

## 一章 品类概说

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

### 1 比类益智说瓷鉴

古瓷分类法，每因论说立场而异。如由鉴古眼光看，有分传世古、出土古；或因功用以区类，又别以祭器、明器、用器。等等。

事得比而有其类，此编遂先依据窑艺特点相较分类，叙说青瓷、白瓷之大宗，又及诸项单色釉器、窑变釉器及釉下彩、釉上彩等品种。再者单色釉因烧成窑温不同，还分高温色釉、低温色釉。及釉上彩因彩料质地相差，又分硬彩、软彩、珐琅彩等。乃由此概括瓷艺发生发展之大凡及导言通鉴之要领，以为后文铺垫。然后又涉官窑民窑各所擅长，以及祭器、明器渊源有自，此皆瓷学常识。

清代章学诚《文史通义》：“知事物名义之杂出而比处也，非文不足以达之，非类不足以通之。……故学者之要贵乎知类。”达士旷见也。

右图：宋代青白瓷塑葛仙翁伴鹿。



## 2 青器美物之创生与分期发展

盖美化器物之动机，乃本乎人类天性嗜好，《荀子》：“若夫目好色，耳好声，口好味，心好利，骨体肤理好愉快，是皆生于人之情性者也。”其言正可衍说。又古印度神话或曰：湿婆毁灭宇宙，梵天睡醒不见美事物，于是重造世界。则更见爱美为神、人本性，亦几为事物之原创力。至若瓷艺创生，也显然缘于应用之同时，犹好其润凝含青之美色耳，又兼其色泽类似高贵青铜器。

瓷器始造，未有先于青瓷的，而青瓷归宗，又非越窑莫属。越窑“晋缥”告青瓷功成，从此瓷品美观宜用，俦俦铜器、漆器而登雅堂。越窑的技艺由是日进，至晚唐五代更有秘色瓷出品，美奂精致，珍同金银器。且秘色釉或微含青绿，有几近白瓷者，南方还原焰白釉窑艺之门径亦由此开焉（参见第三章、四三章）。

青瓷于宋代也盛于北方，汝窑、钧窑、耀窑尤著称；而南宋官窑及哥窑、龙泉窑亦后起越窑更超迈之。至此瓷品已足以取代铜器、漆器，成为日常皿具佳选，直到近代。举凡晋、唐、宋之上古青瓷，釉色呼应窑焰多生变化，向无恒态，其呈色既为品藻优劣之依据，又称洞鉴真贋之关键。

明朝及清三代景德镇，尝奉宋代青器为模范，拟作不辍，唯其技艺革新，以至呈色渐趋一致，不再青、缥幻变。是故余谓青瓷大略以元代为界，分上古、中古两群，面貌相异，而后者亦可归于中古彩瓷时代之单色釉类；溯上古青瓷而前，笔者则划为高古釉陶、远古彩陶两时期。其中高古釉陶曾有仿青铜“明器”之举，遂影响青瓷甚多，事详后文。

下图：商周耳盃（著者藏），乃高古釉陶之属类，后来越窑青瓷由此而发展、创生。并见晋青瓷唾盃（著者藏）。二者之烧结、光色互见参差。



### 3 上古白瓷依窑焰、釉质 分南北窑口、别古今真伪

唐代瓷艺南青北白，北方白瓷出邢窑、巩窑，及定窑虽著于宋，实则也起于唐。余推北方白釉之匠意启自遮掩胎色之白垩化妆土，以致成熟作品釉面，便往往失透致密有似胶漆（穴过烧者也可呈硬亮玻璃光泽）。白垩贫铁，经氧化焰不呈异色，由垩土涂层演进之北方白釉，即以此种窑艺见特徵。

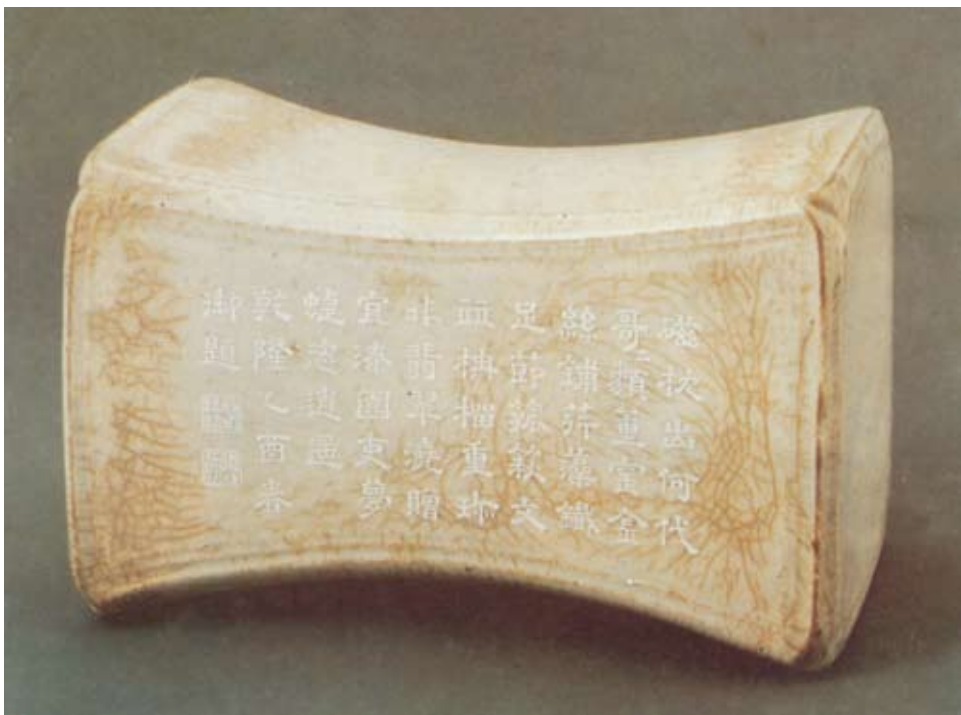
另者南方白瓷，其主流乃由还原焰青瓷蜕变，彼青釉所含铁份未充分还原呈色，或釉中铁份等减少，则青器可现“米灰”、“月白”，晋代越器已有见焉。尤法门寺晚唐秘色出土，世人曾诧异如何有色淡几类白瓷者，或疑为产自北地，然而实属越窑青瓷

所演化也，故其釉质亦一如青器半透莹润似脂玉（青釉欠烧也可呈失透哑光状）。

脂玉质微青白釉之製艺，影响南方窑事深远，及至元人尚白，器采南方景德镇出产，恰其还原焰白釉脂润含青半透，正宜釉下彩绘，遂引发青花、釉里红勃兴，大行于天下。景德镇在晚唐、五代尝追随越窑，青瓷、白瓷并烧，产品曾誉“假玉器”；至宋代渐改烧青白瓷，及元代复以白瓷著，皆就变而从时好故。

景镇青白瓷釉料中的草灰所含磷、钙，经高温可呈幽明之淡青，若减少其灰份复有助于还归白色；此理资以三反，则南方白瓷、青瓷、青白瓷真鉴之妙奥亦庶几可窥。

下图：五代或宋南方越窑白釉瓷枕，还原焰釉面半透微含灰青。



#### 4 元明釉下、釉上彩瓷鉴别，合观彩、釉等项易切证

元青花隽拔超卓，然溯先源，其始也简。如扬州唐城遗址所见“唐青花”，至原朴矣。而釉下彩之先迹，更可推前至晋青瓷，其时青器有在釉上点饰褐斑，为世所熟知；然更有釉下褐彩者，是近年新发现，乃类虽微而可以喻大者。唐代还有釉下褐绿彩瓷出产，为湖南长沙窑造。然该窑製器多质粗不耐赏。

釉下彩而艺冠天下并大用流行者，舍景德镇青花瓷未能有。盖唯镇窑之白瓷，胎洁釉润微青，最与釉下钴蓝彩料相映成趣尔耳。衡以大局，彩瓷时代自元青花盛产，方告其来临。至若元青花创製则可谓“无巧不成”，其相关唐代之钴料进口，及南宋织布之蓝印蜡染，及阿拉伯美术之贵尚蓝白，及元代“色目人”之执事外贸，诸端一时凑齐故尔。

青花既面世，后人每以钴料呈色、绘笔功力、窑艺成败等，诸端合观论其高下，于是数元季、早明、清初镇之所造，鼎峙而

三，其他则等而下之。若釉里红，自与青花通家连类，发展史亦大率随青花者。

釉上彩，固亦由早期青瓷褐斑见端倪。随后唐代产三彩器，然不供日用，且为陶胎，归之彩陶，不全与彩瓷并称。又宋代吉州窑玳瑁斑与磁州窑红绿彩之类，尚属小品未数大宗，此因宋人崇简淡，尚原色，是以彩瓷未曾扩展，非贫于此技也。至明代镇窑製瓷风流天下，釉上彩更进步空前，此际五色图饰既投时好，景镇白瓷又与鲜彩相得益彰，时机事理相楔，其功故遂大成。

后人依釉上彩料质素分有硬彩、软彩。硬彩盛于明。硬彩中又因施彩手法分斗彩、填彩、五彩。斗彩乃喻釉下青花与釉上彩色相逗，五彩则指纯白瓷器加绘五色彩者。斗彩向以成化窑为尤精，五彩则历数明季清初为盛。斗彩、五彩鉴别虽较繁琐，然易切证，是因胎釉、型制、作工之余，彩料之品质、烧成，图绘之形象、笔法，皆可为鉴助，诸项兼并合观，虚实可考矣；而青花、釉里红之画片鉴定，相通此理。

下图：明代成化窑斗彩花蝶纹盃一对。





## 5 清代珐琅彩、粉彩得国画精要，遂宜参以绘艺为选择

珐琅彩瓷皿，精美绝伦，非但为清官窑韵物，亦冠历来之彩瓷。瓷绘珐琅彩起初用进口颜料，调油涂画，烧成色彩丰富，光泽悦目，质素高贵，且纹饰细致生动，甚称雅丽。清宫由是自製彩料，扩充产品，造艺更臻极境。此物曾深锁宫禁，鲜为人知，以致一度以“古月轩”歧称名重于藏界；而翻案文章窃意郭葆昌说近是，道其原委能通情达理（详后文）。

雍乾两朝之珐琅画多摹国画名作，雅逸耐赏，由是传说皆出当时画坛名家手笔，则属附会攀缘；今依清宫档案，即可证其画手概为造办处蓄养（新《中国陶瓷史》有详）。唯宫内艺人不谙西洋画技，故珐琅彩凡涉洋画多光艳而乏于艺术。

瓷胎珐琅器之彩料、画技、款字几项，后仿都难为；并所选素白器坯极精，此端亦为甄别所依重。

清三代又创粉彩，与珐琅彩两相辉映。粉彩由珐琅彩衍生，也曾用油调彩料，更并用水粉，以便晕散渲染；因其观感柔丽粉洁，于是曰粉彩。近人遂将斗彩、五彩与之并举，且以硬、软彩相对而言。

雍乾粉彩图绘承继珐琅瓷画，复开拓新题材，其大局灿炳可观。但此软彩（即粉彩）至嘉庆已衰。唯晚清有江西画家一族，用粉彩画瓷板等，以为生计，彼于术业有专精，成绩卓然，世誉珠山八友者即属之，其作品笼统而称新粉彩，此抑软彩之复兴欤。

珐琅彩、粉彩、新粉彩，皆可参以绘艺为鉴别、甄选。

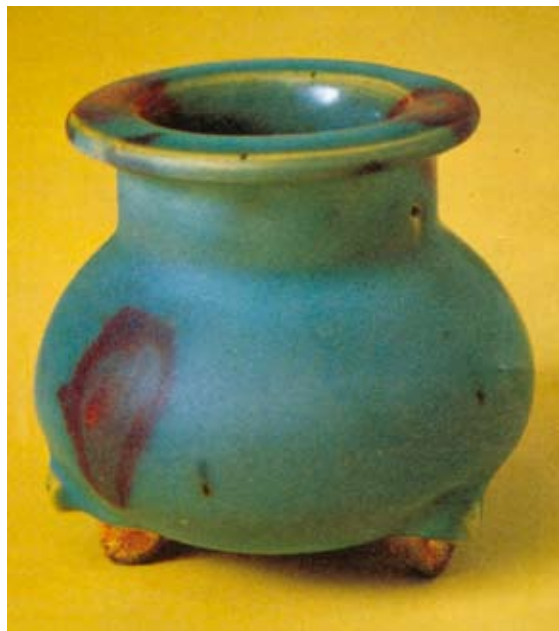
上图：清代雍正窑粉彩雅聚图笔筒，图饰的文艺内蕴丰饶。

## 6 单色釉鉴照 不妨援据窑艺原理

瓷艺演进，由青瓷而白瓷而彩瓷，固为  
主流，然也有旁支，即由青瓷派生黄瓷、褐  
瓷、黑瓷诸种。另红瓷、绿瓷，尤可视为纯  
色釉奇创巧製。

青瓷呈色主要缘铁份之还原，若窑中还  
原焰未足，或减少釉中铁份等，釉色可显如  
米灰、月白，南方白瓷之主流即由此肇端。

又如青瓷烧毕封窑不严，窑焰使铁份二  
次氧化，则釉色返黄，而黄瓷由此启发。复  
若改变窑焰、釉料，加重铁份氧化逞色，于  
是由黄而褐，由褐而黑，则褐瓷、黑瓷之产  
生，原理咸同。



至于绿瓷、红瓷，绿者铜之氧化  
呈色，红者铜之还原呈色，比类青瓷  
之于黄瓷，异门而通义；唯红、绿二  
色，难以烧成。

上古之黑瓷，口沿常显褐紫，清  
造郎红，底足又每含绿意，皆本窑器  
各部位经受还原或氧化焰程度不等、  
而呈色无常之理以致。依此推类，单  
色釉鉴照，便参验有所依据；如此认  
识既深，取舍之际胆力自出。清初叶  
燮《已畦集·原诗》：“大凡人无才  
则心思不出，无胆则笔墨畏缩，无  
识则不能取舍，无力则不能自成一  
家。”集瓷之理正自仿佛。

左图：晋越窑鹰饰盖罐，其釉面  
因二次氧化而返黄，后世黄瓷窑艺即  
缘此类现象启发。上图：元钧釉发色  
为氧化铁与氧化铜之还原。

## 7 一道釉器有见窑变、描金

纯色釉（即单色釉，也称一道釉）之美饰，若白瓷最宜彩绘，其他深色者，又以窑变、描金为适。青瓷窑变始于宋钧，其釉料中并含铁与铜，铁份还原呈青，铜份还原呈红，且幻化一无衡态；而其中数官钧技高，作品青红相间，汗漫弥散，其妙韵历千载罕有比美。

宋代文籍不载“钧窑”，然当时所谓“定州花瓷琢红玉”者，吾意即可能属“钧”；“花”指“夹花”，青红相间之谓也，并因产销地定州扬其名，此端详见后文。

宋时散窑仿钧既众，绝多以铜红釉药涂抹局部，红色便不能弥漫。及至清代乾隆窑拟宋钧虽酷肖，然较以红雾之汗漫、透彻，亦终于不及。钧器无对，窑变无双，钧色固高下差殊，鉴评自有赖达识。

宋代南方复有黑釉窑变曰油滴、兔毫、鹧鸪斑、蟹眼等，凡此盃盏虽小品，但朝野兼采，雅俗共赏，亦为北地钧瓷窑变之并蒂。

至清代茶叶末釉流行，也即遥承上古窑

变黑瓷而演化者；至于该时有出豇豆红、苹果绿，则又开红瓷窑变之新面。

纯色釉金饰，则取其富丽也。该事曾兴于晚唐越窑秘色，后来宋代黑盏描金有建窑、紫定，元代白瓷描金有枢府器，明代黄釉等描金出官窑，若清代康熙乌金釉描金、乾隆茶叶末描金并矾红地金彩，也皆杰作。古器上品之金饰，皆足赤。

下图：宋代钧瓷窑变花盆，青红弥漫互渗是其特征之一。又见明后期红地描金葫芦瓶，然其红地为低温铁红。



## 8 收鉴不唯官款是取， 而依阅历、才情、学识采高品

鉴家既分瓷品以种类，又于每种类器皿判贵贱。世情总以官窑为尊、而卑民窑，洵非周见。盖官、民之间，尚非水火冰炭之分。

官窑之特称，即指以皇帝年号命窑者，始于明初景德镇设御厂之时，而景德镇原亦民间窑场。且明清宫廷所用官窑器，还分御用、官用两档，后者常官搭民烧，在民窑或称“官古器”。然民窑出产级别确悬殊，自“官古”阶而下之者，谓“假官古”、“上古”、“中古”“常古”等等，其下品，自贱于官器许多。

又民窑精製尝供外销，尤其元末明初，镇之输出青花器中高品，今学者往往疑惑，每以官窑目之。镇瓷民窑精造，海外收藏亦遂富于吾华，若土耳其者即显例；然故宫则以御器之陈列称雄宇内，正可谓各领风骚。

宋时，官用瓷器多采贡于民间，故此贡窑，意义相类于官窑，如越、定、汝、钧、耀、建、吉、饶诸窑曾先后择善呈贡。此际窑口便常以地名称。

各地窑场大约专选窑户烧贡瓷，出品或以“公烧”、“官用”、“进御”、“御土窑”名；今人所谓官汝、官钧者，也约略此情，乃相对民汝、民钧言，专指地方窑场选贡的高品。再推前至五代、至唐，则贡瓷莫非出越窑者。概括而言，苟收藏唯以具官窑年

款者是选，是偏于瓷道远矣。

瓷品高下，可凭经验辨其窑艺之精与粗，可依才情领其创意之灵与拙，可据学识度其功纪之重与轻，藏家而三才兼备，则特识独行，无往不利。

然瓷学精要，如《易》曰：“书不尽言，言不尽意”；如《庄子》曰：“至道之精，窈窈冥冥；至道之极，昏昏默默”，尽在难言中。清代张金鉴《考古偶编》：“善鉴家心领神会，判决了然；纵历千万年之久，如与古人相晤对。切勿与门外人品论短长，徒劳唇舌耳。”善哉！

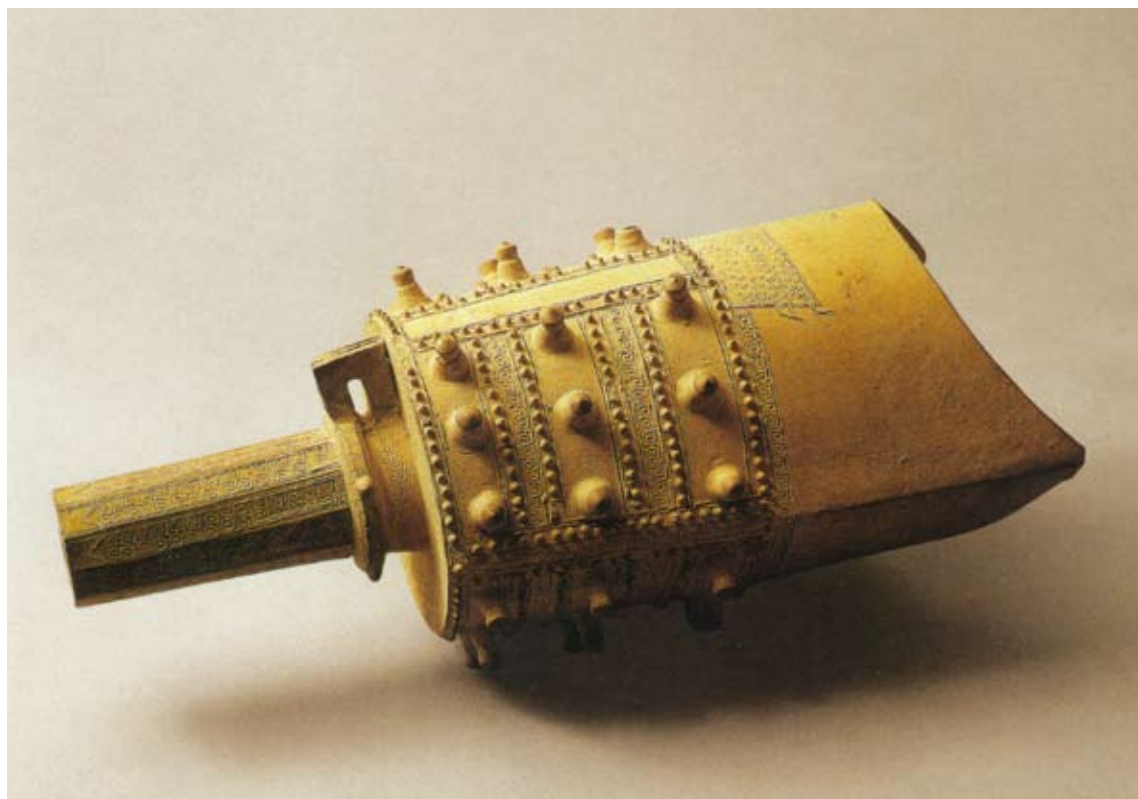
下图：五代俑像之表情、个性各异（著者藏）。





下图：元代民窑外销瓷青花狮纹大盘，  
其精良可敌明官窑。





## 9 祭器、明器皆属礼器， 达观博识之客善择

古窑器又缘功能不同有分用器、祭器、明器。祭器陈于庙祭、郊祀，上古以来略有传世；明器则随葬地下，今唯出土者伙；而清代官窑所烧用器，有见留存故宫。凡此亦皆相关临鉴之大局，故请增说其事。

盖祭礼相系道统定邦之大政，然则祭器自古尊崇可知。高古夏商之际，礼制尚未完备，用器、祭器、明器亦未明确区分，贵族生前所持酒具既适于祭典，也还可随葬身后。

后来明器专用于凶礼。孔儒仁政，为禁绝杀殉，故主张专造生人不可用之明器以供葬仪，以示生人、死者所需有别。东周以降，历代丧礼总以明器多寡优劣对应礼仪等级，而明器造作必有别于用器，是见遵从孔礼有加。至于夏商以及远古，虽也有将器物瘞随，然其时事物初动、尚在不可名寻之列，则不便以明器称；要亦考古实际所见，当时入土确以用器为主。

器用功能既分，于是斟酌艺创、综观功纪、评品高下，用器、祭器、明器孰取，仁智互见；但凡无乖通识，则收藏尤见成效。明陈继儒《昵古录》有说：“收藏家絨扃封闭，传之后世，可谓古人之功臣。赏鉴家批驳其真伪丑好，穷秋毫之遁情，振夏虫之积贖，可谓古人之直臣。”而实际锐鉴品

评在先，收藏集粹于后，方能无愧古人；其理正相通于先邀伯乐、后养骏驥，否则广蓄駑駘何益。

左图：战国釉陶甬钟仿青铜器而精绝，度其製艺借自铸铜蜡模；又宋代瓷俑趣致可玩（著者藏），两者均为明器。下图：战国釉陶刺纹壶（著者藏），由型制、纹饰显见陶明器之初拟自青铜祭器。



## 10 历代礼器制型 还见铜、瓷迭互摹临

夏文明有黑陶精品造型典雅，则殷商铜器于是祖式之，并加以演变革新。复因殷人青铜造艺卓绝，后世凡造祭器，又辄追摹其状，至于宋代瓷祭器也莫能外。乃谓工艺型制，由陶而铜而瓷，迭互相承，是有自矣。

特瓷造之庙器，非如铜器之相宜雕镂，于是简约形式、省略装饰，而考究素功；比及中古，又以各式色釉相适礼数，亦皆循其物性、事理之所宜乃尔，于此择鉴更可加参稽。

## 11 今世两种瓷学名著有益见闻

此编多处徵引新《中国陶瓷史》及耿宝昌《明清瓷器鉴定》，二书皆时贤手笔而集大成而为业内人士增广见闻所必读。前书一九八二年版，署中国硅酸盐学会主编及主编小组成员：冯先铭、安志敏、安金槐、朱伯谦、汪庆正。又其后记有载：“本书目前发表的稿本各章、各节的撰写人是：新石器时代章：安志敏、郑乃武。夏、商、西周、春秋章：安金槐。战国、秦、汉章：朱伯谦、任世龙。魏、晋、南北朝章：朱伯谦、邓白。隋、唐、五代章：隋，李辉柄；唐、五代，李知宴、冯先铭、朱伯谦、汪庆正。宋、辽、金章：宋，冯先铭、王莉英；辽，阎万章、郭文宣；金，赵光林、张宁。元章：李辉柄、范冬青。明与清两章：汪庆正。”

又《明清瓷器鉴定》原为国家文物部门内发教材，然台湾早有印行海外，笔者所据即此，唯印本未刊年份。近见该书修订本于国内发行，则文物政策之改革，亦可于此参消息。

下图：新《中国陶瓷史》图版：元代釉里红瓷俑。



## 12 先之以识，推类辨物

叶燮《已畦集》：“大约才、识、胆、力四者交相为济，……而要在先之以识，使无识则三者俱无所托。无识而有胆，则为妄，为鲁莽，为无知，……无识而有才，虽议论纵横思致挥霍，而是非淆乱，黑白颠倒，才反为累矣。”余以收鉴陶瓷器近廿年之经验衡此说，以为尤切。此语出《原诗》篇，为说诗道，然达于法论，亦即格致通理。如初学收鉴于识有限，又往往热心过甚，则胆愈大愈为鲁莽，财力愈富愈成妄为，行内所谓“学费”者，固然交付愈多。有鉴于此，“先之以识”所以足称良言。

真知博识既先，尔后比类研究，则瓷道之妙奥已领悟有期。如《抱朴子·广譬》又有言：“不睹琼琨之熠烁，则不觉瓦砾之可贱；不覩虎豹之彘蔚，则不知犬羊之质漫；聆《白雪》之九成，然后悟《巴人》之极鄙”云云，引申之则谓比类可至深识，此亦拙著以《品类》为开篇之用心一也。

又前清廖燕《二十七松堂集》有《五十一层居士说》也及胆识之说：“余笑谓吾辈作人，须高踞三十三天之上，下视渺渺尘寰，然后人品始高；又须游遍一十九重地狱，苦尽甘来，然后胆识始定。”私意彼之地狱云云，正可指喻认识历程中错误教训所致苦痛，则是论已相通于现代学习心理学所示一规律：正确判断由排除错误判断尔后得，此辄收鉴家成功之攸由；复所谓高居云天下视尘寰者，又岂不今是昨非、博识深知、蹕行洞见境界之形容？呜呼，博雅君子可不体究之乎。

右图：宋代龙泉窑鱼耳盘口瓶（著者藏）。



## 二 章 青瓷正朔及分期

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

### 13 瓷艺始创、分期说略

远古华夏以彩陶、黑陶、白陶等工艺称著，至商代后期长江下游始有釉陶（也称青釉原始瓷）发明。经周、汉高古釉陶时代，到三国两晋南北朝时，南方越窑造艺空前进步，产品盛行社会。当时辞赋有赞越瓷盃觞，而瓷字自此创写。郭葆昌《瓷器概说》：“瓷字《说文》本无，见徐铉新附四百一字中，盖汉世尚无其物，未製其字也。此字始见晋吕忱《字林》。”又《饮流斋说瓷》：“若瓷之发明，自晋始见于记载。”所言皆有据。

又《甸雅》有云：“盖在西晋初叶，青器所自始也。”历来有将初期（三国至南朝）越窑青器统称晋青瓷，余谓此亦示瓷史之上古青瓷时代开端，而此前南方窑艺虽见烧结恰巧者，质近青瓷，但规模未备，名言未得，迹在些微，且社会需求未曾殷切，并青铜製艺形势仍盛，故宜品论而不必名

议。若近年发现越窑系于西晋之前，已有釉陶精製，仿青铜礼器用作“明器”；虽然，亦特例而已。此事犹可比之造纸，虽考古发现东汉以前已有纸质物面世，但仍不因此废弃蔡侯造纸之说，盖事物之质变，辄须量变之铺垫。

上述分期，笔者乃以陶瓷工艺独特发展史为依据；则宋之后上古青瓷时代告终，元季即宣布中古彩瓷时代起始。

下图：晋代越窑青瓷水盂细工精良（著者藏），由此知该时瓷器广泛用世，窑艺一大进步。



## 14 呈色原理与尚青取向

青瓷的颜色，主要由釉料中所含氧化铁份，经窑焰而起还原作用遂形成；而还原焰之强弱，又可使釉面色泽呈深浅不等。新《中国陶瓷史》言此：“若在还原气氛中，则一氧化碳和碳化氢等气体从铁的氧化物中夺取氧，使 $Fe^{+++}$ 转变为 $Fe^{++}$ ，并随着还原气氛的强弱而呈现出不同程度的青色。”然若窑火既熄，冷却失当（延时）或封窑未严，致含氧气体进入，又可因铁份二次氧化使釉色返黄。因之釉陶（原始青瓷）常呈青黄色不定。

