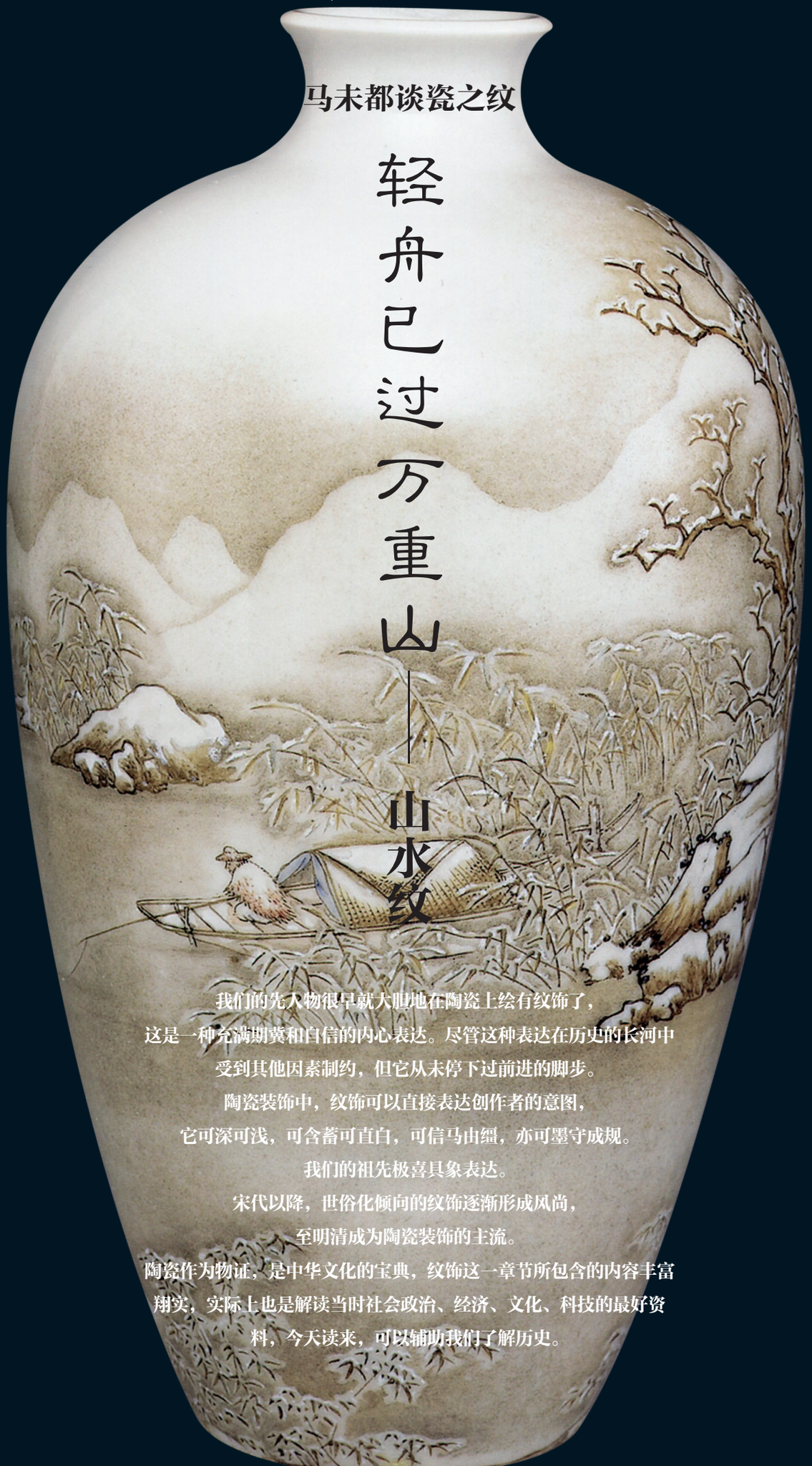
马未都谈瓷之纹

轻舟已过万重山

——山水纹



我们的先人物很早就大胆地在陶瓷上绘有纹饰了，
这是一种充满期冀和自信的内心表达。尽管这种表达在历史的长河中
受到其他因素制约，但它从未停下过前进的脚步。
陶瓷装饰中，纹饰可以直接表达创作者的意图，
它可深可浅，可含蓄可直白，可信马由缰，亦可墨守成规。
我们的祖先极喜具象表达。
宋代以降，世俗化倾向的纹饰逐渐形成风尚，
至明清成为陶瓷装饰的主流。
陶瓷作为物证，是中华文化的宝典，纹饰这一章节所包含的内容丰富
翔实，实际上也是解读当时社会政治、经济、文化、科技的最好资
料，今天读来，可以辅助我们了解历史。

