马未都谈瓷之纹

锦瑟无端五十弦

——图案纹

我们的先人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。

先秦及汉



图一 彩陶变体鱼纹圜底钵
新石器时代
甘肃省文物考古研究所藏



对称是中国古典美学的基本原则。这一原则基于祖先对事物的观察。人类自身就是一个对称体，五官与四肢优美对称，平衡自如；日升月恒，尽管月有盈亏，终归满月。日月以标准圆形面世，表明对称的基点。在此原则之下，中国古人对自己所创造的事物都从对称做起，比如汉字，日月山川，大小人口，都是对称美学最早也是最好的范例。早期汉字是个图形，以图形记录古人的情感和认知，久而久之，除汉字以外的图形遵追循对称这一基本原则，由此生发出许多美妙的图案。

图案由纹饰演化而来，纹饰形成时极力表现内容，希望传达创作者的情感，而图案作为纹饰的提炼，更多地展现形式之美，忽略内容之美。图案与纹饰的不同在于程式化的纹样，追求共性生存，没有情节，不讲故事。

图案的形成给了古人感官上的愉悦，这种愉悦很难细分，可以意会难以言传。图画则是个性情感追求的直接表达，凡一草一木都可以解释创作者或欣赏者的内心。图案与图画相比，趋于简单化，不强加或赋予过多过重的社会内容，一般先取悦自己，进而取悦社会。

远在新石器文化时期，符号化的图案纹就已在陶器上大量出现，早期的图案有些可以理解，有些实在令人费解，即便解释也十分牵强。毕竟今人与古人相隔太远，不仅是时间，更多的是情感。今人理解四五千年前的古人，情感恐怕受阻。以今人最大限度的宽容，仍可能狭隘地看待这些先人创造的图案。

甘肃省文物考古研究所藏仰韶文化圜底钵（**图1**），主面绘眼形图案，另面绘两个圆点。该眼型图案被学者理解为以“鱼眼为中心，鱼头向左右两边对称地展开，构成几何形的变体鱼头纹图案。”（《中国陶瓷全集》P76）此图案绘制娴熟，没有丝毫犹豫试探之意，以常规观察，主面毫无争议地绘制人的眼型，人眼之眼球、瞳孔、眼白表现充分；如以“左右两边对称展开”解释，必须共用鱼眼才能充分解释鱼头之说。对称美学的共用现象出现大大晚于简单对称，所以此图案最可能就是直接表现人眼而非鱼眼。人类观察事物靠眼，远古时期眼盲者恐不能生存，所以眼在人类五官中居首，“以眼还眼”表明眼的社会地位。此钵的眼型图案，瞳孔居中，明确无误；另一面绘双点分居上下，今人难以解释；毕竟我们



图2　彩陶旋纹瓶
新石器时代　甘肃省博物馆藏

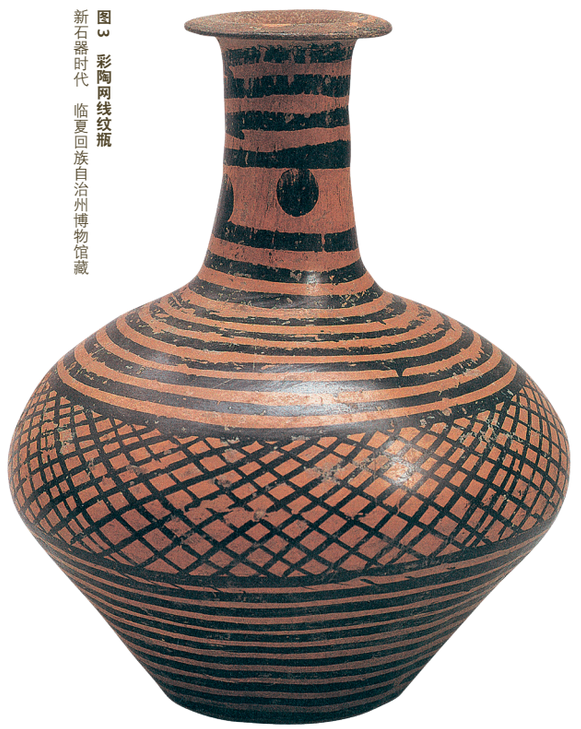

图3　彩陶网线纹瓶
新石器时代　临夏回族自治州博物馆藏

离那个时代太久远了，想像力不可避免地萎缩。

彩陶文化中曲线表达比直线表达多而丰富。甘肃省博物馆藏马家窑文化彩陶旋纹瓶（**图2**），为马家窑文化的经典，瓶腹中心一点，周围如水涡纹旋转，仔细观察会发现水涡纹以左旋形式表现，这与中国的自然现象吻合。由于我国地处北半球，水流的旋涡都以左旋现象出现，所以彩陶上的水纹出涡都为左旋，足见古人观察自然事物之细。中华民族是农耕民族为主的大家庭，尤其黄河长江流域，农耕意识强烈，水在农业中是命脉，表现水纹实际上是表达自己的愿望。某种意义上，水纹是物象，不算图案，但先民将物象逐渐转化为图案，除去重视，还有一份创造。

