

宋画格物观赋能 登封窑陶瓷艺术发展创新策略研究

鲁鸿英

郑州西亚斯学院 艺术设计学院, 河南 郑州 451150

摘要:河南登封窑曾被誉为“中原民间第一窑”,其凭借独特的工艺技术闻名。宋画格物观以其细心精审物象和“格物致知”的审美风尚,深刻影响了古代登封窑陶瓷创作。通过对宋画格物观的深入探讨,以及对古代登封窑陶瓷色值图像数据采集对比与可视化分析,发现:宋画格物观对登封窑陶瓷的创作思维、造型和色彩表现产生了深远影响。在文化强国战略背景下,深入探究中华优秀传统文化如何赋能登封窑陶瓷艺术发展,对推动中原陶瓷艺术的当代转型与创新具有重要意义。

关键词:登封窑;宋画格物观;中华优秀传统文化;陶瓷设计;传承;创新

中图分类号:J527 **文献标识码:**A **DOI:**10.12186/2025.06.006

文章编号:2096-9864(2025)06-0048-07

嵩山地区拥有两千多年的悠久历史,其以丰富的矿产资源和深厚的儒、释、道文化底蕴,为当地的陶瓷烧造技艺提供了得天独厚的发展条件。登封窑作为嵩山地区陶瓷技艺的杰出代表,始烧于隋唐时期,至北宋时期达到全盛。尤其至宋代,在理学格物致知思想的熏陶下,工匠们以观照万物的虔诚态度洞察泥釉火之理;同时,宋画格物的写实精神与精微意趣,更直接影响了陶瓷器物的造型与审美意境,使陶瓷艺术表达实现了技艺结合的新高度。在装饰技艺方面,登封窑尤其以珍珠地划花和白釉剔刻划花等独特的技艺闻名,体现了中原地区唐宋时期民窑的独特风貌,集中展示了窑工的高超技艺和艺术审美追求。登封窑的兴盛不仅推动了当地陶瓷技艺的发展,也为中国陶瓷史增添了浓墨重彩的一笔。

当下,登封窑陶瓷以独特的技艺和文化价值得到了国家级非遗传承人李景洲团队的复仿与传承,通过李景洲团队的成功复仿,登封窑陶瓷的经典工艺得以重现。然而,尽管登封窑陶瓷在传统技艺的复仿上取得了显著成就,但其发展仍面临着中原陶瓷业发展中普遍存在的问题:一是传统工艺研究与现代创新设计相脱节;二是陶瓷传统工艺普及与传承出现断裂;三是家族式经营模式存在局限性^[1]。宋代画论中的格物思想,为破解这些难题提供了路径——促成传统技艺与现代设计的深度融合,弥合工艺传承与大众审美教育之间的断裂,并推动经营模式打破封闭、加强合作与技术升级。鉴于此,本文拟从理论分析和技术实践层面,深入探讨宋画格物观赋能登封窑陶瓷创新的策略,以推动登封窑陶瓷艺术持续健康发展。

收稿日期:2024-09-06

基金项目:河南省哲学社会科学规划项目(2021BY5055);郑州西亚斯学院校级课题(2023-B010)

作者简介:鲁鸿英(1982—),女,甘肃省临夏回族自治州人,郑州西亚斯学院副教授,主要研究方向:设计理论与实践。

一、宋画格物观的艺术表征

宋代的格物观深刻影响了同时期绘画艺术创作,在工笔花鸟画的创作理念与表现手法上表现尤为明显。“格物致知”的概念最早出现在先秦时期,宋代程颐和程颢对其进行了新的阐释,在程颐看来,格物致知是理学基础,格物是一种广泛且深入的学问,既关注具体事物,也探究其背后的普遍规律,最终达到与天理相融的境界。程颢则更偏重于内心的修养和直觉的认识,认为心即理,通过内心的诚明才能达到对事物本质的理解。这一思想在宋画中得到了充分体现,并推动了宋画从写实到写意、从形式到内涵的全面提升。