唐

山水画是古代文人的内心慰藉，追求意境。文人心目中有一片山水，远离尘世。寄情山水自古就是文人情调，在诗词曲赋中无法直观地表达，古人就画出来，所谓画中有诗，诗中有画，即是这个意思。唐朝大诗人王维（701~761年）的《山水论》开创后世之画风，影响了唐以后中国山水画发展的历史，主流文人山水无不接受王维的理论。

师法自然。“肇自然之性，成造化之功”。山水是文人心目中的山水，远山近水，一水两山；山之峻峭或平缓，水之湍急或无波，都是文人内心的释放。至于丈山尺树寸马分人，属于艺而不是道，道形而上，艺成而下。画在纸绢之上与画在陶瓷之上没有本质的区别。

山水纹对于陶瓷来说，来得迟缓。

唐以前不见陶瓷有山水纹。唐代主流窑场也未见作品出现山水纹样。在素器风行的唐朝，南之越、北之邢均以素器面世，讲究以色相诱人。虽晚唐五代越窑出现过纹饰，但都以花鸟草虫取意，满足文人的生活情趣。而山水则是眼界，开合之间，气象万千。

主流窑场不见山水纹样，应是绘画理论束之高阁之故。古人的等级观念高于今人，凡事强调本末缓急贵贱高低。中国画由实用期至礼教期，由礼教期至宗教化期，再由宗教化至文学化期，至唐才算初步完成（《中国画学全史》）。在绘画艺术的大背景之下，将绘画由纸绢移至陶瓷之上，必须假以时日。

长沙窑在江南一隅首开先河。湖南省文物考古所藏长沙窑青釉山水纹罐（**图1**）应为陶瓷最早山水纹作品。其画面稚嫩，拙朴有加，右侧山峰三层叠嶂，左侧似一怪树摇曳生姿，又似一天路由近及远，天上有一群飞鸟掠过。此纹饰陶瓷作品极为罕见，并无可资比较作品，但横向与隋展子虔《游春图》类比，主峰态势却与之有雷同之妙；《游春图》之峰峦叠嶂亦为多层罗列，层层出现骑压态势，与此件长沙窑山水作品多有共性。可见艺术生成难以孤立存在，偶然性很小。虽长沙窑山水纹作品极为罕见，但仍能让我们有机会目睹这偶然中的必然。

图1　长沙窑青釉山水纹瓷罐
唐　湖南省文物考古研究所藏



展子虔《游春图》局部
隋　北京故宫博物院藏



另一件陕西历史博物馆藏的唐三彩山水纹池（图2），推断应为砚池之冥器。此器为立体雕塑，与前件山水作品异曲同工，山峰依然高耸叠峦，亦三层态势，伫有飞鸟；两件作品艺术表达形式各异，但内容形式统一，完全可以看出唐代山水画对陶瓷的影响。

唐代山水画经魏晋历南朝过隋代已日臻成熟。两晋山水只见文献记载，惜今佚散；南朝宗炳的《画山水序》是至今可查的最早山水画论，宗炳将山水绘于壁上，“澄怀观道，卧以游之”。隋唐山水画存世有限，其画论影响至深，王维的《山水论》、《山水诀》算是总结。

由于瓷器的局限，也由于思想的禁锢，一千多年后的今天寻求陶瓷山水纹的实证凤毛麟角，但就是这凤毛麟角，依然让我们看到了艺术形成时的某些规律。

图2　三彩山水池
唐　陕西历史博物馆藏



宋 金 元

宋代瓷器颜色表达重于纹饰表达，传统说法中的五大名窑“汝官哥钧定”皆以颜色作为第一表达手段，有些作品间或有纹饰已算是一种奢侈的补充。宋代朝野审美趣味大相径庭，官方与民间有形无形地有一道鸿沟，官方喜釉色，民间尚纹饰。最富于纹饰表达的首推北方磁州窑，纵览磁州窑作品，发现北宋时期并无山水纹作品，纹样多为植物、动物、人物、文字等等，究其原因，雾水重重。按说北宋山水画非常成熟，经五代十国的分裂，由于地域的限制，山水画已多元发展，至宋蔚为大观。尽管背景丰厚，北宋瓷器仍不见有山水纹饰，至金才迟迟登场。

“金用武得国，无以异于辽，而一代制作能自树立唐宋之间，有非辽世所及，以文而不以武也”（《金史》）。金与前辽后元相比，更愿接近汉文化。女真祖先久居白山黑水，土地肥沃，林木茂盛，土产丰富，鸟兽繁多，金人依此天赐，生活介乎游牧农耕之间，故向幸福靠拢容易。幸福不仅是物质生活，更多的是文化享受。

