

的审美取向。历来中国的艺术家推崇朴素、自然、浑然天成的艺术风格，“天然去雕饰”已成为许多艺术家追求的最高境界。

青花、粉彩、五彩等瓷种，均需要在瓷器上勾线或填色，而颜色釉则不受线条的约束。相对于造型精细的这些陶瓷品种，高温颜色釉会在窑火中自然流淌，形成自然的线条和色彩，它的颜色流动相融，渲染渗透，形成了一幅幅画面，五彩斑斓，美轮美奂，或如淡烟流水，或如狼藉残红。令人领略到“无”中生“有”、“有”通万物的意境。高温颜色釉晶莹的结晶结构和肌理蕴含着深层的和谐韵律，欣赏者不仅从窑变中看到了艺术美，更体会到无言的自然美。

偶似云水山岳

1. 肌理之变

窑变陶瓷艺术，特别是高温颜色釉艺术是在烈火中找寻偶然性，展现了在艺术家创造性的背后，“自然”的第二次艺术创作。本节结合方卫国窑变作品予以解读。

窑变陶瓷的肌理之变体现在许多方面，如流动效果、沙石质地、晕染效果等，其中，流动效果主要来自高温窑变流动花釉，受其流动属性的影响，高温颜色釉不适用于描绘具体的物体或精致的线条。艺术家用高温色釉多呈现一种模糊色块的效果，这种具有纹理的特殊色块已成为高温颜色釉独特的工艺和美学特征。

由于色釉在高温下熔化的不确定性，其纹理的形成具有挑战性。在高温颜色釉陶瓷的烧成过程中，抽象的纹理形态是偶然形成的。“高温颜色釉陶瓷绘画所形成的艺术形态多是抽象与具象相结合，具象部分弥补了抽象部分在表现形态上的不足，而抽象部分则为欣赏者设置了更大的想像空间。”[11]

窑变颜色釉所产生的肌理效果与烧成方式有很大的关系。方卫国在高温颜色釉的烧制过程中发现了灰烬、火痕与土的结合能呈现出意外的效果。灰烬和火焰直接进入窑内，导致灰烬在高温下熔化成天然灰釉，颜色温暖，层次丰富。

方卫国的高温颜色釉作品具有很高的随机性效果，肌理效果丰富多变，烧制前很难预期窑变的成果（图1）。粗狂自然的质感，敦厚朴拙的气质，不仅贴近自然，甚至和大自然合二为一，这种自然形成的肌理也是陶瓷艺术家内心追求的一种情怀。

2. 色彩之变

塞尚提出“绘画是画家有色彩的感觉记录”，把感情看进自然的那一瞬间，色彩就成为艺术家生命本质的一部分。颜色釉是一种独特的物质，给艺术家创造和实现色彩情感想象了无限空间。高温色釉是陶瓷颜料和釉料中最美、最艳丽的一种，其强烈的色彩纯度和浓度，相对其他陶瓷颜料和釉料更柔和，灰度更高。

在（图2）中，方卫国使用了黑色釉作为底色，选用了对比强烈的黄白色釉料，自然流动，长短不一，层次丰富。古朴的黄白色和黑色成为冷暖对比，同时明亮的纯白色釉料与蓝、灰等釉色的小面积色块形成面积对比，肌理和纹路自然不拘束，颜色釉中的色彩变化中及其明亮感，形成了画面主色调和生动稳定的色彩视觉结构。

事实上，这些看似轻松简单的纯色色块是无数陶瓷艺术家反复试验的研究成果。窑变颜色釉尽管成于“天工”，陶瓷艺术家仍要尽量的掌握釉色的发色规律，窑火的温度控制等。这需要通过“试照子”先深入了解颜色釉料的发色规律，再通过改变其绘画方式，例如泼、洒、滴以及浓淡厚薄等，进行小稿的烧制。经过多次的实验，才有可能烧制出饱含着艺术家审美情趣的陶瓷艺术作品。