彩陶文化虽多以曲线表达审美意愿，但亦有直线表达者。甘肃省临夏回族自治州博物馆藏马家窑文化网格长颈瓶（**图3**），颈、肩、胫部均用直线弦纹装饰，腹部直线交叉网格，形成了强烈对比的网格纹图案。较之曲线，直线的表达有力度，故此瓶视觉感觉刚硬，与曲线装饰的陶器风格迥异。这类作品在彩陶文化中居少数，与对自然观察的物象不同，早期人类由具象到抽象是个认知的飞跃，几何图形可以帮助人类有效刻画和理解这个错综复杂的世界。这就是几何纹早在新石器时代文化中大量出现的道理，这个道理，几千年来不断被证实，新石器时代陶器上的几何纹不过是发端而已。

进入商周，陶瓷装饰开始摆脱新石器彩陶文化的粗犷软笔，进入印纹时代。故宫博物院藏商代白陶几何云雷纹瓿（**图4**），翻唇短颈深腹圈足，造型与装饰明显效仿青铜器。商代青铜器的装饰囿于青铜浇铸的特点，凸凹有致，粗细搭配，此白陶瓿恰到好处地将其特点展现，其图案复杂，青铜的云雷纹为主，辅以三角、方框、曲折等纹饰，装饰华丽，含义深邃，美学上可以与当时的青铜器媲美。江苏省镇江市博物馆藏西周原始青瓷双系罐（**图5**），满身以直线和45度斜线构成的正菱形中有八角、井字两类图案依次出现，互不相邻，互为包围之势，这在圆形罐身上极难体现，即便今天要想将此图案排列整齐在圆器上也非易事。这类原始青瓷上的装饰多种多样，几何纹与非几何纹共存。故宫博物院藏春秋原始青瓷蟠虺纹罐（**图6**）与江苏省镇江市博物馆藏春秋原始青瓷印纹罐（**图7**）同属非几何纹，印纹态势雷同，有直有



图4 白陶几何云雷纹瓿
商 故宫博物院藏



图5 原始青瓷双系罐
西周 镇江市博物馆藏



图6 原始瓷褐釉蟠虺纹罐
春秋 故宫博物院藏



图7 原始瓷折肩直腹罐
春秋 镇江市博物馆藏

曲，一凹一凸，印花而成，其含义不甚明确，或曰古人明确，今人难以理解。此类作品自西周至春秋多在江浙地区出现，造型纹样亦有差别，但总体态势雷同。

在古典美学对称原则中，二方连续、四方连续是两个最为常用的装饰手法。以一个或几个单位纹样，在两条平行线之间带状展开，称“二方连续”纹样；以一个或几个单位纹样，向四周重复延伸扩展，称“四方连续”纹样；这两种美学装饰最常用的古老手法在先秦的陶瓷上已充分应用。河南省博物院藏商代灰陶云雷纹簋（**图8**），腹部两条云雷纹以二方连续形态出现，强调重复、条理、节奏，达到了很高的艺术成就；江苏省江阴市博物馆藏春秋几何印纹硬陶罐（**图9**），器身以菱形印纹密布，个体相连，四向扩展，充分表现其节奏均匀，韵律统一，使之整体感强；这两种简单有效的装饰手法，在先秦陶瓷上多有使用，很多与同时期的青铜器



图8 灰陶云雷纹簋
商 河南博物院藏



图9 几何印纹硬陶罐
春秋 江阴市博物馆藏

装饰近同，表明一个时代美学的横向影响。秦以后，这类规则的几何纹以及由此带来的二方连续，四方连续急剧减少，原因多重。

汉代时兴谶纬，求神问卜，后世广泛流行的求签实际上是谶纬玄学的简化。天人感应，预测吉凶；修行指引，羽化成仙；一度为秦汉时期流行。此时的陶瓷纹样中几何纹大都消失，取而代之的是云气纹、神鸟纹、羽人纹、神兽纹等等，在人间与仙境遨游，为统治阶级效力。而先秦的不具感情的几何纹样，在汉代的此消彼长中受到了冷落，虽东汉之后在谶纬式微时偶有出现，但毕竟是事过境迁，有其形无其心了。

魏晋隋唐

魏蜀吴三分天下，将秦汉四百多年的大一统重归轮回。统一与分裂对中华民族都是机遇，陶瓷也不例外。三国两晋南北朝的分裂割据，让中国的思想史、文化史获得极为特殊的发展，这一时期的文化觉醒，充满了智慧，率性，表现多为叛逆，放纵甚至异端。即便一千多年后的今天，重新审视，仍觉得魏晋南北朝文化的卓尔不群，仍感到当时自由无羁的思想与个性张扬的性格；所以有学者以为这是“中国美学思想大转折的关键”。（宗白华《美学散步》）

陶瓷仅作为文化表征的一支，又受到制瓷科技的限制，不可能完全表现时代的特性，只是在某些不起眼的地方露出迹象。湖北省鄂州市博物馆藏三国联珠纹穿带扁壶（**图10**），异域风情，器身以联珠纹加网格纹勾勒大的图形；这类穿带扁壶一直延续至西晋，江苏省吴县亦有出土（**图11**）。

故宫博物院藏西晋印花钵（**图12**），以印花方式精心装饰，两道弦纹中斜线网格，可算二方连续的一个变种，上下各印一道菊花圆纹，此菊花纹已完全成为图案，是一种符号式的图案，造成远观有效果，近观有内容。故宫博物院的一件西晋印花双系卣（**图13**），印纹为菱形网格，排列虽不甚整齐，但仍可以看出制作者的努力，尤其肩部纹样，乍一看是三角纹，仔细观察，只是工匠利用菱形印模，在溜肩处巧妙地戳印半边，造成三角形的效果，这类简单的图案，被工匠发挥利用到极致，才有陶瓷的千姿百态。

