主任冯筱才教授写推荐语鼓励。感谢三联书店马翀、朱利国先生的精心编辑和细心安排，使本书得以出版面世。

本项目在实施过程中，得到乐清市二轻工业联社、乐清市工艺美术行业协会、乐清市非遗中心等单位及全体工作人员的大力支持，并得到乐清市科技局软课题经费资助。在此，一并致以谢意！

（2018年11月10日于乐成）

本文选自《器局方概——乐清工艺美术口述史》，刊发时略有改动。

《器局方概——乐清工艺美术口述史》

张志杰著 | 三联书店 | 2020年8月

乐清是全国重要的工艺美术生产基地，素有“中国民间文化艺术之乡”“中国民间工艺美术之都”“中国木雕艺术之乡”的美誉。乐清工艺美术有着悠久的历史，以品种繁多、工艺精湛而著称，乐清黄杨木雕、细纹刻纸、龙档、蓝夹缬、首饰龙等列入国家非物质文化遗产名录，声名远播。

乐清能工巧匠汇聚，名家辈出，是全国少有的工艺美术人才高地，拥有9位中国工艺美术大师，39位浙江省工艺美术大师，49位温州市工艺美术大师。

张志杰先生用5年时间，以口述史的方式对乐清工艺美术的代表人物进行了深度访谈，记录了彩泥塑、草编、十字花、万缕丝、蛋壳雕、烙画、珐琅珀金画、黄杨木雕、剪纸、金漆木桶、龙档、麻底工艺鞋、米塑、石雕、首饰龙、微雕、细纹刻纸、象牙雕、竹编、竹壳雕、竹丝绣帘等工艺美术品种的技艺传承和产业发展历程，保留了颇具地方特色的工艺美术发展史上最直接和最原始的资料。同时，作者对乐清这20多个品种的工艺美术起源、材料、工具、工序、传承、发展、生产、营销等均有深度挖掘，并根据访谈人的从业记忆和经历，重现当年的生产细节，力求直观地反映时代变迁和行业现状，本书可视为以工艺美术为切入点的乐清社会生活史。



武超作品 《想要折叠的世界》粗陶白瓷 2020年

浅析龙泉窑青瓷在两宋时期的工艺特征

文 王尧

摘要：龙泉窑青瓷在两宋时期能发展创造出出类拔萃的产品，与当地的自然条件和历史发展的机遇密切相关。北宋时期龙泉青瓷技术的积累和南宋时期朝廷南迁，大量北方有经验的青瓷窑工来到龙泉地区，南技北艺的结合，使龙泉窑在青瓷造型和青瓷胎釉原料的配方上都进行了全面的改进，从而使龙泉青瓷烧制出厚釉晶莹如玉的粉青梅子青瓷器，达到了中国古代青瓷烧制技艺的巅峰水平。

关键词：龙泉青瓷；两宋时期；工艺特征

中国是世界上最早发明瓷器的国家，而中国的瓷器最早是在浙江地区发明烧制出来的。浙江的青瓷窑口众多，早期烧制的青瓷质量都不高，进入两宋以后，龙泉窑异军突起，迅速发展，产品质量达到了古代中国青瓷烧制的最高水平。

近年来，随着对龙泉窑的进一步发掘和整理，对龙泉窑瓷器的关注和研究逐渐增多并加深，龙泉窑的展览也不断举办，如北京大学赛克勒考古与艺术博物馆“琢瓷作鼎碧于水”龙泉窑瓷器展、“温温玉色照瓷瓿”龙泉窑青瓷艺术展等。2019年故宫博物院更是和全世界各地有收藏龙泉青瓷的博物馆合作，在北京故宫举办“天下龙泉”历代龙泉青瓷展，这些都从不同侧面反映了龙泉窑的面貌。

龙泉窑青瓷的烧造成功并名扬天下，得益于独特的自然环境。龙泉窑位于浙江省西南部的龙泉县，

龙泉窑即是指龙泉地区烧造瓷器的窑口，但不是说龙泉窑就是一座窑，而是对龙泉地区烧造瓷器的所有窑炉的统称。龙泉窑的窑址目前发现的主要有大窑、金村、溪口、梧桐口、道太、笔架山、大方、黄金坑等300多处，龙泉附近还有云和、松阳、丽水以及福建浦城、松溪等地很多窑口遗址，足见当时龙泉窑烧造之盛。

烧造瓷器既要有丰富的原料和燃料，又要有充足的水源，龙泉能烧造名扬天下的青瓷就是因为拥有这样的天然条件。龙泉境内有连绵的山岭，森林覆盖茂密，瓷土等矿藏资源十分丰富，为烧造提供了制瓷原料和燃料。同时瓯江从这里发源，既为制瓷手工业提供了丰足的水源，也为青瓷产品的输出与销售提供了非常方便的水路运输条件。

龙泉窑青瓷是一个专有名词，它是有特定含义



南宋 龙泉窑青瓷高式炉 杭州博物馆藏

的，与龙泉青瓷既有联系又有区别，二者不能等视之。龙泉青瓷是泛指龙泉地区烧造的各类青瓷，当然也包括龙泉窑青瓷。龙泉窑青瓷则是专指从五代末期到北宋初期开始烧造的，区别于以往时代和其他地区烧造的青瓷品种。这种区别主要是釉色上的不同，一般的青瓷釉色为深绿色、暗绿色，青中泛黄、青色较深且不匀润；而龙泉窑青瓷的釉色独具特色，呈浅绿色、草绿色，尤其是在南宋以后更是以粉青釉和梅子青釉闻名天下，这种釉色青翠娇艳，色泽温润匀净。

龙泉窑青瓷从五代末期到北宋初期开始烧造淡青釉瓷器，这种器物胎壁很薄，胎质白净，通体施淡青釉，整体看上去十分轻巧。器物上往往有刻花装饰，线条纤细，器物造型和装饰手法与瓯窑的产品很接近，可以看出是受到了瓯窑的影响。同时，龙泉县与婺州接壤，而繁荣的婺州窑瓷业也影响着龙泉窑青瓷的烧造，这从盘口环耳盖瓶和器物肩部贴的水波形堆纹的装饰可以看出龙泉窑对婺州窑的继承关系。

经过一段时间的烧造，进入北宋中晚期，初期烧造的淡青釉瓷器不见了，代之而起的是青黄釉瓷器。这种器物出现在大窑、金村、大白岸和丽水县发现的窑址中。常见的器物有碗、盘、盆、瓶、罐、执壶等，多数都是普通日用产品，造型较为古朴大方，属于饮食类器皿。其中瓶的样式最为丰富，出现了独具龙泉窑特色的五管瓶。这一时期的龙泉窑青瓷胎体为淡灰色或灰色，胎壁厚薄较为均匀，表面光洁，造型规整，可以看出此时的成型工艺和修坯技术已经十分成熟。胎体制作精细，也为表面装



南宋 龙泉窑青瓷莲瓣碗 杭州博物馆藏

饰的丰富提供了基础。此时的器物比较注重花纹装饰，以团花、莲瓣和缠枝牡丹最为常见，用刻花和划花的手法完成，其特色是在刻花内用篦状工具戳划出点线和弧线等，具有地方和时代特色。北宋中晚期龙泉窑的瓷业已经初具规模，为龙泉窑在南宋的繁荣发展提供了必要的基础和条件。

进入南宋以后，在宋室南迁促进江南经济繁荣的大背景下，龙泉窑工艺技术不断发展，烧造产量大大提高，而且产品还远销海外。南宋时期的龙泉窑器物与北宋时期有显著的不同，形成了自己独特的风格，特别是在南宋后期，龙泉窑在器物的胎釉配方、造型设计、上釉技术和成型装饰等方面都有了重大的改进和创新，在窑工们的精心设计和生产下，烧造出了深沉优美、晶莹光润的作品。

南宋前期龙泉窑产品除了生产一些日用器皿及冥器，供当地民间使用以外，仍如北宋时期。如作为冥器的五管瓶、盘口壶等仍沿袭北宋末年旧制继续生产，只从器型上稍加改进。例如五管瓶上腹部比北宋时稍瘦，从肩部分成两级，最后演变成一级，肩部凸起，器身光素无纹，盖钮以各种动物如鸡、犬、鸟代替花苞钮装饰。胎为灰色，施淡青或青灰色釉。

南宋中晚期，是龙泉青瓷发展的鼎盛时期，此时，瓯窑、越窑、婺州窑因资源枯竭等原因相继衰落。而地处浙西南山区的龙泉有着丰富的瓷土和燃料，为发展瓷业生产提供了得天独厚的条件。南宋政府为了增加财政收入，鼓励对外贸易，使龙泉青瓷生产得到了前所未有的大发展。

