



《皮囊》 防火棉、釉、金属 98cm × 82cm × 59cm 2022年

不净盈满

——和熔融相关的创作路径

文 / 戎晟

《华严经》中描述了一个因陀罗网，整张网上有无数个珠子分布在每个网线交汇之处，每个光滑的珠子上都能反射出自己和其他珠子的投影，每颗投影中的珠子又映现出其他珠子的影子。我把这种无限指数级的交错反映看成今天的“陶瓷宇宙”——将制作陶瓷的材料、

成型方式、装饰手法、烧成以及形式观念等等无数种不同元素互相嫁接繁衍，这些元素同时又在和人类历史及各种文化相互影响和杂糅。这是一种几乎无限的“多”，为了让自己在面对今天这重重无尽的陶瓷后现代文化可能性的时候不被迷乱双眼，我只能试着从陶瓷自身

去寻找那个可以被我撬动的支点。

在人对“陶瓷”的定义中，也包括材料和烧成方式，但在我看来，熔融这一阶段是关键的分水岭，是定义材料和加工方式质变的重要一步。从物理的角度来看，自然陶土在烧成到1000℃左右时开始熔化生成少量的液相，随着温



《过烧》釉 尺寸可变 2018年



《The Gate》釉
180cm × 70cm × 30cm 2018年

度升高，液相量逐渐增加，并从逐渐液化的硅酸盐结构中析出新的稳定的结晶相——莫来石。这一陶土材料受热后发生液相的过程就是熔融。所以，尽管程度可能有所不同，但熔融这一变化几乎发生在人类所有的陶瓷烧制中，并给材料带来了结构上的转变。

熔融原本是一种高温下物理行为的熔化过程，在形成这一过程的轴线上，有无数种方式，因着不同的温度、时长、气氛等产生不同的熔融结果。常见的陶瓷烧成范围大致为 1150°C 至 1350°C，这个温度段也是大多釉面材料熔融的温度段，在这区区 200°C 差别的温度区间内，每一种材料根据熔融程度都会有不同的形态呈现。和前文所说的因陀罗网中珠子可以无限地相互反射一样，不同材料和温度相互匹配和排列组合，反映在陶瓷烧制的结果上，也能得出无数种可能性，只是这些可能性在面对人为设定的文化审美体系化后开始萎缩，直至最后收缩成一个特定的具体的温度点。文化的审美在科学理性的加持下，材料和温度被相互制约，最后形成一个简便高效的系统——“材料-温度”体系。大多数情况下，这个体系将每种材料分门别

类划分进能“最完美”呈现自己的温度段，这个体系当然是由人的目的和需求推动，形成了代表着材料和温度最优匹配或者是标准的同时，也意味着放弃了这个体系无法覆盖的区域，放弃了这个体系中原本的丰富度。

当然，在“材料-温度”体系中，除了讨论温度外，材料也值得被思考，在常规的陶瓷认知中，泥和釉被赋予了不同功能的分配：陶泥通过其不完全的熔融，在获得自身强度的同时，也要抵抗熔融软化以维持自身的造型。而对釉的质感、颜色、光泽、纹理、低渗透率等功能或审美需求，则需在充分熔融甚至完全熔融的情况下才能得到满足。某种意义上，除了釉的个别实用功能性外，主要满足的是装饰需求，而泥在承担了造型任务的同时往往被大面积覆盖，比较极端的例子就是有些传统窑口的工匠们用支钉让瓷器尽可能完整地釉包裹。只是如果跳出人为赋予的定义，泥和釉之间的界限将非常模糊，历史上也曾经有过这类材料——将泥和釉合二为一的 Egyptian paste，就是一种既自我支撑又会形成光滑釉面的材料。在对这个材料进行实验和延伸后，尝试用超过设计烧



