

瓷器上的 诗文与绘画

CIQI SHANG DE SHIWEN YU HUIHUA

萧湘 李建毛 编著



湖南美术出版社

创新又创意的研究

（代序）

瓷器的研究，自古至今，一直受到人们的关注。大凡瓷质、釉色、造型、窑口、烧造、年代、题款、产地乃至运销等等，长期以来，诸多的著文，几乎没有超出这些范围。时今，市场经济的开发，文物价值观的提升，瓷器的研究，尤其是真伪的鉴定，成了热门话题。同时，随着文物考古工作的迅速发展，全国各地瓷窑遗址如长沙窑、磁州窑、宋代及以后著名官窑的多次发掘，瓷品遗存如规模较大的古代窑器窖藏屡见发现，就连秘藏多年的一些传世珍品也在报刊和电视上相继露面；以前罕见和藉以定位的实物资料，愈来愈丰富，不仅有助于拓宽人们的文化视野，而且不断扩展着瓷器研究的固有范围，涉及更多的学科领域。《瓷器上的诗文与绘画》，便是进行陶瓷文化综合研究非常明显的成果。

瓷器上的书画作品，过去，曾经有人写过文章，由于资料匮乏，往往只是一鳞半爪，过于简略，不全面也不系统，影响甚微。事实上，在瓷器上的题诗作画，不应视为无足轻重的随性所为，而应看成社会生活进步和瓷器工艺水平达到某个特定的历史时期才能出现的新事物，是陶瓷

文化演进的一个重要阶段。正如本书作者分析的那样：瓷器上的书画之所以起始于唐代，首先是当时瓷器已大量生产，“天下贵贱通用之”。通用，还需要进一步考虑到乐用，使用者和经营者的要求是一致的。长沙窑的烧造满足了这方面的要求。工艺釉下彩和釉上彩趋向成熟，改变了以往的素面单色，为瓷器装饰书画艺术开辟出驰骋天地。其次是书画内容做到了雅俗共赏。在唐代，社会上吟诗风行，朝野莫不偏爱；大众对彩墨图画普遍感到兴趣。尽管初期诗文无华，却也不乏佳句，虽画幅少彩，却见神奇笔触，瓷饰的观赏性得以强化；所题所绘又非常贴近民间生活，深受土层和平民的欢迎，从而奠定了瓷上书画创作的基础。李健毛和萧湘两位先生及时掌握长沙窑透露出的信息，经过多年的资料收集和各方咨询，苦心孤诣，独辟蹊径，终于完成一份心愿：通过对瓷器工艺阶段性的解析，引导读者去赏察不同历史时期题绘在瓷器上的种种诗情画意，自然会是另一种感觉，别一番情趣，进而领略到瓷器本身具有的文化内涵和艺术特质，获得对陶瓷文化的又一境域的认识。这就是创新。宛若在浓郁的绿叶丛中，拨弄

出一朵奇丽的鲜花。

创意，又在哪里呢？

本书作者对瓷器上诗文和绘画的诠释和评论，不落窠臼，从中国文化发展史为切入点，分别以文学史、绘画史、书法史、民俗学等紧密联系陶瓷史，处处根据实物资料加以说明。例如，唐瓷（长沙窑）偏重于诗篇，宋瓷（磁州窑）偏重于词令，元瓷出现了词、曲，清瓷则出现了诗词、曲赋、甚至散文。这是符合中国文学体裁演变的实际情况，也在瓷饰上得到体现。再如，唐诗有乐府、古诗、律句和绝句。长沙窑瓷器上确实多见五言、七言绝句，这是因为诗篇所题全在酒壶、茶壶瓷壁，面积有限，难以容纳较多的文字。有趣的是，长沙窑瓷器上的书画，大都安排在壶嘴的下部。这一部分最为醒目，当主人为客人斟酒上茶时，壶嘴正对客人，诗句与画幅直接映入客人眼帘，如果壶上的题绘正合席间气氛，还能起到融情作用，既是显礼又是近俗。诸此等等，看似平常，如果不加指点，确是不易察觉。特别是从中国文化发展史角度去理会，更是想不到了。

