

清民时期瓷器上的装饰印章研究

蒋七二

内容提要：历代瓷器上的装饰图纹涵盖了社会生活的方方面面，其中的印章装饰图纹自成一系，我们称其为瓷器上的装饰印章，并把它分为瓷器器身上的纹饰印章和瓷器底部或里心的款识印章两大类。其中器身上的纹饰印章纯粹出于审美的需要，属于自觉运用的印章装饰；底部或里心的款识印章虽然是出于识别的需要，但已形成了客观上的装饰效果，可归为非自觉运用的印章装饰。受宋元私印押记余绪和文人篆刻艺术等多方面的影响，清民时期瓷器上的印章装饰达到了一个历史的高峰。所以本文以清民时期为限，把这两类瓷器上的装饰印章一起放在印学的视野中进行考察，对其进行形制工艺上的进一步分类，单独分析了瓷器器身上纹饰印章自觉出现的历史原因，通过与它们前后两个时期的比较总结其时代特征，探寻其美学价值及艺术特点，并对其在印史上的重要地位做出了一定的论述。

关键词：纹饰印章 款识印章 主题印 美学价值

一、研究的对象、现状及意义

瓷器上的装饰图案历来都是纷繁复杂的，也是了解历代社会风俗门类丰富的大宗实物资料。“宋代以降，世俗化倾向的纹饰逐渐形成风尚，至明清成为陶瓷装饰的主流。”^[1]其装饰图案的种类涵盖了社会生活的各个方面，其中具有印章形态的装饰图纹自成一系，可以分为两大类：一类是瓷器器身上的纹饰印章，以下简称“纹饰印章”；一类是瓷器底部或里心的款识印章，以下简称“款识印章”。纹饰印章纯粹出于瓷器装饰审美的需要，属于自觉运用的印章装饰；款识印章虽然是出于生产使用过程中识别的需要，但已形成了客观上的装饰效果，可归为非自觉运用的印章装饰。我们在分类的基础上把这两类印章又统称为瓷器上的装饰印章。

其中最为常见的是款识印章，即瓷器款识中具有印章形态的一类。瓷器款识作为制作或使用的识别标志，可以说一直贯穿在整个瓷器的发展历史过程，也是瓷器鉴定过程中一个重要的参考标准。所以历来有关瓷器的著作对瓷器款识均有不少的论述，如耿宝昌的《明清瓷器鉴定》（香港紫禁城出版社·两木出版社）就专列“明清瓷器堂名款一览表”等。另外也有论述瓷器款识的专门著作，如李正中、朱裕平的《中国古瓷铭文》（天津人民出版社）和草千里的《中国历代陶瓷款识》（浙江大学出版社）等，但都没有把具有印章形态的款识单独分类专门探讨。把瓷器款识中具有印

[1] 马未都：《瓷之纹》，故宫出版社2013年版，前言第1页。

章形态的专列为一类，然后从印学的角度进行专门探讨的现仅见黄惇先生的《明清瓷器押印印风》（重庆出版社），书中收录了清代大部分文字类款识印章的代表类型，但对图形类及明代的款识印章则较少关注。图形类的款识印章虽然比文字类的少，但仍是款识印章的一个重要类型，它在清初后的逐渐增多至少表明了款识印章也开始出现了自觉的装饰化趋向。另外从时代方面看，民国时期款识印章的丰富性并不亚于清代，是不应忽略的一个重要时期，而明代与清代和民国都有较大差异，从款识印章演变历史的角度看，把明代和清民时期分开来讲更便于说明问题。

瓷器上的装饰印章，除了款识印章之外，还有目前尚未引起学界注意的瓷器器身上自觉运用于审美需要的纹饰印章。纹饰印章从明代后期开始出现，最初只是作为瓷器书画主体装饰的一个点缀（图1），至清代乾隆年间突破了书画装饰的附属地位而开始成为瓷器器身上的主体装饰。如图2，这是一个清末同治年款茶碗的碗盖，直径8.5厘米，高2.5厘米。在这样小尺寸的面积内，除中心的制作者名款外，采用了三组共十二枚印章作为装饰，每一组由圆形、叶形、扇形、长方形四枚印章组成，排列有序，与中心正方形的名款浑然一体，通体白底矾红印章，极具装饰效果。在清代及民国时期，纹饰印章到达了一个繁荣的鼎盛时期，在这一时期的盘（图3）、托盘（图4），碗（图



图1 英国大维德中国艺术基金会藏清康熙五彩花石杯，诗文结尾处是一枚青花装饰印章



图2

图3 清乾隆西湖十景
矾红纹饰印章盘

图4 民国《陋室铭》
矾红纹饰印章托盘



图5 民国矾红叶形吉语纹饰印章碗



图6 民国青花吉语纹饰印章盖碗



图7 清末白釉金彩吉语纹饰印章帽筒



图8 民国矾红吉语纹饰印章执壶



图9 清末《陋室铭》矾红纹饰印章八方杯



图10 清末黄地轧道吉语异形纹饰印章碟

5)、盖碗(图6)、帽筒(图7)、壶(图8)、杯(图9)、碟(图10)等生活日用瓷器上,都可以见到这种作为瓷器主体装饰的纹饰印章。较之款识印章,纹饰印章是最为精彩的,不论从印文内容还是印章形式上来说,其丰富性和装饰性都是款识印章所无法比拟的。

而最重要的一个问题是,不论款识印章还是纹饰印章,都是瓷器上的一种印章形态,这就首先使其印章形式迥异于任何的实物印章及其他材质的印记。而瓷器作为日常生活中所必需的民俗器物,瓷器上的装饰印章也就自然具有了鲜明而多样化的民俗特点,成为中国印章文化与民俗文化相结合的产物。这些特点决定了瓷器上的装饰印章在中国印章史上的重要地位,其独特的美学价值和艺术特点也是显而易见毋庸置疑的,都有待于我们进一步的深入挖掘研究。