《The Gate》(局部) 釉
180cm × 70cm × 30cm 2018年

成温度的方式去熔融陶土材料，就有了《过烧》和相关的作品。材料这时不再有泥和釉的区分，也跳出了温度与材料精确匹配的逻辑，放弃了那种固定的系统预设的审美后，材料在熔融过程中以自然方式呈现，转而获得了一种过程的

真实。

《过烧》的烧制是在工作室中完成的，无论是电窑还是气窑，熔融还是相对标准化的。为了跳出一种被设定好的熔融和计划内的过烧，我把下一个作品《The Gate》放在了自然环境中，同时，也想放大由高温引起的收缩和坍塌所带来的一股向下的力。然而，大部分的人类的建构都是向上的、抵抗重力的。相对于向上的、凸显自身的力量而言，向下的力量更有一种抹平自身、隐匿自身的倾向。这看似仅仅是两个不同方向的力，但从力所在的场域来看，凸显自身和隐匿自身却有着不一样的目的。向上之力有一种将自身展现出来的倾向，日本建筑师隈研吾通过《反造型》一书指出柯布西耶和密斯等设计师选用基柱和台基使建筑能“从周边环境中强烈而清晰地凸显出来，建筑如此得以更清晰地被照片呈现，而照片在媒介上的传播又能使建筑更好地被商品化。”^[1]当然，陶瓷和建筑一样，都不可避免地会处于基座之上，但在这里揭露出一种更深层的等级秩序，向上的力在试图与大地或背景割断，作品在其中优先于大地或场域。无论是建筑还是陶瓷，作为主体，作品都已经被预设了一种逻辑，已经在内容和形式上有了充分的自足性，大地或场域只是某种形式上的背景，因此主体的存在并不强烈需要背景场域的支撑。而向下的力使作品回归到大地和场域中，作品与环境不再有上下的等级秩序，作品与环境相辅相成，一种熔融在空间环境中较低的自恋——对自我形态的宽容，这种宽容正是来自熔融的内在属性，类似现代艺术中的“物派”艺术。

熔融的属性除了液化带来的向下的力之外，其实也在同时改变自身形态。这种改变从陶艺制作的角度来说就是，

逐渐液化的材料根据自身配方不同或多或少地在抵消作者施于材料的力。这种软化乃至熔化时的有机反应形式可以在生物学上找到相对应的动作，这种消除外力采取的方式与高级生物所特有的一种机体本能——“稳态”——很像，就像太热时人会流汗一样，“稳态”是一个涉及生命机制的专用词，是当生命个体在面对环境压力——比如极端气候、食物短缺、逃跑或受伤时，自动调解以抵消这些外力引起的机体内部变化。坎农（Walter B.Cannon）在《躯体的智慧》中提到人在保持机体稳态时，最重要的因素是由血液、淋巴、组织液等组成的一个液态床，它最重要的功能就是抵消、缓解由外界压力引起的机体的改变。笔者在这里使用有机体中液床的稳态机制，并非要与同样体现为液化的熔融过程一一对应，但过度熔融带来的收缩和坍塌对人工塑造的抵消，与稳态的有机体对外部压力撤销的机制相似，这也使烧

成时的熔融行为不仅仅是一种加工步骤或自然现象，还获得了一种与身体机能相似的属性。

对于来自外部改造自己的力的撤销机制进一步内化，经由对有机体的稳态的理解，可以将对熔融的理解进一步推向人的精神世界中。而稳态所对应的则是恢复生物体最原始状态的这种心理，是一种消除机体和神经紧张的状态，这种消除外界压力，返回到自身原初的状态可以看作是对人性的一种解救，被诺尔曼·布朗（Norman O.Brown）称为“涅槃原则”^[2]。在他的《生与死的对抗》一书中，布朗通过对压抑的精神的分析，将人视为一种由压抑引发各种心理反应而患上神经症的动物，在人的无数种神经症背后发现共通的病因是压抑。心理学家和哲学家们都认同“人是一种疾病”，而涅槃原则是结束压抑通向永恒安宁的可行性治疗手段。因此，陶瓷中的熔融行为更像是这种心理状态的具



