

高丽青瓷山水母题与宋代院体画的东亚流转

——以 12—13 世纪“潇湘八景”的跨媒介共生为例

宋思宇

沈阳师范大学

摘要: 12—13 世纪的高丽青瓷上曾出现过很多以水边垂柳、芦苇、水禽为主题的装饰纹样，它们被统称为“蒲柳水禽纹”或“汀洲水渚纹”。这些自然元素通过特定的组合呈现出类似于宋代山水小景的诗意氛围。文献考证与图像分析结果显示，该纹饰与宋代院体画中的“潇湘八景”母题存在视觉语汇上的共享现象，但在元素筛选、构图改造与意境再造中又形成了具有高丽王朝本土意境的独立纹饰传统。这种艺术领域的跨媒介互动，或许可以成为探寻宋代院体画辐射东亚的重要案例。

关键词: “潇湘八景”；高丽青瓷；南宋院体画；蒲柳水禽纹；跨媒介共生

DOI: 10.65976/3080-0374.2026.08.053

12—13 世纪，东亚不同国家之间的艺术互动频繁，此时由宋徽宗确立的宋代院体画凭借制度化、体系化、文人化的审美倾向，以中国为起点，持续向东亚辐射。诸多起源于中国的山水母题也经由使臣、僧侣、商人等渠道传播至朝鲜半岛，在不同媒介上产生多样表达。这一时期的高丽青瓷上出现了许多以水边垂柳、芦苇、水禽为主题的山水纹饰，虽未明确题写“潇湘八景”之名，却与宋代院体画中的潇湘主题存在意境与元素上的呼应。本文尝试将蒲柳水禽纹置于潇湘八景传播的文化背景中加以考察，探讨其与宋代绘画共享的视觉语汇。

一、诗画同源：宋代院体画东传与高丽本土的潇湘接受

自古以来，以描绘中国湖南省洞庭湖一带潇水和湘水汇合处的美丽景致为主题的艺术作品数不胜数。在文学传统中，潇湘承载着丰富的文化意涵：一是湘妃传说所寄托的凄美爱情与离别之思；二是屈原、贾谊等文人贬谪于此所积淀的离忧愁绪；三是渔隐传统所象征的隐逸理想。这些意涵共同构成了潇湘的文学内核。在此基础上，以此处清幽景致为素材创作的绘画作品，被统称为“潇湘图”。五代绘画大师董源的《潇湘图》被称为江南山水画的鼻祖^[1]；北宋画家宋迪则确立了“潇湘八景”的框架，即“平沙落雁”“远浦归帆”“山市晴岚”“江天暮雪”“洞庭秋月”“潇湘夜雨”“烟寺晚钟”“渔村落照”八个经典画题^[2]；“潇湘八景”画题进入南宋院体画后，画院待诏马远、画家王洪均创作过与“潇湘八景”相关的图式。

潇湘作为文学意向传入朝鲜半岛，有较为明确的

文献记载。高丽中期著名文人李仁老和陈湑都曾创作《潇湘八景》诗^[3]，他们在诗中寄情理想山水、阐述义理、抒发情怀，赋予“潇湘”乐土之感，对潇湘的解读明显呈现本土化倾向。至于视觉图像的传入时间，虽然目前尚无定论，但“李宁使宋”这一事件值得关注。

李宁是高丽时期著名画家，任职于高丽官方画院。1124 年，他奉命出使宋朝，所携画作受到宋徽宗的亲自品鉴与高度赞赏。据《高丽史》记载，宋徽宗观后感叹“比来高丽画工随使至者多矣，唯宁为妙手”，并“赐酒食、锦绮绫帽”。宋徽宗敕令翰林图画院待诏王可训、陈德之等“从宁学画”^[4]。另外宋朝也将郭熙的《秋景烟岚图》赠予高丽^[5]。现存史料并未明确记载李宁接触或携带“潇湘八景”相关画样，但李宁使宋事件以及宋朝对高丽的回赠绘画作品的行为至少提示了一个关键信息：在北宋末年，高丽宫廷画家已能够深度参与宋代宫廷画院的交流活动，这为宋代院体画的审美资源向高丽传播提供了制度性的接触渠道。

