文物鉴赏手册

瓷玉杂画二十一个门类 一册在手均能知其大概

文物鉴赏手册

天津市文物鉴定委员会主编

天津科学技术出版社

图书在版编目（CIP）数据

文物鉴赏手册 / 天津市文物鉴赏委员会主编. —天津：天津科学技术出版社，1996.5(2001.1 重印)

ISBN 7－5308－1850－3

Ⅰ.文…　Ⅱ.天…　Ⅲ.文物－鉴赏－中国－手册

Ⅳ.K87－62

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2000）第 46625 号

责任编辑：王　众

责任印制：白彦生

天津科学技术出版社出版

出版人：王树泽

天津市张自忠路 189 号　邮编 300020　电话(022)27306314

天津新华印刷二厂印刷

新华书店天津发行所发行

*

开本 850×1168　1/32　印张 31.25　插页 16　字数 800 000

2001 年 1 月第 1 版第 2 次印刷

印数：3 001—5 000

定价：58.00 元

题　　词：史树青　国家文物鉴定委员会副主任委员
中国历史博物馆研究员

耿宝昌　国家文物鉴定委员会常务委员
故宫博物院研究馆员

王世襄　国家文物鉴定委员会常务委员
中国文物研究所研究员

张映雪　天津市人民政府咨询委员会副主任
天津市文物鉴定委员会主任委员

书名题签：刘九庵　国家文物鉴定委员会常务委员
故宫博物院研究馆员

顾　　问：张映雪

张新生　天津市文物局副局长
天津市文物鉴定委员会副主任委员

主　　审：云希正　国家文物鉴定委员会委员
天津市文物鉴定委员会副主任委员

李孔椿　天津市文物局文物处处长
天津市文物鉴定委员会副主任委员

刘光启　国家文物鉴定委员会委员
天津市文物鉴定委员会委员

编 写 者：（以姓氏笔画为序）

王宗发　卢永秀　田俊荣　邢　捷　吕铁山
刘　渤　张　旭　张文清　张安鸽　张秉午
李多云　李国庆　赵耀双　高俊卿　贾少君
徐春玲　郭长虹　程绍卿　董鸿程　彭向阳

执行编辑：邢　捷　吕铁山　张　旭

序

近些年，随着我国经济建设的迅速发展，人民生活水平的不断提高，越来越多的人们对了解古代文物产生兴趣，这不能不说是个令人可喜的现象。我们的祖国是一个文明古国，有着悠久的历史和灿烂的古代文化。每个公民都应该对我们中华民族的自身发展历程有所了解，而遗存至今的历代文物恰恰是一部活的历史教科书，它形象、直观，易于为大家所接受。中国有优秀的传统文化，而许多文物蕴涵着中华民族的智慧和独特的审美观，是中华文化的瑰宝。通过文物我们可以了解我国优秀的文化遗产，有利于我们从中汲取营养，发扬光大。许多文物不仅具有重要的历史价值，而且本身就是古代艺术精品，欣赏这些文物，会给我们以美的享受，提高修养、陶冶性情，使生活增添更多的情趣。

时代的变化，毕竟使得古代文物与我们有了时间、观念上的种种距离，除了少数专门家，一般读者认识这些文物，终会产生一定的困难。比如远古时代的青铜器、玉器那些奇特的器形都有何种用途？那些奇特的装饰纹样究竟象征着什么？古代绘画从真实再现的写实风格到注重笔墨趣味的文人写意的转变，体现了何种审美观的变迁？为什么说这件文物的年代是唐而那件文物的时代则是宋？为何鉴定这些文物是真迹，那些却是伪品？诸如此类的问题必然会萦绕脑际，甚至会使我们感到文物很神秘，深不可测。那么如

何获取文物鉴赏方面的知识，由不懂到稍具常识呢？博物馆是陈列古代文物的专门场所，观摹展览，可以获得直观和感性的认识，但往往缺乏通俗易懂的解释。那些印刷精良、图文并茂的大型图录固然效果颇佳，然而其价格昂贵，非广大一般读者所能承受。

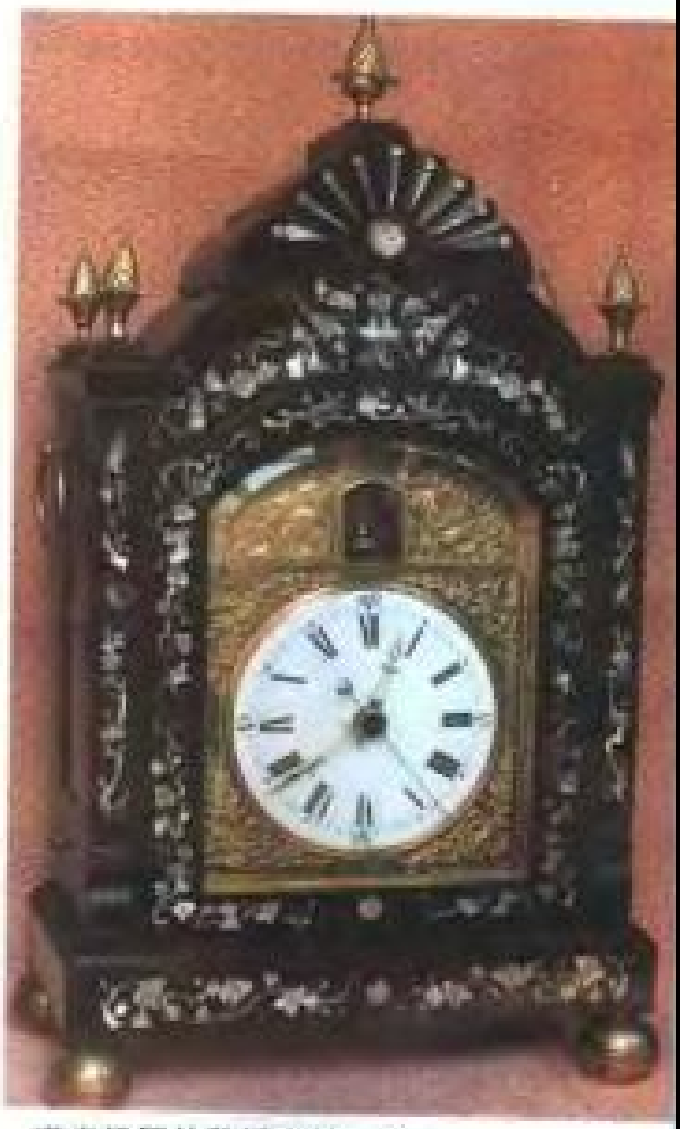
有鉴于此，天津科学技术出版社和天津市文物鉴定委员会通力合作，充分考虑广大一般读者的需求，编写了这本《文物鉴赏手册》，使本书在众多的文物类读物中具有其独特之处。一是包容量大，中国古代文物是一个大的概念，细细划分则种类繁多，此书对比较重要的门类，举凡陶瓷、铜器、玉器、书法、绘画、图书、钱币、印章、家具等项都有专门的介绍，使读者一册在手，对中国古代文物会有个概括的了解；其二是文物的历史艺术价值与鉴赏知识的介绍并重，使读者在了解文物发展的源流、认识其历史价值的同时，也获得如何赏析其艺术特点，以及怎样判别文物的时代，鉴别真伪的基本常识；其三是为一般读者考虑，语言力避艰涩，尽量做到深入浅出，通俗易懂，使此书更具可读性。须知将艰深的专业知识用平白浅显的语言来表述并非一件易事。

本书的作者们大都是工作在文博系统的专业工作者，他们积学有年，在不同的研究领域里各有专长。此次他们以极大的热情投入此书的编写，力图揭开文物神秘的面纱，让它走到大众的身边，可以说为普及文物知识，提高人们的鉴赏能力，传播祖国的优秀传统文化做了有益的尝试。相信广大乐于对文物鉴赏知识有所了解的读者定能开卷有益。

天津市文物鉴定委员会

1995 年 5 月

木质外套南京钟　清



道光凤尾外装置广钟　清

英国珐琅釉自动装置钟 海利·布莱尔造，18世纪

乾隆芝麻链密集机械装置怀表　清

四出头靠背椅

黄花梨雕花方药柜　明

楠木梅花纹花帕　清

花梨透雕荷花纹太师椅组　清

楠木描丝珐琅案桌　清

碧翠龙首带钩　清

天然星光蓝宝石
亚洲之星
330克拉，缅甸产

天然星光红宝石
罗斯利夫斯
138.7克拉，斯里兰卡产

各色天然钻石

翠件

翡翠素鼻烟壶　清末

道光粉彩人物荷色形鼻烟壶　清

翡翠朝珠珠链

光绪青花云龙鼻烟壶　清

剔红双龙牡丹山石纹捧盒　明

乾隆吉蓝描金开光花卉鼻烟壶　清

乾隆古月轩鼻烟壶　清

时大彬款三足圆壶　明

蜂丝群仙拱寿图　南宋

刺绣人物图　清

木雕仪仗俑　明

虎鋬象牙杯　商

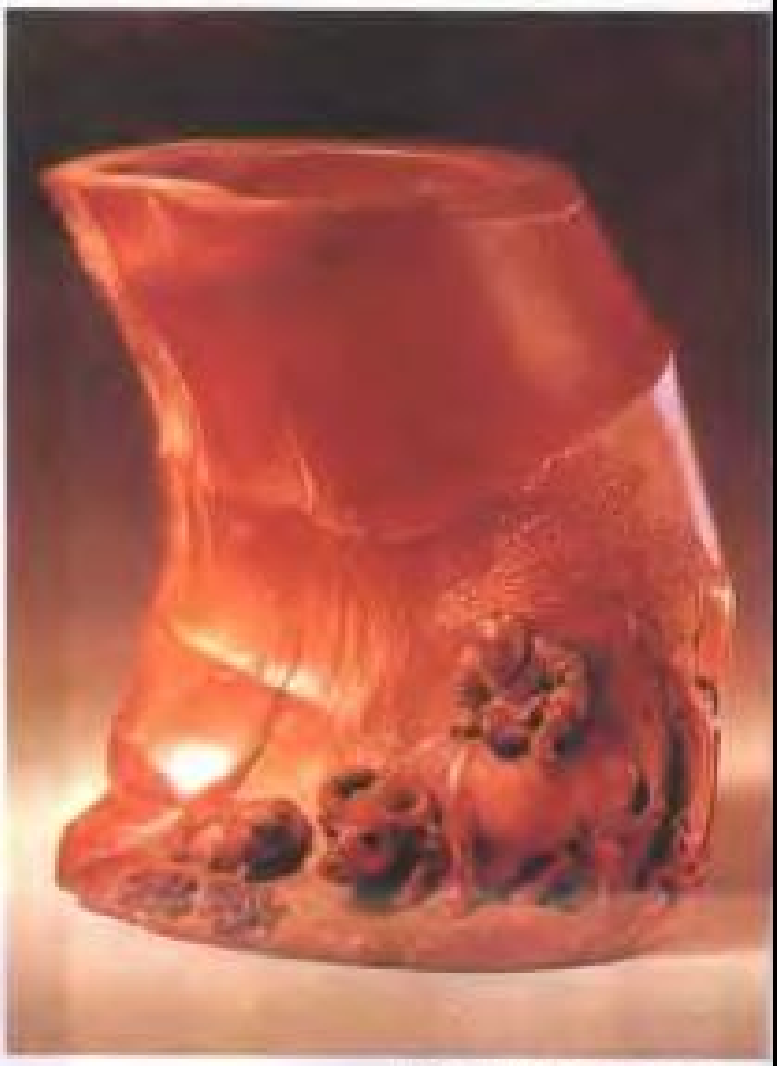
彩绘天王木俑　唐

封楊禄竹根罗汉像　清

竹雕二童牧牛　清

荷魚蘇鈔澄泥硯　明

田黃兽纽石章　清



竹雕牧牛图笔筒　清

御墨　明

汪节庵西湖十景诗彩珠墨　清

曹素功耕织图墨　清

四虎纹铜镜　战国

青铜神兽　春秋晚期

爵 夏

青铜人头像 商

利簋 西周

青玉骆驼　唐

白玉鱼龙坠　清

玉雕童子　宋

白玉龙纹璏　西汉

青玉卧羊　魏晋南北朝

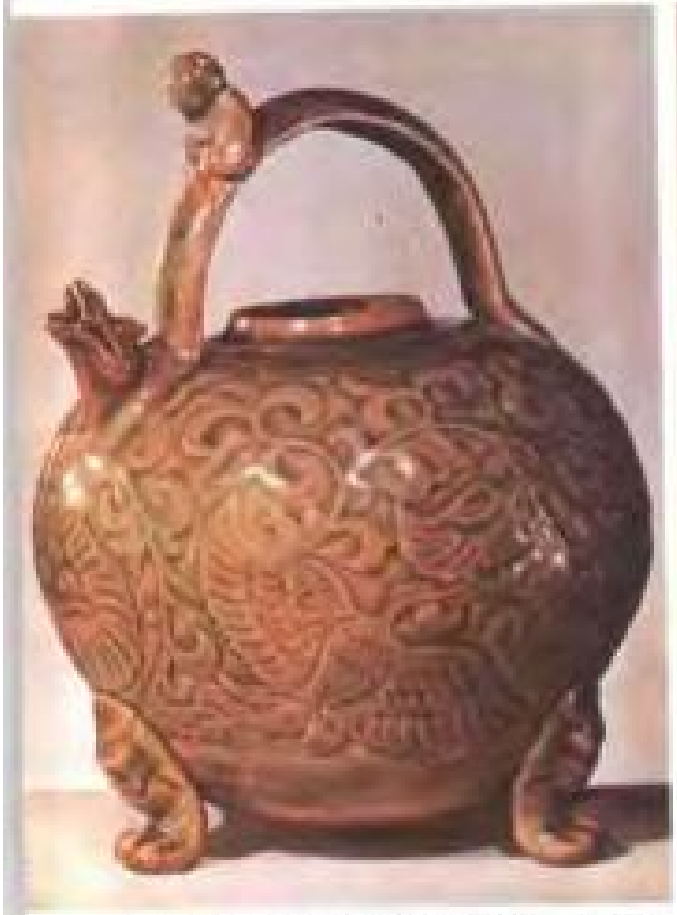
玉鳐　红山文化

妇好墓阴阳玉人　商

青玉四神兽面纹铺首　西汉

乾隆珐琅彩芙蓉蜻
玉壺春瓶　清

成化斗彩花卉紋罐
明

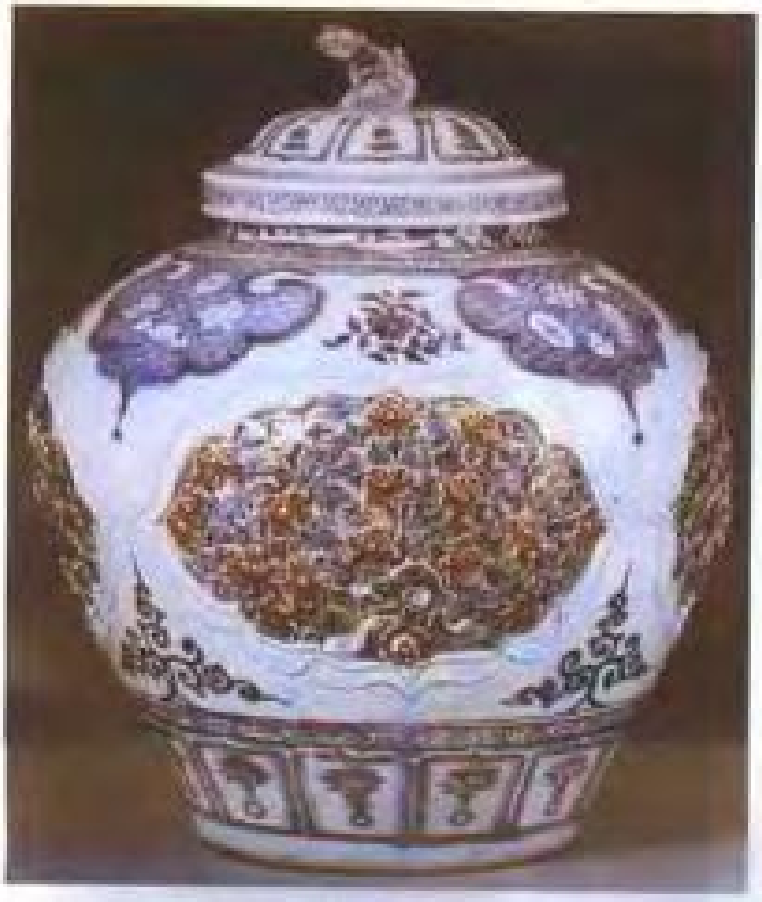


耀州窑青瓷花鸟纹龙口水注　北宋

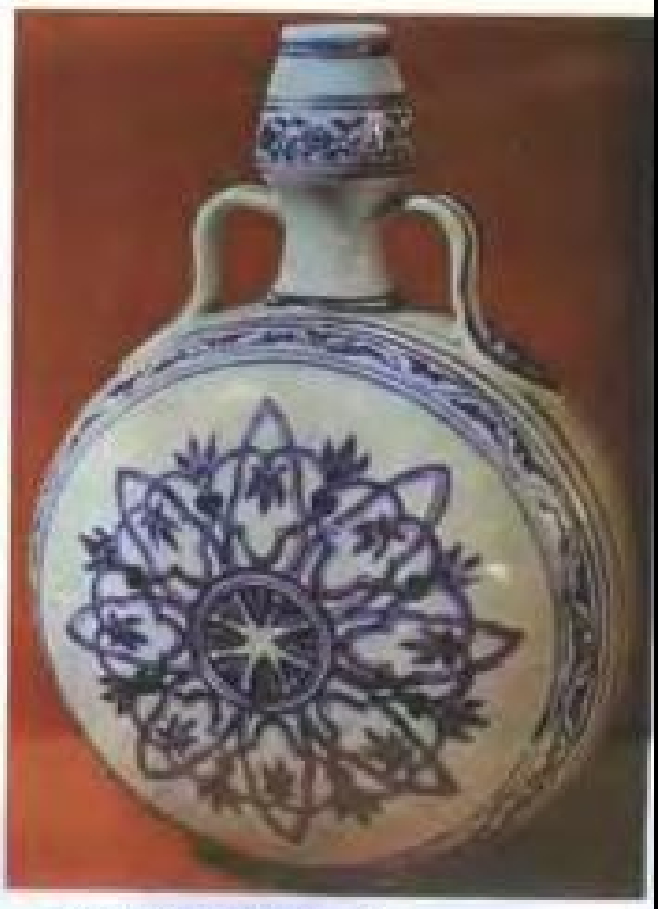
乾隆粉彩百鹿纹壶　清

康熙豇豆红太白尊　清

建窑油滴盏　南宋



青花釉里红缠花盖罐　元



永乐青花双耳扁壶　明

蛋壳黑陶高足杯　龙山文化

三彩天王力士俑　唐

人面鱼纹盆（半坡遗址出土） 仰韶文化

彩绘陶兵俑 西汉

说唱俑 东汉

邓石如篆书唐诗集句　清

薛于瑗碑整拓本（碑阳）　汉

怀素草书自叙帖　唐

查升行书七言律诗　清

苏轼行书中山松醪赋　宋

赵孟頫鹊华秋色图　元

任颐花卉册（之一）　清

仇英桃源仙境图軸　明

宫乐图　唐

赵佶桃鸠图　宋

文同墨竹图　宋

普及文物鑑定知識

繁荣发展文物事业

張映雪

鑒真賞古

傳度金針

一九九四年八月

暢安王世襄題

弘揚祖國文化

[illegible]

頤情玄覽興偏長 為王維本老子玄覽作玄監今从陸機文賦 梦繞烟沽舊草堂

金盈玉魚仍尚在法書名畫費評量收藏鑑賞多名士去偽

存真現吉光素篇功成如指掌輝煌國史再弘揚

天津市文物鑒定委員會編著

文物鑒賞手冊告成詩以頌之

一九九四年八月二十五日 史樹青拜稿

第一章　绘画鉴赏

第一节　时代气息

因书画的时代气息和个人风格的形成与当时社会的政治、经济、文化和生活习俗等各方面有着密切联系，故时代气息与个人风格二者之间不可分割。时代气息必然会反映到个人风格中，而个人风格中又蕴含着时代气息。当我们掌握了历史上各朝代政治、经济、文化特点后，时代气息就会为书画鉴定提供可靠的重要依据。清代统治者为了巩固政权，在采用高压政策来打击知识分子的同时，皇室扶植“四王”画派。因“四王”崇尚摹古，循规蹈矩，所以清代皇室才使他们的画派成为正统派，以此来束缚人们的思想。在皇帝的关照下，“四王”山水画风影响了整个清代，这就是时代气息，这个时代气息的形成与政治密切相关。我国在唐代的盛唐时期因政治安定，经济发达，所以吴道子、张萱等人的仕女画均秾丽丰满，设色鲜明。这种时代气息的形成，离不开当时的经济发展。文人画在南宋时期取得了杰出成就，米友仁的山水，杨补之的墨梅，赵孟坚的水仙兰花，均为世所宝重。梅、兰、竹、菊四君子画，成为文人画的特殊传统题材，这个特点在南宋时基本完成。这种时代气息的形成，与当时文人画的兴起分不开。具有时代气息的例证很多。如在

五代、宋时，绘画一般不落名款，有少数写名款者也是用小字写在不明显处；到元代时绝大多数画家书名款；到明、清时期几乎没有不写名款的。又如在宋、元时是在纨扇上作画，到明代才在折扇上作画。再如对联出现于明代晚期，盛行于清代。如遇有宋、元人写的对联，就会成为“宋版《康熙字典》”。此外，器皿、家具、服饰、发型、纸绢、颜料、建筑、鞋履、裱工等也能反映时代气息，也能做为鉴定书画的依据。现择数例详细说明：

一、宋徽宗《听琴图》（图 1－1）

两宋时期，尽管阶级矛盾、民族矛盾表现得非常尖锐激烈，并且又经过大规模的战争破坏，但却未能阻止社会的进步，农业、手工业和商业比起唐代来，仍有很大的发展。在此基础之上，宋代文化艺术也走向了新的繁荣。绘画的创作即其中一部分。宋代画院至宋徽宗时日趋完备，画家的地位也得到

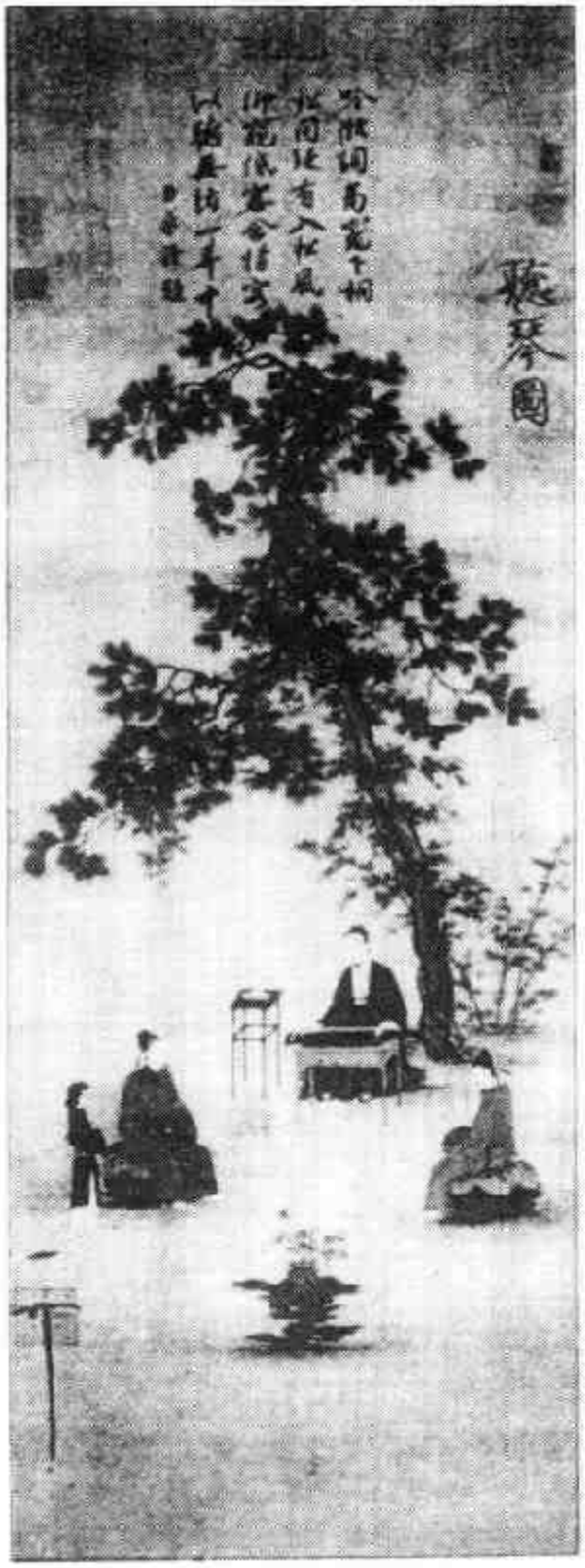


图 1－1　宋徽宗《听琴图》

显著提高，加之赵佶本人也是画家，故使这一时期的画院创作最为繁荣，是我国历史上宫廷绘画最兴盛时期。宋代画风基本特点是传神、繁密、富丽、精工，赵佶《听琴图》就具备上述特点。图中所绘抚琴者全神贯注，气度不凡，听琴者聚精会神，红衣者低头若有所思，绿衣者仰头似有所想，二人完全已被琴声所陶醉，在品味弦外之音。另外，图中松枝、头发、竹叶、胡须等一丝不苟。

二、元代边鲁《花鸟》（图1－2）

元代以花鸟、竹石、梅兰为题材的绘画，随着文人画的发展而发生了显著的变化。但以唐代边鸾、宋代黄筌、徐熙为规范的宋代院体花鸟画尚未中断。元代以擅画花鸟而著名的画家有钱选、陈琳、王渊等，他们在继承五代和两宋院

图1－2　边鲁《花鸟》

图1-3 张路《山行客帽》

体花鸟的基础之上，各变其法。钱选变宋院体花鸟的工丽细密为清润淡雅；王渊师法黄筌一派，作品多用水墨，变黄筌工整富丽为简逸秀淡；陈琳虽师法宋代院体，却以粗简为其特点，突破了宋代院体花鸟画的规格程式。这样概括起来，元代花鸟画的基本特点是粗简、淡雅。文献记载，元代边鲁字至愚，号鲁生，官南台宣使，工古文奇字，善墨戏花鸟，名重江湖间，画风与王渊相近。《花鸟》虽是目前所见唯一的作品，但画风当属元代无疑。边鲁《花鸟》在没有比较的情况下定为真迹，时代气息起着至关重要的作用。

三、张路《山行落帽》（图 1－3）

明代院画风格主要来源于两宋院体，明代山水画也大多数效仿李唐、刘松年、马远、夏圭。他们师法古人，又有自己的面貌，形成明代院画的特有风格。明与宋两代的区别所在，主要是宋代院体下笔凝重稳健，比较谨严工整。而明代院体在成化年间后受“浙派”影响，风格更加趋向豪放挺拔。“浙派”首领戴进的山水人物，秉承李唐、夏圭、梁楷，吴伟粗笔一路就受戴进影响。张路师承吴伟，《山行落帽》中近有吴伟、戴进风貌，远有宋人遗风，通过时代气息可以说明该图早不过明代中期。

书画鉴定的主要依据有两个方面，除了时代气息外，尚有个人风格。当掌握了如何判断时代气息后，还要进一步判断个人风格。

第二节　个人风格

个人风格是指某一画家的作品有自己的面目、风格、特点，这一点一般在画家晚年作品中表现得尤为突出。这种独特的画风可以使鉴定者未见款识，便能判断出自谁人手笔。犹如人有千面，但能辨认出你熟悉的面孔。大凡一个著名画家在步入画坛时还未树立自己的绘画风格，基本上是在邯郸学步，不是走老师的路子，就是在师古人，然后才逐渐自成面目。这个过程对鉴定书画真伪至关

重要。如唐伯虎擅长山水、人物、花鸟、楼阁等，他的山水画在早期师法周臣，后来追摹宋代李唐、刘松年、马远等，又吸取了元代黄公望、王蒙、倪云林、吴镇的水墨浅绛法，于是形成了以“院体”工细为主而兼“文人画”的笔墨，独创一派，自成风格。唐伯虎的人物画在早期以工细艳丽为主，画法继承了五代、宋人工笔重彩的传统。而进入中年后则变为水墨写意，略近杜堇风格。到晚年后构图简括，逸笔草草。又如郑板桥擅长画竹、兰、石，尤精画竹。他画竹曾师徐渭、石涛、八大，后来在学习古人的同时主张“学七撇三”、“师意不在迹象间”，所以形成独特的画风。古代唐伯虎、郑板桥如此，近代著名画家亦然。如肖谦中早年受老师姜颖生影响师法王石谷，中年学习石涛、梅清、龚贤，晚年自成面目，形成“黑肖”。又如齐白石早期绘画多借鉴《芥子园画谱》，中年受金冬心、八大山人影响，六十岁左右“变法”后逐渐形成自己的画风。如果一个人去刻意摹仿唐伯虎、郑板桥、齐白石、肖谦中等人的作品，终会因只做表面文章而暴露出功底浅、内涵少的缺陷。为了说明个人风格在书画鉴定中的重要性，现择其三例说明：

一、王原祁、唐岱和王昱

王原祁字茂京，号麓台，生于1642年，卒于1715年。他早期秉承家学，与祖父王时敏画风相近，在临摹前人画迹时，也多循古人规范，尚未形成自己的风格。他中期笔墨秀润，既传达出各家特点，又有自己的风格。王原祁晚期作品笔墨越趋苍劲，并追求拙朴的趣味。他的“笔端金刚杵”，就是指他浑厚沉雄的用笔和元气淋漓的墨色。唐岱字毓东，号静岩，工山水，王原祁弟子，康熙曾赐“画状元”。他的作品具有沉厚深稳的特点。王昱字日初，号东庄。他喜作山水，从王原祁学画，深得宋、元诸家之奥妙。王原祁《仿赵松雪仙山春晚》(图1－4)、唐岱《仿黄大痴富春大岭》(图1－5)、王昱《仿黄大痴山水》(图1－6)三图，无论是在布局、用笔等方而均有相似之处，但仔细品味仍有不同之处，个入画风明显溢于画间。王原祁《仿赵松雪仙山春晚》特点是“熟不甜，生不涩，淡而厚，实而清”，笔墨

生拙，韵味醇厚。唐岱《仿黄公望富春大岭》的特点是工整有余，灵活欠缺，板滞有余，韵味欠缺。他作画时宋人笔墨较多。王昱《仿黄公望山水》的特点是淡而不薄，疎而有致，用笔意在倪云林、方从义之间。要想认识这“三胞胎”之间区别所在，就要多研究、多揣摩。

二、袁江、袁耀和袁雪

袁江字文涛，约生于1671年，卒于1746年。他擅长山水楼阁，

图1-4　王原祁《仿赵孟頫仙山春晚》

图1-5　唐岱《仿黄大痴富春大岭》

图1-6　王昱《仿黄大痴山水》

早年师法仇英，继承青绿山水传统。他将雄伟壮阔的山色与富丽堂皇的楼阁，很好地融为一体，既精细入微，又气势磅礴，有力地提高了“界画”的表现能力。袁耀字昭道，袁江之子。约生于康熙后期，

卒于1778年以后。他的山水界画近其父。袁雪字卧生，《广印人传》中只记载："深究六书三仓之学，特于印章见其一斑，然所刻元

图1-7 袁江《山水》

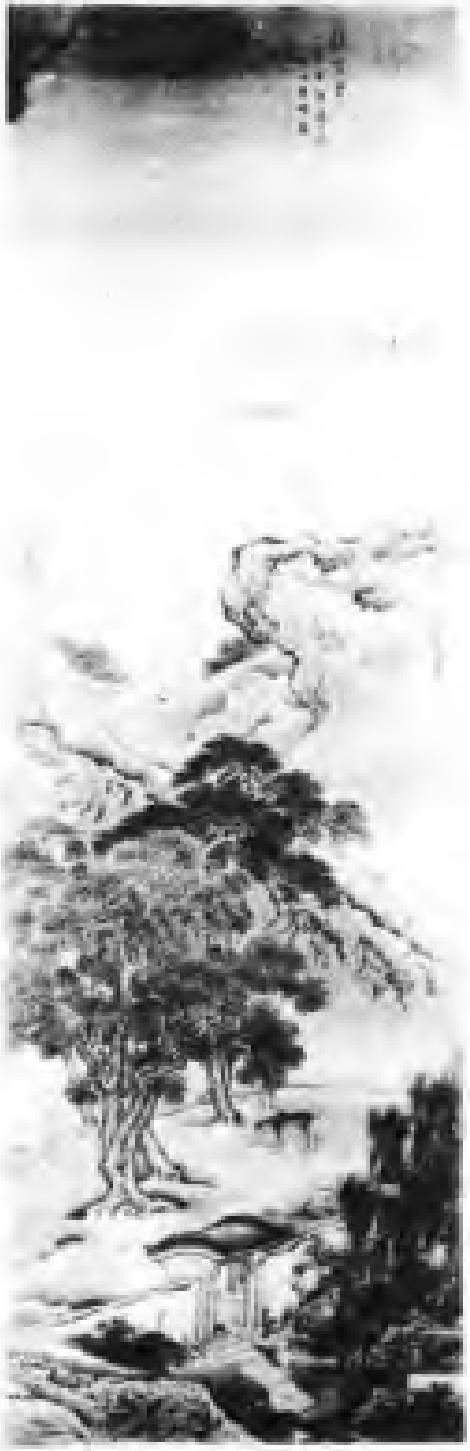


图1-8 袁耀《绿野堂》

图1-9　袁雪《梁祝对奕》

朱文为三桥后独步”。未见记载袁雪擅画一事。袁雪绘画风格与袁江、袁耀相近。此三人绘画特点是青绿设色，界画楼阁，绢本居多，尺幅宽大，人物多属陪衬，笔法细腻，山势壮观。但仔细观察，袁江作品以工密为主，如《山水》(图 1－7)；袁耀有粗放之处，如《绿野堂》(图 1－8)；袁雪更为秀俊，如《溪亭对奕》(图 1－9)。若想准确辨识袁江、袁耀、袁雪三人的作品，还真要下番工夫。

第三节　名　　款

通常所说的款识也叫题款，是指书画作品上作者自署的姓名字号、创作年月、绘制地点及诗词歌赋等。款名有单款、双款之别，双款即另加上赠送对象名字。中国画发展到元代以后，书、画、印、诗融为一体的特点更为明显，曾有“画之不足，题以发之”的说法，款识成为构成中国画独特艺术风格的重要因素。一个画家在完成作品后，一般要写上自己的姓名或字号，这样名款就成为书画真伪鉴定的重要依据之一。一个画家在书写自己的名字时，由于书法师承、书写工具、执笔姿式等因素，均会使字体形成特有的风格。如果某人想临摹，就会顾此失彼，形神很难兼备，这就是为何将名款做为重要依据的原因。我国早期绘画一般无名款，如隋代《游春图》是根据宋代赵佶签题来确定为展子虔手迹；唐代《明皇幸蜀图》是根据宋代以来相传为李昭道所作而定名；五代《重屏会棋图》是根据图中人物衣冠、生活用具等时代气息和个人风格而定。名款的出现是在五代时期，如五代董源《溪岸图》就写有“北苑副使臣董源画”。到宋代时虽较多的绘画作品已署名，但特点是字小而隐蔽，一般写在石缝、树干等不易被发现的地方，其原因大概是作者不愿破坏画面的完整性。由于文人画的兴起，在元代讲究诗、书、画、印溶于一体，名款的字体变得大而明显，尤其到了明代吴门画派、清代扬州画派、近代海派等，名款越来越突出，这无疑为我们进一步利用名

款作为鉴定依据增加了有利条件。有一种情况则另当别论，如清代潘恭寿虽然擅长书法，但经常由王文治代为题款，俗称“潘画王题”。如近代俞涤凡作画只钤印章，由徐石雪题字，俗称“俞画徐题”。俞涤凡是否不擅书法不得而知，但潘恭寿确是写的一手好书法。如何利用名款来鉴定绘画作品真伪，现择三例：

一、文征明书名款

明代文征明生于1470年，卒于1559年。他初名璧，后以字行。文征明书法造诣深厚，临学精博，篆、隶、楷、行、草各体兼工，小楷尤其精整。他师承晋唐各家，主要学习钟繇、王羲之、王献之、虞世南、褚遂良、欧阳询，法度严谨，笔锋挺秀，书体端正。行草书早年师法怀素及苏东坡、黄庭坚、米芾各家，后出入于怀仁《圣教序》，融合变化，运笔遒劲流畅，自成一体。当我们了解了文征明书法师承、演变过程后，就可以根据名款的书体来判断年代早晚与真伪。除此之外，还可根据他不同时期写不同名字来判断作品的年代与真伪。文征明绘画赝品甚多，鉴定真伪时需从多方面考虑。首先要注意名款“璧”的写法，文氏兄弟三人，长兄名奎，其弟名室，文征明名璧，奎、璧、室均从土，凡写璧从玉写成“璧”者定为伪迹无疑。文征明在四十四岁之前均写“文璧”(图1－10，①至⑤)，四十四岁之后改用“征明”(图1－10，⑥至⑭)。

二、吴昌硕书名款

活动于清末民初的吴昌硕生于1844年，卒于1927年。他原名俊，字昌硕，后以字行。吴昌硕楷书始学颜真卿，继学钟繇，隶书学汉石刻，行书初学王铎，后融欧阳询、米芾笔法，篆书临摹石鼓文，并参以西周金文及秦代诸石刻。所作书法凝炼遒劲，貌拙气酣，富有金石气息。了解了吴昌硕书法师承、演变过程后，可根据名款的书体鉴别绘画作品的年代与真伪。除此之外，还可根据吴昌硕不同时期书写名款有不同特点来判断绘画作品的年代与真伪。

吴昌硕绘画赝品甚多，掌握他不同时期所书名款有不同特点非常重要。他书写名款的变化大致可分为三个阶段：第一阶段是在

图 1－10

六十八岁之前多写“吴俊”(图 1－11，①、③、④)，字体清秀流畅；第二阶段是在六十八岁之后多写“吴俊卿”(图 1－11，⑥、⑦、⑧)，

字体古拙遒劲；第三阶段是在八十岁左右多写“昌硕”（图 1－11，⑨、⑩、⑪、⑫），字体辛辣苍劲。如遇吴昌硕早期绘画名款写有“昌硕”（图 1－11，②），可根据书体等因素来考虑年代与真伪。

图 1－11－(1)

⑨ (69 岁)　⑩ (71 岁)　⑪ (81 岁)　⑫ (81 岁)

图 1－11－(2)

三、吴湖帆书名款

近代著名画家吴湖帆生于 1894 年，卒于 1968 年。他名倩，本名万，字湖帆，后以字行，号倩菴，别署醜簃、燕翼，斋名梅景书屋。若想利用吴湖帆所书名款来鉴别绘画作品的年代与真伪，可从三个方面去考虑：

1. 书体

吴湖帆在四十岁左右学习宋代徽宗瘦金体，故所书名款具有瘦金体风貌，如图 1－12 中⑤、⑥、⑦、⑧。他晚年在书名款时又渗入米芾笔法，别具一格，潇洒清秀(图 1－12，⑨至⑭)。

2. 笔划

吴湖帆在绘画作品中多写“吴湖帆”，有时也写“醜簃”、“倩菴”等。他在早期写“吴”时下部写作“天”，如图 1－12 中的①、④、⑤、⑥、⑦。到中、晚期时将“天”写作近似于“兵”，如图 1－12 中的⑧至⑭。

3. 名号

吴湖帆曾将早期名款写作“万”、“翼燕”(图 1－12，①)。中、晚期常写“湖帆”和“倩菴”。

①
(27 岁)
②
(22 岁)
③
(27 岁)
④
(31 岁)
⑤
(35 岁)
⑥
(38 岁)
⑦
(39 岁)
⑧
(48 岁)
⑨
(49 岁)
⑩
(51 岁)
⑪
(55 岁)
⑫
(56 岁)
⑫
(59 岁)
⑭
(61 岁)

图 1－12

第四节　书　画　印

一幅完整的国画作品基本上由绘画、题字、印章三个部分组成。由于宋、元时期“文人画”兴盛，把诗词、书法、绘画结合起来，成为综合的艺术形式。后来又加上印章，这样美术的含义就更加丰富，书画印本身也从此变成一种美术作品。书画印即图章，亦称篆刻，书画印从印文上可分姓名、字号、籍贯、吉祥、斋堂、闲文等。书画所钤印章一为作者自刻，如吴昌硕、齐白石、陈半丁等；一为他人所刻，如徐悲鸿、溥心畬、吴湖帆等；一为自刻与他人刻均有，如张大千等。

篆刻原指雕刻，后约定俗成指镌刻印章。书画印一般都用篆书，先书后刻，是书法与雕刻相结合的艺术。先秦至唐，多用金属和晶玉印，也有极少量的石印，一般由专业印工镌制。宋代的米芾、元代的钱选等书画家自书印文，再请印工镌刻。宋代时印材用的是牙角晶玉，质地坚硬，不易受刀。有人考证米芾不但自己作篆，而且镌刻。原因是他自用诸印多数镌刻粗糙，与同时期的书画印大不相同。元代王冕开始用花乳石刻印，由于刻石质地比较松脆，容易受刀，把篆刻创作上的写篆和奏刀这两个过程用一次来完成。后来篆刻成为文人学者的常事，这对明代以来的印学大发展起了莫大的推动作用。在明代便于刀刻的石印被大量运用，很多文人士大夫开始致力于篆刻创作，有成就的篆刻家不断产生，形成了一系列不同风格的流派。文彭、何震精篆刻，长期被后人奉为金科玉律。明代印谱和论著也日益增多，于是篆刻成了与书法、绘画相提并论的具有高度欣赏价值的传统艺术之一。如何利用书画印鉴定绘画作品真伪呢？现择两例说明。

一、张大千书画印

我国近代著名国画大师张大千，不仅精绘画，擅书法，并工篆

刻。只因为画名所掩，致使多数人不知他在篆刻方面同样有很深的造诣。张大千篆刻作品以早年居多，中年次之，晚年则偶尔奏刀。从他早年所治印章来分析，证明他对周秦古玺、汉魏官印、宋元印押，下至浙派的赵次闲、皖派的吴让之、海派的吴昌硕、齐派的齐白石等风格均有所涉猎。

张大千三十多岁之前的早期绘画，除了可从绘画、书体的风格鉴别真伪外，还可充分利用印章。他早期绘画作品所钤印章基本上为自刻，如"张季"、"张季蝯印"、"大千"、"阿爰"等（图 1－13，①至⑬）。张大千进入中年后，自己所刻印章基本不用，只有个别早期印章见于晚年绘画作品中，如"大千唯印大年"（图 1－13，⑫）等。他在印章中出现"季"、"蝯"、"季蝯"是他早期名字的显著特点。张大千何以名"蝯"呢？据说张母在身怀张大千期间，梦一牵小猿的老者，小猿见张母便往其腋下钻，老者问张母是否喜欢小猿，张母答曰喜欢，于是老者便将小猿送给张母，不久张大千出世。待张大千拜曾熙为师后，曾熙为其圆梦，说张大千是黑猿转世，于是给他起名为猨，猨为猿的异体字。大概是人名中带"犭"似有不妥，便改为蝯，蝯为猨的异体字，这就是蝯的由来。张大千到三、四十岁时，又将蝯简写为爰，直至去世未再变动。张大千又为何名"季"呢？张大千原为兄弟九人，他排行第八。待其成年后，只有二哥张善子、三哥张丽诚、四哥张文修在世，这样他在兄弟中排行第四。按伯、仲、叔、季的次序，他故名张季。

张大千到了中、晚年，尤其是晚年绘画作品中所钤印章基本上为他人所刻，如于非闇、顿立夫、陈半丁、台静农、简琴斋、邓尔雅、王福庵、陈巨来、方介堪等。我们可根据印文的变化和篆刻风格的转变，来初步识别张大千绘画作品的年代。通过仔细观察，仍会发现张大千在画不同作品时，所钤闲文印也随之不同，如画敦煌遗风的人物画多钤"老弃敦煌"印（图 1－13㉗）；画仕女画多钤"春愁怎画"印（图 1－13，㉔）；画现代摩登女郎画多钤"摩登戒体"印；画山水画多钤"师万物"（图 1－13，㉓）、"三峰天外写重游"（图 1－13，

㉘)、“高寻白帝问真源”(图 1－13,㉖)等。

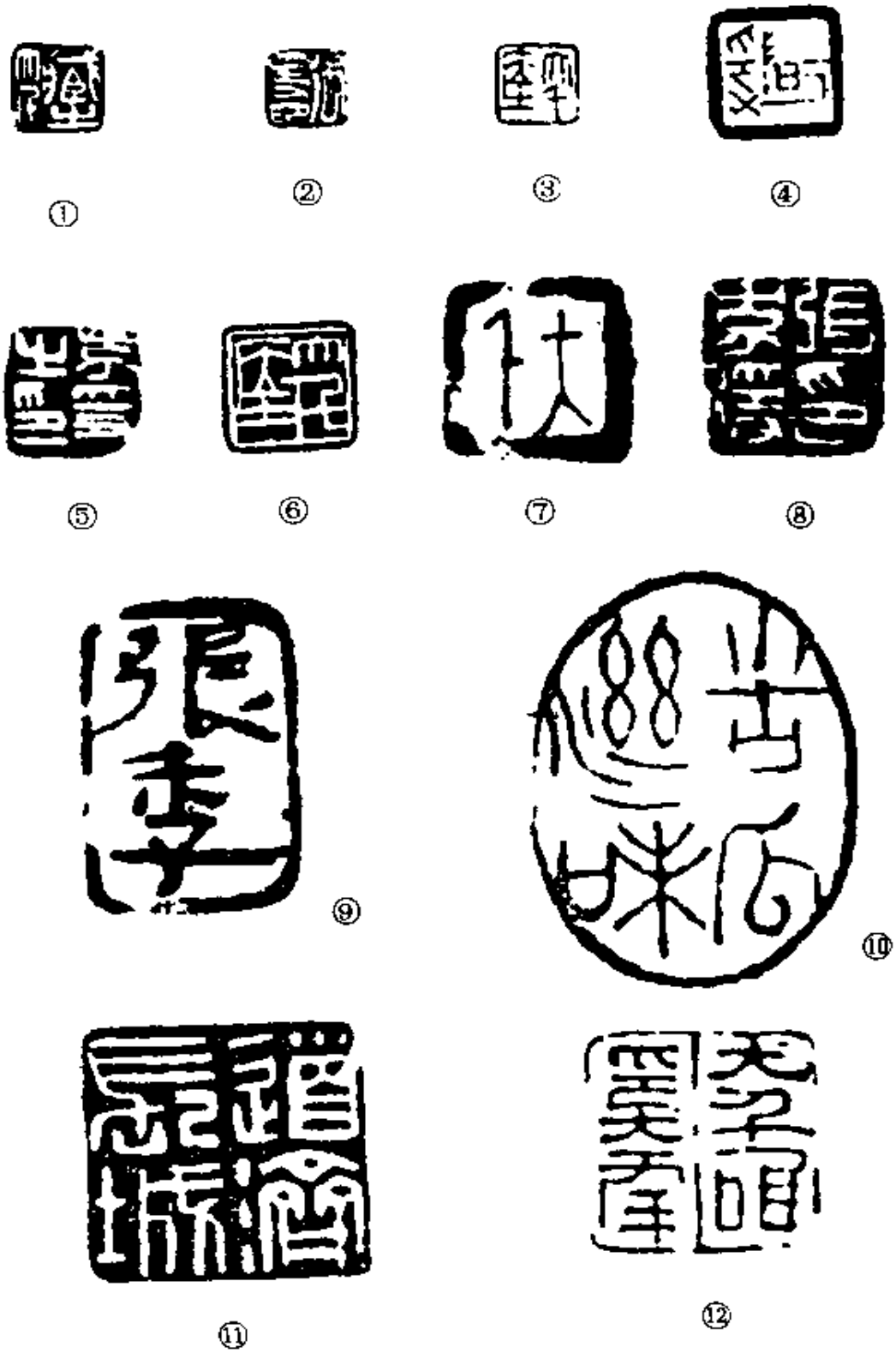


图 1－13－(1)

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

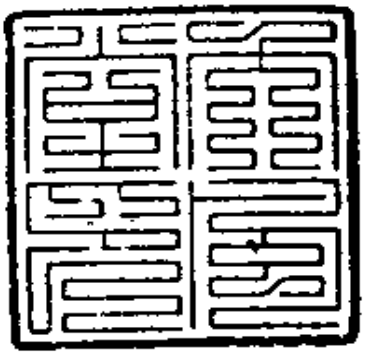
⑳

㉑

㉒

㉓

㉔



㉕

㉖

图 1－13－(2)

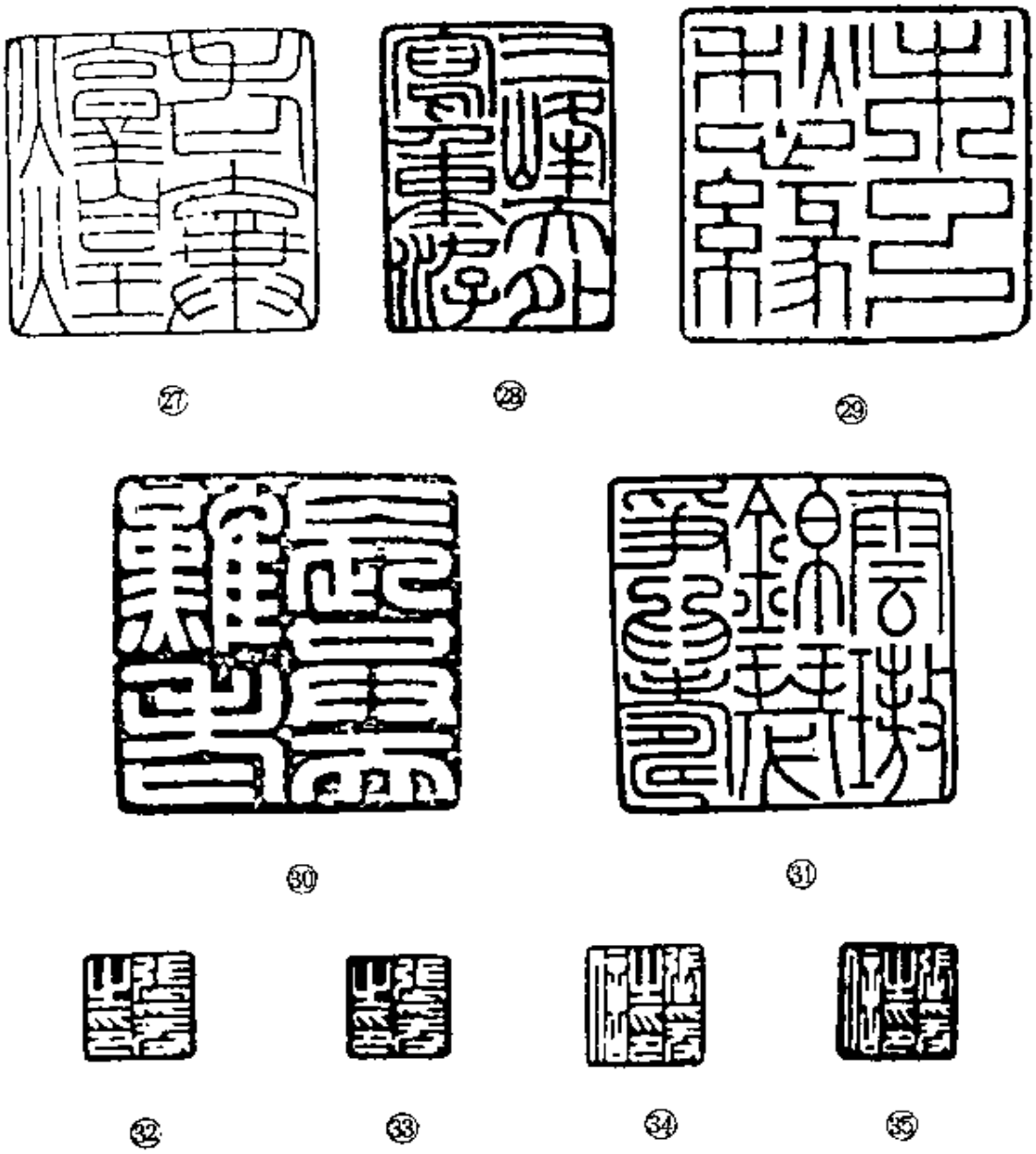


图 1－13－(3)

图 1－13 书画印释文：

①藏之大千
②张爱印
③大千居士
④阿爱
⑤季爱之印
⑥大千居士
⑦大千
⑧张季嫒印
⑨张季
⑩苦瓜滋味
⑪道济长城
⑫大千唯印大年

⑬大千
⑭张爰
⑮张爰印
⑯张爰私印
⑰大千居士
⑱蜀郡张爰
⑲大千
⑳三千大千
㉑张爰私印
㉒迟秋簃
㉓师万物
㉔春愁怎画
㉕大风堂印
㉖高寻白帝问真源
㉗老弃敦煌
㉘三峰天外写重游
㉙未了愁缘
㉚长共天难老
㉛云璈锦瑟争为寿
㉜张爰之印
㉝张爰之印
㉞张爰之印信
㉟张爰之印信

在利用张大千书画印鉴别作品真伪时，有一种情况值得注意。“张爰之印”（图 1－13，㉜、㉝）和“张爰之印信”（图 1－13，㉞、㉟）并非是四方印，而是两方印。图 1－13 的㉜、㉞是从陈巨来《安持精舍印冢》中所得，图 1－13 的㉝、㉟是从张大千绘画作品中所得。图 1－13 的㉜、㉝与图 1－13 的㉞、㉝看似不是同一方印，这是因为《安持精舍印冢》为初拓，没有任何磨损，刀口清晰。而这两方印经过多年使用后，刀口模糊，笔划变细，这是正常的。所以当我们以印章为辅助依据鉴别绘画作品真伪时，要仔细分析，认真研究，不放过任何线索，但又不要被一些假象所蒙蔽。

二、齐白石书画印

据有关材料记载，齐白石在三十多岁时涉足篆刻，但与实际情况有所出入。据笔者研究得知，他大约从二十岁左右就曾学治印，走的是明代文彭、何震之路，这一点已从他二十多岁的绘画作品中得到证实。齐白石三十多岁开始学清代丁敬、黄易的风格，四十多岁倾心于清代赵之谦的篆刻艺术。他经过五十多岁的“衰年变法”后，将《天发神谶碑》和秦权、诏版的字体溶于篆刻之中，形成了独具特色的“齐派”篆刻艺术。

掌握了齐白石篆刻风格演变过程，对鉴定他的绘画作品年代与真伪有很大帮助。图 1－14 的①至⑫是齐白石早、中期所治印

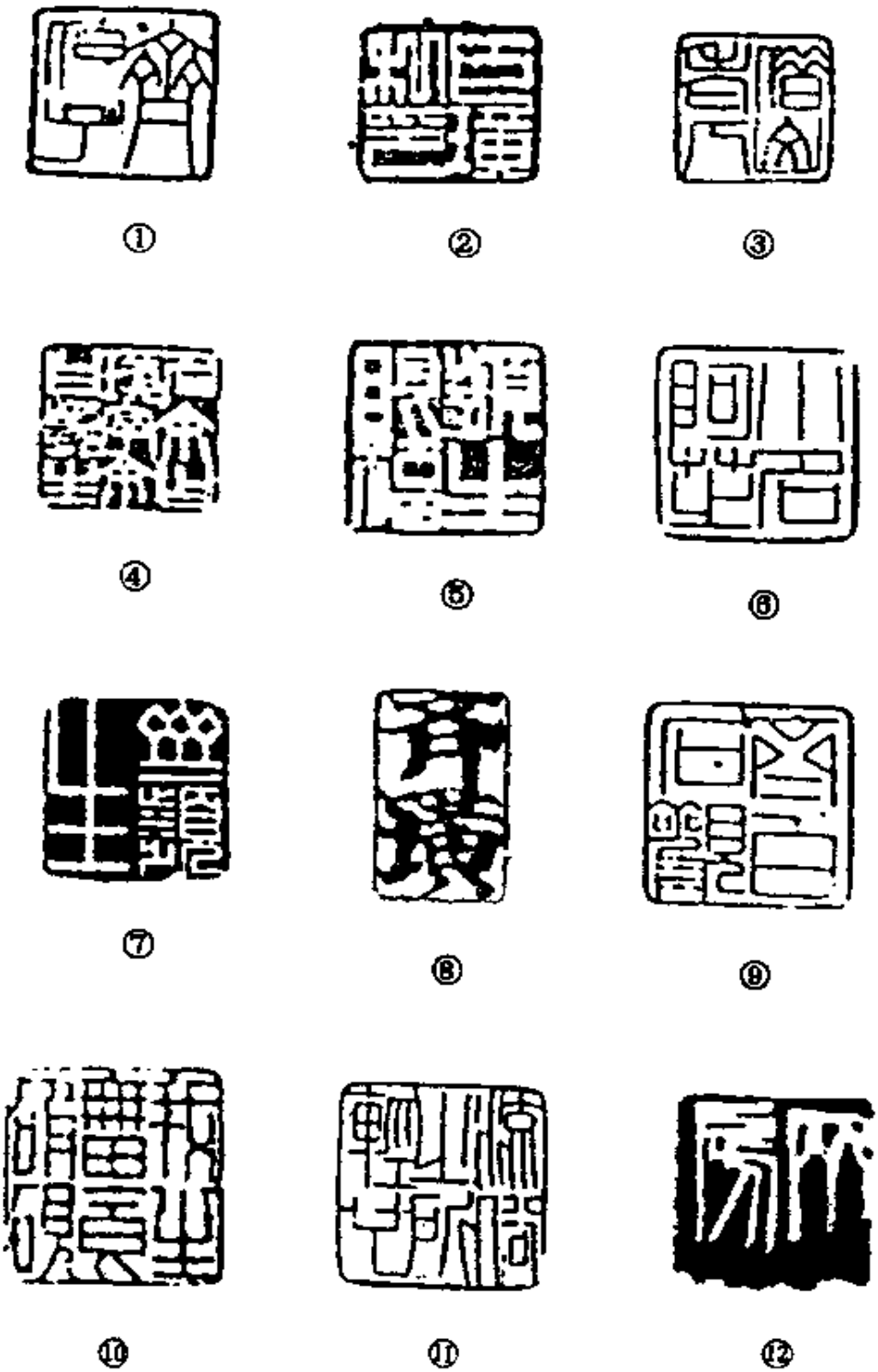
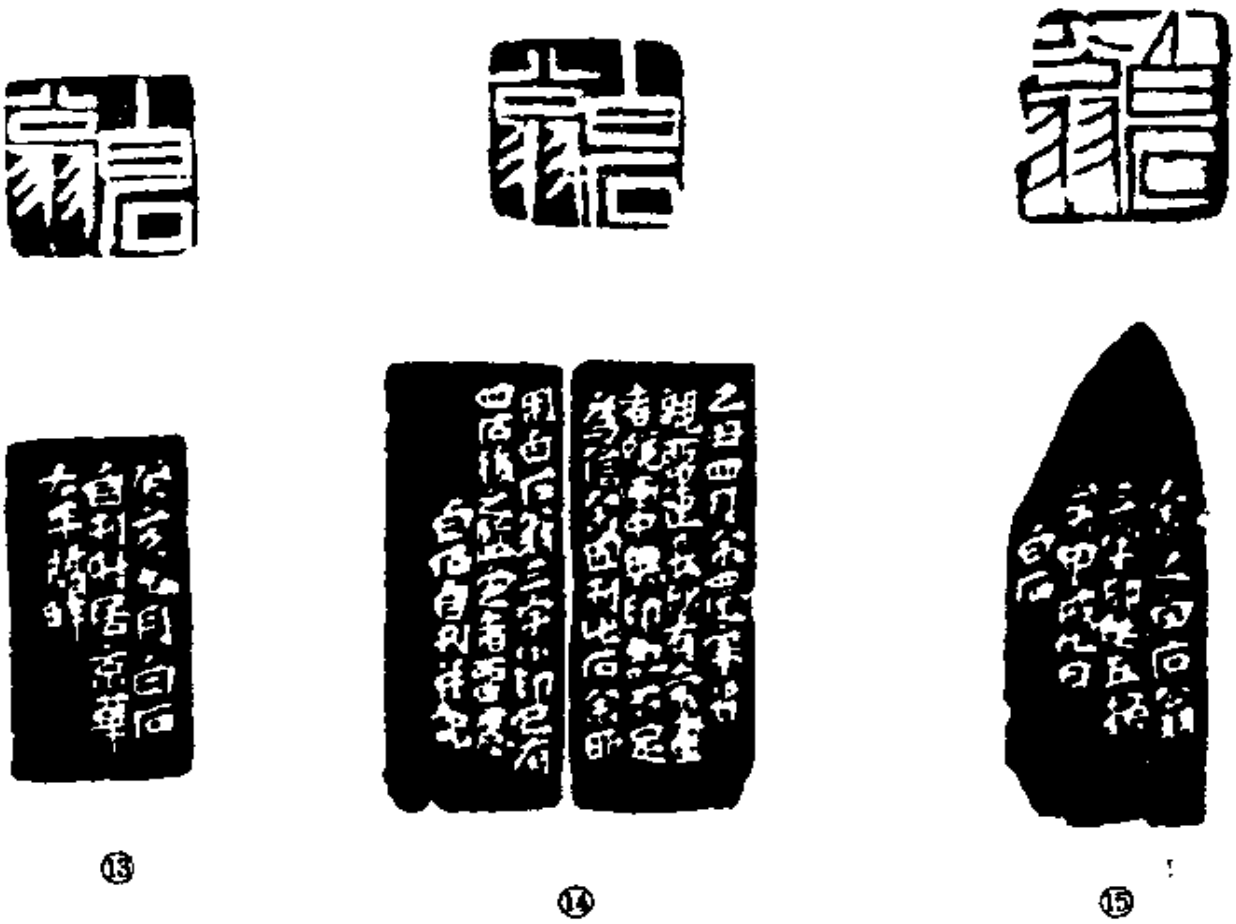


图 1－14－(1)



⑬ ⑭ ⑮

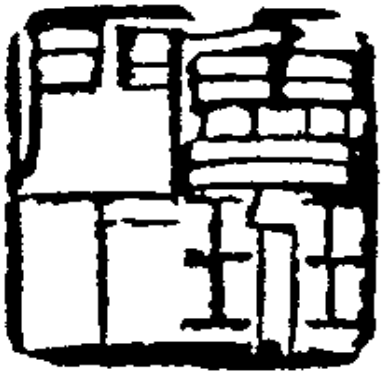
图 1－14－(2)

章。图 1－14 中①明显受文、何的影响，图 1－14 中⑩就有丁敬的遗风，图 1－14 中⑫已见《天发神谶碑》的味道。图 1－14 中⑬至㉓为齐白石中、晚期作品中所钤印章，尤其晚年篆刻作品给人以气势磅礴的感觉，极富艺术感染力，如“年高身健不肯作神仙”(图 1－14，㉒)、“流俗之所轻也”(图 1－14，㉑)、“春光全在杏花红”等。除了根据篆刻风格判断齐白石绘画作品年代与真伪外，尚可根据印文来推断。齐白石在五十岁左右的一段时间里，醉心于清代金冬心

⑯

⑰

⑱



⑲

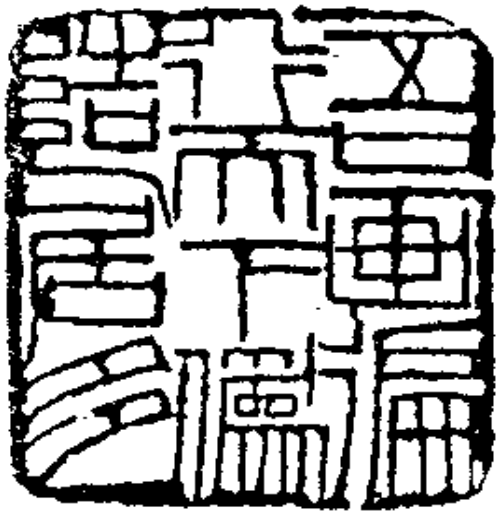
图 1－14－(3)

的绘画与书法，写得一手“冬心体”，图 1－14 中⑧“齐璜”印即用金冬心体所刻，钤有此印的绘画作品早不过四十多岁，晚不过六十多岁。图 1－14 中⑫“齐房”印为中年所刻，故钤此印的作品多在五十岁左右。“齐濒生”(图 1－14，⑦)、“齐伯子”(图 1－14，①)、“臣璜私印”(图 1－14，②)、“名余曰璜字余曰濒生”(图 1－14，④)等印多见于早期作品中，中年后基本不用。

⑳

㉑

㉒



㉓

图 1－14－(4)

图 1－14 书画印释文：

①齐伯子

②臣璜私印

③借山老人

④名余曰璜字余曰瀕生

⑤瀕生眼福

⑥小名阿芝

⑦齐瀕生

⑧齐璜

⑨齐白石观

⑩我生无田食破砚

⑪流俗之所轻也

⑫齐房

⑬白石翁(边款)
⑭白石翁(边款)
⑮白石翁(边款)
⑯老为儿曹作马牛
⑰百树梨花主人
⑱老年肯如人意
⑲鲁班门人
⑳有眼应识真伪
㉑流俗之所轻也
㉒年高身健不肯作神仙
㉓吾画遍行天下伪造居多

齐白石不但有许多印文相同的印章，并且有的构图、布局、大小均相似，我们既不能认可一方而否定一方，也不可将两方混为一方。齐白石的"白石翁"印不止一方，如图 1－14 中的⑬、⑭、⑮。图 1－14 的⑬"白石翁"刻于六十岁(癸亥)，图 1－14 的⑭"白石翁"刻于六十二岁(乙丑)，图 1－14 的⑮"白石翁"刻于七十一岁(甲戌)，尤其图 1－14 的⑬和⑭极为相似，只是左下方有些明显变化。

书画印在鉴别书画真伪时固然重要，但如过份依赖，也会误入歧途。据说齐白石的印章曾被他人所钤用，这样就有可能出现画假印真的情况。只要我们正确对待书画印，就能得出科学的结论。关于这一点，早在唐代的张彦远就曾说过："若不识图画，不烦空验印记"。

第五节　鉴　藏　印

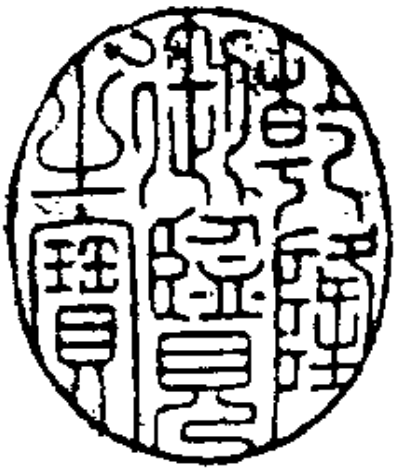
钤盖在自己收藏鉴赏的书、画、图书之上的印章为鉴藏印，亦称收藏印。据《历代名画记·叙画之兴废》记载，早在汉武帝时就"创置秘阁，以聚图书"。魏晋以前的所谓秘阁、画室、鸿都学，都是聚集图书的地方，图多为壁画，书则多为竹木简。到曹魏、西晋时书画的蓄藏又有所增加，南朝诸帝王的爱好，促使收藏数量越集越多，尽管在改朝换代中不免遭到损失，有时甚至是毁灭性的，但从来未因之而不再搜求庋藏，反而更变本加厉。东晋桓玄酷爱法书名画，必使天下的精品收归一人所有。后来桓玄收藏的许多珍品，全部为刘宋王朝所有，载入宫中。梁武帝萧衍嗜书画更甚于前人，他

精于鉴赏，搜求历代的书画名作，不遗余力。唐太宗李世民也颇爱书画，尤爱王羲之书法。太宗内府所藏法书名画在装裱之后，钤“贞观”二小印押缝，这是历代帝王鉴藏印玺中开风气之先河者。同时，唐代收藏家也开始使用鉴藏印记，尽管他们的鉴识印记多种多样，但已具有后代私家鉴藏印的椎轮大略了。

到了宋、元、明、清时期，皇家、私家使用鉴藏印更加普遍。宋代徽宗在作品中钤有双龙方印、“宣、和”联珠印、“政和”、“宣和”、“内府图书之印”等七玺，世称“宣和七玺”。元代鉴藏印有初期的“都省图书之印”、文宗的“奎章阁宝”、“天历之宝”等。明代洪武时期鉴藏印有“典礼纪察司印”，宣德时有“广运之宝”、“武英殿宝”、“宣德秘玩”、“御府图书”、“雍熙世人”、“格物致知”等。弘治时期有“御府图绘之记”，万历时期有“万历之玺”。清代乾隆时期钤鉴藏印不仅多（图1－15），而且有规律可循。乾隆钤盖“乾隆御览之宝”、“三希堂精鉴玺”、“宜子孙”、“乾隆鉴赏”、“石渠宝笈”（或“秘殿珠林”），世称“乾隆五玺”。若再钤盖“秘殿新编”、“珠林重定”（或“石渠定鉴”、“宝笈重编”），世称“乾隆七玺”。若再加钤一印，或“乾清宫鉴藏宝”、或“养心殿鉴藏宝”、或“重华宫鉴藏宝”、或“御书房鉴藏宝”、或“宁寿宫续入石渠宝笈”，世称“乾隆八玺”。

关于私家收藏，唐代有薛稷、周昉、钟绍京；宋代有米芾、苏轼、黄庭坚、陆游、朱熹、贾似道；元代有皇姊大长公主、郭天锡、赵孟頫、鲜于枢、柯九思；明代有华夏、王世贞、文征明、项元汴、严嵩、沈周、王敬美、韩世能；清代有梁清标、安岐、高士奇、孙承泽、梁章钜、宋荦、曹溶、毕泷、毕沅、孙星衍、李佐贤、陆心源、庞元济等。经他们收藏的古代书画中均钤有自己所用印章，如有“江东巨眼”之称的华夏常使用“真赏”、“华夏”等印，项元汴常使用“子京”、“墨林”等印，梁清标常使用“棠村”、“蕉林”等印，安岐常使用“麓村”、“仪周鉴赏”等印。我们在鉴定古代书画时，可利用皇家或私家的鉴藏印来鉴别真伪。现择三例说明：

①



②

③

④

图 1－15－(1)

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

⑪

⑫

图 1－15－(2)　乾隆鉴藏印(部分)

一、清代内府鉴藏印

清代内府收藏多钤有皇家鉴藏印，其中值得一提的是清高宗（乾隆）。乾隆的鉴藏印很多，据《中国书画家印鉴款识》中记载，他所用印章多达一百七十多方。在一般情况下，入选《石渠宝笈》或《秘殿珠林》正编的钤五玺。位置是：中上方钤“乾隆御览之宝”，面对画面的左上方钤“三希堂精鉴玺”、“宜子孙”，面对画面右上方钤“乾隆鉴赏”、“石渠宝笈”。邹一桂《杜牧诗意图》（图 1－16）无论从时代气息和个人风格均能判定为真迹，加之乾隆的鉴藏印，更能说明该图为真迹无疑。只是因该图编入《石渠宝笈·三编》，故将面对画面右上方钤“乾隆鉴赏”的位置，换为“宝笈三编”。邹一桂是雍正五年进士，擅工笔花卉，间作山水，风格雋冷，作《杜牧

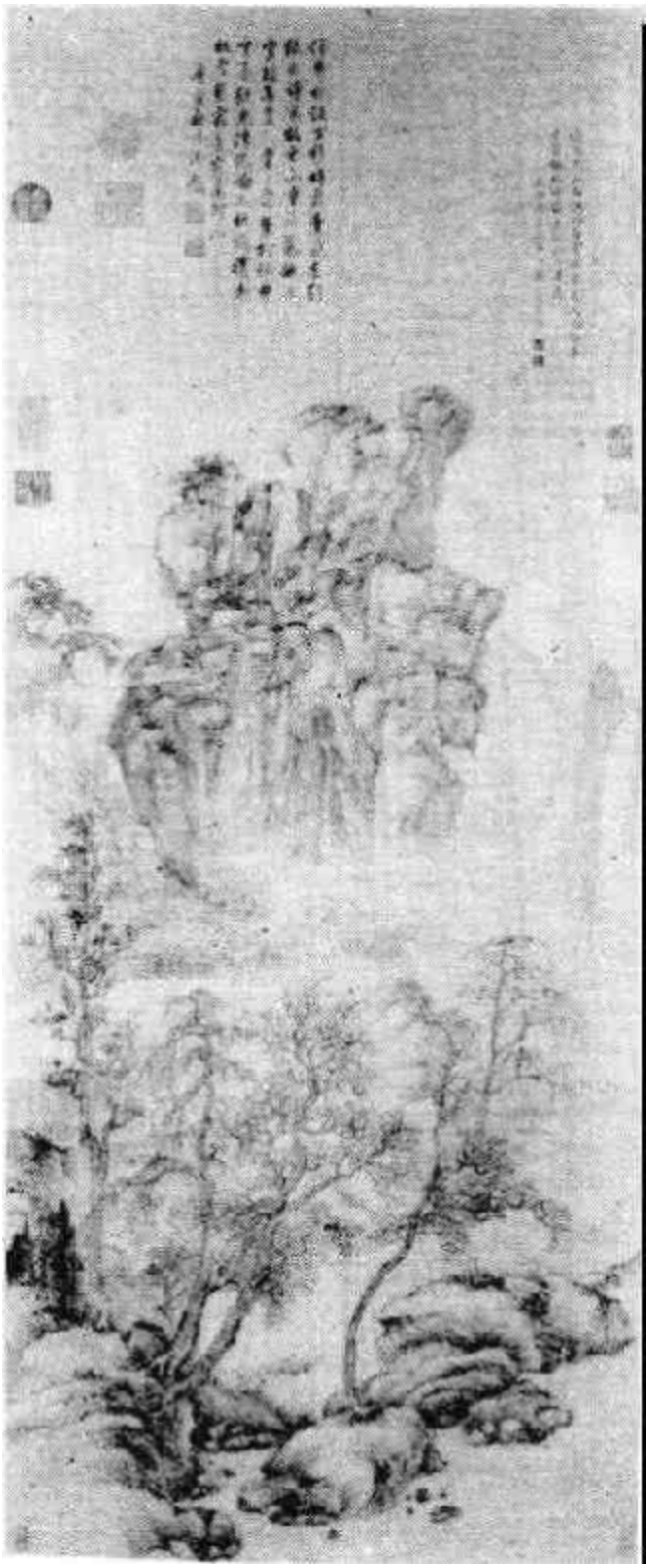


图 1－16　邹一桂《杜牧诗意》

图1-17　金润《溪山真赏图》(部分)

诗意图》时年六十六岁。他生于1686年，卒于1772年，从时间看乾隆鉴藏邹一桂的作品是可以的。

二、朱之赤鉴藏印

朱之赤活动于明代崇祯至清代康熙初期，号卧菴、卧翁等，安

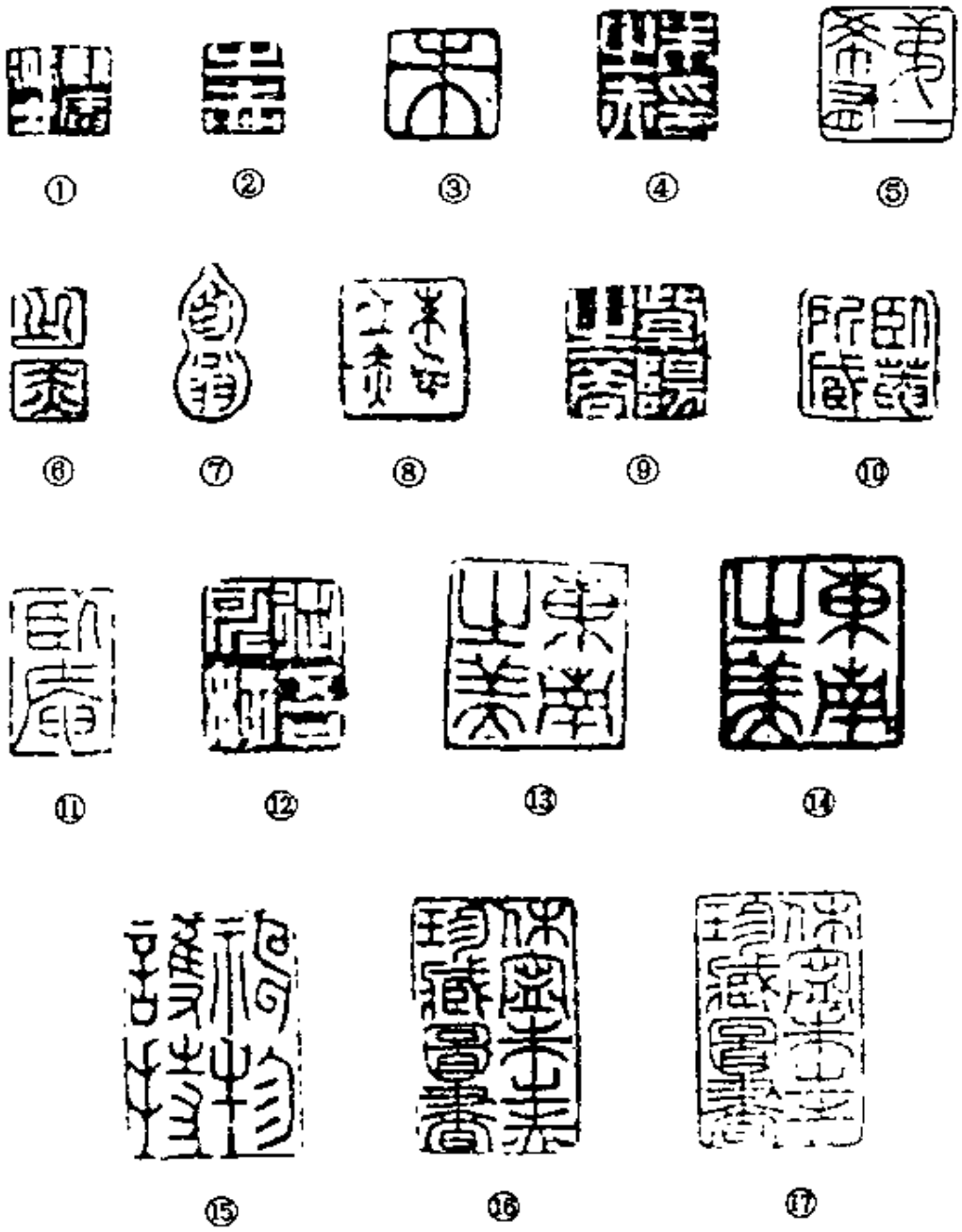


图1-18-(1)

徽休宁人，为明末清初鉴藏家。著有《朱卧菴藏书画目》，颇有参考价值。明代金润《溪山真赏图》(图 1－17)除钤有“乾隆御览之宝”、“宁寿宫续入石渠宝笈”、“乾隆鉴赏”、“三希堂精鉴玺”等鉴藏印外，尚有长方形朱文“休宁朱之赤珍藏图书”印(图 1－18 中之第⑰方)。《溪山真赏图》根据时代气息和个人风格已能判定为真迹，加之钤有朱之赤的鉴藏印，更说明该图是一件流传有绪的艺术珍品。

三、汪士元鉴藏印

汪士元活动于清代光绪至宣统年间，字向叔，江苏盱眙人，精鉴赏，富收藏，著有《麓云楼书画记略》。清代汤贻汾《琴隐园艺菊图》(图 1－19)钤有“士元珍藏”、“麓云楼书画记”(图 1－20 中之第⑮、第⑱方)。《琴隐园艺菊图》根据时代气息和个人风格及金应仁、孙义钧的题跋，均可判定为真迹，加之有汪士元的鉴藏印，更能说明该图是真迹无疑。

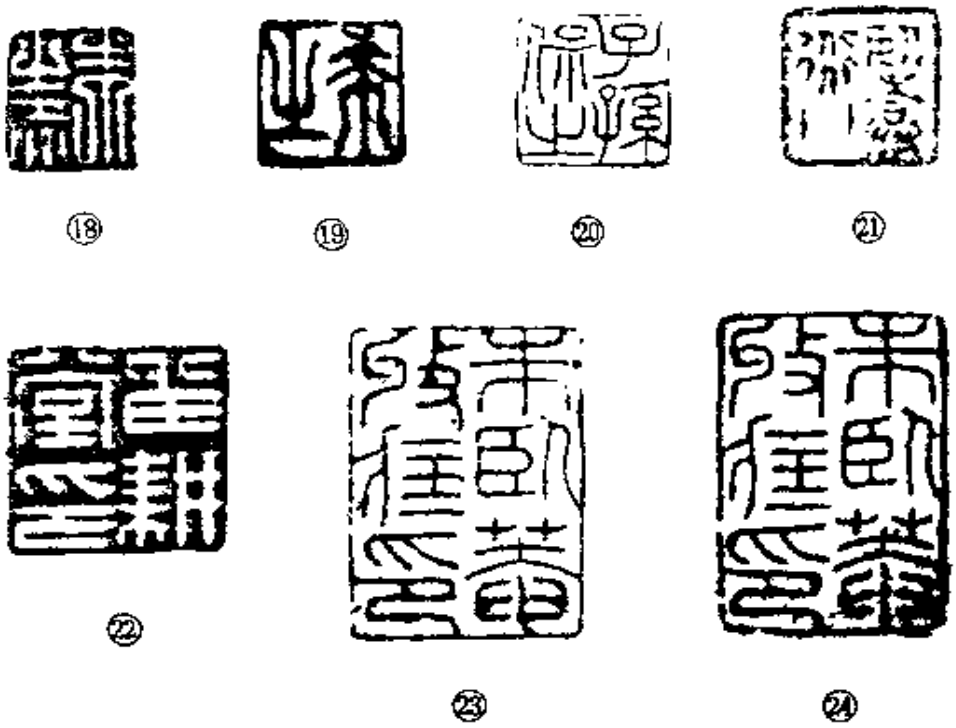


图 1－18－(2)　朱之赤鉴藏印(部分)

图1-19　汤贻芬《山水》

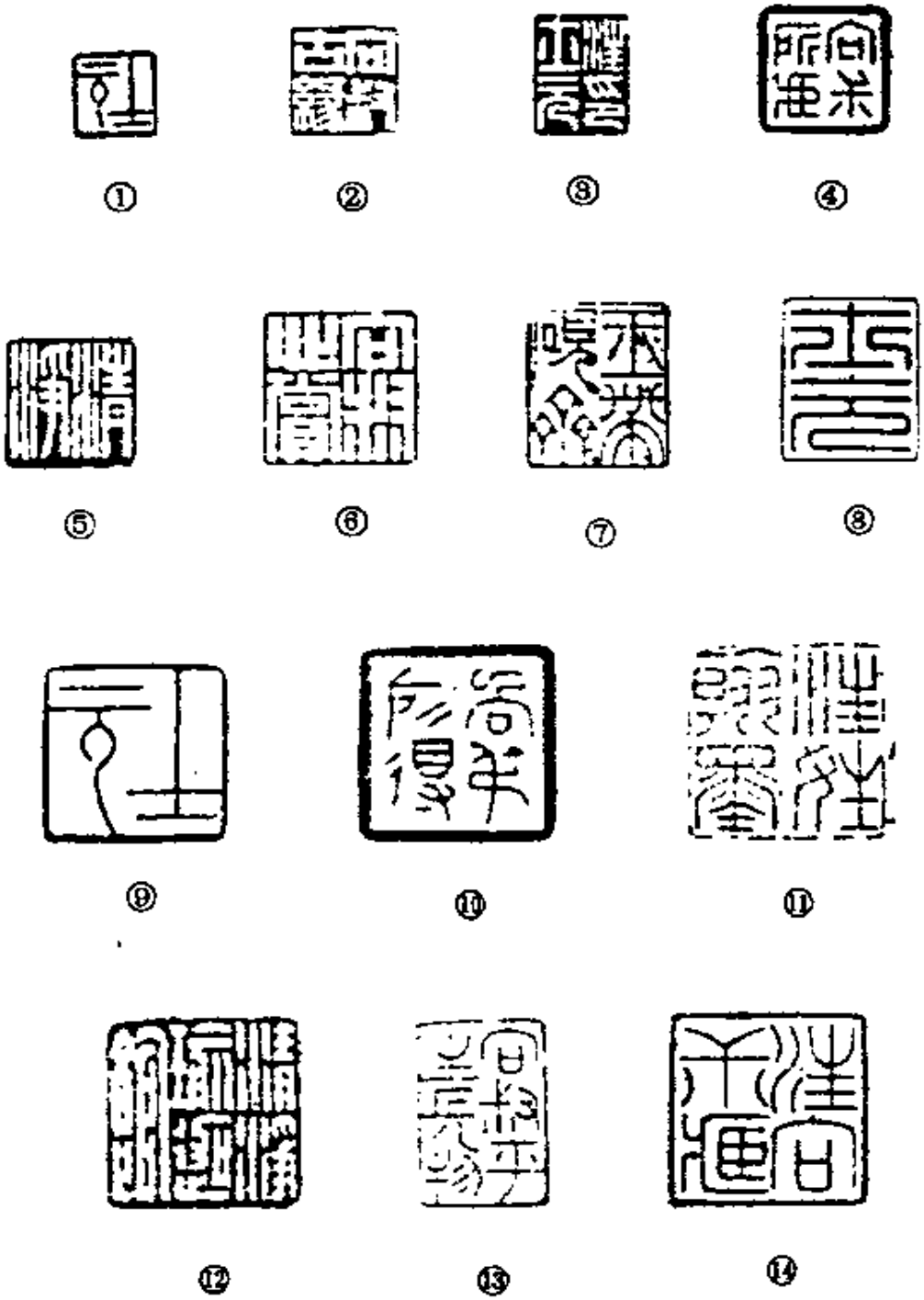
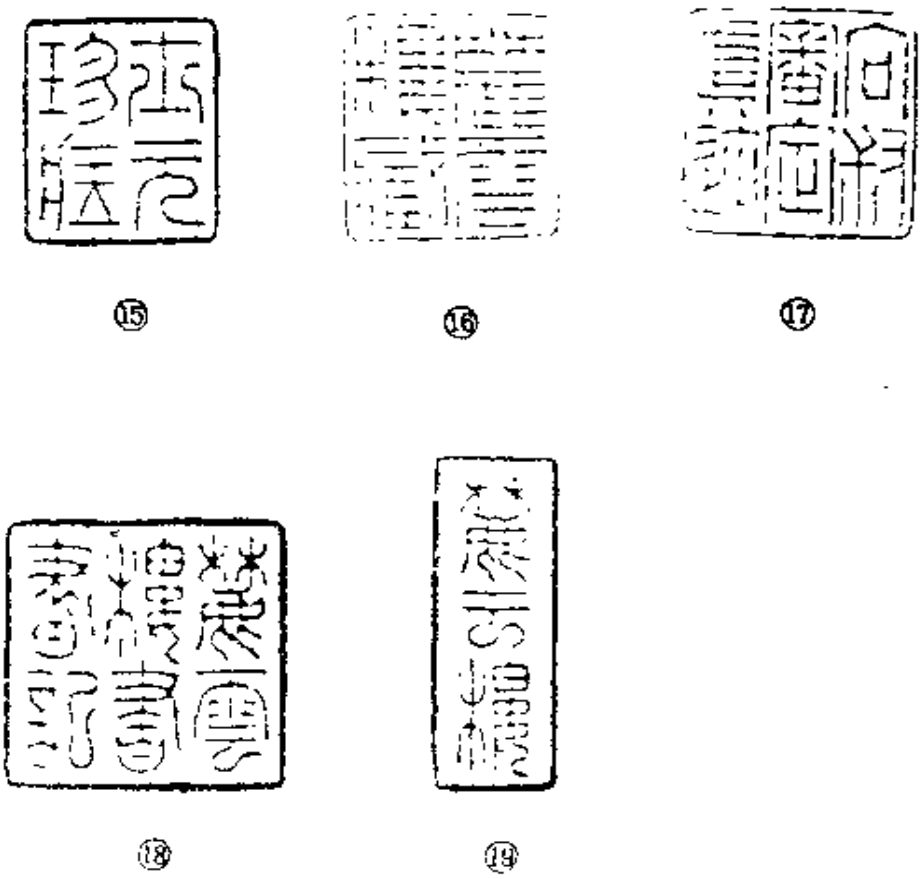


图 1－20－(1)



⑮ ⑯ ⑰

⑱ ⑲

图 1－20－(2)　汪士元鉴藏印(部分)

当我们把鉴藏印做为鉴定书画的辅助依据时，要注意两个问题：一是鉴藏印真，作品未必真；一是鉴藏印未必全真。乾隆皇帝酷爱书画，并以鉴赏家自居，经常在作品上题诗钤印。乾隆皇帝的鉴定水平有限，常将赝品定为真迹，把真迹定为赝品。由于有他的评定，他人也不敢再发议论。如元代黄公望《富春山居图》中有乾隆的多段题跋，爱不释手，事实证明该图实为赝品。为清宫提供藏品的，就并非全为真迹。安岐卖给皇帝的多为精品，而高士奇进呈给皇帝的多为赝品。所以，当我们鉴定有乾隆鉴藏印的作品时要格外注意。

辽宁省博物馆藏有署款为徐渭的《菊竹图》，根据绘画、题字、印章等分析，该图不但为赝品，而且出自张大千之手。张大千在作伪时为了提高可信程度，在图中钤有"陆润之藏"、"上海徐紫珊收

藏书画金石书籍印”。陆时化字润之，精鉴赏，著有《吴越所见书画录》，他生于1712年，卒于1799年。徐渭仁字紫珊，精鉴赏，著有《随轩金石文字》，他活动于清代咸丰年间。从时间上分析，陆时化、徐渭仁收藏明代徐渭的作品没有问题，并且经他二人鉴定的徐渭作品理应为真迹。但《菊竹图》已为赝品，鉴藏印也就不可能是真的。所以，我们在用鉴藏印做为鉴定依据时要格外注意。

第六节　著　　录

根据书画著录书籍也可以帮助鉴别书画的真伪。著录是指记载在簿籍上，也泛指记录、记载，也特指以书目列入目录。书画著录则是指将历代书画家的书法、绘画作品名称等编成目录。当我们发现实物的方方面面与书画著录中的记载，如质地、尺寸、内容、名称、印章、题跋等完全相符后，就为确认实物的真伪提供了可靠依据。在运用书画著录这一辅助依据中，既要看到书画著录对书画鉴定的积极作用，又要防止不加分析的照搬，万不能以为书画著录中收录的作品就是真迹。明代末年上海人张泰阶就曾编造假著录《宝绘录》，该书成于明代崇祯六年(1633年)。书中录有三国吴曹不兴、晋代顾恺之、陆探微、张僧繇、隋代展子虔，以至宋、元诸大家之作。清代吴修在《青霞馆论画绝句》中评道：“不为传名定爱钱，笑他张姓谎连天。可知妮古成何用，已被人欺二百年。”另外，杜瑞联的《古芬阁书画记》也属此类，无任何价值。

书画著录书有许多，如宋代的《宣和画谱》、明代张丑的《清河书画舫》、明代汪砢玉的《珊瑚网》、清代顾复的《平生壮观》、清代高士奇的《江村销夏录》、清代安岐的《墨缘汇观》、清代孙承泽的《庚子销夏记》、近代庞元济的《虚斋名画录》等。我国有许多古代著名绘画作品，均见于历代著录，如隋代展子虔《游春图》就见于宋代《宣和画谱》、宋代周密《云烟过眼录》、明代文嘉《钤山堂书画记》、

明代张丑《清河书画舫》、清代吴升《大观录》、清代安岐《墨缘汇观》、清代《石渠宝笈续编》等，是一件流传有绪的艺术珍品。1983年，经中共中央宣传部批准，由国家文物局成立中国古代书画鉴定组，对全国现存古代书画进行全面、系统的考查、鉴定，并编成目录、图录及大型画册，这不仅解决了过去著录只见文字不见图象的缺陷，还是我国迄今为止最全的书画著录。

如何利用书画著录鉴定书画真伪呢？现择两例：

一、吴历《山水》（图1－21）

清代吴历《山水》笔法细腻，设色淡雅、山峦起伏、楼阁掩映，图中还绘有人二，扛竿而行，该图为吴历代表作之一。吴历于右上方题诗一首："廿载心怀积玉倾，拟将图画寄茸城。思君（君文脱落补于后）文字清宵讌，侯府秋中月最明。"诗后题有"诗画寄怀半园先生，墨井道人"。钤有方形朱文"墨井"印。右下角钤有长方形朱文"延陵"印。左下角钤有长方形朱文"兰陵文子收藏"印，该印之上钤有方形白文"李佐贤收藏书画之印"。李佐贤字竹朋，清代书画鉴藏家，著有《书画鉴影》著录书。该书成书于同治辛未年（1871年），共二十四卷，书中编录自藏及所见历代书画，止于清代乾隆。《书画鉴影》卷二十三载："吴渔山山水轴，纸本，高二尺八寸五分，宽一尺六寸二分。工笔，微著色。邱壑宏深，林木丛杂，二人荷竿向山坳转行。上半飞阁流丹登峙，天（疑为下字）半与群峰争长。笔墨谨饬，如写工楷，盖欲才就范之作。题在右上：'廿载心怀积未倾，拟将图画寄茸城。思君（君字落补于后）文字清宵讌，侯府杯中月自明。诗画寄（寄字后漏印怀字）半园先生。墨井道人（行书四行）'。押尾朱文'墨井'方印。右下朱文'延陵'长方印。左下朱文'兰陵文子收藏'长方印"（图1－22）。根据《山水》的时代气息和个人风格及收藏印等，已断定为吴历真迹，《书画鉴影》的记载又与实物无二，为进一步确认吴历《山水》为真迹提供了可靠的依据。

吴历生于1632年，卒于1718年。字渔山，号墨井道人，江苏常熟人，学画于王时敏、王鉴，后入天主教，旋至澳门进耶稣会。康熙

图1－21　吴历《山水》

二十七年(1688)任司铎，前后在上海一带传教三十年。擅画山水，师法黄公望、王蒙，能自立一格。他喜用焦墨干笔，纵横老辣，酣畅淋漓，画风苍劲深厚。吴历是清代初年六位著名画家之一，"四王吴恽"中之"吴"即指吴历。《山水》见于《书画鉴影》，更说明吴历的这件佳作是一件流传有绪的艺术珍品。

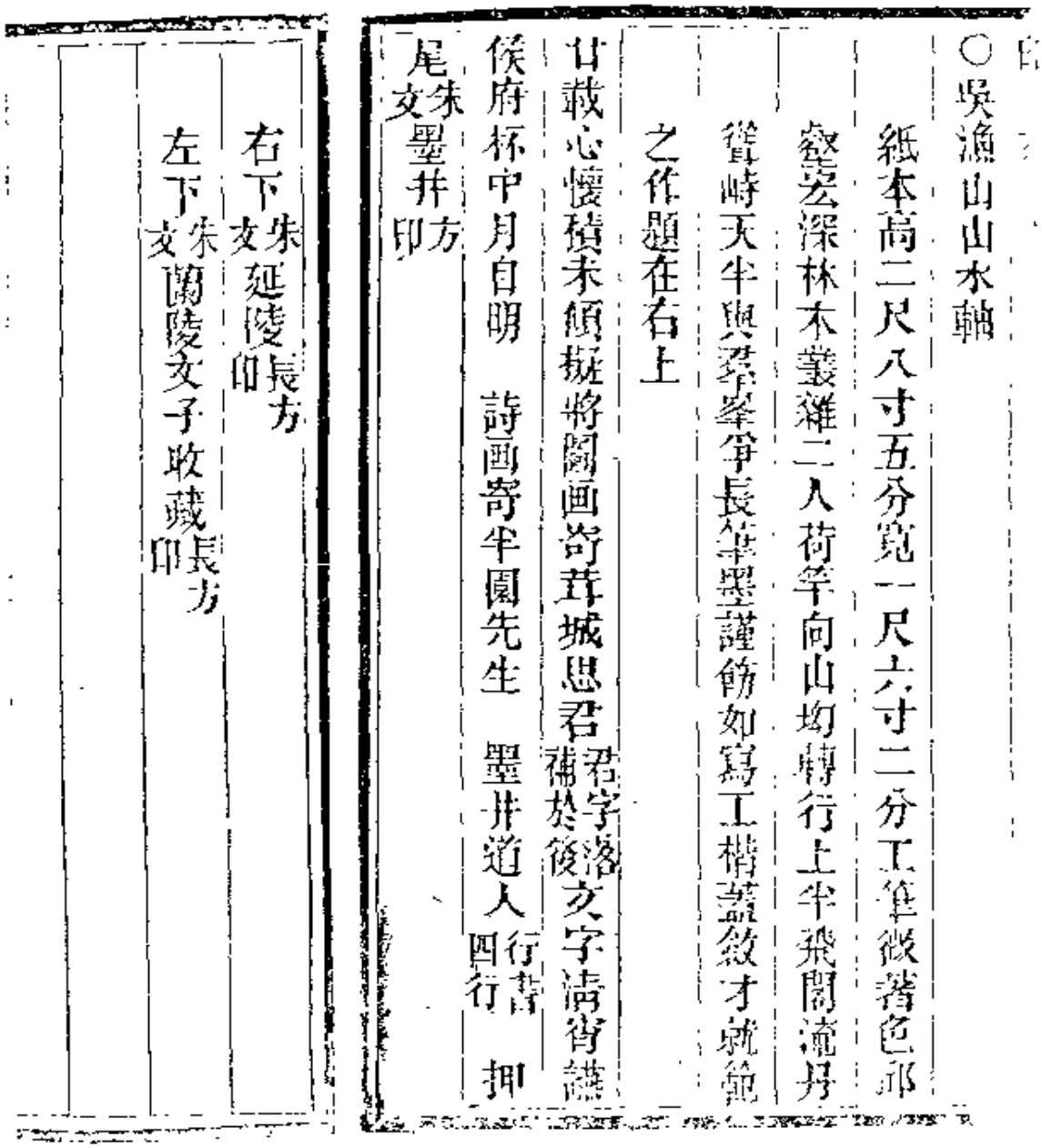

○吳漁山山水軸
紙本高二尺八寸五分寬一尺六寸二分工筆微著色邨
窰宏深林木叢雜二人荷竿向山坳轉行上半飛閣流丹
聳峙天半與群峯爭長筆墨謹飭如寫工楷蓋斂才就範
之作題在右上
甘載心懷積未傾擬將圖画寄茸城思君君字洛補於後文字清宵讌
侯府杯中月自明　詩画寄半園先生　墨井道人行書四行　押
尾朱文墨井方印
右下朱文延陵長方印
左下朱文蘭陵文子收藏長方印

图1-22 《书画鉴影》

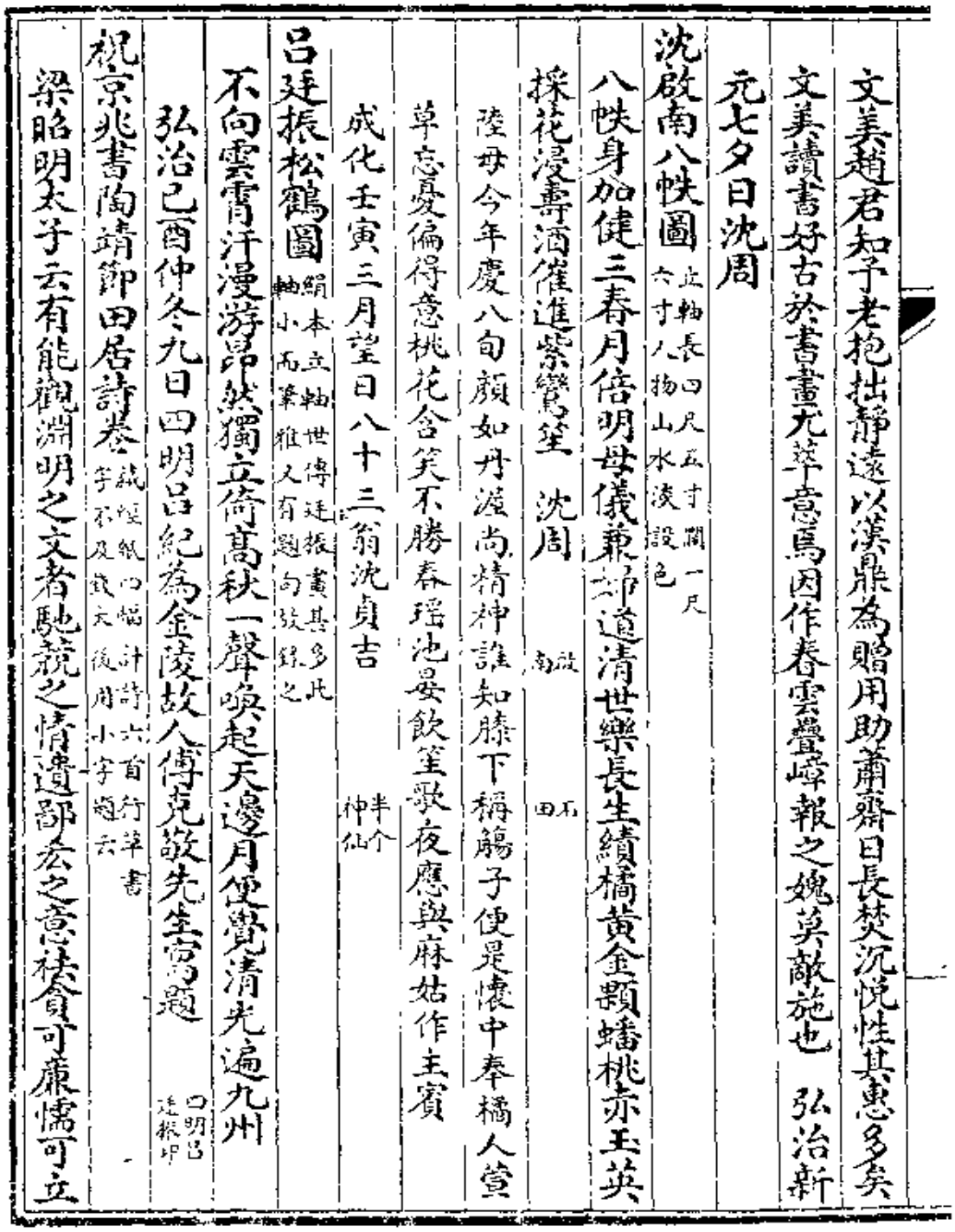
二、沈周《八帙图》

（图 1－23）

沈周《八帙图》当属“细沈”类。“粗沈”易得，“细沈”罕见。该图笔法精细，设色清淡。中部层峦叠嶂，皴法工致。下部为山石、树木，树下绘一妇人，四周长有萱草。图上左为沈周题五言诗八句，上右为沈贞吉题七言诗八句。沈贞吉为沈周的叔父，通过二人题字可知《八帙图》是为陆母八十大寿而作。古时以椿指父，用萱指母，图中画有萱草是用来祝贺亲友父母的寿辰。

沈周《八帙图》中未钤有收藏印，但却见于著录，清代高士奇编的《江村销夏录》收有此件作品。高士奇号江村，《江村销夏录》中有康熙三十二年（1693 年）自序，全书共三卷，著录家藏或所见书画。《江村销夏录》卷二记载：“沈启南《八帙图》。立轴，长四

图 1－23　沈周《八帙图》



文美趙君知予老抱拙靜遠以漢鼎為贈用助蕭齋曰長焚沉悅性其惠多矣
文美讀書好古於書畫尤萃意焉因作春雲疊嶂報之媿莫敵施也　弘治新
元七夕日沈周
沈啟南八帙圖 立軸長四尺五寸闊一尺六寸人物山水淡設色
八帙身加健三春月倍明母儀兼婦道清世樂長生績橘黃金顆蟠桃赤玉英
採花浸壽酒催進紫鸞笙　沈周 啟南 石田
陸母今年慶八旬顏如丹漢尚精神誰知膝下稱觴子便是懷中奉橘人萱
草意憂偏得意桃花含笑不勝春瑤池晏飲笙歌夜應與麻姑作主賓
成化壬寅三月望日八十三翁沈貞吉 半个仲仙
呂廷振松鶴圖 絹本立軸世傳廷振畫甚多此軸小而筆雅又有題句故錄之
不向雲霄汗漫游昂然獨立倚高秋一聲喚起天邊月便覺清光遍九州
弘治己酉仲冬九日四明呂紀為金陵故人傅克敬先生寫題 四明呂廷振印
祝京兆書陶靖節田居詩卷 紙四幅計詩六首行草書字不及數大後用小字題云
梁昭明太子云有能觀淵明之文者馳競之情遺鄙吝之意袪貪可廉懦可立

图 1－24 《江村销夏录》

尺五寸，阔一尺六寸，人物、山水淡设色。八帙身加健，三春月倍明。母仪兼妇道，清世乐长生。绩桔黄金颗，蟠桃赤玉英。采花浸寿酒，

催进紫鸾笙。沈周。启南(印章),石田(印章)。陆母今年庆八旬,颜如丹渥尚精神。谁知膝下称觞子,便是怀中奉桔人。萱草忘忧偏得意,桃花含笑不胜春。瑶池宴饮笙歌夜,应与麻姑作主宾。成化壬寅(1482年)三月望日,八十三翁沈贞吉。半个神仙(印章)。"(图1-24)该书记载与实物无二,大概高士奇认为原图中朱大韶于明代隆庆辛未(1571年)的题跋无关紧要,故舍去未录。根据《八帙图》的时代气息和个人风格及题跋等,已能断定为沈周真迹。加之《八帙图》又见于著录,这就更为确认《八帙图》为沈周真迹,增加了可靠依据。

沈周生于1427年,卒于1509年。字启南,号石田,长洲相城(江苏吴县)人。擅画山水、花鸟、人物,早年多作盈尺小景,四十岁以后拓为大幅,简括豪放,自成一家。画风老辣苍润,笔墨刚毅沉着,浑厚隽朗,间作细笔,谨密中疏通醇和之趣,世称"细沈"。沈周与文征明、唐伯虎、仇英合称"吴门四家"。沈周《八帙图》见于《江村销夏录》,说明是一件流传有绪的艺术珍品。

当我们在利用著录鉴定书画真伪时,特别要注意几个问题:

(1)因收藏家对书画鉴定水平参差不一,所以编写的书画著录的可信程度有高有低。相比之下,安岐的《墨缘汇观》就比李佐贤的《书画鉴影》更具可靠性。

(2)古代同名名作流传至今有的并非只一件,存在真迹与赝品的问题,切不可认为见于著录者即是真迹。如《韩熙载夜宴图》除见于《宣和画谱》外,还见于别本的著录。

(3)一般来讲,一幅书画钤有收藏印,那么收藏家在编著录时要将其编入,如吴历《山水》钤有"李佐贤收藏书画之印",而李佐贤编的《书画鉴影》也收入这件作品。反之,一幅作品中没有收藏印的,也有收入著录的可能性。如沈周《八帙图》未钤有高士奇的收藏印,但却见于他编的《江村销夏录》。这种情况的形成并不奇怪,因为《江村销夏录》所收的作品,一是自家收藏,二是自己所见,对于所见的名入真迹恐怕就不能都钤印了。

第七节　题　　跋

何谓题跋？清代段玉裁在《说文解字注·足部》中说："题者，标其前。跋者，系其后也。"题跋一般称写在书籍、字画、碑帖等前面的文字谓题，后面的谓跋。也统称书、画、书籍上的题识之辞为题跋。早在唐代太宗时，就曾对内府所藏书画进行鉴识，他命当时著名书法家、起居郎褚遂良、校书郎王知敬等监领装裱并进行鉴识，曾在名作后题署签押的人员还有长孙无忌、魏征等。当时内府的鉴定工作主要由虞世南和褚遂良负责。据说，经褚遂良鉴定的法书无一差错。这些所谓鉴识人，主要起见证人作用，还未见得均是鉴定家。他们的签押跋尾虽在于起监领重装的作用，但却影响了后来勃兴的题跋与观款。

元代大长公主是世祖忽必烈的直系曾孙女，他的仲兄海山即元武宗，继其伯父成宗铁木耳的帝位。1307年，海山即位时封她为"鲁国大长公主"。她的收藏大部分可能是原元内府收藏的宋、金内府之物。大长公主收藏的主要标志，除了钤有"皇姊图书"印外，作品后面有冯子振、赵岩等人的题跋。如隋代展子虔《游春图》就有"前集贤待制冯子振奉皇姊大长公主命题"，宋代《葵花》、宋高宗《金书对题》、宋代黄庭坚《松风阁诗》等后面也有冯子振、赵岩等人的题跋。有的作品虽没有"皇姊图书"印，但有冯子振、赵岩等人题跋，这更说明题跋的重要性。如唐代释国诠《善见律》就只有冯子振、赵岩奉大长公主之命题。正因有这些人在作品上的题跋，就间接为我们鉴定作品年代和真伪提供了辅助依据。为了进一步说明题跋在绘画鉴定中的重要性，现择三例：

一、王石谷题恽寿平《菊》（图1－25）

恽寿平生于1633年，卒于1690年。初名格，字寿平，后以字行，改字正叔，号南田，别号白云外史等。恽寿平先习山水，后改画

花鸟，他继承和发展了五代徐崇嗣的没骨法，创造出新画风，一时风从甚众，形成“常州派”。王石谷在恽寿平《菊》中题有：“载酒看南山，种云成五色。霜艳在秋豪，都非造化力。观南田画菊因题。王翚。”王翚生于1632年，卒于1720年。字石谷，号耕烟散人。王石谷自幼喜爱绘画，后被王鉴收为弟子，又经王鉴介绍给王时敏。他四十岁后即臻成熟，成为一代大家。王石谷虽比恽南田早出生一年，但比恽南田晚去世三十年，所以王石谷在恽南田作品上题字是有可能的，如若恽南田于1690年以后在王石谷作品上题字就不可能了。经鉴定恽南田《菊》已为真迹，而王石谷的亲笔题跋又为《菊》系真迹增添了可靠依据。

图1－25　恽南田《菊》

二、王文治题潘恭寿《写柳永词意图》（图1－26）

潘恭寿生于1741年，卒于1794年。字慎夫，号握篁，又号莲巢。潘恭寿幼年家贫，立志学画，后拜王宸为师，画艺大进。他与著

图1-26 潘苏舟《写柳永词意图》

名书法家王文治友善，得王文治指点后笔墨更精，中年即负盛名。王文治经常在他的绘画作品上题字，素有“潘画王题”之誉。潘恭寿的山水章法别致，用笔苍劲，融化了明、清诸家之长。他的《写柳永词意图》可谓画中有诗，王文治题有：“柳屯田雨淋铃词情景入画，然画家画景易，画情难，非文人濡豪不能得词中三昧也，余因丐莲巢作之而为之题识。文治”。王文治生于1730年，卒于1802年。字禹卿，号梦楼。王文治书法源出董其昌，又得力于李邕，晚年学张即之。善行书，秀逸飘洒。他常与潘恭寿合作，潘画王题为士林所宝。王文治在《柳永词意图》中所题系真迹，时年五十八岁。潘恭寿于“丁未”年时年四十五岁，经鉴定《柳永词意图》属真迹，王文治所题更证明该图出自潘恭寿之手。

三、吴昌硕题任颐《钟进士斩狐图》（图1－27）

任颐生于1840年，卒于1896年。初名润，字小楼，后字伯年。他擅长人物、花鸟、山水画，人物画师陈洪绶、费晓楼、任熊、华嵒等人，花鸟画师恽寿平、陈淳、徐渭、朱耷和宋人，山水画师石涛、沈周、蓝瑛、吴镇、王蒙等，杰出的艺术成就受到世人瞩目。任颐作《钟进士斩狐图》时年三十八岁，人物神形兼备，线条流畅，属上乘之作。该图有吴昌硕题字，题曰：“钟进士斩狐图。须眉如戟叱妖狐，顾九堂前好画图。路鬼揶揄行不得，愿公宝剑血模糊。狐能幻形，为好女子，遇之老葵，而遯形之技左矣。呵呵！安吉吴俊卿。”吴昌硕生于1844年，卒于1927年。原名俊，字昌硕，后以字行，别号缶庐、苦铁。吴昌硕爱好诗、书、篆刻，三十多岁开始学画。观吴昌硕所题字体，其年约六十岁左右，此时任颐已驾鹤西游。经鉴定吴昌硕题字为真迹，故更能说明任颐《钟进士斩狐图》为真迹。

除上面所说的真作真题外，尚有假作真题和假作假题，两者相比较，假作假题鉴定难度较小。假作真题是指作品假而题跋真，如夏威夷檀香山美术馆藏有一件署名梁楷的《睡猿图》，经鉴定该图出自张大千之手，非梁楷墨迹。而该图诗塘有叶恭绰题写的“天下第一梁风子画”，观其字体叶氏题跋为真迹，尽管如此仍不能证明

《睡猿图》为梁楷所画。

图 1－27　任伯年《钟进士斩狐图》

第八节　纸　　绢

由于时代不同，所以各时代画家所使用的纸绢也有所不同。当我们掌握了各种纸绢的特征，对于鉴定书画真伪有很大帮助。

宋代及宋代以前作画多在绢上，宋代也出现了在纸上作画。因纸绢的质地不及铜、瓷等坚固，故流传下来的宋、元时期的绘画作品很罕见。如今我们能有幸见到的古代绘画作品要以明、清时期居多，按数量来看清代又明显多于明代。基于这个原因，本文将重点讲述明、清画家使用纸绢的情况。

明代绘画用绢基本上有两种。一般宫廷画家所用绢质地细致、匀净，如宫廷画家吕纪、王谔等。除宫廷画家外，沈周、周臣、唐寅、仇英等人也用。到了明代成化、弘治年间出现一种质地粗糙、经纬稀疏的绢，此绢不易受墨，手感如同沙纸，郭诩、张路等人常用其作粗笔水墨写意画。自明代开始有用金笺作画的，这种金笺最初只是洒金笺。到成化年间发展为大片洒金笺，这种金笺大多用于折扇面，如吴宽、祝允明等常用这种扇面作画。至正德、嘉靖年间，文征明等人所用扇面多为泥金笺。明代中期以后还出现了云母笺，这种笺质地全熟，最初也用于制作折扇。明代书画用纸一般沿袭宋、元习惯，多用半熟纸。自沈周之后逐渐使用生纸。明代嘉靖前后，徐渭多用生纸作泼墨写意画，这种生纸能表现富于变化的水墨气息。宣德时期朱瞻基定制一种“宣德笺”，该纸质地洁白光腻，制作精细，能表现笔墨神采，此纸一直到明代末年、清代初年尚有人使用。

明代成化、弘治年间，开始有用绫作画，目前所见以沈周为最早，如沈周《八帙图》(见图 1－23)作于成化十八年(1482 年)。大约到了一百多年后的天启、崇祯年间，用绫作书画才广泛流行起来，如明末清初的书画家张瑞图、米万钟、王铎、傅山等经常使用。

到了清代出现了“库绢”，该绢质地粗糙，绢面加上各种颜色的

粉浆，有的还画上各种金花、粉花，或撒上大小金片、金星，如汪由敦、董诰等宫廷书画家常用此绢写字。到清代后期，“库绢”质量下降，在疏稀的白素绢上加重胶矾，然后加工碾光，这种绢不透墨痕，难于写字作画。

随着写意画的盛行，生纸在清代大量使用。泥金纸自明代天启、崇祯年间出现后，到清代中期时，所制泥金纸呈赤黄色，经久不变。但到道光年间以后变为淡黄色，遇湿变黑，质量明显下降。云母笺始见于明代中期折扇中，清代康熙中期以来，还沿袭明代，只是金面较少见。到清代末年，云母已经没有了，在纸上只刷轻矾，这样云母笺就变为矾纸。粉笺纸和腊笺纸在清代康熙至嘉庆年间大量出现，这种笺纸有素面的，也有描金、银花纹的，如刘墉、黄易、梁司书等书法家多用此种纸写字。另外，清代还有极熟、极薄的矾纸“蝉翼纸”，纸面上有横竖纹的厚纸、纸色不一的洒有小金片的“虚白斋纸”等。

近代画家在使用纸绢方面，除沿袭清代外，又有所发展，并且有的画家参与新纸的制作。1939 年，张大千到四川夹江，提出改革造纸原料与配方，经过实验制作出新一代国画纸。他根据绘画需要，订购了两万张“大千纸”，此纸两端有暗云纹，和“蜀笺”、“大风堂”暗字。“大千纸”很适于作工写兼有的作品。近代诸多名家作画所使用的纸绢很有特点，如溥心畬喜在日本绢上画山水（图 1－28）、人物、花卉，而张大千除仿造古人作品有时用绢外，落本人名款的作画基本上不用绢。据有关材料记载，齐白石在一生中也只画过一件绢画。使用生宣纸作画的画家很多，如吴昌硕、齐白石、吴石仙、黄宾虹、王震（图 1－31）、陈半丁、吴待秋、朱屺瞻（图 1－30）等。徐悲鸿喜在高丽纸上作画（图 1－29）。使用熟宣纸作画的画家也很多，如于非闇（图 1－32）、陈子奋（图 1－34）、田世光、张其翼（图 1－33）等。经常在纸、绢上作画的画家有刘奎龄、张兆祥、马家桐、溥心畬、任伯年等。一个画家不同时期使用纸、绢的情况也不一样，如于非闇早期画写意画，使用的是生宣纸，而后来画工笔画，使用的是熟宣纸。

图 1－28　潘心畬绢本蜀车栈道图卷

当我们以纸、绢为依据鉴定书画真伪时，要注意几个问题。绢的质量有高低，绢画保管有好坏，不能简单地认为绢已发黑或残损就是年代久远的作品。宋代赵佶《听琴图》虽历经千年，但宛如新作。而有的清末绢画已然残损，如任伯年《花鸟团扇》，虽历史不过百年，但残破不堪。据说张大千在伪造古人绢本作品时，将绢在盐中浸泡，再放置烈日下暴晒，如此反复之后，绢已"弱不禁风"，就好象经历了百年、千年的样子。对用纸也要注意，素白纸可以根据需

图 1－29　徐悲鸿写意漓江两岸

图 1－30　朱屺瞻写意秋菊河蟹（生纸）

图 1－31　王雪写春花鸟

图 1－32　于非闇工笔唇寿图

图 1－33　张其翼工笔双雀迎春

图 1－34　陈子奋工笔花卉海蟹(熟纸)

要染色，可以根据需要做旧，切不可以为纸色发黄、纸已残破就是旧画。

前代人所使用的纸绢流传于世，后人可以继续使用。张大千有时在作品中题有“明纸一番”、“乾隆内库纸”，是说他这件作品是在

明代或清代乾隆纸上作的。反之，前人绝不可能在后人制的纸上作画，如遇这种“宋版《康熙字典》”定假无疑。

第九节　其　　它

书画真迹鉴定的辅助依据除上述书画印、鉴藏印、著录、名款、题跋、纸绢外，尚有家具、题材、装裱、服饰、建筑、避讳、干支、发型等。

一、家具

我国汉代的先民是席地而坐，当时的案就是桌子。这种案的腿很短，一般只有10厘米左右。由汉代到唐、五代的一千多年中，先民们由席地而坐改为坐榻、坐凳，于是案也由低变高，逐渐演变成桌子。至宋代时，桌、椅、凳的高度才与现今无二，这都已通过考古资料得到证明。

在我国早期绘画作品中画有家具的作品较多，如唐代周昉《挥扇仕女图》、唐代(传)卢楞迦《六尊者像册》、五代顾闳中《韩熙载夜宴图》、五代王齐翰《勘书图》、五代卫贤《高士图》、五代周文矩《重屏会棋图》(图1－35)等。《韩熙载夜宴图》中画的家具有床、屏、桌、椅等，其中椅子的高度与现今基本无二，只是桌子的高度还未达到宋代的高度(图1－36)。通过桌子的高度说明《韩熙载夜宴图》的绘制时间应早于宋代。

五代卫贤《高士图》见于宋代刘道醇《五代名画补遗》、宋代《宣和画谱》、元代周密《云烟过眼录》、清代孙承泽《庚子销夏记》、清代《石渠宝笈续编》等著录，图中钤有宋徽宗、梁清标等人的收藏印，是一件流传有绪的瑰宝。卫贤所画为“举案齐眉”的典故，因梁鸿、孟光为东汉人物，故将梁鸿画为席地而坐，身前置一案，这都符合东汉的习俗。但图中画一方橙，其高度基本符合五代时期的特点，所以将《高士图》定为五代是有充分根据的。五代周文矩《重屏会棋

图》见于宋代郭若虚《图画见闻志》、宋代《宣和画谱》、清代《石渠宝笈三编》、清代胡敬《西清札记》等著录，图中钤有宋徽宗、乾隆、安岐等人鉴藏印，并有文征明、沈度的题跋，是一件流传有绪的瑰宝。《重屏会棋图》中画有长方形大桌案三个，高度均与现今椅子差不多，按桌子演变的规律来分析，该图定为五代是有充分根据的。通过上述三件从时代气息和个人风格两方面已定为五代时期的作品，得知那时桌与椅的高度相差无几。反之，我们又能通过桌、椅高度的演变来证明上述三图作于五代时期。

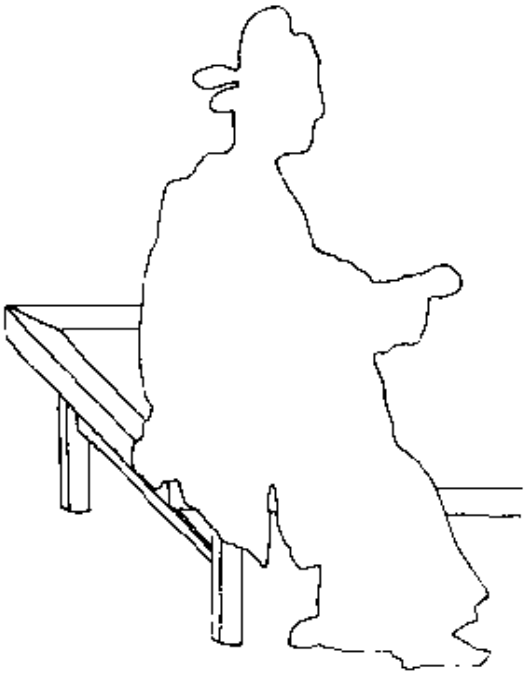


图 1－35

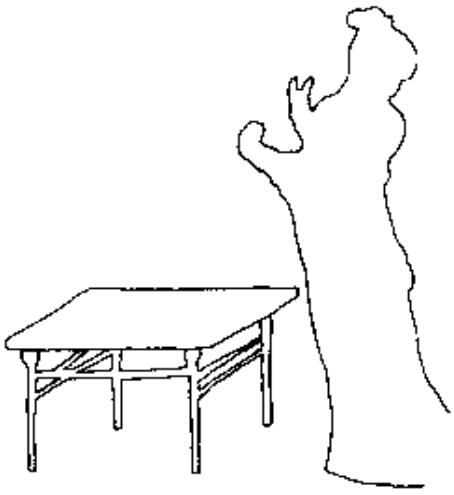


图 1－36

相传为唐代卢楞迦的《六尊者像册》见于唐代张彦远《历代名画记》、唐代朱景玄《唐朝名画录》、宋代黄休复《益州名画录》、清代吴其贞《吴氏书画记》、清代安岐《墨缘汇观续录》等著录，图中钤有宋徽宗、大长公主、项元汴、耿信公、乾隆的收藏印。同样是一件流传有绪的瑰宝。至于该图的绘制年代与名款真伪存有异议，有人认为“卢楞迦”的名款为后添，有人认为图中绘有晚期出现的降龙、伏虎，有人认为“宣和”（宋徽宗）、“绍兴”（宋高宗）的印章为后人所加

等。笔者认为《六尊者像册》非唐、五代时期的另一个理由，就是图中出现了宋代才应有的高型桌子，如“第三拔那拔西尊者”、“第十五锅巴嘎尊者”(图1－37)、“第十八纳纳答密答喇尊者”中均绘有高至人腰部的高桌。

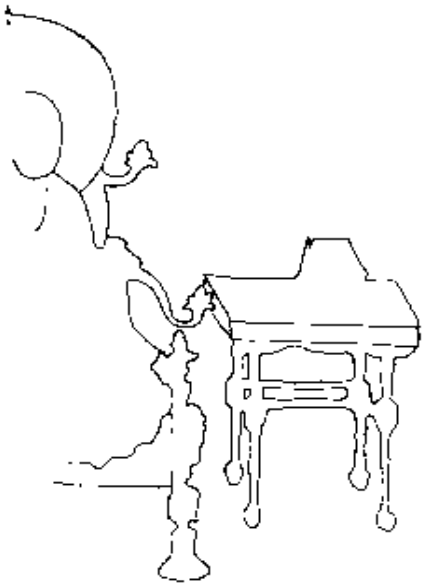


图1－37

二、龙画

绘画题材同样可以作为鉴定书画真伪的依据，如龙、马等。我国历代有许多画龙高手，如唐代孙位、宋代陈容、清代周臣、张穆等。

龙是我国古代先民心目中的神，它是由多种动物特征所组成的一种虚构的、不断演变的动物。绘画中所画之龙，与距今七千多万年的中生代末期的恐龙毫无关系。上古时代先民对龙的崇拜和迷信，是由蛇图腾演化而成的。河南濮阳发现的新石器时代用蚌壳堆成的龙，可称为“中华第一龙”。而作为最早的龙纹，要算河南偃师二里头遗址出土的带龙纹的陶片。从夏代到清代的数千年里，龙的形状发生了很大变化，总的趋势是经历了一个由低级到高级、由简单到复杂、由朴素到华丽、由不足到充实的过程。经笔者探索和研究，发现龙的演变带有规律性，这不仅使我们能进一步了解龙在不同时期的不同特点，同时也为我们准确鉴定带有龙纹的文物年代，提供了可靠的依据。

龙在演变中最有时代特点的要算身躯和爪数等。

1. 身躯

龙的身躯演变大致可以分为三个阶段：第一阶段是从夏代到春秋时期，此时龙的腹部与颈、尾部衔接协调，由颈至腹逐渐变粗，由腹至尾逐渐变细。第二阶段是从战国时期至五代，龙的腹部明显凸起，颈、尾显得很细。第三阶段是从宋代起又恢复了第一阶段的特征，只是身躯更加修长、多弯、壮观。

2. 爪数

龙的四肢早在商代就有，爪数依稀可见。爪数的多少很具时代特点，大致可分为三个阶段：第一阶段是从商代到五代，此时龙为三爪。第二阶段是从宋代开始出现四爪，第三阶段是从明代开始出现五爪。宋代以后，三爪龙也未绝迹。

前文提及的《六尊者像册》，笔者已根据家具断定为宋代作品，由于该图还绘有龙纹，故又为断定年代提供了依据。《六尊者像册》中“第十七嘎沙鸦也尊者”绘有一龙（图 1－38），该龙身躯弯曲，全身有鳞，头部至身躯逐渐变粗，身躯至尾部逐渐变细。四肢舞动，每肢有四爪。背鳍、肘毛、发、角、须等均有。这些特征符合①点的第三阶段、②点的第二阶段，故可断定《六尊者像册》的创作时间应早不过宋代。

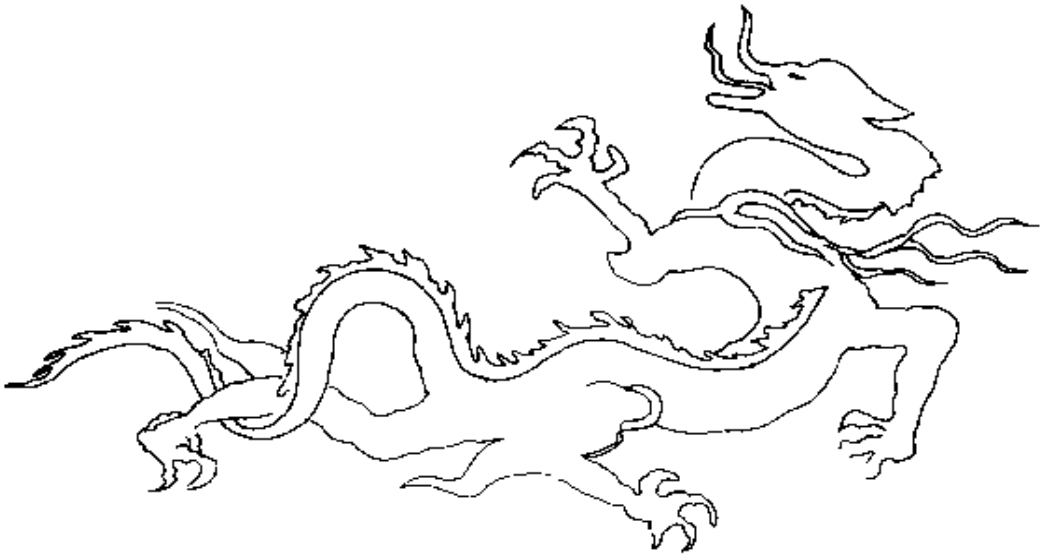


图 1－38 《六尊者像册》龙纹

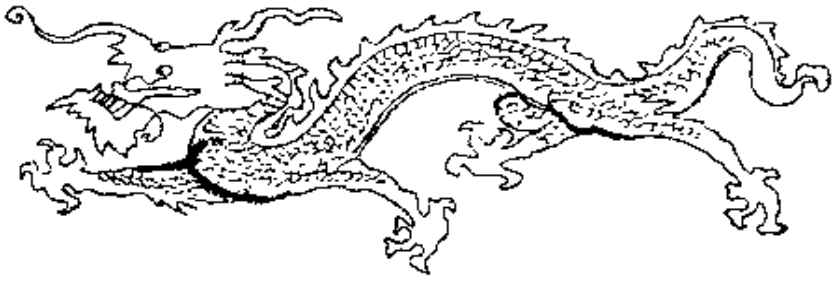


图 1－39 清代龙纹

图1－10　孔雀纹

三、装裱

魏晋时期的绘画大都以壁画为主，卷轴画次之。壁画只能鉴赏，不便收藏。到南朝时既有了鉴赏，势必就要从事收藏，而收藏的先决条件必须进行装裱。书画一经装裱，极具时代特征。

梁中书侍郎虞龢在《论书表》中主张以作品等级配以金玉画轴，如金轴、玳瑁轴、旃檀轴、檀木轴、漆轴等。到唐太宗时，往往将内府所藏法书名画重加装裱，在装裱时多以镂牙轴、紫罗褾来替代梁朝玳瑁轴、青绫褾。宋代徽宗也曾将宫内旧藏进行了重新装裱，并亲自为书画题写标签，经他重新装裱过的作品称之为"宣和装"。其特点是：卷前有绫天头和黄绢隔水，黄绢隔水贴近画心的上部有赵佶亲书题签。画心后为黄绢隔水和拖尾。宋高宗赵构对书画的装裱尤为注意，并亲自过问。在装裱中，"古厚纸不许揭薄，若纸去其半则损字精神"，"古画重褫，不许重洗，恐失人物精神，花木浓艳。亦不许裁剪过多，既失古意，又恐将来不可再褙"等等，这在保护方面是有益的。然而他为整齐划一，在重新装裱时往往将前代人的题记拆去，就连宋徽宗的墨迹也难免，这是明显的错误作法。

明代书画装裱形式与技艺，都有进一步的发展，书轴增多，手卷增加引首；册页有的用纸挖裱或厢裱成册等。立轴装裱形式有宽边、窄边之分，窄边为仿宣和裱，宽边是明代典型的特点，如朱端《烟江晚眺图》采用米黄色宽绫圈，上下天地用深蓝色花绫裱装，代表了明代装裱风格。清代装裱形式因地区、对象不同，而呈现各自特点。清代宫廷画装裱比较富丽堂皇。清代前期用料、技术、形式

