ART
DESIGN

GAODENGYUANXIAO SHEJIYISHU

JICHU JIAOCAI

ZHONGGUOGONGYIMEISHUSHI

高等院校设计艺术基础教材

GAODENGYUANXIAO SHEJIYISHU JICHU JIAOCAI

中国工艺美术史

ZHONGGUO GONGYU MEISHU SHI

朱和平 编著

丛书主编 周旭 朱和平

标志设计 图形创意设计 人体工学与艺术设计 设计图学 动画设计基础 电脑美术设计 装饰图案及应用 摄影基础及应用 中国书法艺术 设计思维与方法 编排设计 形态设计

湖南大学出版社

ART
DESIG

图书在版编目（CIP）数据

中国工艺美术史 / 朱和平 编著 ——长沙 湖南大学出版社，2004 8

ISBN 7-81053-791-1 （高等院校设计艺术基础教材）

Ⅰ 中 Ⅱ 朱 Ⅲ 工艺美术史—中国—高等学校—教材 Ⅳ J509 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第 066486 号

高等院校设计艺术基础教材

中国工艺美术史

ZHONGGUO GONGYI MEISHU SHI

编 著 朱和平

责任编辑 李 冉

特约编辑 朱 林 邓初锦 宋 娟

装帧设计 吴颖辉

出版发行 湖南大学出版社

地址 长沙市岳麓山 邮编 410082

电话 0731-8821691 8649149

E_mail hndxcbs@126.com

经销 湖南省新华书店

印装 湖南新华精品印务有限公司

开本 889 × 1194 1/16 印张 16.25

版次 2004 年 8 月第 1 版 2004 年 8 月第 1 次印刷

书号 ISBN 7-81053-791-1/J.30

定价 36.00 元

高等院校设计艺术基础教材

编辑委员会

主　编　周　旭　朱和平

委　员（按姓氏笔画排列）

王安霞　卞宗舜　方四文　丰明高　田卫平　朱和平
何人可　张夫也　张小纲　李中扬　李志平　李轶南
肖　飞　何　辉　周　旭　林　伟　尚华楠　陈　杰
赵江洪　胡　锦　程宇宁　蒋啸镝

参编院校

清华大学
湖南大学
中南大学
东南大学
东华大学
江苏大学
福州大学
南华大学
浙江工业大学
长沙理工大学
华南理工大学
湖南师范大学
哈尔滨师范大学
内蒙古师范大学
株洲工学院
湖北工学院
广东工学院
大连轻工学院
青岛建工学院
郑州轻工学院
杭州商学院
湖南商学院
中南林学院
华北水利水电学院
江西科技师范学院
黄河科技学院
许昌学院
长沙民政学院
湖南科技职业学院
深圳职业技术学院

总序

ZONGXU

现代设计教育在我国虽然起步较晚，但从20世纪80年代后半期开始，发展极为迅猛。其中最突出的表现莫过于各类院校纷纷开办设计专业，不断扩大招生规模。原因何在？一方面，设计艺术与社会经济、生活密切相关，能创造生产、生活之美。我国经济快速发展，自然对设计人才有巨大的需求量。另一方面，我国设计艺术起步晚，且长期处于一种模仿和经验型状态，人才积淀薄弱。

目前，我国设计艺术教育的发展是跳跃式的、超常规的。从科学的发展观来说，这多少带有些盲目性和急功近利的色彩。我们如果不及时采取一些行之有效的措施的话，其所导致的弊端乃至恶果，在不久的将来会显露出来。如何采取积极措施，固然取决于国家高等教育的发展战略和宏观调控的政策与力度，但对于高等教育自身来说，当务之急是调整和把握设计艺术人才培养的目标、培养的方式和途径，努力使培养出来的人才符合和满足社会的实际需要。而要做到这一点，关键是在注重对学生个性张扬和创造性思维能力提升的宗旨之下，努力提高其艺术修养。

众所周知，艺术修养包括进步的世界观和审美理想、深厚的文化素养、丰富的生活积累、超常的艺术思维活动能力、精湛的艺术技巧和表现才能。这五个方面的知识能力和素养，对于高等艺术教育来说，在很大程度上取决于学生所接受的课程体系和课程教学内容。而与时下设计艺术教育发展近乎无序、师资队伍鱼目混杂的状况一样，设计艺术教育的课程体系和教材建设令人堪忧，全国设计艺术院校的教学内容与教学计划十分混乱。同样一门课程，在某一院校被当作必修课开设，而在另一院校，在选修课程中也往往见不到。即使是在开设了这门课程的院校，其内容也大相径庭，讲授内容基本上由任课教师个人而定。具体而言，如“设计概论”，在一些院校中被作为专业基础课在大二时开设，而在相当多院校的设计专业中没有这门课程。又如史论课程，虽然基本上各院校都开设，但有的是必修课，有的是选修课，有的名之为“中外工艺美术史”，有的称之为“中外美术史”，有的则叫“中外艺术史”，甚至还有叫“中外绘画史”的。单纯从其名称来看，就有如此大的分歧，其内容和开设的目的性也就难免有差异了。再如，设计艺术学最基本的“三大构成”——平面构成、立体构成和色彩构成，就笔者所翻检的十多种通用教材来看，可以说在内容上不仅缺乏融会贯通，而且基本上是一些纯知识性的介绍，几乎不涉及其在设计中的具体作用和运用。换言之，就是目的性和针对性缺乏提示与提炼。总之，课程设置的目的性不明确，其结果，一方面使学生对其知识重要性的认识不明确，造成学习时的不重视，甚至厌学现象发生，另一方面，也使得设计艺术专门人才由前些年的理论基础欠缺到目前的贫乏愈益加剧，使相当多的毕业生虽然有一定的动手能力，但知其然而不知其所以然，缺少创新意识，只能停留在摹仿阶段。

此外，在课程的内容方面，知识陈旧，缺少应有的广度与深度。

从教学要求及其规律来说，开设某一门课的目的，不外乎有二。一是使学生对该学科、该专业的某一方面、某一类别的知识有一个系统详细的了解。具体到艺术设计专业，在掌握基本知识的前提之下，还必须熟悉这些知识在实践中的具体运用情况。二是必须对专业知识的积淀

和形成的过程清晰地进行揭示，并阐明其知识的演变和未来发展过程的趋向。然而，目前出版的大多数教材既没进行揭示，更没有进行展望，以至于给人的印象是诸如“三大构成”知识是一开始就有的，从现代设计教育的摇篮——包豪斯确立以来，就是永恒不变的。

事实上，专业基础知识与专业知识之间，始终存在一个专业知识不断基础化的过程。当专业知识成熟、普及之后，就有基础化的可能。因此，对于基础知识而言，无论是概论性的，还是史论性的，对于日益庞大的知识体系，必须进行条理化。要接受那些普及化的专业知识，将其容纳到基础知识之中，否则，难免会造成专业知识与基础之间的脱节。现代科学技术的发展，对设计艺术专业知识的更新产生了巨大的推动作用，新知识产生和发展的结果，必然是专业知识基础化。

早在20世纪70年代，课程论专家约瑟夫·施布瓦（Joseph Schwab）就说过：“课程领域已步入穷途末路，按照现行的方法和原则已不能继续运行，也无以增进教育的发展。现在需要适合于解决问题的新原理、新的观点、新的方法。”从那时至90年代，经过探索，国外初步形成了课程改革的基本思想——打破学科壁垒，按工程（专业）一体化的原则进行课程重组，实现课程跨学科综合、整合（统筹思想指导下的融合）或集成。在现代科技和国际经济联系迅猛发展的今天，我国的课程体系的重新构建也早已引起某些有识之士的注意，但却始终没有实质性的改革举措。个中原因，一方面，我国社会处于转型时期，尚无暇调整、改革这些深层次的问题，另一方面，社会对于设计艺术人才的需求尚未饱和、过剩，没有对这类人才提出特殊要求。此外，课程体系的改革作为一个系统工程，需要从上到下的通识和齐心协力才能开展，而设计艺术工作者向以标榜个性自居，协作精神多少有些淡薄。

在包括设计艺术教育课程体系的改革尚未自上而下、自下而上进行的情况下，在高等教育尚未进行超前的大刀阔斧式的改革举措之下，通过教材的建设去使课程内容与社会实际需要相结合，做到与时俱进，去对课程体系中存在的问题进行调适，我们有理由认为这是行之有效的好方法。特别是在当前各种教材、教科书，甚至所谓的专著泛滥的情况下，这样做尤有必要和具有承前启后的意义。正是鉴于此，由株洲工学院、浙江工业大学等院校倡议，由湖南大学出版社组织了全国近三十所院校设计艺术专业的专家、学者历时近两年编撰了这套教材。其目的主要在于通过这套教材的编撰发行，推进设计艺术学的健康发展。为了实现此目的，先后两次组织专家进行论证，确定教材的种类，试图建立一个符合时代发展和学科完善的教材体系，在反复推敲的基础上，确立了26种教材为设计艺术基础教材。从其种类来看，力图形成两个特点：一是突出设计艺术基础教育的全面系统性，把握设计艺术教育厚基础、宽口径的原则，二是充分顾及到高等设计艺术教育的时限与内容繁复的矛盾，试图通过对以往的一些教材进行整合，构建一套与当今人才培养条件和要求相适应的教材新体系。随后，在充分调研和协商的基础上，确定了每种教材的主编，并召开主编会议，认真研究了教材内容的取舍和它们之间的衔接问题。主编们一致认为本套教材内容必须秉承与时俱进的精神，努力确立符合课程自身要求而又能具有前瞻性的内容。因此，这套教材在内容上也就力图突出三个特色：鲜明的设计观——体现设计的现代特点和国际化趋势，强烈的时代感——最新的理念、最新的内容、最新的资料和实例，突出的实用性——体现设计专业的实用性特点，注重教学需要。

编撰教材并不是一件容易的事，特别是在今天这样一个知识、技术更新神速的时代，要把本学科范围内最优秀的成果教给学生，并且要讲究科学性，更是困难重重。因此，这套教材是否达到了预期的目标，我们自不敢说。我们真诚地希望这套教材问世以后，能够给高等学校的设计艺术教育带来一丝清风，同时也热诚欢迎广大同仁和学生批评指正。

朱和平　周旭

2004年6月5日

目 录

M U L U

绪 论

1 1 中国工艺美术史的起源与发展 / *02*

1 2 传统工艺美术的形态范畴 / *08*

1 3 中国古代工艺美术的发展演变及审美特征 / *11*

1 4 中国古代工艺美术形式的主要内容及发展规律 / *16*

陶瓷工艺美术

1 1 陶瓷发展简史 / *24*

1 2 陶瓷造型工艺美术 / *34*

1 3 陶瓷装饰艺术设计 / *49*

青铜器工艺美术

1 1 青铜器发展简史 / *60*

1 2 青铜器的造型艺术 / *72*

1 3 青铜器的装饰艺术 / *80*

玉器工艺美术

1 1 玉的发展和利用简史 / *90*

1 2 玉器造型工艺美术 / *98*

1 3 玉器的装饰艺术 / *109*

家具工艺美术

1 1 中国古代家具发展简史 / *118*

1 2 中国古代家具的造型艺术 / *123*

1 3 中国古代家具的装饰艺术 / *129*

建筑工艺美术

1 1　中国古代建筑的发展与演变 / *136*

1 2　建筑结构与造型工艺美术 / *141*

1 3　建筑装饰艺术 / *154*

金银器的工艺美术

1 1　金银器的生产制作历史 / *164*

1 2　金属工艺的造型艺术 / *167*

1 3　金银器的装饰工艺美术 / *173*

中国古代染织品工艺美术

1 1　中国古代染织品几染织技术的发展 / *180*

1 2　染织品图案和纹样工艺美术 / *190*

雕塑工艺美术

1 1　中国古代雕塑发展简史 / *208*

1 2　雕塑造型工艺美术 / *219*

1 3　雕塑装饰工艺美术 / *232*

1

绪　论

工艺美术源远流长，从严格意义上说，它的起源发展和演变是与人类的起源和人类社会的发展同步的，中华民族概莫能外。谁也无法否认：在我国历史上，无论是文献记载，还是传世的，亦或是考古出土的实物，均证明我国古代在工艺美术方面不仅形成了丰富的理论体系，而且创造出了许多精湛的艺术品，在博大精深的中华文明发展史上占有不可忽视的地位。研究探讨历史时期工艺美术的具体内涵、理论的积淀与确立，以及时代艺术风格与特征，不仅是增强历史知识，了解中华文明史不可或缺的重要方面，而且对于我们今天从事艺术创作，从历史与传统的基础上产生出标志时代文化最高水准的艺术创造，也是必由之路。

1.1 中国古代工艺美术的起源与发展

工艺美术的起源，几乎是与人类的起源同步的。那么，是否就可以推理出：工艺美术是人类独有的呢？如果是，是什么原因促使人类进行工艺美术活动呢？人类进行工艺美术活动的标志又是什么呢？这些问题，是我们研究中国工艺美术发展史首先必须要搞清楚的。

1.1.1 劳动——工艺美术产生的前提

按照马克思主义的观点，人类活动区别于动物的根本点在于人类能够按照变化着的需要，自觉地适应一切对象，并且把自身固有的标准运用到对象上去，有意识地进行创造活动。

那么，人类为什么要进行这种有意识的创造活动呢？因为从猿进化到人以后，人类生存的环境发生了变化，由原来单一的自然环境，演变为自然和社会的复合体。人类为了要建立和维持这种社会群体和结构，开展社会活动，就不能像动物那样消极地、被动地去适应自然环境，而应该有意识、积极地去改造自然，从事人类所需要的活动。就人的本质特征而言，人是自然本性和社会属性的统一，而且这两者的统一是建立在实践的基础之上的。作为人类的实践活动，实质上就是生产活动，就是人类为了生存、生活，通过发挥主观能动性，利用客观条件改变客观环境，获得物质和精神需要的活动。工艺美术正是在这种生产活动中产生的，工艺美术是由设计引发的。

人类获得物质生活资料和满足精神生活的需要，严格地说，是通过造物来实现的。人类的造物活动，归根结底乃是人类的劳动。而人类的劳动是从造物——制造工具开始的。

人类早年创造的工具主要是石器和木器。这是因为石头随处可见，随手可得，而木器在当时的生存环境下，也是十分容易得到的，只是由于木器易于腐烂，难以保存传世，所以我们今天所能见到的当时的工具主要是石器。人类对工具的加工、改造和创新，在人类的早期，并不是我们今天所想像的那么容易。一方面，人类的意识行为，特别是早期思维能力的产生十分缓慢，基本上属于为了适应生存环境的本能行为的逐渐积累和升华，另一方面，工具的加工、改造和创新是在利用自然物的过程中偶然的发现和经验积累的结果。当原始人面对袭来的猛兽时，他们会从自己身旁的许多天然石块或树枝中，选取合用的一个，作为抵抗的工具。作为原始人来说，当此之时，他们之所以选取这一根树枝或这一块石头，而不是另外的那些树枝或石头，主要是对它们的形状、坚硬度、大小、重量等特性有了一定的了解才作出选择的。这样的选择自然是根据即将要投入的用途而决定的。然而，自然界中天然的物品完全适合于人们各种需要的情况是很少的。于是，人们

在使用自然物作为工具的过程中偶尔发现自然物的大小、尖锐对于实现目的的特效性中受到启发，便萌发改变自然物的形态，使之适合于自己的目的，毕竟自然物中完全适合人们特殊需要的东西太少了。

考古发掘和人类学的资料表明：人类对自然物的改造最初是石器工具的制造。早在猿人阶段，人类在利用石块对付其他动物的进攻中，便悟出了石块的尖锐、大小对于抵御动物进攻的有效性和在切割过程中的作用，所以便发明了以石击石的方法，打制出各种合用的石块作为工具。在我国目前已发现的原始人类活动的遗址中，普遍存在着用打击方法制造工具的情况。像元谋猿人、蓝田人、北京猿人等著名遗址中，打制的石器不仅数量多，而且种类很丰富，在大量的石器中，有各种砍砸器、刮削器和尖状器，在稍晚的山西峙峪人文化遗址中，甚至出现了用石头打制再经磨制而成的箭镞和矛尖。这一切表明在我国原始社会，不仅存在着使用石器的时代，而且也反映出我国工艺美术的历史是从打制石器拉开序幕的。

目前，考古学界和人类学界，普遍将人类制作石器工具方法的不同而划分出前后两个时代——旧石器时代和新石器时代。旧石器时代是以打制石器为其制作工具的时代，而新石器时代则是在打制的基础上作进一步的磨制和加工。虽然原始人类在打制石器的过程中摸索出了一定的经验，即通过打击石头的某些部位打制出某种特殊形状的石头，但是，从根本上说，它的形状并不是确定的，带有很大的偶然性。只有到了磨制石器阶段，制成的石器才基本上符合和满足人们实用的需要。因此，从严格意义上来说，人类的设计思想萌芽于旧石器时代，但是真正通过人们的行为将这种设计思想付诸实践，却是在打制的基础上进一步加工才发生的。

按照史学界目前的划分方法，旧石器时代的石器可划分为三类：

第一类：砍砸器。主要使用于旧石器时代早期，制作极为简单和粗陋。从一面或两面把砾石的边缘打出刃来，将另一端再加工成把柄状，当作手斧来使用。这类石器都比较粗大，主要用于砍砸、切断、劈材、挖土等，可以说，它是原始时代的“万能工具”（图1-1）。

第二类：刮削器。它是在整个石器时代，特别是旧石器时代应用比较普遍的石器。大都是选用石英、水晶和火石等石料，经过第二次加工，把石片的边缘打制成平刃、凸刃、凹刃、多边形刃，或者把圆形石板周围加工成刃（图1-2）。从总体上看，这类石器一般比砍砸器小，其用途一般是用作刮削木头或兽皮。

第三类：尖状器，这类石器的制作较前两类要复杂和精致。制作时，一般是把石英或燧石质的石板加工出尖和刃来，其中两刃一尖的形制最为多见。在我国最为典型的是三棱器（图1-3）。

这三类石器大体上也是随着时间先后出现和增多的。从大致的顺序上可以看到：器物的形制由简单到比较多样；制作由一次加工到二次加工；使用功能也逐渐增多。这一时期的石器虽然处于打制阶段，但在整个序列中充分反映了早期人类石器加工能力的发展提高。到后半期，又出现了骨、角器。这些都明显地说明，人类手指变得日益灵活，思维在不断发展，创造能力不断增强。

人类从单纯的选择自然物作为工具，发展到对自然物进行改造，不久，很快进化到突破运用现成自然物

图1－1

图1－2

图1－3

阶段，而进入到了一个通过自己的智慧和劳动，创造出一种地球上从来不曾自然存在过的新物质。他写下了远古时代人类文明的崭新光辉篇章，是人类工艺美术史上第一次真正意义上的产品。从早期的把牛胛骨绑在木棒上做成挖土的工具（图1-4），到将动物的胫骨加工成有倒刺的鱼叉，再到大汶口、龙山、仰韶等文化遗址中精致的石铲、石锄、石斧（图1-5）和石镰的出土，都千真万确地说明我国工艺美术所涉及的领域在迅猛扩展，设计的艺术水平在不断地提高。

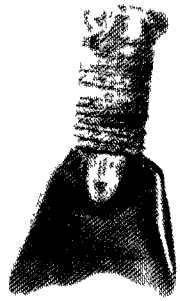


图1－4

图1－5

1.1.2 原始人围绕生活方式展开的工艺美术活动

我国的工艺美术源远流长。但是，在整个原始社会所发生的工艺美术，由于人们的认识水平有限，工艺美术品局限于利用自然界的天然物质进行简单的设计、加工。因此，体现当时工艺美术发展概况的是石器、木器和骨器。而这些石器、木器和骨器是围绕生活方式展开的。

对于生活方式，一般地说，有广义和狭义两种理解之分。如果从哲学和人类学的范畴理解的话，广义的生活方式是指作为社会主体的人，为满足自身生存和发展的需要，所进行的一切物质和精神活动的总体模式与基本特征，是人的生活活动的总和。而所谓狭义的生活方式，则通常是指人们对生活资料的消费方式和处理日常生活行为（衣、食、住、行、娱乐等）的特定方式。人类的生活方式，不仅受到自然环境的制约，而且还受生产力发展水平和生产方式的影响。可以说，人类对生活方式的要求诱发、促进了生产力的发展，而生产力的发展又使生活水平得以提高，生活方式得以改善。

人类早期生活方式的总体模式，整体来说是相当封闭的，也是十分落后的。其封闭性表现在人类各群体、各部落、各民族之间，几乎全都处于相对隔绝的封闭状态之中，彼此之间很少有联系，而生活方式的落后性几乎表现在满足人类基本生存需要的衣、食、住、行等方面。如在饮食方面，远古时代，在火没有被利用和人工掌握取火技术以前，人类的食物来源不仅十分有限，而且还处于茹毛饮血阶段。又如在衣着方面，则为兽皮、羽毛和树叶。再如住的方面，最初是在树上筑巢而居和利用天然洞穴居住。至于行的方面，可以肯定人类早期在陆上是没有什么工具可以代步的。

不知经历了多少万年，伴随着人类自身的进化，人类的生活方式终于发生了重大的变化，特别是发现了火的作用和人工取火的方法以后，人类早期的生活方式有了质的变化，随着这一变化，涉及到社会生活各个方面的工艺美术相应产生和展开了。

首先，在获取食物资源所展开的工艺美术方面，由简单、粗糙的狩猎工具，发展到种类繁多的陆上、水中捕猎工具，由单纯的获取动物食物发展到将动植物作为食物，并逐渐以植物为主的阶段。

各种狩猎的工具是人类获取动物性食物资源的主要手段。原始人用于陆地狩猎的工具由最初的石块、树枝，逐渐发展到石器、弓箭、陷坑等，水中捕食鱼类由徒手抓捕发展到利用鱼钩、鱼叉、渔网和各种编织的渔具。

获取植物性食物　特别是人工种植性植物食物不仅比狩猎野兽、捕捉鱼虾所遇到的风险要小得多，而且有一定的保障。人类获取植物性食物由最初的双手获取大然植物的根茎和果实，发展到人工种植“五谷”，随之，设计出了用于种植收获食物的镰刀、锄、铲、镢等生产性工具和加工食物的碾谷器等。

其次，为解决御寒防暑的问题，人类由用树叶、皮毛披挂于身体作为衣服发展到对皮毛进行加工、缝制和织造丝、布等纺织品作为服饰原料，并由此设计制作出了多种缝纫用具和原始织机。

人类早期的服饰材料是原始的现成物，如兽皮、羽毛、树皮、树叶之类，而利用纺织技术创造出自然并不曾有过的服饰材料——布，则是在上述情况存在之后的久远时期。我国各地的原始文化遗存中出土的大量

骨针和纺锤、纺轮等缝制和纺织工具，以及新石器时代早期陶器的底部有席纹的印痕，是晾干陶坯时印上去的事实，足以证明了在陶器发明以前我们的祖先便已经掌握了编织技术。

再次，从居住条件来说，由早期的巢居和洞穴居住发展到建筑房屋居住，从而产生了建筑设计。

在我国目前所发现的新石器时代的文化遗址中，可以看出，当时的人们一般都选择在背坡面水，靠近河流或湖泊的河谷阶地、台地、沼泽边缘部位或接近水源的地方。这一方面是为了生活和灌溉的需要，另一方面，河流也提供了舟楫之利，成为沿河岸各聚居点之间互相交往的通道。至于建筑的形式，则根据不同的环境、气候，就近提供的资源条件等具体情况，发挥因地制宜的特点，形成了各种不同的建筑风格和形态。如北方的黄河中上游地区，因地处黄土高原，利用黄土的直立性，以穴居和半穴居形态为主，黄河下游则以半穴居和早期地面筑构为主。在南方地区，因为地势低洼的沼泽地区多，再加上气候潮湿多雨，所以形成了“干栏式建筑”。

不论是穴居、半穴居，还是地面建筑或干栏式建筑，都具有一定的科学性，整个建筑从外观造型到内部结构均表明了人类在早期就懂得如何趋利避害。

复次，从行的方面来说，尽管原始人类主要依靠双脚，但原始的车船也出现了。

由于原始村落大多沿河岸布置，所以人们从落叶和树干能在水中飘浮得到启发，用石斧将圆木的一面刳成凹形，从而相对地增加了稳定性，并且增加了运载量，这就导致独木舟的诞生。把许多树干捆成一排，这样制成的木排也能获得同样的效果。因地制宜，产竹的地区就有了竹排。而车的出现，种种迹象表明并不比船晚，大概因为自然界圆形的、类似轮子的物体在滚动过程中给人的启发，所以原始居民在搬运重物（例如石块或巨兽）时曾利用它们不断滚动的原理，作为辅助运输的工具。这种辅助运输的工具实质上就是最原始的车子。

总之，人类最初的工艺美术是源于生活的，生活的需要是工艺美术的源泉和动力。流传至今的许多遗址、遗物都证明了这一点。

1.1.3 原始石器、木器和骨器的工艺水平

在人类的早期，围绕生活方式，原始人类便展开了工艺美术活动。那么，原始人的工艺美术到底达到了一个什么样的高度和水平呢？其工艺美术中又表现出什么样的艺术风格呢？

由于在工艺美术起源时期，人类物质资料的创造主要是为了解决人类的衣、食、住、行的需要，而为解决这些基本生活需要所使用的工具又多为石器、木器和骨器，因此，代表和反映这一时期工艺美术水平的也是以石器、木器和骨器为材料的生产工具及其产品。

首先，从解决食物来源的工具设计来说，从大约距今一万年的新石器时代开始，伴随着磨制石器的推广、定居生活的出现、原始农业的发明、制陶业的发生等生产和生活方式的巨大变革，扁平石铲、断面为椭圆形的磨制石斧以及镞、凿和少量的石镰、大量的石磨盘、石磨棒等已被应用于当时社会生产的各个环节之中。在这些石制的生产工具中，铲、斧等器具是用于垦荒、种植的，石镰是用于收获的；而石磨盘和石磨棒则是用来研磨粮食的。在这些工具中，虽然各地出土的实物数以千万计，但是，都不算精致，也欠规整。最能代表当时设计水平及艺术表现形式的是磁山文化时期的磨盘和与之相配套的磨棒。

磁山文化是发现于太行山脉与华北平原交界处的河北武安县的原始文化遗址，距今约8000年左右。从出土物来看，磨盘和磨棒的外观形状是上面一根圆棒，下面一个平盘，平盘造型呈前宽后窄的鞋底形，下部有四个乳突状足（图1-6）。这个形状怪怪的东西，是当时人们

图1－6

用于加工谷物的工具，只要把需要加工的谷物放在盘上，用圆钝的磨棒研磨，就可以使谷物的壳和实相分离，从而得到精米。其功能相当于今天的辗米机或一些封闭落后地方还在使用的石磨、杵臼。尽管使用这个加工器具的生产效率很低，但是反映了原始人的工艺美术水平。因为石磨盘表面经过打磨，平整光滑，中间略有内凹，这种造型目的是为了防止研磨谷物时谷粒外流而设计的。在制作过程中，需要按照预先设计把中间内凹的部分凿掉，但内凹部分的面积及深浅度究竟应该为多少才不妨碍磨棒的工作效率，是必须要把握好的。再说磨盘的底面边缘都有四个对称的乳头状小足，与盘面为一整体，二者系由整块石料凿成。这样设计从实用的目的来说，一则是为搬运方便，二则是为了使石磨盘安放平稳，因为这种设计与三角形的稳定性相吻合。不过，这种设计对于制作来说是相当困难的。制作者必须将足以外的地方全部剔除，这一工序要求有较高的技巧和耐心细致的工作态度，稍不小心，预先设计的足部和石面就可能被剔掉。

作为收割农作物的镰刀，从今天仍在使用的实物来看，其造型一般为扁平的弧形，一头稍窄，一端稍宽，宽的一端有孔或銎，用以装插木柄。刃部或为直刃，或为锯齿状，都是用铁和钢制造。镰刀的好用与否，不仅与刃部是否锋利有关，也与柄和镰身的角度有关。从原始文化遗址出土的石制镰刀（图1-7）来看，除了材料不同以外，在工艺设计的原理、造型结构等方面，与今天竟无二样。

图1－7

其次，从与人类护体、御寒、防暑的服饰品的设计及其加工来说，原始社会也具有不断提高和发展的趋势。周口店山顶洞人遗址中，其实物是一枚磨制精致的骨针。骨针的发明，标志着人们已能缝制简单的衣服。到了新石器时代，从各地所发现的遗址中普遍出土有骨针、骨锥、陶纺轮（彩图1）和石纺轮的事实来看，服饰的制作发展到了一个新的阶段。纺轮的应用，使纺织纤维利用纺轮的转动捻成纺线，从而使人类服饰的质地由兽皮、树叶和树皮等提升为丝、麻、葛等织物。在半坡、庙底沟、大何庄、秦魏家等属于仰韶文化时期的墓葬的陶器上大量发现的布纹表明仰韶文化时期纺织业已经广泛存在。到了稍晚的龙山文化时期，随着骨梭的发明改变了“手经指挂”的操作方法，大大提高了纺织的效率。这种骨梭有扁平式的，也有空筒式的，有的一头穿孔，有的两头穿孔。这些纺织工具的工艺美术水平，我们从良渚文化中出土的玉纺轮可以得到证明。

在距今约5000千年以前的良渚文化瑶山祭坛遗址中出土的两件玉纺轮，其实物现藏于浙江省文物考古研究所。第11号墓出土物的造型为圆饼状，中间有一穿孔，端面呈倒梯形，出土时位于墓葬北端陶器近旁，直径4 3厘米，孔径0 6厘米，厚0 9厘米。出土时有一根青玉圆杆穿在其中，圆杆上端呈锥尖状，在尖端对钻一个小横孔，杆长16 4厘米。纺轮固定于缚杆上，纺织时围绕缚杆转动。为什么要把纺轮制成圆的或圆锥形的，而不制成别的形状呢？这是我们祖先长期劳动实践得来的。人们在无数次的纺线劳动实践中发现形状不均匀的重物在旋转中总是不够稳定，而采用圆形或锥形的就要好得多，于是人们把纺轮尽量做得圆一些，旋转起来的效果又快又好，纺轮的用法即在纺轮孔中插上一根木棍，先将纤维用手搓成线系于木棍上，然后一手拿着纤维，一手拿着纺轮并转动纺轮让其按一个方向旋转，这时纤维被牵伸拉纺成纱，到一定的长度把加拈好的纱缠于木棍上，这样不断地进行，就能纺出很长的纱来。二、三根纱合在一起再加拈便成坚固的线。这是我们祖先巧妙地利用了重力牵伸和利用了旋转力偶加拈的科学原理。

第三，从居住的房屋设计和建筑来看，原始人类已具有相当高的工艺设计水平和建筑能力。

考古工作者发现的最早的房屋遗迹是在新石器时代，这一时期的房屋遗迹全国各地都有发现。迄今为止发现最早的是河南新郑的裴李岗遗址、河北武安的磁山遗址发现的半地穴房基残迹和浙江余姚河姆渡遗址的木构建筑，它们距今约8000年。其中河姆渡遗址发现的木构建筑有两种形式一种是栽桩架板的干栏式建筑，一种是栽柱式的地面建筑。栽桩架板的干栏式建筑又分高干栏和低干栏两种。高干栏建筑形式以枞木为基础，其上架设大、小梁承托地板，构成架空的建筑基座，再于其上立柱架梁，构成高于地面的干栏式房屋。

低干栏建筑构件主要由竖桩和横板、梁板、竖板等组成。而栽柱式地面建筑，也分打桩式和柱础式两种。栽柱打桩式建筑，其柱下用木板作基础。有一点特别值得指出的是，在河姆渡的两种形式的建筑中，木构件有的采用了榫卯和企口板加工技术，说明木结构技术达到了相当高的水平。

与河姆渡遗址房屋设计风格和形式明显不同的是半坡遗址的房屋设计与建筑。到目前为止，半坡遗址发现的房屋遗迹共46座，房屋不仅有正方形、长方形和圆形三种，而且无论是在朝向的选择还是在房屋的功能以及建筑的造型上，都采用了科学的方法与设计理论。诸如夯打、烧烤、防水、防潮、排烟、采光等设施均体现出进步性。

第四，在交通工具方面，原始人的工艺美术水平，我们可以用划船的工具——木桨的设计为例来说明。

传说黄帝时候就发明了船。《易·系辞》说他“刳(挖)木为舟，剡(削)木为楫(桨)，舟楫之利，以济不通，致远以利天下。”尽管《淮南子》中说到古人“见窍木浮而知为舟”，但原始社会的船的实物在旧石器时代的遗址和新石器时代的遗址里，至今没有发现。我们唯一能知道其有关工艺美术的是划船用的木桨。这种木桨在河姆渡遗址和钱山漾遗址中均有出土。河姆渡遗址出土的木桨，桨翼和桨柄是由整块木料制成的，木质坚硬，色彩赭红，桨翼完整，长51厘米，宽15厘米，厚1 2厘米。桨柄已经残断，从桨翼至桨柄残长63厘米。其外形颇似现今的木桨，柄是另装于翼上的。钱山漾遗址出土的木桨系青冈木制成，翼成长条形，长96 5厘米，宽19厘米，稍有曲度。凸起的一面中间有脊，自脊向两边斜杀，柄长87厘米，已经腐朽。与现在木桨不同的是，肩平直，翼长柄短，使用时较费力。这两处的木桨和今日南方地区的木桨虽有不同之处，但已具备了现代桨的基本形式，已有了翼、柄之分，如在水上交通不甚频繁的情况下，那是不可能有这种进步的形式。我们敢肯定，木桨的出现标志着独木舟时代已过渡到木船时代。

传统工艺美术的形态范畴

传统工艺美术作为一种物质和意识结合的形态，由于其设计制作者的主观意识的载体和人们对于物质需求的不同，具有不同的形态范畴，而这些范畴体现了工艺美术的具体形式和时代风格，反映了工艺美术的演变和发展规律，因此，研究工艺美术发展史，对传统工艺美术的形态范畴进行探讨是十分必要的。

1.2.1 分类标准及其方法

面对着种类繁多、形式各异的传统工艺美术大家族，要对其进行分门别类是十分困难的。这种困难主要表现在分类标准上。因为从工艺美术的内涵来说，构成的因素是多重的。它既有用材的区别，又有用途的不同；既有制作工艺的不同，又有装饰风格的差异，既有具体的品种，又有针对不同特殊场合的独特需要而专门设计的品种。总之，根据传统工艺美术的不同内涵，可以划分出不同的类别。目前，学术界还没有一种对传统工艺美术的形态范畴统一、明确的分类、归纳办法。比较流行的分类方法有以下几种　第一种是根据工艺美术品所使用的材料确定不同的种类，如陶器、皮革、金银、木材、漆制品、玉石、玻璃、丝织品、棉制品等。第二种是从设计制作的工艺方法，即技术构成上进行分类，如染织工艺、髹漆工艺、刺绣工艺、涂饰工艺、镂刻工艺、雕琢工艺等。第三种是将工艺美术品按审美和精神生活为主题、实用和物质生活为主题划分，其中前类包括祭祀类、娱教类、装饰类，后类分为穿戴类、起居类、生活类、用品类等。第四种认为工艺美术源于百工百艺，因此可分为传统手工艺和现代机械加工工艺两大类。这些分类方法在目前所出版的工艺美术史、设计史著作和有关论文中十分普遍。其中特别突出的是在撰写有关这类著作中，大多以朝代为顺序，将各个时期不同类别的工艺美术品作出罗列和阐述，以至于在各种著作中多出现诸如“商代青铜器”、“唐代染织品”、“明代瓷器”等之类的标题。当然，除上述而外，还有按工艺品生产的组织形式来划分的官府经营和个体经营，按工艺品使用的范畴、对象来划分的宫廷和民间拥有，以及工艺品工艺的内在组织和结构来划分的诸多方法，只是这些划分方法目前仅在少数论著中有所反映而已。

那么，上述划分方法是否有确切之处呢？如果有的话，哪一种更为确切呢？这不仅关系到工艺美术学研究的学术取向，而且直接决定本书的框架体系和谋篇布局。

关于传统工艺美术的形态分类，我们认为应该牢牢地把握住三个方面　其一，它必须是人类的创造思维和物的合理结构的产物，其二，艺术性，其三，生活性和生产性。这里所说的人类的创造性思维和物的合理结构，是指人的意识活动必须建立在创造性基础之上，并用一定的物质材料作为载体，所谓艺术性，是指人

的意识作用于一定的物质材料以后所表现的形态，必须呈现出某种艺术内涵和艺术特性；而所谓生活性和生产性，则是指工艺美术是在生活和生产中不断提高和发展的。一些不合时宜不能适应生产、生活新方式的工艺品类不断地被淘汰，因而也就不断有新生的品类出现，这可以说是传统工艺美术的基本进化图式。

众所周知，广义的艺术分类包括美术、音乐、戏剧、舞蹈、曲艺、电影等；狭义的艺术仅指美术，包括绘画、雕塑、建筑、工艺和书法。如果简单地冠以“工艺”来解释艺术，即为绘画工艺美术、雕塑工艺美术、建筑工艺美术、工艺工艺美术和书法工艺美术。这样的名称不仅听上去让人感到别扭，而且也有悖于约定成俗的艺术创作行为。同时，作为艺术的工艺美术所涉及的内容、观念、品类、特征又远远超出了这些分类的内涵，我们之所以设专节来讨论工艺美术的形态范畴的原因也就在于此，毕竟分类不妥会造成论述的困难和某些概念的生硬套用。

在西方国家，艺术分类的形式应该说是有其科学性的，但只限于广义的艺术形式，对我国传统的工艺美术来说，虽有可借鉴之处，但无法全盘套用。也就是说，西方艺术的分类是以艺术形式区别的，而中国传统的工艺美术则更体现出工艺美术的内涵、演变的过程和社会生活发展的关系等，所以它们之间有着本质的区别。

从艺术学的角度上看，强调造型艺术的特点，在作品的分类上，采用综合分类方法，即不严格遵从某一尺度，而是依据作品在历史时期的性质、多寡和主次进行分类，是有利于揭示历史时期造型工艺美术的发展演变内涵及其规律特征的。特别是从人类设计的发展历史来看，其所经历的阶段以及在各个阶段所表现出来的特征，并不是取决于某一种单一的因素，而是多种因素共同作用的结果和反映。正因为如此，我们在确定划分标准的时候，采用综合分类方法为标准。

1.2.2 古代工艺美术的形态范畴

无论是古代，还是现代，工艺的范围和内容均是很宽广的，因为凡是要经过工艺制作过程的造型或是通过第三者来体现构思的，都可以视之为“工艺”。然而，从古代各种工艺的共性来说，可以用平面和立体两大部分来涵盖。平面是二维空间，立体则是三维空间。一个表现在展开的平面上，一个表现在延伸纵深的体积上，而它的共同特点都是在研究如何达到造型美和实用的统一。

在中国古代，无论是文献所载，还是考古发掘出土的实物，与“工艺”精神相符合并体现这一精神的物质资料生产是很多的，举凡中国古代的手工业生产无不包含着设计意识和设计精神，反映一定时代的工艺水平。

从手工业的发展历史来说，任何一种工艺，都经历了从分散、个体，到形成行业的历史过程。如早在夏商奴隶制开始时期，铸铜、制陶、制骨、制玉等手工行业便已从农业中分化出来，形成独立的生产部门，并且随着社会经济的发展，手工业内部生产也呈现逾来逾细的趋势。斑斑可考的史实证明 最迟到商代后期，手工业品类增多，独立由王室贵族掌握的手工业生产规模大、种类多、分工细，这充分表明当时的工艺技术已经趋于专门化。工艺技术的专门化发展，一方面推动工艺美术的发展，另一方面要求工艺美术必须与之相适应。从考古的有关资料看，当时已形成青铜冶铸、制陶、骨器、玉石工艺、皮革竹木、舟车、建筑等专业。见之于文献记载的设计者和制作者，当时称之为工匠的有陶工、酒器工、推工、旗工、绳工、马缨工等。到西周时代，这种由不同技术而形成的分工更细致，形成所谓的“百工”。再往后来，历战国秦汉魏晋南北朝，到隋唐时期手工艺生产的发展更是不断走向高峰，从陶、瓷、漆、金属铸造、镶嵌、染织、刺绣、玉石雕刻、房屋建筑、家具制作到各种生活、生产用品，绝大多数的工艺品类和工艺制作技术走向了成熟。人们制作、生产的这些物品，由讲究功能的致人利用思想，逐步发展到了技以载道，乃至技术与艺术的完美结合和统一的阶段。以铜制工艺品类为例，实用于生活的食器、酒器、水器、烹饪器、乐器，如鼎、豆、壶、钫、缶、卮、杯、盘、盆、冼、釜、铫、锅、钟、铎、铃、鼓、铜镜、铜炉等有几十类。仅

用于照明的铜灯就有复合灯、羊形灯、人形灯、牛灯、长信宫灯、吊灯等若干类。每一类又有各种造型和功能，如朱雀灯、雁足灯、羊形灯、人形灯、牛灯、长信宫灯、三柱盘灯、卮灯、“当户”灯、豆形灯、雁鱼灯、拈灯、人托盘吊灯等。名目繁多的青铜器，在具有和保证实用性与实用功能的前提下，其形态可以说取决于设计者与制作者个人的意愿。

在人类手工业的生产发展过程中，由讲究功能的致人利用思想，逐步发展到技以载道，乃至技术与艺术完美结合的统一阶段，既是整个手工业发展的历史趋势，又是手工业中各部类的发展规律。当然，在这中间有二种情况也是我们必须要充分注意的·一是随着社会的发展进步，一些不合时宜不能适应生产新方式和社会发展需要的工艺品类被淘汰，因而不断有新生的品类出现，这可以说是中国古代实用工艺的基本进化图式，二是由于社会的发展、科技的进步，某一种工艺品，如玉器、漆器、牙雕等，在以积淀的方式形成承传式的结构和形式与规范的过程中，往往包括了对民族文化传统和民族审美心态的汲纳与对其他工艺品生产方式中观念形态和技术的撷取。这样，从某种层面或某一个角度来说，不免存在你中有我，我中有你的情况。

基于上述情况，特别是物品存在发展的历史延续性来考虑，我们在探讨中国古代工艺美术历史时，将庞大、复杂的大家族，通过九八种形态的阐述，来说明其共性和个性。这八种形态分别是陶瓷器、青铜器、玉器、家具、建筑、金银器、染织品和雕塑。它们不仅涵盖了古代人类生存所必须的最基本的物质资料——衣、食、住等物质资料的生产，而且还包括人类早年出于实用需要，后来逐渐上升到表现审美情感的物质资料的生产，像玉器以及标识人类科技进步的物品生产和技术表现载体——金银器、陶器等。

1.3
中国古代工艺美术的发展演变及审美特征

从严格意义上来说，工艺美术是人类为了实现某种特定的目的而进行的一项创造性活动，是人类得以生存和发展的活动，它包含或渗透在一切人造物品之中。但是，人类的物质产品的生产，随着人类自身的进步和社会的发展，在不同的历史时期，物品生产所用材料、功能、造型、装饰和采用的工艺技术，都存在着某些不同，造成这种不同的原因虽然多种多样，但最根本的原因在于人们个体的和共同的审美观念、审美情趣，对于功能的定位、材料的选择、造型的确立、装饰的表现和工艺技术的运用均起着直接的决定性的作用。而人们个体的和共同的审美观念，因时代、社会、阶层乃至地理环境的不同而不同，因此，导致中国工艺美术史呈现出发展的阶段性。把握住这种发展的阶段性，不仅有助于我们对中国工艺美术内涵的全面、准确理解，而且也有助于我们揭示中国工艺美术发展的规律及其特征。

1.3.1 中国古代工艺美术的发展演变

在从猿转变到人的过程中，以及人类初年，人们所生产的物质资料中的器物主要是简单的木器、骨器和石器一类的生产工具。从旧石器时代到新石器时代的考古出土物表明，这些生产工具的使用功能不但逐步扩大，而且逐渐体现出原始设计、制作艺术的审美因素。如石器，从打制到磨制再到钻孔，不仅是石器加工技术的进步，而且通过石器加工，已经初步体现出造型的形式美感。这正如恩格斯在《反杜林论》中所说“线、面、角、多角形、立方体、球体等观念都是从现实中得来的。”这里所谓的“现实“，实质上是人们长期的生产劳动实践。

不知经历了多少万年的劳动实践，原始人对石器的造型观念有了进步，认识到了尖状器、扁平器、圆形器、球形器等在使用过程中的某些特点，因而在制作过程中就根据需要进行设计、制作。与此同时，也逐步带动了装饰、色彩、材料运用等工艺美术表现手段的产生。考古发掘中已经发现距今数十万年前采用磨制和钻孔技术，以及由多种材料制成的装饰品。如宁夏小洞沟出土了用鸵鸟蛋皮磨制的圆形穿孔饰物，甘肃永昌县鸳鸯池出土有新石器时代的骨项链石坠、石护臂、镶骨珠簪（图1-8）；河北虎头梁发现有穿孔贝壳、钻孔石珠、鸵鸟蛋皮和鸟骨制成的

图1－8

扁珠饰物；河北兴隆发现有距今约13000年前的磨角器，器上不仅刻有复杂的几何形图案，而且还用朱砂染成红色。

众多的原始生产工具和物品，虽然制作相当简单，基本上以讲究实用为出发点和原则，几乎没有体现出工艺美术中所注重的三维空间感，但已初步具备了物品被赋予某种艺术意蕴的必需的形式、装饰、色彩、材料和工艺审美的某些特征。正是这些审美特征的逐步形成和积淀，所以为后来原始的陶器、雕塑和绘画等艺术的产生奠定了审美基础。

在我国古代工艺美术发展史上，就器物的工艺美术而言，第一次飞跃堪称陶器的发明和使用。因为陶器的产生，是原始人的造型观念和艺术设计能力发展到一定阶段的必然产物。从粘土到陶器，并不像原始石器、骨器一样，仅仅是通过加工技术来改变其外形，而是通过化学变化将一种物质改变成另一种物质的创造性活动，是第一次真正的人造物活动，是原始人造型观念和艺术设计能力从二维空间走向三维空间的质的飞跃。

原始陶器的设计意识，突出地表现在其造型、装饰纹样、装饰色彩以及多种装饰手法运用和工艺制作等方面。

从考古发掘出土实物来看，原始陶器的造型基本上是根据生活的各种需要而创造成的，大都为半球形的几何形，这种造型在满足较大容量需要的前提之下，具备了烹、煮、饮、食、盛等多种功能效用。当然，随着原始人生活内容的丰富和造型能力的不断提高，原始陶器的设计无论是在造型方面，还是在装饰上，都经历了简单到复杂、单一到多样的过程。如以造型设计为例，从敞口圆底球形、半球形的单一结构形式，发展到具有流、口、肩、腹、鋬、足、盖、座等多种结构组合，多种空间变化的造型形式。这些造型形式，使其更具有实用性、合理性。从原始陶器造型的设计源泉来看是以仿生、像生为主的，这可以说是工艺美术的一次本质的飞跃。因为仿生、像生使设计者和制作者的思想意识、审美情感得以物化，往往将动物、人物、植物形象与实用器皿融为一体，既有实用的功能作用，又充分发挥了艺术设计、艺术塑造的表现力。

以仿生、写生为造型设计源泉的做法，为后来器物的造型发展奠定了基础并产生了深远的影响。随后青铜器、雕塑的造型、玉器的发展均在很大程度上受其影响。

除陶器造型之外，原始陶器的装饰，也构成和充当了中国古代工艺美术起源和发展的重要形式之一。我们知道，在纸张没有发明的时代，绘画艺术需要找到一个合适的表现载体。尽管原始的艺术家当时已经运用了岩画、地画等表现形式，终因作画难度较大，而难以发展。原始艺术家在强烈的审美表现的驱使下，不断摸索实践，或许受原始陶器造型设计、塑造的启发，终于发现陶器表面可以用笔和颜料进行彩绘，并且这种彩绘经过火的烧成可以固定在陶器表面而不易脱落，这时一种器物装饰艺术的表现形式就创造出来了。这种艺术表现形式逐渐由平面发展为立体形式。

原始陶器的装饰同样表现出了高超的设计思想和设计意识。大致说来，也经历了仿生、像生写实表现逐渐到抽象化的过程。其装饰纹样题材，有几何纹、动物纹、人物纹、植物纹等。这些装饰纹样，有的是劳动、生活的直接表现；有的反映了对自然、神灵的崇拜，有的则是氏族部落的识别标记，但都统一在单独、连续、适合等艺术构成的形式中。这些艺术构成形式的形成之所以能够在起到美化造型、增强造型艺术感染力同时，又往往具有独立的艺术欣赏价值，是与设计、制作者的整体设计观念密不可分的。

进入阶级社会以后，青铜器取代陶器而成为主要的器物。青铜器工艺尽管与陶器有一定的继承关系，但在功能、造型、装饰、材料和工艺技术上都发生了巨大的变革，堪称我国工艺美术发展史上的第二次飞跃。这一方面是因为青铜器是一种用铜、锡、铅等元素的合金材料冶铸而成的，它无论是在其成型过程，还是成型以后的持续、稳固性，都与陶器有很大的差别。另一方面，统治者把青铜器当成了地位、权力的象征和维护其奴隶制、封建制统治的工具，赋予了青铜器以实用之外的诸多功能。

文献所载和考古发掘表明，青铜器的功能作用并不像原始陶器那么单纯，只是一种生活实用品，至多也只是在实用的基础上，在一定程度上成为表达审美情趣的载体，而是非常错综复杂。如果要将青铜器的发生、发展、演变过程的特性进行概括的话，青铜器所蕴含的含义可以说是经历了“人化→神化→礼化→人化”这样一种演变。具体而言，在奴隶制建立不久，即青铜器产生之初，青铜器功能以实用为主，是人化的。在奴隶制的鼎盛时期，青铜器主要作为祭器，其功能是神化和礼化的。随着奴隶制的衰落和封建制的确立，青铜

器又逐渐恢复了实用品与人的密切关系，是功能人化的复苏。

青铜器发展过程中所蕴含的象征意义和所起的作用，使得青铜器的造型与装饰艺术的设计为了与之相适应，而在各个阶段有明显的变化。从工艺美术的角度来看，不同时期的青铜器的造型、装饰，给人以不同的审美感受。商代晚期到西周早期的青铜器造型，强调形体的体积感、量感和力度，造型雄厚、刚劲、凝重，以适应祭神的功能需要。而装饰纹样则以内涵复杂而神秘，外形狞厉而威严的饕餮纹为主，其对称严谨的装饰构成，与稳重、冷峻的造型融为一体。西周中期至春秋早期青铜器的造型，体现一种秩序化、系列化、规范化的发展趋势，给人一种整齐的、条理的、统一的美感，与之相应的装饰纹样，有垂环纹、环带纹、窃曲纹等各种几何纹样，其连续、反复的构成，与秩序化、规范化的造型形式十分吻合。而战国以后的青铜器，除了宋元明清的仿古青铜器以外，其造型全都尺度宜人，轻薄灵巧，生动优美，达到了实用和审美的高度统一。在装饰方面，从战国开始，以反映时代生活作为主要装饰题材，如采桑、水陆、攻战、弋射、宴饮歌舞、车马狩猎等。这些现实生活题材的大量出现和存在，不仅使青铜器从神化状态回到世俗人间，而且在艺术上表现出写实的现实主义特征。

青铜器出现以后，各种材料的工具、用品的制作，都有取法其造型与装饰特征的取向。这种设计、制作取向实质上标识着设计由被动进行到了自为的主动阶段，如陶瓷在烧制过程中的窑变、裂纹，在原始社会和以后的很长一段时间，本来是缺点，是烧制中的破坏现象，但是后来设计、制作者掌握这种“迹象”产生的规律，并利用它形成造型装饰的特点，甚至发展成为一种与众不同的风格。可以说，通过物质反映出人的思维——精神活动。

1.3.2 中国古代工艺美术的审美特征

如前所述，中国古代工艺美术主要体现在包括工具在内的物质资料的生产中，而从广泛意义上说，这些人类制造的物质资料，包含的审美因素是多方面的，——有功能之美、造型之美、装饰之美、材料之美、工艺之美和鉴赏之美。功能之美能给人带来生理上和心理上的愉悦感和满足感，造型之美、装饰之美、材质之美、工艺之美和鉴赏之美能给人带来艺术上的美感和享受。下面分别简略述之。

1 3 2 1 功能之美

作为现代美学概念中的“功能美”，指的是功能的直观形态化所体现的美，它不仅在人类生产活动开始之初就业已产生，而且来自于器物的实用功能。众所周知，石器是人类最早加工制造出来的器物。山西西侯度遗址出土的三棱大尖状器，那石端上打制出来的锋刃，使原始人尝到了用于切割而带来的愉悦和快感。山西许家窑人打制出来的石球袤圆度“惊人”，现在看来已经具有圆润、光滑、曲线和对称的视觉美感，而在当时，这些石球是用来做击杀那些奔跑迅速的野兽的武器——投石索。从原始人制作石器不难看出，其所具有的“功能美”，完全是和实用功利目的联系的。事实上，我国历史上任何一种工具、产品、物品的被创造，尽管在最初存在造型和装饰等视觉审美上的不成熟，在制作工艺上显得简单粗糙，但它们所体现出来的新的“功能之美”，都令当时的人们在生理上和心理上感到快乐和满足。显然，这种审美感受是建立在新的器物产品所带来的实用功能基础之上的。

有一点是值得我们注意的 在现代技术美学中，与技术美往往相通的功能美，在中国古代的工艺美术中也是存在的。技术之美并不是技术高度发展的现代才出现的美，而是随着科学技术的发展，在古代的产品的设计、制作中逐步体现出来的。总之，一种物质产品在具有功能之美的同时，也显示出技术之美。换言之，就是由于制造物品技术的合理性和先进性，才使器物的功能作用得以充分发挥。所以，我们在很大程度上说，物品的技术之美是实现功能美的手段和保证。中国古代工艺美术的发展历史充分证明了这一点。

1322 造型之美

尽管一件物品给人的视觉美感中，功能之美是首要的，但是，正如西方著名艺术理论家格罗塞在《艺术的起源》中所指出的一样 “把一件用具磨成光滑平正，原来的意思，往往是为了实用便利比为审美的价值来得多。一件不对称的武器，用起来总不及一件对称的来得准确；一个琢磨光滑的箭头或枪头也一定比一个未磨光滑的来得容易深入… 根据上述的情形，我们如果断定制作者是想同时满足审美上的和实用上的需要，也是很稳妥的。”这里所说的整齐、光滑、对称，所指的就是形式上的艺术审美因素，即造型之美。

物品的造型，指物品的基本形态，主要包括物品的外形和结构等。原始人在对各种石器和木、骨、角器进行无数次的重复加工时，这些器物的外形便无数次映像到人们的头脑中，产生了对外部形式的感受，眼睛能逐渐区分方和圆、长和短、大和小、直线和弧线、主要和次要等等，逐渐形成形体感、色彩感、均衡感和对称感诸审美因素。这正如恩格斯在《反杜林论》中所指出的 “和数的概念一样，形的概念也完全是从外部世界得来的，而不是头脑中由纯粹的思维产生出来的。必须先存在具有一定形状的物体，把这些形状加以比较，然后才能构成形的概念。”

1323 装饰之美

装饰是构成一个物体艺术之美的一个十分重要的组成部分。从我国古代工艺美术来看，由于以实用性为出发点和归宿点，所以其装饰工艺美术主要是指附丽于器物上的装饰，而且主要是器物上的装饰纹样、装饰技巧、意匠和手法。

在工艺美术中，造型工艺无疑是最根本的。这是因为物品的造型是实现功能的主要手段，而装饰则起到美化造型、突出造型、增强造型艺术感染力的作用。当然，在上述作用的同时，装饰工艺也有其相对独立的欣赏价值。

从目前所知的材料来看，最能代表和体现人类早期装饰工艺美术成就的是原始彩陶。考古发掘出土物表明原始彩陶大约出现在距今七八千年以前。甘肃秦安县大地湾文化遗址已经发现了绘有红彩的原始彩陶。至仰韶文化、马家窑文化时期，原始彩陶相当发达，出现了大量精彩的原始彩陶作品。各式各样的几何纹、动物纹、植物纹、人物纹和一些颇富神秘意味的复合图形把我们带入了彩陶世界。这些彩陶纹饰，以富有意匠的装饰构成和装饰形式美法则的运用，以穿插有致的装饰线条和合理的装饰部位，使原始彩陶的造型更富有美感，更加衬托出造型的艺术魅力，使原始彩陶的实用和审美功能都得以充分体现。

进入阶级社会以后，无论是夏商周时期，还是秦汉魏晋南北朝、隋唐五代、宋元明清时期，无论是宫廷贵族所使用的青铜器、陶瓷器、漆器、金银器、丝织物和家具，还是普通百姓所居住的建筑物和所使用的粗陋的物品，都具有或错采镂金，雕缋满眼；或略施文彩，简朴自然的特点，均体现了不同阶层的审美观念和审美追求。

1324 材质之美

所谓材质之美，是决定工艺美术物品审美因素的一个重要组成部分，也是物品艺术的重要特色之一。我国古代典籍《考工记》中，就十分强调工艺美术物品的材质之美，认为 “天有时，地有气，材有美，工有巧。合此四者，然后可为良。材美工巧，然而不良，则不时，不得地气也。”这里所说的天时、地气就是我们通常所讲的天时、地利，这是两个基本的客观条件。而材美、工巧则是指合理利用材料的性能，发挥材料本质的美感，而且技巧必须要精巧。只有具备了这四个条件，一件设计作品才能取得完全的成功。《考工记》中提出的“材美工巧”的物品设计原则，在我国古代工艺美术理论和工艺美术作品中占有十分重要的地位，产生了深远的影响。我国历代的工艺美术作品，从其产生、发展到演变都是和材料的开发、利用同步的，如我国器物发展的几个高峰时期，陶器（原始社会）→青铜器（商周）→漆器（秦汉）→金银器（唐代）→瓷器（宋代）→硬木家具（明清），莫不如此。总之，在古人心目中，如同今天的认识一样 材料是工艺美术的物质基础，是构成工艺美术作品的基本内容，是工艺美术作品艺术审美的表现载体。

那么，工艺美术作品的材质之美是如何体现和被人们感受到的呢？就前者而言，它是人的感官对各种材

料的光泽、质感和纹理的心理感受和审美感受。从后者来说，它是通过人的视觉、听觉和触觉的感官体验而得到的。正因为工艺美术作品的材质能给人的欣赏带来美妙、丰富的心理感受和审美感受，所以历代的设计者，特别是能工巧匠，在对物品的表面进行加工处理时，既注意保持材料的自然质地和纹理，又巧妙通过多种工艺手法，丰富材料质感和纹理变化，从而使材料质感的美妙得到极大的表现。

1.3.2.5 工艺之美

所谓“工艺”，按照我国传统的解释，就是百工之艺，而按照现代人的理解，就是物品制作所采用的方式和方法。在我国古代，“工艺”往往与“巧”联系在一起，《说文解字》中说 “工，巧也，匠也，善其事也。凡执艺事成器物以利用，皆谓之工。”又说 “工，巧饰也。”无怪乎我们称一些古代物品的制作是“巧夺天工”，称一些制作者是“能工巧匠”。

事实上，一个物品采用不同的制作工艺，会产生出不同的效果。仍以陶瓷器为例，从成型工艺来说，有练泥、手工捏塑、模制、泥条筑成、轮制拉坯，还有旋坯、脱胎、挖足、削足、挖足过肩等。装饰工艺有施加陶衣或化妆土，划花、刻花、印花、剔花、贴花、彩绘、堆塑、镂空、玲珑等。施工工艺则有蘸釉、荡釉、浇釉、刷釉、吹釉、喷釉、轮釉等多种。至于烧成工艺，还有许多方法和手段。一件陶瓷器，给人的艺术感受尽管主要是造型和装饰的美妙与否，但是在同一造型和装饰之下，采用不同的工艺去完成和表现，其艺术感受会大不同。如钧瓷的窑变，建窑的兔毫纹、油滴斑，吉州窑的玳瑁斑、木叶纹，歌窑的冰裂纹等，都是在瓷釉质地上展示出来的肌理之美，都和施釉与烧成工艺有直接和紧密的联系。

1.3.2.6 鉴赏之美

从现代意义上来说，鉴赏一词包括两个方面的意思 一是鉴别。鉴者，照也，明也，引申为识，即识别。二是欣赏。我国古代工艺美术作品，就其艺术性来说，上述两个方面都存在。一方面，我们可以把古代的工艺美术作品置于当时的时代，当作那个时代的生活艺术品，从艺术欣赏的角度进行明识、观赏，从中得到审美的享受，产生丰富的联想和想像，特别是对古代器物所蕴含的中国传统文化的内涵能有所感悟，受到启迪。另一方面，当我们把古代的器物作为一种古玩、古董去鉴别其真伪，评判其艺术优劣时，可以达到一种赏玩、愉悦的目的。

在中国古代工艺美术作品所包含的上述六个方面的审美特征中，归根到底最能体现出设计意识、设计思想和设计水平的，毫无疑问是造型和装饰两个方面。因为这两个方面，决定了一个物品的外观风貌，其他四个方面，则或可通过其中的一个方面涵盖某些内容，或是人们对于造型和装饰载体的一种感受；或在造型和装饰中得以表现，或是造型和装饰成为其结果。正因为如此，本书在论述我国古代工艺美术发展史时，对于各种具体物品的分析、阐释，主要囿于造型设计和装饰设计两个方面，至于其他的审美特征，则仅间或指出其特色、突出之处。

1.4
中国古代工艺美术形式的主要内容及发展规律

工艺美术作品无论是造型、装饰的构造与处理，还是对材质的利用、工艺的运用所表现出来的效果，其实质都可以归纳到作品的形式上。尽管不同的艺术品的创作在其价值取向上，从某种意义上说是求异，但是，从艺术发展的规律来说，则是在求同的基础上去求异。这里的所谓求同，是指在工艺美术发展的历史过程中，所积淀的共同的审美特征赖以依托的基本框架和内容。事实上，在我国古代，人们就总结出了许多关于艺术作品（包括设计作品）形式美的标准、特征。整个艺术的发展堪称是在不断形成、完善的形式美标准、特征的基础上的深化。而这种深化，虽然在不同的历史时期具体的表现不同，但呈现出一定的发展规律。总结我国古代工艺美术形式的主要内容，揭示其发展规律，不仅有助于我们了解中国古代工艺美术的具体内容，而且对于今天工艺美术发展中“古为今用”的运用，也是极有必要的。

1.4.1 中国古代工艺美术形式的主要内容

众所周知，艺术作品的形式，按照著名学者张道一先生在其所主编的《美术鉴赏》中的解释，是指“构成事物诸要素的结构和显现方式。‘形’即称‘原则’，它包括原始形、自然形；‘式’指‘法则’，‘形’是自然的，‘式’是人为的。‘形式’是指将自然形态经过人为加工而成为一种新的美的形式。作为内容存在方式的形式，包含两方面的联系，首先是内容诸要素的结构和排列方式，称为内形式，它是尚在美术家头脑中的反映形式，即呈现于感觉形象的外观，称为外形式。内形式直接体现事物内在要素的构成关系，因而与事物的内容紧密相关。事物的外在形式具有独立审美价值。而形式美则是美的事物的外在形式所具有的相对独立的审美特征。” 尽管工艺美术的形式内容并不是固定的，只是以“美”为标准和法则，但是，由于人们的审美情趣和审美标准，在历史发展的进程中不断积淀，逐步形成了一些共性的东西，即共同的审美情趣和标准。这些共性的东西，不仅会影响到设计者的设计思想，而且在一定程度上决定了被设计物品的造型形式和装饰风格。

大致说来，我国古代工艺美术在形式方面，比较注重以下内容

1411 比例与尺度

从现代设计来说，由于要以人为本，所以十分注重人机关系，讲究设计产品的比例与尺度。从我国古代工艺美术来说，尽管不存在现代设计中这种严格的人机关系，但由于古代工艺美术以实用为第一性，设计物

品的比例与尺度因而成为工艺美术形式美中基本的也是最关键的因素。一件设计物品，既要实用，又要被人们所喜爱，是与这件物品具有良好的比例和亲切的尺度感有密切的关系。因为良好的比例，能给人以美感；亲切的尺度感，则使人感到适用。

综观中国古代设计发展历史，设计物品的比例主要是指物品造型中整体与局部，局部与局部之间的数量大小关系。这种关系视各种物品的功能、作用而有所不同，总的原则是能给人以美感，即被认为是优美的比例。至于设计物品的尺度，则包含两个方面的意义 一是指物品在对人的感觉关系上和人们习见的某些标准、规范之间的大小关系，二是指物品的造型整体或某部分构件根据人的生理特点和使用方式所形成的恰当合理的尺寸范围。换言之，由于尺度与人的视觉、触觉有直接的关系，所以必须涉及到物品各个部分的真实大小和具体尺寸。而尺度往往离不开具体的尺寸。

从传世和考古发掘出土的我国古代工艺美术品来看，存在一个看似十分奇怪，但又蕴含鲜明科学性的现象与特征——物品的比例关系，往往和人体的比例关系有惊人相似之处。而众所周知，决定人体美的标准，最根本的在于人体各部位之间比例的匀称和谐，毕竟一个人即使五官最端正，皮肤最细嫩，但如果上下身比例不协调，也是不美的。关于这一点，著名学者杨永善先生在《中国传统陶瓷的造型意识及文化内蕴》一文中揭示得十分清楚。他说 “对于各种陶瓷器物本身的各个部位，中国传统的称谓习惯是多用拟人方式对待的，把造型的不同部位分别称为口、颈、肩、腹、足、底等等。对于一些附有构件的造型，其构件也有相应拟人的称谓，如耳、鼻、嘴等。在中国传统陶瓷艺术作品中，绝大多数的造型都比较明确地显示着各个部位的所在，并且形成了造型体连贯和谐，上下呼应或对照，左右对称或均衡的相互关系，整体上给人以完整的感觉。特别是以立面形为主的瓶、罐、壶、尊等造型，这种特点更加明显。”陶瓷如此，建筑、家具、青铜器、雕塑，乃至玉器、金银器、染织品也存在着类似的情况，只是表现点或体现在造型上，或反映在装饰上，或直观，或隐晦。

这里有一点是必须指出的 我国古代工艺美术品的比例关系，尽管蕴含了现代工业设计中的人机关系学的某些内容，充分考虑到了人的生理因素和使用要求等问题，但是并没有上升到一种理性分析的高度，没有提出过类似古希腊的毕达哥拉斯派总结出来的“黄金分割”比率的方法。各种比例、尺度关系的确立，基本上是工匠们从长期的工艺实践中不断总结出来的。因此，主要是靠经验的积累和由此培养出来的对造型比例的审美感觉和判断能力。

1412 对比与和谐

对比作为艺术创作表现形式美的一种常用手法，运用在工艺美术作品中，常常表现为将体积的大小、形态的动静、线条的曲直、空间的虚实、纹饰的繁简、色彩的冷暖、质地的粗细等某一形式因素中两种程度的比较造成明显的差异，以达到突出视觉刺激，增强艺术效果和艺术感染力的目的。

从造型元素与视觉效果上来说，现代工艺美术物品造型上的对比主要表现在线的对比上。这种线，实质上即为形体轮廓线、边界线，或者叫造型影像的边缘线。如同我们今天说人体曲线一样，并不存在严格意义上的曲线。当然，在具体的物体中，还有一种线体现在造型形体表面的转折处，如面与面相交接的部位，或是两部分形体相结合的地方，常被称为“线角”或“线脚”。通过线的对比，可以改变视觉印象，使物品的面、体产生不同的艺术效果。

和谐是对立面的统一。把形式因素中各种对比的部分相互协调和统一，就是和谐。和谐在视觉效果上给人的心灵造成的是秩序、安逸和稳定。在工艺美术中，和谐所包含的内容十分广泛。一件工艺美术物品，从功能内容、材料到造型、装饰都要注意整体的协调统一，这是最重要的和谐。我国古代的工艺美术物品，十分注重根据功能的要求、材料的特质、工艺的特点来决定造型形式特征和装饰形式的运用。具体表现在造型方面，常常把不同体量、不同线形的对比关系协调统一起来，于对比之中求得和谐。而装饰方面，则不仅考虑到其对造型的适应与附丽关系，以免产生喧宾夺主的毛病，而且还考虑到装饰本身的构成、表现形式、艺术手法上的多样与统一。其他诸如材质的选择、色彩的多样性与对比性等均考虑到和谐性和统一性。

1413 多样与统一

从本质上说，多样与统一和对比与和谐是相同的。在我国古代工艺美术中，充分体现多样与统一的莫过于在设计物品的造型方面所运用的系列化造型手法。这方面最著名的例子是青铜器设计制作中的列鼎。按照西周礼制的规定“礼，祭，天子九鼎，诸候七，大夫五，元士三也。”天子、诸侯、大夫、元士在祭祀时用的不同数量的鼎，如果造型完全一样，不免感到单调；如果造型各异，缺乏整体感，则又有失尊严。于是，功能的需要使列鼎的造型之间既要有一定的差异性，更要体现其统一性。经过逐步摸索完善，终于创造出形体、纹饰基本相同，而大小依次变化的列鼎造型，并且注意使与列鼎相配套的簋，在造型风格上与鼎相统一。

在我国古代物品造型中，除了以上所述青铜器造型之外，其他如陶瓷器、灯具、家具、漆器等的造型，均运用了多样统一的形式美法则，因而创造出了许多实用和审美相结合的优秀范例。具体的实例我们在后面将会有所涉及。

1414 对称与均衡

对称与均衡也是工艺美术品形式美的一条重要原则。所谓对称，是指相同与相似的形式因素之间的组合所构成的对等的平衡。而均衡，在物品上可以理解为平衡。这种平衡可以划分为对称的和不对称的两种形式。我国古代工艺美术品上最能体现造型与装饰规律性特点与总结的是在不对称中去追求平衡的设计、制作理念，即对于设计、制作者来说，在设计和制作过程，在造型的确立、装饰的选择上，一方面追求形态上下、左右、前后的空间关系的变化；另一方面，又使这种变化基本上符合整体视觉上的均衡感。

由于自然界的植物、动物，从其叶子、花卉和躯体来说大都具有对称性，而如同我们在前面阐述工艺美术起源时所说，人类的设计行为最初是从模仿自然物开始，所以在我国古代工艺美术中，追求对称是一种永恒的法则。因为采用对称的形态，能给人以庄重、肃穆、宏伟、安定的美感。在装饰工艺中，通过对称的设计，产生严谨的、整齐的、程式化极强的装饰效果。

大概是因为一味地采用严格意义上的对称，带来了呆板和过于程式化等问题，从而使设计物品缺乏艺术性。于是打破对称、追求造型的奇特性也就成为古代设计工作者和物品制作者追求的一个目标。然而，追求造型的奇异性，如果不受限制的话，容易造成杂乱无章和“因型而失用”的弊病，于是出现了设计物品造型变化上形式美法则的均衡手法。

均衡手法在设计物品造型上的运用，通常有两种类型，一类是造型的主要形体完全是非对称的，或者说其形体是完全不规则的、自由式的。如果用现代造型的术语来表达，叫做“异形造型”。另一类造型的主要形体是对称的，但主要构件是非对称的，或者是等量不等形，或者是既不等量又不等形，或者是构件集中在形体的一侧，另一侧则没有相互对称的构件。工艺美术品在造型上的异型选择，打破了同心圆的制约，注意在造型的多层次变化中寻求一种内在的均衡，在形式上显示了独特的美感。而利用造型的构件打破形体对称的格局，使造型构件与主要形体融为一个整体，在不对称中体现了一种均衡美感。

1415 节奏与韵律

节奏本来是指诗歌、音乐、舞蹈艺术中的形式法则，如诗歌中的抑扬顿挫，音乐中相同音色的反复出现，舞蹈中形体有规律的运动变化。它是在运动过程中显示出来的。从我国古代开始，工艺美术作品就讲究节奏感。只是我们理解这种节奏感是建立在对静态对象作动态的理解，或者说静态节奏是动态节奏在空间中的移位和联想的结果。这种节奏感主要通过造型、装饰、色彩等视觉符号因素有规则连续地使用来体现。

具体而言，在工艺美术品中，线与线、面与面、形与形有规律的反复出现会产生节奏感，而装饰工艺，往往是以一个单元或多个单元的纹样向左右两个方向或上下左右四个方向连续反复的变化，同样可以造成节奏感。装饰工艺中使用较多的二方连续和四方连续，就是以一个单元或多个单元的纹样作上下、左右或以一个圆为一个单位中心，上下左右和四角配以若干小圆，圆圆相套相连，向四周连续反复的变化而造成的节奏感。色彩的节奏主要体现在风格的差异上，比如在有色系中，红色是奋发的、热情的，象征忠诚，橙色是甜美的、艳丽的，象征诱惑，黄色是明朗的，欢快的，象征华贵，绿色是新鲜的、温情的，象征和平，蓝色是

冷漠的、沉静的，象征理智，紫色是神秘的、稳重的，象征典雅等等。在无色系中，白色是轻盈的、凉爽的，象征纯洁；黑色是沉郁的、钝重的，象征暴力，灰色是呆滞、暗淡的，象征平庸等等。当不同色彩占据物品的不同位置时，节奏便产生了。

韵律与节奏有着不可分割的联系，但又不是完全等同于节奏。“韵”，可以理解为韵味，律，即律动。换言之，韵律是指有韵味的律动。如果说，节奏可以被动地接受，那么韵律则要靠内心的感受，它是一种更深层次的审美感受。有节奏不一定必然产生韵律，节奏感完全来自于视觉或听觉，而韵律感则主要出自内在的情感的表达。

在中国古代工艺美术中，设计者和制作者的韵律感追求的实现，是通过以下几个方面去实现的

第一，由通过造型形体或线形的起伏产生。这种起伏的结果使得造型的表面轮廓线或内在的动态线出现委婉自然的曲线，从而产生优美的韵律感。如陶瓷器中瓶的口、肩、腹、足的线形，先收后放，不急不缓，犹如小桥流水，委婉悦目。

第二，通过造型形体或线形的连续产生而产生。一般地说，在工艺美术品中，无论是造型、还是装饰，以一种或几种单位作连续重复排列，在视觉上具有了节奏感，在审美感受上也可以产生韵律感。如果在连续重复排列中恰当地引入对比变异的元素，就可以取得强烈的韵律感。如在我国古代明式家具中，往往通过在大面积连续重复的材质的自然纹理中，加入一小块人工浮雕或透雕的装饰，在起到非常突出的对比效果的同时，产生强烈的韵律感。

第三，通过物品造型的形体大小呈现有规律的逐渐增减变化而产生和实现的。如西周青铜器中成套的鼎、钟，因大小依次递减排列、陈列时，给人以韵律感。同样，一件物品在空间上从大到小的多种变化，也能形成一定的韵律。

第四，在设计物品的造型和装饰中，通过有意识地运用相同或相似的形体、纹样作有规律的穿插错位，形成韵律感。这种穿插错位既有立体的、空间的（造型），也有平面的（纹样）。如在二方连续和四方连续纹样中，由于通过上下错位、左右错位、正反错位等，使原本连续反复排列的纹样加入了变异的因素，产生交错的韵律感。

上述我国古代工艺美术中形式美的认识、实践和积淀，不仅使我国古代工艺美术作品具有较高的艺术性，而且形成了工艺美术发展的某些规律特征。

1.4.2 我国古代工艺美术发展的规律、特征

数千年的工艺美术发展历史，尽管其类别、形态范畴和物品的造型、装饰，呈现出纷繁复杂的状态，但是，细细寻绎也不难发现其存在着某些规律性的特征。准确认识和把握这些规律性的特征，对于我们深入了解工艺美术发展史是有帮助的。

第一，我国古代工艺美术，从范畴的扩大、种类的增加、材料的撷取到造型形态、装饰风格的变化和制作工艺的改进，取决于人们对自然界认识水平的提高和科学技术的进步。

从文献记载和考古发掘出土的实物来看，我国古代工艺美术品的范畴是逐步扩大的，种类是不断增加的，撷取的材料是逐步丰富的。在人类早期，由于认识水平的限制，工艺美术品的范畴只限于满足人类生存的最基本的物质生活资料。随着生产力的发展和社会进步，其种类由最初的生产工具，扩大到人类生存和物质生活所需要的一切，乃至精神享受所需要的东西。工艺美术材料的发展，也从简单的天然材料到陶器的发明，再到人工合成的新型材料大量出现。

与工艺美术范畴、种类不断扩大和材料不断增多所表现出来的特征同步的是 工艺美术造型形态、装饰风格的变化与制作过程所运用的工艺的进步，以及工艺美术物品发展所产生的影响。我们知道，在人类早期

所进行的工艺美术中，运用的技术是十分简单的包裹、捆扎和打砸，因而设计意识不强、目的不明确，具有相当的随意性和偶然性。后来，随着材料的改进和制作技术的不断提高，使工艺美术的理念得以大大发挥，工艺美术在社会经济生活中的作用也越来越大，受到人们重视的程度也越来越高。

第二，我国古代的工艺美术作品大都是集设计、制作乃至使用于一体，这在一定程度上决定了我国古代的工艺美术是经验型的。

尽管在《世本》等古文献中有关于黄帝、神农氏、伏羲氏等始祖发明各种工具、物品的记载，也有《考工记》所谓“智者创物，巧者述之，传之世，谓之工”的说法，但是从我国古代手工业的发展历史来看，无论是手工业起源，还是进入阶级社会之后，官营的手工业亦或是私营的手工业，基本上是在生产过程中去探索把握其造型、装饰形态，在使用过程中去实践、检验其造型、装饰形态的适用性。关于这一点，我们可以从原始陶器形的演变，以及纺织工具、农具、建筑物等的制作中得到证明。

第三，与经验决定、影响工艺美术发展同时存在的还有统治阶级的思想。一方面，使古代的工艺美术作品成为维护奴隶制、封建制统治的工具，另一方面，使古代的工艺美术作品承载了深厚的文化底蕴和内涵，成为解读中国古代社会发展历史的重要资料来源。

统治阶级的思想意识，对中国古代工艺美术作品影响可以说涉及到各个方面，尤其是在建筑、园林、青铜器、家具、染织品、陶瓷器等方面，为了体现统治者的至高无上和皇家风范，均有别于普通老百姓所使用者，如建筑物的高度、用材、色彩；园林的布局；青铜器的造型大小、纹饰选择，家具的式样；染织品的色彩、花纹图案；以及陶瓷器的精细度、纹饰形式等都作了严格的要求，制作过程中必须严格照办。这种情况，在一定程度上表现出官员、统治者出点子，工匠出技术的一面。

第四，由于我国古代的工艺美术作品，无论是从设计理念，还是设计过程和作品的实际用途均以实用为原则，而物品的实用性受到了诸如自然条件、文化背景和风俗习惯等的影响，所以就特征来说，地域性的差异十分明显。它们反映在物品的用材、造型形态、装饰风格和色彩等方面。

以自然条件的不同而言，导致了自然界物产品种的季节性和地域性差别，这种差别使得作为设计作品的材料在同一地方有季节性不同，在不同地区有地域性差别，如陶器有红、黑、灰等色彩之分，雕塑有石、竹、木之别；染织品有丝、麻、葛、棉的不同。如此种种，均与自然环境和自然条件密切相关。

从文化背景和风俗习惯来说，由于人们的行为无一不受到思想的支配和制约，所以在不同文化背景和风俗习惯之下所导致的不同思想，自然也就影响到了作为人的行为产物的工艺美术。如在设计物品的色彩图案取舍上，历代京师所在地，特别是宫廷，设计物的色彩图案被用来作为区分高低贵贱的手段，而在边远地区则基本不受限制。至于风俗习惯不同而产生的各种服饰佩饰，更是千差万别。

第五，传统工艺美术由于以实用为出发点，虽然不是特别追求造型的独特性和装饰的繁复性，但无论造型、装饰均深深地根植于中国传统文化之中，无不打上吉祥文化思想的烙印，在很大程度上是吉祥文化思想的物化形态。

从自然界来说，趋吉避凶是一切生物寻求生存环境的本能，人类更是从条件反射进化至有意识的社会活动。在人类早年的原始社会，从猿开始进化到人的先民出于对生命的热爱和崇拜，以及由亲身体验而得出结论　世上的万事万物，大至星辰、日月，小至一花一草都是生命交由神灵在操纵，由此产生的蕴涵原始宗教和原始巫术的“万物有灵”观念和神灵崇拜思想自然地反映到了物质生产的过程中，它们一方面被灌输到思想观念之中，另一方面被体现到物质生活中。然而，自然界中的吉兆是难以按照人的意愿在所希冀的时间和场所出现。于是，古代先民便通过造物活动来营造吉兆环境和吉兆现象。作为与人们生活密切相关的设计物品，自然也就首当其冲地成了营造吉兆环境和吉兆现象的载体，所以从人类早期开始，我国传统思想、文化中的这种吉祥喜庆装饰设计便成为物品造型和装饰的主要风格。

从现存实物来看，我国新石器时代的陶器设计就体现了上述吉祥文化思想的物化特征。如西安半坡及临潼姜寨出土的新石器时代彩陶纹样中的鱼纹，就有双鱼联体、三鱼联体、一体二头、鱼腹中藏人、鱼鸟相连等多种形式，还有人首鱼身的“人面鱼纹”。这类鱼纹被大量运用到作为容器的陶器上，实质上都是原始先

民用以寄托氏族子孙繁衍昌盛和赖以生活的物质资料年年有余的吉祥纹样。

大约从新石器时代开始，动物纹、祥禽瑞兽纹、植物纹、人物纹、器物法宝纹、吉语文字纹、风景纹、几何纹等或以造型形式出现，或以装饰图案形式出现被运用到各类工艺美术物品中，以至于时至今日，连续往复不尽的“回纹”作为器物外表装饰，寓意幸福不到头；以五种谷物组成的灯笼图案和由多种果实组成的图案，寓丰收之意。

由于上述我国古代工艺美术发展过程中所表现的规律、特征是一种历史进程的积淀，所以这些规律特征不仅反映在各种形态的工艺美术中，而且对我们今天的工艺美术也具有十分重要的启迪意义。

2

陶瓷工艺美术

陶瓷是火与土结合的文明。

人类的生存发展与陶瓷息息相关，无论是古代、近代，还是当代，日常生活中到处是陶瓷的身影。从古至今，还没有一种人工制造的器物像陶瓷那样与人类构成如此广泛而密切的关系，从他身上我们不仅体悟到了生产、生活之美，而且感受到了我国文明、文化的源远流长。

陶器和瓷器是两种不同的工艺制品，之所以将两者并称，主要是就其本质而言，是泛指用特定的粘土和石质的硅酸类材料，根据具体的要求和计划，经过选择制备，利用掺水配合之后的可塑性，加工成型为所需要的形式，然后在特定的温度下，烧成的各类器具。其实，原材料的成分和烧制温度不同所产生的器具除陶器和瓷器以处，还有介于二者之间的炻器。只是由于炻器往往与陶器和瓷器相伴而产生，且出产不多，不为人们所重视而已，本书考虑到上述所提三种制品不仅具有并存的特点，而且在造型、装饰和用途等方面具有相似性，并且早已约定俗成统称为陶瓷，所以我们仍将一并论述。

2.1 陶瓷发展简史

2.1.1 陶器的起源

虽然古代传说“神农耕而作陶”，但学术界一般认为 陶器出现于新石器时代，距今八九千年。目前考古出土的最早实物是河南新郑裴李岗和河北磁山出土的，经科学鉴定距今约8000年。关于陶器是怎样发明的，目前还缺乏确凿的证据，它可能是由于涂有粘土的篮子经过火烧，形成不易透水的容器，从而得到了进一步的启发，不久之后，塑造成型并经烧制的陶器也就开始出现了。特别是随着农业经济和定居生活的发展，谷物的贮藏和饮水的搬运，都需要这种新兴的容器——陶器，于是它们就大量出现，成为新石器时代的突出特征。

据民俗学家、人类学家和考古学家的研究，早期的陶器是在篮筐内涂泥或用粘土手捏成器皿，然后放在露天火堆上烧制。所以早期的陶器类型简单，火候低，质量不高，颜色不纯。

不知经历了几千年的发展，陶器的成型由最初的摹仿其他材料器物(如篮子)的现象，发展到形成独特的造型，其成型之法由最初的捏塑法和局部模制法，发展成泥条圈筑法和快、慢轮结合法，其烧制方法也由最初的仅限于平地堆烧，发展成封泥烧、半地下式的横穴窑和竖窑烧制，逐步使烧制温度提高，以提高陶器的质量。

考古发现的新石器时代的陶器，无论是在陶器的颜色、器物的种类，还是在分布地区方面，均表明当时的陶器制作已达到了一定的水平和相当的规模。从陶器的外表颜色来说，有彩陶、红陶、灰陶、黑陶和白陶等。此外，单色陶另有褐、黄等色调。所谓“彩陶”，是指一种绘有黑色、红色的装饰花纹的红褐色或棕黄色的陶器（彩图2)。据科学测定，彩陶上的色彩主要是采用含铁、锰等元素的天然矿物质作原料。单色陶的色调则是由于原料中含有各种元素的化合物，在不同的烧制环境中形成的。从器物的种类来说，后世陶器和瓷器中的主要器型，在新石器时代大都能够找到其实物或类似样式的实物，如杯、碗、盆、罐、盂、瓶、壶、盘、尊、觚等，这些样式在后世多被引申和发挥成为既保持其器物型制的基本特征，又不断变换出新颖的器物形式。另如簋、釜、瓮、鬲等，虽然在新石器时代并没有出现后世那种规范的器型，但都可以找到渊源。在西安半坡遗址出土的一千余件陶器中，陶器各类举凡我们现在日常生活中所用的一些器皿，在那时都已经出现了。如有汲水用的小口尖底瓶；炊煮用的釜、罐、甑、灶和鼎；储藏用的瓮、缸，饮食用的盆、钵、碗、盘和杯等。至于从分布地区来说，在黄河流域、长江流域、东南的江西、福建、台湾、广东省和广西，西南的四川、贵州、云南和西藏，北方的内蒙古、宁夏和新疆等地，以及东北的黑龙江、辽宁和吉林均发现有属于新石器时代的陶器。其中彩陶将根据其时间先后、艺术风格特点的不同，分为半坡、庙底沟、马家窑、半山、马厂等类型。

2.1.2 夏商西周和春秋时期

作为我国第一个阶级社会——夏代的陶器发展情况，较为模糊。不过，从《墨子耕柱篇》中曾有“陶铸于昆吾”的记述，以及结合相当于夏代时期的二里头文化所出土陶器来看，夏代的制陶手工业是有了新发展的。这种新发展的一个重要标志是使用杂质较少的粘土作原料，烧制胎质坚硬细腻的白陶器。

商代，从考古发现的烧制陶器的手工作坊遗址来看，说明商代早期的制陶业已经与其他诸如青铜器、骨器、玉器等一样，从农业中分离出来，成为独立的手工业生产部门。随着商代早期制陶手工业的发展，烧制一般灰陶和白陶的技术与质量较夏代有明显提高。一方面，品种增加，另一方面，烧成温度提高。此外，陶器表面的装饰，除拍印一般绳纹、弦纹等纹饰外，也开始出现一些动物形象和各种几何形图案装饰。在我国江南地区和东南沿海一带，还产生了具有独特地方风格的印纹硬陶器，种陶器的胎质比一般泥质或夹砂陶器细腻、坚硬，烧成温度也比一般陶器高，有的已经达到烧结程度，而且在器表又拍印以几何形图案为主的纹饰。到了商代中期，陶和瓷的分野即已出现，创制出了我国目前已经发现的时代最早的原始瓷器，按照目前的认识，瓷器的烧制一般应具备三个基本条件，即 第一是原料的选择和加工，主要表现在Al_2O_3的提高和Fe_2O_3的降低，使胎质呈白色，第二是经过1200℃以上的高温烧成，使胎质烧结致密，不吸水分，击之发出清脆的金石声，第三是器表有高温下烧成的釉，胎釉结合牢固，厚薄均匀。三者之中，原料是瓷器形成的最基本的条件，是瓷器形成的内因，烧成温度和施釉则是属于瓷器形成的外因，但也是不可缺少的重要条件。因而确定为瓷器的三个条件，必须紧密地结合起来。从目前所公布的材料来看，黄河中下游地区的河南、河北、山西和长江中下游地区的湖北、湖南、江西、江苏等地属于商代中期的墓葬中均有符合上述瓷器三个基本条件的原始瓷器的发现。

西周时期的陶瓷工艺的发展，与商代相比，虽然在烧制技术方面并没有发生质的变化，但商代以来的灰陶和白陶烧制向精细发展的趋势是十分明显的，特别是陶窑的设计，更趋合理和科学。西周烧陶窑炉的窑室和火膛较商代后期不断扩大，有利于提高陶器的烧成温度和质量。商代中期业已出现的原始瓷器，在西周时其烧制工艺在商代后期的基础上有了新的发展和提高，产地更广、品种更多。与此同时，釉色和装饰纹饰也增多。其中釉色主要是青绿色和豆绿色，并有少量黄绿色与灰青色。器表除素面外，其釉下纹饰有几何形图案，有方格纹、篮纹、云雷纹、席纹、叶脉纹、齿状纹、划纹、弦纹、S形纹、乳钉纹、圆卷纹和曲折纹等。而春秋时期的原始瓷器和西周相比，质量又有提高。尤其是春秋晚期，江浙一带的原始瓷器，胎质更为细腻，绝大多数的器皿由原来的泥条盘筑法成型，改为轮制成型，因而器形规整，胎壁减薄，厚薄均匀。

这里值得一提的是 商周时期，在烧制日用生活陶器的同时，也越来越多地烧制建筑陶器。我国最早的建筑陶器是属于商代早期的陶水管，随后是西周初年创制的板瓦、筒瓦等（图2-1）。关于建筑陶器的制法，从商代遗物来看，多采用盘制和手制相结合的方法成型，然后再进行轮修，也有采用轮模兼制的。到了西周和春秋时期，出现了在陶车上一次作成的方法，如板瓦、筒瓦，就是先作成圆筒形坯再切开，瓦当则是将筒瓦坯作成后再粘结堵头。

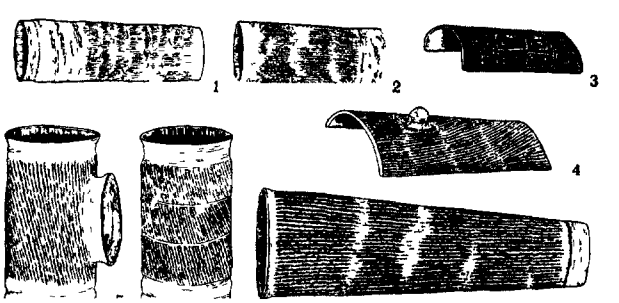


图2－1

2.1.3 战国秦汉时期

战国秦汉时期，可以说是我国陶器发展的兴盛发达时期，但也是陶器在整个陶瓷中由处于主导地位逐渐衰落，让位于瓷器的准备时期。主要表现是陶器迅猛发展的同时，瓷器也由原始瓷器发展成严格意义上的瓷器，并因其优越性，受到人们的重视，以至于到了魏晋南北朝时期，瓷器在整个陶瓷业中一枝独秀的地位得以确立，并且历久不衰。

具体而言，战国的陶瓷手工业，由于政治中心和经济中心的多元化，一方面，夏、商、西周以来的相对集中状况一改为分散发展。各地广泛使用的灰陶和东南沿海一带的印纹硬陶以及原始瓷器的生产都有了很大的发展。磨光、暗花、彩绘等绚丽多彩的装饰艺术在齐、燕、楚、韩、赵、魏各国中分别得到应用和推广。圆窑窑炉结构的改进和龙窑的使用，使陶瓷的烧成温度得以提高。同时，建筑用陶也得以全面发展，我国古代建筑中陶质砖瓦的类型，像筒瓦、板瓦、瓦当、大小方砖和长方砖、空心砖等，在这时被大量生产和使用。另一方面，生产性质发生了明显变化，不仅专业化生产出现，而且也产生了某些私营作坊。从总体上来说，战国时期的陶器，就产品质地而言，位于我国东南沿海一带的百越地区，盛行灰陶、印纹硬陶和原始瓷器，在其他各地，则以使用泥质灰陶为主，夹砂陶次之。就出土物的品种来说，由于分裂割据，地域文化得以张扬和发展，因此陶器呈现出浓郁的地方特色。

到了战国晚期，随着奴隶制的逐步废除，奴隶社会普遍存在的野蛮的人殉制因遭到强烈的反对而退出历史舞台，代之而起的是木俑和陶俑。这种变化使得制陶业发生了重大的变化，即由原来单一生产实用陶发展为实用陶和富有浓郁艺术特征的陶质“明器”并重的状况，从而大大拓展了制陶的范围，使陶器的设计和制作提高到了一个新的水平。到了大一统的秦汉时期，陶质兵马俑成了我国陶瓷发展史上大放异彩的艺术瑰宝。

从陶瓷技术的改进、经营方式的变化、陶瓷器品种的演变等方面来看，秦汉的陶瓷生产大致可分为三个大的阶段，其中秦代至汉初六七十年间为第一阶段，从西汉武帝至汉末为第二个阶段，东汉时期为第三个阶段。在第一阶段，陶器的外表风格变化不大，地方特色虽然在衰退，但统一性并没有全面确立，官府控制的制陶作坊，侧重于砖瓦等建筑用陶的烧造，私人作坊则以生产日用陶器为主，在第二阶段，陶器面貌起了很大变化，地方色彩明显地减弱，统一性初步确立，制品的烧造量得到进一步的提高，成功地制作出了低温铅釉陶，这种陶不仅有着翡翠般美丽的绿色，而且釉层清澈透明，釉面光泽强，表面平整光滑，光彩照人。用于丧葬的鼎、敦、盘、匜等类仿铜陶礼器虽还有生产，但仓、灶、井、炉、猪圈、家畜等模型明器的烧造在急剧增长，到了第三阶段，从原始社会陶器产生以来，制陶上的发展势头骤然减弱，表现在旧式陶礼器显著减少，并很快绝迹，陶器中尚可称道的是作为明器的陶俑和画像砖、陶制楼阁和城堡模型。之所以出现这种状况，根本原因在于金属技术的提高，使金属用具大量出现，以及在东汉晚期瓷器结束了发育时期，浙江的上虞、慈溪、宁波、永嘉、绍兴等地已经能生产出真正的瓷器制品——青釉瓷和黑釉瓷，从而以其优于陶器的优越性，大面积地取代陶器。

2.1.4 魏晋南北朝隋唐五代时期

魏晋南北朝时期，在整个陶瓷发展史上可谓是一个承前启后的时期。瓷器继东汉烧造成功之后，南方青瓷广臻成熟，黑瓷也有进步，北方白瓷正式烧制成功。与此同时，釉下彩正式出现。所谓釉下彩是指在未施釉而烧成的素胎制品（即素瓷）上，或者在未烧成的坯体上，用色料彩绘后，再罩盖一层透明釉入窑烧成，彩色呈现于釉下，用这种工艺制成的瓷器，称为釉下彩。在制瓷技术长足进步的基础上，作为行业的制瓷业

迅速形成，出现了一些著名的产瓷地区，如江、浙、赣等地，在东汉已建立制瓷作坊的基础上，到了六朝，瓷业迅速发展，窑场广布，如浙江地区，以产青瓷著称，在成形方法上，除轮制技术有所提高外，还采用了拍、印、镂、雕、堆和模制等，因而能够制成方壶、樽、谷仓、扁壶、狮形烛台等各种不同成形方法的器物，品种繁多，样式新颖。茶具、酒具、餐具、文具、容器、盥洗器、灯具和卫生用瓷等，样样齐备，瓷器制品已渗入到生活的各个方面，逐渐代替了漆、木、竹、陶和金属制品，此外，殉葬用的明器，如谷仓、碓、磨、臼、杵、米筛、猪栏、羊圈、狗圈、鸡笼等，其种类也很多。在北部中国，除了在品种、形制和烧制工艺上与江南地区有相同的青瓷以外，经过制瓷工人的长期实践和研究，控制了胎釉中的含铁量，克服了铁对成色的干扰，从而发明了白瓷。白瓷的发明，为后来青花、釉里红、五彩、斗彩、粉彩等各种美丽的彩瓷的出现奠定了基础，

在陶器方面，魏晋南北朝时期尽管要比秦汉逊色得多，但是在某些方面也出现了一些新变化，如江南地区的日用陶器及陶明器的大量流行，以及北方地区铅陶器由单色釉向多色釉的发展等。此外，南北方的艺术陶，其制品无论是在造型艺术，还是装饰艺术都出现了许多新形式，形成了具有浓郁时代文化、时代审美的艺术特征。

隋唐时期是我国瓷器发展史上长足发展的时期。在学术界通常用“南青北白”来概括唐代制瓷业的发展特征，事实上，北方地区邢窑以白瓷著称有“类银似雪”之称，南方地区则以烧制青瓷出名，越窑青瓷“如冰似玉”。在制瓷工艺上，这一时期的最大创新是在烧成工艺中普遍使用了匣钵装烧，这种工艺的大量使用，为宋代名窑的出现准备了工艺条件。此外，在陶瓷的造型与装饰艺术方面，出现了许多过去没有见过的新形式和新手法。

至于陶器方面，其烧制的工艺和艺术水平集中体现于唐三彩雕塑艺术的成熟与气魄，堪称中国古代文化艺术篇章中耀眼的一页。唐三彩作为一种低温釉陶器，用白色粘土作胎，用含铜、铁、锰等元素的矿作釉料的着色剂，在釉里加入大量的炼铅熔渣和铅灰作助熔剂，经过约800℃的温度烧制而成。釉色呈深绿、浅绿、翠绿、蓝、黄、白、赭、褐等多色，“唐三彩”实际上只是一种俗称，“三彩”即多彩之意。这种三彩釉陶器，始烧于唐高宗时，盛于开元朝。虽然主要见于作随葬的明器，但凡是与死者在世时生活有关的如建筑、家具、牲畜和人物等几乎无不具备，可以说包罗万象，远比唐代任何手工业艺术部门的产品丰富。

从文献所载和考古发掘看，唐代烧制各类陶瓷品的代表窑业有越窑、瓯窑、婺州窑、岳州窑、邢窑、定窑、巩县窑、密州窑、寿州窑、长沙窑（又称铜官窑）等。

五代时，虽然战乱不休，但瓷器的烧制仍较前代有显著进步。越州窑所出质色俱佳，尤其是缸、瓶等大件瓷器的烧制成功，证明在陶瓷发展史上，成型技术和烧制技术均出现了新的飞跃。北方地区的定州窑所产瓷器，以唇口碗著称，这种唇口的作法是在成型后把碗翻折过来粘合，口外形成一条状如凸出的口唇。在郑州附近，因后周太祖柴荣烧之窑而得名之柴窑，其器明如镜、薄如纸、声如磬，滋润细媚，有细纹，制精色绝，被目为古代瓷器之冠。

2.1.5 宋辽金元时期

宋代，制瓷技术更有长足发展，无论质料、颜色，还是烧制和装饰工艺，均达到炉火纯青的地步。这一时期瓷器的釉色有白、蓝、灰、鲜红、暗紫、绿、褐等，大都敷以单彩釉，表面显各种碎纹，也有表面平滑的，在烧制工艺方面，北宋中期由定窑创始出覆烧工艺，这种工艺是用一种垫圈组合匣钵，一次烧成多件碗类瓷器，使窑炉空间得以充分利用，大大降低了烧制成本，在装饰方面，有划花、绣花、印花、锥花、堆花、暗花、法花、嵌花、釉里红、两面彩、釉里青等。当时形成了一批著名的瓷窑体系，如北方地区的定窑系，耀州窑系。这里稍加介绍，以明其情。

定窑　有南北之分。唐代初建窑于河北定县而得名，金人南侵时，定窑被毁，宋室南渡后，在江西景德镇重建，完全取法于定窑的工艺，于是有北定窑和南定窑之分。定窑在宋代以烧白瓷为主，兼烧黑釉、酱釉、绿釉及白釉剔花器。白釉装饰有刻花、划花与印花三种，定窑所出瓷器，质地极薄而透光，颜色白而滋润者名正白骨，加渤水有泪痕者是其精品。定窑烧制时因均系覆烧，故上边口无釉，便用罩铜圈来掩饰。花纹多仿自古铜镜，以各种花卉最多见，动物、禽鸟、水波游鱼纹等也有一定的数量；婴戏纹则比较少见。花卉纹中又以牡丹、莲花最多，菊花次之。布局多采用缠枝、转枝、折枝等方法，讲求对称。装饰花纹中，以划花最佳，绣花最差。

磁州窑　是宋代北方最大的一个民窑体系。其窑场分布于今天河南、河北、山西三省，始建于唐代，至宋时大为发展。其品种除白釉、黑釉以外，还有白釉划花、白釉剔花、白釉绿斑、白釉釉下黑彩、白釉釉下酱彩、白釉釉下黑彩划花、珍珠地划花、绿釉下黑彩、白釉红绿彩和低温铅釉三彩等十多种。不仅产品品种繁多，而且由于是民窑，所以富有浓郁的乡土气息和民间色彩。其中最著名的是瓷枕，其装饰多取材于当时人民所喜闻乐见的生活小景，富有生活意趣与幽默感。其装饰手法多釉下彩画，为元代青花器的出现作了准备。当然，北宋末年靖康之变以后，磁州窑与官窑、定窑一样，不免受到破坏，部分工匠迁到了安徽、浙江和江西等地继续从事烧制瓷器，因而在这些地区也烧制出了具有磁州窑风格的瓷器。

耀州窑　为北方具有悠久历史的民窑之一，烧造地在陕西省铜官县（今铜川）黄堡镇，因铜官在宋时属耀州而得名。耀州窑创始于唐，入宋以后青瓷得到很大发展，北宋中期达到鼎盛。该窑系尽管以民用为主，但因具有独特地方风格，产品质量在民用青瓷中属上乘，所以被地方官吏选中，以常年例贡形式，烧造贡瓷供北宋宫廷使用，器型中以盘、碗最有特色，此外，瓶、罐、壶、盆、炉、钵无不具备，简朴厚重。青瓷釉色中有青中带黄的，有稍绿，青如橄榄。其装饰方法主要有刻花、印花、划花三种。装饰纹样包括花鸟虫鱼，常见的有牡丹、菊花、荷花、忍冬、飞凤、翔鹤、鸭、鱼等。最有特色的当属婴戏纹，这种纹饰一般在小碗心部分勾勒出做各种游戏的婴儿图，如婴儿戏于花间，两个婴儿在竹枝上荡秋千和在梅竹丛中嬉戏，表现出一派天真可爱的景象。在装饰技巧方面，耀州窑所烧制的瓷器刻花刀锋犀利，线条流畅。印花布局严谨，讲究对称。从一些出土和传世精品来看，刻印兼施，往往有三四层重叠花纹，效果丰满。

钧窑　由于其名不见宋代文献典籍，所以关于钧瓷的始烧年代，在学术界存在有不同说法，笔者认为当在北宋初年。该窑虽也属北方青瓷系统，但所出产品有独特之处。由于其乳浊釉中含有少量的铜，所以以彩色为特色。其色彩之多，不胜枚举。其中最有名的有玫瑰紫、海棠红、茄皮紫、葆紫、米色、天蓝、胭脂红、朱砂红、葱翠青、猪肝红、火里红等。总之，颜色灿烂艳丽绝伦。相传红若胭脂者最佳，葱翠青与黑色者次之。钧瓷在着色方面所首创的铜红釉，对后来的陶瓷业有着深刻的影响，明清时期的许多窑变花釉，元代烧出的釉里红都与之有密切关系。

龙泉窑　浙江龙泉县在宋代以前即已烧制瓷器。早在公元三四世纪时，就在今天浙江东部的宁绍地区，以绍兴、上虞为中心，形成了早期越窑的青瓷体系，唐末五代又以余姚为中心，再度形成了一个以烧制所谓秘色瓷的越窑体系。至宋世，有章氏兄弟都喜爱烧瓷，兄弟二人各开窑烧制，因生产一种以施粘稠的石灰碱釉为特征的似官或仿官瓷器，所以在南宋中期以后形成了有龙泉自身特点与风格的梅子青、粉青釉龙泉青瓷，兄所开窑取名硫田窑，俗称哥窑，弟所开者取名龙泉窑，俗称弟窑。硫田窑生产的瓷器釉色以青为主，夹杂有淡紫色或鲜黄色、米色，铁足紫口，颇似官窑，以碎纹著名，有裂痕百条的，号“百圾碎”，也有作鱼子纹的，不过仍然以釉水纯粹无纹者最佳。弟窑所生产的瓷器胎薄如纸，光润如玉，有粉青、翠青二色，其中以青色无断纹者最妙，与哥窑的区别也在于没有断纹。

景德镇窑　今江西景德镇地区烧制瓷器的历史至少可以追溯到唐代，但形成独特风格是在宋代成功地烧制了青白瓷这种具有独特风格的瓷器。这种青白瓷因为它的釉色介于青、白二色之间，呈现出青中有白和白中显青的格调，被称为青白瓷，俗称“影青瓷”，实质上，这种瓷的釉色呈一种透明的淡青色，胎质用洁白的高岭土制成，胎薄质细，造型规整秀丽。其装饰方法大都以刻花、划花为主，装饰纹样以牡丹、莲花、芙蓉、飞凤等居多。器型以壶、碗、盘子、洗子、瓶等最普遍，在造型上常有明显仿金属器的特征。

汝窑　作为宋代名窑之一，虽至今未发现窑址，但从传世瓷器来看，宋人文献中“汝窑为魁”之说是可

信的，该窑所烧制的瓷器颇具特色。作为官府经营的窑址，由于历年不久，流传至今的器具不足百件，但从这百余件中，我们可以发现汝窑所烧制的瓷器的主要特色，其釉色不同于其他同时期的青瓷，呈现一种淡质的天青色，这种青的色调比较稳定，变化较少，不但色彩有上述特色，而且瓷器上有铭文，目前可知的有两种　一为“奉华”，据考奉华堂系南宋高宗时德寿宫的配殿，为高宗宠妃刘妃所居。带“奉华”字铭的宫廷用瓷都是“奉华堂”的专用品；一为“蔡”字，可能是私家的收藏品。

官窑　是指为两宋宫廷所垄断的瓷窑，其中北宋时窑址设在汴京，称为北宋官窑。据说始于风流天子宋微宗时。胎与釉均薄如纸，以月白为上、粉青次之，后世则把粉青视为第一，月白次之，油灰最下。器多开片，以冰裂纹为上，梅花片次之，细碎纹最下。釉斑则以鳝鱼血为上，墨纹次之，可惜该窑维持不久，宋室南渡之后，随之破败，并毁于金人之手。南宋时在今天杭州附近凤凰山仿汴京官窑再建新官窑，称为南宋官窑。由于有旧官窑的经验，该窑所出之瓷器质量更胜一筹。凡是色如铁器、口上仰、釉水下流、口上釉极稀薄且微露柴色者，至为珍贵。

上述著名窑系或窑址中，官窑、定窑、哥窑、汝窑和钧窑被陶瓷界俗称为宋代五大名窑。

与两宋政权同时并存的辽、金政权，虽然是由游牧生活转向定居生活，但是陶瓷手工业也迅速得以发展。辽国的制瓷业是当时手工业中的一个重要组成部分。由于辽国通过战争获得了北宋大批制瓷工匠，所以不仅广设窑场，而且烧制水平相当高，主要有青瓷、白瓷。目前已知的瓷窑有上京地区的上京窑、林东南山窑、林东白音戈勒窑，中京地区的赤峰缸瓦窑，东京地区的辽阳江官屯窑，南京地区的北京龙泉务窑；西京地区的大同市西郊青瓷窑等。上述诸窑所烧制之瓷器由于技术上受中原影响，所以其烧制工艺与中原北方各名窑大致相似。但各窑所产之器也有所不同，大致说来，从胎体上讲，林东上京窑胎体一般细腻，呈灰白色。林东白音戈勒窑的制品，胎体粗黄厚重，坚硬程度较好。赤峰缸瓦窑的胎体白中微微泛黄，往往有黑色杂质，表面施白色化妆土。辽阳江官屯窑胎体粗糙，呈白色、施化妆土。北京龙泉务窑胎体有粗、细两种，其中粗者粗糙且泛黄，细者则纯净呈白色。从釉饰上来说，白釉有洁白、黄白、白中泛青三种，除上京窑的制品外，均不甚透明。其造型多种多样，除中原式样之外，比较独特的是契丹形式，即仿照契丹族传统使用的皮制、木制等容器而烧造的。从装饰手法上看，不外乎胎上装饰和釉色装饰。女真族所建立的金国，其前期势力范围主要囿于白山黑水之间，陶瓷产品绝大多数属日用粗瓷，辽宁省抚顺大官屯窑和辽阳江官屯窑是这一时期的代表性窑址。从产品的外观形式和质量来看，金代前期的瓷器釉色单调，造型朴拙，缺少装饰。瓷器原料加工粗糙，胎骨厚而色杂，釉面不均缺乏润泽感。成型工艺粗糙，器型不规整，无定式。同时，装饰也十分简单，仅见有白底绘黑花的，其他如刻、划、印、雕、施彩等技法极为罕见。到了金国后期，随着迁都燕京及入主中原，对中原传统陶瓷技术的继承，金国的陶瓷业获得了前所未有的发展。金大定年间以后，在中原地区相继出现了一批名窑，目前所知的有河北曲阳定窑，磁县观台窑、河南禹县钧窑和陕西铜川耀州窑。这些名窑虽然在宋代就已经存在和确立，但在金国时也出现了某些明显的不同，如定瓷的烧制，金代除一部分产品继续采用宋代的“覆烧”工艺外，一部分则采取砂圈叠烧法。

如果说宋代制瓷业的空前发展是以南、北方瓷业竞相繁荣，官窑与民窑竞相发展为标志的话，那么，元代制瓷业的突出发展则集中地体现在江西景德镇瓷业取得的巨大成就上，这一时期江西景德镇为全国制瓷业中心，这里所产的瓷器在全国各地瓷器中起着独领风骚的作用。究其原因是元代以来，全国各地的许多著名窑场受连年战火的摧残，或已停止烧瓷，或在萧条中处于艰难维持状况，惟独景德镇处于偏僻的山区之中，免遭战乱，不仅维持了宋代以来的发展基础和规模，而且由于陆续会集了全国各地的能工巧匠，使这里的制瓷业在宋代的基础上走向繁荣。时人蒋祈在《陶记》中称当日“有窑三百余座。埏埴之器，洁白不疵，故鬻于他所，皆有饶玉之称。”元朝政府也在此专设“浮梁瓷局”和“枢府窑”对瓷业生产经营进行管理。

元朝时，瓷器生产除保持一些传统品种的制作外，还使历史上已经萌芽的某些品种走向成熟，并创新出一些令人赏心悦目的品种。其中突出的是青花、釉里红的正式烧制成功，使具有浓郁中国风格的釉下彩瓷器发展到一个新的阶段。这里所说的“青花”，是指应用钴料在瓷胎上绘画，然后上透明釉，在高温下一次烧成，呈现蓝色花纹的釉下彩瓷器。而“釉里红”作为釉下彩的一种表现技法则是指以铜红料在胎上绘画纹饰后，罩以透明釉，在高温还原焰环境中烧成，使釉下呈现红色花纹的瓷器。元代釉里红有三种表现技法　一

是釉里红线绘，即在坯体上通过线条描绘各种纹样，二是釉里红拔白，即在坯体上刻划出纹样的轮廓，再用铜红料涂空地，烧成后以釉里红地衬坯釉的本色纹样，三是釉里红涂绘成一定图案。青花和釉里红两种工艺技术是元代景德镇瓷工在总结前代工艺基础上的重要发明之　。

元代瓷器的生产，在装饰手法上，也较前代有所增多，表现出刻、划、印、贴、堆、镂、绘等多种手法的灵活运用，南北各地窑均根据产品的胎、釉特性，采用了既美观又实用的装饰方法。

2.1.6　明清时期

明代不仅制瓷业走出了元代的低谷，无论在意匠上，还是在外观形式上，都较元时有重大进步，而且在陶器制作方面，也逐渐出现了新的风格，这就是琉璃和法花制品的日渐繁荣，成为中国古代陶器中具有代表性的品种，造成上述发展格局的原因除了技术的积淀以外，主要是永乐年间郑和下西洋以后，随着中外经济文化的频繁交流，在瓷器远销异域的同时，外国的艺术理念、技法与颜料大量输入，极大地推动了制瓷业的发展，更由于统治阶级的重视，官窑在数量和产量上急剧增长。江西景德镇成为全国著名的“瓷都”。

如果说，在明代以前，我国陶瓷的釉色是以青瓷为主，明代以后，则主要是白瓷。白瓷的发展为陶瓷工艺的装饰开辟了广阔的新天地。唐宋时期流行的普遍采用的刻花、划花、印花等方法已经渐渐衰落。画花的装饰方法主要是青花、五彩等，成了陶瓷的主要装饰方法。

明代官窑器开始用年号作款，一直延续至明清两代，达五六百年。

陶瓷生产分工很细，技术提高，以吹釉代替蘸釉，以陶车旋坯代替竹刀旋坯。陶瓷品种繁多，大如龙缸，薄如卵幕，陶瓷工艺进入了一个发展高潮。

这一时期的景德镇官窑大致是按皇帝年代来命名的，主要有洪武窑、永乐窑、宣德窑、成化窑、正德窑、隆万窑等。这里稍加介绍

洪武窑　明太祖洪武二年（1369年）于景德镇建窑20座，专供烧造御用器皿。由于官府只要求出品精良，不计成本，所以虽然产品精美，但数量极少，其产品特征是一般的青花色泽偏于暗黑，在图案装饰方面趋向于多留空白。

永乐窑　是在洪武窑的基础上发展起来的，青花瓷的胎、釉制作技术有了显著提高，胎质细腻洁白，釉层晶莹肥厚是这一时期的特征之一。其产品中有一种脱胎素白器，最薄的能映见手指上的螺纹，为稀世之宝，又有一种名压手杯的，坦口折腰，沙足滑底，中心画双狮滚球，球内有“大明永乐年制”或“永乐年制”的小篆，字细如粟米，是为最上品，鸳鸯心者次之，花心者又次之。杯外青花深翠，式样极精，底内绘画，可谓是前所未有之作。

宣德窑　指明代宣德年间的官窑。这时所产瓷器又达到了一个新阶段，白瓷之精，足以与宋时定窑、汝窑所产相媲美，青花瓷之精美，空前绝后。究其原因，主要是由明初开始采用的外国供品——苏泥勃青作制瓷原料，到这时已被完全掌握。用这种苏泥勃青烧制出来的瓷，颜色有青花、祭色、豇豆红、美人祭、娃娃睡、杨妃色、桃花片，桃花浪、苹果红等。其中祭红又称霁红、积红，色调红而略暗，净莹凝重。器皿往往有白色口缘，称为“灯草口”。白与红产生了对比美。

成化窑　指明成化年间的官窑。以生产斗彩瓷著称于世，斗彩又称逗彩，是釉下青花和釉上彩色相结合的一种彩瓷工艺。其法是在胎上先用“苏泥勃青”青花釉料画出部分花纹，而后在釉上与之相适应地加以彩绘，使青花与彩绘形成变化统一的装饰效果。成化斗彩瓷器的釉上彩，一般都有三四种，明、清人特别欣赏的鸡缸杯和高士杯、九秋印盒等，有的釉上彩色达六种以上，而所施色彩的特征又极鲜明。

正德窑　指明朝正德年间的官窑。由于从国外得到回青作原料，一度质量下降的青花瓷，这时又与宣德窑相等。正德青花瓷，从色泽上来说，有几种不同类型　薄胎白釉而青色淡雅如成化风格的已比较少见，典

型的正德青花瓷是胎骨厚重，青浓中带灰的色泽为主。所产瓷器中以祭红最佳。

嘉靖窑　指明嘉靖时期的官窑。这一时期官窑瓷器烧造的数量，仅从有文字记载开始计算，便已达近六十万件，再加上弘治以来“烧造未完者”三十余万件，估计将近百万件。目前传世的嘉靖青花瓷是明代瓷器中最多的。其青花的色泽，一反成化的浅淡、正德稍浓而带灰的色调，呈现一种蓝中微泛红紫的浓重、鲜艳的色调。既没有永乐、宣德及元代青花那种黑铁斑，也没有正德时那种灰色调。

隆万窑　指明隆庆、万历时的官窑。隆庆　(1567～1572年）在位虽只有区区六年，但据《浮梁县志》记载，瓷器的烧造量达“105770桌、个、对·‥”，可见其数量不在少数。万历一代长达46年（1573～1619），从有关资料的统计来看，万历十年烧造瓷器9万多件，19年以后，共烧造239000件。这一时期瓷器的制作日益繁巧，花纹日益变化，瓷胎厚薄均有，颜色青彩俱全，釉质莹厚如堆，呈鸡皮、棕眼、橘皮状，只是青花瓷因回青已绝，万历中期以后所用的青料系浙江省所产的浙料，所以质量大不如前。

万历以后，虽然文献中再没有有关明代烧造官窑器的记载，但是从传世和考古所出土的实物来看，官窑并未废弃，其生产仍在进行，只是产量大幅度缩减而已。

除景德镇地区的官窑、民窑以外，明代生产瓷器的重要产地还有龙泉窑、德化窑。

龙泉窑　明代的龙泉窑，仍然继承着宋代的青瓷系统而继续发展。当时的分布地区很广，以龙泉为中心的丽水、永嘉一带，产量很大，而以龙泉大梅镇的“琉田窑”最有名。其釉色早期为豆绿色，后期呈葱绿色。器物多为大型的瓶、盘等器皿，小件较少。通常用堆贴双鱼或缠枝牡丹作为装饰，碗盘的中央大都有印花，且有文字，如“福”、“吉”、“寿”、“天下太平”等。还有“顾氏”二字，那是文献所记正统时顾仕成的产品。

德化窑　福建德化县的德化窑，明代以生产白瓷传名。釉色温润如玉，微带牙黄，法人称为“中国白”。器形有碗、杯、瓶、壶、炉等。犀牛角杯仿犀角雕，当时甚为流行。而最有特色的是瓷塑作品，特别是以佛像如观音、达摩、弥陀等最为杰出。著名艺人何朝宗是当时的瓷塑名手。

此外，在明代，还生产一种专门外销的彩绘瓷因以红色为其特点，日本人称之为“赤绘”。这种彩绘瓷的图案题材，多为山水、花鸟、鱼、兽、人物，也有少数用回教经文。其中以表现鱼类等水族动物以及蓬莱仙山等题材最有特色，所以有人认为它是我国沿海地区所烧制，如浙江的温州窑、福建的漳州、石码窑等。

