

文章编号: 1000-2278(2003)03-0168-09

## 论北方陶瓷绘画的宋代磁州窑系瓷绘

孔六庆

(南京艺术学院, 210013)

### 摘要

中国陶瓷绘画在景德镇时代以前,有南、北风格之分,宋代磁州窑系陶瓷绘画属于北方风格。磁州窑系围绕着北宋皇城汴京的地理位置而受皇家绘画影响力的辐射,是磁州窑系陶瓷绘画北方风格的基础。故虽在一定程度上接受唐代长沙窑的影响,但还是以其固有基础显示了自身特色。

关键词: 陶瓷绘画, 磁州窑, 宋代

中图分类号: K876.3 文献标识码: A

## ON THE CERAMIC PAINTING ON THE CIZHOU WARES OF NORTH CHINA IN THE SONG DYNASTY

Kong Liuping

(Nanjing Art Academy, 210013)

### Abstract

Chinese ceramic painting can be divided into two types, including the styles of South China and North China before the appearance of Jingdezhen times. The Cizhou wares porcelain painting in the Song Dynasty belongs to the North China style. Cizhou ware's painting style was influenced by the royal painting style due to its location around the capital Bianjing of Fucheng in the Song Dynasty, which was considered to be the basis of the Cizhou ware's porcelain painting in the Song Dynasty. Therefore it was influenced on some extents by Changsha wares in the Tang Dynasty but was characterized by its own basic qualities.

**Keywords** ceramic painting, Cizhou wares, Song Dynasty

### 1 前言

中国历史中的陶瓷绘画,能划分为景德镇之前、景德镇时期两大阶段。景德镇时期是在景德镇之前时期所取得成就的基础上,从元代起集中在景德镇而历经元、明、清,成熟了青花、斗彩、五彩、粉彩、浅绛等彩瓷品种,将陶瓷绘画推向历史的鼎盛时期。而“景德镇之前时期”的内容,主要包含了元代景德镇之前的新石器

时代陶器绘画、唐代长沙铜官窑釉下彩绘、宋代磁州窑系瓷绘三大板块。其特点,一是地域呈南北分散状态,二是画风呈南北不同状态而各成体系。这是笔者对于中国传统陶瓷绘画的整体认识。本文要探讨的宋代磁州窑系陶瓷绘画,以此为总的认识前提。

### 2 “北方”的磁州窑系陶瓷绘画

将宋代磁州窑系陶瓷绘画归之为“北方”,首先是

相对于南方的唐代长沙铜官窑釉下彩绘<sup>[1]</sup>而言。虽然南北两窑的陶瓷绘画颇有相通处,但地域的一南一北,还是使其风格各呈典型形态。例如,长沙铜官窑釉下彩是以用笔恣纵的放笔写意、线条晕散的烧成效果(甚至不尚形似)留给人们深刻的印象;磁州窑系瓷绘尽管不乏粗豪放笔之作,但没有晕散效果的准确造型的工笔白描作品之醒目,最能与铜官窑绘画形成强烈对比,是为显著特色。

## 2.1 磁州窑系的“北方”地理位置和最早烧造时间

中国的南、北概念,是以长江、黄河两大河流为标志划分的。相对而言,长江是中国南方文明起源的母亲河,黄河是中国北方文明起源的母亲河。磁州窑发源地的磁县,古曰磁州,位于紧邻河南省的河北省南端。受磁州窑影响而烧造风格基本一致的窑系,是为磁州窑系。其范围,虽广及河北、河南、山西、江西四省,但主要区域地点集中在紧邻磁县的河南省境内。如图1所示,乃自磁县以下而至鹤壁、修武、登封、禹