陶瓷点彩发迹于西晋，由偶然中追求必然。青釉褐斑本为生产工艺缺陷所致，继而由工匠化腐朽为神奇，将褐斑主动作为装饰手法，在晋代陶瓷中别具一格。浙江省温州市博物馆藏东晋青釉褐斑鸡头壶（**图14**），鸡头壶西东晋常见，但点彩装饰者少。此件作品乍一看点彩漫布，似无规律，仔细观察，会发现工匠已明确意图，以点状排列画大菱形网格，中设花点若干，中心一点，周围八九不等，算是花团锦簇。图案尽管随意性强，但意识明晰，非画意，非色斑，乃图案。此图案虽简单，却是一份创新。

河南省博物院藏北齐武平七年（576年）墓出青釉八系罐（**图15**），上有两组纹饰，均以图案划出，上层图案为几何图案一组，其圆似用圆规画成，图案以同直径圆构成，中心一圆，十字分配其余四周，构成花形；另一类图案以圆为廓，中心六个圆弧构成花瓣状，图案为少见的科学画法，令人感觉



图 10　联珠纹穿带扁壶
三国　湖北省鄂州市博物馆藏



图 13　青釉双系卣
西晋　故宫博物院藏



图 11　青瓷扁壶
西晋　江苏省吴县文物管理委员会藏



图 14　青瓷鸡首壶
东晋　温州市博物馆藏



图 12　青釉印花钵
西晋　故宫博物院藏



图 15　青釉八系罐
北朝　河南博物院藏



图16 青釉贴花四系罐
隋 故宫博物院藏



图17 褐釉印花瓷钵
隋 湖南省博物馆藏



图18 青釉凤头龙柄壶
唐 故宫博物院藏

奇特。下层一组图案似信手拈来，圆形似花非花，倒三角形似树非树，小禽似鸭非鸭，都以图案意识面世。上下两层图案，一科学，一文学，饶有趣味。细想起来，上面图案以圆为主，中国古代数学家祖冲之就为南北朝时期人。祖冲之祖籍范阳郡遒县（今河北涞水），为避战乱自其祖父开始迁至建康（今南京）。祖家历代对天文历法素有研究，使祖冲之自幼就能接触天文、数学。尤其数学成就，祖冲之计算出来的圆周率在3.1415926至3.1415927之间，这一纪录成就欧洲一千年后才打破。祖冲之还得出了圆周率的分数形式22/7（约率），355/113（密率），这一高端的数学成就被后世誉为祖率。

以圆规画出图案想必不是偶然。这件神奇的陶瓷作品，以科学手段（圆规）表达美学概念（花形）与其说创新，不如说怀念。祖家世代本为北方人，祖冲之因社会动荡迁至南方，成为一代科学家，他不仅是数学家，还是天文学家，也是机械专家，他将早已失传的指南车、千里船、水碓磨恢复制造，声名远播。正是这些成就，让家乡人怀念他。这件奇特的陶瓷虽无证据证明上面所绘科学圆形为纪念祖冲之，但祖冲之留下的宝贵的文化遗产至少一千五百年以来为国人津津乐道。

隋唐改变了近四百年的分裂局面，让国家统一。集权的大国容易推行一系列经济发展政策，隋及后来的唐大力推行均田法，力图实现人人有其田，加之唐初颁布租庸调法，极大地调动了农民的种地积极性，很大程度缓解了社会矛盾，促进了社会繁荣。唐代陶瓷因此开始繁荣，形成了南青



图19　长沙窑白釉绿花枕
唐　故宫博物院藏





图20　三彩盖罐
唐　故宫博物院藏



图21　长沙窑彩釉双系罐
唐　湖北省鄂州市博物馆藏

北白的局面。

南青北白都以素器为主，南方之越窑，北方之邢窑都以釉色为主，不事纹饰。上溯至隋，也以素器为主，偶见有纹样，故宫博物院藏隋青釉贴花四系罐（图16），湖南省博物馆藏隋褐釉印花钵（图17），前者印模贴印团花、草叶、兽面，皆成图案，充满了异域风情；后者直接印花于器身，团花草叶，以栅栏般直线相隔；这类隋代作品或多或少都带有异域之风，与传统相距较远。这可能和隋朝皇室与鲜卑的关系有关。隋文帝杨坚接受北周禅让而建立隋朝，其先祖杨元寿受鲜卑之好，情感笃深，被赐胡姓普六茹。隋文帝又娶独孤信之女为妻，足见隋皇室胡汉关系之紧密。按陈寅恪先生的说法，关陇贵族军事集团“融治胡汉民族之有武力才智者”，杨坚身为关陇集团中最大受益者，不可能不知胡汉关系之重要。隋代陶瓷中点点滴滴的异域风采似可以得到解释。

故宫博物院藏唐青釉凤首龙柄壶（图18）非常著名，此作品充满了西亚金属器的风韵，器身纹饰满布，中心力士图案醒目，下部所饰花卉与前例隋青釉贴花四系罐风格近同，可视为同类审美，两者保持着一定的内在关系，这类图案，只在隋唐出现，虽不是昙花一现，也不是年年盛开。