据考古发掘证明，当时的龙泉及毗邻地区，窑厂遍布，除龙泉大窑、金村、溪口、安福等地外，



南宋 龙泉窑青瓷柿形水注 杭州博物馆藏



南宋 龙泉窑青瓷樽式炉 杭州博物馆藏



南宋后期 龙泉窑把杯 浙江丽水青瓷博物馆藏



南宋 龙泉窑鼓钉三足炉 浙江丽水博物馆藏

庆元县的上垟，云和县的梓坊、水碓坑，遂昌县的湖山，缙云县的大溪滩、碗窑山，以及泰顺、文成、永嘉，形成了一个庞大的窑窑体系。

南宋初年，北方大批窑工“随驾南来”，纷纷涌入浙江。这批人中有相当一部分人落户龙泉，重操旧业，他们把北方的制瓷技术融合到龙泉青瓷的制作上；加上南宋官窑对龙泉窑的影响，使龙泉窑产品技艺大进，质量不断提高。

首先是坯料的改革。原先使用的坯料仅以瓷石一种拉坯成型，由于瓷石中氧化硅含量相当高，所产瓷器胎骨厚重，严重影响其美观程度。于是，匠师们采用瓷石和紫金土配成胎料。由于紫金土中含有较高的氧化铝和氧化铁，铝的含量增加，抗弯度大大加强，制成薄胎瓷器，就能在高温下不易变形，解决了笨重呆板的问题，使龙泉窑产品壁薄如纸，轻盈秀美，以崭新的面目呈现在世人面前。

如果说，龙泉窑在南宋中后期的胎坯改革中，解决了粗、重、笨的缺点，在质量上完成了一次飞跃的话，那么釉色的最大改变，是使它成为人见人爱的艺术品，创立了自己的品牌，为打开国际市场，并作为皇室贡品打开了方便之门。

龙泉窑原先使用的是一种含钙量较高的石灰釉，它的特点是高温下粘度较小，易流动，因此这类釉一般显得比较薄而透明，光泽感强。北宋以来龙泉窑大量的刻划花产品就是这一类釉下的产品。而到了南宋中期龙泉窑工们配制出了一种石灰碱釉，它的特点是高温粘度大，不易流动，这样可使釉层施得更厚，使器物外观更为饱满、青翠，晶莹如玉。

龙泉窑青瓷的魅力就在于它的迷人釉色上。北

宋时期的龙泉窑青瓷的釉色虽然已经不同于以往青瓷深绿、暗绿的釉色，但仍然没有形成自己的独特风格。这个时期的青釉属于石灰釉，这种釉在高温中的粘度比较小，容易垂流，因此烧成以后器物的釉层相对较薄，釉色不够莹润。到了南宋时期，窑工们发明了石灰碱釉，这种釉在高温中粘度比较大，不容易垂流，烧成以后釉层较厚，釉色莹润如玉。这其中最为著名的就是粉青釉和梅子青釉。

粉青釉是以铁的氧化物为主要呈色剂，烧成后釉色为粉润的青绿色。这里的“粉”并不是粉红的“粉”色，而是指淡淡的粉白色，如半透明的青玉一般，釉面的光泽度较弱些。粉青釉要经过窑火1180℃—1230℃高温还原焰烧成，适当的温度和还原气氛使釉色温润柔和淡雅，类冰似玉。

梅子青釉，顾名思义，釉色就如同刚刚熟透的青梅的绿色一般，浓翠莹润。这种釉色是在窑火1250℃—1280℃的高温下，经过较强的还原气烧成的，釉面的玻璃化程度高，光泽度较强。

粉青和梅子青釉都是在南宋时期烧造成功的龙泉窑典型釉色，色泽一浅一深，在古代青釉瓷中独树一帜，别具风范。龙泉窑青釉独特风韵的形成既是中国陶瓷工艺发展到较高水平时的结果，更是宋代文化和时代审美风尚影响的产物。无论粉青釉还是梅子青釉，都是以典雅、莹润为特色，这种特色正是宋代追求温润典雅的时代审美风尚的体现，蕴含了深厚的文化内涵。

为了获得最佳效果，匠师们还采取多次素烧、多次施釉的复杂工艺，使釉层变得更加丰厚，色泽更加沉稳。同时，匠师们还熟练地掌握了烧成温度和还原气氛，才创造出青玉般的粉青釉和翡翠般的

梅子青釉。

考古发掘证明，龙泉窑在南宋时期烧制工艺上完成了胎坯、釉色、多次素烧、多次施釉以及熟练掌握烧成温度和还原气氛等复杂工艺后，其产品结构也作了重大调整，一些以前不见的陈设、祭祀用器大批出炉，如鬲式炉、贯耳瓶、凤耳瓶、鱼耳瓶、八卦炉；文具用品中的笔筒、笔洗、笔架、水盂等，式样新颖，品类繁多。作为冥器的多管瓶、盘口瓶等此时已不见，为堆塑龙瓶、虎瓶所代替。

此时的龙泉窑因釉色优美造型别致，多数光素无纹。有刻划花的器物其装饰手法亦与北宋时期有明显不同。此时盛行单面刻划花，以刻为主。纹饰多样，有莲花、莲瓣、荷叶、蕉叶、如意等；动物有凤凰、飞雁、游鱼等。

纵观南宋龙泉窑青瓷，每一件器物都设计精妙，匠心独运，造型端庄秀丽，釉色温润如玉，即使露胎、出筋，也刻意为之，做到一丝不苟，从不经意中见深意。造型与装饰，露胎与釉色，互为关联，自然流畅，妙然天成，表现了一代匠师高超的艺术造诣。

值得一提的是，龙泉大窑、溪口还曾生产过黑胎厚釉青瓷和白胎厚釉青瓷两种精美瓷器，尤其黑胎厚釉青瓷，无论器型、釉色、胎骨，都与郊坛下官窑瓷器非常相像。这类黑胎青瓷因为釉面开片，紫口铁足，被考证认定就是古代文献中记载的哥窑。藏界与理论界也有人误认为是郊坛下官窑器，有人则冠以“龙泉官窑”，其实这批所谓的“龙泉官窑”，就是龙泉窑的仿官产品，也可能就是南宋朝廷在龙

泉定制的龙泉官窑。它或许为满足郊坛下官窑之不足，而上供朝廷；或许是朝廷大臣得不到官窑器而在龙泉仿烧。这批仿官产品，除了在不同地点、不同胎釉、化学成分仍有差别外，其精美程度不亚于官窑器，有很高的收藏价值。

此外，白胎厚釉青瓷在烧造工艺上，不但采用了南宋官窑烧造技术，而且有所创新。如在胎料中加入少量的紫金土，使胎色白中带灰；圈足底部或佛像的脸、手等露胎处，呈红色。釉色光洁滋润，多数不开片被称为是弟窑。在龙泉还历代流传着关于哥弟窑的传说。这些都是南宋龙泉窑的特征。

南宋龙泉瓷的早期和中晚期是有一定的区别的，这在鉴定时要加以注意。南宋早期的青瓷承接北宋的制瓷工艺，所制青瓷还是薄釉略显透明为主，中后期随着乳浊釉的烧成，薄胎厚釉的高品质青瓷得以成功制造，南宋的龙泉窑青瓷工艺在龙泉青瓷历史上达到了龙窑烧制青瓷的巅峰水平。元代前期龙泉窑还保留了龙泉窑南宋青瓷制作的高超技艺，但随着时间的演进，一些重要的技艺逐渐退化消失，但在元明时期龙泉窑青瓷的工艺也有许多新的创新发展，如大件器型的制作就大大超过了前代，包括露胎装饰和刻画花的工艺等等。元代龙泉青瓷尚保留的一点创新精神，到了清代就完全丧失了。龙泉青瓷在整个清代是工艺技术都每况愈下，也拱手把整个瓷器市场让给了其他产瓷区。这是龙泉青瓷在历史发展过程中应该吸取的一个沉痛的教训。

王尧

工艺美术师，现为浙江省云和县云栖宣蔚青瓷坊设计师。



古龙窑烧制技艺研究及传承综述

文 丁军良

摘要：龙窑是我国古代瓷窑的主要形式之一，出现于商代，并随着历史的发展延续至今。本文从古龙窑烧制技艺和传承的角度，梳理了龙窑的基本概况，并以龙泉市宝溪溪头村的丁氏家族为例，呈现古龙窑在当代的传承与创新。对古龙窑及烧制技艺的研究不乏精到的成果，本文在部分已有成果上展开综述，意在整体性的呈现。