按先民创艺，怀敬天尚青之心，窑器故取向青色。《庄子》：“与人和者，谓之人乐，与天和者，谓之天乐。”青瓷正“天和”之造也；青玉、青铜器祭天，正亦取此义，青瓷为青铜继响也。

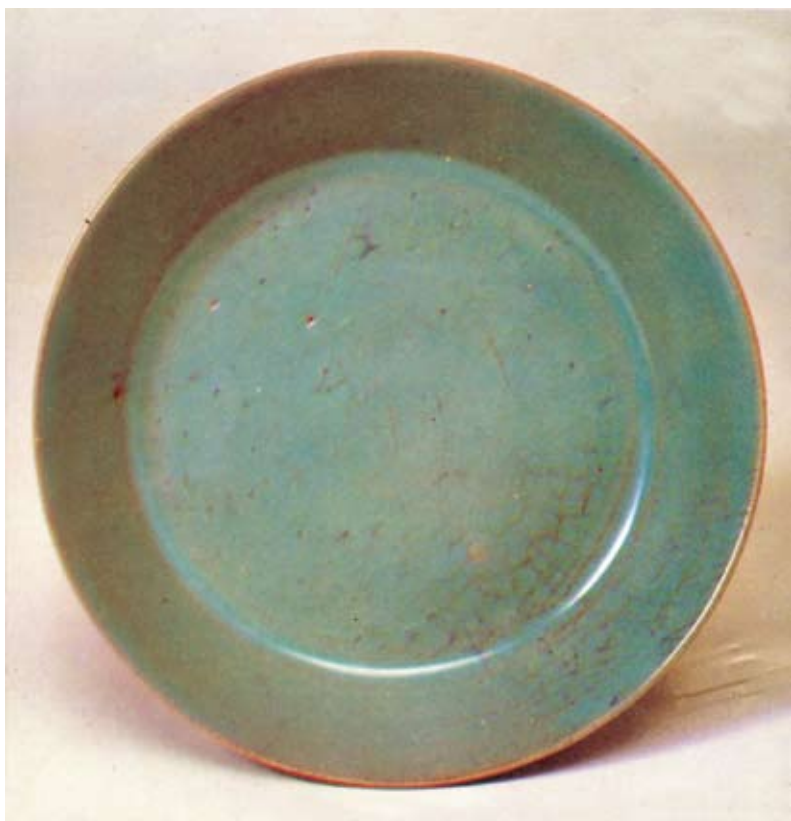
至晋代，越窑“缥青”告其功成，晋人潘岳《笙赋》即有句：“倾缥瓷以酌酏”。今考之晋青瓷遗品，其美者几及宋龙泉，可



知当时文人并非谬赞。继而唐、五代至宋，都以青器著，此时正值瓷史之上古时代，而上古青瓷鼎盛期，是在宋代。

清代唐秉钧《文房肆考》言青器事亦备矣：“陶器以青为贵，五彩次之，……晋曰缥瓷，唐曰千峰翠色，柴周曰雨过天青，吴越曰秘色。其后宋瓷虽具诸色，而汝器宋烧者淡青色，官窑以粉青为上，哥窑、龙泉窑，其色皆青。”类似说法于瓷学古文献数见之，但其中秘色瓷品实始于晚唐。

上图：宋代钧窑小盃及龙泉窑小碟（均著者藏），又左图宋汝窑盘，都是上古青瓷鼎盛期产物。因其青釉各具特徵，则见微知著，可窥窑艺大局于一斑。



## 15 瓷宗出越窑

晋青瓷可谓瓷宗，而产于越窑。前此古越地方尝以釉陶为盛产，新《中国陶瓷史》：“东汉时期生产原始瓷的窑场遗址，在浙江的宁波、上虞和永嘉以及江苏的宜兴等地。”近年考古则见浙江乐清出土战国釉陶仿青铜礼器作品极精，可听晋青瓷先声也（参10页图）。唯其仿青铜“明器”入土陪葬，而未及烧瓷用行于世。

越窑（窑系）分布于越州及附近地区。民国黄裔有《瓷史》曰：“晋杜毓《荈赋》称‘器择陶拣，出自东瓯’，瓯即越州，可为魏晋时即有越器之一证。”按此言可徵。越州地方古称又可作瓯越、东瓯，如唐陆龟

蒙有《野庙碑》言吴、越间风俗尝曰：“瓯越间好事鬼”，此亦“瓯即越州”旁证，事还可参方孝儒《越巫》、《吴士》。

中原人以越州居东，故又呼以东瓯（泛称）。有谓“出自东瓯”即“出（福建）瓯窑”，其说欠妥。然而福建临浙江，越窑瓯窑互为影响，事属当然。

西汉东海有东瓯国，为闽越所击，汉廷助东瓯举国迁江淮间。后闽越反汉，武帝败之，也迁其全民往江淮，故东海其地遂虚。所以晋时瓯窑逊于越窑，今考古事实亦在。

唐代先前的越窑，旧称也作会稽窑，因窑地上虞、余姚、绍兴等，秦汉属会稽郡，唐改为越州。如《文房肆考》又有曰：“越州窑：……越州即今浙江绍兴府也。夏后氏会诸侯，计功于此，命曰会稽。少康封少子

无馀奉禹祀其地，号曰于越。春秋为越国。秦置会稽郡，属吴。隋唐曰越州。宋曰绍兴。”

左图：南朝青瓷盖罐出越窑，显示其技艺领先他窑。





## 16 晋瓷光色赏其醇素辨其易迁

今所见越窑晋青瓷，绝多为近代或当代出土物，虽精粗不一，而往往古色香可玩味，上乘者更堪以国宝目之。

晋瓷釉质醇素，故其品赏，自与明清瓷别趣；如扶桑国人品艺，有“涩之美”、“寂之美”观念，恰可借鉴。复清代袁枚《续诗品三十二首》有《辨微》喻诗格“是淡非枯，是朴非拙，是健非粗”，类此而思瓷格，理自见也。

晋青瓷釉色可分别偏青或绿或黄或棕色米灰等，是因釉料成份不等，并且釉色随窑焰自然生发故。近年仿造忽多，每批赝品釉色或者一致，而无如古器随火候变易之迹象，且釉层质地也异于古物。

古釉配方要亦与时为移迁，今人何由觅知耶？如新《中国陶瓷史》推商周陶之製釉：“可能都是用石灰石、粘土配合而烧成的。由于多数粘土内含有或多或少的铁质，……在还原气氛中烧成，则显青色或绿色。”要自言其原理大凡而已。

又《天工开物》：“凡釉料随地而生，江浙闽广

用者，蕨蓝草一味。其草乃居民供灶之薪，长不过三尺，枝叶似杉木，勒而不棘人。其名数十，各地不同。陶家取来燃灰，布袋灌水澄滤，去其粗者，取其绝细。每灰二盃参以红土泥水一盃，搅令极匀，蘸涂坯上，烧出自成光色”云云。按蕨蓝草属喜钙植物，其灰中富钙、磷，经窑火能增釉面青亮光泽；尤红粘土富含氧化铁，宜还原呈青色，二者为古代石灰石青釉之主要添加剂，是上之引言较详而可推类以为谈证，然亦未尽此道之奥蕴也（参见此章十七节）。

藏瓷家雅善鉴别，于古器釉质及光色，观赏辨析日久，自有正宗印象，故虽贗本纷陈而不为所惑。及至做工、造型、装饰、器底火石红斑迹等，都当参证辨识，详见后文各章节。

下图：晋代越窑青瓷狮形器逞青黄色。





### 17 唐代越器盛行

至唐代，越窑瓷器行世通用，当时诗、文唱叹备至。如顾况：“越泥似玉之甌”，孟郊：“越甌荷叶空”，许浑：“越甌秋水澄”。又陆龟蒙：“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”，陆羽《茶经》：“盃，越州上。……越瓷类玉。……越州瓷、岳州瓷皆青，青则宜茶”。推知当时越窑茶具精良，色、形俱佳，故每为鉴赏者并提双举。

唐代金银器辄具西域风味，而瓷器拟作金银器尤不乏其例，故唐代越窑产品，较与魏晋之拟作青铜器者，形态固自不同。

而新《中国陶瓷史》言其窑场盛况，

也宜参阅：“唐代越窑製瓷作坊仍集中在上虞、余姚、宁波等地。随着瓷器质量的提高和需要量的增加，瓷场迅速扩展，诸暨、绍兴、镇海、鄞县、奉化、临海、黄岩等县相继建立瓷窑，形成一个庞大的瓷业系统。其中以上虞县窑寺前、帐子山、凌湖，余姚县上林湖到慈溪县上岙湖、白洋湖一带最繁荣。这些地方窑场林立，瓷器产量巨大，是唐、五代到北宋时越窑的大规模生产基地。”而今人收鉴越瓷土古，亦或往余姚、宁波诸地求之。

上图：唐代越窑青瓷菊瓣高足盃，可称稀世之宝。

## 18 晚唐越器贵于晋青瓷

唐代日用器通常不入葬，而常以三彩器等为明器，故唐越瓷较少出土，且几无传世。乾隆帝即有叹：“李唐越器人间无”。而许之衡《饮流斋说瓷》：“观陆羽《茶经》所载，则唐时茶具已极精美可知。唐代以越窑著称，……诗人屡见诸吟咏，其妙品当可想见，然代远年湮，流传极罕。……清高宗题鸡缸诗云：‘李唐越器人间无，赵宋官窑晨星看’，清初已如此，今更可知矣。”晚唐越器精品是以向为识者看重，其稀贵或过于晋青瓷者。

近年陕西法门寺有晚唐越窑秘色瓷出土，幸甚，然为特例，因其属佛门地宫藏宝，无涉当时葬仪故尔。瓷秘色最称晚唐越窑韵物，而王仁裕《开元天宝遗事》：“内库有青瓷盏，纹如乱丝，其薄如纸，以酒注之，温温然有气相吹如沸汤，名自煖盃。”想即为秘色贡瓷之先驱。

右图：法门寺出土晚唐秘色瓷长颈瓶，浅灰青；此式有烧成脂白色者，见于近年海外拍卖纪录。下图：唐代北方定窑白瓷之釉泽似白漆失透，而越窑器釉面脂玉质半透。

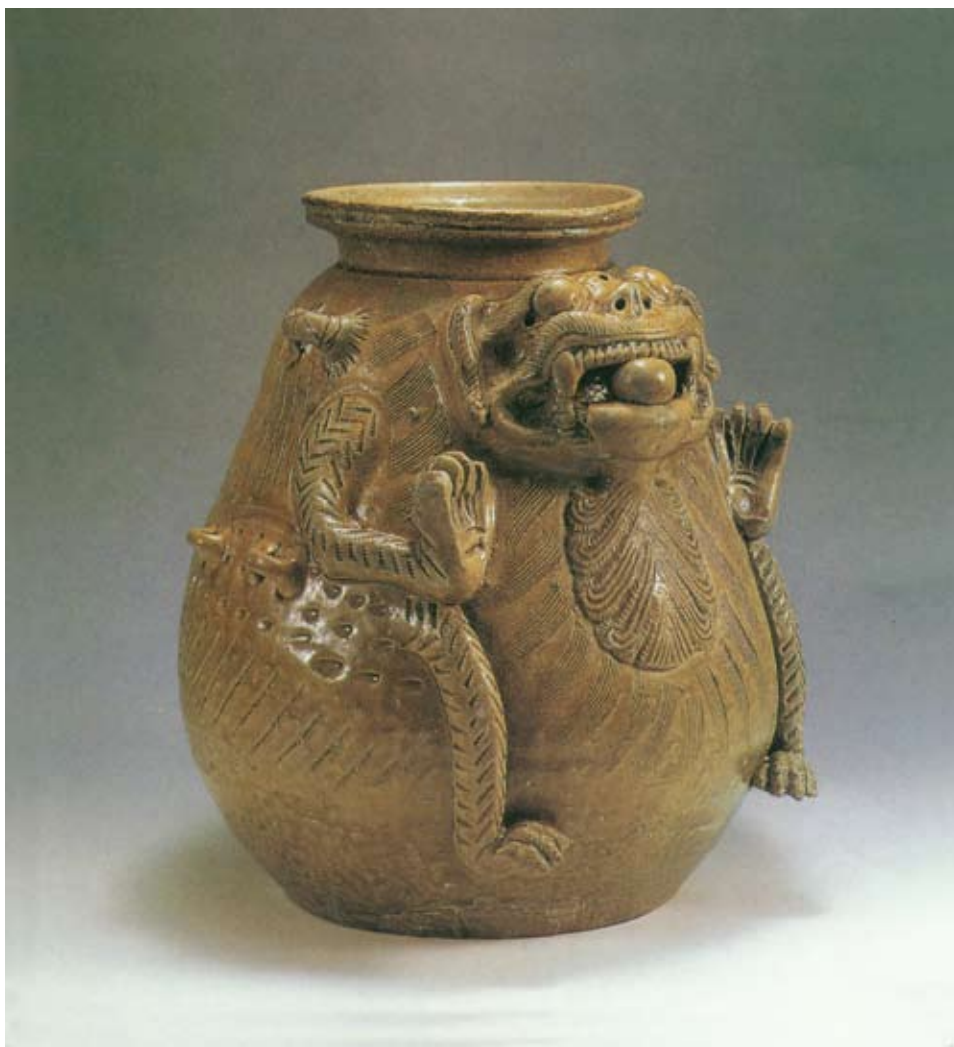


### 19 晋唐青瓷窑概况及 越瓷窑艺的普及光大

汪庆正主编《简明陶瓷词典·青瓷条》：“我国古代最主要的瓷器品种。……三国吴和西晋，青瓷烧造水平迅速提高。浙江上虞、绍兴、余姚、宁波、萧山等地的古越窑，温州地区的瓯窑以及金华地区的婺州窑，是主要产地。江苏宜兴均山窑与湖北、湖南、江西的某些地区也有生产。……东晋、南北朝时期，青瓷生产已遍布浙江、江苏、江西、福建、湖南、湖北、四川、山东

等地，产量显著增加。……隋代，青瓷仍占主流地位，已发现的重要窑址有河南安阳窑、巩县窑；河北磁县贾壁村窑；安徽淮南窑；湖南湘阴窑和四川邛邛窑。……唐代青瓷仍居重要地位。浙江的越窑、瓯窑、婺州窑；湖南的岳州窑、长沙窑；江西的洪州窑、九江蔡家垅窑、临州白浒窑；福建南安窑、将乐窑；广东潮安窑、高明大岗山窑、三水洞口窑、新会崖门官冲窑；四川成都青羊宫窑和邛邛窑等是当时的主要产地。”可知越瓷窑艺在南朝、隋唐得以普及光大。

下图：晋代越窑兽饰尊。



## 20 五代以秘色、柴窑著

因越窑在唐代享盛名久，故五代时，吴越国钱氏令越窑专烧秘色瓷供御用，并以供奉中原政权如后唐、后晋、后周等，其后又供宋室。事可参《十国春秋》、《宋会要》、《宋两朝供奉录》等。按兹举盛大，不乏史传笔载，由是“五代始造秘色瓷”挂于众口，而唐秘色事却销匿不彰，秘色出五代说所以数典忘祖（详见第七编《秘色瓷考》）。

秘色瓷釉质清纯，色调多样，而以浅青、淡豆绿为主，有些含青甚微。

唐、五代越器，包括秘色，都罕有范本，故历来仿造尚不多见。见则不一其制，因唐代盃盏造作自成一格，皆一时风尚使然，胥手不易为。

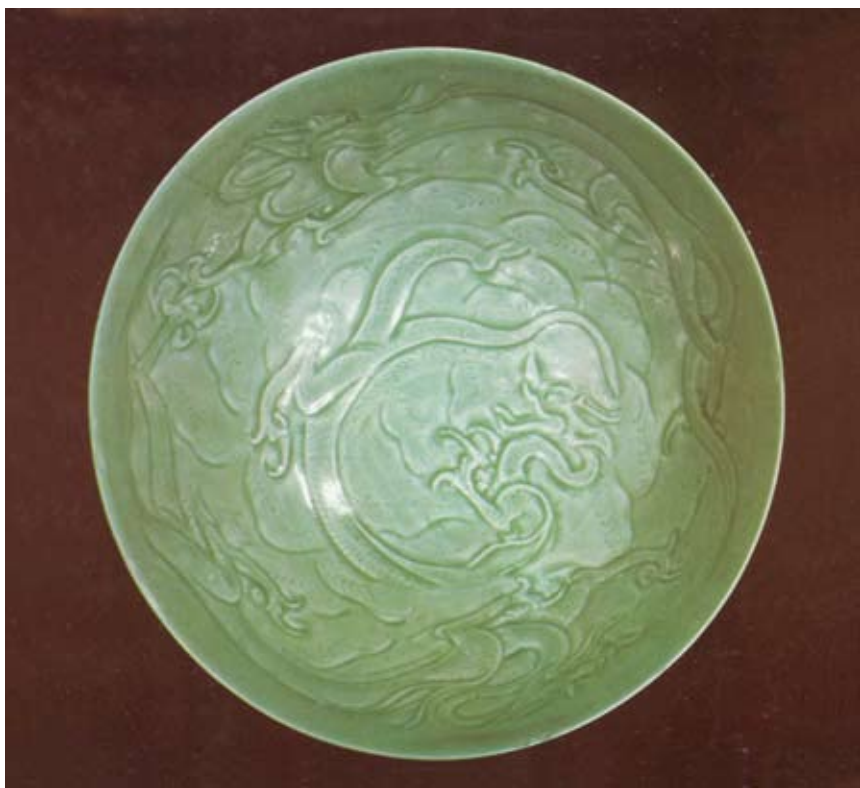
五代又有柴窑尤著，也属青瓷，据传为后周柴氏御用物。然“惟柴世宗称帝入

宋，世故称柴窑亦宋瓷呼之（近代佚名《论磁》）。”

柴器确曾与宋瓷连类合称，如《唐氏肆考》：“今论窑器者，必曰柴汝官哥定。”（《唐氏肆考》其书未睹，所引可见诸《景德镇陶录》等。《增补古今瓷器源流考》作者于《中国人论瓷诸书》条有曰：“瓷为中国名产，而鲜见专书。余所见者惟蒋祈《陶略》，唐英《陶冶图说》、《陶成纪事》、《陶成示谕稿》，练水唐氏《窑器肆考》……”云云。推所谓《唐氏肆考》即练水人氏者，成书约在雍乾。）

然近世瓷著，论宋瓷多以汝、官、哥、定、钧并列，亦因柴瓷几成绝响故也。柴瓷特徵，向传：“青如天，明如镜，薄如纸，声如磬。”窃谓言皆有所依据，非恍惚无证之辞，于此文末章《柴窑探寻》有详。

下图：五代秘色瓷龙纹盃，此类因造为贡奉而声名隆盛。



### 21 青瓷鼎盛于宋， 诸窑形色不齐而悦情可均

宋代汝官哥三窑为青瓷。又钧窑虽属青器，但釉中抑或含氧化铜，能经窑变还原作铜红，呈青红相间之色（穴也有通体红色罕例）。宋青瓷他如龙泉、耀州所陶，也称可贵。

晋代葛洪有《博喻》曰：“妍姿媚貌，形色不齐，而悦情可均；丝竹金石，五声诡韵，而快耳不异。”此亦艺事通律。宋青瓷诸窑质素略异，如汝之苍润韶秀，如官之深融华滋，如龙泉之澹翠幽清，变虽纷若，然皆雍雍穆穆，隐然含诗礼之气，盖悦情既均，并以此称时代特色也。

宋人精审事理，于窑艺用心良苦，所以青瓷佳作美色潜蕴，“前无古人后无来者”，然不外乎借鉴、递演越瓷雅艺也。

### 22 汝窑遗址有发现

宋汝窑因产地得名。汝州，汉梁县。

隋置汝州，以州境内有汝水而名。自唐以来名称历有变更，俱以梁县为治所。至清代为直隶州。民国三年改为临汝县。本世纪初叶以来汝窑考古以临汝县为重点，但无所获。唯八十年代于宝丰县先后发现清凉寺汝官窑遗址及大营镇蛮子营村汝器窖藏。宝丰接壤临汝，居南，位沙河、汝水间。据汪庆正等著《汝窑的发现》考证：“宋代宝丰县在汝州的管辖范围内”。汝器素称瓷魁，传世寥寥，最数极品，故宝丰县所获，惊震学界。

南宋叶真《坦斋笔衡》：“本朝以定州白磁器有芒，不堪用，遂命汝州造青瓷器，故河北唐、邓、耀州悉有之，汝窑为魁。……政和间，京师自置窑烧造，名曰官窑。”揣其语气，宋廷采贡汝州青器，尚非自一处，清凉寺古窑抑为其一欤。推派官监窑后，汝窑始专一。监窑事参下节。凡此北宋后期之事也。

下图：宋代汝窑天青釉洗，素面简洁釉光玉润，具鳞血纹。



## 23 汝与官，及三种宋官窑器何以区分

宋官窑，《坦斋笔衡》：“政和间京师自置窑烧造，名曰官窑。”《笔衡》已佚，语见《辍耕录》引。《饮流斋说瓷》亦据《笔衡》云：“宋官窑有数种，南渡后邵成章于修内司烧造曰内窑，亦名官窑。其后郊坛下别立新窑，亦曰官窑，是宋时已有旧京、修内司、郊坛下三种。”而今传世官窑器孰为三种之分属，众说纷纭。

余意《笔衡》所云政和官窑，语接汝州、汝窑事情，则政和年所设“旧京官窑”，很可能渊源汝州，抑或京师曾派员于汝州置窑监製亦在理中。郭葆昌《瓷器概说》有言：“其监窑专官之可考者，太平兴国中，则有监越州窑务之殿前承旨赵仁济，大观元年则有监设汝州瓷窑务之将作少监萧服”云云，颇资参稽。

大观历四年即改号政和，特郑廷桂增补《景德镇陶录》有言：“大观，北宋年号，即有官窑时也。”又唐英称仿宋官窑器亦作“大观釉”。据此可推大观年间“监作”之“官窑”可能已取代“采贡”之汝州瓷。

《瓷器概说》又言：“陶质为土，土之用随在可资，故产陶之地极广；瓷则必采石製泥为之，其原质复有美有恶，故产瓷有一定区域，而品类亦有精粗之别。”此乃云设窑之常情。近见李辉炳《宋代官窑瓷器》也据瓷土方产之理度旧京官窑置于汝州而非京城。如是旧京官窑传器便难免混同汝器（李

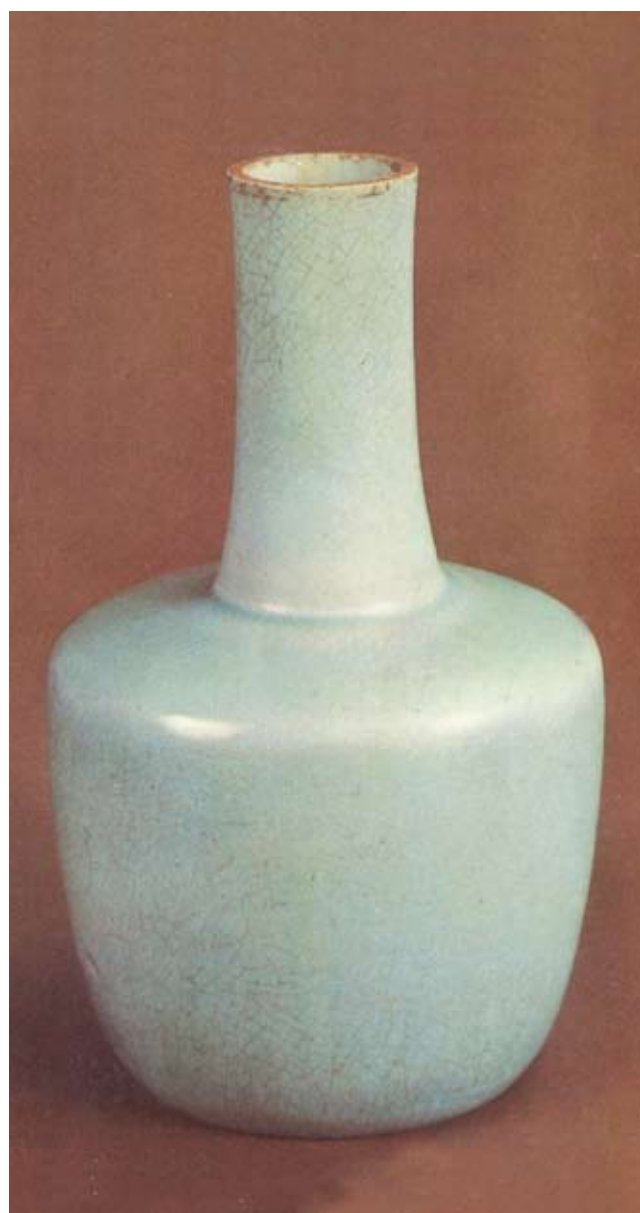
辉炳已持此言）。余又按宫中采汝器原以日用为主（缘定器芒口不堪用之说而推言），故如传世所谓汝窑出戟尊，三牺尊之类祭器，既非餐饮日用具，即可能是旧京官窑烧造而误称汝窑器者。论其实物，则汝瓷盘盏等显具玛瑙光，而尊彝之类稍逊于此。

复传世宋官窑器中明显以鱼子纹、牛毛纹等为装饰者，必为南宋修内司或郊坛下产器无疑，因北宋汝器以无纹为上，且未闻当时烧瓷有片纹之尚好，则旧京官窑不故意为“鱼子”、“牛毛”可断（无意烧成者另论）。又南宋片纹装饰官窑器中，凡祭器式样并恪守礼制者，当可推多为郊坛下（郊坛设祭事参见后文《祭器收藏尚典雅》）所出，因其功用专属故也。

前引“南渡后邵成章于修内司烧造曰内窑”云，此事又有一说引陆友《研北杂志》：“绍兴中，秦桧粉饰太平，用内侍邵谔主修礼乐器，百工隶之，谓之邵局。”并《容斋笔记》：“秦桧修礼乐，文太平，止专用一宦者邵谔主之，人呼为邵局。”据此以推修内司窑由邵鄂主办。

又《简明陶瓷词典》云修内司窑址应位于今杭州凤凰山的万松岭，而“现已发现的杭州乌龟山窑址，即为郊坛下官窑。”唯此二窑窑址事颇多争议，若近年杭州凤凰山老虎洞发掘见宋窑遗址，窃意彼非为官家主窑场，且所属载籍之何者尚难定。

后图：北宋官窑弦纹瓶，汝窑长颈瓶、及南宋官窑祭器两种。







## 24 悬疑未决之哥窑

哥窑，清乾隆梁同书《古窑器考》：“亦宋时所烧，本龙泉琉田窑。处州人章生一、生二兄弟于龙泉之窑，各主其一。生一以兄故，其所陶者曰哥窑。色青，浓淡不一，土脉细薄，亦有铁足紫口，多断纹，号百圾碎，釉水纯粹者贵。……哥窑质之隐纹如鱼子，但汁釉不如官窑。”

先明初曹昭《格古要论》有称曰“哥哥窑”，然未及兄弟各主一窑事。另元代孔齐《至正直记》有“哥哥洞窑”之称，又似以

地名命窑。

哥窑记载最早见于南宋《杂事诗·注五杂俎》（按此处“五杂俎”乃古乐府名，非指谢肇淛文集），清程哲《窑器说》有转述。但哥窑遗址考古，至今仍无确切结果，传物则往往与故宫传世之鱼子纹官窑器难分彼此。盖哥窑事学界颇多争论也，此书后文犹有及于此。至若龙泉古窑址出土宋瓷碎片，各式片纹多有，余尝亲见，乃可信哥窑派生自龙泉窑。