都十分讲究，卷、轴的天头绫多为淡青色，副隔水多为牙色绫，近画心处多为米黄绫，立轴都有两条绶带，图案多为飞鹤，立轴天杆上的圆曲曲是定制的，绦子用黄色的丝编织，扎带用黄色的板绫，轴头多紫檀、红木。手卷的套边颜色较深，手卷带的花纹多为海水江牙。至嘉庆以后装裱质量逐渐降低，立轴的天杆变粗，有的已不用紫檀、红木，做工也比较笨拙。绦子、扎带都不如以前细密。裱绫也织得稀松，除飞鹤外还出现了凤的图案。这种宫廷装的前后期变化十分明显。也有比较简易的裱件，如绫裱粉笺对联，次等锦裱的寿屏，以及用布作背的黄绫裱道释像等。清代私人鉴藏家梁清标的藏品，在装裱形式和用料方面也有自己的特点。在一般情况下，梁清标重裱的书画立轴多用碧色云鹤斜纹绫天地，米黄色细密绢圈，是否用隔水要视画幅长短而定。绶带与副隔水或绫、绢圈同色，包首用淡黄色绢，轴头用红木或紫檀制成。手卷则仿宣和裱，隔水、天头都用云鹤斜纹绫，用精选的旧锦做包首，轴心和别子用白玉。重装书画都有梁氏亲笔题签。

利用装裱鉴定书画真伪，要注意新画旧裱。

第十节　作　　伪

书画的作伪归纳起来主要手法有：完全作伪，真伪参半。

一、完全作伪

完全作伪的书画可用摹、临、仿、造来概括。摹是完全按照原本勾摹，多见于工笔人物、花鸟画等。临是对着原本临写，此法用于写意画和行、草书。仿是无固定稿本而仿其笔法或大意，在用意、布置方面比较自然不生硬，但较多露出自己面目。比较典型的有张大千仿石涛、石溪、八大山人，赵云壑仿吴昌硕，谭子猷仿郑板桥，范廷镇仿恽南田等。造是指凭空伪造，不管原来面貌如何，专门伪造历代名人或冷名书画家作品。

关于造假问题，到清代时形成了地区性特色：

1. 苏州片

从明代万历年间至清代，苏州地区即有一批掌握一般绘画能力的人，专门以造假画为生。“苏州片”大多有底稿，以绢本工笔设色画居多，名款有李思训、赵伯驹、仇英等，就技术水平而言虽有高低之分，但笔力软弱。

2. 扬州片

清代康熙至乾隆年间，扬州地区专造石涛、郑板桥的作品。这类假画技法低下，尤其是字的撇和捺很像皮匠所用的刀子，故称“皮匠刀”。

3. 河南造

河南造又称开封货。明末清初时开封地区有一批人专做唐、宋、元名家书法，名款有颜真卿、柳公权、苏东坡、黄庭坚、米芾、蔡襄、赵孟頫、鲜于枢等，也造岳飞、文天祥、包拯、朱熹等名臣武将的书法。形式多为手卷，也有挂屏。明显特点为：一是均为纸本，有的是河南特产的棉纸，有的是粉笺揉后染色，有的是腊光纸上写字后再上色揉折；二是书写流利，字体光滑，写后揉折，以示陈旧，作假的技巧相当低劣，比较容易识破。

4. 湖南造

湖南造又称长沙货。大约在清代康熙至道光年间，长沙伪造的书画。名款大多是明末清初的所谓“节烈名人”或冷名书画家，如杨继盛、杨涟、周顺昌、史可法等，很少有著名书画家。特点是用绫或缎，画面结构疏疏落落，无甚功力。书写绘画后均做旧，即染色后用水大力洗刷，冲去光亮来显示陈旧，这类假书画很容易辨识。

5. 广东造

晚清至近代，广东地区造假多绢本，以重彩设色为主，间有山水、花卉，名款多以明以前的大名家，凡伪宋或宋以前的多有宋徽宗的题签。有时因作旧时用胶矾过重，使绢变得无筋骨，一摸就掉粉末。另外，还经常将清代真品改为前人作品，手法是在名款下加

一“题”字，以此冒充古画。

6. 北京后门造

清代北京地安门一带所造的假画，多为“臣”字款画，尤以仿郎世宁大手卷居多。绘画题材虽多样，但以设色为多，如《南巡图》等。这类假画画面工整富丽，多有乾隆题跋和皇帝收藏玉玺及诸大臣题字。在装裱方面仿内廷格式，用料考究。这类假画往往绘画水平不高，所钤印玺违反常规。

二、真伪参半

摹、临、仿、造是指完全作伪，而添、减、割、拆则属于半真半假。

1. 添

是指无款绘画添上大名家款识，或将冷名画家前添上名家题跋，或加添笔墨、色彩，以趋时尚，以抬高价格。

2. 减

是指将一些绘画上的小名、冷名字迹挖去，补上大名家名款。

3. 割

是指一件作品分割成几件作品，如将册页分割成数件独立的作品，再将每件上写上大名家的款。

4. 拆

是指真题配假画，或真画配伪题，或在同一件作品中真真假假，如一本册页中掺进一开或数开伪作。

绘画作伪除了完全作伪、半真半假外，尚有一种特殊形式——代笔。代笔是指画家请他人代为绘画，然后画家落上自己的名子，并钤盖自己的印章。当一个画家名声显赫后，索求作品的人很多，当画家应接不暇时，便请某人代为作画。尽管代笔属伪作，但被画家所请的代笔人也是画坛高手，所以就其艺术水平来讲虽次于真迹，可也非同一般。这样看来代笔画又与完全作假有所不同。

关于代笔问题由来已久，五代郭忠恕虽画屋木楼观为一时之绝，但画人物往往求王士元为之。五代关仝于山水间作人物多求胡翼动笔。宋徽宗的作品也有请他人代笔的可能。元代管道昇的书

信大多数由赵孟頫代写。明代的文征明、董其昌，清代的金冬心、王原祁、王石谷等均请他人代笔。

近代画家代笔一事更是多见。吴昌硕不仅篆刻请人代刀，在绘画上也请人代笔，赵云壑就是代笔人。齐白石晚年目力不济，工笔草虫均为娄师白和齐子如代笔。关于齐白石代笔问题，笔者曾请教过齐白石的后人，据讲白石老人晚年作品中的工笔草虫都是早年画好的，只是后来添上写意花卉而已，对此笔者不敢苟同。溥心畬的代笔人有清媛、宝珠等，有一种设色山水，俗称“绿树红房子”的作品多为半真半假。张大千到四十多岁时已画债累累，于是他也请门人代笔，何海霞、刘力上、肖建初等均是代笔人。

第二章　书法鉴赏

书法鉴赏是围绕历史上具体的文字作品而展开的认识活动，做为书法应该是指那些历代遗存并具有一定艺术水准的书迹。然而书法与非书法之间几乎没有清晰的界线。对书法作品在了解其艺术特点的同时还必须顾及其历史价值，尤其是对以卷、轴、册、楹联等形式存在的墨迹更会遇到识别真伪的鉴定问题，因此书画鉴赏是对作品的一个全面、细致、客观的了解过程。

书法艺术经历了几千年的发展历程，在汉字各种书体从出现到成熟的演变过程中，都出现过具有一定艺术水平的不朽之作，到魏晋之时已基本上形成了篆、隶、楷、行、草等诸体皆备，艺术蕴含丰富的书法面貌。此后又相继出现了石窟寺刻石、早期墓志、敦煌遗书，唐人法度森严的楷书、气势奔放的草书，宋人意趣横生的行书，元明时期的文人墨翰，清代的金石书法等，他们代表着书法领域在不同时期所取得的成就，下面我们以各种书体的发展演变为线索，简单介绍各时期的书法特点及典型作品，以期帮助大家了解有关的书法鉴赏知识。

第一节　篆书体的发展及鉴赏要点

篆书泛指汉代以前的通用字体。秦统一文字之先称“大篆”，包括契刻或书写在龟甲、兽骨上的“甲骨文”；铸、刻在金属器物上的“金文”；书写在竹、木简牍上的墨迹文字和石鼓文等。其中有的书迹又因形象特点而得名，如“鸟虫篆”、“蝌蚪篆”等。秦统一六国后对各诸侯国的文字进行了搜集整理，规范为易识、易写、易读的小篆体。当汉代隶书取代篆书而成为通用书体之时，篆书开始走向衰微，逐渐发展为具有装饰趣味的艺术书体。此后随着历史上文字学、金石学、考古学的兴起，篆书艺术在唐代和清代才得以再现生机。

一、甲骨文的特殊意义

甲骨文于清光绪二十九年（1899年）首次被发现。当时的王懿荣等人在中药材“龙骨”中偶见上面刻有文字，遂引起重视，追根寻源这些甲骨出土于殷商时期的都城遗址，即今河南安阳的小屯村，1928年开始对其进行了多次科学考古发掘工作，共出土甲骨十余万片，获得文字五千余个。

图2-1　祭祀狩猎涂砂牛骨刻辞　商

从文字学的角度研究这些甲骨文，我们可以从中了解汉字形成之初的构字规律，以历史学家的眼光审视其中的内容，它则是记录人类活动的珍

贵资料，而在书法史上的意义它却仅仅是研究的起点，即在文字中稍微流露出来的书法迹象。

甲骨文的刻线以平直运动为主，即有犀利瘦硬的细线，也有浑厚雄强的粗笔，有的则粗细相间略见变化。在结构布置上已能表现出疏密适宜，在错落疏朗中稳定重心的效果。文字的书写风格或粗犷朴拙或纤丽秀逸，无意中已表现出书写时的艺术效果。

甲骨文的书写特点往往随时代的变迁而有所变化，如商武丁时期的风格雄强朴茂；祖甲时代则转向结构严整，工稳秀丽；到康丁时代则趋向狂放自然的新风格等。

自从甲骨文被发现以后，王懿荣、罗振玉、王襄等人在搜集研究文字的同时，也开始用楹联、条幅等形式书写这些文字，遂成为民国初期重要的书法现象。

二、金文中的艺术蕴含

金文出现于商代，也称“钟鼎文”“钟鼎款识”等，它和甲骨文并存于商、周时期，为“青铜时代”重要的文字遗存。

商代的金文和甲骨文字体相近，所铸“铭辞”的字数较少，到西周时期铸刻在青铜器物上的文字开始增多，最多的已达五百余字，金文字体已开始显现出超越实用的艺术蕴含。

金文的线条已经开始从平直整齐的直线运动丰富为曲线运行，从线的造

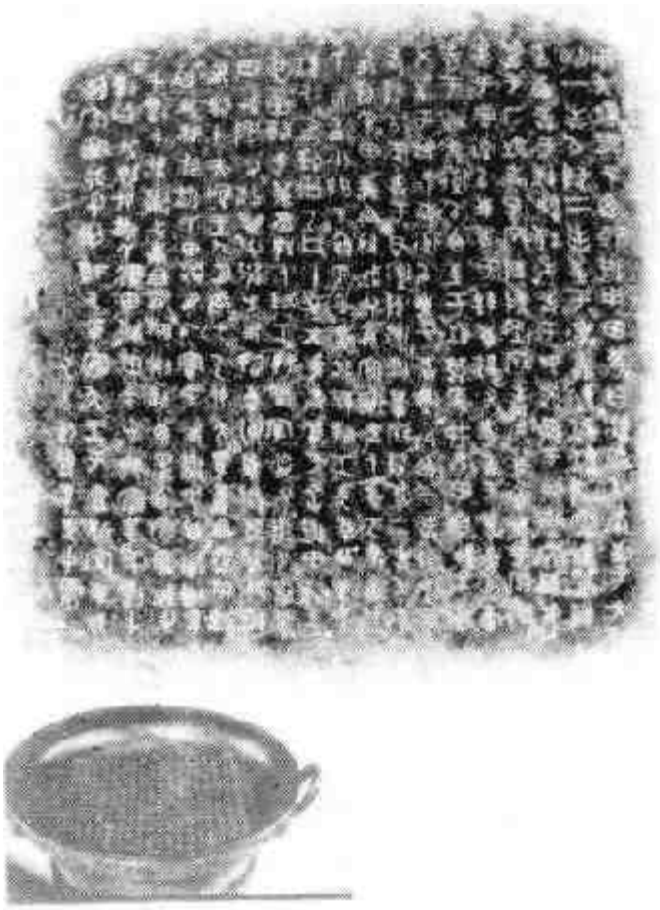


图 2－2　散氏盘　西周

型上能感受到敦厚、朴拙、疏缓、流畅等艺术效果，同时也能体会到其中蕴含的力量感，在结构上方正的空间开始被欹侧替代，并注意字迹排列时的装饰效果，金文的书写风格从初时的朴拙凝重，粗犷浑厚逐渐发展为圆柔秀美、遒丽清雅的艺术格调，到西周末期更有表现出率意疏放风格的作品。如果将金文和甲骨文的艺术特点相互比较，金文则更具规范美、装饰美和形象美。

西周以后列国争强，社会动乱，依附于青铜器皿而存在的“铭辞”逐渐减少，字体在各诸侯国间也有别，到秦统一文字以后出现在权量、诏版等器物上的文字开始使用小篆体，金文的使用延续到汉代。

三、《石鼓文》的艺术特点

《石鼓文》是先秦时期存世的唯一的一件石刻作品，约于公元七世纪初在陕西凤翔被人发现，因其文字环刻在十块形状如鼓的石上而得名，又因其内容是以四言韵诗记载了秦王游猎之事，所以又称之为“猎碣”。

图 2-3　石鼓文　战国

《石鼓文》堪称是先秦时期书法艺术的典范，它从用笔到结体再到章法都表现出成熟的富有修养的书法魅力。例如其用笔饱满圆润，笔意醇厚，从而摆脱了依附于龟甲、兽骨、青铜器皿等那样窄小空间的束缚，使笔迹能表现出用一定笔法书写时自然流畅的效果，书法风格朴茂、雄强、浑厚，总之它是一件艺术水准较高的佳作。

《石鼓文》是一件在书法史上产生过深刻影响的作品。首先是

其书法风格和小篆之间存在着血缘关系，它曾被人们誉为小篆之祖；其次是自唐代被发现以后得到当时著名书家欧阳询、虞世南、褚遂良等人的重视，更有唐代书家继承其书法特点创作而成的先例。尤其是清代中期以后王澍、杨沂孙、吴昌硕等人对其反复临写，并进行再创作，形成了风格各异的书法面貌，他们也因此成为颇具影响的一代篆书名家。

四、秦统一文字后的小篆体

秦统一中国后对文字进行了改革，即把各诸侯国使用的异形文字以秦国篆书为基础，规范为易识、易读、易写的小篆体，突出文字的实用性。

这一时期书法艺术的代表作品是秦始皇在位十二年间留下的泰山、琅琊台、绎山、碣石、会稽、之罘六块纪功刻石。例如《泰山刻石》相传为秦丞相李斯所书，笔法遒劲婉通，篆势宽展圆厚。《琅琊台刻石》的笔画近于石鼓文（见图2－4），用笔既浑融又秀丽，结体的圆转部分比《泰山刻石》圆活，这是两件目前仍然存世的石刻作品。秦刻石的特点多表现为笔迹工稳匀整，盘曲时婉转流畅，疏缓中蕴含刚劲，字形修长，上密下疏，章法布置整齐，庄重典雅，突出装饰效果。由于这些作品是在特定历史环境中的产物，在书写时略见板滞，缺乏生气，这也是不可忽视的缺点，但其书迹对后世的影响却是深刻的。

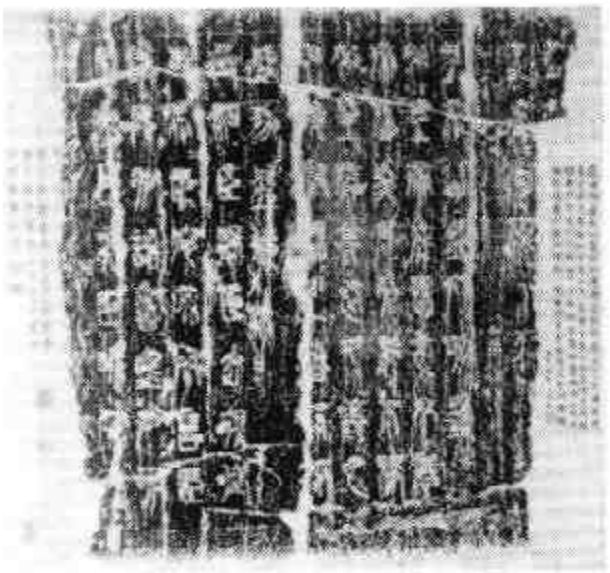


图2－4　琅琊台刻石　秦

秦代除刻石外还有陶文、符印、权量、诏版、瓦当、简册等小篆书迹，由于他们不象刻石那样严谨庄重，反能产生诸如参差错落、

古拙浑厚、自然醇朴、率意天真等富于变化的艺术特点。这也是不可忽视的书法现象。

五、汉代篆书走向衰微的时期

汉代是篆书逐渐走向衰微的时期，当时隶书被普遍使用，篆书仅在金属器铭、砖瓦陶文、碑额题字、玺印等一定范围内出现，东汉树碑之风盛行，在众多碑刻作品中用篆书写碑文的仅寥寥几通，因此汉代篆书已开始退居次要位置。

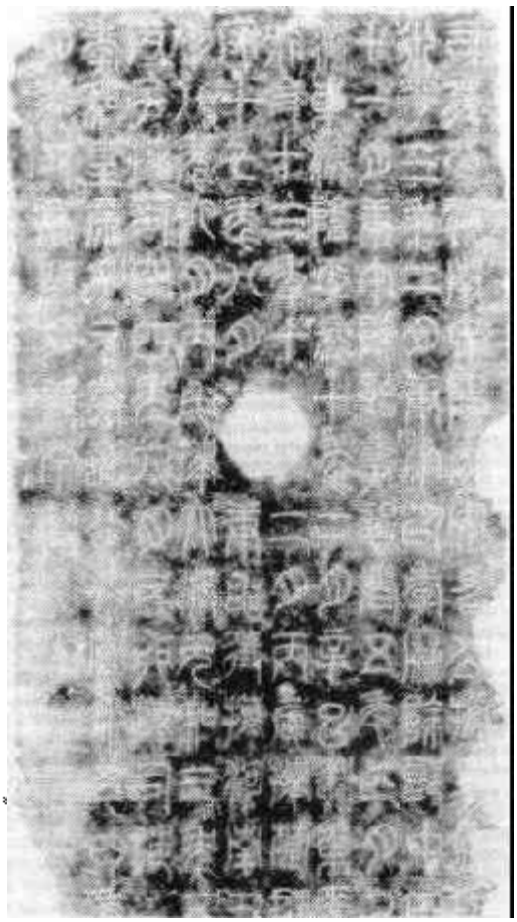


图 2-5　袁安碑　东汉

汉代篆书的特点仍然是继承秦小篆书体，但其用笔趋简，字形趋方，盘曲回转多呈方折笔势，通篇布置规整，如与秦小篆比较已明显地受隶书影响。《袁安碑》和《袁敞碑》是此时两件重要的篆书作品。

二碑的书法风格基本相近，用笔粗细匀称，瘦劲有力，篆法婉转畅达，结体疏密均衡，体势宽博疏朗，寓圆于方，形成一种规范守法度的篆书风格。

在铜器铭文中所见的篆书，如度量衡器《嘉量铭》，字体修长、挺拔、峻险、爽利。虽然是继承秦诏版的书法特点，但笔体规整，已表现为形式化的篆书。

汉代篆书无论在作品数量还是质量上均逊于前代，其特点已受隶书影响，逐渐使之具有装饰趣味。

六、篆隶融合的《天发神谶碑》

《天发神谶碑》立于三国时期吴天玺元年(276 年)，又称《天玺

纪功碑》《三段碑》等，相传为华邈撰文皇象所书，是魏晋时期在书法史上极具影响的篆书佳作。

《天发神谶碑》的书法风格继承秦《琅琊台刻石》的特点，用笔又如《熹平石经》中的方折状，每字的垂笔上端方粗，下端尖细，后人称之为“悬针篆”，其用笔生涩，方起方出，从而改变了秦篆圆转婉通的笔法，杨仁恺先生评其如扁笔刷写而成，其结体方正、字势雄伟，肃穆而不失尊严，此碑的书迹说其为篆已无轻柔婉通之意，说其为隶而笔势肩架又全出自篆法。因此其特点是巧妙地将篆隶二体相互融合，结构如篆，笔法如隶，形成了独具一格的艺术特征。

图 2-6　天发神谶碑　三国吴

三国时代的书法正值诸体发展演变时期，篆书佳作稀少，此碑的艺术成就确是绝无仅有的，其影响直至近现代书画家，如齐白石的篆书，已明显地烙上了此碑书法的痕迹。

七、唐代篆书的复兴时期

从魏晋以后书法艺术开始周旋于楷书、行书、草书之间，篆书渐渐地被人们遗忘了，回顾这段历史几乎没有重要的篆书作品问世，直到唐代才出现转机，篆书重又引起书法家的重视。

图 2-7　李阳冰三坟记碑　唐

据文献记载唐代擅写篆书的有欧阳询、殷仲容、卢鸿一、李阳冰、颜真卿、瞿令问、袁滋等人，其中李阳冰的成就最突出。李阳冰（722—约 789 年），字少温，河北赵

县人，他的篆书得益于秦《峄山刻石》，后见《吴季札墓志》，遂变化开合。其早年的书迹疏瘦，晚岁淳劲，擅以中锋运笔，均衡圆活，稳健自然，线中微含力量，字的结体修长，圆中寓方。当时颜真卿书写的碑常由他篆写碑额。明代书家赵宧光评价其篆书时指出“得大篆之圆而弱于骨，得小篆之柔而缓于筋。”当见人们对其书法褒贬不一。代表作品有《李氏三坟记》、《栖先茔记》等。

篆书在唐代开始复兴当有其客观原因，首先是先秦书迹《石鼓文》的发现，并在书法家之间产生影响；其次是当时研究古文字的风气渐盛，在研究的同时往往伴随着临写古篆书的佳作；再有就是唐代立碑的碑额多用篆隶书写，故也需有擅写篆书的书法家，因此唐代是篆书发展中的一个重要时期。

八、宋元明三代的篆书特点

宋元明三代的篆书基本上处于停滞状态，虽然各时期均有擅写篆体的书家，但其特点主要是维承秦李斯、唐李阳冰所创的篆书风格，成绩平平，对书法艺术的发展影响甚微。

宋代篆书据徐邦达先生介绍曾见有章友直、李康年的墨迹存世。徐铉和梦瑛是此时两位擅写篆书的名家，徐铉（916—991 年）字鼎臣，江苏扬州人，曾受诏领导校订《说文解字》，其篆书高古质朴，沉着刚劲，行笔精严而有法度，黄庭坚评价其篆书“气质高古，与阳冰并驱争先”。梦瑛，生卒不详，僧，号卧云叟，湖南衡阳人，他的《篆书千字文碑》书写技巧精湛，行笔如钢丝辗转盘绕，极具功力。此二人均能得秦《峄山刻石》和李阳冰的篆法，为典型的“玉箸篆”风格。

图 2-8　赵宧光篆书杜牧江南春词　明

元代有赵孟頫、吾丘衍、周伯琦、吴叡、泰不华等人擅写篆书，赵孟頫(1254—1322年)的篆书有《诅楚文》和《石鼓文》的遗风，典雅温润。周伯琦(1299—1369年)的篆书继承赵孟頫风格，并且上溯宋人徐铉，其作品如《宫学·国史二箴卷》结字端庄严谨，笔势沉稳，墨色丰润。吾丘衍的小篆独步当代，其学生吴叡(1298—1355年)深得其法，所书《千字文卷》匀静峭拔，刚柔相济，下笔如不经意，但皆在规矩之中。他们大致代表了当时的篆书水平。

明代宣德年间的程南云精于篆隶，常以粗肥之笔写小篆，笔画圆润，形成一时书风。李东阳(1447—1516年)擅写小篆，常用中锋圆笔，行笔稳健，不露锋芒，有人称他的"小篆清劲入妙"是继承李阳冰"玉箸篆"风格的篆书。徐霖(1473—1549年)书写的《千字文》结构疏朗，圆劲古朴，他和许初的篆书均已融入其楷书特点。明代末期的赵宧光(1559—1629年)精研篆法，他用行草书笔意书写《天发神谶碑》，从而改易了以往篆书粗细如一的线条，创"草篆"一体，(见图2-8)对以后篆书艺术的发展有着一定的启迪作用。

九、清代篆书艺术的重新崛起

清代当金石考据学兴起的时候，书法家从中受益非浅，使自宋代以降比较沉寂的篆书开始复苏，其特点表现为书写篆书的人逐渐增多，风格多样，从单一继承李斯、李阳冰的"玉箸篆"到和各自擅长的行书、楷体、魏碑体的结合，或追溯先秦时期的甲骨文、金文、石鼓文等书迹，成为书法史上篆书艺术再次繁荣的时期。

清初的王澍(1668—1739年)字若林，号虚舟，江苏金坛人，以擅写篆书名重一时，他曾临写过《石鼓文》，但篆法仍以继承秦、唐二李为主，其用笔善藏锋圆茎，瘦劲挺秀，笔力内敛，结字规矩森严、匀静端庄，晚年笔画略显纤细，能表现凝重淳古的篆书风格。

清代中期涌现出一批善写"玉箸篆"的书家，如钱坫(1744—1806年)能以秦篆之法，取汉篆之形，笔画匀称圆润，结体工稳疏朗，他曾刻有"斯冰之后，直至小生。"的印章，足见他的自信。孙星衍(1753—1818年)的篆书闲雅古丽，笔画柔而不弱，匀整如一。洪

亮吉(1746—1809年)的篆书线条纤细,盘曲环绕,疏缓自如。此时篆书艺术成就突出者当首推邓石如。

图2-9 邓石如篆书唐诗集句 清

图2-10 吴昌硕临石鼓文 清

邓石如(1743—1805年)初名琰,字石如,后以字行,更字顽伯,安徽怀宁人,他的学生包世臣曾记述老师"好《石鼓文》,李斯《峄山碑》、《泰山刻石》、汉《开母石阙》、《敦煌太守碑》、吴苏建《国山碑》、皇象《天发神谶碑》、唐李阳冰《城隍庙碑》、《三坟记》。每种临摹各百本,又苦篆体不备,写《说文解字》二十本,旁搜三代钟鼎、秦汉瓦当、碑额以纵其势,博其趣。"他几乎对历史上有特色的篆书均有涉及,苦苦的学书终于结出丰硕的果实,其篆书字体微方,略参隶意,笔法舒畅凝练,苍劲朴茂,使线条具有轻重徐疾富于变化

的韵致，沉雄朴厚的风格充满了艺术情趣，此绝非朝夕之功。

清末的吴昌硕(1844—1927年)热衷于临写《石鼓文》，他早年的篆书极似当时的另一位书家杨沂孙，经他反复临写，逐渐地使结体变方为长，并取欹侧之势，运笔沉稳，常是秃笔浓墨，势疾而意徐，形成浑厚朴茂，充满金石气息的篆书风格。

以上介绍的仅是清代几例著名的篆书家，当时还有擅写金文的如吴大澂、章炳麟、黄士陵等，之后又有擅写甲骨文的罗振玉、王襄等，因此清代是篆书艺术重新崛起的时期。

第二节　隶书体的发展及鉴赏要点

隶书是由篆书简化而成的书体，早期的隶书称“古隶”或“秦隶”，出现于战国时期。初时隶书的字形似篆似隶，其特点表现为打破象形字的结构，逐渐减少线条的盘曲，字形变修长为扁方，总之是使篆字趋向约简。有的隶字则是从金文的草写中直接借鉴而成，虽然这是文字发展中的现象，但同时也为书法艺术的发展创造了条件。汉代隶书开始替代篆书成为通用书体，到东汉时期隶书艺术达到了巅峰。汉末草书、行书、楷书等新体的出现，使书法艺术的发展有了广阔天地，从此隶书逐渐走向衰落，有的则如同写美术字一般，倾向于装饰效果，直至清代初期郑簠的出现才使隶书艺术再现生机。

一、从“古隶”说起

迄今为止已发现的早期隶书有：1980年在四川省青川县战国墓中出土的《青川木牍》，1975年在湖北云梦秦墓中出土的《睡虎地秦简》，这些都是具有代表性的“古隶”作品。

简、牍是战国至魏晋时期普遍使用的书写材料、竹片称简，木片称札或牍，由于简牍是以墨迹的形式直书文字，因此能够真实地反映当时的书写水平。《青川木牍》的书体已有别于篆书，其结体变

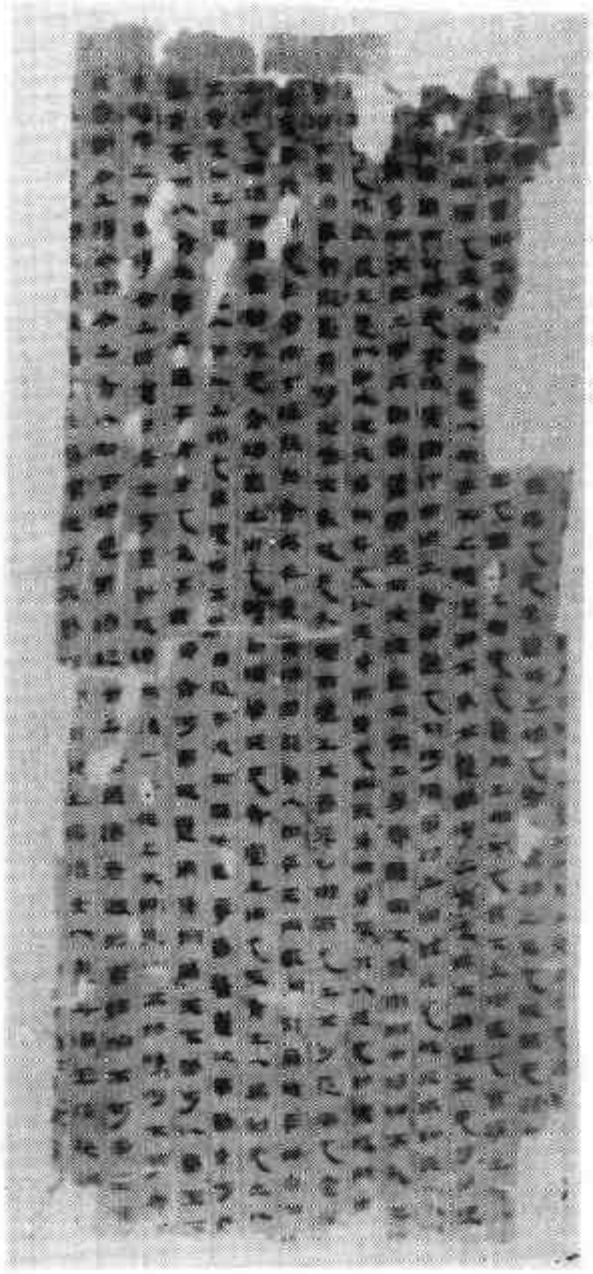


图 2-11　马王堆帛书　西汉

金文的狭长为正方或扁方形，笔画趋向简化，变圆转为平直，减少盘曲，运笔时已见轻重徐疾的痕迹，虽然其间仍存有篆意，但一些字已有隶书特点，其意义在于展示由篆向隶过渡之时的书体面貌。晚于它的《睡虎地秦简》中的隶字已明显地有了进步，不仅保存的隶字多，而且书写风格多样，例如其字形长、扁、方并存，有的简笔

迹厚重粗壮，有的则草率却也流畅自然，有的结构紧密，横轻竖重，有的则疏朗飘逸潇洒自如，显然这些书迹出自不同人之手，反映当时民间书法的发展情况。

到西汉时期隶书已有石刻作品存世，如《莱子侯刻石》字形稍扁，结体疏而不散，隶书风格略显稚拙，杨守敬评云"是刻苍劲简质，汉隶之存者为最古，亦为最高。"马王堆汉墓中出土的帛书为西汉早期作品，风格近于秦隶，到中后期的《定县竹简》和《居延汉简》中的部分书迹已能见到落笔提按清晰，行笔节奏分明，波挑之势全出的成熟的隶书字体了。至东汉才迎来了隶书艺术的繁荣。

二、东汉——隶书艺术的鼎盛时期

东汉是书法艺术发展的重要时期，也是隶书走向成熟的时期。在摩崖、石经、碑碣等石刻和简牍墨迹中保存了丰富的隶书遗迹，尤其是东汉桓、景之时，树碑之风盛行，依附于碑碣而存世的隶书多出自书写、镌刻高手，因此汉碑中汇聚了隶书艺术的精华，展示了色彩缤纷的隶书艺术。

东汉初期的隶书仍然带有"古隶"书体的特点，字形虽然改变了篆书的结构，但线条的处理略显单调。如《开通褒斜道摩崖刻石》笔势苍劲，天然古朴，饶有篆意，其舒展朴茂的行笔蕴籍着博大、冲淡的气韵，表现出朴拙之美。东汉中期隶书的字形、结构趋于稳定，笔画在提按顿挫中趋向变化丰富，终于迎来了隶书艺术的成熟。

汉碑中的隶书达到了较高的艺术水平，如《曹全碑》的结构工稳匀静，秀美多姿；《礼器碑》的书风瘦劲刚健，端庄典雅、方劲秀丽兼而有之；《史晨碑》温润凝重、古朴厚实，遒劲之中有端庄之相；《张迁碑》和《鲜于璜碑》隶法相近，风格方整雄健，质朴拙厚、笔迹以方为主，棱角分明。几乎汉碑中的每一件作品都有其艺术个性、表现出或端庄典雅、法度森严；或飘逸恣放、舒展洒脱；或雄浑奇崛，劲挺爽健；或拙朴厚重、大气磅礴的气势。总之具有丰富多采的艺术特征。

图 2-12　礼器碑　东汉

图 2-13　曹全碑　东汉

虽然汉代隶书的成就突出，但随之而来也出现了追求装饰效果、趋向程式化的现象，这也是不容忽视的局限性。

三、魏晋南北朝时期的隶书

经历了汉代隶书艺术的辉煌以后，魏晋南北朝时期的隶书作品逐渐减少，其主要原因是：曹魏时期的禁碑，使依附于碑碣而存在的隶书骤减；再有当时的楷书、草书、行书皆已形成，隶书渐渐地被新书体取代，开始退居次要位置等。此时的代表作品有《上尊号》、《受禅表》等碑和《魏三体石经》等，其特点仍然是汉隶风格的延续。

《上尊号》的书法极为工整，功力颇深，其结体趋方，运笔迅捷，波磔纵肆，奇伟雄强，但笔画及转折都趋于硬刻。《受禅表》的书风

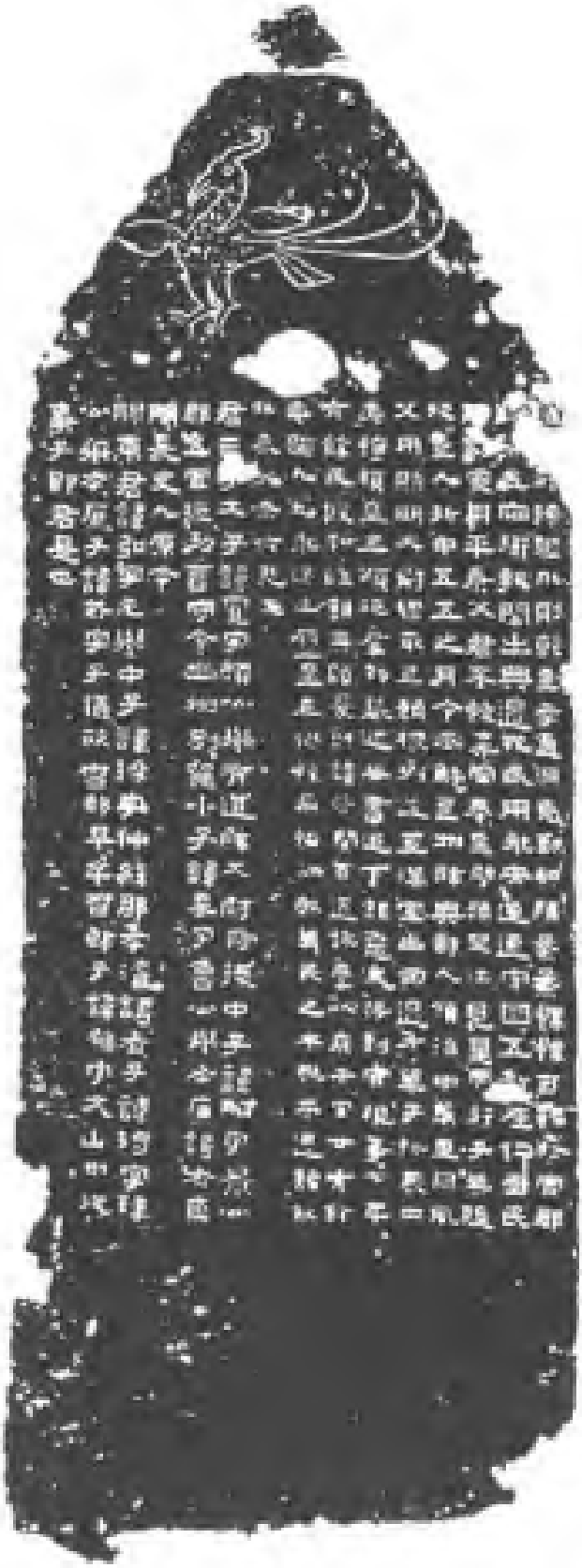


图2-14 鲜于璜碑(碑阴) 东汉

峻美方整，结体庄茂敦厚，笔法劲健挺拔。此二碑均建在河南临颍，相传由梁鹄或钟繇书写碑文，书法风格相近，其笔势凝练精到，体势工稳而又舒展，为曹魏时期的隶书典范。

图 2-15　正始石经　魏

《魏三体石经》建于魏齐王曹芳正始二年(241 年)，故又称做《正始石经》，石经所刻的内容为《尚书》《春秋》和部分《左传》，自上而下对应着书写古文、小篆和隶书三体，其书迹体态端正，笔法规整，由于石经是用来正字的规范，所以字迹的间架、结构、笔法、行款等均显得规整有余、变化不足，装饰效果突出，艺术趣味淡薄，但

我们可以从中了解汉字的发展演进过程，故而应视其为此时的重要作品。

四、唐代——走向程式化的隶书

唐代隶书的风格发生了变化，清人万经曾分析道“汉多朴拙，唐则日趋光润，汉多错落，唐则专取整齐，汉多简便如其书，唐则偏增笔划为变体，神情气韵之间，迥然不同耳。”由篆到隶至楷是书体的演变过程，汉隶源出于篆，流露出自然朴实的意趣，唐隶取楷法，是汉隶唐楷的结合，由于受楷书法则的干扰，致使隶书的结构笔法走向规范化，逐渐发展为程式化的隶书。

唐人称隶书为“八分”，后人也称之为“唐隶”，当时擅写隶书的有欧阳询、韩择木、蔡有邻、李潮、史惟则、徐浩等人。欧阳询书写的《房彦谦碑》，格调古雅，楷隶相兼，颇有六朝遗风。史惟则书写的《大智禅师碑》清峻秀健，有骨力而颇为丰腴，笔意略似汉代的《乙瑛碑》，但更为缜密、规整，为典型的唐代隶书风格。韩择木的隶书宋人在《宣和书谱》中认为“隶学之妙，惟蔡邕一人，择木乃能追其遗法，风流闲媚，世谓蔡邕中兴焉。”他的《祭西岳神告文碑》为其代表作，书风方圆兼备，以篆法入隶，技巧娴熟，字体结构端庄平正，疏密有致，其风采不减汉碑。徐浩的《嵩阳观记》字形扁平，结构紧凑、规矩整齐，中锋行笔，沉着匀

图2-16　徐浩隶书嵩阳观记　唐

稳，在中和平稳中保持匀静，应是具有楷书特点的隶书。

清王澍在《虚舟题跋》中谓“唐人隶书之盛无如季海，隶书之工亦无如季海，”的确徐浩的隶书对宋元明三代影响深刻，致使他们知唐隶而忽视向汉隶中求索。

五、宋元明时期的隶书

宋、元、明三代隶书的成就不大，以继承唐人创立的受楷书风格影响的隶书为主，重法度而轻创意，从而失掉了汉隶所具有的艺术特征。

宋代的书家多倾心于行草书艺术，虽隶书一体仍有人在写，但艺术水平多不高，涉及写隶书的书家有徐铉、郭忠恕、米芾、陈尧佐、黄伯思等人。例如米芾（1051—1107年）能写篆隶，其篆法自然流畅，结构多取平直，间架略显松散，是在他书写行书的基础上写隶字，在他所书诸体中也位居次要位置。黄伯思（1079—1118年）在柳公权《兰亭集诗》中有一段隶书观后语，其笔法挺秀，结体方整，风格清雅秀逸，明显地受唐人隶书的影响。

图2-17 宋珏隶书七言律诗 明

元代擅写隶书的人逐渐增多，著名者有赵孟頫、虞集、吴叡、俞和、褚奂等人。赵孟頫（1254—1322年）为一代书法大师，他兼擅各体，其隶书师法梁鹄、钟繇、风格谨严华茂，欠古朴之趣，在当时影响较大。龚开（1222—1307年）是当时著名画家，他常用隶书题画，笔法粗细匀整，偶见外张的笔画，书风质朴淳厚，明人丰坊认为他是以篆书笔法写隶书。吴叡（1298—1355年）的隶书受其师吾丘衍

的影响，谨守唐人法则，所书《离骚经》，方劲挺秀，工稳雅致，具有一定的书写水平。俞和(1307—1382年)，字子中，浙江杭州人，他的书法受赵孟頫的影响，能写隶书，存世作品有《篆隶千字文》，风格秀雅挺劲，有书卷气。此外还见有陶宗仪、杨瑀、顾瑛等书写的隶书存世。总之元人书写的隶书作品比宋代多，只是风格显得单调，无突出成就。

明代隶书与其它诸体比较处于次要位置，当时能写隶书的有沈度、文征明、徐兰、宋珏、周术等人。沈度(1357—1434年)的楷书被称作"台阁体"；他也擅写隶书，主要继承了宋、元人的风格，如《隶书七律诗轴》的用笔沉稳淳厚，结体方整，写得端重开阔，富有自信，更具有典雅的韵致。文征明(1470—1559年)存世的隶书作品相对多些，受唐代徐浩和元代吴叡风格的影响，擅用硬毫，笔划瘦劲光滑，功力极深。徐兰(生卒不详)字芳远，号南塘，浙江余姚人，工书法，隶书法蔡邕，存世作品如《像赞卷》，运笔方折遒劲，以楷书体势为之，具有个性。宋珏(1576—1632年)是明代晚期擅写隶书的名家，他师法汉代《夏承碑》，用笔沉厚，苍劲雄健，风格有楷书之整肃，用笔有汉隶之淳厚，清代隶书名家郑谷口就是从学于他之后而热衷于隶书创新的书家。陆士仁(生卒不详)字文进，号澄湖，今江苏苏州人，陆师道之子，从其作品《四体千字文》中可知他的隶书受文征明影响，工稳劲健，但缺少生气。

六、清代的隶书艺术再放异彩

清初擅写隶书的有郑簠、王时敏、朱彝尊等人，尤其是郑簠对隶书艺术的探索，使自唐代以降拘刻浮薄的隶书出现了生机，从而开清代隶书繁荣之先。

郑簠(1622—1693年)字汝器，号谷口，江苏南京人，他的隶书初学明人宋珏长达二十年之久，但无长进，渐渐地悟到须溯本穷源向秦汉隶书汲取营养，从此他痴迷于碑刻之间，尤得益于《史晨》《曹全》二碑，同时掺入行草书笔意，他的隶书保留了《曹全碑》娟秀妍雅，逸致翩翩的特点，同时使之更加潇洒疏放，能在恣肆中含古

朴，朴中寓巧，庄中见奇，沉稳中见飘逸，极富变化，因此人们称赞他是清代学汉碑而有成就的先驱。

郑簠的隶书对清初隶书艺术产生了深刻的影响，如石涛、万经、朱岷等人都是在郑簠书风的影响下而成为一代名家。其中石涛晚年曾寓居扬州，因此对扬州画家也产生了影响，如金农、汪士慎、高风翰、高翔、郑燮等人均擅写隶书。

金农(1687—1764年)的隶书有两种面貌，一种是继承汉碑风貌，笔迹凝重、朴拙浑厚、苍古沉雄；另一种面貌被人们称之为“漆书”，其用笔方正，棱角分明，横粗竖细，辅以浓墨，其结构紧凑，体

图2-18 郑簠隶书谢灵运石室山诗 清

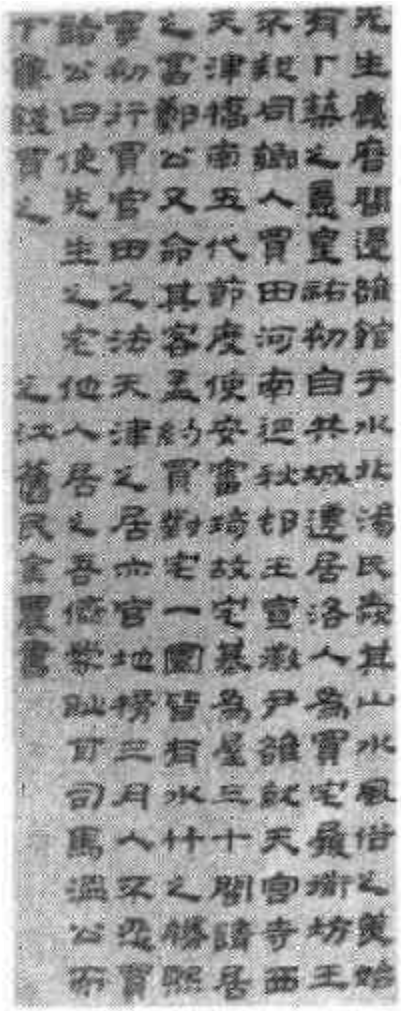


图2-19 金农隶书语摘 清

势欹侧，具有装饰趣味，绝无板滞。他曾自述受《国山》《天发神谶》

二碑的影响，也流露出龙门石刻的痕迹，故其书迹也含魏碑体的韵味。汪士慎(1686—1759年)的隶书清劲生动，用笔娴雅，波挑之势有汉隶遗风。高翔、高凤翰的隶书源于郑簠之法，书风清润秀逸，结构匀稳，笔势略有飘逸之感。郑燮(1693—1765年)能以画兰、竹之法写隶，创出非隶非楷非行的所谓“六分半”书，很有特色。从以上实例中可知扬州画家笔下的隶书具有一定的艺术水平。

清中期阮元等人掀起的访碑热潮，引导书法创作转向碑学，也使隶书艺术取得了长足的进步，此时具有代表性的书家有邓石如、伊秉绶、桂馥、赵之谦等人。与扬州画家关系密切的黄易、丁敬、陈鸿寿的隶书也颇具特色。其中以邓石如、伊秉绶、赵之谦的隶书成就突出。

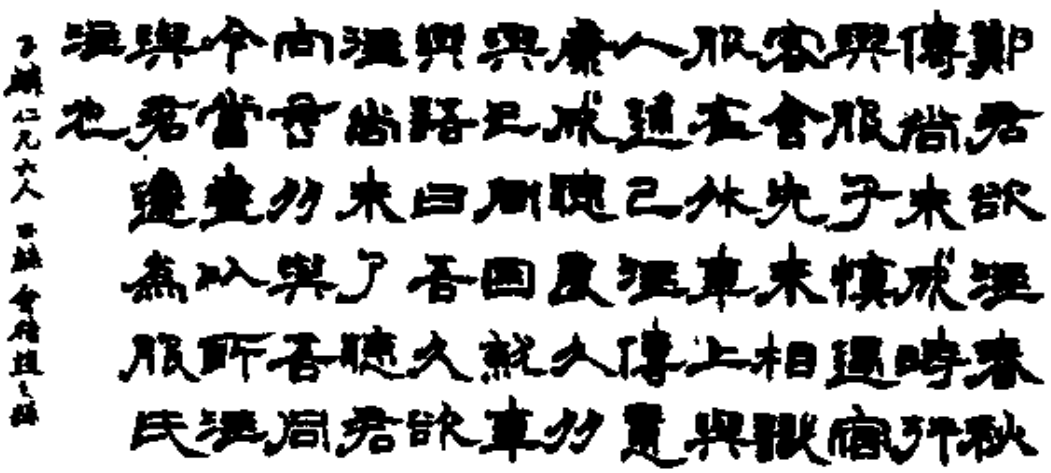


图2-20　赵之谦隶书语摘　清

邓石如(1743—1805年)曾经苦临过《史晨》《华山庙》《张迁》等汉碑，因此他的隶书能得《曹全》之遒丽，《张迁》之朴厚、《石门颂》之纵肆，《夏承碑》之奇瑰，更得益于他深厚的篆书基础，故能以篆书笔意写隶，略带行草书韵致，他自认为“篆不如阳冰、隶不减梁鹄”。当见其对隶书成就的自信。伊秉绶(1754—1815年)的隶书风格峻爽，以篆书用笔写隶书，融汇汉篆和隶书碑额的结体笔法特点，点划平直，笔力雄健，古朴凝重，结体方严整肃，规整却不刻板，凝重而有韵致。赵之谦(1828—1884年)的隶书受邓石如的影响，

同时参以汉隶和北碑楷书笔意。笔笔中锋，力透纸背，寓劲挺于流动之中，生动活泼。

以上介绍仅是清代较典型的几例，回顾清代书坛，隶书成就占突出位置。

第三节　楷书体的发展及鉴赏要点

楷书是由隶书逐渐发展演变而成的书体，又有“今隶”、“正书”、“真书”等别称，始于汉末，魏晋时期开始成为通用字体。楷书的特点是使隶书宽扁的形体趋方，同时改变笔法结构，使之无明显的波磔用笔，并相应地创造出一些新的笔画，如今存世较早的楷书作品是传为钟繇和王羲之书写的小楷，魏晋南北朝时期以石窟寺刻石为代表的“魏碑体”，书风奇崛峭拔颇具特色。唐代以“初唐四家”颜真卿、柳公权为代表的书法家把楷书艺术推向了巅峰，他们的许多佳作也成为后世学习楷书的典范。此后的楷书艺术几乎是在晋唐人创造的楷书风格的影响下，在学习、借鉴、继承中求发展，进而创造新的楷书风格。

一、“钟王”的小楷书迹

汉代末期当隶书艺术蓬勃发展的时候，楷书已开始孕育，史籍中介绍“王次仲作楷法”，但他无作品存世，因此真正具有书法意义的楷书应始于钟、王的小楷书迹。

钟繇（151—230年）字元常，三国魏颍川长社人，从其传世书迹考察他在书法史上的贡献是已经把楷书从隶书中分离出来，使之成为比较定型、规范、实用的新体，故被人们尊为楷书之祖。他曾师从曹喜、蔡邕、刘德升等书法名家，能博采众长，兼擅诸体。传为钟繇书写的作品有《荐季直表》、《宣示表》、《贺克捷表》等，这些书迹反映了隶楷嬗变之初的楷书面貌，虽然仍存隶字痕迹，但从笔法到结构都已独具新意，例如用笔以横、捺代替“蚕头燕尾”的波挑之

势，醇厚古朴、自然酣畅，宽扁的结体被方纵的体势取代，其书被人们形容为“如云鹄游天，群鸿戏海。”如果说钟书以朴拙酣畅胜，那么继承钟书风格的王羲之则重视字的形态美。

王羲之（303- 361 年）擅写小楷，传为他的作品有《黄庭经》、《乐毅论》、《曹娥耒辞》等，这些作品中的用笔丰富灵巧，寓古朴于精细之中，体势逸宕，灵动潇洒，尽现雍容和雅之态，唐褚遂良称赞其书“笔势精妙，备尽楷则。”其子王献之（344—386 年）承父遗风，吸收篆隶笔意，创出个人风格，其代表作小楷《洛神赋》，初以麻纸墨迹传世，至唐代头尾遗失，仅存十三行字，遂有碧玉、白玉刻本流传，故又称《玉版十三行》，其书法中锋运笔，挺拔有力，结体宽绰外拓，疏朗多姿，有奇肆之趣，为难得的小楷佳迹。

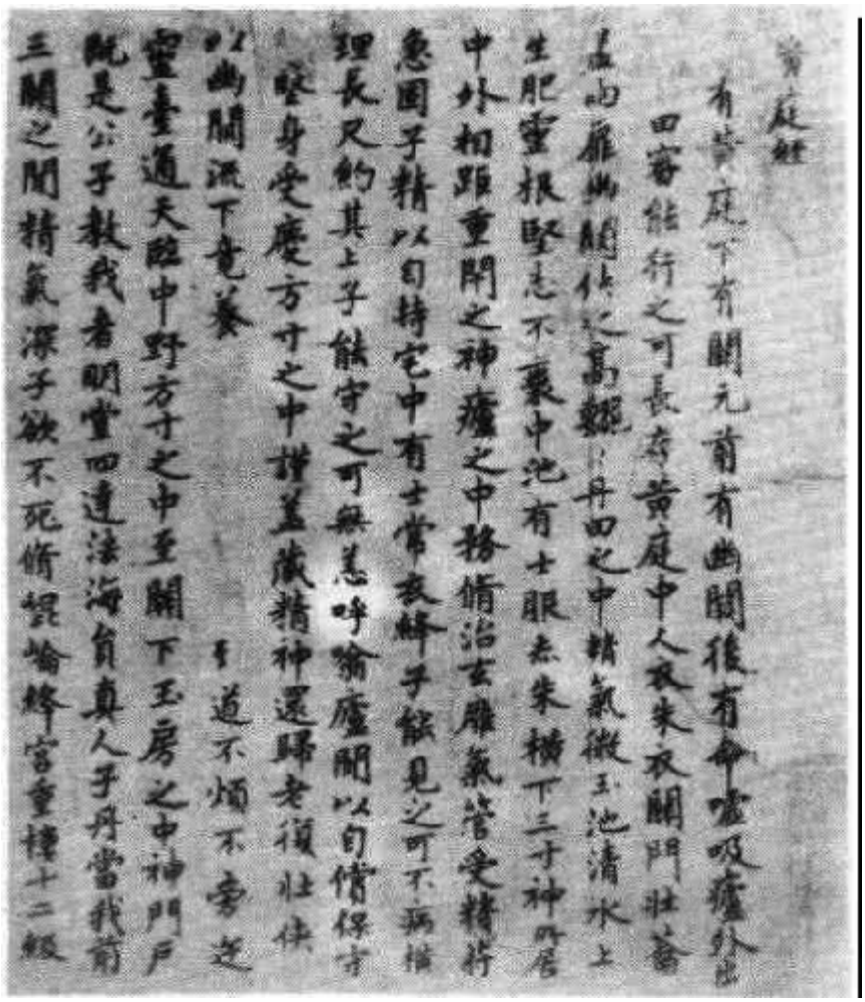

黄庭经
有黄庭下有关元前有幽关後有命门吸灌外出
四窗能行之可長存黄庭中人衣朱衣关門壮密
孟西雁幽關侯之高魏丹田之中精氣微玉池清水上
生肥靈根堅志不衰中池有士服赤朱横下三寸神所居
中外相距重閉之神靈之中務脩治玄雌氣管受精符
急固子精以自持宅中有士常衣緋子能見之可不病諸
理長尺約其上子能守之可無恙呼嗡靈關以自脩保守
經身受慶方寸之中讙蓋藏精神還歸老復壮侯
以幽關流下黄養　子道不煩不旁逆
靈臺通天臨中野方寸之中至關下玉房之中神門戶
既是公子教我者明堂四達法海負真人子丹當我前
三關之間精氣深子欲不死脩崑崙蜂宮重樓十二級

图 2－21　王羲之小楷黄庭经

楷书一经问世，即成为使用频率高，书写者众的书体，历史上的楷书名家多直接或间接地从钟王书法中得到启发，进而创造出丰富多采的楷书风格。

二、魏碑体及其它

魏晋南北朝时期佛教盛行，对书法艺术产生了较大影响，借助于石窟寺刻石，造像记，碑碣、墓志等保存下来的书迹，虽为楷书，却带有浓郁的篆隶书韵味，南北朝时期形成了南方和北方迥然不同的书风，故有"北碑南帖"和"北雄南秀"之说，而北朝从北魏至北周期间遗存的书迹人们称之为"魏碑体"。

南朝书法主要是承晋人遗风，如羊欣、王僧虔、智永等书家均是二王风格的嫡传。这一时期的石刻作品较少，但在书法史上占重要位置，例如刘宋时的《爨龙颜碑》和东晋的《爨宝子碑》合称"二爨"，代表着隶楷过渡时的楷书面貌，前者的用笔方圆兼备，笔势雄劲，饶有隶意，结体匀称，富于变化，康有为评此碑"浑厚生动、兼茂密雄强之胜，当为正书第一。"后者则以方笔为主，方劲峭利、质拙凝重，隶意甚浓，具有雄强的气势，康有为称其"端朴若古佛之容"。《瘗鹤铭》是此时的又一件佳作，摩崖刻石，传为陶宏景书，其用笔奇峭飞逸，多圆笔中锋，笔势遒劲坚韧，兼有篆、隶、行书的意趣，结体舒展，以气势胜，黄庭坚誉其为"大字之祖"指出"大字无过《瘗鹤铭》"。

图 2-22　始平公造像记　北魏

北朝书风粗犷雄健，天姿纵横，常表现为体势方峻、刀痕毕露的特点，从而与含蓄蕴籍、疏淡潇洒的文人格调形成鲜明对比，其

间也包含了镌刻工匠对书法艺术的贡献，具有代表性的作品很多，以下列举几例。

《石门铭》为陕西汉中摩崖刻石之一，其用笔方圆并施，线条纤劲圆浑，无论是笔画还是体势均写得自然飘逸，貌似毫不费力却能意趣横生。龙门石窟寺造像记保存了众多的书法作品，从中筛选出佳作称之为龙门四品、十品、二十品等，《始平公造像记》被列为诸品之中的重要者，此件为阳文刻石，方严峻峭，有的转折处方棱如刀切，字的结体端庄谨严，代表着魏碑体的典型风格。《张猛龙碑》是魏碑体中方整雄健的一类，其笔划方折清劲，在方峻中渗出纵逸的韵致，结体严整，颇具浑厚挺拔、宽博典雅的风姿，曾被人们誉为魏书之极。《张玄墓志》也称《张黑女墓志》，其书俊丽多姿，用笔精巧，能铺能提，含蓄而有韵味，结体多取横式；外宽内紧，书中劲健、秀逸、潇洒、轻快兼而有之，并蕴含有行书的意趣。

此外尚有《郑文公碑》、《泰山经石峪》、《杨大眼造像记》、《崔敬邕墓志》等，表现出或奇崛或雄强或端庄或俊丽的不同风格。构成书法史上楷书发展的重要时期。

三、唐代—楷书艺术的恢宏时期

楷书自成熟以后，在南方和北方逐渐形成了风格各异的书法面貌，南方以延续晋人隽秀潇散的风格为主，北方则突出奇崛雄健的书法特点，到隋代南北书风日趋融合，终于迎来了唐代楷书艺术的恢宏时期。

图 2－23　欧阳询皇甫诞碑　唐

初唐的楷书以欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷的成就具有代表性。他们并称为“初唐四家”。欧阳询(557—641年)字信本，湖南临湘人，官至太子率更令，故也称之为“欧阳率更”。他的楷书初学王羲之，更吸收北碑险峻峭拔的特征，重视字体的结构布置，在平实中求奇险，险绝中求平正，形成险劲挺拔的书风。其楷书被后人称为“欧体”。代表作品有《九成宫醴泉铭》、《皇甫诞碑》等。虞世南(558—638年)字伯施，浙江余姚人，曾被封为永兴县子，故也称之为“虞永兴”，他在早年曾向智永学书，深得晋人笔意，后又从学于史陵，史书风格近于北碑，故也受其浸染，唐太宗李世民非常推崇他的书法。其楷书与欧字迥然不同，行笔洒脱俊逸、外柔内刚、结体疏朗、端雅闲和，极少欹侧之势，形成一种遒丽秀健的书风。作品有《孔子庙堂碑》等。褚遂良(596—659年)字登善，浙江杭州人，曾被封为河南郡公，故又称之为“褚河南”。他的书法师承虞世南，后上溯到晋人书迹，能博采众长。其书的用笔强调虚实变化，并能融合欧、虞的特点，使之方圆兼备，结体趋方比欧虞更为舒展，形成瘦硬清挺，遒婉空灵的书风。晚年越发丰艳流动，变化多姿。其作品有《孟法师碑》、《雁塔圣教序》等。薛稷(649—713年)是唐太宗时的名臣，魏征之甥，他从魏处获观所藏虞、褚书迹，临习精勤，故能承其书风，但“用笔纤瘦、结字疏通，又有别为一家”。其作品有《信行禅师碑》等。

图2-24 颜真卿多宝塔感应碑 唐

唐代中、晚期的颜真卿和柳公权以卓越的成就把楷书艺术推向了巅峰。颜真卿(709- 785年),字清臣,今陕西西安人,因他曾任平原太守,后封为鲁郡公,故也称之为颜平原或颜鲁公,他的书法曾受王羲之、褚遂良的影响,学王意在得其笔法,学褚能避其姿媚,他曾先后两次得到当时著名书家张旭的指教,使其在书写技巧和书法理论上都有了长足进步,逐渐摆脱了初唐楷书的束缚,终于创造出宽博凝重、气势恢宏,沉稳严整的新风格,其书被后人称之为"颜体"。颜字的用笔浑厚强健,中锋运笔,线条丰满、筋骨内含,笔划之间常取相向之势,如强弓微弯富有弹性和力量,字的结构变初唐的修长为方形,方中寓圆,端庄而不拘谨,如有一股向心力,聚而不散,存世作品如《多宝塔碑》、《颜勤礼碑》、《颜家庙碑》分别代表他早、中、晚年的书法风貌。

柳公权(778—865年),字诚悬,今陕西耀县人,他的楷书吸收了欧阳询、薛稷、颜真卿等人的特点,创造出结构严谨,法度森严,峭拔清劲的风格而成为与颜真卿并驾齐驱的书家。柳字的用笔变颜的丰腴浑厚为劲挺瘦削,去肉留筋,同时吸收了欧字清癯爽健的特点,使书迹于端庄中见清劲舒展,他极重视字的结构安排,精严至极,有人誉其为书法"建筑师",应当之无愧。

图2-25 柳公权玄秘塔碑 唐

归纳颜柳的特点人们称之为"颜筋柳骨",是唐代楷书的两大类型。除此以外还有欧阳通、魏栖梧、裴休等擅写楷书的

名家，形成了一个书家群。此后的楷书艺术几乎都是在继承晋唐两代书风的基础上求发展，进而创造新的楷书样式。

四、宋徽宗和他的“瘦金体”

宋代帖学兴盛，疏于碑版，书家的精力多集中在长于抒情的行书上，虽然以苏、黄、米、蔡为代表的“宋四家”均能写楷书，但成就一般，宋徽宗赵佶所创的“瘦金体”当独树一帜。

图 2-26　赵佶楷书闰中秋月诗帖　宋

赵佶(1082—1135 年)是一位酷爱书画艺术的皇帝。在中国历史上皇帝擅书者不乏其人，如唐太宗李世民，宋高宗赵构，清高宗弘历等，虽然他们的书法各具特色，但在书法史上能以书体得名的恐怕仅此赵佶一人。

他的楷书被称为“瘦金体”，人们分析其书体来源时认为是继承唐代褚遂良、薛稷和宋代黄庭坚等人的特点，形成清癯瘦健、轻逸飘宕、具有装饰趣味的楷书风格。瘦金体的确有特色，他用硬毫

笔书写，线条细劲，以筋骨转折，运笔时如同画兰竹一般，轻落重收，提按顿挫使线条富于弹性，笔迹虽然瘦硬却有腴润洒脱的风神，毫无枯槁之感。这种书体的线条极适合画工笔重彩花鸟画，或许其书法和他的绘画相互影响，并从中受到启发。

赵佶楷书的影响直至近代花鸟画家于非闇，他的书法继承瘦金体，他的绘画又得益于他的书法，从中亦可见赵佶在书法艺术上做出的贡献。

五、赵孟頫的楷书特点

元代是书法艺术的复古时期，提倡超越宋人直接师法晋唐风格，从而拓展为对整个古代书法传统的学习，从而扭转了南宋以后书法艺术的衰退之势，赵孟頫是这股复古思潮的积极倡导和实践者。

赵孟頫(1254—1322年)字子昂，浙江吴兴人，他的书法被人们称作“赵体”，并同唐代的欧阳询、颜真卿、柳公权并称为四大楷书家。他的楷书取资广博、转益多师，知溯源回归到晋人创立的风格之中，然后再把晋唐人的风格相互融合，从中寻找他自己的书法格调，因此他的书迹中学术蕴含极富。例如他的小楷书迹用笔稳重，技法娴熟，结构严整，于流利中见绵劲，柔中含刚，虽源于钟王和智永的楷书，但朴劲之质几乎不见，

图2-27 赵孟頫楷书玄妙观重修三门记 元

反以婉约秀润、流畅自然代之。代表作品有《禊帖源流》、《大洞玉经》等，晚年书写的大楷又掺入唐代李邕《岳麓寺碑》的书法特点，把李书的险佻之势转化为端庄肃穆，具有雄强苍健之姿，可见赵孟頫的楷书是在消化、吸收前人经验的基础上创立的新风格。

赵孟頫对楷书艺术的发展产生着深远影响，如元代张雨、俞和等人；明代江浙地区的文人和书画家等多承其法，尤其到清乾隆年间由于高宗弘历偏爱赵字，致使"赵体"风靡一时，形成典型的时代特征。

六、始于明代的"台阁体"

明初永乐年间，国势趋稳，遂大举文事，成祖朱棣曾下诏求善书者授予"中书舍人"等职，他们的主要职责是缮写诰勅、诏命、宫殿匾额、城坊等，于是在翰林、中书舍人之间书写文件时采用的书体被称作"台阁体"，此后逐渐演变为科举考试时使用的标准书体。

明代具有代表性的"台阁体"书家有沈度、姜立纲、朱孔阳等人。沈度（1357—1434年）字民则，上海松江人，他的楷书"婉丽飘逸、雍容矩度"，深受明成祖的喜爱，当时朝廷中的金版玉册、重要制诰多出自他的手笔，其作品如《敬斋箴》的书法用笔流畅圆转，潇洒秀逸，结体自然，平稳匀称，风格近于虞世南。姜立纲（生卒不详）字廷宪，浙江瑞安人，他的楷书清劲方正，秀丽端庄，有晋唐人气韵。据记载，朱孔阳因书大善殿匾额为皇帝所欣赏，即日被授予"中书舍人"一职，可见当时的"台阁体"所具有的特殊性。

入清以后"台阁体"改称"馆阁体"，而科举考试对这种书体的要求越来越严格，从形式上追求方正、光洁、乌黑、大小一致的效果，虽然书写者多能博采晋唐楷书的特点，由于受工稳规整的字体要求，使书迹缺乏生气，失掉了书法艺术的魅力，当为憾事。

七、明人的小楷书迹

在明代书家中多有擅书小楷者，如祝允明、文征明、王宠、董其昌等人。他们的楷书多受元代赵孟頫的影响，徘徊于"二王"之间，并创造出各自的艺术风格。

祝允明(1460—1526年)字希哲,江苏苏州人,他的小楷写得相当工致,古意浓郁,常将钟繇扁拙古劲的书风和王羲之妍雅遒媚的特点结合,在端严中又饶有自然平易的韵趣。文征明(1470—1559年)初名壁,后以字行,江苏苏州人,他精于小楷,早年书风受欧阳询影响,笔锋挺秀,以劲健取胜,后学智永在劲健中掺入虚和、舒缓的韵致,并在赵孟頫书迹的影响下追溯晋人风范,其楷书法度严谨、技巧娴熟,书风清劲秀雅,如将他的书迹和赵孟頫比较则赵以丰腴胜,文以骨力胜,于秀丽中见挺拔,具有文人儒雅的书卷气。王宠(1494—1533年)字履吉,江苏苏州人,他的小楷师法虞世南,以"钟王"特点为结体面貌,风格婉丽遒逸,疏秀有致。

图2-28 王宠小楷送陈子龄会试诗 明

明代末期的董其昌(1555—1636年)字玄宰,上海松江人,是当时最有影响的书法家,他兼擅各体,博采众长,其小楷继承"钟王"书迹,尤对《黄庭经》《乐毅论》用功最深,书风平和秀雅,具有行书韵致。无愧为一代名家。

八、清代——追求金石趣味的楷书成就

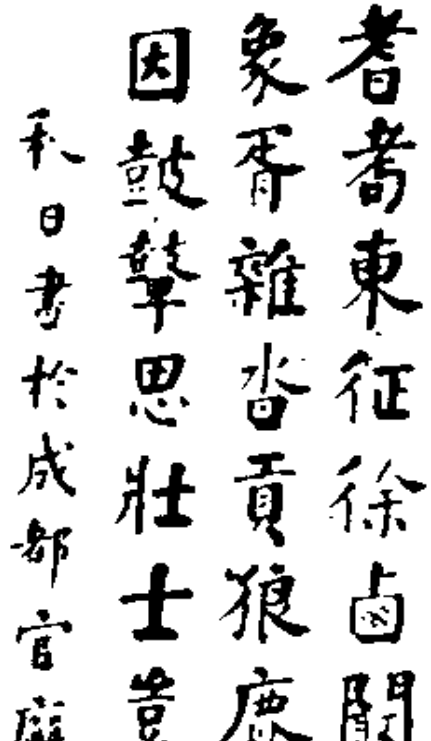
清代楷书大致有以下几个特点:首先是为适应科举考试而延

续明代的台阁体书风，并改称为“馆阁体”，风格由工稳端庄逐渐走向程式化；其次是崇尚唐碑，倾向于颜、柳、欧诸家，然而书家常不拘泥于一家一派，所书各具特点；再有就是乾隆以后的书家将唐楷、魏碑、篆隶等相互结合，取得了追求金石趣味的楷书成就。

清初行书昌盛，擅写楷书者不多，较有特色的如王铎（1592—1652年）的楷书源出于三国时的钟繇和唐代的颜真卿，似乎更得益于颜，风格既端平庄重、劲逸古拙，又灵巧秀俊。傅山（1605—1690年）从弱冠之时既学楷法，此后又参以圆转流丽的赵体、疏淡秀逸的董字、苍劲浑厚的颜字，并提出了“宁拙毋巧、宁丑毋媚”的书学主张。励杜讷（1628—1703年）的楷书颇具功力，从秋毫小楷到擘窠大字都极工整，康熙二年编纂“世祖实录”，诏选善书者，他的书法考试名列第一，为典型的“馆阁体”书家。

乾隆时期以“翁、刘、成、铁”四家的楷书具有代表性。翁方纲（1733—1818年）字正三，号覃溪，顺天大兴人，他的楷书初学颜真卿，继学欧阳询、虞世南，功力极深，唯缺乏创造性，正如杨守敬所评“翁覃溪见闻既博，复考究于一笔一画之间，不爽毫厘，小楷尤精，究嫌天分差逊，虽沉厚有余，而超妙不足”。刘墉（1720—1804年）字崇如，号石庵，山东诸城人，他的楷书吸收了钟王、颜真卿等人的特点，能泛学诸家，曾被誉为“集帖学之大成”者，其书融合了赵孟頫的圆润、董其昌的生拙、苏轼的丰腴、颜真卿的浑厚，他喜用浓墨，貌腴而骨劲，意趣醇厚而神采内敛，如绵裹铁、富有静意。永瑆（1752—1823年）字少庵，号诒晋斋主人，乾隆第十一子，封成亲王。他的楷书初学赵孟頫，继学欧阳询，兼及羲献和唐宋人名迹，尤得益于欧，他的书迹笔力遒劲瘦硬，意态精密俊逸，在宗室、亲王中首屈一指。铁保（1752—1824年）字冶亭，号梅庵，满州正黄旗人，他的楷书法颜真卿，笔酣墨饱，也有特色。此外，还有钱沣（1740—1795年）楷书直逼颜真卿，亦参入褚、欧的特点，风格雄浑峻拔，能以颜之貌求金石之趣，李瑞清认为“能以阳刚学鲁公，千古一人而已，岂以其气同耶。”从中也可见碑学对帖学的冲击。

七月流火九月授衣一之日觱發二之日栗烈無衣無褐何以卒歲三之日于耜四之日舉趾同我婦子饁彼南畝田畯至喜七月流火九月授衣春日載陽有鳴倉庚女執懿筐遵彼微行爰求柔桑春日遲遲采蘩祁祁女心傷悲殆及公子同歸七月流火八月萑葦蠶月條桑取彼斧斨以伐遠揚猗彼女桑七月鳴鵙八月載績載玄載黃我朱孔陽為公子裳四月秀葽五月鳴蜩八月其穫十月隕蘀一之日于貉取彼狐狸為公子裘二之日其同載纘武功言私其豵獻豜于公五月斯螽動股六月莎雞振羽七月在野八月在宇九月在戶十月蟋蟀入我牀下穹窒熏鼠塞向墐戶嗟我婦子曰為改歲入此室處六月食鬱及薁七月亨葵及菽八月剝棗十月穫稻為此春酒以介眉壽七月食瓜八月斷壺九月叔苴采荼薪樗食我農夫九月築場圃十月納禾稼黍稷重穋禾麻菽麥嗟我農夫我稼既同上入執宮功晝爾于茅宵爾索綯亟其乘屋其始播百穀二之日鑿冰沖沖三之日納于凌陰四之日其蚤獻羔祭韭九月肅霜十月滌場朋酒斯饗曰殺羔羊躋彼公堂稱彼兕觥萬壽無疆



耆耆東征徐卤闖虓虎北伏犬戎隨指
象胥雜沓貢狼鹿方召聯翩賜圭卤遂
因鼓鼙思壯士豈為攻擊煩矇瞍乙卯
秋日書於成都官廨　蜀史何紹基

图 2-29　张照楷书豳风七月篇　清

图 2-30　何绍基楷书屏(之一)　清

乾隆以后的楷书以追求金石趣味为上，书家如何绍基（1799—1873年）字子贞，号蝯叟，湖南道州人，他精于楷书，师承欧阳询、颜真卿和魏碑体的书法特点，曾自述“余学书四十余年，溯源篆分，楷法则由北朝求篆分入真楷之绪”，所书力厚骨劲，端严遒丽，他擅悬腕中锋，使字中饱含力度，线条凝练，颇有韵味。赵之谦（1839—1915年），字㧑叔，号悲庵，今浙江绍兴人，他初学颜真卿，后受包世臣书学理论的影响，改习北碑，他擅中锋行笔，以流利婉转的笔致，写方朴雄浑的北碑，书风沉雄方厚、血肉丰满，具有篆隶书韵味，从化刚为柔中独创一格。张裕钊（1823—1894年）字廉卿，湖北武昌人，他的楷书在学欧阳询的基础上融入《张猛龙碑》的书法特点，形成内圆外方、于劲健刚直中显秀朗之气，康有为分析其书时写道“审其落墨运笔，中锋必折，外墨必连，转必提顿，以方为圆，落必含蓄，以圆为方，故为锐笔而实留，故为涨墨而实洁，及大悟笔法”。然其书程式刻画过甚，对后世影响较微。康有为（1858—1927年）字广厦、号长素，广东南海人，也称“康南海”。他的楷书从北碑中求意趣，尤得力于《石门铭》《泰山经石峪》《云峰山刻石》《六十人造像》等，用笔迟送涩进，尖撇大捺，结体舒张，确有纵肆奇逸的气派，绝少含蓄。他也是晚清的一位重要的书法理论家。

第四节　行书体的发展及鉴赏要点

行书是书法诸体中出现最晚的书体，它介乎于楷书和草书之间，相传始自汉末的刘德升。当时的楷书虽然易识但书写速度慢，而草书的线条盘绕难于识读，行书的特点在于对楷书方正端庄的结构和工稳的线条做流畅便捷的书写，使点、线之间略有连缀。近于楷书的又称之为“行楷”；接近于草书的也称作“行草”。行书的出现不仅提高了书写速度，而且为书法家更为自由地抒发艺术个性提供了广阔的天地，一经问世即成为广泛使用的书体。历史上从王

图2-31　王羲之行书兰亭序(神龙本)　唐摹

羲之、王献之开始几乎有成就的书法名家均擅写行书，其艺术特点常常受他们各自从事其它诸体创作的影响，宋代为行书艺术的繁荣时期。

一、《兰亭序》对行书艺术的贡献

行书始于汉代末期的刘德升、钟繇等人，最初并未引起重视，到王羲之出现的时候，行书才真正走向成熟，尤其是他书写的《兰亭序》更有"天下第一行书"之誉，从唐代开始被人们奉为经典之作，哺育着一代代的书法家。

《兰亭序》书于东晋永和九年(353年)，是王羲之和好友谢安、谢万等四十二人在山阴(今浙江绍兴)兰亭会聚行修禊之礼时为朋友所作诗文写的序，相传唐太宗酷爱羲之书法，得知此序藏于僧辨才处，后由萧翼赚得，经冯承素等人复制数年，分赠近臣，真迹则陪太宗葬于昭陵。因此《兰亭序》传世的墨迹均为钩填或临摹本。

《兰亭序》的书法个性鲜明，其笔法能灵活地运用中、侧笔锋的交替变化，笔姿活脱，意态生动，线条如行云流水，舒缓自如，其结构极具变化，参差错落，前后呼应，平稳中寓险峻。整体风格潇洒峻爽、娟秀娴雅，达到较高的艺术水平。宗白华先生认为"行草艺术纯系一片神机，无法而有法，全在于下笔时点划自如，一点一拂皆有情趣，从头至尾一气呵成，如天马行空，游行自在……"，王羲之的行书恰是如此。

《兰亭序》是否出自王羲之手笔，人们曾经反复论辨仍无结果，但从唐代开始对行书发展产生的影响是无法回避的，历史上凡写行书的名家都直接或间接地从中受益，而其它尺牍或散帖是无法比拟的，因此要认识行书就必须了解《兰亭序》的艺术特点。

二、怀仁集王羲之圣教序

《怀仁集王书圣教序》是能使王羲之书法得以广为流传的一件重要作品，《圣教序》原是唐太宗李世民为玄奘所译经卷书写的序文，当时多由名家书写，如褚遂良有《雁塔圣教序》《同州圣教序》，王行满有《拾提寺圣教序》等，都是书法史上赫赫有名的佳作。

图2-32 怀仁集王羲之圣教序

释怀仁在唐太宗时曾居于长安的弘福寺，他运用集字的方法，从内府收藏的王羲之书迹中挑选所需的字，进行钩摹复制；没有标本的字则依据王羲之书法的特点进行拼造，从唐贞观二十二年(648年)开始到咸亨三年(672年)摹刻上石止，历时达二十四年之久，终于完成了集王羲之行书于一石的《圣教序》。

唐代书家钩摹的王羲之书迹多忠实于原作，怀仁凭其深厚的书法造诣和严谨的态度，对王羲之行书的钩摹从点画笔势，到结体的布置，再到意态情趣，都能维妙维肖地传达王字的特点，形成了位置天然、章法秩理，平和简静的书法风格。

《王圣教》汇集的王字多达一千九百余个。其中许多字的墨本、刻帖今已不传，致使许多书家都视其为研习王羲之书法的范本，从中汲取营养，加之勒石传拓，广泛传播，所以它也是对行书艺术的发展产生过巨大影响的书法作品。

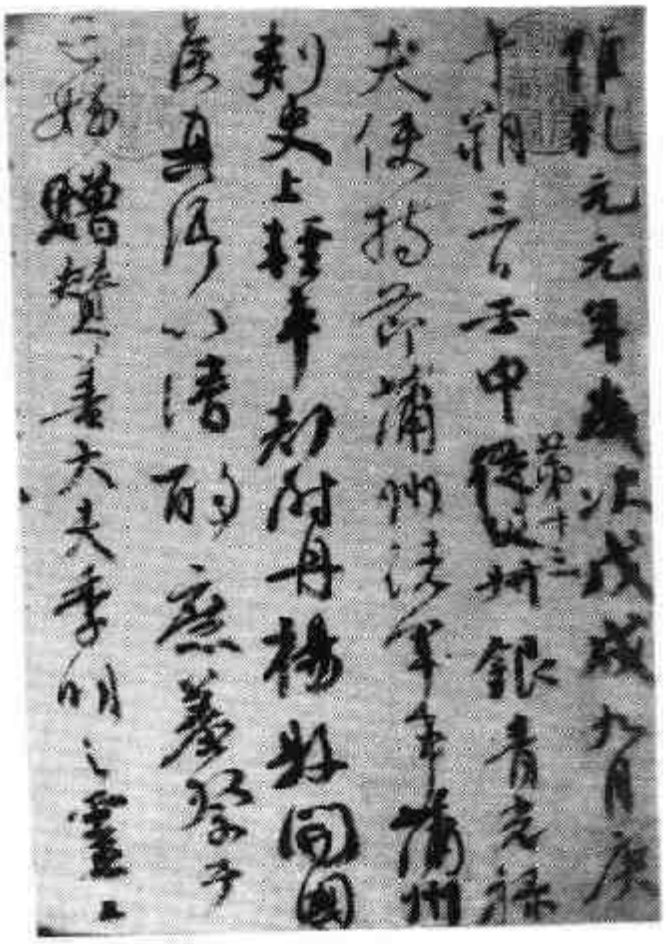


图 2－33　颜真卿行书祭姪文稿　唐

三、唐至五代时期行书的艺术特点

王羲之、王献之所创的行书特点，到唐代得以充分发挥，在太宗李世民的影响下，当时的楷书名家多有行书作品存世。如欧阳询的《梦奠帖》，传为虞世南的《汝南公主墓志铭》，传为褚遂良的《枯树赋》，颜真卿的《祭姪文稿》，传为柳公权的《兰亭

诗》等，都是久负盛名的佳作，而成就突出的书家有李邕、颜真卿、杨凝式等。

李邕(678—747年)字泰和，江苏扬州人，他的行为继承二王风格，并和魏碑书法结合，颇具新意。其字"以荒率为沉厚、以欹侧为端凝"，笔迹遒劲舒放，势方韵圆，多呈瘦健之姿，结体似欹反正，纵横自如，其中既保留了晋人的秀逸，又表现出雄健豪放的性格，当时的李阳冰称其为"书中仙手"。他力主以行书入碑，代表作品有《李思训碑》、《岳麓寺碑》等。

颜真卿(709—785年)精于楷书，他的行书同样为世人重视，他创作的《祭姪文稿》被元代鲜于枢称之为"天下第二行书"。此稿是为殉死于"安史之乱"的姪儿季明所作的祭文草稿，文中以真挚的情感主运笔墨，激情之下写来无拘无束，其用笔多中锋，圆润遒劲，把篆籀笔意融入其中，表现为豪放雄逸的新风格。

杨凝式(873—954年)是五代时期杰出的书法家，他的行书继承颜、柳并上接晋人风格。变唐人的法度森严为平淡抒情，笔墨含蓄而意韵潇散，其行笔多逆人平出，沉稳凝练，在醇古典雅、清劲秀逸中开启了宋人"尚意"风格的先河。代表作品以《韭花帖》最著名。

四、"宋四家"的艺术成就

宋代初期的行书以继承晋人风格为主，到以苏、黄、米、蔡为代表的"宋四家"开始把行书艺术推向高潮，他们摆脱了"二王"的束缚，融合晋唐人的特点，变颜、柳的肃穆为轻快活泼，恣肆放达，追求在闲逸中表现书法的"意趣"，使之耳目一新。

蔡襄(1012—1067年)字君谟，福建仙游人，苏轼认为"君谟书天姿既高，积学深至，心手相应，变态无穷，遂为本朝第一。"他的行书应该得益于他的楷书，是钟王和颜真卿风格的统一，书风淳淡婉美，清丽蕴籍，能在闲雅中得遒劲洒脱的意趣，其行笔干净利落，笔意精熟，结体端庄俊俏，虽不拘于法而法自在，达到以意驭法的境界。

苏轼(1037—1101年)字子瞻，四川眉山人。黄庭坚将其书法

的发展演变概括为“东城道人少日学《兰亭》，故其书恣媚似徐季海，至酒酣放浪，意忘工拙。字特瘦劲似柳诚悬、中岁喜学颜鲁公、楊疯子。其合处不减李北海。”“晚乃学李北海，其豪劲多似之。”黄的评说勾画出苏字早、中、晚年的风格特征。苏字的用笔粗肥，锋迹灵活，重笔力，笔圆而韵胜，筋骨不求外露，刚劲之气内含，字形扁阔，体势古崛，章法能在茂密中见空灵，黄庭坚曾形象地将他的字比喻为“石压蛤蟆”。其沉着、苍劲、豪放的书法风格又是他书画修养、文学修养和道德人品的自然流露，充溢着潇洒的文人气质。

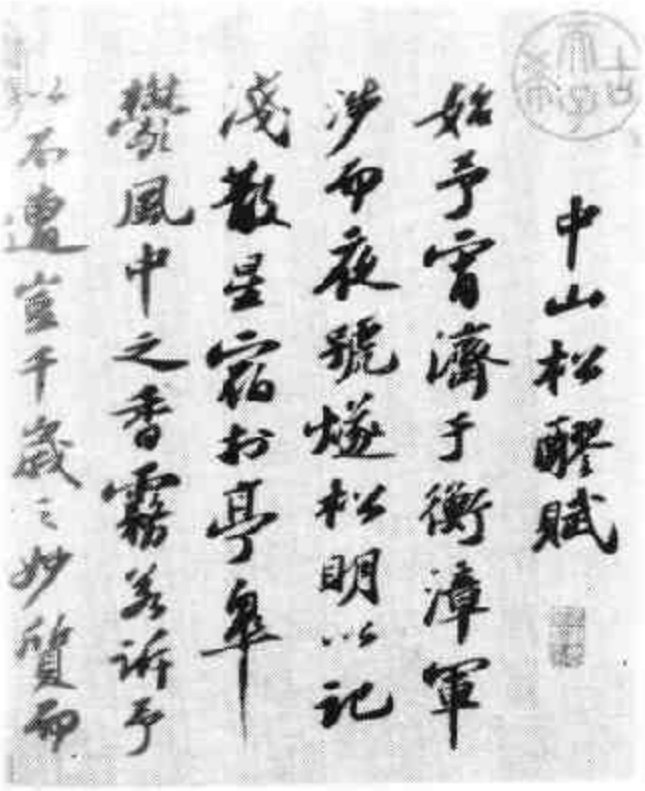


图 2-34　苏轼行书中山松醪赋　宋

图 2-35　黄庭坚行书松风阁　宋

黄庭坚(1045--1105年)字鲁直,江西修水人,他大约到中年以后行书才逐渐成熟,他曾自述其学书经历为初以周越为师,学习草书,后学苏轼,并吸收《瘗鹤铭》的书法特点,又从张旭、怀素、高闲墨迹悟得笔法之妙,其书行笔生涩,笔迹微颤,锐硬中含韧性,其字体的结构能中宫收紧,长锋四展,有人谓之作"放射状",具有挺俊英杰的风神,当他遭贬戎州时又从泛舟荡桨中领悟笔法,于是书艺大进,终成为一代名家。

米芾(1051—1107年)字元章,祖籍太原,迁籍襄阳,又迁润州,他的书法初学颜真卿,继学柳公权,后知此二人皆源出于欧,遂转学欧阳询,当他入宣和内府后更得观历代名迹,其家藏晋人书迹甚多,自称"宝晋斋"。他擅长临摹,几能乱真,人们称之为"集古字"的名家。他的书风健秀端庄,婀娜多姿,其早、中、晚年略有不同;早年瘦劲,字体已见欹侧之势;中年结体开始向外展拓,风格秀润劲利,用笔沉着潇洒,笔锋轻盈灵活,富于变化;晚年笔画略显丰腴遒劲,结构更趋展拓,表现出纵逸洒脱的神韵。

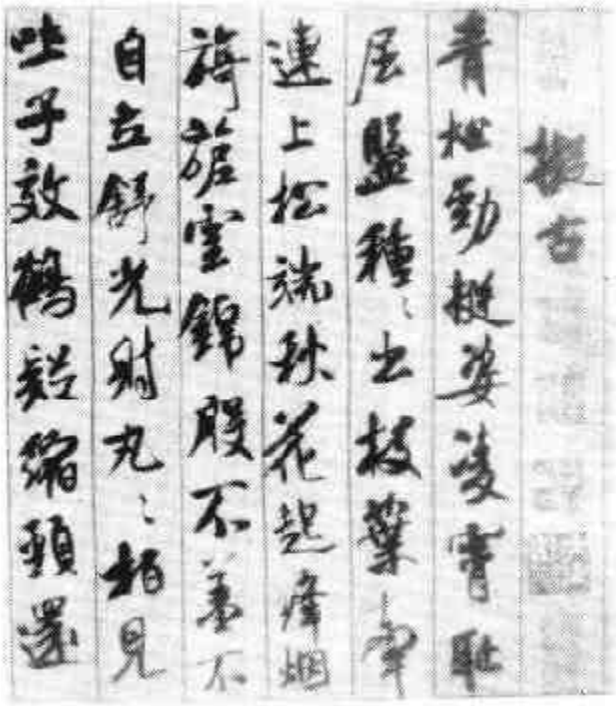


图2-36 米芾行书蜀素帖 宋

五、元代—赵孟頫书风的影响

元代书法开始超越宋人而转向晋唐,提倡专以古人为法,意在扭转南宋书法发展的颓势。当时的一些书家是过着隐居生活的文人名士,常追求一种简淡超逸的书法情趣,有的书家又兼擅绘画,这又为书画之间的相互融合提供了契机。总之元代书家重视传统,在谨守法度中抒发文人情趣。

元代初期的赵孟頫（1254—1322年）是一位能左右时代风格的大师，他兼擅诸体，尤精于行书。深受王羲之《兰亭序》和唐《怀仁集王书圣教序》的影响，晚年又吸收了李邕的特点，其笔法精熟，姿态秀逸，无论是线条的流动变化，还是字形结构的比例位置，常能从传统书迹中寻到归宿。形成结构谨严，劲秀姿媚的书风，他追求一种宽润雅逸的韵致。

图2-37 赵孟頫行书洛神赋 元

当时受赵字影响的书家很多如：张雨（1277—1348年）的书法学赵孟頫，并得其指教上溯李邕，后人把他和赵字比较认为赵学李得其舒放雍容，张学李则得其神秀俊逸，他还临习过陶宏景的书法，字迹由圆熟变为端劲，最终形成清劲挺秀的书风，学赵能有所变化。虞集（1272—1348年）的书法学赵，以行笔峭拔、结体秀雅而名重一时。俞和（1307—1382年）为子昂之甥，学赵几可乱真，唯缺乏新意。此外还有揭傒斯、郭升、危素、饶介等人也都深受赵字的影响。

康里巎巎（1295—1345年）是元代杰出的少数民族书法家，有人将他与赵孟頫并称为"南赵北巎"。方孝儒认为："子山善悬腕，行草逸迈可喜，所缺者沉着不足"。他的行草师法钟王，刚健圆秀，潇洒流畅，书写极为熟练，其书在当时影响较大，书风也有别于赵字。

元代的一些文人常集书画于一身，例如：柯九思（1290—1343年）以擅画墨竹闻名，然而他也有书名，初学欧阳询，后学赵孟頫，笔法刚柔相济，劲拔而清丽。倪瓒（1301—1375年）在绘画上为"元

四家”之一，他的行书追溯钟繇《荐季直表》等传统书法的风格，笔法中常含隶意，他追求静逸淡雅，绝去媚俗之态的风格。

当时有的书家的行书还带有章草笔意，或将章草单字插入行书之中。如杨维桢(1296—1370年)的《梦游海棠城记诗卷》，书风清奇逸宕，笔锋硬峭，表现为欧字和章草书的结合，又具有行书的韵致，所以有人认为“廉夫行草书虽未合格，然自清劲可喜”，说明他是有别于典雅、优美风格的一体。

六、明代行书的基本特点

明代初期的草书创作相对繁荣，而行书以延续元人特点为主。明代中期的吴门地区涌现出一批书家，他们从前代名帖中汲取经验，以宋元名家为典范，以重形尚姿为特点，长于表现书法的外在特征，而在书法的内在气质上远不及宋人丰富。当时集书画于一身的入明显增多，致使书法中的用笔、结体、章法更趋灵活，形成多彩多姿的书法风貌。

图 3-38　文征明行书七言律诗　明

吴门书家中受“宋四家”影响的如沈周(1427--1509年)的行书以黄庭坚为典范，他曾收藏有黄的四件书迹，从中借鉴学习也有

比较便利的条件，他的用笔沉着稳重，笔势劲健而不枯燥，结体端严工稳，书风浑厚，他学黄能得其形趣，但笔意圆浑，姿态横生则不及黄。吴宽(1435—1504年)的行书受苏轼的影响，他喜用秃笔浓墨，笔法朴厚，笔画略显扁平，明王鏊认为“宽作书姿润中时出奇崛，虽规模于苏，而多所自得。”他所表现的是一种“端庄淳朴，凝重厚实”的书风。文征明(1470—1559年)的行书中含有米芾书法的成分，他常常是以王羲之、智永、黄庭坚、苏轼等人的书风相互结合为特点，用笔遒劲圆畅，颇具功力。

董其昌(1555—1638年)是明晚期一位在书法史上产生过深刻影响的书家，他的书法广泛地临习古人，历史上的名迹他几乎多有涉及，并有条件接触到大量的实物真迹，这是当时一般书家无法比拟的，他精于行书，能熟练地将王羲之、颜真卿、李邕、杨凝式、米芾等人的特点融为一体，笔法圆劲秀雅、结体疏畅自然，毫无刻意雕琢之迹，他晚年书风归于平淡朴拙，追求淡雅虚静的风格。

明代晚期一些人的行书很有新意，例如倪元璐(1593—1644年)的行书中参以古隶笔意，用笔沉郁含蓄，喜圆笔藏锋，偶见一、二处颤笔，富有奇趣。其结体多取纵势，欹侧而紧密，气势流贯而跳宕，康有为认为“明人无不能行书，倪鸿宝新理异态尤多”，点出了其书所富有个性。黄道周(1585—1646年)的行书笔画凝重、方劲峭厉，据说他和倪元璐、王铎三人相约攻书，并都取得了成就，他们和稍早一些的邢侗、

图 2－39　董其昌行书答客难　明

张瑞图等书家的风格接近，皆以笔画纵肆，体态方严，气势郁勃而区别于当时文静秀雅的甜美风格，人们也将他们视为具有革新精神的书家。

七、清代行书的基本特点

清初的许多书家以模仿董其昌风格为主，由于康熙皇帝的偏爱，更使董字风靡朝野。乾隆时高宗皇帝喜爱赵孟頫的书迹，于是时代风格也随之而变，从疏淡的董字转向丰腴的赵书，趋向于董赵二体的结合。此后碑学渐兴，开始出现了追求金石趣味的行书。除以上现象外，在各阶段还有一些独具个性的书法家。

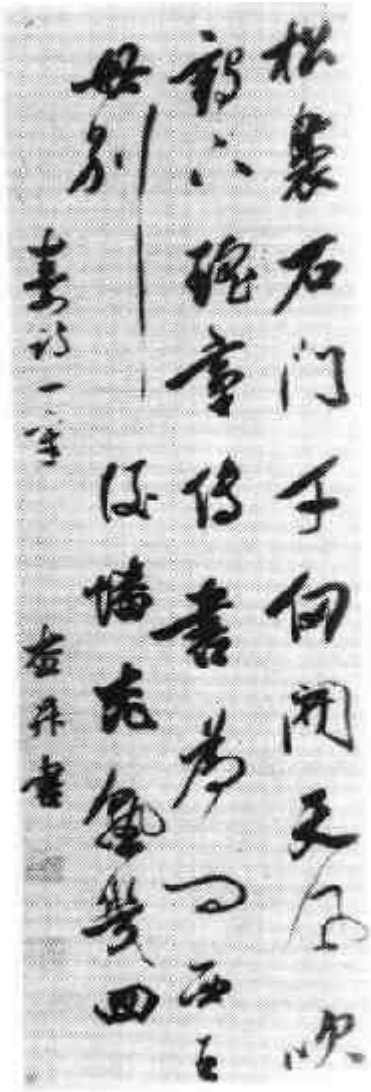


图 2-40 查昇行书七言寿诗 清

清初的行书名家有查士标、沈荃、姜宸英，如：查士标（1615—1698 年）的行书以董字为基础，掺入王羲之、米芾的书法特点，风格萧散简淡，以姿态秀逸胜。沈荃（1624—1684 年）的书法学董其昌和米芾，书风清淡雅洁，深受康熙皇帝的赏识。姜宸英（1628—1699 年）的书法飘逸秀俊，存较多米、董的笔意，与董相比笔力略显不足。此外尚有查昇、笪重光、何焯、孙岳颁、陈奕禧、宋犖等人的行书也各具特色。

清初较有个性的书家如：朱耷（1626—1705 年）的书法曾先后临学过董其昌、米芾、黄庭坚、颜真卿等多人；他擅用秃笔藏锋，线条均匀，圆笔转折，颇有篆意，且墨色清淡，结构衡稳，既有朴茂沉雄的格调，又有稚逸灵动的情韵，书风以闲适舒畅、幽雅恬静为特点。石涛（1642—1705 年）擅写行楷书，初学颜，后学董，再后则弃董而上溯秦汉晋魏书迹。他的书法面貌较多，有的吸收了苏轼的特

点，有的近似倪瓒的风格，或圆浑，或奇崛，或微含隶意，总之其书如其画，个性鲜明。

乾隆时期的书风倾向于董赵结合，受时代风格影响的书家如：张照（1691—1745年）的书法初曾从学于舅舅王鸿绪，王为董的再传弟子，因此张照的字由董字启蒙，后受颜真卿、米芾、赵孟頫的影响，书风秀健婉丽，平正圆润，他常为乾隆皇帝代笔，曾被人们誉为是一位"雄跨当代"的书家。梁同书（1723—1815年）为大学士梁诗正之子，受其父影响，他也精于书法，初学颜柳赵董，中年学米，晚年纯任自然，他善用柔毫写大字，笔墨精熟，姿媚流使，为当时的名家，并和梁国治、梁诫并称为"三梁"。王文治（1730—1802年）的行书以笔势轻盈，墨色清润为特色，他的字源于米芾、张即之、赵孟頫、董其昌等人的书迹，并得力于李邕，其运笔柔秀，意态婉美，结体清秀工整，他追求一种轻松洒脱、飘逸流畅的书风。他常和画家潘恭寿合作，为其题跋，人们称之为"潘画王题"。此外当时较有影响的行书名家还有董诰、汪由敦、刘墉、翁方纲、永瑆、铁保等人。

雍乾时期"扬州八怪"的书法多具个性。如李鱓（1686—1762年）写字如作画，虽然他也取颜、柳、苏轼的特点，求颜柳之筋骨和苏字的韵致，却常表现为纵横不羁、率意自然，气势逼人的书风，时人称其是"摆脱俗格，自立门庭者。"郑板桥（1693—1765年）的行书学欧阳询得清癯瘦劲的笔法，学黄庭坚得其欹侧的体势，并融入篆隶书笔意，其书笔法瘦健，朴拙与清润并存，结体开张又不失法度，追求笔势变化丰富、章法错落有致的书风。此外还有华嵒、高凤翰、高翔等人皆有行书作品存世。

乾嘉时碑学兴盛，书风随之而变，此后追求金石趣味的书家如：包世臣（1775—1855年）是一位从理论到实践并举的碑学家，他的书法从"馆阁体"起步，后学二王，中年始倾心于北碑，因此他的行书是以二王的体势，掺入北碑笔意，喜用偏、侧锋运笔，以求峭厉之态，晚年亦见中锋圆笔，时露唐宋人意趣。何绍基（1799—1873年）的行书以颜欧的体势入碑，尤得益于《张黑女墓志》，并掺入了

篆、隶书笔意，他擅以悬腕中锋作书，其用笔渴涩凝练，峭拔灵动，在恣肆中见逸气，笔法内含极丰富。他主张学书重骨不重姿，事实上他的字是一种碑帖融合的风貌。赵之谦(1829—1884 年)的书法初学颜真卿，后受包世臣等人的影响改习北碑，他的行书以颜体和魏碑相互结合为特点，取魏碑方朴森严的体势，运用流利婉转的行书笔法，形成沉雄方厚、血肉丰满、神采流转的书法面貌，创出了具有魏碑体势的行书。此外还有杨守敬、康有为、陈鸿寿、吴让之和稍早于他们的邓石如等都是当时的著名书家。

晚清还有一些延续帖学而有成就的书家如：翁同龢(1830—1904 年)的书法初学董、米，后从钱沣入学颜真卿，其行书取颜字体势，用笔比较奇肆率意，形成淳厚宽博的书风。从中也可见刘墉、何绍基等人学习颜字的相互影响。林则徐(1785—1850 年)的行书以欧字的清劲掺王羲之婉和流便的特点，用笔柔中含刚，书风端重遒美。左宗棠(1812—1885 年)的行书受何绍基的影响，用笔沉着含蓄。曾国藩(1811—1872 年)的行书融合了欧、赵、董的风格，亦有特色。由于时代风格的影响，他们虽工帖学，也难免不受碑学的影响，因此晚清书法的主流仍是追求金石趣味。

第五节　草书体的发展及鉴赏要点

草书是指出现于隶书之后具有书法意义的书体。在汉字各体的书写过程中都存在潦草或草稿草草而成的现象，这是为书写便捷而产生的草字，并非出于书法目的。从已出土的竹木简中即可看到在隶书盛行的东汉，草体字已经存在了，据文献记载，东汉时期的史游、张芝等人，开始对流行的草字进行整理，使笔画连绵贯穿，逐渐规范为具有审美价值的草书体。历史上将隶书的草写形式称之为“章草体”，把以楷书为原型演变而成的称“今草”，到唐代张旭、怀素等人创造的狂草艺术，更把此体推向高潮。此后的草书基

本上是在继承章草、今草、狂草特点上求发展，各时期都涌现出有擅写草体的名家，使其连绵不断发展至今。

一、关于章草书体

关于“章草”体曾有过多种解释，如源于汉元帝时黄门令史游作《急就章》之说；因汉章帝时盛行此体而得名；源于“章程书”或称杜度作章草等。然而在西汉早期的简牍墨迹中已能见到形如章草的字，可见这种书体应是在民间快速书写或简化隶书的过程中经书法家总结、整理、规范而成的书体，影响较大的作品是传为皇象书写的刻帖《急就章》和陆机的传世墨迹《平复帖》。

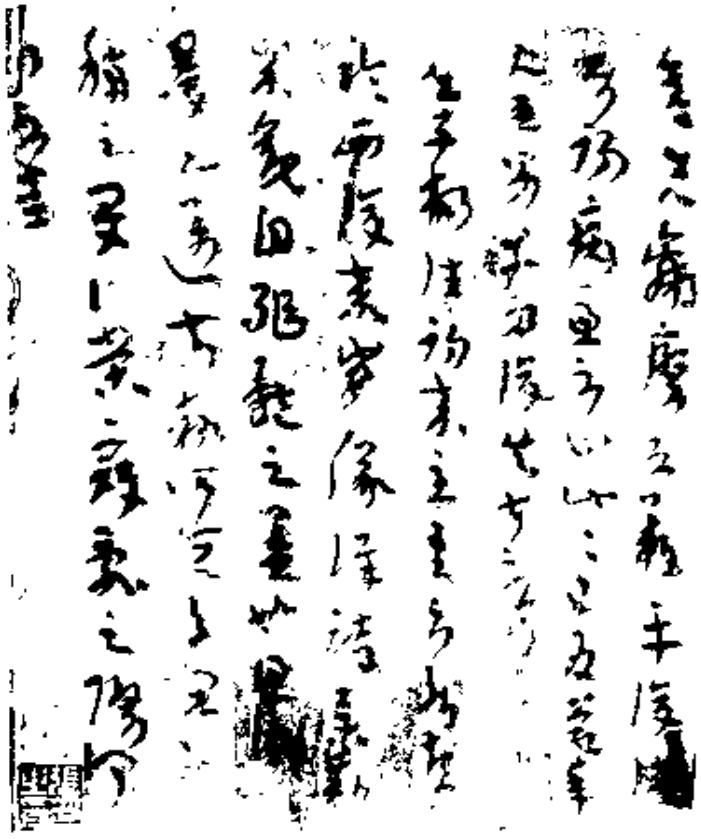


图 2－41　陆机平复帖　西晋

《急就章》又称《急就篇》，为古代启蒙的识字读物，相传为汉元帝时的史游编纂，此后的杜度、崔瑗、张芝、钟繇、皇象等书家均有涉及，如今以传为皇象书写的最具影响，因其真迹早佚，石刻藏于

松江，故称之为松江本《急就章》。此帖字迹规整，结体宽扁，各字之间互不连缀，风格古朴，人们多视其为学习章草书体的范本。

陆机(261—303年)字士衡，今江苏苏州人，为西晋时期著名的文学家。流传的《平复帖》是经宋人鉴定为陆机所书，这是书法史上由名人书写而流传至今的最早的一件墨迹作品。此帖的内容是写给朋友的一封信札，书写自然绝少雕琢的痕迹，其书写特点为枯笔秃锋，笔意挺健朴拙，线如盘丝屈铁，结构平淡，毫无精美之态，是一件介乎于章草和今草之间以古朴为基调的章草作品。

当楷书和今草等体成熟以后，写章草的人逐渐减少，直至元代章草体才再次引起书家的重视，并将其融化到行书之中。

二、王羲之笔下的"今草"

汉末至魏晋时期楷书已趋向成熟，草书也随之产生了变化，从"章草"演变为"今草"一体。相传张芝、索靖等是较早擅写今草的名家，而王羲之为草书艺术的完善做出了突出的贡献。

王羲之(307—365年)的草书已经脱出隶书的束缚，章草的用笔多中锋钝毫，笔势平稳，字形稍扁，各字之间互不连缀，以浑厚朴拙为特征，王羲之的草书用笔中、侧锋灵活地交替运用，使之连绵回绕，笔画之间多能相互衔接，凡不连者又能以字势相互照应，构成视觉上的连缀效果，从而使静止的汉字具有动态之美，代表作品有《寒切帖》、《十七帖》等。

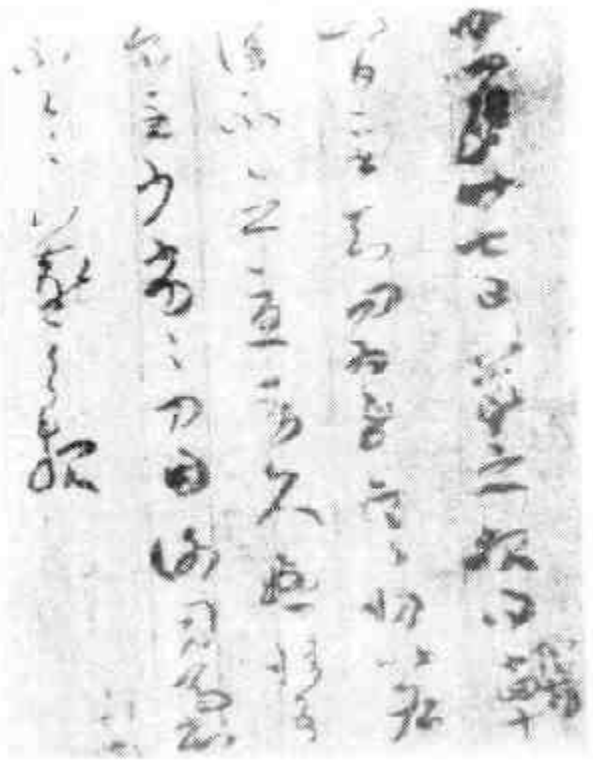


图 2-42 王羲之寒切帖 唐摹

《寒切帖》又名《谢司马帖》或《廿七日帖》，唐摹本。此帖的草书风格遒劲腴润，沉着流动，看笔貌似随意，而绵中含刚，明人娄坚观此帖后认为："米元章云：'世人以努张为筋骨，不知不努张自有筋骨焉。'余幸得再睹神物，益信此语之妙解。"《初月帖》是王羲之的另一件佳作，其笔法沉着，姿态飘逸，字迹大小不一，章法错落迭荡，或平正或欹侧，随意而书，表现为平和洒脱、秀媚流畅、富于变化的书法风格。

《十七帖》是著名的王书刻帖之一，因卷首有"十七"二字而得名，内容为王羲之写给朋友的信札，是人们公认的王羲之草书的代表作。此帖的行笔自然随意，笔画中仍含隶意，字与字之间无论连缀与否，多能气息相通，并将隶、楷、草书融为一体，形成自然潇散的艺术风格。后人学习草书常从此帖中得到启发。

三、智永和他的《真草千字文》

智永是一位活动在陈、隋时期的书法家，浙江绍兴人，曾为永欣寺僧，故也称之为"永禅师"，为王羲之七世孙。他勤于书法，初师萧子云，后精熟于羊欣、薛绍之等人，是一位继承王羲之风格而有成就的书法家。

相传智永当年在永欣寺时曾书写《千字文》八百本，分送浙东诸寺，至于向他索书的人更是门庭若市，甚至踏破门槛，因此其书迹传播很广，在延续晋人书法上具有规范性的特点。

《真草千字文》有墨迹和刻贴存世，它不仅是智永的代表作也是书法史上的烜赫珍迹。其书写特点已达十分精熟的程度，其草书笔画丰腴，健美而含蓄，因其内容为介绍自然、社会、历史、伦理、教育等的知识读本，故其书迹也具有学书的启蒙意义，字迹楷草对应，便于识读、书写，字迹之间互不连缀，规矩地谨守家法，宋代苏轼评其书时指出"永禅师书，骨气深稳，体兼众妙，精能之至，反造平淡，"又说"永禅师欲存王氏典型，以为百家法祖，故举用旧法，非不能出新意求变态也。"恰当地道出了智永苦书三十年的用意。

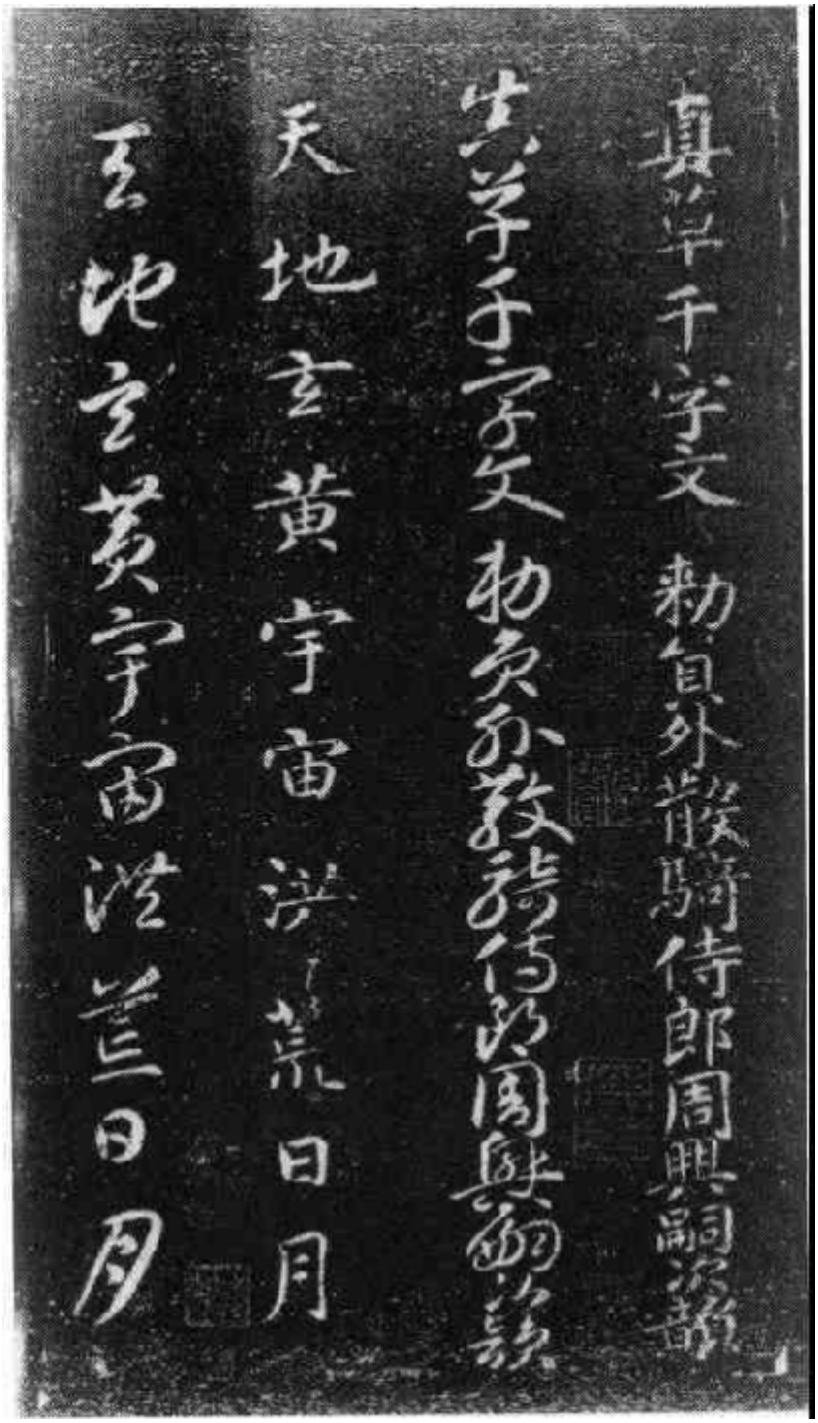


图 2－43　智永真草千字文　隋

由于智永《千字文》的广泛传播，故其书法特点被众多书家所接受，如唐楷书名家多曾临过此文，并从中汲取营养。所以此文在

书法史上占重要位置。

四、唐代的孙过庭与贺知章

唐代的草书主要有两种风貌，其一为承接晋人遗韵的孙过庭与贺知章，前者从理论到实践使草书更趋规范，而后者则如同在今草和狂草之间架起的桥梁；其二为张旭、怀素把狂草艺术推向了高潮，从而清晰地勾勒出从章草到今草再到狂草的发展历程。

孙过庭（648—703年）字虔礼，江苏苏州人。他创作的《书谱》既是一部书法理论著作又是一件优秀的草书作品，其书风完全学王羲之、王献之一路，用笔俊拔，笔势以圆笔婉转为主，间用方笔，浓润圆熟，富有节奏感、越写越能纵放飘逸，顺文直下，一气呵成。刘熙载曾评议道"孙过庭草书在唐为善宗晋法，其所书《书谱》用笔破而愈完，纷而愈治，飘逸愈沉著，娜娜愈刚健"，达到了较高的艺术水平，故能以存字多，规矩严，形态美成为草书艺术的经典之作。

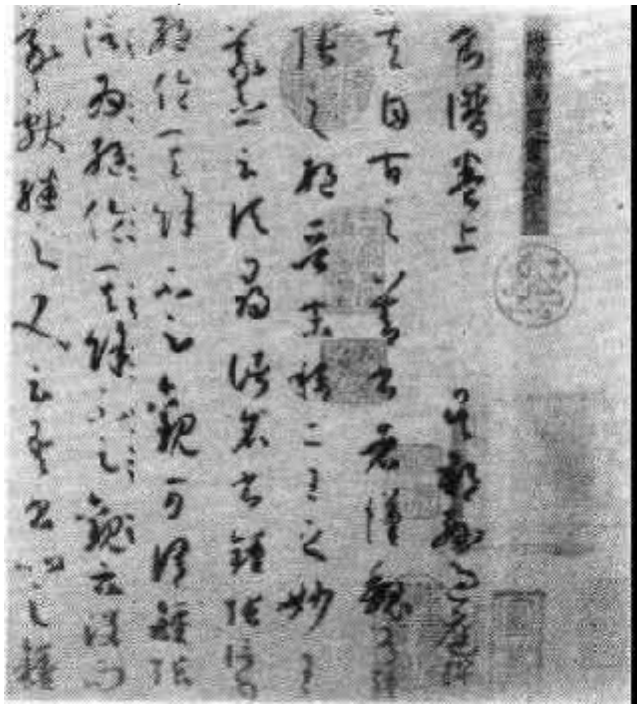


图 2-44　孙过庭书谱　唐

贺知章（659—744年）字秀真，浙江萧山人。他和孙过庭的草书虽然均是继承晋人法度，但其用笔却能在结构严谨的基础上趋向奔放，如《孝经》是传世的一件称为其所书的草书作品，从中可见其用笔精熟，笔力遒健，笔墨酣畅并颇具气势，字迹的线条运动感强，但笔锋较外露，略显沉稳不足，所创的是一种介乎于今草和狂草之间的风格，当为此时的重要书家。

五、张颠醉素的狂草艺术

张旭和怀素的草书创造出笔势连绵奔突，字形变化至极，极具夸张的狂草艺术，从此形成了新的草书风格。

张旭(675—750年)字伯高，江苏苏州人，官至金吾长史，故也称之为“张长史”。他的书法学自舅父陆彦远，陆彦远为陆柬之之子，所以追根寻源他还是继承“二王”风格。他的草书极具创造精神，一改初唐人的风貌，大量地使用连笔，致使汉字的结体、章法、墨法相继发生了变化，其线条连绵回绕，气势博大，激情充溢，虽极纵肆却不失规矩，他的书法不仅仅从前人的传统中找出路，而且把生活中与书法有益的现象融汇到书法创作之中，并使之具有抒情性。据说张旭嗜酒，往往在大醉后呼喊狂走，而后落笔，故有“张颠”之称。传世的作品以传为他书写的《古诗四帖》最著名。

僧怀素(725—785年)字藏真，俗姓钱，湖南长沙人。他自幼学书，极刻苦，后倾慕于张旭的草书，也曾经问学于邬彤和颜真卿，此二人均从学于张旭，因此他能间接地领悟到张书的笔法。他也极好饮酒，兴到运笔，如骤雨旋风，线条飞动旋转，人们认为他能“以狂继颠”。他的草书常常是中锋行笔，点画简练，字形极具夸张，在飞动跳跃中展示字的动态美，最终成为与张旭齐名的草书大家，传为其书写的《自叙帖》和古摹本《食鱼帖》代表了他的草书面貌。

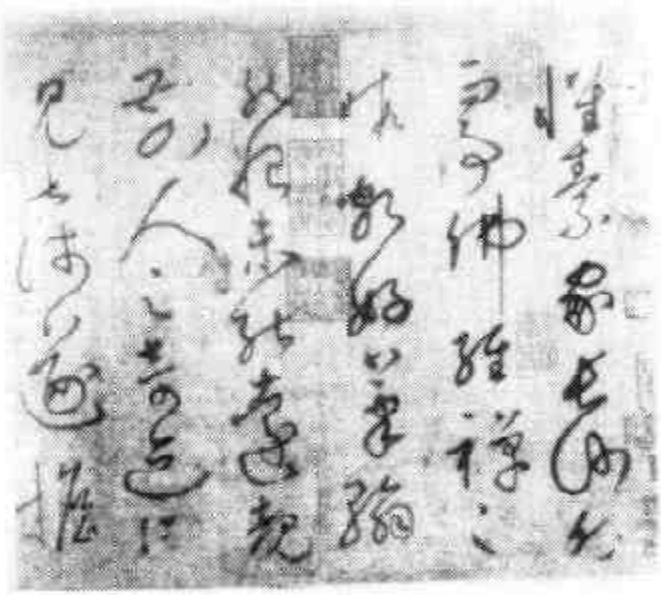


图 2-45　怀素草书自叙帖　唐

宋代书家黄庭坚将张旭、怀素的书法比较后认为：“怀素草书暮年乃不减长史，盖张妙于肥，藏真妙于瘦，此二人一代草书之冠

也”，此语指出了二人草书有肥瘦之别，张旭之肥应是其参以隶书笔意所致，怀素的瘦是他融入了篆书的笔法，所形成的一柔一劲的特点也代表了狂草艺术的不同风格。

六、宋元时期的草书特点

宋代能写草书者不多，以黄庭坚的成就突出。入元以后在赵孟頫复古思想的影响下，使自魏晋以降很少有人涉及的章草体复苏，而赵孟頫和邓文原等人均有临写的《急就章》墨迹传世，当时以擅写草书而闻名的书家也有鲜于枢、杨维桢等人，但此时草书的整体水平不高，远不及行书繁荣。

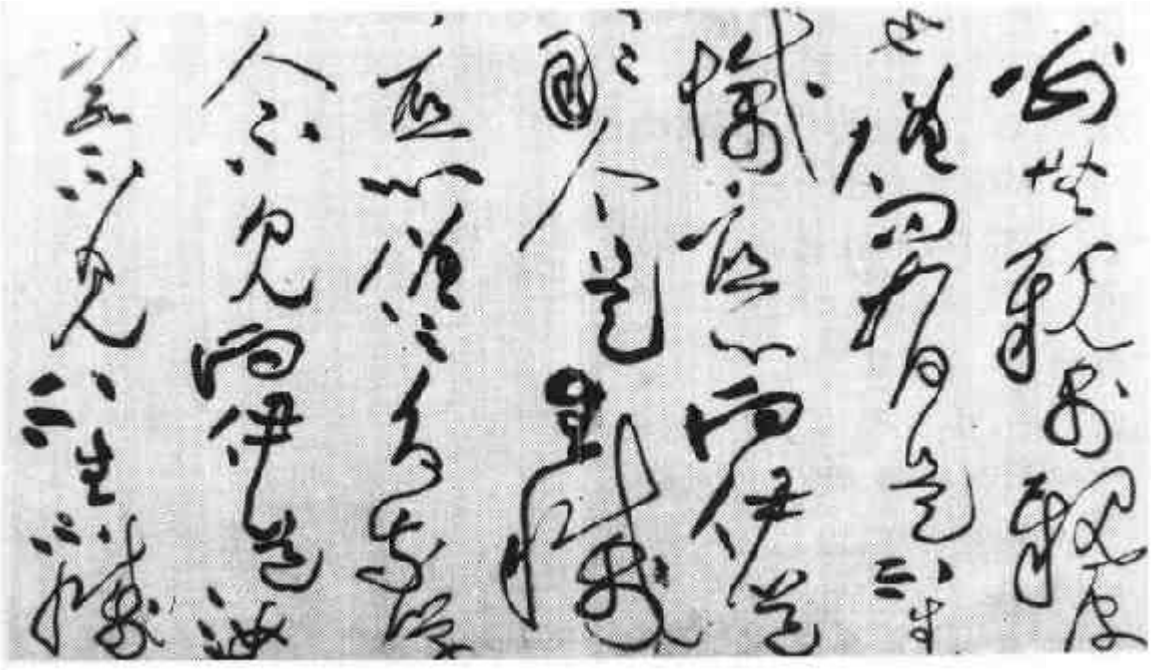


图 2－46　黄庭坚草书诸上座　宋

黄庭坚（1045--1105 年）在草书创作上曾走过艰辛的道路，他对学书过程记述道“余学草书三十余年，初以周越为师，故二十年抖擞俗气不脱，晚得苏才翁子美书观之，及得古人笔意，其后又得张长史、僧怀素、高闲墨迹，乃窥笔法之妙。”他的草书风神潇洒，纵横恣肆，笔画圆健、凝重，柔筋涩韧，长划短点，极有力度，能在线条中寓情寓意，结体欹侧错落，严谨却又不失活泼，从中还可见其受颜真卿、杨凝式和摩崖刻石《瘗鹤铭》的影响。黄庭坚是一位在书法

史上产生过巨大影响的书家，他曾被誉为宋代的“草圣”，明代的祝允明、文征明和明末清初的王铎等人都是承其书风而有成就的草书家。

元代的鲜于枢（1257—1302年）字伯机，号困学民，河北渔阳人。他是一位与赵孟頫齐名的书家，尤精于草书，吴宽认为：“困学多为草书，其书从真行中来，故落笔不苟，点划所致皆有意态。”他的草书吸收了王献之、孙过庭、怀素、杨凝式等人的书法特点，其书多用回腕中锋，线条婉转遒健。他提出了书法创作中“胆识”的重要性，致使其书具有雄伟迭宕的气势，却又能谨守法度，有胆而不野。赵孟頫曾云：“尝与伯机同学草书，伯机过余甚远，极力追之而不及。”亦可说明鲜于枢草书具有的艺术成就。

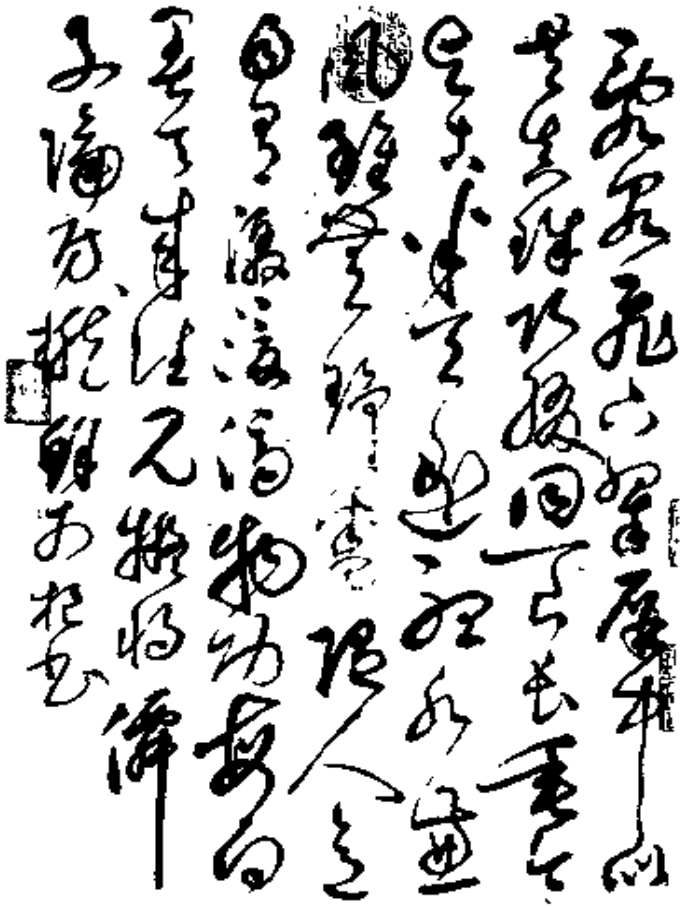


图 2-47　鲜于枢水簾洞诗　元

杨维桢(1296—1370年)字廉夫，号铁崖，今浙江绍兴人，他是一位以“狂怪”而闻名的书家，他的楷书学欧，行书带有浓郁的章草韵味，草书则源出于他的行楷书迹，恰如《书画史》中所评“虽未合格、能自清劲可喜。”其书清劲瘦健不拘于法而有法，字迹大小错落，笔划忽轻忽重，忽疾忽徐，通篇以气势夺人，在总体上常给人以越出传统的怪异感，颇具奇趣，从而脱离了赵孟頫清雅温和书风的束缚，独具一格。

七、明代—草书创作的繁荣时期

明代是草书艺术相对繁荣的时期，当时的许多书家均有草书作品传世，书法风格多样化，在继承章草、孙过庭、张旭、怀素、黄庭坚等风格的基础上塑造各自的草书个性，进而成为新一代的草书家。

明初以擅写草书而著名者有宋克、解缙、张弼、张骏等人。宋克(1327—1387年)字仲温，今江苏苏州人，他受元代赵孟頫、邓文原、杨维桢等人的影响，擅写章草，并与孙过庭的草书相互结合，使笔画变质朴凝重为娟秀劲健，在劲拔中见婉美，秀朗中涵骨力，他和宋璲、宋广并称为明初“三宋”。解缙(1369—1415年)字大绅，号春雨，江西吉水人，他的草书以张旭、怀素为宗，笔势劲逸飞动，婉转圆熟，略显笔力不足，以具有抒情性为特色。张弼(1425—1487年)字汝弼，松江华亭人，他的草书初师宋广，晚学怀素，并融入章草笔意，善以狂草书大字，笔势迅疾，雄畅俊健，纵逸多姿，追求流畅中保持稳健的书风。张骏(约十五世纪)字天骏，松江华亭人，他的草书主要是师法怀素，用笔多为长锋硬毫，使转瘦劲有力，常带给人以沉着痛快之感，其成就与张弼齐名，并称为“二张”。

明中期的草书以吴门书家中的祝允明、文征明、文彭、陈淳等人具有代表性。祝允明(1460—1526年)字希哲，号枝山，今江苏苏州人，他的外祖父徐有贞和岳父李应桢都是很有特色的书家，在其指导下他能博采众长，兼擅各体，尤精于草书，以继承怀素、黄庭坚的风格为主，具有奔放雄健而又法度谨严的特点，笔势灵动跳跃，

长于抒写性灵，做到韵胜于法，情胜于理，他曾被人誉为“明代草书第一人”。文彭(1498—1573年)字寿承，号三桥，今江苏苏州人，文征明之长子，其父的草书深受黄庭坚的影响，而他在继承家学的基础上更多地吸收了怀素、孙过庭的特点，笔法精熟，自成风貌。陈淳(1483—1544年)字道复，后以字行，江苏苏州人，他的草书吸收了怀素、杨凝式、米芾等人的特点。风格近于祝允明，其用笔潇洒俊逸，笔势飞动，晚年笔力苍劲，气势纵横，狂放中蕴含有秀逸之韵，莫是龙曾评价其书“圆润清媚，动合自然，无纤毫刻意做作，遂能成家。”明代末期的草书家有徐渭(1521—1593年)字文长，号天池山人，今浙江绍兴人，他能以诗以画入书，继承黄庭坚、米芾、祝允明等人的特点，笔势圆润沉着、纵横奔放，不拘于法，字之大小、线之粗细，墨之枯润、结构之疏密，笔之扭曲奔放等都极富变化，具有鲜明的节奏感和浪漫色采。

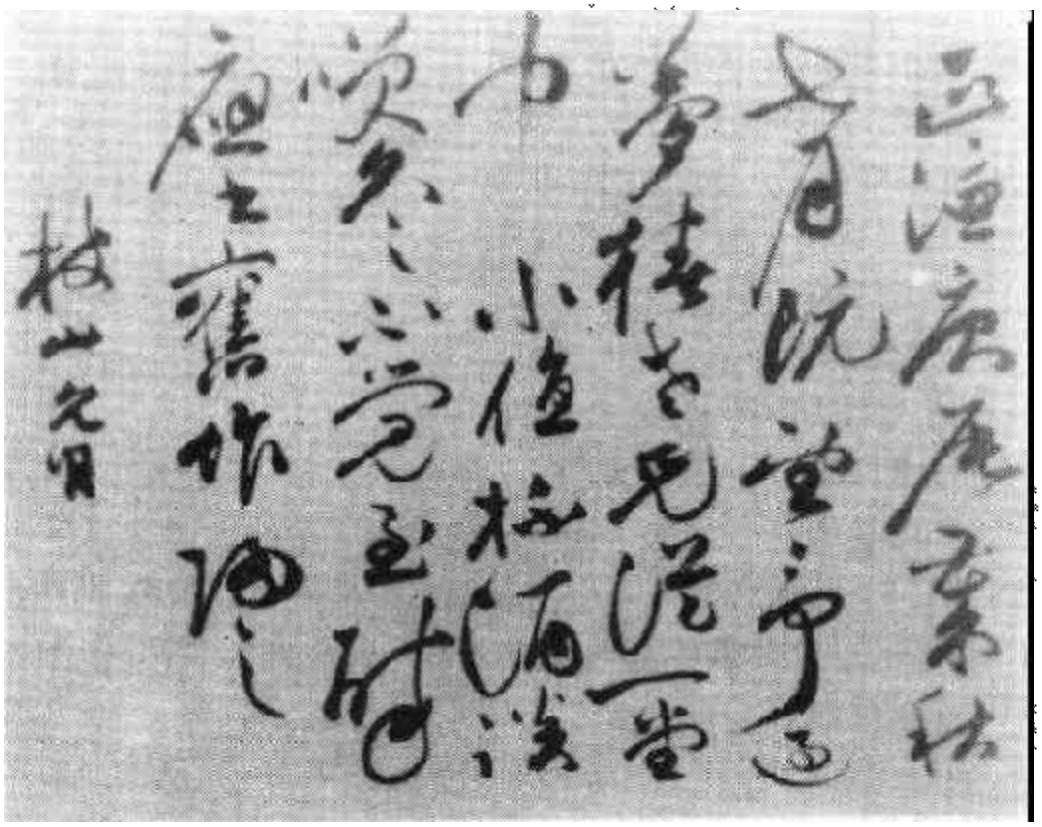


图 2-48　祝允明自书诗　明

被称为明末四大书家的邢、张、米、董均能写草书，邢侗（1551—1612年）的草书受王羲之《十七帖》等作品的影响，用笔厚润华茂，流转圆捷。张瑞图（1570—1644年）的草书人常谓之无所师法，自出心源，其用笔多露锋，笔画拙重，尖峭锐力，结构紧密，形成方硬奇宕的书风。米万钟（1570—1628年）的草书能传米芾书法的特点，圆转流畅，技法娴熟。董其昌（1555—1638年）的草书以继承怀素风格为主，兼及张旭、杨凝式等人，风格娟秀文静，有时也做细若游丝的草书。此外还有黄道周（1585—1646年）长于古体草书，笔画折多于转、方多于圆，并参以隶书笔意，结体横扁，以率意为主，笔划虽欠精却也爽快干练，是一位在当时书界颇具影响的书家。

