

转变期青花瓷器的风格突变与繁荣

黄 静 (广东省博物馆)

摘要：明末清初（十七世纪），由于社会、经济、文化等各方面的原因，使景德镇青花瓷器进入了一个高速发展空前繁荣的历史时期。这一时期的青花瓷器，无论器物造型、纹饰内容及其绘画风格、青花料的运用等方面，都显现出独特的时代特征。因此，古陶瓷学界把这一阶段称为“转变期”。本文通过对此期青花瓷器造型、工艺、纹饰等方面特点的分析、总结，进一步对转变期青花瓷器的审美思想和繁荣的社会根源等进行探讨。

关键词：青花瓷器；转变期；繁荣；艺术特色；美学思想

中图分类号：K876.3 文献标识码：A 文章编号：1003-6962(2009)01-0055-05

我国是最早生产青花瓷器的国度。目前发现最早青花瓷标本是唐代巩县窑的产品；成熟的青花瓷器出现在元代，以景德镇窑最具代表；明代青花成为瓷器的主流；清康熙时发展到了鼎盛。明清时期，还创烧了青花红彩、孔雀绿釉青花、豆青釉青花、青花红彩、黄地青花、哥釉青花等品种。在明末清初，也就是万历末期至清康熙早期的一个世纪里（17世纪），由于社会、经济、文化等各方面的原因，使景德镇青花瓷器进入了一个高速发展的、空前繁荣的历史时期。这一时期的青花瓷器，无论器物造型、纹饰内容及其绘画风格、青花料的运用等方面，都显现出独特的时代特征。因此，古陶瓷学界把这一阶段称为“转变期”。在广东省博物馆的数万件陶瓷藏品中，属于这一时期的青花瓷器数量不少。这里谨以精选的几件藏品为例，探讨明末清初景德镇青花瓷器的艺术特色、美学思想，以及行业的发展动因。

一、转变期青花瓷器的特点

1、出现了一批独具时代特点的器形

此时的青花器由于内外销的需要，产量很大。产品仍以日用器为主，宗教用器、陈设器次之。器物造型方面，有些器物表现出显著的时代特征。如炉以钵式炉为主，侈口、束颈、圆腹、高圈足，有别于元至明早期的双耳三足炉、明中期的直身三足炉（图版叁.1、2）；盘的口沿为敛口、圆唇，盘腹弧线丰满圆润，大盘的口径多在30—40多厘米，底足一般为双圈足釉底（图版

叁.3、4、5）；罐一般为直口、长圆腹、浅圈足，小罐因形状象莲子而称莲子罐（图版叁.6、7）；瓶以象腿瓶最具时代特色，为侈口、短束颈、长直身向下轻微内收、平底，因形状似大象的腿而得名，康熙时又称一统瓶，取“江山一统”之意（图版肆.1）；觚为仿古青铜器的器形，此时广为流行。青铜觚为酒器，而瓷觚用于插花或摆设，故又称花觚。明末的花觚为撇口、长直身、平底。明末至清初的与前述同，但中间腰部往往稍稍突起一段（图版肆.2）。清康熙早期至中期，逐步发展为大撇口、长颈、圆鼓腹、胫外撇、双层台底，这类觚又称凤尾尊，至康熙中期以后基本定型（图版肆.3）。笔筒多为喇叭口、束腰、二层台平砂广底的束腰形（图版肆.4）。

钵式炉是这一时期的特色器型之一。如图版叁.2的青花花鸟纹炉，年代为清顺治，高14.8、口径22、底径13.5厘米。器物为侈口鼓腹，胎体厚重，足根外墙削釉一圈，平砂底较细滑。釉白中闪青，青花青翠浓艳。口沿下以一圈蕉叶纹为辅助纹饰，蕉叶大小相间，大蕉叶中梗留白。主题纹饰在腹部，以洞石、牡丹、松竹梅、蜜蜂、鸳鸯等组成。画面分两大部分：一面画有山石、鸳鸯、竹、牡丹。另一面画有洞石、牡丹、松竹梅和蜜蜂等。其中一处牡丹画为双犄；竹叶画成“个”字状。

