

唐代長沙窯陶瓷繪畫探微

／孔六慶

前言

唐代長沙窯陶瓷繪畫，是新石器時代彩陶繪畫以後突然產生的一個亮點。新石器時代以後由於種種原因，陶瓷器上的繪畫迅速衰落，甚至到了盛唐，都還沒有什麼陶瓷繪畫的信息。盡管中國陶瓷的發展在彩陶之後是一波接一波地向前，如從夏、商、周的灰陶、白陶、印紋硬陶、原始瓷，經兩漢各色釉陶，發展到唐初瓷業盛況空前的越窯、邢窯、岳州窯、壽州窯、洪州窯、鼎州窯，然而陶瓷繪畫仍不見蹤影。盡管陶瓷裝飾的手段有印、劃、刻、戳、浮雕、捏塑、堆塑、貼塑，釉的滿施、點施、花色施、掛施等，但是毛筆畫在坯上而在窯爐中經火燒成的陶瓷繪畫難見。雖然春秋戰

國以來有一些陶器上的彩繪，但那種既是圖案的、又是未經燒成的東西，畢竟難以納入陶瓷繪畫的範疇。而漢魏之後更連那樣的彩繪都少見。

中晚唐，長沙窯一下子出現了大批水平不低的陶瓷繪畫，是振奮中國陶瓷史的大事。人物畫、山水畫、花鳥畫、從用筆粗放到抽象揮灑，陶瓷器表頓時展現了繪畫的世界。新石器時代之後的數千年，陶瓷裝飾如此耳目一新的變革，在古楚地的唐代長沙窯鳴響了第一聲新的禮炮，頗耐人尋味。

一、長沙窯的概念、歷史與釉下彩工藝

長沙窯是指唐代時位於今長沙市望城縣緊



鄰湘陰縣的銅官至石渚（○）湖一帶的瓷窯，又稱銅官窯、石渚窯。雖然文獻只記載「湘瓷」（如唐·劉言史詩稱「湘瓷泛輕花」）、「岳州窯」（如唐·陸羽《茶經》品瓷碗謂「越州上，鼎州次，婺州次，岳州次，壽州次，洪州又次。岳州即湘也」），沒有具體說到從銅官至石渚約相距四公里左右的瓷窯，但「湘瓷」的大概念應涵蓋了「長沙窯」小概念。中唐以前長沙窯主要燒製岳州窯早期青瓷，中唐起，才在岳州窯的基礎上發展釉下彩瓷器。所以「長沙窯」概念的內涵，一是服從於「岳州窯」大概念，二是以釉下彩繪畫為特色；特別是後者使「長沙窯」具有價值。

長沙窯在當時燒造的盛況，《全唐詩》中有澧州（湖南澧縣）人李群玉〈石[○]〉詩所云「古岸陶為器，高林盡一焚。焰紅湘浦口，煙濁洞庭雲。回野煤飛亂，遙空爆響聞」可見一斑。開始燒造特色的釉下彩瓷器之時間，大致在唐代天寶末年安史之亂（七五六）以後。一九七四年，長沙市文化局文物組曾對窯址進行局部發掘，獲得了兩千餘件遺物，其中有帶紀年的窯具及器物三件。最早紀年為唐元和三年（八〇八），不過元和三年的遺址層下還有一公尺厚的堆積層，說明元和三年前有一段不遠的燒造歷史。目前研究的共識，基本確定銅官窯創始於唐而終於五代，中晚唐是發展的至盛期。

