

青花瓷山形纹饰画法分期研究*

陈 殿 陈 立

内容提要 青花瓷器上山形纹饰的画法不同时代特色不同。本文对元明清三代青花瓷上山形纹饰的笔法、构图等加以梳理并做分期研究，尝试以画法为中心，探索青花瓷分期断代的新路径。

关键词 青花 瓷画 山形纹饰 画法 分期

传统陶瓷考古均将胎、釉、形、彩四个维度作为分期断代的依据，以画法分期断代的研究者却暂付阙如。正如用笔和风格在不同时代各具特色，青花瓷画的笔法和构图也随时代演进而不断变化。本文将考古发掘及博物馆收藏具体年代确定的元明清时期青花瓷上的山形纹饰进行排列，提取典型的皴法、填色和构图等画法进行分期，归纳总结出以皴法、填色和构图等三个方面或独立或组合形成的青花断代的规律性特征。

依据笔法使用的方式与纹饰布局，可将元明清三朝青花瓷上山形纹饰的画法分为四期：第一期为元代至明代天顺朝；第二期为明成化至万历朝；第三期为明崇祯朝至清雍正朝；第四期为清乾隆至光绪朝。

（一）元代至明天顺朝

此时期特点为涂、搨填色，只用点皴，图像表现人大于山。以元青花昭君出塞图盖罐〔图一〕上的山形纹饰笔法为例，第一重山用涂料法填深色，后山与前山之间以搨料法填浅色。涂料的操作方法是，笔尖蘸饱青花料后将笔头压平展开，运笔以匀速运动，落笔和起笔用力一致，使青花料在坯胎上均匀涂饰。搨料的操作方法是单向运笔，落笔重起笔轻，颜色由深到浅，再画时另起一笔，图中填色都是用搨料笔法。在构图上，以浅色衬托深色山体以表现山体前后的纵深关系。人画得比山高，体现了我国早期山水画的特征——“人大于山”。

元代青花云龙纹带盖筒罐山形纹饰〔图二〕，用深、浅两种青花涂料填色表现阴阳。涂料笔法与鬼谷子下山图罐一致，但其轮廓边缘留白的构图方式与鬼谷子下山图罐有所差别。鬼谷子下山图罐是从山体外沿留白，云龙纹带盖筒罐是山体边缘内部留白。

* 本文为江西省社会科学研究“十三五”（2019年）规划项目《景德镇陶瓷刻划花与汉画像石线刻艺术的融合创新发展研究》（项目编号：19YS24）研究成果之一。

〔图一〕元青花昭君出塞图盖罐

日本出光美术馆藏
采自上海博物馆编《幽蓝神彩：元代青花瓷器特集》，
上海书画出版社，2012年，第67页



〔图四〕明洪武青花湖石松竹梅残器

景德镇陶瓷考古研究所藏
采自鸿禧美术馆《景德镇出土明初官窑瓷器》，台北：鸿禧艺术文教基金会，
1996年，第359页



景德镇落马桥红光瓷厂窑址出土的编号为F2：40的元代青花方形委角盒残件〔图三〕，其山形纹饰用从密到疏的点皴表现山石的阴阳面，构图亦是轮廓边缘留白，因以点皴作色而显得不够明显。

景德镇珠山出土明洪武青花湖石松竹梅残器〔图四〕，其山形纹饰亦是用涂料法填色，用笔比元代青花涂色更整齐细腻，构图方面以轮廓线边缘留白，留白的空间边界比元代更均匀整齐。

明宣德款青花仕女夜游图碗〔图五〕，是用山与山之间留白而成的上浓下淡的画法表现远山，近景山体用轮廓边缘留白表现。构图上呈现出“人大于山”的特征。

明正统青花麒麟纹罐〔图六〕、天顺青花携琴访友图梅瓶〔图七〕的山形纹饰与宣德时期一样，笔法上都用涂料法填色，构图亦为人大于山并以山与山间留白显示上浓下淡的方法表现多重山。

