

清末民初界首彩陶研究

The Cultural Study of Painted Pottery in Jieshou at the end of Qing dynasty and Beginning of The republic of China

於芳雪

Yu Fang-xue

南京藝術學院美術學院中國美術史專業碩士

摘要

界首彩陶，又名「界首彩釉刻花陶」，是安徽界首地區特有的一種低溫鉛釉刻花彩陶。它的燒造歷史大致能上溯到北宋中後期，歷經數百年的技術革新，其生產規模在清末民初時達到了高峰。從燒造工藝的角度來看，界首彩陶受到了唐三彩和磁州窯粗瓷的影響，器型敦實厚重、色調溫暖素雅，有著特殊的“紅地白花”的視覺效果。界首彩陶在裝飾紋樣上借鑒了當地傳統的木版年畫、剪紙、年譜等民間工藝，活潑大方，深受民間大眾的喜愛。然而到了民國末期，它卻逐漸衰落了，工藝一度到了瀕臨失傳的境地。

本文通過實地考察和圖像學的方法，對清末民初界首彩陶的生存環境、器型、釉色、紋樣和民間風俗進行了考察，力求揭示出該工藝興盛之原因及其與民間文化之關係。

【關鍵字】 界首彩陶、清末民初、剔花、民俗文化

前言

界首集（今安徽省界首市）坐落於華北地區黃淮平原上，在河南與安徽兩省的交界處，被視為安徽省的西北大門。其東與太和縣相鄰，東南與潁州府（今阜陽市）接壤，南與沈丘鎮（今臨泉縣）隔颍河（今泉河）相望，西連河南省沈丘縣，北依鄆城集（今河南省鄆城縣）。該地區氣候適宜，四季分明，物產豐富，很早便有人類在此繁衍生息。良好的地理位置為界首市提供了有利的經濟、交通條件，成為該地文化發展的有力保障。

界首城市的歷史悠久，最早可追溯到春秋時期（見附錄一）。在近 2500 多年的歷史軌跡中，因其獨特的地理位置，界首地區交通便利又長期被河南和安徽兩省分區統轄，人口流動較大，逐漸成為中原文化與江淮文化相互交流的門徑，孕育為多元化文化土壤。界首境內出土有大量帶有不同時期不同地域特色的陶片及陶器，它們是界首地區漫長的燒陶制陶史的產物，亦是當地與其他地域文化交流的證明。

界首彩陶，即界首彩釉刻花陶，其使用範圍主要分佈在淮河流域。它的胎為紅色陶泥，裝飾釉是以銅、鐵元素為著色劑的低溫鉛釉。它以生活用器為主，有盤、盞、洗、罐、鉢、瓶、爐、燈等，裝飾彩釉有三彩和單色綠釉、黃釉、醬釉、棗皮紅釉等，裝飾紋飾有菊紋、牡丹紋、蓮紋、卷草紋、戲曲人物等，其燒制地點主要分佈在安徽省潁河界首段南岸的古窯址，即指“十三窯”，有盧窯、魏窯、後魏窯、計窯、前計窯、朱窯、尹窯、高窯、盆張窯、田窯、沈張窯、韓窯、王窯十三個窯村，每個村子的村民大都以冶陶為主，並均以陶窯為名，其中以盧窯、計窯、魏窯、朱窯最為著名。“十三窯”燒制的陶器就地取材、粗料細做，堅固耐用，美觀大方，造型簡潔且裝飾流暢豪放，體現了當地工匠們累年創作積澱的成果，為人們提供生活的便利與審美的享受。

自古以來，界首彩陶製作工藝的傳承都是憑窯工的口傳相授，在造型藝術、制坯、配料、上釉、燒煉等技術上都有其獨到之處。其中，“三彩剔花”是界首彩陶工藝中最為複雜、最為獨特的一種。它的工藝流程是：陶胎製成後先施兩層

