

MEISHUJIFADAQUAN
QIYIGAIYAO

美 术 技 法 大 全



江苏  美术出版社

漆艺概要

王琥 著

美 术 技 法 大 全

漆艺概要

王 琥 著

江苏美术出版社

王 琥, 1957 年生, 湖南省湘乡人。曾就读于四川美术学院漆器设计专业(本科)和南京艺术学院装饰艺术专业(漆画方向), 获硕士学位。现为南京艺术学院副教授, 漆艺研究室主任, 中国美术家协会会员。曾在“全国美展”、“中国体育美展”、“建军美展”三大全国性综合美展中获四项奖(两个一等奖, 两个三等奖)。曾入选“’91 法国秋季沙龙展”。其作品被国际奥委会总部收藏。1993 年赴瑞士出席国际学术研究会。1997 年赴日本作艺术交流访问。现为中国美术家协会会员, 江苏美术家协会壁画、漆画艺委会成员, 《中国美术全集·现代漆器分卷》编审委员, 江苏省建筑壁画研究会副会长。曾被授予“江苏省教育先进工作者”光荣称号, 并获江苏省高教委和江苏省知工委的“跨世纪学术带头人培养人选”资格。所编教材《漆艺平面设计》被文化部教育司艺术院校重点教材审议通过, 并发表《现代中国漆画运动》、《中国漆艺的传统与现实价值初探》等论文十余篇, 译著近十万字。

美术技法大全——漆艺概要

出版发行 : 江苏美术出版社

经 销 : 江苏省新华书店

制 版 : 上海龙樱彩色制版有限公司

印 刷 : 淮阴新华印刷厂

开 本 : 889 × 1194 毫米 1/16

印 张 : 12

版 次 : 1999 年 4 月第 1 版第 1 次印刷

印 数 : 1 - 3000 册

书 号 : ISBN 7 - 5344 - 0947 - 0/J · 948

定 价 : 53.00 元

以 祝 愿 代 序 言

人类要生存，就必须吃食进餐，于是就有了盛器。按理说，木碗木勺已足以满足盛饭舀汤之需要了，奈何人又皆具慕美之情。在先人们将一些食物聊以果腹之后，为了将生活质量提高一些，活得更多彩一些，人们开始尝试着用一些树汁、石粉在他们日常所用的器物上涂抹粉饰。渐渐地，人类知道了漆树，知道了天然漆，知道了可以和漆并用的石片、贝壳等原材料。于是，漆器工艺就在自然而然中逐步形成了。后来的人们学习并总结前人的技艺经验，于是又有了漆艺工艺学之说。

泱泱世界，茫茫人海，千年轮回，漆艺视野的天地日渐宽阔；漆艺技法精华的积淀日渐深厚；漆艺爱好者、参与者的队伍亦在发展壮大；更可喜的是，从事漆艺工作的人的素质在近几十年中出现了一个飞跃性的提高。由过去清一色的漆艺工匠师傅带徒弟式的传艺到今天专家教授治教不能说不漆艺行业的一大进步。他们当中的一些有心人在总结漆艺历史，归纳漆艺技法，展望漆艺未来等方面著书立说，对漆艺的发展功不可没。而本书的作者王琥，可以说是这些佼佼者中的一员。

王琥君曾在四川美术学院漆艺专业修学四年，后又在南京艺术学院攻读了漆画研究生。可以说，他是一位科班出身的“漆艺小生”。这样称呼他，是因为他虽年纪轻轻，却已经在漆艺事业上踏踏实实地做出了一些成绩。

这次王君所著的《漆艺概要》一书，从内容上来看，堪称是一篇力作，囊括了漆艺的历史与技法，且既有中国的漆艺历史和技法，又有外国的漆艺历史和技法。从其全面性来看，此书填补了我国目前漆艺论述中的一个空白。这无疑可喜可贺的。

在诸多事业的同仁面前，在我众多的学生面前，以我90岁出头的年龄，我常常感叹“后生可畏亦可喜”。可畏的是，他们在技艺上更勇于探索、勤于总结，在事业的浪峰上让前辈们汗颜；可喜的是，既然在我们身后有这样的一排排后浪，何愁事业不兴旺发展呢。

在人类生活中自然产生的漆艺在人类生活的历史里发展和演变着。在我祝贺王琥君的同时，也期盼着当代漆艺界培养造就出更多的令人可畏的后生，涌现出更多的漆艺新秀。

沈 福 文

目 录

序 言

第一篇 中国漆艺史纲 1

第一章 新石器时代、夏、商、 1

西周、春秋

第二章 战国、秦、两汉至三国时代 3

第三章 魏晋南北朝、隋、唐、五代 8

第四章 两宋与元代 13

第五章 明清至民国时期 20

第六章 新中国的漆艺 28

第二篇 外国漆艺史纲 33

第一章 朝鲜漆艺史纲 34

第二章 日本漆艺史纲 40

第三章 东南亚漆艺史纲 58

第四章 伊斯兰漆艺史纲 66

第五章 欧洲漆艺史纲 77

第六章 其它中心地区的漆艺 95

第三篇 漆艺材料学 104

第一章 涂 料 104

第二章 胚、板材料 108

第三章 辅 料 110

第四章 镶嵌材料 114

第五章 刀、笔、刷 116

第六章 器 具 122

第七章 砂纸、磨石与棉花 123

第八章 稀释剂与清洁剂 123

第九章 荫 室 124

第四篇 漆艺器型学 125

第一章 木漆胎骨 127

第二章 夹纆胎骨 129

第三章 皮革胎骨 132

第四章 金属胎骨 134

第五章 化学合成胎骨 135

第六章 纸、竹、纤维胎骨 137

第七章 光洁处理 140

第五篇 漆艺纹饰学 142

第一章 漆 地 143

第二章 漆 绘 153

第三章 雕刻戗 161

第四章 镶 嵌 169

第五章 堆 漆 173

第六章 彰 髹 178

漆绘作品选 181

后 记 187

主要参考书目 188

第一篇 中国漆艺史纲

第一章

新石器时代、夏、商、西周、春秋

第一节

从“河姆渡朱漆木碗”说中国漆艺源头

中国人用漆的历史几乎与整个文明史一样久远。岁月的流逝,人们已无法用实物来证明“究竟中国人是什么时期开始使用漆来制作器物的”了。1978年,在浙江河姆渡文化遗址中,出土了一只表面涂着朱红色漆的木胎碗。这是中国漆器最早的存世实物,出自约七千年前的新石器时代。

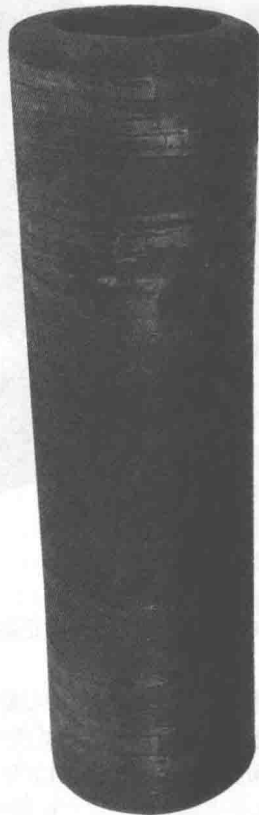
接触过漆工艺的人都知道,仅就漆液的制作而言,从生漆到半透明漆再到色漆,其间制作工艺的形成势必有一个极其漫长而反复的演化过程:如何种植漆树,采集漆液过滤并熬制用来加工成色漆所需的各类漆液,研究出合理的添加物配方,找到各种有机物、无机物色料,并加工成能“入漆”的色粉材料……色粉材料中的朱砂、银朱等物质均是从汞(水银)中提取的,其工艺本身就是一种极其复杂的化工技术。色漆的熬制因工序较多还需要较长的生产周期,必须解决好漆液的贮存问题。贮存漆液技术的掌握,标志着一种技