关键词：古龙窑；龙泉青瓷；传承

古龙窑的基本概况及烧制过程

龙泉窑研究专家朱伯谦《试论我国古代的龙窑》一文对古龙窑的结构、各时期的发展变化、子弟窑的概况作了简要的讨论。依据他的考古研究我们看到，历史悠久的龙窑最早可追溯到春秋战国时期，当时已出现龙窑烧造印纹硬陶和原始瓷。“龙窑窑身狭

长，前后倾斜，窑头低尾高，很象向下俯冲的一条火龙，所以通称‘龙窑’；也象一条向下爬行的蜈蚣或蛇，因此也有叫‘蜈蚣窑’或‘蛇窑’的。”¹按照窑炉火焰运动方式来分，还可称“平焰式”。²它指的是靠竖立烟囱或窑体坡度来控制入窑的空气量，从而实现在

高温还原气氛下焙烧瓷器。

在漫长的二千余年里，龙窑不断发展并成为江苏、浙江、福建、广东、广西、湖南等地烧瓷的主要窑炉。长时间的使用正因为龙窑本身的几大优势：利用山坡而建，形成一定的高位差，可不设烟囱，不受地下水的影响，从而保持干燥。窑床有一定的倾斜度，通常在8到20度之间，汉代龙窑的斜度有达30多度的，在山上可以利用自然坡度建窑，不必垫筑斜长的窑基，省工省事，这也就意味着投资费用少，易于建造，适合古时手工业窑场的管理。极大部分瓷土埋藏在山上，窑炉搬上山，对于广用木柴的古代江南烧窑来说，可以就地取材，使用方便，而土地也能得到合理的利用。³同时，它能利用烟气来预热坯体，利用产品冷却时放出来的热来预热空气，使烧成温度高达1300℃。⁴

劳法盛从古代陶瓷窑炉火焰运动方式的发展讨论龙窑的变化，认为从升焰窑、半倒焰窑（馒头窑）到平焰窑（龙窑），窑的长度是逐渐变长的，其坡度也随着古代陶工的反复实践才逐渐趋于合理。

由于坡度小，抽力也小，温度上升慢，烧成时间长，

产量就低，而且头尾坡度相同，尾部不易存火，燃料消耗也多。为了缩短烧成时间，提高产量，减少燃料消耗，必须增加龙窑头部的坡度，降低龙窑尾部的坡度。上虞东汉一号窑窑头坡度28度，窑尾21度；二号窑窑头坡度31度，窑尾14度。虽说这两条窑的坡度增加了，头尾坡度也有了差别，但窑头的坡度过大，抽力过大，不易控制，大量的冷空气进入窑内，温度升不高，而且也难以维持窑内的还原气氛，所以还须进一步改进。三国龙窑改为窑头坡度13度，窑尾23度，出现了头低尾高的现象，这样不仅不易上火，而且窑尾也不易存火，结构更不合理。到西晋以后，窑尾坡度才逐渐改为10度左右，窑头坡度改为20度左右，摸索到了窑体各部分坡度配置合理的规律。⁵

这段文字详细地解释了龙窑三部分窑头、窑室、窑尾，尤其是窑头和窑尾的设置，根据实际耗能、产量、烧成的情况进行调节的历史过程，体现了龙窑结构发展的灵活性。

也有学者将龙窑的结构详细区分，将窑头、窑室、窑尾统称为龙窑的窑体。除此之外，龙窑还具备窑基、窑棚两大主体部分和通道、工作台、作坊等其他相关



配套设施。窑头由火膛、灰坑、燃烧口、加柴口组成，是龙窑的关键部位。窑室是放置匣钵的空间，由窑床、窑壁、投柴孔、窑拱、护墙、窑门组成，是龙窑的主体部分。窑尾由挡火墙、排烟室和烟囱组成，是龙窑的排烟系统。窑基即前文提及的龙窑的选址须有一定坡度的地面基础，前部坡度大，尾部稍缓，一般深挖 20cm 左右夯筑窑床，坡度在 10 至 20 度左右。窑棚的理解则更为简单，在龙窑上面修建窑棚，以木柱或砖柱支撑，棚面坡度与窑体一致，整体设计便于窑工作业和遮风挡雨。⁶

龙窑的烧制技艺包括开山建窑、祭窑祷告、匣钵使用、点火烧窑四个部分。其过程带有明显的传统色彩，尤其是“祭窑祷告”这一环节，体现了传统烧制过程中窑工的信念感和仪式感。⁷但也有学者从制作工序的角度，客观概括了龙窑的烧制过程——备物资、装匣、装窑、烧窑、出窑等。物资包括燃料和窑具。松柴的挥发分多，灰分熔点高，着火温度低，燃烧速度快，火焰长，宜于烧还原焰和快速烧成，满足浙江制瓷原料含铁量高，适用还原焰烧成，并快速冷却的要求，故燃料多用松木。⁸窑具则包括匣钵、垫烧具、

火照、烧火器具等。其中最重要的就是匣钵。“龙窑内匣钵装成柱时，要转动调整，对正装直。下部须装正，上部逐渐向中心稍微倾斜。龙窑内要安排好匣钵柱位置，柱与柱之间前后左右要留有 2 至 4 厘米的均匀空隙，不稳的匣钵柱应用碎匣钵片垫好，还须注意柱与两边窑墙和窑顶壁的距离。匣钵使用前，要先把匣钵内底刷干净，擦上泥釉浆，撒上一层谷壳炉灰，以防止干燥的钵底破裂。龙窑内匣钵叠压时，需在匣钵口刷上一层湿谷壳灰浆，以防止钵体粘结。”⁹按照周晓峰的专业解释，装窑包括摆匣柱、留火路、设火膛、放火照、封窑门等工序，烧窑则需经历“开火”（从窑头进火）、“开间”（从火膛移位）的过程。前者的关键是判断火焰的颜色变化规律，从低温氧化阶段、中温还原阶段、高温还原阶段依次呈现深红色、桔红色、白色。后者的基本过程则是“当窑头火膛温度达到 1300℃ 左右时，开放第二间窑室两侧投柴孔开始投柴，火膛移至第一间和第二间之间；然后渐渐减少投柴；大约到开放第四间时，停止投柴，结束第一间窑室烧窑。”“熄火后大致经过 48h 降温，产品即可出窑”。¹⁰

古龙窑烧制技艺的传承——以丁氏家族为例

龙窑窑扎根于浙江省龙泉市，是宋代六大窑系之一。在这片孕育了大量青瓷制品及深厚的青瓷文化的土地上，有着丰富的天然生态矿物的制瓷条件，也有着身怀绝艺的龙窑烧制技艺传承人。在龙泉市宝溪溪头村这一原始生态野森林里，就有着这样一个不平凡的家族——丁氏家族。

始于南宋嘉熙元年的丁氏家族距今已有 785 年的历史，据民国三十五年浙江省政府指令档案实录，宝溪溪头村当地建龙窑称“丁裕顺号”，创始人是丁裕顺。“丁裕顺号”丁家龙窑烧制技艺相续 10 代，投产龙泉青瓷各类日用器皿，至明嘉靖 1527 年第十代传承人丁扬贵结束。其间历代传承人为丁裕顺、丁永伟、丁昌强、丁继光、丁志敏、丁述德、丁事成、丁法正、丁祖嘉、丁扬贵。明嘉靖 1528 年，第 11 代传承人丁洪昌修建家族传承下来的龙窑，改称“丁洪昌号”，续承家族的青瓷发展至 24 代，历史线已至中华民国 1935 年，传承人分别为丁洪昌、丁烈成、丁番明、丁宗德、丁植嘉、丁善智、丁根清、丁人柳、丁才谋、丁济高、丁美隆、丁德峰、丁经魁、丁学祥。

其中，丁学祥与父丁经魁的龙泉青瓷传统烧制技艺以龙窑为主。他们发现，传统的龙窑建造结构烧制技艺存在温差极大、成品率极低的问题。于是，他们在传承家族的龙窑烧制技艺基础上数次进行龙窑内部建造结构和烧制技艺的更改与创新，成功地得出解决传统龙窑和龙窑烧制缺陷的新方案，使用研究出的新方案实地试烧数次，改善了温差问题，提高了青瓷的成品率，同时也节约了能源耗材，更缩短了烧制龙窑的烧制时间。丁学祥与父丁经魁对龙泉青瓷的传统龙窑建造与烧制做出了很大的贡献。

1949 年全国解放，中华人民共和国成立。丁家龙窑烧制技艺第 24 代传承人丁学祥在 1955 年完成公、私合营，土地改革。合并后的“丁洪昌号”改称国营宝溪四份厂，丁学祥负责全面技术工作，研究发展龙泉青瓷日用青瓷与仿古青瓷文化。1957 年因宝溪路途遥远交通不便，宝溪四份厂搬迁至上垟，原宝溪四份厂改为国营宝溪六六瓷厂，丁学祥负责全面技术工作指导与担任开展带徒传艺责任。

