

江苏陶瓷

4
2023.08
Vol.56

JIANGSU CERAMICS 主办:江苏省陶瓷研究所有限公司

中国期刊全文数据库全文收录期刊
《中国核心期刊(遴选)数据库》收录期刊

中国学术期刊综合评价数据库统计源期刊
中文科技期刊数据库收录期刊

TALENT TRAINING

精修技艺
技艺交流



宜兴陶瓷行业高技能人才培训



作品展示

Display

薛晓霞

Xuexiaoxia

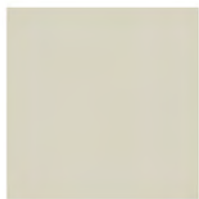
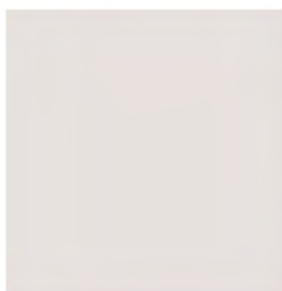
1981年生，江苏东台人。2007年硕士研究生毕业于景德镇陶瓷学院设计艺术学专业。现任教于常州纺织服装职业技术学院产品艺术设计专业，副教授，研究方向：文化创意产品设计。

项目资助来源：“江苏省高校优秀中青年骨干教师和校长境外研修计划”“江苏高校青蓝工程项目”。作品创作于密歇根州立大学艺术学院陶瓷工作室（2023春季学期）。



《展示或隐藏你的心情》

《痛并快乐着》



《隐隐的痛》



薛晓霞
Display

《裂》



X
u
e
X
i
a
o
X
i
a

《方圆规则转变》



《葫芦的痛》

薛晓霞



《心烦意乱》

Display



钟雪

四川成都人。本科毕业于四川师范大学美术专业，现于景德镇陶瓷大学攻读硕士研究生学位，陶艺创作方向，师从黄焕义教授。



《融》



《春愁》



刘玥

2021年考入景德镇陶瓷大学攻读硕士学位，美术专业陶瓷绘画方向，师从李菊生教授。



宜兴市红光模具厂
YIXING HONGGUANG MOULD FACTORY

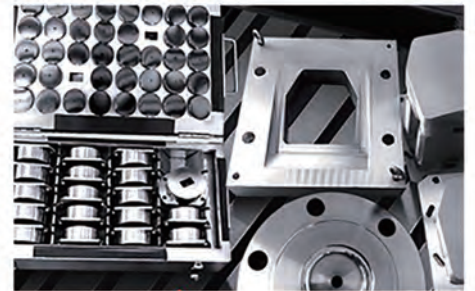


公司简介》》》

》》COMPANY PROFILE

宜兴市红光模具厂拥有先进的加工和检测设备，于2015年通过ISO9001认证。本厂成立于1987年，发展至今厂区占地面积15000平方米。2006年成立精密模具车间，我厂固定资产6000多万，注册资本2000万。欢迎新老客户莅临指导。我们热忱期待着能为广大业界朋友服务、真诚合作。

公司拥有日本SODICK慢走丝SEIBU超精密慢走丝、日本SODICK镜面脉冲、日本MAKINO镜面脉冲、北京精雕高速加工中心、瑞士GF阿奇夏米尔镜面脉冲、台湾GENTIGER高速加工中心等先进设备。



电话：13906155196（范伯华）

邮箱：Sales@yxhgmj.com

地址：宜兴市丁蜀镇川埠村1180号

网址：Http://www.yxhgmj.com

江苏陶瓷

JIANGSU CERAMICS

(双月刊)

1963年创刊

2023年 第56卷 第4期

(总第247期)

《江苏陶瓷》编辑委员会

主任：邱永斌

副主任：王锡林 梅杰

主编：徐建华；副主编：张雷

委员（按姓氏笔画为序）：

王锡林：高级工程师

史俊棠：中国陶瓷工业协会副理事长

朱军：研究员级高级工程师

吴鸣：中国工艺美术大师

邱玉林：中国陶瓷艺术大师

李守才：中国陶瓷艺术大师

陆小荣：教授

邱永斌：研究员级高级工程师

何国明：高级工程师

周小东：中国紫砂博物馆

（宜兴陶瓷博物馆）馆长

周余华：宜兴市丁蜀镇成人文化技术学校副校长

宗伟方：宜兴市档案局副局长

钦征骑：教授级高级工程师

徐建华：研究员级高级工程师

袁野：画家、陶艺家

常月红：香港中华紫砂艺术协会主席

濮义达：高级工程师

《江苏陶瓷》编辑部

主任：邱永斌

编辑：徐建华 张雷

王若雅 高野

本期责编：张雷

主管单位：江苏省科学技术厅

主办：江苏省陶瓷研究所有限公司

出版：《江苏陶瓷》编辑部

地址：宜兴市丁山北路196号

电话：(0510) 87187034

电子信箱：zhanglei@jstys.com

印刷：无锡海得印务有限公司

发行：《江苏陶瓷》发行部

发行范围：国内外公开发行

定价：20.00元

中国标准连续出版物号：

ISSN 1006—7337

CN 32—1251/TQ

广告发布登记编号：32028200002

出版日期：2023年8月28日

目次

【名人访谈】

科学与艺术的畅想 刘培国 (01)

【综合评述】

中职院校陶瓷类专业认同感培养研究 曹利敏 钱亚杰 (03)

乡村振兴视域下高职院校紫砂技艺传承人培养研究实践

..... 王超 张力 (05)

特色专业人才培养的实践与探索 邓石兰 (08)

翻转不反转：艺术类实践课程的线上线下融合之路

..... 杨晓兰 吴岳军 (11)

“中国热”时期欧洲对中国外销瓷的模仿研究 王为效 (14)

职业教育背景下专业选修课程教学改革与探究 陈腾军 (17)

【学术研究】

高职院校高质量就业创业促进机制的研究 荣超 万霄 (20)

插画在陶瓷艺术上的表现 余思敏 (23)

陶瓷艺术数字化新工艺的应用研究 戴亮 刘晓明 (24)

岳州窑古法装窑工序虚拟仿真设计 黄亚鹰 宫紫威 (27)

北首岭彩陶制作初步研究 曹歌鸿 (30)

建盏烧制技艺探讨与实践 钱定 (34)

五彩瓷上寿桃纹的绘画特征研究 涂航达 (36)

【紫砂创作】

窈窕淑女，君子好逑 钱苗苗 (38)

古韵汉风，壶艺悠扬 周梦斌 (39)

从《秦权壶》来看紫砂艺术的工艺融合和人文魅力 候鑫莉 (41)

从紫砂壶《鸣远束竹》感受竹篱茅舍的诗意生活 彭思云 (42)

从紫砂作品《虚扁壶》品味人生的虚而不满之道 周丽寅 (43)

窗前一丛竹，青翠独言奇 潘明星 (45)

泥绘作品《祥瑞辐辏》之创作 孙敏洁 (46)

紫韵迎来满堂春 沈晓平 (47)

端庄风流《端庄壶》 彭耀年 (48)

吉祥美好，阖家欢乐 余立平 (50)

从紫砂壶《松石流年》来看中国传统艺术的仿生之道和文化内涵

..... 蒋之骥 (51)

浅谈紫砂莲花题材作品的创作与解读 张群 (52)

明月松间照，清泉石上流 顾丽萍 (54)

妙手控制紫韵生 刘洋 (55)

遥知不是雪，为有暗香来 李琳 (56)

江苏陶瓷

JIANGSU CERAMICS

(双月刊)

Started in 1963
Vol.56 No4, 2023
(Serial No.247)

Director: Qiu Yongbin
Vice-Director: Wang Xilin
Mei Jie

Editor in chief: Xu Jianhua
Editor: Xu Jianhua Zhang Lei
Wang Ruoya Gao Ye

Authority in Charge: Jiangsu Science
And Technology Department

Sponsor: Jiangsu Province Ceramics
Research Institute Co. Ltd.

IP adress: <http://www.jstys.com>

Email: zhanglei@jstys.com

Editor: Jiangsu Ceramics Editorial
Department

Publisher: Jiangsu Ceramics Editorial
Department

Address: No.196 Dingshan North Road,
Yixing City, Jiangsu Province

Tel: (0086510)87187034

Zip: 214221

Printed by: Wuxi Haide Printing Co., Ltd.

ISSN 1006 - 7337

CN 32 - 1251/TQ

Advertising management allowance

passport Number: 32028200002

Publishing Date: 2023-8-28

著作权声明: 稿件凡经本刊使用, 即
视为作者同意授权本刊对该作品的
信息网络传播权、复制权、发行权、授
权等合法使用、代理及转授权利。

目 次

【陶艺园地】

- 陶瓷礼文化在景观设计中的应用与研究 吴明鑫 (58)
陶瓷装饰中海马纹的渊源与文化内涵探微 余细根 (60)
青花“韵味”在陶瓷绘画中的表现 李 伊 (62)
定制化文创产品的探索
..... 龙熙盼 黄刘喆 蔡 勇 罗 婷 江 鹭 (64)
陶瓷纹饰中青花山水的发展 刘晓华 (68)
石榴纹饰在陶瓷中的演变和发展 吕珊珊 (70)
试论德化陶瓷技艺的创新发展 陈锦山 (72)
图案装饰纹样在陶瓷装饰中的应用路径 吴江健 (75)
气氛美学视角下雕塑瓷现实性表达 曹 潇 (77)
宋代景德镇青白瓷茶具设计对当代的启示 赖俞彤 罗剑平 (82)
简析清代闽南紫砂壶流行原因 陈 园 (84)
民族文化在中国当代陶瓷雕塑创作中的运用研究 黄 磊 (86)

【科艺讲堂】

- 论骆驼墩文化再考古的价值 周子钦 (88)

【信息库】

- (1) 第三届中国当代陶瓷艺术家作品三年展
(2) 2023 中国(北京)国际精品陶瓷展览会在京举办

【广告展示】

- 宜兴陶瓷行业高技能人才培养(封面)
薛晓霞(封二、01、02)
钟雪、刘玥(03)
宜兴市红光模具厂(04)
2024 第十六届中国国际先进陶瓷展览会(封三)
陶艺创作体验(封底)



任允鹏

山东理工大学陶瓷琉璃艺术研究中心主任
山东理工大学美术学院教授、硕导
中国陶瓷工业协会陶瓷艺术委员会常务理事
中国硅酸盐学会陶瓷分会常务理事
全国轻工职业教育教学指导委员会委员
山东省特级陶瓷艺术大师
淄博工艺美术协会副会长

科学与艺术的畅想

——记山东理工大学美术学院教授任允鹏

1 子承父业，东渡研修陶瓷技艺

任允鹏，1968年出生在淄博瓷厂的一个陶瓷之家，童年时任允鹏经常随父母去瓷厂，看到一块块黑灰色泥土在工人师傅手里经过一道道工序，变成一件件精美的瓷器，他感到很好奇，希望将来有一天自己也能做这样的事情。

1986年，任允鹏如愿被山东轻工业学院硅酸盐工程专业录取。四年以后，他以《年产1500万件日用陶瓷工厂设计》的优秀毕业设计告别校园，被分配到山东省硅酸盐研究设计院（以下简称硅院）科研一室，开始高级日用细瓷的研究。当时的硅院集中了一大批陶瓷科技精英人才，任允鹏有幸跟着山东省专业技术拔尖人才吴金环高工工作，三年多的时间里打下扎实的科研基础。1995年，任允鹏赴AOTS日本国际人才交流协会及高砂工业株式会社技术研修一年，在此期间学到了不少东西，从坯釉料配制技术、工艺装备知识，到美浓地区的陶艺创作、产品设计、陶瓷文化传播等。在日本的研修开拓了任允鹏的国际视野，也开启了他的陶瓷交流历程，之后的近30年间，他的足迹遍及美国、加拿大、德国、英国、法国、意大利、丹麦、瑞典、韩国、泰国等国家。

2 勇挑重担，改革探索结硕果

1998年，硅院以国谊陶瓷工贸公司为试点改革进行干部竞争上岗，任允鹏当选国谊公司经理。当时硅院处于从计划经济的科研院所思维向市场经济的转型过程中，一年半的时间里，任允鹏直接负责高石英瓷的设计开发与生产销售，对公司进行了以提高装备水平和产能为核心的技术改造及现代管理体系的实施，给国谊公司注入产业思维、市场思维，为日后的规模化生产打下了生产和管理基础，并设计开发了“中华龙”系列餐具等新产品。

2000年初，任允鹏从国谊公司回到总部，任硅院副总工程师兼综合实验室主任。不久，硅院改制为山东硅苑新材料科技股份有限公司，任允鹏先后出任硅院总经理助理兼技术中心主任、科技管理办公室主任、设计中心主任、副总经理等职，开始有意识地将科学与艺术相结合，带领科研和艺术设计团队进行艺术瓷开发，把艺术瓷产品做得有声有色。

2004年，硅院等单位 and 山东理工大学合作建立国家陶瓷工程研究中心，姚福生院士亲自给36岁的任允鹏颁发了山东理工大学材料工程学科教授聘书。任允鹏也感到了前辈的重托和期望，感到了责任和压力，要不断学习、努力拼搏。

科学、艺术、文化的完美融合，为硅院由“科研院所型”向“科技产业型”企业突围开辟了路径，任允鹏也先后获得淄博市有突出贡献的中青年专家、山东省陶瓷艺术大师、淄博市劳模、中国陶瓷工业协会有突出贡献的科技工作者等荣誉称号，2006年晋升为工程技术应用研究员。

在硅院工作期间，任允鹏主持或参与完成了十多项省级以上项目，有多项成果获得省、市科技进步奖、发明奖，多项设计作品在全国及省、市级评比中获奖。在《中国陶瓷》《中国陶瓷工业》《山东陶瓷》等科技期刊上发表论文50多篇，出版了《骨质瓷生产技术》《简明陶瓷技艺》两部专著，主笔起草了《高石英瓷器》国家和地方标准，获发明专利、外观设计专利及版权30多项。

3 鱼子蓝釉，奏响科学与艺术相结合的新乐章

过去硅院的鱼子蓝釉叫作孔雀蓝，是科技人员的早期研究成果之一。二十一世纪前的鱼子纹多是不规则地细碎开裂，并不均匀，也不是圆球状的。任允鹏想，

既然叫“鱼子”，就得想办法让颗粒变圆，要在前人的基础上发展提升。经反复攻关实验，终于把它做成了规则的球状颗粒，使鱼子蓝釉更加贴切，名正言顺。在攻克鱼子蓝釉出“鱼子”的过程中，任允鹏收获了一个意外惊喜，那就是研制出星光美钻釉。星钻之美不输钻石，灯光一打确实如钻石切割后的璀璨。陶瓷神奇就神奇在这里，稍微一变全盘皆变。任允鹏又把鱼子蓝和星钻融合到一起，两相映衬彰显对比之美，星钻釉在高温时向下流淌，遇到鱼子蓝釉，二者交融形成花瓣状，酷似梵界莲花，蓝白组合为《梵华净界》，作品多次获奖。

2018年，鱼子蓝等来了迎迓世界目光的机遇。有关方面领导、专家多次来硅院参观考察，非常认可鱼子蓝釉的技术和艺术特色，并把作品推荐到有关单位订货，客户要求产品器型很大，本身小件的鱼子蓝釉就不好做，再做成大件难上加难。想进入更高的殿堂，就要付出百倍的努力。对任允鹏来说，那段时间就是很好的历练，在大家的共同努力下，鱼子蓝釉以独一无二的价值和神秘的窑变工艺如愿成为世人瞩目的大国重器。同年，创作的《鱼子蓝大梅瓶》荣获第十一届中国陶瓷艺术大展金奖，他本人也荣获了“中国陶瓷行业杰出科技工作者”荣誉称号。

2019年5月，“第四届国际工艺创新双年展·中国工艺创新展”在法国巴黎展出，采用独特的鱼子蓝釉和星光美钻釉装饰的《梵华净界玉净瓶》展示了中国新工匠精神，而任允鹏被《欧洲时报》称为中国新工匠精神的代表，同年荣获中国陶瓷工业协会授予的“中国陶瓷技艺创新贡献奖”。

4 刻瓷烤彩，开发硬笔彩绘新技术

2012年，中国陶瓷艺术大师董善习先生提出了刻瓷烤彩的课题，他们一拍即合，认为刻瓷应该用陶瓷颜料敷彩，要烤彩，用陶瓷的语言来表现陶瓷。任允鹏立刻组织团队开展研究，先选择适合敷彩的釉上颜料，经董老师镌刻敷色多次试烧，初试效果不错。为了追求更佳的艺术效果，达到理想的工艺技术要求，又先后在滑石瓷、骨质瓷、高石英瓷、普细瓷等不同材质、不同温度等条件下进行镌刻敷色的反复试验，经过一年的研发终于取得了成功，“刻瓷烤彩”新工艺问世了，该技术获得了山东陶瓷创新评比金奖。

2015年的一天，董善习老师跟任允鹏说，最好做陶瓷墨水直接用陶瓷板写生。任允鹏认为千年来，陶瓷彩绘大都用软笔，除了刻、剔、画用硬质工具外，还没有真正意义上陶瓷硬笔彩绘装饰，突破点就是陶

瓷墨水。达成共识后立刻实验，以黑色墨水为突破点，在颜料、溶剂、温度、瓷质、烧烤等诸多方面进行试验，经历无数次失败摸索前行，终于一款能够满足用钢笔等硬笔在陶瓷上作画的特殊陶瓷墨水试验成功。2016年5月，董老师和任允鹏等合作的“陶瓷硬笔彩绘新工艺”获得第42届山东省陶瓷艺术设计创新评比金奖。2022年，任允鹏团队成功申报了国家艺术基金“中国陶瓷硬笔彩绘技艺创新人才培养”项目，培养了一批青年艺术人才，对此技艺在全国进行了推广。

5 转移赛道，培养人才立新功

任允鹏的境界在升华，他带着情怀和使命深耕陶瓷事业，他关注的已不仅是一件作品或一个项目的得失，而是将视野放大到为中国陶瓷的伟大复兴尽点绵薄之力，他认为中国陶瓷应立足国家人才培养，从根本上融入更多现代产业设计理念，从产业设计和科技进步的高度考虑，推动中国陶瓷更快地重返世界更高的舞台。2019年底，山东理工大学研究决定全职引进任允鹏任美术学院教授。2020年初正式履新，学校还专门成立了校陶瓷琉璃艺术研究中心，并任命任允鹏为主任。

到美术学院三年多的时间，在领导的关心和师生们的支持帮助下，任允鹏收获颇丰，适应了教学并荣获两次教学质量奖，2021年淄博市传统产业发展中心还授予了任允鹏团队“淄博市陶瓷琉璃大师工作室”称号，2021-2022学年获山东理工大学“优秀教师”称号，2023年获山东理工大学“最美教师”称号，并获全国行业职业技能竞赛—轻工大赛“优秀裁判员”等荣誉称号。先后主持了国家艺术基金2022年度“中国陶瓷硬笔彩绘技艺创新人才培养”“陶艺创作方向研究生教学案例库建设”等国家、省、市级项目六项，与企业合作横向课题两项。

新的任务也是新的挑战，对于任允鹏来说，做教师就是要立德树人、教育兴国、科技兴国，为国家培养优秀人才。通过对人才的培养，用新材料、新技术、新工艺、新设计、新创造来提升发展陶瓷艺术这门既古老又充满生机的民族产业。小写的china是瓷器，大写的CHINA是中国，振兴中国陶瓷，做中国最好的瓷器，做世界上最好的瓷器，为国家培养好的人才才是他的目标。任允鹏始终认为，作为一个陶瓷工作者、一个教育工作者，真正有机会贡献智慧和力量的时候要及时站出来，赓续创新、拼搏奋进，培养更优秀的人才，让中国瓷器重新站到世界舞台中央。

（文章由刘培国提供）

中职院校陶瓷类专业认同感培养研究

——以宜兴高等职业技术学校为例

曹利敏 钱亚杰

(宜兴高等职业技术学校, 宜兴 214206)

摘要 陶瓷行业是我国的重要支柱产业之一, 满足着人们衣、食、住、行等各方面的需求, 与人们的生活息息相关。文章基于职校陶瓷类专业学生专业认同感低的现状, 综合各方面影响因素, 提出从学生个人、教学、管理、社会评价等角度出发, 提升陶瓷类学生的专业认同感, 提高陶瓷人才培养的质量, 加速陶瓷工业的发展进程。

关键词 就业育人; 陶瓷类学生; 专业认同感; 培养策略

当前, 职校生的专业认同感普遍较低, 在国家鼓励职业教育以就业为导向大力发展的背景下, 我们更应该重视职校生的专业认同感建设, 并将其融入职业院校教学管理之中。

1 中职陶瓷类专业认同感内涵

中职陶瓷类专业认同, 指学生对其所学的专业在其心目中的一种确认, 在学生了解自己专业的基础上, 从内心接受并认同所学专业, 认定所学专业的意义和价值, 积极投入其中并且能在身心上获得乐趣和满足感, 进而把所学专业作为未来职业发展的目标和方向。具体来说包括学生对专业的了解程度, 从主观感受去了解对专业的认同程度, 进而自愿做出的一系列与专业知识、技能和发展有关系的行为, 即专业认知、专业情感和专业行为。

2 中职陶瓷类专业认同感现状及影响因素

2.1 陶瓷类专业认同感现状

校本研究发现, 近七成的学生之所以就读陶瓷专业是因为家长、老师或他人推荐才报读的, 出于自身兴趣和未来就业选择的不到 20%, 剩下的同学是其他专业招满了不得已地选择了陶瓷专业, 由此可见我校大部分陶瓷专业学生对于所学专业并不是发自内心地喜欢。

为了解学生的专业认知情况, 对在校的中专三个班级的学生开展调研。问卷分析(见图 1)发现, 学生认同学校在陶瓷专业的教学资源 and 师资配备方面的设置, 其中“师资队伍配备”得分最高, “专业教学设施”得分次之, 而学生对“专业就业前景”和“职业收入水平”评分都不高, 平均得分只有 5.21 和 5.47, 可见学生对自身专业的就业情况认同度低。进一步访谈分析发现, 由于学生年龄较小, 对未来缺乏远见,

格局有限, 所以对收入水平存在误区或者定位不恰当, 导致期望过高, 从而降低了专业认同度。

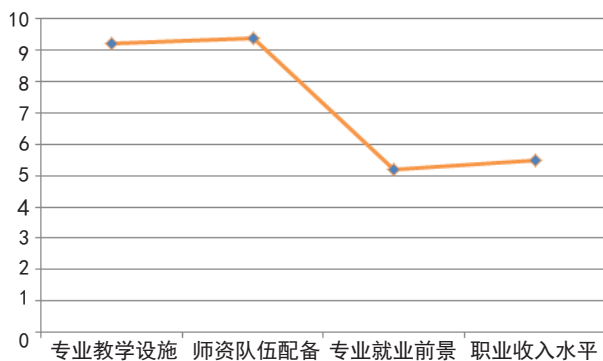


图 1 专业认知情况

为了深入剖析出更多可能的影响因素, 进一步分析发现参与本次调研的学生对专业课程的了解程度(见图 2), 比较了解的同学占 14%, 其中 60% 以上为三年级学生, 一般了解的同学占 47%, 28% 的同学表示不太了解, 11% 的同学表示相当不了解。我校陶瓷类专业学生对专业课程的了解不够、认同度不高, 学生对专业的认同感也是基于了解专业课程的前提下进行判断的。

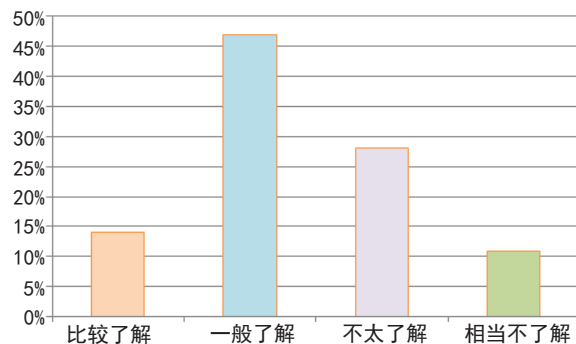


图 2 学生对专业课程的了解情况

在专业情感维度, 由于大部分学生初中毕业后由于成绩受限没能升入普通高中, 又加之年龄较小, 缺乏社会阅历, 大部分都是在家长或者亲戚朋友建议下

选择陶瓷专业进行学习的，所以在家长和朋友的赞同程度相对较高。但通过教师日常作业反馈和考试情况分析发现，由于陶瓷学科本身属于理工科范畴，比文科需要更严谨的逻辑思维和更扎实的理论基础，这对于本身因为成绩受限没能升入普通高中而只能选择职校的基础较差的中职生来说确实比较具有挑战性。此外，学生当初选择陶瓷专业可能出于父母要求、其他专业报满了等外在原因而非自愿选择，又或许由于性格等其他问题而对学习陶瓷专业产生心理抵触等。

2.2 我校陶瓷类专业学生专业认同感影响因素

综合以上数据，结合学生、教师访谈，从专业认识、专业情感角度分析发现我校陶瓷类专业学生专业认同感普遍较低，造成这一结果的原因包括个人、学校、社会和其他四个方面原因。

(1) 个人层面

中职学生受年龄局限，对未来发展的预判和对职业发展规划的能力都比较弱，在报考专业时容易受到外界的影响，但同时他们的年龄又决定他们还是处于兴趣为天性，未能富有更多的社会使命感和家庭使命感的状态。因此，如果在外界影响下选择与其自身兴趣不相符的专业，就会大大影响其认同的程度。加之，个人的性格和心理素质会影响个人与专业的契合度，从而影响个人对专业的认同度。中职生经历过中考失败的打击，所以比同龄人具有强烈的自尊心，而且更渴望得到认同，但日常专业学习中又很难体验到成就感。

(2) 学校层面

学校能否设置合理的课程直接影响到能否把学生培养成理论与技能兼备，能与企业无缝衔接，被社会所接受的人才。学校学习氛围的好坏也会影响学生的质量和态度，中职生心智尚未成熟，自制力差，容易受外界环境影响。在好的学习氛围熏陶下，学生可能更加努力学习，但如果整个学校学习氛围不好，那学生就可能出现普遍不学的现象，继而间接影响学生对整个专业的认识，从而降低专业认同感。在学生对职业的认知和认同过程中，教师起到的影响是潜移默化的，因此，学生只有在专业教师的引导下，才能对职业有比较全面的了解和一个清晰准确的定位，从而逐渐形成个体的职业认同感。

(3) 社会层面

社会层面，学生专业认同感的高低主要受社会评价的影响。社会评价主要包括家人、朋友以及其他社会群体对陶瓷类专业对口的相关职业的评价以及看

法，属于外部影响因素，在专业认同中发挥着隐性作用。中职生的认知能力不强，外界评论会在较大程度上干扰他们正确的判断和选择。

(4) 其他层面

除了个人、学校、社会三个层面的影响因素还有其他层面，例如他人的支持、经济收入还有学生的顶岗实习经历等。实习企业的一些过分严厉的制度或者拖延发工资、对中职实习生的能力表现出不够信任的态度、对实习生的工作安排不够合理等行为，会对尚未真正进入到工作岗位上的陶瓷类专业学生造成一定的判断阻碍，在一定程度上降低他们的专业认同感。

3 中职陶瓷类专业学生专业认同感培养策略

针对以上学生专业认同影响因素的分析，本文以学校层面为主，其他层面为辅，主要从教育管理角度提出提高职校陶瓷类专业学生专业认同的相关策略。

3.1 个人：就业导向，规划专业发展

兴趣导向，理性选择专业。兴趣是最好的老师，陶瓷专业具有一定的特殊性，要求学生胆大心细、勇于尝试，学生在报考前应该充分分析自身的兴趣、能力、特质和品质，还应通过各种线下线上的方式，尽可能多地了解意向学校陶瓷专业的培养目标和主要课程等信息，充分了解未来的就业方向、就业前景等。

以就业为导向，规划专业发展。陶瓷行业是我国的重要支柱产业之一，满足着人们衣、食、住、行等各方面的需求，与人们的生活息息相关。近年来随着国家对生态文明建设的重视，陶瓷行业在向绿色、环保方面的重要性突显。作为未来的从业者，学生应该充分了解行业发展，用发展的眼光去审视行业未来的发展，多渠道了解行业动态，开拓行业思维，对行业进行充分了解后规划未来的专业发展。

3.2 教学：专业引领，突出专业特色

强化专业建设，突显课程特色。结合陶瓷专业知识，设计仿真、任务模块实训和实践等形式的特色课程，创新以实践为导向的教学模式，在学习理论之前先进行实践。在理论与实践的反复交替中，学生才能更好地掌握扎实的专业技术，从而提升学生的自主学习能力和专业认同度。

保障基础设施，教学资源多样化。陶瓷专业学习需要用到大量的仪器、试剂，由于某些原料的特殊性质，实验室的管道设计、通风设计等基础设施需要考虑腐蚀性和废液处理等诸多问题。陶瓷类课程涉及较多原理方面和比较抽象的知识点，如果能借助仿真软件、3D、AR 和 VR 等最新信息化技术，甚至引入仿真

(下转第7页)

乡村振兴视域下高职院校紫砂技艺传承人培养研究实践

王超 张力

(无锡工艺职业技术学院, 宜兴 214206)

摘要 乡村振兴靠人才, 人才培养靠教育, 行业特色型高职院校有效依托地方独特文化资源及深厚的人文底蕴, 充分发挥紫砂艺术人才在乡村振兴中的重要作用, 通过创新育人载体形式、重构非遗技艺教学、厚植优秀文化基因等举措, 探索构建非遗现代传承人“三三三”培养体系, 不断探索实践育人新模式, 展现人才培养新成果, 打造校园文化新品牌, 助力乡村产业兴旺、农民增收致富和乡土文化创新。

关键词 乡村振兴; 紫砂非遗; 人才培养; 高职院校

基金项目: 2021年江苏高校哲学社会科学项目“宜兴紫砂‘非遗’助推乡村振兴的策略与路径研究”(编号: 2021SJA0972)。

《乡村振兴战略规划(2018-2022年)》绘就了乡村振兴的宏伟蓝图, 明确乡村产业、人才、文化、生态和组织振兴的内涵要义。《关于做好2023年全面推进乡村振兴重点工作的意见》明确要求“大力发展面向乡村振兴的职业教育”, 体现了国家对职业教育办学定位和服务面向的新认识, 为职业教育助力乡村振兴指明了方向。

1 乡村振兴视域下培养非遗传承人的重要意义

宜兴紫砂陶制作技艺历经沧桑, 经过数百年的薪火相传与积淀传承, 融实用与艺术于一体, 以特有的泥质、独特的造型和古朴的自然美在工艺美术领域中独树一帜, 于2006年被列入第一批国家级非物质文化遗产名录, 艺术成就斐然。宜兴紫砂陶始于北宋, 盛于明清, 工艺独特, 兼具实用性和观赏性, 是一门集陶瓷、雕塑、书法、绘画、装饰、文学于一体的综合艺术。家家捶泥、户户制陶的壮观景象俨然成为陶都宜兴一道靓丽的风景线, 而非遗技艺带动村民勤劳致富的生动实践让很多村落成为家喻户晓的“紫砂村”。

1.1 理论意义

“乡村兴则国家兴, 乡村衰则国家衰”。实施乡村振兴战略是解决新时代我国社会主要矛盾, 实现“两个一百年”奋斗目标和中华民族伟大复兴中国梦的必然要求。面对农村劳动力大量外流, 农村人才严重缺乏, 村舍断壁残垣文化缺失等现实问题, 以非遗传承人培养作为重要支点, 努力探索构建传统“非遗”助力乡村振兴的有效路径与模式, 研究非遗传承与乡村振兴的理论辩证关系, 对于顺利实施乡村振兴战略, 构建农村社会主义核心价值观体系, 繁荣兴盛乡村品牌

文化等都具有重要的理论意义。

1.2 实践意义

近年来, 由于现代艺术思想和西方艺术思潮的广泛影响以及当代美学思想的渗透, 紫砂陶在文化理念、造型设计等方面不断推陈出新, 形式与内涵不断丰富。宜兴紫砂非遗技艺作为一种来源于百姓生活劳作的文化现象, 对其进行保护、传承、创新无疑是有益和积极的。作为一种活态的文化遗产, 只有不断融入百姓日常生活中, 才能焕发更强的生命力。传承和保护中华优秀传统文化是高校的重要职能, 以宜兴紫砂非遗项目为载体, 总结凝练助推乡村振兴, 特别是人才振兴乡村的成功做法, 对地方乡村村民致富、乡土人才振兴等具有重要的实践意义。

2 乡村振兴视域下紫砂技艺传承人培养的路径探索

2.1 创新活动载体形式, 探索立德树人新模式

(1) 加强课程思政建设

创新实施“三堂融陶”思想政治工作方法, 将陶文化融入思想道德教育全过程。第一课堂通过编好陶案例、讲好陶故事、突出陶精神, 发挥好思想政治教育主渠道作用, 提高学生对中华优秀传统文化的感悟。第二课堂与工艺大师“结对子”, 共建育人工作室, 强化紫砂大师的育人责任, 做到传艺与育德相结合, 达到第二课堂陶文化育人的目的。第三课堂以“陶实践”为载体, 共搭育人平台, 通过组织学生参加各类陶瓷创作比赛, 构建具有紫砂陶特色的社会实践体系, 组织开展与紫砂艺术传承有关的社会实践活动项目, 保护中华民族的艺术瑰宝, 传承陶文化精神。与社区携手举办“陶文化之旅”活动, 让更多的人了解宜兴当地陶文化传承传统工艺。创办紫砂工艺工作室, 催

生学生的创新创业意识,提高学生的创新创业能力,服务地方紫砂产业发展。

(2) 探索“三位一体”文化育人模式

通过思政教育引导、艺术文化熏陶、公益活动辐射“三位一体”的文化育人模式,推动中华优秀传统文化进校园、进课堂,使学生在美育浸润中成长,促进学生综合素质不断提升。依托多个艺术传承团队,通过社团活动、手创展演、公益活动等形式载体,加强大学生中华优秀传统文化教育。成立传统文化传承志愿者联盟、传统紫砂技艺研习社等,定期邀请工艺美术大师巡回授课,开展内容丰富、形式多样的艺术实践活动,加强对传统艺术文化的推介和传播。定期举办文化艺术节,组织开展主题艺术作品展览和制作展示活动,通过艺术创作激发文化创新创造活力。组织开展各类与艺术传承有关的社会实践活动项目,开展探寻宜兴紫砂、均陶、精陶、青瓷、彩陶等非遗文化,将专业小课堂和社会大课堂有机结合,在交流学习中加强传统美德与传统文化教育,引导学生保护中华民族艺术瑰宝,争做紫砂陶传统手工技艺传承创新的助推者和传播者,创新乡村文化的内涵和表现形式,促进传统文化与现代文化融合发展,培育学生服务乡村的情怀。

2.2 开展非遗传承教学,展现人才培养新成果

(1) 搭建产教融合平台

利用人才、资源和区位优势,开展非遗传承教学,建立了紫砂、均陶、精陶、青瓷、彩陶“五朵金花”大师工作室,为技能大师施展技艺搭建良好平台。积极发挥工作室“技艺传承、文化传播、作品创新、成果转化”等重要功能,传承发展宜兴陶瓷文化艺术,选送校内教师到行业企业顶岗锻炼,实施“拜一名陶艺大师,精一门手工技艺”项目,一对一地研习传统技术与工艺,提升专业教师的非遗传承创新能力,使老师不但能够拥有深厚的文化艺术功底,也能提升自己的技艺。与企业合作开展“招生招工一体、校企联合培养”的现代学徒制培养项目,校企共培、共管技能人才,按行业标准培养陶瓷非遗“现代传承人”。搭建由“学业导师+行业导师”组成的专兼结合的双导师结构专业教学团队,将学习内容融入实景教学中,完善“教、学、做”为一体的实训体系,全面实现学校与企业、专业与产业、课程内容与企业标准、学业导师与行业导师的对接,注重人才培养质量,注重校企资源、信息共享,注重学习与实践相结合。

(2) 创新人才培养模式

按照职业技能标准要求,专业与产业、培养与工
作相结合,总结多年来订单培养、顶岗实习等工学结合人才培养模式的经验,紧紧抓住技术技能人才培养的核心因素和关键环节,创新“二元、双融、双创”人才培养模式,推行“学生、工作室、校内导师”为一元,“学徒、陶坊、校外导师”为第二元,将“产业与教育深度融合,技术与艺术跨界融合”,积极打造专兼结合“双师”团队,合作开发“宜兴紫砂陶制作技艺”“宜兴均陶制作技艺”“宜兴彩陶装饰技艺”等非遗课程,“传帮带”青年教师发展,培养学生创新思维,强化学生传统技艺。探索构建非遗现代传承人“三三三”培养体系,通过构建能力结构标准、专业教学标准、职业技能标准“三衔接”教学标准体系,重构专业群与产业链、专业方向与职业岗位、专业教学与生产过程“三对接”专业课程体系,架构课赛融通、课证融通、课创融通“三融通”协同育人体系,培养出数百名怀有陶艺情结,以紫砂传承为职业的新生力量,鼓励学生立足乡村振兴开展创新创业,更好地服务地方紫砂产业发展。

2.3 厚植优秀文化基因,打造校园文化新品牌

(1) 打造“陶文化+”特色品牌

校园环境文化是高职院校办学精神和环境氛围的集中体现,始终秉持“绿色校园、生态校园、文化校园、特色校园”的建设理念,依托陶资源优势,将紫砂陶有机融入校园人文景观建设,根据自身的办学定位、办学特点、办学属性和办学区位,以校园文化建设为重要抓手,匠心独运地深入打造特色文化、传统文化和自然文化,从而提升高职院校的文化软实力,打造具有学校特色、地方特色的独特品牌。陶文化主题雕塑作为历史和文化的传承,被呈现在校园的各个醒目区域,彰显了学校特色。巨型提梁壶、古龙窑、陶罐小景、均陶陶台、彩陶音箱、紫砂门牌、紫砂雕塑等遍布学校的大小大小、千姿百态的陶艺作品均体现了学校的紫砂陶特色。利用良好的自然天然禀赋,打造的“古龙窑”实训区,实景重现了古龙窑热闹、繁忙的场面,象征陶艺之火生生不息,使“纳陈吐新、精益求精、锲而不舍、追求卓越”的陶精神成为师生自觉的精神追求和行为准则。学校在提高校园的环境品位和质量的同时,注重对学生进行健康生活理念的传递、社会责任的培养以及人文理念的塑造,真正起到了良好的效果。

(2) 探寻作品精神内涵

积极推进中华传统文化全方位融入教育体系,邀

请中国轻工大国工匠进校园,将大国工匠请进课堂,生动讲述了自身敬业、精业、奉献的事迹和感悟,诠释了工匠精神的深刻内涵,充分发挥大国工匠在职业院校开展社会主义核心价值观教育的资源优势 and 引领示范作用,为振兴传统文化、弘扬工匠精神注入新的活力,让匠心精神薪火相传。例如,教师创作的《强苏紫砂壶》以飘扬的五星红旗为造型元素,用宜兴非遗紫砂以及竹木工艺进行制造,并采用江苏发展大会“苏”字 logo,分别在五个红旗杯子上刻上代表江苏元素的人、水、鱼、米、屋的文字,为整件作品注入江苏特有的人文思想。作品把传统手工技艺与人文历史、时代精神相结合,把职业教育人才培养与非物质文化遗产传承相结合,创新传承中华优秀传统文化,生动诠释了艺术作品与时代精神有机融合的时代价值,将传统文化基因融入创作实践中去,为传承非遗技艺和弘扬民族文化贡献积极力量。

3 结语

发展面向乡村振兴的职业教育是乡村振兴的时代需要,也是职业教育的职责和使命。乡村振兴需要职业教育增强与农村发展的适应性,培养乡村高质量发展所需人才。职业教育直接面向社会培养技能型人才,作者简介:王超(1982.09-),江苏宜兴人,硕士。通讯作者:张力(1983.08-),江苏南通人,硕士。

支撑乡村人才队伍建设。职业教育要立足乡村振兴发展需要,不断探索育人路径、深化产教融合、强化校企合作,与乡村振兴有机结合,为乡村振兴提供持续动力。职业教育与普通教育具有同等重要地位,职业教育要坚定服务社会、服务产业的办学方向,提升办学能力,主动适应农业农村现代化发展,有效地赋能乡村振兴。

参考文献

- [1] 张祖华. “三堂融陶”育人模式下的思想道德教育探究[J]. 职业教育(中旬刊), 2018, 17(09): 74-77.
- [2] 于佩. 山东省高职教育校企合作发展研究[D]. 大连: 东北财经大学, 2018.
- [3] 吴岳军, 王超. 中高本贯通: 传统工艺传承人培养体系的构建——类型教育理念中的实践探索[J]. 教育学术月刊, 2021(12): 55-59, 79.
- [4] 谢建平, 蒋雍君. “双元双创”人才培养模式的创新与实践[J]. 教育与职业, 2014(02): 43-45.
- [5] 谢青松, 胡方霞, 许玲. 基于行业资历等级标准的职业教育中高本衔接体系构建[J]. 职教论坛, 2022, 38(11): 49-57.

(上接第4页)

设备,建立仿真场景,那对陶瓷专业的教学无疑起到事半功倍的效果。此外,还可以充分利用产教融合基地为学生提供多个专业学习的平台和机会,从而激发学生学习专业知识的兴趣,提升学生专业认同感。

其他层面,如家庭方面,父母亲友们都应该改变以往对陶瓷专业存在的偏见,尊重并支持学生的专业选择意愿,辅助其全面认识所选专业存在的利弊以及发展前景。学生学习过程中遇到困难,家长要从正面去引导学生坚持学习。企业方面应将“重学历”的观念改变成“重能力”,给每个学生锻炼和展示自我的机会。在陶瓷人才极其紧缺的情况下,每一位读陶瓷出身的技能人才都应该被重视和珍惜。企业应该完善陶瓷从业人员的晋升机制,并建立良好的培训机制,满足他们对被尊重和平等地位的需要,并给予他们与

其劳动相匹配的薪酬,这样才能让他们真正地认同自己的专业,并在岗位上发光发热。

4 总结

结合中职陶瓷类学生,为了提高陶瓷专业学生的专业水平,必须在家庭方面、个人、学校、社会、专业知识、情感认同和职业适应方面积极引导。一方面,学校应优化陶瓷专业教学,实现理论基础课与实践课的衔接。另一方面,学校应注重陶瓷类专业教育的现代化发展,有效完善课程的整体结构,提高课程的整体效果。同时,为实现陶瓷专业学生未来职业发展的多样化,教师可以通过信息技术模拟相关陶瓷工作场景,让学生参与其中,使他们了解陶瓷工作实践,提高其对陶瓷生产的理解,从而增强专业认同感,提高陶瓷人才培养的质量,加速陶瓷工业的发展进程。

特色专业人才培养的实践与探索

——以韩山师范学院产品设计专业为例

邓石兰

(韩山师范学院, 潮州 521041)

摘要 特色专业建设是优化学科专业结构及布局、创新人才培养模式及提高人才竞争优势的重要手段。本文以地方性特色专业建设为立足点, 提出特色专业建设的目标及特色专业建设的主要内容, 探索产品设计特色专业建设模式。

关键词 产品设计; 特色专业; 地方性

基金项目: 本论文来源于韩山师范学院 2020 年度质量工程建设项目, 编号: 520050。

特色专业是高校在长期的历史沉淀中依据办学实践经验及科学的办学指导思想下所形成及发展的特色专业。从微观而言, 特色专业是指一所学校的某一专业, 在教育目标、师资队伍、课程体系、教学条件和培养质量等方面, 具有较高的办学水平和鲜明的办学特色, 已产生较好的办学效益和社会影响, 是一种高标准、高水平、高质量的专业, 是“人无我有, 人有我优, 人优我新”的专业。

建设高等学校特色专业是优化学科专业结构及布局, 创新人才培养模式, 提高人才自主培养质量和能力, 办出专业特色及水平的重要举措, 亦是在高等教育大众化现状下高校赖以生存及发展的重要策略手段, 旨在推动高等教育人才输出及人才市场机制的紧密联系, 调整及优化专业结构, 形成可持续发展的专业建设机制, 引导高校结合自身专业、文化、人才、科技等方面资源, 科学准确定位, 发挥办学优势, 强化实践教学, 推进教学方式、方法改革, 以满足国家经济社会发展对人才培养质量与规格的总要求。

韩山师范学院是地处广东粤东地区的地方性高校, 产品设计专业原为美术学院艺术设计专业下的陶瓷设计方向, 2005 年开始招生, 2012 年 9 月教育部本科专业目录调整, 2013 年调整成产品设计专业, 从 2013 年招收第一届本科生, 至 2022 年 7 月本专业共培养毕业生 11 届, 毕业生 416 人。目前产品设计含三个方向: 陶瓷产品、陶瓷装饰、陶瓷雕塑。基于传统陶瓷工艺、陶瓷材料所形成的产品设计专业, 在全国类似专业开设院校近 50 个, 人才同质化现象明显, 差异性小而可替代性强。如何能在同类专业院校中脱颖而出, 突破需要特色, 从特色专业建设角度出发, 客观考虑自身定位和自身资源配备情况, 在相同中寻找不同, 找到自己独有的特色是关键。本文从潮汕地域特点及本专业多年的办学经验出发, 在韩山师范学

院产品设计特色专业建设的客观实践中探索合理的发展模式并阐明思路。

1 产品设计特色专业建设的立足点

韩山师范学院坐落于广东粤东地区的国家历史文化古城——潮州, 同时享有“中国瓷都、中国民族民间艺术之乡、中国工艺美术之都”等等称号, 得天独厚的地理优势及潮州文化鲜明的地域特色, 在社会现实环境及地方经济文化的影响下, 产品设计的特色建设思路应立足于现有的教学资源统筹优化及地方产业经济与文化, 充分利用地方传统文化资源, 参与地方经济社会活动, 参与地方经济社会建设, 以“立足粤东、服务广东、辐射周边省份”范围相关产业经济发展为宗旨, 推动潮汕地区经济文化发展双向。以“应用型、地方性、特色化”为办学定位, 将三者有机结合, 改革人才培养方案及人才培养模式, 强化实践教学、优化课程体系、加强教师队伍和教材建设, 形成本专业特色建设的立足点。

2 产品设计特色专业建设指导思想

遵循高等教育客观规律, 以党和国家的教育方针政策为指导, 坚持“学生中心、产出导向、持续改进”的本科人才培养理念, 以学生就业为导向, 以“协同培养、协调创新、协同发展”为引领, 以高校学科培养目标为根本, 以大师工作室带动传承地方特色非遗项目促发展为动力, 以培养有前瞻意识的应用型陶瓷产品设计人才, 同时兼顾本地区非遗文化传承发展为目标, 强调创新意识、文化审美及技能的培养。通过专业调研, 依据专业人才的社会需求及发展趋势, 建立健全人才培养机制, 专业与产业协同发展, 课程设置与职业能力培养达成矩阵, 教学过程与生产过程对接, 推动职业教育培训的终身化发展。

3 产品设计特色专业建设的总体目标

以服务地方经济社会发展, 秉承传承创新的设计

理念,按照韩山师范学院“应用性、地方性、开放性”的总体定位,注重优化专业,强化内涵建设,突出特色,充分发挥产区办学的优势。以特色专业建设为中心,创新人才培养模式为重点,创建特色鲜明地举办国际视野的人才培养模式及课程体系。通过推行大师工作室培养机制和校企协同、产学研融合培养机制,教学中致力于提高学生艺术创新精神和实践能力,培养适应新时代要求陶瓷产品设计专业人才,为地方产业和文创产业发展培养高素质应用型、复合型专业人才,使之成为广东省陶瓷设计人才的重要输出专业,并在国内具备特色化,充分发挥示范引领作用,予以地方性院校经验及教训。

4 产品设计专业特色建设的主要内容及措施

4.1 人才培养方案及人才培养模式改革

产品设计专业人才培养方案的制定是在认真落实韩山师范学院关于修订本科专业人才培养方案的指导意见,以及美术学院人才培养方案制定的精神及要求框架下制定的。通过市场调研,以服务地方经济为理念,把握区域经济发展趋势及产业结构变化,依据专业人才的社会需求、专业岗位需求、岗位能力和素养要求、同学就业去向等,在职业能力构建、课程体系方面提出符合市场需求的人才培养方案,合理设置及建设优势特色专业;以立德树人为根本,以理想信念教育为核心,将立德树人融入教育教学全过程,将培养学生的人文素养、职业道德、就业能力放在首位;以职业岗位需求为改革准则,根据专业定位和岗位人才需求,依据“工学结合、校企互动”的原则,结合职业能力培养、岗位能力及技能大赛考核需求,绘制课程关联矩阵;以产出为导向,增强人才培养的针对性及适应性,构建“基础+方向”的“1+3”人才培养模式,第一年注重基础能力培养,后三年为基于“专业职业能力”的方向课程。积极探索多元化方式人才培养模式,即“3+1”校企合作定向培养人才培养模式,建立产品设计特色人才班,前三年由学校培养,大四一年由校企共同培养,以“学科专业模块课程+企业实践课程”的形式进行。

此外,突出学生主体性地位,因材施教,遵循教育教学基本规律和人才成长规律,坚持共性要求与个性培养相结合。根据不同生源专业基础高低不同,建立普通本科及3+4证书本科两种培养方式。3+4证书本科模式结合中职生美术基础具体情况设置合理的教学进度,注重学生学科基础课程训练及中职与本科的

课程衔接,进入二年级分方向专业学习后与普通本科生同步前行。

推动复合型人才培养模式改革,除本专业课程学习外,拓展专业外其他技能,扩大就业范围,提高就业竞争力,学习自主权及选择权。以学生为中心,选修课程的整体设置呈现出专业模块区分和阶段性多学科交叉的特点,前半段的模块选修中,学生可以根据自己的兴趣专长及就业意向从分方向课程模块中任选其一进行选修,在任选课设置中涵盖了平面设计、品牌策划、摄影等学科内容,这样既满足专业学习的多样性,同时也保证专业学习的系统性。

4.2 特色专业课程建设与改革

以职业能力为本位,应用型人才为目的,构建以职业能力培养为本位的课程体系和实践教学体系,构建“四层四训”技能培养及考核。

(1) 专业基本技能训练。针对不同的专业课程设置相应的课程训练,并设立考核标准,使学生获得产品设计的基本职业能力。

(2) 综合项目训练。以专业实习、校企合作课程及嵌入式课程方式,校内老师及企业对学生双面技能考核评价,学生可在职场体验中提前规划未来,完成学生到职场人的转变,掌握岗位综合职业能力,达到学生校内生产性实训和校外实习教学环节的有机衔接。

(3) 专业技能大赛训练。组织学生课内外进行集中技能培训及主题设计实战演练,参加“市长杯”“省长杯”“工业设计大赛”“广东省陶瓷艺术创作设计创新作品评选”“广东省高校艺术作品学院展”“米兰设计周高校作品展”等等活动,对学生创新能力的培养、实践技能的提高有很大的促进作用。

(4) 专题课程课题训练。毕业设计、专题设计、产学研项目研发等,培养学生专业理论知识与具体问题相结合的应变能力、口头及书面表达能力、软件操控能力、团队协作能力以及综合素质能力等。

搭建实训教学平台,加强校内实训基地建设,拓展实践教学途径。一方面通过实训室建设项目完善教学设备,引进数控成型,花纸快速打印机,手拉壶专用拉坯、修坯机、车模机等仪器,完善各个实训室设备以满足教学需求;另一方面,与外界建立有效联系,与陶瓷企业、设计公司展开良好互动,针对专业需求建立不同类别的实训基地。除上述所提及的校企共办产品设计特色人才班,以“项目驱动式”方式将企业、设计公司课题引入课程及横向课题形式地展开,营造

工学结合与实践教学环节,以循序渐进的方式确保学生技能和实践动手能力的提高。

通过课程思政改革,对课程标准进行重新修订,结合所选择的课程性质、课程内容及培养目标,深刻挖掘适合的思政内容素材,将思政元素融入每一门专业课程中。将职业素质理念教育全面纳入课程体系中,从职业道德及职业伦理方面加强职业教育及新时代工匠精神培养,在课程教学中引导学生在创作中具备精益求精、追求卓越、爱岗敬业的良好品质,培养学生敢于创新的时代精神。在突破固有产品形态下的改良创新所自带的创新精神与思政元素相符,在课程中培养学生敢于创新的精神、善于创新的思维及尊重原创的知识产权意识。

以传统文化为基点展开教学,作为支持地方科研、人才培养的唯一地方性高校,在课程设计之中注重整合与提升地方陶瓷文化,强调学生对传统文化的学习及理解。结合潮州丰富的非遗文化,深度挖掘非遗文化内涵,将系列的非遗文化融入课堂之中,非遗课程包括木雕、潮彩、通花、捏塑、手拉壶、潮绣等等传统技艺,促使学生在设计、市场运作上考虑“非遗”手艺,为传统技艺注入新生血液,这不仅能够提升产品设计的文化深度,又能兼顾非遗文化的发展及传承。

发挥第二课堂能效,促进学生全面发展。通过大师工作室培养机制将课程、教学与行业生产实践融为一体。现已建立的大师工作室包括潮彩大师工作室、手拉壶大师工作室以及雕塑大师工作室,并聘请省级以上非物质文化遗产传承人或艺术大师主持工作室教学工作。通过大师工作室,学生不仅能够学习传统陶瓷技艺并且能够深刻了解技艺背后的文化内涵,调动其积极性,在感受传统陶瓷文化魅力的同时拓宽学生的就业技能。将大师工作室传统的培训模式与院校的现代教育模式相结合,共同完成人才培养,为地方陶瓷产业和非遗文化产业培养了高素质应用型专业人才,为地方陶瓷产业和非遗文化产业传承、弘扬、发展注入强劲的动力,为实践专业教学改革增添了新活力。同时,以工作室为单位,整合优化教育资源,组织开展各类讲座、论坛等活动,让学生更好地学习非遗文化,提高学生审美和人文素养,培养学生再设计的创新设计能力,以美育人、以文化育人,探索学科融合协调发展,全面提升学生综合素养。

4.3 特色专业师资队伍建设

按照学校引进人才的有关规定,创造条件引进高职称、高学历、高水平的教师充实教师队伍。按照学

校教职工进修培训的有关规定,在保障教学和科研工作有序进行的前提下,鼓励教师学位进修、访学、培训,提高教师队伍业务水平和学历层次。外聘具有社会知名度的专家、学者、非遗传承人及具有社会实践经验的企业高级人才担任兼职教师,指导学科建设。加强中青年骨干教师和学科带头人的培养,推进双师型教师队伍建设,争取专业教师50%达到双师标准,扎实推进教学团队建设。注重教师实践能力培养,积极开展高校与企业间的产学研合作,加强专业教师与市场联系,建立高校与企业间的长期合作交流联系,应形成鼓励教师到企业兼职、培训,参与具备市场商业竞争力项目的有效机制,使专业教师真实接触市场一线,了解市场专业需求,适应市场变化发展,保证教学与市场需求相适应。完善教学和科研团队建设,激励教师提高教学和科研水平,晋升高一级职称,逐步形成一支年龄、专业、职称结构合理的师资队伍。争取在短期内建设成为一支数量、质量、层次等都达到本科教育需求的教师团队。

5 产品设计专业特色专业建设存在问题及思考

尽管目前在产品设计专业特色建设方面取得一定的经验及成效,但仍然缺乏科学化、制度化管理及指导体制、特色凝练不足,修订人才培养方案上前瞻性不足,未能有效地契合不断变化的地方经济与社会发展需求;未能建立完善的特色专业建设评估体系,以量化方式进行考核;协同育人机制不健全,地方政府及企业参与度较低;建设资金配备不足,新工艺、新材料、新技术的不断更新,实训室设备未能及时地更新迭代,师资投入力度较小;特色教材建设不足,缺乏精品课程;专业品牌建设不强,社会推广度不高等问题。

特色专业建设是一项“任重而道远”的系统工作,只有在立足本校、本地,不断探索及反思才能使特色专业建设取得积极成效,推动专业及学科建设高质量发展,更好地实现人才培养及对外输送。

参考文献

- [1] 周建.应用型本科院校产品设计特色专业建设研究与实践[J].吉林农业科技学报,2019,28(2):113-116,124.
- [2] 钟蕾,范晓玲,李杨.地方院校国家一流产品设计专业产教融合特色建设研究[J].长春师范大学学报,2022,41(2):153-157.
- [3] 傅元佳,冯子芳.地方应用型本科院校优势特色专业建设与改革探索[J].教书育人:高教论坛,2018(7):53-55.