彩绘瓷有的以红彩为主，加以青花和绿彩，有的则只用红彩勾轮廓线。彩绘瓷的装饰笔力豪放，色彩明快，多用锦地开光的表现手法，富有浓厚的民间特色。

彩绘瓷在日本、南洋以及欧洲等地均有发现，并有日本风格的图案装饰，显然是适应外销日本所制作的。彩绘瓷的制作约兴盛于明代后期。

明代民窑为数众多，如嘉靖、隆庆时的崔公窑，仿宣德成化瓷，足可以以假乱真，为“民陶之冠”。从传世的实物来看，当时的民窑五彩器，除了接近同时期官窑的青花五彩品种外，主要是以红色为主的釉上彩和鲜艳的红绿彩制作为多。其特征是胎质稍厚，制作稍粗，有的釉层较厚且有乳浊失透现象，在色彩上很少用青花和紫色，多用红、绿、黄色，尤以红色居多。器形以盘、碗、瓶、罐为多。其装饰图案除花、草、莲池鱼藻、人物山水、云间楼阁以外，也有不少戏曲小说故事画面。这一时期民窑所产瓷器中富有特色的除上面所说的崔公窑之外，尚有明穆宗时名叫周丹泉的制瓷高手，专门仿造古瓷器，十分逼真，以及明神宗时的吴十九，他们生产的瓷器与官窑相差无几，特别是他们烧制的壶，甚至比官窑更佳，此外，又有虾蟆窑，专制小碗，颇为珍贵。

在陶器的制造方面，明代最突出的成就是紫砂器。紫砂器是用一种质地细腻，含铁量高的特殊陶土制成的无釉细陶器，呈赤褐、淡黄或紫黑两色，这种陶器虽始于宋代，但到明代中期才开始盛行。《阳羡茗壶录》记载说，明正德或弘治末年宜兴吴仕家僮龚春(本名“供春”)，随吴仕读书于金沙寺中，寺内一和尚智静好制陶器，供春从和尚学艺，仔细研究制陶技术，后以制作茶壶为业，人们称为“供春壶”。从此，宜兴紫砂陶得以迅速发展，至万历年间出现百品竞新，名匠萃出的局面。著名的有董翰、赵梁、元畅、时朋，称为“四大家”。供春也曾带过三个徒弟，即时大彬、赵良璧、陈鸣远。时大彬是时朋的儿子，成就最高。所谓“千奇万状信手出”，“宫中艳说大彬壶”。他制茶壶富于巧思，常杂以砂土，使紫红陶胎上现出星星白点，形制工整，简洁浑厚。

紫砂陶曾远销国外，日本及欧洲一些国家都视为珍品，并竞相仿制，称为“硃砂瓷”。

用紫砂作茶具，有“盛茶隔夜不馊，不走味”的说法。实际上，并非宜兴紫泥有什么特异性能，而是陶质茶具盛茶后，壶盖有细孔能吸引水蒸气，不致在盖上形成水珠，滴在茶水中搅动茶液，加速茶的发酵，因而也相应地减低了发馊和走味的条件。

此外，用紫砂制作雕塑和其他工艺品也很有成就。其中特别著名的当推万历时的陈仲美，他把瓷雕艺术和制壶巧妙结合，善于重镂叠刻，同时还制作出各种紫砂香合、花盆、壁瓶、镇纸等器物。因其所制器物质精技高，有“类鬼工”之誉称。

明代在陶器方面，还可称道的是陶胎玻璃釉制器和法华器的烧制。陶胎玻璃釉制器，简称琉璃，它是以铅作为助熔剂，以含铁、铜、钴、锰的物质作为着色剂，再配以石英而制成的。一般都采用二次烧成，即先烧好素胎再施琉璃釉，然后再经低温釉烧制而成。这种琉璃陶被大量地运用于宫廷建筑、陵墓照壁、宗教庙宇、佛教供器以及器具装饰件等。所谓“法华器”，又称“珐华”，是明代中期以后在晋南一带盛行的具有特殊装饰效果与独特民族风格的日用陶瓷器皿。这种陶器的胎与琉璃器的胎完全一样，釉的配方也大体相同，但是助熔剂有差异，琉璃以铅作助熔剂，而珐华所用则是牙硝。其装饰方法，采用彩画中的立粉技术，在陶胎表面上用特制带管的泥浆袋，勾勒成凸线的纹饰轮廓，然后分别以黄、绿、紫釉料，填出底子和花纹色彩，入窑烧成。法华器的制作，有人认为与佛教相关，而以万历时期所制最佳。

清代的陶瓷产地虽然十分广泛，但和明代一样，代表整个时代水平的仍是瓷都景德镇，而景德镇由于在明末遭兵火被毁，其制瓷业的完全恢复晚至康熙时期。

现将景德镇清瓷各个时期的特点分述如下

(1) 顺治时期　顺治的历史较短，只有十八年时间，一方面由于此时期的遗物极少，同时根据瓷书的记载，几次烧造未能成功。所以人们往往有顺治无瓷的印象。但从上海博物馆和故宫博物馆的藏品，可以大体反映出自明末到清康熙这段过渡时期的一些面貌。上海博物馆藏有顺治时期的青花云龙瓶、青花山水人物净水碗等。

(2) 康熙时期　康熙时期的陶瓷工艺，从釉色说，以红釉为最著，又称“宝石红”。因当时曾由郎廷极督造，故又有“郎红”之称。康熙红釉颜色鲜艳，特点是挂不住口。器皿的口缘部分，红釉下淌，呈现淡青色。此外如豇豆红、洒蓝、天青、粉黄、吹紫等色釉也有一定成就。

古彩是这时期的重要品种。它是继承明代五彩的传统技法而发展的彩绘。因为它笔力健劲，所以又称硬彩。多用单线平涂，色彩浓艳。较之明代五彩，则又有深浅层之分。青花在此时也有发展。所谓康青五色，是指渲染的次数加多，更富层次感。素三彩是用黄、绿、紫等色施以彩绘，而无红色，也是这时的创造。用长篇的诗文作为装饰，是康熙时期的特点。

(3) 雍正时期　以粉彩最有成就。粉彩始于康熙，至雍正时期最为发达。粉彩的主要特征是色调柔和淡雅，笔力粗细工整，故又称“软彩”。粉彩和五彩的区别在于 (1) 粉彩用“玻璃白”余底。这种玻璃白的成分是氧化铅 (PbO)、氧化硅 (SiO_2)、氧化砷 (As_2O_3)，由于砷有乳浊作用，产生不透明的效果。五彩则不用打底。(2) 粉彩用渲染的表现方法，使颜色由深到浅，产生浓淡明暗的效果。五彩则多用单线平涂。(3) 粉彩用油料调色，五彩则用胶水着色。(4) 粉彩烧制温度为700℃左右，五彩则为800℃左右。(5) 粉彩有温润匀静的美，五彩则有清新透彻的美。前者调和，后者挺拔，故有软硬之别。

(4) 乾隆时期　乾隆时期的瓷器，初期继承康熙、雍正的传统风格，产生不少秀丽精巧作品。以后，则以不惜工本，追求奇巧粗异，流行模仿他物的作法。《陶说》“于是蚀金、镂银、琢石、髹漆、螺钿、竹木、匏蠡诸作，无不以陶为之，仿效而肖。”这种用瓷器模仿其他材料的作法，只能说是一种特技工巧，不能说是艺术创造。在工艺美术创作中，应当充分运用和发挥某一工艺材料本身的特点，而这种特点是其他物质所不能代替的。最好的创作，并不是模仿。用低级的物质材料模拟高级物质材料外观尤可称为巧，但用高级的物质材料模拟低级物质材料的外观，那只能说是拙。

但是乾隆时期的陶瓷在其他技艺方面所取得的成就，仍然是占有重要地位的。例如，这时期的釉色丰富多彩。《陶录》“其彩色则霁红、矾红、霁青、粉青、冬青、紫绿、金银、漆黑杂彩。”可以说是无色不备。

又如，红釉有宝石红、朱红、枣红、鸡红、矾红、抹红、珊瑚红、胭脂水、醉红、海棠红、豇豆红等；青釉有天青、东青、豆青等，蓝番有天蓝、宝石蓝、洒蓝、霁蓝、青金等，绿釉有豆绿、瓜皮绿、孔雀红、浇绿、粉绿、西湖水等；黄釉有淡黄、浇黄、老僧衣、鳝鱼黄、茶叶末等，紫釉有茄皮紫、葡萄紫等。这些品种，或是由多种原料调配使用，或是掌握烧制火度所取得的重大成果。

在彩绘方面，珐琅彩是这一时期的重要品种。珐琅彩始制年代是康熙，最早是用进口原料，所以也称“洋瓷”。至雍正时期，用料已能自己烧制。而珐琅彩的制作，则以乾隆时期为极盛。

珐琅彩以前俗称“古月轩”。古月轩有的认为是宫苑中的轩名，有的认为是姓胡的制作者姓氏。总之是出于内府，人们把出于内府的瓷器均名之为“古月轩瓷”。

此外还有墨彩，它具有深浅浓淡的水墨效果。以及用黑地绘出各种彩色花朵的万花彩也是这时所流行的。

乾隆时期陶瓷特点富丽繁密，细致精巧。

纵观清代康熙、雍正、乾隆三个历史时期陶瓷的特点是 康熙刚健，雍正雅致，乾隆华缛。康熙装饰多用人物，雍正流行花鸟，乾隆早期尚奇巧，晚期重模仿（仿铜、仿漆、仿木等）。康熙的五彩、雍正的粉彩，乾隆的珐琅彩，其制作工艺都达到了很高的水平。

嘉庆时，清朝国力开始衰微，同样反映在制瓷业方面，此时只有万花瓷品，俗名“百花到底”，尚可称道。

道光，咸丰以后，在内忧外患的夹击之下，清朝国势衰败不可收拾，制瓷业也完全凋敝，竟无精品可言。

清代瓷器的生产，除景德镇外，几乎遍及全国各地，其中最有特色的有以下几种

陕西青花。陕西所产青花瓷，色彩青翠，笔力豪放，富有浓厚的民间色彩，所产鱼纹盘是青花中的珍品。

博山黑釉。山东博山所产黑瓷，是北方农村广泛流行的生活用品。釉色光泽匀净，有斑点者，更具特殊的艺术效果。

醴陵釉下彩。湖南醴陵的釉下彩瓷器，是清代末年开始兴起。瓷色白中泛青，纹饰淡雅可爱。

广州广彩。广彩原是适应外销，在清代中期发展起来的。它采用景德镇生产的瓷胎，在广州进行装饰加工。色彩浓艳，对比强烈，并多用金线勾边，称为“织金”，别具一格。

作为与瓷器并重的陶器的烧制，其生产状况和工艺水平在清代集中地反映在宜兴的紫砂器和广东的石湾窑所出产品上。

据清嘉庆二年《重刊荆溪县志》的记载，宜兴在乾隆以前已经是一个“万家烟火”的繁华城镇，而制陶业成为这里的支柱产业。作为传统陶器中的紫砂器，品种日益增多，除了大量生产紫砂壶、杯茶具外，紫砂花盆及各种陈设品、玩具业亦迅速发展。与此同时，紫砂壶的造型更加奇特，仿古的和仿现实生活中的各种式样可谓应有尽有，烧制紫砂壶的名家辈出。著名的有康熙时期的陈鸣远，又号壶隐，嘉庆年间有杨彭年、杨凤年兄妹。陈曼生设计，杨彭年制作的紫砂壶，称为“曼生壶”，是清代紫砂中的精品。道光年间有邵大亨。

广东佛山的石湾窑烧制陶器始于宋，极盛于明清两代，在清代达到顶峰。成书于道光二年（1822年）的《广东通志》说 “石湾去佛山二十余里，所制陶器，似古之‘厂官窑’，郡人有‘石湾瓦，甲天下’之谚。形制古朴，有百圾碎者，在‘江西窑’之上”。其实，除了以产瓦著称以外，还有盘、碟之类的日用器皿，以及各种笔洗、花盆等文房用具和陈设器具。其工艺特点则是仿钧瓷，即器体厚重，胎骨暗灰，釉厚而光润。当然在仿制中又有创新，如钧窑的窑变釉是一层釉色，而石湾窑变釉却有底釉和面釉之分，为世人所称道的“雨淋墙”就是这种窑釉中的一种。这种陶器是在一种蓝釉中流淌成葱白色如雨点状，犹如夏天在蔚蓝的晴空中降下一阵骤雨似的。

2.2
陶瓷造型工艺美术

陶瓷在我国古代社会发展过程中，一直占有十分重要的地位。从陶器产生的新石器时代开始，随着烧制技术的进步，陶瓷器的品种是不断增多的。这种增多的趋势实质上是其器具造型的变化和扩大，而造型的变化和扩大，虽然在很大程度上是人们出于实用的需要，通过制造各种能适应实用功能需要的造型，但是它也在一定程度上反映了人们的审美意识的追求与变化，体现了人类艺术的创造性和欣赏水平。

要了解中国古代陶瓷造型艺术的肇始，我们认为有必要追溯陶器尚未产生以前，人们对于造型的理解和认识。目前艺术界比较一致的观点认为 工艺美术的造型构成，不外乎有三种状况，即自然形态与人工形态、技术形态与艺术形态、功能形态与几何形态等。虽然这三种状况贯穿于人类的整个发展过程中，但在人类的早期，实际上只存在第一种状况。最初，当人们在食用采集到的果实之后，发现某些果实剖开以后，其果壳可以作为容器来加以利用。后来，人们便利用表皮坚硬的果壳，有意识地进行比较简单的加工，改造成为使用所需要的形式，成为一种最简便的容器。陶器的制造就是由于在编制的或木制的容器上涂上粘土使之能够耐火而产生的。可见，这时的陶器的形状是取决于其内部容器造型的。随后不久，人们发现成型的粘土不要内部容器也可以制作成容器，由此纯粹意义上的陶器造型便产生了。陶瓷的造型设计及其所蕴含的艺术性亦应运而生。当然，人类最新的陶器造型设计，并不像今天的产品造型设计那样，存在一系列复杂的秩序，更不存在严格周密的设计理论和设计方法，它只不过是一种早期的尚未形成系统的造型活动。这一切自然也就决定了其艺术水平的低下。

2.2.1 原始社会时期

人类最初所从事的陶器造型，基本上是依照或模仿自然界固有的形态，仿照原来使用果壳加工改造的容器样式，可以说主要是采用模拟的手法完成的(图 2-2)。当时陶器制造的整个过程并没有明确的分工，制作者同时也是设计者，甚至有可能还是产品的使用者。正因为如此，所以原始社会的陶器几乎全都是实用的器具。从简单的造型来看，所有的陶器都是用手工制造出来的。大型的器物采用泥条盘筑法，即将泥巴搓成一条条的形状，然后，按照构思，从下往上一层一层垒叠。当垒叠成预先设计好的器型后，将陶坯内外抹平，并用工具在器物表面拍打、压印，使陶坯结实，以使日后经久耐用、陶

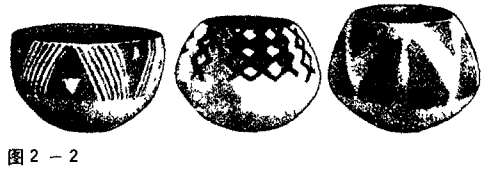


图 2 - 2

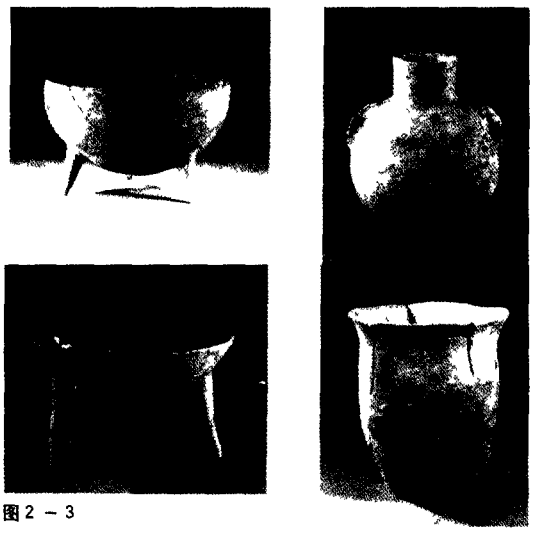


图2－3

坯凉干至可以搬运后，便将其搬放到一块露天或窑内烧制。从出土的器具造型来看，最有代表性的是小口双耳型壶，腹部呈球形或椭圆形，耳附于肩部，作半月形，竖置或横竖。此外，圆底钵、三足钵、深腹罐和鼎等，其造型均具有一定代表性(图2-3)。到了约公元前5000～3000年的仰韶文化，其制造方式虽仍处于手工制作阶段，但在晚期，较多地采用了慢轮修整器物的口缘部分。陶器的造型多种多样，线条流畅、匀称。炊器有鼎、釜、甑、罐等，陶灶可以随时搬动，使炊事更加方便，饮食器具有碗、杯、盘、盆、钵等；储藏食物和盛水的器具有罐、瓮等，汲水和运水的器具是小口尖底瓶和小口长颈大腹瓶，从实物的外观形状来看，不仅造型优美，而且十分实用。三足器稳定结实，简洁刚健，具有高度的实用功能和审美价值，圆底器有优美的线条，圈足器堂皇端严，高贵大方。不同器物的造型是为了满足不同实用需要的，如鼎为炊器，下附三足，足间烧火，火势均匀，省火而又便于烧煮。又如外形有点像炸弹的尖底瓶(图2-4)，它小口、短颈、鼓腹、尖底，腹侧有两耳，大者高60厘米，小者约20厘米，易于汲水而又不容易泼，左右两耳便于提携，很符合力学原理。将它放置水面，由于水的浮力和尖底瓶重心的作用，上半部会自动倾倒，后半部尖底离水面翘起，而口部则半沉入水中，水顺利进入瓶内。随着尖底瓶内的水逐渐后移，到灌进入一定水量时，尖底瓶则自动沉入水中，装满水后又会自动竖立。又由于小口尖底瓶的体积小，往上提取既稳妥又省力方便。如果用其他平底类的器物取水，如陶罐、陶盆之类，它不会自动倾倒沉入水中，像今天我们用提桶在深井中提水一样，必须抖动，甚至反复抖动手中的绳索，平底器物才可能倾倒装水；由于装满水后的重量，还要克服平底离水前的真空吸力，因而往上拉取也相当费力。两者相比较，我们不难发现汲水器物尖底瓶的优越性和科学性。特别值得一提的是 有的器物甚至直接塑成动物的形状，如陕西华县太平庄出土的黑陶大鹰鼎就是其中一例。该鼎于1975年出土，造型极为奇特，整体呈一只鹰的形象。从正面看，黑鹰尖而略弯的勾喙微微张开，似乎正要啄食猎物，大而圆睁的眼睛炯炯有神，似有所注目；丰满的胸脯，两条肥硕的腿给人以特别有力的感觉，利爪突出。整个神态仿佛正要出击攫取猎物。从侧面看却是一件炊具 鹰的胸部与腹部构成了鼎身，鹰的背部开了一口，成为鼎的口部，鹰的两腿构成了鼎的两条腿。两条腿无法构成一个稳定的支架，于是陶工极富匠心地利用了鹰的尾巴，即鼎的另一条腿是由鹰的尾巴来充当(图2-5)。

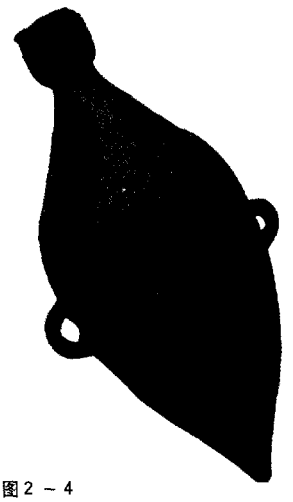


图2－4

图2－5

在属于仰韶文化时代的宝鸡北首岭遗址、陕西临潼姜寨遗址、甘肃秦安县邵店大地湾遗址等出土的陶器，同样反映了这一时期陶器的造型艺术。如现藏于中国历史博物馆的船形壶为泥质红陶，通高15 6厘米，口径4 5厘米，宽24 9厘米。口部呈杯状，器身横置。上部长，两头尖，底部短且平，颇像一只可以远航的船。陶壶上端两肩上，分别有桥形小耳，既便于提携，又可穿绳背负，随身携带(图2-6)。又如现藏于陕西半坡博物馆的鸟纹葫芦瓶，出土于临潼姜寨遗址。泥质橙黄陶，通高29厘米。器物造型为小口，口部呈杯状，器身呈椭长形，平底。腹部两侧各有一耳，耳上有小孔。流线型的造型生动美观。杯形口和双耳都便于缚绳，易于使用与挪

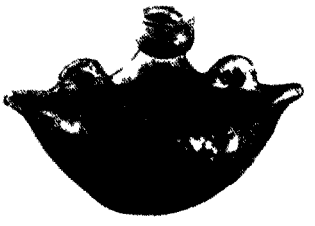


图2－6

图2－7

动。同时杯形小口也可防止液体从瓶内溢出(图2-7)。再如1973年在甘肃秦安县邵店大地湾遗址出土，现藏于甘肃省博物馆的人头形器口彩陶瓶，瓶高31.8厘米，直口，短颈，椭圆形下垂腹，平底，瓶口上有一位立体圆雕的女性人头像。头像前额梳着齐整的短发，头的左右和后部均为披发，头像面目清秀，雕空的眼睛显得深邃，鼻梁挺拔，鼻尖呈蒜头孔，可能原来佩戴耳坠。此物头像五官比例恰当，正侧体面分明，凹凸面舒服。鼻子、额部和脸部是塑成的，头发和嘴是雕刻而成的，都给人以适当、舒服的感觉(图2-8)。

以上陶器的不同形状无不反映出仰韶文化时代陶器制作者对对称、比例、曲线、平衡的认识，对体积、空间、重量划分的综合感觉。

图2－8

仰韶文化之后，我国远古的历史进入到了大汶口和龙山文化这两个具有继承关系的文化时代。这两个时期陶器的造型的艺术，与仰韶文化时代相比又出现了许多新的变化。这一时期陶器器类繁多，器型规整精致，除突出地存在以鬶为代表的少量白陶外，大量的是磨光发亮的黑陶，其中最引人注目的是蛋壳黑陶。这种陶器壁极薄，一般不超过0.5毫米，有的仅0.2～0.3毫米，器体上通常还有镂空或纤细的其他刻纹。如属于大汶口文化时期的山东胶县三里河猪形鬶和山东泰安大汶口遗址出土的狗形鬶等，形象都很逼真。其中前者为夹砂灰褐色细陶，高18.7厘米，长21.5厘米。其整体构思是将一件具有实用性的器物塑造成为猪的形象。在这样的创意指导下，器物被塑造得传神可爱。猪的脊背平直，腰臀肥壮，体形接近现代的猪。尾巴短而上翘，鼻子微向上拱，眼窝深陷，嘴宽且长，做贪食之状，神态十分生动可爱；臀部上竖立漏斗状器口，口沿后部斜出喙状流，出土实物的上部分虽已残缺，但仍可以看出呈冲天流的趋势；颈后部与流口之间的背上有横出的扁圆形把手，以便作提携之用(图2-9)。后者器高21.6厘米，长22厘米，为夹砂红陶。其原型似狗。圆面耸耳，耳穿小孔，鼻子拱翘，小口大张，四足粗短，短尾上翘，背部有提手，把手与尾巴之间有一筒形注水口。其巧妙之处在于利用狗的肌体结构，将狗的嘴部做出水口即流嘴，背部的筒形口为进水口，狗的腹部作盛水的容器，狗腿成为器物的四足。唯一增加的部分是在狗头的后部与进水口之间有一个提梁，便于把握器物。又如出土于山东日照，现藏于山东省博物馆的蛋壳黑陶高柄杯，高26.5厘米，系由细泥精制而成。整件器物可分为上、中、下三部分：上部为杯身，大敞口，侈沿，深腹，腹底圆缓平坦，腹中部有几道弦纹；中部是杯的高柄，两端细，中间圆鼓突出，鼓出的部分上端较斜溜，下端平直，表面饰锥刺纹，透雕中空；下部是圈足，呈覆盆状。柄腹的表层处理与整个杯身形成光与乌的对比变化，丰富了视觉效果。全器由一根细细的长管将三部分连为一体，使整体于统一中又见变异，给人以高贵、典雅的美感(图2-10)。再如1960年出土于山东潍坊，今藏于山东博物馆的白陶鬶，其造型似乎来自鸟兽，像一头摇尾昂头的动物，但又不是自然形象的简单模仿，而是综合了自然形象中的美的因素，按照实用功能要求与工艺加工特点的创造，表现出人驾驭自然，令自然为人所利用的气魄与力量。该鬶高29.7厘米，系夹砂白陶，形体饱满，冲天的长流略外撇，流根

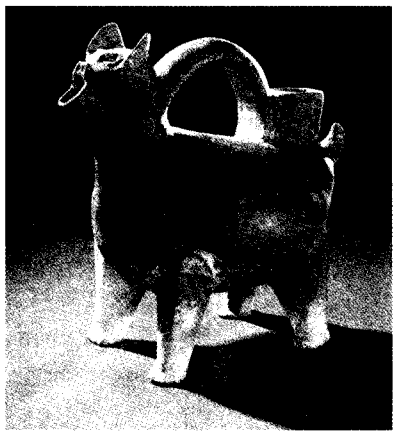


图2－9

图2－10

部与颈交接处的左右两侧都有一个小圆泥饼，可防止交接处开裂并美化器物。流下是颈部和腹部，呈圆筒形，上部略小，下部略大，接近足跟上端，与流相对应的另一侧腹部有一个把手。颈腹间没有明显的分界线，腹下部有一条弦纹，弦纹间亦有三个小泥饼，最大腹径在下腹底部，下接三条实足(图2-11)。

除了上述山东境内龙山文化时代遗址所发现的陶器在造型上的特色以外，在山西省襄汾县陶寺遗址所出土的土鼓的造型也颇有特色。从遗址的大型墓中发现的形体高大、造型奇特的“异形陶器”，通高83 6厘米，筒口直径11 6厘米。为泥质褐陶或灰陶，形似长颈葫芦，筒状高颈，平口，口缘外侧贴有一圈12个泥饼。圆鼓腹，腹底中央凸出一短管，周围又有三小孔，颈腹之间置双耳，腹壁饰绳纹并贴泥条，构成不规则的三角形和菱形图案。器物中空，口底贯通，认为是古文献中“以瓦为匡”的“土鼓”。从造型上说，颈口处的泥饼不仅可以起到加固器物使之不易破碎的作用，而且还能调节音调，颈腹间的对称桥形双耳，便于把握、搬运(图2-12)。

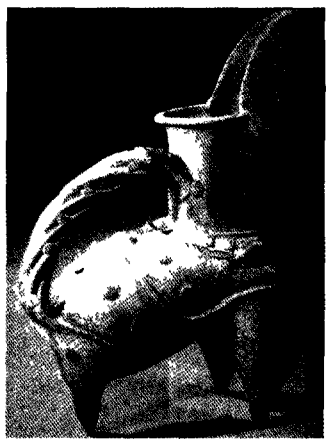


图2-11

图2-12

而年代约为公元前3300～2050年的马家窑文化出土的陶器，其造型足可以与同一时期黄河中下游地区的大汶口和龙山文化相媲美，最典型的器形有连体罐。现藏于青海省考古研究所的连体罐于1974年在青海回族土族自治县官户台出土。属马家窑文化的马厂类型。罐高7 4厘米，口径9 6～10 2厘米，土黄陶。整件器物由两个独立的小罐和把小罐连在一起的两“桥”组成。罐敛口侈沿，大口，圆鼓腹，小底。罐的口部和腹部各有一个横向桥梁，将两个罐子连为一体。口缘部的桥较窄小，腹部的桥较粗大(图2-13)。

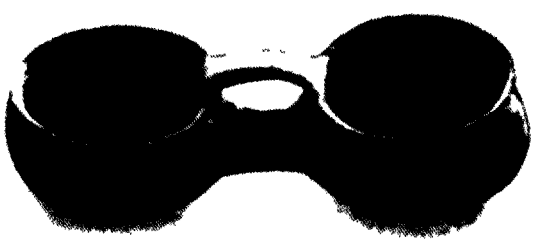


图2-13

长江流域与黄河流域大汶口和龙山文化年代大约同时的是湖北的屈家岭文化和石家河文化。在这两个文化遗址出土的陶器中，其造型突出的是陶塑人物和动物。陶人的造型有站立和跪坐两种姿态。以跪坐为多数。造型基本相同 一般高约10厘米，头上戴浅圆帽，式样和现代厨师所用的工作帽接近，身穿长袍，腰肢纤细。人面部特征一般都很清晰，颈部修长，正面跪坐，两手笼衣并置于身前，神态庄重而虔诚，似乎在进行某种仪式(图2-14)。人物而外，陶塑动物不仅数量多，而且品种也多。羊、狗、鸡、鸭、鹅、龟、猪、狮、象、长尾鸟、鱼、短尾鸟等最为常见。均为泥质红陶和泥质黄陶，形体大小一般在5～10厘米左右。绝大部分陶塑动物都有鲜明的个性特征，比较容易辨认，但也有极少数造型带有写意性，难以确切地鉴别和定名，最著名的当数大象，有雌雄之分，雌象无獠牙，长鼻前伸、小耳朵，躯体壮实，尾巴伸直，似在向前冲奔，极富动感；雄象长鼻自然垂下，獠牙外凹，却无凶狠之状，尾巴下垂，神情安闲。

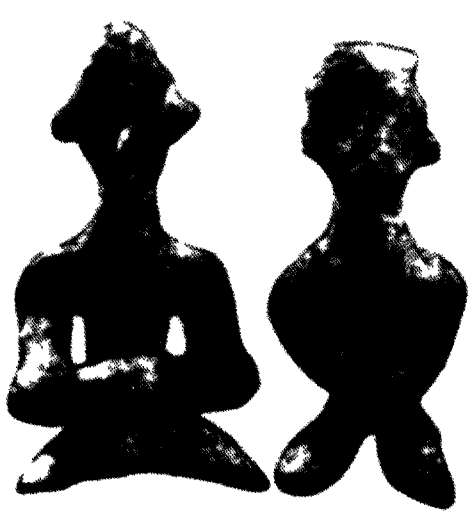


图2-14

距今约5000～3600年的长江下游地区的良渚文化，陶器就其造型的端庄大方、工艺的精湛、装饰的华贵雅致等方面而言，几乎可与除了龙山文化的蛋壳黑陶外任何其他文化在陶器上所取得的成就相媲美。虽然绝大部分陶器都是几何形的造型，但其中也不乏仿生器物，海豚壶就是其中的一件。该壶1960年出土于江

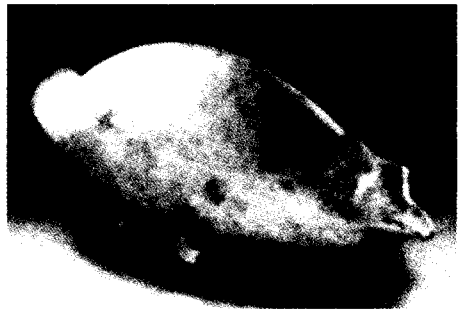


图2－15

苏吴江梅堰遗址，为泥质灰陶，长32.4厘米，其造型的构思是将一件实用器物塑成海豚的形象，体近长棰形，首尾细，中间粗，腹部和背部圆鼓，两足下蹲，俯首翘尾，圆眼尖嘴，眼睛神采奕奕。尾部是流，可以注水，形象生动有趣，憨厚可爱(图2－15)。同样，1974年出土于江苏吴县良诸遗址中的黑陶鳖形壶也十分有趣。该壶现藏于吴县文物管理委员会，高10.6厘米。整体造型作鳖形，鳖的嘴巴上昂正好构成壶口，鳖的腹部构成壶身，腹部呈扁椭圆形，边缘有四个小爪及上翘的短尾，每一个爪上有两个小孔，可穿入细绳为系，背部上凸，底内凹。四周裙边及脊背均饰锯齿状附加堆纹。整个器型造型奇特，是原始先民模拟水生动物形象塑造的实用性陶艺制品。

2.2.2 夏商西周和春秋时期

夏代陶器的造型以折沿平底和三实足和圈足器为主，圜底器开始少量出现。常见陶器作炊器用的主要是鼎、罐、甑。在众多的器物中，其造型富有特色的是出土于河南巩县（今巩义市），现藏于河南省博物馆的白陶鬶。该器高26厘米，器形与龙山文化白陶鬶以及其他同类器物不大相同。出土物虽有残损，但从残件上看，形体单纯、洗练。口部外敞翻沿，外轮廓线从口沿往下收缩至腹部，又逐渐放开。三足修长外撇，使器形得以稳定。把手阔大成片状，弧形连接在颈部至一足间。中部与器身之间有一横形柱支撑，执拿、端用极为稳便。粘在足部之间的乳钉，造成足部向上延伸的视觉效果，从而使整体造型更加挺拔轻巧，气势昂扬(图2－16)。

图2－16

商代陶器造型早晚期在不断变化，大致说来，商代早期的陶器造型以圜底、圈足和袋状足为主要特征。陶器造型比较典型的是出土于郑州，现藏于中国历代博物馆的白陶豆(图2－17)。这种陶豆，器形可分为盘与高足两部分。盘，大口浅腹，足粗高，底丰，高足将扁平的盘体托起，既方便了取用物品，也增强了器形的轻巧感。喇叭型底使造型的稳定得到了可靠的保证。

图2－17

商代中期陶器的造型的变化，主要表现在口部，折沿者基本不见，而多为卷沿，底部主要是圜底和袋状足，圈足器增多的同时，平底器减少。造型独特的器形有出土于郑州二里岗，现藏于中国社会科学院考古所的灰陶大口尊。该尊造型单纯古朴，形体修长、敞口、圆唇、短颈、深腹、圜底，体大口粗，盛装容积大，是商代特有的造型样式(图2－18)。

商代后期的陶器造型，除原有器物造型发生了某些变化以外，还出现了一些新的器物。如陶豆由早期的短足，渐渐增高，晚期成了高脚盘的形式。商代特有的小底大口陶尊，也由宽大向细长的器形发展。

商代实用陶之外，艺术陶制品的数量呈不断增多之势。如在河南偃师二里头商代大型宫殿遗址中，就出土有陶龟、陶羊头、陶虎、陶蛤蟆、陶鸟制品。这些制品在造型上讲究形象姿态的生动传神。在郑州二里头

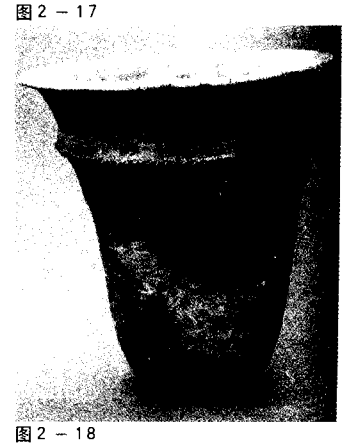


图2－18

商代遗址中，出土有艺术陶跪坐人俑的残件、陶猪、陶虎、陶羊及陶龟等。在殷墟出土有陶雕人面形器盖，带枷男女奴隶像，陶卧牛等，表现出题材的明显增多。

西周时期陶器造型在商代的基础上有了变化，其特征基本上是袋状足、圈足和平底。比较典型的器物有出土于安徽屯溪，今藏于中国历史博物馆的原始瓷尊，该器造型可分为口部、颈腹及圈足三部分。口部沿大而深，呈漏斗状，易于盛装及倒出。颈腹部形体饱满，是主要的盛装容积，最大直径近底，易取得重心稳定。外撇的圈足既增大了器形稳定系数，又增强了器形的轻巧感。整体造型轮廓线条曲直变化生动，首尾呼应，节奏鲜明(图2-19)。同样，造型极富特色的还有出土于广州番禺，今藏于中国历史博物馆的印纹硬陶带柄罐。该罐为棕色胎，大口、高颈、浅腹、平底，口沿主肩有一单耳。器形以折肩为界，分为上下两个部分。上部似筒形，中间略有收缩，下部呈半球状急收至底，形成了生动的曲直对比变化。从视觉上看，上部为造型主体。口沿的折边及折肩与三周弦纹，决定了器形静穆大方的特点。单耳的设置打破了严格对称的格局。环形造型既与平直的颈部形成对比变化，又与曲腹呼应顾盼，也与罐身构成体量的对比，从而使整体造型更加生动俏丽(图2-20)。

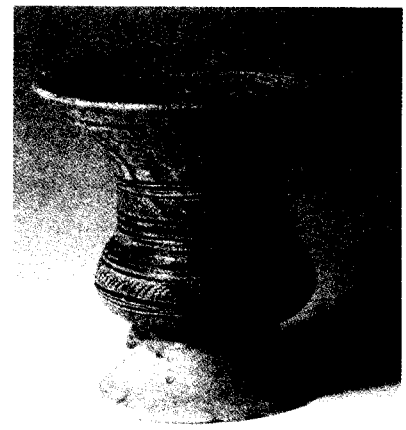


图2-19

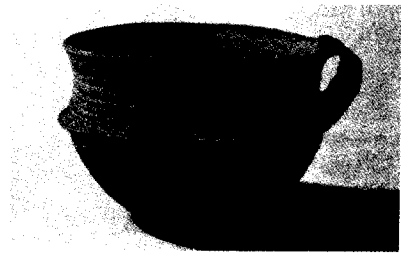


图2-20

春秋时期陶器造型的基本特征仍以平底器和袋状三足器为主，兼有少量圈足器。当然，由于政治、经济、文化多元化的格局不断形成，在陶器造型的地方特点日益明显的同时，也出现了一些新的器型。与西周相比，造型有所变化和新出现的器物有：鬲、尊、罐、豆和盂。其中鬲为敛口折沿或卷沿，深腹圆鼓，矮袋状足；豆为浅盘内外有折棱或外有折棱、圜底下附高柄；罐分小口卷沿、高颈折肩、深腹圆鼓平底罐和小口折沿短颈，圆肩或折肩、深腹平底罐二种，并有一些带握手的陶器盖。这一时期比较典型的实物有出土于浙江德清，今藏于浙江省博物馆的“原始瓷云雷纹尊”。该尊造型为腹部有凸戟，侈口，大沿，颈高且粗呈筒状，构成形体容积的重要部分，腹饱满呈扁圆形状。口颈与足底首尾呼应，都为喇叭形。整个外观形状的三部分主次比例变化生动，轮廓线条曲直富于变化，整体造型庄重大方(图2-21)。

图2-21

2.2.3 战国秦汉时期

随着战国制陶业的发展，陶器的造型艺术更加明显。由于各地的地理环境千差万别，历史传统和生活习俗的不同，使陶器造型多姿多貌。以取决于造型的陶器品种来说，三晋两周地区的日用陶器虽仍以釜、甑、瓮、罐、碗、盘、豆、盆为主，但仿铜礼器的陶制品风行一时，有了很大的发展和创新。秦国的茧形壶、折腹盆，三晋地区的鸟柱盘，赵国的连瓣式盖壶，韩、赵交界地区的鸟头盉，燕国的桶形实足鬲、弯颈壶，中山国的鸭形壶，齐国的盖舟、高把环钮豆等，表现出以动物和家畜为造型的普遍性。不过，在各个诸侯国中，同一类型的器物的形状有一定的差别。如壶，秦国的多系平底，带圈足的很少；韩国的则颈很长，底和圈足都很小，各部分的比例不很协调；楚国的壶形修长，底部的圈足或假圈足很高；燕国的壶圜底矮圈足，器盖

图2－22

图2－23

图2－24

图2－25

卜的钮高高竖起，赵国的壶盖沿常饰外翻的莲花瓣，齐国的壶敛口，鼓腹或椭圆腹，器形大方，有的肩部装有活动的环耳。如此种种，变化多端。

战国时期陶器造型独特的器物很多，我们这里列举数例，以示说明

出土于浙江绍兴，今藏于中国历史博物馆的盛水器“原始瓷龙粱壶”，壶身呈扁圆形，鼓腹，有盖，兽形流，下有三个矮蹄足。肩部提梁上置凸饰象片龙身。造型构思精巧，结构严谨，比例匀称，“壶”作为器形的形式发展已趋完备(图2-22)。

出土于北京昌平，今藏首都博物馆的陶鼎，圆腹，蹄足，上有三个兽面纹雕饰。器形口像鼓盖，盖沿有一对方形长耳，盖顶有三个兽形钮。方形长耳造型线条俏拔，线条向上虚延成一条抛物线，使造型气势得以升腾、延展，鼓盖反过来可作为器皿使用，三只异兽恰为鼎立的三足。与此相对，盖顶的异兽昂首延颈，顾盼生动(图2-23)。

今藏于故宫博物院的冥器青釉兽面三足鼎，广口、窄沿、戗腹、蹄形足，口沿一侧有兽头雕饰，对面口沿附有蜷曲短尾。另一侧腹部有长方形立式双耳，双耳对称外撇与兽头兽尾成十字交叉。造型构思巧妙，以兽身为器身，器形各部分呼应和谐，犹如一只异兽。其圆目凝视，张翅，双耳竖起，驻足之态，尾蜷犹动，踌躇之状饶有情趣(图2-24)。

如前所述，秦汉时期，由于陶俑的大量烧制，陶器的造型艺术达到了一个前所未有的高度。无论是秦兵马俑，还是汉代的陶俑均以完美的艺术形式、生动逼真的神态深刻地揭示了各种人物的内心世界。

1974～1976年间，发现于秦始皇陵东边外临潼西杨村的兵马俑，包括将军俑、武士俑、战车俑、战马俑。这些俑与真人和真马的大小相等，共7000余件，不仅数量多，而且代表了整个秦代陶器造型的最高水平。将军俑因是俑群的指挥者，因而形象威严、沉稳而显刚毅。将军俑的头部、四肢与躯身，十分讲究比例，与真人无几，有的地方甚至还具有讲究人体解剖而带来的结构特征。尤其是其面部注重人物精神面貌的刻画。如眼角往往向耳朵的方向吊起，看上去有如京剧脸谱中武生的眼锋似剑的形象，似可看穿一切，显得冷峻、威严，充满锐气。嘴形较大，也较突出，这是一种生命力旺盛而充满欲望的特征。嘴上的八字须自然垂下，显得潇洒从容，深沉而又练达。将军的躯身造型也各有特色，有的身腰粗壮，肩膀瘦削而显得柔韧无穷。无论哪一种身姿，都能给人以既显粗豪强劲之力，又显坚韧不拔之力的印象，反映出一种静态形象在整体上焕发出来的动感活力(图2-25)。武士俑是兵马俑中数量较多，形象种类最为丰富，动态变化奇特的一种。这些武士的形象大小与将军俑一样，完全与真人的大小相等。它们整齐地排列成队，像整装待发的战士一样英姿焕发。他们有的头戴兜鍪，有的束发免冠，将头发挽成各式各样的发髻，有的眉眼方正，鼓目圆睁，有的眼锋斜吊，藐视前方，有的留有八字胡须，有的蓄有浓密的连鬓胡须。在面部刻画上，有的为表现表情的平和而将面部刻画得较为圆润而流畅，有的则为了表现神情严峻，面部肌肉绷紧，或因长年征战使面部清瘦而轮廓分明，将面部刻画得颧骨突出，嘴角深陷。他们的脖子上皆围长巾，身着长袍并带铠甲和肩甲。中腰以下衣袍的下摆刻画得清晰明快。双脚的刻画较为简略，一般塑成似城砖一样的形状。他们有的呈站立

状，有的呈半跪作持武器状，似是弓箭手，有的俑手牵六辔而伫立，身后随着战马。

秦始皇兵马俑的表现形式，从很大程度上说呈现出一种积极的、开放的状态，它对三维空间的处理方法令人叹为观止。

首先，个体对三维空间占有突出之处，不是以塑像动态幅度的形式来体现，而是以塑像本身的体积感来体现。从外观造型来看，这些兵马俑与真人真马的大小一样，并且形象浑厚敦实，粗犷豪放。这种体积与分量的结合，加强了俑像自身的空间占有程度，虽然自身的动态不多，一般呈静止的站立状，但仍表现出开放、扩张的某些特性。

其次，秦始皇兵马俑不是单一的个体，而是多种个体组合而成的群体。这个群体之中的个体并非孤立存在，而是围绕着一定的目的，按照有机的布局制作而成。

再次，秦始皇兵马俑的制作方法也是多种多样的，如最基本的塑法，除手捏外，大量使用模塑，从而使俑像形体具有圆润、比例协调的特征，避免了形体变形、整体比例失调、制品表面粗糙的毛病。

汉代陶器的造型，日用陶基本上继承了战国以来的特征，而艺术陶基本上继承了秦代的制作传统，风格上讲究写实，设计上亦有组合俑像的实例。但在汉代时，艺术陶中独立俑像明显占较大比重，而且在表现风格上存在着从完全写实向精巧细腻的方向过渡的趋势。

在日用陶器中，从目前所知实物来看，其造型独特的如藏于上海博物馆的“绿釉陶熊灯”。该灯由油盏、灯柱、灯座三部分组成。灯柱饰子母熊，造型生动可爱，憨态可掬。设计者没有拘泥于自然，而是把形体概括成团块，使之更趋完整，更具凝重感。这种设计既达到了艺术性，更具有置放稳定的使用特点(图2—26)。又如1961年出土于北京谷西柏店，今藏于首都博物馆的“绿釉九连陶灯台”。该灯台中心柱顶有一个托盘，中内有一只鼓翼的瑞鸟雕饰；柱身往下渐粗，底呈喇叭口型，从而使器形取得了可靠的稳定性。柱身四面伸出九支S形的灯架，构成上、中、下三个层次关系。灯架末端联接着一只灯盏，灯架转弯处有一个直立状的三角形雕饰，丰富了形体的层次变化。此灯设计立意新巧，整个灯台像株仙树。瑞鸟——仙树构筑了一个有浓厚神话色彩的意境，试想九盏灯燃起，整个灯台形同火树，高高低低、闪闪烁烁的灯火烘托着振翅欲飞的瑞鸟，那情景、气氛是多么令人赏心悦目(图2—27)！

而汉代的艺术陶，无论是独立的制品，还是组合的制品都给人们留下了深刻的印象。特别是西汉的艺术陶，在设计的过程中，特别讲究组合形式。这在陕西咸阳杨家湾出土的步兵和骑兵俑中反映最为突出。骑兵俑饰彩，因而服饰的颜色有红、白、绿、紫等色调。骑兵有的身穿铠甲，有的手握缰绳，或高举兵器。战马或静或立，或嘶鸣，身上有彩绘鞍子和辔头。整个俑群形象生动，气势庄严，具有洗炼的写实风格。此外，济南无影山汉墓出土的乐舞杂技俑，广东佛山出土的水田附船俑等都是设计独特的综合性陶俑。如乐舞杂技俑，有舞俑、杂技俑、乐俑、宴饮贵族俑四部分。俑的塑制手法只注重外形表现，不重细部轮廓的雕琢，舞俑的舞姿、杂技俑的拿大顶姿、奏乐者击瑟、敲钟和击鼓的姿势、宴饮贵族俑的坐饮观赏姿势都是用最简单的形象示意出来，使观赏者一目了然。

图2－26

图2－27

2.2.4 魏晋南北朝隋唐五代时期

图2－28

图2－29

从总体上说，魏晋南北朝时期陶器的造型和器用形式的创新都十分少见。此时陶器的烧制明显地分为南方和北方两种状况。这两种状况不仅表现为地理上的区别，而且表现为文化精神、审美情趣、制陶工艺特色的区别。南方地区的陶器，主要是供日常生活和殉葬用的制品，其造型与汉代的朴实、精巧明快风格一致。而北方地区，则不仅有新颖器物，如盘口壶、双耳缸、四系缸、果盒等出现，而且风格一般粗率朴实。

作为艺术陶的设计制作，三国西晋时期，主要是陶明器中的磨、筛、帚、井、灶、仓及羊、猪、犬、马、牛、鸡、鸭等制品。在上面的众多制品中，其造型独特的当推陶仓。正如《中国陶瓷史》所说．“在江南广大地区的孙吴和西晋墓葬中，还发现堆塑人物楼阁陶罐，它与青瓷人物楼阁罐的风格大致相同。罐上堆重楼双阙，环座模制塑像，楼顶群集鸟雀，有些器腹堆贴龟、鱼、蛇、犬等各种水陆动物。南京中华门外眼香庙出土的这种陶罐，口部塑贴陶棺一具，棺旁有头戴双揩长巾掩面的妇女，有伏地嚎啕的孝子，还有伴奏哀乐的乐伎排列于棺前，有声有色地描绘出一幅葬仪的场面。”这种陶罐，实际上是瓷器中的“谷仓”(图2－28)。

北方地区流行的日用陶器，虽大都是粗糙的灰陶，火度低，质量差，但造型方面有了新的变化。即前所说的盘口壶、双耳罐、四系罐、果盒等。以四系罐为例，在河南濮阳北齐李云墓中出土有两件四系莲瓣罐。两器造型纹饰基本相同，不同之处在于肩部一件为圆系，另一件则为方系。罐高28厘米，直口、圆腹、平底。罐的下边有刻花带状卷草纹一周，腹上部由八瓣丰满的覆莲组成，瓣尖向外微卷，把罐腹下半分成两段，施釉仅及莲瓣部分，下段露胎，胎质细白。在莹润的淡黄色薄釉上，由口缘至莲瓣尖分别直垂着六道绿彩，淋漓流动，优美柔和(图2－29)。

整个魏晋南北朝时期，除了日用陶器的造型艺术在南北方呈现出不同的风格与特征以外，艺术陶也颇具时代性和地域性。这种时代性和地域性反映在民族融合和政治多元化方面。如北齐执盾武士俑，整个造型和装饰完全是少数民族武士的外貌。而北朝的镇墓兽，其外型昂首竖耳，口出獠牙，头上长角，身上长刺，呈蹲状，完全是北朝民族融合进程中审美观念的一种表现。

作为迅猛发展阶段的瓷器，江南六朝时期瓷器器型的演变是明显的。当时的日用瓷器，造型的发展总体上是趋向于实用。如三国时期的盘口壶的盘口和底都较小，上腹特大，重心在上部，这种造型不仅具有不稳定感，而且倾倒食物相当费力。西晋东晋和南朝时，盘口逐渐加大，颈逐渐增高，腹部修长，各部位的比例趋向协调，线条柔和，重心向下，避免了二国时的缺陷和不足，因而在造型上的美感增强。又如唾壶，亦称“唾器”，是三国两晋南朝时期十分常见的器物。其造型在三国、晋初为大口、圆球腹，高圈足，形似尊，以后逐步演变为盘口、扁圆腹、平底或假圈足。南朝时，有的还配以盖和托盘，更卫生、实用。再如蛙盂的造型，从三国到西晋，基本上是背部装一个圆筒形口，蛙口内有小

孔，便于出水。东晋时，器形下腹向内收敛，假圈足较高，堆贴的蛙头和足显得僵硬呆板。南朝时，则失去因名造型的特点，而趋向于壶的造型。

从上述三国两晋南朝几种瓷器的造型变化，我们可以看出，这一时期由于严格意义上的瓷器刚刚烧制成功，所以人们追求的主流不是造型的奇异标新，而是实用。当然，在这一主流思想的同时，也有一些瓷器在造型上颇具特色。如1976年出土于江苏宜兴周墓墩，今藏于南京博物馆的“青瓷兽形尊”，青釉、盘口、短颈、削肩、鼓腹、平底。由肩至腹器壁上有兽形雕饰。整个造型和设计以动物为主，设计者紧紧抓住器形削肩、鼓腹的形体特征，塑造出一个大腹便便，蹲踞着的神兽形象。造型上运用夸张、写意手法，兽睛仰视，鼻孔朝天，巨口中含一球状物，颏下有须，双爪外张，神态奇特而不可解释(图2-30)。又如今藏于南京博物馆的南朝梁时生产的“青瓷莲花尊”，细颈，鼓腹，通体均用肥厚的莲花瓣装饰，造型高大秀美，釉色莹润（彩图3）。

图2－30

北朝时期，瓷器的造型有一部分受东晋、南朝的影响与东晋南朝青瓷的形制有相同的特征。如大量流行的深腹碗，有直口和敛口两种，一般腹部较深，腹壁轮廓由直线向下颌斜收缩。这种造型的优点是容器较大，烧制方便。除了与东晋、南朝造型相似之外，北朝瓷器也有其造型独特之处。其中最为典型的是莲瓣罐。这种罐有些带盖，有些无盖，有三系、四系、六系和方系、圆系、条形系等区别。从肩至腹堆塑成凸起的丰肥连瓣，八瓣或六瓣不等。莲瓣下露胎，底有圈足。如1968年出土于河北平山上三汲村崔昂墓，今藏于河北省博物馆的“青釉四系罐”，直口、斜肩、深腹、平足，肩部分别置有方形、桥形系各一对。两种不同造型的系可以拴系绳索提携，又可按梁提用。这种装置设计为前朝所少见。肩腹转折处起凸棱弦线一周，腹中有一周贴塑手捏雕饰。器形从这两条装饰线分别向口、底渐收，首尾相顾，结构分明。器形的系及装饰线的造型、手法，与器身造型风格、气势浑然一体。整体造型线条刚健有力，工艺制作粗犷，体现出北方粗壮、豪放、朴质的地域风格(图2-31)。又如1975年出土于河北磁县东魏树林北齐文昭王高润墓的盛酒器“青釉龙柄鸡首四系壶”，器形为深腹、长颈、盘形口、平底。颈部中间紧束、饰凸弦纹两周。肩部前置鸡首形流，后有龙首长柄连结于盘口及肩部。两侧各有方形横系两支。此壶器身修长，重心合理稳定。长柄的设置既伸长了器形的气势，又便于以手提握。整体造型挺拔、修长。特别是龙头鸡首造型生动，鸡昂首引颈，龙头低取食，俯仰变化各具神态，给器形增色添辉(图2-32)。

图2－31

图2－32

隋代青瓷继承了南北朝时期的造型而有所变化，创制了许多新的器型。如鸡头壶，其造型为洗口，以鸡头作流，肩部贴附双系。其演变趋势为鸡头由小到大，壶身由矮小到瘦长，系的形式由条状系到桥形系等。隋代鸡头壶壶身较南朝更为瘦长，壶口更高，颈变细，中部还有弦纹装饰。鸡的头部又趋向于写实，柄仍保留着南朝时期的双龙形柄，肩部双系出现了新的形式，足部微向外撇。又如盘口壶的造型，与南北朝相比，通体变得瘦长，盘口更高而微撇，颈长而直，腹呈椭圆形，系的形式多为条状。再如罐，隋朝的四系罐和南北朝相比有了显著的变化，腹部凸起弦纹一道，代替南北朝的覆莲

图2－33

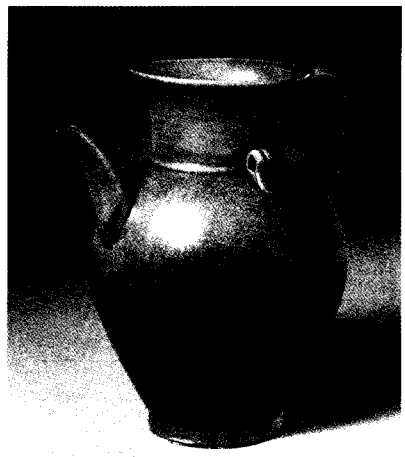


图2－34

花瓣装饰。南北朝较为流行的罐，罐身瘦长，口直而大，无颈、丰肩、瘦颈、撇足。还如瓶的造型，在隋代多有创新之处，这种创新表现在盘口、颈、肩和底等部位。

隋代瓷器造型有代表性的器物有1957年出土于陕西西安李静训墓，今藏于中国历史博物馆的“双龙把双身瓶”，此器洗形口、深沿、长颈中束，下连双腹。腹深，近底外敞。洗口与双腹肩部置对称龙形把手一对。这种造型是从前代的龙首鸡头壶演化而来的。双腹既可增大容积，又易于取得造型稳定；双把则便于不同角度的取用。此瓶造型颇有特色。口颈与双腹成“品”字形结构，双把与器身、双腹之间所构成的虚空间，一反一正，与讲究“计白当黑”的书画造型不谋而合(图2－33)。

唐代瓷器造型总的倾向是浑圆饱满，不论是大件器物还是日常的小件器皿都不例外，在质量上要求更高，小中见大，精巧而有气魄，单纯而有变化。具体而言，在茶具方面，茶碗造型讲究，器形较小，器身较浅，器壁微斜，多玉璧形底足，器身轻巧秀丽。在酒具方面，魏晋南北朝流行的鸡首壶，在唐代已不再出现，但唐开元前后开始出现盘口短颈，鼓腹，短嘴，嘴多作圆柱形，与嘴对称一侧塑一扁平把手的造型。至晚唐阶段，此类酒壶壶身增高，壶腹多作瓜棱形，壶嘴和把柄也渐趋增长，器形随着时代的发展，变得更加轻盈雅致。隋代流行的四系罐，唐初还保持其基本形制。中晚唐以后形制有了明显变化，四半环系演变为双半环形。唇沿渐向外折，肩部由丰肩变成溜肩，器腹由扁趋于瘦长，圆饼式底足演变为小平底内凹。

以生产青瓷著称的越窑，瓷器的造型产生了新的样式。壶多为短嘴，有把手或大耳。双龙耳瓶是唐代特有的形式。此外还有扁壶、凤头壶（彩图4）等都受外来工艺文化的显著影响。

和六朝隋的陶瓷相比，唐代陶瓷造型的明显变化具有两个特点：一是渐向实用化发展。例如器皿的颈部加长，或安上把手，是为了便于提取；壶类多加以短嘴，以后短嘴又逐渐加长，为了更适于倒出液体。器皿的耳在不断地被淘汰，这反映了生活方式的不断变化。六朝时期人们席地而坐，器皿多放在地上，安上双耳或四耳，便于穿绳携拿；唐代以后逐步增加了家具，从早期使用床到后期有了桌，器皿可以放在床上或桌上，位置高了，安上把手直接携取，而不必再用绳子穿耳去提拿了。另一个特点是仿生器形的变化，汉代六朝时期多模拟动物，如羊形灯、熊形足、蛙形水盂、兽形虎子等。唐代则向植物发展，仿制成瓜形、花形。如壶体作成瓜棱，盘和碗作成花瓣形等等。

唐五代瓷器比较典型的器物，如今藏于故宫博物院的“青釉凤首壶”，形体修长，壶口带流，有盖作凤首形。细颈、削肩、长腹，底座呈喇叭形，柄长作龙形。壶盖与口结合为一体，捏塑成一个凤头，造型与实用功能巧妙地融合。高冠作盖纽，上下喙作流，贴切自然，特别是壶柄设计颇具特点，从壶口一贯到底，使用时可以起到省力的作用。中间借用两条龙腿连接器腹，用以减轻把手的承重力，增强其牢固度。又如今藏于故宫博物院的五代盛酒器“青釉壶”，敞口、短颈、圆肩、深腹，肩部一面有曲形长流，一面有连于器口的柄。流与柄之间两侧各有一只系。壶身浅刻四条直线。此壶形体饱满，下腹紧收，长流与把手造型比唐代都加长了。整体造型秀丽、挺拔、轻巧。看一下宋代的执壶造型，便可以清楚地看出此壶造型由唐至宋的承前启后关系以及造型风格由浑厚饱满转向清秀典雅的变化态势(图2－34)。

2.2.5 宋辽金元时期

宋代是瓷器大发展的时期，不仅瓷器品类繁多，而且每一器物又有多种多样的形式，工匠们利用粗细、横直、长短、弯曲不同的外部轮廓线组合成不同的造型形式，因而使宋代瓷器的造型设计丰富多样。从总体看，宋代陶瓷的造型简单、优美。器皿的恰当的比例和尺度，使人感到减一分则短，增一分则长，达到了十分完美的地步。这是宋瓷在千百年以来，为人们所赏识的主要原因。

作为日常生活用品的瓶，从种类来说，至少有玉壶春瓶、梅瓶、扁腹瓶、直颈瓶、瓜棱瓶、多管瓶、橄榄瓶、胆式瓶、葫芦瓶、龙虎瓶、净瓶等众多不同的瓶的形制。北宋时期在造型设计上具有长颈丰肩的特点，瓶颈与器腹的长度基本相等，颈部堆塑简单，瓶盖普遍偏低，呈笠贴状，盖顶多饰立鸟和宝珠两种，盖边平坦有子口等特征。到南宋时期则发展为瓶体修长，由北宋颈、腹长度相等演变到南宋瓶颈的长度大于腹部的长度。肩部普遍贴塑有一周立俑，一般为12个，下为荷叶边附加堆纹承托，瓶盖普遍呈尖顶高帽形，顶饰一鸟，少数器盖高度约占全器的1/4的比例等新造型。同样，作为日用品的壶，种类也很多，常见的有执壶(图2-35)、瓜棱壶、葫芦形壶、狮形盖纽壶与注碗、圆柱形钮盖壶等。以葫芦形壶为例，此类壶形体多变，多为仿金银器式样，肩塑一弯曲细长流和一扁平形把手，瓜棱形腹。有的盖呈倒立蘑菇形，盖与把手各塑一圆环形小钮。形体婀娜窈窕、美丽动人。在宋瓷中，碗的出土数量最多，形制也最多。概括言之，北宋碗一般多为高圈足，斜腹壁。少数为矮圈足，弧腹壁，底足多露胎，造型中规中矩。

除了前代已有的器物的造型有所变化以外，新出现的器物的造型也很丰富。这方面比较典型的是瓷枕。如磁州窑枕的造型常见的就有长方形、腰圆形（亦称椭圆形）、八角形、如意形、叶形、美人形、银锭形、扇形、虎形、猫形、卧婴形、马鞍形（亦称上圆下方形）等。这些瓷枕的造型虽然不同，但制作方法大同小异。一般都是先用瓷泥按照自己的设想制成不同形状的坯子，然后粘合成一个中间空的匣子，在此基础上进行装饰彩绘。不论哪一种造型，设计的一个总的特点就是与人体需要结合起来，使人在入睡时舒适。

宋代瓷器中造型优美、独特的器具很多，如今藏于浙江省海宁县博物馆的盛酒器“青白瓷注子、注碗”，由酒壶及温酒用的碗两件组成，构思颇具匠心。把酒壶置于“莲花”中，引发人们对美的遐思，使人在获得物质享受的同时获得精神上的愉悦。壶为直口、筒颈、肩斜而宽、深腹、圈足、长曲柄、细长流、柱形盖、蹲狮形盖纽。注碗为莲花状，敞口、深腹、高圈足。出于使用功能的考虑，壶的主要盛装容积置于腹部。注碗较大，可容壶腹，它的两侧轮廓线与壶腹相一致，这样既可多蓄热水，又可均匀地把热传给壶体。筒状深盖扣合严密，可以保温亦可保味。作为成套的器具，造型既注意到了单体形象，又顾及到了整套造型的统一(图2-36)。又如今藏于故宫博物院的“白瓷孩儿枕”，将瓷枕设计成一个匍匐在榻上的男孩，比例匀称，结构舒服，巧妙地借孩儿背为枕面，生动、贴切、自然。孩儿体态活泼，昂首凝视，若有所思(图2-37)。

与宋同时存在的辽国陶瓷造型大致可以分为中原形式和契丹形式两大类。所谓中原形式，实际上是唐宋以来，汉族地区所流行的造型样式，而契丹形式则是仿照契丹族传统使用的皮制、木制等容器而烧造的。从目前所见到的实物来看，属于契丹形式的有长颈瓶、凤首瓶、穿带壶、注壶、鸡冠壶、鸡腿瓶、海棠花式长盘、暖盘、三角形碟、方碟等。从造型上来看，这些器物的造型是模仿契丹族传统使用的各种皮囊容器而烧

图2－35

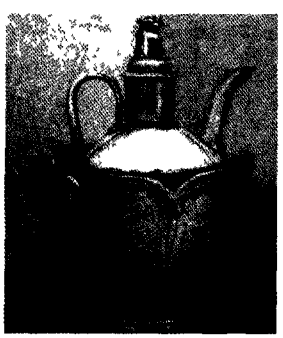


图2－36

图2－37

图2－38

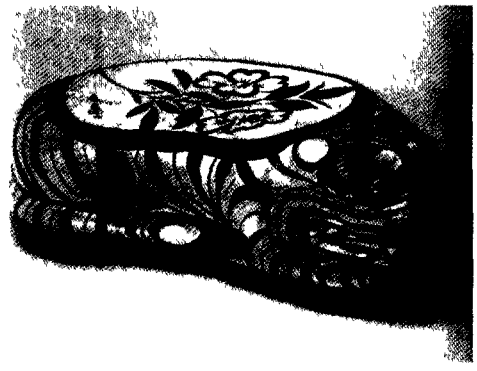


图2－39

造的，保留着游牧生活的痕迹。此外，还有一些器物的造型是仿辽国境内一些自然物的形式比较典型的造型，如今藏于内蒙古自治区赤峰市文物工作站的辽代盛水器“白釉刻花皮囊壶”，上扁下圆，管状口。口部对应一侧有龙形雕饰的提梁，造型朴拙与器形浑然如一。此壶是仿照契丹民族的“皮囊”而成，缝线、针脚亦都作为装饰保留下来，这种设计，盛装水、奶不易外洒，便于游牧生活携带使用(图2－38)。

从出土和传世的金代瓷器来看，种类以碗、盘、罐、瓶、壶等日常生活用品居多，此外还包括有杯、洗、炉、盏托、瓷枕和玩具等。由于上述这些器物，从造型上来看，大都是承袭宋式，所以我们这里不作叙述。仅就有关特殊造型的器物稍作介绍

今藏于山西省博物馆的金代“黄釉黑花纹虎枕”，用雕塑与彩绘相结合的方法，把枕做成卧虎形状，借虎背为枕面，构思极为巧妙，因为在我国古代，“虎”被作为正义、威严的象征，民间有虎能辟邪的说法，虎形枕寓意降魔驱邪，逢凶化吉。此枕把卧虎概括为一个腰部圆形、梯形的团块，按照卧虎的形体姿态，简略地做出头、前肢、臀、尾，在这个造型基础上以浓重的墨彩勾画出虎的眼、嘴、鼻、耳、尾、爪及满身皮纹，这样将一个虎口圆睁，威风凛凛的百兽之王塑造出来了(图2－39)。

元朝瓷器的造型和前所述唐、宋时代一样，既有继承，也有创新。从广为流行的梅瓶和玉壶春瓶造型来看，可知是宋代造型的继承，而作为日常生活用瓷中的罐、盘、碗其造型则有了新的变化，此外，像四系小口扁壶、高足杯、僧帽壶及多穆壶等，更是元代新出现的器形。

元代的瓷罐，从其形制上看，大致可分为两类 一类是直口、溜肩，肩以下渐广，至腹部最大处内收，平底。这类罐一般口径大于足径，也有口径与足径大小相等的，正因为如此，这种造型给人的整体感受是肥矮(图2－40)。另一类罐是直口、短颈、溜肩，有的在肩与腹之间贴双兽耳，平底。这类罐一般是足径大于口径，由于这种特征，因而从造型上看，给人以瘦长之感(图2－41)。罐有盖，盖顶饰狮纽者居多。

元代瓷器中的盘，其造型大多为折沿，分菱花式口和圆口两类，圆足和无釉砂底。此外，还有一种小型薄胎的盘、折沿、无釉平底。

至于碗，在元代分敞口和敛口两种。其中前者一般为深腹、小圈足，足内无釉，后者的大小虽与敞口碗大致相同，但明显的区别是口沿内敛。

元代新出现的瓷器品种中，扁壶流较宋代长，其高度一般与壶口平行，为便于流水，嘴向外倾斜。在流与颈之间连以S形饰物。柄与流对称，下端也贴附腹部，高度与流平行或稍低。元代高足杯，其造型一般口微撇，近底处较丰满，承以上小下大的竹节式高足。而僧帽壶具有强烈的少数民族风格，应为适应藏族、蒙古族等人民生活的需要，贮放奶液之类的盛器。

图2－40

图2－41

图2－42

元代瓷器中造型巧妙的器物很多，如1973年出土于北京后桃园，今藏于首都博物馆的“钧釉花口双耳驼座瓶”，整个器物由瓶身、托盘和底座三部分组成。瓶口部呈五出花瓣形，颈部细长，花口与细颈相连有如怒放的牵牛花，丰肩，颈肩左右塑两兽头肩耳柄，柄上连颈部，下接肩部，既便于端

拿又可装饰器物。腹部上鼓下收，至胫略狭，肩腹结合部对称地贴塑两个兽头铺首。瓶底下接托盘，扁圆形托盘与瓶同底，使得瓶身与托盘结合紧密。高足底座由六峰骆驼组成，六峰骆驼昂首载物，攒尾而聚，高扬的驼头和凸起的驼峰成为圆座的边，刚好托起托盘。这样的造型设计，虽瓶身较骆驼大，但因在人们的心目中骆驼是“沙漠之舟”，以善载负重著称，所以整个造型丝毫没有给人留下不堪重负之感(图2-42)。又如1964年出土于北京海淀，今藏于首都博物馆的焚香炉“三彩镂雕龙凤炉”，其造型除三个兽首足之外，周身细部均镂刻。炉顶仿佛一座仙山，异峰突起，层岩叠嶂，陡崖峭壁。一条巨龙蟠绕山峰，龙头上昂，蜿蜒爬行于山岩之间。与山峰相比，龙体显得硕大，失衡的比例关系将龙的神情突现出来。峰形炉顶置于圆形托盘之中，托盘左右两端对称地安有长方形的耳，托盘外壁浮雕着如意状祥云纹带。炉身镂雕着折枝菊花图案，花间叶下，一龙一凤追逐游戏。镂雕成的图案，既具立体的装饰效果，又有便于薰香透烟的实用价值。奇特的造型，复杂的雕镂和多彩的纹饰构成此器豪华奇巧的造型艺术和装饰风格(图2-43)。

图2-43

2.2.6 明清时期

明代瓷器的造型多样，风格十分突出。除了前代的一些器形，如盘、碗、洗、三足炉、缸、罐、高足碗、盖碗、灯、渣斗、玉壶春瓶、贯耳瓶等较多地继承了前代的造型形式和风格以外，还出现了一批新的器形，像抱月瓶、长颈方口折壶、天球瓶、八角烛台、花浇、筒形花座、仰钟式碗等，这些器物的造型与装饰不仅受到当时社会经济和文化的影响，而且随着中外交流的再度加强，明显地表现出异国情调。

图2-44

大致说来，明代瓷器日用品中的罐、盘、碗和壶的造型与元代近似。玉壶春瓶、梅瓶、执壶和高足杯等则在继承元代造型风格的同时，某些方面进行了改进，克服了元代造型中因为比例不协调所存在的不稳定感。

永乐、宣德年间，瓷器的造型因为许多小巧玲珑的日用器的烧制而变得异常的丰富。新出现了包括双耳扁瓶、双耳折方瓶和天球瓶等在内的新器型。据有的学者研究，这是与郑和七下西洋以后受回教国家风俗世情的影响有关。因为有的器物就是专门为国外订烧的外销瓷。除了这种情况以外，宣德时期的“宫碗”口沿外撇，腹部宽深，造型显得端重实用。这种碗后来由于在正德年间盛行，而被称之为“正德碗”。

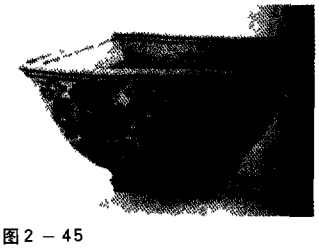


图2-45

成化、弘治年间，瓷器造型一改元代厚重、粗大的风格，而趋于轻巧复杂，并且进一步出现了洗、尊和花插等一类新器。

明代瓷器中，造型极具特色的器物很多。如1966年出土于江西永修，今藏于江西省博物馆的烛台“豆青釉雕狮烛台”，由烛管、托盘、台柱、卧狮和底座五部分上下承接成形。烛管上小下大，状如子孙葫芦。托盘折沿凹腹，形似浅圆盘，盘内阴刻缠枝花草纹样。台柱中空，台柱形似圆柱，下沿雕出莲花瓣形，柱身堆塑缠枝蔓草纹。卧狮圆雕而成，眼、鼻、牙、尾和爪等部位刻画细致，形态逼真，似不堪重负只好卧于座上。底座呈六边形，形制颇近似须弥座(图2-44)。又如今藏于上海博物馆的“三彩灵芝龙纹方碗”，其造型为直方口，口沿微外撇，深腹，四面腹壁均弧度内收、平底、方形圈足，四棱较四腹壁略外凸，增添了器形的节奏感。从整体上说，头似方形斗，稳健凝重，朴实古拙(图2-45)。

清朝时期，随着瓷器应用范围的扩大，瓷器的新品种大量出现，造型更加丰富多样。

清代瓷器的造型按其用途大致可分为饮食器、陈设器、文具和祭祀器皿等类型。饮食器类有盘、碗、杯、碟、盅、盏、壶、瓶、罐、洗、缸、盒等。陈设品有瓶、觚、壁瓶、梳瓶、插屏、花盆、花托、瓜果、动物象生瓷以及各种仿工艺品瓷器等。文具和观赏品类有砚　水盂、印泥盒、笔筒、笔杆、棋具和蟋蟀罐等。

上述各种类型的瓷器中，日用品的造型大都沿袭历代传统式样，特别是官府所控制的窑场所生产的产品仿古风气十分盛行，不仅普遍存在仿宋、明瓷器形制的现象，而且仿商、周青铜器的情形也十分严重。总体而论，顺治、康熙和乾隆时期的产品一般都较古拙、丰满、浑厚。雍正时期产品显得秀巧隽永。乾隆时期产品则显得规整精细。嘉庆、道光以后产品较为稚拙笨重。

在众多不同类别的瓷器中，如顺治年间所出筒瓶，由明末的直口、丰肩、腹下渐内收、圈足釉底演变为广口微侈，短颈溜肩，长腹直筒，无釉的细砂底圈足。这种造型的筒瓶在顺治、康熙年间广为流行。又如康熙时期的瓷器，造型多样，品种繁多，新品种层出不穷，多达百种以上，然而，其中不少仍受明代敦厚器形的影响，早期器型仍具有胎厚体重的特征。至中、晚期以后，胎体趋向轻薄，式样之多、尺寸之大、制作之规范更胜于明代。康熙时期的瓶形制多变，口小腹大称瓶，口腹大小相近称尊，口大腹小称觚。瓶中有一种口有双边，颈较细而短，瓶身直削称棒槌瓶。

雍正时期瓷器的造型，一改康熙时期那种浑厚古拙的风格，而代之以隽秀、轻巧、工丽妩媚之貌。其造型，足可以与明代永乐、成化瓷相媲美。具体而言，这一时期的器形的部位比例协调，恰到好处，不少器物的器形取材于自然界的花果形态。如海棠花式、莲蓬形、瓜棱式、石榴式、柳条式、菊瓣式等，豆青釉鱼篓形尊更是这一时期的典型器(图2-46)。

乾隆时期瓷器的造型，比雍正时期更为繁多。各种不同品种的瓷器，造型端庄规整，大小器物制作虽不如康熙时期浑厚，也不如雍正时期秀美，但十分精致，并且新奇器物不可胜数。如转心瓶，其瓶心、瓶身、底座等分烧组合而成。瓶颈与内心粘连在一起，套于腹内，底部将器座粘合封闭，腹部开光式镂孔，可透视到颈部旋转的内心瓶上的图案，效果似走马灯。又如交泰瓶其造型是腹部中间镂雕成如意头形，上下两部胎体互相勾套，可以活动，但有的连连相扣，不能分开(图2-47)。

嘉庆时期以后，由于清王朝国力衰微，内忧外患，瓷器的造型日趋拙笨，虽然在同治、光绪时期也力图烧制一些前所未有的品种和造型，如“大婚礼造器”、“荷叶式盖罐”，但大都造型笨拙不规整，几无可称道。只是到了宣统时期由于受到新思想的影响和国外瓷器发展的影响，造型风格才呈现出从传统向现代过度的特征。

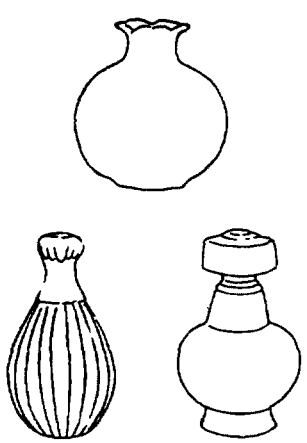


图2－46

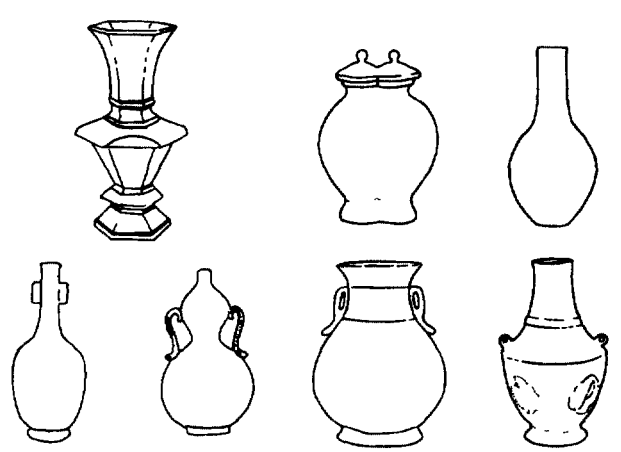


图2－47

2.3
陶瓷装饰艺术设计

装饰作为一种普遍的艺术和文化现象，从陶器出现之日起，就受到设计者、制作者的重视。作为以实用为主要目的的陶瓷器，通过造型以外的装饰设计，使其在赋予变化、增益、更新等意义的同时，给人以整个器物的装饰美。而在艺术陶瓷器中，装饰则反映人的精神世界，以装饰来表达人们的某种情感和寄托某种愿望。不论是实用性的陶瓷器的装饰，还是艺术陶瓷器的装饰，它们都不像“美饰”那样只是单纯地涉及美，也不只是单纯地暗示增添一个独立的饰物。“美饰”与“得体”为同源词，它意味着适宜、形式化。

我国古代陶瓷器的装饰设计，尽管从总体上体现了上述特征。但是，在各个不同历史时期，在不同种类的陶瓷器上有不同的表现和反映。

2.3.1 原始社会时期

整个原始社会时期，陶器的装饰可以区分为表面修饰和纹饰装饰两种形式。

所谓表面修饰，是指为了增加陶器的美观，在陶器未烧制之前，对陶器进行的修饰加工。通常采用的形式有表面磨光和在陶器表层施加装饰层，即俗称的陶衣。

从出土的大量原始陶器实物来看，表面磨光是在陶坯将干而又未干之时，用砾石或骨器在表面压磨，待烧好以后，便收到表面光亮的效果。而陶衣，亦称色衣，是用粒度较细的陶土加水制成泥浆，然后施加于陶器的表面，烧好以后，陶器的表面就附着一层陶衣，一般呈红、棕、白等颜色。陶衣颜色的不同，主要取决于陶衣的成分。通过施加陶衣，不仅使陶器表面的某些瑕疵得以覆盖掩饰，而且使陶器更加光洁美观。

纹饰是指在陶器的表面用纹饰作为装饰，它不仅具有增添美观的效果，而且还能起到加固陶坯的作用。从原始陶器的纹饰设计和制作来看，主要有以压印方式完成的绳纹，有通过拍打方式形成的条形、方格纹和几何形印纹以及通过刻划形成的弦纹和几何纹。此外，还有少量的彩绘几何形花纹，在陶器表层附加泥条或泥饼等堆饰成的堆纹，在陶器的圈、足上镂成方孔、圆孔或三角孔等装饰形式。

原始社会陶器装饰艺术比较典型的陶器有鱼纹彩陶盆。半坡型彩陶的鱼形花纹，鱼纹多饰于卷唇折腹圜底盆的肩部或卷唇圜底盆的内壁。鱼纹又可分为单体鱼纹和复体鱼纹两类。所谓复体鱼纹，是由两条或两条以上的鱼纹构成一组，有多到四条鱼纹相连组成的。早期多用单体鱼纹，晚期则以复体鱼纹为多。而且这种鱼纹由起先的写实手法，逐渐演变为鱼体的分割和重新组合，使之抽象化、几何化、样式化，形成了横式的直边三角形形和线纹组成的装饰图案的特点。半坡型彩陶的装饰花纹，一般为直线，多组成直边三角形，很

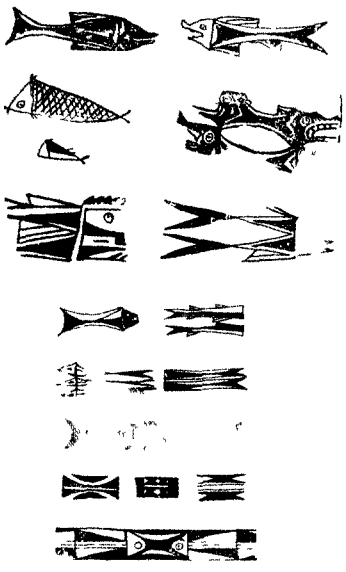


图2－48

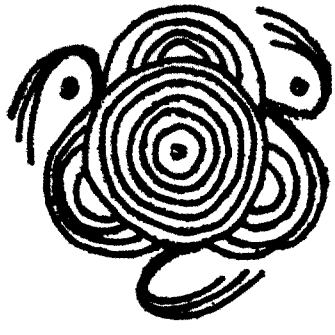


图2－49

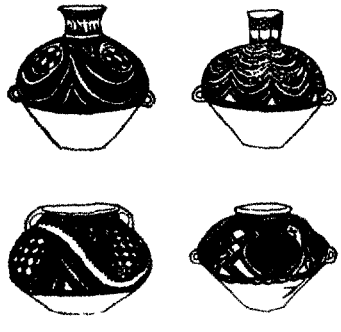


图2－50

图2－51

少运用曲线。庙底沟型彩陶多用直线和曲线结合，构成曲边三角形。而纹饰的黑白双美是它的特色(图2-48)。马家窑的装饰多用同心圆为中心组成图案，运用曲线和直线组合，产生对比的艺术效果(图2-49)。半山型的装饰，其图案组织大体可分为两种　一用旋涡纹（或称螺旋纹）组成装饰，这种旋涡纹有的排成单独的个体，有的彼此钩连，二是用葫芦形纹作面的分割，使装饰面区分数个单位。半山型彩陶多以曲线为主，并流行运用锯齿纹。彩绘的线条红、黑相间，产生一种富有变化的节奏美(图2-50)。马厂型彩陶的装饰纹样，常见的有折线纹、回纹，而以人形纹（或称蛙纹）最有特色。有人认为这是作播种状的“人格化的神灵”。这些纹样有早期、中期、晚期之别。早期为有头、有身、有双手和双足，手和足还有五指，双手伸举，屈腿中立，中期头部消失，只留躯干，肢节增多，晚期仅留爪指或变成三角折线纹，大体是从繁逐渐演变为简。而直线的运用，则是马厂型彩陶的特点(图2-51)。

由半山型演变而来的四大圈纹，这时突出的是在圈纹中加以装饰，各种不同的填饰达两百多种，变化丰富多彩。

彩陶的装饰位置，一般都与器皿的使用条件相适应。例如，彩陶罐大都装饰在罐体的肩部，彩陶钵大都装饰在钵的内侧，注意视线的接触面。

根据器皿的不同部位，运用不同的装饰花纹。例如口缘部分，为了适应向外倾斜的斜面，多采用锯齿纹，在腹部的下段，为了适应器体的向内收缩，多采用垂幛纹，而在腹和肩的主要部位，则以较大的圆圈纹、葫芦纹、网格纹等作为主花纹。

在装饰布局上，已注意从不同的视角体现装饰的完整效果。例如从彩陶罐的侧面看是　种有变化的连续图案，而从俯视面看则构成一个圆，适合图案整体。这种图案构图手法大大丰富了装饰艺术效果。

从彩陶图案整体看是以丰富多彩的几何图案为主体，但也有山纹、水纹以及人形和鱼、鸟、马、犬、鹿等动物纹，还有少量形象并不明确的谷叶纹和花瓣纹。这些花纹大都进行了高度的艺术提炼和概括，达到了图案的样式化。这些装饰图案的创造是我们祖先对于当时生活的反映。

彩陶的装饰基本上是以几何纹的形式出现的。这种装饰图案的产生主要是由于编织的模拟、劳动的节奏感、图腾的表号化和自然物的抽象化等产生的。其图案的表现形式运用了对比法、分割法、开光法、双关法和多效装饰法等方法。

2.3.2 夏商周春秋时期

有关夏代陶器的装饰艺术情况，出土的实物虽少，但陶器的表面除了仍存在原始社会时期那种饰印篮纹、方格纹以外，已出现了回纹、叶脉纹、涡漩纹、云雷纹、圆圈纹、花瓣纹等图案，而从河南偃师二里头所发现的商代早期陶器的装饰来看，陶器表面除了拍印一般绳纹、弦纹等纹饰外，则出现了一些动物形象和各种几何形图案装饰。如在河南登封告成商代早期遗址中，发现了一件陶簋耳上刻制着蝉纹，呈现出商代早期图案纹饰和雕刻艺术在陶器上的继续使用和发展。到商代中期，陶器上常见的图案纹饰有饕餮纹、夔龙纹、方格纹、人字纹、花瓣纹、云雷纹、涡漩纹、曲折纹、连环纹、乳钉纹、蝌蚪纹、圆圈纹和火焰纹等。其中以用饕餮纹组成的带条最多，一般是三组饕餮纹构成一个带条，为当时各种图案纹饰中最为精美的一种。然而，到了商代后期，饕餮纹、云雷纹和方格纹渐不多见，除绳纹比较多地运用外，大量被用作装饰的是刻划纹、凹线纹、弦纹、附加堆纹和镂孔等。

西周陶器上的花纹装饰，主要是纹理较粗的绳纹，此外，还有一些划线纹、篦纹、弦纹和刻划的三角纹。再者，在陕西长安沣西张家坡少量西周陶片上发现有拍印的云雷纹、回纹、重圈纹与S形等图案纹饰。在江苏、浙江地区西周陶器上拍印有席纹、方格纹、云雷纹和曲折纹等图案纹饰。

春秋时期陶器表面的花纹装饰在西周的基础上更趋简化，器表主要是饰印粗绳纹和瓦旋纹。

2.3.3 战国秦汉时期

与战国时期各国的陶器造型工艺美术一样，战国的陶器装饰艺术虽然广泛地使用磨光、暗花、硃绘和粉绘等多种装饰方法，但是在装饰所表达和形成的艺术风格与效果方面也呈现出明显的地域性特征。

磨光作为一种普遍性的装饰方法，是在陶器成形后不久，坯体还是半干时，在器物的表面进行打磨，烧成后壁面光滑。暗花则是用尖端圆滑的工具，在将干未干的坯面上压划弦纹、斜方格纹、锯齿纹、栉齿纹、水波纹、S纹和花瓣纹等。硃绘和粉绘基本上相同，两者都是在加陶衣的陶器和磨光烧成以后再绘上去的。这种施彩的装饰虽然使外观变得绚丽多彩，但有一个致命的局限就是容易剥落。

战国时期陶器装饰设计地域性表现最为明显的是硃绘和粉绘，不仅表现在颜色上，而且还反映在图案的内容和形式方面。这大约与各地的文化传承以及民风民俗有关。从各国出土的陶器来看，常见的颜色有朱、黄、白或黑、白、朱等多种颜色的三彩色、二彩色。花纹有旋涡纹、三角纹、矩形纹、水纹纹、方连纹、S形纹、雷纹、云纹、柿蒂纹、龙凤纹和蟠夔纹等。图案组织一般为适合纹样，较多的是二方连续的带状纹样。这些纹样的穿插连结，疏密虚实都处理得十分巧妙自然。在纹样的采用上，不同的位置运用不同的形式，在色彩上，以红、黄和黑、白、灰的交替使用，形成对比而又统一的艺术效果。这一时期装饰艺术的新成就表现在赵国的明器上，运用线刻，细心地刻饰狩猎、龟、鱼和走兽等精美图案。

秦汉时期，陶器装饰的地域性虽然在逐渐地减退，但是全国还是可分成几个大的地区。黄河中下游地区不仅是范围最广大的，而且也是装饰工艺美术水平最高的。从这一地区来看，陶器装饰大致上可以归纳为弦纹、划纹、绳纹、印纹、模印浮雕、涂色和彩绘等若干种，弦纹是最主要而又最普遍的一种纹饰，它有宽弦纹和细弦纹之别，又有凸弦纹和凹弦纹之分。细弦纹既可以单独运用，又经常与其他纹饰配合使用，特别是连环划纹往往都有弦纹的装饰，既可以帮助确定装饰的部位，又能起到衬托作用，使纹饰更加美观。宽弦纹有在坯体上直接旋出，也有先在坯体上加按泥条，然后在泥条上旋出。宽弦纹均作宽扁的条带状，中间有内凹沟槽，其形颇类板瓦，所以又称之为“瓦纹”。这一时期的涂色与彩绘尽管存在着严重的纹样繁缛，体例公式化，给人以呆滞而缺少变化的印象，但彩绘壶的颜色和图案独具一格，反映了丰富的想象和艺术表现

力。这种壶运用红、赭、褐、黄、绿、橙等色，从口缘到腹部分组描绘，并通常以红色或黑色作为组间的分隔，在壶腹中部常常作青龙、白虎、朱雀或云气纹，或作龙、虎、雀相追逐于流云之间，色彩绚丽，线条流利婉转，画面生动活泼，充满着浪漫主义的艺术魅力。

作为陶器发展缓慢的情况下代之而起的原始瓷器的装饰艺术，在西汉时期，大致说来，西汉前期简朴，一般器物上都只饰以简单的弦纹或水波纹，未见有繁富的装饰纹样。到了西汉中期以后，逐渐变得繁富和多样化。如本来是简单的划线弦纹，改用粘贴细扁的泥条，使之成为引人注目的凸弦纹。所饰的刻划花纹，有水波、卷草、云气和人字纹等，尤其是喇叭口壶和长颈壶等器物，往往在器物的口缘、颈部、器肩及上腹等部位，于醒目的凸弦纹带的区间内分别划以水波、卷草、云气和人字纹等。云气纹线条柔和流畅，使人如赏浮云流动，在流云之间往往还配以神兽飞鸟，画面十分生动优美。这种原始瓷器装饰独特的器物以浙江义乌出土者为典型。如在壶的耳部堆塑鼓睛突目，两角卷曲的龙头，在瓿的腹部画有对称的两个半身人像，其下为佩璧图样，佩带穿璧作迎风飘舞状，瓿的耳面则印出面目狰狞，一手举剑、一手持盾，威武凶猛的武士形象，同时在盖顶堆出躯体蜷曲、毒舌前伸的蟠蛇形象，刻划精细。

东汉时期，尽管原始瓷器已基本过渡到真正的瓷器，但尚未形成自己独特的装饰艺术风格，而是带有明显的原始瓷和彩陶的装饰风格。装饰花纹基本上仍是弦纹、水波纹和贴印铺首等几种。用泥条盘筑法成型的瓿、罍等器物，外壁拍印麻布布纹、窗棂纹、网纹、杉叶纹、重线三角纹、方格纹和“蝶形纹”等。到了东汉晚期，浙江玉缸山等窑场出现了堆塑。五联罐上堆塑的动物形象生动（彩图5）是三国时代青瓷飞鸟楼阁罐的前身。这种新的装饰方法突破了以往瓷制品装饰的单调、呆板的局限，开始展开繁荣的局面。

2.3.4 魏晋南北朝隋唐五代时期

三国两晋南北朝时期，以烧制青瓷著称的南部中国，在瓷器的装饰艺术方面，一般说来，纹饰十分简朴，常见的只有弦纹、水波纹、铺首和耳面印叶纹、斜方格纹等，这些纹饰是东汉以来的继续和完善。

值得一提的是 由于自东汉传入的佛教，到这一时期已成蔓延之势，反映到了社会生活的各个方面，因而也影响到了陶瓷生产领域，这一时期陶瓷的装饰不可避免地打上了佛教的烙印。不仅有与佛教联系的纹样，如莲花、忍冬等已出现(图2-52)，而且佛像也被堆塑到有关器物上。大概是受佛教在有关陶瓷装饰中的影响，佛教以外的人物、飞鸟、亭阙、走兽也被作为装饰题材和对象。

在北方地区，由于北朝器物注重实用，所以不论青瓷、白瓷或黑瓷，都以素面为主，极少纹饰，最常见的是几条弦纹。从山东淄博寨里窑所出土的器物来看，虽有划纹，但往往是在盘、碗上刻划简单的莲瓣纹或在瓶上刻划三角纹和鳞纹，一般都只有廖廖数笔。装饰艺术方面唯一值得称道的是莲瓣罐。它运用莲瓣这个富于装饰性的题材与器形巧妙结合，打破了一般罐的单调呆板的造型，取得变化、优美的艺术效果，既有装饰性，又十分实用。

图2－52

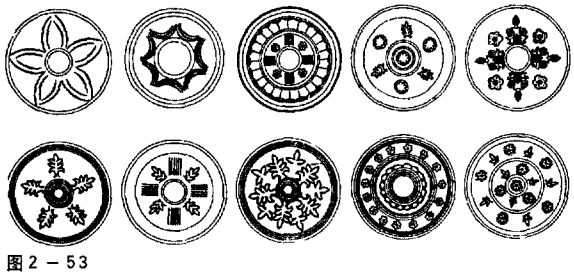


图2－53

隋唐五代时期，陶瓷装饰工艺的一个重大发展是萌芽于魏晋南北朝的印花手法，这时已趋完善。印花作为一种陶瓷装饰艺术，准确的称谓应为模印，其具体作法是用瓷质的印在胎上压印模凸凹的暗花，然后施釉，入窑烧制，显出釉下的花纹。在隋代，从出土实物来看，瓷器上用这种手法装饰的纹样有朵花纹、草叶纹、几何纹、莲瓣纹、卷叶纹、波浪纹，这些纹样均有各种不同的形式(图2-53)。此外，贴花的装饰手法也已出现，且往往与印朵花同时使用。

隋代陶瓷的装饰有几何纹、弦纹、绳纹、双圈纹、联珠纹等，植物纹有莲瓣、忍冬、葵瓣、团花、宝相花、梅花、树叶等，动物纹有龙纹、凤纹、蟠螭纹、象首等，此外还有人物纹。一般说来，隋瓷装饰较少，而有实用的四系、六系、八系不等的耳。耳有桥形耳和纽状耳两种，其中以桥形耳最多也最有特色。

到了唐、五代时期，陶器的装饰艺术有更进一步的发展，除了普遍流行的装饰形式——几条垂直的划纹使光素的器面产生节奏感和质朴感以外，这种进步主要体现在堆、贴花和绞胎等工艺的成熟与发展创新以及釉下彩的发明上。堆贴是唐代最流行的一种装饰方法，在器物上堆贴出花草、人物、塔等各种纹饰，形成浮雕效果。釉下彩是唐代长沙窑制作的一种特色，它是青花瓷的先声。绞釉和绞胎，出产在寿州，它用几种不同的色釉或色泥搅拌制成纹理斑驳的自然形线纹，这更是一种巧妙的创造。通过这些工艺的改进和发明，陶瓷器的装饰形成了颇具时代风格的特色。从段伯阳墓出土的堆花青瓷高足钵来看，以方、圆相间的花朵图案穿插排列，整齐而有变化，装饰性极强。韩森寨盛唐墓出土的堆花青瓷壶，腹部堆贴着胡人、武士打马球，武士和奔马跃跃欲动。著名的湖南长沙窑所出瓷器的装饰更是大量运用堆贴装饰，多在壶上贴着双鱼、双鸟、人物、狮子、葡萄、园林等，花贴在壶的流和腹部，纹饰褐色彩斑，然后施青釉。人物为胡人，或吹笛奏乐，或婆娑起舞，有的人物和狮子、花鸟配在一起。现藏于故宫博物院的青瓷凤头龙柄壶，堪称唐代堆花装饰中的精品，腹部堆贴两周纹饰，有舞蹈的力士，有精美的宝相花，周围上下还堆贴联珠、葡萄、莲瓣等图案，繁缛瑰丽，改变了六朝时期粗糙堆砌的现象。堆贴工艺形式优美，设计新颖，标志着唐代装饰艺术的进步与发展。此外，从洛阳及其附近地区出土的“唐三彩”（彩图6）以及其他地区出土的青瓷人物狮子扁壶所塑的象头、狮子、胡人等形象来看，唐代的陶瓷装饰艺术受到西域、中亚地区和印度装饰艺术的影响。

2.3.5 宋辽金元时期

与前代相比，宋代瓷器的装饰纹样变得日趋丰富多样，除了作为主要的装饰花卉之外，龙、凤、鹤、麒麟、兔、游鱼、鸳鸯、鸭、花鸟、婴戏、山水纹也成为最常见的题材，而传统的回纹、卷枝、卷叶、曲带、云头、莲瓣、钱纹等则多用于器物的间饰和边饰。众多不同的装饰题材与纹样，经过工匠们的巧妙组合与处理，不仅赋予了整个瓷器以装饰“美”，还表现出不同的神情意态，与器物形体巧妙地结合成完美和谐的整体，使瓷器通过装饰而蕴含以独特的文化内涵和艺术风格。

具体而言，宋瓷的装饰方法多种多样，有刻花、印花、绣花、画花等多种。刻花、印花是传统方法，绣花则是用针刺出花纹，画花则为后来的绘瓷开创了新的纪元。宋瓷的装饰题材喜用折枝花以及飞鸟虫鱼，纹样秀丽，线条流畅，规矩的几何纹很少，体现了清新、典雅的艺术特色。

从陶瓷的釉色看也是丰富多彩。有定窑、景德镇窑的白瓷，有汝窑、耀州窑、龙泉窑的青瓷，有建窑、吉州窑的黑瓷；有钧窑的彩瓷等。

宋瓷诸窑具有各自不同的特色　如定窑、景德镇窑之清秀，汝窑、耀州窑、龙泉窑之浑厚；官窑、哥窑之典雅，钧窑之绚丽，建窑之淳朴；磁州窑、吉州窑之浓厚的民间特色。它们在宋代陶瓷工艺的园地里如百花争艳，各自显现出独特的风格美。

在装饰的纹样所蕴含的文化内涵和艺术风格的结合上，牡丹花纹、莲花纹、婴戏纹、龙纹、凤纹、花鸟纹、动物纹等均有体现

牡丹花纹　从唐代以来，牡丹就被视为繁荣昌盛、美好幸福的象征，至宋代被称为富贵花，并被广泛地运用到包括瓷器在内的各种工艺品上。牡丹花纹样在宋代瓷器中被尽情抒发，瓶、罐、盘、盒、缸、枕等器物上牡丹纹饰构图多样，有的茎蔓缠绕，花叶连绵；有的两枝相交，花朵环抱，有的一枝独放，姿容妖娆；有的两两相对，婀娜俊俏。如出土于河北磁县观台镇，今藏于磁县博物馆的“如意形绿釉缠枝牡丹花纹枕”，就是在枕面刻缠枝牡丹来装饰。定窑瓷器或以连续弯曲的缠枝纹将硕大的牡丹与莲花施于瓷瓶、瓶壶、笔洗和瓷钵全身，或饰于瓶壶腹部等主要位置，在圆形或花形的钵、碗、盘子内部，则以折枝与环绕的缠枝、旋

转的荷叶等形式适合其中。呈暖白色的黄色调中花形流畅舒展，印花纹样繁缛细腻，结构严谨，线条精秀工整。又如耀州窑的牡丹装饰是在碗的里面刻一枝牡丹布满全器，花朵盛开，枝叶舒展，既简洁又潇洒。刻划交枝牡丹纹的则别有情趣，碗心两株牡丹相交，弯曲的枝头缀以怒放的花朵，宛如牡丹池中盛开的牡丹花交织在一起。总之，宋代瓷器的牡丹花纹装饰，其构图从写实出发，结合器型特点，不但给人以毫无拘束任意发挥之感，而且都配置匀称适宜，表现出造型美和装饰美的有机结合。

莲花纹　早在魏晋南北朝时期，莲花、莲实、莲瓣纹饰就成为陶瓷装饰的主要题材。随着历史的发展和佛教的中国化，莲花作为装饰题材丧失了宗教意义而成为纯粹意义上的装饰题材。在宋代，无论是官窑，还是民窑，无论是名窑，还是普通窑中所烧制的瓷器，几乎都用莲花纹作装饰，其中一花一叶的装饰比较多，往往是器物的画面上一张舒展的荷叶托起一朵莲花，用保而宽的斜向刀痕刻出荷叶的轮廓，再刻以浅而密的篦纹表示花脉叶筋，增强了花朵的立体感，显得活泼有力。从装饰的美感和象征意义来说，定窑的划花梅瓶的缠枝莲纹具有典型性，瓶体上茎蔓缠绕，莲花迎风开放，布局疏密得当，配置在挺拔秀俊的瓶体上，愈发显露出出污泥而不染的高尚典雅风貌。1995年出土于安徽巢湖周郑村，今藏于安徽省博物馆的荷花纹瓶，小口、圆唇、短颈、丰肩、长腹、瘦足，梅瓶式样，装饰清新别致。从肩部至底为黑，肩部与底部分别刻有两周弦纹线，中间为碎花式四方连续花饰，荷花、荷叶、水草造型生动活泼，线条洒脱奔放，穿插布局严谨自然，空间布置极为讲究，可谓纹地互补，交映生辉。整体装饰黑白层次丰富、明快，肩部与底部两条黑带子把中间图案衬托出来。通体的黑地白花把形体翻转利落的口颈烘托得更有神采。从整体上来看，造型与装饰的效果使该瓶宛若一个身着花袄，装扮整洁的农家少女，分外妖媚动人(图2-54)。

图2－54

婴戏纹　用儿童作为装饰题材在宋代得到了空前发展，不仅出现了擅画儿童画的专业画家，形成了“富贵之像”和“田家风俗”两大画派，而且广泛运用于陶瓷等工艺生产中。除宋代定窑、景德镇窑烧制“孩儿枕”，造型为一男孩作侧卧丁榻上，形态可掬以外，耀州窑、定窑、景德镇窑、磁州窑系烧制的瓶、罐、盘、碗、枕等器物中有大量的婴戏纹作装饰。其中童子戏花的构图最多，织绣中的太子玩莲图案移植在瓷器上，赤裸身躯的童子戏于花丛之中，有的匍卧扳枝，有的攀树折花；双婴做扳枝游荡、夺花、驯鹿和戏鸭动作；三婴孩做抱球或三五成群追逐嬉戏等，纹饰构图用刻划、印花技法表现，婴孩个个肌体丰满，体态活泼惹人喜爱。如今藏于天津市博物馆的磁州窑所生产的“腰圆形白地黑花婴戏枕”，其装饰便是在枕面绘一童子，肩扛长茎荷叶，前面有一只鸭子向前行进，周壁有卷草纹饰(图2-55)。从传世和出土的众多的婴戏纹装饰瓷器来看，画面均活泼自然，笔法简炼，寥寥几笔，神情意态栩栩如生，有浓厚的生活气息。

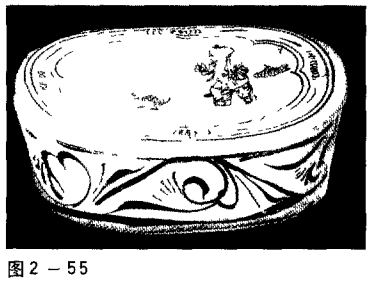


图2－55

龙纹　龙纹在现今7000年以前的新石器时代就出现了，以后几经变化，至宋代，龙纹更趋华美，在画论上出现“三停九似”之说，龙的造型趋于定型化，并大量运用到装饰之中。但在宋代，从现今所发现的瓷器来看，除皇帝所用器大都充满龙纹以外，可能在民间用器上也有用龙纹作装饰的。定窑、耀州窑瓶、盘、碗等器物上印、刻划着不同姿态的龙纹。

凤纹　也和龙纹一样具有悠久的历史。如前所述，马家窑文化石岭下型彩陶纹中，有一种头戴长羽冠的大鸟，就是迄今发现最早的凤纹。从商周到唐代，凤的形象不断变化，到宋代，凤纹基本定型为朵云状的头冠，修长的尾羽作四处飘起状，鸾（雄性）的尾羽作卷草状。在宋代的瓷器装饰中，常常将牡丹纹和凤纹结合起来构成凤穿牡丹的题材。定窑、景德镇窑的盘、碗、盖盒上常常出现有单凤口衔牡丹拖着美丽的长尾飞舞，有双凤拖着彩带般的长尾在牡丹花中追戏，也有比翼双飞，双凤穿

云，双凤口衔彩带在云间对舞。吉州窑工匠运用民间剪纸的手法装饰器物，烧制出结晶釉的朵花双飞凤纹饰，新颖别致，耀州窑则以烧制印花凤衔牡丹纹碗著称于世。

花鸟纹　由于宋代花鸟画的发展趋于成熟，花鸟纹在陶瓷、丝织、印染、刺绣、铜镜和漆器等工艺品中被大量作为装饰题材运用。在宋代瓷器中，磁州窑所出瓷枕上的花鸟纹最多，而且大都笔触流利生动，风格活泼豪放。如今藏于磁县博物馆的腰圆形白地黑花芦雁枕，枕面绘一只大雁，嘴里衔着一根芦苇向天空飞翔，周壁绘卷草纹(图2-56)。又如今藏于河南安阳博物馆的“腰圆形白地黑花鸳鸯戏水枕”的装饰是枕面绘芦苇和鸳鸯戏水图，周壁卷草纹饰(图2-57)。

动物纹　动物纹是指那些被古代先民赋予各种吉祥寓意和哲理观念的飞禽走兽、家畜鱼虫。如喜鹊、鸿雁、孔雀、带寿鸟、鸳鸯、仙鹤、鸡、鸭、羊、马、猪、鹿、蝙蝠、猴、虎、鱼、龟、青蛙、蜂、蝈蝈、蝶等。在宋代，这些动物纹被广泛运用到各种工艺品中作为装饰题材，在瓷器中，主要有鹤纹、鸭纹、鸳鸯纹、鱼纹、鹿纹。

图2－56

图2－57

宋瓷除上述主体装饰以外，器物上还有辅助装饰，比较多见的题材有回纹、曲带纹、线纹、莲瓣纹、蕉叶纹、圆圈纹、水波纹、云头纹等。这些辅助装饰一般置于器物的边、口、沿、肩、足和胫部，不仅起到衬托主体装饰的作用，而且在局部形成一定的装饰风格(图2-58)。

辽国瓷器的装饰，除了受中原的影响注意模仿唐三彩或定窑、磁州窑瓷器的风格，表现出中原固有的风格和特征以外，还存在契丹民族的风格特征。在装饰手法上，充分运用胎上装饰和釉色装饰。其装饰题材多用宋瓷中的牡丹、莲花，但也有宋瓷中稀见的白芍药。白芍药是东北地区当时普遍种植于庭院中的一种植物，因而成为辽代人们运用最多的装饰花纹。辽代工匠在瓷器装饰中的贴花纹样有通过手塑或模印两种形式，其题材有人物、兽面、火珠、蟠龙、流云、牡丹、花叶等。辽国较为典型的装饰是白瓷人首鱼身壶，该壶高16厘米，总长19 5厘米，底径7 5厘米。造型为鱼身，前部塑人头，人首和鱼尾相对，两者以提梁相连。鱼身的刻划比较细腻，鱼鳞纹排列密集，纹理清晰，鱼有翅膀，上面的毛发毕露，鱼背有一花口，为注水口；人首为幼童的形象，面部丰满，神态天真；幼童有两臂，捧于胸前，抱住壶体前面的龙头。这件瓷器虽然是雕塑与实用器物相结合的产物，但由于雕塑形象细腻而全面，故使实用功能隐含其中而令人不易察觉(图2-59)。

由于金国习俗好自然，不好掩饰，所以金国瓷器的装饰艺术，总的趋向是日益简化，题材以各种折枝、缠枝花卉和萱草纹为主流，其次有水波、鱼鸭、人物、婴戏莲、犀牛望月等。在装饰技法上，有刻花、划花、印花、剔花、笔绘、塑贴、加彩和绞釉等。从出土实物来看，金国瓷器中，通过以刻划技法处理后所形成的具有浅浮雕的艺术效果是前代和同时的宋、辽所少有的。北京先农坛金墓出土的白釉萱草纹刻花盘，折沿平底，盘内刻萱草纹，刀法熟练，具有很高的装饰技法和水平。此外，从出土于山西天镇金墓，今藏于故宫博物院的黑釉刻花小瓶来看，表现出金代瓷器的烧制既有继承汉民族风格的一面，又体现出本民族的特征。该器纹饰分两段，上段为肩部，饰花瓣纹一周，把口颈烘托出来，俯视成一个大花朵。下段为主体装饰，纹饰以四片桃叶围成菱形，连缀四组构成图案骨架，然后分别在菱形及三角形中饰小卷叶纹。粗壮的

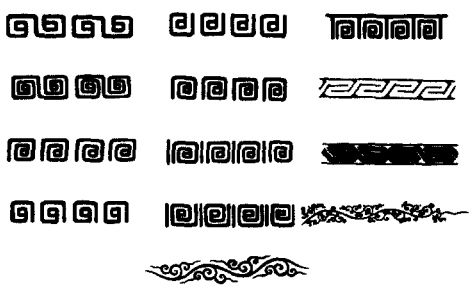


图2－58

图2－59

桃叶纹与玲珑小巧的卷叶纹形成轻重、巧拙的对比，装饰效果明快，富于层次变化(图2-60)。

从元代瓷器的装饰方法来说，虽然基本上还是前代的刻、划、印、贴、堆、镂、绘，但是南北各地窑场根据产品的胎、釉特性，结合各民族的风俗习惯和文化传统，采用了既美观又实用的装饰方法，如钧瓷的装饰，除了红斑装饰以外，根据钧瓷釉厚且半透的特点，这时采用堆贴手法。又如磁州窑的装饰或是在白地黑花之外，再加以棕色，或在绘画后，用锐器划出细部，即白地绘画黑花。再如龙泉窑的装饰，出现了褐色点彩，并普遍饰有花纹，纹饰采用划、刻、印、贴、镂、堆等多种方法，印花则分阳文与阴文两种。

体现元代瓷器装饰艺术水平的应是景德镇窑的青花和釉里红装饰。当时虽仍多见划花纹样，但已不占主要地位，主要盛行印花装饰。典型纹样有折枝牡丹、菊花、梅花、蕉叶、变体莲瓣、云头、云龙以及缀珠纹等。纹饰多简洁、疏朗。刻　划花纹较宋代深沉，但较草率。云龙颈脖细长，突眼，张嘴。梅瓶一类器腹上的贴梅，多为干枝梅，枝条呈现“刺针”状短枝。成串缀珠纹组成的图案，为元代青白瓷的明显特征。

元青花和釉里红瓷的纹饰特征，大体可分为主纹与辅纹两类。瓶、罐等一类器的主题纹样多在腹壁和盘心，惯用连续边饰，如串枝灵芝、串枝牡丹、缠枝蕃莲等。主题纹饰丰富多彩，有人物、莲花、牡丹、月季、葡萄、灵芝、蔷薇、万年青。动物有鸭、山鸡、凤凰、孔雀、飞雁、游鱼、鸳鸯以及杂宝和十字宝杵等等，足可称得上蔚为大观。总的特点是层次繁褥，画面丰满，主次分明，浑然一体，并不使人感到繁琐、臃肿和堆砌。

图2－60

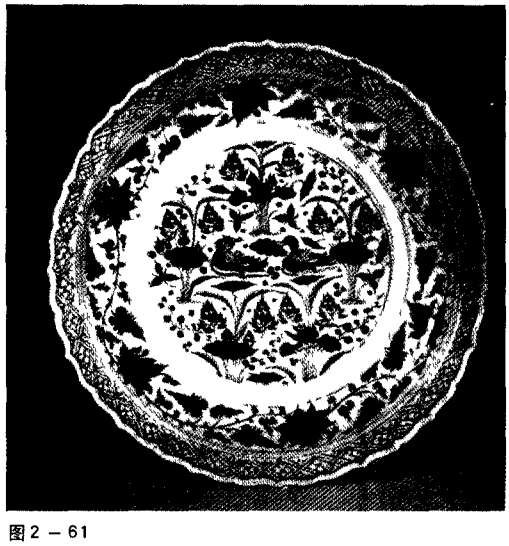


图2－61

此外，全罩釉的凸雕装饰在元代龙泉窑瓷器上比较普遍地出现，这些装饰或明显地凸出于器的表面，或略凸出于器的表面，但却因釉饰凝厚而产生一定的分量感，具有特殊的装饰效果。此类装饰多见于琢器的腹部，表现花鸟情趣，云龙气势，花团锦簇的完美境界。体现元代瓷器中装饰艺术特征的瓷器，无论是传世的，还是考古发掘出土的均很多。如今藏于故宫博物院的盛食器“青花鸳鸯莲纹盘”。该盘为矮圈足，平底、浅腹、折沿、16瓣菱花口。菱花口饰边使规整的器形显出变化的韵律感。该盘外壁绘缠枝莲花六朵，枝蔓贯穿连为一体，花盛叶茂，姿态各异，静中寓动。盘内纹饰随器形变化分为三组，各组之间以两道圆圈纹相隔。折沿部分以二方连续结构绘出菱形锦纹，菱形纹内饰变形四瓣花纹，极具装饰效果。盘内壁绘六朵缠枝莲花纹样，六朵莲花由呈S形变化的枝蔓连为一体，莲花或俯或仰，姿态各异，或大或小，或舒或卷的叶片分布在枝蔓两侧，既衬托莲花，又装饰空间。盘内底圆形开光内绘五组莲花和雌雄鸳鸯各一只。五组莲花以五角形结构分布盘底边缘，形成莲池之状；围绕着盘心的雌雄鸳鸯，顾盼游戏于莲池之中。莲花根部和鸳鸯腹底有流向相同的曲纹水波，显出池水的流动感；莲花周围饰以曲折变化的水草浮萍，生意盎然；鸳鸯、莲花等纹样手法写实，形象生动逼真。该盘纹饰图案均为钴蓝在白地上勾出，色调明净素雅，纹样布局有序，结构紧凑，层次分明(图2-61)。

2.3.6 明清时期

明代瓷器的装饰艺术，堪称中国古代之最。《江西大志 陶书》记载明代官窑瓷器的装饰手法“或描花、或堆花、或暗花、或锥花、或玲珑……无不具备”，其中彩绘是明代瓷器装饰的最主要手法。

明代瓷器彩绘以图案装饰为主。图案的主要纹样大致有植物、动物、云纹、回纹、八宝、八卦、钱纹、璎珞、锦地、梵文和波斯文等。明初的青花瓷器中，常见的有牡丹、菊、莲、灵芝和花果纹等。宣德时期特别流行牵牛花，并衬以蕉叶、如意云头、缠枝莲、仰、覆莲等辅助纹样。动物中的龙、凤、孔雀、麒麟、狮子、海马、鸳鸯、鹭鸶和鱼等也往往作为瓷器的主题纹饰。

“八宝”图案在元代瓷器纹饰中已占有一定的比例，但元代的“八宝”多系“杂宝”，而明代的八宝基本上规范统一为 轮、螺、伞、盖、花、罐、鱼、肠。即法轮、法螺、宝伞、白盖、莲花、宝罐、金鱼、盘肠等，这八种器物是佛庙中供奉的吉祥器。当然，到明后期也逐渐出现杂宝图案，已不限于八宝，开始出现钱文、祥云、灵芝、卷轴书画、鼎、元宝、锭、犀角、磬、方胜、红叶、艾叶、蕉叶和珊瑚等。明嘉靖时期特别盛行璎珞纹。此后，由于佛道盛行，因而反映道教色彩的葫芦、八卦、八仙和云鹤图案比较多见。

鱼藻纹在明初已流行，在嘉靖青花瓷上特别盛行。早期为单画一条鲫鱼，晚期演变到画鲭、鳇、鲤、鲫四种鱼，各排列在瓶、罐、盘、碗的四面，空间衬以浮萍、水草、莲花等。

永乐、宣德时期青花瓷上常有阿拉伯文。梵文也作为装饰性图案衬附瓷器之上。嘉靖、万历时期以后，更发展到用花朵环绕梵文构成一种特殊的“捧字”图案。

明代瓷器上书写“福”、“寿”字款，并且十分流行，嘉靖、万历年间官窑产品中此类吉祥语款多见。

宣德至正德期间，常见有仙山楼阁为背景的人物故事作瓷器的画面。正德、嘉靖年间，还特别盛行宋元时期磁州窑产品上的那种婴戏图。

闻名于世的成化斗彩多“芳草斗鸡”、“人物莲子”和各种草虫、花景等。

嘉靖朝以后的官窑瓷器，彩绘图案除龙、凤、孔雀、云鹤、狮子、莲池、鱼藻、花鸟、花果和婴戏之外，还流行八仙过海、八仙捧寿、三仙炼丹、乾坤六合等题材。同时以谐音、吉祥语作为装饰画面的“寿山福海”、“福寿康宁”也极为常见。

天启朝之后的民窑瓷器纹饰更加丰富多彩。有花鸟、小猫、河虾和草草几笔的山水画，并附题诗。画面风格与著名画家“八大山人”朱耷所绘有惊人相似之处。有人甚至认为，八大山人的画风受到了明末青花瓷绘画风格的一定影响。

从传世和出土实物来看，明代瓷器的装饰艺术十分高超。以装饰手法而言，明代龙泉窑采用的粘塑、透雕和浮雕等雕塑技巧，使明瓷装饰生动、细腻。北京故宫博物院藏有一件太子玩莲碗，撇口、弧腹、圈足，碗内塑一赤身婴孩，肩扛一束莲，莲花伸展至碗内壁四周。这种形式的手法是先制成婴孩扛莲的形象，然后粘于碗的内壁，使雕塑同碗体连在一起。

从实物的装饰效果来看，明代瓷器有不少地方令人叹为观止。今藏于中国历史博物馆的盛酒器“青花花果纹执壶”，壶身状似玉壶春瓶，口沿外撇呈喇叭状，颈部上小下大亦作喇叭状，腹部鼓起显得硕大丰满，矮圈足。壶身重心位于壶腹，形制规整，显得端庄稳重。弯曲的长流和耳形扁带执柄塑于壶身两侧，流和柄的下端贴塑于壶腹，柄的上端接于细颈中部，流与颈间连以流云纹长方形饰件，此饰件既可固定长流，又能装饰器物，使得曲流与耳柄左右对称。流口、壶口与执柄同高，但因曲流细长，执柄外展，故产生流口与执柄高于壶口的视差效应，进而为执壶造型增添了挺拔、雅致的韵味。该壶以白釉为地，青花作饰，纹饰层次繁多，纹样细密，颈上部为蕉叶纹带，下部为缠枝莲花纹。腹部两面各有一菱花形开光，开光内或饰折枝枇杷或填折枝桃实；开光外围饰折枝菊花。下腹绘仰莲瓣纹一周，围足饰二方连续的卷草纹。壶身所绘纹样自上而下逐层变化，故有规律。执柄绘散花纹，曲流饰适合纹样的细密卷草纹。青花纹饰多以流畅圆润的曲线绘出，分浓、淡两色，淡雅宜人(图2-62)。