能的成熟,说明漆液应用技术已不再是偶发性行为,而是一种周而复始,长期运作的重复性生产活动。从上述色漆熬制工艺和贮存技术的分析来看,“河姆渡朱漆木碗”肯定不是漆器艺术中最早的实物。在它之前,必然存在着一个相当漫长的演化过程。

作为中国漆器第一件存世之物,“河姆渡朱漆木碗”在胎骨制作工艺、表层处理及用色造型上已属于早期中国漆器较成熟的作品。其木质胎骨可能系手工挖制成型,比后来的同类作品粗糙一些,但作为“刳器”,不失雄浑、质朴的气度;漆层与胎骨间残留的黑色泥状物质如果是炭粉,说明当时已掌握了使木质材料长期不变形的“胎骨封固”基本原理。它的色漆色相饱和纯正,膜面光亮晶莹,说明当时人们的漆工艺中制作色漆和髹涂的技能已达到较高的水平。

新石器时代的漆器实物还有多例发现。同属河姆渡文化时期的另一件漆器为“缠藤篾朱漆木筒”,器型较朱漆木碗保存更完整,只是色漆的剥落严重,仅存少量朱漆残痕。这可能属胎骨工艺方面的问题。新石器时代的马家浜文化、良渚文化均有漆器和漆艺纹饰的黑陶制品先后出土。这些实物的面世说明中国确实是世界上最早使用漆液制作器物的国家,是世界

缠藤篾朱漆木筒·新石器时代



漆艺的发祥地。这些漆器作品中已运用了熬制色漆、胎骨封固及彩绘、镶嵌等纹饰技法,说明早在新石器时代的中国漆艺已进入较为成熟、全面的实用性阶段。

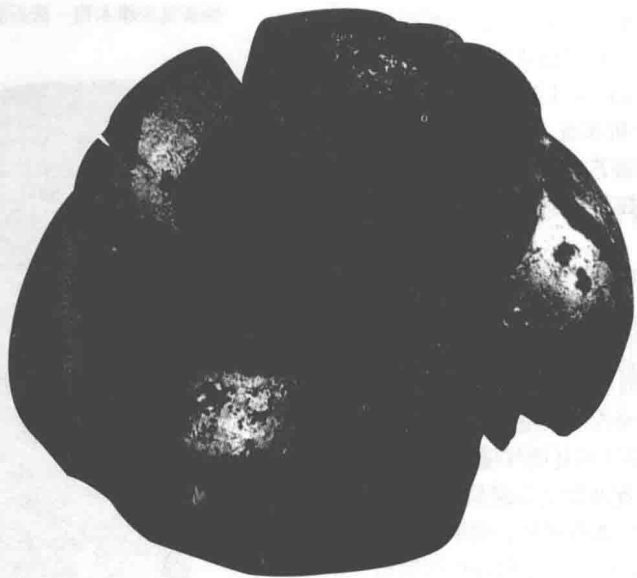
传统记载中的夏朝距今约4000年左右。这一时期亦有一些漆器出土,品种为鼓、豆、案、俎等。只是胎骨大都腐朽成泥,仅存漆皮膜片存世(据悉其中一部分现仍为日本学者保留)。

中国是个幅员辽阔的国度。新石器至夏代时期的中国早期漆器出土的地点分布较为广泛,有长江下游的江、浙两省,有东北的辽宁,有黄河中上游的山西。这说明中国漆艺与中国古代文明是同步发展成熟的,不以一时一地所限,是整个早期中国传统文化的一个重要组成部分。

我们有充分的理由确信:随着考古学的新成就、新发现,中国早期漆器的实物还将不断面世,中国髹漆工艺的历史还将大大提前。



河姆渡朱漆木碗·新石器时代



新石器时代漆器

第二节

关于中国漆器早期的文字记载

最早出现漆器或漆工艺的问题同源头说一样，也是要随着考古学的新成就不断加以补充和更正的。就已知的部分而言，韩非子的《十过篇》第一页正面地提到漆器：“虞舜做食具，流漆墨其上。禹做祭器，黑漆其外而朱画其内。”这说明了舜禹时代的漆器色彩特点。提及漆工艺的则有《周礼》中的《考工记》，百工中有“髹工”、“上工”。至于“梓人”，仅是做“卷素”工序（指各种木器薄片造型做成胎骨）的工匠；硬划入髹漆工匠之列，未免勉强，但同属漆器产业的工种之一。再有就是《山海经》中有“刚山多漆木”，涉及漆树的生

长地点之一；《尚书·禹贡》有“漆沮既从”；《诗经》有“民之出水，自土自漆”……大概这“漆水”皆因河岸多有漆树而得名罢。后人记述，春秋时，中山国赵襄子的仇敌欲行刺，恐人相识，“吞炭毁其音，漆面毁其容”（漆毒对皮肤损害极大）。晋土四分后，赵、魏、韩三家合灭智伯，“漆其头颅以作饮器”。这大约是已知最早的“骨胎漆器”了。而《周礼》的原注中“鞞之以革而漆之”，则是最早的“皮胎漆器”。《考工记》中还提过“弓人为弓，取元材必以其时”，所谓“元材”，王世襄先生指为“干、角、筋、胶、丝、漆”。《史记·滑稽列传》说到：“二世立，又欲漆其城。优旃曰善。主上虽无言，臣固将清之。漆城虽于百姓愁费，然佳哉！漆城

荡荡，寇来不能上。即欲就之，易为漆耳，顾难为荫室。”于是二世笑之，以其故止。”从侧面反映了漆工艺的繁杂、费用昂贵，漆液成膜只能荫干的技术特点。至于提及器物的某些部分是用漆髹饰的早期文献，就太多太杂了，无法一一列举。由于漆艺的历史肯定早于文字的历史，所以仅凭已知的文字资料来推测中国漆文化的源头是不可能的，但也能反映出某一时期的技术特点、应用范围，以及和母体文化的某些内在联系。

第三节 中国早期漆工艺状况

在新石器时代，除了已有较高水准的漆器外，漆液作为一种涂料，更广泛的用途似乎还在与其它工艺的结合使用上。在陶器上普遍使用漆液纹饰而形成“彩陶”，已为科学测定所证明。殷商时代，中国漆常用于青铜器表层的防锈层（故宫博物馆内东周时代的黑衣青铜器见之颇多）。这说明在“彩陶”、“青铜器”盛行的时代，漆液主要的功能是防腐、防锈及表层纹饰。人们此时对漆材料及漆工艺的高层次的审美意识尚未十分成熟，加之漆工艺发展过缓，还没有形成更加完整的制作技法体系，也未能像陶器、青铜器那样覆盖社会各阶层，形成规模产业。西周以前的中国漆工艺历史，还属于漆艺发展的早期阶段。除了良渚时期（约五千年前）已出现的镶嵌技法外，殷商时期还出现了堆起的纹理，更精美的蚌壳、玉石镶嵌技术，木胎雕纹髹漆技术，多种色彩的纹饰技术，织物胎骨制作技术及金属贴片技术等。到了春秋