二、清民时期瓷器上的印章装饰方法、样式的分类及比较

首先看印章装饰方法方面的分类比较。

清民时期瓷器上的印章装饰,不论款识印章还是纹饰印章,从装饰工艺上看,都可分为釉下装饰和釉上装饰两种:如果是直接在瓷坯上描绘或钤盖印章后再上釉烧制的为釉下装饰,釉下装饰的印章只要釉面不破就不会褪色或磨损;如果是在已烧成瓷的釉面上描绘或钤盖印章后再入窑烧制一

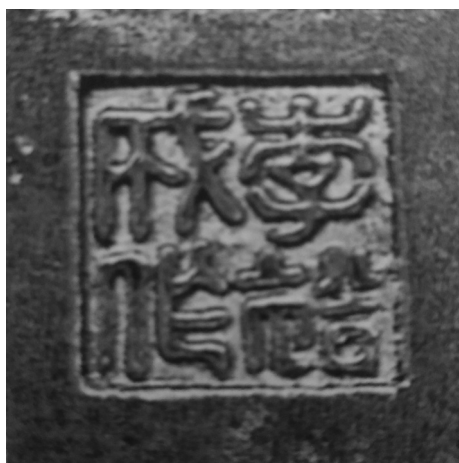


图11



图12

次的称为釉上装饰，釉上装饰的印章则在日后的使用过程中会慢慢磨损或褪色。

另外从装饰手法上看，可分为描花、印花和贴花三类。

描花，就是上色料直接在瓷器上描绘印章的制作方法。无论釉上描花还是釉下描花的印章，其装饰效果都是平面的。

印花，就是用印章直接在瓷器上钤盖的制作方法。这又可以分为两种：一种是用印章蘸色料后在瓷坯上或釉面上钤盖，前者为釉下彩效果，后者为釉上彩效果，都是平面的效果。另一种是用印章在瓷坯上直接钤盖后再施釉烧制（也有部分不施釉，烧制完后呈露胎状），这种方法所呈现出来的是立体的浮雕效果（图11）。

贴花，又称移花，就是用粘贴法将花纸上的印章图案移至瓷坯或釉面的一种适合批量制作的方法，其装饰效果是平面的。

在装饰方法方面来讲，款识印章和纹饰印章大同小异，因为一件瓷器成品的烧制工艺也可以说是大同小异。两者的区别是贴花一法只见于纹饰印章，款识印章因为面积过小而无法应用。

其次来看印章装饰样式方面的分类比较。

因款识印章用于识别，纹饰印章用于审美，所以在装饰样式方面就出现了较大的区别：

第一是装饰部位的差异。款识印章一般出现在器物的底部或里心，出现在器身上的很少。纹饰印章则一般出现在器物的器身，包括器身外面、内面及里心。

第二是印文内容的差异。

款识印章的印文内容主要表现为如下四种：

一是纪年印。最常见的是以历代帝王的年号作为印文，如“大清康熙年制”“乾隆年制”等；还有用于支纪年作印文的，如“庚子年制”等；也有年号加干支或数字作印文的，如“康德四年”等。^[1]（图12）

[1] 这里所引用的款识印章均见草千里《中国历代陶瓷款识》，浙江大学出版社2004年版。全书所收瓷器款识均为彩图，可以直观识别具备印章形态的款识印章。这里说到的两类款识印章在书中较为多见，此处所引就不一一标明页码。

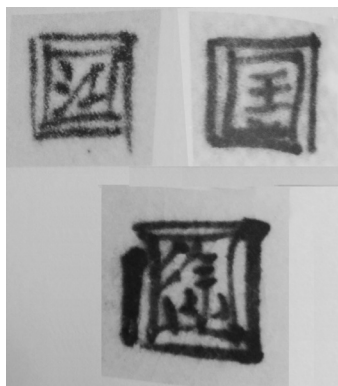


图13

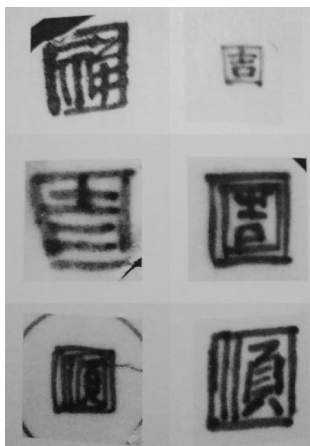


图14

图15 清雍正植
物纹样青花款识
印章图16 清康熙双
鱼纹样青花款识
印章

二是斋馆商号人名印。斋馆商号印一般是制造者或使用者的识别标志，如清宫御用瓷器的款印“养和堂制”“浴砚书屋”等，民窑的款印“吉祥号造”“胜利公司”等。人名印一般是生产工匠或监造者的姓名印，有的是一个完整的姓名，如“胡义雨造”等^[1]；有的则只署姓氏，如“王”“江”“徐”等。^[2]（图13）

三是吉语印。吉语印历来都是较为常见的一种形式，如“‘富贵长春’‘长命富贵’‘万福攸同’‘金玉满堂’，以及‘福’‘祥’‘顺’‘吉’等”^[3]。（图14）

四是图形印。图形印相对较少，毕竟作为款识的识别效果是无法和文字比拟的。图形印以几何纹样和植物纹样的为多（图15），器物 and 动物纹样的则较少（图16）。

纹饰印章的印文内容也包括了上面款识印章的前三种，图形印尚未发现，吉语印较为常见，纪年印和斋馆商号人名印用在器身上作装饰的相对较少。如图2的年号款印“同治年制”，就是作为器身上的纹饰印章。而纹饰印章与款识印章在印文内容上的最大区别，是纹饰印章出现了由一段特定主题的文字作为印文内容的印章，本文暂且称之为“主题印”，如图4。这是民国时期以唐代刘禹锡的《陋室铭》为印文内容的一个矾红印章纹托盘，长24.3厘米，宽17.1厘米，从上至下依文章内容的顺序编排为不同形式的纹饰印章，并在每一枚印章旁边附有楷书释文。

第三是印文书体的差异。

从印文书体看，款识印章主要有篆书和楷书两种，两种都较为多见。纹饰印章绝大多数采用篆书，楷书很少见，有的器型在篆书印章旁边会加书楷书释文，如图4。

第四是印章形式的差异。

款识印章和纹饰印章的印章形式可分为有边栏及无边栏两种，但以有边栏为多。款识印章一般

[1] 这里所引用的款识印章均见草千里《中国历代陶瓷款识》，浙江大学出版社2004年版。全书所收瓷器款识均为彩图，可以直观识别具备印章形态的款识印章。这里说到的两类款识印章在书中较为多见，此处所引就不一一标明页码。

