

崇善寺位于山西省太原市迎泽区崇善寺街9号。崇善寺大悲殿为全国重点文物保护单位，寺内现存一座小型石塔，坐南朝北置于大悲殿月台东南角。据山西省佛教协会魏文星老师介绍，石塔系20世纪90年代人藏崇善寺，当时人称“唐灯”，安置时加了底座构件。2024年春，笔者对石塔作了现场调查，现作一介绍。

### 石塔形制

石塔原构件为砂石质，平面方形，通高188厘米，可分为上、下两部分。

上部为石塔主体，包括塔基、塔身和塔刹。塔基平面方形，边长60厘米、高14厘米。侧面每面雕刻壶门两间。顶部边缘雕刻覆莲瓣，每边8瓣，一周共28瓣。塔身高一层，由塔基、塔檐组成。塔基平面方形，边长38厘米、高33厘米。塔基前辟门，门洞为长方形，宽13.5厘米、高14.5厘米，“门楣”高8厘米，门洞上方饰高浮雕尖拱门楣，门楣高8.5厘米、宽17.5厘米、厚3.3厘米。塔室内部平面呈方形，进深22厘米、宽20厘米。塔基四面石壁厚7~9厘米。塔室内壁满布皴痕，无造像痕迹。塔室外壁每面各有2尊高浮雕人物立像，稍后作详细介绍。塔檐为四角攒尖顶，高23厘米，翼角之上原有浮雕造型，现已缺失，无法辨认。檐下三层叠涩，每层高2~3厘米，并向外挑出2~2.5厘米。塔刹由露盘、宝珠组成。露盘平面方形，顶部边长25.5厘米，底边内收，高9厘米。侧面刻仰莲两层，每层7瓣，一周共计56瓣。露盘顶部满面篆刻连珠纹。宝珠形似莲蕾，四周雕刻4层小莲瓣。宝珠直径20厘米、高18.8厘米，宝珠与露盘之间以水泥修补连接。

石塔下部由底座、短柱、托盘组成，高81厘米，平面均为方形。底座高29厘米、顶部边长34厘米、底部边长58厘米，中部呈圆弧形过渡。短柱为方柱，边长32.5厘米、高24厘米。托盘形状与底座相同，上下对称放置。托盘高28厘米、底部边长35.5厘米、顶部边长59厘米，中间圆弧部位雕刻仰莲纹饰。短柱、托盘为人藏时新配构件。

石塔为8个石构件上下叠置组合而成，自下而上依次为底座、短柱、托盘、塔基、塔室、塔檐、露盘、宝珠。

### 石塔造像

崇善寺藏石塔塔室由一整块石材雕凿而成，塔室前后左右四壁相连，无顶面、底面，呈中空状。塔室外立面每面有佛教题材人物立像2尊，塔身背面和两侧面造像皆高一矮。

正面(南壁)：西侧人物像头部残缺，上身袒裸，胸腹部及手臂肌肉发达，下身着短裙，两腿分开立于岩座，左臂置

## 山西太原崇善寺藏唐代造像塔

史君



崇善寺藏唐代造像塔近景及立面展开图

于身侧，右手上举至肩部，身体略向左倾，应为力士像；像高27.8厘米、宽12.5厘米、厚3.7厘米。东侧人物像头部缺损，下身着短裙，手臂肌肉线条不明显；肩部有一圈环状刻线，胸骨中缝有一道竖向刻线，腹部有一道横向刻线，三条刻线相接，刻画出了束甲甲；胸部圆隆，刻画的应是护胸甲；左脚踏高处，头略向右倾，双手置于腹前，应为天王像；像高28厘米、宽10.5厘米、厚4.3厘米。

右侧面(西壁)：南侧人物像为光头，身高略矮，左手置于腹前，右臂于身侧自然下垂；腿部可见左右对称斜向下的线条，刻画的应是搭配着下裙的袈裟衣纹，可能为比丘像；像高23.5厘米、宽7.8厘米、厚2.3厘米。北侧人物像头部顶部略残，左手置于腹前，右臂自然下垂，右手似持物，上身随肩部偏向右侧，头顶和胯部略向左偏，整体略呈“S”形，腿中部刻有一道竖向衣纹，身姿和腿部衣纹与胁侍菩萨相似，足下的台座清晰可辨，应为菩萨像；像高26厘米、宽9.5厘米、厚2.3厘米。