翻转不反转：艺术类实践课程的线上线下融合之路

——以“陶瓷装饰·彩绘”为例

杨晓兰 吴岳军

(无锡工艺职业技术学院, 江苏宜兴 214206)

摘要 在线课程平台与翻转课堂模式为高职院校艺术类实践课程的教学改革带来契机,但长期以来未能得到深度融合和广泛应用。本文以国家精品在线开放课程“陶瓷装饰·彩绘”为例,剖析其在框架构建、资源建设、课堂运营全过程中的教学实践,围绕艺术类实践课程的独特性,针对“线上与线下相融合”这一核心问题展开分析与思考,提出储备优质线上教学资源的紧迫性和必要性,从而为高职院校艺术类实践课程的教学改革作出探索。

关键词 在线课程; 翻转课堂; 高职院校; 艺术类; 实践课程

基金信息 此文为2019年江苏省高等教育教学改革研究课题“移动式学习+翻转课堂”教学模式在“陶瓷装饰·彩绘”课程中研究与运用成果(编号:2019JSJG108)。

0 引言

近年来,线上课程平台的迅速兴起推动了移动教学的发展,教育教学模式的创新尤其重视信息化水平的提升。早在《国家中长期教育改革和发展规划纲要(2010—2020)》中,就提出要切实加强教育信息化进程,强化信息技术的应用,提高教师应用信息技术的水平,更新教学观念,促进优质教学资源共享。2018年提出的《教育信息化2.0行动计划》亦明确了建成“互联网+教育”大平台,革新人才培养模式、教育服务模式与教育治理模式的目标。在这样的背景下,以MOOC、微课、翻转课堂(Flipped Class)等为代表的教学模式创新在基础教育、高等教育等不同阶段广泛运用,已然形成了相当成熟的实践和研究范式。其中,MOOC指依托在线平台的大规模在线开放课程,翻转课堂指将摒弃课堂时间内的“填鸭式”教学,强调充分利用课堂内外的时间,将学习的主动权由教师转移给学生。

尽管如此,这些新兴平台和教学模式在高职院校的应用仍处于起步阶段,尤其是高职院校的艺术类专业实践课程,受到技术手段和思想观念的局限,线上线下的融合之路并不顺利。此外,在国家层面对职业教育提出多轮改革方案,社会层面对职业教育的认识进入转型的背景下,切实推动校企融合、着力培养高水平技能人才等核心目标的实现路径探索被提上日程。

基于此,探索信息技术的引入,为高职院校艺术类专业实践课程量身打造适应其发展的模式创新,以线上线下相融合为抓手促成教育教学改革目标的达成成为必然选择。本文将扣住这一主线,通过以“陶瓷

装饰·彩绘”为例,剖析此中的关键思路与实现路径,以期高职院校艺术类专业课程建设与改革提供借鉴和思考。

1 创新: 框架设计

“陶瓷装饰·彩绘”是无锡工艺职业技术学院陶瓷设计与工艺专业的核心课程,课程开设以来的二十多年中,均采用传统的工作室式教学模式,即教师首先主讲理论内容,其后通过大量实践课时指导学生在工作室环境下完成各自的创作任务。传统教学模式下,每周16课时集中理论讲解占2-3课时,超过80%的时间均以教师示范和学生动手实操为主。

如此的课程设置虽然凸显了实践技能的培养,却依旧存在许多问题,且近年来尤其突出。具体而言包括:其一,教学过程枯燥,缺乏有效互动。理论讲解则“填鸭”朗读,实践过程又因人而异,难以激发学生广泛而积极的投入和参与,师生互动明显不足。其二,教学内容老旧,缺乏前沿素材。虽说基础技能的培训是重要目标,但年复一年地重复大致相同的教学内容,不利于学生开阔视野和充分锻炼,难以助力从校园到社会的顺利过渡,也不利于青年教师的培养。其三,教学效果一般,缺乏针对性。每周2-3课时的理论讲解事实上已沦为粗浅的形式主义介绍,不仅与实践操作明显脱钩,分散的讲解亦无法形成体系。由于班级规模不断扩大,实践过程中的点评也往往很难聚焦,这导致教学效率不高,教学效果平淡,学生的基础技能学习参差不齐,创新能力亦明显不足(见图1)。

在这样的情况下,教学改革的核心目标将聚焦在全面提升教学效果,而阶段目标则包括:短期内持续

改善师生互动关系,提高课堂教学效率;长期中夯实学生基础技能,着力培育创新能力,进一步促进校企合作与产学研融合。

由于艺术类实践课程需大量依靠教师现场示范和课堂一对一指导,一般认为在线教学资源建设投入难以发挥效用,更无法达到其他基础课的效果。但这并非问题关键,“线上+线下”的关键在于如何使其各自发挥自身优势,从而形成合力。“翻转课堂”的精髓在于让学生掌握学习的主动权,但这并不意味着对教师引导的否定,反而更需要教师提供能够支撑学生自主学习的教学资源,并激发其学习和探索的积极性,这就将“线上、线下融合之路”的关键点落到了如何协调线上移动端学习与线下传统课堂的关系,以及如何建设能够满足多样教学和学习需求的教学资源这两方面。

在这样的基础上,“陶瓷装饰·彩绘”课程进行了这样三方面的创新:其一,理论框架重构。传统教学模式中较为忽略理论知识,将其只作为实践课的引子,而此番创新着力将理论框架与实践培养目标相对应,并适当拔高,例如根据实操任务弱化发展史的概述,强化纹样的表达与分析,以及将历代烧成工艺与施釉烧成形成对应。其二,线上资源储备。不同于以往的许多课程,此番在线资源录制以教师实操为主,通过拆解技法步骤,实景呈现绘制过程,教学过程中的难点、易错点均可完整呈现,这对基础学习者的自主学习过程大有帮助,且在线课程的录制绝非为了某一段时期的教学任务,而是一个长期储备、定期更新的过程。其三,课程运营。不同于在线资源与线下课堂的简单相加,“陶瓷装饰·彩绘”着力将二者深度融合,通过教师的引导使线上资源在教学不同阶段都能发挥最大效力,推动线下课堂更有针对性和高效性。

2 融合:教学实践

如前所述,“陶瓷装饰·彩绘”探索艺术类实践

课程教学改革过程中长期坚持的核心目标是“全面提升教学质量”,扣住这一核心目标,再根据教学的不同时期和改革的进程推进,努力达成其他阶段性目标,这在课程团队中达成了很好的共识。课程改革的三大抓手在于理论框架重构、线上资源建设以及线下课程运营,以下将主要围绕后两方面详细阐述。

2.1 线上资源建设

在线资源建设主要分为理论阐述和流程展示两大模块,其中理论部分突出强化纹样的表达,流程展示则是将完成一件釉上彩绘作品的全过程拆解为工具和材料介绍、基础与特殊技法、典型风格表达、创作与烧成。通过全流程的学习,学生将能够完成一件完整的釉上彩绘作品。

理论部分从陶瓷装饰的历史渊源出发,着重分析各类彩绘技法的艺术形式及其特点,突出纹样的形式、题材,并对不同时代的典型特征展开介绍。信息技术的引入为理论部分的呈现提供了很大的便利,课程精心选取了大量精美的图片,结合精练的文字讲解,向练习之初的学习者们铺就了一幅充满魅力的陶瓷装饰彩绘的艺术画卷。不同于传统模式中的“引子”,精心录制的理论阐述部分除了能在学习之初让学习者饱览彩绘的魅力,这一模块中对于典型纹样的分析将大大有助于后期实操练习与作品创作。学习者可以不受时空限制反复观看,根据自身情况开展自主学习。此外,课程团队还在理论阐述部分提供了包含展览信息在内的课外辅助材料,以帮助学有余力的学习者延伸拓展。

工艺流程展示部分完全采用工作室环境录制,通过大量特写镜头,直观呈现绘制完成一幅新彩作品的全过程。作为在线教学资源中最为浓墨重彩的部分,教师的功力受到极大挑战,但这一部分也能带给学生最干货的知识,尤其是在以往教学模式中容易忽略但又相当重要的部分。例如以工具和材料展示色料调制

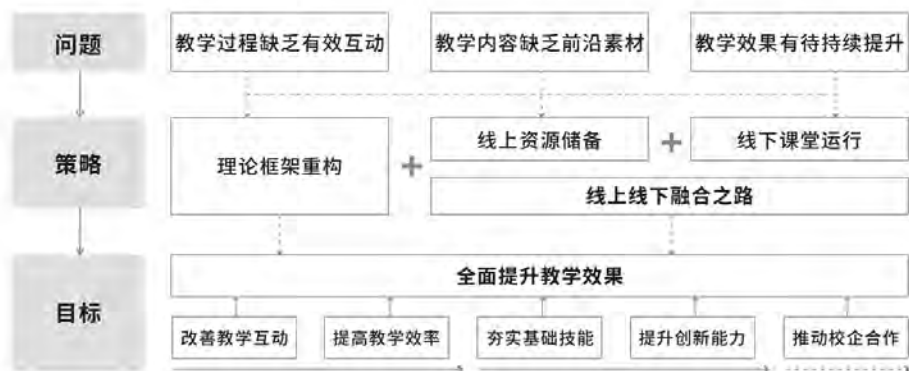


图1 问题、策略与目标模式图

这一基本能力为例，此前课堂中往往是拿来调配好的现成色料直接上手，但在在线课程录制过程中，大量特写镜头的使用便于学生近距离观察色料的特性，尤其是对黏稠度的把握，通过观看教学视频，学生能够观察到教师的笔法、釉料的用量、动作的力度与成品的状态，甚至是学到一些不易言传的小技巧，高效而兼具趣味性。

通过线上资源录制，技法表达及其特色的呈现细致而全面，有利于学生基础技能的扎实提升。在技法演示环节，教师并非通过文字叙述或图片效果简单呈现，而是精心设计了最能表现其特色的展示流程，例如在对“踩拍”技法的阐释中（见图2），教师现场展示了调制墨绿色料，踩拍形成荷叶晕染效果的全过程。特写镜头使得学习者通过观察踩拍过程，并结合教师的讲解，逐步把握“均匀用力”和“秩序感”。同样地，学习者可以在课前预习，课后反复观看，并跟随临摹，从而达到教学效果的全方位提升，这亦是传统教学模式的受限所在。

线上教学资源的储备还能够集结多位专业教师协同配合，既促进了团队沟通，也能带给学习者最完整、最优质的学习体验。例如在对工笔花鸟技法、写意山水技法、写意花鸟技法与装饰画技法等分别介绍的风格模块中，以往的教学模式只能由一位主讲老师根据自己的专长有所侧重，但在线上资源建设的过程中，团队集结了不同主攻方向的多位教师，针对性地开展线上课程录制，但又能够在形式和内容上保证统一性和连贯性，充分发挥了合力。

通过线上资源建设，还能够将某些此前受课时限制无法展开，但对于实际创作相当重要的部分予以呈现。例如传统的教学模式重视技法的重复训练，却削弱了器形分析和纹样表达方面应该下的功夫。又如在传统教学模式中，因为进度并非教师能够完全主导，完成绘制后的施釉、烧成环节往往被迫砍去。这些环节均可通过在线资源予以弥补，而实际教学过程中教师则可依托储备的资源灵活调整。

也就是说，在线资源建设最大的特点在于采用了大量特写镜头实操录制，并尽善尽美地将工艺全流程予以呈现，目标是一方面为学生自主学习提供支撑，一方面也为课堂教学组织提供便利。线上、线下如何融合，还要看线下课程运营。

2.2 线下课程运营

“陶瓷装饰·彩绘”于2017年9月正式在中国大学MOOC平台上线，课程运营有两条线，一条为完全依托中国大学MOOC平台的“线上班级”，一条为在无锡工艺职业技术学院的翻转课堂实践。总体而言，线下课程运营可拆解为课前、课中、课后三个阶段。在这三个阶段中，线上资源与线下课堂均能够较好地形成协作，充分发挥各自在不同阶段的优势。

课前依托在线课程资源布置预习任务，尽管预习任务对学习者学习的自主性有一定的要求，但实践表明，90%以上的学习者能够完成预习任务，通过预习过程中穿插的小练习，学习效果能够较好保持，且教师能够通过练习的完成情况调整课堂讲授的重点，做到有的放矢。例如在调制新彩颜料这一环节，教师通过课程平台了解到多数学生对“适量”的理解不够，便能够在线下课堂中组织针对这一部分集中讲解，对教学视频中体现的各个步骤作进一步的阐释。

如前所述，得益于课前对基础知识的自学，线下课堂的组织省却了传统教学模式中零散低效的讲解，不仅在讲解上更有针对性，也能够对学生展开更好的一对一指导——这一指导建立在学生普遍对课程已有一定了解的前提下。在这样的基础上，课堂组织更为高效而有秩序，教师因此可以有时间和机会向学生介绍更多的行业前沿知识，例如新材料、新工艺与新技法，帮助学生更好地了解行业现状，对接职业发展。更进一步地在2022年春季课程的运营过程中，教师引入了技能大赛作为任务驱动，一方面是基础技能的练习，一方面是参赛作品的目标，这在传统课堂往往受到时间限制的情况下是断然无法达成的，以赛事作为任务驱动，对学生开阔眼界、提升技能和培育艺术



(a) 上色

(b) 踩拍

(c) 完成效果

图2

“中国热”时期欧洲对中国外销瓷的模仿研究

王为效

(江苏师范大学, 江苏徐州 221116)

摘要 “中国热”时期, 中国外销瓷席卷全欧洲, 无论是王室贵族还是大众阶层, 都以极高的热情收藏和购买中国瓷器。通过对欧洲本土生产的瓷器及文献考证研究发现, 欧洲本土瓷器厂首先学习研究中国瓷器的制瓷工艺, 进而从模仿瓷器造型、色彩装饰纹样到根据自己的喜好独立创造, 完成了模仿形态特征, 创作理念的借用、借鉴与融合的一系列过程。通过探索欧洲对中国外销瓷的渐进学习研究, 可以分析历史流行原因, 为当下中国瓷器的出口提供借鉴经验。

关键词 中国热; 模仿; 外销瓷; 欧洲

项目名称: 2022 年研究生科研与实践创新计划项目“中国艺术西传研究—以 16-18 世纪欧洲“中国热”为例”阶段性成果, 项目号: 2022XKT1287。

0 前言

地理大发现后, 西方的舰队可以直行东方, 畅通无阻, 满载东方货物运输到西方市场, 欧洲人民拥有了大范围接触使用瓷器、漆器、壁纸等中国艺术品的机会。利奇温将“中国热”现象概括为: “中国热, 是一种由于中国的陶瓷、纺织品、漆器及其他许多贵重物在欧洲的输入, 引起西方广大群众的注意、好奇与赞美后, 又经过相关文字的鼓吹, 进一步刺激了这种感情, 而最终形成的心理状态。”^[1]“中国热”在欧洲持续了近两个世纪, 在中西文化艺术交流史上占有重要地位。

1 模仿中国外销瓷的时代背景

中国外销瓷流行时期恰巧与欧洲 17 世纪的巴洛克风格、18 世纪的洛可可风格时期重叠, 不能说中国外销瓷刺激了这两种风格的产生, 因为这是西方社会自身发展之必然, 但可以说中国外销瓷对两者风格的发展起到了推波助澜的作用。巴洛克在 1600 年到 1750 年间流行于欧洲, 一反文艺复兴时期严肃和含蓄的风格, 转而追求富丽堂皇、气势雄伟。巴洛克的华丽富贵与中国外销瓷精美、奢华、昂贵、典雅的特征不谋而合, 所以欧洲本土瓷厂早期产品风格更倾向于巴洛克多一些。

1715 年太阳王路易十四去世, 王朝更替迎来了洛可可时代, 洛可可一词源于意大利语和法语, 意为“贝壳”“岩石工艺”。洛可可风格以小巧玲珑为特点, 摒弃了巴洛克的宏伟与浮夸, “它摧毁了时代精神和巴洛克政治意识形态所确立的规模和绝对主义, 在最短的时间内, 巴洛克的正宗形式被洛可可的个人品位和多样性所取代。”^[2]它多采用淡粉、淡绿、淡蓝等浅色调, 又被称为“路易十五风格”, 被广泛应用到建筑、绘画、雕塑、音乐、装潢等领域。路易十五的

收稿日期: 2023-07-09

宠妃蓬巴杜夫人更是此风格的重要推动者, 如拥有“蓬巴杜玫瑰”之称的法国塞夫勒瓷便是在蓬巴杜夫人的影响下创造的, 这位夫人“人们称她为‘洛可可之母’, 并把她视为洛可可时代的象征”^[3], 法国洛可可风格也赋予了塞夫勒瓷中国主题产品的一种逸乐气质。

2 欧洲本土瓷厂探索制瓷工艺

中国瓷器凭借着精美的工艺与造型, 为欧洲人提供了异国情调的审美体验。瓷器贸易大致经历了预定瓷器、定制瓷器、进口一般粗瓷器三个阶段。在 16 世纪欧洲与中国开展贸易以来, 最早输入的是青花瓷, 荷兰人就对这种蓝白相间的品种情有独钟, 将其称为“克拉克瓷”。“中国热”催生了欧洲对于中国瓷器的模仿与图案借鉴, 一方面由于明清交替导致物流运输不畅、商品紧缺, 另一方面由于欧洲长期进口中国外销艺术品, 导致大量白银流失, 模仿生产有巨大的利润空间。欧洲模仿中国外销瓷分为三个部分, 第一是模仿中国的制瓷工艺, 第二是模仿瓷器造型, 第三是模仿色彩装饰纹样。

2.1 模仿中国的制瓷工艺

中国外销瓷一开始就被欧洲受众认为具有某种神奇的特性, 就如同鸵鸟蛋和水晶石一样对于他们来说都是稀罕的玩意, 始终有一种神秘的氛围笼罩着这些物体, 持续不断地吸引着人们一探究竟。“有人认为它是蛋壳制作的, 但要埋在地下 80 年, 又有人认为并不需要埋在地下, 只是要风吹日晒 40 年”^[4], 如果欧洲能在很短时间内攻克如何制作的难题, 那么这些迷幻的传说也不会散播出去。欧洲的各国国王们发动足智多谋的科学人才集中解决这个困扰多年的难题, 而具有悠久传承历史的欧洲炼金术士们也暂停寻找点金石, 期望发掘深藏其中的成分。

1575 年, 欧洲第一个进行尝试生产陶瓷的为意大利

利佛罗伦萨弗朗切斯科工厂，因为仿制用到的成分较多，包括玻璃、沙子等，导致性质不稳定，成品釉陶釉面模糊，还有些许气泡，远不如中国陶瓷的品质。不过，它的制作工艺及选用中国白底青花图案等为继任研究者提供了宝贵的经验，16-17世纪，人们追求东方风尚，大众对于仿制品的需求巨大，这进一步加快了继任者的研究脚步。16世纪末，意大利佛罗伦萨仿造中国瓷器，即“梅迪西瓷”，它在纹样上模仿青花瓷，但因为它是釉陶产品，又因为质量不佳，数量少没有销量，于17世纪初就已停止生产。制瓷工艺是如此的困难，堪比炼金术，由于无法发现中国制瓷的秘密而只能烧制出软瓷。

德国的约翰·波特哥也是一位炼金术士，1708年他制造出第一件不上釉的白色硬瓷，这一结果也是带有一定巧合的，陶土在烧制过程中发生了意外的变化。雇主对这一成果表示满意，并在1717年在德累斯顿的郊外梅森建立了一个皇家瓷器工厂。此后，波特哥认真钻研制瓷工艺，引入材料高岭土抵御了高温，最终烧制出硬质瓷器，成为最接近的模仿，实现了西方历史上首次对中国硬瓷的模仿，是欧洲生产的精品瓷之一，梅森瓷器厂也成为欧洲同时期影响力较大的瓷器工厂之一。

2.2 模仿瓷器造型

相较于神秘莫测、困难重重的制瓷工艺，模仿瓷器造型则简单得多。中国常见的瓷器造型有瓶、罐、盘等，代尔夫特瓷器早就实现了对中国瓷器造型方面全要素的模仿，又因为成本较低，很快便占据低端市场，实现了东方式造型的传播。随着代尔夫特的发展、技术的成熟，他们开始将中国元素和欧洲元素结合起来，造型方面开始创新，如著名的《郁金香花插》。

欧洲人因为使用习惯和中国人不同，还会在瓷器的外形上做一些功夫，比如会在中国外销瓷杯、瓷碗周围加上金银把手或底座，以此来适应欧洲人习惯使用高脚杯的传统，还因为是贵重金属而彰显财富和地位。中国瓷瓶成为欧洲众多家庭的生活必需品和装饰品，赢得了广大家庭妇女的喜爱，他们用贵金属给瓷器镶边，既可以避免在日用过程中的损坏，还可以增添一种别样的韵味。“在法国，路易十五还曾经下诏以瓷代银，即废弃原来的银制品，改用中国瓷器，由此掀起了一波日用品改革的浪潮。”^[5]

当梅森瓷器厂生产优秀的硬瓷时，欧洲瓷器终于取得了在材质、造型、装饰纹样与中国瓷器抗衡的资本。此后，梅森雕像进一步发展，全盛时期大量占据

着人们的家居生活，这些雕像造型各异，富有异国情调，在坎德勒成为首席雕塑设计师后，表现题材范围进一步扩大，包括人物、动物、植物、各种职业场景展示等。“坎德勒的雕像有些甚至流传到遥远的东方，被中国工匠仿制。”^[6]梅森瓷器的工艺技术秘密即便被严加保密，但还是被雇员泄露出去。久而久之，硬瓷工艺通过最初的工厂传遍整个欧洲，梅森瓷器生产的产品对欧洲瓷画家和设计师产生了深远的影响。

2.3 模仿色彩装饰纹样

蓝、白二色是在欧洲人印象中最具中国特色的色彩组合，代尔夫特于17世纪中期就开始生产白底蓝花的釉陶产品，路易十四的特里农宫装饰外墙与室内的贴砖也选用蓝、白二色。色彩方面选用标准的蓝、白二色，有时还会添上红色，形成蓝、白、红三色组合。

17世纪50年代，一部分欧洲画匠放弃了仿制中国明代装饰，从东方装饰约束中解放出来，随心所欲地描绘自己对于中国的认识，于是画面转变为身着奇装及姿态奇异的中国人物、华丽的建筑房屋、神出鬼没的龙等。代尔夫特一般生产蓝、白二色的瓷器，与代尔夫特同时期一起凭借质量高、蓝白相间出名的制瓷厂还有法国的纳韦尔。纳韦尔早年在模仿中国瓷器的形状装饰圣经等场景，并饰有欧洲或东方图案，总体来说比代尔夫特生产的要随意一些，但它却凭借蓝底白花开启了欧洲制瓷业独特的中国风。

17世纪末期至18世纪初，中国外销瓷由青花瓷转向彩瓷，带动欧洲各地的窑厂产品也随之过渡，一时间“绿彩”“粉彩”等五彩瓷争奇斗艳。中国外销瓷的装饰纹样丰富多彩、题材众多，承载了厚重的中华文化，所有的主题题材来自自然，来自百姓的日常生活，来自人们的美好愿望，是中国儒家“天人合一”哲学思想在瓷器装饰纹样领域的生动体现。早先代尔夫特模仿的装饰题材有人物纹样、动物纹样、风景纹样、植物纹样，装饰技法多为开窗形式。模仿的人物纹样以情景式展现，包括神话传说主题、小说戏曲人物主题、高士图主题、历史人物主题等。动物纹样有麒麟、龙凤等猛兽，还有象征爱情的鸳鸯纹样。

“在曲解了中国瓷器的性质以后，人们开始模仿或者说至少在当地的产品上装饰一下表现中国人物或者伪中国的主题。”^[7]但是欧洲人不懂这些复杂图案的象征意义，只是单纯地把纹样元素提取出来，有时还会出现差异，造成产品不中不西、不伦不类。如梅森瓷器上色彩艳丽的鲜花图案更像是中国和印度花卉纹样的一种融合，它们一部分取自从中国进口瓷器上

的绿叶和蔷薇,而中国常用的牡丹和菊花等花卉还不为人们所熟悉。

3 结语

欧洲本土瓷器厂既是追求经济利益下诞生的产物,也是欧洲巴洛克、洛可可风格和中国风格相结合的产物。在“中国热”早期,面对神秘而遥远的中国,欧洲将本土瓷器产品同巴洛克风格结合起来,形成辉煌耀眼的装饰效果,而到了“中国热”中后期,中国形象变得清晰,欧洲将本土瓷器产品同洛可可风格结合起来,形成精致逸乐的装饰效果。此后,他们通过模仿瓷器造型、色彩装饰纹样到根据自己的喜好独立创造,完成了模仿形态特征,创作理念的借用、借鉴与融合的一系列过程。

参考文献

[1] (德)利奇温. 十八世纪中国与欧洲的联系[M]. 朱杰勤,

译. 北京:商务印书馆,1962.

[2] Kim, Jung R. Form Rocailles and the Naturalism of Rococo[J]. Journal of the Association of Western Art History, 2012(36):7-32.

[3] 严建强. 十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应[M]. 杭州:中国美术学院出版社,2002.

[4] 张西平. 跟随利玛窦来中国:1500—1800年中西文化交流史[M]. 北京:中国社会科学出版社,2020.

[5] 许雅萍. 论福建外销瓷对洛可可艺术的影响[D]. 福建:福建师范大学,2012.

[6] (英)休·昂纳休·昂纳. 中国风:遗失在西方800年的中国元素[M]. 刘爱红,秦红,译. 北京:北京大学出版社,2017.

[7] (法)亨利·柯蒂埃. 18世纪法国视野里的中国[M]. 唐玉清,译,钱林森,校. 上海:上海书店出版社,2006.

作者简介:王为效(1996—),男,汉族,江苏徐州,研究生在读,江苏师范大学,艺术学理论。

(上接第13页)

素养都有相当重要的作用。

课后,线上教学资源成为学生自主学习最大的支撑和动力。精心录制的实操视频使得反复观看、跟随模仿完全可行,形成了良性的教学互动。此外,课后阶段的运营还有一大重点在于平台答疑,团队定期登录集中答疑,针对共性问题发帖集中说明,针对校内课堂还设置了有关视频内容的复习小测,采用选人回答或抢答的模式,亦有效地将师生互动延伸到课外,甚至有不少学生表示非常期待,觉得很有意思。

故而,在实际运营过程中,线上教学资源主要起到了课前引领预习以及课后支撑练习的作用,由此为课堂讲授大大提高了效率,使得线下课堂的组织更有秩序、更有针对性,更能够向课外延伸拓展,这对于学生基础技能和创新素养的提升均有助益。

3 反思:推而广之

如今,“陶瓷装饰·彩绘”在中国大学MOOC平台的运营已超过11期,累计选课人数超2万人。课程在校外收到了不错的反响,在校内也切实提升了教学效果。近年来学生在全国职业院校陶瓷类技能大赛中获金、银、铜奖30多项,申请专利20余项,收到了很好的反馈和社会效应。实践证明,在线课程平台和翻转课堂模式并非无法在艺术类专业应用,使用得当一样可以与线下课堂形成可持续良性互动的合力。通过“陶瓷装饰·彩绘”的线上、线下融合之路,学生学习的积极性明显提高,师生互动关系有所改善,

学生的基础技能普遍得到了更好的夯实,也出现了一些愿意延伸、能够拓展的优秀学子,这进一步证实了信息技术在传统课堂中推广应用的潜力。

但需要注意的是,推而广之并非直接复制。“陶瓷装饰·彩绘”的改革经验恰恰证明了“量体裁衣”的重要性。在探索线上、线下相融合的过程中,所谓教学平台、教学手段等都是外在,不变的是紧扣着的“全面提升教学效果”的核心目标。对于不同学科、不同领域,这一目标的实现路径注定是有所差别的,盲目复制必然是不可行的。但有一点很重要,即建设和储备优质线上教学资源的必要性和紧迫性,这一点在疫情期间表现得尤为突出,更重要的是,唯有储备了优质的线上资源,线上、线下相融合的道路才能够有的放矢,才有可能使得线上移动端学习和线下传统课堂形成合力,从而促进教学双向升级。

参考文献

[1] 丁金昌. 高职院校分层次人才培养问题与路径选择[J]. 高等工程教育研究,2015(4):170-173,192.

[2] 芮雪莹. 对艺术设计专业人才培养的思考[J]. 教育与职业,2015(14):96-97.

[3] 石慧. 高职院校艺术设计类专业人才培养模式的创新实践与反思——基于WPP合作办学项目的案例研究[D]. 上海:华东师范大学,2017.

[4] 赵宏,孙洪涛,郑勤华,等. 中国MOOCs学习支持状况调查[J]. 现代远程教育,2017(3):10-18.

职业教育背景下专业选修课程教学改革与探究

——以“陶艺设计与制作”课程为例

陈腾军

(芜湖职业技术学院, 芜湖 241000)

摘要 近年来,职业教育领域艺术教育逐渐得到更多的重视。随着课程改革工作的不断推进,提倡将创新的教育理念和独特的教学方法运用到课程教学中,其课程建设对培养艺术类创新型复合人才具有重要的支撑作用。职业院校专业选修课程中存在的一些问题也逐渐显现出来,在一定程度上影响了高校艺术教育的有效开展。在职业教育背景下,以艺术设计专业选修课程“陶艺设计与制作”为例,从教学目标、课程内容、教学方法和考核方式等多个方面综合进行初步的教学改革和探索,提升学生的学习兴趣及课程教学质量,培养学生的创新精神及实践能力。

关键词 职业教育;专业选修课;教学改革;陶艺课程

0 绪论

专业选修课是指与专业相关的一类选修课的统一称,是目前高校课程设置中实行学分制教学的实体内容,也是高等院校“重基础、宽口径”培养目标的重要组成部分。不断深入的高等教育改革与专业复合型人才培养模式的共同作用,使得职业院校课程设置中专业选修课所占比重逐步增大。根据教学和课程资源的不同,职业院校在设置专业选修课程的过程中具有较强的自主性,以至于很多高校教学管理部门对专业选修课程没有清晰、深刻的认知,在教学实践和课程资源的管理与投入等较为不足,多数职业院校的教学功能在专业选修课程中效果发挥得并不明显。身处创新驱动发展新时期的职业教育得到国家大力支持与发展,作为创新型职业人才培养的孵化地,进行教学改革、优化课程体系、培养创新型高水平职业人才势在必行,对于专业选修课程的教学改革已是大势所趋,艺术类专业作为职业院校的重要组成部分,同样需要针对这一问题进行教学改革与探索。

1 艺术设计专业选修课课程地位与现状

必修课程和选修课程是职业院校在专业课程体系中的两个部分。专业必修课程在人才培养方案中占有大量课时和学分,既是专业基础课程,也是专业核心课程,主要由骨干教师担任相关教学任务。专业选修课程学时与学分相对较少,艺术设计类专业教学改革后,专业选修课程每门课程学时数量一般控制在40学时左右,多由青年教师承担相应教学任务。专业选修课程可以分为理论性课程、理论实践一体课程、实践性课程,大作业考察形式主要作为专业选修课程的结课考核方式,学生的选择范围会较为宽泛,对学生

的要求和评价则会相对较低,如“陶艺设计与制作”“艺术鉴赏”等课程,学生大部分的注意力放在了体验层面,并没有通过专业选修课程与专业必修课程进行深层次的联系,起到相辅相成、互相促进的作用。

随着社会的日益发展和对人才需求的变化,缩短了知识更新的周期,解决了专业选修课程教材内容与专业发展不协调的问题,要求在更短的时间内将课程内容与新时代社会发展相关知识进行融合,大大增加了授课难度。职业院校学生大面积扩招后,学生素质整体呈下降趋势,大班制教学模式对于多种教学方法的实施也造成了一定程度的制约。如何进行有效的师生互动,激发学生的学习兴趣与热情,提升专业选修课程课堂的质量和效果,是作为职业院校的教师值得深思的问题。

2 艺术设计专业选修课程现状问题

2.1 开设课程缺乏体系化

成熟的职业院校艺术设计类专业,在学生的培养方面具有多样性,具有理论基础、应用研究和生产实践等不同的侧重点。例如职业院校艺术设计类专业学生未来的发展方向就包含了产品艺术设计、数字媒体艺术设计、动漫艺术设计等多个方向。针对不同的发展方向有计划性地开设相应的专业选修课程,培养学生个性思维、专业发展具有重要作用。部分高校试图通过开设“陶艺设计与制作”等不同类型的专业选修课程,提升艺术设计相关专业学生的专业能力,锻炼学生的创新精神和实践能力。但由于前期缺少设计或受教师资源的限制,常出现因人开课的现象,未能与专业发展方向相匹配,缺乏系统化、体系化的课程资源,脱离了“以学生为本”的教育理念。“陶艺设计

与制作”课程同样面临这一问题，缺少与专业必修课程建立系统的联系。

2.2 教师和学生重视程度不够

就职业院校实际教学实践而言，教师和学生对于课程的着重点几乎全部放在了专业基础和核心课程，对于专业选修课程的重视程度显得尤为不足。大作业考察形式主要作为专业选修课程的结课考核方式，导致多数学生上课并不积极，学生认可度也相对较低，存在严重的混学分现象。职业院校艺术设计类专业选修课程一般在学生大二、大三阶段开设，在这阶段学生需要面临升学和就业的压力，对专业选修课程的重视度显得尤为不足。部分老师视专业必修课程为正统，专业选修课程属于从属位置，没有针对课程进行良好的课前准备，教学设计不合理，课堂讲授力不从心。就“陶艺设计与制作”课程而言，老师简单讲解制作过程，更多时间任由学生随意安排，长期缺乏教师专业指导，久之彻底消磨掉学生起初对课程的喜爱和兴趣。

2.3 教学方法和考核方式单一

专业选修课程受到传统教学方式和观念的影响，教学内容知识面较窄，实践应用方面体现不足，固化的教学方式尤为呆板，致使一些具有前沿性、创新性、趣味性以及学科交叉性的专业选修课程的特征并没有得到很好体现，使得课堂教学效果不佳、学生学习兴趣较淡、教学质量较差，从而降低了对学生的考核要求。只需要提交一个课程作业或开卷考试这种单一的考核方式，针对学生进行考核，表面考核结果良好，实际这一考核结果并不能起到更好的指导与推动作用。

3 艺术教育改革促进高校专业选修课多元化发展的策略

3.1 构建科学的专业选修课程体系

针对专业选修课程体系的科学构建进行充分论证，结合社会对人才的需求，学校的专业发展定位及师资力量，专业选修课程体系的构建需要具有广泛的可操作性。芜湖职业技术学院艺术设计类专业的定位是：立足芜湖，为地方设计类人才需求输送新鲜的血液，培养高级专门人才，推动地方文化设计事业的蓬勃发展。“陶艺设计与制作”课程在本年度的人才培养模式中进行了调整，结合设计类专业未来的发展方向，有针对性地开设专业选修课程，在不同设计专业中发挥其独特的作用。

3.2 提高师生对专业选修课的重视程度

通过人才培养方案，广泛宣传课程体系中专业选修课程的重要性，消除师生对于专业选修课程的偏见意识，可以拓宽专业视野，增强学生创新思维能力和动手实践能力。学生层面：拉近学生专业选修课程所学知识与专业必修课程知识之间的联系，加强培训与引导，让学生通过参加报告会、大赛、教科研项目和相关实践活动，使创新精神和实践能力得到充分锻炼，让学生更加重视专业选修课程。教师层面：多方面给予专业选修课程教师工作的尊重与认可，量化专业选修课教师的工作业绩与其他核心课程等同认定，激发教师工作热情与积极性，多参加专业培训提升自身技能，进而提升课程教学质量。

3.3 增强专业选修课的前沿性和创新性

在专业选修课程讲授过程中，及时更新陶艺专业知识和相关数据资料，对行业最新的研究热点、研究成果以及研究技术进行讲解与讨论，引导学生利用网络资源主动进行专业领域知识探索性的学习，介绍本课程相关的陶艺大赛、专业期刊、学术协会网站等信息激发学生的学习兴趣和养成随时了解行业知识和动态的习惯。通过学术报告的形式将专家学者引入课堂，让学生直观感受专家学者的研究成果，与专业选修课程建立联系，激发学习兴趣，培养创新思维能力与实践动手能力。在教学内容上将优质课程资源与学生喜爱的形式进行展现，打破固有模式，与多种艺术形式、科学技术结合相互促进。

3.4 加强艺术设计专业选修课程的开放性与交互性

“双高计划”背景下的工作室教学模式应注重邀请企业优秀设计师兼职导师，基于企业艺术设计人才标准培养学生专业能力。专业选修课程开展过程中邀请企业优秀设计师、当地手艺人进入课堂，其课程内容、授课形式、学生兴趣等多方面均可得到优化提升。艺术具有互通性，艺术设计专业选修课程的开设，除了本专业内容的学习，也可将其他专业的优秀内容进行结合，产生新的艺术形式和独特的审美意趣。开放性的课程设计也可与科学、文学兼收并蓄、协同发展，开辟出新的路径。在科技主导的当今社会，推动艺术设计专业选修课程的改革同样需要交互性的专业选修课程设计，让传统的艺术形式题材与现代科学技术结合，迸发出时代的新风貌。

3.5 加强艺术设计硬件设施建设

“工欲善其事，必先利其器”，为更好地推动专业选修“陶艺设计与制作”课程教学改革，加强硬件设施建设则显得尤为重要。把握发展契机，维护升级

学校硬件设备,建立完善的实训设备系统,形成“产学研”一体化的陶瓷艺术实训基地。学校配备需求量较大的陶艺教学耗材,合理引导学生自行准备相应的教学实训耗材,利用现有资源创造性地开展专业选修课程教学,完善和加强对硬件设备的管理与维护,避免设备器材的损坏和数据的丢失。

3.6 采用多样化的教学模式与考核方法

专业选修课程教学质量和效果需要通过教学模式以及考核方法的共同作用来体现,结合校外教研实训基地和平台,建立立体化的教学考核评价体系。采用“课内课外+线上线下+虚拟现实+翻转课堂”等多元的教学方法,利用数字化工具以视频、动画等形式进行陶艺知识的讲解与分享。深化校企合作、工学结合人才培养模式,与陶瓷行业的专家、学者、技术骨干一起,提高学生就业能力。通过实训室建设与管理、课题组以及大赛队伍的加入,多方面考核强化学生的认知水平和动手实践能力。

4 结语

职业院校人才培养中专业选修课程应占有重要地位,通过专业选修课程推动创新型人才培养,更新教学内容、完善选修课程体系、优化考核方法与多种教

学模式协同发展。以专业选修课为突破口,建设更多具有高阶性、创新性、挑战度的“金课”,发挥高校专业选修课在创新型人才培养中的重要作用。长期的教学改革创新需要教育工作者共同努力探索,在开展专业选修课程教学工作中总结出更加适合自主教学实践的好方法与新思维,推动高层次艺术人才培养目标的实现,完成课程改革与艺术教育发展的根本意义。

参考文献

- [1] 杨莉,阎琳,闫红芹.浅谈专业选修课的教学改革与研究[J].轻工科技,2014,30(09):179-180.
- [2] 孙丙华.高等院校专业选修课的教学改革初探[J].铜陵学院学报,2021,20(02):113-114,129.
- [3] 丁萍瑜.“双高计划”背景下高职艺术设计类专业工作室教学模式改革研究[J].湖北开放职业学院学报,2022,35(19):136-137,140.
- [4] 刘锦玉.高职艺术设计专业陶瓷工艺项目工作室教学改革的探索[J].教育与职业,2011(06):101-103.

高职院校高质量就业创业促进机制的研究

——以陶瓷艺术类专业为例

荣超万霄

(无锡工艺职业技术学院, 宜兴 214206)

摘要 2023年我国疫情防控进入新阶段,给高职院校陶瓷艺术类专业也带来了新机遇,本文通过对疫情前后高职院校陶瓷艺术类专业毕业生的就业质量报告数据分析,探索疫情前后促进高职院校毕业的有效手段,同时借鉴国外先进经验,提出“保障层、促进层、质量层”三大层面的高职院校高质量就业创业促进机制实施路径。

关键词 高职院校;高质量就业创业;促进机制

基金项目:中国职业技术教育学会第五届理事会2022年度科研规划课题“陶瓷艺术职校生‘云端’高质量就业创业促进机制研究”(课题编号ZJ2022B158);中国轻工业联合会教育工作分会、全国轻工职业教育教学指导委员会课题“高职院校高质量就业创业促进机制的研究——以陶瓷类专业为例”(课题编号QGJY2022128)。

就业难已是高校毕业生面临的普遍问题。据相关部门调查统计,2023届全国普通高校毕业生规模预计达1158万人,同比增加82万人,增长率达到7.62%。根据招生数据推算,预计2024届全国高校毕业生将达到1187万人,其中高职院校毕业生398.41万人,比上年增长21.72万人,增长率达到5.77%。新冠疫情暴发以来,给高职院校毕业生的就业创业工作带来了严峻的考验,对于陶瓷艺术职校毕业生就业创业来说更是雪上加霜,但从全面辩证长远看待当前就业形势,疫情给高职院校就业创业工作带来了巨大的压力,但在就业创业课程、网络招聘会、远程面试和就业创业工作模式等方面却带来了很大的突破。本文陶瓷艺术类专业高职院校毕业生就业创业研究以历年无锡工艺职业技术学院毕业生就业质量报告为基础,通过对疫情前后陶瓷艺术类专业高职院校毕业生就业创业的变化,以期高职院校毕业生高质量就业创业提供便于操作可行的实施路径。

1 疫情前后陶瓷艺术类专业高职院校毕业生就业创业变化现状分析

(1) 毕业去向落实率

依据教育部毕业生就业质量报告的统计标准,毕业去向落实就业人数包含协议和合同就业、灵活就业、自主创业、出国(境)、升学等。陶瓷艺术类专业主要涵盖陶瓷设计与工艺、美术、工艺美术品设计、书画艺术、陶瓷制造工艺、材料工程技术5个专业,如表1所示2017届—2022届陶瓷艺术类专业毕业生毕业去向落实率平均在96%,其中2019届毕业生的毕业

去向落实率最低为93.96%,而近三年的毕业去向落实率逐渐升高,由此可见,疫情对于陶瓷艺术类专业毕业生毕业去向落实率产生了巨大的影响,同时国家为应对疫情出台了如“专转本”扩招,24365国家大学生就业服务平台等相关就业创业政策对毕业生的就业起到了有效推动。

毕业年份	毕业去向落实率
2017年	98.06%
2018年	96.80%
2019年	93.96%
2020年	97.09%
2021年	97.11%
2022年	98.22%

表1 2017届—2022届陶瓷艺术类专业毕业生毕业去向落实率
(2) 毕业去向变化趋势

陶瓷艺术类专业毕业生根据去向界定标准,主要包括签就业协议形式就业、签劳动合同形式就业、自主创业、自由职业、科研助理(管理助理)、应征义务兵、国家基层项目、地方基层项目、其他录用形式就业、升学、出国、待就业、不就业拟升学和其他暂不就业这14种形式,本文根据就业质量报告陶瓷艺术类专业毕业生毕业去向情况汇总,具体分布如图1所示。可以看出陶瓷艺术类专业基本上以“签订就业协议和签订劳动合同”为主,其次以“升学”为主。从陶瓷艺术类专业各届毕业生的毕业去向落实率来看,2019届和2020届毕业生的就业情况受疫情影响最大,呈波动趋势,由此可见疫情确实对陶瓷艺术类专业

专业就业创业产生了巨大影响,但2019届和2020届毕业生升学率较高,均在30%以上,这与教育部出台的“专转本”扩招政策相关,据了解2020年专转本招生规模扩招32.2万人,近几年受疫情影响报考专转本的毕业生比例有所提高。

(3) 毕业去向重点区域就业分布

在毕业生去向重点区域就业方面,将陶瓷艺术类专业毕业生就业所在地区重点区域划分为长三角、长江经济带、“一带一路”、西部地区,具体分布如图2所示。可以看出,陶瓷艺术类专业毕业生主要集中在长江经济带和长三角就业,在西部就业的人数较少,而“一带一路”地区占比也不高。

2 国外促进高质量就业的经验借鉴及启示

(1) 德国: 职业培训体系

德国为适应新形态、新时代的就业发展,推出的“双元制”职业教育模式,并多渠道、多途径开发了职业培训体系,为提高德国劳动者的素质灵活就业,以及德国国民经济在国际上的持久竞争力都起到了举足轻重的作用。一是加强职业技能培训,提高就业能力。利用职业培训机构同政府相关部门和用人单位之间的联系和合作,加大培养力度,搭建职业培训多方

社会资源的合作模式,增加职业培训经费投入和筹措渠道,建立完整的职业技能鉴定体系。职前教育的重点是中等职业教育,其特点是“双轨制”,即一边在企业接受培训,一边在职业学校接受义务教育,其中在学习的时间只占30%左右,绝大多数的时间是在企业接受实习培训。二是健全就业法规体系,保障就业权益。德国早在1969年就颁布了《职业教育和培训法案》等系列将职业教育研究与职业教育管理和规划联系起来。德国依托于职业教育、职业培训和法律法规保障等形成特色鲜明的就业帮扶体系,大大提升了高职学生就业的保障,为以后的就业奠定了良好的基础。

(2) 美国: “一站式” 就业服务

美国为促进高职学生就业,利用电子数据信息系统为求职者提供信息服务,充分发挥社会的力量为高职学生提供就业的途径和信息,形成全社会参与的新局面。一方面,利用电子信息系统提供就业“一站式”服务,实现就业信息对接的高效率。此外,美国公共就业服务和私营就业服务是共同存在的,他们之间互利互惠,能更好地满足社会上就业的需求,提高服务的效率。另一方面,非营利组织吸纳大量就业。美国

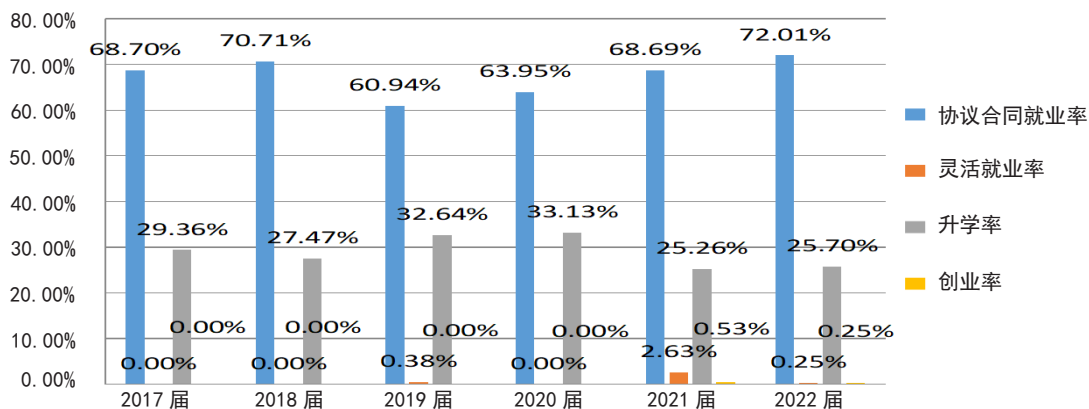


图1 2017届—2022届陶瓷艺术类专业毕业生毕业去向变化趋势

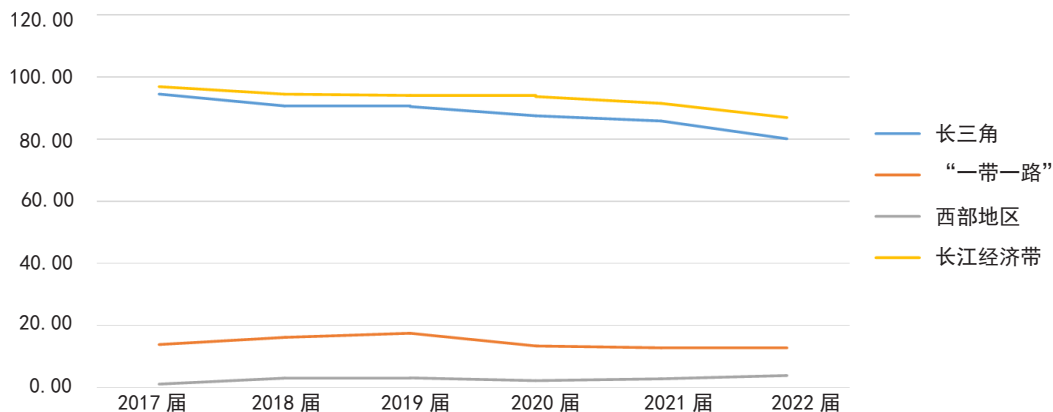


图2 2017届—2022届陶瓷艺术类专业毕业生在重点区域就业的情况

非营利组织的范围比较广,涉及到各个行业,解决了很多因求职者为不同学历层次的人们提供了大量的就业机会。同时,美国劳工部重视就业在线资源的整合以及相关的培训项目,利用平台向求职者推送就业相关信息资源,进行个性化的职业发展规划。