[2] 见黄惇主编《中国历代印风系列·明清瓷器押印印风》，重庆出版社2011年版，第102页。

[3] 黄惇：《明清青花瓷器押印初探》，见黄惇主编《中国历代印风系列·明清瓷器押印印风》，第5页。



图17 清末扇形纹饰印章“同治年制”



图18 民国三角形纹饰印章“元寿”

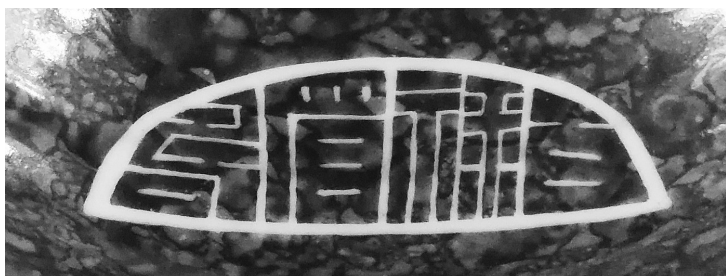


图19 民国半椭圆形纹饰印章“百禄眉寿”



图20 清末元宝形纹饰印章“鸿儒”



图21 清末蕉叶形纹饰印章“以调”

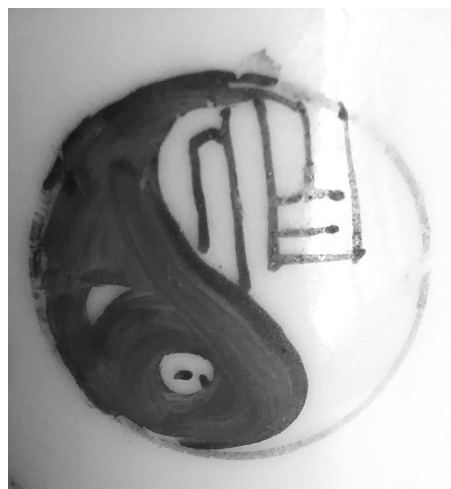


图22 民国太极形纹饰印章“伯”

呈方形（正方形较多，长方形较少）和圆形（正圆形较多，椭圆形较少），最为常见的是阳文印，阴文印较少。而纹饰印章中阳文印和阴文印都较为常见，还出现了阴阳文合印，其与款识印章最大的不同是印章外形突破了方形和圆形的局限，出现了外形多变的异形印章，如扇形印（图17）、三角形印（图18）、半椭圆形印（图19）等，以及以生活中的各种物象为形状的印章，如元宝印（图20）、蕉叶印（图21）、太极印（图22）、杂宝纹印（图23）等。而且对于方形印和圆形印而言，在款识印章中以素形印为多，花边印较少；但在纹饰印章中则经常竭尽变化之能事，或方圆结合，或加各种形式的花边作为装饰等等（图24）。



图23 清末《陋室铭》矾红杂宝纹印章碗盖



图24 清末《陋室铭》矾红印章罐

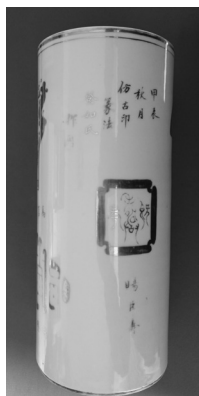


图25 清末白釉
金彩印章帽筒



图26 清末红釉金彩印章酒杯



图27

第五是印章色彩的差异。

款识印章的釉色最常见的为青花和矾红两种，偶有其他颜色如黄釉、绿釉、金彩等，但都非常少见。纹饰印章的釉色则比较丰富，矾红、金彩、青花、黄釉、绿釉、黑釉都有运用，特别是矾红和金彩被大量运用，采用矾红的一般呈白底红印效果，金彩则根据底釉的不同又可分为白底金印（图25）、红底金印（图26）、蓝底金印等多种形式。另外在款识印章中，其釉色都是单色的形式，而在纹饰印章中则出现了多色的印章形式，图27是一个民国时期黄地轧道瓷盘上的一枚无边栏白文印“子寿”，其釉色一半是蓝，一半是红。

三、瓷器器身上的纹饰印章自觉出现的历史原因分析

明代后期，印章开始被自觉地运用到瓷器器身的装饰中，如图28。这是明代天启年间的一个瓷盘，在盘心的兰花装饰图案旁边出现了一枚“雅”字印章。很显然，这枚印章的出现是一种自觉的装饰手法，是对兰花这一主体装饰图案的补充和美化。这明显是受同时期书画作品在完成后必须钤印这一习惯的影响，如图29。这是明代崇祯年间的一个青花题记博古图瓶，在题记结尾处绘有两枚印章，完全就是书画作品的样式。宋元以来，文人在书画作品完成后钤印的这一习惯逐渐蔚然成风，至明代，钤印已是文人书画创作中的一个必要步骤，如明人徐官的《古今印史》就专辟“用印法”详作说明：“凡写诗文，名印当在上，字印当在下，道号又次之……”^[1]所以在明代，瓷器器身上开始自觉出现装饰印章的现象不是偶然的，这是受文人书画钤印风尚影响的必然结果。这一影响到了清代就更为明显，“康熙以后，这种画与文字并举的现象明显减少……长篇文字装饰，有配图有不配图的，以单独成篇为雅。”^[2]这种单独成篇的文字装饰在篇尾一般都有印章（图30），有的在篇首也会有印章（图31）。图30为清中期的一个白地墨彩红章酒杯，杯身上红色印章与墨彩文字的章法形式，与纸本上的书法作品已无二致。

瓷器上单独成篇的文字装饰，最早可见的是唐代长沙窑的各种诗文盘和诗文执壶（图32），而后常见的还有宋元时期磁州窑的诗文瓷枕（图33），但都没有发现诗文后有印章的。当然唐代的书画家尚没有在书画作品完成后加钤款印的习惯，但到了元代，款印的钤盖已成为文人间的风尚，像赵孟頫、柯九思等文人书画家对用印已极为讲究，并且对用印也形成了自觉的审美取向，“就其艺术风格的一致倾向性来说，赵、吾的印风实际上已经形成了流派，并且就印章艺术的功能而论，也



