



陶瓷



青绿山水画研究

TAOCI QINGLV

SHAN SHUI HUA

YANJIU

刘文斌◎著



江西美术出版社
全国百佳出版单位



刘文斌 1976年出生，江西鄱阳人。毕业于景德镇陶瓷学院艺术系，教授级工艺美术师，江西省工艺美术大师，江西省第十二届人民代表大会代表，景德镇市市政协常委，民革景德镇市市委副主委，民革江西省委会委员，江西省“百千万人才工程”入选人，江西省“四个一批人才”入选人，享受景德镇市人民政府特殊津贴，景德镇市非物质文化遗产传承人，中国工艺美术学会会员，江西省美术家协会会员，江西省民间文艺家协会会员。陶瓷作品先后参加全国、省、市展评获得多次金奖，并被多个国家级及省级博物馆收藏。

陶 淡 瓦

ISBN 978-7-5480-5768-0



9 787548 057680 >

定价：88.00 元

陶瓷



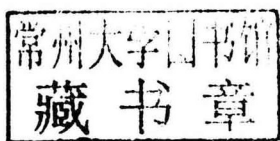
青绿山水画研究

TAOCI QINGLV

SHAN SHUI HUA

YANJIU

刘文斌◎著



图书在版编目 (C I P) 数据

陶瓷青绿山水画研究 / 刘文斌著. -- 南昌 : 江西美术出版社, 2017.11

ISBN 978-7-5480-5768-0

I. ①陶… II. ①刘… III. ①山水画-绘画研究-中国 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第275076号

出品人 汤 华
责任编辑 刘 滢
责任印制 谭 勋
书籍设计 黄 明

陶 瓷 青 绿 山 水 画 研 究

TAO CI QING LV SHAN SHUI HUA YANJIU

刘文斌 著

出 版 江西美术出版社
社 址 南昌市子安路66号
邮 编 330025
电 话 0791—86566241
发 行 全国新华书店
制 版 江西省江美数码印刷制版有限公司
印 刷 江西新华印刷集团有限公司
版 次 2017年11月第1版 第1次印刷
开 本 787×1092 1/16
印 张 5.5
书 号 ISBN 978-7-5480-5768-0
定 价 88.00元

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可, 不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

本书法律顾问: 江西豫章律师事务所 晏辉律师

版权所有, 侵权必究

引言 /01

第一章 陶瓷青绿山水画概念及分类 /03

第二章 陶瓷青绿山水画与青绿山水国画的比较 /06

第一节 青绿山水国画发展概述 /06

第二节 陶瓷青绿山水画与青绿山水国画的相通之处 /08

第三节 陶瓷青绿山水画与青绿山水国画的差异 /11

第三章 陶瓷青绿山水画的历史发展状况 /13

第一节 陶瓷青绿山水画的萌芽期——唐代长沙窑时期 /13

第二节 陶瓷青绿山水画的沉寂期——宋元时期 /15

第三节 陶瓷青绿山水画的兴盛期——明清时期 /17

第四节 陶瓷青绿山水画的提升期——民国时期 /25

第四章 陶瓷青绿山水画的当代拓展 /29

第一节 当代陶瓷青绿山水画发展脉络 /29

第二节 陶瓷青绿山水画的当代拓展 /35

一、工艺技法拓展 /35

二、审美表现拓展 /38

第五章 陶瓷青绿山水画的工艺特色 /41

第一节 工艺材料特色 /41

一、丰富多彩的彩绘颜料 /41

二、温润洁白的胎釉材料 /42

第二节 工艺技法特色 /43

一、因材制宜的设色技法 /43

二、复杂灵活的勾线技法 /45

第六章 陶瓷青绿山水画的审美特色 /48

第一节 审美形式特色 /48

一、传统与西方并存交织的色彩形式 /48

二、严谨与个性共舞的构图形式 /49

三、工笔与写意相辉映的笔法形式 /51

第二节 审美思想内涵特色 /53

一、传统审美思想内涵 /53

二、现代审美思想内涵 /55

刘文斌陶瓷青绿山水系列 /60

陶瓷绘画在中国近万年的绘画中占据着非常重要的地位，而陶瓷山水画又在陶瓷绘画中与陶瓷花鸟画和陶瓷人物画三分天下。陶瓷山水画从风格上来讲主要可以分为水墨山水风格与青绿山水风格，另外还有浅绛山水风格，但在大部分发展时期是陶瓷水墨山水画与陶瓷青绿山水画之间的较量。

