

谢赫“六法”生态浅析

吴也凡

(景德镇陶瓷学院, 江西 景德镇 333000)

摘要: 历代都对“六法”多有阐发,“六法”之新解也随时代不同而出现新的内涵。画家创作时的激情、情操和美感等象“镜像”关系一样,传移模写到画面中去。气韵生动的绘画作品往往不是“定态”,而是对应于一种高能量的“过渡态”。笔者通过创作实践的感悟,将上古的结绳与人的手部的骨杆和骨结等与骨法用笔相关联,提出了骨结与骨结密度的观念,将骨架、骨气(骨势)、骨质、骨力、骨肉、骨韵和骨结视为骨法用笔的具体内容。以“六法”为纲,提出陶瓷美术理论体系涵盖的内容主要为陶瓷绘画美学、陶瓷绘画材料学及工艺学、陶瓷绘画形象学、笔法学、色彩学、构图学、创作心理学、品鉴学等以及相关的交叉科学,强调所构建的陶瓷美术理论体系不仅是涵盖相关陶瓷美术知识的科学理论体系,而且是关于陶瓷美术的智慧层面的科学理论体系。

关键词: 谢赫; 六法; 陶瓷美术; 陶瓷绘画

中图分类号: TQ174.74 **文献标志码:** A **文章编号:** 1000-2278(2014)02-0198-07

Implications of Xie He's "Six Principles in Painting"

WU Yefan

(Jingdezhen Ceramic Institute, Jingdezhen 333000, Jiangxi, China)

Abstract: Xie He's "Six Principles in Painting" were explicated in the past dynasties, and new explications have been presented in the process of time. Passions, sentiments and aesthetic emotions of an artist are mirrored in his paintings. Vivid paintings are usually not stationary but dynamic with flowing energy. This paper establishes the connections of the brush stroke use with the ancient knot-tying practice for record keeping and the bone structure of a hand. It proposes on the basis of the personal art experience two concepts in painting: bone joints and their arrangement density. It regards the structure, energy, quality, strength, flesh, rhythm, and joining of bones as the main components of a brush stroke. It points out that the ceramic painting theory formed under the guidance of Xie's "Six Principles in Painting" is interdisciplinary, spanning aesthetics, ceramic material science and technology, iconography, painting, calligraphy, chromatology, painting composition, art psychology, art appreciation and other branches of knowledge; therefore, the theoretical system is not only knowledge-dependent, but also wisdom-dependent.

Key words: Xie He; Six Principles in Painting; ceramic art; ceramic painting

谢赫生活在南北混战及文化融合的南朝齐、梁时代,在谢赫之前就有名振千古的文艺理论家、书家、文学家、画家,如刘勰、陆机、曹丕、曹植、顾恺之、宗炳、王微等人,他们的文论、诗论、画论、书论、乐论等必然深刻影响着谢赫的绘画观念。在现存的典籍记载中,“六法”最早出现在谢赫的《古画品录》的《序》中:“虽画有‘六法’,罕能尽该。而自古及今,各善一节。”“六法”者何?一、气韵生动是也;二、骨法用笔是也;三、应物象形是也;四、随类赋彩是也;五、经营位置

是也;六、传移模写是也。”^[1,2]在谢赫的文体表达上,其中的“是也”显然受到当时佛学中讲经的影响。从“虽画有‘六法’”可知,是谢赫将“六法”保存、流传了下来。宋代郭若虚在《图画见闻志》中对“六法”给与了高度评价:“‘六法’精论,万古不移。”在中国画论中,影响最大,争议最多,当属“六法”。历代都对“六法”多有阐发,“六法”之新解也随时代不同而出现新的内涵,直至今日仍众说纷纭,莫衷一是。即便是在对“六法”的文言文的断句上,也引发了不少争议。董欣

收稿日期: 2013-10-02

修订日期: 2013-12-15

通信联系人: 吴也凡(1953-),男,博士,教授。

Received date: 2013-10-02

Revised date: 2013-12-15

Correspondent author: WU Yefan (1953-), male, Ph. D., Professor.