图28



图29 上海博物馆藏明崇祯青花题记博古图瓶，在题记结尾处绘有两枚印章



图30 故宫博物院藏清道光白地墨彩红印章劝戒烟歌酒杯

[1] 见韩天衡编订《历代印学论文选》，西泠印社1999年版，第45页。

[2] 马未都：《瓷之纹》，第563页。



图31 故宫博物院藏清康熙洒蓝地《怀素帖》笔筒，篇首有一枚装饰印章



图32 湖南省博物馆藏唐代长沙窑《春水》诗执壶，无印章



图33 金磁州窑八角形《如梦令》瓷枕，通篇词文装饰未见印章

已经和书画艺术结下了不解之缘”。^[1]书画艺术的创作、审美主体是文人，而瓷器的制作、审美主体是社会大众，文人的审美风尚总是超前和引领于社会大众的，特别是对于瓷器器物而言，功能的实用性是第一位的，装饰性是第二位的，其书画印的装饰图样必然滞后于文人的书画创作风尚。所以尽管元代文人用印已成风尚，但同时期瓷器上的诗文装饰仍承袭前代式样而见不到印章，直到明代才得以出现，这就是其滞后性的表现。

因为这一滞后性，所以明代瓷器上自觉运用的装饰印章基本上还局限在书画装饰的附属地位，到清代才完全突破对书画的附属地位而大量表现为一件瓷器的主体装饰。这一突破也不是偶然的，而是文人流派印兴盛的必然影响所致。宋元以来越来越多文人的参与，开启了中国独特的篆刻艺术，特别是自明代中叶以来印人辈出、流派纷呈，使印章获得了前所未有的独立的审美价值。另一方面，“明清篆刻艺术的发生所需要的社会历史条件不是突然形成的，伴随着隋唐官印体系的发展也必定相应地存在着另一半——民间私印的逐渐兴盛。”^[2]而民间私印有相当一部分便是用作民俗审美的吉语印和图形印而存在。明清以来，文人篆刻艺术的兴盛又进一步引领和强化了这一部分民间私印在社会大众中的独立审美价值，所以瓷器器身上的装饰印章一方面在清代开始大量表现为一件瓷器的主体装饰，一方面也呈现出了浓郁的民俗特征。

四、清民时期瓷器装饰印章与其前后两个时代的比较及时代特征

不论纹饰印章还是款识印章，从其时代特征方面看，清民时期与之前的明代和之后的中华人民共和国成立初期都是有着很大差异的。至于中华人民共和国成立初期的时间界定，我们采用陶瓷界目前采用的年份划分为1949—1976年^[3]。通过与其前后两个时代的纵向比较，我们可清晰地看到清

[1] 黄惇：《论元代文人印章发展的三个阶段》，黄惇主编《中国历代印风系列·明清瓷器押印印风》，第11页。

[2] 孙慰祖：《唐宋元私印押记集存》后记，孙慰祖：《唐宋元私印押记集存》，上海书店出版社2001年版，第584页。

[3] 如清华大学出版社2015年出版了李正安等编著的《1949—1976年间中国陶瓷艺术》，书中就明确提出了界定陶瓷史上这一段历史时期的原因和意义。



图34



图35 民国硃红印花（铃盖类）款识印章
“江西景德镇名瓷”



图36 二十世纪五十年代硃红印花（铃盖类）款识印章“景德镇市第四瓷厂出品”



图37 二十世纪七十年代硃红印花（铃盖类）款识印章“醴陵新民瓷厂1973（9）”

民时期瓷器上装饰印章所具有的鲜明的时代特征，这可以从印章的形式感、装饰方法、装饰内容及字体风格等方面分而论之。

第一是形式感方面：

作为瓷器上的装饰印章，其印章形式感表现为或是具备印章的边栏，或是文字的排列组合具备印章的章法意识。只要具备其中任何一个方面的条件，就可表现为独立存在的印章形态。以此而论，清民时期瓷器上装饰印章的形式感是最为强烈的。

于款识印章而言，明代早中期的特征是书写较为随意，排列也较松散，基本上没有印章的章法意识，所以只有带印章边栏的我们才会认定其属于印章，到明代后期才开始出现具备一定印章章法意识的款识印章。到了清代，随着印章章法意识的不断增强，款识印章呈越来越多之势，特别是康熙之后，款识印章可以说占了大部分，即使对不带印章边栏的许多款识而言，其文字排列也变得紧

密有序，能通过对文字的篆化及借边等手法而自觉追求印章的形式感，如图34。这是清初的一个瓷器款识印章“大清雍正年制”，虽然没有印章边栏，但运用了借边的手法，把六个字的结体拉长组合成一个正方形印章。到了民国中后期，款识印章又产生了新的变化趋势，开始出现一种文字横向排列、呈圆形或椭圆形且中间有界格的印章形式，如图35。这种款识印章已经丧失了清代以来大部分款识印章所具有的传统古典印章之美。这是在中国近代工商业不断发展的背景下，瓷器款识由传统的识别需要转向广告需要的一个表现，我们称其为款识印章的商标化。从民国中后期到中华人民共和国成立初期，款识印章的商标化便是其发展的主要脉络。图36和图37为中华人民共和国成立初期的款识，前者为50年代，后者为70年代，其商标化的演变非常清晰。

对于瓷器器身上的纹饰印章而言，其印章形式感较之款识印章就更高了。明代和中华人民共和国成立初期的纹饰印章绝大部分是带边栏的阳文印形式，而清民时期则有带边栏的和不带边栏的两种，且阳文印、阴文印、阴阳文合印都有，各种印章的形式广泛存在。明代的纹饰印章基本上是方形印或圆形印，而清民时期则突破了方形和圆形的局限，如前面分类中所述各种新奇怪异、种类繁多的印章形式层出不穷，到了中华人民共和国成立初期，纹饰印章的形式又急剧减少，现可见的就只有方形、圆形及扇形等少数几种。所以清民时期的纹饰印章，其印章形式感是大大超越于其前后两个时期的。