唐代陶瓷图案纹并不常见，南方之长沙窑，北方之唐三彩偶有出现。故宫博物院藏唐长沙窑白釉绿花枕（图19），枕面中心布局四组菱形图案，似花非花；另件唐三彩盖罐（图20），器身大菱形中亦套小菱形四组图案；两组图案互为借鉴；而湖北省鄂州市博物馆藏唐长沙窑彩绘双系罐（图21），六方



图22 黄釉席纹罐
唐 故宫博物院藏



图23 褐彩如意云纹青瓷熏炉
唐 临安县文物馆藏



图24 褐彩如意云纹青瓷罂
唐 临安县文物馆藏



图25 褐彩青瓷油灯
唐 临安县文物馆藏

龟背分隔，中间饰圆加点，完全图案化，难以表现内容，只求视觉取悦。另有故宫博物院藏唐黄釉席纹罐（**图22**），满身划出席纹，只求表现器物的质感，不再注意图案的内容。这些作品，将图案的社会内容淡化，加强装饰中的视觉感受，让普通的陶瓷在使用中多一份乐趣，在生活中多一分韵味。

晚唐至五代，越窑系见有图案出现，最著名的为浙江临安水邱氏墓。水邱氏身份显赫，为吴越国钱镠之母，卒于唐昭宗天复元年（901年），距唐终仅六年。此墓出土文物甚丰，其中白瓷17件均为素器，绝大多数有“官”或“新官”款识；越窑青瓷25件，其中3件绘有褐彩如意云纹，这3件器型巨大，香炉（**图23**）及罂（**图24**）高达66厘米，油灯碗（**图25**）直径达37厘米，身绘云纹有异。罂身云纹飘渺，连成一片，云朵呈如意团状，传达成仙的愿望；香炉绘如意云头，布局均衡；油灯碗加绘开光莲花，应与佛教关联；三件同出的作品所绘图案虽题材相近，但明显有差异，可见不是程式化生产的作品。从这类作品上可以看出创作者或使用者追求图案的愿望，对后世会产生很大的影响。

辽宋金元

以时间论，辽与唐直接衔接，尽管地域重复有限，但时间相连。辽国的金属器常带唐风，陶瓷器却独树一帜。尤其辽三彩，虽理论上脱胎唐三彩，但在色彩和工艺的选择上与之大为不同。故宫博物院藏辽三彩印牡丹纹方盘（**图26**），辽三彩葵花图案海棠式盘（**图27**），均为辽代典型器物，纹样图案化，不直接传达个性情感，以共性宣扬；辽宁省博物馆藏辽三彩印牡丹纹八方盘（**图28**）同样将牡丹花卉提炼成图案，潜移默化地传达着民族的好恶。契丹民族在中国历史上举足轻重，契丹鼎盛时期疆域广阔，为宋国两倍，东北至库页岛（今属俄国），北至蒙古中部的色楞格河（今属蒙古），西至阿尔泰山（今中段在中国），南至天津，河北霸县，山西雁门关与北宋交界。辽与宋打打和和，辽圣宗统和二十二年（宋真宗景德元年 1004年），辽圣宗与萧太后亲率大军深入宋国，宋宰相寇准坚持抗辽，因此辽止步澶州（今河南濮阳），订立澶渊之盟，并与西夏结好。这就是学者认为的后三国时代，辽宋西夏，三国形成鼎立之势，长久相安无事。

辽与金同属渔猎民族，与农耕民族存在差异，与游牧民族也有差距，渔猎民族居农耕游牧之中，故文化现象同多于异。辽瓷的图案基本不强调画意，强调图案，喜欢简单表达，所以辽瓷图案多以花卉纹出现，尤其辽三彩在色泽下羞涩地表达内容，决不抢戏。

金在文化建树上与辽不能比。辽国二百多年的国祚一直坚守自己的文化阵地，金国却一路前进一路丢失，金文化与辽文化相比，缺乏上进之心，所以金文化汉化现象严重，很多东西分不出是金还是宋。故宫博物院藏金耀州窑金钱锦地小壶（**图29**），满刻天圆地方金钱纹，非常图案化，与一般吉祥纹样不同，外圆内方的钱币形象本身极具装饰性，尤其壶身上的金钱边沿共用，形成锦地效果，这在图案装饰手法上常用，使原本松散的图案变得紧凑。另一件金代北方浑源窑的剔花小口嘟噜瓶（**图30**），黑釉剔花，大叶大花，似开光非开光。纹样不注重务实，也不表达细节，只是抓住植物之神态，专注表达事物轮廓，形成民间剪纸风格。这类作品已图案化，因此形成共性，深受民间喜爱，由宋及金，甚至到元朝，风靡中国北方。

