

文章编号: 1000-2278(2005)04-0295-07

从“岁寒三友”图看青花装饰与传统绘画的关系

孔铮桢

(景德镇陶瓷学院设计艺术学院, 333001)

摘要

本文以“岁寒三友”图为媒介对传统绘画和青花装饰进行了比较分析,得出结论:青花装饰和传统绘画二者是在职责、功能、用途上不尽相同的两个艺术门类;青花装饰在构图时不可完全照搬传统绘画的构图,必须有形式上的改变。

关键词: 岁寒三友, 青花装饰, 传统绘画

中图法分类号: TQ174.74 文献标识码: A

1 引言

在中国传统文化中,“三友”是指三种能使人产生情感共鸣,具有某种为人们所激赏的精神品质的事物,宋元以后,“岁寒三友”特指“松竹梅”这三友。

自宋代赵孟坚作《岁寒三友》图迄今(图1),“岁寒三友”题材便不断地出现在传统绘画、陶瓷、竹木雕、砖石雕刻、漆器、金属、刺绣、印染、剪纸等多种工艺美术门类的装饰中(图2)。

然而,同样是以历史悠久、受众广泛的“岁寒三友”为题材的传统绘画和青花装饰在构图、用笔、用

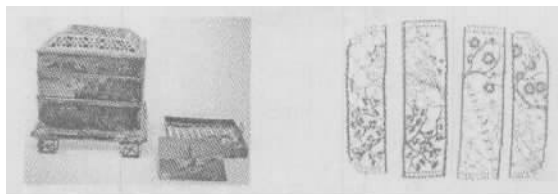


图 2

Fig.2

色、工艺等方面却不尽相同。本文将探讨这些异同点产生的原因,以期廓清它们之间的关系。

2 从“岁寒三友”图看传统绘画与青花装饰的相同点

2.1 它们有着类似的工具和相似的笔墨意趣

传统绘画与青花装饰使用的绘制工具都是以动物毛发制成的“毛笔”,因此,二者在笔触的表现上就不可避免地出现相似之处,如青花装饰中常见类似于传统绘画钉头鼠尾描的“鱼骨线”、极似兰叶描的“稻草衣”以及与苔点装饰相似的“糖头点”等。同时,传统绘画中有关毛笔的技法理论,如:刚柔、浓淡变化,中锋、顺、逆等用笔方法,亦常被套用于青花装饰的用笔方法上。



图 1

Fig.1

收稿日期: 2005-07-20

作者简介: 孔铮桢,女,硕士生

(C)1994-2020 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

2.2 它们有着近似的色彩表现方法和基本形式

传统水墨写意画中,松竹梅均以单色绘制,青花装饰亦仅使用蓝色的钴料。因此,如何使单一的色料发挥出多色的效果是二者共同追求的目标。传统绘画的作者通过控制墨汁中水分的多少达到墨分五色的效果,与之相似的是,青花的绘制者则通过调节青料中水分的含量以“混水”的技法来表现物体空间变化(图3)。



图3

Fig.3

2.3 中国艺术的一些显著特征在二者身上均有所体现

中国人以其特有的儒、道思想为导向,在传统绘画的创作过程中总结出了以象征性、符号性、虚拟性、平面性以及阴阳辨证为主的造型原则和特征^[1]。同为中国传统艺术的青花装饰也吸纳了这些原则和特征。正是这种“中国特色”使得部分人坚信传统绘画和青花装饰是血缘相近的艺术门类,甚至认为青花装饰要做的只是简单地将传统绘画的画面移植到瓷胎上而已。然而通过进一步的比较后,我们可以看到,二者实质上有着根本性的差异。

3 传统绘画和青花装饰产生差异的原因

传统绘画和青花装饰乍看之下似乎十分类似,但是,究其根本来说,这二者是具有显著差异的艺术门类。

3.1 传统绘画与青花装饰在功能和用途上截然不同

集美观与实用于一体的青花装饰作为工艺美术一类,与以表达情感为主的纯艺术——传统绘画,二

者在发展中是处于大致平行的轨迹之上,这种平行的发展轨迹使得他们的艺术语言、表现方式都出现了较大的差异。正如列夫托尔斯泰说:“如果我们把两种艺术……结合成一个整体,那么一种艺术的要求会使另一种艺术的要求不可能实现”^[2]。