背面(北壁)：西侧人物像身高略高，光头，右手上举于身侧，掌中似托物，左臂自然下垂，自身体左侧向右下方有斜向衣纹，足下有台座，刻画的应是着袈裟的弟子像；像高25.3厘米、宽10厘米、厚3厘米。东侧人物像为光头，双臂自然下垂，刻有斜向衣纹，足下有台座，同样为着袈裟的弟子像；像高23.5厘米、宽7.5厘米、厚2厘米。

左侧面(东壁)：北侧人物像身高最矮，光头，双手于胸前合十，身形端正直立，未刻画衣纹，应为比丘像；像高20.5厘米、宽6.5厘米、厚2.5厘米。南侧人物像为光头，左臂自然下垂，右手上举于身侧，手中似持莲蕾，刻有斜向衣纹，足下有台座，同样为着袈裟的弟子像；像高23.5厘米、宽10厘米、厚1.7厘米。

崇善寺藏石塔8尊高浮雕造像中，有天王像1尊(南壁东侧)，力士像1尊(南壁西侧)，胁侍菩萨像1尊(西壁北侧)，弟子像3尊(东壁南侧、北壁)，比丘像2尊(西壁南侧、东壁北侧)。这里笔者将光头僧装人像，有台座的定为弟子像，无台座的定为比丘像。崇善寺藏石塔的3尊弟子像皆为斜向长衣纹，或为造像时刻意为弟子像设定的特征。

### 时代与功能分析

崇善寺藏石塔曾被称作“唐灯”，这样的时代和功能判断是否准确？

崇善寺藏石塔现存部分没有题记，无自铭或纪年。从石塔力士像、胁侍菩萨像的身形、姿态、服饰判断，力士像上身袒裸，下身着短裙，胸、臂肌肉发达，胁侍菩萨像的头、肩、胯呈“S”形姿态，具有盛唐时期的典型特征，时代为唐

代无疑。

现存唐代及唐以前的石灯有山西太原童子寺北齐时期燃灯塔，河北廊坊市唐垂拱四年(688)隆福寺灯楼，河北曲阳县北岳庙武周延载元年(694)石灯，山西长子县法兴寺唐大历八年(773)石灯台，黑龙江宁安市兴隆寺唐渤海国时代石灯等。这些石灯的灯室为仿木构建筑造型，平面为正方形或六边形、八边形，曲阳石灯四面四门，法兴寺石灯台四面四门，渤海国石灯八面八门；罗哲文先生1954年考察童子寺燃灯塔时记录：“灯室西、西北方向开有两个门，东偏北可能也有一个门，但门楣已风化塌下，无从辨认了”。灯室开辟多个门洞，是石灯的共同特点，门洞既是空气和烟尘进出的通道，也是光线向外照射的通道。而崇善寺藏石塔仅一个门洞，不符合灯台的使用设计要求，故笔者认为它不是灯台。

崇善寺藏石塔以塔室外立面的佛教造像为主要特点，尤其弟子像和比丘像最为独特。唐代造像塔中，外立面有弟子像或比丘像的，有实例如下：

山东历城神通寺唐四面造像塔(俗称“大龙虎塔”)，石质基座和塔身建于盛唐时期，塔身东、西立面各有2尊高浮雕弟子像，皆立于莲座上。

河南开封博物馆藏唐天宝十四年(755)造像塔散石，原应为塔身前石，左、右壁各线刻一比丘，手持经幡，左壁比丘朝右，右壁比丘朝左，由题刻可知分别为阿难、罗睺罗，为二弟子像。