一方面,格物观贯穿于宋画求真写实的创作过程之中。宋人在格物观思维方式的影响下,注重对自然万物的细致观察与真实描绘,追求外在形态的逼真和对事物内在规律的把握,推动了宋画格物穷理以求真写实观念的发展^[2],使得宋代的工笔花鸟画艺术在写生、写实、严谨、求真绘画理念的引领下,整体发展成为一种工细、写真、工整、富丽的绘画风貌^[3]。例如,南宋林椿《果熟来禽图》对植物枝叶的脉络、昆虫翅翼的纹理、鸟类羽毛的层次等近乎科学的观察和细节的描绘,反映了“一物必有一理”的理学思维,既展现了自然界的精致美感,又蕴含了画家对自然之理的深刻体悟。

另一方面,格物观在宋代艺术理论方面也有体现。宋画作为宋代知识分子含蓄之美的集中体现,其格物观在宋代画论中亦有所见。北宋张怀在《山水纯全集·后序》中指出:“造乎理者,能画物之妙;昧乎理者,则失物之真;何哉?盖天性之机也。性者,天所赋之体,机者,人神之所用。机之发,万变生焉。”^[4]其意为只有深入理解事物的内在规律,即“理”,才能表现其精妙,把握其真实本质,进而感知万物的千

变万化。苏轼亦曾区分“常形”与“常理”,指出前者是自然界中可视的形态,而后者则是事物运行的内在法则,在他看来,艺术创作不止于外在形似的写实,更需融入对事物内在机理的把握。由此可见,对思辨性哲理的探求已成为宋代画论的显著风尚。宋代画家在创作中,不仅追求对“常形”的精准描绘,更注重对“常理”的深刻把握,使作品在写实的基础上,升华出深厚的哲思与意境,成为宋代知识分子含蓄之美的集中体现。他们通过对自然的细致观察与研究,不仅展现了自然之美,更寄托了对宇宙、人生和道德的深刻思考,从而实现了宋画艺术性与思想性的高度统一。在构图上,宋代工笔花鸟画也呈现出由全景式向折枝式的转变——画家有意选取物象的局部进行特写,通过“以小观大”的手法,营造画外之意、味外之旨的意境美。这种构图方式不仅增强了画面的视觉效果,还通过局部细节的刻画,引导观者体悟自然之美的深邃与广袤。

二、宋画格物观对古登封窑陶瓷创作的影响

绘画对陶瓷的影响由来已久,是陶瓷艺术生命力和创造力的主要源泉之一。绘画能够极大地丰富陶瓷的外观表现力和审美内核,提升其艺术价值和文化内涵。宋画格物观对古登封窑陶瓷艺术的影响,具体表现在以下三个方面。

1. 观物以尽意的创作思维

宋画格物观,深受宋代理学观影响,讲求以“观物”“取象”实现“尽意”。这种审美思维方式,不仅体现了宋代画家对自然、生命和宇宙的深刻理解,也在一定程度上推动了登封窑陶瓷装饰对自然之理的深刻表达。

其一,艺术创作的“观物”阶段。“观物”是对自然万物的细致观察,捕捉自然界的生机与美感,把握其外在形态与内在精神,确定创作题

材,精准刻画物象外在形态。古登封窑工匠以手、眼、心对身边自然与生活进行感知,通过陶瓷工艺创新实现创作之“观物”实践,将大自然或日常生活等浓缩于方寸之间,让日常器物遵循自然之美,服务于生活之美,充分体现出“天人合一”的朴素观。

其二,艺术创作的“取象”阶段。“取象”是捕捉物象的精神与气质,追求物象外在形态的逼真及对其内在精神的把握。艺术家通过对自然物象的深入思考,形成丰富的色彩表达和形态构思,并将其转化为具体的装饰图案。这个阶段包含了艺术创作者在观物时的思考、判断、理解和顿悟,是其创作动机和意图的具体体现。古登封窑工匠深深扎根生活,充分凝练物象,使自然和生活物象实现象征性转化,并采用创新工艺对“象”进行再创造,从而完成陶瓷创作之“取象”阶段,塑造出民间精神的图腾。