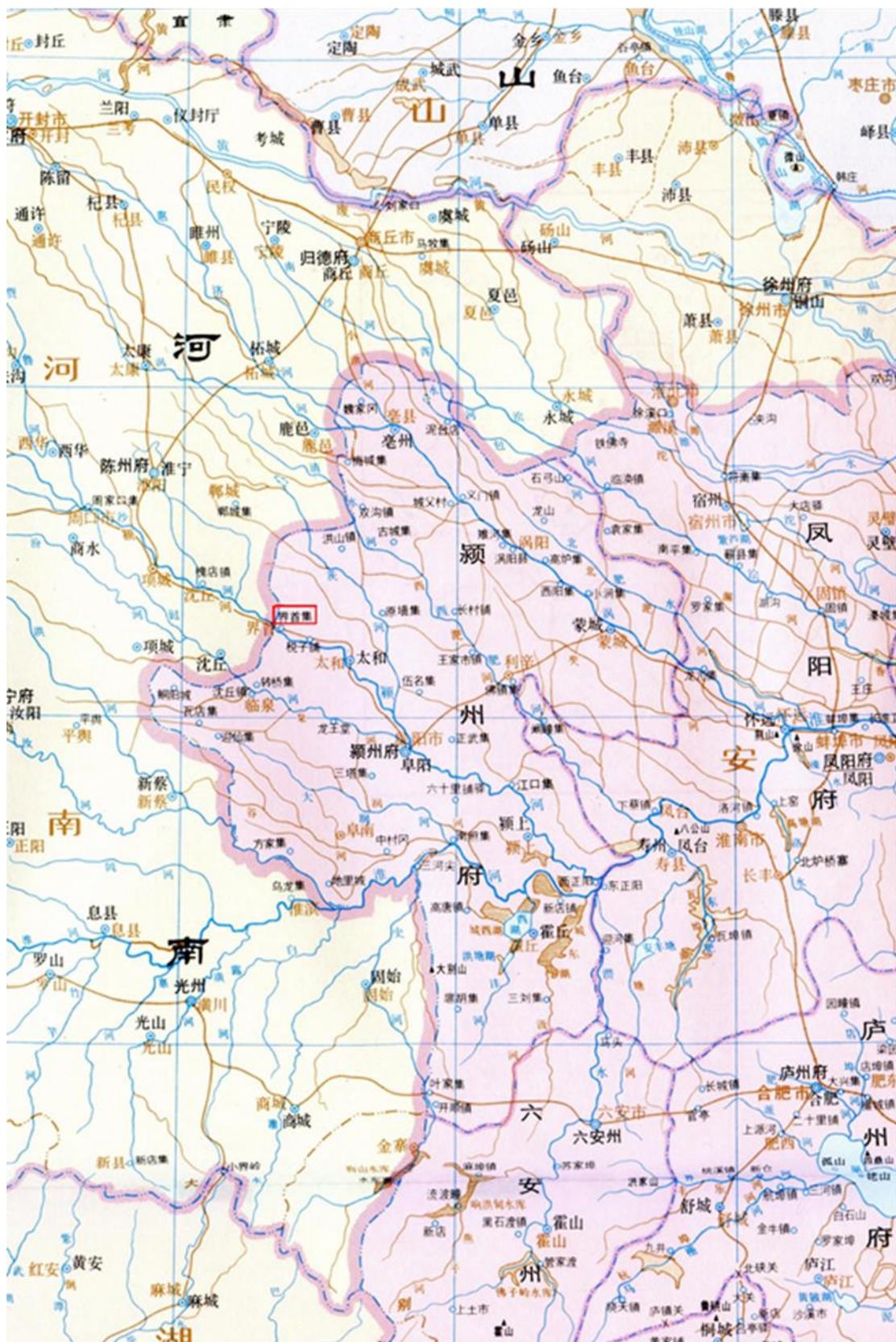


圖 1 界首清代地圖

摘自譚其驤主編：《中國歷史地圖集·清時期》，北京：中國地圖出版社出版，1996年6月，第18-19頁

化妝土，再上層化妝土上刻劃出花紋，然後剔去花紋以外的部分，露出下面一層化妝土為花紋地子，上面一層化妝土為花紋紋飾。經過素燒後罩施一層透明釉，再施以綠釉，最後入窯燒成。由於陶器下面一層化妝土含鐵量較高，燒成後呈絳紅色，上面一層化妝土含鐵量較低，燒成後呈乳白色，再配以綠色彩斑，則燒制後的彩陶集紅、白、綠三種顏色於一體，顯得十分粗獷古樸。

界首彩陶工藝起源的年代並無明確的文字記載，但從田野考古發掘中，我們可以整理出界首彩陶發展的時間脈絡。以淮北柳孜古運河遺址出土的宋代界首刻花三彩陶片為例，這些界首彩陶的化妝土工藝與宋代北方民窯中的磁州窯系

“白地黑花”剔花粗瓷的裝飾效果有異曲同工之妙，證明了刻花三彩陶片的大致時期。

地域上，界首的母親河——潁河的發源地嵩山以北，是唐、宋三彩陶三大產地之一的鞏縣，而水路一直是古代運輸的主要方式，便利的交通促使唐、宋三彩陶的燒制技藝成為界首彩陶的模仿範本，使它在學習中不斷成長。研究發現，界首彩陶的製作工藝最晚出現在宋代，具體時間應在北宋朝中後期，在磁州窯系繁榮發展的影響下，在商品經濟繁榮的基礎上，利用地域的便利，將“唐三彩”工藝和宋代的化妝土裝飾工藝加以吸收並與當地民間文化融合，形成了自己獨特的藝術風格。

界首彩陶依據裝飾紋樣風格可以大致分為三個時期：北宋中後期至明代晚期、清代至民國時期和 20 世紀 50 年代至 70 年代末期。隋唐五代應為界首彩陶的起源階段。各個時期的發展程度與社會經濟發展緊密相關，呈現出不同的藝術風格（見附錄二）。從圖表可知，在已搜集到的圖片材料整理中發現，遺存至今的界首彩陶多集中在第二個時期即清代至民國時期，尤為集中在清末至民國初期，據此可推斷出界首彩陶的生產於該時期達到了高峰，田營“十三窯”全部都在生產彩陶以供需求。但清末民初時期為中國近代社會最為動盪不安的時期，中國藝術亦進入頹廢時期，為何界首彩陶的燒制於此時期呈現高峰？又為何在民國末期至建國初期走向衰敗？它與清末民初界首當地的民間文化之間有怎樣的聯繫？本文將對以上問題進行深入的探索研究，並揭示界首民間文化賦予界首彩陶的文化

內涵。

第一章 清末民初界首彩陶興盛的原因

第一節 清末民初全國陶瓷業的概況

清末至民國初期是中國社會數千年封建體制的崩潰，開始走上民主探索、思想解放道路的劇變時期。在經濟上，腐朽的封建制度逐步喪失長久以來經濟基礎的最根本支撐，自明代出現的商品經濟開始加速發展，隨之是自然經濟在逐步瓦解。在政治上，腐敗的統治導致人民生活的貧困，社會環境的不安，更加劇了封建制度的解體。自 1840 年鴉片戰爭爆發後，中國國門在被西方國家轟開的同時，也敲響了清王朝統治的喪鐘，喚醒了清王朝殘酷統治下的革命熱血。封建體制坍塌後，封建思想依賴的基礎逐漸消失，廣大勞苦人民終能擺脫奴性的束縛，逐漸脫離令人窒息的腐氣，他們開始接觸國門外的世界，眼界擴大了，精神世界也得以豐富並產生劇變，西方的民主思想逐步深入人心。為實現民主的革命戰火迅速席捲了整個中國，由此造成了社會的動盪不安，生活的艱難困苦，人們的流離失所。

如果說我國陶瓷的發展在清乾隆以前達到了歷史上的又一高峰，那麼從 1840 年（道光 20 年）以後，由於我國社會發生了巨大變化，陶瓷工藝也同其他經濟、文化事業一樣，隨同國勢之日衰而逐漸走向下坡。當時一般用器多造型蠢笨，彩色花紋亦庸俗不堪。有些景德鎮民窯製品則刻畫些名勝古跡，如岳陽樓、黃鶴樓之類，專供九江過往客商販做紀念瓷器而已。衰敗的原因是多方面的：對內來說，技術保守不求改進，甚至互相保密以致失傳，對下一代窯工教育的忽視出現種種弊端，又因生產凋敝，國庫空虛，燒造宮廷用器的禦窯廠不是荒廢便是租為他用；對外來說，自從鴉片戰爭以後不平等條約的簽訂，亦使我國陶瓷業受到致命的打擊，例如《天津條約》規定，洋瓷輸入中國負稅 5% 可在口岸銷售，負稅 7.5% 則可任意運銷各地¹。而我國陶瓷在國內都是逢關納稅，過卡抽厘，受到層層盤剝。至於出口的陶瓷更是受外國關稅的限制，根本不能與外貿、洋瓷競爭。可見，中國陶瓷的國際市場和國內市場都受到威脅。因此，處在同一命運的各地歷史名窯，

¹葉喆民：《中國陶瓷史》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006 年 1 月，第 600 頁。

如河北彭城的磁州窯、陝西銅川的耀州窯、河南禹縣的鈞窯、寶豐的汝窯，以及南方的廣東石灣窯、江蘇宜興窯、浙江龍泉窯、福建德化窯等，或則奄奄一息，處於停工或半停工狀態；或則窯廠封閉，技藝失傳，甚至有的地方到了人亡藝息、全面崩潰的邊緣。

第二節 清末民初界首彩陶發展的有利條件

清末民初時期，界首的地域環境促使了界首彩陶生產、傳播與發展。界首因其地處安徽省西北邊陲，為皖、豫兩省接壤處，具有得天獨厚的水陸交通條件。潁河是淮河流域的大水系之一，貫通河南、安徽兩省。位於潁河中游的界首，因地勢較北漸高，不受黃水氾濫的影響，地區情況相對較為穩定，促使因戰亂逃難的大批難民選擇在此避居其間，亦成為晉豫皖一帶逃亡地主的聚集之地。