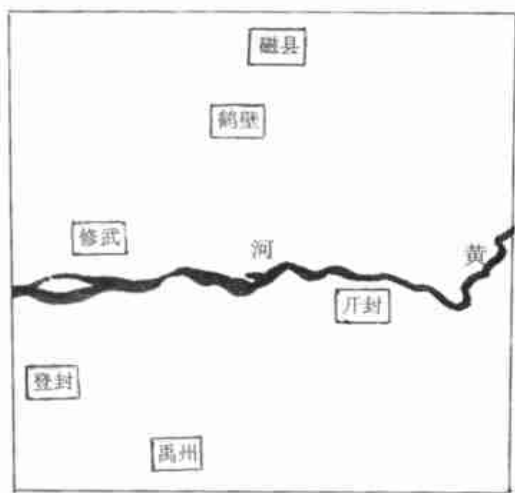


图1 磁州窑系的“北方”地理位置

Fig. 1 Geographical position of Cizhou wares in North China

县(今禹州)。该地理位置特点,一是分布在黄河两岸,二是与紧挨黄河的城市北宋首都汴京(今开封)基本等距离接近。也就是说,作为政治、经济、文化中心的汴京对于该区域磁州窑系各窑的辐射力,正好成放射状展开;各点相距汴京约都在百余公里左右。其总的地理位置,合乎“北方”的概念。另外在地理上与皇城之近,必然会使窑业适应皇城人的审美爱好,那样才能打开销路、瓷业兴旺。可想而知,这将怎样重要地决定磁州窑系陶瓷产品的装饰方向。



图2 磁州窑虎纹枕

Fig. 2 Porcelain pillow with tiger design Cizhou wares

磁州窑系最早烧造的确切时间,目前尚无定论。但根据现藏于甘肃省博物馆有“张家造”标记的《磁州窑虎纹枕》(图2),主图的虎画面上题“明道元年巧月造青山道人醉笔于沙阳”字样,知最早的磁州窑实物是1032年(明道元年)。从该件作品的磁州窑风格之成熟来看,能推断磁州窑系的烧瓷历史会比明道元年早得多。支持该推断的,是磁州窑系地区早在唐代就已经能烧造白瓷并具备了相关陶瓷工艺条件的基础。如唐代的鹤壁窑、巩县窑、密县窑、登封窑等都烧制白瓷,其中巩县窑已经使用洁白细腻的化妆土,釉层也达到白润的水平,并且还兼烧三彩;密县窑的品种更有黑釉和青釉珍珠地划花。基础之好,加之公元960年起汴京的北宋皇朝有大力发展绘画的影响力,故推测磁州窑系陶瓷绘画在北宋初产生,应符合历史实际。

## 2.2 磁州窑系陶瓷绘画的“北方”表现

因地分南北而审美属性亦有南北之分,是中国文化的客观存在。于中国绘画,“北”的表现以宫廷院体风格为特色。这种特色反映在磁州窑系陶瓷绘画中,是相当一部分作品有吸收宫廷院体画风的倾向。河北省博物馆藏《童子垂钓枕》就是这样的一件代表作品(见图3),前举图2的《磁州窑虎纹枕》也与此风格同



图3 童子垂钓枕

Fig. 3 Porcelain pillow with fishing boy pattern

类。这两件作品与唐代长沙铜官窑釉下彩代表作的《青釉山雀纹壶》、《青釉褐色鹭鸶瓜形壶》<sup>[2]</sup>相比,能一下子直觉到磁州窑的“北方”审美形态。白色化妆土底的黑褐色铁锈花之运用有如白色熟绢之上黑墨的院体工笔线描效果,不能不使我们联系北宋皇家绘画的影响,思考这是由于磁州窑系围绕了北宋汴京皇城,接受皇家绘画审美和绘画成就辐射力的结果。