殷商漆器

时代，这些技艺已发展成熟，并得到很大的发展，使漆器制作成为具有一定规模的产业行为，并获得社会较广泛的审美认可。这时漆器制作业发展成一种独立的、具有较大的产业性质的工艺门类成为可能。

春秋时期漆器的一个重要特征是纹饰及造型上的改进。如果说西周及以前的漆器看上去和青铜器还有类似之处，春秋漆器的纹饰图案已显得十分独立、成熟，造型变化也较为丰富。这说明当时人们已逐渐将漆工艺与其它工艺完全脱离开来构思设计，并形成了漆艺独有的艺术风格。当然，这种风格的形成与人们更熟悉漆工艺的特质、并结合工艺制作的可行性（或局限性）有着内在的关系。

从河南地区出土文物看，春秋时期还出现了最早的竹编胎骨漆器，表现了漆器在材料、造型方面的多样变化。

由于年代久远，没有更多的出土文物能供我们完全认清“从新石器时代到春秋时代”中国漆器的全貌。以上的分析理应随着资料的增多而不断更新。

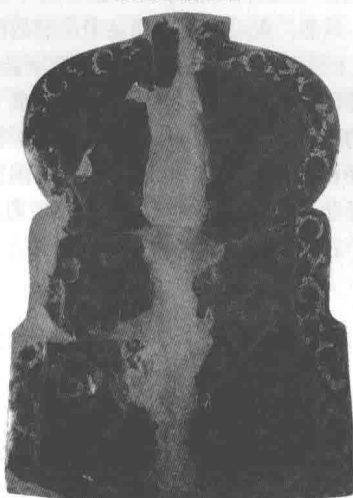
战国彩绘鸳鸯漆盒



战国彩绘漆豆



战国彩绘漆盾



第二章

战国、秦、两汉至三国时代

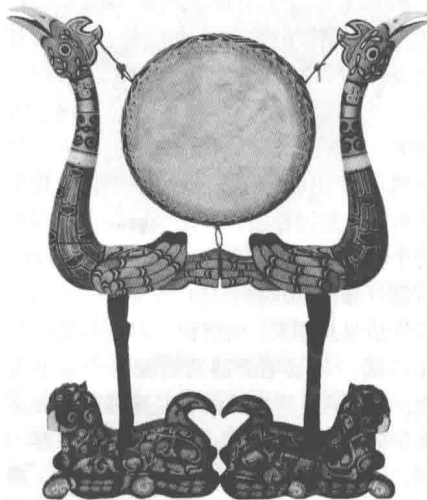
第一节

楚漆器艺术高度的“观赏性”与巴蜀中原漆器历史承袭的“正统性”

战国时期，诸侯纷立，天下大乱的局面已得到一定程度的控制，基本形成了由秦、楚、齐、燕、赵、魏、韩七个实力较强的国家分治割据的局面。诸国在政治经济上大都已完成了由奴隶制向封建制社会转型的过程，经济、商业、贸易逐步繁荣，也促进了教育、学术思想在各地间的交流与传播。正是在这种大背景下，已成为日用手工业重要支撑产业的漆器制造业得到了空前的发展。由于各国经济发展水平不一，文化与丧葬习俗也有较大差异。如地处长江中下游地区的楚国及四川、江淮一带，其墓穴均为木构造并以白骨泥密封，有效防止了空气、水分对以有机物为主要成分的漆器的侵蚀，使我们现在能见到大量完好的漆器。据考古专业人士称，凡封闭结构、发掘时浸于水中的漆器均保存较好，反之皆腐朽如土，极少完整。以江苏地区为例，基本以淮河流域为界，地势高、水位低地区的漆器残损严重；地势低、水位高的藏品完整程度高。据此我们可以得到启示，战国漆器多见于楚域，并非说明战国时期只有楚国等少数地区生产漆器，而是由于地域原因造成楚国漆器能保存至

今。战国时期，漆器产业已形成独立的手工业部门，漆树的栽培种植业有了很大发展，并设置了官吏专门经营。据传大名鼎鼎的庄周就当过一名漆园小吏。

从目前已知实物看，楚漆器是楚文化的重要组成部分。楚国的疆域远大于其它六国，几乎囊括了长江流域的全部地区，物产丰富，经济发达。这一带一直是漆液的主要产地之一。有了这样的条件，漆器艺术便得到了很大的发展。楚漆器与以前的漆器相比，其艺术观赏功能及文化含量已明显提高。从品种上看，乐器架、座屏、镇墓兽及各种车马附件、盔甲盾牌、饮食器具，无所不及。造型上千姿百态，奇思妙想，多以木质雕刻胎型，再施髹饰。这种“自由造型”的漆器，纹饰上题材丰富多样，以线条为主，描绘了天上地下人间之林林总总。楚漆器纹样中那种弧线带回勾圈加几何图案的特点，充分体现了楚文



战国彩绘鸟形鼓架

化奔放而不失严谨，流畅而不失规范的华丽风格。植物油料做调色漆的线描技法，使其纹饰水平能达到如此高度。楚漆器的用色已远非黑红二色，首先出现了大量的冷色：蓝、绿、紫、黄等，极大地丰富了漆纹饰的表现能力。楚漆器达到的整体艺术表现水平，与其它地区同时代的漆器拉开的距离如此之大，使我们只能想到一个词：空前绝后。这种以艺术观赏为主，文化含量极高的漆艺作品的出现，是对漆文

美术技法大全

漆艺概要

战国彩绘耳杯



化发展的重大贡献。

战国时期，除楚文化流域外，四川、河南、山东、河北等地也有漆器出土。就数量而言，远不及楚漆器。这些地区的漆器基本上延续了春秋以来漆器制作的格式，以日用型的纯生活用具为主，包括餐饮及贮物容器。这部分漆器有三个特点：第一，已呈现批量生产的趋势。从出土实物看，造型、制法、纹饰相同的不少，这显然与除楚流域之外各地作坊的批量化生产有关。楚漆器则绝少雷同，表现出强烈的个性意识倾向。第二，观赏与实用并重。这部分漆器都是很具体的生活用具，与日常生活息息相关，同时也具有漆装饰的美化功能。而楚地漆器则更侧重于艺术表现，作品的具体用途似乎是这种艺术表达欲望的载体、附着物。第三，与楚漆器一样，各地均出现了夹纻、卷木、皮胎、木胎等漆器，巴蜀等地的漆器更讲究胎骨制作工艺，造型更趋实用。众多漆器加饰的铭文还出现了工序、监制人员的名字。钗器工艺也与楚漆器有较大差异。

综合上述，由于楚漆器出土数量众多，艺术成就辉煌，已为人们熟知。但作为漆器制作主流方向的仍在中原及巴蜀地区。只是由于墓葬及其它社会因素，致使留存较少。这部分漆器从造型、胎骨、用途及制作工艺被秦汉文化所继承发展，成为中国古代漆器千年不变的主体形象。同时，它本身也衍生于商周、春秋以来的基本格式，在中国传统漆艺中，起了一种承前启后的重要作用。那种认为楚漆器即是