磁州窑系的当阳峪窑中有一类作品也动刀，与浑源窑追求剪纸效果不同，当阳峪窑出现了大量的几何纹。在中国



图26　三彩印牡丹花方碟
辽　故宫博物院藏



图27　三彩海棠印花盘
辽　故宫博物院藏



图28　三彩印牡丹花八方盘
辽　辽宁省博物馆藏



图29　耀州窑刻花小壶
金　故宫博物院藏



图30 黑釉剔花小口瓶
金 故宫博物院藏



图31 当阳峪窑白釉剔花罐
宋 故宫博物院藏



图32 当阳峪窑白釉剔粉雕花梅瓶
宋 故宫博物院藏

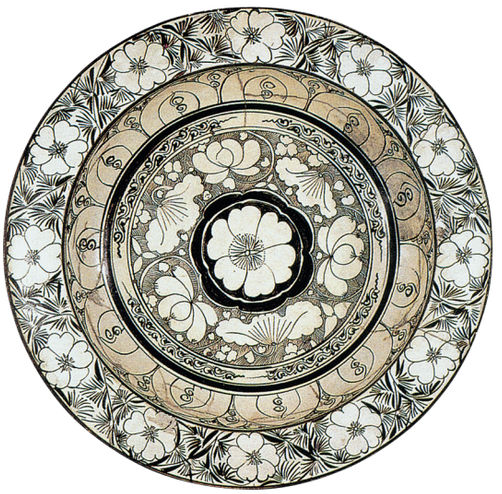

图33 扒村窑白地黑花折沿盆
宋 故宫博物院藏

古代陶瓷纹饰中，几何纹并不多见，源于中国人的历史观念中文学多于科学，用几何形表达情感不是中国人的长项。故宫博物院藏宋当阳峪窑剔花大口罐（**图31**），宋当阳峪窑剔花小梅瓶（**图32**），两器风格一致，四层纹饰，第二层及第四层均为方格纹样，剔粉留胎，清晰醒目。有意思的是，方格分割好后由工匠任意剔去化妆土，形成饶有趣味的图案，让其立体，加强节奏，富于变化。这类作品传达出少有的科学风貌，在中国古代陶瓷装饰中独树一帜。

以刀代笔在宋金时期的磁州窑作品中表现充分，从工艺上讲，动刀比动笔效率低且成本高，故元之后磁州窑动刀作品急剧减少，直至消亡。绘笔比刻刀更加肆意，故宫博物院藏宋扒村窑花卉大折沿盆（**图33**）布局丰满，由内及外绘五层纹样，中心梅花一朵，笔法娴熟，边饰亦绘梅花，中间绘荷花及莲瓣。有意思的是，边饰梅花五瓣，符合梅花生态，中心一朵乍一看与边饰一样，细观则是六瓣，不符合梅之生态。可能是工匠追求中心花卉丰腴，才多事添加一瓣。所绘梅花已成为标准性图案，与一般植物纹不同，此梅花图案已经提炼，去掉枝杈，抓住花之神态，而不再去注重生态，这也就是图案的本质，强调事物的结构明确整齐，表达内容匀称调和，主题处于有无之间。



图34　如意云头纹银经瓶
南宋　彭州市博物馆藏



图35　青白釉涡纹梅瓶
宋　故宫博物院藏



图36　吉州窑白地黑花卷草纹瓶
元　英国维多利亚与阿尔伯特博物馆藏



图37　吉州窑缠枝卷草海水纹梅瓶
宋　观复博物馆藏

宋代的南方窑系以青瓷为重，青瓷不尚表现图案类型的纹样，五代至宋的越窑的细刻作品中虽有图案意识出现，但从未构成一个品类；龙泉青瓷也是如此，素器的表达已经足够，纹饰表达有时算是多余，尤其南宋的梅子青色，有时候画一两道弦纹都是多余。景德镇窑的青白瓷装饰题材多样，其中一类独特，显然受宋代银器影响。宋代饮酒风行，茶楼酒肆器皿用量极大，酒器中银质为尚，盛酒之梅瓶（宋称经瓶）有如意云头纹样的（**图34**），效果如同漆器剔犀工艺，与同时期的梅瓶纹样异曲同工。故宫博物院藏南宋青白釉涡纹梅瓶（**图35**），涡纹如水涡打旋，密布器身，虽说图案化意图不甚明显，没有日后的程式化特点，但已有明确的图案装饰意图。

南宋至元，是吉州窑的黄金时代。吉州窑作品中有明显受北方磁州窑风格影响的作品，也是南方独有的文化气息。英国伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏南宋吉州窑卷草纹胆式瓶（**图36**），以纤细之笔绘出类似卷草态势图案，似草似蔓，虽为一个整体表现，但完全可以看成个性的存在，每一个螺旋卷蔓都可以视为一个单元，构成图案的要素。与此异曲同工的观复博物馆藏南宋吉州窑海水纹梅瓶（**图37**），海水纹的整体可以视为个体组合，多个海浪组成海水的壮阔。



图 38　吉州窑花釉圈点纹瓶
元　江西省博物馆藏



图 39　吉州窑黑彩绘花云纹瓶
元　樟树市博物馆藏



图 40　景德镇窑青白釉刻云纹花口瓶
元　重庆市博物馆藏



图 41　景德镇窑青白釉印花梨形壶
元　静乐轩藏

吉州窑至元风格有变，白地黑彩为主的作品被黑地黄彩替代。这类作品从色泽上更加近漆远瓷，元代漆器中剔犀一类在元代大发展，不可避免地给吉州窑带来影响，这类追摩剔犀效果的瓷器，从内心向漆器靠拢，原因是漆器在宋元时期地位和价格远远高于瓷器，漆器以凝重之色著称，而瓷器宋以来以白为尚。江西省博物馆藏元吉州窑圆点纹梅瓶（**图38**），圆点整齐排列，圈中有点，器身九行；江西省樟树市博物馆藏元吉州窑仿剔犀纹梅瓶（**图39**），剔犀俗称云雕，可见与云纹相近。此瓶三旋一组，类似云雕，强调云之曲线变化，每团纹样以收缩状令器物总体稳重，这类作品，构图严谨，布局均衡，都是图案化纹饰的结果。