第二是装饰方法方面：

瓷器上的装饰印章，是在瓷器的生产制作工艺上得以实现的，所以其装饰方法可以从工艺手法和表现手法两个方面来说。

对于款识印章，从工艺手法上看，明代、清民时期及中华人民共和国成立初期都有描花和印花两种，明代绝大部分为描花，清代则两者兼有，从民国到中华人民共和国成立初期则呈现印花逐渐增多之势。至于釉色方面，最为常见的就是青花和红釉两种，这在三个时期都可见到，而其他色釉如绿釉、金彩等非常少见。从表现手法上看，款识印章在明代基本上是细线边栏的素章形式；清民时期除了常见的素章形式以外，还出现了大量的花边印章（图38），这在同时期的青花款识中较为常见，也可以说是介于文字印与图形印之间的一种形式；到了中华人民共和国成立初期则如前所述，其款识印章已呈商标化的形态。

对于纹饰印章，从工艺手法上看，明代尚只见描花一种，清民时期及中华人民共和国成立初期则可见描花和印花两种。另外民国时开始出现了贴花的手法，只是相对较少一些。从表现手法上看，从清乾隆年间开始突破了之前印章只是作为书画装饰图案的附属地位而成为瓷器器身上的主体装饰，所以清民时期的纹饰印章样式是最为丰富的。至于釉色方面，明代瓷器器身上的纹饰印章现在只见有青花一种，即明代还是单色的釉下装饰时代。而清民时期则进入了彩色的釉下装饰和釉上装饰并举的时代，出现了红色、青色、绿色、黄色、黑色、金色等多种釉色的印章。特别是清中期后出现的红色的矾红印章，多呈白底红印的样式，极具装饰效果，因烧

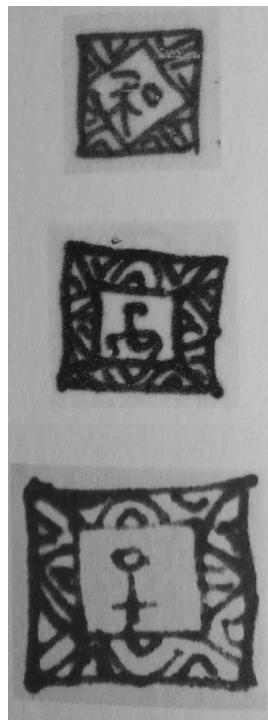


图38

制相对容易，是瓷器装饰印章中最为常见的一类。到了中华人民共和国成立初期，色彩的多样化急剧减少，现在可见到的就只有青花和矾红两种。

第三是装饰内容方面：

对于款识印章而言，年号印、堂号印、商号印及姓名印等，明代及清代都一样，只是清代的内容更丰富。到了民国时期，这些类型的印文内容逐渐变为公司名号印，到中华人民共和国成立初期则又变为厂名印。这也是瓷器的烧制由传统的作坊式生产向现代工业化大生产转变过程中的一个表现。另外一个方面的区别，便是清民时期的图形类款识印章是最多的，有植物图案印、器物图案印及纯线条组合的抽象图案印。这种图形类的款识印章，在明代比较少见，中华人民共和国成立初期尚未见到。

对于纹饰印章而言，由于在明代还只是作为书画装饰的附属点缀，所以明代的印章内容一般只是名款或少字数的吉语。清民时期是内容最为丰富的一个时期，不仅吉语印大量出现且文辞丰富，年号印及堂号商号印也会用作纹饰印章，并且还出现了大量前述中所说到的各种内容的主题印。到了中华人民共和国成立初期，这些内容都为之一变而为诸如“新中国”“勤俭节约”“锻炼身体”“节约闹革命”（图39）等这样的词句，即纹饰印章内容由传统的民间吉祥祝福语言及古典文学名篇词句等转变成了时代特征明显的口号式语言。

第四是印文字体方面：

对于款识印章而言，明代终其一朝都在用楷书，只有永乐及宣德时见有篆书；清代的印文字体演变是这样的：“（一）顺治瓷款皆为楷书。（二）康熙、雍正两朝楷书盛行，篆书偶一见之。（三）乾隆瓷款篆楷皆有，而篆多于楷。（四）嘉庆、道光、咸丰、同治篆书盛行，楷书偶一见之。（五）光绪、宣统二代除仿古瓷外，款字楷多于篆。”^[1]民国以来承续光绪、宣统二代也是楷多于篆，到了中华人民共和国成立初期则只见有楷书一种。从字体风格上看，明代大多是自然书写



图39 中华人民共和国成立初期“节约闹革命”青花印章碗

[1] 李正中、朱裕平：《中国古瓷铭文》，天津人民出版社1991年版，第118页。

显得率意天真，清代则可分为两类，率意天真一类与整饬规范一类并存，民国趋于规范，中华人民共和国成立初期则开始变得板滞。

对于纹饰印章而言，三个时期都可见楷、篆两种，但楷书都较少，最常见的是篆书。纹饰印章的篆书有两种风格：一种是较为规范整饬的篆书（图7），从清乾隆时期一直到中华人民共和国成立初期都可见到；另一种是民间俗写的篆书，就是自由书写的或多笔少画，或盘曲过度的一种风格（图3），从明代到民国时期都可见到。“前者遵循的是规范的篆书结体法则，显得整齐规范、平正自然；后者主要从装饰的视觉效果出发，相比之下显得率意天真、活泼生动。但不论是哪一种风格，不论阳文和阴文、印花还是描花，其字体都能保持篆书的体势。这种情况一直延续到了中华人民共和国成立初期的五十年代初，此后至七十年代的这一段时期内，印文风格开始走向荒疏板滞，印文的排列只为填满印框，文字结体也繁简不分、楷篆并用。”^[1]如图39为中华人民共和国成立初期的一个青花纹饰印章碗，其印文字体已是繁简不分，显得荒疏板滞。

