

中国绘画对

景德镇

陶瓷艺术的影响

以彭友善国画艺术对景德镇
仿古瓷艺术的影响为例



肖良东 阎飞◎著

吉林大学出版社

2013年江西省高校人文社科青年基金项目：“景德镇仿古瓷艺术发展研究”(编号YS1329)的阶段成果之一；2014年景德镇陶瓷学院校自选课题：“彭友善绘画艺术对近代景德镇仿古瓷的影响”的最终成果。

中国绘画对景德镇陶瓷艺术的影响： 以彭友善国画艺术对景德镇仿古瓷艺术的影响为例

肖良东 阎飞 著

吉林大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国绘画对景德镇陶瓷艺术的影响：以彭友善国画艺术对景德镇仿古瓷艺术的影响为例 / 肖良东，阎飞著
— 长春：吉林大学出版社，2017.7
ISBN 978-7-5692-0672-2

I. ①中… II. ①肖… ②阎… III. ①中国画-影响-陶瓷艺术-研究-景德镇 IV. ①J212.052②J527

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 202150 号

书 名 中国绘画对景德镇陶瓷艺术的影响：
以彭友善国画艺术对景德镇仿古瓷艺术的影响为例
ZHONGGUO HUIHUA DUI JINGDEZHEN TAOCI YISHU DE YINGXIANG：
YI PENGYOUZHAN GUOHUA YISHU DUI JINGDEZHEN FANGGUICI YISHU
DE YINGXIANG WEILI

作 者 肖良东 阎 飞 著
策划编辑 朱 进
责任编辑 朱 进
责任校对 冯莉娜 黄 超
装帧设计 贺 迪
出版发行 吉林大学出版社
社 址 长春市人民大街 4059 号
邮政编码 130021
发行电话 0431-89580028/29/21
网 址 <http://www.jlup.com.cn>
电子邮箱 jdcbs@jlu.edu.cn
印 刷 人民今典印务有限公司
开 本 787×1092 1/16
印 张 13
字 数 204 千字
版 次 2018 年 1 月第 1 版
印 次 2018 年 1 月第 1 次
书 号 ISBN 978-7-5692-0672-2
定 价 42.00 元

版权所有 翻印必究

前 言

景德镇制瓷历史悠久，瓷器精美绝伦，闻名全球，有“瓷都”之称。溯其国际影响，中古时就有精制之品远销外国。诗人陈志岁《景德镇》云：“莫笑挖山双手粗，工成土器动王都。历朝海外有人到，高岭崎岖为坦途。”“瓷都”景德镇所产瓷器的国际市场地位跃然纸上。景德镇生产瓷器的历史源远流长，唐代烧造出洁白如玉的白瓷，便有“假玉器”之称。在宋代御赐殊荣，即皇帝宋真宗将年号景德赐给景德镇，于是景瓷驰名天下。之后，历经元明清三代，成为“天下窑器所聚”的全国制瓷中心。至清康、雍、乾三朝，瓷器发展到历史巅峰。

近代以来，景德镇仿古瓷开始盛行，表明景德镇人们对景德镇陶瓷市场发展的探索。但是，近当代景德镇陶瓷发展无论如何变化，却难以摆脱传统中国绘画艺术对陶瓷艺术的影响；正如景德镇坊间传言“时尚的艺术可能是好的，但传统的艺术一定是好的”，说明了人们对古代艺术品的深刻认识和酷爱。

本书正是作者在景德镇长时间蛰伏，对景德镇陶瓷艺术和景德镇陶瓷文化不断学习、从无知到有知的体现和总结；是一个外行试图窥探景德镇陶瓷艺术文化的粗浅努力；是一个学习者妄图从一个近当代绘画名家的艺术影响力出发梳理中国传统绘画对景德镇陶瓷制作的影响。因此，本书可能存在许多讹误，就权当一个求学者的学习总结，并欢迎有关专家、学者、老师批评指正。