3. 意象之变

当陶瓷作品还未进入窑火之前，是一件看似平常无奇的日用品形象，毫无色彩、光泽和纹路可言。艺术家在创作窑变艺术品时，凭借多年的经验将自己脑海中形成的意象尽可能的表达在泥土之上，但能否烧制出其全部美感，掌握窑火规律还远远不够。

窑变釉料的美丽之处，在于结合了

釉彩的抽象性和艺术家控制下的具象性。这既要求建立一个具体的形象，又要在形象中显现出深远的意境。方卫国舞台美术设计的专业背景和多年从事油画创作的丰富经验，使他的颜色釉作品富有设计感而又超然象外。他的作品可以引发人们无限的遐想，青蓝色花釉可被看做江河，郎红釉如同秋叶，霞光铜绿釉宛若春日嫩芽。既可以表现月色朦胧，山色渐青，又如葱葱幽林，光影婆娑。四季的真实气氛与山水人物、柴屋候鸟融为一体的景象，似乎是宇宙中的生动画面。

结语

中国陶瓷艺术在“天人合一”的美学思想中浸染而成，做到自然与人共为艺术主体，解决了艺术主体和艺术客体的对立关系。在这一层面上，高温颜色釉艺术体现了人与自然和谐共存的人性美，这种独特的审美观念使中国陶瓷走出了单纯的工艺美术，它具有更深层次的审美精神，中国陶瓷最终走向世界，走向永恒。

参考文献：

- [1] 汉·许慎撰，宋·徐铉校定·说文解字——附检字[M]. 北京：中华书局，1963.12.
- [2] 郭象·钱选国学名著之庄子[M]. 北京：首都经贸大学出版社，2007.
- [3] 陈鼓应·庄子今注今译（修订版）[M]. 北京：商务印书馆，2007：42~45.
- [4] 陈鼓应·庄子今注今译（修订版）[M]. 北京：商务印书馆，2007：42~45.
- [5] 魏·王弼·老子道德经注[M]. 北京：中华书局，2011.
- [6] 姚春鹏译注·黄帝内经[M]. 北京：中华书局，2010.1
- [7] 魏·王弼·老子道德经注[M]. 北京：中华书局，2011.
- [8] 陈鼓应·庄子今注今译（修订版）[M]. 北京：商务印书馆，2007：42~45.
- [9] 王圻·稗史汇编[M]. 四库全书存目丛书（子部第140册）：891~820
- [10] 闻人军·考工记导读[M]. 北京：中国国际广播出版社，2008：191.
- [11] 曹琳，陈依楠·当代高温颜色釉粉彩人物综合装饰艺术研究[J]. 中国陶瓷，2016(6)：110~112.

（作者单位：中国人民大学）
（责任编辑：屈婷）

中国绘画工具材料刍论

文 | 陶宏

中国传统书画的历史、发展与其材料的产生、发展息息相关。传统的文房四宝与中国书画的形态、语言密切相关。笔墨纸砚的早熟和高度发达，为中国书画的发展提供了保障，并与书画的流变形成一种互动关系。

宣纸

在基础材质上，宣纸是不可或缺的，之所以名为宣纸，是因为宣州这个名称。实际上，宣州并非唯一生产宣纸的地方，但自唐起就成为宣纸的集散地，宣纸大约由此得名。在宣纸广泛使用之前，另两种用于书画的画底材料是绢和绫。在传为唐代画家阎立本的《步辇图》中，可以感受到那种细腻平滑、富有纹理的质地。由于卷和绫的价格过高，以及中国书画后来向注重写意的方向发展，所以宣纸出现后，就逐渐