其三,艺术创作的“尽意”阶段。“尽意”是形与理的完美结合,追求在精准刻画物象外在形态的同时,对其内在规律的把握。通过对客观对象的细致描绘,将“生机”与“生意”融合在“格物”过程中,达到形神兼备、意境妙至的境界。艺术家需要通过理性思维,细致观察并完美把握创作对象,从而达到形象与意境的高度统一,实现艺术作品的意蕴美。古登封窑陶瓷艺术的“尽意”体现在对生命的礼赞、对自然的感悟、对工艺的执着和对器以载道的追求等方面,其装饰工艺参照宋画粉本,充分体现宋代艺术对自然、生命和宇宙的深刻认知与体悟,艺术表达呈现画风雅致的总基调(见图1、2)。

2. 装饰造型的自然美

宋画格物观对古登封窑陶瓷装饰造型的影响,使其形成质朴雅致的自然美的风格。登封窑曲和遗址出土的陶瓷标本大多采用宋代珍珠地划花装饰工艺。登封窑珍珠地划花纹样瓷器,从器型到纹样,完美展现了宋代瓷器端庄、



图1 登封窑瓷枕(宋,现藏于牛津大学艾什莫林博物馆)



图2 《桃鸠图》(宋,赵佶)

协调、流畅、简约的主题风格,同时继承了唐代丰柔华美的特点^[5],具有较高的观赏和审美价值。现藏于北京故宫博物院的宋代登封窑白釉珍珠地划花双虎纹瓶,堪称其中的极品。此瓶形似橄榄,灰褐色瓷胎的外壁刻画着两虎搏斗的主题花纹,一虎站立、一虎行走,形态生动,以洞石、芭蕉、莲瓣纹作为地纹,图案以外的空白处戳印绝对均质的珍珠地纹样,一方面是对自然节律的抽象提纯,形成视觉韵律;另一方面在虚空处利用珍珠地的颗粒质感达到以“无物”唤起“万境”的留白效果,进一步烘托宋代陶瓷日用器皿艺术表达中的自然和谐之美(见图3)。

尽管学界普遍认为,珍珠地划花纹样瓷器受到了唐代金银錾刻技艺的影响^[6],但其具体



图3 登封窑珍珠地划花双虎纹瓶(宋,现藏于北京故宫博物院)

制作方法在继承与发展中更是蕴含着宋代理学“格物致知”精神,与同时代的宋画表达方式如出一辙。在器物上施加“化妆白瓷”后,用细线精准地画出主体纹饰,媲美了宋画家对刹那生机的捕捉;用管状工具在坯体表面按照规律戳出密集的小圆圈,将空白处分解为最小视觉单元进行物质解构,呼应宋画对叶脉翎毛的显微观察;借助胎底色突出主纹饰花鸟、虫鱼、植物、人物、文字等细节,并在表现形式上进行疏密对比,营造出质朴优雅的自然之美,使图案栩栩如生,极具艺术感染力。

此外,珍珠地样式能够突出陶瓷刻画线条之“写意”自然,在工整的珍珠地样式衬托下,主纹饰更显生命动势的天然率真。这种自然之美通常在花卉类纹饰(牡丹纹、莲荷纹、菊花纹、卷草纹等)、禽鸟类纹饰(兔纹、鹦鹉纹、花鹿纹、鱼纹、麒麟纹等)、人物素材(婴戏纹、道士纹等)之中表现鲜明,尤其是借鉴了宋画线描粉本(见图4、5)的陶瓷牡丹纹与百合花纹的硬笔线刻图案,能够在珍珠地的颗粒质感表现中更加生动自然。

3. 和谐色彩的艺术美

宋画色彩格物观体现为谢赫“六法”中的第五法“随类赋彩”,既有写实性,又有象征性与归纳性。两宋时期绘画色彩美学讲究妙夺自然,要求取象写真和追求形似,这是画家在观照绘画对象时,融合客观摹写和主观创造双重经