E-mail: wuf4609@163.com

宾和郑奇合著的《中国绘画六法生态论》^[3]对古代诸多文献进行了梳理，从文化生态学的角度对“六法”进行了广泛的论述。徐悲鸿^[3]、钱钟书^[4]、李泽厚^[5]等纷纷登台演释，各抒己见。在现当代这种争论仍在继续，而且还将延续下去。

一、气韵生动之生态新解

“气”是一玄虚的抽象概念，是秦汉哲学中最重要的二个概念之一，几近与“道”相提并论。秦汉哲学还揣测“气”是构成人体生命的基本物质，并以气的运动变化(气机、气化)来说明生命活动。人体之气主要有两方面内容：一是指人体内流动着的具有营养作用的精微物质，例如水谷之气、呼吸之气等；二是指脏腑组织的功能活动。人体之气还可细分为元气、卫气、营气等，它们各司其职。

事实上，科学的发展已经证明了这一玄虚之“气”的物质性存在。近代科学家发现人受到宇宙气场的制约，通过射电天文望远镜可测定宇宙在创生时期宇宙发生过程的信息。在有生命及无生命的物体周围，都有一个由十分微小的粒子组成的微轻粒子场，并可用特殊的照相方法将人及固体物质周围的微轻物资记录下来。人体的生物能场可分为三层：近皮肤的0.635厘米为暗色层，0.635至5.08厘米为淡色层(纹理垂直于体表)，5.08至15.24厘米为模糊层(轮廓不清)。1911年基尔纳用“色隔板过滤器”照相法和上世纪三十年代柯里尔用高频电场照相法把环绕人体的辉光拍摄下来，人体辉光的明亮部分竟然与中医的七百四十一个穴位相吻合，当人处在极度兴奋时，其辉光呈红色，与中医理论的心经之气呈红色大致相同。人体被三层薄雾状生物能场笼罩着，生物能场与身体的健康状态有关，更受思想情绪的支配。现代科学研究也表明：气是一种具有能量的信息及载体。人通过与外在环境进行物质与能量交换而达到协调平衡，通过修为(修行)，可强化人体之气，增进人对宇宙之气的感知与交流等。“韵”可理解为创作过程中主体与客体所呈现出的优美节律，具有诗意和音乐之美。

在魏晋时期盛行人物品藻，“气韵”被广泛用于当时的相面术。中国传统文化特别强调体悟的重要性，特别强调由里及外、由近及远的认知过程。在创作过程中，画家的气机、气化等运动状态与作品休戚与共、息息相关。

古代很多画论对“六法”的阐述往往有所偏

向，可以在画论中影响较大的汪珂玉、邹一桂等人的论述为例。明代汪珂玉主要从作画的过程强调气韵生动，汪在《跋“六法”英华册》中写道：“谢赫论画有‘六法’，而首贵气韵生动。盖骨法用笔，非气韵不灵；应物象形，非气韵不宣；随类赋彩，非气韵不妙；经营位置，非气韵不真；传移模写，非气韵不化。所谓气韵者，乃天地间之英华也。”^[6]清代邹一桂在《小山画谱》中引用明代谢肇淞对“六法”的解释：“愚谓即以‘六法’言，亦当以经营为第一，用笔次之，赋彩又次之，传模应不在画内，而气韵则在画成后得之。一举笔即谋气韵，从何着手？以气韵为第一者，乃鉴赏家言，非作家言也。”^[7]邹、谢等人主要从鉴赏画面效果的角度推崇气韵生动。表面看来汪、邹等人各执一理，其实气分阴阳，他们只不过从不同的侧面对气韵生动进行了阐发。其中的“阴”更多地对应于能量结构状态，“阳”更多地对应于具象实态。

