

中国历代印风系列

明清瓷
器押印
印风

重庆出版社



中国历代印风系列

明清瓷器押印印风

总 主 编 黄 惇
本卷主编 黄 惇

重 庆 出 版 社

总策划： 李书敏
周永健

总主编： 黄 惇
本卷主编： 黄 惇
本卷副主编： 董惠宁

责任编辑： 周永健
裴小蕙

印章释文校阅： 戴 文
李伟鹏

技术设计： 郑汉生
封面设计： 邵大维

中国历代印风系列

明清瓷器押印印风

MINGQING CIQI YAYIN YINFENG

重庆出版社出版、发行(重庆长江二路 205 号)

新华书店经销 四川新华印刷厂印制

开本 787×1092 1/16 印张 13

1999 年 12 月第一版 1999 年 12 月第一版第一次印刷

印数：1—3000 册

ISBN 7-5366-4134-6/J·544

定价：52.00 元

《中国历代印风系列》书目

先秦印风

秦代印风

汉晋南北朝印风(上)

汉晋南北朝印风(中)

汉晋南北朝印风(下)

隋唐宋印风(附辽夏金)

元代印风

明代印风

清初印风

清代徽宗印风(上)

清代徽宗印风(下)

清代浙派印风(上)

清代浙派印风(下)

赵之谦印风(附胡钁)

吴昌硕流派印风

黄牧甫流派印风

赵叔孺、王福庵流派印风

齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印风

历代印匋封泥印风

历代图形印吉语印印风

明清瓷器押印印风

凡 例

一、《历代印风系列》，(以下称《系列》)计 21 卷，分卷为三个类别：①先秦至清初用断代的方式划卷，该类计有《先秦印风》、《秦代印风》、《汉晋南北朝印风》(上)、(中)、(下)、《隋唐宋印风(附辽夏金)》、《元代印风》、《明代印风》、《清初印风》等 9 卷。②清代至近当代以印章流派分卷，该类计有《清代徽宗印风》(上)、(下)、《清代浙派印风》(上)、(下)、《赵之谦印风(附胡钁)》、《吴昌硕流派印风》、《黄牧甫流派印风》、《赵叔孺、王福庵流派印风》、《齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印风》等 9 卷。③以印章的特殊类别分卷，该类计有《历代印匋封泥印风》、《历代图形印吉语印印风》、《明清瓷器押印印风》等 3 卷。

二、《系列》撰有总序，以明白书之编撰宗旨；有专论，以研究各卷所涉印章的学术、艺术问题；其中部分卷有年表，以提供各卷所收印章、印人、印事的研究素材；有印人传，以提供流派印人的生平、时代背景材料、著述等资料，以便读者对印人有更多的了解。其中部分卷末设年表、印人传，或有年表不设印人传，其原因为两种：①有的卷因所收印章的年代久远(如先秦、秦代、汉魏、南北朝等)印学资料严重不足，故省略年表；因流派印尚未产生，故不设印人传。②少数分卷已将印人传的内容并入专论中，故亦省略印人传。

三、《系列》各卷尽可能按时序排列先后，不能确切考辨其刻制时间者，则据其风格特点归类排列。

四、《系列》各卷印章的释文，尽可能考识为今用简化字，目前尚不能考识的印文以“□”形符号注明，目前我们尚无法识读的印章(如辽、夏、金、元等部分印章)则标明“待考”，以供进一步的研究。

五、《系列》各卷所收印章，为照顾版面的美观，均未编号，故释文按版面印章的分布分行排列，以便读者按行对应释读印章。

中国历代印风总序

黄 惇

印章,在中国有着悠久的历史。现存的实物证明,早在殷商时期作为权力的象征和社会交往的凭信,已经使用了印章。此外在制陶工艺中,古代的劳动者所使用的陶拍与戳子,在使用上与印章之手段相合,抑或它原本就是产生印章的重要源头之一。作为凭信的印章与作为劳动工具的戳子,在长期发展中合流,成为印章绵延数千年存在的基础。在实用印章阶段,秦汉时期堪称鼎盛。六朝以降,印章开始与书画艺术结缘,书画上的鉴藏印成为印章向纯艺术过渡的契机。由于文人将印章不断引进书画,并注入更多的艺术因素,至元代始演化为一门自觉的文人艺术。在元代不仅确立了印宗秦汉的审美观念,且出现了集自写自刻于一身的文人篆刻家。此后经明清文人的努力,在印材、技法、创作思想、艺术理论诸多方面逐渐使篆刻艺术得以丰富和完善,至此印人辈出,流派变换,风格绚烂,蔚然成风。这样明清两代作为文人篆刻艺术的高峰期,与秦汉时期的实用印章被称为印章史上的“双峰”。在文人篆刻艺术登上历史舞台之后,民间手工业中的印章也以自己的传统向前发展,尽管他是非自觉的,但依然孕藏着艺术的创造,宋元时期的押印和明清陶瓷上的押印集中体现了这一方面的发展。