在金国领地，大部分陶瓷作品宋金难分，金瓷继承宋瓷衣钵，无抵触，不改良，顺势而为，让汉文化极好地延续，金人懂得尽享渔翁之利。在宋词元曲转换之间，金人词也咏，曲也唱，悠然自得。尤其金元之际散曲兴起，作为那个时代的文学主流，散曲的艺术成就直接反映了时代的审美。北方地广人稀，散曲与杂剧雅俗共赏，文化的聚集力将人凝聚，让曲抒情，让剧叙事。

磁州窑山水纹作品在这一文化背景下悄然生成。磁州窑作品中十分流行瓷枕，由于枕面方便绘画，所以内容丰富，常见的有花卉、鸟兽、人物等等。宋时不见山水纹样，至金元之际才大量出现一种长方形大枕，画面多有山水人物，例如河北磁县出土的磁州窑司马相如升仙桥题字长方枕（图3），枕形标准，尺寸较大，枕面开光绘山水人物，人小如豆，如不细辨，仅是山水之陪衬；山峰雄浑，树木繁茂，木桥有栏，一小童侍砚，一书生挥毫题字。整个画面布局严谨，山水为表象，故事为实质。内容取自汉代司马相如少年发奋，读书励志的故事。司马相如读书离家过升仙桥，在桥上题字：“他日不乘高车驷马，不过汝下也。”有志者事竟成，后司马相如献赋汉武帝，得到汉武帝赏识，任命为郎，大富大贵。司马相如与卓文君私奔的故事民间很流行，



图3　磁州窑白地黑花司马相如题桥图长方形枕
金　中国磁州窑博物馆藏



图4　磁州窑白地黑花山水人物纹长方枕
金　北京故宫博物院藏



图5　磁州窑白地黑花开光山水图枕
元　上海博物馆藏

戏曲小说多有取材改编，画于枕上，虽不是夜奔之景，也是寄情千里。山水最宜寄情，正因为如此，金元之际磁州窑山水纹长枕集中于这一时期并非偶然。

故宫博物院藏磁州窑山水人物纹长方枕（**图4**），上海博物馆藏磁州窑山水纹长方枕（**图5**），首都博物馆藏磁州窑山水人物纹长方枕（**图6**），这类尺寸较大的瓷枕画意雷同，装饰风格一致，大都是金元时期，依山水寄托情感，让后人知道阐述故事不单有元曲，还有绘画艺术，移植在与生活息息相关的瓷枕之上，传达艺术的同时，传达生活的信心和情感。



图6　磁州窑白釉褐彩山水人物纹长方枕
金　首都博物馆藏



图7　磁州窑白地黑花山水村野图长方形枕
金末元初
日本大阪市立美术馆藏



图8　磁州窑白地黑花山水渡口图长方形枕
元　日本冈山林原美术馆藏

山水以画的布局入瓷，宋金元时期仅见磁州窑，还限于瓷枕单一作品。与金代几近平行的南宋时期，南宋山水打破了北宋时期全景式的构图法则，注重以偏概全以少胜多偏角式构图，尤以马远、夏圭影响力大。马远绘画多将景色提炼，偏倚一角，俗称“马一角”；夏圭年代稍晚马远，绘画手法更甚，亦有“夏半边”之称。马、夏两大家对南宋以后的山水画影响至远，跨过元朝直至明代。在磁州窑金元之际的瓷枕上，我们可以依稀看到马、夏画风对其的影响。

日本大阪市立陶瓷美术馆藏磁州窑山水村野图长方枕（**图7**），日本冈山林原美术馆藏磁州窑山水渡口图长方枕（**图8**），日本东京国立博物馆藏抚琴高山流水图长方枕（**图9**），河北磁县磁州窑博物馆藏高士观瀑图长方枕（**图10**），河



图9　磁州窑白地黑花抚琴高士流水图长方枕
金末元初　日本东京国立博物馆藏



图10　磁州窑白地黑花高士观瀑图长方形枕
元　中国磁州窑博物馆藏



图11　磁州窑白地黑花晚秋晓月如意形枕
元　河北省文物研究所藏

北省文物研究所藏晚秋晓月图如意形枕（**图11**），这五件陶瓷山水作品为同一时期，完全可以代表磁州窑山水绘画的风格，如翻阅南宋绘画作品，在马远、夏圭以及无名氏画家的笔下都可以找出雷同或风格近似的作品，令人称奇。

文人绘画永远是艺术的先驱，文人山水在艺术的顶端，覆盖影响其他艺术十分自然，磁州窑独特的山水画作品只是这一现象的直接反映，或曰证据。中国画在北宋发生根本性改变，首重象外，次重技巧。这在山水画中看得清晰，尤其南宋末至元，文人气息在画中四处洋溢。文人画强调自娱，工匠画强调娱人；在自娱与娱人之间，磁州窑工匠拿起笔来，极尽模仿能事，把自娱娱人界限混淆，让高雅艺术世俗化，换一种世俗的方式流入民间。