验形成的体系。其色彩体系折射出两宋时期画家审美风尚。宋画不局限于对物象表象的色彩呈现,而是注重表达阴阳虚实对比,以及四季轮回、时令变迁、朝夕交替等自然界变化;通过巧妙的色彩设计,画家将自然与生命的律动融入画作,深入理解并呈现绘画对象的内在本质,展现出对时间流转与天地变化的深刻体悟,最终以“体自然之趣,悟生命真理”的追求为内核,借观物取象的象征手法抒怀艺术理想。宋画家以严谨的态度观察物象本色,以哲学家的思维凝练视觉符号,深刻体悟自然物性、光学规律和宇宙秩序,总体呈现了色彩的和谐性。这种特征,在登封窑白瓷釉色和陶瓷“色味”中均有表达。

登封窑采用当地瓷土为原料,成分属于高硅低铝,胎体为灰色,做成白瓷,需再施一层化妆土,故又称“化妆白瓷”。登封窑化妆白瓷烧制后,其白度(通常以 CIE 白度值衡量)约为 80,不是直白、雪白,而是白中偏黄,俗称“象牙白”。这种白度更柔和、养眼,富有玉的审美特点。因此,宋代登封窑白釉陶瓷标本居多,有白釉刻花瓷、白釉剔刻划花瓷、白釉细线划花瓷、白釉柳条钵等。白釉装饰瓷胎色彩的独特性在于胎、釉之间有一近似黑色的碳素层,含有铁与碳成分,这恰是古登封窑瓷胎的一大特色,底色不黑不黄、不红不紫,与乳白色釉自然调和,使珍珠地划花、白釉剔、刻、划花工艺呈现的线条鲜明,黑白灰色彩对比关系自然和谐,既展现出适度的对比效果,又柔化了底色与图案的色度对比,形成含蓄、内敛的审美意境。

陶瓷“色味”即颜色的味道,是由物象颜色引发人们对类似事物色觉的联想。如取象自然的天青色、雾霭紫、月牙白;取象动物的鸦青、蟹青、鹅黄、驼黄等;取象材料的朱砂红、孔雀石绿等;还有充满浪漫想象和诗意的色彩,如白色有鱼肚白、月白、银白、象牙白等;青色有天青色、蟹壳青、鸭卵青、葱青、鸦青;红色区分为海棠

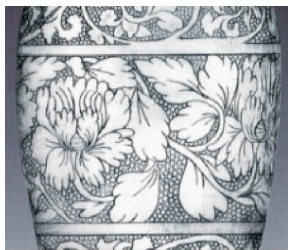


图4 白釉珍珠地划花橄榄瓶局部(宋,现藏于广州博物馆)



图5 白釉珍珠地划花枕面(宋,现藏于登封窑博物馆)

红、绯红、火红、枣红、石榴红等;黄色区分为杏黄、鹅黄、姜黄、橘黄、雄黄等^[7]。此外,物色还被赋予了人格化的象征意义。例如,柳青色使人联想到柳树的随性与恬淡;竹绿色带来一种高洁脱俗的气质;牡丹红色则展现出热情洋溢的姿态。它是中国传统色彩体系形成的重要文化根基,使得多样的陶瓷色彩不仅具备视觉美感,更拥有了可联想、可感知的“味道”,进而构建出和谐的艺术美。

三、宋画格物观赋能当代登封窑陶瓷设计创新策略

宋画格物观强调对事物本质的探究,其赋能当代登封窑陶瓷设计创新策略,具体体现在以下几个方面。

其一,陶瓷色彩表达的现代转化。当代登封窑陶瓷设计着力营造蕴含格物文化色彩观的心境之意:一方面需运用严谨的格物观,将陶瓷“色味”与色彩数值精准对标,以此展现中国传统陶瓷的色彩之美;另一方面则借助数字化表达,为陶瓷装饰色彩提供直观的可视化数据,同时还可尝试以材料科学解析釉面呈色机理,用艺术理论构建审美评价体系,最终将宋人哲学智慧融入当代价值体系,实现传统色彩文化的现代转化。当代登封窑陶瓷设计在色彩传承上既要扎根历史,又要满足现代设计与创作的标准化需求,需要从古登封窑陶瓷的色彩特质中