早在 1911 年就有陳州（今河南省淮陽縣）至潁州（今安徽省阜陽市）的官道從界首穿過，促使人口驟增，一時間商賈雲集。據《界首縣誌》統計，民國時期此地流動人口曾高達 20 萬人。因此，人口激增的結果必然帶來市場經濟的活躍，衣食住行的需求量與日俱增，界首開始出現畸形發展。市場需求量的增大對造價低廉、古拙耐用的界首彩陶而言，生產規模的擴大是其發展壯大的必然結果。它的銷售市場不僅局限於界首境內，有時當地人為了賣個好價錢，通過不同交通運輸方式，竟不遠數百公里到河南、山東、江蘇等地販賣陶器，有民謠為證：

沙土窩，黃草棵，腰裡別個要飯鍋，拉著紅盆走四方，換來糧食度饑荒。²

說明清末時，“十三窯”的生產形成較大規模，數量頗多的界首彩陶通過附近的大運河被運送到全國各地銷售。除了供應本地人長久以來的基本生活需求，界首境外的市場需求對界首彩陶的生產有著推動作用。

由此可見，清末民初界首彩陶興盛的首要因素是經濟因素，即有利的市場經濟條件和基於民間的廣大社會需求。它們在不同程度上推動甚至決定了界首彩陶

²戴朝庆、崔琳：《安徽民歌 200 首》，合肥：安徽文艺出版社，2009 年 1 月，第 97 页。

的生存，在客觀上對它的作用表現為一種制約與促進：制約作用主要表現在促使彩陶創作的方向並非沿著民間自娛自樂的方向自然前進，而是面向相對消費物件的審美情趣，有可能出現與民間文化脫節的現象；促進作用則表現在因受消費市場審美傾向的制約，才能夠打開廣泛的市場，引領界首彩陶銷路不斷擴大，進而帶動彩陶工藝的傳播和發展。

第二章 清末民初界首彩陶的器型、釉色和紋樣分析

清末民初時期的界首彩陶由於陶泥可塑性的增強，使其在繼承和發展北方瓷窯先進制瓷技術方面得到充分的運用與發揮，同時在裝飾技法和裝飾紋飾上也吸收了當時比較盛行的民間木板年畫、民間剪紙貼花的藝術風格。並在繼承前期制陶技藝的基礎上，受到了當時戲曲藝術發展的影響，紋飾內容更加豐富多彩，除了花鳥魚蟲外，出現了很多如包公鏹美、霸王別姬等膾炙人口的戲劇人物故事形象；在裝飾技法上剔花工藝較前普及。在器物造型上出現了陳設品，如鼓凳、燭臺之類；器物底足多為淺圈足、圈足。例如，安徽省界首市博物館收藏的三彩剔花開光“福祿壽喜”陶罐、三彩剔花菊紋四系壺、三彩剔花魚藻紋梅瓶、三彩剔花花卉紋三足爐等（見附錄三）。

第一節 界首彩陶的器型



圖2 三彩剔花八仙送喜紋大罐

清末民初，界首彩陶的造型多為粗獷古樸且簡單實用的造型。採用黃膠泥燒制出的界首陶器胎質細膩，胎體厚重，造型多以圓形為主，包括罐、壇、瓶、盤等器皿，比例協調，樸實大方，實用美觀。據考證，界首彩陶多圓形造型的決定因素有兩點。在生活應用方面，圓形器要比其它形狀的器型更為實用。原因是同樣的體積，圓形器要比其它器型容量大，在製作時亦節省材料，並在燒制過程中不易變形。在文化內蘊方面，對圓形器的偏愛源自於當地的民

間風俗。在民俗中，“陶”有“掬”之諧音，“圓”有“團團圓圓”的寓意，二者結合便為“掬個團團圓圓”的美好祝福。在界首地區建國之前的婚俗中，盛行嫁娶之時女方陪嫁一件三彩吉祥圖案陶壇的習俗，體現出新婚佳人對美好生活的嚮往。因此，在筆者搜集圖片資料的過程中發現，陶器鼓腹者大量存在，近似圓形的外形與器物表面的吉祥紋飾相融合，活潑可愛。飽滿的器型不僅給人以敦實厚重之感，又從側面反映出民間大眾祈求豐衣足食，期望生活無憂的生存願望。如圖 2 中的三彩剔花八仙送喜紋大罐（1926 年），口沿微折，肩部向外鼓起，表面紋飾分上中下三部分排列，上部為民間傳說中的“八仙過海”圖案，印證了長久以來百姓祈求神仙庇佑的心理；中部為戲劇表現，其上剔字經解讀為祝賀之詞；下部為吉祥花卉紋，菊花與牡丹花相互呼應，似有百花齊放之境。雖為賀禮之物，但此罐的龐大外形直接震撼人心，體現出皖北人民憨厚實在的性格特點。

第二節 界首彩陶的釉色

界首彩陶的釉色表現是流光溢彩的釉色對比與溫暖的“紅地白花”風格的和諧統一。不同于前一時期單色釉陶居多的現象，清末民初時期的界首彩陶大膽地發揮三彩釉色的傳統技藝，在燒制過程中施以透明釉，並滴淋些綠釉，在燒窯過程中自然暈散，無規則地蔓延在器物表面，具有如浮雲入夢般的藝術效果。而刻花和剔花處又顯露出紅泥本色，形成“紅地白花”的獨特風格，遂呈現米黃、深綠、赭紅三彩，特別是墨綠色釉與土紅色和淺黃色化妝土形成了對比又和諧的色彩關係。此種釉色工藝技術最早體現為中國陶瓷史中獨樹一幟的“唐三彩”陶器。

“唐三彩”多以隨葬明器為主，由於其製作精緻，造型變化多端，色彩絢麗，以後逐漸受到人們的喜愛便加入了生活實用器的行列。它創造性地運用低溫鉛釉色彩的絢麗、斑斕，在釉裡加入很多的練鉛熔渣和鉛灰作為助熔劑，降低釉料的熔融溫度，在窯爐裡經過約 800℃ 溫度燒制時，各種著色金屬氧化物溶於鉛釉中並向四方擴散和流動，各種顏色互相浸潤，形成斑駁燦爛的彩色釉，同時因鉛的作用使釉面光亮度增強，從而釉色更加美麗，烘托出富有浪漫色彩的盛唐氣象。因此，“唐三彩”不僅在藝術上有很高的成就，在陶瓷工藝上也對後世作出了重

大貢獻，它留給後世的，不單是直接取法的經驗和模式，而是重新創作的基礎和空間。此後，各種各樣的低溫色釉如“遼三彩”、“宋三彩”等（見附錄四），大部分都是在“唐三彩”陶工藝基礎上發展創新的，它們燒制時使用的主要著色劑基本上和“唐三彩”一致，仍是銅、鐵、鈷、錳四種。界首彩陶亦是如此，在其所飾色釉中亦含有金屬氧化物，呈黃、綠、褐三色。陶坯施釉後，易於流淌，利用這一點，形成自然飾紋，風格獨特，絢麗典雅，保有唐三彩遺風。強烈的紅與綠色彩對比，被米黃色的化妝土中和並和諧統一在晶瑩的釉色之中，手工裝飾紋樣與天然而成的釉彩相得益彰，不但不令人產生絲毫的彘扭感，反而凸顯出一種敦厚又不失活潑的親近感。但不同的是，“唐三彩”表現為色彩明亮、華麗，造型細膩精緻，主要供給當時的統治階級作陪葬器；界首彩陶則表現為色彩溫暖素雅，造型多是朴拙敦厚、圓腹大肚，主要用來滿足平民百姓的日常之需。