長沙窯在盛唐之後興起，與安史之亂後陶瓷生產形勢的變化有關。一是北方陶瓷匠人有南遷的。由於唐玄宗逃往四川而北方人口大量南遷，所出現的「襄、鄧百姓，兩京衣冠盡投江湖，故荆南并邑，十倍其初」（《舊唐書》卷三九〈地理志〉）的景象中，恐怕不能排除北方青釉綠彩和唐三彩方面的陶瓷技術匠人進入湘地的可能性，從而影響了湘瓷變革。這一點雖無文獻資料證明，但長沙窯吸收青釉綠彩和唐三彩技術的產品之存在，即為圖象表明。二是南方海上陶瓷之路的開始興旺給長沙窯的發展帶來了契機。戰亂使北方絲綢之路受阻而轉向南方海上陶瓷之路，適應海外陶瓷貿易之需，長沙窯在岳州窯傳統青瓷基礎上大膽創新，形成了獨具特色的釉下彩陶瓷繪畫品種（註一）。其海外貿易，遍及東亞、南亞、西亞、波斯灣沿岸和阿拉伯半島。今伊朗古代港口遺址席拉夫，波斯灣的比比加頓，日本的京都市平安京遺址，朝鮮西海岸黃海道海州郡青龍面的龍媒島，巴基斯坦位於印度河口附近的海港遺址斑保爾以及印度河下游城市遺址布拉夫米拿巴，伊拉克的美索普塔米亞由河拔斯王朝建造的城址遺址，印度尼西亞的瑪朗南部哇那克，還有菲律賓、泰國、斯里蘭卡等國，都有長沙窯瓷器出土（註二）。此外陝西、河南、安徽、江蘇、浙江、廣西等地區唐墓的分別出土，一起證實了長沙窯在海內海外的傳播

之廣。

長沙窯釉下彩的陶瓷工藝已經有了較高的水平。

第一，除了龍窯的窯溫可高達一三〇〇℃燒出理想的青瓷外，瓷胎、釉、彩料為釉下彩保證了條件。瓷胎成分在光學顯微鏡下，有石英、長石、雲母、赤鐵礦、莫來石、玻璃相而屬粘土石英雲母系，與景德鎮、浙江青瓷胎的成分相似。但胎質含鐵量還較高，燒成後呈現紅褐色或灰白色，於是往往先在瓷胎上塗一層化妝土再繪畫，而後施釉燒成。釉主要以氧化鈣作為熔劑，其透明度之高能有效地起到顯現釉下彩畫面的作用。釉下彩著色元素主要是鐵和銅（另有少量的錳和鈷），依據窯裡燒成或氧化或還原的氣氛呈現不同顏色。單一色的釉下彩，早期多深褐色；中期增加了綠色、紅色。又褐綠兩色釉下彩，間或也有褐藍、褐紅兩色的釉下彩也在中期出現。後期的釉下彩基本上為單一的淡綠色，個別有淺綠、淺褐兩色。這時期，白釉瑩潤，與淺綠色釉彩相結合而潔美。

第二，釉下彩繪畫的主要工具是毛筆。自新石器時代以來的數千年裡，毛筆早已成為人們書寫、繪畫的普及工具。毛筆作為彩繪工具，已經在自由揮灑中顯示出高度成熟的水平。

以上工藝條件下的長沙窯釉下彩繪畫，在

類別上基本與中國繪畫同步而有人物畫、山水畫、花鳥畫之分。據選留的窯址出土標本總數一〇四三件來看，其中有裝飾紋樣的五一八件，幾乎占了一半，並大部分是釉下彩。特別引人注意的，是一〇七幅完整畫面和三十二幅不太完整畫面的瓷畫。計有人物畫二幅，動物畫三十八幅，花草畫六十九幅，山水畫二十三幅，圖案畫七幅。

二、花鳥畫表現

出土標本中的花鳥畫（動物畫與花草畫）占了瓷畫總數的百分之七十六，既是絕對多數；繪畫水平也最突出。這些花鳥畫，真實地反映了湘江水邊的鳥禽動物自然生活，同時激情奔放的筆調與當時宮廷所興盛的工筆畫絕然不同，大放粗筆「寫意」的異彩。

長沙窯釉下彩的花鳥畫，涉及的花鳥品種有杜鵑、鴛鴦、鴻雁、練鵲、鷺鷥、鵲鴿、鸚鵡、山雞等，動物有鹿、羊等，其它還有魚、龍、蜂、蝶等；並基本以一個形象構成一個畫面。盡管由於陶瓷畫工的流水生產性質，明顯存在著一畫面被反覆地畫的現象，但由於每次表現的隨意性帶來的差別，使之仍然各有興趣。例如同為〈青釉荷花紋瓜形壺〉的三圖（圖一、圖二、圖三），盡管都是程式的簡練粗勁幾筆勾勒，但圖一相對寫實，花朵由於外輪