下图：哥窑金丝铁线纹鼎，为出土物，制作于南宋或元尚难定。



## 25 钧瓷在宋代 或称青器、花瓷、红瓷

钧窑，因源出钧州而得名。钧州故治在今河南禹县。据顾祖禹《读史方舆纪要》，该地春秋时为郑之栢邑，后改为阳翟，秦置阳翟县。金大定二十二年升为州，二十四年因其境有钧台，称钧州。明万历三年改为禹州，清因之。是故早有钧窑著称于金代一说。陈万里又据金代窑址考古而言：“钧窑之继汝而起是在金人统治时代，那时是钧器的黄金时期（《中国青瓷史略》）。”然现代考古发现北宋钧窑遗址若干处，及遗物甚丰，即证以金为盛期说欠妥。余意宋钧器型如花盆、盆托等也显为汉统作派，非女真风调，此与宋人盛行养花之记载又可两相印证。若元代造瓷不类宋制，盖缘游牧族自有好尚也，金代瓷器之异以宋造，当可类推。金人虽渐染汉学，但未及精髓，若金之贵胄作汉诗，甚稚拙，则艺术之他类亦当相近。尤其钧器窑变幻妙，当由宋人哲思禅觉而得其美赏要领，金人之心修固远未达此矣。

又按钧器在宋时似别称“青瓷”、“花瓷”、“红瓷”，虽亦入禁中，但自不以“钧”称（金朝始称钧州）。明初洪武《格古要论》犹未及钧窑事，至永乐、宣德御窑产出宝石红器，想因此谈者遂激赏钧红，钧窑因以见著录，如《宣德鼎彝谱》：“内库收藏柴、汝、官、哥、均、定名窑器皿”云云。《竹园陶说》：“唐宋人尚青，明清人尚红，近日西商则重紫，均窑紫器一枚，价值万金，安得

起古人而正之哉！”庶几可作注脚。

北宋时定州为瓷器集散地，邵伯温《闻见录》：“仁宗一日幸张贵妃阁，见定州红瓷”云，又苏东坡诗曰：“定州花瓷琢红玉”。余拟想此类即后人所称钧红，当时因其产品集销地而称定州红瓷；而“花瓷”，亦钧器窑变青红夹花之谓。且《清波杂志》：“饶州景德镇，……（宋）大观间有窑变，色红如硃砂，……比之定州红瓷，色尤鲜明。”更确切将定州红瓷与窑变并称（今之定窑窑址发现于曲阳，出有三彩器，其棕红色陶片或被误读作“红瓷”，其实牵强，三彩器较瓷器等而下之，不当称贵）。

新《中国陶瓷史》：“定窑窑址在曲阳而以‘定’名，当是因定州是产品的集中地，瓷器商品又由此销往四方的原故。”是可类比。今有谓“钧窑系”，以概宋时钧瓷窑口众多，分布冀、豫、晋各地之实况，遂亦可推知钧器必大量见诸冀中定州瓷市。

又旧时景德镇产瓷绝多经由九江销售四方，故诸色统称九江瓷；而定窑即使确曾有产红瓷，则也可能与集销定州之钧红统称定州红瓷。

下图：宋代钧窑盃，呈窑变红斑。





### 26 龙泉、处器、章龙泉

龙泉窑器在明清仍有烧造，并呼“处器”，清中叶《景德镇陶录》：“处窑，浙之处州府，自明初移章龙泉窑于此烧造，至今遂呼处器。”而早明《格古要论》但曰：“古龙泉窑在今浙江处州府龙泉县。今曰处器、青器、古青器”云。今考古发现，龙泉县境内古窑址遍布，以大窑、金村两地宋代遗物之质地尤精。而县内各地成品可能都以处州府为贸易集散地，是以后来“处器”叫好。

新《中国陶瓷史》：“在宋代民窑诸窑系中，龙泉青瓷的兴起是最晚的。……南宋以后，龙泉窑为应付南宋宫廷、官家所需，也生产一种以施粘稠石灰碱釉为特征的似官

或仿官瓷器（余按以传世官窑器比较宋龙泉乌泥胎瓷片，二者极相似），在南宋中期以后终于形成了有龙泉自身特点与风格的梅子青、粉青釉龙泉青瓷。”

南宋，龙泉青瓷渐成体系，窑口遍及浙、闽、赣，各处往往以发祥地“龙泉”冠称产品，其间或有高品出自章氏家族精艺，于是佳器又以章龙泉传名。龙泉窑系烧造时间很长，产品良莠不齐，以出宋代之官窑风范者及梅子青、粉青类士人艺术格调者最难得。

宋代当时各地窑口也已交相摹仿名作，故今所见官、哥、龙泉样式之宋瓷，有欲辨正庶而难可究详者，则英雄不问出处，但视术艺高下而论之可也。

上图：宋代龙泉窑盃。

## 27 上古青釉之色、质 尽极幻变

上述宋窑所出青瓷，呈色皆随窑焰移易而富变化。如汝窑釉色，古人有谓“天青”、“卵白”等，近人赵汝珍《古玩指南》云其“以淡青为主，亦有豆青、虾青及茶叶末等色。”今人分辨愈细，形容若粉青、卵青、天青、茶青、冻青、虾青、鸭蛋青、灰青等。

官窑，曹昭《格古要论》言其：“色青带粉红，浓淡不一，……色好者与汝窑相类。”按其实际，官窑釉色移变之况大致同汝，又较汝色淡雅，犹质感别样，乃汝器则殊以玛瑙光叫绝。

而钧窑在宋时尝多纯青器，逞色有酷似

汝釉者。钧台亦近临汝，窑艺气息相通，故北人有汝钧不分之往说，但钧器釉质毕竟不如汝器蕴润高贵。

哥窑，陈万里《中国青瓷史略》言其：“色釉的程度极不一致，有从淡炒米色以至黄色的，有从较淡的青色以至蟹壳青或茶褐色或墨绿色的。”又孙瀛洲《谈哥汝两窑》说：“哥窑釉有粉青色、灰青色、鱼肚白色、油灰色、深浅米色等。”余所见古龙泉窑址碎纹瓷片，确诸光色俱备，美不胜收。

至于龙泉釉色之饶又更胜哥器，若窑址碎片百色纷呈，非可言状，杰作或以梅子青、翠青、粉青驰名，辄所谓章龙泉之属也。唯龙泉高品或釉质通透，又异于哥瓷之腻凝。

下图：宋代月白哥釉洗。



## 28 宋青瓷聪鉴：釉色随窑焰且有贵贱之分

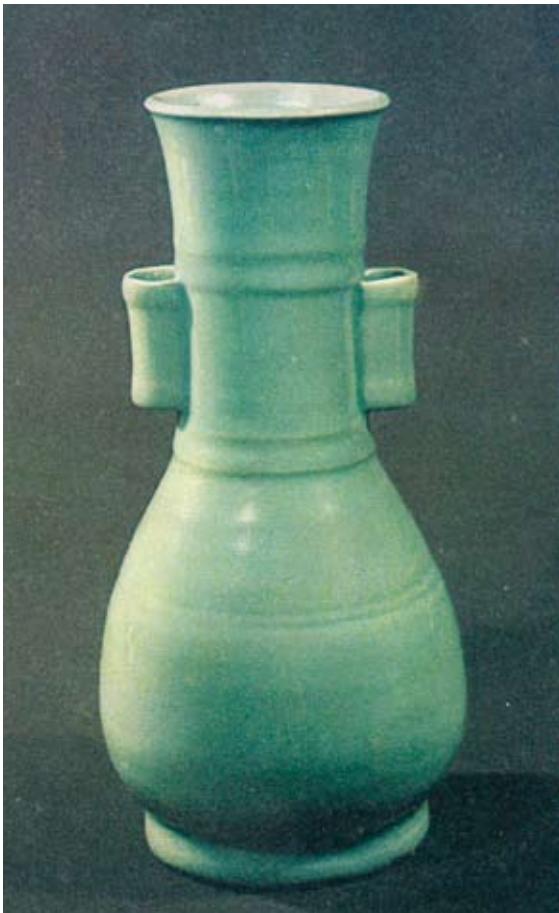
宋青瓷某器发色必不绝对等同他器，因每随窑焰移迁发生，焉有定规；至于同窑所出亦然，则因每器占居窑位不同，受火不一。此亦宋代青器之固然。直至清代仿宋，一窑出品青色方趋一致，是乃时变事易，窑艺阶进，亦事属必然。此理资以辩证远近，甄别古今，于纯色釉器几谓通律。

若以南宋之官器、龙泉器相较，前者出小窑，火匀色称；后者出大阶梯窑，因前后气焰每异，故逞色更多变。明清时御厂砌馒头窑，民间则仍用龙窑（阶梯窑），故该时民窑青瓷，色泽仍若旧观，但质料已大不如

昔。

古人也有将釉色分高下，如文震亨《长物志》：“官窑、汝窑以粉青色为上，淡白色次之，油灰最下。”又曰：“均州窑，色如胭脂者为上，青若葱翠，紫若墨色者次之，杂色者不贵。”虽如此，还当判别釉质优劣，无宜偏颇；其以灵丽活泼为最胜，枯暗滞结则为败。而色与质之品第并不每每对应，月白、油灰等都可有上乘质地，浅青又偶见串烟熏暗的。故此处不可拘泥古训，仅以色辨，原理则缘窑焰变幻，无可名状。

下图：光色纯正的宋代龙泉窑贯耳瓶。又元龙泉弦纹双环瓶也仍青翠浏亮（著者藏）。





## 29 古釉配法特殊， 鉴衡犹可借倚

夫色釉质感又特与釉料配剂相关，南宋周辉《清波杂志》：“汝窑宫中禁烧，内有玛瑙末为油。”比看汝釉特殊光泽，是可信者。玛瑙属石英矿，汝州正亦产此，而石英原即造瓷材料。

明代陆容《菽园杂记》：“青瓷……油则取诸山中：蓄木叶烧炼成灰，并白石末澄取细者合而为油；……（釉）凡绿豆色莹净无瑕者为上，生菜色者次之。”此盖所传宋龙泉製艺也。

《南窑笔记》：“夫釉水配法，非有书传，亦无定则，法多配试，自有独得之妙，五金八石皆可配入，色之诡怪奇异，不一而

足。”则堪称推本之言（参见后文《胎釉相待应素工》）。

因诸窑釉料配伍各别，以至产瓷之质感每独特，此情甚为鉴衡借重，然其妙鉴之方宜神会而难言说。如《随园诗话》喻用典，有曰：“如水中著盐，但知盐味，不见盐质”，事有可比。《管锥编》考此喻自源佛籍：傅大士翕作《心王铭》尝言：“水中盐味，色里胶青，决定是有，不见其形，心王亦尔，身内居停。”（载《五灯会元》）。夫由传器返验製艺，恰似由身形观心，如此而已。

上图：汝器釉面具玛瑙光泽，质素高贵；其“芝麻花小铮钉”支烧痕亦要紧特徵。

### 30 中古青瓷可归类单色釉器， 造艺也有别于上古

上古青瓷时代，由“晋缥”及“秘色”，都属越窑杰作；至宋，汝、官、钧、耀、哥、龙泉先后昌盛，技艺承越瓷而更胜之。但凡该期青瓷，皆以釉色随移窑焰，釉质别具独标为特性。唯自元季，中古彩瓷时代肇始，宋青器遂成摹古样本，青瓷君临天下局面亦不复再；明清青瓷，于是划归高温单色釉之一种可也。

人事代谢，窑艺递更，明清青器虽极力拟古，然品格异呈，究非古雅之造。且每

类青器呈色互相趋近、趋同，虽不乏莹润可观之作，要亦色泽移幻之神韵渐去。至于现代贗作，颇资化工颜料调色，殊可哂也。历代青瓷之通识真赏，因以此色、质辨别为一法。

另若参较通常艺术史之风格论，则晋唐宋青瓷总格静穆和悦，不妨称古典型，与近古浪漫型陶艺之耀目流彩者显然不同日语。今人藏瓷常取明清所造，因该类俊采易赏也。高古、上古器则雍容和穆，非有养不能深玩，知音君子，其垂意焉。

下图：清代道光窑仿製的宋官窑贯耳瓶，略欠古朴风韵。

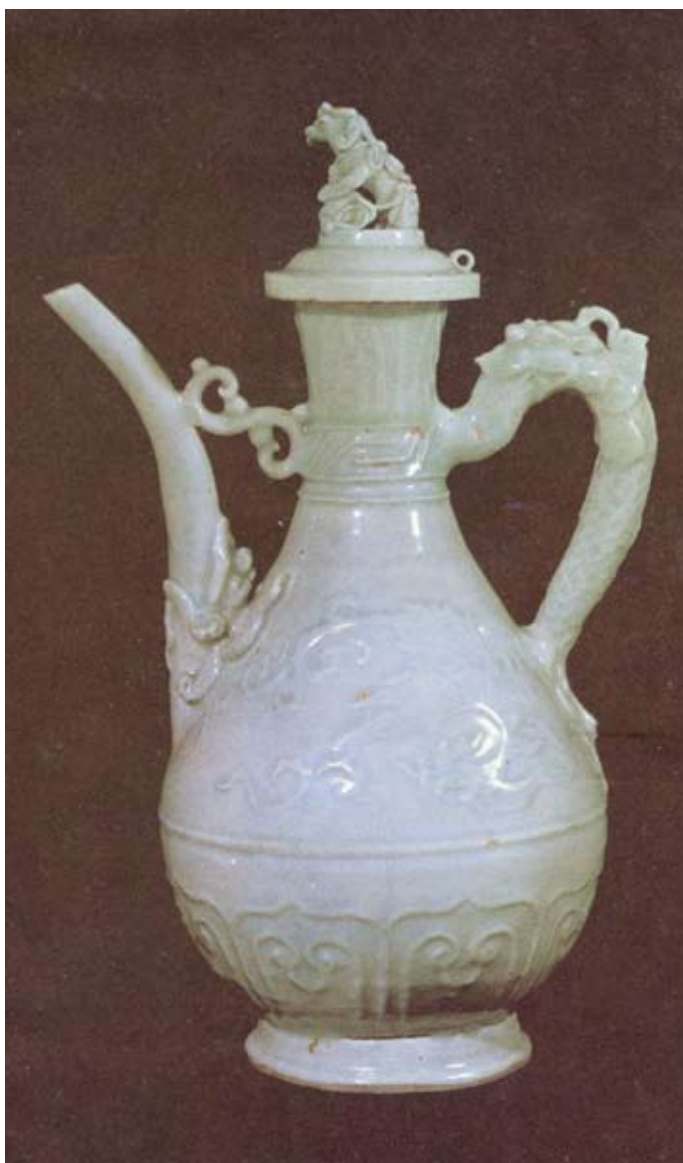




### 三 章 白瓷源委别流派

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著



#### 31 元瓷尚白夙孕变机

元代一变宋瓷尚青为尚白，时官家用瓷选镇之所出，蒋祈《陶记》：“景德镇埏埴之器，洁白不疵”。盖“蒙古”其意为“银”，与女真之称“金”者相对，蒙人因尚白色。又系蒙人贵奶食而尚白。元廷所用枢府器，后人即称“卵白”。

又按元瓷尚白而相关重大者，是予釉下彩瓷发展以契机，——元青花、釉里红，都罩以白釉而焕彰，入明沿袭之，并又发明斗彩等，此皆借助白釉者。唐代窑艺原已呈“南青北白”格局，北方定窑白瓷更曾盛极北宋，但借尚白之机而引发瓷艺大变革，窃意非南方白瓷莫可；时变固尔，釉质特性亦借为演进梯阶也。

北方白瓷唐有邢窑，宋有定窑等，釉以漆白失透为常态；南方白釉则蜕变于脂玉质青瓷，釉多莹润半透微含青，以此覆盖钴蓝、铜红彩料，不掩其美，反增韶华，固能彩、釉相映成趣尔。

左图：元代枢府窑龙柄执壶，其釉面脂质半透卵青。

## 32 推北方白釉匠意启自化妆土

新《中国陶瓷史》：“白瓷自北朝晚期出现，历隋至唐发展成熟。……目前已发现的今河北省境的邢窑、曲阳窑，河南省境的巩县窑、鹤壁窑、密县窑、登封窑、郟县窑、荥阳窑、安阳窑，山西省境的浑源窑、平定窑，陕西的耀州窑，安徽的萧窑等都烧白瓷，形成了一般所谓唐窑的‘南青北白’的局面。”按北方上古白瓷之主流，釉质失透而呈漆白，乳白，则可推其匠意尝启自陶衣、化妆土。

垩浆用作陶衣，以其白而失透涂层掩饰粗糙杂色器表，于远古、高古陶器都有先例。《尔雅·释宫》：“墙谓之垩。”《注》：“垩，白饰墙。”《庄子·徐无鬼》：“郢人垩慢其鼻端”云，亦曰以白泥浆涂鼻头。古人视黄土植被丰盛为正色，白土不毛为恶色，故名垩，垩浆则资涂饰。垩土贫铁，经窑火（如北方烧白釉之氧化焰）可不呈异色，故北方瓷艺初创，以垩泽改进为白釉，是在情理中。直至宋代，北方窑口所製粗瓷器，其白釉枯涩失透，可见仍去化妆土不远。

唐宋北方优质白瓷，釉层光白且似良漆，显与南方脂玉质半透明之青釉异质。《饮流斋说瓷》言宋代耀窑：“后烧白釉，……其色甚白，有似牛乳之白，有似粉油之白，有似熟菱米之白不等。”此北方白釉大凡也。然北方上古瓷艺之窑焰及配釉也历经试验、嬗变，其间也见白器积釉处，或呈近似铁份还原之水绿色，及“过烧”时釉层亦可呈玻璃质；唯窑艺流派特徵要在言其大概，而难一一尽其变化耳。

特南方白瓷有一别种即德化瓷器，据《天工开物》，其釉料质材便类于北方所用：“凡白土曰垩土，为陶家精美器用。中国出惟五、六处，北则直（隶）定州、平凉华亭、太原平定、开封禹州；南则泉郡德

化，土出永定，窑在德化。”

下图：明代德化白瓷何朝宗款观音像。



### 33 南方白釉由青瓷蜕化

南方白釉论其典型，实蜕化于上古青釉，原先青釉经烧，若还原气氛微弱，或釉料配方有变化，可显米灰、月白、淡绿，其釉色含青很微，几近于白，此已偶见之晋青瓷。

《陶说》：“按左思《蜀都赋·注》：‘翠微山气之轻缥也’，《说文》云缥帛青白色。潘赋曰缥瓷，当时即以浅青相尚。”余意作者颇饶见识，精审晋瓷釉泽，辄以米白微青一类为尤腻润，是以引说“轻缥”。而近年所见晋瓷土古，高品中不乏米灰甚尔米白釉色者，遂愈知缥瓷浅青说非出悬拟。

于此黄喬《瓷史》有言亦资参解：“晋

初已有粉青及白瓷，潘岳《笙赋》云：‘倾缥瓷以酌酏’，《说文》：‘缥，青白色也’。明《徐渭集》称，柳元谷以所得晋太康间冢中瓷盃及瓦券来易手绘，云二物在会稽地中，倪光简于万历元年掘得之，尚有白瓷狮子及诸铜器，铜器出则腐败矣，瓷狮尚藏光简家。《金石契》亦载之，云其券瓦质，白沙骨，外有釉，星星如云母，然其制甚精。则狮与盃之目为瓷者，其质必更轻。按太康为晋武帝年号，则白瓷之美备实远兆于汉季也耶？”其言凿凿，所指白瓷，揣测大略米白釉色一类，而所及之狮形器、瓷券墓誌，皆晋越窑典型（参见上海古籍社版林士民《青瓷与浙江》图版第一二三唐代越窑座狮也为白瓷）。

至于汉代白釉器乃确有之，不过学界称谓或瓷或釉陶不一。如上江下游出土有汉代印布纹罐一类，一般为浅青釉，然其间偶见米白色者。更而今法门寺地宫发现晚唐秘色瓷，中有青白者、淡豆绿者，都趋于淡色（另有同时出土之数枚白瓷器被剔出“秘色”，余于此举尤期期不以为可）。据彼物而推其理，则晚唐越窑既禀承晋缥工艺，又着意改进釉料、窑焰，令釉色更趋淡雅，事亦皎然（参见文物社版首博编《首都博物馆藏瓷选》图版十四至十六五代越窑秘色瓷壶、盏、盃三件即米白微含青）。愚意至少由晚唐越窑秘色器，已见向南方还原焰白瓷演进之端倪（详见四三章《秘色瓷考》）。

左图：汉代古越地所产布纹白釉罐。





### 34 象窑白瓷探索

先前越窑系似有象窑一处以白釉著，《文房肆考》：“象窑，或云出今宁波府象山县，有蟹爪纹，色白而滋润者高。”又《景德镇陶录》：“象器出今宁波府象山县。”又《古窑器考》：“似象窑色，有竹丝刷纹者曰北定。”则更知象窑著于北定之先。

象窑事累见卷帙，虽不免后书踵说先籍之嫌，要亦著者据其经验取录，而有所认同，则共识取信究非孤证。（《格古要论》未载钧窑事，然详象窑，可知重视，后来诸书大致据其：“象窑器皿出，有蟹爪纹，色白而滋润者高，黄而质粗者低。”）

余尝见南方（尤宁波绍兴一带）出土有敞口大盃，或葵口盃、碟，其釉微灰青而白，温润半透，或浆白，显皆还原焰烧成，并型与晚唐、五代越窑青器相类，且工艺、胎骨绝同古越器者，鄙心每推类出之越窑系。参看新《中国陶瓷史》：“南方的唐墓也发现了相当数量的白瓷，只是没有发现白瓷窑址。”此言既宜移释旧说，兼为新论之伏笔也。

但世人“北白”之见先入，又好攀附名窑，以致窑艺特徵显为越系的晚唐、五代、宋初还原焰白釉器，间有面世，也总被随意指为定窑、邢窑，遂使真象掩蔽，事实难检。

上图：宋代南方还原焰白釉花口盘。

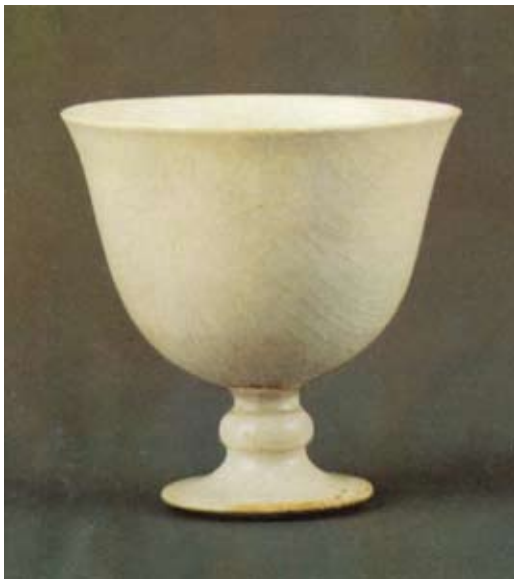
### 35 “湖南白瓷”犹有说

陈万里《写在看了基建出土文物展的陶瓷以后》有载：“湖南长沙区工地出土了好些白釉瓷，颇有人以为是邢窑的作品，我起初也有同样的看法，及至经过几次反复的审察以后，我觉得有点不相同。就不挂釉的底足部分看，是长沙出土器物中所常见的一般米黄色的；至于色釉的白，微微带青，好像江西景德镇早期所烧的白釉，也是略带水清色的一般。因而就胎釉的色泽看，与邢窑的作品有所不同。”余意此亦南方白瓷之属，相比北方者，特徵即在还原焰烧成而釉面脂玉质微含青。然文物市场为高攀美声，常将此类标以邢窑、定窑。

另冯先铭《有关临安钱宽墓出土“官”、“新官”款白瓷问题》也对历来将晚唐、五代、北宋初官

字款白瓷判为邢窑、定窑提出疑问，其曰：“钱宽墓出土白瓷胎釉与北方产品不同”，“还应考虑其他产地”，并言及越窑青瓷也有官字款实例。

下图：唐代还原焰白瓷高足盃釉面微青，比较北宋定窑提梁壶釉面漆白。



### 36 吴越贡宋“金装定器” 及会稽铭白瓷疑出越窑

再如新《中国陶瓷史》言及宋定窑尝曰：“早年出土流散到国外的定窑白瓷有盘底刻‘会稽’二字的，可以肯定是吴越钱氏定烧之器，吴越钱氏统治地区属会稽郡，故定烧瓷器底刻会稽郡字样。”该书博识信实，堪称典著，然愚意此例却欠考实，乃推论之前提显出于拟想。虽所举器物未曾寓目，但私心颇疑惑：钱氏既主持会稽越窑秘色瓷烧造，又何必在曲阳定製盘盂。尤古陶瓷铭刻窑址地名者比比多有，如越窑晋瓷已有会稽铭先例（堆塑楼阁魂瓶，绍兴文物部门藏），然则何以肯定宋器铭以“会稽”是因委托外地定製之故？

又《吴越备史》诸书言吴越贡瓷，有“金装定器”名目，如：“太平兴国五年……九月十一日，王（钱俶）进朝，谢于崇德殿，复上金装定器二千事。”（见《吴越备史补遗》，新《中国陶瓷史》也载此）。吾意此因定窑当时有声，越窑便可能仿其釉色、器形，并加以金饰，于是生此一呼。但新《中国陶瓷史》将此类“金装定器”都与定窑器并列（见该书第六章第一节），恐尤不妥也。

按越窑之称“定器”，还可例比耀窑之称“越器”，陆游《老学庵笔记》：“耀州青瓷器谓之越器，以其类余姚秘色也。”是相类即可混称，而无论南窑北器也。若此后有谓新定、南定、土定者，也都拟定器而产于异地。

又按此“金装定器”既为吴越所贡，理当出本地越窑，《书·禹贡》：“任土作贡”，《疏》：“贡者，从下献上之称，谓以所出之谷，市其土地所生异物，献其所有，谓之厥贡。”可晓贡即进献方物，不然违其本意。初《史记·夏本纪》载大禹分封诸侯并“行相地宜所有以贡”，已显见诸侯辖地方为权利，贡方物则尽义务。《周礼·地官·载师》：“掌任土之法……”《注》：“任土者，任其（土地）力势所能生育，且以制贡赋也。”尤明此。

故如北方出土之五代、宋初白瓷，特别是具还原焰特徵并凝釉处显灰青的，也当考虑是否吴越进献之特产方物。《宋会要辑稿·食货》：“瓷器库在建隆坊，掌受明、越、饶州、定州、青州白瓷器及漆器以给用。”是可参见。

下图：法门寺出土晚唐秘色金饰盘，釉色青白，笔者推即与后来吴越贡宋之“金装定器”为一类。



### 37 越窑与镇窑之通联、消长

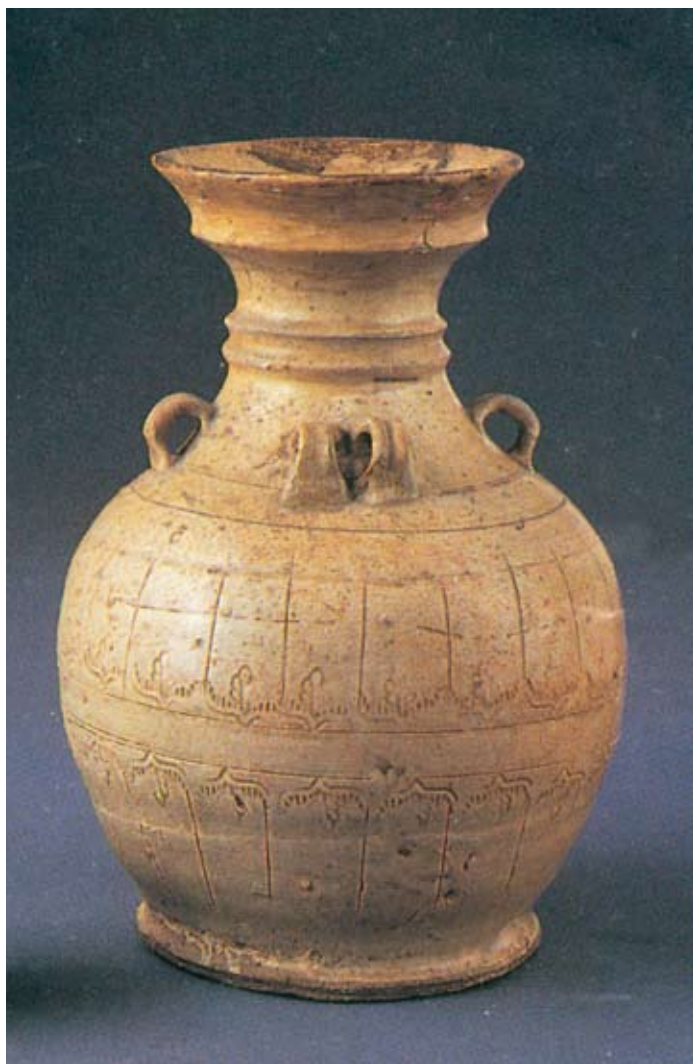
然越窑淡青趋白之釉质，与元明景德镇白釉相互关系又如何？自唐及五代，越窑盛名远过景德镇（景镇前称新平，又曾名昌南，宋景德中改名景德镇）；考古证实景镇早期也追随、效仿越窑烧青瓷。如陈万里《中国青瓷史略》有载：“除了《茶经》所提及的各处以外，经过最近几年来调查，证明唐代烧造青釉器的地点是：一、江西景德镇。离镇约二十里，在湘湖与湖田间地名石虎湾的山路上，发现唐代烧造的青釉器碎片极多……。湖田镇南入山约两三里处，地名胜梅亭的山坡，又发现当年烧造时成叠破碎的窑底货，都是青釉器。”

