



# 长沙窑绘画

PAINTING  
OF CHANGSHA KILN



主编 长沙铜官窑遗址管理处 编

EDITOR: LI JIANMAO COMPILED BY CHANGSHA TONGGUAN KILN SITE MANAGEMENT OFFICE

CBS | 湖南美术出版社





PAINTING  
OF CHANGSHA  
KILN

# 长沙窑绘画

李建毛  
主编

CHIEF EDITOR  
LI JIANMAO

长沙铜官窑  
遗址管理处

编

COMPILED BY  
CHANGSHA  
TONGGUAN KILN  
SITE MANAGEMENT  
OFFICE



## 图书在版编目 (CIP) 数据

长沙窑绘画 / 李建毛主编. — 长沙: 湖南美术出版社, 2018.4

ISBN 978-7-5356-8178-2

I. ①长… II. ①李… III. ①陶瓷艺术—绘画史—研究—长沙 IV. ①K876.34

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第071084号

# 长沙窑绘画

Changsha Yao Huihua

出版人: 黄 啸

编 者: 长沙铜官窑遗址管理处

策 划: 刘洪波

主 编: 李建毛

副 主 编: 李效伟

执行主编: 熊 英

文字撰写: 李建毛 姜松荣 李效伟 方昭远 张海军

责任编辑: 刘海珍

特邀编辑: 邹敏纳

图片整理: 覃小惕 张海军

装帧设计: 戴 宇 王管坤

责任校对: 彭 慧 汤兴艳

出版发行: 湖南美术出版社 (长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 雅昌文化 (集团) 有限公司 (深圳市南山区深云路19号)

开 本: 889×1194mm 1/12

印 张: 24

版 次: 2018年4月第1版

印 次: 2018年4月第1次印刷

I S B N 978-7-5356-8178-2

定 价: 198.00元 (平)

298.00元 (精)

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮 编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: [market@arts-press.com](mailto:market@arts-press.com)

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0755-83366138

长沙金线瓦

私刻









# 目 录

Contents

序

孔六庆

001

第一章

长沙窑瓷上绘画  
的起源

李建毛

009

第二章

长沙窑瓷器装饰的  
影响及其历史地位

方昭远

027

第三章

长沙窑瓷上绘画  
的绘画史学解读

姜松荣

039

第四章

长沙窑绘画  
作品赏析

李效伟  
方昭远  
张海军  
张艳华

053





序

FOREWORD | 孔六庆 KONG LIUQING



唐代长沙窑突出的陶瓷绘画成就，在中国美术史上价值独特、意义深刻、影响深远。

第一，唐代长沙窑因开拓了唐代绘画特别是花鸟画的粗笔写意领域而必须加以充分肯定。众所周知，唐代绘画的人物、山水、花鸟画以宫廷为代表，以“以形写神”作为内质的“神品”审美为内涵，于工笔表现方面达到了历史高峰的水平。如人物画家阎立本、吴道子、张萱、周昉等，山水画家李思训、李昭道父子等，花鸟画家边鸾等，他们的作品写实而传神，惟妙惟肖程度之深，只有几个世纪以后的西方文艺复兴巨匠达·芬奇他们才能比得上。其所确立的细笔写意骨线精致的工笔画法，成为“中国画”画法概念的一个重要组成部分。而作为“中国画”画法概念的另一重要组成部分——“粗笔写意”，却唯独唐代长沙窑从作品的角度实现了。这一点，在那一件又一件的花鸟画作品面前不容否定。且以“青釉褐绿彩凤纹壶”一组（图1）、“青釉褐红彩鸟纹壶”（图2）、“青釉褐绿彩鸟纹壶”一组（图3）、“青釉褐绿彩鹭纹壶”一组（图4）为例，那粗笔放写的豪气为宫廷花鸟画所不见，鸟禽造型的生动自然、天真率性亦为宫廷画所无，野态天成、逸气横生的气息更与宫廷画迥异。显然，这是“粗笔”特征的另一个画法类别，其与传统宫廷的工笔画法一起，正好组成一个完整的“中国画”画法概念。如此，“中国画”概念由“写意”一条途径，工笔、粗笔两类画法，人物、山水、花鸟三个画科等内容组成。占据唐代绘画艺术半壁江山的宫廷工笔画法与长沙窑的粗笔画法一起，撑起中国画的整个江山。这，足见长沙窑对中国画做出的贡献。在这贡献中，我们还应进一步看到，人们对宫廷“神品”的追求在转化为对“逸品”的追求，“神品”基础实践理论——“以形写神”，也转化到“逸品”基础实践理论——“以神造型”<sup>1</sup>范畴之中。也就是说，长沙窑从实践的角度撼动了宫廷绘画的基础理论。这里顺便提一下，朱景玄《唐朝名画录》所说“非画之本法”“前古未之有”的“逸品”，能“物势皆出自然”而具有“得非常之体，符造化之功，不拘于品格，自得其趣”的本质精神，长沙窑花鸟画正与之相合。