战国漆器主体风格的观点至少是不全面的。诚然，正是由于巴蜀及中原的战国漆器，上接商周，下连两汉的历史性承袭，使得楚流域漆器曾达到的艺术高度，成了短暂的辉煌：那种自由自在的造型，那种灿烂夺目的华彩纹饰，充分展现了楚国艺术工匠非凡的艺术表现力和艺术想象力，成了千古绝品，前无古人，后无来者。

第二节 秦代漆器的“大一统”

70年代以前，由于秦代漆器绝少出土，人们对这一时期的漆器认识基本上空白点。自从70年代在河南、湖北相继出土大量的秦代漆器后，它的面貌已逐渐为人知晓。

秦代虽然时间较短，但它初创了全国规模的政治、经济及文化各方面的一统化体制，打破了各地域之间的封闭状态，促进了全国的工商交流。在这种大背景下，



漆器制造业也不例外，表现出较为统一的生产、设计模式。秦代漆器基本上是继承了战国漆器中巴蜀、中原漆器的风格，个别器物也具有楚漆器的自由造型的风采。从总体上讲，秦代漆器有四个特点：第一，器物的应用范围更注重实用价值。这点确系从战国时期巴蜀、中原漆器中承袭，逾千件漆器中绝大多数是作为高档食饮器和日常用具的碗、杯、盘、盒、案、勺等，而



秦代彩绘钗边漆盒

秦代彩绘漆碗



鲜有楚漆器的乐架、透雕地屏、镇墓兽等艺术表现含量高的作品。第二，从秦漆器中的大量铭文中我们得知，秦代的漆器制作已有明确的工序分工，如“包”、“素”、“上”、“告”等，即是胎骨、髹漆等具体工序的名称。这种集约性的产业行为也表明了当时的漆器产业已有相当规模和较大的消费阶层。铭文中还首次出现了较为具体的产地和工匠、监制吏的名号，也说明了这一点。第三，秦代漆器在纹饰上具有较为突出的统一性。迄今已有近千件秦漆器，绝大多数均为黑地赤纹。图案又以较具象的云气鸟兽等为主。大多秦漆器纹饰虽不及战国时期工细、精致，但明显粗放、生动、英气勃发。第四，虽然由于各种原因，秦漆器出土地点较为集中，但除了楚流域及巴蜀、中原地区外，还数次在岭南地区发现绘有典型秦代鸟纹特点的漆器。这表明了秦统一天下后，中央集权文化波及推广到了边远地区。由于墓葬完好程度不同，使我们目前还无法了解当时究竟有多少漆器产地，规模究竟多大，但我们透过零星的资料，可以分析得知，随着中国



第一个历史上封建制中央集权的产生，漆器艺术与其它文化形式在强权作用下，进行了有效的“大一统”规范化的管束，使之呈现出鲜明的时代特色，并为自战国至两汉的长达千年的漆器艺术的繁荣奠定了基础。秦代时间虽然不长，但秦漆器在中国漆器历史上的地位和作用是巨大的，是具有承袭性、导向性双重作用的。



第三节

西汉漆器是古代漆器的黄金时代

人们通常把长达千年的战国—秦—西汉—三国时期的中国漆器艺术称为漆艺史中的“黄金时期”，而历时200年的西汉漆器则是“黄金中的黄金”。这样说的理由是很充分的：从汉漆器的影响力、艺术成就、工艺制作水平、对日常生活的覆盖面等诸方面看，西汉漆器在中国古代漆艺史中占据了最辉煌最重要的位置。

第一，汉漆器在制作工艺上的成熟与创新，构成了中国漆工艺数千年沿续不变的基本格局。最早见于春秋的夹纻、卷素胎技术至此已炉火纯青，登峰造极。从西汉漆器残片实物分析上看，夹纻胎只贴附一至二层麻织品，其表层薄如纸片，但光滑坚挺毫不变形，虽浸泡在墓穴地下水两两千多年，由于外力作用压成残片，形态的曲度及断面仍完整如初。木胎盒是由薄

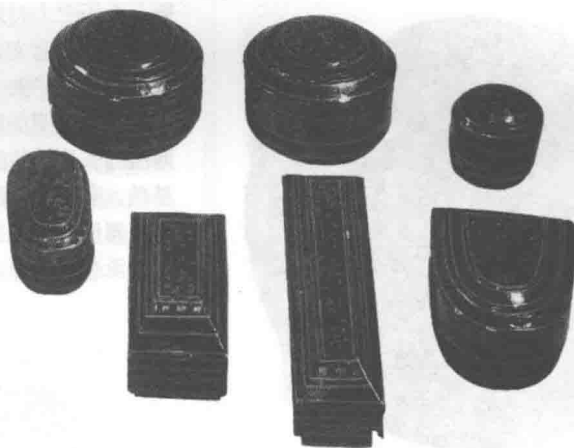
木片卷曲成形的，其衔接处“插口”设计精巧，相接自然流畅，显示了高超的工艺水平。无论中外，无论古今，西汉漆器的胎骨技术可谓独步天下，无出其右者。西汉漆器中的容器类多见钉边及镶金属附件技术。此类做法虽早已有之，而西汉漆器的钉边及金属附件应用已十分娴熟，工艺精巧。它的厚薄、粗细、样式和器物本身的造型完全谐调一致，远非春秋及战国钉器所及。以往的文字记载忽略了一个史实：西汉漆器中已出现了后来盛行于唐宋被称



为“金银平脱”技法的雏形，“金银片镶嵌工艺”，其用料、厚薄、工艺基本与之一致，只是边缘略显粗糙（可能是纹样刻好后，再用漆贴上去，而不是后来“平脱”标准技法的“先贴后刻”）。戗金技法的雏形“锥刻”，以及变涂技法（明清称“彰髹”）的雏形，及素髹—磨显技法的雏形（有学者称“一色髹”），蒔绘技法的雏形“银粉绘”等皆产生于西汉时代。上述的这些重要纹饰技法形成了中国传统漆工艺中纹饰技法的支干体系，历经数千年，仍为中国、韩国、日本等地漆艺界所继承发展。西汉漆工艺的胎骨及纹饰技法在体系上的建立完成了中国漆艺自石器时代以来至少六七千年的摸索，在西汉时期形成了一整套完整的、成熟的、极其丰富，并不断发展的漆艺术表达“语言系统”。这个重要性，我们从事漆艺的人至今仍深得其惠，用什么样的词语来形容也不过分。

美术技法大全

漆艺概要



西汉彩绘七子漆盒

第二,由于西汉漆工艺具有爆炸性的突破和发展,使当时的漆器在各类工艺中独领风骚。从大量的史料中可以得知,西汉社会人文风俗的变化,漆器产业大规模地发展,已取代青铜及陶器,占据了社会中上层家庭日常用品的垄断地位。这种局面也得益于漆器产业自工序分离、技术突破带来的产量增加、品质提高及成本下降。从西汉漆器的铭文中,我们得知西汉政权很重视漆器产业,在全国专设了许多漆器工场,并设工官管理。这些官营漆器工场主要分布在:广汉郡、蜀郡、河内郡、颍川郡、南阳郡、泰山郡等。制作漆器的工序又被分解为十余种,根据具体顺序为:供工(采集、加工并供应原材料)、漆工(滤漆、制漆)、造工(制作胎骨器型)、素工(胎骨整形刮灰)、髹工(涂漆)、涓工(专涂红漆)、画工(描绘纹样)、铜釭黄涂工(制作釭件及鍍金)、上工(镶嵌釭件)、清工(产品检验)。大量的墓葬文物给我们留下一个印象:凡是大型西汉墓葬的出土文物中没有漆器倒成了件很罕见的事。西汉漆器的产地也从巴蜀、中原及楚流域扩展到全国许多郡县地区。