从实际的发展情况来看，陶瓷水墨山水画与陶瓷青绿山水画在大多数时期并非难分伯仲，陶瓷青绿山水画在大多数情况下占据着优势地位，甚至是显著的优势地位。然而，与实际发展情况不相符的是，虽然陶瓷青绿山水画是陶瓷山水画的最主要类型，但是多数陶瓷青绿山水画创作者并不愿意提及这一概念，陶瓷艺术理论界面对巨量的陶瓷青绿山水画作品，对其展开的相关学术理论研究却非常单薄，似乎有意加以回避。究其原因，与青绿山水国画在山水国画中的弱势地位相关，青绿山水国画虽然是山水国画的鼻祖，并创造了卓越而杰出的艺术成就，但却在唐代以后受到越来越严重的忽视甚至是嘲讽，水墨山水国画占据了山水国画的绝对优势。青绿山水国画的弱势地位直接导致了山水国画在表现技巧上的下滑。由于国画在中国绘画领域中占据主导地位，因而陶瓷绘画界受到国画界对青绿山水国画偏见的影响很大，同样采取了视而不见的态度。

当然，由于陶瓷绘画属于工艺美术范畴，陶瓷青绿山水画并没有像青绿山水国画那样受到显著的不公正对待，在青绿山水国画备受差评的时代依然保持着强劲的发展，并在工艺与艺术上不断取得进步。

笔者以粉彩陶瓷青绿山水画作品创作为主，以传承与发展陶瓷青绿山水画为责任与使命，深深地认识到，许多人对陶瓷青绿山水画的轻视态度实际上源于对陶瓷青绿山水画在认知上的缺乏与不足，只有将陶瓷青绿山水画的发展源流、工艺与审美等特色加以详尽阐释，才能使其对陶瓷青绿山水画形成较为清晰的认知，重新审视陶瓷青绿山水画，从而有可能改变其因误解而形成的认知偏差。因此，笔者在这里以陶瓷青绿山水画作为研究对象，对其进行全面分析与研究，并非厚此薄彼地要与陶瓷水墨山水画一争高下，而是为了确立陶瓷青绿山水画在陶瓷山水画中的应有地位，使人们了解陶瓷青绿山水画发展历史和工艺、审美特色，从而有助于陶瓷青绿山水画在历史传统的基础上，继续保持繁荣发展的良好势头。



第一章 陶瓷青绿山水画概念及分类

陶瓷青绿山水画的概念源自于中国青绿山水国画，可以说，陶瓷青绿山水画是以陶瓷为载体，以陶瓷颜料为绘画材料，对青绿山水国画的再现、移植与再创造。青绿山水国画可以说是中国山水画的鼻祖，曾在早期山水画中居于统治地位，一般来说，青绿山水国画指的是运用石青、石绿两种矿物颜料作为主色调的山水画，而陶瓷青绿山水画一般来说，也指的是采用青、绿色彩作为主色调的山水画。不过，从色彩上而言，青绿山水国画实际上早已突破青、绿两种主色，而是泛指与文人水墨国画相对的、除浅绛以外的着色山水国画。陶瓷青绿山水画也一样，它的色彩也远不止青、绿两种主色，而是具有非常丰富多样的色彩表现，并与水墨及浅绛风格的陶瓷山水画相对。

从分类来说，青绿山水国画在其漫长的发展历史中逐渐形成了大青绿山水（包括金碧山水）、小青绿山水、没骨及泼彩青绿山水等等多种风格类型，这些类型在含义上有一定的交叉，并没有严谨明确的定义。陶瓷青绿山水画自唐代萌发，也同样经历了千百年的发展史，青绿山水国画的各种风格类型在陶瓷青绿山水画中几乎都有表现，其主要类型可以分为大青绿（包括金碧）、小青绿、没骨和泼彩。