五、清民时期瓷器上装饰印章的美学价值及艺术特点

不论款识印章还是纹饰印章，作为表现在瓷器上的一种印章形态，以瓷器制作工艺为基础的表现方式，使其呈现出迥异于实物印章及纸上印记的独特的印章之美，所以它的美学价值是客观存在并且是多方面的。从大的社会层面讲，“其所表露的审美倾向、审美趣味和审美观点，则是后来的包括传统手工艺和现代工业设计等的造物艺术发展的美学基础。”^[2]从印章艺术的角度讲，它从表现手法到表现媒介都为传统的印章艺术注入了新的元素，从而进一步丰富了印章艺术的门类。我们将其印章艺术上的美学价值与艺术特点，概括为形式美和内容美两个方面来说。

第一是形式美方面：

瓷器上装饰印章的形式美，是其印章色彩、印章样式、印章风格等直观可感因素所组合呈现出来的综合的美感，印章色彩和印章样式作为其外在形式，印章风格作为其内在形式，对其中的任何一个方面来说，都具备相对独立的审美价值，所以我们分而述之。

印章色彩方面，瓷器装饰印章的色彩非常丰富，有红、青、蓝、绿、黄、黑、金等多种釉色，但瓷器的制作工艺决定了装饰印章的色彩没有绘画中的丰富变化。虽然施釉时的厚薄不一也会呈现出一定的深浅变化，但与绘画中的丰富变化是无法比拟的，所以与绘画中的色彩美是不一样的。绘画中的色彩美主要是指不同的色彩在对比及变化中的美，而瓷器装饰印章的色彩美则更多的是不同的色彩给人以不同的心理感觉上的美感。“色彩感是一种‘最普及的感觉’。色彩有温度感、重量感，青、蓝、绿等色有冷感，红、黄、橙等色有暖感；深暗的颜色（如黑色）沉重，浅淡的颜色（如嫩黄）轻柔。它能引起人的联想……它有性格感，白色纯洁，红色活跃、豪爽、刚烈……”^[3]随着色彩的这些心理感受在长期的社会生活中得到广泛运用之后，便逐渐沉淀为中华民族独特的色

[1] 参见蒋七二《论清代以来瓷器上的矾红印章纹饰》，第二届岭南印学学术研讨会。

[2] 徐艺乙：《中国民俗文物概论》，上海文化出版社2007年版，第40页。

[3] 周来祥：《形式美与艺术》，四川省社会科学院文学研究所：《艺术美学文摘·第一辑》，四川省社会科学院出版社1983年版，第54页。



图40 清道光红釉金彩印章渣斗

彩审美情趣。比如红色便成为了最受大众欢迎的吉祥色，几乎所有的日用瓷器器型上都可以见到红色的矾红纹饰印章；黄色则成为公认的高贵的象征色，各种不同底色的金彩纹饰印章也是较为常见的一种形式。而各种颜色的纹饰印章都有所见，中国悠久灿烂的色彩文化在瓷器上的装饰印章中得到了充分的体现，这在中国古代的印章文化中可以说是绝无仅有的。

在印章样式方面，首先从印章呈现的外形看，虽然款识印章只有方形和圆形两种，但是纹饰印章却突破了方形和圆形的局限，这在前面的分类中我们已经看到，不仅出现了形式多变的异形印章及以生活中的各种物象为形状的印章，而且其表现手法也竭尽变化之能事，或方圆结合，或加各种形式的花边作为装饰等等。如图40，这是清道光时的一个红釉金彩纹饰印章渣斗，高9.4厘米，口径18.8厘米，底径10.8厘米，器身外壁通体采用印章装饰，红底金印，全部印章共计28枚。这些装饰印章各自竭尽变化，方形圆形多边形，阳文阴文阴阳文，并力求相邻的印章样式各不相同。其印章样式变化丰富，变化中见对比，对比中见谐调，寓单枚印章的样式变化于渣斗通体的组印装饰之中，让人极其赏心悦目。清民时期像这样通体采用组印装饰的常见器型还有盘、碗、盖碗、笔筒、帽筒、圆壶、执壶、杯、碟等生活日用瓷器，其装饰印章在整体上一般都会自觉运用这种变化与统一的形式美基本法则，所以观众最直观的第一感受便是来自于印章样式组合所带来的整体和谐的形式美。

另一个直观的感受便是来自于单枚印章所表现出的丰富多变的形势美。特别是那些形态各异的植物、器物形印及各种花边印章，或是选用生活中常见的事物形象，或是其他生活用品上常用的装饰花纹。面对这些奇异丰富的样式，我们只得运用接受美学的分析方法，也就是说，它们给具备一定篆刻艺术素养的观众更多的是民俗意义上的或是突破了原有艺术造型认知方式的一种新鲜的美感，而给普通观众更多的是一种心理上的亲切感即生活的美感。比如桃形印（桃的传统寓意为“寿”）、元宝形印（元宝即财富的象征）等这些生动活泼的样式所反映出的是广大劳动人民对美好生活的向往，并且是表现在大众日常生活所用的瓷器器物上，所以它们能给普通大众以直观而亲切的美感。这种更多来自于生活的美感与由篆刻艺术创作产生的美感是不一样的，艺术虽然表现了

美，但美并不局限于艺术，也就是说印章的美虽然包括了篆刻艺术的美，但不局限于篆刻艺术的美，也包括了这一类装饰印章的美。也正是由于这一类瓷器装饰印章的存在，才使原有的印章形式美的范畴得到了进一步的扩大。从印章艺术的角度讲，这也是其独特的美学价值之一。为了表述的需要，我们称这一类装饰印章的形式美为“民俗的形式美”，与其对应的篆刻的形式美为“艺术的形式美”。在后面的论述中我们会进一步看到，清民时期瓷器上装饰印章的美学价值，不仅局限于“民俗的形式美”，也蕴含了由“民俗的形式美”提炼升华为“艺术的形式美”的因素。

