

“十一五”国家重点图书
国家出版基金资助项目

中国传统民间 印染技艺

CHINESE FOLK ART AND TECHNOLOGY OF TRADITIONAL PRINTING AND DYING

吴元新 吴灵姝 彭颖 编著

「十一五」国家重点图书
国家出版基金资助项目

中国传统民间 印染技艺

CHINESE FOLK ART AND TECHNOLOGY OF TRADITIONAL PRINTING AND DYING

吴元新 吴灵妹 彭颖 编著

内 容 提 要

我国传统印染技艺源远流长,不仅种类繁多,而且做工精细、不易褪色,即使是出土的汉代织物,有的也仍保持着鲜艳的色泽,反映了当时染色、配色技术的高超,表明两千多年前我国就已有相当完善的浸染、套染和媒染等印染技术。而且,这些技术很早就传入了日本、韩国等亚洲国家,并随着南方丝绸之路的发展,在13世纪传到了欧洲各国,国外称其为“中国术”。正是源于“中国术”的发展与传播,为世界染织技术的进步注入了生机与活力。

本书记录了两千多年来我国传统民间印染技艺中最具代表性的五种——彩印花布、绞缬(扎染)、蜡缬(蜡染)、夹缬、蓝印花布技艺。它们都曾盛行于世,并被广泛应用于百姓的生活中,现在,这五种技艺已全部被列入国家级非物质文化遗产名录。本书从起源与发展、工艺与技法、应用与功能、图案与造型、研究与传承等几个方面,力求全面展现这五种技艺的历史沿革、制作过程及其纹样造型中散发出的传统艺术魅力、时代特征和文化内涵;更重要的是,本书的出版将对抢救和保护国家级非物质文化遗产、传承和弘扬民族民间艺术、推动和促进传统手工印染技艺的发展,具有重大的意义和深远的影响。

本书是迄今为止第一部全面论述我国传统民间印染文化和技艺的专著,不仅对传统文化界,而且对纺织、印染等产业界以及其他相关领域的历史研究都具有很高的学术价值、实用价值和收藏价值。适合纺织界、印染界、工艺美术界、文博界、考古界,纺织、艺术院校师生、传统文化研究和手工技艺爱好者及收藏者阅读和参考。

图书在版编目(CIP)数据

中国传统民间印染技艺/吴元新等编著. —北京:中国纺织出版社, 2011.9

“十一五”国家重点图书 国家出版基金资助项目

ISBN 978-7-5064-7319-4

I. ①中… II. ①吴… III. ①民间印染—中国 IV. ①J523.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第030581号

主 审:黄崇芬 邱红娟 策划编辑:秦丹红 设计总监:由炳达
书籍设计:茹玉霞 责任校对:楼旭红 责任印制:周平利 刘 强

中国纺织出版社出版发行

地址:北京东直门南大街6号 邮政编码:100027

邮购电话:010-64168110 传真:010-64168231

http://www.c-textilep.com

E-mail:faxing@c-textilep.com

北京利丰雅高长城印刷有限公司印刷 各地新华书店经销

2011年9月第1版第1次印刷

开本:635×965 1/8 印张:41 插页:2

字数:588千字 定价:600.00元

凡购本书,如有缺页、倒页、脱页,由本社图书营销中心调换

戊子之秋

中國傳統民間
工藝技藝

遼西九三農工美術社題于京華



序



1938年，幼时的常沙娜（图右）和她身着蓝印花布旗袍的母亲陈芝秀（图左） 湖南沅陵

小时候，第一次见到蓝印花布是抗日战争时期（1938年）。在湖南沅陵，刚从巴黎回国的酷爱时髦的母亲穿上了蓝印花布的旗袍，那漂亮而新颖的衣着给我留下了很深的印象。母亲得意地告诉我：“这是中国民间的蓝印花布。”上面印着牡丹和凤凰的纹样（白地蓝花），蓝白相间，疏密有致，生动而素雅，非常好看。由此，我才开始注意到江南各地各种形式的蓝印花布。