丁绍杰是第 25 代传承人，1972 年 17 岁进入



六六瓷厂，跟随父亲丁学祥学习龙窑设计与建造、青瓷制作与烧制、瓷土配方与釉系配方。1982 年改革开放，丁绍杰承包六六瓷厂7 年合同制，1983 年始批量生产烧制青瓷碗和青瓷茶杯各类日用瓷、仿古瓷等。承包期内，1984 年另出资合股创建道烟圆窑名为“宝溪电瓷厂”。1989 年六六瓷厂合同满期，同年独资重新建造龙窑名为“龙泉市日用陶瓷厂”，大批量生产烧制青瓷餐具和青瓷茶杯各类日用瓷、仿古瓷等，同时针对家族传承各项配方基础、研究宝溪各地瓷土与釉料天然矿土的成分分析，传承传统老配方釉品，创新新时代釉品。2010 年 11 月龙泉市委市政府设立对宝溪三座百年古龙窑恢复烧制技艺项目，丁绍杰作为项目的窑头师傅、总指挥，主力承担龙窑建造的各项修复、烧制控温各项全程总指挥。最终，三座百年古龙窑成功恢复龙窑传统烧制技艺，让百年龙窑再燃窑火、千年技艺重现世间。

笔者作为第 26 代传承人，从小受家庭制瓷氛围熏陶，经父亲丁绍杰及老一辈青瓷艺人的悉心指导，熟练掌握了龙泉青瓷的烧制技艺，潜心学艺。我认为理论要和实践并行，继承传统的同时也要推陈出新。经过十多年青瓷文化的浸润，我们现代制瓷人要努力

将龙泉青瓷发展到新的境界。1999 年，家族瓷业更新换代，我与胞弟加入父亲，厂子更名为“龙泉市宋元青瓷厂”，2007 年搬迁至龙泉市青瓷宝剑园区至今。我们研究创作，烧制传统龙泉青瓷艺术品，结合现代艺术风格理念与审美观来创新，幸运地得到了社会各界人士的喜爱。

2003 年至 2006 年，我们父子三人合力研制，经上千次终于研制成功失传千年的宋元朝廷贡品工艺“宋元青瓷冰裂纹釉”。2008 年烧制成功的口径 47 厘米的冰裂纹斗立碗也荣获大世界吉尼斯之最（中国之最）荣誉称号。

一份责任的背后是十倍的执着努力，也是家族世代代传下来的文化与信念在支撑。我们将现代艺术生活中的美学设计理念与传统的龙泉青瓷手工艺文化相结合，融合民族元素，汲取古人的龙泉青瓷历史文化、制瓷手工艺中的精华，以实用价值观为突破点，不断创作、不断探索。正是这种顽强的生命力，使“丁裕顺号”在今天依然延续着龙窑和龙泉青瓷的艺术，为龙泉青瓷的现代中兴夯实坚实的基础，成为龙泉青瓷传统烧制技艺传承保护中最真实、鲜活的青瓷文化生态标本。

注释：

[1]朱伯谦撰，〈试论我国古代的龙窑〉，载《文物》，1984年3月，第57页。

[2]劳法盛撰，〈浙江古代龙窑和窑具的研究〉，载《中国陶瓷》，1983年第4期，第50页。

[3]同注1。

[4]同注2。

[5]同注2，第51页。

[6]周晓峰撰，〈龙泉传统龙窑构造及青瓷烧制技术研究〉，载《丽水学院学报》，2020年7月，第7页。

作者对龙窑的各部分功能及时代变化有详细的讨论，由于篇幅所限，本文不再展开。

[7]见黄汉弟文章，〈龙泉窑龙窑烧制技艺之传统与现代传承〉，载《陶瓷科学与艺术》，2020年11月。

[8]同注2。

[9]同注7。

[10]同注6，第9页。

丁军良

1980年生于龙泉青瓷800年传承家族。省高级工艺美术师，丽水市工艺美术大师，浙江省“百千万”高技能领军人才，丽水市绿谷新秀，丽水市138拔尖人才，龙泉市首席技师。



哥窑长颈瓶



铁胎小花器

浅谈龙泉青瓷中的线条艺术

文 黄灿

摘要：工艺美术创作中，线条是最直接、最简练、最富有可塑性和创造性的形式之一，也是人类创造艺术时最先使用的表现方式。尽管龙泉青瓷总以色彩魅力为人称道，但事实上其造型艺术、装饰艺术也在陶瓷发展中有重要影响。其表现出的丰富的线条美，不仅融合了其他艺术表现手法，且促进观者产生丰富的审美体验。线条艺术的自由与灵活在龙泉青瓷艺术中有较充分的发挥。

关键词：龙泉青瓷；线条；纹饰；造型

引言

在工艺美术创作中，线条是最直接、最简练、最富有可塑性和创造性的形式之一，也是人类创造艺术时最先使用的表现方式。线条具有重要的特点，即其并不直接存在于客观世界，而是人从自然世界中提取元素概括创造出来的事物，因此具有本质上的抽象性。同时，线条也具备主观性与客观性相融合的特点。线条在艺术发展中有非常悠久的历史，不仅为艺术创作贡献了极强的塑造能力，而且形成了独特的审美体系。

在历来备受推崇的书法艺术的影响下，线条艺术体现在许多工艺美术类别中。龙泉青瓷总以色彩魅力为人称道，《格古要论》中记载：“古龙泉窑，今曰处器、青器、古青器，土脉细且薄，翠青色者贵，有粉青色者。”^[1]实际上，其作品中也蕴含了丰富的线条艺术。作品通过造型艺术、装饰艺术等多方面体现融合了多种艺术表现手法的线条美。

龙泉青瓷纹饰图案的线条表现

纹饰在陶瓷中的表现由来已久，早在仰韶文化时期就已有较大规模的陶器工艺制作，“当时的陶器，不但数量大，品种多，坚固耐用，而且制作规矩，装饰讲究，有彩绘、绳纹、篮纹等。”^[2]当时的纹样多是从自然界中提取的水、云、植物、动物、人以及引申而来的抽象几何纹，多以绘画的方式来表现。随着陶器、玉器、石刻、青铜器、书法、绘画等艺术的发展，纹样也有了极大的发展，不仅题材更丰富，线条及画面表现也有了质量上的提高，同时，不同的纹样图案

也被赋予复杂的文化内涵。

龙泉青瓷中的纹饰图案在其发展过程中有较大的变化，线条表现也非常丰富。西晋时期，龙泉青瓷以弦纹、斜方格纹和连珠纹为主。图案简洁，线条也较简练，没有复杂的变化，还带有早期陶器中的拙朴感。到了北宋，龙泉窑进入发展阶段，生产规模不断扩大，技艺也有了明显的提高。这时期的瓷器普遍装饰刻划花，纹饰有莲瓣、牡丹、菊瓣、梅花、水草、水波纹、鱼纹、龙纹、八卦、弦纹和条纹等，图案丰



粉青长颈瓶



盘口七弦瓶

富。北宋中后期，花纹题材丰富多样，有团花、篦纹、浪涛、折扇纹、云纹、莲花、荷叶、缠枝牡丹、蕉叶纹和垂叶纹等。在一件器物上分层刻划不同的纹样组合在这时期较常见，多出现在多管瓶上，不同的纹样线条的长短、疏密、曲直在器面上形成不同层次的画面。如藏于龙泉青瓷博物馆的北宋青瓷五管瓶，自上而下分别是较疏的放射状篦纹、大小适中的莲瓣纹、较密的篦纹、更密的弧形篦纹和较大面积的缠枝花卉纹样。随着器形自上而下变宽，缠枝花卉纹样的部分占了器体的最大面积，线条间距较宽，整个画面的布局较为疏朗开阔。视觉重点自然落在密集的篦纹和缠枝花卉上，两者形成的疏密、长短对比使视觉更强烈，观赏上也更具有趣味性。缠枝花卉部分卷曲流畅的线

条与篦纹较规整、紧密、短促的线条相交，使画面的节奏感更丰富。这时期的刻划花常用刀刻出各种花的轮廓线，刻时刀面倾斜，刻线一面浅一面深，刻线内外划篦纹，篦纹线条细密，视不同花纹有长、短、弧、直等多种形式。其线条已略具书法绘画中线条的粗细、深浅变化，刻划花的纹样表现与早期彩陶有了极大的区别。当然，受工艺熟练程度的影响，此时的线条大多还比较粗糙淳朴，而这一点到南宋有了非常大的改进。