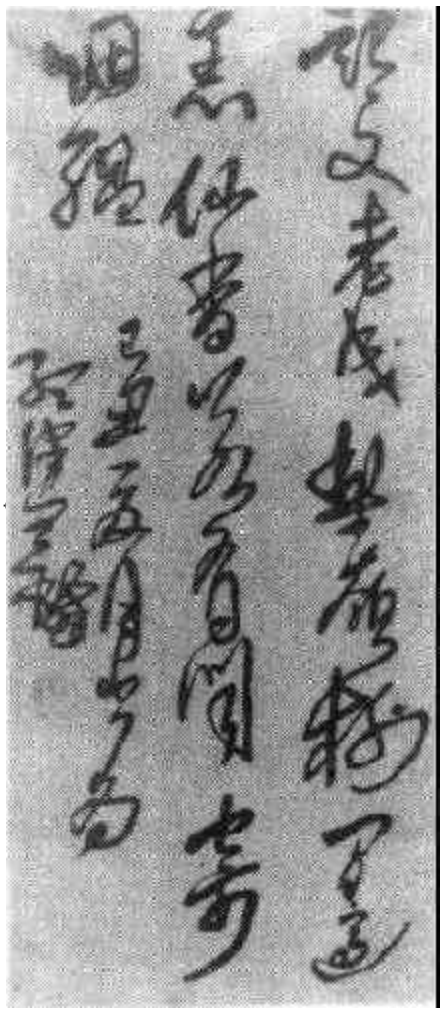


图 2-49　王铎草书轴　清

八、清代草书

在清代书法中行书、篆隶、魏碑体的有显著成就，唯草书成绩平平。清初的王铎、傅山为遗民书家，是被人们公认的草书大家。清中期扬州画家中的黄慎以擅草书而闻名，其它如郑燮、高翔等人也均有草书作品存世。晚清至民国间的于右任创立的“标准草书”，是书法史上重要的艺术现象，总之有清一代能以草书艺术而名垂书史者寥寥无几。

王铎（1592—1652年）字觉斯，河南孟津人，擅草书，初学二王，兼及米芾，尤得益于张旭、怀素的狂草艺术，他对笔法推敲很深，能将狂放不羁的草书风格加以收敛，用笔凝练而有韧劲，以篆

书笔意转折，时用折锋以增刚健之势，沉着含蓄的线条仿佛蕴含着一般扭动的力，其用墨浓润酣畅，血润骨坚，结体以纵横取势，在随意移位中保持平衡，从奇险中把握沉稳和谐的艺术效果，并使之富有节奏韵律。因此他有“神笔王铎”之誉。

傅山（1605—1692 年）字青主，山西阳曲人，他的草书风格介乎于徐渭和王铎之间，并受章草书的影响，擅用圆笔藏锋，柔中显刚，他对书法曾提出“拙、丑、支离、真率”的审美标准，其书中遒健奔放的用笔，稳中寓险的结体，错落变化的布局，确有“雄奇宕逸，咄咄逼人”的气势，古拙而不失流畅，苍劲有力而又婀娜多姿。

黄慎（1687—1768 年）字恭寿，号瘿瓢，福建宁化人，久居扬州，为“扬州八怪”之一。擅草书，其特点为融合章草、孙过庭、怀素风格为一体，他把怀素狂放连锦的行笔改易为时断时续，使线条圆浑遒劲，但不失古拙之趣，并以画家的思维调动笔墨，灵活地运用笔之轻重，墨之枯燥，结体之参差错落，极富变化，形成了在参差错落中奔放与古拙并存的书风，很有特色。

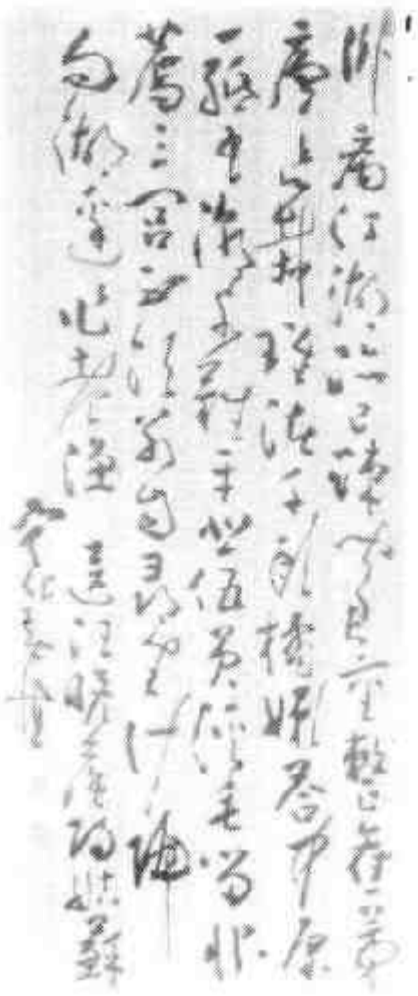


图 2－50　黄慎草书送汪瞻侯归姑苏诗　清

于右任（1878—1964 年）原名伯循，字右任，后以字行，陕西泾阳人。其书初学赵孟頫，复周旋于北碑之间，他曾自述“余中年学草，每日仅记一字，二三年间，可以执笔”。其草书吸收章草和怀素小草千字文的书写特点，同时又能以碑书的笔法入草，线条凝练，字形简括，字势迭宕奇崛，颇具拙朴之趣。他还致力于草书的规范

化，在搜集、整理、研究历代草书名迹的基础上创立了“标准草书”，对草书艺术的发展产生了深刻影响。

第三章　碑帖鉴赏

中国古代书法宝库中以碑刻为大宗，历代碑刻的数量虽大，但由于以下种种原因流传至今几乎十不存一。有的因长期的寒暑交替风吹雨打，碑石自然风化蚀泐严重，且年代越久远风化蚀泐越厉害，如秦《琅琊台刻石》粗看似字字可读，细看则难一一分辨；有的毁于水火灾害及战祸，如三国的吴《天发神谶碑》清嘉庆十年焚于火，汉《三老赵宽碑》出土后不久即毁于火灾，隋《董美人墓志铭》和隋《太仆卿元公墓志铭》、《元公夫人姬氏墓志铭》均于咸丰年间毁于战火；有的损毁于人为的破坏，如汉《张寿碑》于明代毁碑座，唐《云麾将军李秀碑》亦在明时被毁作六个柱础，唐《等慈寺碑》于50年代被毁为建材，北魏《魏灵藏法绍造像记》民国时被砸毁百余字，有的碑贾自己拓碑若干份后，即铲坏几字以求善其拓本售价，如此等等不胜枚举。所以古代碑刻虽多流传下来并不多，且皆风化损泐严重。至于碑刻的拓本损毁于历代天灾人祸及战火者更多。因此历来注重名碑的旧拓本及早期拓本，名碑旧拓本弥足珍贵，素来价格昂贵。

所以碑贾为获取暴利而弄虚作假的历史也由来已久。其手法大致为：以翻刻本冒充原碑拓本；或将晚拓本考据处进行挖补或填墨涂描以冒充旧拓本；或在拓本上伪造名人题跋或收藏印以显其珍贵等等。手法“高明”的几可乱真，稍有不慎即受其骗。有的碑帖

收藏者虽出了很大的价钱而买到的却常常是假货，故前人多称碑帖为“黑老虎”。但既然作伪，以假充真以次充好，与真本必然仍有差别，只要我们掌握他们作伪的手法，认真仔细地观察，有条件时与真本认真对比，则不难发现其破绽。

以往介绍碑帖考证之书，往往只有文字而无图片，因而不易明了，本章在介绍有关碑版时，尽量附以图片和部分考据的图片以便参考。

第一节　早期碑帖鉴定

一、石鼓文（图 3－1）　**战国时代**（公元前 475—公元前 221 年）

共十鼓，现存北京故宫博物院。

石鼓文拓本自唐以来为历代文人珍重，目前宋元时拓本在国内已难以见到。如名声煊赫的宁波天一阁所藏北宋拓本已于前清乾嘉时毁于火；道光时所发现的原无锡安国家中所藏的三部北宋拓本，即《先锋》本、《中权》本和《后劲》本，亦于民国初年经“艺苑真赏社”老板秦文锦之手售于日本人。除此以外尚未闻国内藏有宋元时拓本，据王壮弘记载，曾於 1959 年见过李国松所藏之明初拓“汧殹”之“汧”字未损本，现不知此拓本

图 3－1　石鼓文

于何处。

清初拓“汧殹”鼓四、五、六行下部之“氏鲜”、“鳙文”和“之”等字未损，乾隆时拓“氏”泐半，“鲜”全泐，其余字都损，乾嘉时拓“避车”鼓首行“避馬”二字尚未与右旁之石花泐连，道咸时拓本已微连，咸同时“銮车”鼓末行“允”字上半部虽已损，但尚未与下半损泐之石花相连，而光绪拓本则上下石花连通，光绪时“吴人”鼓六行“闕”字右下之“木”部完好，民国拓本则损泐。

石鼓文有翻刻本，但原石之石花难以模仿、真伪易辨。

二、琅琊台刻石　秦二世元年(公元前 209 年)

石今存十三行共八十六字，原石今存中国历史博物馆。

石原在山东诸城东南百六十里处，解放后先移于山东博物馆，1959 年移置于现址。传世秦代刻石仅此石刻与《泰山刻石》为真，而此石刻存字尤多，从中可见到秦代小篆面目，石在明代已中断，惜石刻未裂时拓本和多字拓本未闻有传。

三、泰山刻石　秦二世元年(公元前 209 年)

石现在山东泰安市。

明时石置泰山碧霞宫元君祠，时石存廿九字。乾隆五年(1740 年)祠遭火焚，石亦毁且不知所在。嘉庆廿年(1815 年)又发现，但残石仅存十字。宣统二年(1910 年)又损一字，仅存九字。稍旧拓本“斯”字下一横可见，晚拓即泐。

第二节　两汉碑帖鉴定

一、鲁孝王刻石(又名五凤刻石，图 3－2)**西汉五凤二年**(公元前 56 年)

隶书三行前二行每行四字，末行五字。石现存曲阜孔庙。

此石呈方形，石侧刻有金代高德裔楷书跋，记获石经过。明拓和清初拓高跋完好不损。乾隆时拓本高跋石有裂纹但文字无损。近百年拓高跋石多裂纹，且字多细瘦损泐，漫漶几不可读。

二、莱子候刻石(图 3－3)　**天凤三年**(公元 16 年)

隶书七行,行五字。石现存山东邹县孟庙。

图 3－2　鲁孝王刻石

图 3－3　莱子候刻石

石于乾隆五十七年(1792 年)发现,七行文字间有直界,石右端刻有孙生客获石题记,初拓本获石题记完好无损。

三、三老讳子忌日记(图 3－4)　**东汉建武廿八年**(公元 52 年)

隶书,前作四列,列四、五、六行不等,行六、七、八、九字不等;后半题三行,行卅字。石现存杭州西泠印社。

石于咸丰二年(1852 年)发现,初拓本第四列第一行"次子"之"次"字末笔完好,近拓次字末笔损直线外。石归余姚周清泉后,拓本钤有"余姚客星山周清泉手拓"和"周世熊"等印记,稍晚拓直格线虽损,但石花尚未损及"次"字末笔,光绪末年拓本虽仍盖有周氏

印记，但石花已与“次”字末笔泐连，此外末行“言事触”三字初拓时“言”字虽泐少半但“事触”的笔划犹可认辨，近拓此三字已模糊无法辨识，此石有复刻本，宜慎审。

图 3-4　三老讳子忌日记

四、鄐君开通褒斜道摩崖(又名大开通)**东汉永平六年**(公元63年)

隶书十六行,行五至十一字不等。石现存陕西汉中博物馆。

乾隆早年拓本三行"蜀郡巴郡"之二"郡"字仅小损,六行"钜鹿",七行"冶级"及末行"萬"字均完好。嘉庆末年拓本"钜鹿"二字泐,"冶级"中之"冶"字泐尽,"级"字左半部泐,"萬"字下部泐。同光拓本上述"钜鹿"、"冶级"与"萬"字均剜出,且将"冶"字错剜为"治"字,并在末行"九千八"下剜明"百"字(旧拓本百字只可见首笔一横),又於"百"下剜出"四"字而成"九千八百四"。在津曾见淡墨精拓粘本"钜鹿"、"冶级"完好。

图3-5 袁安碑

五、司徒袁安碑(图3-5) **东汉永元四年**(公元92年)

篆书十行,行十五字,碑下端残损,完碑应每行十六字;穿在碑中占四字位置。石现存河南博物馆。

碑于1929年在河南偃师县辛家村被发现,由于此碑发现年代较晚,字字笔划完好,字口清晰如新,为学习汉篆的好范本。初拓本二行"孝廉"之"廉"字笔划间有一小指顶大小石泐痕,但不与笔划相连,稍晚拓本此石泐痕即与笔划相连,有复刻本宜慎审。

六、司徒袁敞碑 东汉元初四年(公元117年)

篆书,碑上下均残缺,目前存十行,行五至九字不等。石现存辽宁省博物馆。

碑于1922年在河南偃师被发现。初拓本首行"司徒公"之

“公”字，二行“河南尹子”等字虽有不同程度的损泐而于字犹存。见近拓本石右下角断缺，首行之“公”字已泐，二行“南尹子”三字全泐，而“河”字仅残存小半，至于增损之字多至近二十个。

七、祀三公山碑（又名大三公山碑，图 3－6） **东汉元初四年**（公元 117 年）

书体介于篆隶之间，碑十行，行十四至廿二字不等。碑旧在河北元氏县。

图 3－6 大三公

以前大多著作认为碑于乾隆卅九年（1774 年）由元氏县令王治岐访得，从而称最初拓本为乾隆年间拓，可是元代迺贤（字易之，蒙古人、官翰林院编修）著《河塑访古记》中对本碑已有记载，因此有的著作认为可能有乾隆前之旧拓本。

旧拓本六行末“熹”字下四点完好，不连石花；稍晚拓“熹”字初仅损右下两点；后渐渐上损及“口”部；至光绪中期石花已泐及中横，且九行末“掾”字也泐右半。

按：同是“熹”字不损本亦有早晚先后之分，“熹”字未损之早本不仅熹字完好，且字下没有石花，及后石从下部开始损泐，石花渐渐扩大和上浸。“熹”字不损晚本，字下面石花已有鸡蛋般大小，仅未泐及“熹”字右下两点而已，所以“熹”字未损本有年份先后之分。据马子云记载，他于 1964 年曾见马衡先生（1881－1955，于 1933 年任故宫博物院院长，解放后任文物整理委员会主任）旧藏一幅

《祀三公山碑》，“熹”字完好且字下无石花，拓本上钤有“颜光敏”印，而颜卒于康熙廿六年(1687年)，故此拓本最晚应拓于清初。笔者于天津亦曾见一幅淡墨拓《祀三公山碑》，“熹”字完好且字下无石花，拓片右上钤有“小松金石”印记，应与马衡所藏本为同时期所拓。

此碑有翻刻本，刻手低劣，字迹、石花与原本相去甚远容易辨识。

八、敦煌太守裴岑纪功碑(图3-7)　**东汉永和二年**(公元137年)

图3-7　裴岑纪功碑

图3-8　景君碑

隶书六行、行十字。原石在新疆巴里坤哈萨克自治县。

此碑稍旧拓本不难见到，但拓工精者甚少且以阴水墨拓为多，稍旧拓首行第一字“惟”左竖笔虽有损泐，但笔划尚未泐粗。

此石远在新疆推拓不易，且石小字少，所以翻刻的很多，宜细心校审。

九、北海相景君铭（图 3－8） **东汉汉安二年**（公元 143 年）

隶书，十七行，行卅三字；阴四列，上三列各十八行，第四列二行；末纪文二长行；额篆书二行共十二字。

碑在山东济宁市。

明末拓本首行“歊歊哀哉”之“歊”字下部三点未损，三行“遭身殁”之“身”字首笔损，十一行“商人空市”之“市”字损如“十”字形。乾隆拓本八行“残伪易心”之“残”字未损，十一行“市”字又增损为“十”形之半。嘉道间拓本“残”字损为“钱”形，“歊”字下部两点已损泐。光绪时“歊”下三点与“市”字均泐尽，“残”字损左上部。

十、石门颂（图 3－9） **东汉建和二年**（公元 148 年）

隶书廿二行，行卅到卅七字不等。

原石存陕西汉中博物馆。

旧拓本首行“惟”字右半之“隹”部第二横划未与右石花泐连，第廿一行“解高格”之“高”字下一个“口”尚未剜出。道光年间将“高”字下部之口剜出。

十一、鲁相乙瑛碑（又名孔龢碑，图 3－10） **东汉永兴元年**（公元 153 年）

隶书十八行，行四十字。

碑现存曲阜孔庙。

明拓本第三行“故”字下之“辟”字可见下半字，“大常”之“常”字末笔可见。清初拓三行“辟”字右半辛部可见二横“置百”间石花未与“百”字泐连。雍乾间拓本“辟”字右下作“十”形。乾隆间拓本“辟”字可见一横。嘉道间拓本三行“辟”字右下有斜墨一条。若第三行“大常”之“大”字已泐成“太”字则为光绪时拓本。

图 3-9　石门颂

图 3-10　乙瑛碑

十二、鲁相韩敕造孔庙礼器碑(图 3-11)　**东汉永寿二年**(公元 156 年)

隶书，十六行，行卅六字；阴三列，各十七行；左侧三列各四行，右侧四列各四行。

碑在山东曲阜孔庙。

礼器碑是著名的汉碑之一，自宋代至今著录最多，为世人所重，传下之旧拓本亦较多。

明初拓本首行"大古"之"古"字右下石花如线，不浸笔划，"古"字完好，四行"亡于沙丘"之"于"字中无石花，五行"宅廟"之"廟"字月部右下石花如线，不伤笔划，十行"绝思"二字中间石泐痕如小指

顶。明中拓本首行“追惟大古”之“追”字末笔长捺尚未与右下石花相连，“古”字右下石泐痕仅微连“口”部（见图）；稍晚“古”字右下石泐痕中尚存之小黑块损成平行四边形状，四行“亡于沙丘”之“于”字中石泐痕若小指顶大小，尚未连及字划，五行“宅廟”之“廟”字好，十行“逴越绝思”之“逴”字卓部左上仅微损，十二行“永享牟寿”之“牟”字左上方尚未与石花相连。明末拓“追”字末笔长捺与右石泐痕相连，“古”字下石泐间平行四边形状黑块下二角泐去，“于”字中间石泐已与上下两横相连但尚未与次行“二”字泐连，“廟”字月部右下有损，“思”字不连石花，“牟”字左上石花已浸及“厶”部和二横之左端。清初拓“古”字右泐痕中间尚有小黑石可见，“于”字石泐痕已与次行“更作二舆”之二字相泐连，但“廟”字月部右竖笔尚存。乾隆拓本“古”字右下残存黑石块已泐尽，且石泐痕与“古”字右下笔划全连，“廟”字月部右竖但见其首，而九行“聖人不世”四字完好，十五行“陶元方三百”之“三”字右下不连石花。嘉道拓本“廟”字月部右竖已泐尽仅可见左竖，“圣人不世”之“聖”字壬部首笔损，“陶元方三百”之“三”字与右下石花泐连。同光拓本五行“造立礼器”之“器”字右上“口”部泐，“廟”之月部已全泐而不可见，“聖”字右半泐，“世”字下部泐，十行“禮樂”之“禮”泐去大半而仅见“豆”部。

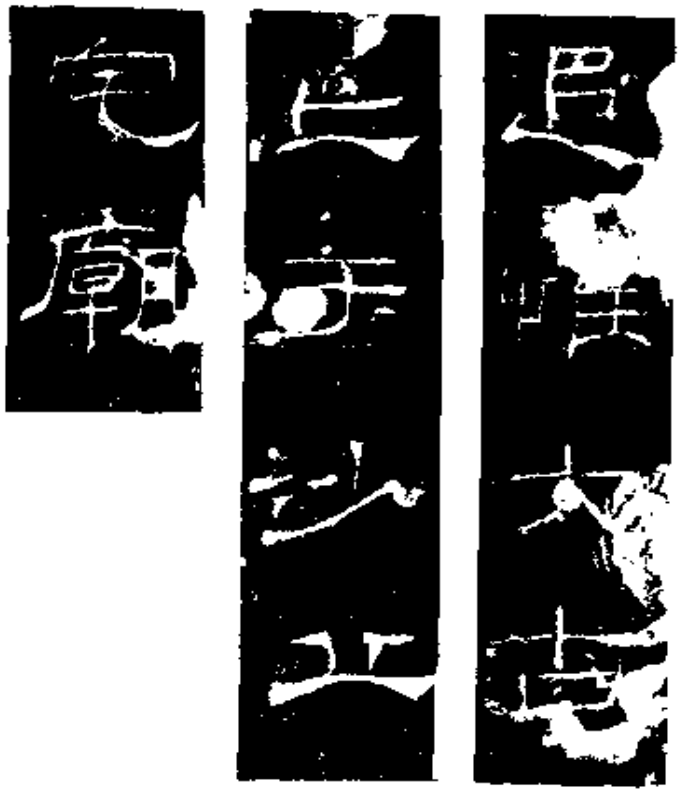


图 3-11　礼器碑

由于礼器碑推拓过度，碑石磨损严重，民国以来之拓片字划变

得浅细模糊，许多笔划难以辨认，本碑翻刻本较多，宜慎审。

十三、郑固碑(图 3－12)　**东汉延熹元年**(公元 158 年)

隶书十五行，行廿七字。

碑现存山东济宁市。

此碑不知断于何时，断后碑的上段下截埋土中，上截每行仅十九字，雍正六年断碑之下段被发现存全、半字计廿二个，乾隆四十三年挖出下截，但出土下截的文字大多漫漶。

图 3－12　郑固碑

明末清初拓本第二行"窮究于典籍膺"之"籍""膺"完好。雍乾拓本"籍"字左半损，"膺"字可见上半部；若"膺"字不可见"籍"字存半和"王庭贡计"之"庭"字未泐，则亦是乾隆时拓。稍旧拓则七行"命"字右部未泐。

十四、张景残碑(图 3－13)　**东汉延熹二年**(公元 159 年)

隶书十二行，行廿三字，下残。

石存河南南阳市汉画馆。

张景碑于 1958 年在南阳市郊区出土，为张景修造水渠造上牛记，此碑虽四周有残损但存字较多，由于出土较晚所以字口清晰完整如新，字体秀丽。

十五、封龙山颂(图 3－14)　**东汉延熹七年**(公元 164 年)

隶书十五行,行廿六字。

碑在河北元氏县。

图 3－13　张景残碑

很多著录记碑于道光廿七年(1847 年)由元氏知县刘宝楠访得,刘发现后命工运至城内,工嫌其重,欲截为二,但凿碑石断裂为四,虽经粘合,但裂终依然。认为自道光才有拓片;对本碑最旧拓本各家未有定论,明代杨士奇著《东里集》中已谈到刘智安(永丰八进士)拓《封龙山碑》赠杨,《东里集》中载有杨跋《封龙山碑》文:"右碑在元氏县,汉延熹七年至今千二百余年,石刻虽颇剥蚀,而可寻究

……”。罗振玉于所著《雪堂金石簿录》中记其拓本：“名与天同”之“同”字未损下半；“汉亡新之际”“汉”字可辨；“遂采嘉石”“采”字下完好；“其辞曰”“其”字完好。张彦生在其所编著的《善本碑帖录》对此表示怀疑，笔者以为《封龙山颂》为刘宝楠所访得并非从土中挖出，故在刘氏“访得”前已有拓片，罗氏所记此碑拓片定在石断裂前所拓，况且在明代已有拓片流传，罗说当属可信。

图 3－14　封龙山碑

至于道光廿七年石断后之拓片，情况如下：初拓本“穡民用章”之“章”字完好，“品物流形”之“品”上一个“口”部未与其上石花相连，“其辞曰”之“其”字首横未损泐。咸同时拓“章”字损，而“韩”下之“林”字可见。近拓“章”“林”都损泐。

十六、孔宙碑(图 3－15)　**东汉延熹七年**(公元 164 年)

隶书十五行，行廿八字；阴三列，列廿一行。

碑存曲阜孔庙。

图 3－15　孔宙碑

图 3－16　西岳华山庙碑

明拓本二行“少習家訓”之“訓”字“言”部第一横左端初连石花，而“川”部中竖与其下小石花不连，九行“凡百邛高”之“高”字下“口”部不与其下石花相连；十行“其辞曰”之“辭”字“辛”部末笔下端损少许。明末拓“高”字下部与其下石花连但右笔尚可见，“辭”字下部泐痕增大，十四行“殁垂令名”之“殁”字右上完好。雍乾本“高”字损半，“辭”字左半“又”部损，“辛”部右下横笔道可见；“殁”

字右上泐小半。乾嘉本"辭"字首笔也损，十三行"师彼凶人"之"人"字末笔泐，且与其下石花连成一片。道光本"訓"字"川"部中竖下连石花，二行"举孝廉"之"廉"中长横与右下石花泐连，四行"东岳黔首"之"首"字日部中二横笔泐连成一粗道，九行末"夙"字首笔与左旁石花泐连，"辭"字虽损尚存，光绪本"辭"字已泐尽。

十七、西岳华山庙碑（图 3－16） **东汉延熹八年**（公元 165 年）

隶书廿二行，行卅七字。

原碑已毁。

西岳华山庙碑是著名的汉碑，原石于明嘉靖卅四年（1555 年）地震时被毁。

此碑流传甚少，故拓本特别珍贵。目前所知流传人间仅四本：《华阳》本在北京故宫博物院，《长垣》本今在日本，《李文田藏本》今在香港中文大学，《四明》本是整幅的，也在北京故宫博物院。

十八、鲜于璜碑（图 3－17） **东汉延熹八年**（公元 165 年）

图 3－17 鲜于璜碑

隶书，十六行，行卅五字；阴十五行，行廿五字。

碑现存天津历史博物馆。

碑 1973 年 5 月出土于天津市武清县，碑存圭形，碑额为阳文篆刻"汉故雁门太守鲜于君碑"。是解放后发现的保存完整且字数

最多的一块汉碑。出土初拓本碑阳仅损泐首行第一个字，碑阴仅损泐六个字。

此碑书法结构严整丰腴，浑厚凝重，用笔以方笔取势，锋芒含蓄沉着，可与《张迁碑》媲美。

此碑有影印本发行。

十九、武荣碑(图 3－18)　**东汉建宁**(公元 168—172 年)

图 3－18　武荣碑

隶书十行，行卅一字。

碑现存山东济宁市。

明末清初拓首行“孝经論語漢”之“孝”字末笔横划可见，“漢”字存半且“中”部有口可见，二行“四学优則”之“則”字完好。笔者在天津见到此“孝字末笔横划可见”的明拓裱本，惜最后短少几开而为残本。乾嘉拓本“孝”字存下钩处，“漢”字虽尚有首但字迹已不清楚，“則”字“貝”部左下损。道光拓“孝”字已泐尽，只存“经论语”三

图 3-19　张寿残碑

字，且“经”字损右角，“匹学优则”之“匹”字存大半，“学”字犹可见，而“优”字则损泐模糊不能辨。光绪拓四行“遭疾”之“疾”字完好。

有以砖刻补拓“孝经论语”“匹学优则”等考据之字，补入裱本内以充旧拓而善其售价，宜慎审。

二十、张寿残碑（图 3－19） **东汉建宁元年**（公元 168 年）

隶书。

碑原在山东城武县，已佚。

碑原在山东城武县，明代被人截断改为碑座，中凿空处毁十行，行四字，现存十六行，行十五字。

乾隆早年拓本，第一行“蓋”字仅左上部小损，“晋”字完好；乾隆晚年拓“蓋”字上半字损，然“皿”完好，“晋”字完好。嘉道拓“蓋”字全泐，“晋”字尚存。道光后期拓“晋”字已泐尽。

二十一、衡方碑（图 3－20） **东汉建宁元年**（公元 168 年）

隶书，廿三行，行卅六字；阴漫漶仅存二列。

碑现存山东泰安岱庙。

乾隆拓本二行“仁厉”之“仁”字完好“厉”只可见其首，六行“都尉将”之“将”字右下勾笔处稍连石花，七行“仪之”二字不损。嘉道拓本首行“因而氏焉”之“而氏焉”三字泐尽，二行“仁”字末划与下石花连，“厉”字全泐，三

图 3－20 衡方碑

行“太守”之“太”中间微泐，六行“将”字泐下半，七行“仪之”“仪”字损“之”字稍损。稚旧本三行“庐江太守”之“太”字损泐只左撇尚存，六行“将”字损下大半。光绪后拓本三行“太”字，六行“将”字，七行“仪之”二字均泐尽。

二十二、史晨碑奏铭（史晨前碑，图 3－21） **东汉建宁二年**（公元 169 年）

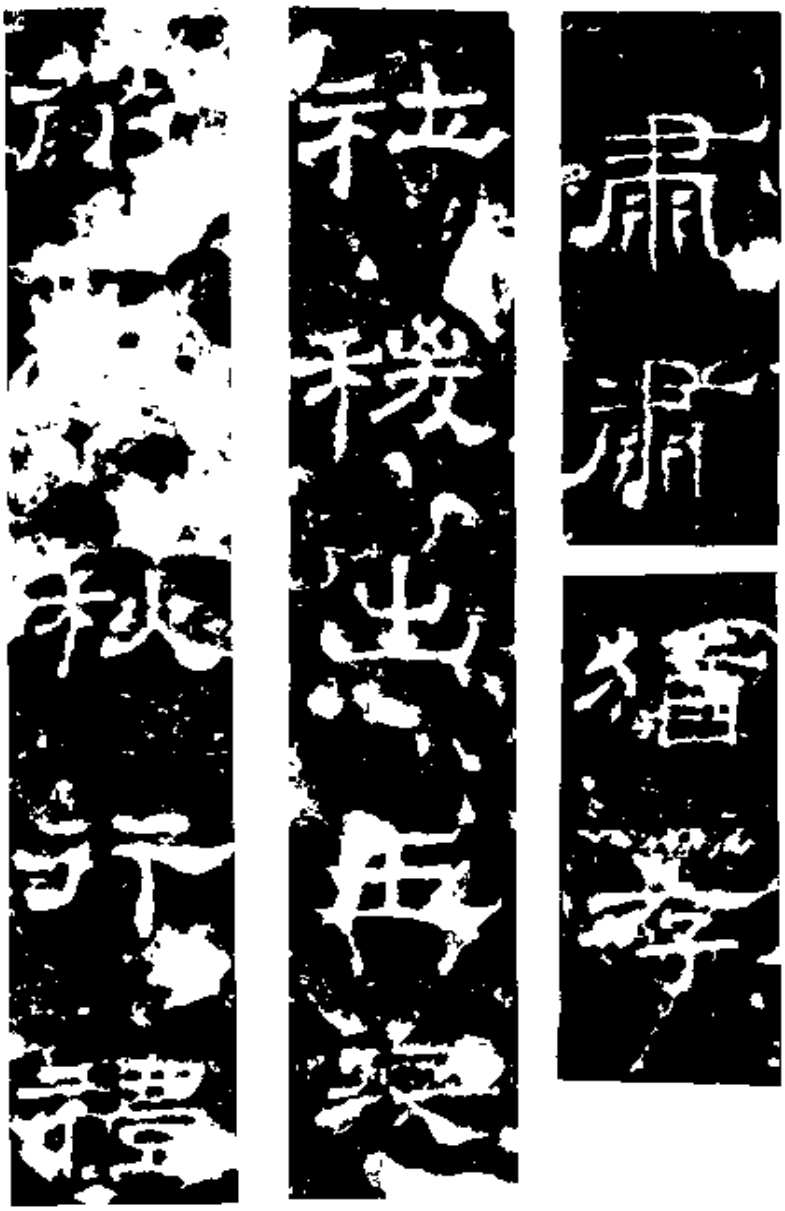


图 3－21 史晨前碑

隶书，十七行，行卅六字。

碑在曲阜孔庙。

史晨碑为著名汉碑之一，明拓本“出王家穀春秋行礼”之“秋”字首撇未损。明末清初拓本十一行“出王家穀春秋行礼”“秋”字“禾”旁首撇及长横左端损。雍乾拓本二行“阐弘德政”之“弘”字不连石花，“秋”字“禾”部损但竖笔可见，四行“肃肃犹存”之第二个“肃”字中竖笔下端完好。乾隆末年黄小松淡墨精拓本“秋”字“禾”部虽泐而火部完好。嘉庆拓本“弘”字损，“秋”字仅存末笔，“肃肃犹存”第二个肃字未大损。道光拓本“秋”字末笔也泐尽，第二个“肃”字下部泐痕加大。咸同拓本第二个“肃”字中泐。光绪以后拓本所泐之字更多，如三行“建宁元年到官”之“元年”“官”三字均损泐，七行“秦王”下“稽古”二字损泐，十一行“春秋行礼”之“行”字全泐。

二十三、史晨谒孔庙后碑（史晨后碑） **东汉建宁元年**（公元168年）

隶书，十四行，行卅六字，与史晨前碑为同一石，刻在史晨前碑的反面。

反碑字迹清晰无损，自宋历元、明、清至今无显著变化。

二十四、李翕西狭颂（图3-22） **东汉建宁四年**（公元171年）

隶书，廿行，行廿字。

刻于甘肃成县摩崖。

嘉道间拓本三行“是以三蒯”之“是”字末笔长捺末端尚未与右石花泐连。光绪拓本十四行首“审国”之“国”字右下连石花，至于十一行“违者創楚”之“創”字下“口”部不损泐的实难以见到。据王壮

图3-22 西狭颂

弘记载，在沪仅见一整幅拓本創字下“口”部不损，以纸墨审之，应为明代中叶所拓。此碑平时所能见到的“創”字下“口”不泐之拓本，细审之皆是拓后涂墨所致，宜慎审。

二十五、杨叔恭残碑　东汉建宁四年（公元171年）

碑现存北京故宫博物院。

隶书，碑残甚，阳仅存左下角十二行，行一字至九字不等；阴漫漶只可辨十余字。旧拓本，碑阳第八行第七字“方”可见。有重刻本。

二十六、郙阁颂摩崖（图3－23）　**东汉建宁五年**（公元172年）

图3－23　郙阁颂

隶书，十九行，前九行行廿七字，后十行斜缺一角末行十七字。原石已毁。

原石在陕西略阳，近年为乡人开采石料时炸毁。雍乾时拓本八行“元功”之“功”字右下半泐，九行“校致攻坚”四字完好。乾嘉本“校致”二字有裂痕。嘉庆时“校致”二字右半损泐。宋明时就有重刻本，宜慎审。

二十七、杨淮表摩　东汉熹平二年（公元173年）

隶书，七行，行廿五、六字不等。

碑现存陕西汉中博物馆。

旧拓本末行“黄门”和“卡玉”等四字完好。道光间拓本一度“黄”字失拓，光绪时拓本“黄”字，只存上少半，而下大半字裂损。

二十八、鲁峻碑（图3－24）　**东汉熹平二年**（公元173年）

隶书，十七行，行卅二字；阴二列各廿一行。

碑现存山东济宁市。

清初拓本七行末“董督”之“董”字首损，十五行“允文允武”之“允武”二字完好，十六行“遐迩”之“遐”字上部少损，“迩”字末笔长捺未损。雍乾拓本“董”字损泐，只可辨几短横，字不可辨认，“允文允武”之“文”字损大半，“武”字泐尽，“迩”字末笔损。嘉道本十二行“宣尼”二字尚完好，十六行“遐迩”之“遐”损上半，“迩”字损下半。光绪拓本上面所例举之字全泐。

二十九、韩仁铭(图 3－25)　**东汉熹平四年**(公元 175 年)

图 3－24　鲁峻碑

3－25　韩仁铭

隶书，八行，行十八、九字不等。

碑现存河南荥阳第六中学。

本碑明代拓本特少。清初拓本首“熹”字下方四点应清晰可见，

五行“少罕”之“少”字长撇未损。乾隆拓四行“身為”之“為”字下方四点之左首点未泐，七行“谓京”二字未损。嘉庆拓“京”字第二笔已损，但五行“罕”字尚完好。道光拓“谓京”二字间石泐痕已成一大块且侵入“谓”字之下半，四行末“為”字左下也泐。咸同拓本二行“宣”字大损，五行“罕”字损，七行“君”字左半损。近拓七行“君”字与八行“如”字之“口”部泐连，“谓”字泐大半，“京”字全泐。

三十、尹宙碑(图 3－26)　**东汉熹平六年**(公元 177 年)

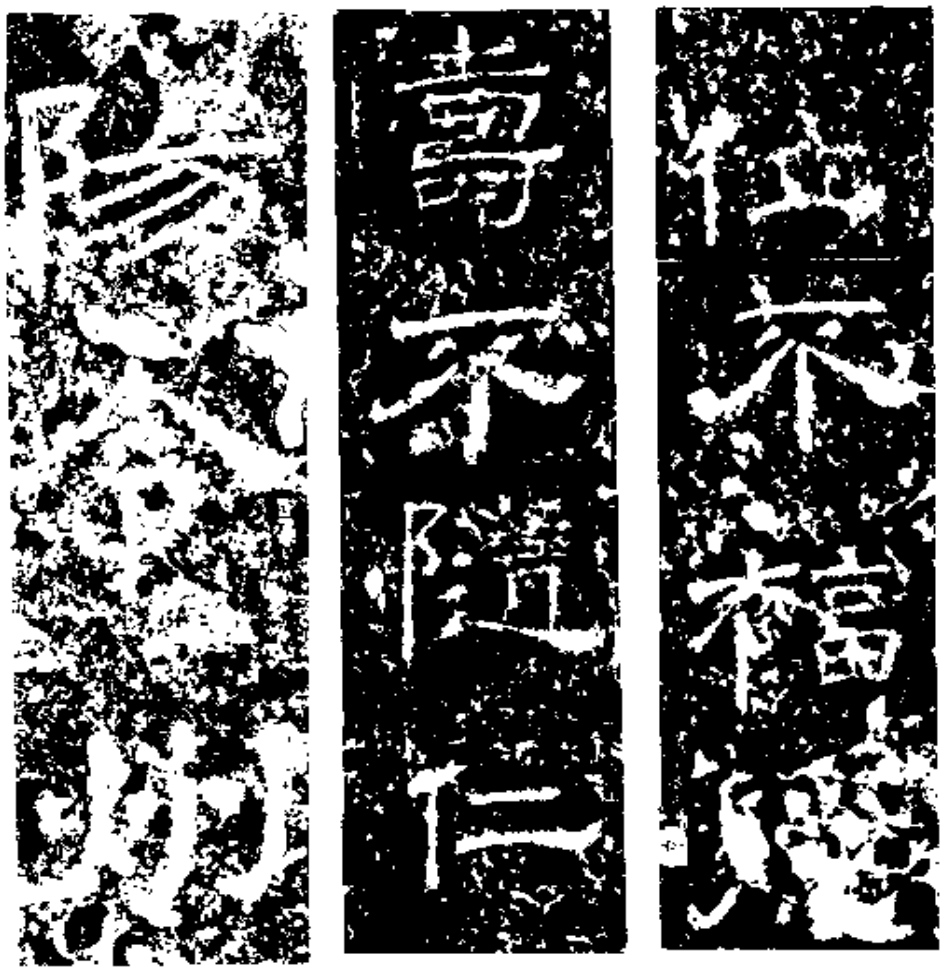


图 3－26　尹宙碑

隶书，十四行，行廿七字。

碑现存河南鄢陵县。

清初拓十三行“福德寿不”之“德”字仅左稍损，全碑诸字笔划完好。乾隆拓十三行“福德寿不”之“不”“寿”二字均半泐，“德”字

漫；乾隆时拓本字划虽有损泐，但还是一字不缺，所以谓之“全文本”。嘉道拓时九行“以为荥”，十行“十有二遭”，十一行“迺作铭曰”，十二行“分守摄百”，十三行“福德寿不”诸字皆泐去。道咸拓首行末“因以为”三字未泐，八行“令州”二字未损，即世人所谓“阳令州本”。同治拓六行末“子也”二字，七行末“是与治”三字未损。光绪拓则此五字均已泐。见近拓二行末“雖及”二字泐，三行末“或居”之“或”字钩笔损泐，五行末“守相”之“守”字泐左半，六行末“元子也”之“子”字泐，“也”字泐大半，八行“阳令州”之“阳”字几泐尽，综合之，近拓本此碑下截损泐约四十多字。

本碑有全文翻刻本，亦有翻刻成“阳令州”本，宜慎审。

三十一、三老赵宽碑(图 3－27)　**东汉光和三年**(公元 180 年)

隶书，廿三行，行卅二字。

原碑已毁。

此碑 1942 年 4 月周宜尊在青海乐都县老鸦城白崖子发现，为修路时出土，先置乐都县，后入藏青海省图书馆。据冯国瑞《乐都新出土赵宽碑跋》说：“周君说碑子刻划清新，额旁镂有螭文，碑初出土时，格阑朱色可辨，当系建碑未久，即埋藏土中”。碑文共 694 字，搬运碑时裂为两截，损泐十多个字。1950 年青海图书馆不慎失火，是碑毁于火，现仅剩碗口大小一块而已，殊为可惜。该碑书体兼有华山、校官诸碑之笔意，在汉代隶书中别有一格。

此碑出土年代既晚，出土不久即遭焚毁，完整拓片流传不多，拓本难得。

三十二、白石神君碑(图 3－28)　**东汉光和六年**(公元 183 年)

隶书，十六行，行卅五字；阴三列，上列四行，中列十二行，下列十一行。

碑在河北省元氏县。

清初拓第六行“高等”之“等”字不与其下石花连，十一行“太清”之“清”字首点不损。嘉道拓本九行“灾焯”之“焯”字“火”部完好，十三行“匪奢匪俭”之第二个“匪”字完好。

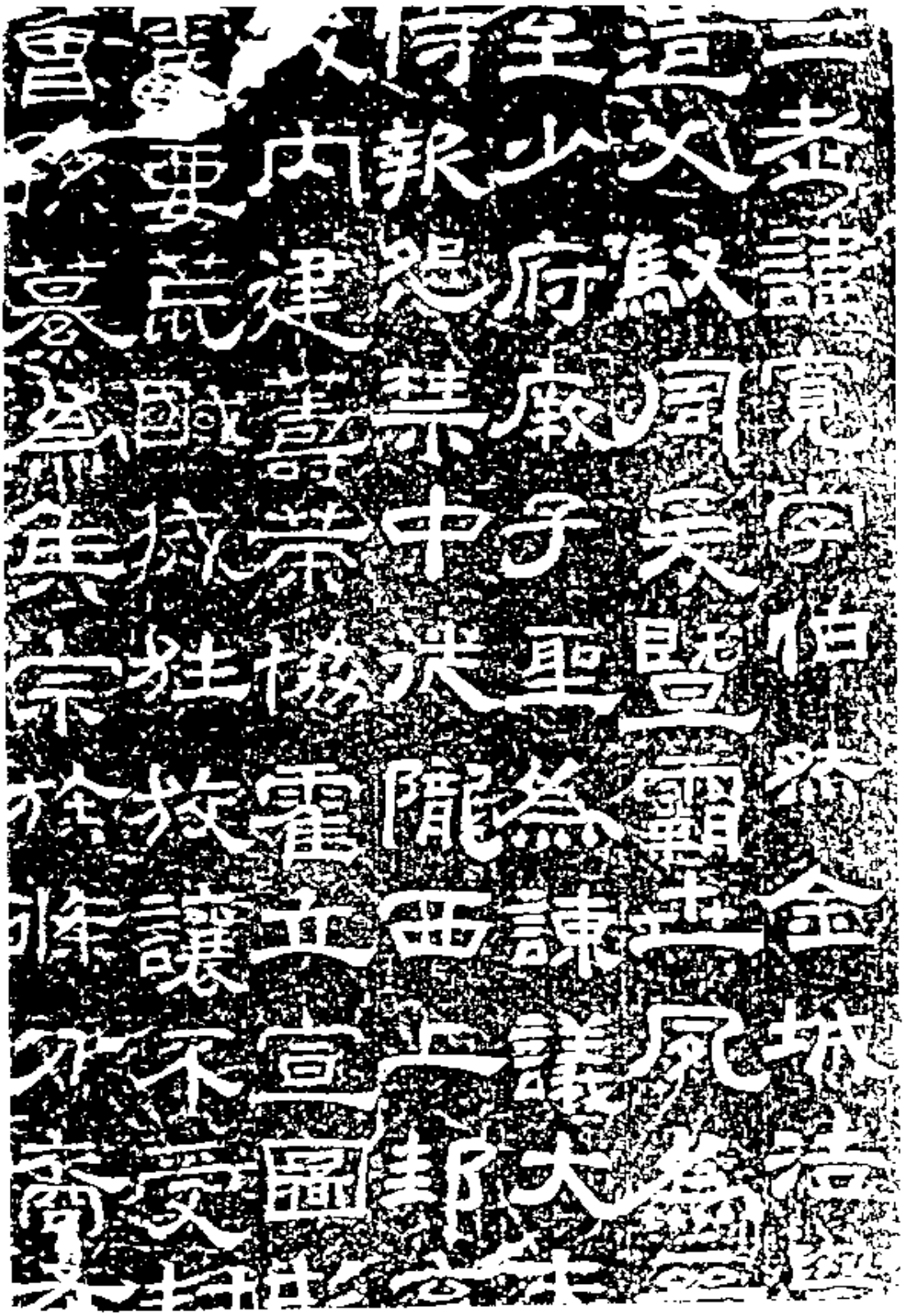


图 3－27　以常碑

图 3－28　白石神君碑

三十三、曹全碑(图3-29) **东汉中平二年**(公元185年)

隶书,廿行,行四十五字;阴五列,上列一行,二列廿六行,三列五行,四列十七行,五列四行。

碑现存陕西省博物馆。

碑于明万历初在陕西郃阳县出土,出土时,初拓本首行末"因"完好,明末时碑断为两截。目前未断本难以见到,国内仅上海博物馆收藏一本。

断后初拓本十一行"咸曰君哉"之"曰"末损。清初拓"口"字即剜成"白"字。康雍间九行"悉以簿官""悉"字左下损。乾隆拓首行"乾"字"卓"部剜成"卑"状。嘉道拓十六行"庶使学者"之"学"字末笔损。咸丰拓十行"七年三月"之"月"字中泐。同光拓本二行"子孙遥于""遥"字之右点剜成点划面下。

图3-29 曹全碑

此碑选石精良,石花特少,碑面光亮可照人,易于填墨作伪,故对考据之字处要细审。

三十四、张迁碑（图 3－30） 东汉中平三年（公元 186 年）

图 3－30 张迁碑

隶书，十五行，行四十二字；阴三列，上二列十九行，下列三行。

碑现存山东泰安岱庙。

据记载碑为明初出土，现传最旧明拓本为首行“君之先出自”的“先”字末笔完好，八行“束里润色”四字完好，即所谓“束里润色”本，现藏于北京故宫博物院，目前国内所闻仅此一本而已。

一般的明拓本首行“君之先出”的“先”字末笔下石花中尚剩一小黑块，八行“恩东”二字尚不连石花，十二行“殷前”之“前”字存大半。明末清初拓本首行“雅焕”之“焕”字末笔未损，一般称这种本子为“焕字不损本”。雍乾拓本首行“君諱”之“諱”字右下“丰”部完好，八行“色君”二字完好，九行“送如”二字完好。乾隆后期拓本“諱”字右下“丰”部左、右二垂笔已不甚明显，但六行“徵拜”之“拜”字末笔下端不连花，一般称这种本子为“拜字不损本”。嘉庆拓本四行“北囊五狄”之“五”字中笔划未泐粗，七行“犁种宿野”之“犁种”二字右不连石花，十一行“銘勒”之“勒”字右上不损。道光拓七行“宿”字右钩笔不损，谓之“宿字未损本”。

民国拓本除上面所举考据之字皆损或泐外，碑文书体瘦细与早期拓本相去甚远，犹如拓自两块不同的碑。特别要提出的是乾隆以后拓本首行“諱”字之丰部损成“十”形但近代又重新剜成“丰”状。

张迁碑翻刻本甚多，在考据处涂墨充旧的也很多，鉴藏要仔细对照鉴别。

三十五、酸枣令刘熊碑（图 3—31） **东汉**

隶书

石久已不存，拓本稀少，十分珍贵。原刘铁云所藏一整幅本，现在中国历史博物馆；另一为范懋政题签本，现归故宫博物院。除此二本尚有三、四册残本，仅此而已。

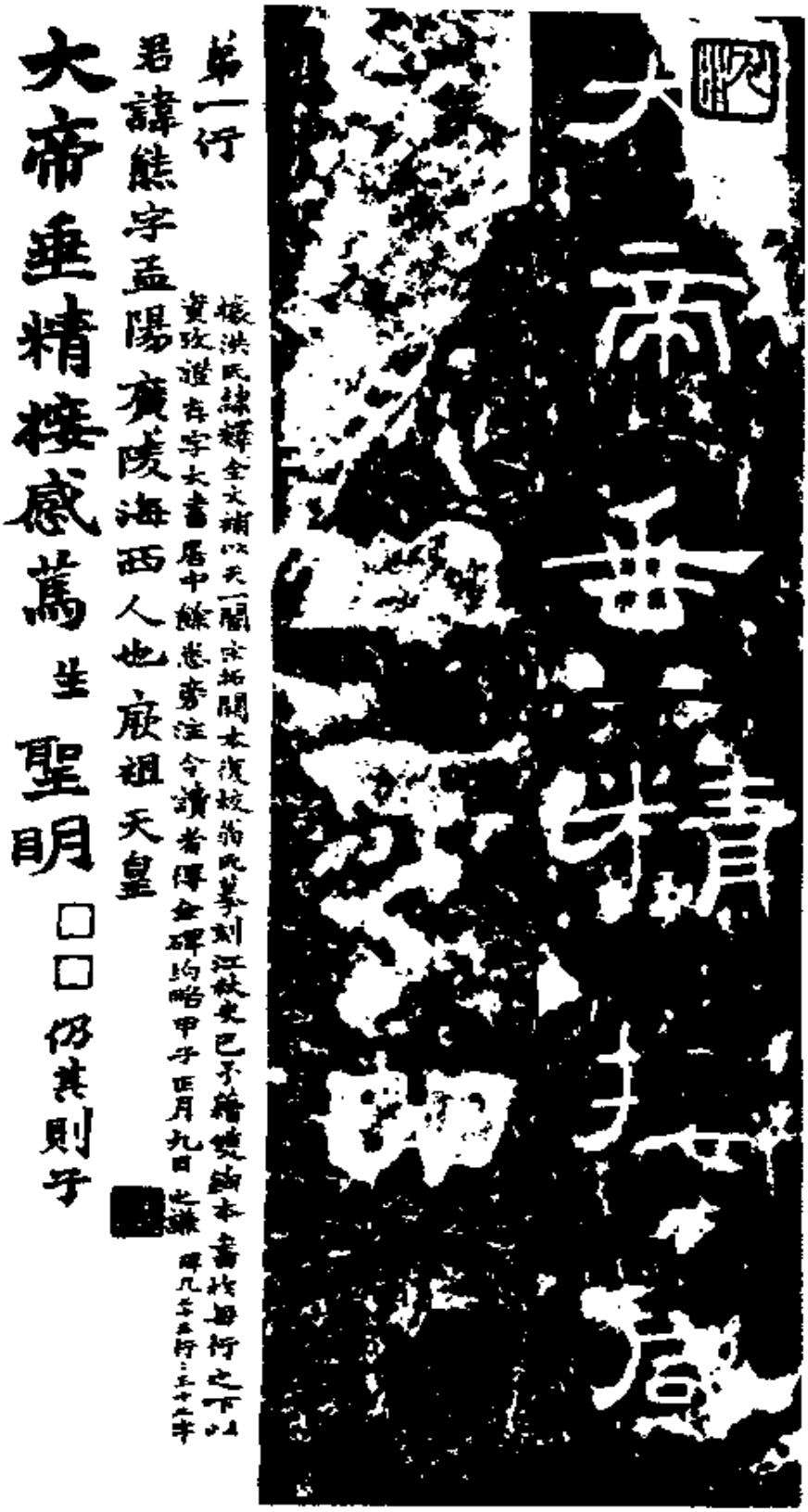


图 3－31　刘熊碑

第三节　魏晋南北朝碑帖鉴定

一、上尊号碑(图 3－32)　**魏黄初元年**(公元 220 年)

隶书，廿二行，行四十九字；陈十行，行廿九字。

图 3－32　上尊号碑

碑在河南许昌。

据记载，在明朝初年此碑作过大的凿刻。未刻前拓本字漫漶，笔划秃且无波磔，但字体瘦硬，凿刻后拓本虽字体肥润可书体全失本来面目，相较之下与未刻本判若二碑。上海博物馆藏有明初未刻本，其首行"御史大夫安陵亭"之"夫""亭"二字完好，自于明清两代

中此碑几经洗剜，所以书体全失且文字损泐又多，现就前两行文字变化情况来指出拓本之先后。

明初剜后拓本首行“大夫”之“夫”字第二横连石花，捺笔中断，二行“将军都”之“都”字完好。明中拓本首行“夫”字中损，“陵”字右稍损，“亭”字半泐。明末清初拓首行“安”字完好，二行“都”字下损。乾嘉拓本首行“安”字已损，二行“都”字存上半。嘉道拓“都”字泐尽。同治以后拓本首行“史大”二字全损，阴首行“昭文德”三字全泐。

二、受禅表碑（图 3－33）　**魏黄初元年**（公元 220 年）

隶书，廿二行，行四十九字，额篆书阳文三字。

图 3－33　受禅表

图 3－34　孔羡碑

碑在河南许昌。

据记载碑在明代也曾遭凿剜，剜后拓本与未剜本相较面目全非，犹如拓自二碑。

清初拓本首行“维黄初元年冬”六字，二行“皇帝受禅于”五字皆完好。嘉庆拓“维”、“年冬”“皇帝”“于”等字损泐。近拓二行“是”、四行“皇帝”，五行“先”字皆损泐。碑额三字于民国初被人偷凿而去，后拓无额。

三、孔羡碑（图 3－34） **魏黄初元年**（公元 220 年）

隶书，廿二行，行四十字。

碑存曲阜孔庙。

最旧之明拓本，十八行“體”字左半骨部完好，右上曲部仅损右下一格；原为陈叔通藏，今存故宫博物院。明末清初拓“體”字曲部各格由一格至全部损。乾隆拓“體”字曲部全泐，骨下部损，七行“乱石”，八行“谓崇”四字未损。嘉道拓骨部存上半，“谓崇”二字中先连石花，再则“百”左上连石花。稍旧拓首行“大魏受命”之“命”下面口与“日”已相泐连但“大”字完好。

本碑稍旧本不难得。

四、曹真残碑（图 3－35） **魏太和五年**（公元 231 年）

隶书，廿行，行九至十七字不等。

石现存北京故宫博物院。

图 3－35 曹真碑

年月已残缺，碑于道光廿三年(1843年)在西安出土，被刘喜海所访得。

初拓本八行“贼”字，十一行“蜀”字未凿去，拓本特少，若“贼”“蜀”字已凿而八行“诸葛亮称兵上邽”之“邽”字“圭”部笔划完好，则也称道光时初拓本。稍旧本八行“诸葛亮”字未凿损。清末民初继续凿毁二十多字。碑阴初拓本上列廿行首“尉”字完好，廿一行首“将”、廿二行首“督”字完好。

有作伪补全凿字以充初拓的，在津曾见一本《曹真残碑》，八行“称兵上邽”之“邽”字圭部已损，但八行“贼”字，十一行“蜀”字却仍完好，即是这种作伪。据张彦生记载，曾见刘喜海拓并为之长跋数本，皆“贼”“蜀”二字已凿坏而“邽”字完好。

五、天发神谶碑(又名三段碑，图3-36)　**三国吴天玺元年**(公元276年)

篆书，据记载碑石在宋时已断为三段，上段廿一行，中段存十九行，下段存十行；另有石刻题跋三款，上段石后刻宋元祐六年胡宗师题跋，宋崇宁元年石豫享跋刻于上段石顶之右；明嘉靖甲子(四十三年)年耿定向跋刻于上段石顶之左。石原在江苏江宁县，清嘉庆十年(1805年)毁于火，原石拓本近已很难得了。据记载乾隆间拓本原石第二段“敷垂亿载”“敷”字左下损可见半字，“垂”字损；“吴郡”二字泐尽。

图3-36　天发神谶碑

本碑翻刻本甚多，以林曙生翻刻的所谓“黄泥墙本”为佳，黄泥墙本有胡跋而无石、耿两跋，原石面多石雨点。“黄泥墙”拓本呈裂纹状，但由于黄泥墙本刻后不久即毁，故即黄泥墙本近也不易得。

六、禅国山碑（图 3－37） **吴天玺元年**（公元 276 年）

篆书，四十二行，行廿五字。

碑在江苏宜兴市。

碑石呈屯形四面环刻，细审拓本碑曾经开剜，但未见未剜前拓本，碑文末刻有“同治辛未（1871 年）春闽士泽宣来拓并记”等字，但在光绪时此刻又被凿去，今拓本留有凿石痕。

七、任城太守孙夫人碑　西晋泰始八年（公元 272 年）

隶书，廿行，行卅七字。

碑今存山东泰安岱庙。

图 3－37　禅国山碑

碑于乾隆五十八年（1793 年）由江秬香访得，西晋禁止立碑，流传的巨碑稀见。此碑一经访得即受世人重视。江氏之最初拓本光绪时曾经石印问世共二册，有嘉道时金石名家数十人题跋题名，足见当时受重视程度。嘉道拓本碑额“太守”之“守”字首应完好，十二行“为妇㚔余载言无口過”之“過”字中尚存左半。咸丰拓十二行“妇”“㚔”完好，“過”字只剩“辶”部，三字完好。光绪拓本“妇”字泐半，“㚔”全泐。

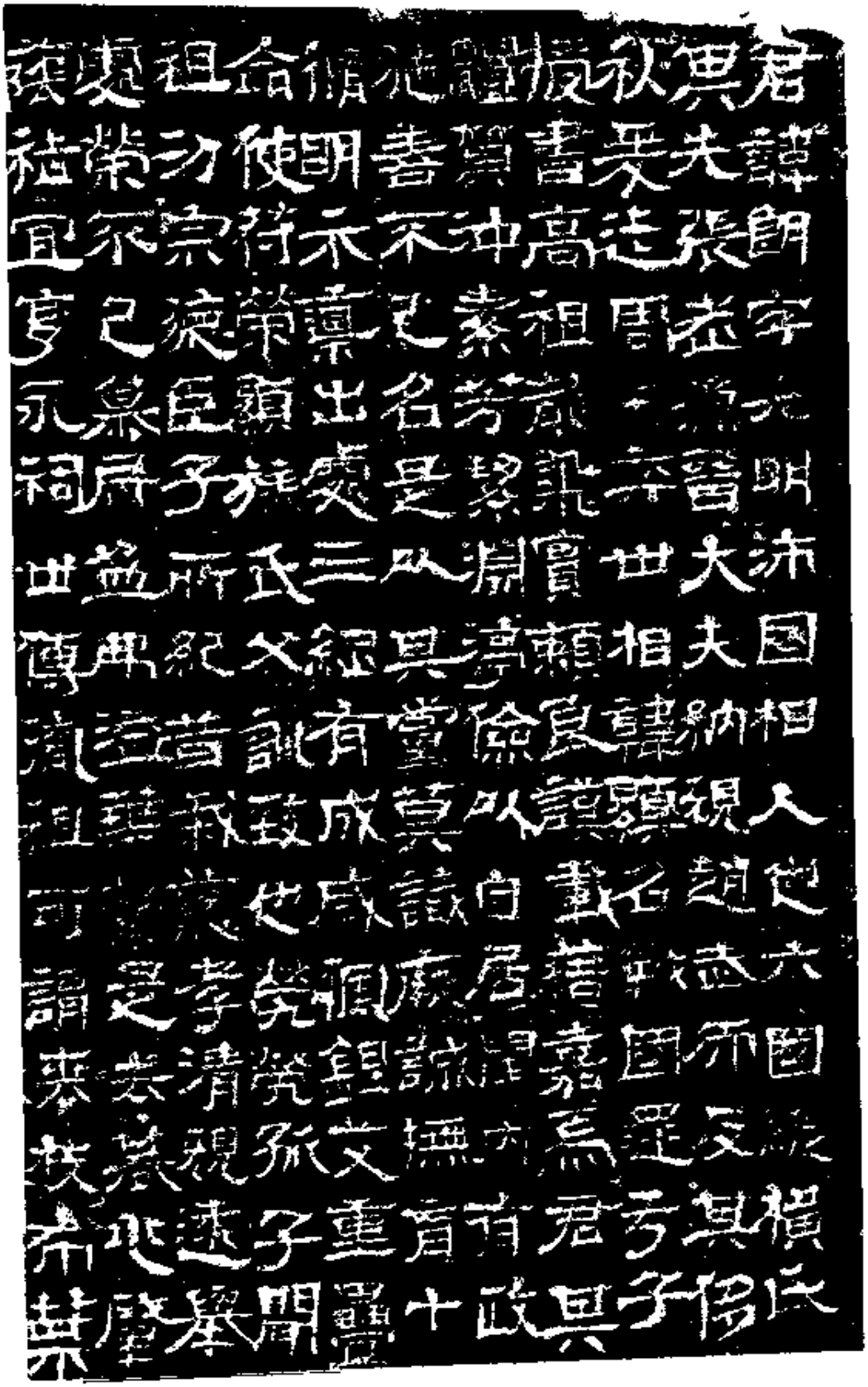


图 3－38　张朗墓志

八、沛国相张主朗碑(图 3－38)　**西晋永康元年**(公元 300 年)

隶书，十九行，行十九字；阴六行，行十字；额三行，行三字。石高 53 厘米，宽 27 厘米。此石尺寸小巧，名虽曰碑实埋入土中乃是墓志。石于 1916 年在洛阳郊出土，1919 年由碑作售于日人，后归日本大仓集古馆，1924 年 9 月石毁于日本大地震，国内拓本稀见。

九、爨宝子碑(图 3－39)　**东晋太享四年**(公元 405 年)

碑文十三行，行卅字。

原碑在云南曲靖县第一中学碑亭内。

此碑书体是由隶书向楷书过渡的典型作品，书法之用笔和结字已具有楷书的特点，但又保有极为浓厚的隶意。碑在乾隆四十三年(1778 年)在曲靖县旁旗田出土，咸丰二年(1852 年)邓尔恒在碑末行"立"字下空半寸许刻跋。

此碑旧拓本尚未刻邓之跋，据记载出土初拓本碑下题名末行"威仪王"下尚有一"玉"字可见，但此种拓本绝少。有以另刻之"玉"字补拓以充最初拓本，宜慎。在津曾见未刻邓跋的整幅拓本，除首行"少粟璎伟"之"璎"字右下小损，二行"发自天然"之"然"左下损，"道兼

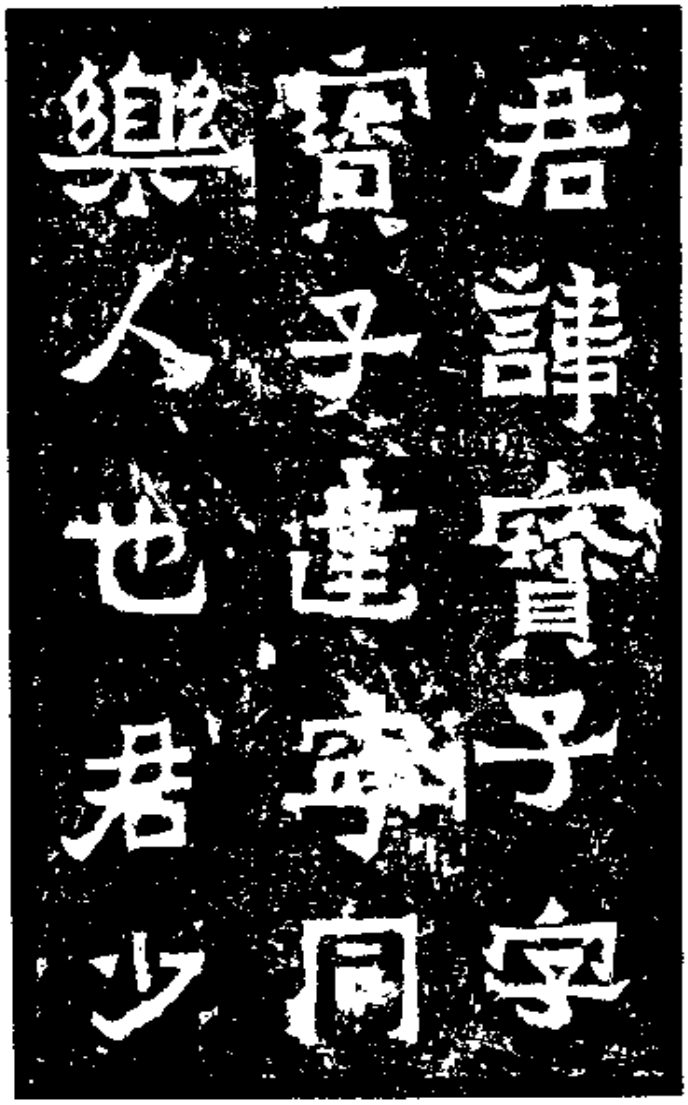


图 3－39　爨宝子碑

行”之“兼”字下部尚未泐，三行“簪俟”之“簪”左上微损，“俟”字右上损，下之左撇右捺尚存，六行“君侯”之“君”字左上小损，“嘉和”之“和”右“口”部左上角小损，八行“王鳴”之“鳴”字“鳥”旁中部小损外，其它字迹完好。已刻邓跋之初拓本邓跋字划皆完好，绢光无损。至光绪末年碑经开挖，邓跋也经剔剜，剔剜后之跋文字口或缺裂或起“毛口”或变粗，全失笔意，特别大误之处为跋文中第六行“尤”字被误剜为“光”字，“咸末”之“咸”字误增一短横划为“咸”。

有翻刻本易辨。

十、龙颜碑（图 3－40） **南朝宋大明二年**（公元 458 年）

正书，廿四行，行四十五字；阴三列，上列十五行，中列十七行，下列十六行。原石在云南陆良。

碑在元、明时已见于著录，且已有拓片流传，但自道光年间经阮元访拓并大力提倡后始著于世。

道光初，阮元访拓后于碑末二行“子”字之下刻跋，道光七年知州又刻建亭跋，道光十二年又刻邱均思跋，于光绪廿八年在下方再增刻杨佩均跋。现仅有阮元跋之整幅本，十二行“卓

图 3－40 龙颜碑

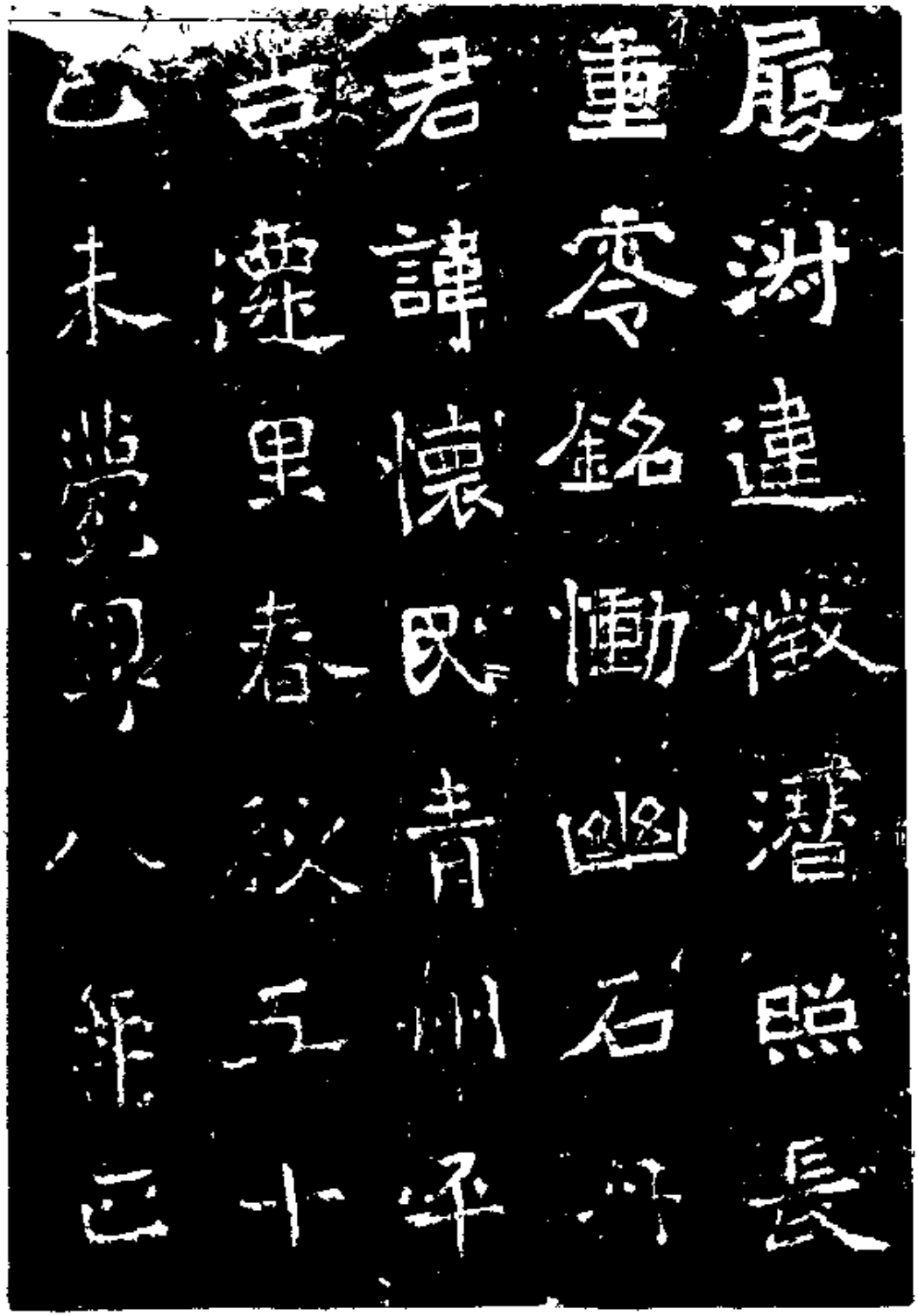


图 3－41　刘怀民墓志

尔不群”之“不”字仅撇笔中间损少许，下端不损、“羣”字上一长横左端小损，廿一行“次弟麟崇”之“麟”字“馬”旁右下钩笔及右第一点可见。同治以后的拓本上述诸字又都增损。

应该注意从纸墨及考据文字全面来鉴别拓本，有以在碑石上涂腊去跋充旧拓者；有在剪裱本中仅留阮一跋者，鉴藏者不能不察。

十一、刘怀民墓志（图 3－41） **南朝宋大明八年**（公元 464 年）

正书，十六行，行十四字。

此志出土于山东益都，光绪十四年归王懿荣，继后又归端方，今石佚。

此志书体在隶楷之间，与爨龙颜碑（公元 458 年立）和高灵庙碑（公元 456 年立）两碑之书体极相近，可见南北书风相互渗透、相互影响，书法风格很相似。所以本志石在书法史上有一定地位。

初拓本末行文字虽漫漶一片，但尚有几个字可辨，首“郎中”之“郎”字尚清晰。石归端方后以及从端方家中散出后的拓本末行仅下端“太守”二字可辨。

图 3－42 瘗鹤铭

十二、瘗鹤铭（图 3－42） **梁**

无年月，据宋著名金石家黄伯思考为梁天监十三年（公元 514 年）由陶弘景书。

此石原在江苏省镇江市焦山西麓崖石上，字自左至右，据记载宋时因被雷击石碎而散落于江水中，推拓极为不易。康熙五十二年(1713年)由陈鹏举募工将五石从水中捞出后将五石粘合为一，时存字九十余，同治七年(1868年)又从江水中捞出一小石，存“也迺石旌”四字。

瘗鹤铭旧拓本难得，宋拓本仅有一册存三十字，拓本上有南宋丞相“游似”一印，现存故宫博物院。

在津曾见一出水后的早期拓本，第一石的“上皇”和第二石上的“化於朱方”等字漫漶但字迹尚可见，“皇”之“王”已不可见，拓本上有清篆刻家丁尚庚(字二仲)一方收藏印。

瘗鹤铭自出水后碑石几经剜凿书体笔意全失，许多字都经重新剜出，与翻刻本几无甚差别。

十三、中岳嵩高灵庙碑(图3-43)　**北魏太安二年**(公元456年)

正书，廿三行，行五十字，有阴。

碑现存河南登封县中岳庙。

清初拓本，首行“太极剖判”四字完好，二行“大德”之“大”字完好，六行首“季”字完好，八行“声故禋没”之“故”已泐大半，“禋”字已全泐，“祀”泐半。雍乾拓本首行“剖”字左上“立”部损，二行“大”字稍损，六行首“季”字不损，“不洁於是 ”之“於”不损，“是”字存半，十行“历魏晋”之“历”“晋”不损，十一行“祭非祀典”之“祭”字完好，“民叛”之“民”完好。嘉庆拓首行“剖”字上半已泐但尚未与二行“大”字泐连，六行“季”字上半损泐，“於是”之“於”下半泐“是”字全泐，十行“晋”字半损，十一行“民”字小损。道光拓首行“剖”泐尽，“判”字小损、“太极”之“極”字下面四点未损，五行“道大”之“道”字存半，九行“不复行於方岳”之“行”字不损，“於方”二字存半，十一行“民叛”之“叛”完好，十七行“奏遣道”之“奏遣”完好，“道”字存半，此种拓本较民国拓本要多整字、半字近卅个左右。同光拓首行“極”字下四点泐去，但四行“其山也则崇”之“也”字未损，其它较道

图 3－43　高灵庙碑

光增损泐之字有十多个。民国初拓“也”字损，其它损泐之字更多，碑中部损蚀部几乎不存一字，而斑白一片。

十四、牛橛造像记（图 3－44） **北魏太和十九年**（公元 495 年）

图 3－44 牛橛造像记

正书，七行，行十六字。

原石在河南洛阳龙门石窟。

见乾嘉拓剪裱本为李国松（李松）所藏，上有赵之谦边跋、沈均初收藏印记及李国松收藏印，二行“牛橛”之“橛”字完好无损。道光拓二行“牛橛”之“橛”字末笔先损。稍晚拓“橛”字损末二笔，但石花尚未与首行“公”字泐连。近拓“橛”字末二笔已与首行公字泐连，且五行“若有”之“若”下口也泐成一空白。

十五、始平公造像记（图 3－45） **北魏太和廿二年**（公元 498 年）

正书，阳文十行，行七字。

原石在洛阳龙门石窟。

原碑无字处布满细石麻点，造像记为阳文并有阳文格，但刻甚浅，书体肥方有锋铓。道光初石经剜凿，所有无字处细麻点全部铲尽，字经剜深原字锋铓全失。

旧拓应为未铲底时所拓，据记载前拓中最旧本三行“邀逢昌运”之“昌”字不损，未见过。在津曾见铲前拓上述“昌”字左上下两竖笔已损，六行“匪鳥”之“鳥”字下四点全，三行“比丘慧”之“慧”上部不损。

铲底后的初拓本二行“慧”字仅右上“丰”部中横泐，三行“邀”字仅下小损，七行“周十地”“周”字左长撇之首尚存，八行“悟”字“忄”左点完好。

稍旧拓三行“慧”字右上半“丰”之三横全泐但竖笔之端尚存，近拓泐尽；“邀”字大损；六行“鳥”字可见三点，稍晚可见二点，近拓则“鳥”字几已泐尽；七行“十地”之“地”字不损，八行“眷属”二字不损，近拓三行“昌”字增泐，四行“恩”“资”字损，五行“以摧”之“摧”字损，六行“为亡父造石”之“父”“石”二字损，七行“十地”二字损，“玄照则”之“玄”“则”二字损，八行“眷属”二字损，“悟”字“忄”之左点泐，九行“群”字损。

图 3-45　始平公造像

十六、孙秋生造像记(图3－46)　**北魏景明三年**(公元502年)

正书,上下两列,上列为记十三行,行九字,下列为题名十五行,行卅字。

石在洛阳龙门石窟。

乾嘉拓本首行"大代"之"代"右"弋"部有小损,但尚未挖成"伐"字,第三行"刘起祖""刘"字笔道细瘦,且字首稍损,五行"三寶弥顯"之"顯"字右"頁"旁未损,题名中末行"来祖香"之"祖香"二字完好,"解廷儁"之"廷"字完好。道咸拓本首行"代"字已剜成"伐"字,三行"刘"字已泐尽,五行"顯"字右"頁"旁损,下列题名中"来祖香"中"祖香"二字半泐,"解廷儁"中"解"字已泐大半,"廷"字泐少半。至于到光绪时的拓本则题名中首行"衛辰"之"辰"字泐,五行"刘曇乐"之"曇"字上首"曰"部泐,六行"衛国檮"之"檮"字中泐,七行"高珎国"之"高"字泐大半,末行"祖香"二字泐尽。

图3－46　孙秋生造像

十七、杨大眼造像记(图3－47)　**北魏景明正始之际**(公元500～503年)

正书,十一行,行二十三字。

原石在洛阳龙门石窟。

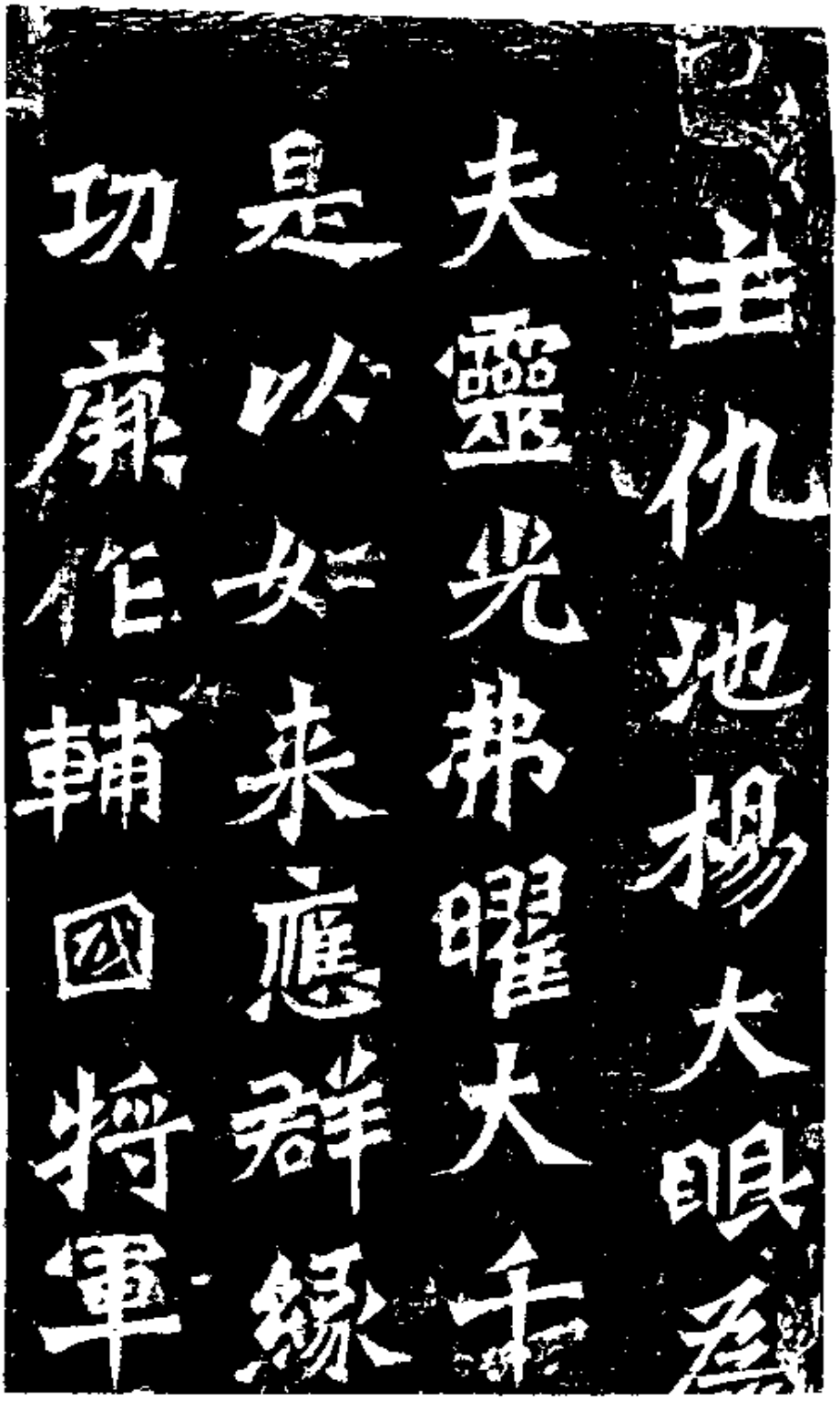


图 3－47　杨大眼造像

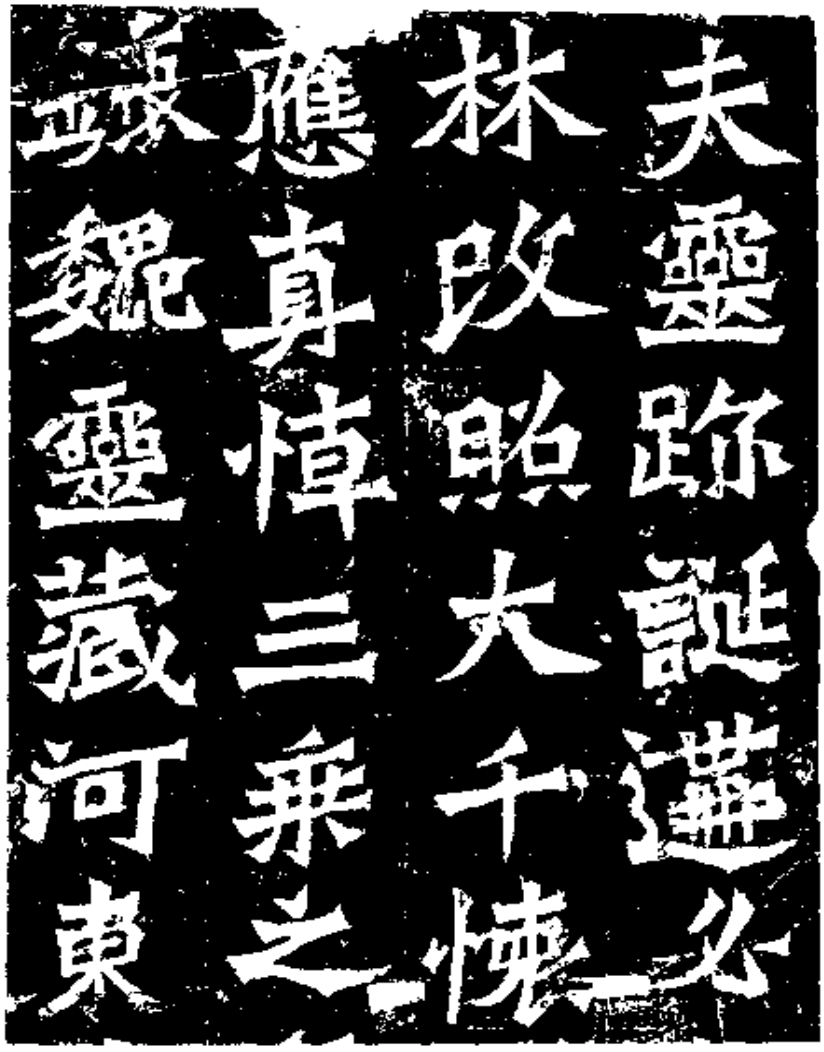


图 3－48　魏灵藏造像

见乾隆拓本第一行“孝文皇”字晰，“文”字仅长横右端与长捺之末端小损，五行“远踵應”之远字末笔之端微连石花，十行“刊石”之“刊”右“刂”部钩笔小损。嘉庆拓首行“文”字可见，二行“不遘”之“不”字完好，五行“龙曜”之“龙”字尚未泐，六行“也摧”二字完好。道咸拓首行：“孝文”之“孝”上部已损，“文”字泐尽，二行“不”字中间泐，五行“龙”字右半泐，五行“踵應”二字早尚完好，但稍晚“踵”字即泐上少半，“應”字也泐下“心”部，六行“也摧”二字“也”字下部“摧”字上部泐，十行“刊石”渐渐增损。同治拓“刊”泐左半，“石”字

泐上半。近拓“孝”字，“刊石”泐尽，“踵”字也泐大半，与旧拓本相较所损泐之字近百。

十八、魏灵藏薛法绍造像记(图 3－48)　**北魏景明**

正书，十行，行二十三字。

原石在洛阳龙门石窟。

此造像记原十行，行廿三字，民国十年(1921 年)遭盗贼凿损，后虽因故未被盗走，但石已严重损坏，据有关记载石损坏情况如下：首行存六字(半泐者一字)，二行存十字(半泐者二字)，三行存十字(半泐者一字)，四行存九字(半泐者一字)，五行存十字(半泐者一字)，六行存十字(半泐者一字)，七行存八字，八行存六字，九行存三字(半泐者一字)，十行存三字(半泐者一字)，额原为“魏灵藏薛法绍释迦像”仅存“藏薛法绍迦像”六字，总共凿损百余字，凡遇未凿损的拓片，即 1921 年以前所拓。

乾嘉拓本三行“腾空”之“腾”字虽在石断处但字犹存大半，右下“馬”部可见；道光拓“空”字完好；咸丰拓“空”字右上角损；同光时拓“空”字泐大半。

由于此石已严重损坏，未凿时拓本亦将日渐稀少况旧拓本乎！

图 3－49　石门铭

十九、石门铭摩崖(图

3-49） **北魏永平二年**（公元 509 年）

正书，廿八行，行廿二字。

原石现存陕西汉中博物馆。

在北魏碑刻中，留有书者、刻者姓名的很少，而此铭后有“太原郡王远书，石师河南郡武阿仁凿字”。

明拓本，二行首“此门”之“此”完好，“门”左上不连石花。清初拓“此”字未泐“门”字左上角与石花相连。乾嘉拓首行“此”字已泐，而第三行“自晋氏南迁”之“晋”字二横划仅左端与石花微连。道光拓“晋”字右之石泐痕已触及“日”部左竖。光绪时拓本“晋”字半泐，其它字虽有些微增损但总的说来变化不大。

有以别刻“此”字接拓充旧，凡“此门”二字处石花和石纹不自然欠连贯者，即是属可疑之品。

二十、郑羲下碑摩崖（图 3-50） **北魏永平四年**（公元 511 年）

正书，五十一行，首行廿三字，六行廿八字，石右上缺一角，七行至卅六行均行廿九字，后十五行均行廿三字，传为郑道昭所书。

石在山东掖县云峰山。

据记载，旧拓本“先仁惠不严之治”的“惠”字下“心”部未损，“不”字尚能见下部三笔，但此类拓本稀见。

同治初年拓本，四十二行“作颂曰”之“颂”字頁部上已损，而十六行“举秀才”之“秀”字未损。光绪后期拓本“秀”字上半部已损。

由于此碑新旧拓本对比变化不大，所以有人填墨将“颂”字描出充旧，曾见有方若题签及有方若收藏印记的“郑文公下碑”“颂”字不损，细看乃“颂”字已损，而举秀未损本“颂”字乃用墨描出。

二十一、刁遵墓志 **北魏熙平二年**（公元 517 年）

正书，廿八行，行卅二字，由首行十三字起至十四行末斜缺一角，志雍正年间于河北省南皮县出土。

现石下落不明。

石雍正年间出土时即缺右下角，乾隆廿七年（1762 年）刘克伦补木刻跋镶於缺角处现将罗振玉在《雪堂金石文字簿录》中关于本

志的有关考据摘录于下：

“雍”字初损本：

十一行“于人无际”之“人、际”“但昂然愕”之“但昂”，十二行“见而异之”的“异”、“便以女嬿”之“女嬿”，十三行“徵为太尉高阳王谘议”之“徵为王”，第十四行“均节九赋”之“节九”“莅事未朞”之“莅”，十五行“公之立政惠流”之“政惠”，十六行“秋七月廿六日”之“七廿”，以上所举之诸字皆完好。

图 3-50　郑文公碑

“正始”未损本（乾隆间拓本）：

四行“司空义阳”之“阳”，七行“夫人琅玡”之“夫”，八行“姓氏之兴”之“姓”，九行“所见者世”之“世”，十一行“愕然者”之“然者”，十二行“太和中”之“和”，十三行“德洽于民”之“民”“正始中徵为太尉高阳王谘议参军事”之“正始中太议参”，十四行“少卿均节”之“均”，十九行“以二年岁”之“二”等等诸字未泐。

“好”字未泐本（温恭好善本嘉庆拓本）：

三行“父义”，八行“姓氏之兴录於帝”之“兴录”；九行“恭懿联辉建侯”之“联侯”，十行“不复铭”之“不”、“公禀惟岳之灵挺基仁”之“禀惟挺”，十一行“以眩世”之“世”、“少能和俗”之“少”，十二行“皇代之儒宗见而异”之“皇代之而”，十三行“谘议参军事”之“谘军”，十八行“居蕃也治”之“居治”，十九行“温恭好善”之“好”，廿行“故乡”之“故”，廿一行“神瑩”之“瑩”，廿五行末之“曰”等等字尚存。

“彝”字未泐本（道光早年拓本）：

二行“晋侍中尚书”之“晋”“书”二字；四行“曾祖彝”之“彝”字，“晋侍中”之“晋侍”二字；六行“淑和”之“和”字，“持节侍中都”五字；七行“惠安简公”之“简”字；八行“饶安人也”之“也”字，“姓氏之兴录於帝图”之“氏”“於”二字，九行“谟明”之“谟”字，“以忠肃恭懿”之“肃”“懿”二字，十行“不复铭”之“铭”字及“公禀惟岳之灵”之“公”“之灵”三字，十二行“儒宗见而”之“儒”“见”二字，“太和中”之“中”字，十六行“熙平元年”之“平”字，十七行“平东将军”之“东”字；廿三行“在洛云居”之“在”“云”二字；廿四行“显显懿奉”之“显显”二字，廿五行“槐庭清风”之“风”字皆未泐。

此志有阴，但阴旧拓罕见，刘克伦木跋后之初拓本有“元魏遗蹟”四字印章，此志石质较差，出土后经历年捶拓志石损泐很厉害，光绪后之拓本除上述诸字损泐外，又增损泐之字很多，与旧拓本相较，书体削瘦，风韵全失，宛如出自二石。

有翻刻本，既有翻刻“雍”字未损之初拓本，也有翻刻成“温恭好善本”，但刘克伦之木跋，翻刻本字不成体，一见便知为翻刻本。

二十二、崔敬邕墓志(图 3－51)　**北魏熙平二年**(公元 517 年)

正书，廿九行，行廿九字。

石佚。

据记载志石于康熙十八年在河北安平县出土，不久即佚。原石拓本传世极稀，见于记载的仅有五本传世，即端方藏本、刘鹗藏本、刘健之藏本、费念慈藏本、南京博物院藏本。有翻刻本。

二十三、元显隽墓志铭并盖　**北魏延昌二年**(公元 513 年)

正书，十九行，行廿一字；有盖，盖上有一行八字。

石藏北京中国历史博物馆。

志石于 1917 年在河南洛阳出土，墓志墓盖两石合成龟形，镌制奇诡，书法精美。

志与盖都有翻刻者，宜慎审。

二十四、张猛龙清颂碑(图 3－52)　**北魏正光三年**(公元 522 年)

碑阳廿四行，行四十六字；有阴。

石存山东曲阜孔庙。

是碑宋时即有著录，但未闻有可信之宋拓本传世。

据记载最早之明拓本首行"不复具载"之"具"字完好；二行"周宣时"之"時"字"日"部完好，左下不连石花，"寺"部可见三横划，十七行"庶杨然烈"之"然"可见左三点，十八行"冠盖魏晋"之"盖魏"间有石花如小指顶，不连上下二字之笔划，十九行"清音遐发"之"清"字青部首横损，二十行"寔国之良"之"寔"字捺笔虽泐粗但笔道犹可见。

明拓本，二行"周宣時""寺"部可见二横划，十行"冬温夏清"之"冬"字完好(晚明拓第二撇下端已泐粗)，十七行"庶杨然烈"之"庶"字完好，"然"木部右半损，十八行"盖魏"之间石花又增大但尚未与上下字相连，"河灵"之"河"字虽损而尚存，十九行"清音遐发"之"清"字虽损泐但尚可辨，"音"的首笔损，廿行"寔国之良"之"寔"仅下小半损泐，"国"字完好。

图3-51 崔敬邕墓志

图 3－52　张猛龙碑

清初拓本：十行“冬温夏清”之“冬”字第二撇下端泐粗，十七行“庶”字泐尽，“然”之木部泐尽，而“杨”字尚存，十八行“蓋魏”二字之间石花已损及“蓋”字之下部，“魏”字尚好，稍晚石花即连及“魏”字。康雍拓本“蓋魏”二字泐半，而廿三行“风化移新”之“移”字完好。乾隆拓本“冬温夏清”之“冬夏”虽损而字犹存，十七行“庶杨然”三字泐尽，十八行“汉冠蓋魏晋河灵”诸字泐尽。嘉庆拓本，二行“周宣時”之寺部尚可见上之“十”形，十行“冬温夏清”之“冬”字尚见右上之长撩及下之两点，“夏”字仅存右小半；廿三行“移”字“多”部未损。道光拓首行“具”字右上尚未与石花相连，俗称“具字本”。此碑近拓本损泐之字更多，字口浅，与清末本比较似非一石所拓。

二十五、高贞碑（图 3－53） **北魏正光四年**（公元 523 年）

正书，廿四行，行四十六字。

碑在山东德州。

碑于乾隆年间出土，近年被人直裂为二。

最初拓本第八行“英华於王”的“於”与“王”之间无石花；其次为“於”与“王”二字之间虽有石花而于字划无损。在天津曾见到刘德修旧藏粘贴本，“於”“王”之间无石花，为最初拓本。

乾嘉拓本“於王”二字之间石花泐及“於”字之末点，“王”字完好，十二行“君戚愈重”之“重”字“曰”部仅损及中横，十九行“安东”之“安”仅损一小半。

道光拓八行“於王”二字间石花泐及“王”字之首笔，九行“除秘书郎”之“除”字完好，十三行“不幸掘命”之“掘”字完好。同光拓本“於王”之“於”损下半，“王”字泐及下半。

民国以后拓本“於王许”之“许”字也损。

二十六、曹望憘造像记（图 3－54） **北魏正光六年**（公元 525 年）

正书，廿二行，行九字。

原石现在法国巴黎博物馆。

图 3-53　高贞碑

此造像记清时出土于山东，先归陈介祺，后于 1921 年由沪之碑贾售于法国人。

原石有细点如鱼子纹，翻刻者大都无鱼子石纹，唯碑贾王希董所翻刻之石特意刻有小圈，以充原石之鱼子石纹，但细看即可辨出。

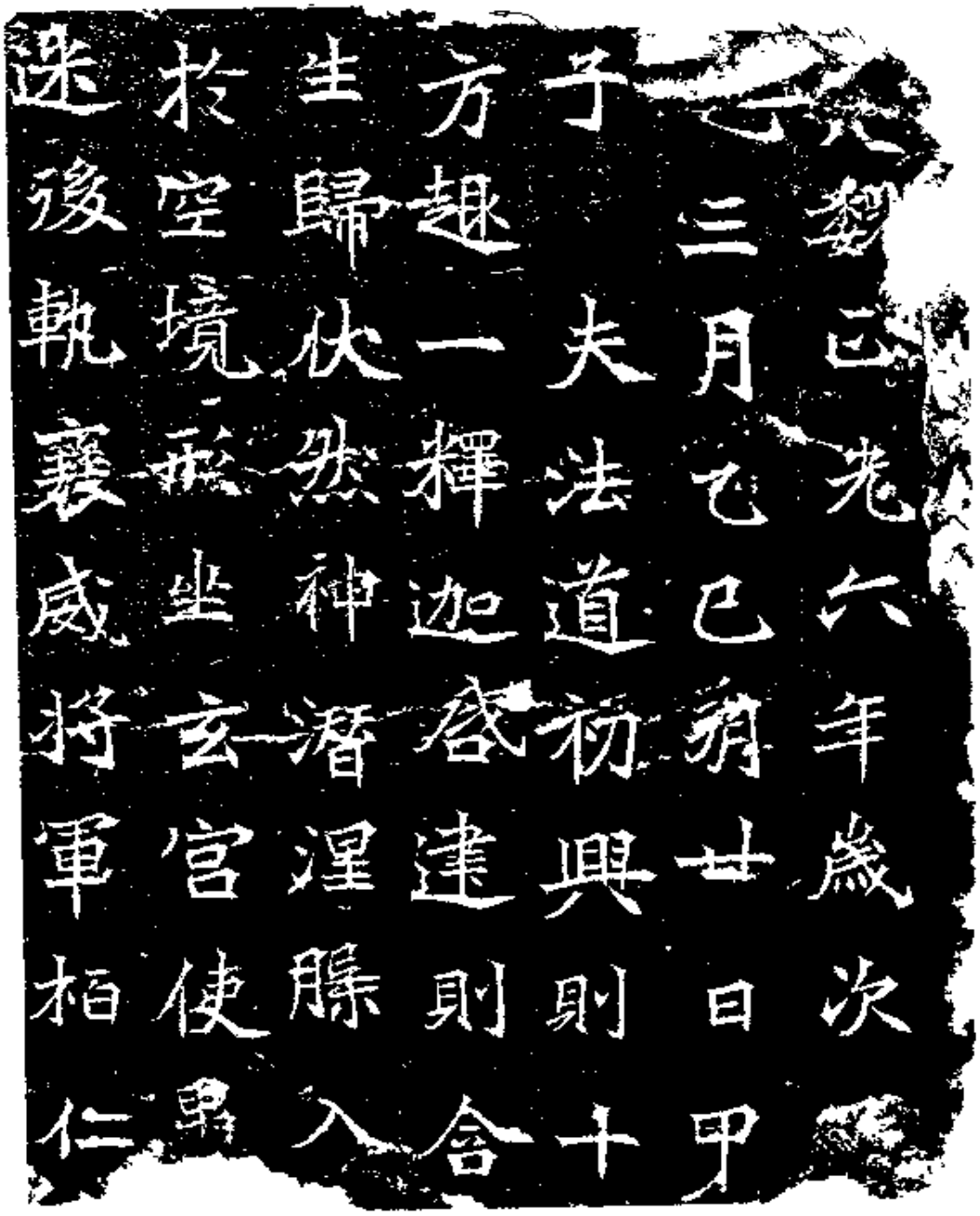


图 3－54　雲望憶造像

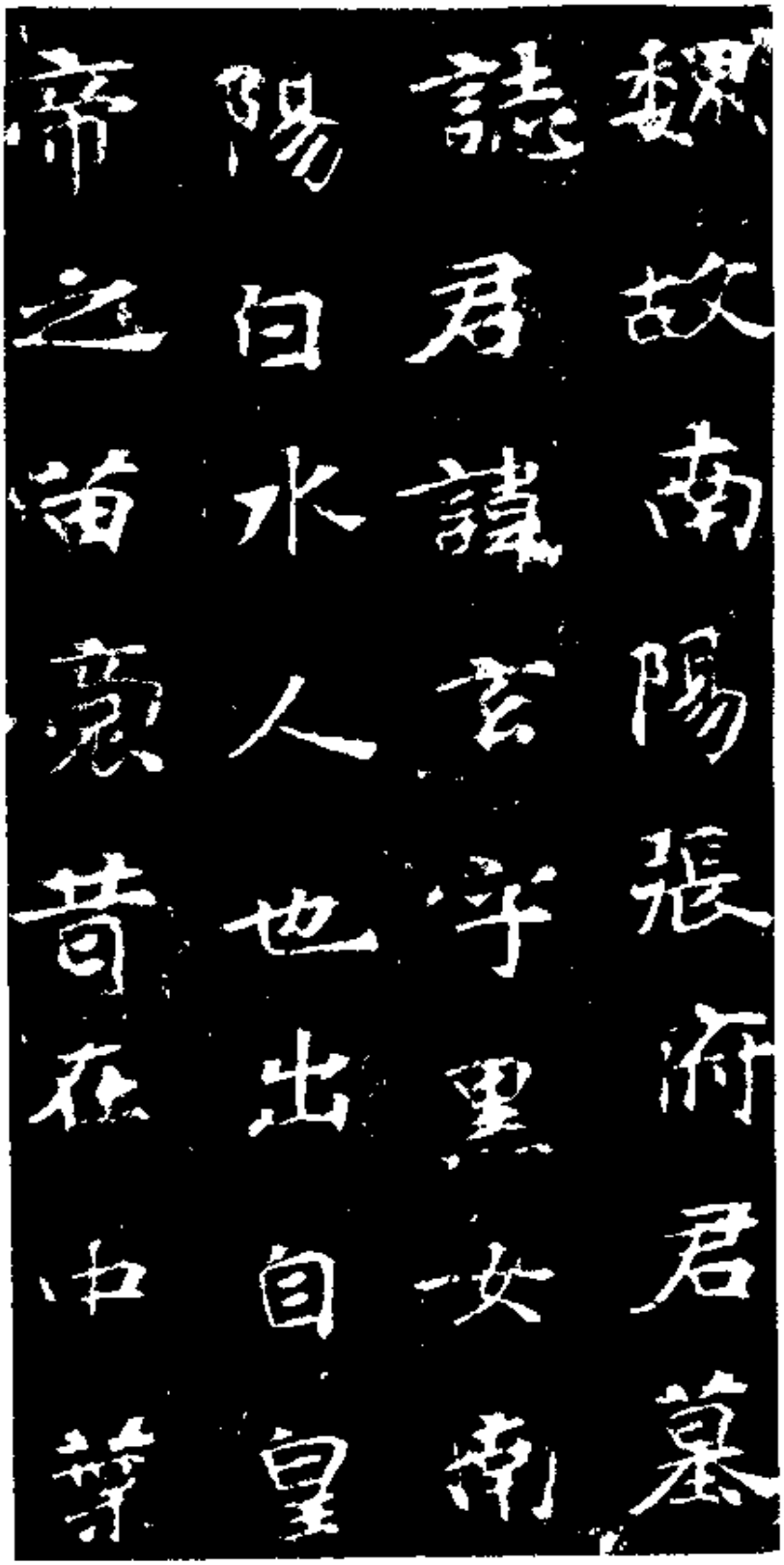


图 3－55　张玄墓志

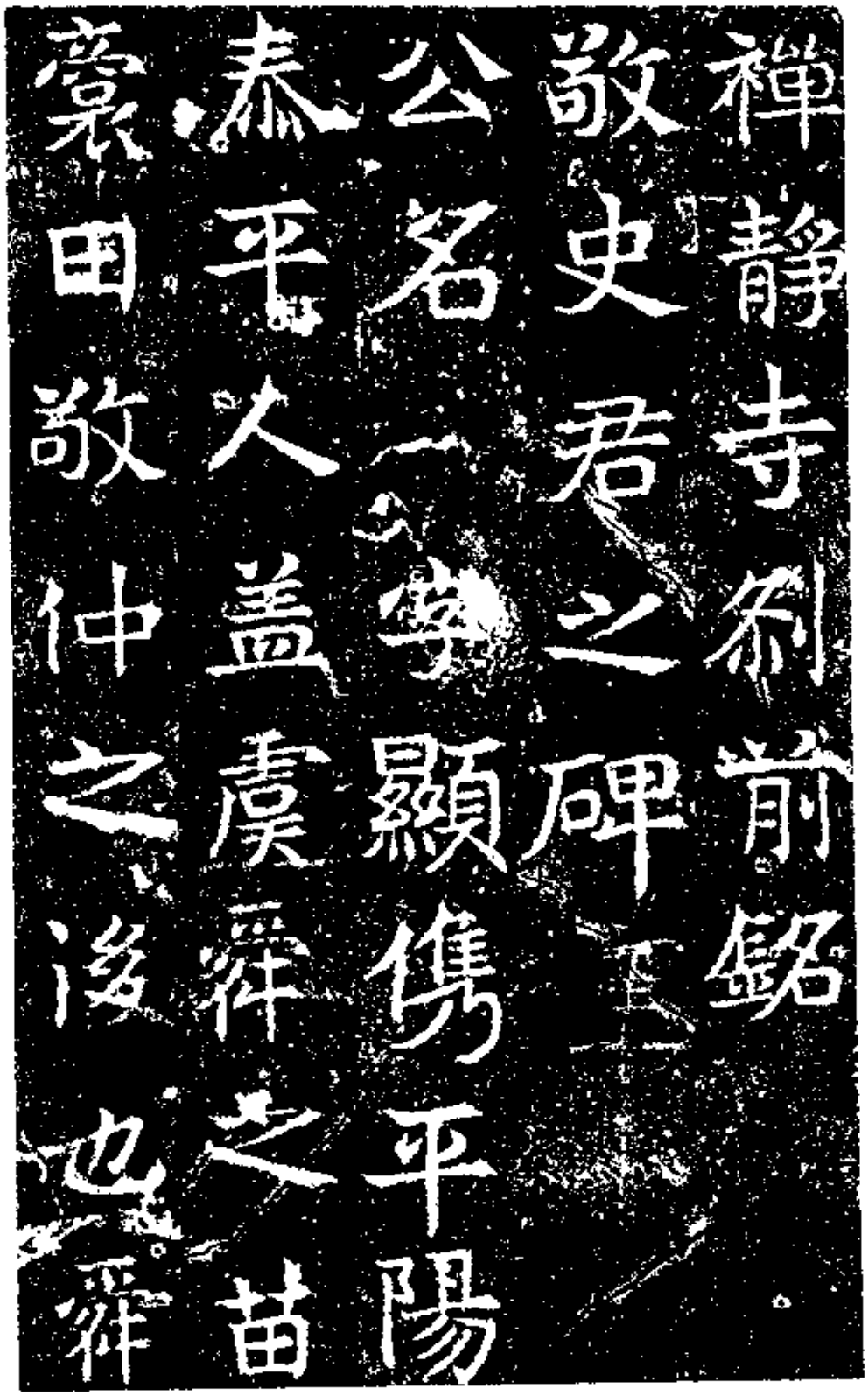


图 3－56　敬使君碑

二十七、张玄墓志铭(图 3－55)　**北魏晋泰元年**(公元 531 年)

张玄墓志全称"魏故南阳张玄墓志铭",清时因避康熙帝玄烨讳,故又称"张黑女墓志",志石久佚只有孤本传世,此传世孤本现存上海博物馆。

二十八、高湛墓志　东魏元象二年(公元 539 年)

正书,廿五行,行廿七字。

石今佚。

志石于清乾隆十四年(1749 年)在山东德州出土,初出土拓本首行"魏"字完好,六行首"云"字不损,二行"芳德遐流"之"遐流"二字未泐,三行首"风"字,四行首"管"字均完好。见李盛铎题跋本以上各字俱完好。

二十九、敬使君碑(图 3－56)　**东魏兴和二年**(公元 540 年)

正书,阳廿七行,行五十一字;阴共九列。

碑在河南长葛。

碑乾隆三年(1738 年)访得。

初出土拓本七行"封鲸"之"鲸"字,八行"帷筹"之"筹"字,十一行"出阃"之"阃"字,十六行"骠骑"之"骑"字,十七行"招贤"之"招"字,十八行"芟夷"之"夷"字,十九行"迩带"之"迩"字,廿行"木火"之"木"字,廿二行"自誓"之"自"字等完好不损。

稍旧拓本七行"渊亮"之"亮"字末钩笔不损,八行"进封"之"封"字完好,十行"事符贤桀"之"贤"字,廿一行"至诚"之"诚"字完好。

第四节　隋唐碑帖鉴定

一、龙藏寺碑(图 3－57)　**隋开皇六年**(公元 586 年)

正书,卅行,行五十字;阴五列,列卅行;侧三列,上列六行,中列八行,下列二行。

碑在河北正定。

明后期拓本，第一行“是知泻槃”之“泻”字存左半，“知槃”二字完好，二行“谛□呆法门斯”之“呆法门斯”四字尚可见，三行“释迦文□之”的“之”字可见，四行“具诸佛智灯”之“灯”字仅存字首，六行“比丘同雹”之“同雹”二字完好，末行“张公礼”三字虽已损泐然字形尚完整可见。

清初拓本首行“毁”字，二行“諦”字，四行“智”字，廿二行“芳卉”之“卉”字皆完好，三行“释迦文□说”之“说”字虽损尚可见，末行“张公礼”三字存半。

雍乾拓本三行“释迦文”之“文”字存大半，四行“智”字存半，廿八行“乐毅”之“毅”字完好。

嘉庆本三行“文”字存半，四行“具诸佛”三字完好。

道光本三行“文”字头可见。咸同拓三行“释迦”之“迦”字完好。

光绪以后拓本三行“迦”字损，其它损泐之字划增多，字口变浅变细，与旧拓本如出二石。

二、夫子庙堂碑(图 3－58)

正书，卅五行，行六十四字。

碑贞观初建立，未几即毁，原石拓本不可得，现存碑石皆为复刻。一在西安碑林宋时王彦超重刻，俗称西庙堂碑，另一在山东城武县俗称东庙堂碑。

西庙堂碑明末拓本末行“永宣金石”四字可见，清初拓本三行“赫赫玄功”之“玄”字左上无石花。

东庙堂碑清初拓二行“希夷不测”四字完好。乾隆时碑石又经洗碑开剜，书体面目全非。稍旧拓二行“希夷不测”之“夷”字回钩未损，十六行“锡礼”之“锡”字末笔未泐，廿九行“三川”之“川”字末竖之首未泐。

三、化度寺碑　唐贞观五年(公元 631 年)

正书，卅五行，行卅二字。

碑佚。

此石久佚，传世真本极稀，近人曾著文指出经鉴定唯吴湖帆藏

图3-57 范蠡告辞

图3-58 夫子庙堂碑

本(今归上海博物馆)为原石拓本,其余的传世藏本及光绪廿六年(1900年)在敦煌发现的十二页化度寺碑拓片(其中十页存伦敦大

英博物馆，另二页存巴黎图书馆）皆为旧时翻刻本。但近年又有学者在《文物》1991年第八期和《故宫博物院院刊》1993年第三期上著文指出，经考察敦煌本实物及放大了的实物缩微胶片，仅据以前的影印本不能判断敦煌本为翻刻本，确认敦煌拓本也是原石唐初拓本。因此，化度寺原石拓真本的研究还要在学术上继续探讨，相信在今后不远之时定有正确结论。

四、九成宫醴泉铭（图3－59）　**唐贞观六年**（公元632年）

正书，廿四行，行四十九字。

碑在陕西麟游县。

此碑传世宋拓本较多，但未闻有不断的原石拓本传世。

碑石因推拓过度故损泐较甚，元代和明早期拓本碑字损泐模糊，笔道细瘦已无原碑书体面目，然此时碑石尚未经俗手凿剜。明早期拓本五行"重译来王"之"王"字存半，六行"利物"之"物"字存半，八行"何必改作"之"改"字未剜，廿行"虽休弗休"之"弗"字尚未剜成"勿"字。碑石在明中叶后，书体细瘦，屡经凿剜书体全失。此后的原石拓片仅存字形而已。明末清初拓本首行"魏徵"之"魏"字泐成一空白尚未挖出，清初拓本魏字剜出字体陋俗不堪。乾隆拓本末行"永保贞吉"之"保"字"亻"部之首撇未剜粗。

今石断裂为五块。

翻刻本极多，以无锡秦氏刻本最为精细著称。

五、虞恭公温彦博碑（图3－60）　**唐贞观十一年**（公元637年）

正书，卅六行，行七十七字。

碑在陕西醴泉县昭陵。

昭陵陪葬冢各碑旧时就立在田野，经历代人为凿损，碑字毁坏甚多，原碑今存之字仅原文十之一，所谓全文本或多字本多为碑贾作伪。

图 3－59　九成宫

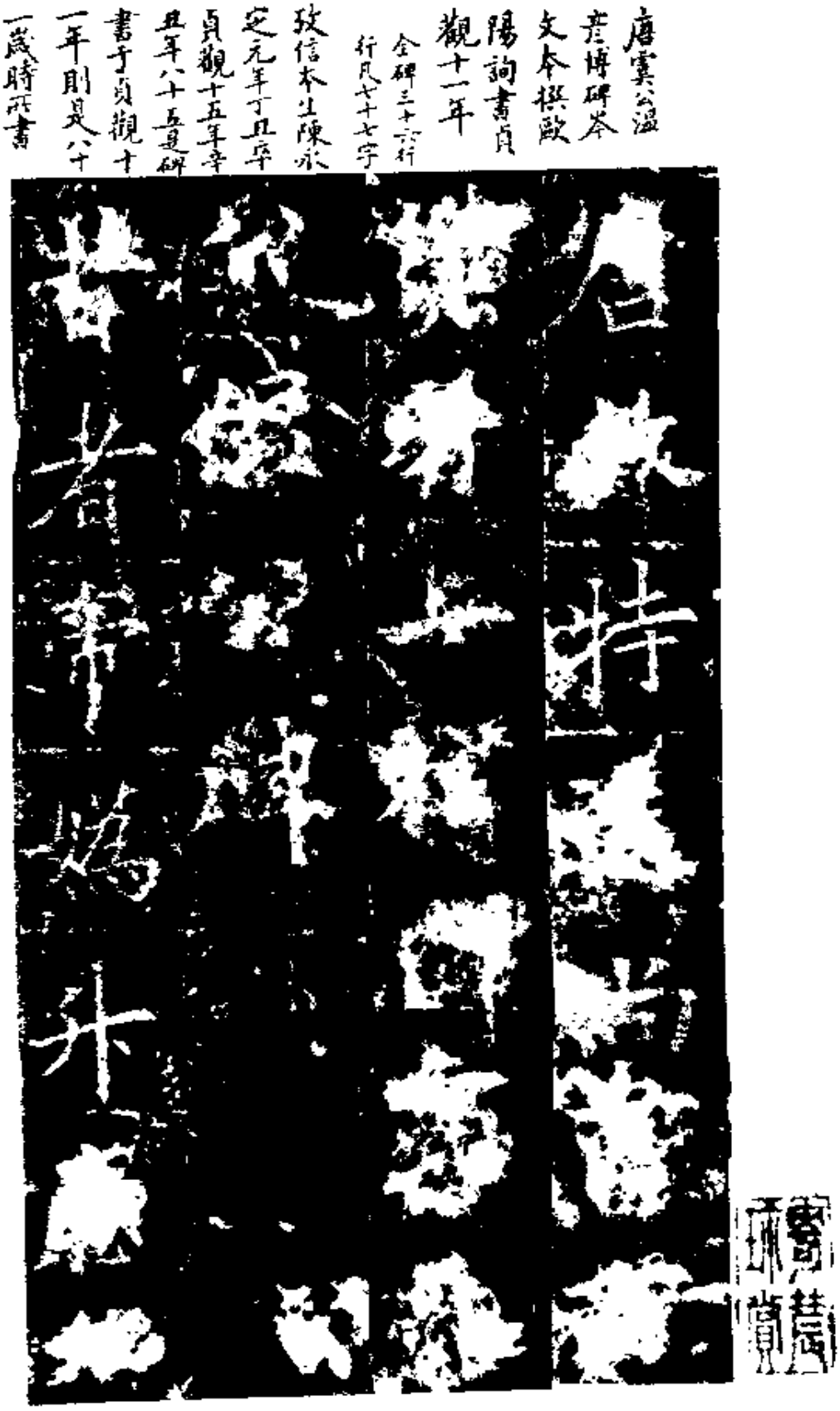

唐虞公溫
彥博碑拓
文本撰歐
陽詢書貞
觀十一年
全碑三十六行
行凡七十七字
致信本生陳永
定元年丁丑卒
貞觀十五年辛
丑年八十五是碑
書于貞觀十
一年則是八十
一歲時所書

图 3－60　虞恭公碑

明中期拓本，卅六行“泉室麟阁”之“室”字虽已损但尚未被误挖成“堂”字。明末拓本二行“帝嫔升历”之“历”字未损，四行“遥”字未损。清初拓本五行“准的”之“的”字未损，卅三行“堂堂盛德”第二个“堂”字中“口”部未泐，“盛”字完好，“雕龙”之“雕”字完好，卅六行“税驾”之“驾”字未损。稍旧拓本十九行“公望为时”之“望”字完好。

道光年间首行下刻有“张英拓碑林”五个斜歪之小字，后又凿去。

六、等慈寺碑（图 3－61） **立碑时期据考为贞观年间**

正书，卅二行，行六十五字。

碑原在河南汜水，后被当地人凿毁。

未闻有早期旧拓本传世，曾见有明末时题跋本，并不多字。

乾隆拓本十三行“此焉总获”之“焉”字完好。

嘉道拓本“焉”字左少损，末未刻道光壬午年隶书跋。

道咸拓本首行“司牧”之“司”字钩笔未泐，七行“车书”之“车”字可见，十七行“境实郑州”之“境”字末笔未泐。

稍旧拓本，十八行“瞻卜之林熠熠宵行”之“林”字完好，“熠”字“習”部未泐。

此碑拓本现时尚不难得到，但原石已毁，新拓本不可再生，而旧时拓本随旧渐减，愿爱好此碑之藏者珍惜之。

七、孟法师碑（图 3－62） **唐贞观十六年**（公元 642 年）

碑为褚遂良书，原石久佚，传世仅临川李公博旧藏之孤本，此拓本现在日本。

八、皇甫君碑（图 3－63） **唐贞观年间**

碑在贞观初年由民部尚书渭国公无逸为其父皇甫诞追建，碑今在西安碑林。

正书，廿八行，行五十九字。

宋时拓本即从首行碑字起有斜断细裂纹延至七行，五行之“車”字与十行“府司”之“司”字“口”部俱未损，廿三行“参综机务”

之“务”字未损。南宋拓本裂纹明显增粗且延至十一行，上面所列举诸字已损，但首行“碑”字虽当裂断处而字口未损。明初时碑石裂纹贯通全碑，明嘉靖年间关中大地震，碑石折断，断处约损泐廿多字。碑断后初拓本，十五行“丞然并州”之“丞”字下横笔完好。清初拓本二行末之“监”，三行末字“壤”，四行末之“节”，五行末之“衢”，六行

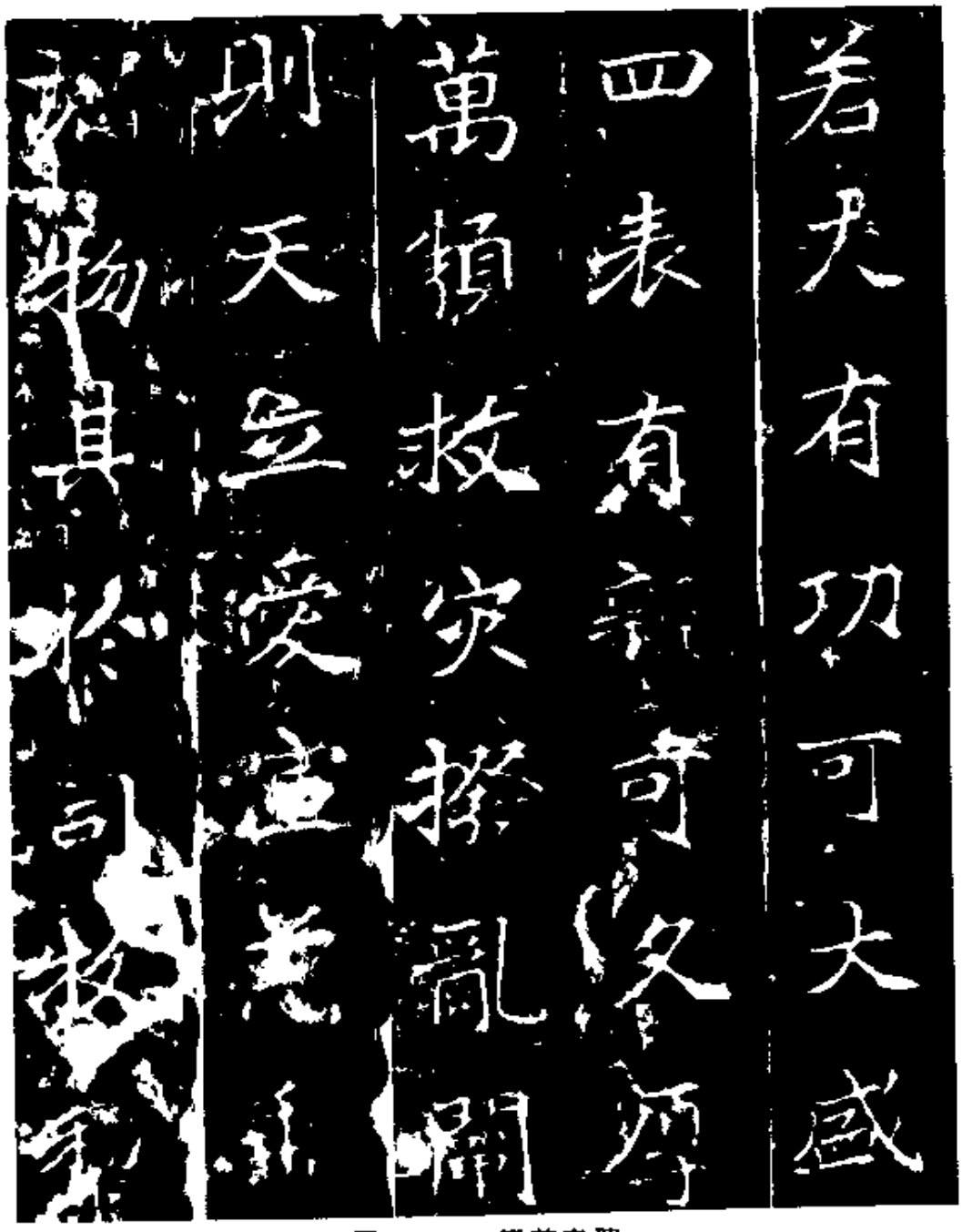


图 3-61　等慈寺碑

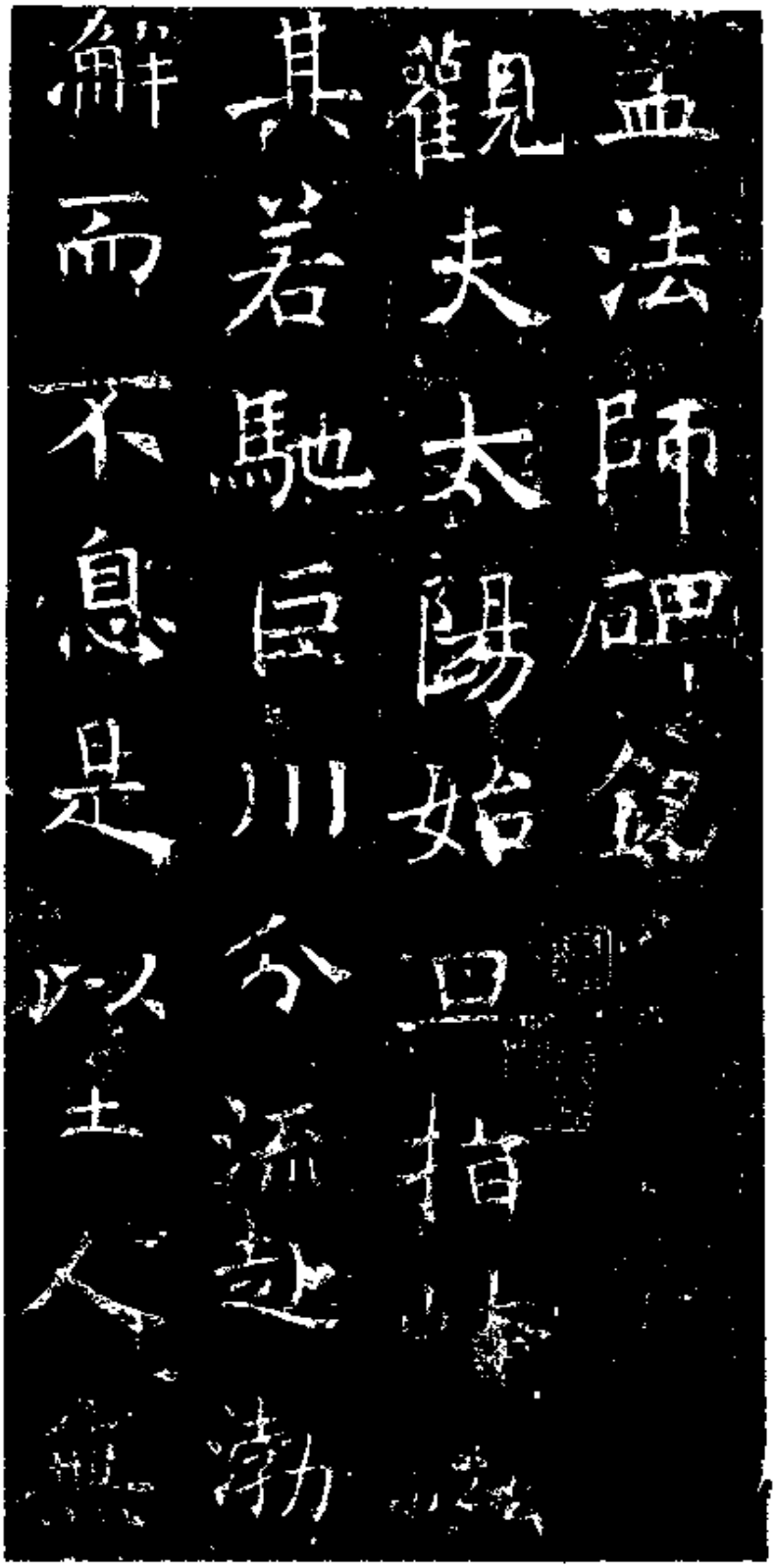


图 3－62　孟法师碑

图 3－63　皇甫君碑

末之“公”，七行末之“翼”，八行末之“英”，九行末之“轻沙”，十行“首辟邹阳燕昭建邦”，十一行“地誉重周行俄迁”，十二行“张季之听埋宽猛相”，十三行“哀恸里闾隣人为之罢”，十四行“俗阜民浇虽预编民未”，十五行“讫反命授尚书左丞然并”，十六行“务大邦声名藉甚精民感，”十七行“地乃怀夺宗之心公备说”，十八行“孔氏之山颓痛杨君之栋”，十九行“表白虹之珎黼黻为文幼”，廿行“括羽楚金切玉加之以磨”，廿一行“襟混宠辱于灵府可谓”，等字完好。道光拓廿二行“公无逸以为邢”等字未泐。

近拓本以上诸字皆泐去，较清初拓本泐去一百廿多字。

九、雁塔圣教序（图 3－64）　**唐永徽四年**（公元 653 年）

明拓本序第四行“威靈”之“靈”字未与右旁石泐痕相连；稍晚拓本“靈”字右之“口”部损，然十一行“只千古而无对”之“千”字横划右上无石花。

明末拓序十一行“只千古而无对”之“对”字“寸”部竖笔中部细若游丝似断还连尚未挖粗。

清初拓康熙前，序五行“凝玄”，十行“玄奘”；后记二行“玄宗”，九行“玄资”，十行“玄奥”等各个玄字俱未被凿去末点。至康熙初年，因避康熙帝名玄烨之讳而将各玄字之末点凿去，另外原记八行“而治八荒”和十八行“润治”之二“治”字都因避唐高宗李治讳而缺末笔，在康熙初年将“口”部末笔剜出，先剜成细笔道，不久继而剜粗。

乾隆拓本，序十九行“夫以卉木”之“夫”字未泐，记六行“寶蓋”之“寶”字下部“貝”部及“蓋”字上部未泐。

稍旧拓，序五行“豪厘”之“豪”字完好，十二行“截伪”之“伪”字完好，序廿行“乾坤而永大”下刻道光年间观款，光绪时拓本此题跋又凿去。

十、卫景武公李靖碑（图 3－65）　**唐显庆三年**（公元 658 年）

正书，卅九行，行八十二字。

碑在陕西醴泉昭陵。

图3-64 雁塔圣教序

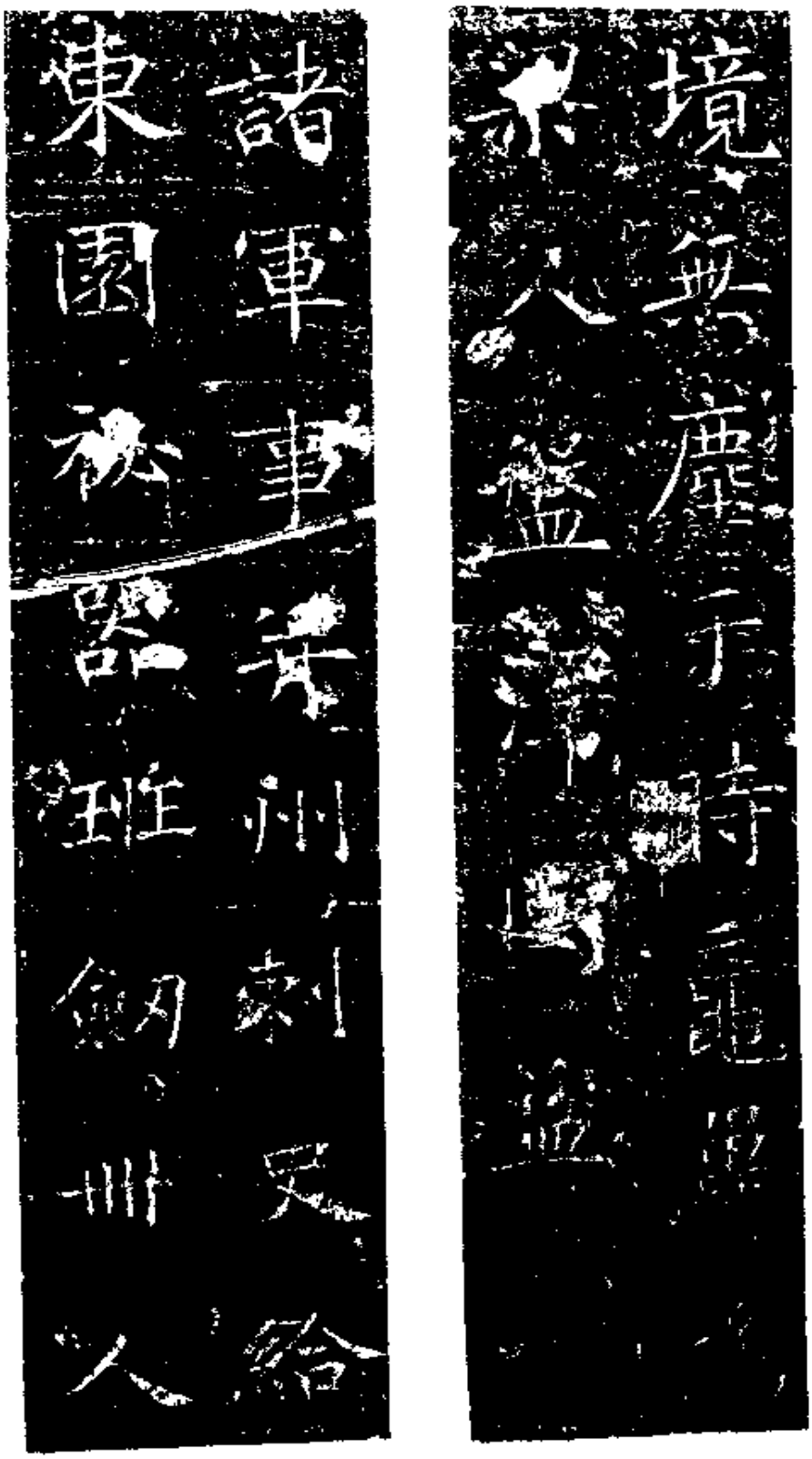


图 3－65　卫景武公碑

此碑历年损存之考证，王壮弘于《校碑随笔》(增补本)中载之甚详尽，现摘录于下：

明拓本：六行“子路嘉言”“嘉”字之右下“口”部未泐，“繫马埋轮”之“马”字完好，“埋”字“里”部完好，十行“三原考绩”之“原”字完好，十一行“黿鼉”之“黿”字完好，十三行“冥应宝图”之“应”字完好，“是其性也”之“也”字完好无损。