明



图12　釉里红祈雨图罐
元末明初　安徽省博物馆展出



图13　青花海水江崖纹炉
明永乐　北京故宫博物院藏

以现有的资料看，元代青花瓷上没有直接绘制山水纹的，仅有少数人物故事作品中背景间绘山水，例如著名的元青花萧何月下追韩信梅瓶，其画面山水构成要素很少，充其量仅算是背景。

明初景德镇瓷器作品中偶见有山水纹的，安徽省博物馆展出的元末明初釉里红祈雨图罐（**图12**），通观纹饰，其制作年代可能晚至明初。此罐四面开光，绘制山水，细辨其山水与传统绘画山水大为不同，画面并不含蓄，表达意图十分明显，为民间久旱祈雨，祈求风调雨顺五谷丰登的民俗作品。四开光如同连环画形式将天降旱灾、祈雨求福、天龙施雨、雨润万物的过程图释化，寄托了先民对自然的敬畏之心。这类作品，说它是山水纹有些勉强了，它只是民间俚俗风情的写照而已。

在度过明初动荡的一个甲子之后，明宣宗朱瞻基过上了太平日子。宣德皇帝没有了其祖父的宏图大略，也没有了其父亲的仁慈爱民，他除了守成，没有其他想法。不思进取的宣德皇帝使明朝差点儿在他之后丢了江山。太祖积蓄的家业，由于成祖的铺张，到宣德一朝仅算富裕不算充裕，郑和下西洋共八次，前七次都在永乐时期，最后一次在宣德五年，至此，中国古代史最壮观船队画上句号。

宣德一朝青花瓷器题材繁多，无所不包，山水纹饰作品虽不多，但在明朝已是独数一帜了。在明末之前，景德镇青花瓷器几近不画山水，究其原因十分复杂，最可能的原因是山水画的自娱功能在瓷器上无法体现，以山水娱人总来得不如花卉植物，翎毛走兽；教化功能也不及人物故事，宗教题材；所以以绘画为主的景德镇瓷器在有明一朝，少画甚至不画山水实际上也是一种潜在的扬长避短。

说起来，明初永宣时期的青花原料苏麻离青由于自身的晕散特点应更适合绘制山水，最不适合的就是绘制人物，苏麻离青的晕散在人物五官上表现乏力，但山水自古文人就希望郁郁葱葱，云蒸霞蔚，客观地说苏麻离青有这个能力，看看故宫博物院的永宣时期青花海水江崖大香炉即可领略其中之妙（**图13**）。

但宣德一朝青花山水纹并不是以主体图案出现的，与金元时期磁州窑瓷枕上的山水有极大的差别。宣德青花山水还是作为衬景，辅助表达主题。中国画中有一类将建筑融



图14　青花仕女秉烛夜游图高足碗
明宣德　台北故宫博物院藏



图15　青花庭院仕女图碗
明宣德
台北故宫博物院藏



图16　青花婴戏纹碗
明宣德
台北故宫博物院藏



图17　青花山水人物纹高足碗
明宣德　北京故宫博物院藏

入山水之中，称之界画，明代陶宗仪在《辍耕录》中将中国画分为十三科，“界画楼台”算上一科。全景式的界画对一些类似的小品式绘画影响很大，亭台楼阁，石栏水榭等小景成为新的表现对象。这一现象出现在宣德一朝的青花瓷上。台北故宫藏宣德青花秉烛夜游高足碗（**图14**），近有亭台，远绘明月，还有朦胧的山峦；另一件宣德青花庭院仕女图碗（**图15**），远山如仙境虚无缥缈，亭台的石栏曲折而设，人物两人一组共四组，一主一仆，散漫缓行。这类作品与明代界画大家仇英所绘《汉宫春晓》题材接近，可见明代当时的流行；另一件同造型的碗（**图16**），绘婴戏图，石栏之外，山峰逶迤绵延，有江山万里之感；这类绘制山水背景的青花瓷器仅见宣德一朝。北京故宫博物院也有一高足碗（**图17**），近观远景亦山水云气相连，高悬一月让山水清之又清，雅之又雅。

宣德一朝的青花山水作品说来勉强，它没有一件作品完全彻底表现山水画意图，只是把山水作为背景，陪衬近景的亭台楼阁，让人们在漫步闲坐时可以气定神闲地远望，可以久长的遐想。这一现象到了正统、景泰、天顺三朝倏忽不见，这三朝的青花同类作品，只剩硕大的人物，醒目的楼阁，夸张的云团将远景遮挡殆尽，让人如同在看舞台剧，没了自然观景的愿望，也没了山水怡情的心境。