喇叭口束腰形笔筒也是这一时期的特色，康熙中期以后基本定型为直筒形。如图版肆.4这件青花猫蝶（毫盞）图笔筒，高20.5、口径14、底径10.5厘米，年代为明崇祯。该器物喇叭口、

束腰、二层台平砂广底。口沿下暗刻花一圈。主题纹饰在上部，绘太湖石、玉兰花、兰草、猫、蝶等。中腰部以暗刻线和暗刻带状花纹分隔，绘唐草纹一周。足沿绘变形如意云纹一圈，云朵留白边。云纹下有双暗刻线。猫作蹲状，双目炯炯。身体以浓、淡青花绘出花色毛。白釉闪青，青花翠蓝。该图取耄耋长寿之意。

另外，还有一些独特的器型是这一时期特有的，如图版肆.5的青花花鸟纹摇铃杯，年代为清顺治，高16、口径9.8、底径5.7厘米。器物为酱釉口，釉白中泛青，青花发色青翠。胎体较厚，高圈足内有窑裂。足根外墙削釉一圈，露胎处见淡淡的火石红，旋痕明显。主题纹饰在杯的身体部分：画有洞石、兰草、菊花、小鸟、太阳等。在一枝斜出的梅枝上栖息着对视的两只鸟。另有两只鸟在空中飞翔，并抬头看着天上的太阳。在杯足部分还有一圈向下的蕉叶纹作为辅助纹饰，蕉叶大小相间，大叶的中梗留白。这种纹饰和器型都是明末清初时较常见的。整个画面布局疏朗，画法由一笔点画、渲染平涂及皴法相结合。笔划细腻、随意而不失潇洒。又如图版肆.6的号筒尊——青花洗口双兽耳龙纹瓶，年代为清顺治，高45、口径10.7、底径15厘米。这种器型为顺治时期特有，仅见青花品种，因极象西藏喇嘛教所用的号筒，故又称为“号筒尊”。亦为佛前供器。该器胎体厚重，釉白中闪青，青花翠蓝浓艳但有晕散现象。洗口呈墩式碗状，颈部饰双兽耳，长颈上窄下粗，溜肩长腹，下部外撇，平砂广底。口沿下画倒垂莲瓣纹，颈部画朵云纹和江崖海水，腹部画海水云气龙纹。云纹留白边，龙矫健凶猛，鳞片大而留白边。画面以渲染平涂画法为主，笔画随意有力，画面较丰满。

2、青花料的使用达到了登峰造极的地步

17世纪的景德镇青花瓷器，所使用的青料有回青、石子青、浙料等。其中回青是进口料，数量较少，嘉靖、隆庆官窑器用得较多，至17世纪时已极少用。此时的民用粗器多用石子青，精品则用产于浙江的浙料。由于钴料的洗炼由水锻改为火炼，浙料发色青翠、幽蓝、淡雅、亮丽。从万历晚期开始，青花绘画开始流行勾勒渲染的画法，即先画双勾线，再分水晕散，使画面达到两个色阶以上，增加了画面的层次感和感染力。从崇祯、顺治至康熙早期，绘山石逐步引用了中国水墨画的皴法，使山景显现出远近高低各不同的立体效果。这种分水的画法和皴法在康熙中期时达到了顶峰，渲染出多个色阶层次，被称为“青花五彩”（指青花色阶丰富，而不是指青

花加彩）（图版肆.3）。

图版肆.7这件青花博古纹炉，其型制、胎釉、尺寸、年代等与图六的花鸟纹炉相近，只是纹饰不同。从其花瓣、叶子、花盆等部位，我们可以看到，青花的深浅色阶已很明显。另外几件崇祯的器物，如罗汉图炉、人物纹象腿瓶、人物纹莲子罐、猫蝶图笔筒等，都可看出对青花色阶的运用。