创新，绝非标新立异，脱离实际地搞些与众不同的“发

现”；创意，也绝非苦思冥想，不着边际地阐发与事物本质毫不相干的怪论。前者，需要具备对研究对象从初创至今的全程了解，摸清其演进规律，始能发现前人之未见；后者，需要具有对研究对象深层次揭示的专业修养，始能深涉前人之未想。《瓷器上的诗文与绘画》，确是别具创新，独特的创意，十分难得，乐以为序。

朱启新

2006年4月于北京

目 录



第一章 绪论 1

第二章 唐代长沙窑瓷器上的诗书画 43

44/ 第一节 瓷铭诗的特点

82/ 第二节 装饰画的特点

第三章 磁州窑类型书画装饰的拓展 113

114/ 第一节 书画装饰的认同

119/ 第二节 诗的余蕴

139/ 第三节 人间词话

148/ 第四节 曲令小调

160/ 第五节 赋文初现

162/ 第六节 瓷绘艺术

第四章 景德镇窑瓷的书画合一 175

176/ 第一节 诗画辉映

192/ 第二节 御用诗画与御题诗

246/ 第三节 随世而衰

255/ 第四节 绛彩画的兴起

主要参考书目 271

后记 275



第一章 绪论



第一章 绪论

瓷器是中国对人类文明的重大贡献，对世界的影响恐怕并不亚于“四大发明”中任何一项，故在英文中瓷器成为国名的代称。但制瓷与其他传统手工业一样，本是地位低下的工匠之事，其劳作艰辛，自古以来就被列入天下三苦事之中：打柴、烧窑、磨豆腐。而舞文弄墨、赋诗作画则是上层文人所为，二者可谓是风马牛不相及，但自唐代开始出现有机结合，匠师借助文人的书画装饰于瓷，文人骚客则以瓷作为情感寄托的载体。也就是说自唐代瓷器开始因有书画而艺术化，艺术依托于瓷而实用化。随着时间的推移，瓷器与书画的结合越来越紧密，参与其中的文人的层次越来越高，至明清两代，御用文人乃至最高统治者的作品也现身于瓷。这在等级森严的封建社会，不能不说是一文化奇观。书画艺术与制瓷工艺的紧密结合，使瓷器不再是普通的实用手工业品，它包含了独特的文化内涵和艺术特质。瓷器因有书画而雅，成为闲雅之士的掌中玩物，导致有“玩物丧志”者。当今瓷器每每拍出令人瞩目的天价也就不足为奇了。

检索瓷器发展史，便可发现瓷器与书画的结合是一个漫长的历史过程，既有瓷器由实用手工业品逐渐工艺化，又有书画艺术逐渐装饰图案化的两个发展脉络，两者紧密结合、相互交融，在瓷器中注入独特的东方艺术神韵。

瓷器由瓷土或瓷石制成，乃化腐朽为神奇的“天工开物”。中国商代出现的原始青瓷，便是瓷器的萌芽。周朝与战国时期，南方一些青铜业不发达的地区，原始青瓷被当做礼器使用，促使其加速发展，制作日益精良，产品也日趋普及。东汉青瓷步入成熟期，并以其原材料的广泛性、工艺的易操作性、成型的可塑性、使用的耐用性，很快得到社会的广泛认同，开始淘汰日用器皿中的陶器，并大有取代昂贵的漆器、青铜器之势。唐时瓷器已成为各阶层人们生活的日常器皿，“天下无贵贱通用之”，只有精粗之分，没有质地之别。社会各阶层对瓷器的认同，主要因为其制作工艺的不断改良。匣钵的使用解决了器物受热不均、釉面不净的问题，同时胎釉选料、窑火艺术的进步也使瓷器质量大为改良。其外表具有玻璃的光泽，又温润如玉，犹如神来之笔，令人赞叹不已。其釉色品种繁多，叫人眼花缭乱。唐代开始瓷器成为贡品，成为宫中必用之物，秘色瓷还仅为“供奉之物，臣庶不得用”。与此同时，文人也开始赏瓷、咏瓷，最早赞瓷器釉色之美的诗歌是晋潘岳的《笙赋》，“披黄包以授甘，倾缥瓷以酌醪”。在诗歌盛行的国度，出现诸多吟瓷佳句，折射出最高统治者以及文人对瓷器的偏爱。如“邢人与越人，皆能造瓷器，圆似月魂堕，轻似月魂起。”、“大邑烧瓷轻且坚，扣如哀玉锦城传，君家白碗胜霜雪，急送茅斋也可怜。”、“九月风露越窑开，夺得千峰翠色来。”、“雕镂荆玉盏，烘透内丘瓶。”、“巧剡明月染春水，轻旋薄冰盛绿云。”