在量子力学中，微观粒子具有“波”“粒”二象性，描述微观粒子运动状态的薛定格方程以偏微分方程形式将其“波”“粒”二象性进行整合，可对物态与物象运算求解，进行定量分析及图像化，其符号表现形式最为简洁、优美。量子力学测不准原理表明：所描述的状态图像越清晰，其能量状态就越模糊，反之亦然。自然科学的晶核与艺术是相通的。笔者曾经在《瓷画论》中对气韵生动的绘画作品进行了诗化的描述：空濛灵透、似象非象。其中有直观感相的模写，有生机的萌动，情景交融，冲然而澹，邈然而远，澄观一心而腾踔万象；画面里还蕴含着醒态和醉态：醒者映着天光云影，尖山碎石。醉者超尘脱俗，变化迷离。温情和智慧交辉，时醒时醉。色块、笔触、节奏、旋律、虚实相间，苍茫踌躇，生生不穷；画面的宇宙时空不仅是诗化了的时空，还是节奏化了音乐化了的时空。在散点透视中，强劲的笔触和激情的墨色构成节奏化的空间：星球的碰撞、惊涛拍岸、风卷碎石、石缝虫鸣……，天地所有的声响汇聚成铺天盖地而来的交响曲，其雄浑的动势与壮观是难以言状的；画面充满着—阴—阳、—虚—实的生命节奏，虚灵的时空，流荡的气韵。虚空纳万象，万象萌生机。画家的行文题跋以及对作品的解读，要有诗意，要有跳跃，可激发人们无穷的感受，让作品与读者相互间产生互动。例如李白的“……低头思故乡”的著名诗篇，如果用“望月思乡”将其简化之，就失去了

诗味。气韵生动的绘画作品好比种子，人们无穷的感受与想象好比土壤，种子在土壤的生发过程，是气韵生动的绘画作品之生命的延续。

笔者认为：气韵生动的绘画作品往往不是“定态”，而是对应于一种“过渡态”，是与人的感觉中的具象与氛围等相对应的一种颤颤动的运动状态。颤颤动的运动状态可与活动电影所造成的视知觉中的“拟动现象”相比拟。电影拷贝中的图像原本是静止的，当拷贝中的两条先后出现的线条投射到屏幕上时，如果时间间隔大于1/5秒时，我们只能看到先后出现的两条静止的线条。但当它们先后出现的时间接近1/15秒时，我们就可明显看到“拟动现象”（即原本静止的线条在视觉中运动起来）。如果当它们先后出现的时间接近1/30秒时，我们却只能看到两条静止的线条同时出现。根据人的视觉运动原理，笔者发现在绘画艺术中也同样存在着与活动电影相似的“拟动现象”，在整体的画面中，当一定大小的色块与色差的强弱变化或线条的曲直变化及力度变化定格在人的视觉运动的“拟动现象”范围内时，画面就会呈现出颤颤动的运动状态（见图1、图2）。这种动中有静、静中有动的状态应该是“气韵生动”的绘画作品的重要特征之一。根据笔者的绘画实践，不同的颤颤动的画面对视觉的冲击效果，可调整观者的情绪和食欲（例如增食或节食）等，并可用于医学治疗。在各画种中，用火炼就的陶瓷艺术作品最适合表现这种颤颤动状态。对于画面整体在视觉前呈现出的“动像”的研究，将开辟陶瓷美术研究的一个新的领域。