至于印章风格方面，风格也是直观可感的一个内在的形式美因素。首先从工艺的角度讲，瓷器上的装饰印章可分为“钤盖”和“书写”两种风格。“钤盖”对应的是印花工艺，即用印章蘸色釉或直接钤盖在瓷器上；“书写”对应的是描花工艺，即用笔在瓷器上直接画出印章。这两种风格的差异是显而易见的，“钤盖”类的相对静穆凝重，“书写”类的则轻盈自然，特别是“书写”一类，“给人最强烈的感受是‘写’味和‘笔意’之趣。其基本特征一如印章的设计稿，因而揭示了明清以前历代印章在制作过程中曾经有过而又从未得到展现的一个过程。”^[1]其次从“艺术的形式美”角度讲，则可以分为“工稳”和“写意”两种风格。“工稳”一路有款识印章及纹饰印章中描刻规整的一类，特别是“工稳”一路的篆书印，“受到元明以来文人所推崇的汉官印的影响，无论六字印式或四字印式，每字必撑足方形，注意疏密变化，这是典型的汉印文字特征。”^[2]（图41）“写意”一路有款识印章中的民窑押印及纹饰印章中书写自然的一类，“每画必凝练利落，笔触内含着生命的活力……画工们出于简捷的需要，常常将印文的线条组合得疏密跌宕、方圆混融，任其丑朴、生趣鲜活……由此产生出完全不同于刀刻的写意之美。”^[3]（图42）这种风格的美是其他任何实物印章及印记所无法呈现的，也是瓷器上的装饰印章为我们展现的又一个独特的美学价值。

第二是内容美方面：

瓷器上的装饰印章按其内容可分为图形印和文字印两类。图形印见于款识印章，大多为青花，又可分植物、动物、器物、几何图案等几种，其共同特点是用简洁的线条勾勒出具象的形象或是组合成抽象的图案，呈现出一种生动活泼、简捷自然的线条美。抽象的几何图案印具有最直观的装饰性，反映出大众最简单直接的装饰要求和审美意识；具象的植物、动物、器物印则各有寓意，反映出大众对美好生活的向往。文字印的内容美一般体现在款识印章中的吉语印及纹饰印章中的吉语印和主题印上，“吉语印一般一印一词，每一印的文字内容都是一个独立的语义单位，所表达的是一个特定时代的大众的愿望或通俗的祝福，其表现出的是质朴的民俗语言美。如‘多福多寿’‘福寿康宁’‘延年益寿’等带‘福’或‘寿’字眼的民间祝福语言。另外一类的主题印，如《陋室铭》《西厢记》唱词组印，其内容都是被历代文人喜爱和吟唱的古典文学经典名篇，以其文学之美而千古流传。特别是《陋室铭》，是矾红印章纹饰主题印中最为常见的一篇内容，究其原因，一方面是其短小精悍易于全篇表现为组印作为装饰，一方面也是因其朗朗上口，雅俗共赏，充分表达了广大文人‘达则兼济天下，穷则独善其身’的理想主义精神及豁达的人生态度，特别是在中下层文人的切身生活感受中，最容易引起大家的共鸣。其在瓷器器身上的装饰，多见于酒杯、茶碗、笔筒、

[1] 黄惇：《明清青花瓷器押印初探》，黄惇主编《中国历代印风系列·明清瓷器押印印风》，第6页。

[2] 黄惇：《明清青花瓷器押印初探》，黄惇主编《中国历代印风系列·明清瓷器押印印风》，第7页。

[3] 黄惇：《明清青花瓷器押印初探》，黄惇主编《中国历代印风系列·明清瓷器押印印风》，第7页。

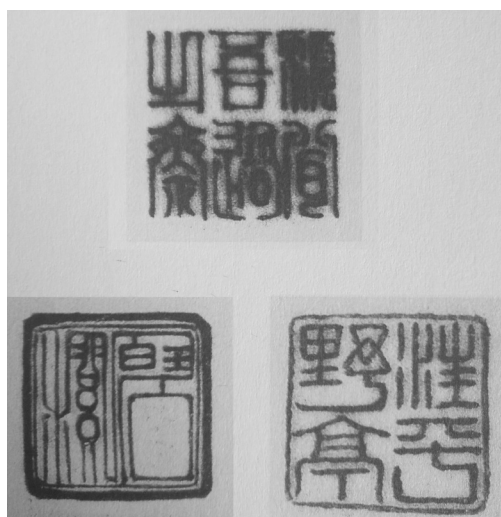


图41



图42

壶、罐等生活用具，在满足人们日常生活需要的同时，还可以细细地赏玩、可以轻声地诵读、可以长久地品味，以其蕴含的人生的哲理、文学的意境，成为大众永久的审美对象。”^[1]特别是这一类形式的主题印，是文学艺术与印章艺术的完美结合，加之其以日用瓷器为载体，在中国印章艺术史上也是一个空前的创造，可以说是瓷器装饰印章中形式美与内容美高度统一的典范。

六、清民时期瓷器上装饰印章在印史上的地位略论

“明清时代中国印章艺术已转入以文人篆刻为主要标志的发展阶段，但古玺印一系的官私印信仍然在社会生活中发生重要的作用，两者的演进有其不同的规律，是未能互相替代的。在描述明清印史时，如果对大量的官私印信以及由此衍生出来的民间各种印记视而不见，那是难称完整客观的。”^[2]清民时期瓷器上的装饰印章，首先就是这类民间印记的一种，并且它是以瓷器为表现媒介，这在印史上也是绝无仅有的，其存在的意义是可以放到整个印史的层面上来讲的。

首先它为整个印史提供了一类自成系统的独特史料。它不是一种印章实物的存在，而是表现为瓷器上的印记，其表现方式与瓷器的制作工艺息息相关，不仅有钤盖类（印花工艺），也有书写类（描花工艺），并且其表现媒介是大众日常生活中的实用器皿——瓷器，所以它本身就自成一个系统。特别是书写类的瓷器装饰印章，完全就是印史中一类独特的印记。以现在可见的印记史料看，封泥、印谱及各种历史文书上的印记，都是钤盖类的印记，只有瓷器上的装饰印章包括书写类的印记。并且这种书写类的印记可分为款识印章和纹饰印章两大类，纹饰印章在瓷器器身上经常表现为组印的形式，与款识印章中的单印形式一起又构成了系统的丰富性。再者其也涵盖了文字印和图形印两类，文字印多样的外形与各种字体、图形印各种具象与抽象的图案，都为我们提供了无比丰富的印章形态。作为一类自成系统的独特的印章史料，其历史意义和研究价值都是毋庸置疑的。