北宋青瓷的刻划花线条已经达到纤细娴熟的水平，到南宋，龙泉青瓷进入了鼎盛时期，造型和纹饰上都有丰富的发展，题材广泛且重点表现自然景物和民众的生活。“此时，龙泉窑则将篦纹作了创新和突破，使它成为主纹的一个有机组成部分。”^[3] 如有些瓷盘

盘面以莲花和莲叶作为主题纹饰，以梳齿划出篦线作为花叶的茎，使花叶具有欣欣向荣的生长气势。布局则随着圆形的造型作回旋式的缠枝状，刀法流利，线条有疏有密，有深有浅，韵律感极强。此时的莲瓣也更丰满盈润，富有浮雕感，层次丰富。碗、盘、碟内刻划的游鱼和莲花荷叶是此时的优质装饰，刀笔刚劲有力，寥寥几笔即成一尾摇鳍摆尾活跃于水草中的游鱼，或是几朵含苞欲放的莲花和迎风摇曳的荷叶。这时期的线条质量较前代已经有了明显提升，线条更为流畅柔和。青瓷上的线条灵活自如，粗细变化自然和谐，“利用釉的流离、积聚和沉淀，加强了不同胎体的强度，也强化了造型的美感”^[4]。釉质在深浅不同的位置所形成的浓淡色彩和形状变化体现出类似书

法和绘画中线条的独特质感，使得线条更有力量，丰富了立体感和韵律感，如水墨般缓慢晕染开的动态美颇具韵味。可以看到传统绘画中白描技法对青瓷刻划技艺的影响。

元代，龙泉青瓷纹饰加入了富有寓意的文字，如“金玉满堂”“长命富贵”等等，将书法艺术进一步运用到青瓷工艺中。书法与绘画相结合的形式主要与唐代的诗画结合有关，且在壁画、石刻中也有非常广泛的运用。青瓷上的书法艺术虽不如书法作品本身精彩，线条表现受到釉的影响而缺乏了原本篆刻具备的力量感，但却表现了当时人们对美好生活的向往，也体现了具有人文精神的文化内涵对当时工艺美术创作的影响。



铁胎水洗

龙泉青瓷造型的线条表现

从新石器时代起，陶器的造型就非常重要。大部分陶器并没有绘制纹样，而以造型美为主，这种造型艺术在蛋壳黑陶作品中尤为突出。比起纹饰图案，造型的线条美更纯粹和直接，而由造型体现的线条艺术也凝聚了先民的智慧与艺术成就。

南朝，龙泉青瓷碗、盏的基本形状是直口、弧腹、饼形底，腹部有深有浅，有的口腹呈半圆形，造型简单大方，线条简练流畅，且在日常中较实用。罐的器形较小，圆腹或扁圆腹，多为饼形底，线条弧度较碗更大，形成的空间感和立体感更强。唐代中期出现敞口斜腹玉璧底碗、钵和风字砚等，唐晚期出现式样更加细巧的莲花碗、粉盒等。风字砚造型像“风”字，口下有长方形双足。莲花碗则似一朵盛开的莲花，口沿有四或五个小凹凸，凹凸下腹壁有内压的短直线。这段时期的造型线条显然更丰富，从简单的直线、弧线发展出字形、物形，用抽象的线条表现实物，视觉体验较之前更丰富、更具趣味性。宋代还发展出花瓣形、菱形、菊瓣形、瓜形等，花瓣线条的疏密和弧度均不同，形成了不同的节奏感，但都使青瓷器增加了来自自然植物的生命美，活泼可爱中不失雅致。还有竹节瓶、瓜形壶、白菜瓶等，在造型和装饰上达到统一，线条简洁但塑造性强。

宋代龙泉青瓷的造型非常丰富，出现了很多种类和式样，而且随着技术水平的提高，实现了薄胎厚釉。其坯体比之前更光洁、轻薄，造型曲线更挺拔上扬，整体造型更为精巧雅致、端巧秀挺。薄胎厚釉的工艺并不适合刻划花，因而更注重表现造型美，在器体的

线条弧度上更为考究，也更多样化。器形很讲究各部分的比例、结构和线条的变化。器壁往往作斜线形式，转角处轮廓线明快，造型淳朴，器底厚重。这段时期，龙泉青瓷出现了仿古的现象，对更古的玉器和青铜器形制进行模仿，制作青瓷尊式瓶、琮式瓶、贯耳瓶、凤耳瓶、鼎式炉、鬲式炉、簋式炉等。这些作品在造型上的线条艺术复杂多样化，具有古意，将古代礼器中的庄重感赋予秀美的青瓷。但从具体表现上来看，青瓷独特的如玉质一般的温润感和柔和感弱化了金石的锐利感，釉的厚润感使具体纹样无法做到金石器的复杂和硬朗，线条的圆润化使其变得优雅。此时的青瓷装饰由凹变凸，通过局部加厚的方式塑造纹饰图案，运用浮雕艺术的特点来丰富青瓷的造型和图案装饰。同时运用“出筋”的技法加强胎体强度并加深釉色的浓淡变化。有些器物则用塑贴的方法进行装饰，根据不同题材作浮雕或圆雕粘结在器物的颈、肩或盖上，如凤耳、鱼耳等。这些器体多以直线为主，瓶身矮，瓶颈长，颈部对称地塑贴一对“凤首”等造型，颈部的造型生动形象，复杂交错的曲形线条与器体的平直呆板的直线相互映衬，使整体造型更活泼大气。南宋的黑胎青瓷还研究出了稳定的开片技术，造型线条与表面的开片线条延展了瓷器本身的空间感，朴实的线条美在这类器物上的体现更为淋漓尽致。

元代大型器物较多，从体积上来看强化了青瓷的厚重感，更具气势，与宋代相比，风格上很不同。另外，元代使用了露胎印花、露胎贴花、点铜红彩等装饰技法，在造型美上添加了色彩对比，提供了新的视觉体验。

结语

龙泉青瓷中丰富的造型线条变化满足了观者不同的视觉享受，使其在欣赏过程中形成不同的审美体验。如直线条的平稳感和呆板感，微弧线条的温和感和舒适感，波浪线条的灵动感 and 跳跃感；上窄下宽造型形成的稳重感；长颈造型形成的轻盈秀美感。纹饰图案中线条的变化形成的或疏朗开阔、或紧凑密集、或古拙质朴、或纤细灵动等画面所带来的平静舒畅、强烈跳跃的感受，以及节奏上的变化，也是有趣的审美体验。“陶瓷造型设计中线的运用，具有力学、流体力学、美学、人体工程学、生理学、心理学等丰富内容。”^[5] 线条艺术在创作与欣赏的整个过程中发挥了重要的作用，在当代龙泉青瓷的创作中体现得更为明显，也更需要受到重视。

现当代的龙泉青瓷创作，“在纹饰题材上，从业者的视野更为开阔，大凡古今中外所能借鉴、运用的

审美元素都在探索表现之列，表达江南水乡地域的动植物纹饰增多，几何图案、抽象图案，以及人物描摹、国画水墨艺术的介入，使青瓷的纹饰内容有了更广泛更活泼的开展和更开放更自由的表达天地。”^[6] 造型上也如此，不同国家、时代、种类的艺术相互影响，使得青瓷的创作更自由、更个性。

“于创作者而言，线条的起伏、轻重、粗细、动静等都是客观物象的一种情感表现。线条从简单的描绘物象轮廓开始走向表现物象情感，再进入到将塑造物象的功能中解放出来的抽象绘画中，已经具有了节奏感、力度感等一些表现情感的特质。准确恰当地在作品中运用线条艺术，更明了地传达作品含义和表达艺术家内心的情感。”^[7] 现当代艺术中，创作者与欣赏者的情感世界尤为突出，而如何运用线条艺术创作出更具特色的青瓷作品是需要进一步研究和思考的。

参考文献：

- [1]朱琰. 陶说[M]. 天津市古籍书店，1988:23.
- [2]周仁等. 中国古陶瓷研究论文集[M]. 轻工业出版社，1982:215.
- [3]周觉民. 龙泉青瓷造型与装饰[J]. 景德镇陶瓷，2002，012(002):16.
- [4]同上：17.
- [5]何炳钦. 有关陶瓷造型设计中线的思考[J]. 中国陶瓷，1994，000(002):20.
- [6]夏侯文，夏侯辉. 龙泉青瓷装饰研究[M]. 上海辞书出版社，2017:48.
- [7]袁书君. “线”的表述—景德镇明代民窑青花瓷中线条装饰艺术研究[D]. 江西师范大学，2013:8.