高古之时景镇尝属楚地，亦曾属吴、越，《江西大志》载景德镇早期建置：“周属楚，敬王十六年属吴，元王三年属越。”越吴楚文明相近，其间工艺交流，也很少地域隔阂，推后来越窑微现浅青、淡豆绿之釉色，也在景镇得以递变演进。至于上古时代两地青釉、白釉产品，则可统称南方瓷，其以还原焰烧成为特色，区别以北方的氧化焰白瓷。

如新《中国陶瓷史》又有载：“五十年代发现的景德镇胜梅亭（旧称杨梅亭）、石虎湾和黄泥头等窑都烧造青瓷和白瓷，当时把时代定为唐代。三处窑址产品以青瓷盘碗为最多，其平底宽边的器形，应是五代的製作。白瓷有壶、盆、

水盂、盘、碗等器，造型与江南地区五代墓出土的白瓷相同。”余谓所言及之出土白釉器，无非上古南方白瓷之属。南方白瓷，乃由长江中下游各处窑口交互影响而逐渐形成。入宋而越窑渐衰，镇窑尚不甚著。元代尚白，拣景镇贡瓷，由是镇瓷益盛得冠天下。

下图：景德镇早期建置曾属越，由其所烧青瓷刻花盘口壶可见技艺类似越窑。



### 38 考中古镇窑白瓷 脉连上古越窑青瓷

元枢府瓷卵白色，积釉处闪特殊青绿，可推见其与越秘色之淡豆绿、浅灰青亦曾有缘，大略釉料配方及控焰技法有遥承之处，而又至于明代镇窑产瓷也多类此特徵。

耿宝昌《明清瓷器鉴定》：“永乐白瓷器的另一个特点是：在器物足边和折角积釉处，常闪烁着灰青的光泽，釉面偶然显现如同青、灰、白三色交织在一起的极淡的虾青色，甚为奇特。”又曰：“青花瓷釉面的青白色调，是元明两代的共同特色，为使用中国传统陶瓷烧製方法所致。永乐时釉面的青白色已较元代有所减弱，有的已开始呈现洁白色调。”又云成化窑：“大多数器物釉面微闪青色或略显灰青，另有一种洁白釉，又称乳白或甜白。”又曰：“釉面呈青白色，为元明两代瓷的共同点，只是青白程度，各朝略有差异。”凡此皆历历可徵，则南方还原焰白釉蜕化于上古青釉之事实更可明晓。

下左图：明代宣德窑斗彩高足盃，釉面微青；下图：清代雍正青花釉里红长颈瓶仍如是。





### 39 青釉至白釉而迁青白釉再返白釉

宋时景德镇曾盛产青白瓷，而元代卵白釉何以不谓演承自青白釉？唯因实情非如此也。

宋时景德镇改青瓷、白瓷产品为青白瓷（又称影青），冯先铭有文称，此因宋代尚青白玉故；余谓此言出真识，若晋青瓷相关青铜之崇尚，晚唐秘色趋白又有及银器之时好，其理一也；是以宋代景德镇民窑，适应时尚，以青白釉製日用器等行销。

而宋青白瓷，当为早期南方白瓷演化来，《天工开物》：“凡饶镇白瓷釉，用小港嘴泥浆和桃竹叶灰调成，似清泔汁。”又《南窑笔记》：

“灰多则釉色青，灰少则釉白，……盖釉之青白不同者，在灰之添减之多寡。”余按其言虽简略，却可推知宋青白釉之青，与白瓷釉料添加喜钙植物炭灰有关，其青不都因氧化铁份还原，而犹由炭灰中磷、钙的高温青焰呈色参与。由此可晓青白釉并非南方青釉与白釉演进的中间环节，南方窑艺发展轨迹应是青釉接白釉又接青白釉再返白釉。

至于前文言上古青瓷配釉，有引《菽园杂记》：“蓄木叶烧炼成灰，并白石末澄取细者，合而为油”云云，也正可旁证南方上古青瓷、白瓷、青白瓷造艺之递衍关系。凡此既与考古事绩相吻合，又出乎物之本然、事之实然、理之当然者。（后来清代镇窑仿宋影青，仍取加配草灰一法，《景德镇陶录》即载：“今配青白釉，止用炼灰。”炼灰事详见后文《胎釉相待应素功》）。

下图：宋影青瓷塑观音几如青白玉雕，事类晋青瓷拟青铜、唐白瓷仿银。



#### 40 南方白釉鉴证要领

南方早期白釉製艺派生自脂玉质青釉，而明代镇窑白瓷因袭之，彩绘亦施加之，故举凡南方上古白瓷及中古彩瓷釉质之佐验，大略可与脂玉质青釉作联宗通谱观，诸如莹润、半透、气泡、棕眼、凝聚等特徵，又及呈色感应窑焰等（如镇瓷器底釉面与器身釉面互呈异色等等，详见后文），每宜细察。初时余鉴明清瓷，颇游疑不决，后由上古青

瓷入手，悟通原委，再辨明清瓷便能把握。

再者鉴定宋青白瓷，也颇宜证印釉中磷、钙青焰之呈色特点，斯如对症药石，每试多灵验。因当今贗作青白釉器，常掺入化工青色料，俾神韵既失，止得形似耳。然而宋代产青白瓷窑口甚广，遗器群集类聚，显相繁杂，尚不可一概而论，以下复介绍大致，抑可资理析。

下图：明代洪武青花大盃，釉面灰青，质如脂玉之莹润半透。



#### 41 有关北定、南定、土定、新定

宋青白瓷又呼南定，劣者曰土定，都因式样仿北宋定窑而得名。另有元代山西所仿定器一种，名新定。

许之衡《饮流斋说瓷》：“定窑：在直隶定州所造者名曰北定，宋初所建设也，南渡后在景德镇製者名曰南定。”

又《窑器说》：“饶器，出江西饶州府浮梁县景德镇，及广信府弋阳县。宋时器色样甚繁，其淋垚甚肥、灵透，与定相近，而稍有异。”是说南定式样类北定，但釉质异，北者失透漆白，南者灵透青白。

又《景德镇陶录》：“彭窑，元时彭均宝于霍州烧造，土脉细白，埴膩体薄，尚素，仿古定器製折腰样甚整齐。”

上书犹引《猗园》：“彭窑亦曰新定，……新定不如南定，南定不如北定。”

至若现代瓷学，还有“定窑系”一说，则将北方拟定窑之宋瓷多包笼其中。

上述彭窑又名霍窑，此事《景德镇陶录》又及：“霍器有三，一为宋霍州本来窑，一为元彭君宝仿造窑，其一则唐昌南镇霍仲初窑也。”其事亦待考。

下图：宋代镇窑青白瓷斗笠盃，其器型、印花甚似定器，故称南定（著者藏）。及北宋定窑系盘口长颈瓶，可见划花生动。



## 42 宋影青种种

宋青白瓷盃、盒等类，遗世甚伙，因当时民间也用于为圻器，故历年发掘多有所获。而近世之藏界，又改呼其为影青。“影青”原谓明代永乐官窑所产脱胎甜白瓷器，因甜白盃透影而微闪淡青色故。近人慕永乐甜白盛誉，有将青白器攀附之，遂得宋影青托名。

若资书卷讲来历，则“青白”之称实有依据，蒋祈《陶记》即曰：“江、湖、川、广，器用青白，出于镇之窑者也。”

至于晚清以来，又称青白瓷为隐青、映青、印青等，虽未本经传，亦无谓伪谬，盖市肆俗语连音等意，常见惯用耳。

宋青白瓷以景德镇所属湘湖、湖田两窑产品较著。《南窑笔记》：“至景德之上相去二十余里，旧有湘湖、莹田、湖田等窑。”而《论磁》：“湘湖窑在景德镇之东二十里外湘湖市”，又云：“湖田窑，镇之河南岸口有湖田市”，大致是从《景德镇陶录》说。

若蒋祈《陶记》：“浙之东南，器尚黄黑，出于湖田窑者也。”论者或依此将胎粗釉糙之“土定”归于湖田，余则疑焉，粗器何由风尚耶。而湖田又产近似吉州窑黑盃之褐釉器，倒可能属之，黑、褐釉器亦正为当时试茶家所尚，唯此事还待探究。

而今考古所知宋代烧青白瓷还出胜梅亭等处。新《中国陶瓷史》：“胜梅亭的烧瓷始于五代，烧青瓷及白瓷，青白瓷还没出现。到了宋代，青白瓷在这里大量生产，并在景德镇形成风尚。”又曰：“景德镇烧青白瓷的窑址已发现有湖田、湘湖、胜梅亭、南市街、黄泥头、柳家湾等。……景德镇之外，有江西南丰白舍窑、安徽繁昌柯家冲窑、福建闵清窑及湖北武昌金口窑等。……属于青白瓷窑系的还有吉安永和镇窑、广东潮安窑、福建德化窑、泉州碗窑乡同安窑、南安窑等。”

宋青白器当时风行，以供民用为主，也

曾进御，窑艺不拘一格，其釉以淡青硬亮的一种较好，并讲究印、刻花。其间或有仿北定白釉而烧成浆白色的，少见，釉质亦难拟北定之漆皮致密状，此又相关南北质材及还原、氧化窑艺之各异。

至于彭窑“新定”产北方，釉质遂近北定。程哲《窑器说》：“彭窑……土脉细白者与定器相似，青口，欠滋润，极松脆，称新定。”言新定颇传神。

宋时烧青白瓷的窑口杂，品质五花八门。总撮其要，“影青”乃宋代特产，无论造型、纹饰及胎质、釉色，皆具独特面目，后人仿作不得复用当时配料、手艺、窑具，终不免貌合神离。鉴家长年累月观赏摩挲，比靠真伪，慧心有悟，于是经眼即辨。若非悟觉，则可斤斤计较一世却不得要领。

下图：宋青白瓷莲花式油灯。右图：宋影青印花炉、弦纹粉盒、印花盃（均著者藏）。







### 43 北方定窑系

上古之南方白瓷、青白瓷略如前述，而北方白瓷自隋唐以降，以北宋定窑器行尚最广，新《中国陶瓷史》：“定窑是宋代名窑之一，宋人笔记屡有称述。定窑始烧于唐，他的烧白瓷是受邻近的邢窑影响，当时邢窑盛名满天下，定窑及其他瓷窑相继仿烧是很自然的事。但后来定盛而邢衰。……可列入定窑系的诸窑除曲阳涧磁村的定窑外，多在今山西境内，如平定窑、阳城窑，介休窑。此外还有四川的彭县窑也烧定窑风格的白瓷器”。其中彭

县窑是否旧籍之彭窑，待考。

定窑因其行销地定州得名，定州地处汉代中山国境，北朝魏为中山郡，皇始二年于郡置安州，天兴三年改为定州，清雍正二年升为直隶州，在今河北定县。而定窑窑址曲阳，乃属战国赵地，汉时置上曲阳县，隋改为恒阳，唐元和十五年更名曲阳县，属定州。

相关定窑之窑艺、纹饰等，见后文若干章节。

上图：北宋定窑印花大盘，为定窑成熟期产品，釉面漆白紧贴胎体，印花遂清晰。

#### 44 北方磁州窑系

另者，宋代北方有磁州窑烧白釉器等畅销民间，典型窑址在今河北磁县观台镇西两公里漳河两岸，地属古代磁州。而该窑系窑址则遍布冀、豫、晋。至明代《格古要论》始见著录：“古磁器，出河南彰德府磁州”云云，后人遂呼磁州窑。

磁州窑器不及曲阳定器高洁精良，然风调率真，且该窑特以创变新种称善瓷史。新《中国陶瓷史》言磁州窑品种：“除白釉、黑釉之外，还有白釉划花、白釉剔花、白釉绿斑、白釉褐斑、白釉釉下黑彩、白釉釉下酱彩、白釉釉下黑彩划花、白釉釉下酱彩划花、珍珠地划花、绿釉釉下黑彩、白釉红绿彩和低温铅釉三彩等十二种之多。”

但磁州窑釉下彩，非如镇瓷之青花器将彩料罩于半透明白釉下，而多在坯浆涂层上绘彩，再罩以透明釉。如新《中国陶瓷史》言其白釉釉下黑彩器制艺：“在成型的坯上，先敷一层洁白的化妆土，然后用细黑料

绘画纹样，再用尖状工具在黑色纹样上勾划轮廓线和花瓣叶筋，划掉黑彩，露出白色化妆土，（再于整器上）施一层薄而透明的玻璃釉，入窑烧制。”类似之化妆土罩以透明釉工艺，南方早期白瓷仅偶见。

左下图：宋代磁州窑白釉珍珠地划花枕。及右下图宋代磁州窑白底黑彩梅瓶。



### 45 南北白瓷各擅胜场

上古白瓷有分南北两派如上述，以成就论，北方之盛大远过南方；然以重要性论，南方白瓷为向中古彩瓷演进夙孕先机，殊称功勋。晓此大局，尤益收鉴。

北宋欧阳修《唐薛稷书》：“凡世人于事，不可一概，有知而好者，有好而不知者，有不好而能知者”云云。唯瓷乃国粹，玩好求知方美，不言理自。



右图：唐代北方白瓷兽首盃，造型摹拟西域银器。及下图晚唐白釉罐（著者藏）与北宋莲字款白釉盃（著者藏），均釉质微黄质如牙骨，而窑口待考。





## 四 章 釉下青花探沿革

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

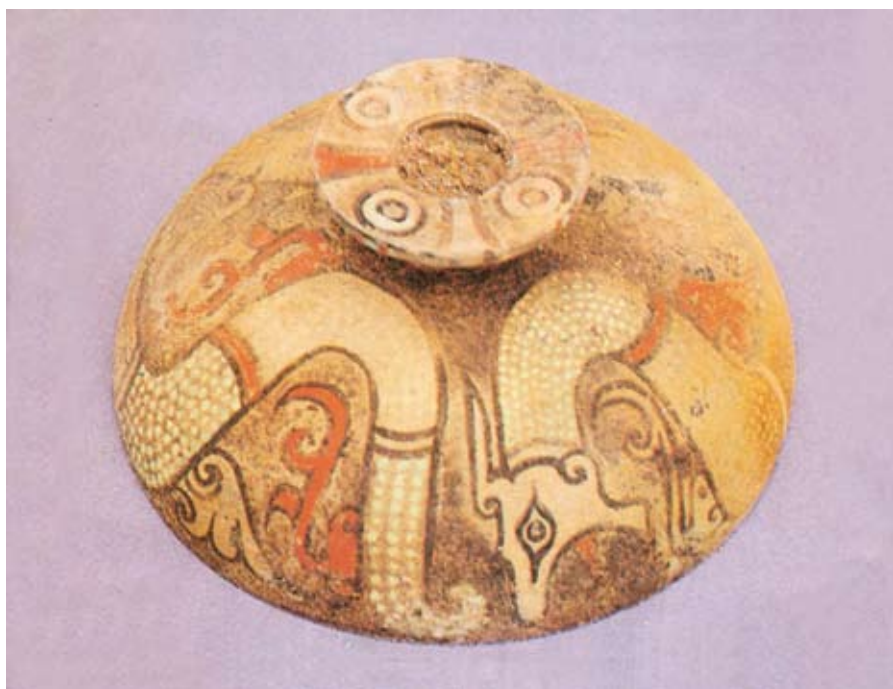
### 46 历来彩陶彩瓷之大凡

陶瓷而上彩者，名目亦伙，引物连类而举其大宗如：陶而有彩者，原始彩陶、唐三彩等，都低温烧成。瓷而有彩者，如元青花、釉里红，彩料罩于釉下，又共称釉下彩，高温烧成。大致唐、宋两代初见瓷器之釉上彩绘，继而明代及清初釉上彩美盛，彩料经火往往硬亮，后人称硬彩，以区别于软彩。软彩也即清代雍正起盛行的粉彩，为求

颜色细腻柔和，于彩料中调粉。硬彩、软彩都是瓷器烧成后上彩，再入窑或彩炉复烧一次，复烧温度都低于烧瓷。

彩瓷而超卓者，综观瓷史凡有三：明成化斗彩矗一峰巅，清三代珐琅彩响一绝唱，元、早明、清初青花及釉里红则分享釉下彩高品之殊荣。

下图：东周墓所出彩绘陶豆，亦后世彩瓷的先驱。





#### 47 彩瓷时代由元青花宣告来临

此章先讲釉下彩。釉下彩发萌也早，若古越窑晋青瓷尝惯以褐彩点缀釉上，而笔者藏有一盂，却以褐彩写数字于内底胎骨上，彩料明显为胎体吸收，然后罩以淡青釉。其他晋瓷釉下褐彩的一、二发现，近年也见报道。

晋瓷褐彩为氧化铁份呈色。至唐代，又有长沙窑烧釉下褐绿彩器，其褐彩质料与越窑同，绿彩则为氧化铜份呈色。长沙窑器胎釉多劣质，釉面易裂片、剥落，出品辄粗糙。

宋代复有磁州窑製釉下黑白彩、褐彩，亦以氧化铁为逞色剂，其艺流行民间，当时未入雅流，故亦不足以开宗立派。

唯元季所兴之镇窑釉下青花器，瓷质精良，青彩雅适，于是行销遐迩，声名宇内，致于滥觞、流行，几如春风一催花即遍地，入明尤朝野称赏，终于酿成大宗，擅名当时，垂声后代。故曰中古彩瓷时代由元青花宣告来临。

左图：元青花双系扁壶与六棱执壶。



#### 48 青花萌发唐宋而勃盛元季

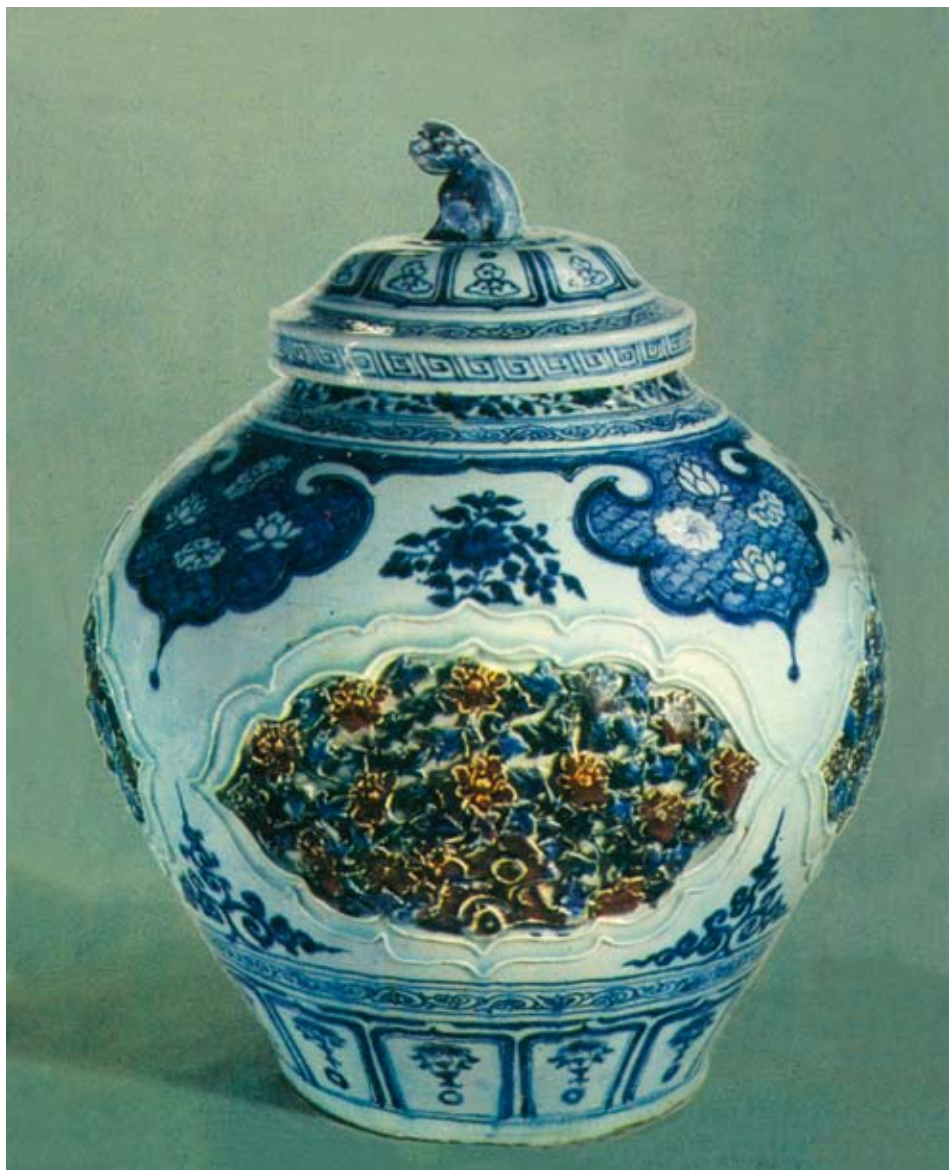
青花之渊源也远，其呈色剂钴料，唐三彩已经运用，该时于钴料中调入能低温助熔之铅，因而产出釉上蓝彩艺术品。乃西亚古巴比伦建筑，饰以彩绘釉陶，既具此工艺，唐代之诸多艺术，往往西来。唐代甚至有釉下蓝彩先例，虽出土只见残片，也已誉为唐青花，如扬州唐城遗址所得者。唐青花之后，宋代及元初之青花遗器都有见，然亦皆粗朴原始。

唐有青花而宋未盛行，非宋人贫于技，乃时风高尚，欣赏素洁原色故。如《朱子语类》有谓文章欲得“蔬笋气”，已可窥时艺之一面也。唯南宋民间流行靛青印花布，既足以启发青花瓷艺。

至于谓元人尚白，主要指宫廷用枢府釉白器。蒙人先已征西亚，色目人臣服并从其役；彼人又好经商，位阶仅次于蒙人。而色

目人熏习于伊斯兰文化，好蓝白之彩，亦知西域之钴料产地，遂定制青花器于景德镇，远销西亚。恰巧当时所尚之南方白釉，于覆盖钴蓝彩料甚是相宜，以致元季一旦美器造就，天下风气遂移。

下图：元青花罐，绘盾纹并饰掐花。



## 49 元青花製艺超妙 然近代始著称

品藻青花瓷，也讲究钴料优劣，元青花固不例外。孙瀛州《我对早期青花原料的初步看法》：“使用苏泥勃青料，恐怕不是从永乐宣德时期才开始的，在元代也有用此青料绘画的瓷器，把元代遗留的实物与永乐宣德青花对照观察，可以证明苏泥勃青料从元代就开始输入到我国。”参前文，是知进口钴料乃色目人所贩货也。元青花也有用国产钴料者，或进口、国产料两相掺用。

苏泥勃青称呼先见于明万历间王世懋《窥天外乘》言窑事：“我朝则专设窑于浮梁县景德镇，永乐宣德间，内府烧造迄今为贵。其时……以苏麻离青为饰。”

宣德青花器大多聚蓝深浓，并青料沁入胎骨，并纹饰易生晕散，后人于是以此等特徵，认定苏泥勃青。孙瀛洲因聚蓝、晕散已有见于元青花，故有元瓷苏青说，果具眼人语，而元青花鉴定，遂亦用以为参考。

元青花高品不但用青料上乘，绘画也高妙，窑艺也出众，青花名瓷的诸要素皆备，今世有盛名，诚非浪得。然元代外族入主，明代士民尤其憎恨，于元人艺事缄口寡言；而清代瓷说于此，又多铺演明朝，致使元青花久也淹没不彰，直至本世纪五十年代方作一大翻案。一九二九年英国霍布逊发现至正铭元青花雲龙象耳瓶，至五十年代，美国学者波普，归纳“至正型”元青花数十件，世人于是惊讶元代青花艺造之高超。

右图：元青花象耳龙纹盘口瓶。



## 50 元人文治未修 但知赏工艺

元青花经中外学者研究、集藏，真相昭明，学界一扫元器草率的旧印象，旌旗壁垒于是一新。鲁迅《中国小说史略》曾有曰：“元代扰攘，文化沦丧，（小说）更无论矣。”然而瓷艺之盛，实可称殊。元人文治未修，然其族于工艺品却解赏能知，故亦宽待艺匠，使居儒士之上，赋税並有减免，此亦瓷业繁荣之原因一。

元青花纹饰题材之丰富及绘艺之高，比明青花有过之无不及，究其原因，当为该时有汉族士子沦为艺匠，将纸帛画、版画技术用于工艺故。若论人物，则宋时人物画线描技法已然大成，元代木刻版画之人物犹可称许，瓷画大可借鉴也。

近世论瓷者或存疑：青花何以于元季瞬间勃盛，是否域外陶艺影响云云。窃意则青花瓷外销之推动力甚巨，流行时尚耳。盖世风之转，向来速如车轮，何况青花之滥觞，其术艺诸端，铺垫已足矣。《国语·越语》有载范蠡曰：“臣闻从时者，犹救火、追亡人也，蹶而趋之，惟恐勿及”，正亦时艺世风之谓。

又元青花造型之得体，作工之精良，也不乏空前绝后者，如孙瀛洲说元青花大盘的花口花足做法，明官窑也难以为继承（宣德之后绝）。再如元青花棱角玉壶春瓶，其形式与手工也足称独步。

唯元瓷成型不如清器之规整，然其廓线损益间总得一种古朴风调的均衡，则视此若时代之特色亦必可。民国许之衡《饮流斋说瓷》：“元瓷

者，其晋人之古乐府欤，质直而有致，朴拙而不陋。”盖不啻谗言，更称先觉。

下图：元青花水波缠枝花纹玉壶春瓶。



### 51 苏泥勃青及其辨别

与元青花瓷艺可鼎峙而三者，明代宣、成青花，清代康熙青花而已。

明青花向推宣德。王世贞《觚不觚录》：“十五年来重宣德，以至永乐、成化，价亦骤增十倍。”宣青所以可贵，最多论及的是青料。王世懋《窥天外乘》首开风气，文已见前（世贞、世懋为兄弟，皆嘉靖进士，世贞又与《清秘藏》著者张应文友善）。随后黄一正《事物纪原》说同世懋，又高濂《遵生八笺》改“苏麻离青”称“苏勃泥青”。

新《中国陶瓷史》则言苏青：“含锰量较低，含铁量较高，由于含锰量低，就可减少青色中的紫红色调，在适当的火候下，能烧成像宝石蓝一样的鲜艳色调。但由于含铁量高，往往会在青花部分出现黑疵斑点。”

至于元与明初青花的些微差异，孙瀛洲《元明清瓷器的鉴定》又有说：“一般说来，元代青花在黑色浓聚处闪烁如铅，有人把他叫作‘锡光’。而明初（永乐、宣德

时期）的青花则有所谓‘铁锈斑’，颜色发黑。如迎光侧视，则觉锡光上浮与周围青色同在一层，铁锈斑下沉较周围青色内陷不平（但有些不使用进口料的青花很少有此等现象）。”

宣青之秾美沉着及钴铁结晶斑及笔路晕散，后世多仿效之，耿宝昌《明清瓷器鉴定》即言雍正时：“官民窑都有类似宣青的晕散和黑褐斑的效果，但这种色泽大多是人为重笔点染而成，均无沉入胎体的特徵。”又言：“民国一九三七年至一九三八年，孙瀛洲先生也仿过永宣青花盘碗类而不具年款，其凝重结晶的青花斑点，深入于胎骨之间，效果与真正永宣青花一般无二，极为神似，但釉面略为涩手。”（国产青料有时也出铁质疵点，孙瀛洲《我对早期青花原料的初步看法》说：“这种铁质斑点与苏泥勃青料不同，他不深入胎骨而浮于釉上，呈黑褐色。”）

下图：明代宣德窑青花缠枝莲盃。右图：用苏青绘制的明代永乐胡人乐舞纹扁壶。





## 52 明青花以宣成为最

宣窑画匠习惯“一笔点划”（相对后世侧锋、皴擦及勾填等笔法言），中锋运笔，色到笔到，力透胎骨，聚墨浓重（参看三六章《骨法用笔信功力》）。相信因此笔墨情趣而邀得宫廷及士大夫赏识，而宣宗又正于图绘书法有修为，史家辄与比宋徽宗。