3、纹饰中大量出现了人物图案

人物形象是我国绘画最早出现的题材，同时也是瓷器上最早出现的纹饰。我国瓷器中描绘人物形象的历史，最早可以追溯至三国东吴末年。1983年出土于南京东吴末年墓葬的青釉下彩绘盘口盖壶，腹部绘有21个持节羽人，彩绘颜料为氧化铁^[1]。唐代长沙窑发展了这一彩绘技术，以氧化铁、氧化铜为色料，烧制出釉下绿彩、褐彩等彩绘瓷，纹饰题材除山水、花鸟、诗文外，人物题材也占了相当的份量^[2]。宋元时期磁州窑以白地黑彩彩绘瓷闻名海内外，仍以氧化铁为色料，人物纹饰题材较前朝广泛，有婴戏、杂耍、马戏、历史故事、神话故事等^[3]。

元代青花瓷器上以人物为纹饰的也有不少，题材以历史人物、戏剧故事、四爱图等为主，如西厢记、携琴访友、萧何月下追韩信、鬼谷子下山等等。

但到了明初，以人物为装饰题材的青花瓷器骤减，笔者认为这与明初在思想领域实行的高压政策有密切关系。天顺时人物纹饰又开始少量出现；成化至嘉靖时逐步增多；题材以高士、婴戏为主。到明末清初，除了传统的吉祥图案、宗教图案以外，人物纹饰大量涌现，题材广泛，有戏剧故事、历史人物、神话故事等。明中期至晚期的青花瓷器人物画法，以写意笔法为主，简单勾勒，不注重细节，着重突出人物超然物外、飘逸洒脱的气质。明末清初时的画法，笔触细腻，人物个性鲜明，深受当时绘画名家陈洪绶的影响。

如图版肆.1这件青花人物纹象腿瓶，年代为明崇祯，高43.6、口径13.5、底径13.4厘米。该器物长直身、束颈、平砂广底，足跟外墙削釉一圈。白釉闪青，青花青翠。口沿下绘倒垂蕉叶纹一圈，蕉叶中梗留白。肩部和足沿分别为带状暗刻花纹一周。瓶身布满主题纹饰：画面由院墙、山石、树木、秋草、芭蕉、江水、括号云、太阳、人物等组成。人物共画有四男四女。在院门口，女主角身后站立两名手捧嫁妆的婢女；而面前跪着一名婢女和一名男仆；芭蕉树下立着三名兵丁正在守车等候。女主角和跪地婢女、男仆

的衣裙以青花绘出碎花。画面内容反映的应是某将军或官员迎娶美人的情节，但故事出处不详。

4、纹饰绘画广泛受到中国画、版画和西洋画的影响

元明以来小说和戏剧的发展，带动了版画业的繁荣。当时青花瓷器上的人物纹饰图案，许多都是直接从版画插图移植或模仿而来。而明中期以来西洋绘画的逐渐传入，其写实和透视的艺术手法也逐渐对中国画产生了影响，从而也间接地影响到明末清初青花瓷器的绘画。

此外，此时的青花瓷器已完全淡化了边饰，只突出主题画面。明中期以前的青花瓷边饰或为带状的如意云纹、卷草纹、回字纹、织锦纹等，或为弦纹。而明末至清初这个阶段，青花瓷器的边饰淡化为不上彩的、较窄带状的暗刻花纹；或缩小变形的蕉叶纹、折枝花纹等。主题纹饰部分，俨然就是一幅完整的山水人物画或花鸟画。

如清顺治的一件青花山水人物纹罐（图版叁.7），所展现的主题纹饰，就是一幅完整的山水画。该器物高23、口径8.8、底径11厘米。器型像莲子罐，但下部收窄更明显。釉底无款，内外足根处削釉一圈。胎体厚重。釉白中闪青并稍有发灰，青花翠蓝。纹饰由三部分组成：第一、二层是颈部和肩部，为带状辅助花纹，分别画的是线描竹叶和山石花卉；第三部分为腹部，所画主题纹饰由山水、树木、农舍、江上小篷船及船翁等构成。画法为线描、点划、渲染为主，不见皴法，树木的画法呈现出显著的时代特点。