〔图二〕元代青花云龙纹带盖筒罐局部：山形纹饰

景德镇陶瓷考古研究所藏
采自前揭上海博物馆编《幽蓝神彩：元代青花瓷器特集》，
第241页



〔图三〕元代青花方形委角盒残件

景德镇陶瓷考古研究所藏 笔者摄



（二）明成化至万历朝

这一时期，笔法用混水填色，皴法为整齐平行的短条皴，或者由于混水填色，只有山形轮廓线，山体细节模糊。

台北故宫博物院藏明成化青花三友仕女图盘的山形纹饰〔图八〕，与前一阶段相比，笔法上的涂料填

〔图五〕明宣德款青花仕女夜游图碗

台北故宫博物院藏
采自廖宝秀《故宫藏瓷大系·宣德之部上》，
台北故宫博物院，2000年，第232页



〔图六〕明正统青花麒麟纹罐

天津博物馆藏
采自天津博物馆编《天津博物馆精品系列图集：天津博物馆藏瓷》，文物出版社，2012年，第84页



〔图七〕明天顺青花携琴访友图梅瓶

天津博物馆藏
采自前揭天津博物馆编《天津博物馆精品系列图集：天津博物馆藏瓷》，第85页



色青花料含水更多，画面中的青色变浅，也显得更为水润。山与山之间用轮廓线表示山形，但与前一阶段不同的是，山与山之间不再留白显示距离，构图依然是人大于山。

有所创新的是，此时开始用“混水”笔法给山形纹饰填色。如台北故宫博物院藏明成化青花婴戏图盘〔图九〕。“混水”最早出现于《嘉靖江西省大志》记载：“中青用以设色则笔路分明，上青用以混水则颜色青亮。”^{〔1〕}此句将“设色”和“混水”对比，表示“混水”与设色一样都是画坯方法。混水是景德镇青花瓷画工根据坯体可以吸收大量水分的特点而发明的一种填色方法。该盘所画山形纹饰颜色深浅的变化为青花料水沉积所致，与前述以涂搨料法表现山的深浅渐变、并显示运笔痕迹以及颜色深浅过渡的效果完全不同。图盘纹样以假山为配

景，假山只有山形轮廓线，通过填色深浅示凹凸不平，构图无其他细节结构表现形式。如果是一只手可以托住或拿捏着的瓷坯，如上述成化青花婴戏图盘，混水的操作方法是先用左手托着使所画坯胎平面水平而稍稍倾斜，当笔尖料水刚接触坯胎后，让笔尖不触着坯胎，并不断调节坯面的倾斜方向，笔尖可引导青花料水顺流淌至所需填色块面，图盘中云纹的深浅交界线便为青花料水被笔引导、流速减慢从而形成的颜色沉积，而这些痕迹也能显示出笔引导青花料水流动的方向，体现出这种方法与其他笔尖接触坯胎的绘制方法截然不同。

明正德青花婴戏图碗〔图十〕所画远山纹饰用涂料法填色，假山用混水笔法填色，重山之间不再留白

〔1〕（明）王宗沐《嘉靖江西省大志》卷七，中国国家图书馆藏嘉靖刻本，第六叶。

以示距离，只用山形线条表示重山和假山的轮廓线，画面构图依然是人大于山。

明嘉靖青花婴戏图盖罐〔图十一〕的山形纹饰〔图十二〕，用线条画出山的纹理后再混水填色，由于混水颜色较深遮盖线条，使得山形线条模糊不清。该罐的尺寸较大：“通高45、口径14.5、底径22.5厘米”^{〔1〕}，用手难以托住，须用卧抱混水法填色〔图十三〕^{〔2〕}，即把坯用棉毡或类似柔软垫子垫放两腿间，左手托抱住瓶肩颈部分，双脚可以踩在小板凳上，以小板凳为工具垫着脚，双膝不断通过垫高放低和左右摇摆来微调所画坯的斜度，右手执笔根据坯被微调的斜度让料水流淌而混水。台北故宫博物院所藏《陶瓷谱》中的《画坯图》〔图十四〕，左下角所画为画工在