明朝山水纹瓷器仅于宣德朝昙花一现，然后销声匿迹近二百年。令人不解的是，二百年期间能想见的各类纹饰都在瓷器上出现过，而山水的天地不知为何都还给了画家。工匠与画家似乎保持着一条泾渭分明的界线，从未跨过一步。直到明晚期天启年间，明朝大厦即将倾覆，山水纹才悄悄地回到瓷器之上，羞答答地开始了日后的漫长之旅。



图18 青花山水纹碗
明天启
迈克尔·巴特勒爵士收藏



图19 项圣谟《剪越江秋图》卷局部
明 北京故宫博物院藏

天启青花山水纹大碗（**图18**）于2005年在上海博物馆展出，此碗为英国巴特勒家族收藏，十分罕见，其山水绘画风格为天启时期典型代表，画面疏淡，山水之间留白较多，天高地远，云淡风清。画面中绘宝塔一座，边饰开光绘玉兔，这都是天启朝独特纹样。这类作品实际上早在万历晚期就有零星出现，到了天启朝逐渐风行，有绘于小罐之上的，亦有绘于盘心的，出口到日本的作品更多一些。

天启瓷器山水纹饰无论精粗都表现出独特的文人气质，一反嘉靖、万历长达百年的繁缛之风。实际上，瓷器绘画与文人绘画有所不同，前者是工匠糊口求生，后者为画家闲情逸致。糊口求生依赖闲情逸致，看一看故宫博物院所藏晚明画家项圣谟（1597～1658年）的《剪越江秋图》即可一目了然（**图19**）。此图局部画面与前述山水大碗雷同一致，山之形态，水之形态，秃山枯树，高塔孤立，都传达了晚明的世态炎凉。工匠借用画家之笔，广泛传播了文化信息，这种依赖，说工匠为糊口求生可能低了，说文化一旦符合社会形态就会产生巨大生命力应该更为合适。

上海博物馆有一件青花壩桥行旅图筒瓶（**图20**），其制作年代多本书上标明为康熙三十九年（1700年）。此瓶上只有庚辰纪年款，根据其形其画其字，此瓶为崇祯庚辰年（1640年）制作应无大误。其形如筒，康熙一朝中期绝迹；其画雪景，有明晚期画家邵弥同年（1640年）作品参照（**图21**），其树身姿，其山态势，其韵萧森，均为一致；其字与晚明书法大家倪元璐（1593～1644年）如出一辙；此瓶山水图已摆脱瓷器常见的单纯山水作品，一画一诗，寄托了文人无限情思，摆脱了工匠气，殊为难得。

崇祯庚辰年离明亡仅余四年，带有庚辰纪年的作品上海博物馆还有两件，一件开光绘山水纹筒瓶（**图22**），一件为圆开光绘山水纹侈口瓶（**图23**），这两件作品同署“可竹居”款，应为同一工匠制作。开光方式有方形、扇形、圆形、山水绘法一致，虽小景却也大气象，山高水长，辅以画外大段诗文，其中一段文字为：“一片石，数株松，远看淡，近又浓，不出门庭三五步，观尽江山千万重。”这段文字为晚唐诗人吴融的《题观画山水障歌》后半阕，个别字稍有出入，可以看出吴融所说的“良工善得丹青理”，以小观大，足以说明中国山水小品的魅力。

明朝末年瓷器纹饰大兴山水之风应不是偶然，《明史·神宗本纪》载：“故论者谓明之亡，实亡于神宗。”万历以来，纲纪废弛，贤奸杂用，至崇祯士大夫及文人感觉大势已去，回天无术，故逃避现实，寄情山水，效仿陶渊明；这类山水纹瓷器骤然增多，显然不是偶然，乃社会原因所致。只不过是可竹居主人不知此两件山水瓷瓶画完仅四年后，明朝谢幕，成为历史。



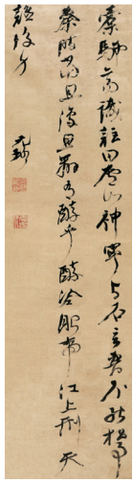
图22　青花题记博古图瓶
明崇祯十三年　上海博物馆藏



图20　青花蠡桥行旅图筒瓶
明崇祯　上海博物馆藏



青花蠡桥行旅图瓶局部



倪元璐行书五律诗轴



图21　邵弥《山水人物图》册
明　上海博物馆藏



图23　青花题记山水竹石图瓶
明崇祯十三年　上海博物馆藏

清



图24　青花山水纹筒瓶及局部
清顺治十年　上海博物馆藏



图25　王鑑《云山图》轴
清　北京故宫博物院藏

甲申之变在中国人的记忆中是天大之事。一个由汉族统治的朝代被满族武力替代，让许多文人志士久久不能释怀；清朝后来也成为近三百年的大朝代，与封建史上的汉、唐、宋、明同属长寿朝代，且疆域辽阔，文治武功昭然；但清初满人入关之时前景不明，江南文人从内心抵抗其入侵，文化冲突惨烈。