由于北方的连年战乱，又因为景德镇发现了优质的高岭土，中国制瓷中心从元代起明显南移，景德镇从元朝起一枝渐大。蒙古大军从西域带回的苏麻离青料，将元代横空出世的“且俗甚”的青花渲染成精，七百年来统领瓷器江山。元青花由于笔意在先，加之元曲的盛行，所绘题材以故事为重，其他纹样为辅，图案倒在最次，少之又少。先是残留于宋青白瓷上的纹饰，如重庆市博物馆藏元大德十年（1306年）纪年墓出土的元青白釉云纹花口瓶（**图40**），静乐轩藏元青白釉印云头执壶（**图41**），前者云纹成朵而布局随意，后者云纹规范而布



图42 青花釉里红开光镂花罐
元 河北省博物馆藏



图43 青花釉里红开光镂花罐
元 故宫博物院藏



图44 青花莲瓣形盘
元 上海博物馆藏



图45 青花缠枝莲纹大盘
元 香港天民楼基金会藏

局对称，两者同为云纹图案，运用手法不同，效果继而不同。

元青花中图案纹最重者首推1964年河北省保定市出土的元青花窖藏中的两件青花釉里红开光大盖罐（**图42～43**），目前一只藏河北省博物馆，一只藏故宫博物院，此盖罐器型饱满，纹饰丰富，与常见元青花不同，它强调图案化处理，不设明确意图，盖与胫部都以八大码装饰，腹部四面菱花形开光镂雕四季园景，最为夸张的是肩部垂下的如意云头，水波纹铺地，上落各色花卉，随意轻松，整器均以标准的图案装饰，因而充满了节奏感。

元青花中图案纹的出现虽然不多，但非常有特色。上海博物馆藏元青花莲瓣形盘（**图44**），盘形八瓣，绘法随盘形，以八大码绘杂宝，中心画一束莲花，在规矩中有生动；另一件香港天民楼藏元青花缠枝莲大盘（**图45**），盘心亦绘八大码杂宝纹，随后的四层纹饰都不如中心图案醒目，图案化的优点在装饰中显露无遗。

辽宋金元图案纹陶瓷作品所占比重很轻，图案纹样本身在圆形为主的陶瓷器上就不易展现，许多纹样在融入图案初期，还在情景与内容中徘徊，找不到自己应有的位置。图案较之传统纹饰，更多地传达一种节奏之美，这一点明清以后才慢慢做得更好。

明清



图46 青花锦地花卉纹壮罐
明永乐 故宫博物院藏



图47 青花锦纹双耳扁瓶
明永乐 故宫博物院藏



图48 青花八角星纹双系背壶
明永乐 故宫博物院藏



图49 青花锦地双系背壶
明永乐 上海博物馆藏

元朝文化入明后开始受阻，明朝建立时肩负反元复宋的重任。朱元璋参与的明教口号就是“山河奄有中华地，日月重开大宋天。”宋型文化是中华文化的结晶，元朝的统治对其破坏深重。与辽、金、西夏不同，元朝统治者反对汉化，积极维护自身文化，提倡蒙古至上。这样致使汉儒地位下降，加之多年停止科举，庶民阶层文化态势迅猛发展，以元杂剧、元曲为最。这种局面让明初的士大夫十分担忧。

明初社会及文化百废待兴。朱元璋自幼家境贫寒，未成年时父母兄弟皆病亡，他被迫出家。他41岁建立明朝，建元洪武。此时的朱元璋年富力强，后执政三十一年。明代陶瓷挟元代陶瓷之利，洪武二年（1369年）即开官窑之事。由于朱元璋多疑，洪武官窑及民窑纹样有限，至永乐才大有起色。

永乐三年(1405年)，郑和第一次率船队下西洋，大船六十二艘(《明史·郑和传》)，兵两万七千多人，声势浩大。永乐下西洋是国家的一个开明态度，表明了大明王朝中央政府的心胸。从永乐的瓷器纹样上看，可以充分解释当时国家的心态。

故宫博物院藏永乐青花锦地壮罐（**图46**），永乐青花锦地纹双耳扁瓶（**图47**），永乐青花八角星纹双系背壶（**图48**），上海博物馆藏永乐青花锦纹双系背壶（**图49**），这四件永乐青花都充满了浓郁的西亚风情。首先是几何纹为主要表现形式，由于中国传统纹样少用几何纹，尤其不用不规则切割型的几何纹样，致使这类作品显得风格极为特殊。

其实仔细回忆一下，新石器时代彩陶纹样中有最接近西亚纹样者。采用几何纹表达与形象纹表达不同，几何纹可以将复杂的事物简单化，加深对该事物的理解。但由于几何抽象过程严谨科学，不像文学那样可以模糊接受，所以对一般受众反而显得难以理解。永乐时期这几件青花瓷器，猛一看雷同，仔细分辨仍有不同之处可做深究。