黄灿

工艺美术师，丽水市绿谷新秀，师从中国陶瓷艺术大师陈爱明先生。

引言

文/石安

自元明赵孟頫、文彭以降，文人篆刻渐成气候，青田石作为治印佳材渐为人知。及至清代，印坛流派大兴，无论浙、皖两派，抑或其他印家，皆因青田印石清刚爽脆、刀传笔意而多以之为雕印首选用材，遂迭有名品佳作流传于后世。

至有清一朝，帝王乐好收藏，时以青田石为藏玩佳品。帝王以下，朝堂臣工、学者藏家，或文人印家、平常百姓，皆兴青田佳石刻藏之风。及至近代，篆印之风延续，又兼青田石得“国石三宝”“四大名石”之尊，自为印人藏家所喜，至于青田上品灯光冻，更有“天下尽崇灯明石”“石中君子”“印石之祖”“田黄易得，灯光难求”等诸多美誉，更被珍若拱璧。至于当代欣逢盛世，国泰民安，传统文化复兴，艺事鉴藏盛行，青田印石更时以“国礼”之名为邦交重礼。

然静观现实，世人多知青田石可贵，却于青田石文化乃至鉴藏往往不明所以。青田石雕研究院院长夏可承先生，集深耕青田鉴藏领域五十年之功，立弘扬青田印石文化之宏愿，近年更是建青田印石艺术馆、办青田印石文化展，砥砺前行，乐而不倦。庚子之年，夏可承先生邀我共襄盛举，参与青田石文化推广。近年以书印文化传播为己任之我，欣然应之，兼得《工艺美术》杂志诸位编辑同好厚爱，一拍即合，遂有此青田石文化系列专栏之诞生。

开篇之时，寻本探源，成此小文以记。



《故宫博物馆藏青田石》中的青田组章

白明作品《线释水（局部）》（Lines of Water）高 60cm 2012 年

青田印石千秋誉，灯光照耀帝王家

文 石 安

数百年来，被誉为“石中君子”的青田石极品——灯光冻以其“莹洁如玉，照之灿若灯辉”的独特魅力及“田黄易得，灯光难求”“价重于玉”的稀有珍贵，成为上至皇帝大臣，下至普通百姓视若拱璧的藏玩佳品。

在青田石和皇帝的渊源中，最为人所知的典故莫过于清代乾隆皇帝所藏《宝典福书》和《元音寿磬》青田组章一事。史料记载，乾隆八十岁寿辰之时，权臣和珅、金简和浙江巡抚吉庆等人进贡《宝典福书》和《元音寿磬》两组青田印章，第组印章各 120 方，以精选品质相近的上佳青田灯光冻石为材，印面内容取自含有“福”字和“寿”字的乾隆御制诗句，延请当时篆刻名家精刻而成，这 240 方印章分别置放于不同的特制紫漆描金山水楼阁图漆匣内，进献给乾隆后深受皇帝喜爱。该套印章为清代帝王数量最大的青田石藏品，如今已成国宝中之国宝。



《故宫博物馆藏青田石》中的《宝典福书》组章



图：莹洁如玉的国宝灯光冻（青田石雕研究院藏）

这套印章在近期故宫出版社出版的《故宫博物院藏青田石》图册中多有呈现，为我们展示了该国宝级文物的真容。此外，该图册还从故宫博物院现藏的 1000 多件青田石中精选二百余颗汇编成册，分成皇帝与青田石、臣工与青田石、篆刻家与青田石、百姓与青田石四大类，为我们揭开了清代以来青田石成为宫廷和民间篆刻广泛使用印材的史实。

青田石作为印材广为人知自明代文彭以灯光冻自篆自刻始，并由此开启文人篆刻及流派印盛行的时代，虽然高官大臣以青田石入印有更早的记载，比如清代学者、青田人韩锡胙有言“赵子昂始取吾乡灯光石作印，至明代而石印盛行。”赵子昂即是大名鼎鼎的元代艺术大家、魏国公赵孟頫。又如上海朱氏家族墓中出土明代“朱氏子文”青田白文印实物，以及后来两京国子监博士文彭篆印被当时明

廷高官如汪道昆等收藏的记述佐证等等，至于元明时期的朝廷官员是否如清代官员一般以青田印石进贡皇帝，有待考证。因而青田印章和帝王一脉的结缘和关联，有据可查或实物明证始于清代皇室。此次出版的《故宫博物院藏青田石》首次大量呈现清代皇家收藏青田印章的实物图片和史料，可填补包括青田灯光冻在内的青田印石与皇家关系的诸多细节空白，于印坛及收藏界有殊贡献。

通过故宫所藏青田印石相关史料，我们可以确定至少早在康熙年间，帝王用印已有青田为材的记录事实，故宫博物院所藏帝后青田用印属主涉及康熙、雍正、乾隆、咸丰、同治、宣统、慈禧太后等，其中尤以雍正、乾隆用印居多：雍正的青田石印章计有 30 余方，乾隆更是拥有近 200 枚青田石印章，占故宫博物院所藏 400 余件青田印石的近半数。

帝王之家的这些印章，既有助于官文乃至诏书所用的玺印，比如“乾隆救命之宝”“同道堂”“慈禧皇太后之宝”等，也有他们平时钤盖于书画作品的闲章，以及日常把玩的青田雕刻件或光素印石，如雍正的“为君难”“亲贤爱民”“崇实政”“墨池清兴”，乾隆的“养心殿精鉴玺”“勤学好问”“自强不息”等等，这些石刻俱佳、富含寓意乃至典故逸事的青田佳石为我们展示了清代帝王为君为人的另一面。更有意思的是，有的印还在推动乃至改变历史进程中发挥过重要作用（如咸丰“同道堂”印）。而因帝王角色的特殊性，这些印石无论是历史、文化还是学术研究以及收藏都有很高的价值，为青田石文化的研究增添了一笔宝贵的财富。

值得一提的是，就帝王所用青田官玺御印的艺术水平而言，虽不失精彩之作，但总体和文人篆刻的艺术水平相比仍然会稍逊一筹，如果以皇帝所用官玺和私印相比，又以私印更为精彩一些——这一方面是因为帝后御用官印一般由翰林院翰林篆文后交由清宫内务府造办处的刻工刻制而成有关，另一方面亦因官印形制规范约束所致——就官印而言，自汉以下，艺术水准渐而衰微是不争事实，反而是帝王所用私印闲章，有更高的艺术水准。

这点皇帝也有自知之明。比如乾隆尤喜文彭所

刻青田灯光冻印作，图册中收录了数量不少的署名文彭或三桥（文彭字寿承，号三桥）的青田印作（如“寿承名篆”组印、“清风洒兰雪”“事简茶香”“光风霁月”“兰亭序”组印等——其中亦有托名文彭的伪作），因其所好，乾隆曾在其《御制诗集》中有多篇赞扬文彭及青田灯光冻的诗句，如《题文彭刻章》：“刻石印章复得九，文氏寿承笔以手。各识年月与名字，珍重心期垂不朽。书法篆法胥古朴，摩挲冻石如琼玖。灯光妙品是耶非，文甫牙章较觉丑。人君好恶可弗慎，三桥所作频频有。无过雅玩佐文房，自问于斯知惧否？”《御题文彭所刻图章九方》：“三桥刀笔非俗吏，落楮挥毫别契神。绿野有怀花径曲，衡门无斲茗香新。放歌狂饮宫壶酒，凤峤瑶池仙篆春。天澹一帘萃五合，东华不识有红尘。”《咏文彭刻章四首（其一）》：“冻石年陈如汉玉，琴书足以乐消忧。当年五柳先生者，抑埴曾经识此不。”

以管窥豹，从乾隆及故宫所藏青田印石的史料中，亦可见清代以来皇家对文人篆刻的关注和喜好，并由此可探寻到从官方到民间，从皇帝到文人篆刻家，集社会各阶力量共同勉力推动青田印石发展和文化普及的痕迹。

白明作品 《褐舞阳光》



石安

青田石雕研究院研究员



醉根文化之全球最大的根雕博物馆

文 陈月芳

“我代表吉尼斯世界纪录在浙江衢州开化，对‘最大的根雕博物馆’的挑战结果进行认证……”2020年12月3日10时30分许，在第九届中国（开化）根雕艺术文化节暨2020“钱塘诗路·开化寻源”活动的开幕仪式上，经认证官认证，开化县根宫佛国文化旅游区成功挑战吉尼斯世界纪录，成为全球最大的根雕博物馆。

吉尼斯世界纪录（Guinness World Records）起源于英国，被公认为全球纪录认证的权威机构。它是一个全球性的品牌，旨在通过研究、测量、记录和认证各个领域的世界之最，创造出娱乐大众、传递信息以及激励人们的世界级产品。