长大成家后，我在简朴的起居环境中曾用蓝地“菱形格菊花”的蓝印花布做沙发垫套，用白地“梅、兰、竹、菊”的蓝印花布做床罩，朴素而雅致，以此来装点自己喜爱的生活环境。

2004年，正值我父亲诞辰100周年纪念时，敦煌研究院在敦煌莫高窟为他举办了隆重的纪念活动，重修了“常书鸿故居”，由我负责重新恢复布置当年的旧居。为了重现父亲生前的爱好和已远去的生活历史，我选用了白地“牡丹、梅花、竹”的蓝印花布，做了窗帘、炕围子、炕草、门帘，再现了老前辈们对民族民间艺术的钟爱和痴情，同时也显现了来自民间艺术的文化积淀和魅力，这是世代相传、永不消匿的。

在中央工艺美术学院从事半个世纪的工艺美术教育中，围绕图案基础的教学，我们都离不开以“蓝印花布”的纹样、构成、题材作示范，来印证图案的原理及形式法则。

蓝印花布从工艺制作到装饰形式、寓意的内容都形成了统一、完美、相辅相成的装饰特色。通过多种适用生活的品类，如被面、门帘、包袱布、肚兜、裙衣、帐檐、头巾等的装饰需要，巧妙地将镂刻版、刮浆、靛蓝染色等工艺的局限变为蓝印花布的特色。其中，巧妙、合理地运用了点、线（短线）、面及蓝白反差的手法，构成了特殊的装饰内容和形状。通过刻版工艺的特殊效果，以不同的点、线、面组成了变化无穷、蓝白相间、疏密有致、对比调和的纹饰效果，鲜活地印证了图案构成的形式法则。

同时，各类印花的装饰内容充分展示了民间广为流传的多种吉祥图案，如“富贵平安”（牡丹花瓶的门帘）、“凤戏牡丹”（凤鸟与牡丹花穿插的布料）、“连年有余”（莲花和鱼的图案）、“蝶恋花”（蝴蝶与梅花的穿插图案）……民间艺人们通过花、鸟、虫、器皿等，活生生地将“对称与均衡”、“统一与变

化”、“节奏与韵律”、“明暗与对比”（白地蓝花、蓝地白花）等图案的形式法则有机巧妙地表现得如此完美，同时，主动地把握了蓝印花布制作工艺（刻花版、刮浆）的特点，把局限变为特有的风格。

作为图案课程的课题练习，蓝印花布的单独纹样、适合纹样或四方连续纹样常被选用为示范和参考。

图案宗师雷圭元先生所著的《图案基础》、《中国图案作法初探》无不以蓝印花布纹饰的造型、构成、黑白关系引为范例。

21世纪的今天，人们开始重视民族的文化遗产——源远流长的民间艺术。

2005年，我获得吴元新同志编著的《中国蓝印花布纹样大全》一书，该书详尽地介绍了蓝印花布的历史和制作工艺及丰富的藏品，并由原中央工艺美术学院老院长张仃先生生前亲自写序和题字，从中全面看到了中国蓝印花布的过去和现在。

如今有幸再次见到了这位蓝印花布的传人。他从小就在印染纺织的家庭中成长，17岁就开始在染坊中从事靛蓝染色和刻花版的实践，成为工艺制作及设计全能型的民间艺术的传人。交谈中得知他把对蓝染的研究扩展到整个传统印染技艺上来，按照历史发展的脉络对彩印花布、绞缬、蜡缬、夹缬、蓝印花布等技艺分别进行了深入而细致的研究，使之上升到一定的理论高度，在此过程中搜集整理大量珍贵的实物、图片资料，不仅拓宽了研究的范围，还增加了研究的深度，这样完善而系统的总结是非常重要的。

如今，他在新形势下坚持不懈地对传统手工印染技艺进行传承和保护，克服了很多困难，做出了很大努力。他的作品曾赴美国、法国、德国、日本、中国台湾和澳门等三十多个国家和地区展览、交流，对传统手工印染的推广和传播起到了积极的推动作用，赋予传统手工艺新的活力。更令人庆幸的是，经过他的努力，中国民间文艺家协会授予吴元新创建的南通蓝印花布博物馆为“中国蓝印花布艺术传承基地”。2006年，他又被国家授予“中国工艺美术大师”的荣誉称号，同年，被文化部命名为“国家级非物质文化遗产传承人”，被中国文联、中国民协授予“中国民间文化杰出传承人”，成为新中国成立以来，在传统民间印染史上的第一位国家级工艺美术大师。