图1 陶瓷美术作品神龙系列之一（84×84cm）

Fig.1 One of Wu Yefan's magic dragon series



图2 陶瓷美术作品意象山水系列之一（84×84cm）

Fig.2 One of Wu Yefan's imaginary landscape series

二、骨法用笔之生态新解

魏晋时期盛行相面术，认为人的“骨法”、“骨相”可反映其性格、命运及精神状态。魏晋时期，人物画已取得了很高的成就。“六法”中的“骨法”一词与“气韵”一样，虽源于魏晋时期盛行的相面术，但其本意除含有用笔墨刻画骨相之意外，更强调的是绘画的笔法。六朝绘画以人物画见长。据笔者考证：魏晋时期的一些著名人物画不是用动物毛发制成的毛笔画成的，而是用竹笔（将竹笔的尖端削成丝状）画成的，阴气较重。书画同源。关于骨法用笔，汉代《笔阵图》说：“善笔力者多骨，不善笔力者多肉，多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪。多力丰筋者圣，无力无筋者病。”^[8]关于骨法用笔，散见于古代的书论、文论及画论中，广涉骨架、骨气（骨势）、骨质、骨力和骨肉等内容。五代时期的荆浩通过对前人的经验的总结，并结合自己的作画体验，提出以“筋、肉、骨、气”为用笔四势：“笔绝而（不）断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。”^[7,8]运笔重中锋笔法，通过运气、运力，劲力径直而下，笔分阴阳，如包裹在肉中的强劲的筋骨一样，力透纸背，起伏成实，飞走流动，充分显示了用笔的自律之美。

关于骨法用笔，除了骨架、骨气（骨势）、骨质、骨力和骨肉之外，笔者认为还应加上骨韵和骨节。笔者认为：骨韵系笔痕在运行过程中所呈现出来的一种优美的能量状态，是整个画面气韵生动的

一个重要的组成部分。在生物界，植物的枝干和动物的肢体是抽象的笔痕所对应的实体。死体与活体的根本差别就在于能量状态的不同，死体处在不断的消解过程中，最后回归于泥土。而活体则靠吸取来自泥土的养分与光合作用的能量，通过新陈代谢来维持活体这一自组织系统。活体会向周围散发出微妙的气息作用于人的视觉，使其表现出生机盎然的感觉，而死体则不会。活体的轮廓边缘有极轻微的模糊感，即便是从感光照片或数码照片也可隐约看出。笔者在几十年的绘画生涯中，特别注意在作品中表达这种感受，这样有助于刻画画面中充满能量的活体状态(见图3)。在用线造型的视觉艺术中，对应于活体的能量状态的骨韵是极为重要的。

以六法为纲，笔者认为《八大山人作品局部经典(动物二)》^[9]书中第四面的“鱼图页”(见图4)的笔

力较弱，鱼翅和鱼尾的墨晕有些收不住，眼部的笔墨力道较弱、不活，有些甜俗气。其线缺乏内敛力，是小心翼翼、心虚地做出来的，而不是写出来的。尤其是“山”字，象刷油漆似的，过于规整，虽有阴劲，但很不自然，书写性不够。八大画眼的笔法绝不是平涂，而是用阴劲扣进去，挖出来，极富变化。运笔如壮士运剑，如果从画的背面对光观看，其丰富的笔墨变化将看得更加真切。更深一些的判断应从整个画面的气场的角度去判断，该画气场较弱，与八大的功力相去甚远。

李泽厚从《易传》中的“上古结绳而治”及大量史料推断认为：作为符号系统的汉字“并不是口头声音(语言)的记录或复写，而是来源于和继承了结绳和记事符号系统。承续着结绳大事大结、小事小结，有各种花样不同的结来表现各种不同事件的传统，以各种横竖弯曲的刻画以及各种图画符号(“象形”)等视觉形象而非记音形式(拼音)来记忆事实、规范生活、保存经验、进行交流。”^[10]这表明结绳和文字具有沟通天地鬼神的巫术等功能，具有崇高、神圣的地位。文字的发明者原本就是掌握神权的巫者这一类人物，时至今日还有道士使用汉字式的符篆做法事的旧习，显示了汉字在人们心理上还具有神圣的律令性能。在远古文化中，线中的“结”是具有巫术功能的一个抽象符号。以人的味觉和触觉作为最基本的感知方式的中国传统文化重体悟，中国书法和绘画都是以手执笔，靠心与手的协调来进行抒写，所以草芥中的草杆及杆与杆相连接的结，以及人的手部的骨杆和骨结的美感必然会在书法和绘画中表现出来。对草本植物而言，草结的密度越高，就越显现出茁壮老道的生机和美感特