众所周知,汴京的北宋皇朝是极其重视绘画艺术的一代皇朝,继承发展了唐代绘画传统并取得很高成就。从开国皇帝的宋太祖赵匡胤起,就在灭西蜀之年重用原西蜀著名的宫廷画家黄筌,命为太子左赞善大夫,虽然黄筌当年死去,但儿子黄居 一直受重用,特别为宋太宗“尤加眷遇”。北宋帝王重视绘画而带来整个宋代宫廷绘画兴旺的情形,是画院的空前繁荣,同时产生了皇帝画家宋徽宗赵佶以及皇室宗亲画家群,而且宫廷中臣僚的绘画成就(如李公麟,第进士,官中书门下后省删定官、御史检法)也颇有可观。一时宫廷内外,唐代传统的工笔画风是画坛主流。其中的人物画,以不乏院体画风的李公麟白描为宋代最高成就的代表。《宣和画谱》卷七言其“阴法其要”于魏晋南北朝的顾恺之、陆探微、张僧繇和唐代吴道子而“用意至到”<sup>[3]</sup>。图 4 的李公麟白描,能窥见富于韵味的墨笔单线勾斫的晋唐用笔之美。李的社会影响之大,《宋史》



图 4 李公麟白描

Fig. 4 Line drawing by Li Gonglin in traditional ink and brush style

卷 444 记李公麟在当时为“名士交誉之”,“识者以为顾恺之、张僧繇之亚”,“黄庭坚谓其风流不减古人”<sup>[4]</sup>。磁州窑系水平不低的白描画法,一定程度上表明了与李公麟白描画风的关系。

磁州窑系陶瓷绘画的白描人物作品不止一件,如藏于故宫博物院的《磁州窑戏马人纹枕》、磁县文物保管所藏《磁州窑童子牧鸭枕》、《磁州窑人物故事枕》及河北省博物馆藏《磁州窑孩儿鞠球枕》等等都是精品之作。这种白描,颇为磁州窑系钟爱,除了毛笔黑彩勾线外,还有非毛笔勾线的白描,例如图 5 登封窑《珍珠地划花人物瓶》硬器刻划的单线表现即是。同类作品还见故宫博物院藏《珍珠地虎纹瓶》。白描如此一再出现,不能不看到磁州窑系地区唐宋绘画传统的深厚基础。有一个例子值得注意,即北宋另一著名白描人物画家、年代在李公麟之前的武宗元不能忽略。武宗元,初名宗道,字总之,后改名宗元,官至虞曹外郎,宋代白描人物画精品《朝元仙杖图》(图 6 为局部)作者。这是一位土生土长的磁州窑系地区的河南白波(今河南省孟县)人。据说<sup>[5]</sup>出身于书香门第,自幼聪明过人,17 岁时画洛阳北邙山老子庙壁画就身手不凡。宋真宗(996—1022)建造玉清昭应宫时,在全国 3000 余画师



图 5 珍珠地划花人物瓶

Fig. 5 Pearl-shaped color vase with figures and incised design



图6 朝元仙杖局部图

Fig. 6 Sectional diagram of Chaoyuan immortal cruth

中,选拔出百人,分为二部,武宗元为左部之长,在玉清昭应宫2610余间的墙壁上画满了规模宏大壮观、效果金碧辉煌的壁画。另外在洛阳的上清宫壁画,武宗元把三十六天地中的赤明阳和天帝画成太宗赵光义的形象,让真宗赵恒焚香礼拜。他在嵩山天封观画出队、入队图,以及与画家王兼济在洛阳三圣宫画一丈多高的太一神像,气势宏大非凡,为时人称道。成长于民间的武宗元能就近进入宫廷大显身手,说明了该地区的宫廷绘画环境氛围很能熏陶人。而武宗元在宫廷的影响力,又必然会积极作用于磁州窑系地区的民间绘画。《珍珠地划花人物瓶》就是富于武宗元《朝元仙杖图》韵味的一件作品,尽管具体创作时间在武宗元前后与否我们无法得知,但这类线条与造型的传统壁画表现,黄河流域地区壁画粉本从唐佚名《八十七神仙卷》到宋武宗元《朝元仙杖图》,足以表明历史氛围之厚。虽然划花的尖状硬质工具之用与毛笔勾线看来迥异,却在泥坯上刻画时,处处体现了毛笔中锋用笔的精神要领。其造型,亦经传统铁线描、琴弦描不飘不浮的稳健用线意念,领略武宗元《朝元仙杖图》画帝君、神将、仙人、金童、玉女的精神。总之,《珍珠地划花人物瓶》所画的线条尚韵,造型尚趣,结构尚准,形神尚真,形式尚工,得宫廷绘画白描精要。