大青绿山水一般指的是一种工笔重彩的样式，用细致的线条勾勒山水轮廓而较少用皴笔，并以多层反复渲染的方式着以浓重的色彩。陶瓷青绿山水画中，大青绿亦是主要风格类型之一，它指的是工笔重彩陶瓷山水画，以重工粉彩山水画为代表。金碧山水画是在大青绿山水基础上，再以金泥来勾勒轮廓，从而形成金碧辉煌的视觉效果。金碧山水风格在陶瓷青绿山水画中则指的是运用金料、金



水进行描金，从而达到较金碧山水画更为明亮夺目的色彩效果。如图1的清乾隆粉彩山水双耳尊，用色鲜艳夺目，并辅以复杂的“百鹿”，为一件较为典型的陶瓷大青绿山水画。

小青绿山水则是与大青绿山水相对而言的风格类型，指的是在水墨基础上的淡彩山水画，为工笔淡彩或

小写意风格。小青绿山水风格在陶瓷青绿山水画中也是最常见的风格之一，它一般指的是具有文人氣息的青绿山水国画，运用黑料效仿水墨笔法，然后施以淡彩。如图2为清雍正珐琅彩山水碗，以珐琅彩黑料描绘以后施以幽淡的色彩，清新淡雅，是较为典型的陶瓷小青绿山水画。

没骨青绿山水国画即没骨重彩山水画，既不勾勒线条轮廓而直接采用色彩进行表现。没骨重彩风格的青绿山水在陶瓷青绿山水画中较为少见，

清末醴陵釉下五彩中出现了少量的陶瓷没骨青绿山水画。如图3，这是一件清末醴陵釉下五彩

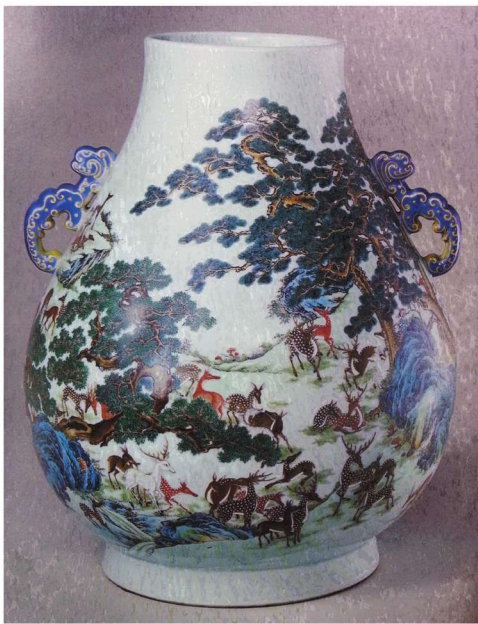


图1 粉彩山水尊
清·乾隆

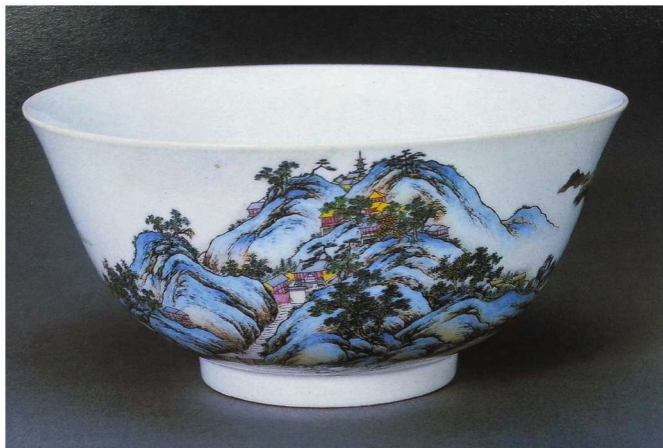


图2 珐琅彩山水碗
清·雍正



图3 釉下五彩山水花瓶
清末

山水瓶，山体以没骨色彩表现，不着线条。当然，醴陵釉下五彩没骨青绿山水画在创作时采用了墨线勾勒，只是在烧成时墨线消失，从而形成了没骨青绿山水风格。

青绿山水国画发展至近现代时，张大千、刘海粟等创造出了泼彩青绿山水国画，用国画颜料进行泼洒，形成自由的形态与大写意境。泼彩青绿山水风格在陶瓷青绿山水画中有较多表现，创作者利用陶瓷材料的晕散性特点，采取泼洒手法，随机形成丰富多彩的肌理。