图2－62

图2－63

图2－64

今藏于故宫博物院的“五彩凤纹镂空瓶”，为先形圆口，喇叭状长颈，溜肩，下垂的圆腹丰满，平底，矮圈足。装饰集镂雕、浮雕和彩绘工艺于一体，给人以秀雅华美之感。口部镂刻如意云头纹一周，云头纹结构相同，排列匀称。颈部镂刻三组 纹饰的上部为双层蕉叶纹，蕉叶之间连缀着摘枝散花和蝴蝶纹，中部环状凸起，上雕狮面双耳，狮的鼻、眼、耳作镂空处理，形象生动，双耳左右对称，既为装饰又便于使用，双耳之间饰团寿纹，垂云之间饰团花纹。肩部四面绘青花菱花形开光，开光内绘青花五彩花果纹，开光外菱花彩锦地上饰摘枝花叶纹，组成带状装饰图案。腹部镂刻九凤，九凤散点分布，均蜷足展翅作飞翔状。九凤周围点缀祥云朵朵，有九凤朝阳、凤鸣九霄之意。胫部镂刻八孔以示八方，八孔周围为彩绘菱形锦纹，八孔之间饰以八宝纹。该瓶通体满布镂空花纹，花纹轮廓以褐彩或红彩勾出，花纹细部用青花和红、黄、绿、橙、褐、孔雀蓝诸彩装饰，工艺复杂，纹饰密布，绚丽而华贵(图2－63)。

下及清代，虽然制瓷生产工具的改进不大，但装饰艺术却有所提高。除色釉之外，清代瓷器的装饰主要是彩绘，特别是各种釉色加彩绘的综合装饰。举凡清代名瓷，像青花、釉里红、五彩、粉彩和斗彩等各类产品，无一不是利用不同的色料绘制出各种图案来增加瓷器的美感。

概括起来，清代瓷器的彩绘图案装饰，可以分为两大类 一是单纯的纹样，如缠枝莲、缠枝菊、缠枝牡丹，团龙、团凤、团鹤、团花，龙、凤、夔龙、云龙、饕餮、云雷、回纹和海涛纹等，另一类则是以花卉、花鸟、山水、人物故事为主题的图案画面。

清代官窑瓷器以各种图案纹样为主，九以缠枝莲和龙凤纹居多，五彩龙、凤的盘碗是清宫举行婚礼时的必备之物。山水、人物题材也都有运用。然而与民窑相比，在装饰艺术方面显得程式化，缺少活力。民窑由于没有限制，虽然在工艺方面总体上略显粗糙，但无论是装饰题材，还是装饰手法都比较活泼。

清代瓷器，不论是官窑还是民窑，盛行用寓意和谐音来象征吉祥的图案。牡丹——富贵，桃子——寿，石榴——多子，松鹤——长寿，鸳鸯——成双；鹊——喜庆，鹿——禄位，蝙蝠——福，游鱼——富贵有余，鹌鹑——平安，戟、磬、瓶——吉庆平安，荷花——出淤泥而不染，松、竹、梅——“三友”(清高)，菊花——耐寒霜。当然，这些极富象征意义的吉祥图案在各个不同时期，因统治者的爱好而有所偏重。

除了吉祥图案以外，清代瓷器上的装饰主要还有花朵纹样、飞禽走兽、山水画、人物故事和书法艺术，表现出题材和内容的广泛性与多样性。如今藏于北京故宫博物院的“五彩花鸟纹尊”，敞口，口沿外撇，颈部较粗且长，溜肩，圆鼓腹，胫部内收，圈足外撇。颈部与口部合在一起呈喇叭状，胫部与圈足合在一起亦呈喇叭状，一上一下相背呼应。该尊通体遍施白釉，器表白地上绘五彩花鸟。口沿、肩部和圈足各饰一周二方连续的红斜线三角纹带，三条三角纹带将两组花鸟隔开。颈底近肩处饰有二方连续的青花方形回纹带。颈部和腹胫部各绘五彩荷塘花鸟纹一组。均以红彩绘荷花，绿彩、蓝彩和褐彩绘荷叶、莲实，黄绿彩绘莲梗。各种水草色彩各异，翠鸟和昆虫以蓝、绿、灰、红诸彩绘出，而诸色纷呈，鲜艳富丽。荷塘中，碧绿的荷叶摇曳多姿，红艳的荷花争奇斗彩，饱满的莲实点缀其间，纵横交错的莲梗亭亭玉立，水草飘浮不定，水波涟漪欲动，静谧清香引来翠鸟栖息，昆虫飞舞(图2－64)。

3

青铜器工艺美术

青铜器在中国工艺美术史上无疑具有极其重要地位。

本章介绍中国青铜器的发展简史，青铜器的造型艺术、青铜器的装饰艺术。

3.1

青铜器发展简史

3.1.1 中国古代青铜器的萌芽

中国古代冶铜术的发明和青铜器的使用究竟始于何时，至今尚无定论。从文献记载来看，大约4000多年以前，古史传说中的黄河流域黄帝部落与南方蚩尤部落曾发生战争，《世本·作篇》记载“蚩尤作兵”。有的学者指出 该兵器是青铜制品。似乎青铜器的出现在原始社会末期。然而，从1973年在陕西临潼姜寨一处属于仰韶文化半坡类型房屋基址中所发现的含铜与锌的半圆形铜片来看，早在6000年以前的仰韶文化时代，我们的祖先就已懂得使用铜。虽然考古学界大多认为那时的铜是天然铜，但是，从甘肃东乡回族自治区马家窑文化马家窑类型遗址中所发现的青铜小刀等实物来看，我国青铜器的出现最迟在原始社会晚期，在时间上距今4500～4000年。因为在属于原始社会的较晚一些时候的山东龙山文化，河北、辽宁、内蒙古的夏家店下层文化遗址中普遍发现了铜工具、兵器、装饰品。西北地区的齐家文化遗址发现了很多铜工具和镜、指环等。

在青铜器出现之初，红铜与青铜并存，并出现了黄铜。红铜即纯铜，当时的冶炼水平之高可能超出我们的想象。从众多的原始文化遗址所出土的实物刀、锥、钻、环和铜镜等来看，红铜与锡青铜、铅青铜都有。铜器在制作方法上有的是锻打的，有的是范铸造的。范铸法有单范和合范铸造，比较先进。尽管目前还没有发现有原始社会时期的青铜容器，但是从1975年在河南临汝煤山类型二期文化的两个灰坑中所发现的炼铜用的坩锅残片、1980年在河南登丰王城岗龙山文化第四期H617内发现的类似陶器鬶的腹部的青铜残片以及清乾隆年间所编纂的《西清古鉴》一书中收录的一件形制与龙山文化陶鬶完全相同的铜鬶来看，似可推测原始社会时期已能生产青铜容器。由此也可以推断那时的青铜器制作技术与陶器烧制技术一样是相当发达的。

从现有的考古资料来看，无论是河南的龙山文化遗址，还是山东的龙山文化遗址所发现的青铜材料，在时间上都要晚于甘肃马家窑文化的青铜刀。因此，我们有理由认为我国青铜器的制作很可能起源于甘青地区。

3.1.2 扑朔迷离的夏代青铜器

从属于夏文化的二里头文化遗址所出土的青铜器来看，夏代在青铜器制作与种类上虽然与原始社会末期相比具有很大的进步性，但与以后的殷商时代的青铜器相较，又具有相当的原始性。因此，从工具材料的使用角度而言，这一时期青铜器有从铜石并用时代向青铜时代铜器制作的更成熟阶段过渡的特点。二里头文化遗址所出土的青铜器不仅有工具、武器、装饰品，而且还有乐器和容器。但是，此时青铜种类少、形体小、粗糙、单薄，主要是小件的工具和兵器。工具主要有锛、凿、锥、刀、鱼钩等。武器有铜镞、铜戈与铜戚。青铜容器主要有爵（图3-1）。

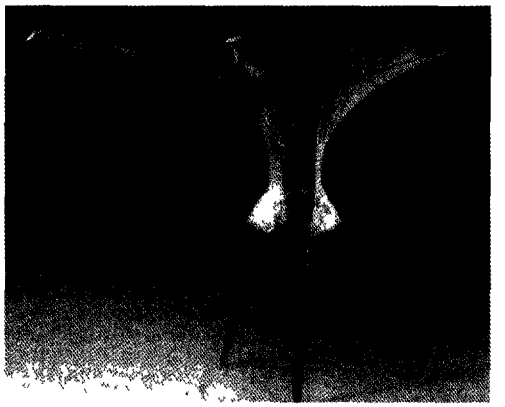


图3－1

从制作工艺来看，夏代已采用了合范铸造法，一般采用石范与陶范铸造工艺。这种工艺是先用泥土塑出要铸的器物实样，表面雕刻出纹饰，即成俗称的模子，模子干后在其上用泥反复按压成外范。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，溶液冷却，即可打碎内外范取出铜器。可见，青铜器的工艺美术，主要是范的设计艺术，青铜器只是范的设计的一种表现而已。

3.1.3 高度发展的商代青铜器

商朝手工业中，青铜器的铸造是十分重要的门类。商代青铜器的冶铸，大致可分为前、后两个时期，前期是指公元前16世纪至前公元14世纪，以河南郑州二里冈遗址和墓葬为代表，后期是指公元前14世纪至公元前11世纪，以河南安阳殷墟和墓葬为代表。

从考古发掘所出土的实物来看，商代是我国青铜发展的一个重要时期，无论是在器物的种类，还是在数量方面都有长足的增长。并且出现了大批艺术珍品。在众多的器物中，酒器数量甚多，这可能与商人嗜酒的习俗有关。

从《周礼·考工记》所记载商周时代青铜器铸造的经验来看，当时人们已经能够准确地掌握青铜的含锡、铅比例。人民可根据铸造器物的不同，按比例加铅、锡。其所记述的合金比例是·

六分其金而锡居一，谓之钟鼎之齐（剂）。

五分其金而锡居一，谓之斧斤之齐（剂）。

四分其金而锡居一，谓之戈戟之齐（剂）。

三分其金而锡居一，谓之大刃之齐（剂）。

五分其金而锡居二，谓之削杀矢之齐（剂）。

金锡半，谓之鉴燧之齐（剂）。

商代前期的青铜器，据考古资料记载，与夏代相比，不仅数量大大增多，而且种类也大大丰富了，一般都是先前所未有的，如食器主要有鼎、鬲、甗；酒器主要有爵、觚、罍、尊、瓿、盉、卣，水器主要有盘、盂；兵器与工具主要有戈、矛、戟、钺、镞、刀、锛、凿、斧、锯、鱼钩等。从这些出土物的形态来看，大都风格纯朴，一般不做精雕细刻，制作也粗糙，但在形制、组合形式、纹饰、铸造技术等方面都较夏代有较大发展。然而，由于受生产力水平的限制，这一时期青铜器的冶铸技术仍不十分成熟，器物表面的光滑度甚差，器物

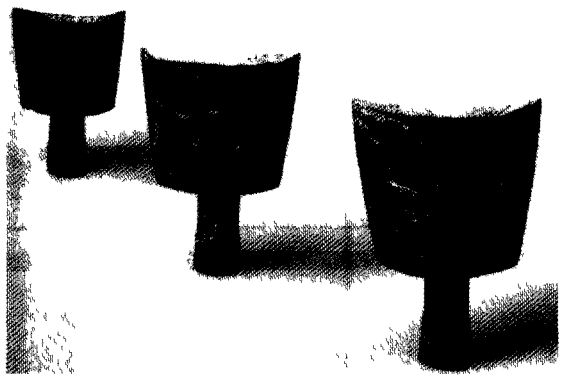


图3－2

的内表面形状与器物外表面形状相同，多留有合范所铸造的痕迹。

从商王武丁开始，青铜器的制作变得雄伟厚实，风格华美，器形多变，花纹繁缛，制作开始精进，成套的青铜礼器和乐器的体系已全面形成。从大量出土物来看，当时已采用分范技术，将纹饰与铸造相结合。如闻名于世的“四羊尊”，就是先将肩上的羊头和羊角用分铸法铸造，然后再将羊角嵌入羊头的外范，最后再浇注全器。从这一时期开始，青铜器上的铭文也日趋流行，字数虽然不多，一般为二三字，往往是标明作器者的私名或族氏，如“妇好”，或受祭者，如“司母戊”、“司母辛”，但字体使用起始出锋、中间粗的“波磔体”，并带有美术字的意味。

商代后期青铜器以安阳殷墟出土的为代表。从各地出土的实物来看，青铜冶铸业虽以国都为中心，但在各地奴隶主贵族统治下的都邑，也都设有大小不同的作场，各自铸造其所需要的器物。这时的青铜器种类丰富，食器主要有 鼎、甗、簋、盂、三联甗 酒器有方彝、偶方彝、尊、方罍、壶、瓿、缶、兕觥、罍、盉、爵、觚、觯、卣等，水器有盘，乐器有铙（图3–2）。其中不少成双成对的。值得注意的是还发现了背饰弦纹、叶脉纹、乳钉纹的四面铜镜。

商代后期青铜盛酒器鸟兽尊是新的创造。目前出土物已见有象尊、鸮尊、猪尊等。这些象生铜器，形象逼真，栩栩如生，既是实用品，又是优美的青铜艺术雕塑。而1986年四川广汉三星堆发掘出的两个古蜀人祭祀坑中所出土的与真人等高的青铜立人像和数十具人头像、人面像，更体现了商代后期青铜器的神秘性和艺术性。

商代后期青铜器铭文字数一般是一个字、二三字、十几字、几十字不等。这些铭文字体风格在前代的基础上进一步向典雅古朴风格发展。

3.1.4 从“神化”向“人化”回归的西周青铜器

由于西周时代礼乐制度的发展，青铜器铸造业较商代更为兴旺发展。因此，西周堪称我国古代青铜器发展的一个重要阶段，这一时期不但青铜器数量较商代更多，而且在青铜器铸造的技术以及由此体现出来的艺术水平也达到了更高的程度。就总体风格而言，西周奴隶主贵族由于禁酒而注重食器的组合，器形雄伟高大，纹饰优美，铭文的字数较商代后期有进一步的增加，书法的艺术性也进一步增强。

西周青铜器出土的范围很广，比较集中的出土地点是王畿所在的陕西周原、丰镐遗址范围和河南等地，多为贵族、王臣所作器物。从出土青铜器本身的特点来看， 西周青铜器艺术的发展呈马鞍形，一些重要的代表性作品大多出现在早期与晚期。周穆王时代是其发展的转折点。在商末周初，由于文化的继承关系，这一时期几乎没有出现什么新器形，这一时期作品在器类、造型样式和纹样、装饰手法上都与商代后期非常接近。但因西周禁酒，故酒器的数量明显减少。乐器的钟代替了铙。西安普渡村出土的编钟为我国目前所发现的最早编钟。兵器新出现的有戟、剑。与此同时，随着纹饰的发展，青铜器上出现了包括龙纹、虎纹等在内的许多纹饰，长篇铭文在青铜器上出现，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。

周穆王到周夷王时期，可以看作是西周青铜器处于中落的阶段，这个时期器物的品种和造型样式、纹饰都出现了较大的变化，原来在减少的酒器渐渐消失或改变了样式，食器占据主导地位，鼎、簋的造型出现了多样化的趋势，编钟更加普遍。

西周后期，随着周天子权力的衰弱，礼的信仰危机的出现，青铜器总的趋势是礼器制作粗略、简陋，与前期形成明显对照。西周初年常见的方鼎、觚、爵、罍、觯、卣等逐渐消失，食器新出现了盛食器莹（图3-3）与盨，水器中也出现了匜，乐器有了很大发展，不仅有钟，而且还有铙（图3-4）。众多的新器和传统的器物大都呈大小系列组合，表现出一种秩序感，富于庄严的艺术效果，其典型代表是列鼎的出现。所谓列鼎就是在一列鼎内，每件鼎的形制、花纹相同，大小依次按奇数排列，以表示使用者的身份等级。

西周时期青铜器数量的增多、制作的精进和艺术效果的提高是与这一时期青铜冶铸业的发展密切相关的。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一致，开始普遍使用铜支钉。

西周时期青铜器铭文不仅十分普遍，而且铭文的字数甚多，这些铭文不仅对于确定年代、补文献缺漏、订文献之讹误等有重大价值，而且铭文字体本身的艺术价值和对其所承载的青铜器的艺术风貌都有重大影响。这一时期铭文书体严谨精致，最流行的书体风格是竖笔呈上下粗的“玉筋体”，字体雄浑有力，厚实壮美，结体丰圆，似疏而密，行数排列整齐。

图3－3

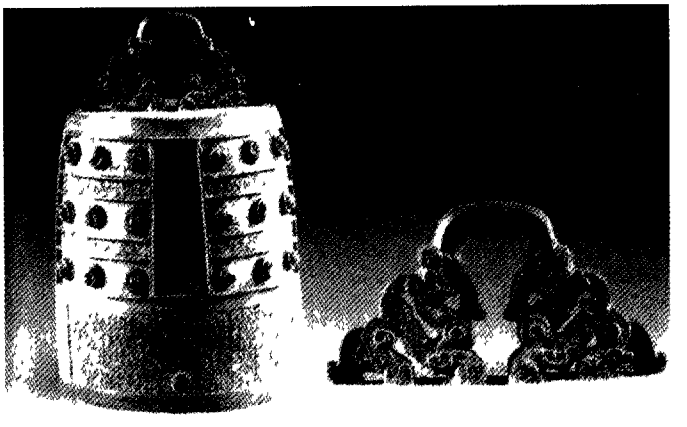


图3－4

3.1.5　青铜器的繁荣时期——春秋战国

春秋战国青铜器的总体特点是　不仅数量多，而且在种类上也涉及到各个方面的内容。从数量来看，其中较重要者，春秋时期如　早期的河南陕县上村岭铜器群，中期的河南郑县太仆乡铜器群、河南新郑铜器群；晚期的安徽寿县蔡侯墓铜器群、1955年河南洛阳中州路（西工段）一、二、三分属春秋早、中、晚期。战国时代早期如湖北随县曾侯乙墓铜器群、河南信阳长台关墓铜器群，战国中期的河北平山中山王墓铜器群；战国晚期的如1933年安徽寿县出土的楚幽王墓铜器群。从种类上来说，春秋早期与西周后期，没有太多的变化，食器和乐器的种类很多，食器中的鼎、鬲、敦、簋、豆都有发展，但西周中后期以来，普遍出现的盨已绝少见，食器中出现的新器主要有敦。酒器中除了保存大量的壶外，新出现的有缶。水器中新出现的器有盆、鉴。乐器中除沿袭西周时代的甬钟外，不仅出现了可以正悬的纽钟，而且钟顶作扁环纽或伏兽形纽的平口镈钟在西周后期出现的基础上，得到进一步的发展。大概是由于战争频繁的原因，青铜武器有着飞跃的发展，主要盛行戈、矛、戟、剑，以及戈、矛的附件鐏、镦等。此外，青铜镜、青铜货币也有发展，作为官方书信往来和私人交往凭证的玺印以及建筑构件等，这时也开始萌芽。

由于周王室的衰微、礼乐制度的崩溃、政治多元化的格局开始出现和逐渐加剧，因而代表统治权力的青铜礼器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，从而表现出多样性和地方性的艺术特点，这种特点就使得这一时期的青铜器在设计上与商周迥然不同。总体上来说，器形由厚重而变得轻灵，造型设计由严正而变为奇巧。取代礼器而成为青铜器主体的是兵器和日常生活用品。

春秋时期青铜艺术风格的转变，应该说是与铸造工艺的进步分不开的，这时仍继承着商周以来制作铜器的传统方法——陶范法，有单范铸造和合范铸造，而器身与附件分别铸造的分铸法，则在商周的基础上得到了进一步发展，也更加广泛地被应用，表明了附件单体作模和与之相联系的嵌入、焊接技术的高超，便于处理部件复杂器物的制作，创造复杂的结构，优美动人的艺术作品。这种分铸法的广泛运用，加上金属细工中出现的错金银、嵌红铜、嵌松石、针刻红铜、鎏金等新工艺，更使这一时期青铜器的装饰艺术效果多样而生动活泼。所谓错金银，又称金银错，源于镶嵌工艺，其制作方法是在青铜器表凿刻图案成槽，然后将金银截成点或线，压入槽内，最后锉平即可。

除了上述新工艺以外，这一时期在青铜器的制作方法方面还发明了失蜡法。这种铸造方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，蜡模熔化流出成空腔，最后浇注铜液。失蜡法的发明大大提高了青铜器的精致度，不仅可以使青铜器表面变得光滑平整，而且使复杂器形的出现成为可能。河南淅川县楚国令尹子庚墓出土的铜禁是我国目前发现的采用失蜡法铸造铜器最早的铸件，在时间上属于春秋晚期。

此外，春秋中后期，在制作青铜器花纹上模印法的发明，不仅对青铜器生产，而且对青铜器艺术表现也影响甚大。众所周知，商周以来青铜器花纹的制作方法是在范模上先画好花纹，花纹的凹入部分用刀雕刻出来，凸起部分用泥琢好后再加贴上去，雕刻的花纹是十分费时费工的。而一个范模只作一个外范，外范作好后将范模的表层除去，用作内范，浇铸铜器完毕后，只有打碎内范才可取出铜器，因而每范只能使用一次，这无疑是极大的浪费。拍印法模印花纹技术的发明，可以用事先制作好的刻有花纹的陶质或木质的拍子在范模上拍打，常常拍打出连续的花纹，亦即若干组图案，花纹是同一种图案的反复连续，这自然节约了人力、物力，提高了生产效率。

春秋时期的铭文虽仍以铸文为主，但文字明显减少，而且文字大都简短，有限的铭文内容大多是关于祭祀的。然而，这一时期铭文的字体呈现出多样化的情势。文字繁简并用，南北风格截然不同。字体有的作瘦体，有的作肥体的，还有意仿商周的波磔体，在求工的基础上，加强字体的风采和装饰性。在晋国还出现了奇趣的字体蝌蚪文。江淮一带剑、戈、矛等武器上，常装饰有曲绕回旋的鸟虫书，鸟虫书应是当时的一种美术字，从中可以看出时人在书法艺术上的追求与创造。

下及战国时代，由于礼乐制度进一步衰落，因而以青铜制作的传统的青铜礼乐器在数量和青铜器物的比例上也逐渐减少和缩小，而青铜制作的日常生活用器逐渐增多。从解放以来一些大型战国墓出土的器物来看，钟鼎之器占的数量很大，钟必成编、鼎必成列反映了贵族宴飨的奢侈生活。如1978年湖北随县曾侯乙墓出土的悬挂在曲尺形钟架上的三层八组65件钟，总重量达2500千克，钟体华美精工，经有关部门试验演奏，证明音色优美。河南汲县山彪镇1号墓、山西长治分水岭14号墓都出土了大量的青铜器，前者出列鼎9，后者出列鼎7。常见的青铜容器除鼎外，主要还有鬲、甗、敦、敦、豆、壶、尊、盂、罍、盘、匜、鉴、多种鸟兽尊等。还有青铜容器的组合更多地出现一些诸如匕、勺、鼎勾一类的小附件。灯、炉、箕、铜饰件也有发展。服饰器中的带钩与铜镜是这时发展起来的最引人注目的物品。玺印、符节、货币较春秋有了大的发展，青铜货币主要有似农具镈的布币、似刀削的刀币、圆形方孔或圆孔的圆钱以及仿海贝的铜贝币等。

战国时期青铜器器形的变化趋向是　早期基本上沿袭春秋晚期以来的特征，中、晚期则变化较大。一方面，形体硕大的大镈、大钟、大鼎、大盘、大甗、大鉴十分常见，另一方面，无论是器物的总体造型，还是装饰手法、题材都呈现出多样化。可以说同一类型的器物之间只存在某种程度的相似性，而没有绝对的相同。如果说有一些相同点，那就是所有的几何体造型都遵循这样的原则　即力求使器物的上、中、下各部位比例协调，左、中、右各部位保持平衡，以便使器物的重心落在理想位置上，从而取得沉稳的视觉效果。器物的各种附件如耳、柱的安置，都在不破坏整体平衡的原则下进行。

除了像中山国王器铭等少数器物外，战国时代青铜器的铭文，在内容上较之商、周和春秋时期要简略。由于这时钢的出现，雕刻工具的锋锐为刻铭工艺的发展提供了物质条件。如果说在此之前铜器铭文主要是铸的话，这时则以刻为主，且多刻在器物的表面易显露的部位，如器腹和口沿上。正因为是刻铭，所以对书体产生了影响，字体结构风格常常显得瘦硬。战国早期南方有的地区仍延续着春秋时期以来的鸟虫书艺术字体。

1974～1978年河北平山中山国王墓出土的长铭器铜鼎469字，铜壶450字，铭文之长不但是战国铜器上从未见过的，就是在铭文最发达的西周青铜器中也属少见。铭文布满器身，文字排列整齐均匀，刀法娴熟，书体秀丽。从书体特点来看，每字竖道往往引长下垂，尾端尖锐，与魏晋印章和魏正始石经上的“悬针篆”笔法极其相似。需要注意的是 由于列国在文化上有着一定的地域性，同一个字在写法上常常有差别，字体上也有区别。即使同一国家也有繁简和异体字之分。更需要指出的是，战国晚期，西方秦国和东方六国在使用文字上有着不同的文字体系，即通常所说的“秦用籀文，六国用古文。”

3.1.6 变革中的秦时青铜器

尽管春秋时期秦国还是一个经济、文化十分落后的小诸侯国，但是经过300余年，到战国时期，秦国竟成了当时实力最强的大国，并于公元前221年，最终统一全国，建立了统一的多民族的封建王朝。虽然这个统一王朝只经历了短短15年，就被农民起义的风暴所覆灭，然而，从秦人在整个历史舞台上的活动情况来看，它不同于其他诸侯国那样情况简单。毕竟秦人的来源及其迁徙，把秦人的活动推到了悠远的历史长廊，而秦人由一个弱小的迁徙民族到最终统一中国又使秦人的物质文明和精神文明与中华文明的发展存在着个性在发展中起于共性和共性受个性的影响等情况，这种发展可以说在中国传统文化中起着十分重要的作用，在青铜工艺美术中表现尤为突出。

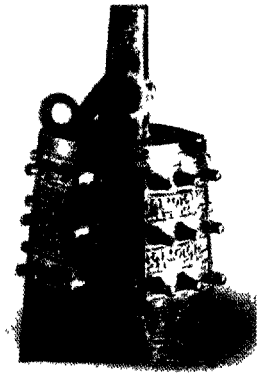


图3－5

秦时由于封建制度的进一步发展，青铜礼乐器比战国时期更衰落，与此同时则是日用生活器皿继续得到发展。从湖北云梦睡虎地秦墓出土的包括鼎、钫、匜、鉴、勺、镜、剑和削刀等十件青铜器来看，铜鼎、铜钫等器物表层均镀一层银白色的可能是锡、银之类的物质，使器物保存完好。从中可知，秦代对青铜器铸造业的重视和铸铜发展水平的进步。

图3－6

战国时代秦国的青铜乐器著名的有秦公钟（图3-5）和秦公镈(图3-6)，由此可见这时期青铜乐器的一斑。

春秋战国时期，政治、文化的多元化所导致的青铜器的地域差异伴随着秦王朝的统一而发生了逆转。文献记载 秦始皇统一六国以后，为巩固专制主义的中央集权，采取了一系列措施，“分天下以为三十六郡”、“一法度衡石丈尺，车同轨，书同文字”和统一货币。从出土秦代青铜器来看，秦始皇所推行的措施是推行了的。秦始皇统一度量衡的诏书，有的直接刻或铸在官定的量器或衡器上，有的先刻在一块铜版上，此铜版称为诏版，然后再将诏版嵌在量或衡器上，传世或出土的秦代量或衡量上带有诏书的为数不少。如北京故宫博物院收藏的秦权就用小篆刻有秦始皇26年的诏文。这种一统标量的确立和推行使春秋战国以来多元发展的青铜器趋向于一元化。这种发展虽有利于巩固统一，但从艺术角度上而言，无疑制约了多样性的产生和发展。

3.1.7 青铜器继续发展的两汉时期

两汉时期，由于铁器使用增多，逐渐取代了青铜农具、工具和武器，而漆器与瓷器的发展又取代了一些生活用器。所以，从严格意义上说，两汉时代的青铜器与商周青铜器相比，就大为逊色了。从遗留下来的两汉青铜器来看，两汉时代的青铜器制品与青铜时代的发展高峰商周时期相比，在器物的性质、种类、形制、

图3－7

工艺技术以及经营管理等方面都有了根本的不同。

首先，从青铜器的性质、种类、形制来看，这一时期青铜礼乐器虽然进一步衰落了，铜兵器逐渐被铁兵器所代表，但由于铜采矿业的发展，商品经济的需要，使这时的青铜冶铸业在制作日常生活用器等方面进一步扩大了。战国时期存在的器种，如豆、敦、缶、簠已基本绝迹，只有商周时期的个别器种如鼎仍有留存。日常生活的实用器主要有　食器，鼎、釜、甑、鍪、鏟斗；酒器，钟、钫、耳环、樽、卮、盉、水器，盘、冼，等等。新出现和在原有基础上发展起来的器种主要有灯（图3-7）、博山炉、熨斗、炉、漏壶、案等。在青铜制日常生活用器广泛发展时，青铜制品渗透到社会生活的诸多方面，例如　货币、符、节、带钩、铜镜、玺印、度量衡器以及云南等边远地区的铜贮贝器、铜鼓、装饰品、艺术品等等。

其次，从工艺技术来看，两汉初期不但继承了先秦时代已有的错金银与镶嵌技术的传统，而且还有一定的创新，工艺更精湛。鎏金技术此时已发展到高峰，鎏金技术在古代又称“金涂”，其具体作法是用金粉和汞的合金涂在铜器表面，经烘烤，汞即蒸发，金就留在器表上了。经过鎏金处理的铜器不但器物外表色彩金灿优美，而且鎏金本身对保护铜器，防止铜器氧化也起着重要作用。此外，青铜器上的细线刻纹、分铸套接和使用铆钉技术有了发展，在漆器上采用鎏金铜箍的“扣器”也广泛出现。这一切使我国古代青铜工艺水平达到了一个新的高度。

再次，从经营管理来看，两汉青铜器的经营方式分为官营和私营两大类。官府经营的青铜器是为了满足皇室、各级官府衙门和军队的需要而建立的。官营青铜手工业规模庞大，分工十分细致，管理制度相当完备。私营青铜器主要集中在铜镜等小件日用器方面，以及私铸、盗铸钱币。

两汉时期各类青铜容器从铸造技术上看，大致可分成两种情况　一类是相当华丽的鎏金、鎏银、错金银和镶嵌器以及一些美观精致的薄壁素面器，另一类是素面厚胎器，显得不够精致。有一点特别值得注意的是　两汉青铜器除日常用器、兵器和乐器等外，还有大量的青铜雕塑，这些青铜雕塑比在画像砖上所刻出的贵族出行图或陶质的圆雕更生动、更雄伟，具有较高的造型艺术水平。

3.1.8　青铜器走向衰落的魏晋南北朝时期

图3－8

魏晋南北朝时期青铜器的制造，从总体上说，比两汉时代衰退了，无论是考古发掘出土物，还是传世器物，均比前代少得多。由于这一时期国家长期分裂混乱，北方战火连绵，而南方较为安宁，所以南方相对较北方兴盛。

魏晋南北朝时期，考古发掘出土的青铜器主要集中在1984年安徽马鞍山东吴朱然墓、南京象山东晋咸康七年（341年）王兴之墓、江苏宜兴周处墓、湖北当阳长坂坡南北朝墓、内蒙古呼和浩特市美岱村北魏墓、河北景县北朝封氏墓等。青铜器种类仍以日常生活用器为主，主要有　釜、鏟斗、勺、酒樽、耳杯、洗、博山炉、灯、炭炉、熨斗、唾壶、铜镜等等，武器主要有弩机、刀；车马器主要有镳、辖。从器物种类到风格特征上看，主要是沿袭两汉以来的传统。不容忽视的是，这时期的青铜器一般较汉代铜器要粗糙许多。而由于各民族的融合，在青铜器的铸造上也表现出了各民族相互学习和借鉴而形成的共同的文化特点，当然有些青铜器在一定程度上也反映了某一民族的特色。如内蒙古呼和浩特市美岱村北魏墓中出土的镂孔高足直耳铜鍑，与辽宁北票西官营子1号墓北燕时代的冯素弗墓出土的基本相同，其造型特征为长圆形、

深腹，口沿上有两个半圆形立耳，高圈足上有三个大镂孔。这种造型具有北方游牧民族的风格。

随着青铜器铸造业的衰落，这一时期青铜器的质地较差，器物表面一般没有什么装饰。从艺术角度而言，这一时期值得称道的青铜器只有两个方面 一是由于佛教的传播及兴盛，导致铜铸佛像大兴，流传至今的铜制或铜鎏金佛造像，不仅具有相当数量，而且艺术价值甚高（图3-8）。二是铜镜的制造，在汉代的基础上有长足的发展，不仅制作技术精进，而且出现了武昌、上虞等制镜中心。

3.1.9 青铜器发展的余绪——隋唐时期

隋唐时期的青铜器，在魏晋南北朝全面走向衰落的基础上，继续衰落。但是，由于这一时期社会经济高度繁荣，青铜器的铸造虽不如瓷器发达，但仍残存。青铜生活用器种类尚有不少，包括食器、酒器、水器和宗庙与军事用器。具体的器物有鏊斗、碗、钵、盂、壶、勺、盆、洗、匜、杯（图3-9）、罐、盒、灯、净瓶、手炉、刀、锁、镊、勾、笔架、钟、符以及高度发展的青铜镜（图3-10）等。

图3－9

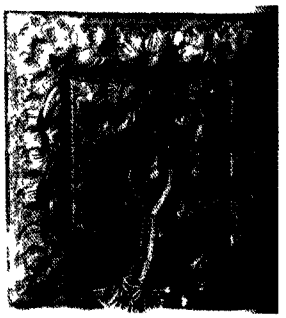


图3－10

考古发现的隋唐青铜器主要见于福建浦城唐墓、浙江衢州唐墓、陕西李寿墓、长少北郊丝茅冲唐墓、河南偃师杏园林唐墓、浙江诸暨唐墓等。众多的出土物虽种类较多，但器物轻薄实用，少见装饰，以素面器为主。当然也有极少数制品显出华丽贵重，并以鎏金为饰，如手炉、勺、镊等生活用器。

3.1.10 仿古青铜器出现的宋元明清时期

从青铜器发展的历史来看，五代至清代，铜除被用来铸造货币、铜镜以及宗教造像以外，一般不用作日常生活实用器和陈设器物。然而，北宋以后不断出土的商周青铜器，由于受到统治阶级的重视，提高了铜器的经济价值，导致了仿古青铜器的大量生产。

从宋代开始，仿古青铜器盛行，一方面是因为商周青铜礼器受到统治阶段的重视，有政治、经济价值可图，另一方面，也与冶炼技术，特别是胆铜生产法的应用与发展有关。所谓胆铜法，简言之，就是自然界中的辉铜矿和黄铜矿，通过与水接触，在细菌的作用下，氧化生成硫酸铜，并溶解于水，就是所谓胆水；而胆水遇铁，铁就把硫酸铜中的铜置换出来，生成硫酸铁和铜，于是铜就从胆水中沉淀出来，这就是胆水浸铜生产的基本原理。有一点需要指出的是 宋代至清代，在铸造货币以及日常生活用器上，常常是用黄铜代替青铜。黄铜是纯铜与锌的合金，古籍内 称其为“输石”，并说其颜色似金，锌称“倭铅”。

宋代仿古青铜器主要表现仿商至汉魏六朝的一些大器，仿造器多种多样，大致有鼎、豆、尊、彀、瓿、壶、觥、觚、卣、盘、匜、洗、炉、钟等。还有各种鸟兽尊，如牛尊、鸮尊、凫尊和新创造的羊车尊、天鸡尊等。这些仿品与被仿古器差别不大，但严格地说，外表相对洁净，较古器粗拙。

五代十国时期青铜制品流传至今的甚少，较重要的有故宫博物院收藏的吴越国王金涂铜塔，塔为圆形，共五层，塔顶为攒尖式，塔座呈现八角形。

两宋时期的铜制品，在各地宋墓和窖藏内发现不少，种类多而杂，以日常生活用器居多。主要有 鼎、

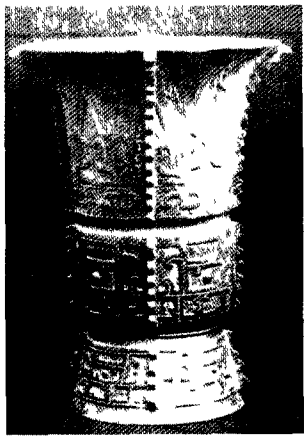


图3－11

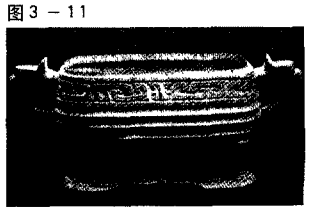


图3－12

图3－13

图3－14

尊　编钟、锅、勺、筷、壶、觚、执壶、盘、罐、瓶、净瓶、匜、唾盂、灯、炉、蜡台、香熏、笔架、钹、镇、权、铜则等。在这些青铜器中，最负盛名的当推大晟编钟和宣和三年尊（图3-11）。大晟编钟系微宗时所铸，其造型是以当时发现的春秋时代的宋公成钟为模式。

辽代铜制品的种类与数量都较少，主要有釜、钵、勺、盆、执壶、权、铃、铜丝制的手套与足套，铜面具以及盛金的诸多小件生活用品，像锁、钥匙、带扣等。

金代统治地区因缺乏铜矿，为了铸钱的需要，铜禁一直很严，大量的日用器皿和宗教器物主要用铁铸造。日用器用铜最多的是铜镜。在传世品中可确定属金代铸造的铜器很难见到。在考古发掘中有零星的发现，如在辽宁辽阳市西北郊北园林发现的铜勺、铜钵、铜盖碗，在山西吉县出土的砝码，在陕西扶风发现的铜钹，在辽宁平岗地区出土的辫发人物铜饰牌等。

另一个少数民族政权西夏，考古发现所见的铜制品中，除有小件的铜泡、门钉泡、铜饰、甲片、镶蓝宝石等以外，最引人注目是宁夏银川以西贺兰山东麓的西夏王陵区101号陪葬墓出土的盛金铜牛，该牛造型作卧式，昂首前视，颈肉清晰，栩栩如生，堪称中国古代青铜制品中的佳作。

元代铜器的种类主要有鼎、盨(图3-12)、簠、爵、盘、罐、碗、盆、鼓、铃、权、盒、笔架等。但所见最多的是铜权（图3-13），不但其出土地点星罗棋布，而且还表现出了特殊的时代风格。其造型有作六面体的，有作圆形的，有呈现阶梯式的圆形底座，顶上有穿孔，方形纽。在元代的仿古青铜器中，甘肃漳县汪世显家族墓出土的铜爵颇具特色，其中一件造型从图像上看，为仿西周模式。长圆腹、二高刀形足，流与尾上翘，二菌状高柱，腹以云纹为饰，而另一件则作下收的长圆腹，较低的三足侈足，流尾部很宽，二柱的高度特别突出，盨作弯曲的半圆形，腹饰乳钉纹和云雷纹。从该爵的整体造型观察，明显不同于商周爵，由此可以认定该爵是在仿制基础上的一种创新，而这种创新在宋元时代是极为罕见的。

明代仿古青铜器的种类甚多，主要也是仿商代至汉魏六朝的一些大器和精美之器。就目前所知，仿器的种类有　鼎、敦、甗、敦（有球形的）、觚、觯、卣、罍、尊、瓿、壶、钟、砚滴等。这些器物无论是造型，还是装饰纹样，其仿造水平均超过了宋代。但是在明代仿古青铜器中，也有两种现象值得我们注意　一是一些仿器上有纪年，写明本时代，如“嘉靖”，有的写古纪年，如“元朔”、“建安”，有的器上甚至有“某人造”款样，二是在仿制中出现了一些特殊形制的器物，如百环方形觚，有贯耳的觚，出戟大尊，长筒形觯，小球形敦等。

除了仿古青铜器以外，宣德炉和铜钟是明代铜制品中重要的一类。所谓宣德炉即明宣宗宣德年间按照宣宗御旨为郊坛太庙所铸之供炉。据文献记载，宣德炉制作极其精美考究，从世存的宣德炉来看，特征是圆腹、侈口，口沿二立耳，三乳形足，暗紫色器身上饰有大小不等的金片，外底中心部位有“大明宣德年制”六字楷书（图3-14）。明代铜钟著名的有北京大钟寺明成祖永乐年间铸造的永乐大钟和1981年在福建南风发现的郑和铜钟，其中前者通高6 94米，重46 5吨，钟体满铸楷书的佛教经文，约227000余字，字体端正严谨。后者钟顶作球冠状，上铸龙纽，钟口呈葵瓣状，钟肩饰云头纹，身饰雷纹、环带纹和八卦图形，钟体下部楷书铭　“大明宣德六年岁次辛亥仲夏吉日，太监郑和、王景弘等同官军人等发心铸造铜钟一口，永远长生供养，所保西洋往回平安吉祥如意者。”由铭文可知该钟由三宝太监郑和于1431年铸。

大致来说，清代仿古青铜器的种类不及宋、明时期，主要有鼎、尊、罍、觚、卣、壶等商周秦汉彝器，特殊形制的器物主要有：百环尊、方口觚、出戟大尊、偏足方鼎、天鸡尊等。山东潍县为清代仿古青铜器著名的产地。

除仿古青铜器以外，清代还用铜铸出不少宫内陈设或具有实用价值的铜制品，这些器物大多造型生动，如故宫目前保存着6对铜狮，这些铜狮如太和门前的一对没有鎏金的大铜狮和乾清门外的一对鎏金狮。在故宫内还陈设有许多铜制立体动物雕塑，其中主要有太和殿露台上的铜龟、铜鹤，储秀宫前的铜鹿、铜龙，翊坤宫前的铜凤、铜鹤。这些动物雕塑惟妙惟肖，堪称清代铜制艺术品精华。清朝统治者之所以要在宫内陈设这些动物雕塑，一方面是为炫耀宫廷的豪华，另一方面是借以显示封建君主的“尊贵”和“威严”。

总之，从宋代开始，青铜器的制造以仿古为其主要特征，但是在仿古过程中，也有一些其他器物的冶铸，这样，从严格意义上说中国青铜器的生产发展一直残存、延续着，并未完全退出历史舞台。这种状况，直到晚清、民国而不废。

3.1.11 中国古代铜镜的发展演变

从铜镜的起源和发展来看，尽管在4000年以前的齐家文化遗址出土了目前所知最早的七角星形纹铜镜，并且商周时期也屡有发现，如殷墟妇好墓出土过叶脉纹镜（图3-15），河南上村岭西周虢国墓地出土过鸟兽纹镜，但铜镜的大量出现应该说是从战国时代开始的。

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。如湖北江陵张家山战国墓出土的“透雕蟠螭纹镜”（图3-16），造型多样，数量众多，式样有方、圆两种。而中原地区，虽然青铜镜的数量不多，但在铸造及装饰艺术方面却颇具特色。如山西长治出土的变形龙纹镜，内区六片莲瓣纹，内饰羽翅状龙纹，外区环列十二组变形龙纹，边缘饰淘纹一周。战国时期流行的彩绘、错金银、镶嵌、透雕工艺被大量运用到铜镜铸造上来，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。如保利艺术馆收藏的“嵌绿松石鎏金蟠螭透纹镜”，由圆形和透雕镜背嵌合而成，六角形纽座上有弓钮，座上有三个圆圈。主纹为透空的十二条蟠螭，边缘为一周透空鳞状纹，嵌绿松石，镜背整体鎏金。河南金村出土的金银错纹镜就是运用错金银制作的。从青铜镜的发展史来看，以透雕工艺铸造只限于战国时期，这种青铜镜具有传真写实的特点。

图3－15

西汉早期铜镜，仍延续战国遗风。武帝以后，才出现真正的“汉式”镜。这种“汉式”镜的镜面逐渐加大，镜胎逐渐加厚，平缘，半球形钮，给人以古朴敦实的美感。此外，镜的背面出现了大量的吉祥韵语铭文。有的镜上镀上一层金属铬，既美观又防蚀。

在西汉中晚期出现了一种非常特殊的“透光镜”，这种铜镜的特点是圆钮，钮座外饰连弧纹，两周弦纹带之间配置铭文“见日之光，天下之明”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，这就是我们所说的“透光”效应，故名透光镜（图3-17）。

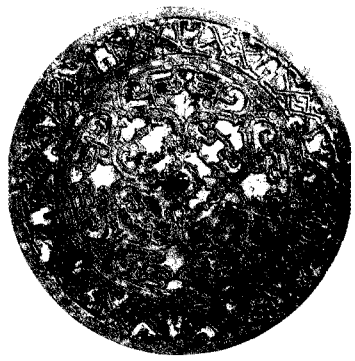


图3－16

到了西汉后期，铜镜的最大变化体现在装饰方面，出现了象征周

天的“四神镜”，这种镜又叫“四解镜”。所谓“四灵”，实际上是指 东方青龙、西方白虎、南方朱雀、北方玄武。从四灵的名称来看，应是与东汉以来道教的兴起有关。

西汉末年和新莽时期，出现了 种“规矩镜”，在西方学者中称这种镜为TLV镜。目前又有些学者称这类镜为“博局纹镜”。其特征是 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。缘饰为锯齿纹或飘动起伏的云气纹（图3-18）。

图3 - 17

图3 - 18

图3 - 19

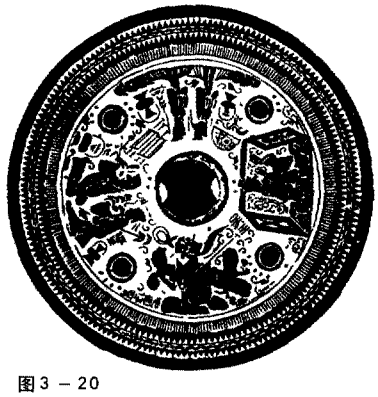


图3 - 20

东汉前期在盛行规矩纹镜的同时，出现了龙虎纹镜。这种镜的风格特点主要体现在纹饰的布置与形象的刻划上。表现为夹钮对峙、张牙舞爪的龙虎，给人以张劲迅猛之感。同时其装饰因采用了圆浮雕法，因而给人以强烈的立体感。此外，到东汉中期以后，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都受到当时画像石、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，表现技术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，人体的布局结构可分为阶段式、圈带式、对列式三种。根据铜镜铭文得知，神兽镜以表现东王公、西王母的题材最多（图3-19）。东王公和西王母是古代传说中的神仙。浙江绍兴赵建村出土的“仙人骑马神兽镜”，为圆钮、双线方框钮座，主题纹饰为仙人骑马及龙、虎、神兽，间饰四乳钉，边缘饰云纹。在以神人为题材的画像镜中，多铸铭文，其书体大多为小篆间杂汉隶，少字、短句现象屡见。历史故事题材的画像镜以伍子胥的故事为多。这种画像镜将镜背分为四区，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3-20）。

三国两晋南北朝时期，铜镜的制作在汉代的基础上又表现出某些时代特征。大致说来，魏晋时期，铜镜的纹饰与技法基本上都是沿袭东汉的，而且有化繁就简的趋势。主要流行柿蒂纹镜、连弧纹镜、规矩纹镜、盘龙镜、乌纹镜、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”常作竖写铸于纽座上下。这种铜镜在西晋时更盛行，不过到了十六国北朝时期，汉镜风格逐渐消失，主要流行禽兽、禽鸟镜，一般为圆形、圆纽、圆纽座，在纽下叠压兽或禽鸟，窄平素镜边。与此相应，孙吴东晋南朝时期，吴国出现了以佛像为题材的铜镜，即我们常说的“佛像夔凤镜”。这种铜镜的特点是在变形四叶或弧纹中，刻画有佛像、飞天或禽兽。两晋南朝的铜镜从传世和出土物来看，普遍出现了简化的趋势，镜体逐渐变小，铸工低劣，纹饰草率，表现出青铜制镜业的全面衰落。

到了隋唐五代时期，从出土的实物来看，铜镜的铸造技术已经达到了我国铜镜艺术的巅峰。这一时期由于青铜合金中锡的成分增多，因而青铜颜色净白如银，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，即具有实用性，又有装饰艺术性。特别是刻划流畅的线条，使铜镜整体完美而和谐。从铜镜的

形制来说，新出现的有葵花、菱花、亚字形、六角、八角等形，无纽带柄手镜也出现了。从铸造技术来看，隋唐五代时期已广泛采用金银平脱、嵌螺钿等工艺，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、鸾马、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3-21），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。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（图3-22）。

图3－21

图3－22

两宋时期，堪称中国铜镜发展史上的一个转折时期，具有强列的时代感。主要表现在装饰题材和风格方面。即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，既具有写实性，又富有装饰意趣。从造形上来看，有圆、方、菱花、海棠、鼎等，有柄镜此时更为流行（图3-23）。

与宋朝相对峙的辽、金的铜镜制造虽然都不甚发达，但也有各自的民族风格和特征，其中辽镜多以契丹文字、花鸟为主要纹饰，制作一般都比较粗糙。而金的铜镜虽然大部分仿造汉、唐、宋镜，但也出现了一些新题材，如双龙纹镜和双鱼镜为金国最流行的纹饰。此外，柳毅传说故事镜、吴牛喘月人物故事镜、海舶镜等也较为普遍。铜镜上不仅用纹饰、图案装饰，而且文字装饰也十分盛行。这些铜镜虽然题材比较新颖，但无一不制作粗糙，反映出落后的少数民族在铜镜的制作方面技术尚不够精良。

元明清时期，不但是中国青铜器制作的残余时期，而且也是中国铜镜发展史上的尾声，如果说元代还可见一些缠枝牡丹纹、神仙人物故事镜、双龙镜的话，到了明代，题材除了一部分高浮雕的亭阁人物之外，大量的则为素面上铸“长命富贵”、“五子登科”等吉祥文字镜，可以说，“图必有意，意必吉祥”是明代铜镜的特点。而到了清代，由于玻璃镜全面取代了青铜镜，铜镜逐渐退出了历史舞台。在个别地方尚在制作的青铜镜仅仅是作为结婚时装奁的团圆镜，失去了其使用价值。

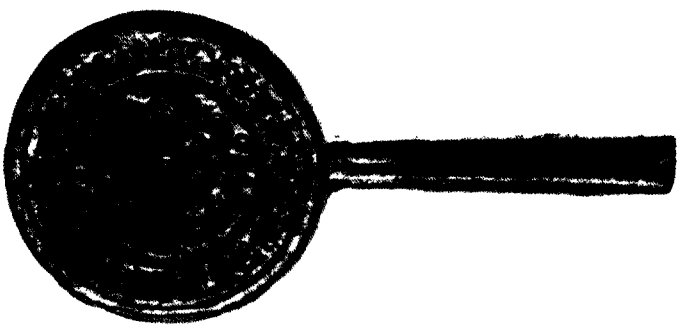


图3－23

3.2
青铜器的造型艺术

从二里头文化早期出土的青铜器来看，早期青铜器在造型上借鉴了陶器的造型，如出土物中饮酒用的爵与陶器中出土的爵基本相同，只是整体造型显得纤细单薄而已，爵体下面有三只尖细的足，体侧有鋬，口都向前伸出长流，向后伸出尖长的尾。这里值得我们注意的是长流尖尾构成平衡而略有变化的外轮廓，从而避免了呆滞之感。尽管也有的爵的流或长或短，外貌有些变化，但是这些爵的表面都没有铸出装饰花纹，显示出早期青铜工艺的拙稚风格。除铜爵外，还有制工较精而具有专用功能的青铜兵器和乐器，以及一些小件工具。其中的兵器值得注意，有戈、镞和戚，开创了中国古代青铜兵器的独特形制，但外貌也颇拙朴，缺乏装饰花纹。

3.2.1 夏、商、西周时期

据《左传·宣公三年》记载，王孙满答楚子问鼎，曾说过 “昔夏之有方有德也，远方图物，贡金九枚，铸鼎象物，物为之备，使民知神、奸。”夏代似乎已能“铸鼎象物”，制作装饰有百物形貌的巨大青铜九鼎。可惜的是由于传说中的九鼎自从沉入泗水之后，再也没有重现人间，所以我们很难知其造型特点。不过，从文献中说“鼎成三足而方”，以及“黄帝作一鼎，高一丈三尺，大如十石瓮，像龙腾云，百神禽兽满其中”来看，史前和夏代鼎的造型应与商周时期的鼎基本一致。

从夏代出土的青铜器来看，主要是小件的工具和兵器。青铜礼器仅限于饮酒器爵。其造型与陶爵如出一辙，壁器较薄、扁体、束腰。平底、细三足，流和尾较长，为窄槽形，流与口交接处多无柱，鋬镂空弧度大且对应一足。这是目前所见夏代青铜爵的典型造型。

商代青铜器的造型大多来源于陶器，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。从总体上来说，方形的、圆形的几何体造型是商代青铜器中最常见的造型。并且这些几何体造型都遵循这样的原则 即力求使器物的上、中、下各部位比例协调，左、中、右各部位保持平衡，以便使器物的重心落在理想的位置上，从而取得沉稳的视觉效果。器物的各种附件的安置，都在不破坏整体平衡的原则下进行，因而除了更好地满足实用的需要以外，成为一种有效的调节整体平衡的手段。以鼎来说，在原始社会本是用陶上烧制的普通炊具，其主体部分是盆、罐一类的容器，下边加上三个足，便于生火加温。商王文丁为祭祀其母亲武乙之配偶戊，命工匠所铸造的著名的司母戊鼎，鼎通耳高1 328米，重875公斤。这个目前已知的青铜时代体量最大的青铜器，造型宏伟，极具青铜艺术所特有的造型样式。鼎腹

四面以饕餮夔龙为边饰，云雷纹地，中心留出大面积空白，两耳外侧饰相对的两立虎，柱足上柱饰饕餮，下有三弦纹。庄严的方形造型，给人审美上的雄伟感，加上其花纹装饰图像给人的精神震撼，使鼎在原始陶器的视觉感受之外，被赋予了新的内涵，成为统治权力的象征（图3-24）。从这一时期出土青铜圆形鼎的造型来看，多为圆腹双耳，以三足支撑，且器腹与足相通。这种造型较之方形四足鼎，更表现出高度稳定、庄重的审美特性。后世常以“鼎足”、“鼎立”、“鼎峙”一类词汇比喻势均力敌的均衡态势，在很大程度上说，应是源于对圆鼎造型的印象（图3-25）。与鼎同样的重要礼器的簋，形似碗，深腹，无耳，矮圈足（图3-26）。

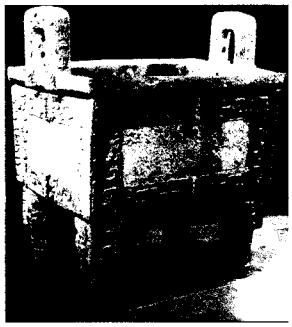


图3－24

图3－25

图3－26

商代后期，青铜器的造型有了较大的突破和创新，富有特征性的方形器较普遍，如方鼎、方卣、方罍、方壶。圆形鼎此期锥状足已基本消失，柱状突足、深腹、立耳的鼎盛行。耳、足位置一改商代前期的上点式，两耳对应两足成为三点式，整体形体给人以更强的稳定感。正因为具有这种造型特征，所以成为历代鼎的固定模式。甗较前期多见，形制有两种：一种是自口至腹皆直，口沿有宽厚的边沿；一种是侈口。妇好墓出土有形制新颖的三连甗。

商代青铜器中，极具造型艺术的是立体人兽造型的艺术品，这种青铜器是将人或动物的立体雕塑与实用容器造型溶为一体。在这一类作品中，依据造型手法不同，又可以分为两类：

第一类是仍旧保留着原来容器的基本造型，而以浮出器表的立体动物造型作为主要装饰手段；

第二类是将容器的外形，制作成鸟兽的形貌，完全将动物造型与实用容器溶为一体。

在第一类造型中，从目前所知实物来看，当以商代青铜四羊方尊为代表。这件1938年出土于湖南宁乡月山铺，今藏于中国历史博物院的尊，高58.3厘米，口边长52.4厘米，重34.5公斤。为方口，大沿，颈部转折劲利，每面四隅及正中均饰蕉叶纹。蕉叶纹中心各有觚棱，八条觚棱直伸出器口之外，造成器口外张之感。尊体四周各铸出一只站立的羊，各将头伸出尊体，大角卷曲而角尖又转向前翘，身躯和腿蹄分别在尊腹和尊的圈足之上，既与铜尊合为一体，又似四羊对尾向四方站立，呼之欲出，共同背负起方尊的长颈和外侈的尊口，从而将立体雕塑与容器造型成功地结合在一起。（彩图 7）

作为以鸟兽的形体为容器造型的器物，按其特点、设计特征可区分为两类：一为肖形地模拟真实的动物，造型生动传神；二为极富想像力，将多种动物的特征汇聚成形，给人以神异诡谲之感。

肖形地模拟真实动物形貌的青铜器，也以尊类器皿为多，系利用动物躯体为中空的尊体，将尊口开在背脊处，其形貌有牛、豕、马、犀、象、虎、鸮、鱼等。这里我们以河南安阳妇好墓出土的青铜鸮尊为例来说明。该尊造型为高傲地昂头蹲踞的鸮，以粗壮的脚爪和触地直立的尾羽，形成三个支撑点，呈鼎足之势，显得极为稳重有力。在大鸮的体后，又铸出一只展翅的小鸮，它圆瞪双目，紧闭尖喙，伸张双翼，力图向上飞翔，摆脱压在它上面的大鸮。这一大一小，一静一动的两只鸮，形成鲜明对比，集浑厚、稳重、鲜明、生动于一器（图3-27）。

图3－27

至于采用虚构动物造型设计的青铜器，呈现出各种富于幻想的奇异形象。这类造型的器物在商代甚多。如妇好墓出土的带有司母辛铭文的四角青铜觥，通高36厘米，通长46 5厘米，今藏于中国历史博物馆。整个器物由器、盖组成四足立兽形。首似马，有眼、竖耳及卷角。通脊有扉棱，扉棱尾端蜷曲。腹下四足，前两足为奇蹄，后两足如鸟爪，尾为兽首豕。整个器物身大腿短，角与尾甚小。兽形非马非牛，构想奇异。由于腹部较大，因而容器较大，实用而造型奇特。又如妇好墓出土的一对妇好铭圈足觥，更是将外形设计成鸟兽合体的怪异造型，从前面看，是一头跃起的猛虎，从后面看，则变成了一只昂头振翅的鸱鸮。

西周前期，即武王至穆王时期，青铜器既有商末遗风，又有自己独特的风格。其中鼎腹部硕大而倾垂，也就是腹的最大径在下部，足为兽蹄足。这是康王、昭王时期鼎的一个极为重要的特点，在同一时期的簋、卣、尊等器物的腹上也有同样特征。簋的变化较大，以方座簋、四耳簋最为典型，这也是周初特有的形式。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耳。周初最主要的酒器是卣和尊。卣的造型多为器腹下垂，为增加器物的稳固，往往在盖的两侧饰上翘的长角，因而给人以雄伟墩实感。当然也有造型比较独特的，如出土于陕西宝鸡戴家湾，今藏于美国波士顿美术馆的鸟纹卣，其提梁横跨于卣口短颈上，两端有龙首，梁面饰斜角云纹及小牛首。卣的上端两侧饰有突起的长角。这种造型在同一器中极为少见。尊盛行无肩尊和方形圆口尊，在圈足的下部常用边圈来增加器高。如著名的何尊就是如此。与卣一样，这一时期尊的造型也有独特者。如出土于江苏省丹徒母子墩，今藏于镇江市博物馆的鸳鸯尊，以鸳鸯为器物主体造型，鸳鸯肥硕的身体背负尊口，尾部下端的一螺旋形支柱，与鸳鸯双足一起构成稳定的支撑面（图3-28）。

图3 - 28

西周后期，即自共王至幽王时期，青铜器物的形制又有了明显变化，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、觯、觶、卣等逐渐消失，食器中新出现了盛食器莹与簋，水器中也出现了匜，乐器也有了很大发展。传统器物与这些新出现的器物的造型均具有明显的时代特征，如鼎，腹多是半球形，立耳，足蹄形，新出现的食器莹，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。

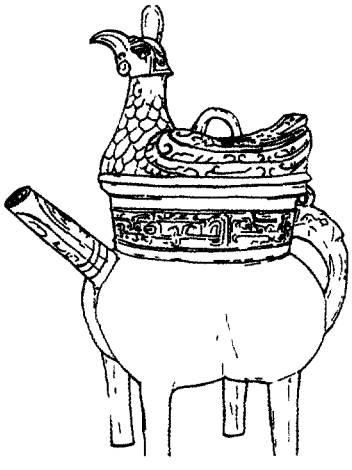


图3 - 29

如同商代一样，西周的青铜器中也存在大量的动物式人兽结合的造型现象。如有的青铜器上有大鸟的立体造型，冠毛高耸，双目凝视，钩喙上昂，挺胸翘尾，双翼收拢，一副高傲姿态。例如1981年陕西长安县斗门镇花园村西周墓出土的鸟盖盉，盉盖的大鸟就是典型代表（图3-29）。出土于陕西省扶风县，今藏于陕西省博物馆的鸟盖铜盉，腹部呈扁椭圆形，前为兽头形流，后设龙身把手，口上一昂首凤鸟形盖，腹下四足，由多种动物组合而成（图3-30）。至于以立体人兽为造型的青铜器，与商代相比，类似作品偏重于写实，并常常去掉那遍体繁缛的纹饰。1982年江苏丹徒出土的鸟形铜尊，塑出一只体态肥腴的水禽，以它宽厚的背脊驮负尊口，又以鸟的带蹼的双足为尊足，由于躯体平素无纹，笼罩着商代青铜尊的神秘色彩消失了，更觉逼真传神。而以人兽结合的则更显艺术性。如传说出土于湖南安化，后流失国外，今藏于日本泉屋博物院的“虎食人卣”，通高35 7厘米，重0 9公斤，通体作虎形，两后足及尾支撑作

图3 - 30

踞坐形，前爪与一人相抱，作张口欲食之状。人身与虎相对，手扶虎肩，双脚踏虎后爪上，头侧转。从人虎互抱的形态看，人并无恐惧挣扎之状，似乎并不是表现猛虎食人的作品，而是表现人虎间和谐共处的作品。当然，也有人认为那人是具有通天法力的巫师，老虎是他通天的动物助手（图3-31）。卣是祭祀时盛酒的器具，因为巫师作法时要痛饮美酒以调整精神状态，因此这件神秘莫测的青铜卣也是巫师通天的法器。这当然是个别学者对这件作品的一种推论。

图3－31

图3－32

值得我们注意的是商代青铜器中神、兽、人结合的雕塑性作品的出现。这种造型的青铜器在四川三星堆有大量的发现。从两个祭祀坑中所发现的与真人等高的青铜立人像和数十具青铜人头像，以及16具形象奇特的人面具来看，不仅丰富了商代青铜器的种类，而且其造型也体现了当时的某些文化特征。三星堆青铜立人像连座高为260厘米，人像（连冠）高182厘米，约与真人等高。其下有一个80厘米的底座，其整体形式很像现代有底座的纪念性人物雕塑。座高将近观赏者的腰际，这就迫使人们必须取仰视的角度去观瞻，从中可以看出设计制作者有意强化造像崇高感的创作意图。其中铜人面型瘦削，五官的表现虽有些程式化，但眉毛粗宽，双目呈杏叶形状，中央凸起一道折棱，而不刻画眼珠。其口裂很长，耳朵很大，耳的细部为勾云状的结构，下垂有穿，为戴耳饰用。颧弓呈一道清晰的转折线。其面部虽然没有表情，但那张没有表情而夸张五官的脸却有着严冷的宗教感情色彩（图3-32）。

图3－33

三星堆青铜人像雕塑中最富于神秘意味的是那些亦人亦神亦兽的青铜面具。其中形象奇特、体量最大的一件人面具，高65厘米，通耳宽138厘米，五官类似人头像，而一双眼球却突出于眼眶之外16.5厘米，形如长筒，中段环以圆箍，向两侧前方斜撑而出。两耳也奇大，如戟形平展开。由两眼和双耳向前方与两侧伸展的方向性，使感觉空间被极大地扩展，从而收到了强化精神的威慑力，显现出其亦人亦神的地位（图3-33）。

3.2.2 春秋、战国时期

春秋战国时期常见的青铜食器有鼎、豆、壶、盘；乐器有十几件一套的编钟；兵器有戈、矛、戟、剑、镞等；日用品有铜镜。这一时期青铜器的冶铸不再由王室独控，地区的冶铸规模日益扩大，所以导致了青铜器的造型和装饰都日渐突破了传统藩篱，新的器类、新奇的造型不断涌现，夏商西周以来占统治地位的神秘狰狞的造型和装饰，日渐为华美写实的新造型与装饰图像所代替。大量描绘贵族生活如宴乐、狩猎、战斗等画面的出现，表明青铜器艺术日渐走向民间和生活化。

具体而言，这一时期器物造型的主要特征，春秋前期大体上仍沿袭西周晚期的风格与特征，如大盂鼎的造型继承了商末鼎的造型样式并形成一种规范。其基本造型特点是圆腹、立耳、柱足。腹大而略浅，口沿下微收，腹部鼓出，成为影象最宽的部位。由口沿至腹底形成异常饱满而又有力的轮廓线，并与口沿和两耳的方折相对比。两耳微微向外打开，上端较宽厚，下部嵌插于器腹内壁，结构牢固，而每一方圆转折都处理得

非常明确，毫无含混之处（图3-34）。中期以后，开始显示出本时代的特色。如鼎的形制足由矮变高，由胖变瘦。普遍带盖，盖上有三栖、三杯或三鸟，多兽蹄形足。尤以南方楚国的鼎最为突出，如倗鼎盖微隆，中置方环钮一个，周边有3个环钮。小口直沿，鼓腹，圜底，蹄足，双耳立于器肩，略外侈，颇具新意。食器豆，从大量的出土物来看，有盖、子母口，叭形圈足，腹有对称的环耳，盖及腹大多装饰蟠螭纹或蟋虺纹。1923年出土于河南新郑李家楼，今藏于故宫博物院的盛水器“莲鹤方壶”（彩图8），堪称这一时期青铜造型艺术的典范。该器通高118厘米，口长30.5厘米，身作方圆形，即方形为本，四隅无楞近圆。器盖为高缘平顶，顶四周为两圈镂空外翻花瓣，中间立一长脚鹤。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。此外，属于战国早期的“连座壶”，1978年出土于湖北随州的“银首人形灯”和战国中晚期的“树影灯”均属于颇具艺术性、设计合理的器物。

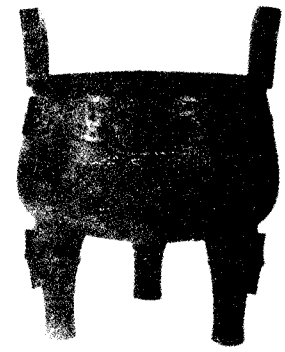


图3－34

1976年出土于河北平山，今藏于河北省文物研究所的“银首人形灯”，高66.4厘米，灯主体为长袍男子形，左右手各持一灯。男子首为银质，两目嵌宝石，炯炯有神。其嘴角上翘，眉粗而弯，宽袖下垂。右手握一螭，螭口衔灯柱，柱身饰错金银龙纹，并有一浮雕螭龙盘绕，柱中部还有一立雕小猴，弓背蹬柱奋力上攀。左手握一螭尾，螭似托儿，所伸的头口托一灯盘。螭腰部亦为一螭头衔住，螭身盘成一圈，下为另一灯盘的灯口，灯盘触地为支撑。男子足下为一方座，座上饰以兽纹。此灯为一人三盘，连接方法为人持螭，螭衔结盘。而人若杂技演员，表情愉悦，举重若轻，构思十分巧妙。全器设计考虑到了灯光照射的不同角度，让人回味无穷（图3-35）。

图3－35

1977年出土于河北平山，今藏于河北省文物研究所的“树影灯”，高82.9厘米。总体造型为树形，中间为一树干直立于灯盘之上。干上有14条分支，每枝顶端有一灯盘，与主干顶端的灯盘共为15个，它们围绕主干安排，上下左右错落有致，如燃以蜡烛，烛光可以均匀射向四方。再结合此灯的装饰，树干上端有一螭龙盘绕，四足撑开奋力攀登。枝间似有小乌鸦叫，姿态生动。二层枝上有两猴，一爪勾枝，另一爪伸出似接盘上人抛出的食物。一层枝上为背的两猴向上爬行，均很传神。灯盘为圆形座，盘缘圆形，盘内为铜质镂空蟠螭纹，盘下以三虎为足，虎口衔环，虎尾上卷，经背承盘，状极雄悍有力。特别是在设计上，此盘还可拆为八节，节间榫形各异，连接牢固吻合，更加实用（图3-36）。

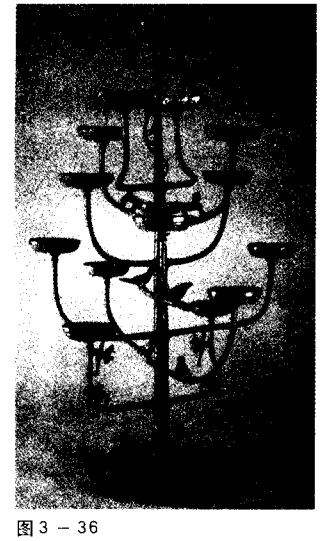


图3－36

总之，从上可以看出，春秋战国时期青铜器的造型在西周时代写实风尚的基础上进一步向前发展，愈益趋向于精工华美，表现手法也比较自由，抽象的、写实的、立体的造型艺术的发展反映了新的时代需要和审美趋向。

3.3.3 秦汉时期

秦汉时期青铜器中的造型艺术设计主要体现在日常生活用品上。从总体上说已经改变了先秦时期严整呆板的格局，突破了固有的程式。与实用容器追求简素实用不同，汉代的青铜灯、熏炉、席镇、镜等器物则在实用的前提下尽力追求造型华美。如青铜灯，式样甚多，有豆形灯、行灯、卮灯、拈灯、奁形灯、凤鸟灯、

雁足灯、火焰灯等等。每一种均造型独特，形象生动。以满城西汉中山靖王刘胜及其妻窦绾墓的出土物为例，两墓共葬铜灯20件之多，共有10种造型，最简单的是豆形灯，上有浅盘，中有柱，下设底座。在豆形灯下作底盘，盘侧平伸叶形鋬则称“槃锭”。还有厄形带鋬的“厄锭”，下有承盘的“拈锭”卧羊状的羊灯，灯柱被做成半跪人形单臂上托灯盏的“当户锭”等等，该墓出土的著名器物长信宫灯，其造型为一位端坐的保衣跣足宫女，左手持灯盘，右臂上举，使袖口下垂成为灯罩，灯盘中心有烛钎，又在侧旁附有短柄可以随意转动，还在盘上安有两片弧形屏板可以推动开合，以调节灯光亮度和照射方向。宫女体内是空腔，灯烛燃烧后的烟气灰炱通过她的右袖和右臂而被纳于体腔内，以保持室内清洁。灯座、灯盘、屏板、灯主宫女头部都能拆开，便于清除和擦洗烟灰（彩图9）。这种造型设计充分注意到了环保要求，体现出实用与美的结合。

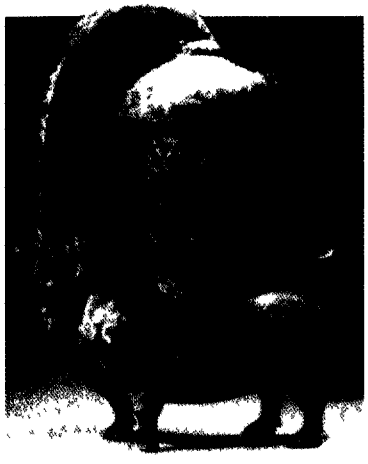


图3－37

类似长信宫灯这种结构设计的青铜造型艺术在汉代还有很多，这充分表现在以动物造型为特征的铜　灯的设计上。从考古出土的土物来看，牛、马、羊等动物、禽类、飞鸟乃至龙的造型者均有之。如江苏邗江县出土，今藏于南京博物院的错银铜牛灯，在牛首上连一弯管与灯体相接，既是烟道，又是灯把手，一举两得。牛体与灯体相连，牛腹中空，可存水溶烟（图3–37）。再如1971年在广州合浦出土的一对青铜凤鸟　灯，凤鸟呈站立回首的姿态，凤尾向下弧垂，恰好与双足构成承灯的3个支点。灯盘置于灯罩，正好在灯盘上方，将烟炱等吸入罩内，由凤颈导致凤体空腔，构思巧妙。

图3－38

汉代室内另一种经常陈放的青铜工艺品是香炉或称熏炉。这种室内青铜工艺品由于炉盖作山峦状，所以又名“博山炉”。1968年出土于河北满城陵山，今藏于河北省文物管理所的“错金博山炉”，造型如传说中的神山。炉体上部及盖被做成多层峰峦形，峰形各异，起伏跌宕，其间有人物走兽隐现。山峰中有的饰以错金云气纹，看上去令人眼花缭乱，有捉摸不透之感。整个造型壮观，宛如多峰之山，人兽的隐现更增加了其神秘感。动静、繁简的处理通过造型得到了完美的体现（图3–38）。

由于汉人席地起居，坐卧用席，室内所设床榻也须铺席，为了避免由于起身落坐时折卷席角而于席的四隅压镇，所以铜镇不仅为汉代室内常用的另一种实用工艺品，而且十分讲究造型，以增加生活中的情趣。从1968年河北满城刘胜妻窦绾墓中所出土的四件错金银豹镇来看，就充分说明了这种情况。镇以豹为造型，豹体内灌铅，因而十分稳定。铜豹身躯蜷卧，但伸颈昂首，豹眼圆睁，耸鼻张口，神情警觉，呈现猫科猛兽的性格特征。再加上豹体遍饰错金银梅花状豹斑，双睛嵌以白玛瑙，又用调有朱红颜料的黏合料粘镶，所以目闪红光，更增凶残威猛之势，颇具生动的气韵。在铜镇的造型设计中，有一点是值得我们注意的，即镇身采用蜷曲造型，它使铜镇底面呈圆形，稳定圆润，外轮廓呈半球形，这样就尽量减少和避免了起坐时棱角叉枝挂碍衣裾肌肤。

除以动物为造型形态的镇以外，还有以人物形象为造型的镇，这种造型比动物造型更生动。最为典型的实物是1974年发现于甘肃灵台河家沟的一组四件像，4个人像均为合范铸成，腹腔中空，衣纹及眉须等还经刀刻修理，体高8～9厘米不等。他们每人的坐姿表情各不同，或举手发怒，或俯身嘻笑，或抬手欲语，或斜倚愁闷，体态生动，形象逼真。将四像合置一处，更可见作者匠心之妙，喜怒哀乐，各尽其态，静动结合，相映成趣。

从上可见，秦汉青铜器都在造型方面将重功能、实用放在同等重要的位置，其造型趋向于简洁明快的表

现风格。值得注意的是，在日常生活用器之外，还有青铜雕塑所体现出来的造型艺术。这方面比较典型的例子是1969年甘肃武威雷台汉墓出土的铜俑和铜车马行列，表现出了贵族的出行场面。所铸铜质的圆雕和车辆模型比在画像砖上所刻出的贵族出行图或陶质的圆雕更生动、雄伟，尤其是其中的一足踏飞鸟、三足腾起的奔马，匠心独运地体现出奔马的风驰电掣之势（图3-39）。

图3－39

3.2.4 中国古代铜镜造型艺术

由于中国古代铜镜主要用于照人容颜，所以它并不是陈放使用，而是常藏置于镜囊盒奁之中。正因为如此，就使得铜镜的造型受到制约和局限，铜镜艺术更多地体现在装饰方面。以至于古代铜镜的命名绝大多数与装饰纹样有关，而与造型相关者极少。

从齐家文化出现铜镜开始，一直到战国时期，铜镜大多为圆形，正面磨砺光洁，轻薄精巧，背面为小拱形弦纹纽，可以穿系素缘边。这期间殷商时期的造型，从出土实物来看镜面较小，背部多光素，纽为浅桥形（图3-40）。在镜铜大量出现的战国时代，铜镜制作精巧美观，镜纽细小，如传世物出土数量甚少的三叶镜，为圆形、三弦纽、圆纽座，座外有一周凹面环形带。镜背纹饰由地纹与主纹组合而成。地纹为羽状级。在地纹之上，于钮座外均匀地向外伸出三片长叶。又如战国四兽镜，一般为圆形、三弦钮、圆钮座，外围一周凹面形环带。而到汉代，铜镜逐渐变得厚重，纽的造型多呈半球形，也有四蒂纽。东汉中期到魏晋时期，由于出现了浮雕画像镜和神兽镜，所以在镜背面有浮雕和镂刻的造型手法。隋唐时期，铜镜的造型与装饰手法除传统的浮雕、线雕以外，还有金银平脱、嵌螺钿工法。由于金银平脱、嵌螺钿的出现，从而使造型更生动，更富变化。为了使这些造型和装饰手法得到充分的运用，铜镜镜胎较前代要厚重，其纽虽仍多为半球形，但纽座的造型样式繁多，莲瓣、葵花等众多花卉和鸳鸯、大雁、鹦鹉等珍禽瑞鸟被作为造型形式，甚至还出现了以神仙和历史故事图案作为造型的。如今藏于上海博物馆的真子飞霜镜，为八出葵花形，内切圆形。钮左方一人披衣坐犊，置琴于膝前，身后有四竹三笋，竹如茂盛。身前有几、几上放置笔、笔插，多足圆砚及书卷等物。右方一只凤鸟振翅翘尾舞于石上，其上有二棵树。荷叶上方有田字格，每小格一字，连续读为“真子飞霜”（图3-41）。

到了宋代，除了传统的圆形、方形、花瓣形、多边形以外，还出现了炉形等异形及带柄镜。传统造型中最突出的是双鱼镜。这种镜的造型特点是纽的两侧各饰一点鲤鱼，逐浪嬉戏，素缘，有的仅在钮下铸出双鱼共衔草叶，直径一般在15厘米左右（图3-42）。异形的炉形镜，又有人称之为鼎形。其样式目前所见的有

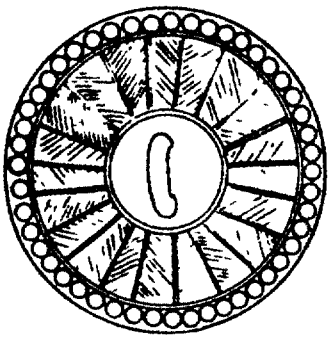


图3－40

图3－41

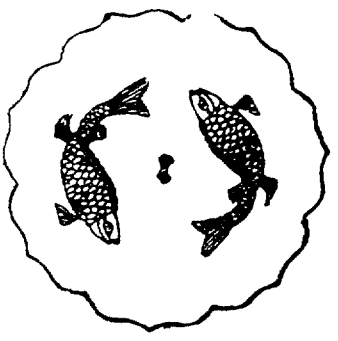


图3－42

两种　一是镂空耳，圆腹，蹄足，中心圆纽（图3–43）；一是炉形，炉颈，口、足与前一种略为不同，中心为一长方形印章式，内有四字铭（图3–44）。

从元代开始，我国铜镜的制作走向衰落。这种情况也反映在造型艺术方面。这一时期，尚可称道的是元代比较流行的双龙镜。这种镜的形制多为圆形、圆纽、方框纽座，座内有“至元四年”铭文，座外以纽为中心置双龙，张口作欲吞火球状，空处缀花枝、花纹等，素面宽缘，形体厚重。

图3－43

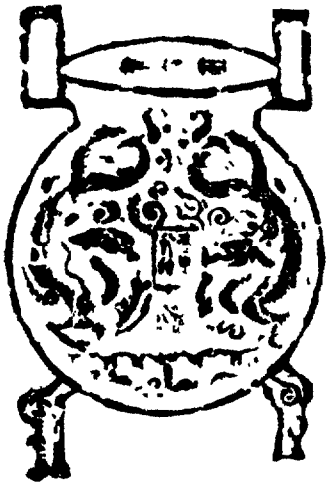


图3－44

3.3 青铜器的装饰艺术

从整个青铜器发展历史中所表现的艺术效果来看，青铜器的装饰因素主要有浮雕与线刻结合的图案花纹、立体的牺首以及构成器物华丽的外轮廓的扉棱等。这种装饰效果一方面是青铜时代人们装饰意匠的物化，另一方面也是在当时铸造技艺下创造出来的表现语言。

从考古出土物来看，在夏代和夏代以前的青铜器，由于主要出于实用和限于当时的工艺技术，一般无纹饰，爵等容器只有少数在颈部饰一排或两排钉状纹饰。不过，在河南偃师二里头遗址发现的青铜器和兵器中，曾发现有器边用61块长方形绿松石镶嵌的圆铜器。后来，又发现有镶嵌绿松石的兽面铜牌饰，上面用超过200块小绿松石镶嵌出兽面纹图案，工艺精致，相当华美，堪称具有诱人艺术魅力的古代艺术品（图3–45）。

3.3.1 商、西周时期

商代青铜器的装饰主要是浮雕与线刻结合的图案花纹、立体的牺首以及构成器物华丽外轮廓的扉棱（图3–46）。在这些艺术表现语言中，尤以青铜纹饰对形成青铜器的精神内容和艺术特色具有至关重要的作用，它赋予青铜器以意识形态的意义。大致说来，商代前期纹饰简朴、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，流行的主要是一种单层的线刻花纹。

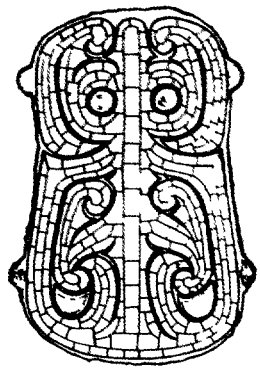


图3 – 45

扉棱

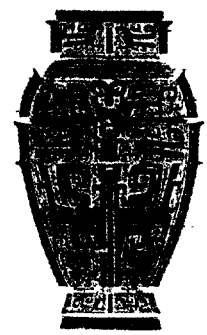


图3 – 46

在动物纹当中，商代青铜器上特别值得一提的是饕餮纹。这种纹样堪称商代最典型的装饰纹样，有不少学者认为这种纹样是古代艺术与政治结合的产物。饕餮之名源于《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。”其基本特点是 以

中间鼻梁为中轴线两边为对称的目纹，目上往往有眉，其侧有耳，下部为兽口，上部为额，额两侧有突出的兽角 （图3—47）。饕餮纹的装饰是历史进程中远古先民对各种幻想动物的集合体。从形式上看，其构图多数是程式化和装饰性极强的图案，从而突出了其威严神秘的文化内涵。商代早期饕餮纹比较简单，给人以抽象之感，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，透射着使人恐怖的目光，即使是异形饕餮纹，如有的缺鼻，有的缺角，但都少不了一对凶猛威严的大眼。

图3－47

至于龙纹，从商代青铜器上的纹样特征来看，包括有虎耳龙纹、前卷角龙纹、后卷角龙纹、曲折角龙纹、长颈鹿角龙纹、象鼻龙纹、双头龙纹、卷龙纹等，其结构特征纹饰载体及装饰部位，我们不妨看下列简表

样式	结构特征	纹饰载体及装饰部位
虎耳龙纹	虎耳，对称排列	卣、觚 鼎、簋 盘的圆足、口沿、腹部
前卷角龙纹	角往前卷，对称排列	觚 瓿 爵、甗的腹 肩、流部
后卷角龙纹	角呈现曲折状，对称排列	戈 觚的圈足
曲折角龙纹	角呈曲折状，对称排列	觚 罍、圈足 肩部、禁壁
长颈鹿角龙纹	角型似长颈鹿角，对称排列	觚 鼎的颈部 口沿 簋的圈足，爵的流部
象鼻龙纹	鼻子长如象鼻， 有平直式 倒置式	觚的圈足，鼎的腹部 尊的鼓部，鼎的口沿，壶的颈部
双头龙纹	一体两头，单个兽体两端各有一个兽头，有同向式、相卧式向背式。	鼎 簋 簠的口沿、壶、卣、卣的颈部、卣的提梁，圈足、尊的肩部，禁的禁面，瓿的腹部，钟的侧鼓部
卷龙纹	躯干作蜷曲状，或上半身竖立，下半截横卷作曲尺形，龙头置于正中，或躯体或环形，有对称式 蟠旋式、连续式 多叠式、竖立式诸形式	瓿 鼎的边沿，钟的侧鼓部等

而涡纹，圆形，形似旋涡，沿边有旋转的弧线作顺时针或逆时针方向旋转排列，主要运用于鬻、爵的柱顶装饰上。云雷纹则是以回旋的螺旋线组成的纹饰。其纹饰有单线、双线两种，这种纹饰变化比龙纹、涡纹要多。商代前期的青铜器上用得最多的当数带状云雷纹。连珠纹在青铜器的形式是小圆圈的横式排列，大多做界栏饰于主纹的上下。

扉棱的创造与铸造技艺有关，在形范合范浇铸过程中，不可避免地会有铜液溢出，需要加以整治。聪明的工匠将其加以利用，改造成为美丽的附加装饰。扉棱的样式很多，常见的有钩状、云状等。处于器壁边缘的扉棱有的尖端突出夸张了造型效果，对于器物的影像有非常重要的作用。

牺首这种鸟兽形或兽头形的立体装饰，一般多装饰于器物的肩部，多与平面的装饰花纹相互配合或联接，更充分地体现出完整的装饰构思。

商代中后期，青铜器的装饰纹样变得丰富，流行复层花纹（俗称三层花），即在凸起的主纹之上，加刻

阴纹装饰线，在主纹之下又刻了细密的云雷纹作地纹，使整体装饰花纹显现出丰富的色阶变化。同一种纹饰有多种不同的形象。华丽、威严、神秘，多层迭出，布满器身是这一时期装饰纹样的主要特征。在主体纹样的四周都填满雷纹为衬底，特别是壶、尊、罍等器的表面几乎不留任何空白，再加上器身凸出的扉棱和牺首等装饰，形成过分繁缛华美的时代风格。正如有的学者所认为的，这或许与商人生活日趋奢糜有关，是社会走向衰亡的征兆。

饕餮纹仍是商代后期的主要纹饰，其面目进一步综合了多种动物形象的部分特征而形成了一个巨眼、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，鲜明地烘托出饕餮狰狞恐怖的形象。

除饕餮纹之外，夔龙纹也是此一时期相对比较流行的纹饰，这种纹饰比饕餮纹更富于变化。夔龙是传说中一种近似于龙的动物，多为张口、一角、一足、尾上卷。

另外，鸟纹、蝉纹、蚕纹、龟纹、目纹、斜方格乳钉纹、三角纹、蕉叶纹、圆涡纹也比较常见。

商代后期装饰艺术的重大突破不单单表现在纹饰的增多和富于变化方面，更重要的是青铜器与铸造的结合，这方面突出的表现是扉棱和牺首。这一时期扉棱与牺首的制作与前期相比更加精致。此外，值得注意的是：在商代青铜器中，有些立体的动物装饰或加于盖顶成为提手，或置于器足部位，更增强了实用功能。即在青铜器上，用铸造的方法塑造出立体的装饰纹样。这方面比较典型的实物是“三羊饕餮纹尊”和“龙虎尊”。

前者1966年出土于湖南华容县，今藏于湖南省博物馆。颈上只有两道弦纹，肩上饰有稍突夔地纹地，上有三立鸟，尖喙、鼓目、昂首、蜷尾。有三大立角羊，角立肩上，头隆起在腹部，鼓目、云形嘴。腹饰隆起饕餮纹，饕餮圆眼、方角、通鼻两旁各有两极小乳钉。腹上有三道扉棱。高圈足上部有三道弦纹和三个十字形镂孔，下部饰稍隆起饕餮纹，亦以乳钉纹为眼和装饰，并有三道扉棱。该尊的装饰设计不仅和造型结合得十分紧密，而且只在肩和腹部装饰，充分考虑到了俯视效果，因为俯视的视觉感是羊首大而奇特，颈、腹、圈足比例接近（图3—48）。

图3－48

后者1957年出土于安徽阜南朱寨涧河，今藏于中国历史博物馆。颈部饰等距离三道弦纹，肩部带状云纹上饰三条隆起龙纹。龙首为立雕，探向腹部，作下视状。龙双角直立，鼓目张口，形象生动。腹部以夔纹为地，其间饰双身隆起虎纹。虎立耳、鼓目、左右双身对称，均有前后腿及粗壮虎尾。虎首突起成圆雕，虎口衔称，均有前后腿及粗壮虎尾。虎首突起成圆雕，虎口衔一文身曲膊曲腿赤裸人形。腹身还饰有扉棱三道。圈足上部饰一弦纹，纹上布三只十字镂孔，下部饰夔纹带。该尊装饰艺术所起到的作用不仅表现在器物的外表，而且还使口径、腹、圈足三段节奏鲜明，在富于变化中达到了稳重、平衡的效果（图3—49）。

图3－39

商亡周兴，西周时期青铜器无论是在造型，还是在装饰方面，最初多承袭商殷的传统，以后逐渐形成新的时代风格。常见的兽面纹已不像商殷时那样威严规整，而是逐渐简化而更富有图案趣味。简化的趋势在半分解的连体兽纹上表现最为充分，殷商时写实的躯干和脚爪，到西周已发展为抽象的装饰图案。与此同时，这一时期兽面纹的局部变化也有创新，如商代在兽面纹两侧配置的夔纹，这时多改为流行的鸟纹，特别是凤鸟纹。从总体上来看，装饰纹样的变化是既追求朴实，又力求创新。商朝晚期过于繁缛华丽的纹饰，逐渐趋于简化朴

实，有时在鼎上只有几周简朴的弦纹，间或于中央加饰一个凸出的兽头。或是在窄条形状的装饰花纹带中，使用简化分解的兽面纹或夔纹。这里有一点值得注意的是 在一般纹饰趋于简化的同时，只有鸟纹趋向于华美。商代晚期常见的小鸟纹，到西周一改为回首、垂冠的大鸟纹，如有的凤鸟头部饰以多齿且呈扇状的冠，有的凤鸟有着长长的冠羽，还有的凤鸟长着绶带状的花冠(图3-50)。这种大鸟纹由于拥有一个卷曲的长尾，使装饰效果更加突出。当然，在商代业已出现的以动物和人物为立体造型的装饰形式，这时仍在发展和完善之中。如前述1981年发现于陕西长安县斗门镇花园村西周墓中的鸟盖盉，盉盖上的大鸟就是这种装饰的代表。这类大鸟纹或许就是传说中的凤的图像，周人偏爱这类纹样，很可能与西周王朝勃兴时那些关于凤凰祥瑞的传说，诸如凤鸣岐山、凤凰衔书等等有关。从传世和出土物来看，整个西周时期，美丽而高傲的凤鸟纹长盛不衰，成为当时青铜器特别是礼器装饰设计艺术的一个显著时代特征。

图3－50

到了西周末年，青铜器的纹饰失去了前期威严雄奇的气势，风行一时的饕餮纹日趋式微，仅为器足上端的装饰。取而代之的是盛行夔纹。其特征是长冠，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、鳞纹等几何纹，被比较规整地用于鼎、壶、匜等器物上，很少布满全身。这些几何纹样看上去是由方、圆、线等构成的图案组成，实则有的是从某种复杂图案（如动物纹饰）简化而来，有的则是对某种动物体的直接提练。其中窃曲纹是由两端回钩的或“S”形的线条构成，中间常镶以目形纹。而波曲纹，其形状则像一条抖动的带子，似波浪起伏，因而又名环带纹，亦称波浪纹。在这种纹饰中间，常饰有眉形、口形纹，从而给人以疏朗流畅的舒展美感。西周晚期的虢季子白盘就是这种以波曲纹为装饰特征的器物。与散氏盘、毛公鼎一道被誉为我国西周三大青铜器的“虢季子白盘”，传说出土于陕西宝鸡虢川司，今藏于中国历史博物馆，高39 5厘米，口长137 2厘米，重约230公斤，盘为长方形，盘口为圆角，小方唇，腹下敛，平底，底连曲尺形四足。口沿下饰窃曲纹带，下为波带纹，波纹中夹饰云纹（图3-51）。至于西周末期比较流行的重环纹，其造型元素是由圆的和长的环形条纹相间隔排列组成。环有一重、二重、三重，环的一侧形成两直角或锐角，在青铜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，一般都具有固定的格式。比较典型的重环纹装饰当推太师鼎。该鼎以重环纹为主题，不再添加任何纹饰，通体素雅。

图3－51

3.3.2 东周时期

东周时期，青铜器纹饰的内容以接近生活写实为主要题材，装饰艺术能比较自由地表现出现实生活中的人间趣味，从而表现出艺术与现实的密切关系。从工艺的进步来看，反映出艺术的发展是与人类社会发展同步的，科学技术的进步必然要推动艺术的发展是人类社会发展的规律，也是艺术发展的规律。

从纹饰内容变化来看，春秋早期虽仍继续西周后期以来出现的那些简单潦草的几何形纹饰，但至中期以后则以网状宽幅、细察工整、单层的蟠螭纹和蟠虺纹为主，纹饰较为单调，但平实无华。“蟠螭纹”与“蟠虺纹”是以没有角的龙和蟠曲的蛇而构成的几何图案，极具抽象性。由于这种纹饰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，因而给人以曲线美。此外，以宴乐、射礼、采桑、水陆攻战等为内容的装饰得到了空前发展。这种描写现实人间生活的装饰实物早在20世纪30年代从河南汲县山彪镇战国墓发现水陆攻战图像青铜鉴开始，就不断出土。最典型的是1965年在四川成都百花潭中学10号战国墓中出土的嵌镶水陆攻战图像的青铜壶，该壶的颈、肩部位还有射礼、宴乐和采桑图像。类似带有图像装饰的铜壶在故宫博物院的藏品中也有，且多在腹部装饰图像。这种内容的装饰和前述铜鉴与铜壶的装饰，无论是其内容，抑或是构图均十分接近，由此可以推断当时的装饰从构图来看，只能采用正侧面的构图平推布置，结果形成几近剪影的效果。图中所描绘的大规模水战，只能压缩成两艘对驶的战船，正侧面的构图又只能表现船两侧桨手中面对观者的一侧。而描绘采桑时，只能将前后位置的事物处理为上下构图，前排的画下层，后排的画上层，于是把桑树和攀于树上及立在树侧采桑的人画在上层，而把树前采摘的人画在下层，于是桑树就在他的头顶之上，他似乎伸出双手仰天去托悬在空中的桑树（图3-52）。这种古拙的构图手法，虽然其真实感受到了限制，但它透露出我国古代劳动人们在表现社会生活中的艺术创造力面，其手法在不断走向科学和真实。就青铜器的装饰艺术手法而言，东周时期，由于金属细工得到充分发展，错金银、嵌松石、针刻、鎏金等新工艺的出现和不断完善，不仅使装饰的内容能够得以全面地实现，而且其装饰艺术的效果也大大地增强。特别是由于钢的出现，线刻画像从春秋晚期迅速发展，到战国时期相当成熟。这种技法的运用使青铜器装饰画面丰满，雕刻精致，结构严谨，比例和谐，使其装饰体现出内容美、形式美和工艺美等综合审美特征。

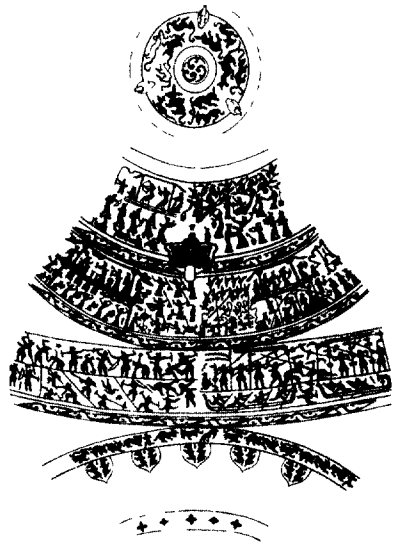


图3－52

自20世纪50年代以来，在有关东周墓葬的发掘中不断获得精致的错金银铜器。早在1950年开始的河南辉县发掘中，即从固园村的魏国大墓中获得过战国时期的错金车　饰。该器今藏于中国历史博物馆，作兽首形，双目圆睁，竖耳，饰错金银云纹、鳞纹和斜线。1974年在河北平山三汲战国时期中山国王陵中获得的错金银青铜制品，可以视为当时错金银工艺的代表作。出土物为

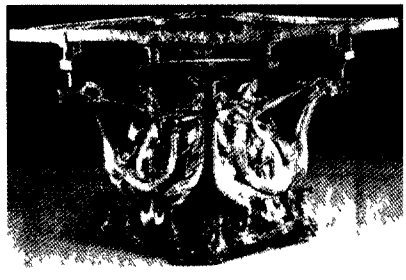


图3－53

件“龙凤方案”，高36.2厘米，长47.5厘米，今藏于河北省文物研究所。案为　方形框架，原当在框架中嵌以木质漆案面，木质案面已腐烂，只留此案架。案架四缘饰错金银云纹，案下以龙凤头顶横杠承接。龙与凤盘结缠绕、错综复杂，下结于一圆盘中，盘缘亦饰错金银云纹。盘下由四头鹿支撑全案，鹿体也为错金银云纹饰。此案装饰艺术的高超精巧之处在盘结的龙凤，龙与凤躯体弯曲，呈“S”状曲线，且互相纠结，如胶着状，动感极强。龙双角向后，足撑圆盘，伸颈奋力以鼻部顶起横杠。凤则以足撑盘，平舒双翼，挺胸伸颈，以头顶起横杠，奋力之状都很传神。盘下四小卧鹿似抛头嘶鸣，颇为生动（图3-53）。

与错金银装饰工艺相近似的还有在青铜器上用黄铜镶嵌出的装饰图案以及针刻的技术制作的装饰图纹。其中前者如前所列于河南汲县山虎镇所出土的战国水陆攻战图像的青铜鉴和四川成都百花潭中学出土的壶。而后者常常施用于薄壁的器皿上，20世纪50年代在河南辉县赵固战国墓中获得的铜鉴是典型代表。针刻装饰艺术强调用线条勾划出轮廓，呈现出流动有律的线纹，使整个画面产生了强烈的动感。总之，线刻艺术的发展开创了我国装饰设计艺术史上的先河。

此外，这一时期的浮雕和圆雕装饰也很突出，引人注目，器身上大面积的蟠虺纹常常作半凸起伏，如著名的曾侯乙墓的钟虡铜人下踩的圆形座即饰有凸起的蟠虺纹。而今藏于北京故宫博物院的著名的龟鱼蟠螭纹方盘通高22.5厘米，长73.2厘米，宽45.2厘米，盘通体满饰华丽的花纹和浮雕动物。内底以多组蟠螭纠结构成水波流动状态，水波中浮雕出排列有序的龟、鱼、蛙水生动物，生动活泼，构思巧妙，构成一幅水中动

物写实图。盘外腹正面饰左右对称的衔环铺首。最惹人注目的是外腹四面均铸浮雕兽，两铺首间有托首或戏螭的两只熊，形象逼真，情态自然。两铺首外侧各浮雕一只带翼怪兽，其右上侧有一倒置的浮雕羊，羊首伸向怪兽怀内，作哺乳状。盘腹侧面左右两侧各有一只浮雕独角怪兽。盘底与虎足间是浮雕的蟠螭相连，螭连倒垂，口咬虎脊，爪抓虎背，怒目圆睁，生动有力。

当然，随着失蜡法的广泛运用，青铜器的装饰艺术也更加精美，因为这种工艺能将透空装饰运用和表现得淋漓尽致。如湖北随县战国曾侯乙墓所出土的“曾侯乙尊盘”，尊、盘可以拆开，上饰透空蟠虺花纹。尊颈与腹之间加饰4条圆雕豹形状兽，尊足饰伏龙4条，层次分明，密而不乱，疏而不散。

3.3.3 秦汉时期

如前所述，秦汉时期青铜器的特点是简朴、素雅，除了用少数弦纹和铺首做装饰以外，器物大都胎薄，通体素面。以此言之，秦汉时代的青铜器似乎摆脱了商周以来青铜器的追求装饰之风，而改为注重实用为宗旨。实则不然，这一时期青铜器的装饰艺术表现为一种全新的风格特征。一方面，装饰艺术与造型艺术的结合更为紧密，融装饰于造型之中，通过装饰体现造型的艺术性，另一方面，鎏金、鎏银、镶嵌工艺的娴熟运用使装饰的艺术性达到了炉火纯青的地步。从考古出土的实物来看，这一时期装饰上既流行富丽华美之风，又崇尚朴素单纯之气。

由于进入秦汉以后，特别是从汉代开始，青铜器已经改变了先秦时严整呆板的格局，突破了固有的程式。在主要器物品种方面，从先秦时以庙堂重器为主，转向主要面向生活，灯、熏炉、席镇、镜等是其中的主要产品。至于鼎、壶、钫、觥等传统容器，在西汉初年仍然沿袭着战国以来装饰华美的外貌，鎏金镀银，嵌镶宝石或错金银纹饰十分普遍。1968年出土于河北满城西汉中山靖王刘胜及其妻窦绾墓中的器物，如填嵌绿琉璃的带有鎏金银宽带饰的乳丁纹铜壶、鎏金银装饰的蟠龙纹铜壶、嵌错金银的鸟篆纹铜壶等，无论是其造型设计，还是装饰艺术几乎与战国时代的风格如出一辙。其中的鎏金银蟠龙纹壶，鼓腹、侈口、圈足，腹上有两铺首衔环，口上覆盖，盖上有三羹凤钮。壶口沿及圈足饰鎏银卷云纹，壶颈为鎏金、鎏银相间的三角纹，颈下，足下分别装饰鎏金宽带纹。壶腹装饰四条独首双身的鎏金蟠龙和鎏银卷云纹。壶通体的金银鎏饰，纹饰繁密流畅，外表富丽堂皇。这种情况在其他地方出土的的众多西汉初出土物中也十分常见。(图3-54)

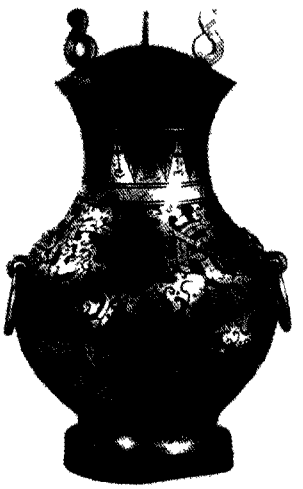


图3－54

到了汉武帝以后，随着造型风格的变化，值得注意的是，除错金鎏银镶石嵌宝的铜器外，此时还有一种漆绘铜容器，外表装饰虽不及鎏金鎏银铜器那么富丽，但也同样华美。广西贵罗县罗泊湾汉墓出土的漆绘铜盒和漆绘提梁筒可作为这种装饰的代表。铜盆口沿和腹内外均描绘精彩的纹样，口沿上绘菱形几何纹，腹内壁绘两龙、两鱼、间饰卷云纹。腹外壁图像以铺首为界分成四组，每组图像互相关联，组成统一画面，表现出情态各异的人物、兽首人身的怪物和动物。装饰艺术也为之一变，逐渐摒除复杂的花纹和富丽的装饰，改为朴素实用，即便是宫廷中的御用品，也普遍使用素面的青铜器，偶尔有装饰纹的青铜器，也只有几周简单的弦纹。如秦始皇陵区出土的丽山园缶，造型非常简洁利落，器表除四环形小耳外，无任何装饰和纹样。满城汉墓出土的中山内府镬，器腹除两铺首衔环和一凸起的弦纹外，再无其他装饰，这种朴素之风到西汉中晚期呈愈演愈烈之势。陕西西安三桥考古发掘出土的22件器物就充分说明了这一点，这批铜器除简单明了的弦纹外，别无其他雕琢、刻划。如其中一件上林鉴，质朴如瓦器，造型平实，无大的起伏变化，器身仅附两素耳。

与上述装饰风格同时发展的是通过造型的变化和多样性来体现装饰。这种情况在青铜灯、熏炉、席镇等方面表现得十分显著。如青铜灯，仅刘胜及其妻窦绾墓中的出土物，就其种类可分10种形式，至于其他墓中出土的各种以动物、禽鸟为造型的衔灯，更是多得不可胜数。如1980年出土于江苏邗江县甘泉山，今藏于南京博物院的“错银牛灯”，高46.2厘米，长26.7厘米，灯为牛背所驮，牛俯首探角，张口、立耳，似作抵触状。躯体肥硕，腿短而有力，四蹄蹄触地支撑全灯。牛臀部尾巴呈螺旋上扬。牛背设灯座，上为短柄灯盘，灯罩与牛首内相通。此牛全身及灯座、灯盖、烟管均饰以错银云纹，纹络流畅，特别是牛首、脸及角、耳的纹饰，线形流畅，极为活泼、美观。此牛通过略做变形，给人以通体浑圆、充满力量之感，仿佛让人看到一头野性未泯的神牛。而这种艺术魅力得益于错银纹饰，因为错银云纹，纹络流畅，特别是牛首、脸及角、耳的纹通过错银纹饰，一头野性未泯的普通牛被赋予了高贵之感。

图3－55

由于秦汉时期鎏金、鎏银和镶嵌工艺的普遍运用与娴熟掌握，这一时期青铜器的装饰艺术也存在极尽华丽的情况。如1965年河北定县三盘山出土，今藏于河北省博物馆的西汉错金银动物纹铜车饰，管为圆筒竹节形，分两段，由母子口联接，铜管通体装饰，上下端饰锯齿纹，中间主要部分纹样以竹节划分，分成四段。第一段上饰山峦、游龙、天马、神鹿、仙鹤、玉兔、飞鸟以及仙人骑象与象奴等。第二段描绘山峦及其出没其间的熊、鹿、猪、兔、猿、鸟等动物形象和骑射狩猪纹。第三段同样刻划有山间的各种动物、动物搏斗和人物骑驼图像。第四段仍然表现山间展翅高歌的凤鸟，张牙舞爪的熊罴等多种飞禽走兽和动物搏斗的场面。该器通体银底错金，并且多处镶嵌绿松石和红玛瑙，纹饰非常繁缛细密，装饰富丽华美（图3-55）。

我们知道，鎏金也称“火镀金”，是人们在包金、贴金的基础上而发明的。通过鎏金、鎏银器表面呈金黄色或银白色，增加了青铜器的富丽和贵重。通过这样的工艺装饰出来的青铜器本身就已具有强烈的装饰性，而汉代，为了增强其装饰效果，除了鎏金、鎏银和错金令其华美以外，还动辄装嵌虎斑贝、绿松石、珊瑚等珍宝奇物。如1969年出土于江苏徐州，今藏于南京博物馆的“鎏金兽形盒砚”，高10厘米，长25厘米，盒为一伏兽形。首似龙，张口，有齿，舌上扬，鼻隆起，双角直而后向，眼为三角形嵌松石，眉后弯，狰狞之态令人恐怖。躯体似一肥硕之蛙，圆腹，腹旁四足有爪作向前爬行状。通体鎏金，嵌以绿松石、珊瑚等，饰以云气纹。整个装饰华丽典雅。

由于汉朝以后，青铜器的发展以仿古为主流，其装饰自然也以仿古为特征，所以本书不再阐述和举例说明，以避重复之嫌。

3.3.4 中国古代铜镜的装饰艺术

由于战国以前铜镜的出土物相对较少，所以，与其造型设计艺术一样，我们探讨铜镜的装饰艺术也只能从战国时期开始。

战国时期铜镜的装饰主要体现在纹饰方面。这一时期纹饰逐渐摆脱了商周时期青铜器图案的简拙与庄重，追求明快与流畅，开始形成自己独特的纹饰体系。学术界一般根据铜镜的装饰主题，并结合铸造特点，对铜镜进行分类，将这一时期的铜镜分为素镜、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。这些因纹饰而得名的铜镜，纹饰实际上并不是单一的，往往是主纹与地纹叠压，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。这一时期，随着工艺技术的进步，流行的彩绘、错金银、镶嵌，透雕工艺被大量用到铜镜装饰艺术中，使铜镜赋予浓厚的艺术色彩。河南洛阳金村出土的金银错纹镜是最好的实物例证。根据纹饰的不同可分为“狩猎纹镜”和“虺龙纹镜”。其中前者在同一幅纹饰里，运用了两种不同的构图方法，变形怪兽是完全

图案化的。它通过几个旋涡形，表现出了凶猛的怪兽。表现狩猎的那一角，简直栩栩如生。戴盔甲的骑士，手持短剑，正要刺向猛虎，那只虎则现出张牙舞爪、回头欲噬的神态。画面的另一角，表现的则是双兽相斗，刻划的每个细节，都包含在紧张的搏斗场面里。而后者为盘曲回旋的虺龙纹，是一面透雕纹饰的铜镜，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3-56）。在战国铜镜里，透雕图案是特有的纹饰，它的构图法往往以镜纽为中心，恰如其分地安置着周围的图像。这种铜镜采用的装饰艺术手法是在透雕图案里嵌石。图案中心的四兽表现姿态是一致的，然而并不使人感觉到各个兽孤立的拼凑，而是有机的、自然的组合。

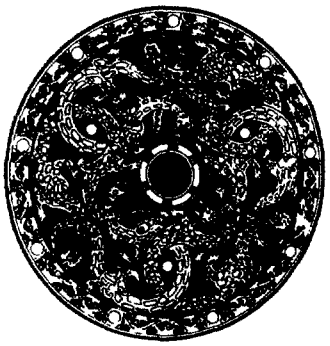


图3－56

汉代铜镜的装饰艺术，随着制镜业的发展而表现出新的特征。总体上说，汉镜质地厚重，花纹较普遍地铸有如年号、作者姓名、七言韵语和一些吉利话的铭文。从纹饰上看，汉武帝以前沿袭战国时代铜器花纹的作风，多数雕着各种几何图案或图案的花纹带或动物图案的花纹带以及图案化的铭纹带，一圈圈地重叠环绕着。“纽”作为实用的必需部分，多半是球形的或连峰式的，纽外有四叶纹或莲纹或方格纹的“纽座”，赋予了一定的装饰性。武帝以后，严格意义上的“汉式”镜出现。镜面逐渐加大，镜胎逐渐加厚，平缘、半球形纽，给人以古朴敦实的美感。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，在设计图案时，以四分法的布局巧妙均匀地把纹饰分成四等分。到了西汉晚期，镜背的中区多浮雕画像或神兽及鸟兽等花纹。

新莽至东汉早期的铜镜装饰又有了新的变化，除西汉后期常见的几种镜外，开始流行鸟兽纹博局镜、四神纹博局镜和龙虎纹镜，在纹饰的布置和形象的刻划上均有独特之处，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。特别值得一提的是用诸如希望子孙昌盛的“长宜子孙”，希望子孙做大官的“子孙宜官”等铭文做装饰的铜镜的大量出现为铜镜的纹饰设计开辟了一条崭新的道路。

此外，从东汉中晚期开始，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。无论装饰技法，还是装饰题材均受到当时画像石、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，细部以洗练的短线做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，布局结构大体分为阶段式、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。不同的画面中往往还配有如侍者、羽人、乐人、建筑木料以及各种珍禽瑞兽形象。而历史故事题材的画像镜以伍子胥的故事为最多，艺术性也最高。这种画像镜以四分法将镜背分为四区，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。今藏于上海博物馆的东汉“伍子胥画像镜”，直径20.7厘米，圆形、球纽。纽座周饰联珠纹。有宽缘，缘上以小联珠纹为装饰。缘与纽间均布四乳钉纹，乳钉纹以外亦环珠纹。其间为浮雕纹伍子胥故事。其正中坐者为吴王，旁为吴王所进二女子。另一图为伍子胥持剑自尽，形象概括，动态清楚，并有屏风之类相隔，人物间有题记“忠臣伍子胥”（图3-57）等。

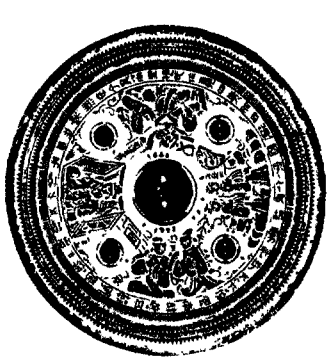


图3－57

魏晋南北朝时期，北部中国铜镜的装饰艺术，无论是在题材，还是手法方面都基本沿袭东汉，惟一变化的是有化繁就简的趋势。当时主要流行柿蒂纹连弧纹镜、规矩纹镜、盘龙镜、鸟纹镜、兽首镜，东汉以来北方地区流行的凤纹镜到这时已变成夔身龙首或夔身。与此同时，南方地区除继续使用规矩镜、龙纹镜、鸟纹镜外，画像镜、神兽镜仍是此期

大宗。在装饰艺术方面，神兽镜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，布局可分为对置式、环绕式和重列式等。其中对置式神兽镜和重列式神兽镜数量最多，采用圆面浮雕，增强了立体感与真实感。

下及隋唐五代，铜镜的装饰艺术堪称达到了古代铜镜艺术的巅峰。这一时期纹饰构图新颖，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。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、双鹊镜（图3-58）、鸳鸯蜂蝶镜（图3-59）等，画像镜则有真子飞霜天马镜、荣启奇镜、月宫镜、飞仙镜、弈棋镜，狩猎、打马球镜，表现天宁的有二十八宿镜，表现植物的有宝相花镜（图3-60），另外出现了具有宗教含义的八卦镜、乐字镜。总之，唐代的大自然美景被统统收入铜镜纹饰之中，把铜镜装饰得美不胜收。装饰技法除传统的浮雕、线雕外，金银平脱是盛唐时流行的一种高级装饰工艺，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、禽鸟、天马、人物，一经制作为平脱纹饰，无不栩栩如生。如全国各地出土的天马鸾凤纹镜，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、鸾凤的羽毛被画得细致入微（图3-61）。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。这种铜镜出土实物甚多，如1955年洛阳唐墓出土的一件嵌螺钿镜，镜背以螺钿嵌成精美的图案，中心部分为二人对坐，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（图3-62）。

宋、辽、金时期，铜镜的装饰艺术独辟蹊径，在宋一代，以自然界的山水花鸟为题材，利用浮雕和阳线勾勒法把不同品类花木的苞蕾、花瓣、枝叶、脉络表现得逼真细致，在写实的同时，极富装饰意趣。花卉镜常见的有缠枝、牡丹、菊花、莲花等，花鸟镜以双凤衔授、孔雀穿牡丹、双鸾花卉为代表。湖南省出土的双凤嘴衔花枝对飞，双翅伸展，双凤尾部夸张并不造作，整个镜背装饰清新明朗。

宋镜在以山水花鸟为主要装饰题材的同时，也有不少以神仙人物为装饰题材的，如仙人龟鹤齐寿镜、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（图3-63）等。

辽、金时期铜镜的装饰艺术几无特色，值得称道的是出现了部分新题材的纹饰，如双鱼镜、柳毅传说故事镜、孔雀飞鸟纹镜、吴牛喘月人物故事镜、海舶镜（图3-64）等。

元、明、清时期，由于铜镜的使用已呈江河日下之势，所以其装饰艺术大都是对前代的一些沿袭，缺乏具有时代风格的特征，无足称道。

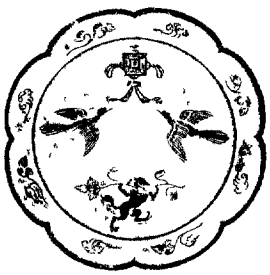


图3－58

图3－59

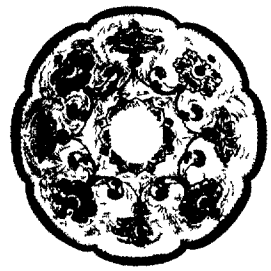


图3－60

图3－61

图3－62

图3－63

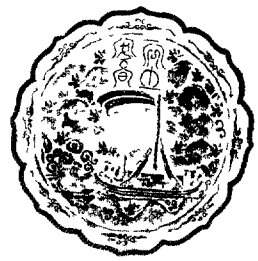


图3－64

4

玉器工艺美术

众所周知，玉是石的一种，因质地细腻，硬度较高，有内叠蜡状或玻璃状光泽，而号称“石中之冠”。玉可分为：白玉、黄玉、青玉、碧玉、墨玉等。而白玉又有羊脂玉、梨花玉、雪花玉、象牙白、鸡骨白等之分；黄玉也有蜜蜡黄、栗色黄、鸡蛋黄、米黄等不同名称。青玉是一种较为含混的颜色，即非青、非灰、非绿或闪青、闪灰、闪绿，细分青色有淡青、竹叶青、虾青等。碧玉以颜色鲜明，质地纯正者为佳，多为暗绿色。绿色的碧玉，色如翡翠，而易与翡翠相混，但其特点是有黑点征兆，在灯光下有失色的特点。墨玉有黑点状，黑云状或纯黑者皆可称为墨玉。

尽管玉有不同的名称，每一种不同名称的玉因其材料的优劣而价值不一，有所谓“黄金有价玉无价”之说。但是，我们在探讨我国古代玉器的工艺美术时，并不因其价值的高低来决定艺术成就的高低，其艺术水准和价值主要体现在造型与装饰两个方面。

4.1

玉的发现和利用简史

4.1.1 史前时代

我国自古以产玉大国著称于世。据文献和流传玉与考古发掘物可知，主要产玉区有新疆和阗、陕西蓝田、河南南阳、新密、辽宁岫岩及云南等地。至于玉何时被人们发现、利用?是怎样被发现利用的?由于其发生于远在没有文字记载的年代，所以难知其详。

从考古发掘物来看，早在史前时代，玉器就已悄然出现了。目前发现最早的玉器是7500～8000年以前内蒙古兴隆洼史前聚落文化遗址和辽宁阜新出土的玉玨和玉匕。拿这些玉器和石制工具比较之后，我们可以看出二者之间的联系，进而可以推断玉器是由石器工具演化而来的。

1976年，在浙江余姚河姆渡新石器时代晚期文化遗址中，出土物中有大量玉制的璜、管、珠坠等佩饰，这些玉器已明显地走出了打制的阶段，而正式进入雕琢阶段。这些佩饰堪称迄今发现的最早的玉器雕刻品。换言之，在7000年以前的原始社会晚期，我们的祖先已开了闻名于世的中国玉雕先河。

