

DOI: 10.13957/j.cnki.tcx.2023.06.023

引文格式:

怀康, 路子琰. 中国陶瓷艺术的创作美学分野与在地性审美经验研究[J]. 陶瓷学报, 2023, 44(6): 1256–1261.  
HUAI Kang, LU Ziyang. Creative aesthetic field and local aesthetic experience of Chinese Ceramic Art [J]. Journal of Ceramics, 2023, 44(6): 1256–1261.

## 中国陶瓷艺术的创作美学分野与在地性审美经验研究

怀 康<sup>1,2</sup>, 路子琰<sup>3</sup>

(1. 山东理工大学 美术学院, 山东 淄博 255000; 2. 山东理工大学 齐文化研究院, 山东 淄博 255000;  
3. 京畿大学 艺术学院, 韩国京畿道 水原 32588)

**摘 要:** 中国陶瓷艺术是民族审美精神及文化自信的重要载体, 从创作角度可以将中国陶瓷艺术分为陶瓷工艺美术和现代陶艺两大类型, 前者以完整性为追求且注重材质美, 后者通过对材料“物性”的释放强调个性美, 构成了创作美学的分野。在欣赏过程中产生的生理联觉、心理移觉、情感感通, 体现了中国陶瓷艺术欣赏的在地性审美经验, 彰显了中国陶瓷艺术的审美特质。

**关键词:** 陶瓷工艺美术; 现代陶艺; 创作美学; 审美经验

中图分类号: TQ174.74

文献标志码: A

文章编号: 1000-2278(2023)06-1256-06

## Creative Aesthetic Field and Local Aesthetic Experience of Chinese Ceramic Art

HUAI Kang<sup>1,2</sup>, LU Ziyang<sup>3</sup>

(1. School of Fine Arts, Shandong University of Technology, Zibo 255000, Shandong, China;  
2. Qi Culture Research Institute, Shandong University of Technology, Zibo 255000, Shandong, China;  
3. School of Arts, Kyonggi University, Suwon 32588, Gyeonggi do, Korea)

**Abstract:** Chinese ceramic art, as an important carrier of national aesthetic spirit and cultural self-confidence, can be categorized into two types from the perspective of creation: ceramic arts and crafts and modern ceramic art. The former pursues integrity and focuses on material beauty, while the latter emphasizes the beauty of individuality through the release of materials' "physical properties", thereby constituting the field of creative aesthetics. The physiological synesthesia, psychological sense and emotional sense produced in the appreciation process not only reflect the local aesthetic experience of Chinese ceramic art appreciation but also highlight the aesthetic characteristics of Chinese ceramic art.

**Key words:** ceramic arts and crafts; modern ceramic art; creation aesthetics; aesthetic experience

### 0 引 言

中国文化中的“文玩”传统及其当代传承, 具有典型的中国文艺现代性的内涵, 具有悠久历史且塑造了中华民族审美精神的陶瓷艺术自然属

于其中。“文玩”原意是指文房四宝及其衍生出来的各种文房器玩, “文玩”的主体主要是古代文人阶层, 后来, 随着文化的普及与传播, “文玩”主体扩散到各个阶层, 及至今天衍生的词语有“把玩”“盘玩”“把盘”等, 形成了跨越年龄和性别

收稿日期: 2023-08-08。

修订日期: 2023-10-23。

基金项目: 安徽省哲学社会科学规划项目(AHSKQ2021D151)。

通信联系人: 路子琰(1994-), 男, 博士生。

Received date: 2023-08-08.

Revised date: 2023-10-23.

Correspondent author: LU Ziyang (1994-), Male, Ph.D. candidate.