陶瓷泼彩青绿山水画早在唐代长沙窑时期即已出现，远较泼彩青绿山水国画为早，而在改革开放以后的数十年来，陶瓷泼彩青绿山水

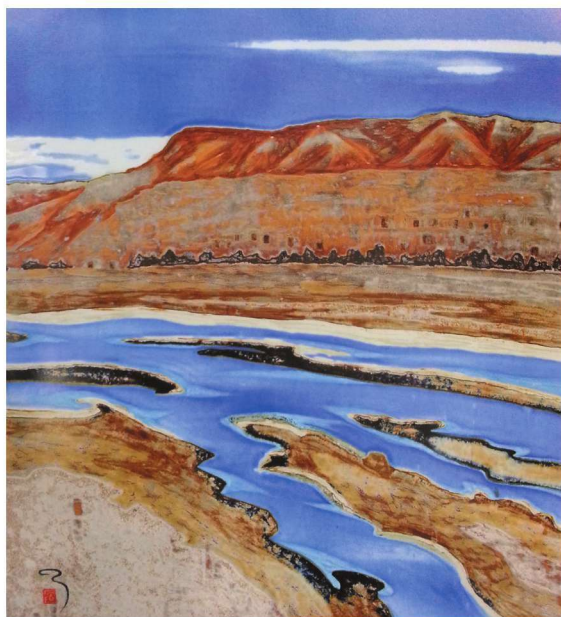


图4 《岁月之河》
高温颜色釉山水瓷板
严维明

画更是得到广泛运用。如图4为当代创作的高温颜色釉陶瓷山水画，以色彩斑斓的高温颜色釉泼彩手法，表现出光怪陆离的山体、河流与天空，为了一件较为典型的陶瓷泼彩青绿山水画作品。



第二章 陶瓷青绿山水画与青绿山水国画的比较

第一节 青绿山水国画发展概述

纵观中国山水画史，其早期阶段几乎都是青绿山水的天下，它是中国山水画的源头和鼻祖，可以说没有青绿山水国画就没有中国山水画的辉煌历史。一般而言，青绿山水国画指的是采用石青、石绿两种国画颜料作为主色调，以色彩表现为视觉审美主体。当然，青绿山水国画的色彩并不局限于这两种色彩，实际上，它可以說是与以黑、白、灰色调为主体的文人水墨画相对应的形式，因而，凡着彩色的山水画，除浅绛以外，一般都可谓之青绿山水国画。

青绿山水国画大致经历了由盛转衰的四个发展时期。第一个时期为魏晋南北朝时期。此期为青绿山水国画的萌芽期，当时不少文人在战乱与动荡中选择了归隐山林，寄情山水，使山水画逐渐从人物画的背景中解脱出来成为独立的画种。当然，此期的山水画原作皆已不存，我们只能从后世仿作中窥探其画风。此期山水画还较为稚嫩，还没有完全摆脱人物画背景。如图5东晋顾恺之的《洛神赋图》、南朝梁代张僧繇的《雪山红树图》等，是此期青绿山水国画的代表作。

隋唐时期，青绿山水国画进入到成熟期，此期的山水画已经发展成为一种新的画科，逐渐取得了与人物画相并列的地位，出现了不少擅长山水画的画家，如展子虔、杨契丹、阎立本、吴道子等等，

图5 《洛神赋图》
东晋·顾恺之





从此走上了独立发展的道路。此期的山水画作品采用大青大绿，并常采用金粉，为典型的青绿山水风格。最著名的为唐初的李思训、李昭道父子，李思训创立了大青绿山水及金碧山水，如图6为其青绿山水国画作品《明皇幸蜀图》，被视为“北宗”山水画的宗主，其子继承其风格并有进一步发展，在大青大绿中融入了一定的笔墨表现。