在史前的玉器雕刻中，最有代表性的当推内蒙古翁牛特旗三星他拉出土的红山文化的黑绿色玉龙和浙江良渚文化中出土的祭器玉琮。前者高26厘米，整体呈C形，龙首狭长，独角向后贴身弯曲，角尖上翘，斜目方鼻，龙身卷曲，尖尾，无四肢及鳞甲。龙背居中处有一穿孔，如系绳悬挂，玉龙呈垂首拱背钩尾的形态（图4-1）。这是目前所见到的龙的形象，不仅具有艺术价值，而且对研究龙的起源和古代文明史具有重要意义。后者为内圆外方的柱状器物，往往四角刻抽象的兽面纹，有的雕琢十分细腻。从制作的精细度来看，较熟练地运用了切割、琢磨、钻孔、抛光等成型与装饰技术，所达到的工艺美术水平就是在今天看来，也令人叹为观止。

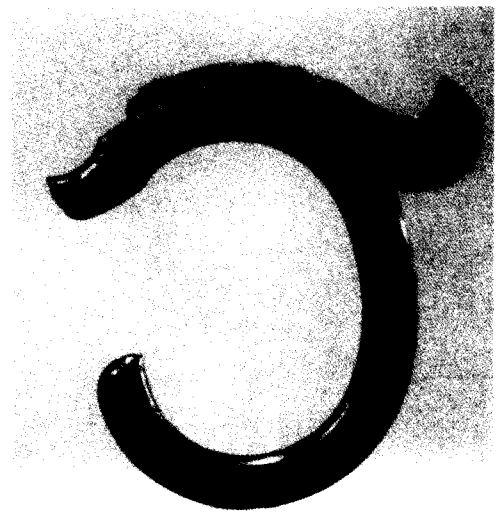


图4-1

4.1.2 夏、商、西周时期

进入阶级社会以后，玉雕制作更趋兴盛。在属于夏王朝的河南偃师二里头遗址的发掘中，20世纪60年代虽只获得过小件的玉条形饰、玉镞等物，但到70年代，获得了玉戈、玉刀、柄形玉饰等器物。这些器物大都制工精细，抛光光洁，显示出很高的工艺水平。不仅如此，而且越往后期，玉器的种类越多，形体也越来越大，以至不断有属于二里头晚期的大型玉器出土。如1980年出土的青灰色刀形端刃器长达54厘米，中宽14 8厘米，造型简洁，向大型化过渡的趋势日渐明显。

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，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。商代玉器的数量多得惊人，《逸周书·世俘解》记载，周武王灭商时，商纣王披玉以焚，武王所得有“旧宝玉万四千，佩玉亿有八万。”可见商代制玉的发达程度。河南偃师二里头、郑州二里岗和安阳殷墟发现有商代不同时期的玉雕。从这些不同时期的玉雕作品的种类、造型和装饰特点，我们可以将商代玉雕分早、中、晚三个时期。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（图4-2）等。与商代早期相比，这一时期的品种有所增多，但造型仍以简炼为主，纹饰稀疏。玉戈的形体较大，并出现了牙璋。商代晚期以河南安阳殷墟为代表，是商代玉雕发展的鼎盛时期。从1928～1937年间，考古工作者曾对殷墟进行过15次发掘，获得过不少玉器，解放以后至今，在持续不断的发掘过程中，又有大量发现。据粗略统计，截至1986年止，大约有2000多件(包括珠与镶嵌片)。其中绝大部分出土于大墓或中型墓中，例如1976年发掘的妇好墓中，出土玉器达755件。在如此众多的玉器中，除了一些实用的小工具等外，主要有两大类 一是礼玉和仪仗用器，二是供玩赏的小型玉雕和装饰品。从数量来看，后一类超过前类400件以上。一般地说，礼玉和仪仗用器大致还沿袭着自二里头以来的传统艺术风格，维持着造型简洁，不多设繁缛的饰纹，庄重大度的特点。特别是形体硕大的玉戈等，多是表面无华而琢工精美，体长多在20～30厘米，大的也有超过40厘米的。而供玩赏的小型玉雕和装饰品，更富艺术价值，所雕题材广泛，包括了飞禽走兽、水族和草虫以及一些神话中的动物，还有少量人像，总计不下20余种。除人像以外，有象、熊、虎、猴、兔、马、牛、羊、鹤、鹰、燕、鸱鸮、鸬鹚、鹦鹉、鱼、蛙、鳖、螳螂以及凤、龙和怪鸟。这些玉雕显示出了当时对玉料的选择、开料和琢磨技术已具有相当高的水平，并进一步掌握了钻孔、细磨、抛光等工艺，与史前玉雕相比，已是极显成熟的作品了。不过由于当时的技术条件，人们还无法随心所欲地进行雕琢，所以这些玉雕造型还基本是在原坯的基础上进行局部加工。值得我们注意的是 商代玉器制作，已懂得了运用“俏色”工艺，即利用玉料的不同天然色泽纹理，刻意安排，雕出的动物躯体部位自然呈现出不同颜色，使作品更富情趣。1975年在小屯村北屋址内发现的玉鳖，选用的玉料墨、灰二色相间，雕刻时作者把玉料的墨色部分安排为鳖的背甲部位，而灰白色部分安排雕刻鳖头、颈和腹部，这样雕成的作品色泽天成，表明当时在选材和设计造型方面极具匠心。

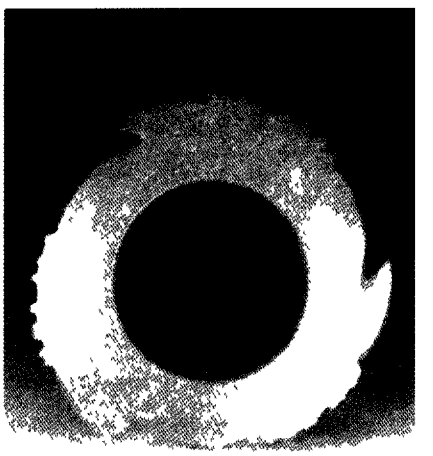


图4-2

西周因很长时间与商并存，其玉器在早、中期时，造型与装饰风格基本沿袭了商代的特点，到后期才开始有所变化，形成独特风格。由于周代统治者吸取殷商灭亡的教训，非常注重礼制的建立，从而大大促进了礼仪性玉器的发展，形成了一整套严格的用玉制度。综观西周玉器，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；第二种主要包括珙、柄形饰、串饰、佩饰等；第三种主要有鹿、虎、牛、凤鸟、蝉、鱼、龙、兽等。此外，还有较多的人形玉雕（图4-3）。

图4-3

由于周人尚礼，玉器的含义和统治者的宗教观念及社会伦理道德直接联系在一起，因此人们把玉器当作具有修身标准和个人品德含义的特殊物品，成为伦理道德、等级名位的标志，所谓“欲子美德，则佩以玉”，“君子无故，玉不出身，所以古之君子，必佩焉。”以致首饰以玉作材料十分普遍。自20世纪50年以来，在各地的周墓中不断发现成组的佩玉，如1957年在河南三门峡市上村岭虢国墓地发现有成组的佩饰，在第1820号墓中，棺内死者颈部绕着由101枚鸡血石珠与一些玉饰、石饰缀组而成的串饰自胸部至腹部成一组，由577枚鸡血石珠和21枚管形石饰缀组而成，全长达22厘米。1983年在陕西长安沣西张家坡第60号西周中期墓中获得一组玉佩饰，由大、中、小上下三件玉璜间以玉珠、玉管等串缀而成，全高69厘米，颇显华美。

与身上的成组玉佩组合在一起的还有随葬时的玉覆面。这种玉覆面，或称为玉面具是由多件小玉饰组成的缀玉覆面。从众多西周墓中的出土物来看，反映出当时在墓中尸体面部加盖缀玉覆面是颇为流行的埋葬礼仪。

4.1.3 春秋战国时期

春秋时期，铁制工具的应用，社会经济及思想文化的迅猛发展，新兴的地主阶级对玉的理解和作用发生了重大的变化，因而影响到了玉器业的发展，使这一时期玉器的雕琢具有明显的时代特征，《诗经》中有百余首描述玉的美丽与珍贵以及佩戴的情形。如《卫风·竹竿》：“淇水在右，泉源在左，巧笑之搓，佩玉之傩。”所描绘的是一个出嫁的女子身饰佩玉，走起路来，玉佩相触，其声悦耳而有节奏的美丽仪态。大致在这一时期，人们佩玉，在生活中与玉相处，表示自身也具有玉一样的德行。

正是因为人们对玉的认识发生了变化，认识到了玉的独特作用和珍贵，所以这一时期玉制生产工具已基本不见，礼仪用玉仍沿袭西周的做法，动物形佩饰较前代也有所减少，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。这种复合佩玉纹饰华美、精工细琢，堪称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。

战国时期，玉器工艺在前代的基础上有了长足的发展。不少学者认为，这一时期是中国玉器工艺发展的第一个高峰。这不仅表现在内容、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。而且随着铁器工具的大量使用和钢的出现，雕琢工具变得锋锐，从而为玉的精雕细琢提供了可能。正是适应这种社会潮流，佩饰玉和组列式玉饰极其盛行。玉器制作精细非凡，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。

战国时期礼仪用玉虽仍存在，但其功能已日益淡化，不象西周和春秋时期那样有严格的规范，给人以庄严肃穆之感，而是注重玉质本身所具有的物质美和经过艺术加工后的艺术美，从而在观念上赋予了礼仪用玉的新的内涵。

在礼仪用玉不断减少的同时，佩饰玉的品种和数量在激增，由于和田玉大量进入中原，玉雕材料不仅量

大而且质美，以致时人佩玉蔚然成风。兴起于春秋时期的玉组佩此时发展到全盛。王佩间互相撞击，声音舒畅悦耳，“行步有玉声”成为世人追求的时尚，这就使战国玉佩在制作工艺、造型、纹饰上不断更新，内容题材复杂多变，创造出众多令人叫绝的精美佳作。

战国时期玉器雕琢发展的一个趋势是——前代非常罕见的生活实用器，这时逐渐增多。这种生活实用器主要包括玉梳（图4-4）、玉镜架、玉佩、玉灯、玉简册、玉杯、玉奁等。除上述以外，还有代表地位和权力的玉玺以及丧葬用具中的玉面具，或已出现，或在前代的基础上又有了某些变化。作为丧葬的玉面具，由春秋的耳塞、鼻塞发展到玉塞九窍。这里的九窍玉指眼塞、鼻塞、耳塞、口塞、肛塞和生殖器塞。

图4-4

4.1.4 两汉时期

从总体上来说，尽管汉代玉器是在继承战国玉器传统特色的基础上发展而来，特别是在艺术风格上较多地吸收了战国以来玉雕的清逸脱俗、自由奔放的特色。但是，汉代玉器的变化是巨大的。这种变化表现在 自殷商时代玉器所具有的带神秘的性质，着重礼玉祭玉的传统，到汉代，确切地说汉武帝时期以后有了极大改观，正如著名考古学家夏鼐先生在《汉代玉器——汉代玉器中传统的延续与变化》一文所说的 可以认为“汉代玉器在中国玉器史上是承前启后的一环。”“在汉代以后的各个朝代，在中国玉器史上便成为一个新时代了。”表现在礼玉方面，所谓“五瑞”的瑞玉，即璧、琮、圭、璋、璜等，从考古发掘物来看，武帝以前，基本上是战国的风格，而武帝以后情况为之大变。如璧，由战国时在两侧附饰凤鸟，发展为在璧的上方附饰造型生动的双龙卷云纹。1968年在河北满城中山靖王刘胜墓中出土的透雕双龙谷纹璧，就是这类变化的写照。到东汉时期，这种式样的玉璧都是承袭着西汉的传统，一般只在璧的上方有一组附饰，雕镂精致。

汉代的玉器，可分为四类 一是礼器，有璧、璜等，二类是用器，有玉钫、玉灯、玉剑鼻、玉钩、玉佩、玉鸠杖首、玉杯、玉马、玉刚卯等，三是明器，有玉豚、玉琀 四是印章。在这些类别中，值得注意的是明器包括玉衣、玉塞、玉握。特别是玉衣，从1968年满城中山靖王刘胜及其妻窦绾墓出土的两件金缕玉衣来看，可知汉代玉衣的具体结构及编缀技艺。刘胜玉衣共用2498片玉片缀编而成，以黄金细缕为编线，金镂的含金量达96%，所用金缕形状有多种，一般横断面为0 5毫米，最精细的合股金镂由12根横断面直径仅0 08～0 14毫米的金丝拧合而成，极为精致。玉片的制作也须选料，再经锯片、钻孔、抛光等工序，最后将玉片缀编成形。刘胜玉衣大致可分脸盖、头罩、上衣（包括前片、后片、左袖和右袖）、裤（左裤、右裤）、手套（左、右）和鞋（左、右）等部分，编缀成形后的玉衣全长1 88米。其妻窦绾玉衣为女式，稍短，全长1 72米，共用玉衣片2160片。玉琀为蝉形，放在死者口中。多用刀刻成，俗称“汉八刀”。蝉蜕有再生的含义，也是取其吉祥意义（图4-5）。

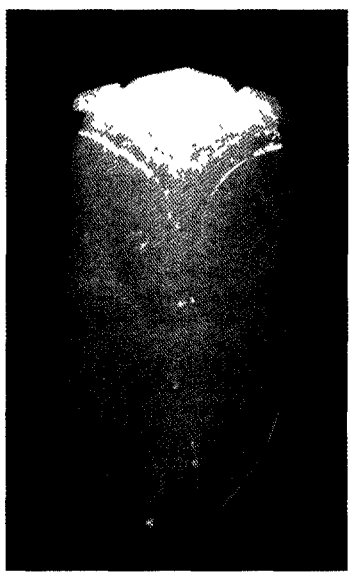


图4-5

汉代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风尚。由于丝绸之路的开通，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，为人们的这种新的色彩观念的选择提供了保证。在工艺方面，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。这种雕刻特征在东汉晚期尤为明显，至于抛光技术，汉代也有所提高，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。

代表汉代玉雕艺术时代风格的工艺美术作品，实际是一些浮雕或圆雕的小型观赏性玉雕，20世纪60～70年代从陕西咸阳西汉元帝渭陵北稍偏西处，先后四次发现有西汉小型玉雕，其中的玉熊、玉鹰和两件玉辟邪（彩图10），体高仅在2.5～5.4厘米之间，造型极为生动。尤其是1966年在汉昭帝平陵东北发现的羽人骑天马玉雕，通高7厘米，白玉雕制，天马肥壮健硕，口大张，尾高扬，后蹄曲踏，胸刻飞翼，向前奔腾，背骑羽人，手挽马鬃，马蹄下浮云，充满强烈的动感和节奏感。

4.1.5 魏晋南北朝隋唐五代时期

魏晋南北朝时期，由于国家分裂混乱，社会经济处于停滞衰退状态，特别是中外经济文化交流受到地区分裂割据的严重阻碍，以致玉雕业受到了严重影响。尤其是新兴的制瓷业在当时手工业领域里独领风骚，更使玉雕业几有被取代之势。然而，玉雕业的发展尽管面临着种种困难，没有出现战国西汉以来的发展势头，但也有一些较好的作品。最典型的是上海博物馆收藏的一件南朝宋文帝的御用之物“白玉衮带鲜卑头”，即带钩，透雕龙纹，雄浑矫健，背刻有46个字的铭文，记载了监造年月、工时及诸监造官名，十分难得，是一件珍品。通过这件作品，我们发现其刀法娴熟，线条柔顺处见挺拔，承袭了汉代玉雕豪放雄健而又飘逸洒脱的风格，同时，整体造型上又酝酿着唐宋玉雕的雏形。

图4-6

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，自玉器出现以来一直占主导地位的礼仪用玉和汉代兴盛的丧葬玉，到这一时期已失去其优势，而受西域文化影响的艺术品成为玉器发展的主流。就其装饰艺术品来说，主要包括头饰、手饰、腕饰及成组玉佩。头饰中比较典型的是玉步摇，从全国各地众多的出土物来看，多饰以精致的花鸟云纹，并由金、银、铜等金属嵌玉而成。手腕饰有戒指、玉镯。镯子因受佛教文化影响，多以莲瓣花纹作装饰。而成组玉佩则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，再加上各种形状的片玉、玉珠等。

除占主流的装饰品之外，唐五代玉雕作品尚有部分生活实用陈设器，主要包括玉碗、玉杯、玉洗、玉盒、玉砚和玉杵等。这些器物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，并融进许多西域和中亚的艺术风貌特色（图4-6）。

唐五代玉雕非常重视选材，温润细腻的和阗美玉被广泛采用。在工艺美术效果上，注重揭示对象的精神世界。而装饰设计则在主要依赖纹饰的变化与表现的同时，多通过与金属工艺的镶、嵌结合，实现造型、色彩搭配上的完美结合。以纹饰的设计来说，和以往玉器纹饰的区别在于植物纹大量盛行，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，成为唐代玉器装饰的典型特色。以与金属艺术的结合而言，镶金、镶银、嵌金、嵌银等在玉器装饰中运用十分娴熟。

4.1.6 宋辽金元时期

由于宋、辽、金三个政权长时间并存，互相间虽战争不断，但经济、文化交往十分频繁，所以在物质文化的创造方面有诸多相同相似之处。反映在玉雕制品上，这三个政权的工艺美术风格基本是一脉相承，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。

传世和考古发掘的宋玉虽然不多，但是我们从有限的实物中不难发现，宋玉的品种基本上以装饰品和小型实用器物为主。装饰品诸如玉钗、玉镯等，实用玉器数量在唐代基础上明显增多（彩图11）。

在传世和考古发掘所见宋玉中，羊脂白玉占的比例最大。由于用于生活和装饰的器物占主要地位，所以在造型与装饰设计上，讲究简洁凝练，图案内容渗透着浓郁的生活气息，使艺术和写实达到了完美的统一。具有典雅、平易的艺术风格，使人感受到一种清淡的美。这和唐代相比，正好形成两种不同的特色。如果把唐代玉器的美术风格概括为“情”，宋代则可概括为“理”，唐代华丽，宋代幽雅；唐代开阔恢宏，宋代严谨含蓄。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。雕琢技术方面比较突出的是“巧色”的运用。所谓“巧色”，就是根据玉材的不同色泽、纹理和形状，雕琢出各种自然物象，这种技巧虽然在先秦时期已经被运用，但宋代则更为精进。宋代玉雕子母猫，其母猫为白色，六只子猫有黄、黑、玳瑁等色。甘黄玉葵花杯，则是黄色的花瓣，紫色的花蕊。玉雕人物是黑色的头发、白色的身体、花斑的衣纹，总之，无不制作精美，独具匠心。

契丹和女真两个少数民族所建立的辽、金两个政权，其玉雕工艺美术是在融合汉民族成果的基础上，形成既有共性又有独特个性的民族风格。

传世和出土的辽代玉器很少。就出土物而言，主要遗址有内蒙古奈曼旗辽国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。出土物的种类分装饰品、实用器及生肖器三类。主要有玉佩、飞天、玉盒、玉砚、玉水盂、圆雕禽兽等。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，神情怡然安详，姿态婀娜优美，其造型处理、雕琢工艺明显地带有唐宋的风格特征。

与辽代的玉器相比，金代玉器的特色要明显得多。这种特色反映在玉器造型和装饰工艺美术方面，是在吸收继承宋辽玉雕成就的基础上融进本民族的艺术传统而成的。其镂雕作品题材丰富，做工精致，技艺丝毫不逊于宋代。由于金系游牧民族，所以玉雕的内容不仅有常见的花卉形象，而且有贴近日常生活的弋猎情景。从传世和考古所发现的金代玉器来看，其种类主要有　青玉龟游佩、白玉花鸟饰、藻鱼、鱼人、玉马、玉飞天及镂雕双鹿牌饰等。这些玉器在工艺方面大都采用浮雕突出重点，以阴线刻划细部的三技法结合，从而使一些生机勃勃的野趣图案被表现得淋漓尽致。

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。春水玉的主要内容是　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。因金代服饰中称这两类图案为春水、秋山图案，故玉器鉴赏家也以此来命名玉器。这两种题材的玉器，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、女真两个民族的现实生活，体现出艺术与现实的紧密结合。

与辽、金两个少数民族政权相比，同样是少数民族所建立的元王朝，由于其受汉族传统文化的影响更为深远，对玉雕业的重视远胜于辽、金。元代统治者为了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。在此基础上，元代制作出了大量富有特色的宫廷贵族玉器。

从传世和出土玉器来看，元代的玉器种类除了前代已有的带钩、绦环、带板、杯、匜、春水玉、秋山玉以外，也出现了一些新品种，像玉尊、海马、海龙、海猪、海鹿等前代少见的题材。在玉器的种类方面，元代还有一个独特之处是仿古玉器的大量雕琢。

就工艺的运用而言，元代玉器吸收了宋代、金代以来高超的镂雕、浮雕技艺，图案纹饰以花鸟、山水、蟠螭、龙兽为主。这些纹饰图案明显是继承了宋、金代以来形神兼备的传统特点。当然，也有一些作品质次工糙，不拘形式，又显示其不求甚精的粗犷一面。

4.1.7 明清时期

明清时期，由于皇室贵族用玉大量增加，将玉与服饰等级制度紧密地结合在一起，使玉饰成为显示不同身份地位的标志，以及士大夫文人以玉制用具作为儒雅标榜和对古玉的赏玩成为一时之时尚等原因，使玉器雕琢业有了很大发展。在全国范围内形成了北京和苏州两大制玉中心。这两地培养了大批能工巧匠，雕琢了众多精美的玉器，尤其是苏州玉雕以工细艺巧、玲珑精致被世人所推崇。在明代京师的玉工归明代政府“御用监”下设的玉作管理，从事玉器制作，供宫室使用。由于当时玉器业的发展，出现了许多琢玉高手，如苏州的陆子冈创作出了一批巧夺天工，脱俗拔尘的作品。

从传世和出土物来看，明代用玉多为白玉、碧玉和青玉，其材料大都产自新疆和田。在古玩界，一般将明代玉器的雕琢分成早、中、晚三个阶段。早期自洪武至天顺(1368～1464)，中期自成化至嘉靖中(1456～1544)，晚期自嘉靖中至满族入关(1545～1644)。这种划分的依据主要是根据用料、雕琢器物的种类和造型与装饰的风格特征的不同而决定的。如早期用玉注重选料，多用羊脂白玉，种类以器物和装饰玉为主，人物、动物较少见，雕琢细腻精工，纹饰图案与宋元风格变化不大，中期仿古玉大兴(彩图12)，雕工比较粗犷。晚期不注重玉质的选择，羊脂白玉较少，杂色玉和劣质玉居多，器物造型粗放厚重，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，只重外观造型，不求内部精工。

虽然明代玉雕业在各个不同时期表现出不同的特征，但是，从总体上说，明代雕琢玉器工艺与前代相比，有巨大的进步。《天工开物》记载琢玉的方法时说“凡玉初剖时，冶铁为圆槃，以槃水盛沙，足踏圆槃使转，添沙剖玉，逐忽划断。……凡镂刻绝细处，难施锥刃者，以蟾酥填画而后锲之。”所谓添沙剖玉的作法，大体和近现代相同。而蟾酥填画，则不得而知，盖已失传。

不论是我们今天所能见到的明代玉器实物，还是明清的文献所载，明代玉器镂雕的技术是前无古人，后无来者，对此清代玉匠是深感不如的。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誉为“花下压花”。此外，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。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就是这种玉器与金银细工结合的代表作。

清代玉器雕琢达到了历史的最高点，不仅用玉来源扩大，而且琢玉技艺提高，制作十分发达。清政府设置造办处管理玉器制作。

在清一代，玉器雕琢随社会发展的盛衰可分成三个时期，一是康熙朝以前，这一阶段玉雕业仅在原有的基础上徘徊，琢玉工艺停留在继承和恢复阶段，玉源缺乏，作品很少，玉雕特征明显存在明末遗风。二是康熙后期至乾嘉盛世。这一时期玉雕业大盛。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，都被雕琢出来。三是嘉庆朝以后至清灭亡，由于清王朝的统治内忧外患，再加上玉材短缺，玉雕业渐趋衰落，粗制滥造，一蹶不振。

清代玉器的原料，除了明代常见的白玉、青玉、碧玉外，还有黄玉、翠玉、水晶、紫晶、玛瑙、密蜡、青金等。玉器的品种可以分为陈设器、实用器皿、装饰玉及文房用品，常见的有玉鼎、玉彝、玉尊、玉簋、玉壶、玉瓶、玉洗、玉炉、玉碗、玉盘、玉盒、玉罐、玉监、玉插屏、玉花插、玉笔架、玉笔筒、玉水注

等。还有各种玉制动物，如玉蛙、玉鸭、玉鹅、玉鹌鹑、玉马、玉狗、王羊、玉鸡等。此外，像璧、圭、如意、棋子、玉乐器、印章、玉册、玉供、神仙佛像等应有尽有，难以一一悉举。

就玉雕艺术而言，清代在继承我国传统琢玉工艺的基础上，由于广泛吸收同时代其它工艺美术和外来文化，因而碾琢精湛，风格独特。从传世和考古出土物来看，所展现的主题内容归纳起来有三种形式　一是继宋、明朝仿古之风以后，雍正、乾隆时代的仿古思潮，二是取材于自然景物或生活意趣，且富有浓厚的绘画色彩的仿生写意类型；三是受外来文化影响而兴起的仿痕都斯坦玉器类型。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。仿古的技艺和手段较宋、明朝更加高超和先进，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。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（图4-7），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，做到追求精雕细琢，艺术效果追求写实逼真，至于仿外国痕都斯坦玉据记载始于乾隆二十四年。痕都斯坦玉器又称“印度玉”或“莫卧儿玉”。痕都斯坦位于今印度北部及巴基斯坦和克什米尔地带。该地所产玉器与我国玉器在造型和纹饰装饰方面均有明显不同，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，其他几乎不见。这种玉器的器皿“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，犀无斧凿痕”的程度。由于乾隆皇帝钟爱该玉，所以在乾嘉之世，仿该玉造型和装饰的玉器一度大量雕琢。

清代玉器的制作地，有北京、扬州、苏州等地。其中扬州玉雕多作大型的作品，像著名的玉山“大禹治水图”，高224厘米，宽96厘米，重约5300公斤，就由扬州玉工雕琢而成。而苏州玉雕则以精巧见长。

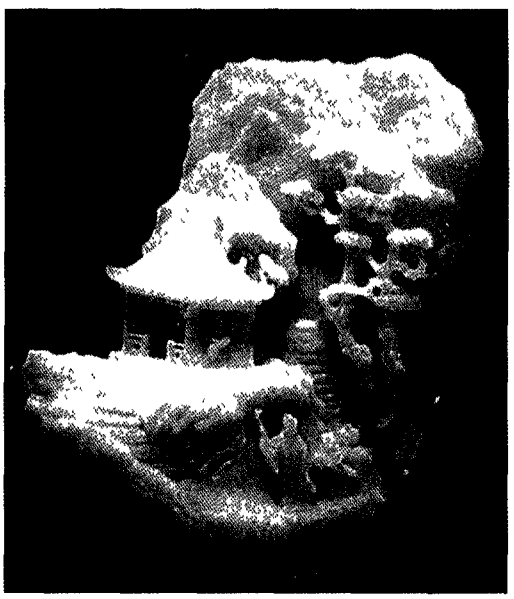


图4-7

4.2
玉器造型工艺美术

按照现代造型观念，玉器的造型可分为几何造型类、艺术造型类和组合造型类三种。几何造型类主要用于人身装饰用玉，造型选用弧面型、刻面型、珠型、环型及随型等。艺术造型类是指经过一定的艺术构思和设计，将玉石雕琢成带有一定纹饰、表达一定意义的立体形象的玉器。广义上讲，人间万物均可用于表现对象，一些抽象图案也屡见不鲜。此类玉器主要用于陈设、收藏、赏玩，具体可分为人物、兽、花鸟、器具、山子这几类。组合造型类，是将玉石雕琢后经过组装的造型艺术品，有屏景类及屏风类。上述三种类型在我国古代虽然均存在，但各个时期表现并不明显，所以我们在阐述古代玉器的造型艺术时并不以现代造型形态来划分与论述，而是采用综合方法，藉以体现时代性。

4.2.1 史前时代

在上一节我们就已指出，最迟在新石器时代，玉器便悄然出现。在史前时代，温润光泽的玉材经过先民的琢制加工，变成了具有某种造型和多种功能的玉器。作为工具或武器的玉器具有实用功能，作为装饰品的玉器，具有审美价值。由于作为工具或武器的玉器在史前与石制工具和武器一样，存在着简单、粗糙的现象，所以其造型代表了史前玉器的最高水平。正因为如此，我们在叙述史前玉器的造型艺术设计时，主要针对装饰品玉器。

众所周知，玉质装饰品的出现，一方面是为了美化自己的身体，另一方面又是财富和身份的象征。此外，也蕴含着祛邪祈愿的象征意义。从目前已发现的史前玉雕装饰品——玦、璜、镯环、指环、管、珠、坠、片、佩及其串饰等多种样式的造型来看，正是体现了上述目的和意义。因为这些玉质装饰品的造型，有模仿人和动物的形体来雕琢而成的，也有以幻想中的事物为造型的。

以人和动物形体为造型的玉佩、牌和穿缀饰物，其分布相当广泛，这说明原始先民在进行艺术创造时，其造型多取材于他们所熟悉和亲近的人类自身和动植物，这是一条普遍的规律。辽河流域远古文化遗存红山文化中发现玉质动物形装饰品相当多。据1984年的材料，有玉龟2件、玉鸟5件、玉龙1件，双龙首玉璜1件，玦状卷体兽10件。此外，也出现了箍形玉器。最著名的是1971年内蒙古翁牛特旗三星他拉村的村民在植树造林时，从地下半米多深处挖出的大型玉龙。造型为“C”字形。身体呈弯曲的细长形，似一条弓背蛇。头很长，嘴部似猪嘴前凸。弓起的背上有一条粗长鬣，似弓鬃，梢部翘起，眼呈凸起的水滴形，身体浑圆。实际上它是以蛇为主体的多体动物神，诸如猪、马的复合形象。此外，像数量众多的玦卷体兽，其高度4～

15厘米不等。头部像猪，有人称之为猪龙敬。其基本形象是：肥首大耳，双耳高耸，近似“臣”字形圆眼，眼周有皱纹，吻部前凸，亦有多道皱纹，皱纹呈隐沟状；口微张开，獠牙外露，体屈如环，首尾之间仅留下一个不大的缺口，首尾相连；背上有一个小圆孔，均为对穿，都是用管加砂和水钻成。整体结构扁圆厚重，光素无纹，形制古拙，仅用寥寥数刀琢出眼、嘴、吻、鼻，刀法极为简练，风格古朴厚重，颇具神韵（图4-8）。其实，这是一种根据蛇虫类动物的形体加以幻想而成为如此卷曲造型的，其幻想的瑰丽和造型的奇特，特别耐人寻味。这种只有红山文化才有的造型本身就极可能蕴含着我们现在无法知道的象征意义。

图4-8

其它象生性动物形状的玉饰，在史前的良诸文化和红山文化遗址中有不少发现，如蝉、蛙、鱼、龟、鸟等。这些以动物形体为造型的玉饰，其雕琢方法多是整体圆雕、细部采取浮雕或阴刻的手法，注意传神，而并不追求细部逼真，无论鸟还是兽，多在背部上方穿一象鼻孔，作为穿绳悬挂之用。因此，这些动物玉雕或是由多种饰件串饰起来的饰物，都是悬挂在人体的一定部位的装饰品。

图4-9

大量以动物为造型的玉饰品出现的同时，以“人”为造型的玉雕也在史前文化遗址中不断出现，如陕西神木石峁文化遗址出土的属于龙山文化时代的玉人头，高4.5厘米，造型扁平，头侧视，鼻子和口都在器物的边缘上，鹰钩形状的鼻子系圆雕而成，而眼睛则用凹线刻划出来。侧面有一橄榄形的轮廓，不知表示什么，其下有一圆孔。脑后部有一个凸起物，可能表示耳朵。头顶部有一椭圆形发髻，下巴和脖子连接处有一道阴线纹。作为一件圆雕作品，整件作品线条极为简练，仅用寥寥几刀就将一个面带微笑的人物表现出来（图4-9）。又如1978年在安徽含山县凌家滩薛家岗文化遗址一号墓出土的距今约5000年的玉人，系由透闪石软玉琢成，受沁部分蚀化成白色，高9.6厘米，宽2.2厘米，厚0.8厘米。玉人整体造型为扁平体，呈直立状。他头戴圆冠，冠上饰两排方格纹，中间有一个三角形的小尖顶。玉人方脸，斜眼，弯眉，宽鼻，阔嘴，上唇留短须；两侧有大方耳，耳垂有对钻的圆孔；颈部较粗。他两臂弯曲伸向颈下，手指张开置于锁骨处，腕部各饰弦纹7道，似表示有纹饰的袖口或环、镯、钏之类的腕饰。腰部有一宽3毫米的斜线纹，似表示腰带或腰饰。腿上下粗细差别不大，中部略向外凸，足跟部相连，左右足各刻有五趾。背面脑后刻4道横线，似为圆冠后部的装饰。背部斜钻一对并列的隧孔。玉人整体比例适当，造型生动，线条均匀，做工精细，充分展示了作者对人体细致的观察和精妙的造型能力及琢玉技巧（图4-10）。据考古学家研究，该玉人是为反映宗教信仰的神人偶像。实际上，玉雕神人是对现实生活中人的摹拟和深化，其原型来自于活生生的人。从这个意义上来说，这件玉人透露了原始人的艰辛生活，生活的压力和重负使他们终日奔波劳碌，以致于腿都累弯了，变成了罗圈腿。从该玉雕，我们不难体会到工艺美术的艺术效果的产生与细致入微地观察生活是密切联系在一起的。

图4-10

至于幻想中的造型，不仅在原始玉器中大量存在，而且绝非无意义的纯粹性的幻想。这从玉冠饰可见一斑。据考古发现，红山文化出土有勾云形佩，龙山文化出土有双色双件嵌合玉头冠，良渚文化出土有三叉形饰、新月形饰、半圆形饰等。从这些玉冠饰来看，可能是冠贴的饰件或头饰，也可能是神像的玉冠，即“神徽”。如三叉形的造型，可能是山岳的象形，而山岳在原始人眼里是与天相接的天梯，神祇和灵魂可以通过天梯到达天上或与天沟通。由此，似乎可以认为这图形中可能包含有居住在这里的氏族部落的某种始祖神话

意象。这种把形象加以简化，以致成为非常简单的示意图式的效果，实质上是建立在两个前提之下的 一是掌握表现技巧，二是具有成熟的思维。因为象征手法表现的非写实的形象是琢玉者在头脑中经过加工的自然形象，堪称“意念造型艺术”。

值得我们注意的是，在原始玉器中，除了运用雕琢手段造型以外，也出现了利用嵌合来实现造型需要的手段。最典型的是被称为“迄今所见海岱系古玉中之最精美者”——龙山文化临朐朱封出土的双色双件嵌合玉头冠。该冠系由一件高约5厘米，宽约8 8厘米，乳白色半透明的佩形饰与一件长约18 4厘米的墨绿色笄嵌合而成。佩形饰上以椭圆形、折角形、卷云形镂孔显示出双目、双眉、鼻、口，从而使整个佩饰显现出兽面形象。

综观原始玉器的造型来源和依据，说明早在原始社会时期，中国古玉便依其功能和造型分为两种不同的发展序列 一种是礼玉，如琮、璧、圭等，表现为规矩、对称、稳定的造型；另一种为饰玉，主要为动物和鸟兽造型，或是具有装饰趣味的图案雕饰，一般形体生动，技法多变，更具观赏价值。

4.2.2 夏商西周时期

由于传世和考古所发掘的夏代玉器实物甚少，有关夏代玉器的造型形式和特点我们难以详知。从为数不多的属于夏王朝时期的河南二里头遗址所出土玉器来看，这一时期玉器的造型简洁，存在着向大型化过渡的明显趋势。

到了商代，玉雕造型早期和中期以小型片雕或平状半浮雕为主，造型虽然比较简单，但是薄片式的浮雕玉器都被处理成侧视的形象，看上去有如剪影，以致在欣赏其拓片时总有一种观赏剪影的感觉。这类玉器主要是动物形、鱼形和人物形的佩饰。玉雕业十分发达的商代晚期，从殷墟妇好墓的出土物来看，有圆雕、浮雕式人13件，这些人多呈跽坐形，双手抚膝，表情生动自然，服饰、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。比较特殊的是一件阴阳玉人造型，赤身裸体，一面为男性，一面为女性（图4-11）。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。如玉虎的四肢微曲，作欲起行走状，昂首，口张，牙外露，似乎正在怒吼，身上饰阴刻双钩云纹，卷尾，人顶穿孔。神态惟妙惟肖，栩栩如生。玉象的造型则作站立状，体态圆浑，长鼻卷曲，大耳下垂，四肢短粗，口微张呈三角形，神态娇憨，老人喜爱，而玉熊的造型，采用浮雕方法，雕琢成抱膝蹲坐状，长嘴前伸，眼、耳清晰，颈部有小孔，身饰云纹，神态可掬。至于玉鹰，采用浮雕手法，作展翅飞翔状，侧首，尖喙圆眼，翅缘出脊，身饰勾云纹，喙部有一穿孔，如此种种，不一而足，总之，朴实无华，形象概括传神是商代玉雕型艺术的重要特征。

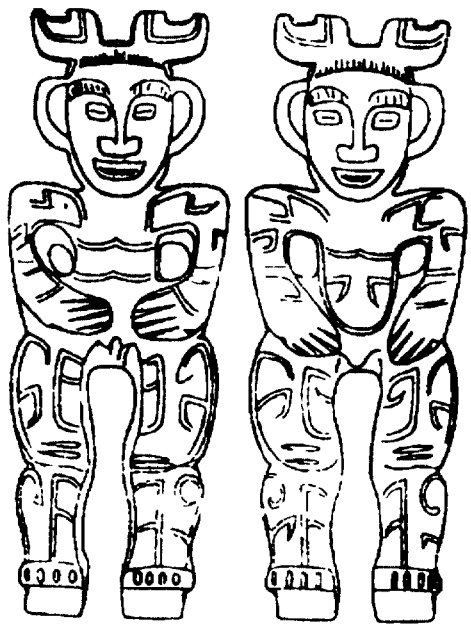


图4-11

商代后期玉雕的上述造型效果的获得，在当时生产力水平之下，是难以想象的。毕竟缺乏锋利的雕琢工具，人们无法随心所欲地进行雕琢，造型只能在玉料原坯的基础上进行局部加工。从出土物的造型来看，其造型加工过程和方法是极富创造和科学性的。这里我们不妨以妇好墓出土的

小型动物玉雕为例，试加阐释。妇好墓出土的的小型动物玉雕，可以分为两类　一是立体雕刻，它们大致都可看出玉坯的原形，当时多选取立方体或圆柱体的玉坯，所以玉雕也多是总轮廓呈方柱或圆柱形，连一些琢工精致的人像也不例外，而一些蹲坐状的玉鸮和怪鸟，则更为明显。二是扁体雕刻，当时受解玉技术的限制，多是将玉材解为薄片，再磨成圆形，中心钻孔成璧状，在此基础上或分割成两个半圆形玉坯，或分割成若干玦形玉坯，再将外缘轮廓按所刻对象局部加工、钻孔，增刻线雕纹样。以出土躬身跳跃的玉兔为例，玉兔是在身长10 6厘米的圆璧形玉玦片上，切割下弧度为107° 夹角的玦形玉片。然后在外弧上修琢出兔子面孔的上喙、耳朵和躬曲的背部外轮廓，以及翘突的短尾，再在内弧上修琢出兔的下颏、前足、腹部和后足的轮廓。当轮廓线修琢好之后，呈现在人们面前的就是一只兔子的正侧面剪影，再精磨抛光，使其莹润。然后以线刻表现兔体的细部，刻出圆睁的兔目，勾画出耳朵和前后脚爪。由于当时还缺乏真实地刻划动物毛发的手法，所以只能采用勾填几何图案以象征羽毛的古拙作法，玉兔的毛发表现就是这种手法。最后在口部和尾下透钻二孔，以供穿索佩悬。至此，一只活跃的野兔便雕琢而成（图4–12）。

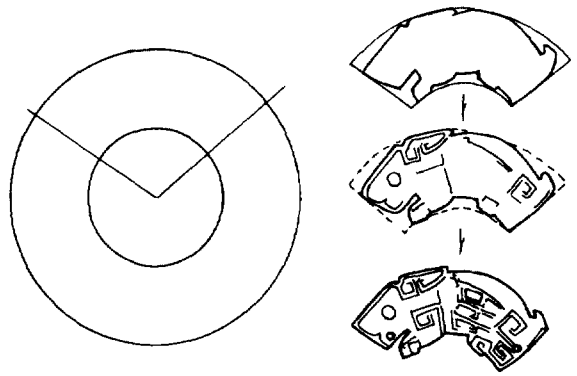


图4–12

西周玉器分为礼仪仪仗器、装饰品和生肖类三种。其中第一种主要包括璧、琮、璜、戚、戈、斧等，第二种包括珩、柄形饰、串饰和佩饰等；第三种则主要有鹿、虎、牛、凤鸟、蝉、鱼、龙、兽等。此外，还有一些人形玉雕，这些玉雕的造型不少与殷商时期基本一致。但也出现了一些具有时代特色的典型造型。这些典型造型主要表现在各种以动物形貌为造型特点的小型玉雕上。如1979年出土于山东滕县庄里西村，今藏于山东省滕县博物馆的“夔龙佩”，是西周早期的玉雕作品，该佩长8 9厘米，厚0 2厘米，造型可谓妙趣天成，灵活自然。青白色玉质，由于其体扁平、极薄，更增添了晶莹、透蕴的生气。弯曲的器物两侧均有似鳍、似足的脊牙，给人以游动感。细观方知原是两面有头，两尾相接的夔龙，触须(角)摆动随势，与两侧脊牙相背的方向相辅相成（图4–13）。而1974年出土于陕西宝鸡茹家庄，今藏于宝鸡市博物馆的“玉虎”，为西周中期玉雕作品。长8 1厘米，造型扁平，作探首立耳，耸肩低腰、翘尾缩足搜索之状。以平视体的手法塑造虎形，从鼻端沿背脊至尾尖上翘形成一条生动完美的动态线，给人一种机警的、一触即发的印象。云形虎耳，夸张外凸，既显得生动灵活，又为动态线上树起一个变化点，丰富了形式美的因素，合情入理，令人叹服（图4–14）。总之，到西周时代，玉器的造型变得活泼和随心所欲。

图4–13

图4–14

4.2.3 春秋战国时期

春秋时期由于动物形佩饰较前代有所减少，柄形饰消失，盛行复合佩饰，所以，在玉器的造型方面，以片雕为主，圆雕少见，讲究对称。

1983年出土于河南光山宝相寺黄君孟墓，今藏于河南省信阳地区文物管理委员会的“虎形佩”，属于春秋早期玉雕。长13 4厘米，宽7厘米，厚0 18厘米，形体扁平，器壁极薄。黄色玉料雕琢，一面平素无纹，一面以阴刻双勾纹线装饰虎形。虎身体态丰腴结实，行进有力。头部伸昂，口大而长，探舌，卷耳，似为呼啸之状。前足作匍匐状，后腿支立，足已残断。虎尾下垂，尾尖已断缺。按形态特征分析其断缺部分，只能是向上卷翘方与整体和谐相应。最令人称绝的是老虎背上驮一小虎，憨态可掬，逗人喜爱，俨然是一幅母子出游图（图4-15）。同墓出土的人形佩，并不是全身人形，只是人首刻划，共三件，一件是圆雕人头，高3 8厘米，作颈部以上的头像，平视前方，微张口，耳廓前倾，耳垂上各钻一个圆孔，可能有过耳坠儿类的装饰。另外一个人首形佩，在一个圆形中，雕刻人首蛇身的适合纹样，人首作侧影，自颈以下雕为蛇身，盘卷成圆形。这是一个不太直观的造型，可能与神话传说有关。

图4-15

虎作为春秋玉器的主要造型形态，分成两种 一种为俯首伏卧姿，塌腰垂腹，尾粗长，上卷成玉璧式。整器呈长条形，略宽。另一种俯首拱背，耷尾，梢部上卷，器形呈弧形半环状。前者的代表作有河南淅川下寺三号墓出土的四件玉虎形佩。后者的典范之作是淅川下寺1号墓出土的一对“虎形璜”（图4-16）。

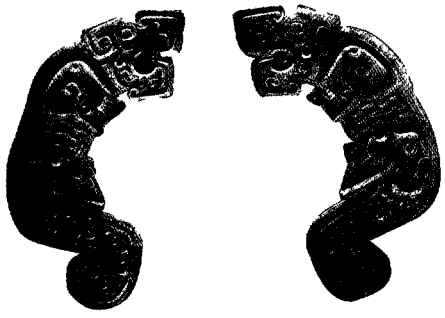


图4-16

龙形、凤形也是春秋玉佩的主要形式，不仅有许多独立的形象，而且还有组合形。1972年出土于山西长治分水岭墓葬，今藏于长治市博物馆的“双龙佩”，属于春秋晚期玉雕作品，高3 7厘米，最宽4 8厘米，厚0 3厘米，造型为不规则的倒梯形，中心部位空透为椭圆形。通体扁平，青玉质地。纹饰为对称形式。上部左右龙首相背，龙角上昂，口部张开，鼻部上翻似为嘶鸣状。龙身随椭圆形向外扩张为挺胸袒腹之态，给人一种雄张之感。整体轮廓起凸线，主体各部位满饰卷云纹。左龙身纹为两个，作相逗旋转之势，右龙身纹为三个。两龙身纹的数量不等，显得活泼生动。下部为翻卷的龙尾或足部，妙在似与不似之间（图4-17）。

图4-17

由于战国时期人们更加重玉，佩玉之风盛行，使玉器无论是在种类，还是数量上，较前代大为增加。伴随着这种发展趋势，玉器的造型也变得丰富多样，出现了众多造型令人叫绝的精美佳品。其中尤以人形佩最具造型特色。其形式主要有 一是站姿人形，薄片状，呈正面人像，主要出土于中山国王墓。此类玉人双手相握置于腹前，姿态呆板，表情木然；二是小童骑兽形，主要出土于河南洛阳小屯1号墓，作圆雕，呈小童骑伏虎之形，造型巧妙，人与虎浑然一体，三是舞人形，出土于战国金村，作双人舞蹈形，姿态对称且现出活泼优美的风姿。

此外，战国成组佩玉造型极富特色，玉组佩系由多件玉饰组合在一起的佩饰，佩挂在胸腹之间，又称悬佩。始于春秋时期，战国趋于鼎盛。组件增多，不仅有玉璧、玉环、玉璜、龙形玉佩饰及玉管状饰，而且常与水晶、玛瑙和绿松石磨制的珠、管串连在一起，结构复杂，非常美观，如1978年在湖北随县擂鼓墩曾侯乙墓出土，今藏于湖北省博物馆的“镂空多节活环玉佩”。该玉佩呈长带状，全器分别由五块白玉琢制，分为五组，由四个金属榫连接，可拆可合，拆，则成五个单独的玉佩；合，则可串成套佩。从上至下共分26节，各节之间由镂空的活环相连，可卷可展，舒卷自如。这种造型设计充分体现了设计者巧妙处理整体与部分关系的能力，构思巧妙，内容丰富，布局匀称协调。特别是采用了透雕、浮雕、线刻相结合的手法琢制，使造型和装饰形象自然生动、灵动有生气（图4-18）。

战国时期，由于玉制的生活实用器增多，在满足实用需要造型的同时，富有造型艺术的作品也逐渐多了起来。今藏于北京故宫博物院的“勾连云纹灯”，属于战国晚期的照明用具。该灯高12.8厘米，灯盘直径10.2厘米，由灯盘、柄手和底座三部分组成，分别以三块玉料琢成后合为一器。圆形灯盘腹凹，外沿满饰二方连续变体卷云纹图案，盘心设有一个凸出的五瓣团花座。柄手将灯盘托起，呈柱状倒葫芦形。上部浮雕三叶纹饰；下部随形用阴刻单线勾连云纹；中部束腰，给人以亭亭玉立之感。整个造型设计曲度自然灵巧，而未流于直上直下的呆板之态（图4-19）。

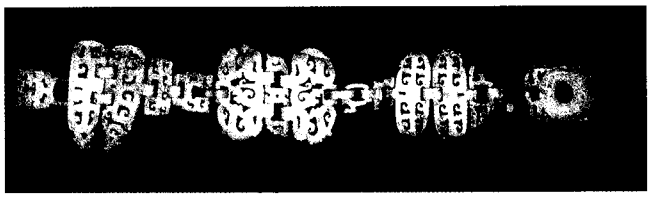


图4-18

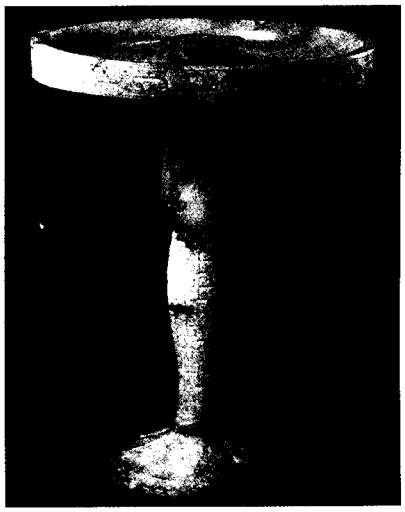


图4-19

4.2.4 两汉时期

由于汉代艺术广泛地吸收了先秦以来特别是战国以来清逸超俗、自由奔放的风格，再结合时代的审美思想和审美情趣，因而在艺术风格和特色方面形成了汉代独有的雄浑豪放、气势昂扬的特点。这在玉雕造型艺术方面得以充分体现。

从玉器种类的发展趋势来看，汉代对传统礼仪玉器重视程度的降低和各式玩赏品、实用器与随葬玉的兴起，使玉器的艺术性得以加强。这不仅表现在一些传统造型的玉器上，而且在众多新种类的玉器上也有体现，出现了一批精致的圆雕玉器，其造型构思活跃，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。区别于商周时代的特点，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，无一不生动逼真。

从反映这一时期玉器面貌的河北满城汉墓和广州南越王墓所出土的实物来看，玉佩在汉代的流行远达到最高阶段，不仅有充满时代感的独佩，还有赋有战国遗风的形神兼备的组佩。独佩有玦形佩、刚卯、玉环、舞人形佩等，其中后二者具有鲜明的汉代风格，这是因为汉代的玉环不再是西周前的素面朝天，而且也不满足于东周时以细阴线刻划的纹饰，而是将环的实体部分作了透雕，并且打破边界，形成无拘无束的花式环，这是汉代自己的样式。而舞人形佩的造型特点是“翘袖折腰”，长袖细腰，裙裾飘曳。这是汉代宫廷舞蹈中特有的姿态。汉代玉器中造型比较独特的如1983年出土于广州南越王墓，今藏于广州南越王墓博物馆的“玉龙附

金带钩”，系西汉早期玉雕作品，长14.4厘米，玉龙厚0.4厘米，由镂雕青玉龙与金虎首带钩两部分组合构成。玉龙造型扁平，回首张口衔飞翼，身形近似于“S”，给人以屈曲的动感。通体布满谷纹，前足藏于胸下。脊翼卷翘与龙首回眸形成呼应。整个造型设计构思巧妙、奇特，极富艺术感染力（图4-20）。又如1968年出土于河北满城中山靖王刘胜墓，今藏于河北省文物研究所的“镂雕双螭龙纹谷璧”，系西汉早年玉饰。该璧通高25.9厘米，璧外径13.4厘米，内径4.2厘米，厚0.6厘米。为葫芦造型，两面纹饰相同，分上、下两部分。其上是镂空对称式云纹结顶。下为两只独角螭，张口吊胸，长尾上卷并与犄角叠交。再下为一满饰谷丁纹的圆璧，外、内缘起凸弦纹一周。大面积规整的圆璧与活泼的龙纹形成对照。整个造型设计中，仿佛存在一条若即若离的中轴线。下部圆璧中空，更增加了玄秘感（图4-21）。还如1966年出土于陕西咸阳汉昭帝平陵遗址，今藏于咸阳博物馆的“仙人奔马”，为西汉早期玉雕陈设品。高7厘米，长8.9厘米，为圆雕造型，立马作奔腾之状，昂首挺胸，双耳竖立，目光前视，马尾卷曲，身侧饰有羽翼，足踏祥云板，似天马行空。乘骑者尖脸如猴，头系软巾，身披短衣，双臂前伸挽缰，双腿夹紧马腹，凝目向前（图4-22）。

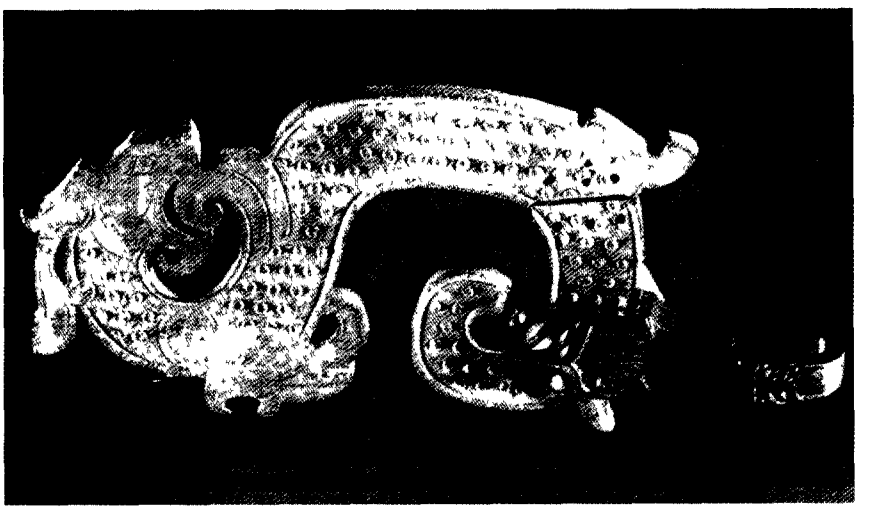


图4-20

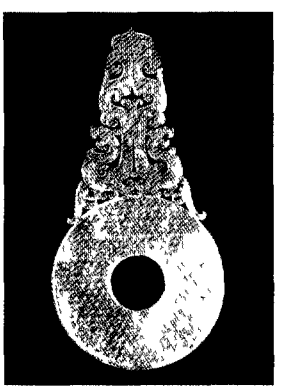


图4-21

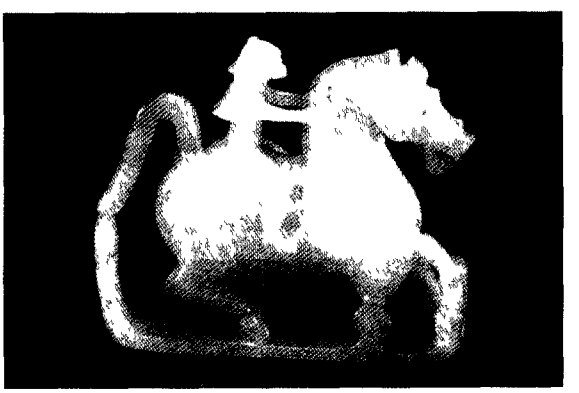


图4-22

4.2.5 魏晋南北朝隋唐五代时期

勿庸讳言，就总体上来说，魏晋南北朝时期发掘出土和传世的玉器，从数量和质量方面都远逊于其它各个历史时期，其造型艺术也就可想而知。由于缺乏实物依据和文献记载，我们对这一时期玉雕的造型艺术难以作出总括性的阐述。不过，我们从前面提到的南朝刘宋时的“透雕白玉龙纹鲜卑头”，也可以隐约窥见当时之造型艺术之一斑！

该玉雕作品呈扁长方形，用镂空透雕的技法雕琢一侧首蟠曲之龙，龙身凸起于边框，呈匍匐爬行状，龙首微昂，这样，从侧面看，形成了三个层次，最上层是龙首，高1 5厘米，次为龙身，高0 9厘米，最下层是边框，高0 3厘米，整条龙具有盘踞于大地而长啸于天宇的气势。我们知道龙的形象，千百年以来一直为华夏民族所好。最初，龙是神灵的象征物，到了阶级社会，龙成了最高统治者的化身，变为至尊无上的君权的象征。所以，盘踞于方框之上的龙暗示着帝王乃大地主人的地位，而昂首奋髯的龙首则表明其受命于天的尊严与权势。龙的整个造型生动，承袭了汉代玉雕豪放雄健而又飘逸洒脱的风格。

图4-23

隋唐五代时期，由于礼仪化玉器的结束和世俗化玉器开端，所以玉器的造型设计有突破性的发展。不仅佩饰的内容和形式新颖独特，讲究美观，而且实用生活器皿，从造型上充分考虑实用性和观赏性，充满了世俗生活的情趣，使人油然而生平易近人的感触。而以人物为造型题材的玉雕，则一改前代制玉的传统作风，不再着肥衣、长袖，而赤露上身，下身穿肥裤。

以佩饰品来说，今藏于故宫博物院的“玉镂双凤佩”，高6 3厘米，宽4 8厘米，厚0 5厘米，为近似椭圆菱形造型。正面透雕一对相向站立的凤凰，双凤足踏莲花，两凤间的空隙处又透雕繁密流转的细长结带，构成雅致优美的图案。这种造型与汉以前的凤纹玉器相比较，已不再被神秘感和威严感所笼罩，而有着浓厚的生活气息及祥和气氛。在设计时，从造型方面对作品有两个方面的美感追求 一是追求凤鸟自身的美感，将凤鸟设计成尾长而飘舞的形状，脑后长冠亦作飘逸状，鸟身饰有细长的羽毛，凤眼呈扁长形，且大而突出，这些都是对凤鸟形象的美化。二是在玉凤周围镂雕出繁密美丽的花朵、云朵等。让凤鸟处在一个优美的环境中，增添玉佩的美感（图4-23）。

拿实用器皿来说，今藏于故宫博物馆的酒具“云形杯”，高5 8厘米，通宽19 9厘米，口径0 5~10 5厘米，为云朵形造型。杯口内径呈椭圆形，长向侧耳。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，此杯似一片正在空中流动的浮云，静中寓动，设计巧妙。此外，西安何家村出土的一只唐八瓣花形玉杯也极有特色，高3 5厘米，由质地细腻的和阗羊脂玉琢成。体呈椭圆八瓣花形，杯身满饰卷草纹，椭圆形卷足。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玉工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4-24）。

至于以人物为题材的玉雕，最典型的莫过于今藏于故宫博物院的“白玉飞天”。该器高3 9厘米，宽7 1厘米，厚0 7厘米。造型作飞天形，这是玉雕工艺受佛教意识影响的结果，因为飞天是佛教中佛陀的八部侍从中干闼婆与那罗的合称，又称“飞天伎乐”，是能歌善舞造福人类的神。唐代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。该玉器中的飞天造型面颊丰满圆润，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(彩图13)。

图4-24

4.2.6 宋辽金元时期

如上节所述，宋、辽、金、元时期的玉器，无论是在造型上、还是在纹饰上、在唐代的基础上，反映生活气息和世俗化的倾向更加明显，因而透过玉雕艺术，我们可以感受到这一时代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。

宋代玉器在造型风格上呈现出世俗化倾向的作品较多，最典型的当推龙和玉雕童子的造型。龙作为崇拜物和吉祥物，在宋代受到特别重视，大量被运用于玉器造型中，与唐代相比，这一时期在造型上的变化主要表现在：①嘴角向后延伸不超过眼角，②脊鳍大而多，③龙的眉毛突出，④爪粗长，前爪往往抓紧如三叶莲瓣，⑤出现扇形鳞。而宋代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。

在为数不多的辽代玉器中，看上去似乎平平淡无奇，但仔细琢磨又觉得韵味无穷，根本原因乃是其造型不拘一格，随意性很强。尤其是象生玉器神态自然，不以夸张的形态来吸引人。其造型富有特色的是陈国公主墓出土的几件组玉佩，第一组为共六件，镂雕兼阴线刻划，上端为一长方形透雕绶带形上饰，在鎏金银链下系雕琢透丽颀长的双龙、双凤、双鱼、鱼龙及莲鱼（图4-25）。第二组为动物形玉佩，共六件，以鎏金银链相系，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、璧外周雕刻如意云纹，其上盛金银环（图4-26）。第三组为工具形玉佩，共七件，顶端镂雕一只花形饰，下端以鎏金银绶饰刀、锥、锉、勺、剪、觿六饰件（图4-27）。从这一组玉佩来看，由于通过合理、奇巧的搭配，产生了良好的视觉效果。

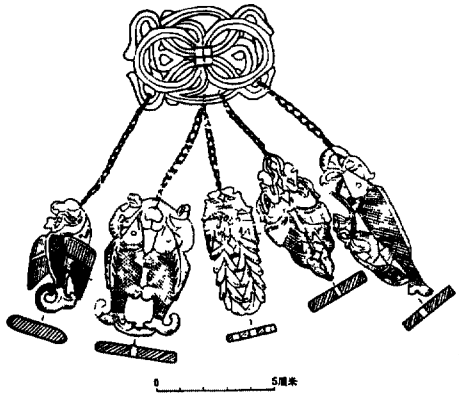


图4-25

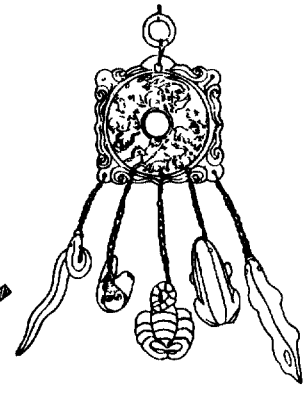


图4-26

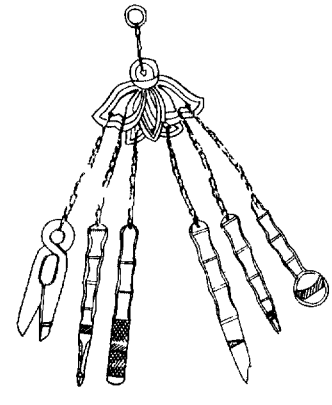


图4-27

金代玉器的造型艺术在充分吸收了宋代的经验和成就的基础上，融入了当地的自然环境和生活特征。从出土的器物青玉龟游佩、白玉花鸟饰、藻鱼、玉人、玉马、玉飞天及镂雕双鹿牌饰来看，这些玉器以镂雕表现层次，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，其中出土于北京丰台乌古伦金墓，今藏于首都博物馆的龟游佩，作长方片状，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（图4-28）。同墓出土的花鸟佩，径宽6厘米，厚0.5厘米，呈扁圆状，多层镂空透雕而成。二朵五瓣花圈成一组花束，每个花瓣均为向心卷起，既准确生动地刻划了花朵的自然美，同时也表现出花枝的生命力和玉工雕琢技艺的精巧。花叶自下而上，由大渐小，一个花枝梢头琢有待放的花苞，这些均反映出玉工对自然生长规律的观察能力与表现能力。而同墓出土的玉花鸟佩，其造型则是在花丛中心区雕有一只长尾回首的鹦鹉鸟，体态秀美灵巧，成为此佩饰的主题（图4-29）。

至于辽、金游牧民族生活情趣体现在玉雕上的“春水玉”和“秋山玉”，其造型艺术更是独具一格。如金代白玉镂雕海东青啄雁玉饰，以镂雕、圆雕相结合的手法，琢制海东青啄食大雁的瞬间场面，海东青轻捷健勇，大雁正在作垂死挣扎，情节紧张激烈，扣人心弦，生动逼真（图4-30）。又如辽“白玉虎鹿鹰鹊双面

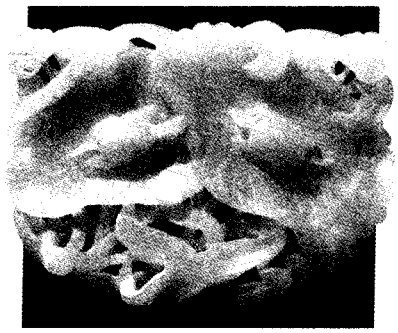


图4-28

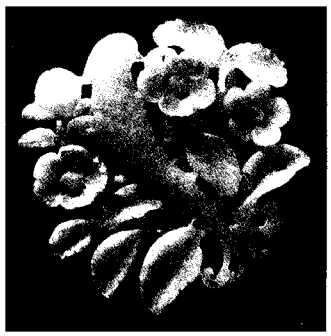


图4-29

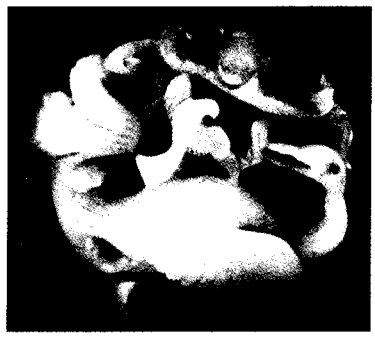


图4-30

雕”，造型呈长方形厚片，双面均琢纹饰。一面以山崖为背景，浮雕鹿、虎及柞树，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老鹘和栖身松枝的立鹰。层次分明，野趣横生。

元代玉器在造型上继承宋代以来的风格特征的同时，表现出一种不拘小节的特色，即对表面琢磨一丝不苟，而在侧面、内壁或底部则不太重视。最有气魄和造型最为生动的代表作是陈列在北京北海公园团城承光殿前的渎山大玉海。这件曾得到清十隆皇帝大加赞赏的玉器，高70厘米，口径135×182厘米，最大周长493厘米，膛深55厘米，重达3500公斤，是元代传世玉器中最大的一件，造型为通体内空的椭圆瓮形。体四周满饰波涛汹涌的海水纹及沉游动于浪间的海龙、海马、海鹿、海犀、海猪、海螺等动物，形态各异，腾跃海面，膛内光整。玉海器型浑厚古朴，粗放中见精细，具有一种冥想的浪漫风格。

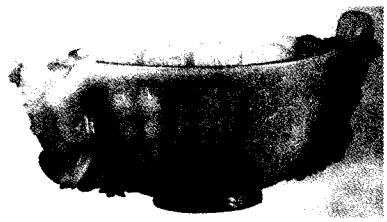


图4-31

此外，元代器皿类玉器和陈设品也有一些造型值得称道的。像“玉双人耳礼乐杯”，以双童作为杯的双耳，与杯体相连，大量运用浅浮雕技法，工艺精湛（图4-31）。而今藏于故宫博物院的文房用品——“牧马镇”，高5厘米，长12厘米，为圆雕作品。造型为一马回首跪卧，一侧盘坐一牧马人，身着长袍长袖衫，头戴尖顶瓜皮帽，一臂扬起似作张望之态，一臂斜侧腰间，手握僵绳。牧马人面丰，高鼻，圆眼，落腮胡须，神态生动（图4-32）。

图4-32

4.2.7 明清时期

明代玉器的造型复杂上承宋元朝传统，其造型粗犷浑厚，多以日常多见的人物、动植物、器物为题材。一般地说，花鸟多带宋元朝遗风，人物多体态肥丰，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。而动物造型则跨式多，形象往往不够逼真。下面以具体器物为例稍作说明：

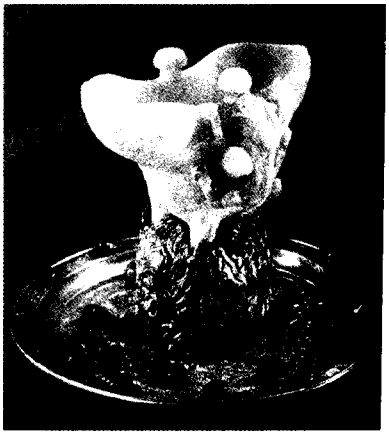


图4-33

1956年出土于北京定陵，今藏于定陵博物馆的“玉爵杯”，通高14.5厘米，金托盘直径19.7厘米。其造型依青铜古爵而稍加变形，通体呈长椭圆形，杯身下梢，底设三足，沿口有凸纽，并镂雕一龙形伏于杯侧为柄手。玉爵杯由金质托盘托起，盘中高耸一座金山，玉爵杯插于金山峰顶。盘面满饰浮雕龙纹，盘边錾刻连续云纹。

金盘与金山上勾称散点嵌镶各色珠宝，粒粒可数（图4-33）。此器造型以金托玉，既辉煌又雅致高贵。

今藏于天津市艺术博物馆的“巧作红白玛瑙李白像”，高5.8厘米，宽10.5厘米。如前所述，巧作，又称俏色，是特种制玉工艺，该器造型为一李白像作饮酒醉卧状，侧身倚着酒瓮，戴冠，宽衣博带，三绺长髯飘垂于胸前，左手支于书函之上，两腿交叠，右手抚膝，半倚半卧，神志娴静，气宇轩昂，似醉犹醒，把谪仙人的超然脱俗的陶醉之状刻划得淋漓尽致。李白身旁有一书童，头梳总角，面露稚气，轻抚李白右臂，引颈探身，以关切目光注视着李白，形象生动。这件玉雕的精绝之处在于巧妙地运用了红白色彩，可谓匠心独运。此玛瑙由红、白两色构成。白多红少，红色仅是点状几块，但色彩艳丽明快，白色晶莹润泽，玉工巧妙施艺，以红色雕琢李白的冠帽、足、书童的总角、衣衫、脚以及酒缸，既起了点缀作用，又使人物形象清晰生动，身份了然。白色部分雕琢成人物的躯体，在红白两色的交接处，有一条约2毫米宽，色彩更白的细纹，玉工巧加利用，将冠帽下的细纹琢为人物额头上皱纹及衣沿的装饰。这样的巧妙设计制作，不仅没有破坏作品的整体效果，反而把玉材的一种缺憾感化得合情合理，使人物形象层次分明，更加完美。

与明下朝玉器的设计制作一样，清代的玉器在造型方面，也存在仿古和创新两种情况。当然仿古并不等于泥古。清代仿古玉器，无论是在纹饰，还是在造型或二者兼而有之的情况，均以仿汉玉为主流。清宫内廷制造了许多仿汉代鸡心佩和吉祥佩玉。仿古彝器则主要仿瓶、壶、尊、觚、觥、炉、簋、爵等商周青铜器，多为陈设器皿。由于这些仿古玉器在造型方面与古器无太多变化，故此置而不论。

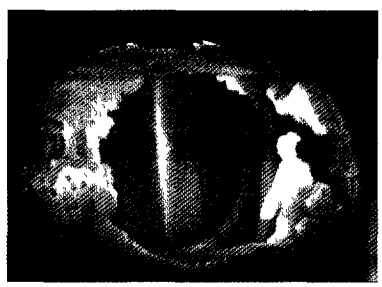


图4-34

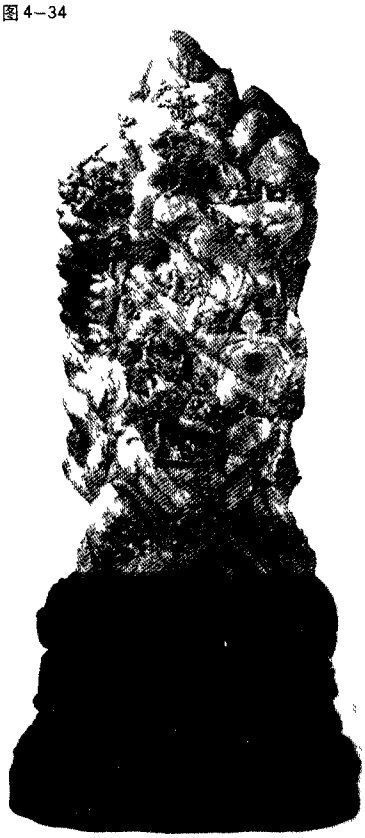


图4-35

清代玉器造型的创新之处，主要体现在仿生写意玉器方面。包括直接以自然界的植物、动物形态和建筑题材来仿生。仿生玉器包括仿动物和仿植物造型两种，均富于想象。仿动物的玉器善于捕捉动物瞬间的神态，而植物造型多荷花、菊瓣、海棠、石榴、葵花、贝叶等花形一花插则多琢成松桩、海桩、竹筒等形状，极具古朴苍劲之感，有些作品甚至将动、植物造型结合在一起，获得了始料未及的效果。仿建筑式造型是将传统的建筑形式运用到玉雕艺术中。这类作品有些借用局部建筑造型，即器物的立体形状极为普遍，但在局部却借用古建筑物中山檐顶、台阶等，这种手法多表现在炉、瓶等器物上。如乾隆时的碧玉塔式炉，下部为三兽足的炉，上部有一亭式建筑，上起攒尖顶，顶葫芦形状，各檐下均悬挂一铃铛，一眼望见觉其不伦不类，仔细琢磨又觉其搭配之和谐堪称天衣无缝。还有一种仿庭园式建筑造型，以表现庭院花园场景为主体，并配以人物以起画龙点睛的作用，使整个作品充满浓郁的诗情画意，极富生活气息。

今藏于故宫博物院的“桐荫仕女图”，为清乾隆38年（1773年）制品，高15.5厘米，宽25厘米，厚10.8厘米。为俏色玉圆雕作品。原为琢制玉碗时余弃之物料，玉工就玉璞的原型取材时留下的圆洞处，琢成庭院建筑中的月洞壁罩，上嵌两扇半月形扉门，半开半掩之中有一隙缝可为自然光束透通。门内外各立一白衣少女，透过门缝作相互窥望呼应之态，使作品洋溢着浓厚的生活气息（图4-34）。

今藏于故宫博物院，迄今我国乃至世界上最大的玉器“大禹治水图”，其造型则观料取势，雕琢成重山叠嶂，古木参天，流泉飞瀑，洞穴深秋的景观。在险峻的悬崖峭壁之间，巧妙布置着若干劳作的人群一有的锤钎凿石，有的镐刨砾砂，有的凿石导水，有的用简单的机械提石打桩，一派改山治水的景象。更有趣的是在山巅飞云处琢一金神，带领几个雷公脸的神怪亦在开山，平添几分浪漫色彩（图4-35）。

玉器的装饰艺术

玉器的装饰，主要表现在纹饰和图案方面。从考古发掘和传世的玉器来看，常见的纹饰有谷纹、蒲纹、乳丁纹、云纹、螭纹（蟠螭纹）、虺纹、龙纹、饕餮纹、雷纹、弦纹、陶纹、凤纹、圈纹、重环纹、涡纹、鳞纹、人面纹、虎纹、鱼纹、象纹、水波纹、蚕纹、回纹等。其中运用谷纹装饰最为普遍。

谷纹为一个圆点带个小尾巴。传说是谷牙之像，形态像发芽的种子，因而称谷纹，也有形容为蝌蚪纹、逗号纹、豆芽纹的。五谷杂粮是人类赖以生存的根本，因此琢刻谷纹既有纪念的含义，更有祈求五谷丰登的愿望。

4.3.1 史前时代

从考古出土物来看，史前玉器出土最多的是红山文化、良渚文化和龙山文化遗址，这三个远古文化遗址玉器的装饰情况，可以说代表了史前玉器装饰的内容、特点及艺术成就。

红山文化玉器的装饰手法，是通过碾磨技术，在造型的基础上对玉器进行平整、圆滑、钻孔和细润工序，在有关部位进行纹饰雕琢。其细部纹饰以阴线刻划为主。如红山文化玉雕的装饰品，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线凹槽，并有穿孔供穿系佩带。这种依赖和取决于造型的装饰手法，不仅在一定程度上掩盖了造型的不足和缺陷，而且富有一种朴素的装饰美。如今藏于辽宁省博物馆的“兽面纹丫形器”，长0.1厘米，最宽6厘米，厚0.3厘米，其造型呈“丫”字型。通体由黄色玉质琢成。两面均饰同样纹饰，顶上部向外凸出呈叉形变化，犹如兽类的外耳。两只圆形眼睛周围饰以向外扩散的阴刻纹。最外一道纹线中裂，似是代表着兽面的鼻唇。两条肩线左右凸出紧托头部，更平添了形象的简约、稚拙，给人以一种神秘莫测之感。直立体形满布凹凸平行的弦纹，增添了该器均衡的装饰效果（图4—36）。

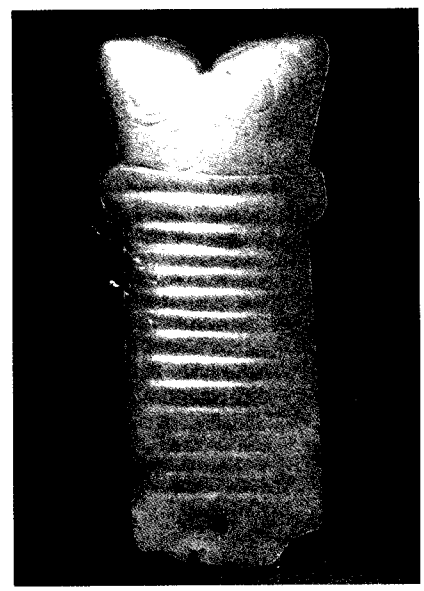


图4—36

良渚文化玉器的装饰表现形式，较红山文化更为丰富。纹样表现手法有较强的艺术性，象征性与适合纹样的运用占主要地位。从发掘出土的众多琮、璧、钺的装饰来看，纹饰尤以神秘莫测的神人兽面著名，线刻、浅浮雕达到完美的结合，琮是良渚玉器中体积最大的一种，其形状是外方内圆的柱体。上面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。这时的玉琮都分节，节数愈多，纹饰简化程度愈高。1982年出土于江苏武进寺墩墓葬，今藏于南京博物院的良渚文化时代的“兽面纹琮”，整体造型为内圆外方，上下两端为圆口，中心处有对穿圆孔，通体平分为上、下两节，各有四组兽面纹图形，但纹饰略有差异。上节每组兽面纹均以边棱为中线，两条微凸并列的平行纹为额眉，凹下的部分与兽面轮廓均以阴刻皮浪纹线为边饰，双目以双圆线刻出圈，眼角尖出，口部为扁长方形，微凸，双唇紧闭，神态显得肃穆。下节每组兽面纹也以边棱为中线，面部轮廓纹饰与一节相同，有整体统一的感觉，阴线重圆刻出双目，周围以扇形向上展开凸出，饰以阴刻旋涡纹的鼻梁凹下，眉额以薄浮雕法自然连接，显得静中有动，平添几分生气，口部仍为微凸的扁长方形，仅比上节略小，整体神态有威武肃穆之感（图4-37）。

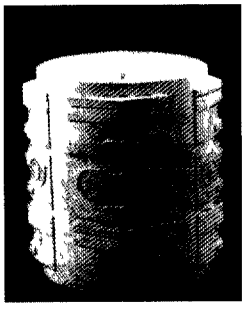


图4-37

从良渚文化出土玉器来看，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，而往往忽略躯体，这是与红山文化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，如浙江余杭县反山出土的冠形器，就是如此（图4-38）。

图4-38

龙山文化遗址出土的玉器主要有玉铲、玉圭、玉琮、玉刀、玉璇玑等。属于这一时期的陕西木石峁还出土了玉虎头、玉蟑螂等生肖动物玉雕，山东胶县三里河遗址还出土了玉制鸟形或鸟人形的成组小型玉饰。这些玉器的装饰无论是从其内容，还是艺术水平，均较红山文化和良渚文化要进步。如今藏于山东省博物馆的玉圭，长17.8厘米，厚0.75厘米，刃宽4.5～4.9厘米，墨绿色玉料，通体抛光，受土沁的影响，表面形成不同的颜色。该圭原断为两截。器物两端的厚薄和宽窄不一，体扁平成长方形，平首，无穿孔，刃部较宽，两面对磨而成。一面刃的坡度较宽，另一面刃的坡面较窄。近背部两面皆用单线阴刻兽面纹，以旋抛形的双眼和头上特殊的装饰为特征。形象诡异狰狞，但又不给人以凶恶之感。线条纤细、流畅，刚劲有力。对这幅纹样，学术界有不同看法，或说是人面的夸张形，或说是古代鬼神的脸谱，或说是被神化的兽面纹。之所以如此，关键在于其装饰艺术的效果所致。又如1991年出土于湖南澧县孙家岗14号墓，今藏于湖南省文物考古研究所的龙山文化时代的“透雕龙形、凤形玉佩”，龙形佩长9.5厘米，宽5.1厘米，凤形佩长12.6厘米，宽6.2厘米。其造型均为片状透雕。玉龙身躯蟠曲，刻划简单，以圆形小孔作眼，嘴形后卷，尾部分叉，头顶有华丽的角状装饰，角从龙首直至身体的前半部，龙身和龙角各占整个器物的一半，可见，龙角足极度夸张的。龙身近尾部处突出一足，足上有两个小圆孔，系身绳吊挂之用。玉凤头顶高冠，颈部弯曲，喙长而稍有弧度，以阴刻线把上下喙分开，喙下有一小兽状装饰，以圆形小孔作为凤目，凤翅张开，尾部卷曲，凤身上还用线条装饰细部，使凤鸟的轮廓更加清晰，刻划出一只形神兼备，展翅飞翔的凤鸟形象。凤的尾部有一圆形小孔，供穿系佩挂。凤的身上有线刻的线条，龙身上却没有线条，这是当时的工匠根据龙凤的不同特点设计的。龙身上没有用线条来表示轮廓和器官，仅用镂孔的手法，雕琢出了形象生动的龙形玉佩，可见这种装饰设计是合理的（图4-39）。

图4-39

4.3.2 夏商西周时期

从出土物来看，属于夏代的二里头文化晚期和殷商早、中期，玉器的装饰风格基本一致，主要有三种装饰方式：一是出齿，即在玉器两侧雕出复杂的牙齿，二是直线，玉刀两端、玉圭都有成组阴刻直线，这些线较细，但雕得较深，三是勾撤图案，所谓勾撤，即按照图案纹样勾出阴刻线条，线条深而似沟，这种工艺叫勾，然后把阴刻线一侧的线磨成一定的坡度，叫做撤。

到了商代晚期，玉器的装饰和造型结合紧密，在造型的基础上，通过圆雕手法，雕刻出一些装饰性的人物和动物，且这些人物纹饰繁缛，形态趋于写实，动物朴拙生动，概括与夸张相结合，不求细部刻划，但强调突出某个部位。纹饰的雕刻多用直线双钩，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。商代晚期常见纹饰有：勾云纹、鳞纹、凤纹、龙纹、兽面纹等。

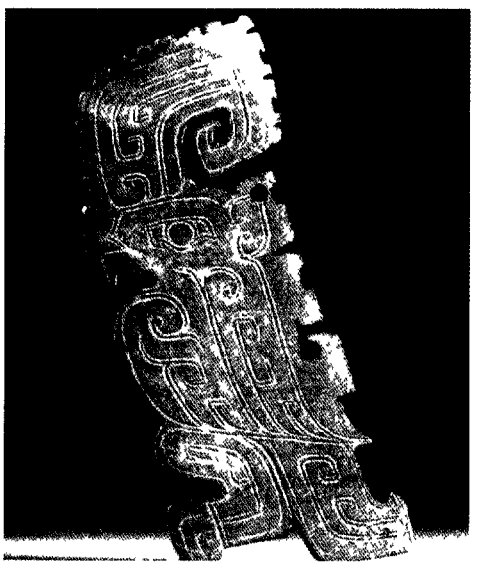


图 4-40

1976年出土于河南安阳殷墟妇好墓，今藏于中国社会科学院考古研究所的“玉鹦鹉”，堪称商代后期玉器装饰的精品之一。该玉鸟高11.2厘米，厚0.3厘米，形体扁平，为浅褐色玉质。整体呈倾斜角度的长方形，具有体态完整的装饰风格。头部扁长，喙如鹰钩，目如篆书“臣”字。昂胸收腹，翅羽微张，尾羽随形下垂，尾梢上翘，腿向内弓，爪向前伸作蜷曲状。此鹦鹉正巧最突出的特征为头上的冠羽，占了整体比例近1/3，以双钩和单线阴刻的饰线勾画出一个高扬、后垂、内卷的形态，增添了此鸟高傲凌人的神采。冠羽与背部的外沿均有不均等分的齿状凸背列缺。形体两面的纹饰相同，阴刻纹饰布局匀称，线条流畅，与外形轮廓和谐统一，给人一种富有节奏的律动感（图4-40）。

由于西周玉器偏重赏玩，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、镂雕为饰。纹饰的雕刻，早期主要是单阴刻线，大体与商代晚期相同。晚期纹饰发生变化，多由简练刚劲的线刻来表现双钩阴线委婉流畅，图案繁缛的特点。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，布局严谨，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。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，下颌骨往往向前突出。

1980年于山东济阳刘台子征集到的“鸟纹刀”，今藏于山东省德州市文化局，为西周玉器，长13.6厘米，最宽处3.8厘米，呈扁平长方状。左端的两面磨制成刃状。通体为青色玉质，增加了锋利感，右端正中有一组左右分开的纹饰，似为须缨，给人静中有动的感觉。刀两侧均刻有间距不等而又对称的脊齿，在握刀时产生一定的摩擦力，集实用性和艺术性于一体。此刀两面的图案一样，均为上、下两只凤鸟纹，以双钩阴刻法琢成冠羽直立、弯钩长尾的适合纹样（图4-41）。

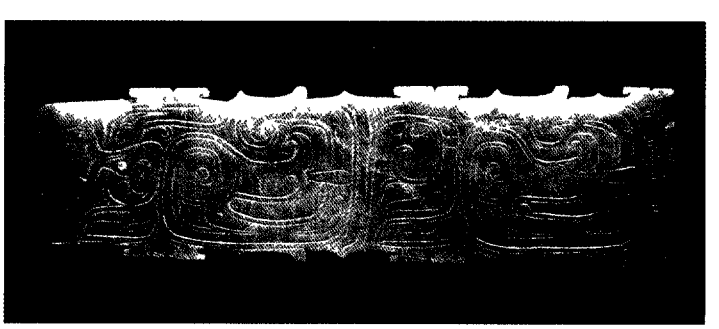


图 4-4

三、春秋战国时期

春秋时期的玉器，绝大多数都有纹饰，通体纹饰者较为常见，纹饰布局紧密，饱满和谐。西周时期常见的凤鸟纹及由夔纹演变而来的蟠纹在春秋时期相当盛行，线条流畅，韵味十足。这一时期的装饰艺术手法一改前代的重“形”而注重从“质”的一面来表现。如对动物形象的刻划，就着意于眼、牙、爪等细部特征

图4-42

1986年出土于江苏吴县严山春秋吴国窖藏，今藏于关县市文物管理委员会的“人首玉觿”，长4 55厘米，宽1 2厘米，厚0 7厘米。器作猛兽人齿形，上宽下尖锐。根部四面分别琢有四组纹饰 正面琢一人首，人首头戴冠帽，圆目、阔嘴，后面琢出 凹槽与阴刻弦纹线。两侧分别浮起蟠虺纹、卷云纹。尖部琢磨光滑，顶端面钻一孔与两侧斜孔贯通，作绶系用。这种装饰构图不但主次分明，而且使人观后回味无穷。浮起的蟠虺纹通体勾连，富有曲线美而显得十分和谐，具有浓郁的装饰韵味和鲜明的时代特征。头戴冠帽的人在两侧纹饰的衬托下，似乎神人在云气缭绕、虺蛇相伴中凌空飘逸（图4-42）。

战国时期玉器装饰艺术的进步和提高， 方面反映在对玉雕器型特别是边缘的处理上，边缘犀利，光泽度强，器物表面的装饰图案广泛采用隐起法，使图案的精致度大为增强，另一方面，表现在与金属细工的协作方面，镶嵌工艺的运用使玉器和金银宝石等连为一体，显得更加庄重典雅，富丽堂皇。

战国玉器纹饰多用单阴线，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。其中蟠螭纹、蒲纹是战国时期新增加的纹饰。

作为这一时期占主导地位的玉器——佩饰玉，讲究构图、形象对称，色泽和谐，大小比例适当。成组佩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体。

在战国玉器的装饰中，最能反映其特色的是当时极度盛行的龙纹。早期的玉龙，头部较圆直，接近方形。龙身短肥，曲度较小，足、尾十分简单。到了中期，龙纹的形式有了变化，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，龙身上满饰谷纹和云纹，头型变长，张口，下唇呈斧形。眼睛主要有椭圆形、菱形、出梢圆形等形式。口沿及尾部多饰密集细阴线或麦芒纹。1977年出土于安徽长丰杨公乡墓葬，今藏于安徽省博物馆的“镂空龙形佩”，高11 5厘米、长21 4厘米，厚0 9厘米，是战国中晚期典型的龙纹佩。该器通体扁平，镂空透雕、两面纹饰相同。龙体造型奇特，作盘旋游动状。龙回首上昂，目小而传神，口微张似吟鸣之态。龙身体硕壮，呈“S’形并与龙足或脊鳍部分构成若干小“S”形的多重组合，给人以律动感。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（图4-43）。

与上述龙形佩同时出土的“镂空龙凤纹璜”的装饰设计，也极具艺术性，该璜高6 8厘米，横宽15 4厘米，厚0 3厘米，今藏安徽省博物馆。该璜通体扁平，呈不规范的璜形。纹饰把对称的龙纹置于两端。龙曲颈昂胸，龙目凝视，龙体作跨跃之态。双龙一体连接，雄强有力，通体满布勾连云纹，给人以神秘感。龙体下琢刻一对相背立凤，引颈鸣吟，长冠卷尾，足踏祥云，体态娇美。两凤尾连系一“阀”形同心纹样，似是祈祝龙凤呈祥。从整体来看，龙强凤娇，构图匀称，虚实相间，点、线、面、体处理和谐（图4-44）。

图4-43

图4-44

4.3.4 秦汉时期

与玉器的造型艺术一样，汉代玉器的装饰艺术，无论是题材、内容，还是在装饰手法方面，在战国的基础上，又有了新的发展。从纹饰来说，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，装饰艺术性极强。在装饰纹样的表现方面，汉代玉器则是粗、细阴线并用，且将阴线刻逐步演变成游丝毛雕。至于金镶玉、玉镶金等镶嵌工艺，运用得更加娴熟。

1975年出土于湖南省长沙市咸家湖曹娸墓，今藏于湖南省长沙市文物工作队的西汉中期“镂雕龙凤纹环”，直径8.5厘米，孔径2.9厘米，厚0.3厘米。为镂空透雕，通体扁平，两面纹饰相同。该环以螭凤相交勾连为骨架，其间点缀流动祥云纹，节奏分明，韵律流畅。两种动物形态各异，但经变化组合，宛如一体。此环以镂空雕及阴刻单线为主，辅以局部极浅的浮雕工艺，层次清楚，极富装饰性（图4-45）。

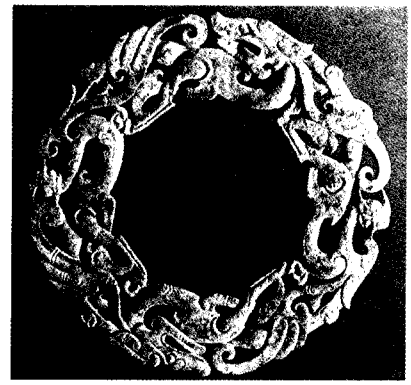


图4-45

出土于河北定州北庄刘焉墓，今藏于河北省文物研究所的东汉“镂雕螭纹璧”，高25.5厘米，璧外径19.5厘米，厚0.7厘米，通体扁平，璧面较大，璧型外缘与中心边沿各饰一周微微凸起的弦纹，璧上满布排列有序的乳钉，宛若满盘珍珠，粒粒可数。此璧上端冠以镂空饰的两只相对螭纹，屈颈舞爪作争斗之态，螭身与流云盘绕其间，更增添了变幻莫测的神秘。螭五官面目及纹身均用阴线单刻，螭形与行云宽度相似，成为扩大了的粗线，与环璧构成了线与线、面与面的对比（图4-46）。

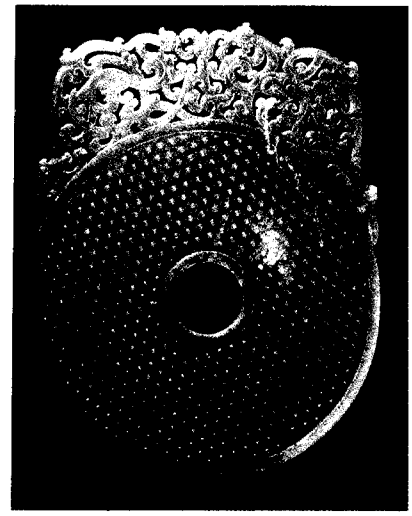


图4-46

1969年出土于河北定州北陵头村中山穆王刘畅墓，今藏于河北定州博物馆的东汉“玉座屏”，高16.9厘米，长15.6厘米，分别由上下两块屏板和两块侧面支架玉板榫接组成。屏板两端有长方形榫头，榫端各有一圆穿孔。支架板上下各有一长方形铆孔，并镂雕为双璧相连状，每璧有龙纹环绕于正中的铆孔周围。玉屏上片中部镂空刻盘膝端坐的东王公，其下及左右饰有跪式女子和凤、鸟、鸭、兽等纹样。玉屏下片正中部透空镂刻盘膝高坐的西王母，其头部两侧周围饰有日、月、跪式妇人及龟、蛇、熊等兽纹饰。全屏雕刻神话故事，正与汉画像艺术的题材相似，形象组合受时空、环境的制约，手法颇为自由（图4-47）。

图4-47

4.3.5 魏晋隋唐五代时期

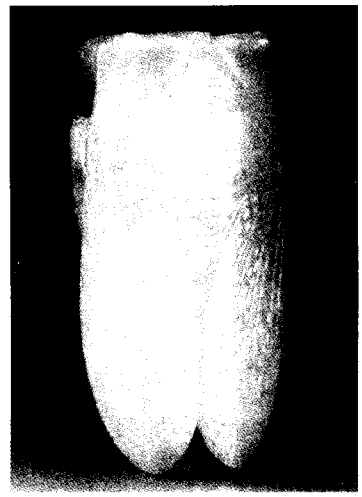


图4-48

在玉器制造业衰退的魏晋南北朝时期，如同其造型艺术一样，其装饰艺术也在继承汉代风格的同时，为隋唐五代新的风格的形成和出现作准备。这从前揭“透雕白玉龙纹鲜卑头”，可见一斑。

透雕白玉龙纹鲜卑头在装饰艺术方面，沿用汉代以来的镂空透雕的技法雕琢一侧首蟠曲之龙，龙身凸起于边框，呈匍匐爬行状，龙行微昂的构图设计，使龙形成了三个层次，这样增添了龙的气势，而龙身上的飞翼装饰又是前代所没有的，加上这种装饰，使龙纹图案的立体感大大增强。此外，纹饰的减化趋势也十分明显，这不仅从鲜卑头的背面平整无纹饰，代之以铭文可以看出，而且从出土于江苏南京郭家山墓葬的东晋早期“蝉形琀”也可以证明。该器长6.3厘米，宽3厘米，厚1厘米，通体扁平，剖面稍近扁圆形。蝉形整体比例合理，蝉首平，颈微凸，双目向外突出，羽翅平展，与尾部形成一个三角形尖状体，并用阴刻单线勾划出蝉体细部结构。纹饰虽然只有寥寥几条，但勾勒出了一只活灵活现的蝉（图4-48）。

隋唐五代时期，玉器的装饰艺术无论在表现手法方面，还是在装饰内容、题材方面均具有典型的时代风格特色。这一时期以圆雕、浮雕表现作品的外形轮廓，以短粗密集的阴线刻划细部。纹饰的雕刻风格细腻、活泼，刀法劲放有力。和以往玉器纹饰内容的最大区别在于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。此外，运用较多的云纹装饰，从形状到含义，在唐代也与前代有所不同，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。大概是由于当时佛教盛行的缘故，云纹的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。

玉飞天和玉带銙是唐代极富装饰艺术的玉器。其中前者通过对飞天身下镂雕线条流畅、飘逸的云纹或卷草纹，使飞天形象婀娜柔美的同时，增强了韵律感，而玉带銙，多浅浮雕人物、鸟、云龙、动物形象。其中人物尤以高鼻、深目、虬须、身着细袖，窄裤作舞乐状的西域人为多。这充分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，边缘饰以细密的短阳刻线，然后向内缓缓凹下，形成一面坡，人物或动物图案，在中部突起，与边缘同高，呈现一种浮雕艺术的效果。

图4-49

隋唐五代时期，无论是传世的，还是考古发掘的玉器，装饰富有艺术特色的作品甚多，这里略举几例，以示说明：

一是今藏于陕西省博物馆的“刻花玉杯”，高3.5厘米 口径10～5.5厘米，碗口椭圆形，腹部呈现八瓣花形，碗壁刻满花草纹样，雕琢精细，质地莹润(图4-49)。

二是1950年出土于四川成都王建墓，今藏于四川省博物馆的五代“玉带”。该玉带銙长7.8厘米，宽8厘米，厚1厘米，铊尾长19.6厘米，宽8.2厘米，厚1.1厘米。分别由七块方形板与一块圭形铊尾板组成。每块玉板均有浅浮雕盘龙图案，背面平素，有穿孔，供与鞓带缀连。铊尾板背部有阴刻楷书铭文（图4-50）。

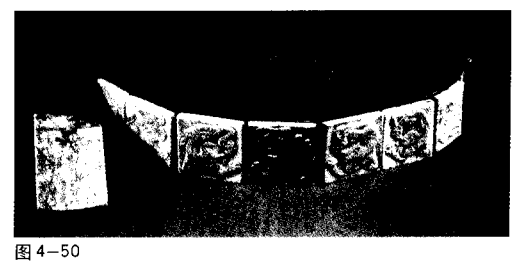


图4-50

4.3.6 宋辽金元时期

由于宋代用于生活和装饰的玉器占据了重要地位，所以在形状和装饰纹样方面，讲究简洁凝练，装饰的题材紧扣现实生活，图案内容渗透着浓郁的生活气息。总之，在玉器的装饰中，艺术和写实达到了完美的统一。

具体而言，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。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。此外，呈现世俗化倾向的装饰增多，最典型的为玉雕童子。这种玉雕童子一般采用明快的阴线和弧形线勾勒出五官、手足、衣纹等细部特征。活泼可爱的童子各具姿态，有攀枝童子，执荷童子，行走童子和舞蹈童子等，以执荷童子常见。这是宋人尚荷的习俗的反映。此外，佩饰中还有一种折枝花的造型，这是受了宋代特别是南宋“偏角山水”画风的影响，不求完整，只重局部，以抒发情感为目的，集中刻划某一局部。器皿仍作杯的形式，但杯体呈荷叶形，一片荷叶微拢起来，边缘朝外翻卷着，荷叶背面连有茎干，盘曲而作足与柄。另有小荷叶及荷花附生于旁。叶脉及经络均以浅阴线刻出，生动逼真。宋代玉器在成熟的绘画技法影响下，装饰形神兼备，富有诗情画意。

今藏于故宫博物院的“兽耳云龙纹炉”，高7.9、口径12.8厘米，是现存宋代玉器中颇具装饰特色的器物，该炉仿青铜器簋的造型，玉炉两面纹饰相同，以阴刻双钩线工字形纹饰炉体，构成锦地纹饰效果。于锦地纹上浮雕一条巨龙腾升于祥云之间。近炉腹部饰有海水波浪纹。

辽金时期，正如前所述，玉器的雕琢虽然并未出现兴盛局面，但可谓玉器长河中的一朵小浪花，那充满游牧气息，以山林虎鹿为题材的“秋山玉”，以及体现一种融合文化的“春水玉”给人一种清新异样的美。“秋山玉”是草原游牧生活的写照。这类题材以卧虎或奔鹿作为主要刻划对象，再以桦树林和奇风异石为背景附饰。而“春水玉”表现的则是鹘攫天鹅的情景，附以花卉水草。如今藏于故宫博物院的金国“玉春水饰”，高6.5厘米，宽8厘米，厚2厘米，整体为椭圆形，正面微呈弧凸，以多层镂空透雕和阴刻纹线结合琢成。器体中雕一只硕大笨拙的雁鸟藏躲于荷丛蒲塘之中。一只体态娇健的海东青由上而下向大雁俯冲，作追逐猎捕之状，两鸟体量小与大，追与逃的对比，增添了画面上的戏剧性。此外，出土于内蒙古自治区奈曼旗陈国公主墓的玉佩，用鎏金银链连缀而成，主玉块底上钩挂蛇、蛙、蝎等，虽用于避邪去病求吉祥，但极具装饰意义。

元代玉器吸收了宋、金朝以来高超的镂雕、浮雕技艺，图案纹饰以花鸟、山水、蟠螭、龙兽为主，纹饰图案明显地继承了宋、金朝以来形神兼备的传统特点，虽无过多创新之处，但一些器物的装饰艺术也值得称道。如今藏于故宫博物院的盛水器“龙纹活环尊”，高22.9厘米，口径6.2～8.2厘米，扁方形造型，长颈直伸，宽腹饱满。圈足较高，两侧各饰兽首衔转动活环的双耳；活环较大，坠主尊体的中分处。玉尊颈部前后两面皆以工字纹为锦地，上用浅浮雕刻有一条腾龙。胸、腹部以分段式划出装饰区域，于回纹锦地上加饰弦纹、十字纹、雷纹和一“王”字纹。圈足亦有阴刻的连续纹饰。为元代典型的装饰风格（图4-51）。

图4-51

4.3.7 明清时期

明代玉器在雕琢工艺上的新发展和传统雕琢工艺的进一步完善，使装饰的艺术性大大增强。就装饰纹样来说，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，大大耳小，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，耳朵的打　，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　一是由于当时书画艺术的成熟，受其影响，出现了带有文人画色彩的玉器纹饰，二是受当时统治者提倡道教的兴盛及“图必有意，意必吉祥”的社会思潮的影响，吉祥图案装饰极为盛行。常见的有象征吉祥、美满的佛祖、罗汉、僧人、麻姑以及八仙的形象，动植物有猪、鹿、马、鱼、喜鹊、鸳鸯、佛手、桃、石榴等。

1958年出土于江西南城明益庄王朱烜墓，今藏于江西省博物馆的“龙纹带板”，最大件长7 8厘米，宽4 5厘米。此玉带饰板整体组编共有19件。每件个体均为扁平，青白色玉质。其中长方形带板7件，长条形带板4件，桃形带板6件，圭形带板2件，饰件排列有序，形制分明，节奏畅快，肃穆井然，又具权势富贵之感。四长条形板饰以剔地浮雕的云纹，其它带板饰以云龙、海水江牙纹，还有饰加飞鸟纹。玉板均有边框，纹饰多为自然形的适合构图，浮雕剔地平底与阴线单刻纹分出清晰的层次，饰件的形式多样，有大小、方圆、长短、曲直的变化，使人感到设计者的匠心独具（图4-52）。

又如明代“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状，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，颇具中国画风采。同样装饰的还如出土于定陵，今藏于定陵博物馆的“玉竹筒形杯”，形呈竹节状，外壁上有浅浮雕的松梅装饰纹及四足灵兽(彩图14)。

清代玉器的装饰纹样，总的风格是在明代的基础上趋向繁复、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的娴熟运用，使带有皇家风范的装饰形式成为玉器装饰艺术的主流。

故宫博物院收藏的清康熙“仿汉代鸡心佩”，是在汉代形制的基础上加以变形，中间孔缩小，孔外装饰变得复杂，这是清代玉器装饰繁富的表现。而乾隆时期制的“镂空花熏”，则分别由盖、器、托和底座四个部分组成。盖与器是主体，均以碧色玉镂空雕琢。盖为六层圆塔形状，每层都有二方连续纹饰，题材为莲花、莲瓣和缠枝牡丹图案。器为高足盅碗形，外饰“八宝”和缠枝莲花图案，内设一个铜质盛金椭形碗，用以贮放香料。此熏主体造型满饰连续纹样，形成锦地图案，镂空透孔的花纹又起到散放香气的作用。熏托为青玉质，盘形圈足，外沿雕琢连续如意云头纹，中心区镂刻一折枝牡丹花，与主体形成了鲜明的颜色与材质的对比。底座为铜胎掐丝珐琅，上部为一圆形花盘，供托盘圈足的嵌入，起到稳定器物的作用，并富于平衡感。中下部为升腾云形状支架，并饰以随形锦地纹，最下部又设一个四栏、四足、中心团花的底托盘。此香熏造型奇特、别致，装饰构图和纹样设计巧妙，花纹冗繁，是当时玉器装饰艺术的典型风格（图4-53）。

图4-52

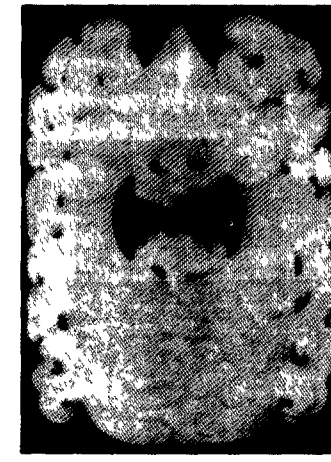


图4-53

5

家具工艺美术

由于家具是构成室内空间环境的基本要素之一，能满足人们的生活和住所的行为需要，所以，在中国古代，家具的设计、制作自觉或不自觉地受到人们的重视，表现出不断的演进和十分发达的特征。

在历史的长河中，家具的设计与制作不单纯是出于实用的需要和满足于实用，而是包括高度的科学性和艺术性。这里我们必须注意的是：因为家具所提供的使用功能，取决于人体功能、材料和室内空间环境等因素，所以人们的审美因素在很大程度上取决于它们，因而家具的设计与制作所表现出来的艺术性是由多种因素所决定和制约的。在众多因素的共同作用下，通过历代能工巧匠的智慧与创造，逐渐形成了具有独特风格的造型与装饰艺术。反过来，通过这些独具风格的造型与装饰艺术，又体现不同历史阶段的政治风貌、宗教信仰、风俗习惯、观念意识、审美情趣及当时物质和科学技术水平等等。

5.1 中国古代家具发展简史

从考古资料和民俗资料表明，人类在起源的时期，为了避寒暑、隔潮湿，就已懂得利用茅草、树叶或兽皮为席，以树桩、石块作墩，从而成了最初的原始家具雏形。

当木构建筑出现，人类脱离原始的穴居生活，家具在人们生活中的重要性日益增强，因而在家具的种类和使用范围上呈不断增多之势。然而由于中国古代家具多以木、竹为材料，所以在历史的长河中很难保存。大致来说，明代以前的家具实物已极为罕见，因此，我们了解明代以前的家具情况，只能以文献记载和有关图片为主要依据，间或以考古出土实物为旁证。

5.1.1 从文献和考古资料中所见的商周至三国时期的家具

无论是文献记载，还是考古出土的青铜器等实物上的图像所显示，先秦时期我国家具的设计、制作已相当普遍，家具已成为人们生活中不可缺少的物质生活资料。

首先，从商周时期甲骨文、金文中早期有关家具象形文字的造型来看，如“疾”字，像病人因疼痛难忍而汗滴如雨地卧于床上，“梦”字，则像一个人卧于床上，手舞足蹈地进入梦境。

其次，从文献材料来看，作为古代家具中坐卧具中的几案，即小桌，在先秦文献中不仅大量出现，而且有玉几、玉案等不同称谓。《诗·大雅·行苇》“或肆之筵，或授之几。”《左传·昭公五年》“设机而不倚。”《孟子·公孙丑下》“隐几而卧。”《尚书·顾命》“被冕服，凭玉几。”《周礼·考工记·玉人》“案十有二寸”，汉人郑玄注“案，玉饰案也。”如此等等，几乎俯拾即是，说明几案等家具使用十分普遍。

再次，从河南信阳长台关、湖南长沙等有关先秦考古发掘物来看，先秦时期的家具不仅有几案、床等品种，而且每一种家具又有不同的造型和装饰形式。

到了秦汉三国时期，家具的类型又在先秦的基础上发展到床、榻、席、几、案、屏风、箱和衣架等。在众多的家具中，床、榻与席为居家必备之物。睡眠一般用床，床都较矮。从信阳长台关所出战国时的床来看，周围绕有栏杆，十分特殊。而秦汉时期的床，从大量画像上来看，则多无栏杆。床基本上是木制。《太平御览》卷706引《后汉书》曰“羊茂为东郡太守，夏日坐一榆木板床。”床主要用于睡眠，但也可以坐，其坐姿与坐席相同。东汉末，西域的胡床传入中原，因其可以折叠而又轻便，所以深得灵帝喜爱，而风行于京师贵戚之家。《汉书·五行志》“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐·…京都贵戚皆竞为之。”实际上，胡床在起初只是一种坐具，形体较小，以藤绳编织其内，有足，可折叠，类似今之“马扎”（图5-1）而大。秦

汉时期，富贵之家为了显示自己的身份高贵，往往不坐席，而坐榻。榻实际是一种小床，便于搬动。《初学记》卷25引服虔《通俗文》曰 “床，三尺五曰榻板，独坐曰称，八尺曰床。”刘熙《释名》亦曰 “长狭而卑曰榻，言其榻然近地也。小者曰独坐，主人无二，独所坐也。”床与榻的区别主要在于 前者略高，后者略低，前者较宽大，后者较狭小，前者主要用于卧，后者主要用于坐。而席一般以蒲草或草编成。

图5 – 2

5.1.2 两晋南北朝与隋唐五代时期的家具

两晋、南北朝时期，由于少数民族入主中原，民族融合十分频繁。伴随着民族的大融合，各民族的家具在形式与功能上得以互相渗透和吸收，因此，从这一时期开始，先秦秦汉以来的家具无论在种类，还是形制上均发生了明显的变化。如汉代时人们所习惯的席地而坐，到这一时期，由于胡床的普及，逐渐改变，出现了各种形式的高坐具，像扶手椅（图5–2）、方凳、束腰筌蹄等。床、榻亦开始增高加大，有的上部还设顶帐仰尘，四边围置可拆卸矮屏，下部多以壶门为饰，床上除有依靠的凭几外，还出现了作为倚躺填腰之用的隐囊及供坐扶靠用的圈形曲几。

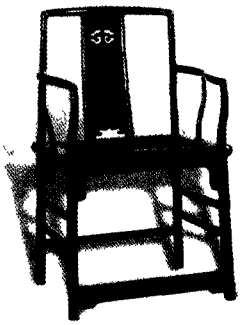


图5 – 2

到隋唐时期，特别是唐中期武则天时代，人们由席地而坐逐渐变为垂足而坐，坐具亦从矮向高发展。当然当时仍是席地而坐和垂足而坐并存，因而出现高低家具并存的局面。当时扬州和南京的家具制造和销售相当发达。《稽神录》卷三记载说 “广陵有贾人，以柏木造船几什物百余（件）事。制作甚精，其费已二十万，载至建康，卖以求利。”可见当时就有商人从扬州将做好的精致家具，运到南京出售求利的情况。从有关壁画作品、传世绘画作品和考古发掘资料来看，唐代家具无论是设计，还是制作工艺都达到了很高的水平。从敦煌壁画和南唐顾闳中的《韩熙载夜宴图》中可以看出，这一时期家具的品种大为增多，圈形扶手椅、长桌、长凳、腰圆凳、靠背椅及顶帐屏床、凹形床、鼓架和烛台等类型的新型家具已趋于合理实用，家具的尺寸高低、大小亦与人体的比例协调。特别值得一提的是有些家具的部件还施有对称式曲线的图案雕饰，如五代王齐翰《勘书图》所示三折屏风（图5–3）的木座和敦煌壁画中住宅的床、榻与长案下部变形的各种壶门装饰等（图5–4）。

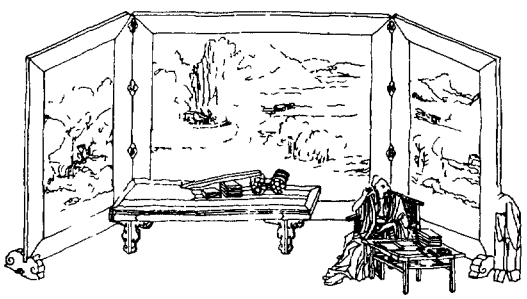


图5 – 3

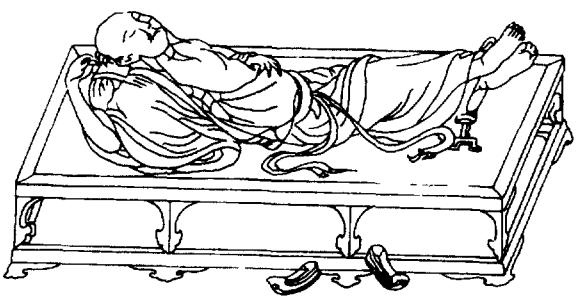


图5 – 4

4.1.3 宋辽金元时期家具的缓慢发展

家具发展到宋代，因人们的生活习惯已不再以床为中心而转移到地上，人们都垂足而坐，家具都为高型。桌、椅、凳、床柜、折屏、带托泥大案等高型家具十分普遍，并出现了许多造型新颖的家具，如高几等。这在《清明上河图》、《半闲秋兴图》等绘画作品中均有反映。

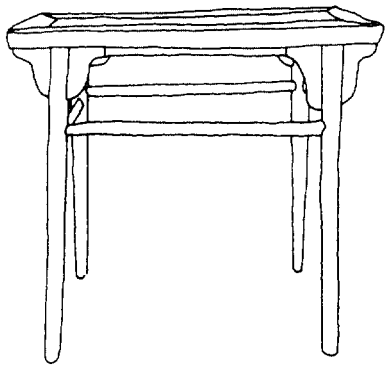


图5－5

桌和椅是宋代家具典型的代表作，从图像资料和实物来看，它是在继承唐、五代框架式家具设计理念的基础上，作进一步改进和发展而来的。如宋代出现了一种新式的坐卧具——欹床，其特点是将坐卧具与案几合为一体。此外，从椅子的新品种来说，中国封建社会晚期经久不衰的太帅椅，相传就出现于这时，传说为南宋临安府尹吴渊奉承秦桧而作，时秦桧为太师，故得名，其形制为交椅中有荷叶样靠背。

据说宋代已有嵌螺的桌椅。可惜至今未见实物。从宋画《听琴图》等中的桌、椅造型来看，朴实简练，轻巧秀气，并出现浅脚和束腰的做法。牙板向外膨胀，腿部向内弯曲，做成里勾向外的马蹄形腿。1986年江苏省武进村南宋墓中发现一张长桌，桌高22厘米，长27 5厘米，宽23厘米，四只圆腿，一顺栿，二横栿。四腿上端出榫透穿过桌面，但制作粗糙。另一件靠背椅，高30 4厘米，靠背高15 4厘米，后靠背宽，直“搭脑”出头较长，椅坐采用“步步高”的赶栿(即踏脚相最低，而两侧相较高，后栿最高)。

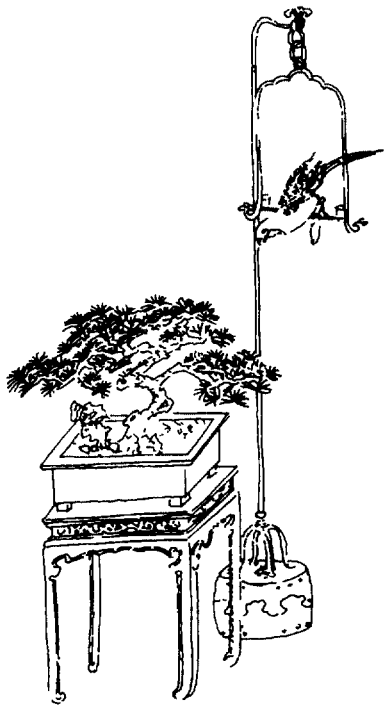


图5－6

值得注意的是，宋代家具在材料的使用上，随着制瓷业的发展，还出现了以瓷、陶为材料的情况，如坐墩，在宋代以前多为木墩、蒲墩、绣墩，其形如小鼓。宋代出现瓷制墩，其形如覆盂，漏花错彩，式样繁多。据宋人张邦基《墨庄漫录》记载，宋学士王珪召对蒜珠殿，设紫花瓷坐墩令坐。

宋、辽、金时期的家具基本一致，在造型上，由于受建筑梁、枋、柱及替木结构的影响，隋唐时期流行的箱、柜壶门结构已被梁、柱式架结构取代。桌案的腿、面交接开始运用曲型牙头装饰。这在陕西大同阎德墓出土的金代供桌（图5–5）、河北矩鹿出土的宋代靠背椅、长方桌以及宋画《高会习琴图》中所见桌、扶手椅、榻、屏风等样式中可以得到证明。

元灭南宋统 中国以后，家具虽然多沿袭宋代传统，但也有新的发展，出现了一批新式家具，如出现了罗汉栿、霸王栿及高束腰等新制法，这在元画《消夏图》、明崇祯刻本《西厢记》插图中（图5–6）都可以看到。从这些图片资料来看，新式家具的结构更加合理，从而为明清家具的进一步发展奠定了基础。

5.1.4 明清家具

家具发展到明代，可以说到了登峰造极的程度。究其原因，主要有两个方面　一是由于乡镇的繁荣，商品经济的发展，不仅大大增加了家具的需求，而且改变了社会习俗，兴起了普遍需求家具的陈设风气。二是海禁开放，大量输入硬木，使工匠有可能制造出精美坚实并超越前代的家具，并迎来传统家具的黄金时代。大致说来，到了明晚期，木器家具的制作工艺达到了前所未有的成熟，造型和品类齐全。

明代家具无论是通过现存实物，还是根据当时的绘画或传奇木刻，均可发现其用材讲究，品种、样式极其丰富多彩。从用材来说，明式家具主要使用的材料有黄花梨、紫檀、鸡翅木、铁力木、榉木、癭木等名贵坚硬木料。从家具的分类来看，除椅凳、桌案、床榻、柜架等四大类之外，还有屏风、闷户橱、箱、提盒、承盘、镜台、官皮箱、衣架、面盆架、凉凳和大量微型家具。从大量的家具实物来看，明代成套家具的概念初步形成，出现了以建筑空间功能划分的厅堂、卧室、书斋等配套家具。其布置方法通常多以对称形式，如一桌设两椅或四凳为一组。陈设一般根据房间面积大小和使用要求采取均衡布置，灵活设置。

在家具的制作上，明代家具采用的结构形式构件断面小而强度大，形廓虽简洁但能作细致的雕饰和线脚加工，并且家具大都巧妙地运用木质本身的自然纹理与色彩用在迎面上。特别是黄花梨纹理既艳亮又美观。另外在家具的边角上雕刻出浮戗的线条或浅浮雕草龙文饰来增强家具的艺术效果。

从明代家具的设计与制作来看，反映出一个十分明显的现象　中国古代建筑的变化改进和演变影响到了家具的发展。如我国的民宅建筑自古以来就是采用均齐格局，即正房之外必有两厢房，至今如此，像北京和天津城里的老四合院等。古代家具随着建筑的大小格局而陈设，这种陈设特点明代家具最明显。上海博物馆所藏明代潘氏墓出土的明器家具　在正屋大厅里陈设圆腿长条桌一个，桌上放五供器等物。桌旁放一对扶手椅。右放板门式的圆角柜（俗称面条柜）。左边陈设条桌。前面陈设三个矮形炕桌，桌上放水壶等物。这是招待客人用的客厅。另有卧室，室内陈设着架子床、圆角柜、木箱、方桌和矮条桌（类似现在的炕桌）、衣架、巾架、盒架等。此外，大城征集的明器是万历时期的，正面放一张大型方案，桌面上放着黄釉香炉和酒杯，另有四盘食品。案的两旁各放一把交椅，案前放一绿釉大瓶，左面放一衣架，右面放一盆架和圆形大盆。