清初本：卅一行“自违朝宠”之“违、宠”二字完好，卅三行“班剑卌人”之“卌”字完好。

乾隆拓本：六行“子路之嘉言”之“言”字完好，十四行“招集遗黎”之“遗黎”二字完好，十七行“八月凉秋”之“凉”字完好，廿一行“金陵而振”之“而”字完好，廿二行“食邑四百户仍以本官行太子”之“食、户、官、行、太”五字完好，卅五行“丞相开阁”之“相开阁”三字完好，卅六行“圣末派生”之“圣”字完好，卅七行“明辟道包前圣”之“明、道”二字完好。

嘉庆拓本：四行“金石无俟”之“金石”二字稍损，“无俟”完好，七行“成作师用”之“师”字完好，十三行“内韫知臣”之“知”字完好，廿八行“羽申”之“申”字完好，卅一行“摄养私第”之“摄”字完好，卅六行“圣末派生”之“末”字完好，卅七行“明辟道包前圣”之“包前”二字完好。

道光拓本七行“圣人比夫□成作师用”之“圣人比夫成作用”七字尚存，廿行“散地交驰”之“驰”字完好，廿三行“谓天骄子”之“天”字完好，卅三行“班剑卌人”之“班”完好，卅五行“望祁山而恸”之“祁山”完好，它处较民国拓尚少损数十字处。

稍旧拓十三行“引居周卫”之周字完好。

笔者曾将明拓本与民国拓本相校对，民国拓本较明拓本多损泐近二百余字。

十一、道因法师碑(图 3－66)　**唐龙朔三年**(公元 663 年)

正书，卅四行，行七十三字。

碑今在西安碑林。

明拓本首行“李儼”之“李”字完好无损，“儼”字右上“口”部完好。

明末清初拓本廿二行“大恩寺”之“恩”字首笔未损，卅二行“奥隅感踐”之“踐”字右上“戈”未损，末行“朔十日”之“十”字完好无损，“范素”之“素”字第三横左端未与石泐痕相连。

康雍间拓本十六行“改容”之“容”字未损，十八行“抑亦是同”之“同”字下“口”部未泐。

乾嘉拓本廿七行“于梦境”之“于”字钩笔处未损，“顯庆”之“顯”字右頁部完好。

十二、怀仁集王圣教序(图 3－67)　**唐咸亨三年**(公元 672 年)

行书，卅行，行八十五字左右不等。

碑在陕西西安碑林。

宋拓本碑石未断，后碑折断，究竟断于何时各家说法不一，但大多认为约断于元代末年。

明初拓本，末行“文林郎”之“文”字未被剜成“父”字状。

明末拓本六行“被幽”，七行“神情”，廿七行“故得阿耨”之“故”字左下，完好未损。

清初拓本二行“右军”之“右”字完好，九行“穷奥”之“奥”字，十八行“玄奥”之“奥”字俱完好，末二行“高阳县”末行“郎诸”等字皆未泐。

碑石屡经剔剜，近拓又挖明“穷奥”与“玄奥”中之二奥字，然全碑字体与旧拓本相比已面貌全非仅存字形而已。

本碑翻刻本甚多，宜慎审。

十三、李思训碑(图 3－68)　**唐开元八年**(**公元** 720 **年**)

行书，卅行，行七十字。

碑在陕西蒲城。

碑石下半部折断，此碑上半部文字尚清晰，下半部文字几被凿无。

明初拓本首行“神道碑并序”之“序”字已损，但尚未被误剜为

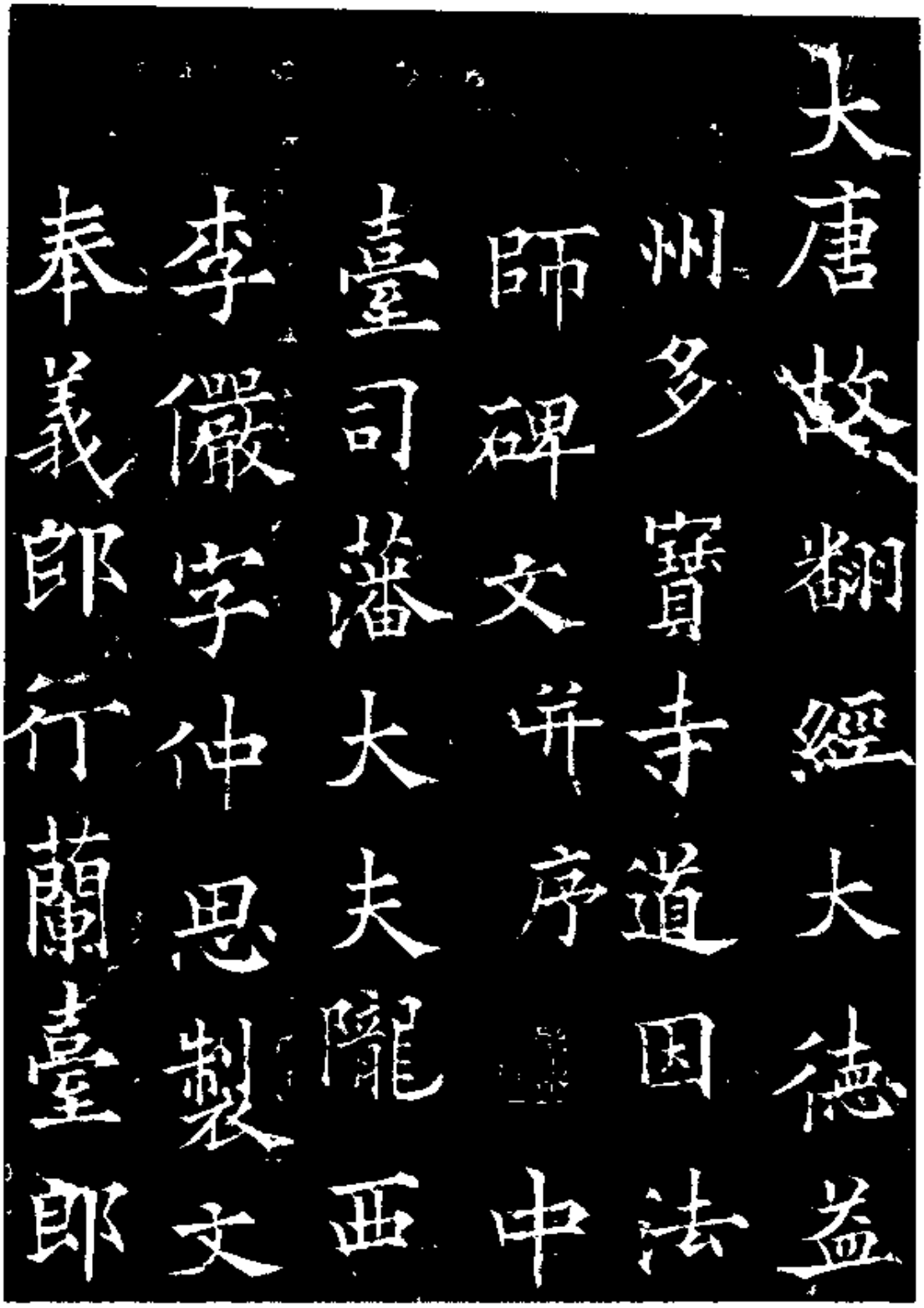


图 3－66　道因法师碑

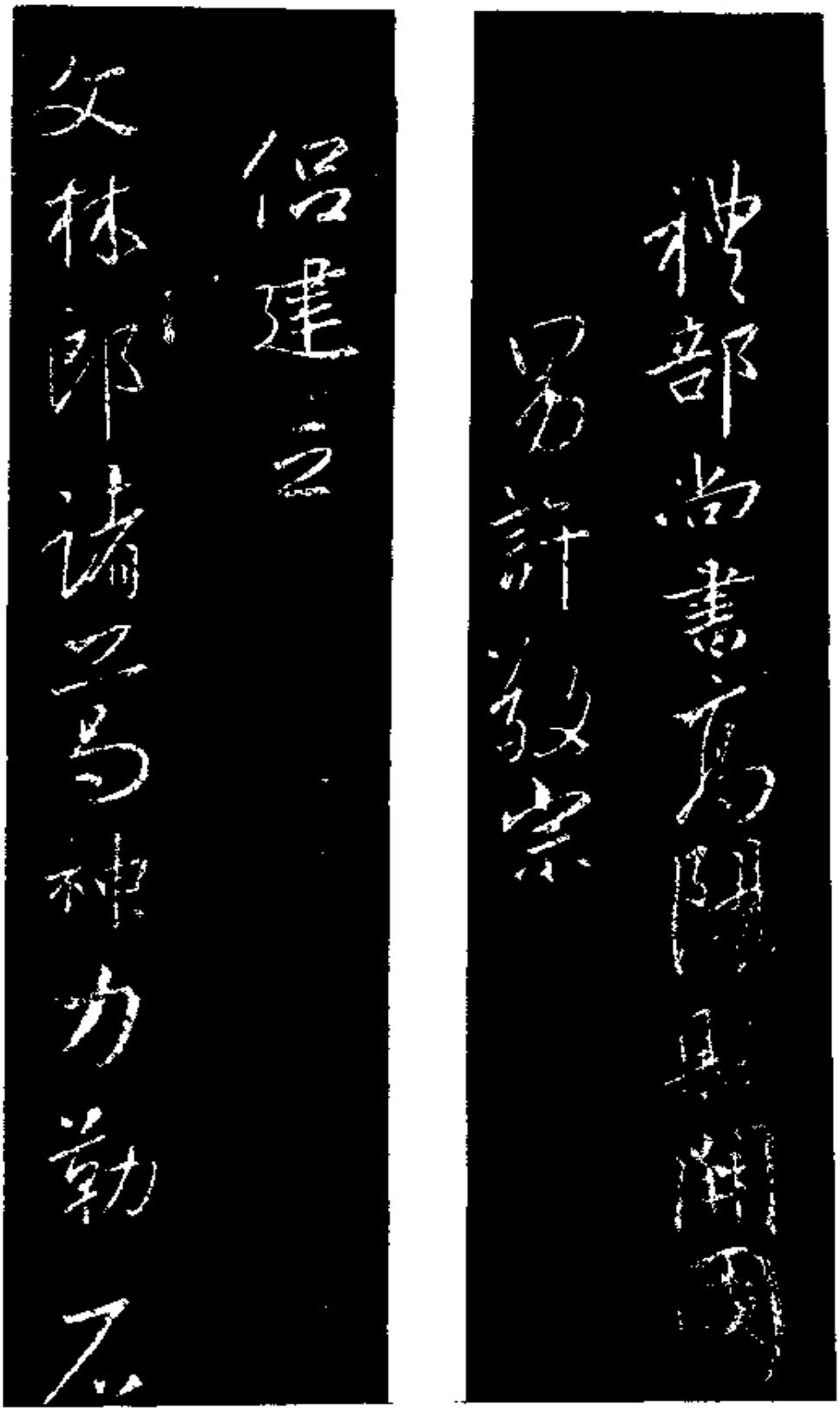


图 3－67　怀仁集王圣教序

"文"字形，三行"公讳思訓"之"訓"字"言"旁完好，明末拓本廿五行"尚书"之"书"字完好，廿七行"竹简纪年"之"简"字完好。

图 3-68　李思訓碑

清初拓本，廿四行“魏国夫人窦氏”之“国、窦”二字虽损尚存。

康雍拓本廿一行“亦登厥官”之“亦”字尚未被误剜为“三”字形。

乾嘉拓本十二行“宰臣不闻”之“不”字完好，其次九行“盖小小者”前一“小”字完好。

十四、端州石室记　唐开元十五年（公元727年）

正书，十八行，行廿三字。

石在广东肇庆七星岩。

未具书者姓氏，一般学者认为为李邕书。

未见特旧的拓本，乾嘉拓本首行“端州”之“端”字完好，咸同间拓本二行首“曰”字尚未损作“四”字形，十三行“观国政”之“国”字中间未损。

十五、麓山寺碑（图3-69）　**唐开元十八年**（公元730年）

行书，廿八行，行五十六字。

碑在长沙岳麓山下，近闻石已断碎残缺。

明拓本三行“长沙清庙”诸字未泐，碑文末之赞词八句全。

图3-69　麓山寺碑

明末清初拓本，末行“大唐开元十八年岁次庚午九月”之“唐”字“氵”部虽损然笔划可见，稍晚即泐，但唐字下之“口”部未泐，“開”字左边的“門”部未损，“岁”字完好，并且赞词中

“英英披雾其德允烁卓立倚才标欤”十四字未泐。

乾隆拓本末行“大唐开元十八年岁次庚午九月”之“開”字“冂”部已泐，但“元”字完好，“岁次庚午九月”六字未泐。

稍旧拓本末行“大唐开元”等字虽损然尚有字形可见。

以上仅举主要的考据而言，其实以近拓本与明拓本校对，近拓本增损与增泐近百字。

十六、多宝塔感应碑（图 3－70） **唐天宝十一年**（公元 752 年）

正书，卅四行，行六十六字。

碑在西安碑林。

明拓本十四行“天文挂塔”之“挂”字上“土”部完好，“塔事将就”之“事”字右上无石花，十五行“禅师谓同”之“师”字长竖下端未有泐痕，廿四行“方寸千名”之“千”字右上完好，廿五行“禅师克嗣”之“克”字中间“口”部完好。

明末清初拓本卅二行“佛知见法为无”六字，卅三行“空王可讬本愿同归”八字，卅四行“大夫行内侍趙思”七字总共廿一个字尚未泐去。

乾嘉拓本卅二行“开”字，卅三行“空”字完好。

图 3－70 多宝塔

稍旧拓本卅二行“开”字存半。

本碑翻刻甚多，还有另外补拓别刻的“佛知见法为难”、“空王可讬本愿同归”及“大夫行内侍趙思”等字以冒充旧拓本，但这种作伪之字书体呆板，与原碑书体大相径庭，而且别刻之文字有下面两点破绽，其一是“王可讬”之“讬”字原石宋拓本已有损泐，而重刻补拓之“讬”字完整；二是“趙思”之“趙”字月部下端未与末笔长捺相连而补刻者则不相连。

十七、麻姑仙坛记（图 3－71） **唐大历六年**（公元 771 年）

碑原在江西南城，碑佚已久，所佚年代不明。

据记载，今原刻拓本传世仅三本，其一藏于北京故宫博物院，另一藏于上海博物馆，另一册今在台湾故宫博物院。

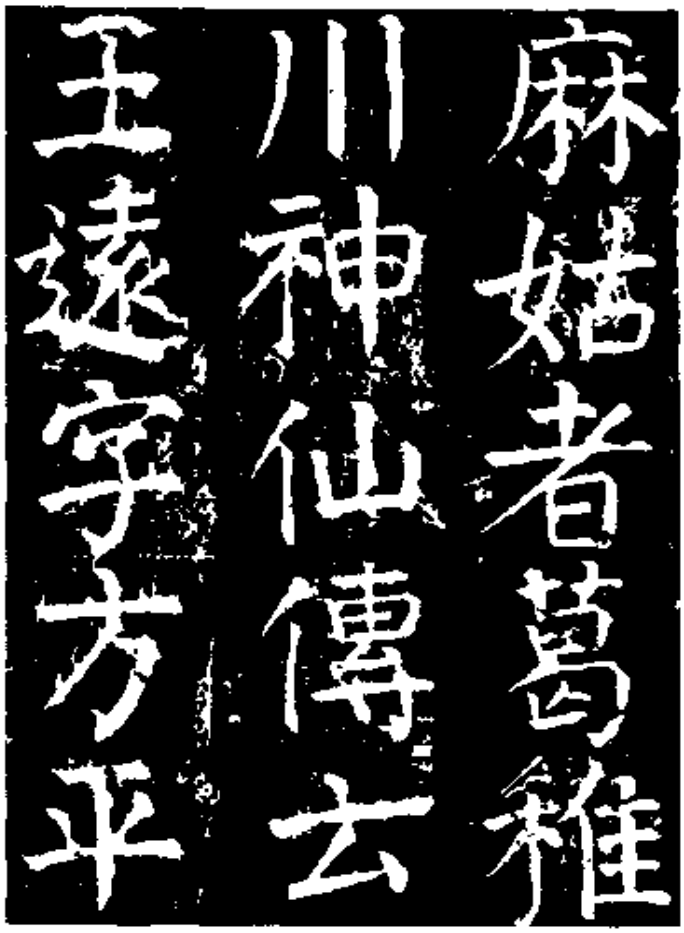


图 3－71 麻姑仙坛记

十八、中兴颂摩崖 **唐大历六年**（公元 771 年）

正书，廿一行，行廿一字。

原刻在湖南祁阳。

此摩崖石刻文字在宋时已漫漶，然石尚未断裂。至明时石已断裂，并且从明初以后石刻文字屡经剔挖，重新剔挖后的拓本文字虽已整齐清晰，但书体不如宋拓文字方整有力，仅字形相似耳。

同光时拓本七行“天子幸蜀”之“蜀”字“虫”部末点未泐。

有翻本数种宜慎审。

十九、颜勤礼碑　唐大历十四年(公元 779 年)

正书,十九行,行卅八字;阴廿行;侧五行。

碑在西安碑林。

碑于 1922 年在西安被重新发现时已中断,出土初拓本末行"长老之□故"之"故"字正处碑石断裂处而笔划未损,不久即损。

二十、大达法师玄秘塔碑(图 3－72)　**唐会昌元年**(公元 841 年)

正书,廿八行,行五十四字。

清初拓本三行"充集贤殿学士"之"贤"字未损,十六行"传授宗主"之"授"字"又"部未泐。乾隆时碑末刻曹仲经观款,道光四年碑末增刻谢应造观款。

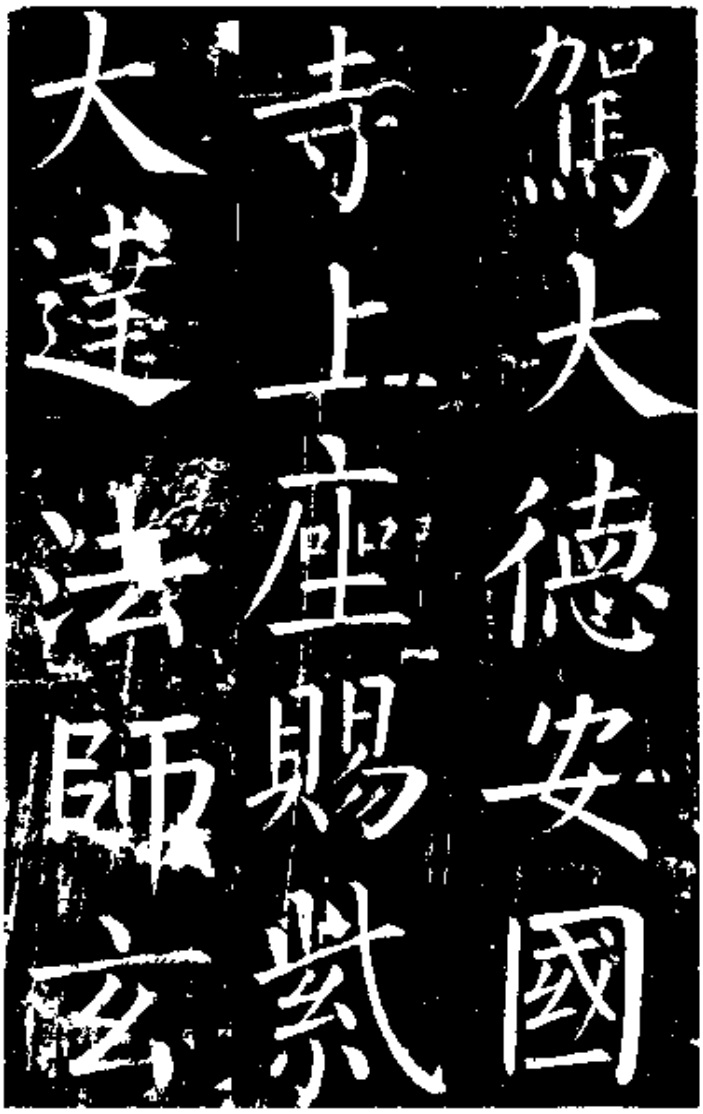


图 3－72　玄秘塔

光绪时拓本五行"为达通"之"为"字右上不损,七行"殊祥"之"祥"字"羊"部中间无石泐痕。

二十一、神策军纪圣德碑(图 3－73)　**唐会昌三年**(公元 843 年)

此碑原在唐都长安禁中,推拓不易,原碑不知佚于何时,传世拓本仅有南宋权相贾似道旧藏之一本(分裱成上下二册),在历代

辗转递藏过程中又佚去下册，现此上册存北京图书馆，有影印本。

图 3－73　神策军

第四章　陶器鉴赏

陶器是用粘土制胎，经过摄氏八、九百至一千一百度的温度焙烧而成。其特点是吸水性较强，叩之发嘭嘭的声音。

第一节　陶器的发明和制作

在人类社会的开始阶段，生产力十分低下，群居的人们靠围猎野兽和采集野果维持最起码的生活，那时是没有陶器的。经过漫长的历史发展，人们渐渐发现通过耕作可食植物的产量可以提高，能够比较稳定地供给自己的食物，这就出现了原始农业。随着农业生产的发展，人类结束了动荡不定的狩猎生活，开始了定居。农业收获是有季节性的；围猎的野兽数量时多时少，需要有储存的条件；生活基本用水也需要有东西存放，人类开始意识到必须制作简单而又实用的器皿。那时的人们早已开始使用火，在生活过程中对粘土的可塑性有了一定的认识，这些都为制造陶器创造了物质条件。可以说，陶器是生活在世界各地的人类共同发明的。大约在1万年前到8000年前这两千年时间内，世界各地的人类几乎同时发明并使用了陶器。

中国流传着远古时“女娲抟(tuán)土造人”的传说，说明很早

的时候，人们对粘土被水浸湿后有一定的粘性和可塑性就有一定的认识，由于使用了火，人类开始吃熟食，最早可能在柴堆上烤熟野兽或挖坑放水投进烧热的石子“煮”熟植物，但这样费时费火不易熟。最早盛放食物的容器应是植物枝条的编织物，但枝条编织物不能放在火上烧烤。由于粘土不怕火，经火烧后变得坚硬。启发了人们用粘土做成容器放在火上烤硬。出土物证明，最早的陶器的制作是在编织或木制容器的内外包抹上一层粘土，使之耐火。后来发现粘土不一定非要里面的容器也一样能成型。江西万年县仙人洞遗址发现了1万年以前的陶片，说明在公元前8000年之前的旧石器时代晚期，我国已经出现了陶器。陶器上遗留下来的手印较细小，证明当时是女子制陶。

长期的实践，使人们认识到制陶用的粘土含砂不能太多，否则松散不易成型，但不含砂的粘土又容易板结，受热容易破裂；人为的羼(cān)和一些草木灰、蚌壳粉或石英粉、长石粉、可以改进陶土的性能，以保证在烧制过程中不破裂、不变形。一般说，直接接触火的炊器多为夹砂陶，在粘土中羼百分之三十的羼和料，耐高温和烧烤；容器及食器多用细砂陶，比较美观。

陶器的成型：从最早的在容器外包涂粘土，到用手捏成型，大约在5000年前，我们的祖先已经发明了泥条盘筑法(图4－1)。即把干湿相宜的粘土揉搓成条，从下到上盘成圆形器皿，最早的装饰方法也只限于用手抹平。4000年前的龙山文化时，已发明了慢轮，即在地上挖洞，插一顶端安装木盘的木棍，使木棍转动起来。慢轮最初主要是用来修饰成型的陶坯，旋转的陶坯可以被刮削得更薄，更均匀。可以说这是人类第一次掌握了最简单的机械。以后又发明了快轮，快轮主要是用来拉坯，直到现在有的小陶瓷窑还用此种方法成型。随着制陶技术的逐步完善，修饰方法也逐渐提高，尤其发明了慢轮以后，使陶器的器壁有可能更均匀更薄，为了美观，也是受在篮上涂泥成陶的启示、陶器上出现了篮纹、席纹、绳纹等纹饰，也有用鹅卵石在陶器上打磨光滑或彩绘的。

图 4－1　泥条盘筑法

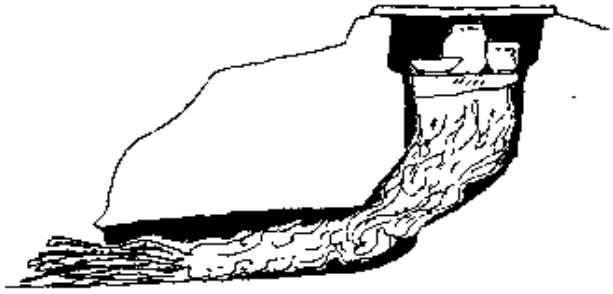


图 4－2　横穴式陶窑

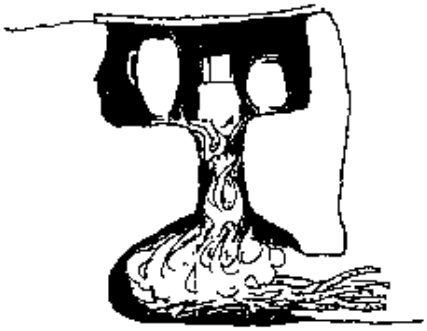


图 4－2　竖穴式陶窑

烧窑的方法很多。最初应该是在露天架柴焙烧，这是最原始的烧陶方法。由于是露天，火力分散，温度不可能太高，烧出的陶器质软，易碎，质量不高。后改进成横穴式陶窑（图 4－2），即平地挖坑，用来放置陶坯，相当现在的窑室，旁边再挖一坑，专门烧火，两坑之间挖一窄道相通，即现在的火道，窑室和火道之间放置箅子，这样的陶窑比以前有很大进步，火力相对比较集中，温度高而均匀。还有一种陶窑是竖穴式的（图 4－3），即顺山坡挖一坑做窑室，从下面开火口，火道往上走，这样的好处是有抽力，可以提高烧窑温度。用这两种窑烧陶器，都可以提高陶器的质量。到了战国、两汉时，又发明了龙窑，即窑沿着山坡往上修，十几米或几十米长，封闭式，窑内一次可装上百件坯胎；山上的窑尾处有烟囱，中间间隔设有投柴

孔，烧窑口在下面，烧窑时火顺坡而上，象一条火龙，因此得名。龙窑的发明使用，在中国陶瓷史上是一大飞跃，除了增大装坯量，提高产量以外，由于窑长抽力大，延长流动的火焰在窑内的停留时间，提高烧成温度；增加了投柴孔，除了续柴方便，还可以控制窑内的气氛，为日后发明瓷器，提供了条件。

第二节　新石器时代的陶器

河南新郑县裴李岗发现的新石器早期文化遗址（距今 8000 年）中出土了夹砂和泥质两种陶器，主要是红陶，也有少量灰陶。红陶是用氧化气氛烧成的，即在燃烧过程中加氧（通风）；而灰陶是因为在焙烧过程中抑制氧气的流通（相当于现实生活中的焖火），使窑内氧气燃烧不完全，大量冒烟所致。这时的陶器非常粗松，用手工制成，器壁薄厚不匀，烧成温度在 900℃左右。和裴李岗遗址时间差不多的还有河北省武安县的磁山遗址，出土了一片彩陶，就目前所知，这是我国发现最早的彩陶片。

新石器时代早期遗址中所见陶器造型种类不多，有罐、壶（其造型不是现在的茶壶而象稍高一点的罐、肩部有的有耳）、鼎、碗、钵、盂、支架等。基本光素无纹，夹砂陶器上有的有极粗糙的绳纹，划指甲纹，篦点纹等。

浙江省余姚县河姆渡遗址（距今 7000 至 5000 余年）发现了手制的陶器，以灰陶为主，亦有少量的彩陶。陶器上的鱼藻纹再现了南方湖塘清水中的游鱼；站立的猪纹说明那时已有了家畜的驯养。南方早期陶器的发现，说明长江流域和黄河流域一样，是中华民族古代文明的发源地之一。

下面简介几个文化遗址中的代表品种。首先解释一下“文化”的含义：考古学上“文化”这一概念是指在考古中发现的属于同一时代、具有共同特征的一群历史遗存，以首先发现这类文化的地名

命名。

一、仰韶文化。

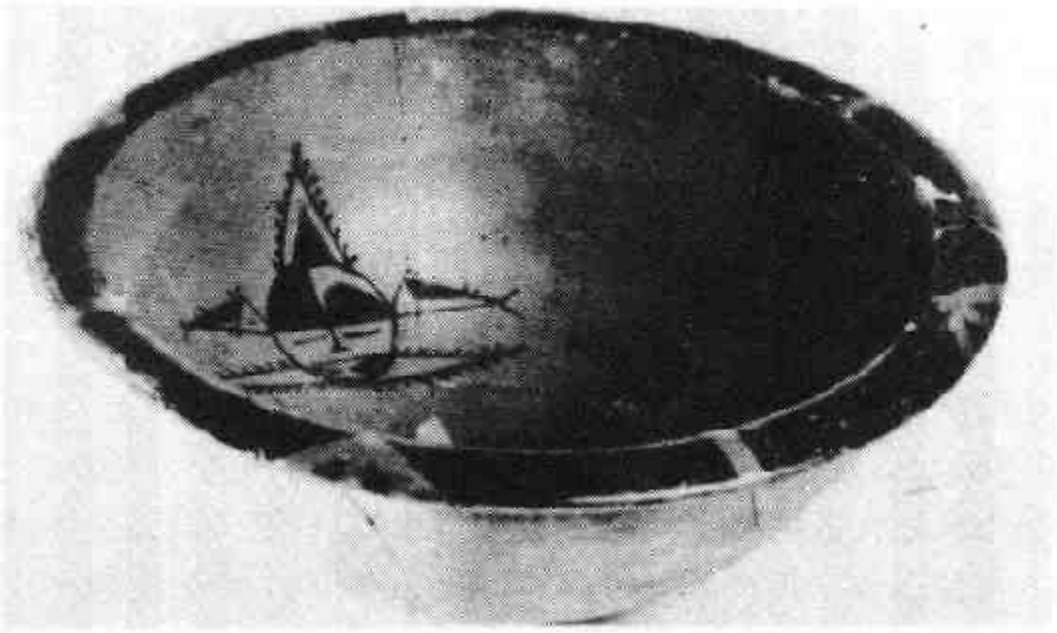


图 4－4　人面鱼纹盆(仰韶文化·半坡遗址出土)

1921 年在河南省渑池县仰韶村发现的一类新石器时代的文化遗存，主要分布于河南、陕西、甘肃等地，距今约 7000 至 5000 年左右。根据其时间的先后或地域的不同，又可以分为北首岭、半坡、庙底沟、秦王寨等若干类型。所出陶器多为红、黄、灰等颜色的泥质陶或夹砂陶。烧成温度在 1000℃左右。主要器型有罐、瓶、壶、钵、碗、杯、盆等日常生活用器，器型设计得非常实用，如尖底瓶的重心下垂，从河中汲水，瓶体自然下沉，不用费力即可灌满水。主要装饰方法有彩绘，磨光，拍印绳纹、篮纹、席纹、布纹、弦纹等；其中最有代表性的是彩陶，即在成形的陶坯上(多为红陶)用墨彩、红彩绘画纹饰，置于窑中一次烧成。一般说，仰韶文化早期的彩陶器多直接在坯胎上绘彩，中晚期多在坯胎上涂一层白粉或红粉(俗称陶衣或称化妆土)后再彩绘。这时的彩陶纹饰多绘于盆、碗、钵的内壁及口沿，罐、瓶、壶的外壁上半部，这些部位正好是人们席地而坐时视线所及的地方。由于地域的不同，先民们接触到的景物不一，所绘纹

饰也不尽相同。如西安附近的半坡出土的彩陶纹饰多以动物、几何纹为主。特别值得一提的是“人面鱼纹盆”，绘一人面，头上戴尖顶帽，口衔耳饰各两条鱼，应是巫师的形象(图 4－4)，在进行生产活动时由巫师施法，乞求丰收。既是社会生活的概括，也是当时占有相当地位的渔猎经济的反映。而位于黄河中游地区的庙底沟遗址所出土的彩陶，主要由曲线、涡纹、圆点纹、弧线组成纹饰带，动物纹多为蛙纹、鱼纹、鸟纹等，此外还有人面蛇身的神人等。最有特色的是以点、弧线连结成的花卉纹。秦王寨遗址出土的陶罐上有变形的“X”纹及“S”纹，不见于其它文化类型的陶器上。

二、马家窑文化

1924 年在甘肃临洮(táo)马家窑发现的一种文化遗存，是一种与仰韶文化关系密切的彩陶文化，因此也被称之为甘肃仰韶文化。主要分布在甘肃、青海等地，距今 5000 年左右。分为石岭下、马家窑、半山、马厂四个类型。其中以马家窑、半山、马厂类型的彩陶最为精致。马家窑文化的陶器也有夹砂陶和泥质陶两种，以泥条盘筑法成型，在 1000℃左右的温度下烧成，器型主要有罐、瓶、壶、豆、盆、杯、钵等。马家窑彩陶主要用黑彩绘画线条粗细均匀的占据器物面积很大的纹饰，多绘汹涌澎湃气势很大的旋涡纹，这和地处黄河岸边，先民们对黄河的敬畏、崇拜或对黄河有一种惊恐感有关；半山型彩陶多用红黑相间的锯齿纹装饰器物的口部、颈部或底部，而马厂型彩陶主要以镶黑边的紫红彩带为其特色，画面多由四个大圆圈构成四部分，圆圈中间的装饰则较多样。

马家窑文化彩陶中最值得称道的是青海大通县马家窑文化墓葬中出土的舞蹈纹大盆，盆内壁绘有五人一组共三组十五个人跳舞，他们手拉着手，步调整齐，动作一致，头发和尾饰随着动作的变化而飘甩起来，给人以一定的节奏感，再现了先民们打猎归来，围着篝火跳狩猎舞的情节。这也说明了这时的彩陶已从初创时的注重实用发展到逐步溶进审美意识，注重艺术性和实用性相结合的更高境界。

三、大汶口文化

以1959年在山东宁阳县大汶口发现的新石器时代文化遗址而命名。这类文化主要分布在地处黄河下游的山东及江苏北部。其年代约4000年到2000年左右。陶器的成型仍以泥条盘筑为主，间或有少量手工捏制，晚期出现轮制法。除红陶外，还有灰陶、白陶、黑陶等。陶质比前细腻，说明在土质的选择、窑内烧成气氛的控制等方面较前有很大的改进。器型除日常用器外，出现了鬶（其造型是圆口，直颈、袋足，颈、腹一侧有把，和把相对的口部有一朝天的流，（除了大汶口、龙山文化以外，其余时代或地域均不见此种器物）、觚形杯、三足鼎、盉、豆、尊、支座等等。大多器物光素无纹、但多经过打磨，只有少量器物上有刻划、拍印纹，以篮纹、圈点纹、弧纹、弦纹为多，出现了堆塑、镂孔等技法，尤其镂孔纹支座，可明显地看出是仿竹篓编织物；另外高足豆、高足杯的足上也有三角形、菱形、方形、长方形的镂孔。在数量很少的彩陶中，除了其它文化常见的植物、花卉纹外，还有几何图案，以八角星纹最为独特。有用单彩绘的，也有用红、白、黑三色绘纹饰的，色调对比强烈；除在红陶上绘，还在黑陶、灰陶、白陶上绘彩色纹饰。特别值得一提的是大汶口文化灰陶罐上出现了类似象形文字的图案，有山、太阳、云气、石斧等，是目前已知陶器上出现最早的象形文字。

四、龙山文化

距今4000余年的龙山文化因最早发现于山东章丘县龙山镇而得名。分布范围很广，除山东外，还有河南、陕西、湖北、安徽等地。龙山文化是大汶口文化的延续，因此从陶器造型、纹饰等可看出其一脉相承的特点。

龙山文化陶器中最显著的特点是器物造型规整，这时已普遍使用轮制技术，从器物身上留有明显的旋纹痕迹上可看出这一点。龙山文化尤其值得称道的是黑陶。黑陶是在渗碳的强还原气氛中烧制成的，和在充分氧化气氛中烧成的红陶及在弱还原气氛中烧成的灰陶比是一种技术上的进步。由于经过磨光工序、釉面漆黑光

亮，薄胎黑陶更为精致，胎壁厚度仅有 0.3 至 0.1 毫米，被后人称为蛋壳陶。在生产条件极其落后的新石器时代能制出如此精致的陶器，充分显示了我们祖先的聪明才智。龙山文化除黑陶外，还有灰陶、红陶、白陶等。

图 4－5　蛋壳黑陶高足杯

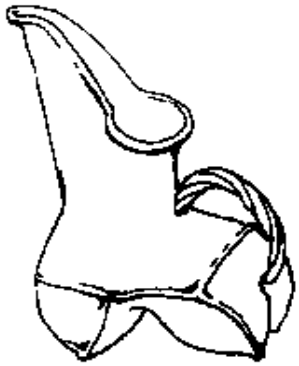


图 4－6　龙山文化鬶

龙山文化常见的器型有鼎、鬶、甗（相当现在的蒸锅）、罐、瓶、鬲、盉、豆、碗、单耳杯、盆等。有的鼎三足做成鸟喙样、上部有眼睛，也有称其为鬼脸鼎的；豆、杯多为高足（图 4－5），有粗细之分；而鬶的三足或四足分立，圆口一边的流朝上，活象自然界中仰天长啸的凶禽或猛兽（图 4－6）。这时的陶器除了弦纹外，几乎没有纹饰，在黑陶器的高足柄上多镂空几何形图案。

第三节　商周至汉代的陶器

从商周开始的历朝历代，上层贵族不断变换所用器皿的质地，各朝各代也有自己最著名的品种，如商周的青铜器、秦汉的漆器、魏晋的瓷器、唐代的金银器等。但无论怎么变换，广大的下层百姓使用的多数还是陶器，这几乎成了百姓的专用品。由于不再受上层统治者的重视，无论从制作工艺、造型还是装饰方法上都没有什么太大的变化，可以说是千篇一律。商周以来的品种主要是灰陶，也有部分红陶；器型还是常见的日常用器，如：鼎、鬶、斝、甑、甗、壶、盆、簋（一种盛饭的大碗，音 guǐ）、杯、钵、豆等；常见纹饰有：方格、圆圈、席纹、篦纹、麻布、绳纹、菱形、网格、水波、回纹、弦纹、叶脉纹、兽面、云雷、夔（一种独角龙，音 kuí）纹、蟠虺（盘绕在一起的小龙，音 pán huǐ）纹等等。就几个朝代特有的或著名的品种分述如下。

一、商代的白陶

代表商代陶器最高水平的是白陶。白陶在新石器时代中晚期的大汶口文化、龙山文化等遗址中已有发现；商代的白陶无论从纹饰还是制作水平都达到了顶峰。此时的白陶以高岭土（或说瓷土）为原料，胎质洁白纯净，制作方法为轮制，烧成温度达到 1100℃左右；造型、纹饰多仿青铜器；主要器型有：壶、尊、盉、爵、觯、豆、钵等酒器与食器；纹饰多为饕餮（传说中一种非常能吃的野兽，音 tāo tiè）纹、夔纹、蝉纹等，主题纹饰凸起，衬以雷云纹、回纹等地纹；纹饰布满器身，华丽面繁密。出土极少，可见在当时就很珍贵，应是贵族的专用品。

二、周代及以后的印纹硬陶

印纹硬陶主要流行于长江中下游的广大地区，黄河中下游也有所发现。西周是其发展的鼎盛时期，战国至秦汉趋向衰落。

硬陶和一般陶器的不同之处在于一般陶器是用粘土制成的；而硬陶则是用瓷土制成的，属半瓷半陶范畴。由于制作工艺要求不高，对瓷土淘洗不够精细，有杂质，表面颗粒较粗，含铁量高，因此胎色较深，一般是深褐、黄褐或紫褐色；不施釉；有的因烧成温度较高，在1150℃至1200℃之间，致使胎子表面烧结，有一层薄薄的类似釉于似的光泽。一般表面拍印米字纹、方格纹、麻布纹、席纹等。在烧窑遗址中经常发现印纹硬陶和原始青瓷同出于一窑，有的印纹硬陶烧得恰到好处而原始青瓷却因火候不够没有烧结以至夹生了；有的原始青瓷烧得很好而印纹硬陶却因过火而烧塌了，这说明印纹硬陶和原始青瓷除了所用原料粗细不同，上釉与否不一样外，烧成温度的要求也是有高有低的。

三、汉代的铅釉陶及彩绘陶

所谓铅釉陶，是用粘土做胎，外涂一层釉，在釉中加铅元素做助熔剂以降低釉的熔点，一般在700℃就开始熔融。这一品种的釉子一般以铜或铁为着色剂，铜分子在氧化气氛中呈绿色；铁分子在氧化气氛中呈黄褐或棕红色，因此铅釉陶一般均为这几种颜色，釉面光艳照人，非常润泽。由于烧结温度低，胎质不坚硬，长期埋于地下，受潮后釉面出现多层沉积物，泛银白色光泽、因此也有人称之为银釉陶的、由于这种铅釉陶是在氧化气氛中烧成的，温度又低，胎子一般是砖红色，质地很松软，没有什么实用价值，是殉葬品，也叫冥器(明器)。

主要器型有方壶、圆壶、茧形壶、耳杯、奁、鼎、盒等。多印凸起的弦纹、兽面衔环(俗称铺首纹)、四神(青龙、白虎、朱雀、玄武)、蓬莱仙岛等，这和汉代人崇尚道教，追求长生不老的观念有关。

彩绘陶器和新石器时代的彩陶是两个概念，彩陶是在成型的胎坯上彩绘纹饰，然后入窑一次烧成；彩绘陶则是将成型的胎坯人窑烧成陶器，然后在器表涂白或黄色陶衣，再用朱红、豆绿、蓝、紫等色彩绘，由于没有经过焙烧、极易掉色、因此不易保存。主要纹饰除和铅釉陶一样外，还常见舞蹈人物、仙人戏龙虎、云雁、蟠螭(一

种古人想象中的猫脸、壁虎身的动物)、云气、锯齿等;造型、用途等同铅釉陶器。

第四节　唐、宋、辽的三彩陶器

一、唐三彩

所谓唐三彩,是指唐代烧制成的多色彩的低温铅釉陶,是以铅为助熔剂,以铜、铁、锰、钴等金属元素为着色剂,在低温氧化气氛中烧出的多色彩陶器。三彩并不意味着只能有三种颜色。唐三彩的基本色调是黄、绿、白,也有紫、褐、蓝、黑等,以有蓝、黑色的最为珍贵。从窑址出土的半成品中可以知道,唐三彩一般是两次烧成:第一次高温烧素胎,再施彩釉低温第二次烧成。施彩的方法有几种,大多是淋釉,即在烧好的素胎上施透明釉,再将加入铜、铁、锰或钴等金属元素的彩釉淋或点在透明釉上入窑烘烧,利用其受热后流淌活动相互交融的特性,达到五彩缤纷的效果。少数有在贴好纹饰的胎上描、绘、涂三彩釉料的。从窑址出土情况看,已知唐代有三个地方烧制三彩陶,即河南的巩县,河北的内丘,陕西的铜川。巩县、内丘烧制的唐三彩胎子色白,质地坚硬,而铜川出的三彩器胎子呈肉红色,略显粗松。由于胎土质细,附着力强,三彩掉釉(俗称暴釉)现象不多见,但由于日深年久,釉面多出现极细小的翘边的开片。唐三彩以俑最为常见,多是明器。由于唐代金银器、瓷器等手工业非常发达,日常生活用具很少用三彩陶,但也不是完全没有,出土物中有碗、盘、瓶、壶、杯、罐、炉等。其中造型奇特的有:故宫博物院馆藏的一件鸭式杯,呈牛角形,杯把做一回首咬尾的鸭形,尾中空成杯,杯身凸起细密的乳钉,施三彩釉,成斑斓的羽毛,极富想象力。山东益都出土的瓶做成双鱼形,上配方钮小盖,瓶身塑成并列的双鱼,两侧是鱼的背脊,脊顶有横耳,与圈足上的圆孔对应,可穿系绳索便于背挂,壶腹划出花卉纹饰,通体施黄、绿、赭三彩。上海博物馆收藏的龙首壶,壶流做成龙首形,下贴塑兽头,柄

为一条俯首咬住壶口的翼龙，腹部贴塑花卉，在花卉丛中有一个合掌半蹲的人，神形兼备。天津艺术博物馆收藏了一件环底三蹄足炉（图 4－7），其肩部贴塑蝉纹，腹贴奔跑的雄狮，浇淋蓝、褐、黄三彩釉，装饰华丽。河南新安县十里村唐墓出土的鸳鸯形壶，背有椭圆形口，鸳鸯扁嘴曲颈，收翅卷尾，神态安详，羽毛色彩华丽。洛阳金家沟出土的三彩钱柜，长方扁形柜的四角有四根立柱支撑，上有凸起的乳钉，柜的四周贴塑兽面、蛙纹及莲瓣，顶部两端出脊楞，中刻划几何图案，前沿有一长方形小口投币，非常别致。另外还有具有波斯情调的鹰式环柄壶等等。均为唐三彩器物中极罕见的珍品。

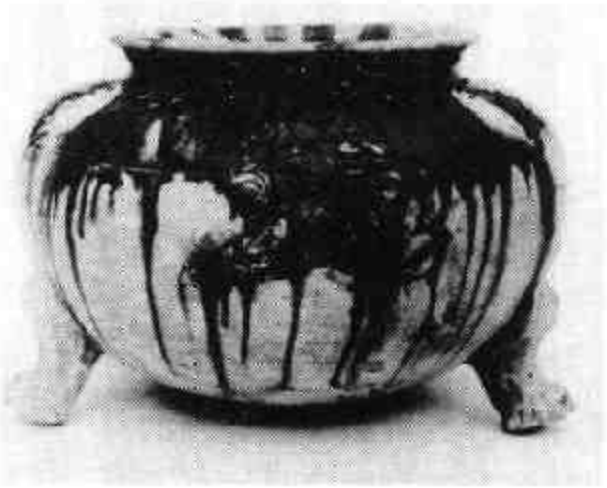


图 4－7　唐三彩狮纹三足炉

二、宋三彩

宋代继续烧制低温釉陶，俗称宋三彩。宋三彩以生活用具为主，常见有枕，还有洗、盂、盆、盘、玩具等。胎质比唐三彩坚密，釉色以黄、褐、绿等为主，不见蓝釉，但增添了紫红、翠绿等色。纹饰多花卉、鸟兽、人物、波浪、诗词歌赋等，有浓郁的民间生活气息。如常见的三彩陶盆，板沿平底、底心划折枝花；首都博物馆收藏了一件三彩牵牛花口划花瓶，腹部刻划的花卉随意而潇洒。三彩陶枕的样式很多，有腰圆形的、银锭形的（图 4－8）、如意云头形的等等，多划出

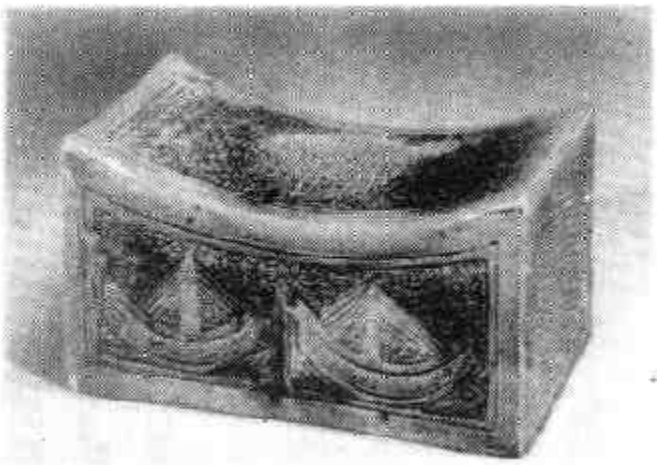


图 4－8　宋三彩帆船纹银锭形枕

纹饰，少数也有印或凸贴纹饰后再涂三彩釉。纹饰以花卉最为常见，也有婴戏、花鸟、水禽、小兽、龟背锦等。

总之、宋三彩不如唐三彩鲜艳灿烂，色调纯厚古朴；唐三彩多淋釉，讲求流动的美，而宋三彩是在划印、模贴、堆塑的纹饰上涂或填绘彩釉。

三、辽三彩

辽三彩是生活在我国北方，和五代、北宋并存的契丹族工匠烧制的具有契丹风格的低温彩色釉陶产品。辽三彩不一定是三种颜色的组合，它可以是黄、绿、白或黄、绿、褐三色，也可以是黄、绿双色或单色黄、单色绿。辽三彩的胎子多肉红色、黄白色，胎质细密但略软，含有较多的杂质；胎、釉间施一层化妆土，釉子很薄并且光亮透明，多半釉，胎中的杂质经常显露出来，胎釉结合不紧密，釉子容易脱落。器物造型具有民族特点、如鸡冠壶、长颈壶、凤头壶、鸡腿瓶、海棠式花口盘、枕等等。鸡冠壶是仿游牧时放在马背上用皮子缝制的皮囊壶(图 4－9)的式样，上薄扁、下厚圆，上端有粗管状的流口，一般有尖圆形的盖，旁边多有鸡冠形、马鞍形、环形或半环形的饰物或横梁，上有单或双孔，精美之物在流口旁捏塑小兽，壶的边缘有的还做出连接皮子的缝线、非常逼真。海棠式花口盘有椭圆的、正方的、长方的几种，直壁平底，或有板沿。常见纹饰有流云、卷草、双鱼、水波、人物、花卉、葡萄等；一般在壶、罐、瓶等立形器物上划出纹饰，盘、碗、枕上凸印纹饰，然后再罩三彩釉。

图 4－9　辽三彩鸡冠壶

辽三彩不同于唐三彩的地方是胎中有杂质，罩釉后透出黑点或红、褐点，施釉薄，易剥落，多半釉。器型有少数民族风格，最重要的是辽三彩釉不流淌，不交融。

第五节　陶塑艺术

一、新石器时代的陶塑

陶塑艺术几乎和陶器同时出现，早在河南新郑裴里岗文化时已出土了陶塑人头像，前额陡直，直鼻大口，是老年妇女的形象，捏塑手法很幼稚；距今7000多年前的河姆渡文化，出土了一件捏制极简单的男子头像；甘肃礼县高寺头村出土的仰韶文化红陶少女头像，采用泥条盘筑法做成，发辫缠绕在头顶，耳垂上有孔，这应该是真人的写照，说明那时的少女佩带耳饰，人们已经有了最初的审美意识。陕西商县仰韶文化遗址、甘肃秦安大地湾庙底沟类型遗址出土了几件彩陶瓶，瓶的口部至颈部塑成少女头型，虽然只有头像，却给人以一个完整的、亭亭玉立的少女形象。而甘肃天水柴家坪出土的红陶浮雕人面像却是一个小伙子的形象。仰韶文化后期北首岭上层遗址出土了一件上唇留胡子的中年男子头像；陕西省武功出土的一件头像，圆顶方脸，怒目圆睁，张口大吼；还有形象类似但额头有两穿孔小型头像，应是避邪驱恶的护身符。另外，现藏于瑞典远东博物馆的半山类型彩塑男子半身像，均为猎人出猎前的形象，一件头戴兽角，脸罩面具，身披蓑衣，(图4－10)一件不戴面具，身披蓑衣、唇留短胡。所有这些表情各异、立意不同的塑像，生动地反映了远古时代人们的生活和信仰等情况，既是艺术品又是很珍贵的历史资料。

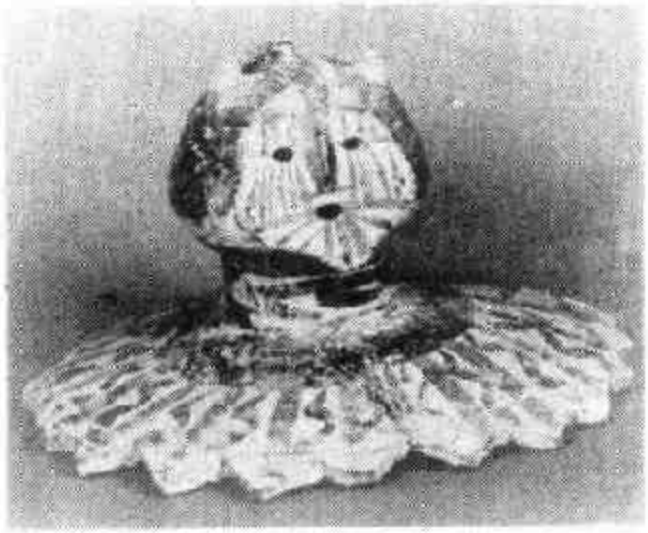


图4－10　仰韶文化半山型彩塑男子半身像

除了人物，还有大量的动物形象。如北京平谷上宅文化遗址出土的距今6000多年的红陶猪；河姆渡文化遗址出土的野猪、狗、羊、鸟、鱼、蜥蜴等塑像；良渚文化遗址出土的灰陶水鸟；黑龙江镜泊湖畔发现的群陶猪；湖北天门邓家湾屈家岭文化窑址出土的陶器全是动物，有犬、鸡、羊、象、乌龟等，没有发现其它日用陶器。很多新石器时代的动物形器皿非常精美，如：大汶口文化遗址出土的犬形陶鬶（图4－11），仰头张口，脖子膨胀，活生生地再现了狗狂吠时的形象。仰韶文化遗址出土的一件陶制鹰形鼎（图4－12），下

图4－11　大汶口文化红陶犬形鬶

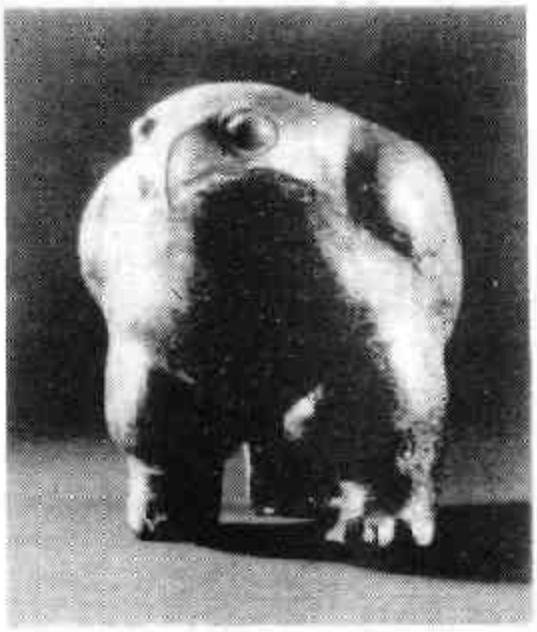


图4－12　仰韶文化陶制鹰形鼎

垂的尾巴和两只爪成三足鼎立之势，肥硕的身体既实用又美观；最形象的要数猫头鹰头了，两个大眼睛下凸出一张尖嘴，用锥刺的手法表现出细密的羽毛，以非常简练的手法突出了其全部特征。以上种种说明早在新石器时期，我们聪明的祖先已经具备概括事物的能力了。

二、商周至秦汉时期的陶塑

商代的陶塑人物材料远不如商前的丰富。现已知有戴枷的奴隶俑，刻划得非常简单，但其愤懑不平的面部表情给人以深刻印象。

动物作品在河南堰师二里头商代早期遗址已有出土，有羊、龟等；郑州二里岗商代遗址也出土了一批动物塑像，猪、羊、虎等。

战国初期墓出土有舞女俑，刻划很简单，没有五官，但舞姿非常生动；战国时还有跪坐俑，是马夫（那时叫圉（音 yú）丁）的形象。这时期陶塑人物不着重刻划表情，有的甚至没有五官，都比较矮小，突出强调的是人物的动作造型。无论从捏塑手法还是烧造方法都比较原始。

从战国开始，我国进入封建社会，逐渐改变了奴隶社会用人殉葬的陋俗而用俑殉葬，直到秦汉达到了高峰。最著名的是秦始皇陵附近的兵马俑陪葬坑，出土的几千个秦代彩绘的陶俑，从服饰上可分出将军、中下级军官和士兵，从军种上可分出朝天跪射的弩兵、手牵战马的骑兵、手执各种武器的步兵以及驾驭战车的驭手，个个身着盔甲戎装，比真人还要高大，按一定的序列排成各种军阵。这些陶俑有年轻的有上岁数的；面目表情不一，有微笑的、严肃的、沉思的、遐想的；发式各异，注意每个细小的部位，如连缀铠甲的皮筋，扣接皮带的带钩，绑腿、靴带的系法，鞋底缝纳的针脚，无不逼真，写实性极强。战马则膘肥体壮，跃跃欲动。

图 4－13　西汉彩绘陶兵俑

这些兵马俑的制作也是独具匠心的，先分别做出头、身、四肢、尾巴等各部位，再拼接插对。为节省原料，减轻重量，上身空心，而承重的腿、脚是实心柱体，为稳当起见，有的人、马俑的脚下粘接踏板，使之与地面接触面积增大。象这样大规模

烧制的大型陶俑，考虑到当时交通不便等因素，应是取当地粘土模塑，就地搭窑而烧的。

汉代继承了秦代的各种制度，包括丧葬礼仪，统治者继续用大量陶俑随葬。一般说，汉代陶俑的型体比秦代要小得多，约高50至70厘米左右，有的更小。如陕西咸阳狼家沟出土了八十四件50厘米高的步兵俑、射箭俑、侍女俑及家畜俑。汉景帝陪葬坑也出土了上万件陶俑，面部表情生动，身材瘦长；有的没有服饰，有的没有胳膊，估计原入土陪葬时穿着丝织物的衣服，因年代久远，腐朽不见了。咸阳杨家湾西汉早期墓葬周围11个陪葬坑出土彩绘步兵、骑兵俑两千三百多件，步兵手持矛、戈、盾牌，骑兵手执缰绳、兵器，战马腿长蹄壮，胸部凸起，臀部圆硕，尾巴上翘，昂首嘶鸣，个个象是从西域引进的纯种良马。和秦代马拉战车的阵法不同，汉代骑兵在军队中的比重增加，这是当时和北方匈奴打仗的需要。而徐州出土的兵马俑(图4－13)，出土时几百件兵俑身背箭壶，面朝西方，手中矛头直指中央，咄咄逼人，应是五楚七国之乱前夜的真实写照。

除了兵马俑，各地还出土了很多男女侍俑、跽跪俑、舞乐俑等。女俑的面目娴雅、姿态恬静，服饰华丽，舞俑细腰长裙，轻甩两臂，长袖随着舞姿动作而上下摆动，载歌载舞，给人以美感。

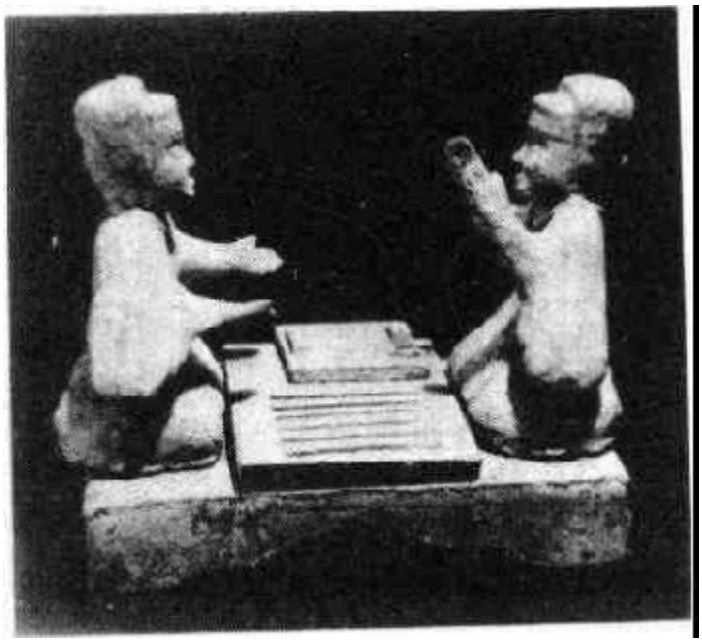


图4－14　东汉六博俑

山东济南无影山西汉墓还出土了成组的雕塑，在一个大陶盘上，塑造了吹箫弹琴敲鼓击磬的乐队，跳舞、杂耍的演员，边上站着七个观众，人物安排打破中国传统的对称布局，不讲比例，塑造比较粗糙，但烘托

出一个欢快热烈的场面，有总体气氛。总之，和秦俑不同的是汉俑概括简练，追求姿态表情的生动而不是细小部位的写实。

如果说西汉的陶俑主要表现征战，表现贵族奢糜的生活，东汉陶俑则多反映下层百姓的日常生活。如庖厨俑（厨夫切肉弄鱼）、喂婴俑、拿扫帚簸箕的农夫、背孩子簸谷子的农妇及反映当时娱乐生活的对奕俑、六博俑（图 4－14）；最著名的应属四川郫县出土的立式说唱俑（图 4－15），是民间艺人的丑角形象，头戴小帽，赤裸上身，手持小鼓边敲边说，面部表情丰富、挤眉弄眼，非常滑稽，说到高兴时手舞足蹈，裤子掉了都来不及提，令人忍俊不禁、拍案叫绝。四川乐山大佛旁边的崖墓中出土的部曲兵俑，既拿生产工具又佩带武器、亦兵亦农，是当时典型的依附农民形象。广东佛山出土的水田模型，水田隔成几块，有的插秧耘田，有的送肥送苗，一派生机。东汉墓葬中出土的陶楼、井、灶、鸡、鸭、羊、犬、猪更是多得数不胜数。四川鼓山崖墓中出土的一件根部有盘龙的摇钱树上，塑有身穿袈裟的佛像，旁边塑有菩萨及弟子，这是目前发现最早的陶塑佛像，一方面说明佛教艺术从西汉后期传入我国后已深入民间，另一方面也说明那时的佛造像还没有形成固定的格式。所有这些陶塑，有的写实生动，有的夸张风趣，表现力极强，令现代艺术家赞叹不已。西汉俑多彩绘，东汉俑多釉陶或灰、红陶，主要以流畅的线条表现人物的衣

图 4－15　东汉说唱俑

纹、服饰及五官。

三、魏晋南北朝及隋代的陶塑

东汉时期出现了真正的瓷器，魏晋时瓷塑发展很快。这时期的陶塑出土较少，绝大多数是明器，质地粗糙，多为日常生活中常见的家禽、家畜，此时出现了牛车等新品种。

直到南北朝时，陶塑艺术才又有所发展，这时期的社会特点是民族大融合，反映在陶塑上，出现了骑马仕女俑、骑马吹角俑等有北方少数民族生活习性的陶俑。北魏司马金龙墓中出土的持盾武士俑，高鼻深目，体型健壮，很有鲜卑人的形貌特点。一般说，北朝因连年征战，动荡不定，出土的武士俑多佩武器，身着铠甲头盔，大目大口，面目凶狠，上身高下身矮，战马也是身高腿短，多披铠甲（图 4－16），其它贵族的坐骑则身饰缨络或花朵，非常华丽。这时还出现了手拿法器，头戴风帽，身披斗蓬正在做法跳神的萨满巫师的形象，反映了当时部分人的宗教信仰。这时还出土了大量的釉陶或彩绘骆驼，身驮货物，有的站立休息，有的悠然行走，还有的表现了准备起身的一刹那的神态，非常生动，从一个侧面反映了当时东西方经济交流的情景。

图 4－16　北朝披铠甲兵马俑

北朝时也有文吏俑，大多是汉人形象，头或带冠帽或插笄，宽衣大袖，或拱手或佩剑，或站立或骑马，文质彬彬，和武士俑形成鲜明的对比。还有数量不多的西域文人俑，头戴圆顶风帽，身披斗蓬，双手拱于胸前做执物状，满脸恭顺。宁夏固源北周李贤墓还出土了数百件彩绘单面陶俑，正面模印，背面平直，还留有陶工摁抹的手

指痕迹。

北朝时还出现陶质镇墓兽，所谓镇墓兽，取其镇恶避邪之意，多立于墓门之内，常见人面兽身，兽面兽身两种。多蹲坐状，毛发耸立，昂首竖耳，相貌凶残，有的附双翼。

南朝的武士俑，面目清瘦，头戴小帽，手执盾牌或兵器，丝毫没有北方兵士全副武装威风凛凛的英雄气概。侍女俑、舞乐俑神态安详娴淑，梳各式各样的发髻，衣袖宽大几乎垂地，符合史书记载当时的情况及社会风气。

隋代继秦汉后，再次统一了中国，经济有很大的发展。这时期的陶塑艺术既有前代的特点，又开创了自己的风格。武士俑、文吏俑、男女侍俑、歌舞伎俑、胡人俑、动物俑应有尽有，这时期的新品种是十二生肖俑、老人俑、人首鸟身(或鱼身)俑、僧俑等。

隋代的武士俑有粗壮的也有清瘦的，但给人的总印象是面带微笑或和蔼可亲，而不象北朝时的狰狞可怖，这可能和当时的社会统一，没有了战争气氛有关。女侍俑和歌伎俑身材瘦俏，低眉顺眼，或沉思或微笑，给人以恬静感。湖北武昌隋墓中出土了一件炊事俑：一人立在灶前掌勺翻炒，一人蹲在灶口，手握吹火筒努力地吹火鼓风，形象地描绘出生活实景，惟妙惟肖。这时的生肖俑有两种形式，一种是人面人身，十二种动物或攀于肩、帽之上，或人抱在手中；还有一种是生肖面人身。十二生肖俑的出现，大概和当时人们的投胎转生，早日轮回的思想观念有关。

河南安阳隋代张盛墓出土了一件陶塑苦行僧俑，身着袈裟，脚穿麻鞋；同出的还有穿大翻领服装的胡人俑以及若干提瓶抱罐捧熏的侍女俑。

隋代的马腿部细长，身体矫健，和北朝时的短腿马判若两样。动物多母子羊、雌雄鸡、哺乳猪，富有生活情趣。

隋代的彩绘陶俑多着朱、黑、青绿等色，精细的俑还有描金贴金的；低温釉绝大多数是单色釉，常见白、酱黄、青等色，胎子细白，制作方法多合模，为增加强度，在关键部位的中空部多插置铁、竹、

木棍。

四、唐、宋、元、明的陶塑

由于唐代经济高度发展，厚葬之风愈刮愈烈。据文献记载，统治阶级内部对逝者的不同官职应配多少明器陶俑随葬有一定的规定(九十、六十、三十不等)，但因相互攀比，除了按规定到专门机构领取一定数量外，还纷纷到市场上购买。如唐代初年名将郑仁泰墓葬出土的三彩俑达466件，而百姓庶人争相效仿，致使唐三彩无论从数量上还是质量上都有很大的发展，闻名世界。唐代周围国家纷纷仿制，如当时有奈良三彩、新罗三彩、波斯三彩等。因此可以说，中国陶塑史上最光辉灿烂的一页是唐三彩。

已知初唐、盛唐是三彩陶塑艺术的高峰期，出土陶俑的品种极为丰富。陶俑的面部一般无釉，有的在素胎上敷一层化妆土，其眉、眼、鼻、唇、发或用彩描绘，或凸雕，表情生动逼真，头部以下淋釉，俑多站在平板上，少数立于高台上，也有脚下既无板又无台的。由于唐人以肥胖为美，因此唐代(尤以盛唐为甚)的侍女俑、歌舞俑、贵妇俑的形象都很丰满，雍荣华贵；发髻式样很多；或梳得很高，或中分下垂，或一侧下垂；着大翻领的上衣，长裙拖地或穿窄袖胡服；脚蹬皮靴，神态平和高雅。除此还有反映下层妇女生活的劳作俑，如舂米、推磨、簸谷、擀面等。唐三彩中有大量的胡人俑，多蓄连鬓胡，高鼻深目，有的戴汉人的软帽，有的戴尖顶胡帽。中国历史博物馆收藏一件一手背着大包袱，一手提水壶的行走俑；还有一件手拿凤头壶的直立俑。最生动的是郑仁泰墓中出土的猎骑俑，生动地塑造了骑在马上的胡人突被蹿上马的小野兽抓住后衣襟，胡人急回首抓兽举拳便打时一瞬间的情景。陕西乾县懿德太子墓出土的骑马射雁俑，形象地刻划了骑在马上的勇士听到雁鸣马上回首朝天瞄准，欲发未射时的一刹那。西安鲜于庭诲墓出土的骆驼载乐俑，昂首站立的骆驼上安放着驼架，驼架上坐着四个乐俑，或弹琴或拍鼓或吹乐，中间站着的一人边歌边舞，五人中有胡人也有汉人，不同民族艺人同台歌舞的题材极为少见。唐代还出现了黑人俑，头发

卷曲，凸眼厚唇，肤色深褐，赤裸上身，是一个奴隶形象。所有这些，从一个侧面反映了唐代大量吸收外来文化的时代特征。

唐代天王力士俑较多，怒目圆睁，手拿武器，脚踏小鬼或小兽（图 4－17）。镇墓兽面目狰狞，威严可怖，绝大多数四肢蹲踞，但也有个别的前肢高举，张牙舞爪。唐三彩中表现马的题材很多，形式多样，突出个性。有神态悠闲低头闻嗅的，有神情振奋昂首嘶鸣的，有飞奔驰骋的也有站立凝视远方的，表情不一，体态却有共同之处：即马头较小、颈粗且长、各部匀称、膘肥体壮、马尾卷束成鬏（jiu），马具更加完备，有鞍、蹬、障泥、辔饰等。这时的动物俑还有立狮、卧牛、毛驴、卧犬、伏兽等。

图 4－17　唐三彩天王力士俑

总之、唐三彩俑具有高度的艺术概括力，表现出唐代娴熟的雕塑艺术成就。

宋代至明代的陶塑，不如唐代的多姿多彩，色彩亦不象唐三彩那么绚丽斑斓，胎色多红或黄白色，一般是合模制成，立体圆雕，釉色常见绿、黑、黄、褐等色。宋代常见的文吏俑多戴幞头，着圆领长袍，双手执笏或持物；武士俑或戴盔披甲，或戴平顶方帽，长衣外披短甲，手中多持武器；男女侍俑，仆俑，或侍立或持镜捧盒，或牵马或劳作。宋墓中常出土有十二生肖俑，多为人捧生肖头于胸前，有的男墓主墓中出的生肖人留有胡须，女墓中出的则没有。宋墓中还出土有伏听俑、即头戴方形平顶帽的人跪伏，一耳贴地做伏听状，这类俑为其他时代所不见。四

川三台县发现的一座宋墓中还出土一件两面俑，两面均带黑色幞头、穿圆领窄袖长袍，一面双手笼于袖内，另一面仰头挺胸，双手抄后，神态高傲，活灵活现。动物形俑不很丰富，常见鸡、犬、四神等。

元代陶塑出土不多，比较有名的有河南焦作冯封村元墓出土的一组灰陶俑，其头有的戴元代特有的宽沿尖顶帽，有的兔冠髡(kūn)发，即正顶不留发，只在两侧耳后留发绾后垂髻，身着窄袖长袍或过膝小袍、下穿短裤、脚蹬尖足靴，一副蒙古人的装扮，他们或手舞足蹈，或吹排箫竹笛，或牵马准备起程，或捧壶站立随时准备倒水。大同东郊元墓中还出土一批陶明器、供器，有供桌、条桌、影屏、太师椅、方凳、火盆、巾架及烛台、陶豆、长颈瓶等。

明代陶塑多出土成组的仪仗俑、吹鼓俑、侍从俑等。有鸣锣开道的，有牵马扶轿的；也有的场面更加宏大，武士手持金戈铁斧，乐手吹奏笛鼓笙箫，表现了墓主人生前的显赫地位。除此，还常见大量的家具模型，如桌、椅、床、踏、柜、几、轿、箱、火盆巾架；甚至供桌上的摆设，如香炉烛台、干鲜果品、鸡鸭猪鱼等等应有尽有。

总之，中国古代的陶塑作品具有高度的艺术概括力，工匠们运用简练稚朴的手法，表现出人物不同的表情、心理状态及社会风俗，对后人研究各时期服饰、发型所执器物的不同变化，有很高的价值。

第五章　瓷器鉴赏

瓷器是中国的伟大发明，是中国人民对世界人民的巨大贡献，是人类物质文化史研究的重要内容。因为发明了瓷器，我国才有了“瓷国”的美称。从唐代以后，我国的瓷器通过陆地的“丝绸之路”和海上的“陶瓷之路”大量销往国外。世界各国人民正是通过瓷器来认识中国，了解中国的。郭沫若先生曾说过：“陶瓷的历史就是中华民族的历史。”甚至东非坦噶尼喀的一段历史也是用中国瓷器写成的；该国从10到13世纪的历史没有文献记载，是用出土的中国瓷器来断代的。

瓷器就是以瓷土和瓷石为原料经焙烧而制成的器物。早在三千年前的商代，我国就烧造出了原始青瓷，到东汉时烧成了真正的青瓷。后来，经过各代制瓷工匠的不断发明创造，又烧成了白瓷、青白瓷、彩瓷等……

瓷器的造型也由简单到多样，纹饰由简朴到丰富，釉色由单一到多彩。到清代制瓷的品种和花样都达到了历史上的最高峰。由于瓷器具有光洁晶莹、坚固耐用、造价低廉、用途广泛、造型优美、纹饰多样、色彩繁多等优点，直到今天还是人们日常生活中不可缺少的用具。而历史上遗留下来的各类瓷器，就成了中外博物馆的藏品和民间收藏家的宠物。这批宝贵的文化遗产，不仅是陶瓷学家、考古学家研究的内容，也是陶瓷工艺美术家的重要参考资料。掌握

了瓷器的鉴定方法，熟悉瓷器的发展史，无论对专业工作者，还是瓷器爱好者提高鉴赏水平，都是大有裨益的。历史上的制瓷工匠凭着他们的聪明智慧和高超技艺，烧造出很多名贵的品种。后人或出于喜爱，或为牟取私利，就出现了不少仿品和伪作。如宋代的官窑、哥窑、汝窑、钧窑瓷，明宣德时的青花瓷、红釉瓷，成化的斗彩瓷，清初的皇帝出于喜爱就多有仿制。而光绪、民国时的一些古董商人为牟取暴利，不但仿制，而且作伪。这就需要我们掌握科学的鉴定方法，去伪存真，分清时代。以利于收藏和欣赏。

第一节　瓷器鉴定的内容、依据和方法

一、瓷器鉴定的内容

瓷器鉴定的内容主要包括辨别真假，断定时代，认定产地和窑口，分清品类和评价质量等五个方面。

辨别真假就是鉴定瓷器是真品，还是仿品和伪作。如拿来一件宣德祭红盘，就要认真辨别是真宣德器，还是雍正仿或光绪民国仿。真假的工艺水平、历史、艺术价值是大不一样的。

断定时代就是正确判断出瓷器的制作年代。如磁州窑白地黑花瓷，宋、金、元各代均有烧造，拿来一件“白地黑花罐”，就要根据造型，装饰手法和纹饰特征等确定其生产的年代是宋，还是金或元。

认定产地和窑口就是鉴别出古瓷产自于何地的什么窑口。如一件“珍珠地刻花瓷枕”，就要分辨出它是河南密县西关窑，还是登封县曲河窑，或是河北的磁州窑。三窑都有此烧造工艺，但是造型、纹饰和釉彩是有差别的。认定产地和窑口主要适用于元代以前的瓷器，因为元代以后，江西的景德镇成为全国的制瓷中心。

分清品类就是根据一件瓷器胎、釉、彩等特征，把它划分到应属的品种和类别中。如拿来一件瓷器，就要划分出它是青瓷、白瓷、青白瓷、黑瓷或彩瓷中的哪一类？如是彩瓷，它是青花、五彩、斗彩、

粉彩中的哪一种？

评价质量就是评价出瓷器的艺术、科学和经济价值。瓷器的完残程度如何？造型是否精美？采用过何种制瓷工艺？经济上值多少钱等等……

以上这些是瓷器鉴定的基本内容，要做出正确的回答，还需要有科学的依据和方法。还需要在实践中获取真知灼见。

二、瓷器鉴定的依据

1. 要以中国瓷器史为依据，对每一时期瓷器发展的基本情况要有所了解

如商代创烧了原始青瓷。春秋、战国到东汉是早期青瓷阶段。东汉晚期烧成了真正的青瓷。三国两晋南北朝是南方青瓷与北方青瓷共同发展。唐代是南方青瓷与北方白瓷并驾齐驱，还出现了花瓷和搅胎瓷等。宋代是瓷器大发展时期，官窑、民窑都有突出的成就。名窑辈出，青瓷、白瓷、黑瓷、影青瓷都有生产。元代由于战争的影响，北方瓷窑衰落，南方的景德镇窑、龙泉窑继续发展，青花瓷烧制成熟，并创烧了釉里红。明、清则在景德镇形成了制瓷中心。明代创烧了五彩、斗彩、三彩和各种色釉瓷。清代瓷器的发展达到了历史的最高峰，又创烧了粉彩和珐琅彩等。掌握了瓷器史，把所要鉴定的瓷器放在哪个历史阶段，就有了初步依据。

2. 要以确切纪年墓出土的瓷器为依据，来排比没有年款的同类瓷器

如建国以来三国吴、晋、南朝纪年墓出上了不少青瓷，把它们进行排比，基本上就看出了三国吴、晋、南朝瓷器造型的演变规律和纹饰特征，同时也看出了同时期不同地区青瓷的共同点。还有一些窑址的瓷器标本也为我们鉴定瓷器的年代，提供了重要依据。如定窑：弄清了定窑白瓷标本的地层关系，就掌握了定窑创烧、发展和结束的时间。对鉴定定窑瓷器有着重要意义。以此类推，钧窑、耀州窑、磁州窑、龙泉窑等都是如此。

3. 要以带朝代款的瓷器为依据

特别是明清瓷器，有了年款就有了相对年代。这里有个真款与仿款的问题。这就需要把各朝真款瓷的特征熟记于心，来对照辨别假款或无款瓷器。

4. 要以古文献的记载为依据

一些史书和地方志对瓷器窑名、烧造年代和产瓷特征都有记载。如唐代陆羽的《茶经》就提到了越州、鼎州、婺州、岳州、寿州和洪州六大窑。除了鼎州窑没有发现外，其它五窑分别在浙江、湖南、安徽和江西找到了窑址，并出土了与文献记载相符的瓷器。

5. 要以科学的方法为依据

如用碳 14 可测定陶器的相对年代；用化学分析法可测定瓷器的原料成分；用物理的光学显微术和电子显微术可测定瓷器内部的结构。以达到正确鉴定的目的。

上述各条都是鉴定瓷器的重要依据，要结合实际，综合应用。

三、瓷器鉴定的基本方法

瓷器鉴定的方法应从以下五个方面着手。它们是相互联系，相互映证的。有一条不符合就值得怀疑。

首先，要从造型上来辨别它。因为第一眼看到的就是造型，而造型又最具有时代特征。时代越早，造型越少，尤其重要。后来造型不断创新或演变，这就需要把各个时期造型的基本特征牢记在心。如汉晋青瓷古朴端庄，唐代陶瓷丰腴雍容，宋代瓷器清丽秀雅，元代瓷器雄浑凝重，永乐瓷器优美俊秀，成化瓷器圆润秀丽，嘉靖万历厚重多样，康熙瓷器敦厚挺劲，雍正瓷器纤柔秀雅，乾隆瓷器精巧繁缛。

除此之外还要熟悉各个时期各个品类的造型特征。如鸡首壶：西晋时流只有鸡首，而无颈，流不通；盘口，圆腹，后有鸡尾。东晋时鸡首有颈，壶流通畅，造型更加实用，肩上有两个桥形系，尾变成了曲柄，壶向高处发展。南北朝时鸡冠明显，曲柄加粗，壶体变长，有的用龙柄。隋代壶体灵活、鸡头雄壮，昂首挺胸，柄多作龙形。到唐

代鸡首壶就演变成短流的执壶了。再如宋代出现的玉壶春瓶：撇口，长颈，圆腹，圈足。经过元、明、清的演变，瓶体由瘦高到矮胖，颈也由长到短。所以瓷器看造型是很重要的。

其次，要从烧造方法上考虑。方法不同，工艺不同，就会烧造出不同的瓷器。如东汉瓷器上有拍打的花纹。这就是在制作时，里面用工具顶，外面进行拍打所致，拍上的花纹就印在了瓷器上。隋瓷多施半釉，采用的是蘸釉法。唐代使用匣钵烧瓷，所以碗都较矮。越窑、邢窑、定窑都是如此。北宋定窑发明了覆烧工艺，提高了制瓷产量，但盘、碗的口沿无釉。再如明代瓷盘，大都有塌底现象。因为胎薄，足距 大，所以烧窑时就下塌了。而清代盘子多是平底，因为增加了厚度，缩小了足距 或采用双圈足。明嘉靖、万历的琢器往往横接口明显，而清代瓷土淘洗细腻，制作规整，采取竖接胎，就看不出接痕。这些都说明掌握烧造工艺，是鉴定瓷器的主要手法之一。

第三，是从瓷器胎、釉、彩的不同来判断。胎质主要看底足，元代是露胎的，质地较粗，胎发涩有火石红。明代则比较滑润，也有火石红。清代则洁白细腻很少有火石红。明代官窑瓷胎迎光透视发粉色，而清代官窑瓷胎迎光透视则闪青。

明代瓷的釉面肥厚滋润，清代瓷则釉面稀薄。宋代官窑、哥窑气泡密集如串珠。汝窑的釉下气泡则“寥若晨星”，仿汝的则气泡密集。宣德瓷釉面有桔皮棕眼，但比较疏朗。而康熙雍正仿的则比较密集。康熙的郎窑红釉脱口垂流到底足就不流了，所以俗称“郎不流”。而有些“郎窑红”器流下来釉磨掉了，这就是仿品，尤其是清末民初仿得较多。

彩料用得时间最长的是青花。因采用氧化钴原料不同，所呈现的色调也不一样。元代和明永乐、宣德时多使用的是进口料“苏麻离青”，因含铁量高，含锰量低，所以在浓艳的蓝色中自然呈现出黑色的金属斑点。而清康熙雍正仿的青花瓷，黑色斑点是人工点染的。明成化、弘治使用的是国产料“平等青”，发色柔和淡雅。而嘉靖、隆庆和万历早期使用的是进口的“回青”料，青花发色浓艳泛

紫。康熙青花采用的是“浙料”和“珠明料”，色调明快，层次分明，浓淡过渡自然，青花发色青翠。还有成化彩瓷中的姹紫色、弘治的鸡油黄，康熙的水绿色都是后世难以摹仿的。

第四，从瓷器的纹饰特征和装饰方法来鉴别。纹饰特征最具有时代性，如龙凤、婴戏、花卉等纹饰，各个时代都不尽相同。而每一时代的纹饰种类和布局也是不同的。如：元代瓷器上常见的纹饰有龙、凤、松竹梅、山石、海水、鱼藻、人物故事、如意云、回纹、变形莲瓣、莲池鸳鸯等。布局繁密，少则二、三层，多则十一、二层，布满全器。而明初的构图则疏朗。在装饰手法上，魏晋南北朝以印花为主。西晋经常以长条带状花纹装饰在器物肩部，上下是弦纹，为的是贴耳准确，加铺首是为了美观。东晋多褐色点彩。南北朝佛教盛行，莲瓣纹增多，并出现了荷叶变形的“忍冬纹”。隋代多是小图案穿插排列。唐代开始注重瓷器的釉色美，有类玉类冰的越窑青瓷，有类银类雪的邢窑白瓷，还有秘色瓷、黄釉瓷、花釉瓷和搅胎瓷等等……宋代瓷器的装饰方法多种多样，有磁州窑的白釉黑花，耀州窑的刻花青瓷，定窑的印花白瓷，钧窑的窑变釉，建阳窑的黑釉兔毫盏等。这些都说明纹饰特征和装饰手法是鉴别瓷器的重要手段之一。

第五，从瓷器的款识来断定。如果说元代以前鉴定瓷器主要看窑口，那么元代以后则主要看款识。明、清时期景德镇窑烧造的官窑瓷器年款很多。有了年款它本身就告诉了我们年代，所以是瓷器断代的重要依据。明清带年款的一些官窑瓷器非常名贵。如：明永乐青花压手杯，明宣德青花绶带葫芦扁瓶，明成化斗彩鸡缸杯，清康熙豇豆红太白尊，清乾隆青花牺牛尊等。后人就进行仿制，清初仿明代的较精，清末民初仿前代的则较差。有的仿款还写错了字。如大明嘉靖年制青花松竹梅纹罐，光绪仿品竟将“嘉”字写成“嘉”字，当然结合胎釉、纹饰特征等仿款就更易被识破。

每个时代年款的笔法、字体、结构、布局都有其特点。就拿明代来说，孙瀛洲先生曾总结曰：“永乐款少，宣德款多；成化款肥，弘治

款秀；正德款恭、嘉靖款杂”。明代的年款除永乐用篆书外，都用楷书。清代是篆楷书并用，早、晚期多用楷书，中期多用篆书。清代官窑都用“年制”，不用“年造”，凡是“造”字都是假款。清初仿明代年款较逼真。清末民初仿款较草率，且有飘浮感，甚至还写错了字，较易识别。特别需要注意的是新出现的仿古瓷，年款的仿造，竟使用了感光材料。所以，不能只看年款，还要结合造型、胎釉、纹饰特征等综合考虑。才能做出正确的判断。

第二节　瓷器鉴定的名词术语和基本常识

一、鉴定古瓷常用的名词术语

圆器 一次成形的平面造型瓷器，如盘碗碟等。

琢器 两次或多次成形的立体造型瓷器，如瓶尊罐等。

口崩 又称口磕。器物口部因为撞击而出现大小不同的缺口。

冲口 因与它物撞击、从器口向器里延伸的细裂纹，长短不一。有些小裂纹还不易看出，常会自然延伸。遇冷热相激时，还会顺纹路断裂。

棕眼 釉面的气泡在窑中焙烧时，爆破后未经弥合而自然形成的小孔。

缩釉 因胎面有油污，所施之釉不能全部附着，而出现局部的露胎现象。

漏釉 瓷器在施釉时，因局部的遗漏而露胎。

粘沙 瓷器在烧造时釉面有遗落的窑灰，或器底因垫烧而粘有沙粒。

开片 因瓷器在烧成时骤然冷却，胎、釉分子结构的收缩系数不同，而形成大小各异，长短不齐的片纹。有些年代久远的瓷器，本

身仍在蜕变，片纹也会自然出现和增多。

伤釉 又称磨釉。由于器物在使用时，釉面与其它物体磨擦，导致釉面的局部损伤。

剥釉 因胎釉结合不牢固，釉层从胎体上自行脱落。多见于低温釉和胎质粗的器物。此外，埋葬在地下或受盐、碱、酸腐蚀的器物也会导致釉层的剥落。

伤彩 釉上彩瓷在使用时，被磨掉了局部或全部的釉面彩料。

土锈和水锈 器物长期受土埋和水浸，釉面常粘有凝固的土疤或灰色、黄色、铁红色和铜绿色的化学物质。

炸纹 瓷器的颈、肩、腹或底部因受撞击而出现的放射性裂纹。俗称鸡爪纹。因裂纹部位不同，又分别称作炸颈、炸肚、炸底等。

窑裂 瓷器的胎体在窑内烧造时，因受热不均而出现的裂纹。

窑粘 瓷器在窑内烧造时，因受热而产生变化，与相近的瓷器或匣钵发生粘连而留下的痕迹。

翘楞 又称夹扁。因器物变形，所以器口不圆，底足不平。

塌底 又称凹底。胎质较软的器体受火烧造时，器底心向下塌陷。有的凹陷过甚，圈足不着地而底心可旋转。明代的瓷盘多有此现象。

火石红 胎体内所含的矿物质，受火后在未施釉的部位自然泛出。现在景德镇复制的元、明青花瓷，用新砂垫烧，也会出现火石红。

糊米底 瓷器的底部因所垫砂粒含铁质较多，受火时就产生铁锈状的斑点，似糊米一般。

锔 瓷器断裂后，用钻石工具在釉面打眼，再以金属锔钉加

固。明代使用铁锔子，体型粗大宽厚，锈蚀重。清采用铜锔钉，体形较小。

后加彩 又称后挂彩。光绪、民国时将唐、宋、元、明、清各代中的素白瓷或青花瓷，后绘各种彩色，以冒充旧瓷。

二、古瓷的品类

原始青瓷 也称“釉陶”、“青釉器”等。创烧于商代，在周代有所发展。器型主要有尊、卣、簋、壶、豆、罐、鼎等仿三代青铜器型。瓷胎由高岭土制成，经人工施釉，在摄氏 1200 度左右的高温中烧成。瓷釉光润，多施于器表和口沿内。釉色以青绿色为主，并有少量的豆绿色和黄绿色。纹饰多为方格纹和弦纹，还有 S 纹、云雷纹、人字纹、锯齿纹和席纹等。经测定其胎质，釉料、烧成温度、吸水率及物理性能，已具备瓷器的标准条件。由于当时工艺水平较低，原料处理和胎泥的炼制还比较粗糙。胎质不够致密，含杂质多，有裂纹，白度和透明度差，釉面气泡分布不均匀，釉色也不稳定。与后期成熟的瓷器比较，带有明显的原始性，因此称原始青瓷。

早期青瓷 从战国到东汉，是瓷器从原始向成熟的过渡期。此时烧造的青瓷，在胎质，烧结程度，器表施釉和物理性能方面，都比原始瓷有了较大进步，但与成熟青瓷相比还有一定距离。因此，一些古陶瓷研究者把这一时期的青瓷定名为“早期青瓷”。

青瓷 我国古代著名瓷器品种之一，是釉中含有氧化铁，在还原焰中高温烧成，釉呈青绿或青黄色的瓷器。东汉时烧出了成熟的青瓷。在浙江上虞、宁波、绍兴、永嘉等地发现了不少青瓷窑址。出土的青瓷制品胎骨致密，吸水率低，烧造温度已达 1260℃—1310℃，器表通体施釉，胎釉结合紧密，釉色晶莹光泽。三国两晋南北朝时青瓷的烧制水平迅速提高，浙江、江苏、湖北、湖南、四川、山东都有窑场。隋代青瓷仍是生产的主流，北方有安阳窑、巩县窑、贾壁村窑；南方有淮南窑、湘阴窑和邛崃窑。唐代烧制青瓷的产地更为广泛，以烧制“类玉类冰”的越窑青瓷为代表，晚期还烧成了

"秘色瓷"。宋代青瓷生产达到高峰，著名瓷窑有龙泉窑、耀州窑、官窑、汝窑、钧窑等，各具特色。明代以后青花和彩瓷的兴盛使青瓷逐渐走向衰落。

黑瓷 是在青瓷的基础上发展的品种，也用氧化铁作釉的呈色剂，增加铁的含量就成了黑瓷。创烧于东汉，到东晋时烧造技术更加成熟。以浙江德清窑所产黑釉瓷为代表，施釉较厚，色黑如漆。到宋代河北定窑烧出了胎骨白、釉乌黑的黑定瓷。福建建窑也烧造了黑釉兔毫盏、黑釉油滴盏等，很是名贵。江西吉州窑还创烧了黑釉木叶碗、黑釉剪纸贴花碗等品种。当时河南、山西生产的黑瓷也各有特色。金、元、明、清各代黑釉瓷一直是民间日常用瓷。

天目 又称天目瓷。是日本陶瓷界对中国黑瓷的统称。原指福建建窑黑釉茶盏。约在日本镰仓时代，有些日本人到中国留学。回国时从浙江天目山带回建窑茶盏，日本人很崇尚这种"天目茶盏"，常把中国黑瓷称作天目釉。并将宋代各窑天目分为"曜变天目"、"油滴天目"、"玳瑁天目"、"木叶天目"、"梅花天目"、"河南天目"等。另外把朝鲜烧制的黑瓷称"高丽天目"，日本烧造的黑瓷称"濑户天目"。我国陶瓷界也有人认为，黑瓷最早发现于福建建安的天目山，故称"天目"。

白瓷 我国古代著名瓷器品种之一。创烧于北齐，到隋代已烧制成熟。唐代烧制的白瓷更为普遍，北方出现了"类银类雪"的邢窑白瓷。晚唐、五代到宋，河北曲阳的定窑白瓷，由兴起到昌盛。此外，河南、山西、江西、福建也都烧制白瓷。元代景德镇枢府窑烧出了卵白釉瓷，明代永乐时烧制的"甜白瓷"和福建德化窑烧制的"建白瓷"体现了白瓷烧造的最高水平。白瓷的出现为彩瓷的发展打下了基础。

青白瓷 又名影青、隐青、映青、罩青。五代时创烧，宋、元时期以景德镇的湖田窑为代表。它的釉色介于青白之间，青中闪白，白中泛青。烧制青白瓷的瓷窑还有江西的南丰窑、吉州窑、赣州七里

镇窑，以及浙江、安徽、广东、福建的一些瓷窑。宋、元、明各代时是我国外销瓷的主要品种之一。

枢府瓷 又称卵白瓷。是元代景德镇创烧的瓷器品种，一般是指元枢密院在景德镇定烧的瓷器。此种瓷器往往在印花纹饰中，有对称的“枢府”二字，也有不写“枢府”二字的。枢府瓷胎体厚重，釉色白中微微闪青，很象鹅蛋色，故又称“卵白瓷”。

甜白瓷 是明永乐朝景德镇创烧的瓷器名品。釉色悦目柔和，似绵白糖色，给人一种甜甜的感觉，故称甜白瓷。

素瓷 瓷釉不带别的颜色，釉上釉下也不绘制任何带色的图案纹饰，这类瓷统称素瓷。一般来说，元代以前以烧素瓷为主，元代以后以烧彩瓷为主。

彩瓷 用各种色彩绘制纹饰图案的瓷器。与素瓷相对而言，主要分为釉下彩和釉上彩两大类。三国吴时已出现釉下彩瓷，唐长沙窑釉下彩纹饰增多，宋代磁州窑的白地黑花瓷则发展了釉下彩的绘画技法。元、明、清则是中国的彩瓷时代，出现了青花、釉里红、金彩、三彩、五彩、斗彩、粉彩、珐琅彩等品种，其中以青花和清初的釉上彩瓷工艺水平最佳。

绞胎瓷 又称搅胎瓷。采用白、褐两色或多色泥料揉合在一起，形成自然的纹理，有木纹和羽毛纹等。唐代借鉴漆器工艺始烧，宋代也有烧制，常见器型有碗、杯、三足小盘、罐和小长方枕等。

玲珑瓷 一种细致精巧的雕花瓷器。始见于隋、唐时期的江西洪州窑。明隆庆、万历的玲珑瓷制作精细，风靡一时。清乾隆时官、民窑均有仿制。其制作方法是坯体的花纹镂空后，通体施釉，经焙烧后釉汁墁平。在镂花处，非常透亮，但并不漏，是谓玲珑。

象生瓷 又称雕塑瓷。是指仿人物、动物、花果等生物形象、色彩而制作的瓷器。清乾隆时最为盛行，以江西景德镇窑制作最精。

仿古瓷 后代模仿前代各类瓷器名品而烧制出来的瓷器。仿古之风从宋代开始盛行，主要仿照商周的青铜器。明永乐、宣德、成化则仿制宋代官窑精品。正德时仿宣德、成化瓷，并首开署前朝年款之风。嘉靖、隆庆、万历时形成仿古高潮。到清康熙、雍正、乾隆时，官窑仿古瓷更是不惜工本，出了不少仿古瓷精品。民窑也烧造了不少仿古瓷。光绪、民国时，有人为了趋时谋利，开始在瓷器上加彩、加款，并进行作旧处理，这已经是作伪，而不是仿古了。

外销瓷 我国历代销往国外瓷器的总称。从隋唐开始，我国瓷器就已输出国外。输出品种有越窑青瓷，邢窑、定窑白瓷和长沙窑的釉下彩瓷。通过"丝绸之路"和南方的海路远销亚非许多国家和地区。到宋代由于海上交通发达，形成了海上的"陶瓷之路"，瓷器大量销往国外。主要有景德镇的青白瓷，龙泉窑的青瓷，还有广东潮州窑、广西西村窑、陕西耀州窑和河南临汝窑的产品。元代以后，除了青白瓷和龙泉青瓷外，青花瓷成为外销的大宗产品。还有明代德化窑的白瓷也销往国外，被欧洲人称为"中国白"。外销瓷是中西文化交流的历史见证。

纹章瓷 又称徽章瓷。见图5－1。是我国外销瓷的一种。始烧于明代，清代烧制较多。纹章是指欧洲贵族、军团、都市、公司等团体的特殊标志。把这些特殊标志定烧在中国的瓷器上，故名纹章瓷。1974年英国出版的《中国纹章瓷》一书，收录了两千件左右。据瑞典统计有三百多家贵族到中国定烧了纹章瓷。虽然在外销瓷中所占比

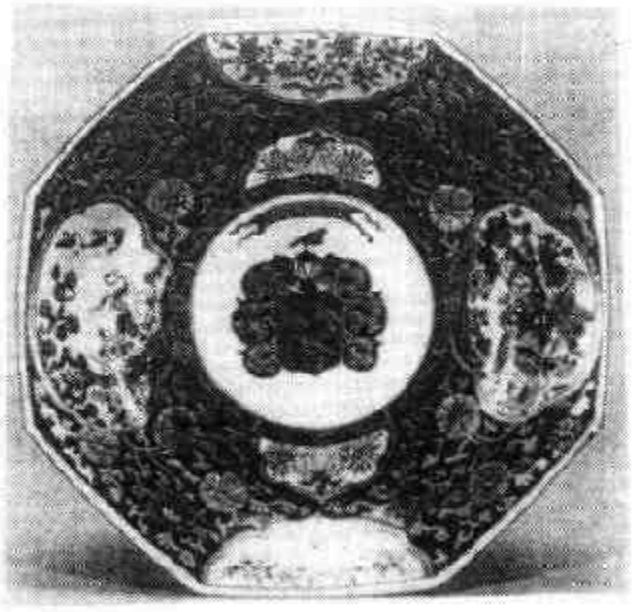


图5－1 五彩徽章纹八方盘

例不大，但都很精美。目前见到最早的纹章瓷是为葡萄牙国王马努埃一世(公元1495—1521年)烧制的青花玉壶春瓶。

三、古瓷的器型

盘口瓶 盘口，短颈，平底。流行于北朝至隋。北朝的瓶，腹瘦长。最大腹部在近底部。隋代的瓶，颈部细长，腹部丰满，略呈椭圆形。见图5-2。

梅瓶 因口小仅能插枝梅而得名。小口，短颈，丰肩，腹部内收，至足渐广。因瓶体修长，宋代也称为"经瓶"，是酒具。元、明、清各代都有烧制。但口、肩、腹部的轮廓线有所不同。有的挺秀俏丽，有的雄健敦厚，各具时代特征。见图5-3。

图5-2 隋四系盘口瓶

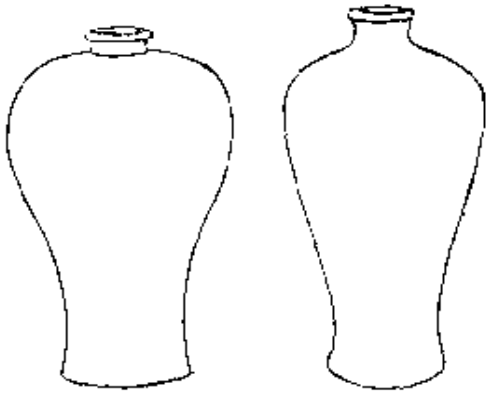


图5-3 梅瓶

筒瓶 撇口，短颈，肩以下垂直至足。清顺治时赋予"大清天下一统"的含义。又称一统瓶。俗称象腿瓶。因形似象腿而得名。见图5-4。

葫芦瓶 瓶体由两截粘合而成，因形似上小、下大的葫芦而得名。南宋龙泉窑创烧。元、明、清景德镇均有烧制，并且花样繁多，有四方、六方、八方、上圆下方等造型。品种有青釉、青花、五彩、哥釉、蓝釉、白釉、珊瑚釉等。纹饰既有云鹤八卦、八仙人等道教装饰，也有吉祥文字，人物故事、缠枝莲等。见图5-5。

玉壶春瓶 得名于诗句"玉壶先春"，是一种酒器。宋代定窑、

耀州窑、钧窑、磁州窑均有烧制。元、明、清进一步发展。器物由长颈向短颈，瘦高向矮胖演变。它的基本特征是撇口，细颈，圆腹下收，圈足。以变化的曲线，构成柔和匀称的瓶体，是中国传统瓷器品种之一。见图 5－6。

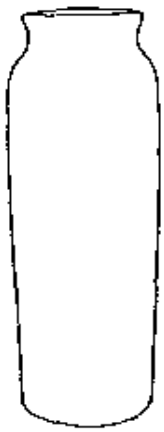


图 5－4　筒瓶

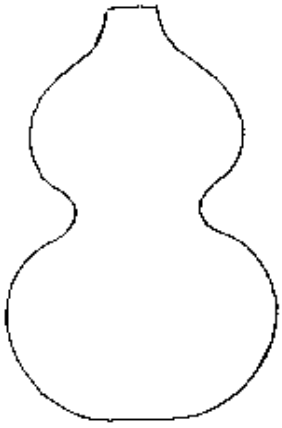


图 5－5　葫芦瓶

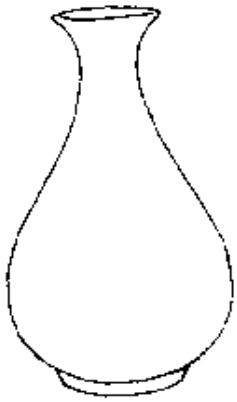


图 5－6　玉壶春瓶

天球瓶 始烧于明代永乐、宣德，清康熙偶有仿制。多见于雍正、乾隆朝。明代胎骨厚重，敛口，短颈，扁圆腹，砂底微凹，比例适当。雍正时仿得极象，假圈足处理光滑。乾隆时撇口，长颈，圆腹。清仿的品种有青花、釉里红，粉彩等。见图 5－7。

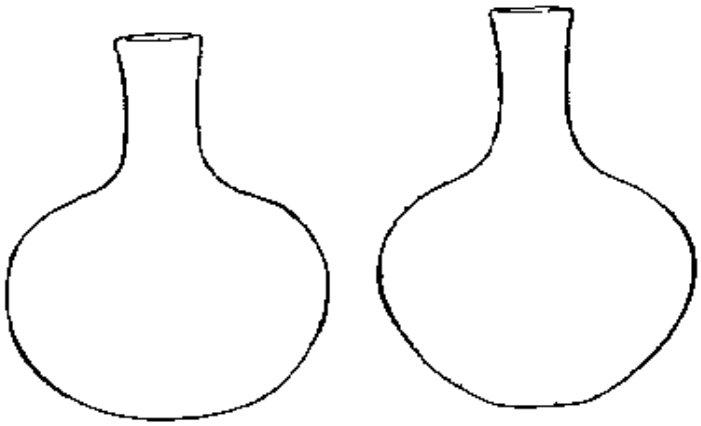


图 5－7　宣德（左）清仿（右）天球瓶

壁瓶 因挂于墙壁故名。明代后期盛行，万历时造型多样，有葫芦式，半圆式，莲花口式，瓜棱式等。品种有青花、五彩，蓝釉等。见图 5－8。

图 5－8　葫芦式壁瓶

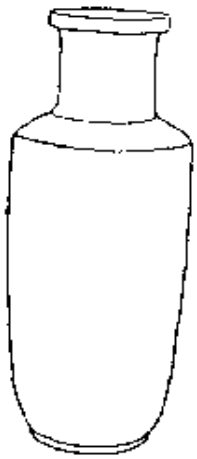


图 5－9　棒槌瓶

棒槌瓶 清康熙时盛行，雍正时也有少量烧制。有硬棒槌瓶和软棒槌瓶两种，前者盘口、直颈、丰肩，直腹下部微收，二层台底。后者撇口、束颈、溜肩，直筒形腹，下略收，足尖圆滑。还有一种方棒槌瓶。撇口，短颈，平肩微折成四方形，长腹上宽下窄。底为方形宽足。品种有青花、青花夹紫、五彩和色地三彩等。光绪、民国多有仿制。见图 5－9。

花口瓶 细颈微撇，圆腹，圈足，因瓶口象开放的花朵故名。宋代盛行，景德镇窑、磁州窑、耀州窑、钧窑都有烧制。不同点在于腹与足部。景德镇窑的腹部长圆，是圈足；而北方三窑是圆腹，喇叭形足。见图 5－10。

柳叶瓶 形似柳叶故名。康熙朝名贵品种，器身为豇豆红釉，底为白釉，有“大清康熙年制”六字青花楷款。见图 5－11。

葫芦绶带扁瓶 正面看形似葫芦，颈肩处按一对绶带耳故名。又称“宝月瓶”、“抱月瓶”，小蒜头口，瓶腹似圆月，两绶带耳似双手相抱。明永乐、宣德时创烧，清雍正乾隆有仿品。见图 5－12。

藏草瓶 又叫贲巴瓶。乾隆、嘉庆时的宗法器。器型有两种，一是长颈中间凸起，圆腹束腰，至足部似圆盘倒扣。二是小口粗颈，口部扣一折沿帽，颈分两截，中间内凹，球腹、圈足。多见红彩，色地粉彩器。见图 5－13。

图 5－10　花口瓶

图 5－11　柳叶瓶

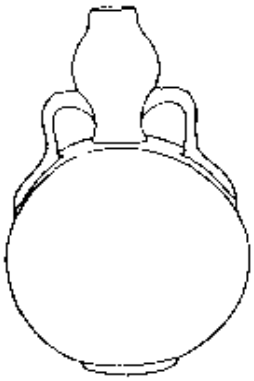
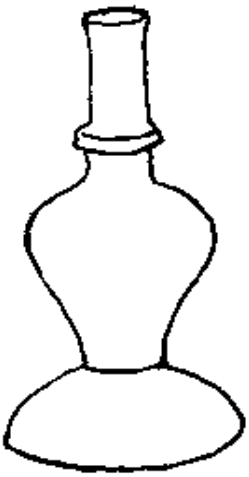


图 5－12　葫芦缀带扁瓶

蒜头瓶 仿汉代铜瓶式样，因口沿部象蒜头故名。元代始烧，明清盛行。见图 5－14。

琮式瓶 南宋龙泉窑始烧。因仿周代玉琮烧制而成，故名。圆口，方身，器体四面以凸起的弦纹为饰。明代石湾窑、清代景德镇窑都有烧制，以龙泉窑产品最佳。见图 5－15。



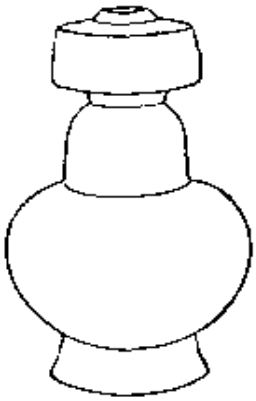
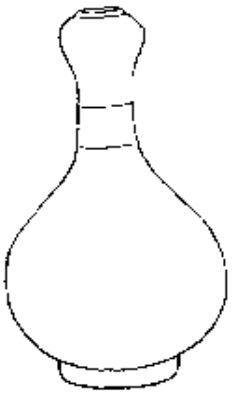


图 5－13　藏草瓶



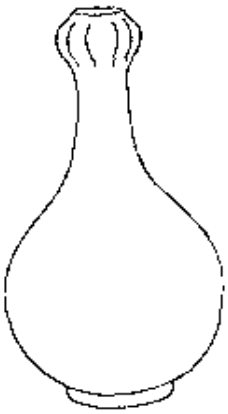


图 5－14　蒜头瓶

大口尊 是我国商代原始青瓷的典型器物。大敞口、细颈、斜肩、折腹、平底。器口内有弦纹数道。肩、腹部有拍打的方格纹和席纹等。见图 15－16。

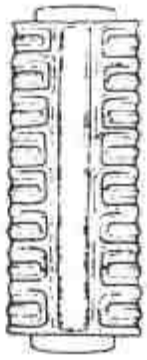


图 5-15　宋琮式瓶

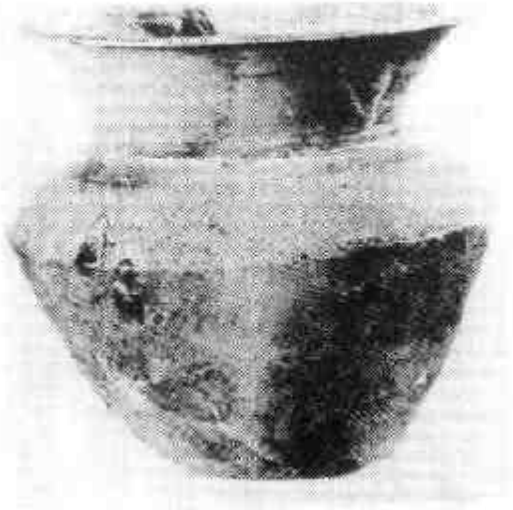


图 5-16　商代青瓷大口尊

莲花尊　南北朝青瓷的典型器物。广口，长颈，球腹，高足。从肩部经腹部到底足多刻划堆贴上覆下仰的莲花，故名。河北景县、湖北武昌均有出土。见图 5-17。

无档尊　明永乐、宣德时烧造。折沿、折足，中部直通呈筒状。通体是青花花卉和阿拉伯文，是放盘子的器座。见图 5-18。

鱼篓尊　北宋定窑就烧制了白釉划纹鱼篓尊，颈部塑有系扣的绳子，周身划出柳条纹。明永乐烧制的青花鱼篓尊，底为弧形圜底，放在平面上可以转动，底有漏胎的圈痕。雍正、乾隆时烧制的鱼篓尊，盘口、束颈、扁圆腹、平底。通体饰竹编纹。总之，因形似鱼篓而得名。见图 5-19。

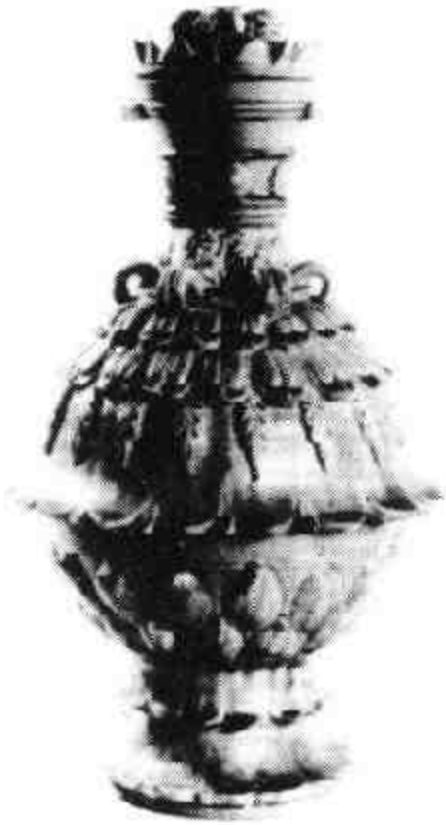


图 5-17　北朝青瓷仰覆莲花尊

图 5－18　无档尊

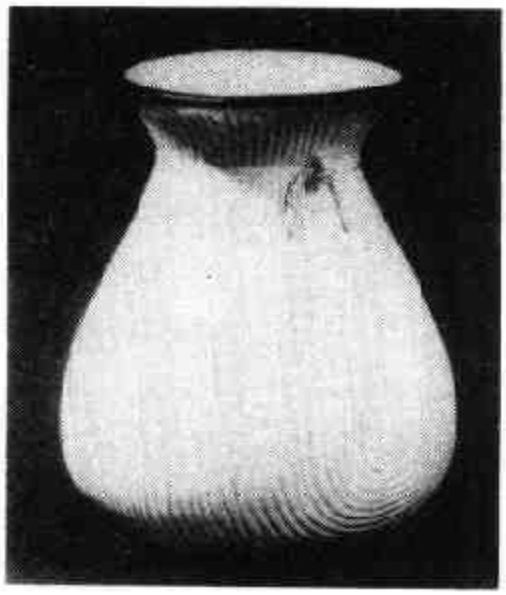


图 5－19　宋定窑鱼篓尊

石榴尊 因形似石榴故名。多见于明、清。明宣德时，通体为六瓣形，唇口外翻，短颈、圆腹、圈足。清康熙、雍正时花口，球腹，酷似石榴。见图 5－20。

太白尊 清康熙豇豆红釉名品，是文具。小口微侈、大腹、平底。腹部常暗刻三个团螭花纹。底青花双圈内楷书“大清康熙年制”三行六字款。光绪、民国多仿此器。见图 5－21。

凤尾尊 又称花觚。其造型是综合元代梅瓶和明代花觚的特点而成。喇叭口，长颈圆腹，腹下部至底足外撇。因口部形似凤尾故名。康熙朝盛行，品种有青花、五彩等。见图 5－22。

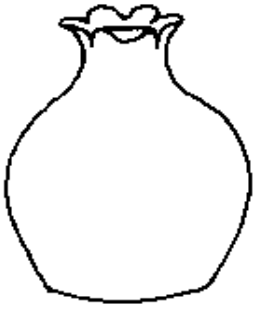


图 5－20　石榴尊

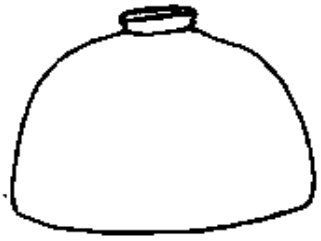


图 5－21 太白尊

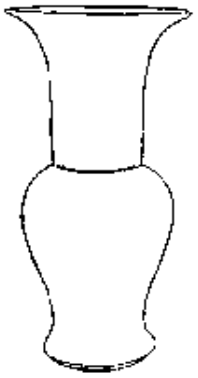


图 5－22　凤尾尊

牛头尊 大口，斜肩，双螭耳，巨腹，圈足。其形倒置似牛头故名。盛行于清雍正、乾隆。粉彩器往往满绘鹿纹，又称“百鹿尊”，青花器多绘缠枝莲纹，取其“清廉”之意。清末仿品较多。见图 5－23。

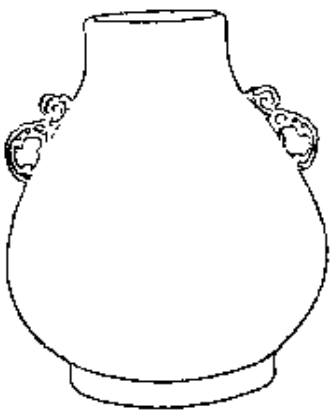


图 5－23　牛头尊

观音尊 又叫观音瓶。因器型似观音手持之物故名。侈口、短颈、宽肩、自肩下渐收，到足部微微外撇。流行于康熙朝，多见青花和单色釉器。见图 5－24。

萝卜尊 又称莱菔尊。因形似萝卜，萝卜又称莱菔故名。小口，细颈，宽肩，长腹下收。康熙豇豆红釉有此品种，还有天蓝釉和苹果青釉。见图 5－25。

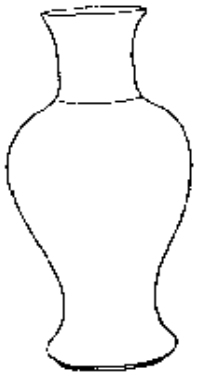


图 5－24　观音尊

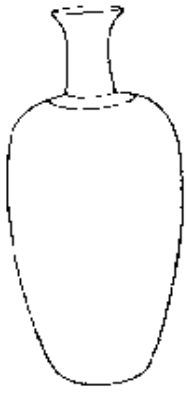


图 5－25　萝卜尊

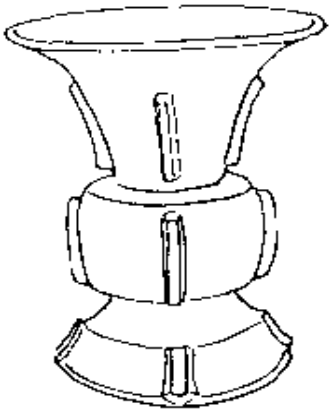


图 5－26　出戟尊

出戟尊 仿青铜器造型。撇口、鼓腹、足外撇，器身四周各饰一道出戟故名。宋代钧窑的丁香紫出戟尊非常珍贵。见图 5－26。

四系罐 青瓷中最常见的一种实用器。直口、丰肩、鼓腹、平足。肩部有四耳，耳作条形或桥形。汉到唐盛行，三国两晋时肩部有网纹、连珠纹或贴花。东晋多桥形耳，口部点褐彩；南朝由于佛教影响，肩部多刻莲花纹；隋代的腹部凸起弦纹；唐代罐身无弦纹，造型丰满。见图 5－27。

图 5－27　四系罐

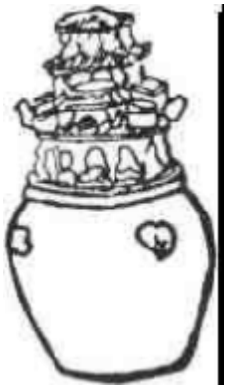


图 5－28　谷仓罐

谷仓罐 又称堆塑罐。是三国两晋时的随葬品。可作为断代的标准器。造型别致，成型复杂，罐上塑有亭台楼阁，各式人物和飞禽走兽等。谷仓作为贵族的随葬品，象征着权势与财富。宋代的影青魂瓶是这一器型的延续与发展。见图 5－28。

荷叶盖罐 因盖作荷叶形故名。流行于元代。浙江龙泉窑，江西景德镇窑都有烧制。器腹有压印的竖条纹、弦纹或彩绘纹饰。元代器盖，口沿起伏较平缓，明宣德也有烧制，口沿起伏较大，盖钮隆起。见图 5－29。

鸟食罐 宋以后常见日用器皿。宋景德镇青白瓷鸟食罐呈鼓形，器身饰串珠纹，还有堆塑蟠螭把的，宋龙泉窑、钧窑也有烧制。明宣德时种类较多，有青花元宝式、腰鼓式、盂式等。清康熙、雍正、乾隆时多有仿制，还分为水罐和食罐。见图 5－30。

覆盘盖罐 因罐盖作覆盘状故名。大口、溜肩，圆腹。明万历五彩瓷有这种造型。见图 5－31。

天字罐 因罐底有一个无圈栏的青花楷书“天”字，故名。以成化斗彩器最为著名。大口短颈。圆腹微收，广底。腹部多绘“海水飞马”、“海水飞龙”纹。清康熙、雍正、光绪和民国时期都有仿制品。见图 5－32。

图 5－29　宋龙泉窑荷叶盖罐

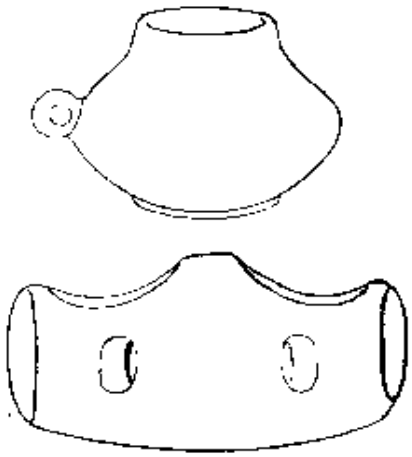


图 5－30　鸟食罐

图 5－31　覆盘盖罐

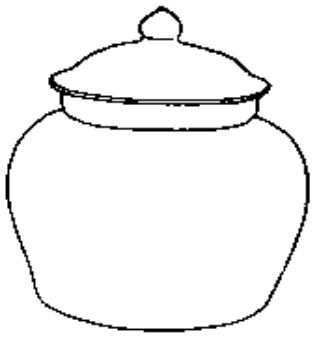


图 5－32　天字罐

将军罐　因宝珠顶罐盖形似将军的头盔故名。始见于明嘉靖、万历。清顺治基本定型，盛行于康熙朝，直口、短颈、丰肩、鼓腹下收、平底无釉。器型大小高矮不等。常见有青花、五彩、黄釉、白釉等品种。青花瓷多绘缠枝牡丹、雉鸡牡丹、婴戏、云龙等纹饰。清末民初多有仿制。有缠枝花、囍字纹。见图 5－33。

瓜棱罐　宋南北窑场大量烧制，明代也很流行。通体作瓜棱状故名。见图 5－34。

盘口壶　东汉至唐盛行的一种青瓷制品。器体由矮小向高大演变，盘口逐渐加高，颈由短到长，腹部由圆发展到椭圆，系由环形而桥形，最后变成条形。见图 5－35。

渣斗 古代用来盛放兽骨和鱼刺的器物，晋代始烧，明代盛行。撇口、鼓腹。早期平底，器身塑有蛙形，晚期圈足外撇。见图5－36。

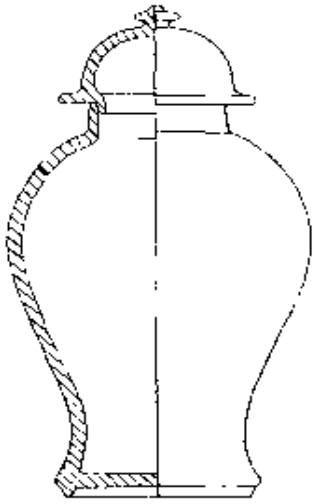


图5－33 将军罐

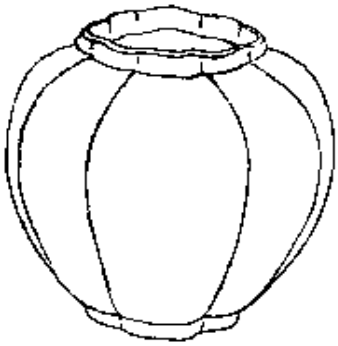


图5－34 瓜棱罐

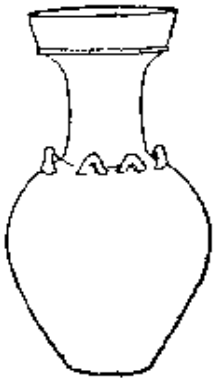


图5－35 隋盘口壶

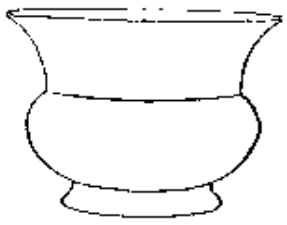


图5－36 渣斗

鸡首壶 又称鸡头壶、天鸡壶。始于晋，延续到唐代初期。因壶嘴做成鸡头状而得名。器体由矮胖向瘦高发展。见图5－37。

执壶 又称注子。中唐时出现的酒具。以后各代造型不断演变，也可作茶具，是流传最久的生活用具。见图5－38。

提梁壶 小口、细流、球腹，因肩部两侧连以半圆形的提梁故名。宋代耀州窑始创，明、清均有烧制。见图5－39。

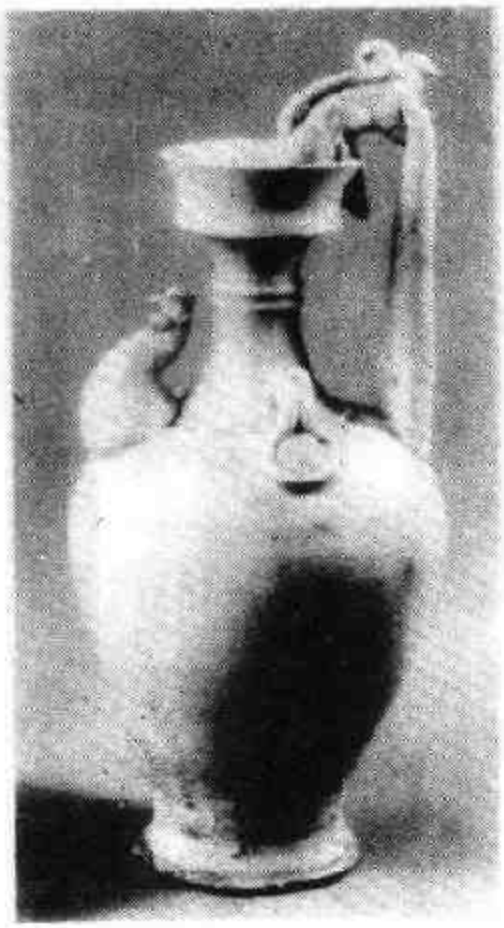


图 5－37　隋白釉龙柄鸡首壶

图 5－38　北宋青釉人形注子

鸡冠壶　又称皮囊壶。流行于辽代，仿契丹族各种皮囊容器烧制而成。由于壶上部有鸡冠状的系孔，故名。也有叫马蹬壶的，一般可按壶身保留皮囊特征的多少来划分年代的先后，从早到晚大体可分为扁身单孔、扁身双孔、扁身环梁、圆身环梁、矮身横梁五式。产于辽宁和内蒙一带。见图 5－40。

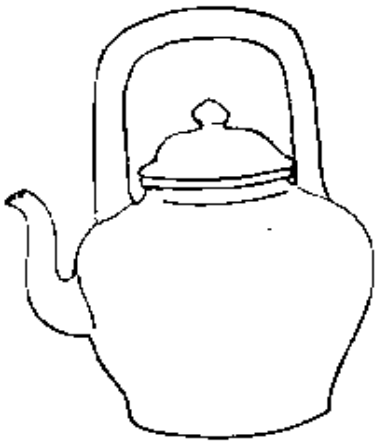


图 5－39　提梁壶

僧帽壶　宝珠顶、圆颈、鼓腹、圈足，因顶部似僧帽故名。元景德镇烧制青白釉，明永乐、宣德烧制的鲜红釉、甜白釉非常名贵，清康熙的仿品也很精。见图 5－41。

梨壶 因壶身似梨故名。圆口、小盖、矮颈、圆腹、弯流、曲把、圈足。始于元，明代各朝均有烧制。见图 5－42。

贵巴壶 又叫藏草壶。磨盘口，细颈、曲流、圆腹、圈足。原是西藏僧侣供佛的专用器皿。乾隆、嘉庆时成为宫廷供器。品种有红彩、金彩和色地五彩等。见图 5－43。

虎子 口部饰虎首，背有扁平提梁，圆腹，下有四足，腹部画出一条条虎纹，因其形似虎而得名。用途有两说，一说是水器，一说是溺器(便壶)。东汉到南朝一直烧制，都是青瓷制品，南朝墓中虎子很小，是明器。见图 5－44。

图 5－40 辽绿釉鸡冠壶

图 5－41 僧帽壶

图 5－42 梨壶

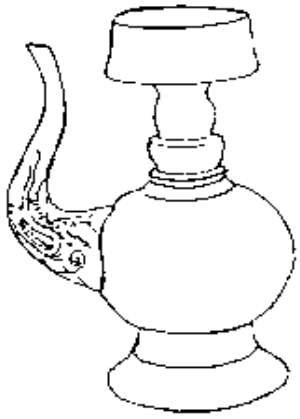


图 5－43 贵巴壶

花浇 是一种浇花用具。明永乐、宣德的大口、粗颈、圆腹，一侧有曲柄。清雍正时变化为窄流浇口，细长颈，浅圈足。品种仅见青花瓷。见图 5－45。

军持 佛教的饮水和净手用具。原是印度语中“Knudika”的译音。也有译作“君持”的，意思是“小瓶”。始于唐，盛行于宋、元，

明、清也有不同的变化。多是外销瓷。见图 5－46。

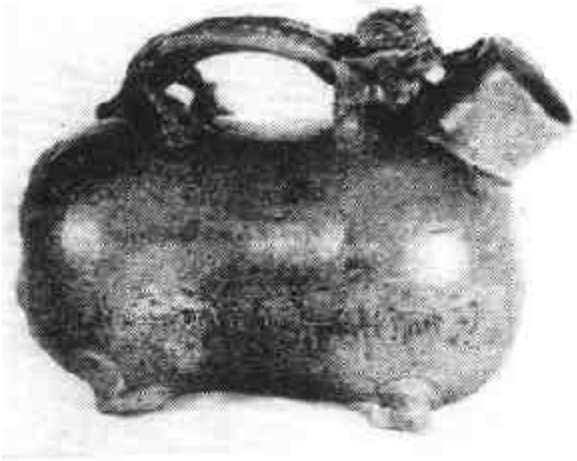


图 5－44　三国吴青瓷虎子

图 5－45　花浇

筒式炉　炉身作筒状故名。宋代始烧，上下各饰暗弦纹数道，小足呈三角形。元、明、清均有制作。元代以后三足腾空缩向腹部，三足只起装饰作用。明成化时，炉身发展成鼓形，并饰以鼓钉纹。见图 5－47。

图 5－46　军持

鬲式炉　形体似古代陶鬲故名。宋龙泉窑始烧，产量较多。宋钧窑也有产品。明代鬲式炉，扁身、矮足、多作虎耳。见图 5－48。

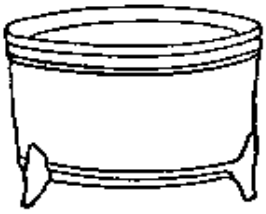


图 5－47　筒式炉

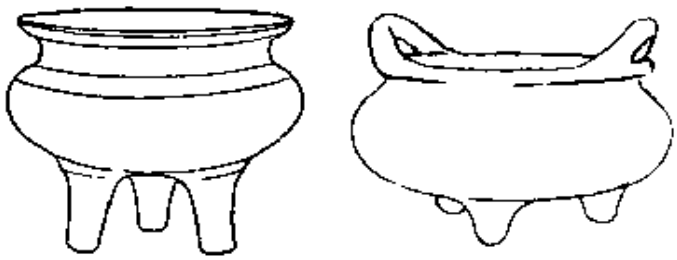


图 5－48　宋(左)明(右)鬲式炉

平底碗　东汉到初唐流行，东汉的直口、深腹、平底。三国时碗内开始出现支钉痕，西晋的大口、浅腹、小平底。东晋变为大平底，

南朝器体厚重，底足宽平，隋代是深腹小平底。见图 5－49。

图 5－49　晋(左)南朝(中)隋(右)平底碗

折腹碗 初唐盛行，口和上腹几乎垂直，下腹向腹部折收，平底。这种碗大口浅腹，除当饮具外，还可作壶、罐的盖。

玉璧底碗 圈足较宽，中间有脐，形似古代玉璧故名。唐代后期流行，越窑、邢窑、定窑均有烧制。

海棠式碗 形如盛开的海棠故名。流行于晚唐，以越窑青瓷和邢窑白瓷制品最佳。见图 5－50。

葵瓣口碗 器口为六瓣葵花式，故名。唐代越窑多见。宋代定窑也烧制白釉印花葵瓣口碗。明永乐流行，清康熙、雍正有此种仿品。见图 5－51。

图 5－50　海棠式碗

图 5－51　葵瓣口碗

诸葛碗 又叫孔明碗。宋、明两代都有烧制。器体由两只碗粘合而成，底有一孔，故称孔明碗。宋代胎体厚实，有青瓷制品，明代胎薄体轻。可能是祭器，品种有青花、蓝釉等。见图 5－52。

鸡心碗 碗底心有鸡心样突出，故名。明永乐、宣德流行，侈口、深腹、小足。清代也有烧制，多见于青花制品。见图 5－53。

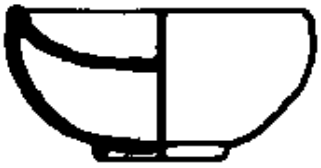


图 5－52　诸葛碗

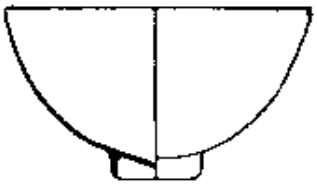


图 5－53　鸡心碗

草帽式碗 又称凉帽式碗。因碗倒置似草帽故名。明、清两代均有烧制。撇口、折沿、鼓腹、圈足。见图 5－54。

盏 古代的一种碗式。其特征是敛口、斜壁、小圈足。胎体厚重、紫口铁足、多用于饮茶。宋代大量生产，以建窑的兔毫盏、油滴盏、吉州窑的木叶贴花盏、剪纸贴花盏最为著名。曾远销日本，被称为天目瓷。见图 5－55。