磁州窑系陶瓷绘画的山水画“北”地表现,见图7《铁锈花山水枕》所画。其勾线笔法的棱棱楞楞,皴法

的有序疏点,以及章法的近水远山布置,与宋初画院待诏、山水画家燕文贵风格接近。图8是与燕文贵画法类似的北宋佚名作《溪山图》卷局部。燕文贵画山,有线条短促、顿挫棱楞,笔法轻捷跳动的特点。这种画法被《圣朝名画评》称曰“燕家景致”,认为作品有“景物万变,观者如真临焉”的特点。磁州窑系山水契合燕文贵画风,如果能看一看完整的《溪山图》卷<sup>[6]</sup>,则更能感受到山、云气、房子、江舟、坡岸等的画法,《铁锈花山水枕》是多么的相似。事实上,磁州窑系瓷枕上有许多白描山水,如磁县博物馆藏《磁州窑白地黑花人物故事枕》、天津市历史博物馆藏《磁州窑白地褐花山水人物枕》等<sup>[7]</sup>,基本与图7相类,而与北宋画院燕文贵笔法相近。

磁州窑系陶瓷绘画的花鸟画“北”地表现,见图9河北省文物研究所藏《磁州窑绿釉黑花喜鹊枕》。椭圆形枕上,以黑彩内绘的折枝桃花及栖鸟,得北宋画院高度成熟的折枝花鸟画大意。图10是宋徽宗赵佶《芙蓉锦鸡图》,比较两图,我们能看到鸟禽与花枝神韵流转的关系之一致。虽然磁州窑系所画不能与院体工笔画



图7 铁锈花山水枕

Fig. 7 Iron rust glazed pillow with landscape design



图8 溪山图

Fig. 8 Painting of Xi Hill



图 9 磁州窑绿釉黑花喜鹊枕

Fig. 9 Black and green colored pillow with magpie design



图 11 铁锈花牡丹瓶

Fig. 11 Iron rust glazed vase with peony design



图 10 芙蓉锦鸡图

Fig. 10 Painting of hibiscus and golden pheasant



图 12 磁州窑虎纹枕的侧面图

Fig. 12 Side view of porcelain pillow with tiger's design Cizhou ware

那种工致入微的程度相比,但追求工整的表现是显而易见的。对北宋宫廷绘画来说,取得成就最大的是花鸟画,这使宋代甚至成为院体花鸟画鼎盛的时代。其中的折枝花鸟画,由于能通过一花一鸟的含蓄情势传达细腻的心绪,而相印于宋人善于将感情融入花鸟情境之中的时代审美(例如宋词的花情鸟语充满时空)而格外数量众多。加之北宋皇帝特别偏爱花鸟画,既从治国高度定义花鸟画“粉饰大化,文明天下”的政教功用,更在具体画法上指导院体花鸟画,而使折枝花鸟画

臻于了完美的境地。其自然而然渗透于磁州窑系陶瓷绘画的程度与人物画、山水画一样。如图 11《铁锈花牡丹瓶》所画折枝的尚势尚精神处理,就得很得院体花鸟画折枝处理的神韵。