第三,西汉漆器涵盖面的扩大、数量的巨增,还导致了品种和造型上的多样性。这种“多样性”的变化又不同于楚漆器那种纯观赏性的艺术倾向,而是紧密与实用性相结合。西汉日用型漆器的种类繁多,几乎无所不在。西汉漆器造型与基本用色上继承并发展完善了战国时期巴蜀漆器特有并经秦制一统化而形成的风格。就

绝大多数作品而言,制作工艺虽然不断进步发展,样式与纹饰均表现出相对的稳定性,这表明了西汉漆器的设计原则是:艺术表现服从于实用需要。我们没有理由说西汉漆器这种注重实用的倾向导致了艺术性的降低。西汉漆器的艺术表现力与楚漆器及同时代纯绘画艺术品相比毫不逊色,只是表现的方式有所不同:西汉漆器最完美地将艺术感染力与实用性结合起来,不仅用丰富的色彩、生动的纹饰,而且以精湛的工艺制作手段,基本表述了另一种美的观念,一种无与伦比的,渗透了数千年人伦文化精神和与自然息息相关的本质的凝重的美。这种工艺之美,正是迄今无数设计家、工艺家力所不及而孜孜不倦追求的最高境界。

第四,西汉时期是中国历史上较为强

盛的时代。通过武攻文治及商贸往来,汉王朝将自己的影响力和先进的文明形式扩展到了前所未有的疆域:东至辽东及朝鲜半岛并南往日本、琉球列岛;南至交趾;西至西域诸国。公正地说,这些汉文化传播最初部分是伴随着军事侵略而展开的,但客观上也促成了中国周边地区各民族社会的进步和发展。中国漆艺的输出是西汉文化向外传播最有影响的文明形式之一。越南、日本及韩国有关学者通过考证,认定本民族的漆器艺术在西汉时期受过中国的很深的影响。事实上,西汉时期是中国漆艺经数千年发展,处于高度成熟发达的时期。西汉漆器艺术作为先进的、独特的中国式文化观念、文明生活方式,直接地哺育朝鲜半岛的古朝鲜时期、日本弥生文化时期及东南亚诸国的早期漆器艺术。这是



西汉锥刻漆函

中华民族对人类文明的重大贡献之一。本世纪30年代，日本学者在朝鲜北部的乐浪地区曾发掘出大量的汉代漆器，并据此进行了很充分详实的研究，不但弄清了汉代漆器研究中的许多悬疑问题，而且部分证实了中国漆艺由朝鲜半岛传入日本的设想。

我们今天来分析研究西汉漆器艺术的

成就时，不能仅仅局限于其自身的工艺水平程度如何，而是应将其置入汉代文化的大背景下加以理解，找出中国漆艺与中国母体文化之间的固有联系，才能真正了解西汉漆器艺术为什么是中国传统漆工艺的黄金时代。西汉漆器之所以达到这样的高度，正是由于特定的政治、经济、文化等社会背景而造就的。

第四节 闪耀着余辉的岁月

西汉晚期，中国漆器的产地已遍及全国许多地区。其中独享尊荣的是富有传统的原巴蜀地区的蜀郡、广治郡，原楚流域的长沙郡及江陵诸地的南郡也有很高的声誉，而地处江淮的扬州地区的广陵郡后来居上，迅速崛起，在西汉晚期的漆器艺术发展中，扮演着重要的角色。

王莽篡权后，施行新政，在政治及经济上取得一些进展的同时，又带来了社会的急剧动荡。特别是在新政末年的历次农民起义战争中，手工业、商贸数百年来繁荣遭到了很大程度的抑制和破坏。在王莽新政时期，先后爆发了许多次起义，尤以绿林赤眉为烈。起义地点遍及全国各地。其中山东、苏北等江淮地区为主战场之一，历经战火摧残，在西汉晚期已欣欣向荣的漆器产地在内的手工业、商业基本破坏殆尽。西汉晚期以来，漆器产业的重心由长江中上游的四川、湖北逐渐移向下游地区的扬州等地，而新政至东汉初年的战乱，使这种有利商贸及生产的变化受到遏制。蜀郡、广治郡等四川产地也逐步衰竭。据史料记载，四川的漆器产业在东汉初中期便结束了受朝廷及社会扶持的官管监制性质，转而自生自灭。朝廷及社会对漆器需求的锐减，除了战乱经济能力的下降外，也有人文风俗的变化，及早期瓷器——炆器的发展普及的原因。

刘秀建立东汉政权后，起初在巩固政权、恢复工商业方面做了不少有益的事，也取得了明显的成就。从历代的出土文物的数量看，东汉初期与中期的产量有明显增加，并有些技术创新，首次出现了“堆漆”等技法。但从总体面貌上看，与西汉漆器全盛时期相比，无论是工艺水平、艺



东汉彩绘漆器



三国彩绘漆盘



西汉彩绘漆壶



西汉钁饰漆盒



西汉漆碗背铭文

术水平还是品种数量已相差甚远，不可同日而语。

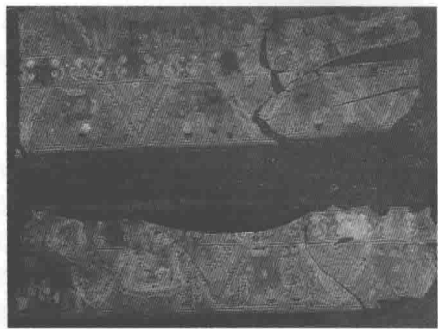
东汉政权在中晚期的百年内，始终处于帝后争权、外戚作乱的动荡局面。然而，这种宫闱之变对工商业的破坏程度毕竟比之战争略轻些。经过百余年的恢复，在东汉末年终于出现汉漆器的“回光返照”。长江中上游地区的漆器产业逐步恢复、发展，漆器制作工艺水平似乎还超过了东汉的任何时期，有注重纹饰、注重工艺上的

美术技法大全

漆艺概要

精巧雅致的趋势。文字记载中关于漆器的情况不少，但由于缺乏更多的实物佐证，人们对东汉末年至三国时期的漆器状况还十分模糊，直至1984年发掘三国吴将朱然墓葬品后才大白天下。东汉晚期漆器产业的萎顿并没有阻碍漆工艺水平的不断提高。从朱然墓葬品的漆器中，我们看到了许多堪称精品的漆器，有些技法如“犀皮”、“堆漆”、“彩绘”等，已显得十分成熟、练达。因而我们可以得知，长江下游的吴文化漆器艺术代表了东汉晚期至三国时期的最高工艺水平，也是汉代漆器黄金时期的最后余辉。