5、纹饰开始出现了诗书画结合的做法

在瓷器上以诗文作装饰，始于唐代长沙窑。其部分产品书写打油诗为纹饰，内容以相思、祈福、劝人为善、警句等为主。饰以诗文的瓷器，一般并不与图画相结合。到了明末清初，景德镇青花瓷器开启了诗书画相结合的先河。其一表现在树叶（玉兰）题诗小盘上，一般在盘心左侧绘一片叶子或一朵玉兰，右侧书“梧桐一落叶，天下尽知秋”一类的诗句。其二表现在部分盘、罐的画面以古诗或唐诗内容入画，画面内容多为楼阁人物、山水人物等。诗文字体为隶书，这是时代特征之一。个别的还模仿绘画的作法，在诗文下面题写落款，一般为青花方形印章款，书“景竹”或“景竹居”。

图版叁.6这件青花人物纹莲子罐，年代为明崇祯，高16.2、口径8.2、底径6.8厘米。该器物长身、直口，状似莲子，故称，圈足釉底。足跟外墙削釉一圈。青花青翠，白釉稍泛青，但匀净莹润。口沿下为暗刻带状花纹一圈。主题纹饰

是山水人物图。山体初见皴法；江水类似同期括号云的画法。树木、草地为典型的明末清初画法。内容反映的是一位赶考的书生，书童携行李跟随，与书生对面的渔夫手指对岸的太阳。画面空白处题写诗句：“欲问浣纱西子舍，隔河深处是他家”。意寓指日高升，亦暗寓“书中自有颜如玉”。

图版叁.4这件青花玉兰纹盘，年代为清顺治，高4.8、口径20.5、底径8.2厘米。该器物为酱釉口。胎体较轻薄，完全没有大器那种厚重感。圈足、釉底，底足有粘砂和缩釉现象，露胎处见火石红。釉白中闪青，并略略泛灰。青花发色青蓝浓艳。在盘子中央绘一片叶子和一枝斜出的玉兰花，叶梗和花瓣留白，以勾勒平涂画法为主。画面留白处书两行诗句：“一叶得秋意，新春再芳菲。”此类小盘为顺治时常见器物。

6、民窑器多、官窑器少，而且有年款的器物甚少

明万历四十八年（1620年），景德镇御窑厂停止了生产，至康熙十九年（1680年）才得以恢复。在此期间，由于官府限制的松懈，以及窑工和原料都大量流入民间，导致了民窑生产的空前活跃。民窑器的制作无论是质量或是数量，都达到了前所未有的高度。官窑器虽然也有少量生产，但落官款的器物甚少。因而此时无款官窑器与民窑精品是很难区分的。

图版叁.1的青花罗汉纹炉（明崇祯），最为难得的是有崇祯年款。该器物高6.5、口径10.3、底径8.5厘米。直口、平沿、鼓腹、圈足。口沿下部暗刻带状勾连菊花纹一圈。腹下部至圈足处暗刻带状水波纹一圈。腹部为主题纹饰，绘罗汉、山石、太阳。外底中部书双直行楷书款“大明崇祯年制”。足跟外墙削釉一刀，底足有粘砂。白釉稍泛青；青花发色明丽而淡雅。纹饰以突出主题为主，淡化了辅助边饰。

图版叁.3的青花麒麟纹大盘（清顺治），高8.3、口径36厘米、底径18.2厘米。器物为酱釉口，底足粘砂较严重，底多见缩釉点。底书青花双圈“玉堂佳器”款，双圈双线紧靠，圈围很大。胎体厚重，釉白中闪青，青花略偏灰蓝。盘内为主体纹饰，画有麒麟、芭蕉、山石、云气纹、小草、太阳等。麒麟作后肢蹲状、右前蹄抬起，回顾张口瞪目，气势凶猛，面目狰狞，富于动感。其身上纹饰与同时期龙纹鳞片的画法一致。画法以渲染平涂为主，稍见青花深浅变化。款的写法明末遗风较重。是一件难得的民窑精品。