目 录

上篇:探究中国陶瓷绘画

第一章 中国陶瓷绘画艺术史	(3)
第一节 元代青花瓷绘画	(3)
一、青花瓷的历史与工艺	(4)
二、元青花的绘画风格	(5)
三、水墨绘画时代中的元青花意义	(7)
第二节 明清时期的青花瓷绘画	(9)
一、明清时期的青花瓷	(10)
二、青花人物画	(15)
三、青花山水画	(15)
第三节 明清时期的彩瓷绘画	(15)
一、明清彩瓷概况和工艺	(15)
二、大明五彩	(18)
三、康熙五彩	(23)
四、珐琅彩	(24)
五、雍正粉彩	(27)
六、晚清浅绛彩	(28)
第四节 适应西方市场的明清瓷绘画	(30)
第五节 近现代景德镇的瓷画	(33)
一、清末民国初	(33)
二、“珠山八友”与新粉彩	(34)

三、中华人民共和国成立后至今	(38)
第二章 传统中国画与陶瓷绘画的共性与个性	(42)
第一节 陶瓷绘画的本质特征	(42)
一、陶瓷绘画的提出	(42)
二、陶瓷绘画的概念	(45)
三、陶瓷绘画的本质特征	(49)
四、陶瓷中的国画艺术	(52)
第二节 传统文人画对景德镇陶瓷绘画的影响	(54)
第三节 陶瓷绘画仕女图的唯美性的超越	(57)
第四节 新彩对传统工笔花鸟技法的借鉴	(61)
第五节 陶瓷材质的可塑性	(65)
第六节 当代陶瓷绘画的继往开来	(66)
第三章 陶瓷绘画的解读与探析	(72)
第一节 瓷画的产生和演变	(72)
一、瓷画与陶瓷纹饰	(72)
二、瓷画的产生	(73)
三、瓷画表现形式的演变	(77)
第二节 瓷画文化探寻	(79)
一、瓷画与世俗文化	(79)
二、瓷画与儒家文化	(81)
三、瓷画与宗教文化	(83)
四、瓷画与龙凤文化	(85)
五、瓷画与市民文化	(87)
六、瓷画与政治文化	(89)
第三节 瓷画艺术探源	(90)
一、瓷画与文人绘画	(90)
二、瓷画与民间艺术	(94)
三、瓷画与西洋绘画	(98)
第四节 瓷画艺术风格	(99)
一、瓷画的构图	(99)

二、瓷画的色彩	(101)
三、瓷画的绘画法理	(103)
四、瓷画的艺术情趣	(105)
五、瓷画的工艺特点	(106)
第五节 瓷画艺术的现代转型	(110)
一、晚清瓷画的现代转型	(110)
二、民国瓷画的现代转型	(112)
三、当代景德镇瓷画艺术	(114)

下篇：中国绘画之于景德镇陶瓷艺术

第一章 景德镇陶瓷文化	(119)
第一节 景德镇陶瓷文化概述	(119)
一、景德镇陶瓷文化的内涵与体系	(119)
二、景德镇古陶瓷业遗址和传统名瓷	(121)
三、景德镇陶瓷旅游资源产品开发	(123)
第二节 景德镇陶瓷与中国文化	(125)
一、景德镇陶瓷与宗教	(126)
二、景德镇陶瓷与音乐、舞蹈	(127)
三、景德镇陶瓷与建筑	(129)
第三节 景德镇陶瓷地域文化	(130)
第四节 景德镇陶瓷工艺文化	(131)
一、加工工序(8道)	(132)
二、造型工序(2道)	(133)
三、制模工序(9道)	(133)
四、成形工序(29道)	(133)
五、素烧工序(7道)	(135)
六、上釉工序(8道)	(135)
七、釉烧工序(8道)	(136)
八、检验工序(1道)	(136)

第五节	景德镇陶瓷器物文化	(137)
第二章	景德镇陶瓷的书画合一	(138)
第一节	诗画辉映	(138)
第二节	御用诗画与御题诗	(141)
第三节	随世而衰	(144)
第四节	绛彩画的兴起	(146)
第三章	景德镇仿古瓷	(147)
第一节	当代仿古瓷的现状	(147)
一、	仿古瓷业的现状	(147)
二、	景德镇仿古瓷现状	(148)
三、	仿古瓷的价值	(149)
第二节	当代仿古瓷的发展	(152)
一、	仿古瓷出现的历史条件	(152)
二、	仿古瓷的历史发展	(153)
三、	仿古瓷在现代市场上的价值	(155)
四、	仿古瓷业的发展前景	(156)
第三节	景德镇仿古瓷业的文化思考	(157)
一、	仿古瓷业的文化功能之传承制瓷手工艺	(157)
二、	仿古瓷业的文化功能之弘扬陶瓷文化	(159)
第四章	彭友善国画技法	(160)
第一节	认识彭友善	(160)
一、	人物生平	(160)
二、	个人作品	(162)
三、	代表作品	(162)
四、	个人荣誉	(163)
第二节	彭友善国画作品艺术特征	(163)
一、“四要”	(163)
二、“五忌”	(165)
三、“六法”	(165)
第三节	彭友善国画技法与作品赏析	(167)