第三節 界首彩陶的紋樣分析

清末民初的界首彩陶，將具有浮雕感的剔花工藝與適勁的線刻藝術相互結合，完美演繹出獨具地域特色的裝飾藝術。

界首彩陶採用的剔花工藝亦稱“剝花”，為傳統彩陶裝飾技法之一，即在未燒的陶瓷坯體上掛化妝土後，趁濕度合適時，用竹針或鐵針先以劃花技法劃出形象，後用刀將形象空隙處的化妝土剔除，使形象和底子產生不同色彩不同質地的對比，從而突出形象。它屬於化妝土裝飾工藝，最早出現於西晉時期浙江金華婺州窯，東晉時期浙江德清窯等處也開始採用，南北朝起，湖南、江西、四川、河北等地的窯口相繼使用。起先，化妝土裝飾大都以陶衣或釉底料的形式出現，功能性高於裝飾性，而隨著制陶技術的發展，各種各樣的化妝土裝飾技法相繼形成。經通覽中國陶瓷歷史脈絡，民窯系統中充分運用化妝土裝飾工藝的最突出者當屬宋代的北方民窯——磁州窯系，它將化妝土作為粉底使用，遮蓋了瓷體自身的缺陷，可以用很差的陶土燒制出漂亮的陶瓷。宋、金、元是磁州窯發展的鼎盛時期，其生產規模、工藝技術、器型裝飾都達到空前水準，窯址最多、且生產主要作品的地區大多集中在河南省。“白地黑花”是磁州窯的典型特徵，形成黑白對比鮮明的特色，除此之外，磁州窯體系亦燒制有白釉剔花、白釉綠斑、白釉褐斑、

白釉紅綠彩和低溫鉛釉三彩等陶瓷。同時，刻劃花、三彩等裝飾技法都有很



圖3 白地剔花牡丹紋瓶 宋代



三彩剔花花卉紋蓋罐（局部）民國

很大發展。因此筆者認為，界首彩陶的化妝土裝飾工藝應來源於盤踞河南省的磁州窯民窯體系，或者說是直接吸收了磁州窯燒制低溫三彩鉛釉陶的技術，並在當地獨特陶土資源的基礎上加以融合，創造出與磁州窯“白地黑花”風格異曲同工之妙的界首彩陶“紅地白花”風格（圖3）。



圖4 三彩剔花幾何紋罐 民國
通高 35.1cm，口徑 18cm，底徑 19.2cm 藏於
界首市博物館

因剔花工藝適應黃膠泥等粗陶材質，製作出來的花紋淳樸粗壯，剔地少，既方便生產，又顯得大方而緊湊。在與劃花技藝結合後，創造出的紋飾的藝術性大幅度提升，花紋的線條遒勁、整齊、明朗，線形生動、簡練概括，體現出較強的繪畫性，再現了我國傳統繪畫藝術的表現手法，烙印著中國繪畫中的白描情趣，又包含著“簡筆”繪畫的韻味，乃是民間畫匠于有意無意間對形象“物質”上的“簡化”或“草

化”，以及熟後生巧的創新。圖 4 中的三彩剔花幾何紋罐（民國），鼓腹，肩部飾有放大誇張的卷草紋，腹部為抽象水紋，水波粗圓緊密，著實憨厚可愛，並從側面反映出人民與水之間不可或缺的生存關係。



圖 5 三彩剔花花卉紋四系壺 清代
通高 36.2cm，口徑 8.5cm，底徑 16.3cm
藏於界首市博物館



圖 6 綠釉刻花魚盆 民國

在裝飾紋樣的創作上，界首彩陶吸取了當地鄉土氣息濃厚的民間木板年畫的線刻表現形式，又融合了界首剪紙線面結合的特點，經過民間老藝人簡練而遒勁

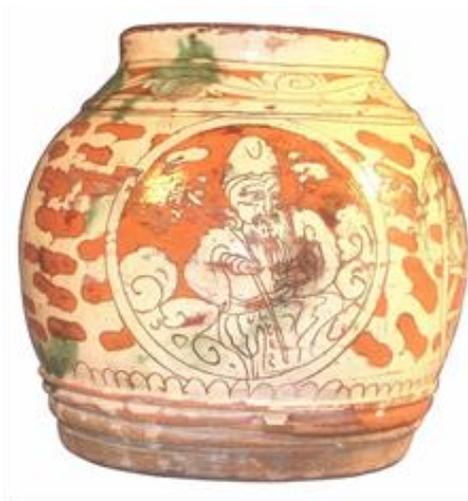


圖 7 三彩剔花開光“福祿壽喜”罐 清代
通高 26.1cm，口徑 12.8cm，底徑 20cm 藏於
界首市博物館

的筆觸，表現出生動傳神、變化多端的畫面。在裝飾題材上，可概括為花鳥、人物、抽象幾何和文字四種表現題材。清代中期之前，以抽象的花鳥魚蟲為主體紋飾的陶器占多數，內容豐富，有菊花、蓮花、牡丹花、梅花等各種植物和卷草，其中菊花是重中之重，使用得最多最廣。界首的民間藝人們通過將自然的形態進行歸納、比較、分析，抽出其內在的精神，表達他們對世界萬物中某些形態的理解，以及他們心目中的理想與希望，即生生不息，納福求吉，辟邪

禳災的生活追求，構成界首彩陶裝飾中抽象花鳥的主要文化內涵。這類紋飾表達

內涵的方式主要有兩種：一種是根據物象自身的品質或性格來隱喻人的某種高尚品格，或表達對其的讚美或喜愛之情，如圖 5 所示的三彩刻花花卉紋四系壺（清代），盤口束頸，肩部飾有四系和一短流，並刻劃有茴香瓣紋，腹部飾有纏枝菊花紋，上下間以如意雲紋，醬地白花，點灑綠彩，色彩豔麗。在界首人眼中，菊花總盛開在白花凋零之後，正值秋霜凌寒的季節，素雅堅貞，被賦予高尚堅強的情操，作為吉祥圖案在民間應用極廣。另一種則為取諧音，追求與吉祥俗語形不似但求音似的效果，如圖 6 中的綠釉刻花魚盆（民國），通體為翠綠的綠釉，主體紋飾為簡筆刻劃的肥魚穿梭在蓮藻水紋之間，簡樸又意趣橫生，“魚”、“蓮”分別取諧音“餘”和“連”，寓意“蓮（連）年有魚（餘）”。清代中晚期以後，表現民間戲曲人物題材的器物數量明顯增多，這與當地民間戲劇的發展密切相關，其高度的活躍性和普及性深深影響到界首民間匠人的生活觀及人生觀，尤以“刀馬人”紋樣最具地方特徵，此外，表現民間傳說中的“福祿吉祥”、“八仙”等仙人形象的陶器亦有所生產，都反映了皖北地區民眾的生活風俗和審美取向。如圖 7 為一件三彩刻花開光“福祿壽喜”罐（清代），直口，肩部飾有卷草紋，主體紋飾為抽象雲紋襯托下的四開光“福祿壽喜”神仙形象，圖中的白須老翁，慈眉善目，頭部隆起，一手拄著掛有葫蘆的鹿杖，一手托仙桃，有祥雲伴隨，以象徵長壽，為祝福之意。