自唐代以来,便出现了记录印章的印谱。印谱从最初的原始形貌至今,已经有了一千多年的历史。各时期的各种印谱大致可以分为三个类别。其一是集古印谱,即将历代留传与出土的古代印章汇集于一谱,它兼有考古和鉴赏的双重功能。其二是摹古印谱,它是晚明以后,印人为学习古代印章自己动手以各种印材摹刻后钤拓成的印谱,其目的用以展示印人在临古上的传统功力。其三是创作印谱,即文人篆刻家将自己创作的印作并侧款钤拓汇集成谱,它是篆刻家艺术作品的集中体现。将一个时期诸位篆刻家的印拓或将同一流派的篆刻家印拓辑于一谱,实际上是若干创作印谱的合成。因此印谱之类别舍以上三种则无其他。

《中国历代印风系列》的收集,囊括了从商代至近世的历代印章,从印谱的分类上则可以说是诸类印谱的综合。我们知道由于印章本身所具的内涵,编辑印谱的动机并非出于相

同的立场。例如 60 年代罗福颐先生集辑《古玺汇编》就主要出自考古学的立场。与之不同,《中国历代印风系列》虽然必须借鉴和运用考古学、历史学对印章的研究成果,但由于着眼于“印风”——即印章的艺术风格,因此它的视角主要是从艺术学的立场出发的。

在元代之前的实用玺印分类中,我们注意到了两条必不可少的线索。一是时代顺序之线索,二是艺术形式之线索。尤其值得重视的是造成诸种实用印章所具有的艺术形式的因素,如印章用途、印章形制、印章制度;入印的文字差异、地域的差异;印材的差异及不同的刻制方法等等,所有这些都决定着印章艺术形式的不同,决定着印章艺术风格的变异。并且因这两条主线索与诸多决定形式美的因素交叉影响,形成了实用印章丰富多彩的艺术风格。为此,如何以艺术形式来确定艺术风格的分类成为我们工作的重要课题。

同样,欲清理元、明、清以来流派篆刻艺术的各种风格类型,也并非一件简单的事。首要的事情是确定代表作家和他们的代表作品,因此必须拂去时代尘埃的覆盖,做一番去伪存真的考辨。关于印人的流派归属与界定、印风的形成与变化,都需要史料和印作图版的支撑,尤其对于那些流派篆刻艺术史上模糊不清的问题更是如此。鉴于《中国历代印风系列》的特殊视角和分类方法,我们希望在其编辑过程中对现存的许多问题有所清理并取得研究上的突破,以使人们对各时期印人、流派的印风有一明晰的认识。出于对历史上印章文化的全面观照,《中国历代印风系列》还十分注意民间用印的收集和整理,诸如历代印玺、元代押印、以及明清青花瓷器押印等等。以使读者了解历代印章发展中的另外一侧。

概言之,《中国历代印风系列》是以艺术风格的分类展现于读者面前的。因此我们期望其不仅对研究篆刻艺术的专家来说是一套有价值的史料图谱,也期望其成为篆刻家和篆刻爱好者们有价值的艺术资料和学习范本。从中既可看到各时代、各流派不同印风的代表作品,了解印风的形成与盛衰,也可以看到流派的承递与篆刻家的成长之路。

目 录

凡例·····	1
中国历代印风总序 ·····	1
明清青花瓷器押印初探 ·····	1
图版	
明代青花瓷器纪年印 ·····	11
清代青花瓷器纪年印 ·····	16
明清青花瓷器斋馆堂号印、监制者姓名印 ·····	93
明清青花瓷器吉语印·····	109
明清青花瓷器不可识押记·····	148