一、彭友善国画技法	(167)
二、彭友善作品欣赏	(170)
第五章 彭友善国画艺术与景德镇仿古瓷艺术的共通	(172)
第一节 彭友善国画艺术对同期景德镇仿古瓷艺术的影响	(172)
一、仿古瓷在技法上汲取彭友善国画艺术的精髓	(172)
二、彭友善国画影响下仿古瓷艺术在其他方面的革新	(174)
第二节 彭友善国画与仿古瓷绘画技法上的共通性	(175)
一、中国画与仿古瓷绘画的渊源	(175)
二、彭友善国画技法在仿古瓷绘画中的运用	(176)
三、当代仿古瓷绘画的发展现状	(178)
第三节 彭友善国画艺术在仿古瓷装饰中的体现	(179)
一、传统国画艺术与仿古瓷装饰的融合历程	(179)
二、彭友善国画艺术在仿古瓷装饰中的应用特征	(180)
第四节 彭友善国画技法与青花仿古瓷装饰的融合	(182)
一、国画与国画技法	(182)
二、彭友善国画及其技法	(184)
三、青花仿古瓷装饰的发展与运用	(187)
四、彭友善国画技法与青花仿古瓷装饰的融合	(189)
第五节 彭友善国画影响下仿陶瓷艺术的突破	(191)
一、近现代景德镇陶瓷固守传统下的弊端	(191)
二、如何规避不足并寻求新的突破	(191)
参考文献	(194)



上 篇



探究中国陶瓷绘画

第一章 中国陶瓷绘画艺术史

第一节 元代青花瓷绘画

元代,是陶瓷绘画为之一变的时代。白釉、青花,中国的瓷器之美终于找到了恒定的感觉。元代的景德镇,在自身的基础上让南、北方陶瓷在此合流,并一下子成为了中国陶瓷业的中心,从此景德镇陶瓷产品畅销世界,世界更是以景德镇陶瓷来认识中国。陶瓷绘画,随之进入了景德镇时代。

景德镇自身的基础,一是烧瓷资源丰富,景德镇及其周边地区作为制瓷原料的高龄土、瓷石、釉果的蕴藏量大,燃料松柴更是在群山怀抱之中取之不尽;二是烧瓷历史悠久,若从成功烧造青瓷和白瓷的五代算起,至元代也已经有好几百年了。自景德年(1004—1007年)起,景德镇为宋代宫廷烧造瓷器不断,其影青刻花接近现代细瓷水平,已经实现了瓷器由半透明釉发展到半透明胎的飞跃。另外,景德镇窑白瓷产品洁白雅致,尽管当时制瓷技术与影响还不如龙泉窑,但已经胜过同时代生产白瓷的北方诸窑,青花瓷产品也有所烧造,这是宋以后瓷器发展的坚实基础。

元代伊始景德镇之所以能迅速成为全国制瓷中心,与元王朝的审美尚白(同时也尚蓝)有关,其“国俗尚白,以白为吉”的审美观,可能是使其决定把全国唯一的瓷局设置在当时以白瓷著称的景德镇的一个内在因素。所以,元代早在统一中国的前一年(1278年)就在景德镇设立“浮梁瓷局”。跟其他南、北窑址在元代被破坏、人口减少、生产萧条的情况截然不同,这里窑业兴旺,人口增长,前十年竟激增了五万五千余人。这表明了北人南迁、北匠南调的历史。由于南、北名匠汇集于景德镇,交融了制瓷技术,促进景德