從元代開始，陶瓷上以小說、歷史人物故事為題材的裝飾內容逐漸增多，隨著小說、戲劇在民間的盛行，于明清時發展到高峰，各類小說插圖、版畫、年畫、風俗畫等繪畫題材亦風行一時，私刻墨譜、畫譜廣為流傳，其中不乏出自當時繪畫名家之手的不凡名作佳構，刻版小說等書籍更是到了“無書不圖”的程度。它們不僅為民窯陶瓷繪畫提供了大量的、有意義的表現素材，同時也是民窯窯工們練習裝飾技巧的參考。這類裝飾紋樣之所以深受民間的喜愛，是因為：第一，對於識字不多的平民階層，線條描繪出來的繪畫性圖案通俗易懂，形式上也更加靈活、生動，且刻畫的大多是正義的、正面的人物，所以用圖畫代替文字不僅給人以美感，還能夠讓人們從懲奸除惡、忠孝仁義、因果報應等圖畫故事中得到暫時超越現實的快感，得到理解社會和安身立命的樸素智慧，從而表達出平民階層樸素的、現實的願望。第二，相對於官窯陶瓷而言，民窯器上的畫面題材內容選取



圖8 三彩剔花“包公鋤美”人物紋罐 民國
通高27cm，口徑13.4cm，底徑13.8cm 許國先
生收藏

得較為自由，民間藝人們能夠較多地表現與百姓日常生活相關的現實題材內容，甚至按照自己的意願去安排情節。對於平日廣受歡迎的故事戲曲圖畫更是信手拈來用於創作，並深受老百姓的喜愛。這些表現與宣揚禮儀道德和粉飾太平的士大夫意識有著本質的不同，體現出平民意識的自由。由此推知，界首彩陶表現的戲曲題材，如《周瑜打黃蓋》、《鋤美記》(圖8)、《三英戰呂布》、《西廂記》等，既滿足了美感的追求，又通過紋飾刻畫續寫著綿延不斷的人文精神，祈福盼子、延年益壽、忠孝廉

潔、懲惡揚善，對使用陶器者起教化作用的同時，也是界首勞動人民真情實感、生存狀態、理想追求最本原的自然流露和表達。

第三章 清末民初界首彩陶與民間文化

筆者認為，清末民初界首彩陶興盛的另一個重要原因，即該時期界首當地的民間文化相對活躍，在較為穩定的生活環境基礎上，為界首彩陶的發展提供了一個兼收並蓄、融合創新的人文土壤。因此，生長發展於界首的民間剪紙、木版年畫、漁鼓、戲劇等民間藝術均有所發展，它們不僅根植於相同的人文土壤，並且在成長過程中相互取長補短，不斷在其自身發展的過程中融入新的時代思想和藝人們新的創作題材和構思。由此可見，界首的各類民間藝術之間的共溶共生關係亦是影響界首陶器風格變化的主要因素。

第一節 界首彩陶與民間工藝美術

界首彩陶的素材根植於民間，其上裝飾紋飾往往為窯工隨性刻劃組合，造型構圖上則主要借鑒了當地的木版年畫和剪紙的表現方式，內容多是為人熟知的民風民俗、民間傳說、民間戲曲等。



圖9 安徽阜陽地區民間剪紙

摘自《中國民間美術全集 10·裝飾篇·剪紙篇》

界首彩陶的素材根植於民間，其上裝飾紋飾往往為窯工隨性刻劃組合，造型構圖上則主要借鑒了當地的木版年畫和剪紙的表現方式，內容多是為人熟知的民風民俗、民間傳說、民間戲曲等。據查，界首民間剪紙（圖9）流傳既久且廣，是淮北民間剪紙的代表，曾被文化部命名為“中國民間藝術（剪紙）之鄉”。它通過高度概括的簡潔線條來表現造型，運用意象的手法和約定俗成的視覺符號來體現主題、表達感情，呈現出表意取形的特徵，從而形成了不僅具有北方剪紙的粗壯有力，亦具有南方剪紙的精巧秀麗的獨特風格，且題材多樣，構圖豐滿嚴謹，深刻地影響了界首彩陶裝飾的線刻表現。而界首當地的民間木板年畫亦具有獨特風格，其製作工藝最初受到中國民間四大木版年畫之一——河南朱仙鎮木版年畫（圖10）的影響。因潁河上游的三大支流之一的賈魯河流經河南開封朱仙鎮，水運交通促進了木版年畫的交流和影響。界首民間年畫以傳統畫法構圖，畫面飽滿，佈局巧妙，人物形象簡潔或誇張，因刻工灑脫而表現出線條粗獷，風格古樸，但整體較朱仙鎮年畫更加細膩、工整。這兩種民間藝術形式廣泛地存在於窯工的生活中，並或多或少地影響著他們的審美觀念，隨之有力地運用在界首彩陶裝飾的創作中，體現出區域民間藝術的相容性。



圖 10 河南朱仙鎮木版年畫

摘自《中國民間美術全集 9·裝飾編·年畫卷》

尤為重要的是，清末民初時的界首民間戲劇逐漸活躍，達到發展高峰，各色各樣的戲班子紛紛在此爭奇鬥豔。因界首與河南省搭界，交通便利，交流頻繁，從而界首當地人的口音、生活習慣等與河南省境內相似，因而界首人大多喜歡看豫劇，戲班子也多從河南請來。在長期的戲劇文化交流過程中，河南豫劇與本土文化磨合相融，逐漸形成最主要的獨具特色的界首民間戲劇——“沙河調”。當時，生產陶器的田營鎮於每年的農曆正月十七、四月初一和十月十八舉行集會，附近村鎮的鄉親們都要來趕會以置辦一些生活用品。因此，每年逢會搭戲臺唱戲便成為界首當地的習俗。各種戲班子往往在會場的路邊搭建簡單的戲臺，經常著便裝隨性表演，“沙河調”便成為當時普遍表演的地方戲曲。它經常在露天臨時搭起的戲臺上演出，以表演武戲、“三國戲”為主。因民間藝術成本有限，缺少戲劇表演所需的戲服、道具等設施，便裝表演為普遍現象。因此在人群嘈雜的環境中，為了吸引觀眾的注意，其表演形成誇張、粗獷、強烈的藝術特色，並且語言通俗易懂，追求感情和氣氛的渲染，具有濃郁的地域特色和鄉土氣息，呈現出“村村鑼鼓響，處處戲文唱”³盛況。特別在清末民初，著名戲曲藝術家顧錫軒⁴