替代了绢和绫。

宣纸的传统工艺流程一般有初制、精制、配料、制纸四个阶段。每个阶段又有多道工序。初制与精制是指制料工序，包括皮料制作和草料制作两个部分。皮料是指宣纸的最主要原料青檀树皮，檀树皮的质量直接关系到宣纸的质量。在皮料制作中，砍条是第一道工序。所谓砍条就是采伐檀树的枝条，以檀树生长两年后的嫩枝为最佳。第一次采伐要注意枝条的高度，过高过低都会影响檀树的生长。第一次采伐以后，再过一至两年才能进行第二次采伐。采伐得法，既有利

于提高檀树的出皮率，又能使檀树来年春天更容易分蘖抽条。紧接的工序是蒸煮。在被称为宣纸之乡的泾县，工艺师傅使用的是蒸锅加圆桶的方法。将捆好的枝条一层层码入蒸锅里，在上面箍上圆桶，蒸煮一天一夜。后浸入溪水中浸泡24小时，再将檀树皮捞起，人工剥下，晒干。仅仅3道工序，就如此耗时耗力，更不用说制作宣纸的全部过程了。在皮料制作阶段，之后还有渍灰、堆积、蒸皮、踏洗等21道工序，如果没有耐心和毅力，一般人是不能承担这样繁重复杂的工作的。



现在的宣纸是由稻草和青檀树皮混合制成的，这种制作宣纸的方法始于清代。稻草和檀树皮的搭配可以达到取长补短，相得益彰的效果，使宣纸兼有这两种原料的优点。

草料的制作一般有 20 多道工序，从选草到漂白要经历近一年的时间，可谓耗时日久。之后，进入配料和制纸阶段。在此之前，工人先要做好纸浆，这也是一个细致的工作，要先把草料中的杂质剔除，然后打碎打匀，过滤、搅拌、打浆直至糊状。等制浆完成，才能配料、制纸。配料的过程要经过混料、打匀、去水 3 个步骤。其中混料要注意皮料与草料之间的比例，有经验的师傅按照不同的要求总结出八二、七三、六四、五五等比例。纸料制作完毕，最后就进入制纸阶段。

制纸过程有配水、捞纸、榨纸、晒纸、检纸和裁纸入库几个步骤。配水就是往放置配料的纸槽内加水，加到什么程度十分重要，过稀过厚都不利于捞纸。捞纸的过程看似简单，实际却很难把握。捞纸全靠手工，纸张的厚薄就掌握在工人的手上，失之毫厘，差之千里，这种工夫没有经历很长的时间，是难以体会其中的奥妙。纸浆的浓度随着多次的抄捞，也会发生浓度的差异，为了使前后所捞的纸的厚度一致，必须用纸帘搅拌。纸越薄越难捞，一不小心，要么厚薄不一，要么造成纸张的破碎。一般四尺单宣两人操作就可以了，如果是大的纸张，就必须增加人手，最多需要六人一起捞纸，可谓壮观。捞出来的纸并不能马上拿去晒干，还需要人工把水榨出，这也是一个考验人耐心的工作，操之过急只会使前面的辛苦毁于一旦。最后的工序是晒纸和检纸。高明的师傅在检纸时就能看出哪道工序做得不够完善或失败，真是令人叹服。

宣纸的加工还有更深层次的。经过上面这么多繁杂的工序生产出来的宣纸还仅仅是生宣，加工之后才能成为熟宣。生宣纸适合写意画创作，当墨落在纸上晕染开来，形成层次分明，富有立体感、

浓淡相宜、水墨淋漓的效果，自然的意韵由此而生。加工之后的宣纸称做熟宣，它是在生宣的基础上，经过染色、洒金、填粉、涂蜡、印花等复制加工后的宣纸，在传统工艺中又叫做加工宣。因具备层次丰富、晕染有度的特性，熟宣适合创作工笔画。除此之外，还有一种矾宣，它的特性则界于生宣与熟宣之间。