图1 青釉褐绿彩凤纹壶（局部，一组2件）



图2 青釉褐红彩鸟纹壶（局部）

1 “以神造型”理论的提出者是现代的石鲁先生。运用该理论来思考粗笔写意画法，唐代长沙铜官窑陶瓷绘画是其源头之一。关于石鲁“以神造型”理论的认识，见孔六庆，论画道畅神——从顾恺之“以形传神”到石鲁“以神造型”[J]，南京艺术学院学报（美术与设计版），2009（1）：32-34。



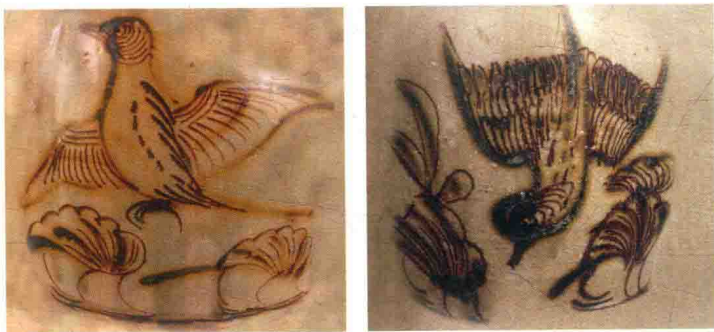


图3 青釉褐绿彩鸟纹壶(局部,一组2件)



图4 青釉褐绿彩鸟纹壶(局部,一组3件)

也许,有人会说,中国画是在纸、绢材质上的表现,并以此否定长沙窑绘画的中国画性质。确实,材质问题的客观存在很容易会让一些人做出那样的否定。但是若从中国艺术特质三要素即表现之笔性(指毛笔的笔性)、构思之诗性、境界之心性来评判的话,那么从材质去否定显然缺乏了思想认识的深刻性。因为长沙窑陶瓷绘画中毛笔的运笔技术之娴熟自由,构思的诗意之充沛,心性的境界之超脱自在,不能不说其中国艺术特质皆具。而且,长沙窑陶瓷绘画还是唐代中国画论“外师造化,中得心源”的深度实践,若轻易否定其中国画性质则难免显得浅薄。其实,以饱蘸彩料的毛笔在干透后的长沙窑泥坯上面涂画,就能获得在有晕化效果的生宣纸上作画的感觉,跟唐代宫廷画师在矾绢上作画所获得的那种无晕化的感觉不同,毛笔运行速度所带来的造型随机性,一改矾绢上工笔作画的程序。如果说在矾绢上以工笔作画是“胸有成竹”、步步为营的话,那在泥坯上作画则往往会由画前的“胸

有成竹”到画时的“胸无成竹”,常要随机处理画面。长沙窑绘画中的那种粗笔表现由其泥性材质所决定,这种方式获得的作画感觉正与在后来发明的有点晕化效果的生宣纸材质上作画的感觉相通。长沙窑画工把握住了那种感觉而进行了成功的创作。于此意义而言,材质改变了画法的本质。中国绘画史上,不是就有由于一变材质而一变画风的历史存在吗?元代一改唐宋大用绢质的习惯,而改用纸质,而使画风从工笔设色的阳光灿烂移易进墨花墨禽的月色阴柔之中。其实因材质而导致画风的变化,已经体现于唐代长沙窑。

还有人会说长沙窑花鸟画中工笔类细线是受宫廷工笔画影响而使然。确实,工笔细线自战国帛画以来一直是绘画造型的主要表现手法,长沙窑绘画表现鸟禽特别是画喙、羽毛、爪部分时往往见骨力气韵的细线之笔。不过必须指出,长沙窑的骨力细线与宫廷工笔画的不一样。宫廷工笔画的骨力细线,于写实中处处显质感,如边鸾《花鸟图》(图5,台北故宫博物院





