

形态与人文——陶瓷雕刻装饰与中国画的比较研究

曹爱勤^{1,2}

(1.中国传媒大学 北京 100024; 2.景德镇市杨天陶瓷工艺美术研究所 江西 景德镇 333001)

摘要:陶瓷雕刻作为陶瓷装饰的重要分支,承载了国画、雕塑、陶艺等多重表现形态。其中,在艺术表现手法及审美思想体系的建构上,中国画作为一种古典主义艺术内核,对陶瓷雕刻的发展起到了重要的精神引领作用。本论文通过对陶瓷雕刻装饰工艺技法、形式法则、观念精神等诸多因子的综合分析,对照中国画的相应特质展开比较分析,探究二者在形态及人文维度上的关联性。

关键词:陶瓷雕刻;中国画;比较

中图分类号: TQ174.74 **文献标志码:** A **文章编号:** 1006-2874(2017)04-0598-04

Form and Humanity-Comparative Analysis on Ceramic Sculpture Decoration and Chinese Painting

CAO AIQIN

(1.Communication University of China Beijing, 100024 China;

2.Jingdezhen Yang Tian ceramic arts and Crafts Institute Jingdezhen, 333001 Jiangxi, China)

Abstract: As an important branch of ceramic decoration, sculpture bears many forms such as painting, sculpture, ceramics and decoration. Among them, in the construction of artistic expression and aesthetic ideology, Chinese painting, as a core of classical art, plays an important spiritual leading role in the development of ceramic sculpture. In this paper, through a comprehensive analysis of the ceramic sculpture decorative technique, form rule, concept of spirit and other factors, combined with the characteristics of China painting to start a comparative analysis to explore the two relevance in the shape and dimensions of the humanities.

Key words: Ceramic sculpture Chinese painting Comparison

一 中国画小议

从古籍文献来看,我国古代并无“中国画”这一明确称谓,一般称之为“丹青”,如《汉书·苏武传》:“竹帛所载,丹青所画。”杜甫《丹青引赠曹将军霸》:“丹青不知老将至,富贵于我如浮云。”《晋书·顾恺之传》:“尤善丹青。”近现代以来,由于西方绘画如油画等(亦称西洋画)的输入,为了加以区别,故而称我国的笔墨绘画为“中国画”,简称“国画”。从概念上来看,中国画主要指的是画在宣纸、绢布、锦帛等界面之上,或加以装裱的卷轴画。其创作方式为:以毛笔为主要工具,通过蘸取水、墨、彩,运笔于绘画界面

上,形成笔墨韵致浓郁的画面。在表达意象上,创作者可根据自身的感悟和喜好,随性而发,或寄情山水,或俯仰观物。因此,其表现题材大致可分为山水、花鸟、走兽、人物等,手法可具象可抽象。孔子曰:“仁者乐山,智者乐水”,中国画无论在笔墨技法亦或表达意象上,都充满了孔孟及老庄哲学的审美观念,承载了古人在传统意识形态中对自然万物的感性认知,以及与之关联的政治、宗教、文化等方面的认识。

中国画概念的提出的目的在于凸显其与西方绘画的差异性。主要体现在:第一,中国画的创作媒材不同,笔墨载体及工具存在差异;第二,笔墨技法不同;中国画引中国书法之用笔入画,相比具

收稿日期:2017-03-10。 修订日期:2017-05-27。
通信联系人:曹爱勤(1954-),女,博士。

Received date: 2017-03-10 Revised date: 2017-05-27
Correspondent author: CAO Aiqin (1954-), female, Ph.D.,
E-mail: 742674697@qq.com

象、写实表现而言，更多强调的是情感意味及个性表达；第三，中国画追求诗词之意境，不受有限空间实景中光源、透视、投影的约束，讲求以线界形、散点透视，以形写神、迁想妙得，妙在似与不似之间；第四，中国画往往融诗、书、画、印于一体，有其特殊而独立的章法及结构，是其它绘画所未有的；第五，中国画的独特装裱方式也对其艺术特色的形成起到了画龙点睛的作用。

总体来看，中国画的发展经历了长期的变革，跨越装饰、工艺、美术等形式，最终形成由笔墨主导的绘画艺术形态。数千年来，尽管历代名家及派别在绘画的认识和立意上存在差异，但在表达途径和表现手法上，均脱离不了基本的形式法则。另一方面，中国画的精神特质已经演化为一种“元艺术”的存在方式，其作为一种指导性标准，引领着其它绘画、造型等艺术形式的多元化发展。