图3 陶瓷美术作品佛像系列之一 (84 × 84cm)

Fig.3 One of Wu Yefan's buddha series

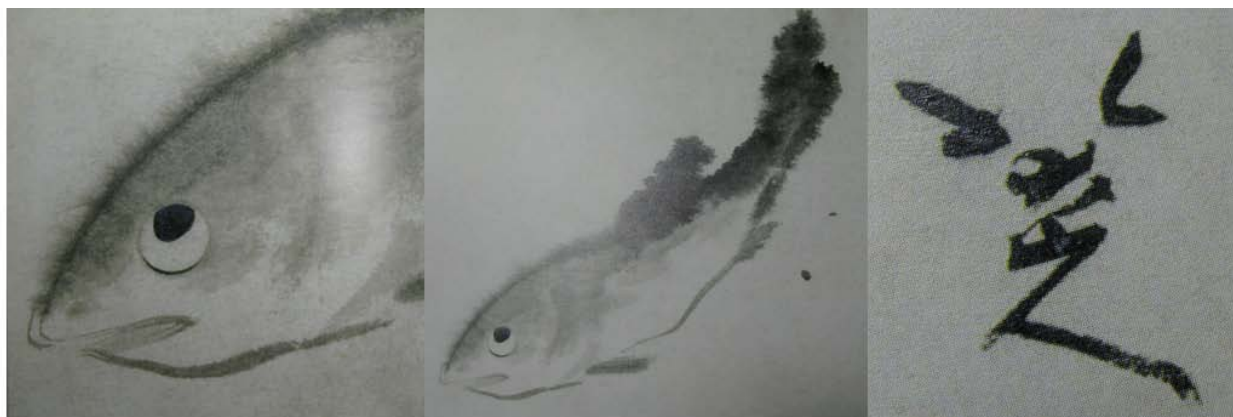


图4 鱼图页

Fig.4 Fish picture

征。传统的中国文化具有很多仿生学的特征,例如猴拳、鹤拳、五禽戏、柳叶描等等。在笔者长期的碑、帖摹写等实践中,骨结及骨结密度的美学概念如出水芙蓉,油然而生。例如王羲之的真、行、草书在行笔中全部具有明显的骨结特征,而且骨结密度高。怀素中年时好酒,书法名噪朝野,经常骑着高头大马到王公贵族家写字,时年四十一岁时的《自述帖》中,虽骨杆如铁筋,但骨结少。素师晚年内心平静如镜,数十年的出家修行已将世俗名利及浮躁心态扫荡无存,时年六十三岁时的《小草千字文》全无狂怪怒张之习,字字用意、平淡天成、苍劲静穆,字字具有明显的骨结特征,而且具有很高的骨结密度。炉火纯青的中国传统绘画及书法作品中的点线均具有类似的骨结特征。

综上所述,可将骨架、骨气(骨势)、骨质、骨力、骨肉、骨韵和骨结视为骨法用笔的具体内容。

三、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写之浅析

以味觉和触觉作为主要感知方式的中国文化与感知对象之间有着一种不可分割的内在联系,于是产生了天人合一的宇宙观,在艺术表现上具有强烈的来自内部的写意倾向,在散见的中国文论和画论里,以味、触为原型的味字和品字是最频繁出现的字眼。素为白色,玄为黑色(参太极图),北极(天顶)为玄色(神圣的颜色),而其它色彩却仅仅是起到眩耀眼目的作用,属非本质的表象,于是水墨的颜色便与宇宙的本质紧密相连,水墨画便成了载道的艺术。张彦远(唐)在《历代名画记》中说:“是故运墨而五色具,谓之得意,意在五色,则物象乖矣”。而以视觉和听觉作为主要感知方式的西方传统文化与感知对象之间是一种外在的断裂关系,于是导致了西方艺术倾向于外部的写实。