(3) 韩国:就业体系保障

韩国雇佣保险制度推行是使劳动力市场政策手段与失业保险相结合,和国内传统的失业保险制度完全不同,雇佣保险制度使就业稳定事业和职业能力开发事业两者融合相互补充。就业稳定事业主要从职工和企业的两个角度来设计的,稳定职工的就业机会,扩大就业帮扶的同时在企业减轻负担和经营管理上提供帮助。二是职业能力开发事业。韩国雇佣保险制度是支持职工就业的职业能力开发政策,通过再就业培训支援失业者,不仅仅对企业有帮助,对职工的再就业能力提升也起到了举足轻重的作用。三是失业给付事业。它是雇佣保险制度的主要组成部分,职工失业时在规定的时间内支付给失业者基本的生活费用支出,维持失业者的基本生活费用,使他们在找到新工作前能有过渡期,充分证明就业政策的实效性起到了保障作用,同时起到了调节作用,在经济景气时抑制有效需求,在不景气时创造需求增加雇佣机会。

3 实施路径

(1) 保障层面:构建多层次促进体系,实现充分就业

构建“四位一体”促进体系,保障陶瓷艺术类高职院校毕业生充分就业。一是建立以学生为中心、以就业为导向、以产教融合为特色的现代职业教育体系,提高陶瓷艺术类高职院校毕业生的核心竞争力和适应能力,建立健全职校生就业创业服务体系,提供就业指导、信息发布、岗位推荐、创业培训等服务。支持职校生参与各类技能竞赛、创新创业大赛等活动,提升职校生的社会认可度和自信心。完善职校生就业创业政策支持,包括税收优惠、贷款贴息、社保补贴等方面。二是建立以市场需求为导向、以专业标准为依据、以技能证书为载体的职业资格认证制度,提高陶瓷艺术类高职院校毕业生的就业信任度和流动性。三是建立以政府引导、社会参与、学校主体、企业支持为主要内容的多元化就业创业服务平台,提供陶瓷艺术类高职院校毕业生的就业创业指导和支持。四是建立以政策激励、制度保障、资源投入、评价监督为主要手段的推进机制,由政府就业相关部门做好行业需求的调研,有针对性地组织就业培训,保障陶瓷艺术

类高职院校毕业生高质量就业创业工作的有效实施。

(2) 促进层面:整合就业资源,促进公平就业

政府部门搭建“一站式”就业平台,线上实现用人单位招聘信息和求职者需求信息的高效对接,形成供需者的双向选择,满足不同人员的需求。线下通过“校企政”三方组织大型双选会,为陶瓷艺术类高职院校毕业生搭建就业服务平台,提供良好的就业途径,促进毕业生更好地公平就业。资源有效的整合可以为陶瓷艺术类高职院校毕业生提供宽广的就业信息渠道,加大创业相关政策帮扶力度,加强就业市场监管力度,给陶瓷艺术类高职院校毕业生提供就业创业的合法权益保障,同时给陶瓷艺术类高职院校毕业生营造良好的就业创业环境,监督违反劳动法规的企业,如违反相关规定将作出相应的处罚,为毕业生就业创业安全保驾护航。多做市场调研,根据实际情况作及时调整,密切关注大学生就业市场和创业意愿,建立动态的就业创业学科专业反馈制度,将设置课程与社会需求的匹配相融合,具备敏感的人才市场研判能力,提早谋划、提早准备。

(3) 质量层面:对接产业调整导向,实现高质量就业

中国是世界陶瓷制造中心和陶瓷生产大国,年产量和出口量居世界首位。日用陶瓷占全球70%,陈设艺术瓷占全球65%,卫生陶瓷占全球产量的50%,建筑陶瓷占全球产量的64%,陶瓷制品制造行业整体从业人数60万。随着陶瓷产业的发展,就业岗位匹配要求逐渐增强,需加强职业教育与产业发展、就业需求的对接,同时逐步提高陶瓷艺术类职校生的专业技能水平。为了加快数字经济与实体经济的陶瓷产业融合发展,利用数字技术提升生产效率、创新能力和市场竞争力,为高质量就业创造更多机会。建立多元化、灵活化、包容性的金融结构,满足不同类型和规模的陶瓷企业和个人的金融需求,促进高质量就业的投资和消费。

4 结语

疫情前,陶瓷艺术类高职院校毕业生就业创业主要是我国陶瓷艺术产业的发展和文化旅游市场的需求,以及职校教育的产教融合和技能培训。疫情后,陶瓷艺术类高职院校毕业生就业创业质量受到严重影响,主要原因是新冠肺炎对我国经济社会发展造成较大冲击,导致陶瓷艺术产业遭受重创、文化旅游市场萎缩、就业岗位减少、薪酬下降等问题。疫情防控常态化下,陶瓷艺术类高职院校毕业生需要积极应对就

(下转第26页)

插画在陶瓷艺术上的表现

余思敏

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 插画在《辞海》中指的是书刊中的图画, 现如今插画的概念打破过去的狭义, 也表示在文字间的图画, 赋予衬托文字的地位, 使文字更具象生动。社会发展到今天, 插画艺术被广泛应用到各个领域, 其中在陶瓷上的表现打破了传统绘画手段, 以陶瓷为载体不仅丰富了陶瓷装饰艺术, 而且不断融进人们的生活, 在提升生活品质的同时反映出现代审美趋势, 开拓了陶瓷艺术新的审美形式。
关键词 插画艺术; 陶瓷装饰; 现代审美

插画艺术与陶瓷装饰艺术同作为绘画的一种, 两者虽然材质不同, 但是都能给人们带来美的享受。如今在越来越多的陶瓷作品中能看到插画的身影, 插画艺术打破了陶瓷技术的限制, 二者的结合使陶瓷插画拥有了新的生命力和感染力, 使艺术服务于生活。在这一背景下, 丰富多样的表现形式和题材为陶瓷艺术的探索打开了新的一扇门, 传统山水、人物、花鸟与现代审美融合, 具有故事性的插画风格在陶瓷上的体现更加符合当代年轻人的审美风格, 特别是生活化的事物会容易引起人们的共鸣。

1 插画艺术在陶瓷上的实践

在陶瓷插画的实践过程中, 为了突出作品的创新性和实用性, 艺术家们对于不同性质的材料会运用不同的表现手法, 例如传统的浮雕、镂空等, 还有创新性的装饰手法, 如肌理、喷洒、刮剔等, 丰富了陶瓷插画的色彩和层次, 在造型、画面和色彩的统一下给予观者强烈的视觉冲击力。陶瓷自身特殊的属性是无可替代的, 在釉下彩绘画中以水彩的形式表现的肌理给人心旷神怡的感受, 如法国艺术家 Elise Lefebvre 的创作将插画与陶瓷手工艺品完美结合, 错落有序的花草和自由形态的小动物们, 整个作品如诗如画、清新爽朗, 已然突破了陶瓷属性的质感, 让水彩的轻薄通透不会因为时光的摧残而褪色。

2 时代的审美

2.1 视觉美

在视觉的冲击下, 独特的形象往往会给人们眼前一亮的感觉, 利用强烈的色彩对比, 点、线、面结合的独特造型, 使整个作品被赋予明显的个性化, 这就是居住在景德镇的一位插画师蔷薇的《红脸蛋女孩》给我们的感觉, 她的每一件器皿背后仿佛都有一段故事, 插画人物、色彩以及装饰的碰撞创作融入生活, 我们可以从作品中看到作者对生活的热爱。

2.2 色彩美

插画艺术鲜明的装饰色彩在与陶瓷艺术结合时丰富了绘画的审美价值, 利用陶瓷颜色釉的方式进行创作, 不拘泥于形的束缚。颜色釉种类的多样为陶瓷插画奠定了良好的基础, 哑光釉、复合釉、裂纹釉等釉色在烧制过程中的流动性大大增加了色彩的多样性, 釉下彩料使不同类型的插画可以在陶瓷上恰当地表现出来, 比如矢量插画、手绘插画、扁平风插画、立体插画等。上百种颜色在同一温度下的自由调配, 将作者插画风格的图案实践在陶瓷上, 质感温润, 给人清新自然的观感, 为陶瓷生活器皿增添新的插画意趣。

2.3 肌理美

泥土的刻画不追求外形, 而是用细心的线条与釉色融合, 用一道道简洁的线条、高低起伏的釉料肌理, 把自己生活的点滴画成插画, 再把这些插画表现在陶瓷上, 双手可触摸到的画面无疑可让创作者再次进入生活的美好瞬间, 也能与人们产生共鸣, 作品呈现的立体感散发出陶瓷插画独特的魅力。

2.4 时代美

新石器时期人们追求实用, 随着审美的提升, 手工制品既要实用又要美观。时至今日, 科技的进步让人们不再满足于在器物的表面装饰, 一些特殊的器型在 3D 打印、计算机建模等的技术上得以完成, 而且新技术制瓷的成功率和效率提升迅猛, 开拓了陶瓷艺术的空间, 科技的进步反映了时代的变化。然而对于器皿的定义也随之改变, 独居生活的单身男女“一人食”成为一大新兴产业, 随着生活品质的提高, 日用瓷不仅需要满足使用需求, 还承担着记录生活的使命, 在此基础上陶瓷插画便能在提升产品审美的同时赋予产品时代内涵。插画艺术和陶瓷艺术新的变革道路会以这种个性化、时代化回归在日常生活中, 在技术的支撑下将走得更远。

陶瓷艺术数字化新工艺的应用研究

戴亮 刘晓明

(吉林动画学院, 吉林长春 130000)

摘要 本论文的目的在于探讨数字化技术在陶瓷艺术方向的应用研究, 本文将阐述现代陶艺的发展与继承, 探讨数字技术在陶瓷艺术上的应用方向和技术要点, 用案例说明数字技术在陶艺方面的应用, 分析 AI 在陶瓷艺术当中可能产生的影响, 提供了技术参考和理论支撑。

关键词 数字化技术; 陶瓷设计; 陶瓷艺术

基金项目: 吉林动画学院校级重点科学技术类: 陶瓷艺术数字化新工艺的应用研究, (项目编号: KY21KZ01)。

陶瓷艺术是中国传统工艺之一, 历史悠久、源远流长。从新石器时代开始, 人类就开始使用陶土进行创作和制作。随着时代的变迁, 陶瓷艺术不断发展, 成为中国传统工艺和文化的重要组成部分。但是, 传统的陶瓷制作方式有其自身的局限性, 例如成本高、周期长等问题。而随着数字技术的不断发展和应用, 随着工业化的快速发展和科技进步的迅速推进, 数字化技术已经在各行各业中得到了广泛的应用, 而在传统的陶瓷艺术领域中也出现了全新的数字技术应用研究。数字技术不仅仅可以提高陶瓷产品的生产效率和精度, 而且还可以极大地丰富陶瓷产品的艺术表现形式。数字化工艺的发展, 让人们在传统艺术制作方法的认知有了不同的思考和认识, 陶瓷艺术数字化新工艺成为了陶瓷艺术的创新方向, 为陶瓷艺术注入了新的生命力。

1 现代陶艺的发展与继承

陶瓷艺术是中国传统文化的重要组成部分, 虽然艺术形式多样, 但无论是在造型上还是在工艺制作上都具有独特的魅力。从古至今, 陶瓷的烧制技艺逐渐发展壮大, 在民俗生活、庆典礼仪和习俗文化等诸多方面发挥了巨大的作用。

近现代陶艺也在不断地发展, 其技艺不断提高, 具有较高的实用价值和艺术价值。现代陶瓷艺术不仅仅是停留在工艺美术层面, 已经逐渐拓展到多个领域, 与传统陶艺具有规律性的创作程序不同, 现代陶艺更像一门纯粹性的艺术形式, 它摆脱了传统陶艺固定的实用性和装饰性的牵绊, 具有其特色的精神寄托。在材料选用上, 传统陶艺看重的是材料的质地, 而现代陶艺则看重材料的个性。而在工艺制作和装饰方法上, 现代陶艺经常利用缺陷美和创造时的偶然性, 与传统陶艺不同。在造型工艺上, 现代陶艺完全不讲究对仗

工整有序, 它追求的是一种精神上的欣赏。也正是因为这些区别, 相比较传统陶艺而言, 现代陶艺突破了束缚和传统原有的界限, 则更符合现代人的审美。

当代陶瓷艺术发展遇到的瓶颈也引起了注意, 艺术家们发现, 陶瓷艺术的传承与发展仅仅依靠过去那种对于手工工艺的传承, 已经远远不能满足现代社会的需求。新的工具和制作方式促进了现代陶艺的发展, 而数字技术则更深层次地推动和促进着陶瓷艺术的发展和传承。

2 数字技术在陶瓷艺术上的应用方向和技术要点

数字技术近年来在陶瓷领域得到了广泛的应用, 很多传统工艺中的生产工序已经可以完全由数字技术完成。数字技术可以开拓更大的艺术空间, 陶瓷艺术可以借助数字技术来表达更多、更完美的艺术形式, 从而实现更高层次的艺术创作。

(1) 数字化建模

数字化建模在陶瓷产品生产已经非常广泛地被应用, 它可以有效地降低陶瓷制品的样品制作成本和生产周期, 并提高样品制作的精度和一致性, 从而提高产品的研发效率。由于其软件的共通性质, 也拓展了跨行业设计的可能, 比如 Rhino、Zbrush、Blender 等各种三维建模软件往往用于不同行业针对性的设计用途, 但利用目前的输出技术, 只要符合其陶瓷材料的特性都可以转换成陶瓷产品, 同时数字化建模还可以可视化陶瓷制品的设计过程, 有助于设计师和消费者更好地理解设计想法和产品特性, 进一步提高产品的附加值。

技术的发展推动了行业的进步, 同时也催发了陶瓷艺术的多样性可能, 也督促年轻艺术家时刻保持着学习的态度, 只有熟练掌握工具才能更好地呈现自己

的想法,并拓展艺术的方向,因为数字化建模不仅仅是三维建模软件的应用,还有扫描技术、倒模技术等,这些都会辅助我们用于艺术创作,产生新的灵感。

(2) 3D 打印技术

3D 打印技术是目前数字技术在陶瓷制作工艺上应用最为普遍的技术之一,但受制于陶瓷 3D 打印的技术缺陷问题,如打印速度慢、材料选择受限,以及打印效果的不稳定性和层纹等种种问题,当下还是在批量生产的前端,模具制作工艺阶段应用非陶瓷材料 3D 打印技术进行模种的制作,用于批量化模具的制作,从而进行量化生产,这种做法已是各类型企业非常普遍地在运用了,目前市场上大部分陶瓷 3D 打印设备价格较高,对于个人用户和小型工坊而言,使用成本也还是比较昂贵的,因此限制了陶瓷 3D 打印在普通消费者和生产企业之间的应用。

当然在纯艺术领域也有很多艺术家在不断尝试 3D 打印技术带来的可能,如英国陶艺家 Jonathan Keep 就使用 3D 打印机制作了许多独特的陶瓷作品。目前来看 3D 打印技术的发展已经逐步由打印技术的开发趋向于材料技术的更新与研发阶段了,随着技术和应用逐渐成熟,陶瓷材料的优化对于陶瓷 3D 打印的大体量化和表面光洁程度等问题在未来一定会得到改善。在纯艺术领域当中势必为艺术家提供了更多的创作空间和灵活性,创造出更加丰富、多样的陶瓷艺术作品。

(3) 数控加工

数控机床除了传统的抛光和雕刻等工艺外,近些年已经针对传统的印花工艺、喷釉工艺,甚至修坯工艺都可以实现自动化生产,而且还是建立在自我学习的基础上,大量地替代了人工,更利于陶瓷产品的标准化产生。这不仅仅体现在传统陶瓷工艺上,很多工艺美术类别的生产都应用了数控加工设备,而且由于技术的完善,对于以往纯手工工艺的产品与所谓的机制产品也越来越难以区分,这些特点对于降低生产成本、提高产能,从而提高陶瓷产品的市场是有利的。

(4) 激光技术

激光技术在数字技术应用于陶瓷上的方面也发挥了非常重要的作用,激光技术可以通过控制光束的照射范围和强度,可以对陶瓷表面进行高精度、高精细、高速度的雕刻,使得陶瓷表面的图案和文字更加清晰、准确、细致。激光雕刻可以做到毫米级的精度,甚至更高,有利于制作出更加细腻、繁复的纹饰、花纹、文字等,为陶瓷艺术的制作提供了更加高效和精准的

制作方式。

(5) 虚拟现实技术

虚拟现实(VR)已经逐渐在陶瓷艺术中得到了广泛的应用,主要表现在制作过程、展示宣传、教育培训三个方面。虚拟现实技术在陶瓷艺术中的应用特点主要体现在逼真感、交互性、可重复性和数据收集四个方面上。虚拟现实技术的逼真感可以模拟真实环境,让人有更多真实的参与感;交互性可以让用户直接参与到作品的制作、展示和欣赏中,提高参与感和体验度;可重复性记录多次制作过程,提高作品的制作质量和稳定性;而数据的收集也为今后的艺术创新提供更多数据的支持。综上所述,虚拟现实在陶瓷艺术中的应用可以大大拓展陶瓷艺术的应用范围和创作手段,提高制品的制作质量、欣赏感受和推广效果。

目前,作为新兴技术的人工智能已经被越来越多的领域应用,在陶瓷艺术领域也开始发挥着自己的作用。AI 比较擅长模式分析和模仿,因为陶瓷艺术品制作本身就包含了这样的特征,这给 AI 程序提供了一个自然上下文,从信息数据汇聚到雕塑的制作上都可以归入这一范畴。AI 可以自学习,实现对于陶瓷艺术参数化设计,对于绘图、计算等方面还可以从传统技法的桎梏中解放出来,通过数字化技术实现艺术家的独特化。

除了数字化技术的应用,人工智能(AI)技术也为陶瓷艺术的发展注入了新的活力。AI 技术可以帮助陶瓷艺术家更好地理解 and 应对不同的陶瓷艺术挑战,提供创新的构思和计算能力。例如,针对瓷器加工过程中出现的问题,通过机器学习算法对大量的陶瓷相似问题进行预测和调试,大大缩短了陶艺制品的生产周期,降低了生产成本,同时也提高了产品的质量。同时,AI 技术也可以实现对于传统手工工艺的再现,通过数字化技术的应用,可以创建真实的陶瓷艺术品的存档信息,实现数字资产证明的跟踪,为后世留下更为精确的参考,这种方式的发展可以让古代艺术品得到更好的保护和传承。

3 总结

综上所述,数字技术在中国陶瓷艺术领域的应用不断发展,这种结合可以帮助人们降低陶瓷工艺的成本,提高制作效率和品质,丰富陶瓷艺术的形态,从而实现陶瓷艺术数字化、现代化的发展。在未来的发展中,数字技术将会进一步推动陶瓷艺术、文化和传统工艺的创新和发展,为人们带来更美好的艺术生活和文化享受。

参考文献

- [1] 高如星. 高新技术在地图制图制版中的应用 [J]. 印刷技术, 1999(11):45-46.
- [2] 刘晓明, 戴亮. 陶瓷产品设计中数字化设计技术的应用

特点与策略分析 [J]. 鞋类工艺与设计, 2022(12):80-82.

- [3] 刘倩. 基于三维数字化技术的传统工艺美术设计研究——以陶瓷琉璃设计实践为例 [D]. 北京: 北京服装学院, 2016.

作者简介: 戴亮(男), 讲师, 工艺美术师, 研究方向: 陶瓷艺术设计。

(上接第22页)

业新趋势, 主要方法是转变职业观念、提升专业技能、拓展就业渠道、开拓创新空间, 同时利用“保障层、促进层、质量层”三大层面构建多层次促进体系, 实现充分就业; 整合就业资源, 促进公平就业; 对接产业调整导向, 实现高质量就业。

参考文献

- [1] 田丽丽. 疫情背景下河北省外语专业大学生“云就业”促进机制研究 [J]. 科技资讯, 2021(30):174-176, 179.
- [2] 王瑞飞, 代敏, 宣懿楠, 王新雷. 疫情防控常态化下高

校毕业生就业状况和反馈机制探析 [J]. 工业技术与职业教育, 2021(2):121-124.

- [3] 张承祖, 段修磊. 疫情防控视域下高校毕业生充分就业的实现反思与破解之道 [J]. 内江科技, 2021(01):88-89, 67.
- [4] 张宝玉. 高校大学生就业质量提升路径研究 [J]. 山东农业工程学院学报, 2020(06):128-129, 139.
- [5] 熊伟. 景德镇陶瓷行业金融风险管控 [J]. 知识经济, 2019(07):30-31.

作者简介: (1) 荣超, 女, (1984.9-), 山东淄博人, 硕士, 副教授, 主要从事就业创业研究; (2) 万霄, 女, (1982.11-), 江苏宜兴人, 本科, 讲师, 主要从事就业指导。

(上接第23页)

3 插画图案在陶瓷餐具上的应用

在许多餐具设计中, 除了色彩在图案上运用插画不同的排列方式进行设计, 使插画风的陶瓷餐具耳目一新, 共情的插画图案和好的颜色搭配更能抓住人的眼球, 无论是色彩夺目的反差色, 还是清新淡雅的单色系, 这些别具一格的趣味器皿都是一件件美轮美奂的艺术品。现代人的生活品质不断提升, 他们更喜爱独具特色的餐具, 以追求自己的个性, 在招待朋友时也可以得到更多的认可和赞美。

4 总结

通过插画艺术与当代陶瓷器皿的例证, 插画艺术的多种形式被运用在当代生活器皿中, 充分体现了当代多元化的魅力。原创性的图案区别于传统人物、花

鸟的表现, 在无界限的装饰手法下寻找到器皿的新契机, 充分传达作者的内心和生活的同时, 给予消费者直观性的感同身受。相信在今后, 在插画和陶瓷的多元碰撞下, 作者能够创作出更多现代化的作品, 打造全新灿烂的多元化未来。

参考文献

- [1] 翟星焜. 探析插画艺术在现代陶艺创作中的运用 [J]. 大众文艺, 2023(03):32-34.
- [2] 高岑. 插画艺术在日用陶瓷装饰上的应用 [J]. 美术教育研究, 2021(14):44-45.
- [3] 王忠, 吕舒心. 插画艺术在现代陶艺创作中的运用及艺术呈现 [J]. 陶瓷研究, 2021(3):51-53.
- [4] 查辅元. 插画艺术在陶瓷装饰中的应用 [J]. 陶瓷研究, 2018(6):72-73.

岳州窑古法装窑工序虚拟仿真设计

黄亚鹰 宫紫薇

(湖南理工学院, 岳阳 414006)

摘要 岳州窑古法柴烧工艺具有悠久的历史和独特的价值, 其中龙窑的装窑工序更是体现了古人高超的技艺和执着的匠心, 是古法柴烧工艺顺利实施的重要基础。本文运用虚拟仿真游戏的形式, 为参与者带来了全新的视听体验, 令参与者沉浸在真实体验的环境中, 深刻领会装窑工序的技术要点和操作规范, 以信息化展示的方式为岳州窑古法装窑工序的传承提供了切实可行的方案。

关键词 虚拟仿真; 装窑工序; 交互体验

基金项目: 本文为2018年湖南省哲学社会科学基金项目: “复遗兴湘”策略下的岳州窑信息化传承研究的研究成果, 项目编号18YBA202; 2021年湖南省教育厅科学研究重点项目: 汉唐时期岳州窑史料的搜集、整理和研究的研究成果, 项目编号21A0397。

0 引言

岳州窑陶瓷烧制工艺在相当长的时期里一直采用中国传统的古法柴烧工艺, 其装窑工序是岳州窑烧制流程中的重要环节。因为没有一个好的技艺呈现作为教学手段, 所以在传承岳州窑装窑工序技法时, 就难以让新手快速掌握装窑工序的核心要旨。当前, 随着“文化自信”政策的倡导和人们对传统文化需求的不断增长, 越来越多的用户希望利用数字化技术进行自主探索和学习传统文化, 这意味着对于岳州窑烧制工艺这样的传统非遗技艺, 如果借助数字信息技术来展示, 能让传统非遗技艺在数字化时代背景下得到更好的弘扬和保护。

1 岳州窑装窑工序的重要性

1.1 岳州窑古法装窑工序主要步骤

(1) 堆肥。将经过厌氧发酵的堆肥用于窑身的下部, 这是一个关键的步骤, 但是由于其与陶瓷烧成质量之间没有那种肉眼可见的直接关系, 往往会被许多新手轻视。厌氧发酵是指在无氧的条件下, 利用厌氧菌对有机物进行的发酵和分解, 将这种厌氧发酵过的堆肥用于柴窑的底部, 首先对提高陶土的可塑性起作用, 决定了陶土在成形和烧结过程中的性能。其次, 堆肥发酵过程中产生的气体, 主要包括二氧化碳(CO_2)、甲烷(CH_4)、氨(NH_3)、硫化氢(H_2S)等, 这些气体停留在陶器周围, 在高温下气体膨胀, 可以在烧成时对气氛产生影响。这些气体参与陶器釉层的化学反应可以影响色泽, 气体的流动会产生还原气氛影响釉面的效果, 气体的存在会在一定程度上影响陶器受热的均匀性, 一些气体如硫化氢具有良好的还原性, 利于形成特殊的着色效果。

(2) 制作窑床。在窑身下部使用黏土筑造一个类似竹篾编织的窝状结构, 成为烧制时承受陶器重量

的支撑点, 然后再在窝状结构上面铺一层较粗的砖粒, 具有空气流通性好、承重能力强的特点, 用以承载陶器。这种类似编织的窑床结构可以均衡上面搭载的陶器重量, 从而减少烧制过程中因承重不均匀导致的破裂, 这是柴窑独特的装窑技法。

(3) 排列陶器。根据烧制规模和工艺特点将陶器按照前后高低、左右隔开的方式排列入窑。陶器的配置要均匀, 避免同一个位置的陶器过多。在这个环节中就必须提到岳州窑最早创造的匣钵烧工艺, 利用匣钵装窑是古代岳州窑烧制精细陶瓷器的特有技法, 可精心控制烧成环境, 提高成品率, 对烧造精美细腻的陶瓷器有重要作用。匣钵可以将陶瓷器完整地包裹起来, 避免烧制过程中与其他物品直接接触引起的摩擦、撞击等问题, 保护陶瓷器的完整性。封闭的匣钵内可形成与窑炉内略有不同的气氛环境来进行精细控制, 有利于烧制精美的颜色和效果。匣钵可减少烧制过程中陶瓷器自身的热胀冷缩, 并提供支撑, 减少形变, 降低烧制失败率。匣钵可使体积小的精致陶瓷器得到均匀的热量, 可根据不同陶瓷器的种类采用不同匣钵烧制, 分类处理, 提高效率, 多个匣钵可集中堆积, 扩大一次烧制量, 提高产量。

(4) 填充空隙。利用砖粉、砾石等物质填充陶器之间的空隙, 以保持陶器的稳定。填充物必须保持透气, 以利于火候的均匀分布。具体来说, 在放置陶器后, 陶器之间、陶器与窑壁之间会存在一些间隙。如果间隙过大, 会导致烧成时陶器倾斜或者塌陷, 所以需要使用填充物来占据这些间隙。填充物的材质可以是粉碎的瓦砾、陶瓷碎片等, 要保证物理性质稳定, 不会在高温下发生剧烈反应。填充时不能过于紧密, 需要保持一定的空隙, 以保证空气流通, 使热量能够均匀地到达每一件陶器, 实现均匀烧成。如果利用匣

钵装窑,那填充空隙的环节将会大大简化和快捷。通过合理的填充,可以提高烧制时陶器的稳定性,并保证烧成的均匀性。

1.2 装窑工序对陶瓷烧制的影响

装窑工序是陶瓷烧制中的关键环节,看似简单,实际上要求很高,直接影响陶瓷烧制的效果。没有装好窑,烧制时会造成陶器倾斜变形,窑架不牢、填充不当会导致陶器倾倒变形,无法维持原有造型,受力不均匀会导致陶器在高温下破裂,影响成品率;填充和通风不当会使陶器受热不均,导致釉色着色不均匀;气氛差、火候调节不当会使釉面产生气泡、浑浊、裂纹等缺陷;燃料质量差,高温反应时会破坏陶器本体和釉层,燃料可燃性太强会出现烟熏现象。装窑不当导致成品率太低,每次烧造效果都不稳定,无法复制生产,资源浪费严重。

1.3 需要丰富的实战经验才能掌握装窑工序

装窑的每个细节都会影响最终烧制成果,必须要精心实施每一个步骤,不能有任何疏漏。比如窑架设计需要根据陶器的不同类型和数量来确定,填充材料的选择和使用需要根据陶器种类和烧成温度来定,窑内陶器配置需要考虑多方面因素,安排得当才能减少破损,每一窑的环境和状况都有细微不同,要根据烧造结果不断调整和改进,所以装窑有赖于笼统的经验积累和对细节的综合把握,光有理论指导不够,必须具备丰富的实际经验才能完成好装窑工作,一名优秀的装窑技术人员需要经长时间的学习和练习才能培养出来。

综上所述,在当今数字时代背景下,我们使用虚拟仿真技术来辅助培养装窑工匠人员,可以贯穿装窑工序的各个环节,使人员培训的效率更高、安全性更强。比如在装窑前的方案设计阶段不受时间和成本限制,能够较为直观地对比、检验不同方案的设置,实现技术方案的优化。在装窑过程中设置各种复杂情况进行仿真训练,提高应对能力,通过虚拟仿真重复进行大量的装窑练习,快速积累经验,尤其是针对关键细节进行反复训练,深入理解装窑原理。在装窑完成之后记录并复盘仿真训练过程,总结经验教训,达到最佳培训效果,充分利用数字化辅助手段优化传统技艺培训。

2 虚拟仿真岳州窑装窑工序的设计策略

2.1 设计目标

(1) 创新训练手段。以虚拟仿真游戏作为沉浸式交互体验的媒介,引发除陶瓷爱好者之外的普通用

户的兴趣,培养小朋友或者青年人参与其中,让他们主动参与到传统技艺体验中,构建具有交互性、趣味性、开放性等特点的岳州窑装窑工序的游戏平台。

(2) 设计互动环节。用户可以在游戏环境中体验装窑的工艺流程,在这一过程中还可以增加一些互动环节,比如让玩家出错,让玩家在一些关键的步骤上记忆深刻,建立具有互动性、参与性、多样性的沉浸式体验游戏。

(3) 传承传统技艺。用户可以以游戏体验为载体,进行全方位的接触与互动,沉浸于柴烧窑口的传统技艺中,了解岳州窑装窑工序背后的深刻历史意义,促进岳州窑技艺的传播。

2.2 充分调研

首先需要了解用户对岳州窑装窑工序仿真实验的期望和需求,发现可能存在的问题和痛点。其次再考察岳州窑的遗址和遗迹,获取更真实和具体的数据,这样设计虚拟仿真游戏场景时能更贴近实际情境。最后可以邀请岳州窑装窑师傅作为观察和访谈对象,他们作为行业专家和从业者,对于岳州窑装窑工序有着深入的了解和经验,可以提供宝贵的见解和意见。通过观察他们在装窑工序中展示的操作技巧,以及与他们进行深入交流和访谈,可以深入了解他们的思考过程、技术需求以及对设计交互反馈机制的看法。

2.3 实施步骤

首先根据文献研究和相关领域的最新进展制定实践的目标和方法。其次设计游戏关卡,通过引入交互元素和视觉效果,吸引用户的注意力并让他们参与其中。最后在设计过程中,应结合设计原则和用户体验需求,不断进行调整和优化,确保设计方案的有效性和可行性。

3 岳州窑虚拟仿真装窑工序游戏的设计构思

根据前面讨论的观点,笔者对岳州窑虚拟仿真装窑工序游戏进行了初步构思。虚拟仿真游戏名称为《陶瓷大师—装窑工坊》,游戏场景设置为隋唐时期,角色设置为古代人物形象,游戏道具有匣钵、垫片、尺子、谷皮灰、服装、绳子、水等。交互行为自由,还会设定一定范围的容错值,让玩家可以相对自由的玩。玩家可以选择不同种类、不同数量的陶器,在虚拟窑炉空间中进行装窑操作。游戏设置了实际装窑的各个环节,玩家需要完成选择陶器、设置窑架、填充间隙、调节火候、封闭窑口等步骤。

游戏开始的时候会有装窑技术的教学视频,在短

暂的学习过程后就可以开始体验了。玩家可以选择自己喜欢的器型开始装，也可以从最小巧的器型开始，熟练了再进行大物件的装窑。如果装得不对的话，一段时间过后系统会提醒玩家任务失败，就获得不了相应的奖励了。

4 岳州窑虚拟仿真装窑工序游戏的设计要点

4.1 在界面和细节设计上

(1) 依托先进的虚拟现实图形引擎技术，不断加强仿真效果的还原度。超高清三维可视化界面，必须支持2K屏幕分辨率，追求支持4K超清屏幕分辨率，呈现细腻逼真的图像质感。真实模拟工作场景，360度无死角观察每一个细节，身临其境，细致还原实际装窑工坊的场地、用具、材料。

(2) 仿真装窑工序的全流程。真实重现每一个装窑步骤，从选择陶器、堆积设置到火候控制、封口等，可自主控制流程节奏和参数，设置随机事件和异常情况，通过反复练习提高应变能力。

(3) 注重细腻的物理模拟能力。采用先进的计算机图形学算法，考虑陶器的材质特性、接触碰撞、热胀冷缩、烧结反应等多种因素，模拟陶器在高温烧成过程中的物理变化。精确计算烧制曲线，实时运算光影效果，呈现逼真的烧成环境与氛围，模拟釉面的现实状况。通过这些人机界面交互技术的运用，实现非常逼真和沉浸的装窑体验。

4.2 在玩法和互动性设计上

(1) 设置入门、初级、高级等关卡，逐步提升难度，提高挑战性和趣味性。后期关卡会加入更多变数，不同关卡会配置不同种类和数量的陶器，考验玩家的应变能力。

(2) 提供不同种类和数量的陶器，支持自定义设置陶器的种类（如碗、壶、瓶等）、数量、大小，提高耐玩度。不同陶器种类有不同的物理特性参数，随意组合创造多种玩法。

(3) 可自由调整填充物的材质及堆积方法，提高变化度。通过添加各种新奇素材和调整烧成曲线等参数来尝试各种结果。

(4) 丰富的成就和排行系统提升粘连带。玩家完成关卡任务会获得相应的成就和积分，排行榜实时展示玩家排名和得分，并在社交平台上分享成绩进行交流讨论。

这些设计可以带来丰富的游戏体验，增加玩家互动，营造沉浸式的虚拟训练环境，使学习更寓教于乐。

4.3 在获取提示、分析数据、记录回放等设计上

(1) 新手可获得虚拟大师的指导。游戏内置多个虚拟大师角色，具备不同特长，除了实时语音提示玩家当前最佳操作方案，还在犯错时给出修改建议，避免重复错误。

(2) 收集和对比不同装窑方案数据，利于提高玩家的实践能力。游戏自动记录多个方案的详细数据（包括空隙率、周期时间、温变曲线等），帮助玩家对比不同方案优劣，设计出最佳方案。

(3) 记录并回放游戏过程，利于自我反思。游戏保存整场装窑体验的详细操作视频，玩家可以自由控制回放观看每一个细节，分析过程中出现的问题和错误原因。

(4) 提供其他辅助功能。智能提示装窑规律，辅助设计方案，给出合理的装载建议和搭配方案，提供实时帮助和提示等。

通过这些设计可以使虚拟仿真训练更加高效和有针对性，充分利用数字化辅助手段来提升传统技艺学习。使玩家在游戏中学习掌握装窑的技能，同时又避免实际操作的风险，达到快速学习和仿真练习的效果，这是一个结合虚拟现实与传统技艺的训练模式。

5 结语

通过虚拟现实技术及其游戏化设计的融合，为用户提供了身临其境的装窑体验，以及交互、参与和学习的机会。这种基于虚拟仿真训练的方法在岳州窑装窑工序的人才培养中具有重要的意义，它不仅能够吸引更多广泛的用户群体，培养年轻一代对传统非遗文化的兴趣，还能够增强用户的参与感和互动性，提高他们对岳州窑装窑工序的认知和理解。然而，虚拟仿真设计是一个不断发展和改进的过程，仍然有许多潜在的研究方向和挑战，未来的研究可以进一步探索更先进的技术，如增强现实、人工智能等，以进一步提升用户体验。同时，我们还可以探索更多的教育和社交互动元素，以培养用户对岳州窑装窑工序的深入了解和参与感。

参考文献

- [1] 张梦迪, 虞英. 基于体验式学习理论的展示设计情感交互研究 [J]. 大众文艺, 2021 (17): 151-152.
- [2] 苗秀, 侯文军, 徐雅楠. 基于虚拟现实技术的非物质文化遗产数字化创新研究 [J]. 包装工程, 2022, 43 (16): 303-310, 409.
- [3] 石蒙蒙. 岳州窑的发展变迁与跨文化设计之路 [J]. 中国陶瓷, 2021, 57 (11): 76-84.

北首岭彩陶制作初步研究

曹歌鸿

(宝鸡民俗博物馆, 陕西宝鸡 721001)

摘要 北首岭遗址分为前仰韶文化、半坡类型、庙底沟类型三期, 半坡类型是其主要部分。从出土情况看, 北首岭的彩陶制作具有一定的代表性, 当时人们对包括颜料制作、彩绘等彩陶制作工艺的掌握已较为成熟。北首岭彩陶的绘彩部位和纹饰图案有一定的规律, 鱼纹是其主要母题, 彩绘符号则是文字的雏形。彩陶制作者有男、有女, 分属各自的氏族。

关键词 北首岭遗址; 彩陶; 制作

关中地区的史前彩陶从老官台文化到仰韶文化经历近三千年, 彩陶是当时最为复杂和重要的手工制造, 其丰富的内涵为了解当时的社会面貌提供了重要的依据。北首岭遗址位于关中平原西部, 是一处重要的史前聚落遗址, 出土的彩陶产品画面精美, 制作较为精良, 在仰韶文化中具有一定的代表性。对北首岭遗址的彩陶制作进行探讨, 将会有助于进一步了解史前彩陶。本文通过对北首岭的彩陶资料加以梳理, 在前人研究的基础上尝试对其彩陶制作情况作初步分析。

1 北首岭遗址彩陶出土和分期

北首岭遗存分为上、中、下三层, 北首岭遗址的绝对年代经碳 14 测定, 上层的年代为距今 5745 ± 110 年, 下层的年代为距今 7100 ± 140 年, 遗址总体距今 7200—5600 年。在北首岭遗址的房址、墓葬及地层中发现了一批红色颜料, 经碳 14 鉴定距今 7200 年至 5300 年。在北首岭, 其使用颜料制造彩陶的时间和遗址存在的时间一样长久。

北首岭遗址面积 60000 平方米, 已发掘面积 4727 平方米, 主要分为居住区和墓葬区。在居址及地层中出土的完整陶器及可复原陶器 166 件, 陶片约 10 万片。发掘的 451 座墓葬中有随葬陶制器皿的墓 247 座, 共出陶容器 753 件。北首岭遗址出土的陶器体量普遍偏小, 10 万片陶片, 以每 40—50 件陶片可以复原一件陶器计算, 可以对应 2000—2500 件陶器。由于出土陶片往往不是同一件器物上的, 实际陶器数量可能更多。这样计算, 北首岭遗址的陶器当有三四千件之多。由于北首岭仍有较大范围未发掘的遗址面积, 所以上面的估算并不完全接近事实, 只用于参考。

北首岭上、中、下三层文化堆积各有特点, 以陶器区别最为显著。下层陶器器形种类较少, 不少陶器陶坯较薄, 纹饰比较简单, 陶器呈色不纯, 彩陶开始出现, 但为数极少, 仅在碗或钵的器口绘画一道红色

彩带; 中层陶器器形种类显著增多, 制陶技术提高, 以红陶为主, 陶器呈色一致, 火候较高, 彩陶数量大增, 纹饰有鱼纹、人面纹、波折纹、宽带纹和几何纹等; 上层许多陶器陶坯较厚、器形较大, 仍以红陶为主, 彩陶的数量减少, 但仍有一定数量, 花纹中有较多的宽带纹, 也出现了为数很少的树叶纹和钩叶纹。

北首岭三层文化遗存是连续发展和一脉相承的, 中期遗存是直接承袭了早期遗存发展而来的, 持续了近 1000 年的时间, 是北首岭的主要遗存, 90% 的房屋基址和墓葬都属于这一时期。北首岭的彩陶主要也体现在中期, 也就是属于典型的半坡类型彩陶。目前, 学术界较为一致的看法是, 北首岭中层的文化面貌, 包括陶窑的形状特征, 陶器的器形、纹饰和彩绘的风格、部位、内容与半坡下层、姜寨第一期文化遗存基本相同或相似, 属于仰韶文化的半坡类型。其早期遗存不仅包含老官台文化遗存, 而且还包含与仰韶文化较为接近的一类遗存, 属于前仰韶文化的范畴。北首岭晚期遗存的文化面貌与半坡遗址上层比较接近, 属于仰韶文化的庙底沟类型。

对北首岭出土的彩陶产品和彩陶片没有专门的数量统计数据, 严文明认为, 半坡期的彩陶在整个陶器中的比例约为 2%—3%, 到了庙底沟时期彩陶通常占陶器总数的 10%—15%。张鹏程在《仰韶时代彩陶的量化研究》指出龙岗寺半坡文化期彩陶占陶器总数的不分期统计数据为 5.9%。依据发掘报告的介绍, 北首岭出土较为完整的彩陶器有 35 件, 另有彩陶片 47 件, 粗略地估计, 北首岭彩陶器占比为 2% 左右, 比半坡期彩陶的平均值要少。

2 北首岭彩陶的制作工艺

北首岭出土陶器的材料是以细泥红陶和粗砂红陶为主, 居址中各种陶质的比例情况是: 细泥红陶占 57.5%、粗砂红陶占 32.8%、粗砂红褐陶占 3.7%、细泥灰陶 3.5%、细泥黑陶占 1%、粗砂灰陶占 0.9%、细

砂红陶占0.6%。彩陶出现的先决条件是陶质细腻,只有在细泥陶上才能显出颜料的色彩感,北首岭的彩陶都是细泥红陶。

根据对仰韶时期陶质成分的分析,当时制作陶器的陶土一般都经过选择,在选定陶土以后还进行淘洗加工,除去陶土中的杂质。“仰韶文化遗址出土陶片标本的化学成分与当地易见的可塑性很低的原生黄土不同,而与沉积土、红土等相近。由此可知,仰韶先民用以烧制陶器的黏土原料是经过选择的自然淘洗沉积土”。在北首岭乃至仰韶文化众多遗址中目前还没有发现淘洗池一类的设施,但北首岭遗址中细泥陶大量出现,说明当时对陶土的淘洗加工已经有了丰富的经验。

北首岭陶器的成形方法以手制为主,可观察到的主要是泥条盘筑法,还有一些使用模制。泥条盘筑法是仰韶时期典型而成熟的手制成型方法,它是将加工好的陶土搓成长泥条,从器物底部开始连续向上盘筑成器壁直至口沿,成形后再把里外抹平。北首岭的个别器物用两种制法做成,如有的陶瓶上半部用泥条盘筑法制作,下半部则用模制,最后再黏接起来。经观察,北首岭有少数器物的局部经过慢轮整修,如罐、钵等的上半部,经过慢轮整修的陶器规整度是手工做不到的。北首岭遗址中未发现当时的慢轮工具,而在同期的半坡遗址,张忠培认为已经出现了陶轮。

制作彩陶的颜料在北首岭的居址和墓葬中均有发现,颜料有红、黄、紫三色,以红色最多。红颜料有的颜色较深,有的颜色略浅,有的研磨成粉末,有的将粉末团成小块或做成锭条。北首岭遗址的红颜料经鉴定均为三氧化二铁和石英的混合物,是天然赤铁矿矿物颜料。经观察,北首岭的红颜料质地细腻,推测曾用淘洗法除去粗颗粒。李文杰先生做过实验,用赤铁矿粉末制成红颜料锭,彩绘时用它再加水研磨成颜料浆相当方便。此外,墓葬中发现极少量黄色颜料碎末,居址中有紫色颜料的锭条。经实验,墓葬所出之红颜料烧出来呈红色,地层出土的紫颜料烧出来是黑色。

在北首岭居址中发现用于研磨颜料的工具研磨盘和研磨棒,用于制作陶器的工具陶内模,占生产工具总数的3%。研磨盘和研磨棒是配合使用的,这两种器物都是石制,器表大多留有红或红褐色颜料,是制作彩陶时研磨颜料留下的。在姜寨遗址第二期出土成套的绘画工具中有石砚(含石盖)、石研棒、陶水杯和红颜料。李文杰先生认为,这套绘画工具表明加工颜

料最后一道工序是加水研磨成颜料浆,他用石研磨器进行过实验,得知颜料磨得越细越有附着力。颜料浆应当保持适当浓度,太稠笔拉不开,太稀颜色还会往下流。在北首岭墓葬出土的一件早期陶钵77M3:(6),口部宽、带红彩,下端颜色起伏呈曲线状,有十分清晰的抹画痕迹,其原因应是颜料太稀,出现下流现象。

北首岭彩陶器一般是直接在器坯上绘画纹样,少数彩陶是在器坯上先涂一层红彩、白彩或灰白色彩为底,然后再画花纹。北首岭墓葬中出土的一件研磨盘M162:5,是用大理岩磨制而成的,略呈梯形,正面有两个凹窝,作调色用,可分别调两种颜色,这种研磨盘正好为先打彩色画底,再画彩色花纹的陶器所用。在北首岭陶钵78M10:(4)的口部有一道红带,红带中有一小段明显地可以看出是黑彩,这是在器物烧制过程中形成的,与颜料颜色无关。北首岭彩陶都是先彩绘后烧制的,彩绘不易脱落,只有一件早期陶碗的内壁有对合的几组弧线形黑色彩绘,是陶器烧好后再绘彩的,这当是彩绘陶的范畴了。

至于绘画的工具,应该用类似毛笔一类的工具。使用毛笔绘画,虽然没有实物证明,但是通过对仰韶文化彩陶花纹的细微现象和流畅笔法观察分析,可以推想当时已经使用毛笔了。半坡发掘报告推测当时毛笔是“用鸟兽羽毛或者用植物纤维做的,总之是用柔软的适用于来画各种粗细、形状不同的花纹。”

北首岭的彩陶经画笔绘彩之后,一般还要经过打磨磨光,这道工序将彩料压实,成为坯壁的一个组成部分,彩料不易脱落,同时使器物质地致密,表面产生光泽,彩绘纹饰也显得光洁美观。磨光通常是器物表面整体磨光,不仅用于彩陶,在北首岭出土有大量细泥红陶的素面磨光器物,这是一种普遍的陶器装饰方法。

北首岭遗址共发现烧制陶器的陶窑4座,从保存较好的陶窑Y3情况看,当时的陶窑为横穴窑,全长2.6米,宽1.4米,由火口、火膛、火道和窑室四部分组成。窑室作圆形,窑室底部是一个直径约1米的土台,四周挖有一条环带形火道。窑室容量较小,每次只能烧制较大的器物一二件,小器物四至八件。当时的陶器是在陶窑的氧化气氛中烧成的,所以总体上陶器呈红色,这和其他同期遗址的陶窑特点相同。彩绘的陶坯在陶窑中焙烧成陶器之后,彩料仍然保持颜色,不脱落。彩陶烧成温度越高,彩料越不容易脱落,许多彩陶质地坚硬,即使刷洗彩料都不会脱落。

安志敏先生说过:“彩陶的基本特点是陶质细腻,

陶坯磨光着彩，在摄氏一千度左右的窑里烧成，表面有光泽而彩色不脱落。”这句话既说了彩陶的基本特点，也说出了彩陶制作工艺的要点。从北首岭遗址的出土情况看，当时人们已经熟练掌握了彩陶的制作工艺。

3 北首岭彩陶纹饰

北首岭彩陶包括黑、红、紫、白、灰白五色，以黑彩最多，红彩只有少量，其余各色只有极少数。施彩的陶器多为盆、钵、碗、尖底器、盂、壶等，少数罐、瓶、器盖也有施彩的。施彩的位置：钵、碗、器盖多施于口沿，盆多施于唇沿和腹上部，个别施于内壁；盂、瓶、壶、罐多施于腹上部或肩部；尖底器施彩多在腹部。

彩陶纹样较为丰富，可分写实与图案两大类，计有人面纹、鱼纹、鸟纹、波折纹、锯齿纹、三角纹、平行条纹、宽带纹、网状纹、对称的等腰三角或直角三角纹、圆圈方格纹、圆点纹、钩叶纹、弧状纹等。数量较多的有鱼纹、波折纹、宽带纹，鱼纹被认为是半坡类型彩陶的主要母题，也是北首岭彩陶纹饰的母题。作为庙底沟类型最为突出的是鸟纹，在北首岭仅有一个残片，也仅剩鸟喙。

北首岭彩陶纹饰不是随意发挥的，而是有规范可循的。同时期半坡遗址的彩陶纹饰，鱼纹多饰在卷唇折腹圆底盆的肩上，人面形花纹多饰在卷唇浅腹盆的内壁。半坡彩陶花纹还有一个特点，那就是不管竖行的或横列的，均组成一条带形环绕器壁。半坡有彩绘纹饰的陶器只有盆、钵、壶、罐等数种，着彩部位都在折腹或在腹最大径以上的鼓肩或鼓腹部分，这些部位都较狭窄，最适合带形花纹。姜寨发掘者也认为姜寨每种器物上着彩部位有一定规律和格式。

张朋川先生认为从彩陶花纹的发展和演变看，“史前彩陶的纹饰不是陶工任意选择和创作的，彩陶上主要花纹的母题多含有一定意义。而在一个时期，同一文化类型的彩陶有着共同遵循的规范、格式，彩陶上的花纹往往是区别不同类型文化的标志。”

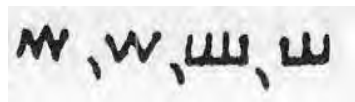
宽带纹在北首岭早、中、晚三期都存在，分为红彩和黑彩，红色宽带纹较早，黑色宽带纹较晚。在宝鸡关桃园遗址，与北首岭早期时代相当的第二期文化遗存中，不少器物口沿外常见暗红色带是一种常见的装饰。有学者认为，口沿外的暗红色带与扣烧的工艺有关，这可以看作是宽带红彩纹饰的起源。

北首岭的彩纹中发现一个圆圈方格纹的残片，花纹由几个相连的椭圆形圆圈构成，圆圈内饰有半月形彩纹，各圆圈之间留出的空间呈四边向内弯曲的方格

形。这种以彩绘的颜色作衬底，以无色的地子为图案的表现方法被称为地纹图案，可见北首岭史前彩陶纹饰的表现手法是多样的。

鱼纹是北首岭彩陶纹饰的主要母题，不但有造型写实的各种鱼纹，人面和鱼结合颇为神秘的人面鱼纹，还有表现捕鱼的纹饰值得关注。北首岭M52出土的《鸟衔鱼纹壶》，在陶壶的腹部用简洁的粗线条勾画了一只体形不大的水鸟，叼住了一条鳞鳍齐备的大鱼尾巴，大鱼负痛回首挣扎，水鸟紧衔不放，画面紧张而生动。另一件M98出土的《网纹船形壶》，在船形陶壶两侧的腹部，各用黑彩绘出鱼网纹，鱼网纹的左右两侧边缘用重墨各勾出6个三角形，当是网坠，渔网纹的出现应该也是表现捕鱼的。两件绘画作品一个直白、一个含蓄，都表达了捕鱼的含义，为全面解读鱼纹提供了珍贵资料。

刻划符号在我国史前遗址多有发现，陕西境内的半坡、姜寨遗址发现较多外，出土较多的还有山东龙山文化城子崖遗址和青海柳湾遗址马厂文化。有人认为它是我国古文字的起源，也有人认为它是族徽或是陶工的记号。北首岭也有这样的彩绘符号，在77M17发现的一件尖底器上，有黑彩写画的4种符号组合在一起等（见图1），此器置于失去头颅骨架的头部位置，显然有比较复杂的含义。居址中出土的一件折腹小平底罐，腹上部绘有四个间距相等的侧置的“E”字形黑彩。这些彩绘符号显然不仅仅是一种记号，表意功能更多一些，把它们看作是文字的雏形更接近事实。



4 彩陶制作者

北首岭彩陶制作者掌握着成熟的彩陶制作工艺，能够按照一定规范绘制彩陶纹饰，他们的身份有必要做以探讨。

北首岭的房屋围绕中心广场分布，明显分成两大组，位于遗址的东西两侧各有一座大房子，这里的两座大房子一般认为是代表两个氏族。北首岭遗址没有发现公共窑址，发现的4座陶窑分别位于遗址东西两侧的居住区附近。位于西侧的两个陶窑一个属于早期，一个属于中期。东侧的两个陶窑一个属于中期，另一个位于中期的墓葬区，陶窑早于墓葬，应当属于早期。这就说明，在北首岭早期和中期同时存在着东、西两个陶窑。北首岭东边紧邻金陵河，高出河床30米，东边布置陶窑，燃料问题就不易解决，进行这样的布局可能和陶窑分别属于两个氏族有关。

在姜寨遗址发现有专门的制陶作坊，宝鸡福临堡遗址也在陶窑区附近发现了三间与制陶有关的附属建筑。它们的共同特点是房子面积小，房内没有灶坑、火塘一类遗迹，不适合居住。在北首岭没有发现这种房子，但在房屋遗址中发现了颜料痕迹的研磨棒和颜料，制陶过程中部分工序应该是在房屋内进行的。陶窑和房子分属于两个氏族，说明两个氏族各自拥有自己的制陶设施。北首岭的陶器生产应当是分氏族进行的，陶器生产者包括彩陶制作者应属于各自的氏族。

姜寨发掘报告依据遗址的房屋面积和数量，推测姜寨每个氏族拥有的人口为90-110人。北首岭的文化特征和生产水平与姜寨接近，姜寨的推测也适用于北首岭。90-110人的氏族共同使用一个陶窑，陶窑的规模又不大，参与陶器生产的人不会很多。同时，陶器作为日常生活用具需求量很大，陶器生产是经常性的，也是对生产技艺要求很高的工作，很可能出现陶器生产由固定的几个人承担的情况。彩陶更是如此，由于彩陶在陶器中的占比很低，彩陶工艺难度高于普通陶器，彩陶制作者可能只是陶器生产者中的部分人员。

在北首岭墓葬中，随葬有颜料、石磨盘等彩陶制作工具的墓葬有7座，墓葬8个人中有男有女，女性年龄处在30-36岁，男性年龄处在30-50岁，说明当时彩陶生产不存在性别方面的分工。根据墓葬的情况，北首岭的先民多死于壮年时期。那些彩绘作者无论男女都是年龄较长者，应该是经验丰富、技艺娴熟的人才能承担彩绘的工作，他们的随葬品数量明显超过大多数墓葬。可以想象，彩陶制作者作为具有专门生产技能的人受到族人的尊敬。

虽然北首岭遗址发掘资料有限，但仍对认识仰韶时期的彩陶生产提供了很多有用的信息。随着相关考古的开展，必将发掘出更多的材料对目前的结论进行论证和充实。

参考文献

- [1] 中国社会科学院考古研究所. 宝鸡北首岭 [M]. 北京: 文物出版社, 1983.
- [2] 严文明. 仰韶文化研究 [M]. 北京: 文物出版社, 1989.
- [3] 张鹏程. 仰韶时代彩陶的量化研究 [J]. 考古与文物, 2014(5): 42-48.
- [4] 冯先铭. 中国陶瓷 (修订本) [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [5] 张忠培. 仰韶时代——史前社会的繁荣与向文明时代的转变 [J]. 故宫博物院院刊, 1996(1): 1-44.
- [6] 李文杰. 中国古代制陶工艺研究 [M]. 北京: 科学出版社, 1996.
- [7] 西安半坡村博物馆. 姜寨: 新石器时代遗址发掘报告 [M]. 北京: 文物出版社, 1988.
- [8] 王仁湘. 中国史前考古论集续集 [M]. 北京: 科学出版社, 2017.
- [9] 西安半坡博物馆. 西安半坡 [M]. 北京: 文物出版社, 1982.
- [10] 张朋川. 中国彩陶图谱 [M]. 北京: 文物出版社, 1990.
- [11] 宝鸡市考古工作队. 宝鸡关桃园 [M]. 北京: 文物出版社, 2007.
- [12] 宝鸡市考古工作队, 陕西省考古研究所宝鸡工作站. 宝鸡福临堡一新时期时代遗址发掘报告 [M]. 北京: 文物出版社, 1993.