河南新乡市鲁堡村百官寺唐开元八年(720)塔，塔身后壁线刻二比丘，右壁线刻一比丘，分别持长柄香炉、经函、麈尾，与左壁的供养人一同面向右侧。

河南新郑市荆王村东西双塔，塔身均为整石雕凿，西塔塔身左、右壁分别线刻二比丘，均朝向右侧；东塔塔身左、右壁分别线刻二比丘，左壁比丘朝向右侧，右壁比丘朝向左侧。

其中，新乡市百官寺唐开元八年(720)造像塔的3尊比丘像，表现的应该是某种供养仪式。历城神通寺四面造像塔、开封博物馆藏唐天宝十四年(755)造像塔散石中的弟子像，表现的应是弟子对佛的胁侍。

以历城神通寺四面造像塔、新乡市百官寺唐开元八年(720)造像塔为代表，有学者称这类塔为“龙虎塔”，有学者定义为“佛堂形组合式造像塔”。典型的龙虎塔或佛堂形组合式造像塔，塔身正立面通常有浮雕兽头、龙，门两侧有护法天王或力士，塔室由多块石构件拼合而成，后石前壁(即塔室内壁)雕有成组的佛教造像。

崇善寺藏石塔因体量较小，塔室系一整块石材制成，新郑市荆王村东西双塔也是同样的情况。三座造像塔塔室内都不见佛像。有学者称荆王村东西双塔塔室内空间雕有佛像，后被凿毁。笔者认为，整石雕凿的塔室内空间狭小，塔心室平面不过20厘米见方，难以在内壁雕刻造像。建塔之初很可能是于塔心室内置一尊佛像或一组造像。

崇善寺藏石塔与佛堂形组合式造像塔，应属于同一种类型，建塔造像的性质和功能是一致的，塔室内设置的应是佛像，塔室外立面的天王、力士、菩萨、弟子、比丘等，皆是对佛的胁侍和护卫，供养人的目的都是礼佛、供养、祈福。而崇善寺藏石塔后加的短柱等构件，与一般造像塔基座的形制不符，可能是后人按照灯台的形制，修复形成的复合样式。

## 东汉四面胡人画像石刻新认识

郑建芳



2009年2月，山东省邹城市文物局专业人员开展第三次全国文物普查田野调查时，在唐村镇前葛村发现一造型独特的方柱形石刻，四面刻有胡人画像。为防止石刻遭盗抢和损毁，普查人员将石刻运回文物管理部门保存，现收藏于邹城博物馆。目前国内发现四面胡人画像石刻数量较为罕见，具有较高的文物考古和历史研究价值。

石刻高0.45米，宽0.40米，厚0.27米。四面画像主体均为跪坐式人像，头戴冠帽，帽形高耸，顶部窄小呈尖状，底部宽大，面部长圆，竖长大口，双眉突出，眼窝深凹，眼珠凸起，鼻梁高挺，口部微张，双臂弯曲，拱手交于胸前，下身及腿部简略，似为跪坐。其中，较宽的两面人物头部两侧均有两只猴子向上攀援跃动，猴子刻画清晰，面部呈三角形，活灵活现，栩栩如生。