所有图案都包括偶数星型，六角、八角、十角，不见中国人喜欢的五角星型。其中六角星型的双耳扁瓶与其他三例不同，没有直线相交叉，均由多种几何形构成，暗含潜在规律。其他一件永乐青花八角星纹双系背壶，八角星纹由一线折返画出，连贯而无起始，亦无终结。八角星图案早在新石器大汶口文化彩陶（**图50**）上出现过，寓意不详。这件青花瓷器上的八角星纹显然与中华文化关联不紧密，背壶的造型也是西亚金属器的翻版。另外两件十角星作品，一件是背壶，一件是壮罐，背壶与前例造型无异，壮罐也是明初新的造型，是否来自西域还需考证。十角图案繁而不乱，星状与五边形共生共存，充满了西亚风情。今天如果去伊朗高原、土耳其高原随处都可以看见这种星状加五边形图案，小至器皿之上，大至墙壁装饰。

永乐青花中显然充满了西亚波斯文化，无论造型还是纹饰，包括所使用青花料苏麻离青，或曰苏勃泥青，都在传达着西域浓烈的文化特性，这类几何纹的作品只是其典型代表。

时至明中期，成化一朝在土木堡之变以后的三朝两帝的动荡中缓上气来，开始了小家碧玉式的陶瓷生产。由于正统、景泰、天顺三朝官窑停烧，故成化初年的官窑器常常带



图50　八角形纹彩陶豆
新石器时代
山东省文物考古研究所藏





图51　青花如意纹碟
明成化　故宫博物馆藏

有永乐宣德的气韵。故宫博物院藏成化青花四方如意碟（**图51**），碟心绘四方如意图案，外壁绘朵云与海石榴纹，以直线三角折画出界线，仍残留明初永乐时期几何纹的影子。北京故宫博物院与台北故宫都藏有成化青花轮花碗（**图52~53**），白碗素底，只绘六朵轮花，每朵以八八相套，呈现十六瓣，显得清新雅致。这类图案也与中国传统纹饰无关，所以传世



图52 青花轮花纹碗
明成化 故宫博物院藏



图53 青花轮花纹碗
明成化 台北故宫藏



图54 斗彩莲花盖罐
明成化 台北故宫藏



图55 青花四季团花果纹碗
明成化 台北故宫藏



图56 青花阿拉伯文圆盒
明正德 故宫博物院藏

品目前多见成化、嘉靖二朝。

成化朝另有极少量的作品呈现图案化特征。台北故宫成化斗彩莲花盖罐（**图54**），器型与天字罐近似，不画常见纹样，以图案六组装饰，莲花非常程式化，不求生机，只求重复，所以个性化的画法被共性化的画法替代，此罐器身六组团花与盖面画法相同，可见工匠对图案的理解，充分利用图案的重复性，造成强烈的节奏感。台北故宫另有一件成化青花四季团花碗（**图55**），图案内容不一，但大体效果一样，图案设计上下两层错位，由于布局尴尬，节奏感并不如意，这类作品所以存世极罕。

明正德元年（1506年）处在明朝中心点上，前距开国，后离改朝都是138年。正德皇帝功过自有评说，大抵都认为他是一个不按常规行事的皇帝。明正德瓷器尤其官窑多有特别之作，有些能解释，有些不能解释。故宫博物院藏正德青花阿拉伯文圆盒（**图56**），除中间圆内书写阿拉伯文，其余地方饰满空心三角形，间有如意云头。三角形相对，猛一看较乱，细一琢磨发现仍是西亚八角星纹的变种。另一件正德青花阿拉伯文碗（**图57**），碗心方框套菱形，书写阿拉伯文，碗







图57　青花阿拉伯文碗
明正德　故宫博物院藏



图58　五彩冰纹锦地蝴蝶梅瓶
清康熙　故宫博物院藏

外壁六组菱形套方框，也书写阿拉伯文，由底部观去，也是六角星形，由此可见六角星、八角星、十角星与波斯文化的关系。所有这些现象，决不会偶然。波斯文化的六角、八角、十角乃至更多的星形为常见图案，只不过用在中国青花瓷上显出风格异样罢了。

明朝从嘉靖起进入晚期，明晚期的中国社会由于资本主义的萌芽，呈现出极为世俗的社会景象，戏剧小说的风行为所有艺术形式做出表率，所以明晚期的艺术品故事性倾向严重，没有故事也注重表现情节，图案化的追求降至最低，以致在明晚期找到图案化的瓷器作品都十分困难，这一现象入清后才得以改观。

清朝瓷器的主要成就都在清康雍乾三朝，这三朝占了清朝一半的时间。清朝瓷器一反大明瓷器粗犷之风，总体上向着细腻发展，这主要原因是陶瓷工艺水准在清朝得以大幅度地提高。

图案纹从来构不成主流产品，康熙时期的图案纹瓷器锦地作品为多。故宫博物院藏康熙五彩冰纹锦地蝴蝶纹梅瓶（**图58**），上海博物馆藏康熙五彩冰纹锦地梅花纹瓶（**图**



图59　五彩冰梅纹瓶
清康熙　上海博物馆藏



图60　五彩加金锦地开光莲花纹枕
清康熙　故宫博物院藏



图61　五彩加金兽面纹尊
清康熙　故宫博物院藏

59），冰裂纹作锦地是康熙一朝的发明，也在这一朝风行，其他朝代只是零星出现；另一类锦地颇显规整，故宫博物院藏五彩加金锦地开光莲花枕（图60），其锦如真锦一般，无论纹样还是色泽，直追织锦，妙肖之极。锦地有前程似锦之意，清康熙朝平定江山之后，确实有前程似锦之态势，锦地出现并风靡康熙一朝多因社会意义。