作者简介: 曹歌鸿 (1972-) 男, 汉族, 陕西省宝鸡市人, 宝鸡民俗博物馆馆员, 主要从事历史和文博研究。

建盏烧制技艺探讨与实践

钱定

(南平市建阳区瑞盏堂建盏陶瓷有限公司, 福建省南平市 354200)

摘要 建盏是中国传统文化中弥足珍贵的手工艺品之一,它是集瓷器、茶道和水墨文化于一体的艺术品,它的出现在中国传统文化历史上也留下了浓墨重彩的一笔。建盏是中国宋朝发展到鼎盛时期的产物,那段光辉灿烂的艺术发展过程背后隐藏着那个时代无数匠人殚精竭虑地创作。但是伴随着时代的进步与变迁,建盏的烧制技艺已经渐渐消散于历史长河之中。随着国家对中国传统文化的高度重视,建盏又重新出现在公众的视野之中,并带动了中国陶瓷文化的创新发展。

关键词 建盏;烧制技艺;传承

0 引言

我国的建盏文化已有几千年的历史,建盏的艺术魅力源于它的烧制技艺,因为建盏烧制时具有诸多不确定性,也正因为有了这些不确定性,才使得建盏具有了变化无穷的艺术魅力。但建盏文化的发展曾几经周折,致使建盏烧制技艺一度失传。近些年,我国对传统文化加大了保护,建盏文化传承人一直致力于恢复古法烧制建盏的技艺方法。与此同时,建盏匠人还试图为新时代建盏烧制技艺寻找一个新的突破点。

1 建盏简介

1.1 建盏的概念

建盏是中国福建省南平市建阳区特产,也是中国国家地理标志产品之一。建盏从一开始就和茶文化互相绑定,从而也就确立了建盏艺术的主要发展形式。建盏的表面有一层类似金属的颜色,将其拿在手中显得温暖如春,犹如漆器一般,并且它有着其他陶瓷难以拥有的色泽。另外,建盏釉色效果并非靠人工绘制,而全靠烧制过程中产生。所以,建盏在釉色上也具有很大的不确定性,成品能表现出变化无穷之韵味^[1]。

1.2 建盏的发展历史

建盏产生于中国东汉时期,发展于唐朝,繁荣于宋朝。建盏在艺术文化内核上和中国宋朝的审美文化是相契的,所以同样得到了宋朝人的强烈追捧。并且,宋朝时期海运非常发达,大量的建盏在制作完成之后由商船运送到世界各地。由于建盏技术的崛起,欧洲人铁器的使用习惯也发生了变化,开始向更安全、更健康的陶瓷器具转变。至中国明末清初时期,建盏因社会审美格局动荡而发生变迁,其文化亦随之消亡。然而在20世纪80年代中期,我国就开始大力倡导传统文化的传承和发扬,这也使得建盏文化重新出现在了世界面前,并且熠熠生辉。

2 建盏的制作技艺

2.1 建盏的制作过程

建盏的制作要先准备好建盏的生产原料,把红泥和高岭土与其他原料充分搅拌,然后加水淘洗并多次碾压,这样就获得了细腻的泥料,然后把泥料放在阴凉的地方静置,以获得具有可塑性的泥料。手工拉坯在建盏的成型过程中占有重要的地位,把练好的泥料揉制成一定尺寸的泥团后,通过手工拉坯技法得到坯体,待坯体阴干后进行素烧。

釉料主要成分为釉矿和草木灰,釉矿为建阳当地含铁量高的红色釉石,其为建盏釉料中最重要着色剂,也是建盏斑纹和色彩形成的重要因素。上釉前先把釉缸中的釉浆搅拌均匀,用浓度计测量并调出合适的浓度,接下来采用浸釉的方法来上釉,使素坯内外皆有釉,盏底不上釉。素坯施釉后置于阴凉处阴干并最终烧成,柴烧往往需要烧制3天2夜,自然冷却后才能出窑^[2]。

2.2 建盏的烧制要点

(1) 温度

建盏大多在1300℃左右高温烧成,此时釉黏度降低,流动性增大,使釉层从上到下逐渐加厚,釉层厚度上下不匀对斑纹的形成影响很大,容易造成釉面上部斑纹过密,下部斑纹过稀或无斑纹。另外,烧成时间过长,釉就会流下造成黏底等问题,这些都增加了建盏烧制的技术难度。因此,烧制温度及时长需要通过反复操作实践才能掌握。

(2) 龙窑

龙窑为古法烧制建盏使用的窑炉,龙窑依山而建,具有一定的坡度,蜿蜒如龙,所以被称为龙窑。龙窑设有窑头、窑身和窑尾,窑头设有烧柴口,窑身为装载待烧建盏的腔体,窑尾设有烟囱。龙窑烧成温度高

达 1 350 ℃左右, 其升温、降温速度缓慢, 因此它适用于厚坯、高温、高黏度的石灰釉瓷的焙烧^[3]。

(3) 窑具

匣钵由含砂粗陶制成, 胎骨厚重坚硬, 口径一般为 15 ~ 18 cm, 也有少数超过 20 cm, 高 12 ~ 15 cm。烧制前, 先将施过釉的建盏坯体放入匣钵内再入窑烧制, 匣钵主要起到隔绝火焰直接接触建盏的作用, 从这个意义上来说, 匣钵相当于建盏烧制的防护罩; 垫饼由黏土制成, 平面呈圆形, 其作用是使匣钵与建盏坯体之间保持间隔, 不至于粘连。宋代垫饼上多印有“供御”“进”“大”“二”“三”“四”“十”“十二”“李”“孟”“合”“三合”“小九”等文字符号; 火牌又称火眼、火照, 略呈方形, 中间穿一孔, 用瓷土制成并施一道釉, 其作用是观察窑内火候的高低。窑工观察窑温是靠长年积累的经验, 而火牌是沿用千年的观测窑温的主要辅助工具之一。

(4) 高温焙烧

高温焙烧中, 晶核具有一定的稳定性, 其实际生长速度和熔融釉过饱和度有不可分割的联系, 建盏烧制时必须保证窑温稳定, 从而可以较好地确保整个烧制过程在理想状态下进行。晶体生长与发育的自由程度较高, 三价铁也能保证迁移阶段稳定存在, 同时也能被还原。当晶体数量继续增加时, 釉滴体系渐渐表现出其基本形貌, 然而有些釉滴体系无法用肉眼直接观测到, 所以也要确保晶体能长期处于一种生长的形态。受界面因素影响较大, 晶粒融合时还易出现烧糊等问题, 这些问题也会给建盏价值造成一定的影响。另外, 高温环境会使细小状态釉滴平均粒径不断增大, 所以在建盏烧制过程中, 必须准确地把握住整个窑温状态, 才能保证建盏制作的稳定性与科学性^[4]。

3 建盏烧制技艺的传承与创新

20 世纪 80 年代我国茶文化又一次崛起, 建盏文化应运而生。与此同时, 我国开始强调传统文化的保护、继承与发扬, 继续把建盏视为我国地理性的象征产品, 甚至把建窑建盏烧制技艺纳入非遗保护名录中, 以此来共同推动建盏艺术在我国的发展与进步, 这就使得建盏烧制技艺有了新的突破与创新。当代建盏烧制技艺以创新与传承为表现形式, 演化出了电烧

与柴烧两种发展路径, 两种烧制技艺各有特色与优点, 同时又各有不足之处。

3.1 电烧

随着我国科技的日益发展壮大, 电烧已经成了当代建盏的主流烧造方法之一。电烧的优点是温度容易掌控、加热均匀、制作工艺稳定、不需要太多的人力看管, 很大程度上降低了建盏的烧制成本, 还能提高建盏的质量与效率, 降低建盏售卖的价格, 使建盏更好地被广大人民群众所接受, 也可以被带入现代人审美的标准与形式中。但由于同质化程度太高, 造成了不能有更深的艺术拓展, 所以这正是电烧在以后发展中有待完善的地方。

3.2 柴烧

即便是在科技发达的今天, 仍有不少匠人使用柴烧这一传统烧制手法, 但出于保护生态环境的考虑, 建盏烧得最多的松柏木目前已被国家限伐, 成为建盏制作成本上升的重要因素, 但同时也带来了建盏收藏价值的大幅提升, 柴烧建盏多流通于古玩收藏市场, 溢价性极高。

4 结语

对建盏烧制技艺的大力扶持, 使建盏烧制技艺得到了显著的发展与提升, 不仅可以有效恢复各种古法烧制方式, 也可以逐步还原中国建盏的传统烧制技艺与文化。同时, 其中也融合着现代科技与审美形式, 建盏生产过程中, 选择电烧的方法会在一定程度上提升建盏的成品率与生产率, 使建盏文化更好地与当代社会相融合, 得到更多人的欢迎, 而把柴烧和电烧结合在一起, 可以推动建盏烧造技艺新的发展与进步。

参考文献

- [1] 李建平. 建盏的烧制技艺及其艺术研究 [J]. 江苏陶瓷, 2023, 56(01): 69-70.
- [2] 陈亮. 建窑建盏烧制技艺的传承与创新 [J]. 陶瓷科学与艺术, 2022, 56(11): 64-65.
- [3] 连志华. 建盏烧制技艺的传承与创新 [J]. 陶瓷科学与艺术, 2022, 56(11): 134-135.
- [4] 严小伏. 建盏烧制技艺浅析 [J]. 陶瓷, 2021(12): 79-80.

五彩瓷上寿桃纹的绘画特征研究

涂航达

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘要 寿桃纹是中国传统文化的祥瑞纹饰之一,体现了人们对生命价值的追求,蕴含深厚的民族文化和吉祥寓意。随着明清时期制瓷工艺的精进,寿桃纹在五彩瓷上有丰富的绘画呈现,具有格调清雅的艺术特点。因此文章对寿桃纹的文化内涵和图案寓意进行较为全面的介绍,归纳五彩瓷上寿桃纹的绘画特征,并通过传统陶瓷的绘制技法对寿桃纹进行提炼和创作,探索传统纹饰与现代设计间的艺术交融。

关键词 寿桃纹;五彩瓷;绘画特征

1 桃形象的寓意象征

桃是中国传统文化的瑞果形象,人们将其视为福寿、吉祥的象征,并从诗词歌赋、文学故事、工艺美术中得到不断地流行与发展。中国桃文化源远流长,早期先民赋予了桃一定的神话色彩,最早可追溯到《山海经·海外北经》中:“夸父与日逐走,入日。渴欲得饮,饮于河渭;河渭不足,北饮大泽。未至,道渴而死。弃其杖,化为邓林。”文中夸父化身的邓林指桃林,也是隐喻追求永生。在氏族时期,人类受自然环境的制约,重视族群的繁衍,便用桃树开花结果的自然现象来表达对于生殖与繁衍子嗣的期望,而由桃引申出的桃花、桃木等也分别用来比拟女子的貌美和作为驱邪避害的物象。古人也将桃比作仙果,在《神农本草》中记载:“玉桃服之,长生不死”,食用桃后可延年益寿,体现了人们对生命长久理想的追求。随后在道教文化的影响下,又演化出“东方朔偷桃”“麻姑献寿”“众星捧桃”等与寿桃相关的祝寿故事。相传在西王母寿诞之时,会在西昆仑瑶池圣地举行蟠桃宴会款待众仙,民间也借此习俗将祝寿喜宴的面点仿制寿桃的造型和色彩,因此寿桃成为祝寿喜宴的首选礼品,可见桃与福寿文化之间的渊源关系。综上所述,桃形象在中国祥瑞文化和民俗文化等的影响下衍生出图腾圣物、生殖繁衍和延年益寿等诸多象征意义的深层内涵,并逐渐成为独具民族文化的图形语言与视觉符号。

2 寿桃纹的文化内涵

寿桃纹是以桃为造型,包括桃实、桃叶、桃花、桃枝组成的中国传统吉祥纹样。在明清时期“图必有意,意必吉祥”的现象下,寿桃纹是象征长寿的元素符号,人们为注重寿桃纹内容的呈现,常以寿桃纹中桃实的数量体现内在的文化价值,纹饰中多绘六桃、

九桃和百桃。六和九在中国传统文化中都是祥瑞的数词,“九”又通“久”,代表长久与尊贵,“百”又象征着圆满,因此寿桃纹中的九桃和百桃有福寿长久、百子多福的美好寓意。

古人也将寿桃纹与其他具有祥瑞意图的物象相结合去比拟和象征人们的长寿,通过艺术的创作来表达对生命价值的追求,从而衍生出多重含义的吉祥图案:寿桃纹多与蝙蝠结合,“蝠”又通“福”,亦是福寿相伴,民间为强调祥瑞意义,更是有“九桃五蝠”的图案样式,承载着至福至寿的美好期冀;自古以来,鹤在中国传统文化中是高洁的化身,寿桃与仙鹤的组合则是彰显鹤令仙寿、延年益寿的意蕴;寿桃与佛手、石榴的组合式瓜果纹又称三果纹,佛手寓意福气,桃寓意多寿,石榴寓意多子,三者结合便有多子、多福、多寿相伴的美好祝愿。

3 五彩瓷上寿桃纹的绘画特征

五彩瓷在清代康熙时期达到顶峰,是独具中国传统和装饰特点的釉上彩瓷装饰手法,通过珠明料、矾红或西赤在高温烧制的白瓷上勾勒,再以平填的技法将透明水料覆盖勾画的内容,最终经780℃左右的低温烧制而成,一般呈现红、绿、黄、蓝、紫的色彩,但根据器物纹饰的设色要求,并非五色皆备。

清代彩瓷与绘画艺术的发展,使得五彩瓷上寿桃纹在构图形式和绘画特征上受中国画的影响,多以折枝花卉和单独纹样为主。在造型上,寿桃线描的运用与国画的白描有异曲同工之妙,用线造型追求客观自然的真实写照,以单线勾勒的形式描摹桃果以及叶片翻转和枝条的生长结构,线条遒劲有力,突出了桃实饱满的自然形态,富有生命力。《清康熙五彩三多梅瓶》“嘉庆年制”仿款(见图1)中采用折枝花鸟的构图形式,寿桃不单用线条勾勒轮廓,还在桃尖和转折处



图1 清康熙五彩三多梅瓶“嘉庆年制”仿款

以密集的点丰富桃果的细节，塑造出了体积感。瓷上寿桃纹从清代纸本花鸟画中汲取养分，《清康熙五彩加金寿桃纹盘》（见图2）中可见不拘泥于线条勾勒的“没骨”画法，寿桃不见黑彩勾边，笔触圆润柔和，以油墨彩料凸显桃实成熟之感，画面具有生动的气度韵致。



图2 清康熙五彩加金寿桃纹盘

寿桃纹的设色技法涵盖单色平涂、彩染以及多色组合的风格样式。在色彩的表现上，受古人观念的影响以象征喜庆的红色为主，也有绿色、黄色的搭配。在《清康熙五彩三多梅瓶》“嘉庆年制”仿款中，桃实色彩并未完全追求客观事实，而是多以填涂蓝彩、淡绿彩为主，画面桃果之间色彩由冷到暖的处理可能是画工想以此分辨桃果的生熟程度。在《清康熙五彩加金寿桃纹盘》中，桃实以绿彩与红彩为主色调，中间以金彩篆书寿字和黄彩相接，彰显了喜庆的瑞果形象。桃实的色彩过渡自然，叶片通过古大绿、古苦绿和古水绿三种不同色调的绿色呈现出晶莹剔透的玻璃质感，反映出了自然中枝叶翻转的色彩变化，展现出有别于线条勾勒的轻松灵动。《清康熙五彩花鸟纹盘》（见图3）采用传统的折枝花鸟构图，桃实通过矾红的彩染表现层次变化，以传统五彩的装饰范式配以万寿菊、龟背纹和万寿无疆的开光形式，桃实色彩饱和、晕染细腻，彰显喜庆祥瑞的献寿意图。而在《清康熙五彩桃实纹瓶》（见图4）中，寿桃的画法不再以单色的平填和彩染为主，而是在注重固着色的基础上，极大程度地发挥了五彩瓷的材料特性，桃实通过古紫、古黄、古水绿和矾红的互补色运用，表现出了桃实色彩的冷暖变化，凸显了色彩交融中的对比与协调关系，拓展了寿桃在五彩瓷上固有程式化的绘画表现，具有

一定的突破性。综上所述，在五彩瓷的工艺材料加持下，寿桃的绘画特征表现出色泽莹润、层次渐变和雅致清新的艺术风格，使后人对五彩瓷工艺材料和绘画形式的探索起到一定的启发和借鉴作用。

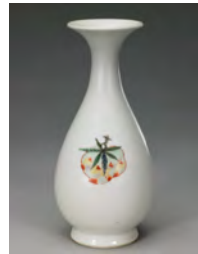


图3 清康熙五彩花鸟纹盘 图4 清康熙五彩桃实纹瓶

4 寿桃纹在陶瓷装饰中的创作运用

陶瓷作品《献寿·桃》（见图5）的构思源于苏富比中的一件《五彩描金麻姑献寿盘》（见图6），盘心内部描绘麻姑手持美酒与寿桃，同身旁携带贺寿礼品的瑞鹿和仕女前去给西王母祝寿的场景。麻姑装束高绾发髻，体态优美，手捧的寿桃呈现晶润雅致的色泽，瓷盘画工精巧，具有古典韵味，因此以《麻姑献寿》的典故为主题创作，提炼《五彩描金麻姑献寿盘》中的艺术表现，通过节奏、韵律等形式美法则来探索寿桃纹在现代陶瓷装饰中的呈现，以饱含寓意的题材来传递和延续寿桃内涵的艺术价值。在画面的设计中，追求对绘画与图案化的表达，将彩瓷中的麻姑与场景特征进行拆分，以手捧寿桃的麻姑作为主体形象。为营造出聚散的视觉效果，背景放大寿桃的特征进行规律化地排列，色彩上以红、绿二色为主色调，适当金彩加以点缀。采用釉上五彩的工艺手法，用珠明料勾绘人物形象，西赤彩染衣褶与皮肤，古大绿、古水绿等填涂服饰，为丰富桃实的色彩变化，用西赤彩染和古水绿和古苦绿填涂过渡，再以金水描摹寿桃外轮廓，最终经780℃的低温烤花而成。《献寿·桃》画面构图疏朗，不失传统绘画特色又蕴含现代装饰手法，是

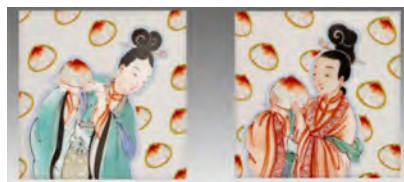


图5 献寿·桃



图6 五彩描金麻姑献寿盘

窈窕淑女，君子好逑

——浅谈紫砂《爱的连续壶》的情真意切

钱苗苗

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶将精美的手工艺与博大精深的中国文化融为一体，在形神兼备的默契中达到一种完美的契合，它将文化的情感和艺术的形象融会贯通，使人们在品茶时能够感受到其中的情真意切，紫砂壶的内容不仅是造型特征，更重要的是其中蕴含的文化寓意，这些其实都离不开审美设计，审美是能够反映一种艺术形式的标准，指人与事物之间通过外形以及内在所构建起来的情感，因此在创作每一件紫砂壶时都必须从审美的角度去构思作品，这样才能将紫砂壶设计得更具艺术性。

关键词 紫砂；爱的连续壶；造型特征；情真意切

宜兴紫砂壶始于宋朝，发展至今已有数百年的历史，是深入人心的名器，品种多样、内涵丰富是紫砂壶的特征，紫砂壶之所以能够受到这么多人的喜爱，是因为其不仅注重形式上的美感，还能够表达出其中包含的人文主旨。紫砂壶属于高雅的艺术形式，形神兼备，加上茶文化的加持，紫砂壶有了更加具有活力和文化韵味的主题，茶与紫砂壶就是一对互相成就的伴侣，双方不断延续、不断发展、紧紧相连，就像这件《爱的连续壶》（见图1）一样，仿佛就是在诉说紫砂壶与茶的故事，现就这把《爱的连续壶》为例，展开对其造型特征及意蕴的详细讨论。



图1 爱的连续壶

1 紫砂《爱的连续壶》的造型特征

紫砂壶将精美的手工艺与博大精深的中国文化融为一体，在形神兼备的默契中达到一种最完美的契合，它将文化的情感和艺术的形象融会贯通，使人们在品茶时能够感受到其中的情真意切，紫砂壶的内容不仅是造型特征，更重要的是其中蕴含的文化寓意，这些其实都离不开审美设计，审美是能够反映一种艺术形式的标准，指人与事物之间通过外形以及内在所构建起来的情感，因此在创作每一件紫砂壶时都必须从审美的角度去构思作品，这样才能将紫砂壶设计得更具艺术性。

《爱的连续壶》泥色古朴温润、醇厚细腻、做工精致，造型充满着奇特创新的美感，壶身的造型是扁圆状，线条流畅自然、清晰有力，圆器的造型特征烘

托出主题的含义。二弯流式的壶流由壶身向外延伸，自然顺畅、一气呵成、出水流畅。壶盖为内嵌式，与壶身严丝合缝，做工精致、趣味十足，值得重点描写的是由金属材质打造的提梁壶把，远远看上去就像是一颗爱心向人们传递着爱的故事，与作品的主题相呼应。一件作品除了具有较强的形式美之外，其内涵的主旨也是作品的核心所在，提梁壶把所体现出的爱心造型营造出一种视觉冲击的美感，《爱的连续壶》具有一种动态的视觉美感，实现作品主旨的升华，表达出更加深刻的内涵，壶器在这种文化的熏陶下，真正成为文化的符号，增添了不少艺术价值。

2 紫砂《爱的连续壶》的情真意切

紫砂壶的创作一直以来都是以创新为前提条件的，紫砂艺术发展至今已有数百年历史，因此文化的沉淀十分深厚，紫砂壶具有博大精深的文化承载力，现代作品更是以新的时代元素为背景创作出一些更具时代精神的作品，人们对于紫砂壶的感觉也是一直在创新中进步的，就像紫砂《爱的连续壶》，不论是在造型设计还是装饰技巧上，都是充分表达了艺人对于紫砂壶的感情，其艺术价值是在创作中得以发掘和体现的，整件壶器的形与神互相映衬，尤其是设计中得以呈现的对于紫砂壶的真情实感，是紫砂壶中独特的神韵，用一种让人们细细品味能够得出其中情感的手法，将紫砂壶的内涵表现得淋漓尽致。

紫砂《爱的连续壶》在整体和细节上都能够完美地契合主题，整体的造型也是十分鲜明地突出“爱”的主题。而紫砂壶的文化价值也是与生俱来的，与茶文化的完美契合造就了紫砂壶非凡的艺术气质，一代又一代紫砂艺人通过不断地创新和努力，将艺术与文化相融合，使人们能够更深层次地欣赏到壶器之美，

古韵汉风，壶艺悠扬

——浅谈紫砂《汉风提梁壶》的艺术风采

周梦斌

(宜兴 214221)

摘要 现代紫砂壶艺术在前辈创作的基础上加入了新的创作元素，时至今日又有了空前的发展，紫砂壶的装饰又加入了新的技法，使壶器的造型更具艺术性，精湛的技艺、深厚的文化内涵让紫砂壶器变得更加迷人，收藏者能够在壶器之中找寻到属于自己内心的富足，紫砂壶的造型使人们能够从中感受到极致的艺术享受，紫砂壶令人爱不释手的原因有很多，出众的造型、丰富的内涵、有趣的创意都是人们对其趋之若鹜的原因，但是唯一不变的是紫砂壶数百年来艺术风采，古韵的魅力依然不减，这是一种文化的传承。

关键词 紫砂；汉风提梁壶；造型特征；艺术风采

宜兴紫砂壶在中国陶艺史上独树一帜，历经数百年的发展与传承，人们对于紫砂壶仍爱不释手，人们对于紫砂壶的感情十分亲切，平时的品茗休憩时都可以把紫砂壶拿来把玩，紫砂壶古色古香的造型特征让人们从中得到完美的艺术享受，也让人们从中体会到其艺术魅力，在这个物欲横流、节奏飞快的社会环境中，能够让人们静下心来好好去感受文化带来的享受，品味紫砂壶中蕴含的文化内容，这是一种超脱于普通陶艺品的艺术价值，现就这把《汉风提梁壶》为例（见图1），对其造型特征和艺术风采作详细讨论。

1 紫砂《汉风提梁壶》的造型特征

现代紫砂壶艺术在前辈创作的基础上加入了新的创作元素，时至今日又有了空前的发展，紫砂壶的装饰又加入了新的技法，使壶器的造型更具艺术性，精湛的技艺、深厚的文化内涵让紫砂壶器变得更加迷人，收藏者能够在壶器之中找寻到属于自己内心的富足，紫砂壶的造型使人们能够从中感受到极致的艺术享受，紫砂壶令人爱不释手的原因有很多，出众的造型、丰富的内涵、有趣的创意都是人们对其趋之若鹜的原因，但是唯一不变的是紫砂壶数百年来艺术风采，古韵的魅力依然不减，这是一种文化的传承。

《汉风提梁壶》造型典雅别致，泥色醇厚细腻，其高超的刻画技术让整件作品传统又不失灵气，创新又不失古典，这把壶在传统作品《汉风壶》的基础上加入了创新元素，壶身丰腴饱满、大肚能容，提梁的样式打破了传统的造型设计，以一种转折的角度突出



图1 汉风提梁壶

壶器的造型特点，洋溢着古典的韵味，壶身上刻画着一幅优美的山景图，静谧祥和的田园生活与紫砂壶的特点不谋而合，三弯流的壶流造型将壶器的比例拉得十分协调，内嵌式的壶盖与壶口合二为一，微微隆起的壶钮好似提梁的等比例缩小，呈现出一种画中画的艺术美感。壶器以整体现代线性设计概括出作品的造型，突出表现视觉的美感，使整件作品传统而又不失现代感，《汉风提梁壶》颇有汉风神韵，在视觉和触觉上带给人们情感上的共鸣和心灵上的满足，引起人们的无限遐想，这种审美境界和艺术氛围是极具价值的，因此人们对于紫砂壶爱不释手。

2 紫砂《汉风提梁壶》的艺术风采

紫砂《汉风提梁壶》是一件表现汉文化的作品，汉文化有着悠久的历史 and 辉煌的文明，具有极其鲜明的特色，中华民族上下五千年，历史相当灿烂，无论是文化或是艺术都对后世的发展起到了至关重要的影响。汉文化博大精深，在这件《汉风提梁壶》上得到了很好的印证，它以浓厚的汉文化特点为画笔，勾勒出整个紫砂艺术与汉文化相辅相成、相得益彰的画面，彰显出中国传统文化的包容性，以及紫砂艺术创作的表现力，这是一种极致的艺术享受，通过赏析这件《汉风提梁壶》，我们仿佛置身于绚丽多彩的汉文化世界里，让我们对于汉文化有了一个更加深刻的认识，也让我们重新体验了一把大美文化所创造出的艺术世界。

紫砂壶的创作绝不能“三天打鱼，两天晒网”，而是来自于紫砂艺人对于创作一丝不苟的工作态度、严谨细致的专注力，只有夜以继日地钻研才能创作出美好的作品，紫砂壶的创作往往是细节决定成败，壶

器的优秀并不是一蹴而就的,而是来自于反复的推敲和雕琢,与文化的结合是紫砂壶最值得好好保持的特点,没有文化的铺垫,任何艺术品都不值得推敲,正是因为文化的渲染,艺术才显得格外动人,《汉风提梁壶》汲取了天然的汉风古韵,饱藏中华古典文化的精髓,从中我们能够感受到情感和心灵上的双重享受,这才是一种值得珍藏的艺术品,作为新一代的紫砂艺人,我们应该好好学习传统文化精髓,提升自己对于文学素养的认知力,将更多有趣的文化内容转化到紫砂壶创作中,让艺术与文化相互映衬,让更多的人了解紫砂壶,爱上中国文化,

3 总结

综上所述,紫砂壶发展至今早已不是一件简单的

(上接第37页)

笔者对传统文化中寿桃纹内在祥瑞观念的理解和艺术形式的表达。

5 结语

寿桃纹承载着中国图像符号下福寿文化的内涵,寄托着人们对生命理想的价值追求,有深厚的文化积淀和审美价值。从五彩瓷上寿桃纹的绘画特征反映出了当时的审美趣味、工艺特征、绘画艺术与民俗思想的交融,为后续瓷上寿桃纹的发展和五彩瓷工艺材料与绘画形式的探索奠定了基础。《献寿·桃》的创作通过饱含寓意的祝寿题材传达寿桃纹内在的祥瑞文化,在现今对传统文化的传承与创新的时代背景下,寿桃纹值得延续和发展,呈现出具有民族特色和当代审美交融的艺术风貌。

作者简介:涂航达(1999—),男,汉族,江西景德镇人,学历:艺术硕士(在读),研究方向:陶瓷装饰艺术设计。

(上接第38页)

而这件《爱的连续壶》仿佛是在诉说紫砂与茶之间的故事,二者的联系已有数百年,相互成就,才有令人如痴如醉的茶文化,而紫砂壶也是因为文化的帮助,才从茶具发展成为令人爱不释手的艺术品。发展至今,茶与紫砂仍相互呼应,拉近双方的文化交流,让每一位茶客都能够从中感受到文化的深邃,在茶汤中演绎着别样精彩的人生,或许这就是文化的魅力。至今每一位紫砂艺人仍不断在开拓创新,将艺术与文化不断融合,在文化与艺术领域里不断探索出属于紫砂壶的发展之路,将更加有趣、有意义的文化内容引用到紫砂壶的创意中,再现中国传统文化之韵味,让人们在品茶赏壶之余能够感受到其中的情真意切。

3 总结

茶具,而是一种能够代替文化在我们心中地位的象征,我们一直在探寻历史留给我们的艺术精华,找到文化带给我们的精神宝藏,在《汉风提梁壶》中我们感受到了来自于文化的洗礼,感受到历史带给我们的感动,这是一种精神上的享受,让我们在悠悠茶香中嗅到文化的气息,读出制壶艺人对于作品的感情和对传统文化的传承和喜爱。

参考文献

- [1] 费明华. 浅谈紫砂“汉风提梁壶”的造型及其汉文化寓意[J]. 江苏陶瓷, 2018(2): 33, 37.
- [2] 李逸君. 时光烙印壶上现——“汉风提梁”创作浅谈[J]. 江苏陶瓷, 2012(4): 42.

参考文献

- [1] 马昌仪. 古本山海经图说[M]. 山东: 山东画报出版社, 2001.
- [2] 刘乐君. 明末清初景德镇五彩瓷中拜寿图像的演变研究[J]. 形象史学, 2020(02): 259-282.
- [3] 左汉中. 中国民间桃文化的象征意义[J]. 民艺, 2018(04): 16-19.
- [4] 程波涛. 民俗艺术学视角下的祝寿图像研究[D]. 南京: 东南大学, 2017.
- [5] 熊成柳. 中国清代陶瓷桃纹装饰研究[D]. 景德镇: 景德镇陶瓷学院, 2011.
- [6] 周巍. 中国寿文化的传统内涵与图形创新研究[D]. 天津: 天津理工大学, 2015.

综上所述,紫砂作品《爱的连续壶》在注重造型特征的前提下还十分强调作品的艺术内涵,这样的作品更具张力。壶器以爱为主题,立意新颖深刻,以一种美好的祝福贯穿整个作品,巧妙地升华了作品的人文含义,提高了整件作品的立意高度,将紫砂壶中令人爱不释手的艺术表达体现得淋漓尽致,给人一种正确和谐的价值导向。

参考文献

- [1] 张德华. 清新质朴 风韵流露——《连心壶》的艺术魅力[J]. 陶瓷科学与艺术, 2015(8): 105.
- [2] 周丽寅. 一壶温暖,如意心愿——浅谈紫砂壶“如意”之美感[J]. 江苏陶瓷, 2014(B06): 59.

从《秦权壶》来看紫砂艺术的工艺融合和人文魅力

侯鑫莉

(宜兴 214221)

摘要 紫砂艺术的兼容并蓄让更多的艺术形式都参与进来，共同碰撞出新时代紫砂艺术的繁荣和文化的传播，也让我们能够在玩壶的路上体会到更多的乐趣，进一步促进了紫砂事业的良性循环。从整体上来看这件紫砂艺术作品《秦权壶》，有着一一种大权在握的感觉，再加上山水画卷的加持，更是让我们感受到前所未有的气度和风华绝代的感觉，显示了作者对于中国传统深刻的领悟，这样的一把紫砂器在茶桌之上经过茶水的浇淋之后更加栩栩如生，令人青睐，在使用的过程之中慢慢体会到紫砂这种艺术形式带给我们的独特魅力。

关键词 宜兴紫砂；秦权；工艺融合；人文魅力

在江南小城宜兴的南部丁蜀镇，我们能够听到阵阵敲打泥片的声音，仿佛回到了过去“家家抟壶，户户制陶”的岁月，正是茶文化的普及及其与紫砂艺术的完美融合，让紫砂产业链如此地完善，以至于我们还能够在今天寻觅到属于自己的心头所好。紫砂工艺与其他的艺术形式在不断地融合，创新的道路越走越远、越走越宽，为我们呈现出江山万里的画卷，还有栩栩如生的花鸟鱼虫等。广大的紫砂壶友们在品味茶叶最好滋味的同时，还能徜徉在祖国的大好河山之中，这样的感觉既能够放松身心，享受工作之余片刻的欢乐，又可以在不断地把玩摩挲之中感受到中国传统文化的博大精深。

1 宜兴紫砂《秦权壶》的工艺融合

这把紫砂艺术作品《秦权壶》（见图1）采用了比较古朴的造型，和传统的《秦权壶》造型相比较，其器型更加地挺拔，上面的彩绘更是立体感十足，令人观之爱不释手。壶身的线条舒展自然，可以想象作者那种胸有成竹、信手拈来的样子，平底的设计风格也非常地具有把玩性，壶嘴宛如从壶身长出来一般，微微上翘，剑流的设计更加地出水爽利，与之相搭配的是挺括的壶把，壶盖压合壶口，严丝合缝，上面的桥型壶钮一气呵成，把江南小桥流水的特征展示得淋漓尽致。此壶最为引人注目的还是壶身的泥绘工艺，作为一幅竖轴的画卷，要在这样的一方小天地上面展示出山水画卷也是非常地具有挑战性，从底部黄色的石头形态到穿插其间的树木杂草，都用浅绿色点缀出来，中间则是房屋小院，一位隐者站立在院外，欣赏着满山的风光，画面的上部则是崇山峻岭和波涛浩渺交相辉映，湖山之间点点白帆，特别是经过葱茏树木的装饰之后，立体感和层次感能够更加凸显出来，形成了一幅我们大好河山的生动写照，另一面则是“一

叶轻舟逐水游，清波荡漾碧云游。东来紫气霞光照，西去红霞丽影悠”的诗词描述，字体清丽，让我们能够从中读懂画面之意，看到泥绘装饰和紫砂艺术的相得益彰。从整体上来看这件作品，有着一一种大权在握的感觉，再加上山水画卷的加持，更是让我们感受到前所未有的气度和风华绝代的感觉，显示了作者对于中国传统文化更加深刻的领悟，这样的一把紫砂器在茶桌之上经过茶水的浇淋之后更加栩栩如生，令人青睐，在使用的过程之中能体会到紫砂这种艺术形式的独特魅力。



图1 秦权壶

2 宜兴紫砂《秦权壶》的人文魅力

《秦权壶》的创作灵感来源于“秤砣”，在历史上秦始皇灭六国之后统一度量衡，所以《秦权》的演绎之中蕴藏着大权在握的内涵，也让我们多了一件可以称手把玩的雅器。“仁者乐山，智者乐水”，我们古人在长期的生活实践之中，对于美好山河寄托了许多的情感和思想，尤其是在无数文人雅士诗歌吟诵的宣传之下，这样的一种人文雅致深入人心，在今天依然影响着我们每一个人。在过去娱乐休闲方式比较少的情况之下，大自然给我们提供了无穷无尽的乐趣，通过游山玩水一方面放松了身心，另一方面则是把我们内心的情感也向山川倾吐一番，“相看两不厌，只有敬亭山”“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”等绝美的诗句背后，隐藏着作者许多的离别之苦和辛酸无奈，当我们了解到其中的机缘巧合之后，才能够明

从紫砂壶《鸣远束竹》感受竹篱茅舍的诗意生活

彭思云

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶的美不仅表现在材质上,还表现在造型形态、装饰工艺、文化意蕴等等,它兼具具象与抽象的美感,因此它才能从众多茶器中脱颖而出,从传统实用器一跃成为实用观赏价值兼备的艺术品,在中国传统文化的历史长河中长盛不衰。本文以紫砂壶《鸣远束竹》为例,浅谈其造型设计和文化意境。

关键词 紫砂壶;鸣远束竹;造型设计;文化意境

中国人爱好喝茶,有着悠久的种茶史和饮茶史,在这种生活习惯下,各种茶具自然是层出不穷,随着时代的改变和社会的进步而不断演变,紫砂壶就是因饮茶方式的改变而诞生的,紫砂壶诞生于北宋时期,自诞生起就以自然质朴的气质深受人们的喜爱,紫砂材质的本色美更是与中国传统文化所崇尚的朴素美相契合,也与茶文化“静、清、正、和”的特点相互契合,因此,紫砂壶与茶可谓是莫逆之交、相辅相成。当然,紫砂壶的美不仅表现在材质上,还表现在造型形态、装饰工艺、文化意蕴等等,它兼具具象与抽象的美感,也因此它才能从众多茶器中脱颖而出,从传统实用器一跃成为实用观赏价值兼备的艺术品,在中国传统文化的历史长河中长盛不衰。

1 紫砂壶《鸣远束竹》的造型设计

紫砂壶造型在一代又一代从业者的智慧传承下,形成了丰富多样的艺术形式,光器简约素雅、落落大方,筋纹器婉转生动,极富线条美,花器模拟自然,惟妙惟肖,各有特色、各有千秋,真是让人眼花缭乱。紫砂壶《鸣远束竹》(见图1)是典型的花器,以自然中的竹为原形,取其形态和神韵融于作品之中,再与壶嘴、把协调搭配,呈现出一种飘逸刚劲的感觉,展示了博大精深的竹文化,营造出独特的意境。竹似贤、性直、心空、节贞,一直以来都是艺术创作者热衷的题材,如何把老生常谈的题材发挥出新意,哪怕是能表现出几分经典的意味都是比较难的。《鸣远束竹壶》最初是由清代制壶名家陈鸣远所创作,作品令人读壶思竹,品茶、品壶亦品竹,其造型的古朴大方,线条简洁流畅,给人一种雅而不俗、精而不艳的感觉,并通过对自然之竹的提炼模仿,表达了作



图1 鸣远束竹壶

者丰富的思想情感。此壶以束竹一捆为壶体,壶身由竹筒镶接而成,参差错落的竹筒是自然竹林中的原生创意,展现大自然中竹子排列的天然生动之美,壶身以一根细竹拦腰捆绑,绑结形态做工精致,颇具民间特色,身筒再以贴塑工艺饰以一小节竹枝、竹叶,竹叶叶片纹理清晰,叶片大小不一、错落交叠,给人以清新飘逸之感。壶钮为一段竹节造型,精致灵动,整器呈现出和而不同的自然之美。壶流、壶把亦以竹段塑形,壶把为两段竹枝缠绕而成,呼应壶身主体。同时,作品选用优质原矿段泥制成,色泽青绿雅致,符合竹的特点,营造出幽静、清新的氛围,整壶造型俊逸,线条简洁流畅,给人一种雅而不俗、精而不艳之感,通过对自然束竹的提炼模仿,表达出整件作品的气韵,也体现出作者丰富之思:咏其风韵独胜,吟其骨秀神清,赞其标格秀雅。

2 紫砂壶《鸣远束竹》的文化意境

文人爱竹,白居易云“竹似贤”,因其本固、性直、心空、节贞,故常以竹比君子。今人用竹是为循古,见之则“思善建不拔者,思中立不倚者,思应虚受者,思砥砺名行,夷险一致者”。所以苏轼的“宁可食无肉,不可居无竹。无肉令人瘦,无竹令人俗”引文人雅士称颂,毕竟“人瘦尚可肥,士俗不可医”。然而随着时代的发展,我们大多生活在高楼林立的城市,不似古人野住郊居、竹影当窗,这时我们就更需要给心灵一个放空之地了,竹节为器,恰是如此。紫砂之器,古今皆尚,独蕴几番品格。用之可见人之气韵,有高流隐逸之胸次者,必定钟情于此。天然有余韵,束竹归山林。不知春花何时了,回首只道匆匆。绿杉野屋,落日气清,时也品茶清静。古人携茶具以作清欢,每每“茶具随行试一瓯”,然何为佳器?当是自然合心,以天成为上。试想一下:竹篱茅舍,石屋花轩,松柏群吟,藤萝翳景;流水绕户,飞泉挂檐,烟霞欲栖,

从紫砂作品《虚扁壶》品味人生的虚而不满之道

周丽寅

(湖州市吴兴区紫砂陶瓷技能培训学校, 湖州 313001)

摘要 款型之上, 和谐之美为大美, 此物如是。造器, 乃意念之物, 无中生有是大成。紫砂壶《虚扁》线面屈曲和谐, 寓潇洒于纤巧中, 身筒虽扁而气度轩昂, 作品刚柔相济、意趣盎然。透过其虚而不满的造型, 我们看到不卑不亢的谦和姿态、不骄不躁的处世态度, 作品将“谦虚”两字诠释得淋漓尽致。

关键词 紫砂壶; 虚扁; 造型特点; 文化意境

茶事、人生, 有你、有我、有欢喜之物。紫砂壶是茶的最佳转化之器, 茶宜身心, 更为友之交情, 与欢心好物做伴, 世间一切通透。紫砂壶不仅是茶器, 更是紫砂艺人情感与思想的载体, 是传统文化的载体, 人与物的互动是人与自然的无间亲近, 体悟与自然万物的合二为一是认知的最高境界。

1 紫砂壶《虚扁》的造型特点

紫砂壶造型众多、千变万化, 虽是简单的光素器, 却也能通过线条的不同运用和组合表现出丰富的造型艺术形式。经过几百年的传承与发展, 工艺形式日益丰富, 紫砂壶造型更为蔚为可观, 可称为造型艺术的宝库。《虚扁壶》是经典的传统器型, 其器型来源于古代的《扁壶》。《扁壶》最早是一种酒器, 出现于春秋战国年间, 随着时代的发展, 其材质从金属逐步转变为陶瓷器。最初的紫砂壶《虚扁》是由明代时大彬款制作的调砂《虚扁》, 其后均有艺人不断仿制创新, 流传至今。《虚扁壶》从最初少数民族马背上的实用器到汉族的青铜器、陶瓷, 成为文人墨客书桌上的雅玩, 它实现了从粗犷到含蓄的美的转变, 展现了紫砂独有的魅力。《虚扁壶》(见图1)顾名思义, 最大的特点就是扁, 紫砂业内有行话“造型扁一分, 成型难一分”, 《虚扁壶》是典型的扁壶, 作为圆器, 它采用围身筒方式制作, 制壶艺人用拍子将身筒拍扁, 却又要做到扁而不塌, 这对技艺要求是极高的。同时, 《虚扁壶》又并非一味地扁, 壶身线条从壶底到壶肩是呈现收敛、舒展、再收敛的变化形式, 线条收放自如、简约大气, 平添了几分潇洒、自如之韵, 足见工艺之精湛。此壶线面屈曲和谐, 寓潇洒于纤巧中, 身筒虽扁而气度轩昂。底部圈足, 有力地撑起壶身, 给人以挺拔之感, 作品刚柔相济、



图1 虚扁壶

意趣盎然。小巧有力的壶嘴从壶身自然胥出, 蓄势有力, 与圆把相辅相成, 配置壶体, 流、把与肩线衔接一体, 自然贯通, 一派舒朗之气, 其线条起承转合, 虽纤柔却有力, 中和了壶身的敦厚、端庄而秀美。壶盖盖边一圈压线, 随而隆起自然的弧度, 细节工艺巧妙, 压线给人以谦和、端庄之感, 隆起的弧度又平添几分潇洒之韵, 子母线精致, 增加作品的层次感, 壶盖与壶口通转流畅, 气密性佳。扁珠钮扁而不塌、珠圆玉润, 与壶体比例协调, 给人以和谐之美。泥质为有颗粒感的紫泥, 经烧成后粗而不糙。款型之上, 和谐之美为大美, 此物如是。造器, 乃意念之物, 无中生有是大成。

2 紫砂壶《虚扁》的文化意境

紫砂壶《虚扁》, 其内涵就在于谦虚二字, 不卑不亢的谦和姿态, 不骄不躁的处世态度, 其器型虚而不满, 将“谦虚”两字诠释得淋漓尽致。谦虚是心灵神秘的结合者, 是生活的美化者, 谦虚在生活中就像一盏明灯, 能照亮他人的灵魂, 让他人的生存有了光彩。人如果太骄傲, 哪怕有天大的聪明也会活不下去, 谦虚的人有深切的同情心, 对别人的成就决不恶意嫉妒, 有一种集体利益高于一切的意识。他们能做到在寒天送炭, 在痛苦中送安慰, 他们浑身有淡淡的花香, 越淡的香气越使人依恋, 也越能持久。谦虚的人不管做什么事都尽心尽力, 不在意结果如何, 学会一切随缘、问心无愧。一个人如果你盼望明天, 那必须先脚踏实地, 谦虚做人, 从不奢望拥有很多, 而是用一种平常心去欣赏身边的人和事, 人只有学会谦虚才是人性的纯美、真情的可贵。不管人们怎样评价谦虚的人, 他们勇于做世界上最美的小草, 用热烈的心去拥抱生活, 永远对生活充满希望。谦虚是一种和谐, 不俯望、不仰望, 不卑不亢。一个真正谦虚的人, 一定是一个心胸开阔的人、品行正派的人。是非的情, 是

非的错，他们总有自己的情怀，也有自己的感动，路自己走，话自己说，邻里之间从不斤斤计较，而是相互理解，善于帮助需要帮助的人。谦虚才能换来别人的信任，才能赢来人心，才能得到尊重，最终受益的是自己。做一个谦虚的人，做一个受欢迎的人，才能保持生命里的一份恬淡，有人说：“人活一世，不争，是远见。”谦虚做人的智慧，能帮助人们脱离困境，峰回路转，实现人生的逆转。谦虚做人，内心平静，外表谦恭，生活简朴，而且也能赢得上下的交口称誉，做事一次会比一次优秀。谦虚是一种意无狂、行无躁、吐纳恒常的生活态度，他们一直是慢生活、雅情调、高姿态，他们能在成功的路上走得更远。

3 结语

（上接第41页）

白紫砂之所以受到文人雅士们的追捧，有着“琴棋书画诗酒茶”的必然，也有着诸如陈曼生这样的西泠大家参与到紫砂艺术的装饰之中，通过铭文陶刻装饰以及紫砂泥绘等等的手法，让我们进一步地走进紫砂包罗万象的艺术世界之中，感受到它独有的人文魅力。从器型方面考量，这是一件更为慕古的形体表现，比传统的《秦权壶》更加挺拔有力，把手和壶嘴也做了相应的改变，通过泥绘工艺的锦上添花之后，更加呈现出一种无与伦比的视觉体验和人文内涵，上手把玩，在轻舟远帆、山明水秀的画卷之中徐徐茶香袭来，是一种何等惬意的享受。

（上接第42页）

林壑将暝。辟地为院，疏竹作篱，庭中置一石，以效山谷，生磊落之清气；篱墙开一窗，以作长卷，留四季之画意；墙隅植草木，以示山林，揽青翠之生息。如此雅静，虽无溪瀑林泉之意，已飞流于胸襟，此地自生清凉。手执紫砂壶《鸣远束竹》，虽身处车水马龙、灯红酒绿的城市，身处一亩三分地的格子间内，心却随着悠悠茶香飘远了，仿若与古人高卧竹篱山舍、栖隐烟霞清翳之境，好不自在。暮春夏将至，约上三两好友，幽幽清竹，半壁山房，一盏清茗，紫泥泛新，听风对饮，自在得趣。

3 结语

在科技飞速发展迭代的今天，人们的生活越发便利化，各种器具为适应人们的需求而生，出现快，消

转泥成器，简单的四个字却需要异乎常人的专注、细致、勤奋和耐力。每个手工艺者都有自己的律动，贯穿其中的是匠人精神的真核。透过紫砂作品《虚扁壶》，不仅能邂逅工艺之美，更能遇见那隐藏的匠人之心。专注和坚持还有对技艺的爱才是不朽的艺术品得以传世的缘由，真正的美经得起时间的磨炼。在任何一个时代，总还是有勤奋的人反复磨炼技艺，追求更高的境界，也总还是存在着对这份手工艺冷静而客观的等待者。

参考文献

[1] 陈德华. 虚实有度, 难得智慧——论《虚扁》的艺术特征[J]. 陶瓷科学与艺术, 2022(7):128.

