

# 化妆土在陶艺肌理装饰中的表现技法及艺术特征探究

李亚文

(武昌首义学院艺术设计学院, 5471331641@qq.com)

**摘要:**随着陶瓷艺术的不断发展,化妆土装饰技法由最初遮盖器物表面缺陷的功能,逐渐演变为现代陶瓷艺术中重要的装饰表现形式,展现出丰富多样的肌理语言,在增强作品艺术表现力与审美感染力中发挥了重要作用。通过回溯其历史演变,并结合文献梳理与典型案例分析,探究化妆土装饰技法的发展脉络及其肌理语言表现特征。化妆土装饰技法在肌理语言中展现出泥性之美、材质与色彩之美以及节奏韵律之美,增强了作品的艺术表现力与感染力,推动着陶瓷艺术表现形式的多样化发展,为研究与探索化妆土在陶艺肌理语言方面,以及陶瓷艺术的表达及创新发展提供了新方法、新形式。

**关键词:**化妆土;陶艺肌理;艺术表现

化妆土装饰技法是陶瓷艺术中的传统技法之一,丰富了陶瓷装饰工艺的种类,在陶瓷艺术的发展与演变中起着重要作用。随着现代陶瓷艺术的发展,肌理语言在艺术表现、情感表达中的作用逐渐被发掘出来,成为现代陶瓷艺术表达的重要载体与形式。而化妆土作为陶瓷艺术装饰的媒介与材料,展现出了丰富且独特的肌理语言。

在传统陶瓷艺术中,化妆土起到遮盖与修饰陶瓷表面缺陷肌理的作用,可提升釉面亮度,改变呈色,具有美化瓷器的作用,在肌理语言的表现中呈现出多样化与艺术化的特点。创作者对化妆土所呈现的肌理效果进行艺术化表现,展现出泥性的魅力。

## 1 化妆土释义与技法的历史流变

### 1.1 化妆土的释义

化妆土的本质是将可熔物、着色物、非可塑性物料等按照一定比例加入黏土之中,并加水调和而成泥浆,其特点有质地细腻、遮盖力强等。将化妆土施加在陶瓷胎体表面可有效遮盖陶瓷的缺陷与瑕疵,提高器物表面的光洁度,改变釉色的色彩呈现,如同化妆一般对陶瓷进行装饰性处理。因此,化妆土作为一种兼具实用性与装饰性的材料,在陶瓷生产与创作中应用广泛。

在中国传统的陶艺创作中,白色被视为纯净、典雅与和谐的象征,满足了人们对于简约与空灵的审美追求。因此,白色作为化妆土的主流

[收稿日期] 2025-02-24

颜色广泛应用于陶瓷的装饰中。化妆土以白色为主,这不仅受到中国传统审美中“以白为美”<sup>[1]</sup>的理念影响,也因白色化妆土所用原材料分布广泛易于获取,如高岭土等。此外,化妆土还多与深色的陶胎结合,以增强陶瓷表面光洁度,使釉色的呈现也更为纯净。或者以白色化妆土作为底色,与彩绘相结合进行纹样的绘制,使得色彩的呈现更加明艳动人。

彩色化妆土是在白色化妆土中加入不同种类的色料、矿物质或氧化物等,经高温烧制后形成不同的色彩效果。其色彩的呈现不仅与添加物质的种类有关系,还与烧制时的温度、气氛等因素密切相关。彩色化妆土的运用丰富了化妆土在色彩上的表现力,使其在材质和技法上更加多样化与个性化。

除此之外,通过在化妆土中添加可燃物材料,经高温烧制过程中材料的分解、收缩或熔融,可在陶瓷表面生成独特的肌理效果,使作品呈现丰富的质感与立体表现,显著增强其艺术感染力与视觉冲击力<sup>[2]</sup>。