宣纸本身的特性决定了它与中国书画之间的密切关系。首先，它的耐久性使书画作品能够长时期的保持原有的强度、韧性以及色泽。其次，宣纸的润墨性使中国书画具有极强的表现能力。墨的浓淡干湿、微妙变化，使原本单调的黑色生发出绝妙、丰富的变化。再次，宣纸质地的稳定性，保证了书画作品不会因纸张的变形而受到影响。正是宣纸这种特性，为中国书画的独特品性提供了重要的条件。

当前的整体市场环境下面对诸多形式的艺博会出现，艺术北京能做的就是守住底线、提高门槛。

墨

是什么样的材料画在纸上能够历经千年而不褪色？是墨。

墨的形态是天然形成的。在陕西临潼姜寨的遗址上，专家意外地发现了一套绘画工具，其中有一根石制的磨棒就是用来磨墨的。由此可见，早在 5000 年前的仰韶文化，就已经出现了原始的石墨。在湖北省云梦睡虎地秦墓和江陵凤凰山西汉墓中，考古专家也发现了丸状的墨，是由天然矿物和松烟混合而成。而最早的人造墨是由西周时期一个叫邢夷的人所发明，在安徽的古徽州地区，即现在的歙县、休宁一代，流传着这样的传说：有一天，邢夷在溪

边洗手，无意中发现水中漂浮着一块黑色的东西，随手捡起来，手上染上一片黑色，十分奇怪，便把它带回家捣成碎末，用粘性的米粥拌和，做成墨块。因此，邢夷制墨也成为人工墨的开始，人工墨的出现使墨的质量、使用价值、外观等方面都得到很大的提高，天然墨从此渐渐被淘汰。

墨的发展与绘画、书写分不开，而墨的品质也早已超出绘画与书写的境界，被赋予文才的象征意义，如果说一个人胸无点墨，意思就是这个人毫无文才。我们发现，墨的发展和中国传统绘画特别是文人画的发展轨迹是相当吻合的。

唐代末年，北方战乱频繁，大量墨工为躲避战乱而南迁，结果带来了南方制墨业的高度发达。易州制墨名匠奚超、奚廷珪父子因“安史之乱”南渡至徽州，见此地到处都是松林，就在此定居，重操旧业。他们改进了捣松和加胶的技术，在墨的配方中加入珍珠、麝香、藤黄、犀角、樟脑等 12 种药物，和胶时又加入生漆，终于制成“坚如玉，纹如犀”的好墨。奚氏父子制作的墨受到南唐李后主的赏识，被任作墨官，赐姓李，并把他们的墨称作“李廷珪墨”。李廷珪墨在当时很难买到，到宋宣和年间，竟然达到了“黄金可得、李墨难求”的地步。现在台湾故宫博物院所藏的一锭“翰林风月”墨，就是李廷珪留世的绝无仅有之物。

墨的制作水平在魏晋以后得到大的提高，唐宋以后发展到高峰。其制作过程十分有趣，从制成烟料到最后完成出品，其中要经过入胶、和剂、蒸杵等多道工序，并有一个模压成形的过程。流传下来的李廷珪制墨方法是：每松烟一斤，用珍珠三两、玉屑一两、龙脑一两和以生漆捣万杵。墨的好坏不仅与所选原料有关，还和捣杵的次数有关。另外，墨的制作方法在明代沈继孙所著的《墨法集要》上也有明确记载，大致有浸油、水盆、烧烟、筛烟、溶胶、用药、蒸剂、杵捣、锤炼等 21 道工序。这对于大规