E-mail: huaikang@126.com

的生活方式，也构成了一种日常生活审美化的文化现象。无论是古代文人阶层的陶瓷文玩还是现代各阶层对陶瓷器物的把玩，其核心都是对陶瓷器物艺术价值的欣赏。那么，就有一些问题值得思考：在中国文艺现代性的发展道路上，中国陶瓷艺术的类型分野分别蕴含着哪种审美情趣？对于中国陶瓷艺术的欣赏体现了哪种在地性的审美经验？本文在这一问题意识下展开分析和论述。

## 1 中国陶瓷艺术的类型分野

“陶瓷”一词，是人们对以泥土塑造并烧制而成的陶器及瓷器的总称，因其具有审美属性，在陶瓷之后冠以“艺术”的后缀，便有了“陶瓷艺术”的称谓。正如原始彩陶在其所属于的时代并非艺术，但经历了岁月的洗礼和积淀，如今人们面对原始彩陶不再将其仅仅看作是具有实用功能的器物，因其在造型、图案等方面具有审美属性并代表了那一时期的造型水平与审美理念，而称其为“原始彩陶艺术”。

新中国成立以来的陶瓷艺术，常用的概念为“陶瓷工艺美术”。“工艺美术”的概念从日本引入，其源头可追溯至19世纪后半叶兴起于英国的“艺术与手工艺运动”，这场运动由罗斯金和莫里斯等人发起，意在工业化生产的浪潮下维护产品的艺术性，并提倡手工制作的價值。从这个角度来说，“工艺美术”泛指以实用为前提并注重艺术性的手工艺。1953年12月，全国民间美术工艺展览会在北京举办，展出了包括陶瓷在内的1000余件工艺品，展览期间还召开了由著名艺人和工艺美术专家参加的座谈会。在这次展览后，“工艺美术”的概念深入人心，并被确立为学科概念。1959年“全国工艺美术展览会”的举办，意味着“工艺美术”被确立为标准名称并得以传播<sup>[1]</sup>，“陶瓷工艺美术”也就开始指涉以实用为前提，兼具审美属性的器物。

改革开放之后，有了“现代陶艺”的概念，特指区别于陶瓷工艺美术而讲求试验和探索的纯艺术陶瓷样式。“中国‘现代陶艺’是伴随着西方现代科技文明和现代艺术发展而来的一种新的艺术形式，属于纯艺术的表现范围。”<sup>[2]</sup>“现代陶艺”作为一个专业名词，“现代”并非指时间，而是指以“艺术自律”为主导的创作理念。

如此来说，“陶瓷艺术”一词，从实用与审美兼顾的角度而言特指“陶瓷工艺美术”，从纯艺术

创作角度而言则是指“现代陶艺”。从陶瓷工艺美术到现代陶艺，是工艺美术范畴的陶瓷与纯艺术范畴的陶瓷的分野，关于陶艺的美学研究也拓宽了边界。如今，陶瓷工艺美术与现代陶艺共同丰富着人们的物质生活和精神生活，陶瓷艺术的审美视野也得以不断开拓。

## 2 工艺品视野的陶瓷美学：陶瓷工艺美术对“完整性”的追求与材质美欣赏

“由于与人类生产、日常生活之间存在亲密的实用功能关系，陶瓷自诞生的那一刻起，历来对它所具有的形式美感的美学关注，常常依附于对其功能性、材料性、工艺性的探讨。尤其是随着20世纪西方工业、手工业文明及学术理念传入中国，陶瓷美学研究的‘工艺美术’视野逐渐形成并壮大，中国当代陶瓷美学对陶瓷审美因素的美学考察常常是在‘工艺美术’的视野里展开的。”<sup>[3]</sup>以实用为前提的陶瓷艺术属于“陶瓷工艺美术”的范畴，此类陶瓷艺术尤为注重器物的“完整性”。完整性，即强调器物在制作之后的完好以及在岁月洗礼下的无残缺。无论是单体造型的陶瓷，还是有组合构件的陶瓷，没有人为了二次修复或构件重组，自始至终保持制作时所追求的完整性效果，构成了对陶瓷工艺美术作品欣赏的最佳状态。《景德镇陶录》中对于官窑瓷器有严格的把关制度，出窑时，但凡有瑕疵甚至损坏的器物要当即摔碎或填埋，以至于在今天的景德镇古窑场遗址，仍能够看到当时因烧制失败而废弃的大量碎片。这种严格的把关制度，体现了对陶瓷工艺美术作品完整性的追求。在文物收藏界有“老普残”的称谓，泛指老旧、普通且有残缺的文物，认为这类文物不值得收藏或收藏价值不大。可以看出，这种认知无疑与陶瓷工艺美术对“完整性”的追求关联紧密。