镇瓷业生产,搭起了中国陶瓷发展的新平台。

元代景德镇瓷器,不但国内市场广阔,国际市场的前景也非常广阔。仅就青花瓷器来说,就遍销日本、菲律宾、印度尼西亚、伊朗、土耳其、意大利、黎巴嫩、埃及、肯尼亚、坦桑尼亚等国。正如《马可波罗游记》所说:“元朝瓷器,运输到全世界”。在通畅的陶瓷销路中,首先以青花瓷的形象唱起了主角。

一、青花瓷的历史与工艺

青花瓷,是一种用天然钴料为色料,在白瓷的泥质坯上用毛笔绘画,然后上透明釉,在高温中一次烧成的釉下彩瓷器。其效果是洁白莹润的瓷面相映了幽靛苍翠的青花,有如宣纸国画般的笔致韵味而富于艺术魅力。

青花原料的钴土矿是一种含钴、锰、铁、铜的复合矿物,其钴含量很分散,变动在2%~9%之间,经过拣选处理可提高其含量,再经过炼制加工即能用作青花色料。青花所呈现的蓝色并非依赖纯氧化钴的着色效果,而是钴、铁、锰、铜综合了的色调,其中钴与铁、锰、铜等元素的比例以及色料中所含硅、铝、钾、钠、钙、镁的比量不同,都会影响色料呈色。不同时代所用的钴矿矿源不同,色调也不相同。釉料的成分和高温下釉的性质,诸如黏度和流动度都对着色效果有影响。相同的青花料,不同的操作方法,特别是不同的烧成环境,也会使青花料呈色产生相应的变化。

青花料不需配合含铅量很高的熔剂来帮助发色和降低烧成温度,因此避免了铅的毒性危害,它的烧成范围较宽,烧成后不易磨损,不怕酸碱物质的腐蚀。这样的青花料,被毛笔使用时,能通过线条的粗细、疏密、点线等笔法变化,表现各种艺术意象。所以一笔之下的刚柔、虚实、浓淡、轻重变化,有如运笔于纸上的效果。

景德镇窑场在元代中晚期烧造的元青花,在工艺上有下述特点:(1)胎骨厚重,形制巨大。1961年北京德胜门外出土的青花大罐重达2575克。(2)瓷胎致密洁白,但胎质在陶练技术上不如明清细致,在砂底上可以看出有砂眼、刷痕和铁质斑点,底足和缩釉处常呈现一种火石红斑。(3)釉子比明清都厚,青花的白釉地子闪青的程度比明清两代都重。釉面光亮,烧成质量好,在胎釉之间大都有较大转长石晶体。(4)所用色料是一种含低锰高铁

的钴矿原料,烧成后其色料全部熔融于釉中,形成蓝色玻璃相。着色区中间蓝色较浓,四周较淡。

青花瓷器的烧制成功,是中国制瓷史上划时代的事件。其明净素雅的特点,与具有中国传统水墨画之美的陶瓷绘画结合后,似乎中国传统思想文化的审美突然找准了物化对象。其深受国内外人们喜爱的程度,使之迅速发展并带来了景德镇瓷业的空前繁荣,从此青花瓷也就成为我国最具民族特色的陶瓷产品而闻名于世。

二、元青花的绘画风格

与磁州窑白地黑花强烈对比的视觉相比较,元青花的视觉要雅气得多。元青花发色的苍郁、造型的雄浑,吸收磁州窑绘画成就的画法写实、用笔挺健的特点,使元青花的绘画风格呈现出苍雄沉郁而秀中清雅的格调。元青花色在白釉地上显出的苍郁感觉,与元王朝审美偏爱于白色和蓝色有关。

故宫博物院所藏的“元青花白麟凤纹花口盘”就是代表作之一。该盘从口沿到盘心,青花图案依据口沿折边、深度折边、盘心结构而层层布置,繁复,没有空隙。在留白、填青基本画法里逼出的所有白色,乃为图案的布局。这种白色的大小分布之匀,以及在匀称之中去突出主题,是其处理的微妙之处。在口沿、深度折边的由细线茎形唐草纹区隔的折边、盘心内,是较大形状的白牡丹花、较小形状的白莲花、白宝相花、白飞凤、白麟。折边中白牡丹花的等距离安排,盘心中白麟飞凤图的均衡安排,被巧妙的节奏韵律所支配。例如,折边中的大白牡丹与小白枝叶的较大对比,是在口沿、深度折边的两道唐草纹细曲线映衬下所组成的,如平缓却跌宕的交响,衬托了盘心较为统一的分量较重的白色画面,从而在一种和声中适当地突出主题。站在这样的作品面前,那种内秀感隐隐透出。