探寻理论依据与实践方向。登封窑陶瓷色彩应用的理论溯源之一是寻找古登封窑丰富的陶瓷“色味”,通过色相、明度数值分析,以 HTML、RGB、CMYK 三种色值标注方式制成色谱表,为当代陶瓷装饰应用提供标准化色值参考(见图 6)。

其二,陶瓷材料技术创新融入“格物”精神。金元时期登封窑白地黑花装饰工艺以黑白基调为主,色彩较为单一。而当代铁锈水墨瓷利用原矿氧化铁着色,在 1260℃ ~ 1300℃ 的高温下烧成,其成分不存在重金属超标的问题,且在黑白色间增加了灰色阶,实现了墨分五色,形成了温润亮丽的釉色,展现出传统国画笔墨韵味。然而,铁锈水墨瓷在制作过程中类似于盲画状态,彩绘难度大,烧制周期长,成品率低。为了克服这些技术难题,工艺师要深入了解陶瓷材料的特性,探索釉料智能配比系统,将匠人经验转化为算法模型,不仅能提升成品率,还能构建技艺传承的技术载体。同时,实验性地探索新的瓷釉配方与环保烧制工艺显得尤为重要,要在经济性、实用性、安全性方面体现优势,提高陶瓷烧制成品率,确保陶瓷产品在装饰性和功能性之间达到平衡,并将可持续发展理念贯穿于设计全过程,从材料选择到生产制造,尽量减少资源浪费和环境污染。

其三,陶瓷品类开发体现格物观精神。宋画格物观强调深入探究自身文化,文化原型是

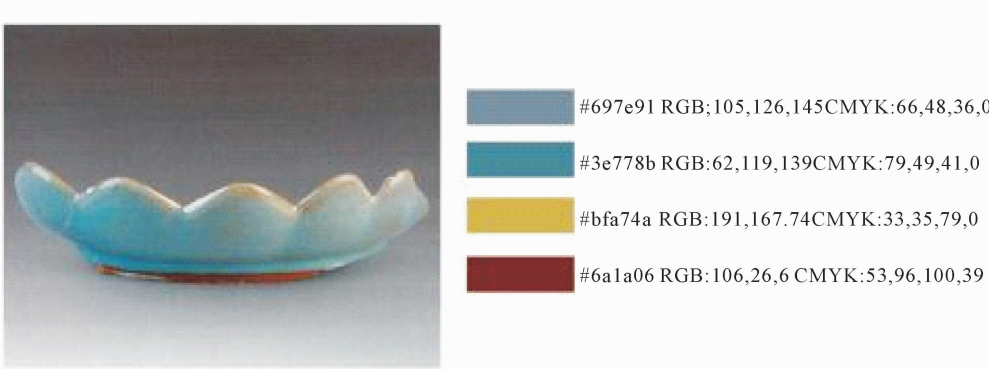


图 6 采集古登封窑陶瓷色值

艺术创新的根脉,这种文化底蕴在当代登封窑的复兴中的作用有:一是在工艺传承人培养上可形成“三师”(大师+教师+设计师)制度,以及年轻匠人的参与项目机制,通过体制机制创新激发陶瓷创作主体的创新活力,助力登封窑陶瓷品类的多元性表达。二是工艺师可研发兼具环保属性与多元审美的陶瓷新品类,研究陶瓷器物的造型设计,探索刻绘融合的装饰工艺,开发特色装饰符号,融自然之美,传达艺术之韵。三是工艺师可从宋画中汲取灵感,将传统绘画写意精神融入陶瓷装饰工艺,以形赋意,形意相融,形成诗、书、画合一的视觉美感。例如,工艺师以传统珍珠地纹样为刻瓷底纹,再刻绘不同样式的主图形,重构文化元素,使得产品焕然一新。总之,在保留自身文化符号特色的基础上,找准陶瓷文创新品融入当代生活的切入点,开辟“新生活美学场景”,如花瓶、冰箱贴、陶瓷挂饰、茶具等,打造陶瓷品牌新形象,推动当代生活美学融入中原陶瓷艺术。