也正是因为对陶瓷工艺美术“完整性”的追求，才有了对陶瓷材质的强调和欣赏。先秦时期的《考工记》中提出“天有时，地有气，材有美，工有巧，合此四者然后可以为良”，奠定了中国工艺美术的方法论基础。其中，对材料的重视，开拓了中国人对陶瓷工艺美术中材质美的欣赏角度，也为西方人了解东方打开了窗口。景德镇的高岭土，为制瓷匠制作出精美绝伦的瓷器提供了得天独厚的条件，也正因如此，中国陶瓷工艺美

术才产生了丰富的器型、多彩的釉色、高超的工艺等等。当景德镇瓷器漂洋过海传入西方，西方经过一个多世纪的费心推敲而不得要领，其中重要的原因是对瓷器烧制的原始材料以及材质美感的形成过程一无所知。正因如此，中国瓷器在欧洲成为身份和财富象征的同时，也成了17~18世纪中国文化在海外传播最具影响的符号。

对材料的合理选取，以及对材料进行加工和雕饰的高超工艺水平，成就了中国特色陶瓷工艺美术的辉煌，也塑造了对陶瓷工艺美术完整性追求的传统。我国古代在制作陶瓷时非常重视泥料，如许之衡在《饮流斋说瓷》中所言“欲识瓷之美恶，必先辨胎”，而胎的好坏由泥料决定，因而“瓷质之贵在于瓷泥”。“青如天、明如镜、薄如纸、声如磬”是关乎柴窑的记载，虽然迄今仍没有见到柴窑瓷器面世，但这段精彩的评述为我们锚定了中国特色陶瓷工艺美术的理想典型：釉色如天空般蔚蓝，釉面如镜子般有光泽，胎体如纸一样轻盈，声音如玉磬一样清脆，这无疑是中国陶瓷工艺美术最高技艺的体现，也是中国特色陶瓷工艺美术欣赏的最佳体验。关于以瓷器追玉器之风，是中国陶瓷工艺美术区别于西方最为鲜明的文化传统。中国的尚玉之风从史前时代就已开始，玉成为礼天、礼地、与神灵沟通的媒介。在中华文明发展历程中，玉被引申为人格的表征。商代出现青瓷，是青铜文化与陶文化融合发展基础上产生的艺术载体。青瓷的出现，强化了中华民族“尚玉”的审美，并与“比德”的品格修养联系起来，以求尽善尽美、美善统一的和谐理想，这一点在宋代体现得尤为明显：“官窑在烧造瓷器时追求玉的质感，而且在皇帝的祭祀中，祭天是最重要的，而‘青是天象之色’，所以宋瓷尚青、崇玉，因而烧制青翠如玉的瓷器，在当时不仅是官窑的追求，还成为整个社会的风尚。”<sup>[4]</sup>中国特色陶瓷工艺美术对材质的重视，始终离不开的一条审美主线，就是瓷器与玉器的神韵比附。

此外，在日常生活场景中，之所以如此注重陶瓷的材质，是因为陶瓷工艺美术中，实用的要求决定了对材质的要求。材质的差异虽然会影响瓷器器物的品相，但在不同使用场景中选择合适的器具并发挥材质的最优效果，是欣赏陶瓷所必需的条件。尤其是古人关于茶盏与茶碗的选取，严格与使用的情境相匹配，其中，陶瓷的材质美是人们欣赏的重点。唐代陆羽在《茶经》中如此说“邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色绿”，以越窑

瓷对茶之本色的完美烘托而将其作为斗茶的最佳器具，可见瓷器釉色与茶色的关系构成了对瓷器品质的判断，在斗茶的过程中，瓷器的材质美对茶色的呈现起到不可忽视的作用，可见瓷器与茶色的适配性直接关乎品茶过程中的审美体验。当古人赞颂越窑“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”，我们可以领略到越窑给人们带来的审美满足感，制瓷艺人的高超技艺由瓷器的完整性以及材质美所承载，滋养着民族的心灵。