东汉漆器的主要特点是：第一，漆器产业的整体水平下降。不仅产量、数量远不及西汉时期，品种亦有所减少。漆器在日常生活中的涵盖程度也大为下降。第二，由于东汉漆器出土数量较少，我们无法概括出东汉漆器的艺术特点，但就已知实物分析得知，东汉漆器的用色较为单调，多为朱地黑纹，或黑地朱纹，纹饰图案已没多少西汉漆器即雄浑又飘逸的神韵，失之纤纤、工细。第三，漆工艺水平有些创新发展。如器保持了汉漆器一致的风格和水准，有的则在下降。如东汉晚期至三国的漆器胎骨制作工艺不及战国至秦汉时期，木胎中卷木、凿挖、榫接的技术不少较粗糙；夹纻胎骨用灰过厚，既容易破损，又使器型显得粗笨（这种夹纻工艺的倒退，原因尚不得而知）；而“素髹”案几的出现，则说明东汉此类漆器较之前期，所有单色漆器技高一筹，表面光洁如镜，似对表层和胎骨作了更细致的处理。



北魏彩绘漆棺残片二则



三国彩绘漆器



三国彩绘漆器

第三章 魏晋南北朝、隋、唐、五代

第一节 艰难动荡与交流的四百年

三国时代的魏国，无论在政治、军事、经济及文学艺术方面均优于吴、蜀。其间文献多有关于漆器的记叙，可惜由于墓葬方式与习俗等各种原因，所遗实物不多，使我们无法较准确地单独阐述魏代的漆器艺术全貌。晋武帝司马炎通过宫闱政变谋取帝位，不但先后结束了魏吴王朝，也暂时结束了自东汉末年以来几十年天下分裂割据的局面。在其统制的短暂的二十多年内，北方人口增加了近一倍，少数民族大量迁入内地。中原地区的商贸活动也出现了一时的繁荣。可惜在他死后不久即陷入宫廷内哄，十六年间“八王之乱”彻底破坏了西晋的中央集权统治机能，在内忧外患中被迫南迁，再次结束了全国的统一局面，南北分治，战乱再起。

晋政权南迁后，长江以南地区相对统一、安定以后的政权变迁也是整体交替，较少战乱。工艺美术与其它行业一样得到一定维持和发展。而北方由于“五胡乱华”动荡频繁，先后有十六个政权相继在北方建立，社会经济水平进一步遭到破坏。

当我们总观魏晋南北朝社会大背景的时候，又不难发现这样一个事实：自晋初开始，大量少数民族迁往中原内地。这些北方游牧民族在汲取融合先进



北魏漆绘屏风局部

的汉文化以后，大大增强了自身的社会经济文化能力，加之本民族固有的好学、尚武、凝集力强的优点，在后来与汉民族的较量中常常占有优势。秦汉以来，北方少数民族一直是历朝的边境大患，打一阵，和一阵，即使没有解决问题，也不致影响中原汉民族政权。自魏晋始，局部“汉化”的北方少数民族已强大到了可以与汉族政权相抗衡并取而代之的地位。这是件划时代意识的事，也是中原一汉文化扩展为华夏“大一统”大文化的好事。中国各民族的反反复复学习，文化上的融合、再生，商贸活动空前的繁荣，增强了中国文化的内涵和生命力，产生了许多新生的艺术与哲学

思想。这种现象集中体现在佛教思想与祭祀行为传入。打破了汉民族儒道一统的思维方式，特别给文学艺术及工艺美术带来了相对活泼新鲜的发展动因。

魏晋南北朝的漆器艺术在佛教艺术的传入、汉民族与少数民族交往频繁、多年战乱导致社会经济水平下降的社会背景下，表现出了几个特点：第一，日常用具类漆器日趋减少，已逐渐让位给工艺更简单、造型意识已近成熟的陶瓷。西汉时期重点产地的四川、扬州作用似已降低，南至广东，北至大同，西至宁夏，东至辽阳都曾出土了魏晋漆器，而四川、扬州等地却绝少发现。第二，自北魏始，北方绘画艺术发展甚快，漆器中亦首次出现多例平面漆绘以人文叙事为题材、纯艺术观赏含量较高的作品（特别是北魏时期鲜卑贵族墓葬中出土的两件漆绘作品说明了这点）。第三，与数千年来一样，漆器产业的衰败，从日常生活领域中的退缩，并未严重影响漆工艺水平的不断进步。一些新

工艺、新技术在魏晋时代不断产生。总之，魏晋南北朝时代的漆器在造型、用途、设色、纹饰和对社会的影响力诸方面，与秦汉漆器已大相径庭了。

魏晋南北朝的漆器艺术取得了一些很重要的成就：第一，与佛教艺术结合，将“夹纻”“贴箔”技法运用于佛教造像，开创了这种千年不衰的辉煌艺术之先河。其工艺程序与造型基本原理至今仍为东亚、南亚诸国漆艺术所忠实奉行。漆制佛像当时称作“行像”，指可置于车中行游。第二，与绘画艺术结合，在屏风、棺廊、案几等平面器物上，开创了接近纯绘画意识的漆艺新表现形式，出现了中国乃至世界最早的漆绘作品。第三，与少数民族艺术结合，在设色方面打破了战国至两汉千年不变的黑红传统色调，飞禽走兽纹样格式，出现了较多的绿色、杂色和具有强烈异族情调的卷草花卉图案。第四，除“夹纻”“造像”与“漆绘”作品外，魏晋南北朝时期漆工艺在纹饰上也取得了很大进

步。①“斑漆”的出现，以《髹饰录》解为或多色互用，或质斑同色，深浅分色。而沈福文先生认为是现代技法中“变涂”类的前身。②密陀僧的使用：魏晋以来各民族交往频繁，曹魏时期，密陀僧彩绘技法亦从西亚传入中国。这种技法大大提高了油彩的速干能力，降低了彩绘操作上的局限性，为我国自魏晋至近代一直使用油漆重要原料。③素髹技法愈加成熟，“绿沉漆”作品的出现并广泛流行，突破秦汉漆器红黑二色的局限性，丰富扩展了色漆的表现语言。第五，相传在南北朝时期还出过一本《漆绘》，可惜没能流传下来。这是中国漆艺史上第一部漆工艺的专著，是漆器艺术成熟到一定时期的必然产物，具有重要的意义，我们也期待这本专著有重见天日的一天。

长期以来，因为魏晋南北朝的漆器作品出土数量较少，加之社会动荡，战乱连年，使人们认为漆器艺术在此时期处于低水平的沉闷时期。随着研究的深入和出土文物的相继发现，魏晋南北朝的漆器艺术并不因为在日常生活领域的退缩而衰落、消失，而是在新的领域，以新的形式出现，并不断创造出新的技法语言。可以说，魏晋南北朝的漆器艺术奠定了隋代盛唐、北宋漆器艺术的基本趋势。

第二节 “空白”的疑惑

又一次统一全国的隋王朝只延续了不足四十年，历代史料记叙了隋朝在农业、水利、刑律、吏治及商贸、外交方面的成绩，手工业的陶瓷、丝织，在隋代获得很大发展。但令人费解的是，唯独漆器是个“空白”。不光是文字鲜有记载，隋代众多的文物中也难觅踪迹。这是个有待实物解开的千古之谜。反观秦朝亦只存在十五年，却留下了大量的文字和丰富的漆器实物，并在承接战国到两汉的漆器艺术方面起了重要的作用。难道漆器生产在隋代已销声匿迹了吗？不可能，唐宋从漆工艺到造型与魏晋漆器衔接甚密，中间有几十年的空白是不可想像的。