宋代是青绿山水国画的第三个发展时期。北宋时期，水墨山水画已经兴起，但是青绿山水国画并没有因此而衰落，北宋哲宗时期，其师程颐辅政，主张复古，力推“二李”的青绿山水国画，使青绿山水国画进入兴盛期。南宋时期，青绿山水国画虽有所削弱，以赵

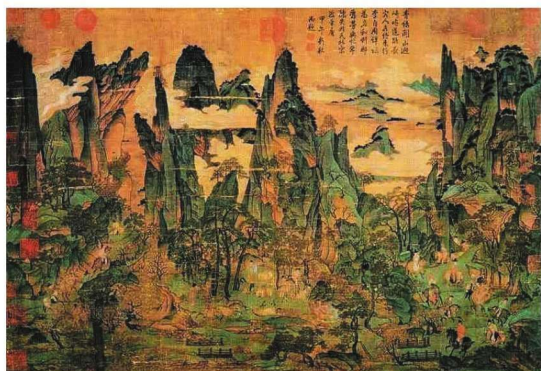


图6 《明皇幸蜀图》
唐·李思训

伯驹、赵伯驊为代表，但仍保持兴盛。如图7为赵伯驹青绿山水国画作品《汉宫图》册页。可以说，宋代的青绿山水国画之盛完全是帝王推崇的缘故，正在崛起的水墨山水画已经对其构成威胁。

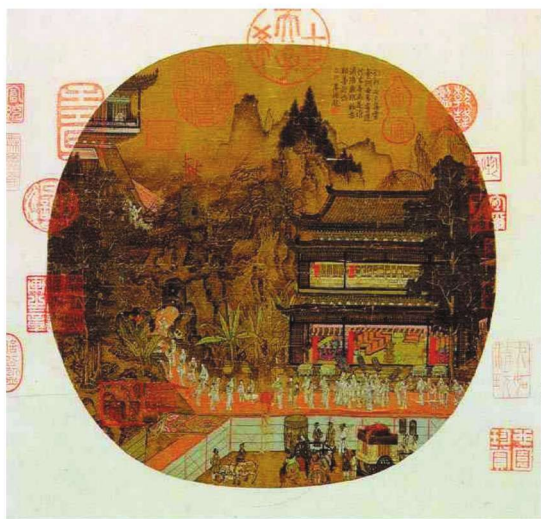


图7 《汉宫图》册页
南宋·赵伯驹

从元代开始，青绿山水国画进入到第四个发展时期。元代时期，文人地位极为低下，彷徨中的汉文人们无以寄托，以水墨山水来表达其归隐山林、愤世悲凉



的心绪，青绿山水国画进入到衰落期。明代时，青绿山水国画虽有所复兴，出现了仇英这样的青绿山水高手。但总体上来说，水墨山水画占据着主导地位，特别是明代后期董其昌提出“南北宗论”以后，青绿山水国画进一步衰落。清代时，虽然有袁江、袁耀等负有盛名的青绿山水国画家，如图8为袁江青绿山水国画作品《蓬莱仙岛图》，但总体而言，



图8 《蓬莱仙岛图》
清·袁江

水墨山水画作为正统山水画的地位已经牢不可破，青绿山水国画受到正统文人的轻视。进入近代以后，青绿山水国画愈加没落，水墨山水画占据绝对优势，以青绿山水为主的画家寥寥，大多为兼画，如张大千兼画一些青绿山水国画，并创立泼彩青绿山水国画。20世纪80年代以后，国画界开始对水墨山水画的统治地位进行反思与革新，青绿山水国画由此而悄然复兴，但其影响力依然十分微弱，水墨山水画为主导的局面并未发生根本性转变。