这套家具虽然是明器，但是从家具的设计和组合来看，体现出当时在家具的制作和使用方面所表现的强烈的设计意识和较高的审美情趣。

此外，明代的家具也有与前代明显不同之处，如当时流行的无手扶的靠背椅，又称“灯挂椅”，虽少了显示地位、礼仪的尊严，但多了随意休闲的风格（图5-7）。

清朝初年，由于实行民族压迫政策，新兴的资本主义萌芽受到摧残，家具处于继承明代传统风格的状态，因而在造型与结构上并无多大变化。不过，到了康熙、雍正、乾隆时期，由于清王朝国力的强盛，不仅皇家苑囿、建筑大量兴起，而且达官显贵的私家园林争奇斗艳，为了充实这些官苑园林，满足统治阶级的生活享受需要，工匠们运用各种精湛的工艺技术，融合明代家具形制结构，使清代家具形成了有别于明代风格的独特面貌。这种独特性一方面表现在造型上，突出强调稳定、厚重的雄伟风度，另一方面反映在装饰上，大量采用隐喻丰富的吉祥瑞庆题材来体现人的生活愿望和幸福追求。此外，与前代相比，清代家具设计制作方面一个大的变化是设计理念上的人性化和制作上的精细化，制作手段汇集雕、嵌、描、绘、

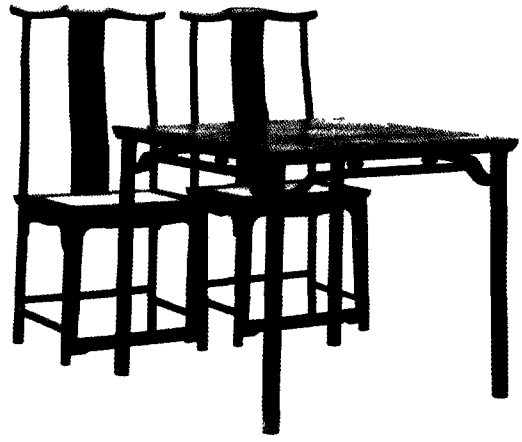


图5－8

图5－8

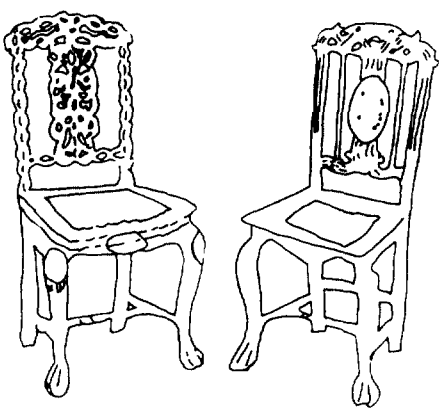


图5－9

堆漆、剔犀等方法，镂镂雕刻，足可称得上是神刀鬼斧。在品种上，清代家具不仅具有明代家具的类型，而且还延伸出诸种形式的新兴家具，如多功能陈列柜、折叠与拆装桌椅等（图5－8）。同时，从北京故宫内所见到的很多成形于建筑与空间内的固定家具与墙体上的飞罩融于一体的情况来看，这种设计与制作是充分利用住室的空间与结构的产物，可以说是前所未有的。

造成清代家具设计与制作在造型、装饰、陈设等方面发生变化的原因，除生活习惯及爱好外，社会环境及外来因素也影响家具变化。如清朝中期广式家具的流行，就是广州特定的地理位置所决定的，因为当时广州是我国对外贸易和文化交流的重要门户，加上外来的硬木料都存在广州，所以从清中叶开始，先是广州的商业机构的房屋建筑模仿西洋的形式，随后官府和民宅也都先后模仿，形成了空前的“西洋热”，与建筑相适应的木器家具，也逐渐“西洋化”。于是用料大、体质厚重、完全红木料的、雕刻繁富的所谓“广式”家具风行起来，成为一时的潮流。这对我国传统家具式样发生了巨大的冲击作用。这种表现最典型的是家具的束腰及腿足的加重，雕刻装饰花纹均采用当时流行的西番莲等纹饰，完全是“西洋化”影响所致。

清代家具的设计与制作，出现了以地区为名的几大做工流派。如“京作”、“广作”、“苏作”等，各具特色，各有其长。

“京作”是北京制作的硬木家具，由于多为宫廷的“造办处”供皇家需要所作，只求工艺精美，不惜工本，广泛征集世界各地的珍贵硬木，所以产量虽不大，但极尽豪奢。“京作”的特点是 为了显示木料的质地和本身纹理，除选料时将纹理好的用于迎面外，一般的不上漆，使用时间越长越显典雅、洁净。

“苏作”是指苏州的家具，始于明代，到清代时，在明式家具的基础上，虽风格有新变化，但明代以来形成的技法仍然得以保存。其特点是 除雕工细腻外，多用红木框架而里面镶嵌瘿木作心。它采用木质的纹理，并不作繁杂的纹饰，只是在椅子的坐前沿上雕瑞云纹，下面作向上的罗锅枨。从而显得线条流畅、自然，刀法纯熟，刀工圆润，且巧妙用料，往往牙板连同束腰用一块板作成（图5－9）。

“广作”是指广州制作的家具，因在清代中期形成风格而得名。其特点是用料粗大，体质厚重，靠背高大，雕工繁缛。如束腰、腿足加重雕刻，装饰花纹多采用“西番莲”。从造型的椅背、椅横档雕刻，椅脚雕成狮爪形式可以看出受法式家具影响较深。

5.2
中国古代家具的造型艺术

从上节所述，我们知道与中国古代建筑的发展紧密关联的家具，从人类的童年时代开始出现，直到形成工料精良、造型典雅的明清家具为止，经历了一个漫长的发展、演变过程，不仅具有浓郁的民族特色，而且各个时代的家具在造型上体现出鲜明的时代性。综括起来，可以划分为以下三个时期。

5.2.1 史前至魏晋家具的演变与造型结构的形成

正如我们前面所述，由于家具多以木料制作，难以经久保存，再加上为实用之物，随着人民的习俗爱好而不断更新，更难以长久流传。所以宋代以前的家具几乎没有保留传世之物。要了解这一时期家具造型的演变只有仰仗考古发掘所获得的有关实物、模型和图像资料。

史前家具的造型情况如何？由于既无文献材料可以参考，又无完整的考古发掘实物，所以我们仅略知一二。目前所知的是约4200–4500年前的山西襄汾陶寺遗址出土的木制案、俎和类似“机”的东西。从陶寺遗址中一些大、中型墓葬中发现的木案残迹来看，木案平面呈矩形或圆角矩形，案面下一边长、两短边由等高的木板构成“一”形支架，有的在另一边中间添加一圆柱形支脚。一般案面长约90～120厘米，宽约25～40厘米，通高10～18厘米。木俎俎面为矩形厚木版，近两端处各设两个眼，下安板状俎足，一般长50～75厘米，宽30～40厘米，高15～25厘米。从这两种家具的高度均不超过30厘米来看，当时的家具设计与当时人们席地而坐的起居习俗是联系在一起。

进入阶级社会以后，在整个先秦时期，家具实物的发现虽仍不多见，但从1957年在河南信阳长台1号楚墓和1986年在湖北荆门王扬村包山第2号楚墓所出土之物来看，家具的种类和造型明显比史前有了进步和发展。以前者来说，二号墓左后室内中部陈放着大床（是拆散以后放入墓中的），床外侧放置卷着的竹席6条。床左侧放有漆案和木箱，右侧有漆几。大床的造型是床身以纵三根、横六根木构成框架，长225厘米、宽136厘米。床沿围有床栏，只在前、后沿中部不设床栏，以供上下。床下设六矮足，透雕成相对的卷云纹，以榫卯插于床框架下。足高仅17厘米，这即是床身距地的高度，颇为低矮，几近于席地（图5–10）。漆案的造型为案面四角包镶铜角，下装四蹄状矮边，并在与四足对应的案沿外有四铺首衔环，案长150厘米，宽72厘米，案足高仅6 5厘米（图5–11）。漆几有两件，一件长60厘米，高48厘米，为雕花漆案几，几面浮雕出兽面图案。几两端的足分别由四根呈梯形的短木柱承托几面，四根木柱又插入横木上，从而使整个造型显得十分稳重（图5–12）。另一件木几，长450厘米、宽186厘米、高57厘米，为黑漆朱绘云纹木机，外观造型

呈“H”型，使几不仅具有对称感，而且增强了稳定性。特别值得一提的是四几面的上边呈圆形，使设计在增添变化的同时极具人性化（图5-13）。

从包山2号楚墓所出土的家具来看，有大床、案、几和俎。在这几种不同的家具中，设计与造型不同于信阳长台关楚墓所出土物的是床。尽管大床的面积与信阳楚墓的床大致相同，长220 8厘米、宽135 6厘米。床下也安有6组床足，足高仅约18厘米。但该床在设计上更加精巧。因为床体分制成尺寸和结构完全相同的两半边，不用时可以分开折叠，使用时则拼接成整体。

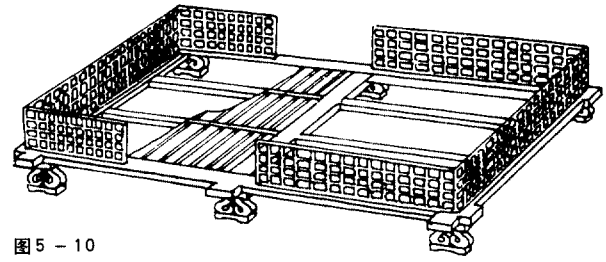


图5－10

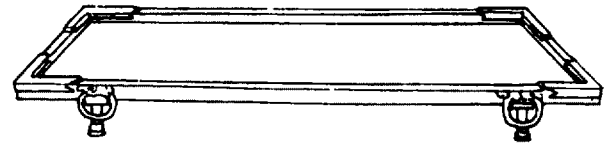


图5－11

除床和几、案、俎以外，楚墓中发现的家具还有博戏用的带足木博盘。这种木博盘在1975-1976年发掘湖北江陵雨台山楚墓群时获得过两件，保存完好的一件盘长39厘米、宽32 7厘米，通高24厘米，盘面髹黑漆，朱绘边框及盘上符号，盘心凿有装石棋子的小盒，盘下安三足，其高度正适合人席地而坐时博戏。

图5－12

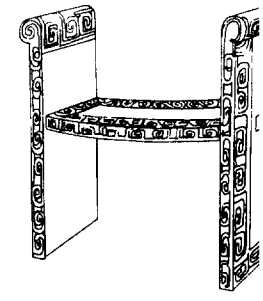


图5－13

到了汉代，从文献和图像资料中可知，供席地起居的家具已形成完整的组合，但在田野考古中尚未见实物。从新疆和阗尼雅古城所发掘出土的木质椅子来看，透露出这时已有垂足而坐的萌芽。江苏仪征胥浦墓中出上的一件西汉元始五年的木漆案，案面长47厘米，宽33厘米，高10 4厘米，平面为长方形，四周边框外卷，案面底部两侧各置一木楞，下附四个马蹄足，与木楞的榫卯相扣（图5-14）。除漆案外，在长沙马王堆西汉轪侯家族墓群中出土的黑髹木家具，还有几、小型立屏风等。从这些家具的造型来看，较战国时期有明显变化，如油漆几，虽残破，但无论是几沿，还是腿部均有了重大改变，更符合科学性和艺术性。

三国时期，家具实物在考古发掘中不多见，值得注意的发现是1956年在河南洛阳涧西2035号墓出土的曹魏正始八年（247年）铁帐构和1984年安徽马鞍山孙吴左大司马、右军师朱然墓出土的漆隐几（凭几）等实物。前者结构简单而稳定，后者则不仅几面呈半圆形，而且通过三条弯曲的腿，使几面与腿部搭配连接协调，充分说明了当时人们已将三角形的稳定性运用到了家具的设计与制作当中。

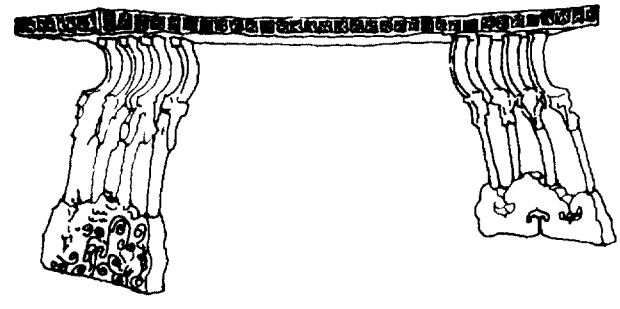


图5－14

5.2.2 东晋至元代家具造型的演变

东晋十六国南北朝时，我国的家具在造型和功能上步入了发展期。究其原因，正如我们前面所说过的乃是民族融合。传统的席地起居习俗和礼制受到极大冲击，再加上这时建筑使用的斗拱日趋成熟，房屋举高增加，面阔加大，室内活动空间更加充裕，为家具的陈设提供了充分的条件。于是过去被斥为“虏俗”的垂足高坐等坐姿日趋流行，随之家具的形制发生变革，适于垂足坐的高足家具应运而生，而传统的床、榻等坐具也呈现出不断增高的趋势。关于这种趋势，尽管在考古发掘中没有出土太多的实物相印证，但从20世纪50年代以来不断发掘的敦煌莫高窟、洛阳龙门石窟壁画资料中逐渐公布了有关公元5～6世纪时一些高足家具图像。如1960年出版的《敦煌壁画》中刊出了第285窟窟顶部北坡下部禅修壁画中的图象，有神僧在草庐中坐于椅子上的清晰照片。壁画绘于西魏大统年间，所绘椅子后有高靠背，两侧有扶手，只是四足较后代的椅子稍矮。1981年以后陆续出版的有关石窟资料，所刊出的图片中也披露了大量有关附带家具的资料，从这些壁画图像资料来看，属于公元5～6世纪时的家具主要是各种坐具。除传统的坐具如席和床外，新出现的高足坐具有束腰圆凳（图5-15）、方凳、胡床和椅子，显示出当时中国古家具中出现的新潮流。

图5－15

东晋南北朝家具造型中出现的上述新潮流，在隋唐时期继续发展，在各地的唐墓中不断发现有关的坐具图像及模型。其中最引人注目的是1955年于西安发掘的天宝十五年（756年）明威将军检校左威卫将军高元珪墓壁画，在墓室北壁绘出墓内死者坐在椅子上的画像，椅子形貌颇拙朴，椅足粗大，象是立柱。在靠背的立柱与横木之间，用一个大栌斗相承托，明显地吸取了建筑中大木构架的式样。

图5－16

除椅子外，在唐墓壁画及模型中出现的垂足坐具还有长条凳、方凳和束腰圆凳。与之相应的有长条桌、方桌、长案。

从上所述可以看出，尽管有关唐代家具的考古资料还发现不多，但从大量的石窟壁画和传世绘画作品，像张萱的《捣练图》（图5－16），周昉的《挥扇仕女图》（图5－17）的绘画中所涉及的家具图像综合分析来看，已能看出当时日用家具形体由低向高发展的不可逆转的趋势以及新式的高足家具日趋发展的势头。以后，这一发展趋势的势头越来越猛，经五代至宋元时期，逐渐形成了新式高足家具的完整组合，形成了改变人们社会生活面貌的新潮流。

有关五代时期的家具实物，考古发掘中目前所见重要的有1975年在江苏邗江蔡庄五代墓出土的木榻。其造型为四足，榻面长188厘米、宽94厘米、榻高57厘米，四足扁方，两侧由如意云头为主的曲线构成多变的轮廓，纤巧美观，外侧与传世五代画家王齐翰所绘《勘书图》中的榻相同。

图5－17

宋代的木家具实物，目前所见的只有河北巨鹿宋城遗址出土的木桌和木椅。其中木椅全高113厘米、宽59厘米，其造型和结构由于受建筑中梁、枋、柱及替木的影响，所以隋唐时期流行的箱壶门结构已被(柱式)架结构取代。四椅足均使用圆材，并且向外略侧，仍似建筑中有侧脚的立柱，足与足之间用类似阑额的撑木相联络连接。椅面下两侧加托木，颇似替木，以加强承托力，并给人以稳定牢固的感受觉。一些桌面四周还带镶边，制有混形的凹凸断面与牙条相间做成束

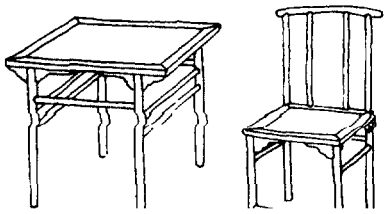


图5－18

图5－19

腰，有些牙条还向外膨出，腿部亦作弯曲式，做成向里勾或向外膨的马蹄状，并出现大量的装饰线型（图5－18）。

虽然宋代家具实物出土不多，但因传世绘画作品较多，特别是考古所发现的河南禹县白沙北宋墓的墓室壁画为我们提供了宋代家具造型、功能不同的各种类别。其中第1号墓壁画表现宴饮的画面中，使用了桌、椅、脚床子和上绘水纹的屏风，并绘出居中设桌，左右两侧各放一椅，椅前设脚床子，椅后树立屏风的陈设方式。在表现居室内妇女对镜着冠的画面中，使用了柜、椅、衣架、盆架、镜台等家具。

与宋对峙的辽、金国的家具，从1970年在内蒙古解放营子辽墓和河北宣化辽墓出土的实物来看，造型大都和中原一样，如前者所出土的桌高22 8厘米，面宽32厘米，长68厘米。四足作云板形，镶边板四框卯合，边缘起细小凸棱。框内有四根小横梁，桌面以木板镶于框内，用竹钉固定横梁。造型和制作手法与我们今天所见到的北方地区的小炕桌有些相似。

元代家具无论是在种类，还是在造型方面基本上沿袭宋代传统。这从明宣统十年金陵积德堂所刻《娇红记》中的长条案、明万历年间金陵书肆乔山堂刘龙田刻《西厢记》中的条案、腰鼓凳、屏风等可以看出（图5－19）。

5.2.3 家具造型艺术高度发展的明清时期

明代家具无论是通过现存实物，还是根据当时的绘画和传奇木刻，都可以发现其造型丰富多样，极具艺术性。

概括地说，明式家具在造型上可分为有束腰和无束腰两大体系。无论束腰与否，设计均十分简练，给人的感觉就是非常洗炼、干净利落，没有多余冗赘的东西，形象率真，讲究实用，不仅如此，而且结构合理。明式家具很注重产品的使用功能，家具关键部分的尺寸大都依据人体各部分的尺度来加以考虑，富于科学性。这方面的例子莫过于椅子。从前所述可知，唐宋时期椅子的靠背是平直的，没有曲线，使用起来很不舒服。明代匠师根据人体脊柱的特点设计制作成与之适应的椅子靠背倾角和曲线，使人产生舒适惬意之感。同时，凡与人体接触之处，像杆件、构件、线脚、铜什件等都设计制作得圆润柔婉，舒适合度。

总之，明代家具在注重产品使用功能的同时，讲究造型的美观，在整体和局部比例上认真推敲处理，以给人愉快的视觉美感。如香几一般是独立置放的，因而造型需兼顾各种角度，使四面都能观赏，而圆的造型就成了它最基本的格式，加上它那柔媚有力的弯曲长腿，更显得婀娜多姿（见彩图15）。此外，明式家具在造型上特别善用曲线，无论受力构件抑或装饰线脚、花饰、牙板，多舒展流畅，简洁挺劲，并以不同的形式表现在圈椅、扶手椅、桌、案的许多部位。

具体而言，明式家具的造型艺术，我们可以通过以下一些实物来得以体现。

今藏于河北省承德避暑山庄的“四开光坐敦”高48厘米，面径39厘米，腹径57厘米，用紫檀木制作而成。此坐敦腹径略大于座高，比例上显出低矮圆浑的形体特征。它四面开光皆为圆角方形，四足为支杆，亦皆呈内圆外方形，这种设计给墩的圆形带来变化，形成圆中寓方、以方破圆的对立统一，从而使其有了丰富、充实的力度，从造型的整体上呈现出通透空灵、团圆憨厚的趣味（图5－20）。

今藏于故宫博物馆的“一腿三牙罗锅枨方桌”，面90×90厘米，高86厘米，系用黄花梨木制作而成。这种方案因每足上端与正侧两边牙条及角牙结合为一体，其下安罗锅枨而得名。这种造型是明代方桌中一种相当流行的典型样式。桌面的上边设计成阶梯式的弧线起伏变化，腿足面上分棱瓣，罗锅枨随弯曲作凹凸形。所有的腿、枨、牙的棱边均以阳线为饰，枨上安云纹长子花，牙头透雕卷草纹。这些精心工细的装饰，在以骨架构成的简洁造型上显出点缀、提神的审美效果，使方桌整体上具有了简、厚、精、雅的艺术神韵（图5－21）。

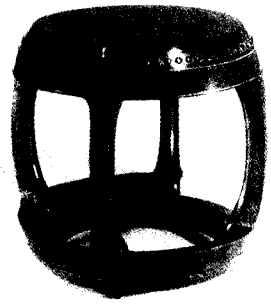


图5－20

今藏于故宫博物院的黄花梨木“螭纹圈椅”，凳面63×49.5厘米，座高52厘米，通高103厘米，由弧形后背及两扶手末端向外翻卷收束。这种靠背共扶手环形一体式的座椅与其它扶手椅不同，在设计理念上让坐者双肘自然倚搁，腋下的一段肩膀亦同时有了承托，灵便顺势而舒适。在形式上以线造型，形成了直曲相济、方圆互补、圆婉柔和、环转舒展的意趣（图5－22）。

图5－21

今藏于故宫博物院的黄花梨木家具“十字连方围子罗汉床”，床面长宽分别为198.5厘米、93厘米，通高89.5厘米。床体束腰，三弯腿内翻，下连马蹄足。屉边与牙条、腿足比例上取其瘦、窄的尺度，以求与通透的围子相呼应。三面围子用攒接法做成十字连方的瘦透形式。整体造型秀雅空灵（图5－23）。

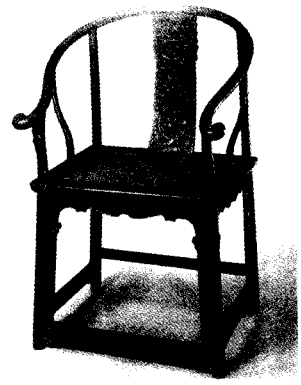


图5－22

我们知道，清代早期家具基本上继承了明代风格变化不大，所以其造型艺术并无独特之处。康熙帝以后，随着满汉文化的结合，具有典型清式工艺美术风格的家具应运而生，新的造型艺术特点随之出现。从传统的家具实物和北京故宫博物院所藏《雍亲王题书堂深居图》等12幅绘画作品来看，清式家具骨架粗壮结实，方直造型多于明式曲圆造型。与明式家具注重造型相比，清式家具注重形式。可以说，从康熙帝以后，清式家具的主要形式臻于成熟。

清式家具品种繁多，有很多是前代没有的品种和式样。其中有圆桌、三角桌、鼓凳式，床上有帽架、衣架、瓶托、灯台、悬余书架，甚至还有可以升降便于使用的痰桶架。在品种大为增多的情况下，清式家具的造型更是变化无常，以常见的清式扶手椅为例，在其基本结构的基础上，工匠们就造出了数不清的式样和变体。特别值得注意的还有两点：一是清式家具在形式上的仿造。常见有仿竹、仿藤、仿青铜器，甚至仿假山石的木制家具，而反过来也有竹制、藤制的仿木家具。这些仿制家具在结构上往往匠心独运，妙趣横生。如有些小巧玲珑的百宝箱，箱中有盒，盒中有匣，匣内有屉藏暗仓，隐蔽曲折，抽屉和柜门的启闭亦有诀窍，仔细观察之后始得其解。二是清式家具在造型和形式上，因吸收外来文化，融汇中西艺术，因此西化的现象十分明显。尽管这种“西化”主要表现在装饰图案和装饰手法方面，但对传统的造型也产生了一定的冲击力。

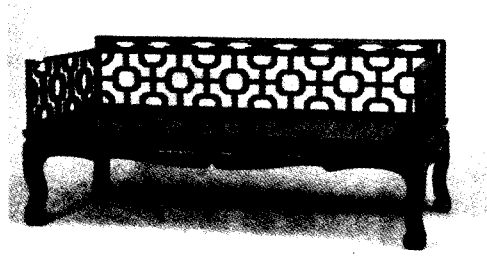


图5－23

与明式家具相比，清式家具在造型和形式上的变化从以下列举的数例中可以窥见一斑。

今藏于故宫博物院的黄花梨木家具“螭纹翘头案”，案面长144.5厘米，宽42厘米，通高96.5厘米。此案面板与翘头及腿足的用材均很粗壮。比例高耸，造型凝重挺立。在结构的设计与制作方法上有两点特别值得我们注意：一是翘头与一般向外探出有棱角者造型不同，直接向上回转如卷书；二是案形结构采用插肩的

变体之法。其具体做法是剔削腿上端外皮一段，留做一个与牙条、牙头等高的挂销，牙条、牙头在其里皮开槽口和挂销结合。而正规的插肩牙条在其外皮剔槽口，即变体把槽口搬到牙条、牙头的背面去了。这种做法与设计制作者追求装饰上的一致性有关。因为插肩榫所要的是腿到案面的竖向贯通，而变得榫却追求牙条、牙头的横向贯通，当然也就不在乎牙头下的缝隙了。这是设计制作者追求装饰的新颖而在结构上所精心设计的工艺变化，毫无疑问是取得了新奇别致的审美效果的（图5－24）。

图5－24

今藏于故宫博物院的“嵌瓷靠背扶手椅”，宽57厘米，深46.5厘米，座高47.5厘米，通高84.5厘米，系用紫檀木制作而成。其造型结构以圆材为主，通过粗细、曲直、疏密的线的变化，组合而成南官帽形。四腿略粗，上收而下放；座面下有横木，加俯仰山字形灵格；足间管脚枨为仿竹里裹腿结构，围四足于一周；座略高于背，形成了稳定庄重的造型特征。只有靠背和扶手向后微曲与向内环抱的形式变化，形成了直中寓曲、稳定中透着灵秀的意趣（图5－25）。

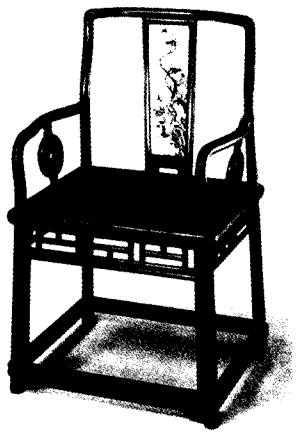


图5－25

今藏于故宫博物院的“鹿角椅”，宽91厘米，深75.5厘米，座高53厘米，通高130厘米，用六对鹿角和黄花梨木作成。该椅利用鹿角自然对称的形制制成与圈椅相仿的形状。用两只对称鹿角作椅背板的边框，保留着其自然弯曲和向斜上方伸展的四个尖角。四条腿是为了取得同座面的牢固联结的效果。椭圆形踏床和靠背涂蓝色嵌板，其上用隶书刻制诗作。那些依然保留着缺损的鹿角，体现了一种野蛮的原始美。自然状态与人工状态的不同形成了一种别具特色的风格和意韵（图5－26）。

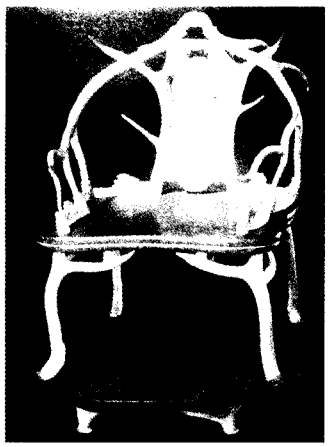


图5－26

今藏于故宫博物院的“透雕花牙平头案”，长176.5厘米，宽70厘米，高89.5厘米，系用紫檀木作成。该案在造型艺术与结构方面的独特之处有二个：一是枨牙连合成为一体；二是腿足制作仿文艺复兴家具方柱式腿足的样式。枨牙连合体的下沿完全呈现罗锅枨的形状，而罗锅枨的弯曲处是以宝瓶式短柱作上、下变化的竖向连结。这一形式是从西方借鉴而来，它比罗锅枨的单纯弯曲有了更为丰富的形体变化。众所周知，文艺复兴式的家具方柱式腿足来自古罗马的强调力感的形式传统。该案借鉴了这一腿足形式，从而使作品有了一些巴洛克式的阳刚之美（图5－27）。吸取西方家具的造型与装饰，这是清代家具中出现的一个新现象，至清末民国演变为潮流。

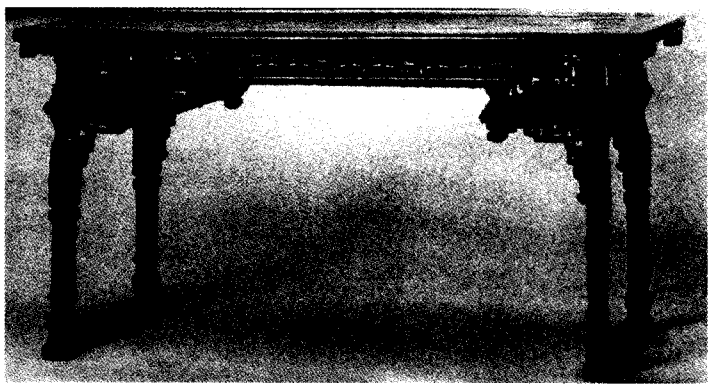


图5－27

5.3

中国古代家具的装饰工艺

如同我国古代家具的造型艺术一样，由于在宋代以前的家具流传和考古发现的实物极少，所以我们探讨其家具的装饰工艺美术同样不可避免地存在前详后略的状况。

5.3.1 史前至魏晋时期

从史前的家具残物来看，原始社会的家具主要以实用为目的，所以在设计、制作过程中，主要讲究造型的实用功能，而不特别注重装饰艺术的表现。只是当家具的制作发展到一定阶段，即出于实用的造型比较成熟之后，装饰艺术才逐渐被人们重视。因此，史前的家具装饰往往是简单的，可以说处于家具装饰的初期。其装饰艺术主要表现在一些彩绘的文饰上。这种情况在进入阶级社会以后明显地表现出来，如1979年在二里头发现的商代早期木匣，系用红色漆来髹饰。再如河南安阳侯家庄墓中出土的一件商代后期的木抬盘的痕迹，形似一个抬礼器用的“抬盘”，为长方形，四个角有木柄，通体装饰着花纹，两头似有饕餮纹，并涂有彩色。

据文献记载，我国古代有漆国之称。事实上，我们的祖先在很早就懂得利用漆的装饰和耐酸防腐作用。目前所知的漆的使用最早在距今约七八千年以前的浙江河姆渡新石器时代，在一些陶器和木器的遗痕处残留有发亮的漆皮。

从出土实物来看，商代不仅大量用漆作装饰，而且还在用漆之前先在家具等器物上绘画出包括云雷纹、龙纹、虎纹、饕餮纹等纹样，部分花纹还镶嵌有刻着涡纹的蚌泡。到了西周时期，从河南浚县、河北藁城、河南上岭村等西周和春秋墓中所发现大量用蚌泡镶嵌的漆器残片来看，镶嵌技术比商代有了较大的提高，并逐渐形成了黑底朱纹的装饰形式。

战国时期，家具的装饰艺术又有了长足的进步。这种进步一方面表现在装饰艺术的设计思想、理念方面，另一方面反映在装饰手法上。以前者来说，成书于这一时期的《墨子》一书，虽然只记载了墨子的设计观念和设计立场，“食必常饱，然后求其美，衣必常暖，然后求丽，居必常安，然后求乐”，但它实际上代表了商周以来设计文化中朴素自然的认识，表明当时人们对设计美、装饰美有了新的认识。从后者来说，人们对漆器的成型工艺的掌握有了重大的突破。这种工艺具体来说，开始时主要为木胎，在木材上直接割制成型，然后髹漆。这种工艺适合于制造大件器物，制作小件时就显得笨重。战国中期发明卷胎漆器，使器体变得轻巧。方法是先将木材制成薄片，卷成器形后进行粘结漆，这样一来，既起美观作用，又起到加固作用。战国晚期

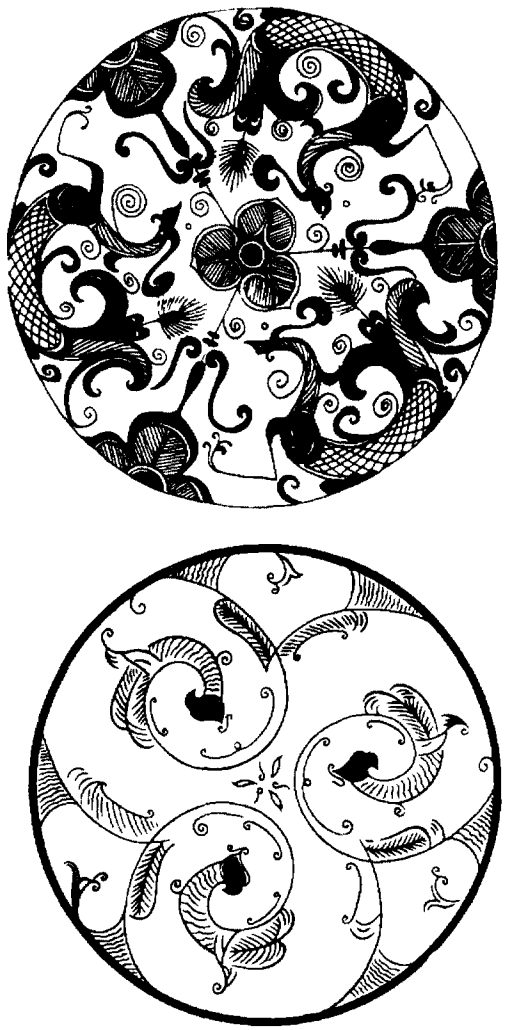


图5－28

又发明夹纻胎漆器，当漆器成形后，用漆将苎麻布一层糊到胎上，然后去胎成器，这种工艺不仅可以使器形丰富多样，而且为装饰的多样性提供了条件。

战国漆器的装饰工艺很多，归纳起来，有如下四种：一是彩绘，即用笔自由描绘，色彩以红、黑二色为主，多为黑底红饰，有时也出现黄、蓝、白、褐、紫、绿、灰等色；二是针刻，又称锥画，即用金属针刻出细劲流畅的花纹；三是雕绘，即雕刻之后，再进行绘纹；四是金银口，即用金银片镶口沿，包底边，加腹箍等。

上述四种工艺的运用主要是根据装饰的题材来决定的。从考古所出土的战国时期的家具来看，这一时期家具装饰的题材大致有三类：一是描写社会生活场面，如宴乐、狩猎等；二是表现神话题材；三是装饰纹样，包括动物纹样和几何纹样。这些装饰题材，基本上是利用红黑两色的对比形成双关构成，富有明快的节奏感，简单朴实中显现丰富多彩的效果。较为典型的实物是湖北江陵出土的彩绘木雕座屏。该座屏高15厘米，屏身镂空雕出鹿、凤、雀、蛇、蛙等大小动物51只，穿插重叠，追逐嬉戏，形态生动。黑漆涂地，朱、绿、黄等色彩绘。湖南长沙出土的彩绘三凤漆盘，圆形，黑底红绘，图案为适合于圆形的凤鸟云气纹，凤鸟作了大胆的变形，夸张其代表性的部分是便于构成纹样的部分，融化结合于云气纹中，给人露头藏尾、曲折回旋的感觉以及难以琢磨的情趣（图5－28）。

秦、两汉及三国时期的家具装饰艺术与战国时期一样，主要体现在彩绘、锥画、铜扣、镶嵌和堆漆等手法上以及装饰题材的进一步扩大。其中镶嵌和堆漆是这一时期新出现的。所谓镶嵌，是指金银之外，用珠玉、水晶、宝石、珍珠、玳瑁片等嵌入，以取得特殊效果。所谓堆漆，是指用漆枪挤出漆液，形成凸起的线饰花纹，再填以彩漆描绘而成。而装饰题材的进一步扩大则主要体现在纹样的增多，不仅同一纹样变化多样，而且新出现了许多新式纹样，像人物纹、动物纹、植物纹的许多形式是前所未有的。装饰比较典型的家具有前揭长沙马王堆出土的彩绘两用漆几，黑漆涂地，红、赭、绿、金等绘纹，绘有乘云奔驰的巨龙，鲜明生动。

5.3.2 魏晋至元代时期

如果说三国时期家具的装饰尚承汉制的话，那么到了晋代以后，就在装饰上追求豪华奇巧。在北方地区从大同司马金龙墓所出土物来看，漆木家具十分发达。如北魏有“屏风木板漆画”，为太和八年前的制品，每块长80厘米，宽20厘米，厚2—5厘米，木板榫卯连接而成。两面红漆涂地，板面分四层，黑色线描人物，面部、手部涂染铅白，服饰、器具用白、黄、橙、红、青、绿、灰蓝等色漆。每幅有榜题为黄地墨书，标明内容和人物身份。描绘的是帝王、将相、高士、孝子、烈女之类，多为《烈女传》、《孝子传》等故事。边框绘有青龙白虎、朱雀、鹿、乌、云气、忍冬花纹等。采用了铁线勾勒和漆彩晕染手法。显然，在汉代漆画的基础上又有了发展。如出土于山西大同北魏司马金龙夫妇墓，今藏于大同市博物馆的“彩绘人物故事漆屏”，

画面以红漆为底，人物用黑漆勾勒，同时用黄、白、绿等漆彩绘。漆屏内容为西汉刘向的《烈女传》故事（彩图16）。

南北朝时期在装饰艺术方面明显的创新是绿沉漆和斑漆的发明与广泛运用。所谓“绿沉漆”，为暗绿色，因色泽深沉静穆，如物沉水而得名。在这以前，漆多朱红、黑、黄等，大约这种漆所产生的装饰效果能于沉静雅致中透出微妙的色泽，所以特别受到青睐，如梁简文帝铭赞“绿沉漆书案”称“漆花曜紫、画制舒绿”。而斑漆则是指用数重色漆交混而产身斑纹的漆器，实际上是一种多彩漆或用一单色漆在涂层中显露出深浅不同的斑纹。

唐代的家具装饰与前代相比，其变化不仅表现在图案、花纹的增多变化上，而且还体现在在家具的有关部位增加装饰部件，特别是图案雕饰来完成。如前揭王齐翰《勘书图》中所示三折屏风的木座和敦煌壁画中住宅的床、榻与长案下部变形的各种壶门装饰等便是例证。此外，髹漆和镶嵌工艺在家具制作中也进一步被运用，大大增强了家具的装饰性。以漆器的装饰方法来说，更加多样化。其中金银平脱、描金、螺钿和雕漆是突出的成就。所谓金银平脱，是将金银压成金箔、银箔，制成人物、花鸟纹，在木制家具上涂漆粘合，再在上面涂与底色相同的漆二三层，待干后磨去金、银花纹上面的漆层，使花纹全部显现。无花纹处与花纹平滑一致，坚固耐用。螺钿工艺在当时的发展，从考古出土物来看，则主要表现在钿片光洁莹润，镶嵌在深色的漆器上，起到光彩夺目的效果。而雕漆工艺作为唐代的新发明，从日本正仓院保存的唐代屏风来看，屏面绘制丰满端庄的盛装仕女，或立或坐于树石之间，画上还用鸟毛贴饰。另外还有一些屏风，屏面由织物制成，图案用“夹缬”或“蜡缬”法印染而成。雕漆大多用鲜明的朱漆，所以又名“剔红”。常以木灰、金属为胎，用漆堆上，少则八九十层，多达一二百层，是待半干时描上画稿，施加雕刻的一种髹饰技法。

宋代家具的种类大量增多，其装饰的突出特点是装饰性线脚和绘画艺术的普遍运用。它不仅丰富了家具的造型，而且使装饰风格呈现出一定的时代性。

宋代家具装饰工艺中，雕漆、金漆、犀皮工艺比较典型。在众多的工艺中，以雕漆最为精美。这正如明人张应文在《清秘藏》中所说的 “宋人雕红漆器，妙在雕法圆熟，藏锋不露，用朱极鲜，漆厚而无敲裂痕，所刻山水楼阁及人物鸟兽，俨然图画为绝佳耳。”宋代雕漆工艺除了剔红以外，还有剔黄、剔绿、剔黑彩等品种。这些品种主要是根据漆层的颜色而定的。宋代金漆工艺有描金、戗金、漆粉销金等方法。描金是用金粉在漆器上描绘花纹，亦称泥金。戗金制作是以黑漆为地，以针刻出花纹，在刻纹中上漆后填以金粉。而漆粉销金系用粉质原料在已制作完成的器身上，漆注成凸线花纹后，再涂上泥金或贴上金箔。犀皮是宋代漆器的新创造，是一种斑纹漆器，正如黄大成在《髹饰录》中所指出的 “犀皮纹有片云，圆花，松湖”等各种斑纹，俗称虎皮斑。

尽管有关宋代家具装饰独特的实物目前发现不多，但是我们从出土于江苏武进，今藏于江苏常州市博物馆的“园林仕女图戗金莲瓣形朱漆奁”以及出土于浙江瑞安慧光塔，今藏于浙江省博物馆的“描金堆漆舍利函”可见一斑！其中前者奁盖顶面的人物戗金图中有两位衣着华美的仕女在园林中窃窃细语，小仆一旁侍候，画面效果十分生动（彩图17）。后者该函通体髹棕色漆，棕地上或以堆漆法饰出菊花缠枝纹，或以描金工艺绘出人物图案。函盖顶部分用棕色漆堆出缠枝菊花图案，点缀小珍球作饰物，函盖立墙周边的髹饰工艺同上；函底座四角用棕色漆堆出菊花缠枝纹，中间壶门内堆出形态各异的神兽。函盖四面立墙用金粉绘出白描人物各一幅。

元代家具由于其造型基本上沿袭宋代的传统，所以其装饰主要体现在漆器工艺方面。这一时期家具髹漆的方式有雕漆、戗金、螺钿等。从文献记载来说，从事这些工艺的名家辈出。如作为元代漆器中最为突出的剔红工艺，据康熙二十四年《嘉兴府志》记载，嘉兴的张成、杨茂二家所制最为有名，他们用剔红装饰的家具有一个共同的特点就是刀法圆润，藏锋不露，构图简练，厚厚耐看。戗金技法，据《格古要论》记载 “戗金器，元、明初嘉兴府西塘有彭君宝其得名。创山水、人物、亭观、花木、鸟兽，种种臻妙。”张成的作品有今藏于北京故宫博物院的“栀子纹剔红圆漆盘”（彩图18）和今藏于安徽省博物馆的“剔犀如意纹漆盒。前者是在黄漆地上髹朱红色大漆上百道，正面雕刻盛开的栀子花朵，足内有针划“张成造”。杨茂的作品有今藏于北京故宫博物院的“花卉纹剔红尊”（彩图19）。

三、明清时期

明式家具的装饰手法相当丰富多彩，主要有抹边、攒接、雕刻、镶嵌和金属饰件等。如体现在家具“边抹”（大边和抹头）和腿足上的线脚，有上下对称和不对称之分，后者名为“冰盘沿”，看似简单的外表却含蓄着千变万化，构成一种特殊的装饰效果。攒接是用榫卯把短材料制成各种几何图案，通过这种方法来装饰，大大增加了家具的空灵之美。明代家具装饰中，雕刻的方式运用很多，表现的手法可分为浮雕、透雕、圆雕等技法，其中以浮雕最为常用，构图多运用对称方式，题材广泛。从传世之物来看，题材有龙凤、螭虎、虬夔、狮鹿、麒麟等动物纹，卷草、缠枝、牡丹、竹梅、灵芝、宝相花等植物纹，还有十字纹、冰裂纹、如意云头纹、玉环、绳纹、云纹、水纹、火焰纹和几何纹样。这些雕刻手法的装饰部位大都在家具的牙板、背板、构件端部等处，刀法圆润，繁简相宜，起着衬托家具造型的作用。镶嵌则因物料不同而分为木嵌、螺细嵌、象牙嵌等，还有以玉、石、牙、角、玛瑙、琥珀等多种珍贵材料和各种木料镶嵌成画面的“百宝嵌”，绚丽多姿。家具的附属构件也具一定的装饰意义，它有镶入凳、桌等面心和柜门、床围的各种纹石，以丝绒、藤丝编成的软屉，包裹家具的铜铁片叶及面叶、钮头、吊牌、穿鼻、锁、合叶、拉手等各种饰件。金属饰件主要用在箱、柜、橱以及交杌、交椅、屏风和特殊炕桌上，多以色彩柔和的白铜为之。面叶、合叶常作圆形、矩形、长方圆形、如意云头形等，吊牌多作葫芦、桃、鱼、蝙蝠、瓶、磬等形状，而钮头、锁、拉手等造型则较为简洁，以形状变化来取得装饰效果。

明式家具流传至今的很多，其中不乏有代表和反映明代家具装饰风格与艺术特征的。这里略举数例。

今藏于著名收藏家王世襄处的“圆后背交椅”，座面70×46.5厘米，通高112厘米，系明代用黄花梨木制作。该交椅不仅可收放自如，方便搁置，而且其装饰也极具特色，不仅靠背板的麒麟纹透雕，细致灵巧，而且座面前沿的蔓草纹也为此椅增色不少。

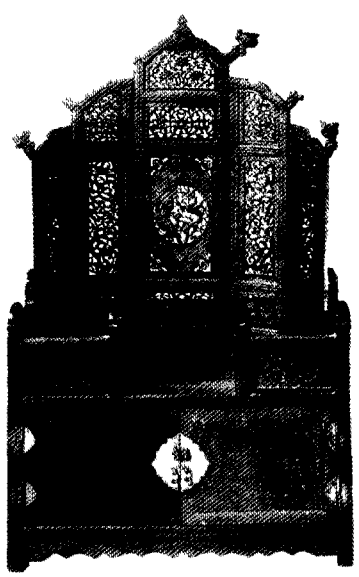


图5－29

今藏于故宫博物院的“五屏风式龙凤纹镜台”。长49.5厘米，宽35厘米，高77厘米，系用黄花梨木作成。该镜台的主体装饰部位呈现为中部略高，左右递减，并依次向前兜转的围式五扇屏。屏心分格透雕，屏角搭脑飞跳出头，成为“凤冠”的华顶。绦环板皆透雕龙纹、缠莲纹等，惟正中一扇四角透雕线形云纹。居中透雕圆形龙凤呈祥纹饰成了此屏装饰的中心。屏风顶沿飞跳出头为如意云头装饰。在中扇两角对称的如意云头上，各有一回首云龙朝向中间的宝珠，组成二龙戏珠吉祥图案。左右最低两扇屏风的如意云头上，各雕一朝向斜上方的龙头，与中扇两龙相呼应。整个镜台雕龙10条以上，狮子最少六只。精致的雕饰不仅体现了工艺技巧的高超，而且给人以华美空灵的美感（图5－29）。

清式家具采用最多的装饰手法是雕饰和镶嵌。清代的牙雕、竹雕、石雕、漆雕等多种工艺手法，刀工细腻入微，形成了特有的风格。如仿元代的剔红漆器，仿明代的竹雕，有的宫廷家具的雕饰从图案到刀法都与同期的牙雕相似。常见于紫檀家具上的几何纹、仿古玉纹、仿青铜器纹的产地浮雕，从图案到技法都不愧为成功的传世之作。至于家具上的嵌木、嵌竹、嵌石、嵌瓷、嵌螺钿乃至百宝嵌，虽然在明式家具中有所运用，但从清式家具的情况来看，应用的手法更加灵活，使用更为普遍。

清式家具除了上述装饰方法以外，特别值得一提的是镶嵌珐琅器，包括嵌掐丝珐琅和画珐琅。珐琅器本身是一种装饰性极强的器物，与清式家具的风格十分和谐。

与明式家具一样，清式家具极富装饰工艺美术的传世之作很多。如今藏于故宫博物院的“贴黄提梁小柜”，高30.4厘米，宽26.9厘米，深13.3厘米。其装饰为门框与底皆为“扯不断”的平直纹饰。门心与四

角为缠枝莲纹饰。上顶收坡为莲瓣纹饰。凡高起微凸的纹饰皆经镂贴而成。纹色深而地色浅，曲转工细而讲究。框顶安铜提梁。门上的面叶、吊牌、合页等铜饰件皆錾花鎏金，富丽精美。贴黄工艺与金属工艺的结合，细密的装饰风格给人以西方罗可可风韵之感（图5－30）。又如今藏于故宫博物院的“金填漆梅花式香几”，面径25厘米，高52厘米。该几的独特之处除造型极富艺术性以外，还在于精湛的开光装饰。几面饰盘龙，台座面饰缠枝纹，束腰饰一周八宝纹。除以上三处无开光处，全几开光25处，不但形状不同，而且每个开光不管大小皆为独幅绘画的构图。几面立边上饰一周五段横长菱花型开光，其中绘横出花枝，疏淡细巧。每条腿的正面饰上下两段竖长菱花型开光，其中绘立展花卉一枝，花硕枝疏。几腿之间牙子上饰双云如意形开光，其中绘斜出花卉一枝，彩花青叶。如意形开光之间又饰圆形开光，其中绘重彩双勾莲花头，工整而浓艳。把绘画纳入到家具上来，与建筑的楼空雕绘异曲同工。丰富多彩的绘画性装饰赋予了作品很强的观赏性（图5－31）。

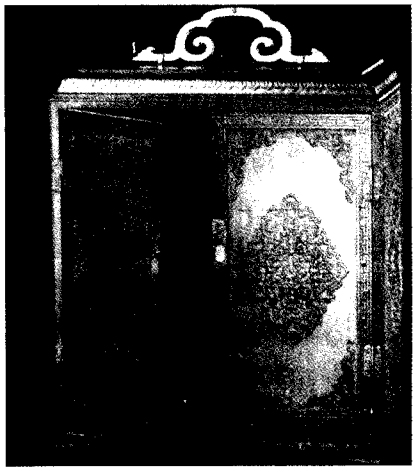


图5－30

图5－31

6

建筑工艺美术

建筑的发展，实质上是一种文化艺术的发展。历史学家曾经把文化归纳为伦理、宗教和科学三种类型，从我国古代建筑的发展历史来看，这三种类型均存在，而且在这三种类型中，往往与艺术紧密地结合在一起，甚至可以说艺术是体现其特征的最重要方面。在我国建筑史上，虽然决定其艺术性和反映其艺术性的因素甚多，但是，与其它艺术形态一样，造型和装饰设计仍然是首要的。

6.1
中国古代建筑的发展与演变

人类学家的研究表明　在人类的早年，我们的祖先是不会建筑房屋的，那时人们居住在洞穴内，或在树上构木为巢。房屋的发明和建造至少是在农业出现以后。目前考古所发现的房屋遗迹是在新石器时代，迄今发现最早的房屋建筑遗址有河南新郑的裴李岗遗址、河北武安磁山遗址和浙江余姚河姆渡遗址等。其中前二者是半地穴房基残迹，而后者是木构建筑。这些房屋建筑遗迹距今八千年左右。河姆渡的木构建筑分栽桩架板的干栏式建筑和栽柱式的地面建筑两种形式。

栽柱式地面建筑，也分打桩式和柱础式两种。打桩式建筑，其柱下用木板作基础，柱又有方形、半圆形和扁形等之分。营造方法是先挖好柱洞，而后放入木垫板，再放进柱子。柱础式建筑，则是先挖好柱洞，而后放进红烧土块、粘土和碎陶片等，层层填实加固，使之形成倒置的“钢盔”一样的柱础，然后在其上立木柱。

另外，河姆渡遗址出土的木构件，有的采用了榫卯和企口板加工技术，着说明木结构技术已达到相当高的水平，从木构件加工痕迹来看，当时加工工具都是石制、骨制工具。

从黄河流域的房屋遗址来看，半坡遗址发现的房屋遗迹共46座，房屋有正方形、长方形和圆形二种，建筑结构分半地穴式和地面建筑两类。半坡房屋遗迹已采用一整套木工作业和进步的屋架结构，以及夯打、烧烤等方法。另外还有防水、防潮、排烟、采光等设施。在建筑风格上为中华民族的土木建筑奠定了基础。

根据对全国各地发现的新石器时代房屋遗址的研究，其建筑形式和风格因地而异。如东北、内蒙、新疆、青海等地区，一般是帐幕结构，黄河中下游是土木建筑，长江流域则多干栏式建筑。这些建筑技术的原始形式，在我国建筑史上都留下了光辉的一页。

据文献所载，我国历史上的第一个奴隶制王朝——夏朝，从公元前21世纪开始，就修建了城郭沟池，建立军队，制定刑法，修造监狱，保护奴隶主贵族的利益，同时又修筑宫室台榭供奢侈享乐。从考古发掘的情况来看，二里头的夏王都内有具有王宫性质的宫殿，是夏王朝发布政令、集会朝聘的重要场所又有具有宗庙性质的宫殿，是祭祀盟誓的中心。尽管这些宫殿的原貌今天难以复原，但表明进入阶级社会以后，人类的建筑已不单纯是为了生活居住，还具有其它的目的和需要。

代夏朝而兴的商朝，不仅文献材料中有不少关于当时宫殿建筑的描述，而且根据文字的起源和考古发掘遗址也可以推测出有关当时建筑的情况。甲骨文中的象形文字，如“宅”、“宫”、“高”、“京”、“宗”、“贮”等，均与建筑有关，根据这些甚至还可以推测有些当时房屋下部在地面上建台基，有些使用干阑式构造。这一点，从河南郑州商城遗址和殷墟可以得到证明。而殷墟的宫殿宗庙建筑较郑州商城又有了进一步的发展。从宫殿基址遗存与《周礼·考工记》记载结合所绘制的复原图来看，无论是房基、房屋的结构、外观造型以及实用性，均具有相当的科学水平，体现出一种结构美。

西周时期，随着生产力水平的提高，建筑领域里已出现了板瓦、筒瓦、人字形断面的脊瓦和圆柱形瓦钉等新材料。这些新材料不仅解决了屋顶的防水问题，而且使屋顶坡度由草屋顶的1 3降至瓦屋顶的1 4，再结合瓦当上所凸起的饕餮纹、涡纹、卷云纹、铺首纹等纹饰，房屋的外观造型得以美化的同时，建筑的装饰美已受到人们的重视和注意。只是有一点需要我们注意的是 西周时期森严的等级制度也反映在建筑色彩方面，《论语》所载“山节藻棁”和《春秋穀梁传注疏》所载 “礼楹，天子丹，诸侯黝垩，大夫苍，士黈”等记载所谓楹即是柱，节是坐斗，棁是爪柱，由此可以证明春秋时代已在抬梁式木构架建筑上施彩画。

从战国开始，随着城市的发展，城市的规模日益扩大，如燕的下都，齐的临淄，赵的邯郸，周的成周，魏的大梁，楚的鄢郢，韩的宜阳，都是当时人口多和工商麇集的大城市。城市规模的扩大，不仅使城市建筑越来越复杂，而且高台建筑也十分普遍。建筑材料中的砖的运用十分广泛。燕下都是现存战国遗址中的最大者，位于今河北易县东南的易水岸边。东西长约8公里，南北宽约4公里。城分内城和外城两部分，城墙用板筑，最高处可达10米。内城分布多处夯土台，多利用天然土台筑成，其中武阳台位于内城北墙正中，是城市中心的建筑物。在有些大土台上，还发现有木柱、铜块、大的筒瓦、砖、陶质下水管和铺地方砖等。其中大瓦呈半圆形，最大的长71厘米，直径25 6厘米。砖有方砖和空心砖等不同种类，可见当时建筑材料和技术的进步。

秦灭六国，统一天下以后，由于能汇聚全国的人力、物力和网罗各地工匠，因而建筑业得到了飞速的发展。修建了阿房宫、始皇陵以及万里长城、驰道、驿道等举世震惊的庞大工程。仅以阿房宫来说，据《史记·秦始皇本纪》记载说 “(秦始皇三十五年）乃营作朝宫渭南上林苑中。先作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可以建五丈旗。周驰为阁道，自殿下直抵南山。”从目前在西安西北的阿房村遗存的周长200余米，高15米，中部有3个1米多宽的花岗石的柱础来看，阿房宫的规模确实大得惊人。再结合秦始皇陵和万里长城等遗址，足可见秦代建筑设计及其所体现的工艺美术的发达。

据文献记载，汉代的建筑较以前各代更为迅速，中国古代建筑作为一个独特的体系，与中华民族和中华文化的形成一样，就是在汉代基本形成的。《西京杂记》对西汉的未央宫曾作了细致的描述 “未央宫周回二十八里，前殿东西五十丈，深十五丈，高三十五丈。营未央宫，因龙首山以制前殿。”“以木兰为棼撩，文杏为梁柱，金铺玉户”，“重轩镂槛，青琐丹墀，左碱右平，黄金为壁带，间以和氏珍玉，风至其玲珑然也。台殿四十三，其三十二在外，其十一在后宫。池十三，山六，池一，山亦在后宫。门阁凡九十五。”整个建筑设计十分合理，利用山势层累而上，虎踞龙首山，坐北朝南，俯临长安城，而且宫殿、台榭、楼阁、假山、池泽，围绕正殿，形成一个统一的，布局整齐的建筑群体。

汉代建筑突出的成就是木构架建筑的渐趋成熟，砖石建筑和拱券结构的发展。虽然汉代的建筑早已无存，但从当时的画像砖、画像石、明器陶屋等间接材料来看，后世常见的迭梁式和穿斗式两种主要木结构已经形成。作为中国古代木架建筑显著特点之一的斗栱，在汉代已经普遍使用，从东汉的画像砖、明器和石阙上，都可以看到种种斗栱的形象。尽管当时的斗栱形式很不统一，远未像唐宋时期那样达到定型化的程度，但其结构作用已经形成，即为了保护土墙、木构架和房屋的基础，而用向外挑出的斗栱承托屋檐，使屋檐伸出到足够的宽度。从明器、画像砖等资料还可以看到，当时的屋顶形式也多样起来，以悬山顶和庑殿最为普遍，攒尖、歇山与囤顶也已应用。

在制砖技术和拱券结构方面，汉代也有了巨大进步。战国时创造的大块空心砖，这时大量出现在河南一带的汉墓中。西汉时还创造了楔形的和有榫的砖。到了东汉，纵联栱成为主流，并已出现了在长方形和方形墓室上砌筑的穹窿顶。

魏晋南北朝时期，由于民族融合，对少数民族和外来文化的若干因素的吸收，中原文化得以丰富。这一时期，除了原有建筑类型继续发展以外，还因为佛教的传入和道教的勃兴，出现了宗教建筑的新类型，这方面突出的成就是寺院建筑。佛塔是为埋葬舍利(释迦牟尼遗骨)供佛徒礼拜而造，我国的工匠在继承秦汉高层楼阁建筑技术的基础上，将这种外来建筑形式加以改造，形成了具有中国风格的佛塔。现存的北魏时所建的河南登封嵩岳寺砖塔是我国最早的佛塔（图6-1）。而当时著名佛塔则为洛阳永宁寺。

除寺院、佛塔建筑之外，我国自然式山水风景园林建筑在魏晋南北朝时期有较大发展。南北朝时，除帝

王苑囿外，建康与洛阳都有不少官僚贵族的私园。园中开池引水、堆土为山、植林聚石，构筑楼观屋宇，或作重岩复岭，或构深壑洞溪，极尽摹仿自然山水风景，这种使自然山水再现于有限空间内的造园手法已普遍使用。不论何种园林，都是经过规划设计的。即从东汉时期的简单、粗犷的纯自然向南北朝时期的精细、典型的再现自然山水美过渡。

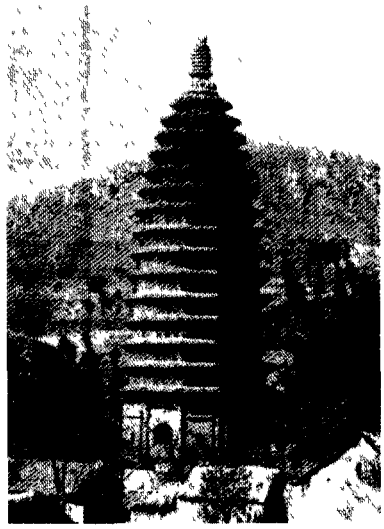
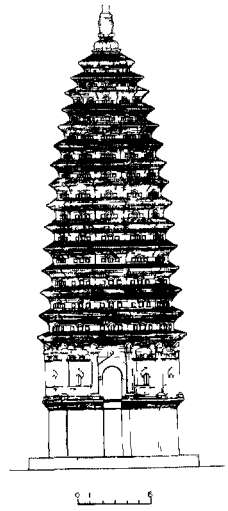
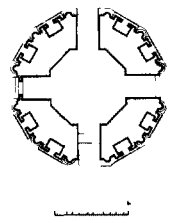


图6－1



立面图



平面图

魏晋南北朝建筑的发展与这一时期建筑材料的进一步增多和材质的改良有关。这主要表现在砖瓦的产量的增加和质量的提高与金属材料的运用等方面。其中金属材料主要用作装饰，如铁塔上的铁链、金盘、檐角和链上的金铎、门上的金钉等。在技术方面，大量木塔的建造显示了木结构技术所达到的水平。据文献记载和日本飞鸟时期的木塔来推测，当时木塔都采用方形平面，而中小型木塔，可能用中心柱贯通天下，以保证其整体的牢固。这时斗栱的结构性能得到进一步发挥，已经用两跳的华栱承托出檐。

隋唐时期是我国封建社会的繁荣时期。外来建筑的文化风格被进一步吸收、融化，大小和形式不同的建筑物，其构件的基本形式，用料标准已有定型，在加工上也表现出统一手法。这说明木构建筑作为一种体系已逐渐走向定型化。当时的都城建设，有详密的规划，布局严整，区划分明，在设计中不仅使用图样，而且还有木制模型，这在我国建筑技术上是一大突破。隋唐时，宫殿的布局采用“三朝五门”的周制。所谓“三朝”，即外朝——承天门，中朝——太极殿，内朝——两仪殿。五门，即承天门、太极门、朱明门、两仪门、甘露门。帝王的政务区和生活区已有明显的分隔。在建筑材料方面，除木、土、石、竹、砖、瓦等大量应用外，琉璃的烧制比南北朝进步，使用范围也更加广泛。

从宋代开始建筑风格一变唐代的庄重朴实而渐趋柔和绚丽，在布局上也打破了完全对称的单调格局，出现了多样的平面和立面，在建筑类型、使用材料和装饰手法上，都出现了多样化的倾向。另一方面，建筑构件的标准化又在唐代的基础上有了新的进步。各建筑工种的操作方法和工料的估算都有了更严密的规定，并出现了总结这些经验的若干建筑学专著，其中以北宋李诫的《营造法式》最为著名。该书内容共分五部分，即释名、各作制度、功限、料例和图样，共34卷，前面还有“看详”和目录各一卷。“看详”说明若干规定和数据，如屋顶坡度曲线的画法，计算材料所用各种几何形比例，定垂直和水平的方法，按不同季节订定劳动日的标准等等的依据。第1、2卷是《总释》和《总例》，考证了每一个建筑术语在古代文献中的不同名称和当时通用的名称以及书中所用的正式名称，并订出‘总例”，第3～15卷，是关于壕寨、石作、大木作、小木作、雕作、旋作、锯作、竹作、瓦作、泥作、彩画作、砖作、窑作等13个工程制度。说明每一工种如何按建筑物的等级和大小，选用标准材料，以及各构件的比例尺和艺术加工的方法，与各构件的相互关系和位置等。第16～25卷，按照各作制度的内容，规定了各种工种的构件劳动定额和计算方法。第26～28卷，规定各工种的用料定额、有关工作的质量。第29～34卷为图样，包括当时的测量工具，及石作、大木作、小木作、雕木作和彩画作的平面图、断面图、构件详图及各种雕饰与彩画图案，是书中最有价值的部分。

元朝统治的九十多年时间，堪称是域外文化对中国的建筑艺术产生巨大影响的时期。随着民族融合进程的加速和完成，喇嘛教和伊斯兰教的建筑艺术逐步影响到全国各地，中亚地区各民族的工匠带来了异域

的文化气息，使当时的宫殿、寺、塔及雕塑呈现出异域风采。

由于喇嘛教在元代得到提倡，因此不仅在西藏迅速发展，而且内地也出现了喇嘛教寺院，喇嘛塔自然也就成了我国佛塔的重要类型之一。在建筑上，一方面在继承宋、金传统的基础上，建筑技法上有程度不等的创造和发展，如在建筑构件和构造方法上，有由繁趋简的倾向，在类别、布局和外形方面也有所变化。如城市建筑方面，元的京城大都（今北京）是自唐长安以来的又一个规模巨大、规划完整的都城。此外，元朝又在北边长城以外的广大地区内建造了许多军事而兼某些生产性质的城堡。元中叶以后，由于手工业和商业的恢复与发展，中原和江南及沿海的若干城市逐步繁荣起来，这些地方的城市建筑都达到了前所未有的水平。除了进一步发展了宋以来临街设店，按行成街的布局，有各行业的作坊、店铺和戏台、酒楼等娱乐性建筑以外，还出现了某些为了适应手工业生产的特殊环境需要的建筑，像元朝绘画中表示当时水磨作坊的生产和建筑的画面就是例证　楼下以水力推动水轮，楼上碾米，并有气窗供采光、通风和散尘之用，于此，可见元代建筑在唐宋以来的基础上更显灵活多变，更加注重实际使用效能。而宗教建筑方面，传统的佛、道及祠祀建筑仍保持一定数量的同时，从西藏到大都建造了很多喇嘛教寺院和塔，带来了一些新的装饰题材与雕塑、壁画的新手法。大都、新疆、云南及东南地区的一些城市陆续兴建伊斯兰教礼拜寺，开始和中国建筑相结合，形成独特的风格，装饰、色彩也逐步融合起来。拱券结构已较多地用于地面建筑。此外，大都的宫殿还出现了若干新型建筑和新的建筑装饰。

目前尚存的元代木建筑有数十处，最著名的是山西洪洞县的广胜寺和芮城县的永乐宫。其中前者是元代佛教建筑的重要遗迹，分上、下二寺，上寺在山顶，下寺在山麓，相距半公里许。下寺的建筑基本上是元代修建的，上寺则大部分经明代重建，但总体布局变动不大。永乐宫为当时重要的道教建筑，现存中轴线上一组建筑全为元代遗物。正殿三清殿大木做法严谨规整，较多地保存了宋代建筑的传统。永乐宫三座大殿内都有壁画，艺术水平极高，是我国元代壁画的典型。

明、清时期，作为我国封建经济由恢复，走向繁荣、停滞，乃至崩溃的时期，而建筑沿着中国古代建筑的传统道路继续向前发展，取得了不少进步，成为中国古代建筑史上的最后一个高峰。

在城市建筑方面，明清二朝，除了京师南京、北京以外，不少宋元以来的旧城得到了扩建，同时也出现了若干新兴的手工业、商业和对外贸易的城市及地方城镇。这一时期对地方府、州、县城的建设有进一步的规划，在规划的过程中，充分考虑到了不同地方、不同气候、不同的造型特征和装饰风格。

作为我国古代建筑领域的一个重要方面的宫苑、陵寝建筑，明清时期随着封建专制主义的固化，封建礼仪等级制度的森严，得到了极大的发展。明、清两代陵墓规模都很宏大，离宫园林、坛庙、牌坊、碑亭等充斥各地。明十三陵、清东、西陵、明天坛等建筑，在吸收前代建筑经验的基础上，均有不少创新之处。

至于城乡居民住宅建筑，除了私宅以外，这一时期增加了很多书院、会馆、宗祠、祠庙、戏院、旅店、餐馆等公共性建筑。居住建筑的质量也不断提高，除了二三层楼房外，广东、福建、安徽、四川的住宅有高达三四层的，雕饰丰富的木、石、砖装饰较普遍地用于中、大型住宅中，这些都是前所未有的情况。这一时期，由于地方经济的发展，建筑的地区特色逐渐显著，并开始走向程式化。具体而言，明清建筑具有以下六个特征

第一，建筑中砖的使用更加普遍，几乎被用于所有的建筑领域中。明代制砖的质量和加工技术都有很大提高，砖雕艺术已很娴熟。由于大量应用空斗墙，从而节省了用砖量，推动了砖墙的普及。随着制砖技术的发展，还出现了全部用砖拱砌成的建筑物——无梁殿，这种建筑主要是考虑到防火的需要。

第二，琉璃面砖、琉璃瓦的质量提高了，应用面更加广泛，从而使建筑的装饰与结构充分融为一体，这方面典型的建筑是明成祖时建造的南京报恩寺塔，这座九层的楼阁式砖塔，外表全部用琉璃镶面，采用表面有浮塑的带榫卯的预制构件，镶砌于塔的外表，组成五彩缤纷的各种图案和仿木建筑构件。

第三，在建筑结构的设计上，经过元代的简化，到明代形成了新的、定型的木构架，梁柱构架的整体性加强了。由于明代宫殿、庙宇建筑的墙已用砖砌，屋顶出檐就可以减少，斗栱作用也相应减少。但由于宫殿、庙宇要求豪华、富丽的外观，因此失去了原来意义的斗栱不但没有消失，反而变得更加繁密，成了木构架上的装饰物。

第四，在建筑中，这一时期的群体意识得到加强，布局更加成熟。如南京的明孝陵、北京的十三陵、清东、西陵都是善于利用地形和环境来形成陵墓肃穆气氛的杰出实例。这方面还包括故宫、天坛、四合院，以及寺庙和园林建筑等。

第五，官僚地主建私家园林蔚然成风，尤其是在经济比较发达的江南的苏、杭一带，给后世留下了一些别具特色的园林建筑佳作。当时的园林风格已明显地趋向于建筑物和用石量的增多，假山追求奇峰怪洞。

第六，封建礼教和宗法制度随着封建制度日益严密，愈益渗入建筑的各个方面，官式建筑完全定型化、程式化。定型化有利于成批建造，加速施工速度，但也使建筑形象趋于单调和重复。清初颁布的《工部工程做法则例》不仅在用料、构件、制度上规定严格，连平面中的开间尺寸也都受着约束，这也在不同程度上影响了其他各种类型的建筑。因此，这一时期的许多建筑中出现了风格拘谨、缺乏生气，过分追求细致，装饰堆砌、繁琐等现象。

明、清建筑，是继汉、唐、宋建筑之后，我国封建建筑的最后一个小高潮。然而，这个高潮自晚清道光、咸丰以后就急转直下。由于内忧外患，经济停滞衰退，国内整个建筑业处于萧条状态，不仅缺乏有规模的建筑，而且在设计方面也缺少创新，在建造过程中，也由于统治阶级内部的中饱私囊而往往偷工减料，因而质量受到严重影响。当然，外国资本主义的侵入也给中国的建筑风格带来了某些西方的东西。一些西式建筑的出现，给了中国传统建筑以巨大影响，这种影响在进入20后世纪愈益明显。

6.2

建筑结构与造型工艺美术

我国古代建筑的结构严谨而精巧，基本上就是木构架结构体系。这种结构经过几千年的不断发展和完善，到宋、元、明、清时期，形成了一套完整的系统。与西方古典建筑的石砌结构体系相比较，具有独特的构造原理与外观造型艺术。

6.2.1 我国古代建筑的基本结构

我国古代建筑以木构架结构为主要的结构方式，创造出了与这种结构相适应的各种平面和外观造型。这种木结构建筑，有一个最显著的特征，即“墙倒屋不塌”。其奥妙就在于它有一个由柱子和梁架组合成的弹性框架结构（图6-2）。因为这种框架结构使用榫卯技术，把梁、柱和其它木构件科学地组合成一体，具有极好的整体性和柔韧性，能够承受包括地震，大风等强大水平外力的冲击。

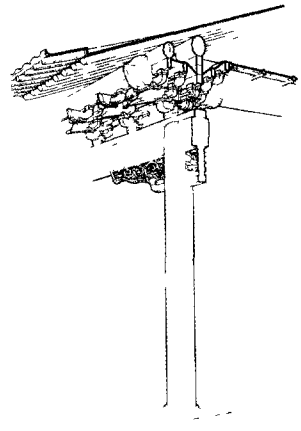


图6－2

我国古代木构架共有三种不同形式　抬梁式、穿斗式和井干式。

所谓抬梁式，又称“叠梁式”。大体而言，是先在地面上筑一个土台，台上安装石础，立木柱，柱上架梁，梁上置短柱，短柱上再抬梁，各层两端承檩，由此组成层层向上的框架。由于有了柱子承重，墙就可以灵活分割，不再承受重量。这是我国古代应用最广的一种框架形式，一般多用于宫殿、庙宇、府邸、住宅等。

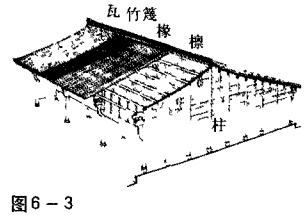


图6－3

所谓穿斗式，是以穿枋联接自前后向中间逐步身高的柱子，构成排架，其上直接承檩的重量，不用架空的抬梁（图6-3）。这种结构的主要特点是用较小的柱与“穿”，做成相当大的构架。这种形式用材少，结构牢，施工便捷，在南方地区的建筑中普遍采用。当然，在实际工程中，这种构架往往与“抬梁式”混合使用，并根据需要，有“减柱”、“移柱”等灵活做法。

而井干式，则是采用天然圆木或方形、矩形、六角形断面的材料，层层累叠，构成房屋壁体，由于这种结构消耗木材较多，因而主要见于盛产林木的地区。

上述三种结构，井干式建筑结构起源最早，在原始社会就已出现，抬梁式建筑可以追溯到周代以前，而

穿斗式建筑则至迟也在汉代已发展成熟。就其结构的变化和所体现的艺术性来看，以抬梁式建筑最为典型。在这种抬梁式木构架建筑中，因能体现和反映等级制度，所以一般不允许在柱上或内外檐的枋上安装斗栱。这里的所谓斗栱是在方形坐斗上用若干方形小斗与若干弓形的栱层叠装配而成。斗栱最初用以承托梁头、枋头，还用于外檐支承出檐的重量，后来才用于构架的节点上，而出檐的深度越大，斗栱的层数就越多。从周朝初期出现在建筑柱上安置坐斗、承载横枋的做法开始，到秦汉时期用各种不同的形式，大量运用于重要建筑中，历魏晋南北朝的变化与定型，到隋唐时期，斗栱式样基本上趋于统一，并用栱的高度作为梁枋比例的基本尺度。关于这种基本尺度在宋人李诫的《营造法式》中有详细的论述。该书中的“材”就是斗栱的基本尺度，李诫将“材”的大小共分为八等十五分，以十分为其宽。根据建筑类型先定“材”的等级，然后构件的大小、长短和屋顶的举折都以“材”为标准来决定。这样，既简化了建筑设计手续，又便于估算工料和在场地进行预制加工，从而使多座房屋建筑齐头并进，提高施工速度。在抬梁式建筑的广泛运用过程中，其基本造型变化不大，只是因空间的变化，而造成柱身的增减，并影响房屋的空间大小。自然，对抬梁式结构来说，木构架上所用的斗栱也会增减。这种通过斗栱的增减来实现建筑空间和面积大小的变化要求，充分体现了高级抬梁式木构架的结构及其艺术形象，由简单到复杂，再由复杂趋于简练的一个重要发展过程。此外，还有一点值得我们注意的是，从明清抬梁式建筑中梁柱较唐宋大，而斗栱较唐宋小，而且从排列较从密的做法来看，斗栱不单单是建筑结构设计的主体，而且也能在结构机能以外起到极好的装饰艺术作用。由此也可以看出，随着中国古代木构架建筑发展的成熟，存在着明显的结构性和装饰性合二为一的发展趋势。

在中国古代建筑中，除了主体构架之外，最重要的当推屋顶结构形式。由于我国古代建筑主要采用坡屋顶形式，其基本结构的做法就比较关键了。古代称坡屋顶结构为“举架”或“举折”，实际上是指屋顶坡面曲线的处理。这种曲线是由于梁的不断加高、檩子的不断上升而形成的。从现存木构架的古建筑来看，檩子之间的水平距离基本上相同，各举架的高度都有一定的规定，一般视建筑物的进深和屋面材料而定，如五檩举架为五举，七檩举架为七举、九举（七举即举高为举架的7/10，以此类推）等等。

从建筑结构来看，我国古代所存在的上述“标准化”、“模数化”的发展趋势，与20世纪法国著名建筑设计师勒柯布西埃所竭力提倡的“工业时代的建筑应该标准化和模数化”的主张，可以说有惊人的相似之处。勒柯布西埃的主张在工业化时代被广泛采用，充分体现了中国古代建筑设计观念的先进性和超前性。

6.2.2 我国古代建筑的基本外形

众所周知，建筑的结构设计，直接决定了建筑的外部造型形式，这是因为木构架建筑的体形基本上分为三大部分——屋顶、屋身(柱墙)和台基。所以一般宫殿的外观，通常是在巍峨的屋顶下，红色的墙面承座在层叠高大的台基上。这三者应该说在影响视觉效果方面都起着十分重要的作用，但屋顶的造型尤为重要。

无论是文献所载的建筑，还是保存至今的建筑，我国古代建筑的屋顶形式，虽然都是坡顶，但变化十分丰富，究其原因，固然与古人追求视觉艺术效果有关，但更重要的应当是出于排雨水和屋内采光的处理之间存在的矛盾。因为为了遮雨，屋檐就得大些，但是檐口一压低就会阻碍光线的射入，并且雨水顺檐落下会产生溅水。为了解决这一对矛盾，汉代的工匠摸索发明了“飞檐”这种极具中国古代建筑特色的檐口形式。四角上翘的檐，目的虽然最初是出于实用，即使阳光更容易照入室内，而且还能使雨水可以借抛物线流向离室内较远的地方，以免柱子受潮。但是，微微翘起的檐口在解决了采光和防雨的矛盾的同时，赋予了屋顶更多的形式变化。而不仅使屋顶的翼角飞檐部分形成曲线，而且使整个屋面上都呈曲线状。正因为如此，“飞檐”也就在很大程度上成为一种建筑美学符号，以至于直到今天，除我国之外，日本、韩国的许多建筑仍然保留了这种飞檐形式，实质上却不再是为了实用、毕竟防雨和采光的问题已可通过自然以外的建筑用材和建筑结构结合去解决，而是被当作一种优美的符号来传承，而且古老的建筑艺术常常与人类文明的记忆、怀念、眷恋有着微妙的关联。

无论是屋顶坡度曲线的营造，还是飞檐的构成，都是与我们前面所提到的“举架”之间存在紧密联系的。因为举架使得屋顶斜度越往上越陡峭，越往下越缓和。我国古代举架的高度历代有所不同，在宋、辽以前，建筑屋顶的坡度一般都较低缓，自金以后逐渐加陡，到明清尤甚。

举架的变化和屋身结合，在中国古代大致形成了庑殿、歇山、悬山、硬山、攒尖等以屋顶造型为特征的建筑形式（图6—4）。下面分别加以介绍、说明：

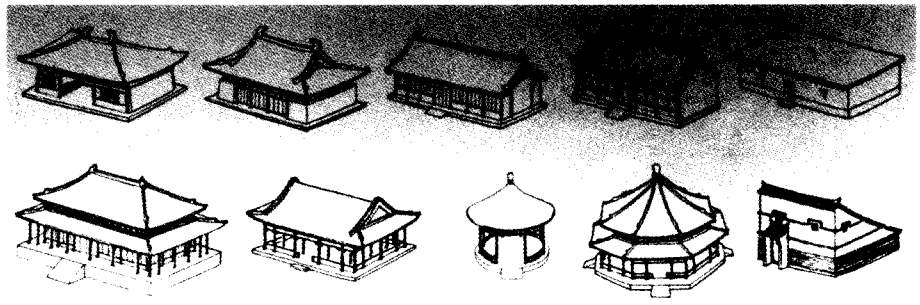


图6 — 4

庑殿这种建筑堪称中国古建筑中的最高形式。中国古代，在森严的等级制度下，这种形式常用于宫殿、坛庙一类的皇家建筑，并且有“单檐”（一层屋檐）和“重檐”之分。重檐用于更隆重的建筑物之中，如故宫午门、太和殿、乾清宫、太庙大戟门等。庑殿建筑的这种特殊地位决定了它用材硕大，体量雄伟，装饰华贵富丽，具有极高的艺术价值。这种建筑就其造型来说，屋面有四大坡，前后坡屋面相交形成了一条正脊，两山屋面与前后屋面相交形成四条垂脊，庑殿又称四阿殿、五脊殿。

歇山这种建筑堪称最基本、最常见的建筑形式。其屋面峻拔陡峭，四角轻盈翘起，玲珑精巧，它既有庑殿建筑雄浑的气势，又有攒尖建筑俏丽的风格。无论是皇家宫殿、王公府邸、城垣鹊楼、寺庙园林及商埠店铺等各类建筑，很多都采用这种建筑形式。如现存至今闻名中外的滕王阁、故宫角楼等。这些建筑从造型形式来看，是庑殿（或四角攒尖）建筑与悬山建筑的有机结合，仿佛是一座悬山屋顶歇栖在庑殿建筑上。因此，它兼有悬山和庑殿建筑的某些特征。另外，古代在园林建筑中，又在歇山的基础上，发展出一种无正脊的卷棚歇山建筑。

悬山这种建筑的屋面仅有前后两坡，而且两山屋面悬于山墙或山面屋架之外，故亦称挑山式建筑。一般多用于民居，有正脊和垂脊，两面坡。其特点就是屋檐一直延伸到山墙以外，用来保护山墙。山墙的山尖部分，有时随着各层的排山累柱而砌成阶梯形，故这种形式也称之为“五花山墙”。

硬山该建筑的屋面也是前后两坡，左右两侧山墙与屋面相交，并且檩木梁架全部封砌在山墙内。在中国古代，这种建筑形式多用于民居，尤其流行于北方地区。其形式与悬山相似，只是屋檐不悬出山墙罢了。

攒尖该建筑的屋面在顶部交汇为一点，形成尖状顶，整个屋面尽管从总体上看呈棱锥体或圆锥体，但形式很丰富，既有单檐、重檐之分，又有圆形、方形、三角、五角、六角、八角等形式。在中国古代园林的建筑中，其楼台亭榭多用攒尖屋顶为造型。此外，在宫殿、寺庙中，也有不少攒尖建筑，像北京故宫的中和殿、交泰殿，北海小西天的观音殿等，都是现存的古攒尖建筑形式。

除了屋顶的造型决定建筑的造型视觉效果以外，还有一个重要方面——建筑组群布局。因为古代以木构架为主的建筑体系，在平面布局方面具有一种简明的组织规律：首先，以“间”为单位构成单座建筑物，再以单座建筑物组织成庭院，最后以庭院为单元，组成各种形式的空间群体。间、庭院和空间组群，在它们各自的造型形式方面固然具有自己的特色，但是，在中国古代建筑造型设计方面，特别强调三者之间的有机联系和相互影响。正因为如此，所以中国古代建筑组群的布局大都采用中轴对称的方式，即沿纵轴线（又可称为前后轴线）或横轴线进行设计。这种设计观念，无疑是与中国古代的“折衷”、“中庸”思想与“不偏不倚”的观念有关。

由于采用“中轴对称”的方式营造建筑组群的空间布局，所以在表现形式方面大致可以分为两种：

一是在纵轴线上先安置主要建筑，再在院子的两侧按横线安放两座形体较小的次要建筑对峙，构成“门”或“H”形的三合院。如明代建造的北京天坛祈年殿等一类坛庙建筑就属于这种形式。具体到天坛来说，其建筑布局为了突出主体，采用一条高出地面的丹陛桥构成轴线，直贯南北，然后在其两端安排了体量与形状不同的建筑组群。建筑组群的布局同样采用轴线安置的形式，构成对称、均衡的格局，或者在主要建筑的对面再建一座次要建筑，构成正方形或长方形的庭院，习惯上称为“四合院”。四合院的四角通常用走廊、围墙将四座建筑连接起来，成为封闭性较强的整体。之所以设计成这样的布局方式，是受我国古代社会的宗法和礼教制度的影响。因为这种居住建筑，便于安排家庭成员的住所，使长幼、男女、主仆之间有明显区别，既保证了居住安全，又形成安静舒适的生活环境，堪称形式与功能紧密结合的设计。

二是将庭院布局成廊院形式，即在纵轴线上建主要建筑，在其对面建次要建筑，而在院子的两侧不再建房，用回形廊将前后两屋联系起来，因而称“廊院”。这种以回廊与建筑相结合的方法，可收到艺术上大小、高低与虚实、明暗的对比效果，同时回廊各间装有直棂窗，可向外眺望，因而远观又有通透、轻盈的艺术效果。廊院多见于汉代至宋、金时期的宫殿、寺庙或较大的住宅。其中唐宋两代大型廊院的组合相当复杂，主要建筑位于院子的后端中央，其平面有横长、纵长、工字、或横长加挟屋或在其左右加二朵殿，并在院子左右回廊间建有殿堂或楼阁；但也有在院子中央建主要建筑一、二座，左右各翼以横廊，将纵深的庭院划分为前后二院或前、中、后三院（图6-5）。唐代后期还出现了具有廊庑的四合院。由于这种建筑既保留了廊院的一部分特点，而且面积较大，比廊院更切合使用，所以从宋代开始，宫殿、庙宇、衙署和住宅采用廊庑的逐渐增多，而廊院日少，到明清两代几乎绝迹。

在中国封建社会，后宫制度、宗法制度、家族制度往往使一个庭院建筑不能满足需要。在这种情况下，往往采用纵向扩展、横向扩展、或纵横双方都扩展的方式，构成更为庞大、复杂的建筑组群。其中纵向扩展的组群，在商朝的遗址中就有反映。其特点是沿着纵轴线，在主要庭院的前后，布置若干不同的平面的庭院，构成深度很大而又富于变化的空间，横向扩展的组群，是在中央主要庭院的左右，再建纵向庭院各一组或两组，而在各组之间以夹道解决交通和防火问题，纵横双方扩展的组群可以北京明清故宫为典型，该建筑从大清门经天安门、端门、午门至外朝三殿和内廷三殿，采取院落重叠的纵向发展，与内廷左右的横向扩展部分相配合，形成规模巨大的组群。

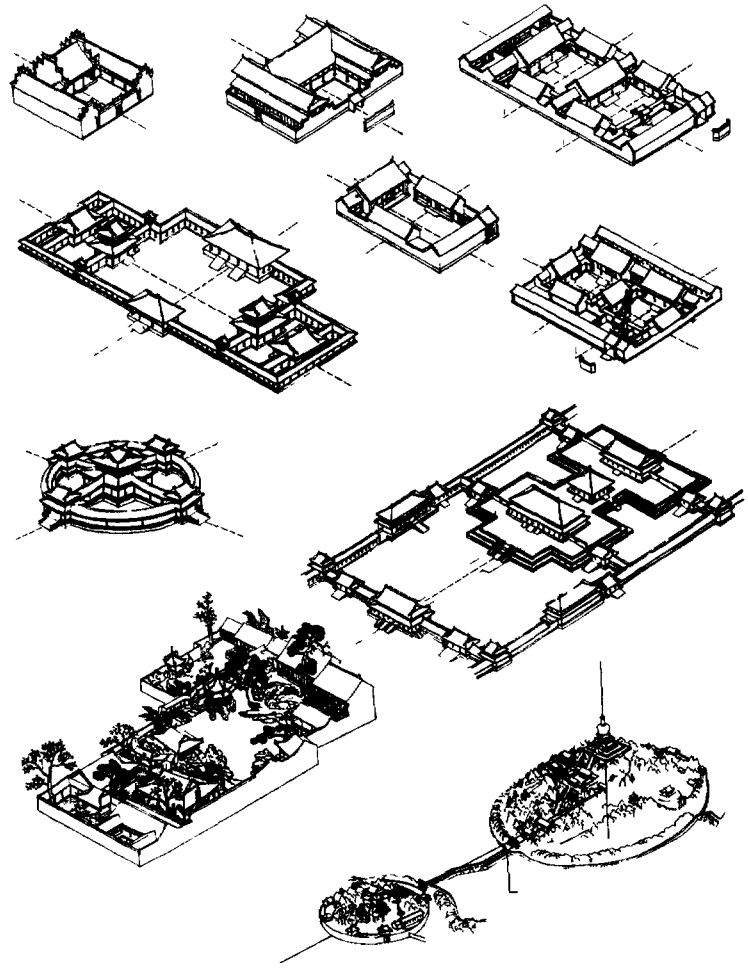


图6－5

6.2.3 中国古代建筑造型工艺美术举例

按照中国古代建筑的形式、功能和用途，一般将中国古代建筑划分为五大类：城市与街巷、陵墓建筑、宗教建筑、园林建筑和店肆与民居。

6231 城市与街巷建筑

(1) 城市建筑

城市建筑虽然早在原始社会末期就已经出现，但是，由于历史久远，元代以前的城市早已荡然不存。昔日繁华富庶的曹魏邺都、南朝建康城、隋、唐长安城，以及北宋汴梁城，我们只能从有关文献材料的描述和绘画作品中去感悟它的恢宏气势和精巧、合理、科学的设计。

今天能够使我们直观感受到的古代城市设计是元大都和明、清北京城。元大都（今北京城）的建设，一开始就有周密的规划和强烈的设计意识，从选址、勘测地形，到铺设地下水道，再到营造宫殿，均有条不紊。同时又吸收了历史上许多传统城市的规划手法，如三套方城、宫城居中，中轴对称布局等，致使元大都成为当时世界上规模最大、最宏伟壮观的城市之一。意大利人马可·波罗曾在其游记中称赞这座城市的规划“划线整齐，有如棋盘”。

北京城虽然是明代以后的规模，但都是在元大都的基础上建造的。其城市的布局设计集中地体现了封建传统思想儒家思想的精髓——“居中不偏”“不正不威”的传统观念，规则的宫殿与不规则的苑囿有机结合，取得了高度的艺术效果，完善的上下水道，既为人民提供饮用水源，又使通航河道伸入城内，便于商旅和城市供应。此外，水面和绿化相结合，也丰富了城市的景色。

明成祖迁都北京以后，在元代的基础上开始了北京城的扩建，一直到清代，这种扩建工作一直在断续进行，通过扩建以后的北京城，我们从现存的情况可以看出，其在设计和建筑上具以下特征

第一，皇城的布局继承了历代都城规划的一贯传统，整个都城以皇城为中心，皇城东建太庙，西建社稷坛，并在城外四方建天、地、日、月四坛。皇城北门的玄武门外，每月逢四开市，称内市。其规划布局完全符合“左祖右社，前朝后市”的传统。

第二，继承过去传统，以一条自南而北长达7.5公里的中轴线为全城的骨干，所有城内的宫殿及其他重要建筑都沿着这条轴线，结合在一起，形成了宏伟壮丽的景象。这条轴线以南端外城永定门为起点，至内城正门的正阳门为止，建造一条宽而直的大街，两旁布置两个大建筑组群：东为天坛，西为先农坛。大街再向北引延，经正阳门、大明门到天安门，则是为全城中心的皇宫作前引。在大明门与天安门之间，有一条宽阔平直的石板御路，两侧配以整齐的廊庑，称千步廊，廊的外侧，隔着街道建有东西向的衙署多所。天安门的御街则横向展开，在门前配以五座石桥和华表、石狮，以衬托皇城正门的雄大。进入天安门、端门，御路导入宫城。体量大小不同的宫殿建筑集结在这条中轴线上。宫城后矗立着高起的景山，表现出中轴线的部署发展达到高峰的同时，也突出了全城的制高点。在景山之后，经过皇城的北门——地安门，最后以形体高大的钟楼、鼓楼作中轴线的终点。

第三，城市扩建的设计中，注意到了商业区的分布和商品货物集散的特点，与元大都不同，除鼓楼外，又向南有所发展。明代行会制度发达，同类商业相对集中，这从今天的北京地名中也可以看出，如米市大街、磁器口等。这种相对集中的分布，与社会经济发展趋势是相符合的，体现了明清城市建筑设计的时代进步性。

在现存的古代城市建筑中，外观造型设计最具特色的是“故宫三大殿”、天坛、地坛等。

故宫三大殿——太和殿、中和殿、保和殿，始建于明永乐十八年(1420年)。太和殿是故宫外朝部分第一大殿，俗称“金銮殿”，初名“奉天殿”，建成后曾数遭火灾，现存大殿为1695年重建。该殿面阔11间，63.96米，进深五间，37.17米，殿高26.9米，屋顶重檐庑殿式，上覆盖琉璃瓦，檐下为青绿色彩画，立柱与门窗均为朱红色，门窗上又加金色龙纹装饰。大殿门前以双重立柱支撑前檐，从台阶至殿门形成较大的进深空

间。红柱及梁、枋、斗栱的装饰彩画，与大面积的黄琉璃檐顶色彩对比强烈。殿内装饰有沥粉金漆大柱和精致的蟠龙井藻，极为富丽堂皇。殿前是3万平方米的庭院广场。殿堂构造雄伟，宽阔的空间更衬托了它的显赫地位与威严气势，成为故宫最壮观的建筑，也是现存我国古代最大的木构殿宇（图6-6）。中和殿位于太和殿以北，初名“华盖殿”，嘉靖年间改为“中极殿”，清顺治二年(公元1645年)始称“中和殿”。该殿面宽五间，平面呈方形，单檐攒尖顶，屋顶铺金黄琉璃瓦，顶中央有鎏金宝顶，檐下额枋处悬有蓝底金边扁，梁枋绘有蓝、绿色装饰图案，与金色瓦顶、红色门窗、立柱呈鲜明的对比。整体造型严谨稳重，较太和殿简洁、明朗。保和殿在中和殿北，清乾隆年间(1615年）重建。建筑为重檐歇山顶，面阔九间，顶覆黄琉璃筒瓦，整体面积大于中和殿。它与重檐的太和殿、单檐的中和殿在整体空间上，形成呼应关系，富有节奏变化（图6-7）。上述三大殿都建立在一个平面为“工”字形的三层汉白玉台基之上，殿的四周有围栏环绕，矗立着成排的云龙、云凤望柱。每座大殿前后各有三道石阶，中间石阶以巨大的石料雕刻着蟠龙、水纹、流云，称为“御路”，雕工精细，图案适型。三大殿的三台，以重复的石由上至下，形如三军锁道，气势磅礴。三大殿构成故宫建筑序列的高潮，是故宫中最为壮观的建筑群体，鲜明体现了封建皇权的威严和至高至上。

天坛用砖、石、木、琉璃等材料建成，占地27万平方米，一直是明清两代皇帝祭天祈谷的地方。整个建筑由祭天的圜丘、祈祷丰年的祈年殿、皇帝斋宿的斋宫和为祭事服务的神乐署、牺牲所四组建筑组成。其中圜丘及祈年殿为主体建筑。其建筑群有内外两重围墙环绕，外墙原只在西边辟两门。两重围墙的转角为南方北圆，象征“天圆地方”。内坛南北中轴线偏东，建有一条长360米的神道，南端是圜丘，北端是祈年殿，中间有附属建筑皇穹宇等。神道将圜丘与祈年殿两组建筑连为一个整体，并象征着到达天廷的道路十分遥远。圜丘，圆形，有三层石砌台面。每层台面及其台阶、栏杆、栏板所用石块数均为九或九的倍数。古人称天为“阳”，九是“阳数(奇数)之极”，用此以示上天的至高至大。圜丘通体晶莹洁白，象征天的圣洁空灵。外有圆形与方形两重围墙，均很低矮，突出了台丘的高大，人立于台上似可与苍天对话。祈年殿，建于明代嘉靖年间，平面圆形，三重檐，攒尖顶。三重檐顶原为蓝、黄、绿三色琉璃瓦，以象征天、地、万物，清乾隆年间改为蓝色，与青天相呼应。光绪年间因焚于雷火而重建。该殿建在6米的三层汉白玉须弥座上，须弥座占地5900平方米，殿身高32米，直径24.2米。殿身无墙体，由三圈柱子围构，外体由朱红色柱与隔扇花门组成。二圈围柱，外柱12根，中柱12根，内柱4根，共28根，隐喻为12个月、12个时辰、四季和28宿。该殿为弧形梁枋，斗拱逐层内收，瓦垄成放射状，设计精确，具有极高的工艺水平。不单单是祈年殿的工艺美术高超，而且整个天坛建筑群都通过一系列的艺术处理，集中地表现了天的崇高，其周围广植翠柏，更增加了宁静肃穆的祭祀性气氛（图6-8）。总体设计的匠心，建筑艺术与环境的完美统一，建筑技术及工艺制作的高度水平，使该建筑群成为中国建筑史上的杰作，而祈年殿则成为古代木构建筑的典范。

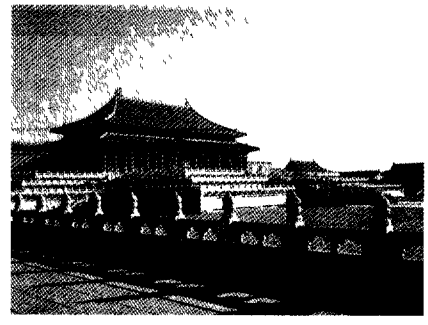


图6－6

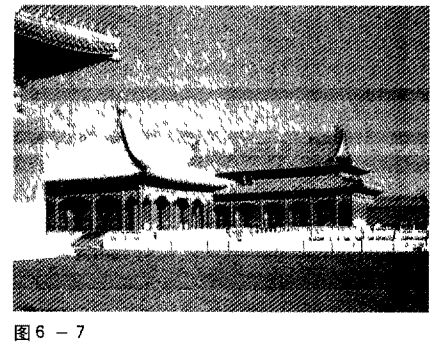


图6－7

地坛又名方泽坛，建于明嘉靖九年(公元1530年)。坛台正方形，是地坛建筑群的主体。《广雅》说“圜丘太坛，祭天也，方泽太折，祭地也”。取其天圆地方之意，与天坛在方位上形成南北呼应之势。方坛为两层，其面积数目，均与六有关，犹如九代表天一样，六代表着地，取其数字的内涵作象征。由于方泽之“泽”意为水，所以上坛四周设水沟环绕，以象征大地被江河湖海拱卫着，为人们所崇仰。方坛四周空旷宽阔，两重方

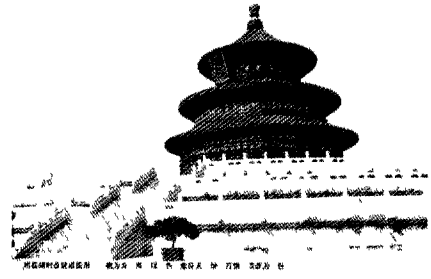


图6－8

形围墙形体低矮，突出了大地博大，墙外植古柏，使方坛空间更加开阔，祭祀性更加鲜明。再加上建筑色彩以单纯的红砖、白石为主，没有更多的变化，也寓含着与大地自然融合之意。地坛的总体设计思想及造型都采用了象征的手法，主动表达了对土地神灵崇仰和感恩的情绪。

(2) 街巷建筑

从文献所载和现存建筑来看，我国传统城市的街道布置，虽然也有江南水乡，幽弯曲折和西南山城的迂回蜿转，但大部分地区都是方整平直的棋盘形式。这种方格网式的街道形式主要来源于古代的坊里制度。

方格网式特征的街道设计，我们可以从举世闻名的山西平遥古城可见一斑

平遥古城又称为乌龟城，因为整座城市是仿灵龟样式而设计的。城池面积2 25平方公里，城墙由特大砖砌成，四个墙角均设有角楼，东南楼墙角上的奎星楼、文昌阁和点将台巍峨、巧妙地座落在城墙顶上，城墙顶上的72座敌楼和3000个垛口，象征着“孔子有弟子三千，贤人七十有二”。整个古城墙构思巧妙，布局严谨，建造得宏伟壮观。

从城墙上往城中看，整个古城尽收眼底。城池以市楼为中心，由四大街、八小街、七十二条蚰蜒巷组成一个庞大的八卦图案，以南大街为轴线，形成左城隍庙、右县衙署，左文庙、右武庙，左道观，右寺院相对称的格局，充分体现了我国古代左祖右社、寺庙对称，文武相衬的规制。城池内的古民宅，是清一色的由青砖墙和灰瓦屋顶组成的四合院落，轴线明确，左右对称，主次分明，外雄内秀。每个院落沿中轴线由几套院子组成，中间多用短墙、垂花门楼分隔，形成二进和三进“目”字结构。这种结构设计有分有合，浑然一体。

与北方城市街道相异形成另一种风格的是西南山城的蜿转迂回。这种风格从云南丽江古城可以得到反映。

位于云南省西北部的丽江古城，地处滇西横断山脉与滇中高原的交界处，处于玉龙雪山、金沙江畔的怀抱之中，座落于丽江坝子中央，海拔2410米，面积3 8平方公里。古城原名大研，是因整个丽江坝子形似一块大砚，“砚”与“研”相通。“城依水存，水随城在”成为其城市建筑的最大特点。古城内没有中规中矩的道路网，而是依山就水，路随地势，不求方正，不拘一格地随地形变化建房立街。房屋层叠起伏，错落有致，街道亦结合水系、坡势而建，往往不求平直但曲径通幽，形成了疏密有致，极力和谐的街景和城市空间。丽江古城的民居建筑极有特色的是“三坊一照壁，四合五天井”的布局方式。这种布局充分显示出纳西人民的灵气和智慧。这些民居多由住宅和院落组成。正对门正房称为一坊，正房是三开间，中间为堂屋，供起居和接待客人用，左右两间为卧室。正房两侧各有一坊厢房，正房对面的壁墙即称照壁，这样三坊与照壁组成一个院落称“三坊一壁”。如果将照壁变为一坊，房屋就由四坊组成一个四合院，中间的大院即为大天井，而各坊相接处又独立构成一口小天井，加大天井共五个天井，故称“四合五天井”。这些相互组合而成的天井和房屋，功能齐全，使用方便，空间相互穿插灵活，加上各种装饰，充满了生活情趣。古城的民宅以土木结构为主，瓦屋楼房，木梁承重。从外表看，房基用石头砌成，中间用土坯墙或冲墙建成，上部加覆木板。为扩大居室使用空间，设计者和制作者还创造性地扩大檐廊而增盖吊厦、骑厦，在平房上搭盖阁楼。

而江南地区的街道建筑，则以安徽西递为代表。西递始于北宋皇裕年间，距今已有近千年的历史。据说当时胡氏先祖胡士良看到这里的山水异常秀美，便从家乡婺源带来风水先生，对这里的山水作了详细测算。根据风水先生的指点，房屋建在中间宽阔的三阳之地，在村西两山夹峙处设有水口，这种群山环抱的环境造成了一个风调雨顺的小气候。整个村落仿船形而建，寓“借水西行，得神助，取真经，从而大吉大发”。这种选址思想强调了天人合一的理想境界和对自然环境的充分尊重。

村中鳞次栉比的古民宅形成船行的船体，村口高大的乔木和原有的13座牌坊好似船上的桅杆，村落四周的上百亩良田簇拥着整个村庄，使它恰似一艘巨轮停泊在宁静的港湾里。设计者把内心对航船的崇拜，巧妙地融入村落的整体布局中，使之与地形、地貌完美和谐地融合在一起。整个建筑以敬爱堂、追慕堂为中心，沿前边溪、后边溪街呈带状布局。宽约3米的正街、横路街、前边溪街、后边溪街等四条街道，构成了村落的主要道路骨架。四十多米长保存完好的古巷弄幅射全村。在街上看去，这里的民居外表简朴。墙面出于防盗安全的需要，基本上是用封闭的外墙围护，对外窗户很少，多以黟县青石镂空雕成花卉和几何图案装饰。大门均用黟县青石做框，上部镶嵌门罩，多用砖石雕刻，以花鸟虫鱼或历史场景为题材，寓意深刻，极为精美。民宅建筑基本结构用抬梁或穿斗的人字形坡顶，房顶砌马头状封火墙，俗称马头墙。进大门迎面可见天

井和厅堂，天井四水归堂，应肥水不外流之风俗。整个房屋平面呈对称布局，俗称一颗印模式，楼梯在厅堂前后或左右，两则多为厢房，一般有二进、三进、四合等多种组合形式。

6.2.3.2 陵墓建筑

在我国古代，认为人的灵魂是不死的，所以人死后是到另一个世界去生活。正因为如此，也就有了所谓“视死如生”的种种做法，不仅随葬品中出现大量明器，而且还特别讲究墓葬建筑。帝王的陵墓建筑犹如宫殿、住宅一般，功能齐备，奢华完美。

从考古所发掘的陵墓来看，其建筑所反映和体现的是所在时代存在的“世界观”。这无论是陵墓的地下部分——陵寝墓室，还是地上部分——供举行祭祀之用的建筑，都充分说明了这一点。

陵墓建筑规模最大，空前绝后的实例当属秦始皇骊山陵。该陵墓的建造从秦始皇即位到他死时，共进行了30多年。从现存遗迹来看，经过二千多年的风雨剥蚀以后，仍可看出该陵由三层方形夯土台累叠而成。下层台东西宽345米，南北长350米，每层台壁都向内收敛；自底至顶，三层共高43米。这是中国历史上体形最大的陵墓，从文献中记述其地宫部分说：“以明月珠为日月，人鱼膏为灯烛，水银为大海，金银为鸟雁，刻玉石为松柏……倾远方奇宝于冢中，为江海川渎及造山岳之形，以沙崇沉松为舟楫，……又于海中做玉象、鲸象，衔火珠为星，以代膏烛。”（《史记·秦始皇本纪》）可见其奢华壮观。从秦始皇陵附近兵马俑的发掘来看，文献所载当属不诬。

唐代陵墓不同前朝的特点是利用地形进行设计，依山挖洞。位于陕西渭水北岸的大部分唐陵都是利用天然山丘修建的。在唐十八陵中，其建筑设计当以唐高宗与武则天合葬的乾陵为代表。该陵位于陕西乾县北梁山上，梁山分三峰，北峰居中为主，乾陵地宫即在北峰，凿山为穴，辟隧道深入地下。经考证：隧道墓门用石条层层填塞，缝隙以溶铁汁烧铸，因此迄今无损，内部情况不明。该陵地上的主峰（陵体）四周为神墙，近方形平面，四面正中辟门，各设门狮一对。神墙四隅建角楼（角阙）。南神门内是献殿遗址，门外列石象生，自南向北分别是华表、飞马、朱雀、石马、石人、石碑等。华表南（东西乳峰）上置乳阙，阙南有双阙为陵南端入口。

宋代的陵墓一般规模甚小，而且多用砖刻表现建筑形象。宋陵在平面布局上整齐划一，皆由上宫、下宫、皇后陵和陪葬墓组成。皇帝陵上宫以陵台为主体，四周围护神墙，神墙四隅建有角阙，四面正中开门，门侧设有阙台，门外各列石狮一对。南神门外的神道两侧，东西对称排列着石雕群像，最南设置乳台，陵园南端为鹊台。

明、清的陵墓制度始创于朱元璋。一般以一座山为兆域，范围很大，内植松柏，结合自然地形，形成气象宏廓而肃穆的整体。明成祖迁都北京后，在昌平的天寿山建造了陵墓区，称“十三陵”。与唐、宋陵不同的是，首先明十三陵的墓室都挖地而建，上伏黄土堆为宝顶，与地面建筑组成完整系统。其次明皇陵与宋皇陵一样都集中建造在一起，各皇陵自成体系，但又相互有联系。13座陵墓群四面环山，当中为盆地，具有隔绝封闭之势。从入口进入神道，两边布放了一系列纪念性建筑物和雕刻。山口外约1公里处，设立了一座白石牌坊（图6-9），作为明陵建筑群的起点标志物；它造型雄伟，雕刻精美，是现存石牌中最古最大的一座。牌坊的中线正对北面天寿山主峰之巅，从这一点可以体会到十三陵整体布局的规模和气魄。由这里向北约1公里的大红门，是一座单檐歇山式砖石建筑，为陵区的外门。进入大门，地势开始低下，前面不远是一座重檐砖石建造的碑亭，四角建有华表，是长陵建筑组群的。再向东北是一座由三个并列白棂星门组成的建筑，名龙凤门。在门的两侧由一对门角石柱引导，每间隔45米分列着白石雕刻的人、马、骆驼、象等共18对。路经广阔的河滩，可见整个陵区的全貌。在19公里的山麓上，散布着丛林，簇拥着金黄色的屋顶，其中有主有从，构成一幅壮丽画卷。越

图6－9

过河滩上的五孔桥和七孔桥，到达长陵。长陵是明十三陵的主体，明成祖朱棣之墓。在长陵的左侧依次排列着九个陵墓：献陵、庆陵、裕陵、茂陵、泰陵、康陵、定陵、昭陵、思陵；右侧有三个陵墓：景陵、永陵、德陵。由下仰望，在浓密的松柏中，飘浮出棱恩殿的巨大金黄色屋顶，背后是坟山、树丛和重叠的山峰。山峰与陵墓浑然一体，气势雄伟，整个建筑群巧妙地利用了地形和自然景物，可以看出建筑师总体的设计匠心。

清代的陵墓建筑，从清东陵和清西陵来看，从其规划建制到建筑造型均仿照明朝，采用集中陵区的手法，安排总入口，从大红门开始，经统一的神道石生、碑亭及华表，然后分达各陵区。各陵规制大致相同。按照从南到北，从前到后的顺序一般都由石像生、大碑楼、大小石券桥、龙凤门、小碑亭、三孔券桥、大月恩门、隆恩殿、石平桥、月台、琉璃门、二柱门、石五供、方城、宝城、明楼、宝顶、地宫等大小建筑组成，以一条中轴线贯穿南北。其主要建筑物和龙凤门、桥梁、碑亭、隆恩殿、方城、明楼、地宫等都位于中轴线上，而其他建筑物如石像生、配殿、朝房等则与轴线平行，对称而立，给人以稳重、平衡的感觉。皇帝、皇后、亲王、公主、嫔妃的陵制级别极为严格，形成了一套程式化的规则。清陵中的碑楼与门牌等装修也基本继承了明代风格，只是更加细密繁缛，色彩更为鲜丽，少了点明陵质朴雄厚的气质，多了些华丽雅致的风韵。如清福陵隆恩门，是城堡式方城的入口，方城的主体建筑，四周设角楼。隆恩门城台设垛口数个，兼具防守和装饰作用，其下有拱券门洞一个，上有三层城楼凌空矗立。

6.2.3.3 宗教建筑

我国古代宗教建筑包括佛寺、佛塔、石窟、道观和清真寺等，在这些宗教建筑中，由于石窟的建筑主要是造像，属于雕塑的范畴，所以，我们这里重点介绍保存至今的一些寺、塔、观的建筑结构造型及空间布局艺术处理。

(1)佛寺

佛教寺院的建筑始于东汉明帝时的白马寺，到魏晋南北朝时期开始走向成熟。北魏时期著名的永宁寺就反映了当时佛寺建筑艺术的高超，可惜建成不久就毁于雷火。

佛教发展到唐代，走向了全面的繁荣。山西五台山自唐代起就是我国的佛教中心，建有许多佛寺。佛光寺大殿是我国现存最大的唐代木建筑。南禅寺是我国现存最早的木构建筑。后者主殿三间见方，造型为单檐歇山顶，由台基、屋架、屋顶三部分组成。殿周围列柱12根。殿内无柱，以两架通长的回椽栿上置层层构件承重。殿外四周各柱略向内倾，置成侧角，角柱稍高，梁、柱、枋结合紧密增强了建筑物的稳固力。其外部形态也颇为严谨简洁，线条干净利落，屋顶平缓舒展，没有较大的曲折变化，我国早期建筑的显著特点于此可见一斑。檐柱柱头上，用许多斗形木块和曲形拱材制成斗拱，层层叠叠，承托着深远的出檐，使大殿轮廓显得秀丽而端庄，灰瓦红墙，宝瓶殿角，更具朴素大方之态。

位于湖南东部衡山脚下，砖木、石、琉璃结构的南岳庙正殿，初建于唐、宋，至清光绪八年(1881年)间经16次修缮与扩建。面阔九间，重檐歇山顶，覆以金黄色琉璃瓦顶。殿高7.2丈，建在17级石阶的高台之上。高台上有麻口石杆围绕，望柱头有造型各异的狮子、麒麟、大象和骏马雕刻。该殿的双重飞檐翼角起翘，由檐下直线自然过度为优美的曲线，大幅度地向上伸展，产生了极强的张力。两重檐形成的虚空上下呼应，给整体沉重的造型增添了生动感和灵气。殿檐之下的10根汉白玉石柱，一字排开极富节奏的韵律。白石柱与金色瓦顶，红色墙体，形成色彩上的对比变化，在古木参天的环境衬托下，整个建筑显得格外

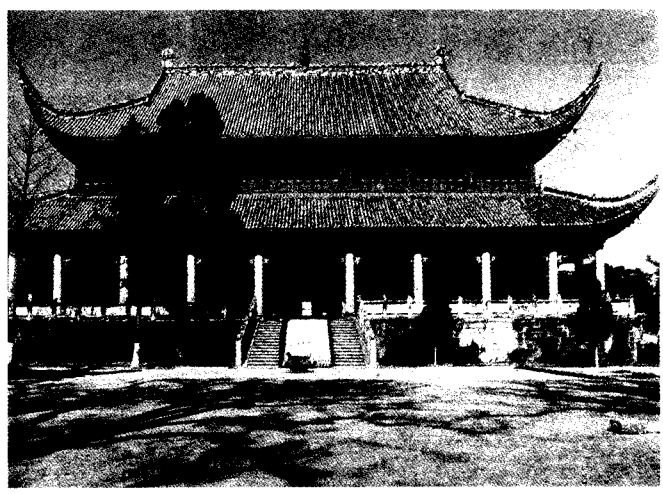


图6－10

壮观（图6-10）。

图6－11

明清时期，佛教寺院林立，保存至今的不少。著名者当推清代建于峨眉山的报国寺山门。报国寺依山而建，为峨眉山出入的门户。主要建筑有弥勒殿、大雄殿、七佛殿、藏经殿等。布局安排自前而后、自下而上，随山势逐渐上升，气势雄伟，是一座规模较大的寺院。该寺山门是峨眉山古建筑中最宏伟的一部分。整体造型简洁、洗练，无过多雕饰，它面阔五间。中间三间设门，檐下设柱，进深四入空间。中门额上悬挂康熙御笔“报国寺”金字匾。中门稍大，两侧门略小，形成对称。中间屋面升起，两房间屋檐逐渐降低，突出了轴线，体现了整体上稳重的格局。屋檐轮廓显著，上下屋檐相互交错，层层叠出，左右连贯一气。两侧最低的屋檐呈平直状，中间屋檐逐层加大起翘曲线，使起翘翼角呈放射状，增添了建筑外形的力度和昂扬之势。翼角形态尖锐，并施浅灰白色，如锋刃闪烁，又与大面积的灰色墙瓦形成对比，视觉效果强烈，表现了山门的雄健强悍之气（图6-11）。

(2) 塔

佛塔是集建筑艺术和雕塑艺术于一体的佛教建筑物。因其造型精美，常用金银、玛瑙等加以装饰，内藏佛骨舍利，故又称“宝塔”。

塔是中国建筑受外来文化影响的具体表现之一。中国有一句老话：“救人一命，胜造七级浮图”。这里的“浮图”，又称“佛图”，便是佛教中的塔。“七级浮图”就是七层塔。中国的塔来源于印度，但与印度的“窣堵波”在形式和结构上并不完全相同。中国佛塔按其造型常划分为五类，即楼阁式塔、密檐塔、单层塔、喇嘛塔及金刚宝座塔。

我国古代的佛塔可以说是“楼”的一种发展，用塔作楼的标记，称为塔刹。楼阁式塔是中国塔的典型式样，一般位于佛寺的中心，不但埋有佛骨，还藏置佛经和其他遗物。后来干脆在塔内供奉佛像，便于佛徒膜拜。其平面常以方形、八角形居多，层数一般为单数，含有吉祥的意思。

前述北魏永宁寺中的九层佛塔，是中国历史上久负盛名的高层木构建筑，以其惊人的体量和高度，纵向开拓立体空间。它不仅与寺本身的平面空间形成对比，而且与整个北魏洛阳城所追求的平面铺排、层层叠进的横向空间形成了强烈反差，从而突出了崇高壮阔、气魄宏大的佛国主题。

位于河南登封嵩山南麓嵩岳寺内的砖塔“嵩山寺塔”，建于北魏正光四年（523年），塔高41米，底层直径约10.6米，是我国现存最早的砖塔，也是楼阁式塔最早的代表作。塔底层分二段：下段塔底平面为正十二边形，是中国佛塔仅见的平面形式（十二边形旨在象征佛教三世轮回教理的“十二因缘”说）；上段八面各砌一单层方塔形壁龛，转角处砌壁柱，柱顶以宝珠、垂莲为饰，再上为叠涩砖砌，密檐15层。檐间部分很短，每面开一小窗，多数为假窗；第15层以上塔刹为石制，在覆莲上承受相轮与宝珠。全塔各层均向内收拢，外形呈曲线至塔顶，显得雄浑饱满，各檐叠涩轮廓为凹曲线，颇富韵味（图6-12）。

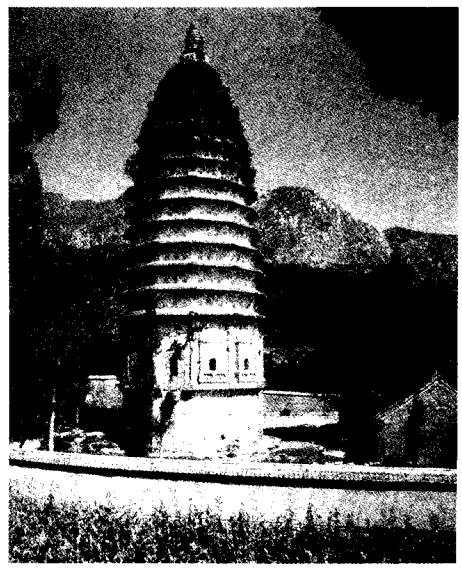


图6－12

位于陕西西安的砖塔“慈恩寺塔”，又名“大雁塔”，建于唐永徽三年（652年），明万历年间重修，高64米，底边各25米。造型为方形，由下而上逐层递减收缩，构成锥状楼阁样式。塔身有仿木构的枋、斗拱、阑额，内有盘梯通至顶层；每层四面都有砖券拱门，塔底层四面券门的半圆形青石门楣上，有精美的佛教线刻画，该塔整体造型简洁，结构严谨规整。以大小和高度递减的梯形组织，出檐的交替重复出现，取得渐变的韵律感的同时，体现了结构稳定的要求，进