宫碗 因多作宫庭用品，故名。创烧于宣德，撇口、深腹、圈足。明正德时造型更为规范，有“正德碗”之称。见图 5－56。

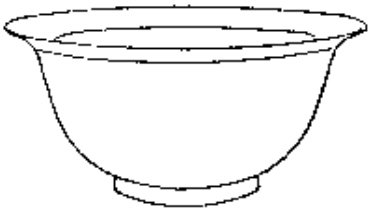


图 5－54 草帽式碗

图 5－55 盏

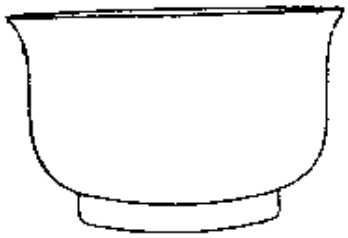


图 5－56 正德宫碗

耳杯 元宝形口，浅腹、一对小耳、平底，仿汉代漆器羽觞而制。多见于魏晋六朝。见图 5－57。

高足杯 是元、明、清流行的器型。口微撇，近足部丰满，承以上小下大的竹节式或喇叭式高足。见图 5－58。

压手杯 明永乐青花特有器型，从口沿到圈足外胎骨渐厚。放在手中虎口部，正好压手。故称“压手杯”，有年款。明万历和现在景德镇都有仿制品。见图 5－59。

图 5－57 耳杯

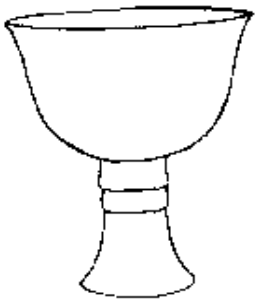


图 5－58 高足杯

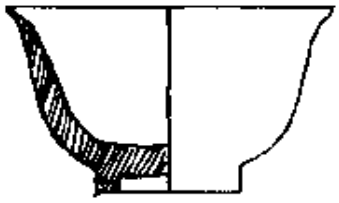


图 5－59 永乐青花压手杯

爵杯 酒具。仿青铜器造型，明、清两代均有烧制。品种有青花、青釉、蓝釉等。见图 5－60。

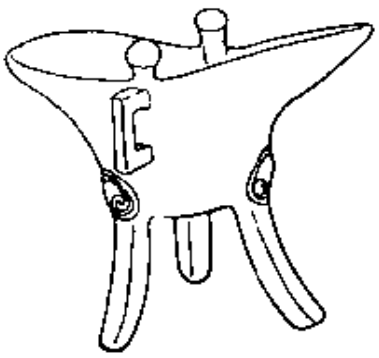


图 5－60 爵杯

鸡缸杯 酒具。敞口、深腹、卧足。用斗彩绘雌雄鸡和雏鸡，间以兰草、山石、牡丹，故称鸡缸杯。画面生动自然，柔和秀丽。以成化斗彩最为名贵。清代仿品较多，以康熙、雍正仿品为佳。见图 5－61。

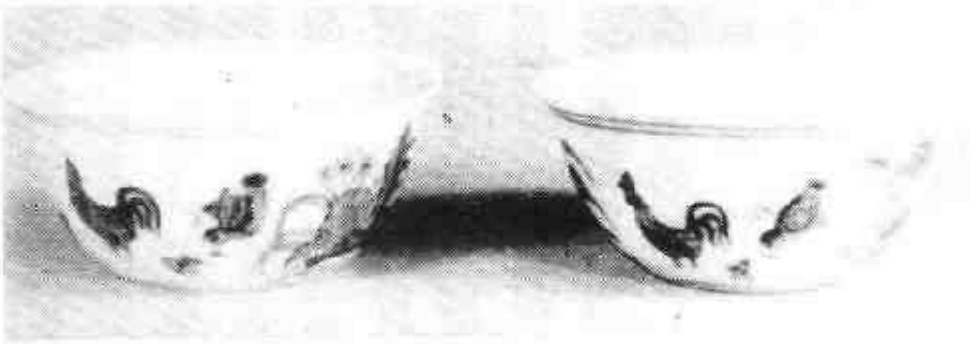


图 5－61 明成化斗彩鸡缸杯

公道杯 又称平心杯，酒具。流行于明、清，杯中立一老人，体内有空心柱，柱之顶、底部各有一孔。上口齐胸高，如斟酒与人胸等高，则酒不会漏，如倒酒过满，进入顶孔，发生虹吸现象，则酒全部漏光。故有“满招损，谦受益”之意。明代德化窑多见，清代至今均有制作，除了杯中有人形外，还有作龙形的，品种有白釉、青花等。见图 5－62。

高足盘 隋代典型器物。南北窑场均有烧制，以青瓷为主，口微撇，浅腹，盘心平坦，有阴线圈纹，并有三、五、七个不等的支钉痕，盘下承以喇叭形高足。见图 5－63。

图 5－62 公道杯

葵口盘 唐代始烧。口沿呈五、六瓣葵花形。给人以轻巧活泼之感，宋代极为流行，明、清制品也很精

美。见图 5－64。

折沿盘 元代流行。折沿、浅腹、圈足、砂底。多见于景德镇的青花瓷，吉州窑、龙泉窑也有烧制。明代除青花外，还见有白釉制品。见图 5－65。

菱花口盘 元代和明初流行。口部呈菱花形，折沿、浅腹、圈足。造型优美、纹饰绘制精细。见图 5－66。

图 5－63 隋高足盘

图 5－64 葵口盘

图 5－65 折沿盘

图 5－66 菱花口盘

收口盘 又叫敛口盘。明代盛行，有大、中、小三种类型，口微敛，浅腹呈弧形，矮圈足。品种有青花和各种色釉瓷，清初多有仿制。见图 5－67。

花口碟 口作花瓣形故名。晚唐流行，矮圈足，底腹分界明显，青、白瓷产品均有。见图 5－68。

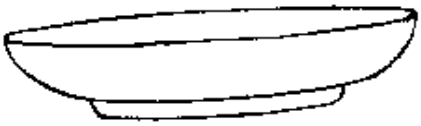


图 5－67 收口盘

图 5－68 花口碟

盒 包括药盒、镜盒、油盒和粉盒等。始见于战国，唐代流行，宋代大量烧制。有圆形、瓜形、梅花形、子母形等。明嘉靖、万历器

型多样：有圆形、桃形、长方形、正方形、六方形、八方形、长方带格式、带屉式、银锭式、方胜式、牛眼式、串铃式等。清代也大量烧制，是日常生活用品之一。见图 5－69。

海棠式折沿盆 北宋钧窑产宫庭用瓷。侈口、折沿、圈足。从口沿到腹部呈规律性的海棠式曲线，造型优美，色泽艳丽，明代也有此盆式。见图 5－70。

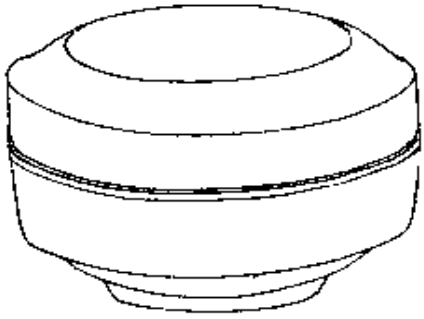


图 5－69　宋定窑白瓷盒

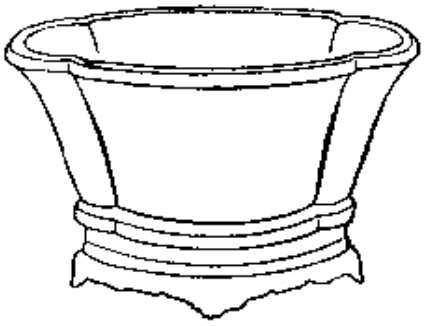


图 5－70　海棠式折沿盆

菱花式洗 菱花式口，浅腹，广平底，底心微拱，矮圈足。宣德盛行。见图 5－71。

砚 文具之一。青瓷砚始于三国，盛行于晋、唐。一般砚面平坦无釉，以便研磨，早期有乳足、熊足、蹄足等，到唐代演变成圈足。见图 5－72。

图 5－71　菱花式洗

图 5－72　蹄足砚

笔筒 文具之一。晋代已有烧制，是直筒形，平底。明代也有烧制。清康熙朝最为盛行。造型有直筒式、撇口束腰式、竹节式等。底有平底无釉、玉璧底、圈足、双圈足、二层台等。品种有青花、五彩、斗彩、白釉、黑釉、釉里三色、洒蓝描金等。清末民初仿品较多。见图 5－73。

枕 寝具。始于隋，流行于唐、宋、金、元各代。南北窑场都有

烧制。式样较多，品种丰富。有青瓷枕、白瓷枕、影青瓷枕（玉枕）、白地黑花枕、搅胎瓷枕等。见图5－74。

绣墩 又称坐墩、凉墩、瓷凳。多作鼓形，又有鼓凳之称。始见于隋，元代河南鹤壁集窑烧制有白釉褐花和白釉束腰制品。明宣德时制作精美，嘉靖、万历时最为流行，品种有青花、珐华、五彩等。清代亦有制作。不同的是，明代墩面隆起，清代墩面平整。见图5－75。

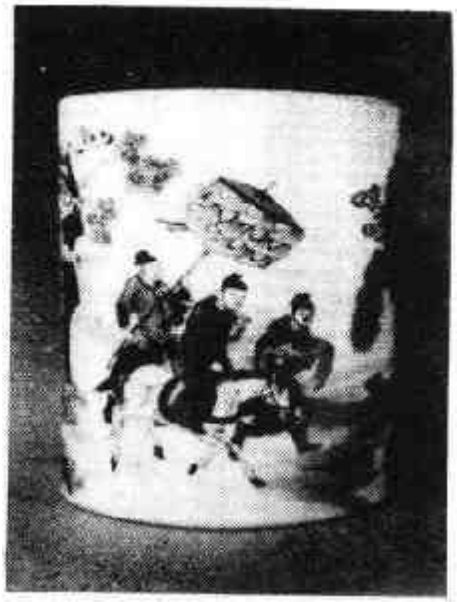


图5－73 笔筒

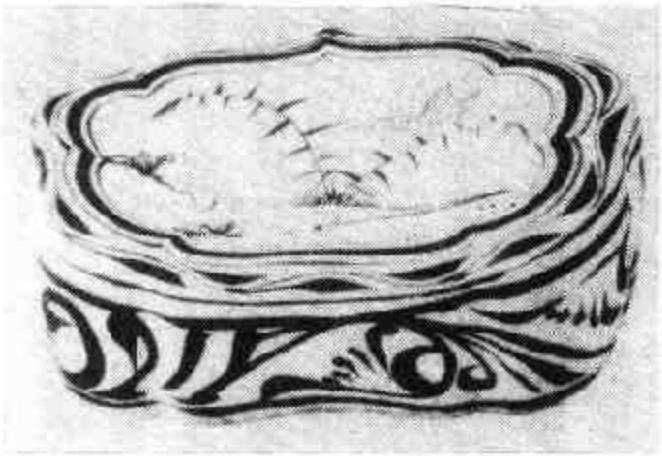


图5－74 金磁州窑白地黑花禽鸟纹云形枕

图5－75 绣墩

帽筒 圆筒状，有的有镂空装饰。嘉庆始烧，一直延续到民国。见图5－76。

鱼缸 生活用具。清初盛行并流传至清末。康熙、雍正、乾隆式样有所不同。品种有青花、青花夹紫、五彩、粉彩等。见图5－77。

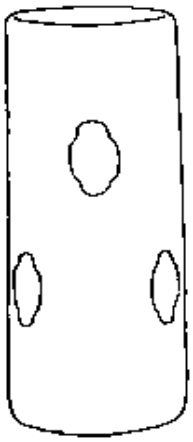


图5－76 帽筒

四、古瓷的纹饰

要熟悉古瓷的纹饰特征，就要了解它的装饰手法。现把古瓷的主要装饰手法介绍如下：

贴花 把胎泥用模印、堆塑手法制成单独

的图案纹饰；然后贴在瓷器的坯胎上，施釉后入窑烧成。也有先施釉后贴花的。

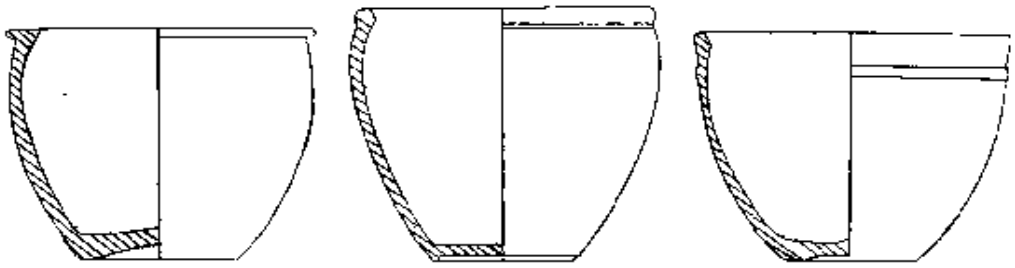


图 5－77　康熙（左）、雍正（中）、乾隆（右）鱼缸

刻花　用刀具在瓷胎上刻出的纹饰图案。特点是用力大，线条深，有层次感。此种技法在宋代最盛行。耀州窑、定窑、磁州窑、景德镇窑、龙泉窑都采用此法，各具特色。还常与划花结合运用，故也常称刻划花。

划花　用竹、骨、铁制的针状或签状工具，在尚未干透的坯体上划出花纹。越窑、定窑、磁州窑的划花，线条流利，技法纯熟。用篦状工具划出的花纹更加细致纤巧。

印花　用刻有装饰花纹的印模，在瓷胎上印出花纹，然后入窑烧成。宋代定窑、景德镇窑、耀州窑、临汝窑比较著名。

图 5－78　宋代黑釉剔花梅瓶

剔花　就是在绘好花纹的瓷胎上，将花纹以外部分剔除，露出化妆土或素胎，使花纹凸起象浮雕一样。也有留地剔花的。品种有

白釉剔花、黑釉剔花、绿釉剔花等。宋代磁州窑、吉州窑和山西雁北地区多采用此法。见图 5－78。

珍珠地划花 先在敷化妆土的坯体上划出纹饰，再用戳状工具，在主题纹饰外空间，戳印珍珠状小圆圈。在圆圈内上一层色粉，再施釉烧造。首创于晚唐、五代的河南密县西关窑，发展于河南登封窑、鲁山窑、宝丰窑、修武窑、新安窑、山西介休窑、交城窑和河北磁州窑。常见器形有枕、罐、炉、洗、碗、灯等。

剪纸贴花 把中国传统民间艺术剪纸，贴在瓷坯上，施釉后把剪纸揭去，然后入窑烧造。这是宋吉州窑匠师们的独创，颇具艺术特色。

彩绘 就是用各种人造彩料和天然矿物彩料，在瓷胎上绘制各种纹饰图案。有釉下彩的青花、釉里红，釉上彩和釉下彩结合的斗彩，釉上彩的三彩、五彩、粉彩、珐琅彩等。

了解了装饰技法，还要熟悉各个时期瓷器上常见的典型纹饰。以及同一种纹饰不同时期的各种变化。

婴戏纹 瓷器的传统纹饰。始见于唐长沙窑的釉下彩绘壶，描写儿童嬉戏、玩耍的场面。宋金时期定窑、耀州窑、介休窑、景德镇窑、磁州窑等，分别采用刻花、印花和绘画的手法来表现婴戏纹。有婴戏莲、童子荡舟、骑竹马、抽陀螺、钓鱼、赶鸭、蹴鞠、放鹌鹑等等。情趣盎然、生动活泼。明、清时人数增多，有四子、十六子、二十子和百子图，内容也更加丰富。儿童的画法，各个时期也不尽相同。

人物故事纹 宋、金时磁州窑就曾烧制人物故事纹。元、明、清非常流行，取材于当时流行的小说、版画和戏曲故事。元代有《周亚夫细柳营》、《三顾茅庐》、《萧何月夜追韩信》。明代有《王羲之爱鹅》、《陶渊明爱菊》、《周敦颐爱莲》等。清康熙有《西厢记》、《水浒传》、《三国演义》、《岳飞传》、《封神演义》等。有些也称"刀马人"图。

八仙图 是古代神话传说中的八位神仙。他们是张果老、吕洞宾、汉钟离、韩湘子、铁拐李、何仙姑、蓝采和、曹国舅。明嘉靖和清

代瓷器上常见有“八仙过海”、“八仙捧寿”等图案。也有只画八仙所持宝物的。叫“暗八仙”。它们是张果老的鱼鼓、吕洞宾的宝剑、汉钟离的扇子、韩湘子的横笛、铁拐李的葫芦、何仙姑的笊篱、蓝采和的花篮和曹国舅的阴阳板。

伯牙携琴访友图 伯牙，春秋时人，善于弹琴，与钟子期是好朋友，所奏《高山流水》，皆被钟子期领悟，世称知音。明、清所绘携琴访友图，以成化的斗彩最精美，多见青花瓷上。

仕女图 明清瓷器常见纹饰。清初顺治、康熙、雍正最为流行。尤以五彩器为常见，内容有“十美”、“四美十六子”、“二乔”、“麻姑献寿”、“红娘”等。有游园的、执扇的、戏婴的和乘凉的。康熙仕女发髻高耸，脸庞丰满，眉似弯月，唇似朱点，端庄文静。雍正仕女一般着双髻、身材面部修长清秀。

花鸟纹 唐宋以后瓷器常见纹饰。如宋代景德镇的凤凰牡丹纹、吉州窑剪纸贴花的三凤纹。磁州窑白地黑花的野塘芦鸭、竹雀图、喜鹊登枝等。明清又增加了凤穿花、雉鸡牡丹、百鸟朝凤、五客图等花鸟纹。品种有青花、釉里红、五彩、粉彩、珐琅彩等。

图 5－79　明成化鸳鸯荷莲纹

鸳鸯纹 鸳鸯被我国人民视为爱情的象征。雌雄双栖，形影不离，比翼双飞，交颈而眠。从隋、唐以来便在瓷器上出现。宋代定窑、景德镇窑、耀州窑、磁州窑、吉州窑均装饰有此纹饰。元、明、清的青

花、斗彩器上，常绘“莲池鸳鸯”纹。见图 5－79。

鱼藻纹 “鱼”与“余”同音。含“富贵有余”、“连年有余”之意。西晋就有青瓷双鱼纹洗。宋代的定窑、景德镇窑、吉州窑、龙泉窑、磁州窑都有不同风格的鱼纹。采用刻花、印花、绘画等技法，表现水波游鱼、莲池游鱼，或单、或双、或三五追逐，生动有趣。元、明、清多彩绘在盘、碗、缸、瓶、罐的里心或四周。鱼也由一种增加为鲭、鲐、鲤、鳜四种。并间以浮萍、水藻、莲花。有的还加绘螃蟹和虾，使画面更加生动。见图 5－80。

图 5－80　明宣德青花鱼藻纹

莲花纹 瓷器上常见的纹饰。从南朝到清朝经久不衰。莲花在佛教和佛门艺术中有着特殊的地位。被奉为“佛门之花”。作为器物的主题纹饰，有缠枝莲、把莲、莲池鸳鸯、莲池游鱼、莲池龙纹等。宋代以后莲瓣纹和变形莲瓣纹还常作为瓷器的辅助纹饰。见图 5－81。

牡丹纹 瓷器上常见纹饰。从唐代以来被看作繁荣昌盛、幸福

美好的象征。宋代被称为“富贵之花”。采用刻、划、剔、印、绘的手法，把牡丹的茎蔓缠绕，花叶连绵，一枝独放，表现得美丽娇娆。明、清的牡丹纹更加丰富多彩，清顺治、康熙朝的双猗牡丹独具特色。雍正、乾隆的粉彩、珐琅彩牡丹艳丽悦目。见图5－82。

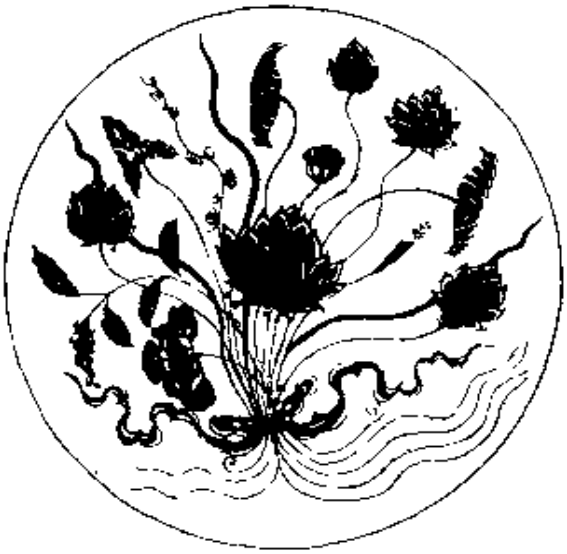


图5－81　明永乐、宣德青花把莲纹

图5－82　清雍正折枝牡丹纹

岁寒三友　即松、竹、梅。是国画中常见题材，此三物经寒冬而不凋落，各守其节。人们为歌颂其高贵的品质，称之为岁寒三友。元、明、清瓷器上多采用此题材。见图5－83。

图5－83　松竹梅(岁寒三友)

山水纹　瓷器上常见纹饰。元代始见，明、清民窑多见，有山川气象，小桥流水、亭台楼阁、江水泛舟、高山行旅等。笔势洒脱，饶有情趣，意境深远。吸收了中国水墨

画的“没骨法”和山水画的“斧劈皴”、“披麻皴”等画法，使画面层次分明，富有立体感。品种多见青花、五彩和粉彩瓷。

八吉祥 瓷器上常见纹饰。由轮、螺、盖、伞、花、瓶、鱼、结八种吉祥物组成，常与莲花组成图案。始于元，流行于明、清。此纹样由西藏喇嘛教流传而来。有印花、青花、五彩、斗彩和色地粉彩、珐琅彩等纹样。见图 5－84。

图 5－84　八吉祥

吉祥纹饰 以谐音寓意来表示吉祥祝福的纹饰。明、清非常盛行。如：牡丹—富贵、松鹤—长寿、鸳鸯—夫妻成双、戟磬瓶—吉庆平安、梅花喜鹊—喜上眉梢、牡丹海棠—富贵满堂、牡丹月季—富贵长春、灵芝山石蝙蝠海水—寿山福海、瓶笙三戟—平升三级、松柏柿子灵芝—百事如意、毛笔银锭如意—必定如意等等。

龙纹 瓷器上最常见纹饰。龙是中国远古时代氏族的图腾，后成为封建皇权的象征，皇帝以真龙天子自居，所用物品多充满了龙纹，而民间多禁止使用。传说龙是四灵之一，能上天入海，翻云覆雨，所以常与祥云、波涛组成云龙纹和龙涛纹。龙还喜爱宝珠，所以又有二龙戏珠、龙赶珠等图案。瓷器上的龙纹可分为三个时期：

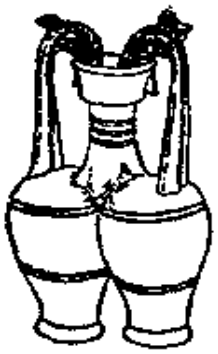


图 5－85　隋白釉龙柄双身瓶

战国到五代为早期，唐以前多采用堆贴、捏塑、合范等手法制作立体形象的龙，装饰在器物的流把、提梁、颈肩等部位(如图 5－85)。五代开始出现剖花的平面龙图案，龙头有角无须，上腭唇部微微凸起，龙爪一般为三爪。

宋、元为中期，采用刻花、印花、剪纸贴花、堆塑和彩绘等手法，龙作蛇身，头有双角，始有双须，多见三爪、四爪龙。磁州窑的白地黑花龙，张牙舞爪，威武凶猛(如图 5－86)。元代的龙，小头，细颈，长身，多呈飞天状，矫健有力(如图 5－87)。

图 5－86　宋磁州窑白地黑花龙纹梅瓶

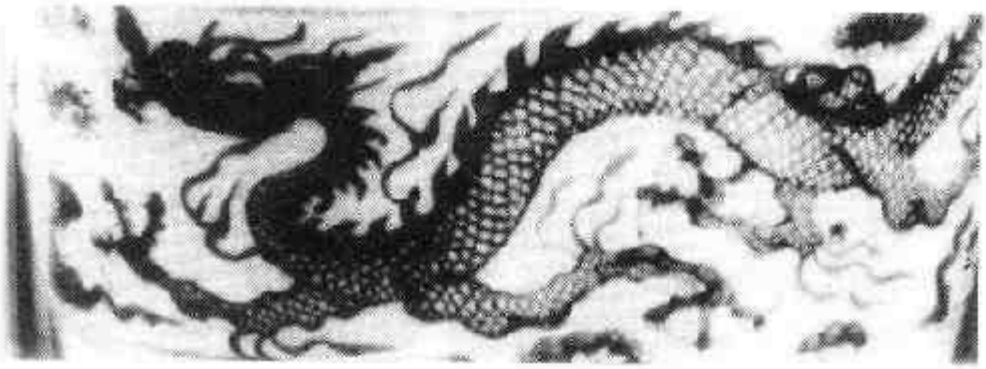


图 5－87　元青花云龙纹

明、清为晚期，装饰手法主要有彩绘、刻划花、印花等。龙头有角，有须，鬃发齐全，官窑多见五爪龙。而明清各个朝代的龙也各具特色，时代特征明显，可以作为断代的依据。明初的

图 5－88　明宣德云龙纹

龙威武豪放有气势，唇上翻，发上飘，爪有力，火云纹生动(如图 5－88)。明中期的龙柔美秀气，上唇有两短须，眼多作比目鱼状，嘴闭合，五爪呈轮形，有游动感。以成化、弘治为代表(如图 5－89)。明晚期的龙，挺奋进之余威，显苍老之衰态。龙嘴多张开，毛发后飘，爪也摆脱轮形，鳞到万历时简化成锯齿形(如图 5－90)。到明末的龙，更是老态龙钟，长发下飘，瘦若驴脸，毫无生气。

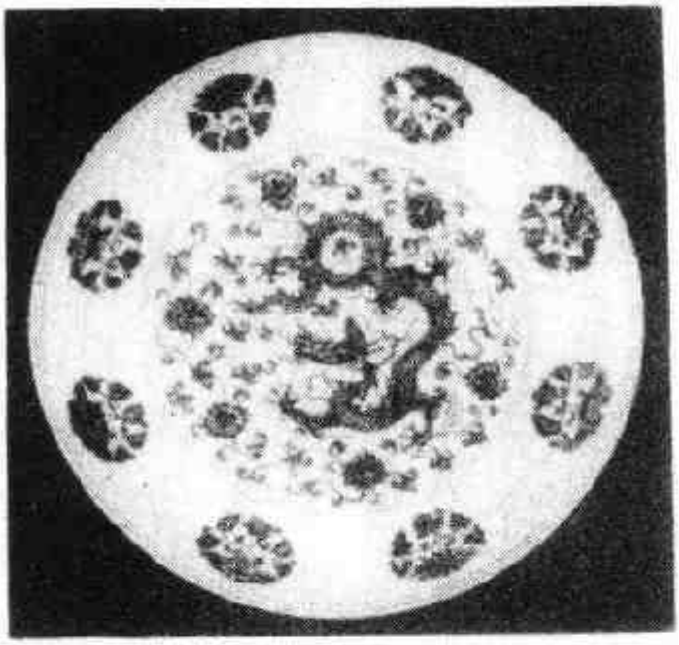


图 5－89　明成化龙穿莲纹图

图 5－90　明万历五彩云龙纹盖罐

清初顺治的龙，尤如重振雄风，双眼圆睁，怒发前冲，在龙涛纹中多一龙三现，大有统天治海之势。康熙的龙威武雄壮，就像武士出场。雍正的龙象银蛇盘舞，曲线优美。乾隆的龙鬃发、须、角齐全，鱼鳞，爪似鸡爪，显威武而力量不足，由盛转衰(如图 5－91)。嘉庆、道光以后，龙纹或瘦弱无力，或肥胖懒散，一对龙须长而发卷，龙鳞始见斜网格点点状，尾巴或秃，或呈扫帚状。光绪、民国仿前朝的龙，更是呆板无力，双眼无神。

图 5－91　乾隆龙穿花纹

锦纹 以织锦图案为地纹者。由各种几何图案连续组成，有菱形锦、龟背锦、连钱锦、十字锦、卐字锦等。构图繁缛规整，常作开光纹饰的地纹。明宣德、嘉靖、万历，清康熙瓷器上多见。见图 5－92。

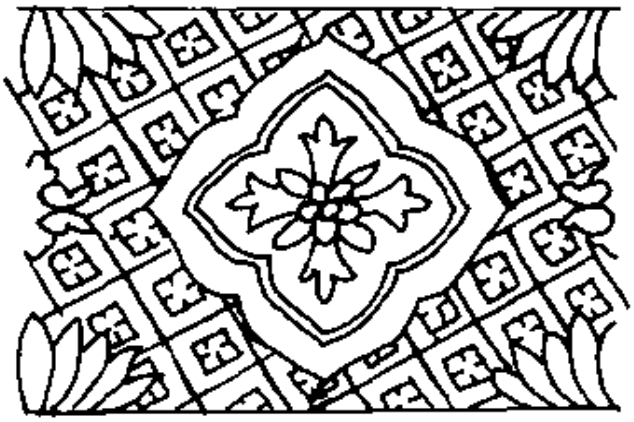


图 5－92　明嘉靖锦地开光花卉纹

蕉叶纹 瓷器上的辅助纹饰。始于宋，定窑、景德镇窑、龙泉窑以此为装饰。元、明、清盛行，多装饰在琢器的颈、肩部和碗的内壁。各个时期画法不同，有尖头蕉叶、圆头蕉叶、弧线蕉叶和曲线蕉叶等。见图 5－93。

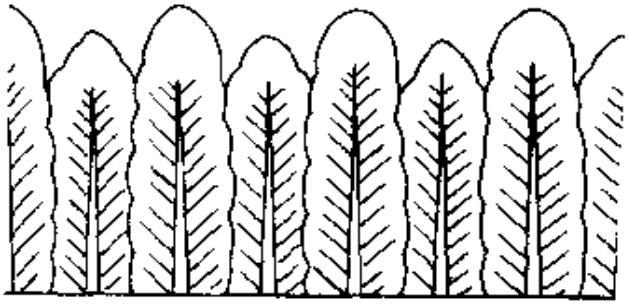


图 5－93　明嘉靖圆头蕉叶纹

卷草纹 瓷器上常见的辅助纹饰。唐代已经盛行，日本人称为“唐草”。以

图 5－94　卷草纹

柔和的波线和切圆组成二方连续或四方连续的装饰带。除了单线卷草纹，还有复线的卷枝、卷叶纹组成的装饰带。宋、元、明、清瓷器上广泛应用，但不同时代的画法有所不同。见图 5－94。

如意云纹 瓷器上常见的辅助纹饰。一般装饰在琢器的肩部。元代始见，以两细线夹一粗线绘成，如意内多填以花卉、海水、海马、飞禽等。明、清多见变形的如意纹和如意莲纹。见图 5－95。

图 5－95　元代如意云纹

回纹 用短横竖线组成的回字形装饰带。其构成形式有独立的、一反一正相连成对的和连续不断的。早期作为原始瓷器的主题纹饰，宋代定窑、耀州窑、景德镇窑、磁州窑、吉州窑等，多用于瓶、罐、盘、碗、洗炉、枕的边饰。元、明、清是彩瓷上的主要辅助纹饰。见图 5－96。

图 5－96　回纹

杂宝纹 瓷器辅助纹饰。元代出现了双角、银锭、犀角、火珠、火焰、珊瑚、法螺、火轮、双钱

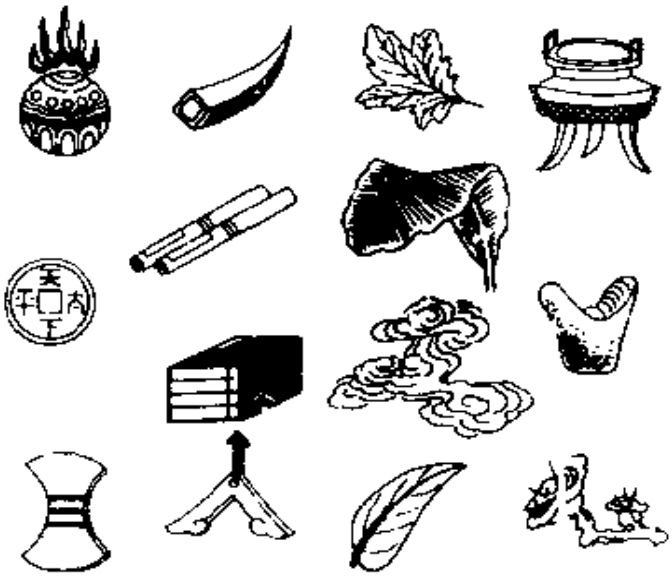


图 5－97　杂宝纹

等宝物。明以后又增加了祥云、灵芝、卷轴书画、鼎、元宝、磬、方胜、红叶、艾叶、蕉叶等。如图 5－97。

五、古瓷的款识

在瓷器的底部和其他部位，用刻、划、印、写等方法表明年代、产地、人名、堂名、诗文、吉语、商业铭的文字或其它图案。统称"款识"。因为款识的内容、格式、书体等都具有鲜明的时代特征，所以它是瓷器鉴定的主要依据之一。

我国最早的古瓷铭文是东汉青瓷壶上的"王尊"款，最早的纪年款是三国吴青瓷虎子上的"赤乌十四年(251 年)会稽上虞师袁宜作"款，见图 5－44。三国吴和西晋还有一些带纪年铭的青瓷灯和谷仓。

唐代刻、划、写的瓷器铭文款增多。青瓷有"大中元年"铭青瓷壶，白瓷有"丁大刚作瓶大 好"款花口瓶，还有带"官"、"新官"款的碟、碗、盘、海棠杯等器物。唐代邢窑的碗、盒底部有"王盈"、"翰林"款。唐代搅胎瓷有"杜家花枕"、"裴家花枕"铭。而唐代长沙窑的釉下彩瓷，款识更为丰富。有纪年款、诗文款、商业广告款等。如："元和三年(808 年)正月卅日造此印子"、"郑家小口天下第一"、"陈家美春酒"、"春水春满池，春时春草生。春人饮春酒，春鸟哢春声"。"客来莫直人，直人主人嗔。扣门三五下，自有出来人。"等等。

宋代瓷器铭款进一步增多，宋代定窑盘、碗、壶、罐有"官"、"新官"、"尚食局"、"尚药局"、"五王府"等铭文。宫廷用品多采用宋代宫殿名称，如："奉华"、"风华"、"慈福"、"聚秀"、"德寿"等。还有"定州公用"盘和"长寿酒"杯等。耀州窑有印"三把莲"款的青瓷小碗。临汝窑、宜阳窑、城关窑还常印有窑工的姓氏铭，如："董"、"吴"、"段"、"杨"、"惠"、"张"等。宋钧窑瓷底部多刻有一到十的数字铭。根据考古发掘和传世品得知，同类器型中，数字越小，器型越大。主要见于花盆、盆托、尊的底部。还见有"奉华"款。景德镇窑青白瓷瓷盒底部常印有"许家合子记"、"段家合子记"、"吴家合子记"、"蔡家合子记"等。龙泉窑碗内印有"河滨遗范"、"金玉满堂"铭。建窑

宫廷黑釉盏，底足刻有“供御”、“进琖”铭。磁州窑枕上多见铭文，如：“张家造”、“赵家造”、“王家造”、“刘家造”、“古相张家造”、“滏阳陈家造”、“张家枕”、“李家枕”等窑名款。还有“明道元年(1032年)”、“熙宁四年(1071年)”纪年铭款，另外，枕面还常题写唐诗宋词等。

辽瓷有“官”字铭，金代有“皇统元年(1141年)”“大定二年(1162年)”款瓷器。元代卵白釉瓷上有“枢府”款。我国江西发现一青花釉里红盖罐，颈肩部有，“大元至元戊寅(1338年)六月壬寅吉置刘大使宅凌氏用”款。最为著名的是“至正十一年”铭青花象耳云龙纹瓶，其颈部铭文有：“信州路玉山县顺城乡德教里荆圹社奉圣弟子张文进喜舍香炉花瓶一付祈保合家清吉子女平安至正十一年(1351年)四月良辰谨记星源祖殿胡净一元帅打拱”。美国波普博士把与此相似的青花瓷称为“至正型产品”，并排比出一批元青花，得到国际陶瓷界的承认，这成为鉴定元代青花瓷的标准器。

明代开始流行帝王年号款，并延续到清末。洪武时期未见有官窑款。民窑仅见青花书写“福”“寿”字款和青白瓷罐上刻划的“洪武七年二月二十七日造此”纪年款。永乐时期仅见“永乐年制”四字篆款(如图5－98)，后世有仿款。这是目前所见明代官窑款识的滥觞。

图5－98

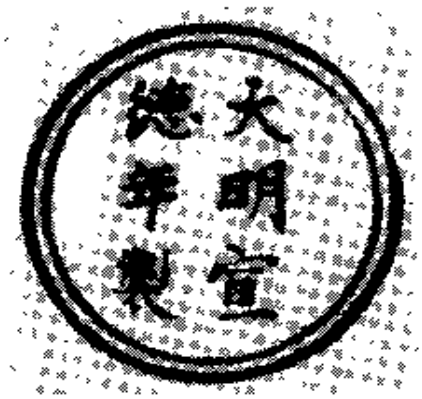


图5－99

宣德时期有“大明宣德年制”(如图5－99)和“宣德年制”两种款，以楷书为主，少见篆款。但是篆书款瓷器极为珍贵，线条圆润流畅。

正统、景泰、天顺是我国明代瓷器史上的“空白期”，未见有官款器物。民窑有“正统元年”“正统八年”白釉笔架及“天顺年”款（如图 5－100）“天顺七年大同马氏造”青花回文三足炉。

图 5－100

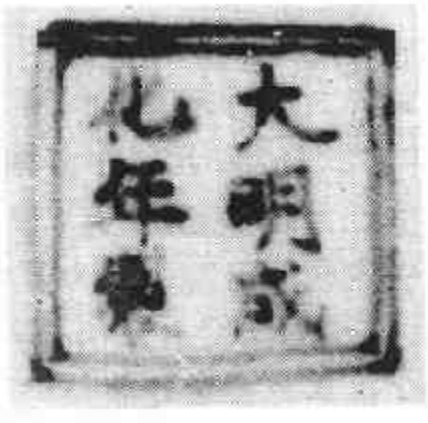


图 5－101

图 5－102

成化时期有“大明成化年制”（如图 5－101）和“成化年制”款官窑器，民窑为“大明成化年造”和“大明年造”款。官窑还有“天”字款。如图 5－102。

弘治时期有“大明弘治年制”（如图 5－103）和“弘治年制”青花楷款，另外还有篆体刻款。

正德时期有“大明正德年制”和“正德年制”楷书款，用青花和朱红两种料书写，还有刻款、回文款等。民窑常见“大明年造”、“正德年造”楷款。

嘉靖时期有“大明嘉靖年制”青花楷款，笔道较粗，柔中带刚，外有双圈、无圈（如图 5－104）和带方框的。民窑中有“嘉靖制造”、

“大明年造”款。还有堂名款如：“东书堂”、“滋树堂”。吉语款有：“富贵佳器”、“福寿康宁”。人名款有：“陈守贵造”、“邓奎自造”等。

图 5－103

图 5－104

隆庆时期仅见“大明隆庆年造”楷书款（如图 5－105）。有青花和红彩两种料书写。

万历时期有“大明万历年制”和“万历年制”款两种，前者有双圈（如图 5－106）和横写两种。萬字头有“艹”头和“宀”头两种写法，后一种写法为晚期。此时堂名款、人名款、吉语款增多。

天启时期有“大明天启年制”、“天启年制”款。民窑除了“天启元年”、“天启八年”纪年款，还有“竹石居”、“白玉堂”、“同乐佳器”等堂名款，以及兔子、灵芝和方胜等图案款。

图 5－105

图 5－106

图 5－107

图 5－108

崇祯时期有“大明崇祯年制”和“崇祯丁丑(1637 年)”款，但官窑器少见。民窑堂名款较多，如：“富贵佳器”、“玉堂佳器”、“甲戌春孟赵府造用”、“雨香斋”等。

清朝十个皇帝均有官窑烧造的年号款。堂名款也贯穿始终，尤以康熙、雍正、乾隆、道光为多。

顺治时期有“大清顺治年制”、“顺治年制”(如图 5－107)青花楷款，民窑大多在年号后加干支纪年。堂名款有“百花斋”、“继善堂”、“玉堂佳器”等。

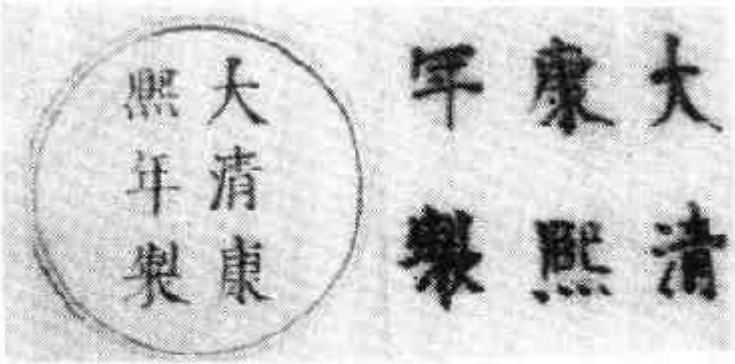


图 5－109

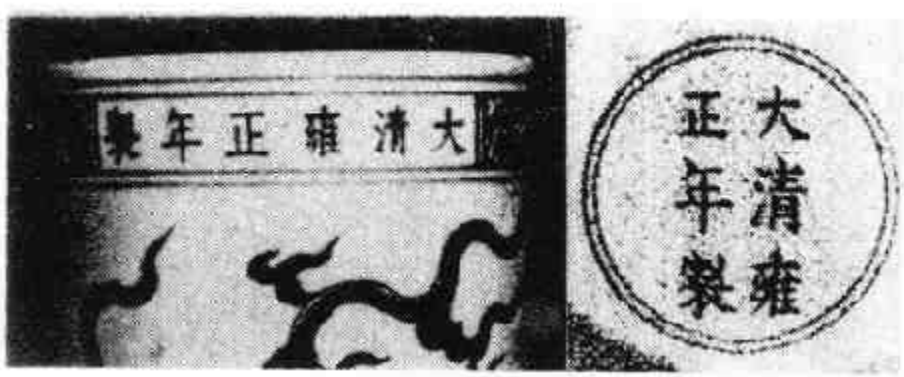


图 5－110

康熙时期年款较多，早期常见干支款，青花色浓重，字体较大。如："康熙辛亥中和堂制""康熙壬子中和堂制"（见图 5－108）。中和堂是康熙帝在圆明园的住所，所以凡属此款的应是官窑器。中期以后字体渐趋秀逸，多见"大清康熙年制"六字楷书款（如图 5－109）。还有"康熙御制"款。篆书款极少，很珍贵。堂名款此时很盛行。如："慎德堂"、"世锦堂"、"德馨堂"、"青云居"、"木石居"等。还有不少闲章款如："熙朝传古"、"文章山斗"、"熙朝博古"等。

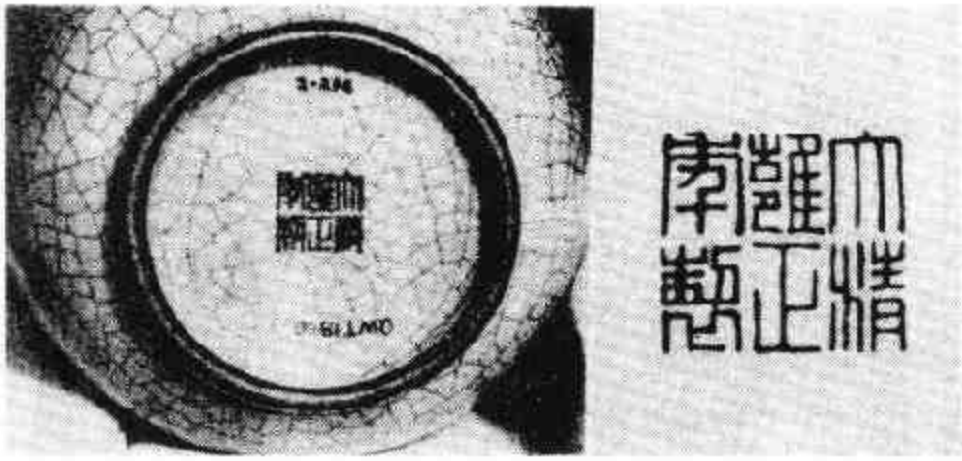


图 5－111

雍正时期有"大清雍正年制"（见图 5－110）、"雍正年制"两种年号款。楷书多于篆书，楷书款就像仿宋体。篆书款非常精美（如图 5－111）。还有"朗吟阁"款，是雍正帝登基前烧制的。

乾隆时期有"大清乾隆年制"、"乾隆年制"楷、篆款（如图 5－

112)，篆书多于楷书。光绪、民国仿乾隆款最多，光绪仿字体粗大，民国仿字体较小，运笔无力，一笔贯通，青花色泽飘浮，红彩如涂油漆是亮的，真款是不亮的。

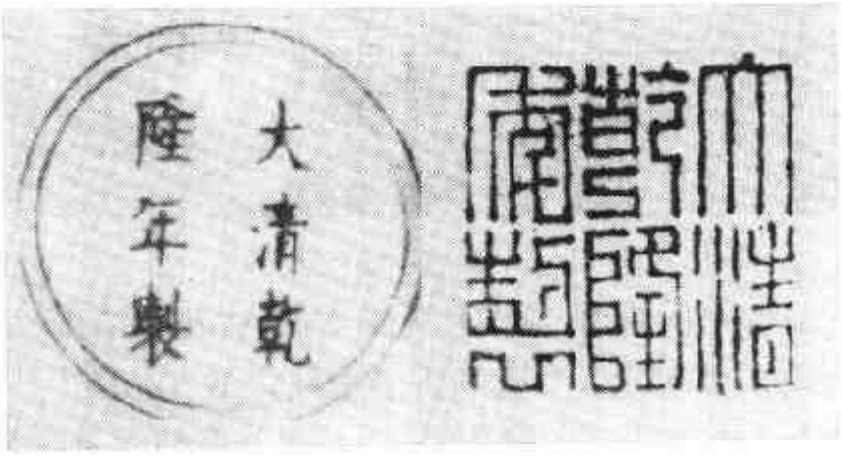


图 5－112

嘉庆时期有“大清嘉庆年制”官窑篆书款(如图 5－113)，有两种款器物最精，一是“懋勤殿”，一是“嘉荫堂”。前者在北京故宫，后者在沈阳故宫。民窑六字、四字款皆有，或篆书，或楷书，用笔草率。

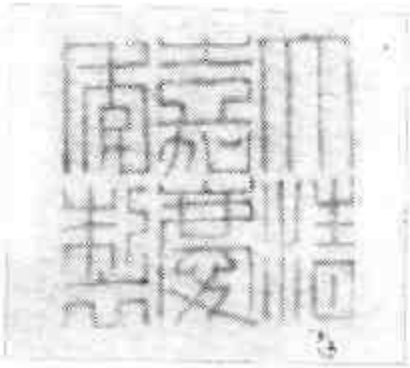


图 5－113

道光时期有“大清道光年制”款(如图 5－114)，篆书多，楷书少。堂名款中“慎德堂制”款的器物较精，用侧锋书写，字体清秀(如图 5－115)，其他堂名款还有“退思堂”、“定府行有恒堂”、“宝善斋制”、“浩然堂制”、“知不足斋”等。

咸丰时期有“大清咸丰年制”款，楷款较多(如图 5－116)，篆款极少，是贵中之贵(如图 5－117)。民窑中盛行图章式篆书款，多用笔潦草。

同治时期有“大清同治年制”、“同治年制”款(如图 5－118)。字体工整，布局严谨，都是楷书。底书“燕喜同和”楷书款瓷也是宫窑器，是为同治帝举行婚礼烧造的。民窑多用红色皮戳式篆书款，

书“同治年制”四字。

图 5－114

图 5－115

图 5－116

图 5－117

图 5－118

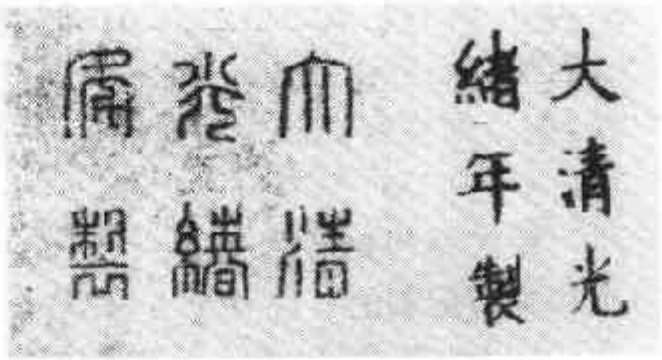


图 5－119

光绪时期有“大清光绪年制”、“光绪年制”款，楷多篆少（如图 5－119）。另外署“大雅斋”款的是慈禧太后的专用瓷，有“永庆长春”“长春同庆”红彩款的，都是光绪官窑瓷，用侧锋书写，工整俊秀。

宣统时期有“大清宣统年制”楷书款，有六字双行竖写，也有一行环写的（如图 5－120）。字体工整清秀。此时官窑瓷少而精。

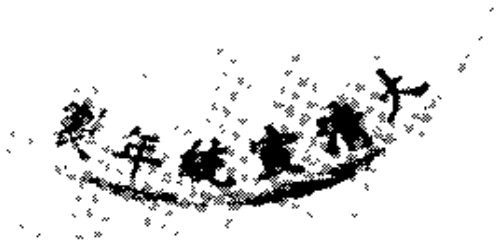


图 5－120

民国初年有“静远堂制”、“居仁堂制”、“延庆楼制”、“郭世五”、“觯斋主人”、“陶务监督郭葆昌制”款器物，有篆书、有楷书。前三个分别是北洋时期总统徐世昌、袁世凯、曹锟的专用品，后三个是袁世凯的督窑官郭葆昌监制的。凡署“洪宪年制”、“洪宪御制”款的都是伪品。

六、古瓷的烧造工艺

每件瓷器都要经过选料、淘洗、配料、拉坯、成形、施釉、上彩等多道工序，然后放入窑炉，再经高温烧制而成。而原料的好坏，配料的比例，拉坯的技术，施釉的方法，窑具的不同，烧造的火焰气氛和窑炉的结构，都直接影响到瓷器内在的质量和外部的美观。这里简要作一介绍。

我国古代的瓷器原料主要是高岭土和瓷石。高岭土是由石英、云母、高岭石组成的粘土。瓷石是含有石英、绢云母和若干高岭土、长石的岩石状矿物。对这些原料淘洗得精，烧制出的瓷器胎质就细腻，如清初官窑瓷器。若淘洗得差，胎质就粗松，如早期烧制的青瓷。

胎泥是根据所制瓷器的大小，形状，厚薄和烧成温度，用高岭土和瓷石配制的。高岭土成分越多，烧造温度越高，成品变形就越小。大件的盘、碗和薄胎器都采用高岭土含量多的配方。把胎泥放在转动的辘轳上，由熟练的工匠用手和刮板就可把坯拉成所需要的形状，如盘、碗等。然后再进行修坯就成形了。施釉的方法是有变化的，早期是蘸釉法，釉不到底，釉也不均匀，并有泪痕；后改用吹釉法，可施满釉，釉面也均匀了。制好的瓷胎，上好釉后需放入窑炉中烧造，这时就需要用窑具来间隔，使器物避免相互粘连。各个

时期的窑具也是不同的，也经历了一个由低级到高级的演变过程。三国两晋南北朝时使用的窑具有筒形垫具、喇叭形垫具、钵形垫具、三角形垫具、齿形垫具等。如：喇叭形垫具多数小而高，承放盘、碗、唾壶、水盂等小件；钵形垫具常承放盆、洗等大件器物。隋唐时开始使用匣钵，避免了窑灰、窑烟对瓷器胎釉的影响。但造型较矮，如碗都是撇口、斜壁、玉璧形底。宋代官窑、汝窑使用小支钉，所以烧成的器物施满釉，只有芝麻花式的支钉痕。而宋代定窑创烧了覆烧法，采用筒形匣钵、漏斗型匣钵支圈叠烧，用同样的燃料和窑炉空间，可比正烧法增加产量四倍，只是口沿无釉，所以史书称定窑有芒。

另外，瓷器烧造时的火焰气氛和窑炉结构对胎、釉、产量和质量也有着很大的影响。一般来说南方烧柴，原料中含铁质多，多采用还原焰；北方烧煤，原料中含铁质少，多采用氧化焰。还原焰就是在烧窑过程中，窑内器物不与空气接触，烧成后才开窑。釉中的铁元素可烧成青绿色，铜元素则烧成红色。氧化焰是在烧窑过程中，窑内空气供给充足。含铁的釉泛黄，含铜的釉可烧成绿色或青色。

瓷窑的发展顺序是龙窑、馒头窑、阶级窑、葫芦窑和蛋形窑。龙窑是依山而倾斜砌筑的，从下到上形似一条龙故名。优点是升温高、降温快，也可维持烧造青瓷的还原焰。我国南方的越窑、龙泉窑、景德镇窑、建窑都采用龙窑烧制瓷器。

馒头窑因形状近似馒头而得名。优点是容易建，投资少。不足之处是温度不均，产量低耗煤量大，烧造时间长，劳动强度大。我国北方的定窑、钧窑、耀州窑、磁州窑都采用这种窑炉烧造。

阶级窑也是依山而建，是由龙窑改进而成，一般分五到十间，就每一间而言是一个馒头窑。升温慢，降温慢，易控制温度，各窑室可相互串通。就全窑来讲，又是一个较大的龙窑。这种窑既节约燃料，又可烧还原焰。缺点是窑的上下、前后温差大，劳动强度大。我国福建德化窑和江西景德镇窑，用这种阶级窑烧瓷。

葫芦形窑在宋代福建开始出现，它是由前大后小形似葫芦的

两个窑室组成，故名。这种窑是为了提高釉中氧化钾的含量，综合了龙窑和馒头窑的优点。如：枢府窑的卵白釉瓷就是在葫芦形窑中烧成的。明末清初为了提高烧瓷技术，取消了一个小窑室，成为只有一个形似半个倒扣鸡蛋的大窑室。故叫蛋形窑。这种窑有一个很大的烟囱，抽力大，烧成时间短，产量高，热耗低，有利于烧还原焰。不同的窑位，因温度不同，能装烧不同的瓷制品。如：钧红、青花和各种颜色釉瓷都能在这种窑中烧成，且呈色不错。这种窑还对欧洲的瓷窑产生了巨大的影响。

第三节　单色釉瓷器的特点与鉴定

一、素瓷类的基本特征与鉴定

我国素瓷类瓷器主要包括青瓷、黑瓷、青白瓷和白瓷。从商周到元代，素瓷的生产一直占主导地位。下面分类向大家介绍。

1. 青瓷类的基本特征与鉴定

(1)从商周到东汉的青瓷

早在三千五百年前的商代，我国的河南、河北、山西、湖北、湖南、江西、江苏等地就有原始青瓷的生产，到西周又增加了北京、山东、陕西、安徽、浙江等出产地。所产器型除了日常用具盘、罐、钵、瓮外，主要是仿青铜器的造型。如：尊、罍、簋、豆、盉等。胎多为灰白色、灰褐色，还有少量的青黄色、淡黄色。釉色多为青绿色、豆绿色，还有少量的酱色、淡黄色。纹饰主要有方格纹、篮纹、叶脉纹、锯齿纹、弦纹、S 纹、席纹、水波纹、云雷纹等。从出土情况看，南方原始青瓷比北方多。而河南郑州铭功路出土的原始瓷尊是这一时期的代表作(如图 5－16)。胎为高岭土，经 1200℃—1300℃烧成，器表施有含铁质的黄色釉，仿青铜器尊形，张口，阔肩，敛腹、平底，肩上饰席纹，腹上饰绳纹，采用拍打法。器高 27cm。

春秋、战国时期进入早期青瓷阶段，主要产地在江、浙、赣和两广等南方地区，器型除了日常饮具：碗、盘、钵、盂、盅等，还有仿青

铜礼器的鼎、钟、甗、錞于等。胎呈灰白色，黄白色，紫褐色等。釉有青绿、黄绿和墨绿色，釉层有的厚薄均匀，有的积釉成色。纹饰有大方格纹、编织纹、螺旋纹、S 纹和栉齿纹等。

秦汉时期早期青瓷进一步发展，产地主要在南方和陕西，器形早期主要是仿铜器的鼎、盒、壶、钫、瓿等，西汉到东汉中期，罐、洗盆、勺、碗、盘、镳斗、耳杯增多。胎质由粗松到致密，胎色呈灰色、深灰色、暗红色或紫褐色。釉色普遍较深，呈青绿或黄褐色，釉层较厚，也有淡绿色釉的。纹饰主要是弦纹、水波纹、云纹、卷草纹、人字纹或堆贴铺首。

东汉晚期在浙江上虞、宁波、永嘉、慈溪等地烧成了成熟的青瓷。器形主要有碗、盘、盏、盆、洗、钵、壶、钟、罍、瓿等，四系罐最为常见，还有少量的砚、唾壶、五联罐等。据中国科学院上海硅酸盐研究所对浙江上虞小仙坛窑址中青瓷片的测试和化验，表明该窑制品瓷质光泽，透光性好，吸水率低，在 1260℃—1310℃高温下烧成，器表通体施釉，釉层比早期青瓷增厚，有较强光泽，胎釉结合紧密，已基本符合近代瓷的标准。所以说东汉晚期烧成了青瓷。此时流行的纹饰仍是弦纹、水波纹和贴印铺首。此外还有外壁拍印的麻布纹、窗棂纹、网纹、杉叶纹、重线三角纹和方格纹等。

(2)三国两晋南北朝的青瓷

三国两晋南北朝是青瓷迅速发展壮大期，产地主要在南方的江、浙、闽、赣、湘、鄂、川和北方的豫、冀。分别烧制各具特色的青瓷。常见器物有碗、盘、碟、洗、盆、槅、罐、壶、钵、灯、砚、香炉、唾壶、虎子、泡菜坛、水盂等日用品。还有供随葬用的明器，如：镳斗、火盆、鬼灶、鸡笼、狗圈、谷仓、碓、磨、米筛等。这一时期烧造青瓷的窑有越窑、瓯窑、婺州窑、德清窑和均山窑等。

越窑在浙江余姚、慈溪、上虞等地，三国时日用瓷和明器均有生产，胎质坚硬细腻，呈淡灰色，少数胎质粗松的呈淡土黄色。釉色以淡青色为主，黄釉、青黄釉少见。釉层均匀，很少有流釉、剥釉现象。纹饰主要有弦纹、水波纹、铺首及耳面印叶脉纹。西晋时多斜

方格纹、联珠纹、忍冬纹和飞禽走兽组成的花纹带，造型上鸡头壶很有特色。东晋时器型趋向简朴，纹饰以弦纹为主，偶见水波纹，开始采用莲瓣纹，褐色点彩比较盛行。南朝时由于佛教的兴盛，刻划莲瓣纹成了主题纹饰，褐色点彩仍很盛行，但比东晋的点小而密集。胎质致密，呈灰色，通体施青釉，少数胎质松，呈土黄色，外施青釉或黄釉。

均山窑在江苏宜兴县鼎蜀镇。盛于三国吴到西晋。常见器型有碗、钵、盏、洗、壶、罐和泡菜坛，造型具有矮胖、丰满的特点。纹饰有弦纹、水波纹、斜方格网纹、联珠纹和铺首，耳面常印有人字纹。胎质较松，呈灰、青灰或土黄色，釉是豆绿色微泛黄，器里满釉，器外釉不到底。有的胎釉牢固，有的釉面脱落，开裂成网形。

瓯窑在浙江温州地区，常见器型为盘、碗、钵、洗、壶、罐等。纹饰比较简单，有弦纹、褐彩莲花瓣纹，还有少量的水波纹，耳面也印有叶脉纹。三国到西晋时，胎质较粗，常有剥釉现象，釉色有淡青色、青黄色和黄绿色。东晋时胎质细腻，釉层厚面均匀，胎釉结合牢固，釉多呈淡青色。南朝时釉色普遍泛黄，有开片，容易脱落。

婺州窑在浙江金华地区，三国两晋时所产瓷器造型基本与越窑相同。东晋时主要生产罐、壶、碗、碟、水盂和鸡头壶等。很少见明器。南朝时碗、钵、盏数量增多，并出现了盏托。三国时胎质粗糙，呈浅灰色。釉层厚薄不匀，常凝结成芝麻点状，一般呈淡青色，也有青灰和青中泛黄的。裂纹密布，往往析出奶黄色结晶体。西晋晚期，胎呈深紫色，胎外表有一层质地细腻的白色化妆土，釉层滋润柔和，釉色有青灰或青黄中泛一点褐色，釉面开裂情况更为严重。南朝时釉层普遍呈青黄色，容易剥落。

德清窑在浙江杭嘉湖平原西边，始于东晋，衰于南朝初年，器型与越窑，婺州窑类似。胎质呈紫色，上奶白色化妆土，釉色一般作青绿、豆青或青黄色，具有较好的光泽。东晋以后常在部分盘、碗、壶上划复线莲瓣纹。

(3)隋、唐、五代的青瓷

隋代烧造青瓷的窑址有：河北磁县贾壁村窑、河南安阳窑、巩县窑、湖南湘阴窑和四川邛崃窑、安徽淮南窑。器型主要有碗、高足盘、钵、壶、罐、砚、盂、杯、瓶等。北方三窑地理位置相近，烧造器物以四系罐、高足盘、钵和大小平底碗为主，胎体厚重，呈灰白色，釉为青色或青中泛黄，器里外施釉，外面釉不到底。湘阴窑器物品种多，造型上有自己的特色。四系罐为浅盘口，钵形器底部丰满，足径较大，碗深腹、敛口、小平底。深盘口，高长颈四系壶与高足碗，短八棱壶嘴为其他窑所没有。施釉薄，常有开片现象，釉有青、黄、酱三类。邛崃窑施釉较薄，不很透明，胎质呈紫红色，胎与釉之间普遍施一层化妆土。淮南窑施釉也薄，透明度差，所烧四系瓶为其它各窑所不见。隋代青瓷采用印花工艺，主要有朵花纹、忍冬纹、几何纹、莲瓣纹、卷叶纹、波浪纹等。还有少量的贴花，由五片叶组成，常用来装饰器物的颈、肩部。

唐代烧造青瓷的窑有越窑、瓯窑、婺州窑、岳州窑、青羊宫窑和邛崃窑。特别是越窑代表了当时烧造青瓷的最高水平。

越窑仍集中在浙江上虞、余姚、宁波等地。初唐时烧造的器型有深腹瓷盅，多足瓷砚，折腹碗，并有少见的写实性强的鸡首龙柄壶。此时胎质粗松，呈灰白色，釉色青黄，易剥落。中晚唐时盛行撇口玉璧底碗、玉璧底敞口盘、撇口平底碟、矮圈足翻口碗、荷叶形碗、海棠式碗、葵瓣口碗、盘等。新创烧的喇叭口短流执壶取代了早期的鸡首壶。此外，还有瓷罂、水盂、各式罐、钵、匙、灯、枕、唾壶、瓷盒和瓷塑等。胎质致密细腻，呈灰、淡灰和淡紫色，釉层匀净，开片和剥釉现象少见，呈黄或青中泛黄色，滋润但不透明，类玉类冰。由于晚唐采用了匣钵和支具，所以烧制了一些精巧的小件瓷器，碗、盘内外和底部多有支烧痕迹。晚唐五代的越窑瓷，还被称为“秘色瓷”，陕西扶风法门寺和杭州钱氏墓群出土了具有代表性的秘色瓷。法门寺出土的部分碗、盘有银扣，钱元瓘墓出土的龙纹瓷罂、龙身涂金。这些都与文献记载相符。秘色瓷胎质细腻，多呈浅灰或灰色，胎壁较薄，通体施釉，多呈青绿色，少见黄色，釉面润泽晶莹，胎

釉结合紧密。

浙江瓯窑生产的器型与越窑大体相同，盘、碗、壶、盏托仿造花果形。胎质呈灰白或淡灰。釉层均匀，唐代早、中期呈黄或淡黄色，有剥釉现象。晚唐的釉出现青或青黄色，滋润如玉，很少有剥釉现象。有刻划的牡丹和缠枝花卉纹。

婺州窑产品多与越窑、瓯窑相似，不同的是胎色较深，呈深灰或紫色，釉色青黄带灰或泛紫，釉呈现星点状奶白色。

岳州窑在湖南湘阴，所产器物以盘、碗、壶、罐、瓶为多。胎一般较薄，呈灰白色，没有越窑瓷致密。釉色多见青绿色，少见青黄色，釉层较薄，有细碎的开片纹。烧瓷的窑具唐代采用匣钵、垫饼，五代时垫饼改为支钉支烧。这与唐、五代越窑的烧造方法有些相似之处。

四川邛崃窑，生产的器形具有地方特色。如：提梁罐，口大于底，罐身呈斜直形，在口边有弓形的提梁，以便携带。油灯制作别致，灯盏做有夹层，中空，可注水降温，减少油的挥发以便省油，是谓省油灯。还有不少具有地方特色的小瓷塑，一般施青釉、绿釉或褐釉。

(4)宋、辽、金、元的青瓷

宋代烧造青瓷的窑很多，官窑有汝窑、哥窑、官窑、钧窑。民间则形成了青瓷窑系，北方有耀州窑系，南方有龙泉窑系。钧窑在民间也形成窑系。

汝窑 宋代五大名窑之一。1987年在河南省宝丰县清凉寺发现窑址。1989年又在宝丰发现了一个窖藏，出土器物共有70件。接近传世汝窑器之和。器型有盘、碗、洗、弦纹三足樽、盏托、玉壶春瓶、出戟尊、鹅颈瓶(如图5－121)等。瓷胎呈香灰色，胎轻体薄。釉有天青、粉青、月白、天蓝等色。釉面混浊，开有小片的蟹爪纹。器物多满釉支烧，器底有芝麻花大小的支钉痕，单数居多，釉中含有玛瑙粉。铭文仅见“奉华”“蔡”字两种。北宋晚期出现印花装饰，到金、元时衰落，成为民窑，只烧粗笨的日用器。

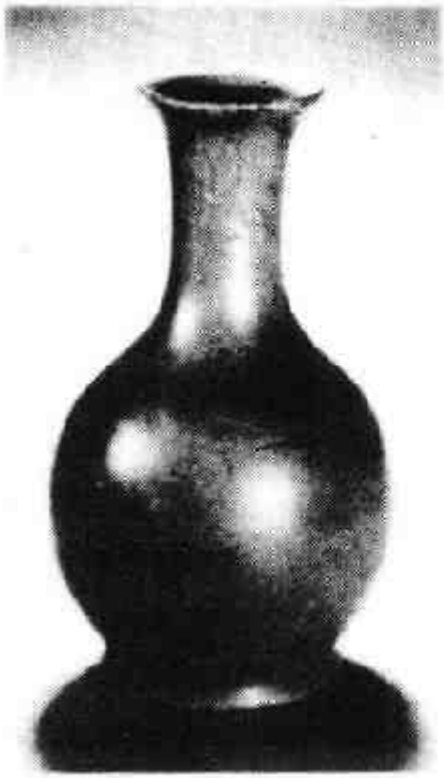


图 5－121　宋汝窑天蓝釉鹅颈瓶

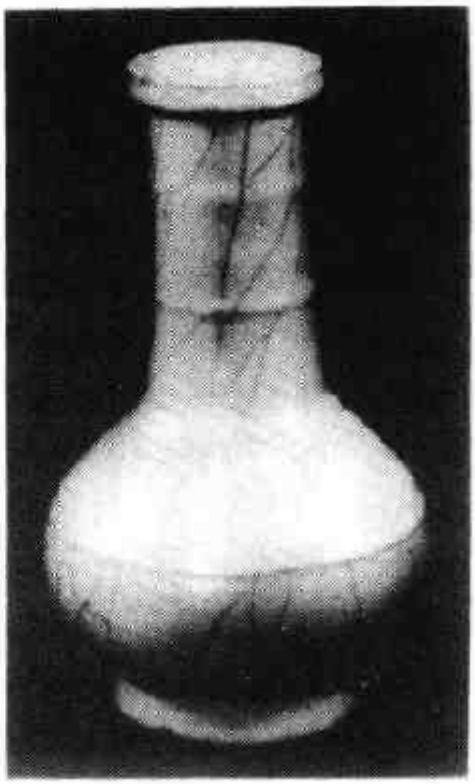


图 5－122　宋官窑弦纹瓶

哥窑 宋代五大名窑之一。历史上很名贵，仅见传世品，造型上仿青铜器的多，有各式瓶、炉、洗、盘、碗、罐等。有厚、薄胎之分。胎色呈黑灰、深灰、浅灰、土黄色调。釉有粉青、天青、灰青、米黄各色。胎、釉因膨胀系数不同，烧成后形成开片纹。本是一种釉病，但制瓷工匠利用它来装饰器物，别具艺术特色。深黑色的纹路叫“铁线”，浅黄色的纹路叫“金丝”，俗称“金丝铁线”。釉面不很光亮，但有一种古瓷上特有的“酥光”。

官窑 包括北宋汴京官窑、南宋修内司官窑和郊坛下官窑。前两者没发现窑址，郊坛下官窑发现了一些瓷片、窑具和残器。现见到的都是传世品。造型有纸锤瓶、贯耳瓶、瓜楞瓶、筒子、渣斗、花盆、香炉、盘、碗、洗子等。胎色紫褐、紫口铁足。釉质晶莹透彻，釉色月白为上，粉青次之，天蓝弥足珍贵。釉面有开片纹，器足施满釉，底内有针尖状的支钉痕。都是双数，最少 6 个，最多 12 个。器

身善于用弦纹(如图 5－122)。北宋官窑与南宋官窑的区别是:北宋官窑,胎质色浅,釉色以月白为上,清淡素雅,胎厚釉薄。南宋官窑,胎体色深,釉色青绿、灰绿带黑头,胎薄釉厚。

钧窑 在河南禹县,属北方青瓷系统,始于唐,盛于宋,衰于元。唐代胎体厚笨,器型丰满,有黑釉蓝斑彩。宋代胎质细腻,釉色滋润。主要烧造宫廷用瓷,有菱花式花盆(如图 5－123)、海棠式花盆、盆托、出戟尊、鼓钉洗、菱花口洗、海棠式洗、三足炉、钵等。釉色有天蓝、月白、玫瑰紫、海棠红等,釉下还有蚯蚓走泥纹。花盆、盆托底部多刻有一到十的数字铭,数越小,器型越大。金、元的胎质多粗松,以烧造民用瓷为主。也有少量的官窑精品。民窑瓷有脱釉现象,金代的碗,里施满釉,外上釉至圈足,足内有釉。元代钧窑碗,外施半釉,有流釉现象,底足内无釉。

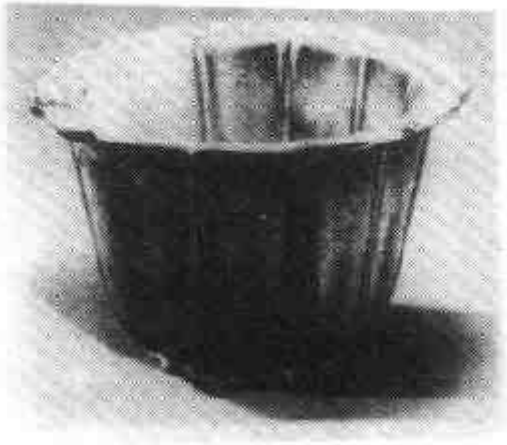


图 5－123 宋钧窑菱花式花盆

耀州窑系以陕西耀州窑为代表,主要烧造刻花和印花青瓷。同时或稍晚仿烧耀州窑的青瓷窑有河南的临汝窑、宝丰窑、宜阳窑、新安城关镇窑、禹县钧台窑,还有广州西村窑和广西永福窑。

耀州窑 在陕西省铜川市黄堡镇。五代时主烧青瓷,宋代达到鼎盛,以刻花、印花见长。烧造的器型有碗、盘、瓶、罐、壶、盆、炉、钵、灯、香薰、盏托、注子、注碗等。纹饰有海水游鱼、莲塘戏鸭,缠枝、折枝牡丹、菊花、莲花、把莲、凤凰牡丹、犀鹤博古、飞鹤、飞鹅和姿态各异的婴戏纹。胎装饰以刻、印花为主,尤其是刻花技艺精湛,刀锋犀利,线条流畅。是宋代瓷器的装饰之冠。釉色青中闪黄。金代胎体加厚,胎色泛白,釉色青绿泛黄。

临汝窑 在河南省临汝县,始于北宋中叶,盛于北宋后期到

金代。以烧造盘、碗为主。纹饰有水波纹、水波游鱼、缠枝花、折枝花。印花纹饰采用六格布局法。团菊纹在碗心应用较多。有的团菊纹无花蕊，有的有一圆圈，内印"童""吴"等窑工的姓氏。盘、碗胎体稍厚，釉色青中闪绿，釉层较厚，气泡较多。

宝丰窑 在河南省宝丰县。所烧青瓷有光素无纹、印花和刻花三种。印花中缠枝菊纹最多，也有转枝菊纹。碗心多印团菊一朵，也有海水点缀螺纹的。刻花与耀州窑风格大致相同，轮廓线用刻花手法，花叶筋脉用篦划纹，施釉较厚，玻璃质感强，呈浅绿色。

龙泉窑 在浙江省龙泉县。创烧于北宋早期，南宋晚期是龙泉青瓷的极盛期，元代在烧大件器上有突破，明中期以后逐步走向衰落。北宋早期有盘、碗、壶、盆、钵、罐等。器物普遍使用刻花装饰，辅以篦点或篦划纹。另外，还有波浪纹、云纹、蕉叶纹、团花纹和婴戏纹等。南宋烧造的器型又增加了炉、瓶、渣斗、文具塑像等。每种器物又有多种样式，如：炉有鼎式炉、葱管足炉、八卦炉、奁式炉等；瓶有胆式瓶、鹅颈瓶、龙纹瓶、虎纹瓶和五管瓶等。还有仿青铜器的鬲、觚、投壶和仿玉器的琮式瓶。瓷胎多白色少黑色。南宋纹饰减少，而以釉色取胜。创烧了粉润似玉的粉青釉和葱翠欲滴的梅子青釉。达到了青瓷制作的最高境界。元代的特点是胎体厚重，器型高大。新创器型有高足杯、菱口盘、环耳瓶、凤尾尊、庶段洗、荷叶盖罐、动物形砚滴、双系小口罐等等。采用刻、划、印、贴、镂、堆多种装饰技法，纹饰丰富。明初与元代特征相同，明中期以后，胎粗釉薄、制作草率、釉色多数浑浊灰暗，呈青灰或茶叶末色。底足往往不施釉，装饰手法以刻、划花为主。

2. 黑瓷类的基本特征与鉴定

浙江、江苏、湖北、安徽的东汉墓葬或窑址中，曾出土有黑釉瓷器。说明在东汉晚期，黑釉瓷也创烧成功。

东晋到南朝初期的德清窑以烧黑瓷为主，造型有碗、盘、碟、盘口壶、鸡头壶、香炉、盆、罐、虎子、灯、盏托等。胎质多呈砖红、紫色

或浅褐色。釉层较厚，其中的精品，釉面滋润，色黑如漆，闪闪发光，氧化铁的含量高达8%，如黑釉鸡首壶(见图5-124)。

耀州窑在唐代以烧黑瓷为主，器型主要有碗、盘、盒、灯、盆、壶、瓶、盖罐等，碗有五花瓣口、圈足和唇口、平底两种。黑釉塔式盖罐是其中的精品，集中了镂雕堆贴的技法。下腹饰以大小相间的仰莲瓣，下承以多边形台座，座上镂雕佛像、人物、花卉、力士和兽首，罐盖为七级宝塔形，顶部塑一小猴，很是生动。河南诸窑和山东淄博窑在唐代也烧黑瓷，器型主要有碗、碗、壶、罐等。

图5-124　东晋德清窑黑釉鸡首壶

宋代由于饮茶、斗茶风气很盛，人们都喜欢用黑釉茶盏作茶具。福建建阳窑烧造的黑釉兔毫盏最为有名，碗壁内外都有细长的条状纹，细长程度象兔毛一样故名。胎体厚重，色发黑，外上半釉，不到底。釉中只有气泡无玛瑙。河南也烧黑釉兔毫盏，胎体薄，发黄褐或黑褐色。上釉较多，到圈足，釉中掺玛瑙。现代河南仿，胎体厚，胎质细，色偏白，露胎处涂酱色。

宋代吉州窑烧制的黑釉剪纸贴花盏和黑釉木叶贴花盏也很著名。胎体轻薄，胎色发白、灰白，釉色黑里泛红，胎质较粗。还烧黑釉玳瑁盏，以黄、黑等色交织而成，就象海龟一样。花釉富于变化，色调协调滋润。

图5-125　宋黑釉油滴碗

河北、河南、山西还烧黑釉油滴盏，在黑釉中闪现无数银白色

的斑点，就象星星一样，更象油滴痕（如图 5－125）。河北定窑烧的黑定瓷，釉色漆黑，光可照人，其价值比定窑白瓷还高。山西雁北地区烧制的黑釉剔花瓷，主要装饰在瓶、罐的肩、腹部，布局对称，刀法纯熟，黑釉乌黑发亮，褐黄地上衬托出流利的纹饰，别具特色。烧造这种装饰瓷的瓷窑有大同窑、怀仁窑、浑源窑和乡宁窑。山西平定窑、介休窑、太原孟家井窑还烧制黑釉印花瓷，其中介休窑的童子荡船纹很有特色。

辽代林东上京窑烧制黑釉瓶、罐、壶、盂等。胎质细白，釉色黑而闪暗绿，釉厚处有泪痕，釉面温润，光泽较强。林东白音戈勒窑专烧黑釉大型粗瓷器，胎质坚致，胎体厚重，釉色纯黑欠光润，烧造的器型有瓮和双耳小罐等。

金代山东淄博磁村窑烧造的黑釉白线纹瓷独具特色。如：黑釉白线纹罐，直口、鼓腹、平底。在黑釉上，装饰瓜棱样的白线纹饰，线条匀称，别具风格。

3. 白瓷类的基本特征与鉴定

白瓷是我国古代瓷器的著名品种，长沙东汉墓曾出土过类似白瓷的灰釉高足碗，胎质灰白，釉层匀润。北方最早的白瓷是河南安阳北齐武平六年（575 年）范粹墓出土的碗、杯、三系缸、四系缸和长颈瓶。胎质细白，没上化妆土，釉薄而滋润，呈乳白色，普遍泛青，釉厚的地方呈青色。

河南安阳隋张盛墓出土的白釉罐、壶、瓶、炉、烛台、碗、钵、盆等，比范粹墓质量提高。西安郊区隋大业四年（608 年）李静训墓出土的白瓷器，胎质较白，釉面光润，胎釉中没有白中闪黄或白中泛青的痕迹，可称作真正的白瓷。特别是白釉龙柄鸡首壶制作最精（如图 5－37）。

唐代的邢窑以烧造白瓷著称，在河北省临城县祁村发现了窑址，出土器物有碗、壶、坛、盘、杯、盏托、鸟食罐、骑马俑等。碗足轮旋规整。玉璧底的中心施釉为高级瓷，不施釉者为一般品。胎质洁白，釉色类银类雪，釉厚处呈浅水绿色。器物多光素无纹，少见带纹

饰瓷。

定窑在河北省曲阳县，始于唐，盛于宋，衰于元。唐代器型有碗、盘、托盘、注壶、盆、三足炉、玩具等。胎厚者，色发灰、黄，外施半釉，上化妆土。胎薄者，色洁白，施白釉，釉面光莹滋润。五代时期唇口碗较多。宋代装饰手法多样，主要有刻花、划花和印花。纹饰有缠枝牡丹、莲花、菊花、孔雀、鹭鸶、雁、鸭等，还有水波游鱼和龙纹。在北宋中期还创造了覆烧工艺，即把碗、盘等器扣过来烧，用支圈匣钵代替了普通匣钵，提高了瓷器的产量。此法还推广到北方和南方的许多瓷窑，缺点是口部无釉。但制瓷工匠为弥补这一缺陷，在器物烧成后，镶上金、银、铜口，反而显得珍贵美观。

唐代河南巩县窑、密县窑也烧造白瓷，巩县窑以烧造盘、碗为主，碗的式样多达 11 种。密县窑的瓷器胎质较粗，广泛使用化妆土。

宋金时期山西诸窑也烧造白瓷，有的仿定窑，有的带有地方特色。如山西平定窑也烧印花莲瓣纹，轮廓线是采用双复线。盂县窑金代的白釉碗采用套烧法，碗心多刮一圈釉。介休窑的白瓷，胎厚，多印缠枝花卉，采用支烧法，器里和底足各有三个小支钉痕。

辽代的林东上京窑，在内蒙的昭乌达盟巴林左旗林东镇。烧造的白瓷有杯、碗、盘、碟、瓶、罐、盂、壶、盒等。其中盘口长颈瓶、海棠式长盘、方盘、长把执壶为契丹人所喜爱。白瓷釉色纯白，釉层薄而无堆脂现象，光泽强而温润。

元代枢府窑烧卵白釉瓷，常见器型有盘、碗、高足碗等。其中，小足、平底、敞口、深腹折腰碗最为典型。因胎体厚重，釉呈失透状，色白微青，很象鹅蛋色，故称卵白釉。以印花为主，常见有双龙纹和缠枝花纹，往往在花卉中，对称印有“枢府”二字。也有印“太禧”“福禄”等字的。

明永乐时期的甜白釉非常著名，造型有碗、高足杯、盘、双耳瓶、执壶、玉壶春瓶等。很多制品薄到半脱胎程度，能够光照见影。器物上往往有暗刻花纹或印纹。因为这种白瓷胎薄釉莹，给人一种

"甜甜"的感觉，又称甜白釉。如甜白釉执壶，造型圆浑，釉色莹润，竹节形曲柄，是典型的永乐白瓷风格(如图 5－126)。

明永乐的甜白釉，明嘉靖和清代有仿品。真正永乐甜白釉瓷，釉质洁白，温润似玉，釉面非常平静，迎光透视，胎体呈肉红色。盘、碗往往有暗花纹，若隐若现，琢器接痕不明显，摸得出，看不出。嘉靖仿品，釉面有黄、褐色黑点，釉面肥厚，琢器接痕明显。清代仿品，釉面有桔皮纹，迎光透视，胎体呈青白色，釉面稀薄，纹饰清楚，琢器无接痕。

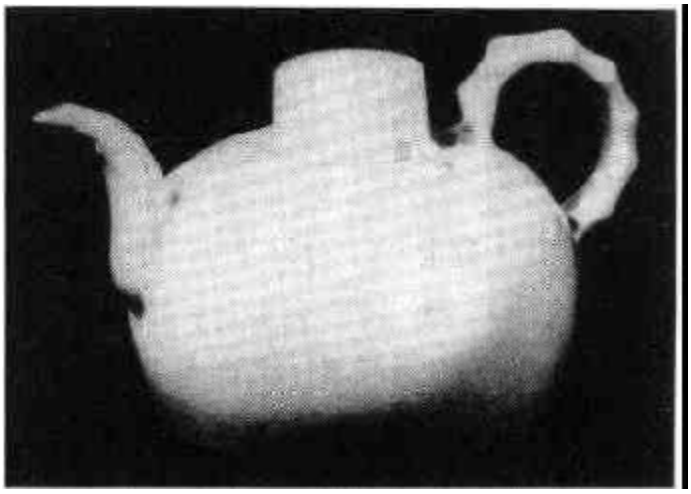


图 5－126　明永乐甜白釉执壶

明德化窑的建白瓷，在彩瓷时代独树一帜，所产白瓷有达摩、观音、寿星、罗汉等的瓷塑，表情丰富，衣纹生动，形象逼真。还有佛前供器尊、鼎和香炉。日用瓷有梅花杯、八仙杯、盒等。胎质致密，透光度极好。釉为纯白釉，既不象北方的白瓷，白中泛黄；又不象景德镇的白瓷，白中闪青，色泽光润明亮，乳白如凝脂，在日光照耀下，釉中隐现粉白或乳白。因此，又称"象牙白"或"猪油白"。

4. 青白瓷类的基本特征与鉴定

青白瓷是我国古瓷中素雅独特的品种，以江西景德镇窑为代表，并传播到江西赣州，吉州、南丰等地，还有皖、浙、闽、鄂、川等省。在宋元时期形成一个著名的窑系。

景德镇窑所烧青白瓷，釉色介于青白之间，青中泛白，白中闪青，故称"青白瓷"，也称"假玉器"、影青瓷等。烧造器型有盘、碗、杯、碟、执壶、注子、盏托、瓜棱罐、枕、香薰、香盒、瓶、堆塑瓶等。造型多仿金银器。北宋采用仰烧法，胎薄色白，刻花清楚利索，纹饰有花鸟、走兽等。南宋时采用覆烧法，有芒口，多见印花纹饰，均为阳

纹。多印在盘、碗心或盒盖上。常见纹饰有人物风景、瑞兽祥禽、鱼藻、荷莲、菊花、月影梅、石榴、水波、回纹等。现在江西有仿制品，仿婴儿枕、老虎枕、狮子枕、印盒、注壶，还有刻花、印花碗等。仿的刻花线条不流利，器物底部有布纹。

吉州窑在江西吉安永和镇，宋代也烧青白瓷。器型有注子、注碗、盘、碗等。注子呈圆球形，光素无纹，注碗有坦口深腹和瓜棱形两种。瓷质略粗，盘、碗多覆烧，内印各种缠枝花卉纹。

福建德化窑，创始于宋，发展于元。所烧青白瓷多见洗、盒。洗敞口、凸底多，盒子有大、中、小之分，有圆形、八角形、瓜棱形等多样，盖面多印折枝花，纹饰丰富。

广东潮安窑，始于唐，终于宋。宋代主要烧造青白瓷。有碗、盘、碟、盒、壶、炉等。壶是喇叭口，瓜棱腹，细长流和弯曲的弓形柄。造型优美。炉上多浮雕莲花瓣纹，装饰手法以刻花为主，辅以篦划纹及弦纹。釉色偏白，在积釉处，呈现水青色。

二、色釉瓷的基本特征与鉴定

色釉瓷是指在釉料中所加金属氧化物不同，在窑炉中烧造时的火焰气氛不同，而产生的各种颜色釉瓷。如：氧化铁在还原焰中可烧成青色，而氧化铁的含量不同，又可变成影青、粉青、梅子青、蟹甲青等多种釉色。如果把不同含量的氧化铁在氧化焰中烧成，又可变成红、黄、象牙白、褐、黑等釉色。同样，不同含量的氧化铜，在氧化焰中可烧成绿色，而在还原焰中可烧成红色。还有钴可烧成蓝色釉，锰可烧成紫色釉，锑可烧成黄釉等等。现主要讲讲具有代表性的黄釉、红釉、蓝釉、绿釉、紫釉和花釉等。

先谈谈花釉瓷，它是唐代新创造的一个品种，以河南鲁山段店窑为代表，河南郏县、禹县、内乡和山西交城也有烧制。鲁山花瓷是在黑釉、黄釉、黄褐釉上施以天蓝或月白色斑点，这种斑点没有规律，有的象波浪，有的成斑块。大多数是在深色地上装饰浅色花斑。器型有腰鼓、壶、罐、瓶、盘等。特点是造型丰满浑厚，釉色变斑各异，光怪陆离。鲁山花瓷是钧瓷之源，汝瓷之本。传世品中著名的

是黑釉月白斑花鼓，现在有仿制品。古代器里粗糙，有手旋痕迹；新仿的胎质均匀，里外光滑。真的色彩深浅有别；仿的色调对比不强烈。古代的色斑随意流淌；新仿的似乎有轮廓线。

黄釉瓷唐代始烧，产地有安徽寿州窑，萧县白土窑，河南郏县窑、密县窑，河北曲阳窑和山西浑源窑等。主要谈谈寿州窑、郏县窑和浑源窑。

寿州窑在安徽省淮南市。主要烧造日用生活器。有碗、盏、杯、钵、注子、枕、玩具等。胎体较厚重，器多平底，有的底心微凹。碗、盏的底足多有刀削痕，注壶是唐代流行式样，喇叭口、圆唇、长颈、曲带形柄。壶嘴多为圆柱形或多棱形短嘴，平底。黄釉瓷普遍上化妆土，再施玻璃釉，有小开片纹。还有蜡黄、鳝鱼黄、黄绿等色，多有剥釉现象。器物一般是用匣钵在氧化焰中烧成。

河南郏县窑所产黄釉瓷有碗、罐、壶等。碗内施半釉，碗心露五角或六角形胎，这是采用蘸釉法所致，以便于叠烧。黄釉罐口沿微外撇，颈短而直，斜肩，直身，平底。罐的口部不施釉，有一层化妆土，一般高 20cm 左右。黄釉壶是喇叭口，短圆柱形流，带双系，最突出的特点是壶身带有席纹。山西浑源窑烧造的典型器是黄褐釉小罐，圆唇式口，腹部丰满，席纹与郏县窑壶上的略同。

明代黄釉瓷进一步发展，始于宣德的浇黄釉到弘治时成为杰出的代表。因为它色彩浅淡而娇艳，故名。又因釉色娇嫩的象鸡油一样，俗称“鸡油黄”，其最大特点是摸上去非常滋润，就象婴儿的皮肤一样。常见器型有盘、碗、高足杯、罐等。因为黄色在明代是宗教祭器的重要颜色，所以黄釉瓷也较多。明嘉靖、万历时黄釉颜色较深，釉质肥润。黄釉中多有暗刻花纹或含有“血丝痕”，釉面没有弘治滋润，器型也多不规整。

清代继承明代的传统工艺继续烧造黄釉瓷，主要品种有鳝鱼黄和蛋黄釉。黄釉瓷一直是清代 宫廷的主要用瓷。鳝鱼黄是一种结晶釉，釉色黄润，带黑色或黑褐色斑点，就象鳝鱼皮一样，故名。康熙时臧窑有此品种。

蛋黄釉也是康熙朝创烧，因釉色浅似鸡蛋黄故名。釉面滋润无开片。康熙时黄釉微重，釉层透明，雍正、乾隆时，釉中掺有玻璃白，釉汁浊而不透，呈色浅淡，多用于一色釉器。从嘉庆到宣统均有烧造，器型有盘、碗、杯、碟、瓶等。

红釉瓷早在北宋初年就开始出现，到北宋末年的钧窑烧出了窑变美妙的铜红釉，有海棠红、火焰红等色。到元代才烧出了洋然一色的红釉瓷，发色朱红。但因烧成难度大，产品不多。真正烧制成熟的鲜红釉瓷是明永乐、宣德时期。呈色鲜艳，釉色中闪耀着宝石一样的光泽，又称“宝石红”。明代的红釉瓷，皇室也用来祭祀，又叫“祭红”、“积红”。常见器型有盘、碗、高足碗、僧帽壶（如图 5－127）等。清代有仿品。永、宣的红釉瓷都有灯草口，釉是自然垂流，口沿、足边积釉处有虾青色。而清代仿品，口部涂一层白浆，没有虾青色。宣德红釉的桔皮棕眼比较疏朗，清代的比较密集。明中期以后，烧制红釉瓷技术失传，到清康熙后期，红釉瓷才恢复生产。以督窑官郎廷极监烧的红釉瓷最为著名。被称为“郎窑红”，釉色莹澈浓艳，从口部往下自然垂流，口部露出胎骨，多呈粉白、淡青或浅红色。釉流到足边凝聚，犹如初凝的牛血，发色黑红。世有“脱口垂足郎不流”之说。釉的光泽强烈，釉面有开片纹，胎质洁白坚硬，器足露胎处泛有火石红。器里釉和足底釉与器身釉不同，是小开片的白釉、苹果青釉或微黄的米汤色，底部多无款。造型匀称端庄，雍容典雅。常见器型有观音尊、葵荠扁瓶、油锤瓶、贯耳瓶、胆式瓶、蒜头瓶、洗、炉、钵等。碗式多样，有高足、墩式、撇口、折腰、菊瓣、笠式等。

图 5－127　宣德红釉僧帽壶

康熙朝另一个名贵的红釉品种是豇豆红釉。色调淡雅宜人，明快鲜艳。高级的叫“大红袍”。略次的釉色如豇豆皮色，器身和口沿露出绿苔斑点，今称作“美人醉”或“桃花片”，最次的发色深暗浑浊，称作“驴肝马肺”，是受窑火影响所致。常见的豇豆红釉瓷有太白尊（如图5－128）、石榴尊、菊瓣瓶、莱菔尊、苹果尊、柳叶瓶、洗、印盒等。光绪、民国仿的最多的是太白尊和印盒。仿的太白尊口大、肩膀也不够秀美，底足非常窄细，青花款识的写法也不对。印盒真品的子母口严实，接口处凹进去，仿品子母口不严密，接口处凸出来。

图5－128　康熙豇豆红釉太白尊

康熙朝还新创了红釉中加金的胭脂红，学习西方的配釉法。一般多施于薄胎的白釉瓷上，作为一色釉或局部图案的色地，釉面非常匀净。色调呈胭脂粉红色。器型有直颈瓶、碗、茶杯等。雍正、乾隆时更为精美。康熙朝还烧造珊瑚红、盖血红、抹红等品种。

用钴作呈色剂的蓝釉，最早见于低温釉陶唐三彩。到元代，烧成了高温蓝釉瓷。器形有小碗、盘、匜、高足碗、梅瓶等。装饰手法有蓝釉白花和蓝釉金彩两种，蓝釉的色调深沉古朴。明代宣德的蓝釉也很著名，又叫“宝石蓝”、“祭蓝”、“积蓝”等。和宣德红釉一样，器口也有自然垂流的灯草口，口边积釉处有虾青色，釉面有桔皮纹，气泡分布疏朗。康熙、雍正的仿品，没有自然垂流的灯草口和虾青色，桔皮纹气泡密集。明代各朝都烧造蓝釉瓷，但品种不多。嘉靖、万历时烧造的回青也很有名，蓝中泛紫，常见有撇口碗，器里多暗刻云龙纹，器口有的施酱黄釉。

清代除仿烧明代的祭蓝外，还烧造洒蓝、天蓝釉瓷。洒蓝又名

"青金蓝"、"雪花蓝"，因在浅蓝色地上有深蓝色的斑点，犹如洒落的水滴一样，故名。始烧于宣德，清康熙时烧制成熟，采用吹釉法，烧成后于青蓝中飘洒点点雪片，很是可爱。天蓝釉是从天青釉演变而来，始烧于康熙，盛于雍正、乾隆，釉色浅而发蓝，象蔚蓝的天空一样，故名。常见器型有小件文具，碗、瓶、尊、罐、盏托等，民国时有仿品。

我国在汉代已经使用绿釉，是以铜作呈色剂的铅绿釉。宋代瓷器上普遍使用，多呈深暗的青绿色，磁州窑还创烧了孔雀绿釉，明成化时开始仿烧，到正德时达到鲜亮青翠的水平，象孔雀的羽毛一样美丽。明代中期出现的瓜皮绿，到清康熙时进一步发展，因色如西瓜皮，故名。它是以铜作呈色剂的低温釉，深色浓绿，无开片，多用在一色釉的瓶、罐、盘、碗上，浅色的象嫩黄瓜皮色，多装饰小细颈瓶，还常用来彩绘，如山石、树木、枝叶常用此色。还有一种水绿色是康熙时杰出的彩釉，因呈色淡绿如湖水一样，故名。釉面光润莹澈，康熙三彩、五彩瓷常用此釉色，它是鉴定真伪的主要标志之一。

紫釉是用锰作呈色剂的高温釉，最著名的是茄皮紫，明代中期出现，嘉靖、万历时也有烧造。到清康熙时进一步发展，深色的象成熟的茄子一样，青中发紫，浅的象生茄子一样，紫中闪白。釉面均匀，无开片者为上乘，多用于素三彩和一色釉瓷。雍正、乾隆时也有烧造，所见盘子有暗刻的龙纹。

紫金釉是以铁为着色剂的高温釉。因色似芝麻酱，又称"麻酱釉"。宋代北方瓷窑始见，明代宣德、成化、嘉靖各朝都有烧制，到清顺治、康熙时很流行，多涂于器物的口沿。雍正、乾隆时在酱釉上抹金，成为特殊的工艺品种，见有起弦纹碗。

窑变釉是宋代钧窑的著名品种，到清雍正时又仿烧成功。它是一种以铜红釉为主的彩釉，同时加进多种金属色，所以有多种色彩，一直烧造到清末的光绪。只有雍正时的彩釉最丰富，主要有月白、蓝、紫、绿、酱、青、红等。其釉彩变化就象瀑布一样流下来；到了

雍正后期，几乎以红色釉为主。雍正最好的窑变釉叫火焰青和火焰红。后仿很多。鉴别真伪主要看底足，雍正、乾隆的底是一块青、一块黄，釉很亮，不是均匀的。到乾隆晚期，底下一般不施釉，往往露火石红色。道光时底下挂白釉，到光绪、民国时，多上黑酱色，没有什么变化。再看釉面，雍正是蓝多红少，乾隆是红多蓝少，但都有蓝。到嘉庆、道光以后，基本是红釉，但釉里有条斑，路霁红不同。光绪民国时又刻意模仿，又变成蓝色，但釉面不同，有一层反铅亮。

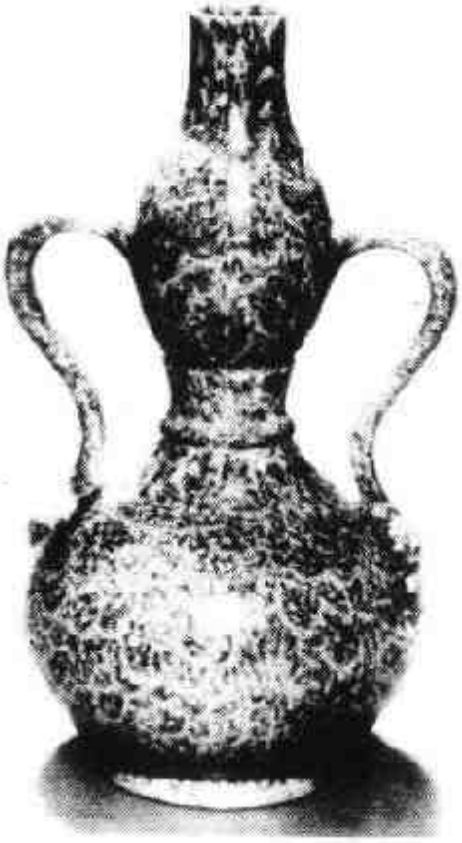


图 5－129　乾隆炉钧釉葫芦瓶

炉钧釉又叫芦钧釉，是雍正时仿钧窑的又一品种，乾隆最多。常见乾隆、嘉庆、道光、民国的器物。雍正时，釉中有高粱红，红中泛紫，高粱红和蓝、绿釉交织，呈垂流状。到乾隆初期还有高粱红，中期以后就没有了，成了蓝绿、月白垂流状的小斑片，如图 5－129。道光以后，流动不畅，窑变变成了蓝绿色的小点。

第四节　彩绘瓷器的特点与鉴定

一、元以前彩绘瓷的基本特征与鉴定

我国目前所见最早的彩瓷，是南京出土的三国吴青釉彩绘瓷壶。在米黄色胎上，用褐彩通体绘持节羽人和云气纹样，外施青黄釉。它的发现，开辟了我国彩绘瓷发展的先河。后来，唐代长沙窑和宋代磁州窑的彩绘瓷最有影响力。唐代长沙窑烧造的彩绘瓷有

罐、壶、盘、碗、碟、油盒、枕等。其中罐、壶最善于随形变幻，光壶就有十余种样式，壶口有喇叭式口、直口、洗形口；壶腹有长腹、圆腹、瓜棱腹、扁圆腹、袋形腹；壶流有八方形、螺旋式、直管状或细长弯曲式。不同的流，配以不同的曲柄，设计精巧秀美。器物多采用模印贴花装饰。在青釉下，有褐、绿色纹饰或彩斑。常见纹饰有人物、狮子、葡萄、园林等。彩斑有大圆斑和小斑点之分。一般来说，大圆斑年代较早，小斑点年代较晚。

宋、辽、金、元时期，磁州窑烧造的白地黑花、白釉剔花、白釉酱彩、珍珠地划花等品种，进一步发展和丰富了彩绘瓷的种类和内容，并影响到河南修武当阳峪窑、登封曲河窑、禹县扒村窑和鹤壁集窑，还有山西的介休窑、江西的吉州窑。形成了一个北方最大的民窑系。

磁州窑在河北省邯郸市磁县观台镇和鼓城镇。常见器型有直口盖罐、深式敛口硕腹碗 、梅瓶、壶、洗、盆等，还有如意形、腰圆形、八方形等各式瓷枕。在白色瓷上，用黑彩或酱彩题写唐诗宋词，描绘各种花卉、鸟兽、婴戏人物故事和鱼纹，字体随意洒脱，画面生动自然。因胎色灰白，所以多上化妆土，使画面黑白分明。金代胎薄体轻、白釉泛青绿色，多烧制黄绿釉瓷。元代磁州窑烧制的碗心有“王”字和“忍”字款。大罐较为精致，多绘龙凤纹。明代磁州窑系的山西地区，多烧造大酒坛。

这些民风淳厚的磁州窑制品很受欧洲人和日本人的欢迎，不少精品都流传到海外。因此也出了不少仿制品。真品纹饰洒脱，口沿折角比例适宜，器足修胎干净利索。仿品纹饰欠流利，造型圆浑，胎体较厚，刮削棱角没有真品犀利。

二、青花瓷的基本特征与鉴定

青花就是用钴料在瓷胎上绘画，然后施釉，在高温下一次烧成呈现蓝色花纹的釉下彩瓷。在江苏唐城遗址就出土有青花瓷片，可以说唐代是我国青花瓷生产的滥觞。浙江两座宋代塔基也出土了青花瓷片，但没有确切窑址可考。到了元代，青花瓷才真正烧制成

熟，并逐渐成为我国瓷器生产的主流。

元代景德镇逐渐成为全国的制瓷中心，所烧造的青花瓷有罐、瓶、盘、执壶、碗、瓯、高足杯、象耳瓶、花觚、四系扁壶等。罐又分直口罐、洗口罐、荷叶盖罐、兽耳狮钮盖罐；瓶有玉壶春瓶、梅瓶、双耳瓶、蒜头瓶和葫芦瓶等；盘有折沿菱花口盘和折沿圆口盘。装饰方法有彩绘、印花和雕花，以彩绘为主。纹饰有松竹梅、牡丹、莲花、菊花、牵牛花、芭蕉、灵芝、山茶、海棠、瓜果、葡萄、龙凤、鹤、鹿、鸳鸯、鹭鸶、麒麟、狮子、海马、鱼、秋虫等，另外还有竹石、杂宝、人物故事；常见辅助纹饰有卷草纹、锦地、回纹、钱纹、浪涛、蕉叶、莲瓣、云肩等。装饰特征是层次多，画面满，构图合理，层次分明，浑然一体。胎体致密，器底有火石红色。釉面基本呈青白色，有深有浅，青花原料主要采用进口料，青翠碧蓝。

明代景德镇是全国的制瓷中心，青花瓷的生产也达到了空前的水平，由于早、中、晚各期所用青花原料不同，呈现的色泽和彩绘的方法也不同，形成了各自的时代特征。下面按时代先后作一介绍。

明初洪武时，国家刚刚统一，政权还不稳固，瓷器生产的数量较少，朱元璋在位31年，没发现一件带官窑年款的瓷器。造型较少，主要有盘、碗、石榴尊、玉壶春瓶、执壶、军持、高足杯等。器足多砂底，有火石红斑，釉色呈青白色，肥厚滋润。胎质呈白或灰白色。青花多采用国产料，颜色浅淡。常见纹饰有云纹、龙纹和缠枝花纹，多采用“一笔点划”法，构图疏朗。云纹多暗刻盘心，或三朵云呈品字形排列。龙纹没有元代的凶猛。缠枝莲纹呈螺丝状(如图5－130)。民窑青花瓷的纹饰，生动活泼，有的还草书“福”、“寿”字款。

图5－130　明洪武缠枝莲纹

明永乐、宣德青花瓷胎釉精细，青花色泽浓艳，造型多样，纹饰优美，是我国青花瓷生产的黄金时代。也是明早期青花瓷的典型代

表。这一时期的青花瓷胎质细腻洁白，釉层莹润肥厚。所用钴料是郑和下西洋带回来的“苏麻离青”，因含锰量低、含铁量高，烧成后自然形成的黑疵斑点与浓艳的青花相映成趣。器型多样，除了传统的盘、碗、洗、三足炉、缸、罐、高足碗、盖碗、灯、渣斗、梅瓶、玉壶春瓶外，还创造了许多新器型。如：抱月瓶、四方倭角瓶、天球瓶（见图 5－131）、八方烛台、花浇、鱼篓尊、僧帽壶、压手杯等。纹饰图案秀丽典雅，常见纹饰有缠枝莲、牡丹、菊、月季、山茶、蔷薇、灵芝、仙桃、石榴、葡萄、枇杷、荔枝、樱桃等花果纹，还有龙凤纹、松竹梅纹、鱼藻纹等。永乐青花与宣德青花的区别方法是：永乐青花大多无款，只有少量篆书款；宣德青花多有款，多是楷书款，少见篆书款。同样器物永乐轻，宣德重。永乐釉层滋润，器底圈足凝釉处，泛青绿色；宣德釉面有桔皮纹，釉层见有较多气泡。

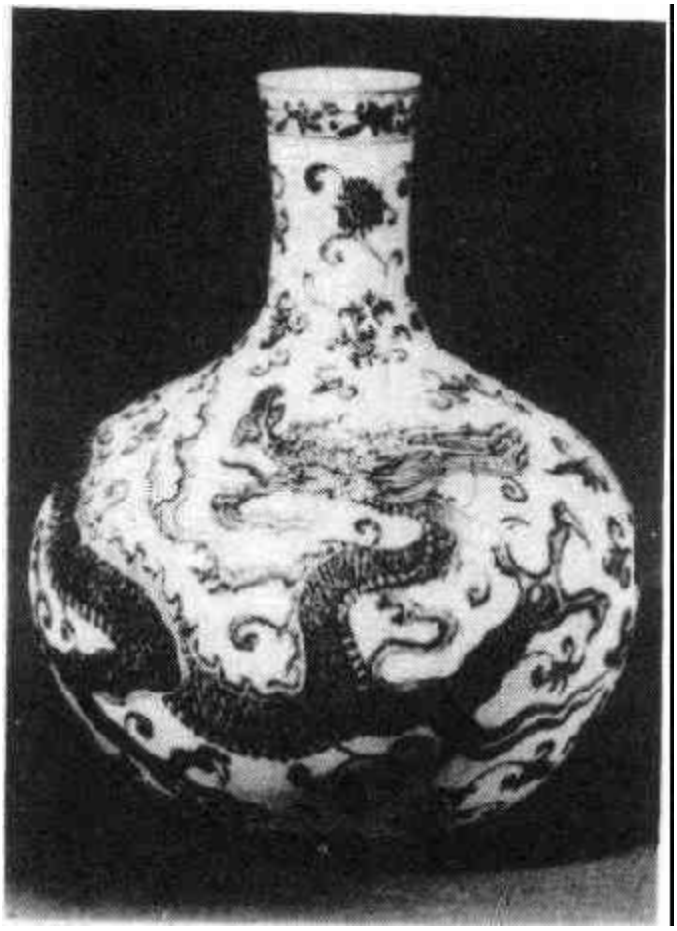


图 5－131　明宣德青花龙纹天球瓶

明正统、景泰、天顺三朝，历时 30 年，发生了三次大灾荒。皇家多次发布公告，禁止民窑生产青花，官窑数量也在减少。所见这一时期青花瓷较少，没有一件带官窑款的，这被一些陶瓷专家称为瓷器史上的“空白期”。器型有碗、罐、梅瓶、筒炉、山形笔架等。纹饰有孔雀牡丹、缠枝莲、回文、梵文、松竹梅、折枝花、卷云纹、荷莲鸳

鸢和人物故事。一般琢器底部多浅宽的平砂底，纹饰画法多用早期的一笔点划，特别是中锋用笔独具特色。

图 5－132　弘治青花莲塘龙纹碗

明成化、弘治、正德时期的青花瓷是明中期的典型代表。所用青花原料，主要是国产料“平等青”，发色浅淡而呈灰蓝，造型上追求阴柔之美，纹饰线条纤细、流畅，开始使用勾勒填涂法，如图 5－132，弘治莲塘龙纹碗。器型主要有高足杯、酒杯、盘、碗、罐、梅瓶、玉壶春瓶、瓜棱瓶、梨壶、筒炉、盒、诸葛碗、双兽耳瓶、尊等。常见纹饰有龙凤纹、海兽、花鸟纹、云纹、月影梅、松竹梅、宝相花、松鹤四鱼、荷莲、仕女、高士图和婴戏纹。辅助纹饰有回文、

图 5－133　成化鸡爪叶

图 5－134　成化亚字形山石

梵文、海水纹、龟背锦、钱纹、如意云纹等。成化青花只分浓淡，不分阴阳。绘人物衣服，只绘外衣，不绘内衣。故有“成窑一件衣”之说。鸟纹多丰满，花朵只画正面，叶无阴阳反侧。民窑喜用秋葵纹，叶子多呈鸡爪状(如图 5－133)，山石多亚字形(如图 5－134)。成化青花瓷的胎质细腻纯净，多胎薄体轻，胎体迎光透视显肉红色，露胎无釉的底足，有“糊米底”色。釉面肥厚滋润，堆脂如玉。弘治青花瓷比成化青花瓷造型更柔美，纹饰线条更纤细，青花色调多浅淡。也有色深重、线条粗、纹饰满的。弘治青花还有开光内写“金玉满堂”吉祥语的。

图 5－135　正德灵芝云纹

正德青花是明代中期向晚期过渡的产物。大部分呈浅淡的灰蓝色，晚期因掺入“回青料”颜色发紫，有晕散现象。当时受伊斯兰教、道教影响，多绘阿拉伯文、八仙人等。常见纹饰有穿花龙、翼龙、人物故事、高士图、携琴访友，婴戏图等。灵芝云纹多长角(如图 5－135)。器型有碗、盘、罐、瓶、梨壶、花觚、花插、香筒、香炉、花盆、绣墩等。器物多带器座，胎体由轻薄向厚重过渡，大器逐渐增多。琢器修胎不太规整，接痕明显，圆器有跳刀痕或塌底现象。釉色白中闪青，气泡较多。

明嘉靖、隆庆、万历时，青花瓷多采用进口的“回青料”，是明代晚期的典型代表，青花色调，蓝中泛紫，浓重艳丽。万历中、后期蓝中闪灰，发色渐浅。嘉靖多大龙缸、大盘、大罐等。造型上见方见角的多，有四方、六方、八方、斗形和天圆地方形。还有许多传统器型，如：梅瓶、玉壶春瓶、蒜头瓶、执壶、花盆、花觚、花插、佛前供器、绣墩、碗、盘、杯等。隆庆时多见各式瓷盒，万历时又新出现了壁瓶和莲花式洗。纹饰采用双钩填涂，题材有龙纹、灵芝、麒麟、福寿康宁、寿山福海、缠枝莲托寿字、鱼藻纹、婴戏纹，还有反映道教的八仙八卦、卐字、云鹤、老子讲经等等。嘉靖时多树枝缠绕的“福”、“禄”、“寿”字。万历时典型的纹饰多采用镂空、雕塑法，并喜欢用开光图

案，还常用卐字锦作地。纹饰线条很象钢笔画。嘉、隆、万时期工艺上多不讲究，琢器接痕明显，器物多夹扁、翘楞现象，底心下塌较重。

明末天启、崇祯时期，常见器型有盘、碗、盒、瓶、炉、罐、花觚等。天启时多淡描青花，崇祯时有的色泽浅淡，有的色调灰暗，并有晕散现象，也有的色泽鲜艳明快。纹饰有云龙、海水龙、正面龙、花鸟、凤穿花、锦地鹤兔、狮子牡丹、卧牛、卧马、鱼藻、婴戏、缠枝花、人物故事、松竹梅等。胎体粗细兼有，釉色有青白和白中闪灰。粗的修胎不规整，底足常有跳刀痕和粘沙现象。口部施酱黄釉。有些器物还伪托宣德、成化、嘉靖等前朝款。

到了清代，青花瓷的生产达到了历史上的最高峰。特别是康熙、雍正、乾隆三朝最为突出，产量之多，工艺之精，品种之全，纹饰之丰富，都是前所未有的。清中期以后逐渐走向衰落。清代的青花瓷也可分为早、中、晚三期。

清初顺治时，瓷器的生产主要延续晚明的风格，并有所创新。器型有盘、碗、炉、洗口兽耳瓶、筒瓶、筒花觚、净水碗等。纹饰有龙纹、麒麟芭蕉、洞石花卉、人物等。青花发黑蓝色，云纹多有晕散，釉面呈鸭蛋青色，器物的口部多施酱黄釉。

康熙朝是清代青花瓷生产的黄金时代，其产品可独步本朝。它以国产的珠明料为主料，青翠明快，色泽清新悦目，层次分明，最高级的是“翠毛蓝”，最大的特点就是用一种青花色料就可充分表现出景物的阴阳向背和远近疏密，从而使画面富有立体感。造型多样，有碗、盘、杯、梅瓶、棒槌瓶、凤尾尊、观音尊、鱼缸、筒瓶、花觚、水盂、印盒、笔筒、蟋蟀罐、花盆、粥罐、香炉、将军罐等等。纹饰包罗万象，有龙凤纹、花鸟虫鱼、人物故事、山水诗文、渔家乐、耕织图、八卦、雉鸡牡丹、冰梅纹等。康熙早、晚期青花色调灰暗，略有晕散，釉面呈青白色。中期青花鲜艳青翠，层次丰富，釉面以粉白为主。胎质细腻，琢器修胎规整，几乎不见接痕。常见有二层台底、泥鳅背底或是双环底。

清代中期的青花瓷以雍正、乾隆和嘉庆为代表。雍正朝时间不长，但产品很精，造型纤巧秀丽，如：梅瓶、天球瓶、观音尊、壶、罐、盘、碗等。还创造了赏瓶、如意尊等新器型。纹饰线条柔美、构图疏朗，纹饰有云龙纹、牡丹、海棠、桃花、菊花、仕女和松竹梅等。胎质洁白细腻，琢器无接痕，青花色调多样，有的浅淡，有的青翠，有的灰暗，并有晕散现象。雍正时最喜欢仿永乐、宣德青花，有晕散斑块，是人工点染而成。也有桔皮棕眼，但过于繁密。釉面精细者，亮青莹彻；粗糙者，皱纹较多。釉色多呈青白或粉白色。

乾隆朝生产的瓷器，无论数量、质量还是种类都达到了历史上的最高峰。青花瓷的生产也不例外。常见器型有天球瓶、赏瓶、胆瓶、壁瓶、牛首尊、香炉、宗法器、地瓶、鱼缸、大盆、小文具等。还有新创造的双连瓶、盉壶。纹饰除了传统的图案，龙纹、折枝花、缠枝莲、松竹梅、山水人物和仕女外，还达到了“图必有意，意必吉祥”，如：五蝠捧寿、福寿三多、五子登科、吉庆平安、喜上梅梢、海屋添筹等。胎质洁白细腻，胎体厚薄适度，修胎规整。青花的纯蓝色，呈色稳定，图案纹饰清楚。釉面多呈青白色，也有粉白色釉，有的有微度的波浪釉。嘉庆青花瓷基本上延续乾隆的风格，造型与乾隆大体相同。青花色调大多沉着稳定，少数有暗淡的飘浮感。纹饰也不甚清晰，釉面稀薄泛青。从此青花瓷的生产开始走下坡路。

清代晚期的青花瓷，包括道光、咸丰、同治、光绪和宣统（公元1821—1911年）五个朝代内，共计90年。道光前期与嘉庆相近，青花色调是蓝色淡雅，呈色稳定，后期的色调有飘浮感。常见器型有灯笼尊、赏瓶、玉壶春瓶、梅瓶、棒槌瓶、胆瓶、葫芦瓶、盉壶、花盆、罐、烛台、鱼缸、兽耳尊、盘、碗等，还有新创烧的冬瓜罐。釉面普遍带有“波浪釉”的时代特征。咸丰时期青花瓷的造型与道光大体相同，渐趋笨拙。青花色调精者呈色稳定、鲜艳，一般品呈淡青或黑灰色，并有飘浮感，也有波浪釉。道光和咸丰的纹饰除传统题材外，又增加了鸡、狗、猫、鸽、蟋蟀、蝈蝈、丛兰和蚕纹等。

同治时期胎体厚重，胎质粗松。釉色呈粉白或青灰色。图案纹

饰多福、禄、寿、喜和吉祥纹饰，如：探花及第。造型有玉壶春瓶、赏瓶、小缸、笔筒、盖盒、盘、碗等。

光绪青花瓷的造型，除了继续烧同治器型外，还增加了螺口盖罐、大罐、菱花式尊、茶壶、大海碗、大盘和成套餐具。仿乾隆的有蒜头瓶、牛首尊、灯笼尊、贯耳尊、天球瓶等。青花呈浅蓝或黑褐色，具有漂浮感，纹饰不太清晰。宣统时期时间较短，所产器物不多，主要器型有赏瓶、玉壶春瓶、盖罐、纸槌瓶、大碗、杯、盘等。青花色泽鲜艳明快，光绪、宣统时仿康熙、乾隆朝的青花瓷水平较高。由于这一时期多采用机械化生产，胎、釉、彩多具有近代新瓷的特征。

三、釉里红瓷的基本特征与鉴定

釉里红瓷就是在胎上用铜红料绘画花纹，然后施釉经高温在还原焰气氛中烧出的釉下红色花纹瓷器。创烧于元代，明宣德和清康熙、雍正的釉里红瓷在历史颇负盛名。

元代釉里红是新创烧品种，由于烧成难度大，传世品和出土物不多。江西"至元戊寅"款青花釉里红盖罐是唯一带有纪年铭的瓷器，(如图 5－136)。其他器型有玉壶春瓶、盖罐、大罐，纹饰简单，题材较少，有龙纹、松竹梅、花卉等。红彩较浓，常有晕散现象。

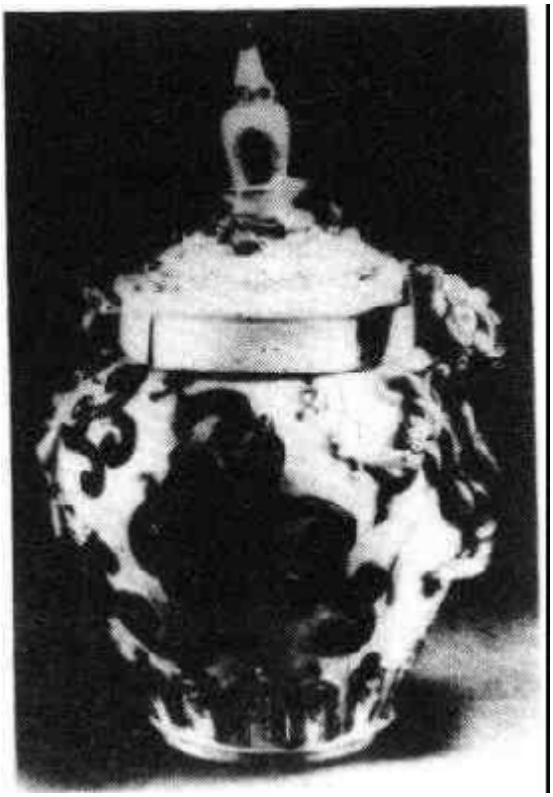


图 5－136　元青花釉里红盖罐

明宣德的釉里红烧制极为成功，形成了鲜艳的宝石红色。因对铜红釉烧造技术掌握较好，所以，纹饰浓淡自如。常见纹饰有云龙、三鱼、三果。器型秀美，有高足碗、撇口碗等。其中釉里红三鱼高足碗，雍正、民国仿品很多。真品釉面平整，鱼纹边有虾青色。仿品釉里红高出釉面，鱼纹边无虾青色。

真品用进口青料写款，仿品则用国产青料写款。

清康熙釉里红仅次于当时的青花瓷，色调浓艳，纹饰清楚。有的色较浓重，有的呈粉紫色。青花釉里红器烧制也很成功，又叫“青花夹紫”，还新创了釉里三色，即青花釉里红再加上豆青色，呈色艳丽，和谐自然。纹饰有龙凤、树木、花卉等。

雍正釉里红的呈色技术进一步提高，和青花搭配时可做到运用自如。青花绘海水，釉里红绘云龙、云蝠纹，色彩鲜亮、和谐。釉面有桔皮纹。此时画面生动，题材广泛。常见纹饰有三鱼、三果、五蝠、云鹤、松竹梅、缠枝花、凤穿花、山水人物等。器型有梅瓶、天球瓶、高足碗、葫芦瓶等。

乾隆釉里红色调鲜艳，纹饰清晰，图案规整。常见纹饰有团螭、团夔、折枝花果、云龙、龙凤等。清中期以后，釉里红瓷施釉稀薄，呈粉红色，釉面常见同时代瓷器上的“波浪釉”。器型多见罐、瓶、盒、洗、盘之类。

四、斗彩瓷的基本特征与鉴定

斗彩就是先在瓷胎上用青花勾勒纹饰的轮廓线，施釉烧制后，再在轮廓线内填上红、黄、绿、紫等多种色彩，再经低温二次烧成。形成釉下青花与釉上五彩争奇斗艳，故名。以往的陶瓷史都认为是成化时创烧的斗彩，前些年在西藏萨迦寺发现了一个宣德款青花五彩莲池鸳鸯纹碗。从广义上讲，青花填彩、青花点彩、青花加彩都可统称为斗彩。1993 年 1 月在景德镇官窑遗址中也发现了斗彩瓷，这无可辩驳地说明，早在明初宣德年间就已烧成了斗彩。只是产量少，现在很难见到。

到成化时，斗彩瓷非常有名。当时一对鸡缸杯就值钱十万。常见的成化斗彩瓷有鸡缸杯、三秋杯、葡萄杯、婴戏杯、花鸟杯、天字罐等。都非常名贵，嘉靖、万历及清代多有仿制。成化斗彩瓷，胎薄体轻，透明鲜亮。设色很多，红、黄、绿、紫绚丽多彩，其中红彩似初凝的鸡血，最为鲜艳，只作少量的点缀。最突出的是运用姹紫色，色如赤铁，表面干涩无光，这是鉴定成化斗彩的特殊依据。后世仿品，

均无姹紫色。

嘉靖斗彩一般制作较精，器型和纹饰多仿成化。有子午莲纹盘、双耳三乳足炉等，施彩浅淡。所仿成化斗彩婴戏杯，几可乱真，但没有成化时特有的姹紫色。万历的斗彩仍仿成化，器型不多，有碗和杯。纹饰有折枝花果、团花、人物等。所绘青花和彩色都比成化浓艳，特别是青花色泽更带有本时代的特征。

清康熙的斗彩多见于盘、碗，还有仿成化的鸡缸杯、花蝶杯和天字罐。主要是青花填彩，一般青花面积较大，画意更加写实自然，但不如成化的朴实动人。雍正的斗彩也多摹仿成化的器型，有瓶、罐、杯、盘、碗等。先用浅淡的青花勾勒轮廓线，然后施彩，一般填彩准确不漫过轮廓线，釉没有成化肥润，红色欠鲜艳。彩色中没有姹紫色。乾隆斗彩制作精细，器型有天球瓶、大盘、鱼缸、绣墩和团菊花纹盖罐。纹饰趋向图案化，讲究开光对称。仿成化斗彩鸡缸杯不如雍正的鲜嫩。此时还创烧了斗彩中加粉彩的品种。嘉庆到宣统的斗彩瓷，胎较厚，有笨拙感。器型有扁瓶、罐、笠式碗、小碗、盘、杯、贯耳尊等。色彩图案多与乾隆相似，纹饰主要有花卉、瓜蝶、并蒂莲、莲池鸳鸯、宝相花等。

五、三彩瓷和五彩瓷的基本特征与鉴定

三彩瓷就是以黄、绿、紫三色为主的瓷器，但并不限于此三色。因色料中没有红彩，又叫“素三彩”。其制作方法是在高温烧成的素瓷胎上，用彩釉填在已刻划好的纹样内，再经低温烧成。始见于成化。明正德时，数量不多但制作很精，器上的黄绿紫三彩也分为光亮与不光亮两种：施彩不光亮的是紫地填黄、绿彩，无年款。如暗刻缠枝莲纹高足碗。施彩光亮的以绿色为地，多刻有年款。如：故宫藏三彩海水蟾蜍洗，纹饰年款均为暗刻，口部施紫彩，绿地上刻蟾蜍纹，填黄彩，留白釉，使海水浪花与跳跃的蟾蜍对比鲜明，清爽悦目。

嘉靖三彩色调浓重沉闷，胎体上多暗刻粗线条纹饰，常见器型有梅瓶、大罐和绣墩。万历三彩色地多样，各具特色，有黄地紫、绿

彩，色调较沉闷，透过黄釉可看到粗糙胎体上的小黑点。釉质也不纯，可看到血丝痕。常见器型有大小不等的盘、碗、炉。特别是黄地紫绿龙纹盘，清代从康熙到清末都有仿制。还有茄皮紫三彩，以茄皮紫釉为地，在刻好的纹样上填白、绿、黄色，组成龙纹或花卉图案。

清康熙朝是三彩瓷发展的鼎盛期，在明代成化、正德、嘉靖、万历的基础上进一步发展创新。品种有黄地紫绿彩、白地三彩、黄地三彩、墨地三彩、虎皮三彩、三彩加红、釉里三彩、珐华三彩、三彩瓷塑等。胎釉结合紧密，胎质细腻，施釉稀薄，玻璃质感强。彩釉釉面光滑坚硬、晶亮，纹饰清晰生动。蜜蜡黄细腻薄平，鹅黄色深而润泽，茄皮紫浓淡适宜，水绿色淡似湖水。加绘黑、红、蓝彩的最为珍贵。器底为硬亮青釉，无釉底足有明显的旋纹或细密的麻布纹。仿品暗刻纹饰较深，不见水绿色，纹饰欠生动。

道光到清末的三彩瓷仍承袭前朝的黄、绿、紫三彩，但胎质粗，器壁厚薄不匀，釉面不平整，常见器型有瓶、罐、盘、碗、碟等器。瓶罐类常有藕荷色或青金蓝色。

五彩瓷就是在烧成的白釉瓷上，用红、绿、黄、紫等色料来描绘纹饰图案的瓷器。不一定五色俱全，其意就是彩色众多的意思。因施彩用平涂手法，花叶只能表现正面，不能表现阴阳，线条硬朗，故又称“硬彩”。明代没有釉上蓝彩，多用青花代替。前文所述西藏萨迦寺的宣德青花五彩莲池鸳鸯碗，是目前所见到最早的五彩瓷。可以说五彩瓷始于明宣德，盛于明嘉靖、万历，发展于清康熙。到雍正以后，由于粉彩的兴起而走向衰落。

成化、弘治、正德时期也烧造五彩器，但数量不多。色彩淡雅，纹饰柔和。器型有盘、碗、罐、诸葛碗等。釉面肥润，多施红、黄、绿彩，成化五彩瓷上有姹紫色。这一时期的纹饰有鸳鸯荷莲、缠枝莲、龙纹、花鸟、葡萄和八仙等。

嘉靖五彩非常著名，它不是以绘画的技法取胜，而是以斑斓的色彩取胜，喜欢用大红大绿。红彩最有特点，是枣皮红；而黄彩是蜜

蜡黄；紫彩是赭紫，多涂于山石树干上。最突出的是五彩中多用孔雀绿，色彩对比强烈，非常醒目。常见器物有大缸、大罐、大盘、花盆等。器型又分为圆形和方形。纹饰有云龙、云凤、花鸟、八仙、八吉祥等。隆庆五彩中红、黄、绿、紫各色都非常鲜艳，色调纯正，再用浓艳的青花作衬，更显得光彩夺目。万历五彩在国内外很受重视，日本更是视若国宝，每一件都入国家档案。色彩比嘉靖时更加浓艳凝厚，少用孔雀绿色，常用青花作局部图案或是勾勒轮廓线，不作主要色彩，只是作为一种蓝色来装饰局部画面，因此时还没有蓝彩。从纹饰上看，图案不规矩，象儿童画一样稚拙、粗率。人物动物的形象都比例失调、画法随意，所填色彩往往溢出轮廓线。胎体多厚重，有歪斜现象。胎质较粗，大器多砂底，修胎不规整。琢器接痕明显，圆器多有夹扁现象，器足多倾斜，底心下凹。虽施釉，但能看到刮削痕。

康熙五彩是在白釉瓷上彩绘，突出成就是发明了釉上蓝彩和黑彩。发展成真正的釉上五彩瓷。常用彩料有红、黄、紫、绿、蓝、黑、金。红彩与明代巩红料不同，色调鲜亮，并闪现五光十色的光晕，而仿品则无。金彩呈色足的时代早，成色差的时代晚。康熙的黑彩漆黑光亮，浓重沉着，一般用来勾勒轮廓线或点染局部。如，人的头发、鞋等。而仿品没有这么漆亮。人物面部仅用轮廓线勾出，大都不填彩。康熙时金彩、蓝彩、黑彩的应用，更使画面显得富丽娇艳、光彩夺目。官窑五彩以耕织图最佳、民窑五彩除了花鸟、古装仕女外，多刀马人图。画风深受晚明画家陈老莲的影响，线条简练有力，人物形象生动。雍正五彩瓷是少而精，色彩由浓艳变为淡雅，纹饰由繁复变为疏朗，所用彩料与康熙相同。胎质洁白细腻，釉面光滑平润，造型柔美，逐渐被粉彩所取代。光绪、民国多仿嘉靖、万历和康熙的五彩瓷。有白地彩绘和加绘青花两种，红绿色较鲜艳，青花色调过于艳蓝，层次少，立体感差。胎釉粗松，仿明款识字体草率，易于识别。

六、珐琅彩和粉彩瓷的基本特征与鉴定

珐琅彩是康熙、雍正、乾隆时极为名贵的御用瓷。过去俗称“古月轩”。就是在瓷胎上用珐琅彩绘图的器物，借鉴了当时铜胎画珐琅的技法，于康熙中期烧制成功。所用彩料都是进口的，康熙时只烧造宫廷玩赏器和宗教供器。如：盘、壶、盒、碗、瓶、杯等。其特点是：先在涩胎上施红、黄、蓝、绿、紫等彩釉地，然后绘制图案式花卉。所用彩料采取的是油调色法。所施彩料较厚，有凸起感觉，增加了立体感。彩料上往往有细小的冰裂纹，器底在四方双栏内有胭脂红、青花或蓝彩款。

雍正珐琅彩比康熙有了进一步的发展，雍正六年前是进口料，雍正六年后采用宫廷自己配制的彩料，色彩更加丰富。除色地花卉外，还开始在洁白如雪的瓷胎上，描绘花鸟、山水、竹石等，并配上精美的书法诗，达到诗、书、画的统一。白薄胎瓷，更能显出彩料的玻璃质感和鲜艳的色调。雍正珐琅彩很名贵，传世品极少，除故宫博物院有少量收藏外，多在台湾。民国初年多有仿制。

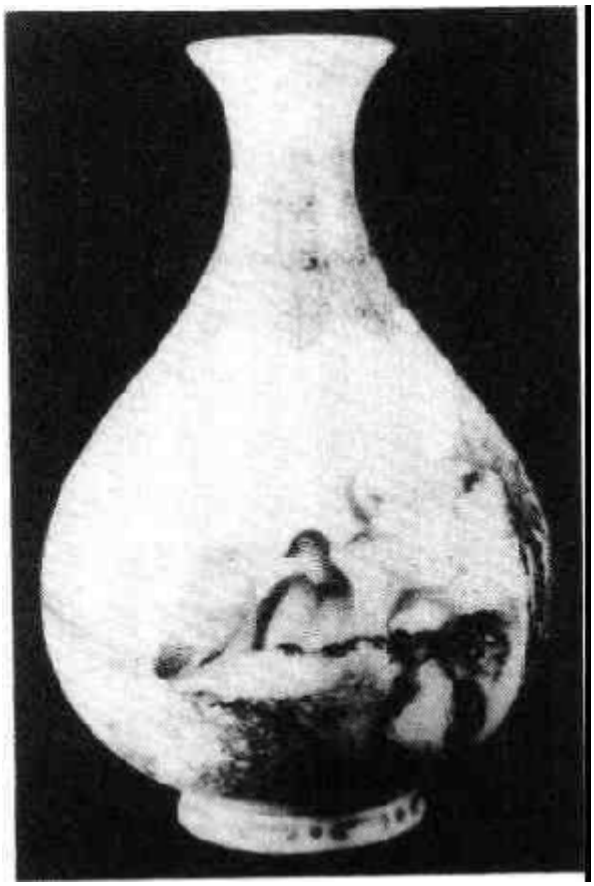


图 5－137　乾隆珐琅彩芙蓉雉鸡玉壶春瓶

乾隆珐琅彩也很精致，除白地珐琅彩之外，还流行色地开光。图案多绘山水人物、花鸟纹（如图 5－137）、西洋妇女等。上面还常配有御题诗句，彩料透亮，纹饰清楚。人物象西洋油画一样富有立体感。清末民初仿品中有的比真品还细，如杏林春燕、牧牛图等瓶。