根据韩国国史编撰委员会数据库对其收录的古籍中相关时间节点的考据可知，“李宁使宋”六十一年后，高丽明宗十五年（1185 年），明宗曾命文臣创作《潇湘八景诗》，命李光弼（活跃于 12—13 世纪）绘画物像^[6]。李光弼为李宁之子，他继承家学，成为高丽明宗朝受宠的宫廷画家。《高丽史》记载：“李宁，全州人，少以画知名……子光弼，亦以画见宠于明宗，王命文臣，赋潇湘八景，仍写于图。”父子两代人的艺术传承构成了一个跨越六十年的时间框架，提示了一个可能的传播路径：李宁在出使宋朝之际接触到宋代院体画和潇湘相关图像资源，经由家族传承，为李光弼所知。

马远、王洪的潇湘图式虽然稍晚于“李宁使宋”，但此时宋代画院中已形成创作潇湘题材的稳定传统，其图像资源可能在此后的宋丽交往中陆续传入，共同构成了日后高丽宫廷理解潇湘图像的视觉基础，也为高丽青瓷蒲柳水禽纹的兴起提供了共享的视觉文化环境。

二、由图到器：蒲柳水禽纹与潇湘意象的视觉关联

高丽青瓷纹饰包括牡丹纹、菊花纹、莲花纹、其他花卉纹、仙鹤纹、凤凰纹、鸚鵡纹、蝴蝶纹、蒲柳水禽纹、云纹、童子纹、铭文、水波鱼纹、水呆纹、黄目纹、牛纹、辅助纹饰等。其中，蒲柳水禽纹被列为重要纹饰类型^[7]，在纹饰体系中有独特地位。

从元素层面看，水体、垂柳、芦苇、水禽等构成了蒲柳水禽纹的核心元素，与宋代潇湘及类似水乡题材高度关联：水体（江水、湖水、洲渚、水波）构成基本空间框架，植物（垂柳、芦苇、杂树）组成醒目的垂直元素，动物（各类水鸟）则成为画面中的点睛之笔。例如，在王洪的《潇湘八景图》（见图1）中，水域占据大部分画面，洲渚上芦苇丛生，柳树斜出水面，水禽或落沙洲、或翔空中；马远的《梅石溪凫图》（见图2）中，水禽的群聚游弋与水面、岸边的空间关系，可视为潇湘意象向花鸟小品的延伸。



图1 王洪《潇湘八景图》中国画

（来源：普林斯顿大学艺术馆）



图2 马远《梅石溪凫图》中国画

（来源：故宫博物院）

在韩国国立中央博物馆藏青瓷镶嵌蒲柳水禽梅竹纹注子（见图3）中，纹饰由两组中轴式构图水景组成，主景为水渚、垂柳、芦苇丛与成对水禽，辅以梅竹纹，水禽或悠游或栖息，在元素组合与空间组织上与图1

和图2存在多重呼应。高丽青瓷蒲柳水禽纹因媒介转换采用了与卷轴图画截然不同的环绕式布局。例如，韩国国立中央博物馆馆藏青瓷镶嵌柳芦水禽纹碗（见图4），横向展开的水岸线转化为沿器壁环绕的连续画面，植物的枝叶顺碗壁弧度向外延伸，水禽的朝向引导视线沿器壁移动。可见，高丽青瓷的蒲柳水禽纹虽然与宋代院体画中的潇湘意向具有一定的视觉关联，但通过简化元素、强化装饰性等方式，在媒介转化中形成了独立的纹饰结构、审美表达和审美品格，更加强调乐土之感与生命丰饶^[8]。