唐宋宫廷发展的墨竹,亦体现于磁州窑系陶瓷绘画中。图 12 是前图 3《磁州窑虎纹枕》的侧面画竹,即 1032 年的作品。该墨竹早于北宋最有影响力的墨竹画家文同(1018—1079)的画竹(因为文同时值少年可能还没有沾染墨竹),显然是接续了唐代宫廷传统。唐代墨竹,由于苏轼《凤翔八观》记王维在长安的墨竹遗迹云“得之于象外,有如仙翮谢笼樊”,白居易《画竹歌并引》说“协律郎萧悦善画竹”,“忽写一十五竿”,而表明了存在情况。另外五代黄筌也画墨竹,刘道醇《圣朝名画评》有“黄筌墨竹赞”,《宣和画谱》也记载了黄筌“墨竹图”。图例的磁州窑墨竹,有一条前接唐、五代,后接文同的时间连线。此外,磁州窑墨竹表现还见图 13《铁锈花墨竹图》,该笔法与宋徽宗赵佶画竹(图 14)相近。我们知道北宋的墨竹以文同成就为高标,继而小文同 18 岁的苏轼成为知音而不断赞颂之并师从之,

其所阐述的文艺思想兴起了“士夫画”即文人画的艺术思潮。一时影响之大, 皇亲国戚的驸马都尉王诜、大书法家黄庭坚、人物画家李公麟、后来徽宗朝书画学博士的米芾等, 都积极参与其中。当时年幼的赵佶经常跟随王诜耳濡目染文人雅事, 赵佶登基后, 提倡院体画, 赞成文人画, 除了自己画墨竹和水墨花鸟画外, 也使宫



图 13 铁锈花墨竹图

Fig. 13 Bamboo painting in iron rust glaze



图 14 宋徽宗赵佶画竹

Fig. 14 Bamboo painting by Song Weizong Zhao Ji

### 3 “北方”的磁州窑系陶瓷绘画风格特点

白描的《童子垂钓枕》、燕文贵笔法的《铁锈花山水枕》、赵佶墨竹笔意的《铁锈花墨竹图》等作品, 表明了磁州窑系陶瓷绘画与北宋宫廷画风的关系, 一定程度上显示了风格特点。与铜官窑釉下彩绘画相比, 磁州窑系陶瓷绘画没有那种烧成后晕散效果的“工整”, 与造型上的“写实”、构图上的臻于理性一起形成特点。从而与长沙铜官窑陶瓷绘画的特别“放逸”相比形成南北之别。该分别也是由于南、北的不同审美属性所决定的差异。

关于南、北的不同审美属性, 在历史上曾经在中国绘画史领域被明末董其昌的“南北宗”论揭示过。其云:“禅家有南北两宗, 唐时始分; 画之南北二宗, 亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水, 流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡, 一变勾斫之法。其传为张、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家, 亦如

廷皇室时兴墨竹,《宣和画谱》卷 20 专列的“墨竹”, 记载了的亲王、亲王夫人、驸马、士人等墨竹画家就是明证。墨竹审美的“淡墨挥扫, 整整斜斜, 不专于形似而独得于象外者”的“则又岂俗工所能到哉”(《宣和画谱·墨竹叙论》)思想, 一时为皇城时尚。磁州窑的墨竹表现, 看来与之有缘。

六祖之后有马驹、云门、临济子孙之盛而北宗微矣。”<sup>[8]</sup>董其昌所指出的南宗, 是指唐代王维、五代董源、米芾父子、元四家等文人画“逸”的审美风格表现。北宗所列的唐代李思训父子、宋代赵干、赵伯驹、伯以至马、夏圭, 是指宫廷院体画“工”、“硬”的审美风格表现。显然, 心性自由的艺术表现是“南宗”的内涵, 服从于皇帝审美意志的艺术表现则是“北宗”的内涵。这个分别, 是南、北不同审美属性的所在。因此, 可以作为我们研究磁州窑系陶瓷绘画风格特点的参照。这里需要赘述的是, 磁州窑系陶瓷绘画再怎样接受宫廷院体画风, 性质总是民间绘画的; 与服从皇帝审美意志的宫廷绘画之“院体”性质有本质上的区别。不过磁州窑系陶瓷绘画接受宫廷院体画风, 与所在“北”地的审美属性不无关系。