上层统治者、文人对瓷器的偏爱与青睐，既促进了制瓷业的发展，也反过来制约了瓷器生产。一方面促使工匠不断改良工艺，以提高瓷器的质量，从而使各工序不断细化、工艺化，至清代御窑制作已分出七十二道工序；另一方面，统治者包括文人必将他们的审美理念导入瓷器的制作工作，渗透到各工序之中。如玉与儒家所倡导的君子之德相吻合，《诗经·秦风》：“言念君子，温其如玉。”《礼记·玉

藻》：“君子无故，玉不去身，君子以玉比德焉。”董仲舒：“玉有似君子”。“以儒治国”的统治者对玉格外推崇，瓷釉是否具有玉质感成为判断瓷器优劣的主要标准。其玉质感越强，价值越高，宋代汝窑、官窑、哥窑、龙泉窑，以及烧青白瓷的景德镇等都是在这种审美观的制约下烧制瓷器的，甚至将釉开片的缺陷也与文人士大夫的“宁为玉碎，不为瓦全”的审美观对应起来，看做是一种美。

文人审美观念影响制瓷的另一方式就是直接将其所擅长的书画艺术导入瓷器，使书画变得图案装饰化。中国书画艺术的独特魅力在于它是用一种特殊工具——毛笔绘制出来的。毛笔最早是新石器时代人们为装饰陶器、文身等而发明的，从仰韶文化、马家窑文化、马厂类型上的彩陶上的装饰图案，便可以感受到毛笔绘制线条的独特魅力，工匠们利用毛笔的弹性，以中锋、侧锋，通过转折、停顿、起伏等画出不同的线条，组成不同的图案，说明毛笔的发明是描绘器物装饰图案的工具。有人认为，自从人类踏入文明社会的门槛之后，毛笔成为书写、绘画的工具而为统治者及“四民”之首的士所垄断，士又通过毛笔的特性，将文字笔画演变成中国特有的书法艺术。这只是事实的一面，其实，作为绘制装饰图案的毛笔，在民间并没有消失，我们从战国秦汉时期的酣畅恣意的漆器图案，随葬冥器陶器上的彩绘，以及诸如秦汉马俑上的彩绘陶，都可以看到画工娴熟地利用毛笔所绘制出的流畅线条。但这些器物纹饰只是一种装饰图案，并不属于绘画艺术。与此同时还有一种不断成熟的中国画，中国画不仅是用毛笔这种特殊工具绘制的，而且包括这些线条所蕴涵的意境、风格、笔墨、书法、才情、人格等因素。中国画又与书法密切相关，没有书法功力的中国画，线条则显软弱、油滑、稚嫩，所表现的物象内涵也就贫乏。所以修中国画的则必须是文人。文人画在中国发展演变的过程，都是在纸、丝帛及墙壁上绘制的，它

是一种艺术创作。而工匠画虽有创作成分，但更多的是描绘，多表现于实用器物上，严格地说它是一种工艺美术。但是这种创作艺术与工艺美术在唐代开始出现于瓷器上，并以瓷器为载体逐渐结合，经宋、元、明、清几朝近千年的磨合，成为一种独特的瓷器装饰艺术。至清代瓷器上的绘画就是一幅完整的中国画，诗、书、画、印几个要素一一俱全。中国特有的书画艺术融入瓷器之后，瓷器的品质得到了升华，手工业品变为艺术品，从而登上了大雅之堂。