吴元新同志为了弘扬传统手工印染技艺，还亲自组织设计、创新了融入现代流行元素、符合当代审美情趣、适应当今生活所需的手工印染品，如台布、包袋、服饰等。这是新时代面临的新课题：既要继承，又要创新；既要保存特色，又要发展；既要在品类、图案和材料上发展适应现代生活和市场需要的产品，又要坚持稳妥、适度的开发，保存其经典的特色。在保持其手工艺特点的基础上进行发展和创新，也可复制原作精品，供后人欣赏。

传统手工印染以其独特的魅力立于艺术之林，在当今的发展和创新之际，如何保存其特色是我们需要思考研究的新课题。

我祝愿他在传承蓝印花布印染技艺的基础上，把传统手工印染的本色世代相传下去。本着“民族的、科学的、大众的”，“越是民族的越是世界的”宗旨，保存我国传统手工印染技艺原有的本色精髓。

以此短文祝贺吴元新同志的《中国传统民间印染技艺》出版成功！



原中央工艺美术学院院长

2010年6月于北京

前言

我国传统印染技艺历史悠久，据考证，自远古时期，人们便在生活实践中逐步探索，渐渐学会了利用天然纤维进行结、编、织等，这就是纺织的雏形。随着纺织工艺的发展，我国在三皇五帝时代便有了服制，从古籍中的“玄衣”、“黄裳”可见，我国的服饰染色技艺在公元前三千年已初具规模。《周礼》、《礼记》、《诗经》中也有诸多关于染色的记载，矿物染料和植物染料在先秦已得到广泛的应用。

就印染方式而言，先秦时期的“画绩之事”、汉代的“印花敷彩”以及型版印花，均为绘画和直接印花，但其色牢度不佳，因而逐渐为浸染所代替。浸染，即将待染的织物直接浸于染液中上色，通过充分浸泡、反复染色而使织物具有优异的色牢度。而为了得到想要的纹样，人们总结出了防染的原理，于是，防染技术就此出现，并从秦汉时期开始逐渐得到了传播和应用。传统防染技艺中的绞缬，便是早期防染与浸染工艺相结合的代表之一，它操作简便、纹样绚丽、朴实耐用，在民间广为流传。在手工印染漫长的历史发展进程中，各个时期、不同地区的历代民间艺人，用他们的智慧与汗水，对传统印染技艺进行着不懈的传承和创新，出现了各种手工印染形式，使传统民间手工印染技术得到不断发展。

经作者的梳理和研究，认为传统印染技艺可从民间彩印、绞缬、蜡缬、夹缬和蓝印花布这五个大类进行分析与探讨。从目前可见的各种实物来看，传统单色绞缬、蜡缬及夹缬等看似相近，但究其技法实则各不相同。作者在研究学习中发现，现出版的部分书籍、期刊中所介绍的一些传统印染产品的制作技艺，由于缺乏详细的史料记录和实践基础，而造成了对技法的模糊判断，影响了人们对这些传统技艺的正确认识。本书旨在让读者对传统印染技艺有全面的了解，正确认识各种技艺的特点、纹样的含义及相互间的异同，理解传统印染的技艺精髓与文化内涵。

民间印染在我国分布广，实物遗存丰富，是我国民间工艺美术的重要组成部分，同时又是研究我国各地不同民族风俗习惯、乡土民情以及民间信仰的珍贵资料。然而，在前所未有的社会变革和转型过程中，民间印染与其他传统民间工艺一样，正在急速地流变消逝。随着时代的变迁、人们物质文化水平的提高和生活习俗的改变，机器的批量生产逐渐取代了传统的手工劳作，传统印染用品已逐渐远离了百姓的生活，祖辈们留下的非物质文化遗产正在不断消亡，传承了几千年的手工印染技法已面临濒危，仅存的唐代夹缬实物遗存