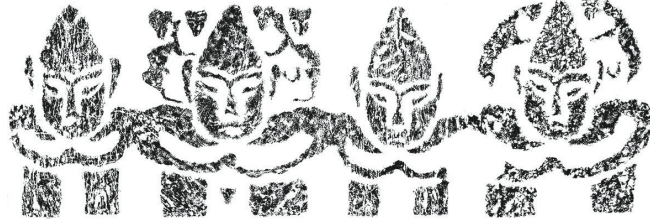
从石刻人物外貌和特征上分析，高鼻深目，头戴尖帽，拱手跪坐，应是胡人标志性的体貌和形象特质。“胡”作为北方民族的称谓最早出现于战国时期的“胡服骑射”，《战国策·赵策二》有赵武灵王“胡服骑射以教百姓”“寡人胡服，且将以师”的记载；《史记·赵世家》有赵武灵王十九年(前307)“遂下令易胡服，改兵制，习骑射”的记载；《资治通鉴·周纪三·赧王上》有周赧王八年(前307)赵武灵王“与肥义谋胡服骑射以教百姓”“始出胡服令，而招骑射焉”的记载。赵武灵王冲破世俗观念，在大臣肥义的鼎力支持下，力排众议，励行改革，颁布法令，推行短衣窄袖胡服，教练骑马射箭战术，并身体力行带头穿胡服上朝会见群臣。秦汉时期，胡人最初是对北方游牧民族匈奴的称呼，西汉著名政治家贾谊《过秦论》载，秦始皇命蒙恬在北方修筑长城，戍守边境，使匈奴退却七百余里，致使“胡人不敢南下而牧马，士不敢弯弓而报怨”。《汉书·匈奴传》载，匈奴单于狐鹿姑派遣使者给汉朝的书信中提到“南有大汉，北有强胡。胡者，天之骄子也，不为小礼以自烦。”匈奴自称胡，匈奴单于自认为与中原大汉天子齐名。后来，随着汉朝与西域诸国交往的增多，胡人又成为专门对西域的称呼，汉人称西域为西胡。《说文解字·邑部》：“鄯，鄯善，西胡国也。”《汉书·西域传》：“鄯善国，本名楼兰。”《说文解字注》：“鄯善，逗。西胡国也……言西胡以别于匈奴为北胡也……鄯善国本名楼兰……元凤四年……更名其国为鄯善。”西域之国楼兰，汉昭帝元凤四年(前77)，更其国名为鄯善，又称作西胡。关于胡人的容貌描述，《史记·大宛列传》载：“自大宛以西至安息……其人皆深眼，多须髯，善市贾，分争珠。”《汉书·西域传》又载：“自宛以西至安息国，虽颇异言，然大同，自相晓知也。其人皆深目，多须髯。”关于胡人的尖帽，曾在古代西域一带广为流行，其多以毛毡和兽皮做成，帽顶呈尖状。战国以后，历经秦汉，戴尖顶帽的胡人形象逐步成为西域域外各族的程式化标志。当代著名秦汉史研究者邢义田先生认为，尖顶帽为胡人服饰上最主要的特色。至此，高鼻、深目、多须、尖帽作为一种明显的代表性文化符号，被人们一直沿用下来，成为区别胡人和汉人不同形象特征的标准依据。

从石刻画像造型和用途上分析，四面胡人画像石刻属于陵墓石刻或祠堂石柱的建筑构件，胡人形象应是供主人役使的仆从或仪卫，彰显着墓葬或祠堂主人的尊贵显赫地位。根据石刻出土地点、造型及体量大小判断，胡人画像不会单独立于地下墓葬或立于地面祠堂，是墓葬内画像石柱或地上祠堂画像石柱的部分残段。胡人画像的跪坐式姿势，是胡人在现实社会中所扮演角色的体现，被赋予了特定的象征意义。两汉时期，自汉武帝时，汉朝与北方匈奴之间进行了长达多年的胡汉战争，胡人作为战败方成为战利品屡见不鲜，对于这些战争俘虏的处置，《史记·汲黯列传》记载了西汉名臣汲黯与汉武帝的一段对话：“臣愚以为陛下得胡人，皆以为奴婢以赐功臣死事者家；所虏获，因予之，以谢天下之苦，塞百姓之心。”由此可知，汉代对于俘获的匈奴人，不论贵贱一律作为奴婢赏赐给从军死去的家属，并将虏获的财物即便送给他们，以此告谢天下人付出的辛劳，满足庶民百姓的愿望。胡人奴仆形象自然成为两汉时期比较流行的一种画像题材，这也反映了当时社会阶层拥有胡人奴婢是值得炫耀、引以为豪的事情，同时也表达了当时人们祈求天下太平、社会祥和、百姓安康的社会现实。