〔图八〕明成化青花三友仕女图盘

台北故宫博物院藏
采自蔡汝芬、翁宇雯《蓝白辉映：院藏明代青花瓷展》，台北故宫博物院，2015年，第139页



〔图九〕明成化青花婴戏图盘

台北故宫博物院藏
采自台北故宫博物院、“中央”博物院共同理事会《故宫藏瓷——明青花瓷（三）》，香港开发股份有限公司出版，1963年，图第二十六甲



〔图十〕明正德青花婴戏图碗

景德镇陶瓷考古研究所藏
故宫博物院、景德镇市陶瓷考古研究所《明代弘治正德御窑瓷器：景德镇市御窑遗址出土与故宫博物院藏传世瓷器对比》，故宫出版社，2017年，第449页



〔图十一〕明嘉靖青花婴戏图盖罐

首都博物馆藏
采自张柏主编《中国出土瓷器全集（北京卷）》，科学出版社，2008年，第153页



〔图十二〕明嘉靖青花婴戏图盖罐局部：山形纹饰



〔1〕 前揭张柏主编《中国出土瓷器全集（北京卷）》，第153页。

〔2〕 此卧抱混水法无书籍记载示名，故而用当代人物照片来图示。

〔图十三〕卧抱混水法



〔图十四〕《画坯图》

采自谭旦冈编著《中国陶瓷》，台北：光复书局股份有限公司，1980年，第17页



〔图十五〕《画坯图》局部：卧抱混水画法



〔图十六〕明嘉靖青花双龙寿字纹罐

北京市文物研究所藏
采自前揭张柏主编《中国出土瓷器全集（北京卷）》，第156页



〔图十七〕“圆器青花”图

采自〔日〕太田能壽《陶說陶治圖說證解》，東京大日本窯業協會，1938年，第九圖



用卧抱混水画法操作画坯〔图十五〕。如果器型更高，混水操作方法则需变化。北京市文物研究所藏明嘉靖青花双龙寿字纹罐〔图十六〕，由于罐“通高66〔厘米〕”^{〔1〕}，长过手和膝，无法用卧抱混水法，所用方法为“圆器青花”图〔图十七〕，中右侧将坯置于画架上的方法，高大的瓷坯须用画架支撑住才方便实行混水填色。寿字纹罐由于青花料水颜色较深，混水时留下了水渍痕。在构图上，凸显山体外轮廓，内部细节被遮盖而显得模糊。

隆庆款青花仕女抚婴图长方盒〔图十八〕用混水法给山填色，以线示山形，画面构图仍然是人比山大。

江西益宣王墓出土的明万历青花开光花鸟纹菱口盘〔图十九〕，其山形纹饰是用同方向的线段皴出纹理后再用不同色调的青花料水混水，通过深浅两色显示山石的纵深关系。江西省博物馆藏明万历青花山水纹盘〔图二十〕，其

〔图十八〕明隆庆款青花仕女抚婴图长方盒

天津博物馆藏
采自前揭天津博物馆编《天津博物馆精品系列图集：天津博物馆藏瓷》，第102页



〔1〕 前揭张柏主编《中国出土瓷器全集（北京卷）》，第156页。

〔图十九〕明万历青花开光花鸟纹菱口盘局部

江西省博物馆藏
采自湖北省博物馆编《浮梁翠色——江西景德镇元明清青花瓷》，
文物出版社，2013年，第175页



〔图二十〕明万历青花山水纹盘

江西省博物馆藏
采自前揭湖北省博物馆编《浮梁翠色——江西景德镇元明清青花瓷》，
第179页



山形纹饰是用粗线绘山轮廓，山坡用同方向的斜线条表示，再用浅色青花料水混水填色，重视呈现山的立体感，并用深浅显示山石的纵深关系。西方画家从晚明开始向中国介绍表现物象凹凸立体感的西洋画法，万历时期，青花瓷山形纹饰也开始表现立体感^{〔1〕}。