元青花苍雄沉郁而清雅秀中的格调,还与以下因素有关:

第一,元青花造型中,有相当一部分形大、胎厚、体重雄浑的造型。罐类造型跟宋代比,内腹的直径往往大于直立的尺寸,其腹部深圆饱满,颈短而口大、底大,从而壮健稳重。瓶类造型,元代特别创造了一种四系小口扁壶,其身高而宽、底大、口小的特点,极具元代风格。例如日本出光美术馆藏景德镇“元青花双龙纹扁瓶”,器高 38.9 厘米;伦敦大英博物馆藏造型同类的

“羊羔酒扁瓶”,瓶身42.3厘米;英国伦敦大维德中国艺术基金会藏一件“龙泉窑四方扁瓶”,瓶高31.3厘米,小口、大底,特别显得沉稳,而有雄浑的感觉。如果要在元代造型中选出一件作为代表的话,故宫博物院藏“元青花松竹梅纹炉”可能当之无愧,虽然通高31.4厘米,口径20.1厘米,并不是元代器皿中最大的,但其宽口宽颈之短而直,胴广腹大之圆而深,以及足的壮而粗,在横向直径比例的强调中塑造了一个雄浑的造型。

第二,元青花绘画追求写实。例如画王昭君出塞、萧何月下追韩信等人物题材着重传神表达,一个表情,一组衣纹,一个用笔的起、行、顿、转,都合乎唐宋工笔画的写实规范。画动物与植物,虽然由于图案变形的关系处理时都将形象纳入图案的骨式之中,但写实方向仍然明确。即使神话题材的某些物象,也依写实观念处理。所以,元青花中清晰可辨的植物形象有:松、竹、梅、牡丹、莲花、水藻、浮萍、石榴花、番莲、菊花、牵牛花、芭蕉、灵芝、山茶、海棠、瓜果、扁豆、葡萄、栀子花、竹石、月梅、幽兰、葫芦等。动物形象有:鹤、飞雁、鸳鸯、鹭鸶、绶带鸟、孔雀、山鸡、鹿、壁虎、鱼、螳螂、纺织娘、蟋蟀、玉马、狮子、龙、凤、麒麟等。另外,还有一些边饰中的吉祥物如杂宝等,虽然细小却也以极其写实的面貌出现,如火珠、莲花、犀角、法螺、宝杵、古钱、珊瑚、方胜、绣球、银锭、铜钟、葫芦瓶、盘肠等。此外一些龟背、球纹、水波、浪涛、云纹、火焰、缀珠等辅助边纹,也是从写实中来。写实,是深入表现的基础。如“元青花松竹梅纹炉”的画松竹梅,松干、梅枝善于强调整疤而有力度,皴法也是由于得自然的质感而具有真实感,从而松树能铁干虬枝、倨傲不羁,梅树能横斜疏瘦、潇洒倜傥。雄健的笔力既来自于写实又来自于对自然精神的理解。

第三,元青花的画法沉着有力。元青花的画法,是用弹性好、笔锋尖、含青料多的毛笔,蘸同一种浓度的青料,以勾、搨、涂、点画成。这时,还没有出现“分水”画淡色的方法,有的地方出现的淡色层次,也是用淡青料搨涂而成的。青料的特点是青蓝色浓重而凝聚不散,绘画时能留下运笔的痕迹。料厚处,还能出现深青色的斑点,其微微下凹而沉入釉中的效果,犹如中国画中的焦墨,可以丰富青花中的浓淡层次。用笔一如中国画中锋用笔的要求,落笔酣畅有力,干脆利索。元青花画风虽然尚存磁州窑轴下黑彩粗犷豪放的风韵,但似乎更将磁州窑严谨扎实的用笔作风发挥了出来。如画缠枝和