³朱廣宇：《界首土窯民間三彩釉陶考察報告》，載於《民俗研究》，2004年第1期，第75頁。

⁴顧錫軒（1875—1966年）乳名顧群，河南省鹿邑縣吳台鄉大顧寨村人。幼年隨父母乞討流落到界溝（屬安徽界首縣），13歲入阜陽土坡集科班學藝，拜張蠻子、喬正華、劉虎為師，主學紅臉（文武鬚生），19歲始出臺演出，不久便揚名豫東、皖北廣大地區。演出的主要劇碼有《寇准背靴》等。



圖 11 三彩刻花戲曲人物紋罐 清代
通高 29.8cm，口徑 14.5cm，底徑 12.6cm
藏於界首市博物館

及其女顧秀榮帶領顧家班的加入，大大促進了“沙河調”的發展。“沙河調”的表演曲目得以豐富多樣，表演設施也得以簡單置辦，視聽效果都得到加強，與其它地區的民間戲劇一起深受鄉親們的喜愛。此外，自唱漁鼓的界首藝人苗本林于清朝嘉慶年間發起的苗湖說唱會，定於每年的農曆六月六前後五天，將地方民間戲劇表演風俗推向界首境內外的大舞臺，並成為定例。從而吸引了大量本地、外地的說唱藝人及觀眾，逐步形成“無時不說，無處不唱，

無人不樂”的戲劇盛會。地方戲曲的繁榮豐富了界首彩陶裝飾的圖形及文化內涵，尤其是戲服、佈景、臉譜的表現樣式表現在彩陶紋飾中，既帶有地方戲曲的民俗特徵，又反映出民間藝人創作時的巧妙構思。由附錄二可知，飾有戲曲人物紋樣的陶器數量大大增多，內容豐富，真實地反映出界首民間戲劇的普遍性，成為清末民初時期界首彩陶藝術的一個重要藝術表現。例如圖 11 中的三彩剔花戲曲人物紋罐(清代)，主體紋飾為三國戲曲故事《周瑜打黃蓋》，左為受打護己的黃蓋，右為舉拳做打人狀的周瑜，綠釉點綴得恰到好處，人物造型誇張有節，變化有度；線條剛勁有力，疏密有致，適勁的線刻藝術把劇中的人物刻畫得栩栩如生。抒發了人們對英雄人物的敬仰之情，表達了人們對善惡美醜的道德觀。

第二節 界首彩陶與民間風俗

民風民俗的獨特性亦成為構成界首彩陶獨特魅力的部分之一。據界首市博物館館長趙冰老師介紹，淮北地區有嫁女陪酒的民俗風情。女兒出嫁時必懷中抱一瓶酒，寓意“懷抱平(瓶)安”，入洞房後要與新郎對飲一杯酒，寓意“夫妻長久(酒)”等。如此需求下酒瓶、酒罈的製作便有了銷路，而界首彩陶中恰以瓶、罐等盛酒器為精品。因此，此類器物的裝飾紋樣多以歌頌愛情，祝福婚姻美滿等內容為主，在人物刻畫上有《白蛇傳》、《西廂記》、《霸王別姬》等內容表現，以

借典故來影射現實生活中對幸福婚姻生活的嚮往和追求；在花卉刻畫上則主要表現為纏枝或連枝菊花、牡丹花，與古代愛情箴言“在天願做比翼鳥，在地願做連理枝”傳達著同樣的理念。可見當地的婚嫁習俗亦是界首彩陶在瓷器的衝擊下得以繼續發展並綻放出獨特藝術魅力的原因之一。

此外據悉，行業神崇拜是中國古代社會中一種比較普遍的民間信仰，因陶瓷業生產過程變幻多端，逐漸出現了自發性祈禱神祝的行為，所祈禱之神既可以是自然神，也可以是宗教神或其它民間信仰神祇。直到中國宋元以後，窯神祭祀活動在陶瓷業中普遍存在。對於陶瓷業的生產者而言，窯神崇拜是一種精神寄託和心理安慰，減輕了他們對於燒造失敗的憂慮和恐懼。因為古代陶瓷業生產成敗有很大的偶然性，人們為了燒出成功的、優質的產品，不得不仰仗於未知世界，求助於神明。而各窯場對應的祖師窯神不同，是祭祀者因直接受其惠而崇功報本，顯示出功利性的實用心態。所祈求的內容，既有窯業成功，也關係到個人安危：“身無他患，始終完成，是其禱也。”⁵朱廣宇在《界首土窯民間三彩釉陶考察報告》一文談到，界首陶業中蘆村的行業神被稱為“奶奶”，據當地老輩人介紹，奶奶是一位帶著三個孩子討飯逃荒至此的寡婦，她在朱窯村外找到了沙河邊上即今天的蘆窯村址，在一片荒灘上落了戶。因孩子姓蘆，她便被稱為“蘆方氏”。後來三個孩子長大成人，生息繁衍出整個蘆窯村。因此界首古窯尊其為“奶奶神”，過去亦有奶奶廟每年四月十八專門祭祀這位祖先，但經筆者實地考察（見附錄三）瞭解到，有關行業神的廟宇均未遺存下來，而有關“奶奶”的傳說亦很少有人知道，對“奶奶神”的信仰習俗現在也不再延續，因此，關於清末民初時期窯神信仰的問題現今無法考證，有待進一步挖掘。

傳統的時令節氣對於燒窯的影響也是顯而易見的。陶瓷生產有句俗話叫“七死八活九翻身”，即指七月以前燒陶一般都是淡季，到了農曆八月間，正處農村的收穫季節，各地客商都紛紛來購買陶瓷，銷售頓時轉入旺季，加上此時秋高氣爽，泥坯容易乾燥，窯工便把這段時間視為黃金季節，一直持續到農曆九月結束。又因界首自身獨特的地理位置，以及清末民初時的歷史條件，農曆八月後的旺季

⁵（明）朱元璋《明太祖禦制文集》卷一九《祭先陶神文》，張德信等編《洪武禦制全書》，合肥：黃山書社，1995年，第244頁。

銷售較之前一時期只能有過之而無不及，再加上當地村民自發地出境遊走兜售，在其傳承千年的傳統手工藝製作歷史上必然會出現生產高峰。

第三節 界首彩陶衰落緣由之檢討

在民國末期至建國初，深受群眾喜愛的界首彩陶一度景象蕭條，這門傳承千年的工藝走到瀕臨消亡的境地。原因是多方面的：1、史料記載，界首彩陶的銷路最初是以當地的沙河沿線為主，通過水路運往外地銷售。隨著交通運輸工具的日趨進步，界首彩陶的行銷路線也發生相應的變化，從陸路、水路並行到以陸路為主，運輸速度和數量都大大提高了。這促使陶器生產量必須大大增加，結果卻引起產品品質的下降，容易受到其他陶瓷產品的排擠，甚至被它們取代。2、民國末期至建國初，人們開始大量使用既方便又廉價的塑膠及搪瓷器皿，使用粗陶的民眾大幅度減少，界首彩陶的境外銷售市場逐漸失去優勢。3、1949年以前，自然災害對界首當地人民的生活產生極其惡劣的影響。潁河兩岸連年洪澇，糧食歉收，民生凋敝，在當時國民政府的苛捐雜稅和地主窯霸的殘酷剝削下，勞動人民更加無力購買生活日用品，也無興趣欣賞工藝品，界首彩陶逐漸失去本地市場的需求。這種情況降低了當地窯工們的生產規模，使得他們衣不蔽體，食不果腹，不得不放棄陶業另謀生計。4、建國初，因戰亂失去土地的窯工們又重獲土地，但因界首陶器屬於低溫釉陶，釉面含鉛量較大，燒制時對人的身體健康有損害。所以他們大多放棄陶業開始務農，致使當地燒制彩陶罐的人越來越少。