从石刻图像组合和寓意上分析，四面胡人画像石刻人物两侧各有成对出现、祥瑞活泼的猴子向上攀援跃动，寓意官运亨通，健康长寿，寄托了墓葬或祠堂主人及其后代的美好愿望。胡人和猴子形成组合关系，这种图像内容较其他瑞兽题材数量偏少，研究资料不多见。猴子在中国古代传统文化中，代表着聪颖、智慧，具有多元的象征意义和丰富的文化意蕴。由于猴与侯谐音，猴的形象也常被文人士大夫赋予了封侯的吉祥寓意，表达了人们期望通过加官晋爵，追求功利禄的愿望。侯为中国古代的爵位之一，《礼记·王制》载：“王者之制禄爵，公、侯、伯、子、男，凡五等。”《孟子·万章章句下》载：“天子一位，公一位，侯一位，伯一位，子、男一位，凡五等也。”古代以五等爵禄分赏臣属，拜相封侯、官运亨通、高官厚禄是人们普遍追求的人生目标和价值取向。猴子还被喻为人类圣祖，视为健康长寿的象征，晋代典籍《抱朴子》载：“人君者，猴也。猴寿八百岁”。从此，猴与长寿联系在一起，又被注入了更多的神秘色彩，成为人们追求健康长寿、美满幸福的重要组成部分。

从石刻雕刻风格和技法上分析，胡人画像在画面处理上采用四面独立呈现画面的形式，不拘泥于细节的刻画，采取粗线条粗轮廓、简单整合的整体造型，使物象显得古拙厚重、浑然一体，具有一种朴拙之美，这正是鲁西南一带汉画像石装饰艺术的特点，也是封建王朝上升时期生机勃勃的精神面貌在艺术上的反映，极具时代特色和地域特色。画像在雕刻技法上采用平面浅浮雕形式，先磨平石面，次刻出物象轮廓，再刻出细部内容，然后剔去轮廓线外不需要的空间部分，将图像立体化突出，这种雕刻技法属于东汉和帝到献帝时期。因此，四面胡人画像石刻的年代应为东汉和帝到献帝时期(89—220)。

邹城四面胡人画像石刻，被汉代工匠以刀代笔，精雕细琢，运用夸张变形手法，加以独特艺术表现，凝成永恒瞬间，在坚硬的石面上塑造了独特精彩的四面胡人艺术形象，再现了真实直观的汉代胡人面貌图像特征，弥补了史书文献记载的缺憾不足，是解读汉代胡人形象的重要图像学依据和可靠史料。它的面世，也是汉代山东地区陵墓或祠堂设置胡人形象的又一代表性实物力证，为进一步探讨研究胡人画像相关问题增添了不可多得的珍贵资料。



民国初期，军阀混战，瓷都景德镇瓷业现衰之势。但以“珠山八友”为代表的民间陶瓷艺术家异军突起，在困境中力挽狂澜，为瓷都景德镇瓷业书写了浓墨重彩的一笔。

“珠山八友”实际上是一个文化流派的象征，而非仅指八个人，主要代表人物有王琦、王大凡、汪野亭、邓碧珊、毕伯涛、何许人、程意亭、刘雨岑、徐仲华、田鹤仙等人。景德镇地区制瓷历史悠久，瓷业技术积淀深厚，聚集了大量人才。民国时期景德镇御窑厂衰落，致使优秀人才流落民间，因此民间陶瓷艺术异军突起，“珠山八友”就是其中的代表人物。他们以瓷入画，以胎为纸，汲取中国传统画、同时代文人海上画派的营养，讲究笔法、墨韵、色彩，把诗、书、画、印与制瓷工艺完美地融为一体，图绘浓艳俏丽，光彩传神，成功地将传统文人画移植到瓷板上，成为中国陶瓷史上的一朵艺术奇葩。以下简要介绍几件江西省博物馆馆藏“珠山八友”精品瓷器，并对其艺术风格、技法来源等予以浅析。

**王琦粉彩人物纹兽耳瓶(图1)** 瓶高23.5厘米，口径6.1×5.3厘米，底径8.5×7.1厘米。瓷瓶唇口，短颈，丰肩，扁圆下敛，圈足先外撇后内收，肩上堆塑两兽耳。口沿饰以蓝彩绘回纹和如意云头纹，颈部和圈足上饰以蓝彩绘变形莲瓣纹和连续回纹。双兽耳也饰蓝彩，腹部两面均以粉彩描绘。正面绘秋林落叶纷纷，昏鸦栖于枯林上，一派萧条苍凉之感，背面绘一罗汉正在蒲团上打坐。正反两面均有题记，底有“陶陶斋”印款。