中国画的一个突出的特点就是将诗、书、画融为一体。画上常题有诗文，对画的主题加以引申，给人以遐想沉思，也更加丰富了作品美的内涵。瓷器上的书法并非简单的视觉艺术，书法的文字又是文学艺术的载体，其绘画也有其独特的内涵和寓意，无论是书法还是绘画，都形成了富有民族特色的审美追求，如“形神”、“情理”、“虚实”、“气韵”、“风骨”、“心源”、“意境”等。书画艺术玄妙莫测，蕴涵着书画家的精神世界与审美追求，魅力无穷，也浓缩了中华民族的智慧，并把中国文化表现得淋漓尽致。将这种东方独特的艺术神韵附加于瓷，是其他手工业品不可企及的殊荣。

一、三座瓷窑，两种脉络

书画艺术与瓷器的结合始于唐代，至民国时期，经历了长沙窑、磁州窑及其窑系、景德镇窑及其窑系的漫长历史过程。“陶瓷上题写诗词大致有三次高潮：一是唐至五代的长沙窑题诗；二是金元时期的磁州窑题诗；三是清代青花器皿上的诗文。”^①从风格上讲，长沙窑、磁州窑为一种脉络，以釉下褐彩为主。长沙窑也有褐绿彩，以及少量的红彩。磁州窑系则只以铁为着色剂，后又出现多种表现手法，如剔花、刻划等，金以后又兴起低温红绿釉上彩。景德镇则是以青花为主轴，辅以釉里红为着色剂，入明以后又出现釉上

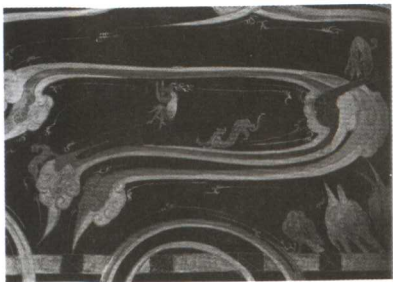


图 1-1

彩如三彩、五彩、斗彩等，不过只见绘画，没有诗文。清代出现的粉彩、珐琅彩，则书画合一。从风格上看，前一脉络的瓷器，胎质较为粗糙，胎色偏灰或偏黄，为了便于写书作画，往往在胎上施一层化妆土，书画风格粗犷。而景德镇瓷的胎釉则细腻得多，书画作品便可以直接书写或描绘于胎上，再罩上白中泛青的透明釉。艺术风格细腻、规范。也就是说在元青花瓷器之前，瓷器虽与书画艺术相结合，但仍没有成为主流产品。以皇室为首的统治者及文人，青睐的仍是没有彩饰的素瓷，彩瓷只是流行于民间。青花瓷工艺的成熟，呈色幽蓝而沉稳，华而不俗，正合文人的胃口，彩瓷开始成为瓷器的主流产品。

瓷器与书画艺术的结合，是由彩绘图案装饰发展而来。应当说明的是，彩绘器物出现很早，新石器时代的彩陶、东周以后的彩绘陶、战国以后的彩绘漆器，其上的纹饰都是用毛笔绘制的。长沙马王堆出土数百件光亮如新的漆器，其上精美的纹饰就是用毛笔蘸彩绘制而成，彩绘棺上的纹饰也是如此，棺内还隐约可见以毛笔蘸墨绘制的草图。黑地彩绘棺“云纹四周的流动线，有刚有柔，有长有短，粗细随意。刚则挺拔有力，柔则圆转舒徐，笔力流畅，毫无凝滞之感，真是线随云势，去助线威，驰骋飞舞。整个画面气势磅礴，表现出云海翻腾的强烈运动感。”根据用笔方法进行分析，“有中锋、侧锋、转笔和甩笔……有些线，从笔锋可以看出它不是描的，而是写的，用不同的线和笔触来表现用笔的转折、顿挫、节奏，充分地创造、运用和发挥了线的表现力和线条美”。^②（图