《皮囊》防火棉、釉、金属 98cm×82cm×59cm 2022年

[1] [日]隈研吾：《反造型——与自然连接的建筑》，桂林：广西师范大学出版社，2010年。

[2] [美]诺尔曼·布朗：《生与死的对抗》，贵阳：贵州人民出版社，2007年。

象化表达。

在我看来，生理机能中的“稳态”，心理机能中的“涅槃原则”和高温熔融时表现出的对外力的否定和对内在的回归，在象征程度上是相似的。这种相似性使得熔融不仅仅以一种呈现为肌理、颜色、形态等元素的烧制过程进入艺术，而且在艺术中还获得了一种有别于人工设定材料或物质的身份。此时的熔融行为是这种内在属性和作为人类心灵终极归宿的宗教式的追求——与对自性的追问和呈现所重合。我试着将这种内在表达体现在作品《地癸》中。在熔融过程中我并没有人为介入和干涉，使作品成为某种形象，也没有预先设定熔融冷却凝固后的样子，只有熔融自身。材料的熔融像是借由某种内在力量自主地发生，就像自然界某处熔岩一样流淌出来。通过这种单一和自然来映照人的“稳态”和“涅槃原则”。

当然，从创作《过烧》开始，我眼

中的陶瓷就不仅仅是开窑后拿出来的那个物件了，因为在今天一切被以科学之名规划后，陶瓷流程和材料已经被过度细分在工业供应链上，泥和釉必然会分开处理对待，但我的作品和创作逻辑并不是严格地遵循选泥、塑形、素烧、补水、上釉等常规流程，当那些可预见的效果和结果不再是我关注的对象和目的时，陶瓷对我而言就不再是物体，我的创作目光就从结果移到了过程中，移到了材料在火的不同时刻的内在形态的变化，和这种形态的朴素外观上。如果真如法国哲学家鲍德里亚对身处后现代社会的今天的定义——“不论什么客体、个人或情境在今天都是一种虚拟的‘制成品’”^[3]——一样，也许只有思考“制成”过程才可能是真实所在，毕竟今天会有很多看上去比真花还真实的假花。只有播种、发芽到开花的过程才构成一朵真花，以及那一朵花是某一朵具体特定的花的原因。

在图像和造型被过度生产的今天，

“真实”可能对我来说要比结果更重要，真实会使我对我的创作目的更有安全感，而寻找真实就是寻找过程。所以，在之后的作品创作中，对过程的设置和完成，我几乎是带着一种类似法律名词“程序正义”的偏执来完成的。尤其是当我把熔融看作一种带有生命的隐喻之后，陶瓷的烧成行为就印合了我的这样一种执念——像大多数生命体一样，通过吸收外界能量和物质来形成自身的系统并发热。如此，我的目光就放在了如何让这个发热系统和烧制熔融的过程作为作品创作的逻辑关系上。于是就有了接下来的作品《皮囊》和《不净盈满》，目的是将烧制本身的时间和过程作为作品的创作结构，将火的倾向和欲望看成作品的目的。窑膛是空的，是火流通和积攒能量的场所，这个像生命一样的发热系统运作良好的唯一证明是窑壳上熔融的痕迹，被高温转化后遗留下的物质只是这一过程的证明，或者是声明。■



《地癸》釉 2'57 2020年

作者简介

戎晟，毕业于上海大学美术学院陶艺专业，2017年作品参加日本美浓国际陶艺展，2019年作品参加日本神户陶与墨之匠，2020年作品参加“瓷的边界”72人青年实验场，2023年作品参加知至还物——2023当代艺术展、2023瓷的旅程景德镇国际陶瓷艺术双年展。

[3] [法] 鲍德里亚：《完美的罪行》，北京：商务印书馆，2014年。



《不净盈满2》 瓷、釉、金属、硅碳棒 143cm × 70cm × 60cm 2024年