宣青纹饰的题材却有限，以缠枝花、折枝花、龙凤纹为主。因汉人王室讲究礼法、规矩，元青花所见人物故事，宣窑便不取。遂有“永乐无人”“宣德女（仕女）多男少”说。此大致就官窑言，永乐时景德镇民窑製青花扁壶，供出口，有画胡人乐舞等。

宣窑称佳，既得之图本，还在于制型敦厚，其与秾美纹饰相得益彰，颇显皇家端庄，亦由见宣宗知赏。朱琰《陶说》言宣窑：“此明窑极盛时也，选料、製样、画器、题款无一不精，青花用苏泥勃青，至成

化其青已尽，只用平等青料，故论青花，宣窑为最。”

成化窑艺一变宣德之端重而为灵秀，沈德符《敝帚轩剩语》：“宣窑器最贵，近日又重成窑，出宣窑之上。”沈景倩也生于嘉靖，万历举人，《敝帚轩剩语》撰于晚年，较前引王氏兄弟所言，可推“成窑出宣窑之上”是万历晚期事。

成窑以斗彩明丽著，唯其青花也渐随斗彩笔法，改为勾廓填色，轻描淡染，较之宣青“有笔有墨”逊乎雄浑境界。然成窑描状工细，点染传神，气格清雅，亦足称逸品。

万历造五彩瓷，喜浓妆艳抹，鲁迅《中国小说史略》：“明季时风，浮艳在肤，沉着不足。”风气既变，并及瓷艺，而此际文人加誉成化，又证见其性情之逆反世俗。

下图：用苏青绘製的宣德窑雲水纹菱斗。







### 53 成窑用平等青似有意选取

《陶说》：“苏泥勃青，宣窑青花器用此，至成化时已绝，青用陂塘青，产乐平一方”。又《景德镇陶录》：“成窑……青用平等青料，不及宣器。”新《中国陶瓷史》言平等青即陂塘青。

余意成化改用国产青料，不唯因进口料绝也，平等青无晕散涣漫之弊，描绘可致纤细，又其发色倩隽平和，最宜成窑精洁恬雅意旨，则选料何必非苏青不办。参见孙瀛洲《我对早期青花原料的初步看法》：“国产青料的优点是呈色安定适中，色泽幽雅美

观，用于渲染烘托与描绘精细线条等都能达到理想效果。”

成窑初期青花仍有用苏青，仍承宣窑之凝重风调；《饮流斋说瓷》举成窑：“青花蓝色深入釉骨，画笔老横”者即是。按始自元青花之厚重体制，至宣窑后告一段落，成窑青花器制式既回归轻巧一派，青料亦当逐渐改选淡雅且宜细描者，此可谓事在必行，——此论较之苏青料绝说，似更显理由充足。

上图：用陂塘青绘制的成窑青花缠枝盘及团花盘，制式轻盈，纹饰清雅。

## 54 回青古菁宜赏

明代另有回青，也颇受称许。回青在正德晚期始应用，发色含浅、深紫，醒目绮丽。《窥天外乘》：“回青，出外国。正德间，大璫镇雲南得之（璫，原为宦官一种冠饰，代称宦官）。”复有宋应星《天工开物》：“又回青乃西域大青，美者亦名佛头青。”

回青最宜“单线平涂”，此填涂笔法，与中土书画用笔风马牛不相及，却大似西域壁画曾经者。然回青逞色确鲜美，平涂色块特能显其优点。此后嘉、隆、万三朝青花袭用回青，然而笔法略逊趣味，虽回青器历来传名，终不及宣成。

回青色泽，先贤曰其古雅、古菁、幽菁、重色云云，赏心皆当。《陶说》引《事物纪原》：“正德间大璫镇雲南，得外国回青，以练石为伪宝，价倍黄金。已知其可烧窑器，用之色愈古。”窃意此种青色为西域壁画曾见，故有佛头青称呼；而伊斯兰教犹尚蓝色纹饰，遂又得名回青。“已知其可烧窑器”云，当缘西域古建用彩釉陶砖饰墙，其蓝釉已入钴料，参前文48、49、

50节。《陶说》又引《匋雅》：“回青以重色贵。”又《景德镇陶录》：“正德中厂器，……嗣有大璫镇雲南得外国回青，……其色古菁，故正窑青花多有佳品。”又曰：“嘉靖中厂器，……惟回青盛作，幽菁可爱，故嘉器青花亦著。”

嘉靖王宗沐《江西大志·陶书》：“回青淳则色散而不收，石青加多则色沉而不亮。每回青一两加石青一钱，谓之上青；四六分加谓之中青。中青用以设色，则笔路分明，上青用以混水，则颜色清亮。”

镇窑利用回青之技法日趋纯熟，至隆庆已臻极至，然至万历后期却渐向末路，盖示明祚至此，气脉浸微。“瓷虽小道，而于国运世变亦隐隐相关焉（《饮流斋说瓷》）。”

耿宝昌《明清瓷器鉴定》：“由于青花色料改用回青（有的加石青），又称之为青金蓝，佛头青，所以色调表现为蓝中泛紫，构成鲜明的时代特徵。这种色调，持续了嘉靖、隆庆、万历三朝。嘉靖初期色多浅淡，官窑器中也有如成化时期的，蓝色鲜亮；隆庆时色泽最佳；至万历晚期，则色调灰暗，平庸无奇。”



左图：万历窑回青花式洗。比较右图：正德窑石子青仕女纹叠盒，作派清逸有成窑遣风。



## 55 石子青之用行

镇窑于回青中所掺之石青，即石子青，又呼无名子。正德十年《瑞州府志》：“上高县天则岗有无名子，景德镇用以绘画瓷器。”乾隆四十八年《浮梁县志》：“石子青户于瑞州（今高安）诸处。回青行，石子青遂废。”二书互证可也。

正德初年曾用石子青仿宣德苏青，然仅得其浓重，而失其余。《明清瓷器鉴定》语可比阅：“署有先朝年款的仿古器，从正德时开始大量涌现”，又曰：“仿宣德的，青花色调浓重黑灰，带有正德时期的特征。”

然正德窑製品另有拟成化风格的，精巧清丽，往著未曾论及；窃意自正窑起，宣、成之端庄、清丽两派窑艺被充分认识，并为分别承继，是以石子青也有清染淡写之作。

由遗世正德官款青花器视之，用石子青者较多，故论者推正德晚期方用回青。至于嘉、隆、万三朝传器，则比比“青金”、“佛头”（二者皆回青别名）。万历之后，又复用国产青料，《陶说》故云：“明宣德用苏泥勃青，嘉靖用回青，非不佳，然产地太远，可得而不可继。”回青不继，想亦与

明末国力微薄相关。

然由明末崇祯宋应星《天工开物》：“凡画盘青料，总一味无名异。……用时先将炭火从红煨过，上者出火成翠毛色，中者微青，下者近土褐”云云，又知陶工经验正渐结累，运用国产青料技术日趋熟练，则无疑已为清代康熙青花复兴作了铺垫。

明青花之评价，有如梁同书《古铜瓷器考》：“昔有论窑者，首成次宣次永次嘉，论虽不同，总之明器无能过宣成者。要知一时有一时聚精之物，故稍有高下之等。”此盖真赏知言。

下图：正德窑石子青缠枝莲大盃，厚实见承宣窑遗风。

## 56 镇窑以外的明青花

“在明代，除了景德镇的官、民窑青花瓷器外，还发现江西省的乐平和吉安，云南省的玉溪，广东省的博罗、揭阳、澄迈和东兴，福建省的德化、屏南等地都生产青花瓷器（新《中国陶瓷史》）。”又《明清瓷器鉴定》：“常见的万历哥釉青花器

（瓶、尊、罐、缸、薰、洗、炉等），究竟是景德镇所烧，还是吉州窑或潮州窑所製，目前尚无定论。”近年考古则又增相关资料多许。



## 57 清代康窑以画片称美 雍窑数工艺尤著

清代青花器，公认康熙最好，而上品多出康朝中期，其造型谐调大方，胎骨厚薄适中而坚致，釉面硬亮悦目，青花则誉翠毛蓝、宝石蓝。

陈浏《匋雅》：“雍乾两朝之青花，盖远不逮康窑。然则青花一类，康青虽不及明青之秾美者，亦可独步本朝矣。”所言不虚。此时镇窑用国产青料得心应手，更加绘图题材丰富，并笔法皴、勾、点、染，都有师承国画。清初士人地位也低下，想必有做艺匠求生存者，因而促进青花绘饰繁荣。后仿康瓷，仅纹饰一项已纤弱不及。

民国刘子芬《竹园陶说》：“雍窑珍品，多仿古，当时由宫中发出古瓷甚多，交御窑厂仿製，製作有本，故其出品甚精。”雍正青花，纹饰大都亦步亦趋明瓷，笔法拘谨乏气性，不及该窑釉上彩之画片远甚。然雍正窑艺精湛，釉面宝莹细润，且青花出品也有限，故其精品近年在国际市场看好。夫藏品以稀为贵，且瓷器又涉工艺质素，非唯画片高下论值而已。

至乾隆，御厂主持者唐英，擅长珐琅彩、粉彩，并多创新，只青花出品也平常。而“乾隆以后青料甚劣，青（花）瓷器品大抵阴沈如鬼脸，故粤人有鬼面蓝之称（《竹园陶说》）。”至如光绪官窑青花，颜色或有勉强可观的，然画意、製作已乏善可陈，而近代贗此颇易并颇多。反是清末民国景镇名手所绘青花，画艺高超有几及康熙者，然画风属于近代。总之，康窑以后，历朝官窑更着重釉上彩出品，青花渐谢幕。

右图：康熙青花纹饰佳良为清代之最，也见于康窑出口青花瓷之人物图饰。又见后页康熙青花山水纹棒槌瓶、松竹梅罐，又五彩花鸟纹笔筒，及五彩鱼藻、鸦鹊纹盘，绘图皆可称。







## 58 珠明料、浙料、广料及钴蓝品级

清代镇窑取用之钴料又不同明代，《景德镇陶录》：“镇所用乃浙料、广料，昔则苏泥勃青、回青、乐平陂塘青、瑞州石子青。”又唐英《陶冶图说》：“瓷器青花、霁青大釉，悉藉青料，出浙江绍兴金华二府所属诸山，……其江西、广东诸山产者，色薄不耐火，止可画粗器。”二书大致言康雍乾间也，而此后尝用珠明料，出云南宣威、宜良等地（一说康熙时已采用珠明料）。若清末又曾用洋蓝，色艳。

非但诸窑用青料不一，且同类钴料还分品级高下，如《江西大志》言回青：“内硃砂斑者为上青，银星者为中青。”《陶说》云浙料：“其色黑黄、大而圆者为上青，名顶圆子。”《景德镇陶录》则言：“青料，以黑绿而润泽有光色者为上品。”凡此皆相关青花逞色而可资鉴别者。

复有《明清瓷器鉴定》语甚可为谈助：

“康熙六十一年间，青花器的钴蓝色调变化很大，从鲜亮到灰暗，包括多种不同的浓淡深浅色调，优劣相差悬殊；但终以青翠明快、色泽浓艳、清新悦目和层次分明的色泽为主流，并成为清代之冠。……康熙时期，景德镇製瓷工匠纯熟地掌握了珠明料和浙料的呈色技术，同时对胎釉原料精细淘炼和焙製，烧出了被誉为‘翠毛蓝’、‘宝石蓝’的康熙青花。”又及乾隆：“青花呈色虽有多种表现，但以稳定的纯正蓝色居多。初期有黑褐、青灰、淡蓝各色，色调均沉着，纹饰清晰。”

青花艺造之品评，在质料、呈色，在画意、笔法，在製作、造型，及釉光胎骨等。苟统观而言其要旨，则形而下有器，形而上有道，器之穷研于前，道之慧悟随之，然后豁然开朗，心无所碍。譬如宣、成孰取，仁智异见，定夺之际，又何须斤斤辩耶？

下图：康窑青花花鸟纹盃大方雅致。右图：乾窑青花爵盃工艺上乘但欠创意，又雍窑青花小盃製作精良，气格清雅轻盈。







### 59 釉里红佳器 出宣窑康窑雍窑

釉下彩，青花是大宗，另有釉里红为连枝并节。元代釉里红有名，因属釉下铜红彩料发韧之作，其红为铜份的还原呈色。铜红釉下彩佳作，不啻窑工心血，亦天时地利呼而应之，方告其成功。元代釉里红典型呈色为赭红，不甚鲜明，纹饰且简率于青花，产量也少。于今元釉里红较元青花为贵，乃缘文物罕见者珍，无足怪。

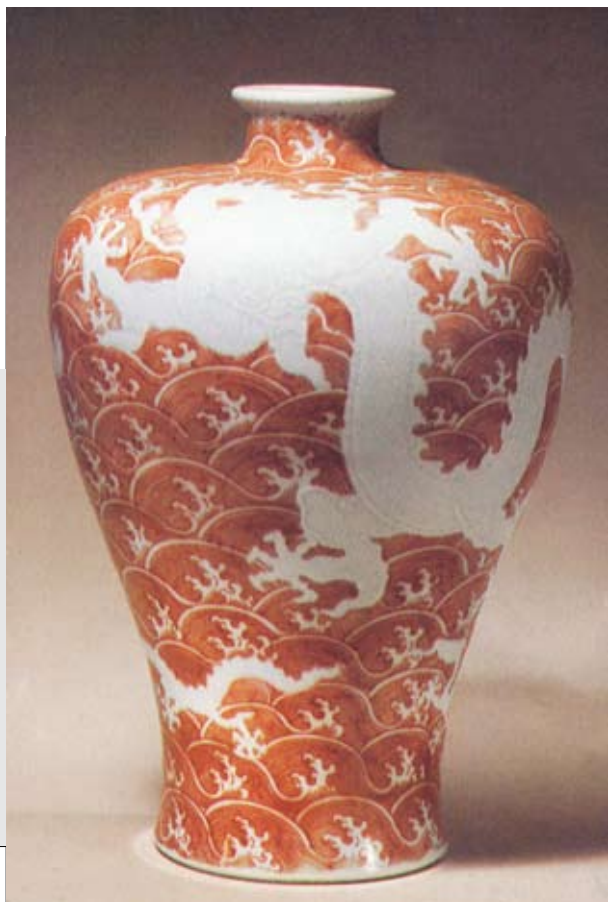
明代釉里红盛于洪武，成熟在永乐、宣德。《博物要览》“宣德窑红鱼靶盃，以西红宝石为末，图画鱼形，自骨内烧出，凸起，宝光鲜红夺目。若紫黑色者，火候失手，似稍次矣。”斯鲜红夺目言喻，恰得其妙，永宣釉里红杰作，“千窑一宝”，今犹可睹。此种红鱼靶盃一经著录，美誉千古，



而数清官窑仿作最能乱真，只清官窑瓷胎烧结硬于明官窑，成型、修胎规整于明官窑，据此等细节可助辨别。

明中叶以后釉里红製作几乎绝迹，直至清康熙，其艺重光，美器如林。康熙釉里红发色纯正、鲜明，能任意绘龙、兽，烧成须眉纤毫毕现，而不晕散。此技雍正窑承继发扬，精巧细腻处较康窑犹有过之。寂园叟《匋雅》：“釉里红一种以康熙朝为独擅胜场，雍正朝亦间有之，后此则广陵散矣。”是指后来乏精品。

下图：康熙窑釉里红龙纹盃及左图乾隆窑釉里红梅瓶。又上图雍正窑釉里红果纹盃。





上图：元代釉里红大盘。

## 60 青花釉里红简述

概言之，青花与釉里红窑艺有相通，故此荣彼亦荣。元季、早明、清初，青花器与釉里红器兼荣并美，非偶合也，事理之固然。流风所被，清三代製青花釉里红器（同一器并用青、红）颇有，而此品创始元代。

新《中国陶瓷史》言元代青花釉里红器：“是我国最早青花釉里红相结合的

製品。这种工艺明代采用得不多。……到了康熙时期则又发展起来，……雍正时期的青花釉里红器更趋精进”。按铜红彩料敏感窑焰，难得逞色鲜明，雍窑珍品青处翠，红处艳，庶几绝技，后世殊少俦匹。

下图：康熙窑青花釉里红龙涛纹观音瓶。又乾隆窑青花矾红吉祥纹瓶，此时釉里红技艺不如前朝，故以矾红代之。参见右图：宣德窑釉里红高足盃及雍正窑釉里红高足盃。





## 五 章 釉上硬彩存特色

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

### 61 彩陶回顾

先古陶器无釉，尝直接绘彩于胎体上，其颜料选用赭石等，取彼氧化铁份所呈红色、褐色等，后世如晋瓷褐彩之呈色剂，仍与彩陶者同类，故此探源索流，事相关也。

《简明陶瓷词典·彩陶条》：“以彩绘作为装饰的陶器。在已成形的陶坯上，用不同的彩料绘画，然后烧成，色彩不易脱落。仰韶文化彩陶的温度一般在900—1000℃。我国已发现最早的是河姆渡文化彩陶。仰韶文化的半坡类型、庙底沟类型和甘肃仰韶文化的马家窑、半山和马厂类型的彩陶最为发达。稍晚的

辛店、卡约和沙井文化都仍有彩陶。黄河下游的大汶口文化也有彩陶发现。大溪和屈家岭文化的彩陶较为特殊。北方地区赤峰红山文化的彩陶明显受仰韶文化的影响。新疆地区彩陶虽属多见，但时代较晚，已相当于中原地区的战国和汉代。彩陶的陶质一般是泥质红陶，但仰韶文化大司空村类型也有用灰陶的。有的先施一层红色陶衣，再绘彩，但如仰韶文化庙底沟类型、秦王寨类型和大汶口文化等也有先施白色陶衣的。彩色以赭红和黑二种为主，个别地区兼用白彩，马家浜及屈家岭文化则尚见橙黄色彩。”

下图：新石器时代彩陶盆。





## 62 早期釉上彩及明清硬、软彩

釉上彩技艺始见于汉绿釉褐彩，及越窑晋瓷之褐彩点斑：西晋时彩斑大而易流淌，多饰于器身上部，东晋时彩斑小而稍晕散，可用于点睛蛙盂、鸡壶、羊形器等。继而唐代三彩陶品虽颜色斑斓，但不能致日用；宋代有玳瑁斑、宋加彩等，然位在细末不显。釉上彩而艺造精湛、属类纷繁、大用流行、演为主流者，数明清景德镇之硬彩、软彩两

门，乃可包笼概括。

釉上彩分硬彩、软彩，其始由：“硬彩与粉彩之别：硬彩对粉彩而言。粉彩者，为彩料中掺以粉，其色柔软，故又名软彩。其不掺粉者遂称硬彩。康熙以前鲜有粉彩，雍正始盛，至乾隆而极（《增补古今瓷器源流考》）。”依此论则明代釉上彩均可归硬彩，是亦简明要约并大体符合事实。

上图：宋代北方白瓷加红绿彩盃，在当时属民窑粗器。

### 63 硬彩又分斗彩、五彩

明代硬彩又分斗彩、填彩、五彩。《南窑笔记》：“成、正、嘉、万俱有斗彩、五彩、填彩三种。先于坯上用青料画花鸟半体，复入彩料，凑其全体，名曰斗彩。填者，青料双钩花鸟、人物之类于坯胎，成后，填入五彩，复入彩炉，名曰填彩。五彩则素瓷纯用彩料画填出者是也。”

按此说也约而能赅，且对应实物亦当。如所谓斗彩，还包括釉下青花绘洞石，又以釉上彩绘花卉者之类；所谓填彩，即釉下青花仅用于勾边，而又以釉上彩填空者；所谓五彩则不论勾勒、填色皆用釉上彩者。明代硬彩传器，大略如此而已。

《南窑笔记》佚名，成书在雍乾间。此前论者尝以五彩随意相呼镇窑彩瓷，并未分别定义，如明人《敝帚轩剩语》、《博物要览》等是。此后乾嘉间记瓷，亦有随明人称呼而未及详考的。

至近现代，又有如陈万里主张斗彩一项尚须细分为色彩、复彩、染彩、填彩、加彩诸种，则叙事稍逊简洁。愚意现今论镇窑硬彩分类，借取《南窑笔记》说可也，其中斗彩一式虽具多种形态，然终不离釉上彩与釉

下彩互相斗妍之本旨；抑将填彩亦归并泛称之斗彩，则更其扼要。

夫斗彩又称逗彩，逗字甚宜，或可取代前称。“逗”解“相逗”、“相斗”，可指釉上釉下之彩相适成趣。“逗”又或解“投”，亦符填彩实际。《景德传灯录·嵩嶽安国神师》言及“有坦然、怀让二人来参，……让机缘不逗，辞往曹溪”，此“不逗”作“不相投”解；又《梁书·贺琛传》有“苟须应痛逗药”句，此“逗药”复解“投药”。则逗彩为说，又可指投填釉上彩以充釉下青花勾勒者。逗训斗又训投，既并行分训又可合训乃尔，斗彩、填彩遂亦不妨合称“逗彩”。逗彩或异写豆彩，一音之转耳，后人或以为指豆青地五彩，误也。

下图：成化窑斗彩婴戏纹缸盃与缠枝纹高足盃。右图：传元代五彩玉壶春瓶，见于近年发表，但其形廓与该器型制之流变脉络不符，余意乃属清代前期潮汕区所产物。又见万历窑五彩龙纹盖罐。







## 64 斗彩初见宣窑， 至成窑臻佳境

斗彩品种已知始自宣德，若徵之著录，则《长物志》尝言明宣窑：“隐纹如桔皮，红花青花者俱鲜彩夺目，堆垛可爱。”今如美国鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》有言：“光波较短的诸色彩（主要是蓝色），会使观察者有距离偏远的错觉；而光波较长的色彩（主要是红色），则可发生偏近的错觉”。斗彩设计正与此原理暗合，实有堆垛之趣。

然宣德斗彩实物一度失传，《长物志》所言遂疑为杜撰，幸近年又陆续有发现，于是复叹古之人果不我欺。近年景德镇珠山明官窑遗址发掘，见有宣德官款之斗彩残器，更幸西北萨迦寺院又发现宣德斗彩鸳鸯卧莲纹大碗一（于一九九三年展出于上海博

物馆），其青、红色浓，虽纹饰未如成化工细，而果然鲜彩堆垛可爱，笔致则近该时青花，是以越见《博物要览》：“宣窑五彩深厚堆垛；成窑用色，深浅颇有画意”，言颇信实。宣德斗彩虽好，然未称大宗，须待成化方见盛产并精美。

填彩当始于成化。宣德与成化间隔正统、景泰、天顺三朝，其间有景泰蓝流行，成化窑填彩形式恰与其掐丝、填蓝工艺类似。唯填彩一式在成化彩瓷中还仅占少数。

至于明代五彩，一说始于正德，然陈万里《谈谈成化窑的彩》有曰：“成化窑的素瓷上纯用彩料画填的作品，传世的绝少，故宫博物院藏有缠枝芙蓉罐一件。这就是文献上所称的成化五彩。”另孙瀛洲亦言见有成窑五彩残器。

下图：宣窑斗彩莲池水禽纹盘与青花黄彩盘。





## 65 成窑彩料鉴知

硬彩器的讲究在于图绘技法、彩料发色，胎釉、造型、製作，及烧成效果等。孙瀛洲赞说：“成化瓷器，胎质细腻纯洁，白釉莹润如脂，彩色柔和，笔法流利，造型轻灵秀美，表里精致如一。”此语于赏瓷不冗能详，亦佐验之良言。

孙先生又言成窑彩色识鉴要点：“鲜红色艳如血，厚薄不匀；蛾黄色娇嫩透明而闪微绿；杏黄色闪微红；水绿、叶子绿、山子绿等色皆透明而闪微黄；松绿，色深浓而闪青；蜜腊黄，色稍透明；差紫，色浓而无光；孔雀蓝，色沉；孔雀绿，浅翠透明；赭

紫，色暗；葡萄紫，色如熟葡萄而透明；油红，色重艳而有光；姜黄，色浓光弱。这些色彩，在明、清两代的官民窑中，仿得好的可以乱真，但只有差紫一色没有仿製成功。……在当时此原是烧造时差异的色疵，所以称为差紫，可以肯定地说，凡带差紫色的成彩决为真品（语均见孙氏《成化官窑彩瓷的鉴别》）。”

成窑器与清官窑拟成化器之区分，还当借鉴胎釉烧结，及修坯、施釉工艺等项，后文均有及。

上图：成窑斗彩鸡缸盃（左）及雍窑仿作，两者绘饰与彩料略有出入。下图：清代粉彩之质料迥异斗彩。





### 66 明代硬彩料见特性，故后人又呼以古彩

明代硬彩料多利用天然矿物，所含主要着色素为铁、铜、钴、锰等。如斗彩中红彩为矾红，用青矾作原料，其逞色剂为氧化铁，且原料碾磨越细发色越艳，然火度不当可闪黄。黄彩为铁黄，也以氧化铁为呈色剂。绿彩乃氧化铜呈色。釉下青花则含钴、锰。此言其原理也，实际操作，则所谓“五金八石皆可入”也。参观《浮梁县志·陶政》：“颜料则铅粉、焰硝、青矾、黛、赭石、黑铅、松香、白炭、金箔”云。

要言之，传统硬彩所用矿物彩料，性质特殊，其呈色必相关于碾磨、淘炼、窑焰等，故合观能见总体格调，分析而每显微妙特性。至清代业内将明代硬彩呼作古彩，盖已窥其特别，于是有古今之分也（清三代仿明硬彩遂也可称古彩）。

而即便成化遗品，也见个别呈色稍逊，甚至枯败者，因窑焰变幻难测，“一样转烧百不同”，出品故不免参差。唯古窑艺正以此不同于现代机製之千篇一律。

上图：成窑斗彩高士盃及葡萄盃。比看下图：乾隆粉彩兽耳壶，作派、质料、画风均异明代彩器。





## 67 成窑画手笔法独特

《景德镇陶录》：“成化厂窑惟画彩高轶前后，以画手高，彩料精也。”成化窑器，描笔细致然不流于纤弱，上彩笔法也别具，但见描、填、点、涂，却绝无软彩之洗染化淡、色阶过渡笔迹；且涂笔或为横刷，由此辅纹中连片的鲜红、枣皮红便有见具刷痕的。

又凡成化彩瓷，釉上绝不用黑色勾勒花边，但用釉下青花或釉上赭色、红色勾勒轮廓；而万历始行釉上墨色勾勒；至康熙五彩，花边已见有釉上蓝彩勾勒，用以代替釉下青花。以往仿品多失察此等细节，于无意中背离真相，但新仿高品甚得原貌，则因利

用了考古学成果。

成化彩瓷画片精妙，历来称美，其勾勒填彩技法虽初创，然已形成隽秀之风格。《匋雅》有形容成化斗彩盃葡萄枝：“果凡五六朵，朵紫而叶碧，光景常新，枝藤虬结处孀孀欲动。”其画法虽或与文人纸本、绢本画有不同，然作品动人之处可比方；艺匠成就自不可轻视，此亦谈艺公论。

至嘉、万彩瓷盛产，画面间或率意而为，也见有沿袭成化样式的细巧器物，但图绘细节的神情妙趣再难寻觅。

上图：成窑斗彩花鸟纹缸盃。下图：成窑斗彩三秋纹盃，绘笔甚细致，比见雍窑仿成化斗彩灵芝纹盃，用笔细腻但失于纤弱。





曰崔公窑瓷，四方争售。诸器中惟盏式较宣成二窑差大，精好则一，余青彩花色悉同，为民窑之冠。”则当时民窑刻意仿作宣、成彩瓷的情形，于此窥见一斑。

古瓷遗品中，也确偶见胎、釉如出晚明，且写宣成款字甚似，却与官窑器特征不尽相符者，推为当时民窑之拟古，当不谬。然其精微处毕竟不肖，所谓“精好则一”，语意略嫌夸大，官窑仿作犹尝不逮，民窑谈何容易。

上图：万历窑斗彩小罐与小盃皆拟成窑清丽风格；又下图青花梵文盃亦如。

### 68 嘉万窑小品多祖式成窑

《陶说》引《南村随笔》：“成青未若宣青，宣彩未若成彩。”此乃宣成以来共识，后来弘治、正德、嘉靖、隆庆、万历诸窑，青花或者矩构宣窑之端重，彩器或者摹拟成窑之清丽，而后者尤见于小盃盏。