应物象形以物求象,以象求心,以形表情,以情达理。应物中的物,是由近求远而来,其结果是意象应物,神形兼备,重神轻形。

随类赋彩是指画家气韵生动、顺其性情地对类相加以色相的描绘,将心态、类相、色相等融为一体,不分彼此。

经营位置虽含有主体构图之意,但由于中国绘画的抒写性,使其更具有下笔随情生境,随机成趣之意,还有细心收拾、补缀等过程。

“传移模写”是一个完整的范畴,但为方便

解,可暂时将其拆分为“传移”与“模写”。传移是指绘画创作中的应物象形过程,通过传移模写的移行变貌对自然本相进行再造,使之包含了更多自然本相的类相。通过信息的传递和储存,画家将“万趣融其神思”(宗炳《画山水序》)^[2]。“传”与“移”含有传统、传形与传神、移情、移动变化等诸多含意。“模写”中的模字含有楷模、模仿、模式等含意。由于中国书法所取得的巨大成就及书法美学体系的早成,再加上中国古代画工地位的低下及书家地位的显赫以及中国绘画所使用的工具和书法工具相同等原因,从观念和实践中导致传统的中国绘画始终未能脱离主要用毛笔和墨以“写”的方式作为表现手法的特征。中国书法中的线条和墨韵及章法本身就是一种极抽象的写意绘画,是一种极特殊的绘画表现。篆书最主要的造字原则是“依类象形”,近于写实性的绘画。最富形象的篆书最接近绘画,隶书和真书的结构形式接近于建筑艺术,富有节奏和动律感的行书和草书具有音乐的旋律美。中国的文人画起源于魏晋南北朝及隋唐时期,作画者均善书,主要为不得志而忘形于山水林泉之间的隐士这一特殊阶层。文人画的始创有两大基础:一是源自书法(主要是行草、狂草)的水墨抽象艺术;一是师法老庄之道和禅宗的以画道戏墨。善书的文人画作者群都强调作画过程中的“写”字,以“画”为俗,以“写”为雅。写虽有契刻、刻画之意,但更强调:写者泻也,情感之宣泄也。把注重笔墨看得高于模仿对象,应物象形只是表象,绘画的目的不仅有形式表现上的装饰性,且更是抒写逸气、解脱性灵,进而进入一个“道”的世界。由于水墨借助于毛笔在宣纸上的渲染所产生的特有的美感,非人力可控的水墨在宣纸上渲染的自由性,作为一个重要成分被注入到绘画艺术,这种自由性和随意性所达到的象征意味正好与庄禅暗合。老庄所追求的是认知生存的真正本意,是人的精神上的自由解放。由老庄再向上一关,就是禅机。庄禅寻求将变幻无穷的宇宙万物加以拟人化、有情化。万物都在虚空中,但禅境中的大智慧虚空却几近于不能画。禅宗所关注的人生修为是一个从欲界到色界,进而到觉界的过程。禅偈(佛经中的唱词)是谜,水墨画也往往是谜。通过这样的类比,禅宗艺术家把水墨绘画当做是色界向觉界过渡、寻求精神解脱的一种形式。在审美意识和表现技法上革新中国写意水墨画的基本上都是禅宗大师。“外

师造化，中得心源”(心源是禅宗的说法)是以我心为万象立法的主体自我意识，表现了一种乐生随缘的自然精神。这是中国绘画传统中最具主观表现性和代表性的一大画派，其所追求的是以主体意识把握和重塑绘画对象的自由精神，是一种主体表达的境界。以画载道，是绘画作品的最高境界，还可把观者带到远离尘世的精神世界里去，从而起到净化人们的心灵的作用。“六法”中的“气”和“写”是其“晶核”，就像人体之气血在其经络与血管中运行一样，是活体的最本质特征，从古至今的文人画对之推崇备至。在中国古代历来就有以画为业者贱，以画为娱者贵这一根深蒂固的观念。但过于强调文人画的雅兴，似乎拉开了文人画与职业画的距离，抹杀了中国绘画文化生态的多样性。