[1] 参见蒋七二《论清代以来瓷器上的矾红印章纹饰》，第二届岭南印学学术研讨会。

[2] 孙慰祖：《可斋问印·印语》，西泠印社出版社2011年版，第50页。

其次从印章发展史的角度说。瓷器上装饰印章在清民时期达到了一个内容和形式的高峰，特别是自觉装饰的纹饰印章，一方面是如前述中说的受文人流派印兴盛的影响所致，另一方面便是宋元私印押记的进一步发展所致。关于宋元私印押记，孙慰祖先生在《唐宋元私印押记集存》一书中有不少精彩的论述：“唐、宋、元时期私印的形制，形成了新的体系。”^[1]“宋元时代别号印、斋室印、书筒印和闲章的流行……这部分印章的征信功能弱化甚至完全消失，通过以文学形式承载的思想内容的注入而最终分解出来的闲章部分，在当时已经成为纯艺术性质的欣赏对象，这是中国印章史上的新篇章。”^[2]我们在前述中已经看到，瓷器上的纹饰印章有不少印面形制是采用当时市井生活中的事物形象，这在瓷器装饰史上是清民时期的首创，但在印章发展史上则是宋元时期的余绪。

“元人尤多变态，其式有用古钟鼎、琴样、花叶之类。”^[3]（图43）比如瓷器纹饰印章中常见的元宝形印、连珠形印及各种花边印等，在《唐宋元私印押记集存》中都可以见到类似的印章；而有些印章如“福”字印、“卍”字印等样式又与清民时期瓷器纹饰印章中的样式完全一致。在“纯艺术性质的欣赏对象”方面，出自自觉装饰的纹饰印章，其在瓷器器身上经常以组印形式的表现本身就是为满足纯欣赏的需要。所以宋元私印押记所形成的“新的体系”一直在民间得以不断地发展，清民时期瓷器上的装饰印章特别是器身上的纹饰印章，便是这一新体系中的一个重要组成部分。

第三从印章艺术史的角度说。瓷器上的装饰印章作为中国印章文化与民俗文化相结合的产物，其独特的审美价值也是显而易见的。这在前面对其美学价值的探讨中已经论述过一些，我们称其为“民俗的形式美”，其“虽然出自劳动者个体之手，但也体现着劳动者集体的约定俗成的功能和审美的要求”^[4]，所以其展现的更多是“集体”的审美观念。而文人篆刻的形式美也就是“艺术的形式美”，其所展现的更多是篆刻家“自我”的审美意识。“每个民族都有上、中、下三层文化，民俗是中下层民间文化的一部分。”^[5]我们也可以这样说，对于印章艺术史来说，篆刻艺术属于其上层的一部分，瓷器上的装饰印章则是其中下层的一部分，两者的关系是对立统一的辩证关系。所以说瓷器装饰印章的独特审美价值是无可替代的。如前述中与瓷器装饰印章作为同一体系的元代私印押记，在印章艺术史上曾一直为人诟病：明人说其“璞渐大而方圆不类，文则柔软无骨，元印也”^[6]。清人说其“元人或失之野”^[7]。直到



图43 元代押印

[1] 孙慰祖：《唐宋元私印押记初论》，见孙慰祖主编《唐宋元私印押记集存》，第18页。

[2] 孙慰祖：《唐宋元私印押记初论》，见孙慰祖主编《唐宋元私印押记集存》，第28页。

[3] （清）桂馥：《续三十五举》，见韩天衡编订《历代印学论文选》，第308页。

[4] 徐艺乙：《中国民俗文物概论》，第54页。

[5] 钟敬文：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第4页。

[6] （明）朱简：《印经》，见韩天衡编订《历代印学论文选》，第140页。

[7] （清）桂馥：《续三十五举》，见韩天衡编订《历代印学论文选》，第308页。

民国之后才逐渐为人重视，至今则成为当代篆刻艺术的取法范例之一，“元押印的美，成为又一定式……它所表现的是一种自然的、不受拘束的、创意发挥的工艺美和装饰美，是文人雅士所难以刻意手摹心追得到的。”^[1]这句话用来表述瓷器上的装饰印章也是恰如其分的。随着时间的推移，当人们对瓷器上的装饰印章有了足够的认识之后，相信它也会成为篆刻艺术的又一取法借鉴的范例。

结 语

瓷器上的装饰印章，在印史上是长久以来不被重视的一块重要史料。在前面的论述中我们也看到，它在印史上的重要地位为我们展现了新的视野，也为我们提供了广阔的研究空间，其独特的美学价值也使其研究对当代篆刻艺术的发展具有了相当的现实意义。所以从印学研究的角度讲，这是一个新的大课题，不论是学术还是艺术方面的研究都有待我们进一步地深入。本文所做的，仅仅是对其进行了一个综合性的初步探讨，力图勾勒出其大致的面貌及现实可能的研究方向，其进一步的深入研究，还有赖于广大学人的共同努力。

图版说明：

图1图33见叶喆民《中国陶瓷史》，生活·读书·新知三联书店2011年版，第573、250页。

图2图9图10图15图16图17图20图21图35图36图37图40为笔者收藏。

图3图4图5图6图7图18图19图22图23图24图25图26图27图39为云南王发江先生收藏。

图8见马骋、鲁伟中、李剑敏《历代瓷壶鉴藏》，上海文化出版社2007年版，第65页。

图11图13图14图34图38图41图42见黄惇主编《中国历代印风系列·明清瓷器押印印风》，重庆出版社2011年版，第97页、102页、124页、23页、136页、105页、73页。

图12图28见草千里《中国历代陶瓷款识》，浙江大学出版社2004年版，第399页、187页。

图29图30图31图32见马未都《瓷之纹》，故宫出版社2013年版，第561页、570页、567页、525页。

图43见孙慰祖主编《唐宋元私印押记集存》，上海书店出版社2001年版，第453页。

（作者系云南省书法家协会会员）

[1] 胡家持：《元代押印研究》，载黄惇主编《中国历代印风系列·元代印风》，重庆出版社2011年版，第27页。