图版肆.2的青花麒麟纹觚(清顺治),高40、口径19、底径12厘米。器型为侈口、直腹、下部渐渐外撇,平砂底。中腰部以暗刻线分隔。胎体厚重,釉白中闪青,青花青蓝浓艳。酱釉口。纹饰由上、中、下三部分组成。上部绘洞石、芭蕉、麒麟、远山、太阳等;中腰部绘洞石、兰花;下部绘大小芭蕉叶,大叶中梗留白。画法以渲染平涂为主,未见皴法。麒麟生动、狰狞,画法与状态均与上述麒麟大盘相似。

图版叁.5的青花佛手瓜纹大盘(清顺治),高6.8、口径34、底径17厘米。器物口沿无釉,双圈足,釉底,底足有粘砂现象。胎体厚重致密,露胎处见糯米状。釉白中闪青,青花青蓝。纹饰布局较密、较满。盘内画主体纹饰,分别由三只佛手瓜、三只石榴组成,寓多子多福之意。盘的外壁由三组长条状的花果纹装饰。画法完全是渲染平涂。纹饰风格与康熙素三彩三多盘的相似。

图版肆.8的青花缠枝花纹碗(清顺治),高6、口径11.7厘米。这是一件“委托款”器物,这种做法在此期较常见。酱釉口、圈足釉底。底足粘砂严重,有明显的跳刀痕。胎体轻薄。釉白中闪青,但很细润。青花偏蓝。纹饰内外皆有。内外口沿和外足墙皆绘青花双线。碗外壁绘缠枝花卉;碗内心以双线内框折枝花卉。画法为渲染平涂,笔调随意。底署双方框“大明成化年制”款。

二、转变期青花瓷器的审美思想探源

17世纪~明万历末期至清康熙早期的这一个世纪里,无论在中国或世界范围,都是一个风云变幻的年代。在西方,经历了14至16世纪的文艺复兴运动,使文化、科学、艺术等方面在这个时期都达到了空前的繁荣;海外扩张也进入了高潮期,开启了东西方在经济、文化等方面的真正接触。在中国,除了经历明清政权的更迭以外,还出现了源于明中期的资本主义生产关系萌芽,以及由此而引发的社会上层建筑方面的一系列变化。受这些变化的影响,这一时期的景德镇瓷器,一方面在技术上有了革命性的进步,另一方面,彩绘瓷在绘画题材和绘画风格等方面都有了明显的创新。此期的景德镇瓷器,不仅在数量上有了惊人的发展,而且在工艺、艺术方面,在继承传统的基础上有所创新,显现出了独特的魅力。

明末至清初,在中国哲学史上是一个重要的时期。此时在社会思想领域出现了一股类似意大利

文艺复兴的复古思潮,人们试图从儒家及程朱理学以外的传统,即在老庄和佛教玄学的基础上寻找灵感,重建新的哲学思想体系。因此有西方学者称这一时期为中国历史上的“文艺复兴时期”^[4]。此期的哲学思想主潮是反对封建纲常对人性的抹杀,主张个性解放。这种哲学思潮波及到美学领域,促成了重个性、独创,重主体情感自由抒发的美学思想的形成和流行。晚明大思想家李贽(1527~1602年)强调艺术创作必须源于真情、源于真实的审美情感体验,他指出:“夫童心者,真心也……夫童心者,最初一念之本心也。若失却童心,便失却真心。若失却真心,便失却真人。人而非真,全不复有初矣”^[5]。“文非感时发已,或出自家经画康济,千古难易者,皆是无病呻吟,不能工”^[6]。他所提倡的真心说、真情说,可以说是明末美学思潮的代表。而明末的这种个性解放思潮,是入世的、积极的,它因资本主义萌芽而导致的城市工商业发展、市民阶层崛起而带有强烈的世俗性和消遣性。这与魏晋时期玄学所追求的逍遥物外、放浪形骸有着天渊之别,具有强烈的时代特征。因此,这个时期的戏剧、小说、绘画、版画等艺术门类空前繁荣。此期青花瓷器在绘画题材上,大量出现的富于个性和真情流露的戏剧故事、小说人物或日常生活场景,正是这种局面的体现。

