

涂先生的瓷世界

EXAMPLES  
of  
CHINESE  
ORNAMENT

涂睿明 著

纹饰之美

中国纹样的秘密



江苏凤凰文艺出版社  
JIANGSU PHOENIX LITERATURE AND  
ART PUBLISHING HOUSE

EXAMPLES  
*of*  
CHINESE  
ORNAMENT

纹饰之美

中国纹样的秘密

涂睿明——著



江苏凤凰文艺出版社  
JIANGSU PHOENIX LITERATURE AND  
ART PUBLISHING, LTD

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

纹饰之美：中国纹样的秘密 / 涂睿明著. — 南京：  
江苏凤凰文艺出版社，2019.6

ISBN 978-7-5594-3719-8

I. ①纹… II. ①涂… III. ①纹样 - 图案 - 中国 - 图集 IV. ①J522

中国版本图书馆CIP数据核字 ( 2019 ) 第084489号

书 名 纹饰之美：中国纹样的秘密

---

作 者 涂睿明

责任编辑 王昕宁

选题策划 于善伟

出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司  
江苏凤凰文艺出版社

出版社地址 南京市中央路165号，邮编：210009

出版社网址 [www.jswenyi.com](http://www.jswenyi.com)

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

印 刷 天津市豪迈印务有限公司

开 本 880毫米×1230毫米 1/32

字 数 300千字

印 张 11.75

版 次 2019年6月第1版 2019年6月第1次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5594-3719-8

定 价 68.00元

---

江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换

《捡来的瓷器史》完稿后，开始写作一本关于陶瓷纹饰的书。两个月时间，陆续写了几篇，但总觉得没有拨在恰当的音调。

某天，《制瓷笔记》的编辑善伟来电，聊聊近况。他跟我说了个想法：能不能请我来解读一下《中国纹样》这本书。我觉得这个想法很有意思，刚好又和我在写的内容高度关联，于是动手写了两篇，意外地顺手。

《中国纹样》出版于1867年，作者欧文·琼斯在西方建筑和设计史上大名鼎鼎。不过他对中国纹样起初不屑一顾，认为在纹样装饰领域，中国人实在无足轻重。但当他在19世



纪60年代第一次见到一批中国明清官窑瓷器的时候，他惊呆了：不但立即推翻了此前对中国纹饰的看法，还马上动手把见到的这些瓷器和掐丝珐琅器的纹样画了下来，并公开出版，就是这本《中国纹样》。书一出版，就在西方引起了不小的轰动。而事实上，欧文·琼斯所见，还仅仅只是中国纹样的冰山一角。

不过当我们回看历史，这本书的出版以及其所产生的轰动显得颇不寻常。

请注意出版的年份，1867年。此时离第二次鸦片战争结束不过数年光景。在当时的欧洲看来，中国不过是一个曾经辉煌但如今早已变得野蛮、保守、衰败的古老国度。中国的一切，再也不像已经过去的两三百年那样，能够不断刺激欧洲人的想象力与疯狂的热情。

而在此之前，中国文化引发的狂潮席卷欧洲长达三个世纪，欧洲人对中国文化本应非常熟悉，他们在数百年的时间里大量购买中国的茶叶、丝绸和瓷器，特别是瓷器，本来就是中国文化最直观的载体。那么，欧洲人对中国的花草树木，亭台楼阁，不应该早已烂熟于心了吗？

为何中国纹样在国运不济大受鄙夷的时候，却又能引起欧洲人的兴趣，仿佛他们从来没有见过。

答案出人意料，他们的确大多没有见过。大航海时代的中国热，是欧洲人想象的中国。瓷器虽然大量进口，但多数

是出于欧洲人的定制，国王、贵族以及富商设计选择喜爱的纹样（有时候还要把家族的徽章包含进去）。这些设计稿几经辗转交到景德镇的匠人手中，匠人们对于不断翻新的陌生纹样早已不再感到惊讶，他们不能识别欧洲的家族徽章，不懂得纹样的意义，但这并不妨碍他们把这些图样变成真实的瓷器。

甚至欧洲人定制的“中式”瓷器，很多也都出于想象：传说、探险者的笔记、手绘的稿本，每一点信息都不断被扭曲改造添枝加叶。以至于当时欧洲人心中的中国形象，仅仅是真正的中国在重重滤镜之后在遥远西方的投影。本来是几根手指头，投在墙上的影子可能就成了野兽。