图 1-1



1-1)说明匠师们利用毛笔的弹性、转折、锋势,来表现线条的技艺已是非常娴熟,气韵表现得酣畅淋漓,形成了中国线条的特殊艺术形式,这在马王堆汉墓出土的彩绘陶上也有所见。瓷器是陶器的升华,然彩瓷并没有从彩陶直接演变过来。彩瓷有着较长的探索过程,但最迟在三国时期就已出现,南京遗址和墓葬中发现多次,其上所绘皆为神仙、瑞兽等。^③(图1-2)但三国彩绘瓷器并未延展,晋以后便消逝无踪。同时瓷器上也出现一些文字,有的是“物勒工名”,如“赤乌十四年会稽上虞师袁宜作”;有的是吉祥语,如“永安三年时,富且洋(祥),宜公卿,多子孙,寿命长,千意(亿)万岁未见英(央)”;有的是纪年,如“甘露元年五月造”。但这些多为刻划,非毛笔所书,且功能不在于装饰。中晚唐兴起的长沙窑是第一个将书画艺术与瓷器相结合的瓷窑,之所以如此界定,是因为:

一、饰以诗歌、绘画是长沙窑产品的普遍装饰特征,非一物一器的偶然现象。二、书画为文人所为,一字不识的工匠是不会写诗作画的。换句话说长沙窑的彩饰,虽也有一部分是工艺图案,如几何纹、点彩、斑彩,但更多的则是绘画艺术。绘画作品与工艺图案虽有相同之处,却有质的不同。工艺图案是把自然形象的美加以组合、归纳,进行程式化的概括,使之成为一种装饰性的纹样,多是几何形或变形花卉纹。图案画出现很早,自有人类艺术活动开始,就有了图案。图案既有实用性,又具装饰性,即兼具审美、功



图 1-2



图 1-2



图 1-2

能、附属性的特点。而绘画是人类最珍爱的艺术语言，它是运用线条、形体、色彩、明暗、笔触等造型语言在二度平面上塑造艺术形象，表达人的思想感情。绘画忠实地记录着人的情感、心理和行为，也同样体现着人类对生存环境和生命意识的深刻思考。长沙窑瓷上有相当部分的纹饰之所以称之为绘画，是因为每幅作品都在表达一种思想，一种情趣，给器物赋予一种活化的灵魂。这就是长沙窑与以往器物图案的根本区别，在内容和表现手法等方面与装饰图案都有很大不同。尽管它算不上是真正意义上的文人画，毕竟仍是略通文墨的人所作，能运用一些文人的绘画语言及表现手法，通过形象直观的形式表现其思想情感，倾吐其快意恩仇。所题诗文、警句在遴选和书写上也都反映了其的文化素养。

诗画载于瓷，其作用则是装饰，瓷器也因此增加了文化内涵，起到了促销的作用。对于文化人而言，则找到一种新的情感载体，文人对瓷器的欣赏热情，不仅不会降低，反而更浓烈，更持久。艺术与瓷器在长沙窑实现了首次结合，为瓷器的装饰开辟了一条新的道路。长沙窑有此创举，并不是偶然现象，而是有其深刻的文化背景和历史背景。

首先是唐代瓷器质量的普遍提高，造型和装饰也仿效金银器。瓷器由原来的下里巴人，变成了阳春白雪，受到各阶层的宠爱，文人墨客更是宠爱有加，开始赏瓷、咏瓷，并进而直接将诗文、绘画移植于瓷。

隋唐以后开科取士，为文化的普及起了极大的推动作用，如果说“万般皆下品，唯有读书高”原来只是圣人的思想，科举考试则把这种圣人的理念转化为社会现实，“学而优则仕”成为社会各阶层的共识。但并非每个莘莘学子都能进入“仕”的行列，大凡趋之若鹜的事，永远会供大于求，或许这是亘古不变的真理。更多的学子游离于“官僚”之外，不得不投身社会其他行业求得生存，充实到各行业之