“花树鸳鸯纹”、“花树山鹊图”等也只能在日本的正仓院、英国的大英博物馆等国外博物馆看到。此外，在工业化的影响下，现代恢复的很多传统技艺都已掺入了机械化的成分，并没有原汁原味地保留传统的技艺和方法。

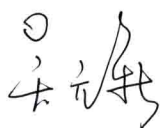
随着时间的流逝，一代代民间艺人离去，如果不及时对印染技艺进行记录、研究、整理，就很有可能失去这些宝贵的非物质文化遗产，导致后代无法全面知晓这些凝聚了祖祖辈辈智慧与辛劳的传统技艺。本书正是针对这一情况，对两千年来主要的民间印染技艺的历史和现状作了比较深入的考察和记录，对这些正在流失或即将流失的传统工艺作系统的挖掘、抢救。通过详细的调查研究，将传统民间印染技法分别从起源与发展、工艺与技法、应用与功能、图案与造型、研究与传承等方面作全方位的展示。本书选取历史上最重要的民间印染产地，如江苏、浙江、山东、云南、贵州、湖南、河北等省的重点城镇，将实地考察与历史资料相结合。作者以田野调查为主要形式，走访、探寻古老的手工作坊、查询大量的史实、探讨各地域技艺的差别，力求最为翔实地记录、总结出各种技艺古老的工艺过程，通过与民间老艺人及其子女探讨，了解技艺的传承情况，将传统技艺过程经整理、编排后展现给读者。

在现代社会文化背景下，特别是全球经济一体化的趋势下，民间印染技艺如何结合新时代的特点获得生命力，是原汁原味地依托民间的力量自然传承，还是创新设计并应用到现代人的生活中？本书将通过对这些问题的研究，探讨现代社会对于民间传统印染技艺的传承和发展的若干种可能模式。

本书研究的五大类传统印染技艺都已被列入国家级非物质文化遗产名录，其中印花布织染（彩印花布）、绞缬（扎染）、蜡缬（蜡染）、蓝印花布被列入首批国家级非物质文化遗产名录，夹缬被列入第三批国家级非物质文化遗产名录。该书编纂三年来，我在对传统印染技艺实地调查研究的过程中，也在向社会各界传播着关于民间印染作为非物质文化遗产的传承与保护的文化理念，呼吁更多的人参与进来，倡导对传统工艺和实物遗存的多元化保护模式。本书对传统印染技艺的实例记录，对抢救和保护国家级非物质文化遗产，传承和弘扬民族民间艺术，推广和普及传统手工印染知识以及恢复失传的技艺有着积极的意义。

本书的编撰促使我将这三十年来收藏、研究工作进行系统的整理，在本书的审定过程中，得到了文化部副部长、中国艺术研究院院长王文章，中国文联副主席、中国民间文艺家协会主席冯骥才，原中央工艺美术学院院长常沙娜的关心和支持，常院长欣然为本书作序；在编撰的过程中还得到了中国艺术研究院、清华大学美术学院、中国民间文艺家协会的专家和老师的指导，尚刚和孙建君先生还仔细审阅了本书稿；徐雯、王连海、陈景林、马芬妹、焦宝林、邱慧灵、杨建红等老师为蜡缬、绞缬等章节提供了部分珍贵的图片和文字资料；本书的完成还得到了南通大学领导的支持以及南通大学学术著作出版基金的资助，同时，南通市文化广电新闻出版局、南通市文联、南通蓝印花布博物馆也给予了很大的关怀与帮助；在编撰本书时参阅了很多学者的相关书籍，在此一并表示感谢。

值得怀念的是大美术家张仃先生2008年10月在审阅了《中国传统民间印染技艺》的文稿和图片后，认为本书较为全面地记录了传统民间印染技艺，展现了传统印染经典纹样，特为本书题写了书名。本书的出版是对张仃先生保护民间艺术、关爱民间艺人的一种更好的纪念。