图6－13

图6－14

而营造出了一种庄严崇高的宗教气氛。在体量关系上，较小的砖券拱门与形态厚重并呈直角形的塔身形成对比。塔身无附加装饰，仅通过其建筑构件本身的比例、线角、线形的重复与变化，协调整体关系，表达其鲜明的个性，体现了唐代建筑造型雄浑的艺术风格（彩图20）。

位于山西应县的“佛宫寺释迦塔”，建于辽清宁二年(979年)，为我国乃至世界现存最高的木结构建筑，高67 31米，底层直径30 27米。形制为八角形九层，其中有四个暗层，外观呈五层形状，底部为重檐构造，塔檐共有六层。该塔体积庞大，出檐及平座宽厚，造型颇显雄伟华丽。出檐长度逐层缩减，华拱与下昂高度相应调整，与整体轮廓线的节奏相适合，同时也使檐下构件避免了重复。斗拱样式多达60种，规格、手法变化之多，实属罕见。特别是第一层柱高等于二、三、四层柱高与斗拱、平底高度的总和，而塔的高度又等于第三层外围柱内接圆的周长，令人称妙。这种经过惨淡设计安排的几何对位，产生了有规律的立面分割，使结构与审美结合起来（图6-13）。

位于云南景洪大勐龙乡曼飞龙村的南宋“曼飞龙塔”，为砖建筑，主塔高40米。塔基为八角形须弥座，沿须弥座外围设佛龛八个。主塔位于中央，八个小塔环绕拥立，顶部莲华座上有贴金的锥形刹、相轮及风铃。这种大塔居中、小塔围构的构图，加之较大的基座，形成了带有虚空间的金字形的外形特征。九个向上伸展、造型细劲的塔尖，创造了一种向上升腾的感觉，富有崇高的宗教气氛。主塔和附塔造型相似，方向一致，加之对称的构图，使该塔整体上变化而又统一（图6-14）。

(3)道观

作为中国本土宗教的道教，尽管没有出现佛教那样繁盛的局面，但它一直是我国古代的第二大宗教。正因为如此，所以道教建筑在古代经久不衰，至今遗存甚多。

在大多数建筑史中，将道教建筑归之为佛教建筑体制中，事实上，道教建筑有一些与佛教建筑不同的特点。如道教相信仙人喜欢居楼，得以接近天宫，所以楼阁成为其建筑特点之一。道教祭神的场所称为“观”，观就是一种楼阁。古人称“观者，观也，于上观望也”。就是说楼阁上便于观星望气，所以后来道教寺庙都称为观。其中很大的观叫宫，较小的观称道院。道教宫观大殿的建筑造型一般都是高脊飞檐，正大侧小，红楼绿瓦，给人以飘飘欲仙之气。且著名的宫观多坐落在名山中，依山傍岩，层层叠叠，形成居高俯视之势。道教圣地——武当山的建筑就是其典型。

武当山建筑群被人誉为“仙山琼阁”。因道家崇尚“天人合一，道法自然”，武当山建筑群最大限度地保留了武当山自然风貌。建筑依山就势，宛若天成。它们或建立于峰峦山冈上，或藏于悬崖峭壁间，既给人以挺拔险峻之感，又让人体会到道家的玄妙神奇之意。以建于明代永乐十一年(1412年)的紫霄殿来说，该殿背倚展旗峰，面对照壁峰，近前有禹迹池，周围青山叠翠，境界清幽，充分体现了道教建筑在环境选择上强调洞天福地和超然尘外的特点。殿下三导崇台，自下而上有数百级青石台阶，整体气势十分壮观。殿堂面阔五间，重檐歇山顶，顶覆青绿色琉璃瓦，下为红色殿身，与青山翠影形成对比，色彩十分醒目。占建筑整体比例较大的青石台阶及青绿瓦顶，又与周围自然环境相呼应。该殿殿檐四角安置有青龙、白虎、朱雀、玄武四方神位，以示威信，同时也增强了建筑外轮廓的变化（图6-15）。

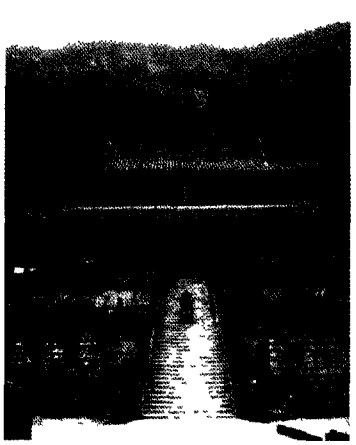


图6－15

除了武当山道教建筑群在建筑造型设计方面颇具特色以外，像四

川青城山、山西芮城永乐宫、广西容县经略台真武阁等均值得称道。

6.2.3.4 园林建筑

香港著名建筑师钟华楠先生曾这样说过："如果宫殿代表帝王建筑，庙宇代表儒、道、佛教建筑，那么亭则代表文人建筑了。"这句话揭示出了中国的园林建筑不仅是负担着使用、造景与观景功能的建筑，而且具有强烈的文化内涵。总而言之，园林建筑体现着一定的"文人气质"。

从园林的构成来说，主要包括山、水、植物和建筑四大元素。其中园林建筑是运用中国传统建筑艺术手法，取得与山水、植物相协调的建筑形式。这种要求就使得园林建筑具有体量小、造型依环境而变化的特点。在这一特点之下，中国古代园林建筑的种类常见的有厅堂、轩馆、楼阁及榭、廊、亭、舫、台等。这些类别的建筑，除少数外，一般都围绕山池、花木布置，房屋之间常用廊来连通。建筑的大小、位置、形体、比例与艺术处理等，均由功能与构图而决定，随机多变。建筑的空间处理一般都开敞通透，空廊、空门、空窗、漏窗、透空屏风等处理手法的组合运用，可以使环境达到很高的境界，故园林建筑的内外空间有机相联，融为一体。上述园林的建筑特点，可以从苏州园林、承德避暑山庄和北京颐和园等得到证实。

苏州古典园林的历史可以上溯到公元前6世纪春秋时吴王的园囿。私家园林最早的记载是东晋时的辟疆园，后经历代造园，名园日多。到明清时，苏州的私家园林遍布城内，如今保存完好的有数十处。其中拙政园、留园、网师园和环秀山庄，产生于苏州私家园林发展的鼎盛时期，体现了较高的建筑艺术。

拙政园建于明正德年间。总体布局中，水的面积占有一半，形成了以水为中心的建筑网络。主要建筑大多临水，具有清新明朗、平淡雅致的水乡风格。园的中部是全园的主要景区，其中水面占有1/3，建有堂、轩、亭、舫。水池中有两小岛，岛上建楼阁一座，以曲桥相连。水池东西两端各伸出一水湾，西端水湾较深，上架"小飞虹"廊桥（图6-16）及"小沧浪"水阁；东端水湾甚小，上架石桥于水口。由岛、桥、廊、阁和水口的处理，使水面环回曲绕，深远莫测，空间疏朗，层次异常丰富。整个设计主次分明，藏露得宜，平中求奇，建筑与水景巧妙融合，虚实有致，具有丰富的景观层次，堪称我国第宅园林建筑中的杰作。

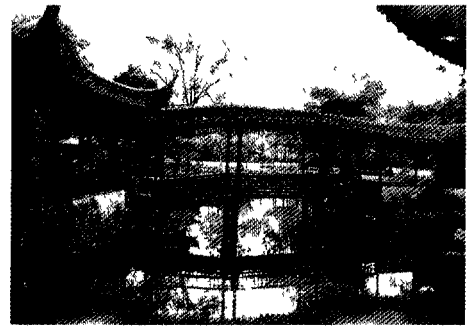


图6-16

留园初建于明嘉靖年间，清嘉庆至光绪年间扩建，分中、东、西、北四个景区，中部和东部是全园的主要景区。中部为山水园，清幽明秀，层峦环抱，东部云阁叠楼，建筑居多，西部为自然景色，北部为田园风光。中部环水设有"涵碧山房"等多座建筑，其中"涵碧山房"是主厅。中区的"五峰仙馆"，梁柱采用楠木，造型优美华丽，装饰精巧。厅前有错落的湖石假山，堆叠清秀奇巧。厅之东是几座独立的小院，它们之间以别致的门洞和不同形状的窗子相接连，中间点缀芭蕉竹木、山石等，从不同的角度观赏都具有良好的景观效果。东区的主要建筑物是"林泉耆硕之馆"，门窗及细部装饰极为考究，玲珑剔透。厅内用银杏木雕制的月洞门屏，将厅分为两室，特别是地罩的构图之细巧，为苏州园林之冠。该厅北部有著名的"留园三峰"——冠云峰、瑞云峰、岫云峰。其中冠云峰高达6.5米，是北宋花石纲的遗物，也是江南园林中最大的湖石，其造型清秀挺拔，集皱、瘦、透、漏于一体。总之，留园以高大华丽的厅堂构造，玲珑的山石造型，各具风格的建筑群体的分割，长廊与水面在园内空间的连接贯通，构成步移景变，"庭院深深深几许"的独特艺术境界和风貌。

网师园始建于南宋，时称"渔隐"，清乾隆年间扩建，因其毗邻王思巷，取谐音称网师园，仍寓"渔隐"之意。该园中心位置设水池一方。池南岸有"小山丛桂轩"，为园中宴聚场所，周围设辅助建筑，池北是书房与画室。总体布局采取以聚为主和适当引出小水湾的安排。园内面积虽小，但曲折幽深，并透露着烟水弥漫的水乡情趣。沿池而建的建筑，造型轻巧、空透，与池面空间尺度协调，较高的楼堂则退于树、石、亭、榭之后，既丰富了景观层次，又不使地面空间产生闭塞之感。在设计风格上，该园体现出以小见大，以少胜

多的特色。

环秀山庄始建于清乾隆年间，道光年间重修，占地仅一市亩。布局以假山为主，配以水池和厅、堂、亭、廊、舫、桥。假山临池，布有山洞、石室、峡谷、峭壁、曲径等建筑。在山形的组合上，峰峦起伏，虚实相抱，气势浑然一体，显得既凝重峭拔又空灵明秀。这座假山犹如自然名山一般，有“可居可游”的妙境。山洞、石室可供人坐憩或对弈，耳听峡谷中溪水流淌，与置身于自然的深山幽谷中无异。这座假山是清代江南园林造山艺术的代表作，也是环秀山庄的一大特色。

承德避暑山庄始建于清康熙四十二年(1703年)，建成于乾隆五十七年(1792年)，史称热河行宫，俗称承德离宫。山庄的建筑设计，汇集了南北方建筑之精华，又依自然环境灵活安排，构思精巧。整个建筑分宫殿区、苑景区两大部分。宫殿区由四组建筑群组成群体，其中正宫为九进院落，以澹泊敬诚殿为主体，正宫东侧有松鹤斋，是皇太后居住的地方。苑景区分为湖区、平原区、山区三大部分。湖区在山庄东南部，有五个湖面，湖间有绿岛长堤相连，并设亭、榭建筑，构成了江南水乡名园意境。湖区北部是一片平原，为皇家狩猎场所，其中有万树园，古木参天，野趣盎然。山区在山庄的西部与北部，占总面积的4/5，地势由西北向东南倾斜，是有四条峡谷的一片峰峦之地，其中原有寺庙建筑40余组。山庄宫墙外，原有12座喇嘛寺院，因其中八座住有喇嘛，故称“外八庙”，建筑形式带有西藏、蒙古、新疆地区的风格特征。总之，避暑山庄以丰富的造型形式，集中华名胜、各族建筑艺术的成就，风格朴素淡雅，体现了新的园林建筑情调，也反映了多民族文化交流，使园林设计、宗教文化和殿堂建造构成一个统一的整体。

举世闻名的颐和园始建于清乾隆十五年(1750年)，后经两次重修。由万寿山和昆明湖两大景区组成。其中水面占整个园区的3/4。万寿山山坡是整个风景区的中心，集中了25处建筑群和18座单体建筑。这些建筑中，最主要的是排云殿和佛香阁。佛香阁矗立于高高的台基之上，高达41米，八面三层四重檐，中间由八根30多米高的铁梨木巨柱支撑，屋顶饰金色琉璃瓦。整体造型气势雄伟，稳重浑厚。排云殿为慈禧生日庆典场所。此外，尚有宗教性建筑众香界和智慧海。总之，颐和园在整体设计上，主从有致，变化多样统一。既有色彩绚丽、造型庄重的宫殿、寺院，也有清静雅致、造型朴素的四合院。楼、堂、寺、亭、榭、桥、廊等建筑与天然山水树木结合为一体，构成一幅诗情画意的境界。

建筑装饰艺术

我国古代建筑的装饰工艺美术，表现十分复杂。因为它不仅包括对建筑物结构的装饰美化，而且还包括结构以外的外观、墙面、地面、门、窗等的装饰，此外，还与家具的设计、陈放等紧密结合。这种复杂性与建筑类型、范畴的多样性和广阔性联系起来，就使我们在探讨的过程中，容易造成零碎混乱的现象。为了避免这种状况的发生，以及为了与我们前面已阐述过的家具工艺美术等避免造成重复现象，本节我们以一定历史时期的一些典型建筑物作为分析、研究对象，从这些建筑物的装饰艺术设计来反映其梗概，并藉以体现出建筑装饰艺术设计历史发展的延续性与进步性。

6.3.1 史前与先秦时期

我们的祖先结束了《易·系辞》和《礼记·礼运》上所说的“上古穴居而野处”，“昔者先王未有宫室，冬则居营窟，夏则居巢的居住方式，进入到建筑房屋，开始定居生活以后，建筑的装饰行为就随之发生。不过，从考古发掘的原始文化遗址来看，当时的建筑装饰十分简单。如仰韶文化和龙山文化的聚落遗址称得上装饰的不过是室内在草泥土面用石灰质做成坚硬光滑的居住面，即考古学上所谓的白灰面。这种居住面比简单的草泥土地面自然要适用、清洁、美观。

进入阶级社会以后，从河南二里头遗址的发掘情况来看，建筑的装饰水平在缓慢地提高。因为二里头遗址发现有一定数量的小型房基，它们的面积大小不等，大的长约10米，宽5米。不少房基的居住面筑成凹弧形，并铺有礓石，有的经过夯打，质地坚硬。从本质上说，我们祖先这种对其居住建筑物的地面的处理，主要是出于防潮。

到了商代以后，建筑的装饰设计形式开始多样化。在外观结构上，从郑州商城的遗址、遗物来看，商人为了使殿堂台基和外围木结构免遭雨淋，采用了承檐屋盖技术，这不仅解决了功能的要求，而且更为重要的是探索出了保持建筑雄伟壮观的视觉效果　从而从功能结构上开始了与装饰艺术的结合。

西周时期，建筑物的装饰除了反映在材料上（这时已出现板瓦、筒瓦、人字形断面的脊瓦、圆柱形瓦钉和瓦当，并且在瓦当的表面有凸起的饕餮纹、涡纹、卷云纹、铺首纹等纹饰），还表现在对作为建筑结构的梁柱的施彩画和家具的设计与摆设同建筑结合起来等方面。

6.3.2 战国、秦汉时期

进入战国以后，随着建筑材料种类的增加和质量的提高，以及生产力的发展，伴随着整个建筑业的发展，建筑装饰也出现了长足的进步。这种进步明显地表现在建筑材料方面，战国时代的屋面已大量使用青瓦覆盖。板瓦、筒瓦的坚实度和半圆形瓦当上所饰花纹，与西周相比，有了明显的进步。已发现的战国时代燕下都的瓦当有二十余种不同的花纹形式。在砖的方面，这时发明了极具装饰性的条砖、方砖和空心砖。这些经过发展改进和新出现的建筑材料被运用到建筑中以后，建筑物的装饰性获得了极大的加强。

秦始皇君临天下，为了显示胜利者的无上威势，其穷奢极欲，滥用民力。《史记·秦始皇本纪》记载说“每破诸侯，则写其宫室，作之咸阳北坂”，“南临渭，自雍门以东至泾渭，殿室复道，周阁连属，所得诸侯美人钟鼓以充入之”，集诸侯建筑风格于一处。不仅如此，秦始皇又在渭南筑兰池宫和信宫。信宫后改称极庙。由极庙去骊山的路上，筑甘泉前殿。又扩建咸阳宫，以应天象。经过这些营建，秦国原有的宫室的面貌，可以说焕然一新了，在《史记·秦始皇本纪》、《正义》引《庙记》中有所谓“咸阳北至九嵕甘泉，南至户、杜，东至阿，西至汧渭之交，东西八百里，南北四百里，离宫别馆，相望连属，木衣绨绣，土被朱紫，宫人不移，乐不改悬，穷年忘归，犹不能遍”之说，然而，这些宫殿的富丽与阿房宫相比，不过是小巫见大巫。《三辅黄图》说阿房宫“规恢三百余里，离宫别馆，弥山跨谷，辇道相属，阁道通骊山八十余里。表南山之巅以为阙，络樊川以为池，作阿房前殿，东西五十步，南北五十丈，上可坐万人，下建五丈旗，以木兰为梁，以磁石为门。周驰为复道，度渭属之咸阳，以象太极阁道抵营室也。”从阿房宫的建筑来看，其装饰艺术具有两个十分重要的特点　一是阿房宫集结构、材质、外观姿态和装饰刻画之美于一体，反映了秦代劳动人民对于建筑装饰与结构造型、材料质地及加工工艺的新认识和综合把握能力的提高。二是铸十二铜人置于宫前。《长安志》引《三辅旧事》云　“秦作金人立在阿房殿前”。这是迄今为止所知以铜像装饰建筑之始。

尽管有关汉代的建筑物也早已不存，但从文献记载汉代宫室的风貌和有关考古发掘汉墓建筑来看，无论是西汉，还是东汉，建筑领域的装饰艺术设计均达到了一个新的高度。从考古发掘和文献结合来看，西汉宫室的装饰表现为　殿中地面除沿用以往抹草泥的方法外，也开始用铺地方砖和空心砖等踏步，而且还用漆来漆地，主要是黑、红两色。宫中壁柱多为铜制而涂金，大者有数围。墙壁上部露出横木，往往用金、珠、宝石装饰，所以称之为壁带，殿屋正中部饰以藻井，因具有极强的装饰性，后来以至发展为我国建筑装饰的一种重要手法。

再者，西周时期出现的瓦当，多半为半圆形，到秦渐改为圆形，汉因秦不改。秦瓦当多为图像画或图案画，如奔鹿、子母鹿、双虎、双獾、朱雀三鹤、四雁、四兽、夔纹、虺纹、雷纹、散行回纹等等，有文字者极少见。而到汉代，瓦当的装饰中，不仅有青龙、白虎、朱雀、玄武图案，而且还有麟、凤、兔、灵犀、狻猊、飞鸿、黄鹄、双鱼、云雀、青蛙、螳螂、母鸡、星月等题材，这些题材在表现形式上仪态万方。汉代用文字作为装饰的瓦比较常见，少则1字，如“卫”字，多则12字，如“维天降灵延元万年天下康宁”，字体为隶书或篆体，形式或阳文或阴文，不仅实用，而且颇具观赏性（图6-17）。

东汉时，京师洛阳的宫室建筑装饰艺术在全面取代西汉长安的同时，在某些方面又有所发展。洛阳宫殿自汉明帝时候开始，大量营建，其中以德阳殿为代表，无论是在规模，还是在其艺术效果上均超过了秦的阿房宫和西汉的未央宫。据《汉官典职》记载说“德阳殿周旋容万人，陛高二丈，皆文石作坛，激沼水于殿

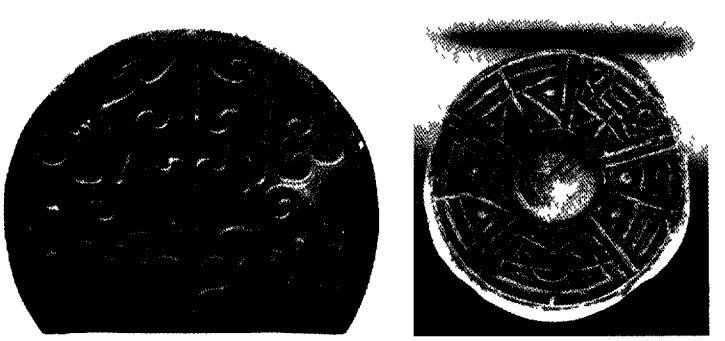


图6－17

图6－18

下，画屋朱梁，玉阶金柱，刻镂作宫掖之好，厕以青翡翠，一柱三带，韬以赤缇。偃师去宫四十三里，望朱雀玉阙，德阳其十七丈四尺。”可见，在内外装饰方面，不同于前代之处在于：从整体布局来看，宫中园林池泽的成分更为加大。东汉灵帝时，又令毕岚于玉堂殿外，铸天禄蛤蟆，吐水门外桥东，转水入宫。又作翻车渴乌，施于桥西，用水于平洒西北郊路。这种虹吸式的新型洒水工具不仅美化了宫廷环境，具有实用性，同时又对宫廷起了装饰作用。

这一时期，赋予建筑结构以更多装饰性的发展趋势更为明显。秦汉时期，普遍的做法是屋檐下用斗栱和具有卷杀的檐椽以外，还有在檐下用一层向外挑出的斜面，命名檐部挑出更长，并将檐部显著提高。斜面上有些浮雕斗栱，在转角处以斜柱支载挑檐枋；有些仅浮雕垂直的支条，有些则浮雕人物，但这些做法多见于阙与望楼，一般建筑物中不常见（图6－18）。

从汉代画像石、画像砖的画面来看，利用屋顶形式和各种瓦所产生的装饰作用，是汉代建筑设计中一个十分重要的特点。在各种屋顶中，以悬山和庑殿的数量最多，而后者的正脊很短，有些屋面做成上下两迭形式。这一时期文献材料中虽有“反宇”的记载，广州出土的明器也有屋檐反翘的例子，但汉阙与绝大多数明器、画像石所表示的屋面和檐口都是平直的，还没有反宇与翘曲的屋角。不过正脊和戗脊的尽端微微翘起，用筒瓦与瓦当予以强调，并在脊上用凤凰及其它动物作装饰，这是汉代建筑装饰与后代一个重要的差别。

6.3.3 魏晋南北朝时期

魏晋南北朝建筑的装饰艺术的进步与发展，一方面，表现在装饰手法上，即雕刻工艺的进步和雕刻在建筑领域的大量运用；另一方面，表现在装饰纹样的增多，尤其是佛教题材与佛教纹样的普遍运用。

这一时期，建筑中除木料外，还大量使用了石料、砖瓦和金属等。通过对这些材料的使用和雕刻，它们的肌理、纹路、色彩增添了建筑物及作为装饰物的立体效果。这种不着色的雕刻，相对“彩饰”而言，称为“雕饰”。与战国秦汉以来普遍运用的彩饰相比，雕饰艺术在选择材料、所用部位和题材范围上则更加广泛和丰富，其中尤以木雕、砖雕和石雕为主，而众多的雕饰作品，除了作为建筑结构的一部分之外，主要是用作建筑的装饰。

以装饰纹样的增多来说，主要体现在佛教艺术方面，随同佛教传入而来的印度、波斯和希腊的装饰，有些不久就被放弃，但是火焰纹、莲花、卷草纹、缨络、飞天、狮子、金翅等，不仅用于建筑方面，而且还应用于工艺美术方面。在这些与佛教有关的纹样中，在建筑装饰领域里，莲花、卷草纹和火焰纹的应用范围最广泛。

莲花是魏晋南北朝佛教建筑上最常见的装饰题材之一。盛开的莲花用作藻井的“圆光”，莲瓣用作柱础和柱头的装饰，柱身中段也用莲花作成“束莲柱”。须弥座的形式也是随同佛教传入，但多半用于室内的佛座。火焰纹往往用作各种券面的雕饰。

当然，伴随着佛教装饰纹样的传入，印度、中亚等外来的装饰风格也影响到了当时中国的建筑装饰。如传说六朝画家张僧繇在江宁一乘寺寺门所画的四凸花，就是天竺即古印度遗法；又六朝人谢赫论画有六画，有人认为与印度Vatsyayana所说六法，颇有相似之处。

整个魏晋南北朝时期，在建筑领域的装饰方面，除了通过结构的变化、结构部件的装饰，在外观视觉形象上实现装饰效果以外，还特别注重建筑材料本身的装饰性，即通过装饰过后的材料来表现建筑的局部装饰。

关于这一点，可以从六朝的墓砖得到反映。六朝的墓砖一个显著的特点是很多具有花纹装饰。这些花纹装饰的内容按时代有所差异，三国、西晋早期多为钱纹、钱纹夹斜线纹、双十字加斜线纹、几何纹、蕉叶纹、云雷纹；西晋末期，龙虎、朱雀等纹饰已经普遍出现；直到东晋，除上述花纹外，又出现各种植物纹，并有一些写实和神话题材的纹饰，如永和四年(348年)墓砖上有“虎啸山丘”。隆安二年(398年)墓砖上有古代《山海经》上的神怪故事画像等；南朝以后，纹饰更多，又出现了缠枝莲、莲瓣间斜方格纹、卷草、忍冬、狮子、麒麟、凤凰和人物等纹饰（图6-19），尤以佛教艺术的莲花纹饰最为盛行。这些纹饰在一块砖面或两块乃至多块面拼成的图案上呈现出来，在众多陵墓建筑中广为流行。

这一时期以砖为代表的建筑材料的纹饰的制作方法大致可分为两种：一为板印，一为模印。板印亦即拍印，即将花纹雕在木板上，再拍在砖坯上；模印方法，印在砖坯上即呈现出匀整有力、比例规正的阳线。它们经烧制后，砌在墓壁等建筑物上，往往呈现出一排排、一行行非常整齐划一、美丽壮观的花纹图案；有的图案花纹模印成半浮雕式，镶嵌在墓壁等建筑物的适当位置上，也非常美观。

图6－19

6.3.4 隋唐五代时期

隋唐五代时期，堪称我国建筑发展史上的一个承上启下的时代。这一时期，无论是建筑的材料，还是建筑的结构，都在前代的基础上，又有了新的发展。伴随着这种发展，其装饰艺术也表现出了鲜明的时代特征。

这一时期的建筑，由于使用了包括土、石、砖、瓦、琉璃、石灰、木、竹、铜、铁、矿物颜料和油漆等在内的多种材料，因而装饰形式更趋多样化，从对结构的装修到纯装饰，均有表现和反映，建筑的整体艺术性更加加强，具体而言，表现在以下几个方面：

第一，建筑的地面装饰受到了特别重视，宫殿往往用花砖铺地，这一点不仅在壁画中可以看出，而且有不少的铺地砖出土。这一时期是否用木板作为地面装饰，目前尚无确证，但从隋代含嘉仓等使用多层木板来防潮的作法来看，似有可能这时已用木板装饰地面。

第二，注重墙面装饰。用于墙面装饰的不仅仅是在粉刷后的墙面刷漆，而且还使用贴面砖。敦煌壁画中对于许多建筑物的描绘就充分体现了这一点。

第三，屋顶面用瓦更为讲究色彩。这一时期瓦的色彩大致包括灰瓦、黑瓦和琉璃瓦三种。灰瓦较为粗松，用于一般建筑。黑瓦质地紧密，经过打磨，表面光滑，多使用于宫殿和寺庙上。长安大明宫出土的琉璃瓦以绿色居多，蓝色次之。此外，为了显现外观效果，这一时期还有用木做瓦，外涂油漆，和“镂铜为瓦”的。

第四，金属材料用于建筑装饰十分普遍。在用铜、铁铸造的塔、幢、纪念柱和造像日益增多的同时，不仅在建筑梁、柱等结构部位使用金属，而且还用金属制作成各种造型的装饰物，置于建筑的有关部位。

第五，建筑物的门窗在保证其实用功能的前提下，装饰性更为强烈。唐代盛行直棂窗，而初唐时期乌头门的门扉上部亦装有较短的直棂。据唐末绘画所示，这时的窗已分为上、中、下三部，上部较高，装直

棂，便于采纳光线。唐咸通七年(866年)所建山西运城县招福禅寺和尚塔已有龟锦纹窗棂。到五代末年的虎丘塔又发展为花纹繁密的球纹。

第六，室内墙壁和房顶装饰图案多样化，除了大量的使用壁画外，藻井图案成为主要的装饰图案，这在唐代敦煌石窟中有明显反映。唐代大量精美的图案，被保存在窟顶的藻井、壁画边缘装饰、龛楣和壁画人物的服饰上，色彩瑰丽，华丽夺目，内容丰富，形式新颖，具有强烈的时代特征和民族风格。作为建筑天花的藻井图案，唐代的构图为方形套叠，层次丰富，布置合理，由忍冬纹、卷草、云纹及各种花卉逐层推进，一直到中心的莲花图案为止，工整丰满，繁而不乱。既用写实手法，又富装饰意趣，垂幔变成了璎珞，卷草已演变成著名的唐草纹样，叶子翻卷自如，变化丰富，达到了写实与变化的高度统一。唐代藻井图案在色彩运用上是空前丰富的，形成华丽优美的风格。在手法上采用退晕方法，大大丰富了色彩效果并使之具有立体感。而五代的藻井图，随着装饰纹样的变化——唐草及宝相花图案的减少，龙凤图案的大量出现，装饰意味更浓。

从现存隋唐五代的建筑中，我们可以看出上述装饰特征的运用。

位于江苏南京栖霞山山麓的“栖霞寺舍利塔”，高18米，为石材的八角五层密檐式。整体构图创造了中国密檐塔的一种新的形式——它的基座部分绕以栏杆，其上以覆莲、须弥座和迎莲座承受塔身，基座和须弥座被特别强调出来并作有华丽的雕饰。塔基座前设踏道四级，须弥座下有台座二级，并锦压地隐起水纹、簪八尾凤和宝相花等图案。须弥座束腰部位浮雕《释迦八像图》，角柱刻力士。以十分细腻的手法刻画基座，并把最精彩的雕刻集中于塔底和平座部分。这种装饰设计构思，符合视觉欣赏原理。基座以上各层塔身均刻有雕刻，每面刻两佛龛。底层檐下砾石上面刻有飞人、乐伎、供养人等像。第一层正背面分别雕门，其它六面锦刻文殊、普贤和四人大王像，不仅表现了建筑的宗教性，而且增强了装饰性（图6-20）。

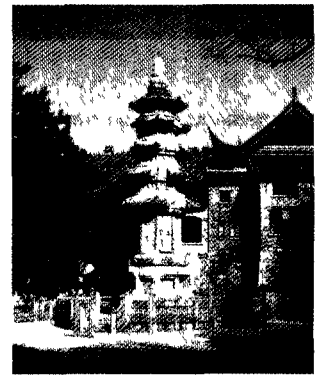


图6－20

位于山东历城柳埠村白虎山下的唐代砖、石结构的“龙虎塔”，高10.8米，由基座、塔身、塔顶三部分组成，平面呈方形。三层石板构成平座，出檐很大，形成一种虚空间及有秩序的节奏变化。须弥座设小窗两个。塔身四面各辟方门一个，随门适形的浮雕装饰刻制龙、虎、佛、菩萨、金刚、伎乐、飞天。石门两侧采用较高浮雕，刻有金刚和神兽，造成威严、神圣的气氛。伎乐、飞天等图案随主要形象而置，构成了虚实相生，主次有序的画面。

6.3.5 宋、辽、金时期

尽管宋、辽、金时期建筑就其规模来说一般比唐代小，无论组群与单体建筑都没有唐朝那种么伟刚健的风格，但是，从文献材料所载，绘画资料所反映和现存当时的建筑物来看，这一时期的建筑比唐朝建筑更加秀丽、绚烂而富于变化，出现了各种复杂形式的殿阁楼台。在装修和装饰、色彩方面，灿烂的琉璃瓦和精致的雕刻花纹及彩画、家具增加了建筑的艺术效果。

由于宋代统治者为了维持封建等级制度，规定除官僚宅邸和寺观宫殿以外，不得用斗栱、藻井、门屋及彩绘梁枋，所以对于一般地主和富商来说，为了通过建筑来体现其富有，便在房屋的高度，屋顶的装饰和建筑与环境的协调方面进行标新立异，因而使这一时期房屋的形式极富装饰性和园林化(彩图21)。以前者来说，脊兽和走兽等动物及瑞鸟飞禽在屋面上随处可见（图6-21）。拿后者说，不同风格的私家园林在宋代

图6－21

特别发达。据《洛阳名园记》等文献所载：北宋洛阳园林大都规模较大，具有别墅性质，如富郑公园，为宋代二次为宰相的富弼所有，园内有1轩、2台、3堂、4洞、7亭，建筑物较多，但都被小桥流水、南北两座假山和一大片竹林隔开，所以不显单调驳杂。整个园内因小路时而逶迤，时而笔直，而显各处建筑浑然一体。

正如在论述家具工艺美术时所述，从东汉末年开始，经过两晋南北朝陆续传入的垂足而坐的起坐方式和适应这种方式的桌、椅、凳等，到宋代，历时几达千年，终于完全改变了商周以来跪坐习惯及其有关家具等。这一时期桌椅等家具在民间已十分普遍，同时还衍化出很多新品种，象圆形和方形的高几、琴桌与床上的小炕桌等。这些家具在具有一定的实用性的同时，成为建筑物的装饰用品。这一方面在于这些家具的陈设，使建筑物的空间视觉感得以改变，另一方面也在于这些家具本身造型和装饰的艺术感染力。因为在家具的造型和结构方面，这一时期出现了一些突出变化，首先是梁柱式的框架结构，代替了隋唐时期沿用的箱形壶门结构。其次，大量应用了装饰性的线脚，丰富了家具的造型。如桌面下开始用束腰，枭混曲线的应用也十分普遍；桌椅四足的断面除了方形和圆形以外，往往做成马蹄形。特别值得注意的是，宋代家具在室内布置方面所形成的对称和不对称两种陈设格局，大大丰富了家具在建筑物中的装饰性。宋人的做法大致是：一般厅堂在屏风前面正中置椅，两侧又各有四椅相对，或仅在屏风前置二圆凳，供宾主对坐。但书房与卧室家具布局采取不对称方式，没有固定的格局。另外，适应宴会等特殊要求，家具的布置出现了若干变体。

在建筑物的门窗方面，这一时期通过大量使用可开启的、棂条组合极为丰富的门窗，与唐代建筑的板门、直棂窗相比较，不仅改变了建筑的外貌，而且改善了室内的通风和采光。栏杆花纹已从过去的勾片造发展为各种复杂的几何纹样的栏板。与此同时，对于建筑物下部注重用雕刻等工艺进行装饰，房屋下部的须弥座和佛殿内部的佛座多为石造，构图丰富多彩，雕刻也很精美。柱础的形式与雕刻趋于多样化。柱子除圆形、方形、八角形外，出现了瓜楞柱，而且大量使用石柱，柱的表面往往镂刻各种花纹。

在建筑物屋顶的装饰方面，这一时期屋顶上或全部复以琉璃瓦，或用琉璃瓦与青瓦相配合成剪边式屋顶，这样，建筑物的构图和色彩都取得了一定的艺术效果，给人以柔和而灿烂的印象。

总之，这一时期的建筑，无论是两宋，还是辽、金和西夏等民族政权，在装饰风格方面尽管有某些细微的区别，但是，都十分注重装饰与结构的统一。关于这一点，可以从《营造法式》中对石作、砖作、小木作、彩画作等的详细条文和图样，以及现存这一时期的一些建筑物在艺术形象和雕刻装饰等加工方面比唐建筑更加注意周到。柱、梁、斗、栱等构件，在规定它们在结构上所需要的大小和构造方法的同时，也规定了它们的艺术加工的方法。这种加工往往采用准确的几何方法而取得。例如梁、柱、斗栱、木椽头等构件的轮廓和曲线，就是用“卷杀”的方法进行制作的。

有关宋、辽、金建筑物保存至今者较前代增多，这些建筑物在一定程度上反映了当时的装饰艺术水平，这里略举二例以示说明：

位于山东曲阜县城内的孔庙大成殿，虽经清雍正二年重建，但其状貌基本上是北宋崇宁年间的风格。该建筑前后九进院落，有殿、阁、亭、堂、厅、庑等建筑100余座。大成殿为其主要建筑，大殿檐柱用石材，额枋用木材，它们之间的结构为榫卯形式。额枋的彩画，采用最高等级的和玺彩绘，贴金的行龙纹样与高浮雕的蟠龙石柱相对应，显得十分华贵。该殿石柱，除正面檐下为圆柱形，刻有蟠龙高浮雕外，其它三面均为八角形柱面，并用刻线作云龙纹饰。这种艺术处理手法，既突出了主体，又具有形式变化，使整体形象富于装饰意味，达到和谐统一的效果（图6-22）。

图6－22

位于山西灵丘城东南的“觉山寺塔”，建于辽大安六年(1090年)，为砖结构，塔身、塔檐及塔身上的圆门、角柱，明显地体现了仿木构建筑的风格。13层密檐，逐层递减，形成缓和而饱满的外轮廓。密檐在整体造型中所占空间较大，其线型重复而统一，构成了强烈的

韵律。三层的塔基，装饰极为丰富，下为须弥座，中为平座构栏，上为莲花形台座。座上雕刻有狮子、兽面、伎乐天女、力神、龙及几何纹样等，形象生动，刻工精细。重复的密檐，变化多端而装饰丰富的塔座和素洁简练的塔身，形成了繁简变幻的节奏（图6-23）。

图6－23

6.3.6 元明清时期

元朝作为我国封建社会晚期由少数民族蒙古族建立的统一多民族的封建国家，在建筑领域里，虽然较多地继承和吸收了汉族传统的建筑艺术，但是，也不可避免地将蒙古族自身的一些东西带入到了当时的建筑领域。在传统的建筑方式之下，蒙古族的影响主要是在装饰方面，如主要宫殿用方柱，涂以红色并绘金龙。墙壁上挂毡毯和毛皮、丝质帷幕等，显然，这些是由于他们仍然保持着游牧生活习惯所致。

此外，在建筑装饰方面，元朝受喇嘛教建筑和伊斯兰教建筑的影响也不可忽视。这主要表现在壁画、雕刻的题材和风格方面，如从北京、桂林、镇江等地残存的过街塔，我们可看到，在建筑物的券石上和券洞的内壁，刻有天神、金翅鸟、龙、云等喇嘛教纹样及六种文字的经文。这些雕刻都是高浮雕，人物姿态和神情都很雄劲，各种图案有着生动跳跃的热烈气氛，与汉族传统雕刻存在着明显的不同。至于伊斯兰教建筑装饰的影响，最大者莫过于大门镶嵌白、紫、蓝色琉璃砖的做法。

明清时期，作为中国古代建筑史上的最后一个高峰，在装饰设计方面取得了不少的成就。具体就表现在以下几个方面

第一，由于各地区建筑的发展，我国建筑的地区特色逐渐形成。这种特色固然是以一定地域内所形成的建筑结构的某种程式化为基础，但地区装饰的程式化也是不可忽视的因素。大致说来，汉族住宅除黄河中游少数地点采用窑洞式住宅以外，其余地区多用木构架结构系统的院落式住宅。这种住宅的布局、结构、装饰和艺术处理，由于自然条件、历史因素和风俗习惯的影响，大体以秦岭和淮河流域为界，形成南北两种不同的风格。而在南方住宅中，长江下游的院落式住宅，又与浙江、四川等山区住宅及岭南闽粤赣山区的客家住宅，具有显著的差别。

第二，在宫殿建筑中，皇家风范和意识受到格外重视，以至在建筑装饰中与其它建筑存在着明显的区别。

我国封建社会宗法观念的等级制度，在明清故宫中得到典型的表现。太和殿作为当时最高等级的建筑，在采用重檐庑殿的屋顶、三层白石台基、11间面宽的同时，在屋顶的装饰方面，走兽和斗栱出跳的数目最多，御路和栏杆上的雕刻、彩绘与藻井图案使用龙、凤题材，色彩中大量使用金色，月台上陈设日规、嘉量、铜龟、铜鹤等。太和殿以外，其它建筑的屋顶制度、开间、装饰都依次递减。至于红色的墙、柱和装修，黄色琉璃瓦，只是在这里才可见到。

第三，随着封建经济的进一步发展，明清时期建筑装饰的材料几乎达到了无所不用的地步。各种材料的运用，极大地丰富了明清建筑装饰艺术的水平，仅以故宫的建筑而论，明朝初建时，全部建筑用西南诸省运来的高质楠木，殿内铺的方砖来自苏州，制瓦的陶土取自安徽大平，彩画颜料自西南诸省征调，自天安门起全部故宫的地面铺砖五至七层，阴沟用铜管，屋顶苫背下铺锡板等。

第四，随着民族融合的加强，少数民族在吸收汉族和其它民族建筑风格的基础形成了一系列民族装饰工

艺美术风格。这方面比较典型的是藏族、维吾尔族和蒙古族，如藏族特有的装饰 柱子到檐整套构件、平顶檐口饰带、屋顶的溜金装饰构件、大门和窗户等，从比例、形式到纹样，色彩都已定型化。蒙古族建筑外镶蓝琉璃砖，门廊很大，上面开满米红色窗户，檐口饰带很宽大，并和屋顶的黄琉璃瓦檐组合起来，上面的溜金饰物很多。

第五，建筑中的装饰雕饰艺术不仅运用到建筑的内、外结构，而且还成为独立的装饰品的主要形式。

明清时期，雕饰的材料除木材以外，还大量使用石料、砖瓦和金属等。通过对这些材料的使用和雕刻，它们的肌理、纹路、色彩构成了丰富的立体效果，木雕无论从使用数量、题材内容及技法表现都已进入了全新的鼎盛时期，形成了众多的流派和风格，如北京帮、苏州帮和山西帮等，也逐渐形成了单一的木雕行业，专门从事建筑木雕制作。其中以北京一带形成的风格影响最大，构图考究，技法全面，是建筑木雕中的“官”式作法。我们仅从广东著名的陈氏书院的装饰雕刻，就不难看出明清建筑雕刻的水平。整个装饰丰富多彩，凡陶塑、泥塑、石刻、砖雕、金属雕铸等无一不精彩，堪称集广东民间建筑工艺之大成。其中尤以木雕数量最多，规模最大，内容丰富多彩，无论是厅堂、走廊的梁架、雀替，以及长达540米的檐板，无一不用木料石料雕刻着各种瓜果、花纹、人物、动物等，凝聚着广东木雕的精华（图6-24）。

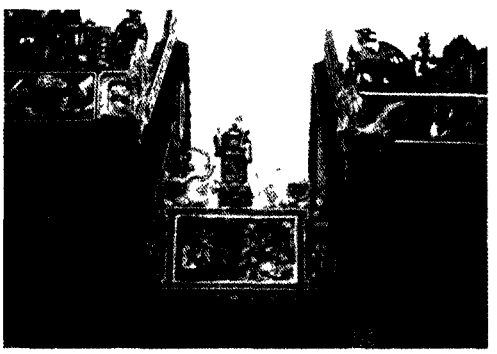


图6－24

作为屋顶墙面等的装饰雕塑和独立的装饰雕塑，在明清时期十分盛行，一方面，通过一些瑞兽来增添建筑的美感，另一方面，明清时期盛行瑞兽可以避邪。正因为如此，所以鱼、龙、凤、狮、马等瑞兽在屋顶和墙面以及建筑门前、花园等处均有设置。如屋顶的角脊排列的“瑞兽”，从上到下、由左至右依次是·仙人在前，一龙二凤三狮子、四海马五天马、六押鱼七狻猊、八獬豸九斗牛十行什，最后以垂脊下端的垂兽作为结束。

第六，作为建筑结构，同时又极具装饰意义的槛框、门、窗、花罩、碧沙厨等，这一时期不仅注重其造型的装饰性，而且通过精巧的制作，使其本身充满清新活泼和艺术韵味。这种装饰特征，我们从苏州拙政园香州门罩，以及北京故宫等建筑中可以清晰地见到。

上述特征在现存明清建筑物的装饰中多有反映，这里我们不妨以天安门、塔尔寺、沈阳昭陵和绍兴鲁迅故居为个案来加以说明

位于北京市区中心的天安门，始建于明永乐十五年(1417年)，原名“承天门”，为砖、木、石、琉璃建筑。清顺治五年(1615年)改为“天安门”，是明清两代皇城的正门。建筑高为五阙，重楼九楹，歇山顶，总高33 7米，设在高10余米的红色墩台上，最下层是汉白玉砌筑的须弥座，城楼廊柱外，围以汉白玉栏杆和矮墙，墩台墙下开设五个深远的券门，与门外五座汉白玉石桥对应。城楼重檐起翘不明显，线条明确，造型深沉。楼上雕梁画栋，彩画多采用明清建筑装饰中最高等级的“和玺式”，以龙纹为主要装饰内容，色彩以青、绿两色为主。门、窗、廊柱均为红色，顶为黄琉璃瓦。整体色彩对比强烈、醒目，富丽堂皇，构成了皇家建筑金碧辉煌的装饰风格。而城楼左右排列的一对造型雄健的石狮，与桥头左右设置的华表，构成了和谐统 ·的关系。

位于青海湟中鲁沙尔的砖木建筑塔尔寺，始建于明嘉靖39年(1560年)，是为纪念黄教始祖宗喀巴诞生

于此而兴建的。寺院依山起伏而布，由大金瓦殿、小金瓦殿、花八寺、大经堂、九间殿、大拉浪、如意宝塔等群体组成，规模巨大。该建筑群造型和总体气氛具有浓郁的地方与民族特色，如藏式建筑特有的平顶及厚砖墙，藏传佛教建筑中类似瓶状的佛塔样式，金色瓦顶，红、白色的外墙粉饰及梯形藏窗等。但它的整体布局安排，结构上的重檐歇山、大屋顶、细部装饰中的壁画、木雕、砖雕艺术，又显露了汉式建筑的作风。可以说该建筑融合了藏汉风格，是藏汉文化融合的产物。

位于沈阳市区北部的昭陵，是清太宗皇太极和孝端文皇后博尔济吉特氏的陵寝，砖石结构，建于清崇德八年(1643年)。陵墓从平地起建，四周有围墙，南面正中是正红门，外有下马碑、华表、石狮、石桥、石牌、坊、更衣亭、宰牲亭等。石牌坊位于门外正中，青石雕造，四柱三楼，单檐歇山式，雕工精细，剔透玲珑，具有极高的艺术价值。门的两边嵌有五彩琉璃蟠龙壁，造型十分生动。正红门内参道两侧有华表四座、石兽12只、大望柱两根，对称安排。其中两匹石马是仿清太宗坐骑“大白”、“小白”雕刻的，其造型栩栩如生，北部正中的碑楼，内竖“昭陵神功碑”一座。北面城堡式的方城是陵园的主体建筑。正中的隆恩殿，建在雕刻精美的花岗石台基上，面阔三间，黄琉璃瓦顶，雕梁画栋，富丽堂皇（图6-25）。

而位于浙江绍兴都昌坊口新台门内的鲁迅故居，为清代砖、木建筑。房屋临水而建，采用内部大空间、小窗子、墙面刷白色的处理，给人以清爽感受，色彩上崇尚淡雅朴素，大多使用冷色，屋顶为灰或黑色，墙为灰白色，整体搭配既有对称又和谐。鲁迅故居为纵长式院落，前后六进，石板地面，窗扇雕刻极为精细，显示出江南建筑朴素而灵秀的风格。

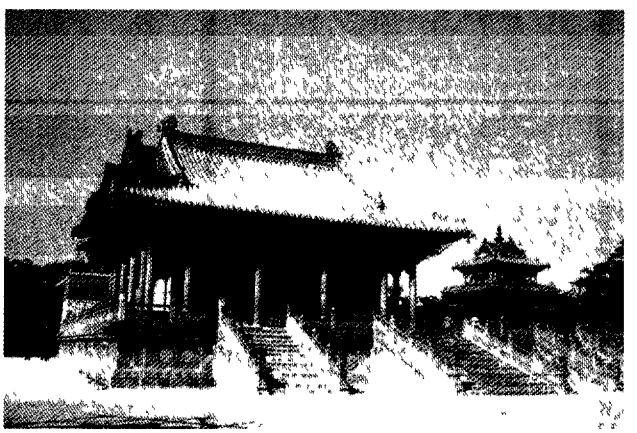


图6－25

7

金银器的工艺美术

金银作为贵金属，不仅在今天受到人们的喜爱，而且在中国古代也得到人们的特别关注、重视，以至不论是达官贵人，还是普通百姓，对金银本身和金银器都有一股强烈的占有欲望。造成这种情况，一方面是由于金银作为贵金属的价值不菲，人们一般不容易得到，正所谓“物以稀为贵”；另一方面，也与中国古代对金银加工制作的器物的精细有关。大概是由于金银贵重的缘故，古代的工匠在设计制作金银器的过程中，都以特别精审的态度去对待，因而金银器所表现出来的在工艺美术，令人叹为观止！

7.1
金银器的生产制作历史

我国是一个金银储量十分丰富的国家，从考古出土物来看，大约从春秋时期开始，我们的祖先就懂得冶炼金银，并用之制作器物。在整个春秋时期，金银等贵金属的开采，以楚国最为发达。《管子》说“楚有汝汉之金。”汝是淮河支流，汉是汉水，金多于水中淘取。金币是楚国流通的货币，称“郢爰”。战国时期，随着采矿业的进一步发展，金银产量增加，除了以黄金作为货币更为普遍，动辄出现“黄金千斤”等事实之外，金银制品也增多。这一时期的金银器有各种各样的首饰件，如冠饰件、佩饰品，以及曾侯乙墓出土的金盏、金杯、金匕和寿县发现的“楚王室客为之”铭文银匜是我国早期的金银铸造容器精品。宝鸡春秋晚期秦墓出土的一批金柄铁剑、金首铁刀，用内、外范浇铸而成，金与铁有机地结合在一起，工艺十分独特。

秦汉时期，不仅金、银的生产保持了旺盛的发展势头，而且汞、铅、锡等金属产量也有增长。中国封建社会所能冶炼的八种金属，除锌以外，这时都已掌握冶炼工艺。黄金开采主要为采掘山金和淘洗沙金两种方法。西汉黄金产量很高，产地遍及大江南北，当时大宗商业往来、价值授受和财富贮积，多使用黄金，动辄百斤、千斤、万斤。据说梁孝王死时，有黄金40万斤，王莽败亡时，库中尚有黄金60万斤。黄金数量不仅巨大，而且含金量也甚高，如汉武帝时诸侯王献祭的酎金，规定含金量达97%，这种纯度必须经过初炼和精炼才能达到的，这说明汉代的冶炼技术已具有相当的水平。

大量的黄金等贵金属除了用于制造货币以外，秦时还用于制作精细工艺的器皿饰物或装饰其他质地器物。汉代时，人们已懂得金银既有美丽的颜色光泽，耐腐蚀，又有良好的延展性。据现代的科学实验揭示用黄金制作金箔最薄可达1 $16^{0}/_{000}$～1 $27^{0}/_{000}$毫米，1克黄金可以拉成2000米的金丝。

如果说秦汉以前金银器工艺还依附于青铜器的制造的话，那么这一时期已成为独立的金银细工。其加工制作工艺基本上为中国传统的造型、装饰风格，同时，也因为丝绸之路的开通，受到西方风格的某些影响。秦汉时期金银器的生产除了京师、咸阳、长安、洛阳以外，一般都集中于产地，如汉代蜀、广汉两郡都设有金银器工场。当时除纯金、纯银器物之外，在铜器上涂金，称为涂黄，在漆器上涂金器，称为扣器，甚至还大量用于佛像涂金、泥金。

目前所知的秦汉时期著名的金银器有 1979年在山东淄博临淄地区大武乡出土的银盆，不仅重达1705克，而且极具纹饰装饰艺术。1982年在江苏盱眙西汉窖藏曾发现一只形如豹子的金兽，表面锤饰圆斑纹，竟重达9公斤。从河北定县汉墓出土的镶翠石掐丝金龙来看，在捶揲金银器和掐丝金饰工艺方面，汉代是受到了西方影响的，当时金银等贵金属器物的制作工艺有锤锲、掐丝、攒丝、炸珠、焊接、镶嵌等。这些工艺的综合运用，使秦汉金银器的造型和装饰艺术达到了相当高的水平。

下及魏晋南北朝时期，金银除仍用来铸造货币、鎏镀佛像以外，还用于制作各种工艺品和装饰品日不断增多。当时金银矿主要分布在北方的鲁、陕、晋，南方的滇、川、赣、苏等省，北魏时汉中有金户千余家在

汉水淘沙金。在长安骊山、白登山均设有银官，开采银矿。南朝韶关有银民300余户“凿矿采砂，皆二三丈。”当时统治阶级竞相奢靡，大量使用金银器物和饰品。上行下效，民间也以拥有金银饰物为荣，因而促进了金银器物的生产。从文献记载来看，金银器物主要有纯金、纯银和镶金银的香炉、唾壶、匕箸、杆杓、步摇、斗帐、屏风、莲花、环钮、盘、杯、镜、带以及鞍、鞍、鞭、刀、箭等。而考古发掘出土的金银器物则种类更多。

当然，魏晋南北时期的金银器除了国产的以外，还有不少是通过丝绸之路从拜占廷、波斯萨珊等地传入的。主要有造型特殊的胡瓶、盘、杯、碗等容器，以及指环等装饰品。

隋唐时期，社会经济的高度繁荣，王公勋贵竞相奢靡的社会风气，以及丝路畅通导致对外贸易的大量需求，使唐代成为我国金银器制作的繁荣时期，金银工艺代表了当时工艺美术的最高水平。

据史籍记载 唐代全国有金坑、金场14处，银场56处。著名诗人白居易诗中有：“银生楚山曲，金生那溪滨。”采金多从溪流中淘洗沙金，再经熔炼而得。白银的采冶，则多由方铅矿与辉银矿的共生矿石，先炼成粗铅，再提炼出银。现存唐代炼银碴块表明，当时已较广泛地应用较先进的吹灰法炼银，其要领是冶炼时先加入金属铅以便把矿石中的银全部携出，再继续冶炼使铅氧化生成氧化铅而析出银来，这就提高了银的纯度和回收率。唐代金银制作分官、私两种形式。官作为中尚方，署下设金银作坊院，私作又称“行作”，为民营的金银行、金银铺。

隋代的金银器生产，一方面仍然继承了魏晋南北朝以来的情况，即国产和通过丝绸之路引入西方的成品，另一方面，随着西方金银器的大量引入，西方金银器的造型和装饰也影响到了国内的金银器生产。有关这方面的情况从1957年在陕西西安城西梁家庄附近发掘的大业四年（608年）李静训墓中获得的金银制品可见一斑！

唐代金银器的制作特别重视汲取西方工艺品的制作工艺、艺术造型和装饰手法，因此产品常常呈现西方的艺术风格，可以看出明显受罗马——拜占庭、波斯萨珊，乃至粟特、呔哒等的影响。其品种有杯、盘、碗、筷、壶、罐、盒、匜、熏炉和首饰等。

从20世纪50年代以来不断出土的唐代金银器来看，无论是1970年在西安南郊何家村出土窖藏270件金银器，还是1987年发掘扶风法门寺唐塔地宫所获的121件金银器，亦或在内蒙古昭盟喀喇沁旗哈达沟门发现的银器窖藏等来看，其工艺技巧已颇为复杂精细，使用了钣金、浇铸、焊接、切削、抛光、铆镀、锤打、刻凿等技术。多数成品是综合运用了几项不同的工艺技术才制造成的，以取得最佳效果。

宋代全国有14处金场，56处银场，年收入金约1万余两，银20万余两，主要供官营手工业之用。足够的金银使宋代金银器制作十分发达，除官府作坊以外，城市中有专营金银器皿的店铺，不少酒店使用银制酒具。

从总体上来说，宋代金银器造型优美，素雅大方，但不太重视表面纹饰。1957年四川德阳出土的117件宋代银器，与唐代相比，明显地表现出小巧轻薄，纹饰风格趋向写实，并錾刻诗文题款的特征，黄金制品主要是衣饰器玩和佛像塑造，每年熔金为饰，炼金为箔曾高达10余万两。

由于在与西夏、金和辽等少数民族的对峙中，宋王朝被迫每年以“岁贡”的方式输出大量白银给这些政权，因此，这三个政权的金银器制作业也相当发达。如辽国用金银制作的马具、饮食器、饰物和宗教器物达到了相当高的水平。

元代贵族统治者非常重视使用金银器，因而元代的金银器制作工艺在宋代的基础上又有新的发展。从金银器的品种来说，元代大致可以划分为三类 一是制作各种生活日用器皿，如碗、盏、杯、盘、盒、壶等，二是制作各种首饰，有钗、条脱等，三是作为货币使用的金银锭和金银条。

元代金银器制作除了京师大都以外，主要集中在江南一带。这一时期已开始出现了一批制作金银器的高手。据元人陶宗仪的《辍耕录》记载说 “浙西银工之精于手艺表表有声者”，有朱碧山，嘉兴魏塘人，谢君余，平江人（今苏州），谢君和，平江人，唐俊卿，松江人。

中国封建晚期的明清时期，明代黄金岁课最高达5000余两，全国有100余处地方产金。贵州有砂金，但

淘金最盛的地方是云南丽江府的金沙江。清代金矿发展不大。在银矿的开采方面，明代前期出现了中国封建社会最后一个采银高潮，主要银场在浙江、福建、四川和云南四省。可惜好景不长，在嘉靖年间这些地方的矿源便衰竭了。明代民间银矿规模甚大，如民商张守清在山西五台山开银矿，雇工多达3000人。清代采银以云南的银铜共生矿为主，有银厂30个，两广也产银，全国年产量约30余万两。

明代金银器的制作运用了编、织、盘、辫、码、拱等多种制作方法，技术比宋、元有更大的提高。明十三陵定陵所出金冠，江西明益王墓所出土的各种金银饰品，制成极纤巧的亭台楼阁，别具一格。除此之外，明代金银等金属工艺中最具特色的当推宣德炉和景泰蓝。

明宣德三年（1428年），工部为适应宫廷和寺庙作祀祠或熏衣之用的需要，利用从南洋所得风磨铜铸造一批小型铜器，称为宣德炉。因其品种多为香炉式，故以炉命名。宣德炉用材虽以铜为主，但采用嵌金、渗金、金屑等方法，合金冶炼，制成青绿、黄褐、古铜等多达六十多种颜色。无论在造型设计上，还是在装饰艺术方面，均具有极高的水平。

景泰蓝作为明代著名的一种金属工艺。关于其名称，通常解释为由于它起源或发展于景泰年间，釉料多为蓝色之故。实际上，景泰蓝一词是二十世纪初才被使用。不仅如此，而且其蓝字，也并非专指蓝色，正如现在该行业仍称点蓝、烧蓝一样，应是发蓝一词的简称。从科学意义上来说，景泰蓝的正式学名应该是铜胎掐丝珐琅。景泰蓝的制作较为复杂，大体分为七个过程　一是制胎。就是红铜板制作各种器形，圆器采用冲压，琢器或动物等则先制成模具然后成形。二是掐丝。即将铜丝压成扁丝，根据装饰花纹，用白芨制成糊浆，将铜丝粘在铜胎上。二是烧焊。使铜丝和铜胎牢结。焊接以后入稀硫酸液中浸泡，洗净胎上杂质，四足点蓝。一般是根据装饰花纹的色彩要求，用小铁铲（俗称蓝枪），或玻璃管将各色釉料填在花纹轮廓里，先点地，后点花。最后一次点蓝完后加上亮白。五是烧蓝，即为点蓝后进行烧制，点一次烧一次，精品至少进行三次以上。六为磨光，是用粗砂石、细砂石、黄石及木炭等逐次打磨，使蓝料和铜丝平整。七为镀金。为了增加景泰蓝的光泽并避免生锈，最后一道工序是加以镀金，使其成为金碧辉煌的产品。

清代的金银等金属工艺，基本上是继承明代的传统。其中创新之处主要表现在景泰蓝的制作上。清代设有“珐琅作”。康熙五十七年与“造办处”合并，生产珐琅制品。从乾隆时开始，景泰蓝的色彩更加丰富，做工精细，除作瓶、盘、盒、灯、陈列品外，还可做桌椅、床、屏风等大件。其中特别值得一提的是创造出了画珐琅。画珐琅也称铜胎画珐琅。与明代景泰蓝的制作相比，区别在于　一个是掐丝显现花纹，然后填以珐琅料，一个是涂以珐琅后，再在上面画出花纹。画珐琅分宫廷和广州两种样式，产品多为小件，造形有杯、碗、盒、盘、炉、瓶等。装饰花纹基本上是绘画式，有花卉、山水等。色彩极为丰富，有红、粉红、黄、土黄、杏黄、浅黄、绿、浅绿、深绿、蓝、浅蓝、紫、黑、白、赭、雪青等。

清代金属工艺的另一个品种是铁画。铁画又称铁花，是用低炭钢锤制而成的装饰画，苍劲朴拙，虚实相生，有立体感。铁画要用铁片经过剪花、锻打、焊接、退火、烘漆等多种工序。清代著名的铁画家有康熙年间芜湖人汤鹏，号天池，故宫博物院藏有其铁画花鸟屏四扇。

明清时期的特种金属工艺，其发展势头一直延续到20世纪初期，到清朝灭亡以后，良匠四散，许多工艺品演变为民间工艺品，主要转向外销。

7.2
金属工艺的造型艺术

由于金银作为贵金属，不仅价格昂贵，而且不易得到，所以在中国古代，以金银等制成的物品在造型上具有一个普遍性的特点——小巧。在这种造型共性之下，各个不同历史时期，其具体的造型设计也有所不同。

从春秋中叶开始出现金银等贵金属工艺品，一直到战国时期，金银器的造型设计，由于其品种主要包括饰品和常用日用器皿，所以在造型上以动物造型和仿青铜器造型为主。关于这一特点可以从考古所出土的春秋战国时期的金银器实物中得到反映。

1972年出土于内蒙古杭锦阿鲁柴登匈奴墓，今藏于内蒙古自治区博物馆的“鹰形金冠顶、金冠带”，高7.3厘米，长30厘米，周长60厘米，重1394克。金冠由上而下分为冠顶及冠带两部分。冠顶为一雄鹰造型，其鹰的头颈由绿松石组成，鹰身及翅由金片制成，头尾分别插入鹰身，并用金丝与腹下相连，二者均能左右摆动。冠顶造型为半球形，用金片锤打而成。而冠带则由三条半圆形金带组成，以榫卯连接组成整圆。整个造型设计中，冠顶的雄鹰最具特色——姿态刚健，平展的双翅，微俯的鹰颈，形成傲视下方的神态，而通过喙和头的比例夸大，喙内曲如钩状，更增添了几分威严之感。鹰头朝向与佩带者的目视方向相合，能够大大强化佩带人的强悍与威严（图7-1）。

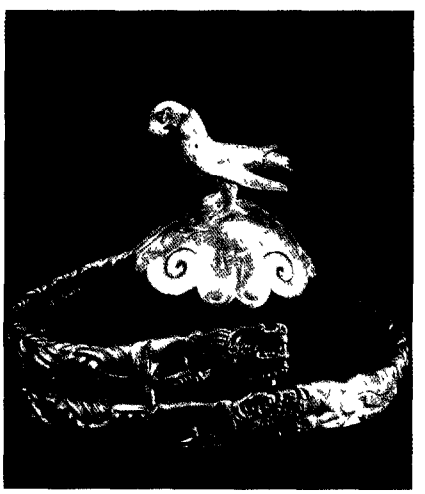


图7-1

1977年3月出土于山东曲阜鲁国故城遗址的“猿形银饰”，通高16.7厘米，银质贴金，呈猿形造型，作攀附状。猿左臂上举，爪向后曲拢，右臂略曲，爪斜撑于地，首转向右侧，双目圆睁，正视前方，仿佛窥视左右动静。猿身微弓，后肢曲直交错，尾上卷如钩。整个造型显示出猿的体态健壮，前肢粗大，厚重感极强。云头披肩及胸前飘带恰似临风而动，加之重心设计仅以三点支撑身体，使猿饰凝重之中不失轻盈之感。蓝色料珠嵌成的眼球，赋予了银猿以逼真的神态，正是“画龙点睛”之笔，显示出设计制作者的匠心（图7-2）。

图7-2

1978年夏出土于湖北随州擂鼓墩战国曾侯乙墓的“金盏、金勺”，堪称春秋战国日用金银器中造型独特者。其中金盏高10.7厘米，口径15.1厘米，由盏盖和盏身两部分组成。盖为方唇折沿，圆顶中央附以环式提手，由金柱与盖面相连，盖的口沿两侧安有

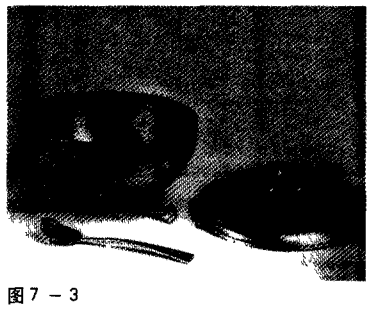


图7－3

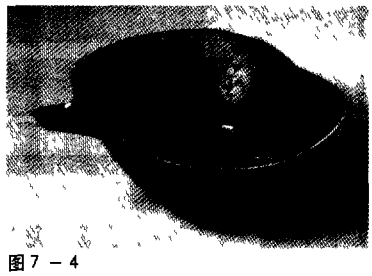


图7－4

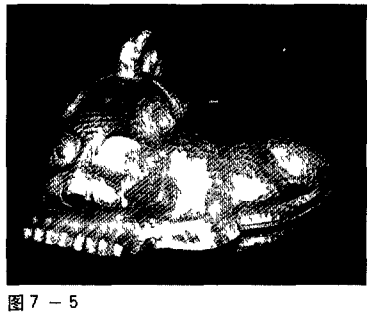


图7－5

图7－6

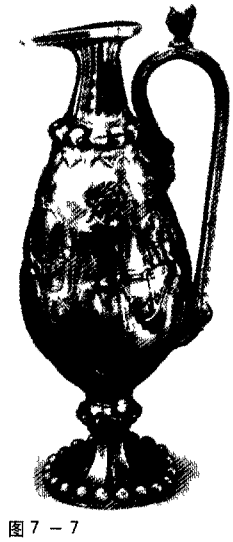


图7－7

两个定位的长边，以与盏身扣合。盏身为直口浅腹，盏底呈半球形。盏身外壁有两个环状耳，底部有三个倒置的凤形足。整个造型给人沉着之感，方唇折沿厚壁更使器物庄重沉稳。凤形足及双耳设计运用曲线，分散了金盏的低沉外貌。而金勺外观造型也较奇特，不仅柄扁且长，而且勺面略呈椭圆凹弧形，内有镂空云纹，金盏、金勺独特而合理的造型设计，精细的制作工艺，使该器集实用性与艺术性于一体，代表了先秦时期贵金属的工艺成就（图7-3）。

至于建国前出土于安徽寿县的“楚王银匜”，其造型设计虽然有仿青铜匜的一面，但因银匜设计体小壁薄，也极具艺术性，这主要表现在口沿及突出的V字形流，恰似割开的仙桃，使银匜整体造型轻盈别致（图7-4）。

春秋战国时期用金银等为材料制作日常生活器皿的作法，延续到秦以后，由于金银的货币功能得到强化，所以在汉代，特别是东汉，金银用于制作工艺品主要限于各种小型的装饰品和印章。

1982年出土于江苏盱眙，今藏于南京博物院的西汉“金兽”，通高10.2厘米，身长16厘米，身宽17.8厘米，重量约9000克。其造型为通体蜷曲匍匐状，头置于爪上，尾收拢于体侧。颈部上方有三道项圈，头顶之间有一铸造而成的环状提手。金兽为空心，表面锤有不甚规则的凹面圆形斑纹，眉眼及爪光素。其雕刻手法与汉代霍去病墓前石刻极为近似，其局部刻画用凿较浅，保持了兽体半球状的完整形态。眉眼及爪的刻画亦类似霍墓石雕，虽在团块之上稍作雕凿，但神态生动，活力盎然。金兽表面斑纹分布均匀，和光素的眉眼等处形成对照。兽体视觉上有灰色的效果，兽眼闪烁之感尤为突出。金兽形态及工艺手段，反映了汉代工匠寓巧于拙的造型风格（图7-5）。

在山东淄博西汉齐王刘襄墓出土的131件金银器中，有一件银盒（图7-6），其造型和装饰均带有明显的波斯风格，这是丝绸之路开通以后，中外文化艺术交流的产物。

1983年出土于广东广州象岗山西汉南越王赵眛墓的“文帝行玺”金印，通高1.8厘米，重148.5克。造型呈正方形，印钮为一盘龙，龙首上翘于一角，龙尾曲盘如钩于对角，腰背向上弓起。以龙为钮的造型不仅具有象征皇权至尊的含义，而且金龙弓起的脊背，既利于手持，又强化了S形龙身翻转舞动的感觉，设计巧妙，实用功能和装饰效果通过造型得到了充分体现。

魏晋南北朝时期，随着金银器物品种的增多，其造型艺术又变得丰富多样，不仅受当时包括陶器、瓷器在内的造型的影响，而且受中亚、西域造型风格的影响日趋明显。从考古出土物来看，那些造型特殊的胡瓶、盘、杯、碗等容器，如果不是从西方传入的，主要就是仿西方制造的。如1970年在山西大同西郊北魏窖藏中所出土的二件鎏金铜高足杯，腹部有高雕的动物、人物和卷叶纹饰，还有的是在缠卷的葡萄枝叶间攀有童子嬉戏，杯下都有中间带节的高足。1973年宁夏固原李贤墓出土的金花银胡瓶，从造型上看，均带有罗马——拜占廷的造型风格（图7-7）。

除了极具西方造型的金银器以外，具有中国传统造型工艺美术的金银器在这一时期也被大量制作。最为典型的是1984年出土于内蒙古科尔沁左翼中旗伯花鲜卑墓，今藏于内古自治区通辽市博物馆的佩饰品——“金奔马”。该佩饰品高

5厘米，长8厘米，链长13.5厘米，用纯金制成，其四蹄前后交错作似卧似跑状。除颈后铸有鬃毛纹理外，通体光素。金马耳后及尾根各置有一环，其上系有一条佩戴用的金链。可惜出土时金链略残。从造型上看，金马四肢及躯干解剖结构清晰，但整体以变形手法组合，拉长的马头神态安详，与躯体的缓慢动态相应，给人以温顺驯良之感。金马三蹄交汇于马腹，一蹄前伸几触马嘴，粗大的金链与光洁的马身形成对比，更加强了装饰意味（图7-8）。

在我国古代金银器十分发达的隋唐五代时代，金银器无论是装饰品，还是日用器皿，其造型设计均以生活化为主流。因为其功能以实用为主，实用和审美相互融合，造型和结构上体现出合理的功能性和科学性。如碗，多为六曲、六棱、八曲、八棱。杯，多为高足，环耳。盘，有圆形、花瓣形、桃形等。一般底有三足，其盘沿有的用垂珠分格装饰，更现华美。壶有方形、圆形。盆，则多为子母口。

学术界对唐代出土的金银器皿进行了研究，一般认为其造型设计与装饰风格的变化经历了三个时期：一是唐立国至玄宗开元前期，即公元8世纪中叶以前；二是开元后至宪宗以前，约公元8世纪中叶至8世纪末；三是宪宗至唐末，即公元9世纪。在这三个时期中，第一个时期着重汲取西方工艺品中的制作工艺、造型工艺美术与装饰手法，因此产品常常呈现西方的艺术风格，可以看出明显罗马——拜占廷、波斯萨珊，乃至粟特、呾逋等的影响，仿自罗马——拜占廷的高足杯、波斯萨珊的金银长杯、粟特的带把杯等器型，都不是中国传统容器的器型。第二个时期，随着时间的推移，唐代工匠在西来的金银工艺的启示下，日益积累生活经验，在此基础上逐渐摆脱了异域造型艺术的影响，创新出具有中国风格的精美作品。这一时期造型艺术具有特征的是外缘呈菱花或葵花形的金花银盘。这些金花银盘，盘口的外轮廓是多度弧曲的菱花或葵花形，线条弧曲流畅，规律、匀称而有变化，给人以丰润华美之感。第三个时期，金银器物品种不仅多样化，而且同一品种也出现了不同形式的造型。当然，在这三个阶段中，普通存在的受佛教影响的造型与装饰也不可忽视。如今藏于内蒙古自治区博物馆的“鎏金摩羯纹银盘”，盘中心就运用了摩羯纹装饰，纹样变化为鲤鱼的身体，经捶揲加以錾刻而成（彩图22）。

总之，唐代金银器在艺术造型方面是颇具特色的，不仅注意外轮廓的变化，而且往往精美流畅。其中造型最为精巧的是熏球香囊。在上下两半球上透雕精美纹饰，以便香气向外散。在其内部设有两个同心圆机环，机环有轴以承托香盂，无论球体怎样转动，香盂都仍旧保持平衡，充分显示了唐代金银匠师的设计技巧之高超（图7-9）。至于一些造型特殊的作品，如1970年陕西西安南郊何家村唐窖出土的鎏金舞马衔杯仿皮囊银壶，壶体仿效皮囊的形态，上面有鎏金的提梁，提梁前面是直立的小壶口，上面覆盖着鎏金的覆莲纹盖，还从盖钮引着一条细银链，套连在壶提梁后部。在壶体两侧各锤出舞马衔杯图像，那马后肢曲坐，前肢直挺，全身呈蹲踞姿态，张口衔着一只酒杯。长鬣覆颈，长尾舞摆，颈上悬结飘于颈后的彩带流苏。马体鎏金，由

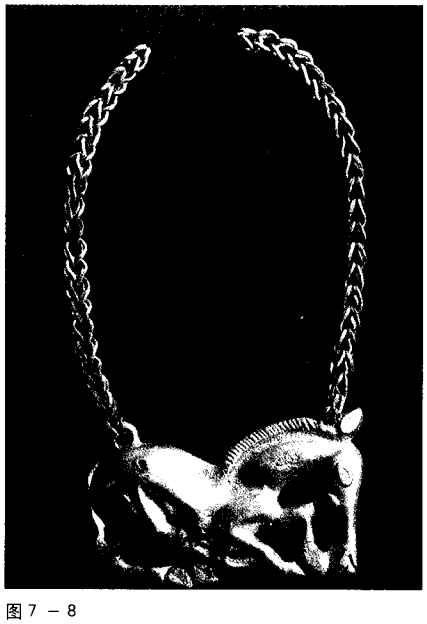


图7-8

图7-9

图7－10

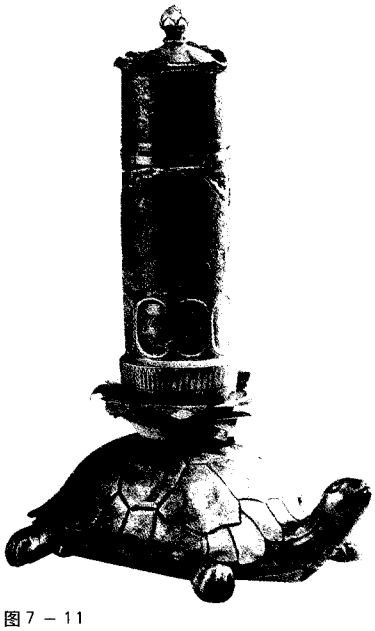


图7－11

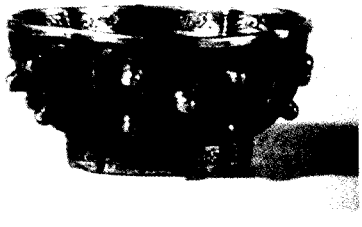


图7－12

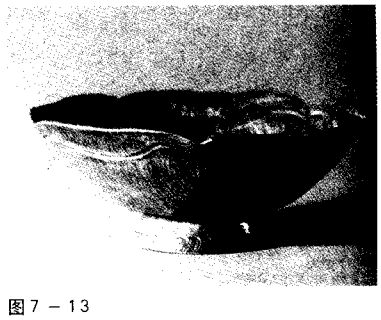


图7－13

于捶凸成像，所以浮出于银白的壶体表面，具有一定的立体感，而且显得分外华美（图7-10）。

又如1982年出土于江苏丹徒丁卯桥唐窖藏，今藏于江苏省镇江市博物馆的“银鎏金论语玉烛龟形器”，高34.2厘米，筒深22厘米，龟长24.6厘米。全器为银质鎏金，由圆筒及龟座组成，中间以双层仰莲底托连接。筒身和筒盖均为圆柱形，盖顶呈卷边荷叶状，纽为莲蕾状。筒侧壁以鱼子纹为地，上刻两对鸿雁及龙凤各一，龙凤中间有一长方形框，框内刻有“论语玉烛”四字。筒身底部外突，其侧壁器刻菊瓣纹一周。座呈龟状，龟昂首曲尾，四足着地作匍匐状，隆起的龟背上阴刻不规则龟背纹。整个造型以龟为座，不仅寓意吉祥，而且具有稳固之感（图7-11）。

宋、辽、金时期，金银器的发展与唐代相比有相同之处，又有自己的特点。相同之处是金银器皿仍很流行，其设计定位仍旧是生活化的。而不同之处在于金银器皿已经具有商品性，尤其是银器已全面走向市场。因此，金银器皿的艺术设计也相应发生了变化，这种变化表现在造型方面是以酒具和茶具为主，如杯、盏、盅、执壶、梅瓶、茶托等，另外还有碗、盘、碟、盒等实用餐具和盛具，但形体更加小巧，器壁更加匀薄。花式造型是唐宋器物的共同特点，但宋代的金银器造型花样更多，变化更大。如杯盏就有五曲梅花形、六曲秋葵形、八曲方口四瓣花形、十二曲六角橄子花形、八角形和荷叶形、蕉叶形、重瓣菊花形、桃形、瓜棱形等，有些银器整体造型就是花果型。

1981年出土于江苏溧阳小平桥村荷花塘，今藏于江苏镇江博物馆的“乳钉鎏金银盏”，银质鎏金，口径8～9.6厘米，高4.6厘米，直口，盏腹曲面相接而成，圈足亦作曲面相接状。外壁各曲面分别以漩涡纹为地凸饰乳钉五颗，盏腹侧底饰一周覆莲纹，圈足饰以一周四瓣花形纹，口沿内饰有卷草如意纹。整个造型类似青铜器，古朴端庄，口径几乎为盏高之倍数，整体给人以开敞稳健之感。盏体自口沿至圈足以四道凹槽相隔，形成规则变化的曲面，极具韵律感（图7-12）。

1978年出土于内蒙古巴林右旗辽墓，今藏于内蒙古自治区巴林右旗文物馆的辽代盛水器“荷叶敞口银杯”，高3.8厘米，口径10厘米，足径4.6厘米，造型设计为通体五瓣荷叶状，敞口、圆唇、斜腹、圆底。下有外撇圈足，杯身内外均錾刻荷叶脉纹，内底中心锤有一朵凸起的五瓣梅花，圈足外周以连续花瓣纹为饰。在造型中，杯身以锤荷叶组成，各瓣相接之处上下交叠，暗示了杯壁的厚度。杯腹内外于平展之中略显起伏。内壁纹饰以五瓣梅花为中心呈发散状分布，累刻的荷叶脉纹均沿同方向波曲，其间隔由心至口均由窄变宽，整体在不同角度的光线映照下，有一种变幻闪烁之感（图7-13）。以花朵为器物的仿造形象，宋代比唐代多。辽地造型艺术受宋代的影响，于此可见一斑！

1979年出土于内蒙古赤峰洞后村，今藏于内蒙古自治区赤峰市文物工作站的辽代盛水器“鎏金银鸡冠壶”，高26厘米，底长21厘米，宽16厘米，用银锤镞而成，形似卧鸡，细颈、椭圆形口、平底。腹部

略鼓，盖为直口，顶部稍鼓，中间有一小孔。提手形如鸡冠，中心有一圆洞，周边以银片加固。腹部錾刻双重菱形开光之内，以鱼子纹作地，上面錾有卧鹿，卷草，折枝花及叠石纹样。皮囊式的造型具有明显的契丹文化特征（图7-14）。

与北方的宋金、宋辽对峙的同时，在西南地区有偏安一隅的大理政权。这个政权内佛教十分发达，因此有关金银器的制作也以佛教用品居多。从大量的佛教用品中我们可以看出其高超的造型艺术。如1976年出土于云南大理崇圣寺三塔主塔，今藏于云南省博物馆的“银镶珠‘金翅鸟’”，高18.5厘米，为银质鎏金，极富造型艺术。金翅鸟梵名“迦楼罗”，原为古印度传说中的大鸟，后被佛教吸收为护法神将，此金翅鸟在造型设计上，头部比例夸大，嘴下勾，眼角上扬，面目凶猛。双翅上扬仅以一小莲花支撑身体，重心设计精妙。鸟爪交错，双翅向上弯曲，颈尾弓起，加之上饰火焰纹，似有飞升之感。由正面观之，此鸟形象威猛雄健，脑后仿佛有佛光出现，神性十足（图7-15）。

元代金银器的制作由于生活日用器皿增多，所以出现了许多造型奇巧的碗、盏、壶、罐、盘。与此同时，装饰品也在向大型化和精细化发展。大致说来，日用器皿的造型简练，设计巧妙，而装饰品则是通过巧妙的构图，营造一种极强的装饰效果。

日常器皿的造型中，如今藏于无锡市博物馆的银罐、银瓶，以及今藏于南京市博物院的“镀金团花银圆盒”等，都很有特色。其中银罐罐身坡肩斜腹，荷叶状罐盖装配罐体，设计巧妙，于规整中出变化。最精彩处为荷叶状罐盖的手法写实，凸起的叶脉分布均匀，边沿为不规则的波曲状，肖似天然，令人产生巧夺天工之感。银瓶造型类似同期瓷器，轮廓流畅，造型简洁秀美。侧壁呈S形起伏，下急上缓，平稳之中不失活跃之感。虽没纹饰，但却得到了另一种空灵圆转的韵味。而“镀金团花银圆盒”，则平面呈八枝莲花瓣形，直口、直腹、平底，通体形如莲花。外壁以多变的曲线替代常见的圆形，给人以较强的流动感和节奏感。口沿、腹底等转折圆润流畅。上扣浅盘，集美观与实用于一身，构思奇巧（图7-16）。

现存元代金银器中造型突出的有两件酒具：

一是今藏于故宫博物院的“银槎”。总高18厘米，长20厘米，“槎”，据传为仙界来往的木筏。银槎通体呈老树状，纹理错落，枝杈纵横，宛如虬龙。一束髻老翁畅读于槎上，右手持卷，左臂后撑，足蹬云履，腰系带结，槎的造型以写实为法，人物形态，树木纹理刻画逼真。槎上畅读的老翁面带笑容，神情专注，其流畅的衣纹、斜倚的姿态与错落曲转的树纹相呼应，形成极强的韵律感。老翁犹如置身于仙境之中，逍遥惬意之情趣顿生。据说为元代浙江嘉兴人朱碧山所制作（图7-17）。

二是1966年出土于江苏金坛湖溪元窖藏，今藏于江苏省镇江市博物馆的“蟠螭银盏”。该器高3.9厘米，口径6.8厘米，为直口、圆腹、平底，下有圈足。盏外壁附一仰体蟠螭，其下唇置于盏口，前爪攀附于口沿，后爪及尾贴附于盏壁。蟠螭粗壮的肢体附着于盏身，加强了器物的重量感。其神态惊恐紧张，前爪紧扣盏沿，眼睛作逡巡状，仿佛欲偷饮盏中美酒，是一件设计巧妙的作品（图7-18）。

图7-14

图7-15

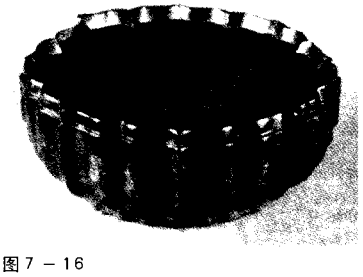


图7-16

图7-17

图7－18

明清时期，金银等金属工艺的造型艺术可以说集前代之大成。但和唐、宋时期的金银器在艺术上形成了极大反差。其设计定位不再是生活化或商品化，而是极欲的物化，财富的膨胀化。其金银器制作一改唐宋以来或丰满富丽、生机勃勃，或清秀典雅，意趣恬淡的风格，而越来越趋于华丽、浓艳，宫廷气息愈来愈浓厚。因此，金银器的设计已不再像唐宋时期的金银器那样追求实用和审美的结合，不再保持金银材料的本色之美。相反，极尽一切工艺手段，将各种宝石和玉镶嵌于金器之上，金光珠宝，豪华至极。最有代表性的是北京定陵出土的金器。

如1958年出土于北京定陵，今藏于定陵博物馆的万历帝金冠，通高24厘米，通体用极细的金丝编织而成，造型为直圆形。后部稍高，其左右附有两条对称的累丝蟠龙，相对的龙口之间镶有一枚祥光四射的宝珠，与两龙相合作二龙戏珠状。金冠下沿镶有一周金口。整体金光闪烁，恢宏华贵，气势不凡。江西南城益王墓出土的一对金凤钗，“凤”大“凰”小，强劲与纤柔之美合二为一。而朱厚烨墓出土的楼阁人物金簪，则是在小小的方寸之地上，以金丝编缀出层叠的楼阁、飞檐、廊柱俱备，楼阁内可见各式人物，外则围以花草绿荫。构思之奇巧、技艺之精湛堪为称道（图7-19）。

当然，除此之外，也还有一些金银器在显示皇家风范的同时，继承了传统造型艺术的某些特征，特别是借鉴了前代青铜器、瓷器的造型形式。如1982年出土于湖南通道瓜地村南明窖藏的饮酒器“银爵”，通高9.4厘米，口宽5.8厘米，腹深4.5厘米，流至尾长10.3厘米，为敞口、圆唇、短流、长尾、直腹、圆底。腹侧焊一环形鋬，腹底焊有三只内倾的蹄足。银爵尾部上翘，口沿线条起伏连贯，形态优美，三足厚重有力，整体造型端庄稳健（图7-20）。

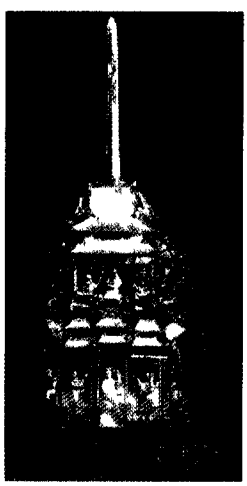


图7－19

图7－20

又如今藏于故宫博物院的清银质花瓶“银累丝花瓶”，高17.1厘米，口径10.5厘米，造型为仿瓷器敞口外撇、束颈、多曲唇、坡肩、圆折腹。敞口外翻，形如盛开的花朵。多曲唇沿形似花瓣，且凹槽上下有规则地贯通，节奏感大增，外壁以凹槽分成的纹瓣，随瓶身的起伏而收放开合，韵律感极强。各瓣的累丝纹饰以S形曲线为主脉，贯穿上下，中间填饰的银丝纤细异常，仿佛叶脉纹理的凤尾状卷草纹。外壁以累丝镂刻纹饰减轻了金属坚实的重量感，使银瓶整体显得轻盈玲珑，而内凹的瓶壁强化了瓶身的厚度，使银瓶玲珑奇巧之中不失稳重（图7-21）。

图7－21

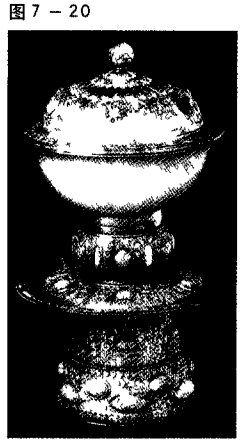


图7－22

再如今藏于故宫博物院的饮水器“金錾花高足白玉藏文盖碗”，系用金玉制成，通高26厘米，直径14.5厘米。此盖碗由上而下分为金盖、玉碗及底托三部分。盖为球面形，顶端有一变形莲蕾纽。通体錾刻纹饰，突起于平面，浮雕效果强烈。虽采用了高足碗托，但作者巧妙地运用了白玉和金质量感的对比，整体仍能给人端庄稳健之感。碗盖平出的口沿又有线形托腰与其呼应，节奏感增强。盖碗虽由多个不同造型的单体组成，却能上下连贯，浑然一体（图7-22）。

7.3

金银器的装饰工艺美术

最早的金银等贵金属多用作青铜器的附饰，而成为金银错青铜器。这种青铜器是用金丝、银丝嵌入青铜器表面，构成纹饰或附加装饰，然后用错石（磨光）错平磨光，金银所起到的作用是使青铜器表面形成不同质地的金属材料对比，而产生附丽的光彩，所以，实质上是起装饰作用。春秋时期，纯金银器或以金银为主要材料的器物出现以后，由于最早主要是作为首饰出现，所以十分讲究装饰工艺美术。

传世和考古所发掘的春秋战国时期的金银器不太多，主要是一些佩饰品和饰件，这些器物的装饰主要是通过运用浮雕、镶嵌、錾刻等手法来实现的。其装饰艺术主要体现在纹样和构图上。

1977年出土于新疆托克逊阿拉沟30号匈奴墓，今藏于新疆维吾尔自治区社会科学院考古所的战国佩饰品“金虎纹圆形饰”，直径约6厘米，重21 25克。圆形造型面上模压团形虎纹，虎首上仰，目视前方，唇角上翘，头前颈后各伸一爪，胸部雕有螺旋式纹样，虎尾盘附于胯部，圆形凸腹光素无纹。虎面透出温顺驯服之状，虎爪前后伸展状似腾跃。虎纹形体安排不求写实，但求整体以变形手法适合于圆形之中。以凸面为主，用线刻划，线条疏朗而粗扩，富于韵律，整体感很强，装饰效果显著（图7-23）。

1951年出土于河南辉县固围村5号战国墓，今藏于中国历史博物馆的“包金镶玉嵌琉璃银带钩”，系用金、银、玉、琉璃等材料制作而成，长18 4厘米，中宽4 9厘米，作琵琶状，腰部略弓。钩尾，系用金制成的浮雕兽首，钩身两侧各有一夔龙盘附于上。二龙均于钩端汇为龙首，且均口衔鸭首状白玉带钩，钩上有阳刻口眼等细部。钩身左右两侧对称位置上另有一对长尾鹦鹉与夔龙夹绕为饰。带钩正面嵌饰环形白玉珌三块，两端玉珌中心各嵌饰玻璃珠一粒，钩身背面制有银托。此带钩琵琶状钩身两侧为流线型，修长的钩身腰部弓起，整体造型优美别致。带钩纹饰以变体手法将多种动物形态混合运用，且分布巧妙，结合自然，纹饰变化之中不失和谐完整。钩面嵌饰之玉珌虽表面阴刻款纹，但其光素透剔之感，仍能和繁复的金属纹饰形成对比，使带钩纹饰繁简互补，相得益彰（图7-24）。

正如我们在上一节所说，由于秦汉时期金银器工艺已经脱离青铜器工艺范畴，成为独立的金银细工，特别是这一时期金银器的制作以装饰品为主，所以装饰艺术上所形成的特征呈现出超过造型工艺美术的特点。这一时期，由于丝绸之路的开辟，西方的装饰风格对金银器的制作产生了影响，这方面表现最为明显的是锤碟金银器和掐丝金饰。

图7 - 23

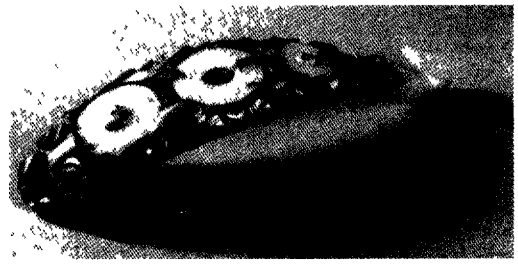


图7 - 24

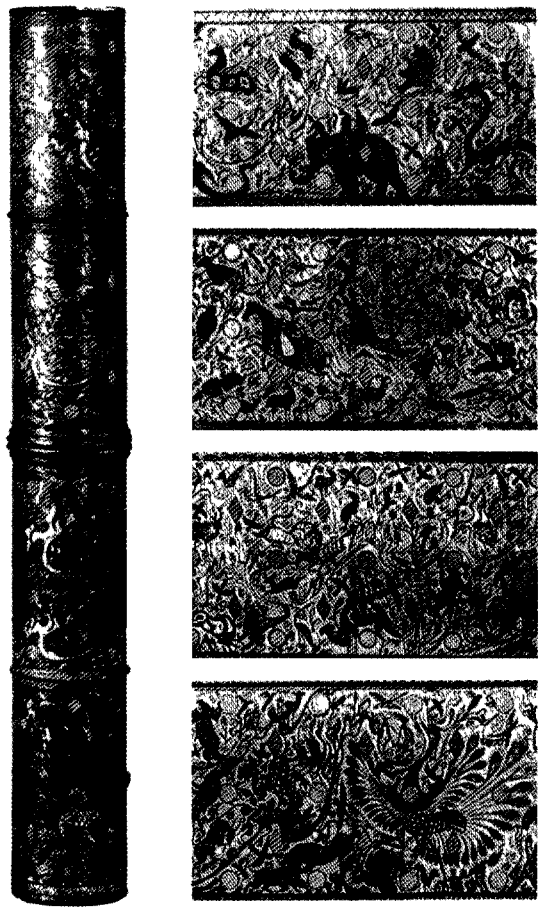


图7－25

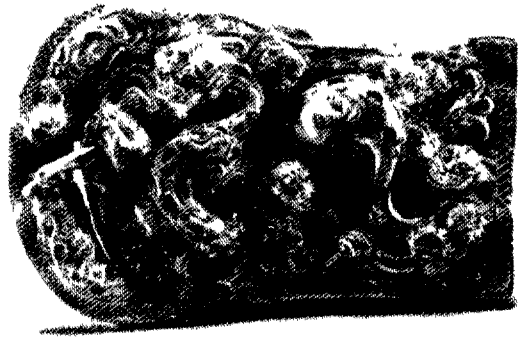


图7－26

据《史记·孝武本纪》记载说“何则致物，致物而丹砂可化为黄金，黄金成，以为饮食器则益寿，益寿则海中蓬莱仙者可见，见之以封禅则不死。”说明汉代金银器的使用，不只为了满足奢侈生活的需要，而且还认为具有延年益寿，封禅成仙的迷信意义。正因为如此，所以汉代金银器的装饰图案与画像石、画像砖一样，寓现实、祝福、意念于其中。图案中刻画众多的祥兽瑞禽，如龙、凤、鱼、虎、牛，以及狩猎、出行等场面。如1965年河北定县汉墓出土的金银错狩猎纹铜车饰，长26.5厘米，径3.6厘米。竹管状，表面有凸起的轮节，使车饰分为四段，用金银错装饰以狩猎为主题的花纹，并嵌有圆形和菱形的绿松石。纹饰精巧，色彩华美，动物形象都刻划得十分生动灵巧。车饰第一部分，在山峦起伏，云气萦绕的景色中，有一只行走的大象，背上骑着二个人，青龙扬首漫步在象的后面，山峦云气间点缀有熊、鹿、马、兔、鹤、鸟等各种飞禽走兽，还有一只伸长脖子的乌龟在象后随着爬行。第二部分，有一骑马的猎人在反身射虎，云气间点缀有熊、鹿、狼、猴、羊、牛、猪、鹰、雁、鹤等各种动物。第三部分，一人骑在骆驼背上，虎和野猪、熊和野牛正在搏斗，狐狸、鹿、山羊、鹤、鸟表现出各种动态。第四部分，一只正在开屏的孔雀，前面伫立一只较小的孔雀，鹤、雁、鸟在飞翔，獐、兔、野猪、野牛在奔跑。每部分之间，用菱形纹、波纹、锯齿纹作装饰（图7-25）。

最能体现两汉时期金银工艺水平的是河北定县东汉墓，江苏邗江甘泉东汉墓及湖南长沙五里牌东汉墓出土的大量精美的金银饰品。它们大多采用掐丝镶嵌和金粒焊缀的手法，形制精巧玲珑，色泽富丽多彩。江苏邗江甘泉2号墓出土的王冠形金饰，系由8个山形金片环接而成。大小如指环，形若西方的王冠。每一“山”的两侧斜边上，均饰以鱼子金珠，内掐金片，并嵌以水滴形绿松石。下部以掐丝和大小不等的金珠焊饰成双龙纹，极为精致。又一龙形金饰片，于背面錾花镂刻而出火焰和龙形，正面看去，则呈凸起的阴线图案，再于图案上掐丝焊珠并镶嵌在黄豆粒大的龙头上，竟以金粒、金丝构成眼、鼻、牙、角、须等强部。龙身亦用不着掐丝焊珠制出多种图案。不仅玲珑剔透，而且十分生动。又如乐浪古墓与新疆博格达沁古城址所出的金质龙纹带扣（图7-26），其制作技法类同。纹饰为1条大龙和6条小龙出没于缭绕的云气中，似时隐时现。构图之生动，工艺之精湛，已臻东汉金器之极诣。江苏邗江2号墓中的透空小金珠，亦十分别致，系用14个小金球拼焊成24面的透空球体，再于各金圈的相接处，堆饰4粒小金球，呈三角形，这样便在球面上形成了24个尖角。这种透空小金球在广州东汉墓地和长沙五里牌9号东汉墓出曾出土。其中后者还发现用金片做成的小金球，或镂空成多角形，或通身焊饰小金球，或于球体上掐丝。然后沿金丝花纹焊饰金球。这种小金球可能是当时妇女的项饰。河北定县东汉墓出土的龙首金饰，尤为工精。系采用锤锲、焊接、掐丝、攒丝、焊珠等多种工艺制成。器身还镶嵌有绿松石、红宝石和水晶等，形成多色对比，色彩金碧辉煌。由此可见汉代金银工艺已达到很高的水平。

魏晋南北朝时期，由于当时人们喜爱由西方传入中国的异域美术品，所以引发了人们对这些异域美术品或其装饰手法进行仿制的风气势头。这一时期在金银等器物上出现的大角鹿纹样、走狮纹样等，就是从西方、中亚一带传入的。此外，春秋战国以来传统的装饰手法和表现形式也发生了某些变化。如佩饰品中，用造型来确立装饰特色的趋势愈益明显，出现了各种各样的“花形金饰”。用各种吉祥文字作装饰的金银器也不在少数。这一切表明 魏晋南北朝时期的金银等金属工艺的装饰工艺美术正向多元化发展，在为唐代的成熟和繁荣作准备。

就目前所知，考古发掘出土的魏晋南北朝金银器较多。江西南昌出土有三国东吴的“花形金饰”，雕有“大吉”文字。从洛阳金村出土的“金狮子”、“金簪”、“金叶”来看，反映出西晋盛行花丝首饰。这些首饰是用金银细丝盘绕成各种花型纹样，细致精巧。湖南长沙出土的东晋双鸟纹金饰、鱼形金饰、梅花金饰、镂空花金珠，表明东晋南朝金银器的装饰工艺有了重大发展，创造出了“错采镂金”的新工艺。

到了金银工艺高度发展的唐代，金银器的装饰是在保留金银本色的前提下，通过丰富多样的装饰纹样和装饰手法充分展现金银的材质之美及其所蕴含的象征意义。

唐代金银器装饰的突出特点有二个 一是走重生活化。二是对外来装饰艺术的撷取。

以前者来说，装饰题材有各种动物纹、花卉纹和连生贵子、多子多孙、事事如意、多福多寿等寓意吉祥图案。在装饰构成上，或者以一花为中心衬以各种飞禽走兽，或者以动物为中心周边饰以团花卷草纹。这方面的例子如1970年出土于陕西西安南郊何家村的“刻花赤金碗”，碗外壁浮雕相互交错的两层莲花瓣状纹饰，每层十瓣，上层各瓣内分别刻有獐、鹿、孔雀、鸳鸯等瑞兽奇禽，下层花瓣内均饰以忍冬如意花纹。双层莲瓣及各种禽兽之间均以花草纹填充。两层连瓣纹所形成的面积形状统一的装饰区，整体装饰繁密而不凌乱，变化丰富而又统一和谐，既有浓厚的生活气息，又有强烈的装饰效果（图7-27）。

图7－27

而在撷取外来装饰艺术方面，无论是在早期受波斯萨珊王朝风格影响，还是在中、后期所创新的具有中国风格的精美作品中均可以窥见得到。如早期带把的金花八曲银杯，圈足和口沿周边都是联珠纹边饰，杯侧的圆环形上下附饰片的杯把，以及八曲分瓣的杯体，一方面显现着异域色彩，另一方面，从杯体分瓣的装饰图纹中有仕女树下游乐和狩猎图像，又是中国传统的装饰风格。这表明当时金银器制作中已将异域造型、装饰与中国传统的造型、装饰结合起来了。像今藏于陕西省历史博物馆的“乐会八棱金杯”，打破传统的圆杯形，以联珠纹相间做成八棱形。纹样是八个秦乐胡人形象。杯的造型明显受西方影响，但杯上所饰的鱼子纹和蔓草飞鸟纹却是传统的中国纹样。到了唐代中、后期，这种结合更加紧密。如作为唐代金银器中的名品菱花或葵花形的金花银盘，盘口的外轮廓是多弧曲的菱花或葵花形，线条弧曲流畅、规律、匀称而有变化，给人以丰润华美之感。通常在盘心部位装饰的主要纹饰，早先多为单体的鹿、狮子、凤鸟等，后来除了单体造型外，又出现双鱼、双凤、双鹦鹉、双摩羯（鱼龙）等组成的团花或圆形图案，更富装饰趣味。在银盘菱花或葵花形盘缘，饰布局匀称的花卉图案，由折枝花、果与叶片组成，较早的花朵纹疏落有致，以后花卉图像丰满而分布密集，还有的在盘心的主纹周围再加饰一周花卉图案，由内外两重增加至三重纹饰，叶浓花艳，银地金花，更显富丽堂皇。有的盘下装有卷叶状等盘足，使用更加方便。同时一些外轮廓呈菱花或葵花样式的盒子，也颇为流行。在装饰纹样的选择上，逐渐转向以花鸟题材为主，特别是各色折枝花卉图案日渐为人们所喜爱。

唐代富有装饰艺术风格和水平的金银器甚多，这里略举两例试说明之

一是“银盌金鱼化龙纹大盆”该盆高7 3厘米，口径34 5厘米，底径24厘米，重达1150克。1982年出土于江苏丹徒县丁卯桥，今藏镇江博物馆。通体为银质盌金、平底、敞口、五曲腹，盆内运用了錾花工艺錾刻了丰富多彩的纹样，整体纹样构思独特、设计巧妙、布局合理，不仅根据各部分的需要也考虑互相之间协调统一。银盆底部在五曲形内，约360平方厘米的区区方寸之中设计出了一幅“河塘情趣图”，夏日莲花盛

开，一对鱼化龙在河塘中互相追逐、嬉戏，生动活泼，整个底部的纹饰以鱼化龙为主体，一对龙首鱼尾展翅飞动的鱼化龙双双张开大口、圆睁双目、精神勃勃，虽有五曲形局限，但设计者没有为所困，通过精心设计，将一条鱼化龙的尾部上翘，另一条尾部下垂，飞动的双翅根据底部外形二只向内，二只向外，向内的翅膀呈旋涡状在平面之中顿时形成动感，以此为中心轴互相追逐，在二条鱼化龙的首尾空档处，依据外形的特点，为弥补纹样的分散，巧妙设计了一朵开放的莲花，一朵含苞的莲花，并与底部纹样中的其它莲花相呼应。两条鱼化龙嘴前各大胆刻有一颗火焰宝珠，使两条鱼化龙串连起来，在其它适当的地方填充了几朵莲花、几片荷叶，七尾小鱼在中间穿梭游弋，底部还刻有水波纹，鱼化龙身上刻有精美的鱼鳞，使得整个画面更加生动，内涵丰富。银盆腹部内壁一周五曲间设计五对珍禽，由卷条纹相连接，有机组合，穿插有致；沿面内壁在五曲间设计五只奇兽，并间以卷草纹样构成带形装饰，在底部、腹部、沿面三组相对独立的纹样之间，设计者运用了二条较狭的带状连续纹样与之相连贯，从而使得其浑然一体，形成富丽、华美、丰满的装饰效果，体现了唐代金银工艺装饰设计中融合南北，揉和古今，兼容中外，博大精美，华丽丰满的美学思想和审美情趣（图7-28）。

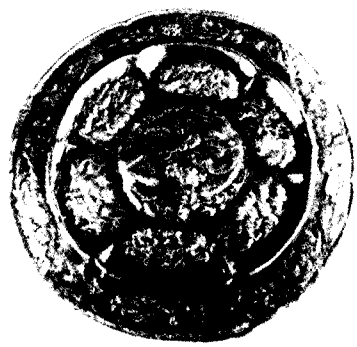


图7－28

二是“金栉”，“栉”为梳篦之总称，既可梳理头发，又可作头饰。该栉高12.5厘米，宽14.5厘米，纯金制成，净重65克。1983年出土于江苏扬州，今藏扬州博物馆。金栉形状呈马蹄形，用厚0.2～0.4毫米的金薄片镂空錾刻而成。栉面上部满饰花纹，花纹可分两大区域，即中心部位的主纹和周围的边饰。主纹是由卷云式蔓草纹作地，上饰两位对称的奏乐飞天，其一吹笙，一执拍板，面庞丰满端庄，袒胸露足，身着长裙，腰系飘带，栩栩如生，两飞天间的中下部饰一朵如意云纹，以示吉祥之意。周围的边饰是五层带状纹，由内向外，分别为：单相莲瓣纹带；双弦线夹连珠纹带；镂空鱼鳞纹带；双弦线夹连珠纹带；最外层为镂空缠枝梅花间蝴蝶纹带。另在中心主纹下部还饰有一横条纹，即鱼鳞纹底上饰蔓草纹带。中心主纹和多层次的边纹设计新颖别致，构图和谐，别具匠心，基本采取对称手法，但又在对称中寻求变化，产生生动活泼的效果（图7-29）。

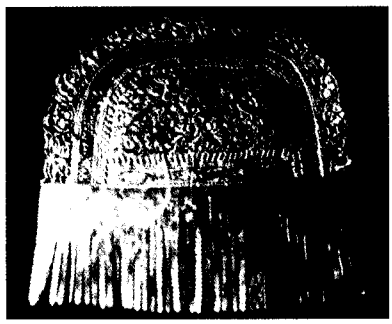


图7－29

到了宋代，金银器皿的生活化和商品化，不仅使金银器的造型工艺美术发生了变化，而且装饰艺术风格也有明显的不同。为了适应市场的需要和大众化、世俗化的审美风尚，宋代金银器皿的装饰纹样，多以自然生动的花卉瓜果、亭台楼阁、人物小品和其他吉祥如意的图案来吸引消费者。如1980年出土于福建省邵武市故县村的“鎏金银八角杯”，高5.5厘米，口径7.5～9.3厘米，足径3.5厘米。杯心錾刻《踏莎行》词一首。杯的主体纹饰压印图案，以开光式分布八面，每个棱面上下沿各饰一组卷草、如意及方胜纹。压印图案表现了新科状元骑着骏马，在手持伞盖的随从簇拥下，纵情游览于花市的场面。同一地方出土的“鎏金银八角盘”，高1厘米，长17.5厘米，宽13.4厘米，平底八角形开光内，压印出凸起的人物、花木、龙凤、池鱼、亭台楼阁、如意祥云，构成一幅美好如画的人间仙境。其他花卉瓜果纹，茎蔓缠绕，瓜果连绵，连苞蕾、花瓣、枝叶、脉络都表现得逼真细致。而且作为装饰的花纹与器形的花式非常协调统一，根据器形的花式来设计装饰纹样，如五曲梅花银盏，在底心饰一浮雕梅花，在每曲壁上还分别饰一折枝梅。而团菊或莲花造型的碗、盏，则将器底饰作花蕊，器壁饰作花瓣，使整体造型犹如一朵菊花或莲花（图7-30）。

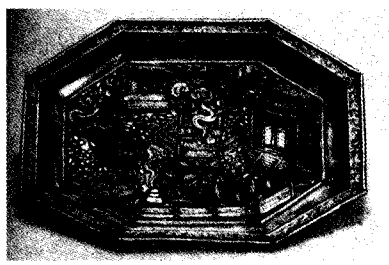


图7－30

总之，宋代金银器物的装饰，不仅将造型与装饰设计巧妙地结合在一起，使两者互相体现，而且其纹饰自然生动，格调清新典雅，表现出强烈的世俗化风格特征。这种装饰总体特征，在与宋对峙的辽、金、夏和大理等民族政权的金银器装饰中，也有不同程度的体现。只是这些政权内的金银器制作，在呈现上述风格特征的同时，还有鲜明的民族风格特征。

元代不仅在服饰上大量用金，而且大量生产和使用金银器皿。据文献记载，早在成吉思汗统一蒙古各部以后，依照窝阔台的命令，制成了许多金银的象、狮、马等动物，样式华丽的器皿和家具。以至欧洲著名的马可·波罗当年来到中国，在他所著的《马可·波罗游记》中惊叹："大汗所藏勺盏及其它金银器数量之多，非亲见者未能信也。"元朝统一以后，金银器的制作是有增无减，但制作中心由北方转移到了江苏的苏州一带。由于苏州一带是传统的装饰艺术风格流行的地区，所以元代金银器的装饰风格是传统的、汉化的。如1959年江苏吴县吕师孟墓出土的"如意纹金盘"，高1.3厘米，宽16厘米，通体恰如四个如意状云头重叠而成，轮廓如方似圆，如意纹饰凸起于浅盘之上。盘心由凸起的四个如意纹饰组成，盘内遍布阴刻缠枝花卉纹样。金盘的如意纹饰沿正方形对角线方向分布，呈对称之势，外形沿S波状变化，呈如意翻卷之势，整体如同一朵盛开的鲜花。盘边如意纹重叠交错，层次分明，宛如花瓣；盘心的如意形态及朝向均与外围纹饰结合，宛如花蕊，韵律感强，装饰趣味更浓。金盘盘面遍刻花卉，流畅细密的线条使花筋、叶脉、枝叶的姿态栩栩如生。图案从盘心向四角发散，布局均匀，密而不乱，近观远望均能收到效果。内外各有四个如意纹组合在一起，象征着"事事如意"（彩图23）。今藏于苏州市博物馆的"银镜架"，由三个框架组成，主框架呈长方形，中间有捶揲团花纹，副框架上槽梁中间饰一朵荷花，小框架呈H形，起固定支架的作用。该器纹饰繁复华丽，玲珑剔透（图7-31）。

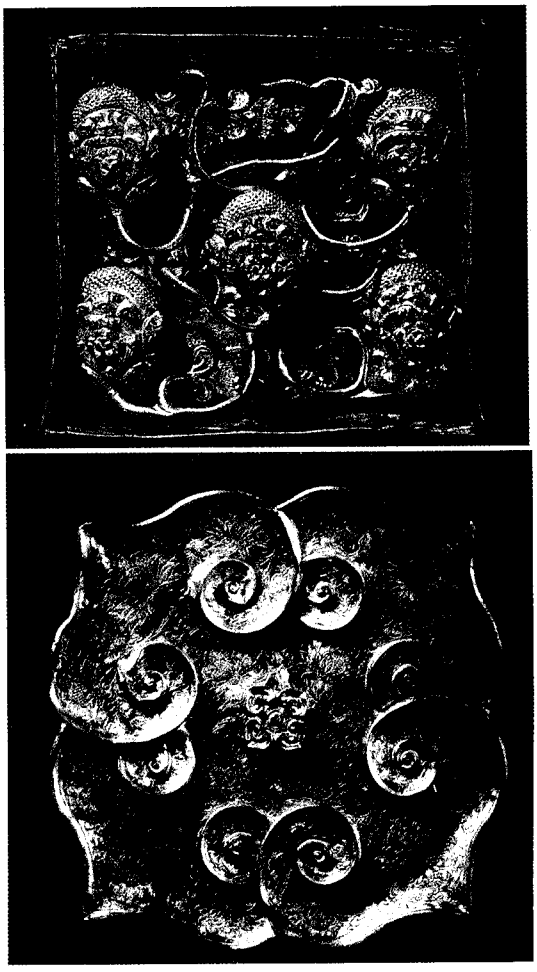


图7－31

明清时期，由于金银器的设计已不再像唐宋时期的金银器皿那样追求实用和审美结合，不再保持金银材质的本色之美，而是极尽装饰，使整个装饰呈现一种金光宝气，豪华至极的特征。最有代表性的是北京定陵出土的金冠、金盘、金壶、金粉盒、金盂、金碗、金爵等一批金器。除此之外，还有一些传世物也可以反映明清金银器的装饰艺术水平。

如1958年出土于北京定陵的"鎏金银盘"，高1厘米，长17.1厘米，宽13.4厘米，造型呈四曲长方形，侈口、折沿、浅腹、平底。折沿外缘有一周凸起的方棱为唇，沿面阴刻一周三角折线纹。盘底阴刻一对麒麟回首衔缠枝纹样。银盘外形虽由四条曲线相连而成，但线条曲中求直，轮廓端正而略有起伏，整体呈对称状，内底阴刻纹饰皆以小凿锤接而成，但线条连贯流畅，毫无生涩之感。缠枝麒麟纹以线造型，且用凿较浅。鳞片、枝脉未作雕琢，图案整体疏而不空，银盘底面平洁如镜。盘心麒麟以相反方向上下对

图7－32

称，尾部与缠枝纹巧妙相接，装饰效果强烈（图7-32）。

又如故宫博物院所藏“金嵌球天珠”，通高82厘米，球径30厘米。由两个金叶锤成的半球接合而成，其接缝位于赤道上，球面布满由大小珍珠嵌成的300个星座，计3240颗星，并各具名称。天球支架，系由九条相互缠绕的行龙组成，上部四龙以爪擎起子午及地平线，中部一盘龙为腰，其下有四条对称的行龙，与制有浮雕海水的珐琅座连接，座底以四个对称的兽首为足。运用了锤碟、錾刻、掐丝、镶嵌等多种手法，工艺细腻，极具装饰艺术特征（图7-33）。

图7－33

8

中国古代染织品工艺美术

众所周知，在中国古代，染织品主要是用于制作服饰。而服饰是人类赖以生存和生活不可缺少的一部分。它不仅是构成人类生活的重要因素，而且也是人类区别于其它动物的重要标准之一。人类社会的发展，既是人类自身进化的过程，又是文明创造的过程。作为人类文明重要内容的服饰，虽然同人类的政治、经济、生活状况，以及文化、思想、道德等诸多方面有着密切的关系，但是，在决定服饰美的众多因素中，作为服饰的质地既是基础、前提，又是决定因素，而服饰质地的美，在很大程度上取决于染织的纹样、色彩、图案设计。

考虑到染织品的工艺美术与服饰之间密不可分的联系，本章在阐述染织材料、染织工艺的基础上，重点探讨染织品造型与装饰工艺美术，这里有二点是必须首先提出来的：一是染织品由于是纯平面的，其视觉效果主要取决于纹样、色彩、图案，其纹样图案的造型与装饰基本上是合而为一的，所以我们不再将其造型与装饰严格区分开来，而是一并论述；二是鉴于染织品与服饰之间的关系，特别是古代众多的染织品工艺美术仰仗于服饰而被保存下来，以及染织品工艺美术借助于服饰得以充分体现，所以不可避免地要涉及到大量服饰史方面的内容。

8.1
中国古代染织品及染织技术的发展

8.1.1 纺织技术的起源

纺织技术是在人类文明进程中，最早兴起的与人类文化发展最为密切的创造性活动之一。原始的编织、纺织技术源于渔猎时代的编结技术。据考证，早在旧石器时代中期，许家窑的先民们便使用以植物韧皮或动物皮条编结网兜的“抛石索”。编结又用于结网捕鱼，即《周易·系辞下》所载 伏羲氏“结绳而为网罟，以畋以猎”。到了新石器时代，随着农业与定居生活的开始，织造在前代编织的基础上有了较大发展。浙江余姚河姆渡遗址出土了距今约 7000 年的苇席，西安半坡、庙底沟等地陶器上的十字纹、人字纹，是由篾席印模上去的。从编织方法来看，有斜纹编织法、缠结编织法、绞缠法和棋盘间格纹编织法，反映了当时编织技艺的高超，也为原始纺织技术的发展奠定了坚实的基础。

将丝和麻纤维纺织成线，是古代先民认识自然，改造自然过程中的重大发现和进步。从民族学资料看，人们一开始将短纤维加捻成线绳是用手搓或用手在腿上搓，后来才使用有凹齿的小木棍作加捻工具。植物纤维经搓拈后可以提高强度，为提高搓转捻合的效率，人们发明了纺轮纺纬。这种纺轮和纺纬在新石器时代的文化遗址中有大量的出现。从文献所载和考古资料来看，被原始人最初发现和利用的植物纤维是麻、葛。对这两种纤维的制取，有两种方法 一是直接剥取，用手或石器剥落植物枝茎的表皮，粗略整理，不经脱胶直接利用，另一种是自然脱胶，即采用浸沤脱胶法，这是让麻葛之类的植物表层在雨淋水泡中腐烂，而使纤维松动。人工浸沤的方法大约在新石器时代晚期出现。

植物纤维脱出后用手搓绳，方法是将准备加工的纤维略加梳理排比，压紧于两指之间，向同方向搓转。利用搓转时产生的力偶，使纤维扭转，互相抱合，形成单纱。把两根单纱合到一块，朝相反方向搓动，使之重合，形成股线，并合多股便成为绳。

无论是单纱，还是绳，由于其柔软，已不适合再用编织方法，于是发明了“手经指挂”的原始织造方法。《淮南子·氾论训》载 “伯余之初作衣也，缕麻索缕，手经指挂，其成犹网罗”，即把经线的两头各结在两根木棍上，一系腰一手持，绷紧后可像编席一样进行织造。这种织造方法逐渐演化为一种简单的原始织机——腰机。操作织机者席地而坐，腰系卷布轴，脚踏经轴，拉直经线，用分经木挑出梭口，穿过纬线，再用机刀将纬线打齐，如此循环交替织造。从浙江余姚河姆渡文化遗址出土有机刀、卷布轴、梭子和分经木等腰机零部件来看，最迟在六千年以前，原始腰机已相当成熟。这种腰机所织出物无论是在经纬密度，还是在光洁度上，均达到了一定的水准。西安半坡仰韶文化遗址所出土的 7000 年前的陶器中，有 100 余件带有麻布

或编织物的印痕，已经有平纹、斜纹、一纹一纱罗式绞扭织法与绕环混合编织法等。

另外，传说中轩辕皇帝的元妃嫘祖在登封嵩山向仙女学习植桑、养蚕、缫丝和制衣技术，并将这一新技术传给中原妇女的情况，以及浙江吴兴钱山漾新石器时代遗址、河南荥阳县属于仰韶文化时代遗址发现的丝织品，南北各地新石器时代中蚕纹的大量出现和1926年在山西夏县西阴村发掘的半个蚕茧等考古事实，表明蚕丝的利用在史前也是十分流行的。蚕丝在我国染织品乃至社会经济生活中的地位和作用十分巨大。