图3 青瓷镶嵌蒲柳水禽梅竹纹注子



图4 青瓷镶嵌柳芦水禽纹碗

李宁1124年使宋的绘画交流、1185年明宗朝诗画会完成的本土绘画创作、12世纪后半期至13世纪蒲柳水禽纹在青瓷上的盛行,构成了宋代院体画中的潇湘意象发展为高丽青瓷上的蒲柳水禽纹的可能路径。这一可能路径揭示了东亚艺术交流中长期存在一条隐秘且稳定的转化模式:制度仿效为知识传入提供通道,家族传承为知识延续提供载体,工艺实践则将这些知识转化为新的物质形态。三者之间并非线性因果关系,而是在共同的文化生态中彼此交织、相互激发。高丽青瓷上的蒲柳水禽纹正是在这一多层面交织的文化生态中,完成了对宋代潇湘意象的选择性吸收与独立性创造。

三、从制度仿效到情感投射:高丽青瓷山水母题的本土生成语境

高丽睿宗在位期间,曾收藏宋朝皇帝所赐书画,并向内臣赐宴、公开展示。据《宣和奉使高丽图经》记载,这些活动“遵宣和之制……法太清之宴”^[9],表明高丽宫廷是主动地、有意识地仿效北宋徽宗时期的宫廷文物制度。这意味着,高丽王室在国家制度层面主动引入了宋代宫廷艺术体系。明宗进一步延续和深化了睿宗时期“遵宣和之制”的理念。1185年,明宗命文臣赋诗、李光弼绘图的“潇湘八景”诗画会,正是在这一制度框架下展开的官方艺术活动。从睿宗到明宗,高丽宫廷持续性仿效宣和制度。这种制度层面的深层接纳,为宋代宫廷艺术美学传入高丽并在青瓷文化中得以延续,奠定了制度上的基础。

除了制度层面的仿效,宋代潇湘意象的情感基调与当时的高丽精英阶层也存在深层的情感结构共鸣。12世纪后半期,高丽精英阶层正经历着一场深刻的政治危机与社会震荡。1170年,以郑仲夫、李义方为首

的武臣发动政变,屠杀文臣,“凡戴文冠者,虽胥吏,杀无遗种”^[10]。这场政变彻底颠覆了长期以来以文臣为主导的政治体系。众多文臣或被杀戮,或被流放,或被迫遁入山林避祸。武臣政权建立后,幸存文臣的政治抱负无处施展,生命安全感亦受严重威胁。他们或隐匿山林,或屈居下僚,或寄情诗酒。这种处境与中国历史上迁谪的文人遭遇相似。对于武臣之乱后的高丽文人而言,“潇湘八景”提供了一个理想的情感容器。它既能容纳现实处境的悲伤与无奈,又能寄托对理想生活的向往。这种双重功能,使“潇湘八景”成为高丽文人情感投射的理想对象。

这种情感结构共鸣,是建立在相似的历史处境、共通的心理结构、可通约的审美语言基础之上的深层文化互动。武臣之乱后,高丽文人李仁老作诗“草屋半依垂柳岸,板桥横断白苹汀。日斜愈觉江山胜,万顷红浮数点青。”该诗表面上描绘的是美丽的自然景色,实则抒发望归与离恨之情^[11],形成了哀而不伤、乐而不流的独特美学表达。从前文所述史料中可以看出,高丽王室深度参与了绘画与诗文等创作活动,在这种环境下,文人士大夫的审美理念与工匠的技艺实践在宫廷的统筹下形成了交集。主在宫廷主导的生产体制下,文人所崇尚的“哀而不伤、乐而不流”的情感基调,很可能通过王室趣味这一中介渗透至瓷器的装饰设计之中。这种情感基调的微妙转化,最终在高丽青瓷蒲柳水禽纹中得到了物质化呈现。当高丽工匠将潇湘意象转化为青瓷纹饰时,他们不仅仅是在复制图像母题,更是在将这种哀而不伤、乐而不流的情感结构转化为可触摸、可观赏、可伴随日常生活的物质形态。