折枝花的枝干,讲究粗细顿挫变化,似画竹竿竹节,用笔生动有力。而青花中的竹石纹,更受元代画家赵孟頫、柯九思、顾安的影响而笔法沉着劲挺。画卷草的圆转自如,亦渗透了骨法骨线的意念。前面提及的画人物用线的工笔勾斫、画山皴法有马远斧劈皴的雄健意味等,处处积累了苍雄沉郁的审美意味。



图示:元青花凤头壶

三、水墨绘画时代中的元青花意义

单色青花能“墨分五彩”地深浅浓淡表现,是磁州窑的黑花难以做到的。青花瓷效果的滋润感,很容易联系上宣纸的笔墨韵味。如果把磁州窑线描比为熟绢上的墨笔效果,青花则可以比作能产生晕化的生宣纸效果。有意味的是,从宋磁州窑到元青花的同时,中国绘画经历了从宋代绢质的到元代纸质的两种材料的变更,绘画审美则经历了从好尚院体画到好尚文人画的转变。

宋代以前的绘画特别是宫廷院体画基本上在绢质材料上展开。绢质材料的经纬之织以及光滑手感的特点,使所勾之线适合于凝聚“骨”力的微妙感觉,同时画绢在过去科技水平低下时代织造不易而容易带来的珍贵感与恭敬态度,也潜移默化地作用了工笔画法,材料载体的绢质,是唐、五代、两宋宫廷院体绘画蓬勃发展的不可忽视的重要原因之一。

然而北宋中期兴起的写意笔调的文人画,明显转向了纸质材料的利用。

虽然文人画之初的文同画墨竹还常在绢上进行，但从苏轼起开始有了认识纸质的理性。米芾之后南宋文人画纸质使用有所发展，像扬补之画墨梅的《墨梅图》（台北故宫博物院藏）、《四梅图》卷（故宫博物院藏），传为法常的《写生》卷（北京故宫博物院藏），以及日本京都大德寺藏的《芙蓉花图》《栗图》，赵孟坚《墨兰图卷》（北京故宫博物院藏）、《水仙图卷》（天津市艺术博物馆藏）、《岁寒三友图》，以及佚名《百花图》卷等，都是纸本墨笔之作。作为绘材的水墨、纸质被文人日益重视。

这种水墨、纸质的作用，接着为元代发挥。从文人画的高克恭《墨竹坡石图》（故宫博物院藏）、赵孟頫《鹊华秋色图》（台北故宫博物院藏）、倪云林《树石幽篁图》，到承院体画的陈琳《溪凫图》、王渊《竹石集禽图》，其崇尚山水画的水墨表现到花鸟画的“墨花墨禽”，基本上是纸质墨笔之作。而广及元人精神图像表达的墨竹、墨梅、墨兰，亦普遍使用纸质墨笔。于是元代绘画进入了基于纸质基础的水墨画时代。

元青花绘画取代宋磁州窑黑彩白描，可类比绘画的纸质取代绢质。元青花兴起之后，磁州窑基本上结束了烧造历史，犹如纸上绘画兴起之后，绢质绘画不多了一样。青花瓷在纸质的水墨画时代发展的这种审美和谐性，我们今天应该看到。在前面，我们早就注意了元王朝审美爱好的白色与蓝色对于青花瓷表现所起的肯定作用，其与绘画的水墨表现之关系，有共同的元代历史条件作为媒介。蒙元王朝基于审美爱好的白色与蓝色发展了青花瓷，与基于传统的儒、道、佛审美思想发展的水墨画，两条线路的相互默契并一起发展，是值得注意的一种客观存在。

元代绘画的水墨表现，与唐宋宫廷绘画工笔灿烂的风貌相比，如同清凉月色的阴性与灿烂阳光的阳性之比。过去描绘外部世界景色的色彩斑斓的皇家宫廷绘画，一变而为观照自己内心世界的水墨文人画。没有任何一个时代可比元代，能够任自己的心灵那么静寂地观照造化。元青花的苍翠之色，合于道家佛家出世的清静无为思想。对于水墨视觉的静寂观照的清凉月色之美，是一种和声、一种默契。实际上自古以来，青色一直为中国瓷器所追求。从商周原始瓷青釉开始一直到元代，没有停止过表现青色日臻于完美的步伐。