模制墨的今天来说，不免过于繁琐，不妨到安徽黄山一家有 200 多年历史的胡开文老墨店去，简单了解一锭墨的制作过程：

首先，要烧取烟煤。除了松烟、油烟之外，还有桐油烟、石烟等，种类很多。其次，用胶。用胶的好坏和比例对墨的质量起着很大作用。将牛皮胶或鱼鳔胶蒸透溶化，与烟煤、药料和辅料搅拌成坯团料，以起凝固作用。在传统的熔胶方法中，除了配料、用胶多少和温度高低以外，还讲究熔胶的时间。《墨法集要》上认为，熔胶最好在正月、二月、十月、十一月。天气太热时胶不容易凝固，制出的墨容易碎开；太冷时，墨容易断裂。第三个步骤就是和剂。将制墨的各种配料，根据配方按一定的前后顺序加入、搅拌和杵捣。杵捣也是一个非常繁重的工序，宋代《墨谱》说需要三万次。实际上，在现代制墨工艺中，一般千余次即可。在这些配料中，配制药料也十分重要，它增加墨的香味，也起防腐、治病的作用。自古以来，各家的药料配方都是不同的。像胡开文墨厂制作的“五胆八宝”药墨，竟然要用到 24 种名贵

药材。之后是成型的工序。用杵将掺胶后的团料捣至适当程度后装入墨模，压制成大小规格形状各异的墨锭。墨模形制各异、纹理样式繁多，有的墨模本身就是一个工艺品。最后是加工阶段。从墨模中脱出的墨锭只是粗胚，还需要进一步的加工修整。在精美的墨上描金画银、雕龙刻凤，正是墨工打磨加工的结果，还有的字是最后刻上去的，真是技艺精微。

墨的品种有很多种。对于墨的鉴别可以从外形与风格上看，如明代的墨质地坚实，大件居多，图案文字阳文多，阴文少，它的墨纹饰也较为刚健，用手摸有凹凸感。而清代的墨文字较为秀润，雕刻刀法精细，有一种清柔雅丽的感觉。

墨色浓淡的变化，是表现书画韵味的关键。墨是烟和胶的混合物，有松烟、油烟与漆烟之别。墨色的好坏、层次明暗，与书画艺术的表现息息相关，墨色的运用关系一件艺术品的成败，因此书画家对墨的选用十分讲究。好墨的质地细而匀，坚而不粘，色黑而不晦涩，光彩鲜活。正是墨的存在，中国书画才被渲染了一层高贵的文化品性。

古代文人嗜墨如命，而墨也被看做文才的象征。对于传统中国文人来说，墨是他们安身立命的象征。与其他朝代相比，宋人嗜墨的程度无可比拟。从文士到民众，莫不皆然，竟蔚然成风。嗜墨者如《东坡题跋》中所记之李公择，见到墨就巧取豪夺，相识的人都被他搜刮一遍。朋友看到他的家里到处挂着墨，十分奇怪，李氏既不是书法家，又不是贩卖墨的人，不知收集如此多的墨有何用处。苏东坡也是嗜墨如命之人，他在《书求墨》中写道：“吾有佳墨七十丸，而犹求取不已，迹近愚乎？”直言自己已经有那么多的墨还要不断搜集。有一次，他见到黄庭坚有半挺好墨，竟毫不客气地占为己有。他在《记夺鲁直墨》中记道：“鲁直甚惜之。”一代文豪，却也为墨作豪夺之事，可笑也有趣。

宋代以后，随着文人画的崛起，水墨为上的观念逐渐占了上风，色彩渐渐退居次要的地位，墨的品质也因而愈显突出。我们今天在欣赏北宋画家李公麟的传世作品《五马图》时，不禁感叹，这幅千年之前的作品竟然还如此之新。这正是墨历久弥新的品质使然。