中，或重操父业，或为教书郎，也有的成为仅能背圣贤书而别无他长的“孔乙己”先生。民间没有这部分落选的学子存在，在瓷上题诗作画是不可能的。如果说以上两点都是历史的必然，那么事物的出现有时又有一定的偶然因素。长沙窑始开以书、画饰瓷的先河，又有当时特殊的社会背景。“安史之乱”是唐代社会的转折点，中原战乱北方居民大量南迁，史载：“襄、邓百姓，两京衣冠，尽投江湘，故荆南并邑，十倍其初。”^④相对安定的湖南，定居者尤多，如韦庄《湘中作》：“楚地不知秦地乱，南人空怪北人多。”南迁者中有平民，也夹杂衣冠贵族。长沙窑的窑工除原有居民外，有相当部分是中原来的平民和窑工，^⑤他们带来了中原的三彩和制瓷技术，与岳州窑的技术融合后，形成新型瓷窑。而南迁的衣冠贵族有的已丧失原来的社会地位和产业，为了生存，部分文化层次稍低的人也加入到窑工队伍，在刚兴起的长沙窑瓷上题诗作画，便成为一时风尚，既增加了产品的附加值，也加快了销售频率。长沙窑瓷上的大量诗文说明在当时窑址确实存在一批略通诗文者，他们可能够不上称之为“文人”，但也略通文墨，也吟诗作画。“黑石号”沉船上打捞的瓷器，虽然书写诗文的不多，只因销往地不行汉文之故，但许多器底上有墨书文字，书有姓氏、器名等，显示是用于销售做的记号，表明这些文人不仅要在瓷上题诗绘画，而且要参与销售。

长沙窑釉下彩包括绘画与题诗（警句）两部分。其绘画题材相当广泛，画师创造了许多不朽的艺术佳作，其珍贵性不仅因为它是唐人真迹，而且更在于它的艺术性。长沙窑也是第一个将诗歌通过书法装饰于瓷的瓷窑，长沙窑留下的诗歌近百首，其中许多未见于《全唐诗》。此外，还有一些教人处世的和反映世态炎凉的警句俗语。

为了增加胎的白度和光洁度，长沙窑工匠普遍在胎体上施加一层化妆土，便于题诗作画，彩绘后再罩一层透明的青

釉。长沙窑瓷器上的书画不仅是一种工艺美，而且是一种艺术美，一种创作美，每件器物上的画都不一样，书法也不一样。即使是同一首诗，同一题材的绘画，也因书写人的不同，画师的替换，其所处的心境不一样，表达的情感也就不同，给人以不同的感受，即所谓艺术没有重复。即使这些画师是下层文人，书法没有上层文人优美，绘画线条不如专业画家“曹衣出水”、“吴带当风”，但他们所书、所绘，都饱含对生活的切身感受，另有一番野逸情趣，是一种有别于御用文人的艺术风格，带有浓郁的民间色彩，从另一侧面和层次上反映了唐代的艺术风尚。

据统计，长沙窑瓷有彩饰者约占41%，分釉上、釉下两种。大部分学者认为长沙窑瓷只有釉下彩，也有一些学者则认为长沙窑都是釉上彩，这些都有失偏颇，其实长沙窑瓷中两者皆有。由于当时采用石灰青釉，具有透明、易流动的特点，凡具描绘性质的图案，以及题写诗文者，因要保持绘画、书法笔画的清晰度和稳定性，均采用釉下彩。而那些没有具体图案的点彩、斑彩以及抽象画，则多采用釉上彩，用蘸满彩墨的毛笔在釉上任意点、画或洒泼而成，高温时随着釉的流动而再次产生变化，形成意想不到、变化万千的图像。有的出现窑变因而画面没有特定的含义，有的如泼墨画，或如行云流水，其状如彩带飞舞，或似草叶摇曳，或如怀素狂草，令人任意遐想，也颇具装饰性。为了不使釉彩过于流动，窑工在釉中加入磷的成分，增加釉的乳浊感，所以这种随意涂画的彩饰多见于白釉瓷上。釉下彩的描绘题材内容非常广泛，有人物、动物、山水、花草、禽鸟、建筑，以及传说中的龙凤、摩羯等。绘画分写实与写意两种，写实画占绝大多数，莲花是长沙窑瓷上最常见的花卉，各式各样，亭亭玉立，或含苞待放，或盛开怒放，花叶在风中婆娑起舞，其下是一泓碧水，微波欲动，很有意境。动物图案能抓住动物的某一动感特征，充分表现动物的习性，其