3 结语

当我们在紫砂艺术之中感受到中国传统文化脉搏的时候，当紫砂传统制作技艺被纳入非物质文化遗产保护名录，当社会各界都来关注紫砂艺术的时候，那么一代代紫砂艺人的匠心守正和不懈传承终于得到了回报，也成全了每一位紫砂壶友的拳拳之心，也正是在紫砂匠人们和壶友的双向奔赴之中，我们才能够迎接紫砂盛世的到来。

参考文献

[1] 夏颖. 论泥绘在紫砂装饰中的运用及其缺陷[J]. 美与时代: 城市, 2014(1):60.

失也快，事物的存在似乎只有一瞬间，没有什么能永恒持续。作为传统工艺品的紫砂壶，要如何在这样的时代下生存，必然面临着巨大的考验，必然需要我们从从业者付出更大的努力。可是，我们也不必慌张，越是慌张的时代，越是需要淡然自若的灵魂来抚慰，紫砂壶就是这样的存在，因此，我们必须在继承传统的基础上创新，抓住时代的脉搏和需求，结合传统文化和时代审美，为自己的作品赋予超越形式的意境美，形成一种气韵生动、引人入胜的效果，让现代人的身心有一个安放之所。

参考文献

[1] 孟赞. 天然有余韵, 束竹归山林——赏析紫砂“束竹壶”的艺术元素[J]. 江苏陶瓷, 2014(B06):15.

窗前一丛竹，青翠独言奇

——浅谈紫砂《竹石清幽壶》的文化意蕴

潘明星

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶的造型丰富多样，经过历代紫砂艺人的不懈努力，紫砂行业已经呈现出百花齐放的状态，就像这把《竹石清幽壶》一样，在传统壶器的基础上不断加入自己的创新思路，提炼生活中的美景，将紫砂壶打造成极具艺术气息的艺术品，给人眼前一亮的感觉。大气、沉稳、素雅的气质让这把《竹石清幽壶》变得与众不同，让人爱不释手。

关键词 紫砂；竹石清幽壶；造型特征；文化意蕴

紫砂文化以艺术性和富有文化底蕴而闻名天下，凭借紫砂艺人代代相传的精湛技法而不断发展，一直延续至今，紫砂行业至今已有数百年的发展历史，许多生活中的素材都能够被紫砂创作吸收利用，在文化盛行的今天，紫砂壶的创作更应注重文化、艺术修养的提高，这是一把紫砂壶成败的关键所在，这就需要紫砂艺人不断提高自己的文化修养，现就这把《竹石清幽壶》（见图1）为例，展开对其造型特征和文化意蕴的详细论述。



图1 竹石清幽壶

1 紫砂《竹石清幽壶》的造型特征

紫砂壶的造型丰富多样，经过历代紫砂艺人的不懈努力，紫砂行业已经呈现出百花齐放的状态，就像这把《竹石清幽壶》一样，在传统壶器的基础上不断加入自己的创新思路，提炼生活中的美景，将紫砂壶打造成极具艺术气息的艺术品，给人眼前一亮的感觉。大气、沉稳、素雅的气质让这把《竹石清幽壶》变得与众不同，让人爱不释手。紫砂作品的造型结构是选壶的重要标准之一，这就要求紫砂艺人对紫砂的技法有极为熟练的掌握度，能够将紫砂的造型表达得精准。

《竹石清幽壶》具有大气沉稳、干练素雅的四方造型。壶器整体色泽古朴温润、细腻柔和，有一种清风拂面的感觉，壶身的腰线将面分成两部分，整体的造型比例更加协调，上半部分贴塑着一根翠竹，挺拔有力，向上生长，竹叶茂盛。与之相呼应的是壶流与壶把，壶流的三节段造型出水流畅，兼具美观与实用，壶把自然弯曲，圆形的结构造型美观、使用方便，竹节的造型与主题统一，设计的竹元素与宜兴自古就有“竹的海洋”之称有关，引用竹元素，可见紫砂与文化之间的联系十分紧密，人们对于竹子的喜爱从未停

止。壶盖与壶口的做工十分紧密，严丝合缝，壶盖微微向上凸起，拉长整体的作品比例，十分协调。壶钮的造型是一座太湖石假山，在苏式园林中，太湖石是重要的元素之一，与竹元素相呼应组成极具江南水乡特色的风景画。从整个空间上分析，作品简约却不简单，处处展现细节，在作品的创作中流露出对于传统文化的喜爱和重视，《竹石清幽壶》不仅仅是一件紫砂作品，更像是一位翩翩君子，诉说着时代文化的底蕴。

2 紫砂《竹石清幽壶》的文化意蕴

紫砂壶传统制作技艺是中国的非物质文化遗产，它的发展是中国传统文化的发展，是人们对于传统文化的重视，它的存在证明了文化的重要意义，展现了民族文化的底蕴。紫砂壶的发展由来已久，面对历史的潮流、文化的迁徙仍不改本色，以最朴素的面貌展现到大家的面前，迸发出惊人的表现力，紫砂壶的出现是时代进步的结果，一件优秀的紫砂壶能够兼顾造型和内涵，在表现力上融入众多文化元素，见证了中华民族文化的强盛，紫砂壶艺发展至今，在世界陶艺之林中占据着一席之地，是因为人们的文化素养和艺术性都在提高，随着生活水平的提高，人们已经不满足于简单的温饱，而是更加重视心灵上的慰藉和享受，随着茶文化的盛行，人们对于紫砂壶的喜爱愈发浓烈，人们能够在一件紫砂壶器中感受到文化的韵味以及艺术的熏陶，因此紫砂壶已经不是简单的茶具，而是一种文化的符号，是一种精神文化的图腾，这就是紫砂壶独一无二的艺术魅力。

紫砂壶发展至今迎来了蓬勃发展的时代，人们对于紫砂壶的喜爱已经超越了简单的泡茶工具，而是将它作为一件艺术品。一件优秀的紫砂作品必须具备造型和文化底蕴，二者缺一不可，尤其是作品的底蕴，

泥绘作品《祥瑞辐辏》之创作

孙敏洁

(宜兴 214221)

摘要 将紫砂泥料反复研磨，后以中国画表现手法及其绘画方式绘制于紫砂生坯上的这一装饰手法被称为泥绘，它有其特有的艺术特征。作品《祥瑞辐辏》运用对比的手法，将各类泥绘技法融会贯通，使整体作品拥有其独有的装饰语言。

关键词 松鹤；肌理；装饰

万千古木中，松树拔地而起岿然不动，它如矗立入云的宝塔一般挺拔且茂密，在“风刀霜剑”严酷相逼的冬季之后，虽不如春夏间绿意葱茏，但远看仍是一片翡翁郁郁，它们一丛深、一丛浅、一丛浓、一丛淡，不知大自然如何调出了这一抹震撼的颜色。凝望那沧桑气魄的古松之时，内心也不由得升腾起积极向上、顽强不屈的力量。而在这上下五千年的泱泱画卷间，瑰丽一笔远不止这挺拔壮观的松木，鹤与它也成就了休戚相关的默契，它们翩然若仙、高洁清雅，常被世人视为仙禽，独具清风道骨。从此，松、鹤便在这时光长河里拥有了独属它们的崇高地位——长寿、吉祥。

由松、鹤所引发的感悟，在通过对原稿的反复推敲琢磨后，随着《祥瑞辐辏》（见图1）这一紫砂作品的诞生，最终得到了抒发。初定稿时的谨慎胆怯，在雏形初现于泥板上后，似是寻见了这满山壮丽，便愈加胸有成竹地笃定前行。《祥瑞辐辏》为一幅紫砂泥绘作品，紫砂泥绘则是将紫砂泥料经过研磨过筛后绘制于紫砂生坯上的一种独特的装饰手法。在用铅笔在泥板上打好底稿后，可先将仙鹤底色画出，运用白色泥浆打底，这里要将泥浆调配到位，做到厚薄一致，切忌反复涂抹，手法轻柔以免泛起泥板底浆，同时也应关注紫砂泥料的干湿程度以免造成坯体开裂及底色泛出。待仙鹤铺好底色后，继续将山石的底色做出，山石的底色取用了与泥板相同的泥料，这样可使整体山石与画面更加契合，山石的刻画要着重注意石体的重叠及其自身所具有的厚重感，更要注意高低错落时遵循的自然规律，否则会导致整体山石出现结构问题，无法稳固直立于画面之上。待山石的底色处理好后，就可在其上进行下一步的处理了，做出石头的粗糙肌理感，使之更具立体感、层次感。



图1 祥瑞辐辏

在将石体初步处理好后就可对松树进行描绘了，

自然界中的树木枝干本身就具有粗糙感，而松树更是其最具代表性的树种之一，这也是整幅作品的又一难点所在。紫砂泥浆不比我们平常所用的绘画原料，要想做出这一特征效果，只有将紫砂泥的泥性熟练掌握才能达到，否则会因为泥料太干而造成泥浆剥落、开裂，影响整体效果。在用稍厚的泥浆打好树干底色后，需继续下一步的塑造，这里着重通过两个步骤来表现，首先要将树干的立体感表现出来，运用正厚侧薄的表现手法来体现这一特征，接着需顺应树干生长的自然规律做出天然的肌理感，做肌理时也要时刻注意前后层次的对比变化，不可盲目创造。扇形松针的描绘，则需借助尖嘴塑料挤压瓶来堆绘表现，先将果绿色泥浆经过多遍研磨装入料瓶，由内而外、重起轻收地绘制出来，注意松针形态的表现，不可松散无章法，更不能太过规律稚气，然后使用青椒泥进行穿插堆绘，注意前后对比及颜色浓淡变化的体现。

在整幅画面的底色完成之后，就可对画面进行染色了。山石的染色需要用皴擦技法来做出，这也是山石绘画技法中使用最为普遍且重要的一种表现手法，表现时要用稍深的泥浆进行皴擦，一遍遍加深用色，重点将石体的结构、明暗表现出来，用笔要轻、用料要薄，当然也要注意整体山石的前后层次变化，细致地做出各处对比，同时也需理清山石的生长结构，要将它的层次感、方向感、厚重感恰到好处地表现出来。在山石全部处理好后，可适当对其进行一遍统罩，这样使之更加和谐统一。

仙鹤的绘制更需时刻注意其形态以及结构变化，切勿脱离实际盲目乱画，特别是仙鹤的羽毛多且杂，想要画好，则可将之区分为几个大块面绘制，再合理运用丝毛这一传统工笔技法，用长峰丝出，依照仙鹤羽毛的生长走向，蘸取适量泥浆先用批毛法画出大概羽毛走向，再结合单笔丝毛法进行细致描绘，以达到最终效果，需反复运用丝毛技法，但要注意用笔及用色的层次疏密感。两只仙鹤一前一后分开站立，用色

紫韵迎来满堂春

——从紫砂《春意盎然壶》来看紫砂彩绘的内容设计和传统韵味

沈晓平

(宜兴 214221)

摘要 紫砂泥绘以一种非常实用但是却又具有很高艺术审美的方式存在于我们的生活之中，带给我们别样的实用之选和艺术体验，也正是在这样的进化和选择之中，紫砂文化得到了进一步的传承和发扬。从整体上来看这件紫砂作品《春意盎然壶》，让我们能够看到一把优秀的紫砂作品如何成为茶座之上的点睛之笔，在作者的精工细作之下，葆有着紫砂艺术的传承和创新，然后再通过紫砂彩绘的形式，更好地展示出紫砂五色土的独特魅力，不用添加任何的化工原料，就可以神奇地呈现出诸多不同的色彩，自然流畅、气韵贯通。这样的一把小壶在手，满心的欢喜跃然其上，在茶水的浇淋之下更加层次丰富，令人爱不释手，也能够感受到其中充盈的那种中国传统文化的无穷韵味。

关键词 紫砂艺术；春意盎然；内容设计；传统韵味

江南水乡宜兴位于长江三角洲的几何中心位置，在古代就是“鱼米之乡”的富庶之地，丰富的物质基础让这里的人们可以尽情地享受精神层面的内容，所以书法、绘画等等艺术形式也得到了极大的普及，形成了尊师重教的文化氛围，走出了吴冠中、徐悲鸿等著名的艺术家，也有着“教授之乡”的美誉。紫砂就是在这样浓郁的文化氛围之中孕育生长，在浸淫了诸多的文化气息之后，成为我们茶座之上不可或缺的陪伴，除了带来畅快淋漓的饮茶享受之外，更多的是一种情感的寄托和文化的滋养。

1 紫砂《春意盎然壶》的内容设计

紫砂艺术作品《春意盎然壶》（见图1）采用了比较传统的造型，在段泥金黄色的壶体上加入了紫砂彩绘工艺，使其更加具有视觉冲击力，让我们能够感受到那种生机勃勃的意蕴，把春天的那种美好和期盼展示出来，令人心生欢喜、无限期待。此壶壶身圆融饱满，线条简洁流畅，壶嘴婉约三弯出水，自带弧度，与之相呼应的壶把带有小钩设计，韵味十足、端握舒适，二者把壶身整体的空间拉开，壶盖嵌入壶口严丝合缝，上面的圆珠壶钮也非常硕大。此壶的壶身设计具有一种浑然天成的感觉，具有独特的个人魅力。同时此壶的彩绘内容也是赏心悦目的，画面的主题是一只小鸟在枝丫上面回眸，彩



图1 春意盎然壶

的姿态，同时也正是在这样的画面之中，紫砂器和彩绘的完美结合，让更多的朋友体会到紫砂艺术的设计之美和灵动之感，以一只小鸟的视角，宛如自己也走进美好的春天。在设计和制作此壶的过程之中，我希望把紫砂的实用性也完美地保留下来，让我们能够看到一把优秀的紫砂作品如何成为茶座之上的点睛之笔，在作者的精工细作之下葆有着紫砂艺术的传承和创新，然后再通过紫砂彩绘的形式，更好地展示出紫砂五色土的独特魅力，不用添加任何化工原料，就可以神奇地呈现出诸多不同的色彩，自然流畅、气韵贯通。这样的一把小壶在手，满心的欢喜跃然其上，在茶水的浇淋之下更加层次丰富，令人爱不释手，也能够感受到其中充盈的那种中国传统文化的无穷韵味。

2 紫砂《春意盎然壶》的传统韵味

春天，在我们普通人的生活之中具有很好的纪念意义。“一日之计在于晨，一年之计在于春”，所以在古代农业社会，所有的农事都要在春天计划实施，然后靠着老天爷来成就秋日的收成。春日带给我们无尽希望，我们也能在许多诗词歌赋之中寻觅到春日的蛛丝马迹，“绿杨烟外晓寒轻，红杏枝头春意闹”“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”等等都是描绘我们春日的靓丽景色，与此同时，春天生机勃勃，在艺术的创作之中也能够看到许多关于春日题材的作品。在紫砂艺术的世界里面，如何恰如其分地表达春天的美好，需要很多的技巧和抽象的概念，而紫砂彩绘能够很好地解决这一问题。当紫砂彩绘和紫砂制壶技艺相遇，就能够碰撞出别样的火花，在青的叶、红

江苏陶瓷·紫砂创作

端庄风流《端庄壶》

彭耀年

(宜兴 214221)

摘要 紫砂艺术产生和发展的历史，本质上也是中国文化发展历史的一个组成部分，紫砂艺术的本质就是紫砂文化，紫砂壶又称“文人壶”，文人的参与使紫砂艺术上升到了一个高的境界。

关键词 紫砂艺术；紫砂文化；文人壶

关于紫砂艺术如何传承和创新，著名画家潘天寿先生对他的学生讲的一段话对我们很有启发，他谈到“要学好中国画，要做好四重一求：一是重本质，中国画重形、重实、重人情骨气。中国画笔墨，既是表现形的手段，又有独立的审美价值，要把本质抓住。二是重特色，就是明确中国画的特色，另外还有个人的特色。三是重默写，写生要求背写、默写就是重神情和特色的具体体现。四是重活写，要求多看那些大、厚、重、拙的大名头作品，避免看那些小、薄、轻巧之作。先是考虑如何结合传统技法找到新的语言，随后就是求变。”潘先生这一段话讲的是如何学习中国画，但我们学习、传承紫砂艺术也必须做到这“四重一求”。重本质，紫砂艺术产生和发展的历史本质上也是中国文化发展历史的一个组成部分，紫砂艺术的本质就是紫砂文化。紫砂壶又称“文人壶”，文人的参与使紫砂艺术上升到了一个高的境界。据历史记载，壶艺大师时大彬开始制壶的时候只是单纯模仿供春，以大壶为主，后与当时著名的文人太仓王世贞、松江陈继儒等交往，闻琅琊（王鉴）、太原（王时敏）诸公品茶、试茶之论后，突破了老师的樊篱而多作小壶。用大壶泡茶，茶叶浸泡过久，鲜味不存，故有“茶注宜小不宜大，小则香气氤氲，大则易于散漫，若自斟自酌，愈小愈佳。”紫砂壶至今能扬名天下，与它本身所包含的浑厚的紫砂文化是分不开的。

《端庄壶》（见图1）传承了明代的紫砂艺术，明代时大彬的圆壶如《如意纹盖三足壶》《调砂提梁壶》《书扁壶》等，其形典雅拙朴、妍媚朴致，其神韵丰润饱满、元气充盈，给人以神完气足的美感。潘天寿先生主张的“重活写”，要求多看那些大、厚、重、拙的大名头作品，时大彬的壶就是具备了这些方面的特征。



图1 端庄壶

设计制作《端庄壶》时，一是体现了圆壶端庄周正、简洁明快、珠圆玉润、线条流畅舒展的风格。二是在

传承传统的基础上求变，在保留圆壶线条简洁明快的同时，结合筋纹线条一波三折的变化，把壶体的下部设计成筋纹壶的造型。《端庄壶》壶体的下部参照明代承云从的作品《四葵瓣壶》的造型加了筋纹的变化。艺术创作上常使用“移花接木”的手法，吸取明代两位大师造型的优点，在造型的求变创新上作了大胆的尝试。

《端庄壶》壶盖造型借鉴瓷器《将军罐》盖的造型，上部为拱形，下部为平沿，改《将军罐》的压盖为嵌盖，钮为平桥形钮，平桥形钮又称“佛耳钮”，因用平视的角度看，钮的外形肥硕如佛耳，钮下有钮托，与盖面相连接。壶口为平口、短颈，盖口相接准缝。壶体的上部如时大彬《如意纹盖三足壶》的造型，圆润周整，而往下至三分之二处产生了变化，压塑了四条筋纹。杨永善在《陶瓷造型艺术》中谈到“分割重组的方法是在原造型分割体块基础上，变换形式去重新组合，没有什么限制，灵活机动地发挥想象力和创造性，借助于已有的体块去寻求新的造型形态，还可以发现新的造型结构形式，为造型形态提供丰富变化的可能性。”《端庄壶》的下部因压塑了四条筋纹，使壶体下部的造型产生了丰富的文化，线形的一波三折产生了视觉的动感，使壶的整体既产生了动静相兼的变化，同时又形成了和谐共处的优美造型。壶嘴为二弯嘴，把为耳把，由于在制作工艺上借鉴了玉雕的雕琢工艺，把这两个部件雕塑得圆润可人、把握舒适，在耳把下方加饰一个可活动的圆环，拂之可自由转动，增添了把玩的趣味。

我国的著名大写意画家邢少臣曾说过：“成败在于细节，妙在精微。”一件作品的创作要在细微处见精神，在这方面《端庄壶》的设计创作有三个特点：一是在盖的平沿处作了铺砂装饰，这一装饰看似简单，但由于工艺精湛，铺砂装饰处平滑光滑，段泥的砂粒如金子一样闪闪发光，产生了绝佳的视觉效果；二是在钮托这个小附件上加了一道线饰，如两个块面相叠，产生了层次感；三是在壶的底部，这个一般人不大注

意之处，制成一个四方形状如花瓣的宽边壶脚，这与承云从《四方花瓣壶》的“底平边宽状如花瓣”十分相似。“宽”显示了它的质感，“状如花瓣”显示它婉转自如的韵味，从这些精微处可以看出制作者对艺术一丝不苟的匠心。

用于制作《端庄壶》的泥料为珍藏了数十年的大红袍泥，烧成后红艳亮丽、肌理如玉，为壶添光增彩。

（上接第45页）

这就要求紫砂壶创作者加强对于传统文化的学习和总结，不断提升自身的文学素养，提高自己的学习能力，善于总结概括文化中的精髓，并且运用到紫砂壶的创作中，赋予一件作品深刻的文化底蕴，而不是一味地追求出色的造型，只有具备文化深度的作品才能够经受住历史的考验，不被历史的潮流所淘汰，紫砂前辈们正是不忘初心、不断学习、打磨技艺，兢兢业业地将心血全部无私奉献给紫砂事业，才会有现如今如火如荼的紫砂壶现状。

（上接第46页）

时也应注意前实后虚、前明后暗的特点，反复推敲、反复描绘，最终使仙鹤栩栩如生地展现于画面之上。

整幅作品每处均采用了不同的对比表现手法来表现其意境，立体的山石、树干、松针，以及用工笔丝毛技法来表现的仙鹤都能体现出这一特点。在绘制这幅画作时，生怕因泥浆的厚薄收缩而导致生坯泥板开裂破损功亏一篑，这也一直为紫砂泥绘的一个不确定因素。有惊无险地将作品完成后，再经过高温烧制进行装裱，整体既和谐又不失雅趣。

至此，《祥瑞辐辏》就以独具特色的面貌呈现在了大众的眼前，同时紫砂泥绘也因其独有的艺术特征，

（上接第47页）

的花之中，一只小鸟回眸，寻觅着许多关于春天的讯息，这是怎样的一种美好和向往。这件紫砂艺术作品《春意盎然壶》就是在这样的一种文化氛围和憧憬之中创作出来的，作者通过实用但是富有个人特征的风格来塑造壶的筋骨，然后再浓墨重彩地把春天的画面加入其中，起到了锦上添花、相得益彰的艺术效果，也让我们广大的壶友在琳琅满目的紫砂作品之中一眼能够寻觅到来自春天的讯息，在徐徐的茶香之中感受到那种来自江南春天的温暖问候，或者是饮茶使用，或者是陈列欣赏，都能够让我们蓬荜生辉，这也是中国传统文化的魅力之所在。

3 总结

壶上有刘金洪刻就的茶诗：“怡性养心细品茗，苦中香韵似人生。闲来三两知交友，斗室兰芳醉弄情。”前两句道出了品茗的乐趣，先苦而后甘，余味无穷；后两句讲的是知交品茶，斗室兰芳，室雅何须大，情真意切才是人生至乐。《端庄壶》文采风流，是由它设计的巧思、制作技艺的精湛、泥料的精良等因素共同造就的。

3 总结

综上所述，紫砂壶是我国陶艺的宝贵财富，也是紫砂艺人的智慧结晶。将紫砂与中国文化相结合，打造成具有中国特色的文化符号，形成了具有时代特色的艺术元素，这就是紫砂壶的独特性，它永远能够迸发出新的生命力，带给人们惊喜。

参考文献

[1] 吴君兰. “清趣壶”里的幽静意境美[J]. 陶瓷科学与艺术, 2016(4):97.

将观者带入了一场场不同的视觉盛宴中。它与在宣纸上作画不同，画者需克服紫砂的黏、涩以及各种不同的紫砂泥泥性，要熟练掌握坯体的干湿状态，更要掌握泥浆的厚薄程度，同时还要了解紫砂在经过高温烧制后色差的变化及收缩率等诸多问题。

泥绘也因其特有的魅力，在众多不同的紫砂载体上悄然成长，它时而可古朴、时而可跳脱，时而又可高洁典雅、清丽脱俗，但从始至终没有一个词可以来准确地描述它，而它或许最想展现给世人的状态，无非就是泥绘画者心中的世界。

当紫砂彩绘的形式普及到紫砂器上面的时候，我们能够感受到中国传统文人雅士的那种艺术审美与情感寄托，在长期的儒家文化的熏陶之下，我们国人形成了低调、内敛的性格特征，如何表达自己的内心情感和对于世间万物的感受，也是一件非常值得思考的事情，紫砂艺术的出现为我们提供了一种选择，也是非常接地气的一种艺术表达的手法，在潜移默化之中不断地提高了我们的艺术审美水准。

参考文献

[1] 宁丽娟, 顾嵘嵘. 暗暗淡淡紫融融冶黄——论紫砂泥绘的材质美[J]. 江苏陶瓷, 2017(1):31-33.

——浅谈紫砂《合欢壶》的美好寓意

余立平

(宜兴 214221)

摘要 宜兴紫砂壶自从问世以来，便把大自然最真实的景物融入其创作中，紫砂艺人匠心制作的各种造型的紫砂壶孕育出中国茶器的代表。从古至今，紫砂壶经过文人的助力，被注入了厚重的文化积淀，形成一种强大的文化特质，这在日新月异的今天显得尤为可贵，紫砂在创作时应该汲取传统文化的精华，并将其注入到紫砂壶的意蕴之中。

关键词 紫砂；合欢壶；造型特征；美好寓意

通过紫砂艺人的不断创新和创造，诞生了众多造型丰富、内涵独具的紫砂佳作，体现出历史上紫砂匠人的创造力，被人们所喜爱，紫砂壶之所以能够在众多陶艺作品中脱颖而出，主要是因为其出众的文化韵味和艺术特色，紫砂艺人将文化内容提炼并总结运用到创作中，创作出别具一格的艺术作品，这是一种对于艺术的聆听，能够在紫砂行业中有所作为。现就以此把《合欢壶》为例（见图1），对其造型特征和美好寓意进行讨论。



图1 合欢壶

1 紫砂《合欢壶》的造型特征

宜兴紫砂壶自从问世以来，便以大自然中最真实的景物融入紫砂壶的创作中，紫砂艺人匠心制作的各种造型的紫砂壶孕育出属于中国茶器的代表，从古至今，紫砂壶经过文人的助力，被注入了厚重的文化积淀，形成一种强大的文化特质，这在日新月异的今天显得尤为可贵，紫砂在创作时应该汲取传统文化的精华，并将其注入到紫砂壶的意蕴之中。

《合欢壶》以传统的壶器作品《合欢》为基本造型，突出文化的深厚以及艺术的底蕴，端庄大气、典雅大方是《合欢壶》的造型气质，整体的壶身为扁圆形，仔细观察可以看出其中的腰线将壶器均匀分成上下两部分，弧度的转折自然婉转，从视觉上分析可以看出作品的层次感十分清晰，并且作品的比例给人一种全新的美感，壶身底部的圆足能够稳稳地支撑住壶器，由壶身延伸出的壶流让器具的使用变得十分方便，与之相呼应的是圆形壶把，能够将作品的比例变得十

分协调美观，圆形压盖与壶口之间的子母线清晰可见，壶钮点缀在壶盖之上，十分美观，突出作品的造型美观度。这件《合欢壶》的线条清晰、轮廓分明，看似十分简单的造型设计却意义十足，让人能够联想到文人雅士的书画作品，看似风轻云淡，实际上却包含着对于艺术满满的热爱和情感，这是对艺术最纯正、最真实的爱。

2 紫砂《合欢壶》的美好寓意

《合欢壶》壶如其名，是一种为庆祝和祝福而创作的壶器，是一种对美好事物的祝福和期待。壶器精美干练，让人爱不释手，整个创作过程融入了深厚的文化寓意，将艺术与人文内涵都包含到紫砂壶的创作中，并且再进一步精简优化，因此紫砂壶的创作并非简单的工艺制作，其中包含着人们对于紫砂壶的热爱，承载着文化传承的使命，让人们能够在壶器之中找寻到文化的身影。艺术与文化的关系是紧密联系的，艺术的形式和文化的内容息息相关，紫砂壶的创作与生活、文化都离不开，带给人们器具使用的同时，还能够给人文化的享受和艺术的熏陶。每一件优秀的紫砂作品其中都饱含着紫砂艺人的心血，每一件壶器都是艺术与文化的结合体，文化的交流能够提炼出最美好的紫砂壶，紫砂文化通过融合其他文化，而这种文化间的融合恰恰是艺术创作中最为需要的，对于紫砂壶而言，能够通过壶器的创作让人们了解其中的文化内涵和美好情感是行业向好发展的重要因素，能够让人们从中获得收获，也是紫砂壶的创作初衷。

紫砂壶寄托了人们对于美好事物的感受，也是整个行业对于紫砂壶的专注才有了现如今如火如荼的行业前景。作为新一代的紫砂艺人，我们应当努力提升自己的专业技能，不应故步自封，而是应该在传统文化的基础上不断创新思考，不断提升自己的文化素养，

从紫砂壶《松石流年》来看中国传统艺术的仿生之道和文化内涵

蒋之骐

(宜兴 214221)

摘要 当我们看到关于松树题材的紫砂艺术作品的时候，总是能够联想起许多的岁月流转以及蕴藏其中的文人风骨。从整体上来看这件作品《松石流年壶》，通过这些经过风吹雨打、岁月流逝留在树身上的痕迹来展示出其中的古拙之味，也更好地诠释了紫砂艺术之中蕴藏的人文味道，如果没有这样的主题表达，那么它就是一把普通的饮茶器具，而经过这样的装饰之后，则是非常地具有作者浓郁的创作特征以及令人非常愉快的实用体验，增加了紫砂艺术更为完整的文化启迪，引起内心深处的情感共鸣。

关键词 宜兴紫砂；松石流年；仿生之道；文化内涵

在中国传统文化的艺术表现形式之中，紫砂作为陶瓷之中的一类，总是给人一种非常神秘的感觉。通常我们从泥、形、工和名等几个方面来探讨紫砂器。泥就是蕴藏地下的紫砂矿料，富含石英、云母和铁质等，赋予紫砂透气性，适合各种茶叶的冲泡；形则是紫砂不同的造型，有圆器、方器和花器等；工则是每一把紫砂壶在抻制过程之中所运用的技巧和手法，以及比例的搭配和精细的程度；名则是作者的工艺职称以及师承门派等等。从这些元素之中，我们可以勾勒出一把紫砂壶的大致轮廓，便于广大壶友更好地去了解紫砂、欣赏紫砂。

1 紫砂《松石流年壶》的仿生之道

作品《松石流年壶》（见图1）采用了紫砂花器的经典题材松树为元素，在大量不同纹理的装饰之下，呈现出令人拍案叫绝的艺术效果，也展示出我们中国传统文化之中对于松树的那种情感寄托。与此同时，作者还加入了石头的元素，更好地呼应了主题的内涵，值得我们细细把玩欣赏。此壶壶身挺拔隽永，把松树那种高耸入云的感觉呈现出来，在上面又加入了许多肌理、树瘿的设计，展示了作者高超的抻制技巧以及对于紫砂艺术的钻研。为了整体搭配的和谐，壶身呈现微微倾斜的姿态，壶嘴婉约向上、昂首挺立、出水爽利，相呼应的壶把自然胥出、端握舒适，上面的树



图1 松石流年壶

结也是清晰可见。壶盖嵌入壶口，严丝合缝，壶钮则是巧妙地采用了石头的造型，点缀其上颇有创意，在壶身还搭配绿色的松针，细腻自然、栩栩如生，与想要呈现出来的效果不谋而合，把紫砂艺术之中对于大自然的那种仿生技法运用得炉火纯青，也凸显出国人最为喜欢的那种以物拟人、托物言志的艺术表现效果。我们在欣赏作品的外观花器姿态的同时，要明白上面各种纹理以及石块的重要作用，通过这些经过风吹雨打、岁月流逝留在树身上的痕迹来展示出其中的古拙之味，也更好地诠释了紫砂艺术之中蕴藏的人文味道，如果没有这样的主题表达，那么它就是一把普通的饮茶工具，而经过这样的装饰之后，则非常具有作者浓郁的创作特征以及令人非常愉快的实用体验，增加了紫砂艺术的文化启迪，引起我们内心深处的情感共鸣。

2 紫砂《松石流年壶》的文化内涵

“明月松间照，清泉石上流”，这是唐代大诗人王维在诗词之中的描述，既写出了大自然的那种舒适惬意，又具有一种禅意的诠释，也让我们把松树和石头天然地联系在一起。松树，从它的外形方面我们能够看到一种朴素无华的特质，也体现出饱经岁月的沧桑之感，凸显出坚韧不拔的品质。“亭亭山上松，瑟瑟谷中风。风声一何盛，松枝一何劲。冰霜正惨凄，终岁常端正。岂不罹凝寒，松柏有本性。”这是三国时期的文学家刘桢在诗词之中的描述，从作者的字字珠玑之中可以体会到松树那种不畏严寒、任尔东南西北风的大无畏精神。山间石头看起来是寻常小物，但是在古人的笔下也是具有着非同寻常的韵味。“声利明来若梦游，肯迂征家宿云栖。情高素抱山樊志，性淡幽寻松石俦”，从这样极为简约但是富有禅意的诗句之中，我们能够感受到松石的完美匹配。对于古代

浅谈紫砂莲花题材作品的创作与解读

张 群

(宜兴 214221)

摘要 宋代文人周敦颐曾有千古名篇《爱莲说》流传于世，文中这样说道“水陆草木之花，可爱者甚蕃。晋陶渊明独爱菊。自李唐来，世人甚爱牡丹。予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭净植，可远观而不可亵玩焉。予谓菊，花之隐逸者也；牡丹，花之富贵者也；莲，花之君子者也。”在宜兴紫砂艺术中，花塑器作为三大造型之一，就像那千古锦绣文章，有世人追捧“岁寒三友”松竹梅，也有瓜果、田园、隐士情趣，但同样也有紫砂“爱莲”之人，它的形与意值得我们深入探究推广。

关键词 紫砂；爱莲；形意

宜兴紫砂艺术有着数百年的传承历史，究其渊源，无论是异僧兜售“富贵土”的传说，还是紫砂鼻祖供春与金沙寺僧的典故，可以说从诞生起紫砂就与佛家有着密不可分的关系。紫砂被世人称为最为宜茶的茶具，它因茶而生、伴茶而盛，而千年茶文化的伊始与佛教禅学同样渊源深厚，佛教“梵我一如”的哲学思想深化了茶道思想内涵。

莲在世人的眼中有着“花中君子”的美誉，而对于佛家来说，莲花更是意义非凡，佛教把莲花比喻成佛，莲花是佛教的教花与吉花，佛教寺庙中随处可见莲花装饰，佛教袈裟叫“莲花衣”，佛座称为“莲台”，佛国称为“莲花国”，寺庙称为“莲刹”，佛教菩萨或手持莲花、或端坐莲台，莲对于佛家来说意义可见一斑。思其源，追其志，对于艺术创作来说，某种程度上是一种皈依本我的升华，因此在紫砂造型创作中有关“莲”题材的创作同样也有着非同寻常的意义。

对于紫砂莲题材的造型创作，要从多方面考量设计，基于莲题材背后的佛教禅学文化，以及紫砂艺术历史由来已深的佛教渊源，因此创作莲题材的作品不仅是艺术创意的深化，更有着一种仿若虔诚的朝圣之心。《筋纹莲子壶》（见图1）的创作采用筋纹与塑器相结合的造型表现形式，从根本上想把现实生活中莲花的形象最生动地表达，以求达到栩栩如生的自然艺术形态。细观《筋纹莲子壶》，造型整体饱满，张



图1 筋纹莲子壶

弛有度，肩颈舒展，壶体以莲花为主，筋纹的肌理有着现实莲台花开的画面感，而莲蓬为盖，的子塑莲花苞，莲盖里塑以数颗活动的精妙莲子，弧形盖与饱满身筒形神呼应、融为一体，别致的造型设计生动逼真，充分体现了紫砂传统花塑器自然灵动的艺术情趣。观《筋纹莲子壶》的壶嘴与壶把，塑以莲藕仿生造型变化，略显粗壮的藕节感不失艺术形态上的生动趣味，这与壶盖莲蓬、壶体莲花形态互为呼应，从艺术形态上完整地将生活中莲塘里各个自然形态融于一体，是自然的和谐，也是艺术的提炼。再观筋纹塑器造型与装饰，《筋纹莲子壶》其细节处多是莲瓣纹装饰效果，这种装饰手法历史最早可以追溯到春秋时期，一种传承于春秋时期古陶瓷流行的装饰，在艺术文化历史传承的岁月长河里，曾经盛行于南北朝至宋朝这一历史时间段，伴随着佛教文化的社会繁荣而兴盛，在如今的紫砂造型装饰创作里屡见不鲜，多为其装饰手法的变化运用。

莲花造型形态的塑造是基于现实的艺术抽象升华表达，而高于造型形态的莲台意韵，正是佛家莲台由心生万象的意境表现。莲花盛开在炎炎夏日里，夏日暑气的炙热往往给人平添烦躁，而运用紫砂壶品味的茶之道正是清心、净气的禅味，一如见莲内心升起的清净祥和、心生万象、心生莲台，透过紫砂艺术造型，配以现实生活里茶道氤氲的意境，可以相辅相成地提升造型之外的艺术意境。品读莲题材作品之《筋纹莲子壶》，需要从花、茶、禅、意四个方面去解读，造型是莲花形体的塑造，而紫砂壶作为茶道的载体，又有着佛家“舍离”的禅味，佛偈说“一花一世界”，莲花与茶道的天作之合是“花开见佛性”的意蕴深长。透过《筋纹莲子壶》的造型创作，我们可以看到传统

紫砂造型艺术与茶禅文化的融合，莲花造型背后的艺术画面意境感，凸显了一种佛禅精神的人文交流。莲花在佛家文化里是一种清静、祥和的追求，因此造型的整体感以及形意的平衡感尤为重要，从具体造型里壶盖莲蓬与壶身莲花的一体性，到“花茶禅意”意境融合得相得益彰，那种艺术上的平衡感与舒适感给予人佛家最为平和的安宁思考，再与紫砂圆润的玉质、精妙的筋纹肌理与造型流畅的线条自然地连接过渡，整件作品看上去本身就是一种禅，佛、禅、茶文化融汇一体，并非只是形体上的仿生，而是一种更深层上的形意塑造。

与佛禅有缘，始于茶道，因茶而生，伴茶而盛，

被赋予了传统文化的深厚底蕴，融众多传统文化于一体，这就是紫砂艺术的前世今生，这就注定了紫砂莲花题材作品创作的特殊性。只因莲是佛家之化身，以莲塑壶升华了紫砂艺术本我的人文内涵，与茶禅一味的紫砂文化更为贴合，通过《筋纹莲子壶》的创作解读，紫砂莲花题材作品融汇了禅文化与茶文化的精髓，赋予了紫砂作品个体更为丰富的人文价值，对于这类题材作品的创作探究，对于每一个紫砂艺术传承者来说，具有无可比拟的研究价值。塑一把《莲花壶》，体味“茶禅一味”的意境，细品其中空灵、清静内心的佛家文化，这不失为紫砂艺术创作上的一种圆满与皈依。

（上接第50页）

探寻新的灵感，接受知识的洗礼，形成属于自己的创作风格，将紫砂壶创新创作的思路打开。紫砂行业的发展不应该停滞不前，而是应该在新时代的春风下再出发，寻找新的文化启迪，在创作的道路上寻求新的突破，将传统文化以一种创新的手法融入紫砂壶的创作中，与人们的情感紧密相连，成为人们生活中不可缺少的文化元素，将人文与艺术共同融入紫砂中，承载起文化传播的力量，使人们在其中能够探寻到人生的真谛。

3 总结

综上所述，紫砂《合欢壶》的造型设计不仅反映了作品的文化深度，还突出了作品其中蕴含的气度，

也能够展示出紫砂壶艺人的创作特点。在《合欢壶》中找寻到艺术与文化的结合方式，也在壶器中找寻到紫砂带来的美好寓意，这是与其他艺术形式的不同之处，《合欢壶》以自己独特的形象表现出专属于它的艺术境界，将其中蕴含的文化韵味表现得入木三分，引领人们在欣赏时能够进行精神文化方面的思考，更好地突出其中想要表达的艺术效果。

参考文献

- [1] 殷雄芳. 年年有余，合家欢乐——紫砂“合欢壶套组”的创作理念考析[J]. 江苏陶瓷, 2016(6):56, 58.
- [2] 戚华英. 浅谈《合欢》壶的创作意趣和吉祥内涵[J]. 佛山陶瓷, 2014(12):63-64.

（上接第51页）

的中国文人来说，仕途不得志的时候可以归隐山林之间，在松石的陪伴之下涵养心志，保持内心的淡定从容，而在自然环境之中，松石同样是能够耐得住寂寞的，经受大自然的严苛环境和不畏时间的流逝。在紫砂艺术创作中，我们也能够经常看到这样的题材，这件《松石流年壶》正是在这样的文化背景之下，把仿生的器形装饰和在中国传统文化之中具有重要地位的松石结合起来，既具有大自然的舒展自如，又具有浓郁的人文气息，它已经不仅仅是简单的紫砂器，而是充满了艺术生命力的艺术品，无论是在茶座之上还是陈列欣赏，都能够带给我们无与伦比的艺术体验。

3 结语

紫砂之美在于我们宜兴独特的紫砂矿料，在于紫砂艺术数百年的薪火相传，在于紫砂匠人们的推陈出新，在于广大壶友们的喜爱欣赏。正是这么多的元素结合起来，才能够成就紫砂今天的赫赫威名，也让我们广大的紫砂爱好者不仅收获了物质的享受，也丰盈了精神世界。

参考文献

- [1] 李娇侠. 浅谈象形仿生在紫砂形体中的应用——紫砂作品“雪山飞狐”的创作意境谈[J]. 天工, 2018(6):114.

明月松间照，清泉石上流

——浅谈紫砂壶《松风入鼎》的文化意境

顾丽萍

(宜兴 214221)

摘要 宜兴紫砂壶起源于北宋，盛于明清两朝，居古典陶艺之首，这是因为紫砂不仅具有出众的实用性，还具备丰富的审美价值，在色泽、造型、内涵上都具有艺术与文化的价值属性，塑造了紫砂壶朴素、端庄、大方的作品特点。紫砂壶的发展历经多个阶段，逐渐兼具了艺术与文化的双重属性，这是经历炉火的淬炼之后展现出的一种魅力与古韵，这种艺术的价值塑造了紫砂壶独一无二的文化属性，正是因为这种艺术属性，才让紫砂壶的发展之路披荆斩棘。

关键词 紫砂；松风入鼎壶；造型特征；文化意境

紫砂壶的创作注重传承经典，不仅是对作品造型的传承，还是对其精神内涵的发掘，因为紫砂壶中蕴含着中国传统文化的精髓，每一件紫砂壶都蕴含着深厚的文化内涵和艺术价值，作为一件工艺品，紫砂壶能够展现出艺术与文化的完美结合，以一种古朴典雅的气质形成其与众不同的价值，受到大众的一致喜爱，让大家对于紫砂艺术有一个更加深刻的认识，在陶瓷艺术中占据着重要的一席之地。现就以此件《松风入鼎壶》为例（见图1），对其造型特征和文化意境进行讨论。



图1 松风入鼎壶

1 紫砂《松风入鼎壶》的造型特征

宜兴紫砂壶起源于北宋，盛于明清两朝，处古典陶艺之首，这是因为紫砂不仅具有出众的实用性，还具备丰富的审美价值，在色泽、造型、内涵上都具有艺术与文化的价值属性，塑造了紫砂壶朴素、端庄、大方的作品特点，紫砂壶的发展历经多个阶段，逐步兼具了艺术与文化的双重属性，这是经历炉火的淬炼之后展现出的一种魅力与古韵，这种艺术的价值塑造了紫砂壶独一无二的文化属性，正是因为这种艺术属性，才让紫砂壶的发展之路披荆斩棘。

《松风入鼎壶》将历史文化中的“鼎”作为创作题材之一，深化了作品的含义，将中国传统文化中的代表元素融入紫砂壶的设计中，展现出中国文化的博大精深，因此这件《松风入鼎壶》无论是造型特征还

是内在气质都表现出浓厚的古韵气息，将我们带回到那个历史时代。《松风入鼎壶》造型古朴大方、稳重典雅，与古代的三足鼎有着极大的相似之处，以圆器为主，底部有三只鼎足将壶器支撑起来，气势恢宏，三弯流的壶嘴由壶身向外延伸，出水自然，壶把圆润和谐，与整体的搭配完美协调，平压盖紧紧压在壶口之上，子母线严丝合缝，制作严谨细致，突出整体的造型美感，壶身与壶流的连接处着重刻画了作品的另一主题——松枝，松针自壶流向壶身延展，茂密而自然，而壶钮则是更加直接地塑造成松果的造型，造型自然逼真，点缀在壶盖之上极具艺术美感，凸显出作品的古韵，与古鼎的气质十分一致，为整件壶器的古韵之风起到了画龙点睛的作用。

2 紫砂《松风入鼎壶》的文化意境

紫砂《松风入鼎壶》在巧妙的构思下，将古鼎和松树的造型特征融入设计中，经典的作品因此充满了艺术趣味，但是紫砂作品仅仅只有美观的造型是远远不够的，还要具备深厚的文化内涵，这样才能够带给人们美妙的文化意境。在历史上的经典作品中，文人雅士会把绘画、书法、篆刻等文化形式注入其中，这就是对壶器内涵的刻画，日复一日便成为一种紫砂艺人创作紫砂壶的方式，在这件《松风入鼎壶》中，古鼎与松树的组合增强了作品的文化气息，充满了古色古香的文化意境。整个作品营造出一种古朴的意境，让人们置身于真实的艺术世界里，在作品中我们能够寻找到返璞归真的文化氛围，令人流连忘返。

与其他艺术形式不同，紫砂壶的气质十分特殊，紫砂壶能够带给人不同的精神享受，不仅能够表达作者的情感，还能营造出令人着迷的艺术氛围，紫砂壶不仅聚集了艺人的心血和智慧，还体现出艺人对于传

妙手抟制紫韵生

——从紫砂壶《祥云》来看中国传统文化的艺术表现形式

刘 洋

(宜兴 214221)

摘要 紫砂艺术从最为简单的实用器一路升华成为我们生活之中重要的艺术审美和精神文化的寄托,彰显出人们生活水平的提高和对于饮茶文化的重视,也促进了紫砂文化的繁荣和发展。作品《祥云壶》通过精湛的抟制技艺和良好的艺术审美,把一把看起来毫不起眼的紫砂器演绎成为了我们茶座之上的焦点,也让我们懂得了什么叫作“删繁就简三千树”的技巧,在紫砂艺术的创作之中,把简约而不简单的理念发挥到了极致。这把壶取名叫作《祥云壶》,展示出中国传统纹饰之美,在壶盖位置设计了莲花花边,同时在壶肩部简单地点缀祥云的图案,来凸显出其中蕴藏的美好祝福和吉祥寓意。

关键词 紫砂; 祥云; 传统文化; 艺术表现

在中国传统文化的艺术表现形式之中,紫砂尽管只有短短的几百年历史,但是却创造了丰富的造型艺术和人文内涵,在今天依然传承着中国优秀的文化基因,让我们能够通过紫砂这种独特的、充满了质感却蕴藏着低调、内敛情感的材质了解到迥然不同的艺术魅力。宜兴的紫砂艺人们在不断地探索之中摸索出一条可以持续发展之路,在充分发挥紫砂良好透气性和可塑性的同时,最大程度地呈现出紫砂的人文魅力,以及不同类型的紫砂艺人们蕴藏其中的情感寄托,也让我们广大的壶友们能够通过包罗万象的紫砂造型艺术感受到中国传统文化的源远流长和丰富多彩。

1 紫砂《祥云壶》的艺术形式

紫砂艺术作品《祥云壶》(见图1)采用了整体光素、局部贴花装饰的造型设计,简约之中流露出作者的匠心独运,也让我们广大喜欢紫砂陶艺术的朋友们了解到真正的抟制技巧以及中国传统文化所带来的画龙点睛的效果。此壶壶身圆融饱满,简单的线条勾勒出实用的造型设计,从肩部、腰部、腹部到底部的过渡都是恰到好处的,能够看到作者对于这样一种造型的熟稔于胸和信手拈来,是在无数次的实践之中达到炉火纯青的抟制效果。壶嘴小巧,弯流设计,看起来非常的简单,而在实际的制作过程之中需要把转折处多余的泥料削掉,然后再经过不断地调整掇嘴根部才能够



图1 祥云壶

形成如此优雅的线条,也才能够保证出水的弧度和力度。与之相呼应的壶把则是带着小小的飞把设计,圈卷自然、端握舒适,特别是线条的包裹度无与伦比,视觉的冲击力也颇为震撼。壶盖压合壶口严丝合缝,上面的莲花纹理贴花装饰,完美地诠释着此壶的人文韵味。壶钮则是圆珠设计,拿捏称手,和壶身完美地融为一体。而此壶的点睛之笔还在于肩部的祥云设计,从壶把端部一直飘逸地延伸到了壶身,寥寥几缕却充满了中国智慧和传统文化的抽象演绎。从整体上来看这件紫砂艺术作品《祥云壶》,通过精湛的抟制技艺和良好的艺术审美,把一把看起来毫不起眼的紫砂器演绎成为了我们茶座之上的焦点,也让我们懂得了什么叫作“删繁就简三千树”的技巧,在紫砂艺术的创作之中,把简约而不简单的理念发挥到了极致。这把壶取名叫作《祥云壶》,展示出中国传统纹饰之美,在壶盖位置设计了莲花花边,同时在壶肩部简单地点缀祥云的图案,来凸显其中蕴藏的美好祝福和吉祥寓意。

2 紫砂《祥云壶》的文化魅力

在2008年那一场盛大的奥运会上,火炬的纹饰装饰就是典型的祥云纹的运用,这么重要的场合之中能够看到祥云纹饰的图案,由此可见祥云在我们中国传统文化之中的核心位置。祥云,蕴藏着美好的祝福和吉祥的运气,是我们国人对于生活的憧憬和向往。古代以农业为主,科技生产力低下,“民以食为天”,遇到风调雨顺的年头则可以收获耕种的乐趣,但是遇到天灾的话就会收入惨淡,所以当辛辛苦苦的普罗大众抬头看天的时候,往往从天空的云彩就能判断天气,

遥知不是雪，为有暗香来

——浅谈紫砂《暗香壶》的创作美感

李琳

(宜兴 214221)

摘要 紫砂壶造型千变万化，体现出历代紫砂艺人出众的创造力，一件兼具实用性与艺术性的紫砂作品，在形制上既要能华丽地展现紫砂艺术，又要蕴含丰富的想象力。艺术之所以能够扣动人们的心弦，就是因为其独特的艺术构思，以及出众的艺术趣味。《暗香壶》运用梅花散发出的阵阵香味延伸出壶器的特征，将紫砂花货的艺术构思巧妙地进行设计，把梅花元素与紫砂壶进行艺术结合，布局成一幅美妙的图案，再运用紫砂花货独特的艺术语言来完成创作。

关键词 紫砂；暗香壶；造型特征；创作美感

宜兴紫砂壶是一门具有艺术美感的陶艺形式，有着悠久的历史和艺术成就，也是我国陶艺的代表之一。在艺术表现力上，紫砂壶堪称完美，凭借着古朴典雅的造型特征、精美绝伦的工艺技法而闻名于世，不仅如此，紫砂壶还结合中国茶文化，汲取中国传统文化到紫砂壶的设计中，将紫砂与文化相结合，不断丰富着紫砂壶的创作内容，将紫砂壶继续发扬光大，现就这把《暗香壶》为例（见图1），对其造型特征和创作美感展开详细的讨论。



图1 暗香壶

1 紫砂《暗香壶》的造型特征

紫砂壶造型千变万化，体现出历代紫砂艺人出众的创造力，一件兼具实用性与艺术性的紫砂作品，在形制上既要能华丽地展现紫砂艺术，又要蕴含丰富的想象力。艺术之所以能够扣动人们的心弦，就是因为其独特的艺术构思，以及出众的艺术趣味。《暗香壶》运用梅花散发出的阵阵香味延伸出壶器的特征，将紫砂花货的艺术构思巧妙地进行设计，把梅花元素与紫砂壶进行艺术结合，布局成一幅美妙的图案，再运用紫砂花货独特的艺术语言来完成创作。

《暗香壶》整个壶器端庄大气，壶身饱满圆润，有一种艺术品的严谨之美，壶身的结构方中寓圆，壶身转折处显得十分自然，严谨细致中透露着些许的活泼俏皮，将茶香蕴藏在壶器之中，壶流与壶把之间相互呼应，尤其是壶流上的一枝梅花刻画得极为生动有

趣，自然之趣被刻画得淋漓尽致，而壶把上的枝丫与壶流的梅花相一致，树节逼真形象，仿佛梅花的生命力在紫砂壶上得以延续，从壶流延伸出来的梅花恰好点缀在壶身之上，绽放得十分旺盛，每一朵梅花都是那么地耀眼，壶盖平压在壶口之上，虬枝被刻画成壶钮的造型，惟妙惟肖，洋溢着自然的趣味。整件作品都体现着紫砂壶的艺术质感，梅花也体现着自然之趣，张力十足，紫砂矿泥也是来自于自然，一切元素都是自然界中的元素，流露出自然的本真，仿佛就是大自然创作而来的，给人眼前一亮的感觉，作为一件工艺品，《暗香壶》具有最本质的特征，从形、神上表现出壶器的艺术风格，引发人们对于自然的探索和思考。

2 紫砂《暗香壶》的创作美感

传统文化对于紫砂壶的创作有着极其深远的影响，而自然界中有着许多创作的元素，文化与艺术的融合是一件作品的高超境界。《暗香壶》取材于自然界中极具特色的植物——梅花，并且在实际的刻画中将梅花这一形象表现得淋漓尽致，把紫砂壶作为一种创作载体，将艺术与自然之景融为一体，从而使紫砂壶迸发出逼真的形象，展现其令人心旷神怡的作品特点。紫砂壶的造型之丰富是其他艺术形式所无法比拟的，尤其是紫砂花货能够将自然界中常见的事物通过艺术的表现手法创作出来，《暗香壶》就是这样一件作品，通过造型与装饰的高度统一，将自然之景形象地展现出来，达到形神兼备的特点，延续了紫砂壶出众的表现手法，并且将传统文化吸收接纳进去，将艺术与文化高度融合，使之受到大众的一致喜爱。

紫砂作品《暗香壶》作了一次充满艺术性的表达，梅花自古以来就是人们心中不畏严寒、无惧险阻、迎难而上、傲立风雪的精神代表，象征着君子高雅的气

节,也是“岁寒三友”之一,象征着中华民族的气节和风范。这件《暗香壶》取材于王安石的《梅花》一诗中“遥知不是雪,为有暗香来”,将文化与环境相结合,从而使壶器表现出一种积极向上、迎难而上的精神面貌,带给人们精神上的向往和愉悦,仿佛在壶器中能够感受到一丝丝暗香袭来,代表着梅花的清风傲骨,令人赞叹不已。紫砂《暗香壶》无论是在造型、装饰及内涵上都体现了紫砂壶的艺术特点,表现得全面深入,意境深远、沁人心脾,能够在壶器的表现上带给人们一种心灵上的愉悦享受,这就是紫砂壶独具的艺术魅力,作品直击心灵,带给人们视觉和心灵上的双重震撼。

3 总结

(上接第54页)

统文化的学习和运用,作为中国传统艺术与文化的结合,紫砂壶的创作追求一种深远的文化意境,也是茶文化所追求的艺术境界,在茶道中讲究宁静致远、洗涤心灵,而这种价值观也是紫砂创作应该遵循的内心准则,在紫砂艺术发展的道路上,我们应该对创作有更加深刻的认识,也应该对传统文化有一个更加深入的学习,只有对文化做到心中有数,艺术创作才能有的放矢。文化意境是紫砂壶独有的气质特点,但是制作与艺术是不能分开的,一件壶器的成功缺一不可,这件《松风入鼎壶》便是将文化中极具深意的内容引用到壶器的创作中,让作品焕发出更加迷人的魅力,让我们在作品中领略到其中的文化意境。

3 总结

(上接第55页)

从而预测全年的收成,所以古人对于祥云有着一种和龙一样的图腾崇拜,在许多的建筑和服饰之上都能够看到祥云纹饰和龙纹的相得益彰。如何把祥云纹饰巧妙地运用在紫砂艺术之中,许多的紫砂艺人们经过很多类型的尝试,诸如采用陶刻和彩绘的手法来展示出祥云纹饰的变化无穷,也通过类似于筋纹的手法把祥云的轮廓阴阳凹凸地展示出来,这就需要非常巧妙的技巧来恰到好处地掌控泥料的张力和收缩的程度,同时和壶身的搭配和谐自然。这把《祥云壶》就是希望通过自己的实践,把我们历史上重要的文化元素之一祥云纹饰装饰在壶身上,从而形成良好的视觉审美,随着茶水的浇淋非常容易形成包浆,散发出幽幽暗光,

综上所述,紫砂《暗香壶》是中国传统文化中独具个性的一件艺术作品,鉴赏这样一件作品,我们的内心能够得到无比满足,徜徉在艺术的海洋,漫步在文化的广场,我们能领悟到其中蕴含的奥秘。艺术不仅仅是一种形式,它还是一种文化的积淀,让艺术与文化交织在一起才能够凸显出紫砂壶的魅力,我们才能够创作出更多优秀的紫砂作品,才能把紫砂壶推向更广阔的舞台,让越来越多的人都爱上紫砂壶。

参考文献

- [1] 方小利. 暗香浮动月黄昏——论“暗香壶”的美感[J]. 江苏陶瓷, 2012(6):36.
- [2] 潘彩娣. 冬梅凌寒开 暗香浮远来——浅述紫砂壶“凌梅”的艺术风格[J]. 江苏陶瓷, 2013(B12):62.