毛笔

在湖北省随州市擂鼓墩曾侯乙墓中，考古工作者发现了迄今为止最早的毛笔，由此可见，两千多年以前，毛笔就已经较为广泛地为中国人所用。

毛笔的制作一般有水盆、结头、装套、择笔、刻字等一系列过程。最重要的工序是水盆，所谓水盆工序是因在水中进行而得名，首先采取毛料，将带毛生皮浸入清水中，待皮板松软，往顺毛锋的方向推采，以皮板的一端为准，依照顺序放齐。浸泡清水除了可软化皮板外，还有清除兽毛杂质的作用。其次是熟毫。将采集的毛料根部，浸泡于石灰水中，以去除毛料的油脂及腥味，并加以消毒。浸泡的时间与石灰用量以及兽毛种类的不同而有差异。之后再除绒毛和压齐毛锋，将前段制成的毛片，放置于长形的压克力板或兽骨板上压齐，笔锋齐不齐，全看这个工序掌握得是否扎实。然后再裁尺寸、配毛料。根据要制作的毛笔特性，配置软硬程度及长度不同的毛料，一般多配置二至四种。最后是结头的工序，把初步扎好成型的笔头底部在火上加热，再把特别煎制的熟松香渗入到笔头内部，使笔头牢固而不至于脱落，在对湖笔的美誉中，“毫毛不脱”是其中重要的一项。

毛笔对于文人墨客来说，就如同武

器对于士兵一样重要。中国书画的丰富多彩，笔的功用不可抹杀。单从形制和分类来说，毛笔分为心笔、无心散卓笔、软毫笔、硬毫笔、兼毫笔等，可谓种类繁多。和墨的发展一样，笔种类的不断增多和变化，也和中国书画的发展有着密切的联系。如无心散卓笔出现在唐代末年，这个时期恰好桌椅也开始出现，它们两者之间也有一定的联系——在古代，最常见的书写姿势是悬肘悬腕，在没有桌椅的情形下，这样的书写姿势十分便于书写者的挥洒。桌椅出现后，书写姿势就变为“着臂就案”，局限了书写者的书写范围，特别是写大幅作品时难以挥

新入场的客户群体是未来发展成专业级藏家的基础，更是整个艺术市场的基础。

洒自如，再加上草书逐渐发达的要求，无心散卓笔的出现和流行就十分自然了。

在博物馆珍藏的历代书法作品中，也可以体味到因使用不同毛笔而产生的变化，可以清晰体会到不同笔毫在纸上留下的不同效果。我们往往很注意毛笔在纸上的挥洒，却很少留意它始终离不开的重要的盛墨工具，这就是砚台。

砚台

砚台何时开始为人所用？1979年，考古工作者在陕西临潼姜寨文化遗址中发现了一个石质的研磨器，期凹处放着磨棒和几块黑色的天然墨块，我们在陕西省博物馆看到了这个原始的砚台。或许说它是砚台还有些牵强，但从其形制和功用上看，这个研磨器已经近似于后世的砚台了。所以，专家作此断言：中国墨砚的起源可以追溯到6000年以前。

在现在的广东肇庆，砚台的生产依然十分兴盛。这里的砚台就是被称为“四大名砚”之首的端砚。“四大名砚”的概念早在宋代就已确立，而现在所说的四大名砚是明代确立的，即：端砚、歙砚、洮河砚、澄泥砚。

端砚的制作十分繁琐。从探察、开凿、运输、选材、整璞、雕刻、打磨、洗涤到装盒，其工序精巧又细致。自古以来，端砚开采的难度就很大。在宋代，端砚的开采地点有上岩、中岩、下岩三个地方。下岩的砚石品质最好，但由于常年浸在水里，所以必须等到冬季枯水时期，把洞口的水抽干，然后才能进入凿取。洞口只能容一个人匍匐而入，洞里狭窄必须弯腰工作，开采起来十分艰难。正因为如此，才会有“端石一斤，价值千金”之说。

由于端溪石容易崩塌，因而砚石的开采至今仍以手工为主，无法用机械开

凿。开采出来的砚石并不是全部都可以作砚材，须经过筛选后，按照质量的高低分成不同的等级。这个过程对于砚工的眼力要求很高。那些精美绝伦的砚石纹理有时就藏在粗糙、灰暗的表层下面，一不小心，凿下去就可能破坏原本完好的花纹。开凿出来的砚石会让砚工进行设计和雕刻。好的设计者会充分利用天然石皮，运用文学、历史、绘画、书法、金石的综合知识，把原本藏于深山中的砚石变为绝妙的艺术品。对砚的雕刻是落实构思的最重要环节。好的砚工可以巧妙利用砚石中的瑕疵，化腐朽为神奇。这个过程处理得当是锦上添花，处理不当就会画蛇添足甚至弄巧成拙。所以，自古以来，艺人们遵循着“因材施艺，因石构图”的原则，根据砚璞的石质，精心雕琢。利用天然纹理，结合精妙的雕刻使天然花纹纹理与雕刻花纹浑然一体，妙如天成。