当然，从我国原始文化遗址出土的文物来看，由于石、陶纺轮的形制有大小轻重之分，纺轮大而体重者可能用于纺麻，纺轮小而轻者可能用来纺丝。在陶器底部出现的布印痕迹，线痕粗细不同，粗的应是麻、葛织物，细的似为丝织物。

8.1.2 夏、商和西周时期纺织原料和纺织业的发展

从《夏小正》等古老的文献中，我们可以看到有关养蚕的直接记载。正是夏代蚕桑业的发展，所以当时的纺织品，乃至服饰出现了前所未有的情况。《管子·轻重甲》记载说“昔者桀之进，女乐三千人……无不服文绣衣裳者。”这条材料，一方面反映夏代奴隶主贵族享用丝织品的奢华生活；另一方面，也说明夏代丝、麻、葛纺织手工业有了相当发展。

商朝的蚕桑业又有了新发展，从而带动了丝织业的发展。在一些商代墓葬出土的青铜器表面上，经常粘附有丝绸残片或渗透的布纹痕迹，经过研究，知道当时不仅能织造各种平纹组织的绢帛，如河北藁城出土的商代铜觥上可辨别出纨、绡、纱、罗、绉五种丝织物痕迹。此外，还有采用比较高级的提花技术织成菱形花纹的暗花绸和色彩绚丽的刺绣。而这种提花的菱形花纹暗花绸，必须要有提花装置的织机才能完成。

商代的麻纺织技术也达到较高水平，出土的商代麻布为平纹组织，每平方厘米有经线18～30根，纬线6～8根，表面残留的胶质较前代少，说明韧纤维脱胶技术又有了一定发展，从文献材料来看，当时麻类有大麻、苎麻和苘麻等种类。其中大麻织的粗布是古代劳动群众的主要衣着材料。苎麻织物称纻或纻布，可制夏衣。此外还有葛布。葛纤维比麻细长，但葛的皮不好剥，须用水煮后再剥离。葛布制作的夏衣，制别凉爽。

西周是古代纺织发展史上的重要阶段，纺织品达到了相当精细华丽的水平，还掌握了染料染色技术。丝织品除罗、帛、丝、绫、绢、绮、纨、缯等以外，还出现了各种色彩的提花锦和刺绣。如1974年在陕西宝鸡茹家庄出土的西周辫子股刺绣印痕，分别长15厘米，5厘米，分别宽9厘米，3 5厘米，纹样先绣出轮廓线，再用石黄、朱砂等色涂绘。刺绣技术已很娴熟，所用辫子股针法流传后世。但锦绣服饰在当时尚为奢侈品，产品较少，仅供贵族享用。普通平民百姓所穿服饰的质地多为麻、葛，而麻、葛同样有粗细之分，质量达到很高水平，计算纱支的单位为升。每升为80根经线。古书载，周代麻布幅宽一般为1尺5寸。比较粗的布7升，供奴隶穿。奴隶主穿和使用的细布为15～30升，约合每厘米24根～48根经线，已和现代的细麻布不相上下。

丝织品、麻、葛织品的发展，使染色发展成为专门的行业，官府手工业作坊有掌染草的“染人”，《诗经》中提到的织物有多种颜色，当时人们已掌握多种矿物染料，像赤铁矿、朱砂、石黄、空青、石青等。植物染料在这一时期被用于染制各种颜色。媒染染料和媒染剂在这时也开始使用。据有的学者研究，西周时，已获得红、黄、蓝“三原色”的染料，并能用它们套染多种颜色。

8.1.3 春秋战国时期纺织业的迅速发展

有关春秋战国时期桑麻种植业的发展情况，在文献材料中记载颇多，如商周时期就已经存在的蚕桑业，到这一时期，不仅种植的地区扩大了，而且出现了一批著名的产地。麻、葛的种植，在春秋战国时期更是普遍。葛是多年生蔓生植物，纤维比麻长，最初官府织葛多向山农和泽农征收，到这时已人工种植。

桑、麻、葛的种植范围的扩展和产量的提高，使麻纺丝织手工业遍及广大农村。城市中纺、织、染、缝的作坊十分兴旺，四时都有“麻枲丝茧之功”。如齐国的都城临淄店铺众多，各种布帛、衣物买卖兴旺。

纺织业中，丝织发展最快，首先表现在缫丝技术方面，有了新的突破。缫丝是丝织的第一道工序。《礼记·祭义》载当时缫丝把蚕茧放在沸水中煮烫，清除丝胶等杂物。并用小木棍把散开的孚丝挑起合缕抽引出来。其次，表现在纺织技术方面，原来全靠两只手反复交替进行织布的腰机已经不能适应形势的需要。于是经过人们逐步革新，一种用脚踏的斜织机便很快代替了古老的腰机。《列子·汤问》记载的“纪昌学射”的故事，说明春秋时代我国已出现脚踏织机。这种斜织机的经面与水平的机座成50～60度的倾角，坐着操作，可以一目了然地看到开口后经面是否平整，经线有无断头。斜织机改用脚踏提综，手就可以更快地引纬、打纬，织布速度和质量都有提高。当时纺车已逐渐取代了纺轮，纺纱效率也成倍提高。丝织品种类主要有罗、纨、縠(纱)、锦、绣、绢、绮、缟等。产品已具有地区特色，齐纨、鲁缟、卫锦、荆绮，闻名天下。

与丝织技术一样，春秋战国时期的麻纺和葛纺技术也有了发展，即由原来的搓法发展为绩法。当时织出来的麻布，从长沙战国楚墓出土的白色麻布来看，麻纺技术是相当高的。经鉴定为苎麻织成的平纹组织，经纬密度为28 × 24根／平方厘米，超过现在的龙头细布。

随着纺织业的兴旺，练染业也有了长足的进步，并逐步形成独立的手工业部门。官营手工业中，与练染有关的有7个工官，有不同的分工，如钟人染羽，筐人设色，幌人练丝，还有染人，掌染草等。

印染工艺在春秋战国时包括敷彩、版印等工序。敷彩，又称彰施。它是在织物或衣裳上用调制的颜(染)料循花纹涂绘。古籍上称为画缋(绘)，它是印花的前身。春秋战国时代，画绘敷彩的衣裳十分普遍，《左传》说贵族们“衣必文彩”。讲究“九文、五章，以奉五色(青、朱、黄、白、黑)”，“非列采不入公门”。

当时染色分石染和草木染两种。石染指用朱砂、赭石、石黄、空(石)青、蜃灰(白)粉末等矿物颜料，进行涂染和浸染丝帛。草木染是指用植物染料的色素，进行浸染、套染和媒染染色，如用蓝草染蓝，紫草染紫，茜草染红，梔子染黄，皂斗(栎树果实)染黑等。总之，当时色谱已相当齐全。

另外，还值得一提的是春秋战国时期的媒染技术。据《周礼·考工记》记载“三入为纁，五入为緅，七入为缁。”这是以茜草色素作为红色媒染染料染纁(绛色)为底色，再以青矾石等交替媒染而成緅(青赤色)和缁（黑赤色）。

8.1.4 秦汉时期纺织业的显著进步

秦汉时期纺织业的生产规模以及织造技术均有显著进步。解放以后，花色品种繁多，品质精细优良的秦汉纺织染织品实物的大量出土，为我们考察这一时期纺织染织业的发展状况，提供了可贵的实物资料。

丝与麻是秦汉纺织业的主要生产原料，是当时人们衣着的基本质料。这一时期，桑麻的生产不仅有“环庐树桑”式的小规模种植，而且出现了“千亩桑麻”式的大规模经营。在桑麻的种植技术方面，秦汉时期已积累了丰富的经验。当时的养蚕设施，有蚕室、蚕架、蚕箔等，与今天相比，已相差无几。

除丝和麻以外，与前代不同，棉花和羊毛也成为当时的纺织原料。棉花并非我国原产，系由国外传入。虽然宋元以后我国各地才逐渐普遍种植棉花，但汉代新疆地区已懂得利用棉花纤维。考古发掘物表明，最迟

在东汉末，新疆地区就已经使用棉纺织品。而羊毛作为纺织品原料，则是在西北北部边陲地区普遍存在。

纺织品原料来源的扩大和品种的增加，为纺织印染业的发展提供了可能。秦汉时期，最显著的表现是丝织业的成就与技术的进步，其中以缫丝工具和织机为代表。在官营手工业方面，丝织作坊的规模很大，在京师所设织室、赵郡和陈留的服官所辖的作坊中，已采用先进的提花机，不惜人力财力，大量织造锦绣绮罗等精美的丝织品。东汉王逸在《机妇赋》中生动描绘了有花楼的提花机生产情况　挽花工坐在花楼上，口唱程序口诀，按预定的花纹图样控制复杂的综线运动，与坐在布机前的织工配合织造，上拉一束，下投一梭，有条不紊。这种花楼式束综提花丝织机已具有机身和装造系统的联合装置，基本上具备了古代提花机的主要部件，能够织造出各种复杂变化的纹样。民间的纺织业以麻、葛物为主，丝织次之。公元前107年，西汉王朝从民间征收的缯帛达500万匹，这从一定程度上反映出当时民间纺织业的发达。

以丝织品为例，不仅种类繁多，而且工艺水平高超。丝织品的种类以缯帛二字为代表名称，具体多达二十几种。湖南长沙马王堆一号汉墓出土的丝织品种类繁多，包括了汉代丝织物的大部分品种。如罗有烟色、朱色和皂色的纹罗，还有素地提花的菱纹罗，十分雅致秀丽。有一件方孔平纹的素纱禅衣，身长128厘米，重仅49克，织造时利用拈回方向的不同，使纱面有皱绉的感觉，类似今天的乔其纱，可谓“薄如蝉翼”、“轻若烟雾”。纱的细韧可想而知，反映出当时养蚕和缫丝、练丝工艺、设备都达到了相当高的水平。织锦中有一种立体感极强的绒圈锦(起毛锦)，织造工艺很不一般，除了提花装置外，还须有两个张力不同的经轴和起绒针，其总经数约为8800～11200根，组织结构十分复杂，织造之艰可想而知。

此外，秦汉时期毛纺织技术迅速发展，并走向成熟。具体表现在毛织品和毛毯的产量、质量和品种方面。我们知道，羊毛纤维虽经弹，毛仍有缠结者，纺纱时需用手指不断分细、分匀、理直纤维，再用纺坠(锭)旋转加拈成纱。一般工具为帛锭或搓锭。这一时期以手工搓锭改革产生的手摇纺车，在山东银雀山汉墓帛画和滕县、江苏省铜山的东汉画像石中可以见到其模型。民丰县发现的东汉毛毯，地经密度系每厘米7－8根，地纬密度每厘米4根，织造时以5根地纬嵌4根绒为一组，用马蹄形结法，织成鲜艳色彩。同址出土的龟甲填四瓣花纹毛织品，残长24厘米，宽12厘米，从其花纹来看，采用了四方连续纹样，具有强烈的设计意识。

在印、染技法的改进方面，这一时期同样取得了举世瞩目的成就。汉政府设有专管练染的机构，工官有“平准令”，主练染，作彩色，宫中设“暴室，主掖庭织作染练之署”。据东汉人班婕妤《捣练赋》所述，汉代丝的精练已有利用砧杵的机械作用和草木灰的化学作用相结合的捣练法，以提高生丝的脱胶效果，缩短工艺时间，从出土的纺织物来看，可以辨识的颜色有朱红、深红、大红、紫、绛紫、茄紫、宝蓝、淡蓝、湖蓝、翠蓝、蓝、蓝黑、黑、藏青、藕荷、绿、油绿、叶绿、褐、浅驼、浅橙、黄、古铜、杏色、纯白等30余种，这充分反映出了当时已有相当完善高超的配色和漂染、套染、媒染技术。染料以天然植物为主，矿物为次，随着印染业的发展，不仅出现了以专门开采朱砂矿的大矿主，而且出现了以种植栀子、茜草、红花等染草为业的人。

上述而外，秦汉时期的凸版印花技术也有一定的水平。如马王堆出土的印花敷彩纱和金银色印花纱，是用多块雕刻凸版套色印制的，并辅以手工描绘。这里值得一提的是　这一时期西南地区的少数民族已掌握了蜡染(蜡缬)的技法，方法是先将熔化的蜡在白布和绢上绘出花纹，然后浸入靛缸，最后去蜡，则显现出如绘的蓝地白花的印花布，当时称“阑干斑布”。由于巧妙地运用了点、线疏密的结合，图案色调饱和，层次丰满，生动朴实，有其独到之处。

8.1.5　魏晋南北朝纺织印染业的恢复和发展

汉末战乱，使从前纺织业发达的齐鲁地区衰落了，四川和江南的织锦工艺却有所发展。三国时四川的丝织业，特别是蜀锦生产有了很大发展。蜀锦品种繁多，富丽辉煌，成为魏、吴争求的高级织品。诸葛亮曾说“今民贫国虚，决敌之资，惟仰锦耳。”公元263年，蜀国曾一次拔给姜维锦、绮、绢各20万，以充军费。晋

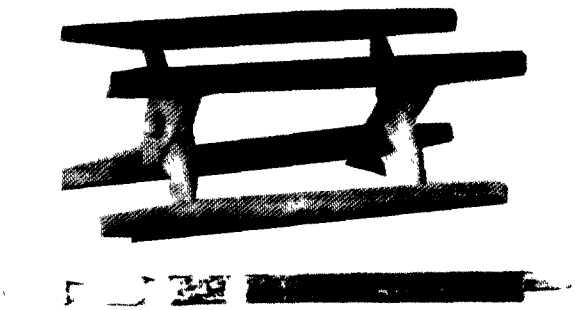


图8－1

代，蜀锦已在全国丝织业中居领先地位，左思的《蜀都赋》描写了成都蜀锦生产的盛况。

江南地区虽较中原开发晚，但在六朝期间，各朝政府的重视，北方流民的南徙，促进了江南蚕桑丝绸区域的扩大，早在孙吴时期政府多次下诏重视农桑。近年，在安徽南陵县麻桥乡发现东吴墓葬，随葬有梭子、纺锭等纺织工具和记有练、绢、绣、锦、缯、纻、布的遣册，为东吴丝织业的生产发展提供了实物证据。东晋南朝，江南地区的丝织业的发展更是有增无减，存在着官府经营和民间个体经营的形式。

与巴蜀、江南地区的发展同时，在广大的北方地区，尽管一些传统地区的丝织业的发展处于停滞、衰落状态，但北方边远的东北地区和西北地区，蚕桑丝织业得到了一定的推广和发展。

总之，魏晋南北朝时期，蚕桑丝织业在前代的基础上，发展出现了某些新的格局，这一时期打破了发展不平衡的局面。江南、边远地区的发展，为隋唐以后丝织业发展新局面的形成奠定了基础。

在丝织技法方面，这一时期也出现了许多引人注目之处。首先，关于缫丝。从晋朝民歌《作蚕丝》所云“绩蚕初成茧，相思条女密。投身汤水中，贵得共成匹”，以及杨泉《蚕赋》所云“下及兆民，咸趋缫事，尔乃丝如凝膏，其白伊雪”，反映出在缫丝方面有这样三个事实 一是参与缫丝的生产者甚多，二是当时用沸水煮茧；三是对丝织品质的检验标准是柔韧性(凝膏)和白度(其白伊雪)。

其次，关于纺丝。当时络车和纺车已大量运用到纺丝工序中。络车由络丝架和调丝小篾等组成。新疆吐鲁番出土了晋朝络丝用的丝篾，由四根横梁成十字形固定而成，横梁长19 8厘米,篾子中央有孔以承轴（图8-1)。从大小来看，它应是络丝所用篾子，络丝时引致绪端，直接绕于篾上，一手执篾轴，轻轻抛转，一手引丝上。而纺车在这时已大大改善。安徽麻桥东吴墓出土了一只纺锭，木质，表面涂黑漆，长20 1厘米，直径1 1厘米，一端有木榫，另一端有3道凹横，应是宏大定卷绕丝线位置而刻，最里一道似是固定在纺车上时的磨损痕迹。从文献记载来说，三国曹魏时，多综多蹑机曾得到马钧的改革。可惜的是，马钧的绫机一直没有合理可靠的复原。

在丝织品的品种方面，据张揖的《广雅》和南梁顾野王的《玉篇》所载，其中作为丝织物品名的有 缯、绮、縠、缣、绨、缟、练、绫、绣、绢、纱、纨、素等20多种。

至于印染技术方面，丝绸精练工艺在当时分为灰练和水练两类。灰练指的是利用碱性物质使丝脱胶，北朝使用较普遍，水练是利用水中微生物的水解作用，通过各种蛋白水解酶，对丝胶蛋白起专一的分解作用，从而达到脱胶的目的，这种方法在南朝使用较普遍。染料的使用，与秦汉时差别较大，一些主要色调中的主要染料被一些新的染料所更新。如红色调染料，红花染色取代了茜草，黄色染料方面，地黄逐步取代了栀子、黄栌、黄檗等，蓝色染料，这时随着木蓝的输入，制靛技术的兴起，而取代了昔日的蓼蓝和菘蓝。此外，当时使用的染料植物中较新的还有棠叶、虎杖、芜荑子等。

印染方法中，绞缬应用广泛，一般为缝线缚结法，即扎结防染，其花纹疏大者有鹿胎缬和玛瑙缬，细密者有鱼子缬等，亦可用谷粒包扎法，花纹为细小的菱形圈。夹缬染和绞缬染在北魏时有很大发展，一般为镂空版涂色浆印染，亦可涂防染材料，再浸染素色织物。今藏于新疆维吾尔自治区博物馆的“红色绞缬绢”，为红地、白色方形花纹，规划排列，风格素雅大方。

8.1.6 隋唐五代纺织业的空前发展与印染技术的进步

纺织、印染业是隋唐五代时期最大的手工业部门，纺织品产量与花色品种有明显的增长，纺织印染技术有很大的进步，尤以丝织业的成就最为突出。丝纺织品无论是数量，还是质量，堪称空前。

在纺织技术方面，唐以前不见有缫车之名，而在唐诗中却多次出现缫车的记载，如李贺《感讽》诗“会待春日晏，丝车方掷掉”，王建《田家行》诗“檐头索索缲车鸣”。这种缫车从字面来分析是一种手摇缫车，而不是脚踏缫车，缫车上已装有鼓轮，即后来所称的“响绪”。

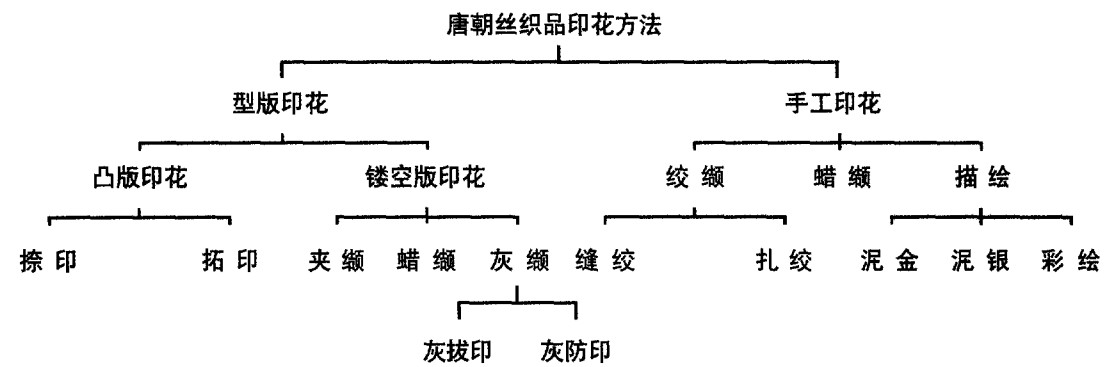
从现存资料来看，唐代织机可分多种类型，提花机中可分高楼束综提花机和多综多蹑机两类，素织机可分卧机、立机等类（图8-2）。

这一时期印染业的发展，表现在精练、染色、印花和整理四个方面

这一时期精练工艺包括煮练和捣练。其中煮练的精练剂主要有两类 一类是碱剂，主要是依靠草木灰的碱性溶解丝胶，除了前代采用的楝、蒿、藜、荻、椿灰外，桑紫灰和青蒿灰也开始使用，另一类是前代未见有记载的胰酶剂——猪胰，即利用猪胰中所含的蛋白酶、淀粉酶和脂酶，特别是蛋白酶，在一定的条件下对丝胶起到专一的高效水解作用的特点，来去掉丝胶。

在染色方面，唐朝织染署下练染有六作，除白作为练作以外，青、绛、黄、皂、紫五作均为染作，所用染料以植物染料为主，据《唐六典》等文献记载，唐朝仅用于丝绸染色的就有三十多种染料。在新增的染料中，有不少是媒染染料。当时媒染剂分为铁媒剂和铝媒剂两大类，铁媒剂来源之一是绿矾，另一来源是铁浆，即铁在水中被氧化成氧化铁，并转化成氢氧化铁而沉淀，极少量的铁离子游离而起到媒染作用，这是我国最早经过化学过程制备的媒染剂。铝媒染剂的来源有明矾和草木灰两种，当时广泛使用。

在印花方面，古代各种印花技术在此时均已定型。当时印花方法可以用下图来表示



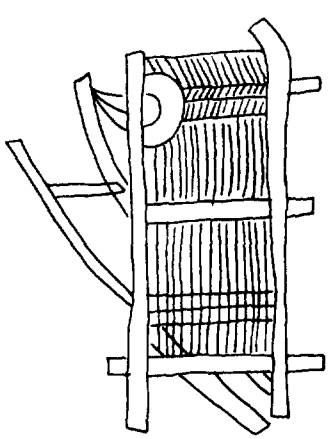


图8－2

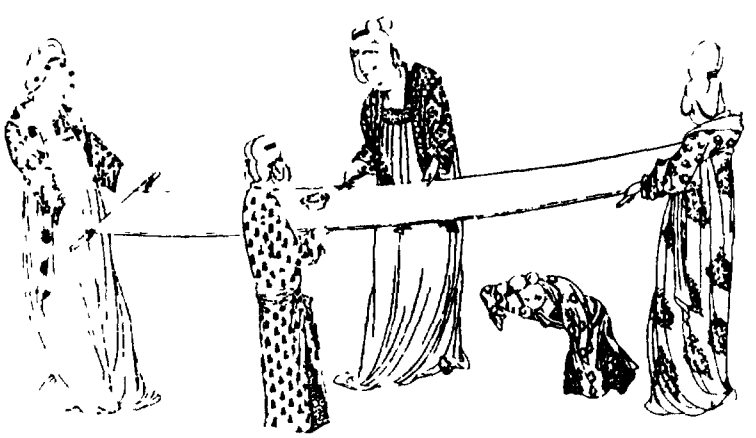


图8－3

在纺织品的整理方面，主要有平挺(熨烫)整理和余层整理两种方法。其中前者是沿用前代工艺，在捣练之后，“重烧熨头贴两头”，张萱《捣练图》中的熨帛场面是两人对持帛头，将帛拉挺，中间一女子右手持熨斗熨烫，左手拉住幅边，又立一女子拉住另一幅边。说明当时在平挺整理的同时，已注意到拉幅整理。图中还有一女孩正在看帛的反面，有可能是在注意熨烫的重度（图8-3）。而后者，分用漆和用油两种，用油比用漆更为广泛，主要用作防雨用具。

8.1.7 宋代的织与染

宋代的纺织业与印染业在隋唐五代的基础上继续发展，并取得了新的重要成就。究其原因，与前代不同之处在于宋代市镇大量涌现，非农业人口大大增加，社会分工更加细密，因而不仅从事纺织与印染的专业人员队伍扩大，而且有利于技术的改进。

在纺织业方面，不仅花色品种繁多，如锦多达百余种，著名的有苏州宋锦、南京云锦、织金锦等，而且随着海外贸易的空前发展，其产品畅销海外。除了民间的丝织作坊以外，宋代官府设有文思院、绫锦院、裁造院、内染院、文绣院等机构。南宋时，在全国出现了苏州、杭州和成都三大锦院，各有织机数百，工匠千人。

从有关考古发掘出土实物和绘画等传世艺术作品来看，宋锦以用色典雅沉重见长。著名的云锦基本上是重纬组织，兼用“织成”的织作法，用色浓艳。当时由于生活在新疆地区的回纥人擅长织金工艺，并向中原地区传播，所以这种工艺很快流行开来。有关资料显示表明宋代锦加金有明金、拈金两种，技法有销金、镂金、盘金、织金、金线等，达18种之多。

缂丝是中国独特的工艺品，以本色生丝的经，彩丝为纬，用手工以“通经断纬”的织法织出的正反面花样色彩相同的织物。又称“刻丝”或“克丝”。

在纺织工具方法，脚踏缫车、络车、纺车、整经工具、浆经工具、纬车、立织机、绫机、花罗机等或已基本定型，或已广泛使用，从而在提高纺织品质量的同时，大大提高了工效。特别是新出现的可以同时加拈和卷绕，有32枚绽子的大纺车，一昼夜可以纺绩百斤，提高效率30多倍，后来又改进为畜力或水力转动。

棉纺织在宋代虽是纺织业中一个新兴部门，但是发展的势头可以说是任何部门所无法企及的。北宋时，棉纺业尚只局限于两广和云南。到南宋时，迅速向长江淮河流域扩展。其中最为发达的当数福建，在当地流传着“木棉收千株，八口不忧贫”之说。云南、广西、广东的斑布，印花布闻名全国。然而，毕竟棉纺业还处于滥觞阶段，所以其纺织工具还很简陋，效率甚低。

在印染业和印染技术方面，宋代北方染料的种植颇为兴盛，仅开封府为满足官绢的印染，每年就需购买红花、紫草等染料10万斤以上。从所耗原料之多足可见宋代染料的商业性种植已有一定的规模。印染分为官染和民染，宋王朝设有专门负责印染的官染院，规模宏大，而民染虽一般规模不大，但几乎遍及全国各地。在宋朝的练染工艺中，有两点是值得注意的，一是媒染剂的使用得到相当重视，白矾和绿矾是当时最常用的媒染剂，民间也有用草木灰的。二是当时对练染用水十分重视，北宋宫内染院中专门开掘了五个水池以供练染洗涤，池中水必须保持一定的净洁度。一般练染每天两度换水，遇大批织物练染时须一天三度换水，严格避免污浊水和浓度过高的矾水相犯。这些措施说明当时对练染用水的高度重视，从而保证了练染产品的质量。

纺织品的印花工艺在宋代广泛应用，并得到很大发展。从文献材料看，当时染缬丝绸相当流行，不仅出现在市民服饰、彩帛铺上，甚至连军服也用染缬，以致宋政府为了区别军民或厉行节约，不得不采取一些禁令。当时染缬的工艺名目繁多，效果各异，如绞缬在当时盛行不衰。名目有方胜、团花、撮晕、玛瑙等，其中较为常见的是鹿胎缬。

随着印染业的发展，印染技术也不断提高。染缬加工已专业化，一批专门雕造花缬(即印花板)的工匠从

雕板印刷业中分离出来。当时出现了一批著名的镂刻印花版的工匠，如洛阳贤相坊有一名姓李的工匠，人称“李装花”。这种镂刻印花版技术的普及和发展，使“鹿胎缬”、“跋迟那缬”等费时费工的传统染缬方法多次被官府禁用。特别是到了宋末用桐油竹纸代替木板制作镂空印花板的作法，使印染花纹工艺更精细。

此外，宋代还发明了用石灰和豆粉调制成浆代替蜡进行防染的技术，称为“药斑布”，即后来广泛流行的蓝印花布。

8.1.8 辽金和西夏的纺织业

契丹族所建立的辽国，由于其民族和经济特征，毛纺业是一项重要的手工业产业。在毛纺业中，“驼尼”是用骆驼绒织成的高级毛纺品。此外，在阿保机建国以后，特别是在幽、蓟诸州被割让以后，汉族传统的丝麻、纺织业逐渐发展起来。由于大量能工巧匠在辽国丝纺作坊中从事生产，所以辽国的丝织品质量甚高，连宋朝皇帝也为之惊叹不已。

考古发掘出土的辽代丝织品，不仅品种多，而且质量高。如在法库叶茂台7号墓发现的丝织品，包括绢、纱、罗、绫和刻丝，共六类，九十多个品种规格。其中首次发现的辽朝丝织品用金的标本多件，特别是其中的一件约长二米的刻丝夹被，以金色为主色，织出飞龙、火珠、山水，海怪组成的复杂图案，为早期刻丝提供了一个典型标本。

党项族所建立的西夏王国的纺织业，只有麻织业和毛纺业。而最重要的是毛纺业。党项族人利用羊毛、驼毛之类，制成毛纺品。西夏字书《文海》中称为毛布，“毛料做褐用”，“褐”则是以粗毛线织成的毛料产品。羊毛不仅做“褐”，而且用来做毡毯，所制作的极其精致。《马可波罗游记》所记述的夏都兴庆府，“城中制造驼毛毡不少，是为世界最为美丽之毡，亦有白毡，为世界最良之毡”，“所制甚多，商人以运售契丹及世界各地。”

女真族所建立的金国，十分重视养蚕植桑，所以金国境内的纺织业在所有手工业部门中相对较为发达。

女真人以善织布而著称，其先祖在靺鞨时代已有生产细布的记载。入主中原以后，统治者从法令上规定每户定量种植桑枣，并从中原向内地迁去大量工匠，于是先进的纺织技术传到东北地区，从来不事蚕桑的女真人也学会了种桑养蚕，据考大约在章宗明昌年间，东北地区的丝纺业开始发展起来。后来，随着金人占领青、齐、河朔等著名产绢地区和定州等著名产绫地区，金国的丝织业更是有长足的发展。金国统治者在真定、平阳、太原、河间和怀州等著名丝织品产地设置作坊，称绫锦院。主要生产绵、绮、纱、縠等高档产品。绫锦院隶属都转运司。此外，还有裁造署，文绣署，织染署等丝织品加工业手工业作坊，均隶属少府监。

8.1.9 元代民族间纺织材料与印染技术的融合与发展

崛起于漠北地区的蒙古族，其纺织材料本来主要局限于毛而少丝、麻，但是，随着蒙古族对汉族和其他民族的全面征服，不仅蒙古族很快掌握了汉族地区的丝麻生产，而且宋代以来渐次发展的棉纺业也由少数民族居住的边远地区，迅速向内地推广。正因为如此，所以在元代一时间出现了民族间纺织材料与印染技术的融合与发展的格局。

首先，就丝织业来说，不仅桑蚕种植面积和养殖数量呈不断上升之势，而且丝织技术也有所提高。我国考古发现的著名织金缎“纳石失”，就产生于元代。

元代丝织业的发达，是建立在丝织技术提高的基础上的。综合有关资料，元朝的织机形制可分素机(平机、立机)、花机、罗机、熟机(用于织小提花)、云肩栏袖机(织妆花用)等多种，其机具制造要求和装造要求各有不同，但十分严格，这说明元朝织造技术的进步。

其次，就麻织品来说，元代麻纺织遍及南方各地，是民间普遍的家庭手工业。麻布在元代虽然有被棉布取代作为衣着原料之势，但夏衣用麻布作材料仍然很普遍。广西是当时麻织业最为发达的地区。元代人们已经充分认识到了麻织品质地的优劣与苎麻的脱胶密切相关。因此在总结前代经验的基础上，广泛采用了“半晒半浸”的方法，日晒夜收，从而起到漂白作用。

再次，关于棉织品。棉花的种植虽然不始于元代，但元代是棉花种植推广时期。在棉纺织技术方面，元初通过著名棉纺织革新家黄道婆将海南黎族的棉纺织技术带回自己的家乡松江乌泥泾(今上海龙华)，并加以改进，而得到极大的发展，使棉布能织出种种花色。

除上述之外，与辽、金、夏一样，元代的毛纺织业主要在西北地区，元朝政府在宁夏、和林(今内蒙古鄂尔浑河上游东岸哈尔和林)等地设局院织造毡毯，产量极大，技术也很高，毛织品种不下六七十种。

8.1.10 明代纺织品种的增加和纺织技术的进步

明朝从建国之日起，就十分重视农桑事业，采取了一系列措施恢复和发展丝织品的生产，所以，到明中叶以后，太湖流域的苏州、松江等地，以及杭州、嘉兴、湖州一带可以说桑麻遍地，户户机声，蚕丝绸缎，无论产量和质量均享有很高声誉。至于川蜀等传统丝织业发达地区，在这时仍在缓慢发展。

在明代，丝织业的生产方式，大致可分为官营织造和民间织造两大类。官营织造由都水清吏司掌理，包括缎匹、织染等。在全国丝织业较为发达的地区均有地方官府设立的织染局。民间织造方面，在分工较前代细密的基础上，出现了规模较大的民间手工业工场。这种手工业工场，实质上是具有资本主义生产性质的。

明代丝织品的种类不计其数，按大类来划分，便可分出缎、绢、罗、纱、绸、改机、绒、绫、丝布、锦等十大类。

明代的棉织业发展很快，几乎遍及全国，棉布的产量增长速度之快，大得惊人。明朝初年征收棉布不过60万匹，永乐年间便达90万匹，甚至高达180万匹。当时棉纺织以个体农民的家庭副业为主，正如《天工开物》所述“棉布寸土皆有”，“织机十室必有”。一些地区棉纺织已转为商品生产，最著名的莫过于松江府，有“买不尽松江布，收不尽魏塘(在嘉善县)纱”的民谣。

明代棉织品品种规格变化不大，以本色平纹为主，幅宽约尺余，长16～32尺，主要品种有标布(总名大布)、扣布(小布)和稀布(较稀薄)，除此之外，还有如尤墩布、锦布、绫布、紫花布、斜纹布、药斑布(蓝印花)和松江的丁娘子布(飞花布)等特色布，这些棉布大都细软，颜色鲜艳。

这一时期，毛纺织业仍集中在羊毛、驼毛产区，即西北的兰州、西安等地。兰州所产绒质地最佳。明朝政府多次下诏陕西、甘肃织造羊绒、驼羯，至万历年间，其产量增至15万匹。

与丝、棉、麻、葛、毛等纺织业同步发展的是印染技术的进步。明朝的丝、麻、葛的精练技术已相当高明。精练分两步，初练用草木灰汤，精练已采用生物化学技术，用胰酶精练生丝、麻、葛等，精练后再经磨、刮等整理，以增加丝、麻、葛的光泽。在染色方面，染料以植物染料为主，靛蓝等染料广泛应用并远销国外。明朝对植物染料的采集加工已积累了很多经验。从现存的一些明朝纺织物色彩来看至今仍艳不褪色，说明色牢度相当高。

明代的印染中心在芜湖、京口(今江苏镇江)。这里的染彩色丝帛、雕造花版、印染斑缬等技术相当高。由于要印染大量深底白花的织物，蜡染和绞缬染已经不能适应需要，于是，在生产实践中创造了“拔染”技术，即利用化学药品褪色的方法，使染印深底白色花纹的生产率成倍提高。由“防”变“拔”的转化，在印染技术上又是一个新的发展，至今印染行业中仍广泛使用。

8.1.11 清代纺织与印染业的缓慢发展

满族入关以后，随着社会性质、阶级结构和经济成分的变化，在纺织业方面，由原来相对单一的皮毛和麻织品而发展到丝织品、棉织品为主，兼有麻织品和毛织品。

刺绣发展到清代，成为女子必学技能之一，并形成不同地方风格。最著名的有苏绣、粤绣、蜀绣、湘绣、京绣等，苏绣以苏州为中心，特点可归纳为平、齐、细、密、匀、顺、和、光8个字，针法有43种之多。湘绣以长沙为中心，善于写实，生活气息浓厚。粤绣则在明代的基础上，开始形成独特风格，用线多种多样，喜用金钱，花纹繁缛，色彩华美艳丽。蜀绣以成都为中心，自然淳朴，富于民间艺术特色，多用于生活日用品。京绣主要为宫廷服务，做工精巧，富丽豪华，用料昂贵。

在棉织业方面，清代进入了繁荣时期，鸦片战争以前，全国农户近半数织布，棉布进入市场约3.1亿匹，是手工业中产值最大的部门。当时全国最大的棉织品产区是江南的苏松地区，包括苏南的无锡、常熟、太仓、嘉定、松江以及浙江的嘉兴，苏州以坯布踹染为主。此外，河北、山东、河南、广东等棉织业也比较发达，江浙一带出产的标布和紫花布以“南京土布”之名而闻名全国。松江有扣布、飞花布、斜纹布、三梭布、药斑布、紫花布、精细绫、漆纱等名品。

成布后要染色、踹光。故染踹业应运而生。清代染布有作坊，叫做“字号”，漂布、染布、看布、行布各有其人。清代棉布印染品以药斑布(蓝印花布)最为发达。其中苏州所出最有名，称“苏印”。一般用涂过柿漆的油纸作花版，用豆粉和石灰作防染剂，图案优美粗犷，装饰性很强。

清代的毛织业与明代一样，主要集中在西北兰州、西安地区。但是，在纺织技术方面也出现了某些新情况，即形成不同特色的地方体系，同时，产量大幅度地增加，从而使其毛织品远销欧洲异域。如新疆的毛纺品轻盈疏软，织有中亚风格的细碎几何纹图案，西藏的毛织品色彩鲜艳，所用红花染料为它地所不及，所用羊毛纤维长，弹性好。用这种羊毛织成的毯毯，手感坚实细密，色彩丰富，有条纹。甘肃、宁夏、内蒙古等地的毛纺技术，既师承新疆、西藏的工艺技术，又受中原织棉、刺绣艺术的影响。

8.2
染织品图案和纹样工艺美术

在纺织品上通过印、染、刺绣等手段，使其具有一定的图案纹样，无论是从文献所载，还是考古发掘实物来看，大概与纺织品的出现是同步的。

为什么要使纺织品呈现出一定的图案纹样呢?《后汉书·舆服志下》在叙述服饰源流时有这样一种说法“上古穴居而野处，衣毛而冒皮，未有制度。后世圣人，易之以丝麻，观翠翟之文，荣华之色，乃染帛以效之，始作五色以为服。”其大意是说，远古时代，人们居住在洞穴里，在后来的服饰没有出现以前，人们身上穿的是野兽的皮毛，后来所谓圣人才将皮毛改成丝、麻，用丝、麻织物做衣服，并且因为看到锦鸡一类鸟的毛色十分华丽，便也仿效将丝、麻织物染成颜色，做成色彩华丽的衣服。这一点在《虞书·益稷》中说得更清楚，该书说“予观古人之象，日月星辰，以五彩施于五色作服。”传说中的炎黄时代的臣民们观察了天地间的万物，将自然界的形态、色彩进行艺术加工并施之于服饰上，这种做法，应该说体现了先民们对自然美的反应和追求。

尽管纺织品的色彩、纹饰、图案在其发展的历史长河中，不断被赋予某些新的含义，但有几点是可以肯定的 一是人们崇尚自然美的反映，二是以此来表达某种情感，三是作为服饰与人体和谐、协调美的重要手段。正是基于上述因素，所以中国古代纺织的色彩、纹样和图案装饰是十分讲究的。历朝各代都设计、制作出了既具有共同审美情趣，又深深打上时代烙印的大量织品。

8.2.1 文献材料中所见的原始染织品的色彩特征

人类在经历了漫长的树皮、树叶作为服饰主要原料以后，逐渐发展到利用麻纤维和丝纺织成各种织物。到新石器时代，随着“彩陶”的出现，原始的纺织品在色彩、纹样、图案等方面增添了新的内涵。

据宋人罗泌《路史》和明代《三才图会》等记载，在黄帝时代，“黄帝法乾坤，以正衣裳”，制订了冕服制度。而在冕服制度中，以12种文饰为鲜明标记。这12种章纹，均带有十分明确的含意（图8-4）。

“日、月、星辰”是属于闪光有亮度的物质，表示“照临”，取其“普照大下”的含意。

“山”表示山巅，由于形体高大，似乎可以左右气候，取其“能兴云雨”的含意。

“龙”由于体魄巨大无比，有稳重之感，表示不会变，取其“变化无方”。

“华虫”是一种雉鸟，又名野鸡。雄者毛美、尾长。雌者黄褐色，尾短，善行走而不能久飞，因此表现文气，取其“文采昭著”。

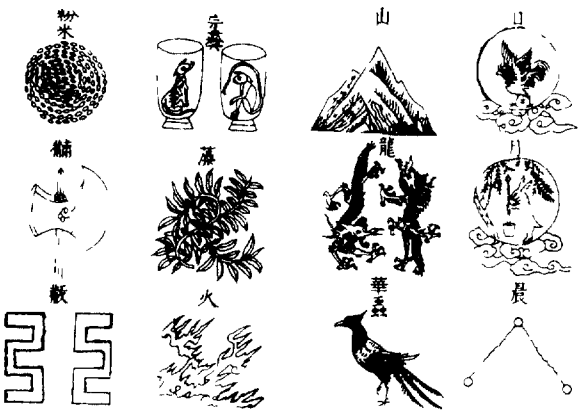


图8－4

“宗彝”是古代宗祠庙宇的盛酒器皿，是一种祭祀用的器具，在两樽祭器内各绘一种兽，即一虎一蜼（长尾猴）。取虎之勇猛，取蜼的忠孝，以表示有勇有谋有孝之含意。

“水藻”是指深水中的水草，象征洁净之意。

“火”表示出光明，取其炎上之含意。

“粉米”是洁白的米粒，取得滋养，有济养之功德。

“黼”与斧同音，用黑、白二色绘成斧形图案，表示可以砍断，象征权威。

“黻”古汉语中称之为“亞”形，即两弓相背，以青、黑二色处理图案，表示可以辩别是非，取其能见善背恶之含意。

应该说，上述的解释，是取自于上古文献汇编——《尚书》之中。而自古以来，据学者们研究，《尚书》有不少篇章出自秦汉人之手，所以，不免有许多的内容针对封建社会的情形，特别是这里所说的十二章服之制，无疑是指天子冕服上章纹的分布及其含义。然而，有一点是可以肯定的 原始社会晚期，人们在用来制作服饰的纺织品上染印图案花纹，而且这些图案花纹从其表现形式来看，主要是自然物的写实表现。只是正如上节所述，由于原始纺织品的染色还处于萌芽状态，受颜色种类和色彩的饱和度、稳定性等的限制，这种自然物的写实性具有相对性。

8.2.2 夏商西周时期染织品工艺的渐进

我国从夏代进入阶级社会以后，等级制度也便逐渐确立。为了维护等级制度，统治阶级不仅在制度上采取了一系列措施，而且在平时的衣、食、住、行方面也有严格规定。如在服饰制度中便表现为章服制度的确立和完善。而这一制度对作为服饰材料的染织品具有十分重大的影响。

有关夏代章服制度的情况，实物不见发掘出土，在文献中也仅有《论语》云 “子曰，禹，吾无闻然矣，恶衣服而致类黼冕。”意思是说夏朝的实际创造者大禹平时生活节俭，但在祭祀时，则穿华美的衣服——黼冕，以表示对神的崇敬。

考古至今没有发现商代染织品实物，但从安阳殷商墓葬出土的玉俑和石俑来看，其衣上不仅有绣纹，而且这些绣纹的设计具有相当的科学性，从大量的二方连续和四方连续纹样来看，可能是在纺织过程中完成的（图8-5）。这一点从殷墟妇好墓出土的铜觯上附着的菱形绣残迹，针法为锁绣，可以得到证明（图8-6）。而一些充分体现人体部位需要的图案纹样，则有可能是绘上去的。

西周时期，染织品的实物在考古中已有发现，其丝织物的图案以几何纹和小花纹为主。织物组织已有平

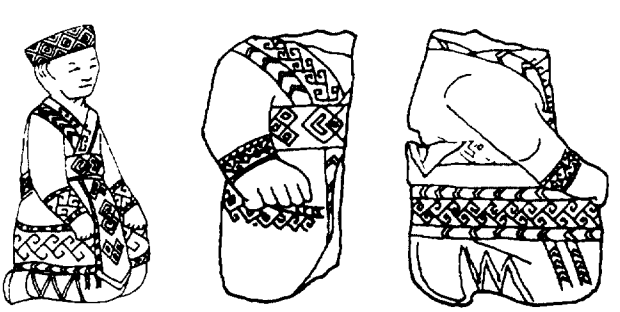


图8－5

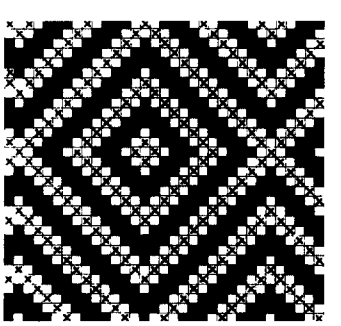


图8－6

纹和斜纹两种原组织，在此基础上又出现各种变化组织、联合组织和重组织。

属于平纹组织的丝织品有纱、绡、縠、纨、缟、绨、缦等品种。这种丝织品当时是根据丝线的粗细、捻度以及织物的密度、厚薄和加工工艺的不同而加以区分和命名的。这一时期出现的平纹变化组织主要是纬重平组织。斜纹往往是在平纹地上用于显示云雷纹、回纹以及菱形等几何纹。

宝鸡茹家庄西周墓出土了一块假纱组织织成的丝织品残片。它是在平纹地上加上假纱组织，以假纱组织织成菱形花纹（图8-7）。

从出土的西周时期丝织品来看，当时已出现了经二重和纬二重组织，如1970年在辽宁朝阳西周墓中出土了10多层丝织品，其中多层是属于经二重组织的丝织品，正反面的组织均为三上一下的轻重平组织（图8-8）。又如在陕西宝鸡茹家庄西周早期墓葬中出土的铜剑柄上粘附着一块纬二重丝织品的残片，纬丝表里换层，纬浮最长约3～4毫米，经丝显示菱形花纹。将这残片复原后的花纹，纬丝循环为42根。这是迄今为止我国发现的最早的纬丝起花的丝织物。

除了织物本身在纺织的过程中，注意组织设计以外，还通过印染技术印染出各种不同的纹饰和图案。这方面表现最为突出的是西周时期的章服制度。试看有关西周时期章服制度中的冕服的纹样和图案。

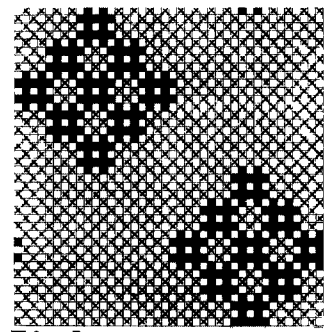


图8－7

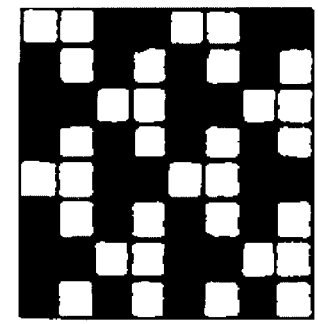


图8－8

图8－9

所谓冕服，就是由六冕和礼服配成的服装。六冕在纹饰、图案方面的特点如下（图8-9）

大裘冕　上衣绘日、月、星辰、山龙、华虫华章花纹，下裳绣藻、火、粉米、宗彝、黼、黻6章花纹。

衮冕　上衣绘龙、山、华虫、火、宗彝5章花纹，下裳绣藻、粉米、黼、黻4章花纹。

鷩冕　上衣绘华虫、火、宗彝3章花纹，下裳绣藻、粉米、黼、黻4章花纹。

毳冕　衣绘宗彝、藻、粉米3章花纹，裳绣黼、黻2章花纹。

希冕　衣绣粉米1章花纹，裳绣黼、黻2章花纹。

玄冕　衣不加纹饰，裳绣黻1章花纹。

从西周墓中出土的丝织物花纹、图案来看，其刺绣采用的全是辫子股绣的针法。黄色丝线在染过颜色的丝绸上运用单线条绣出纹样轮廓，以毛笔醮色在花纹部分大块涂绘，颜色有红、黄、棕等，个别部分为加强纹饰效果，运用双线条。纹样舒展自如，针脚匀密整齐。

8.2.3 春秋战国纺织物的纹样与图案设计

西周时期确立的章服制度，表现出鲜明的用色彩来区别尊卑的目的性。以当时的观念而言，青、赤、黄、白、黑为正色，象征着高贵，是礼服的色彩。绀(红青色)、红(赤之浅者)、缥(淡青色)、紫、流黄是间色，象征着卑贱，只能为便服、内衣、衣服衬里及妇女和平民的服色。

然而，当历史进入春秋时代以后，随着礼乐崩坏，服饰的色彩观念也发生了变化。关于这种变化，尽管直接的文献材料不多，但是，从有关资料来看，首先推动观念改变的是号称春秋第一霸的齐桓公。因他喜爱紫色，而使紫色成为齐国人们特别喜爱的颜色。这一事例表明，传统的服饰色彩观念受到冲击，色彩完全按照人们的审美观念和好恶而自然发展。色彩观念的改变，使得纺织品的纹样、图案的设计、制作也可以自由地展开和进行，因而这一时期的纹样图案由封闭转向了开放。

春秋战国时期，由于装饰艺术风格由传统的封闭转向开放，造型由变形走向写实，轮廓结构由直线主调走向自由曲线主调，艺术格调由静止凝重走向活泼生动。如湖北江陵马山砖厂和湖南长沙烈士公园战国时期楚墓出土的刺绣纹样题材除龙凤、动物、几何纹等传统题材外，写实与变体相结合的穿枝花草、藤蔓纹是具有时代特征的新题材。穿枝花草、藤蔓和活泼而富于浪漫色彩的鸟兽动物纹穿插结合，穿枝花草、藤蔓就顺着图案骨格——矩形骨格、菱形骨格、对角线骨格铺开生长，起着非作用性骨格的作用。换一句话说，虽然是在一定的规矩和框架范围内，但没有给人以呆板的感受。它们穿插自由，有的顺着骨格线反复连续，有的将图案中转隔断，有的作左右对称连续，有的和上下对称连续，有的按上下、左右错开1/2的位置作移位对称连续，从而使穿枝花草虽然是作为装饰图案而作，但是又看似作为骨格。在枝蔓交错的大小空位空间，则以鸟兽动物纹填补装饰。至于动物纹样，整个造型给人的感受往往是头部写实，而身部则经过了作者的处理，把纹样和图案简单化。有的部分甚至直接与藤蔓结为一体；有的彼此蟠叠；有的写实形与变化形共存；有的数种或数个动物合成一体；有的动物与植物体共生，以丰富优美和多样的形式，把动植物变体与几何骨格结合，这一切反映了春秋战国时期染织品的纹样、图案、设计思想的高度活跃和成熟。由于纹样图案按几何骨格对位布局，灵活运用同位对称与移位对称结合等方法，又打破了几何骨格的框架界限，所以纹样既有严整的数序条理，又有灵巧的穿插变化，虽然结构十分复杂，层层穿插重叠，你中有我，我中有你，可是仍然繁而不乱（图8-10）。此外，几何纹也很流行。

图8－10

春秋战国时期，从服饰的纹样、图案来看，其染织品中纹样和图案的象征意义越来越明显。具体而言，当时最为流行的龙凤纹样和图饰，既寓意宫廷昌隆，又象征婚姻美满。几千年来，在纺织品中以龙凤作为吉祥物，大概起源于此，除了龙凤之外，在当时的图案纹样中，鹤与鹿、翟鸟、鸮鹏都是刺绣中常见之物。而鹤和鹿与长寿神话有关，象征长寿，翟鸟是后妃身份的标志，鸮鹏(猫头鹰)象征胜利之神。如此种种，有的与今天这些动物的象征意义如出一辙，从而表现出中华文化的渊源流长。

图8－11

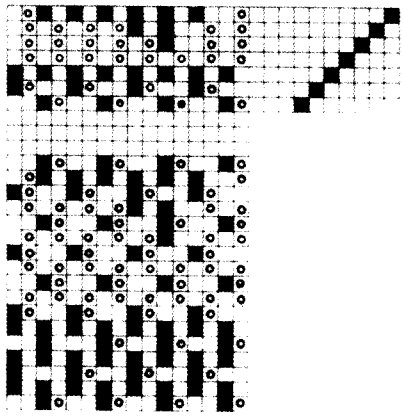


图8－12

图8－13

战国刺绣出土物较多，品种有衾、衣、袍、夹袱等，绣品大多以绢为地，个别以罗作地，在绣地上以墨或朱砂绘出图稿，再行刺绣。针法有辫子绣、锁绣，少量的有平绣。行绣中根据图案，有的满绣，有的间绣，且绣品全部施绣而成，不以颜色填彩。

1882年出土于湖北江陵马山1号楚墓，今藏于湖北荆州博物馆的龙凤虎纹绣，纹样由对称的单位组成菱形图案，有龙、虎、凤等。纹样矫健生动，造型简练，活泼生动，貌似花卉卷草。细看龙飞凤舞，龙虎相斗，有攻有守，或飞腾，或跳跃，凤作穿插回旋，运动感极强。凤鸟上饰以硕大的花朵为冠，十分醒目。充满着一种神奇浪漫的色彩。该作品绣线有红棕、棕、黄绿、土黄、黑、灰等，色彩华丽，绣工精细，表现出战国刺绣高超的水平(彩图24)。

江陵马山1号楚墓出土的“对凤对龙纹绣浅黄绢面衾”，构图由八组成对的龙凤纹组成，显得活泼妩媚。凤鸟头饰向上伸展，有如公鸡冠。冠羽处理成一枝花状，更有新意。龙凤从头至尾用弧形波浪线描绘，又用直线表现挺拔的双足，展示出一种力量。S形运动线的巧妙运用，造成上下左右的平衡感和流动优美的旋律。色彩单纯高雅，别具韵致（图8－11）。

值得我们注意的是：春秋战国时期纺织品上纹样、图案的设计特征的最终体现，虽然在很大程度上取决于刺绣和画绘来完成，但也得力于纺织中的纹饰组织和印染技术。这一时期织锦有一个十分突出的特点就是织锦图案靠二色以上的经丝交替换层来显示，故一般称之为“经锦”。经锦可分二色经锦和三色经锦两大类。二色经锦由两组不同色彩的经丝与一组纬丝，以经二重组织更迭交织而成。经丝依其作用分表经和里经。表经的一组长浮线遮盖住经的浮点，使其不露于织物的表面。为了配色起见，同一根经线依花纹的需要，有时作表经，有时作为里经。纬经虽只有一组，却可依其作用分交织纬(明纬)和夹纬（图8－12）。

三色经锦由三组不同颜色的经丝与纬丝交织而成。三组经丝的排列比为1:1:1，依照织物花纹的需要，三组经丝交替换层显花，当一组提作表经时，另外两组作为里经，所以这种三色经锦仍属于“二重经锦”。但三色经锦比二色经锦要多一种颜色，在显示花纹图案的多样化和色彩的真实性方面优于二色经锦（图8－13）。

8.2.4 秦汉时期纺织品中的纹样、图案

秦汉纺织品的纹样题材以云纹为主，大多为变体云纹，其中穿插龙、凤及植物纹等。从长沙马王堆一号汉墓出土衣物疏中刺绣的名称与实物来看，其中长寿绣的纹样较大，绣枝细腻，色彩浓艳，云纹呈变体穗状，紧凑平衡，布满幅面，并有龙纹与云纹相接。乘云绣则线条粗犷流畅，其云纹有如意头、卷云形、桃形等，云纹中夹有变体凤纹，凤身直接与龙纹连接，形象具体生动，构思奇巧。信期绣图案纹样较小，为相互缠绕的变体云纹，线条较细密，做工精巧。茱萸纹是汉代织绣艺术中常见的图案题材，原因是在汉代民间广为流传说，茱萸能够去恶消灾，避邪长寿，故茱萸纹在汉代成为一种典型吉祥的装饰题材，这也是中国古代植物纹用作寓意纹样的开始。马王堆出土的茱萸纹绣是在罗地上用绛色线绣出纹样，成行成列排布，空隙中绣有卷草纹和云纹，二者相互交插环绕。在汉代绣品中，只有方格纹绣，是相同排列的带有圆点的斜方格组成的方格几何纹，且其部分绣法采用平绣针法。当然除云纹以外，在河北怀安县出土的汉代丝织品残片上，还有奔兽、凤鸟、群山、流云、狩猎及人物等纹饰。

我们如果以秦汉时期纺织品的纹样、图案与春秋战国时期纺织品的纹样、图案作一比较，不难发现两者之间的同异所在　从总体上看，这两个时期纺织品的纹饰线条都相当流畅，纹样与装饰图案的用色都很清雅。然而，在图案的题材、风格上，战国时期以动物纹为主，龙游凤舞，猛虎瑞兽，中间夹以各种变形植物纹，图案表现得自然生动，活泼有力，自由奔放，充满着一种神奇浪漫的色彩。而汉代的纹样和装饰图案构图紧密，以变形云纹为主题，中间夹杂有翱翔的凤鸟、奔驰的神兽、层叠的云山，以及隶书吉祥语铭文，图案变化丰富，粗犷之中带有几分淡淡的幽雅，整个画面往往表现出人神混合，充满着无尽的想像和寓意。总之，从视觉效果来说，汉代纺织品的纹样和图案以古朴、庄重为其风格特征，不似战国的神奇浪漫。这种风格特征与汉代的其它艺术风格基本上是一致的（图 8-14）。

图 8 - 14

东汉时期，纺织品不仅纹饰发生了某些变化，而且在使用色彩方面也有了新的内容。一方面，云纹的使用在逐步减少之中，代之而起的是花草纹，不仅如此，而且无论是云纹，还是花草纹，其图案逐渐变得写实化。另一方面，颜色变得愈益丰富，有一二十种之多，基本颜色有红、绿、棕、黄、紫、湖蓝等。

考古出土的汉代印染织绣比较多，除马王堆一号汉墓出土的“绛地印花敷彩纱”和“茱萸纹绣绛色绢”以外，著名的当推　1984年出土于新疆和田地地区洛浦县赛依瓦克汉代墓群1号墓，今藏于新疆社会科学院考古所的“树叶纹绛毛坐垫”，长76厘米，宽73厘米。这块外观为方形的坐垫，其图案是由中央的四方连续纹样和外缘的二方连续纹样两部分组成。两部分纹样之间以方形框隔开，整个图案布局严谨有序；单元纹样一致，均以菱形格纹作框，填饰树叶纹。色彩以黄、红为主，以粉绿色作点缀，用绛赭色作衬托，色彩关系依次拉开，打破了风格一致所带来的沉闷感，形成灵活生动的装饰效果。中央部分图案以红色线作为四方连续构图的菱形图案构成骨架，在每个菱形空间分别填入下垂状树叶纹，外缘以粉绿色折线隔开，树叶纹填

充其间。主体纹饰以暖色为主调，同时以小面积冷色作点缀，故在色彩调和中又有对比。整个坐垫的纹样造型朴素，构图严谨，色调明亮（图8-15）。

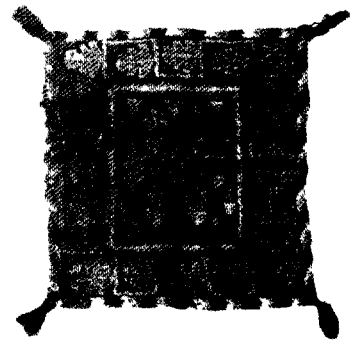


图8－15

8.2.5 魏晋南北朝时期传统纹样的衰退和外来纹样的漫延

从考古出土的属于魏晋南北朝时期的纺织物实物来看，大凡秦汉时期的传统纹样，到这一时期画工和织绣工艺技巧都不及两汉时期精美。这种情况，意味着两汉时期动物云气纹已经衰退过时，不再受到人们的青睐。

随着传统的织物纹样与装饰图案退出历史舞台，必然要有新的纹样和图案代之出现，综观魏晋南北朝时期在染织品图案、纹样的设计方面，新出现的纹样和图案大致有：

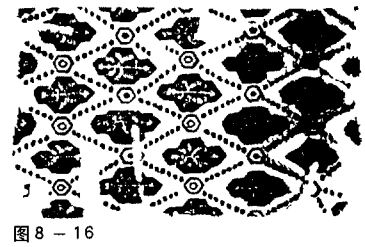


图8－16

第一类　利用圆形、方形、菱形及对称的波状组成几何骨格，在几何骨格内填充动物纹或花叶纹。这种纹样在汉代虽然也有所发现，但是并不普遍。不仅如此，而且汉代填充的动物纹造型气势生动，可是，南北朝填充的动物纹从其外观来看，给人的印象和感受是动势不大，在表现手法上多运用对称排列，常常用于装饰性姿式。在造型上，两个时代也是有重大差别的　汉代填充的花叶纹多为正面的放射对称型，南北朝填充的花叶纹则有忍冬纹等外来装饰题材（图8-16）。

从目前所出土的填充动物纹和花叶纹来看，特征鲜明的多为北朝时期的实物，以此言之，这种纹样在北朝时期已经定型。可事实上，从汉代纹样向这一时期纹样的转变，应该说发生在汉末三国时期，这可以从朱然墓出土的漆器上的纹样窥见一斑。该墓出土的漆器在案、樊、盒和部分漆盘上，绘有装饰图案优美的漆画。在漆案的案面和一些漆盘的盘心，绘出人物故事，而周边饰流畅生动的鱼水图案，在边饰中除云气等图案外，出现了回曲连续的植物纹图案，这种构图虽与南北朝流行的忍冬纹图案不完全一样，但相似之处颇多，这说明它是忍冬纹图案的前身。

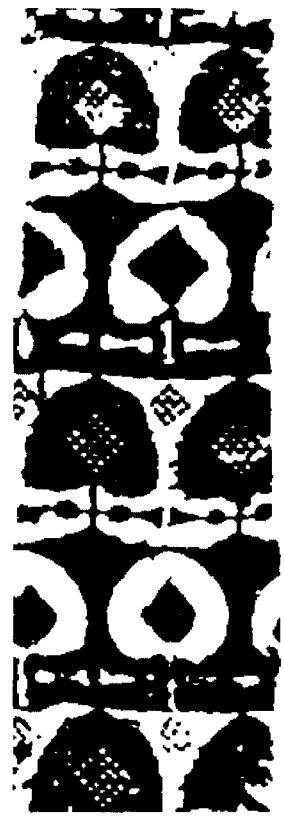


图8－17

第二类　圣树纹　简单地说，就是将树形简化成接近一张叶子正视状的形状，具有古代阿拉伯国家装饰纹样的特征，这种纹样在构图上实际是通过一阴一阳相互对比的树纹来突出整体的规律与变化的。这也可以说是后来纺织品面料纹样中，以植物纹为背景纹样的先驱（图8-17）。

第三类　天王化生纹　这种纹的纹样由莲花、半身佛像及“大干”字样组成。应该说，天王化生纹的出现和产生是与佛教的广为流传密切相关的，因为按照佛教的说法，在欲界六天王之最下有四天王，凡人若能苦心修养，死后能化生成佛。

第四类　小几何纹　这种纹样主要由圆圈与点子按照不同的形式组合成各种几何形状而成。从敦煌莫高窟壁画人物的帔巾纹和新疆吐鲁番出土的北凉时期的锦的纹样来看，这种几何纹虽然造型和结构很多，但是，在同一块布匹上，众多的几何纹却是规则地呈四方连续纹样布局的，与我们今天的纺织品的纹样可以说是一脉相承的（图8-18）。

上面我们简略地概括介绍了魏晋南北朝时期纺织品的纹样和装饰图案，虽然就其种类而言，不过区区四种，但这几种纹样、图案，却在中国染织品的发展史上占有十分重要的地位。原因是除了小几何纹在构图和造型上的美观、实用，受到人们的普遍欢迎以外，第一种几何骨格内填充动物纹或花叶纹的作法是对秦汉传统纹饰的改造和发展，其他两种纹样即圣树纹和天王化生纹与当时社会情况密切相关，圣树纹与伊斯兰教的信仰联系在一起，天王化生纹反映了佛教的兴盛，这在隋唐以后，均受到佛教徒的崇尚。

魏晋南北朝时期的染织品实物，多出土于新疆及甘肃敦煌。大多以绢为地，锁绣为主，图案或空白处全部以锁绣针法绣出，成为满地施绣的特色。这些出土物从组织结构上来说，虽仍继续沿袭汉朝的平纹经二重，表里层经丝比为1　2和1　1，但纹样的设计比以前有较大突破，主要是吸取了一些外来和兄弟民族地区纹样风格特点，在锦上织出了以圆形骨架为主的纹样，这方面表现最突出的是吐鲁番出土的“联珠对孔雀锦”（图8-19）。而敦煌莫高窟出土的北魏时期刺绣佛像供养人，是目前发现最早的一件满地刺绣作品，该绣品纹样以身着胡服的男女供养人为主，边饰为忍冬联珠龟背纹花边。针法以锁绣为主，有单行锁绣和双行锁绣，外脚有的距离较大，有的针针相连，十分紧密，形成较强的立体感。花边某些地方，反用锁绣针法，形成正面为顺针，背面为人字形锁纹。这种正反变化的针法，是在汉代锁绣基础上的创新发展。绣品色彩以红、黄、绿为主，还有紫色与蓝色，配色谐调、鲜明。绣器的边饰上以土黄、金黄、宝蓝、藏青等彩线绣制出六角形和圆形相互交叉连接成的连续纹，上下填饰缠枝忍冬纹。采用二晕配色的锁绣法，刺绣针势走向皆依人物、花纹的运动生长方向灵活变化，显得富丽大方(彩图25)。

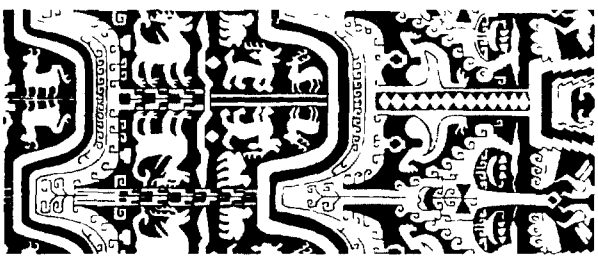


图8－18

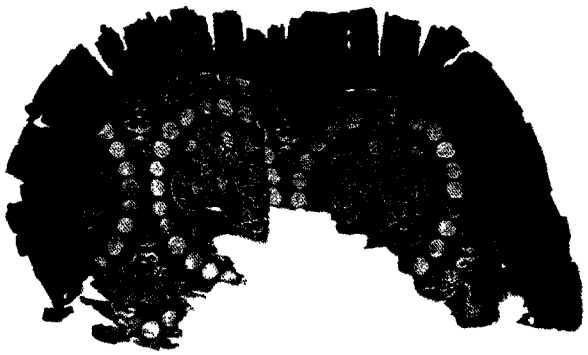


图8－19

8.2.6　隋唐五代染织品纹饰风格的进一步多样化

隋唐五代时期，由于受外来文化的影响，印染织绣艺术在风格上表现出明显的变化，从总体上看，大致向着清新、自由、神秘过度。这样的风格变化，反映在纹饰图案方面，纹饰的选择着重于反映生活，因而花鸟成为主要的纹样和装饰题材。像双鸟、蝴蝶、鹦鹉、莲花、团花、缠枝花卉等，是十分常见的。这些纹饰图案造型丰满，形象写实，色彩富丽，图案中蕴藏着无限的诗情画意，这一点应与这一时期绘画艺术的发展有关。此外，由于受佛教的影响，印染织绣中佛像日益增多。

有一点是特别值得注意的　隋唐五代时期染织品的纹样和装饰图案由于染织技法的提高，大多采用染、织和绣的手法，先秦秦汉魏晋以来的绘制手法逐渐弃而不同。仅以刺绣技术的提高而论，从陕西扶风法门寺出土的唐代刺绣实物看，绣法有辫绣、平绣、贴花绣、纱绣等，针法有戗针、撇和针、直针、缠针、齐

针、套针、扎针、戳金、平金、盘金、贴绢、堆等等。其中戗针、撒和针及铺绒绣技法的运用已经能表现出颜色的退晕和晕染的敷彩效果，再加上针脚铺列整齐，颜色协调自然，使绣品似绘画一般。在绫罗上用金银两色刺绣和描花，是唐代的一种流行装饰。撮金线、金片的技术很高，绣品熠熠放光。蜀锦为代表的以写实、生动的花鸟图案为主的装饰题材和装饰图案有了重大发展，形成绚丽生动的时代风格。

由于染织品中的纹饰、图案经历了魏晋南北朝时期的中外融合，到隋唐五代时期，已经发展为你中有我、我中有你的完整结合。如今藏于新疆维吾尔自治区博物馆的“联珠团花锦”，以外来的联珠纹排列成整齐的图案，并化联珠团花间用忍冬纹做装饰（彩图 26）。

考古发掘中，有关隋唐五代印染织绣品并不多见，今略举一例，试图说明其纹样、图案的造型与装饰艺术特征。

1972 年出土于新疆吐鲁番阿斯塔那，今藏于新疆博物馆的唐代“宝相花印花绢褶裙”，极具唐代印染工艺美术特征。因为作为古代吉祥纹样之一的宝相花，在唐代十分盛行，应用范围极广。宝相原本为佛教词汇，佛家称庄严的佛像为宝相。“宝”者，珍贵也。花冠以“宝”字，便增添其神圣感。最早的宝相花是莲花的变体，一般是六瓣、八瓣，单层，造型比较简单；发展到后来则大显其风采，在原基础上经过艺术加工，花瓣层层叠叠，又兼收牡丹、海石榴花的特点，更加端庄美妙。正因为如此，所以在唐代宝相花集众花之美而成。这件宝相花印花绢褶裙，构图简练，单瓣与复瓣散点排列，端庄富丽。深绿色地印宝相花，给人以层次分明，素雅大方的视觉感受（图 8-20）。

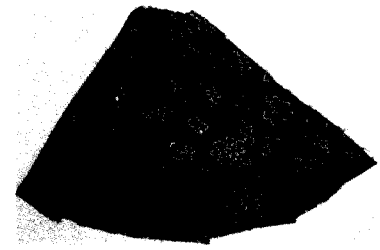


图 8 - 20

1964 年出土于新疆吐鲁番阿斯塔那，今藏于新疆博物馆的唐代“联珠对孔雀纹锦覆面”，同样反映了唐代染织品的装饰纹样特征。联珠纹作为波斯萨珊朝的纹样形式，被唐代吸纳以后，在这件作品中，其设计是联珠纹用孔雀起舞的图案为主体纹样，其上有祥云作衬的莲花纹样，其下为忍冬草、如意纹；联珠纹外围上方有奔驰状对马，下方有回首状对鹿，对马或对鹿的上下空间以树形纹作装饰。据说孔雀开屏有一定的时间性，所以被看作祥瑞之物。在该图案设计中，孔雀双翼上展，尾开如屏，作翩翩起舞状，为图案增添了一层吉祥意义。联珠纹内为深蓝色，朱红色，深蓝色花，内外相互衬托；黄色的联珠纹将内外纹样隔开，起点缀和勾边的装饰作用。由于具有上述装饰特征的手法，所以整个作品虽然色彩不多，但通过反复借用，显得绚丽丰富，强烈感人（图 8-21）。

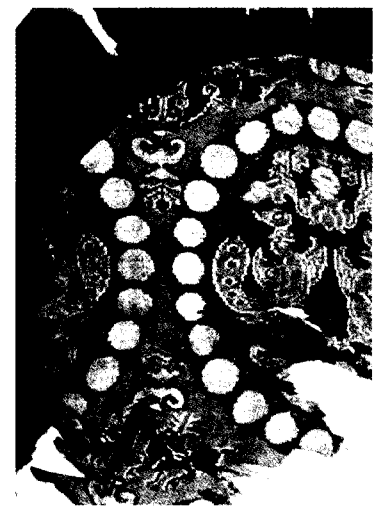


图 8 - 21

8.2.7 宋代染织纹样、图案设计的特征

作为染织品的主体——刺绣而言，从宋代开始，分化为欣赏性和实用性两大类。其中前者的纹样、图案内容大多是摹仿名人书画作品，注重写实，刻意追求的是原作的神韵与风彩。从文献所载和考古出土实物来看，宋代的刺绣纹样和图案的内容包括山水人物、楼台花鸟。这些纹样和图案针线细密，颜色光彩夺目，丰神宛然，设色开染，其效果比画更佳。而作为实用性的刺绣来说，这一时期同样有着巨大的发展。首先这一时期出现了双面绣。如在浙江瑞安慧光塔北宋墓中出土三方包裹经卷的经袱，以素罗为地，用黄白色粗绒施平针绣成成对双飞的鸳鸯团花双面图案，纹饰线条较细，针脚匀齐，绣面平整，绣工技巧非常熟练。1975 年出土于福州宋代黄升墓的日用绣品，有佩绶、香囊、荷包、衣衫襟的花边等，从其纹样、图案来看，其设计

题材以花卉为主，间以各种昆虫纹，如蝴蝶、蜻蜓、鱼藻纹等。刺绣技法多变，有平绣、辫绣、扣绣、打籽绣，还有先剪贴纹样，后加以施绣。针法更是丰富多彩，有平针、滚针、旋针、抢针、擞和针、铺针、齐针、斜缠针等十余种。同一描绘对象，神态不同，针法则各异，如一只蝴蝶，须为接针绣，翅为铺针绣，齐针绣圆形斑点，再以钉线绣绣出轮廓。绣面显得淳厚丰满，形象逼真。其它纹饰亦足如此。根据纹样的不同内容和要求，灵活运用绣法和针法，以增强绣面的艺术效果，这是宋代刺绣的一个特点。

就日用刺绣的纹饰图案设计来说，与欣赏性刺绣的一个重要区别在于人物较少，花卉较多。常见的花卉有梅花、山茶、缠枝牡丹等。这些花卉同样以写实为基础。不过，有的花卉纹样是将各种花卉汇集到一起，如四季花绶带，有玫瑰、马兰、秋棠、茶花、蔷薇、菊花、月季等多达18种，这种图案设计，在宋代以前是不曾有过的。

与刺绣纹饰设计和表现同样引人注目的是宋代锦的纺织印染纹饰与图案设计。宋锦堪称蜀锦以来具有特色的第二个名锦。如前所述，锦的生产历史中，战国、两汉流行以二色或三色经丝轮流显花的经锦，包括局部饰以挂经的挂经锦，具有立体效果的凸花锦和绒圈锦，魏晋南北朝仍以经锦为主。唐代出现的纬锦，是织锦技术的一大转折。由于色梭的替换比牵丝的变化要方便灵活，这一变化推动了织锦的发展。纬锦突破了经锦花型单元较小的局限，可以织出大块面甚至独窠的图案。从考古出土的宋锦实物来看，宋锦实际上是唐代纬锦的发展，典型组织是以经斜为地、纬斜为花的重纬组织。宋锦在一区内采用两种或更多的色彩，并以“分区换色”(或称“活色”)的办法增加织物色彩。

就整体风格而言，宋锦纹样秀丽谨严，色彩朴素典雅，色调深沉，不用强烈的对比色，晕裥相宜，古色古香。其图案设计分为大锦、合锦和小锦三种。

大锦又叫仿旧古锦，最为精细，其装饰图案的设计多用吉祥的动植物纹样，如狮、鹤、孔雀、鸳鸯、蝴蝶、莲花，花样约有40多种。大锦主要用于贵族的袍服和名贵书画的装裱。《丝绣笔记》记载：“宋袍花色分为翠毛、宜另、云雁、细锦狮子、练鹤、宝熙大花锦及宝锦中花锦等七种。”

合锦的纹饰和图案多是和合形、对称连续的横条形，图案规整，风格别致，大都用于书画装裱。

小锦的花纹细小，比较简单，多用月华、万字、波浪图案，同样多用于书画装裱。

宋代除刺绣、锦之外，缂丝亦非常有名。我们知道，缂丝起源于公元七世纪，在隋唐已广为流行，到宋代应用更为广泛。缂丝旧时又称刻丝、克丝、刻色，主要产地为苏州。宋代由于官府提倡绘画，所以刺绣与缂丝都摹仿名人书画使之成为纯欣赏性的艺术品，宋代缂丝图案内容多取材于院体绘画精品。同刺绣一样，其工艺制作力求表现原作的神韵风采，以颜色、粗细不同的丝线，甚至有些地方加以少量的描绘，将原作的肌理与质感之美摹刻得非常形象逼真。当时最有名的艺人有沈子蕃和朱克柔。

宋代的染织物不仅在考古发掘中增多，而且也有保存至今的传世之物。从其实物我们可以看出当时染织品的造型和装饰所体现的时代艺术风格。

图8－22

1975年出土于福建福州北郊浮仓山黄升墓，今藏于福建省博物馆的南宋丝织品“褐色牡丹芙蓉花罗”，在罗地上织平纹组织的牡丹、芙蓉和五瓣形小花。主花牡丹花头饱满硕大，芙蓉花秀气玲珑，枝茎纤细，婀娜俊俏，叶子舒展，脉络清晰。在组织排列上将数枝折枝花纹散点分布，花纹枝叶之间的起承转合，俯仰运动，造成生动自然又和谐统一的整体效果。如果说唐代的装饰纹样是以艳丽、豪华、丰满为其特色的话，那么宋代则是以轻淡自然、典雅恬静为其时代风格的，在这件丝织物的纹饰图案中体现得尤为突出（图8-22）。

今藏于西藏拉萨布达拉宫的南宋缂丝传世品“帕玛顿月珠巴像”，其主体纹样帕玛顿月珠巴是西藏佛教一本尊像。该像上方织不动佛、宝生佛、无量光佛、不空成就佛、毗卢佛等五

尊佛像，其下方为观音等五尊菩萨像，中央的帕玛顿月珠巴右手持剑，左手拿索，身缠一龙，右腿弓起，左腿半跪于莲台之上，造型生动，醒目突出。其色彩追求金碧辉煌、端庄肃穆的装饰效果，大红底衬托宝石蓝色佛像，白色剑和飘带活跃其中。人物纹样处在状似祥光的半月形内，周边遍布穿枝莲花纹，主体纹样与周边纹样相衬，繁简相宜，以简衬繁，以碎托整（图8-23）。

此外，上海博物馆所藏“缂丝莲塘乳鸭图”中有莲荷白鹭、翠鸟青石，乳鸭碧水，一幅生动的荷塘景色（彩图27）。

图8－23

8.2.8 辽、金、西夏和元的染织品造型与装饰

契丹、党项、女真族和蒙古族所建立的辽、金、西夏和元朝政权，由于有着共同的社会生活特征，所以在主要用于衣着材料的染织品的造型与装饰方面有着某些共同的特征，总体上呈现出纹饰简朴的风格。

从一些绘画作品中的服饰图案、色彩，以及考古出土的染织品来看，辽、金和西夏政权的染织品在纹饰简朴的总貌基础上，有限的图案也具有对游牧民族生存环境的写实反映，以及对汉族传统图案、纹饰的造型与装饰艺术的撷取。如辽宁法库叶茂台出土的锦袍，以棕黄罗为地，通体平绣花纹，领绣二龙，肩、腹、腰部分分别绣有簪花骑凤羽人及桃花、蓼花、水鸟、蝴蝶等纹样。

元代在征服南宋以前，其染织品的纹样十分单调。但是，随着元朝统一政权的建立，汉族传统的纹样、装饰图案很快为元统治者所吸收。这一点我们从山西芮城元永乐宫的壁画中可以清楚地看出，这一时期染织品的图案题材内容、造型特征和装饰风格，大致都是在承袭两宋装饰艺术传统的基础上发展，只有少数织金锦纹样受到了一些西域图案的影响。

从总体上说，元代的染织品图案与纹样以汉族传统的龙、凤、麒麟、羽人、禽鸟、蝴蝶、花卉、水云等为多，也有缠枝花纹。从内容和形式而言，大多取材于汉唐以来的神话故事、佛教传说及民间图案纹样。

具体而言，元代用于服饰的染织品，特别是官服，以各种生色花（写生花）为饰，《元典章》所载丝织品名目虽然很多，但大多用织金，如织金胸背麒麟、织金白泽、织金狮子、织金虎、织金豹、织金海马。另有青、红、绿诸色织金骨朵云缎、八宝骨朵云、八宝青朵云、细花五色缎等花样。从考古出土实物来看，内蒙古集宁路元故城出土的绣花夹半臂实物，用棕色四经绞罗作面料，衣领及前襟下部用挖花纱缝拼，米黄色绢作里，两肩所绣花纹极精细。这些花纹中有坐于池旁柳下看鸳鸯戏水的女子，有坐于枫林中的男子，有扬鞭骑驴的女子，局部图案还有莲荷、灵芝、菊、芦草、鹤、凤、兔、鹿、鲤、龟、鹭鸶等，其余衣身绣散点折枝花，绣法接近于苏绣针法（图8-24）。

图8－24

在山东邹县、苏州、内蒙古等地均出土过一些元代染织品，纹饰有花卉纹、云纹、龙纹等，有些纹样与宋代定窑瓷器的装饰纹样相类似。如1976年11月在内蒙古元代集宁路故城出土的元棕色罗刺绣花鸟纹夹袄，刺绣手法类似后来的苏绣，以平针为主，兼有打籽针、稀切针、辫针、抢针、鱼鳞针等。夹衫上刺绣的花纹图案多达百余个，其中花卉纹有牡丹、灵芝、幽兰、百合、牵牛、

竹叶等，从各种不同角度表现其生态，动物纹有凤凰、野兔、角鹿、彩蝶、双龟等，动物纹的主纹饰为仙鹤，旁边衬托水波、荷时、水草、芦苇等，活生生一幅江南水乡风光。除花卉动物纹外还有一些人物故事图案，在一件绣衫上有如此众多内容的图案实属罕见(图8-25)。而苏州张士诚母曹氏墓出土的绸裙和缎裙，图案为团龙戏珠、祥云八宝、双凤牡丹及穿枝宝仙等，基本上都继承了宋代写实的装饰风格和柔丽之风(图8-26)。至于在新疆乌鲁木齐市南郊盐湖1号古墓出土的黄色油绢窄袖辫线袄，肩领袖及襟边所镶纳石矢(织金锦)，纹样造型粗犷，反映了蒙古游牧民族的审美爱好（图8-27)。

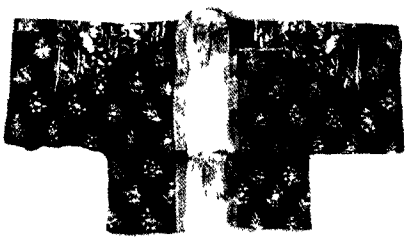


图8－25

图8－26

图8－27

图8－28

缂丝纹样、图案的造型与装饰艺术在宋代的基础上又有了很大的发展与进步。具体表现在设计意识更加强烈上。如今藏于辽宁省博物馆的“织成仪凤图”主体纹样为玉兰树和百鸟朝凤图。据考“仪凤”一词取《尚书·益稷》中“箫韶九成，凤凰来仪”句，即凤凰到来之意。“仪凤图”设计的构思与唐朝韩愈《石鼓歌》所谓“鸾翔凤翥众仙下，珊瑚碧树交枝柯”的意境相仿。白色玉兰花竞相开放，让观者感到幽香扑鼻。枝杆姿态优美，穿插自然，聚散均衡。凤凰位于图的左侧，凤喙微张作鸣叫状，眼睛细长，爪部蜷曲有力，双翼展开呈扇状，尾巴散开，仿佛载歌载舞的美女。凤凰的到来及其鸣叫声引来百鸟，孔雀起舞，白鹤飞鸣，喜鹊、翠鸟等齐聚凤凰周围和唱，声歌互答，构成喧闹异常、普天同庆的吉祥气氛。群鸟仰慕凤凰而从之状，寓意贤者威德服四方。整个构图自由舒展，飞翔的鸟与树上停立的鸟呼应，形成动静对比。近处的鸟刻画精致、细腻，远处的鸟单纯。刻划整体轮廓，近大远小，近实远虚，空间感颇强。明朗柔和的色彩，与自由活泼的纹样谐调一致，构成了田园般的风情（图8-28)。

8.2.9 明清时期染织品图案、纹样设计的大发展

明清的染织品纹样、图案的设计，堪称代表了我国古代染织品的最高水平，究其原因，除了丝织技术、刺绣技法、印染技术的提高和发展成熟以外，还取决于元代以来染织品设计意识增强和进一步的发展，并且发展日臻成熟的绘画艺术中的造型把握能力与装饰水平能够灵活自如地运用到染织品纹样与图案的构造和表现中。

从文献所载和实物来看，明代的染织品纹样、图案设计主要体现在龙袍、时令服装上，其突出的是染织品中的吉祥图案、动物图案、自然气象纹、器物纹样、几何纹样和人物纹样。

8291 染织品纹样中的吉祥图案

装饰纹样要求美与内容吉利的统一，是我国染织品艺术的特色。早在远古时代，我国人民就把一些雄健的猛兽形象作为“威武”的象征而用于男子的服饰，而将一些艾丽的珍禽比作“美好”，用于女服的纹样。

图8－6

宋元以来，随着理学的发展，装饰艺术领域意识形态的倾向性越来越强化，社会的政治伦理观念，道德观念，价值观念，宗教观念都与装饰纹样的形象结合起来，表现某种特定的含意，从而使染织品具有很强的符号性、象征性、寓意性。后来图案界就把它们叫做“吉祥图案”。吉祥图案利用象征、寓意、比拟、表号、谐意、文字等方法，以表达它的思想含意（图8-29）。

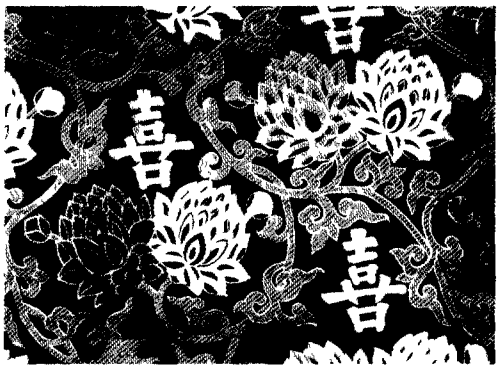


图8－29

(1)象征

就是根据某些花草果木的生态、形状、色彩、功用等特点，表现特定的思想。例如石榴内多子实，象征多子。而又把萱草和石榴作为装饰图案，象征“宜男多子”，牡丹花型丰满，色彩娇艳，被诗人称为“国色天香”、“花中之王”、“花中富贵”，故象征富贵。葫芦和瓜瓞（小瓜为瓞）、葡萄、藤蔓不断生长，不断开花结果，象征长盛不衰，子孙繁衍。灵芝可以配药，久服有健身作用，象征长寿。

(2)寓意

借某些题材寄寓某种特定的含意，这种表现手法多与民俗或文学典故有关。如莲花在佛教中是清净纯洁的象征，故用莲花作服饰纹样有当做纯洁的象征。晋朝葛洪在《抱朴子》中说，菊花长期服用能清心明目，可长寿500岁。《名山记》说，道士朱孺子，在吴未入王笥山，服用菊花，后来升天，故菊花也寓意长寿。晋陶渊明种菊东篱，故喻菊花为隐逸。传说王母种桃，三千年结果，吃了可以极寿，故桃子寓意长寿。

(3)比拟

赋予某种题材以拟人化的性格。如将松、竹、梅这三种耐寒植物画在一起，比喻经得起考验的友谊，叫“岁寒三友”，并蒂莲花则比拟爱情忠贞。明定陵孝靖皇后棺曾出土喜字并蒂莲织金妆花缎。

(4)表号

以某些事物作某种特定意义的记号，如把萱草称为宜男草、忘忧草，是母亲的表号。佛教的8种法器宝轮、宝螺、宝伞、宝盖、宝花、宝瓶、宝鱼、盘长是吉祥的表号，称为“八吉祥”等。定陵出土有柘黄地织金彩妆缠枝莲花托入吉祥纹纱和七珍图织金缎。

(5)谐音

某些事物的名称组合成同音词表达吉祥含意。如把芙蓉、桂花、万年青三种花放在一起，比喻永远荣华幸福，取名为“富贵万年”。又如把太阳和凤凰放在一起，取名“丹凤朝阳”，再如把莲和鲤鱼放在一起，取名“连年有余”。

(6)文字

如“乐”字、寿字、福字、喜字都是明代服饰纹样中常用的字，还有“百事大吉祥如意”七字作循环连续排列，可读成百事大吉，吉祥如意，百事如意，百事如意大吉祥等。

8292 动物图案

明代染织品常见的动物图案有现实性的动物，如兽类中的狮子、虎、鹿。现实性的飞禽仙鹤、孔雀、锦鸡、鸳鸯、喜鹊。现实性的鱼类鲤鱼、鲶鱼、鳜鱼。现实性的昆虫蝴蝶、蝙蝠、蜜蜂、蝗螂等，同时还有想像性的动物龙、蟒、斗牛、飞鱼、麟鳞、獬豸、凤凰等。

狮子除用在品服补子上表示官位等级外，并以大狮小狮相戏谐音太师少师，狮子滚绣球则象征喜庆。虎口衔艾叶是端午节镇压五毒的象征。仙鹿、仙鹤均象征长寿，孔雀、锦鸡象征地位，鸳鸯象征婚姻美好，喜鹊为七夕应景花纹，与梅花相配为喜鹊登梅，象征喜报新春。

鲤鱼跳龙门寓科举得中，鲤鱼系飘带则为八吉祥纹样之一。鲶鱼、鳜鱼象征丰收。

蝠谐音福字，与“乐”字组合为万福的象征，蜜蜂与灯笼、稻穗组合，象征五谷丰收。

8293 自然气象纹

以云纹最突出，云纹有四合如意朵云、四合如意连云、四合如意七窍连云、四合如意灵芝连云、四合如意八宝连云、八宝流云等，雷纹一般作为图案的衬底。水浪纹多作服装底边等外的装饰。也有作落花流水纹的。

8294 器物纹样

灯笼纹是元宵节应景的纹样。樗蒲纹为散排的两头尖削、中间宽大的梭形纹样，梭形内常填以双龙、龙凤、聚宝盆等花纹。八宝纹由珊瑚、金钱、金锭、方胜、双角、象牙、宝珠组成，象征富有。七珍纹由宝珠、方胜、犀角、象牙、如意、珊瑚、银锭组成，象征富有。

8295 几何纹样

明代服饰中的几何纹样在继承前代的基础上又有了某些发展，概括起来有三种类型

(1)八达晕、天花、宝照等纹样单位较大的复合几何纹，基本骨格由圆形和米字格套合连续而成，并在骨格内填绘花卉和细几何纹。这类花纹只少量用于服饰。

(2)中型几何填花纹，如盘绦纹、双距纹、球路纹等。有一部分用于日常服装。

(3)小型几何纹，如卐字 连续不断的卐字纹称作曲水或万字不断头。又如龟甲纹，被视为灵物，又象征长寿的龟，以六角形连续为龟甲纹。还如方胜纹，为菱形相叠的纹样，古时称之为长命纹。再如四合和四出纹，为方形的变化。四合是向心的，象征团聚，四出是离心放射的，象征发展生长。此外，还有球路纹、连续纹和锁子纹等，分别是双重圆形交切组合，像排列整齐的彩球，圆形团结谓之毬 圆形相咬成铜钱形的纹样，象征富有，仿锁甲形状绘成的几何纹，有辟邪的含意。

8296 人物纹样

主要有百子图、戏婴图、秋千仕女、太子绵羊及神仙、佛像等。如定陵出土有万历婴嬉花纹两色缎、万历皇帝孝靖皇后洒线绣百子女衣纹样。

值得注意的是，明代染织品纹样中图案尽管可以区分为上述6种类型，但是，在同一件染织品上所表现的纹饰并不是单一的，它往往是在一种主要纹饰下，穿插一些次要纹饰，因而给人以轻松活泼之感。同时在纹饰的表现上，在传统刺绣手法上又创造出了平官品补子纹样金、平绣、戳纱、铺绒等特种工艺技巧，因而，纹样的针脚细密工整，色彩鲜艳华丽。

在简要介绍了明代染织品的主要纹样与装饰图案以后，我们再联系几件具体实物来阐明其造型与装饰工艺美术。

今藏于故宫博物院的“绿地花果纹夹缬绸”，其印制方法是用两块镂雕成同样花纹的木板或油纸板，将布帛对折起来夹在两块花板之间，并使之夹紧，然后在镂空处注以染液，待干后解去夹板，即显出花纹来。此夹缬绸在绿色绢地上用蓝色、秋香色、橙色染瓜；用朱红色、橙色染菊花、石榴，用白色染萝卜；花叶及瓜叶则用蓝色，色彩搭配协调，色调雅丽而不妖艳。在题材表现形式上，纹样手法写实，组织丰富，单位纹样沿横向对称分布，错落有致，整体图案显得很大方。同时在一定程度上反映出这一时期审美趣味更趋世俗化（图8-30）。

图8－30

今藏于故宫博物院的“秋香地花果纹夹缬绸”，同样用夹缬印成。以柿子、桃子、荔枝、牵牛花、牡丹花、菊花为题材，花果相间排列，组成装饰性图案。在秋香地上，花果为暖色调，叶子以蓝色衬托，采用大对比、小调和的配色方法，主体花果鲜明，白色勾边作点缀，勾出花果轮廓。设色艳丽爽朗，又不失沉静娴

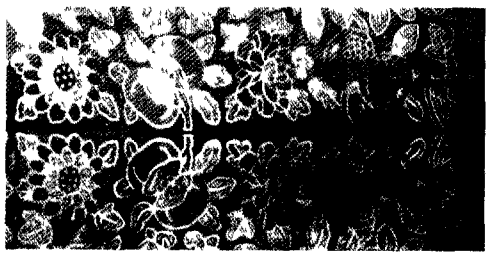


图8－31

雅，视觉效果极佳。图案构图巧妙地运用了四方连续的纹样组织，把各种花果平行排列起来，层次分明，节奏显著（图8-31）。

下及清代，无论是宫廷贵族所用染织品，还是普通老百姓所用染织品，其纹样和装饰图案较明代又有所提高。关于前者，我们仅从补服上的“补子”纹样就可见一斑，关于后者，我们从今藏于清华大学美术学院的海南黎族同胞所织的“织花筒裙”可以得到反映，该件筒裙在深蓝底色上衬托着白色、黄褐色花纹，以花草植物为题材组成几何图案。此花布采用染织、交织工艺，即先将经线排列整齐，防染出白色花纹，然后和褐色经线组合上机，与深蓝色纬线交织而成。花布工艺虽较复杂，但装饰效果极好，韵律感强。图案以二方连续形式表现，结构严谨，线条锐直，多变的几何纹样沿横向循环往复，使这件作品展示了重复的美。细密多变的带饰纯以几何形塑造纹样，其横竖、大小、方圆、折落、起伏如音乐的节奏韵律，给人以丰富的美感（图8-32）。

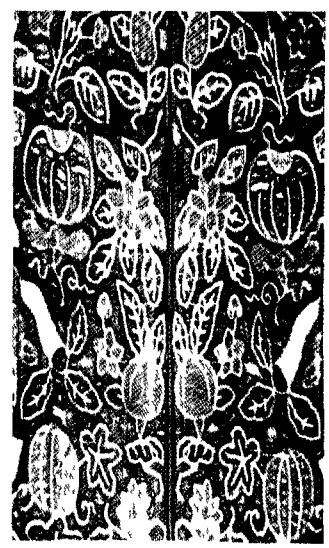


图8－32

清代染织品的纹样，据《蚕桑萃编》记载，依服用者的不同身分和职业，而各有不同。大致说来

贡货花样　有天子万年，江山万代，万胜锦，太平富贵，万寿无疆，四季丰登，子孙龙，龙凤仙根，大云龙，如意连云，朝水龙，八仙祝寿，二龙二则，八结龙云，双凤朝阳，寿山福海等。

图8－33

时新花样　有富贵根苗，四则龙，福寿三多，团鹤，樵松长者，闻喜庄，五子夺魁，欢天喜地，松鹤遐龄，富贵白头，大菊花，大山水，大河图，大寿考，大博古图，大八宝，大八吉，花卉草虫　羽毛鳞介，锦文等。

官服花样　有二则龙光，高升图，喜庆大来，万寿如意，挂印封候，雨顺风调，万民安乐，忠孝友悌，百代流芳，一品当朝，喜相逢，卜文锦，奎龙图，秋春长胜，五福捧寿，梅兰竹菊，仙鹤蟠桃等。

吏服花样　有寓兰，八吉祥，奎龙光，金八宝，金鱼节，长胜风，三龙会，秀丽美，枝子梅，万里云，水八宝，旱八宝，水八结，旱八结，花卉云，羽毛经，走兽图，佛龙图等。

商服花样　有利有余庆，万字不断头，如意图，五福寿，海棠金玉，四季纯红，年年发财，顺风得云，小龙儿，富贵根雏，白子图等。

农服花样　有子孙福寿，瓜瓞绵绵，喜庆长春，六合同春，巧云鹤，金钱钵古，串菊枝枝菊，水八仙、暗八仙、福寿绵绵等。

清代染织品保存至今的实物甚多，从众多流传至今的实物纹样图案的造型与装饰设计，我们可以看出当时的设计能力和审美风格。

今藏于故宫博物院的“缂金地五彩云鹤补子”。以捻金线缂地，以五彩线缂五色云、杂宝、海水江崖等，以孔雀羽捻成的线缂鹤的眼、羽及山石。缂工极为精细、匀整、配色艳丽而柔和，花纹主次突出，搭配得当，生动活泼，具有很强的立体效果（图8-33）。

图8－34

今藏于中央民族学院民族研究所文物室的清代“黎族刺绣龙被”，是黎族人用来盖棺材的。这件龙被底料用木棉线织成，主体纹饰为彩凤。凤嘴微张作鸣叫状，眼睛细长，凤翅散开如扇状，凤尾上曲如绶带飘扬，给人亲切祥和之感。下面麒麟回首望日，身披鳞甲，尾向上扬，分开的尾尖与头部须鬣呼应。脚似马蹄，四足作奔跑状。双凤与麒麟之间饰以环绕太阳的三角形祥云纹，其余空间饰以飘动的云朵。主体纹饰的上下依次饰有万字纹、开光式几何纹以及菱形几何纹组织。此龙被构图精细，繁缛华丽。麒麟含仁带义，凤寓繁荣昌盛，万字迹有连绵不断的续世之意，体现了清代纹样“图必有意，意必吉祥”的时代特色（图8-34）。

9

雕塑工艺美术

所谓雕塑，是指在金属、木料、石质材料和牙骨等上进行雕刻形象和以金属、泥土等进行立体塑造形象。从我国古代雕塑的发展历史来看，属于广泛意义上的雕塑范围，不仅包括青铜器、玉器、陶器、金银器，而且还包括石雕、泥塑、竹木雕刻、牙骨雕刻等众多方面。这些方面有的以雕塑工艺美术见长，有的则包含以雕塑来作为造型的手段之一，特别是像青铜器、陶器、玉器和金银器的制作，在制作工艺技术和工艺美术内涵方面，不局限于雕塑，也不以雕塑为主要艺术形式，况且我们在前面已列专章进行了论述，所以，尽管它们与雕塑艺术紧密联系在一起，甚至在某一历史时期代表了雕塑艺术的水平。但是，我们为了避免重复，只是简单涉及和扼要概括。因此本章内容主要以石料、木材和竹、骨、牙等为内容的雕刻和以泥土等为材料的塑造形象。

9.1
中国古代雕塑发展简史

9.1.1 雕塑艺术的起源

雕塑作为一种人们改造自然、创造物质生活资料的形式，是与人类的起源和制造工具同步的。人类历史上的石器时代所制造的石制工具，是雕塑的开始，而石制工具的制造到了一定阶段，必然要羼入生产者和使用者的审美情感，这种情感的表现使赋予了雕塑以不同程度的艺术形式。著名学者梁思成先生在其《中国雕塑史》中所说“艺术之始，雕塑为先。盖在先民穴居野处之时，必先凿石为器，以谋生存……，故雕塑之术，实始于新石器时代，艺术之最古者也。”是十分正确的。

旧石器时代到新石器时代的石器加工，从雕刻造型的意义来说，这些石器虽属实用品，但其性质已接近于雕刻艺术制作。特别是到了新石器时代的中后期，由这种普通的石制工具，逐渐发展到了玉石、象牙、骨、角雕的加工与制作。全国各地所出土的大量石器、骨角器以及用多种材料雕刻的装饰品，无论是设计能力，还是雕磨工艺，均呈不断进步发展状态。以至到新石器时代后期陶器出现以后，不仅种类和样式繁多，而且在器物造型上，因地区、习俗的差异而各地不同。在适合于实用的同时，塑作者结合对自然物各种形象的观察体验，多方面地重视美的造型，从而为独立的雕塑艺术创作开创了良好的基础。突出的如江苏淮安青莲岗出土的一件高足盆，那种三足挺立的坚实造型，使人感到它已具有某些雕塑艺术的独特形象。

原始雕塑艺术由于处于初始阶段，所以无论是在造型，还是装饰方面，其艺术性明显不强。但是，我们必须看到，处于肇始阶段的原始雕塑艺术，正朝着艺术的发展方向不断迈进。这明显地表现在当时已注意到形象的摄取。凡是他们接触到，感兴趣的人和动物形象，都能够以当时能够采用的手段、材料来进行塑造。如山东出土的象形陶器，显然是作者从生活中接触最多的猪、狗形象上，经过自己的敏锐观察而得到启发的，因为大象在当地是没有的。

9.1.2 夏、商、西周和春秋时期

夏代作为我国第一个阶段社会，雕塑的材料由史前的石、木、泥、骨、角等扩大到了金属青铜。雕塑材料的扩大，使我国雕塑艺术发生了重大变革，它推动了雕塑工具和工艺的发展，为特种雕塑提供了可能。

从夏代开始，一直到商周时期，我国的雕塑虽以青铜、陶器和玉器为主，但据史籍记载，殷商时代，为

奴隶主服务的官府手工业，有土、金、木、石、兽（皮革）、草（苇席）等六工。到周代，更有珠（翠）、象（牙）、玉、石、木、金、革、羽（毛）等八材之分，所有这些手工艺都与雕塑艺术有直接的关系。

以青铜器的铸造来说，性质上虽属于手工艺品制作，但从设计塑型、雕模，尤其是器身的花纹装饰，都属于雕塑艺术的创作范围。商、周青铜器制作特点，主要表现在器形和纹饰的构成上，是运用对称、连续等富有装饰性的艺术手法，用变化多样的曲线、弧线，构成各种形象的浮雕、线刻。从器形花纹设计到雕模铸造，特别是花纹和雕模的工作，要按照不同的器物形象、用途来决定花纹的内容和形式，分别施以不同的阳线、阴线和浮雕等手法。因此，制作一件青铜器，就需要多方面才能的工奴雕塑家来集体完成。它们制作目的和要求，虽然是受奴隶主阶级思想的支配，但在多种多样的器形和花纹的设计制作中，也体现了身受压迫的工奴们的艺术才华和对生活的美好愿望。

在青铜器中，四足或三足两耳的鼎是最多见的，其造型也有多样。如商代的鼎特别庄严、典重，具有一种端庄稳重、屹立不拔的气质，犹如一件坚实的雕像。西周、春秋以后，形制渐异，特别是在诸侯称霸时期，地方特色显著，如安徽出土春秋时期的楚国鼎，只从形象上就能看出当时楚国国力强大，具有雄视一切的气魄。如以之与造型圆熟的战国鼎作一比较，更令人觉得它们虽属一件实用器物，但似乎又是赋有性格内容的人像雕像作品。

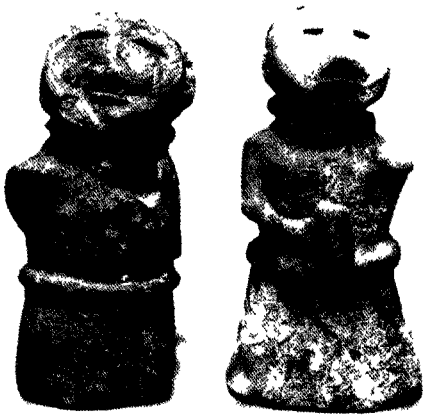


图9－1

除青铜器所表现出来的商周时期的雕塑艺术之外，从现存和考古出土物来看，还有陶塑、石雕和玉器雕刻。

以陶塑而言，属于商代的，河南省安阳殷墟一地就很丰富，其它如偃师、郑州各地的商代遗址中，也有少量的陶塑动物出土。殷墟的陶塑品，最为典型的是解放前出土的陶塑奴隶囚徒俑。这件陶塑，在手法上虽显得粗糙，但从神态表情上，却能看出作者着重刻划了人物内心感情活动。双臂被反缚，脖子上带有枷锁，下躯也似用粗绳捆绑，即使在如此残暴的迫害下，仍表露出坚强不屈、昂首激愤的大无畏气概，使人们从极简括的形象中，感到可贵的精神（图9-1）。

拿石雕来说，属于商代的有人物造型和动物造型。殷墟出土有白石雕人物坐像、石鸮 和石虎。到了周代，石雕作品渐多，不仅出土物增多，而且文献中也多有记述。如《西京杂记》和《吴越春秋》中就记载说“吴王阖闾冢前置石人马”，“晋灵公冢室甚瑰丽，四隅以石为攫兽，并雕男女石人四十余，皆侍立”。文献中所载这些石雕人物和动物尽管早已荡然无存，但从后来雕塑的发展来看，应当是确有其事的。

玉器的雕刻在商周时期是十分发达的，不仅有玉石人像，而且还有大量的动物雕像，像殷墟出土的玉雕双仔像，虽属小型雕刻，但形象写实，雕琢精细，具有较高的艺术性（图9-2）。

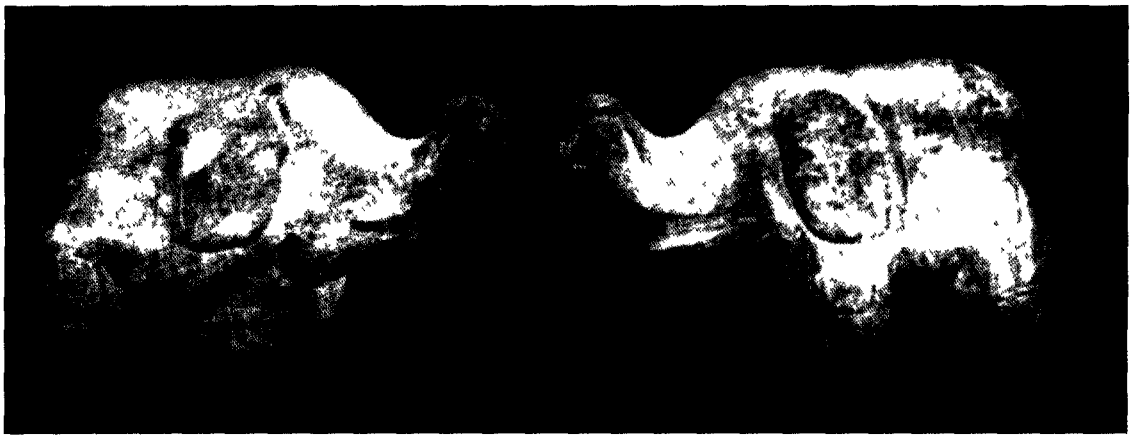


图9－2

9.1.3 战国秦朝时期

在我国古代雕塑艺术发展史上，战国和秦代是一个承上启下的阶段。由于商周以来身居被奴役地位的工奴们思想得到了一定的解放，敢于正视现实，而这种思想变化反映在雕塑艺术上是题材扩大，特别着重于现实生活题材的表现。尤其是人的活动，不仅在传统的雕塑作品，如陶器、青铜器、玉器的装饰纹样中非常突出，而且专门为人物形象进行的雕塑也在这时出现了，典型的就是被号称“世界八大奇观”的兵马俑。

战国时期，冶铁业的出现，使用于雕塑的工具得到了很大的改革，不仅青铜器的雕刻工艺技术得到了极大的提高，更发明了精雕细凿的金银镶嵌、鎏金等技术，装饰花纹的题材也变得特别真实、细致。

如果说战国时代的青铜器铸造、玉器的雕琢、陶器的烧制尚是商周以来的延续的话，那么，这一时期严格意义上的雕塑也正式出现。就笔者所知，这种正式雕塑有在解放前洛阳金村出土的铜俑，解放后山西长治和河南辉县出土的陶俑及湖南长沙、河南信阳等地出土的木俑。这一方面说明奴隶制时代野蛮的人殉制度已成为历史，另一方面，以俑代人的随葬风气，带动了雕塑业的发展。

由于有关青铜器、玉器和陶器的生产我们已有专章论及，这里仅就木雕、青铜器之外金属雕塑和陶俑作一简单介绍

战国时代的木雕作品，解放后在河南信阳战国墓出土的有两件 一件是名为“强梁”的守墓神。所谓强梁，系指恶神，力能吞噬鬼怪，所以古代在死者墓内用作守墓驱邪之神。因为这种恶神，并无固定形象，这给予了雕刻者以充分的想象余地，刻划得愈凶恶就愈能达到驱鬼的目的，因而雕工们便把这一形象表现为一个半人半兽，张口吐舌的凶暴形象。另一件是联尾兽。从其外观造型来看，很可能是一鼓架，雕刻者运用与守墓兽同样的表现手法，抓住对象的某些特征加以强化。今藏于湖南省博物馆的“持剑木俑”，造型是一位身着战袍的持剑武士，武士双手握剑而立，其身躯是由一整块木头雕刻而成，双臂微微前屈是另外雕好安上去的。该俑右手掌略残，左手握住剑柄，右手握住剑鞘，身体微微向前倾，双膝略微弯曲，摆出一幅战备姿势，动态十分生动。该俑头部额际以上削平，面部呈盾形，简略地雕出五官，但表情十分生动，双眉紧皱，嘴角紧抿，完全是一幅临战前决不可退缩的神态(图9-3)，而河南信阳长台关2号墓出土的“漆绘木俑”，是用整块木料雕成的。俑双手合拢于胸前呈站姿，是木胎漆器，体腔中空，呈女性形象(彩图28)。青铜器之外的金属雕塑，主要是铜人雕塑，这种铜人雕塑形式，从1964年在河北易县燕下都遗址出土的双手握持筒状物的铜人来看，虽然未完全脱离实用，但已具有明显的摆脱实用的趋向。因为铜人从头部的发式结带和五官神貌到衣着、腰带，都有很清楚的交代，而且身躯的肌肉变化，即使裹在长袍内，仍可以明显看出，这种发展趋势在洛阳金村出土的战国铜人，以及河北平山中山国墓葬中出土的铜制动物形象，均有不同程度的体现。

图9-3

正是这种逐渐摆脱为实用而进行的雕塑之风的兴起，所以当时人们对于雕塑的理解也有了一些颇值得我们今天借鉴的看法。如《韩非子·说林》记桓赫之言 “刻削之道，鼻莫如大，目若如小，鼻大可小，小不可大也，目小可大，大可不小也。”虽然是很简短的几句话，但却是从长期的实践中得来，可以说是言简意赅的雕刻守则。《列子·说符》上所记载的故事 “宋国雕人有为其君以王为楮叶者，三年而成，锋杀茎柯，毫芒繁泽（精细之意），乱之楮叶中而不可别也，此人遂以巧食宋国。”这一方面说明了雕刻技术的进步以及它所受到的重视，另一方面，这个故事也说明了雕刻作者在创作实践中善于总结经验。而这种经验，即使是在今天也仍然具有普遍的指导意义。

秦王朝的历史虽然很短暂，但雕塑却受到特别的重视，其无论是在创作数量，还是艺术水平方面，均有值得称道之处。

秦代最有名的雕塑，堪称1974年在陕西临潼县秦始皇陵东侧发现的秦陵随葬大型陶兵马武士俑群埋葬坑所出土的兵马俑。截至目前为止，已探出秦陵俑坑共三处，其中最大的第一俑坑，长230米，宽62米，坑中俑人、战车和骑兵队都紧密排列，估计全部发掘出土后，其数量不下万件之多。

为数众多的大型兵马俑，不论在造型设计、具体塑作、烧制技术，还是塑造场地、泥料供应等方面，都是极其艰巨、庞大的工程。仅以塑造技术来说，历史上的大多数墓葬俑群，不仅量少形小，而且多系模制，以至同墓俑像，往往状貌神态相同，颜面轮廓和周身衣纹，显得模糊，体面关系不明显，立体感不强，精神面貌也显得松懈，缺乏生气。而秦始皇陵兵马俑，俑人的神态、表情、年龄、性格、服饰冠戴，尤其是发式妆扮等，均各不相同，极可能是由雕塑者一个一个地捏塑出来的。由此可以想见，如此众多的兵马俑需要多少人力！由此也可以推断秦代的雕塑业是何等的发达！

据学者们研究，秦始皇陵的兵马俑，是运用模、塑结合的方法，分件制作，套合粘接成初胎，再于表面覆加细泥，运用塑、捏、堆、贴、刻、画结合的技法，把人物性格的造型特征，揉合于艺术形象之中。

秦始皇兵马俑的形象之生动，气势之雄伟，充分表现了我国雕塑保沉雄大的民族风格。

9.1.4 两汉时期

西汉时期，虽然在雕塑的材料上，石雕的运用越来越受到雕塑者的重视，以至出现了与秦陵陶塑堪可相媲美的霍去病墓石雕群。但是，这一时期仍是中国古代雕塑工艺美术发展的初期阶段。在这一阶段中，先秦以来的青铜器冶铸虽然在器物的类型上有所变化，礼器逐渐消失，而代之以实用器物，玉器走下神坛，用于装饰佩饰十分普遍，陶塑转向小型化，由写实而成为偶像的明器。但是，就总体来看，这些变化与先秦相比，在艺术上并没有质的变化。这一时期在雕塑领域里，最大的变化是由于宫殿和陵墓及其装饰的应用而发展起来的建筑雕塑——砖和瓦的雕塑艺术。下面我们就西汉时期著名的一些雕塑概况作简要介绍

首先，关于霍去病墓石雕。在秦陵兵马俑没有发现之前，霍去病墓前石雕可以说是举世罕见的中国早期雕刻宝藏。石雕群现仍保存在陕西兴平县霍去病墓旁。造型较完整的约十二三件，其体积大者高约190厘米、长280厘米。小者高约60厘米、长约160厘米，用秦岭山区硬度很强的花岗石雕成。其中突出的作品，有马、牛、虎等动物雕刻，最有名的是“马踏匈奴”（图9-4）。由于霍去病在西汉时期抗击匈奴的战争中功勋卓著而英年早逝，汉武帝为了永远缅怀他的功绩，模拟祁连山为他修筑了巨大的墓冢，为使墓冢更形象地表现祁连山的风貌，还在上面安放了许多动物的石雕像。那些石雕都以巨石圆雕刻成，在雕刻中，往往利用石头的自然形状，寥寥数笔，略加刻饰，既表现出物象的性格特征，又具有质朴古拙的装饰效果。

图9－4

其次，关于陶塑作品。西汉时期的陶塑作品虽然形体大小远不及秦代，但同样显现与大型石雕相同的时代风貌。其中最突出的作品是从汉墓中出土的有关骏马的造型艺术品。西汉初年，陶马的造型与秦陶马形貌相近似。但到汉武帝以后，随着反击匈奴战争的需要和最后的胜利，西域的良马——“西极马”和“天马”，被引入中原。从此头小而英俊，颈长而弯曲，胸围宽厚，躯干粗实，四肢修长，臀部圆壮的“天马”，取代了自先秦至汉初的马种。在造型艺术方面，雕塑骏马随之以“天马”为原型，与马的造型艺术发生变化的同时，汉代的陶俑塑造也较秦代有了变化，一方面反映在形体的大大缩小，另一方面在雕塑方法上，模塑成为主要手段。

再者，关于砖瓦的雕塑艺术。砖瓦的雕塑，是西汉时期突出的装饰性雕塑。尽管在砖和瓦当上施加装饰性雕塑，最迟在西周时期已开始，但真正成为雕塑领域的一个重要分支，却是汉代开始的。西汉时代常见的

砖纹有两类　一是铺地的方形砖，多雕制成为几何花纹，间有吉祥文字，另一类是用作垒墙的空心大砖，有的长达1米以上，砖面多用预先雕好的印模打印成各种纹饰，往往把不同纹饰，如几何纹，人物车马、狩猎、歌舞等重复连续地打印在同一个砖面上，显得丰富多彩。瓦的雕塑主要体现在瓦当上。西汉瓦当最多见的是文字雕饰。各类专用瓦多以篆隶等书体塑出建筑物性质或吉祥语，如“长乐未央”、“长生无极”、“延年益寿”等四字构成的圆形瓦当。也有二字、三字和八字、九字的，每一种又有不同的布局和字体上的变化形式。文字而外，尚有动物图案形式，或图案与文字并用的设计，动物图案仍以“四神”题材为主要形式。

东汉时期，由于豪强地主经济的高度发展，导致了社会财富的严重不均。富有者生前追求奢靡，死后则竞相厚葬，这使西汉以来的陵墓雕塑得到了极大发展。除了在墓冢前建置护墓石兽或石人以外，为了墓室能保存长久，多用石头建造，并在四壁饰以薄浮雕或平雕，其雕刻内容多为描写墓主人生前的豪华生活以及历史人物故事。墓前石兽绝大多数雕有飞翅，其形象介于狮虎之间。墓祠、墓室石壁浮雕，分布十分广泛，主要集中在山东、江苏苏北地区、河南南阳地区、陕北绥德地区和四川地区。其中山东地区的画像石极为丰富，最为著名的有孝堂山画像石、武氏祠画像石。东汉作为帝乡的南阳，是豪强地主较为集中的地方，因而留存下来的画像砖石甚多，仅南阳博物馆就收藏了一千多块画像石，并新建了一座汉画馆。南阳画像石采取画像微凸，剔地衬线的表现手法，描写的整个画面就显得粗略豪放，富于简朴美。

除上述而外，东汉时期的雕塑也包括石人雕刻、墓俑雕塑和砖瓦雕塑，其中石人雕刻最著名的是1974年在四川灌县都江堰发现的秦蜀郡太守李冰的石雕像。雕像制作的年代是东汉建宁元年（168年），像高290厘米，作拱手直立姿势。墓俑雕塑以洛阳为中心，以四川地区出土物最具特色。而砖瓦雕塑则既少见秦代那种优美的动物形象，也少见西汉那种以吉祥文字纹及专用建筑物名为纹饰的作法，一般多为较简单的卷云纹。

9.1.5　魏晋南北朝时期

雕塑工艺美术在进入汉末以后，随着佛教的传入，佛教造像的兴起，开始进入全面发展时期。对于雕塑表现人的世界，不仅开辟了广阔的道路，而且在人物造型上已脱离了以前的古拙样式，进入初步成熟时期。到北朝后期，石窟的大量开凿，更使雕塑达到了细致洗练的程度。随后，隋唐人物雕塑无论是石雕，还是陶塑均达到全盛。