作为“纯艺术”的一种,传统绘画标榜的是深邃的趣味,强调的是个性、气质,相对于青花装饰的“作者”在创作动机中所表现出来较强的功利性而言,传统绘画作者的创作动机是追求自我的精神愉悦。因此,传统绘画是一种“唯我”的艺术,这个“我”就是艺术家本人,艺术家的“心”决定了作品的最终面貌。传统绘画这种忠实于自身情感的艺术表达方式使得笔墨成为了画家心灵的迹化、性格的外现、气质的流露、审美的显示以及学养的标记,当文人画家使之成为一种“纯属自娱性质的个人文化行为”^[3]时,它便开始注重对作者内心世界的真实反映,以至于无论是笔墨表现还是题材、构图的选择均以作者的主观意志为导向,不受外界甚至欣赏者的观念所左右。不同于传统绘画的作者,古代青花的绘制者将绘制青花作为谋生手段,加之名物制度的严格,以及分工合作的生产方式,“画什么,怎么画”并不是绘制者所能决定和关心的。他们只是将作坊主交给的画样简单地“复制”到器物上,无须深究它画的到底是什么。

不过,在造型上,崇尚自由的传统绘画相对于处处受到限制的青花装饰来说却显得较为规矩了。吴镇在《竹谱》中写道:“如墨竹,干、节、枝、叶四者,若不由规矩,徒费工夫,终不成画……仍要叶叶着枝,枝枝着节”。传统绘画中即便是倪瓒所说“余之竹……或涂抹久之,他人视为麻与芦”,但其所绘形象也使欣赏者一望便可知为竹而非其所说的“麻”或“芦”(图4)。然而,在民间青花器的装饰中,如果不是富有经验的人,又有谁能看得出图中绘制的是“岁寒三友”呢(图5)



图4

Fig.4

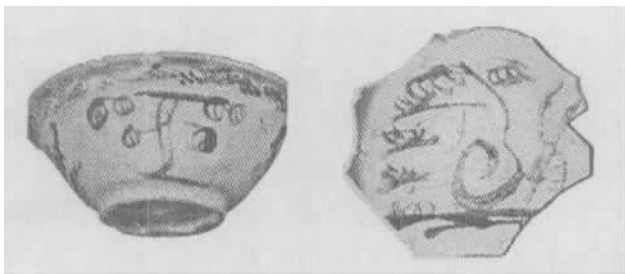


图 5

Fig.5

二者之所以在造型上会出现这样的差异,除了功能和用途上的因素以外,载体的不同也是其中的重要原因。

3.2 传统绘画与青花装饰载体的不同

传统绘画的任务是使作者能够尽情地抒发情感,而青花装饰是一种对瓷器进行美化的装饰艺术,它的任务是使瓷器更加美观。所以,青花装饰不是一种自由的艺术和自在之物,它以秩序化、程式化、理想化为要求。它被置于被装饰物“这个母体”上,作为承受体的外在表现,而不是装饰纹样的自我表现。瓷器是“母体”而不是象宣纸那样单纯地作为传统绘画的一般载体”。母体”与载体”的区别在于母体”本身就是具有美感”的,而载体”只有当它承载了美”的事物后才成为具有美感”的物体存在。所以,瓷器的造型决定了青花装饰的面貌,即载体的造型决定装饰的构图。同时,青花的装饰属性决定了它必须符合装饰艺术的自律原则——即秩序、平衡与统一。因此,青花装饰多以形状、尺寸的重复,线的变化等有韵律的形式来表现其中的秩序,并始终注意维持装饰形式与瓷器造型或与瓷器结构上的统一,外观与内在的统一(图6)。具体表现为:如果一件瓷器的造型若是鼓腹

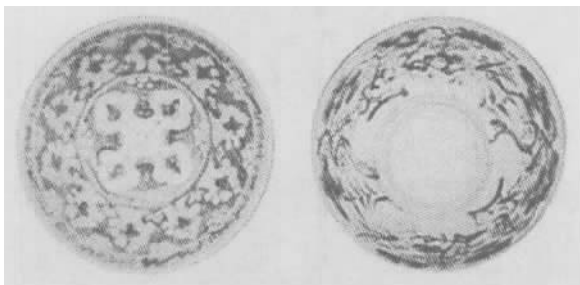


图 6

Fig.6

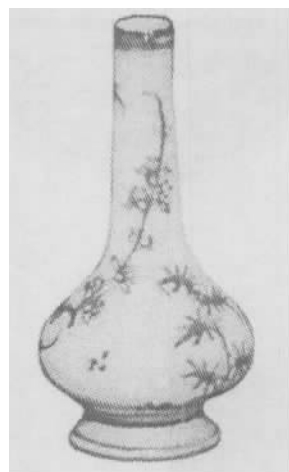


图 7

Fig.7

细颈的,构图的主体则集中于腹部(图7);若广口而收腹,则构图的主体必集中于口部。简言之,青花在整件作品中是居于从属地位的,与传统绘画唯画面‘独尊’的观念有着显著的区别。