明清青花瓷器押印初探

黄 惇

青花瓷器,始于唐代,经宋、元之发展,至明清进入鼎盛时期,在我国古代的各种瓷器中最具民族特色,享有“国瓷”之誉。它以钴作着料,以釉下彩技术装饰器物表面,青肌玉骨、色调明快、品格高雅,集绘画、书法、印章、工艺于一炉,具有丰厚的中国文化内涵。本卷所集,为明清以来,装饰于青花瓷器底部、里心及器身上的押印,将这些青花瓷器上的押印编入传统的“印谱”系列中,尚是有史以来的第一次,这是因为无论从艺术形式上判断,还是从它的历史发展轨迹来分析,这些青花瓷押印都属于中国传统印章文化的一个组成部分。

一、明清青花瓷押印之由来

春秋战国、秦汉以及后世古匋器上的印迹今天的考古界和篆刻界称之为“印匋”,印匋的出现乃是陶工以印章(印戳),在匋坯上钤印的结果,其手段为抑压。诚如与许多专业名词一样,“印匋”只是一个代名词,他的确切含义应该是:钤有印迹的匋器或匋器残片。这个词汇当然不能倒置,那样就成了“匋印”,因为历史上确有陶质的印章,二者不能相混。人们知道,瓷土在未烧制以前有着与陶土一样的性能,所以古代的瓷器上当然也有印迹。或许钤有印迹的瓷片也被纳入“印匋”的缘故,专家们未再给它一个专业名词“印瓷”,然而“印瓷”却并不难见到。例如宋代河北磁州窑瓷枕上的“张家枕”、“张家造”、“王氏□□”;江西吉州窑瓷枕上的“舒家记”、“谢”、“郭”、“元祖郭家大枕记号”等印迹,大抵可称为标准的“印瓷”了(图一)。他们的用途不仅包含了古代印匋“物勒工名”的凭信功能,更多了一层广告商标的功能。这种功能在本卷所收的明清青花瓷押印中亦多见,可窥这一传统习俗早在宋代就很普遍了。

在宋代的“印瓷”中,还有一种印迹,在宋代以前是鲜见的,那就是纪年印。说鲜见并非没有,只是不成气候罢了。如战国印匋“十一年以垂”(图二)是资料可查的最早的纪年印。汉代《元始元年壶》上亦有仿汉印格局的“元始元年”款(图三)。到了唐代内府书画作品上使用



图一 宋代瓷枕上的印迹

的鉴藏印则可看作是地道的纪年印了。如唐太宗的“贞观”连珠印，唐玄宗的“开元”朱文印。宋代帝王多效仿唐代，宋徽宗有“大观”葫芦印，宋高宗有“宣和”、“政和”等连珠印。这些印章今天在流传下来的古代书画上可以经常见到。其实这种纪年印在宋代的民间亦普遍用于陶瓷上，如宋代陕西耀州窑残瓷上的“大观”、“政和”印迹，均为北宋徽宗时年号，其布局生动，气势开张，可窥北宋民间楷书印的艺术风格(图四)。举出宋代瓷器上的纪年印，那是因为我们所探讨的明清青花瓷押印，主要表现为纪年印。不言而喻，宋代陶瓷上的纪年印迹，正可看作是后世明清瓷押印中纪年印的源头了。

下一个问题是，宋代陶瓷上的纪年印迹乃是以印戳抑压土坯而成，而明清青花瓷押印多为毛笔蘸釉色画成。那么宋代是否也有这样的表现形式呢？答案是肯定的。从今藏台北故宫博物院的《宋代黑漆方盘》底部，可见到一长方形款印“上元公用”(图五)，表明此漆器为公用之物，上元即指元宵节。此款印以浓稠朱漆画成。据《太平御览》所载，自五代以来，漆器上的朱书款识便成为行业的一种习俗，其云：

晋令曰：欲作漆器物卖者，各先移式吏者名，乃得作，皆当淳漆著布骨，器成，以朱题年月姓名

文中“晋令”即指五代石晋之令谕。可见五代至宋代，漆器上的款识十分风行，其中许多以印章的形式画成，甚至还有以印章蘸漆后直接钤印出印记者，这种风气直到清代仍然持续着。此又可见画印的出现早在明清青花押印问世之前，古代的手工艺行业中已很普遍。

需要说明的是，迄今为止陶瓷专业的研究者，把陶瓷上的印迹，统称为款识。何为款识？其实即指各种器物上的文字。其工艺加工的手段包括刻、铸、碾(玉器用碾)、印模钤压和直接书写。表现效果则可分为浮雕立体式和平面式铭文两大类。浮雕立体式款识又可分为阴文与阳文。陶瓷上的浮雕立体式印迹和漆器、瓷器上直接书写的(或言画出的)印迹，在款识中堪