四、六法与陶瓷美术

健康的活体生命具有气韵生动的个体特征，优秀的美术作品象生命个体一样，不仅具有原创性，而且由于其高品位和高质量而具有难以复制的特征。如果名人的陶瓷美术作品不难仿制或经仿制后，仿制品的艺术水准高于原作，那么该原作就不是艺术水准高的作品，该名人也就不是因艺成名者。春雨过后的地皮菇虽一夜之间就爬满了背阳的山坡，但过不了几天就会枯萎。八大山人的很多作品虽只寥寥几笔，却独步古今，天下能乱其真者又有几人？

现代流行的有些水墨青花作品，虽具有一些形式美感，但由于缺乏以骨立像，于是便显得有些松散。在某些意向山水或颜色釉的陶瓷美术作品中，其肌理效果虽有一些形式美感，但看起来却像一块大花布。在追求新的表现形式与风格的创作过程中，如果能加深对“六法”的理解，将有助于创作出妙成天趣的陶瓷美术作品。在绘画与书法学习中，最大的敌人就是不断重复自己的错误，提升个人绘画能力的最简捷的方法就是下苦功夫向优秀的传统学习。

在中国画论中，六法可视为一个生态系统，一千五百多年来围绕六法的讨论极大地丰富了中国画论。由于谢赫六法具有模糊性，缺少对绘画体系内部各要素进行具体的分析与整合，已不能完全满足当代对学科建设的需求。自古以来，中华文化中就精满、气足、神旺来描述一个人的健康状态。但现代人在体检时，绝不会同意让一个方士坐

在医院门口，用这种模糊的方式来代替体检指标。例如有些高血压患者面部发红、“神采奕奕”，但收缩压和舒张压都极高，其实已处在一种垂危状态。要形成中国陶瓷美术理论体系，需要从陶瓷绘画美学、陶瓷绘画材料学及工艺学，从陶瓷绘画的形象学、笔法学、色彩学(含古彩、粉彩、新彩、青花、釉里红、斗彩等以及颜色釉绘画表现方式)、构图学、创作心理学、品鉴学等，以及相关的交叉科学来进行构建，形成一个智慧的知识科学理论体系。在中国陶瓷美术理论的构建过程中，可以六法为纲，纲举目张。与以纸、绢为载体的中国画不同的是，陶瓷美术是以具有玉质感的瓷器作为绘画的载体。陶瓷美术不仅具有中国绘画的技艺与美学等特征，而且还具有玉文化的全部内涵。陶瓷美术家除了具备传统画家具备的学养外，还必须掌握坯、釉、料及烧制的火候、气氛等工艺过程，他们必须首先是掌握陶瓷技艺的体力劳动者，然后才可能成为陶瓷美术家。特殊的窑火气氛，例如窑变，仿佛有神力相助，还可使陶瓷美术作品成为千窑一宝，个中妙趣，只可意会不可言传。但其间任何一个环节出了问题，就会前功尽弃。与其它任何一个传统的画种相比，陶瓷美术在创作过程中拥有更多的变数，具有更丰富的表现力。陶瓷美术应该与中国画和油画等传统画种并列于人类艺术之林。在世界范围内，陶瓷美术还没有形成自己的理论体系。