从另一个角度来看,载体空间体量的不同也是传统绘画和青花装饰在构图表现上产生差异的重要原因。

我们知道,纸张的二维性决定了传统绘画的视觉中心无论从什么角度看都是不变的。因此,传统绘画在构图时始终保证整幅画中只强调一个“画眼”,即只有一个视觉中心;而三维的坯体使得一幅完整的青花装饰被分成多个面随着视角的转动逐渐展现,这就决定了青花装饰应该在每一个面上都有一个“画眼”,以免在观赏时因某个面欠缺焦点而使瓷器装饰的整体性受到影响。因此,相对于传统绘画讲究各种主次形象之间前后远近的空间虚实关系而言,很多民间青花瓷的装饰多是将“三友”的各个形象并列展开,并以小块图案加以间隔,形成互不干涉的三个独立画面(图8)。



图 8

Fig.8



图 9
Fig.9

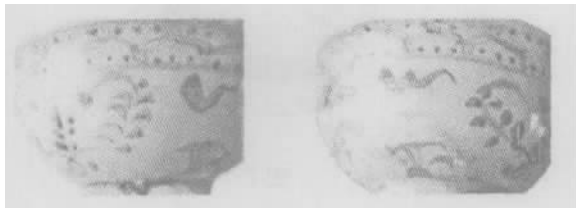


图 10
Fig.10

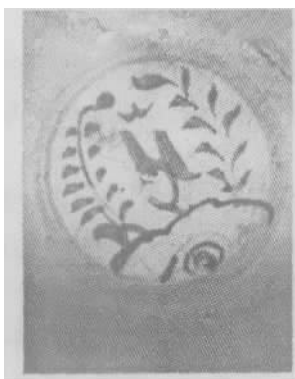


图 11
Fig.11

为了保持构图的均衡, 传统绘画和青花装饰不约而同地使用了“留白”, 但传统绘画中的大块“留白”是为了对应“密不透风”处而产生的“疏可跑马”; 是空灵的美感。而在青花装饰中, 这种被称为“水路”的留白是一种不可缺少的用以规避色彩的近于程式化的法则, 它的存在是为了使整个画面具有均衡的通透感。因此在绘制时要求“水路均匀”, 既要避免因“水路”过窄, 而导致青色过密造成画面板结, 也要注意由于“水路”过宽而引起青少白多的疏散。至正型元青花便是“水路”运用的典范(图 9)。当然, 民窑青花也常使用一些点、划、色块来均衡“水路”(图 10-11)。

另一方面, 青花装饰作为一种工艺美术产品, 由于功能和任务的要求, 其装饰纹样的“图案式”构图不可或缺, 如: 1、“边脚图案”, 这些辅助纹饰多为二方连续纹样, 如姜芽海水、火焰宝珠、芭蕉、如意、云头、回纹等(图 12); 2、明代嘉靖的青花装饰上常见将植株的枝干违反自然规律弯曲成“福”“寿”字形(图 13); 至清代出现“过墙”的构图形式, 即将一幅完整的图案从碗类器物的外壁向内壁延伸, 构成完整的装饰体。然而, 在我所掌握的资料中却绝对没有任何一幅传统



图 12
Fig.12



图 13
Fig.13



图 14

Fig.14

绘画作品中出现过这样的构图方式。

除去构图上的差异,青花装饰的图案性延伸到了墨色的运用上:在以精细著称的官窑器中,我们发现了少数有浓淡之分的竹叶,但这种浓淡的差别并不是为了表现叶片的向背,而是以浓淡变化区分排布紧密的竹叶,产生黑白对比,形成明快的色调整奏,使画面有“透气”的感觉,从而丰富画面(图14)。而文同画竹“以墨深为面,淡为背”的技法,他们以墨的浓淡来表现竹叶的向背以及竹枝的前后关系,并通过浓淡不同的形象之间的叠压关系来表现景深。