砚台之美，令古代文人为之倾倒，早在北宋，杰出书法家米芾就极其喜爱砚台。宋代《春渚纪闻》上记载，米芾曾为皇帝书一大屏，让他用御案上的砚台。写完后，米芾捧着用过的砚跪请说：“这砚已被臣下用过，再也不堪经圣上使用，不如赐给臣下吧！”皇帝听了大笑便同意了。米芾得砚喜不自禁，手舞足蹈，墨渍都洒在衣服上，他爱砚石之情可见一斑。据说，《春渚纪闻》记载的这方砚台也是端砚。

四大名砚都有各自不同的特性和品种。就端砚来说，“青花”砚沉入水中，其色泽如同有萍藻浮动其上；“鱼脑冻”砚一团生气如澄潭月漾；“蕉叶白”砚则浑然一片，嫩净如肌，如凝脂，温而泽，沉而密；“天青”砚如秋雨乍晴，蔚蓝无际。如此浑然天成的端砚名品如何不使我们产生把玩欣赏的冲动呢。

在四大名砚中，歙砚以坚润紧密、温润可爱而受到历代文人的赞誉。歙砚因产于明清时期安徽歙州而得名，现在属于江西婺源地区。最好的砚石在龙尾山一带的溪中，故又称为“龙尾砚”。苏东坡曾赞美龙尾砚“涩不留笔，滑不拒墨。瓜肤而穀理，金声而玉德。厚而



坚、朴而重”。洮河砚因产于甘肃省洮河的沿岸而得名。洮河石的质地优良，细润晶莹、纹理紧密，由于长期浸润在河中，发墨效果很好，呵气即湿。而其独特之处更在于其色彩，洮河砚的颜色有“红洮”和“绿洮”两种，前者呈朱砂色，细润纯净，极为少见。绿洮有“鸭头绿”“鹦哥绿”等色泽。

四大名砚中，澄泥砚是唯一经过烧制而成的。早在唐代就开始生产，主要产地是今天的河南灵宝和山西的绛县。澄泥砚的制作并不简单，首先要用绢布袋放在河底，经一年左右收满一袋，然后把河泥晒得微干，加入黄丹等料，再经过压紧成坯，雕刻成砚，曝晒干燥，烧制成陶，加墨蜡、米醋上笼蒸等工序才能最终完成。澄泥砚的质地坚硬细密、发墨而不伤笔头，明代万历年间的诗人高濂曾赞誉澄泥砚“品砚以为第一，因

其质细如石，其坚如玉故耳”。

砚台是中国文人的文化承载物之一，它与其他中国书画材料一起构成我们民族的瑰宝——书画艺术的物质基础，成为千古流传的文明符号。中国文人以“文房四宝”来作为它们的名称。中国绘画的工具材料采自于自然，是天地精华，是中国人智慧的结晶，这些饱含人类创造精神的物品已经与中华民族的血脉相连，成为中国几千年文明不可分割的一部分。它们不仅是艺术创作的工具体，更是巧夺天工的艺术品，在中国历代的文人墨客眼里，它们如同一个个具有生命的精灵，彰显着无可替代的独立价值。

（作者系中国艺术研究院美术研究所创作中心主任）
（责任编辑：屈婷）

参考文献：
黄鹏：《书斋的瑰宝：笔墨纸砚》，天津出版社，2013年版
樊嘉禄、吴丹彤：《文房四宝》，大象出版社，2009年版
齐傲：《中国的文房四宝》，商务印书馆，1998年版