衰落之勢一直持續到二十世紀五十年代，僅剩的一小批制陶藝人以廬山義為代表在政府的支持下，組建了延續至今的界首工藝陶瓷廠，才真正地完整地將界首彩陶傳統手工藝保護至今。

結語

位於安徽西北部的界首市歷史發展悠久，文化底蘊深厚，當地人很早便開始燒制陶器。後來當地陶工吸取了唐三彩的釉色工藝，燒制出界首三彩刻花陶。經過一千多年的時間洗禮，至今仍綿延不息，倍受人們的青睞。它就地取材、粗料細做，突出審美與實用相結合的特點，以堅固耐用、美觀大方的特點為人們生活

提供便利。同時，粗獷古樸且簡潔的造型、線形生動並簡練概括的裝飾紋飾與對比強烈的釉色表現，體現了當地工匠們累年創作，實踐積澱的成果。尤其是吸收了民間木板年畫、剪紙等其它民間藝術形式表現風格的裝飾藝術，不僅再現了民間藝術強大的生命力，也反映了界首當地傳承千年的文化習俗，以及界首人敦實樸實的情懷和大巧若拙的審美意趣。縱觀界首三彩刻花陶傳統手工藝的發展歷程，清末民初時期是界首彩陶發展的一個高峰期，因戰亂等歷史條件和自然經濟逐漸瓦解等經濟條件，得天獨厚的地理位置賦予界首新的發展機會，民間生活活躍非凡，各類民間藝術均迎來短暫的發展高峰，它們相互影響相互吸收，極大地促進了界首彩陶的生產，尤其是市場經濟的發展，更推動了界首彩陶的銷售。這不僅在於界首彩陶具有濃厚的地方藝術特色，更主要的是它集中體現了我國民間藝術的精華，是研究中國彩陶藝術的發展和我國民間傳統文化的一個不可多得的珍貴的實物資料。

附錄一：

界首市的歷史沿革

西周時期，境北部屬陳國，南部屬沈子國。

春秋時期，魯定公四年（前 506 年），蔡滅沈子國，境南部自沈入蔡；魯哀公十七年（前 478 年）楚滅陳，境北部自陳入楚。

戰國時期，境北部由楚入魏，南部屬楚。

秦代，始行郡縣二級制，境北部屬新陽縣，南部屬寢縣，統轄於潁州郡。後分立陳郡改屬之。

西漢，漢高帝六年（前 201 年）改新陽縣為侯國，境北部屬之，後復為縣；漢宣帝地節四年（前 66 年）境中部置陽城侯國，旋廢；南部仍屬寢縣。同轄于汝南郡。

王莽篡漢，始建國元年（西元 9 年）改汝南郡為汝墳郡，改陽城為新安，改新陽為新明，改寢為閏治。

東漢，始行州郡縣三級制，境北部屬新陽侯國；南部屬固始侯國，後國廢為縣；中部屬汝陰縣。同轄于豫州汝南郡。

三國魏，境北部屬新陽縣，南部屬固始縣，同轄於豫州汝南郡。

西晉，新陽縣廢。境北部屬宋縣，南部屬固始縣，同轄於豫州汝陰郡。惠帝分汝陰郡置新蔡郡，固始縣改屬之。

東晉，境北部屬汝陰郡宋縣，南部屬新蔡郡固始縣，同轄於豫州。

南朝宋、北魏，境北部屬汝陰郡宋縣，南部屬新蔡郡固始縣，同轄於豫州。

東魏，境北部屬北揚州汝陰郡宋縣，南部屬豫州新蔡郡固始縣。

北齊、北周，北部屬潁州陳留郡陳留縣，南部屬豫州廣寧郡褒信縣。

隋代，開皇三年（583年）罷郡為州，境北部屬潁川陳留縣（後更名潁陽縣），南部屬沈州鮑陽縣。大業三年（607年）罷州為郡，北部屬汝陰郡潁陽縣，南部屬淮陽郡鮑陽縣。

唐代，貞觀元年（627年），廢潁陽，併入汝陽。武德初罷郡為州，天寶元年（742年）罷州為郡，乾元元年（758年）罷郡為州。境北部屬汝陽縣，南部屬沈丘縣，同隸屬於潁州（汝陰郡）。

五代，先後為梁、唐、晉、漢、周領地，縣境分屬潁州汝陰縣、沈丘縣。

宋代，開寶六年（973年）分汝陰5鄉置萬壽縣。境北部屬萬壽縣（後改泰和縣），南部屬沈丘縣，同轄于京西北路潁川（後改順昌府）。始置界溝鎮於現城區東北部，屬萬壽縣。

金代，境分屬泰和縣、沈丘縣，同隸屬於南京路潁州。

元代，境分屬泰和（後改太和）、沈丘縣，同隸屬於河南江北等處行中書省潁州。至元三十年（1293年）改屬汝寧府。

明代，境北部屬潁州太和縣，南部屬潁州，同隸屬於南京鳳陽府。城區西北部屬河南布政使開封府陳州沈丘縣。

清代，雍正二年（1724年）境北部改屬亳州太和縣，十三年改潁州為潁州府，境北部改屬安徽省潁州府太和縣，境南部改屬阜陽縣，城區西北部屬河南省陳州府沈丘縣。

民國時期，初，縣境大部屬安徽省淮泗道阜陽縣、太和縣。民國21年（1932

年)設阜陽專員公署，太和縣、阜陽縣皆屬之。民國 24 年于阜陽縣西部置臨泉縣，境南部遂劃入臨泉縣。民國 28 年城區西北部發展為皂廟鎮，屬河南省沈丘縣，與界首鎮、劉興鎮鼎立為界首三鎮。民國 36 年 10 月，界首、劉興、皂廟三鎮合併建立界首市民主政府。是年 11 月，境北部屬沈鹿淮縣(界首縣)，12 月南部屬泉陽縣。界首市、界首縣同屬豫皖蘇邊區行署二分區，泉陽縣屬四分區。民國 38 年 3 月，豫皖蘇邊區行署建制撤銷，境北部屬太和縣，中部(現城區)屬界首市，南部屬臨泉縣。同轄於皖北行署阜陽專屬。