## 1.2 化妆土装饰技法的历史流变

化妆土装饰技法的出现与发展反映了时代审美与社会需求的变化,在不同历史时期展现出阶段性性与地域性差异。化妆土装饰技法概念的形成与陶衣工艺的出现密切相关。从二者的关系来看,陶衣工艺是化妆土工艺的早期来源,化妆土装饰工艺则是陶衣工艺在瓷器阶段的继承和发展。二者在工艺技法上具有一脉相承的关系,其主要差异体现在流行时代、原料成分、施用对象及工艺复杂性等方面。陶衣流行于史前时期,主要以陶土施加于陶器胎体之上;而化妆土常施于陶或瓷器胎体,工艺更复杂,装饰性更强<sup>[3]</sup>。

新石器时期彩陶器物的装饰中便运用了陶衣工艺,发展至仰韶文化时期,彩陶上所出现的陶衣不仅是为了改善陶器表面的平整性,而更多地是为了美观或者宗教信仰的需要进行装饰性表现<sup>[4]</sup>。这一时期的彩陶以红色或者黄色陶土为坯,表面主要绘制以几何纹、动植物纹等作为装饰,色彩则以棕、黑、白色为主。经现代科学技术分析发现,当时的人们将含有氧化锰、氧化铁的矿物质打碎、研磨,并混合黏土、水或胶制材料制成泥浆作为彩绘颜料使用,再将纹样在陶器表面进行平涂式彩绘,是早期陶器色彩装饰的主要形式<sup>[5]</sup>。如现藏于河南博物院的花瓣纹彩陶钵(图1),器身表面覆盖着一层陶衣,其上绘制有多方连续抽象花瓣纹,线条简洁灵动,纹样设计感十足。



图1 花瓣纹彩陶钵

彩陶的彩绘纹样题材丰富,多以当时人们生产生活日常接触的事物为主题。纹样与陶胎本身的颜色形成鲜明对比,质朴而自然的表达,展现出古人的智慧与精湛的制作工艺,是人类对陶器审美表现的初期探索。

随着时代变迁与陶瓷工艺发展,瓷器逐渐兴起并被广泛应用在日常生活中,根据现有研究可知,在三国东吴时期的江西丰城洪州窑的器物便已使用化妆土进行装饰陶瓷的装饰<sup>[6]</sup>。藏于江

西省博物馆的青褐釉麻布纹四系盘口瓶(图2),此瓶施釉不到底,从未施釉的部分可见通体施加了一层与胎色完全不同的棕褐色化妆土。



图2 青褐釉麻布纹四系盘口瓶

因时代审美的流变、制瓷工艺的提升等因素,化妆土装饰技法的应用范围更加广泛,同时在技术层面也趋于成熟。魏晋南北朝时期,为改善青瓷的白度与光泽,工匠将白色化妆土涂抹于器物表面,形成一层均匀的白色胎衣打底,在其上进行彩绘与釉料装饰<sup>[7]</sup>。现藏于浙江省博物馆的东晋德清窑青瓷盘口壶(图3),表面施以化妆土,釉色青中泛黄,底部未施釉部分显露出赭红色胎体。在施加化妆土后再上釉、烧制,陶瓷表面呈现出更加剔透光亮的质感,色彩的表现也更为明艳。

至宋元时期,化妆土装饰技法发展到了新的高度,呈现出更加丰富的表现形式,磁州窑是这一时期的代表<sup>[8]</sup>。磁州窑的白地黑绘装饰技法是在陶瓷胎体表面施一层白色化妆土后,将黑色



图3 东晋德清窑青瓷盘口壶

釉料绘制在白色化妆土之上,经过高温烧制图案呈黑色或褐色,有着类似传统水墨画的效果。如故宫博物院馆藏的磁州窑白地黑化花卉纹梅瓶(图4),瓶身以白色化妆土打底,绘黑色饰缠枝花卉,疏密相间,线条流畅而富有变化。