工艺美术范畴的陶瓷艺术，将泥土等自然材料作为征服对象，以高超技艺制作出鬼斧天工的瓷器器物，这是“人性”的光辉展现与文明的光芒照耀。20世纪80年代后，以陶或瓷为媒介的纯艺术创作，树立不再以陶瓷的实用性为前提，不再通过泥料、釉料、火候等材料或技术的控制刻意地追求陶瓷的“完整性”的观念，将创作者的构思，通过对陶瓷媒介进行主观的呈现，甚至在陶瓷造型、色彩、肌理等方面刻意凸显残缺、偶发、随意的效果，以此追求艺术形式的探索或艺术观念的表达。

### 3 艺术品视野的陶瓷美学：现代陶艺对材料“物性”的释放与个性美欣赏

“现代陶艺”创作类型的出现，一方面，与20世纪80年代作为“新时期”而产生的寻根意识有关；另一方面，也与同时期西方艺术思潮传入中国有关。中国在经济发展和改革开放的过程中，从计划经济到社会主义市场经济的过渡对人的物质文化和精神文化的影响，让人们在热情拥抱“新时期”之余，产生了复杂的心态和情感。在这种时代情境中，欧美艺术家追求形式探索的现代主义艺术思潮、追求艺术与生活合一的后现代主义艺术思潮传入中国，给中国的艺术家带来陌生化体验的同时，也为其表达在地性感受打开了窗口。一批艺术家不再拘泥于在麻布或宣纸上创作，而是以烧制之前的坯体及烧制之后的陶瓷为媒介，表达人与自然、人与民族之根等思考。“如果说现代陶艺产生前，中国的陶瓷审美研究主要将陶瓷艺术视作一种工艺美术现象，那么，现代陶艺传入并兴起后，研究的‘艺术学’视野逐渐形成，认为陶瓷创作不仅仅具有强调实用性的工艺美术特征，而且也是一种重要的艺术形式，它可以在对‘泥与火’的尊重和创造性使用中，传达陶艺家的情感体验与文化观念，因而也是一

种艺术创造，这是一种现代陶瓷审美理念。”<sup>[5]</sup> 艺术家对泥土、陶瓷等媒介的关注，其实是对这类材料与质地的“物性”的关注，是对其背后的自然原生状态的召唤。这种关注，让艺术家与过去的历史、民族的文脉产生了更深层次连接。

以实用为前提的陶瓷工艺美术在对泥与火的过程中，对材料“物性”的征服取得了一系列的辉煌成就。材料的“物性”是指自然材料在形塑之前的本真状态或形塑之后仍保留了原初的状态，是物的存在方式<sup>[6]</sup>。从这个角度，中国“天人合一”的审美理想发生于陶瓷器物的“完整性”得以呈现之后，而在陶瓷器物“完整性”的未完成阶段，是匠人对陶泥的捏塑、对烧制的把控、对成品的把关，都是以人的技术理性征服泥土和釉料等材料的“物性”为前提条件的。

现代陶艺刻意释放材料的“物性”，刻意凸显材质的残缺或偶发的效果。从现代陶艺的创作取向来看，现代陶艺走的是与陶瓷工艺美术不同的道路，甚至是反陶瓷工艺美术道路的。“实用/无用”“完整性/残缺性”“技术理性/艺术感性”“物性征服/物性释放”“材质美/个性美”构成了现代陶艺与陶瓷工艺美术的二元对立。由于对材料“物性”的释放，实用性、完整性、技术理性也就变得没有必要甚至是阻碍了。由此，无用之美、残缺美、偶发美等等极具个性的审美趣味也就得以合法呈现，丰富了陶瓷艺术的审美维度，也形塑了人们对个性美的欣赏。