圖二 唐長沙窯青釉荷蓮紋瓜形壺



圖一 唐長沙窯青釉荷蓮紋瓜形壺



圖三 唐長沙窯青釉荷蓮紋瓜形壺

廓線的形狀和用線的滋潤、花筋細線的雅淡而呈現含苞欲放的姿態，荷葉有明顯的正、側面之分，並隨著正面荷葉用線之淡而有推遠層次的感覺，畫面似乎有如一陣清風吹來的詩意。圖二與圖三雖然構圖、用筆均彷彿，但是荷花之開已經是盛放之趣，又線條之粗重以及後來脫落了的斑駁感似乎有秋風襲來之意，花脈葉筋不像圖一那樣滋潤雅淡而另有映日之想。特別圖三勾線更簡約、線條斑駁感更強，更入「秋風肅殺」意。這種粗放的「寫」筆，乃畫工在長期的一個畫面每天定量的反覆表現中成就了的信筆熟練，是長沙窯釉下彩花鳥畫極盡生動之致的基礎。這一點的民間性，與後世文人畫發展的寫意花鳥有所區別。

不過，以熟悉的生活為基礎進行繪畫表現，是民間繪畫與文人繪畫的共同點。長沙窯釉下彩花鳥畫是遵循了這一點的典範。由於畫工們專畫他們熟悉的生活和心中感到興趣的部分，所以每個畫面都有朝氣蓬勃的感覺。前述種種動物題材之外，植物題材的荷花、小草、野花，以及天上的雲彩等等，皆傾注了畫工發現生活的熱情。如前舉荷花不管是含苞待放之態，還是映日盛放之姿，都有迎風挹露之情；並在欲動的水波中富於鄉野恬淡的意趣。那些直接以水中植物來構圖的畫面，往往一花兩葉婷婷立於水面，有的野草雖不名，卻一兩枝自在於水中，得水邊生活的閑趣。畫鳥禽的生



圖四 唐長沙窯青釉山雞紋壺

動，圖四〈青釉山雞紋壺〉是代表。所畫山雞緊身振翅，細頸昂首，撒開雙腳的信步迅奔，畫出了或發現食物、或與同伴會合的興奮神態。像這種生動取象的作品長沙窯不少，其或信步、或佇立、或振羽、或飛翔、或覓捕，抓住的都是動態的一瞬間，在靈感、靈敏中激情用筆而生動傳神。特別是鳥禽多以隨見的鄉野花草以及水波相襯托後，格外顯出汀花野竹般的水邊生活情趣。類似作品的代表，如湖南省文物考古研究所藏〈青釉鸞鷲蓮葉紋執壺〉（註三）所畫鸞鷲的生動傳神，也給人深刻印象，站立於荷葉之上的一鸞鷲，所取動態是正在吞食剛才在水裡捕到的魚之瞬間，其身子由於吞咽帶來的前傾，脖子處於一伸一縮之間的間歇停頓狀態，腦門的微歪，以及鼓出的嗓子表明正吞下的魚所處位置，都得微妙而淋漓盡致。

所畫動物，也是善於捕捉生動的細節。例如湖南省長沙市文物工作隊藏〈青釉劃花羊紋壺〉（註四），畫中羊的前身略俯、後身微弓、前足用力抵住地面而昂頭挺胸，乃羊準備與誰對峙的瞬間動態。這樣的形象抓取，如果不對所畫物象了然於心，是難神情畢肖刻畫的。這是寫實表現的一例。趣味表現的畫羊，見湖南省文物考古研究所藏〈青釉褐彩山羊紋執壺〉（圖五）。所畫上山坡的羊，挺胸昂首遠望的姿態似乎還帶著「咩咩」的叫聲，其趣既在羊