北地磁州窑系所在的河南, 为自古以来中原地区的政治中心, 商、周起就在那里建立了中国皇权。相距开封不远的洛阳, 曾是周、东汉、三国魏、西晋、北魏、隋、武周、五代唐的都城, 此外还是新莽、唐、五代梁、晋、汉、周、北宋、金的陪都。自古皇气之深, 恐怕中国任何一个古都难以相比。此地所发展的宫廷绘画, 有两个著名的文献记载值得格外注意。一是《孔子家语·

观周第十一》的孔子于洛阳观东周宫廷的记载:“孔子观乎明堂。睹四门墉有尧舜之容、桀纣之像,而各有善恶之状、兴废之诫焉。又有周公相成王,抱之负斧南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之,谓从者曰:此周之所以盛也。夫明镜所以察形,往古者所以知今。人主不务袭迹于其所以安存,而忽怠所以危亡,是犹未有以异于却走而欲求及前人也,岂不惑哉?”<sup>[9]</sup>;二是汉魏曹植在都城洛阳发表的绘画言论,如曹植《画说》:“观画者,见三皇五帝,莫不仰戴;见三季暴主,莫不悲惋;见篡臣贼嗣,莫不切齿;见高节妙士,莫不忘食;见忠节死难,莫不抗首;见忠臣孝子,莫不叹息;见淫夫妒妇,莫不侧目;见令妃顺后,莫不嘉贵。是知存乎鉴者何如也。”<sup>[10]</sup>两则记载,足见皇帝皇权思想对于绘画作用的认定。其中心思想的“兴废之诫”,是治国安邦的责任感,也是正气光辉的审美境界,目的在于和人事,安天下。渗透于画法,则是内心恭谨下的精微工整用笔,所造像了的圣贤之写实,意在使之有身临其境感。由于着重客观物象的描写,其画圣贤无疑具“真”而在实际生活中却起榜样力量的作用。

于是,艺术贴近现实生活成“北”地艺术的一个特点。该地区早在西周时的《诗经》,就善于描写真实生活情境,而且善于使用“白描”的手法。象“投我以木瓜,报之以琼琚。匪报也,永以为好也。投我以木桃,报之以琼瑶。匪报也,永以为好也。投我以木李,报之以琼玖。匪报也,永以为好也。”(《卫风·木瓜》),即为白描手法的叙述;而且重复的句式有如图案的连续纹样。平淡的现实生活之实境,跟古楚文化情感激烈、形式奇幻、个性突出的表现很不同,象《楚辞》的驾飞龙、乘瑶车、扬云霓、鸣玉鸾,上天入地跌宕驰骋的丰富想象,中原地区的《诗经》没有。有的是平平淡淡的艺术语言表现实实在在的社会生活。这与宫廷绘画身临其境的写实追求有着一种声息相通的关系。

因此磁州窑系陶瓷绘画,能自然而然地融通宫廷绘画风格而成为自身特色的表现。这条看来自然而然的途径,却潜移默化地决定了磁州窑系的陶瓷绘画工艺,向烧成后有如熟绢之上墨笔效果的目标作追求实现。具体的工艺,是在泥胎上加一层白色的化妆土,接着以细腻的铁锈花作彩料,画好后施以透明釉烧成。黑彩线条凝练的黑白分明的“硬”的感觉,非常符合宫廷画风的“北”地审美要求。因此,不知是不是由于董其昌“南北宗”论贬北宗院体画、褒南宗文人画<sup>[11]</sup>的影响,总之清代的许之衡《饮流斋说瓷》对磁州窑风格有“黑釉中多有铁锈花,黑色之花与贴残之膏药无异”<sup>[12]</sup>

的贬评。对此贬评我们未必苟同,因为这容易忽视磁州窑系陶瓷绘画的成就与价值。但是,许之衡语似乎从清代文人认识的一个侧面,道出了磁州窑系陶瓷绘画与“北宗”院体画的审美关联,并摊开了风格特点,倒是值得引起重视的。