综上所述,紫砂壶是以造型特征和精神内涵而著称的艺术形式,在继承传统文化精髓的同时,还能够将古典艺术中的元素融入紫砂壶的创作中,不仅如此,紫砂壶还完美地诠释了中国传统文化的意境之美,无论是古韵气质还是内涵深意都能够被展现得淋漓尽致,以一种全新的艺术方式演绎着精神世界的美好,不仅引起大家视觉上的震撼,还在艺术内涵上引起大众的共鸣。

参考文献

- [1] 孙泽华. 析古韵飘逸之紫砂壶“古鼎”[J]. 江苏陶瓷, 2013(B12):32.
- [2] 裴剑清. 古拙之中寓真情——论紫砂壶“四方云鼎”的艺术创意和金石味道[J]. 陶瓷科学与艺术, 2021(6):150.

把紫砂艺术的那种独特制作工艺以及蕴藏其中的吉祥祝福传递给大家。

3 结语

经过几百年的传承和发展,紫砂艺术在今天形成了完善的体系和丰富的文化内涵,不仅仅是宜兴重要的支柱产业之一,也是宣传城市的重要名片。通过紫砂文化的传播,让我们明白了中国传统艺术生活化,也促进了生活艺术化,更好地为人民群众服务。

参考文献

- [1] 吴爱武. 圆融和谐,吉祥美满——紫砂壶“祥云纳福”创作谈[J]. 陶瓷科学与艺术, 2019(6):89.

陶瓷礼文化在景观设计中的应用与研究

吴明鑫

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 中华以“礼仪之邦”享誉全球,身处当今社会,我们仍可处处感受到周礼的身影,周礼文化是中国传统文化的重要思想,园林景观是中华文化的表现形式,而陶瓷更是承载着中华礼文化的重要载体。随着技术的进步以及设计思维的不断深入提高,陶瓷在景观设计中的应用方式和象征性意义也在不断地提高,陶瓷元素应用于景观的装饰手法对于弘扬中华礼文化有着重要意义。本文通过礼文化、陶瓷在景观中的应用等方面来论述“陶瓷之礼”在景观设计中的应用与研究。

关键词 陶瓷;礼文化;景观设计

0 引言

随着现代社会经济和文化持续不断地高速发展,现代城市为了展示其城市面貌,建设重心主要围绕着物质建设以及经济发展,从而忽视了一个城市本身所具有的人文精神以及中华传统文化的象征性意义,这就导致了城市的文化建设经常会滞后于城市物质经济的发展。当今世界现代主义风格在世界上的普遍传播,城市景观的设计建设中受现代主义风格的影响,产生了千篇一律的现象,设计布局、材料铺装趋于雷同,都喜欢采用大广场、大草坪等不具当地城市文化特色、凸显城市经济水平的“现代大景观”,并不能很好地考虑到其城市本身所具有的物质或精神文化,导致了现代城市景观常常注重于突出功能和经济水平,却忽视了对于中华传统文化的弘扬和发展。

在这样的趋势之下,近年来国家对于弘扬和发展中华传统文化更加重视,让传统文化得到更好地弘扬发展与传承下去成为了现在最主要的任务。在景观设计领域中,伴随着中华传统文化风格的融入,以及传统设计元素的广泛应用,各种中华传统文化特色逐渐根据所需应用于设计的各个场景,传统设计元素也开始被深入发掘。而陶瓷作为中国传统文化的代表性器物,在景观设计中得到发展和应用,并随着时代发展被赋予更多的表现形式,随着时代背景被赋予更深层次的含义,而不仅仅停留于陶瓷作品,这些都是十分具有划时代意义的。

1 礼文化

中华是传承千年的“礼仪之邦”,周礼文化是中国传统文化的重要代表之一,哪怕是在我们如今的社会,我们在生活中仍然可以随处见到周礼文化的身影,而如今礼文化已不仅仅是一种习俗,更转变成为一种精神文化。古代社会繁琐的周礼制度随着时间的洗刷,

取其精华,去其糟粕,其中的精髓依然贯穿于我们广袤的神州大地的长久发展之中,礼文化作为一种影响了中国人几千年的正确价值观、人生观、社会导向,哪怕是数千年以后,它也会不断地改变自己的形态,发挥积极的作用,散发着它的光辉,作为时间所凝练出的文化精髓铭记于中华儿女心中。

2 陶瓷中的礼文化

礼文化在当今社会作为一种精神,无法直接应用于景观设计之中,礼文化是无形的,难以通过肉眼所见,如此一来,想要将礼文化体现在景观设计之上就需要一个合适的载体。陶瓷作为中华上下五千年的标志性器物之一,是世界公认的“中国名片”,其实用性、装饰性以及内蕴的文化内涵都是无价的,值得后人传承和发扬。中国作为“礼仪之邦”,中国传统思想讲究礼藏于器,陶瓷作为中国传统礼器的代表之一,其本身就蕴含着深厚的礼文化内涵,是“礼”之象征,陶瓷作为礼器表达了人们对他人的尊重,承载着对天地的敬意,将陶瓷用于装饰,既有利于在设计中体现美,展示其装饰意义,也有利于展现以礼待人的优秀传统思想,体现设计中所沉淀的深厚文化内涵。

3 陶瓷之礼在景观中的应用

“乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。”无论在那个时代,景观始终都有一个不变的原则,那就是遵循自然规律。古时讲究“道法自然,天人合一”,说的是敬天地、亲自然、重人和,谈景观无法抛开自然,其本意其实也就是对自然的良性改造,在不破坏其生态规律的情况下,将人类社会发展的产物融入于天地之间。陶瓷源于自然,是自然艺术的完美表达。当今社会科技发展迅速,景观作为城市面貌的重要组成部分,也象征着城市的经济实力,如此一来容易忽略自然本质,以人造物为主的景观早已失去了遵循自

然规律的原则,所谓尊重自然、亲近自然,首先得置身于自然之中,抛开自然谈自然,也就被禁锢在人造产物的牢笼之中。而陶瓷本身就是自然艺术的完美表达,无论结合于植物、水体、石头,还是将其独立成景,都能为景观增添自然之感。自然中不存在直线,而陶瓷一般具有流畅蜿蜒的曲线立于自然之中,陶瓷的曲线之美也可与自然相互呼应。

“人生而有欲,欲而不得,则不能无求。求而无度量分界,则不能不争;争则乱,乱则穷。先王恶其乱也,故制礼义以分之。”礼乃秩序,协调天地秩序,和谐空间划分,相互协调、相互制约,保持各个方面的稳定。景观各个空间之间的围合与分割就是所谓的秩序,景观空间通过封闭空间、半开放空间和开放空间,围合与通透,就形成了一种井然有序的空间。分割空间的要素千变万化,可以在不同的区位、不同的节点根据具体的情况、具体的要求来进行具体的布置,比如说墙体、绿篱、灌木、栅栏、树木、假山石、玻璃等,都是经常被采用的分割空间的要素。陶瓷也能作为分割空间的一种选择,例如以大小不一、造型各异的陶罐对空间进行围合,既可以让空间和空间之间进行分割,又能保持一定的通透性,让景观空间“透气”。当然也可以采用陶艺墙与大型的陶瓷雕塑作品进行组合,形成一个精致壮观的封闭空间,给人以震撼的感受。

“礼者,节之准也。”意思是说乐的节奏、韵律应当合乎于礼,要根据节奏来构建秩序。节奏对于景观来说是十分重要的一点,景观中的每一个部分为了追求一定的美感,一般按照一定的节奏形成群组排列,整个景观空间就好比一个乐章,每一个植物、每一个物品、每一块铺装、每一条道路都是这篇“乐章”的组成部分之一。好的景观设计格局有其独特的韵律,或刚劲有力,或婉转悠长,或井然有序,产生一种与听觉所能感受到的不同的视觉旋律。而陶瓷景观小品的陈列也可采取一定的节奏来进行,或依据大小进行渐变,或作为一种装饰按规律进行分布,或几个一组成为一个小“音节”,或在乱序中找有序进行摆放,

形成一种乍一看混乱无序,但似乎又有序可循的独特美感。

陶瓷并不只是一张白纸,装饰手法在陶瓷上极为重要,诉说一个故事或文化内涵最直接的方法也就是通过一个画面讲述一个故事。陶瓷在景观中大部分时间都是作为视觉中心而存在的,除了形体上可做出丰富的变化,对纹饰的样式以及其所绘内容的不同处理也是传达文化内涵的重要方法,通过装饰纹样或所绘内容传达风格、寓意,有着非常重要的教化影响作用。陶瓷在景观设计中的应用是对中华优秀传统文化的解析与重组,是礼文化在景观设计中传承与发扬的形象表达,体现着中华上下五千年的优良传统,是最能表达中华优秀传统文化的城市景观特色。

4 结语

随着现代社会的进步,各国的文化交流,世界趋于统一,我们正在逐渐忘却一些前人留下的珍贵精神财富,我们需要取其精华,去其糟粕,提取其精髓不断发展传承。陶瓷是“礼”之象征,将陶瓷应用于景观之中,体现着中国“瓷器之国”“礼仪之邦”的美誉,无论对于陶瓷文化还是礼文化,都是一种与景观相结合、相传承、相互辉映的探索过程,也是对中华优秀传统文化应用于景观中的具体探索,促进着当代传统文化与景观设计的融合,展现着优秀中华优秀传统文化的深厚底蕴。

参考文献

- [1] 余盈莹,卢枫. 景观设计中的陶瓷之礼文化研究[J]. 艺术评论,2019(03):184-188.
- [2] 苗兵兵,冯昊. 礼文化在紫禁城建筑设计中的体现[J]. 设计,2019,32(21):98-99.
- [3] 薛圣言,李颖. 论陶瓷碎片在景观设计中的运用[J]. 陶瓷科学与艺术,2007(05):27-30.
- [4] 仲崇粉. 环境景观设计中现代陶艺的艺术特性与运用[D]. 南京:南京林业大学,2011.
- [5] 秦蕾. 陶瓷在现代景观设计中的应用[J]. 艺术百家,2010,26(A02):140-141,127.

作者简介: 吴明鑫(1997.9-),男,汉族,福建省南平市人,学历:艺术学硕士,单位:景德镇陶瓷大学,研究方向:环境设计。

陶瓷装饰中海马纹的渊源与文化内涵探微

余细根

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘要 海马纹是在瓷器上常见的动物纹样, 它以矫健舒展的形态与浪漫主义色彩让人过目难忘。本文将对海马纹的历史渊源以及演化发展进行研究, 分析海马纹样中深刻的文化意蕴。

关键词 陶瓷; 海马纹; 渊源; 文化内涵

0 引言

陶瓷中的海马纹与我们现在认识的海洋生物“海马”并非同类, 陶瓷中的海马纹是以“马”为原型变化而来的纹样, 海马纹中的海马身上或者身边常有火焰存在, 且通常伴随有海水纹的出现。

1 海马纹的历史渊源

由于海马纹是马纹的一种变形, 所以在对海马纹进行历史渊源探析时就不得不提起马纹与天马纹, 下面将以马纹为起点对海马纹的历史进行详述。

1.1 马纹

据考证, 科学家们已经证明了最早在 5 500 年前中亚博泰 (Botai) 地区的野马已被成功驯化为家马。日本学者菊地大树在中国社会科学院考古研究所举行的 2019 年度考古学研究系列学术讲座中提到古代中国关于马的驯化历史, 他表示古代中国六畜中的马驯化最晚, 大概从公元前 14 世纪的商王朝晚期开始。马自从被驯化以来, 在漫长的时间长河里, 由于各地区自然环境的影响和不同时期社会经济发展的需要, 马的用途经历了肉用、乳用、农业生产、交通运输、军事与运动娱乐, 由此可见马与古人的生活息息相关, 这使得马作为一种纹饰出现打下了基础。据临夏州博物馆藏的马家窑文化半山类型《人马动物纹双乳鬃彩陶罐》来看, 马纹饰在新石器时代就已出现。

1.2 天马纹

“天马”一词出现在文献记载中可追溯于《山海经·北山经》, 书中记载: “又东北二百里, 曰马成之山……有兽焉, 其状如白犬而黑头, 见人则飞, 其名曰天马。”此书中对天马的形容与常见的马有所出入。而汉朝时期《史记·大宛列传》记载: “大宛在匈奴西南, 在汉正西, 去汉可万里……多善马, 马汗血, 其先天马子也。”这表明当时人们把来自大宛的汗血宝马称为天马后代。刘彻《天马歌 (三)》记载: “天马徕, 龙之媒, 游闾阖, 观玉台。”诗中指出天马与龙结伴而行, 一起翱翔于天门, 一起观赏天庭。从以上记载中可以看出汉代统治者对于天马的渴求, 即对

优质好马的渴求, 这是由于在火器尚未出现之前骑兵一直是一种锐不可当的兵种, 是衡量一个国家军事力量的重要数据, 而中原马与草原马相比, 繁殖数量低, 奔袭速度更慢, 负重能力也较差, 自然其中能作为战马的比例更是无法与草原马相比。正是由于对良马的追求所以衍生出了“天马”, 这反映在工艺美术上则出现了《鎏金神兽青铜牌饰》(见图 1), 从牌饰中我们可以看到一匹体态轻盈且正在行进的天马, 同时天马的侧面有翅膀存在, 此外西汉的天马玉雕两侧也有翅膀出现, 翅膀则是天马飞行能力以及它来自仙界的象征。



图 1 鎏金神兽青铜牌饰

1.3 海马纹

关于海马的记载最早出现于《山海经·海外北经》: “北海内有兽, 其状如马, 名为騊駼。”《夷坚志·甲志卷八·海马》中记载: “月夜有海兽, 状如马, 蹄鬣皆丹……”在此书中我们看到了确切的“海马”二字, 并且有了进一步的描述, 蹄子和颈上的长毛都是红色的, 而这一类似的描述出现在《元史·舆服二》: “玉马旗, 赤质。青火焰脚, 绘白马, 两膊有火焰。”通过比较不难看出《夷坚志》与《元史》的描述与现有的海马纹饰存在一定的偏差, 比如海马纹的蹄子和颈上的长毛并不一定是红色的, 海马身上也没有出现青火焰脚, 并且《夷坚志》中并没有描述马胳膊上的火焰, 那么海马纹从书面的文字记载转化成现如今在陶瓷上常看到的模样必然存在图形参考。

通过天马纹与海马纹的文字记载对比能看出两者有很多接近之处, 在《山海经》中天马一词出现早于关于海马的描述, 其中明确提及了天马的飞行能力, 这与海马在海面上的行进方式在视觉呈现上有一定的相似之处。刘彻《天马歌 (一)》记载: “太一贡兮天下, 沾赤汗兮沫流赭。”“赤汗”指的是天马在奔跑时顺着胳膊流下来的汗水是红色的, 这与海马纹上的火焰有暗合之处。刘彻《天马歌 (三)》记载: “天

马徕，出泉水……”“出泉水”指的是认为天马是龙种，认为天马来自水中，这与海马的描述也接近。从这些记载中可以看出关于海马的大部分描述都能看到天马的影子，且关于天马与海马的记载也是前者更早，因此给“海马之于天马的继承关系”这一理论提供了可能。

通过天马纹与海马纹的图像对比能够发现部分天马纹有海马纹的雏形。天马纹最早出现于汉朝，无论是青铜牌饰还是空心砖上都有出现戴翅膀的天马纹样，以天马为元素进行的艺术创作不计其数，因此出现了很多不同的形象。在敦煌莫高窟的第285窟的窟顶四坡中有很多绘制于西魏时期的天马图案(见图2)，这些天马纹样在造型上更加图案化、装饰化与抽象化，从中可以看到天马的翅膀由羽翼抽象为波浪形的轮廓线，这使得翅膀看起来更像是燃烧的簇状火焰一般，而在同时期的第249窟中仍存在拥有羽翼的天马纹样。在敦煌博物馆中的西晋神马雕刻彩绘砖能够初窥天马纹中翅膀的抽象化，而同一馆内唐模制天马砖的天马纹翅膀不仅更加抽象，而且还经过了曲线化处理，使其具备了带状火焰的雏形(见图3)。这一图像上的关联性是“海马之于天马的继承关系”这一理论的又一有力佐证。

2 瓷器中海马纹的文化内涵

据已有资料来看海马纹在陶瓷上的运用多见于明清两代，有“明成化斗彩海马纹天字罐”和“清康熙三彩海马八吉祥纹罐”，元代则比较少见，有“元青花如意形开光海马纹玉壶春瓶”此类样式。海马纹在陶瓷装饰工艺中更多具有美好祥瑞的文化含义，在手工艺人丰富想象力的作用下，同一主题下出现了很多不同的具体样式，这些样式蕴含着古人不同的期盼与追求。

2.1 对太平盛世的期盼

海马作为海兽纹的一种，自然被认为与海水、雨水有关，而明代中晚期自然灾害频繁发生，自然灾害对庄稼有着极大的影响，从而影响着平民百姓的衣食来源，百姓们为了祈求风调雨顺，便产生了将海兽纹饰运用在瓷器上的想法，因此便出现了许多海兽纹样

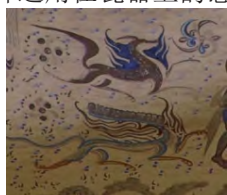


图2



图3

的瓷器。随着后世的大量仿造，海兽纹样与江崖海水纹常常伴随出现，江崖海水纹饰展示了山在海浪拍打下仍然屹立不倒的形象，有着江山永固、万世太平的美好寓意，两者组合出现蕴含了人们对于风调雨顺、国泰民安的强烈愿望。

台北鸿禧美术馆的《清雍正斗彩河图洛书图盘》的海马纹有所不同，其背上搁置有一摞书籍，该图像与“龙马负图”有一定的联系(见图4)。《易·系辞》记载：“天垂象，见凶吉，圣人象之；河出图，洛出书，圣人则之。”相传伏羲所在时代在黄河一带有龙马背负河图出现，伏羲据此画八卦；夏禹所在时代则有神龟背负洛书在洛水出现，夏禹据此作范九畴。河图与洛书是圣人用以认识世界、改造世界的依据，“龙马负图”则意味着圣王治世的祥瑞征兆，意味着国家繁荣、长治久安。

2.2 对长生与仙界的向往

长生不仅是道教修炼者的追求，更是古代帝王在手握权柄之后梦寐以求的事情，秦始皇更是为了得到传说中的仙药，派遣徐福出海寻找。最早出现海中神山记载的是《史记·封禅书》，其中记载：“自威、宣、燕昭使人入海求蓬莱、方丈、瀛洲，此三神山者，其傅在勃海中。”海中存在着神山，神山中居住着神仙，海马可以驰骋于海上，自然能够前往神仙居住的地方，因此海马被认为是神山的信使，是前往仙界的向导，它能够给人们带来祥瑞、长寿与福气。

2.3 对吉祥与极乐世界的皈依

故宫博物院的《清康熙海马八吉祥纹罐》(见图5)从命名上就强调了“八吉祥”，八吉祥又称“八宝”，依次为宝瓶、宝盖、双鱼、莲花、右旋螺、吉祥结、尊胜幢、法轮，是藏传佛教中八种表示吉庆、祥瑞之物。除此之外在中国陶瓷博物馆的《清康熙素三彩海马纹觚》与天津博物馆的《清康熙仿成化款素三彩落花流水海马纹尊》都有八吉祥存在。海马纹与佛教的渊源起于“佛教七宝”，《翻译名义集》卷三记载：“佛教七宝凡有二种，一者七种珍宝，二者七种王宝。”这七种王宝是转轮圣王拥有的七宝，这七宝之中有一宝名为“马宝”，这是转轮圣王出世时从海中唤出来



图4



图5

(下转第63页)

青花“韵味”在陶瓷绘画中的表现

李 伊

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 青花在陶瓷绘画中是一个非常独特的表现形式, 历史影响深远, 这种艺术表达只在陶瓷上才可以形成, 它不仅仅是传统陶瓷表面的装饰方法, 更是在长久积淀下形成的一种新的绘画形式。根据其纹饰、技法以及视觉效果等方面形成了一种独特的绘画语言, 画面效果充满了诗情画意, 具有神秘的东方色彩。

关键词 青花; 表现形式; 瓷画; 色彩

0 前言

青花虽然在装饰色彩上较为单一, 但在各个不同的发展时期, 它的造型、纹饰图案等各有不同, 风格迥异, 无论是传统的还是现当代的青花都能体现出时代的特征。青花具有其独特的纯色美, 蓝白相映、静谧广邃, 让人遨游在它的世界里去探究挖掘青花的独特之美。

1 传统青花的表现形式及其效果

在传统的艺术发展中, 纹饰占据了青花瓷的主导画面, 从唐至明清, 在不同的社会背景下不断地创新与发展, 可以说纹饰图案见证了一个时代的文化风貌, 也是社会文明发展进步的见证。

(1) 唐朝时期的表现形式

唐朝时期的青花瓷有不同的纹饰, 其中包括圆点纹、斑纹等, 虽然青花瓷在唐朝时期是初现, 却已经有艺人用线条来进行绘制画面, 对画面的构图也有了一定的讲究。可能是受唐朝山水画、花鸟画以及人物画的影响, 一些国画技法也不知不觉地被运用到了陶瓷上, 但其运用到青花上的画面效果十分稚嫩, 且留存下来的唐青花罕见, 由于受其当时政治、经济体制的影响, 大部分的瓷器都销售到了海外。

(2) 宋朝时期的表现形式

宋朝时期的青花瓷由于受当时宫廷的严格把持, 民间很少有机会接触这一工艺, 纹饰主要以花草纹、波浪纹、文字为主, 装饰纹饰较为简单, 题材较为单一, 其画面中未出现山水画、人物画等形式效果, 烧制出来的颜色多为蓝黑色。

(3) 元、明时期的表现形式

元、明时期的青花瓷的纹饰图案紧密相连, 但又有一定的区分, 元代青花瓷器上的装饰图案繁缛复杂、层次丰富, 这在一定程度上区别于唐、宋时期, 元时期的装饰纹样在很大程度上受到了元曲的影响, 所以常常能看到戏剧人物的呈现。除此之外还有许多图案,

如: 龙纹、凤纹、回纹、芭蕉纹、缠枝纹、卷云纹等等, 有的纹样以连续组合的方式出现, 也就是在设计里的二方连续或四方连续, 由此可知在那时画面有了一定的设计感。明代的纹饰沿袭了元朝时期的图案, 但又有其自己的时代特征, 在纹饰方面也有自己的独到之处。

(4) 清朝时期的表现形式

清朝是青花瓷器发展的重要阶段, 其纹饰图案在各个发展阶段皆有不同, 风格鲜明独特, 有的粗犷豪放, 有的纤柔精细, 时而复杂、时而简单, 常见的纹饰有麒麟纹、独角兽、书法纹饰、山间楼阁、人物、吉祥纹等, 画面效果也相对成熟。

2 现当代青花的表现形式及其效果

现当代青花发展形态呈现出多元化、多角度的特征, 这不仅仅体现了艺术家自身思维意识形态的改变, 也体现了在特定的社会背景与文化环境的影响下形成了一种新的艺术形态。艺术家们用不同的技法、构图、布局来通过画面进行其情感的体现, 现当代中常用勾线、分水、拓印、剔青等表现手法来表达绘画效果, 这些技法是艺术家在传统的方式中根据自己的画面所需创造出来的。青花技艺需要传承与创新, 只有这样才能推动青花艺术向更深层次的发展, 使其语言更加丰富化、多元化。如今, 在众多青花陶瓷绘画作品的创作中, 不少艺术家致力挖掘传统青花在现代语言中的呈现, 将现当代东方美与西方美相融合, 在继承传统的基础上进行创造性的转变。干道甫老师的青花陶瓷绘画作品就印证了这一形式, 观看他的作品会给人一种耳目一新、酣畅淋漓的感觉, 纵使其每根线条都有规律性, 组合起来却形成了千变万化的风景, 对于作品《风景》, 老师是这样形容的“我和泥坯的对话, 我想了很久它又让我擦掉很多, 在反复画与擦之后, 我用心拉出的三万六千根线条就组成了我的风景。”很好地辅证了借助于线条再加上当代的绘画形式对画

面进行了精致的演绎,同时又不拘泥于传统的绘画表现形式,瓷板上的每根线条时而清晰、时而消失,较之于虚实之间,在绘画中巧妙运用色料的浓淡变化,使其每块色晕都充满了诗意,形成了一种消磨不掉的东方情怀和灵魂,构成独特的青花语言。

3 青花的美学特征

青花是以一种单纯的青色彩料描绘于泥板素坯上,再上透明釉经高温烧制而成的装饰效果。青花之美首先体现在了色彩之上,其色调虽单一,但以简衬繁,使其在一众陶瓷绘画中脱颖而出。蓝青色是青花瓷的主色调,蓝青色是一种给人安静、温柔、惬意又清新的色调。青花绘于白瓷上,蓝白相映、晶莹剔透,以淡衬浓,美观隽久,表现出良好的色彩装饰效果。明朗而安定,既能近赏,又能远观,能够达到“远看颜色近看花”的效果。青花的第二美体现在了线条上,以线条为媒介勾勒画面,在纹样轮廓范围的基础上施以浓淡不同的色料,在画面上进行勾线,使整幅画面富有浓淡、深浅层次的变化,用简单的线条表达深远的意境。意境之美是用其色彩和线条的充分描绘后得以体现的,在意境的营造中构图美也是不可或缺的,一幅作品无论是以写意还是写实为主,都要注重主观情感的抒发,以形态为外部意象,从神韵的构造中表现物象的姿态。在绘制青花画面之前,收集灵感之时我们要学会观察自然、感受自然,艺术源于自然,要学会将自然美、意境美与形式美融于一体,营造出一种艺术审美意趣。

4 青花在陶瓷绘画中的表现

作者简介:李伊(1998—),女,汉族,河北唐山市人,单位:景德镇陶瓷大学美术专业在读硕士,研究方向:陶瓷绘画创作。

(上接第61页)

作为乘骑的马,马宝寓意着佛法传播广远、一帆风顺,由此可见海马纹本身就有很浓郁的佛教意蕴,它与八吉祥的组合非常合适。

3 结语

瓷器中的海马纹是由马纹、天马纹发展而来的充满吉祥寓意的动物纹样,它承载着人们对国家长治久安的期盼,对健康长寿的向往,对祥瑞征兆的渴求,对美好生活的希冀。对海马纹的历史渊源以及发展脉络进行梳理,使我们了解到其背后丰富的文化内涵,

作者简介:余细根(1999—),男,汉族,江西南昌人,设计学硕士,研究方向:艺术设计。

青花瓷在传统时期大多绘制于器物造型上,且都是在坯体上直接作画,随着时代的改变与发展,越来越多的艺术家将其绘于平面瓷板上,先喷透明釉再进行设计创作,这样能增强吸附力,就如同宣纸一样有渲染感,更有利于形成意想不到的画面效果。

5 总结

青花在我国的艺术文化史上有着十分重要的美学价值,在悠久的历史长河中经过反复的实践创造了自己独特的艺术语言,为人们带来了美好且又令人向往的精神追求,青花既承载着民族传统观念的内涵,又在传承与创新中迸发出新的物质文化,当代青花艺术家们要发掘总结历史所留下来的宝贵财富,努力学习,进一步创造新时代、新形势、新特征的青花艺术,其富有创造性的纹饰图案与构思及色彩处理,还有其渲染的意境感,具有其他工艺难以替代的非凡魅力。

参考文献

- [1]何建华.青花分水肌理在瓷画中的运用[J].陶瓷研究,2020,35(4):97-99.
- [2]张云华.论现代青花表现形式的多元性[D].景德镇:景德镇陶瓷学院,2012.
- [3]黄蔚,黄萍.浅谈现代青花艺术表现形式[J].景德镇陶瓷,2011(2):4-5.
- [4]吴和龙.浅谈青花瓷在陶瓷中的运用[J].景德镇陶瓷,2018(6):25-26.
- [5]刘晴,杨新忠.从审美角度谈陶瓷艺术的婉约美[J].中国陶瓷,2013(4):76-78.

这文化内涵也正是导致同一主题下呈现不同内容的重要原因,使其出现了丰富的表现形式,这有利于加深我们对传统吉祥如意文化的理解。

参考文献

- [1]Outram AK, Stear NA, Bendrey R, Olsen S, Kasparov A, Zaibert V, Thorpe N, Evershed RP. The earliest horse harnessing and milking. Science, 2009, 323(5919):1332-1335.

江苏陶瓷·陶艺园地

定制化文创产品的探索

——以陶瓷为例

龙熙盼 黄刘喆 蔡勇 罗婷 江鹭

(景德镇陶瓷大学, 江西景德镇 333403)

摘要 文创产品可以理解为富含文化内涵的文化创意产品,如今可以说是万物皆可文创,陶瓷也不例外。传统陶瓷产业如果想要适应当下新旧动能转换、经济结构调整的大背景,就需要采取多元发展战略并探索陶瓷产业发展的新途径,而陶瓷文化创意产业恰好满足了这一转型要求,不仅增加陶瓷产品的文化内涵,还提高了产品的附加价值。但要最大化发挥定制化文创产品的商业价值,还需要将定制市场相对来说较为离散的需求转变为企业统一追求的市场目标,从而形成规模化生产。

关键词 文创产业;陶瓷;定制化

基金项目:大学生创新创业训练计划项目,“定制化”如何拥抱“规模化”:陶瓷文创产品规模化定制之探究”,202210408021。

“文化创意产品”这一概念最初起源于英国,其最核心的竞争力就是创新人才所拥有的“创造力”,现时代的文化创意产业仍然有着巨大的经济效益,这么一个极具具有发展潜力的新兴产业,自然引起了世界各国的重视。中国也对文创产业的发展前景持肯定态度,并为文创产业的发展提供了不少政策支持。近些年来定制化的文创精品不断涌现,文创产业蓬勃发展,如果在产品定制化且企业能够正常经营的基础上,努力发挥规模化生产的优势,通过扩大产品生产规模,提高产品产量,企业就可以扩大市场规模和提高市场占有率。一款创新的文创产品如果能在市场竞争中站稳脚跟,就有可能保障企业一段时间的稳定发展,并拥有资金去进行新产品的研发。

1 定制化陶瓷产业的现状浅析

1.1 浅析定制化陶瓷文创产业发展优势

1.1.1 文创产业本身的优势

文创产业本身便具有极高的融合性,它可以与旅游、制造、工业等相结合以开发多种多样的发展路径,使文化创意产业的规模不断扩展。如今有了互联网的技术加持,文化创意产业还可以融合数字经济,进而迸发出无限发展的可能(见图1)。

1.1.2 中国丰厚的文化资源

文创产品要想在市场中崭露头角,就得有文化内涵作核心支撑,不然便是空洞的“空中楼阁”。中国恢宏的五千年历史,制作陶瓷的悠久历史以及制造陶瓷的精湛技艺无疑非常适合文创产业的发展。

1.1.3 文创产品尚有广阔的可利用市场

随着经济持续稳定发展,中国的人均可支配收入

国内文化消费市场主要集中的领域(企业端调研)



图1 2022年上半年全国文化消费专项调研(来源于新旅界)

提高,收入增加以及教育的普及会致使精神文化需求日益增加,庞大的市场需求是文创产业发展的最大优势。通过官方公开的一次采访专项调研数据显示,“81.8%的受访者表示未来会增加文化消费频率,93.6%的受访者表示未来会增加文化消费支出。”可以看出绝大部分的人对于文化消费方面抱有消费欲

望。

文创产业会迎合消费者的消费需求开发出不同种类的文创产品(见图2),且文创产品一般都是“颜值”与文化内涵兼具,往往会比普通的产品更具有市场竞争力。综上所述,文创产品的市场还是很广阔的。

1.1.4 国家政策的大力支持(见图3)

文创产品在产品主要类型					
旅游纪念品	动漫游戏	影视音像	传媒出版	书画艺术	工艺美术
工艺礼品	原创动漫	DV 作品	报刊发行	各类书画品	传统手工艺品
办公用品	原创游戏	歌曲创作	图书出版	邮票	现代工艺品
家居用品	动漫形象	影视创作	影视剧本	明信片	书画等复刻品
土特产品	-	音像创作	书稿交易	-	文物复刻品
-	-	广告贴片	电子出版物	-	家居摆件
-	-	-	-	-	珠宝首饰

制图:中商产业研究院(www.askci.com)

图2 文创产品在产品主要类型(来源于中商产业研究院)

中国文化创意行业最新政策汇总一览表		
日期	政策名称	内容
2021.3	《中华人民共和国国民经济和社会发展第十四个五年规划和2035年远景目标纲要》	“十四五”期间要发展社会主义先进文化,提升国家文化软实力。“十四五”规划明确提出要提升公共文化服务水平,加强优秀文化作品创作生产传播,把提高质量作为文艺作品的生命线,提高文艺原创能力。实施文艺作品质量提升工程;健全现代文化产业体系,扩大优质文化产品供给,实施文化产业数字化战略,加快发展新型文化企业、文化业态、文化消费模式,壮大数字创意、网络视听、数字出版、数字娱乐、线上直播等产业。实施文化品牌战略,打造一批有影响力、代表性的文化品牌;培育骨干文化企业,规范发展文化产业园区,推动区域文化产业带建设;积极发展对外文化贸易;开拓海外市场,鼓励优秀传统文化产品和影视剧、游戏等数字文化产品“走出去”,加强国家文化出口基地建设。
2019.12	《中华人民共和国文化产业促进法》	国家将促进文化产业发展纳入国民经济和社会发展规划,并制定促进文化产业发展的专项规划,发布文化产业发展指导目录,促进文化产业结构调整和布局优化。国家促进文化产业区域协调发展,鼓励各地突出特色、体现差异,保护文化生态,鼓励东部地区同中西部地区开展文化产业合作和帮扶,支持文化企业在西部地区投资文化产业。
2019.8	《国务院办公厅关于进一步激发文化和旅游消费潜力的意见》	提升国家级文化产业示范园区和国家文化产业示范基地的供给能力。鼓励文创产品开发与经营,拓宽文创产品展示和销售渠道,引导文化企业和旅游企业创新商业模式和营销方式。到2022年,建设30个国家文化产业和旅游产业融合发展示范区,产业融合水平进一步提升,新型文化和旅游消费业态不断丰富。
2019.2	《关于培育发展现代化都市圈的指导意见》	以科技研发、工业设计、金融服务、文化创意、商务会展等为重点发展生产性服务业,推动服务业与制造业深度融合,形成以现代服务业为主的产业结构,推动中心城市产业高端化发展。
2018.12	《进一步支持文化企业发展两个规定的通知》	中央财政和地方财政应通过文化产业专项资金等现有资金渠道,创新资金投入方式,完善政策扶持体系,支持文化企业发展。创新文化产业投融资体制,推动文化资源与金融资本有效对接,鼓励有条件的文化企业利用资本市场发展壮大。将文化类建设用地纳入城乡规划、土地利用总体规划,有效保障文化产业设施、项目用地需求。鼓励利用闲置设施、盘活存量建设用地发展文化产业。鼓励将城市转型中退出的工业用地根据相关规划优先用于发展文化产业。企业利用历史建筑、旧厂房、仓库等存量房产、土地,或生产装备、设施发展文化产业,可实行继续按原用途和土地权利类型使用土地的过渡期政策。
2018.11	《国家工业遗产管理暂行办法》	支持利用国家工业遗产相关资源建设工业博物馆,发展工业旅游,建设工业文化产业园区、特色小镇(街区)、创新创业基地,培育工业设计、工艺美术、工业创意产业等,鼓励在有效保护国家工业遗产的前提下,把加强工业遗产合理利用作为促进传统产业转型升级,加快推进新旧动能转换的重要举措,为经济社会发展服务。
2018.9	《国务院关于推动创新创业高质量发展打造“双创”升级版的意见》	增强创新创业企业引领作用,推动高校院所创新创业深度融合;搭建大中小企业融通发展平台,深入推进工业互联网创新发展,完善“互联网+”创新创业服务体系;加快构筑创新创业发展高地;打造具有全球影响力的科技创新创业策源地,培育创新创业集聚区,发挥“双创”示范基地引导示范作用,推进创新创业国际合作。

制图:中商产业研究院(www.askci.com)

图3 中国文化创意行业最新政策汇总一览表(中国产业研究院)

中共中央办公厅、国务院办公厅印发的《“十四五”文化发展规划》，对“十四五”时期我国文化建设提出了总体要求，特别强调“以人民为中心，尊重人民主体地位，保障人民文化权益，把宣传、教育、引导和服务群众结合起来，鼓励人民参与文化创新创造、依法参与国家文化治理，做到文化发展为了人民、依靠人民、成果由人民共享，促进满足人民文化需求和增强人民精神力量相统一。”这既是对新时代十年来我国文化建设经验的科学总结，更蕴含了中国特色社会主义文化建设基本规律，对满足人民文化需求和增强人民精神力量辩证关系的把握达到了新境界。

1.2 浅析目前定制化陶瓷文创产业发展存在的问题

我国陶瓷工艺已经十分发达，但在陶瓷文创产业发展和升级过程中依然存在着企业融资不易、创造力和竞争力不足等不利于陶瓷产业发展的问题。而导致这些问题出现的主要原因可以分为以下几点：（1）产品设计缺乏创新与创意，很多陶瓷文创依旧是仿照纪念品设计制作模式来进行文创产品设计，这样的文创产品已经难以满足当下消费者的多元化需求。（2）缺乏对陶瓷文化的深入思考以及对市场需求的充分了解，产品设计过于强调创新与拥有特色，而失去了文化内涵。（3）市场上高端定制化的产品往往价格昂贵，产品生产规模小，日产能力有限，难以抢占市场。（4）传统的陶瓷生产方式如果在工艺上缺少核心技术，很容易使得市场中产品同质化现象严重，而且由于技术层面很难满足所有消费者的定制需求，陶瓷文创产品的种类和规模因此受到了严重的制约，陶瓷文创产品陷入了“高端定制价格高、低端批量无个性”的瓶颈，企业难以做大做强。

时至今日，有企业制作文创产品仅仅只是将普遍存在的传统文化元素混合当前流行的元素，他们完全忽视了塑造一个正确且符合市场需求的价值观是多么重要，一个文创产品的定制要想走上高端路线，迎合高端市场，就要首先确定产品本身拥有一个“能打”的文化价值。文创产业中，工作者的创新能力与创造能力十分重要，文创设计本质上就是“创意经济”，该行业所需要的就是与众不同、别出心裁。国内文创产业在创造与创新方面尚未名列前茅，主要原因表现为以下方面：（1）确定是否抄袭的相关条例较为模糊，致使模仿现象难以避免，进而出现了创意同质化现象。

（2）不顾市场所在地的审美偏好，根据不同地域文化设计出来的文创产品本质上没有高低之分，一味讨好于一个地域而拉踩其他地域优秀文化的文化文创产

品，失去了其本该拥有的文化内涵，引起消费者的反感致使销售量走低。（3）沉湎于所谓的艺术创作，不顾消费者需求，忽略定制化产品的个性化生产，有许多小作坊甚至大的陶瓷企业忽视市场需求、大众审美，一味地追求所谓的高级艺术，但结果往往收入惨淡，最后只能是放弃从事文创方向，仍旧只能去生产一些普通的日用陶瓷产品。

2 浅述陶瓷文创产业的融资与发展

2.1 产业的融资

无论是何种产业的发展都离不开金融的支持，陶瓷文创产业自然也不例外。文创产业发展对资金有着极大的需求量，而文创产业缺乏金融支持的原因有很多方面，大致可以分为以下几种：（1）文创设计产业经营风险较大，创作、成长、回报的周期较长，收益则具有较多的不确定因素。（2）文创设计大多属于无形资产，缺乏有效融资抵押物，不符合绝大多数的融资流程规则。（3）文创设计上市时间越长，市场销量越可观，其就越容易被复制模仿，加上鉴定抄袭的边界往往比较模糊，致使知识产权保护困难，长此以往会大大削弱很多创新工作者的创造激情和投资者的投资热情。以上这些因素如果不能得到很好的解决，就很可能使得文创设计企业融资难，以及融资成本畸高。产业的发展需求碰上融资困难，这样的矛盾极大地影响了产业整体向更高层次的发展。

2.2 数字新媒体发展带来的机遇

近年来，数字化的高速发展给许多的新兴产业带来了极大的发展和机遇，陶瓷文创企业也受益颇高，伴随着新媒体的宣传，通过大数据的识别实现了陶瓷文创产业的快速优化与再生，无论是大型工厂还是小型作坊都可以通过新媒体的宣传将自己产品的特色以全新的姿态展现给消费者，让广大群众进行无形却十分有力的监督，不但能够减少产品的抄袭问题，提高了自己产品的影响力，更能得到广大投资者的青睐，进而一定程度上解决了陶瓷文创产业融资困难、成本偏高的难题。

3 探索政策中寻求发展

随着经济、科学技术的发展和现代化交通工具的更新换代，旅游业在全世界范围内迅速发展起来。随着生活水平的提高，人们对精神文化的需求进一步上升，旅游逐渐成为人们的基本生活方式，可以说是人们使用休闲时间的最佳选择之一。“一带一路”促进旅游业发展繁荣，也对陶瓷文化创意产品的开发起到了极大的启示作用，首先我们可以通过“一带一路”



图4 2015-2021年中国文创相关企业注册量统计情况 (来源于中商情报网)

建设,随着中国经济的不断发展和在国际上地位的提高,可通过开发具有“一带一路”特色的文创陶瓷等产品,进一步丰富旅游文化内涵,扩大中国文创产品的影响力。不仅如此,艺术家和设计师也可以亲近自然、亲近生活,多去实地看,体会特色的风土人情,争取创作出贴合当地特色的艺术作品,进而通过文创产品形式打入市场,以满足人们对这一类产品的需求,满足新时代人们对美好生活的向往,努力打造出能够向市场提供好而不贵、性价比高、文化属性强、品质精致的陶瓷文创产品的一条完整的产业链。

近年来,国家大力推动文化创造性转化和创新性发展,客观上为打造中国特色的超级文创IP奠定了基础,文创产业蓬勃发展,文创相关企业大幅增加。2015年我国在业、存续文创相关企业仅1357家,2016年突破2000家,2018年突破3000家,2019年突破5000家,2021年在业、存续文创相关企业1万家,同比增长65.3%(见图4)。

而陶瓷文创产业本就有着历史文化的沉淀,加上近些年来国家政府也加大了对传统文化产业的扶持力

度,其发展前景相对来说比起其他的文创设计企业会好一些。例如,近期的景德镇“陶溪川百万创客扶持计划”给传统的陶瓷企业注入了一股新生的力量,还邀请到了歌剧院国家一级演员李玉刚老师前来,也给这一产业增添了一定的影响力。

4 结语

综上所述,定制化的陶瓷文创产品的发展不能是一味地去迎合消费者的需求,模仿其他产业的经营管理模式,没有培养出自身的创新团队并激发他们创新激情的企业是走不长远的。一个好的产业既需要产品自身具有特色,逐渐形成自己的风格,却也不能框死在一种风格,要学会合理运用大数据数字新媒体优化产品的投入与产出,分析现阶段市场需求,进一步明确消费者们的需求,合理利用国家政府政策的支持,这样才能打造出一个小而不断、大而不乱、各放异彩的定制化陶瓷文创产业。

参考文献

- [1] 中共中央办公厅 国务院办公厅印发《“十四五”文化发展规划》[J]. 中华人民共和国国务院公报, 2022(24): 4-22.