如果说宋代哥窑瓷器的开片是传统陶瓷艺术最早涉及不合乎釉质规范的尝试，那么，这种尝试则是现代陶艺的最低门槛，毕竟开片不伤坯胎，瓷器表面也保持完整，用手触摸感知不到裂纹。开片不仅没有破坏瓷器的“完整性”，反而成为瓷器匠人技艺高超的代表，丰富了古人对陶瓷材质美欣赏的维度。古人依据釉面裂纹的大小，将大开片赋予“柳叶纹”“牛毛纹”等美称，将小开片赋予“鱼子纹”等美称，足以见其在“完整性”追求基础上对陶瓷材质美的厚爱。但是，在古代属于失败标志的破损、开裂、塌陷、流釉、变形等现象，却成为了现代陶艺拥抱的效果，并以此极致地呈现陶瓷艺术新的可能性。此外，古人最为忌讳的“冲口”，在现代陶艺创作中却成为创作方法，以“缺陷”为积极的形式构成因素，在“反传统”的同时拓展了陶瓷艺术审美的多样性。现代陶艺借鉴纯艺术领域的创作理念及方法，对传统陶瓷工艺美术的材料、工艺、技术有了新的理

解，现代陶艺创作者通过突破传统的规范和秩序，不断寻求新的可能性，这种可能性远离了陶瓷工艺美术道路，但为纯艺术的创作增添了形式探索及观念表达的资源，也为艺术家开启了更广阔的创作空间和更自由的个性表达。

以肌理为例，工艺美术范畴的陶瓷艺术一般是在釉面表层做文章，比如充分利用树叶，把树叶的叶纹移植到黑釉瓷上，叶脉纹理清晰可见，生动自然。吉州窑的“鹧鸪斑”、洒釉；建州窑的毫变盏、雨点碗、曜变天目釉黑瓷等，都是以自然肌理丰富陶瓷艺术的完整性，并让材质的美感丰富多样。现代陶艺多以人为的主观处理制作出不同的肌理，如使用刻划、刮削、揉搓、挤压等手段，让陶瓷肌理承载人的主观意志，增强陶瓷艺术作品的形式探索意味。景德镇陶瓷大学的一组壁画，以刻划、刮削、碾压等手段制作出丰富的陶瓷肌理效果，并以点、线、面进行对比和组合，制作出具有形式韵律和个性美的陶艺景观，表征了这所以陶瓷著称的大学所具有的开放性，以及对陶瓷艺术的探索精神。吕品昌在 20 世纪 80 年代说：“现代陶艺创作充分注意和利用缺陷肌理在艺术表现中的意义和价值，开释出了长期被技术理性遮蔽的缺陷肌理的审美品质，从而为陶瓷艺术表现开拓了一个崭新的领域。”<sup>[7]</sup>肌理成为陶瓷艺术家表达主题、传达观念、展现个性的具有识别性的视觉形象。

流釉在陶瓷工艺美术中属于技法掌控不够精致的表现，但在现代陶艺创作中，艺术家却常常以流釉为手段，使得釉色和釉质变化多样，营造出“怪异”“荒诞”“滑稽”等个性美。经历了近四十年发展，釉色已成为艺术家展现艺术风格和审美意蕴的重要手段。2019 年 9 月，“第三届中国瓷画双年展”便以“当代釉色”为方向展现艺术家的陶瓷绘画艺术成果，“颜色釉成为了一种重要的艺术语言表达形式，尤其是高温颜色釉，它的色彩玄幻莫测，质感厚润灵动，是帮助艺术家表达情感的一个很好方式。”<sup>[8]</sup>

著名陶瓷艺术家周国桢把陶瓷艺术创作过程称为“玩泥”，形象地表达了对陶瓷材料“物性”的释放。周国桢先生的代表作《雪豹》生动地诠释了现代陶艺“随遇而安”式的创作态度，也让我们看到艺术家在“玩”的过程中对个性美的追求。在 1982 年的夏天，将作品放入窑中烧窑时却遭遇断电，但恰恰是断电导致温度没有升到预期高度，随机出现的雪白的裂纹遍布豹子全身，达