此时的瓷器纹样不时地传出这一文化讯号。其翎毛走兽社会含义明显，花草鱼虫次之，山水题材最为含蓄。上海博物馆藏顺治青花山水纹筒瓶（**图24**），此类筒瓶流行于明末崇祯清初顺治时期，束颈直身，颈上一般饰有折枝花卉等，通体题材不一。此件作品满绘山水，间或题诗，与绘画手段相同。诗曰："洞口春晴花正开，看花人去几时回。殷勤寄语武陵客，莫引世上相逐来。"此诗原为唐诗人陈羽的《伏翼洞送夏方庆》："洞里春晴花正开，看花出洞几时回。殷勤好去武陵客，莫引世人相逐来。"瓷器上的文字几处改动显然不是随意，为苦心孤诣之举。此瓶书写年款"癸巳"，为顺治十年（1654年），此时满汉冲突尚在风口浪尖，扬州十日，嘉庆三屠，都让江南文人及百姓人心惶惶，逃避现实似乎是百姓最容易的选择。陶渊明的《桃花源记》自古为范本，晋太康年，武陵渔夫偶然发现自秦避乱，世代生存于桃花源的人们，遂钦慕不已，桃花源人拜托渔夫不要与外界讲他们的行踪，以避灾祸。这种心境正与清初江南文人契合，绘此瓶聊以寄情再合理合情不过。山水绘法成熟如故宫博物院藏王鑑《云山图》（**图25**），山势高耸，云海氤氲，古树小桥，一派祥和的世外桃源之景，真真切切地表达了改朝换代社会动荡时百姓寻安的心理。



图26　青花五彩山水图盖罐
清顺治　巴特勒家族收藏



图28　青花釉里红山水图盘
清顺治至康熙早期
巴特勒家族收藏



陈洪绶《松溪对弈图》轴局部　明　上海博物馆藏



图27　青花山水图碗
清顺治　巴特勒家族收藏



图29　中和堂款青花釉里红山水图盘
清康熙十一年　上海博物馆藏

此时的山水纹瓷器作品变化极快，明末天启、崇祯，清初顺治、康熙早期，每一朝代无论长短，都可以看出山水风格的变化。上海博物馆展出的巴特勒家族收藏的青花五彩山水纹盖罐（**图26**）。造型与纹样指向崇祯晚期到顺治早期，山水的疏淡还残留了天启的风格；另一件青花山水纹大碗（**图27**），山水画法明显改变，留白减少，布局均衡，应为顺治向康熙过渡时的作品；再有一件青花釉里红的山水纹大盘（**图28**），披麻皴画法让山水变得雄浑起来，与陈洪绶的披麻皴山水近同；减去了一分平静，增加了一分灵动，红树点点，传达出新的生机与企盼，这个信号也与时代吻合，此时已入康熙初期，度过了清初的动荡，百废待兴。

再看上海博物馆的青花釉里红山水纹盘（**图29**），此盘署有年款“康熙壬子中和堂制”。这一年为康熙十一年（1672年），鳌拜已除三年，康熙帝亲政五年，次年康熙帝就向吴三桂发起挑战，历经八年，以一个二十岁的深宫成长的青年皇帝打败身经百战的六十多岁老将，颇为不易，让人们从侧面看出起兵之日康熙帝的勃勃雄心。观此盘，山川竞秀，秋高气爽，红树热烈，虽秋似春，虽山水似心境，虽一派祥和似



图30　青花山水人物纹大花觚
清康熙　北京故宫博物院藏



图31　青花山水人物纹梅瓶
清康熙　北京故宫博物院藏

来日生机，康熙朝的青花山水瓷器就此拉开大幕。

故宫博物院藏康熙青花山水纹大花觚（**图30**），肩颈为界，上下各绘山水一幅，山峰峻拔，水波无澜，携琴访友，渔舟唱晚；另一件同题材梅瓶画面丰满（**图31**），天高云淡，大雁南飞；观复博物馆藏的康熙青花山水笔筒（**图32**），远山近树，郁郁葱葱；这些作品康熙青花山水最独特的斧劈皴明显，其特征为康熙朝独具。