图5 边鸾《花鸟图》

藏)所画鸟、花、枝均体现了惟妙惟肖的质感,后来五代黄筌《写生珍禽图》(图6)的表现更臻高妙境地,即使是细小的蜜蜂之脚,那具体质感的真实性都明确可见。长沙窑绘画的骨力细线,虽也体现具象的形,但着重于抽象性的气韵表达,其抓大的动态与神情,利用鸟禽的生理结构,或作装饰性的或作艺术处理性的表现,例如以粗笔表现鸟身,而以细线表现喙、翅、脚,细线更成为画面生动的要素。也就是说,细线被纳入了粗笔表现的范畴,虽也形质俱全,却是“以神造型”的产物。

第二,唐代长沙窑有体现当时吴道子画风的人物画作品值得重视。如青釉褐彩“明王力士”纹高足盘所画的力士(图7),以白描手法表现,用笔起、按、提、转,顿挫分明,表现肌肉时落笔钉头有力、行笔铁线劲骨、转笔圆润劲挺,塑造了力士的整体形象及精神气质,很容易让人联想到人民美术出版社1991年出版的白描《道子墨宝》相关画页(图8),它所运用的白描画法与长沙窑所画力士的白描画法何等相似。《道子墨宝》的作者与创作年代皆不详,其“出版说明”中只含糊地说“是我国古代民间画工用来制作道教壁画的画稿”,同时断言“不可能是唐代吴道子那个历史时期的作品”。这里不研究《道子墨宝》的作者与创作年代,但就两者



图6 黄筌《写生珍禽图》





图7 青釉褐彩“明王力士”纹高足盘（局部）



图8 道子墨宝（局部）

画法的如出一辙，我认为唐代长沙窑所画力士遵循的是吴道子画法。其与《道子墨宝》一样，表明了古代对吴道子画法的共同理解。而长沙窑所处时代是唐代乃是确定的，与吴道子所在的时代接近，故可以肯定这是反映了吴道子画风的作品。这就是说，要研究吴道子画风，长沙窑提供了一些时间上可靠的唐代实例。如以此去读张彦远《历代名画记》评吴道子作画的“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余，当有口诀，人莫得知”，还有“守其神，专其一，合造化之功，假吴生之笔，向所谓意存笔先，画尽意在也”等语，能感受到唐代长沙窑画工理解吴道子画法的深度。

第三，唐代长沙窑陶瓷绘画出现之特殊性值得人们关注。一是突然，因为在这之前的中国陶瓷绘画处于烧成低温性、绘画图案性的状态，如新石器时代的

彩陶。后来虽在三国吴时期出现过接近唐代的以高温烧成的釉下褐彩<sup>2</sup>青瓷，但如流星一样闪过，此时绘画仍属图案性表现。到了唐代长沙窑时期，釉下彩的高温烧成工艺突然成熟了，绘画的图案性大大消退，而绘画性大大增强，同时，长沙窑作品数量之多，让人们看到了一个崭新的世界，这好比是礼炮忽然鸣响，震撼世人。二是异于后来中国陶瓷绘画的发展规律。后来中国陶瓷绘画的发展规律是，为了将宫廷的或文人的绘画成果搬上瓷器作为装饰，而在陶瓷工艺方面孜孜不倦地求索。如宋代磁州窑釉下彩追随著名画家武宗元、李公麟的白描以及文人的墨竹，元明清青花以文人水墨画与宫廷院体画为参照，康熙五彩追求工笔重彩或彩色版画的效果，雍正粉彩追求恽寿平没骨花卉画的效果，浅绛彩追求清“四王”清逸山水画的