到了远超艺术家预期的效果,使得这件作品成为不可复制的经典之作。正是因为艺术家不再追求陶瓷的“完整性”,而是以开放的态度拥抱制作过程中的偶发性和随机性,才使得现代陶艺作品的形象丰富多样,让我们看到了陶瓷媒介的可塑性,也让我们在对现代陶艺个性美的欣赏过程中打开了想象空间。

#### 4 中国陶瓷艺术的“在地性”审美经验

在陶瓷艺术欣赏过程中,无论是对器物造型或纹饰的欣赏,还是对器物制作技术的水准或独特创作风格的欣赏,均是对陶瓷器物的把玩、推敲、琢磨、享受的过程。这个过程不仅是对器物本身的感受,更是对器物所散发出的历史之韵、文化之脉、个性之美的领会。在这个意义上,器物作为可视、可摸、可感的物质实体,承载了人们对历史的追忆和对审美的认同。蔡森林说:“把玩心仪的青白瓷器时,常常试着感悟‘空灵’,感悟禅意,每每颇有心得。”<sup>[9]</sup>以青白瓷为把玩对象感受空灵与禅意,其实就是对青白瓷所蕴含的审美意蕴的体悟。17~18世纪的西方人为了防止东方远道而来的珍贵瓷器意外破碎,常常用银器甚至金器做成支架将瓷器固定,并放置于不易碰到的地方远观享受。这种享受因占有心态而对珍贵物品的小心翼翼,与中国人欣赏陶瓷艺术的方式形成了鲜明的差异,这也从另一个方面凸显出中国陶瓷艺术欣赏的在地性。

在陶瓷艺术把玩的过程中,从“看”到“触”、从“触”到“赏”,眼、手、心几乎是同时作用于陶瓷之上,并反馈到人的生理、心理和情感。器物不再是冷冰冰的,而是人格化、有温度、有生命的实体。从人与物的关系来说,经过眼看、手摸、心感的过程,人与器物产生了具体的接触,这个过程,是人与物对话的过程。中华文明作为具有悠久历史的农耕文明,史前时代便有“抟土造人”的神话传说,“土”在中国人的日常生活和精神追求中都发挥着举足轻重的作用,在中国的文学艺术中更是重要的审美意象。土经过水的浸润混合就成了泥,泥在人的手上经由人的想象和创造,被赋予千变万化的形象。在捏制与塑造的过程中,泥的质感、气味、状态,与人的感官产出了生理的联觉,土的粗糙、泥的黏性、陶的坚硬、瓷的光滑,均在人的生理层面直接被感受。

当灵巧的手将泥捏造成型,并在高温下烧制出形态各异、用途多样的陶瓷器物时,陶瓷器物的造型、色彩、肌理等,又与人产生了心理的移觉,陶的厚重、瓷的温润与人的心理紧密呼应。在人们的日常生活点滴中,在时光岁月的无声流逝中,陶瓷器物满足日常生活的同时,承载和寄托了人的愿望,进而与人产生了情感的联通,眼看手触的生理联觉、形象感知的心理移觉,审美体验的情感联通,构成了中国陶瓷艺术的审美特质。

在生理联觉、心理移觉、情感联通的三个维度中,尤为重要是心理移觉与情感联通。心理移觉与人的生活经验、历史记忆、文化身份紧密相关,人的社会性决定了其心理移觉必然具有集体相似性。情感感通是基于心理移觉基础上偏于个体喜好的审美体验,与欣赏者的审美期待紧密相连。接触陶瓷器物获得或粗糙或光滑、或厚重或轻薄的感受,这属于生理联觉。把瓷器比喻为“似玉”,以玉为坐标形容青白瓷,属于心理移觉。“邢瓷类银类雪,越瓷类玉类冰”,这种感受性的比喻就是在生理移觉层面发生的。当人们将品格上的追求与情感上的期待在陶瓷艺术欣赏中获得满足和升华的时候,情感联通便发生了。