第二节 陶瓷青绿山水画与青绿山水国画的相通之处

青绿山水国画是以纸绢为载体，而陶瓷青绿山水画则是以陶瓷为载体，在中国美术史中，陶瓷青绿山水画是不被涉及的，即使在



中国陶瓷艺术界，也鲜有人对陶瓷青绿山水画进行系统研究，然而，尽管二者有诸多差异，但在许多方面存在着相通之处，这也成为在陶瓷上表现青绿山水国画的必要基础与条件。

色彩表现上的相通是陶瓷上能否表现青绿山水国画最关键的因素。在陶瓷绘画的发展过程中，陶瓷所运用的颜料经历了由简到繁的发展过程，由最初较少的色彩表现发展至五彩缤纷的色彩表现，从而具备了表现青绿山水的基本条件。以瓷器绘画颜料来说，在其早期发展中只有高温褐彩一种类型，发展至唐代长沙窑时期则以褐绿两彩为主，而至宋金时期又出现了高温黑彩和釉上红绿彩，元代时，青花则大放异彩，明代时兴起了“大明五彩”，而至清康熙时期，五彩达到发展巅峰，已经完全具备了移植和再现青绿山水国画杰作的能力，而随着粉彩的兴起，色彩更为丰富，对青绿山水的色彩已经能够非常细腻地进行表现。因此，陶瓷颜料的不断丰富与发展，使其能够达到青绿山水国画的色彩需求，在色彩上具有相通之处。

技法上的相通也是陶瓷上表现青绿山水的关键所在。陶瓷绘画与青绿山水国画所采用的绘画工具是相同的，均采用毛笔，同样分为软毫、硬毫、兼毫等类型，其蘸用陶瓷颜料与青绿山水国画蘸用国画颜料进行创作并没有本质区别，陶瓷绘画所用的毛笔同样可以采取与青绿山水国画相同的各种技法表现，包括线条的勾勒、皴擦、点染，颜料的涂抹、渲染等等，均可采用毛笔完成，因此，在陶瓷上表现青绿山水与在纸绢上表现青绿山水，在技法上并没有本质的不同，所需要的技法要求是基本相通的。

尽管二者之间在载体上有所不同，但同样具备相通之处。陶瓷青绿山水画多以洁白温润的白色陶瓷坯胎为载体，与青绿山水国画采用的白色纸绢相比，在视觉上并没有本质差异，特别是在白色瓷坯上进行创作，其色料的晕散与在宣纸上的晕散效果非常相似，因



此，在陶瓷坯胎上表现青绿山水，同样能够将纸绢为载体的青绿山水的神韵完全地呈现出来，二者在载体上具有相通之处。

二者之间在构图上亦具有明显的相通之处。虽然许多陶瓷器型为立体造型，但也存在着瓷板、瓷扇面以及镶器等具有平面造型特点的器型，在平面造型的陶瓷器物上表现青绿山水国画，其构图与青绿山水国画并没有任何不同之处，凡是青绿山水国画的构图方法在平面陶瓷器物上均能得到充分运用。即使是立体造型的陶瓷器物，其构图原理也是相通的，通常也需要平面的画样作为蓝本，画面的位置经营、布局章法亦需要恰到好处。

题材内容方面，二者之间亦具有显著的相通之处。从中国绘画史发展来看，中国画占据主导地位，陶瓷绘画在很大程度上居于从属地位，地位的不平等决定了在陶瓷绘画的发展中离不开对中国画的借鉴与学习。陶瓷青绿山水画亦如此，在其形成与发展过程中，始终伴随着对青绿山水国画的模仿与移植，如清代官窑粉彩青绿山水画完全是宫廷青绿山水国画的复制与再现。而在这一过程中，青绿山水画的各种题材内容也被吸收到了陶瓷青绿山水画的创作当中，因此，二者的题材内容是基本相同的。

二者之间在审美趣味上亦具有相通之处。相比于青绿山水国画，陶瓷青绿山水画的处境则要好很多，如清代时期，当青绿山水国画处于没落之时，陶瓷青绿山水画则进入繁盛时期，而水墨风格的陶瓷山水画反而没有得到发展。究其原因，陶瓷绘画属于工艺美术类型，主要以宫廷或民间审美趣味为主体，而青绿山水丰富的色彩特征正符合于所谓“俗”的宫廷或民间审美趣味，青绿山水画之所以没落也正缘于此，因此，二者之间在审美趣味上亦相通。