2010年8月



彩印花布，是用彩色染料印制而成的纺织品。制作技法分为捺印、拓印（木版研花）及花版刷印等。捺印、拓印的步骤是先将设计的纹样雕于木板上，然后蘸上染料在布料上印花；花版刷印是在薄木板或油纸板上刻出纹样，置于布料上刷出图案。而曾失传的浇印，则是将镂空版的运用与防染剂相结合，从而在布料上进行印染。

先秦时期的“画绩之事”，采用绘画的装饰方式，即为彩印花布的雏形；汉代出现了“印花敷彩”，即先以凸纹模版印花，然后绘画加以修饰，此为初时的捺印或拓印。由于彩印花布多为直接在布料上印染，其色牢度往往不如浸染方式理想，因此，染缬技艺传播应用面广。然而清朝晚期，随着高浓缩染料的发明和化学染料的引进，彩印花布由于手工操作简单、色彩艳丽，又一度重新被广泛使用。

目 录

第一章 彩印花布·····零零壹

第一节 彩印花布的起源与发展·····零零贰

一、彩印花布的起源·····零零贰

二、彩印花布的发展·····零零肆

第二节 彩印花布的制作材料与工具·····零壹零

一、彩印花布的制作材料·····零壹零

二、彩印花布的制作工具·····零壹捌

第三节 彩印花布的型版制作工艺·····零贰零

一、纸版刻制工艺·····零贰零

二、捺印版与拓印版刻制工艺·····零贰贰

第四节 彩印花布制作的基本技法·····零贰肆

一、纸版漏色刷印技法·····零贰肆

二、捺印技法·····零贰捌

三、拓印（木版砑花）技法·····零贰玖

四、浇印技法·····零叁肆

第五节 彩印花布的应用与图案造型·····零叁陆

一、捺印纹样解析·····零叁捌

二、拓印（木版砑花）纹样解析·····零肆壹

三、纸版漏色刷印纹样解析·····零肆贰

第六节 彩印花布技艺的研究与传承·····零肆陆

一、研究型学者及其成果·····零肆陆

二、传承基地及传承人·····零肆玖

结语·····零伍陆

参考文献·····零伍陆

第二章 绞缬（扎染）·····零伍玖

第一节 绞缬的起源与发展·····零陆零



一、绞缬的起源	零陆零
二、绞缬的发展	零陆壹
第二节 绞缬的制作材料与工具	零柒零
一、绞缬的制作材料	零柒零
二、绞缬的制作工具	零柒伍
第三节 绞缬的制作工艺与技法	零柒陆
一、绞缬制作的工艺过程	零柒陆
二、绞缬的技法	零捌零
第四节 绞缬的应用与图案造型	零捌捌
一、绞缬的应用	零捌捌
二、绞缬的图案造型	零捌捌
第五节 绞缬技艺的传承	零玖肆
一、大理白族绞缬	零玖肆
二、巍山彝族绞缬	零玖陆
三、蜀缬	零玖陆
四、南通绞缬	零玖捌
结语	壹零肆
参考文献	壹零肆

第三章 蜡缬（蜡染）.....壹零柒

第一节 蜡缬的起源与发展	壹零捌
第二节 蜡缬的制作材料与工具	壹壹贰
一、蜡缬的传统制作材料	壹壹贰
二、蜡缬的制作工具	壹壹伍
第三节 蜡缬的制作工艺	壹壹捌
第四节 蜡缬的应用与图案造型	壹贰贰
一、蜡缬的应用	壹贰贰

目 录

二、蜡缬的图案造型	壹贰肆
三、蜡缬图案的象征意义	壹贰捌
第五节 蜡缬技艺的研究与传承	壹叁贰
一、研究型学者及其成果	壹叁贰
二、传承基地及传承人	壹叁柒
结语	壹陆零
参考文献	壹陆零