粉彩瓷是清康熙朝创烧的

新品种，它是在康熙五彩的基础上，吸收了珐琅彩的制作工艺，在彩料中加入了铅粉和含有砷元素的“玻璃白”而烧成的釉上彩瓷。画法上采用了中国传统绘画的没骨法，突出了画面纹饰的阴阳和浓淡，立体感强。比五彩更加娇艳、淡雅、柔和，又称为“软彩”。雍正粉彩最为著名，纹饰主要有仕女、花卉和瓜果等，其中以虞美人花（丽春花、罂粟科）最有名，还有过枝花、皮球花、落花流水等。纹饰多在白地上彩绘，胎薄体轻。

图 5－138　乾隆锦地开光粉彩山水纹瓶

从乾隆到清末粉彩瓷一直都在烧造，乾隆时多色地彩绘或开光彩绘，如图 5－138 乾隆锦地粉彩开光山水纹大瓶，可作这一时期的代表。常见纹饰有山水人物，花鸟、三果、九桃、婴戏、百鹿等。还常见乾隆帝的御题诗。此时还流行“粉彩轧道工艺”，最喜欢用松石绿来装饰器里、器底，绿色浅淡，绿中闪黄，釉不剥落。后仿绿里粉彩瓷，绿色深，釉厚，常有脱落现象。嘉庆时新增加了帽筒、鱼池等器型，常见有吉庆纹和瓜蝶纹。道光时的纹饰有鸡、狗、蟋蟀、秦砖汉瓦、夔凤纹，人物多大鼻子，器型多厚笨粗松，釉面明显可见波浪釉。但慎德堂款器物制作最精。咸丰朝器物较少，官窑瓷制作较精，民窑多盘、碗、茶壶等。同治时为皇帝烧造了一批大婚礼用瓷，多是黄釉粉彩器。还有为慈禧太后烧造的“体和殿制”款瓷，制作规整。光绪时最好的粉彩瓷是“大雅斋”款瓷，旁边常有“天地一家春”椭圆式篆款，多是色地粉彩瓷，纹饰以鹦鹉、藤萝花为常见，真品制作精细，发色浅淡，仿品胎质粗糙，色地不匀，较为浓艳。宣统时间短暂，所制粉彩瓷不多，造型、纹饰特征、胎釉，多与光绪朝大体相同。

第五节　古瓷的欣赏

一、古瓷的造型美

瓷器除了有造价低、产量大、耐腐蚀、使用时间长等优点外，还以优美的造型，给人带来美感和艺术上的享受。古瓷不是只用于日常生活，还用于随葬和对外交流。

三国吴的青瓷谷仓罐，如图 5－139。圆形深腹，罐上堆塑亭台楼阁、人物、飞禽、走兽。腹部还贴有禽兽、游鱼等。这本是当时贵族陪葬用的明器，但造型独特，既反映了当时豪强士族的生活背景，又说明了制瓷工匠的高超技艺。还有三国吴的青瓷羊，如图 5－140，昂首张口，体态肥美，双角盘曲，作卧伏状。生动形象，栩栩如生。

唐代青釉凤头壶，造型相当巧妙，壶盖塑造一个高冠大眼尖嘴的凤头，与壶口正吻合。器身堆贴有力士和宝相花纹。从壶口到底部还连接着一条生动活泼的螭龙形壶柄，这种造型是我国唐代吸收外来文化的历史见证。唐白瓷烛台，见图 5－141，圆形灯盘上承圆筒形口，下连束腰器身，上有瓦棱纹十几道，下缀莲瓣形底座，非常稳重。白瓷显得素雅，而器身瓦棱纹给人以流动感。唐代葵口盘、碗，口沿有四至五处凹进，腹壁配以内凹的弧线，有的口沿作波浪式起伏，花瓣丰满，造型轻巧。

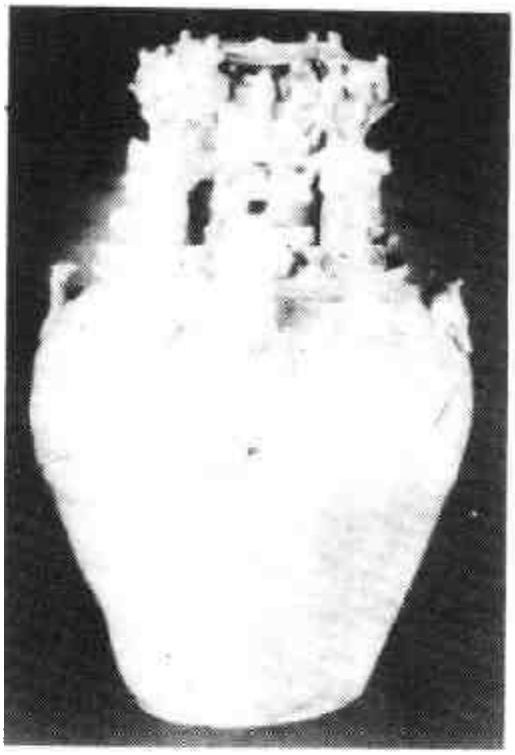


图 5－139　三国吴青瓷谷仓罐

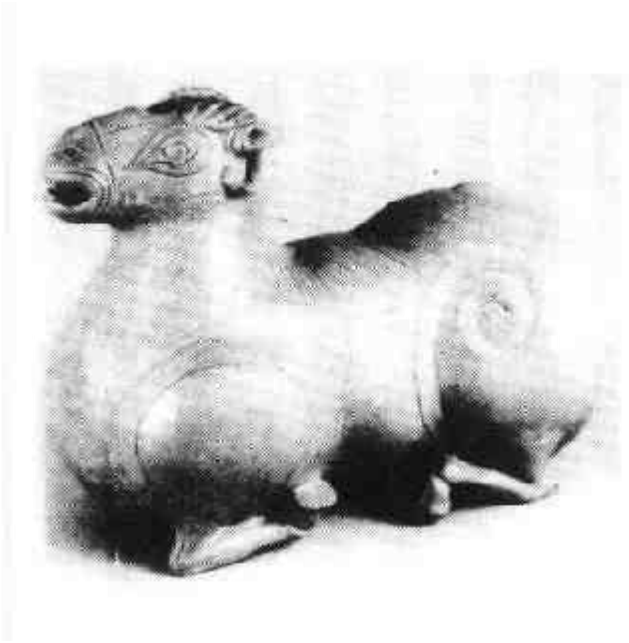


图 5－140　三国吴青瓷羊

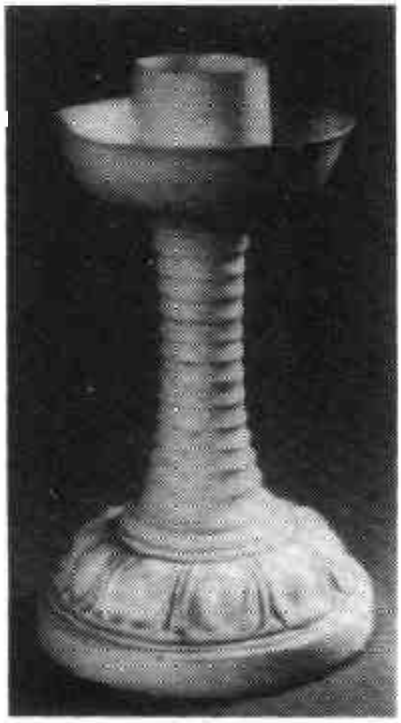


图 5－141　唐白瓷烛台

宋代是我国瓷器大发展时期，品种繁多，造型多样。如瓶就有梅瓶、玉壶春瓶、花口瓶、瓜棱瓶、葫芦瓶、琮式瓶等。梅瓶是小口、短颈、溜肩，器体修长，至足部下收。就象一个婷婷玉立的美女一样挺秀、俏丽。玉壶春瓶得名于“玉壶先春”的诗句，它撇口、细颈、圆腹、圈足，以变化的曲线构成柔和匀称的瓶体，很受人们喜爱。花口瓶是花瓣形口，细颈微撇圆腹；足有两种，南方景德镇窑是圈足，北方磁州窑、耀州窑、钧窑都是喇叭形足；花口插花，相映成趣，独具匠心。瓜棱瓶宋代南北瓷窑都有烧制，由凸凹的弧线组成瓜棱形撇口，细长颈，长圆形瓜棱腹，圈足作花瓣式外撇，造型秀丽、灵巧。葫芦瓶形似上小下大的束腰葫芦，首见于南宋龙泉窑。此瓶取其谐音“福禄”而制，造型新颖；元代多呈八棱形，明代变化较多，有四方、六方、八方、上圆下方、多棱等。琮式瓶是南宋龙泉窑仿造周代玉琮而制的特殊瓶式，圆口、方身、圈足，口底大小相若，外观追求玉器造型的美感。

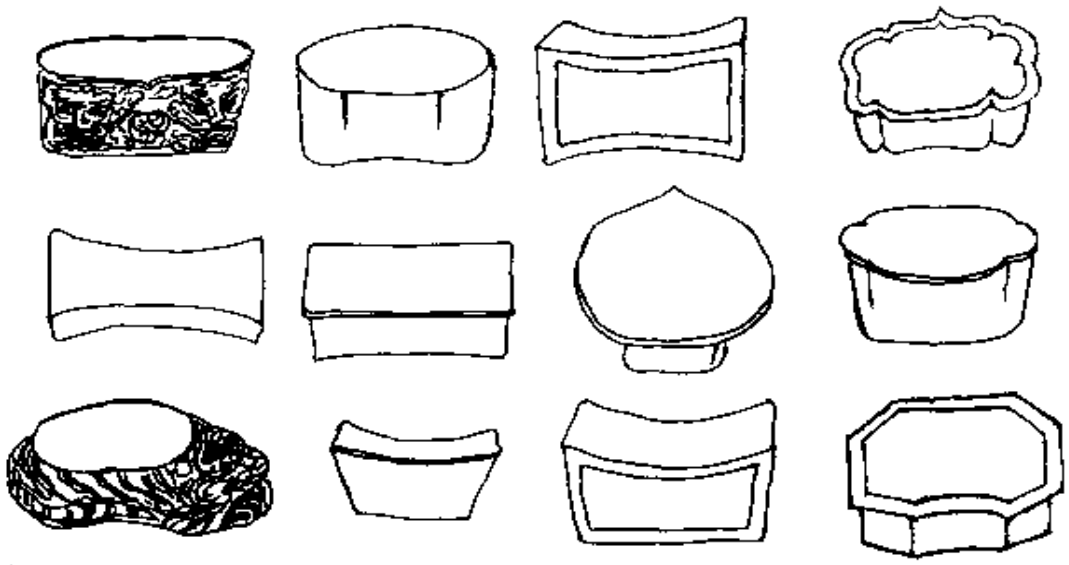


图 5－142　宋代各式瓷枕

宋代的瓷枕也是造型多样，见图 5－142。有荷叶式、腰圆式、如意式、银锭式、长方式、八方式，还有孩儿枕、卧女枕、戏台楼阁枕

等。尤其是宋定窑白瓷孩儿枕，如图5－143，上部塑一幼儿作卧伏状。以背作枕面，头扭向一侧，双脚盘着，活泼可爱，稚态可掬。底部为一长圆形床榻，造型别致，堪称一绝。宋代钧窑海棠式盆，侈口折沿，圈足、口沿至腹部呈海棠式曲线，造型优美。钧窑出戟尊，撇口，鼓腹、圈足，尊的颈、腹、足部四周都有凸起的戟，直中见曲，曲中有直，立体感很强。

辽代最有特色的是鸡冠壶，又称皮囊壶，系契丹族仿造各式皮囊烧制而成。小口，器身呈扁状，早期有单孔系，并有皮囊上的缝合纹。后发展成双孔系和环梁柄。其造型便于游牧民族骑马携带。

图5－143　宋定窑孩儿枕

元代青花凤首扁壶，凤头昂起作流，凤尾卷起作柄，凤体及张开的双翼覆盖在器体上，壶身下部画满了缠枝牡丹纹，造型与画面相结合，就似凤凰在牡丹丛中飞舞，而且还可喷出琼浆玉液一般。荷叶式盖罐，见于青花和龙泉青瓷。盖沿呈曲线状起伏，形似荷叶，鼓腹下收，平底。整个造型都由完美的曲线组成，博大敦厚，具有元代典型的民族风格。元代的菱花口折沿大盘，造型优美，纹饰精细。

明代的永乐青花压手杯，坦口，折腰，砂底，滑足；口沿以下胎骨渐厚，放在手掌虎口部正好压手；小巧而不轻浮，厚重而不笨拙。永乐、宣德时的僧帽壶，圆颈鼓腹，圈足；口肩部有一曲柄，相对处有流，壶口有盖，器物顶部形似僧帽，造型优美。永、宣时的扁腹绶带葫芦瓶，口似蒜头，器身扁圆，颈腹之间有绶带双耳，正面看象个葫芦；又叫“抱月瓶”，腹部扁圆似月亮，双耳相抱，造型奇特，使人富于联想。宣德天球瓶，小口直颈，圆腹似球，造型敦厚，曲线柔美。正德时烧制的宫碗，口沿外撇，腹部宽深丰圆，造型规范，有“正德宫碗”之称，对后代碗式有很大影响。

清初常见的筒瓶，撇口，短颈，肩以下呈直筒状，有“大清天下一统”之寓意；又因形如象腿，也叫象腿瓶。清初棒槌瓶非常盛行，洗口，直颈，筒腹，圈足，形似洗衣的棒槌；到乾隆时，尤其注重工艺技巧，新奇作品层出不穷。象生瓷中有胡桃、花生、藕、石榴、莲子、螃蟹、海螺、菱角等。还有仿青铜器、木器、竹器、漆器、玉器的瓷器。均仿得维妙维肖；但是造型繁缛，工艺上虽达到顶峰，可实用性不强，是瓷器造型艺术由盛及衰的表现。

总之，生活中常见的器具、生物形象，瓷器都能仿其形而制。如：烛台、爵杯、鼓凳、鼎式炉、鬲式炉、棒槌瓶、油锤瓶等。仿动物形象的有鹰首壶、鸡首壶、鸡冠壶、凤首壶、凤尾尊、羊首壶、虎形枕、熊形灯等。仿植物形象的有葵口碗、菱花口盘、海棠式洗、葫芦瓶、萝卜尊、石榴尊、苹果尊、柳叶瓶、梨壶、蒜头瓶等。还有仿造人物形象的堆塑罐、人形执壶（如图 5－38）、孩儿枕、卧女枕、观音尊，以及寿星、罗汉、达摩等人物瓷塑。这些优美的瓷器造型，说明了瓷器艺人，细心地观察生活，并进行了艺术性的创作。所以，深受国内外人民的喜爱，有着一种令人难忘的立体艺术感。

二、瓷器胎装饰的美

图 5－144　东晋青釉蛙尊

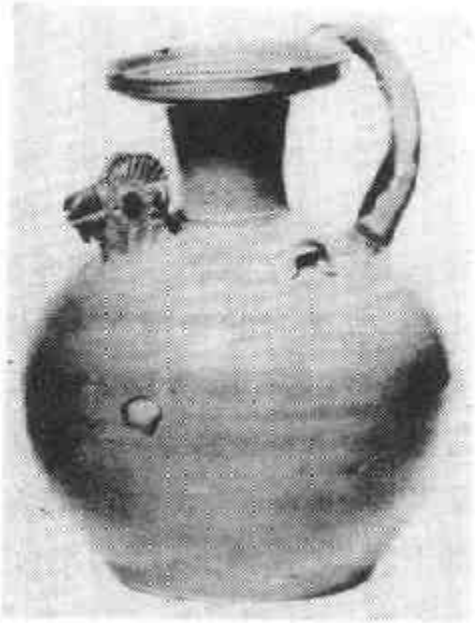


图 5－145　东晋青釉羊首壶

凡是在瓷胎上刻、划、剔、印、贴、雕和镂空的装饰，都叫胎装饰。从商、周的原始瓷器一出现，瓷器的胎装饰就随之产生，这是借鉴了制陶工艺中的拍印纹，并广泛用于原始瓷上。常见有云雷纹、叶脉纹、人字纹、方格纹、弦纹、席纹、锯齿纹、几何纹等。有些纹饰还延续到以后各代。三国两晋时把动物形象装饰在器身上，具有写实性。如：蛙尊（如图5－144）、鸡首壶、羊首壶等（如图5－145）。到南北朝时，由于佛教盛行，碗、盘、盏、钵的外壁和器里多划复线的仰莲纹，还有立体雕刻的青瓷仰覆莲花尊，综合了刻划、印贴、堆塑的技法，造型优美，上下结合自然，代表了这一时期胎装饰的最高水平。

隋代白瓷鸡首龙柄盘口壶，白瓷双龙柄盘口壶和唐代白瓷贴花高足钵（如图5－146）。是在胎上堆塑与贴花工艺的优秀作品，堆塑、贴印的动物与花草，增加了素白瓷的美感。五代越窑还有刻花装饰，在青瓷上刻有人物、山水、花鸟、走兽等。唐代还创烧了一种绞胎瓷，用两种或两种以上不同颜色的瓷泥作胎，绞揉在一起，使之自然形成绞胎纹，就象行云流水一样，也有象羽毛纹的，别具一格。这是唐代借鉴漆器工艺而新创造的胎装饰瓷，河南巩县曾有烧制。传世品中，上海博物馆的绞胎纹枕具有代表性。在河南的宋代瓷窑中也有这种绞胎瓷的生产。

图5－146　唐白瓷贴花高足钵

宋代瓷器的生产蓬勃发展，胎装饰手法也较为多样。主要采用的是刻花、划花、剔花和印花工艺。各窑也各有所长，互相影响。其中定窑以印花和划花见长，题材广泛，印花纹饰有菊、莲、萱草、牡丹、梅、鸳鸯、龙凤、狮子等图案，构图严谨，讲究对称，层次分明，线

条清晰。景德镇窑，采用一边深、一边浅的刀法，线条简洁流畅，形象生动有趣，题材以牡丹、菊花、飞凤、莲荷、水波纹为多。磁州窑有白釉剔划花、黑釉剔花瓷，刀口随意流畅，纹饰有半浮雕感，常见有兔纹、鹿纹、水波纹、龙凤纹、花卉纹等。耀州窑有刻花、印花、划花，以及模印、刻划相间的手法。尤其以刻花见长，刀法犀利洒脱，有一定斜度，这种斜度与线条，透过薄薄的釉层，有浅浮雕的特征，使画面阴阳清晰，增强了整个画面的美感，如图5－147。印花纹饰也很有特色，有莲花、缠枝花、波浪纹、婴戏莲等。龙泉窑多使用刻花，并辅以篦划纹，线条简练，生动有力，以荷花、鱼、龙纹为主，宋代官窑的长颈瓶也很有特色，通过颈部三道凸起的弦纹，增加了器物的节奏感。

图5－147　北宋耀州窑刻花牡丹纹盒

河北保定出土的元青花釉里红雕花盖罐，把两种釉下彩与镂雕工艺结合起来。用菱花凸线在罐的四面开光，开光内镂雕青花釉里红花卉纹，别具特色，可说是元代胎装饰瓷的杰作。如图5－148。

明万历五彩云凤纹瓶，用镂空手法装饰胎体，使釉下青花和釉上五彩和谐统一。纹饰围绕镂空的祥云和凤凰填彩，繁缛的纹饰与

浓艳的色彩相结合，体现了万历五彩的高超技艺（如图 5－149）。明德化窑的白瓷塑像，更是闻名于海内外。把观音的温柔，达摩的威严，罗汉的慈祥，从神情到衣纹、手势无不雕塑的维妙维肖，优美生动。

图 5－148　元青花釉里红雕花盖罐

清乾隆朝瓷器装饰多种多样，各种象生瓷和转心、转颈瓶大为盛行（如图 5－150），繁缛精巧，工艺上不惜工本，可以说制瓷的胎装饰水平，达到了登峰造极的地步，但艺术格调较低，是瓷器从盛极转向衰落的开始。

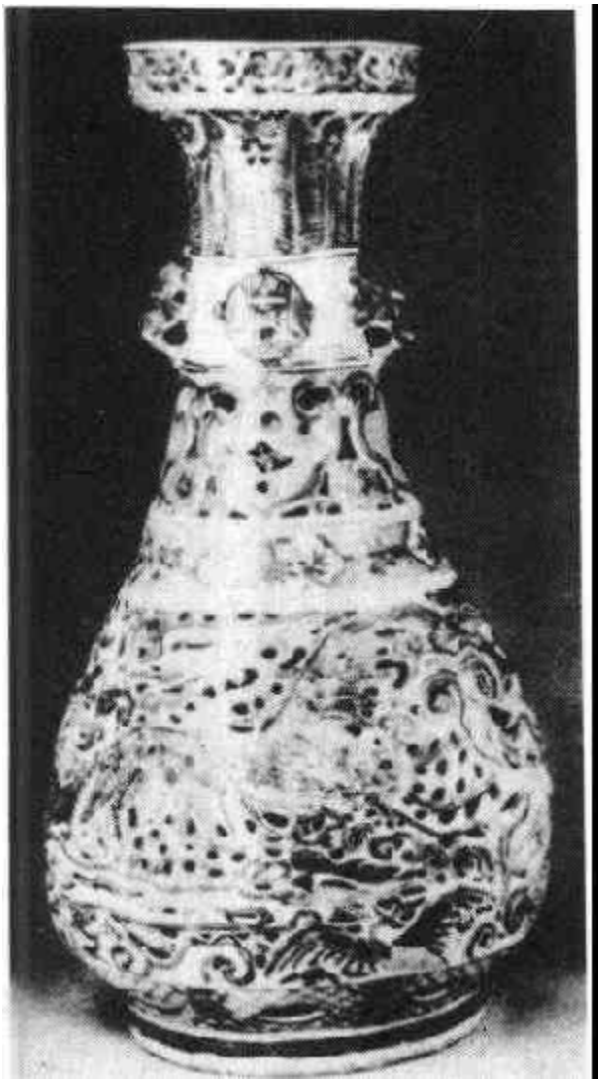


图 5－149　明万历五彩云凤纹瓶

图 5－150　乾隆转颈瓶

三、瓷器釉装饰的美

我国早期瓷器以青釉为主，到唐代的越窑烧成了类玉类冰的青釉瓷，著名诗人陆龟蒙曾赞曰："九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。"晚唐五代又烧出了秘色瓷。宋代我国的青釉瓷有了进一步的发展和提高，钧窑烧出了美妙的窑变釉，呈乳浊状，自然天成。除了天青、月白釉外，还烧出了玫瑰紫、海棠红。特别是紫红窑变的斑纹交相辉映，美若彩霞，色采绚丽，斑驳古雅，颜色和流纹的万千变化，构成了钧窑瓷特殊的艺术效果。宋代的汝窑、官窑、哥窑都是以美丽的釉色取胜。汝窑是雨过天晴色，通体施釉，釉汁莹厚，釉内棕眼显露了"蟹爪纹"和"鱼子纹"。官窑、哥窑瓷釉质晶莹透彻，以釉

中的深浅线分割出别具特色的碎纹釉，俗称'金丝铁线"。官窑多粉青、灰青釉，并有"紫口铁足"的特征。哥窑的釉色多呈米黄色和蟹甲青色。这种碎纹釉本是烧窑中的一种缺陷，但制瓷工匠，在烧窑实践中，找出规律，创造出这种精美的釉装饰品种。

宋代建阳窑烧制的黑釉兔毫盏、玳瑁盏、油滴盏，吉州窑烧制的黑釉剪纸贴花、木叶贴花，大大丰富了瓷器釉装饰的种类。建窑的黑釉中，半透出银白色的波纹，就象兔毛样。还有的象鹧鸪斑和玳瑁斑。油滴盏的特点是在黑釉釉面上，布满了许多灰白色圆点，既象黑夜中的星星，又象水面上洒下了晶莹的油珠，别具特色。除了建阳窑烧制外，河北、河南的一些瓷窑也有烧制。不同点是，建窑在还原焰中烧成，釉呈青黑色，结晶斑呈银白色；而北方瓷窑在氧化焰中烧成，釉呈红黑色，结晶斑呈金黄色。吉州窑的剪纸贴花是把剪纸艺术与制瓷工艺结合起来的产物，如图 5－151。先在胎上上一层黑釉。然后把剪纸纹样贴上，再上一层釉，经高温烧造产生窑变，黑色地与褐色纹样，深浅相映，动静相生。因剪纸来自民间，装饰在瓷盏上就显得自然朴实，清新活泼。纹样有梅花、龙凤、凤蝶等。黑釉木叶贴花，以天然木叶为标本，经处理后，入窑烧制，木叶的形状脉胳，清晰地跃然在黑地的碗上，真是自然天趣，富有诗意。

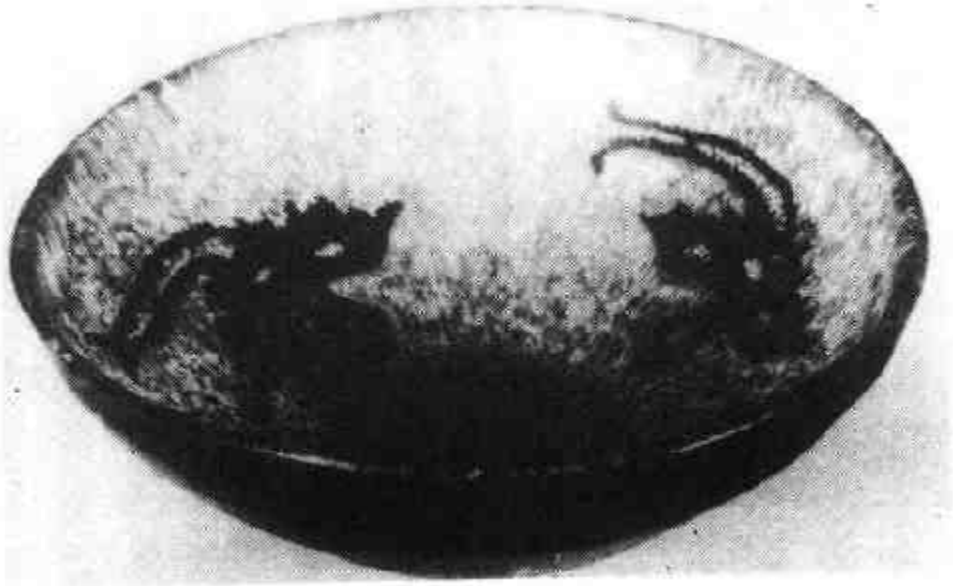


图 5－151　宋吉州窑黑釉剪纸贴花三凤纹碗

北朝时出现的白瓷，到唐代时，烧出了类银类雪的釉色。由于白瓷洁净素雅，很受大众的欢迎，宋代的定窑进一步发展，生产的品种造型更多了。到明代永乐时烧制的甜白釉，就象糖一样给人一种甜甜的感觉。德化窑的白瓷釉色纯净，光润明亮，在光照下闪现乳白或粉红色，因此有“象牙白”、“猪油白”之称。传到欧洲后，被称为“中国白”。

宋代出现的红釉瓷，元代也有烧制，到明永乐时烧成了纯正的鲜红釉，如初凝的鸡血一样晶莹透亮。到宣德时又称作宝石红、祭红等。清康熙时烧制的霁红，象雨后的彩霞一样绚丽。还有著名的郎窑红，本是仿宣德红釉，但比祭红更为鲜艳，釉汁较厚，流动性大。流到足边凝聚，又称“郎不流”。

到清康熙、雍正、乾隆时，我国色釉瓷的发展，达到了历史最高峰。红釉有郎窑红、豇豆红、霁红、胭脂红、珊瑚红等。绿釉有苹果绿、郎窑绿、瓜皮绿、湖水绿。黄釉有鳝鱼黄、蜜蜡黄、蛋黄。蓝釉有霁蓝、天蓝、洒蓝。紫釉有葡萄紫、茄皮紫等。这么丰富的单色釉品种，结合玉壶春瓶、梅瓶、观音尊、石榴尊、苹果尊、柳叶瓶等优美的造型，满足了人们对瓷器美的追求与想象。使人们在实用中，通过各种色釉的感官刺激，更增加了瓷器的喜爱程度。说明颜色釉也是瓷器的主要装饰手法之一。

四、瓷器彩装饰的美

中国瓷器有彩的历史可提早到三国吴，这时已有了青瓷釉下彩。西晋晚期出现的褐色点彩，在东晋时普遍使用。到唐代彩绘瓷进一步发展，最著名的是长沙窑的釉下彩，主要是褐、绿、蓝彩。装饰图案比较丰富，有人物、动物、花鸟、山水等。构图简洁，用笔随意。然而却形神兼备，意趣横生，表现了民间瓷画工匠的高超技能。

到宋代出现了以磁州窑为代表的白釉黑花、黑釉白花，还有白釉酱花、白釉红绿彩等。这是长沙窑彩绘技法的继续与发展。在白釉瓶、罐、枕等器物上用黑彩绘画，或者刻、印、剔填多种装饰手法兼用，丰富了我国彩绘瓷的装饰手法。尤其是白釉黑花瓷最有特

色，黑白鲜明，笔法奔放自如。黑釉白花瓷亦然。如图5－152黑釉白花荷叶式枕，寥寥数笔就把小鸟落在花枝上、惊飞蝴蝶的场面表现得栩栩如生。无论花鸟、鱼虫、人物、山水、诗句、婴戏等，都有中国水墨画的风格。线条简练流畅，表现出浓郁的乡土气息。如婴戏纹枕就有赶鸭的、钓鱼的、骑竹马的、耍马戏的和蹴鞠的。可谓格调清新，情趣盎然，所以深受广大人民的喜爱，体现了人民大众的审美观。

图5－152　北宋磁州窑黑地白花花鸟纹荷叶式枕

图5－153　明隆庆青花人物盒

青花是我国最著名的釉下彩瓷，创烧于唐代，宋代也有生产。到了元代，江西景德镇烧制了许多富有民族特色的青花釉下彩瓷。标志着我国青花时代的到来。明代青花瓷进一步发展，数量、品种、

纹饰都大大地增加。早、中、晚各期所用青花钴料不同，其呈色也大不一样。有的浓艳深沉，有自然形成的黑色结晶斑(如图 5－80)；有的蓝中泛灰，浅淡雅致；还有的浓艳泛紫(如图 5－153)。不同的青花色调，表现不同的纹饰，具有着鲜明的时代特征。青花还是外销瓷的主要品种之一，以幽菁湛蓝的色彩和多层次的花纹，赢得了国内外人民的赞誉。清康熙的青花，更是层次分明，青翠明快，令人赏心悦目。用一种色料就可把景物的阴阳向背，疏密远近表现得淋漓尽致，从而使画面富有立体感。可以说青花的装饰艺术已达到炉火纯青的地步。

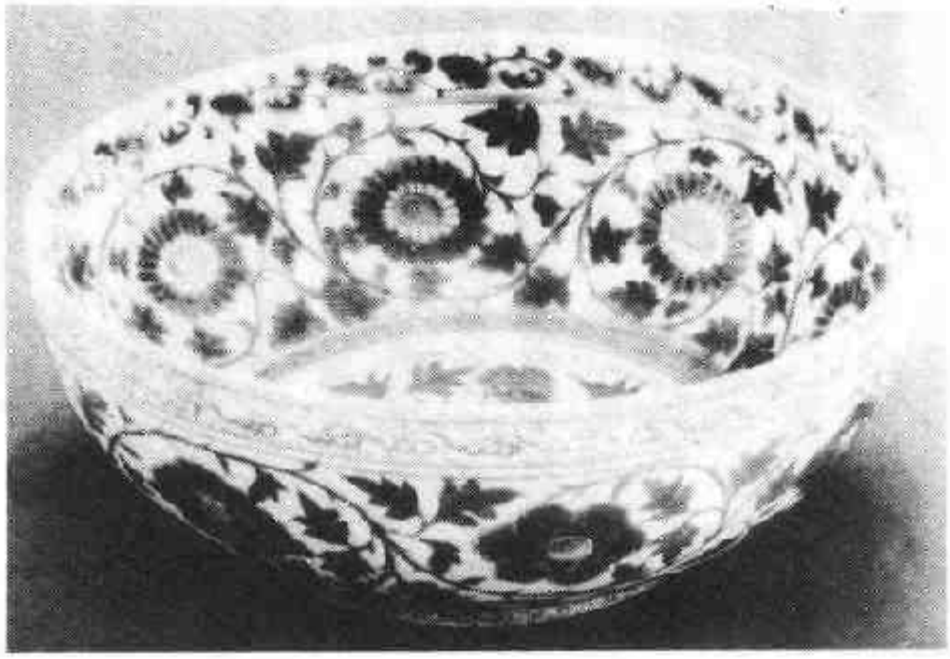


图 5－154　明洪武釉里红花卉大碗

元代还创烧了另一种釉下彩——釉里红，由于烧成难度大，产品较少。明初洪武时曾很盛行，如图 5－154 洪武釉里红花卉大碗，敛口，深腹、矮圈足。碗心画折枝牡丹，内壁画缠枝菊，外壁画缠枝牡丹。花纹深红，外施白釉，底足露胎。可说是这一时期的代表作。到宣德时烧制的釉里红瓷更为成功，如图 5－155 釉里红三鱼高足碗，色彩鲜亮，桔皮纹白釉与釉里红对比鲜明。清康熙、雍正时有较精制的仿品。

明宣德时还烧成了釉下彩与釉上彩结合的斗彩瓷，主要是釉下青花与釉上五彩争奇斗艳，如宣德青花五彩莲池鸳鸯纹碗，口沿内外分别用青花彩绘藏文和云龙纹，色泽浓艳。外壁主题纹饰是用红、绿、褐彩绘制的莲花、荷叶、鸳鸯和水草，色彩艳丽。成化斗彩更是著名，用青花勾勒轮廓线，再填上红、黄、褐、绿、紫等五彩。线条流畅，色彩绚丽。

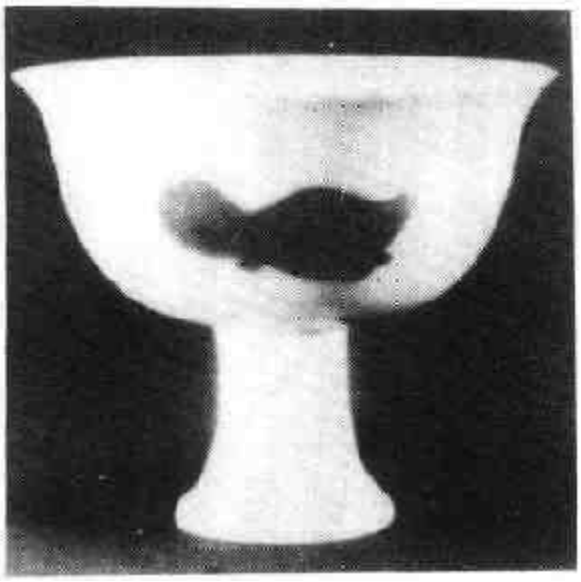


图 5-155　明宣德釉里红三鱼碗

图 5-156　明嘉靖五彩鱼藻纹盖罐

明嘉靖、万历的五彩瓷最负盛名。大红大绿，鲜艳夺目。如图5－156嘉靖五彩鱼藻纹盖罐。绘的红鲤鱼游于莲藻之间，色彩浓厚艳丽。以斑斓浓艳的色彩突出了瓷器装饰的美。清康熙的五彩瓷也很著名，新增加了金彩、蓝彩和黑彩，使瓷器的色彩更加绚丽，是真正的釉上五彩瓷。如图5－157康熙五彩鹭莲纹尊。主题纹饰是一幅荷塘秋色图。用写实的手法，画出嫩绿的新叶，枯黄的残荷，甚至叶筋都清晰可辨，红、紫、金彩绘制的荷花亭亭玉立。而鹭鸶、小鸟都画得生动自然，使人观后，就象欣赏一幅设色花鸟画一般。

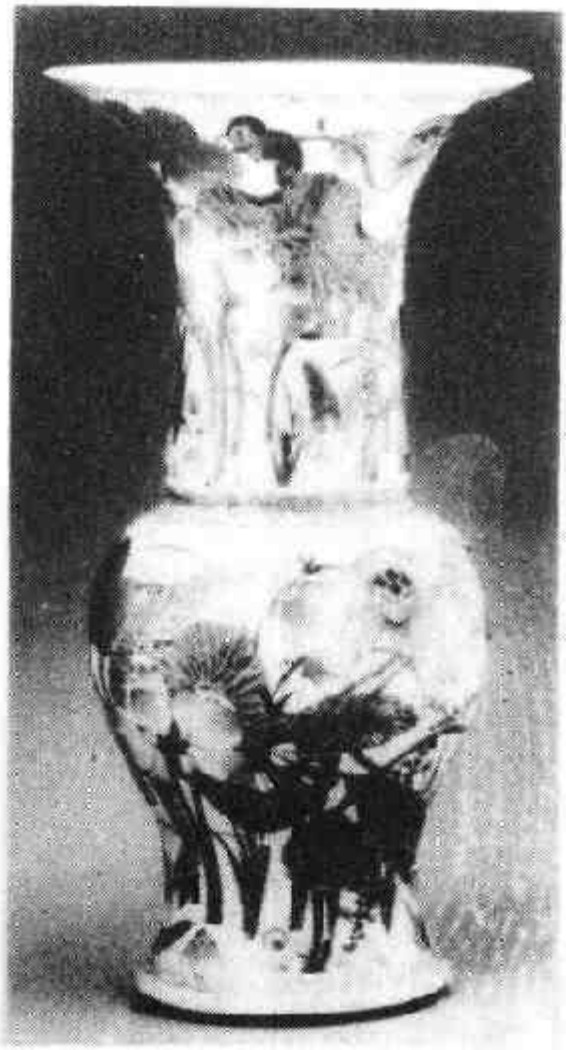


图5－157　清康熙五彩鹭莲纹尊

康熙时创烧的珐琅彩瓷，多是色地彩绘花卉纹。雍正、乾隆时盛行，除了色地彩绘外，还在白地上彩绘花鸟、人物、山水等，并题上精美的书法诗。达到诗、书、画的统一。造型以碗、瓶、盘为多。如图5－158雍正珐琅彩白地五客图碗。撇口、深腹、薄胎、白釉，外壁彩绘花鸟纹，以孔雀代南客，白鹦代闲客，白鹭代雪客，白鹤代仙客，鹦鹉代西客。即世俗所说的“五客”图。配上牡丹、竹石等景，很是华丽，底有蓝料凸起的“雍正年制”楷款，外加双方框。

康熙晚期还创烧了粉彩，吸收了五彩和珐琅彩工艺的精华，在彩料中加粉，使色彩浓淡变化自如，层次丰富，柔和娇美，富有立体感。粉彩瓷以雍正朝最佳，如图5－159雍正粉彩八桃过枝盘，盘内

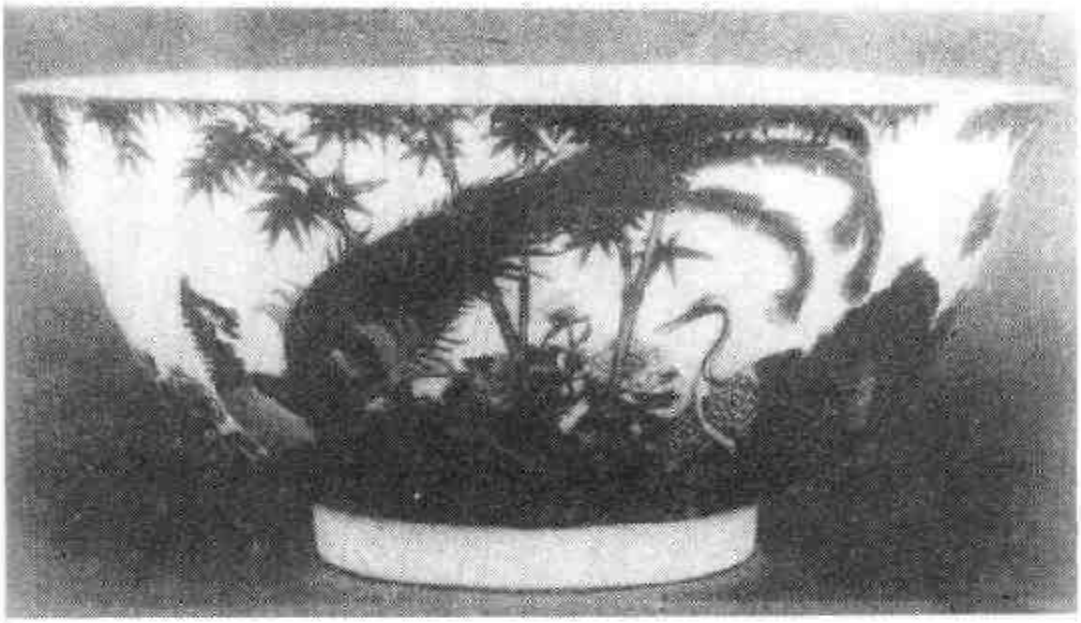


图 5－158　清雍正白地珐琅彩子寄图碗

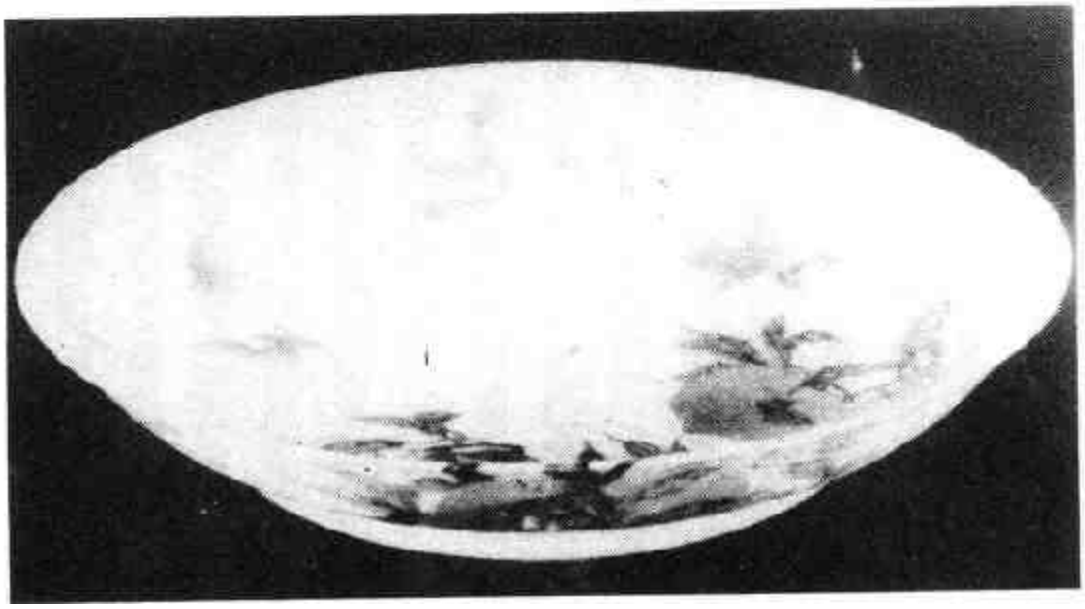


图 5－159　清雍正粉彩八桃过枝盘

外八桃的枝干相连，果实的色彩浓淡自然，柔和典雅。还有几只蝙蝠在飞舞，寓意“福寿”，是不可多得的精品。粉彩不仅在白地上彩绘，还可在珊瑚地、淡绿地、酱地、墨地、豆青地上彩绘，别具特色。各种色地的衬托，增加了色彩的对比，使粉彩瓷更加柔美娇艳。粉彩瓷把中国绘画技法和西洋透视法结合起来，既有写意的，又有写

实的。各种日用瓷上均可装饰，深受各阶层人士的欢迎。它用多种多样的色彩装饰内容丰富的题材，体现了彩装饰工艺的高超水平。从康熙到清末均有烧制，也说明它有着很强的生命力。

第六节　日本瓷器鉴赏

日本是亚洲大陆东海岸的岛国，面积37万平方公里，人口1亿2千多万。首都东京。日本国土由四个主岛即北海道、本州、四国和九州组成，分成五个地区。据史料记载，日本国在中国的汉、魏两朝就与中国有过往来。到隋代与中国开展了平等外交，并遣使学习中国文化。公元645年日本发生"大化革新"，模仿唐朝律令建立起以天皇为绝对君主的中央集权国家体制。公元710年迁都奈良后，日本与唐朝交往密切，多次遣使学习中国文化。因此，日本的文字、生活习惯以及工艺受中国文化影响较深。日本的瓷器发展，自应永年代到昭和止共经历了五百多年的历史。烧瓷行业在不断发展，技术也在不断进步，所烧造的一些器物，达到了很高的水平。现就近些年来所见的日本瓷器作一些介绍。

一、日本瓷器的种类

日本瓷器的种类及造型颇为繁多，常见的有花瓶、各种罐子、大小缸、茶壶、绣墩、人物动物造型、瓷枕、花薰、笔洗、印盒、隔盒等等。各种器物的同一个品种，造型也各有异，大小不一。有的器物供人观赏陈设，造型精美细致，艺术性很高。有的器物在现实生活中应用，做得古朴大方，实用性很强。现就在民间见到的介绍如下：

花瓶类　有观音瓶、葫芦形瓶、方形瓶、六角形瓶、梅瓶、天球瓶、腰鼓形瓶、双系瓶、背壶式瓶。

罐类　有水罐、茶叶罐、姜罐、糖罐、双系罐等。

碗类　有饭碗、茶碗、盖碗等。

盘类　品种甚多，造型也多种多样，有圆形盘、方形盘、长方形盘、扇形盘、菱口形盘、椭圆形盘等。

壶类　日本国注重茶道，所以茶壶非常讲究，种类也较多。有的壶式样别致，小巧玲珑，有的作工精细，堪称工艺佳品。有单柄壶、甬式壶、僧帽壶、提梁壶（又有单提梁和双提梁壶）。壶的造型也不一样，有各色异型壶，大小不一。从用途上讲有专供欣赏陈列的，又有盛水的、烧水的、泡茶用的。

二、日本瓷器釉色

日本瓷釉有青釉、白釉、大红釉、蓝釉、金色釉、珊瑚釉等。釉料在加工过程中做得比较纯净，釉面和胎体结合得紧密，施釉薄而均匀，比较工整，有光亮感，釉面在胎体上有足够的硬度。但也有些个别窑的器物做得比较粗糙，这并不影响日本瓷釉纯净细密的总的风格。

三、日本瓷器的胎体

日本瓷器的胎土在加工过程中，做得比较纯净细腻，做出的胎体精工细作，认真不马虎，薄厚适中。在烧成温度上掌握得较好，所以所烧的胎体质地坚硬细密。

四、日本瓷器器型介绍

日本的制瓷业历史悠久，所烧制的种类也特别繁多，不同的历史时期有不同的品类。日本瓷器不论是在造型上、釉色上、图案画法上都突出了日本的民族风格，有些器物可堪称艺术珍品。不仅有使用价值，而且还有很高的欣赏价值，为世人所珍藏。

在历史上，日本文化深受中国文化的影响。中国的陶瓷曾大量销往日本，所以日本的制瓷业也吸收了中国的制瓷技术，有些器型与中国瓷器相仿相近。但有些器物也明显地具有日本的民族风格。

下面就几种器型做一些介绍，主要有瓷瓶类、茶壶类、碗、罐、盘、缸、隔盒等。

1. 日本的部分瓶类器型

米酒瓶　（图 5－160）此瓶高 7 英寸，腹部大，口小，瓶颈

短。瓶身画有树枝，枝上有两把与草相似的线条，呈下垂状。这种瓶型和纹饰在中国的瓷瓶中是很少见的，明显是日本风格。这个盛米酒用的瓶胎瓷釉均较粗。从时间上分析是十八世纪烧造的，约在我国清朝康熙晚期。

图 5－160

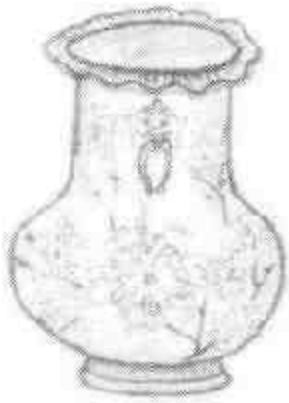


图 5－161

棱口兽耳瓶　（图 5－161）从造型和式样上看很近似中国器物，但仔细观察就不同了。中国瓶兽耳衔环是圆形的，而日本瓶兽耳衔环是椭圆形的。花瓶的造型与中国近似，但纹饰上有明显的不同，图案是日本的风格。此瓶高 7.25 英寸，是在十九世纪烧造的，约在清朝道光年间。

梅瓶　（图 5－162）此瓶造型美观，瓶身修长，瓶的肩部丰满，从肩往下瓶身收缩成弧形，到足部又宽。图案画法简洁清楚，突出了日本的风格。瓶身高 8 英寸，是十九世纪烧造的，约在清朝的同治、光绪年间。

灯笼瓶　（图 5－163）此瓶造型匀称，瓶身丰满，上口与底足对称，如灯笼状。瓶上画两株水草，寥寥数笔，勾出一幅图画，给人一种秀雅不俗的感觉。

花瓶　（图 5－164）造型与中国花瓶很近似，瓶颈长，上口

敞开，底足外撇，造型美观。图案构思奇特，富有想象力，各种姿态

图 5－162

图 5－163

图 5－164

图 5－165

背壶式扁瓶 （图 5－166）此瓶造型独特，瓶身为圆球形扁状，中间有一个圆孔，瓶颈短口小，底足下宽上收，瓶型整体给人一种美感。瓶身施满彩，周身画人物图案，画工精细，笔法工整，属于精品。瓶高 14 英寸。是日本十九世纪烧造的。

图 5－166

图 5－167

葫芦瓶 （图 5－167）此瓶造型美观，瓶上部两侧有扇耳，似环状下垂。瓶身施满彩，正面带开光，在图案的画法上有新意，开光内的菊花与开光外的花相连，从整体上看开光内菊花突出，瓶身上的花叶又为主体陪衬。这种葫芦瓶在清朝也多见，但与之相比，中国的开光内外图案分隔得清楚。这种画法就明显地看出是日本的风格。这瓶是在十九世纪烧造的。

2. 日本的茶壶

日本国讲究茶道，茶具也就特别考究。尤其是陶瓷制的饮茶壶、碗，造型精美，品种繁多，各具特色。现选有代表性的介绍如下：

葡萄酒壶 （图 5－168）壶体相似葶荠扁状，高提梁，壶嘴方形与壶身相平。壶底部有三足。单色釉，壶盖施白色釉，有花草图案。壶体部与壶盖黑白相间，搭配得当。此壶宽 7 英寸，据记载是在 1735 年至 1750 年间烧造的。这种式样的壶，独具日本风格，

在中国未曾见过。

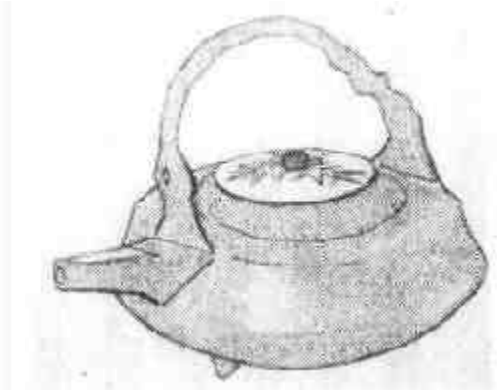


图 5－168

图 5－169

京都茶壶　(图 5－169)此壶方形把，长壶嘴，圆桶式壶体，平盖。对这种壶日本称之为京都茶壶。壶面上画有花卉图案。高 3.5 英寸。是在十八世纪末烧造的。

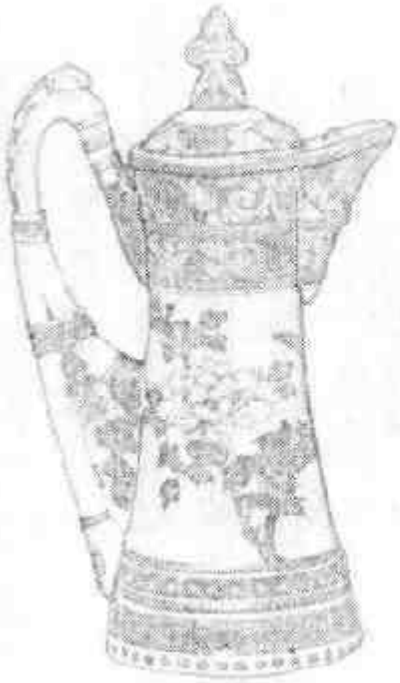


图 5－170

图 5－171

咖啡壶　(图 5－170)此壶造型美观，线条流畅，中间略细，壶把高起过壶嘴，壶嘴为三角形敞开式，壶盖似僧帽。壶体画牡丹花卉，上部画一圈云纹，下部画鼓钉，上下对称施釉。从造型上分

析，是仿造西方咖啡壶式样。但日本也烧造了结合本民族习惯的咖啡壶(图 5－171)。此壶主体为橄榄球式样，壶嘴为一凤头，张嘴欲出。壶把为一条龙头，嘴衔着壶体，很是别致。壶体施满釉，画一只相似龙的动物，盘绕其间。以上两种器物都是在十九世纪末烧造的。

端把壶　(图 5－172)这种壶在日本较为多见，日本称"急须"，肚大，直柄。较大些的可以热水，用它来沏茶，当水壶用。较小的又可以直接泡茶，当茶壶用。

桶子壶　(图 5－173)壶体上下为桶形，日本称"汤桶"，在民间也较为多用。

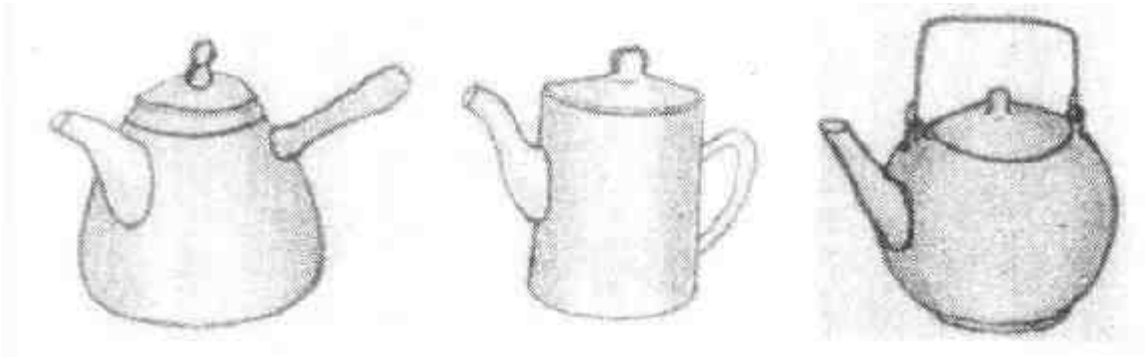


图 5－172　　图 5－173　　图 5－174

提梁壶　(图 5－174)壶体呈圆形，壶系为单系，两上端有一个大圆孔，壶底部向上凹。此壶多为小器，壶体较大可能在倒茶时会出现不平衡。

日本的茶壶，一般施釉较满而且均匀，彩淡雅、画法清秀。在造型上壶嘴较粗短的多。

3. 碗

日本的碗，又分为饭碗、茶碗、水碗、盖碗等种类。

图 5－175 是京都带盖碗，特点是碗的两侧上部有两个系。碗体做得工整匀称，釉面光滑，图案画得也很生动，而且盖与碗浑然成为一体。可堪称精品。

图 5－176 是日本的茶碗，造型也不俗，碗口上收，类似中国的

钵状。碗体着彩并绘两个人物，此类茶碗在中国很少见过。

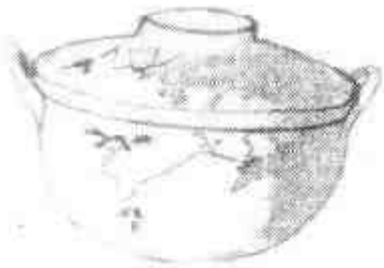


图-175

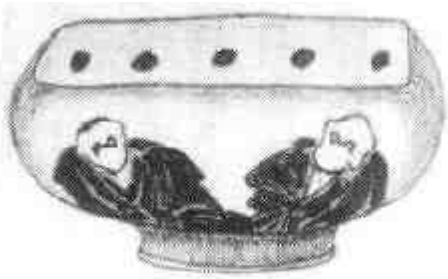


图 5-176

图 5-177 是日本在十九世纪末烧造的碗，宽 8 英寸。图 5-178 是日本在十九世纪烧造的碗，碗内有蝴蝶图案，画得栩栩如生，犹如要从碗中飞出。

图-177

图 5-178

图 5-179

图 5-179 是日本的茶碗，碗体略高，碗口与下部相比略微收缩。碗上并有图案装饰。此碗高 2.5 英寸，是在十九世纪前烧造的。

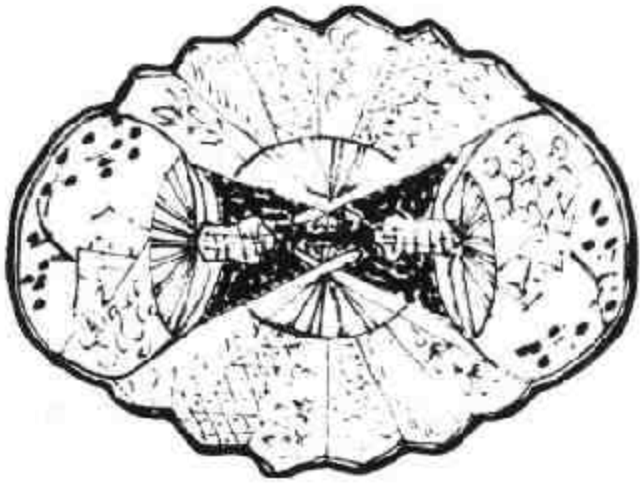


图 5-180

4. 盘子

日本的盘子也是各有特色、多种多样，品种繁多。有圆形、椭圆形、棱形、方形、扇形、长方形、多角形等。从尺寸上看有大有小，大的直径在 60 厘米左右，小的则有 5～6 厘米。从用途上看有供人欣赏的，有

做为餐具使用的。从施釉和图案上看釉色各有不同，图案有绘制得特别精细的工笔山水人物，也有各种花卉草木。如图 5－180 是专供人陈设欣赏的扇形浮雕盘，呈菱形状，上下用两把折扇、左右用两把团扇，画成对称图形。菱形口，造型别致。图 5－180，5－181，5－182 都是青花盘，但画法各异。图 5－181 是回文画口，镂空边，盘底部又画一圈云头图案，圈内画的是山水人物。图 5－182 是满彩山水画。图 5－183 沿口则画一圈花边图案，盘内满彩青花牡丹花，画法工整。图 5－184 是五彩开光大盘，沿盘口六个开光图案，画的五彩花卉。

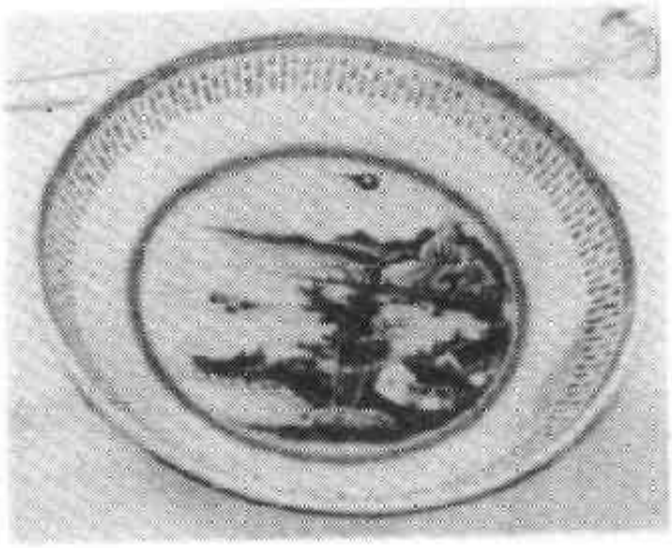


图 5－181

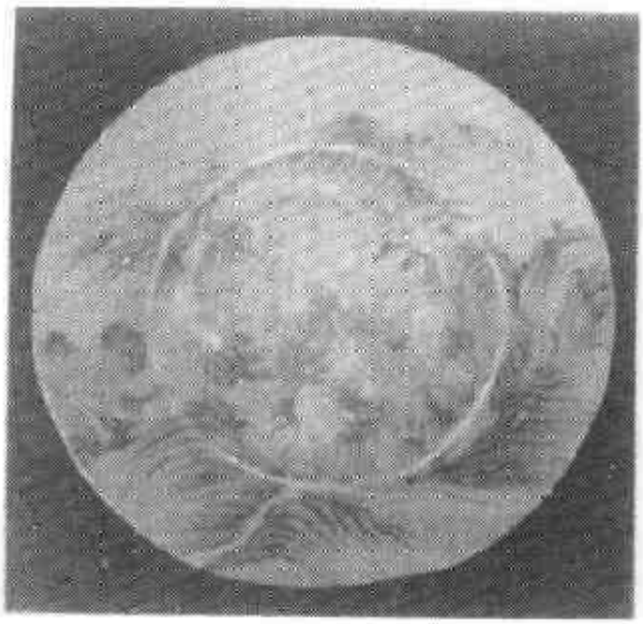


图 5－182

5. 日本罐

日本罐的造型与中国罐区别不太大，但有的画法与中国不同。图 5－185 是典型的日本风格罐，两侧有系，大口圆盖，施满彩，罐体与盖画过枝图案。图 5－186 是日本的水罐。此罐高 6 英寸，为十九世纪以前烧造的，造型为桶形状，图案也是画成过枝花卉。从上向下看，犹如一整体画面。图 5－187 是日本的茶叶罐。罐体似心形开光图案，罐盖顶部也画成六角形开光图案。

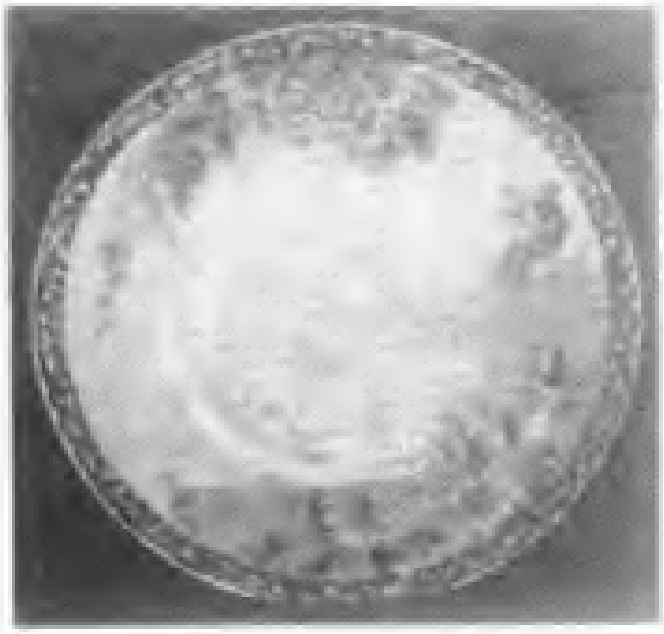


图 5－183

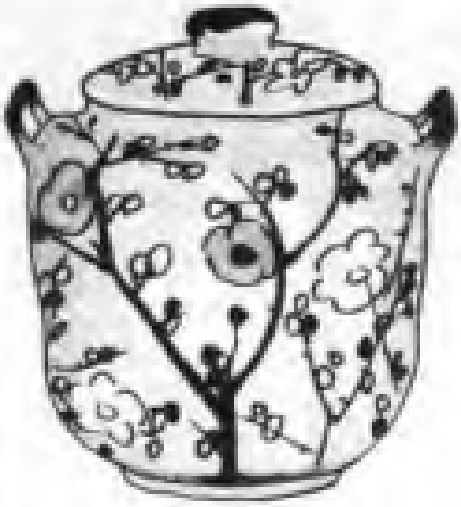


图 5－185

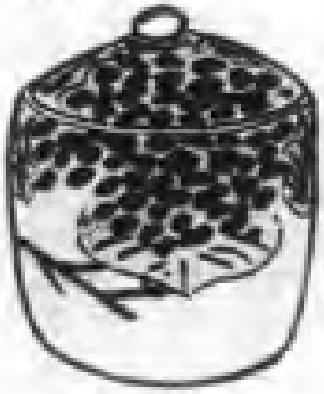


图 5－186

图 5－184

图 5－187

6. 日本的大缸

日本缸与中国缸造型有很大不同，日本缸的口部有平沿的、有圆沿的。但不管是哪种形状缸口内壁都往里抠，呈逗号形。从用途上不仅做容器

盛东西，而且还用来做取暖器。在装饰上有各种图案、山水人物、花卉、故事题材等，比较广泛。在施釉上有青花、五彩、粉彩或大红大绿等鲜艳的色彩，明快醒目。还有一些是一道釉的。日本的大缸从造型、施釉到绘画都有日本民族的独到风格。

7. 日本的隔盒

有圆的、方的，有三层或多层的。在用途上多为盛食品之用，一般在新年或节日亲友团聚，分层装些小点心之类的食品供大家分用。日本的隔盒在装饰上也很讲究，画有各种人物山水等图案。日本的隔盒与中国的隔盒在造型上有所不同，日本的尺寸大，中国的小，在盒与盒联接处，日本的隔盒是外口，中国的是里口，两者正相反。

8. 日本的动物瓷器

日本的瓷器中，除实用的器物外，还烧造了一些专供人们玩赏的器物。如各种人物造型、动物造型。烧造得也非常精美，有很高的艺术价值。如图 5－188 是九谷瓷狮子滚绣球，造型生动，栩栩如生，体态雕刻精细，两眼炯炯有神，犹如把绣球滚动起来了。从釉色上看狮子施珊瑚釉，色彩鲜艳明快，色带为金色。绣球浮雕线条清晰，已凸出球面。此件器物为九谷瓷珍品。

图 5－188

九谷瓷是日本的名瓷，烧造了许多精品。九谷这个地方，在日本的石川县，在历史上就烧造瓷器。据记载：从明历年间到元禄年间（约清朝顺治到康熙前期），在九谷烧制的瓷器最为名贵，日本陶瓷史称为“古九谷”。此后生产的瓷器为“九谷”，也是精品。

五、日本瓷的纹饰与图案

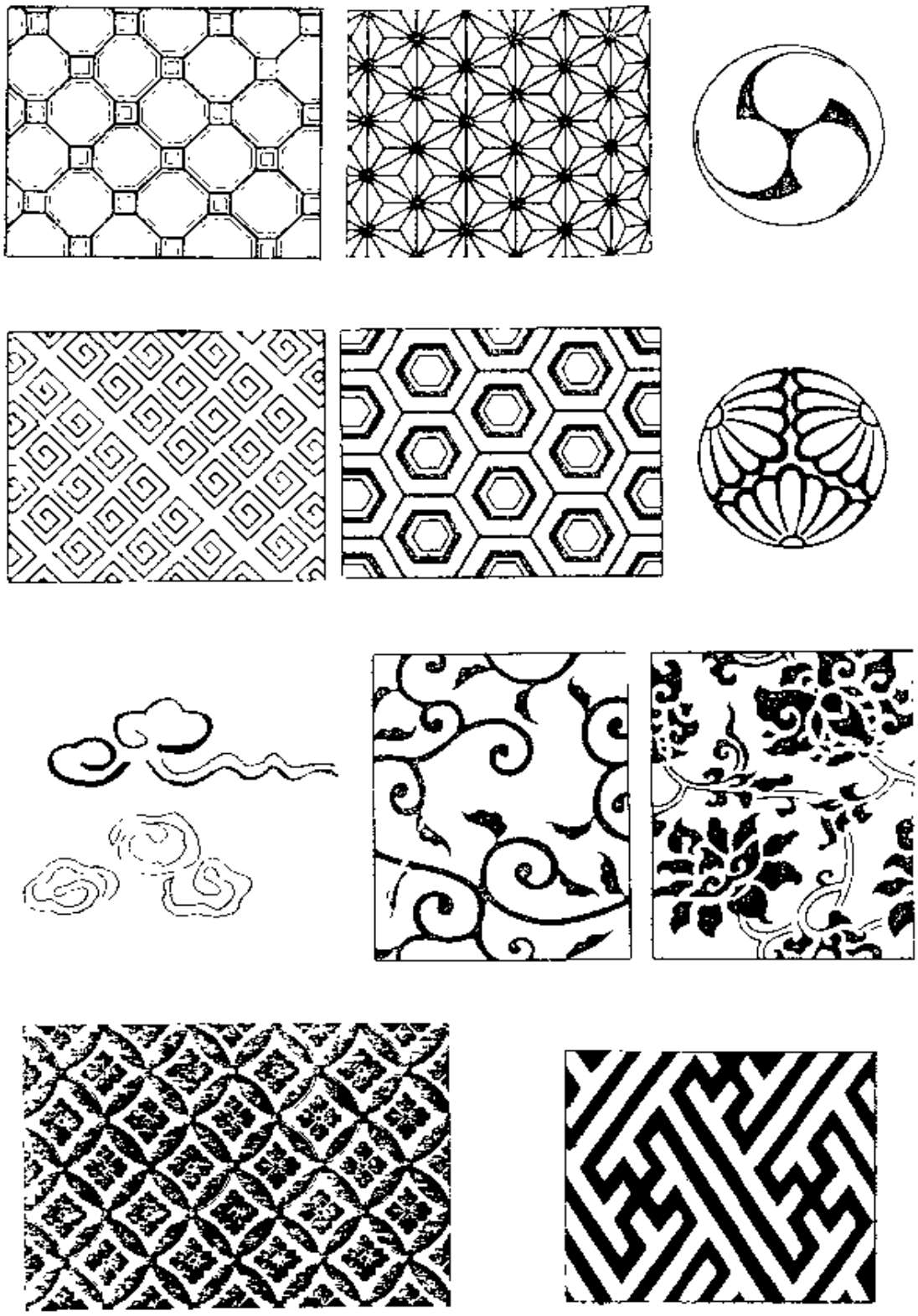
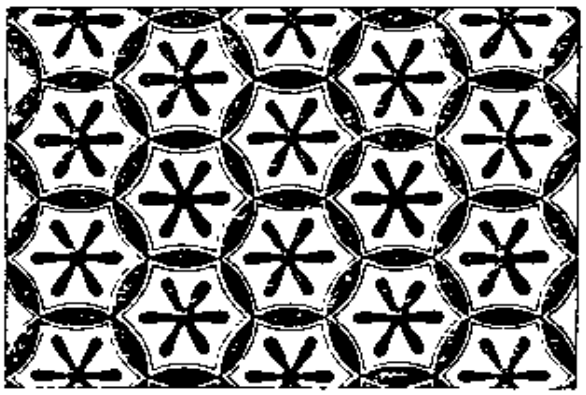
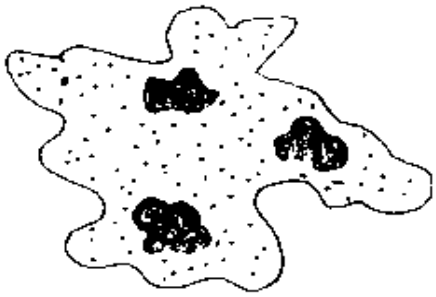
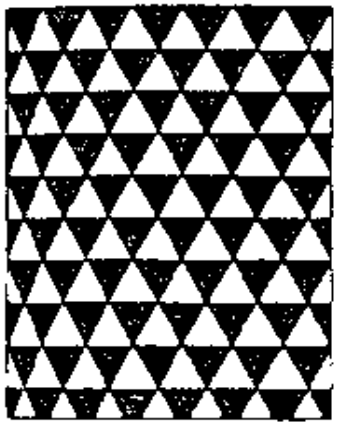
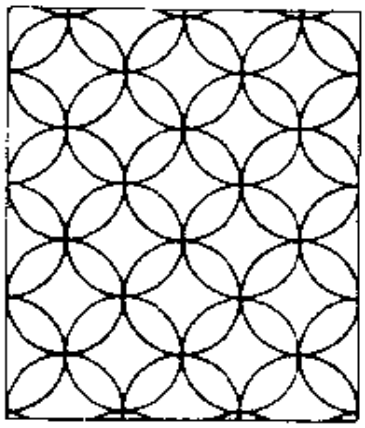


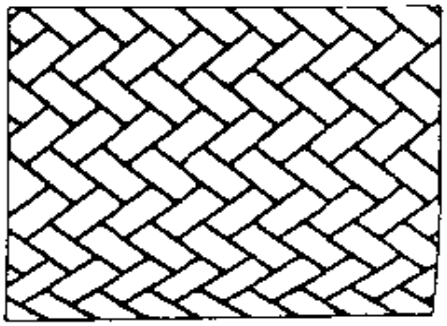
图 5－189－(1)　日本瓷器图案











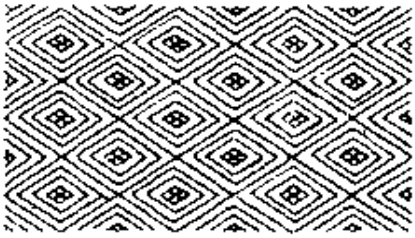


图 5－189－(2)　日本瓷器图案

日本瓷器的图案，深受同时期的绘画的影响，有的用笔豪放，有写意之势。有的则画法工整细致，但过于拘谨。从图案上分，有画花、刻花、浮雕、立粉、透雕等；从画面上分，又有人物、山水、动物、花卉、花鸟等。日本瓷器图案和画面的着色色调鲜艳明快，线条清楚，多大红大绿、黑白相间，非常醒目。有些画法与中国瓷器画法有很大的区别，如房屋建筑，人物服饰，用物造型等，都明显地看出是日本国的民族风格。

第六章　玉器鉴赏

在世界古老的艺术品中，中国的玉雕艺术可以算是一朵绚丽的奇葩了。《说文》中释玉为“石之美有五德者”，玉具有温润、坚硬、色泽美观的特质，自古以来为中国人所喜爱。随着社会发展及意识形态的演进，人们认为玉是代表君子道德高尚和精神内蕴的圣品，玉器在功能上也就逐渐脱离生产实用，转变成具有装饰意义和充满神秘力量的特殊精神载体和财富、品德以及某些上层人物权力的象征。

第一节　新石器时代玉器

从现今的考古资料证实，在新石器时代中期，人们已一定程度地使用玉器。在距今七、八千年的查海遗址发现了7件透闪石软玉和一件阳起石软玉琢制的块、匕等器物，这是我国现知发现最早的玉器。近些年来，国内新石器时代晚期的遗址发掘成果显著，原始社会各个有玉雕遗存的考古学文化遍及中华大地，包括东北地区的红山文化，中原地区的仰韶文化，大汶口文化，龙山文化，东南沿海的良渚文化，广东石峡文化以及台湾的卑南圆山文化，西藏的卡若文化等。出土的各类玉器，无论在取材、造型、纹饰、雕工上都表

现出很高的技艺和丰富朴实的审美情趣，造诣之精湛，内涵之深邃，堪称中国古代社会造型艺术的一种代表。随着这些玉器遗址的重要发掘，原始人的生活面貌也越来越清晰地展现在世人面前，而玉器对先民的意识行为所起的重要影响也可从中窥见一斑，它涉及原始人的生产劳动、服饰、礼仪、道德、宗教、艺术等诸多方面，是中国原始文化必不可少的组成部分。所以，研究新石器时代的玉器，是研究中国古老丰富的原始文化的重要途径之一。

一、红山文化玉器

红山文化是中国重要的新石器时代文化遗址之一，1935年因首先发现于内蒙古赤峰红山后而被命名。该文化的分布范围以内蒙古的东南部和辽宁的西部为中心，包括河北北部及吉林西部，时间距今5000—6000年左右。1979年—1982年辽宁喀左东山嘴发现了红山文化建筑遗址，即祭坛；1983年辽宁建平县牛河梁发现女神庙和积石冢。这三处，是古代辽河流域先民进行祭祀活动的具有特殊意义的建筑遗迹，反映了他们对自然神灵的崇拜和原始的宗教意识，为红山文化的研究提供了全新的资料。玉器的发掘成果颇丰，其技艺堪称红山文化手工艺水平的最高代表。尤其可贵的是几座典型墓均保持了随葬玉器的原来位置，据此，使部分传世文物中被认为是商周时代的玉器提早了一、两千年。

1. 红山文化的玉材

红山文化玉料基本为就地取材，多数系今辽宁岫岩县所产的岫岩玉，其成份经鉴定主要是蛇纹岩，比重2.5～2.8，硬度2.5～5.5。玉色呈碧绿、淡青、淡黄、深绿或黄褐色。

2. 红山文化玉器类型

红山文化发现的玉器大致可分成三类：装饰品，具代表性的主要有勾云形珮、马蹄形发箍、丫形器、二、三连璧形器等。写实的生肖类，包括鸟、蝉、鱼、鳖、鸮等。第三类是模拟幻想题材的龙、兽形玦（猪龙）、兽等。

3. 红山文化的工艺特征及典型器物

红山玉器造型讲究神似和对称，细部纹饰以阴线刻划，碾磨技术尤为发达，在片雕玉珮及圆雕动物中被广泛采用，工艺特点为：平整、圆滑、细润。

红山玉雕的装饰品，大多系勾云形器，其主要特征为：作长方形或方圆板状，中心镂空若卷云，边缘薄锐盘卷，器物表面用圆棒磨具随器形推磨成宽浅凹槽，并有穿孔供穿系佩带。这种造型及工艺手法形成红山文化玉珮独特的艺术风格，富有一种特殊的装饰美，除殷墟妇好墓发现一玉刀与之有类似的特征外，不见其它遗址出土。图 6－1 系辽宁省凌源县三官甸子墓葬出土的红山文化勾云形珮，长 22.5 厘米，宽 11.5 厘米，厚 0.5 厘米。器由淡绿色玉制成，体扁，中央镂空成一卷云形孔，四角外凸成弯弧形，一面随器形琢成凹槽式沟，另一面平滑，每角各有两个相通的孔，共四组可供穿系，器物边沿呈刃状。磨制精细，工艺高超。图 6－2 是天津市艺术博物馆收藏的红山文化双鸟形玉珮，系红山文化玉雕精品。玉质青绿色，片雕，该珮两面造型相同。双鸟呈卷曲状，背向并连，中心若卷云，器物表面磨浅凹槽，底部单面钻一孔。从工艺及玉质看合乎红山文化勾云形珮的特征。此件玉珮磨制技法粗朴原始，然韵味奇奥恢美，曲线起伏自然舒放，骨力内含，结构讲求对称协调，表现了古人高超的雕刻技艺和巧妙的构思。这件作品在名称上有些争议，有学者认为是一兽面，中间两个镂空卷云系兽的两只眼睛。还有意见认为是两条尖嘴的龙。总之，该器在形制上非常奇特怪异，在现今已知的红山文化玉器中还未发现同样造型器物，其确切含义及名称还有待进一步证实，此处暂且称双鸟形珮。图 6－3 是天津市艺术博物馆珍藏的红山文化黄玉凤形珮，此器长 16 厘米，高 9.8 厘米，色黄绿，为

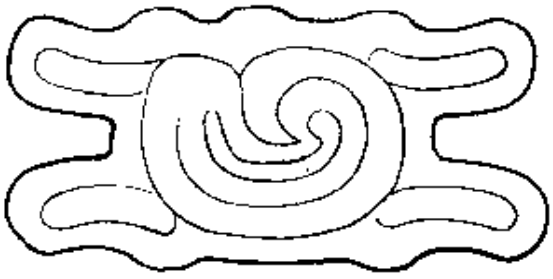


图 6－1　红山文化勾云形珮

典型的黄岫岩玉质。该器边缘呈双面薄刃状，边角勾卷，珮面凹槽琢磨圆润光滑，槽内磨单阴线，线条挺劲有力，底部对穿一孔。此器着重表现凤的突出特征：高冠丰尾，造型虽古朴概括，而神韵却不失潇洒飘逸，整体风格浸透着一种粗犷之美。此件作品雕琢的工艺手法与勾云形珮风格相似，但造型奇异，槽内刻阴线，这在红山文化玉器中更为少见，是难得的玉雕珍品。

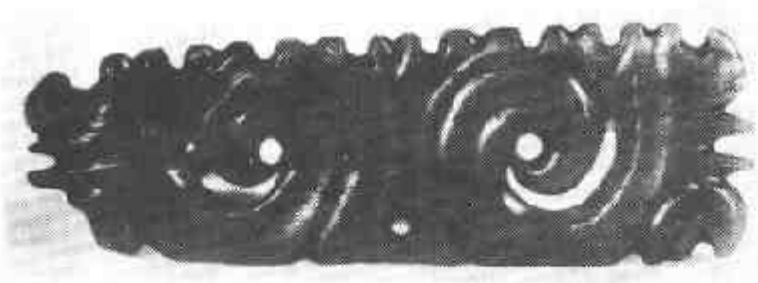


图 6-2　红山文化双鸟形玉珮

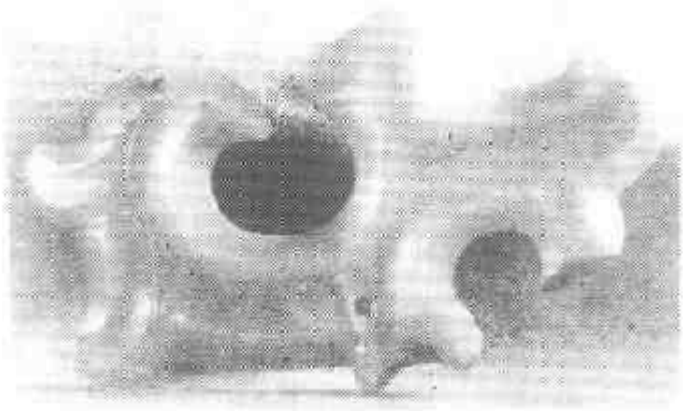


图 6-3　红山文化黄玉凤形珮

红山文化出土的龙、兽形玦（猪龙）及兽类题材的玉器也较多，雕琢圆润，颇为传神。典型的是C字形龙和兽形玦。图 6-4 是发现于内蒙翁牛特旗三星他拉的玉龙，岫岩玉雕成，高 26 厘米，融括圆雕、浮雕、线刻几种技法，龙体弯曲呈C字形，刚劲有力，极富生机，吻部前伸上翘，双唇紧闭，凸雕双眼呈梭形，颈披长鬣，头顶及下唇处有阴线网状纹，龙体中间有一对穿圆孔。琢磨精细圆润，造型独特。专家认为它是国内发现的最早的玉龙。类似龙形玉在内

蒙翁牛特旗广德公社黄谷屯也发现一件，这件玉龙吻部呈弧形向上翘起，雕刻工艺较粗糙，显得更原始，有的考古学家认为其产生年代可能比有5000年历史的三星他拉玉龙还要早。兽形玦首先发现于内蒙古巴林右旗，也有专家称之为猪龙。图6-5是天津市艺术博物馆珍藏的一件兽形玦，此器高14.1厘米，宽10.4厘米，色泽黄绿，质地纯润光洁，兽首圆睁大眼，紧闭双唇，凶猛之势咄咄逼人，除头部外，其余雕刻极简，颈背部穿有一孔。风格古朴浑厚，气宇轩昂。此器与巴林右旗出土的兽形玦如同出一模，玉质之佳，用料之大，雕工之精，是国内红山文化兽形玦中屈指可数的一件。

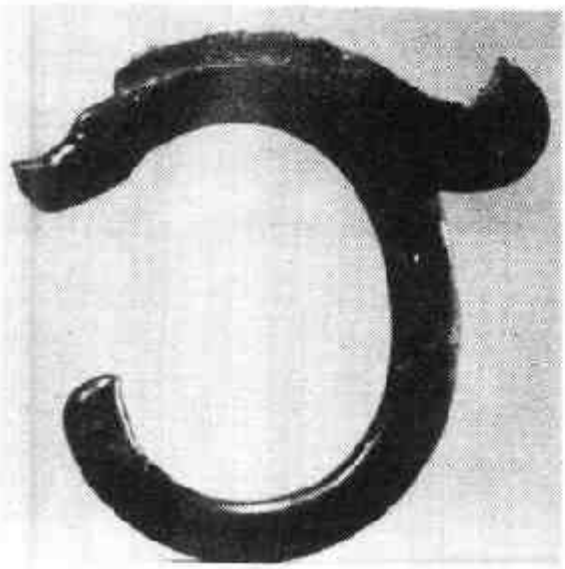


图6-4　三星他拉玉龙

图6-5　红山文化黄玉兽形玦

红山文化玉器中鹰、鸮的形象很常见，多以青绿色玉或绿松石琢制，一般作展翅飞翔状，“耸肩”，头部琢出耳、目，翅膀和尾部用阴刻线条表示羽毛。鹰的特质是勇猛、顽强，这与北方游牧民族的气质特征相似。而主要活动于红山文化区域的萨满教也非常崇拜鹰，视之为灵禽。联系起来看，在当时东北地区可能存在着一个以鹰为图腾的原始部落群。

二、良渚文化玉器

良渚文化最早发现于浙江余杭良渚镇，分布范围主要在长江

下游、太湖地区及东南沿海一带，存在时间距今4000—5000年左右，出土玉器的主要遗址有：江苏吴县草鞋山、武进寺墩、张陵山、上海青浦县福泉山及浙江的反山、瑶山等。其品种之繁多，技艺之精湛，令人赞叹不已。发掘品以琮、璧、钺最多。造型弘大雄浑，风格深沉严谨。纹饰尤以神秘莫测的神人兽面著名，线刻、浅浮雕达到完美结合。良渚玉器代表了我国原始社会制玉工艺的最高水平，它与红山文化玉器南北相映生辉，共同谱写了我国新石器时代晚期玉雕业的灿烂一页。良渚文化以其丰富的遗存向人们展示了一个神秘的玉雕世界。

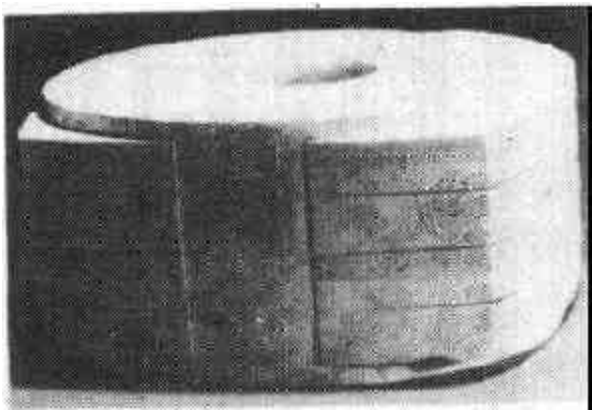
1. 良渚文化玉器的种类及典型器

良渚玉器大多是由透闪石、阳起石以及少数的蛇纹石制成。主要器型有：琮、璧、钺、璜、镯、管珠、坠饰、冠形饰、柱形饰、锥形饰、牌饰及蝉、鸟等动物形玉器。良渚玉器除琮、璧、镯等少数玉器成单件外，绝大多数是复合件。复合件按其组成形式分成三类：组装件、穿缀件和镶嵌件。

琮是良渚玉中体积最大的一种，其形制是外方内圆的柱体，其功能在《周礼·春官·大宗伯》中载："以苍璧礼天，以黄琮礼地"，认为琮是祭地的一种礼器。有学者根据墓葬中大量出土琮、璧认为，琮具有敛葬的用途，与《周礼·典瑞》中"琉璧琮以敛尸"的记载相符。总之，琮是与崇拜信仰有关，是社会功能与精神信仰的产物。良渚玉琮上都有兽面纹或神人兽面纹，没有光素的，只是神人兽面的纹饰繁简不同。有的还加刻鸟纹，而神人兽面纹高居于鸟纹之上，鸟是神人兽面纹的烘托和陪衬。这种程式化的纹饰刻划表明：琮的功能与神人兽面纹有着紧密的联系，应是原始图腾崇拜的产物。从出土玉琮的墓葬等级分析，琮只有部落首领及权威人物才能拥有，是权力的象征。玉琮的出现很可能是神权与族权（王权先声）合一观念出现的一个标志。

良渚文化玉琮具有以下特点：良渚玉琮都分节，节数愈多，纹饰简化程度愈高。藏于中国历史博物馆的一件良渚玉琮通高49.2

厘米，凡 19 节，上阴刻简化神人兽面纹，是现存良渚玉琮中最高、节数最多的一件。琮的纹饰一般由一个平面或两个居边角处的半侧面图案组成，形制纹饰讲求严格的对称，一丝不苟。这说明制造玉琮时有着统一的定制，不能掺存任何的随意性。从这一点可以看出玉琮是被良渚人视为崇高、神圣的物品。良渚玉琮质地优良，注重选材。从出土情况看，单节玉琮受沁比较严重，变成粉白色，多节玉琮相对来讲受沁较少，玉质保存较好。良渚早期玉琮多阴线刻，四端多成钝角。晚期玉琮除阴线刻外，多有浮雕纹饰，四端接近直角。图 6－6 玉琮，高 8.8 厘米，重 6500 克，号称良渚“琮王”，1986 年出土于浙江余杭反山墓地。以四角为中线，运用线刻和浅浮雕手法勾勒出四组简化的神人兽面图案，兽面两侧琢有鸟纹。琮体四面中间为 5 厘米宽的竖槽，上下共琢刻八组神人兽面复合纹饰。神人头上戴有宽大的羽冠，脸面做倒梯形，重圈眼，鼻扁宽，阔嘴，内刻两排平齐的牙齿。上肢内弯，下肢作盘踞状，并以细密的阴刻线装饰。在神人胸腹部以浅浮雕琢出兽面，重圈圆眼，宽鼻阔嘴，两对獠牙外露。形象狰狞。这件玉琮，料大质好，形状规整，做工上精益求精，琢磨圆润，细致入微，可谓鬼斧神工之作。上面的神人兽面像应是良渚人的神徽图案。



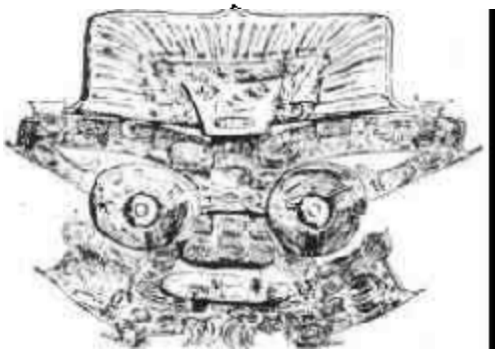


图 6－6　良渚文化玉琮和良渚神徽

玉璧是良渚玉中又一种重要典型器。璧的形制呈扁平圆形，中间有孔。《尔雅·释器》云：“肉倍好谓之璧”。“肉”指周围的边郭，

"好"指中心的孔。"肉倍好",即"肉"大于"好"。璧的存在时间很长,自新石器时代即广泛出土,直至清代,连绵不断。它的形制源于石纺轮或环形石斧。《周礼·春官·大宗伯》中有:"以苍璧礼天"的记载。良渚墓葬出土了大量玉璧,其数量远远超过玉琮,如反山二十三号墓,仅玉璧就出土54件。良渚玉璧独具特色,从发掘品看具有以下几个特征:形体硕大厚重,最大直径达40厘米。玉质色彩斑驳,纯净的甚少。良渚玉璧多光素无纹,加工粗糙,璧的表面有时残存开料时留下的弧痕,边缘厚薄不匀,外周不圆,大小不一,孔璧和外廓璧没有磨光。孔璧多留有因两面对钻不准而造成的明显台痕。在多璧墓中,有时也出现一、二个琢磨光滑、制作精美者,应是死者生前珍爱的宝物。

良渚玉琮、玉璧出土的多少,在一座墓中没有固定的比例,总的出土情况是,发现璧的墓多,而且多属一般的墓,地位较高的墓才出土玉琮。璧、琮不管是加工程度、纹饰、质料及出土情况都没有内在联系,故"以苍璧礼天,以黄琮礼地"并非确切地归纳了玉琮、玉璧的全部社会功能。而玉琮、玉璧具有财富、权力的象征则无可怀疑。

玉钺呈扁宽近方形,一端有两面对削的弧形刃,有一穿孔。齐家文化、陶寺龙山文化即有出土。近年在良渚文化范围内的武进寺墩、青浦福泉山、余杭反山、瑶山多有发现。钺是标志身份的重要礼器,是军事首领的象征物。一般光洁无纹。良渚反山墓地出土一玉钺,全器长约80厘米,由冠饰、钺身和端饰三部分组成,连接的木柄已腐朽,钺身长17.9厘米,上宽14.4厘米,刃宽16.8厘米,厚0.8厘米,玉质淡青色。尤为奇特的是,此钺两面刃部上角均以浅浮雕兼阴线刻琢成神人兽面图像,下角均有鸟纹,其纹样与同墓出土玉琮上的形象完全一致。玉钺上雕有纹饰,仅见此器,系同类器中之精品。

良渚出土的玉器复合件也比较多,主要包括柱形器、冠状器、三叉形器、半圆形额饰、锥形器等。其中冠状器和三叉形器的主体

纹饰仍是神人兽面像。冠状器主要是平面图，以阴线刻为主，偶而见一些浅浮雕。与玉琮比，雕刻手段更丰富，出现了镂刻。从这种精雕细琢的处理方式来看，当时人们制作这种器物时是非常注重的。

2. 良渚玉器的纹饰特征

早期良渚玉器多光素，晚期玉器出现了大量的阴线刻和浅浮雕。良渚玉器兽面纹或神人神兽纹饰描绘重点在头部，特别注重表现眼睛、鼻子、牙齿，而往往忽视躯体，这是与红山玉器雕刻风格的不同之处。良渚玉器在工艺技术上更擅长于剔地浅浮雕，或以阴线刻与剔地浅浮雕相结合。图案结构已经出现了主体纹、地纹和装饰纹三重结构。这种三重纹与商代青铜器的组合是一脉相承的。玉琮上用两个侧面来表现一个主体纹的手法也和商青铜器上的表现手法一致。

良渚玉器无论从数量、种类、工艺、造型等方面看都是空前的，雕刻之精极为罕见，尤其是集细密的阴线刻和精湛的浅浮雕于一身的兽面纹，代表了新石器时代琢玉工艺的最高成就。

三、龙山文化玉器

龙山文化最早发现于山东章丘县的龙山镇城子崖。主要分布在山东、江苏、河北等沿海地带，现在又广泛地扩展到河南、陕西。年代距今 3500—4000 年，下限跨到夏、早商。

龙山文化遗址出土的玉器主要有玉铲、玉圭、玉琮、玉刀、玉玦、玉璇玑等。陕西神木石峁还出土了玉虎头、玉螳螂等生肖动物玉雕。山东胶县三里河遗址还出土了玉制鸟形或鸟头形的成组小型玉饰。

日照两城镇遗址出土一件兽面纹玉圭，长 17.8 厘米，厚 0.8 厘米。器形扁平，两面均阴线刻兽面纹，阴线围绕兽的目纹旋转展开。如图 6－7。制作极其精美，是龙山时期制玉技术的一件代表性作品。从其薄锐的器形看，不象实用的生产工具，应是一件象征性的礼仪用器。图 6－8 是天津市艺术博物馆收藏的一件龙山文化鹰

纹兽面纹玉圭。此圭玉质呈黄绿色，圭角残缺，似经修整。一面阴线刻展翅立鹰，一面阴线刻兽面纹，中部阴线刻两组直线纹，下部对穿一孔。此玉圭上的兽面纹与上述日照两城镇出土的玉圭上的兽面纹风格近似，当为同时代器物。

图 6－9 是天津市艺术博物馆收藏

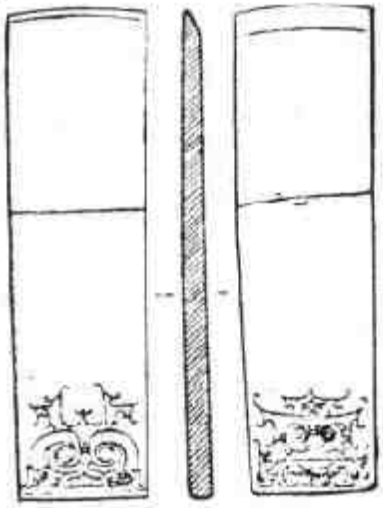


图 6－7　龙山文化兽面纹玉圭

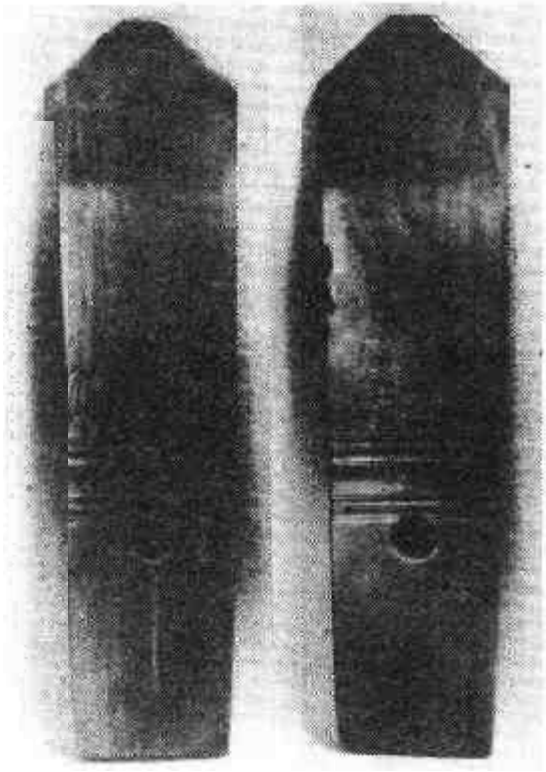


图 6－8　龙山文化鹰纹兽面纹玉圭

图 6－9　龙山文化墨玉刀

的一件墨玉刀，此刀除尖部呈青灰色外，通体漆黑光洁。刀体狭长，两面刃，较锋利。上部有三孔，单面钻成，为装柄扎结之用。此刀玉质纯净，工艺古朴，从形制、作工及玉质看，与陕西神木石峁龙山文化遗址所出墨玉刀相似。类似此种造型扁薄、单数穿孔的玉刀、石刀在山西龙山文化的陶寺遗址和山东龙山文化遗址均有出土。

总之，从实物反映出的水平看，原始社会晚期制玉技术已日趋

规范化和专门化。玉雕工艺总的发展趋势是由简到繁：从制作简朴、形体很小的玉饰发展到大型的琮、璧和动物形雕饰、礼仪玉，从平面到立体，从光素无纹到线刻、浮雕、镂空等多种技术纹饰。众多技艺精湛、纹饰华美的玉雕佳品，为中华民族和世界艺术宝库留下了丰富珍贵的物质文化遗产，也为商代玉雕工艺的高度发展奠定了坚实的基础。

新石器时代玉器遗存分布表

文化名称	年　代	发现地点	主要出土器物
河姆渡文化	5000年—7000年	浙江余姚河姆渡	玦、璜、珠、管、坠
仰韶文化	4300年—6400年	河南渑池县仰韶村	璜、环、斧、铲、锛、璧、琮、纺轮、人像
红山文化	5000年—6000年	内蒙赤峰红山后	玉龙、兽形玦、勾云形珮、马蹄形箍、龟、鸮
青莲岗文化	5000年—6000年	江苏淮安青莲岗	琮、瑗、蝉、觿
崧泽文化	4000年—5900年	上海青浦崧泽	璜、环、璧、玦、坠
石峡文化	4000年—5700年	广东曲江石峡	璧、琮、璜、坠饰、鸟形饰
马家浜文化	5500年—7000年	浙江嘉兴马家浜	璧、瑗、环、璜、玦、管、珠、坠
大溪文化	5000年	四川巫山大溪	璧、璜、玦、环、镯、耳饰、项饰、臂饰、刀、人像
大汶口文化	4000年—6000年	山东泰安大汶口	璧、环、珮、玦、璜、琮、镯、串饰、铲、刀、斧、璇玑、钺、斧、人面饰
卡若文化	4000年—5000年	西藏昌都卡若	斧、璜
良渚文化	3900—5000年	浙江余杭良渚	璧、琮、钺、璜、镯、冠状饰、三叉形器、环、带钩、端饰、牌饰、串饰、管、纺轮、凿

续

文化名称	年　代	发现地点	主要出土器物
齐家文化	4000年　？	甘肃广河县齐家坪	铲、锛、凿、璧、璜、琮、环、纺轮
龙山文化	3500年—4000年	山东章邱城子崖	玉刀、斧、锛、璇玑、玉鸟、玦、铲、琮、环、璧、镯、璜、钺、管、人头、玉、戚、纺轮
卑南文化	3000年	台湾卑南	玦

第二节　商代玉器

奴隶社会包括商、西周和春秋。此段玉雕业的发展经过了一个高峰和两个峰端之间的过渡时期。从出土实物看，玉器制作作为一个独立的手工业已经有了固定的作坊和专业工匠，规模颇大。玉器工艺的造型和纹饰已较为完美，浮雕佩饰及双钩阴线的处理，开启了古玉雕琢工艺的新风。写实性的动物形玉雕栩栩如生，情趣盎然，尤以祥瑞动物的出现，开创了中国崇玉之吉祥文化的先河。

商代，是玉器制作的蓬勃发展时期。经济的发展，贸易往来的发达，为玉雕手工业的发展奠定了雄厚的物质基础。更由于满足奴隶主贵族的特殊需要，使商代玉器的制作规模和工艺水平，都达到了前所未有的高度。商代玉器数量蔚为壮观，《逸周书·世俘解》载："商王纣取天智玉琰五，环身厚以自焚。凡厥有庶吉，焚玉四千。……凡武王俘商旧玉亿有百万。"这一数字尽管有些夸张，但无疑可以证明商代制玉、用玉规模之庞大。

一、商代玉雕的分期

商代玉雕分为早、中、晚三个时期，分别以三个考古学文化遗址为代表。早期以河南偃师二里头为代表，出土的器物主要有：玉

圭、玉琮、玉璋、玉戈、玉钺、玉铲、玉刀、玉柄形器等，品种较少。多生产工具和兵器，造型简单，多无纹饰。中期以河南郑州二里岗为代表，出土的器物主要有：玉璋、玉戈、玉璜、玉铲、玉鱼、玉簇、玉簪、玉柄形饰、玉璇玑等。这一时期较早期品种有所增多，造型仍以简练为主，纹饰稀疏。玉戈的形体较大，并且出现了牙璋。晚期以河南安阳殷墟为代表，是商代玉雕发展的鼎盛时期。典型墓葬是妇好墓。这一时期的玉雕继承了前期琢玉的先进技艺，创作了许多精湛作品。玉器品种除以前出现的玉工具、礼仪仪仗器外，还出土了大量造型丰富、纹饰繁密的生活用具和装饰品（含动物形玉），将中国玉雕推向一个高潮。

二、商代玉雕峰巅的象征——殷墟妇好墓

妇好墓是殷墟遗址中保存最完整、年代较确切的一座殷代王室墓。墓主是武丁的配偶妇好，是当时声名地位极为显赫的武将。此墓随葬的器物，品种数量之多实为罕见，其中仅玉器就有755件。分生产工具、装饰品、礼仪器和生活用具四大类。造型丰富，雕琢精致，成为研究商代晚期琢玉工艺和断代的重要依据。

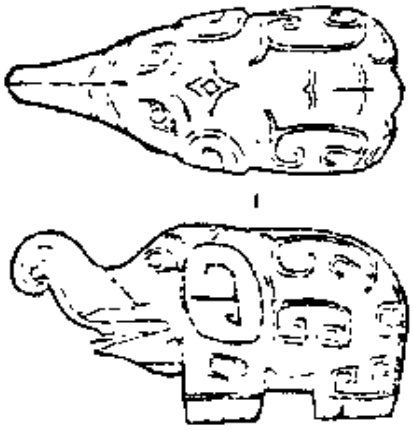
妇好墓玉器注重选材，并有三件采用了新疆玉材，说明当时和阗玉已开始进入中原。妇好墓玉器最富特色的是出现了大量圆雕、浮雕人像和生肖玉器。既生动写实，又含有丰富的想象力。圆雕人像多呈跽坐形，双手抚膝，表情生动自然，服式、发式雕琢精细。浮雕人像多作侧视蹲踞形，一般两面纹饰相同，细部以阴线刻划，身份各异，部分带有羽冠，整体结构完美和谐。圆雕和浮雕的人头像，多作正视形，眼窝凹陷，表情凝重。还有一件阴阳玉人造型颇为奇特，赤身裸体，一面为男性，一面为女性。以上这些玉雕人像造型奇异，雕琢精致，不仅是难得的艺术珍品，并且还可从中窥见殷商时代人们的服饰、发式、坐姿等生活装饰习俗，如图6－10。写实性的生肖动物，种类繁多，姿态各异。有圆雕、浮雕等各种方式，形态逼真，极富情趣。在艺术表现上，强调主要体态特征和生活习性，简练传神。图6－11－(1)的玉虎，四肢微曲，作欲起行走状，昂首，口大

图6-10-(1) 妇好墓阴阳玉人

图6-10-(2) 妇好墓侧面玉人

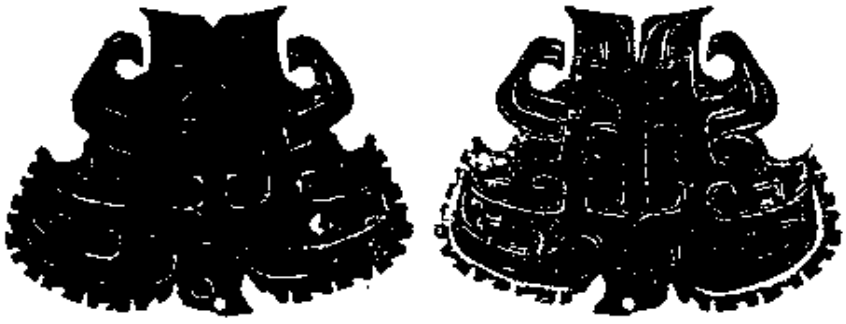
图6-10-(3) 妇好墓玉人

(1)玉虎



(2)玉象

(3)玉熊



(4)玉鹰

图 6－11　商动物玉雕

张，牙外露，似乎正在怒吼，身上饰阴刻双钩云纹，卷尾，头顶穿一孔。神态维妙维肖，栩栩如生。图 6－11－(2)玉象，深褐色，作站立状，体浑圆，长鼻卷曲，大耳下垂，四肢短粗，口微张呈三角形，神态

娇憨，惹人喜爱。图 6－11－(3)玉熊，黄褐色，浮雕，呈抱膝蹲坐状，长嘴前伸，眼、耳清晰。颈部有小孔，身饰云纹，憨态可掬。图 6－11－(4)玉鹰，深绿色，浮雕，作展翅飞翔状，侧首，尖喙圆眼，翅缘出脊，身饰勾云纹，喙部一穿孔。

妇好墓所出玉器充分显示了殷代工匠高超的技艺和丰富的想象，其风格和成就为以后几千年中国玉雕工艺的发展奠定了基础。

三、商代玉雕的造型纹饰特征

商代玉雕造型早期多以小型片雕或平状半浮雕为主。在以妇好墓为代表的商代晚期墓中出土了一些圆雕的人物、动物作品。人物玉雕纹饰繁缛，形态趋于写实。动物造型朴拙生动，概括与夸张相结合，不求细部刻划，但强调突出某个部位，以表现动物的习性特征。如象突出鼻子，虎突出卷尾，鹿突出鹿角，鱼表现弯曲跳跃。朴实无华、形象概括传神，是商代玉雕造型艺术的重要特征。

纹饰雕刻，早中期多采用单阴线刻，而阳线雕、浮雕很少。线条流畅，形制规整。到了晚期，多用直线双钩，或直线双钩与单阴线相结合，双钩阴线尾部多豁口而不封死。并能熟练地将线刻、圆雕、浮雕、透雕结合使用。还有一个工艺特征是以勾撤手法进行阴线加工，即加深线条沟槽，然后将线槽的断面磨成上宽下窄的梯形状，出现有如浅浮雕阳纹的效果。商代晚期常见纹饰有：勾云纹、鳞纹、凤纹、龙纹、兽面纹等。

四、商代玉龙的特征

玉龙最早出现于红山文化。其中的猪龙，为商代某些玉龙造型提供了范本。商代玉龙基本有了中国传统龙的雏形，以后，历代均在此基础上塑造龙的形象。商代早中期龙纹具有以下特点：龙身短小粗壮，有圆柱体、片状体，浑厚简朴。分无角、有角两种，角呈直立或斜竖状。眼形有方形、圆形，多无眼眶。无足或只雕一足，尾部尖锐或呈刃状。全身纹饰很简单，仅以阴线刻云纹、鳞纹或套叠斜方格纹。商晚期的龙纹，身躯较长，角形短而粗壮，抿在或立于颈上，龙背常有出脊。晚期眼形多种多样，除方形、长方形外，还出现了圆

眼珠、菱形眼眶的“臣”字眼，有单线、双线。多张口，有牙，上唇翘或向上卷叠，下唇平直。有一至二足。身上密饰勾云纹、重环纹、斜方格纹等。商代晚期龙纹多出现在玉玦、玉璜上。图6－12系天津市艺术博物馆收藏的商晚期青玉龙纹玦。上唇勾翘，张口露齿，“臣”字眼形，角紧贴颈项，边缘出脊。纹饰完全用阴线刻双钩技法，刻线精细、流畅，一气呵成。造型优美秀丽，为商晚期的精品之作。

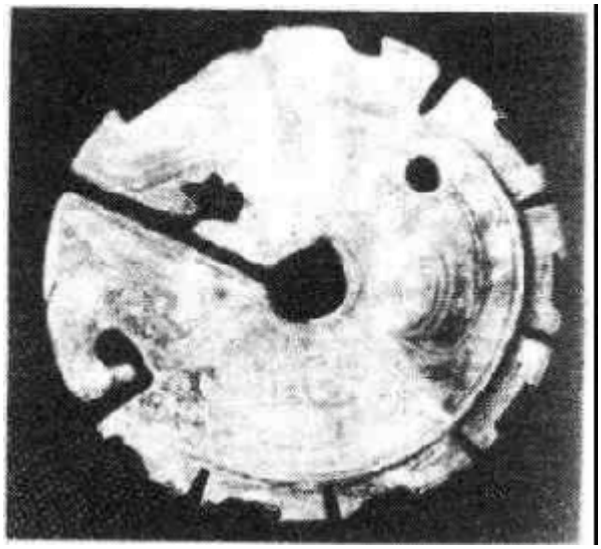


图6－12　商青玉龙纹玦

五、商代出现的玉雕新品种

殷商时代，是玉器制作的兴盛时期，各种玉器饰件大量涌现，除较常见的璧、璜、环、镯、佩饰外，又出现了许多装饰玉新品种。柄形器即从此时开始出现，在妇好墓中有大量出土。其形状呈细长柱形，或光素无纹，或饰以竹节纹，作佩饰或嵌饰用。这种器物仅存在于商和西周，以后消失。生活用品出现了玉梳、玉扳指、玉调色盘等。尤具特色和成就的是俏色玉雕。小屯发现两件玉鳖，工匠巧妙地运用玉料的各种色泽和纹理特点，雕琢出鳖的背甲、眼睛、鳖腹等各个部位，仿真意趣极佳，使玉鳖被表现得活灵活现，生动之至。这是玉雕工艺上的一大进步，丰富了色彩，加强了作品形象的艺术感染力，开创了后世俏色玉雕的先例。

从以上所述看出，商代玉器的雕刻技法已进入成熟阶段，线刻、圆雕、浮雕各种技法运用完美、娴熟。造型丰富，纹饰精细，特别是圆雕、浮雕的人物、动物形象，写实逼真，生动神奇，将中国玉雕工艺推至一个高峰。装饰玉、生活实用玉及人物、动物玉雕的大量出现，说明商代对玉的属性、功用的认识，在原始的以玉通天地祭

鬼神的巫术、宗教意识的基础上，已开始着重体现真实、自然的因素。

第三节　西周和春秋时代玉器

一、西周玉器

西周因很长时间与商并存，其玉器在早中期时，造型、风格基本沿袭了商代特点，在后期才开始有所变化，形成独特风格。周代统治者吸取殷商灭国的教训，非常注重礼制的建立，从而大大促进了礼仪性玉器的发展，但也因此受到制约，玉器数量、种类远不如商代丰富多彩。在发掘的西周古墓中，规模大、有代表性、出土玉器在千件以上的有宝鸡茹家庄強国墓地和河南三门峡虢国墓地两大宗。

1. 西周玉器的种类及纹饰特征

西周玉器可分为礼仪仪仗器、装饰品和生肖类三种。第一种主要包括璧、琮、璜、戚、戈、斧等。装饰品主要包括玦、柄形饰、串饰、佩饰等。生肖类主要有鹿、虎、牛、凤鸟、蝉、鱼、龙、兽等。此外还有较多人形玉雕。

西周时期生产工具少见，礼仪用具趋向规范化和制度化。《周礼》中，对礼仪用玉的形状、颜色都有严格的定制。如《周礼·春官·大宗伯》载："以玉作六器，以礼天地四方：以苍璧礼天，以黄琮礼地，以青圭礼东方，以赤璋礼南方，以白琥礼西方，以玄璜礼北方。"根据等级、地位的不同，所执礼器的形状、色泽、尺寸都不同，尊卑有别。如"以玉作六瑞，以等邦国：王执镇圭，公执桓圭，侯执信圭，伯执躬圭，子执谷璧，男执蒲璧。"但从目前出土的实物看，尚难证明上述完整的定制，还需在今后考古发现中进一步证实。

西周玉器偏重玩赏，所以在琢制技巧上，以片状平面体为主，浮雕及阴刻相结合，圆雕、镂雕为辅。纹饰的雕刻，早期主要是单阴

刻线，大体与商代的中晚期相同。晚期纹饰发生变化，双钩阴线委婉流畅，图案繁缛。尤具西周时代特征的是擅于采用细阴线和一面坡粗阴线相结合的双钩法刻划主题，纹饰环曲、华丽，布局平谨，风格独特。常见的纹饰有：饕餮纹、云雷纹、鸟兽纹、人体纹等。商代流行的动物形佩饰，到西周仍延续使用。凤鸟是西周玉器中常见的主题。

西周玉器在表现动物纹样时，仍然承袭商代夸大局部特征来概括全貌的艺术手法，生动传神，技艺水平丝毫不逊于发达的商代。在表现人物纹样的片雕佩饰中，人脸的造型颇似剪影，下颌骨往往向前突伸，这是鉴定西周人物玉雕的一个重要特征。

2. 西周常见的几种典型器

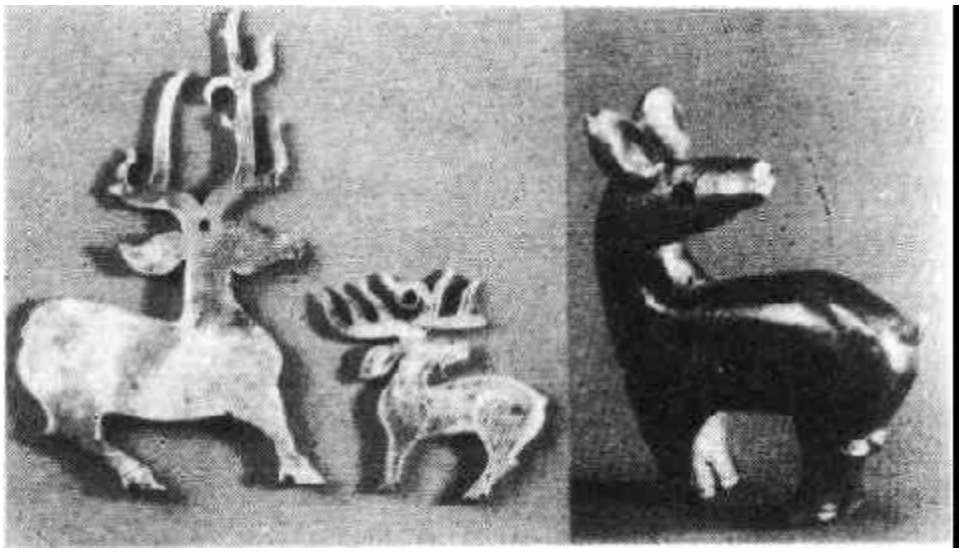


图 6－13　西周玉鹿

鹿性格驯良，抵抗能力弱，从而成为古代人们狩猎的对象。因此，在表现生活题材的玉雕纹饰中，鹿纹被经常采用。在西周动物形玉雕中，鹿最具特色。西周鹿纹具有以下特征：早期多以片雕形式出现，晚期有了圆雕玉鹿。鹿角分岐，似小树状直立头上，长角往往呈不对称形。圆雕玉鹿有的无角。躯体比较健壮，给人以腰圆体胖的感觉。大腿较粗，多为牛蹄状，蹄形明显出现尖子，如图

6－13.商代玉鹿短腿为多，且多数是直筒无蹄形。这是区别商周鹿纹的特征之一。耳若叶状。眼有圆圈眼、菱形眼，及由此基础上演变成的橄榄形眼。尾同商代一样，也是小尾。周代玉鹿总的来看，气韵生动，姿态美丽.琢磨细腻精致.刀锋爽劲，是周代动物形玉雕的代表作品。

凤鸟纹是西周的流行题材，雕琢风格一改先前的粗拙古朴，向图案化、细密华丽化方向发展。图 6－14 的青玉双鸟纹刀，是西周中期典型玉作。以双钩阴线雕琢上下两组鸟纹，鸟呈站立状，长尾上翘过头，刻线环曲自然，纹饰华美，是西周鸟纹玉雕的精品。图 6－15 青玉夔龙纹璜，体现了西周后期流行的纹饰特点和艺术风格。器呈半环形，以具有西周时代特征的细阴线和一面坡粗阴线相结合的双钩法雕琢对龙，身尾相互缠绕。这种工艺手法显现一种浅浮雕的艺术效果。龙的眼睛是带有长勾梢的“臣”字眼形，这是西周区别于商代“臣”字眼的一个特征，在古玉鉴定中有重要意义。

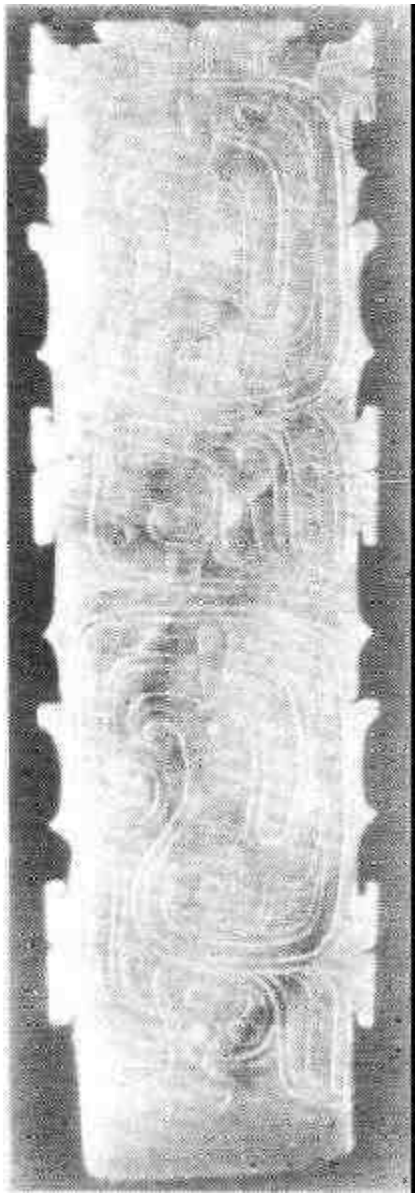


图 6－14　西周青玉双鸟纹刀

总之，西周玉雕在继承商代基础上有所突破发展，尤其后期，脱离了商代玉雕质朴的特点，纹饰变得富丽环曲，线刻委婉、流畅，为以后春秋战国玉雕线纹艺术特征的形成做了重要的铺垫。

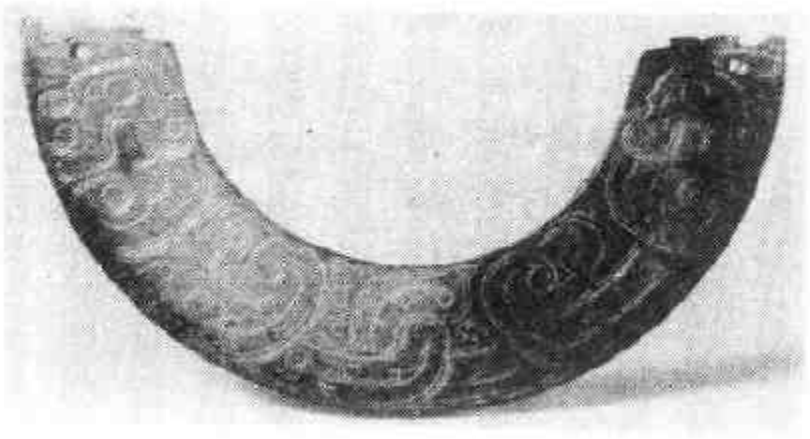


图 6－15　西周青玉夔龙纹璜

二、承上启下的春秋时代玉器

春秋是我国由奴隶社会向封建社会转化的过渡时期。此时的玉雕亦展现出承上启下的演变趋势；在承袭西周玉雕的基础上，又包含着许多反映新时代、新思想的文化因素。在品种、纹饰、风格上为战国玉雕的特点形成和高度发展奠定了坚实的基础。

1. 春秋玉器的主要品种和新器型

春秋时期因铁制工具的应用，社会经济及文化发展很快，新兴阶级对玉的用法也发生了变化。玉制生产工具已基本不见，礼仪用玉仍沿袭西周的做法，动物形佩饰较前也有所减少，盛行于商周时期的柄形饰在此时已消失，代之而起的是组列式的复合佩饰。这种组合佩玉的风尚出现于春秋，盛行于战国，纹饰华美、精工细琢，是中国佩饰玉雕的新创举。随葬玉有了一定的规范和名称，常见的有耳塞、鼻塞两种。春秋晚期出现了剑饰玉，江苏六合县程桥春秋墓出土的两件剑饰，是玉具剑饰的最早发现。

2. 春秋玉器的工艺和纹饰特征

春秋玉器以片雕为主，圆雕少见。这是便于佩戴的缘故。但总的看，仍显得厚重朴拙，不如战国的薄巧爽利。阴刻单线、双线均有，线条流畅、委婉、繁密，并以隐起纹取代了西周一面坡刻线。谷纹开始出现。谷物是人民食粮，与人们的生存息息相关，所以其形象也广泛地被采用为艺术上的造型。复合纹饰即一件器物上出现

两种以上纹饰，也首见于春秋时期，常见的是龙与谷纹、龙与云纹、龙与丝束纹、龙与蟠虺纹在一起，或兽面纹与变形鸟纹在一起等。造型讲究对称，多复合纹饰，花纹繁缛而不乱，是春秋玉器总的风格。

3. 春秋时期的几件典型玉器

图 6－16 的龙纹勾云纹玉璜和云龙纹长条玉饰，是春秋时期的典型器。厚片雕，阴线刻兼隐起龙纹、勾云纹和丝束纹，均属复合纹饰，线条环曲流利，纹饰繁密有序。虎形珮是春秋时期比较流行的佩饰。最精致的要属淅川下寺一号楚墓出土的一对虎形珮，图 6－17，此对玉虎为一块玉料琢成，形制、纹饰如出一模。细阴线与隐起宽阴线并用，虎尾粗壮上卷，尾端自然形成穿孔，与口部穿孔对称，供系佩戴。形象生动，颇有气魄，刻工精细，琢磨圆润，确属绝品之作。图 6－18 兽面纹龙纹玉牌饰，是春秋时期复合纹饰的典型，出土于淅川下寺一号楚墓。主体纹饰是一隐起的兽面，威严凝重，周围衬托数组龙纹和勾云纹。纹饰缜密。格局对称，

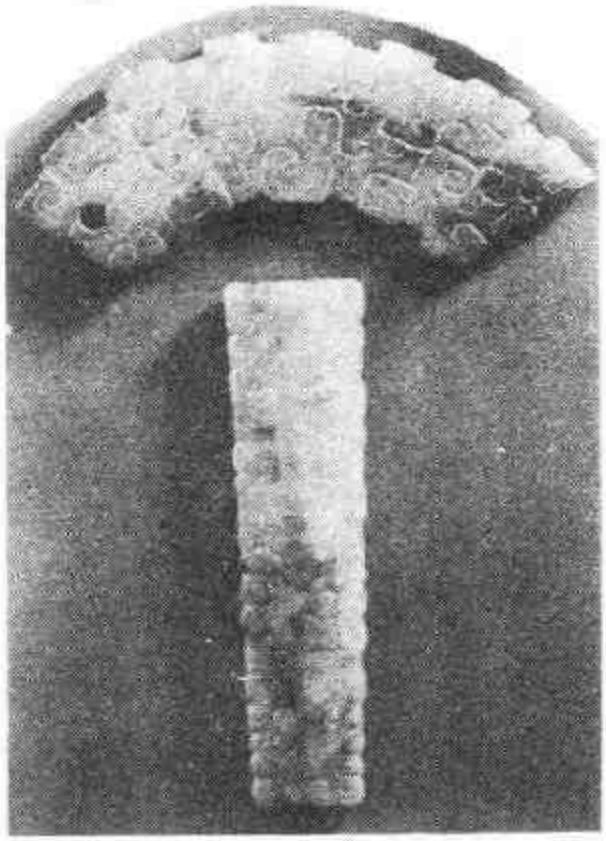


图 6－16　春秋龙纹勾云纹玉璜和云龙纹长条玉饰

图 6－17　春秋虎形珮

玉质莹洁，精工细腻。是春秋玉饰中具代表性的杰作之一。

总之，春秋玉雕在继承西周玉雕的基础上，工艺又有了新的进展，花纹繁密，注重组合，其新品种、新风格是战国玉雕工艺高度发展的前奏。

图 6－18　春秋兽面纹龙纹玉牌饰

第四节　战国玉器

中国封建社会历经若干个朝代，二千余年。其间政治、经济、文化的发展有飞跃有停滞。表现在玉器制作上，经历了战国、清两个高峰期和辽金元的低谷时期。但总的讲，琢玉技巧日趋成熟精湛，造型纹饰别致新颖，内容广泛。战国时的组珮、汉代剑饰、葬玉及后来出现的吉祥玉饰、明清宫廷玉器，将中国玉雕艺术推向巅峰，成为世界文化艺术史上一颗璀璨明珠。

战国是我国封建社会的初创时期，人们的思想空前活跃，文化艺术空前发展，呈现“百家争鸣”的新局面。在各种有利因素推动下，玉器工艺发展至高峰。在内容、形式上，一改从前服务于神的祭祀功用和礼仪用玉的传统定制，而多转向灵巧活泼的佩饰玉和生活用玉，并赋予玉器以人格化的理性观和道德观。提倡“君子比德于玉”和“君子无故，玉不去身”的时代风尚。正是适应这种社会潮流，佩饰玉和组列式玉饰极其盛行。玉器制作精致非凡，造型、纹饰、工艺技巧发生转折性变化，脱离了严格的宗法礼制束缚，而更注重玉的美学价值和人的主观创意性，成为中国玉雕工艺的典范。

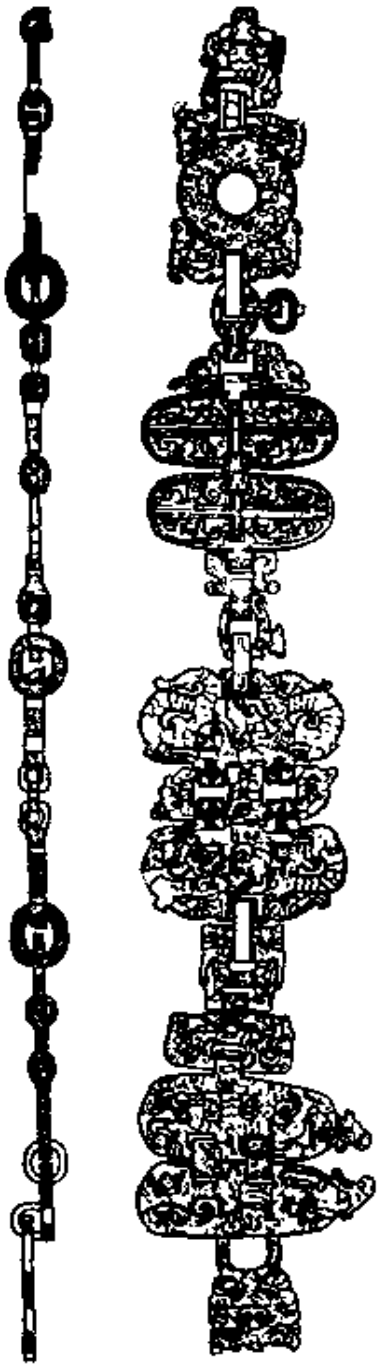


图 6－19　战国镂空挂饰玉珮

一、战国玉器的种类及新器型

战国时期礼仪用玉仍然存在，但其功能已日益淡化，不象西周和春秋时期有着严格的规范，庄严肃穆之感日减，而更注重玉质本身所具有的物质美和经过艺术加工后的创造美，在观念上赋予礼仪用玉以新的内涵。

战国玉器占主导地位的是佩饰玉。此时和田玉大量进入中原，同时受社会习俗的影响，时人佩玉蔚然成风，上达王侯将相，下至平民百姓，争相佩戴。兴起于春秋的玉组珮此时发展至全盛。玉珮间互相撞击，声音舒扬悦耳，“行步有玉声”成为世人追求的时尚，这就使战国玉珮在制作工艺、造型、纹饰上不

断更新，内容题材复杂多变，创作出众多令人叫绝的精美佳品。战国成组佩玉最出色的要数曾侯乙墓出土的镂空挂饰玉珮，图 6-19，这套玉珮由五块玉琢成十六节而组成，通长 48 厘米，由众多活环连接在一起，可卷可伸。以阴线刻、透雕、浮雕等多种手法刻出龙纹、凤纹、谷纹、云纹等。层次分明，造型生动。摆起来，各种动物纹样栩栩如生，极具动感，显示作者匠心独运的奇妙构思和炉火纯青的琢玉技巧。它不仅是战国的精品之作，也是中国玉雕史上一件不朽之作。

春秋时期非常少见的生活实用器，在战国时代逐渐多了起来。主要包括：玉梳、玉镜架、玉碟、玉灯、玉简册、玉杯、玉奁等。北京故宫博物院收藏一件战国青玉高足灯，由盘、支柱、底座三部分组成。盘直口，腹内磨平，中心起凸五瓣花纹，盘外沿阴线刻勾连云纹。灯柱中间束腰，将花纹分成上下两部，上部浮雕绽开的花瓣，下饰紧密的勾云纹。底足上面浅浮雕叶瓣纹，足底饰五花瓣。这盏灯曲度自然灵巧，而未流于直上直下的呆板之态，图案繁密却富于变化，和谐优美。做工规整精致，布局设计巧妙，是实用玉器中难得的精品之作。

玻璃璧和出廓璧是战国新兴器物，纹饰以龙纹、凤纹和谷纹为主。湖南出土的战国玻璃璧中，百分之九十以上雕铸谷璧。

带钩属佩饰玉，也是战国时才有的新器型。虽然良渚文化反山瑶山已出现带钩，但大量盛行并具有带钩的传统形制是战国时才出现。

玉玺是高贵的实用玉，它代表主人的地位和权力。战国玉玺，开中国古玺的一种新品。

葬玉中的玉面具，在此时得到进一步发展。《抱朴子》："金玉在九窍，则死人为不朽。"表现出古人以玉保护尸骨的迷信思想。正是在这种观念影响下，战国玉面具由春秋的耳塞、鼻塞，发展到玉塞九窍。九窍玉指眼盖、鼻塞、耳塞、玉琀、肛塞和生殖器塞。至汉代，葬玉发展至全盛，出现了精致的金缕玉衣、银缕玉衣和铜缕玉衣。

二、战国玉器的工艺和纹饰特征

由于铁制工具的普遍使用，促进了制玉工艺的改善，使战国玉雕得到长足发展，尤其是透雕水平达到前所未有的程度。

战国玉雕器型薄，边缘犀利，光泽度强。在器物表面的处理上，广泛采用隐起法，图案精致。器物造型玲珑繁巧，纹饰秀美，将玉的温润本质和做工的精细华丽有机地结合起来，给人以赏心悦目之感。

战国玉雕多用单阴线，线条委婉灵秀，纤细遒劲。花纹多卷曲相连，钻孔细小，孔壁光滑。纹饰主要有：龙纹、凤纹、蟠螭纹、谷纹、云纹、丝束纹、蒲纹等。蟠螭纹、蒲纹是战国时新增加的纹饰。