及《景德镇陶录》记嘉靖隆庆间有崔国懋：“善治陶，遗法製器当时为胜。号其器



下图：万历窑斗彩龙饰出戟觚及斗彩人物图方觚。此类纹饰草疏，较易仿製。



## 69 嘉万窑大五彩或率拙

然嘉、万两朝又喜为五彩大缸大瓶大罐等，以作陈设。兹类皆无祖本，又兼国运日衰，百业萎俭，遂不免此等瓷艺也流于草率，以致后世往往贗造该种，因为易成。《明清瓷器鉴定》：“民国时仿嘉靖五彩团龙大罐、鱼藻罐之类也很多。……另有仿嘉靖的五彩花鸟大盘，所施明代色料中不仅有如同嘉靖的孔雀绿和枣皮红，而且也于纹饰树本上涂茄皮紫色。青花色浓重，纹饰也仿嘉靖的草率繁复风格，写款亦用心仿效。这些精心的民国仿品过去流传很多，在观察中不能片面地只据彩色相同，断其为嘉靖之物。”此其一例。

然嘉万大彩器精好者也有见，故不可一概以草拙论。



## 70 隆窑彩器不俗

嘉万之间隆庆窑，大小彩器皆呈色甚美，耿宝昌或言：“隆庆五彩也与青花器一样，同臻极致。此时，红黄绿紫各色都极为鲜艳。”复举：“民国时有在隆庆素白釉器上加绘五彩，并写红彩款‘大明隆庆年造’的伪作。还有加绘孔雀绿的五彩麒麟碗和五彩蟠螭盘等，色彩均极为鲜艳。”（语均见《明清瓷器鉴定》）盖贗造射利，正尔竭力也。

民国仿品与近廿余年来之大量仿品有所区别：民国高仿，其画片辄细致，但构图不必符合古器原样，因当时摄影、彩印未曾普及，贗造乏于样板对照；今则古瓷研究趋于全面，彩器图案有归纳整理，仿作又可亦步亦趋于真迹图式。然除少数例外，今大多伪作乏于绘笔功力，仅得形似；且彩料品质也往往逊于民国造。

下图：隆庆窑荷塘纹大鱼缸，其彩饰见佳。





## 71 康雍硬彩亦见重于世

硬彩在清代康熙朝曾有一时之盛，其时器型大度，胎釉质佳，更加纹饰题材开放、丰富，绘技精湛，而成就一派恢宏气象，其风调自有别于比若成化的恬雅谐妙。

特康朝硬彩民窑器，纹饰老辣生动者，实有可取之处，今数艺术家最能赏识，世人多计较于官款，可谓浑沌茫漠矣。“世上岂无千里马，人间难得九方皋（黄庭坚诗），”不亦世事之寻常见惯？

至雍正时流行粉彩，硬彩烧造锐减，现今以稀为贵，则雍正官窑硬彩佳造，更较康窑者价昂。《明清瓷器鉴定》：“极盛于康熙时的五彩，到雍正时几近消声匿迹，过去往往略而不论，只注重了粉彩。其实此时的五彩，仍有其独特的面貌：色彩一变前时的浓艳为淡雅，纹饰由繁复化为疏朗，画笔由遒劲趋向纤细；可以说，这是对明清以来称为硬彩和古彩的传统品种，在工艺、彩绘等

方面总其大成。嗣后，这种被粉彩所取代的五彩，在清末才有所恢复。”

按雍窑硬彩精品较成窑虽也风格别具，但艺术成就几可并树千古，唯量少未成气候耳。硬彩至乾隆实下之（也见个别极品），因该时致力粉彩、珐瑯彩故；及乾隆以下，皆鳞爪之耳。晚清复产量有加，但画片俗艳乱雅，望即生厌。耿宝昌所言“在清末才有所恢复”，当指张子祥等画家参与硬彩瓷绘之事。唯张氏五彩瓷绘不及后之珠山八友粉彩瓷板画，美艳而能讨好市民。

《匋雅》：“万历五彩，草昧初开，往往显其拙相。康窑画笔老横。雍正一出，以峭丽皆非寻常匠手所能几及。乾隆惟以工致擅场，殆少奇趣。此事虽细，亦颇关气数，不可强也。嘉道以后，循规蹈矩，未尝不黽勉学步，而出神入化之绝艺，或几乎息矣。”瓷艺深赏，此尤高论也。

下图：雍窑硬彩草虫纹盘更以美术胜。



## 72 清代硬彩料鉴赏

新《中国陶瓷史》言康熙时：“五彩常用的彩料有红、黄、绿、蓝、紫、黑、金等若干种，利用这几种颜色可以调配出各种不同浓淡和色调的彩色来。”清代硬彩色调之多样更胜于明代，此亦鉴证线索。比读孙瀛洲言：“成化的彩瓷，除青花外，用三四种彩绘成的极多，用五、六种彩的瓷器，我所见到的只有高士杯、九秋印盒、鸡缸杯几件。”语见《成化官窑彩瓷鉴别》。

又《饮流斋说瓷》：“康熙硬彩蓝绿

二色堆起甚厚，历年既久，时亦有裂坼之患。红为深色之抹红，且较他色釉质有平凸之差，故亦易于褪落。”此又鉴古眼光老到处。

另者《明清瓷器鉴定》有言及清初硬彩器之彩料表面，能见类似彩虹的反射光晕，称蛤蜊光。余以此象实因彩料硬亮鲜艳故发生，后世仿品凡彩料佳者，也见此微；但真伪之间，光晕的形色仍见差异。

下图：康熙五彩花鸟纹笔筒，绘饰美好、彩料富给。





### 73 色釉套彩相似釉上彩

明清镇窑复有色釉套彩工艺，是可等类釉上彩者。明嘉靖即有製红釉黄彩、黄釉红彩、绿釉红彩、红釉绿彩等品。

若《浮梁县志·陶政》言嘉窑某年造作尝载：“青地闪黄鸾凤穿宝相花盃共五千八百……，紫金地闪黄双雲龙花盘碟六千，黄地闪青雲龙花甌一千四百六十，青地闪黄鸾凤穿雲宝相花盞爵一万三千五百二十”云云。

尤万历有製黄釉五彩、黄釉紫彩、黄釉

绿彩、绿釉黄彩、绿釉紫彩、红地青花、青花地白花、酱釉白花、蓝釉白花等品，遗器俱在。彼类颜色反差大，富于装饰趣味，不过有些作品颜色不甚柔和、协调而已。

色地彩饰技艺，至清代愈趋精进，纹饰亦较明代活泼兼且雅驯。如康熙有豆青地五彩、米色地五彩、红地五彩及各色地素三彩等，一概华茂美雅。及夫雍乾，色地辄与粉彩相配，鲜明怡目实不可方物。

上图：宋代套彩花卉瓷枕，乃罕见高品，并为后世色地套彩窑艺初祖。

## 74 素三彩略可连类硬彩

明清镇窑另製“素三彩”一种，彩料略同硬彩，但非于釉上施彩，而特于素胎（亦即涩胎）上彩饰，并绝少用红彩，故别立名目曰素三彩，今权且连类硬彩。

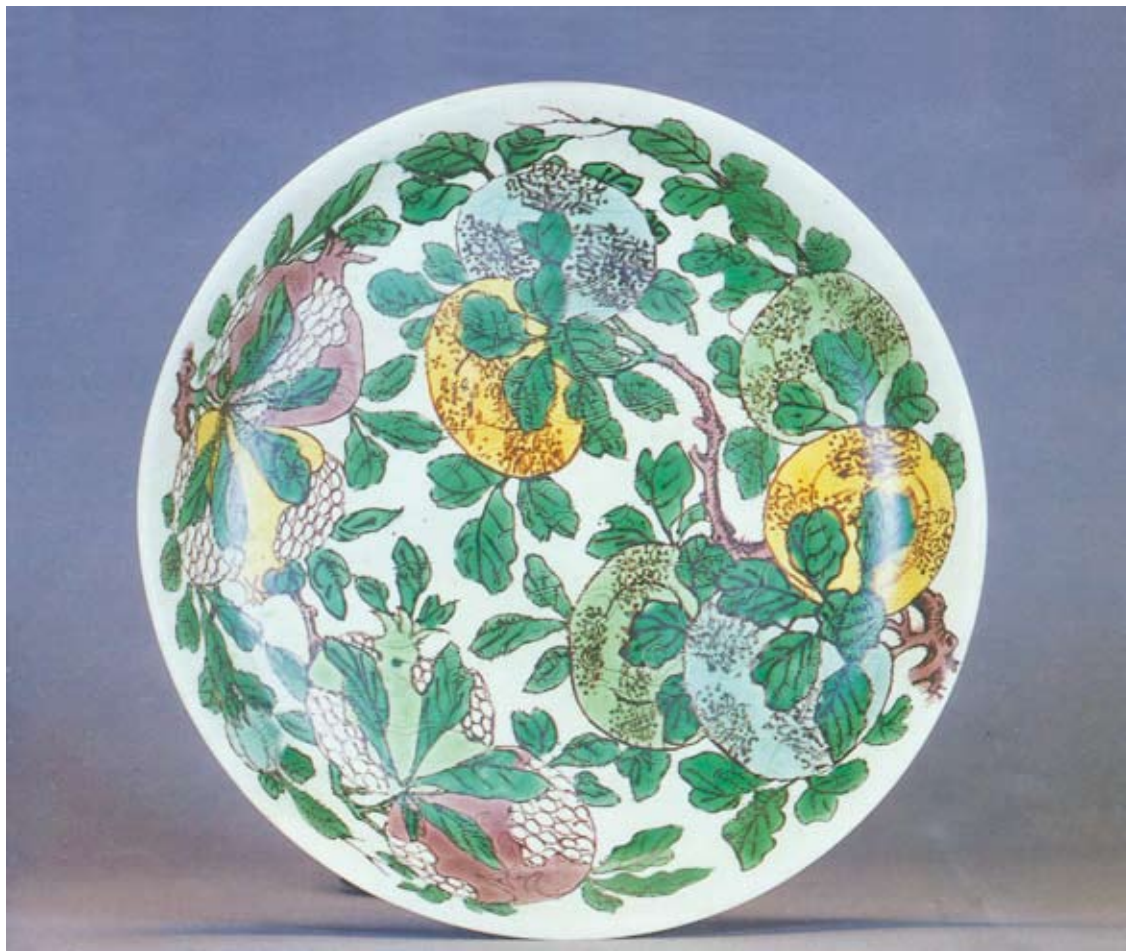
此品初出明代成化，正德窑製造者已上佳，如传世有正德海蟾洗一件，今存北京故宫，其涩胎见刻水波、浪花、海蟾，而以绿彩饰水波，黄彩填海蟾，浪花留白，口沿、座足则刷紫彩，器成典雅大巧，一向名重藏界。后来嘉、万两窑也多素三彩製作，惜流品不及前朝。

至清代康熙，斯类转见美备，其中有

素三彩白地花果盘、盘一式亦享盛名，近十数年来于历届国际古瓷拍卖会上屡有高价。该种乃于精刻雲龙之素胎上彩饰黄、绿、紫色花果，再覆一层“雪白”，然后于炉中烘出，较之明制诚粹美有加。

《明清瓷器鉴定》言此式：“三彩中的水绿色最为突出，其绿浅淡嫩艳如一汪泓水。真品釉面平润、细滑而坚致。仿品器型笨拙，胎厚，器里釉面不平且泛青，釉质硬度不足，色彩凝厚沉闷。”此式之彩料虽覆于低温釉下，然有别于釉下青花之高温烧造，且为素三彩一种，故亦权属硬彩。

下图：康窑素三彩白地花果大盃俯视。



## 75 素三彩博览精考

清代素三彩仍以色地为常见，如康熙有墨地三彩甚名贵，其地色以绿釉覆涩胎，再覆以黑釉方成；既成，再于黑地之上用泛紫的深墨勾廓，然后填以黄、绿、紫、白诸色，成花鸟图案。

另有黑地开光彩绘者，新《中国陶瓷史》：“传世康熙素三彩中有一些以黑、黄、绿或紫作地的三彩大瓶，往往四面开光，彩绘花鸟，过去评价极高，其中大多是赝品。”

按名器之仿作，在处随时可遇，若精于鉴裁，则显见雅俗相去不可以道里计；若未窥堂奥，便觉新旧皆堪伦类，无从辨郑声矣。

瓷鉴之要诀，总在于博识精考，比勘对证，如《明清瓷器鉴定》也每思虑及此：“康熙三彩声誉很高，加之存量很少，因而

后世多有仿製。光绪、民国时有仿康熙官窑三彩的紫绿龙小盘，与真品器型大小一样，色彩一致，较难区分。另外还有大量带黑、黄、绿、米色地的三彩伪品，有的还于三彩中加入胭脂紫或藕荷粉色。其仿品种类有：方瓶、棒锤瓶、兽纹罐、佛像观音、寿星卧人、桌几、小杯、蟠螭杯、牡丹杯、攒盘、虎皮三彩盘、浆白地三彩花碟牡丹盘、碗和大型尊、觚、罐、人物塑像等等。色彩与画风均显板滞，失去了康熙时的特有风貌。”

素三彩叫价高昂乃晚近事，且并非在物有所值，于此《匋雅》有语资参印：

“黄、茄、紫三彩之盘、盃，式样寻常，画笔亦较粗，略似储秀宫之皮果大盘，庚子后流出最伙，几于坑谷皆满，每对只索四金，近则涨至百余倍，实则中下之官窑耳。有一种黄地六方瓶，高不及二尺，式样恶劣，每方所绘之人物故事若孤山放鹤，又颇形其鄙，虽亦有康熙款识，只取憎耳。乃至落釉缺口，声价犹及数千金，西国嗜好之不可思议顾如是耶。”

按历来窑艺名种，也都不免三品九等之差，故赏鉴必先增广识见，方不为声名所惑。

素三彩也不必定为黄、绿、紫三色，抑有加红色的，但少见，或传“三彩加红，价值连城”，不过市肆漫语耳，不足凭，评价高下仍以术艺大局为依据。

左图：康熙窑素三彩香薰。





## 76 广彩流品已下

硬彩之属还有“广彩”特种。《竹园陶说》：“海通之初，西商之来中国者，先至澳门，后则迳趋广州。清代中叶，海舶云集，商务繁盛。欧土重华瓷，我国商人投其所好，乃于景德镇烧造白器，运至粤垣，另雇工匠仿照西洋画法，加以彩绘。于珠江南岸之河南，开炉烘染，製成彩瓷，然后售之西商。盖其器购自景德镇，彩绘则粤之河南厂所加者也，故有河南彩及广彩等名称。此种瓷品始于乾隆，盛于嘉道。今日粤中出售

之饶瓷，尚有于粤垣加彩者，因其杂用西洋彩料，与饶窑五彩稍异。间有画笔极工，彩亦绚烂夺目，与雍乾粉彩类似者。”作者刘子芬著书于民国初，其于广彩事语颇详悉，甚宜引徵；唯今所见广彩遗品少佳造，多俗艳，多不堪等侪雍乾窑佳作。唯刘子芬言之有根，今有实例而间接可徵者，乃两岸故宫所藏三代画珐琅瓷器，有一类画片具欧洲洛可可风，其中不乏上品，相传出广州画师。

上图：广彩人物图大盃，属该类中精品。比较右图康熙民窑五彩人物图大盘，术艺而外，纹饰气质也大不同。



## 六 章 画珐琅衍生软彩

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

### 77 珐琅彩瓷正名

珐琅彩瓷是清代御用精品，向不用行世间，其质料、窑艺、彩绘都造极瓷林，最为藏家所企羨。然好事者之缘饰亦因此鹊起，俾其以“古月轩”名重瓷业，盖实传由无根；然迄今市肆仍多托伪名以售欺，故宜道其原委澄清在先。

郭葆昌《瓷学概说》有专章《珐琅彩瓷》，其曰：“清代瓷器中有一种至精美，驰誉环宇之品，而其名沿讹袭谬，积重难返者，即世所称古月轩器是也。考此类彩瓷，肇端于康熙二十年，臧应选督造之时，器之彩色、绘画、款式，悉照康熙御製铜胎珐琅彩器作法，颜料亦用西来之品，故定名为珐琅彩，又名瓷胎珐琅。宫中档册，则书瓷胎画珐琅。……雍正六年以后，乾隆十八年以前，唐英督造时，此类彩器益加精进。”

郭葆昌北京古董铺学徒出身，终成古瓷专家，三十年代曾任故宫博物院专门委员、一九三六年伦敦中国艺术国际展览会专门委员（是次展品选自故宫），郭氏于清宫事所以知其详细。郭又说古月轩称呼来历：

“然古月轩款字，乾隆时乃实有之，惟是玻璃器而非瓷器，且为私款而非进御物耳。此类之器，亦一种玻璃质小品鼻烟壶，原质彩画与乾隆款字者无少异，器底泥金楷书古月

轩三字，亦出当日造办处所製。盖当时亲贵或内务府权要用器，不书乾隆年製者，以示非皇家所御也。款书古月轩者，所以自玩也。……然珐琅彩器乃转以古月轩为名者，盖亦有故。缘珐琅彩瓷器，皆出特办之物，专供御用，早岁外间莫获见之。而古月轩款字之玻璃质器，既为私家製品，不免流传市廛，无以名之，则因其款字呼以古月轩器而已。及咸丰十年之后，内廷珐琅彩瓷器，亦有流出，见者因其彩画与古月轩款之玻璃质器相类也，则推以古月轩之名以名之。”郭氏言而有据，洞达情理，窃意甚是，殊可取焉。

而先曾为瓷胎画珐琅彩器正名的还有余启昌。余氏增补邵蛰民《古今瓷器源流考》时有说：“余昔长大理，被派点查清宫宝物，于端凝殿东侧一小库中发见所谓古月轩彩器甚伙，盘盃最多，瓶壶次之。皆盛以红木匣，匣面均刻某种胎画珐琅字样，始恍然悟：古月轩彩者应名珐琅彩，因其彩画中皆有珐琅或全为珐琅所画之故。”此说亦为明通，且足资考证，然不及郭葆昌说之探讨来龙去脉，能廓清是非。盖余说在先，郭说居后，后来居上，正其谓也。

右图：康熙窑珐琅彩盃，与乾隆窑珐琅彩徽章花纹瓶一对。







## 78 古月轩歧说数数未绝

余启昌又有好友杨啸谷，著有《古月轩瓷考》说：“瓷品精进无过清代康雍乾之御窑，就中又以古月轩瓷为最烜赫，盖瓷胎、样式、画工、题材、设色、题句、印章、年款无不具美术之上乘。……古月轩瓷向藏乾清宫东端凝殿北小库中，乾隆原有标识为瓷胎画珐琅。”按杨氏之“原有标识”云云，应是随余戟门说，然又仍留连“古月轩”歧称不舍，则当时风尚可想而知。

夫郭说虽切，然半世纪来并不彰显。只见流传广被，仍乃推案无证之辞，如古月轩为内府轩名说，如画珐琅人胡大有之姓折古月说等。先《饮流斋说瓷》亦有载：“是古月轩凡三说，一谓古月轩属于乾隆之轩名，画工为金成，字旭映者也。一谓古月轩系胡

姓人，精画料器，而乾隆瓷品仿之也。一谓清帝轩名，不专属乾隆，历代精製之品均藏于是轩也。”是皆捕风捉影而逞臆说者，以致市肆古月轩贗款，历来层出不穷。

清三代珐琅彩瓷，现经台北故宫与北京故宫专家整理研究，知凡康熙者皆书“康熙御製”四字楷款，用蓝色或红色或黄色彩料写就，而以蓝料居多（黄色用于紫砂胎）。至雍正初年有青花楷书款为“雍正御製”及“大清雍正年製”，尔后以“雍正年製”宋楷体蓝料款居多。乾隆则以蓝料书“乾隆年製”四字，有楷书又有宋楷体及篆体（一说乾隆也有青花款）。其他如古月轩款等为伪（两岸专家于此项研究稍有异见，从略）。

上图：清三代珐琅彩器以出雍窑者清雅可人。

## 79 珐琅料进口与自製

下图：乾隆窑珐琅彩婴戏瓶。



珐琅彩料来历，也曾异说纷陈，朱琰《陶说》：“按大食窑与佛郎嵌相似，《通雅》云佛赫能为之，《广语》读赫为郎，故曰佛郎，亦曰拂朗，今发蓝也。”《景德镇陶录》又谓：“西洋古里国造始者，著代莫考。”杨嘯谷又有“法郎西瓷之呼”云。唯此一端虽无定论，也无碍大局，盖言有一致者，皆云泊来品是也。

雍正《广东通志》记有：“西洋国，……雍正四年五月复遣使进贡：……各色珐琅彩料十四块。”日本学者有以为此即欧洲产的七宝彩料。推想雍正六年之前，珐琅彩器以用进口彩料为主，因清宫内务府档案有载：

“雍正六年二月廿二日……奉怡亲王谕，着试烧珐琅料。……新炼珐琅料月白色、白色、黄色、浅绿色、亮青色、蓝色、松绿色、亮绿色、黑色，共九样。新增珐琅料软白色、秋香色、淡松黄绿色、藕荷色、浅绿色、深葡萄色、青铜色、松黄色，以上共九样。”推此后御製珐琅彩器当主用宫内造办处自製之彩料。是类彩料民间或传为“洋色”，《南窑笔记》：“今之洋色则有胭脂红、羌水红，皆用赤金与水晶料配成，价甚贵。其洋绿、洋黄、洋白、翡翠等色，俱人言硝粉、石末、硼砂各项炼就，其鲜明娇艳，迥异常色。”

进口珐琅多为透明、半透明闪亮料块，若以硬、软衡之，或近类硬彩。而自製者除半透闪亮而外，还有不少是色泽柔和但不透明，尤利于作国画的，此又可从雍窑所绘器品推知。

总体言之，珐琅彩较传统硬彩光润悦目、品格高贵。又如珐琅彩之黄彩以氧化锑为着色剂，今称锑黄，亦异于传统硬彩之铁黄。



## 80 画珐琅非全由名家经手

雍正乾隆珐琅彩纹饰秾华绮丽，当时画坛名家所作山水、人物、花卉、虫鸟、宫室、庭院、婴戏等，都能再现瓷面，精妙拟肖无以上之。国画最得艺创之性灵，然作于纸帛，终归朽灭，董其昌《骨董十三说》：“纸寿千年，绢五百年，极其珍藏防护，数尽自毁。”是矣。国画而绘于珐琅瓷面而使存之永远，功莫大焉；于此识者莫不欢悦鼓舞，备极赞叹，然又至于历来记叙，多见夸说当时画坛名家，一一参与画珐琅云。如杨嘯谷《古月轩瓷考》即如是，并举若：“当时如意馆供奉画师，其最著者如王原祁、赫奕、黄鼎、郎世宁、唐岱、钱维城、高其佩、邹一桂、张若霭、张若澄、黄钺、李世倬、金廷标、陆遵书、沈铨、方琮、关槐、余省、余穉、冷枚、张宗苍、汪承霈、

徐扬、永瑑、董浩、艾启蒙、丁观鹏、姚文翰、袁瑛、张雨森、杨大章、钱陈群、朱伦瀚、佟毓秀、王敬铭、沈宗敬、励宗万、允禧、程琳、金昆、傅雯辈，颇极一时之盛。董邦达、蒋廷锡固列上选；袁江学郭熙，终存匠气；焦秉贞宗郎世宁，法自下郎世宁一等”云，传闻未实。珐琅画之范本确多取自名家杰作，而临摹者虽艺高绝伦，却往往身为宫中佣仆，今可由清宫造办处档案查得“画珐琅人”、“画磁器人”名姓，如谭荣、胡大有等，不胜举，皆湮昧久矣（参见三七章《随类赋色鉴神采》）。

乾窑珐琅彩饰又甚以辅纹见胜，出西式图案而愈发工致，经手则广州画师，其擅长洛可可风曲线构图，为乾隆帝颇喜爱。

上图：雍窑珐琅盃一对，纹饰皆取花鸟画名作。

## 81 洋画描摹未得真传



瓷胎珐琅画中又有仿西洋人物、风景者，多作于乾隆时，若仅就艺术水准言，却无多可称道，因国人画手不谙透视解剖写生，难免描虎类犬。至于旧籍载郎世宁参与画瓷品珐琅，是出臆测。如当年西人马国贤曾自畅春园写信回国说：“皇上醉心于我们欧洲的珐琅画，尽力引进宫中造办处来。……他命我和朗世宁画珐琅，我们怕从早到晚要与宫中的庸人在一起，就借口未习此艺，也无从学，并试画得很糟，以致皇帝看过，就说‘够了’，因此得幸免为奴（取材于《画珐琅》中童依华文）。”直接证据更见之瓷器，比较郎世宁绘画真迹，可见珐琅瓷画相去远甚。

又当时国画家于西洋油画亦颇不屑，如邹一桂《小山画谱》语可为证据：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍，所画人物、屋树，皆有日影，其所用颜料与笔，与中华绝异，布影由阔而狭，以三角量之；画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦甚醒目，但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”料当时宫中造洋画瓷珐琅，也不过图新奇而已，唯此类绘饰之辅纹尤细致用功，确使后仿难继；并因其窑艺精绝，又足称贵重。

而珐琅瓷辅纹花叶卷曲，结构交错，美幻不可方物，乃青出于蓝而胜于蓝，较其祖本之洛可可纹饰有过之无不及，相传广州画师得风气之先，尤善为耳。

左图：乾窑珐琅彩以西洋人物画为纹饰者，人物面目呆板。

## 82 白釉器精选及色地、白地製艺

画珐琅的白瓷器，除少数用明室所遗，大都精选自当时景德镇御窑。今所见成品之中，凡器内壁施白釉，外壁为无釉涩胎，而外口沿留釉子边，并纹饰、地子都用彩料填成的，多为康熙作者。《明清瓷器鉴定》：

“康熙珐琅彩瓷和铜胎珐琅器一样作色地装饰，少见白地画珐琅的。此一特殊性，应作为鉴别真伪及正确划分时代的依据之一。常见色地有红、黄、蓝、紫、绿、胭脂等。”按康熙胎体且常较雍、乾窑者厚重些。

雍正起大多是在内外满釉的白瓷器上绘彩，以不加色地为常。且白器大雅娴态，精修轻薄，千品择一，绝少瑕疵，这也为鉴定的线索。此事还可徵见乾隆十八年十一月造办处珐琅作档案：“白磁盘一件（有透莹）、白磁暗龙盘二件（二等无款），传旨着交珐琅处烧珐琅，……填白盘碟大小一百三十件（二等），填白磁盃大小二十八件（头等），填白磁盃大小八十四件，填白磁盃大小五十件、填白磁盃大小八十件、填白磁盃大小九十七件（有款）、填白磁靶盃四件（宣德暗款二等），交珐琅处烧珐琅”云云。

雍窑珐琅彩器多见白地绘国画，倩雅入赏，由见雍正帝品味高适。乾窑珐琅彩器则多见色地满布西洋风辅纹，乃见乾隆帝不免浮华耳。

右图：乾隆窑米色地西式风调图案珐琅彩瓶。



### 83 珐琅彩瓷度藏故宫， 民间所见多伪造

珐琅彩瓷相传由宫中造办处令所属如意馆画手绘製（非科考出身的画师供职如意馆，不在仕流）。然后于宫内彩炉烘烧。

《饮流斋说瓷》：“当时由景德製胎，入京命如意馆供奉画师绘画，于宫中开炉烘花。”又新《中国陶瓷史》：“彩绘和烧彩的工序都在清宫内务府造办处内进行。”亦因此该品流入民间者极罕。复若溥仪当时盗名画等出宫，但瓷器易碎，不便匿藏偷带，珐琅者幸免于难，大抵此情耳。

今珐琅遗品以存于台北故宫博物院者为最，该院有《画珐琅》图册印行，童依华写说明，颇资参观；而北京故宫博物院也藏有一批。

至于民间有见则绝多为新旧仿品，其中旧器后加彩者甚称狡狴。《明清瓷器鉴定》：“在民国十九年左右仿古风盛行时，所仿製的康熙珐琅彩特别精细逼真，多为红色或浅紫色地，如仿製较多的抹红地九秋撇口碗，署胭脂料款。还有以康熙旧素白釉器，砣去外釉后加珐琅彩的极其用心的作伪，在鉴定时尤须谨慎细致，以免误入彀中。”近年海内外拍卖市场颇见上述仿品被标作真迹。