（三）明崇祯朝至清雍正朝

此时期的特点为笔法用渐变搨水法和渐变混水法表现高光，皴法用上斧劈皴和平行弯曲弧形线的披麻皴，构图开始人比山小，用高光表现山坡，显示山的立体感，山的细部结构比第二期清晰。

景德镇中国陶瓷博物馆藏明崇祯青花携琴访友图罐〔图二十一〕，人物脚下的山石纹饰是用渐变搨水法从浅至深填色表现山之阴阳。渐变搨水法的操作方法是先将笔蘸饱青花料水后再在清水中蘸几秒，让笔尖料水稀释变淡而致起笔处颜色浅，在笔运行过程中浓料水向下流动，使得颜色越来越深，从而产生渐变效果。景德镇中国陶瓷博物馆藏青花牧马人物笔筒〔图二十二〕，画工通过渐变搨水法表现坡面的高光立体效果，实现笔法与构图一体，又用山石深浅两色显示山石前后阴阳的纵深关系。此外，天津博物馆藏明崇祯青花喜从天降图筒瓶〔图二十三〕，山形纹饰是点皴后再混水，细节相对清晰，构图还是人大于山，但人与山皆注重细节的表现。上海博物馆藏明崇祯青花题记博古图瓶〔图二十四〕，山形纹饰用混水填色，构图将人物变小为山水配景，上半部梯形开窗取景表现多种山形结构，下半部分方形开窗取景从左至右将行人、小桥、山路、大树、山体有序排列，构成一幅生机盎然的山水画面。

〔1〕（明）顾起元《客座赘语》卷六《利玛窦》，凤凰出版传媒集团，2005年，第217页。万历年间的进士顾起元在《客座赘语》中记载：“利玛窦……所画天主乃一小儿，一妇人挽之，曰天母。画以铜版为帧，而涂五彩于上，其貌如生，身与臂手俨然隐起嶝上，脸上凹凸处，正视与生人不殊。人问：‘画何以致此？’答曰：‘中国画，但画阳不画阴，故看之人面躯正平，无凹凸相。吾国画兼阴与阳写之，故面有高下而手臂皆轮圆耳。’”

〔图二十一〕明崇祯青花携琴访友图罐
景德镇中国陶瓷博物馆藏
采自铁源主编《江西藏瓷主集·明代下》，
朝华出版社，2007年，第243页



〔图二十二〕明崇祯青花牧马人物笔筒
景德镇中国陶瓷博物馆藏
前揭铁源主编《江西藏瓷主集·明代下》，
第248页



〔图二十三〕明崇祯青花喜从天降图筒瓶
天津博物馆藏
采自前揭天津博物馆编《天津博物馆精品系列图集：天津博物馆藏瓷》，第119页



〔图二十四〕明崇祯青花题记博古图瓶
上海博物馆藏
采自上海博物馆编《上海博物馆与英国巴特勒家族所藏十七世纪景德镇瓷器》，上海书画出版社，2005年，第107页



〔图二十五〕清顺治青花山水纹盘
南京博物院藏
采自南京博物院编著《清代官窑瓷器》，江苏
美术出版社，2013年，第1页



〔图二十六〕清康熙十一年青花釉里红风景图盘
上海博物馆藏
采自前揭上海博物馆编《上海博物馆与英国巴特勒家族收藏17世纪景德镇瓷器》，第215页



〔图二十七〕康熙青花釉里红人物故事笔筒
故宫博物院藏
采自耿宝昌《青花釉里红（下）》，上海科学技术出版社，2000年，第205页



南京博物院藏清顺治青花山水纹盘〔图二十五〕用平行弧形线条的披麻皴来表现植被繁茂的土质山，画完后再以混水填色后留下的边界线表现最后一排远山的轮廓。构图方面将人物比例缩得远小于山，以人、路、树、房、山体组成一幅隐居山间的生活场景。