陶瓷纹饰中青花山水的发展

刘晓华

(景德镇日茂陶瓷有限公司, 景德镇 333000)

摘要 青花山水是中国陶瓷艺术工作者以名胜山水和乡间田园的自然景观为题材加以创造的, 表达了对祖国大好河山的喜爱与歌颂。青花山水画主要是在瓷罐、盆、碗、瓷片之类的坯上绘画, 因为泥坯的吸湿性能, 用青花陶瓷料在坯上绘画, 再经过高温烧制而形成, 有着中国水墨画酣畅淋漓的神韵, 与中国国画风景有着异曲同工之妙。本文在青花山水画的美术表现形式上总结出国画的特色, 将传统民间青花的水墨技法和官窑青花陶瓷的高档质感相结合, 在艺术表现手法上则依据造型特性, 融合了当代的美学趣味, 并运用了各种新艺术手段, 构成了自己的美术特点。

关键词 青花; 山水; 陶瓷

青花纹饰作为我国陶瓷中的主要纹饰, 经历代的兴衰沉浮, 仍然散发着它特有的细致柔美。在诸多的青花纹饰中, 山水图案是其中最主要的一类, 用简单的青花陶瓷料来表现图案的内涵, 并尽量通过空白的处理以达到瓷质洁白的美感。而从元代起, 青花山水纹样便在不断演变, 通过传承与革新, 使古老的国画和现代陶瓷工艺充分地结合, 将国画中的艺术内容和形象充分地体现到了现代陶瓷中, 鲜明的艺术表现形式和民族风格使其享誉中外。

1 陶瓷纹饰中青花山水的意境

我国山水以山川、江河、林木等自然环境为主要描写对象, 产生于魏晋南北朝期间, 最初为 人物画中的一部分, 至隋唐时期已开始形成自己的艺术风貌, 至北宋趋向成熟期。

古代的文人雅士们热衷于欣赏美丽的风光, 他们把山峰看作是道德的象征, 把湖泊看作是情感的载体, 他们的观念与古代的文化相符, 心态更加开朗, 他们可以从对远方的观察与想象中感受到一份超越现实的宁静。特别是在特殊的时期, 许多人都渴望逃避官场, 回归大自然, 享受“采菊东篱下, 悠然见南山”的宁静。但同时, 我们也不得不面对“一山、一水、一草、一木”的挑战, 用“天人合一”“物吾交流”的艺术语言表现出对大自然的热爱, 表现出对大自然的敬畏, 追求一种和谐的共鸣, 实现“天人合一”“物吾交流”的完美。

2 陶瓷纹饰中青花山水兴起的原因

青花颜料初期多用进口原材料, 常见的一类就是苏泥勃青, 其含铁量高、含锰量低, 由于原材料含较高的铁元素, 在陶瓷烧成后会形成一个结晶斑块, 并呈现浸漫的效应。这虽与水墨施于宣纸的效应相似, 但其发色却有很大程度的偶发性, 很难把握, 用其来

绘画更为精细的人物画和讲究笔法的山水画困难更大。明后期国产原材料广泛应用, 如在康熙期间就广泛应用的国产浙料, 它含锰量高、含铁量低, 而且性能稳定, 有利于比较稳定地绘画, 这就使中国匠人们能够脱离传统流水式或程式化图画的限制, 做一些全景山水的新尝试。

“分水法”在明朝天启年间已创始, 而在清代康熙年间被广为应用到青花陶瓷装饰工艺上, 所以康熙青花纹饰素有“康青五彩”之说。“分水法”是依据绘画要求把颜色与水按比例加以调和, 使青花纹饰形成截然不同的色阶, 有着传统国画“墨分五彩”的艺术效果, 并以此打破了中国历代原有青花平涂的传统装饰方式。

分水皴法将抹、染与不同皴法的巧妙组合来展现山石, 并充分地刻画了自然景物的空间境界和立体感, 传统美术的远近、干湿、虚实都得以更加生动活泼地表达。不论是远山近水、缥缈云雾, 或是疏林茂丛, 其绘画技巧都不亚于纸上山水的创作。

3 陶瓷纹饰中青花山水的创作特点

青花陶瓷在山水创作中的疏密、虚实、动静、藏露等都要从结构上来表现, 图像的疏密变化是条面与点、线中间最大的差别。用大面积的料色就可以产生稠密的景色, 在料色的深厚处密集, 料色的浅淡处便是疏阔的景色了。线条造型是中国传统美术造型中的主要表达方式, 在表现手法上将中国国画手法和西洋艺术素描、速写手法相结合, 无论描摹什么对象, 总要运用不同的线条方式来表现各种对象的质感。现代绘画的基础之一是使用线条, 这在山水画中尤为明显。通过将点、线、面结合在一起可以营造出东方水墨的湿润和飞白的笔触, 同时还能营造出晕染的虚实感。在粉彩雪景山水中也可以使用玻璃白来表现冰雪的厚

重质地，在描绘青花瓷的雪景时需要使用鲜明的颜色和空白来衬托，以便更好地展现冰天雪地的美景。

4 陶瓷纹饰中青花山水的发展

(1) 青花山水的源头

青花山水发端于元代，当时景德镇窑刚刚开始大量创烧青花纹饰，釉下的青花纹饰已经相当完善，名匠们在陶瓷上巧妙地利用自己的画笔描绘出了一幅幅优美的画面。这一时期，在青花纹样中重点描绘的有松、竹、梅和水藻、花草、云龙、飞凤、走兽、禽鸟等各类纹样，也偶尔产生戏曲角色、故事人物画面，是一种传统国画的画风，通过松、石、山景等映衬画面上的人物形象，从而组成了一个背景山水，就像“鬼谷子下山”“萧何月下追韩信”“刘备三顾茅庐”“昭君出塞”等人物形象画面，但总量不多的青花人物故事图却让人们看到充满了元代青花的现代山水画元素的树木、岩石、山水的绘画，还处于青花山水画的萌芽时期。

(2) 青花山水的兴起

在明代，“官本样”和“风景画”是两种主要的青花绘画风格。“官本样”指的是明代朝廷将木模制作成器物，然后将其图案交给制瓷工匠进行烧制。许多图案都是由宫廷画师精心设计，使得官窑青花整体风格更加精美和复杂。景德镇的制瓷业在明代早期和中期处于鼎盛时期，其中以朝廷控制的御器厂为核心，而民间窑口则处于次要的战略地位。但由于当时最上乘青花的钴料多由御器厂掌控，故在图画装饰上遭到严格禁锢。而风景画则基本上是庭院湖石、寿山福海等居多，故画面较简洁而少变动，它通常包含许多精美的山水和植物，如树、草、树洞和溪流，这种方法也可能被称为官窑庭园，它通常包含一些精美的湖石和植物，并且具有简练的线条，展示出一种优美而生动的园林氛围。在永宣时期，人们对于湖石和花卉的描述几乎没有变化，他们的作品都保留着古典的艺术风格，尽管他们使用的技巧都比较简单，但他们的作品仍然展示出当时的艺术水平。抽象的作品更加突显了当时的艺术水平，尤其是那些描述云气和寿山的作品。明代官窑海水峰的艺术创作以其精美的釉面和绚丽的色彩著称，其中的海水汹涌不息，每一朵浪花、每一条海水纹路，仿佛是一股汹涌的力量，将巍峨的大海与壮丽的峰峦完美地融合在一起，令人叹服不已。这些新海水绘画师承于元代，但内容更为理性，绘画也更为细腻。在明代，永宣时期的海洋云气纹画已经达到了当时最精细的水平，并且成为宫廷画风的

一部分。“携琴访友”中描绘的是高贵的人物，而在这些作品中，风景、建筑和庭院都呈现出云雾缭绕的美景，抽象绘画样式的产生已包含写意的因素。明代成化后，寥寥数笔的传统风景简笔画法逐渐受到了“双勾平涂”的影响，但作为某种原始的写意化表现形式，却也为明代后期文人创作写意的风格奠定了根基。

(3) 青花山水的发展

青花山水的发展在明晚期出现了重大转折，当时画风简单、朴素、生动、奔放，与同时代中国绘画的发展相得益彰，彼此借鉴、互相吸引。风景画注重内涵，通过刻意表现人类的社会活动和情感需求来吸引观众。“好看”和“趣味”是人物图像画面的主要风格，它们的结构巧妙地融合了意境和空间。“三远法”则是明末时期流行的青花山水画技法，它的人物图像画面具有明显的远近变化，疏密有度，更能体现出生活的气息，采用大胆而又激进的笔触，以流畅的曲线勾勒出一幅幅美妙的山水画卷，令人叹为观止。

(4) 青花山水的成熟

在晚明清初时期，许多写意山水画作品，例如《秋江山景》《江村即事》《江山秋色》《山林春烟》等都充满了诗意，这些作品通过将诗歌、文字、绘画技巧有机地结合起来，使得它们更加吸引人。这类图画通常使用唐诗来描绘景色，并配上当时的文字来表达，这种将诗歌与绘画相结合的方式是中国晚明时期诗人和文学家们的杰作，也是当时中国民间陶瓷艺人的艺术成就，对整个清代陶瓷制造产生了深远的影响。明末至崇祯年间，陶瓷上诗词的配图题材都带有典型的人文绘画特色，通常描绘了山脉逶迤、山上云雾缭绕的景色，近景则绘有诗人墨客的侍从、童子等，并于图画空隙处题诗，正是这样的人物画意才妙趣横生。一直发展到了清初顺治时期，以题诗、配图题材的陶瓷得到了当时士大夫的青睐，绘一整幅山水画并配有各类唐诗，这些设计极大地提高了瓷画品质，当时官窑陶瓷上的图画多使用景德镇的瓷坯，再由宫中画师设计纹样描绘。

绘画纹样的器物装饰图案相比于动物、花卉和人物形象产生较晚，大致起于唐代长沙窑彩绘，在宋代磁州窑也有少许作品问世，在元青花时通常以人物画背景的方式呈现，在明代早中期有过一系列海浪仙山和风景楼阁画，但产量极少，且绘画技术也尚不完善。明末期，随着经济的发展和社会的变化，此前已长期缓慢发展的元青花山水画数量突然陡增，并很快进入了鼎盛时期。

石榴纹饰在陶瓷中的演变和发展

吕珊珊

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403)

摘要 石榴自西汉时期通过丝绸之路进入中国以来,一直是中华大地特有的植物种类之一,因其特殊的植物形态与性质而存在于两千余年来发展历程之中,在陶瓷装饰领域中逐渐形成一种特有的石榴纹饰,石榴纹饰背后象征着更多群众喜爱的文化寓意。对石榴纹饰应用于陶瓷装饰进行研究,既对继承和发扬我国优秀传统文化具有现实意义,还可以丰富陶瓷装饰艺术的表现手段。本文从我国古代瓷器纹饰设计入手,分析石榴图案在现代陶瓷工艺中的运用,并结合现代陶瓷工艺特点,将这些具有浓郁民族风格的石榴纹饰融入陶瓷装饰设计之中,使陶瓷装饰更多地体现中华文化精神。

关键词 石榴纹饰;陶瓷;装饰

1 石榴和石榴文化

石榴属于落叶乔木,单叶,通常对生或簇生,味道鲜美、外表美艳、寓意吉祥,形、色、意俱全。古人称石榴“千房同膜,千子同一”。李商隐在《石榴》中描述道:“榴枝婀娜榴实繁,榴膜轻明榴子鲜。可羡瑶池碧桃树,碧桃红颊一千年。”这首诗描写了榴树优雅、果实丰满、皮薄如蝉翼、口感鲜甜。石榴自古以来就被视为富贵吉祥的象征,代表着多子多福的美好祝愿,在古代,人口的数量体现着国家经济和军事力量,因此石榴因其吉祥、喜庆、团结、繁荣的美好寓意被人民喜闻乐见。

石榴元素在陶瓷艺术中的象征意义不仅体现在创作过程中,也反映了当时社会政治文化的多种力量之间的交流与对话,其不仅体现了世俗力量与宗教力量的相互渗透,也体现了物质能量与艺术思想的相互感染,更体现了艺术符号与审美形象之间的相互借鉴。在希腊神话中,婚姻与生育之神赫拉的象征物之一就是石榴,她的形象通常为一手持权杖,一手持石榴。石榴的外形圆润而饱满,红色象征着热情和活力,果实和花朵一样鲜艳夺目,其美丽集中在圆润饱满的外形上。在中国古代,除夕之夜,妇女们会佩戴一朵用纸刻的石榴花,色彩绚丽夺目,被称为“榴火”,象征着国家安定、和谐团结,人们以此来祈求幸福美满的生活,就像火红的石榴花一样绚烂夺目,充满喜庆的气氛。此外,石榴也象征着男女之间纯洁、炽热的爱情,在民间婚嫁仪式上,其更是象征着美好的未来。在婚房里,两个大石榴摆放得格外醒目,而且还有一对绣着大石榴图案的枕头,这既是对新人的祝福,也象征着他们幸福美满的婚姻。

石榴的艺术符号在发展过程中逐渐形成了中国特有的石榴文化,其在不同时代的陶瓷艺术中的表现特

征也有所不同。

2 石榴纹样的发展历程

陶瓷装饰纹样需要以陶瓷器物作为物质载体,石榴纹是一种充满中国特色的传统装饰纹样,以石榴花和果实为主要元素,给人们带来美丽的视觉享受,同时也承载着石榴这一物象的吉祥属性,其艺术表现受到中国传统思想文化的影响而演变发展,随着时代的变迁和人们思想观念的解放,出现了各种各样的风格和形式,同时石榴纹不仅是陶瓷器物中重要的装饰纹饰之一,在服饰、剪纸、建筑、家居等多个艺术领域均有应用,因象征的美好寓意而备受人们喜爱,承载了人们对幸福生活的美好追求。

(1) 石榴纹样的初始期

石榴最早出现于汉代,《博物志》中记载“汉张骞出使西域,得涂林安石榴种以归。”中国人向来喜爱红色,在中华文化中,红色是热烈、驱邪避灾的情感寄托,凡是美好的事物大多与红色有关,而火红艳丽的石榴花形象认为是繁荣、美好的吉祥佳兆,西晋潘岳《安石榴赋》中记载为“天下之奇树,九州之名果。”尽管《新疆地毯史略》一书中提及,汉魏时期的缂毛织物中就已经使用了石榴纹样,但是这种以石榴为主题的纹样仍然相当罕见,只有少数记录。

隋唐敦煌壁画中的藻井中石榴纹再次被发现,如图1隋唐敦煌第209窟藻井,以葡萄纹和石榴纹为主纹饰,叶形纹等为辅助,中心四周以缠枝环绕套连,依缠枝分布葡萄串和叶子,纹样满地铺展,分布疏密相宜,缠枝起着骨架作用。四周边饰以葡萄



图1 隋唐敦煌第209窟藻井

萄纹、八叶小团花纹、方壁纹、联珠纹、莲瓣纹为主，藻井四周有飞天绕行，赋色丰富，总体呈放射状，似花非花，极具创造性。

在唐代，石榴纹还出现在唐三彩陶器中，多采用模印贴花的手法，往往与宝相花、葡萄等物象相配，饱满的石榴果实盈盈躺在花朵中，尽管其存世的实物较少，但我们从其藻井壁画中可窥得在当时开放自信的民风下，人们的审美偏好以及思想意识对装饰纹样的影响。

(2) 石榴纹样的发展期

宋代瓷器在中国陶瓷史中拥有着重要地位，在瓷器的釉色、胎质、造型和装饰上都取得了长足的发展，而石榴纹的应用则更加广泛，宋李诫《营造法式》中将海石榴列入华品第一，位于所有花卉之上，如图2《宋定窑海石榴纹印花碗》，在瓷碗的外侧精美流畅的线条刻画了一颗生动饱满的石榴果实，果实的枝叶向周围自然舒展开来，环绕着整个外壁，在这些舒卷起伏枝叶的拥簇下，整个瓷碗显得更加精致优雅。



图2 宋定窑海石榴纹印花碗

元代瓷器除了将石榴纹刻划花、模印外，还对其进行绘画表达，往往作为其他纹饰的辅助纹样，如图3《元青花缠枝牡丹纹罐》，以牡丹纹为主题纹样，肩部绘以莲瓣纹，在腹部绘以缠枝石榴花卉，其形态舒卷起伏、繁而不乱，这一时期的石榴纹多作为其他纹样的辅助纹样，格式较为固定简单。



图3 元青花缠枝牡丹纹罐

(3) 石榴纹样的成熟期

明代随着制瓷业的进一步发展，工艺技术的进步和器物本身造型的不断丰富，陶瓷装饰技术已经从过去的刻画、划花、印花和捏塑等方法转变为以绘画为主。以石榴作为喜庆吉祥图案装饰的作品大量出现，石榴纹在这一时期得到了飞速的发展。明初永乐时期的石榴纹多表现果实的写实性，绘画细腻精致，采用双勾填色，并以细线勾勒，纹饰质感强烈。宣德时期

的石榴纹较之永乐的主要区别是花大果实小，花朵层次较多，除了沿袭永乐时期的制作外，还创新了釉里红三果碗，如图4《明宣德釉里红三果纹高足碗》，外壁绘有均齐式布局的石榴、桃实、柿子三果纹饰，果实绘制饱满，内壁施白釉，红白衬映，别有韵味。此外，明代石榴纹往往和佛手、桃实相组合，被称为“三多纹”，寓意多福、多寿、多子。



图4 明宣德釉里红三果纹高足碗

清代是我国陶瓷发展的鼎盛时期，其制瓷技术达到了前所未有的高度，政治安定、经济繁荣，皇帝的喜好得以彰显，对于瓷器的制作不惜工本，讲究精细，石榴纹在这一时期的发展也达到了顶峰。乾隆石榴纹饰绘工细腻，色泽变化自然，如图5《清康熙素三彩三果纹盘》，色泽明快鲜艳，流畅有力的线条，繁茂的花叶采用深绿填色，虽无反侧之分，但层次感较强，画面饱满、果实饱满，虽遮天蔽日却气清神畅。



图5 清康熙素三彩三果纹盘

3 石榴纹样的空间布局

(1) 石榴纹样的构图形式

在中国陶瓷装饰领域中，构图至关重要，它既要符合形式美的法则，又要符合器物和内容的需要。回顾陶瓷装饰历史，可以发现石榴纹样的构图变化多样，经过千年的提炼和筛选主要可分为单独式、散点式、开光式。

单独式：画面通常只有单独一个、一枝或者一组纹样，没有外轮廓和骨骼的限制，可以单独处理、自由运用。这类纹样与周围各单位之间无连接的关系，给人感受的是独立性强、外形完整、结构严谨，这种构成形式多运用于明清时期的陶瓷装饰中。

散点式：图案以物为点，平散成章，以散点的形式作规则或不规则的布局，同时又不能将物像平散开来，要做到散中有序，有条理而不杂乱，才能形成散

(下转第74页)

试论德化陶瓷技艺的创新发展

陈锦山

(泉州市博物馆, 福建泉州 362000)

摘要 德化窑是中国南方著名的窑场, 陶瓷制作历史悠久, 宋元时期随着海上丝绸之路的发展远销海外, 明代被誉为“中国白”, 清代青花瓷依然引领, 民国续写传奇。本文拟就德化陶瓷在传统基础上的创新发展, 探讨德化大型瓷塑烧制技艺, 以期推动德化现代陶瓷的发展。

关键词 德化; 德化瓷; 创新

2021年7月25日, “泉州: 宋元中国的世界海洋商贸中心”申遗成功, 标志着泉州文化遗产掀开了历史的新篇章, 以陶瓷享誉世界的德化窑再次进入人们的眼帘。德化窑是我国古代陶瓷文明的重要发祥地之一, 其制作技艺、烧成技艺、文化内涵、窑炉结构等文化独具特色, 是闽南最负盛名的窑场之一, 在中国乃至世界陶瓷史上都有相当的影响。

1 德化陶瓷的由来

德化是陶瓷的故乡, 过去曾与江西景德镇、湖南醴陵并誉为中国的三大瓷都, 其优越的地理位置、丰富的矿产资源和独特的人文气息造就了德化窑火的世代相传。

德化位于福建省中部, 泉州市西北部, “闽中屋脊”——戴云山南麓, 这里群山环绕、森林茂密、水流湍急, 矿藏资源丰富。优越的自然环境造就了德化千年窑火生生不息, 德化制瓷历史由来已久, 2014年, 福建博物院文物考古研究所与泉州市博物馆组成辽田尖窑址考古队, 对位于德化三班的辽田尖山窑址进行考古发掘, 共发现八座窑炉遗迹, 出土了一批具有较高研究价值的原始瓷标本, 根据一系列加速器质谱(AMS)碳十四测定报告, 并与浙江、江西等邻省遗址出土资料进行比较分析, 初步断定辽田尖窑址大约为夏商时期, 这也是德化窑瓷器的开端。

唐代, 德化青釉瓷已进入人们的日常生活, 泉州古城出土的唐青釉四耳罐、唐青釉双耳盘口壶、唐青釉小罐、唐青釉执壶等青釉瓷器, 很多是德化窑烧制而成的。

宋元时期, 德化瓷制作水平有了新的飞跃, 随着海上丝绸之路的繁荣, 泉州港迅速崛起, 德化窑为了适应外销的需求, 开始大规模地生产外销瓷器, 以青白瓷为主的德化陶瓷开始漂洋过海, 名扬海内外, 这个时候的青白釉刻花碗、白釉粉盒、白釉军持花瓶等在许多沉船和外国领域都有出水或出土。

明代德化陶瓷生产进入高峰, 以人物为原型的陶瓷雕塑开始受到世人青睐, 许多德化白瓷雕塑因此身价倍增, 清代德化瓷转向青花瓷的生产, 青花瓷以其造型优雅端庄, 色泽光润明丽, 深受海内外人士的喜爱。民国以来, 勤劳的德化人将传统技艺发挥到了极致, 创造了一个个陶瓷神话。

2 馆藏宋、元、明德化瓷器珍品

宋元时期, 德化陶瓷适应市场需求, 大量销往海外, 成为当时“海上丝绸之路”的主要输出商品之一, 意大利旅行家马可·波罗在他的《马可·波罗游记》中盛赞德化“瓷市甚多”“制作精美”“购价甚贱”, 并将德化瓷塑带回意大利。明代, 德化窑瓷器主要为白瓷雕塑, 在国际上享有很高的声誉, 备受西方人的青睐, 以何朝宗为代表的瓷塑闻名世界, 被誉为“东方艺术”和“天下共宝”之珍品。

《宋德化窑青白釉花口瓶》(见图1)为八出葵花口, 束长颈、丰肩、弧腹渐收、圈足外撇, 颈部刻划一圈莲瓣纹, 肩刻饰一圈弦纹, 腹部刻划满缠枝花卉纹, 近底处饰两圈弦纹, 瓶外壁及内口沿施白釉, 釉较莹润, 底露白胎, 胎质稀疏, 胎体轻薄。《元德化窑白釉军持》(见图2)为佛教僧侣的净手用器, 该白釉军持口径8厘米、底径6.7厘米、高10.8厘米, 为喇叭口, 长颈、折扁腹、实足平底、长直流, 下腹部印折枝花卉纹, 近底处印一圈弦纹, 军持内外施釉, 釉未及底, 釉呈白色微泛黄, 底露胎, 胎色洁白细腻,



图1 宋德化窑青白釉花口瓶 图2 元德化窑白釉军持

胎体轻薄。《明德化窑何朝宗款白釉弥勒》(见图3)长19厘米、宽16.4厘米、高17.4厘米,弥勒光头,额头正中有一小凸点,眼如月牙、宽鼻、大嘴、肥头垂耳,有双下巴,脸刻络腮胡,头刻毛发孔,慈眉善目,张嘴含笑,露细小白牙及舌头,身披袈裟,袒胸露腹,左手扶膝,双腿盘坐于地,裸足,衣饰线条流畅,刻工精湛,栩栩如生,背有“何朝宗印”的方形篆书印款,瓷质中空,通体施挂白釉,略泛黄,釉滋润莹洁,底沿露胎,胎色洁白,胎质极细腻,胎体厚实。



图3 明德化窑何朝宗款白釉弥勒

3 德化陶瓷技艺的创新发展

宋元时期德化青白瓷的装饰技艺和装饰艺术已经达到了技术娴熟、独具匠心的境界,装饰手法主要使用了刻花、印花、划花等。装饰纹饰主要有莲瓣、牡丹、云水、蕉叶、缠枝花卉以及篾纹、卷草、几何纹等多种纹饰,纹饰线条简练、清晰、流畅,通过刻、划、篾等简单的流畅线条,勾勒出一幅幅生动活泼的图案,达到了相当高的艺术水平。装饰图案的生活气息和宗教色彩浓厚,在海外市场的推动下,部分产品的装饰上更多地表现异域风情。胎质致密坚硬,釉色纯净温润,釉面晶莹光亮,烧造工艺采用多种烧造方法,有匣钵正置仰烧、匣钵复叠烧、支圈组合窑具复烧、托座叠烧等。明代,德化瓷器无论是器物造型、烧制技艺、产品质量、生产品种、工艺水平、装饰艺术等方面的综合发展水平都远在宋元之上,造就闻名世界的“中国白”。千百年来,德化人民就是通过这些传承技艺将简单的泥坯土块经过烧成后化土为金,使德化瓷得到升华,成为炙手可热的艺术品。

一直以来,德化陶瓷工匠始终秉承着先辈的技艺,创作传统题材的德化瓷塑,这有助于继承文化的精髓,保留传统文化。传统的德化瓷塑不仅给德化带来了声誉和财富,同时也为德化瓷的变革创造了条件。随着经济的发展、生活水平的提高,人们对德化瓷的欣赏和需求在不断地增多,立足于传统瓷塑,在传统经验的基础上运用现代技术改造提升传统德化陶瓷,不仅可以保护文化遗产,尤其是保护国家级非物质文化遗产——德化瓷的烧制技艺,同时也使德化瓷重新焕发艺术魅力。那么如何在传统的基础上进行突破,解决

德化瓷自宋元以来存在的器型不高、装饰简单、纹饰单一等问题,经过几代人的不懈奋斗,在现代科技的助力下,德化大型瓷塑终于实现了可能。

大型德化瓷塑的烧制改变了传统的工艺,解决了传统方法烧制大型瓷塑在干燥均匀、烧成软塌、冷却开裂的问题,是对德化瓷技术的重大变革,主要表现在以下几方面:

(1) 配方技术。陶瓷在烧制过程中有收缩、晶型转化和玻化过程,对于不规则的几何形堆积而成的大型瓷塑,烧成应力、晶型转化应力、坯釉之间的不同张力以及重力等问题更加突出,常常会使瓷塑产品变形、软塌。因此,拟运用现代电子计算机控制、差热分析、热风搅拌等高新技术,研发特殊的专用窑炉设备,尽量减少烧成时的各种应力,提高烧成成品率。同时在配方上加以改进,寻找增韧的方法,减少陶瓷的脆性,如在瓷土中加入氧化钇、氧化镁等。

(2) 成型技术。相较于以注浆、拉坯、压印等方法完成传统坯体的成型,大型瓷塑由于体量大、造型复杂,利用传统的手拉坯或是单纯的捏塑手法,根本无法承受住自身负荷的重量。考虑到大型白瓷的技术难题,通过运用多种制坯手段,如注浆、压印、手拉、手捏、滚压等,对陶瓷雕塑进行分解加工,然后再组合成型,利用篾刀、铁片的方法进行修复、填补,使其完美无缺,经过不断地试验终于达到理想的目标。

(3) 干燥技术。大型德化瓷塑的泥坯厚度是日用陶瓷的几倍,造型复杂且坯体厚薄不一,可供选择的成型方法只有传统的印制、注浆等方法,而这些泥坯的水分在干燥时是由外及里分层地梯度干燥,因此干燥时的开裂很难避免,传统方法只能对开裂处反复填补。通过运用最先进的微波(旧称雷达波)干燥技术和微波场均匀技术,研制大型瓷塑坯体干燥设备,克服大型瓷塑坯体“娇气”易坏,水分蒸发过快产生“汽化”炸坯现象;或水分排除太慢,升温太快,产生坯体软塌现象,自动稳定温度和湿度,使坯体在干燥时的湿度梯度和温度梯度小,大幅度减少大型瓷塑坯体干燥时的开裂。

(4) 烧成技术。陶瓷在烧制过程中有收缩、晶型的转化,体积变化很大,对于形状复杂、厚度不均匀的大型雕塑,制作时的坯体干燥应力、烧成的温差应力、收缩应力更容易造成变形和开裂。因此,运用现代电子计算机控制、差热分析、微波加热、热风搅拌等高新技术,研发特殊的专用窑炉设备,克服坯体在低温段传热非常差,外加热易引起加热不均匀等问

题,尽量减少干燥、烧成时的各种应力,提高烧成成品率。大型瓷塑的烧成比普通陶瓷的烧造困难得多,窑炉的改进和试验也被提上日程。进入20世纪80年代,罩式电炉得到推广,烧造大型瓷塑要特别对窑炉进行加宽、加高,而且对制造窑炉的耐火材料以及窑炉内的电炉丝要求更高,经过无数反复试验,研发出用罩式的大型专用电炉烧造大型瓷塑艺术品。

4 结语

宋元以来,德化陶瓷的不断创新发展,使德化陶瓷开始在世界陶瓷舞台上崭露头角,随着德化传统陶瓷的发展,德化工匠克服了德化陶瓷在瓷土配方、成型技术、干燥技术、烧成技术等方面的困难,解决了传统瓷塑无法大型化的瓶颈,保证德化陶瓷艺术品的完整性,使德化陶瓷进入现代艺术陈设空间的艺术品

(上接第71页)

而成章的特点,此种构图灵活多变,可聚可散的特点使得它在石榴纹构图中应用广泛。

开光式:又称开窗式、开堂式,是我国传统陶瓷装饰中一种常见的构图方式,以明清时期的器物最具代表性,是以弧线、直线或曲线在陶瓷腹部或者腰部构成一个形状特殊的边框,并在边框内绘以主要的装饰纹样。如同一个窗户框,透过这个窗户可看到外部世界的美好事物。在这个平面里绘制图案,合理地利用空间的大与小、疏与密的对比,通过突出作品的主题,不仅可以为陶瓷器物增添结构和形式感,还能提升装饰效果,使得画面更具连贯性,在视觉上产生更多丰富的效果。

(2) 石榴纹样的组合形式

花卉纹:石榴纹样往往作为辅助纹样和其他花卉纹组合出现,它们共同构成“缠枝花纹”“折枝花纹”。在元、明、清陶瓷中,石榴纹常常和其他折枝花卉相结合的形式被称为折枝牡丹、折枝桃等等。

瓜果纹:当石榴和佛手、桃子相组合时被称为“三多纹”,用佛手谐音做佛,用桃子谐音做寿,用石榴代表着多子。有些人将佛手、桃子和石榴放在一起,有些人则将其并排放置,还有些人则用缠枝的方式将其连接在一起形成一幅画面。也有和九只如意相组合,被称为“三多九如”,具有祝颂之意。

禽鸟纹:石榴纹样常常会 and 喜鹊、蝙蝠等纹样相

摆设,为德化陶瓷产业的发展注入了新鲜血液,这不仅是对传统德化陶瓷技艺的发扬传承,同时也为泉州作为世界文化遗产提供了德化制瓷技艺的先进经验。

参考文献

- [1] 羊泽林,陈建中,栗建安,张红兴,林清潮,陈冬珑,董文强,陈丽芳.德化县辽田尖山原始瓷窑址发掘简报[J].福建文博,2016(01):2-7.
- [2] 羊泽林.福建泉州辽田尖山、苦寨坑原始青瓷窑址[J].大众考古,2016(11):12-13.
- [3] 陈建中,陈丽华,陈丽芳.中国德化瓷史[M].上海:上海交通大学出版社,2011.
- [4] 陈建中,陈冬珑,王文章.德化瓷[M].杭州:浙江人民出版社,2009.

组合,蝙蝠纹一直以来是中国传统装饰纹样的重要纹样之一,“蝠”与“福”同音形似,“蝙蝠”通“遍福”,寓意幸福绵延无边、福运降临,代表着人民对美好的诉求。

人物故事纹通常被用来装饰陶瓷,通常源于古代历史或神话传说。相比之下,石榴纹与人物故事纹的结合并不常见。例如,一个青花瓷器上绘有人物图案,两侧分别画着寿桃和石榴,腹部上方绘有卓文君弹奏琴曲的图案,另一面则是阮咸抚琴的场景,形成锦中有花、花中有锦的装饰效果,同时也表达了锦上添花的寓意,此外还有和石榴花神钟馗相组合的装饰纹样,具有驱邪避灾的吉祥寓意。

4 结语

随着现代社会的快节奏发展,许多传统的陶瓷装饰纹样已经逐渐消失,许多设计作品也没有保留原来的文化内涵。为了弥补这一空白,研究中国传统陶瓷装饰纹样的石榴纹样,以及它们的文化内涵和美学特征,将对现代陶瓷设计具有参考意义。对于这类传统陶瓷装饰纹样,我们应在保留其优秀的文脉传承的基础上结合现代设计思维,将其向现代转译,顺应现代的审美和时代的发展,利用现代化的设计方式对传统文化重塑并赋予其新的生命,从而达成文脉传承的意义。

图案装饰纹样在陶瓷装饰中的应用路径

吴江健

(江苏省陶都中等专业学校, 宜兴 214221)

摘要 陶瓷艺术发展具有悠久的历史, 而陶瓷装饰中的图案纹样能够代表不同的历史文化内涵, 也能够体现陶瓷艺术创作者的文化价值追求和独特的审美情趣, 甚至某些图案装饰纹样还能够反映历史时代的变迁及民族文化的特色, 展现独特的陶瓷文化, 所以我们有必要重点考究陶瓷装饰中的图案纹样, 综合分析其文化艺术价值, 并将其进行有效的应用, 进一步发展我国的陶瓷装饰事业。文章基于此点, 综合分析了图案装饰纹样在陶瓷装饰中的应用路径。

关键词 图案装饰纹样; 陶瓷装饰; 应用路径

从新石器时期至今, 图案装饰纹样在陶瓷装饰中得到了十分广泛的运用, 并且在文化传承方面也有着十分重要的价值与作用。结合中国陶瓷装饰的具体走向, 可以发现陶瓷饰品中各种装饰纹样的设计最终目的是要达到工艺美术和实际应用的完美结合, 所以我们就应该充分了解图案的不同装饰纹样类型, 根据不同历史时期下不同图案纹样装饰的具体应用情况进行分析。而后在陶瓷装饰中应用新型的装饰纹样, 赋予其新的内涵和意蕴, 整体提升陶瓷图案艺术的文化特性, 让陶瓷装饰文化获得可持续发展。

1 图案装饰纹样在陶瓷装饰中的应用价值

图案装饰纹样在陶瓷装饰中有着极高的应用价值, 不同的图案装饰纹样具有不同的视觉表达语言, 而这些语言便能够展现不同的文化底蕴, 也能够向人们传递不同的感受和信 息, 甚至能够借助这些内容对人们的情感产生影响, 引发不同的情感效应。在现实生活中, 人们看到任何的陶瓷艺术作品首先都会观察其图案装饰纹样, 甚至有些人会直接根据图案装饰纹样的美丑来判定这一陶瓷的价值高低, 所以陶瓷图案装饰纹样不仅能够整体提升陶瓷的美感和视觉吸引力, 让其吸引更多的用户群体, 还能够更好地体现陶瓷中的深厚内涵, 能够彰显较高的文化艺术价值, 充分彰显陶瓷艺术的吸引力, 以此来实现陶瓷事业的可持续发展。除此之外, 在陶瓷图案装饰纹样的变化及发展过程中, 它的发展规律是适应社会经济消费发展趋势的, 所以图案装饰纹样有着极高的经济价值, 它不仅 可以吸引人们对陶瓷艺术作品的注意力, 让人们从装饰图案中了解到陶瓷的发展历史, 也能够满足人们的心理审美需求, 能够给他们带来更多的视觉享受和体验, 整体提升人们购买陶瓷的欲望, 进一步促进陶瓷图案装饰纹样市场潜力的挖掘, 最终来带动陶瓷

装饰事业获得可持续发展。

2 图案装饰纹样在陶瓷装饰中的应用问题

结合现阶段陶瓷装饰的具体发展情况可以得知: 陶瓷图案装饰纹样在社会发展中还是面临着诸多问题的, 无法让其获得可持续发展, 也无法让多元化的图案装饰纹样在陶瓷装饰中得到具体运用, 其问题主要表现在两个方面:

一方面, 陶瓷图案装饰纹样的艺术宣传力度比较小。陶瓷作为民间工艺美术文化的主要代表形式之一, 它的影响力正随着社会经济的发展逐渐消退, 很少有人能够对陶瓷图案装饰纹样艺术有较为清晰且具体的认知, 甚至很少有人能够从美学艺术的视角对陶瓷的图案装饰纹样进行欣赏。很多陶瓷制作商装饰的图案纹样基本上是以社会的主流审美形态为主的, 很难结合陶瓷本身的特征与各种各样的文化相融合, 充分彰显陶瓷图案装饰的艺术魅力, 这其实便影响了图案装饰纹样在陶瓷装饰中的有效应用。

另一方面, 受整个社会时代发展的影响, 很少有部门和机构会重视陶瓷装饰纹样艺术的发展, 并且在这一方面投入的人力和物力都比较低, 也缺乏对这一行业的科学规划和引导, 使得陶瓷装饰图案纹样的艺术发展过程呈现出了商业化和模式化的特点, 难以展现多元化、个性化的美学艺术特色, 所以现在市场上所能看到的陶瓷图案装饰纹样产品都缺乏创新, 基本上是统一的图案装饰纹样产业链, 与之相关的装饰纹样艺术雕刻和设计人才十分匮乏, 让整个陶瓷装饰行业缺乏美学特色, 也导致与之相关的艺术市场潜力越来越小, 最终也阻碍了陶瓷装饰事业的多元化发展。

3 图案装饰纹样在陶瓷装饰中的应用路径

(1) 注重图案纹样文化的开发及保护

上述研究及分析中提到了陶瓷的发展历史是十分

悠久的，且与陶瓷发展一致的图案装饰纹样艺术也有着十分悠久的历史，它是国家文化遗产保护工作中的重点项目。因此，实现图案装饰纹样在陶瓷装饰中的有效发展及应用时，就应该科学地规划及正确地引导。相关政府部门可以出台多个有利于支持并发展陶瓷图案装饰纹样艺术的政策与措施，使得陶瓷的图案装饰纹样能够朝着多元化的方向发展。

传统的陶瓷装饰纹样有着不同的艺术特点，比如在奴隶社会，陶瓷的颜色已很丰富，图案纹样的种类也较多彩。在魏晋南北朝时期，陶瓷的图案纹样多为网状纹、斜方格纹。在唐朝时期，陶瓷的图案纹样开始从以往的以牲畜纹样为主转向以松、竹等花草植物为主。在宋代，陶瓷纹样更加贴近于生活和自然图案，为小桥、流水、养性怡情的图案纹样。在元代则是以青花瓷图案为主，在明清时期图案更加复杂，更能够反映生活场景等等。由上可知，中国历史的陶瓷图案装饰纹样有着十分丰富的内涵，并且各个朝代有着不同的底蕴，而这就是纹样文化开发及保护的重点及方向。因此，在实现这些图案纹样有效应用的过程中，就应该秉持在继承基础上的传扬及创新，让中国传统陶瓷图案装饰纹样的艺术魅力得到充分的彰显，让人们看到中国的传统纹样，以此获得更为深层的感悟和体会。除此之外，不同的地方也应该根据自身的地域特色设计不同的图案纹样，让不同地区的陶瓷装饰展现鲜明的地域性特色，满足不同地区市场的需求，整体提升陶瓷图案装饰纹样艺术的经济价值，这样才能够真正意义上促进陶瓷图案装饰纹样的健康可持续发展。而这样一来，也能够带动引导整个陶瓷装饰市场拓展深度及广度，让其有着更为广阔的发展空间。

（2）加强陶瓷装饰图案纹样的现代化发展

陶瓷装饰图案纹样之所以能够发展至今，并且历经千年而不朽，仍然被当代人所推崇，是因为陶瓷的图案装饰纹样中蕴藏着极具中国传统文化特色及艺术风格的底蕴和内涵，它展现了中国的传统文化思想及精神，展现了独特的文化，所以要想实现图案装饰纹样在陶瓷装饰中的可持续发展及有效应用，就一定要加强陶瓷装饰图案纹样的现代化发展，让其有着时代化的特点和特色，在继承并发扬原有图案装饰艺术纹样的基础上，紧扣时代的特点和特色，充分彰显新时代的魅力及色彩，并契合其他民族及国家的图案艺术文化基础，让其与现代化的图案纹样相结合、相适应，让陶瓷的图案装饰纹样更多元、更丰富，内涵更深刻，并以此为基准点，创新出更多元的陶瓷图案装饰纹样，

更好地展现新时代的风情与特色。这样一来，陶瓷图案装饰纹样便能够得到较为深远的发展，它能够立足于中国传统文化的发展基础，树立起独具中国特色的陶瓷图案装饰纹样艺术文化品牌，带动中国陶瓷艺术的发展，展现新时代下的陶瓷发展特点，这样便能够将陶瓷图案装饰纹样艺术推出中国、走向世界，让更多的人认识到中国陶瓷装饰图案的纹样艺术，让这一艺术朝着现代化及国际化的方向发展。通过这样的方式，图案装饰纹样便能够引领社会时代发展的潮流，能够以较为浓厚的中国传统图案纹样文化内涵为底蕴，引入新时代的特色及相关元素，丰富图案纹样的装饰形式，彰显独具特色的陶瓷装饰图案纹样。

（3）丰富并创新陶瓷装饰图案的表现手法

在实现图案装饰纹样在陶瓷装饰中的有效应用时，应该丰富并创新陶瓷装饰图案的表现手法，充分彰显装饰图案自身的价值。

一方面，在实现陶瓷装饰图案有效应用的过程中，应该尝试以传统的陶瓷制造为基础，融合当代创新设计的理念，引入更加具有时代特征的陶瓷艺术图案，让图案装饰体现多种技艺、多种材料、多种表现及多种渠道，充分彰显陶瓷装饰图案的新方向。而陶瓷艺术家在开发并利用各种新型的材料时，也应该以独特的装饰图案来展现新时代的特色，给人们留下无限的遐想。比如，陶瓷艺术家为了增强陶瓷图案的纹底线条效果，可以在陶瓷上留下手工雕琢的痕迹，也可以改变形体的局部特征，对其进行叠加、重合，这样不仅能够让陶瓷装饰的图案凸显个性化的特色，也能够体现形式美，彰显出深刻的寓意和传统的观念，实现陶瓷图案艺术传统美及现代美的有效融合。比如，有的陶瓷艺术家为了让整个陶瓷的图案艺术更加彰显中国传统文化的特色，又想体现自身的创新创造思想，他们便立足于传统的图案纹样基础对其进行改变，有取有舍地进行再创作，使得工艺技术与艺术创作进行有效的融合，充分彰显了人们的审美意识和创造能力，这样能够从根本上来体现出现代陶瓷装饰艺术的个性化特点，最终带动引导图案装饰纹样在陶瓷装饰中的有效应用。

另一方面，在陶瓷装饰图案纹样的应用过程中，陶瓷艺术创作者可以开拓思维，尝试将传统的封闭型单向思维转变为开拓型的多项思维。通过不同的表现手法来展现当代人们的审美价值需求和个性特点，以此来彰显出陶瓷装饰文案的特点及特色。比如鱼形的图案自古以来在陶瓷的装饰中是经久不衰的，不同的

气氛美学视角下雕塑瓷现实性表达

——以女性雕塑瓷创作群体为例

曹 潇

(中央美术学院, 北京 100000)

摘要 在当代语境下, 陶瓷艺术呈现多元面貌, 艺术边界逐渐消融, 气氛的表达越来越成为创作者想要传达给观者的体验, 这种体验在气氛美学视角下是具有现实性且可以被言说的。本文结合中西气韵、气氛说, 从跨文化视角切入进行错位比较。着重从气氛审美角度出发, 从立意、造境来解读当代女性艺术家雕塑瓷创作, 分析陶瓷现实性表达的多元面貌以及试图进行外延拓展, 将主客体以及居间气氛概念都纳入现实性范畴进行讨论, 为当代研究中国雕塑瓷提供新的审美角度。

关键词 气氛美学; 雕塑瓷; 女性; 现实性

“雕塑”在过去的中国未有准确的定义, 雕和塑在画论中常常作为两个行当分开来说。如宋代刘道醇在《五代名画补遗》中, 著录有“塑作门”及“雕木门”。文献记载中有雕刻、雕、捏塑、削等非统一称呼, 直到20世纪初, 随着西式美术教育理念渗入, 雕塑这个词语才被正式确立下来。作为雕塑工艺类的一种, 雕塑瓷这个概念同样是在几经更迭直到近现代才确立, 外延也越来越广, 边界也逐渐消解。本文不对雕塑瓷概念范围作界定讨论, 大视角下以有雕塑造型工艺的陶或瓷为研究客体, 选择案例囊括了从古至今以圆雕、浮雕、透雕等形式呈现出的陶瓷材质作品, 主旨在于围绕雕塑瓷所触发气氛展开美术范畴的美学探讨, 并将其置于气氛外延中进行审美评价。

陶瓷雕塑文化深耕于民族发展沃土中, 按照时间脉络, 择古代时期、民国时期、文革时期三个典型时期的雕塑瓷来进行切片式观察, 从中国传统“气韵说”, 结合时代气氛视角来窥见气氛之流变。

1 瓷语·瓷境——雕塑瓷气氛之流变

从时间脉络梳理雕塑体系, 可见古代美术中不乏瑰宝式的雕塑作品, 与作品相比, 却没有一部可留存下来的雕塑史理论著作。此类反差产生一部分源自雕塑创作群体的身份问题, 他们均为工匠阶层并且社会地位不高。传统时期, 雕塑作为具有实用功能性的产品, 一开始产出的目的并非审美所需, 以至于与之密切关联的审美批判很长一段时间处于休眠状态。古代雕塑的技法特征与绘画颇为相似, 一些分散在画史里有关于雕塑方面的记载, 也都因为创作者本身的画者身份才得以片段著录。雕塑审美趣味亦与绘画紧密相连, 以线与彩表现意象为主。观察此时期雕塑瓷特征,

作品无论是通过直接手塑、间接模具压坯, 还是注浆制造等工艺手段完成, 最为普遍的创作特征为“塑容绘质”。传统雕塑作为中华文化中思维意识下的承载物, 一定程度上具有绘画的二维特征是历史可证的, 即塑、绘融于一体。

线作为传统雕塑瓷造型中必不可少的元素, 发挥着其特有的价值。当凹凸面压缩到一定程度即成了线, 西方雕塑中的线是作为形体转折界限, 但是在我国传统雕塑瓷中, 线具有本身独立的表达能力。它作为操纵气氛现象的可视元素, 体现在诸多表征中, 如造像中的衣纹阴阳刻处理、人物的五官点缀等处, 这些位置恰如其分地运用了刻画、描绘等手法。线同样运用在形体的走向上, 线之间的穿插与组合明确, 作为雕塑的气贯穿作品, 线亦作为操控气氛现象的不可视元素, 在雕塑造型中有着“引”的作用。美学家宗白华曾言: “中国雕塑刻也像画, 不重视立体性, 而注重在流动的线条。”古代雕塑手法其一为“观物取象”, 即观察事物后再经提炼得到意象, 这种写意精神一直存在于中国人绘画审美体系气脉中。写意精神尤以气韵表达最为重要, 朝代更迭, 传统“气韵说”作为一条主线始终贯穿其中, 如南朝谢赫六法中第一便为“气韵生动”, 气的生动性表达作为不可视见的线被传统审美所尊崇。雕塑生动气韵有赖于各处细节, 往往是“牵一发而动全身”, 在人物雕塑中, 这股气须从脚趾、躯体贯穿到指甲尖而不散。溯源而谈, 中国本土雕塑瓷特征大多受到丧葬礼仪制度、宗教、儒家思想的影响, 而民族之间互相融合也影响了一批作品, 不乏有生动力极强的陶塑小器件出现。总体来说, 古代时期雕塑瓷整体特征呈现出程式化的气氛。

民国时期，雕塑技艺已经趋向多元化，虽战乱不断，瓷艺也出现了短暂的探索期。如景德镇地区雕塑瓷已习惯于在较为平整的三维面上绘制出具有丰富视觉效果的花纹，此类作品世俗交杂，亦出现良莠不齐的特点，著名创作者有游泽长、曾龙升等人，在传统题材上将圆雕发挥得淋漓尽致，他们创作手法普遍为在翻制好的坯体上附加各种配件元素，有繁而不俗的特点。又如杨海生、杨秦川等人的花鸟捏塑，生动而写实，其他的还有具备镂雕、堆雕等较为复杂工艺技能的不俗创作者。在雕塑瓷名家们的实践探索之下，民国雕塑瓷不仅承接了清代以来的瓷艺技巧，还迈开了创新的步伐，结合时年主题从立意到工艺手段创新运用，雕塑瓷有了新的面貌。以景德镇雕塑瓷为例，从菩萨、仕女、娃娃、才子佳人等传统题材转向现实人物，如时装女性形象是民国时期的代表作，时代气氛浓厚，具有现实性的标本价值。

文革时期，雕塑瓷则被打上了更深的时代印记，创作主旨紧跟政治宣传。从造型语言来看，雕塑瓷在传统基础上借鉴西方雕塑技巧，呈现一定的立体感，圆雕题材有工农兵形象、样板戏等。艺术工作者在创作中夹杂着矛盾的心理，一方面，政治宣传需要给予雕塑瓷创作发展新的创作契机，又限定了主题；另一方面，传统以来的陶塑技艺所秉承的意象趣味受到新的挑战，亟待与时俱进为现实服务，需要有强烈鲜明的时代特征。在创作者的矛盾心理下，文革瓷以其特有的面貌呈现浓厚的政治理想气氛，成为雕塑瓷发展史上独一无二的时代标本。

综上所述，古代时期与人形象有关的立体雕塑陶瓷多作为墓葬所用，如隐秘空间“地下”的随葬陶俑等，原型是取自“地上”生活中的形象。民国与文革时期的雕塑瓷则从传统模式中跳脱出来，开始了创新拓展，雕塑模式均注入了鲜明的生活气息，建立在现实性的基础之上。各时代创作者们依靠着积累的相关经验，从现实中提炼形象，从而转化形成程式化、理想化、生活化的渐进制式，从作为服务于政教审美品位的附属品，慢慢转变为大众生活的审美所需，在时空的滤镜下可充分体现出传统艺术精髓——对意境氛围表现性的注重。可以说，雕塑瓷是将现实生活的气氛引入雕塑中，当它们被置入特定场域时又营造了各类不同感官的气氛。我们感受这种介于主体与客体之间的气，它具有独特的现实性居间性质。气氛在相互流动、更迭之间契合了中国气韵意境，两者相互印证之下相融相通。

2 造型·色彩——雕塑瓷现实存在原本气氛

瓦尔特·本雅明言说：“到底何谓‘灵晕’？由时间空间的奇异交织”，本雅明通过例证说明了“灵晕”是存在于流入空间中的物质，类似气息或者雾气，即是气氛的一种。在艺术作品中，创作者在场域营造间提供灵晕产生途径给予观赏者，互相察觉吸纳灵气，更易有着灵魂感应。气氛产生的条件需要人或者物身体上的在场，通过空间的流动而形成。生活中离不开人，人作为形象塑造的主题成为此类创作中的灵魂，人物形象作为一种中介串联起事物之间的联系。格里菲洛提出“气氛现象学美学”这一概念：“一种气氛现象学必须恢复所谓的第一印象，即一种不刻意的生活体验，它作为自动服务装置‘几乎’超越怀疑和选择性或概念上的判断力，是一种全局性的反映。”此言论提出人们常常对自己生活中常见事物已有了先入为主的观念，依赖视觉经验直观纯粹地有了所谓的审美体验，物象所触发的气氛现象审美体验是一种哲学思辨，它超越了以往的“存在论”。格诺特·波默在讨论气氛作为一种新美学时言：“按其本性来说，气氛是具有侵袭性的，具有一种难以察觉的强迫性。这就是作为实在性而出现的现实性。”将这种气氛审美现象观念代入到雕塑瓷的创作和观赏中，有别于以往从雕塑本体造型来解读现实性表达的角度，从另类的气氛这个依赖造型又脱胎于造型的无形概念来扩展了造型语言这个外延——气氛表达亦是一种可言说的现实存在语言。

以人物塑造为例，我们通常从一个视点看见人物某个侧面，在我们没有观察整个人物的情况下便可以定义这是一个人物，映入我们眼帘的便是实显对象，而其实对象之外混杂了非实显对象，而整个认知过程有着视域的混沌隐形意识。胡塞尔分析：“所有真正的显现者只有以此方式才是物的显现者，一个意向的空乏视域编绕和混杂着它，它被显现上空乏的晕所包围。”此言论结合艺术创作更易理解，雕塑创作不同于绘画创作二维平面上的空间塑造，雕塑视觉首先为三维成像，具有立体感物像本身在场具有聚气的力量，物像之外又散发出“磁场”。传统物的研究将物体本身属性（形式、颜色）作为“封闭性”，以作为区分与其他物体的特性，而在波默这里，他解读的“物及其迷狂”形象地打破了这些属性限制，将物体本身属性从封闭当中绽出，作为营造气氛的一种途径。

2.1 雕塑瓷造型之度

陶瓷雕塑的造型语言本身和现实性创作表达相契

合,从实践过程来看,它在泥土之上烙印下创作者的身体痕迹和心路历程,再经历了火的锤炼过程,最终成为具有温情、温度的作品,在展示空间发酵散气,与观者之间产生情感互动交流。雕塑瓷物性塑造的每一环节承载着人物相关联的情感,尤其在造型阶段,泥性造型可以是千变万化的,风格或具象、或抽象,气氛随着造型表达同样有无限可能性。现以仿“像”与意“象”之瓷塑分别为例:仿“像”通俗可以解释为以造型手段来无限接近事物表象,古希腊哲学家柏拉图阐述仿像论中,认为我们所观看到的事物呈现为恒定不变的“理念”或“真理”表象。绘画描摹不过是对表象的再次模仿,陶瓷艺术工艺在科技的影响之下出现超写实风格。美国艺术家玛莉莲·莱文的旧物皮货的模仿,她将皮货的肌理质感一丝一扣地用陶瓷表现出来,作品仿佛混淆了人们的视觉,制造了似是而非的气氛。从中西文化语境来看,相比于西方文化中以仿“像”为起源的艺术脉络,意“象”此类特征一直以来贯穿于中国的艺术命脉里。而直接捏塑体现出的“塑性”,肌理身体痕迹的自然流露有着自在本真的气质。泥料的自然属性、造型语言、烧造方式、装饰方法完全一致,也无法造就一模一样的两件作品,更别提些许差别则能触发产生各种出乎预知的变化。

从陶瓷烧造特点与雕塑语言来看,如在圆雕中,圆形为雕塑瓷创作的基本手法,而由于陶瓷泥性的不同特殊收缩比,在烧造收缩过程中往往会产生变形,原本的形状会模糊或者淡化,原本饱满的形态待出窑后会显得略微扁一点,相对原本凹的形也会产生视觉上的淡化。为了让成品形态更加饱满,创作者在塑形期间就有意识地将素坯形态以更加饱满的圆形来呈现,体现到对于人物的塑造,圆形是最接近生命体的语言,体量的饱满有助于将雕塑瓷的视觉力量发散开来。

陶瓷在泥坯造型中分为直接和间接两种。直接成型方式则更显拙朴,创作手法有盘泥条法、泥片拼接法、徒手捏塑挖空法等。线面之间的衔接过程中不可避免地产生痕迹,这种线的痕迹可以保留或者压实抹匀,很多情况下痕迹作为肌理在现当代瓷塑中作为特征被保留下来,成为新的表现语言。同理,雕塑瓷在烧造过程中,偶然因素所得的特有效果亦可以加以利用,作为未来创作新的表现语言。尤其是雕塑瓷在徒手挖空捏塑成型期间会遇到诸多需要克服的问题,如在重力之下,湿润泥条或泥片本身会自然出现不断变形收缩,边做边调整成为常态。在烧造过程中,在高

温下又再次分解,追加收缩变形直到冷却固化,所以此类手雕塑瓷因为其特殊性很难做到完美无瑕,多半伴随着收缩不均而产生裂痕,当代语境之下,这些痕迹的显性特征正是气氛的来源。对于雕塑瓷的瑕疵,偶然会产生特殊的美,可以保留原貌,或以补瓷、铜瓷的装饰手段进行再创作。在时代发展中,补瓷、铜瓷此种技艺在传承过程中,传统意义上已然日渐式微。时空转换,如果抛开修补功能,铜瓷亦可以作为创作的一种新式手段,补丁式的铜钉给观者新的气氛体验。又如间接注浆这种成型方式,偏向于造型的准确形式,更加有利于精致工艺感的营造。总之,利用好陶瓷材料的本质属性,能够更好地营造气氛。