图4 磁州窑白地黑化花卉纹梅瓶

化妆土装饰技法的发展赋予陶瓷艺术更为生动的视觉效果,丰富了化妆土在艺术层面的表现形式,推动着陶瓷艺术的发展。白地黑剔花则是利用化妆土进行立体图案的刻画,在白化妆土上施黑釉,再以剔、刻、划等技法将多余部分去除,刻画出各种图案与纹样,再施透明釉烧制而成,形成图案黑与白、高与低的强烈对比<sup>[9]</sup>。现藏于中国国家博物馆的磁州窑白地剔划黑花玉壶春瓶(图5)通体施黑釉,瓶身以剔花技法表现黑缠枝牡丹花的蓬勃生命力。



图5 磁州窑白地剔划黑花玉壶春瓶

## 2 化妆土在陶艺肌理装饰中的表现技法

使用化妆土制作肌理的主要技法有涂抹、刻划、起纹、打磨等。通过运用不同制作技法使化妆土在陶瓷胎体表面形成不同肌理样貌,以平面、立体、色彩交叠等多种形式展现出化妆土肌理的多样性。增强了陶瓷作品的艺术表现力,也为陶瓷的艺术化表达提供了更加多元的形式语言。

### 2.1 涂抹与刻划的技法

涂抹与刻划是化妆土制作肌理的常见技法,将化妆土以均匀涂抹、浸淋或者喷涂的方式施于陶瓷胎体表面并形成一定的厚度,再刻划出所需的纹路与肌理,为作品增添形式美感;或是在胎体表面薄涂抹化妆土,可隐约露出胎体本色,底色与化妆土肌理、色彩的相互重叠展现出丰富的变化,呈现出类似水彩的半透的效果。

除此之外,使用不同种类的工具将化妆土涂抹在胎体表面,并有意识地控制施加化妆土时的力度与形态,也会形成复杂多变的肌理。如使用毛刷、铁丝刷、炊帚或竹条等,通过对不同工具的发掘与创新可形成丰富且独特的肌理形态。

### 2.2 起纹与打磨的技法

化妆土起纹的方法与大漆艺术中的“变涂”工艺的原理有着相似之处。使用不同的材料或者工具,在陶瓷胎体表面涂抹一层具有肌理的化妆土,再将不同色彩的化妆土泥浆以规则或不规则的方式进行涂抹并填平空隙处。

根据所呈现效果的需要,在泥浆干燥后打磨处理,使覆盖在胎体表面的化妆土逐渐显露出肌理的形态与色彩,在打磨后施加透明釉或者不施釉,保留黏土的质感。此种技法具有一定的实验性,其所呈现出的肌理形态与色彩多种多样,赋予作品独特的视觉张力与层次感。这一工艺不仅强化了装饰性与材质的结合,也为陶瓷的艺术语言提供了更为丰富的方式。

### 2.3 绞化妆土的技法

绞彩也称“流泥纹”,是在陶瓷胎体上通过泼洒、搅拌等特定方式,施以彩色化妆土泥浆,在陶瓷胎体表面形成自然流动的抽象肌理纹样的技法。其工艺特点在于所呈现出的纹饰自然流畅、变幻莫测,使每件作品都有独一无二的特性,

类似漆艺中的“变涂”工艺。

绞彩工艺中具有代表性的有当阳峪窑的绞彩瓷,如藏于故宫博物院的北宋当阳峪窑绞釉小罐(图6),其表面以深浅两色瓷泥绞花纹,纹样自然流动而富有韵律感。根据绞彩的方式不同,可大致将其分为三类。第一类是直接使用白色化妆土在胎体上绞制成纹,再罩以透明釉进行烧制;第二类是在红色陶胎上施以白色化妆土,再使用褐、黑色彩绞制成型,最后罩釉烧制;第三类则是将两种彩料在胎体或白色化妆土上绞制成纹饰,再罩以透明釉入窑烧制<sup>[10]</sup>。绞彩利用化妆土的流动性使得纹饰流畅生动且富有变化,具有较强的观赏性与装饰性。