明末清初景德镇青花瓷器的绘画,一方面受到同时期版画艺术的影响,另一方面也从西洋绘画中吸取了营养。中国版画最早见于唐代,当时的内容主要是佛经插图。宋代因印刷术的改革和出版业的兴旺,版画艺术迎来了其发展的第一个高峰。元代戏曲、小说、话本的大量出现,使版画艺术得以全面发展。到了明末清初,版画已发展成为内容丰富、技艺成熟的艺术门类。当时的版画制作、集散中心有徽州、金陵、建安、杭州、北京等。除了北京以外,其它几处都离景德镇较近,景德镇瓷绘艺术受其影响可以说是得地理之便。

西洋绘画的最早传入,是在明万历年间,始于欧洲传教士带入的宗教画。目前有资料证实的第一批由西方传教士带入的西洋画,是万历九年(1581年)和万历十一年(1583年)由意大利传教士罗明坚和利玛窦在广东肇庆兴建教堂,并在其内所悬挂的天主像和圣母像油画^[7]。随着这种以宗教活动为载体的美术传播活动的日益增多,西洋绘画中的写实手法、注重远近明暗关系的技法,也逐渐出现在明末清初的中国文人画和景德镇彩绘瓷器上。

三、转变期青花瓷器繁荣的社会根源

在明末清初的经济领域，由于资本主义因素的发展、官窑制度的改革、海内外市场的进一步开放等原因，刺激了此期景德镇瓷业的迅猛发展。

明清官窑制度的改革始于明嘉靖年间，但在明末时的改革并不彻底。明代御器厂属工部营缮所管辖，每年通过工部派发的瓷器烧造额定任务，称为“部限”；此外，因宫廷需要而临时加派的烧造任务，称“钦限”。明后期官窑的“官搭民烧”改革，其实仅限于“钦限”部分，“部限”瓷仍由御器厂烧造。当时的“官搭民烧”主要有三种形式：分派烧造、包作包烧和散搭民窑烧。无论何种形式，都是一种封建义务，因而具有强制性。其中前一种形式属于派役，强制性最强；后两种形式虽然以件偿银，但所得甚少。据《江西大志》载：“部限瓷器不预散窑。钦限瓷器，宦官每分派散窑，其能成器者，受囑而择之。不能成器者，责以必办之，不能办，则官方悬高价以市之。民窑之所以困也”^[8]。但尽管“民窑所以困”，“官搭民烧”制度还是极大地推动了民窑的发展，使民窑因工匠和原料的流入而迅速提高技术水平、烧造质量和产量。明中期以前的官窑实行匠役制，这是一种封建制度下的强制劳动，工匠根本无积极性可言。嘉靖以后开始部分地改匠役制为雇募制。直到清初，顺治二年清廷下令废除匠籍，匠银摊入地丁，御窑厂的工匠才逐步改为雇用（至雍正时才全部完成）。因而此时的景德镇窑业，由于大部分工匠从匠役制中解放出来，使过去的家庭式作坊逐步发展为分工细致、每人负责一个专行、流水作业完成一件成品的手工业工场，使产量大大提高。出现这种制度上的改革和生产方式的变化并非偶然的，其根本原因在于：一是明中叶以来资本主义生产关系的萌芽提供了变革的可能性和空间；二是海内外市场的需求迫使这种变革才能适应；三是匠役制的局限和弊端日益严重，无法适应时代的要求。

明末清初也是陶瓷内外销空前繁荣的时期。在此期间，民间对外贸易远远超过了官方朝贡贸易的规模，成为外销的主流。随着海外市场的开放，陶瓷输出成为一项利润丰厚的贸易。而此时除了龙泉窑、德化窑等少数窑口仍在生产并出口以外，景德镇以其瓷器产品的质量高、数量多而占据了瓷器出口的主要份额。景德镇瓷器成为当时欧洲、日本、东南亚等地最受欢迎的手工艺品之一。荷兰从17世纪开始取代葡萄牙，垄断了欧洲国家和中国瓷器的贸易。欧洲学者根据荷兰东