右图：乾窑珐琅彩西洋花卉葫芦瓶，可见其工艺高超。



### 84 粉彩旨趣 近珐琅彩而远古彩

据传珐琅彩用乳香油、樟脑油等调色，盖乃西洋油画之蜕变也；粉彩则参以工笔粉画传统技法，调粉匀色，增益生动（粉彩

料也有调油或调胶的）。两者于工技略异其趣，然复制名画于瓷面旨归一揆；若与明代古彩相较，真可谓创意别具：原先斗彩勾填技法与纹饰题材皆近工艺，而远画艺也。

下图：乾窑粉彩八仙图瓶两种，纹饰题材有袭人物画，且参用粉画技法。







## 85 粉彩淡染得法于粉画

方兰士《山静居画论》：“古画佛像不设粉面，画仕女用粉染其阳位眶鼻颧颌等处，以朱染其阴位，故望之神采突兀。”此言绢本粉画作法。又蒋骥《传神秘要·用粉》更具体而微：“用粉以无粉气为度，此事常有不及之弊。太过者虽无粉气，未免笔墨重浊；不及者神气不完，即无生趣。故画法从淡而起，加一遍自然深一遍，不妨多画几层。淡则可加，深则难退，须细心参之。”

比照清三代粉彩器实物及参读新《中国陶瓷史》：“粉彩的彩绘步骤一般是先在高温烧成的白瓷上勾出图案的轮廓，然后在其内填上一层玻璃白，彩施于这层玻璃白之上（以使不掉色），再用干净笔轻轻地将颜色依深浅浓淡的不同需要洗开，使花瓣和人物衣服有浓淡明暗之感。”则粉彩瓷绘师法借镜粉画之事实明矣。进而雍乾粉彩之鉴真也不妨参以画论，视其用粉之适宜与否，若失度有粉气或过份显重浊，便都可疑。

上图：乾窑粉彩耙地开光山水图双耳壶。

## 86 粉彩尝称洋彩、软彩

古彩烧成后硬结，粉彩则掺油揉粉，以便渲染，烧出色呈柔和美丽，故又曰软彩。晚清《匋雅》：“康熙彩硬，雍正彩软。软彩者粉彩也。彩之有粉者，红为淡红，绿为淡绿，故曰软也。”又《古今瓷器源流考》：“粉彩者，为彩釉中掺以粉，其色柔软，故又名软彩。”说法小异而相类，大致晚清时业内始流行粉彩、软彩称呼，故著者遂释名以正视听。

按粉彩在雍乾时也曾随意称洋彩。台北故宫博物院有唐英《陶冶图说》原稿，该院谭旦冈有整理发表。唐英主官窑时盛于粉彩，拟自珐琅彩，故唐氏云：“五彩绘画

仿西洋曰洋彩，选画作高手，调合各种颜色，……所用颜色与佛郎色同。调法有三：一用芸香油，一用胶水，一用清水。油便渲染，胶便搨刷，清水便堆填也。”对照粉彩实物，其图画、颜色不乏仿珐琅彩者，而渲染、搨刷、堆填笔法一应俱全。粉彩料掺油调合亦见借用西法，而更宜色彩晕开自然，并甚得粉画之妙，此又珐琅彩所未曾。

又按初时五彩、洋彩、洋色等名称笼统，并无严格定义，此亦物事、名理发生发展常规；则今人考古，参名号究实际而明意义可也，若执拗于名数、牵强于名物，未免无补于事且混淆名理也。

下图：乾窑粉彩花卉纹壶，其画面、颜色甚似珐琅彩者。



## 87 彩料製异与通用



原始状态粉彩器可见于康熙中期，常为香炉、净水盂等凡器，纹饰也简朴，色料也粗糙，上彩也浓厚。至康熙晚期有少量官、民窑粉彩器已较精好，是亦受益于珐琅彩瓷之经验。粉彩于雍正时成熟，乾隆时盛产，雅逸妍美难以言喻，自亦得益于彩料之优质。粉彩观感柔丽，还相关调入以利低温烘彩之助熔铅粉。

又据发表的测试结果，珐琅彩、粉彩都含砷，五彩则否；珐琅彩含硼，粉彩则否。又据台北故宫与北京故宫专家称，珐琅彩瓷器间有参用传统五彩料的，且珐琅彩料中也间有掺粉质的。如此则五彩、珐琅与粉彩三种，尚有中间形态，而不必执着而分别彼此。由此又推言，当时选择彩料唯求适用，并不每每限定自缚。

举以实例，则见清仿明斗彩器，也竟施有粉彩料并用淡洗笔法（如乾隆仿成化斗彩鸡缸杯等）。且观雍乾之官窑款五彩器，虽称承继古彩（硬彩），偶也揉粉质于彩料；至于釉下青花相配釉上粉彩之新种斗彩，更加时兴，图案亦较明代斗彩新颖。《南窑笔记》：“今仿造者，增入洋色，尤为鲜艳。”言所指者，也当包括诸如此类。

彩料称洋彩、洋色，尚可与洋烛、洋车等语连类齐观，实乃仿洋货而自造者。梁同书《古窑器考》：“洋彩者，五彩绘画仿西洋也”，也可为旁证。乃粉彩起初因仿效珐琅彩而得。

左图：康窑斗彩人物盂及雍窑斗彩莲池盘，其釉上都用粉彩而非硬彩。



### 88 粉料略以年代先后为高下

雍乾御窑彩料，自非寻常，以红彩为例，所用矾红细腻鲜艳，施彩均匀；调成粉红鲜明柔丽。胭脂红则可为地色，艳光灼灼，最为匀薄；珊瑚红几及胭脂，而略显吹釉斑痕（赝作之红彩，色泽、质地与施彩手艺均不及）。然嘉庆以后即便官窑出粉彩，色料品质也每况愈下；晚清之红色往往逞暗粉红、芸豆红，绿呈深翠，蓝色或沉闷有称“砖蓝”，诸色多凝腻不鲜明。

另者有清一代民窑粉彩产品巨量，彩料质地也大致因年代先后而互见高下。

粉彩瓷传世至今，颜色抑有剥落，此事相关收藏经历及彩料优劣、烘烧成败等，则择藏正宜细审。《匋雅》于此有言：“厂人昔轻粉彩，谓其易于残蚀不能耐久，其实硬彩性刚，正亦时虑剥落也。世有鉴家当不论彩之软硬，但能完全无缺，则硬彩者固甚耐看，软者亦殊美观。”甚是，但耐看与否还视画意雅俗，无论软硬彩皆有可喜可厌之作，画意可喜者，即使稍有剥彩，也可以小疵不掩大醇论；而清季产品隔代不久，易得完整却难得美雅。

右图：清后期咸丰窑粉彩瓶，其画意与彩料都远不及雍乾。又上图为晚清写同治款粉彩盖盆，其型制、作工、绘艺、彩料诸项皆有玩味（著者藏）。



## 89 地色诸种各异其趣

雍正窑粉彩以白地为多，以便复现画品。此类中又数五色纷披、清婉明丽画风者为主流，然也有淡彩山水分支，此因雍正帝好黄老，不免出尘野逸之羨。张庚《图画精意识》：“荆浩秋岩萧寺图，……高旷之致，不易得也，后读洪谷子诗，有‘笔尖寒树瘦，墨淡野雲轻’之句，方悟其神韵所生。”雍正窑白地淡彩作品即近此境界。

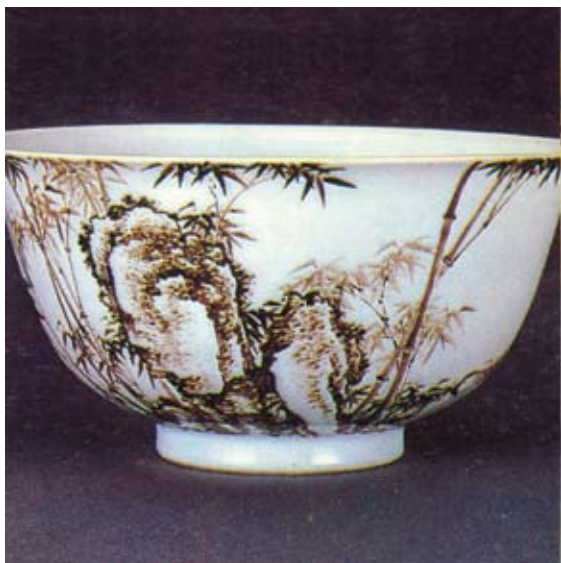
雍正窑也製色地粉彩，有珊瑚地、淡绿地、酱地及木理纹地开光等种。乾隆窑则更以色地翻新花样，新《中国陶瓷史》云乾隆时：“锦地、蓝地、黄地开光粉彩的製作逐渐增多，至于像胭脂红地粉彩、金地粉彩、黑漆嵌金银丝地开光粉彩和一些茶叶末地粉

彩、霁红地粉彩及粉彩描金器都是比较名贵的品种。”

《明清瓷器鉴定》又说乾窑锦地开光：“青花或彩器中，较多地流行细碎冰裂纹、梅花、枣花、龟背、万字锦地。”且乾窑尚喜为耙花地，及拟自西洋之地纹。乾隆帝好华饰浓丽，遂见时代特徵。

按色地、锦地之流富于装饰情趣，与白地粉彩移植国画之旨趣有别。唯此皆就大体情形言，乃如白地粉彩，也见有画装饰图案；而色地开光，框围中又有取水墨山水。今人于清高逸境鲜有深识，于华丽浓饰却易生共鸣。

下图：雍窑白地淡墨竹石盃及黄地粉彩雲鶴纹盃，皆不失逸雅，均为御用器。



### 90 软彩评价与鉴赏

雍乾时粉彩製品，数量远过于珐琅彩、古彩，而今传世雍乾釉上彩器，也数粉彩最多。所以如国际拍卖市场，常以雍正珐琅彩为贵，古彩次之，软彩又次之。

寂园叟《匋雅》：“粉彩以雍正朝为最美，前无古人，后无来者，鲜妍夺目，工致殊常，骨董家每矜言康熙硬彩而薄雍正之粉彩为软彩，实则娱目怡怀，粉彩正不多让。”语出知赏也，鉴瓷当以工艺、画艺全局观之，不可斤斤计较于彩之软硬。

清三代釉上彩器的仿製，晚清民国早成风气，并也以粉彩居多。该时雍乾官窑所遗白釉器尚伙，贗古家最喜添彩画其上，画艺佳者，竟十分蛊惑。

《匋雅》：“雍正官窑款之素瓷盃、盃，较之未经上彩之明瓷瓶、罐，尤为繁伙，一入精于伪製者之手，而素者彩矣。盃则现极精之花鸟，盃则一例过枝。最善用紫墨、淡赭不甚习见之彩料，猝然相遇，难以辨别，若责以朱红、硬绿，则图穷匕首见矣。”如此由彩料

种类、质地、色泽去比较、辨别，自不失洞鉴之妙。



图：雍窑粉彩蝶纹盃及民国仿品（左）。又现代彩瓷版画（著者藏）。

## 91 浅绛瓷、新粉彩为尾声

乾隆后粉彩也日衰，同治十二年江西巡抚刘坤奏折有道实情：“咸丰时官窑厂被毁，同治时因兵燹，从前各匠类皆流亡，现在工匠具后学新手，选作、法度诸多失质。”观以实物，若同治窑，少有画艺可取的。

至清末、民国兴起“粉料”所绘浅绛彩瓷，一时热销，粉彩类方重现生气。该“浅绛”搬宋元山水小景于瓷品，风格变粉彩之娇艳为淡泊清远，并由此又派生浅绿、浅蓝等彩瓷。此门绘饰名家有王廷佐、金品卿、程门等，先如海派名画家张熊字子祥善为硬、软彩瓷画，带动风气，士子遂纷纷参予，名家于是辈出。

“浅绛”原是元代山水画中一项，简淡殊可观。惜浅绛瓷画易退色（因工艺略逊于粉彩），民初后渐废，然而新粉彩代之又

起。

新粉彩浓艳媚俗，妍饰俏丽行销一时，幸有绘画高手加入点化，使其能在美术史上别树一帜。此门名家有珠山八友等。先于八友的新粉彩画手还有潘匋宇、汪晓棠等。而汪君早年亦画浅绛瓷，又曾为袁世凯画洪宪瓷。

新粉彩诸名家卓然自立，各显所能，又以类相聚，因都或多或少受近代美术熏陶浸染故（尤其体现于人物画）。

浅绛彩、新粉彩中也颇多劣作，是因当时风行，“红店”林立，产品繁杂，参差高下在所难免。此两种之收藏，当取画艺高、瓷质良、彩料佳；若三者不能兼得，便先以画艺为取舍。而今新仿珠山八友等虽也充斥市场，但徒袭形貌，神弗肖也。

下图：张子祥辛酉年作五彩双鸡图瓷盒（著者藏），又清末浅绛彩山水图瓷板，画法传统。



## 七 章 色釉窑艺格古今

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

### 92 单色釉分高温、低温两类

上古时代窑艺，南青北白各逞盛势，说已见前；至中古彩瓷时代，青、白两派霸业不再，则青瓷、白瓷统归于单色釉瓷即当。

单色（即纯色）釉大类诸如青瓷、白瓷、黄瓷、黑瓷、褐瓷、绿瓷、红瓷等，而凡此又可以高温色釉、低温色釉两门概之。

新《中国陶瓷史》：“高温色釉是在石

灰釉中利用氧化钙作助溶剂，在1200℃以上的温度中烧成。低温色釉是用氧化铅作助溶剂，在700℃—900℃的温度中烧成。”

清代低温色釉或有掺以粉质而显釉色柔润的，如蛋黄釉、芸豆红釉等，显是受粉彩工艺影响。

单色釉也称一道釉，《匋雅》：“罩釉一次者命曰纯色，所谓一道釉者是也。”

下图：明代永乐窑白釉高足盃。





### 93 低温色釉原料近似彩料

清代色釉所用原料，尤其低温色釉者，甚近五彩瓷器所用颜料，《景德镇陶录》载曰：“陶彩需用色料：铅粉、焰硝、青矾、黑铅、松香、黛、白炭、金箔、古铜、赭石、乳金银、石子青、紫金石、五色石英。”比读《陶说》言色釉配料，两者可互为证印：“紫金色用罐水、炼灰、紫金石炼成。翠色用炼成古铜水、硝石合成。黄色用黑铅末一觔、碾赭石一两三钱合成。金绿色用炼过黑铅末一觔、古铜末一两四钱、石末六两合成。金青色用炼成翠一觔、石子青一两合成。矾红色用青矾炼红，每一两加铅粉五两，用广胶合成。紫色用黑铅末一觔、石子青一两、石末六两合成。浇青用釉水、炼灰、石子青合成。纯白用釉水、炼灰合成。”

下图：清代雍正窑黄釉盘，为低温釉器。



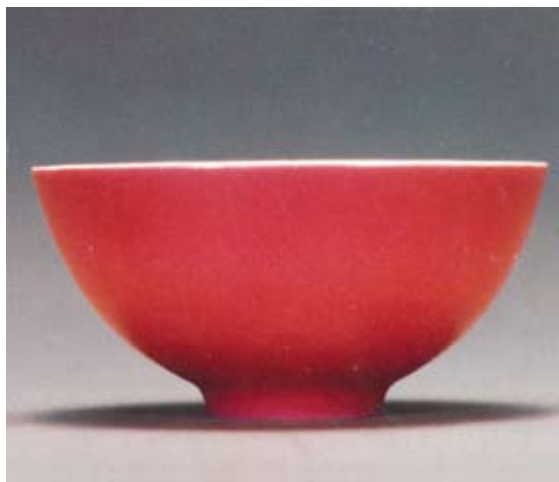
### 94 清代单色釉业绩斐然

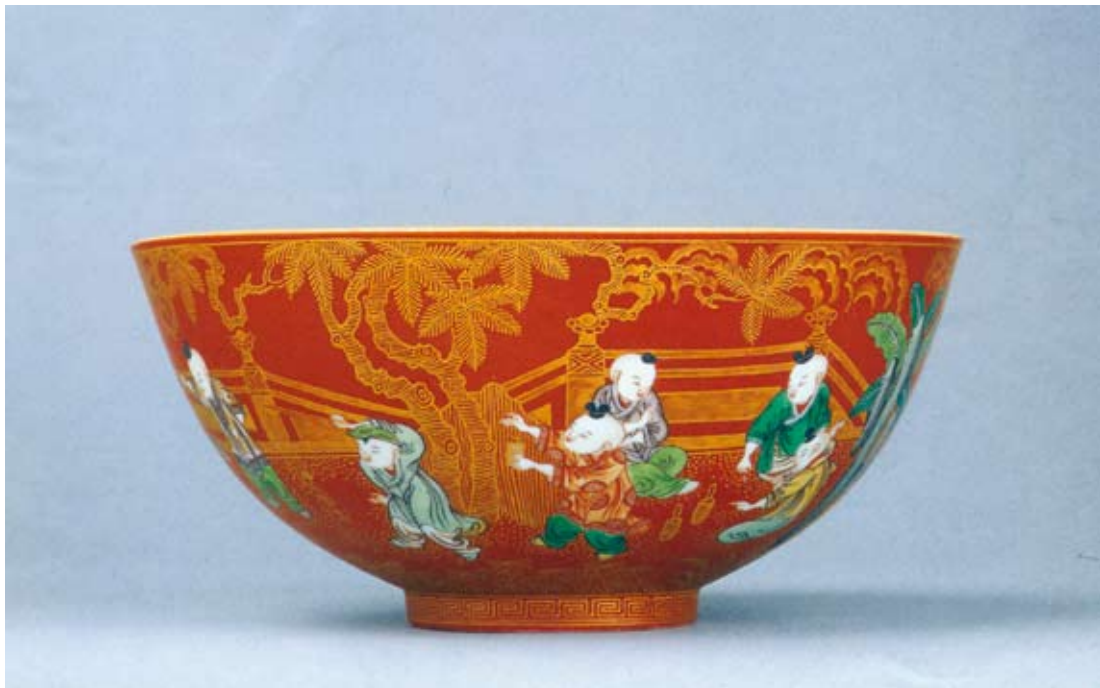
比较明清两朝，诚数有清一代单色釉研製成绩斐然，新《中国陶瓷史》或曰：“唐英《陶成纪事碑》记载景德镇的釉彩计五十七条，其中就有三十五条是讲色釉的。从传世的实物看，清代前期，特别是康熙雍正的官窑大瓶，大多是单色釉。”是可推之说矣。

清代各类单色釉互竞风流，若青红诸色，更极变化新种之能事。《饮流斋说瓷》：“红之一色不下百余种，其次为青，青衍而为绿与蓝三者，一系不下数十种也。黄者较少，著名者亦十余种……。黑者最少，仅数种耳，盖黑为最难变化之色也，而白亦有数种。”即大略就清官窑为说。

该书《说胎釉第三》又举红瓷如祭红、醉红、金石红、鲜红、珊瑚、美人祭、杨妃色、海棠红、桃花片及淡茄、柿红、枣红、桔红等凡三十九种；又举青绿瓷如天青、豆青、梨青、蛋青、翠羽、果绿、瓜皮绿、菠菜绿、鹦哥绿、秋葵绿、松花绿、西湖水等凡三十四种；及黄瓷如鹅黄、蛋黄、金酱、鳝鱼皮、老僧衣等十四种。

下图：雍窑胭脂红盅。





### 95 单色釉美饰手段种种及其美赏

提高单色釉製艺，最宜增益釉质之润亮鲜明；而单色釉器评价，亦以釉质观感为要。徵之文籍，则《匋雅》有谓：“滋润、鲜明、活泼三者为贵。”

宋邵雍《伊川击壤集》有诗《善赏花吟》：“人不善赏花，只爱花之貌；人或善赏花，只爱花之妙。花貌在颜色，颜色人可效；花妙在精神，精神人莫造。”国瓷“火之艺术”结晶，妙品可遇不可求，其精神，

即常在滋润、鲜明、活泼处。

单色釉器还有其他美饰手段，如加以彩绘，便成釉上彩或釉下彩器，加以窑变又即窑变器，另如印花、刻花、贴花、堆塑、描金，以至于开片等，称谓也都可类推，其艺赏皆以得精神为首要。

依历来经验，大致南方白瓷相宜釉上釉下彩绘，北方定窑白瓷且甚宜印花；青瓷宜本色，又宜开片及窑变、刻花；黑釉、褐釉宜窑变又宜描金；而黄、绿、红釉更宜增加本色的润泽鲜亮，并红釉金彩特富丽可嘉。

上图：清代嘉庆窑红釉金彩婴戏图盘。

## 96 元、明、清青瓷矩式宋代

青瓷以本色著名的，晋曰缥瓷，唐喻千峰翠色；而秘色称誉于晚唐、五代；而柴器之盛名曾并列宋瓷；至如宋汝、官及龙泉，尤为后世青器所仿效，明清官窑也拟作不辍。另开片青瓷最数宋哥窑，窑变青器最数宋钧窑，刻花青瓷最数宋耀窑。

青器向为国人尊崇，原意乃在敬天尚青，此与高古择青铜造重器理归乎一。如《全晋文》载成公绥《天地赋》：“天地至神，……性而言之，则曰柔刚；色而言之，则曰玄黄；名而言之，则曰天地。”玄者天矣，天者青矣，是故上古青瓷至尚，为他者不敢望。

青瓷极盛于宋，汝、官、哥、钧、龙泉、耀州各自开宗立派，后世则祖构纷繁。若夫元代拟宋，北方流行元钧，南方则龙泉，是皆为民间取用者；元钧、元龙泉或有人摹倣，故今人犹可觅得土古。又元代士人雅好哥窑，元人孔齐《至正直记》：“近日哥哥窑绝类古官窑，不可不细辨也。”《格古要论》又记：“哥哥窑……成群队者，元末新烧，土脉粗糙，色亦不好。”是元代仿作也有分优劣。

明清两代御窑，也都有仿宋青瓷名品，自乃景德镇手笔，大多落製作时年款。如宣德、成化有仿哥窑等，及雍正乾隆有仿官、哥、钧、汝、龙泉窑等。

陈万里《中国青瓷史略》：“到了明代，由于景德镇製瓷业空前发达起来，于是当地就有仿造宋代几处负有盛名的青瓷的。此种仿製作品留传下来的还不少，即如永乐年间烧造的所谓翠青三系罐。”

永乐翠青晶莹悦目，论者或说仿宋龙泉，或谓仿宋影青，余意此物不啻趋古，尤有胜蓝之创意，故宜当另论。至于《中国青瓷史略》：“常见的一种宣德年间出品的青釉小碟，有暗花，碟心有青花款‘宣德年

製’四字，色釉和花纹都是明龙泉本色。那时候还有仿製汝器的，我们所见到的是一种浅浅的盘，底有‘宣德年製’青花款，釉色略带灰，亦有细纹片，那就远不如原来的汝器了。成化年间仿哥的小品比较多，如双贯耳小瓶、六角式小杯等，釉色偏于淡青。”等等数例，固明显出于摹仿。

明代民窑也有以仿宋青器成名的，如程哲《窑器说》：“欧窑出江南常州府宜兴县，明欧姓者烧造，有仿哥纹片者，有仿官、均窑色者。”

按明仿宋官、哥等不乏佳器，而由足圈作工等处也可见其异于宋器。及釉子的颜色、质地，片纹的形态、色泽，都为辨证依据。

下图：明代成化窑仿宋哥窑高足盃。



### 97 清雍乾拟宋酷肖

拟古而善为者，最数清代雍、乾两朝之年窑、唐窑，尤所仿宋官窑器苍雅清穆，酷肖原作，唐英著文特称之“大观釉”云。郑廷桂增补《景德镇陶录》于此有曰：“大观，北宋年号，即有官窑时也。宋本称官字，唐隽公不书官，书观，称‘大观釉’，盖以镇陶有厂官器，民俗有官古器，故用观字以别之。其实大观即宋釉，或疑官、观为二，皆讹。”

《中国青瓷史略》：“清代在景德镇仿制的青釉器，以雍正、乾隆两个时期为最多。在官窑方面正是年希尧、唐英监厂督造的时期，在宫中有得是宋代几个名窑的原

器，因而根据汝、官、哥以及龙泉的种种标准的色釉与造形来尽力仿造。……如雍正的龙泉釉，跟永乐年间的所仿制的完全相同。官窑的紫口铁足几乎跟宋代的作品不相上下。就是汝窑器跟哥窑器也都胜过宣德及成化年间所仿制的。……到了清代末年，景德镇的瓷器一般地衰落下来，所以仿哥的作品虽还能烧，而釉色烧成油灰色；仿龙泉的作品一般称为豆青色，而釉里有很多气泡，色泽亦显灰暗。”

景德镇在宋明两代拟作官、哥、龙泉已颇具气象，并时见将釉色、制型略加变化，比较之下，最数清官窑仿宋一丝不苟。

下图：雍窑仿宋官窑贯耳壶，型制逼真，但烧结度高于宋代，釉面具玻光。





## 98 近代青釉 乃末流异变

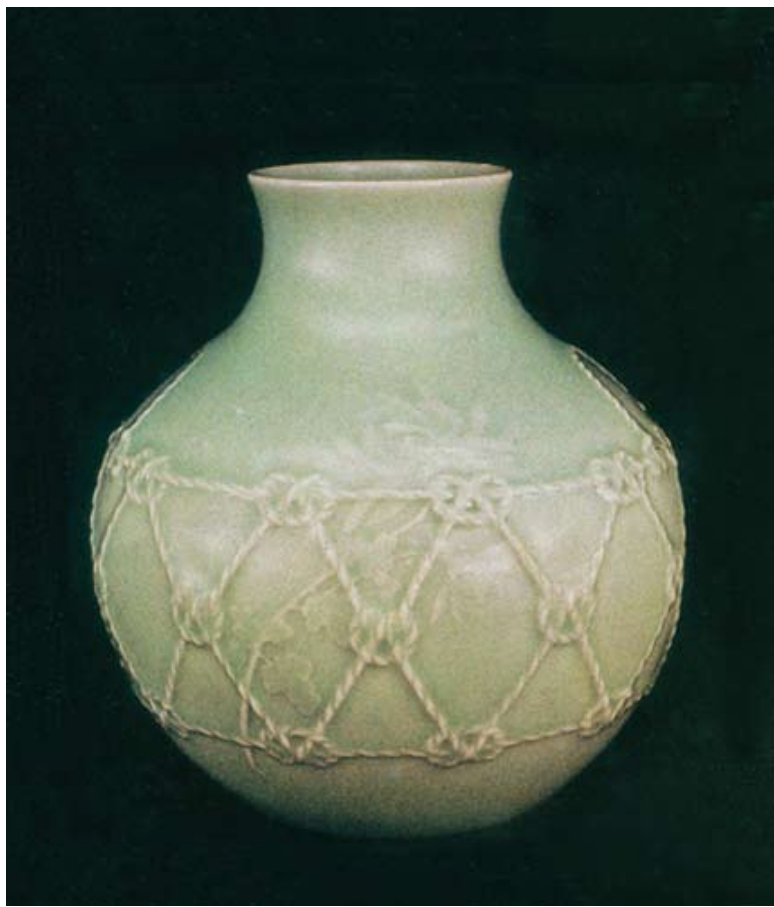
晚清、民国之拟古青器，可谓宋青瓷“影子的影子”，无甚可取。《明清瓷器鉴定》：“传世的雍正粉青器中赝品甚多，大部分是民国时所製。如鏤式洗、八方菱斗、纓絡尊、花盆等，製作虽精细，但釉面却较薄，或肥厚而松弛；胎体的特点也是如此。”

不止上例，自民国迄今，各种仿宋青瓷迭出，无有休止，

赝古手法亦各异，俗目视之抑依稀古色、甚或由之宝爱赞赏，唯识者绝判为恶劣。（上言著于数年前，最近两三年见有海外高仿宋青器，技艺大为提高）。

至于近古有製青瓷而加彩者，如豆青地五彩、豆青地青花等，皆青器之末流异变而已。

左图下：民国仿乾窑青釉络子尊，貌似精细而原质差劣。比看左上乾窑豆青釉僧帽壶釉质上佳。



### 99 唐宋白瓷曾著

白釉的本色瓷，北方者发端于北朝末年，隋代已稍多製作，若唐代则邢窑白瓷愈显。继而北宋定窑印花白器称极一时，其釉白而失透，似漆贴附，故令印花分外清晰。南方白釉则蜕变于米灰、月白、浅青、淡豆绿色青釉，前亦见说。