毛、羊角、山羊鬍的細、實、重用線與身體輪廓、羊腿的粗、虛、淡的用線對比中生，又在布局方面將爬坡之羊置於變形了的野花之上生。從而可以看作是一幅抒情意味的小品畫。除了山羊外，長沙窯的畫鹿也是富於趣味的表現。圖六的〈青釉褐綠彩奔鹿盒蓋〉畫鹿，能把鹿性警惕的性格滲透在奔跑狀態之中，如鹿的四蹄躍奔格外高起有勁，弓身翹尾格外緊縮身體，雙耳格外豎直，跳躍之中的眼睛睜得格外大，眼白之多和下面嘴裂線的格外有勁，從而聚焦了鹿性的警惕、惶恐感。這樣的畫鹿，還見湖南省考古研究所藏〈青釉褐綠彩鹿紋執壺〉（註五）、河南省洛陽博物館藏〈褐綠彩奔



圖五 唐長沙窯青釉褐彩山羊紋執壺

鹿紋瓷壺〉（註六）、浙江省寧波市博物館藏〈長沙窯釉下彩繪奔鹿紋執壺〉（註七）等處，於再三表現的熟練用筆之中傳神。

唐代長沙窯釉下彩的花鳥畫表現，與當時宮廷繪畫的環境中以工筆風格為特徵一波接一波發展的花鳥畫完全不同。眾所周知，主要以儒家精神治國的大唐皇朝的社會政治理想，使中華民族的成員們發出「內聖外王」思想的光輝，藝術家們也不例外，他們以「真力彌滿」、「行氣如虹」、「積健為雄」的氣質創造了唐詩，同時展開了工整燦爛的工筆畫風格，其中工筆人物畫是歷史最高繪畫水平的代表，如閻立本、吳道子等取得的成就一度成為繪畫



圖六 唐長沙窯青釉褐綠彩奔鹿盒蓋

審美的格律而起肯定法度的規範作用。受人物畫影響而發展的花鳥畫，是脫胎於閩立本人物畫的初唐薛稷畫鶴，根據人物畫精神發展的盛唐曹霸畫馬、韓幹畫馬、姜皎畫鷹，繼而中唐韓滉畫牛，都是工整寫真求實而骨力沉鬱的作品；以此為基礎，中晚唐產生的專門畫「花畫」「鳥」的畫家邊鸞（約七六二～八二〇）所達到的畫法畫境，是工筆畫折枝花能「曲盡其妙」，「大抵精於設色，如良工之無斧鑿痕耳」（《宣和畫譜》卷十五），張彥遠曾評邊鸞：「善畫花鳥，精妙之極」而「花鳥冠於代」（《歷代名畫記》），朱景玄評「近代折枝花居其第一」（《唐朝名畫錄》），所稱道的應都是「活



圖七 唐長沙窯青釉山雀紋壺

禽生卉推邊鸞，花房嫩彩猶未乾」（唐·段成式《寺塔記》）畫法工整寫實所達到的水平。今台北故宮博物院藏傳為邊鸞的《花鳥圖》的勾勒工整、暈染精到，很大程度上代表了邊鸞風格。這種風格在當時皇城長安的蔚為成風，據張彥遠《歷代名畫記》記載有相當一批花鳥畫家，其中有「可為邊鸞之亞」的韋鑾，「師邊鸞花鳥」的陳庶，「筆跡不及邊鸞」的梁廣等，邊鸞的影響之大，一直被後世奉為花鳥畫之祖。