第四章 夹缬壹陆叁

第一节 夹缬的起源与发展	壹陆肆
一、夹缬的起源	壹陆肆
二、夹缬的发展	壹陆伍
第二节 夹缬的制作材料与工具	壹柒零
一、夹缬的制作材料	壹柒零
二、夹缬花版的雕刻工具	壹柒肆
第三节 夹缬的制作工艺与技法	壹柒陆
一、夹缬花版的制作工艺	壹柒陆
二、蓝色夹缬浸染技艺	壹柒捌
三、彩色夹缬注染技艺	壹捌壹
第四节 夹缬的应用与图案造型	壹捌肆
一、夹缬的应用	壹捌伍
二、夹缬的图案造型	壹捌陆
第五节 夹缬的研究与传承	壹玖陆
一、研究型学者及其成果	壹玖柒
二、传承基地及传承人	壹玖玖
结语	贰零贰
参考文献	贰零贰



第五章 蓝印花布……………贰零伍

第一节 蓝印花布的起源与发展……………	贰零陆
一、蓝印花布的起源……………	贰零陆
二、蓝印花布行业的发展……………	贰零柒
第二节 蓝印花布的制作材料与工具……………	贰壹零
一、蓝印花布的制作材料……………	贰壹零
二、蓝印花布的制作工具……………	贰壹叁
第三节 蓝印花布的制作工艺与技法……………	贰壹陆
一、蓝地白花布的制作技艺……………	贰壹陆
二、白地蓝花布的制作技艺……………	贰贰肆
第四节 蓝印花布的应用与图案造型……………	贰贰捌
一、蓝印花布的应用……………	贰贰捌
二、蓝印花布的图案造型……………	贰叁玖
第五节 蓝印花布的工艺特征与纹样特点……………	贰肆贰
一、蓝印花布的工艺特征……………	贰肆贰
二、蓝印花布纹样的特点……………	贰肆叁
三、蓝印花布纹样的文化价值……………	贰肆玖
四、蓝印花布纹样的寓意……………	贰伍壹
第六节 蓝印花布的研究与传承……………	贰陆陆
一、研究型学者及其成果……………	贰陆陆
二、传承基地及传承人……………	贰柒壹
第七节 蓝印花布的现状与对策……………	叁零零
一、蓝印花布的现状……………	叁零零
二、蓝印花布的保护与对策……………	叁零肆
结语……………	叁零陆
参考文献……………	叁零陆

后记……………叁零捌

第一章

彩印花布

Color Printing on Cloth



第一节

彩印花布的起源与发展



图1-1-1 印花敷彩纱（西汉）

我国纺织品印染技艺由来已久。周代《诗经·大车》云：“大车槛槛，毳衣如赭！大车哼哼，毳衣如琉璃！”《诗经·出其东门》亦云：“出其东门，有女如云；虽则如云，匪我思存；缟衣綦巾，聊乐我员。出其闾閭，有女如荼；虽则如荼，匪我思且；缟衣茹蘂，聊可与娱。”两首诗中出现了红色、绿色等对于衣物色彩的描述，说明当时人们已经掌握了相关印染工艺。

一、彩印花布的起源

从周代开始，人们对于纺织品练染以及染料的生产管理就十分重视。据《周礼》所述，当时设有“天官”、“地官”、“秋官”等分管染色和矿、植物染料的生产等。而《周礼·天官》又载“春暴练，夏纁玄，秋染夏，冬献功”，即将染事分为四季，其中以夏秋为染色的主要时节，这便是我国古代早期纺织品印染工艺的雏形。

秦汉时期，我国彩印花布制作技法已比较成熟。长沙马王堆西汉墓出土的印花丝织品“金银色印花纱”和“印花敷彩纱”（图1-1-1），以其精巧的工艺、鲜艳的色彩、清新雅致的风格，体现出我国古代劳动人民在印染技艺方面的成就。

在奴隶社会和封建社会的古代中国，有着极其分明和严格的等级制度，其在礼仪、穿戴、服饰等方面都有着相应的要求，其中包括对纺织品的质地、纹样和颜色等使用的限制。《天工开物》有云：“贵者垂衣裳，煌煌山龙，以治天下。贱者短褐裋裳，冬以御寒，夏以蔽体，以自别于禽兽。”说的是贵族穿着五彩美丽的丝织品，而贫民只能穿着用以御寒蔽体的粗布麻衣，以便与禽兽有所区别，无所谓美丑。这种思想几千