附錄二：界首彩陶工藝來源

	唐三彩	遼三彩	宋三彩	界首彩陶
種類	低溫鉛釉陶	低溫鉛釉陶	低溫鉛釉陶	低溫鉛釉陶
年代	唐高宗時期至唐末 (約 649 年—907 年)	907 年—1125 年	960 年—1234 年	宋中晚期至今
胎質	白色粘土	黃砂胎	白色粘土	黃膠泥
燒造溫度	800°C	800°C	800°C	800°C 至 900°C
釉面特點	在色釉中加入不同的金屬氧化物，經過焙燒形成淺黃、赭黃、淺綠、深綠、天藍、褐紅、茄紫等多種色彩，多以黃、赭、綠三色為主。	多用黃、綠、白三色釉，不及唐三彩濃郁厚重，釉色混濁灰暗，無藍色釉，少見紅釉。	多呈黃、綠、白、褐等多種色彩，亦出現紅釉和醬釉，層薄而清麗。	呈赭紅、翠綠、土黃三彩釉面。
裝飾手法	堆貼、刻花、印花等，釉彩裝飾以抽象為特徵，將釉彩點染塗抹，經過窯變後刻畫填彩形成紋飾。	①類似唐三彩，用釉色流串、交融的窯變為裝飾； ②刻印和加彩相結合的方法，器物刻印花紋後根據紋飾填彩或隨意塗抹。	線刻、模印、浮雕	剔花、刻花
造型種類	亭臺樓閣、小屋、舟船、仿木制箱櫃、馬、駱駝、男女侍俑、武士俑、文官俑、胡俑等。	①中國傳統造型，同唐三彩； ②契丹民族獨有造型：杯口長頸、鳳首、雞形、雞冠壺等。	以枕、瓶、爐、盤、碗、盆、罐等器皿為主，亦有三彩俑生產。	多為罐、瓶、盤、壺、燈檯、燭臺、碗等。
用途	隨葬冥器、裝飾品、壁飾、壁畫等。	生活用品、裝飾品等。	主要作為日常生活用具。	生活用品、裝飾品等。
主要產地	西安、洛陽、河南鞏縣。	赤峰窯(今內蒙古赤峰市西南六十公里處的缸瓦窯屯)、林東南山窯。	南方以四川成都琉璃廠窯為主；北方以河北磁州窯、鞏義窯為主。	安徽潁河界首段南岸“十三窯”。

附錄三：界首彩陶的歷史分期及風格特徵

項目 分期	花鳥類紋飾 器物數量/ (個)	人物類紋飾 器物數量/ (個)	幾何類紋飾 器物數量/ (個)	鑄有銘文的 器物數量/ (個)	主要器型
北宋中後 期至明代 晚期	2	3	2	0	盆、罐、 瓶。
清代至民 國時期	25	19	4	6	壺、瓶、 爐、罐、 盆、燭 臺、香筒 等。
二十世紀 五十年代 至七十年 代末	14	14	0	4	瓶、壇、 罐、盤、 鼓凳、葫 蘆瓶、高 頸瓶等。

風格特徵	代表器物
<p>紋飾主要以吉祥圖案為主，無論是花卉亦或人物紋飾都表現得較為抽象，含有圖騰意味；人物刻畫略為稚拙，但整體描繪簡單卻不失生動。戲曲題材如《西廂記》已應用於紋飾創作中。三彩釉技術已得到熟練運用，並出現通體綠釉陶器。器型較為單調。</p>	 <p>三彩刻花紋盆，宋代，通高 14.9cm，口徑 35.5cm，底徑 14cm，藏于英國大衛德基金會博物館</p>
<p>器型逐漸多樣化，實用性增強出現了陳設品；在裝飾工藝上，刻畫、剔花技藝更為成熟，紋飾的具象性增強，主體紋飾中民間戲曲人物所占比重增大，且衣紋表現講究，五官表情更為具體，體現親和力，並以抓故事主要情節為表現重點；釉色較前期更為飽滿透亮，胎體更為圓潤規整，為界首彩陶製作手工藝最高峰時期。</p>	 <p>三彩刻花戲曲人物紋罐，1920 年，通高 29.8cm，口徑 17.2cm，底徑 8.5cm，許國先生收藏</p>
<p>器型逐漸複雜化，藝術觀賞性增強；建國後因生產技術提高，彩陶燒制以機械生產為主，胎質普遍規整細膩，釉色厚重均勻且純淨；裝飾紋樣以廬山義的“刀馬人”戲曲人物為代表，並形成地方特色。尤其是文革這一特殊時期則湧現了一批以紅色主題為題材內容的“文革陶”，陶瓷以褐、黃兩色為主，這與當時“紅光亮”的審美取向不無關係。</p>	 <p>三彩刻花工農兵人物紋罐，二十世紀七十年代，通高 37.6cm，口徑 12cm，腹徑 35cm，底徑 15cm，藏於界首市博物館</p>

參考文獻

- 01、中國矽酸鹽學會：《中國陶瓷史》，北京：文物出版社，1982年9月。
- 02、譚其驤：《中國歷史地圖集》，北京：中國地圖出版社，1982年10月。
- 03、安徽省界首縣文化局：《界首縣文物志》，阜陽：安徽省阜陽地區印刷總廠，1985年11月。
- 04、中央工藝美術學院：《工藝美術辭典》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，1988年10月。
- 05、蓋瑞忠：《隋唐工藝史》，臺北：臺灣省立博物館出版部，1990年1月。
- 06、界首市地方誌編纂委員會：《安徽省地方誌叢書·界首縣誌》，合肥：黃山書社，1993年7月。
- 07、鄧福星：《中國民間美術全集（10）裝飾編·剪紙卷》，濟南：山東教育出版社、山東友誼出版社，1993年11月。
- 08、呂勝中：《中國民間剪紙》（下卷），長沙：湖南美術出版社，1994年1月。
- 09、鄧福星：《中國民間美術全集（9）·裝飾編·年畫卷》，濟南：山東教育出版社、山東友誼出版社，1995年3月。
- 10、朱裕平：《中國唐三彩》，臺北：藝術圖書公司，1995年11月。
- 11、周京京：《界首彩釉陶器》，載於《文物研究》總第13輯，2001年10月。
- 12、李慕南：《中國文化史叢書·民間藝術》，開封：河南大學出版社，2001年12月。
- 13、楊永善：《中國傳統工藝全集·陶瓷》，鄭州：大象出版社，2004年12月。
- 14、張國標：《徽州文化全書·徽派版畫》，合肥：安徽人民出版社，2005年。
- 15、葉喆民：《中國陶瓷史》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年1月。
- 16、界首市彩陶研究會：《界首陶瓷》，合肥：合肥楓海印務有限公司，2006年7月。
- 17、方兆本：《安徽文史資料全書·阜陽卷》，合肥：安徽人民出版社，2007年4月。
- 18、高峰：《界首三彩刻花陶藝術手法探析》，載於《中國陶瓷》，2008年第4期。
- 19、齊彪：《陶藝的起源與流變研究》，濟南：山東美術出版社，2008年12月。
- 20、戴朝慶、崔琳：《安徽民歌200首》，合肥：安徽文藝出版社，2009年1月。

- 21、高峰：《界首彩陶的本原文化》，載於《文藝研究》，2009 年第 4 期。
- 22、任雙合、楊建國：《磁州窯畫譜》，北京：文化藝術出版社，2009 年 9 月。
- 23、許俊松：《安徽民間傳統工藝禮贊》，北京：北京師範大學出版集團與安徽大學出版社聯合出版，2010 年 7 月。
- 24、張卉：《中國民間美術教程》，重慶：重慶大學出版社，2010 年 11 月。