最大的根雕博物馆

纵观吉尼斯世界纪录二三百年来历史，它以不常规的方式定义或认可成功，希望通过认可各个领域“之最”，来帮助人们发现自己的潜力并重新审视世界。2020年，尤德馨老先生意外刷新了一项吉尼斯世界纪录称号，成为“最大年龄完成双人滑翔伞飞行”的男性。在这个特别年份，吉尼斯世界纪录日以“发现”为主题，期望借由尤老先生具有乐观精神的挑战故事来激励人心。换个角度看世界，你会有不寻常的发现，世界也有可能向人们展示另一种面貌。也在这一年，足球传奇迭戈·马拉多纳（阿根廷）离我们而去。他一生执着于足球、致力足球运动，曾破3项吉尼斯世界纪录称号，启发了马拉多纳的自由式动作“马拉多纳7”，从而创造了足球运动的新纪元。虽然“英雄”已逝，但那种情怀、热爱、信念、执着的精神一直激励着人

们去拼搏，去探索，去追寻世界之最，把常人眼中的不可能变为可能。

信念犹如信仰，因为有了信仰，才有了一往直前的执着，才将常人眼中的不可能变为可能。远的有异国的哥伦布远渡大西洋，从而发现了新大陆，创造了新历史。近的有浙江开化的徐谷青大师，一生只执着于一件事，一生只做好一件事，将常人眼中的不可能变为可能，创造了文旅融合吉尼斯世界纪录称号的全球“最大的根雕博物馆”——根宫佛国文化旅游区。

“最大的根雕博物馆”不仅是规模宏大、数量之最，创造了根艺历史的新纪元。更深层次的是这里的“二万余件”根雕艺术作品将各种“最”兼具多种形式与内容予以呈现。这里有将一件事做到极致，象征醉根精神的“根魂”；有全长680余米，



世界上最大的一套根雕五百罗汉组雕。这些罗汉以千年以上充满神灵色彩的大型龙眼木根桩为载体，巧夺天工，局部施以刀笔，人物形象栩栩如生，各尊罗汉特点捕捉到位，各种饰品似像非像，神韵天成。它在传统的雕刻技法中融会现代艺术的创新理念，使罗汉系列情表于外，意韵其中，典雅且通俗，具有鲜明、独特的艺术风格，是根雕艺术和佛教文化的完美结合。这里还有高9.9米，重达40余吨的释迦牟尼佛根雕造像，生动地阐述了古印度净饭王的太子，长大后舍弃尊容出家修道，六年苦修，终成大觉的动人故事；也有最美的观音“千手观音”，高9.2米，重达18吨，造型独特，整体性强。千手千眼观音首、手、眼三大部分表现充分。首部眼神静穆纯净，气质娴雅端庄；手部环绕荔枝根须，仿佛指向四面八方；而其所有空隙，又像是千只眼睛。观者能看到手印，一为合掌，表示诚心敬意；二为禅定印：跏趺坐姿，两手平放于腿上，左手在下，

右手在上，拇指相接，表示禅思，有内心安定之意；三为与愿印：手自然下伸，指端下垂，手掌向外，表示佛菩萨能给众生满足愿望，有众生所祈求之愿都能实现之意。

除了佛教文化题材的根雕艺术作品，这里还将华夏上下五千年的文化融于根脉中，是世界上迄今为止第一座以巨型根雕来展现中国传统文化的博物馆。“道行天下”馆包含上下五千年历史文化、民俗文化等内容，通过一组组根雕，场景化、情态化地展现中国上下五千年的风云历史。它像一部编年史，一部根雕版的国学著作，跌宕起伏地诉说着那源远流长、生生不息的中华文明。

除此之外，这里是浙西地区最大的仿汉唐古建筑群，威尼斯电影节上的“最美外景地”，其园林也有“天下第一奇园”之美称，同时这里也是国家生态文化产业示范基地、国家生态文明教育之地，是浙江省非物质文化遗产，中国根雕艺术之乡。



文化之根、艺术之根、民俗之根

中国传统的工艺美术思想历来主张人类的造物行为应当“道法自然”“顺其自然”“妙造自然”，极力推崇返朴归真之美。人类有感于自然的神秘力量，渴望着人与自然的和谐，于是人与天道的沟通，就成了亘古不变的追求。我国古代先秦时期道家学派的创始人老子早就提出“辅万物之自然，而弗敢为”，意思是事事顺其自然，不要人为地过度干预。“道行天下”馆，以“老子生平”“诸子问道”“八十一章经”等系列根雕篇章，在根艺的创作上极力推崇返朴归真之美，秉承着“道法自然”“顺其自然”的原则，从而挖掘根的内涵，对老子的身世、人生轨迹和思想进行了清晰和别开生面的解读。如《道德经》第二十五章“道法自然”，作品选用珍贵的黄心楠为材料，以天然随形的空洞、浑厚宽大的树根为背景来借喻“空”的无形无色，宽大无边。而

曲折向上的根有凹凸凸凸的自然纹理，则代表蓬勃盎然的植物，来引申天地万物不依外物而存在，循环往复而不停息的含义。与背景相融的得道之人柏矩与孩童，则是依据根的特性，在一整块的根桩上进行雕刻。他们相互偎依，相融相合，和谐共存，比喻心物互融，衍生出应有尽有、无穷无尽的世界。整组画面枯根、空洞、人物的形态，在雕与不雕、大与小、疏与密、虚与实的对比中层层递进，来展现不同物像承担的不同意义，而又承担着同一精神的指象。这种精神指向透过有形的表面，超脱外在的形，呈现出不同的寓意，成为象外之象，使一件作品充满隐喻性，从而说明道的道性——尊重自然，效法自然。只有顺应自然，才能达到人与自然的和谐统一。这种“天人合一”、“道法自然”的艺术手法不但在“道行天下”馆的作品中有所体现，同



样也在 24 孝的“哭竹生笋”、56 个民族的“苗族组雕”、历史文化馆的“屈原投江”等等作品中呈现，展现了根艺的返朴归真之美、艺术之美、文化之美。

根雕的文化性与其承载的内容息息相关，与人们的生活密切相关。正如日本著名美学家柳宗悦所言：“如果工艺是贫弱的，生活也将随之空虚，正常的生活必须由正确的工艺来陪衬。生活中采用什么样的器物，并不能说是怎样生活的道白。美不能只局限于欣赏，必须深深地扎根于生活之中，只有把美与生活结合起来的器物才是工艺品。如果工艺的文化不繁荣，整个儿的文化便失去了基础文化，因为文化首先必须是生活文化。”一种工艺之所以

能流芳百世、传承千古，在于它的艺术性，也在于他的文化性与实用性，有广泛的群众基础。根宫佛国文化旅游区将这种根艺之美融于生活中，融于根宫佛国文化旅游区的每一个根雕博物馆中。每幢汉唐古建中、每一处的亭台楼阁中，既有人物花卉、飞禽走兽、神话传说，也有儒释道故事等传统文化，更有大众喜闻乐见的祈福文化、神仙文化、吉庆祥瑞的文化。这些经典的内容在成千上万个大大小小的根艺里进驻，释开握紧年轮的手，好似展拓着内心的涟漪，像一个信徒抱定一个信念，向上生长，向阳而开，无声无息地表达着生命的涌动与蓬勃。

草木之根，是思想之根、文化之根、艺术之根，也是慧根、灵根、善根。这个拥有吉尼斯世界纪录称号的“最大的根雕博物馆”，在介于具象与抽象之间的根的领域中表达着生活，追往着历史，书写着生命。“根”作为一种生命的个体，居住在这里，仿佛让我们又恍惚看见艺术文化的“新生”。

《陶瓷手记》

谢明良著 | 上海古籍出版社 2013 年 | 定价：300 元

本书集结了谢明良教授二十年间发表的 26 篇有关瓷器的论文，内容涉及陆地考古遗址出土标本、海底沉船打捞遗物和保存在博物馆与收藏家手中的珍品。本书分为四部分，即：造型篇、纹饰技法篇、台湾出土贸易陶瓷篇、中国外销瓷与瓷窑考古篇，作者运用敏锐的观察和胆大心细的推理，由散布世界各地的陶瓷器和残片，追索中国陶瓷在历代演变过程中的陶瓷样式、装饰技法和工艺美学的变化，进而衔接亚欧贸易交流网络的失落环节，以引领读者重返古代世界陶瓷文化的历史现场。

《中国陶瓷史》

中国硅酸盐学会编 | 文物出版社 2011 年 | 定价：120 元

《中国陶瓷史》是中国硅酸盐学会邀请全国各方面的陶瓷专家，用了几年时间集体编写而成的。中国是世界著名的陶瓷古国。这本书在一九七九年初稿完成之后，经过多次修正、补充，才在最近定稿。长期以来，我国陶瓷工作者和陶瓷爱好者都迫切希望有一本我们自己编写的《中国陶瓷史》，现在这个愿望终于实现了。这本书的出版，是我国陶瓷界的一件大事，它将引起国内外专家学者的关切和注视。