高丽翡色青瓷釉层呈半透明状,有玉石质感,覆盖于黑白镶嵌纹饰之上,散发着柔和朦胧的视觉效果。与绘画的直接观看不同,青釉的覆盖使纹饰仿佛隔着一层薄薄的水雾,在这种审美关照下,视觉冲击被柔化,线条的锋芒被收敛,黑白对比被青翠的釉色统摄为和谐的整体。观赏者透过青釉欣赏水边垂柳、芦苇摇曳、水禽悠游的图景时,感受到的是含蓄的、悠远的、可供品味却不必沉溺的情感氛围。

这一材质特性,正是高丽青瓷在“跨媒介共生”中实现独立性创造的关键所在。如果说宋代院体画以笔墨的浓淡虚实营造潇湘的平远空濛,高丽文臣以诗文的字句韵律寄托潇湘的离愁与隐逸,那么高丽青瓷则是以青釉的半透明质感完成了对同一意境的再创造。它将绘画中依靠留白与墨色变化实现的虚化效果,转化为青釉覆盖带来的物质性朦胧;将诗文中依靠语言节奏调控的情感强度,转化为器物触感与视觉

共同作用的审美距离。正是在这个意义上，“蒲柳水禽纹”不再是宋代院体画的简单摹仿或复制，而是在青瓷这一全新媒介中，以材质的语言重新诠释了院体画的审美理想。宋代院体画的潇湘意象由此跨越了绘画的边界，在朝鲜半岛的陶瓷艺术中获得了新的物质生命，成为12—13世纪东亚艺术“跨媒介共生”的典范。

四、结语

综上所述，高丽青瓷蒲柳水禽纹的兴起，是制度仿效、情感共鸣、媒介转化三重因素共同作用下的结果。高丽青瓷的艺术成就，是宋代美学与朝鲜半岛本土文化交融的结晶。而“潇湘八景”传播背景下蒲柳水禽纹的兴盛，则是这一文化整合过程的重要案例。它共享了宋代“潇湘八景”绘画中的部分视觉元素与意境氛围，又融入了高丽文人的潇湘情结，最终在青釉覆盖下的纹饰中，形成了独立的审美表达，实现了跨越国界、跨越媒介的美学转化。

参考文献：

- [1] 故宫博物院. 故宫书画馆第1编 [M]. 北京：紫禁城出版社, 2008:26.
- [2] 衣若芬. 潇湘八景：东亚共同母题的文化意象 [M]. 台北：台湾大学出版中心, 2011:41.
- [3] 崔雄权. 归帆更想潇湘趣孰于东韩汉水湄——从《匪懈堂潇湘八景诗卷》看“潇湘八景”在韩国的流变 [J]. 吉林大学社会科学学报, 2015, 55(4):186-196, 254.
- [4] 郑麟趾. 高丽史 [M]. 重庆：西南师范大学出版社, 2014:3701.
- [5] 令狐彪. 宋代画院研究 [M]. 北京：人民美术出版社, 2011:9.
- [6] 韩国国史编撰委员会, 한국사데이터베이스 [EB/OL]. [2026-06-20]. <https://www.history.go.kr/>.
- [7] 翁妙妙, 吴新伟. 踵武前贤临流摹影高丽青瓷纹饰整理与绘录研究 [M]. 杭州：浙江大学出版社, 2025:309.
- [8] 王明彦. 渚中列纷卉岸旁水禽鸣(下)十二世纪高丽青瓷汀洲水渚纹样中的中国元素 [J]. 紫禁城, 2019(5):123-139.
- [9] 徐兢. 宣和奉使高丽图经 [M]. [出版者不详], 1937:22.
- [10] 刘强. 高丽汉诗文学史论 [M]. 厦门：厦门大学出版社, 2008:111.
- [11] 姜夏. 论高丽汉诗中的中国诗句——以李仁老作品为例 [J]. 青年文学家, 2014(29):80.