当然,这种墨色运用的差异还有一个很大的原因——工艺要求。

3.3 传统绘画与青花装饰在工艺上的不同

对青花装饰而言,它一呈现在审美主体之前,就是以与被装饰器物的造型、材料质地、工艺技术特征等因素紧密结合的完整审美形式呈现的^[4]。《陶冶图说》第九条拣选青花料说:“用青之法,画于生坯罩以釉水,入窑烧出,具成者翠。若不罩釉,其色仍黑,窑火稍过,则所画青花亦多散漫”,短短一句话表明青花装饰与坯体、釉水、烧制有着密切的关系。就青花的色调而言,除青料产地的不同影响其发色以外,釉料中釉灰的用量,青花料的细度、浓度,绘制时用笔的速度与方式以至于烧成时的温度和气氛都决定了青花料的发色。直至打开匣钵的那一刹那,人们才能知道其中

的青花瓷器是何面貌。因而,集“工艺”与“艺术”为一体的青花装饰,制作工艺是制约产品面貌的重要因素。

因此,如今为人们大加赞赏的民窑青花装饰——“岁寒三友”之所以会出现“逸笔草草”的画风,很大程度上是由制作工艺决定的。首先,工人们为了赶工,加之瓷坯所具有的吸水性导致青花料笔在蘸有浓料时若因凝思构图而停顿运笔时笔头容易被粘在坯体上引起运笔困难或出现料刺,蘸淡料时若挥笔过快,会因料水流注不及难以形成线条,因此笔走龙蛇,绘出了在现代人的看起来显得宛转流畅的“逸笔”。其次,一件完整的青花瓷器除了要进行绘制之外,还必须经过施釉烧成的过程,在高温下,釉料熔融具有一定的流动性,这样,以粗放的“逸笔”绘制的图案烧成后的变化显然要比以细致工整的笔触绘制的图案小,这也就是说“逸笔”青花瓷器的成品率更高,对于民间青花瓷器的生产者来说这是一个节约成本的好方法。第三,在传统绘画中,常以浓墨重笔表现枯笔及飞白的效果,这种笔法丰富了画面效果,产生了松动而透气的变化。但是,要表现“枯笔”“飞白”多以中锋或笔根来完成,对于饱满的毛笔和有韧性的宣纸来说,这一表现手法完全能够实现,而对于细瘦的青花料笔和瘠性泥料制成的脆弱坯体,尤其是“薄如纸”的薄胎瓷来说,强行以“枯笔焦墨”表现“飞白”,出现的状况往往是因料重将料笔粘于坯上,或因用笔根运笔而在坯体上留下划痕,对于一些技术不甚熟练的绘制者来说甚至会因用力过猛而损坏坯体。即使绘制时达到枯笔飞白的效果,但烧制时,釉料的熔融也常常使这种效果化为乌有。

特别是明中期以后,资本主义萌芽带动了早期的市场经济,青花瓷器的制作转入到“流水线生产”的阶段,为了要“画款相同”,不致“参差互异”^[4],故把彩绘青花的手艺分割成“画者学画而不学染,染者学染而不学画,……至于边线青箍,出坯之手,识铭书记,归落款之工”。所谓每件瓷器“须过手七十二,方克成器”^[4],工艺的复杂,大大增加了青花制作过程中的不可预测性,特别是“染”和“画”不是同一个人,使得青花装饰的作者在情感的表现上遇到了几乎不可克服的困难。

当然,在近现代的青花作品中,尤其是那些有着

深厚的文化涵养的陶瓷艺术家的作品确实体现出了较强烈的个人情感,但是,有一点不可否认,青花装饰的制作工艺自始至终限制了作者个性的表达,除非青花装饰不再需要经过上釉、烧制等等“工艺”流程,否则,任何技艺高超的青花绘制者都不能脱离“工艺”的束缚而完整地表达“个性”。这种限制带来的显而易见的区别就是,报废的传统绘画往往是没有充分表达出作者情感的作品,而被遗弃的青花瓷器则无一例外地是有烧成缺陷的。因此,相对于传统绘画来说,青花的绘制者想要以青花装饰来表达自己澎湃的情感并不是一件容易的事。