图二 战国印匍上的纪年印



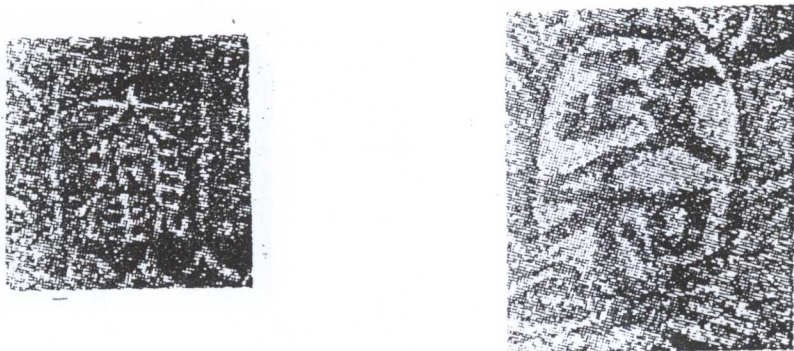
图三 汉《元始元年壶》印款

称大宗,俗称“豆腐干款”,也有雅称“图书款”、“印章款”和“模印款”的。明清青花瓷上的印章款识多为用毛笔蘸釉色画成,故也有称其为“押印”、“花押”者。就笔者分析,“押”之本义乃是古代在文书、字画、契据上署名或画记号,以为凭信,原也有落款,签押之意。而青花瓷器上的款印除官窑工整、严肃之外,大量的民窑款印在用笔上、在简化抽象的表现形式上,都与花押、签押的意味最为吻合,因此“押印”二字也最为贴切。需要强调的是,我们认为这些青花瓷押印,并不应仅看作是模仿古代印章的一种形式,而应看作古代印章的一种发展与延伸,只是在表现形式上由立体的浮雕式印迹转化成了平面式印迹,以印模钤压表现转化为毛笔画的印迹罢了。事实证明,青花瓷押印作为印章的特殊形式在明清大量出现,并非无源之水,作为传统印文化的继续和发展,有着其本身重要的时代价值。

二、明清青花瓷押印的发展轨迹与类别

明清青花瓷押印曾经历了一个自身发展的过程。初无定式,明初永乐朝始,在青花瓷器的里心、底部和侧面出现了篆书帝王年号(图六)。以后明代各朝的青花瓷器上大抵都写有年号款(有些年代如正统、景泰、天顺朝未见官窑年号款),但并不像永乐朝用篆书,而以楷书为之。年号款字的内容,不外“××年制”、“大明××年制”、“大明年造”以及干支年款等。排列的方法也不外一行、二行或三行。这些年号款到明代宣德年间便出现了印章款,外加方框,框内文字注意揖让照应,无框的印章款也按照印文的方法布置,不过这一时期的印章年款文字还只用楷书。民间青花瓷底部的吉语印更是多姿多彩。如“玉堂佳器”、“富贵佳器”、“佳器”、“福”、“长命富贵”等,既有楷书押印,又有篆书押印,十分生动多变。

一般认为明代瓷器上的押印,均为以毛笔画成,但我们在瓷片收集过程中,亦曾获得一些青瓷碗底,里心釉下钤压“金玉满堂”楷书印一方(图七)。按照许多陶瓷著录的记载,明代才出现“金玉满堂”的吉语款,而此印风格却似宋、元。这说明吉语印在明代以前就出现在瓷



图四 宋代耀州窑瓷器上的宋徽宗年号印迹

器上了,而且这种钤压于碗底里心位置的落款方式也值得注意。此外明代的宣德炉和紫砂陶壶底部,都有印记,前者为制作而成,后者则完全如古代的印匄,以印章直接钤压陶坯底部而成。这些同类行业的落款方式很可能都对青花瓷器主要落款于底部的方式有着直接的影响。

清初的顺治时代几乎不见青花瓷器上的押印,落款多为楷书。康熙时起,楷书印章款渐多,其中干支纪年印亦较多见,如“丁未年制”等(见本卷图版 19 页)。雍正时出现了篆书年号印款,并且不仅仅是用毛笔画出,也出现了以印章直接钤压的浮雕式年号印(见本卷图版 22 页)。从这些年号印的排列形式看,雍正时代的青花押印已成定式。六字式为三行,写为“大清雍正年制”;四字式分二行,写为“雍正年制”。以后清代历朝青花上的年号印,基本按此定式不变。