康熙朝另有一类图案纹作品，为仿青铜风格瓷器，故宫博物院藏康熙五彩加金兽面纹尊（图61），康熙青花蟠螭纹缸（图62），所绘纹饰完全图案化，以青铜器纹饰做蓝本，经过美化加工，仿效青铜纹饰效果。康熙中期后复古风兴起，开始了中国历史上最广最长的一次收藏热。古代文人收藏以青铜器为上上，青铜器不仅传达着夏商周时期的最高文化，更重要的是传达着中华民族文化情感。

康熙朝瓷器的创新十分大胆前卫，有些作品今天看仍不解其意。故宫博物院藏康熙青花旋涡纹摇铃尊（图63），这类作品亦有釉里红的。瓶型创新，纹饰创新，器身大部分留



图62 青花蟠螭纹缸
清康熙 故宫博物院藏



图63 青花旋涡纹摇铃尊
清康熙 故宫博物院藏



图64 天蓝釉釉里红葡萄纹十方碗
清雍正 故宫博物院藏



图65 斗彩皮球花纹罐
清雍正 故宫博物院藏

白，四面各只绘一个旋涡圆形，胫部绘尖齿状纹一周。这类创新作品只在康熙一朝昙花一现，创作者基于什么思想设计，今人难以理解。

雍正朝瓷器风格大变，仿青铜作品已基本绝迹，雍正朝的瓷器表达情感细腻，也有本朝独特作品出现。故宫博物院藏雍正天蓝釉葡萄纹十方碗（**图64**），碗呈少见的十方型，每个平面用釉里红画葡萄纹，认真描绘，一丝不苟。由于蓝釉衬底，釉里红葡萄纹呈现紫色，十分可人。

雍正瓷器创新的最为奇特的纹样应是皮球花作品。皮球花为民间俗名，正确称谓应叫各色团花。这种纹样一改中国古典美学原则，不再强调对称，并以不对称为美。故宫博物院藏雍正斗彩皮球花罐（**图65**），雍正粉彩皮球花碗（**图66**）；观复博物馆藏乾隆青花皮球花罐（**图67**），乾隆青花佛八宝皮球花天球瓶（**图68**），都绘制了不同风格的皮球花。皮球花只绘各种花卉，形态大小色彩浓淡各有不同，排列组合基本以一二三形式，偶尔有五个一组的。这种排列组合在中



图66　粉彩皮球花纹碗
清雍正　故宫博物院藏



图67　青花皮球花小罐
清乾隆　观复博物馆藏



图68　青花佛八宝皮球花天球瓶
清乾隆　观复博物馆藏

国传统审美看来很难理解，事实上也的确是这样。皮球花的形式来自东瀛日本，日本漆器上有这种纹饰，进入中国后被中国陶瓷工匠学习并加以利用，用在瓷器之上，而且多品种试制均获成功。

乾隆朝之后图案纹迅速消失，究其原因是物阜民丰的乾隆朝喜欢歌舞升平，繁花似锦。乾隆瓷器表达内心的喜庆不再含蓄，不再拘谨，舞龙灯，耍绣球，载歌载舞，一片喜庆祥和。而图案纹渐渐变得呆板，缺乏活力，消失成为必然。偶有图案类作品，也显得另有来头，如故宫博物院藏乾隆珐琅彩米色地轮花纹瓶（**图69**），更准确地说这类洋彩的作品从品种到内容都来自欧陆，四面轮花，非轮非花，只是一个美丽的图案。这种图案，不是正宗的中华文化，而是中华文化与欧洲文化的结晶，这个结晶说明了古人的聪明和襟怀。千百年来，正是这种聪明和襟怀，让我们的陶瓷千姿百态，百花盛开。

结语

“图案”一词源于日本，古汉语本无此词汇。图案一般指带有装饰意味的花纹或图形。图案讲究构图整齐、匀称、调和，富于节奏韵律。这一点恰恰是中国古代工匠不屑的。中国古代工匠更多地讲究个性存在，即便绘制同样纹饰，也必须加进自己的理解。

与纹样不同，狭义的图案不强调故事性，也不强调情节性，多数时候忽略所表达的内在情感。中国陶瓷的纹样以故事表达为最，一个画面可能是一个缠绵悱恻的故事；情节表达次之，一个画面可以展现激烈的战争场面；事物表达再次，翎毛走兽，花草鱼虫都代表一段情感或一个希冀；而图案表达则放弃以上所有，让美成为一种形式美，不再强调内容，也不在乎观者懂与不懂。

所以这种外来的装饰观念在古代中国时有时无，时重时轻。尽管从新石器陶器上就开始有图案表达，但几千年来从未形成有力量有价值的装饰风格。而其中的两大类，抽象与具象的图案都在陶瓷的文明进程中反复出现过，成功与失败并存。



图 69　珐琅彩米色地描金花卉纹瓶
清乾隆　故宫博物院藏

本文题目取其：
《锦瑟》　李商隐
锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。
庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。
沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。
此情可待成追忆，只是当时已惘然！