其四,以数字技术重构陶瓷文化叙事。陶瓷装饰融入宋画中的经典符号和现代场景故事元素,在维系工艺本真性的同时,拓展市场边界,平衡文化遗产与商业创新,为陶瓷产品赋予有意义的情感价值和文化记忆,形成良性商业闭环。此外,数字化制造技术将会突破传统装饰“盲画”局限,精准实现泼墨、晕染等技法,提升装饰精度与表现力,进一步提高陶瓷成品率与艺术性。利用数字建模和3D打印技术,实现陶瓷品类的个性化定制,满足消费者对于陶瓷产品的个性化需求,增强产品的吸引力和市场竞争力。例如,将传统图案进行现代解构和重组激发新的艺术表现形式,参照宋代折枝花鸟画样式,运用现代构成设计,重构意象化装饰语言(见图7)。

其五,加强技术交流与文化互鉴。登封窑陶瓷在传承嵩洛地区文脉与地域生产方式的同时,

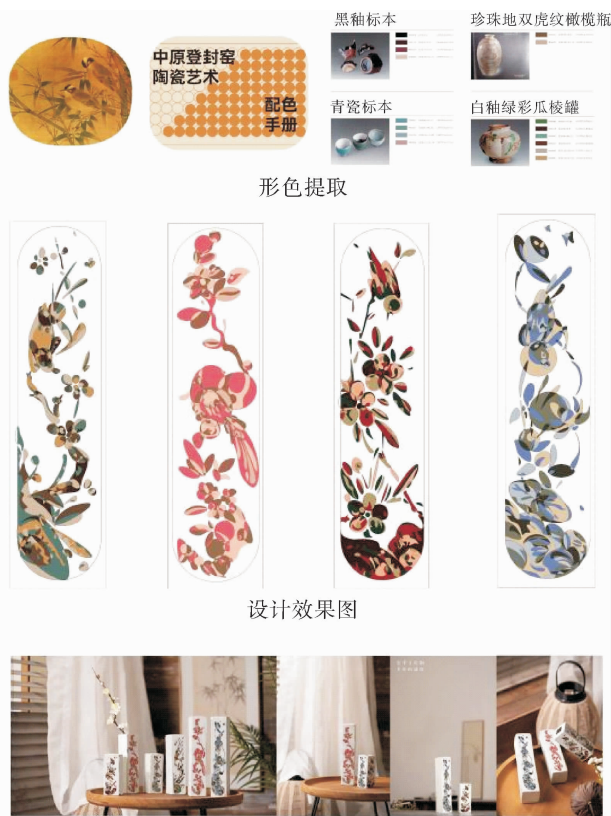


图7 陶瓷成品效果图

应吸收和借鉴外地陶瓷题材和技艺风格,如醴陵与景德镇釉下彩绘瓷、邯郸磁州窑釉彩瓷、焦作绞胎瓷、铜川耀州窑剔刻积釉瓷、淄博花釉刻瓷等;应加强与周边地区的文化交流,举办相关陶瓷主题文化展览、学术交流活动、文创市集、技艺培训项目等,以提升中原陶瓷的知名度和影响力。

总之,以格物精神为指引,深度融合现代设计理念和技术手段,既能重新激发传统陶瓷的创作活力,又能精准契合当代大众的审美需求与生活需求的陶瓷品类,助力中原陶瓷产业发展。