另一类康熙青花山水作品与前面浓艳青花作品大相径庭，这类作品在康熙朝为数虽少，但对后面的雍正朝影响深远。故宫博物院藏康熙青花山水纹方瓶（**图33**），由于画面无须环绘，单面本身呈现长方形，与一般画轴同方向同比例，能很好地效仿画意，方瓶四面如同四条幅，山水相隔，泛舟江上，有诗句，有落款，有闲章；画面疏阔，山石陡峻；笔墨精谨，格局奇古；与明末清初名僧浙江画意多有重叠，一副与世隔绝之态。浙江诗曰："水宿借凫车，依然干净土。桃花照一溪，著我疑渔父。"可以算是这件青花山水作品的注解。

清初四王山水雄霸画坛，朝野效仿一时。四王山水也以正宗正统面世，居高临下，白眼青天。这不仅对画坛影响巨



图32　青花山水人物纹笔筒
清康熙　观复博物馆藏



图33　青花山水人物纹方瓶
清康熙　北京故宫博物院藏



图34　珐琅彩山水纹碗
清雍正　北京故宫博物院藏





图35　瓷胎画珐琅蓝料山水碗
清雍正　台北故宫博物院藏



大，对其他相关的艺术领域也有影响。康熙青花山水无处不见四王山水的影子，远山近岸，层次分明，所用青花施展墨分五色之技，的确“独步本朝矣”！

雍正朝是康乾盛世的节点，承前启后。雍正帝是大雅之帝，他有这个能力，凡雍正朝的艺术都浸透风雅。瓷器上的山水纹到了雍正时期最能说明问题的首推珐琅彩。康熙珐琅彩只绘花卉，雍正朝的珐琅彩开拓新领域，山水纹为其创新。故宫博物院藏珐琅彩山水纹碗（**图34**），单一蓝色，山峰奇古如仙界，水波壮阔无舟船，诗曰：“翠绕南山同一色，绿园沧海绿无边。”台北故宫也有类似一碗（**图35**），诗曰：“一江绿水浮岚影，两岸青山夹翠涛。”这类珐琅彩皇帝御用碗都画钤两方印，印文为“山高”、“水长”。山高水长为吉祥语，隐喻帝祚绵延，山高水长。其民间山水画法也与康熙时期浓



图36　青花山水纹软棒槌瓶
清雍正　北京故宫博物院藏



图37　青花山水纹盘口尊
清雍正　观复博物馆藏



图38　粉彩山水人物纹盘口瓶
清雍正　北京故宫博物院藏

墨重彩明显不同，画面疏朗，水多于山，情重于意。故宫博物院藏青花山水纹软棒槌瓶（**图36**），环绘山水之间，人字大雁飞过，远离尘嚣的高士促膝相谈，传达出文人如歌的情怀；而观复博物馆藏青花山水盘口尊（**图37**），山峦层叠，水波荡漾，众多人物或相谈，或张望，一派祥和景象，这一山水图中增加人物的现象至乾隆时期更甚。故宫博物院藏粉彩山水纹盘口瓶（**图38**），上下留白，绘山景由近及远，视觉中心绘房屋若干间，占据很大画面，老者抚琴，小童伺候，与康熙朝同类作品比较，建筑比重增大，突出而醒目，避世演变成追求，享乐的意图逐渐明显起来；这从侧面反映了康熙江山定鼎时的不易，雍正此时已成竹在胸了。

乾隆一朝瓷器山水作品急剧减少，有限的作品中业已远离了山水纹的本意。乾隆时期着重表现的是热烈，是享乐，是好大喜功。这时单纯的山水纹瓷器已很难找见，大多增加了偏离主题的人物或建筑，人物已与山水没有关系，干着可有可无的事情。故宫博物院藏青花山水大胆瓶（**图39**），

层峦叠嶂树木繁茂当中，设置两位老者观画，仙风不仙风，道骨没道骨；突出的都是装腔作势，虽山水绘得气象万千，但少了气息，没了风韵。

与青花不同，乾隆朝粉彩山水作品大增。在乾隆时期，粉彩还称洋彩，可见外来文化之影响。洋彩在乾隆初期还属新生事物，虽雍正朝粉彩风头已盖过青花，但用其绘山水并不多见。乾隆一朝青花山水明显少于粉彩山水。台北故宫《华丽洋彩》展览中有几件颇具代表意义。

洋彩寒江独钓图梅瓶（**图40**），天低云暗，风冷雪寒，一渔翁身披蓑衣寒江独钓。画面几近黑白，仅有极少部分设淡色，三方红印章颇为醒目。器身书写御制诗：“吴天枫叶落，六出雨霏霏。独有江湖客，飘然风雪矶。披蓑不知冷，把钓欲忘归。仿佛富春畔，伊人是也非。”画钤“乐善堂”、“保合太合”、“万邦咸宁”三印。此瓶山水为宫廷画家所绘，意境深远，乾隆帝的诗中最后一句也意味深长，“伊人是也非”，这可能是乾隆在问自己的政绩。乐善堂为乾隆皇帝的潜邸，乾隆二年编《乐善堂全集》四十四卷，乾隆二十三年乾隆帝又亲加删定，可见乾隆皇帝的重视。这类山水瓷器为仅见，不具示范意义。而另类洋彩山水观音瓶（**图41**），洋彩锦地开光