于是，当欧文·琼斯看到真正属于中国人自己的瓷器，特别是官窑瓷器的时候，他感到陌生而惊讶，这种陌生和惊讶随着《中国纹样》的出版，再次传遍欧洲。

事实上，不但欧洲人对这些真正代表中国的纹样感到陌生，对大多数中国人而言，也已经无从辨识。当我们翻开这本《中国纹样》时，可能和欧文·琼斯一样，完全无法理解纹样背后的工艺、文化和美学传统，甚至常常都不知道这是地道的中国纹样。

所以，当前些年国内将《中国纹样》引进出版的时候，人们翻开书页，会不断惊叹于一个外国人笔下的纹样之奇与纹样之美。

但这其实也并不奇怪，近代以来，我们就常常借由西方人的视野来重新审视和发现我们自己的文化与美学，比如唐三彩，比如元青花。而纹样不过是被我们忽视与遗忘了的传统文化的一部分。

不过，如果我们仅仅把纹样当作一个局部，一种附属于器物的装饰——就像欧文·琼斯所做的那样——实在是大大低估了它的价值。事实上，这也是《中国纹样》留下的巨大的遗憾。

第一个遗憾，源于欧文·琼斯对中国纹样缺少必要的背景知识，更不要说这些纹样依存的器物。尽管他仅仅从个人的角度发现其中纯粹视觉的部分已经让人们感到惊讶——这本书即使仅仅当作纹样的图册来欣赏，也足以令人赏心悦目。不过，这种视觉之美背后是一个完整的体系，一座巨大的文化金矿。事实上，欧文·琼斯也隐隐感觉到视觉之外的内容，并试图做出一些解释，但这种解读常常变成一种误读。比如，图A-2-1凤纹围绕的纹样，他称之为“迷宫”。但实际上，它是中国文字纹样化的变体，文字的本源是：寿。这当然涉及中国装饰纹样中一个独特而重要的部分：文字（参看《文字迷宫》）。

而另外一些纹样，具有明确的寓意，常常构成一个完整的成语：比如图A-10-1中的纹样，完整的意思是：瓜瓞绵延（参看《瓜瓞绵延》）。这对于一个外国人来说，当然是

无法想象的。

另一个不被注意的遗憾是，纹样本身要通过种种不同的工艺手法来实现，各自具有不同的质感。比如同样是蓝色的花纹，在柔软的布上和坚硬光亮的瓷上，给人带来的感受显然大不相同。这种质地的特有感觉，无疑在绘画的过程中丧失殆尽。虽然一般认为我们把纹样单独的抽离并不影响纹样装饰本身，但其实并不尽然，甚至欧文·琼斯也清晰地意识到这一点，并试图有所呈现。图B-16-1的纹样，右下角一小块黄色较淡，如果我们不了解工艺和真实的效果就完全无法理解（参看《金子不总是会发光》）。而图B-9-1的颜色都是透明的，但画出来就完全不是。其间的差距就好像蓝宝石与青金石。

更大的遗憾来自于纹样并非平面化的装饰，它存在于立体的形体，有如衣服，穿在身上与挂在衣橱，根本就是两种存在。这在《觚不觚》一节中，我们很容易看到。

所以，我在这本小书中尝试去弥补这样一些遗憾。当然，因为从图样上很难还原器物原有的样貌，专门讲到形体的只有一篇。整本书的内容大体分为两个部分：前半部分“纹饰之美”主要是从内容和美学的角度来解读纹样，说明是什么、怎么样、有什么含义等等。后半部分“工艺之道”，主要讲述所见的纹样是如何实现的，采取了什么工艺，真正的效果又是如何。两部分的内容关联度很高，某些



图样会同时出现在几篇之中，图的编号，就是为了方便读者前后查阅。涉及工艺与纹饰更深入的历史文化信息，大多一笔带过，这些内容将来会在另一本专门谈论陶瓷纹饰的书中展开。我尽可能在每一篇中都配上相应的实物图片，便于读者理解和欣赏。

限于学识，某些部分我也无法准确判断。好在这也不是一本严肃的学术著作。我只是希望这本小书成为一把钥匙、一扇窗，让我们得以借助一位西方设计师的眼与笔，重新审视我们自己的文化与美学，让我们从纹样这个局部以管窥豹，去更深入地了解 and 欣赏古代中国文化的丰富与美。

写作的过程中，我时常会想象，如果穿越到一百多年以前，我与欧文·琼斯进行一场对话，给他解释纹样背后的寓意和工艺，他是否会把这些内容纳入到他的书中。或者干脆与我合作，而书的最终形式，也许就是今天我们看到的这个样子。