2 三国吴时期的青瓷釉下褐彩，见南京市博物馆：《六朝风采》[M]，北京：文物出版社，2004：46—48。



效果，民国新粉彩更是追求当时绘画的各类风格效果。<sup>3</sup>然而长沙窑陶瓷绘画却独辟蹊径，少以宫廷画、文人画为参照的超越性表现，成为其主要特征。例如，那野态生动、灵气流溢而任意挥洒所形成的“粗笔写意”，不正在宫廷工笔表现的另一面完善了“中国画”的画法概念吗？那气息“野逸”的风格产生，不正在宫廷富贵风格的另一面形成了中国绘画风格的初步分野吗？其“逸品”的格调倾向，不正在宫廷“神品”体系的另一面展示了在野绘画的品评之道吗？还有，长沙窑陶瓷绘画中从工笔用线到粗笔狂涂再到抽象挥洒的画法的展开，即从具象到抽象的画法演绎及形态转变的途径，正好为近千年之后的西方绘画发展史所遵循。这表明了唐代长沙窑陶瓷绘画的超前性、昭示性，从而具有原创性、引领性的巨大价值。

唐代长沙窑陶瓷绘画，还不乏从中国文化史角度去认识的意义。

研究唐代长沙窑的艺术成就，绝不能忽视长沙地域文化的积淀与影响。长沙深厚的古楚文化，素来以情感激烈、形式奇幻、个性突出、表现浪漫为特点，与情感平和、形式平实、表现现实为特点的中原文化一起，形成中国文化的两大系统。古楚文化中那奇幻浪漫的元素，如屈原《离骚》中驾飞龙、乘瑶车、扬云霓、鸣玉鸾，在明丽天空中自由翱翔的奇想，战国楚墓漆画中充满运动感而形式幻化、神采飞扬、布置繁丽而自由来往于天上人间的奇景，西汉帛画里上天入地编织天国与世俗色彩梦幻之网、颜色瑰丽而墨线灵动的奇思，还有楚地出土的各种丝织品上那艳丽华美、造型不羁的图案等，都充分显示出楚地艺术娱神娱人情感的活跃性。《史记》《汉书》中亦记载了“楚狂接舆”的故事，楚人那较强烈的个体意识以及桀骜不羁的性格特点，使其艺术传统往往具有“奇”的架构、“幻”的造型、“艳”的色彩、“狂”的气质。而中原地区视中庸平和为艺术的极致，重政教功用，如“见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋”（曹植《画赞序》），相比之下，楚地艺术明显注重审美愉悦功用。正如东汉楚人王延寿论画云：“图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各繆形。随色象类，曲得其情。”（《鲁灵光殿赋》）楚地崇山峻岭之奇、江河湖泊之深，植被丰富而物产丰饶的自然环境，使人能“不忧冻饿”而易于独立生存。这使楚人能在云雾缭绕之景中滋生幻想奇想，同时，江河湖泊之深、植物形态之多样，激发了他们高深莫测的艺术才情。而地貌变化较少、气候相对寒冷、物产相对贫瘠的中原地区，人的

3 关于宋代磁州窑釉下彩、元明清青花、康熙五彩、雍正粉彩、浅绛彩、民国新粉彩的陶瓷绘画与院体画、文人画关系的完整论述，参见孔六庆，中国陶瓷绘画艺术史[M]，南京：东南大学出版社，2004。



生存必须依靠集体力量建立起严密的宗法政治制度才能维持，艺术不得不突出政教功用而呈现工整特色，楚地艺术与之相比，明显自由奔放得多。而长沙的楚文化魅力之独具，是因它不仅是屈原的最后弥留之地，还是现在考古发掘楚墓最多之地（竟达2000座之多）。中国绘画史最早的实物都与隶属古楚之地的长沙有关，如最早的毛笔、最早的帛画等都出土于长沙战国楚墓。虽然秦汉统一了全国，使楚文化与中原文化交融，但是在唐代长沙窑釉下彩的陶瓷绘画上，还是体现出楚地笔性潇洒、纵横取象的艺术特色。那种狂泻情感的笔墨，激情奔流的意象，生动传神的放笔，全是作者心中不能压制的感受的迸发。这种古楚内蕴与不受拘束的文人画“逸品”表现相谐，便是长沙窑釉下彩在战国和汉代漆器、帛画辉煌艺术成就后的又一次开拓性的艺术创造。