然而，長沙窯釉下彩花鳥畫對於皇城宮廷邊鸞花鳥畫影響的接受，最多只是受到花鳥畫專門表現的啓發而作花鳥題材的專門表現。其畫風，相去甚遠。再如圖七《青釉山雀紋壺》毛筆勾線的筆勢，乃迅雷不及掩耳之勢的一筆緊接一筆的快速迅掃，其一氣呵成，將鳥的眼、喙、頸、腹、尾、翅、腳的所有結構都被統一在圈線之中，以致下面的花草也被圈線統一。其線，全然不受中鋒「骨法」用筆的約束，聽任虛、實、扁、側隨意使之。線不盡形時，口味色筆補充之。利用泥坯時的吸水性，淡色料筆補足鳥的頭、腹、尾、翅等處結構，有如現在的生宣紙滲化效果，與深色線條相對比，深淺濃淡相得益彰，視覺富於美感。這是一種無拘無束只顧表現自己性靈的感性的狂筆作畫狀態，而宮廷邊鸞畫風卻顯出縝密的理性。粗放狂筆的感性，應視為長沙窯釉下彩



圖八 唐長沙窯青釉褐色鷺鷥紋瓜形壺



圖九 唐長沙窯青釉褐彩嬰戲紋執壺

花鳥畫的藝術基調。

圖八〈青釉褐色鷺鷥紋瓜形壺〉，是又一件長沙窯釉下彩花鳥畫的代表作品。該圖的粗放與上圖不同，首先用筆有傳統繪畫的中鋒骨法用筆之美，如畫翅羽、鳥足、水波的細線，凝練了韌勁而圓潤有力那樣。再者鷺鷥形象的隨意，不類前圖線與色塊結合，而單以線條爲之；不過，鷺鷥頭部的特大與頸部的特細，顯出了筆所到處皆成趣的自兵力。這種激情奔放的筆調，在每一幅長沙窯花鳥畫都有體現。

三、其它繪畫表現

唐代長沙窯釉下彩繪畫還有人物畫、山水畫、抽象畫等的表現。畫管數量比不上花鳥畫那麼多，但其表現另有特色而不能忽視。

1. 人物畫

現今能見到的長沙窯釉下彩人物畫，完整畫面的有中國歷史博物館藏〈青釉褐彩嬰戲紋執壺〉（圖九），長沙市博物館藏〈青釉褐彩雙繫人物罐〉；殘缺畫面的，有〈異國情侶圖〉（圖一〇）等。圖例的兩件，正反映了長沙窯釉下彩人物畫的兩種類型。

圖九〈青釉褐彩嬰戲紋執壺〉，是七〇年



圖一〇 唐長沙窯異國情侶圖

代在長沙市北望城縣唐代銅官窯址出土的釉下彩瓷壺，曾名為〈蓮花太子圖〉（註八），其實後者可能更準確些。因為壺體上胖胖孩童手持蓮幹、腰圍肚兜、彩帶在臂間飄舉的虎步生風的姿態，很容易聯想到類如神話中托塔天王子哪吒的形象，其兩眼瞅著前方，下巴微微揚起的天真爛漫神氣，還真有「太子」的那股傲情。不過所畫的無論是誰，這種可愛的嬰戲形象本身以及那種聯想，就是一種值得肯定的祥瑞意念。畫法表現以圓健有力的工筆線條進行了勾勒而較單純。頭、手的線條，肚兜、腰際繫帶的處理，飄舉的彩帶等翻轉的透視等，頗合唐代宮廷工筆人物畫的畫法。或許應該指



圖一一 唐長沙窯青釉山水紋罐

出，在長沙窯釉下彩自由個性的繪畫中像這樣合乎唐代宮廷畫法的作品極少。圖一〇〈異國情侶圖〉則為另一種風格表現，在一塊瓷盤殘片上的左右兩端，畫了深目高鼻、橫臥濃眉、八字鬚的波斯男子和粉黛胭脂、高髻金飾、豐腴臉的典型唐代仕女，她們默默相對，眉間緊鎖，其無言的樣子似乎難捨難分。該作品，既是唐代時海外商人或官吏留居中國的社會現象的真實反映，又是長沙窯畫工抒發生活感受而自由表現的個性化藝術的真實反映。