补充说明一点，欧文·琼斯原书的序言及图片说明等内容均收入本书，并由徐恒迦女士翻译，深表谢意。

涂睿明

2018年12月于景德镇长物居

---

## 原序

---

徐恒迦  
译

中国晚近的战乱以及太平天国运动，致使许多公共建筑遭到损毁和洗劫，大量瑰丽夺目的装饰艺术品由是进入欧洲地界。于此之前这些艺术品很少得见，其技艺精湛，色彩和谐，装饰精美，呈现出非凡的纹饰之美。

本书正文图例所呈现的，是我力所能及搜集的各式新纹样。我相信，它们涵盖了中国装饰艺术所有重要的类型。

非常有幸能接触到南肯辛顿博物馆的国家级藏品，以及阿尔弗雷德·莫里森（Alfred Morrison）先生位于“放山居”（Fonthill）的那些无与伦比的私藏，他总是不时地将国内出

现的精品收入囊中。此外还有路易斯·胡斯（Louis Huth）先生在南肯辛顿展出的藏品，以及迪格比·怀亚特（Digby Wyatt）先生、德拉鲁（De La Rue）上校、托马斯·查佩尔（Thomas Chappell）先生、F.O.沃德（F.O. Ward）先生以及尼克松（Nixon）和罗德（Rhodes）等诸位先生拥有的许多珍藏，使本书拥有了足够的体量。在此还要特别感谢两位德拉克（Durlacher）先生以及韦勒姆（Wareham）先生对藏品的慷慨出借，使我得以在僻静的工作室完成临摹。

我冒昧地希望，所有钟情装饰艺术的实践者能够通过本书，一窥这些迄今为止鲜为人所知的中国装饰之诸多类型。本书的出版也将助力旧日纹样的推陈出新，这正是本书的价值与意义所在，当然在探求过程中我们不可忘掉那永恒艺术原则——一切美妙艺术形态皆以此为本源。

欧文·琼斯

阿吉尔广场九号

1867年7月15日

我们早就知晓中国人是驾驭色彩的高手，但我们对中国人处理纯装饰或传统图样的能力所知寥寥。在《装饰法则》介绍中国装饰的章节中，我囿于知识所限，曾断言中国人不具备处理传统纹样的能力，然而现在看来，中国在某一时期也出现过非常重要的艺术流派。我们相信，这些艺术在某种程度上具有外来血统，比如它们和穆斯林艺术原则如此相近，让人不得不怀疑中国艺术正脱胎于此。如若将某个中国装饰作品调换颜色，再修改下图案，宛然成了一件印度或波斯作品。当然，尽管有着明显的穆斯林内核，所有作品在表现手法上还是带



有中国风貌。

就艺术直觉与原则方面，当代摩尔人的陶器装饰和中国精美的施釉花瓶如出一辙。摩尔艺术家凭着惊人的直觉，根据陶罐或其他陶器的原始形状与大小，将一件器物表面用色点按比例分割成三角块状，不同色点组成的三角块状相互交错。所有的点再根据器物表面独有的形状，用一条连绵不断的线串联起来。创造出的空间用其他点与线填满，这些点与线或顺着主线方向，或与主线完全相反。接着再用更小的色点填充起来，整体呈现出均匀的色彩与纹样。

根据目前所研究的作品，中国人定然也是采取了相同的方法。首先根据花瓶的特定器形布局大型花卉，将主花卉以对称且合宜的比例布满瓶身；然后用一条蜿蜒的曲线将这些固定的中心联结起来，此时艺术家可以抛却规则法度，随性发挥。该曲线将瓶身空间分割成大小不一的三角形，花卉和大的叶子被放置进来，点缀在绵延的曲线两边；那些较小的区块也呈现出三角平衡的状态，但并不那么严格；余下的空间则由更小的花蕾和花茎进行填充，色彩也调得和谐均衡，使得画面充满恬静之感。所有东方装饰风格皆采用此种构图方法，而中国装饰的独特之处在于，勾勒三角区块的主花卉相对而言尺寸较大，大型施釉器物尤为如此。在观赏中国纹样时，你会发现这些器物构图中显而易见的不均衡是如何被花卉表面的细节所掩饰，从而达到理想的均衡色调，令人拍