唐代长沙窑在中国美术史上是民间美术中不土气、

有文气并洋气的特例。一般来说，中国美术史有宫廷的、文人的、民间的三种作品分类。宫廷作品的特点是为宫廷服务，较重政教功用而格调优雅；文人作品为文人自己服务，重内在性情的抒发而格调文气；民间作品为市场服务，重在表达对生活的祝愿而富于乡土艺术气息。长沙窑的产品在类别上无疑属于民间美术的范畴。确实，民间美术所表现的绘画图式的程式化在长沙窑中也显而易见：往往壶嘴之下画禽鸟与植物，全是植物表现图案化及禽鸟大、植物小的中心构图一类，此类构图自远古以来一直为民间表现所用，成为一种恒定的朴素的民间美术语言形式。不过，禽鸟造型的写实传神、笔线表现的中锋骨力、绘画总体的生动气韵，使长沙窑绘画脱离一般民间美术那种装饰性的乡土气而自有一种文气。那种文气，既像是高古游丝描携入的境界，又好像是唐代长沙书法家怀素狂草中锋用笔的逸出，还像是战国楚墓帛画圆润细劲



图9 青釉褐绿彩绘锥画“李凭箜篌引”纹碗（残片）

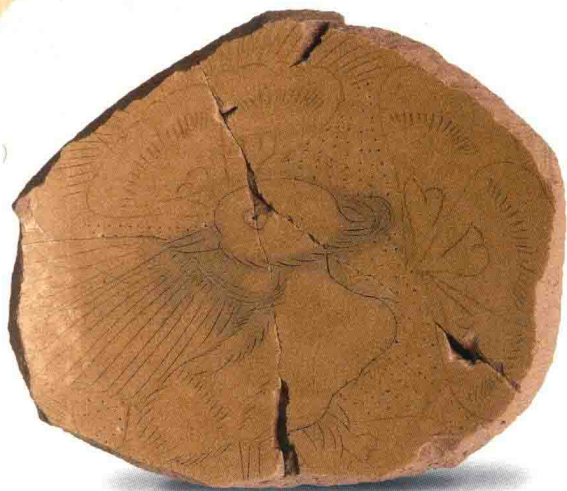


图10 锥刻鸳鸯理翅图残件



图11 青釉刻画人物纹碗



之线的张扬（图9、图10、图11）。在中国绘画史上，凡是能够进入高古游丝描境界抒发性情的作品，无不文气十足。因为，平和心境作用下如春蚕吐丝般的中锋用线，往往是处于文气源头状态时静心发力而成，自然能得“高古”之真。长沙窑彩绘的文气感觉，正从中来。至于洋气，则为西域文化的浸润与影响所致。从长沙窑的胡人俑、画有外国人的彩绘盆、波斯图案、西亚与中亚器皿造型等方面因素看，长沙窑与西域文化颇有联系。这种联系，除了产生一看便知的西域形象外，还会激发创作者潜在的审美思想的变化。那无数件长沙窑绿彩的抽象挥洒之作，其变幻莫测的形态表现，最能体现审美思想的自由度。我想：那是中西审美观相撞所激起的美感火花！于是，属于民间美术范畴的长沙窑具备了不土气、有文气并洋气的特点。

我觉得，唐代长沙窑的发掘与研究是中国美术史

学术研究不能忽略的一件大事。长期以来，湖南省博物馆、湖南省文物考古研究所、长沙市博物馆、长沙铜官窑遗址管理处、长沙窑研究会致力于唐代长沙窑陶瓷绘画作品的收藏与学术研究工作，举办过多次学术研讨会，出版过多本专著，学术积累颇深。我想，中国文化正是因为有了像长沙窑这样兼具中国文化内涵与艺术史价值的古代文物，才得以绵延并光辉灿烂。这本《长沙窑绘画》新著的问世，正体现了长沙窑学术研究的新成果。

是为序。

2018年1月8日写于南京艺术学院无事居



# 长沙窑瓷上 绘画的起源



李建毛

LI JIANMAO



## 一、绘画载体

绘画是世界各族艺术的重要手法之一，起源早，延时长。最早的绘画载体应是天然物质，如岩壁。穴居时代，先人们在天然岩石上描绘，记录他们的生活，这种人类早期作品后世称为岩画，位于西班牙北部伊比利亚半岛距今约40 800年的岩画，是目前世界上最早的岩画，据考证，是尼安德特人留下的。中国最早的岩画是内蒙古雅布赖手印岩画（图1-1），距今14 000年至30 000年间，也有学者考证贺兰山岩画的年代在第四纪冰川之前，即距今4万年到1.7万年间。