唐代金银平脱漆盒

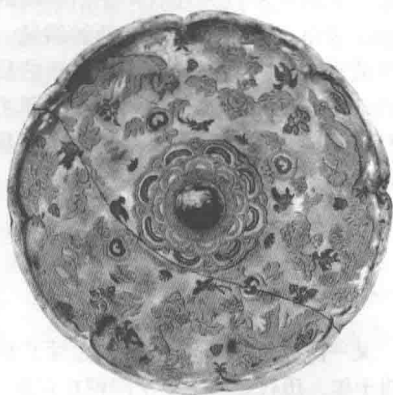
美术技法大全

漆艺概要

隋代漆器的“空白”可能有下列原因：第一，隋代在陶瓷工艺上取得显著进步，一度将漆器从日常生活领域基本扫地出门。第二，史学家的“失误”。自六朝起，漆器较少铭文，各种文献绝少记述。隋代历史较短，我们推断，漆工艺又与魏晋初唐很接近，有混入前后时期的可能。第三，社会习俗的变化。人们追求更华丽奇特的丝织、陶瓷、金银、玉器等，而不太关注既费时、又费钱的漆器，隋葬品中也不再将漆器作为“最喜爱的器物”了。

我们可以肯定地说：起码“夹纻造像”这一始于魏晋的漆工艺技法在隋代是会大放异彩的。隋代是佛教盛行的时代，而唐、宋夹纻造像据史料记叙与魏晋别无二致，如果中间有近四十年的失传，再在唐代恢复是无法设想的。或许漆工匠们全体转入佛像的制作而无意顾及其它品种，也不失为另一种对“空白”的解释。

总之，隋代漆器艺术不可能是空白。随着史料的发掘，出土文物的面世，这个谜便会天下大白。



唐代漆镜镜背

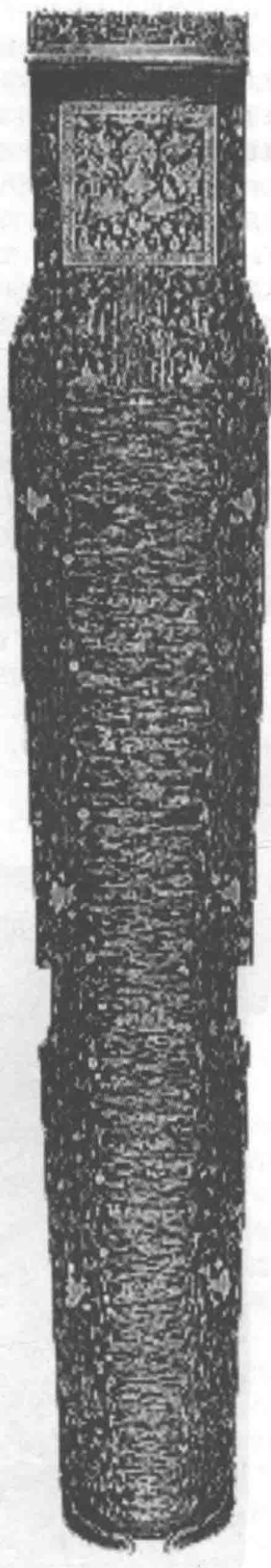
第三节 辉煌的配角

唐代是继西汉后中国历史上又一个强盛的时期。唐王朝疆土辽阔，国势强盛，人们富庶，百业兴旺。手工艺方面无论是陶瓷、金属器、玉器、丝绸、染织金属铸造，还是漆器都得到了极大的发展，大部分工艺种类均达到了历史上的最高水平。唐代文化的一个重要特点是“兼收并蓄”。

此时的汉民族国力强盛，经济发达，是居于世界最高水平的“中央大国”，根本无须强调民族独特性来维持文化的凝聚力。唐代文化在不断输出自己的影响，哺育周边地区文明的同时，积极地汲取异民族文化的精髓部分。这是一种博大、开放、丰富多彩的文化心态，是“世界第一大国”的胸怀。史料称，当时长安的少年均以服胡装，骑胡马，习胡语为时髦。

自魏晋南北朝以来，漆器从日常生活用具领域中大幅退缩，其统治地位已为瓷器取代。唐代漆工艺的主要应用范围，除夹纻造像外，基本上与其它工艺与器物造型相结合，派生出新型的、属于配角地位的应用漆艺纹饰技法。唐代漆器的配角位置并不影响漆工艺本身在新形式下的继续发展、提高，甚至出现了前所未有的精美作品与技法。

唐代盛行琴学，人才济济。迄今仍有不少“唐琴”历经千年流传下来，保存完好。漆工艺应用于制琴，主要是琴身的髹涂与纹饰。据琴艺专家称，年代愈久的琴，音色愈准，因为木质与涂层稳定，早已定型，琴身作为“音箱”，能使音色的波长回应自如，绝不失真。中国地产的生漆，以其优越的品质，自然是琴家的首选涂料。在制琴工艺中，反复髹涂擦拭，便产生了真正意义的“素髹”技法。素髹器物用色纯净，肌理深邃，意味古朴而醇厚，而漆膜本身却薄如蝉翼。这种工艺技法自出现后，便深受推崇备至，纷起效法，风行于世。“素髹”技法的出现，标志着三个前所未有的高度：第一，制漆工艺的进步。未经熬制，添加透明材料（如松香等）的生漆，无法制出唐代漆琴中最为常规的栗壳色半透明色调。第二，漆工艺与木艺的紧密结合。从良渚文化至西汉、魏晋具有单色漆无纹饰的器物，但唐以前的素髹器物均以保护胎骨为重，刮灰，贴布，加之漆液尚无半透明色，视觉效果不甚理想。也有简单在木结构上直接涂刷，失之粗糙简陋。而唐代漆琴，有些也对木质刮灰，并研磨光顺（灰屑、涂料已嵌入木纹间松软处），再施以精制漆液髹涂（也可能用丝头等细软材料蘸熟漆多层擦拭）。这样即保证胎骨不变型，又表现了木质精美的自然肌理。更多的唐秦琴一如



唐代漆琴

唐代嵌螺人物花鸟镜背



既往刮灰贴布，但对表层处理很注意平顺，涂上色彩鲜艳的色漆（常见为大红、紫红），再次研磨平顺光滑，最后髹涂半透明的漆液——这便是栗壳色的“素髹”标准制法，一千多年来，无论中国，还是日本、韩国，并无二致。“素髹”器具以漆液自身的独特质材取胜，表明了唐人雅致精妙贴近自然的艺术情趣，也改变了人们对漆艺审美标准的部分内涵。第三，从事漆艺实践的人都知道，漆器最表层的光亮如洗般的效果，单凭涂刷是无法达到的。而