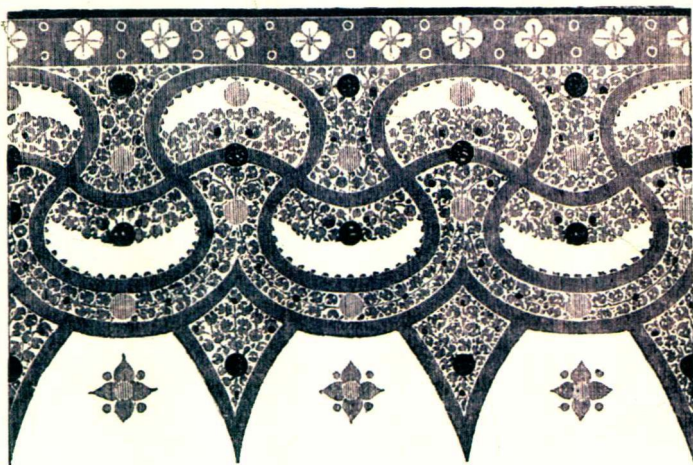


图1 | 摩尔式陶罐装饰纹样

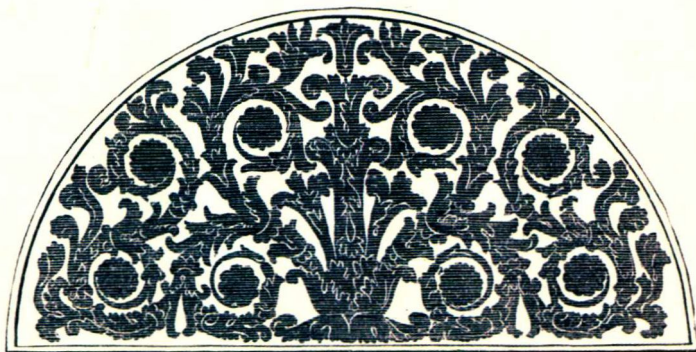


图2 | 罗马式装饰纹样

案叫绝。

先固定一些对称的点，围绕着它们绘制枝叶，这是罗马式装饰的风格特征。这些枝叶往往是涡卷状的，一个涡卷衍生出另一个涡卷，涡卷末端环抱着花朵。

到了拜占庭时期，涡旋连接处的隆起消失了；而在阿拉伯、摩尔式以及东方装饰风格中，涡卷的末端逐渐变大形成了叶子，花朵则分布在绵延花茎的两旁。文艺复兴时，罗马装饰风格得到再现，但由于引进了其他风格元素所以显得保守很多；即便处于从属地位，它的存在也是毋庸置疑的：花朵现身于每一个涡卷末端。波斯风格和我们当代的风格更为贴近，花朵不是位于涡卷末端，而是在相切曲线的联结部位，印度风格亦是如此。这两种风格并不严格执行三角构图法则，而是更为巧妙地将这一法则隐藏其间。而对于中国装饰，三角构图是其主要特征，构图的几何特性非常明显也并不加掩饰，但三角空间内部仍然留有艺术家自由发挥的空间，严格的几何特性被柔化了。

《装饰法则》一书中主张的原则取法自然，这些原则在所有的东方艺术风格中都有所展现，而本书展示的中国纹样，充分证明了中国装饰对这些原则亦遵循不悖。

《装饰法则》法则10：

形式的和谐源自直线、斜线、曲线之间恰当的平衡与对比。

法则11:

在表层装饰中，所有线条都应自母茎流淌而出；  
无论相隔多远，所有装饰都能回溯到其根茎。

法则12:

曲线之间以及曲线与直线的联结处必须彼此相切、过度圆滑。

法则13:

花朵与其他自然物不宜直接作为装饰物，但若将其以艺术化的方式呈现，便能向观赏者的心灵充分传达大自然的意象，也无损装饰对象的完整与统一。

我们发现中国纹样完美地遵循了法则10。



法则11也为中国纹样所遵循，只是不能一概而论。我们发现两种明显不同的风格，一种完全遵循法则11，而另一种在同一构图中会出现好几个中心，我们冒昧地将之命名为离散式风格。尽管离散式纹样存在多个中心，但所有花叶仍旧能追根溯源，返回到各自的根茎。

法则12也在中国纹样中找到了充分的例证。在某些施釉瓷器作品中也能看到曲线连接得较为突兀，但那些并非佳作。从创作意图看，曲线还是圆滑相切的。

中国纹样并没有明显遵循法则13。我们认为中国人在呈现自然之物方面已经做到极致。从这些样例来看，他们并未用光影去塑造立体感，尽管在有些样例中他们也通过形与色来暗示立体感。我们认为这些中国纹样发表的主要价值在于其隐含特征，它告诉我们不应仅满足于常用的纹样表现形态，其实很多自然之物也可以通过传统手法呈现而并不会越界。我们要重申的是，中国人将这些手法用到了极致，他们更为含蓄的立体感呈现，其实较西方手法更具艺术感。

这些作品的构图可以归纳为三种不同体系，如下所示：