图1-1-2 古代画缋织物



图1-1-3 刺绣制品痕迹(西周)

年来影响着一代代人，就其体现出的阶级意识来讲，是极其落后的，但也正是由于官宦贵族们对于服饰审美的要求，从而催生了我国的印染工艺。

古代贵族在冬季穿着皮毛衣物，而夏季往往喜爱穿着轻盈凉爽的丝绸或葛麻衣物，但由于衣料的自身特质，越是织出色彩艳丽的服饰，布匹就越厚重，反而不适合在夏季穿着。所以，人们便用染料直接在布料上绘画，即《考工记》所云：“画缋之事，杂五色。”其中的“画缋”便是我国古代人民在纺织品上绘制花纹的技艺，同时，也可以认为这是我国古代印染技艺的前身（图1-1-2）。据史料记载，商周时期应该就已经普遍存在“画缋之事”。

此外，当时的画缋并非纯粹的绘画，而是绘画与刺绣相结合，即“画绣并用”的表现手法。关于这种“画绣并用”的形式，从目前出土的文物来看，主要有两处：一处是殷墟妇好墓青铜器上发现的丝织物印痕；另一处是陕西宝鸡茹家庄的西周墓中出土的包裹于青铜器表面的丝织品印痕及棺内淤泥中的刺绣制品痕迹（图1-1-3）。

画缋出现后，发展很快，应用也很广，然而对象多为达官贵族。从周代开始，就已经逐步形成了较强的礼仪和人文准则。《春秋·左传·昭公二十五年》云：“夫礼，天之经也，地之义也，民之行也。天地之经，而民实则之，则天之明，因地之性，生其六气，用其五行，气为无味，发为五色，章为五声，淫则昏乱，民失其性，是故为礼以奉之，为六畜，五牲，三牺，以奉五味，为九文，六采，五章，以奉五色。”说明当时对于色彩的应用也有着严格细致的规定，从而产生了与周礼相配套的色彩理论体系。

《天工开物》记载：“霄汉之间，云霞异色；閭浮之内，花叶殊形。天垂象而圣人则之。以五彩彰施于五色，有虞氏岂无所用其心哉？飞禽众而凤则单，走兽盈而麟则碧，夫林林青衣望阙而拜黄朱也，其义犹是矣。”形象地描绘出百姓们身穿颜色单一的青衣，向身穿色彩鲜艳的黄朱之衣的帝王朝拜，亦说明了颜色与等级制度的关系。此外，帝王及百官的服饰，以及旗仗、帷帐、巾布等均需按照等级制度，绘制相应的图案纹样。古文献《尚书·皋陶谟》有云：“予欲观古人之象，日、月、星辰、山、龙、华虫，作会；宗彝、水藻、火、粉米、黼、黻，经纬，以五采彰施于五色，作服，汝明。”即为后来著名的天子衮冕十二章服制度：以十二种不同的纹样作为服饰的装饰，古人上衣下裳，前六章在衣，后六章在裳，上缋而下绣，历代相传。可见其制作工艺的复杂性和社会等级制度的严格性，也表明了画缋确是于先秦出现，为日后产生的印染技艺做了铺垫。

画缋作为彩印花布的雏形和先驱，它的出现直接推动了我国传统印染技法的发展，因而可以说，彩印花布起源于先秦之画缋。

二、彩印花布的发展

先秦画缣在工艺和构成上的复杂性，都注定无法满足日益增长的生活需求，因此催生了新一代的印染技艺——型版印花技术，而这也是继画缣之后，真正意义上的印染工艺，也为彩印花布的产生和发展奠定了基础。

1. 模版印花

模版印花技术，主要分为凸纹模版印花和镂空模版印花。

秦汉时期印章的发展为模版印花技术在纺织品上的应用提供了物质准备，目前发现较早的模版印花实物遗存是马王堆汉墓出土的金银色印花纱，在同属西汉初期的广州南越王墓出土了青铜凸纹印花版，其与金银色印花纱上的火焰纹的特点几乎如出一辙，因而，可以认为金银色印花纱是使用三套凸纹模版套印而成，由此可知，凸纹模版印花在西汉初期已得到了应用。而镂空模版印花技术大致出现在汉代。