#### 4 北方磁州窑系陶瓷绘画的民间性质和其它表现

北方的磁州窑系陶瓷绘画与“北宗”院体画虽有审美关联,却有民间性质与院体性质的根本分别。民间性质,相对于宫廷院体性质与文人士大夫性质而言。院体性质前面有所述及,即艺术家的创作受皇帝审美意志所支配。文人士大夫性质,是深厚的学养、自由的心性为基础的艺术创作。民间性质,既没有皇帝审美意志的支配,又不必深究文人学养,完全是老百姓出于自己内心需要同时结合市场需要的创作。磁州窑系遗物中所发现的不少款署“张家造”、“赵家造”、“张家枕”、“张大家枕”、“王家造”、“王氏寿明”、“王氏天明”、“李家枕”、“潞阳陈家造”、“刘家造”等的标记,一定程度上是民间性质作坊烧造的说明。这种款署,与为皇家烧造的北宋定窑款署宫廷机构名称的“尚食局”、“尚药局”、宫殿名称的“奉华”、“慈福”、“禁苑”、“德寿”等不同,有着民窑、官窑的区别。若与定窑的精细素雅表现相比,磁州窑系陶瓷绘画则有民间的粗犷粗率表现,例如图15《黑花鱼藻钵》,黑花鱼形上刮划线条的粗率迅猛之自由,流露了乡土味的艺术真性情。不过这种



图15 黑花鱼藻钵

Fig. 15 Black glazed pot with algae design



图 16 铁锈花牡丹瓶

Fig. 16 Iron rust glazed vase with peony design



图 17 白釉黑花牡丹纹瓶

Fig. 17 Black and white vase with peony design

流露,其“硬”的感觉与“北宗”院体画“硬”的审美有某种相通。

磁州窑系陶瓷绘画对于牡丹题材的兴趣,也是“北”地特有,其表现或丰满凝重,或婀娜灵秀。图 16

《铁锈花牡丹瓶》是丰满的一种,其缠枝图案,让茂盛苍郁枝叶绕着牡丹花头,营造了一种密不通风但疏可跑马的布局。因为牡丹花是富贵的象征,这样的布局无疑加强着大富大贵大美的感觉。言其“北”,是因为牡丹是传说中与帝王有缘的北方花种,相传武则天登基后便在长安城兴盛起来,而李白写牡丹的“云想衣裳花想容,春风指槛露花浓”、“名花倾国两相欢,长得君王带笑看”词句,也永远是留在北地的美丽余韵,何况宋代的牡丹更在河南洛阳称雄于世而有“洛阳牡丹甲天下”的美名。磁州窑反复表现牡丹题材,是特定地域文化的结果,图例碑刻般的表现效果之凝重,犹有历史感一般。而图 17《白釉黑花牡丹纹瓶》是灵秀穿枝的一种,枝、叶、花的每个单元都被纳入婀娜姿态之中柔美传情。该作品因写意笔调的松秀之美,用笔感觉的灵气婉转,成为了磁州窑系的代表作品之一。

磁州窑系陶瓷绘画的白釉釉上红绿彩器,也是“北”地的重要特色。红绿彩,顾名思义是红彩和绿彩的陶瓷绘画。与一次性烧成的釉下彩不同,红绿彩是在高温烧成了的白瓷上再以红彩、绿彩画后低温烧成的釉上彩作品,即有两次烧成的工艺流程。所谓“北”地特色,是因为这种工艺的前身“唐三彩”本来就是唐代在北地烧造的,在“唐三彩”低温铅釉色料的基础上,宋代磁州窑发展了红绿彩,所以是道道地地的北方陶瓷工艺。其特色,是以鲜艳夺目的红彩为主、分量不多的绿彩为辅,故有热烈、响亮的视觉效果。尽管画法上红绿彩一脉于黑彩表现,如图 18《红绿彩花卉碗》所画花、叶的点、写意识与黑彩同,但由于利用了红、绿色彩的鲜明对比,而视觉一新。这种红绿彩虽然在磁州窑系中数量不多,但意义非常。因为这是陶瓷工艺值得