《世界现代陶艺概览》

白明编著 | 江西美术出版社 1999 年 | 定价：158 元

陶艺是世界性的艺术，多极文化世界对制作的每件东西都在产生影响，这当然不是一种新的现象。简要地回顾一下陶瓷的历史，就很容易发现，几个世纪以来，风格的影响，从一国到另一国——中国到韩国，韩国到日本，日本到美国，乃至整个欧洲。陶艺是一种折衷主义的艺术形式。

《世界现代陶艺概览》的出版使中国艺术家有机会审视当代世界的陶瓷艺术，是很有价值的资料。同时，本书也引用东西方美学观点，亚洲、欧洲以及美洲陶艺之间的比较分析。

《故宫陶瓷图典》

故宫博物院编 | 紫禁城出版社 2010 年 | 定价：290 元

《故宫陶瓷图典》一书，作为全面介绍故宫的重要图录——《故宫经典》系列图书之一，系统而全面地收录了自新石器时代到清代的代表性陶瓷器。

本书以年代为序，图像精美清晰，详尽而富有知识性的器物描述，图文并茂，装帧精美，使得《故宫陶瓷图典》成为陶瓷图典类图书中的翘楚。

书中收录的各个时期的陶器器件件都是中国陶瓷史上的典型器物，它汇集了从早期陶器到精美的瓷器、紫砂器等经典代表器物，可以品鉴诸如青花、珐琅等各种精致的工艺。

《中国古陶瓷图典》

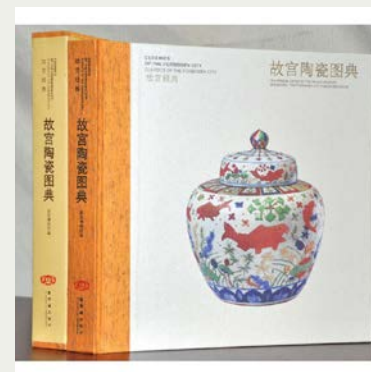
冯先铭主编 | 文物出版社 1998 年 | 定价：260 元

《中国古陶瓷图典（精装）》为中国古陶瓷专业工具书，共分九大类：一、类别，二、器形，三、釉彩，四、纹饰，五、窑口，六、款识，七、工艺技术，八、缺陷、修复与作伪，九、人物。全书收词近 2000 条，共配彩色照片和线图近 500 幅。

《你应该知道的 200 件古代陶瓷》

故宫博物院编 | 紫禁城出版社 2008 年 | 定价：78 元

《你应该知道的 200 件古代陶瓷》为故宫博物院所编写的“你应该知道的 200 件—古代陶瓷”，主要内容包括：新石器时代，商、西周、春秋、战国、西汉，东汉、三国、两晋、南北朝，隋、唐、五代等。



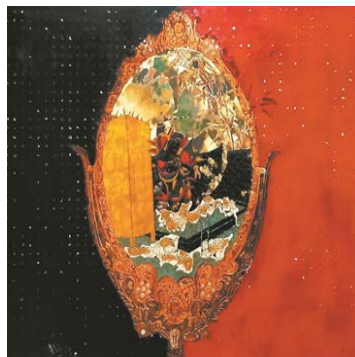
工美时报

ARTS AND CRAFTS INFORMATION

🕒 一分钟阅读

1月，由广东省美术家协会、广东培正学院主办的“广东省第七届漆画作品展”在广东培正学院美术馆举行，展览持续至1月29日。本次漆画作品展，投稿作品达528件，为历届最多。展览共有135件入选作品，其中36件获奖，作品的艺术质量、漆工艺水平整体显著提高，漆画语言更加丰富。

（来源：广州日报）



1月9日，“美在耕耘——中国美术馆2021新年大展”开展。展览以牛的形象为引领，展出中国美术馆收藏的囊括古今中外大家脍炙人口的名作，及少部分邀约作品近600件，涵盖中国画、油画、版画、雕塑、书法、摄影、工艺美术、民间美术等类型。

（来源：中国美术馆官网）



1月12日上午，江北区洪塘街道的和峰堂文化创意产业基地举行大师团队揭牌仪式，同时举办中国工艺美术大师、宁波文艺大师高公博技艺传承活动，大师精湛的技艺引来啧啧称赞声。本次活动从1月12日持续到16日，高公博大师和19名大师开展现场技巧展示传授、文化座谈、和峰堂基地进校园等活动。

（来源：新华网浙江）



1月15日，“白色金子·东西瓷都——从景德镇到梅森瓷器大展”在江西省博物馆新馆开展。本次展览共展出中外文物87件（套），展览主要分为“中国瓷器的传播”“欧洲的瓷器热”“欧洲瓷器的产生及影响”“两个瓷都的碰撞：文明互鉴，交互影响”四个部分，讲述东西方瓷器的碰撞交流。

（来源：新华网）



1月26日，“泛海凌波——9世纪以广府为中心的贸易陶瓷专题展”在广州南越王宫博物馆开幕。展览展出“黑石号”沉船上的中国瓷器，再现了各地窑口瓷器在广州集散，然后销往海外的历史景象。

（来源：新华网）



1月26日，“三河遗韵 抟土为陶——四馆馆藏精品陶器文物联展”在金川区博物馆开展，陇西县、安定县、渭源县、临洮县四地博物馆共同参与。此次展览分为三个单元，分别是陶风彩韵 史前巅峰之马家窑文化彩陶展、齐家雄风 东昌西盛之齐家文化藏品展、羌氏风韵 晚霞余晖之辛店文化藏品展。共展出精品陶器文物50余件。

（来源：金川政务网）



1月29日，“婺窑之光——国家级非遗婺州窑精品展”在浙江省博物馆西湖美术馆开幕。展览展出国家级非遗（婺州窑烧制技艺）代表性传承人、中国工艺美术大师陈新华四代婺窑传人计六十位优秀工匠作品112件（套）。作品中，既有古代婺州窑陶瓷造型风格和釉色特征，又具备现代鲜活艺术元素，引领观众走进婺窑的世界，领略其独特的风采与魅力。

（来源：浙江新闻）



二 甄 美 术

为了及时充分反映工艺美术事业的新风貌、新方向,展示工艺美术行业的进步与成果,为广大从业人员提供表达心声和技艺推广的平台。

征文时间:从即日起长期有效。

征文要求:

文章内容:文章重点围绕以下四个角度撰写:对工艺美术历史变迁的亲身经历或真实感受;对工艺美术行业发展的意见和建议;由作品的创作历程、内涵引发的感悟和思考;工艺美术史范畴的研究论文等等。选题自拟,具体题目由作者自定。

文稿格式:主标题:四号,黑体;副标题:小四,宋体;正文字体:五号,宋体;整段引文:五号,仿宋;文中小标题:楷体。段落行距:单倍。文字统一简体,文档类型为Word。

论文规范:文章开头需提供内容摘要和关键词。正文中的引用需给出注释,注释统一按照学术规范。

配图要求:文稿由文字和相关图片组成,图片单独打包文件夹,与文章一并发来。图片质量请保证较高,如可供印刷的TIFF格式,分辨率300dpi,或JPG(JPEG)格式,分辨率72dpi以上,图片尺寸2000px*2000px以上。图片需有图注。

来稿作者需提供姓名和职称信息。文章要求均为原创且未曾公开发表,文责自负。

投稿方式:请将资料发至电子邮箱:zjgym@163.com,在邮件主题注明“论文投稿”,并在文末告知详细联系方式,本刊将择优在杂志刊发并提前通知作者。

咨询电话:0571-87608719

论文征集

本刊编辑部



订阅微信

欢迎订阅

收款人:浙江工美数字科技有限公司
开户行:交通银行杭州庆春路支行
账号:331066120013000277264

- 备注:1、全年12期,每期定价30元,全年定价440元(含全年快递费用)。
2、汇款后请以电话与我社财务确认。联系人:郑琳 电话:0571-87608719
3、请将此联和汇款凭证一起传与或邮寄给《浙江工艺美术》杂志社。
4、杂志社邮箱:zjgym@163.com
5、全年可随时分期订阅,超过30本需出刊提前一周预约。

订阅热线: 0571-87608719

白明作品 《坯粉之书》 310*650cm 2017年



GF FERRE



世界唯一的根文化主题酒店——醉根山房

白明作品 《阳光灿烂》 36.5*34cm 2010年



ISSN 1008-2131



国内统一刊号 CN33-1106/J
国际标准刊号 ISSN 1008-2131
定价 30元