清康熙十一年青花釉里红山水图盘〔图二十六〕，既用平行弯曲弧形披麻皴画山的脉络，又用点苔法表现山中树木与坡上小草，近山与渔船有机地构成山居生活场景。清康熙青花釉里红人物故事笔筒〔图二十七〕用大斧劈皴笔法〔图二十八〕来表现山岩。大斧劈皴是为面皴笔法，操作方法是

在坯面，侧锋横刮出笔迹宽阔的大面积山石块面。构图虽然人比山小，但同时表现了人与山的细节，显示出人山并重的画面。而碗礁1号出水的清康熙青花人物故事图凤尾尊〔图二十九〕，山形纹饰〔图三十〕的高光是用渐变式混水法表现。渐变式混水的操作方法是用水蘸完混水料后再蘸一笔清水用混水法填色，这样落笔处颜色较浅，而依靠水的重力则能使得所画青花颜色变深而产生渐变效果。康熙青花人物故事图凤尾尊的山开始表现近山，并用渐变混水与皴法和苔点等笔法表现山的细部结构，人小于山，但人与山细节并重。

需得说明的是，清代渐变式混水与前述明代渐变式揭水都是毛笔蘸青花料水后蘸清水画坯，都用于表现山的坡面和高光的渐变效果，但有若干不同之处：笔法方面，渐变式揭水是画笔接触坯胎表面填色，而渐变式混水是笔不接触瓷坯表面引导料水流淌；视觉效果方面，烧成之后渐变式揭水可见笔在坯上运笔比较整齐的痕迹，而渐变式混水填色的边界轮廓则会显示像水渍一样有深有浅的不规则波浪状交界线。

清雍正青花渔家乐图觚〔图三十一〕的山形纹饰〔图三十二〕用混水给远山填色，以平行线条皴出阴阳向背，并以留白的手法表现山脊的高光，构图上山比人大，用通景的形式将人物、树木、房屋以及各种形态山石有机地结合构成群山环绕的山居生态。以人物点缀山水画面。

〔图二十八〕大斧劈皴笔法



〔图二十九〕清康熙青花人物故事图凤尾尊
中国国家博物馆藏
采自碗礁一号水下考古队编著《东海平潭碗礁一号出水瓷器》，科学出版社，2006年，第96页



〔图三十〕山形纹饰
采自前揭碗礁一号水下考古队编著《东海平潭碗礁一号出水瓷器》，第94页



〔图三十一〕清雍正青花渔家乐图觚
故宫博物院藏
采自故宫博物院编《故宫博物院藏清雍正青花瓷器》，故宫出版社，2017年，第245页



〔图三十二〕山形纹饰
采自前揭故宫博物院编《故宫博物院藏清雍正青花瓷器》，第247页



〔图三十三〕清乾隆青花山水人物图胆瓶
故宫博物院藏
采自前掲耿宝昌《青花釉里红（下）》，第133页



〔图三十四〕清嘉庆青花柳亭纹盘局部
广东省博物馆藏
采自广东省博物馆编《青花瓷：科技文化贸易》，岭南
美术出版社，2018年，第193页



（四）清乾隆至光绪朝

在这一阶段，笔法以颜色浅淡的青花料平涂混水并填满整个山体，皴法用交叉的披麻皴，与第三期相比不见渐变揭水和渐变混水以及斧劈皴等形式。与第二期相比，混水颜色浅淡，描绘山体的皴法细节一览无遗。构图方面与第三期相比，不见表现渐变高光的方法，而是以交叉的披麻皴