王琦(1884—1937)，字碧珍，号陶述散人，斋名陶陶斋。1901年到景德镇后，向邓碧珊学习陶瓷绘画艺术和人物绘画艺术，后又学习钱慧安的绘画艺术，1916年浮梁知事程安赠王琦“神手艺术”一匾，从此声名鹊起。1916年王琦、王大凡赴上海参观海上画派画展，接触扬州八怪，尤其喜欢黄慎在人物画中以狂草笔法作画的画风。王琦经历独特，捏过人像、雕塑、画过瓷像，在陶瓷创作中率先使用西洋画技法，形成以写意笔法画衣纹的画风，给景德镇陶瓷艺术带来了一股清新的空气。1928年王琦与一些相知瓷画家组建“月圆会”，为“珠山八友”之首。

**汪野亭百花地开光山水纹瓶(图2)** 瓶高35厘米，口径9.3厘米，底径8.6厘米。瓷瓶撇口，长颈，长圆腹，底内凹，除腹部两个圆形开光外，全器均为酱紫色上绘粉彩百花纹，前面开光内饰汪野亭所绘的粉彩山水纹，题“秋江归渡。传芳居士野亭平”。

汪野亭(1884—1942)，字平，号传芳居士，江西乐平人。早年在鄱阳拜张晓耕、潘甸宇为师，仿明代画家沈周和清代画家王石谷的绘画艺术，逐渐形成清新、雅丽的绘画风

## 江西省博物馆藏「珠山八友」精品瓷赏析

万水标



图3

格，他作画神速，被王琦称为“汪快手”。他把浅绛山水加以粉乳化，一改过去瓷板山水呆板单调的不足。所创立的汪派瓷画艺术对后世很有影响，成为名噪一时的青绿山水画家。

**毕伯涛粉彩花鸟纹桌屏(1套4块,图3)** 屏纵19厘米，横12厘米。四幅组成一套桌屏。分别绘“秋风吹的黄花放，金鸡喜唱太平歌”“寒汀雁落，芦苇清秋”“飞花有意能留客，啼鸟多情解唤人”“日高未起鸟呼梦，春晚不归花笑人”。

毕伯涛(1886—1962)，名达，号黄山樵子，清末秀才。祖籍安徽歙县，寄居鄱阳。早年师从鄱阳画家张云山，旅居景德镇后专攻粉彩，擅长翎毛花卉。在景德镇陶瓷绘画界以金石、诗、书、画、做视瓷坛。

**程意亭粉彩花鸟图瓷板(图4)** 瓷板纵38.5厘米，横24.5厘米。瓷板绘几杆竹鸣孤鸟，数朵野菊傍石旁，画面构图疏松，所画鸟儿生动自然，运笔设色精到。左上题：“六扇纱窗都不闭，让他青到读书来。意亭氏画”，下有“程甫”印。

程意亭(1895—1948)，名甫，字体孚，斋名佩古斋，别号嘉山樵子，江西乐平人。1911年入鄱阳江西瓷业学堂图画班，师从张晓耕、潘甸宇，后赴上海，拜上海浙派画家程璜生门下。工习花鸟，作画构图独特，运笔传神，既注重写实，又善于夸张，擅长粉彩花鸟瓷画，用笔着色出入于蒋南沙、恽南田之间。风格苍劲，用笔细巧，善于渲染禽鸟羽毛的绒棉质感，融壮美与柔美为一体。画面清新洒脱，成熟而完美。