图39　青花山水人物纹胆瓶
清乾隆　北京故宫博物院藏



图40　洋彩寒江独钓图梅瓶
清乾隆　台北故宫博物院藏



图41　洋彩山水人物图观音瓶（对）
清乾隆　台北故宫博物院藏

图42　洋彩锦地开光山水纹方瓶
清乾隆　台北故宫博物院藏



图43　洋彩锦地开光山水纹双耳尊
清乾隆　台北故宫博物院藏



山水纹方瓶（**图42**），洋彩锦地开光山水纹双耳尊（**图43**），其山水绘制精绝，程式化严重，完全遵循四王山水的风格，所不同的是过分强调山水画楼阁的地位，夸张其华丽，这应该与康雍乾三朝大兴园林土木有关，当时避暑山庄、圆明园都是天下绝景，这类宫廷陈设瓷器亦可看做实景写照。

民间的理解却不是这样。乾隆时期山水纹已不再是文人心中寻求的慰藉，而成为大好河山般的背景；人们嬉戏于前，表现的是内心的欢乐，不再有苦闷。山水纹在乾隆时期的文人和百姓眼中，不再是感叹不了的情，回忆不完的怨，而是舞台上刻意的背景。故宫博物院藏雾蓝描金粉彩山水婴戏瓶（**图44**），粉彩环绘百子龙灯观音瓶（**图45**），都可以清晰地看出乾隆朝好大喜功的表演痕迹。某种意义上，开光纹

图44　霁蓝描金粉彩婴戏纹灯笼瓶

清乾隆　北京故宫博物院藏



图45　粉彩环绘百子龙灯观音瓶

清乾隆　北京故宫博物院藏





图46　粉彩开光山水纹镂空盖瓶
清乾隆　北京故宫博物院藏

样作品也有刻意表现的意图，当一个时代生活变得富裕起来，生活就可以在政治面前表演。故宫博物院的粉彩开光山水镂空盖瓶（**图46**），观复博物馆的粉彩开光山水纹壁瓶（**图47**）都属此类作品。

乾隆以降，中国经济开始走下坡，最为含蓄表达中国人心态的山水纹瓷器虽不算绝迹，但变得凤毛麟角。即便有山水，也是应景之作，比如嘉庆朝流行的西湖十景碗，一画一题，形式似活而呆，要山水不山水，要风光没风光，一副心虚的广告嫌疑。而后面的各朝，除咸丰尚有追求山水复古之作外，其它难觅其踪。故宫博物院藏咸丰粉彩山水纹长方花盆（**图48**），设色雅淡，山缓水滞，虽看得出为其曾祖乾隆风格重振旗鼓，但依然是曲终人散，门前冷落车马稀之感。

结语

山水在中国文人心中一直不是简单的山水，它是自然物象的内心反映。文人心中或曰笔下的山水与百姓理解的山水有些差异，导致文人山水画流行了近千年之后才在瓷器上广泛流行。文人山水画貌似平静的表象，蕴藏着巨大的社会内涵。魏晋时期逃避现实，归隐山林的风骨；隋唐时期宽大襟怀及深邃的理念；宋元时期强调物象以外的内心感受；明清时期的闲情逸致及朝代转变之痛；都可以在文人的山水画中找到蛛丝马迹，都可以重新理解那个时代人的精神面貌。

瓷器作为文化的载体，画上山水纹开始确实有些力不从心，要借助故事来表达意思。明清交替之际，由于民族的矛盾，文化的冲突，山水纹在最难理解的时候，突然在社会压力下变得容易理解了，尤其是矛盾的双方，满汉两个不同理念的民族都按各自一方的理念宽容地看待着山水。这使山水纹从庙堂走入民间，从容地依附在瓷器这样一个最大众的产品上，继而广泛地传播开来。十七、十八这两个世纪成为山水纹瓷器的黄金时代，在景德镇青花、粉彩及五彩的帮助下，让百姓有机会接近文人的山水，成为富裕生活中的美妙部分。



图47　豆青釉粉彩开光山水人物纹夔龙耳方瓶
清乾隆　观复博物馆藏



图48　粉彩山水人物纹长方花盆
清咸丰　北京故宫博物院藏

本文题目取自：
《早发白帝城》
李白
朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。
两岸猿声啼不尽，**轻舟已过万重山**。