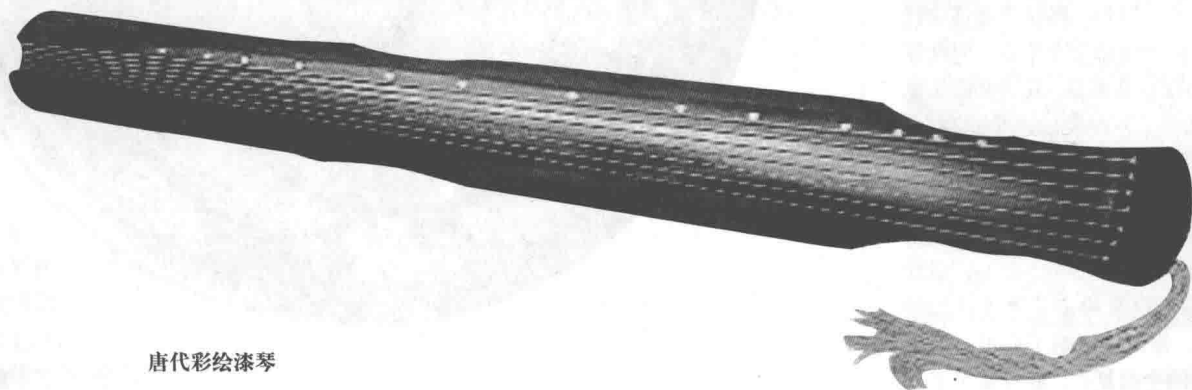
唐琴绝大多数漆面都很光亮。除了“素髹”时，可能在擦漆以外，“推光”、“抛光”等表面处理技法此时已产生。联系唐代平脱技法的表层处理效果，我个人确信，唐代漆琴已部分使用了推光技法。

唐代漆工艺的另一个重要应用是与金属工艺结合，创造了独特、精美的铜镜镶嵌纹饰艺术。这就是被千年来称为“金银平脱”的漆艺纹饰技法（日本称为“平文”）。金银薄片贴附于器型的做法西汉时期已盛行。在唐代由于工艺制法的进步，

取得了金属贴片与漆地膜层完全平整一致的效果。加之褪光处理，装饰面两种质材深髓又华丽，达到了视觉艺术中质材对比的极致效果。唐代“金银平脱”不仅多用于铜镜背面的纹饰，还用于各种饮食器、花瓶、马鞍、屏风、琴具、盒函，甚至铠甲服饰。唐代文献记叙唐玄宗赐给安禄山的漆器中，光是“金银平脱”器物就不下二十余种，可见唐代“金银平脱”之盛。以至唐肃宗竟下令禁止制作这种糜费甚多、极度奢侈的工艺器物，唐太宗亦重申禁令。唐代漆工艺标志之一的“金银平脱”便在晚唐几近绝迹。

唐代“夹纻造像”盛行超大样式，制作工艺也相应有很大提高，据史料称，最大的夹纻佛像竟达“九百尺，鼻如千斛船，中容十人并坐，夹纻以漆之”。这种超大佛像的制作是唐代的风气：大同的云岗石窟、敦煌的莫高窟等均留有唐代超大型石雕、泥塑佛像。赵朴初先生说：“唐武宗在9世纪后期（845年）会昌年间灭法，所有的经书佛像毁坏殆尽……”所以，晚唐时期，盛行了几百年的“夹纻造像”工艺随“禁佛”而消灭了，后来历代虽有类似“夹纻造像”的作品，意趣及工艺水准比之盛唐相差甚远。倒是东邻日本还留有不少唐制夹纻造像（其中有些肯定是日本工匠仿制的），而国内尚无发现唐代大型“夹纻佛像”留世。

现存于世的同期的“夹纻造像”多见于日本。其中“八部众立像”据日本学者考证制于734年，约合唐代中期。由此可推测出唐代“夹纻造像”的基本制法与规模。



唐代彩绘漆琴

美术技法大全

漆艺概要

后来风靡千年的雕漆技法，也是在唐代成熟定型的。唐代雕漆用的胚层，经过少则几十道，多则几百道的髹涂，形成厚实的胚体。其间或从头至末都是红漆，谓之“剔红、雕红”；或是间以他色，谓之“剔彩”。这种在明代发展到极盛的技法，较之“金银平脱”更费时日和金钱，不知为何竟未见禁止，也许因为制作复杂，工时过长，故世间的唐代雕漆作品流传较少的原因。

唐代漆器产地中出现了一个新兴者：河南襄州漆器。襄州自古产漆，在唐代崛起，以“库路其”为名的襄式漆器名扬天下，人皆为之。沈福文先生援引日本学者考证，指“库路其”为唐代流行的图案中狩猎题材纹样。可惜已无实物佐证，其详皆出自文史资料。

“堆漆”技法亦是唐代漆工艺的重要创举。唐代此类做法是：先将木胎雕出大致的人像轮廓，再行贴布、刮灰；然后用漆液调入灰料堆出具体五官细部，最后髹漆若干道，研磨光顺后即成。日本大唐昭提寺中的“鉴真坐像”亦是如此制作（并不是一些人误认的“夹纻造像”），鉴真坐像也未必是中国漆工匠制，但忠实地反映了唐代堆漆工艺的特点，因而具有很高的参考价值。

唐代漆器设色继承了魏晋以来的颜色变化，除黑、栗壳、紫色、金银色外，还多见冷色的绿、黄色，十分丰富。纹饰技法中“螺甸镶嵌”工艺亦取得进步，能表现出人物花卉各类细部的精致来。

唐代是中国历史上强盛时期，当时各行各业的成就非常丰富，漆器艺术在唐代也得到迅速地恢复和发展，经历了魏晋、隋代四百余年的挫折和艰辛后，在唐代进入“中兴”时期。但是，客观地看待唐代漆艺的成就，应当注意一个事实：唐代漆艺的独创的部分并不多见，其主要漆工艺应用多结合其它工艺种类的进步而存在，如与制琴、木雕工艺中的木艺结合，在制镜工艺的金银平脱技法结合等。应该说：唐代漆工艺在工艺美术的主流中扮演了“配角”，却扮演的有声有色。但是，唐代所形成的对漆液自身的审美意趣（如堆漆、素髹等），深刻地影响了后世，为宋代、明代漆艺的全面复兴、盛行奠定了基

调。唐代漆艺也伴随着中华文化，在唐代直接传入日本，使日本及东亚地区的漆工艺水平得到了很大的发展。

第四节 通向兴盛的桥梁

唐晚期，社会动荡加剧，天灾人祸，战乱迭起，盛唐时期富庶的社会经济受到极大的摧残。后来相继建立了五个短命的小朝廷，人称“梁唐晋汉周，朱李石刘郭”，内乱不止，自顾不暇，在恢复经济，振兴工商方面并无大的作为。全国各地先后还建立过十个小国，契丹——辽也逐渐强大起来。五代十国的历史，是原唐藩镇割据的继承与转变，在总的趋势上看，全国的社会经济与手工业重心逐步向南方转移。

由于晚唐神宗一夜禁绝佛教，“夹纻造像”已基本停止，“金银平脱”也大为减

缩，唯“素髹”技法仍在继续发展、成熟，并从制琴工艺中转移至饮食器具等日常生活用品，但既不如唐代，也还没有达到宋代的工艺水平，就已知文物看，多为黑色。值得注意的是：这种制琴工艺的应用，也波及日常用具的过渡，为宋代“素髹”漆器的兴盛发达起到了关键的作用。五代时期还出现了工艺水平较高的“银片平脱”与“螺甸镶嵌”的器皿，纹样皆为已区别于唐代风格的凤鸟花卉。

五代十国的漆器作品存世不多，仅据现有文物较难说清此时的漆工艺全貌，究其特点仅能得到几点印象：第一，五代的漆工艺应用已转向日常生活所需；第二，短暂的几十年内尚未发现有重大意义的漆艺创作技法；第三，设色及纹样已从盛唐的雍容华贵转化为比较精巧细致的风格；第四，在“螺甸镶嵌”与“素髹”技术于宋代大放异彩，达到顶峰水平的转化与过渡中，五代时期起了重要作用。



五代镶嵌漆器