**刘雨岑粉彩花鸟挂镜(图5)** 挂盘高21厘米，口径21.8厘米，底径12.7厘米。盘内绘倦鸟双栖于纤细的树枝上，顾盼回首，含情脉脉。以细腻生动的笔法将蓬松的鸟羽及茂叶繁花表现得淋漓尽致，整个画面设色雅致。

刘雨岑(1904—1969)，原名玉成，后改雨岑，雨诚，斋名瓷庵，别号澹湖鱼，六十岁后雅称巧斋。安徽太平人，客居江西鄱阳。15岁就读于饶州江西省立第二乙种工业学校，为潘甸宇的弟子，1922年到景德镇，擅长陶瓷粉彩花鸟。中年深得任伯年、新罗山人的绘画艺术精髓，形成清新雅丽的绘画风格。

**田鹤仙粉彩梅花图案文具(1套10件,图6)** 文具一套十件，包括曲形墨床、四方水盂、方形印泥盒、书卷形臂搁、方形笔筒、四足鼎式熏炉、山形笔架、长方形砚盒、印章盒、瓜棱形香炉。均绘梅纹，或红，或白，或绿。梅干虬劲，梅蕊盈闹枝头，配上优美的诗词题记，整套文具极富诗情画意之韵味，为案头之雅品。体量较小，如曲形墨床，高2.6厘米、长9.8厘米；四方水盂高6.5厘米、口径2.7厘米、底径2.7厘米；方形印泥盒高4.5厘米、口径



图4

7.2×7.2厘米、底径3.5厘米。田鹤仙(1894—1952)，原名田世青，后改为田青，字鹤仙，号荒园老梅，斋名古石，浙江绍兴人。受聘江西省瓷业公司夜校教员。先攻山水，后改画梅花。其绘画艺术以梅花独步画坛。鹤仙的梅花，深得元代画家王冕的精髓，其竹杆似断非断，节节相连的用笔及构图无处不体现王冕的绘画精神，“珠山八友”发起人王大凡赠有“山水清浑成一格，梅花作出更无双”的赞誉诗。

“珠山八友”的瓷作虽从题材到画法不尽相同，但亦有共同特点。在技巧上，继承了景德镇陶瓷的优秀传统，风格工整，技巧精湛，色彩丰富；在内容表达上，深受徽州文化、海派文化、“扬州八怪”等流行艺术的影响。他们通过新粉彩的形式将文人画融入陶瓷艺术中，表达自由的人文审美情趣与艺术追求；他们的作品一改御窑厂时期的呆板风格与浮华堆砌，不趋炎附势，注重感受与灵性，倡导个性，排斥工匠气。

“珠山八友”的作品至今仍被视为珍贵的艺术品，深受市场及收藏界的喜爱，乃至深深影响了后来乃至当今的陶瓷艺术发展。“珠山八友”瓷在当时风行的原因何在？二十世纪初期，景德镇的陶瓷以粉彩瓷为主导，达官贵人纷纷以雍容华贵、炫耀工艺、堆砌画工的粉彩瓷互相攀比，陶瓷艺术缺乏艺术创新和精神内核。彼时皇室衰落，经济困顿，御窑厂关闭，景德镇陶瓷业陷入困境的同时开始自救，地方开始成立瓷业美术研究社，以“珠山八友”为代表的陶瓷艺术家们，另辟蹊径，将文人画的技法与审美情趣融入坯上彩绘，提高了陶瓷的艺术品位，为陶瓷业注入了新的活力。这种瓷艺流派被称为“新粉彩”。

新粉彩源于“珠山八友”对传统粉彩画法的大胆改造与创新，工艺上，充分考虑瓷画这一特殊载体在陶瓷烧成后的效果，不拘泥于胚胎画；技术上，其笔法、设色均借鉴于中国传统绘画，风格多样，山水、人物、花卉都栩栩如生，一改前朝的呆板浮夸，在弘扬陶瓷艺术的基础上又结合了文人画“画中有诗，诗中有画”的艺术特征。九宫格画瓷像、落地粉彩画人物衣纹、水点碧桃花稀开花瓣，都是这一时期的革新技法。这种兼容并蓄，勇于改良的风格大大拓宽了瓷艺的艺术范畴，通过影响人们的审美情趣，让社会各个阶层人士均能受用。突破常规，破旧立新，这就是“珠山八友”代表的中国陶瓷艺术成功的秘诀，也是现当代瓷业可借鉴的宝贵经验。