战国佩玉讲究构图、形象对称，色泽和谐，大小比例适当。成组珮玉相互间以活环套连，精巧脱俗，往往集透雕、浮雕、线刻等多种技艺于一器。

镶嵌工艺在战国有很大发展，金属细工与玉工协作较为盛行，使玉器显得更加庄重典雅，富丽堂皇。具代表性的作品有：洛阳金村出土的金链玉珮，中山王墓出土的镶金错银绿松石牺尊，绍兴战国墓出土的玉耳金舟等。

三、战国的几种典型玉器

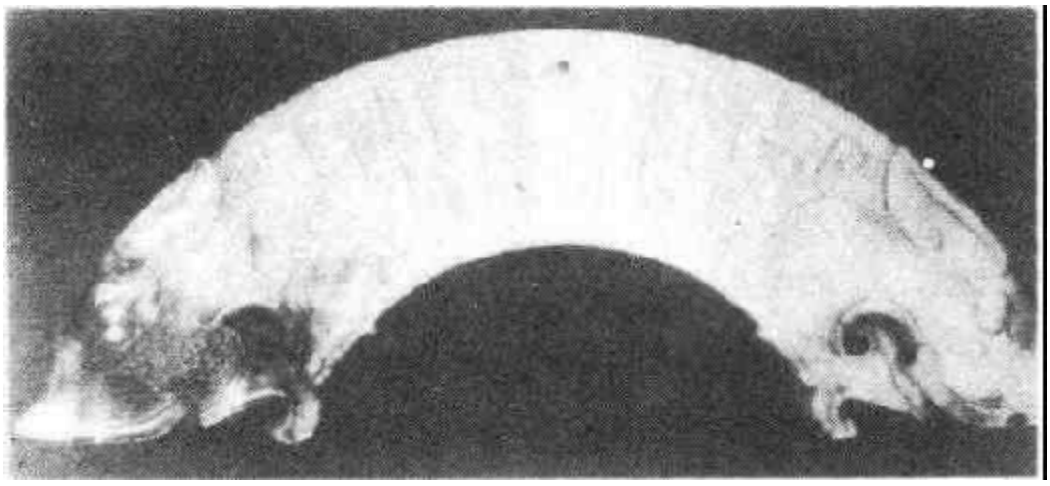


图 6－20　战国龙首玉璜

璜在战国比较常见。此时已基本作为佩饰，而非礼仪用玉。战国玉璜以兽首璜和龙首璜为主，璜身多饰谷纹、云纹、蒲纹。图 6－20 是比较典型的战国龙首玉璜，以隐起的手法雕出两端龙头，眼珠圆凸，炯炯有神。璜身以同样手法雕刻规则整齐的勾连云纹。琢磨精细严整，是战国龙首玉璜中极优秀的一件。由一块玉料琢制的成对玉璜在战国也经常出现。图 6－21 是天津市艺术博物馆收藏的一对战国黄玉蒲纹璜，长 18.8 厘米，高 6.1 厘米。黄褐色，多白色沁，材质莹润光泽。形制、大小、纹饰完全一样，双面浅浮雕规则蒲纹，上下边缘出浅宽式齿纹。上部中央单穿一孔。此器质好料大，雕工精美，抛光细润，是战国成对玉璜中难得一见的珍稀之作。

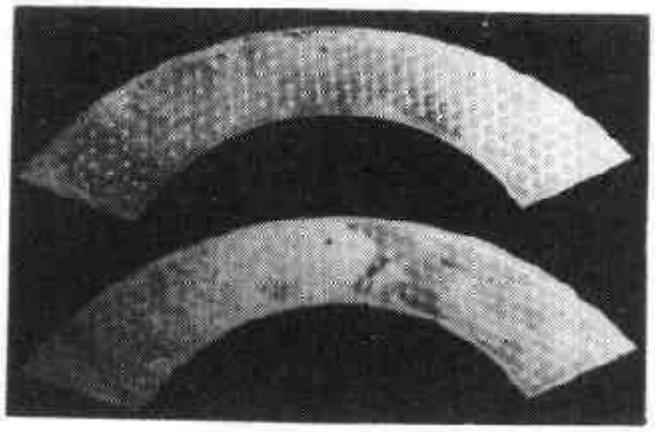


图 6－21　战国黄玉蒲纹璜

战国玉璧已由一种礼仪用玉，逐渐演化为一种高贵的佩饰玩赏物，与前代玉璧相比，不仅增加了许多精美的纹饰，而且出现了镂雕玉璧和出廓玉璧。出廓玉璧是在璧的外缘雕出龙、凤、螭等动物纹样，内外花纹相映成趣，使玉璧显得更加高雅华贵。图 6－22 是北京故宫博物院收藏的战国白玉双凤涡纹出廓璧，以优质和阗白玉制成。璧面浅浮雕排列规则的谷纹，颗颗晶莹，圆滑如珠。内外边沿起凸。璧外对称镂雕两只凤鸟。整体结构匀称和谐，静中寓动。琢磨精致，光泽度强。天津

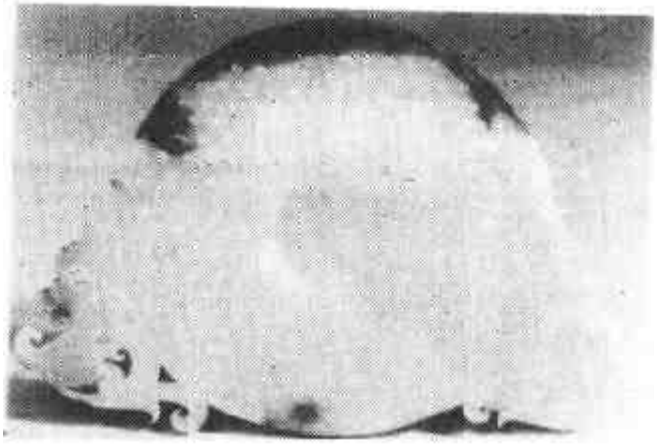


图 6－22　战国白玉双凤涡纹出廓璧

市艺术博物馆收藏一件战国白玉谷纹龙首纹四兽面璧，玉质晶莹柔润。一面浮雕谷纹，整齐规则，手感犀利，边缘刻丝束纹。另一面阴线刻六龙首纹，线条纤细流畅。璧外缘镂雕四兽面。造型精巧秀丽。这件玉璧在形制、花纹上，成为汉代谷纹、蒲纹、兽面纹多层纹饰玉璧的雏形。图 6－23 是集镂雕、出廓于一身的战国谷纹龙纹璧。该璧从里至外，一、三层为大小两个谷纹璧，谷纹紧密尖利，二层及大璧外沿镂雕造型生动、遒劲飞舞的腾龙。琢磨精细，设计巧妙，具有极高的美学价值，堪称中国古代玉璧之精品。

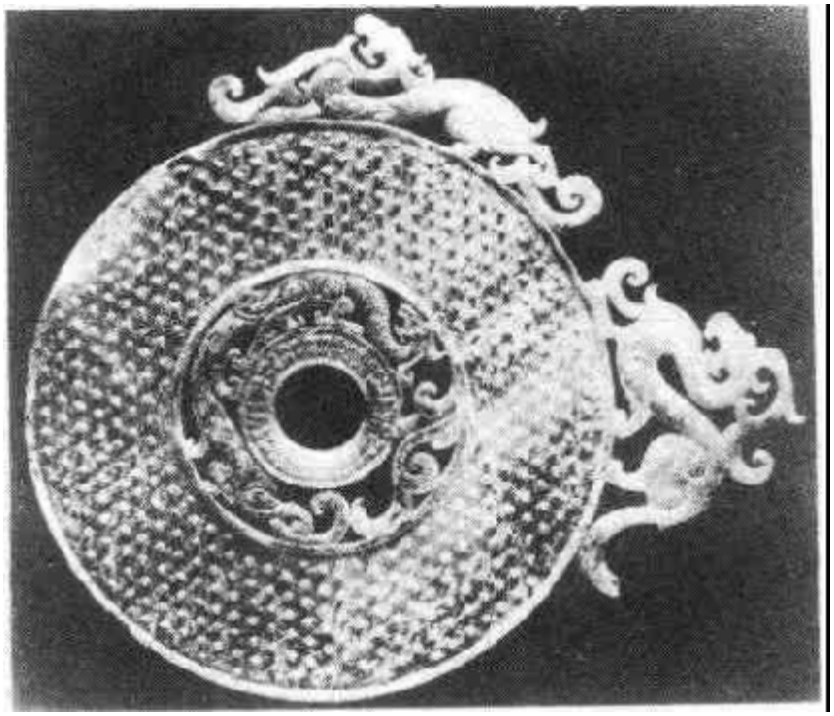


图 6－23　战国谷纹龙纹透雕出廓玉璧

镂雕玉珮也是标志战国琢玉工艺高超的玉种之一。图 6－24 黄玉镂雕龙螭纹珮，是天津艺术博物馆收藏的战国玉雕精品。该珮色彩缤纷绚丽，镂雕兼阴线刻双龙双螭，龙身饰云纹，曲折迂迴，与下面双螭交错盘绕，繁密有序。典籍称螭为龙子，此珮犹如龙螭“父子”遨游云天，观之令人神驰。奔放浪漫，颇具楚国佩玉风格。布局上紧凑对称，雕刻技艺极精湛，是战国龙螭纹玉雕的杰作。

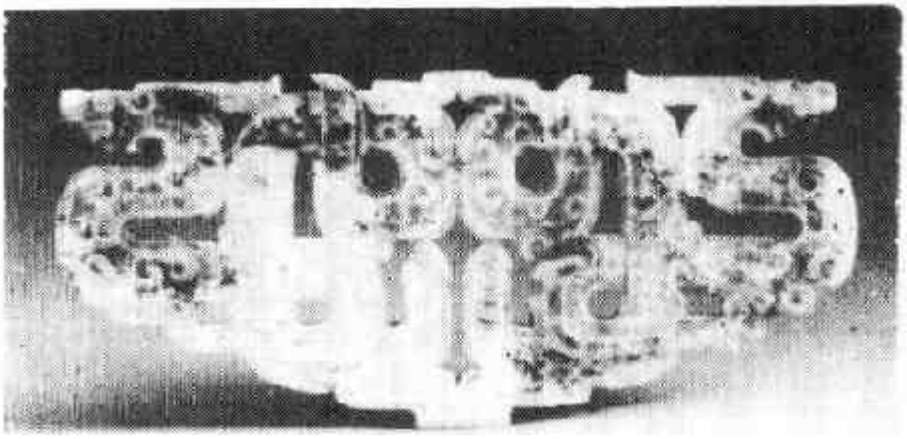


图 6－24　战国黄玉镂雕龙螭纹珮

四、战国的龙纹特征

战国时期龙纹玉珮极为盛行，造型、纹饰有着鲜明的时代特征。战国早期玉龙，头部较圆直，接近方形。龙身短肥，曲度较小，足、尾很简化。到了中后期有了变化，在姿态、头型、眼睛、下唇几个方面逐渐走向定型。身多作卷曲回首状，躯体变得细长，蜿蜒曲折，呈S形线，首尾比例匀称，足、尾分明，龙身上满饰谷纹或云纹。头型变长，张口，下唇呈斧钺形。眼睛主要有以下几种：椭圆形、菱形、出梢圆形。口沿及尾部多饰密集细阴线或麦芒纹。图 6－25 是战国

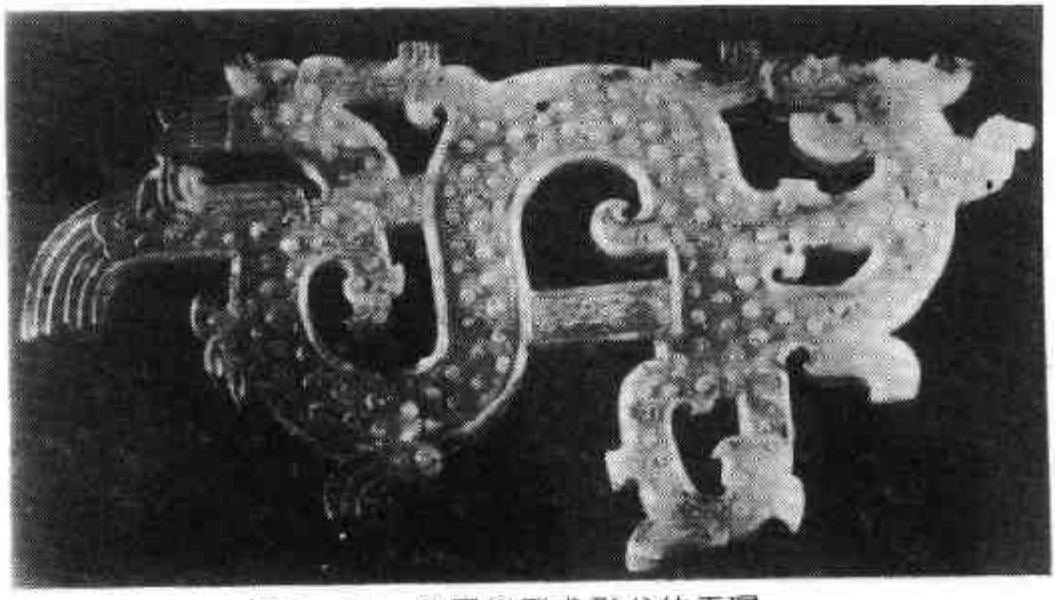


图 6－25　战国镂雕龙形谷纹玉珮

中晚期的镂空龙形珮。椭圆眼，张口卷唇。龙身通体浮雕谷纹，弯转起伏。形象雄奇豪放，气势纵横超逸，极富神韵。体现出乘势飞上的时代精神，是战国时期的典型龙纹珮。图 6－26 是战国晚期的玉龙。头型非常典型，眼角出梢，张大口，上下两个犬牙，下唇呈斧钺状。龙身起伏自然，由线优美流畅。

图 6－26　战国晚期玉龙

总之，战国时期玉雕工艺得到了迅猛发展，种类繁多，造型纹饰丰富华美，艺术风格独具特色，对后世玉雕工艺的发展产生了极其深远的影响，在中国玉雕史上占有光辉灿烂的一页。

第五节　汉代玉器

汉代玉器是在继承战国玉器传统特色的基础上发展起来的。在艺术风格上则更多地吸收了战国以来玉雕的清逸脱俗、自由奔放的特色。在许多动物形玉雕上又融合成汉代玉器所特有的雄浑豪放、气势昂扬。汉玉多以阴线勾勒，线条纤细优美，画面整体如行云流水，活泼舒畅。由于时人崇尚道家迷信思想，“好道求仙”，以及受董仲舒“天人合一”的“谶纬神学”的影响，出现了驱除凶邪和反映羽化登仙题材的作品。同时，葬玉之风盛行，继战国的“玉塞九窍”外，又时兴穿覆玉衣、玉罩，并形成完善的葬玉系列。以上各个方面筑造了汉代玉器的高度艺术成就。

一、汉代玉器的种类及典型器

汉代统治者对传统礼仪玉器重视程度大大减低，而转向各式玩赏品和生活实用器。随葬玉占有相当比例。

玉璧在汉代极多见，形制、纹饰在战国玉璧基础上又有新发展。常见的有三种：一种是在璧的两面施以密集的谷纹或蒲纹。一般在“肉”、“好”的边缘起凸，立面平直，边沿比战国时宽。第二种是在前一种的基础上，以丝束纹为界，外缘再加上一圈相互缠绕的兽面纹，以粗细阴线相结合的手法雕刻。第三种是出廓玉璧。出廓部分多雕龙凤纹、螭纹，或有吉祥内容的文字雕刻。图 6－27 是满城一号汉墓出土的一件出廓玉璧，通长 25.9 厘米，璧两面均琢刻规则密集的谷纹，出廓部分对称透雕曲身相背而立的双龙，张口露齿，昂首挺胸，气势威严雄伟，顶端透雕华丽的云纹。这件玉璧料大质好，作工精致，造型优美，是西汉玉璧中绝无仅有的精品之作。东汉时期的出廓玉璧则以蟠螭纹为主。图 6－28 是天津艺术博物馆收藏的东汉双螭纹出廓玉璧，高 15.7 厘米，色灰白。璧身浮雕乳钉形谷纹，琢磨精致，莹如露珠。璧上部镂雕对称形双螭，眉眼上挑，角宽且

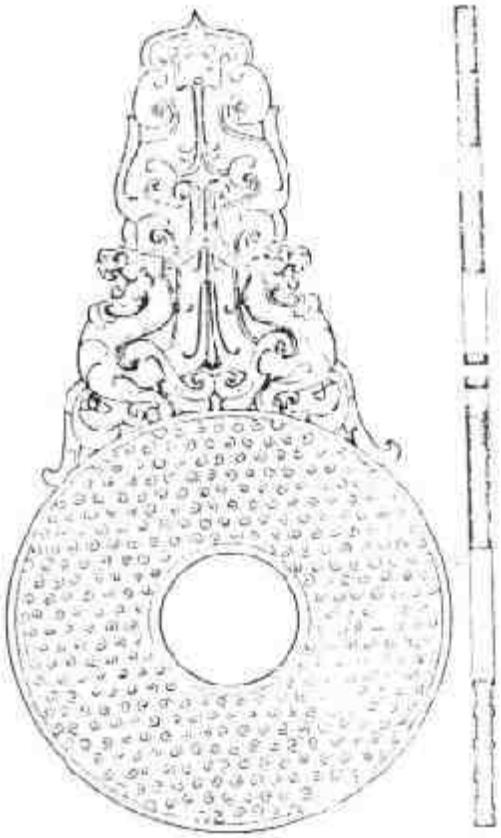


图 6－27　汉出廓谷纹龙纹玉璧

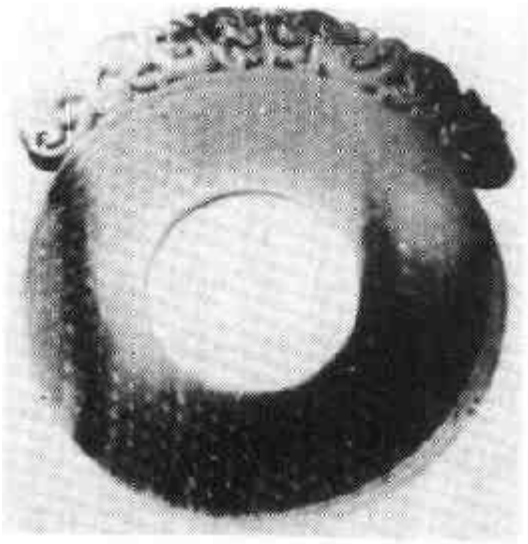


图 6－28　东汉双螭纹出廓玉璧

长，螭身饰短阴线、小圆圈纹及细毛纹，尤其耳上、尾上也以细阴线装饰。风格挺秀俊美，流畅舒卷，作工一丝不苟，严谨规范，是东汉典型出廓玉璧的杰作。

战国以来新兴盛的带钩、玉具剑、玉玺仍广泛使用。剑饰主要以兽面纹、蟠螭纹、云纹和谷纹装饰。

鸡心珮是西汉极为盛行的一种佩饰，其形制呈不规则椭圆形，中有一圆孔，两侧或单侧线刻或镂雕、浮雕龙、凤、虎、螭纹等。

玉舞人珮也是汉代常见的佩饰，多琢舒袖舞人形象，即文献上记载的"翘袖折腰"。以透雕和阴线刻琢成。满城二号汉墓发掘报告上有一玉舞人位置图，下缀其它物。据此判断玉舞人珮是一种项饰。

汉代出现了一批精致的圆雕玉器，构思活跃，不流于形式。在手法上摆脱了式样化的古风，朝向写实方面发展。区别于商周时代特点，汉代动物玉雕总的风格是善于抓动态，以表现动物的活力与精神。如马的雄健，熊的浑壮，虎的警敏等。生动逼真。徐州彭城王刘公墓出土一玉雕，雕琢母鸽喂乳鸽的情景，极富生活情趣。生动传神，耐人回味。最具艺术价值的动物形玉雕是出土于西汉昭帝平陵附近的玉仙人天马。质地洁白无瑕。玉马昂首挺胸，作奔腾嘶鸣状，马足坚实有力地踏在刻有云纹的长方形托板上，骑士全神贯注，手持马鬣，直视前方。造型独到奇特，构思巧妙。引人进人"天马行空"的遐想。多种雕法结合紧密，技法娴熟。

装饰玉中还出现了压胜类避除不祥的新品种。主要有刚卯、严卯和翁仲人、它们产生的社会背景就是"谶纬神学"。

刚卯、严卯是汉代用以驱除疫鬼的吉祥佩玉，正方柱体，中心贯孔，以穿系赤青白黄四种颜色的丝带。四面刻驱凶避邪、祈求福祉的殳书韵语，字迹以阴线刻划，若篆若隶，不求规整。刚卯、严卯考古发现很少，仅在安徽亳县凤凰台东汉墓出土过一对。一般刚卯上刻三十四个字："正月刚卯既央，灵殳四方。赤青白黄，四色是当。帝令祝融，以教夔龙。疟蠖则瘅，莫我敢当。"严卯是三十二个字：

"疾日严卯，帝令夔化。慎玺固伏，化兹灵殳。既正既直，既觚既方。赤疫刚痺，莫我敢当。"图 6－29 是天津艺术博物馆珍藏的一对西汉青玉刚卯、严卯。高 2.2 厘米，宽 0.9 厘米。字迹清晰，且涂有原坑朱砂，是国内鲜见的成对精品。刚卯分佩带者的身份而有不同的质地，最好为玉雕，稍次是牙雕，再次是犀角雕成。目前见的都是玉质品，东汉以后刚卯、严卯逐渐消失。

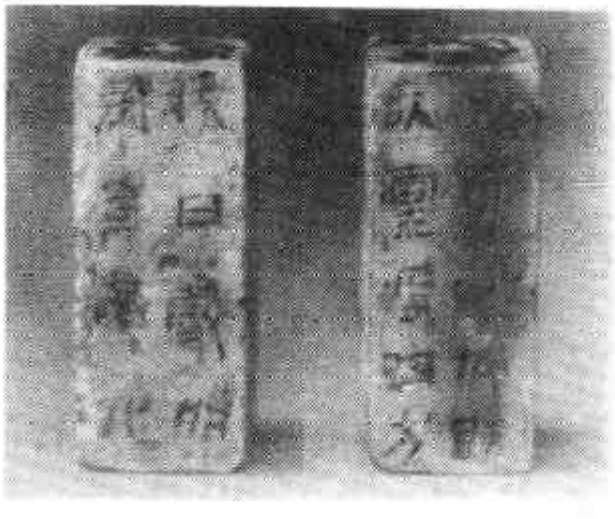


图 6－29　西汉青玉刚卯、严卯

翁仲人为小型文人形象，用作佩饰，以避邪压胜。长不过一、二寸。长脸型，五官各用一道短粗阴线表示，或只雕口、眼。胡子成三角形。宽衣博袖，两手拢于袖中相交于前。整个体态近乎一圆柱形。穿孔有两种方法：一种是自顶至足凿一个上下通心穿；另一种是从头穿到腰中部，再与腰两侧的穿孔相通，孔呈"人"字形。

实用玉中还增加许多大件生活用具，主要有玉座屏、玉枕、玉铺首等。

河北定县东汉中山穆王刘畅墓出土一玉座屏，青玉质，由四块玉片镂雕插装而成。分两层，上层正中透雕盘膝高坐的东王公，左右跪两侍女，周围透雕兽鸟图案。下层正中透雕西王母形象，周围透雕侍女及龟、熊等兽类图案。细部纹饰均用游丝阴线刻。题材新颖，构思奇特。内容虽是神话传说，但从中可窥见当时人们崇尚神仙羽化的道学思想。

玉铺首是门上的装饰件，汉代开始出现。长方片状，正面以线刻、浮雕、镂雕相结合的技法雕刻兽面、神像。神秘威严。图 6－30 是咸阳汉墓出土的青玉四神纹兽面形铺首，高 34.2 厘米，厚 14.7 厘米，重 10.6 千克。中心浮雕一形象凶猛可怖的兽面，两侧配以镂

雕的青龙、白虎、朱雀、玄武四神像。整体画面既森严凝重又活泼生动，结构搭配得当，层次分明，错落有致。

图 6－30　汉青玉四神兽面纹铺首

由于人们相信用玉敛尸可使尸体不腐的方法，故葬玉在汉代玉器中占有相当大的比重。主要有玉衣、九窍塞、玉唅和“玉握”四种。

玉衣现今考古发掘已有二十几套，是专为皇帝、贵族特制的殓服。它源于春秋战国时期的缀玉面幕，盛行于西汉。至东汉时，玉衣的等级制度基本确立。《后汉书·礼仪志》明确划分出金缕、银缕、铜缕三个等级。规定只有皇帝大丧才能使用金缕玉衣；诸侯王、列侯始封、贵人、公主只能用银缕玉衣；大贵人、长公主使用铜缕玉衣。这种习俗一直延续到东汉末年，至三国曹魏三年明令禁止使用

“珠襦玉匣”。最具代表性的玉衣是满城中山靖王刘胜及其妻窦绾墓出土的两件金缕玉衣。玉衣片有长方形、梯形、半圆形。多光素无纹，少数饰柿蒂纹、云纹、蟠虺纹，有的还贴饰金箔。玉片均有小孔，用金丝相互缀连成人体形。汉代玉衣从设计到制作都表现出高超的技艺水平。

玉唅与口塞作用大致相同，但使用口塞的习俗一般仅限于贵族阶层，而唅的使用较为普及。汉代玉唅多雕成蝉形，大概取其蝉蜕“复生”之意。

“玉握”是指握在死者手中的玉器，西汉时多为璜形，东汉时多为猪形。玉猪呈长柱形，卧状，其上用简单的线条，即俗称的“汉八刀”，以宽阴线刻划出猪首及四肢。寥寥数刀，概括传神。

二、汉代玉雕的工艺和纹饰特征

这一时期普遍重视玉料的选择，崇尚白玉，改变了商、周以来使用杂色玉的习尚。由于与西域的贸易往来频繁，大量质地细腻、洁若霜雪的和田“羊脂玉”进入中原，为汉代玉雕工艺的开发奠定了雄厚的物质基础。

玉雕工艺在继承战国基础上，又有新发展。隐起和镂空的表现手法运用熟练、普遍，高浮雕和圆雕作品较前有大幅度增加。

设计构图打破了对称的死板格局，不囿于形式，充分发挥主观想象，内容丰富，造型新颖、多变。

粗、细阴线并用是汉代玉器雕刻的一个特点，尤其是多层玉璧的装饰。汉代玉器继承了历代的阴线刻，并演变成游丝毛雕。这是鉴定汉代玉器的一个重要刻线特征。东汉晚期游丝阴线刻更加盛行，如中山穆王刘畅墓出土的玉座屏，细部纹饰均用游丝刻。高濂《燕闲清赏笺》记：“汉人琢磨，妙在双钩，碾法宛转流动，细人秋毫，更无疏密不匀交接断续，俨如游丝白描，毫无滞迹。”

汉代的抛光技术达到很高水平，玉衣片打磨似玻璃光泽，有些器物表面光洁如镜。镶嵌工艺也很先进，有金镶玉、玉镶金等，表现了高超的琢玉技巧。

汉代玉器的纹饰分动物纹和几何纹两大类。动物纹主要包括龙纹、凤纹、蟠螭纹、兽面纹以及传说中的神兽异禽等。艺术手法多以浮雕、镂雕、圆雕表现。几何纹主要包括谷纹、蒲纹、涡纹、云雷纹、丝束纹等，线纹多以浮雕兼线刻的形式出现。有时一件器物上集多种纹饰和雕琢技法于一身，使画面生动活泼，相映生辉，具有极高的艺术价值。

三、汉代蟠螭纹的鉴定特征

蟠螭纹兴于战国，盛行于西汉。汉蟠螭纹多饰在镂空出廓玉璧和剑饰上，其特征有以下几点：身躯似龙形，曲折度大，遒劲有力。多正视，脸型较战国稍长。两耳外撇，似哈巴狗耳，或耳有圆涡。眼形早期还存有战国出梢遗风，中晚期已完全改变，呈圆角度方形，眼眶下面呈下坠之势，或用斜削技法突出眼珠，这是汉代许多动物共有的眼形特征。眉弯曲上挑，有的以非常整齐匀细的线条装饰。螭鼻直扩。有三肢或四肢，右后腿多作挺直后蹬状。尾很长，分绞丝尾和分叉卷云尾两种，尾与后腿相隔较远。背部多有一条阴刻脊线。身饰丝束纹、细毛纹、“二”字

图 6－31　汉蟠螭纹玉剑饰

图 6－32　汉青玉虎螭熊纹鸡心珮

纹及小圆圈纹。汉代螭纹除单独出现外，还多与熊虎纹、云纹相结合，极富生机，特别是在汉鸡心珮上表现尤甚。图 6－31 系汉代蟠螭纹玉剑饰，图 6－32 是天津市艺术博物馆收藏的汉青玉虎螭熊纹鸡心珮。

第六节　唐代玉器

唐代政局稳定，经济繁荣，中西贸易及文化往来大大发展，宫廷内外，歌舞升平，文化艺术发展到鼎盛阶段。唐代玉器也以其崭新的风貌走出魏晋以来的低谷。虽数量不多，但以精致取胜，特色独具，尤其是内容、形式均极新颖的佩饰玉独领风骚，将唐代玉器从品种、造型两个方面推向一个新的起点。

一、唐代玉器的种类及代表作

唐代玉器从品种上较前代有较大的改变，由于佛学影响超过儒学，加上西方文化因素的东渐，自新石器时代便占主导地位的礼仪用玉和汉代兴盛的丧葬玉，到唐代已失去其优势，而受西域文化影响的装饰艺术品成为玉器发展的主流。

唐代玉器主要分成两大类：装饰品和实用陈设器。

装饰品主要包括头饰、手饰、腕饰及成组玉珮。玉步摇是头饰的一种，源于汉晋，唐代时数量骤增，多饰以精致的花鸟云纹，并由金、银、铜等金属嵌玉而成。图 6－33 是故宫博物院收藏的唐錾花铜柄丹凤玉步摇，长 10.9 厘米。笄部已断残，铜钗头饰凸起錾花牡丹纹。主体为镂雕玉片，两面纹饰相同：玉凤作展翅欲飞状，身饰密集有力的阴刻短线，身下雕一株野菊，花蔓勾连卷曲，托衬两朵盛开的菊花。雕琢精致，是玉步摇品类中的上乘之作。手腕饰有戒指、玉镯。镯子因受佛教文化影响，多以莲瓣花纹装饰。成组玉珮一改战国及汉代佩玉的组合方式，主体是菱形云头和梳背式的璜，再加上各种形状的玉片、玉珠等。

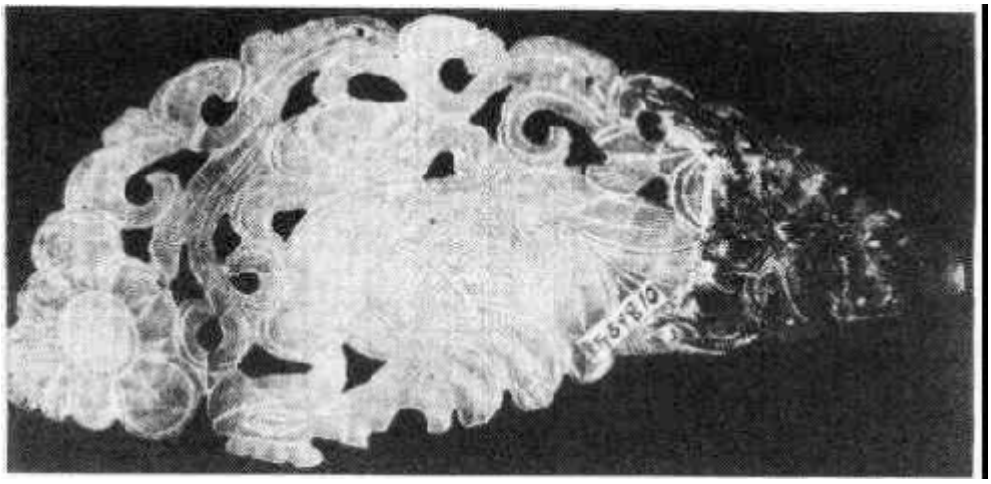


图 6－33　唐錾花铜柄丹凤玉步摇

唐代作为生活实用的器皿增多，主要包括玉碗、玉杯、玉洗、玉盒、玉砚、玉杵等。这些作品在造型上具有鲜明的时代风格，在雕琢工艺上吸收了金银细工和绘画艺术的表现手法，精细入微，并融进许多西域中亚的风貌特色。图 6－34 青玉流云纹杯是唐代云纹玉

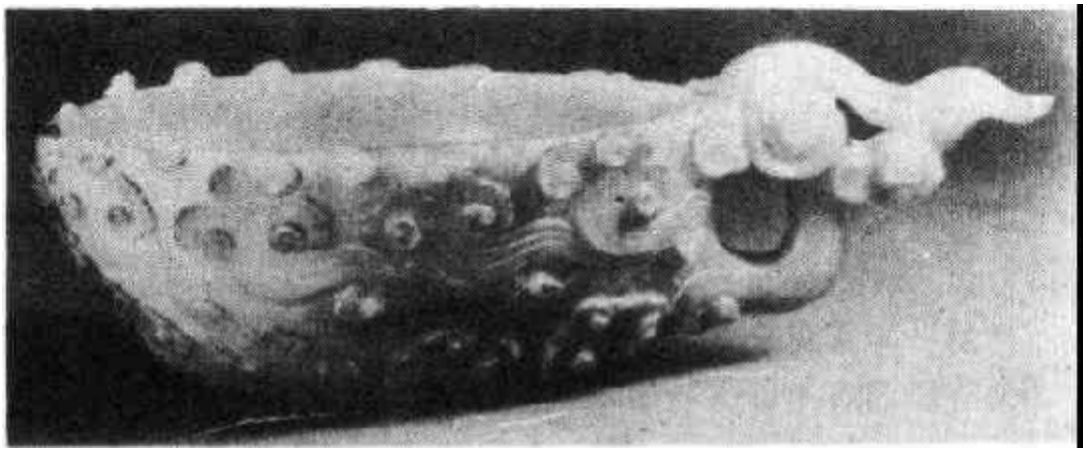


图 6－34　唐青玉流云纹杯

雕的代表作。杯口呈椭圆形，膛内光滑平整。整个杯体为行云所包裹，卷曲自然，层次分明，一端分出一岐作杯耳。直观上看，此杯似一正在空中流动的浮云，静中寓动，设计巧妙。西安何家村出土一只唐八瓣花形玉杯，高 3.5 厘米，由质地细腻的和阗羊脂白玉琢成。体呈椭圆八瓣花形，杯身满饰卷草纹，椭圆形圈足。这件玉杯，

在造型上改变了以往的呆板格式，而作八瓣花状处理；在纹饰上，突破了仅有几何纹和动物纹的传统，而增加了新颖的植物造型。这种艺术风格正是唐代工匠在吸收中亚艺术特色的基础上创造出来的，并且对后世玉雕器皿的造型，图案设计产生了深远的影响。图 6－35 鎏金牛首玛瑙杯，也是出土于西安何家村的一件唐代精品佳作。整体造型似一犀角，顶端雕一憨态可掬的牛首，其口部镶金帽，可卸下。造型奇特，乖巧别致。这件器物造型源于波斯艺术风格，是唐代工匠吸收外来文化艺术经验的产物（有人认为它是由西方传入的）。

图 6－35　唐鎏金牛首玛瑙杯

唐代的动物玉雕多呈静止状态，注重表现内在神韵。鹿常见于唐代动物玉雕。唐玉鹿奔腾状少见，匍伏形很多。唐鹿躯体丰满健壮，颇具盛唐雕塑风格。腿弯曲度大，上部肥硕，关节细窄。肿骨鹿是唐人喜欢刻画的一种玉鹿形象，凡是此种类型并具上述特征的玉鹿定唐代无疑。肿骨即指刚刚

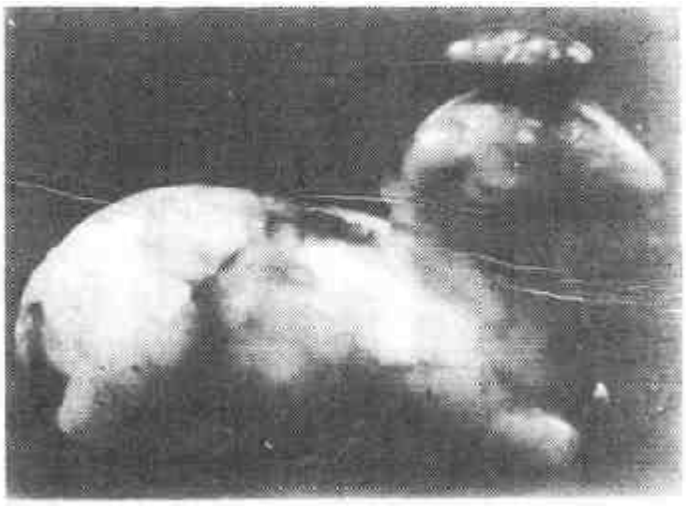


图 6－36　唐玉肿骨鹿

发萌呈盘状突起尚未分枝的幼角。图6－36的肿骨鹿在脊、项交接处有一四角委圆的长方形穿孔，这也是鉴定唐代兽类挂件的一个重要特征。

二、唐代的玉飞天和玉带銙

汉魏以来，佛教开始传入中国，到唐代，佛学的影响无处不在。出现于唐代的玉飞天，即是玉雕工艺受佛教意识影响的标志之一。飞天是佛教中佛陀的八部侍从中乾闼婆与紧那罗的合称，又称"飞天伎乐"，是能歌善舞造福人类的神。早期多作男像，后演变成婀娜柔美的女性形象。唐代玉飞天一般以白玉雕成，上身裸袒，身披飘带，下身着紧贴腿股的长裙。体态丰腴，庄重娇美。身下镂雕线条流畅、飘逸的云纹或卷草纹。图6－37唐青玉飞天，面颊丰满圆润，神态怡和安详，左手擎着飘带，右手执一莲花，身着长裙，作翩翩起舞状，体态娇柔，气韵清纯，下托三朵镂雕祥云，与裙褶弧形曲线相结合，更增强了整个画面起伏飘动的韵律感。宋、辽、金、元都有玉雕飞天，然神态已渐异于唐代，身外装饰过多，形神不如唐玉飞天优美动人。

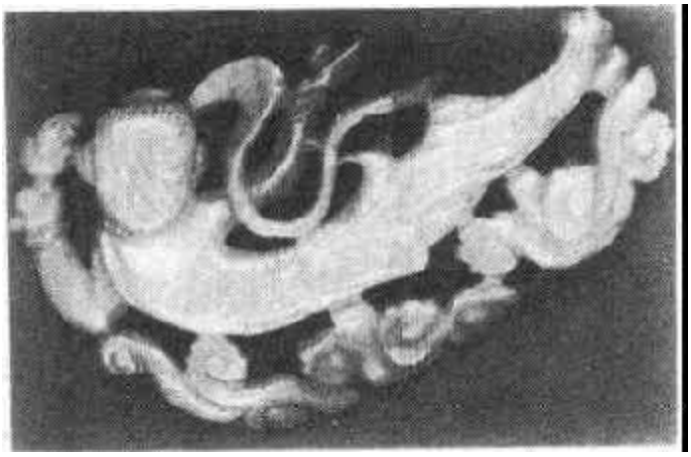


图6－37　唐玉飞天

玉带銙是从唐代开始兴起的重要服饰玉，它镶于革带上，又称玉带。玉饰部件包括銙和獭尾。銙有方形、桃形、长方形几种，最后一块獭尾呈前圆后方形。多浅浮雕人物、花鸟、云龙、动物形象。唐代玉带板尤以高鼻、深目、虬髯、身着细袖窄裤作舞乐状的西域人为多。反映了唐与西域一带文化艺术的交往，再现了当年大唐霓裳羽衣、歌舞升平的繁盛景象。雕琢方法也自成特色：采用框边和图案周围取地的方法，边缘饰以细密的短阴刻线，然后向内缓缓凹

下，形成一坡面，人物或动物图案在中部突起，与边缘同高，呈现一种浮雕的艺术效果。细部纹饰以阴线勾勒，并有零星“十”字纹及“米”字纹出现。唐带板多浮雕，而未见过镂雕者。图 6－38 为唐玉带板。

图 6－38　唐玉带板

三、唐代玉器的工艺和纹饰特征

唐代玉雕非常重视选材，温润细腻的和阗美玉被广泛采用。

唐代玉雕的人物、动物造型，主要特征是写实、精练、传神。以圆雕、浮雕表现作品的外形轮廓，以短粗密集的阴线刻画细部。在

艺术效果上，注重揭示对象的精神世界。

纹饰的雕刻风格细腻、活泼，刀法劲放有力，从中渗透着腾飞昂扬的时代气息。

和以往玉器纹饰内容的一大区别是，植物纹在唐代大量盛行。以写实花鸟为基础，再略加图案化处理的装饰性植物纹（如草叶纹、莲花纹等），是唐代玉器的典型特色。莲花出污泥而不染，寓意高洁清静，这种纹饰自佛教传入中国后而盛行，唐以后是玉器中重要的装饰纹饰之一。

唐代的云纹装饰很多，从形状到含义，与前代都有所不同。唐代云纹主要是朵云形，犹如朵朵云花，既舒展又有一种流动之感。受佛教意识的影响，云纹含义从单纯的祥瑞又向前发展：佛家以“如云之覆盖世界”来表示“慈悲为怀”，祥云即意味着慈悲、和蔼、安善。这种朵云形式成为唐代艺术品流行的装饰纹，以后的云纹造型多在遵循唐的特点基础上或简或繁。

第七节　宋辽金元玉器

宋与辽、金政权有很长时间并行存在，它们之间的战事虽然不断，但并不影响经济、贸易的往来和艺术文化的交流。从出土及传世的玉雕作品中即可看出这种交往的存在。三朝的玉器碾琢技艺基本是一脉相承。在造型、纹饰上都表现出浓厚的生活气息和世俗化倾向，有着共同的审美情趣。

一、宋代玉器

宋代是我国城市经济兴起并迅猛发展的时期，门阀贵族的统治削弱，知识阶层开始抬头，士庶势力逐渐增强。在这种社会背景之下，一些艺术作品的内容也开始转向反映人们通过对社会事物、日常生活的观察而得出的真实的艺术心理感受。玉雕作品焕发出新的光彩，众多脍炙人口、贴近生活、符合大众审美情趣的真实洗

练的精品被创作出来。

1. 宋代考古发掘的玉器主要品种及代表作

考古发现的宋代玉器极少，虽然不能展现宋代玉器的总体风貌，但却是我们鉴定宋玉和研究宋玉的准绳。出土宋玉较丰的有以下几处：安徽休宁朱晞颜墓出土有玉卣、玛瑙杯和玉碗。江西上饶南宋墓出土了人物玉带板，与唐玉带不同的是，人物变为宽袖长袍的汉族人，或捧果盆、方盒、或执各类乐器，獭尾琢头戴莲瓣冠，身着长袍、手执拂尘的道人立像；雕琢方式仍然是减地隐起，边缘已不象唐带板那样满饰细密阴线。浙江衢州南宋墓出土了白玉荷叶杯、青玉蛋形瓶、兔形镇纸、云璧连环和青玉笔架等。白玉荷叶杯为一大一小两片张开的荷叶组成，大叶为杯身，小叶作为装饰覆盖住圆形的把，背面浅浮雕茎、荷叶和盛开的莲花，茎自然卷曲形成杯把和杯足。构思奇特巧妙，风格雅俗共赏，是宋代器皿玉雕的代表作品，并为明清时代的荷叶杯、洗的造型规定了先例。白玉兔形镇纸是静态卧兔形象，眼、耳、四肢、爪及尾部细处以阴线刻画，形象生动传神，乖昵可爱。其它墓葬还出土了玉钗、玉镯、玉匜、玉印、玉带钩等器物。还有一特殊墓葬发掘遗址，即北京房山县金代石椁墓。此墓虽位于金国统治区域，但根据同出的一件“政和通宝”玉钱，专家认为该墓出土的玉器则由北宋所制，时代大体相当于徽宗。其中几件技艺极精湛，其优秀程度足以反映宋代玉器工艺的水平与造诣。包括双鹤衔草玉饰、透雕竹枝形玉饰、透雕折枝花玉饰、透雕折枝花玉锁、凤形玉饰件、双股玉钗、玉镯、“政和通宝”玉钱等共11件。做工精致，尤具特色。双鹤衔草玉饰，青玉制成，长8.2厘米，高6厘米。以镂雕兼阴线刻的手法雕琢，双鹤比翼齐飞，又若翩仙起舞，口衔卷草，疑眸相视，两双长腿交叉叠错，恬淡拔俗，情韵连绵。整体造型灵秀剔透，清雅别致，是宋代玉器中不可多得的精品。

2. 宋代玉雕的艺术纹饰特征

宋代玉雕中羊脂白玉占有相当大的比例。注重抛光，以表现玉

质的纯润美。

在雕琢技艺上，主要的表现手法是镂雕和圆雕。尤其是镂雕被广泛应用，增添了平面玉器的玲珑剔透感和立体玉雕的深远层次感。

宋代用于生活和装饰的玉器占据了主要地位，在形制和纹饰上，讲究简洁凝练，图案内容渗透着浓郁的生活气息，使艺术和写实达到完美的统一。

玉器的装饰题材以常见的花卉、飞禽为主，多以阴线刻划，并附加背景以烘托主题纹饰。与当代的绘画、陶瓷艺术的装饰思路一样，形神兼备，清新雅致，具有浓厚的艺术感染力。

具有吉祥、长寿、多福寓意的象征性题材作品大大增加，如莲鱼（财富）、鹤鹿（长寿）、龟巢荷叶（延寿）等图案。

呈现世俗化倾向的作品增多，最典型的应属玉雕童子。两宋时期，童子题材在瓷器、玉器等艺术品中应用广泛，因其生动活泼、寓意吉祥而受到普遍喜爱。宋代的玉雕童子雕法简练扼要，常用明快的阴线和弧形线勾勒出五官、手足、衣纹等细部特征。共同的特点是，身着窄袖肥裤，腕饰镯环，神态生动活泼，天真烂漫。依据形态宋代玉雕童子可分为仿唐代飞天童子、攀枝童子、行走童子、舞蹈童子和执荷童子五大类。以最后一种最为常见。明

图 6－39　宋玉雕童子

清时出现的仿宋代玉雕童子，开脸或繁琐或过简，衣纹装饰过多，与宋代玉雕童子有着明显的差别。图 6－39 系宋玉雕童子造型。

二、辽金的春水玉和秋山玉

契丹、女真是生活在我国北方的两个游牧民族。随着势力的增强，他们所占领土不断向南方伸展，先后建立了辽、金两个政权，分别与宋形成对峙局面。辽金两代善于汲取汉族和其它民族的先进文化，取长补短，充实自己。如玉雕艺术，便是在融合消化汉民族成果的基础上，形成既有共性又有个性的独特民族风格。

辽代出土玉器很少，主要遗址有内蒙古奈曼旗辽陈国公主驸马合葬墓、翁牛特旗解放营子辽墓、辽宁朝阳县耶律延宁墓、吉林双辽县高力戈辽墓群等。出土器物分装饰品、实用器及生肖器三类，主要有玉珮、飞天、带銙、玉盒、玉砚、玉水盂、圆雕兽禽等，还出土许多玛瑙、玻璃、琥珀制品。其中内蒙解放营子辽墓出土的玉飞天，面庞丰满圆润，上身半裸，下着长裙，肩披飘带，下驾卷云，神情怡然安祥，姿态婀娜优美，琢工造型明显存有唐宋遗风。辽代的装饰品以陈国公主墓出土的几件组玉珮最为精致。第一组为龙凤鱼形玉珮，共 6 件，镂雕兼阴线刻，上端为一长方形透雕绶带形玉饰，以鎏金银链下系雕琢秀丽颀长的双龙、双凤、双鱼、鱼龙及莲鱼。玉质莹润纯洁，装饰华丽典雅，线条坚实工整，如图 6－40。第二组为动物形玉珮，共 6 件，以鎏金银链相系，上端是一件璧形玉饰，正面用细如发丝的阴线雕十二生肖形象，作工技艺熟练，璧外周雕刻如意头云纹，其上系鎏金银环，璧饰下端以鎏金银丝悬挂蛇、猴、蝎、蟾蜍、蜥蜴五种动物形玉饰，如图 6－41。第三组为工具形玉珮，共 7 件，顶端镂雕一只花朵形饰，下端以鎏金银链缀刀、锥、锉、勺、剪、觿六饰件，如图 6－42。其它两组均为双鱼玉珮，雕刻简炼，轮廓清晰。这几件玉珮，玉质晶莹滋润，搭配奇妙，琢制精细，是辽代玉中极富特色的珍品。

金代玉器独具特色，它是在吸收继承宋辽玉雕成就上又融进本民族的艺术传统而形成的。其镂雕作品题材丰富，做工精致，技

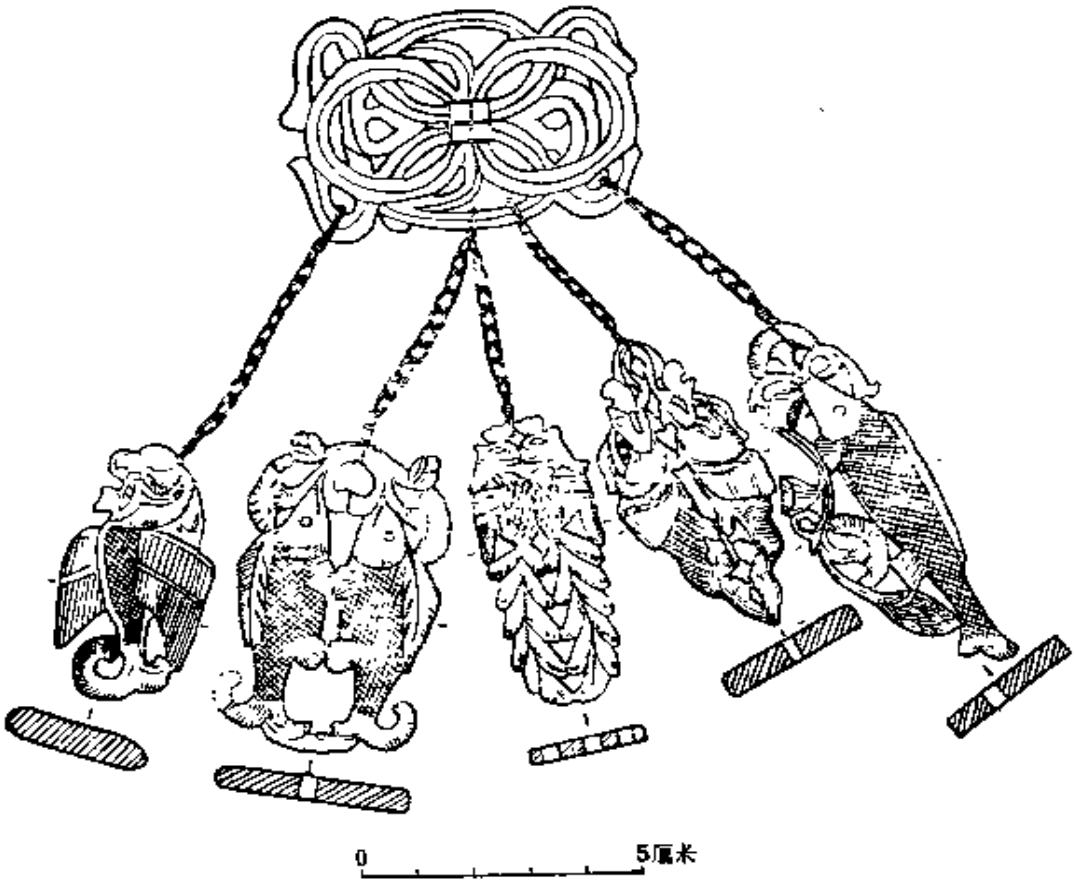


图6－40　辽龙凤鱼形组玉珮

艺丝毫不逊于宋代。内容有常见的花卉形象，又有贴近日常生活的弋猎情景。发现金代玉器的考古遗址主要有：北京市丰台区乌古伦窝伦金墓、黑龙江绥滨县中兴故城、绥化县奥里米古城附近墓葬及吉林农安金代窖藏等。出土器物主要有：青玉龟游珮、白玉花鸟饰、藻鱼、玉人、玉马、玉飞天及镂雕双鹿牌饰等。这些玉器质地优美，做工精致，尤其是以镂雕表现层次，以浮雕突出重点，以阴线刻划细部的三技法结合，使一些生机勃勃的野趣图案被表现得淋漓尽致。出土于北京丰台乌古伦窝伦金墓的龟游珮，长方片状，两片相对展开的荷叶浮于镂雕的茨菇水草上，荷叶内各雕一只悠闲自得的玉龟，静中寓动，极富奇趣和生机。龟的题材应用广泛，是取其吉祥长寿之意。《宋书·符瑞志》云："灵龟者，神龟也。王者德泽湛清，

渔猎山川从时则出。五色鲜明，三百岁游于蕖叶之上。"蕖叶即荷叶，"王者德泽湛清"即为帝王歌功颂德。上述龟游珮即是这段文字吉祥寓意的图案形式。

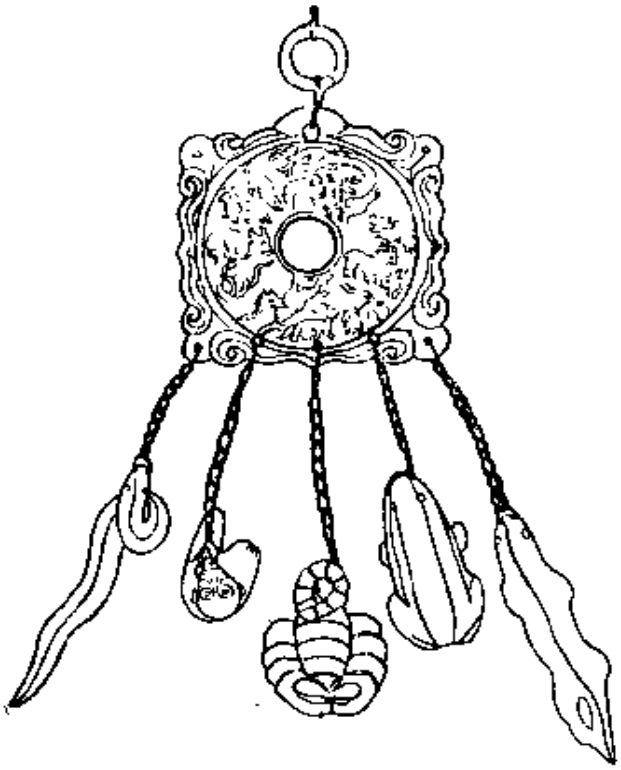


图 6－41　辽动物形组玉珮

春水玉和秋山玉是最能体现辽金玉器艺术风格及游牧民族特点的两种题材。春水玉的主题内容是：以鹘（海东青）攫天鹅为主体图案，陪衬以莲荷水草。秋山玉则以虎鹿山林作主要内容，虎多作伏卧回首状，鹿多作奔跑状，或隐或现于山石、柞树之间。金代服饰中称这两类图案分别为春水、秋山图案。依此，专家称这两种玉雕题材为春水玉和秋山玉。图 6－43 白玉镂雕海东青攫天鹅环形饰，是金代春水玉雕精品。玉质洁白莹润，外托一圆环，内以镂雕、圆雕相结合的手法，琢制海东青啄食鹅颅的瞬间场面，海东青轻捷健勇，鹅正在作垂死挣扎，情景紧张激烈，扣人心弦，雕琢技巧高超精致，生动逼真。图 6－44 辽青玉虎鹿鹰鹘双面雕，是秋山玉的代表作品，器呈长方厚片形，双面均琢纹饰。一面以山崖为背景，浮雕

图 6－42　辽工具形组玉佩

图 6－43　金白玉镂雕海东青鹰天鹅环形饰

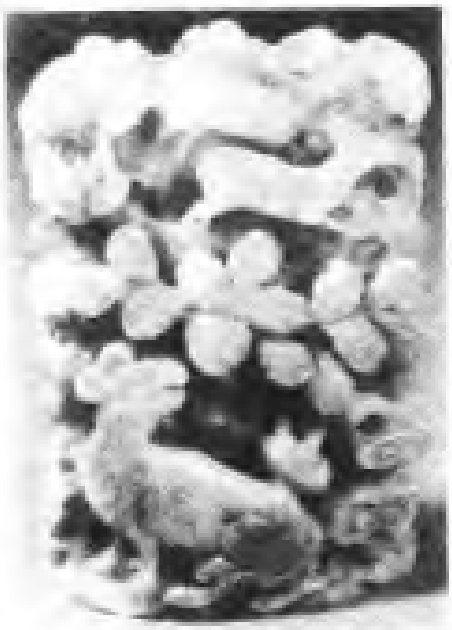


图 6－44　辽青玉虎熊鹰鹤双面牌

虎、鹿及柞树，虎居崖底，作立卧回首状，竖耳凝神，仿佛已发现猎物的来临，隔着柞树，崖上端浮雕正在奔跑的双鹿。背面浅浮雕两只展翅飞翔的喜鹊和栖身松枝的立鹰。层次分明，野趣横生。

春水玉和秋山玉雕琢精致，构图巧妙，内容充满了耐人回味的山林野趣，淳朴自然，意境幽远，真实地反映了契丹、女真两个民族的游牧射猎生活。春水玉和秋山玉一直延续至元代，明清两代也有仿制，但因缺乏必要的生活体验和观察实体，其作品仅具其形而无其神。

三、元代玉器

元代统治者受中原传统文化和辽金文化的影响，对玉雕手工业也非常重视。为满足达官显宦的用玉要求，专门在大都、杭州等地设立了官办玉器作坊，督办制玉事宜，大批琢玉能匠为其统管，制作了大量富有特色的宫廷贵族玉器。元代玉器吸收了宋、金以来高超的镂雕、浮雕技艺，图案纹饰以花鸟、山水、蟠螭、龙兽为主。另外，元代还擅长刻划前代鲜见的海兽题材。元代出土玉器的墓葬不多，典型的有安徽安庆范文虎夫妇合葬墓、江苏无锡钱裕墓、苏州张士诚父母墓。主要种类有：带钩、绦环、带板、杯、匜、尊及春水玉、秋山玉，仿古玉在元代玉器中也占有一定的比例。

元代玉器最有气魄和具代表性的杰作，是陈列在北京团城内的渎山大玉海。这件巨作为乾隆皇帝大加称赏。玉色灰青，夹带黑点，器高 70 厘米，口径 135×182 厘米，最大围周 493 厘米，膛深 55 厘米，重量达 3500 公斤，是元代传世玉器中最大的一件。器周身浮雕姿态各异的海龙、海马、海猪、海鹿等十三种瑞兽，穿梭出没于惊涛骇浪之中，场面庞大，气势宏伟，琢制工艺粗放精工相结合，基本反映了元代玉雕工艺的总体风格。

元代玉器中的器皿很多，图 6－45 白玉葵花杯，是比较优秀的一件。以盛开的六瓣花苞作杯身，杯心是凸起的梅花形花蕊，以镂空的枝叶作柄，叶脉及细部纹饰以阴线刻划，曲线优美舒畅，琢磨光滑细润，堪称元代玉器中的精工之作。图 6－46 瑞果龙纹长方饰

片，以方框做托，上以重刀饰不规则粗宽阴线，框内透雕兼阴线刻龙纹及瑞果仙草，龙嘴大张，上颌裸露，身躯百转折回，颇有气势。这件作品隐起纹饰部分作工较细，而深层及边框作工粗糙，纹饰下刀较重，并留有明显的圆穴状打钻痕迹。类似这样的质地、做工的元代片雕板饰很多，是极重要的鉴定特征。

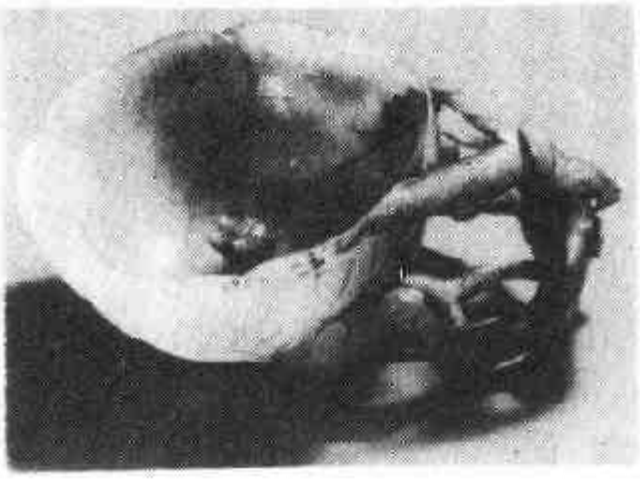


图 6－45　元白玉葵花杯

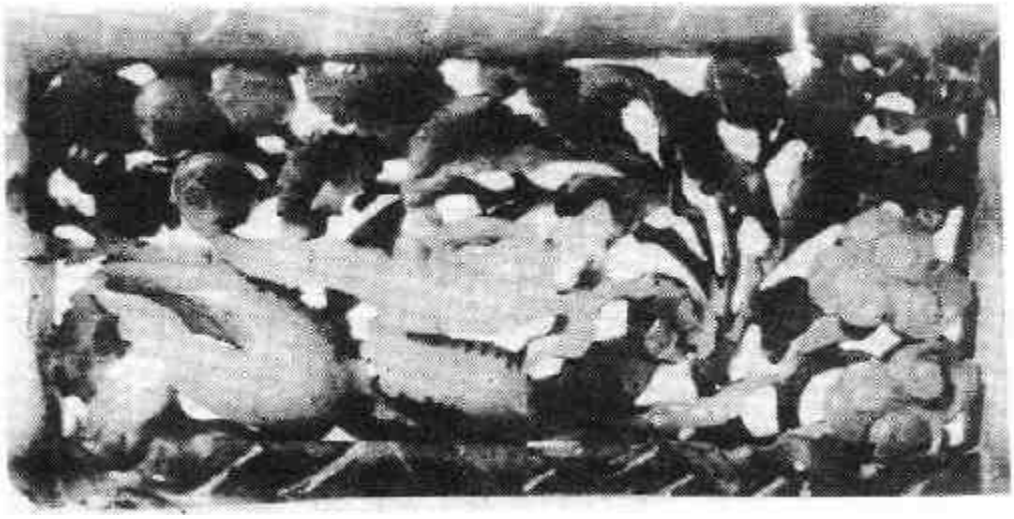


图 6－46　元瑞果龙纹长方玉饰片

元代玉器有的作品玉质优美，碾琢精工，纹饰图案明显是继承了宋金以来形神兼备的传统特点。但有些作品质次工糙，不拘形式，又显示其不求甚精的粗犷一面。元代玉器总的技艺水平略逊宋、金。

第八节　明代玉器

一、明代玉器的发展概况

明代玉雕工艺有很大发展，其原因是多方面的。首先是皇室贵族用玉的要求有增无减，与前代相比有过之而无不及。冠服上以不同的玉饰显示不同的身份地位，形制、纹饰追求雍容华贵、富丽堂皇。皇室、贵族无不以用玉、赏玉为特权。这种官方的重视和特殊需要，促进了宫廷玉雕的迅速发展。其次，当时社会兴起一股赏玩之风，形成一个收藏古玉的热潮，这在一定程度上促进了时作玉和仿古玉的发展。再次是生活用玉的增加，特别是士大夫和文人更以玉制器为儒雅的标榜，这种需要在数量和种类上也推进了明代玉器的发展。另外，还有一个重要的原因是明代有两个著名的玉器制作中心：北京和苏州。这两地培养了大批能工巧匠，雕琢了众多精美的玉器佳品，尤其苏州玉雕以工细艺巧、玲珑精致被世人所推崇。《天工开物》十八"玉条"言："良工虽集京师，工巧则推苏郡。"陆子冈即是当时苏州的琢玉高手，其作品巧夺天工，脱俗拔尘。《太仓州志》对其琢玉技艺之精绝有如下记载："凡玉器类，砂碾。五十年前，州人有陆子冈者，用刀雕刻，遂擅绝。今所遗玉簪，价一枝值五十六金。子冈死，技亦不传。"明人张岱在《陶庵梦忆》一书中称："陆子冈之治玉，鲍天成之治犀，周柱之治嵌镶，赵良璧之治梳，朱碧山之治金银……，俱可上下百年，保无敌手。但其良工辛苦，亦技艺之能手。至其厚薄浅深，浓淡疏密，适与后世之鉴赏家之心力目力，针芥相投。"而在当时尚古及趋利思想影响下，仿子冈款玉器极多，真赝混杂，高手的仿品几可乱真，至今分辨起来仍是一个棘手的问题。

明代出土玉器较多，早期主要是南京汪兴祖墓和山东邹县朱檀墓，再晚是北京万历皇帝定陵，江西南城明益宣王朱翊钊夫妇合

葬墓，江苏南京明沐晟墓，上海浦东路陆琛墓等。出土的玉器种类繁杂。主要包括圭、璧类仿古礼器、生活实用器皿、陈设器及玉带板、吉祥佩玉等装饰品。各墓出土玉器的质量优劣，数量多寡，作工精粗不等，从中可以反映出墓主生前的权势地位和财富的占有情况。

二、明代玉雕的分期

明代玉雕可分成早、中、晚三个阶段。早期自洪武至天顺(1368—1464年)，早期玉器注重选择玉料，多用羊脂白玉，种类以器物和装饰玉为主，人物、动物较少，雕琢细润精工，纹饰图案仍带有宋元玉器遗风。中期自成化始至嘉靖中止(1456—1544年)，这一时期仿古玉兴盛，雕工粗犷。晚期自嘉靖中始至满族入关(1545—1644年)，明代中晚期玉雕不注重玉质的选择，羊脂白玉较少，多色玉和劣质玉，器物造型粗放浑厚，以大、重取胜，尤其是杯、盒等实用玉器，雕工遒劲有力，棱角犀利分明，抛光较强，磨工较粗，只重外型，不求内部精工，故古玩界对明代玉雕有“粗大明”的形象评价。晚期玉雕纹饰与文人画结合较密，追求风雅和吉祥寓意。

三、明代玉雕的工艺纹饰特征

明代镂雕技术高度发达，甚至让清代玉匠都感叹莫如。玉匠不仅能在片状玉料上雕出上下不同的双层图案，而且在镂雕立体器物时兼顾里外多层纹饰叠错造型，做工十分细密，达到整体图案完美和谐的效果。这种技术被当今鉴赏家称誉为“花下压花”，并对清代玉雕技艺的提高有着重要影响。

明代玉器与金银细工的结合及宝石的镶嵌技术也达到了炉火纯青的地步，金玉相映，熠熠生辉，高雅华贵。以定陵出土的金托盘金盖玉碗和鎏金银托盘嵌宝石双耳透雕玉杯最具代表性。

明代仿古玉进一步盛行，并由宋代以来单纯的造型仿古而发展到纹饰、做工、沁色等“全方位”的仿制，其成就达到“如式琢成，伪乱古制”的程度。

明代玉器的纹饰构图复杂丰富，花鸟、人物、动物图案雕刻粗犷有力，底子打磨不够平滑；人物的雕刻体态较肥，头大耳小，多扭身姿，脸平，上宽下窄，头发只有轮廓，五官线条简单，多以直线刻划，两腿交叉状多；动物造型蹲式多，形象不够逼真，耳朵打窪，耳周围有打磨痕迹，眼睛多数以管钻钻成，牙齿外露。除此之外，还有两种题材常见：其一，因受当时书法绘画艺术的影响，出现了许多带有文人画色彩的玉器纹饰，追求笔墨情趣，并擅于在玉器上刻款题诗，字体为行草形式。其二，受当时统治者提倡道教及“图必有意，意必吉祥”的社会潮流的影响，吉祥图案极为盛行，从纹饰方面表现出明代玉器的世俗化倾向。

四、明代玉器的种类及代表作

明代玉器基本可分成礼器、装饰品、生活实用器和陈设器皿类。

明代的玉礼器很少见，主要是玉璧和玉圭。玉璧的常见纹饰有两种：一种是一面雕螭纹，一面雕乳钉纹；另一种是两面均雕乳钉纹。玉圭形制规整标准，顶端呈尖峰形，底部为长方形，纹饰主要有乳钉纹、山形纹等。

佩饰玉发展到明代种类繁多，日臻完善。尤其是玉与金银、宝石镶嵌物的结合，珠光宝气，雍容华贵，成为达官显宦乐为饰之的宠物。玉组佩在明代得到进一步发展，对其搭配组合及纹饰，《明史·舆服志》有着详细的记载：皇帝冕服“玉佩二，各用玉珩一，瑀一，琚二，冲牙一，璜二，瑀下垂玉花一。玉滴二，瑑饰云龙纹描金。自珩而下系五，贯以玉珠。行则冲牙，二滴与璜相触有声。金钩二。”定陵出土的七件玉组珮基本与上述记载相符。组合之繁美比战国汉代玉组珮有过之而无不及，表现了皇族阶层用玉的极度奢华。

明代是使用玉带最盛行、制度最完善的时期。尤以早中期的玉带在玉质、纹饰、雕技上更加精致。明代定制玉板是20块，是历代玉带中数量最多的。鲁荒王朱檀、万历皇帝朱翊钧墓出土的玉带数量与之相符。但也有玉带铐少于此数（如18块）。明代玉带板多以

白玉雕琢，形制有长方形、方形和桃形。纹饰以云龙纹者最多，还有鹿纹、花鸟瑞果纹、狮纹、海水江石纹等，后期多素面。琢制工艺以镂雕为主，最多时出现三层纹饰，立体效果极佳，深远精美，细部以阳线刻划。图 6－47 明白玉镂雕蟠龙纹带板是现存带板中极精工的一套，共 20 块，其中长方形銙 8 块、桃形銙 6 块、长条形銙 4 块，两件獭尾，前面呈微弧形，后面方直，以质地细腻光润的羊脂白玉雕成，銙面均镂雕云龙纹及海水江牙纹，纹饰及边沿琢磨圆润精致。从龙头看，似为明早中期之作。

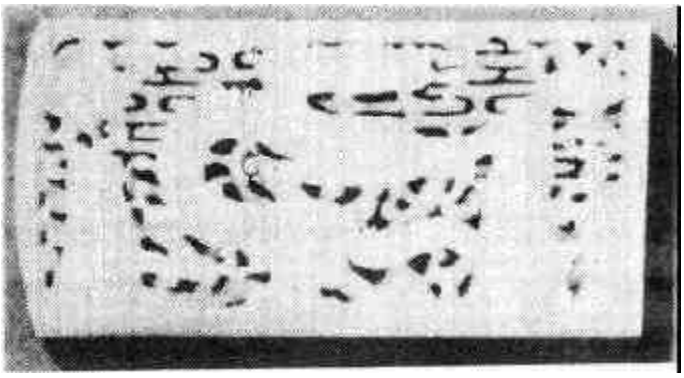


图 6－47　明白玉镂雕蟠龙纹带板

实用器皿在明代得到较大发展，品种繁多，雕琢精致。主要有玉壶、玉杯、玉盒、玉匜、玉碗、玉樽等。其中尤以玉壶、玉杯最为出色。纹饰有讲究意境和布局的山水图案、花卉和吉祥谐音图案及题诗铭句等。明代玉执壶式样很多，有竹节式、八方式、荷花式、菱花式等，以吉祥纹饰最多，有的直接以“寿”字装饰。图 6－48 明青玉菱花式执壶，通高 19.2 厘米，体呈菱花式，灵芝式盖钮，蟠螭纹把，流与壶身间镂雕云纹相连，壶身以剔地阳文雕草书七言诗两首。正面一首为：“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向琼台月下逢。”背面一首为：“花萼楼前雨露新，长安城里太平人。龙于云树千灯焰，鸡上莲花万寿春。”诗文的两侧点缀松、竹、梅和水

图 6－48　明青玉菱花式执壶

仙花，底阴刻“万古长春”四篆字。此壶形制规整厚重，纹饰、做工均具明代玉壶的典型特征。明代玉杯雕刻极精，耳往往以镂雕装饰，或为花卉枝干，或为镂雕折方式几何纹耳、或为螭兽。图 6－49 明青玉鹤鹿同春人物双耳杯，高 7.5 厘米，圆口圈足，杯外镂雕松、桃、鹿、鹤，并有七老一童，其中一老作摘桃状，三老正观赏轴画，一老扶童子而立作远眺观景态，另二老对弈，间饰水仙、灵芝及竹。整个画面寓“鹤鹿同春”长寿之意，颇具中国画的风采。

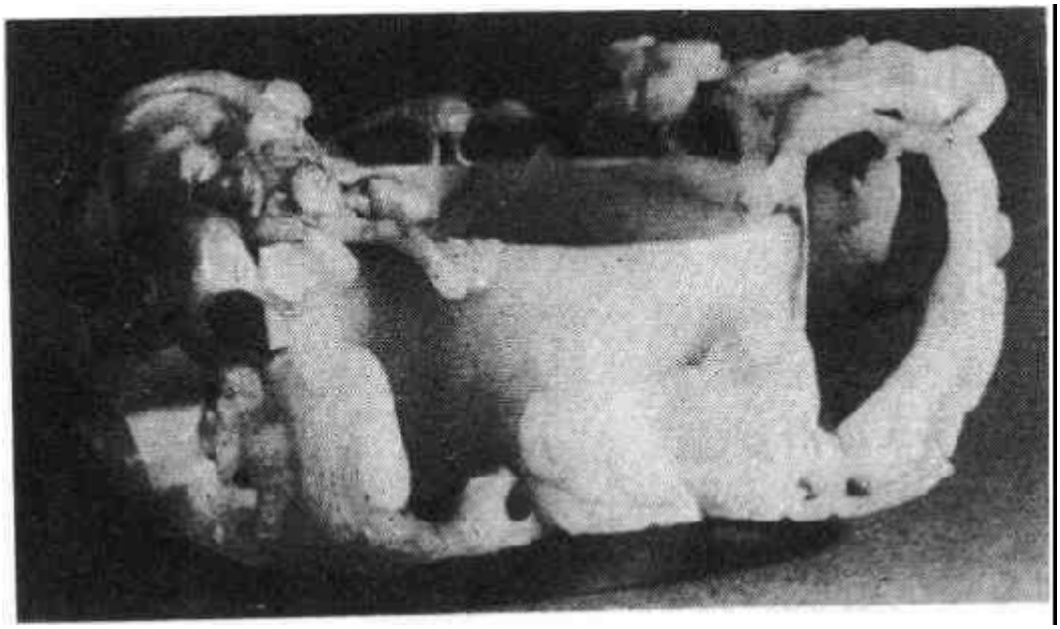


图 6－49　明青玉鹤鹿同春人物双耳杯

明代陈设器主要包括玉插屏、玉山子和圆雕玉人、玉兽。图 6－50 明玉寿星，高 11.4 厘米，青玉雕成，老寿星脸很长，高尖头顶，长须髯，身著宽袖长袍，左手抚襟，右手拄一龙头拐杖，侧身倚坐在卧鹿背上，雕琢简练，寓“福禄寿”吉祥意。图 6－51，明黄玉坐兽，高 8.2 厘米，宽 6.3 厘米，黄绿色，有浅褐色沁。光泽较强，两只尖耳，圆突大眼，勾云形眉，鼻似如意头，有须，腮饰勾云纹，獠牙外露，毛发散披至肩，脊骨、胸骨隆突，尾翘卷，形象凶猛怪异。底为平台，上对穿三孔，似用于炉顶上的钮饰。玉山子即圆雕山林景观，其上分别雕山林、人物、动物、流水等。层次分明，意境深远，从取景、布局到层次都表现出山水画的章法。

图 6－50　明玉寿星

图 6－51　明黄玉坐兽

明代继宋代后，仿古玉之风日益昌盛。明人高濂在《遵生八笺》中说："近日关中摹拟汉宋螭玦、钩、环，用苍黄染色边皮葱玉或带淡墨色玉，如式琢成，伪乱古制，每得高值。"这段文字说明了明代玉雕仿古已到了以假乱真的程度，并成为明代玉雕中具特殊魅力和价值的一部分。图 6－52 青玉兽足夔龙纹环把樽是明代仿古玉器的代表作。此器在造型纹饰上均以战国玉樽为范本，局部作了假沁处理，虽然做工不如战国精致，而带有明代粗犷特点，但仍不失为明代仿古玉作的一件典型器。

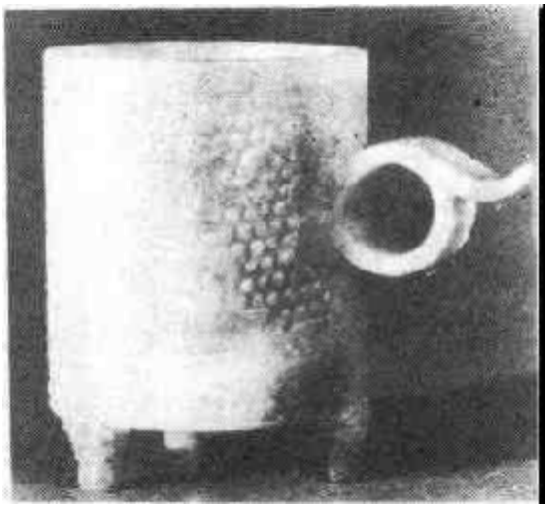


图 6－52　明青玉兽足夔龙纹环把樽

第九节　清代玉器

一、清代玉器的发展概况

清代是我国封建社会发展至鼎盛时期，疆域辽阔，政治安定，经济发达。玉雕手工业在各种有利条件推动下，其成就达到了历史最高点，尤其是乾隆时期，数量之多，材质之佳，做工之精，题材之新均达到前所未有的程度。清代玉雕随社会发展的盛衰可分成三个时期：第一个时期，由建朝初期到政权基本巩固的康熙朝止。这一阶段边疆地区统治薄弱，国力财力不实，使国家无力顾及文化艺术的创新发展。玉雕业仅在原有基础上徘徊，琢玉工艺停留在继承和恢复阶段，玉源缺乏，作品很少，玉雕特征明显存有明末遗风。第二个时期，由康熙后期至乾嘉盛世。这段时间，新疆叛乱平定，政权巩固，国泰民安，各项发展步入正轨，和阗和叶尔羌优质玉料春秋两贡，源源不断，玉雕工艺在皇家支持提倡、地方维护响应的情形下，得到高效、迅猛的发展，能工巧匠云集，其技艺得到充分施展。更由于乾隆皇帝的重视和偏爱，使中国玉雕业发展至最后的高峰。众多材质优秀、纹饰繁茂、技艺精湛、形制规整的宫廷实用陈设玉器，包括琢制难度相当大的巨型玉雕山子，代表了清代玉雕工艺的最高成就。第三时期，嘉庆至咸丰，从此时开始，清王朝统治每况愈下，内忧外患，玉雕业在这种人心不宁，玉材短缺的形势下，也由中期时的极度辉煌渐趋衰落，粗制滥造，一蹶不振。

二、清代玉器的种类

清代玉器的使用极其广泛，题材和种类与生活中的各个方面紧密相系，以“千文万华，纷然不可胜识”来形容实不为过。依其用途，清代玉器可分为以下四种：陈设器、实用器皿、装饰玉及文房用品。

陈设器主要包括玉鼎、玉彝、玉尊、玉簋、玉炉、玉瓶、玉壶等仿

古玉器及香熏、花插、插屏、珍禽瑞兽、人物花卉、玉雕山子等。这类器物形体较大，庄重素雅，尤其是仿古玉器。有少数新作其造型纹饰亦不失灵巧、明快、华丽。

实用器皿主要有碗、杯、壶、觚、觥、盒、盘、盂、钵等。这类作品数量丰富，做工精致。

装饰玉主要包括朝珠、翎管、钗、簪、手镯、佩饰、带钩、带扣、扳指及各种镶嵌玉件。这些器物多琢磨得小巧精致、玲珑剔透。

文房用品主要有笔筒、笔架、笔洗、砚滴、镇纸、笔杆、印盒等。这些作品在造型及纹饰内容上多体现庄重高雅的风格，与文人追求虚静恬淡的生活方式相照应。

除以上四种外，其它的还有璧、圭、如意、棋子、玉乐器、印章、玉册、玉供、神仙佛像等等。

三、清代玉雕展现的几种主题形式及纹饰工艺特征

清代玉雕是在继承我国传统琢玉工艺基础上，又吸收同时代其它工艺美术和外来文化之所成而发展起来的，碾琢精湛，风格独特。展现的主题内容归纳起来有以下几种形式：其一，继宋明仿古之风后，又在清雍正、乾隆两帝"崇尚师古""返朴还淳"的情趣影响下形成的一种仿古类型。其二，取材于自然景物或生活意趣，且富有浓厚绘画色彩的仿生写意类型。其三，因受外来文化的影响而兴起的仿痕都斯坦玉器类型。

乾隆怀有强烈的慕古意识，并对古代工艺品的欣赏和鉴定有着极浓厚的兴趣和造诣，在题写的御制诗中极力推崇还淳师古。在他的提倡下，清代玉匠碾琢了大量仿古玉和仿古彝玉器。清代仿古玉器分纹饰仿古，造型仿古，和二者兼有型三种模式。清代仿古的技艺和手段较明代更加高超和先进，不仅进行造型和纹饰的仿制，还通过特殊手段的处理，对玉的蚀化颜色和特性进行模仿，即"染色"处理，这是仿古手法中难度最大的一种。清代仿古玉成就足以达到以假乱真的地步。仿汉代玉器是清代仿古玉的主流，清宫内廷制造了许多仿汉代鸡心珮和吉祥佩玉。仿古彝器主要仿瓶、壶、尊、

觚、觥、炉、簋、爵等商周青铜器，多为陈设器皿。图6－53清碧玉兽面纹活环盖瓶是乾隆皇帝十分惜爱的一件仿古佳作。此器由新疆碧玉制成，镂空龙戏珠盖，兽头耳下连活环，颈、腹部分饰饕餮纹和西周环带纹，下腹镌阴篆“万寿溥鼎子子孙孙永宝用之”，底有阴刻隶书“大清乾隆仿古”款。此器造型古朴典雅，是清仿古彝玉器的典型。图6－54是故宫博物院收藏的清乾隆时期的青玉仿古簋，高15.2厘米，口径21.6厘米，宽31.5厘米。撇口直沿，束颈，圆腹。器身通雕勾云纹，夔凤纹及变形兽面纹，两侧及前、

图6－53　清乾隆碧玉兽面纹活环盖瓶

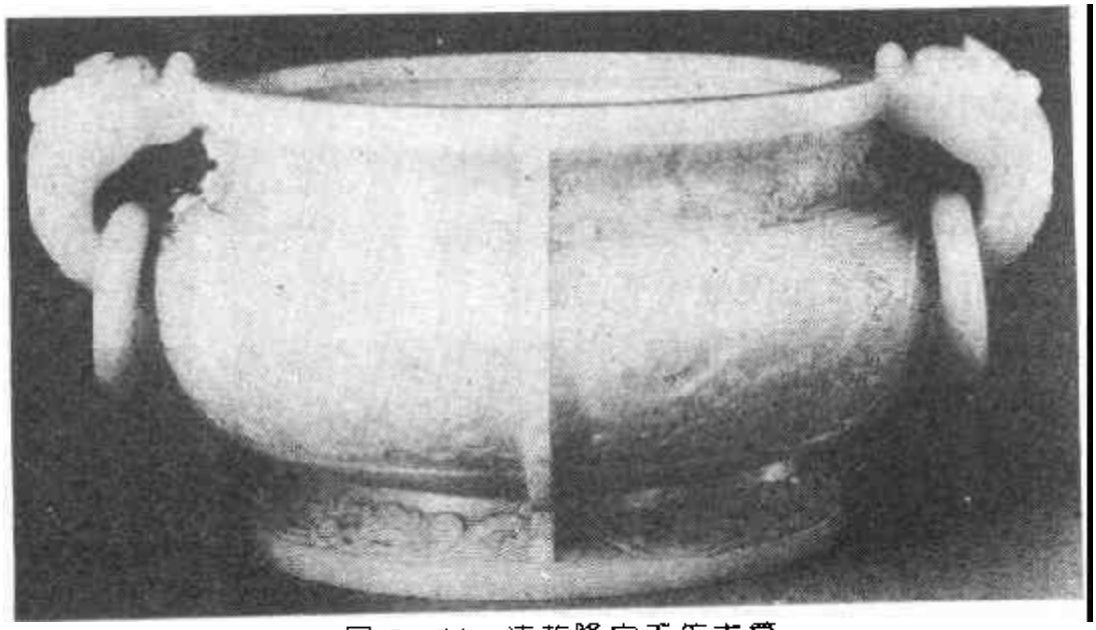


图6－54　清乾隆白玉仿古簋

后中侧出戟，兽首活环双耳。造型、纹饰均仿周代铜簋式样，是乾隆年间制造的重要仿古玉彝。故宫博物院收藏的清乾隆青玉仿古召夫鼎、高25.15厘米，长20.9厘米，宽13.8厘米，长方形，沿上有双立耳，器身雕变形兽面纹，四柱足，上饰变形蝉纹，鼎内底有乾隆题诗，外底阴刻"大清乾隆仿古"款。此件仿古玉彝极受乾隆皇帝喜爱。清仿汉鸡心珮是在汉代形制基础上加以变形、中间孔缩小、孔外装饰变得复杂精致。图6－55是出土的清康熙时期仿汉代鸡心珮。

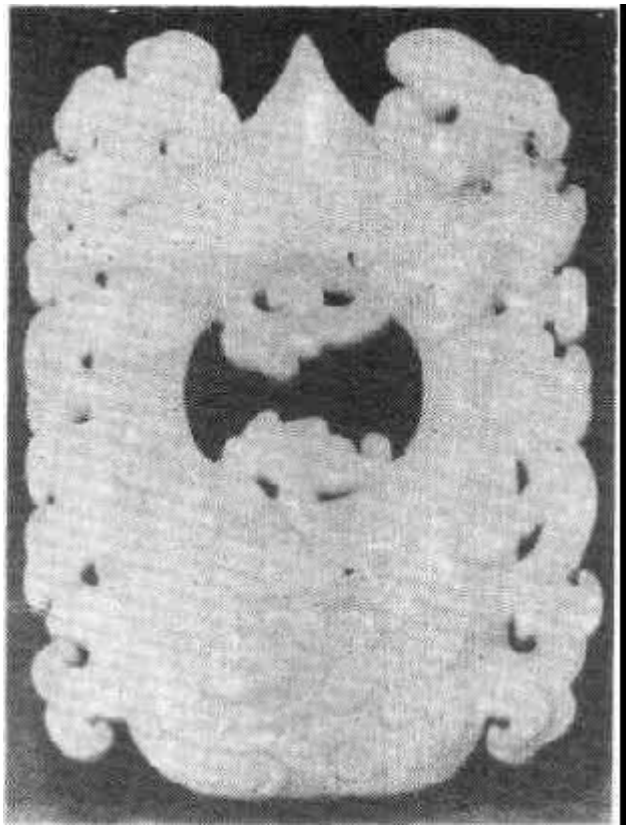


图6－55　清康熙仿汉代鸡心珮

清代仿古玉器种类繁多、古朴浑厚，技艺精湛，是清代玉雕巨大成就的重要组成部分。仿古而不泥古，是清代仿古玉器的一个重要特点。

仿生写意玉器包括两种：一种是直接以自然界的植物、动物形态作为器物造型所本而进行的玉雕艺术创作；另一种是融合自然景致、亭台、楼阁、园林、人物故事内容的玉器，其造型主要以玉雕山子形式出现。前者造型应用极为广泛，除象生玉雕外，常以寓意吉祥的荷花、海棠、灵芝、菊瓣、白菜、竹、梅、松等雕成生活实用器皿、陈设器、文房用具，或用上述花卉作为主要装饰。有圆雕、镂雕、浮雕等多种手法，做工追求精雕细琢，艺术效果追求写实逼真。天津艺术博物馆收藏的清乾隆白玉福庆寿纹洗，高8厘米，宽16.4厘米，玉质青白色，洗池呈椭圆鼓腹形，口沿覆盖镂雕蝙蝠、磬、

“寿”字及绶带，凹弧形短流，器两侧浮雕灵芝作耳，三弧形短足，造型别致新颖，寓“福庆寿”意。图 6－56 清乾隆白玉团花纹五环盖罐，高 17.7 厘米，口径 13.8 厘米，足径 6.6 厘米。青白色玉，体呈球形，盖钮为镂空五螭，肩部五环，盖、身均浅浮雕团花形双蝶、福

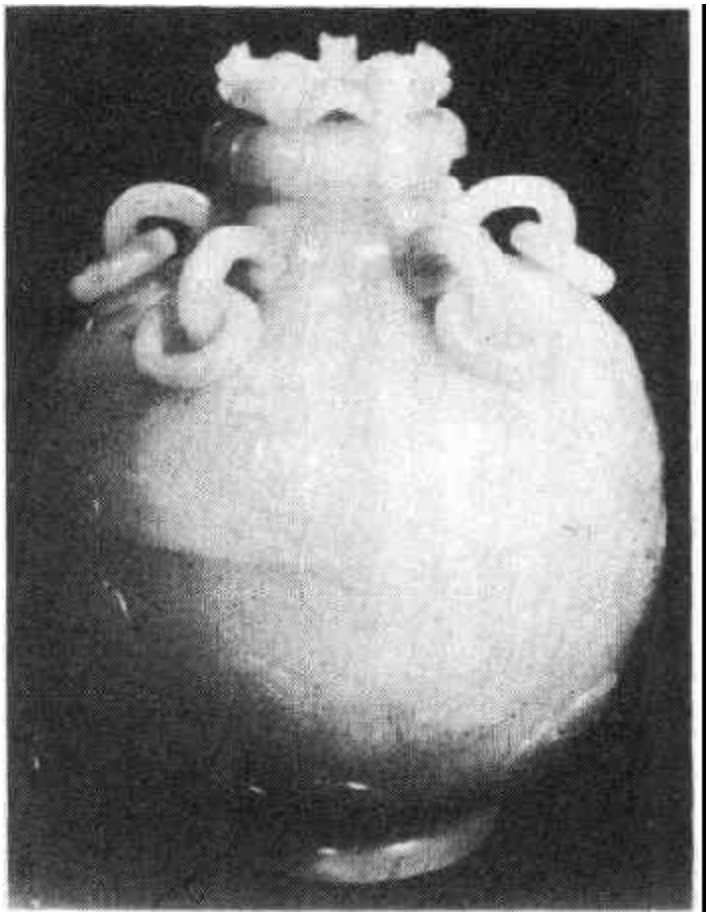


图 6－56　清乾隆白玉团花纹五环盖罐

字、蝠桃、菊花等纹饰，寓意“五福捧寿”、“花蝶庆春”，是清代盛行的吉祥纹饰。图 6－57 清乾隆白玉山水人物笔筒，天津市艺术博物馆收藏。高 12.9 厘米，宽 13.9 厘米，造型规圆，筒身浮雕幽静山林中一童子捧灵芝献于策杖老人，远处峭峰林立，亭阁竞颖，旁有飞蝠、站鹿。三短足。此器质色润泽纯正，意境悠远空灵，属同类器之妙品。玉雕山子内容多依照传说故事或绘画作品创作，器型很大，多采用圆雕、浮雕、线刻相结合手法，注重层次远近的效果，艺术风格提倡画意，追求真景情趣。造型丰富，设计巧妙。如巧做雕

成，脍炙人口，充满浓郁诗情画意的“桐荫仕女图”山子，以宋人画“大禹治水图”为蓝本，展现大禹当年率领万民开山导水改造山河的壮观场面而设计雕出的“大禹治水图”玉山子；映现唐代九位著名文人会聚情景的“会昌九老图”山子及“秋山行旅图”山子等，都是这类题材的典型佳作。

“痕都斯坦玉器”又称“印度玉”或“莫卧儿玉”，于乾隆二十四年传入中国。根据记载，痕都斯坦位于今印度北部及巴基斯坦和克什米尔地带。“痕都斯坦玉器”造型纹饰充满了浓郁的异国风采，玉材多选择纯色质地，并以独具特色的水磨琢制。器物造型多仿照或卷或开的花、果、叶等植物形状，制成杯、碗、匙、盘、盒、壶等实用器皿，纹饰图案均为写实的花果、枝叶等植物纹。常见菊花、莲花、菱花、果实、折枝叶等，动物题材仅见羊类，其它几乎不见。“痕玉”的器皿“莹薄如纸，抚外影瞻内”，纹饰多采用平面隐起的浅浮雕，碾磨细润光滑，不留丝毫琢痕，艺术效果达到“看去有花叶，抚来无痕迹”，“细入毛发理，浑无斧凿痕”的程度。乾隆皇帝对“痕玉”极力推崇，竭尽收集。在他的御题诗中，有五十余首是有关“痕玉”内容的，对其做工赞不绝口，诸如“痕都水磨工，精巧信难穷”，“薄过刻片楮，轻喻举毛鸿”等，誉之为“鬼工”、“仙工”。乾隆还以痕玉与专诸巷玉器相比较，认为“苏州专诸巷多出玉工，然总不若痕都斯坦用水磨治玉特为精

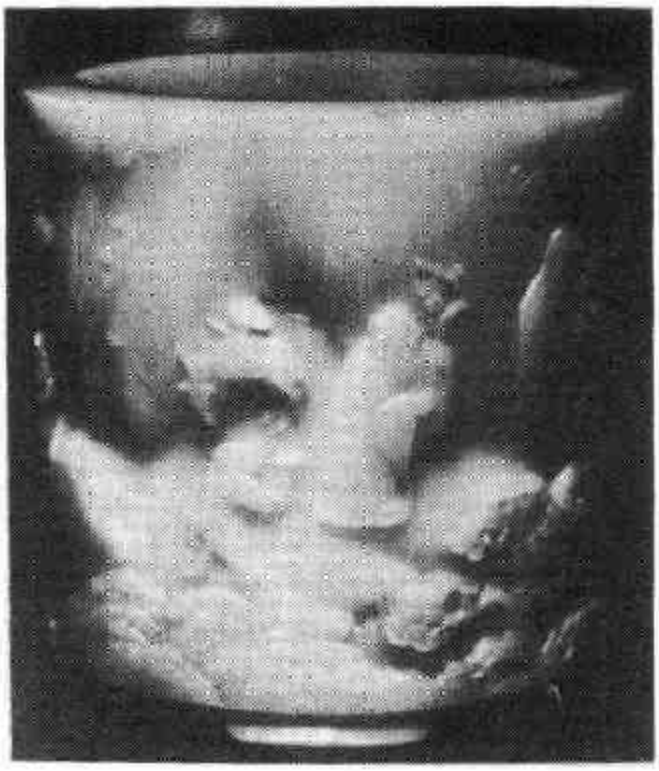


图 6－57　清乾隆白玉山水人物笔筒

巧。”在乾隆的提倡宣传下，“痕玉”得到大量推广。乾隆皇帝还命内廷及地方玉匠刻意模制，仿“痕玉”成为乾隆时期玉雕的主要类型之一。故宫博物院收藏的清乾隆青玉“三元”水盛，玉质莹润，琢磨薄细精致，造型别出心裁。“三元”又是中国传统的吉祥题材，意为科举“三试”中解元、会元、状元或“殿试”中状元、榜眼、探花的合称。所以此器是中外文化融合的产物。

四、乾隆皇帝与清代玉雕的最高成就

“玉”在古代是权力、富有、华贵的象征。因此为历代帝王所喜爱，清代乾隆皇帝可以算是其中之最者，在他所题御制诗中，有八百多首是吟咏玉器的。乾隆皇帝对古玉的研究具有很高的造诣，他极力组织收集和仿制古玉，并亲自进行古代玉器的鉴考、定级，对重要的玉作从选样、画样到制作都亲自过问和监造。所以乾隆一朝将中国古代玉雕工艺推至顶点，是与弘历本人对琢玉业的高度重视密不可分的。清代玉器制作十分复杂，尤其乾隆时期，碾制一件玉器需经选料、画样、锯料、做坯、做细、磨光、刻款等多道工序，若仿古玉器，还需加一道做旧处理，极费工耗时。清代玉器作坊遍及全国，由皇家直接控制的除京师养心殿造办处和内廷如意馆外，还有苏州、扬州、江宁、杭州、淮关、长芦、九江、凤阳八地。其中以苏州、扬州更为出类拔萃，名匠辈出，其技艺水平及成就甚至超过拥有全国众多高手玉工的清宫内廷玉作。乾隆皇帝曾六下江南，崇称苏州专诸巷制玉中心是“专诸巷益出妙手”。并常把精美玉料画样后差专人送专诸巷加工制造。精细工巧是苏州制玉的主要特征。扬州则擅长攻治大型山子。大型玉雕山子是清代玉雕工艺达到最高成就的标志之一。自乾隆三十一年至五十三年，琢制了“秋山行旅”玉山，“南山积翠”玉山、云龙玉瓮，“大禹治水图”玉山，“会昌九老”玉山等数件巨型玉作。其中“大禹治水图”玉山重逾万斤，高达224厘米，气势恢宏，是现存玉雕中最大的一件，呈高山险峰形，作品以高浮雕和立体雕刻的手法琢制了重峦叠嶂、飞流急瀑、古木苍松以及在陡峭林立的悬崖绝壁上，分布密集的治水大军，劈山开

道，疏水筑堤的壮观场面，尤其对人物姿态，动作的刻划细致入微，淋漓尽致，生动地再现了大禹当年率领百万民众开山导水、造福人类的壮丽之举。琢玉技艺精湛成熟，各显其妙。玉山正面中部阴刻篆书"五福五代堂古稀天子宝"一方印及"天恩八旬"一圆印。背面上方刻"古稀天子"一圆印，正中琢双行隶书"密勒塔山玉大禹治水图"。其下镌乾隆颂大禹治水功德的御题诗。器座是60厘米高的错金铜座。此玉山之玉产于叶尔羌密勒塔山，根据宋人画稿由扬州琢造，从运料、设计到乾隆五十三年(1787年)彻底完工，历经10余年时间。其工程之浩大，气势之宏伟，为世界玉雕史所罕见，它是中国古代玉器走向鼎盛的重要标志之一，现陈设于故宫乐寿堂后间。"秋山行旅"玉山，高130厘米，铜座高25厘米，料为新疆叶尔羌玉。以立体圆雕琢造怪石叠嶂，草木枯黄的深山秋色，队队人马行进在崎岖盘旋的山间栈道。整个构图层次分明，自然悦目，表现出玉匠高超的琢玉技艺和艺术表现力，曾两度受到乾隆皇帝题诗赞赏。图6-58为天津市艺术博物馆收藏的清乾隆黄玉云纹龙首四耳瓶，高18.5厘米，宽9.1厘米，口径5.3厘米。淡黄色，质地晶莹温润。口方圆，颈部镂雕四云纹耳，瓶身阴线刻细云纹。底座前部为圆雕龙首，圆形凸眼，如意头鼻，座后部阴线刻翻卷云纹，仿佛龙头穿云而出，龙尾似掩映在密云之中，气势恢宏。此器材料色质极为纯润，十分难得，造型新异，风格瑰玮，是清代宫廷用玉之娇美者。天津市艺术博物馆收藏的清乾隆款白玉题诗碗，高4.7厘米，口径12.7厘米，玉质纯白无瑕，璧薄，撇口，口沿阴线刻一圈雷纹及兽面纹，腹部阴刻楷书御题诗十六行："和阗包贡岁频来，希致如脂中椀材。成器明廷襄大典，掞毫丽句泐奇瓌。无纤瑕亦瑜无揜，有足受斯量有恢。奕叶子孙永保用，赤刀弘璧等珍推。"款"乾隆乙酉季夏月，上澣御题。"圈足，底阴刻一周隶书："子子孙孙永宝用之"，中心阳雕篆文："乾隆御用"方款。乾隆乙酉，即乾隆三十年(1765年)。玉碗材质优良，琢制极精，为弘历皇帝之至宝，堪称同类器之绝佳者。图6-59清乾隆白玉三羊，高7.7厘米，宽13.4厘

米，以新疆和阗羊脂玉圆雕成，三羊一大两小，相倚而卧，大羊神态怡祥，口吐祥云及阴阳鱼。造型敦厚、规整，工艺精湛。因“羊”、“阳”谐音，故“三羊”取意祝吉语“三阳开泰”。意冬去春来，阴消阳长，吉亨祥瑞。所以，此白玉三羊是乾隆时期典型的吉祥玉雕作品。

乾隆时期玉雕归纳起来具有以下风格特点：质地莹润细腻，宛若婴儿肌肤。造型丰富多变，方圆规矩严谨，曲直分明适度。做工精致，地子平整干净，不留琢痕。在大型玉雕的碾琢上，圆雕、立体圆雕手法运用自如，深远层次感表现较强，陈设实用器多运用圆雕、浮雕技法，追求精雕细琢和吉祥寓意，且多数器物附有精美底座，一些佩饰玉及小型陈设器多采用镂雕方式，胎薄体轻，精巧别致，玲珑剔透。纹饰总的风格繁复、瑰丽，注重突出装饰和工艺效果，线条流畅华美，刚柔相济，折处见棱见角。镶嵌和俏色玉雕工艺高超精湛，嵌宝石或金银丝作品更显示了皇家宫廷玉器的富丽堂皇。

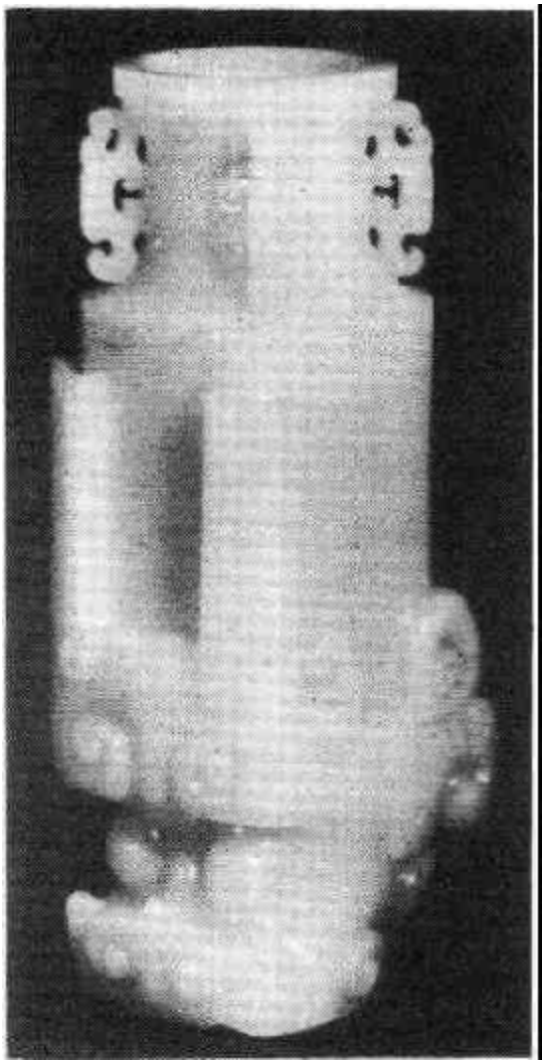


图 6－58　清乾隆黄玉云纹龙首四耳瓶

总之，乾隆一朝将中国古代玉雕业推向了创造性的阶段，优秀作品层出不穷，风韵独具，鬼斧神工，其辉煌成就居于中国古代玉雕史之顶峰。

五千年悠久历史孕育的光辉灿烂的中国玉文化，不仅是我们华夏民族和世界的艺术瑰宝，其丰富的内涵，又如同一部壮丽的史

书，以其特殊的形式，记述和展示了不同历史时期人类社会精神和物质文化发展的脉络以及炎黄子孙丰富的艺术创造力和聪明才智，反映了不同意识形态下人们的审美观念和文明发展的历程。

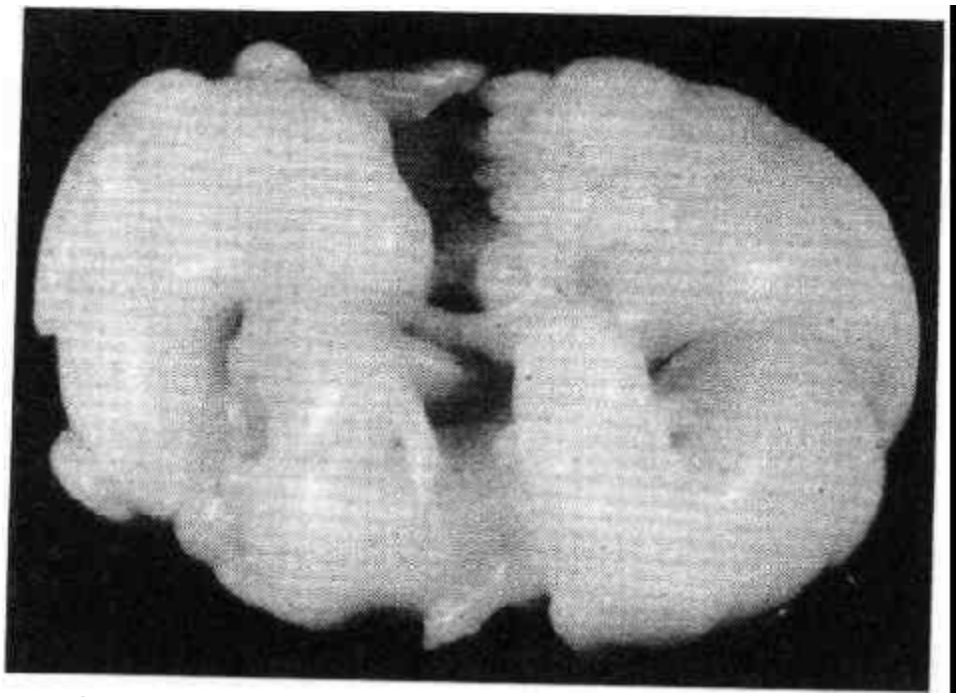


图 6－59　清乾隆白玉三羊

第七章　青铜器鉴赏

青铜，是红铜和锡的合金。因颜色青灰故名青铜。青铜器是指用青铜制作的器物。

我国古代青铜器以其制作精良，气魄雄伟，技艺高超而著称于世，是奴隶主贵族生前用来宴享和放在宗庙里祭祀祖先用的，是“明上下，别等级”的一种礼仪工具，是权力与地位的象征、记事耀功的礼器。青铜器一般包括工具、兵器、礼器、乐器、生活用具等。礼器中又包括了炊煮器、食器、酒器和水器。

青铜器自奴隶社会的夏代，中经商、西周、春秋到封建社会的战国、秦汉，每一时期都有着前后承袭的关系，同时又具有各自独特的风格与特征，形成了完整的发展演变系统，为我们鉴定青铜器的时代及真伪提供了重要的依据。

我国古代青铜器种类繁多，形制多样，在此我们以部分重要及常见器物的形制、纹饰、铭文及铸造工艺的发展演变为线索，概要地加以叙述。

第一节　夏代青铜器

夏代是我国使用青铜器的初级阶段。河南偃师二里头文化是

其典型代表。

形制特征 此期青铜器种类少、形体小、粗糙、单薄，主要是小件的工具和兵器。青铜礼器仅限于饮酒器爵。这是我国迄今发现的最早的青铜容器。它形制来源于陶爵，带有明显的陶爵特征。器壁较薄、扁体、束腰、平底、细三足，流和尾较长，作窄槽形，流与口交接处多无柱，鋬镂空弧度大且对应一足，这是二里头文化铜爵的典型特征(图 7－1)。此时青铜器虽然显得幼稚、简单和笨拙，但它却拉开了具有古代中国特色的青铜时代的序幕。

纹饰与铸造工艺 一般无纹饰，但也有少数爵在颈部饰一排或二排圆钉状纹饰。

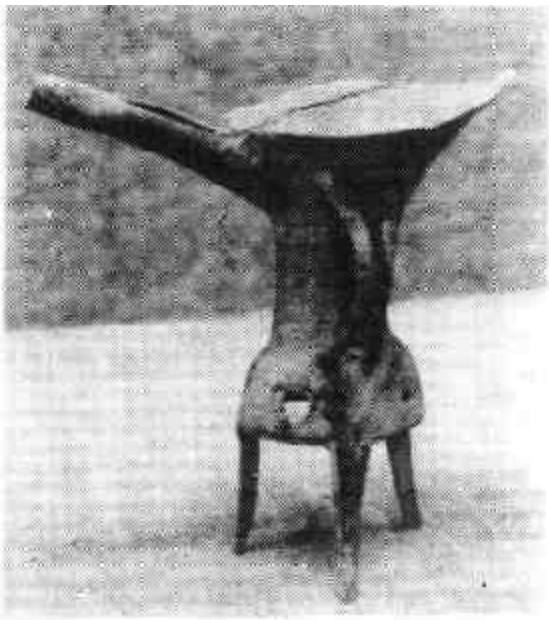


图 7－1 爵

从铜爵遗留的范痕看，当时已采用了合范铸造法，显示了青铜工艺的初步水平。

夏代所铸的器物其器形都比较简单，一般采用石范与陶范铸造工艺，但由于陶范具有制作方便、可塑性好、易于制作等优点，所以，至商周时人们主要采用了陶范铸造工艺。其制作方法为：先用泥土塑出要铸的器物实样，表面雕刻出纹饰，我们称之为模子，模干后在其上用泥反复按压即成外范。把模子刮去一层，即成内范，内外范之间的距离就是所要铸器物的厚度。最后从浇灌孔注入青铜溶液，铜液冷却，即可打碎内外范取出铜器。

第二节 商代青铜器

商代是中国青铜器发展的登峰造极时期。种类和数量急剧增

长，艺术珍品层出不穷。商代统治者嗜酒成风，因而酒器的数量最多。不论其使用功能还是美学价值，都达到了很高水平。更为重要的是，商代晚期铭文的出现，可补证史料之不足，更显出青铜器在我国历史学上的地位和意义。

为了叙述方便，我们把商代青铜器划分为前后二期。

一、商代前期青铜器

商代前期相当于二里冈文化期。据放射性碳素断代，年代约为公元前1500年左右。青铜器风格纯朴，无精雕细刻，制作也粗糙，但在器类、形制、组合形式、纹饰、铸造技术诸方面较夏代有了较大的发展，它是商代铜器的重要转折点。在器类上有炊煮器鼎、鬲、甗；食器簋、豆；酒器数量与种类最多，有饮酒器爵、觚；盛酒器尊、卣、盉；温酒器斝；水器有盘。

形制特征　青铜器的形制大多来源于陶器，如鼎、鬲、甗都是由陶鼎、陶鬲、陶甗演化而来，但又具有铜器本身的风格特点，如胎质较薄。鼎，为半环耳且中空，折沿、深腹、尖锥状空足，其中一耳与一足对应，另一耳置于两足间，三足两耳俯视呈四点式，器腹与足相通。鼎是青铜礼器中最具特征的器物，居用器之首，任何一个朝代铜礼器的风格无不集中而生动地表现在鼎的造型和纹饰上。商周时代鼎不再是单纯的炊器了，它还被赋予神圣和宝贵的色彩，是贵族的专用品，被用来“别上下，明贵贱”，成为标志统治权力和等级的一种礼仪器。它也是青铜

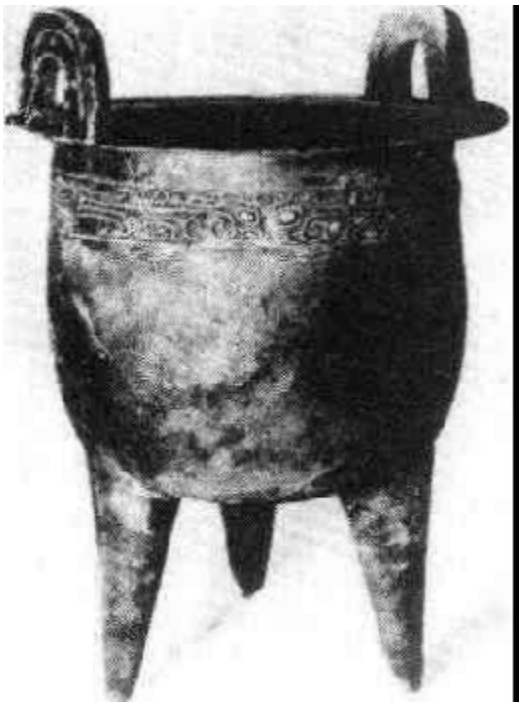


图7-2　鼎

器中流行时期最长，变化最大的器物。在考古发掘中，鼎与簋常常相伴而出。甗，分上下两部分，上为甑下为鬲，器中间有一圆片为隔，称作箅，箅上有通气的十字形或直线孔。鬲，大口，袋形腹，三个较短的锥形足中空。簋，形似碗，深腹，无耳，矮圈足。自铭为"毁"，用来盛黍、稷、稻、粱等祭品或食品。在祭祀或宴享时与鼎配合使用，商周时期，簋与鼎是礼器中的重要器物（图 7－2）。1976 年在陕西省临潼零口公社发掘出土的利簋（图 7－3），器内底铸有："越鼎、克昏、夙有商"等铭文，铭文是说西周夺到了商王朝的鼎，也就是打败了商纣王，推翻了商王朝。这证明当时一个国家灭掉另一个国家时，"毁其宗庙，迁其重器"，也就是把鼎簋等夺到自己手中，就象征着取得了胜利，失掉了鼎簋，就意味着国家的灭亡。爵仍延旧制，三棱锥状实足，出现对立于流口交接处的双柱，半圆形鋬。觚，尊体矮粗，一般不超过 20 厘米高，圈足外撇，并且在圈足上有卌形大孔。商代极为注重酒器的组合，以觚、爵为核心的组合形式从这时开始了，一直到商代末年。不管是大墓或中、小型墓，不管

图 7－3 簋

图 7－4 盉

是随葬铜器或陶器，觚、爵是必不可少的。觚、爵是酒器又是礼器，随葬的数量直接反映死者生前的地位。斝，侈口，束颈，平底，腹下三袋足或横剖面呈“T”字形的足，对立于口沿之上的柱上有较扁薄的菌形柱帽，半圆形鋬。盉，圆拱形顶，其上有一个斜耸的管状流，一侧有椭圆形的盉口，其下为三个袋状款足，腹一侧有鋬，形制仿自陶鬶，此种型制的盉又称封顶盉或异形盉(图 7－4)。

纹饰与铸造工艺　本期纹饰简朴，单调，线条粗犷、简练、不施地纹，动物纹有饕餮纹、龙纹、虎纹；几何纹有圆涡纹、连珠纹、云雷纹等，多以带状饰于器物的颈部。研究商代青铜器不能不涉及它的一个主要纹饰：饕餮纹。饕餮纹亦称兽面纹(图 7－5)。饕餮之名

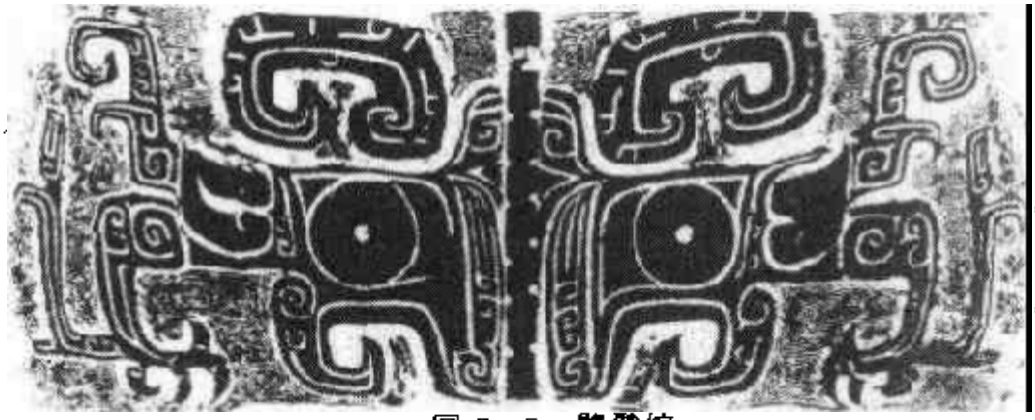


图 7－5　饕餮纹

源于《吕氏春秋·先识览》：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也。”它的基本特征是，以鼻梁为中线，对称排列，角、目、眉为主纹，足、身、尾为副纹，始终处于青铜器的显著位置，是商周时期的主要纹饰。它与代表统治权力的礼器相辅相承，更加突出了其威严神秘的文化内涵。商代早期饕餮纹较简单，集中表现对颜面的刻划，特别是眼神的表现，眼作椭圆形突出，渗透着使人恐怖的目光，即使是异形饕餮纹，如有的缺鼻、有的缺角，但都少不了一对凶视威严的大眼。末期眼作“目”字形，兽面两侧连接躯干，尾端分歧作鱼尾状，这种歧尾兽面纹在末期的铜器上所见甚多，是最流行的装饰花纹。总之，平雕、单层花纹是这一时期所具有的特色。龙纹，形象不大具体。涡纹，圆形，形似旋涡，边沿有旋转的弧

线作顺时针或逆时针方向旋转排列，主要饰于爵、爵的柱顶上。云雷纹，是以回旋的螺旋线组成的纹饰。其纹饰有单线、双线两种，这种纹饰变化较多，商前期多用连续带状云雷纹作主纹。连珠纹是小圆圈的横式排列，大多作界栏饰于主纹的上下。乳钉纹开始出现。

此期铜器的冶铸技术仍不十分成熟，器表面的光洁度较差，器物的内表面形状与器物外表面相同，器表多留有合范痕，如圆鼎底部留有车轮形的合范痕。商代前期仅见的重器杜岭方鼎的腹部四角都有非常清晰的范痕，器底与足的交接处亦有痕迹。这是鉴定商代前期青铜器应该注意的一点。

二、商代后期青铜器

商代后期是青铜艺术发展的鼎盛期。雄伟厚实，风格华美，器形多变、花纹繁缛，制作精致，成套的青铜礼器和乐器的体系已全面形成。它们出土地域很广，北到辽宁、内蒙，东临滨海，南到长江以南，西到甘肃都有青铜器发现。其中以商代晚期都城所在地河南安阳殷墟所出土的青铜器最具代表性，数量多且件件精美，本期青铜器的发展又可分为三个阶段。

第一阶段是从武丁始至康丁。青铜器在造型、纹饰、铸造诸方面都有较大的突破和创新，呈现出空前兴盛的景象。安阳殷墟小屯5号墓（妇好墓）即可作为本期的代表。此墓出土的青铜器林林总总，异彩纷呈，令人目不暇接，几乎囊括了殷墟以来的各种器类，有些器类属第一次出土。器型宏伟华丽，铜质优良，形体厚重，器物多成对，成套。很多铜器的器身与

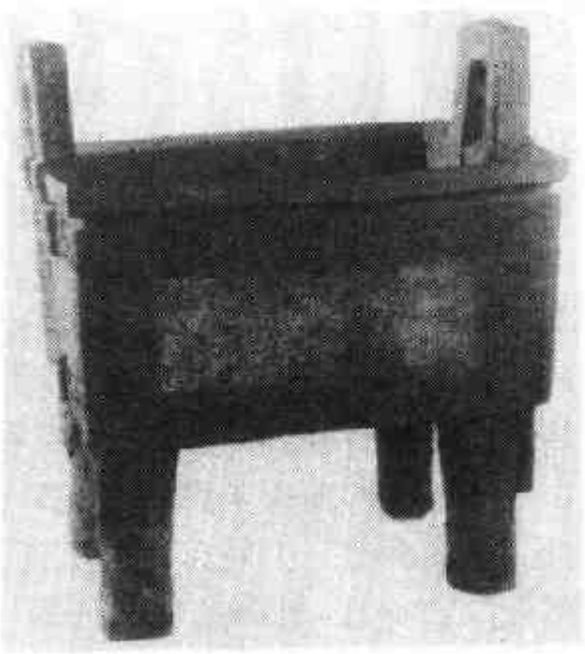


图7-6　司母戊鼎

盖还有凸起的扉棱，器体与鋬端有突起的兽头作装饰，在整个铜器群中具有极其显著的地位。此期出现的新器类，主要有炊煮器三连甗；食器盂、匕；酒器偶方彝、角、觯、鸮卣；乐器铙；生活日用器铜镜。

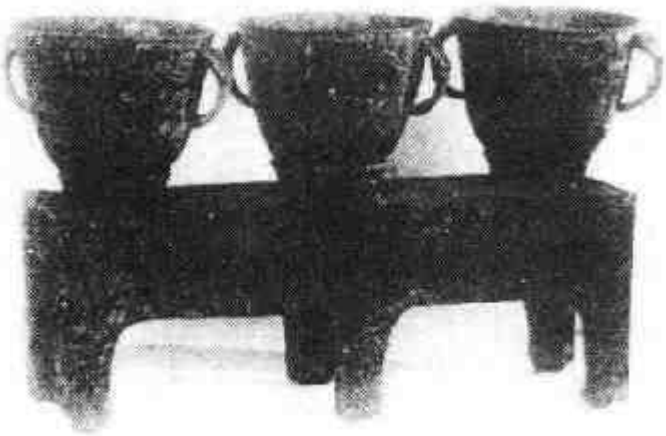


图 7-7　三连甗

形制特征　富有特征性的方形器较普遍，如方鼎、方卣、方斝、方壶。但最具代表的是司母戊大方鼎（图 7-6），它是商代晚期王室的著名青铜礼器。1939 年河南安阳武官村出土。长方形，立耳，柱足。腹部主纹饰有首无身、狰狞可怖、两眼突出的饕餮纹，双耳饰两虎食人头纹，足饰蝉纹，腹内壁铸铭文“司母戊”三字。通高 133 厘米，器口长 110 厘米，宽 78 厘米，重 875 公斤。司母戊鼎器形庞大浑厚，纹饰精工，线条简括，加强了鼎的神秘感，整个鼎给人以庄重恢宏的气势，是我国已发现的最大的青铜器，在世界青铜文化史上也是仅见的。圆形鼎此期锥状足已基本消失，柱状实足、深腹、立耳的鼎盛行。耳、足位置一改商代前期的四点式，两耳对应两足成为三点式，整个形体给人以稳定的感觉，遂成为历代鼎的固定形式。袋腹似鬲的柱足鼎，俗称分裆鼎，是这一时期流行的新式样。甗，较商前期多见，形制有两种：一是自口至腹皆直，口沿有宽厚的边沿；二是侈口，二者均为浑铸，甑、鬲不可分。妇好墓出土的三连甗（图 7-7），形制新颖，前所未见。此器高 44.5 厘米，长 103 厘米，长方形器身上有高出的三个圈口，可置三件甑。案面饰龙纹和云纹，四周饰圆涡纹和夔纹，甑饰夔纹及圆涡纹，口下内壁和两耳外壁均有“妇好”铭文，器形奇特，这是在大型祭祀或宴享时使用的礼器。簋，圈足较高。爵，深腹，圜底，腹部的扉棱增高，口、尾、流下都施纹饰，鋬

下大部分有铭文。觚，喇叭口，颈部比前期稍细，鼓腹，腹部有四扉棱，口下多饰蕉叶纹，腹、足饰饕餮纹，大卐形孔已简化成十字孔或只有铸痕而不镂空。角，形制与爵类同，但无柱、无流两端都是尾，深腹，圜底、锥足，两端尾呈凹弧形。觯，扁体，口宽接近于腹宽，鼓腹，圈足，有盖。罐形斝此期盛行，大口、束颈，腹外鼓，伞形柱，柱上多饰涡纹，椭圆腹的贯耳壶是这一时期的新产品。

商代奴隶主生活奢侈，饮酒成风，因此酒器的制作也异常精美，以动物形象出现的尊盛行，亦称鸟兽尊，按形状又分别称为鸮尊、牛尊、羊尊、象尊、虎尊等。妇好墓出土的妇好鸮尊（图 7－8），形象如生、刻镂精工；堪称精品。整器以鸮为本，昂首挺胸，双翼并拢，二足粗壮，着地有力，尾下垂作支点，伫立，首后有注酒的半圆形孔，鋬作兽头状。通体饰饕餮纹、鸮纹、夔纹、蝉纹，鋬下及尾上有鸱鸮两只，圆眼尖喙作飞翔状，盖上铸有立鸟和尾上翘的龙，口下内壁有“妇好”铭文二字。此尊造型凝重，工艺精湛，纹饰造型和整体造型完全融合在一起，威武雄壮，是一件出类拔萃的华美铸品。方彝也是此期新出的器形。妇好墓出土的两件方彝连在一起，郭沫若先生称之为“偶方彝”（图 7－9）。盖似屋顶，腹有对称的附耳，长方形圈足，有扉棱，通体饰饕餮纹、夔纹、鸟纹等多层花纹，造型别致，是一件罕见的艺术珍品。

图 7－8　鸮尊

乐器铙也较盛行，出土与传世皆有。铙有大小之分，小铙在中原多见，为奴隶主贵族祭祀宴享时必不可少的打击乐器，通常为大小相次，三件为一编，演奏时口部向上，手执铙柄，以木槌敲击。妇好墓出土一编五铙实属仅见。而大型铙则不见成编同坑出土，仅在长江以南地区的丘陵坡地有所发现。铙是钟造型之本，属节奏乐器，因隧部和鼓部有一定的音程关系，故在敲击时发出隧音和鼓音两个不同频率的双音。天津市艺术博物馆藏兽面纹铙（图 7－10）。甬作圆筒形，中空与腹相通。近舞部有一凸起的干。形体短阔，铣距大于柒长，铙体纵剖面为扁梯形，隧部稍凸起，无篆，无钲，干、甬、舞部均饰云纹，体大雄浑，风格粗疏、庄重。

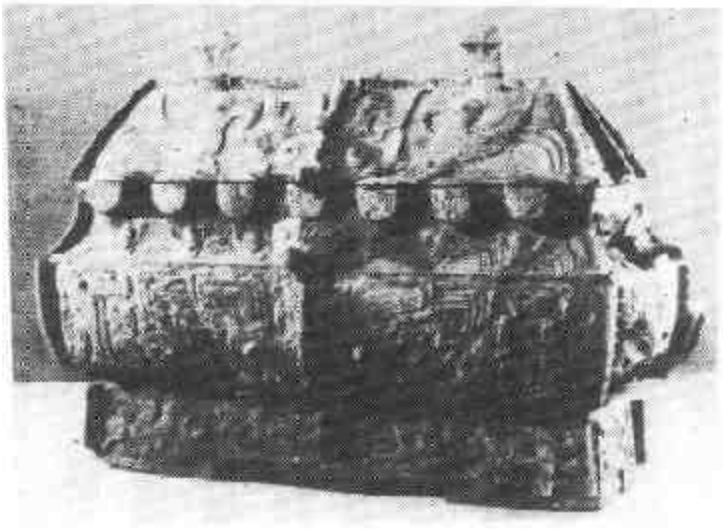


图 7－9　偶方彝

图 7－10　兽面纹铙

纹饰与铸造工艺　纹饰丰富，富于变化，同一种纹饰有多种不同的形象，华丽、威严、神秘、多层叠出，布满器身，是此期的重要特征。在主纹底部空隙处加刻一层细密的雷纹作为衬托，在主纹的浮面上加刻阴线，形成三层纹饰，工整繁缛，一丝不苟，技艺精湛，再在器物上饰以突起的兽头、怪鸟等，更显其富丽堂皇。饕餮纹仍是此期的主要纹饰，它的面目进一步综合了多种动物形象的部分特征形成了一个巨眼、突睛、裂口、锯齿状利牙和锐爪的怪异形象。多数有躯体，整体比前期精细，给人以狞厉的美，尤其再以繁密的雷纹为底纹，与主纹形成强烈的对比，极大地烘托出饕餮狰狞可怖的形象。饕餮食人卣（图 7－11），就是饕餮凶残恐怖的例证。饕餮后爪着地，尾端作支点，张大口，欲吞噬一人，人呈惊恐状，造型独特，饕餮及人物刻划写实逼真，在成千上万商代青铜器中可谓凤毛麟角。夔龙纹（图 7－12）也是此期流行的纹饰，比饕餮纹更富变化。夔龙，是传说中的一种近似龙的动物，多为张口、一角、一足、尾上卷。另外，鸟纹、蝉纹、目纹、斜方格乳钉纹、三角纹、蕉叶纹、圆涡纹也都是流行的纹饰。蕉叶纹常施于觚、尊等颈部较长的器物上，斜方格乳钉纹图案呈斜方格形，格内填以云雷纹，中间有一半球状凸起的“乳钉”，以四方连续的形式，多见于鼎、簋的腹部。值得一提的是此期某些精美的铜器如“四羊尊”及“龙虎尊”是纹饰与铸造相结合的珍品，这是当时铸铜工艺分范技术的提高

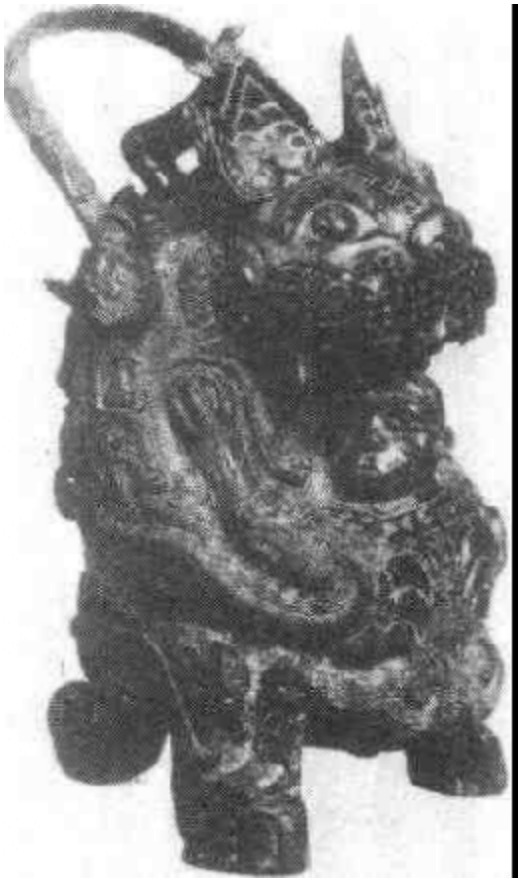


图 7－11　饕餮食人卣

和分铸法普遍采用的杰作。“四羊尊”肩上的羊头与羊角皆为分铸法铸造，先将羊角铸好，再将羊角嵌入羊头的外范，然后再浇注全器。在羊角与羊头的接合部分铸的痕迹清晰可见。另外，如卣的提梁、簋的双耳等，均是先铸好附件后再与器物主体铸为一体。

图 7-12　夔龙纹

铭文　在较多的铜器上铸铭文是这一阶段的重要特征。字数不多，一般有二、三字，仅标明作器者的私名或族氏，如“亚弜、妇好”等，也有的记载受祭者，如“司母戊”、“司母辛”。字体使用起始出锋的“波磔体”并带有美术字的意味。铭文的出现为记事文字的发展开辟了新的途径。

第二阶段的绝对年代为武乙、文丁、帝乙、帝辛时代。

本阶段青铜器风格瘦小，纹饰草率，器物的使用趋向明器化。新出器类少，食器中仅有豆，器物组合仍是以觚爵为主，而且开始了鼎簋的组合形式。

形制特征　器形变化较明显的是鼎、簋、尊，觚、爵也有变化。

圆形鼎较多，直耳略向外撇，三柱足较高，同时出现了两头粗、中间略细似马蹄的蹄足，这是商代的最晚形式。甗，仍甑鬲合体，甑腹有向浅发展的趋势。簋，始出现附耳，有的在大耳下又附小耳(珥)，圈足增高。豆，浅腹无耳无柱。豆是盛肉酱和调味品的器皿，也是礼器的一种。爵，多作圜底深腹，柱上有明显的柱帽且移至离流折稍远的口上，三足较短。分裆斝代替了罐形斝，形体较扁而宽。形体似简，无肩的尊流行，为以后尊的固定形式。

纹饰与铸造工艺　与前段区别不大，但往往没有地纹衬托，

逐渐摆脱前一阶段的繁缛，线条简洁，给人以清新明快之感。饕餮纹、夔龙纹仍是主要纹饰，饕餮纹形状很多，尾多下卷，夔龙纹作顾首或前视，体弯曲，尾上翘。双身龙纹、瓦纹、勾连雷纹、云雷纹在本期始见或流行。双身龙纹即中间有一龙头，龙身向两侧展开呈带形饰于器物的腹部或口沿。另外，在簋、卣等器上出现有突起的小兽头。

铭文　铸造精工，字数多寡不等，一般几字或几十字，如故宫博物院藏"四祀邲其卣"铭文42字。铭文内容跳出标记性的族氏名阶段，多为颂圣、记功、赏赐，不但有作器者和受祭者，而且记载作器的年月。河南安阳后冈10号杀殉坑出土的圆形鼎铭："丙午，王赏戍嗣子贝二十朋。"铭文的大量出现，可以使我们根据它的内容、字体、再结合器形特征、纹饰风格对青铜器做出准确的鉴定。