乾隆、嘉庆、道光三朝,是清代篆书押印的大盛时期。早在顺治时代以钴作着料写款就已突破了青花瓷器的范围,在青花以外的黄釉、蓝釉、红釉、粉彩等其它色彩的瓷器底部,也通行以“青花”色彩写款。与此相反,在清代还出现了另一种突破,即在青花瓷器上也出现了以红色画款。很可能是以红色画出的押印更接近于书画上的朱色印章之缘故,于是清代瓷器上的押印虽以青蓝居多,但红色也不在少数。至于以印章直接钤压于器底的浮雕式款印,更有在印字上涂黄、涂金者。咸丰时期红色款印渐占上风,至同治时期民间更为风行,甚至以印章直接蘸上红彩,印于器底、里心等处,这类款印多呈现出因蘸色不均而缺笔少画、局部模糊不清的现象,并留下因蘸色过重而出现的挤压、粘连痕迹。(见本卷图版 88、89、90、103、104 页)如果将上述明清青花瓷器上的款印以表现手法加以归纳,则可分为二类三种:

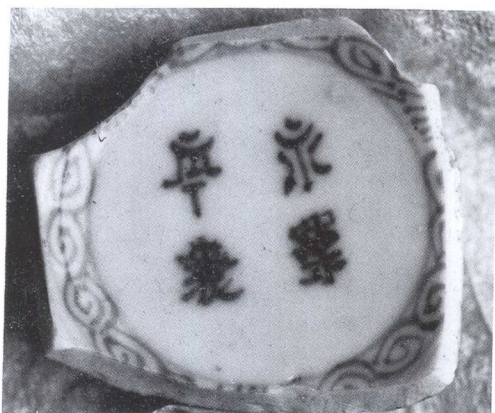
第一类为平面式款印。一种是以“青花”(钴)色或红色画出款印。第二种是以印章蘸上红色后在瓷坯底部平面上钤印,这种表现手法与印章蘸印泥后在书画上落款无别。

第二类为立体浮雕式款印。即以印章在瓷坯上钤压成凸出的印痕,再涂以色彩。

历代印章的文字内容十分丰富,相比较而言,明清青花瓷押印的文字内容要简单一些,



图五 《宋代黑漆方盘》底部朱色款印



图六 明·永乐时青花瓷器上的款识

概括起来主要有以下几个方面。

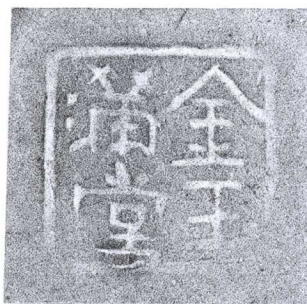
一是纪年印。其中以历代帝王的年号印为主。部分时代出现了干支纪年印。

二是吉语印。吉语印多为“富贵长春”、“长命富贵”、“万福攸同”、“金玉满堂”，以及“福”、“祥”、“顺”、“吉”等，而专一为青花瓷器所用的“玉堂佳器”、“富贵佳器”、“上品佳器”、“佳器”、“美玉于斯”等吉语，则更具有其特殊的文化品格。

三是斋馆堂号印。这类款印中工致者多为皇室贵族的专用印记。如“体和殿制”为慈禧太后的专用器款印。“簪竹主人”为道光皇帝未登位前专用瓷器的款印。登基后又使用过“慎德堂”、“颐寿堂”等御用款印。其它像“行有恒堂”，为定王府的专用瓷器款印。有的这类款印还加上“珍玩”、“珍赏”等词，俨如文人在书画上所用的鉴藏印。民窑的堂号印记，则往往含有吉语的成份。如“和”、“合”、“泰”、“兴”、“德记”、“利生”、“祥元”、“元吉”等。（见本卷图版136—150页）这些押印，一方面摹仿官窑的“大清××年制”的六字印式，一方面将“大清”、“年制”符号化、抽象化，而仅仅突出中间的堂号。看上去既是堂号印记，又是吉语；既像年号印，又兼有商标的功能，真可谓一举数得。