“意境”是中国最为重要的美学范畴之一,以可见之形彰显可品之神,进而让观者获得审美之韵,这是中国“意境”美学的基本内涵。中国陶瓷艺术有很大一部分是瓷器与瓷画合一的样式,无论是陶瓷工艺美术还是现代陶艺,以陶瓷为媒介,以“诗书画印”为元素进行瓷画创作是共有的特征。瓷画与中国画的审美如出一辙,意境是中国画的审美追求,也是瓷画的品评标准。然而与中国画稍有不同的是,瓷画的彩绘技法需要深谙釉料的搭配,其晕染和勾勒有对材质的特殊要求。施釉的厚薄决定了瓷画的美感,进而影响意境的营造。釉料过厚则色晕,过浅则色不正,或胎底颜色上泛而粗糙,或釉料不稳而艳俗。瓷画不仅考验画者的技艺,更考验画者的审美修养。因此,当我们欣赏瓷画时,是对瓷画技艺、瓷画意境的双重欣赏。中国古典园林或当代公共空间中,当我们看到玲珑的瓷瓶立于几案之上,或看到高大的瓷瓶立于门廊入口两侧,瓷器上无论是绘制梅兰竹菊题材,还是民间寓言故事,我们在熟悉的视觉关联中感受到中国文学艺术的延续,感受到器物之于欣赏者的情感慰藉,前者恰是心理的移觉,后者则是情感的相通。瓷器本身的纯

洁，瓷之绘画的意境，在心理移觉和情感感通双重维度上为人们带来东方美学的审美享受。

## 5 结 语

对陶瓷艺术的美学建构，是彰显中国文艺现代性和文化自信的重要立足点。“工艺美术”范畴的陶瓷艺术以实用性为前提，注重陶瓷的整体性，并形成对材质美的欣赏；“纯艺术”范畴的陶瓷艺术通过对材料“物性”的释放，侧重艺术自律层面的个性美的欣赏。无论是基于眼、手、心三者合一的把玩，还是基于眼与心二者的静观欣赏，对陶瓷艺术的材质、技艺、器形、釉色、绘画主题等层面的感知，所获得生理联觉、心理移觉和情感相通，是中国人在陶瓷艺术欣赏过程中形成的在地性审美经验，构成了中国陶瓷艺术欣赏的审美特质。陶瓷工艺美术与现代陶艺共同丰富着“陶瓷艺术”的内涵，满足着人们的物质文化需要和精神文化需要。

### 参考文献：

- [1] 蔡孟. 从一体化到分化——中国现代陶瓷艺术发展历程的分析[D]. 清华大学, 2004.
- [2] 刘木森. 中国“现代陶艺”的审美问题研究[D]. 山东大学, 2020.
- [3] 任华东. 中国当代陶瓷美学研究述评[J]. 湖北民族学院学报(哲学社会科学版), 2014, 32(4): 85-91.  
REN H D. Journal of Hubei Minzu University (Philosophy and Social Sciences), 2014, 32(4): 85-91.
- [4] 方李莉. 中国陶瓷艺术审美观念的形成与发展——艺术人类学视野下的新艺术史观[J]. 民族艺术研究, 2012, 25(6): 5-12.  
FANG L L. Ethnic Art Studies, 2012, 25(6): 5-12.
- [5] 任华东. 现代陶艺的兴起与中国现代陶瓷审美理论的建构[J]. 文艺研究, 2015(2): 138-144.  
REN H D. Literature & Art Studies, 2015(2): 138-144.
- [6] 毛雄飞. 传承与超越——当代中国陶艺美学研究[D]. 中央美术学院, 2009.
- [7] 吕品昌. 论陶瓷缺陷肌理的审美品质[J]. 景德镇陶瓷学院学报, 1988, 9(1): 11-14.  
LYU P C. Journal of Jingdezhen Ceramic Institute, 1988, 9(1): 11-14.
- [8] 刘茜. 高温颜色釉在当代陶瓷绘画中的审美特性研究[J]. 陶瓷研究, 2019, 34(133): 30-33.  
LIU X. Ceramic Studies, 2019, 34(133): 30-33.
- [9] 蔡森林. 把玩青白瓷 感悟儒道禅[J]. 东方收藏, 2011(2): 48-49.  
CAI S L. Oriental Collection, 2011(2): 48-49.

(编辑 梁华银)