描绘山体的起伏多变；与第二期相比，山体不再只看得清外轮廓，点苔与披麻皴结构亦很清晰。

清乾隆青花山水人物图胆瓶〔图三十三〕用披麻皴表现山而不用高光画法。根据《清宫廷内务府造办处档案总汇》记载：“传旨着郎世宁将画上闪光去了，钦此。”^{〔1〕}由于乾隆皇帝不喜这种闪光的高光画法，青花瓷上山形纹饰从乾隆朝至清朝结束均不见高光画法。此时期构图上山比人大，山石形态丰富多样，人与山的细节表现越来越细腻。

清嘉庆青花柳亭纹盘〔图三十四〕近景山体用交叉线条表现，轮廓边缘留白，远景山笔法用混水填色，构图上山比人大，近山与远山的形态丰富多样。

清道光青花釉里红山水纹扁瓶的山形纹饰〔图三十五〕，用披麻皴表现山体，轮廓边缘留白再混水填色，由于整体都用相对较淡的颜色混水，轮廓边缘留白亦罩上一层淡蓝色，与之前的留白相比，没那么明显和突兀，构图将房屋放在山间，以显山大。

清咸丰青花竹石芭蕉纹玉壶春瓶的山形纹饰〔图三十六〕，笔法用点苔后混淡水的方法留白，构图上让留白衬托出前后两块假山的空间感。

清光绪青花婴戏图碗的山形纹饰〔图三十七〕，阳面用浅色表现亮部，阴面用深色表现暗部，山脊用深浅色交界线表现，无论远山与假山，皆无高光画法。构图人比远山大，但远山用点苔后混水，以示对山的细节表现细致。与第二期的明正德婴戏图碗相比，二者虽然构图相似，但远山多了点苔和用深浅两色混水显示山之阳面和阴面等细部结构，因此整体画面显得更为丰富而细致。

〔1〕 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编《清宫内务府造办处档案总汇》第13册，人民出版社，2005年，第220页。

（五）结语

根据上述对不同历史时期青花瓷画山的笔法与构图分期，笔者以为，青花瓷上山形的笔法与布局皆可进行分期研究。

首先，可以将点皴、线皴与面皴等随时间前进渐次先后出现的时间节点作皴法的分期依据，同时可结合青花瓷的特有笔法进行综合分析。比如，斧劈皴在康熙时出现，看到该笔法则可断为康熙及康熙之后的青花瓷。

其次，填色可以涂、搨、混水、渐变式搨水、渐变式混水等出现或消失的时间节点作为分期依据，其中青花瓷特有的混水与渐变式搨水和渐变式混水的出现都有明确的先后时间节点。渐变式搨水和渐变式混水在短时间出现后又消失，这些皆可作为分期重要依据。比如，渐变式混水只在清康熙和雍正时期出现，看到该笔法即可将青花瓷断为康熙时期。

再者，画面构图从人大于山，到人比山小，又把人与山的比例皆放大，是以人为主到以山为主然后再到人与山皆重视的过程；山石本体的构图从山间留白到不留白，到出现高光后又去掉高光。比如，看到山体高光构图即可断为明崇祯至清雍正时期。

如果仅用皴法、填色或构图中的一种方法对青花瓷的山形纹饰进行分期，则可能会造成误判；而用皴法、填色和构图等三种方法交叉组合则能够进行较为准确的时间节点定位，从而可对青花瓷进行更为细致的断代。

[作者单位：陈殿，北京师范大学历史学院；

陈立，景德镇陶瓷大学设计艺术学院]

（责任编辑：郭洋梦莎）

〔图三十五〕清道光青花釉里红山水纹扁瓶（局部）

广东省博物馆藏

采自广东省博物馆《相看两不厌：明清瓷画与绘画图集》，岭南美术出版社，2016年，第139页



〔图三十六〕清咸丰青花竹石芭蕉纹玉壶春瓶（局部）

故宫博物院藏

采自前揭耿宝昌《青花釉里红（下）》，第167页



〔图三十七〕清光绪青花婴戏图碗

故宫博物院藏

采自前揭耿宝昌《青花釉里红（下）》，第176页