魏晋南北朝的雕塑，首先表现在对秦汉以来传统的陵墓石雕艺术的发展方面。这一时期，尤其是南朝的宋、齐、梁、陈，大型的护墓石兽雕塑几可与西汉霍去病墓石雕同列并表。这些护墓石兽雕塑，在今南京市附近及丹阳县境内保存甚多。这些六朝陵墓前的石兽，大体上呈现出帝后墓前均带角，王侯墓前无角的规律特点。前者有双角和单角之分，称天禄和麒麟，后者称辟邪。二者均有翼，为神兽。所有石兽从雕刻艺术、形态作风综合来看，它们一方面继承了汉代传统，另一方面又吸收了西方外来的一些特色，如它们和波斯，希腊的一些神兽形象类似。当然它们并未局限于这二者，而是加以综合，并有发展，自成一格，即在接受外来因素的时候，采取以固有传统为主，在不断的艺术实践中，加以融化吸收，既体现了较为生动活泼优雅的特点，也流露出六朝繁华享受、颓废放荡的生活气息。

既具有开拓性，又最能体现魏晋南北朝雕塑艺术水平的是佛像雕塑。这些佛像雕塑集中在山西大同云冈石窟、河南洛阳龙门石窟、甘肃敦煌莫高窟、甘肃永靖的炳灵寺石窟和天水的麦积山石窟中。

云岗石窟在今山西大同市区西郊约15公里的云冈堡。石窟群开凿在武州山南麓，前临武州川，因武州山石窟群一带的山冈起伏，连绵如云，故称为“云冈”。石窟东西延伸约1公里。据1977年编刊的《云冈石窟》一书记载现存大型石窟21个，中小型窟32个，连同其他尚未编号的小窟小龛，总计近千数。云冈石窟形成一个群落，最初开凿于北魏文成帝拓跋浚兴安二年（453年），孝文帝于493年迁都洛阳后，是其兴盛期。该石窟在北朝时期按照前后不同的凿建年代而产生风格变化。最早的是昙曜五窟（即从16号至22号窟），每

个石窟中的主体佛本尊都形体高大，气势宏伟，雕塑手法粗犷雄浑。中后期的石窟雕塑在题材内容上有所开拓，出现了经变、本生等故事性连续雕刻作品。这个时期的有些佛像雕塑也显现了一种优美多姿的情调，那种威严的肃穆之气转换成相应的情感流露。这就透露出在西域佛像的基础上开始向汉民族的雕塑艺术风格转变（图9-5）。

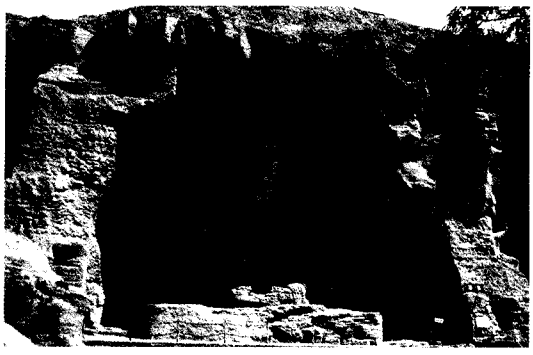


图9－5

龙门石窟在洛阳城南约15公里的伊阙，一湾伊水把两山隔开，石窟开凿于两山，主要部分在西山，其中较大的有28个。东山的石窟有7个，为唐代开凿。龙门石窟创建于北魏孝文帝太和年间，从太和22年（498年），孝文帝的堂兄弟比丘慧成正式营建古阳洞石窟开始，至北魏晚期（540年）为开凿顶盛期。以后仅有少量的造像。龙门石窟以北魏时期开凿的古阳洞、宾阳洞、莲花洞为代表。

敦煌莫高窟又名“千佛洞”，位于敦煌县城东南约25公里的三危山与鸣沙山夹峙的河谷断崖西麓。始开凿于前秦苻坚建元二年（366年）。主要以洞窟壁画为主，雕塑不仅规模小于云冈与龙门，而且以泥彩塑像为主。但是，该石窟有限的雕塑在北朝的不同时期有着不同的艺术风格。大致说来，在北魏前期，佛像大都是面容圆满，薄唇通天鼻，衣褶较多，地带有天竺佛像的影响。其后则向秀骨清像的形式美方向发展，佛像的神态趋于性格化，佛像的衣饰也褒衣博带，变得汉民族化了。

炳灵寺石窟在甘肃永靖县西北约35公里的黄河北岸小积石山丛中。窟群开凿在黄河支流“大寺沟”西岸一带悬崖峭壁之上。“炳灵”是藏语“十万佛”的意思，该石窟雕塑有石雕像、石胎泥塑像和泥塑像等三种不同方法。北魏的造像以79～82号窟为典型代表，其雕塑技法是以平刀法与阴线浅刻相结合，显示了早期佛像面容及神情刻画比较端庄肃穆的艺术风格。

麦积山石窟在甘肃天水城东南约40公里的群山中，因开凿石窟的山峰平地崛起，形如麦垛，故此得名。由于岩石松软，不宜于雕刻佛像，只宜进行泥彩塑像，所以以泥塑造像为主。但佛像雕塑题材丰富，技法精湛多变，一些薄衣式的佛像及菩萨像，衣褶精细带有质感，从而显示了肌体的血肉感，具有较强的写实性。

在石窟雕塑艺术高度发展的同时，战国秦汉以来的墓俑雕塑，石室石棺和墓志雕刻也保持了长足的发展势头，其中墓俑雕塑以陶俑和瓷俑的形式存在，南方的陶俑，与汉代相比，无论是在造型上，还是在装饰方面，并无太大变化，而北方的俑像制作，与南方陶塑在具体表现形式上有较大的差异，颇受当时北方石窟造像的影响。这一时期迅速发展的制瓷业，也迅速影响到墓俑雕塑，尤其是佛教题材的瓷俑，大量烧制，在全国各地的墓葬中均有发现。这些瓷俑在装饰上明显地比陶俑细腻精致。

东汉时代盛行的墓祠石室，在南北朝时期仍然存在。中国古代在石棺上施以雕饰，最早出现在东汉。著名的如四川芦山出土的王晖石棺，棺的左右侧浮雕青龙白虎，前雕朱雀，后雕玄武。南北朝的石棺，仍多沿袭汉代，如现藏于河南开封博物馆的北魏石棺，两侧用线刻减地的平雕法，所雕内容仍是青龙白虎，只是在龙虎前后各雕有四个守护神，其中之一骑在龙虎身上作飞舞疾进的姿态，整体刻线流利，衣纹飞动。使人联想到这一时期著名画家顾恺之以“坚劲联绵、循环超忽，格调移易，风疾电驰”的线画人物造型。在龙虎人物周围，更衬托以云彩花草，构成一幅繁复紧密的图景。人们所称道的“龙飞凤舞”的神仙境界，在区区石棺的装饰上得以体现。

至于墓志石刻，由于这时无论南方，还是北方，门阀制度盛行，门阀士族标榜门第，篆刻墓志之风风靡一时，所以在全国各地出土甚多，特别是在汉唐被视为“风水宝地”的河南洛阳北邙一带大量出土。从众多的出土物来看，志盖（与墓志同样大小的盖石）上除有当时字体峥嵘、笔姿别致的题名外，在志盖和志侧上还多刻有线刻和阳线减地的装饰花纹，一般都具有较高的艺术性。其内容多为“四神”及与之相关的云彩山树等，也有以凶猛力士和人骑龙凤为饰的。

9.1.6 隋唐五代时期

魏晋南北朝时期的雕塑以宗教为主要题材，这种状况的出现是与佛教的广泛流布密不可分的。而隋唐五代时期，是我国佛教发展的极盛时期，所以，这一时期的雕塑同样不可避免地与佛教联系在一起。然而，这一时期它们呈现的艺术创作风貌与审美观念已与魏晋南北朝的宗教雕塑迥然不同，这是不同时代所导致的艺术现象。如果说前者的宗教雕塑是人们对现实苦难的缓冲与慰藉的话，那么，后者则是人们对世俗欢乐的肯定和希求。这种不同的心理追求，使得其在宗教雕塑的形式上所表现出来的是创作基调的区别　前者是压抑的、扭曲的、沉郁的，后者则是开朗的、丰满的、优美的。显然这种创作基调表现出来的是不同审美观念的折射！

隋代虽然享国之日浅，但其雕塑在以宗教为题材的石窟雕刻上有所反映，从莫高窟、龙门、麦积山、天龙山等石窟中隋代的雕刻来看，作为向唐代的过渡，这时的宗教佛像雕塑无论在形态造型，还是神态风格，都出现了走向世俗的趋势，面形已变得饱满丰润而神情自然雍容，线条流畅圆健，雕工精细华丽，如敦煌莫高窟402窟菩萨面容秀美丰丽，眉目微笑含情，形体丰满绰约，为隋代泥塑的精品力作，已开唐代佛像雕塑的先声。

下及唐代，宗教雕塑分布广阔，数量甚多，集中于各地的石窟中，而唐代的石窟几乎遍及全国各地。除石雕以外，有陶像、木雕像、泥塑像和类似夹苎漆像的作品，甘肃莫高窟、炳灵寺、麦积山的泥塑像和石雕像在整个石窟中占有很大比例，

隋唐五代时期，宗教题材的雕塑除开凿石窟以外，由于封建经济的发展，市民阶层壮大，佛教信仰的日益广泛，因而适合于一般信众的城市寺庙建筑和造像也随之兴盛起来。寺庙造像包括石雕像、泥塑像和木刻像。当时出现了许多著名的塑像名师，如与画圣吴道子齐名的杨惠之就是其中一位，有“道子画，惠之塑，夺得僧繇神且笔路”之说。传说杨惠之著有《塑诀》一书。该书现虽不存，但从其书名来看，应是一部雕塑理论的著作，杨惠之曾于东京洛阳广爱寺壁塑楞伽山和五百罗汉像，更有同代人刘杯亭雕塑，给人们留下从背面即可认出的佳话。唐代寺庙造像现仍保存的有两处泥塑彩像，即山西五台山的南禅寺大殿和佛光寺大殿的泥彩塑像。

传统的动物石雕在唐代也展现了一种新的时代风采，它集中地反映在帝王陵墓雕塑上。唐代的陵墓石雕，在数量和种类上是非常丰富的。在唐十八帝陵中，仅高祖献陵和太宗昭陵因制度未立，雕像的类别和数量特殊，还有最后一帝僖宗靖陵因草率下葬，石雕像不仅形制特小，数量少以外，其余15帝陵石雕数量是大致相同的。在这些帝陵石雕中，著名的有唐太宗昭陵墓前的六匹骏马浮雕，世称“昭陵六骏”。这六匹骏马——青骓、代伐赤、特勒骠、飒露紫、拳毛騧、白蹄乌，为唐大宗在唐王朝的建立和统一过程中的坐骑，建立了卓越的功勋，是主人的心爱之物。六匹骏马中的“拳毛騧”与“飒露紫”于1914年被美国人盗去，今藏于费城博物馆，余下四匹今藏于陕西省博物馆。六匹骏马造型生动不一，但都英武强健，采用了半圆雕和高浮雕相结合的技法，形象逼真，神态自然，为我国传统马雕艺术的经典作品。此外，像唐高宗李治的乾陵墓及武则天母亲的顺陵墓，均有各种类型的石雕，计有石狮、石马、石人及外族酋长，浮雕朱雀、有翼天马等，它们整体创作倾向宏伟壮丽，在不同的表现形式中蕴含着强盛、繁荣的时代特征。

五代十国的帝王，由于存在《新五代史》所说“五代之君，往往不得其死，何暇顾其后哉！”的情况，所以其陵墓多不存，至于其陵墓石雕更难见。截止目前，可知有陵墓石雕的是前蜀开国之君王建的“永陵”、南唐帝王李璟和中主李昇的陵墓。其中王建墓前有高达3米，造型质朴，拱手扶剑的石雕侍臣像，墓室内除大量的装饰石雕以外，还有王建本人的雕像。李昇墓在中室通往后室的墓门两侧雕有两个形象古朴的守门卫士浮雕像。

隋唐五代时期，作为传统雕塑的墓俑雕塑达到了极盛时期。从陕西地区发掘的隋敦煌太守姬威墓、大司徒李和墓、皇亲李静训墓，以及河南安阳出土的强盛夫妇合葬墓和湖南湘阴、山东嘉祥隋墓出土俑来看，隋

代的墓俑雕塑包括男侍从仪仗俑、侍女俑、执役俑、武士俑、胡须俑、风帽俑、骑马俑等和众多的动物形象。这些墓俑造型生动，表现出典雅秀丽的体态，说明隋代在俑塑艺术方面已逐渐走向了更为写实而生动的进步阶段。

唐代的墓俑雕塑较隋代更为发达，在墓俑制作的材料方面，三彩俑是唐代俑塑中的一种特殊种类。此外，除陶塑、木、石雕以外，曾在江西南昌市出土一座唐墓的竹雕俑，不仅俑人，就连鸡狗等也全是竹料雕成。在新疆唐墓中甚至出土有身着绢衣，仅头部是用泥塑出的绢衣俑，更是别具一格。这说明墓俑雕塑的材料较前代大为增多。唐代的俑塑从大的方面来分，有女俑、男俑、乐舞俳优俑、骑卫仪仗俑、神怪俑、马和马鞍以及其它动物等。在每一种中又有众多不同的造型和装饰形式。其艺术风格除了保留传统的朴拙浑厚外，亦趋向丰腴饱满，表现题材大都来自现实生活，表现手法趋于写实，某些陶俑的神态性格刻画得生动有趣，色彩鲜艳富丽。

五代十国时期割据各地的那些小朝廷的帝王陵墓，有的墓内随葬有数量庞大的俑群，从众多的发掘出土俑来看，与汉魏南北朝至隋唐，以仪卫出行和侍仆乐舞、庖厨操作占俑群的主要比重，逐渐改为以镇墓压胜的神怪俑更受重视。一些形体怪异的俑，如人首鱼身、人首蛇身、双首蛇身等俑，已多有出现（图9-6）。这时期，陶俑的塑制工艺基本上沿袭着唐俑的传统，但缺乏盛唐时陶俑那种雄健生动的气势，也缺乏多变的造型风格。其中塑制最精的陶俑，应属出土于南唐李昇陵的一组，造型比例匀称，形体轮廓曲线也流畅自然，尤其是一些盛妆的舞蹈女俑，颇显纤巧浓丽，但总感失之于柔弱。

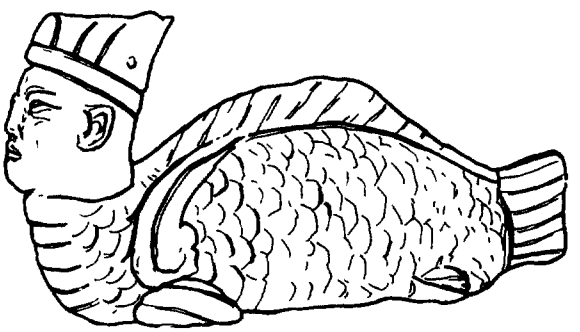


图9－6

9.1.7 宋、辽、金时期

宋、辽、金的雕塑依然以宗教雕塑为主体，它虽然已不复魏晋南北朝、唐朝那样昌盛，但在艺术风格上，却也有自己的时代特征。如果说魏晋的佛塑风格是清隽超逸、唐代是丰满丰健的话，那么，宋、辽、金时期则是优美生动，更为走向世俗化，折射着浓郁的生活气息，是现实社会中人的审美情态的衍化。

当然，除了宗教雕塑之外，传统的陵墓雕塑、墓俑雕塑，在这一时期仍然存在。与此同时，在雕塑领域里也出现了一些新情况。最突出的是民间世俗泥塑和其它雕刻的异军突起。这种民间世俗泥塑和其它雕塑的崛起，给整个雕塑领域注入了清新的活力，使雕塑艺术在艺术风格和雕塑技法方面从此又有了新的内容和巨大变化。

宋代的宗教雕塑以敦煌莫高窟、麦积山及山西晋祠圣母殿、山东长清灵岩寺、江苏苏州甫直保圣寺、四川大足石刻等为代表。莫高窟中的宋代雕塑有一定的数量，其中如第55窟中佛尊、天王、比丘等造型较为生动，已带有宋塑的艺术特征，线条柔韧遒劲，形体修长，形象神韵颇为优美。麦积山石窟的宋代雕塑，无论是供养人，还是菩萨，雕塑手法圆熟洗练，造型生动自然，特别是形体动作与面部神态富有写实意味，孕含着世俗人情，从中可见现实主义的创作精神对宗教雕塑的渗透。

至于山西晋祠圣母殿中的43尊侍女彩塑，山西长青灵岩寺中的40尊罗汉，江苏甫直保圣寺中的10多尊罗汉雕塑，不仅长幼年龄有别，人物面貌、性格不同，而且姿态、形神也迥然各异。同时表现手法也很精湛，结构严谨，比例准确，刻划细腻，其色彩大都明丽艳美，带有浓郁的民间审美情趣。

而四川大足的石刻雕塑则规模宏大，气势磅礴，其中以宝顶、北山两处为典型。宝顶有许多经变故事，如“地狱变相”等以多幅系列的画面交织而成，具有一定的情节性。这些经变雕像在表现手法上也是颇具现实气息与生活情趣的，因而其原来的宗教气息已被雕刻者淡化了。

属于辽金两代的佛教石窟，数量远比宋代少。就已知的有辽宁巴林左旗附近的辽代石窟群，陕北富县可能有属于金代的石窟。在敦煌莫高窟和与它邻近的安西万佛峡，也有属于西夏时代开凿的石窟。其中在辽宁巴林左旗属于辽国上京临潢府故城所在地的石窟雕塑有四处。规模最大的一处是故城以北约30公里的“洞山”石窟群（一名石窟寺）。现存石窟百余，其次是三山屯石窟群，在故城东北约70公里，现存石窟数十个。这些石窟的造像造型浑厚、粗犷浑拙，雄浑有力。

由于佛教发展到宋代，已经渗透到下层社会，具有广泛的群众基础，所以除因受印度影响多在山间开凿石窟雕塑佛像以外，在城市乡村佛寺建筑和寺庙造像，盛况要远过于石窟。更由于宋代继承唐代风习，仍重视祠堂塑像，所以从宋代开始，寺庙、祠堂的塑像蔚然成风。在这些塑像中，因远离山区，就地取材，故石雕像减少，泥塑和木雕像增多。现存的宋代寺庙塑像，如前面所说山东长清灵岩寺四十罗汉等为泥塑，广东韶关南华寺的五百罗汉为木雕像。

辽、金的寺庙雕塑，在中国北部如河北、山西及东北各地遗留甚多。从一般的制作来说，受中原地区寺庙雕塑的影响很大，多为直接因袭。现存辽代造像，著名者有河北蓟县唐建独乐寺泥塑观音像，塑像高达16米。而金代的寺庙雕塑，比较著名的有山西大同善化寺殿内正坛所塑的五方佛和弟子菩萨以及护法二十天像。这些造像体态丰腴，比例适称，佛菩萨姿容凝重秀美，衣带线纹流畅；二十四天像，亦仪态端庄，神态各不同。显然也是承袭了宋代至辽代的雕塑风格。

墓葬的雕塑，由于到了宋代，随着丧葬习俗的变化，特别是焚烧纸明器习俗的兴起，墓中随葬的俑骤然减少，特别是在中原地区的北宋墓中，几乎看不到随葬俑群的踪影，只有1958年在河南方城盐店庄和1971年在方城金汤寨所发掘的两座北宋墓中，出土有石雕俑，表面施有白粉或红彩等，盐店庄宋墓出土的主要是男女仆侍俑，还有桌椅柜轿，乃至盘碗壶盏等石雕模型。在江南的赣闽地区，宋墓中随葬俑的数量明显比北方多，有陶俑、石俑或瓷俑，内容以四神十二辰俑和神煞俑为主。最令人感兴趣的是在江西发现的南宋时期的瓷俑，1975年在江西鄱阳发掘的洪子成夫妇墓中，出土有21件俑，服饰不同，形态各异，特别是人物的表情极为生动，有的欣喜，有的忧愁，有的抬头仰望，有的低头俯视，似在表演，完全是一幅世间生活的再现，这与佛教造像和寺庙造像的艺术风格特征基本一致。

北方的辽国，由于民族习俗等不同，所以墓中一般不用随葬俑。在金国，一般也很少用俑随葬，但常有高浮雕的砖雕人物嵌砌于墓中，以1973年在河南焦作金墓中发现的艺术造型最为生目，题材多为伎乐童子等与杂剧舞乐有关的作品。

9.1.8 元、明、清时期

作为传统中国雕塑的主流之一——宗教雕塑发展到元代，已由汉唐以来的石窟造像为主，而演变为寺庙雕塑造像为主。原因是这一期间，佛教势力虽已渐趋衰落，但与佛教并行的道教乃至其他的神鬼迷信，建庙供奉之风的隆盛，使各种寺庙林立，而寺庙中都需要塑造不同的偶像供人祠奉拜仰。

传统雕塑的另一主流——陵墓雕塑，同样也发生了变化。由于陵寝制度的完善，所以雕塑缺乏追求整体艺术性，技法意识大于艺术意识，模式性大于创造性，那种雄浑质朴、丰满强健的汉唐之风，已难以寻觅。取而代之的是雕塑中较多地渗透进了皇家宫廷意识——政治性重于艺术性，从而使陵墓雕塑成为统治阶级意识形态的直接显示。

与上述传统雕塑发生重大变化的同时，这一时期雕塑艺术领域值得称道的是宋代以来兴起的工艺美术品雕刻和民间小型雕塑的迅猛发展，以及建筑雕塑的走向繁荣。

下面分别就这一时期雕塑的发展情况作一简单介绍：

图9－7

属于元代的佛教石窟造像，除甘肃敦煌莫高窟和西安万佛峡以及民乐马蹄寺等遗存有极少数的元窟塑像以外，就笔者所知，仅有杭州西湖灵隐寺飞来峰一处、河北平昌县居庸关云台卷洞上的浮雕密宗佛及四天王像，以及山西太原附近的龙山石窟（图9－7），且后者还属于道教造像。从这些石窟造像来看，河北平昌县居庸关云台卷洞上的造像，受到了佛教密宗的影响，在圆雕佛像上，密宗佛的典型特征是腰细、肉髻高，并趋于创作上的模式化、凝固化，现实主义的写实气氛及生活气息大大削弱了，因此，这类雕塑除了精巧的雕工外，其艺术价值是不高的。

明代的石窟雕刻，大都存在于敦煌莫高窟、永靖炳灵寺、张掖马蹄寺、西安万佛峡和内地的某些石窟群中，缺乏整体性。较为突出的只有山西省平顺县一处，造像内容除立体圆雕的佛、菩萨、天王等属于通常所见外，还有浮雕形式的故事画“水陆道场”69方，每一方的人物情节，各有不同，从雕刻技法来看，浮雕与线刻并用，人物身份多样，布局构图也有多种变化，只是雕刻手法较为简单，有些人物的形象也显得拙稚而缺乏细致的刻画。

到了清代，石窟造像几近停止，无足称道。

在石窟造像由元到清的逐渐衰退过程中，寺庙雕塑却在发展。

元代的寺庙雕塑，在文献材料中，特别是地方志书中多有记载，充斥全国。但目前遗存者不多。著名的有洛阳白马寺后殿元塑天女像、大同下华严寺的供养人塑像，以及山西芮城县永乐宫神龛后屏壁背面所塑吕洞宾及弟子像。此外，在山西晋城县城东约12公里的玉皇庙，是国内现存不多的道观寺庙之一。该寺西配殿中彩塑有元代的二十八星宿神，即我国古代天文学家所谓东方青龙、西方白虎、南方朱雀、北方玄武，这些由道教演变而来的神的偶像。

明代现存的寺庙雕塑造像，尤其是泥塑像甚多，著名的有北京广济寺的三世佛和十八罗汉像、北京隆福寺的十二天人像、山西平遥双林寺罗汉殿、千佛殿、大雄宝殿等千余彩塑像等。从总体上说，无论泥塑像，还是木雕像，在造型上可以看出是唐、宋两代的继承和延续，而在一部分制作中，仍然表现了它的时代特点，即在形象上更趋重于写实，注意细节的刻划。如北京西山碧云寺可能经过清代装修的天王像，从神态和肌肉表现以及衣饰装束来看，都具有较高的写实技巧，同时也有着必要的夸张手法。只是在冠饰和璎珞胸饰等部分，显得有些过于繁琐，这种情况可能是受到当时戏剧中武将冠戴装饰的影响所致。

清代的寺庙造像较明代更为发达，现存的造像数虽更多，不仅有泥塑，而且木雕十分普遍。比较著名的有北京雍和宫中用白松树干雕成的18米高的弥勒像，北京碧云寺罗汉堂的木雕五百罗汉造像，云南昆明市郊筇竹寺、西山华亭寺和四川新津宝光寺等地的泥塑五百罗汉像等，从众多保存至今的寺庙雕塑来看，其制作风格基本上是承袭明代而进一步走向世俗化。有的完全因袭着前代样式或曲意求其形象真实。在衣纹处理上，显然受到绘画线描的一些影响，但意匠技巧的运用，也还有不少的优点。

因为蒙古族不立陵墓，所以元代的陵墓雕塑仅仅在江南的一些民间有所存在，这些雕塑大都局限于墓碑及墓志铭，几无艺术价值存在。

明代的皇帝陵墓雕塑规模宏大，组成系列，如南京紫金山明太祖朱元璋的孝陵，北京昌平明成祖朱棣长陵等，在陵前的御道两边，都设有雕塑群。这些雕塑的种类和数量以及列置的先后顺序，基本上是一致的。以明孝陵前的石雕行列为例，在类别和数量上都和唐、宋两代有所不同。总的类别是瑞兽十二对，包

括狮子、獬豸（古代瑞兽，形类鹿、狮混合体）、骆驼、大象、麒麟和翼马各两对。其形象是一对站立，一对跪卧，文武侍臣各两对，共八人。这些雕塑形体高大，颇有体积感，雕塑手法较为简练朴实，具有一定的写实性与装饰化。这些动物及人物都是富有象征性的，积淀着强烈的政治观念，如狮象征威猛、獬豸象征公正等，文武官员则象征着文治武功，从而歌颂皇帝的所谓“功绩”，显示皇帝的至高至尊。

清代的陵墓雕塑基本上沿袭了明代，在陵前的御道两边陈列，只是数量上略有增加，如清世祖孝陵的石雕就达36座，其中文武官员像各6座。这些雕塑除了政治上的歌颂作用、环境上的装饰作用外，其艺术价值是低下的。

关于元明清时期的工艺美术品雕刻和民间雕塑的发展情况，可以从两个方面来把握 一是人才辈出，二是技艺高超。

以人才辈出来说，元代统治者为了享受生活，重视宫殿建筑，同时倡兴密教，大造佛像，为此，在工部下分设石、玉、木、瓦等局，将各地能工巧匠汇聚京师，以供役使，在装饰雕刻上，据文献所载有杨琼、张柔、段天佑、邱土亨、李合宁以及阿拉伯人黑迭儿等。尤以杨琼，世为石工，技艺特高，元大都宫殿装饰石雕多出其手。在佛像雕塑方面，元政府特立“梵像提举司”专掌其事。由于密教造像与一般佛像不同，元政府还专门从西藏请来尼泊尔籍匠人阿尼哥、阿僧哥从事塑作和指导，据《元史·阿尼哥传》记载 阿尼哥不仅长于泥塑像，而且铜铸像也有制作。由于他具有很高的雕塑才能，且培养出了中国籍的名匠刘元。刘元被朝廷授以昭文馆大学士正奉大夫，时人称为“刘正奉”。在中国古代雕塑史上，以匠师取得这种地位的人是独无仅有的。

在明代，著名的雕塑工匠有以雕刻橄榄核或核桃驰名的夏白眼、王叔远，有擅长雕琢紫檀、黄杨或象牙雕为精巧人物、器皿的鲍天成、朱洁崖、方古林、袁友竹、王百户，有精于竹雕，用竹根雕成佛道像的秦一爵、沈大生、李文甫、濮仲谦、朱子明、朱松邻、朱小松、朱三松，有精雕玉石、玛瑙等工艺品的陆学刚、刘谂、王小溪；有以雕银驰名的朱碧山等。

清代留名的雕塑家和匠师，除了塑造昆明筇竹寺五百罗汉的黎广修和朱天锡、天津的泥塑艺人外，尚有以雕刻竹根见长的封锡禄、封锡璋兄弟及封锡禄弟子施天章等。总之，名家辈出，难以穷举。

以技艺高超而言，元代塑工张生，善塑佛道人物，并能深入刻划不同人物的神态性格，其手艺巧智，古今罕见。

明代的夏白眼，其微雕堪称一绝，他能在一只小小的橄榄核上刻16个戏婴，一派天真烂漫，幼稚调皮之气。号称“嘉定三松”的朱松邻、朱小松、朱三松，能运用浅浮雕（或称皮刻）或镂刻、线刻等手法，在竹上雕刻出山水花鸟或人物，层次清晰，刀法劲挺，其景其物优美生动，特别是人物神态更是栩栩如生。

清代的桦木树根雕《老子骑牛图》因树根造型。形象夸张变形而不失神态逼真，妙在似与不似之间，一头老牛正举步向前，老子骑于牛上，情致超然。天津的泥塑著名艺人“泥人张”，即张万全一家，最初利用窑厂的泥土，捏塑出各类儿童玩物如鸡、鸭、牛、羊等小动物及小人、小马，就窑厂烧成出售。其子张明山，随父学艺，大大超过乃父水平，而且题材也不限于单独的小人小马，开始塑制成组的戏曲人物和历史故事。由于他的泥塑制作受到群众的喜爱，因而得到了“泥人张”的称号。惠山泥人，是江苏无锡惠山泥塑的总称。因以制作阿福最有特色，因此人们又称它为“大阿福”或“惠山泥阿福”。

至于建筑雕塑，由于自宋代以后，木构建筑，尤其是寺庙的发达，以及绘画艺术的广泛运用，因而建筑雕塑运用十分广泛，不仅宫廷建筑，而且民间建筑，大都在使用色彩藻饰的同时，雕刻各种造型图案来进行装饰和显示某种象征意义。关于这一时期建筑装饰的有关内容，因在前章建筑工艺美术中有所涉及，此不赘言。

9.2 雕塑造型工艺美术

9.2.1 史前时代

从上一节中，我们知道，雕塑的起源是与人类早年的“图腾”崇拜和“巫术”信仰结合在一起的。在这种崇拜和信仰中，借助于雕塑的主要是人体造型。目前所知的最早的小灰陶人头像，出土于河南密县超化镇北岗遗址，时代距今约7200年，塑工拙稚，为泥质灰陶，颈下部残缺，扁头形、方脸，前额较平，眉脊粗壮，左右相连，宽鼻、深目，下骸前突，睁目，口微张，造型逼真，为一老年形象。从其造型特征来看，质朴简略，五官的位置与比例处理得当，并在一定程度上表现了人物的年龄与性格特征。整个作品塑造手法随意性较强，好似原始先民在陶器制作之余，漫不经心用泥团信手所作。或许表明人们掌握烧陶技术就同时尝试着塑造人类本身的写真形貌了（图9-8）。

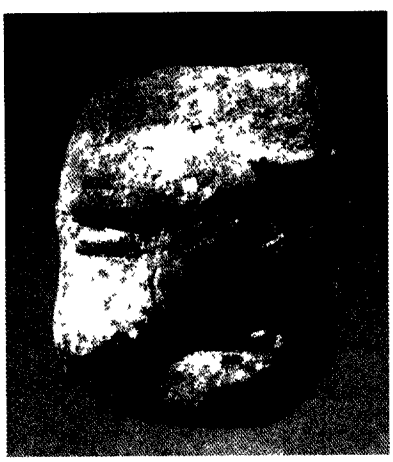


图9－8

随着时代的发展，不论是原始人是有意探索塑造造型的能力的结果，还是一种自然所致，到了辽宁红山文化时代，对人体造型的能力明显地获得了提高，其艺术性明显地加强。1982年在辽宁省喀左县东山嘴红山文化建筑遗址中，出土了两件泥质红陶的裸体妇女塑像，右像头部右臂及双膝以下残缺，躯体部分尚完整，全身赤裸。左臂弯曲，手抚于腹上。体态肥胖，乳房微微隆起，腹部圆胀凸出，双腿丰满，背面腰部内收，臀部肥大外凸。同时同地出土的左像，其动作姿态、残缺情况与右像相近，均是孕妇形象，只是全身略高、体态修长，下体明显地刻出妇女的性器官。这两个塑像被不少学者认为是模拟人间怀孕母亲形貌的地母神像。它们表现了原始人对母性的崇拜和歌颂，寄托着原始人祈求生育的愿望，手法简练，注重整体结构塑造，适当夸张了与生殖有关和显示女性特征的部位，对无关紧要的部位则简化处理。按压与磨光方法的处理，增加了肌肤的光润感。手抚腹部这个孕妇习惯性动作的描绘，为作品增添了生活趣味，表达了人物的母爱之情（图9-9）。这两个塑像的发现，打破了过去认为中国古代缺乏人体美术品的陈旧看法，同时也显示出史前人类对于人体美的模写技能。

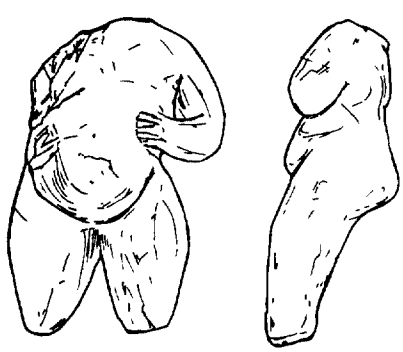


图9－9

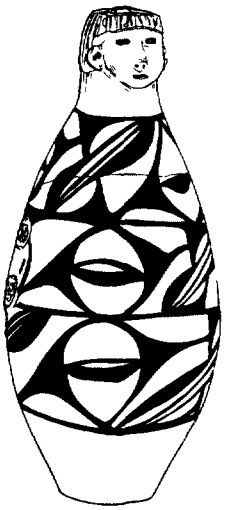


图9－10

原始人这种用写实方式塑造人像造型的作法，到了仰韶文化时代，发展为采用与陶壶（瓶）体结合。显然，从写实发展到了抽象化的阶段。从考古发掘实物来看，年代较早的实物是1973年出土于甘肃秦安大地湾仰韶文化遗址，在腹部圆鼓部绘满蔷薇图案的橄榄状彩陶瓶，颈端塑出人的头像，头顶中央有个小圆孔。人头用堆塑和线刻的方法，在左、右和后边作出凸起的披发，前额作出整齐的齐眉短发。面部磨光，脸形娟秀。鼻子鼓起，雕有鼻孔。两眼雕空，成长圆孔洞，有目光深邃之感。嘴较小，雕空，微微张开。两耳外展，皆有垂系饰物用的穿孔。人头所连接的瓶身，长颈鼓腹，呈竖橄榄形，外轮廓饱满而富有曲线变化，好似少女健美的躯体。腹部器耳残失，使造型显得更加柔和单纯。颈下至腹部施有淡淡的土黄色陶衣，并用黑色画有弧线三角纹、长叶纹和斜线纹，组成三排二方连续图案，犹如为少女穿上绚丽的花衣裙。整个人像神态纯真、文静，塑造手法变化较多。在这里，设计制作者的想像力得到了充分的发挥，采用模拟类比的手法，将隆鼓的瓶腹比拟为孕妇的肚腹，从整体造型看，此瓶好似一位身孕沉重、目光凝聚的披发妇女。史前居民将种子储于其中，以期将储种与人类孕育相比拟，期望种子从而具有神奇的力量，获得丰产（图9－10）。

除了人像的造型在原始雕塑中具有写实与抽象两种形式以外，动物的造型也同样存在这两种手法。模拟家畜与鸟兽的雕塑品，至迟在裴李岗文化时期就已出现，出土过粗具轮廓的陶猪头和陶羊头。写实性和抽象性的塑造手法十分明显，不同动物的体态特征鲜明，现在看来仍觉其古拙生动。而湖北天门石河镇的小型陶塑，则完全是出于生活实用之外的用途，或许是作为一种偶像，企望畜牧与渔猎的丰产。

9.2.2 夏商周时期

整个夏商周时期，雕塑造型艺术以在青铜器制造方面取得的成就最高，青铜器雕塑主要有像生器立体圆雕、圆雕与高浮雕装饰相结合、浮雕三大类型。像生器立体圆雕已具有很强的造型能力与表现能力，在三维空间中显得栩栩如生。如1975年出土于湖南醴陵狮形山的青铜象尊，作象形，前额扁平，头顶高耸，饰有一对蟠蛇，鼻上卷，鼻端作鸟张口鸣叫状，其上倒伏一虎，卷曲的虎尾恰好构成鸟的冠羽；眼圆睁，眉高扬；两耳外展如扇，耳后饰凤鸟纹，躯体雄大，其上以细云雷纹为底，衬托着夔龙、兽面主纹，腿粗壮，前腿饰虎纹，后腿饰兽面纹，背开器口，尾下垂。整个作品造型饱满稳定，凝重雄健，体积感强，虽然实际尺寸只有高22 8厘米，长26 5厘米，但有庞然“大象”之感。各部分结构处理自然，比例匀称适当。长鼻高举，既防尊中酒液溢出，又突出了象的形象特征，实用美观。而两支犀利的象牙垂直向下，于淳朴中增添了威严感。可见，这只象尊不仅是件实用器，而且是一件完美的雕塑品，凝聚着铸造者无限智慧，巧妙地将实用与审美、装饰绘画与造型雕塑结合在一起。最典型的是以庞大的象身为器腹，以卷曲高耸的象鼻作流口，可谓是颇具妙思（图9－11）。

图9－11

而河南安阳殷墟妇好墓出土的鸮尊，则是另一种造型风格。造型精巧而狞厉，作挺胸昂首状，显得气势轩昂而威猛强悍，充分突出了鸮的凶猛性格。双足和粗短的尾翼作鼎足之势，显得颇为坚实稳定，头部作器盖而和颈部自然吻合，并形成一只巨大尖翘的喙部，表现了鸮的贪婪性。

夏商周时期的雕塑与青铜雕塑可以媲美者，当推玉雕。玉雕业在商周时期已发展成为一种手工专业。从造型特征来看，商周的礼器和仪仗用玉，造型简洁，不多设繁缛的饰纹，庄重大度。而供玩赏的小型玉雕和装饰品，不仅题材广泛，包括飞禽走兽、水族和草

虫，以及一些神话中的动物，还有少量人像，而且造型优美。如妇好墓出土的玉凤，首尾相应，曲线优美，凤冠三朵相连，双翅舒展欲飞，体态妖媚，器壁仅0.7厘米，显示了精湛的工艺和独到的造型能力。同墓出土的两只圆雕象，造型亦颇具情趣，象鼻卷起，象口微张，弥撒着一派天真稚拙之气。

图9－12

夏商周的雕塑除了青铜器、玉器外，另外还有牙雕、石雕、漆雕等，无论其造型，还是装饰方面，都取得了一定的成就。如妇好墓出土的兽面纹嵌绿松石象牙杯，杯身束腰，敞口薄唇，器形近爵而似觚。杯旁设一长把，几与杯身相齐，长把外轮廓成一个内弧倒置的梯形。造型挺拔而修长，它是选用中空象牙的根部制成。下安一圆底，把与杯以卯榫相连结。又如石雕作品，在安阳殷墟出土了一件白石雕人物坐像。右图中是该人的正侧面，从形象和神态上判断，其身分不像奴隶，而是一个倨傲的奴隶主；再从表示周身锦绣的纹饰来看，穿戴华贵，也不像被剥削的劳动者（图9－12）。

9.2.3 秦汉时期

秦始皇建立的统一多民族国家，到汉代得到了巩固与发展，由此构成了华夏民族强大统一的文化心理。秦汉之间的审美特征，正是对力度气势、雄浑豪放的崇尚。对这种审美特征的崇尚在这一时期的雕塑造型艺术中得到了完整而明显的体现，无论是秦代的兵马俑，还是汉代的石雕，无一不浩大壮观，气势古拙，呈现出雄健之气和阳刚之美。从造型的手法上看，虽然呈现的是现实主义，但内在精神却是浪漫主义的。

秦兵马俑系陶制，因而又称陶俑，大小与真人真马基本相符。武士俑都手持兵器（兵器已散失或朽烂，仅手势可见），有的身着盔甲，有的只着战袍，一个个披坚执锐，挟弓挎箭，精神抖擞，严肃威武，如临战阵；拖车或待骑的大陶马，也是一个个膘肥体壮，飒爽矫健，昂首耸耳，如闻嘶鸣。在造型上，最值得称赏的是：所有的武士俑像，不仅躯体动态，衣履装束等各有特点，而且他们的面部表情，尤其是眉眼、胡须、发式、冠戴等，多人各一式，很少雷同。在人物性格刻划上，有的巍然挺立，刚劲勇猛；有的容颜开朗，机智俊发；有的虎背熊腰，威武雄壮；有的须髯开张，意气昂扬，总之，形象丰富多样，难以尽述。注重于人物性格的刻划，是雕塑中艺术意识与技法意识的深化，是美学观念上的一大进步。从某种意义上，它也证明了兵马俑雕塑并不单纯是一种工艺性显示，而渗透了当时人们的审美心态与社会心态。如以一号坑的四位穿战袍的兵士为例，位于T19方长廊的兵士，头小，上绾圆锥形发髻，脸圆润，颧骨略高，下巴稍尖，眼圆睁，显得精力充沛，勇敢机敏，是一个好似来自巴蜀地区的士卒。而第二过洞马前直立的三位士兵，一个是久经沙场的老兵，他面容清癯严峻，那凝聚的双眉及紧闭的嘴唇，显示了他内涵深沉的性格；一个是中年士兵，他双眼微闭，嘴巴向上抿起，面容似笑非笑，含蓄微妙，从而表现了他的稳健多思的性格；一个是稚气未脱的新兵，他双眼颇有新奇感地望着前方，面含微笑，双唇抿合略向里缩，这堪称传神之笔，不仅使整个面部表情十分生动，而且突出了这位新兵幼稚中还带着一丝奶气未退味，可见青年人的纯真无邪（图9－13）。

图9－13

兵马俑中的陶马雕塑，也显得体态健美，造型生动，特别是马头的刻划非常精妙，双耳前倾以示听觉之灵敏，双眼注视前方似严阵以待，嘴巴微开而鼻孔翕张，显得神情专注。而马的整体，颇具曲线之形，肌肉结实，骨骼矫健，内蕴含着力度与气势、动感（图9-14）。

从造型艺术来看，汉代的形体明显减小，这种情况反映在雕塑方面。汉代皇帝陵墓仍如秦始皇陵规制设从葬的陶俑群，尽管数量上有增无减，但形体明显缩小，当时秦俑身材与真人等高，而汉陵陶俑则减至只有真人高度的1/3左右。随着高度的降低，其造型也发生了明显变化，即由秦的写实逐渐向抽象过渡。这种过渡到汉武帝时期最终得以完成，并形成具有汉代雕塑造型的拙朴浑穆风格特征。这在霍去病墓前的石雕上得到了充分体现。

霍去病墓冢前的石雕像现存　马踏匈奴、跃马、卧马、伏虎、卧牛、卧猪、卧象、石鱼、石人、野人食小熊等。由于当时雕刻技法尚处于初创阶段，所以这些石雕制作颇显古拙。首先，因当时缺乏足够锐利的工具和妥当的方法将巨大的石料镂雕成设计出的物像造型，所以雕塑出来的作品的形貌在相当程度上受石材原来形状的限制。正因为这种限制，雕刻者在雕刻前特别讲究选材，注重寻找与准备雕造的艺术造型的轮廓大致近似的石材，以求只需进行少量的修凿加工，即可雕成物像的轮廓（图9-15）。其次，在雕刻造型过程中，将造型的重点放在刻划动物的头部，以及可以突出表明该动物体态特征的一些部位。对于细部刻画，只是充分采用那时已掌握的线刻及浅浮雕等技法。再次，由于当时还没有掌握石雕艺术中的镂雕巨石的技艺，所以对马、牛、羊等四足动物，只是将腿蹄在石面浮雕成形，并不能镂空而使四足分立。为了弥补这种雕刻技术限制所带来的造型局限性，雕刻者独具匠心地将动物的造型选用伏卧的姿式，这样，通过伏卧的四肢，巧妙地避免了腿之间的空隙应予雕镂的难题。更值得我们所注意的是　为了避免所有动物造型均采用伏卧姿态而给人们在视觉上造成的重复雷同之感，当年的雕刻者颇费巧思，捕捉不同动物各自具有的生活习性和形体特征，然后突出刻划，使它们具有不同的个性。如卧虎巨头前伸，圆睁双目，似伺机腾身前扑，寓动于静，气势威猛，又如卧牛姿态安详而温顺，四肢蜷伏，再如卧猪四肢伏地，长吻平伸，懒散自然；还如卧马虽躯体伏地，但伸颈昂首，似欲一跃而起。

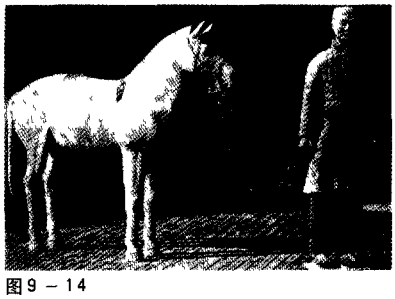


图9－14

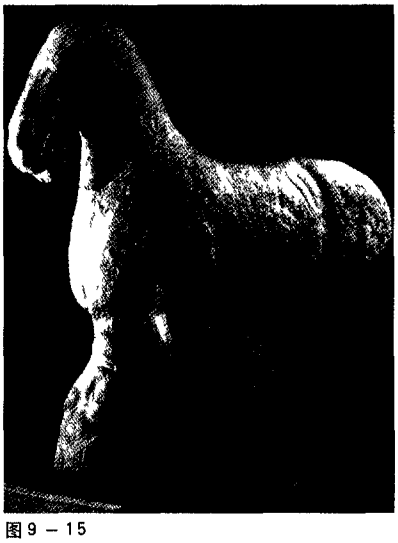


图9－15

图9－16

在霍去病墓前石雕作品中，最具造型特征的是“马踏匈奴”。它描绘一匹象征胜利的骏马，足下踏着仰倒的战败了的匈奴首领。马的造型舒展，神态自若。匈奴首领手持弓箭，蜷缩着，似在挣扎。两者一立一卧，一静一动，对比鲜明，集中地体现了群雕的主题——英雄战胜了敌人。

汉武帝时期霍去病墓前石雕作品的造型手法及艺术表现，到东汉，随着雕凿工具的改进，逐渐发生了变化。这可以从原置河南南阳城北汉汝南太守宗资墓前，今藏于南阳市汉画馆的石辟邪可以看出，辟邪是我国古代传说中能辟除邪祟的　种神兽，似狮而有翼。这件石雕辟邪弯背曲腰，挺胸昂首，肩生羽翼，胸饰阴刻鳞纹，屈腿而立，头小，四肢粗壮，躯体庞大，口大张（下颌残断），目圆睁，似是仰天而吼，气宇轩昂。整个形体雕凿洗练，雄健有力，局部结构或用浮雕或用线刻，严整而富有装饰性。形体屈伸多变，形成大小不同的弧线转折和S形扭曲，表现出充沛的内在力量（图9-16）。

与石雕的造型风格形成鲜明对比的是汉代的陶塑作品。随着制陶技术的发展和进步，汉代的陶塑造型艺术达到了灵活自如的程度，写实的造型维妙维肖，栩栩如生，艺术造型，耐人寻味。比较典型的作品有今藏于中国历史博物馆的东汉“说唱俑”和今藏于四川省博物馆的东汉“立式说唱俑”。前者于1957年出土于四川成都天迴山崖墓，高55厘米。造型为一个老年说唱艺人，头上着巾，戴簪。额前有小花饰，赤膊，膊上佩有饰物，大腹凸出，坐在圆垫上；左手抱鼓，右手握槌前伸，嘴亦随之翘起，张口露齿，似是正在说唱一段动人的故事。其眉色飞舞、手舞足蹈之态，充满幽默感，使人如临其境，如闻其声。手法简练夸张，形象朴实、浑厚，别有一种深宏的韵致。整个作品，犹如写意画，不求形似而求内在神韵的表达（图9-17）。后者于1963年出土于四川郫县宋家林东汉砖室墓，高66.5厘米。造型为头戴旋纽软帽，上身袒裸，下身穿浅裆肥腿长裤，露有脚趾，头微左偏，耸肩鼓腹，两膝微曲，臀后突，左足在前右足在后；两臂斜垂腹前，左手捧扁鼓，右手执鼓槌，左臂戴有镯饰；皱纹满额，眯眼挤眉，歪嘴吐舌，动作神情诙谐滑稽。作品造型夸张，妙趣横生，塑造了汉代艺人的生动形象（图9-18）。

图9－17

图9－18

9.2.4 魏晋南北朝时期

众所周知，魏晋南北朝时期佛教的异常兴盛、石窟的大量开凿，使佛像雕塑成为这个时期雕塑艺术的主体，显示了壮观的阵容和雄伟的形象。与此同时，汉代以来的陵墓雕塑也保持了旺盛的发展势头，不仅在数量上增多，而且在造型艺术风格上也在进一步转变。这些就构成了这一时期雕塑造型艺术的探讨对象。

如上一节所述，魏晋南北朝时期佛像雕塑，主要体现在山西大同云冈石窟、河南洛阳龙门石窟、甘肃敦煌莫高窟、甘肃永靖炳灵寺石窟和甘肃天水麦积山石窟。这里我们以云冈、龙门和莫高窟雕塑为例，试作说明。

云冈石窟的佛像造型按照前后不同的开凿年代而有所不同。最早的是昙曜五窟（即从(16～20)号窟），由北魏佛教首领昙曜于文成帝和平年间(460～465年)奉敕主持凿建。窟中的主体佛本尊，都形体高大，气势宏伟。中后期的雕塑不仅在题材内容上有所开拓，出现了经变、本生等故事性连续雕塑，而且在雕刻技法和造型艺术方面也有所变化。佛像造型出现了一种优美多姿的情调，那种威严的肃穆之气似转换成相应的感情流露。变化最大的表现在服饰上，汉民族服饰中的“褒衣博带”式已逐渐代替了印度佛教的那种偏袒右肩袈裟服饰。这一时期的雕塑者在衣服褶皱造型方面有创造性的发明。总之，其造型在印度、西域佛像造型的基础上开始形成汉民族的雕塑艺术风格。

洛阳龙门石窟中，属于魏晋南北朝时期的雕塑集中在古阳洞、宾阳洞和莲花洞中。这里以宾阳洞中的“释迦像”为例，来说明其造型特征及其变化。宾阳洞中有三铺石雕造像，西壁五尊，南北壁各三尊。西壁以释迦牟尼为中心。释迦结跏趺坐，体态扁平，两肩窄削，脖颈细长；身穿汉族“褒衣博带”式袈裟，衣裙垂盖台座；褶皱稠密，肩与胸侧的衣裙垂直平行，以直平阶梯式刀法刻出。头发作涡旋髻，面形清瘦秀美，弯眉

直鼻，新月形眼，嘴角上翘，显得温和可亲，神采飘逸。头光、身光以浮雕构成纤丽多姿的图案。两侧的菩萨头戴宝冠，身佩璎珞，身材修长，面相、神情与主佛相近。迦叶与阿维二弟子，一老一少，也是笑容盈面。

在魏晋南北朝时期，敦煌艺术主要以壁画为主。在前期佛像的雕塑造型大都为面容圆满，薄唇通天鼻，衣褶较多，受天竺佛像的影响，如248窟中心柱南向龛外上部西侧的彩塑像“供养菩萨”，高36厘米，面容丰润，躯体清秀，五官疏朗，双手合十半跪在莲台上，神情庄重虔诚。用高浮雕形式塑制，手法明快，结构匀称，具有朴实天真的意趣。敦煌莫高窟的雕塑在北朝后期人物造像向秀骨清像的形式美方向发展，神态趋于性格化，佛像的衣饰也褒衣博带，变得汉民族化（图9-19）。

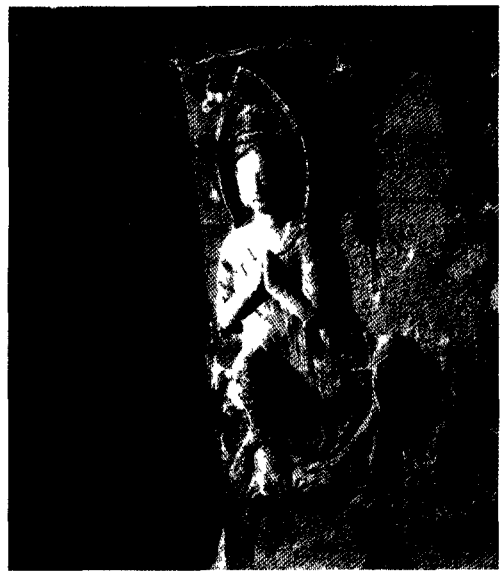


图9-19

魏晋南北朝时期陵墓石兽雕刻，在较多地保持汉代雄浑古朴风格的同时，造型圆浑雄健而颇有体积感，通体以粗犷的圆雕构成，而身上施以浅刻线，昂首挺胸，巨口张开伸出舌头，以及更大的体积，来增添勇猛凶悍之意。这一点从南朝梁武平忠侯萧景墓石兽有明显的表现。在造型处理上，雕刻者通过运用夸张手法，把一个形类狮虎的动物神化，不仅双肩有飞翅，而且四肢劲健，表现得无比的凶猛，显示出一种令人震惊的威慑力量（图9-20）。

图9-20

从现存的这一时期陵墓石兽雕刻艺术、形态作风综合来看，之所以在汉代造型风格的基础上发生变化，一个十分重要的原因在于西汉雕塑艺术的影响，这一时期，随着佛教的传播，佛教崇拜对象的雕刻亦随之而来，所以波斯希腊的一些神兽形象，印度犍陀罗艺术的表现手法，都在不同程度地影响了中国传统的雕塑艺术，使得我国的雕塑艺术在接受外来因素的时候，采取以固有传统为主，在不断的艺术实践中，加以融化，逐渐产生出由拙朴凝重向着矫健灵活转变的造型风格。这一点，不单单是在陵墓雕塑方面表现十分突出，而且在佛像雕塑方面也有所体现。

9.2.5 隋唐五代时期

留存至今的隋唐五代时期的雕塑品，不仅有大量的石窟造像，而且还有为数众多的陶塑和陵墓石雕砖雕等实物。在众多的雕塑品中，以唐代皇帝陵墓前那些气势雄浑华丽的大型纪念性群雕最能显示时代风格。

从“关中唐十八陵”保存至今的石雕作品来看，唐代的陵墓雕塑经历了初创、成熟、延续和衰落四个阶段。其艺术造型也由雄浑，转向庄重，接着陷入呆滞的程式化，终至粗疏委顿，失去艺术光彩。

在初创阶段，现存最早的作品是今藏于陕西省博物馆的李渊祖父李虎永康陵前的石狮、以及李渊献陵前的石犀、石虎，其外观造型明显地具有南北朝石雕遗风。而到唐太宗时代，在前代造型风格的基础上，形成了具有时代雄浑风格的特征。代表作是“昭陵六骏”。

“昭陵六骏”是唐太宗昭陵墓前的六匹骏马浮雕。这六匹骏马——青骓、什伐赤、特勒骠、疾露紫、拳毛騧、白蹄乌，在伴随着李世民建立唐王朝的统一战争过程中建立了卓越的功勋。六匹骏马生动不一的造型，

将人们带回到隋末唐初历次重大战斗的场面。六骏是六块巨大的矩形画面的浮雕作品，每块雕出一匹战马，或行走，或奔驰，形貌写实，连马的装饰和马具也刻划得细致准确，有的马身上还带着箭伤。由于采用了半圆雕与高浮雕相结合的技法，所以形象逼真，神态自然，如六骏之一的飒露紫，造型为战马直立，目光下视，神态沉静似在忍受拔箭之痛。丘行恭全身戎装，腰间佩剑，挂箭筒，右脚前迈，左手持马僵，右手拔箭，面相苍老，神态忠诚。丘行恭与马相对，情感相通，表现了危难之际人马相依的深厚关系，战马高176厘米，宽207厘米，膘肥体壮、形体圆浑敦实，四足劲健有力（图9-21）。

唐高宗李治和武则天合葬的乾陵，以及武则天母亲的顺陵的石刻群，象征着唐陵石刻步入成熟阶段。从陵墓前的石狮、石马、石柱、翼马、驼鸟、仗马、控马者、石人等可以看出其整体造型倾向宏伟壮丽，虽然是一种显赫的皇家气象，但内蕴的却是盛唐那种强盛繁荣的时代特征。与献陵和昭陵的石雕相比，乾陵、顺陵的石刻已经看不到拙朴雄浑的造型特色，技法显得更成熟，加强了细部刻划。同时像昭陵六骏那种既形貌写实，而又体态灵动变化自如的造型手法，也已不被采用，代之出现的是对同类题材的石刻，采用相同的姿态，而且是选取最为端庄严肃的形态。如以石马造型为例，在端然肃立的控马官身边，鞍辔齐备的仗马，四肢端直地俯首伫立，驯顺安详。五对同样姿态的控马官和仗马排列在一起，更显得分外规整严肃，它们和神态更为严肃的石刻人像，以及矗立的石柱和柱碑，汇合起来成为一曲对兴盛的唐王朝的颂歌，显得庄严、肃穆、冷峻、威猛，呈现出稳定、永恒的美感。

图9－21

唐代陵墓石刻成熟阶段的代表作当推位于陕西咸阳陈家村武则天之母顺陵前的石雄狮，该石雕高305厘米，长345厘米。造型为石狮昂首挺胸，伫立遥望，张口怒吼。头部硕大见方，双目圆睁，上眼睑内侧耸起，外眼角上挑，口中舌尖上翘。颔下及两侧之须毛雕刻精强，带有装饰性。躯体雄伟，造型浑圆，前胸肌肉隆突，四肢劲健内收，内蕴千钧之力。手法概括洗练，注重大的形体团块塑造，整体感很强，颇具室外大型雕塑的特色（图9-22）。

图9－22

唐代陵墓石刻自安史之乱以后，就进入延续期。无论是在造型设计，还是其雕刻工艺，在对盛唐延续的同时，制作日趋粗疏，造型日显体态无力，线条松散，失去了雄健的造型风格。到了晚唐文宗李昂章陵开始，则不但造型风格在继续脱变，而且石雕作品的体姿也愈益瘦小，雕工更粗率，几无艺术价值可言。

五代十国时期，由于政权林立，国力衰微，统治者无力营造陵园，陵墓前石刻不仅数量极少，而且几乎均只具有象征意义，值得称道的只有王建坐像。该像位于成都西郊王建永陵墓室御床正中，造型为头戴幞头，两翅上翻，束于顶部。身着圆领常服，正襟端坐，姿态安详自然，神情矜持，符合人物身份。人体比例适度，衣纹流畅，线条简净，自然和谐（图9-23）。

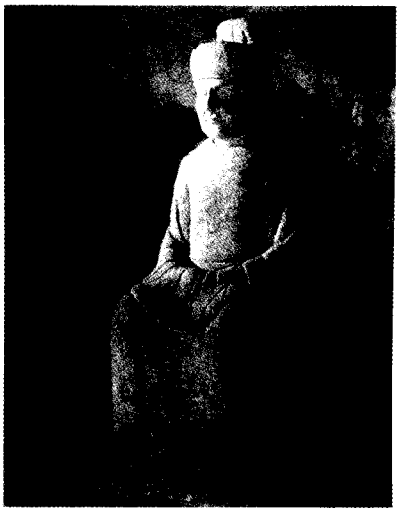


图9－23

作为宗教雕塑的佛教造像，在隋唐时期，随着佛教传播向下层社会渗透，不仅在石窟中大量出现，而且在遍及全国各地的寺院中也有雕刻。从造像的造型特征来看，隋代的佛像雕塑无论在形态造型，还是在神态风格上，作为从南北朝向唐代的过渡，都出现了走向世俗化的趋势，面形已变得饱满丰润而神情自然雍容，线条流畅圆健，雕工精细华丽。如甘肃敦煌莫高窟北壁佛东侧的菩萨像，高317厘米，为“三世佛”（过去、现在、未来）中的“未

图9－24

图9－25

图9－26

来佛”弥勒左侧胁侍菩萨。上身半裸，下着裙，肩上长巾垂于腹。面形长圆，体态略显丰满，一腿微屈，一腿承重，腰部略弯曲，右手前举（已残缺），左手下垂，脸上出现轻淡的笑意，整个人物造型圆浑，形体面的转折轻缓柔畅，绝无棱角，与弧形的胸饰、巾带及圆形顶光浑然一体，这显然已经开始突破北周以来敦实方正的造型（图9－24）。

正如著名美学家李泽厚先生在《美的历程》中所指出的那样：“隋塑的方面大耳，短颈粗体，朴达拙重是过渡特征，到唐代，便以健康丰满的形态出现了。与那种超凡绝尘，充满不可言说的智慧和精神性不同，唐代雕塑代之以更多的人情味和亲切感，佛像变得更慈祥和蔼，关怀现世，似乎极愿接近人间，帮助人们，他不复是超然自得、高不可攀的思辨神灵，而是作为管辖世事、可向之请求的权威主宰。”这种变化不仅在敦煌莫高窟中有反映，而且在龙门石窟中表现十分明显，如敦煌莫高窟内各种造型不同的菩萨，丰丽秀美，姿态绰约，风韵妩媚，159号窟的菩萨立像，高137厘米，造型婀娜多姿，面容丰润秀丽，细眉高挑成弯月，双眼微闭呈笑意，小巧而丰泽的嘴唇脉脉含情。身体柔美和谐，腰扭向一边和抬起的手臂相应，更增添了美的曲线，这哪里是什么天上的菩萨，分明是美丽的贵族妇女的写照，极生动地表现了唐代妇女的形象美。不仅如此，而且这尊造像的形体也与人体结构相符，颇合骨骼肌肉变化的规律，显示了唐代雕塑艺术与科学的结合（图9－25）。又如举世闻名的龙门石窟中的“大卢舍那像”，位于奉先寺西壁中央，通高1714厘米，头高400厘米，耳长190厘米。卢舍那佛，依佛经所说是释迦牟尼的报身像，“卢舍那”意为佛的智慧光芒普照四方。大佛结跏趺坐于八角束腰莲台上，双手及腿部已崩毁。身着通肩袈裟，头饰涡旋纹发髻；面形丰满圆润，直鼻小口，长眉秀目，嘴角微微上翘，笑容含蓄。整个大佛形象庄重典雅，富有浓厚的世俗性和人情味，既有男性的严肃睿智，又有女性的温柔慈祥，令人崇敬而可亲。佛像的造型虽十分高大，但比例恰当，体面转折刚柔相济，整体光影效果鲜明，局部轮廓清晰（图9－26）。

此外，太原天龙山石窟的佛像雕塑也明显地代表了唐代的人物雕塑造型艺术特征。以形体硕大丰满的本尊为代表，气势宏伟，姿态从容，双目凝视前方，似关注着人世间的风云变幻，现实气氛更为浓烈，衣饰紧贴身体，典型地表现了“曹衣出水”的艺术风格，从而更突出了人体美、线条美（图9－27）。

除陵墓雕塑、佛教造像之外，隋唐五代的陶俑雕塑也十分发达。这一时期陶俑的造型艺术风格除了保留传统的朴拙浑厚外，也趋向丰腴饱满，表现题材大都来自现实生活，表现手法趋于写实。这方面在陶马的造型塑造上表现最为明显。从初唐的陶马造型强调其雄劲威武，以战马为模特造型，到中唐以供皇室贵族郊游田猎乃至击鞠娱乐之用的乘马为模型，而造型变得崇尚骏美肥腴。即从初唐到盛唐陶马造型经历了“画骨”到“画肉”（“塑骨”到“塑肉”）的变化。唐懿德太子墓中的三彩马作鬃剪三花鞍披障泥的造型，头部微侧，张口嘶鸣，体态已显圆腴，有些缺乏气韵（图9－28）。

唐代动物陶塑中，以马和骆驼最为精美。尤其是马，姿态多种多样，头小腿长，躯体健硕，雄姿英发，成为一种规范性很强的造型形式。图例中的马安然伫立，扭颈，勾头张口，作舔胸状。鬃毛短而整齐，较长两绺分披额部，胸高臀圆，腿长身短，腕细蹄大，显得精神抖擞，俊逸骄健。马头造型特别生动：胸瘦长，

嘴部后勾，眼珠鼓突圆睁，犹似龙眼，耳小唇长，加上颈部的动态，成为整个作品最精彩的部分。马尾紧束而卷翅，与头部动作相呼应。手法概括写实，头部、腿部和胸部都结合肌肉结构施以压线，使造型同时具有装饰效果（图9-29）。

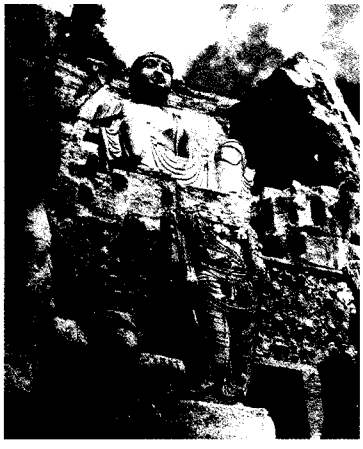


图9－27

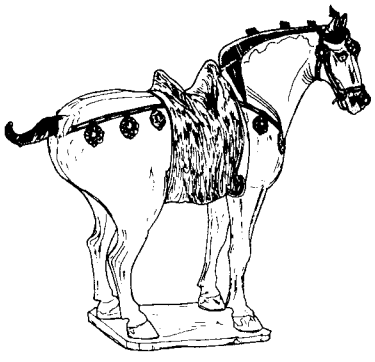


图9－28

图9－29

唐代人物陶塑中，以女性造型最为典型。如出土于陕西西安西郊中堡村，今藏于陕西博物馆的陶质三彩釉“女立俑”，高45厘米，直立造型，脸向左侧微仰，举目远眺。头上绾二髻垂于额前，双手拢袖置于腹部。穿无领尖口对襟衫，胸系长裙，裙下露出上翘履尖。长巾由右肩斜披至左腋绕于身后。神态大方，具有贵妇人气度。又如今藏于陕西省博物馆的唐郑仁泰墓出土的文官与武官俑，文官俑系灰陶加饰彩绘而成，俑呈立姿，双手合抱于胸前。立于圆形台座之上。此俑头戴高冠，冠顶结构处贴金为饰，身着宽袖长衫，下着白色长裤，足蹬如意形靴，在其衣襟、领袖和前胸均饰有彩绘花纹图案，图案边缘贴金为饰。人物面相饱满，五官端正，神态庄重肃穆，显示了其高贵的身份(彩图29)，武官俑顶盔贯甲，腰部束带，下着战靴，立于圆形台座之上，通身彩绘贴金，效果十分华丽(彩图30)。

9.2.6 宋、辽、金、元时期

宋、辽、金、元时期的雕塑艺术，在造型设计方面，除出自个别名工之手的作品之外，一般多流于软弱工巧，缺乏应有的强劲精神和内在的生气与活力。这一时期的雕塑依然以宗教雕塑为主体，其造型特征所反映出来的艺术风格特点是更为走向世俗，折射出浓郁的生活气息。

宋代的宗教雕塑造型特点可以从山西晋祠圣母殿、山东长清灵岩寺和四川大足石刻中的人物造像可以得到反映，山西晋祠圣母殿的贴身侍女立像，通高165厘米，梳耸高双发髻，上束红色巾花，长裙及地，双足隐于内。侧身欲走，又折臂回头，似在聚精会神聆听吩咐，显得机灵聪慧，随和可爱。侍女宽额圆脸，五官灵秀，肌肤细腻滑润，颇富质感。尤其是眼与嘴的塑造十分微妙，薄薄的眼皮内，眼珠似可转动；小巧的双唇，欲张又止，充分表现了少女动人的容颜与纯真情态。为了表现宫廷少女的丽质，面部采用极为细腻的作法，体面圆转，毫无滞留。衣服塑造则体面硬朗，褶纹厚重，起到了对比衬托的作用。面同殿另外的31尊身高162厘米左右的宫娥侍女像，从其造型、神态及手执器物，大体可以看出她们在皇宫的身分。图中侍女，头上梳双丫髻，如当时少女中流行发式。身姿拘谨，重心未定，头向左转，引颈向前探视。眉毛细弯扬起，目光迟疑，神色迷惘，好像不知进退；双手置于胸前，似是无所适从，这样，就把一个初入宫中未谙世事的少女的不安心情表现得维妙维肖、面容娟秀，单纯稚气，细颈削肩，体形略显单薄。殿内侍女的造型风格独特，完全脱离了宗教偶像的影响，熔铸了作者深入的观察和感受（图9-30）。

图9－30

山东长清灵岩寺是我国古代有名的四大佛寺之一。殿中的40尊罗汉，手法写实，体型多变，生动地突出了众罗汉的性格特征，其情感表情似乎正是从现实社会中转变过来的。作为一组群体罗汉雕塑，设计者充分运用了整体的构思，使40尊罗汉成为一个既各自独立，又互为呼应的群体系列性塑像，他们有的正趺坐沉思，似进入禅境。有的气宇轩昂，神态超然悠闲。有的正作着交谈，似在沟通感情。有的则抱膝仰坐，好像沉湎于遐思。其线条流畅简洁，纹理褶叠刻画严谨。

四川大足石刻规模宏大，气势磅礴，大都为宋代所雕刻。在雕刻集中的宝顶，有许多经变故事，如“地狱变相”等以多幅系列的画面交织而成，具有一定的情节性。这些经变雕像在表现手法上与宋代其它佛教造像和雕刻一样，颇有现实气息与生活情趣，因而其原来宗教气息已被雕刻匠人淡化了。而北山的众多造像雕塑，虽然一般都比较高大，但形象却各具特色，如佛尊造型端庄，神态柔和，流露出浓郁的现实人情味；童子和供养人手法十分写实，形态生动。正如西克门及舒伯在《中国艺术与建筑》中分析这些雕塑时所说 “这些佛与菩萨的仪态非常自然，好像他们正庄严地走向前来，或刚刚坐在莲花座上。由于一些动作使得他们的衣裳及围绕身上的彩带飘动。这些彩带非常重要，因为它们能在空中产生轻飘的旋涡，有的彩带绕着手，有的绕着身体，有的甚至绕到背后去。在三度空间中产生一种微荡特殊的效果。衣纹与彩带的褶纹雕得相当深，同时有极尖锐的棱角，因此当光线照在雕像上，能产生光影强烈的对比。雕工在飘带与天衣末端部分常以螺旋涡卷的形态来表现飘舞的尾带或衣角，这与当时中国绘画的笔法非常相似。”

与宋代一样，辽、金的宗教雕塑也呈现出造型风格的世俗化特征，只是这一特征不如两宋那么明显而已。

图9－31

位于天津蓟县独乐寺观音阁的“十一面观音菩萨立像”，通高1600厘米，为辽代泥塑，也是我国现存古代最大的彩塑之一。菩萨躯体奇伟，权衡适度，姿态自然。双足直立，左手下垂，右臂曲肘至胸，五指动作优美，犹如开放的花朵。菩萨男像，长脸型，相貌端丽，表情庄重。头上有十个小头，分四层，最上者为一佛头，其余三层每层有3个菩萨头。上身披天衣，袒胸，有华美胸饰，下身着大裙。整体富丽堂皇，风格严整工细，体面分明（图9-31）。

今藏于加拿大多伦多皇家翁太利渥美术馆的金明昌六年木雕观音菩萨立像，高190 5厘米，是典型的金代宗教雕塑风格作品。菩萨高发髻，戴宝冠。冠前呈半圆屏，正有小化佛。面型方阔丰腴，眉长而高挑，双目平视而细长，鼻梁短宽，神态冷峻。体型粗壮敦实，腰部扭曲稍显。一手下垂，一手弯至胸前。袒胸，项圈装饰简易，饰带沿肩臂垂下，与身躯连结。下着长裙，露赤足，衣纹及饰带自然下垂。全身敷彩鲜艳，红裙绿带，对比强烈。从这两尊菩萨的造型来看，尽管有明显的承袭唐代之风，但没有唐代华美辉煌的气象（图9-32）。

元代的宗教雕塑由于受到佛教密宗的影响，所以在圆雕佛像上，其造型特征是腰细、肉髻高，并趋于创作上的模式化、凝固化，现实主义的写实气氛及生活气息大大削弱了，因而其艺术价值不高。现存元代宗教雕塑作品中，造型艺术设计较高者如山西省博物馆所藏的泥、金彩塑“白在观音”，通高195厘米。头发前分梳、后绾髻，上戴如意额子花冠，左右两辫垂肩。胸佩璎珞，肩披帔巾与带巾。带巾长曳，环绕双臂垂于地。腰束抱腹，下系长裙，裙体随两腿结构动态起伏，覆掩台座。右腿弓起，右小臂置于右膝，左手扶于座垫上支撑身体，左腿盘曲而坐。面庞清秀，目光低视，神态肃穆、恬静。全像造型准确，动作轻松自如，形体丰美。躯体轮廓清晰，右部臂、腿、腰曲线转折急剧。左部从肩经臂至足尖，一波三折，曲线转折贯通而缓和，又辅以左臂有力的垂直线，构成一种婉转明快的律动。衣纹处理柔和、流畅，表现了裙带柔软的质感，通过它们的转折与松紧变化，真实地塑造了肌体的结构与轮廓，显现了女性肌体的结构美和活力（图9-33）。

图9－32

宋、辽、金、元时期，除宗造像雕塑以外，陵墓石刻是另一主要雕塑类型。宋陵的石雕作品，在人物造像方面，存在着时代风格上的细微区别。从护陵将军的造型上可以看出从太祖永昌陵到哲宗永泰陵，其造型手法、造型形态，乃至服饰的不同。如永昌陵前的将军像，全副盔甲，手按长钺，显示出刚健勇武的气势。永泰陵将军在形象上虽仍表现为威武严肃，并且手法上也较为写实细致，但与同一行列中的客使同样，在精神面貌上却显得缺乏内在的强力。又如北宋陵墓石像生中的驯象人，虽雕刻延续唐朝以来风格，更加趋向于写实和繁缛的装饰，但造型上没有什么神韵和气势。而动物石雕，同样也存在这种情况，永昌陵的瑞鸟形象古朴，永裕陵的则较为成熟。无论是在大的造型，还是细部表现手法，雕刻者都能抓住突出一般猛兽所应具有的特点，其肌肉的劲健和富有强力的气质都有不同程度的体现。

图9－33

宋陵石刻造型艺术颇具时代特色者，如河南巩县西村宋太宗赵光义永熙陵神道傍的圆雕石瑞兽，通高280厘米，底座长273厘米。该石刻瑞兽又称角端，为先代所无，是宋代陵墓石刻创造的新品种。造型为头部如麒麟，独角隆额，象鼻宽口，双目眈眈，昂首阔步，张开大口似乎要吞噬一切。其身形如狮，两肩生翼，前后肢有膊焰。这种造型形象显然是参照并综合了历代帝陵神兽造型而创造的（图9-34）。

图9－34

辽、金和西夏等民族政权，由于各自的民族习俗有所不同，陵墓石刻也与汉族地区有所区别，一般规模小，数量小，且迄今发现不多，造型艺术难以知其详。而元朝，由于发基于蒙古，其历代帝王在死后都运回蒙古原籍安葬，且不立陵墓，所以无石刻存在。

9.2.7 明清时期

这一时期由于雕塑艺术的发展重心的转变，所以传统的宗教雕塑造型艺术让位于建筑装饰雕塑和工艺小品雕塑。陵墓雕塑尽管仍然存在，但在整个雕塑造型艺术中也不占主导地位。

就造型工艺美术来说，由于缺乏现实主义的观照和美学思想的渗透，表现出技法意识大于艺术意识，模式性大于创造性，那种雄浑质朴、丰满强健的汉唐之风，已基本绝迹。

明清时期的建筑装饰雕刻，现保存较多的有石雕、砖雕和木雕等，多用于较大的建筑物。石雕如北京太和殿三层台基云龙、云凤和前后石阶，天安门外的华表，明十三陵和清东西陵的华表、石坊以及遍于中国北部城镇的石牌坊等，都附有花纹雕饰雕刻；砖雕和木雕，则遍及各地，尤以陕西、山西、河南、广东、江西等为最，不仅寺庙和会馆等公众建筑物盛行木雕装饰，而且砖雕和陶塑（或琉璃）也十分常见。所雕刻的题材主要有人物故事、花鸟图案等。

河北遵化清东陵的大理石高浮雕“凤戏龙陛阶御路石”，高319厘米，宽160厘米。石的四周饰缠枝番莲连续纹样，中间主体纹样是“凤引龙”：上为丹凤展翅凌空，穿云破雾，俯首下翔；下有蛟龙出水，腾身而上，两者作戏珠状。凤龙身边祥云缭绕，底层雕有海浪纹与山石纹。它以高浮雕为主，间用透雕，造型生动，又有玲珑剔透之感（图9-35）。

图9－35

今藏于安徽省博物馆的清代砖雕“鸳鸯穿莲”，高24.5厘米，是在一块长圆形青砖上，用高浮雕方法雕刻莲花塘内一对鸳鸯嬉戏的情景。莲塘内莲花盛开，雌鸳鸯游于水面，雄鸳鸯在空中盘旋，两相顾盼，情深意长，活泼可爱。作品手法简括朴实，以少胜多，刻画有繁有简，粗细得当。造型既有装饰性，又能生动地表现对象的情态和质感，好似一幅完美的花鸟画，情景交融（图9-36）。

图9－36

明清时期的民间小品雕塑，题材广泛，有人物、佛像、山水、花鸟等。材料多样，有玉、牙、木、竹乃至树根、橄榄核等。表现手法各异，或朴实淳厚，或精巧玲珑，或稚拙古朴。下面略举几例，以示说明：

今藏于故宫博物院的明代竹根雕“朱小松竹根佛手”，高11厘米，深褐色，折枝式，均作仰立状。枝叶相连，下承木雕云纹座。枝端刻有楷书“小松”二字。双佛手一高一低，错落有致。基部为圆形，上部分裂如掌，开张如指，成手指状。佛手下部叶互生，长椭圆形，纹理清楚，叶腋有刺。造型巧用竹根雕刻而成，逸秀玲珑，饶有生气。

今藏于故宫博物院的明代濮澄(字仲谦)的“竹刻松树小壶”，高12.3厘米，径8.4厘米，是取用一块天然盘连的竹根枝干巧雕而成。采用深浮雕技法，以雕成一截老松树干作为壶身，一支侧枝沿树身盘附而上，蟠屈成柄，断梗作流，壶盖巧雕成枝叶，曲折如钮且又与壶身枝干相连。壶柄下方隐刻楷书“仲谦”二字款。

今藏于扬州博物馆的明代“槎形犀角杯”，高8.6厘米，长26.5厘米，高10.2厘米，重261.5克。造型以仙人乘槎，凌空到达天河的神话故事题材，依犀角的自然形状，雕琢成树槎形一叶扁舟。一位长者端坐于船舱内，他头戴巾，颔下长须髯髯，身着宽袖长袍，背靠假山，右腿翘于左腿上，左手扶着舟弦，右手自然垂放于腿，神情安逸怡然，面上微露笑意，双目注视着远方，似正行舟远航。老者澹然放达的情态，童颜似的容貌，透出一股道骨仙风。小舟枯支杈杈，瘿节斑剥，舟底流水缠绕，舟中竖立一丛假山，一株枯木，景物不同寻常，加之老者的风度，给人一种天上神仙的感觉，也反映了槎杯雕琢的成功。设计雕刻者因材设计，采用圆雕、透雕、浅浮雕和浅刻相结合的技法，将人与舟，舟与水，人与假山、枯树之间的丰富层次，交代得既简洁清晰又融为一体。人物雕刻更是逼真生动，假山玲珑精巧，水纹富于流动感，特别是仙人面部，丰颐阔额，隆准凤目，长长的胡须根根分明，雕刻之细腻，精湛无比。

今藏于扬州博物院的清代“竹根雕人物船”，通高21.8厘米，全长35.5厘米，宽11.2厘米。利用自然竹根，因材施艺，运用竹刻艺术中的浅雕、深雕、阳雕、透雕、圆雕等多种雕刻技法镌刻了一个生动场面。船首圆平，船身呈半圆形，船尾随竹根自然弯曲而上翘，船中部左侧有一株苍健弯曲、树瘿突起的老松树，树旁一棵老藤似巨蟒，攀沿缠绕，悬挂穿衍于古松之上，形成一个自然的船篷。雕刻者别出心裁地利用竹船的左舷，通过圆雕、浮雕等技艺，反映出松藤之间盘根错节，根深蒂固、互相缠绕的透视效果。不仅如此，而且船上的五个人物，形态各异，形神兼备。船头伫立一位美貌仕女，头梳高髻，髻侧插菊花形发簪，肩披如意结披肩，绶带环绕颈、肩、臂之间，神情安逸，目视远方，似沉思、似观赏。船后部左侧坐的两位老者，一位上身反侧，左手抚膝，右手高扬，似乎在高谈阔论；另一位头梳高髻，髻带飘逸，手执灵芝，满脸喜悦，上身前倾，似在注目聆听另外一位的高见。船舷右侧站立一老翁，寿星额头，满脸微笑，长须齐胸，手执拂尘，目视船左两老者，似在静心倾听他们的言谈。老翁身前为一头梳双髻的船童，手执单桨，满脸憨笑。

此外，清代的桦木根雕《老子骑牛像》因树根造型形象夸张变形而不失神态逼真，妙在似与不似之间，一头老牛正举步向前，老子骑于牛上，情致超然。再者，像封锡禄的竹根雕《刘海戏蟾》、《布袋和尚》，封云生的《竹根仙槎》，吴之璠的黄杨木雕《东山报捷图笔筒》，黄振效的牙雕《渔家乐笔筒》，尤通的《犀角槎杯》等，均构思巧妙别致，表现精湛生动，勃发出浓烈的创造意识与独特的形式美感。

至于明清时代的宗教雕塑和陵墓雕塑，前者造型比较有特色者，如山西平遥双林寺的千手千眼观音，面容温悦，千手千眼雕制巧妙，衣饰飘带灵动流畅（图9-37）。又如山西太原关帝庙的泥彩塑关羽像，面颊丰厚，长耳，蚕眉凤眼，姿态威武挺拔，神情坚定刚毅，有力地表现了人物英勇善战的雄姿和朴实忠厚的性格。而以后者来说，明清陵墓雕塑形体高大，颇有体积感，雕塑手法较为简练朴实，具有一定的写实性与装饰性。一般地说，动物和人物都富有象征性，积淀着一定的政治观念，如狮象征威猛，獬豸象征公正，文武官员则象征着文治武功等。

图9－37

9.3
雕塑装饰工艺美术

无论是在古代，还是近代、现代，亦或是当今，从雕塑的艺术效果来说，决定性的是造型艺术设计，所以，历代雕塑名品、名作，无一不是以造型的生动性和独特性见长。然而，这并不意味着在雕塑艺术中装饰的作用就无关紧要。事实上，不仅完美的造型需要以恰到好处的装饰去全面体现，而且细腻的装饰在一定程度上可以弥补造型的缺陷和不足。

9.3.1 史前雕塑的装饰设计起源和表现形式

从史前雕塑的实物来看，装饰设计有以其所雕的形象作为器物的造型而表现出造型和装饰的紧密联系性；有的则附丽于其他器物(如陶器)上，作为这些器物的一部分(器纽、盖、把手等)，有的则为纯粹意义上的雕塑装饰艺术品。应该说，雕塑与器物的巧妙结合，不仅是中国史前雕塑的显著特点，而且也是雕塑装饰设计的表现形式。

大约在新石器时代，作为当时雕塑艺术中的装饰设计主要形式是陶器装饰品，以及独立存在的骨、牙、玉、石质的小型像雕刻品，装饰手法基本上是雕塑手法，即以圆雕、浮雕为主，彩塑、透雕为辅。这表明当时雕塑装饰的艺术水平与雕塑造型水平一样，并不是很高。这一时期比较典型的雕塑装饰品是在黄河中上游地区出土的彩陶器皿上，人头像或人像常常作为装饰品而被用于器口或器身。属于仰韶文化的雕塑品中，富有一定装饰内涵的作品有陕西洛南出土的红陶人头壶、甘肃大地湾出土的人头形器口彩陶瓶、宝鸡人头形器口彩陶瓶、宝鸡北首岭出土的彩陶人面和西安半坡出土的捏塑人头像等(图9-38)。其中半坡捏塑人头像，其塑工颇不精致，人面略成方形，头作扁平状，耳、目、口、鼻均用泥片附加粘合而成，

图9－38

口部已脱落，目、耳锥刺成洞，鼻子高大，鼻梁中间压成一道凹痕，耳部穿刺两孔，当作系耳坠的象征。据发掘者认定，这个塑像似为插在某种东西上附着的装饰或者玩具。

到了原始社会后期，雕塑的装饰性有了明显的提高。甘肃永昌的桶状罐，其出水的器纽上设置了人面浮雕装饰，眼、鼻、口俱全，而且雕刻纹路颇深，其艺术造型、装饰技巧都令人惊叹。而属于龙山文化时代，1991年出土于湖南澧县孙家岗14号墓，今藏于湖南省文物考古研究所的透雕龙形、凤形玉佩，则堪称代表了原始雕塑装饰的最高水平。

史前雕塑作品的装饰图案，主要是动物纹、鸟纹和兽面图案，如1982年出土于上海青浦福泉山遗址，今藏于上海博物馆的良渚文化的玉雕“神人兽面鸟纹玉琮”，琮面以精确的减地法凸出四块角尺形方座，以直槽分左右两区，以横槽分上下两节，并以四角为中心展开纹饰。上节有两条平行的横凸棱，上刻数道弦纹，在两条横凸棱中间，填刻以云纹、横直线组成的几何形图案，其下为两个圆圈和一个凹横档，表示冠帽、眼睛和鼻子，组成带冠人面纹图案。下节有椭圆形的眼睑、桥形的额和凹横档的鼻组成的兽面纹图案。在椭圆形眼睑中以重圈为眼睛，凹横档上填刻以横竖直线、云纹组成的几何形图案。而在眼睑和兽面的两侧，又各刻一只飞鸟，以卷云纹、长短弧线、横竖直线刻出鸟的头、身和翼。每一组神人、兽面纹的两侧，分列四只飞鸟，全器共有十六只飞鸟，鸟身羽毛丰满，翅膀、尖喙刻纹纤细如毫发，一丝不苟。尤其是那对炯炯有神的眼睛，酷似两颗闪闪发光的珍珠，令人称绝（图9-39）。又如1963年在山东日照两城镇发现的玉锛(有人称为圭)的下端，用阴刻的技法，刻有向来被称为“饕餮纹”的兽面纹饰。装饰纹饰的花样两面形状不同。一面刻画的兽面，一对圆大的眼睛和露出牙齿的嘴巴，显示出一幅抽象的兽面。兽面的上部有一“介”字形冠顶，两边高出冠顶的线纹，像是一对兽角或羽翎的形状。另一面刻画的兽面眼睛略小，嘴巴在横线下面，成方形，并露出一对獠牙。正中也刻画了一个“介”字形的冠顶，两侧像是平伸并上翘的飞檐的线纹，或可理解为一对兽角式羽翎（图9-40）。

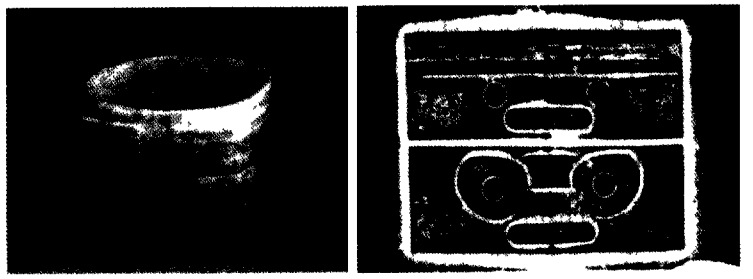


图9－39

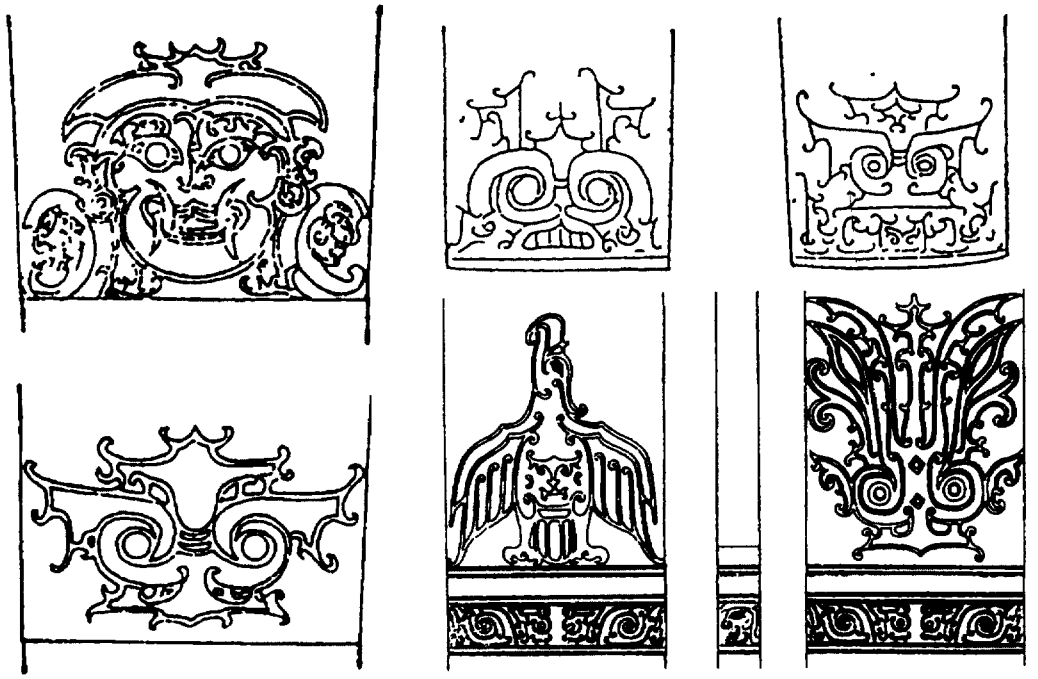


图9－40

9.3.2 夏、商、西周时期

夏商周时期，雕塑装饰艺术设计从青铜器、玉器上得到了鲜明的体现。这一时期青铜器身的花纹装饰，属于雕塑装饰艺术的创作范围。运用对称、连续等富有装饰性的艺术手法，用变化多样的曲线、弧线，构成各种形象的浮雕、线刻。不论器形整体或纹饰部分，都显示出浑朴、庄重和精致、瑰丽的气质，同时也具有威严、神秘的气氛。这些装饰性纹样，从其构图设计到雕模铸造，基本上都遵循着一条设计原则——按照造型的形象、器物的用途，来决定花纹的内容和形式，分别施以不同的阳线、阴线和浮雕等手法。

就其所设计的纹饰种类而言，夏代和商代早期，主要是云雷纹、饕餮纹、夔龙纹、凤鸟纹、蝉纹、蚕纹，商代后期以后则发展为蟠螭纹、环带纹等。其构图设计形式有二方连续、四方连续和单独纹样。

值得注意的是　商周时期的青铜器，在不同时代的装饰纹样上，各具有不同的特点。如1970年在湖南宁乡出土的一件商代提梁卣，1966年在湖北京山出土的一件西周方形壶和1955年在安徽寿县出土的一件春秋时代的莲瓣纹圆壶，繁缛的夔龙夔凤纹转变为细致精练的螭云纹，再到春秋时代纹饰变得细小，同时用立体的圆雕以作为装饰之风盛行。

作为当时另一主要类别的玉器雕刻的装饰，同样体现了高超的艺术水平。以前揭殷墟妇好墓出土的躬身跳跃的玉兔为例，极富创造力的装饰手法是毛羽的表现采用了勾填几何图案的象征手法。

在陶人俑的雕塑方面，据王子云先生所著的《中国雕塑艺术史》介绍，20世纪20年代，法国巴黎曾出版过一本《中国雕塑艺术》，内中收集有三件标为周代的陶俑，出土地已无可考。其中一件左肩荷有布帛织物，从形态上看，似为少数民族商人。俑人衣饰朴素，神情生动，周身饰有细小花纹，这种花纹似利用圆筒工具敲印而成，与春秋、战国时代青铜器花纹中多的所谓“捺印法”是一致的，也有些类似原始社会的陶器制作手法。另两件武士俑，似为模制，其中一人，甲衣上印有鱼鳞纹，这和后来秦始皇陵前所发现的大型铠甲武士俑相较，虽显得原始，但能看出它是秦俑装饰表现手法的先驱。

9.3.3 战国秦汉时期

战国时期雕塑的装饰，除了前代已有的青铜器、玉器、陶器等的装饰技艺以外，还表现在建筑装饰雕塑——瓦当，以及木雕方面。

从考古所出土的战国时期的瓦当来看，它们显示的装饰艺术面目，是非常突出的。在瓦垄靠檐边的档头上，燕国多雕塑为双鸟、双兽纹，齐国多为树木卷云纹；赵国和秦国多为鸟兽组成的圆形瓦当，而东周王城所用的瓦当则以卷云纹作装饰。

木雕方面，虽然考古出土物不多，但从湖南长沙仰天湖出土的木质“彩绘女木俑”来看，这一时期的木质雕塑装饰，除了用雕刻手法之外，还结合彩绘手法，因为该俑在雕削之外，服饰和眉、眼、嘴等作彩绘。通过彩绘，不仅丰富了作品的局部变化，而且增添了作品的装饰性和华丽感。

秦代的雕塑装饰艺术的最大特点，主要体现在装饰成为写实性雕塑的刻画人物的性格方面，这正如上节所述兵马俑的形体塑造。此外，突出的还有建筑和工艺装饰雕塑。这一时期，建筑雕塑中的瓦当的装饰内容和题材发展为字纹和图案纹样两类，其中图案纹样又分为卷云纹和动物纹。动物纹的瓦当，极富装饰雕塑意趣。各种鸟兽经图案化后，既有浓厚的装饰趣味，又能不失鸟兽生动活跃的特点。并由于在装饰造型艺术表现手法上采用简练和概括的方式，所以突出了各自的优点和个性。如子母鹿纹瓦当，在直径仅十厘米的圆面上，塑出一只欢跳的野鹿，身边还带着稚气十足的幼鹿，偎依缠绵，有如离乳不久的幼儿，非常富有“人情味”（彩图31）。

此外，从出土的秦代空心大砖的装饰雕塑来看，无论是在纹样，还是表现技艺方面，均值得称道。就目前所知，纹饰有龙纹、凤纹等浮雕，有绘画式的山林狩猎等细线浮雕，如其中之一的狩猎纹砖，塑有三层纹饰，上两层描绘的是野兽出没在山林中，下一层是猎手乘骑追野鹿的紧张场面，正是由于利用阴模压印的重复图景，所以更加突出了主题的丰富，令人感到有观不尽的广阔视野。

属于工艺装饰雕塑方面比较突出的是铜镜纹饰。在铜镜背面，通过铸造各种花纹，使整容者同时还可以欣赏到装饰艺术的美。

汉代的石雕装饰艺术与造型艺术一样，体现在霍去病墓前的石雕群上，即充分利用原石块，扼要地雕刻出关键性的细部，从而使雕塑物由顽石化为生命之物。这种艺术效果，取决于设计者和雕刻者准确把握面与线、粗与细、简与繁的对比能力，如“人抱熊”石雕，高227厘米，宽172厘米，一块巨石，形态圆浑，体积感很强，施用浅浮雕与线刻，刻画出人与熊的搏斗。所刻之人，体态粗壮，赤身，腰系绳，蹲跪着，高额深目，大耳宽鼻阔嘴，胡须浓密，高耸肩，紧环臂，一双大手用力抱住一只野熊，侧头对熊怒目而视。野熊体量较小，长满鬃毛的头部被拥在人的左腮下，小眼圆睁，嘴部隆起，紧紧咬住人的左嘴角，两者相搏一处。作品通过巧妙的造型和装饰结合，具有浓厚的浪漫主义色彩（图9-41）。

汉代工艺装饰雕塑虽然很多，但青铜器制造中的铜镜和镶嵌器皿雕刻装饰最为典型。铜镜的装饰，在战国秦以来的纹饰的基础上，出现了用吉祥文字为装饰的铭镜，如“长相思，毋相忘，常富贵，乐未央”等文句，青铜镶嵌器皿雕刻可以1965年出土于河北定县西汉中山康王刘昆侈墓中的金银镶嵌狩猎纹铜车饰（车衮插柄）为代表。在长仅26厘米、直径3.6厘米的竹管状圆筒上，镶雕成四段细致纹饰，用金银细丝盘嵌，间以松石，构成形象生动的人物鸟兽和云树等，错综复杂，动态活跃，然后用黑漆填平空隙，漆干固后再用错石磨光，使金银丝纹呈现出闪耀夺目的光彩，类似用镶嵌金银、虎斑贝等贵金属和宝石，以及鎏金、鎏银等的汉代工艺品还很多，通过这些装饰手法，大大地增强了装饰效果。

图9－41

至于汉代的木雕装饰艺术，从1972年出土于甘肃武威磨咀子第48号墓的“博弈老叟”可见一斑！该木雕高28～29厘米，造型为一对老叟相向跪坐正在博弈。两人之间放着黑底白纹的方形棋盘。左面的老叟身穿灰底白条宽袖长衣，领边袖口饰黑条纹，发束于头顶绾髻，面容清瘦，精神矍铄，眼睛盯着对方，上身前倾，右臂前伸，用拇指和食指捏着长方形棋子，另外三指直伸，似已欲行棋。对面的老叟衣着和发式与前者相同，但面庞稍胖，额头饱满，右臂垂于体侧，左臂前曲，手举起，双目反视对方，正冷静地思索着相博对策。刀法朴实简洁，大的体面关系清晰，眉、眼、须、发等细部借助墨线勾描，真实地表达了人物的动作神情，生活情趣浓厚，再加上运用了黑、白、灰三色彩绘，所以在构成一种素雅色调的同时，为作品增添了变化（图9-42）。

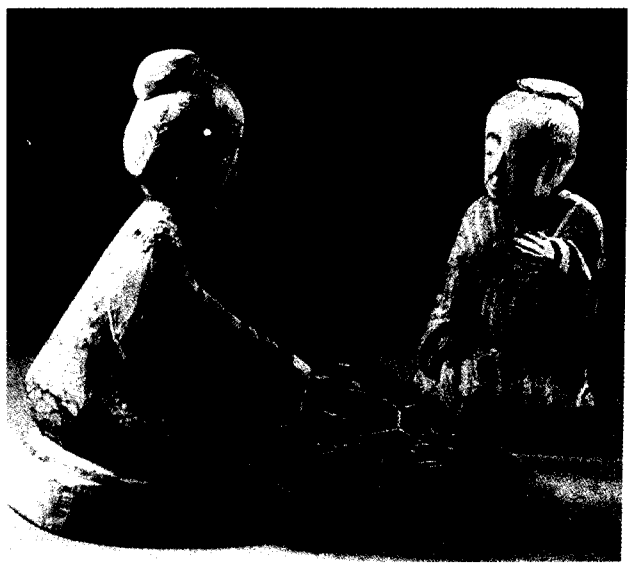


图9－42

9.3.4 魏晋南北朝时期

魏晋南北朝时期的雕塑装饰艺术如同造型艺术一样，明显地呈现出两个不同时期。前期的三国、两晋，相对不发达，其艺术成就主要表现在传统的铜镜的装饰、陶瓷器装饰和木雕装饰艺术，而后一时期的南北朝，由于佛教的盛行，造像风靡一时，所以雕塑艺术发展神速，其装饰艺术集中地反映在以佛教为主的宗教雕塑上。

从三国墓葬中所出土的铜镜实物来看，无论是其装饰艺术，还是造型艺术，主要是在东汉中后期开始出现的神兽镜和画像镜的基础上，进行适合时代风格的再创作，在装饰图案方面，最令人注目的是具有时代新风的夔凤镜上溶入了佛教图纹。

在三国时期，制镜业最为发达的是孙吴，而吴郡的吴县(今江苏苏州)、会稽郡的山阴 (今浙江绍兴)和江夏郡的武昌(今湖北鄂城)是孙吴三大铜镜铸造中心。在这三个制镜中心所铸的当时最为流行的神兽镜中，最具特色的装饰是花纹的复杂，神兽图像的多段化。神兽图像少的三段，多的达五段或六段。流行仅次于神兽镜的球心式神兽镜，边缘是平的，神兽图纹复杂，闪烁着神奇色彩，纹样较高地浮出镜背，呈现浮雕效果，颇富装饰趣味。至于这一时期新出现的夔凤镜，花纹显得纤细、复杂，凤鸟的形象也刻划得特别生动，同时在夔凤镜的图纹中，出现了将佛像配置在钮座的四叶形内，在这类佛像夔凤镜边缘的连弧纹带之中，常出现飞天的形象。

在陶瓷器的雕塑装饰艺术方面，不仅改变了日用器皿传统习用的几何形体，创造出了各种以动物形象为外轮廓或局部装饰的新型器物造型，而且常常采用堆塑或贴塑手法，捺印或刻画纹带。这一时期主要有方格纹、菱纹、云气纹所组成的装饰纹带，横向围绕器体，有时装饰纹带上还贴塑朱雀、羽人、神兽等纹样。

在木雕方面，晋代雕塑名家戴逵，擅长佛教木雕人物，为南京瓦棺寺刻木像，三年方成，号为瓦棺寺“三绝”之一。

如前所述，南北朝时期，雕塑装饰艺术主要体现在宗教雕塑方面，而代表当时宗教雕塑的莫过于石窟造像和陵墓雕塑。

以石窟造像雕塑装饰艺术来说，这一时期主要体现在二个方面 一是衣褶纹的表现，二是通过各种背景装饰营造一种佛像置身于富丽华美而又充满神秘气氛的天国仙境。

正如已故著名学者梁思成在其《中国雕塑史》中所指出的 “我国佛教雕塑中最古者，其特征即为极简单有力之衣褶纹。”的确衣褶纹不仅在佛教装饰艺术中堪称中国特色，而且也影响了造型艺术。南北朝时期的雕塑家，通过雕刻外观轮廓如紧张弓弦状，其角尖有如展翅的羽翼般，并有层次变化的线图，使佛像服饰极具形象之美（图9-43）。而佛像的背景装饰，可以云冈石窟第6窟和龙门石窟宾阳洞装饰雕刻为例。前者，窟室的四壁除后壁雕刻释迦坐像大龛外，其它三壁各雕为三层并列的佛龛和一些佛传故事浮雕。所有的佛龛上，多雕有华美的龛楣装饰。在中心塔下层四面大龛内外，除了佛菩萨像之外，更雕有华美的佛故事浮雕。塔的正面龛侧，又雕有各种供养天人和金翅鸟、菩提树等，其它各面也都雕有同样性质的佛教故事浮雕，这样，连同窟壁繁密的佛龛和佛故事，再加上所有龛楣的边缘帏幕花纹装饰，以及整个窟顶天花浮雕，就使得全佛窟之内显得琳琅满壁、灿烂缤纷，令人为之目眩(图9-44)。后者，作为这一时期石窟整体装饰最突出的代表，整个窟顶的天花装饰雕刻，由莲花、伎乐、飞天以及云朵

图9－43

图9－44

等组成，与坐佛和其他两组佛菩萨的火焰纹背光相互衔接呼应，形成整个佛窟中光华灿烂的气氛。以之与庄严对称的造像相辉映，更显出佛法的神秘、宏大。特别是地面的“地毯”上雕出的莲花蔓草，连到佛菩萨流畅飘动的衣带褶纹，再由华丽的火焰神光，一直引向天顶上飞动的飞天、流云，显示出一个极其诡异的幻境。

在墓俑雕塑的装饰方面，这一时期的设计者和雕塑者，已经开始注意到了局部的细微刻画，并广泛运用夸张等艺术手法。如山西太原北齐张肃俗墓和韩裔墓出土的一组俑像，包括男女俑人、鞍马、骆驼和牛车等。其俑人，不仅衣饰，而且腿部进行了变形；骆驼则长颈细腿和整个躯体变形；牛车的御者和牛都采用了夸张的艺术手法，无一不表现出装饰雕塑特有的造型。

9.3.5 隋唐五代时期

隋代雕塑的装饰艺术主要表现在塑造神态风格上。这一时期佛教人物雕塑面形的世俗化特征，在很大程度上取决于装饰手法。如敦煌莫高窟244窟隋代所雕塑的菩萨面容秀美丰丽，眉目微笑含情，形体丰满绰约，不仅服饰显得富丽华美，璎珞璧珰变化多样，而且肌肉的质感表现得很真实（图9-45）。

图9－45

唐代的雕塑装饰艺术成就反映在陵墓石刻、宗教雕塑、俑像雕塑和小型陶瓷雕塑品四个方面。下面分别简略叙述：

在陵墓石刻装饰艺术方面，无论是闻名于世的“昭陵六骏”，还是“唐十八陵”墓前的石刻，与前代相比，其装饰艺术主要表现在加强了细部刻画，如今藏于美国费城宾夕法尼亚大学美术馆的“拳毛騧”，颈鬃剪“三花”，后尾缚结，虽然战马造型为缓步而行，但给人风姿俊逸之感。

在宗教雕塑方面，典型地反映在佛教造像装饰艺术上。这一时期的石窟造像大都刀法圆熟洗练，既没有过于追求工致的矫揉造作，也没有草率的粗制滥造，表现出强烈的装饰艺术意识与技法意识的互为渗透。如龙门石窟东山看经寺洞壁的29尊罗汉像，采用了线刻与高浮雕相结合的手法，线条虽然简约概括，但衣服的折褶走向具有飘拂的动感。尤其是面部神态，通过各自不同的细部装饰，毫无呆板雷同之气，各具个性，很细腻地表现了他们的心理情绪，颇有世俗人间的喜怒哀乐。又如山西太原天龙山第14、15窟的造像，整体比例适称，肌肉丰腴，更加以轻薄的裙带、衣褶的衬托，不仅增加了相互间的和谐，而且使得人物更具有真实感和浓郁的生活气息。从15窟中的一菩萨残躯的造型和装饰特征来看，除了用“曹衣出水”或“湿衣褶”来表现轻松的薄裙以外，仅仅用了一根细长的帔带，遍绕胸肩手臂，使它随着人物的动作，呈现出种种不同变化，与柔软多褶的衣纹相互辉映，形成曲折流畅的线的交织。

在俑像雕塑方面，唐代的装饰艺术最突出地表现在色彩的使用方面。通过对面部、衣着等施以各种不同的色彩来刻画人的细部特征和神情形态，突出视觉效果。这方面著名的是“唐三彩”。

在小型的陶瓷雕塑品方面，唐代主要流行小型瓷玩具，这类物品形体虽细小，但造型艺术和装饰艺术均很突出。从大量的出土物来看，在造型力求形象简洁生动的基础上，通过突出装饰表现对象的某一部分，甚至某一点，来突出艺术形象。如羊、马、犬等动物，一般只有3～5厘米大小，但雕塑者往往选用动物幼小时头部较大而四肢较短的形体特征，塑造的形象头大体小，头上又突出一对大眼睛，然后夸张耳、鼻、嘴部的特征，因此显得稚拙可爱。

下及五代，雕塑装饰艺术在唐代逐步衰落的趋势之下，未能恢复到盛唐的荣耀和辉煌。这一时期尚值得称道的雕塑装饰艺术是由于绘画艺术的发达，影响到雕塑装饰领域。雕塑品的衣褶线纹流畅，好像真能表现出丝织衣裙的柔软轻飘，富有质感和韵律，这是明显较唐代有所进步之处。

9.3.6 宋、辽、金、元时期

宋代雕塑装饰的艺术特征，无论是宗教雕塑，还是普通雕塑，重点体现在神韵形象的写实风格的塑造上，突出表现世俗人情，而这种艺术效果，是与当时雕刻技法的多样化分不开的。在雕刻手法方面，宋代雕塑已娴熟运用圆雕、高浮雕、浅浮雕、凹浮雕和阴刻等手法。

代表宋代宗教雕塑装饰艺术水平的可以大足石刻北山佛湾第136号“转轮经藏窟”内的造像为代表。这些造像在整体外廓上采用的是高浮雕，但对于雕像各部位，如头戴的花冠，胸饰的璎珞，繁复的衣纹等则分别采用浅浮雕、凹雕、阴刻的表现技法，把它们与形体、块面、线条巧妙地结合起来，统一压缩在一个体面上。这样的处理，既不使雕像受到光线的影响，能保持雕像在各种光线下都呈现出极强的质感，同时，也不因花冠、璎珞、衣纹的繁琐而使雕像支离破碎，失去整体感。

而出土于浙江金华万佛塔塔基，今藏于中国历史博物馆的铸铜鎏金“观音菩萨坐像”则可以代表宋代金属雕塑的装饰水平。该雕塑中的观音头戴华美宝冠，身披璎珞，赤足坐在层叠海石之上。海石下端置有净瓶。菩萨的左腿自然下垂，右腿撑于台座上，右臂置于膝头。臂膊光洁，手背润泽丰美，手指纤长秀丽。尤其扶于台座上的右手，手指翘起，显得俏丽传神。面容淑美，气质清超，如在沉吟凝思中。胸臂袒露，衣纹贴体，铺散在台座上的衣裙巧妙连结了上下关系，身后带有火焰的光环，烘托了菩萨的神性，增强了构图的稳定。

宋代俑像雕塑的装饰艺术成就与特征，从出土于江西鄱阳胡洪子成夫妇合葬墓，今藏于江西省博物馆的“男戏俑”可见一斑　在宋代，小型雕塑是明器艺术的重要部分之一，有木俑、石俑、陶俑、瓷俑等。流行题材多为文武俑、男女侍俑、十二肖生俑等。有的地区出现墓主人像、哀戚俑、舞俑及杂剧俑等。该男戏俑尽管造型简单，但通过重点部位的装饰，突出了塑造对象的形态特征。身穿长裙，腰间的袍带却装饰成随便捏成，头部的刻画，用斜挑的双眼，翘起的嘴唇及两颊的肌肉变化，使戏者的身份表现得微妙自如（图9-46）。

辽、金的雕塑装饰艺术，虽然因实物不多，难以知其详，但从山西、河南、河北等地的砖石墓中的砖雕和墓室装饰雕刻来看，与同一时代的宋代存在某些相似性的同时，也具有某些地域性和民族性的风格特征。

元代的雕塑艺术，尽管占主体的宗教雕塑受到佛教密宗创作上模式化、程式化、凝固化的影响，而总体水平不高，但是，保存至今的一些宗教雕塑和民间雕塑，是具有一定的装饰艺术特征的。

今藏于故宫博物馆的黄扬木雕李钦拐，高35.7厘米，系圆雕作品，作站立状，李铁拐系葫芦，身着破衣，下围石结叶裙，袒胸裸肩，瘦骨嶙峋，虬髯连鬓，赤着双足，右腿跛瘸，左腿直立。右腋下架一拐，以右手扶之，左臂抬起，手捏一蜘蛛。从该木雕的装饰可以看出，这种绕腰络腋，横巾右袒，下体着短裙，外表注重肌肉的表现和偏重衣纹雕刻的健陀罗式风格，在唐之后不为人们注意，而到这时，又受到雕刻者的重视，这充分说明了元代对于前人和国外雕塑装饰艺术风格的学习与借鉴（图9-47）。

图9－46

图9－47

9.3.7 明清时期

明清时代的雕塑由于更加讲究用料、技法和雕工，所以其装饰艺术水平与前代相比，有了较大的进步和提高。

图9－48

在宗教雕塑装饰方面，明清两代的雕塑家们，充分注意到了体现皇家风范和意识。于是宗教雕塑，无论是造像本身，还是造像周围的环境和衬托物，都被装饰得富丽堂皇，极尽奢华。如明代用泥、粉彩所塑造的山西长治观音堂“缘觉坐像”，大殿主供观音、文殊、普贤菩萨，四壁塑二十四诸天、十二缘觉、十八罗汉，以及众菩萨、供养人等悬塑，一堂共460余件。其中缘觉头戴珠翠如意花冠，上身袒裸，披巾带，下身着裙，赤足，盘坐于神兽背上。人物的形象刻画十分细腻微妙；头向左偏转，且微向右歪，双手抱右膝，膝部随之翘起，姿态颇为随意，鹅蛋形面庞，双眼眯合，双唇微抿，眼角、嘴角含着一种神秘的微笑。所谓“缘觉”，是因观事缘及十二因缘法而悟道者，但此塑像却好似一个端庄而略显活泼、俏皮的世间佳丽。头上繁盛、华贵的头饰和周围空中的祥云、瑞兽，增强了动感和世俗感，给人以富贵华美有余，而宗教神秘气氛不足之感（图9-48）。

而这一时期迅速发展起来的民间小型工艺雕塑，用材的多样化，不仅决定了装饰工艺、技法的各有千秋，而且也决定了装饰风格复杂多样，下面分别就玉、犀、竹、根、木等，分别加以介绍。

9.3.7.1 玉雕

明清玉雕无论是官府组织控制的，还是私人雕刻的，与前代相比，更加注重装饰性。如明代苏州的陆子冈，被誉称为“吴中绝技”。今藏于故宫博物院的“琴式小盒”出于其手，长仅10厘米，极貌古琴，边饰条环纹，面刻“流水高山一曲琴，子期千古是知音”，苍古雅洁。又江苏无锡市文物商店所藏明代“双联镂雕三螭纹玉璧”以铰链式枢纽连结，如将两块大璧折合相叠，纹饰完全一致，展开后纹饰又各自对称，构思巧妙，别具匠心。玉璧正面从外至里的主要纹饰依次为：第一圈，阳线凸起的弦纹；第二圈，透雕三条螭龙；第三圈，阳线弦纹；第四圈，平凹谷纹；第五圈，阳线弦纹。玉璧反面第四圈是起兽面纹加呈三角形的阴刻线斜方格纹。螭龙纹，谷纹及兽面方为主体纹饰。

清代玉雕除了扬州以巨作著称以外，苏州以精巧见长，今藏于台北故宫博物院的仿痕都斯坦嵌宝石玉碗，便体现了装饰艺术性。碗所用为羊脂白玉，质地洁白无瑕，敞口浅腹，器外壁饰错金花卉枝叶，并以一百八十粒闪烁的红宝石嵌成红色五瓣或四瓣花朵。两侧有下垂的花蕾式双耳，底为花瓣形足，内壁琢刻楷书乾隆御制五言诗一首：“酪浆煮牛乳，玉碗拟羊脂。御殿威仪赞，赐花浮大白，戒甘我弗为。”末署乾隆丙午五十一年(1786年)御题，并镌“比德”一方印。碗心镌隶书“乾隆御用”四字。

9.3.7.2 牙雕

犀牛角是珍贵玉材，色泽含蓄，纹理细密柔软，雕杯饮酒可以退热，所以明清时期被一些工匠用来雕刻成各种精美的杯，像上节所揭鲍天成透雕浮槎犀角杯、槎形犀角杯，尤侃雕犀角槎杯等，以及清代的龙犀杯就是名品，雕法有线刻、浮雕、镂雕等，不仅形制精美，而且纹样和装饰图案十分丰富。

牙雕主要是象牙雕刻，在清代乾隆年间迅速发展，形成北京、广东两个派系，名品有今藏于故宫博物院的《月漫清游册页》，雕约1618片雕成字画各九幅；有围棋、秋千、赏花、品茗、荡舟、观画、赏月、夜游等场面，古装仕女刻划秀丽，布局洁净富于意境。如第一册“寒夜寻梅”，为正月景，图意是一个侍女挑

灯从另一个院落中引着五位身着长裙的仕女缓步而来。院内屋檐下悬挂着彩灯。窗外有两株古梅正寒花怒放，空中明月如大盘。月下灯前有四个仕女在曲廊中或坐或立，有的观花，有的闲话。显然描写的是“元霄佳节”之夜赏月观梅的情景。图中主景全为象牙刻成，彩灯等用玛瑙、宝石点缀。人物头发，用黑漆涂染，使色彩更为清晰明朗耐观，层次分明，主体效果十分显著，在册页的另一面，以蓝色沙漆铺垫，沙漆地上嵌有用珍珠贝刻成的御题诗句。珠贝色彩斑斓，闪烁着五色光彩。诗中写道“春信侵寻槛外梅，倚吟永烛共徘徊，轻寒不入深庭院，女伴携炉得得来，烂银盘子上东墙，绣线花繁不让光，翠鹅无语含情处，一夜春风卜短长。”诗后署“御题”钤有“漱芳润”、“乾隆宸翰”二方印。全册十二册，每册布景设计、制作水平、选料等都极为高超精细。

9373 竹雕

明清时期南方地区竹雕十分发达，名品辈出，在众多的名品中，除了显示出较高的造型选择与雕刻艺术之外，在装饰艺术方面，通过线刻、浮雕、透雕、留青和镶嵌等工艺，使纹饰精细入微，图案丰富生动。明代的名品如上节所述濮仲谦的“竹刻松树小壶”，朱缨刘阮入天台图透雕香筒，就是最典型的例子，清代长于竹雕、竹刻的名家盛于明代，其中张希贵的“留青”，即利用青竹表皮作装饰色的做法，堪称装饰方面的一个重大发明，有“半留青山水背搁”、“留青八宝臂”之说。此外，清代竹雕中有“翻簧”手法，即用竹料去青蒸软压平磨光，贴于木器雕刻成纹，又称“贴黄”、“文竹器”。

9374 木雕

明清时期木雕装饰艺术，一方面体现在建筑物的木装饰上，另一方面体现在民间小型木雕上，以前者来说，这一时期建筑物木雕装饰出现了几个体系，其中最著名的是浙江东阳的东阳木雕和广东潮州的潮州木雕。东阳木雕主要是因当地豪家“夸豪炫富”相尚而兴起，因此，主要是厅堂装饰木雕，装饰极尽豪华奢侈。潮州木雕主要用于民间建筑物装饰，如门窗、屏风梁柱、廊檐等处，均施以各种人物、花鸟、山水等精巧的雕刻。其次是家具如桌椅、厨柜以及器物罩盒等局部或全部花纹图案。雕刻形式则有浮雕、圆雕、沉雕或透雕等多种形式，尤以透雕（亦称镂雕）能雕为二、三层的不同人物故事和不同季节的花鸟山水，突破了时空限制，表现了复杂的题材内容。特别是雕成以后再加油漆贴金，使雕刻物显示出辉煌夺目而玲珑剔透的艺术效果。从后者来说，装饰手法更多地采用磨光、描金、嵌宝、加彩等手法，典型的有今藏于故宫博物院的“沉香木雕山水人物笔筒”等。其中前者为随形的山水笔筒，色如蒸栗，是以高浮雕及拼接技法制成的。雕刻者借用一块平底、光素锥形的沉香木根，内口掏空，外壁用浮雕技法，勾勒出远山、房舍及人物。又以拼镶技法，将其他刻好的沉香木块自下而上有顺序地粘接在锥形木杜体上。这样整个杯或笔筒的底部便显现出凹凸之状，浮雕效果更为强烈。清代木雕名品另有吴之璠黄杨木雕东山报捷图笔筒等。