二 陶瓷雕刻小议

雕刻，是一种器物装饰工艺的总称，它区别于平面彩绘的手法，借助刻刀等工具，在装饰载体上进行空间立体式的雕琢。从表现手法及形式来看，主要分为雕、刻、塑等工艺技法。南朝刘孝标所著《广绝交论》中所述：“雕刻百工，鑪捶万物。”由此可见雕刻技艺在手法和途径上的繁复性。从表达效果来看，雕刻技艺主要被用以取代平面纹饰彩绘及文字书写，刀法刚劲，笔力深刻，在外观上更具表现力及视觉冲击力。陶瓷雕刻，正是在雕刻工艺基础上发展起来的一种独立门类。它借助特定的物质媒材及创作渠道将创作者内在情感物化为三维立体艺术形态。在形态结构上，彩绘主要以平面的点线面为表现形式，雕刻则倾向于造型凸出的肌理。因此，对于陶瓷雕刻而言，肌理便是其内在的艺术语言，通过肌理的变换与组合，实现不同造型的表达。

我国陶瓷雕刻工艺历史悠久，最早表现为陶瓷刻划，在新石器时代便已成雏形，新石器时代的彩陶、红陶、灰陶、黑陶、白陶等陶器的装饰就有刻划纹、印纹、压印纹、拍印纹、附加堆塑、镂空等。商代的原始瓷中主要装饰是印纹。南北朝时期的白陶装饰有刻、印、堆、贴和刻莲花瓣纹。陶瓷雕刻在唐至五代时期继续发展，在越窑青瓷、定窑白瓷、耀州窑刻花瓷、磁州窑瓷中，陶瓷雕刻装饰均得到了广泛运用。到了宋代，陶瓷雕刻的工艺技术更是取得了突破，不仅创制出精细优雅、晶莹如

玉的被古籍形容为“素肌玉骨”、“光致茂美”的影青釉刻花瓷，并且成功烧造出品类多样、造型各异的影青釉瓷雕。考古发掘表明，盛产青白瓷的景德镇在北宋早期就能烧造影青釉瓷雕，这一时期，婴戏人物纹饰大为盛行。南宋时造型与品种日趋增多，既有供摆设、观赏的小玩件，又有世俗化的观音佛像和殉葬冥器，同时还包括壶、瓶、盒等这类实用性器皿，其上捏制动物、花果等造型。这些瓷雕，刻线刀法利落，线条潇洒，疏密有致，所刻形象无不生动有致，惟妙惟肖，装饰性强且民族风韵独特。

随着工艺的进步以及观念的变革，陶瓷雕刻逐渐演化出两大方向。一者为以雕刻工艺技法为呈现方式的装饰手法；二者为以雕塑本体语言为主的独立造物体系。直观地说，前者侧重工艺技法的辅助性，后者强调工艺本身的艺术独立性。

三 表现手法之关联

中国画主要围绕笔墨这一核心而展开，依靠运笔的笔法与笔力，施展勾、染、点、皴、擦、泼、破等手法。同样，在陶瓷雕刻中，创作者将绘画中的笔换作刀，依靠雕琢的刀法和力道，来实现雕、刻、镂、刮、切、划等手法。在这一过程中，尽管二者在表达途径及表现媒材上存在差异，但就艺术创作的本质来看，都是言作者之所言，发作者之欲发。因此，无论中国画还是陶瓷雕刻，最重要的艺术内核还是围绕人这一创作主体而展开的。

中国画的笔墨在创作手法上显得更为自由，笔法的力度、轻重缓急完全由创作者随性掌控。或如蜻蜓点水般细细勾勒，或如天马行空般肆意挥洒，因而作品往往是作者内心的独白、情绪的抒发。陶瓷雕刻则不然，它需要创作者心如止水、波澜不惊，一刀刀悉心雕琢，即便是长达数米的大画幅，也需要经年累月地细细耕作。从这点来看，陶瓷雕刻似乎更注重工艺性，而中国画更侧重于艺术性。但从另一方面来看，陶瓷雕刻的创作过程同样存在感性创作的成分。譬如，在表现大面积的水波时，画面空阔渺远，似乎灵感乍现，便随性地以刀代笔，快速划过几道线条，一道水湾便出现在画面中。此外，在表现某些场景细节时，如树木、花叶、山石之时，也偶尔会得意忘象，化繁为简，寥寥数刀即成。因此，中国画之笔法与陶瓷雕刻之刀法，二者仅有创作过程与形式的不同，而在艺术精神表达上，却是殊途同归的。

四 审美思想之关联

(一) 谢赫“六法”