2.2 雕塑瓷色彩之晕

从色彩属性来看,陶瓷的赋彩方式有多种,如重彩、点彩、堆彩等方式。经烧制后,釉料发色之晕是营造气氛重要的一环,“随类赋彩”是我国标程千古的“六法”之一。从物性来看,釉料作为一种介质光滑了陶瓷表面;从感官来看,光滑的质地给人洁净质感。在中国文化观念中,艳丽的色彩具有普世性的喜庆意味,是民间喜好导向所致。民间艺匠传有“三分靠塑,七分靠画”的行业规则,当代语境下颜色则突破了封闭的界限。在雕塑瓷创作领域,颜色属性得到了实质性“绽出”,焕发的颜色使得感官之间产生互相联觉,琳琅满目的色彩之外亦有素色晕染、五彩之色。值得一提的是,在此类素色雕塑赋彩中,与中国画“墨分五色”之晕染相互共通契合又不尽相同,相同的是“素以为绚”的意境,不同的是国画发色媒介关键是水,墨遇水当即在纸面上显现效果,而陶瓷釉下彩发色媒介关键是火,釉遇火在一定熔点时才能显现面貌。无彩之色即素坯,保留原色肌理,如陶塑粗糙质地透出的拙朴感,即以造型特点为主来渲染气氛。

3 知觉·被知觉——雕塑瓷共有现实性环境气氛

“气氛是知觉和被知觉者共有的现实性,它是被知觉者的现实性,即作为其在场的领地;它也是知觉者的现实性,就觉察着气氛的知觉者以一定的方式身体性地在场而言。”波默认为,气氛美学将注意力从事物再现的某物转移到事物如何在场。可以说,气氛新美学从认识论的视域气氛、存在论中的境域气氛说到现象学中的具体气氛说,逻辑关系愈发缜密起来。情境的营造中需要物从自己的空间内“走”出去,又需要在场观者带着知觉“走”进去。从布局上出发,作品放置的位置、空间设计以及作品周围与之有关联

的附属品，都可以被视作为陶瓷空间的延伸拓展。最能体现气氛的雕塑瓷作品能刺激观者置身介入作品中，与之一起置身于气氛流动当中。在此，对环境气氛简要地从时间、空间两个维度加以解说：

3.1 跨时间互动

时间作为不可抗拒的因素，在雕塑瓷这个载体中被当代艺术家注入了有温度的气氛，在传统印记结合当代思维之中“走”出了多元轨迹。

青年创作者孙月在作品《逝》中让“时间”参与到作品成为创作者，此时的作品不仅仅是以作者个人的情感来诉说了，而是将作品作为“表演者”来替代自己诉说，和观者产生情感互动。她将白瓷菊和鲜菊在同一空间呈现给观者，在展览的三个月内，随着时间的流逝，鲜花的一点点凋谢，期间观者观看时间段的不同也使得作品充满了即时性、随机性，留下依旧完好洁白的瓷菊与残花直接的对话给人联想。

3.2 感知空间布局

(1) 空间排列拓展

波默所言“事物的绽出”，即物本身从内向外拓展空间。方位排列是拓展衍生空间的一种手段，如当代雕塑中“子元素”不断地重复形式以其特有形式侵占了我们的眼球。“子元素”指的是以组合形式来完成的雕塑装置呈现方式，“子元素”可以根据现场性进行调整，它们之间错位、重复、剪裁、拼接、叠加，使得作品的气氛多元化。吴玮禾所作《殇·广烈女传》正是空间排列的典型之作，此作品以纪念碑状态下没有表情、动作无声地戴着头盖的女性俑来作为符号，用粗陶烧制，陶泥素烧在陶坯上留下火的痕迹，这种肌理的糙给观众有一种黑白老照片的历史感，这种表达手段是直觉这种预见性的和谐呈现，选取以排列这样的形式呈现出来，看似每个俑规格一样，仔细看来，每个俑都不尽相同，呈现手工的独特趣味，排列方式在这个过程中没有严格位置设定，呈现出来的直觉性的思想流动的独特与无法复制性。而这种以排列形式陈列的“烈女”们仿佛在无声控诉，给作品以无声的力量，引发观者思考。气氛源于吴玮禾自身的女性身份意识性，作者感知父权意识带给中国古代妇女的悲剧屈辱，并将这种深思执念“物”化成创作上的意识流，作品给观众以对历史的反思以及当代女性现实问题的思考，这种意识流动可解读为气氛的流动。

(2) 正负空间维度转换

雕塑中的正负空间转化是以“空”作为“实”的反雕塑模式为特点，将物体周围的空间以雕塑手法“凝

固”下来。以尹秀珍作品《21克》为例，尹秀珍在这里运用了其最常用的生活符号——旧衣服，用旧衣服紧紧包裹住揉好的瓷泥团，进窑烧制后，经过高温衣服早就烧没了，只剩下清晰地留在瓷面上的衣服肌理纹路、褶皱以及衣服的形状，留下的这种痕迹即是衣服的“负”空间，从意义上很难明了这留下的是什么。在她看来，世上有很多难以解释的事，例如人去世体重消失后21克的灵魂重量。尹秀珍就是艺术家对生命的思考，内心的启示性思索也告诉我们艺术家的体悟已经到了哲学追问的层面。“衣服”这个符号直觉性触点与她小时候的记忆有关，她的母亲擅长用钩针钩出漂亮的图案并织出毛衣，那时日子很苦，自己也经常穿剩下的旧衣服，最幸福的事之一是过年时候穿新衣服，到了物质极其丰富的年代，母亲织的衣服用不上了，一种与过去日子记忆告别的简单情绪，衣服这个象征的符号，而衣服留下的痕迹在她这里成为可以逃避时间带来的腐蚀，成为坚硬物质。衣服作为作者心灵的投影与执念的符号，它以负空间形式留存下来，成为了一种她的气氛来源，简单而感人。

3.3 跨空间互动

狭义来看，雕塑瓷作品作为实体，需要在一个有限的场馆空间内展出并实现其作品释义。而随着科技的发展，声光影像等融入雕塑创作中，雕塑不再局限于作品本身，可以实现跨越空间的限制，以叙事、表演的方式聚集气场、打动观者。跨空间互动中，雕塑本体向外延展至营造幻境，手法上也更加出奇制胜。如艺术家耿雪作品《海公子》，她以陶瓷作为动画形式演绎出来，把握陶瓷本质属性里的原本气氛，如陶瓷人物海公子的造型、青花釉底颜色、活动关节形式等，在环境气氛把握上，她将其拍成一万多张照片，用于组合剪辑成动画叙事，结合传播媒介跨空间呈现于展览场地，极具气氛地为观者讲述一个关于海公子的聊斋故事。海公子作为雕塑瓷主体，它的完整气氛传达并不依赖于直接造型，而是如何在场吸引观者自己“走”进作品并加以沉浸式体验。

时间与空间两个维度的合理把握，可从意识流之氛围心态出发营造气氛，创作者与观者之间的情感涟漪有着潜在联动的可能性，观者与作品之间的互动亦成为作品意义的现实性延展。

4 总结

博伊斯认为：“人的思维本身就是一种雕塑。”笔者作为雕塑瓷创作实践者，除研究雕塑瓷本身构建的体积、空间、材料、语言、形式和风格之外，身处

在面临资源井喷的状态下，在创作时站在更广、更多的审美视角层次上，还要思考不同视野下更多的问题。现实性的表达方式不断演变，源于观察方式的不断思辨。当代陶艺中会用语焉不详来概括气氛。在气氛美学下的雕塑瓷探析，将气氛亦纳入到了现实性范畴。具体来说，气氛的营造首先可从雕塑瓷的原本属性来着手，从主观意识建构雕塑瓷原本的气氛。雕塑瓷作为创作者情感的承载“容器”，让其“绽出”从有意识地选择材料、色彩、形式等属性开始构思创作。创作与观看博弈中，利用好雕塑瓷的某种在场方式，将作者视角解读作品的含义传达给观者。突破雕塑作品本身蕴含的360度观看角度模式，利用空间里的其他环境观照以及观念附着，用影像、烟花、3D打印等科技手段来烘托营造气氛，让气氛在现实性言说中更为具体化。

无论是从气氛审美还是传统审美出发，无论是男性艺术家还是女性艺术家，艺术家在当今运用这些手段营造美的感受是为了完成自己的使命，“天生我材必有用”，现在艺术家的使命在于所创作的作品不是个人的，而是需要创造力地塑造一个思想气氛，走出去直接面对社会，观者能够产生情感的涟漪，这需要

艺术家们能够提出问题，当代艺术是个万花筒，如果不从这个所谓“万花筒”里猎取精华，怎能丰富我们的头脑而提出令人深省的问题？中国当代也是一个值得研究的复杂课题，对于20世纪80年代的艺术家来说，批判性、现代性是最为关注的内容，在形式上与内容上大多缺少“中国性”，进入20世纪90年代之后才逐渐有了自己的显著特色。21世纪以来，中国的美院教育在遵从传统保守基础上已经开始培养和启发思辨意识，雕塑瓷创作与审美批判亦是如此，实践、创作与世界接轨，令大家欣喜的是当代社会也涌出了一批优秀的当代艺术家新秀，他们在营造气氛上观念愈加丰富，注重现实性表达，超越泥性。

参考文献

- [1] 宗白华. 美学散步 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1981.
- [2] 瓦尔特·本雅明. 技术复制时代的艺术作品 [M]. 胡不适, 译. 浙江: 浙江文艺出版社, 2005.
- [3] 格诺特·波默. 氛美学 [M]. 贾红雨, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2018.
- [4] 埃德蒙德·胡塞尔. 被动综合分析 [M]. 李云飞, 译. 北京: 商务印书馆, 2022.

(上接第76页)

朝代会有不同的艺术手法和形式来展现陶瓷中有关于“鱼”的文化特色，那么在现代社会，为了更好地展现这种独特的陶瓷装饰文化艺术特色，就可以在延续并继承这一传统图案的基础上给陶瓷艺术赋予新的审美观念和方式。比如，可以通过线条或者汉字的方式来展现这一图案纹样，这样便能够达成传统图案与现代理念的有机结合，也能够彰显图案装饰纹样的多元化运用，实现了陶瓷装饰的可持续发展。

4 结语

综上所述，图案装饰纹样在陶瓷装饰中的应用历史是十分悠久的，它重点是要突出陶瓷的内涵和寓意。

随着现代社会的发展，图案装饰纹样也有了新的发展方向，也能够彰显这一时代的特点和特色，所以在实现图案装饰纹样的有效应用过程中，就应该立足于传统的文化理念，实现多种艺术元素的有效融合，将各种文化特色应用于陶瓷装饰中，让陶瓷装饰文化更加具有创新性和时代性特色，以此来体现整个社会发展的具体趋势，为推动陶瓷装饰事业的可持续发展奠定基础。

参考文献

- [1] 倪洲. 传统陶瓷装饰艺术在当代居住空间中的应用探析 [J]. 江苏陶瓷, 2021(5): 10-11, 18.

宋代景德镇青白瓷茶具设计对当代的启示

赖俞彤¹ 罗剑平²

(1 景德镇陶瓷大学, 景德镇 333403;

2 景德镇陶瓷研究院, 景德镇 333000)

摘要 宋代是陶瓷业发展繁荣的时期, 其中景德镇窑青白瓷因釉色青中泛白、白中泛青而深受人们喜爱, 这都离不开当时的社会政治、经济、文化的影响。随着生活水平的提高, 茶逐渐成为人们生活中不可或缺的一部分, 青白瓷茶具的发展和使用价值是值得关注的。本文通过宋代的时代背景, 分析景德镇窑青白瓷茶具的造型、纹样等产生的缘由, 为当今青白瓷茶具设计带来启示。

关键词 宋代; 青白瓷; 茶具

0 前言

宋代是我国历史上重要的时代, 起着承上启下的重要作用。由于宋代朱熹理学占据主要地位, 政治上“安内虚外, 重文抑武”, 商品经济的萌芽、画院的建立让绘画得到了重视, 茶文化的繁荣使得传统手工艺得到了很大的发展。在这时期的陶瓷更是出现了百花齐放的局面, 在器皿的造型上, 宋瓷达到了“减一分太短, 增一分太长”的完美比例, 装饰方法上呈现出多样性, 可以说宋瓷达到了瓷的巅峰。其中青白瓷的烧制更是成为了景德镇窑的特色, 以青白釉色见长, 白中带青、青中泛白, 有“如玉”的美称, 宋代饮茶之风的盛行也让青白瓷茶具的设计成为了通例。

1 青白瓷的由来

宋代青白瓷的鼎盛离不开前朝的积累和匠人的智慧, 同时也为更加繁荣的元、明时期提供更加坚实的理论支撑和技术基础。

唐代陆羽《茶经》中评价越窑青瓷“类玉类冰”, 邢窑的白瓷“类银类雪”, 形成了“南青北白”的艺术风格, 并出现了只供皇室才能使用的“秘色瓷”, 多用金银来装饰, 使其身价倍增。唐代的开放和强盛为人们可以追求更加高品质的生活提供了前提条件, 不仅基本满足了人们对瓷器的需求, 同时也注意到茶与茶具的联系和配套使用。

青瓷为贵, 是有一定身份的象征, 白瓷则达到“天下无贵贱通用之”的普及。而宋代景德镇在烧制青瓷、白瓷的背景和基础上, 烧制出了“莹缜如玉”且胎质坚细的青白瓷器, 可与玉器媲美, 一时名噪天下, 为世人熟知。因其釉色介于青与白之间, 所以又有“影青、罩青、映青”等别称, 根据光线照射的不同, 青与白相互交汇, 如碧绿湖水泛起的涟漪。汪庆正先生在《简明陶瓷词典》中说道: “青白瓷北宋时创烧于景德镇”。

收稿日期: 2023-04-17

《中国陶瓷史》一书也指出: “青白瓷是宋代景德镇烧制成的一种具有独特风格的代表瓷器”。经史料考证, 在江西景德镇地区的胜梅亭、石虎湾以及黄泥头等地, 出土了许多属于五代时期的青白瓷窑址, 说明早在唐末五代时, 景德镇就已经开始烧造青白瓷。因此可以说, 景德镇青白瓷的创烧始于五代, 兴于宋代。

2 景德镇窑青白瓷茶具形制

2.1 青白瓷造型

宋代的茶事活动非常繁荣, 茶文化较之以前又得到了新的发展, 除了唐代流行的煎茶外, 宋代还流行点茶、斗茶等泡茶形式, 上至皇室达官显贵、文人雅士, 下至百姓无一不喜爱。宋人寄茶于情, 文人雅士赋予诗歌书画, 在茶事活动中也让人感受到宋人的含蓄内敛, 因此对“玉”的追求更甚, 历来常拿“玉”比喻君子的德行, 绚烂却不张扬, 沉稳而又内敛。

景德镇窑青白瓷的特点符合了其时背景下人们对茶具新的追求, 一方面弥补了平民百姓面对玉器这种稀缺资源在价格上的望而却步, 另一方面在茶具中有了更为细致的划分, 可分为饮茶器、注水用具、存储器等, 这都是这时期青白瓷茶具的典型器具。

北宋建立初期, 景德镇窑青白瓷茶具烧制还有五代的特点, 坯质疏松, 釉色青中带有乳白色或泛黄色。北宋中期才烧制出洁白如玉的青白瓷, 在自然光下有透光的效果, 可以看出坯体薄而透出淡淡的青白釉色, 施釉也不像青瓷的厚重, 因此, 宋代青白瓷茶具多是搭配盏托进行使用, 避免了饮用时烫手而不方便拿起。北宋时期碗与盏托多为一体式, 在江西博物馆中现藏有一件南丰县出土的北宋政和八年青白瓷盏托, 托为花口, 弧腹壁, 圆饼足, 内底塑圆柱体, 其上置一敞口, 斜弧腹小盏, 盏与托连成一体, 整器小巧玲珑、制作讲究。直至南宋时期, 茶碗与盏托才分开使用, 茶托

改为浅盘矮圈足，盏托中间收拢，放置时起固定作用，同时也增加了盏托的使用功能，放茶碗或酒碗皆可。茶碗的造型小巧精致，多以斗笠碗、葵花形碗居多，其中斗笠碗圈足小、撇口，给人以秀丽挺拔之姿。宋代斗茶多用白茶，黑色建盏为上乘之选，其目的是检验斗茶时白沫是否容易散开，在此基础上绘制图案，又被称为“茶百戏”，欣赏完图案花纹后进行品茶，所以青白瓷的茶具多用于分茶汤时进行品茗使用。青白瓷茶碗和盏托组合的使用，应与宋代生活方式家具的变化有关，高足家具的出现改变了唐代以前席地而坐的生活习惯，人垂足坐在椅子上，视野空间更加开阔，案桌的高度与椅子的高度相适应，便于拿取。

除品茗用的青白瓷杯外，还有泡茶使用最多的执壶，多为仿生器型，其中有《瓜棱壶》《兽流壶》《葫芦壶》等，形状亲切可爱，但又不失高雅，也可作为盛酒使用。青白瓷的茶叶罐也备受追捧，造型多样，饰以刻花，摆在茶案上存储茶叶或醒茶之用既有很好的密封效果，也可闲暇时拿来把玩。

宋代的青白瓷茶具除了本身受到理学、道家、佛家的思想外，也受到唐代金银器具的影响，花口的茶杯、莲花形的茶盏、仿生器形的执壶、茶叶罐等，但并非一味地抄袭，茶具器型根据生活方式的不同进行改良，茶具的使用和需求不一，根据各个窑口不同的特点进行更为细致的分类和创新。

2.2 青白瓷装饰

青白瓷装饰题材十分丰富，花卉类为主要内容之一，还有动物纹、山水纹、人物纹等。艺人根据器物的大小、形状运用不同的手法巧妙结合，加之青白的釉色特点，达到锦上添花的效果。历朝历代的人们对莲花情有独钟，莲花出淤泥而不染的气节被赋予了精神寓意。宋代更甚，茶具的装饰题材多为花卉类，其中莲花纹运用最多，青白瓷经典的茶碗配以盏托一同使用，盏托为莲瓣形，再刻饰简洁的莲花，茶碗为菱形、葵花形等样式，再施以浅刻上下呼应，构成整体。

青白釉下的刻花若隐若现，积釉处颜色又比青色更绿，刻花凹陷处又露出白色的瓷坯，富有变化，灵动而精致。比青瓷的厚重多了一层含蓄，比白瓷的单一多了一份可爱，品茶时端在手中令人回味无穷。

宋代青白瓷茶具装饰手法以刻花和划花为主，御供茶具按等级不同有特定的形制规格和纹饰，刻划纹饰更加精细。平民百姓所用的都是喜闻乐见的花纹纹饰，富有浓郁的生活气息，用刀更注重洒脱、流畅，与茶器浑然一体，这些花纹并不是完全的写实，而是高度地概括和提炼并进行图案的组合搭配，如凤穿牡丹、鸳鸯戏莲、婴戏纹等，又搭配荷叶、莲花、鱼纹等装饰在水注、水盂或茶叶罐上，都或多或少地带有世俗的愿望。理学的思想并不能影响百姓对自然的热爱、对美好生活的憧憬，文人的参与也为青白茶具注入了新的活力，提供了新的素材，所赞扬与歌颂的也在茶具中得到体现，纹饰比釉色更加体现精神世界，更加直接地表达了内在情感。

3 结语

如今，中国的强大使我们对传统文化更加地自信，茶文化也日渐成为人们相互认识和交流的媒介。在青白瓷茶具设计上，在了解和尊重传统文化的基础上，更应该从当代社会实际出发，不是一味地遵循和模仿，应通过多角度、多方位理智地分析各种形式法则的运用，才能更好地继承和创新，这也是当代设计师所面临的挑战。

参考文献

- [1] 汪庆正. 简明陶瓷词典 [M]. 北京: 上海辞书出版社, 1989.
- [2] 中国硅酸盐学会. 中国陶瓷史 [M]. 北京: 文物出版社, 1982.
- [3] 刘良佑. 陶瓷之路 [M]. 北京: 中信出版社, 2016.
- [4] 程幸, 王亚红, 程进. 宋代青白瓷茶具与社会文化风尚 [J]. 农业考古, 2013(5): 76-79.

作者简介: (1) 赖俞彤 (1995-), 女, 汉族, 重庆人, 景德镇陶瓷大学设计艺术学院艺术设计专业在读硕士, 研究方向: 陶瓷装饰设计; (2) 罗剑平 (1991-), 男, 汉族, 赣州人, 硕士, 研究方向: 陶瓷绘画。

简析清代闽南紫砂壶流行原因

陈 园

(福建中国闽台缘博物馆, 泉州 362008)

摘要 紫砂壶早期作为奢侈品流行于上流阶层, 价格昂贵且不易得。至清末, 紫砂壶已经成为闽南地区普通百姓家中也能用得起的茶具, 这与士绅巨贾对紫砂的推崇、乌龙茶的出现和紫砂壶的市场化密不可分。

关键词 紫砂壶; 功夫茶; 闽南

洪武二十四年, 朱元璋下令废止龙凤团茶, 散茶取代团茶成为主流, 推行冲泡法饮茶。饮茶风尚出现变化, 茶具也随之革新。明代由于茶事的简化, 茶具更为精简, 瀹茶器具成为茶器的重心, 茶壶的材质、形制成为茶人关注的重点。晚明时期周高起的《阳羨茗壶系》中记载: “近百年中, 壶黜银、锡及闽、豫瓷, 而尚宜兴陶。”宜兴的紫砂壶以其出色的“发茶”实用功能与独特的文人艺术雅趣成为茶人的新宠, 明中后期逐渐流行兴盛。紫砂壶由明早期的注水器、煮茶器、煮水器转变为泡茶器。从供春到万历年间的赵梁、董翰、时朋和元畅“四家”, 到时大彬、徐友泉和李仲芳“三大壶中妙手”, 再到清代的陈鸣远、杨彭年等, 制壶高手辈出, 各有特色。紫砂壶器型在制壶大家的妙手下, 从提梁大壶到精致小壶, 造型愈加多变丰富, 发展成为集书画、雕刻、诗词创作于一体, 兼具审美和实用价值的独特陶艺种类。

紫砂壶之风在明中后期从宜兴向四方扩散, 从考古发掘出土资料可以看出, 清代紫砂壶在闽南地区逐渐流行并平民化。闽南地区虽然不是紫砂器的产地, 却是全国紫砂壶出土最多的地区之一, 尤其是漳浦。至少在明万历年间, 紫砂壶就随着达官贵人的脚步来到了闽地。1987年, 漳浦发掘的明代户、工二部侍郎卢维禎墓出土了已知绝对年代最早的时大彬款紫砂壶。1990年, 漳浦发掘的清康熙年间授三等轻骑都尉蓝国威墓出土了“丙午仲夏, 鸣远仿古”款朱泥小壶。道光以后, 漳浦地区规格低的普通男墓中通常陪葬包括紫砂壶在内的一整套功夫茶具, 这成为普遍的葬俗, 出土的紫砂壶以孟臣式朱泥小壶居多。众所周知, 随葬之物一般为主人生前常用且爱用之物。可见在清朝晚期, 紫砂壶在闽南地区已经风行, 成为一般家庭普遍使用和钟爱的泡茶工具。本文主要对清代闽南紫砂壶流行的原因进行简要分析。

1 上层风尚的引领

紫砂壶最早流行于文人士大夫阶层, 它的兴盛与

文人密不可分。明朝中后期党争不断, 文人们为逃避时局, 或隐居, 或为官亦隐, 寄情文玩。在饮茶日益流行冲泡法的背景下, 他们把目光投向了高雅不俗气、可把玩、泡茶效果佳的紫砂壶。紫砂矿泥颜色多样, 成品呈现红色到紫色的不同颜色, 色泽古朴素雅, 这与文人崇尚平朴自然、中庸的思潮契合, 很好地融合了茶文化里不媚俗、清高的精神特质。士人与紫砂手艺人交好, 进而参与设计制壶, 使之融合诗、书、画、塑、刻等艺术, 极具艺术和文学品位。经久使用加上养护得当, 壶身便如玉般温润有光泽, 能达到人器互动的效果。文人雅士用紫砂壶泡茶蔚然成风, 品茗成为士大夫们日常雅事之一, 技术杰出的制壶匠人受到士人的礼遇, 常出入公卿大夫之门。紫砂壶在早期价格昂贵, 尤其是名家作壶, 价值不菲且不易得, 但当时的名工巨卿、高人墨士仍不惜花重金购买。

到了清康熙年间, 紫砂器又开始吸纳为宫廷御用器, 与珐琅、彩釉等装饰相结合, 紫砂器风格富贵华丽。喜爱喝茶的乾隆皇帝更是召集当时宜兴的制壶大家进宫, 为他专门制作紫砂茶具, 并亲自参与紫砂的创作, 在茶器上御笔诗文。宫廷同时也在宜兴订购紫砂, 模式与景德镇官窑的订购流程一样, 时间一直持续到宣统元年。

明朝建立以来, 虽然仕与庶在穿衣、居住、社交及用品等方面有着严格的区隔。但在中国古代社会, 上流阶层的日常行为喜好具有一定的指导性和社会影响力。不管是文人士大夫主导的雅事, 还是宫廷奢华生活, 无可避免地成为民间追随的风向标。在宫廷和士大夫们对紫砂壶的推崇下, 加速了其他阶层对紫砂的接纳。随着商品经济的发展和财富的积累, 不仅大地主和富商巨贾有实力效仿上流社会的生活方式, 城郊市镇的一般小民也群起追随。受市场的追捧, 紫砂壶价比金银, 名家制壶更是炙手可热。不难想象, 闽南地区最早也是如卢维禎这种在外为高官者或是富有的富商大贾将紫砂壶带回闽地, 介绍给了这里的百姓,

为后来紫砂壶能与乌龙茶结合提供了契机。

2 功夫茶的兴盛

有学者认为饮茶文化是以茶汤为中心的，中国的茶器流变史即是饮茶文化史的缩影，没有饮茶文化就没有茶器文化。官宦名流的使用固然有导向性，然而紫砂壶能在闽南民间流行更重要的是紫砂壶的实用性，其与乌龙茶的完美结合使紫砂壶得到了平民的广泛使用。

明末清初，福建武夷山最早大批量出产乌龙茶。根据文献记载，一些闽南人不仅参与了乌龙茶工艺的研发，成为乌龙茶师，还有大量的闽南人参与乌龙茶的贸易，后闽南地区也成为主要的饮乌龙茶的地区。紫砂独特的双气孔结构，使得壶身具有优良的保温性和耐热性，且能使茶叶充分挥发茶香并保留茶味，两者碰撞出了火花，组成闽南地区饮功夫茶的标配，形成了“茗必武夷，壶必孟臣，杯必若琛”的功夫茶俗。

蓝国威墓中，和“丙午仲夏，鸣远仿古”款朱泥小壶一起出土的还有墨彩人物山水白釉瓷盘、“若琛珍藏”款白釉白花瓷杯、椭圆形锡茶叶罐，组成了典型的功夫茶具套装。可以推断，至少在康熙年间，紫砂壶就已经与“若琛之杯”作为组合茶具成为功夫茶俗。乾隆年间，功夫茶俗形式基本定型，孟臣式小紫砂壶以其形制小巧、功能实用、制作精美在闽南广受欢迎，其器型表面多为素面，不另作装饰。

3 紫砂壶的市场化

紫砂壶早期作为奢侈品在士绅阶层和富商大贾中流通，寻常人家不易得，且价格较贵，能在闽南民间逐渐流行，其市场化也是重要原因之一。明末的商品化虽有一定发展，但市场还未完全打开。宜兴已经成为各式紫砂制品的集散地，各地商人趋之若鹜，但是卖的多是些无关生计的高级器物。随着商业的进一步发展，市场竞争下，越来越多工匠的加入，日益增多的工作坊和陶肆，加上宜兴便利的水陆交通使得紫砂壶市场化，价格日渐降低，奢侈品转为大众用品。到了清乾隆时期，扬州已经出现专门售卖便宜紫砂壶的铺子。

作者简介：陈园，女，文博助理馆员，硕士，从事中国近现代思想史、博物馆学、闽南地方史研究。

紫砂壶市场化过程中最重要的一位人物是明末的惠孟臣，因为他的作品不入文人士绅之眼，便自己经营紫砂陶坊，将惠孟臣作为商号，坊中除售卖请专人题刻的高档品之外，还出售中档的钤有商号名称的日用陶壶。他的紫砂壶不仅远销海外，在面对闽南地区新兴的功夫茶风以商人的眼光做出了自己的回应。为适应正在兴起的功夫茶，他大量制作出线条洗练、出水流畅、胎薄轻巧且价格相较便宜的日常实用小壶。随后，孟臣壶在闽南地区颇受欢迎，出现了较大的需求，因而闽南和同样为功夫茶区的潮州出现了大量本地制作的仿宜兴紫砂壶，壶底也刻有“孟臣”字样。清代闽南地区出土紫砂壶中最常见的就是孟臣款识紫砂壶，这类紫砂壶多为扁鼓形或梨形的圆矮壶，朱红或褐红色，壶体素面无装饰，出水量较小，卧足或平底，造型稳重生动。

4 结语

文人士绅或是富商们将紫砂壶带到闽地，随后与武夷乌龙茶巧妙结合，宜兴的匠人注意到这一商机，为喜好乌龙茶的闽南人量身定制小壶。清代，紫砂壶日益市场化，寻常人家也易得。乌龙茶与紫砂壶组成的功夫茶俗逐渐成熟定型并流行开来，不管是醇香的乌龙茶还是精巧的紫砂壶，都是两地人民在各自得天独厚的地域条件下智慧的结晶，它们的组合则让彼此相得益彰。功夫茶俗至今广泛流行于闽南、台湾和潮汕地区，成为区域传统文化的一抹底色。

参考文献

- [1] 巫仁恕. 品味奢华：晚明的消费社会与士大夫 [M]. 北京：中华书局，2008.
- [2] 陈宗懋. 中国茶经 [M]. 上海：上海文化出版社，1992.
- [3] 黄贤庚. 武夷茶说 [M]. 福州：福建人民出版社，2009.
- [4] 徐秀棠. 山谷. 宜兴紫砂五百年 [M]. 上海：上海辞书出版社，2009.
- [5] 杨东甫. 中国古代茶学全书 [M]. 广西：广西师范大学出版社，2011.

民族文化在中国当代陶瓷雕塑创作中的运用研究

黄磊

(景德镇陶瓷大学, 景德镇 333000)

摘要 民族文化是中国传统文化的重要组成部分,是具有民族个性和地域风格的文化样态。民族文化丰富的内容与深厚的底蕴,为我们进行陶瓷雕塑创作提供了大量的素材与营养。今天已涌现出了大量以民族文化为创作根基的优秀艺术家,本文对当代民族文化题材陶瓷雕塑创作现状进行梳理研究,总结其艺术特点,并对其未来进行展望。

关键词 陶瓷雕塑;民族文化;创作

0 引言

民族文化是各民族在其历史发展过程中,创造和发展起来的具有本民族特点并具备极强地域性特征的文化。在艺术领域里民族文化有着众多的体现,例如著名中国画画家黄胄、赵培智、丁绍光,雕塑家曹春生、田世信、曾成钢等等。中国陶瓷雕塑的发展从新石器时代的陶器、西周建筑陶瓷雕塑、唐三彩、宋代青白瓷雕塑、明清釉上釉下彩瓷塑,直至今日,我国陶瓷雕塑发展历史悠久,为当代陶瓷雕塑发展奠定了坚实的基础,其中民族文化题材的陶瓷雕塑涌现出众多艺术家,如今如何发展民族文化题材的陶瓷雕塑依然是我们所需要探索的方向。

1 当代民族陶瓷雕塑创作的现状

陶瓷雕塑是兼具绘画、雕塑的综合性艺术形式,是以陶土或瓷土烧成的硬质材料雕塑。当代民族陶瓷雕塑是指在当代社会背景下创作的具有民族特色的陶瓷雕塑作品,它融合了传统的陶瓷工艺和现代艺术表现形式,以独特的方式表达出民族文化、社会现实、个人情感等主题。民族陶瓷雕塑也是中国雕塑艺术中非常重要的一部分,其中包括泥塑、彩绘、粉彩等。在现代民族陶瓷雕塑发展中,越来越多具有时代特征和地域特色的民族陶瓷雕塑作品出现在人们面前,这些作品中有许多是以中国传统陶瓷工艺为基础创作出来的。民族陶瓷雕塑作品不仅反映了创作者个人的艺术风格和审美追求,同时也是一个时代审美取向和社会文化精神面貌最好的体现。民族陶瓷雕塑具有众多的艺术表现形式,按照材料特性可以分为陶雕塑、瓷雕塑、陶与瓷结合雕塑等。当代陶瓷雕塑快速发展,民族题材的陶瓷雕塑也有着越来越多的艺术家加入,其中有孙家钵、赵忠勤、刘士铭、田世信、梁洪等,孙家钵的《牧归图》表现了牧民的放牧生活,对民族生活刻画得活灵活现,将观者一下拉入到他们朴实而有趣的放牧日常中。赵忠勤在陶瓷雕塑创作方面勇于

开拓创新,大胆尝试新的艺术形式,打破了传统的陶瓷雕塑仅限于单纯的写实技法的局限,注重在创作中追求生活、感受生活,采用传统和现代相结合的创作手法,对传统陶瓷雕塑技艺进行了大胆创新,取得了令人瞩目的成绩,代表作品有《侗家糯香》《侗家乐》《母亲》《唱完这山唱那山》等,刻画了侗族的生活场景与人物形象,手法简洁明了,让我们认识到侗族的整体风貌,更体现出民族的团结。刘士铭的雕塑作品既有古典雕塑的典雅精致,又有现代雕塑的新颖简洁;既有传统雕塑的古典意趣,又有现代雕塑的时代气息;既有古代雕塑的深邃意境,又有现代雕塑的艺术语言。其《马背上的爱情》是一对夫妻在飞驰的马背上的形象,注重形似的表现,让我们体会到不一样的爱情。《蒙古姑娘的水车》描绘出姑娘打水的生活,造型简洁生动,女子的形态美丽动人,却又刻画出朴实的生活。《羊皮筏子》表现出少数民族的实用工具,让我们对少数民族有更多的认知。田世信的代表作有《高坡上》《对酒当歌》,其中《高坡上》是1988年创作的,用陶土的质感展现了拙朴率真、憨态可掬的少数民族女子,整体造型圆润,女子用衣袍包裹全身的形象让人一眼可以看出少数民族的特征,将民族形象展现得淋漓尽致。众多艺术表现手法和艺术风格在民族陶瓷雕塑上得到体现,呈现出丰富多彩的民族特性,吸引了更多的人加入其中。

2 当代民族陶瓷雕塑的艺术特点

当代民族陶瓷雕塑的艺术特点主要表现在以下几个方面:

(1) 传统与现代的结合。当代民族陶瓷雕塑通常在传统的陶瓷工艺基础上融入了现代的创作理念和技术手段,它们将传统的民族元素与当代的审美观念相结合,创造出富有独特韵味和现代感的作品。

(2) 独特文化的表达。当代民族陶瓷雕塑注重对民族文化的表达和传承,通过雕塑作品展现民族的

论骆驼墩文化再考古的价值

周子钦

(宜兴市博物馆, 宜兴 214200)

摘要 21世纪初,考古工作者对宜兴骆驼墩约30万平方米规模文化遗存中的一小部分(约1000多平方米)进行了挖掘,其成果是证实在距今7300多年前人类已在此定居生活,并且已能熟练且大量烧制以《平底腰檐釜》为代表的原始陶器,这一成果被评为2002年全国十大考古发现之一。今天我们设想,如果对当地整个文化遗址进行考古发掘,那将有怎样的新发现?因此,建议相关考古单位实施宜兴骆驼墩文化遗址再考古工作,这对于探寻江南文明之源具有极其重要的现实意义。

关键词 骆驼墩;文化遗址;考古

时光倒回7000多年前的一个午后,太湖边的先民们正在树荫下用心制作陶器,他们依靠勤劳和智慧已经能够吃饱穿暖,并且制作出大量精美的陶器来装点生活。陶器是人类在地球上创造的第一件新物质和文明成果,中国是陶瓷大国,更是陶瓷古国,宜兴作为中国早期陶瓷发源地之一,以其7300年传承有序、品类丰富、风格独特、规模庞大的制陶史所形成的完整发展体系,成为了中国乃至世界的陶都。

江苏宜兴地处江南腹地、太湖西岸,拥有优良的自然禀赋且文脉厚重。21世纪初,以江苏省考古研究所为牵头单位,以南京博物院为组织单位的考古工作者在宜兴骆驼墩开展发掘,发现新石器中期人类的生活遗存,证实在距今7300多年前当地先民已经能够熟练掌握制陶技术,确立了骆驼墩文化遗址的存在。这一“宜兴骆驼墩文化”考古成果被中国社会科学院考古论坛列为2002年全国十大考古发现之一,同时也证实,相较于同时期的“马家浜文化”“河姆渡文化”等遗存,宜兴以骆驼墩遗址出土的《平底腰檐釜》为代表的原始陶器是江南环太湖地区最早烧制的陶器。2015年10月,宜兴市人民政府发表战略宣言:“确立以‘宜兴窑系’为核心的文化战略发展纲要,全力打造华夏第一‘陶窑系’,努力推动宜兴文化建设迈上新台阶,实现新跨越。”“宜兴窑系”是江苏文明体系的重要组成部分,是江苏乃至中国历史文化的一朵奇葩,而支持其成为体系的重要历史文化遗存即是宜兴骆驼墩文化遗址。

目前,骆驼墩文化遗址发掘总面积仅1309平方米,待发掘面积达25万平方米,如果能够依赖现代技术进行再次开发,所得成果将无法估量。近几年来,由于城市建设开发,先后在宜兴境内多个地点发现新石器中晚期文化遗址,它们分布于山地、半山地、临

水平地等地方,并且彼此具有承接关系。这样一个庞大的、延续的、特色的早期人类文明遗迹,使得宜兴地区可能成为国内从新石器早期(距今1万年)到中晚期(距今4000年)这一史前文明体系(河姆渡、马家浜、松泽、上山、跨湖桥、良渚、广富林、湖熟文化)中发展演变、文化传承最为完整的文化类型。所以,实施宜兴骆驼墩文化遗址再考古,对于探寻江南文明之源,提升江苏文化自信以及中国陶都地位均具有极其重要的现实意义。长期以来,宜兴政府对此有过多次规划,但受限于考古资质等问题,一直未能实施,因此,如果得到上级支持,那考古工作将会在有所准备、有计划的前提下得以迅速开展。同时,骆驼墩遗址占地目前尚未用作其他项目的开发,依然保持着原有风貌,这为考古工作的再次开展提供了可操作性与极大的便利。

浙江良渚文化之所以有今天的地位,其因素有三:首先是它具有其他文化类型所没有的成规模的玉文化特色,二是得到各级领导的高度重视和支持,三是考古工作持续开展,久久为功。良渚文化是距今5300—4000年前后环钱塘江分布的以黑陶和磨光玉器为代表的新石器时代晚期文化,因1936年首先发现于浙江良渚而命名。位于浙江杭州余杭区的良渚博物院是一座收藏、研究、展示和宣传良渚文化的考古遗址专题博物馆,多年来,良渚考古取得了丰硕的成果,实证了中国早在5000年前已出现了成熟文明形态并进入了早期国家阶段。2018年6月,良渚博物院根据良渚遗址和良渚文化最新考古成果进行基本陈列改造升级后重新开放,总建筑面积约1万平方米,常规展览面积超过4000平方米,全面、立体、真实地展现良渚遗址和良渚文化的考古成果及其遗产价值。长期以来,良渚遗址的保护一直得到政府的重视和社

会各界的支持,结合实际颁布了专项保护法规,制定了长期保护规划,推行了相关保护政策。2019年7月,在第43届世界遗产大会上,“良渚古城遗址”正式列入《世界遗产名录》,表明良渚古城遗址所揭示的中华五千多年文明史获得了国际广泛认可。正是通过这八十年来各方各界的努力、探索和保护,拓展了对中华五千多年文明史的认知,也凝聚了中国文博界的智慧与思考,良渚博物院已经成为颇有知名度与影响力的博物馆。

“华夏文化陶为最”,相信我们的骆驼墩文化遗址一旦再次进行深度挖掘,其涌现出的文化成果将再次改变对长江下游史前文化格局的认识,也可以让我

(上接第86页)

历史、传统、信仰和价值观。同时,艺术家也在创作中加入了创新的元素,尝试新的表现方式和形式,以适应现代社会和观众的需求。

(3) 多样的题材与形式。当代民族陶瓷雕塑作品的题材和形式丰富多样,它们可以是人物形象、动物形象、风景场景或抽象的符号和意象。艺术家常常通过雕塑的形象、姿态、色彩和纹饰等方面,表达对生活、自然、人文等各种主题的思考和情感。

(4) 技艺与审美的融合。当代民族陶瓷雕塑追求艺术技艺与审美观念的完美融合。艺术家在创作中注重雕塑的造型、比例、纹理、色彩和光影效果等方面的处理,以达到艺术形式和美感的统一。

3 当代民族陶瓷雕塑的未来展望

在研究和展望当代民族陶瓷雕塑时,我们可以考虑以下几个方面:

(1) 深化传统技法与当代思想的结合。当代民族陶瓷雕塑既需要传承传统的陶瓷工艺和技术,又要在传统的基础上进行创新。传统技法和审美观念可以为当代艺术家提供灵感和素材,同时他们也需要探索新的表现方式和材料应用,以适应现代社会和观众的需求。

(2) 文化表达与社会关注。当代民族陶瓷雕塑可以通过表达民族文化、历史传统和精神价值,弘扬民族文化自信和认同感。同时,艺术家也可以通过作品关注社会问题,传递人道主义精神和社会正义的观点,引起观众的思考和共鸣。

(3) 跨界融合与国际交流。当代民族陶瓷雕塑可以与其他艺术形式进行跨界融合,例如与绘画、雕塑、装置艺术等相结合,创造出更具创新性和多样性

们更多的人了解到,虽然7000多年前的骆驼墩文化距离我们非常遥远,但我们并不会感到很陌生。比如,原来7000多年前的先民就已经发现,在湿润多雨的江南,这样建房子更有利于通风防潮,原来他们那时候就已经开始种水稻、吃米饭,原来他们也会“写日记”,把重要的事刻在陶罐上……在骆驼墩文化中,你还会有很多类似的发现,而这些“原来”的背后,这些亲切感的背后是中华民族的多元一体和一脉相承。我们坚信对宜兴历史文化遗存的不断考证新成果,将让人们江南文明之源、文化之根及其发展的认识产生积极的影响,更好地激发起人们的文化自信和文化自强,也将为江苏的历史文化再添浓墨重彩的一笔。

的作品。此外,国际交流与合作也是推动当代民族陶瓷雕塑发展的重要因素,通过与其他国家和地区的艺术交流,可以拓宽视野,吸收各种文化的营养,推动作品的发展。

(4) 技术应用与数字化时代。随着科技的进步和数字化时代的来临,当代民族陶瓷雕塑也可以借助先进的技术手段进行创作和展示。例如,数字雕塑技术、虚拟现实、增强现实等技术可以为艺术家提供更多的创作可能性,并为观众带来全新的体验。

4 总结

当代民族陶瓷雕塑在传承传统的基础上需要与时俱进,与社会和科技发展相结合。通过不断探索创新,关注社会问题,跨界融合和国际交流,当代民族陶瓷雕塑在传承传统的基础上,兼容并蓄地吸收了现代艺术的元素和技术手段,通过多样的题材、形式和表现手法,展现出独特的艺术风貌,同时也反映了当代社会和文化的变化与发展。

参考文献

- [1] 汪冲云,张吟玲.从我国陶瓷雕塑发展渊源看民族审美文化[J].中国陶瓷,2009,45(08):66-68.
- [2] 张盛楠.中国传统文化在当代陶瓷雕塑中的应用[J].陶瓷,2021(10):20-22.
- [3] 李国信.浅谈陶瓷雕塑的文化与表现[J].江苏陶瓷,2017,50(04):4-5,7.
- [4] 李勇.少数民族题材美术创作的特征及价值发现[J].民族艺术研究,2010,28(01):109-113.
- [5] 耿海东.分析少数民族题材美术创作特征及价值[J].艺术品鉴,2016(05):391.

第三届中国当代陶瓷艺术家作品三年展

一、活动宗旨

文化是一个国家、一个民族的灵魂。文化兴则国运兴，文化强则民族强，没有高度的文化自信，就没有中华民族的伟大复兴。陶瓷从远古先民的抟土造物，到当代艺术家的“泥性”演绎；从宋元时期“海上丝绸之路”到新时期“一带一路”，在众多的艺术门类中，它以其丰富的思想观念、朴实的实用形态受到社会大众的喜爱和追捧，它演绎着缤纷多彩的社会史，它诠释着中国艺术的“现代性”。

为了提升陶瓷艺术在高校人才培养与设计创新领域的影响，推动高校陶瓷艺术设计产学研的一体化的进程。同时，为了推动“新文科”在理工类高校的建设与发展，华南理工大学将联合行业协会举办“第三届中国当代陶瓷艺术家作品三年展”。该展览每三年举办一次，将选择一些国际知名陶瓷艺术家的作品进行展出，并在展览期间开展中国陶瓷艺术教育论坛及学术讲座。“三年展”旨在推动陶瓷艺术观念“先行化”，实现陶瓷艺术教育的“融创化”。

二、组织机构

(一) 主办单位：华南理工大学 中国硅酸盐学会陶瓷分会 中国文化产业协会陶瓷产区创意产业委员会
广东陶瓷协会

(二) 学术支持单位：中国艺术研究院文学艺术创作院 华南理工大学陶瓷文化研究所

三、展览时间、地点

开幕式时间：2023年11月18日下午15:00

地点：华南理工大学（大学城校区）当代艺术空间

展期：2023年11月18-25日

四、征集方法

(一) 参展对象

陶瓷艺术教育家、陶瓷艺术大师、陶艺家等

(二) 展览要求

1. 选送作品必须作者本人近2年内原创，严禁剽窃他人作品。
 2. 选送作品应当具有前沿性和创新性，有较强的艺术感染力和思想内涵，材质与表现方法新颖。
 3. 提供出版、印刷所需300dpi高清晰度数码作品照片正面、侧面及局部各1张（共3张）；要求jpg/tif格式，色彩模式为CMYK；作品图片背景要求单色，采用自然光拍摄。
 4. 参展作品的长、宽、高尺寸不得超过100×100×100厘米。
 5. 每位参加作者提供1件作品参展，认真填写“作品报名表”（下载方式：请扫文末二维码下载）及50字以内的个人艺术简历1份，并提供个人工作数码照片1张。
 6. 每幅作品要求注明作品名称、作者姓名、作品规格、制作材料、烧成温度、创作年代。
 7. 作品电子资料（采用非压缩文件）寄送截止日期为2023年9月10日。
- 联系人：王琪斐 邮箱：wangqifei_2020@qq.com 电话：15018729354
8. 评选办法：本次展览组织专家评选。评出108件作品进行展出。入选作者另外通知，落选者不另行通知，资料不退。
 9. 作品实物（运送费用自理）送达截止日期为2023年10月30日，收件人：谢治：15918670998 贾雨辰：13501506794
 10. 寄送地址：广东省广州市小谷围街华南理工大学当代艺术空间A馆（学术大讲堂一层）

华南理工大学设计学院

2023年7月14日

2023 中国（北京）国际精品陶瓷展览会在京举办

7月21日，我国陶瓷行业内规模最大、品类最全、专业性最强的精品陶瓷综合性展览会——2023中国（北京）国际精品陶瓷展览会在中国国际展览中心拉开序幕。中国轻工业联合会会长张崇和宣布展会开幕，中国商业联合会会长姜明，工业和信息化部消费品工业司二级巡视员邓小丁，中国轻工业联合会副会长、中国陶瓷工业协会理事长杜同和出席开幕式并致辞。商务部相关部门负责人、中国室内装饰协会会长张丽、中国收藏家协会副会长刘铭威，莫桑比克、乍得等国家驻华使节出席了开幕式。

姜明在致辞中表示，作为本届中国（北京）国际精品陶瓷展览会的支持单位，中国商业联合会充分发挥流通领域平台优势，组织华北、东北等地区经营陶瓷产品的商超、批发交易市场、知名老字号、连锁餐饮企业、宾馆采购负责人等参加展览会，举办专场供需对接会等活动，精准搭建展商面对面交流的桥梁，让参展商、采购商得以高效互通，最大化拓展交易流通渠道。他认为，在已经连续成功举办了3届的基础上，本届展会一定可以继续办出高水平、高成效，持续推进文化自信自强，弘扬陶瓷大国工匠精神，演绎中国制造、中国创造的陶瓷魅力，促进中国陶瓷生产和流通高质量发展。

邓小丁表示，中国陶瓷产业源远流长，拥有悠久的历史 and 卓越的技艺。中国陶瓷以其独特的艺术风格和精湛的工艺技术在上世界上享有盛誉。随着经济的快速发展和消费需求的不断升级，中国的陶瓷产业迎来了新的发展机遇。本次展览会的举办不仅是对中国陶瓷产业的一次盛会，也体现了中国陶瓷行业对自身品质、创新和品牌建设的高度重视。当前，中国陶瓷产业正面临着深化改革、提升质量、转型升级的重要阶段。“我相信，通过本次展览会的交流与合作，将促进行业的良性竞争和创新发展，推动陶瓷产业向着更高端、更绿色、更智能的方向迈进。”邓小丁说。

杜同和在致辞中表示，为贯彻落实党中央、国务院决策部署，践行陶瓷行业责任担当，推进陶瓷产业高质量发展，促进行业内外交流，中国陶瓷工业协会积极搭建“中国（北京）国际精品陶瓷展览会”平台，已成功举办了3届展会。在中国轻工业联合会和全国各产瓷区政府的支持下，展会从无到有、从规模较小到逐渐扩大、从探索到成熟，到今天，北京精品展得到中华人民共和国商务部正式批复冠名“中国国际”，已经成为在京举办的国家级专业性陶瓷展会。本届展会从展出面积、产品种类、采购目标人群都将实现质的突破，并将继续坚持“高水平、有特色、成体系”的展览方式，以实际行动落实党中央重大决策部署，推动行业的提档升级和高质量发展。

本届展览会以“奋进新征程，建功新时代；精美陶瓷装点美好生活，讲好中国陶瓷故事，彰显中华文明，开启中国陶瓷文化传播之旅新征程”为主题。全国20余个主要产瓷区和国际品牌、艺术家，共超过2000家陶瓷行业标杆同时亮相，通过首都窗口向世界展现陶瓷大国文化魅力，将国际陶瓷艺术引入国人生活。

展会同期还举办了丰富多彩的活动，充分展示中国陶瓷工业近十年以来发展取得的辉煌成就。展会开创了陶瓷文化传播之旅新模式，“请进来”：特别邀约中外100名陶艺家、专家教授、陶瓷大师举办国际陶瓷精品展及文化交流活动；“走出去”：展会现场优选国内、国际陶瓷作品，组织“成就与梦想”国际巡展和“中国文化出海嘉年华阿拉伯站”。展会还首次组织“成就与辉煌”当代陶瓷艺术专场拍卖会，组织创意网红新地标——展会集章寻宝、国风碗乐表演以及陶瓷艺术与现代生活融合体验，陶瓷工匠创客交流、亲子研学等形式多样的现场互动活动，并与中国传媒大学共同发起“金牌讲解员”活动，发掘中国陶瓷文化传播“新势力”。展会同期还举办第十一届“大地杯”中国陶瓷创新与设计大赛。此外，展会还通过“从物陶瓷云展”及多家新媒体平台进行线上云展推广。



IACE CHINA 2024

2024第十六届中国国际先进陶瓷展览会

同期举办：粉末冶金展、增材制造展、磁性材料展、粉体加工展



帮展商找
终端客户
帮观众找
解决方案

2024年3月6-8日 上海世博展览馆

主办单位



UNIRIS
新之联伊丽斯

电话：021 59881253 4000 778 909 020 8327 6369 / 6389
电邮：iacechina@unirischina.com iacechina@unifair.com
官网：www.iacechina.com



关注展会微信
获取一手资讯

陶 艺 创 作 体 验



亲
子
团
建

餐
具
定
制

个
人
体
验

送
礼
佳
品



江苏省陶瓷研究所有限公司

联系人：张先生

联系电话：13506156307

地 址：江苏省宜兴市丁蜀镇丁山北路196号

ISSN 1006-7337



刊号：ISSN1006-7337
CN32-1251/TQ

定价：20.00元

电子信箱：zhanglei@jstys.com



9 771006 733230