四、结语

格物观不仅塑造了宋代绘画“格物致知”的美学品格,更构建了一套影响深远的艺术认知体系。在当代艺术创作语境下,宋代画家“观物取象”的观察方式与“物我合一”的哲学思维仍具有重要启示价值。艺术家可通过解构传统格物

观的认知维度,将“穷理尽性”的实证精神与当代艺术语言相融合,在具象表现与抽象表达、形式构成与观念传达之间建立辩证关系。登封窑陶瓷艺术的当代发展,应在坚守“器以载道”工艺传统的同时,推进“三化”(材料研发的科技化转化、装饰语汇的当代化转译、使用场景的现代化重构)转型,以此构建传统工艺参与全球文明对话的“双创”(创造性转化、创新性发展)范式,推动中原陶瓷文化融入世界对话体系。

参考文献:

- [1] 杨远,张利利.设计驱动理论视域下河南美术陶瓷产业转型升级的路径选择和机制保障[J].郑州轻工业大学学报(社会科学版),2022,23(2):77-84.
- [2] 周海涛.浅析当代工笔花鸟画对宋人花鸟画的

继承与发展[D].昆明:云南师范大学,2013.

- [3] 马焯文.宋人“格物致知”思想观照下的当代工笔花鸟画[D].沈阳:沈阳师范大学,2019.
- [4] 俞剑华.中国历代画论大观:宋代画论[M].南京:凤凰美术出版社,2016:99.
- [5] 叶佩兰.中国彩瓷的成长发育期:宋代[J].艺术与投资,2007(4):3.
- [6] 赵会军.试论登封窑[J].中原文物,2011(4):80-83,115-116.
- [7] 李可可.“格物”:两宋时期折枝花鸟画色彩研究[D].南昌:江西科技师范大学,2023.

[责任编辑:刘凤霞]



引用格式:鲁鸿英.宋画格物观赋能登封窑陶瓷艺术发展创新策略研究[J].郑州轻工业大学学报(社会科学版),2025,26(6):48-54.

(上接第 38 页)

参考文献:

- [1] 贾淑品,阳银银.列宁对“合法马克思主义”资本主义观的认识与批判[J].党政研究,2019,(5):63-71.
- [2] VIRENDRAK R. Marxism in Russia: The origin, development and decline of a doctrine: Volume 1 (1861—1907) [M]. Karachi: S. S. Publishers, 1999:79.
- [3] 列宁.列宁全集:第 4 卷[M].北京:人民出版社,2013.
- [4] 列宁.列宁全集:第 22 卷[M].北京:人民出版社,2017:110.
- [5] 列宁.列宁全集:第 12 卷[M].北京:人民出版社,2017:128.
- [6] 列宁.列宁全集:第 1 卷[M].北京:人民出版社,2013:403.
- [7] 王伟光,侯才.社会主义通史:第 3 卷[M].北京:人民出版社,2011:146.
- [8] 杜冈-巴拉诺夫斯基.周期性工业危机[M].张凡,译.北京:商务印书馆,1982:218.

- [9] 列宁.列宁全集:第 2 卷[M].北京:人民出版社,2013:126.
- [10] 列宁.列宁全集:第 5 卷[M].北京:人民出版社,2013.
- [11] 列宁.列宁全集:第 17 卷[M].北京:人民出版社,2017:14.
- [12] 列宁.列宁全集:第 19 卷[M].北京:人民出版社,2017:338.
- [13] 习近平.高举中国特色社会主义伟大旗帜 为全面建设社会主义现代化国家而团结奋斗[M].北京:人民出版社,2022:43.
- [14] 中共中央文献研究室.十四大以来重要文献选编:中[M].北京:人民出版社,1997:1672.
- [15] 马克思,恩格斯.马克思恩格斯文集:第 13 卷[M].北京:人民出版社,2009:592.

[责任编辑:刘凤霞 聂海杰]



引用格式:杨文亮,王一丹.列宁在俄国发展问题上对“合法马克思主义”的批判及其启示[J].郑州轻工业大学学报(社会科学版),2025,26(6):31-38,54.