四是监造者姓名印。这类款印官窑、民窑都有，监造者中也包括著名的工匠。官窑如道光、同治年间的“王炳荣”、“李裕成”，皆以印章在瓷坯上钤出浮雕式印迹（见本卷图版94、97页）。民国时袁世凯篡位复辟，曾委任郭世五为陶务署监督，赴江西烧造“洪宪”帝号御用瓷器，故当时的瓷器上留有“陶务监督郭葆昌谨制”的印记。至于民窑中常见的各种姓名印，或在监造姓名后加上“造”、“记”等字，或只押上一个姓氏。这类款印常常也与堂号印一样，兼有商标、广告的功能。

除上述四种内容外，从明代晚期的天启、崇祯时期起，民窑就盛行不可识的花押印，大体为摹仿篆书印文的变体。工匠不识字，初始也许有个参照对象，经常久的讹变至完全抽象符号化。尽管这些符号在工匠眼中可能都是有一定意义的记号，但“局外人”也许完全不识。本卷在排列收集到的青花瓷片时，注意到这一现象，将“富贵佳器”和“福”二种押印的讹变过程



图七 宋、元时代瓷器里心上的印迹

加以展现，(见本卷图版 109 页和 125 页) 不难发现其主要讹变方法是减省某一部首，或将某部首抽象符号化，以至完全脱去原形。清代民窑的篆书年号款印也大多采用这种讹变的方法，那些完全抽象化、符号化的押印，今天已无法解读它的原意，但许多仍保留着摹仿篆书年号印中六字印式和四字印式的基本形态。此外也有许多押印上的特殊符号，可能运用范围不广，只是某个阶段或某个窑址的代号而已。

三、明清青花瓷押印的艺术风格

明清青花瓷押印作为古代印文化的一部分，有其独特的艺术魅力。由于其多以毛笔画成，因而既不同于古代金银铜质印章特有的凿刻、铸造之趣味，也不同于明代文人篆刻勃兴以后在石印上追求的刀味和金石趣。青花瓷押印出自画工长期熟练的用笔，因此它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。而这一过程所表现的美，却因载体的转化，和制作工艺的转化——由刻、铸、钤压转化为写画，在青花瓷器上得以展现出来。

青花瓷押印的艺术风格，由于其实用对象的不同，在官窑上的表现与民窑上的表现风格距离较大，中间层次——民窑仿官窑的风格介于二者之间。官窑款印大体正襟危坐，十分工整，无一笔懈怠。官窑的楷书押印既表现出画工的行业风气，也表现出各时代的规范模式。比较而言，明代相对自由一些，而至清代则出现了以宋版书上的“宋体”字做为楷书款印的定式。这种印章亦非前朝未有，早在宋代的纸行、布行、伞行就出现过类似“宋体”字的印章，如宋代浙江海盐金粟县金粟寺所产藏经纸(又名“金粟笺”)上就可见到^①(图八)。由此可见早在宋代这种楷书印就在民间流行了。

清代雍、乾、嘉、道盛行的官窑篆书款印，虽然工整，但与同期官府用印相比较仍具有较



图八 宋·金粟笺纸上的宋体字楷书印

强的美感。当时的官印多为宽边，印文为九叠篆缠绕屈曲的刻板陈式，而官窑年号印显然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，每字必撑足方型，注意疏密变化，这是典型的汉印文字特征。当然局限于文字内容范围的窄小，加上工匠对上所采取谨小慎微的态度，与民窑比较，官窑款印的变化显然无法得到更多的发展。

比起官窑来，民窑的押印几乎是一个任意遨游的海洋。无拘无束，生动活泼，率意天真是民窑青花押印的最显著特色。画工所用之笔与日常书写所用的毛笔不同，毛少而锋长，多用富有弹性的兼毫和硬毫。加上画工数十年熟练的驾驭，每画必凝练利落，笔触内含着生命的活力。由于不受官窑整严规范的制约，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。毛笔的运用常常出现许多意想不到的效果，真所谓毛软则奇怪生焉，由此产生出完全不同于刀刻的写意之美。

民窑青花押印中有着许多独特的形式美值得我们细细咀嚼。我们归纳有三：

其一，线迹笔画的排叠之美。民窑的吉语印和年号印，皆以讹变篆书而成，由于简省和迅捷，至使民间画工往往只保留少数可辨认的部首符号，多数文字则以排叠的纵横笔画替代，因此具有强烈的排叠节奏感。这些排叠的线迹，既不是僵死的平行线，也绝不长短一致、粗细一致，常常因手势而呈弧状，具有生命的律动感。