图6 北宋当阳峪窑绞釉小罐

### 3 化妆土在陶艺肌理装饰表现中的艺术特征

#### 3.1 自然泥性之美

“泥性”即为泥土材料自身展现出的特质与特性,泥性语言是陶瓷艺术中独有的语言体系,也是创作者融合自身情感进行艺术表达的重要形式。中国古代传统哲学思想在对待自然事物时强调“万物皆有灵”的概念,即表达对于自然

万物的尊崇,强调人与自然的统一和谐。泥性语言是自然事物本质的再现与表达。泥是土与水相互结合的产物,其呈现出一种流动、混沌的状态,化妆土本质是泥浆的状态,真实地呈现了泥土的自然状态,反映出陶艺创作中的物质属性与形态特征<sup>[11]</sup>。基于创作者对不同化妆土性质、肌理表现的理解,提取其特殊的肌理语言融入陶艺创作与个人情感表达之中。

英国陶艺家汉斯·库伯(Hans Coper)是现代陶艺发展的推动者与先驱,其陶艺作品多以化妆土装饰语言呈现,以简单的线条组织起器物的形态,简洁、抽象、大体量的造型具有一种雕塑感,建立起器物与空间的关系。如他所创作的陶艺作品——铲子形器皿(图7)表现出一种单纯朴素的留白意象<sup>[12]</sup>,器型线条简洁有力,表面施以白色化妆土作为装饰,有意识地控制化妆土的形态与厚薄,深远宁静之感凸显,也是泥性肌理语言的完美诠释。



图7 铲子形器皿

作品不追求传统陶瓷艺术中器物釉面的光亮整洁的审美,而是尽量呈现出泥土原始面貌,

尽可能完整保留泥土的粗粝质感。粗犷之中也蕴含着细腻的变化,呈现出自然形态的多样性和细节,形成了独特的自然肌理效果。这不仅是对泥土材质本身属性的再现,更是创作者对自然与物质关系的深刻思考与视觉表现。经由创作者结合自身的体悟进行表达,从而形成了人与泥土的交流,发掘并赋予陶瓷艺术表现力。

### 3.2 材质色彩之美

除泥性之美的呈现外,化妆土肌理在材质色彩的表达中也独具特色。黏土因原料的特性、烧制的方式的不同等因素,影响着陶瓷的呈色。陶瓷胎体自身的色彩与化妆土的色彩相互叠加,构成了一种对比与呼应的关系,这种色彩的碰撞,使得作品色彩的呈现更加富有层次感。同时,色彩与肌理的相互结合,使作品在视觉上更具立体感,也在艺术表现上提供了更多的可能性与深度。

来自英国的女性陶艺家克拉尔·康拉德(Clare Conrad)的炻器陶瓷器皿系列作品(图8),同样以化妆土装饰作为主要创作形式。她将彩色化妆土涂抹于布料之上,再转印在陶瓷坯体上,通过层层叠加形成斑驳的肌理效果。其灵感来自剥落的油漆与日晒风化后的自然事物,试图捕捉腐蚀后的动人美感与戏剧性,寻找存在与



图8 炻器陶瓷器皿

衰败之间的平衡点<sup>[13]</sup>。从其作品中可以看到岩石、海洋、植物等自然元素的体现,她长期生活在海岸附近,将所看到的自然景物结合自身感受以陶瓷的形式进行表现,通过化妆土丰富的色彩结合抽象的肌理形态,展现出强烈的个人色彩。彩色化妆土在器物表面所形成的色彩、肌理的相互交叠融合,体现出化妆土在色彩肌理语言的表现力。

### 3.3 节奏韵律之美

在陶艺肌理的艺术表现中,不同形态的肌理组合增强了作品的视觉表现力与形式美感。通过肌理有序重复或交替变化等形式,形成了作品的节奏与韵律美感,在静态的形态中营造出动态的律动感。