与青花装饰不同的是,传统绘画作为纯艺术,与青花装饰相比几乎不会受到“工艺”上的制约。尤其在笔墨意趣的表现上,只要作者笔墨技巧纯熟,完全能够按照作者的意愿表现出来。无论是水气氤氲的“米氏山水”,还是渴笔焦墨表现的枯藤老树,包括整幅画作的色调,当作者落款盖章之后便不会再改变了。因此,传统绘画与青花装饰在笔墨技法的发展上走上了两条恰恰相反的道路。传统绘画从一开始注重以线的勾勒表现形象,随着人们认识的发展,逐渐发展成为注重追求笔墨意趣的写意画法,这是人们在笔墨技巧运用上的进步。而青花装饰则由于工艺的限制呈现出由粗放到细致的发展过程。

工艺上的差异也使得传统绘画和青花装饰的后期整理制作出现了小小的区别。对于传统绘画来说,后期的“收拾”既是对误笔、败笔的修改,又可作为调整笔墨节奏感的手段,当然,由于宣纸和墨汁的特性,这种“收拾”只能做单一的加法。然而青花装饰中的“收拾”则既可添加又可缩减。由于青花装饰的深浅关系只有到烧成后才可确定,因此,青花装饰不能像传统绘画那样在画面的深浅关系上“收拾”的得心应手。

4 结 论

通过以“岁寒三友”为媒介,对传统绘画和青花装饰进行比较后,我们可以就二者的区别得出一些结

论:

(1) 青花装饰与传统绘画确有相似之处,比如在民族性方面。但是,正如剪纸、金属装饰等工艺美术门类不同于传统绘画一样,青花装饰和传统绘画从根本上来说是属于不同的两个领域、各自独立的艺术门类,因此,无论是创作还是欣赏时,我们都不能以青花装饰的理论要求强加于传统绘画上,也不能把传统绘画的那一套理论生搬硬套在青花装饰中。

(2) 青花装饰因工艺特性造成的不可预见性在很大程度上限制了作者表达自身情感的流畅性,因此,青花装饰并不能完全代替传统绘画表达作者的内心世界。青花装饰的设计者不应忘记自己的任务,不可忽视青花工艺和器物造型对于青花装饰整体效果的规定性,而去强求另外一个自己的什么面貌,更不应只是将瓷坯单纯地作为“画纸”来使用。

(3) 引纳传统绘画进入青花装饰领域不仅是可行的,如果运用得体还有助于丰富青花装饰的形式和提高青花装饰的审美品位。但这并不表示传统绘画能完全照搬至青花装饰中,就好比人们穿衣服,不是要挑选最美丽或最昂贵的,而是要选择最适合自己的身材、肤色和气质的服装,传统绘画的构图必须经过改造和重新设计,使之在纹样构成上适合坯体的造型,符合青花“水路均匀”的装饰法则。当然,在引入传统绘画进入青花装饰时亦可选择合适的载体以减少限制,如在瓷板、镶器的平面以及某些圆器的“开光”面上绘制传统绘画构图形式的青花时所受的束缚就较小。

参 考 文 献

- 1 舒士俊. 探寻中国画的秘密. 上海:上海画报出版社, 2001
- 2 列夫·托尔斯泰. 什么是艺术. 北京:人民出版社, 1976
- 3 杜哲森. 元代绘画史. 上海:人民美术出版社, 2002
- 4 苏珊·朗格, 刘大基. 情感与形式. 北京:中国社会科学出版社, 1986
- 5 朱璵. 陶冶图编次. 北京:知不足斋, 1913
- 6 宋应星. 天工开物. 扬州:江苏广陵古籍刻印社, 1997

RELATION BETWEEN UNDERGLAZE BLUE DECORATION AND TRADITIONAL CHINESE PAINTING AS OBSERVED IN THE REPRESENTATION OF "THREE COLD- WEATHER FRIENDS"

Kong Zhengzhen

(School of Art and Design, Jingdezhen Ceramic Institute, 333001)

Abstract

In the paper, the representation of "the three cold- weather friends"(pine, bamboo and yellow plum, the three durable plants in winter) in traditional Chinese painting and underglaze blue decoration is observed and compared. Conclusions are: underglaze blue decoration and traditional Chinese are not much the same art form as far as their functions and uses are concerned; underglaze blue decoration shall adapt the representation to its own needs, and shall not adopt blindly the art conception of traditional Chinese painting.

Keywords: three cold- weather friends, underglaze blue decoration, traditional Chinese painting