2. 山水畫

長沙窯釉下彩繪畫中的山水畫也有兩類，一類是尚能見出受唐代宮廷山水畫影響的作



品，如圖一一〈青釉山水紋瓷罐〉；一類是完全基於民間繪畫理解的作品，如圖一二〈青釉褐綠彩水波雲紋壺〉的表現。

圖一一〈青釉山水紋瓷罐〉所畫的山，能聯繫於盛唐李思訓、李昭道父子的工筆青綠山水的畫山造型。工筆青綠山水畫山的骨線勾勒，布局如李昭道〈春山行旅圖〉、唐代佚名作〈明皇幸蜀圖〉那樣的山巒重疊，圖例的釉下彩山水畫略得大意。但不太受成法拘束的自由畫法，用線未必講究工筆青綠山水的剛硬山石質感，而頓提的短促弧線條有之，圖案式的較長弧線條有之，方硬感覺的線條有之，圓潤感覺的線條亦有之。在布局上，工筆青綠山水



圖一二 唐長沙窯青釉褐綠彩水波雲紋壺

的有關山巒被更裝飾化、程式化處理，不同線條感覺的山石組合在一起的整體形成了一個兀突的山崗。上面的樹木處理成抽象的點，以增加用線的生動感。山巒是近景，遠景的處理則有天、地兩種畫法。畫天是以淡色寫出月亮，月亮雖從山後出卻顯得遠；畫地是以深色的短線寫出波光粼粼的水面，水的波光雖從天邊來卻顯得近。從而營造出一個天高地遠的境界。其中，飛鳥點綴於天地之間，更增添了畫面的情趣、詩意。這樣的山水畫作品，目前只見到一件。代表了長沙窯畫工對於宮廷工筆青綠山水畫的吸收與改造能力。

圖一二〈青釉褐綠彩水波雲紋壺〉所畫雲、水，是較多見的一種定式表現。如湖南省長沙市文物工作隊所藏的另兩件作品〈青釉褐綠彩水波紋瓜形壺〉、〈青釉水文壺〉（註九），都是將雲氣、水氣、風與抽象了的花草融合在一起的意匠，這樣的形象滾動在水面之上，用筆迅捷的如龍捲風般用意，用筆稍遲緩的（如圖例）則有風和日麗的感覺。雲彩之美，既以細筆線條之勁健與粗筆色塊之味的組合加強著主觀的美感，又以靈氣的落筆無不符合外形美的要素。這種天上雲朵巨大而遠山渺小的畫面為長沙窯反覆表現，大概基於天地自然的野逸環境條件吧！洞庭湖畔湘江邊的景色，有如宋代范仲淹在岳陽樓看洞庭湖時感慨其氣象萬千，其「銜遠山，吞長江，浩浩蕩

蕩，橫無際涯」足以畫遠山渺小；總之「薄暮冥冥，虎嘯猿啼」，「沙鷗翔集，錦鱗游泳，岸芷汀蘭，郁郁青青」（岳陽樓記）的遠山平疇、荒洲淺渚、雲盡暮煙的環境，是產生水波雲紋山水表現的搖籃。

3. 抽象畫

唐代長沙窯釉下彩裝飾中有一類形象不定的作品。使用高溫狀態下容易流散的以氧化銅為發色原料的料色，畫坯時隨意揮灑幾筆，燒成中由於料色與釉色的結合自然浸漫暈化而形象似是而非，然而特具抽象律的美感，姑且稱之為抽象畫。

長沙窯抽象畫，是在北方唐三彩已經取得了很大成功之後才發展的。其畫面效果與唐三



圖一三 唐長沙窯黃釉綠彩壺

彩的相通性是直觀的。不過長沙窯釉下彩抽象畫的材質、工序與唐三彩不同。長沙窯雖然有唐三彩那樣的褐、綠、藍、黃等顏色，但唐三彩既是低溫燒成，靠燒成中流動系數大的鉛釉交織各色而獲得多彩絢麗的色釉效果；又是兩次燒成，先將坯胎在高達一一〇〇°C左右的高溫下素燒，然後再施釉經九〇〇°C低溫燒成。而長沙窯釉下彩是色料畫在坯上後經一三〇〇°C高溫的一次燒成，利用高溫狀態中發色元素在釉下的暈散性，是長沙窯以不同於唐三彩的材質而實現唐三彩效果的途徑。