古典画论形成了一整套体系完备的中国画品评标准。南北朝之时,南齐谢赫的《古画品录》,就已形成对绘画理论的早期系统性论述。其中所述六法“气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写”针对绘画的用笔、造型、色彩、构图等形式法则均提出了相应品藻标准。后世亦有大量针对“六法”画论体系的补充与完善。事实上,中国古典画论的品评标准不仅适用于中国画,也同样适用于陶瓷雕刻艺术。

谢赫在其所提出的“六法论”中将“气韵生动”置于首位,而此法在古典画论中的重要性得到历代诸多名家的认同。唐张彦远在《历代名画记》中认为,骨气与气韵乃绘画之本,而“气韵生动”更是绘画之灵魂,“以气韵求其画,则形似在其间矣。”足见其对“气韵”的品藻高度。和张彦远同一时代的朱景玄,在《唐朝名画录》中提出“逸、神、妙、能”之“四格”,其中对六法的解读有“六法之妙,无逃笔精”的论断。北宋黄休复论“六法”云:“惟形似、气韵二者为先,有气韵而无形似,则质胜于文;有形似而无气韵,则华而不实。”在其观点中,不仅对“气韵”有所阐明,更提出“气”与“形”的二元结构,将绘画的“气韵”论提升至辩证的理论高度。对于陶瓷雕刻而言亦如此。尤其是在山水题材作品中,气韵的重要性甚至比刀法的精细程度更为重要。从表现形态来看,陶瓷雕刻中的山水人物图景多取自田园生活、闲情雅集等场景,而在山石、树木、水湾、人物等组合上,往往会借鉴中国山水画的画面结构,采用散点布局、非对称式结构的组合方式,并且在景物与人物的空间安排上讲求疏密有致,水湾及远山多空旷,近处树木、怪石排列紧促。整体势头呈“S”型蜿蜒而上,由此引导整个画面的气韵,使之生动通透。同时,这种布局方式亦美化了整体构图,空旷处疏可走马,紧凑处密不透风,疏密关系形成对比,形成冲突与调和关系,增强了画面的感染力。

此外,对于“骨法用笔”、“应物象形”、“随类赋彩”,在陶瓷雕刻之上均有体现。瓷上雕刻注重刀法的流畅度,以及线条的细密性,几乎在所有大场景的表现中,刻刀留下的长线条皆锋芒毕露,刀法苍劲。而对造型的刻划多采用具象手法,

写实性强。并且在色彩的表现上灵活多样,除了象牙白表现单色系作品之外,还可通过釉上彩及釉下彩装饰工艺对不同部位施以不同色泽。从当下陶瓷雕刻艺术的创作理念及审美观念来看,其多借鉴古典主义中国画的形式特征,二者是一脉相承的。

(二) 传神写照与形神兼备

“传神写照”是东晋顾恺之在其画论中提出的,它强调绘画的首要标准为“传神”,即凸出对画面神韵的表达。尤其在人物的刻画上,要体现人物的神态,抓住其最能彰显精神面貌的点,入木三分。如此才有了顾恺之笔下《洛神赋图》中凄美动人的人物形象,其人物衣纹用高古游丝描,线条纤细连绵,如春蚕吐丝,行云流水,自然流畅。唐代张怀瓘对其画作评价甚高:“张僧繇得其肉,陆探微得其骨,顾恺之得其神。”对于陶瓷雕刻而言,不仅要体现传神写照,还要以形写神,形神兼备。

相比于中国画基于平面画幅上的笔墨渲染,陶瓷雕刻的优势在于其立体空间中的造型。因此,对于人物及景物的刻画,后者擅长于以造型实现表达效果。尽管中国画可以采取大写意手法,得意而忘象,但在某些情形之下,对“神”的表现恰恰离不开“形”。当然,在表现方式上,二者对“神”的刻画各有不同。国画可依赖于笔墨的自由表达;而陶瓷雕刻受其自身工艺技法方面的限制,难以实现随性而为,但其工艺性恰恰赋予了其在表达效果上的诸多优势。例如,各种雕刻技法使得主画面得以突出于平面之外,经过一定角度光线的照射,便会出现自然的阴影,显得更为真实。仿佛画中的人物正深情款款地走出画面,万木葱茏,郁郁青青,似乎正随风摇曳。从艺术角度来看,陶瓷雕刻在表达效果上更为饱满生动。