陶瓷美术理论体系应是一个将陶瓷材料科学、工艺与美术理论相融合的智慧与知识的体系。例如陶瓷美术品的寿命评价的科学根据是什么？古陶瓷为什么会呈现出迷人的古色古香？如何将其引入现代作品中？他们之间的内在联系是什么？这些重要的问题的提出与解决，在学术领域几乎是空白。陶瓷釉面属玻璃体(暂且不论硅氧键的水解)，玻璃体不稳定，有析晶倾向。在缓慢的析晶过程中，会将部分具有“火气”的反射光变为“柔和”的散射光。当析晶到一定程度时，陶瓷釉面就不透明了，随着陶瓷美术品的美感的退化、消失，轮廓虽在，但已成为混沌体了。笔者认为可将其作为美术陶瓷寿命评价的参考，进一步的工作还要针对不同材质并对其析晶活化能进行测定、建立析晶动力学方程等；景德镇传统的水槌工艺是颗粒级配的最佳方式，但却缺少对其规律性的科学认识。陶瓷美术作品为什么有很强的地域特征？这很可能与原料中的某些微晶有关。但这微晶相是什么？含量多大？

这牵涉到能否突破陶瓷美术的地域性问题。如何从陶瓷颗粒的均匀、稳定分散的科学研究入手,消除陶瓷成型的应力等问题?这些在美术陶瓷工艺领域也是一个空白。笔者在研发色料的过程中,通过量子力学分析发现现有色料理论中用晶体场分裂来分析发色的机理是牵强附会的,错误的机理分析将对色料的研究引向歧途。由于国内学术审查机构的人才知识结构不偏重于陶瓷美术工艺,即便有极为公正的评审流程,也很难对陶瓷美术工艺课题作出界定。笔者呼吁:在瓷都景德镇建立一个没有学院“围墙”的陶瓷美术科学研究院,以对研究人员进行流动、淘汰的方式,深入、系统的开展陶瓷美术的工艺与理论研究。民间具有无穷的创造力,陶瓷的许多工艺经验性极强,现代科学技术还不能完全概括。今日景德镇的陶瓷美术领域,藏龙卧虎,从业者之多、样式之广、水平之高,堪比春秋战国时期之百家争鸣,是英杰辈出的时期。

与中国传统绘画的顶峰期宋元遥相呼应,笔者认为:在元代,景德镇的青花瓷例如“萧何月下追韩信”、“鬼谷子下山图”等绘画水准,以“六法”衡量,绝不低于宋元时期的绘画精品。再加上器型之饱满、大气,釉面之温润、典雅,用手触摸时使人产生的那种妙不可言的亲感和感等等,这些美学特征与气韵生动的历史典故绘画融为一体,不就是《易经》所称颂的龙马绝配吗!元代这些陶瓷美术作品是人类美术史中的绝品,很值得认真学习与研

究。

当今中国社会已进入信息与网络时代,随着东西方文化交流与交融的不断深化,必然会导致陶瓷美术家和欣赏群体的审美趣味和艺术观念产生相应的变化。在具有千年陶瓷文化与艺术沉淀的瓷都景德镇,来自海内外的艺术家与本土艺术家正在形成合流,以空前的多样性和丰富性及思想的深刻性将陶瓷美术推向历史最高潮。一个以六法为纲的陶瓷美术理论体系正在构建过程中。

参考文献:

- [1] 王宏建,袁宝林. 美术概论[M]. 北京: 高等教育出版社, 1994.
- [2] 潘运告编著. 汉魏六朝书画论[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 1997.
- [3] 董欣宾, 郑奇. 中国绘画六法生态论[M]. 南京: 江苏美术出版社, 1990.
- [4] 钱钟书. 管锥编[M]. 北京: 中华书局, 1979.
- [5] 李泽厚, 刘纲纪. 中国美学史[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1987.
- [6] 杨大年. 中国历代画论采英[M]. 郑州: 河南人民出版社, 1984.
- [7] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京: 人民美术出版社, 2000.
- [8] 熊秉明. 中国书法理论体系[M]. 北京: 天津教育出版社, 2002.
- [9] 王一飞, 郭晓芳. 八大山人作品局部经典动物[M] (二). 南昌: 江西美术出版社, 2005.
- [10] 李泽厚. 中国古代思想史论[M]. 北京: 北京商务印书馆, 2009.