随着人类的进化，绘画载体也逐渐脱离天然物质，转向人工创造的物质。陶器发明后，成为绘画的重要载体，仰韶文化彩陶（图1-2）、马家窑文化彩陶成为新石器时代文化的重要标杆，彩陶成为研究当时绘画艺术及人类生活的重要依据。

据“书画同源”说，汉字由绘画符号演变而来。人类踏入文明的门槛后，绘画也出现分野：一方面绘画与文字渐为上层贵族所垄断，成为他们维护统治的重要工具，其载体很多，如青铜器、布帛、简牍、建筑墙（宫廷壁画、墓葬壁画，佛教传入后又有了寺庙壁画）等。墓葬壁画至今有大量发现，宫

廷壁画因其建筑损毁而早已掩埋在历史的尘埃之中，史载西汉文帝未央宫有彩画，武帝甘泉宫绘有天地、太乙、诸鬼神等，宣帝麒麟阁绘有功臣图，东汉明帝南宫云台壁画绘有中兴二十八将，灵帝鸿都门学壁画绘有孔子及其七十二弟子像。宫廷内也养了一批御用画师。另一方面，以器物为载体的装饰绘画，在民间一直流行，但沦为人们常说的工匠画，诸如陶器、青铜器、漆器、布帛等用具和服装上的装饰画。根据外界的接触频率，人们将生活用物分为两类，一是与外界接触的常用物，二是相对私密，一般不与外界接触的物品。有趣的是，大凡与外界接触较多的物品，人们不仅在材质上考究，同时还注重其装饰，故这类物品常被充当为绘画载体，这是古人们的“面子工程”，如新石器时代，人们过着以部落、氏族为单位的集体生活，大型的罐、盆、瓶等成为人们绘画的载体，而以个体家庭为单位的文明社会，大型陶罐、盆等制作变得粗糙，往往素面无纹，而待客用的饮食器具如碗钵、酒具等往往制作考究，纹饰精美，服装更与体面直接相关，人们对服饰上的装饰图案十分讲究，故而形成了单列的艺术门类。再如在家具中屏风是待客时体现身份、内外相隔的必备物，其上的绘画也备受时人关注，据研究，后



图 1-1 内蒙古雅布赖手印岩画



图 1-2 仰韶文化彩陶



世书画创作便是由屏风画演变而来。应该说，工匠绘画往往以某种实用物品为载体，经过工匠的世代相传，有的水平变得很高，特别是以毛笔等软笔勾勒出的线条婉转流畅、舒展自如，有的可谓登峰造极，如马王堆汉墓上的漆画特别是黑地棺上的彩绘（图1-3）堪称漆画珍品。需要指出的是，工匠画并非只用于民间或只限于民间绘画，相反，这些画相当一部分是为贵族而作，只是说这部分绘画出自未受过文化教育的身份不高的工匠之手。



图 1-3 马王堆汉墓黑地棺上的彩绘

瓷器起源很早，早在新石器时代晚期，人们为解决陶器表面粗糙的问题，就烧造出原始青瓷，但仍有诸多缺陷。战国至秦汉之际，人们也通过髹漆、涂锡、镀铜以及施低温铜釉等途径加以改良，至东汉时期完成由陶到瓷的华丽转身，烧造出成熟青瓷。瓷器因具有陶器不可比拟的优势得到迅速普及，逐渐成为各阶层包括贵族的日用器，甚至有取代漆器之势。按理，人们为美化生活，多在日用器物特别是高档器物上装饰花纹，如同漆器、青铜器上繁复精美的纹饰，瓷器上也应有装饰纹样，但是早期青瓷却多为素面。青瓷并没有将陶器上的彩绘移植过来，彩陶、彩绘陶并没有转化为彩瓷、彩绘瓷。究其原因，主要是瓷表面的玻璃釉为施彩带来了技术难题。按习惯思维，以瓷器为载体的装饰绘画，应绘在釉面之上，但釉在高温烧熔后会出现流淌现象，会使画面变形或消失，如烧成后彩绘，则釉的玻璃质会使彩难以黏附。既然做不到用釉装饰，匠师便采用胎装饰，即在胎体上刻、划或模印纹样。直至三国吴时才见器物醒目之处出现点彩，东吴晚期至西晋时出现釉下彩绘瓷，人们找到了在瓷器上绘画的方法，即打破传统思维习惯，不是在器表彩绘，而是在釉下即胎上施彩描绘，再在其上罩一层透明青釉。