其二，笔画映带的笔意之美。由于毛笔锋长毛少的特性和快捷的运笔速度，画工在熟练的基础上，笔下往往出现笔画之间的映带连笔，这是民窑与官窑押印文字的最明显区别。以本卷图版第49页二方“大清乾隆年制”为例，乃出自一位画工之手。不仅下笔位置一样准确，即笔画间映带连笔的走向与弧度亦如出一辙，可窥其挥运之时的熟练与迅速。这种美感可看作是书法笔意之美与印章形式美的天然结合。

其三，边栏的变化之美。历代印章的边栏是印章美的重要组成部分，如玉印边栏之挺峻，封泥边栏之残破都有着各自的特色。青花押印的边栏最鲜明的特色是运用了弧线和曲动之线。常常表现为印框四边仅用两三笔画成，其中一笔画出两边者多见。正因此边框往往趋向

圆形,此外也常见到向里弯曲的弧线边框,似增加了印框的方势。此外更有说不清的曲动边栏,增加了印框的动势,这些都是历代印章所未曾有过的边栏之美。此外印中文字的排叠笔画常有出栏之笔,与印框相交叉,形成窗格之趣,加上毛笔产生的粗细、挺拔、飘忽之变化,都使得民窑青花押印的边栏多姿多彩。

民窑青花押印充满着抽象美的艺术特征,这既是画工将文字符号化的结果,也是毛笔这一“治”印的工具所决定的。画工手中的毛笔,犹如篆刻家手中的刻刀,细笔则精致,粗笔则豪放;硬笔则挺拔,秃笔则粗重。加上细瓷上流丽,粗瓷上糙涩,形成丰富的艺术语言,能引起观者无限的遐想,其中许多形式美是值得今天的篆刻家去开掘和借鉴的。

尾 语

将明清青花瓷押印,汇入这套中国历代印风系列丛书,并将它们与古代的封泥、印匭一样视为中国传统印文化的一部分,是本卷编辑的宗旨。当然这种意识并非编者一人之异想。近代著名学者、考古学家、印学家王献唐先生在其《五灯精舍印话》中,收有《齐邾陶文印玺》^②一文,文中说:

山左临淄、邹县各处出土陶器,多有文字,类为地名人名,犹今瓷器底有印记,盖制陶者之牌印也。

王献唐先生的这一比较,已经充分说明了明清以来青花瓷押印与古代印匭之间的渊源关系。我们所作的只是前人未曾作过的汇辑工作,并通过汇辑展示它们所包含的印章美。

本卷编辑的体例,每一类别均尽量按编年顺序为次,官窑在先,民窑在后。各类别分别为:一、纪年印。二、斋馆堂号印。三、监造者姓名印。四、吉语印。五、民窑仿年号印式夹入

堂号的押印。六、民窑不可识读的押印。其中在第三部分与第四部分之间,辑入了民国时期一批白瓷文玩器皿上的款印,这其中既有斋馆堂号印、词句印,也有名匠之名印。这些印款受当时文人篆刻家的印章影响较为明显,有脱离工匠模式的倾向,宛如文人篆刻家的设计印稿。为便于观赏,不再按类别分开。卷末还保留了少量外形为印章形式,而非文字的图案押记,这类押记多见于民间青花瓷器的底面,与一般文字印章款不类,但应该说其中也隐含有古代图案印、肖形印的某些基因。

限于我们收集的数量、地域的范围,尚不可能在每一个品类中完全展示青花瓷押印的风采,但尽可能照顾到各品类的典型风格,并尽量汰除不类印章形式的款识。诚如此,限于我们所见的视野,在吉语印部分仍保留了少数“万福攸同”、“富贵长春”之类的非印章款识。

本卷所采用的民窑瓷片,主要来源于江苏、浙江、安徽、江西等地。编辑中曾得到蔡树农、陈琦、余刚、朱戢等许多朋友提供的藏品。由于他们的无私帮助,才使本卷初具规模,在此编者致以深谢。我们深信明清青花瓷押印这扇窗户的打开,一定会给当代篆刻家和篆刻爱好者提供一道新的风景线。也深信有更多的爱好者热衷于收集青花瓷片上的押印,使这一研究不断深入,让这些“俯拾即得”的破瓷碗底,重新闪烁出它的光采。

1998年元月于南京艺术学院

注 释:

①参见张燕昌《金粟笈说》。邓实、黄宾虹编《美术丛书》,江苏古籍出版社1986年版第1030页。

②参见王献唐《五灯精舍印话》。齐鲁书社1985年版第78页。