马衡先生在《凡将斋金石丛稿》中对如何根据有铭文青铜器来进行鉴定商代晚期青铜器，总结了以下几点：

(1)商人之经年月日，必写书日，次书月，再次书年；而书月必曰"在某月"，书年必曰："唯王几祀"。《周书·洛诰》之文尚沿此习。乙酉父丁彝首书乙酉，末书惟王六祀；乙酉戍命彝首书丁巳、末书在九月，惟王九祀；戊辰彝首书戊辰，后书在十月，惟王廿祀；觯尊首书丁巳，后书惟王十祀又五；庚申父辛角首书庚申，后书在六月，惟王廿祀，昱又五。

(2)商人祀其祖妣，必用其祖若妣之名之日：其妣皆曰爽；其祭名或曰遘。乙酉父丁彝用乙酉日遘于武乙，戊辰彝用戊辰日遘于妣戊、武乙爽。

(3)商人祭祀之名有曰翌日，曰肜日者。乙酉戍命彝、兄癸卣、戊辰彝皆曰翌日；乙酉父丁彝、觯尊皆曰肜日。

(4)甲骨文恆见征人方之事，而般甗曰："王徂人方"；觯尊曰："惟王来征人方。"

以上各点说明了商人祭祀用器、记事与刻铭的一般特点，其中的规律是鉴别青铜器真伪时的重要参考内容。

第三节　西周青铜器

西周是中国古代青铜器发展的一个重要阶段，冶铸技术日趋成熟，种类、数量均有较大增长，铸工精湛的珍品屡见不鲜。西周奴隶主由于禁酒而注重食器的组合，器形雄伟高大，纹饰优美。长篇铭文的普及更是西周青铜器的珍贵价值的体现，铭文内容及书法艺术都达到了空前的高度。

西周铜器出土地域广阔，北起辽宁、内蒙，南到江西、湖南、四川，东起辽东半岛，西到甘肃、宁夏，其中以都邑所在地陕西、河南出土的数量最多。

西周铜器分为前后两期。早期自武王至穆王。晚期自共王至幽王，绝对年代约公元前 11 世纪至公元前 10 世纪中叶。

一、西周前期青铜器

此期青铜器既有商末的遗风，又有自己独特的风格，但是具体判断商器或西周器有时较困难；因为商被周人灭后，商遗民在漫长的历史过程中形成的文化精粹，深深影响着周文化。这中间混杂着一部分商器，因此，我们在鉴定商末或西周前期的器物时，首先要找出铸有铭文器的器形、装饰纹饰、铸造工艺等方面的发展演变规律，使之成为标准器，然后把没有铭文的器物对照标准器来判断其年代。

商末周初之间的文化，具有明显的继承关系，这时期几乎没有什么新器形出现。由于西周禁酒，酒器的数量明显减少。乐器的钟代替了铙。西安普渡村长甶墓出土的三个大小递减的一组编钟，均为甬钟，这是我国目前已发现的最早的一套编钟。兵器有新出现的戟、剑。日用器有龙纹、虎纹、鸟纹镜。

形制特征　鼎腹部硕大而倾垂，也就是腹的最大径在下部，兽蹄足。这是康王、昭王时期鼎的一个极为重要的特点，在同期的

簋、卣、尊器物的腹上也有同样特征。分裆鼎比商代晚期更为盛行，但和晚商的区别是分裆弧度越来越小。簋的变化较大，以方座簋、四耳簋最为典型，是周初的特有形式。武王时的利簋、昭王时的令簋都是这种形制的代表。所谓方座簋，就是在簋的圈足下连铸一方座；四耳簋则是在器壁四周铸有四个兽形耳，还有的在四兽耳下再加方珥。周初最主要的酒器是卣和尊。卣，器腹下垂，为增加器物的稳固，盖两侧饰上翘的长角，雄伟墩实，"古父己卣"就是此种形制的代表。尊盛行，有无肩尊和方形圆口尊，在圈足的下部常用边圈来增加器高。爵，本期特点：足宽似刀片，外撇，双柱接近鋬。值得一提的是在此期还出现一种在举行祭祀时承置酒器的器具——"禁"。禁体呈立体长方形，禁面突起三个椭圆形中空子口，酒器即置其上。禁在考古发掘中发现极少，1926年陕西宝鸡斗鸡台出土现藏天津历史博物馆的夔龙纹铜禁是目前国内仅见的一件。

钟是悬挂以木槌敲击演奏的乐器。《左传》记载："季武子以所得於齐之兵，作林钟，而铭鲁功焉。"可见钟还作为宗庙礼器。钟自名为："林钟"、"和钟"、"歌钟"、"行钟"等。钟有甬钟与钮钟之分，斜悬的钟为甬钟，直悬的钟称之为钮钟。钟在敲击时大多都可以发出两个音。一个音是在鼓的中心位置；一个音在鼓的侧面，因而又称双音钟。完整的一组钟称为一肆。《周礼·春官·小胥》："凡悬钟磬，半为堵，全为

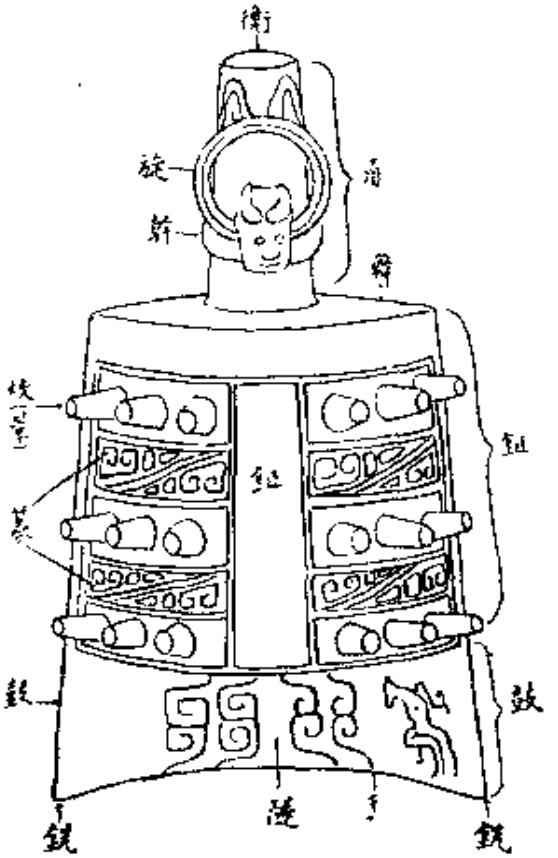


图 7-13　钟各部位名称

肆。”钟各部位都有固定名称(图 7－13)。

纹饰与铸造工艺　西周早期纹饰特点是既追求朴实，又力求创新。以雷纹衬底的连体饕餮纹，屈躯舞爪，双角及躯干都附加花边是这个时期的时尚。在饕餮纹的两侧多配置鸟纹或配以倒立的夔纹，如陕西扶风云塘出土的祖丁尊就是在饕餮纹的两侧配以头顶授带的鸟纹。饕餮纹的那种狰狞凶厉的特色逐渐削弱，将独立饕餮纹和连体兽面纹作为一条纹饰带置于器物的口沿下，饕餮纹简洁洗练，地纹省略，这种风格的纹饰多见于成康时期的器物上，然而到了昭王时期又出现华丽繁缛的饕餮纹。夔龙纹以顾首、长尾歧冠，张口、短身躯、卷曲而成为这一时期富有特征的重要纹饰。凤鸟纹作为主题纹饰极为盛行，这和“周之兴也，鸢鸢鸟鸣于岐山”，周文王受命于天，取代商王朝的传说有密切关系。周人把凤鸟视为吉祥之鸟，其特点：有华丽的冠羽，戴胜，绶带，显得高贵。此期凤鸟纹呈对称排列施于器物的显著位置，多作昂首、引颈，从整体看显得颈长而体宽，陕西扶风出土的牛尊上所饰的凤鸟纹是其典型式样(图 7－14)。长尾鸟纹亦很流行，其尾部的长度常为鸟身的几倍，形成或宽或窄的带状纹饰，常见于器物的颈部或圈足之上。蝉纹、乳钉纹等仍流行。

图 7－14　凤鸟纹

铭文　西周前期青铜器最有特色的发展是长篇铭文的出现，对当时历史的研究有极高价值。文、武、成、康、昭、穆王间的重大历史事件及经济、法律、军事、文化等方面都有记载，证实及弥补了文献的不足。并可据铭文内容推定属于某王之器而成为断代的标准器。如1963年宝鸡贾村出土的何尊，铭文有"惟王初迁宅于成周"和"惟王五祀"，我们根据其铭文即可断定其器是在成王五年时所铸。此期重要的有铭器有武王时的利簋、大丰簋、成王时的何尊、康王时的太保鼎、盂鼎、昭王时的兮甲盘等等。

利簋　(图7－15)：又名武王征商簋。此簋是周初金文中叙述周武王伐商的唯一珍贵资料，出土于陕西临潼。据铭文记载，周武王伐商纣，牧野之战的参战者利，在胜利之后的第七天作了此簋，记述了牧野之战的经过以示纪念。此铭文是证实《尚书·牧誓》"时甲子昧爽，王朝至于商郊牧野，乃誓。"正确性的实物资料，铭文共计32字。

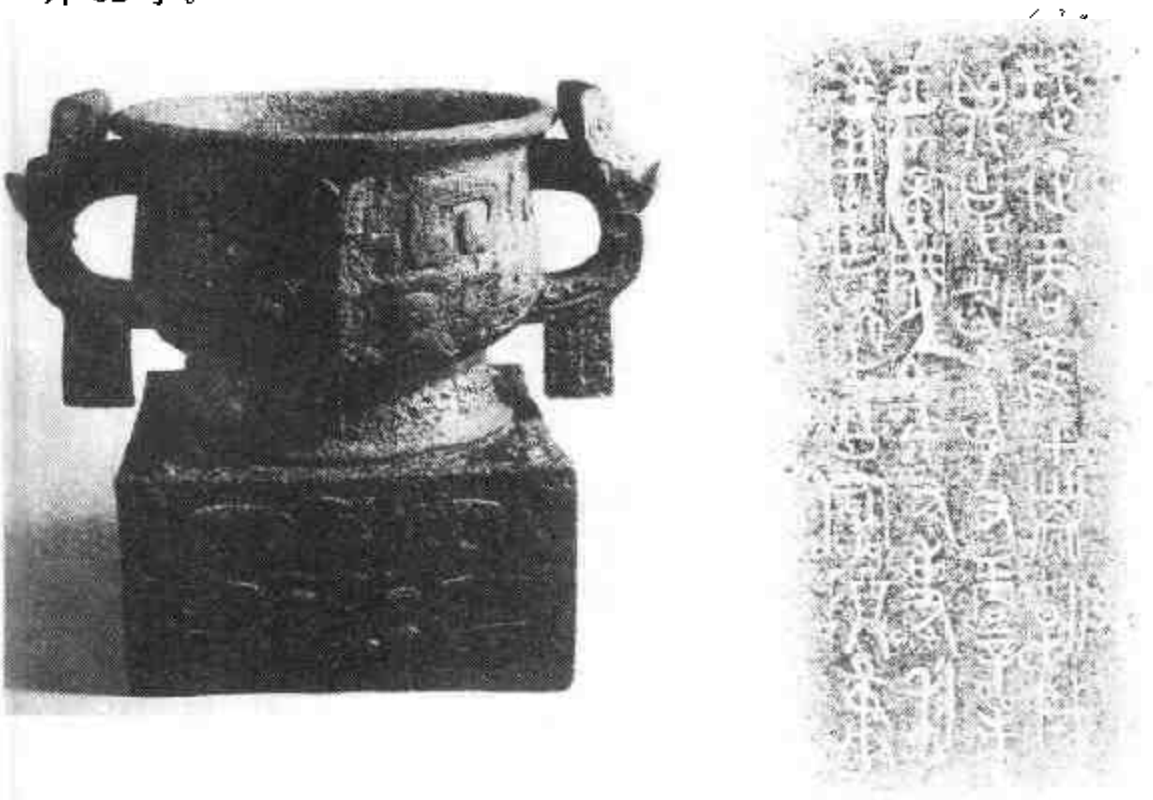


图7－15　利簋及其铭文

何尊　记载了成王五年迁都成周，对宗小子的一次诰命。大意是：过去宗小子的父辈为文王效力，文王受上天大命，武王推翻商王朝，成王要宗小子也要象父辈一样，效力于王。铭文补充了史料之不足，是西周初期的一篇极重要的历史文献。

太保鼎　（图 7－16）：清代山东梁山出土的“梁山七器”之一，形制奇特，庄严典重，腹内壁铸铭“太保铸”三字。太保即是成康之际的政坛宿将，辅佐成王的大臣召公奭，铭文对研究召公奭在周初政坛上所处的地位及政绩是弥足珍贵的实物资料。有关召公所铸的彝器出土或传世共有二十几件，但确认召公所铸，在康王时仅有三件，一件是在美国的太保毁，一件是在日本的太保卣，太保鼎现藏天津市艺术博物馆。

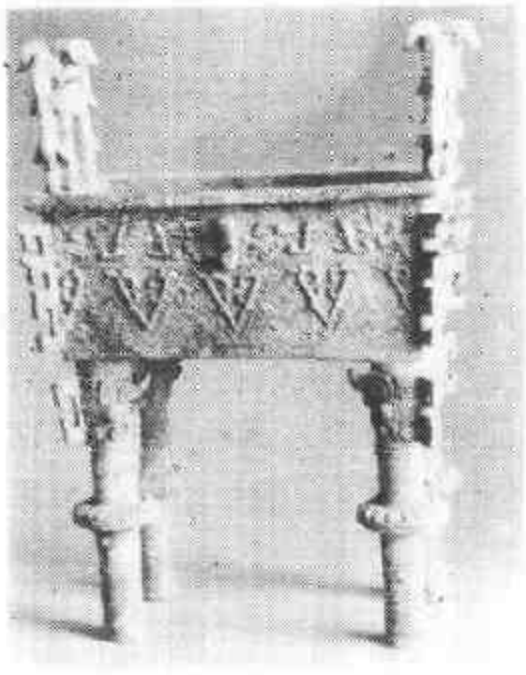


图 7－16　太保鼎

此期铭文书体娴熟优美，笔势圆润，字体或长或圆，刻划或轻或重，字体大小依器而定。大盂鼎铭共 291 字，章法严谨，一派崇高肃毅之气，达到了成康之际金文艺术的极致，它的摹本至今仍被书法艺术家所珍视。

二、西周后期青铜器

西周后期青铜器总的趋势是礼器制作粗略、简陋，与前期形成了明显的对照。

前期常见的方鼎、觚、爵、斝、觯、卣等逐渐消失，食器中新出现了盛食器簠与盨，水器中出现了匜，乐器有很大发展，出土与传世皆有，不仅有钟还出现了镈。

器物大小系列组合，表现出一种秩序感，富于庄严的艺术效果，其代表是列鼎的出现。所谓列鼎就是在一列鼎内，每件鼎的形

制、花纹相同，大小相次的奇数排列，用以表示使用者的身分等级。如：长安普渡村出土三件一组的列鼎，传世克鼎为七件一组的列鼎。据礼书记载，天子用九鼎，诸侯七鼎，卿大夫五鼎，士三鼎，同时与偶数的簋相配，如四簋与五鼎相配，六簋与七鼎相配，八簋与九鼎相配，在使用中有着严格的等级区别，不得僭越。

形制特征　此期器物的形制有明显的变化。鼎，腹多是半球形，立耳，足为蹄形。甗，鬲与甑分铸。鬲，多作束颈，折沿弧裆，与足对应的腹壁上各有一道扉棱。故宫博物院藏有一件带火灶的特殊形制的方鬲，在鬲的下部铸一被施过刖刑的守门人，异常写实、逼真，反映了当时的阶级压迫和刑法。新出现的食器簠，形制为长方形，侈口，四短足，有盖，盖与器的形状大小相同，合上成为一器，打开则成为两件相同的器皿。盨的基本形制：器为椭圆形，敛口，二耳，圈足有盖，盖上有四个矩形钮，仰置时而成为四足的器皿。水器匜的形制特征为深腹，前有注水的流，后有兽首形鋬，四兽蹄足并常常与盘同墓而出，如传世和出土的宗仲匜、史颂匜都是与盘一起出土的。关于匜的用途《左传》有"奉匜沃盥"沃是浇水，盥是洗手洗脸，此期匜多与盘相配使用，即用匜浇手以盘盛水。

作为祭祀之器的乐器本期又有了较大的发展，典型代表当推夷王时的"克镈"(图 7－17)。镈又称镈钟、特钟，大型打击乐器，是奴隶主贵族在祭祀、宴享时与编钟相和使用的乐器，用以定高音指挥乐队的节奏性乐器。《仪礼·大射礼》有"其南镈"。郑玄注："镈如钟而大，奏乐，以鼓镈为节。"此镈，椭圆形，钮由镂空的夔纹组成，体两侧与正面各有一条

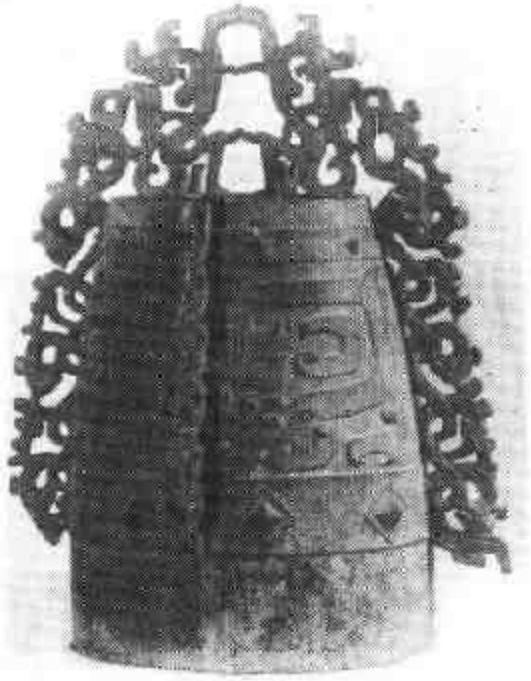


图 7－17　克镈

由镂空的夔纹组成的扉棱，且在鼓部的右侧有铭 81 字，此铸造型雄伟，装饰华丽，是世人瞩目的艺术珍品。

纹饰与铸造工艺　纹饰失去了先前威严雄奇的气势，风行一时的饕餮纹已告式微，只是作器足上端的装饰。夔纹盛行，特征为长冠，歧下垂，身躯与尾分为两段。长尾鸟纹尾羽的两端下卷，形成一个横的 C 形但在西周晚期的末叶绝迹。此期出现具有新的艺术风格的窃曲纹、瓦纹、波曲纹、重环纹、鳞纹等，比较规整地用于鼎、壶、盘、匜等器物上，很少布满全身。窃曲纹，由两端回钩的或“S”形的线条构成，中间常填以目形纹。波曲纹，也称环带纹，形状象一条抖动的带子，似波浪起伏，因而又称波浪纹，在其间常饰有眉形、口形纹，疏朗流畅，给人以舒展的美感。西周晚期重器小克鼎、虢季子白盘，㝬叔簋都是以波曲纹为主题的典型。重环纹，是由圆的和长的环形条纹相间隔排列组成的纹带，环有一重、二重、三重，环的一侧形成两直角或锐角，在铜器上表现的形式是按照一定的距离连续组成的重环纹组，常在鼎等器物的醒目位置上，具有固定的格式。西周晚期重器太师鼎就是以重环纹为主题，不再添加任何纹饰，通体素雅，当为这种纹饰的实例。

西周时期青铜铸造工艺基本沿袭商代后期，但技术进一步娴熟且得到很大的发展，主要表现在：内外范的泥质质量提高，范块增多，尺寸相应减小；合范时为保持器物壁厚的一致，开始普及使用铜支钉。由于范的质量提高，因而所铸器物的质量也相应提高，纹饰清晰，器表光洁度高。更为突出的是编钟及克镈的出现，编钟中的钟与钟之间的音频要有一定的差别，这就要求在铸造过程中严格控制各项步骤。另外，西周出现了活块模印字工艺，因而青铜器上往往有长篇精美的铭文。

铭文　西周后期青铜器铭文多注重记事。百字以上的铭文屡见，如大克鼎 291 字；毛公鼎 497 字，是已知铜器中最长的一篇铭文。铭文由于篇长，因而在鼎、簋、盨、钟等器物上往往盖与器连

铸或几件器连铭。如逆编钟就是数器连铭。西周晚期铭文涉及内容广泛。如重大历史事件、经济、法律、土地、奴隶买卖、战争等等，对研究当时的历史是极其珍贵的实物资料。如记载恭王历史的史墙盘；关于厉王时周人暴动的盠盨；记载宣王"中兴"的毛公鼎；记载诉讼、判决、刑罚的法律铭文的𠑇匜；曶鼎记载了有关奴隶买卖价格："我既赎汝五夫效夫，用匹马束丝。"也就是一匹马和一束丝可值五个奴隶。

西周晚期铭文的一个最大特征是记载铸器或有关事件的时间，包括年、月、月相、日；月相又包括初吉，既生霸、既望、既死霸四种。如曶鼎："隹王元年六月既望乙亥"；颂鼎："隹三年五月既死霸甲戌"。月相的使用始于周初。利用时间的这个特征可推算各王的在位年数，以确定器物的绝对年代。

此期铭文书体严谨精到，最流行的书体风格是竖笔呈上下等粗的"玉柱体"，字体雄浑有力，厚实壮美，结体沉圆，似疏而密，行款排列整齐。如恭王时的史墙盘、孝王时的大克鼎即是这类书体的典范，大克鼎铭长方形体，采用方格、每字一格，计 290 字，是西周晚期铜器铭文布局的一种独特形式。

第四节　春秋战国青铜器

由于周王室的衰微，礼乐制度逐渐崩溃，春秋战国诸侯各国争夺的局面已经形成，竞相发展自己的势力。反映到代表统治权力的青铜礼器上已经从全盛的巅峰衰落下来，代之而起的是以制作上的清新活泼表现出多样性和地方性的艺术特点，与商周青铜器判然有别。器形由厚重而轻灵，造型由严正而奇巧。兵器和生活日用品的大量涌现也构成了新的时代特点。

春秋战国时期常见的青铜器有鼎、豆、壶、盘；乐器常发现十几件一套的编钟；兵器有戈、矛、戟、剑、镞等；日用品有铜镜。

形制特征　此期青铜器的特殊风格主要表现在形制上，有向纵向发展的趋势，如鼎足由矮变高，由胖变瘦。普遍带盖，盖上有三栖、三环或三鸟，多兽蹄形足。尤以南方楚国鼎最为突出，如楚王酓志鼎（图7-18），附耳外撇，直沿有盖，鼎盖呈平上有三钮，足呈外翘的扁圆形兽蹄足，二耳与腹、三足与腹明显分成二部分，颇具新意。食器豆，出土量增多且有盖，子母口，口沿略向外折，曲颈，盖有圆形盘状捉手，长柄，喇叭形圈足，腹有对称的环耳，盖及腹大多装饰蟠螭纹或蟠虺纹。带方座，盖上有莲瓣装饰的簠是这一时代的新特征，同时也施于壶等器物上。河南新郑出土的春秋"莲鹤方壶"（图7-19），盖作莲瓣形，身体镂空的龙纹与莲花盖中间振翼欲飞的立鹤相呼应，构成一组活泼轻松的旋律，与商、西周严肃规范的风格迥然不同。它以精湛的工艺，巧妙的构思，在一定程度上反映了春秋时代的改革风貌。簠，在春秋中期以后，器与盖之间有一明显的直壁，这是区别西周簠的重要特征。

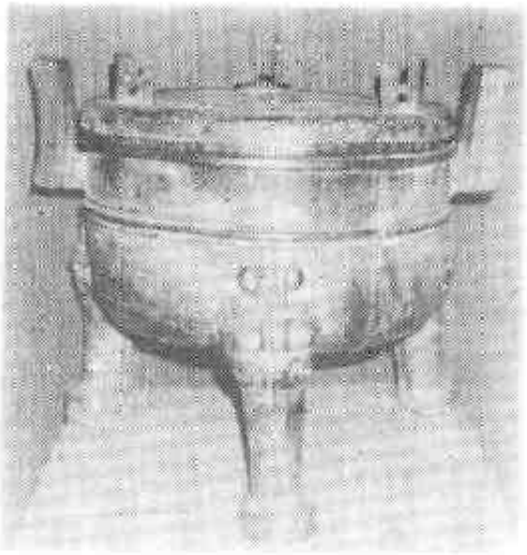


图7-18　楚王酓志鼎

图7-19　莲鹤方壶

乐器也日益朝适应乐器职能的方向演进，考古发掘及传世的数量都不少，在新郑出土甬钟9枚、山彪镇1号墓出土钮钟14枚。最有价值的是随县曾侯乙墓出土的编钟(图7-20)，这套编钟连钟架计三千余斤，由65枚钟组成，分八组作三层悬挂，它的音域达到了五个八度也就是比现代音域最广的钢琴，只少两个跨度，七音十二律具备，可以旋宫转调，演奏起来清脆宏亮，气势磅礴，堪称瑰宝。

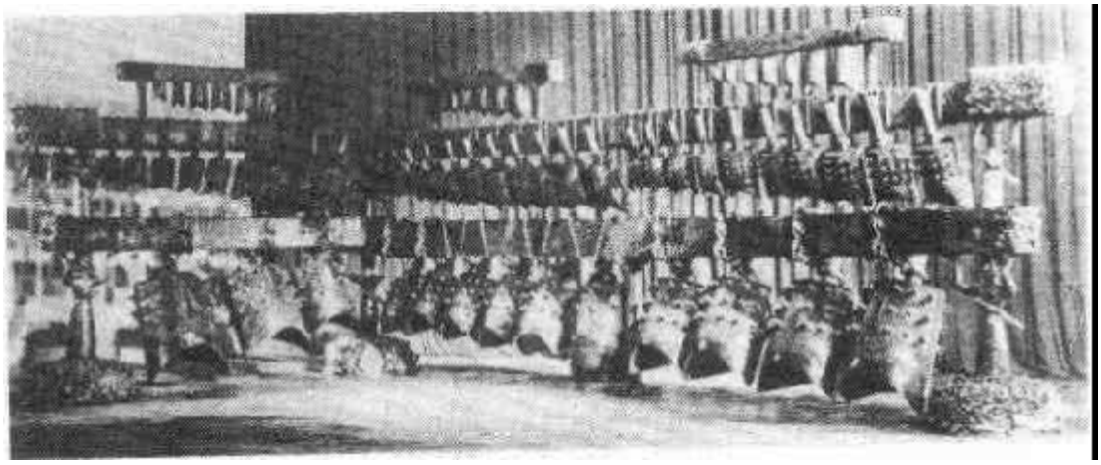


图7-20　曾侯乙墓编钟

春秋战国时期随着列国之间战争的频繁和规模的扩大，原来作为主力的战车逐渐退居下来，被步兵和骑兵所取代，随之而来的是武器的变化。剑适应了这种转换成为步兵的标准装备之一，使用和铸造都得到空前发展，出土及传世的文物中对此均有形象的反映，现知的战国铜器的细线刻镂图案中，几乎每幅都有佩剑的人物。河南汲县山彪镇1号墓出土的"水陆攻战"铜鉴，布满佩剑作战的步兵与水军，这些图案形象地反映了剑的实际应用情况。尤其是南方的吴越等国简直是"宝剑之乡"。近年来在考古发掘中获得的以"越王勾践剑"、"越王州勾剑"、"吴王光剑"和"吴王夫差剑"最好。最能代表吴越铸剑水平的当推"越王勾践剑"(图7-21)，出土时光泽耀眼，锋利异常，全剑长55.7厘米，剑格两面以蓝色玻璃镶嵌，剑身饰满菱形纹，剑铭文为错金的"越王鸠浅自作用鑑"八字，

作鸟篆，鸠浅就是历史上赫赫有名的那位卧薪尝胆，立志为国雪耻的勾践。这把剑的形制代表了此期剑的共同特征：剑身长且呈弧形，最宽处在格处与近锋处，身稍细，近锋处宽后，内收成锋，显而易见这是适用于直刺。戈，最早见于二里头文化期，古称勾兵，是用以钩杀的兵器，戈在战争中使用起来运用自如，前后左右兼顾，杀伤与防卫能力均较强。商代有直内、曲内、有銎等形制。西周的戈出现短胡，有一穿至二穿。到了春秋战国为适应新的作战形式多有三穿至四穿，更便于固定在柲上。同时援变得窄而且向上扬起，内上也常有穿孔，并以柲之长短分为车戈与徒戈，一般车戈为长柲，徒戈为短柲。如长沙刘城桥1号墓出土有柲长3.1米和柲长1.4米的戈，当分别是车戈和徒戈。矛，也是向细长发展，刺杀更为有力。戟是勾、刺两用的兵器，西周时戟将戈、矛合铸成一体，到了春秋战国戈、矛多分铸。在短兵器迅速发展的时候，远射武器也出现了：这就是由弓发展而来的使用较为便利而且杀伤力强的弩，其发射装置称为弩机，构件由：钩弦的“牙”、牙外的“郭”、郭上的瞄准器“望山”、郭上的扳机“悬刀”组成。使用时扳动悬刀，牙向下缩，所钩住的弦射出，箭随着发射出去。弩的普遍使用提高了进攻和杀伤的能力。我国古代著名的军事著作《孙膑兵法》所讲的六种战斗队形的第四种就名之为“劲弩趋发”，“劲弩趋发者，所以甘战持久也”。当遇到险要的地方多使用弩，“厄则多其弩”，这样可以充分发挥弩的优势。

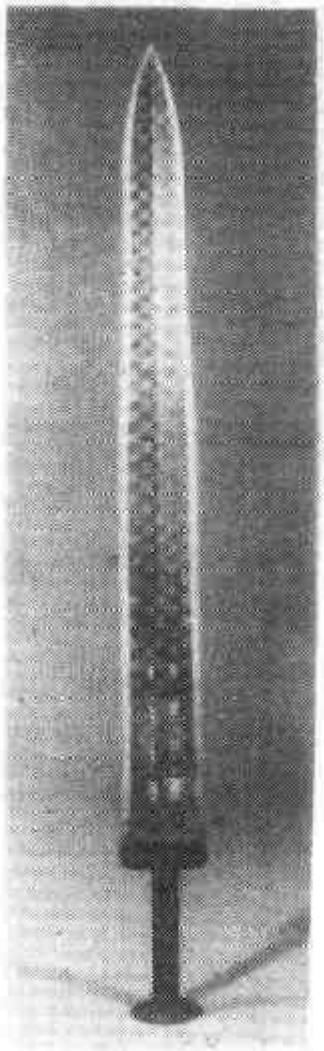


图7-21 越王勾践剑

带钩，在战国中晚期的使用相当普遍，出土及传世皆很多，很多带钩制作考究，错金嵌玉，雕刻铭文，美不胜收。带钩即相当于我们现在的皮带卡，主要用于钩系束腰的革带，多为男性使用。陕西临潼秦始皇陵兵马俑坑所出的士兵俑的革带就是以带钩穿连。

纹饰与铸造工艺　以春秋战国为代表的青铜器纹饰，时代特点尤其鲜明，从纹饰内容到形式出现了前所未有的新格局，以接近生活的写实面貌和比较自由地表现出现实生活中的人间趣味，体现出艺术与现实的密切关系。春秋时期出现一种新纹饰"蟠螭纹"与"蟠虺纹"，它们是以没有角的龙和蟠曲的蛇而构成的几何图案，抽象的程度很高，以四方连续的形式施于器物的腹部、颈部或盖上，还有的通身施满，虬曲回旋给人以曲线美，使观者赏心悦目。春秋末期线刻艺术开始萌芽，到了战国时期，得到空前的发展，常在壶、豆、鉴等器物上用雕嵌手法通体雕出细如发丝的各种纹饰。如 1965 年四川成都百花潭出土的宴乐、渔猎及攻战纹壶和 1935 年河南汲县山彪镇出土的水陆攻战纹鉴、采桑宴乐纹壶、宴乐射猎鉴上的写实纹饰都是这一时期的典型作品。纹饰纤细、肤浅，简直象浮在器面表层上的绘画，表现出一种全新的审美趣味。水陆攻战铜鉴，器外壁以细线阴纹嵌入红铜，通体布满了佩剑和用剑作战的步兵和水兵，手执武器的战士们稳扎两足准备战斗，射击者右腿弓，攻击者挺胸抬腿勇往直前，划船者倾身摇动双桨快似如飞，好一幅战争的写实图。另外，此纹饰在对每个人物的刻划上不是追求形体细节，而是抓住主要特征及一瞬间的动作，用线条勾画出轮廓，呈现出流动有律的线纹，使整个画面产生了强烈的动感。线刻艺术的发展，开创了我国装饰艺术史上的先河。

春秋战国时期金属细工得到充分发展，错金银，嵌红铜，嵌松石、针刻红铜，鎏金都是此期出现的新工艺，出土与传世的器物很多。错金银，又称金银错，源于镶嵌工艺，制作方法是，在青铜器表凿刻成图案浅槽，然后将金银截成点或线，压入槽内，最后错平即可。金银错装饰效果辉煌华丽，战国时期把此种工艺开始施于大件

器物上，如1978年河北平山中山王墓出土的龙凤方案，就是此工艺的杰出代表作之一。

这一时期值得注意的是发明了失蜡法工艺。这是我国匠师的绝技，这种铸造法首先以蜂蜡做成器物的模型称为蜡模，再用细泥浆在上面反复涂抹，然后加热烧制，蜡模熔化流出成为空腔，最后浇注铜液。用失蜡法铸造的青铜器表面光洁，精密度高。如湖北随县曾侯乙墓出土的“盘尊”(图7-22)即是用失蜡法铸造的最精品。出土时尊在盘中，尊如花蕊凸出于花瓣之间，相映成趣，盘沿和尊口都是宽沿外折，布满精细镂空的蟠螭纹和蟠虺纹，这些镂空的附件由表层的纹饰和多层的铜梗组成，纹饰互不连接，彼此独立，全靠铜梗支承，而内层的铜梗又分层联结，所有附件没有铸接或焊接的痕迹。此器工艺的精湛，手法的熟练，风格的奇特，无与伦比，堪称稀世之珍。

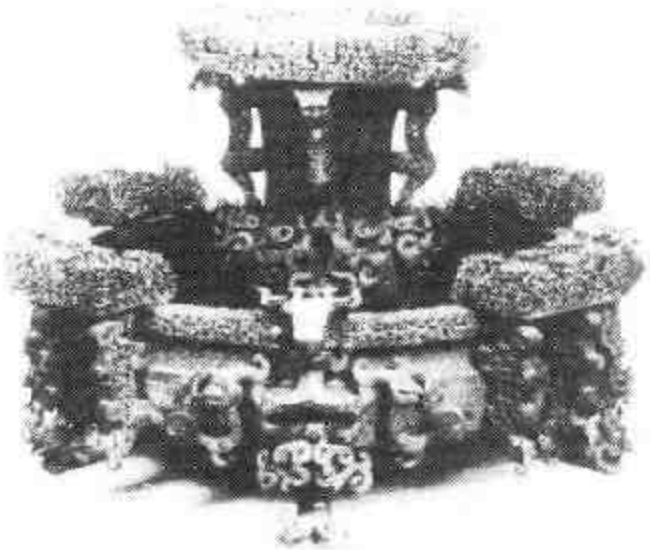


图7-22 盘尊

铭文 有铭的青铜器减少，且文字简短，书史性衰退，多记载容积、重量，这与当时经济的发展是密不可分的。兵器铭文多凿刻，常常标明是由国家控制的武器作坊或其它地区制造的，如“十二年命(令)邯郸右库工币(师)□□□□□”。另外还有左库、上库、下库，即储藏兵器的兵库。这一时期无论是兵器上还是其它器物的题铭常有职官名。“物勒工名，以考其诚”是春秋战国到秦汉时期青铜器铭文的特点。铭文格式一般包括器主、作坊的工匠、放置地点、容量、重量等。如：楚王酓忎鼎铭文“楚王酓忎战获兵铜、正月吉日室铸镐鼎，以共蔵棠冶工师秦佐苛燕为之。”此鼎为楚幽王

自作之器，鼎上的铭文记载了楚幽王把战争中获得的战利品兵器，熔铸成鼎做为纪念征战成功的物证。铭文内容包括了器主、时间及工匠等。

此期铭文字体呈现多样化，文字繁简并用，南北风格截然不同。中原文字端庄秀美，行款排列较整齐；南方诸国文字笔划纤细，清新秀丽并在春秋末年出现了以鸟虫作装饰的美术字，亦称“鸟虫书”，即把文字画成或加上盘旋曲折的鸟虫形，风格独特，多施于兵器上，极难辨认。

另外，错金篆书在春秋战国时期也有发现，如栾书缶是目前发现最早的错金器，在器物的肩上用纤细的金银丝错出 40 个金字，至今仍金光闪闪，极为精美，别具一格。

第五节　秦汉青铜器

与商周时期相比，青铜礼器的制造至秦汉时期已近尾声。从考古发掘来看大型铜礼器已明显减少，随之出现的是一些异常精美、轻巧、装饰华丽的日常生活用品。如造型独特，构思巧妙的铜灯，式样甚多，有豆形灯、行灯、卮灯、拈灯、奁形灯、长信宫灯、雁灯、鹿卢灯、朱雀灯、羊灯、凤鸟灯、雁足灯等等。它们制作精巧，形象生动，有的还通体错金银，鎏金银，既具有实用价值，又具有装饰效果，其中河北省满城汉墓出土的“长信宫灯”是铜灯类中的姣姣者(图 7－23)。此灯整体为一宫女跽坐执灯，通体鎏金，臂与体中空，左手托灯座，灯盘、灯罩可转动，以调节光照面，侧举的右臂以袖作灯罩，不仅使造型美观而且还可以帮助灯盘内空气流通以吸油烟于体内，使室内不受污染，灯的各部位都可以拆卸，以便于清除烟垢。此灯造型优美，手法简洁，宫女表情怡然，这种巧妙的设计，目前仅见于汉代的铜灯上，此灯可说是汉代灯具独一无二的极品。另外，羊形灯也是灯中的精品(图 7－24)，构思设计颇具精巧，羊的背盖翻

置在头顶作为灯盏，一端有一小流嘴可置灯捻，复原则为一件十足的装饰品，雕刻十分精细、逼真，唯妙惟肖。

汉代新创焚香所用的博山炉甚为流行，造型别致，下有圆盘形座，上有盖，盖上透雕多层山峦，云雾缭绕，因此得名。1968年河北满城汉刘胜墓出土的鎏金博山炉通体鎏金，盖上的山峦间雕有树木、人物、走兽并饰有云气纹，再加以金银丝钩勒，使人仿佛置身于仙境之中。

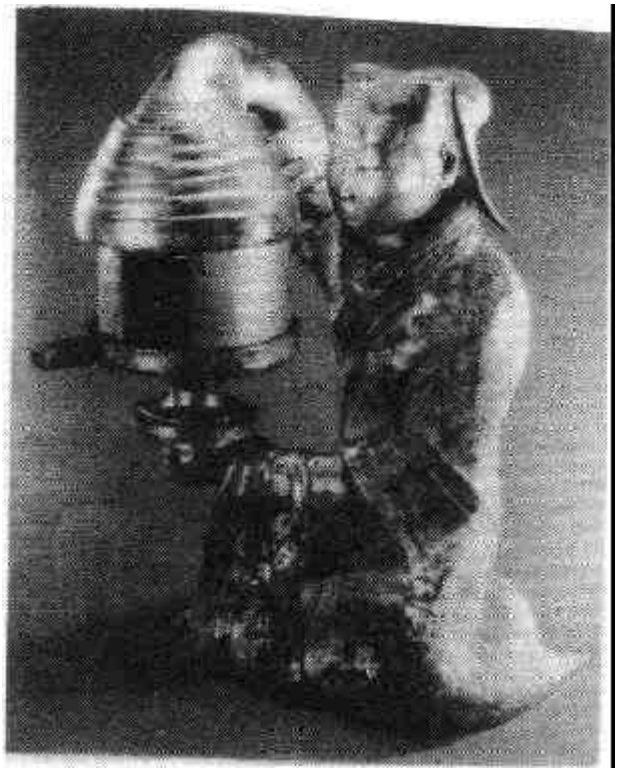


图7-23 长信宫灯

度量衡器的使用在秦汉时期相当普及。秦代虽历史很短，但在统一经济制度和文化建树方面都有着重要的贡献。秦始皇二十六年统一度量衡，并刻诏于器物上；二世元年又刻一诏于二十六年诏的左面，赞扬始皇的功德，这均见于史籍记载。始皇诏二升半量、始皇方升、始皇斗即是典型的实物资料。天津市艺术博物馆所藏"上林共府升"(图7-25)可作为汉代量器之代表。此器圆口、平底、有柄，器外壁刻隶书四行22字："上林共府，初元三年，受琅玡，容一升，重斤二两，工师骏造。""初元"是汉元帝刘奭年号，初元三年为公元前46年，该器实测容水208毫升，此器铭文记载了制作该器的年、月、地区和职官，标明了容量和重量。这对研究我国古代度量衡制度有极高的历史价值。西汉平都犁斛、陈仓匜也都具有极高的价值。另外度量衡器中还有尺、衡、权等等。

铜洗是汉代日用品中的一大宗，相当于我们现在所使用的脸盆，圆形，宽口沿，平底或圜底，常常将双鱼浅雕于洗内底，因而又

称为“双鱼洗”。洗为水器，鱼为水栖动物，取其谐音连年有余，还有的在两条鱼中间铸有“大吉羊，宜侯王。”“长宜子孙”等吉祥语。其它诸如镳斗、熨斗、玺印以及由壶演变而来的铜钫都是秦汉时期日常普通用品。

纹饰与铸造工艺

秦汉时期铜器的特点是简朴、素雅，除了少数弦纹和铺首作装饰外；各种器物胎薄，通体素面，但鎏金、鎏银、镶嵌工艺相当普遍。鎏金也称“火镀金”是人们在包金、贴金的基础上而发明的。具体做法是：先将黄金碎片在400℃左右的温度下溶化在水银中，制成白色泥膏状金汞剂，俗称“金泥”，再将金泥涂抹在铜器上，经火烘烤，使汞挥发，黄金滞留在器物的表面上，器表面呈金黄色，增加了青铜器的富丽和贵重。满城汉墓出土的“楚大官糟鍾”、“长乐饮官鍾”、“错金银鸟篆纹壶”、“鎏金博山炉”代表了汉代铸造工艺的水平。另外1969年甘肃武威县雷台出土的马踏飞燕，也代表了汉代青铜器的水平，马精神抖擞，昂首嘶鸣，三足腾空，右后足踏一展翅的飞燕奔腾飞跃，飞燕惊恐回视，极大地烘托出奔马一往无前的雄姿，整个造型构思奇巧，匠心独运，是驰名海外的艺术珍品。

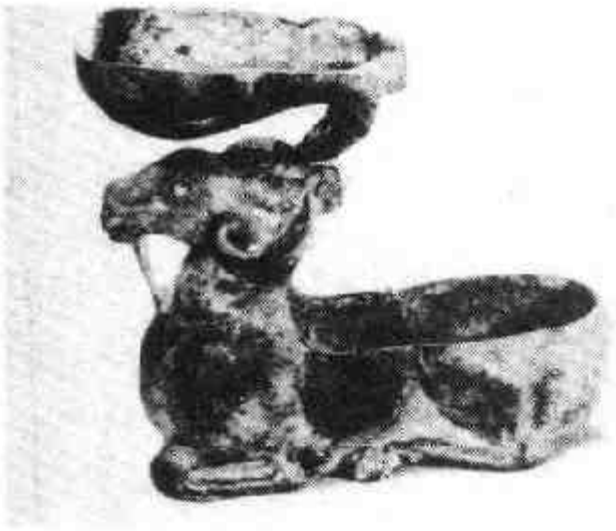


图7-24 羊灯

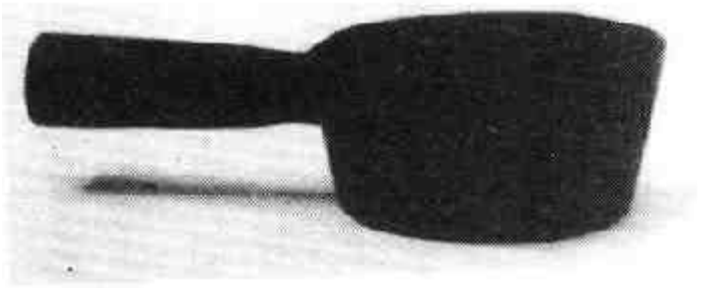


图7-25 上林共府升

铭文　此期铭文仍以“物勒工名，以考其诚”为主，长篇铭文没有，具有书史性质的更为罕见。铭文内容大都属年号，多记载器物的容量、重量及铸造作坊的职官、工师及工匠。

铭文书体为汉隶。

日用生活品类在汉代使用最广泛的当属铜镜。在考古发掘及传世品中数量最多。如：河南洛阳汉墓中铜镜为常见之物。数量众多的青铜镜，形成了我国青铜镜发展演变的历史序列，铜镜，既是我国古人日常生活中不可缺少的梳妆饰容器，又是我国古代青铜器中独成体系的工艺美术品。它萌芽于距今4000年前的齐家文化，流行于战国，兴盛于汉唐，衰落于明清。我们将在后章对商至明清的铜镜作一简要的概述，以飨读者。

第八章　铜镜鉴赏

第一节　战国铜镜

自从四千年前齐家文化出土我国最早的七角星形纹铜镜以后，商、西周铜镜陆续也有发现。如殷墟出土的几何纹镜，河南三门峡上村岭虢国墓地出土的西周晚期至春秋早期的鹿、鸟、虎纹镜。虽然造型稚朴、构图简单，但揭开了中国铜镜的序幕。战国时代是铜镜数量、种类急剧增长的时期，标志着我国铜镜的普及。

战国铜镜大多为圆形，轻薄精巧，小拱形弦纹钮，素缘边，纹饰逐渐摆脱商周时期青铜器图案的简拙与庄重，追求明快与流畅，形成自己独特的纹饰体系。根据铜镜的主题纹饰和铸造特点可分为素镜、纯地纹镜、花叶镜、山字镜、连弧纹镜、禽兽纹镜、蟠螭纹镜、蟠虺纹镜、透雕镜、彩绘镜、金银错纹镜。纹饰往往不是单一的，主纹与地纹迭压，地纹烘托主纹。地纹通常为雷纹、羽翅纹、菱形纹。主纹以四分法或环绕式布局，没有内外区之别。

据已知的考古发掘，湖南地区是战国最重要的铸镜中心，而楚国则以数量多，质薄而精巧，纹饰华美而独占鳌头。尤其到了战国中晚期，达到了异彩纷呈的高度，美化了楚人的日常生活。常见的纹饰有山字纹、龙凤纹、羽翅纹、菱形纹、兽纹，其中羽翅纹及菱形

纹为楚镜独占，山字纹、凤纹则是楚镜的代表。

羽翅纹镜是以印模刻印作四方连续排列，细密而整齐的羽翅纹布满镜背，亦称“纯地纹镜”。直径一般在10厘米左右，钮有三弦、四弦两种，素卷缘。这种铜镜虽以地纹为主纹，但它追求的是均衡对称，规整协调，具有古朴浑厚的装饰美。另外最受楚人喜爱的菱形纹也常常被用作主纹出现在镜背上。

山字纹镜是在所有楚式镜中，出土最多，流行最广的。凡山字镜大多为薄胎、三弦钮、狭缘上卷，以细密的花叶纹及羽翅纹为地纹。山字，通常四个，少则三个，多则五个以至六个，而以三山少见。五山、六山是战国晚期的新产品，六山镜出土甚少。出现较早，数量较多，持续较久的是四山镜(图8-1)。主纹“山”字作斜体，三竖参差错落，采用减地双钩，圆中见方，静中见动，柔中寓刚。以镜钮为中心，或左旋，或右旋，有旋转流动之势，四个山字配以花枝、花叶、花瓣，手法简洁，具有构图清新、活泼、生动、流畅的风格。

图8-1　四山境

凤纹的流行是楚文化鼎盛时期装饰艺术的一个显著特点，这与楚人的信仰有关。凤是楚人先民的图腾，他们把一切美好的特性和特征都赋予了凤，因此在青铜镜装饰上凤纹常做为主纹出现。但也有与龙纹组成龙凤纹(图 8－2)。此面铜镜，三弦钮，圆钮座，整体布局是以二龙三凤组成，间以菱纹相隔。龙体呈S形蜷曲、张嘴、露齿，肢爪伸长，攀援旋绕于相连两菱形的栏上。凤伫立，长喙内钩，羽毛丰满华丽，展开并上卷的双翅与相邻的菱形纹相钩连，凤爪着地有力，给人以轩昂之气。整幅图案，雕工精细，用形态生动的龙、凤及几何图形巧妙组合。

图 8－2　龙凤纹镜

兽纹镜也是典型的楚镜纹饰，通常以羽翅纹为地纹，主纹为四怪兽绕钮作环绕式排列。怪兽似熊，身躯呈S形卷曲，一前肢与一后肢踏在镜缘上，另一后肢蹲在钮座上、一前肢抓于前一怪兽的尾部，线条流利。

蟠螭纹、蟠虺纹也是楚镜中流行的纹饰。它们以春秋战国时期青铜器上盛行的蟠螭纹与蟠虺纹为基础，构图更为复杂，线条圆润流畅。基本形制为：圆形，三弦钮，圆钮座，纹饰由地纹与主纹组合而成，主纹为勾连交错的蟠螭纹或蟠虺纹，宽素卷边。

此时中原地区青铜镜虽然发现的数量不多，但在铸造及装饰艺术方面却颇具特色。战国时期流行的彩绘、错金银、镶嵌、透雕工艺也应用到铜镜铸造上来，使铜镜更加华贵富丽，增强了艺术效果，既是实用品又是艺术欣赏品。河南洛阳金村出土的金银错纹镜就是最好的例证。根据纹饰的不同可分为“狩猎纹镜”和“虺龙纹镜”(图 8－3)。主纹为盘曲回旋的虺龙纹，每一条龙首均与其相邻的龙尾相交，其中三条虺龙的鳞片为瓦形，每两条虺龙缠绕的空间填以乳钉。六条虺龙均作顾首、张口状，形象逼真、栩栩如生，通体错金丝，明快富丽。

图 8－3　虺龙纹镜

以透雕工艺铸造铜镜只限于战国时期，它具有传真写实，形神肖似的特色。如河南洛阳金村出土的“嵌石龙纹透雕镜”。四条夔龙均回首凝望，两两颈部相对，以头共托镜钮，上翘的翼相互连接，足踏镜缘，尾上卷，四龙姿态虽然相同，但并不感觉乏味，相反却显得生气勃勃威力无穷，使人感觉他们是一个通力向上的整体。此镜构图奇特，集壮、美、奇于一身，令人叹为观止。

第二节　西汉铜镜

西汉早期铜镜，仍延战国遗风。武帝以后，才出现真正的“汉式”镜。镜面逐渐加大，镜胎逐渐加厚，平缘，半球形钮，给人以古朴敦实的美感。出现了大量的吉祥韵语铭文。有的镜子镀上一层金属铬，既美观又防锈蚀。

西汉铜镜摒弃了战国时期那种抽象的纹饰，以赏心悦目的草叶纹、星云纹、神兽纹、连弧纹吉语镜构成了西汉早、中期纹饰的主流。它们以绘画、浮雕双钩线的写实手法出现于镜背上，以四分法的布局巧妙均匀地把纹饰分成四等分。

星云纹镜又称“百乳纹镜”，有的连称“星云百乳镜”，主要盛行于武、昭、宣帝时期。镜钮为连峰式，圆钮座，钮座外及镜缘多饰连弧纹，主纹由繁多的乳钉组成，形状如星云，故名。有的学者认为星云纹是由蟠螭纹演变而来。此种纹饰的铜镜以河南、陕西和江苏发现较多。

草叶纹镜也是西汉初流行的。形制为：半圆钮、柿蒂纹钮座，座外一方框，四边的框内每边有铭文二字，连读为“长毋相忘，贵乐未央。”方框四角伸出双瓣苞花枝纹，相邻的两侧各饰一对称单层草叶纹。此种铜镜的纹饰大体相同，铭文略异，如“见日之光，天下大明”，“日有熹，得君喜，长贵富，乐毋事 ”“日有熹，宜酒食”等等。

在西汉中晚期出现了一种非常特殊的“透光镜”，它与一般吉

语镜的形制、纹饰毫无差别。圆钮，钮座外饰连弧纹，两周弦纹带之间配置铭文“见日之光，天下大明”或“内清质以昭明，光辉象夫日月”等，并在铭文之间夹以：符号或夹以“而”字。宽素平缘。特殊的是当光线照射镜背时与镜背相对应的墙面上所映出的影象与镜背纹饰相同，这也就是我们所说的“透光”效应。故名透光镜（图 8－4）。值得注意的是“昭明镜”完整铭文应该是“内清质以昭明，光辉象夫兮日月，心忽扬而愿忠，然雍塞师不泄。”但是省略几个字或省略很多字者屡见不鲜，这也是铜镜铭文的特点。此期铭文字体为小篆与汉隶相间，笔画削繁就简，底宽而面狭，这是由于镜的蜡型石范用斜刀锲刻面造成的结果。

图 8－4　透光镜

西汉后期铜镜装饰中出现了象征周天的“四灵镜”亦称“四神镜”。“四灵”即：东方青龙、西方白虎、南方朱雀、北方玄武。这种纹饰的出现与道教有密切关系。道教把青龙、白虎、朱雀、玄武作为护

卫神，以壮威仪。《抱朴子》中描述太上老君形象时称："左有十二青龙，右有二十六白虎，前有二十四朱雀，后有七十二玄武"。以后四灵渐被人格化，成为四位护法神将。此类镜的形制一般都较小，镜背以四乳分为四区，座外的弦纹带中常有简短铭文。上海博物馆藏的四乳四神镜是此类镜中比较精美的一面，四神刻画细微，各具神态。此时镜缘普遍饰飘动的云气纹、云藻纹、水波纹、禽兽纹、锯齿纹等。开了镜边纹饰的先河。

王莽时期出现了一种"规矩纹镜"(图 8－5)，西方学者称之为 TLV 镜。现在很多学者又把这类镜称为"博局纹镜"。特征是：镜体较厚重，镜钮较大，多作半球形，方框形构成的钮座外有规律地饰有 TLV 规矩符号。缘饰锯齿纹或飘动起伏的云气纹。这种纹饰通常不是单一的，在规矩纹之间装饰有圆乳、四神、羽人、禽兽、花叶或几何形花纹。根据所填纹饰的不同可分为"蟠螭纹规矩镜"、"草叶纹规矩镜"、"四神规矩镜"、"禽兽纹规矩镜"、"几何纹规矩镜"。此类镜常常伴有较长的七言韵语，铭文常用的有："尚方作镜大毋伤，左龙右虎辟不祥，朱雀玄武顺阴阳，子孙备具居中央，长保二亲乐富昌，寿似金石如侯王。""尚方作镜真大好，上有仙人不知老，渴饮玉泉饥食枣，浮游天下遨四海，寿如金石父母保。""新有善铜出丹阳，和以银锡清且明，左龙右虎掌四彭，朱爵玄武顺阴阳，八子九孙治中央，刻娄博局去(辟)不羊(祥)，家常大富宜君王。"尚方系设在首都的官方作坊，制造各种御用和官用的器物其中包括铜镜，但当时私营的作坊也多滥用尚方镜的铭文以资招徕。私人铸镜有"王氏作镜"、"至氏作镜"等等。还有的在铭文中注明铜镜的成分和质量，如："冻(湅)治(冶)同(铜)锡去其宰，宜右市。""尚方作竟(镜)真大好，竟(镜)自有(纪)，明于日月，世少有。"铭文表明这是"真大好"、"世少有"的好铜镜。这都是为自己制铜镜的成分好、质量高作宣传。新莽至东汉前期和中期是规矩纹镜的繁荣阶段，流行数量之大，品种之多，是其它铜镜所不及的。

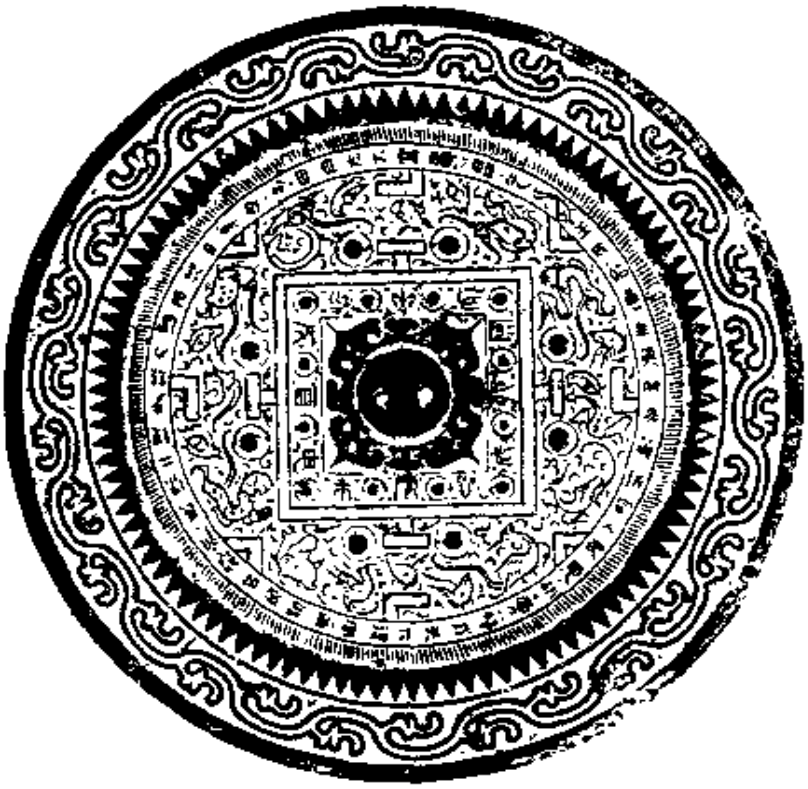


图 8－5　规矩纹镜

第三节　东汉青铜镜

东汉前期在盛行规矩纹镜的同时，出现了龙虎纹镜。在纹饰的布置上、形象的刻划上都有独特之处，夹钮对峙、张牙舞爪的龙虎，头部硕大，毛发飘逸，斑纹醒目，双目炯炯，给人以强劲迅猛之感。在装饰手法上用圆浮雕法，龙身高低不一，形象矫健壮美，具有强烈的立体感。这种纹饰的铜镜在河南、陕西等地都有出土。此期还盛行一种变形四叶凤纹镜，圆形，圆钮座，蝙蝠形四叶，内有“位至三公”铭，四叶间各饰一凤纹，十二或十六连弧纹带，素宽缘。此类镜的纹饰、构图基本相同，只是铭文略有不同，如希望子孙昌盛的“长宜子孙”，希望子孙做大官的“子孙宜官”等等。这类铜镜虽然铭

文简单，图案简朴，却为铜镜纹饰设计开辟了一条崭新的道路。到了东汉中期以后，在长江以南地区具有东汉特点的画像镜与神兽镜异军突起。无论从技法上还是题材上看无疑受着当时画像石、画像砖的影响。画像镜是把一个完整的故事，作为纹饰的题材，表现技法采用汉画像石通常采用的斜剔法、平面浅浮雕的手法，细部以洗练的短线作画龙点睛的高度概括，具有强烈的立体感和装饰趣味。神兽镜则以人物车骑、神人神兽作为主要题材，以高浮雕技法表现神人神兽的形态，在局结构大体可分为阶段式、圈带式、对列式三种。根据铜镜铭文记载得知，神兽镜以表现东王公、西王母的题材最多。东王公、西王母是古代传说最多的神仙。在《山海经》里，西王母还是一个半人半兽的怪物，呲牙蓬发，是一位掌握刑杀及灾病的凶神。因她拥有不死之药和她居住的昆仑山是"万物尽有"的乐园，这样西王母逐渐由怪神变成女神了。道教徒们还把她与东王公相配，赋予其化育万物的功能，因此在铜镜中出现的西王母则是体态丰满、容艳绝世的神人了。

东王公，又称木公、东华帝君，是由元始天尊、太元圣母所生的总管男仙和仙级评定的先天尊仙。东王公、西王母镜的流行，正是汉人祈求长生，羽化升仙思想的具体体现。神人车马镜是表现东王公、西王母题材的典型作品(图 8－6)。半圆钮，座外饰连珠纹，四枚将纹饰分为四区，上下对置的二区以阳线勾勒端庄盘坐的东王公、西王母和侍者、羽人，一区为一羽人骑龙，另一区为一组车马，三马驾车疾驰，车幔盖，方形车舆，锯齿纹缘。此镜，既表现了神人的严肃，又表现出车马奔驰的状态。对画面的动和静处理得十分和谐。铸工精良，图文繁富，富有立体感。

在以神人为题材的画像镜和神兽镜中，多铸有铭文，常见的有"田氏作竟四夷服，多贺国家人民息，胡虏殄灭天下复，风雨时节五谷熟，长保二亲得天力，传告后世乐无极。""龙氏作竟自有道，东王公、西王母，青龙在左，白虎居右，刻治今守悉皆在，大吉。""好锜氏作竟真大好，上有仙人不知老，买镜大富兮。"其书体大多为小篆间

杂汉隶，少字、短句现象屡见。另外在此期的铭文中出现了铸镜日期，如：河南南阳市博物馆藏的“元兴元年五月丙午日，□□广汉西蜀，造作尚方明竟，幽湅三商，长乐未，宜侯王，位至三公，位师命长。”“建宁元年九月九日丙午，造作尚方明镜，幽湅三商，上有东王父，西王母，生如山石，长宜子孙，八千万里，富且昌，乐未央，宜侯王，师命长，买者大吉羊，宜右市，君宜高官，位至三公，长乐央□。”

图8－6　神人车马镜

历史故事题材的画像镜以伍子胥的故事为多。这种画像镜以四枚分镜背为四区，每一区表现故事中的一个情节，四个场面如同连环画一样，组成一个完整的故事。图8－7，圆钮，连珠纹钮座，画面分四区，一为伍子胥，须眉怒竖，持剑置颈下；一为吴王席地而坐，悠闲自得；一为越王与范蠡；一为头戴冠、身姿优美的两女子，每区画像旁均有“忠臣伍子胥”、“吴王”、“越王”、“范蠡”的文字。这是描写春秋末年吴国和越国之间的历史故事：吴越两国相争，越国

败，伍子胥谏吴王要乘胜追击彻底消灭越国。吴王不听反而接受越王送来的美女和宝物，伍子胥仍然力谏，被吴王赐死。这种题材的画像镜是历史故事画像镜中最典型的一种，也是具有较高艺术性的作品。

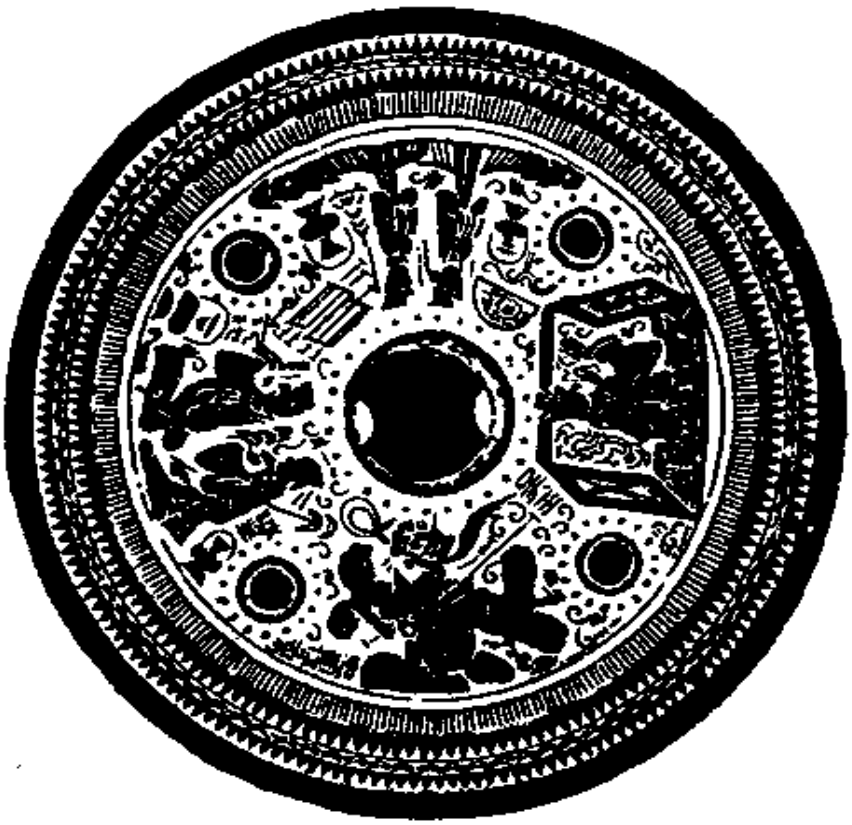


图 8－7　伍子胥画像镜

第四节　三国魏晋南北朝铜镜

因汉末中原战乱，社会经济遭到严重破坏，建安元年汉献帝迁都以后，曹操当政，北方稍稍安定，但战争依然不断，因此铜镜铸造业一蹶不振。铜镜纹饰与技法基本都是沿袭东汉的，而且有化繁就简的趋势。主要流行柿蒂纹连弧纹镜、规矩纹镜、盘龙镜、鸟纹镜、兽首镜，东汉流行的凤纹镜到此时已变成夔身龙首或夔身凤首，铭

文“长宜子孙”、“长宜高官”和“位至三公”常作竖写铸于钮座上下。这种铜镜到西晋时更盛，在洛阳西晋墓出土的铜镜中“位至三公”镜约占总出土量的三分之一。另外，北方由于缺铜，铁镜应运而生，在魏及西晋盛行一时，这是一个值得注意的事实。东晋、十六国至南北朝前期由于先后出现“八王之战”和“五胡十六国”的混乱局面，铸镜业几乎停业；出土量少且质粗。南北朝后期北方经济开始趋于稳定，但铸镜业并未完全恢复，无论质地、纹饰均欠精致，比之汉代铜镜有天壤之别。汉镜风格渐逝，主要流行禽兽、禽鸟镜，一般为圆形，圆钮，圆钮座，在钮下叠压兽或禽鸟，窄平素镜边。

此时南方的长江流域社会较安定，经济也相应地得到发展，铸镜中心在属吴地的会稽郡，无论在花纹的题材或铸造技术方面在东汉以来的基础上还有一定的发展。除继续使用规矩镜、龙纹镜、鸟纹镜外，画像镜、神兽镜仍是此期的大宗，为北方所不见；题材主要有人物、车骑、伍子胥故事、东王公、西王母等。神兽镜又以汉末流行的半圆方形枚带神兽镜居多，以反映道家神仙为题材，布局可分对置式、环绕式和重列式等，其中对置式神兽镜和重列式神兽镜为汉末、三国时代新兴的形式，尤以对置式神兽镜数量最多，采用圆面浮雕，增强了立体感与真实感。神兽镜的镜铭多纪年，这对研究当时人们的思想意识和社会风俗有着极为重要的意义。年代有“太康三年”、“黄武六年”、“黄龙元年”、“吴太平元年”等(吴太平元年当为公元 256 年)。神兽镜铭文内容与其它时代的铜镜铭一样，多程式化，并常铸有匠师的名字，如“陈氏造”、“徐伯造”，有的号称大师，如“鲍师”。值得一提的是在吴镜中还有一些以佛像为题材的铜镜。所谓的“佛像夔凤镜”为北方的曹魏所不见，特点是在变形四叶或连弧纹中，刻画有佛像、飞天或禽兽，这是吴镜的重要特点。只是大部分铸工粗糙。东晋到南北朝南方铜镜也普遍出现简化的趋向，镜体逐渐变小，铸工低劣，纹饰草率。总之此期铜镜铸造业完全处于衰落期。

第五节　隋唐五代铜镜

此期的铜镜出土数量很多，传世品也不少。这些实物反映了当时的铸造技术已经达到了我国古代铜镜艺术的巅峰。由于合金中锡的成分增多，颜色净白如银，映影清晰，质地厚重，纹饰构图新颖，丰富多彩，一反战国以来程式化格局，多运用散点式和适合形式的章法，画面内容与铜镜形制浑然一体，既具有实用性，又有艺术性，线条刻划流畅，整体完美而和谐。铜镜形制新出现了葵花、菱花、亚字形、六角、八角等形，无钮带柄手镜出现。纹饰有表现鸟兽的十二生肖瑞兽镜、舞鸾镜、对鸟镜、天马镜、盘龙镜、鸟兽葡萄镜、犀牛镜；画像镜则有真子飞霜镜、荣启奇镜、月宫镜、飞仙镜、弈棋镜；狩猎、打马球镜；表现天象的有二十八宿镜；表现植物的有宝相花镜；另外具有宗教含义的八卦镜、卐字镜出现了。总之，唐代把大自然美景统统收入铜镜纹饰之中，把铜镜装点得美不胜收。装饰技法除传统的浮雕、线雕外，金银平脱、嵌螺钿的出现，成为我国金属工艺发展史上的国粹。

此期铜镜的发展可分为三个阶段：即隋至初唐；盛唐；晚唐至五代。

隋至初唐这一阶段主要继承了前代的旧俗。但以十二生肖作为铜镜主要纹饰产生于隋。用鼠、牛、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪十二种动物组成，称为十二生肖，以后历代流行。十二生肖镜特征是在镜的内区饰瑞兽或四神，十二生肖饰在镜的外区。形态逼真，纹饰清新。除此之外，此期铜镜也有单以瑞兽或四神作纹饰的。凡以上纹饰的铜镜大多有铭文，铭文以四言诗为主，五言诗次之，词藻华美，讲究对仗，属骈体诗文，字体华丽纤巧。常见的有："练形神冶，如珠出匣，似月停空，当眉写翠，对脸传红，绮窗绣幌，俱含影中"；"当眉写翠，对脸传红"当为女子所用。"灵山孕宝，神使观炉，

形圆晓月，光洁月珠，玉台希世，红庄应图，千娇集影，百福来扶”；这是对铜镜的赞美，取自灵山中的铜，神人来到铸镜炉旁，铸出的镜子象黎明的月亮那样圆，光亮如明珠，是玉台上的珍宝。“赏得秦王镜，判不惜千金，非关愿照胆，特是自明心”。文体俊逸清秀，具有隋代书体特征。1972年陕西乾县发掘的唐乾陵陪葬墓章怀太子李贤墓出土的鸟兽纹镜可说是此期的代表。此镜镜胎厚重，半球形钮，莲瓣钮座，外饰双线方框，框内饰鸾鸟、凤凰、龙、麟作同向排列，再外为铭文带，顺时针旋转：“鉴若止水，光如电耀，仙客来磨，灵妃往照，鸾翔飞舞，龙腾麟跳，写态征神，凝兹巧笑。”铭文带外饰六朵盛开的花瓣，其间各饰禽、兽，每两只一组各有意态，兽作奔驰状，禽伫立，缘饰缠枝花草。整个镜背构图满而不塞，纹饰秀丽、精巧。

盛唐是铜镜大发展时期。前一时期常见的瑞兽镜、十二生肖镜被葡萄镜和鸾鸟镜所代替。在唐代众多的镜群中，以葡萄镜的数量最多，流域地也最广，它是唐代最大的特种镜群。其形体厚重，质地泛白，以高浮雕葡萄、鸟及狻猊为主纹，杂以花、蝶，形象逼真，写实性很强。葡萄果实累累，鸟、狻猊攀绕于葡萄间，鸟、狻猊数目不等，多者有十几只，形态不一，姿态各异。狻猊即是狮子，是汉武帝派遣张骞出使西域以后，“殊方异物，四面而至”，狮子作为珍贵的贡品输入我国。《尔雅·释兽》载：“狻猊如虦猫，食虎豹。”郭璞注：“即狮子也，出西域。”狮子在佛教中既是佛的护守者，又是四大菩萨之一的文殊菩萨的坐骑。此类镜造型独特，气势宏伟，集中了中西文化的特点，是中西文化融合的杰作(图8-8)。葡萄镜大致可分为单以葡萄纹为纹饰的“葡萄镜”，以葡萄纹为主纹同时配以鸾兽的可称为“鸾兽葡萄镜”。这样粗略地区分便于人们抓住葡萄镜的特点和纹饰的主要内容，也有助于人们识别葡萄镜的时代特征。葡萄镜的配列方式，一般以轮环为间隔，分作内外两区，内区多为兽配葡萄及长瓣之花，有的杂配鸾鸟；外区则为蜂雀配葡萄，有的也杂入兽类。最受人喜爱的是葡萄及长瓣之枝蔓由内区连亘于外区，甚至

延及于外缘者，即所谓的"过梁葡萄镜"。葡萄镜的钮一般为兽形，或仰或卧，无钮座，镜缘多为高直的窄线棱边。

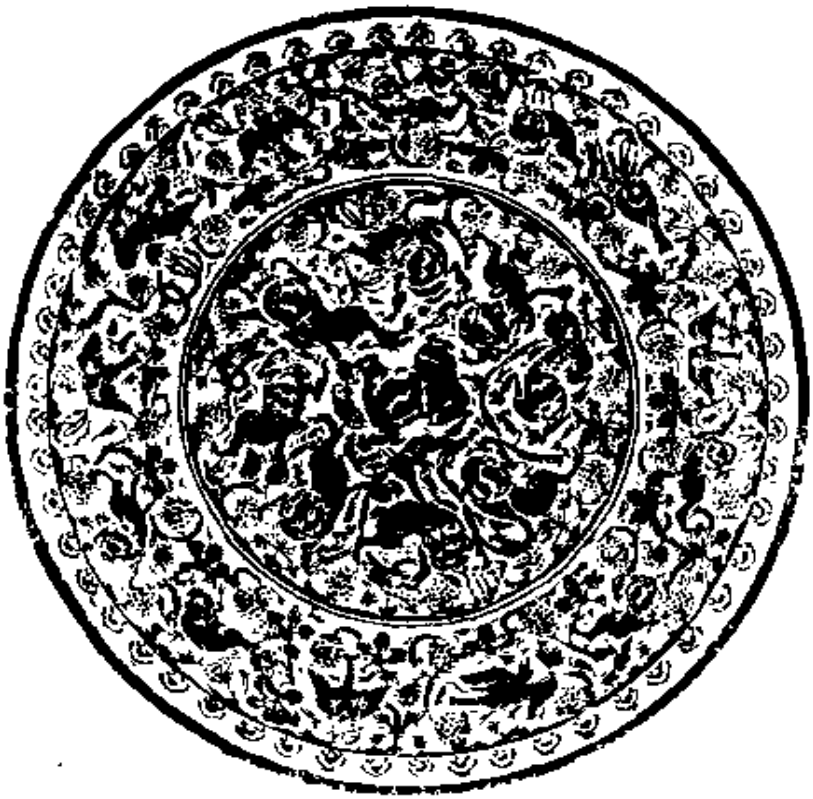


图 8－8　葡萄镜

唐代的鸟兽镜都是成双成对，左右对称，鲜花异卉，流云点缀，情趣交融，新颖别致。极为常见的是象征吉祥的双鸾衔绶镜。形制一般呈葵花形，圆钮，以双鸾鸟夹钮对立为主纹，脚踏花枝或脚踩瑞云，口衔绶带。上下配饰鸳鸯、双雁和鹦鹉或配以流云。如图 8－9，此镜钮两侧双鸾立于盛开的莲花上，展翅，精美的绶带向上飘拂，钮上方盛开的莲花上伫立着两只鸳鸯，钮下的莲花则站立着两只鹦鹉，口衔流苏，双鸾两侧饰流云两朵，鹦鹉两侧有飞向折枝花的飞蝶。缘饰衔绶带的雁、展翅的鸟、流云和折枝花。此镜纹饰均匀对称，铸工精细，纹饰华美、禽鸟绚丽多姿，是唐代鸾鸟镜中较为美丽的一面。另外，还有双鹊衔绶、双雁衔绶、双雁衔花、雀绕花枝、双鸾双兽绕花枝等。鸾鸟镜均作菱花形，纹饰与形制浑然一体，相

得益彰，生动而和谐。神仙人物故事镜以月宫镜、荣启奇镜、王子晋

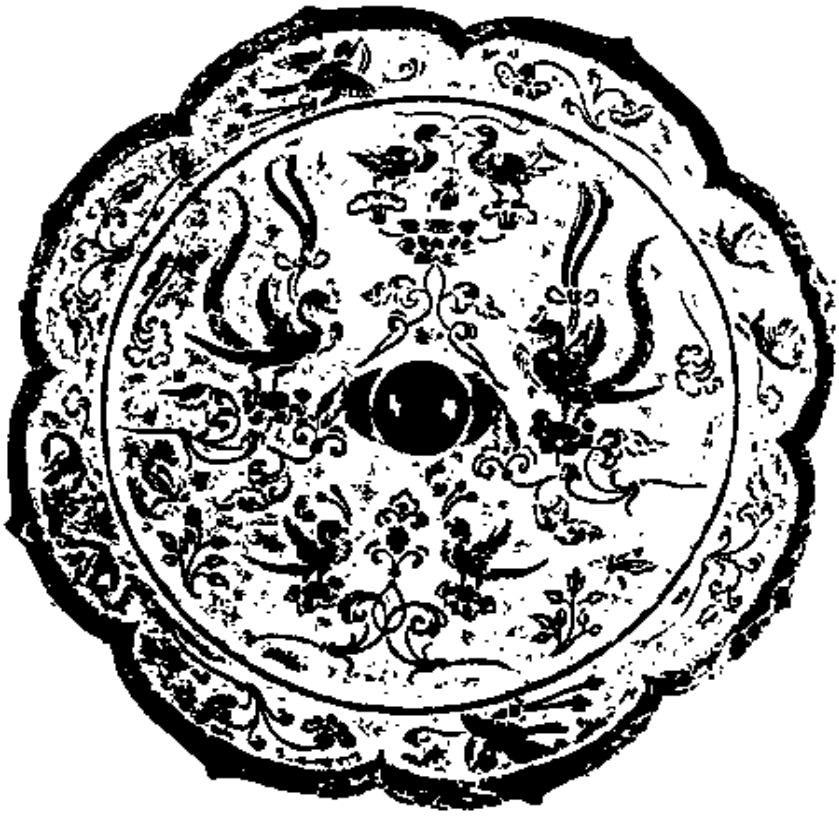


图 8－9　双鸾衔绶镜

吹箫引凤、真子飞霜镜最多见。月宫镜以我国古代最优美的传说之一嫦娥奔月故事为题材，镜背表现嫦娥"吃不死之药，飞升上天"的内容：有代表月宫的桂树，杵臼捣药的白兔、跳跃的蟾蜍，嫦娥那婀娜的身姿正飞向月宫，纹饰生动有趣。荣启奇镜表现的是乐天安命的隐士情趣。故事取材于《列子·天瑞》"孔子游于泰山，见荣启期行乎郕之野，鹿裘带索，鼓琴而歌。孔子问曰：'先生所以乐何也？'对曰：'吾乐甚多。天生万物，唯人为贵，而吾得为人，是一乐也；男女之别，男尊女卑，故以男为贵，吾既得为男矣，是二乐也；人生有不见日月，不免襁褓者，吾既已行年九十矣，是三乐也。"因此又称"三乐纹镜"。图中孔子持杖，指点发问，荣启奇持琴，披鹿裘侃侃而谈，钮下树象征郕之野，人物风姿适度，情趣盎然。真子飞霜镜画面是一人抚琴，一侧有鸾鸟起舞，钮上为云山日出，钮下为池水，云山

下有田字格，每格一字“真子飞霜”；有的无铭文作祥云托月飞鹤翱翔。真子飞霜镜又称“伯牙弹琴镜”，是唐代常见的题材。飞仙人镜在盛唐时也是很流行的。镜为菱花形，内区饰四仙人骑兽跨鹤，腾空飞翔，兽与鹤作交替安排。神仙头饰光环，披帛，悠闲逍遥，间饰云朵、花枝、蜂蝶纹缘。另外还有二仙骑兽镜，仙人瑞兽间饰有重峦叠嶂的山峰。反映唐代天文学成果的二十八宿铜镜(图 8－10)，镜为圆形，兽钮，钮外饰青龙、白虎、朱雀、玄武四神；外为鼠、牛、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪十二生肖；又外为八卦纹，依次为：坎、艮、震、巽、离、坤、兑、乾，中间以花朵间隔；再外为二十八宿星象图，依次为：斗、牛、女、虚、危、室、壁、奎、娄、胃、昴、毕、觜、参、

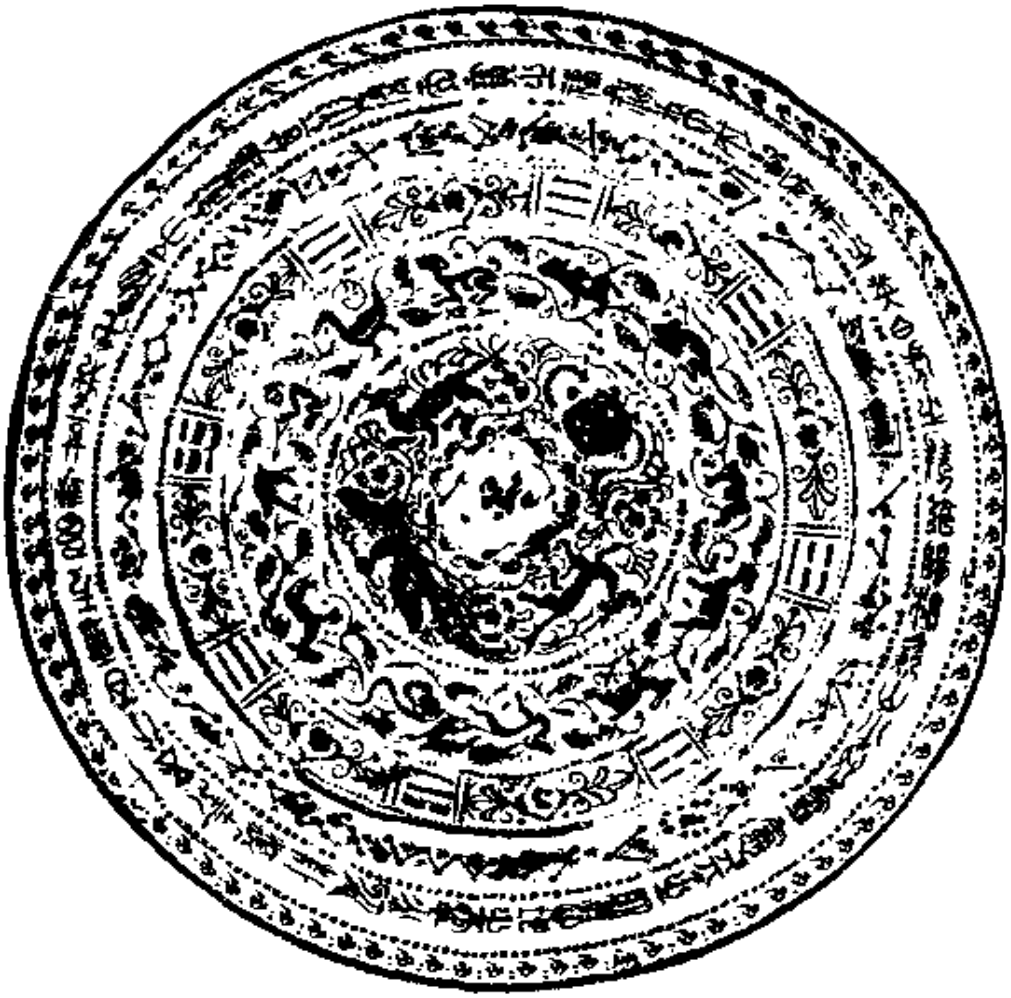


图 8－10　二十八宿铜镜

井、鬼、柳、星、张、翼、轸、角、亢、氐、房、心、尾、箕：最后饰铭文一周：长庚之英，白虎之精，阴阳相资，山川效灵，宽天之则，法地之宁，分列八卦，顺考五行，百灵无以逃其状，万物不能遁其形，得而宝之，福禄来成。共计54字。这面铜镜工艺精致，图文并茂，星宿排列井然有序，是研究我国古代天文学不可多得的珍贵资料。据现所知，此种纹饰铜镜仅三面，一面收藏于美国自然史博物馆，一面收藏于湖南省博物馆，一面即此。

图8-11 天马鸾凤纹镜

受佛教影响而产生的一种新的纹饰宝相花可说是唐代随处可见的。而以宝相花装饰的铜镜更是唐代铜镜中的一大类。宝相花其母题是以莲瓣为基础的，是综合了群卉之长经过艺术处理构成的花朵，利用浮雕产生起伏的明暗效果，给人以丰富多彩的感觉。此种镜纹饰通常作正面俯视，以二、三种花形相间排列，六朵、八朵不等，在层层的花瓣中衬出饱满的莲心，隽秀雅丽，显示出很强的生命力。

唐代在铸造技术上也达到了空前的高峰。金银平脱、嵌螺钿工艺的采用，使铜镜更加富丽堂皇。金银平脱是盛唐时流行的一种高级工艺，具有细致入微的表现力，特别适用于写实性纹饰，无论是

花卉、鸾鸟、天马、人物，一经制作为平脱纹饰，无不栩栩如生。如天马鸾凤纹镜（图 8－11），主要纹饰为缠枝花及两匹飞奔的天马和两只展翅静立的鸾凤配置其间，天马与鸾凤之间又有四只不同形态的禽鸟。天马的鬃毛、鸾凤的羽毛刻画得细致入微。此镜构图技艺卓越超群，纹饰繁缛富丽，金光闪亮，线条流畅，堪称唐代铜镜之极品。嵌螺钿是用螺蚌贝壳雕刻成各种图案，粘贴在镜背上，经过髹漆、研磨、雕刻等工序而成，底为黑色，螺钿为白色，巧妙地运用黑白对比，在色彩效果上使人感到明朗而不单调。如 1955 年洛阳唐墓出土一件嵌螺钿镜（图 8－12），镜背以螺钿嵌成精美的图案，中心部分二人对坐，一人弹琵琶，一人持杯，右侧还有一女子捧盒侍立。上半部分为花、树和鸟兽，两只鹦鹉鸣叫起舞，下半部分为荷花、鸳鸯。此螺钿镜雕镂精细是唐代工艺美术制品中的珍稀之品。

图 8－12　嵌螺钿镜

第三阶段是从唐晚期到五代。铜镜生产急剧衰退，民间多沿用

唐镜，很少有新镜问世，纹饰由繁变简，布局单调乏味。具有宗教含义的纹饰流行如卐纹镜、八卦纹镜。卐纹又称“万”字纹镜，形制主要有亞字形和圆形两种，主纹作双线卐字形，有的在卐字纹中有“永寿之镜”或“受岁”等简单铭文。卐字梵文意为“吉祥万德之所集”，佛教认为它是释迦牟尼胸部所现的“瑞相”。

第六节　宋辽金铜镜

宋代是中国铜镜艺术发展史上一个重大的转折，具有强烈的时代感。在经过唐代社会的繁荣以后，铜镜装饰艺术独辟蹊径，以自然界的山水花鸟为题材，利用浮雕和阳线勾勒把不同品类花木的苞蕾、花瓣、枝叶、脉络表现得逼真细致，既具写实手法又富装饰意趣，虽不如唐代伟岸壮丽，而洗练精纯又非唐所企及。花卉镜常见的有缠枝、牡丹、菊花、莲花等，花鸟镜以双凤衔授、孔雀衔授、孔雀穿牡丹、双鸾花卉为代表。湖南省出土的双凤镜，双凤嘴衔花枝对飞，双翅伸展，双凤尾部夸张并不觉造作，整个镜背清新明朗，为宋花鸟镜的佳作。

神仙人物故事题材主要有仙人龟鹤齐寿镜、王质观弈故事镜、许由巢父故事镜、轩辕耕牛纹镜、楼阁人物镜、踢足球镜等。

龟鹤齐寿镜通常有圆形、葵花形二种，镜背右侧一仙人坐于松树下石上，头上有光环，有的头上还有星象图纹，左侧一侍童手托装有仙桃的盘子，空中一仙鹤飞向仙人，地上一灵龟蹒跚爬向仙人。仙人、仙鹤、松树、灵龟在古代都含有祈祷长寿之意。许由巢父故事镜说的是：许由听到尧让位给自己，感到耳朵受了污染因而到湖边洗耳，巢父更以许由洗耳的水为脏，不愿让牛在其下游饮水以污染牛口。镜多为菱花形，图纹布局基本相同，有群山高树，树左侧一人坐于地上，右手弯曲抬至耳边，树右侧一人牵牛右行，右手指向坐着之人，水中波光粼粼。许由巢父故事镜、王质观弈故事镜、楼

阁人物镜，制作都比较粗糙，但那似桥似岸的纹饰是其显著的特点。反映宋人体育活动的踢足球镜(图 8－13)，是考察我国古代体育成就的重要资料。镜描绘了男女对踢足球的情景。女踢男防，充满了浓郁的生活气息，纹饰布局匀称，构图新颖，笔法精练，线条流畅，人物神情活现，各具姿态，构成一幅生动活泼的画面。

图 8－13　踢足球镜

宋镜有一部分以素面为主，在镜背铸有地点、匠师铭记及检验官记。如：河北省宝丰县文化馆收藏的宋代铜镜有“承直郎河北西运户判监铸梁作”，从铭文即可得知此镜由北宋路一级转运判官所监铸，“梁作”是由梁氏官工所作。从铭记中我们还可以得知，当时湖州、建康、成都、临安、明州、德州都是宋代较重要的铸镜中心。其中尤以湖州的石家镜，饮誉南北。石家镜中还有念二叔、石二郎等，为防止假冒，还在名号上冠以“真”或“真正”字号，它是当时铜镜生产激烈竞争的反映，有的还要标明价格，这是宋代私家铸镜的特

点。宋代铜镜形制多样，有圆、方、菱花、海棠、钟、鼎形等，唐代出现的有柄镜更为流行。

辽代铜镜数量少，多以契丹文字、花鸟为主要纹饰，制作粗糙。

金代铜镜大部分仿造汉、唐、宋镜，如：星云纹镜、昭明镜、瑞兽镜、日光镜、瑞兽葡萄镜、花鸟镜、许由巢父故事镜，质量粗劣，纹饰模糊。但也出现了一些新题材的纹饰，如：双鱼镜、柳毅传说故事镜、吴牛喘月人物故事镜、海舶镜等。

双鱼镜是金代最流行的纹饰之一，钮两侧各饰一条鲤鱼，逐浪嬉戏，素缘，有的镜背无水纹，鱼身较小，还有的只在钮下铸出双鱼共衔草叶，直径一般在15厘米左右。

柳毅传说故事镜（图8－14），题材取材于民间柳毅传书故事的开端：洞庭龙君女牧羊遇见柳毅，诉说自己遭遇，柳毅毅然骑马东去为其传递书信。镜背缘左侧伸出一株大树，树叶顺镜缘伸至右上方，花叶繁茂，树下身着长裙的龙女与柳毅对话，右侧一人牵马，树下几只小羊表示龙女放牧的羊群，镜下部饰水波荡漾的泾河。吴牛喘月故事镜，形制为圆形，圆钮，主题纹饰有卧牛、明月、流云和山树等，但纹饰布局各有差异，有的钮上方一弯新月，月下祥云缭绕，左侧山峰高耸、古木参天，钮下方水边卧一牛望月；还有的钮上一轮明月，浮云片片，水天相连，翻滚着层层波浪，水中一牛，翘首远眺。这种纹饰的铜镜一般称为“吴牛喘月”或“犀牛望月”，取材于吴牛喘月典故：吴牛苦于暑热，以致见到月亮也疑心是酷日而喘吁。海舶镜，通常为八瓣菱花形，镜背钮下饰一艘船乘风破浪前进，海水波涛汹涌，铺满镜背，钮上有“煌丕昌天”或“天下安昌”铭。

金代铜禁甚严，铜镜均由官府检验并经有关官署的检验签押后，方可使用，藉以防止私造铜镜。因此，在镜边缘多有官府的检验刻记。一般要刻出府名、官署名，官署名后有验记官的官职，再后有的加姓名，文字最后有花押，如：“承安三年上元日陕西东运司官造监造（押）”。字体皆为行书体，笔划纤细清晰。

图 8－14　柳毅传说故事镜

第七节　元明清铜镜

元朝、明朝、清朝是中国铜镜发展史上的尾声。元代还可见一些缠枝牡丹镜、神仙人物故事镜、双龙镜。双龙镜是元代比较流行的纹饰，形制多为圆形，圆钮、方框钮座，座内有“至元四年”铭文，座外以钮为中心对置双龙，张口作欲吞火球状，空处缀花枝、云纹等，素宽缘，形体厚重。

神仙人物故事镜包括观音镜、八仙过海镜、神仙镜等。观音镜，在镜背中央饰一足踏龙头立于波涛之上的观音，头有光环，观音左侧有“大德元年”四字铭文。窄边缘。八仙过海镜，通常为圆形，波涛滚滚的海水布满镜背，镜上方有云纹或飞鹤，八位仙人交错排

列，手持器件，素宽缘。

元代较常见的还有汉梵两体准提咒文佛字镜，此类镜有无柄与有柄两种，镜背中间一方框，框内外各饰汉、梵文一周，框中央铸一佛字，素窄缘。

到了明代，题材除一部分高浮雕的亭阁人物之外，大量是素面上铸“长命富贵”、“福禄祯祥”、“五子登科”、“福寿双全”、“状元及第”、“厚德荣贵”、“百岁团圆”、“鸾凤呈祥”等吉祥文字，反映人们对美好生活的追求和对幸福生活的热爱。明代铜镜的最大特点是：“图必有意，意必吉祥”，如：人物多宝镜，常作圆形，银锭钮，纹饰由上至下多层排列，上方有宝塔，两侧有飞翔的仙鹤，钮两侧各有一人手捧宝盘，钮下饰杂宝八种：磬、珠、犀角、瑞兽、画、盘肠、宝钱、灵芝，象征着吉祥如意，财运亨通，平安长寿。

清代铜镜多以狮子滚绣球，龙凤呈祥为题材。有些如结婚时装奁的团圆镜，那只是一种仪式，不作实用了。

由于玻璃镜的普遍使用，铜镜已“曲终雅奏”，渐渐退出了历史舞台。

第九章　钱币鉴赏

第一节　钱币的产生与发展

我们这里要讲的钱币，是那些早已退出流通领域，小巧玲珑、文字多变，千姿百态的中国历代古钱币。

在远古时代，工具的产生使生产力有了提高，便有了剩余物资以至产生了物物交换。在古籍中有如下的描述："日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各得其所。"但在交易过程中往往会遇到不方便的时候。如双方物品不等值，或所需不同，交换即不能成立。要摆脱复杂的交换，就要找到一种作为交换媒介的商品，即一般等价物。因此在不同地域选用了珍贵的装饰品——珠、玉、龟、贝、生活必需品——布、帛、兽皮，主要生产工具——刻、铲、刀削、纺轮等作为一般等价物，这样便产生了货币。

然而在中国古代，货与币是两种不同的物品，《周礼·九贡》有"币贡"（指皮、帛，币字从"巾"）和"货贡"（指珠、贝，货字从"贝"）之分。因它们共同参与交换故总称为"货币"。所以凡与交换及财物有关的文字都同"贝""巾"有关，如财、货、贷、赁、赂、贫、贱、贵、赋、贸、贾、费、贾以及帐、帑等。

在天然"贝"供不应求的情况下产生了仿制贝，现已发现有骨

贝、石贝、玉贝、珧贝、陶贝、金贝、银贝、铜贝、包金铜贝等。这些“贝”有的曾为货币，有的则是装饰品、随葬品（亦称冥贝）或赏赐品。在仿铸金属贝的影响下，渐渐出现了不同等价物的变体货币，即刀币、布币、圜金等，这些各具特色的货币到战国时期已达到了顶峰。

公元前221年，秦兼并六国，以秦国的“半两”钱统一了货币，从而开始了方孔圆钱的时代。

公元前206年，刘邦建立汉朝仍用半两钱，汉半两经近百年的变迁到汉武帝元狩五年（前118年）令郡国铸“五铢”钱便退出了历史舞台。而“五铢”钱作为中国历史上的主要货币，从汉武帝元狩五年到唐高祖李渊武德四年（公元621年）共流通了七百余年，成为中国货币史上最长寿的钱币。

唐高祖李渊于武德四年铸造了一种新颖的钱币“开元通宝”钱，亦称“开通元宝”，从此在中国货币史上开创了一个崭新的时代，即“通宝”“元宝”系列钱币时期，以这个系列为基础又派生出“年号钱”系列。年号钱自宋朝开始至民国初年，共流通了近千年。它不但给我们留下了丰富的钱币遗产，还影响着周围国家的货币，如日本、朝鲜、越南等都铸有年号钱，既铸本国的年号钱也仿铸中国的年号钱。尤其越南的年号钱一直铸到阮氏保大帝（公元1903—1945）的“保大通宝”，是最晚的年号钱。

第二节　先秦货币

金属铸币发展到春秋战国时期已达到顶峰，由于各诸侯国经济状况不同，地域有别，各自均有着本国特色的货币。

总的说来有布币、刀币、圜金、蚁鼻钱（仿贝货币）和镈金等。

一、布币

布币可分“空首布”和“平首布”两大类。“空首布”包括平肩弧

足、斜肩弧足、耸肩尖足、平肩平足。“平首布”包括斩布(方足圆裆)、方足布(方足平裆)、尖足布(尖足圆裆)、圆足布(圆足圆裆)、三孔布(圆足圆裆首与足上各有一穿孔)。

1. 空首布　所谓“空首布”就是在铲币的上端有一“空首”也称为“銎”,而銎原为农具、工具、兵器上以供安柄的部位。金属铸币只所以采用“空首”究其根本为带有脱胎于农具的遗痕。而称做“空首布”则是在钱币学中与后期的各种“平首布”比较而言。

原始布　这种布币基本上保留了农具“刬”的特征,初期的“原始布”既可以作为农具使用又可以行使货币的职能,后期的原始布已经失去了农具的性能,其主要表现为短銎、平肩,原来深入到刬身銎的引伸部位变为纹饰,有直纹亦有斜纹,刬身普遍变薄已不能作为工具使用了。

在这种“原始布”的布身上有的还铸上了文字与符号,见于著录的有中、宂、工、益、卢氏等五种,一般身长大约为 12.8—16 厘米之间,足宽在 6.6—10 厘米,厚 0.1—0.12 厘米左右。这类“原始布”颇为罕见,建国以来尚无出土发现,由于缺乏科学的依据,所以无法确定其使用年代,但一般估计大约出现在西周晚期,流通于周王室境内。(图 9-1)

平肩弧足空首布　此类空首布分大、中、小三种类型,其主要特征为銎部较长,平肩,弧足,布身铸有三道平行竖纹,銎内大多带有泥范蕊,由于范蕊的支点造成了銎的中上部有一不规则的穿孔。体形明显的小于原始布,最大者通长 10 厘米、身长 6.2 厘米、肩宽 5 厘米、足宽 5.2 厘米,最小的通长 7 厘米、身长 4.2 厘米、肩宽 3.8 厘米、足宽 4 厘米,重量在 19—37 克之间。布身铸有简单的铭文,多数为单字,亦有两个字及四字铭文均不多见,铭文大多为数字、地名、干支、吉语、方位等,现今已发现不同铭文近二百余种。此类空首布从铭文上分析大多流通于周王室境内及晋、郑、卫、宋等国。(图 9-2)

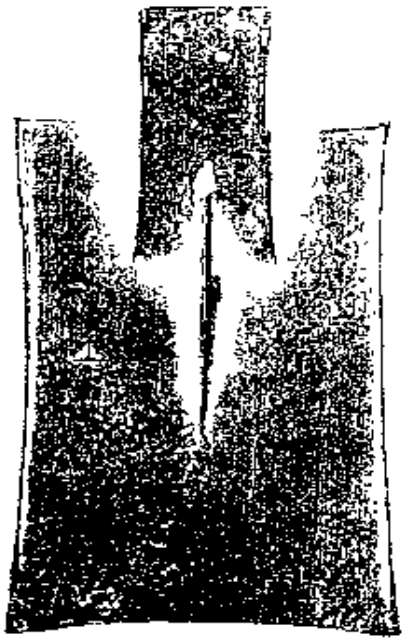


图 9－1　原始布(原大之 1/2)

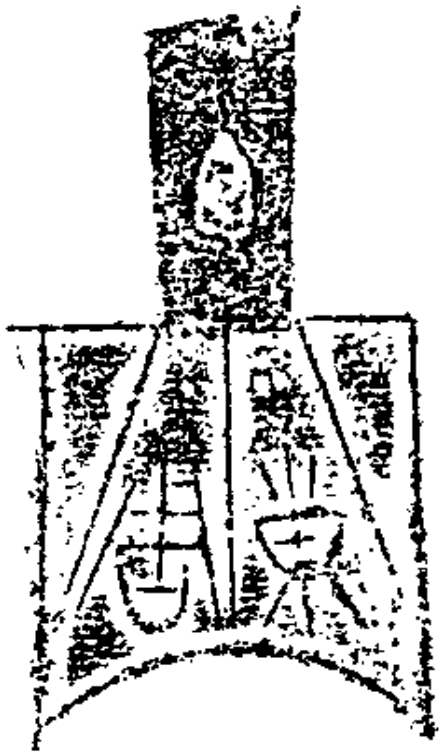


图 9－2　"东周"空首布

斜肩弧足空首布　此类空首布同样分为大、中、小三种类型，其形状为长銎，两肩下斜，弧足，足部较宽，面背各有三道纹饰，中间为一竖纹，两侧为斜纹，从銎部与布身相接处延伸至两足的根部。一般通长 7.2—8.6 厘米、身长 4.1　5.6 厘米、肩宽 3.1 —4.8 厘米、足宽 4.1-　5.3 厘米，重量约在 18.5—37.3 克之间。已见著录的铭文有卢氏、武、武安、函阳、武寻、武斩、三川斩等。上述铭文所纪地望亦在周王室及晋、郑境内。(图 9－3)

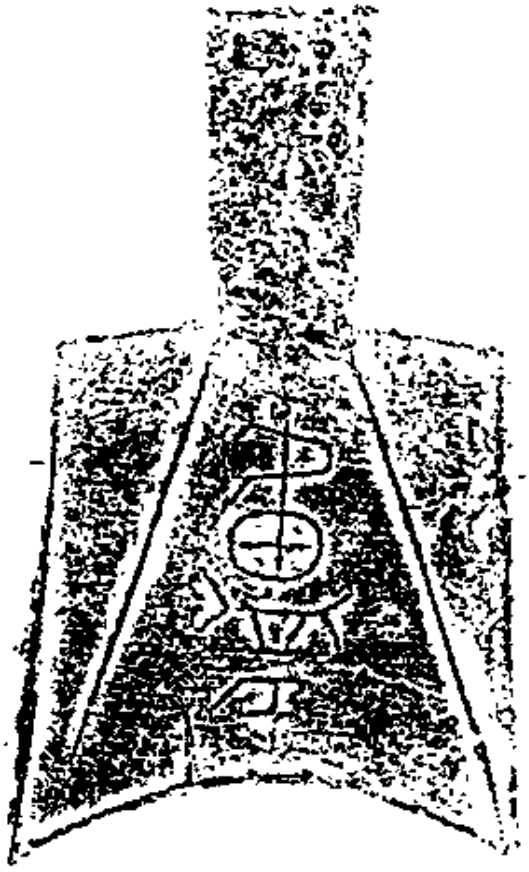


图 9－3　"卢氏"空首布

耸肩尖足空首布　此种空首布与上述诸品截然不同，其形制粗犷豪放，纯朴中又透着不可名状之精美，在空首布的家族中可谓独树一帜。这种空首布非常罕见，因此《中国历代货币大系·先秦卷》也仅收录了32种拓图。其主要特征为空首、长鑿、耸肩、尖足，背有三道竖纹，有弧裆与平裆之分，一般通长11.7—14.5厘米、身长8—10厘米、肩宽4.9—5.7厘米、足宽5.3—5.9厘米，重量约在14.7—43克之间。此类布币大多无铭文，所以旧谱称其为无文大布，少数带有铭文的仅十余种，两个字铭文的仅两例，其余均为单字(图9-4)。而在1955年山西侯马东周遗址中出土一枚带有五个字铭文的耸肩空首布。该布币体形较小，耸肩，平裆，通长

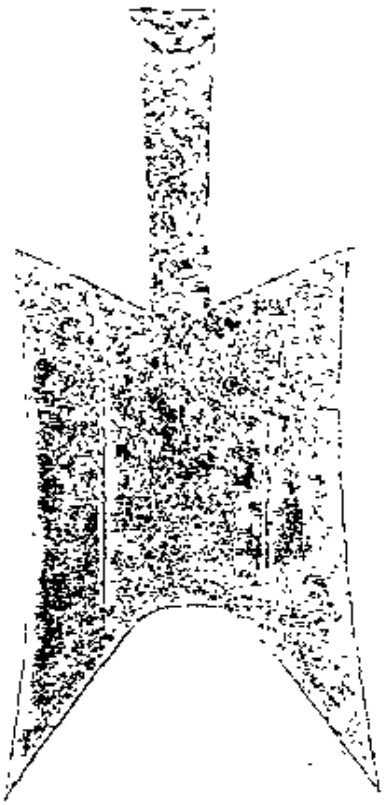


图9-4　无文大布(原大之1/2)

图9-5　新晋共黄钻(原大之8/10)

12.2 厘米，身长 8.1 厘米，肩宽 5.5 厘米，连銎内泥范蕊共重 14.7 克。有铭文五字是迄今发现的此类空首布中铭文最多的一枚，(图 9－5)，其文在各著录中仅辨识两字，释文为“□□□黄钎”，前三个字因漫漶不可识。

近年山东朱活先生解释为“辛(新)晋共黄钎”，属晋地，可见此类布币为春秋时晋国所铸。

平肩平足空首布　1974 年 8 月在河南扶沟县古城村出土了 18 枚银质布币。因它的形制酷似空首布虽然其銎部已大多铸为圆柱形的实体，但钱币学界与考古界仍视其为“空首布”。该币身呈长方形，略弯曲，古朴厚重，两肩有流银，刃部平直(即平足)。视其体形可分为三式。

小型布 6 件，除一件为“空首”余皆为实首，通长 10　11 厘米，身长 8.4 厘米，宽 5.8 厘米，重约 134.1—162.7 克之间。

中型布 10 件，通长 14 厘米，身长 11.8 厘米，宽 6.4 厘米，重 206.4 克，其中一枚刻有“五”字铭文。

大型布 2 件，通长 13.7—15.7 厘米，身长 12.2—14.2 厘米，宽 5.8 厘米，重 188.1 克。背面刻有“五”字铭文。此类银布币为我国首次发现的最早的银铸币，虽在《中国历代货币大系·先秦卷》中被列入“非流通品”中，但其具体作用尚有待于进一步探索。(图 9－6)

图 9－6　银空首布(原大之 1/2)

2. 平首布　平首布是由空首布演变而来，由于空首布铸造工艺复杂，体形较大，“空首”突出，不便携带，把空首变为平首是货币形态发展的飞跃。使铲形币中空的“銎”变成扁平，使货币的形体彻底变成仅为象征铲状的铜片。平首布包括钎布、方足布、尖足布、圆足布、三孔布、锐

角布、楚钅斤布。

钅斤布　钅斤布是方足布中体形较大的布币，也是布币中铭文最多的一类。币面文字说明该币的铸造地与币值。据统计见于著录的有33种，其中较有代表性的是战国中晚期魏国所铸的“安邑”布和“梁钅斤”布，因其形体较大又称方足大布。

“安邑”布为魏都安邑（山西夏县）所铸，其形状为平首、圆肩、方足，弧裆分半钅斤、一钅斤、二钅斤三种，又有正书与倒书之分，正书币背着一“安”字，倒书币背为平素无文。

三种布的铭文各为“安邑半钅斤”、“安邑一钅斤”、“安邑二钅斤”（图9－7）。

图9－7

“梁钅斤”布为魏惠王九年（公元前362年）迁都“梁”（河南开封）后所铸。此类布币是战国时期各国布币中文字最多的系列币。其形体为平首、圆肩、方足、弧裆或桥裆，共分四种。

“梁正上金当寻”桥裆布

“梁半上二金当寻”桥裆布（图9－8）

“梁充寻金当寻”弧裆布

“梁充寻五二十当寻”弧裆布（图9－9）

该币中有些文字历来各有不同解释，如 字，即有充、夸、奇、新、京等释法。而 字旧释“金”，但在近年已从河北平山中山国墓中金文证实，可释为“百”字，从此解决了梁布的读法。因此上述币文可改释为“梁正尚百当寻”“梁半尚二百当寻”“梁充钅斤百当寻”。

方足小布　此类布币形体薄小，种类繁多，是布币中的减重

货币。其特征为平首、平肩(有少数耸肩)、方足、平裆,币面铸有竖中线,币文铸于中线两侧,背面中间为一直线,两侧为两道斜线,大多数无有背文。历年来主要出土于现今的山西、河北、河南、内蒙及辽宁地区,均属战国时韩、赵、魏及燕国的领地之内。其品种繁多不胜枚举,其币文属三晋地望的达六、七十种之多,而属于燕国的小布见于著录的仅有8种。现举两种较为典型小布作以介绍。

图9-8

图9-9

图9-10,图右币文释文为"安阳",旧释"匋阳",此类小布不同于三晋小布,其主要区别是耸肩束腰,有背文一种为左、一种为右。面文纪地,其地望为东安阳在今河北阳原东南,战国时曾属赵,亦属燕。

图9-11,此类小布极为罕见,其形体亦为耸肩、束腰,背平素无文,是方足小布中文字最多的一种,面文为四字。历来有多种解释:

"右易新治"(《中国历代货币大系·先秦卷》)

"右明新治"(天津陈铁卿先生《中国钱币》总第三期)

"右宴新治"(山东朱活先生《古钱新探》)

"右明新货"(北京王一新先生《中国钱币》总第六期)

"右明司鐿"(何琳仪先生《中国钱币》总第二十七期)

以上诸释各抒己见,论据充分,至今尚无统一认识,终无定论。

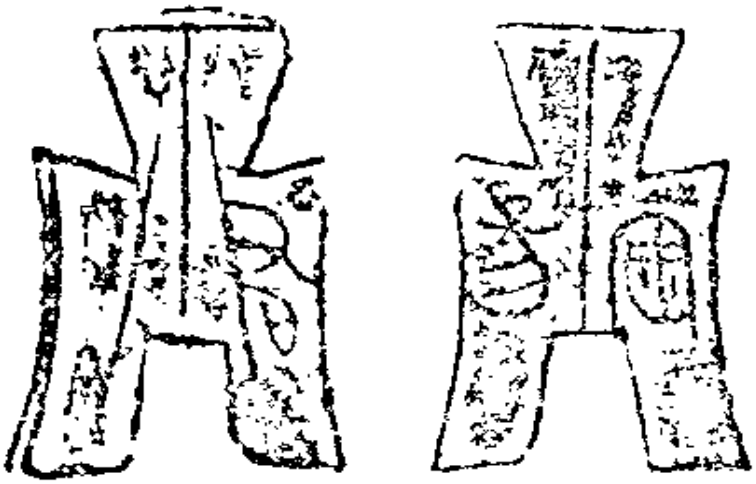


图 9-10

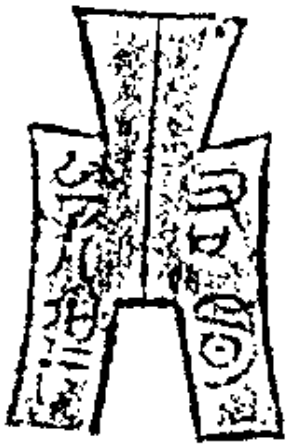


图 9-11

锐角方足布 此类布币是方足布中较特殊的品种,分大小两类,共有 5 种。

大型布为平首、锐角、平肩、方足、平裆。正面中间自首至裆为一竖纹,背面除一竖纹外,两侧从肩到足为两道斜纹,一般通长 6.9 厘米,足宽 4.8 厘米,重约 17—19 克之间。面有铭文三种,其旧释"涅金"、"卢氏涅金"、"洮涅金"或"俞涅金",而《中国历代货币大系·先秦卷》释为"金匕""卢氏金匕""俞金匕"。(图 9-12)

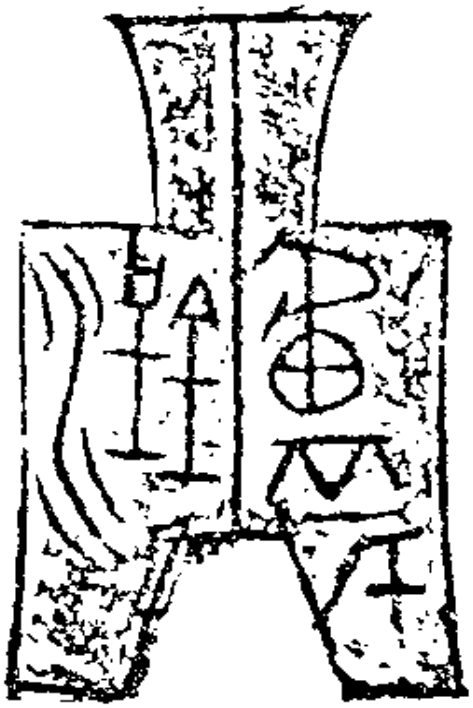


图 9-12

小型布亦为平首、锐角、平肩、方足。与大型布所不同的是其裆布为三角形,为布币所仅见。其铭文布两种,均为单字。

图 9－13 币文释“公”，其地望在洛阳西北，亦有释其为“谷”字者，通长 4.6 5 厘米，宽 2.5 厘米，重约 5—7 克之间。

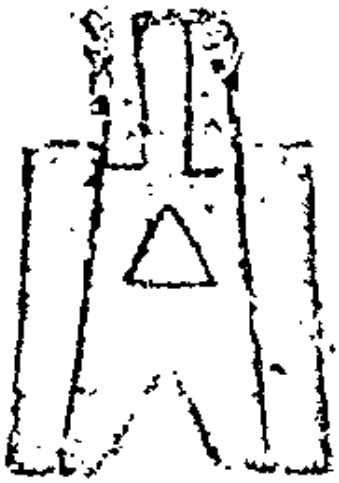


图 9－13

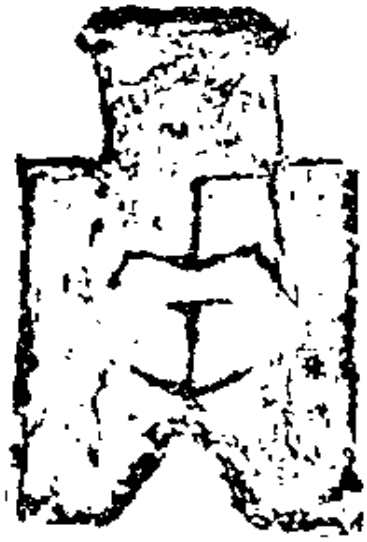


图 9－14

图 9－14 币文释为“垂”字，其主要特征同于“公”字布，通长约 5 厘米，宽约 3 厘米，重约 9—10 克之间（图 9－14）。据铭文地望考释，这两种布币均属韩国所铸。

平首尖足布 此类布币，是由耸肩尖足空首布演变形成。其为平首、耸肩、尖足、平裆。这种布也分为两个类型。

大型布一般重 7.2—13.5 克，最重的达 14 克。其铭文见于著录的有“閔”、“大阴”、“邪山”、“甘丹”、“晋阳”、“榆次”、“阳匕”、“兹氏”（图 9－15）“虑虒”旧释“豕皋”等九种。

小型布一般重 3.9—7 克之间，最重的 7.3 克，最轻的为 3.5 克。此类小布有多种铭文，与上述大型布有关的为閔半、兹氏半、邪山半、晋阳半、榆半、虑半等。从铭文来分析，大型布为一斩布，小型布为半斩布。除“甘丹”大布以外，其它大小布之间都有相同的铭文，只是小型布增加了“半”字，体现了大小布之间的比价关系。虽也发现一些小布只有地名而无“半”字，但从体形上看也为半斩布，这应为后期所造，按其铭文分析当属赵国货币。（图 9－16）

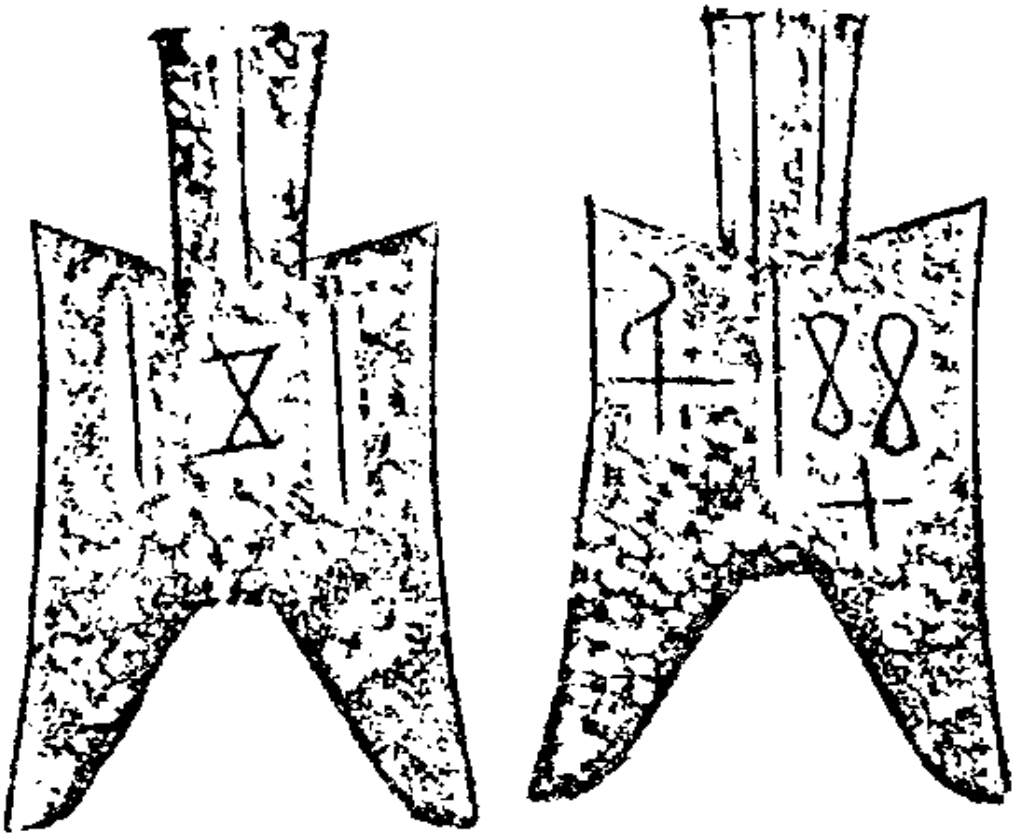


图 9－15

图 9－16

圆肩圆足布　这类布币为圆首、圆肩、圆足、圆裆，是流通于

赵国境内的又一系列货币。从铭文来看有两种，每一种又有大小两式；与尖足相同，大者为一钻币、小者为半钻币。

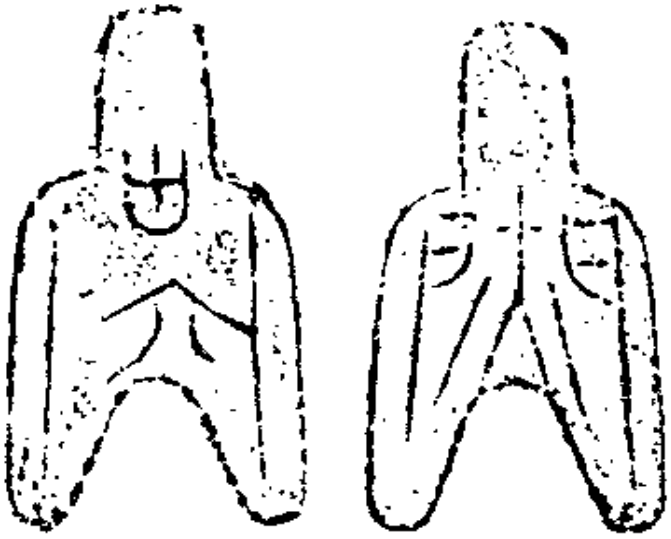


图 9-17

一种面文为单字“閔”，大型布一般重 14—16 克之间，最轻的重 9 克，最重的达 20.5 克。小型布一般重 7—9 克，最轻者为 6.5 克，最重达 10.5 克。（图 9-17）

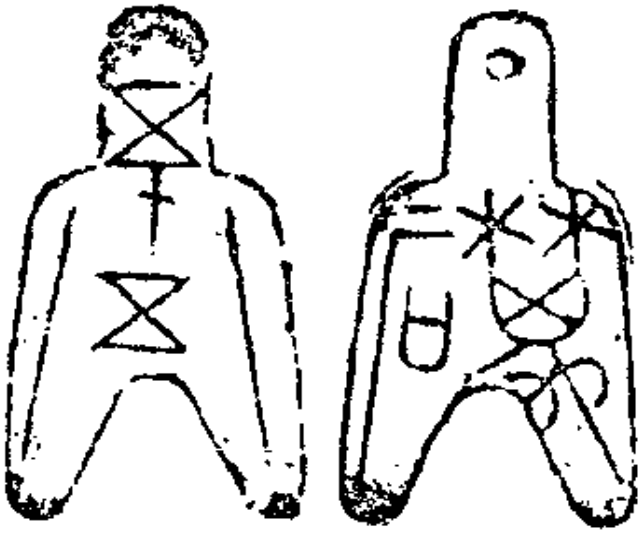


图 9-18

另一种为两字铭文“离石”，亦释“万石”，其重量大体与第一种相同，两种布币均有背文大多为记数。（图 9-18）

三孔布　三孔布是列国布币中最罕见的一种。它具有圆肩圆足布的形态，但在首及两足上各有一穿孔，故而称其为“三孔布”，亦有“三窍布”之称。此种布币原本就极为罕见，再因建国前又以各种不同方式大量流向国外，所以现在国内的实物资料很难寻觅。在《中国历代货币大系·先秦卷》中所载34例中竟有18例引自日本银行藏品。该布币传世虽少但品类繁多，在所收录的30多例中其代表地望的铭文有28种之多。其所铭地望多为山西、河北等处。

而关于其铸行区域问题多年来几经探讨至今尚无定论。其中有秦铸说，赵铸说，中山国铸行说，更有怀疑为当年商人的私铸货币。此种布币也分为大小两式，大者背文为“两”字，小者背文为“十二朱”，大者重15—17克，小者重7.8—8克。（图9-19）

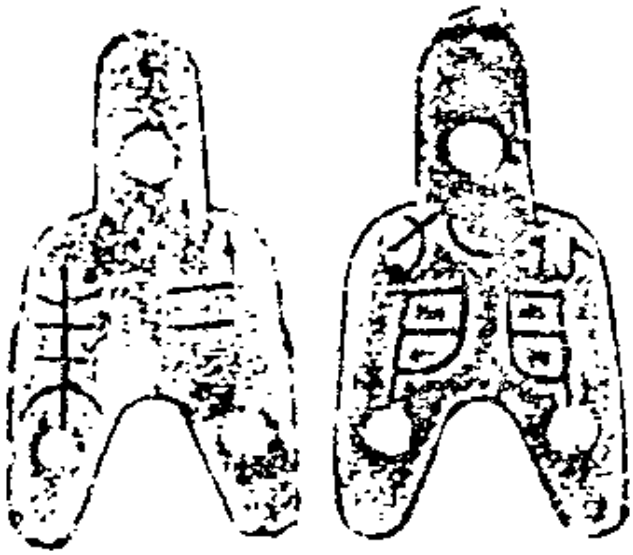


图9-19

二、刀币

“刀币”是由生产工具“削”演变形成的一种货币。在春秋列国时期主要铸行于燕、赵、齐等国，故钱币学界据此有燕刀、赵刀、齐刀之称。

1. 燕刀

燕国刀币，据其形状和文字有“尖首刀”、“针首刀”、“明刀”三种。

尖首刀　从其外形来看，它完全脱胎于工具刀削，有着明显的原始形态。其刀身的长与宽都大于刀柄，身与柄的界线分明，凹刃，弧背，背部外缘隆起厚于刃部，刀身顶端逐渐缩为尖首，柄的底部有环，一般通长 15 厘米左右，重量在 17—20 克之间。刀身铸有文字，亦有无文者。其文大多为纪数、纪地、干支及一些简单的符号，多为单字铭文，字形古朴接近甲骨文。不同铭文达百余种。（图 9－20）

图 9－20（原大之 7/10）

图 9－21（原大之 7/10）

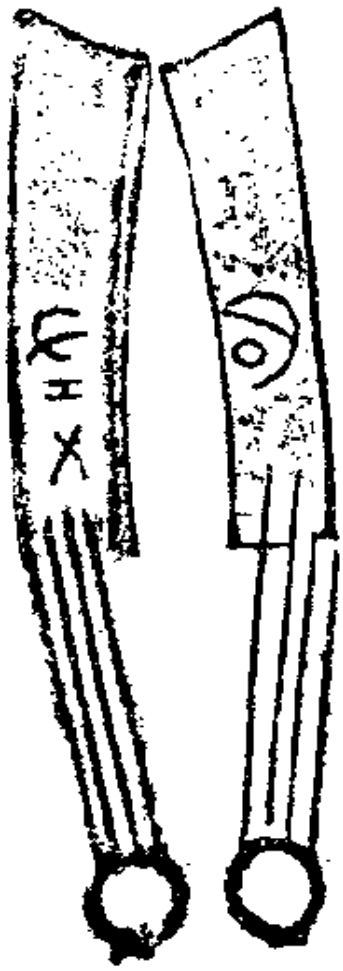
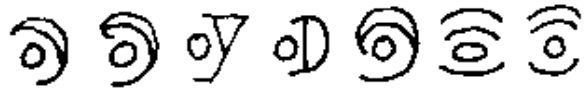


图 9－22（原大之 7/10）

针首刀　此类刀币，亦有学者将其归类于尖首刀的一个种类中，其主要别于尖首刀的是尖首突出较长，顶端纤细如针。故钱

币界称其为“针首刀”。从体形上它比“尖首刀”短小，柄部纤细与刀身不成比例，环为立椭圆形。一般通长 14—15 厘米，重约 14.7—16.5 克之间，刀身亦铸有铭文，大多与尖首刀相同，少数的铸有背文，现已发现铭文有六十余种。（图 9－21）

明刀　明刀又称明字刀（图 9－22），其名称源于刀身上的 字，此字旧释“明”字。从文字来讲，该字左下半释为“日”，右上半释为“月”，合起来释为“明”字是正确的。但只因这个“明”字喻义不明，在发现的刀币实物上，其字又有  等多种篆体，故又派生出多种解释，如莒、召、易、匽、盟、回、泉、同等。但多年来，无论诸多的先贤今贤如何考其文字出处，证其名称谬误，然“明刀”之称已深入人心，为钱币学界约定俗成之称谓。

“明刀”刀首平钝无尖，为方形齐头，刀身与刀柄几乎同等宽度，刀背有圆折与方折（磬折）两种，柄上有两道隆起饰纹直通刀身，环已变小。一般通长 13—15 厘米，重约 13—19 克之间。由于铸行时间较长，故传世及出土数量最多，是刀币中最常见的，除面文外，背面均有铭文，多为纪数、纪地、纪干支等．已见著录的背文多达四百余种。

2. 赵刀

是铸行于现今河北漳水流域和滹沱河流域，即战国时期赵国境内的一种刀币，故而称为“赵刀”。这种刀币刀身平直，刀首圆钝无尖，又有圆首刀之称，但普遍称其为小直刀。

其刀身铭文有两个字和三个字，但种类不多。计有：“甘丹即邯郸”、“甘丹化”、“柏人”、“白人化”、“白化”、“成白”等。均为地名，大多为单面铸字，有少数带有背文。如“白化”刀，在发现的白化刀中有重型和轻型两种，重型者刀身略呈弧状，其背文多为纪数、纪干支及符号，重约 10—14 克左右。轻型者刀身则为直形，背文多为纪

数，重约 6—8 克(图 9－23)。总的看来，赵刀是刀形货币中最娇小的小兄弟。

3. 齐刀

此类刀币，身材魁梧，宽大浑厚，是刀形货币中的巨人。因铸行于齐国境内，所以称做齐刀。它不仅形态美观整齐，文字秀丽雄健，而且铜质精良并有着高超的铸造工艺水平，充分显示了当年齐国强大的经济实力和政治上的霸主地位。它是列国刀币中的佼佼者。

由于齐刀自身铭文字数不等，所以对齐刀又习惯以字数命名，计有三字刀、四字刀、五字刀、六字刀等四类六种。

三字刀 因其铭文为三个字而得名，它是齐刀中最常见的一种。其铭文一般释为“齐法化”(货)。其中“夼”字尚有宝、合、吉、

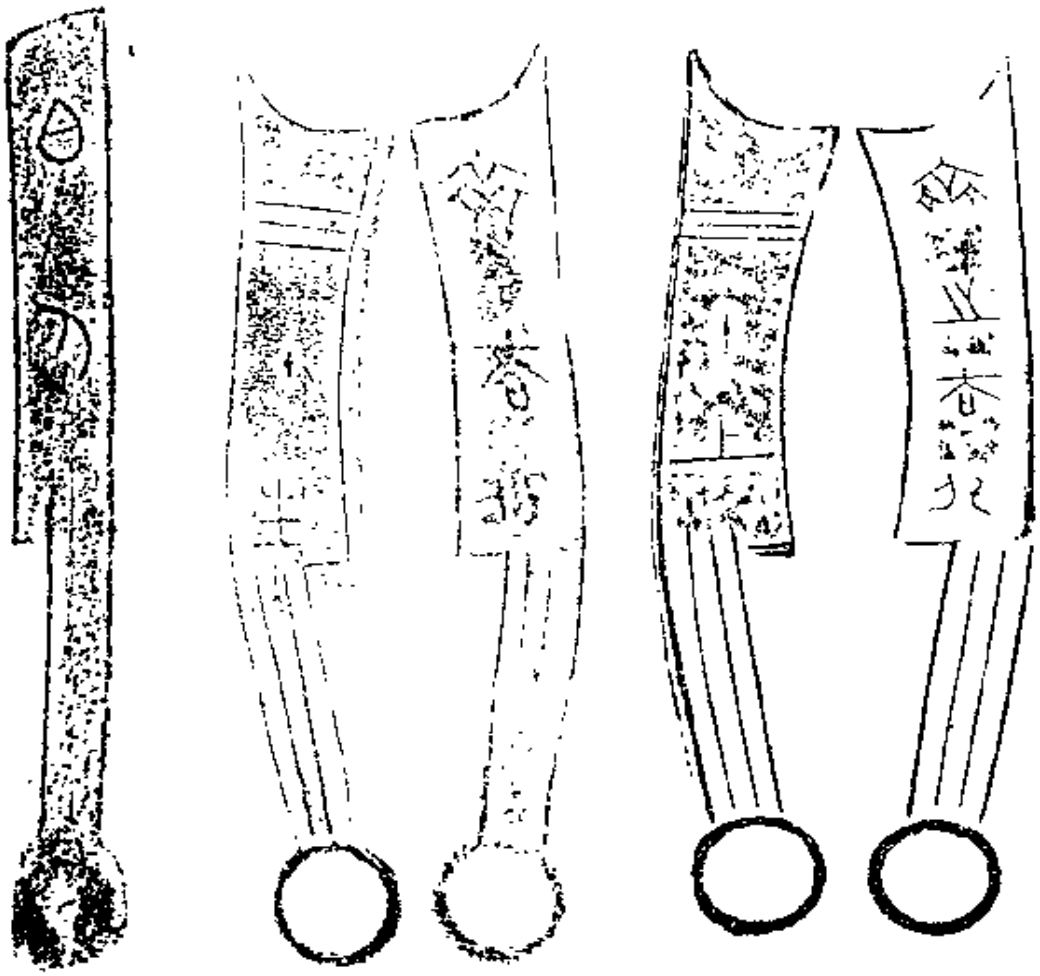


图 9－23(原大之 7/10)　图 9－24(原大之 1/2)　图 9－25(原大之 1/2)