印度公司往来的信件统计，估计从明万历三十年（1602年）至清康熙二十一年（1682年）的80年中，有1010万件中国瓷器被荷兰商船从广州运载到荷兰和世界各地^[9]。国内市场也因商路的开通而进一步扩大。明末景德镇瓷器主要靠水运，主要有两路：一路是从昌江到鄱阳湖、进赣江至大庾岭，与明初开通的大庾山道相接，再顺北江至广州，转至港口输出；另一路是自昌江入鄱阳湖，到九江转入长江到达长江中下游各城市，或再接受其它水系进入北方地区。据古籍记载，当时“景德镇民以陶为业，弹丸之地，商贾货船和远涉之徒皆聚于其中……”“从燕、云至交趾，东到海边，西至蜀地，所到之处，皆有商贾取景德镇瓷而赢利”^[10]。而经营景德镇瓷器买卖的，主要有徽商、晋商、粤商、苏商、闽商等，其中徽商的势力和影响最大^[11]。此时的景德镇已形成“利通十数省，四方商贾、贩瓷器者萃集于斯”^[12]的局面，成为全国最重要的产瓷中心。海内外市场的需求，直接刺激了景德镇瓷业的发展。

明末清初的中国社会正处于一个重要转型期。资本主义因素的出现和外来文化艺术的冲击，动摇了中国传统文人意识的主流地位。商品生产和市场价值的制约，也左右了人们的审美价值取向。随着市民阶层的崛起，世俗化、市民化、个性化的审美思想越来越得到社会的广泛认同。此期的景德镇青花瓷器，在继承传统的基础上，不断地吸纳新的营养、开拓更广阔的市场，在折射出时代巨变的同时，也显现出继往开来的魅力和前所未有的生命力。

注释：

[1] 易家胜《南京出土的六朝早期青瓷釉下彩盘口壶》，《文物》1988年第6期。

[2] 周世荣编著《长沙窑瓷绘艺术》，上海人民美术出版社1994年版。

[3] 王建中著《磁州窑瓷鉴定与鉴赏》第42~84页，江西美术出版社2002年版。

[4] [法]谢和耐著、黄建华等译《中国社会文化史》第351页，湖南教育出版社1994年版。

[5] [明]李贽《焚书·卷三·童心说》。

[6] [明]李贽《续焚书·卷一·复焦漪园》。

[7] 参见朱伯雄、陈瑞林著《中国西画50年》，人民美术出版社1989年版。

[8] [明]王宗沐《江西大志·卷七·陶书》。

[9] 朱培初《明清陶瓷和世界文化的交流》第35~137页，轻工业出版社1984年版。

[10] [明]王宗沐《江西大志·卷七·陶书》。

[11] [清]蓝浦《景德镇陶录》卷八。

[12] [清]蓝浦《景德镇陶录》卷八。

● 图版叁 明末清初“转变期”的青花瓷器（一）



1. 崇祯罗汉纹炉



2. 花鸟纹炉



3. 麒麟大盘



4. 玉兰盘



5. 佛手大盘



7. 山水人物罐



6. 崇祯山水人物纹莲子罐

●图版肆 明末清初“转变期”的青花瓷器（二）



1. 崇祯山水人物纹象腿纹



2. 麒麟觚



3. 康熙松鹤山石纹觚



4. 崇祯猫蝶纹笔筒



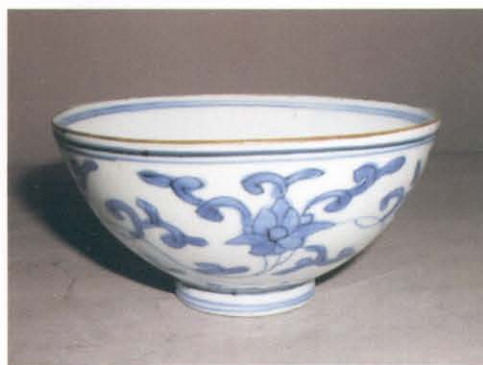
5. 花鸟摇铃杯



6. 洗口双兽耳龙纹瓶



7. 博古炉



8. 花卉碗