凸纹模版印花，或称凸版印花，汉代时技术已较为成熟，并逐步形成一种称为“印花敷彩”的技术。人们在画缣的基础上，创造性地运用型版印花中的凸纹模版，并结合类似于印章的模印技术，这便是早期的捺印。

当时的丝绸业发展空前，一些素纱的织物广为应用。于是印花人常在一些十分轻薄的丝绸上，印制一些线条流畅的纹样，体现出行云流水般的顺畅。但从工艺上看，“捺印”显然并不能将速度提高多少。比如马王堆一号墓出土的“印花敷彩纱”，门幅为48cm，若考察其纹样排列密度并进行计算，四个图案作为一组而雕刻于同一块捺印版上（图1-1-4），那么每米需盖印150次左右。由于捺印版往往印版小、纹线细，不易蘸匀色浆，且花纹间距难以掌控，此外，还需加以点、绘部分的工序，因此仍需耗费大量工时。所以，型版印花在出现的早期虽然比之画缣有余，却仍显不足。

直至此时，我国的纺织品印染技艺，包括“画缣”以及“印花敷彩”等型版印花方法，都还停留在直接印花的水平。

20世纪80年代，在青海都兰墓地出土了一块魏晋时期的散点朵花蓝白花布（图1-1-5）。该遗存上的纹样清晰对称，有明显的木版夹制痕迹，应是采用镂空版点蜡防染的方式制成。说明随着印染业的发展，时至魏晋时期，蜡缬、绞缬等防染显花的染缬技艺得到了进一步的拓展。早期的染缬大多以单

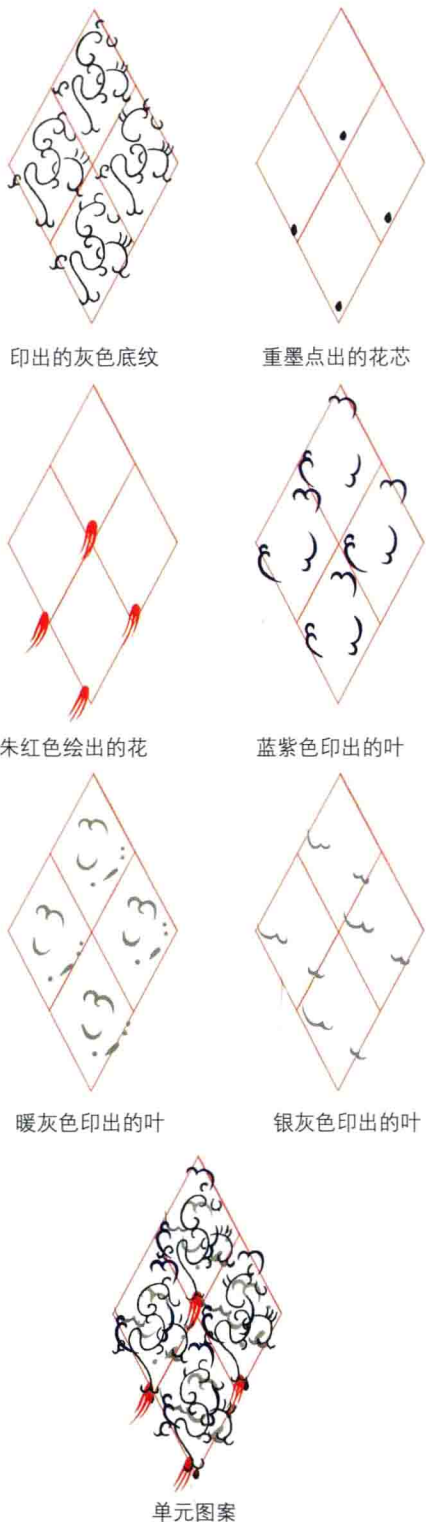


图1-1-4 印花敷彩纱分版示意图



图1-1-5 散点朵花蓝白花布（魏晋时期）