图 18 红绿彩花卉碗

Fig. 18 Red and green colored bowl with flowers design

重视的进步、釉上彩的先声、陶瓷绘画色彩装饰的新的起步。

## 5 结 语

以上研究表明的磁州窑系陶瓷绘画特色,第一是明显受北宋宫廷画风的影响,第二是明显有中原地区审美基础,从而具有“北”地的审美属性。这两点,主导了磁州窑系陶瓷绘画的发生发展方向。

磁州窑系陶瓷绘画吸收北宋宫廷院体画风的艺术实践颇具意义,因为这是民间性质的陶瓷绘画第一次主动向院体画风靠拢。这一点,是唐代长沙铜官窑陶瓷绘画不能相比的:铜官窑虽然是在唐代宫廷花鸟画取得很大成就的时代中获得了花鸟画表现的重要成果,但其画风与宫廷难有联系。而磁州窑系靠拢院体画风,是拓宽陶瓷绘画表现领域的有益尝试,是跟随时代画风去发展陶瓷绘画的新思路。后来景德镇时代陶瓷绘画的滚滚洪流,就是磁州窑系陶瓷绘画思路的继续,从而吸收院体画风、紧随文人画风,产生了元、明、清陶瓷绘画一个接一个的彩瓷新品种。磁州窑系陶瓷绘画的这个意义,在中国陶瓷史研究中应该被揭示出来。

### 注 释

- 1 关于南方的唐代长沙铜官窑釉下彩绘,见拙文《论陶瓷绘画的唐代长沙铜官窑花鸟画》,《陶瓷学报》2002 年第 4 期
- 2 两图见拙文《论陶瓷绘画的唐代长沙铜官窑花鸟图》插图,《陶瓷学报》2002 年第 4 期

- 3 《宣和画谱》卷七“李公麟”条云:“绘事尤绝,为世所宝。博学精识,用意至到。凡目所睹,即领其要。始画学顾陆与僧繇、道玄及前世名手佳本,至盘礴胸臆者甚富,乃集众所善以为己有,更自立意专为一家,若不蹈袭前人,而实阴法其要。”
- 4 《宋辽金画家史料》451 页。北京:文物出版社,1984
- 5 张冠印《中国人物画史》100 页。北京:文化艺术出版社,2002 年 1 月版
- 6 《中国美术全集绘画编 3·两宋绘画上》30 页。北京:文物出版社,1996
- 7 张子英《磁州窑瓷枕》71 页、63 页。北京:人民美术出版社,2002
- 8 《中国古代画论发展史实》219 页。上海:上海人民美术出版社,1997
- 9 《孔子家语注译》126 页。西安:三秦出版社,1998 年 1 月版
- 10 《中国古代画论发展史实》34 页。上海:上海人民美术出版社,1997
- 11 董其昌褒南宗贬北宗的言论不止一处。但举其一:“至如刻画细谨,为造物役者,乃能损寿,盖无生机也。黄子久、沈石田、文徵仲皆大耋,仇英短命,赵吴兴止六十余。仇与赵品格虽不同,皆习者之流,非以画为寄,以画为乐者也。寄乐于画,自黄公望始开此门庭耳。”(《画眼》)该语的问题是:被董认为的文人画之祖王维寿命 60 岁,院体画家的不少大耋者如南宋李迪活到 90 多岁(见拙著《中国画艺术专史·花鸟卷》)、明代边景昭可能超过 85 岁(见拙文《继往开来—明代院体花鸟画研究》,2003 年南京艺术学院博士论文)都不说,却说“仇英短命,赵吴兴止六十余”。实际上仇英活到 77 岁(见胡艺《仇英并非短命不寿—仇英生卒年考辨》,《美术史论》第二期 194 页),赵吴兴也有 69 岁,寿比王维高。这种褒贬习气不可取
- 12 《古瓷鉴定指南》初编 137 页。北京:燕山出版社,1997