化妆土装饰技法通过对肌理的不同形态、色彩的呈现,以点、线、面等形式进行组合与重构,形成作品独特的形式美感。创作者通过刮刻、堆叠、拓印等技法,在陶瓷坯体表面形成形态丰富、富有层次变化的肌理样貌。而肌理不同形式的疏密分布、线条的曲直对比、色彩的渐变等均组成了其艺术表现中的节奏感与作品整体的韵律美。

来自加拿大的陶艺家史蒂文·海恩门(Steven Heinemann),以化妆土装饰的陶艺作品见长。其陶艺作品《自画像》(图9),表面以白色化妆土进行装饰,形成类似大地干涸后的龟裂肌理;在内部中心位置施以墨色,形成类似人类



图9 《自画像》

指纹的形态,表达出人类与土地之间的紧密关系。其通过在胎体表面施加多层化妆土并进行多次反复烧制,形成了表面翘曲的裂纹肌理,展现出自然的节奏韵律与秩序感<sup>[14]</sup>。

化妆土装饰技法赋予肌理丰富的节奏与韵律感,不仅丰富了陶瓷艺术的表现力,还拓宽了审美表达的维度。

#### 4 结束语

化妆土装饰技法是陶瓷艺术中的重要技法之一,其出现之初是为了遮盖陶瓷胎体的瑕疵与缺陷处,提升陶瓷的表面光洁度,使得釉色更为光亮。而今,随着工艺技法的发展与艺术审美的变化,其在陶瓷艺术创作表现中也发挥着重要作用,推动着陶瓷艺术的技术发展与艺术探索。化妆土在陶艺肌理语言方面的研究与探索,为现代陶瓷艺术的创新发展提供了新的途径,也为艺术家的艺术表达提供了新方法、新形式。同时,化妆土在现代陶瓷中的应用也代表着传统陶瓷技法的再创造与发展,推动着陶瓷艺术在现代语境下的进一步发展与创新,为陶艺创作提供了更多的形式与活力。

#### 参考文献

- [1]高梦雅.浅析“以白为美”传统审美观的文化内涵与发展[J].汉字文化,2023(4):190-192.
- [2]黄穗卿.陶瓷添加物在现代陶艺创作中的实践研究[D].景德镇:景德镇陶瓷大学,2024:12.
- [3]郭志委.试论瓷器化妆土工艺及其早期渊源[J].南方文物,2020(5):140-145.
- [4]鲁晓珂,李伟东,罗宏杰,等.陶寺遗址龙山时代黑色陶衣的研究[J].中国科学:技术科学,2011,41(7):906-912.
- [5]谢鹏,张瑞笙.黄河中上游流域彩陶制作技艺管窥[J].中国陶瓷工业,2024,31(4):50-54.
- [6]刘林.江西南昌市东吴高荣墓的发掘[J].考古,1980(3):222.
- [7]费悦.论化妆土在陶瓷装饰中的表现形式[D].景德镇:景德镇陶瓷大学,2022:18.
- [8]马小非.现代陶瓷艺术审美中的“化妆土”语言[J].佛山陶瓷,2021,31(9):57-60.
- [9]陈晓莹,王琦,张文娟.浅谈磁州窑瓷绘的艺术流变[J].大众文艺,2023(24):34-36.
- [10]原雪辉.论当阳峪窑[J].文物鉴定与鉴赏,2010(8):70-82.
- [11]邹雨和.探析现代陶艺创作中泥性的审美意蕴[J].景德镇高专学报,2012,27(6):73-74.
- [12]曲晶.汉斯库伯的化妆土陶艺作品研究[D].杭州:中国美术学院,2015:15.
- [13]张玥.色泥在陶艺装饰创新中的应用研究[D].广州:广州大学,2022:9.
- [14]张依婷.史蒂文·海恩门陶瓷化妆土作品艺术特点研究[D].杭州:中国美术学院,2022:25.

(责任编辑:王军辉)