(三) 形态之美与人文之美

陶瓷雕刻从表现形式上来看是属于理性的,主要表现为精细仿真的笔法与工艺,解剖的立体场景刻划,以及写实主义的生活化观照等等;而从艺术家的表达思想来看,它又是一门感性的艺术,体现在思想情感的纷繁复杂性,画面意境的虚实交错性,以及来自于艺术家思维中对于画面局部的特殊处理。可以更加直观地说,陶瓷雕刻是一种由艺术家的感性情感和思维进行定义,以理性写实主义的笔法与工艺为载体,以人文自然为关注题材的表现主义艺术。我们不能仅凭其艺术特质中的任意一点来对其艺术本质作静态的判断。它既不是中国传统审美思想与西方艺术形式的简单组合,也不像现代

陶艺那样追求情感化、纯艺术性的思维表达。在其秀骨清象的艺术语言中，有一种对于工艺和笔法的坚守，亦有一种对于传统艺术形态和审美思维的叛。也正是由于这些内在的艺术品质，借助于艺术家的创新构思过程，实现了一种独步古今的艺术形态和思想的反映与表达。

从传统理性艺术的审美表达来看，陶瓷雕刻多是“以形象物”的形体表达，其情感抒发的志趣也是以理性特质为主。画面所表达出的思想情感，均是以其中包含的“物象”为载体，以托物言志，借景抒情的手法为依托，所意欲表达的是一种画面实实在在存在的理性情感。因此，陶瓷雕刻装饰作为传统理性艺术观念的更深层次表达，那么其所表现出的情感抒发过程也更应是理性的。然而，事实却恰好相反。从山水、花鸟、人物、动物等题材的陶瓷雕刻装饰表现形式来看，它想要表达的反而是一种以意境表达为主的感性情感，尤其是花鸟及山水题材。艺术家往往不以单一的具体物象进行情感表达，而是以群体的组合方式，在展现极具立体视觉冲击力的画面物象的同时，为观者呈现一种意境独到的氛围表达。这种意味使得画面既有真实存在的物象，也有隐约出现的“虚象”，这种空灵之感给人一种“剪不断理还乱”、难以名状的情感表达。事实上，这种状态从更深层次上反映了艺术家真实的思维生存状态。在他们的情感表达中，有有形之情，也有无形之意，情感的存在方式本身就处于一种无序化的感性状态。因此，以陶瓷雕刻装饰的真实景象写有形之情，以隐匿幻化的虚拟意象抒无形之意，恰恰能够将这种感性的情感状态形象地表现出来。

五 道法自然——艺术精神之关联

中国画追求一种自然放达的天趣之美，崇尚自然而为，这是以老庄哲学为代表的道家思想的外化体现。首先，在笔墨上，中国画讲求“有法而无

法”，即当基本的形式法则熟稔于心之后，便可突破自我，实现更为率性的表达；其次，在题材上，历代画家都主张取之于自然，从天地万物中获取灵感，无论是山水、田园、花鸟、瑞兽，皆是自然之物象。通过描绘自然，创作者将自己的情绪融入自然，寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟。因此，道法自然成为中国画艺术精神中的唯一准则。唐代张彦远《历代名画记》载：“画性所贵天然，何必师范。”北宋韩拙说：“质干本乎自然，华藻出乎人事。实为本也，华为末也……岂可失其本而逐其末！”

陶瓷雕刻从表现形式及工艺技法上来看属于工艺美术的范畴，李砚祖在其所著《中国工艺美术史》中特别提出“以天合天”的思想，即主张以自然为本，以自然为鉴。“道法自然”同样也是贯穿整个人类造物文明的一条核心主线，而陶瓷雕刻艺术正是由这种造物活动演化而来的更高级形态。早在先民的造物体系中，陶瓷器物之上的雕刻图样便已呈现出对自然的崇拜意识。譬如唐宋时期刻花装饰中的花草纹、水波纹、云雷纹等，皆源于自然。经过匠心的构图与设计，原本不规则的图样被转化为对称式分布的规则图式，既寓自然之意象，又熔铸了古人的智慧。其次，现代陶瓷雕刻艺术同样大量吸收自然物象，并经过创作者的构思转化，形成其内心理想境界的外化表达。

参考文献：

- [1]周淑兰.中国陶瓷纹饰[M].北京：北京工艺美术出版社，2009.
- [2]曹春生，陈丽萍.景德镇雕塑瓷艺[M].广州：华南理工大学出版社，2008.
- [3]余祖球，梁爱莲.景德镇传统陶瓷雕塑[M].南昌：江西高校出版社，2004.
- [4]熊寥，熊微.中国陶瓷古籍集成[M].上海：上海文化出版社：2006.