長沙窯抽象畫的表現，圖一三（黃釉綠彩壺）是一例。綠彩在釉下的暈散使形象迷濛不定，可以說是流雲與花草結合的景象，也可以說是流雲與山水結合的景象，更可以說什麼也不是，只是點、線組成的虛實相生的抽象美形象。值得注意的是，抽象之形的點線與壺把、壺身、壺嘴的造型線條能融為一體而耐賞、具有美的價值。此類代表作，還有湖南省長沙市文物工作隊藏（白釉綠彩壺），三筆濃重的綠彩之布局，容易讓人聯想芭蕉綠蔭；而（白釉山紋壺）幾筆綠彩的暈散效果則如大寫意的山水。

四、結語

唐代長沙窯的陶瓷繪畫表現，有兩點意



義：一是繪畫意義，因為這是唐代張璪「外師造化，中得心源」繪畫理論在民間的具體表現，而筆性的「逸」，一定程度上能說是唐代「逸品」繪畫的直觀。二是陶瓷繪畫意義，因為這代表了景德鎮時代之前的南方陶瓷繪畫成就。

唐代張璪「外師造化，中得心源」的內涵，是指藝術表現要善於表達心對天地萬物的感受。長沙窯陶瓷繪畫，既在所畫題材上盡情展開畫工生活環境所見，特別是鳥禽取象，全力捕捉瞬間動態的生機活力，強調客觀物象的神情；更尚激情而氣韻生動。這是作者在「造化」與「心源」之間，能感奮於觀者的生命的力量、藝術的趣。「逸」，中晚唐的文人繪畫就產生，如朱景玄《唐朝名畫錄》專列「逸品」，為多游江湖間「性多疏野」的文人之逸思，使畫法「應手隨意，倏若造化」、「一點一抹，便得其象」、「深得其態」。長沙窯陶瓷繪畫狂瀉情感的筆墨，激情奔流的意象，生動傳神的放筆，味鬆動的抽象，湧發的作者自由奔放性情、生活感受的野性，很大程度上契合朱景玄的「逸品」標準。在唐代逸品繪畫今無遺存的情況下，長沙窯陶瓷繪畫雖為民間性質，卻在一定意義上不失唐代「逸品」的直觀價值。

從總的歷史看陶瓷繪畫，能劃分為景德鎮之前時期、景德鎮時期兩大階段。前者是指新

石器時代陶器繪畫、唐代長沙銅官窯釉下彩繪、宋代磁州窯系瓷繪三大時期的成就。其特點，一是地域呈南北分散狀態，二是畫風呈南北不同狀態而各成體系。後者是在前者基礎上的南、北合一，元代起集中在景德鎮歷經元、明、清，成熟了青花、鬥彩、五彩、粉彩、淺絳彩等彩瓷品種，陶瓷繪畫達到了歷史鼎盛期。歷史進程中的唐代長沙銅官窯釉下彩繪，與隨後受宮廷體畫影響發展的北方磁州窯陶瓷繪畫（註十）相對，代表了景德鎮之前時期的南方陶瓷繪畫成就。

註釋：

- 一、周世榮《隋唐五代時期的陶瓷——長沙窯》，《湖南民間美術全集·民間陶瓷》，湖南美術出版社一九九四年版。
- 二、八、肖湘《長沙銅官窯》，《中國陶瓷·長沙銅官窯》，上海人民美術出版社一九八五年版。
- 三、五、《湖南民間美術全集·民間陶瓷》三七頁、三六頁。
- 四、《中國陶瓷·長沙銅官窯》一一四頁。
- 六、七、《中國陶瓷全集·唐五代》第十八圖、第五十四圖，上海人民美術出版社二〇〇〇年。
- 九、《中國陶瓷·長沙銅官窯》第二十四圖、第三十五圖。
- 十、拙文《論北方陶瓷繪畫的宋代磁州窯系瓷繪》，見《陶瓷學報》二〇〇三年第三期。