由南方还原焰乳浊青釉演进之白釉，以白而微含青，半透如脂者为主流，唐代已称假玉器，其于印花不甚宜，而最适釉下釉上彩绘，故后来推进瓷艺堪称功臣。

下图：晚唐秘色瓷釉色逞浅灰青者，及右图秘色瓷浅灰青者，由此可推南方白瓷由青瓷蜕变之端倪。





### 100 明清尚永乐甜白

明代甜白瓷，仍以本色著，以出永乐窑者最贵，后历朝官窑因袭，流风所及，又至于民窑。如《增补古今瓷器源流考》引《紫桃轩杂缀》：“浮梁人吴十九，能吟，书逼赵吴兴。隐陶轮间，与众作息，所製精瓷妙绝人巧。尝作卵幕杯，薄如鸡卵之幕，莹白可爱，一枚重半铢。又杂作宣、永二窑，俱逼真者。……十九自号壶隐道人。”

至若清官窑追摹永乐甜白之况则见耿宝昌《明清瓷器鉴定》：“所见有康熙雍正时仿永乐白釉的盘、碗、高足碗，如白釉暗花缠枝莲撇沿小碗和暗花双龙纹撇沿碗，虽都印、刻有篆书永乐年款或朵云，却多数为康熙、雍正时仿品。其胎釉于光照透视下，无肉红色，而显青白，纹饰过分纤细而板滞。真正永乐暗花纹饰，于粗线条中显出圆润感，即枯处见润，拙处见秀。另外，仿品的款识字体多为生硬折角。”

上图：传永乐白釉刻龙纹薄胎盃。并见左图乾隆窑白釉三多三联瓶，犹可见宋定窑白瓷印花之余绪。

### 101 明清茶道贵白盏

宋代试茶推尚黑釉盏，而明清茶道贵白釉盏，清陆延灿《续茶经》引《遵生八笺》：“茶盏惟宣窑坛盏为最，质厚白莹，样式古雅。有等宣窑印花白瓿，式样得中而莹然如玉。次则嘉窑，心内有茶字小盏为美。欲试茶色黄白，岂容青花乱之。注酒亦然，惟纯白器为最上乘，余品皆不取。”

随白瓷窑艺演进，镇窑纯白器所用釉土亦专选而有别青花器，《浮梁县志·陶政》：“又新正都，曰长岭，出青花釉；曰义坑，出浇白釉，二处为上，有柏叶斑”。言可徵也。



图：元代白釉青花边茶壶（著者藏），其肩部尚留两系，可见是由系罐演进而来，可称罐体壶；而其底部环圈足及指捏痕火石红乃元瓷特徵。元代士人低贱，唯茶道未泯，但简陋耳，却开明朝风气。





## 102 德化白瓷别趣

明清还有德化窑白瓷异军突起，明万历《泉州府志》：“又有白瓷器，出德化程寺后山中，洁白可爱。”新《中国陶瓷史》：“关于德化的古代窑址，福建省博物馆于一九七六年再次调查，据现有资料，明代的窑址计有十八处：在浔中公社的有祖龙宫、屈斗宫、岭兜、后窑、西门头、大草铺、后所；在三班公社的有内坂、新乾寨、窑垅山、桐岭、旧窑、新窑、啤坎窑；在刈坑公社的有石坊、双溪口、苏田；在上涌公社的有许坑林等。”按各处所出器品同中有异，是故遗世之明代及清初德化白瓷，胎釉质地，造型装饰，亦见参差。事关年代，也在乎地方。

德化白瓷以象牙白、鹅绒白、中国白等美称享誉世界。该窑明代多产观玩器品如瓷塑等，《天工开物》故曰：“德化窑，惟以烧造瓷仙精巧人物玩器，不适实用。”而清代还以瓶炉、文具等为多产。德化窑近代

产品寻常见惯，业内一向以明德化为贵。明代有何朝宗、林朝景、张青山等为德化瓷塑高手；而当时及清代前期制品，已有冒充名家，但凡塑艺超卓，亦皆可取。

明德化瓷又喻猪油白，其胎骨幽含红色尤佳；清前期所製，品质仍可追及明，釉光尚抑较明製细润，以后日渐糙涩，少能蕴藉。

新《中国陶瓷史》又说德化瓷：“瓷土内氧化钾含量高达百分之六，烧成后玻璃相较多，因而他的瓷胎致密，透光度特别好。”

上书又曰：“北方白瓷，……烧成时采用氧化气氛；景德镇白瓷，……烧成时采用还原气氛；……德化白瓷，……烧成时采用中性气氛。”要亦德化古瓷之观感勿类镇窑等所出，差别赫然在目；但近现代当地仿古高品，与真品胎釉之区别，却非赏家莫辨。

上下图：清前期德化白瓷人塑两种。



### 103 上古黄瓷以寿州窑著

黄釉瓷，初时也由南方青釉瓷派生，即青瓷釉料中氧化铁份经窑焰未还原充分，或还原后又二次氧化，便可呈黄色。但这情形，发生在烧青器窑口，产品仍习称青瓷，如见之晋唐越窑者。而在有意用氧化焰烧造的窑口，出品就称黄釉器，如唐代安徽寿州窑。

陆羽《茶经》：“寿州瓷黄，茶色紫。”《景德镇陶录》：“寿窑，唐代所烧，江南之寿州也，瓷色黄。”新《中国陶瓷史》：“安徽淮南窑，……窑址位于淮南市田家庵区的上窑镇。上窑镇在唐代归寿州所辖，应即唐代寿州窑所在。”又曰：“唐代寿州窑改烧黄釉，并不是原料不同，而是改变了窑炉的烧成气氛，隋代用还原焰烧成青釉，唐代改用氧化焰烧成黄釉。”

寿窑成品大率有蜡黄、黄绿、褐黄诸色，数蜡黄尤佳；又有蟹青色显苍古，后世参照，有创茶叶末新种。然所见寿窑遗器粗质杂色居多，想是原料、工艺不及当时越窑，且因青瓷窑焰难控，而改烧黄瓷。

又《景德镇陶录》载：“洪州窑，洪州烧造者，亦见唐代，洪州今南昌府。《格古要论》云：江右洪州器黄黑色。《茶

经》云：洪州瓷褐。”此乃上古黄瓷之连类也，今见该地出土之褐釉遗器，略似寿州窑者，虽胎釉之质稍细，亦平常耳。

下图：定州出土的北宋白、黄、褐釉肩舆，推乃製为玩赏（定窑製玩偶有见载籍），质料、作工、窑艺均佳。



## 104 中古“娇黄”驰名

黄为贵色，《封禅书》：“或曰：黄帝得土德，黄龙地螾见。”《史记》：“有土德之瑞，故号黄帝。”田耕之野，稻、麦熟时，金浪接天，斯土之瑞，万民有赖，真谓土德也。黄土、金禾之象，固为帝室敬尚。

唯高温黄釉难烧成，色亦不能明艳，故景德镇于明代致力低温黄釉瓷，是在含氧化铁份釉料中配入铅份助溶而烧成，其黄色能得纯正明媚光嫩，呼作娇黄。至此黄瓷美备妙具，而以弘治窑最著，成化亚匹之。娇黄器製作，可分别在烧好的涩胎上，或白釉器上浇黄釉，再经低温复窑，故也称浇黄。

《明清瓷器鉴定》：“明代各朝的黄釉，首推弘治釉色最佳，黄色娇嫩，如鸡油一般；釉面光亮，如一泓清水。此时的釉色和釉面，较之成化那类泛白的淡黄釉显得深且厚，但比之后来正德的黄釉，则又浅淡适中。”又曰：“清代，黄釉器成为宫廷主要用品，历朝相袭。其色深浅不一，尤以浅淡含有粉质的蛋黄色釉最为著名，见有折腰



盘、碗、杯、碟等器。”

黄釉器之贗製，参见上书：“永乐白釉器中还有后挂黄釉的现象（宣德、成化白釉盘也有后挂黄釉的），如于永乐白釉僧帽壶上后施黄釉，釉面格外泛油或带乌光。其实，这些都是民国时怪诞离谱的伪作。”

明清黄釉器，本色之外又有加彩品种如青花黄地，红彩黄地等。青花黄地者宣德窑出产甚佳，红彩黄地则盛于嘉万。

黄釉器出窑，色泽优劣悬殊，总以娇嫩明艳为贵。明代嘉、万两窑黄釉器，有见颜色枯黯的，今亦等闲视之。

清三代黄釉瓷品，观感多活泼明媚，今几与明官窑黄釉上品等价。

清宫以纯色黄釉器供御用，皇贵妃则用白里黄釉器，又贵妃用黄地绿龙器，嫔妃用蓝地黄龙器，是以御厂出黄瓷每精。

上古、中古黄釉瓷器分别为高、低温铁黄，而康熙发明之锑黄一向用作彩料。

图：正德窑黄地夔斗与弘治窑黄釉盘。



### 105 汉唐之南北黑瓷

黑釉瓷、褐釉瓷也与青瓷黄瓷貌殊流而实同源。黑瓷烧造，晋代越窑系德清窑已有一时之盛，其釉深色者黑，略浅者赤紫，再浅者褐，再浅者黄；然则可知黑瓷釉料较黄瓷更多铁份，而氧化焰越强呈色越黑。

又远古时代曾产黑陶，有些在竖穴窑中以渗碳法烧成，自与黑釉瓷异质。《简明陶瓷词典·渗碳条》：“焙烧陶坯将近结束时，用泥封闭窑顶和窑门，并在窑顶上徐徐加水，窑内产生浓烟，使碳素渗入胎体，产生表里透黑的方法，叫渗碳。如龙山文化的黑陶即用此种方法烧成的。”参观今之藏族原态黑陶，乃堆积松枝，以松烟熏黑表层。

新《中国陶瓷史》：“德清窑的烧造历史并不久长，从东晋开始到南朝初期结束，

共一百年。”而此前越窑系他处窑口于黑瓷也曾有试製，上书尝曰：“越窑瓷器素以青釉製品名闻于世，但在上虞、宁波的东汉窑址中，发现还同时烧製黑釉器。”

上书又有曰：“东晋的德清窑以烧造黑瓷著名。这种南方独盛的黑瓷，再经过一百年，北方也开始烧造出来了。”

唐代时北方黑、褐瓷丰产，盖缘北人素喜玄墨之象也。如唐代河南产黑瓷有铜川窑、巩县窑、淄博窑等。唐代北方黑瓷虽说步南方后尘，但釉面特以乌紫木光别具风貌。

北方黑釉器有缀以浅色釉彩斑的，又称花瓷。今人以为花瓷提示了宋钧窑变，故誉其为唐钧；其实西晋越窑大彩斑青瓷，已得此斑驳妙意焉。花瓷以色斑协调，活泼有生趣为贵。

下图：东晋德清窑黑釉盘口壶及唐代北方花釉罐。



下图：唐代黑彩陶俑，其以绿釉叠加形成墨色，技艺异于黑瓷。



### 106 远古黑陶上智之所创明， 后世窑艺蒙其启导

远古製器曾崇黑，有谓夏代尚黑，商代尚白；除黑陶遗器可得证实外，先秦卷帙也可参互以观。如韩非子《十过》有言：“尧禅天下，虞舜受之，作为食器，斩山木而财之，削锯修之迹，流漆墨其上，输之于宫以为食器，……舜禅天下而传之于禹，禹作为祭器，墨染其外，而朱画其内”云云。

远古渗碳黑陶烧製涉及还原焰窑艺，泥釉黑陶则示色釉之先导，实皆先民上智之所

创明，后世陶瓷工艺俱蒙其启发也。

《简明陶瓷词典·黑陶条》：“黑陶即是在强还原气氛中进行渗碳烧成的，……一类是胎和器物表皮都呈黑色，我国新石器时代晚期的大汶口文化、山东龙山文化、中原龙山文化、屈家岭文化、马家浜文化等遗址中常有发现，其典型製品薄如蛋壳，有蛋壳陶之称。另一类则胎为红色或灰色，仅器物表皮为黑色，习惯称为黑皮陶或黑衣陶。大汶口文化、大溪文化、马家浜文化、良渚文化等遗址中多见，以良渚文化的黑衣陶最为典型。黑陶工艺在商代以后趋衰落，至战国时期曾一度复苏。”

该书《泥釉黑陶条》又曰：“浙江江山发现的从商以前延续到西周时的一种黑陶。器表内外施一层助熔剂含量低，铁含量高，烧成后呈黑色，粗糙、无光、吸水，极易剥落的泥料涂层，厚度一般为0.2毫米。”

另则远古还製夹炭黑陶，如浙江余姚河姆渡文化所属者，其以稻谷壳等麝入粘土，以防胎体烧裂，此亦后世缸胎掺沙之先验。

左图：新石器时代后期大汶口文化黑陶镂空高柄盃。下图：商代灰黑陶镂空饰豆。并见右图良渚（松泽）文化黑陶簋（著者藏）和灰黑陶乳钉饰鬲。





### 107 宋代试茶推崇黑盏

比及宋代，南方建窑、吉州窑始创黑釉窑变盏，以应茶道“汤浆茗战”。蔡襄《茶录·茶器》：“茶色白，宜黑盏。建安所造者紺黑，纹如兔毫，其盃微厚，熳之久热难冷，最为要用。出他处者，或薄或色紫，不及也。其青白盏，斗试自不用。”斗茶黑盏，其黑色乃深积褐紫而得，非乌墨之黑也。

唐以来茶饮大略似汤浆泛白沫，故宜配黑盏。陆羽《茶经·五之煮》：“凡酌至诸盃，令沫饽均。沫饽，汤之华也。华之薄者曰沫，厚者曰饽，轻细者曰花。花者，如枣花漂漂然于环池之上；又如回潭曲渚青萍之始生；又如晴天爽朗，有浮云鳞然。其沫者，若绿钱浮于水湄；又如菊英随于樽俎之中。饽者，以滓煮之及沸，则重华累沫，皤皤然若积雪耳。《舜赋》所谓‘焕如积雪，焠若春蕪’有之”。然则茶盏推赏黑釉事出有因也。

右图：宋吉州窑褐釉烤茶罐及黑釉洒斑盏（均著者藏）。







## 108 青、黄、黑、褐瓷同源， 鉴析有方

上述单色釉如青、黄、黑、褐诸种之呈色，都由于釉料中铁份或还原或氧化所至，鉴析之际，其铁份含量（大略即釉料中红土、紫泥、赭石的添加多少）固宜揣度，而色呈浓淡之呼应窑焰强弱，更可握为机枢（其黑釉亦深积褐紫而得）。又古瓷青、黄、黑、褐诸色烧造，尽可溯源归宗于越窑，则益示越窑瓷宗之论不谬。

中古以降事逐时迁，若清代康熙有乌金釉器见重于世，但工艺比上古迥乎不同。新《中国陶瓷史》即言康窑：“配製乌金釉需要使用浓度较高的优质青料与紫金釉混合”云。

《明清瓷器鉴定》言乌金釉真伪：“晚清民国时，仿康熙乌金釉器型有棒锤瓶、印盒、笔筒、油榼瓶及花觚等。真正的康熙乌金釉器，釉色乌黑发亮，胎釉坚致、结合紧密，口沿釉薄处泛黄白色。上述仿品则正相反。”

上图：雍窑黑地绿彩壶，其黑地製作也掺用钴料，然为低温黑彩，异于高温乌金釉。

### 109 明官窑孔雀绿美艳

绿釉产生也早，汉代绿釉陶器製作已盛，其绿乃缘铜份之氧化呈色，但属低温高铅釉而製为明器，不堪日用。宋代有高温绿釉器，今以瓷枕为易得，大率出磁州窑系，收藏宜选其精。宋定窑绿釉质佳，但罕见。又如新《中国陶瓷史》载：“宋代瓷器上的绿釉已经比较普遍，特别像扒村窑绿釉器是很出色的。”

又辽代绿釉器近年间见出土，以出林东之辽上京窑者较精纯，盖因其窑址在辽上京

皇城原址内，当为“官窑”作品故尔。

明代绿釉颇称美艳，呼孔雀绿。新《中国陶瓷史》：“在明代孔雀绿烧製成熟之前，所有的绿釉都属于一种深暗的青绿色泽，没有达到亮泽的程度。”此言欠确切，乃宋绿釉发色颇有可观者。然孔雀绿显见是窑艺一大进步。孔雀绿（蓝）又称法翠、法蓝，乃低温色釉。

《南窑笔记》：“法蓝、法翠二色，旧惟成窑有。”然成窑单色绿釉器今觅不得，见则成化孔雀绿地青花鱼藻盘遗珍，藏上海博物馆。而此种盘出宣德、弘治、正德窑者也见传世，非“旧惟成窑有”也。明代中后期又产“瓜皮绿”，清官窑沿袭之，技艺亦精。清官窑所产绿釉器，位在黄釉下，如绿地紫龙器，原供贵人用。

清代康熙有出高温绿瓷“绿朗窑”，亦为世所称。

清代康熙有出高温绿瓷“绿朗窑”，亦为世所称。

左图：  
正德窑孔雀  
绿地鱼藻  
盘。



## 110 清官窑产绿郎窑等

“绿郎窑又称绿哥瓷，是和红釉并存的品种。与郎窑红釉的同类器相比，在胎、型、足等方面基本一致，只是里外釉面均为青绿色，因而通常称其为绿郎窑。常见有天球瓶、胆式瓶、橄榄瓶、缸、杯、盂及四方、八方、菊瓣、葵口的盘、碗等。这些器物里外釉面均为苹果青绿釉，器身开有细小片纹，口部或施白釉或施酱黄釉，器足露胎处常泛出火石红色。其中的橄榄式小瓶，釉面凝厚，玻璃质感很强，光亮莹澈，釉色较

深，开有细碎的斜片纹，并映出五彩光泽，俗称其为‘苍蝇翅’。此类均属绿郎窑中的上乘者。另有一种釉面，因铜红釉的氧化还原不一，形成器里釉为红色，器外釉为浅绿色，类似绿郎窑，而被称为‘反郎窑’。器型有水盛、麦斗等小型器皿，数量稀少（《明清瓷器鉴定》）。”

清代雍乾间又有创绿釉新种如松石绿（即秋葵绿，属低温色釉）、翡翠绿（属高温色釉）等，色皆纯粹悦目；后世仿效者，色或俗艳或晦涩，名器艺高之所以不可及也。

下图：乾隆窑湖绿釉五福（蝠）洗。

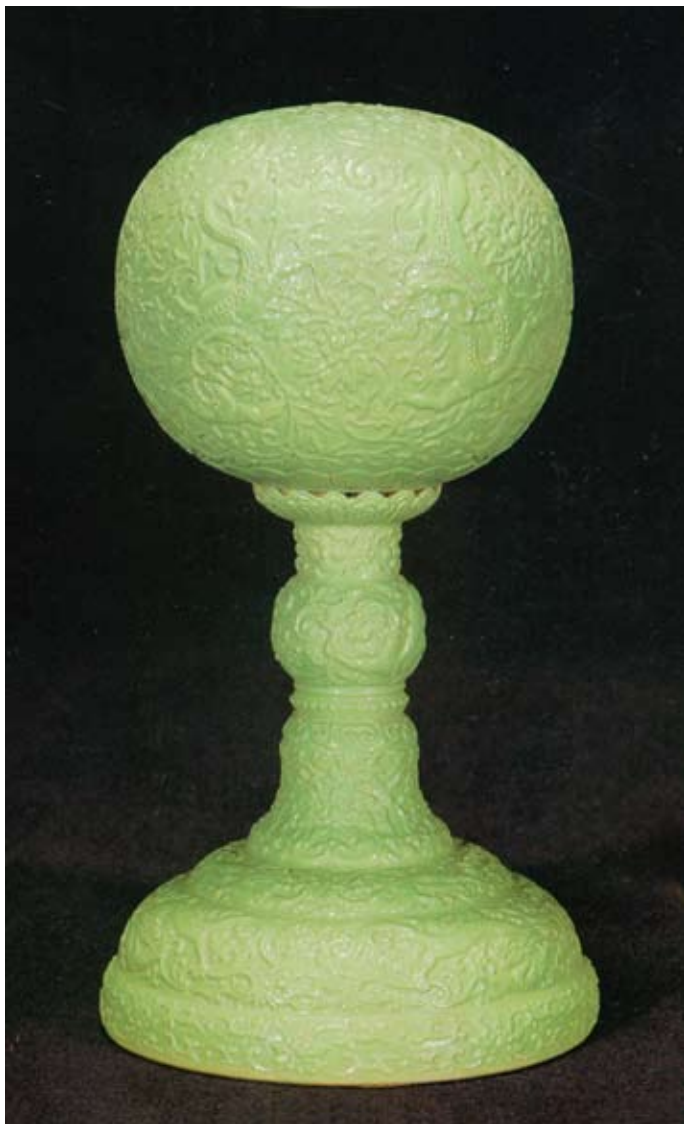


### 111 蓝釉别于绿釉

与绿釉近似者有蓝釉，旧籍或以绿、蓝并类合称，而若法翠、法蓝也确同为氧化铜呈色，然其他古代绿釉配方辄含“古铜末”，蓝釉配方或含“石子青”，均见著录，如此则后者乃含钴料所逞蓝色，通常用高温烧製。特如明代以钴料配“霁青大釉”，霁青即霁蓝，且因白、黄、红、蓝四色瓷器可用于祭祀，故又称祭蓝。祭蓝显与绿釉异质。

宣德窑祭蓝器固列高品，后世更拟作未绝，仍施钴料烧成。《明清瓷器鉴定》见载：“清代康熙、雍正时，都有仿宣德蓝釉器之赝品。常见的收口和撇口的盘碗之类，初看很象，细察之，则见釉质并不肥厚润泽，桔皮皱纹及气泡过于均匀，呈细小密集状；而真正宣德器的桔皮纹，却聚集的是大小不一、疏密有致的气泡。再者，仿品的足内白釉过于平净，均泛青色。”

又清官窑仿宋代青瓷，往往见有釉色泛浅蓝，窃意亦因为配入些许钴料。



右图：乾隆窑绿釉龙纹冠架及雍正窑松绿釉小盃。



## 112 镇窑红瓷师承钧台

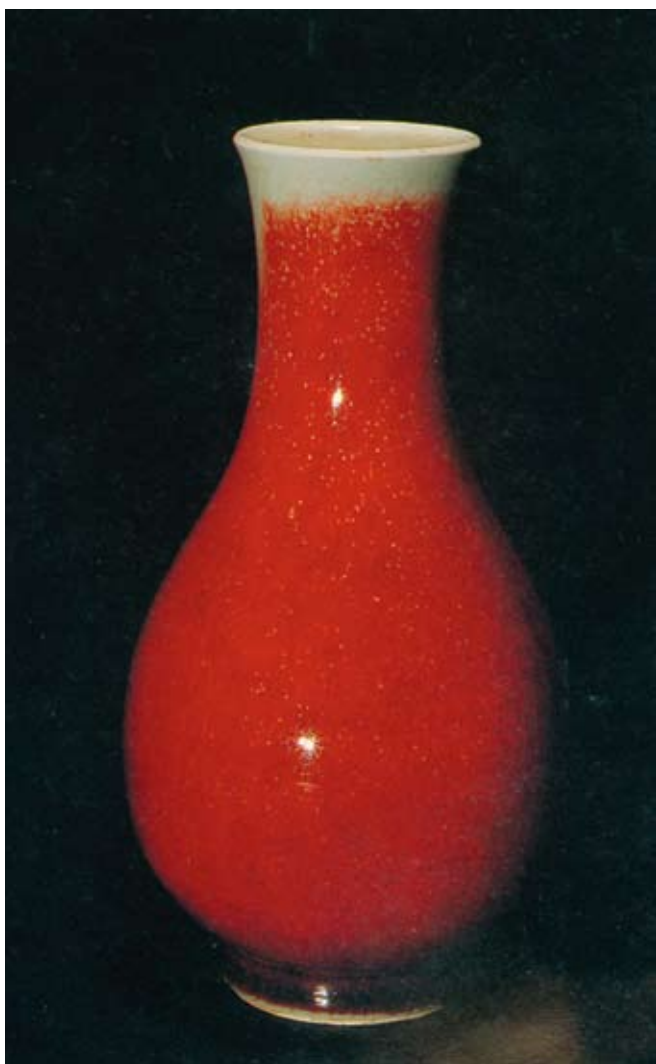
釉中铜份经氧化焰可呈绿色，于还原焰可呈红色（氧化铜还原成氧化亚铜），然后者甚难得，宋钧窑方始烧成窑变铜红颜色，其青红相间，在当时实属奇幻新颖，俾相邻窑口纷纷仿效，形成今所谓钧窑系。钧瓷众多产品中，偶有烧成全红的，则单色红釉首辟之功属之。

《清波杂志》：“饶州景德镇……大观间有窑变，色红如硃砂，……比之定州红瓷，色尤鲜明。”其语定州红瓷与窑变连

类，即显然定州一带所销售之钧器，因集散地名而称定州红瓷，此说已详前文（见25节）；然则宋大观间镇窑摹拟钧红，师其技艺，其事盖亦在情理中也。

明代永乐、宣德官窑红釉器皆出景德镇，彼窑艺之遥承钧台，可以推知。《景德镇陶录》引沈怀清《窑民行》有云：“景德产佳瓷，产器不产手，工匠来八方，器成天下走。”北艺南渐原无阻隔也。

下图：康窑郎红瓶，其铜红釉技艺实由宋钧窑开创。又康窑豇豆红柳叶（又名美人肩）瓶。

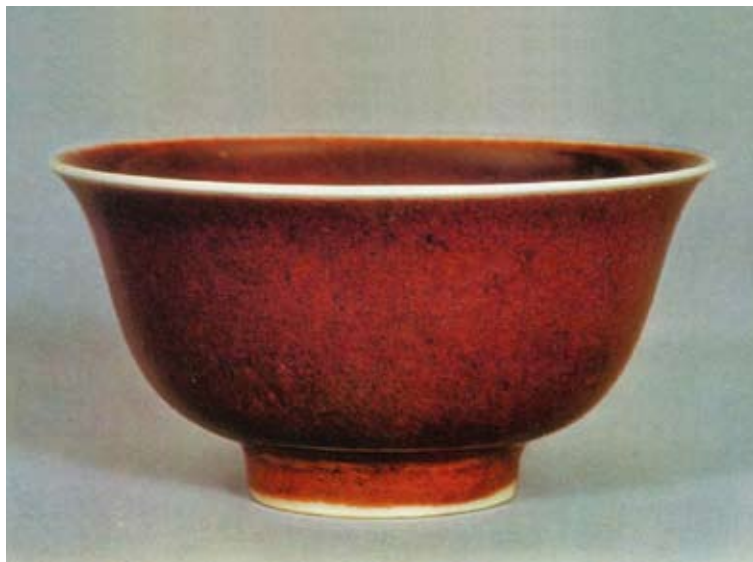


### 113 永、宣极品宝石红

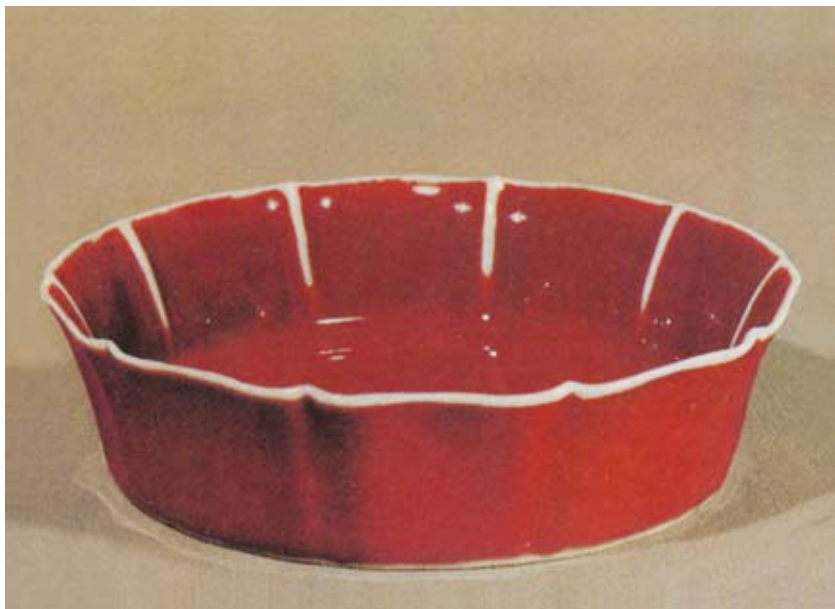
永、宣所造极品宝石红，又称祭红，《甸雅》：“红瓷奇彩眩眼，不能逼视者，盖明祭也。”语颇传神。

《明清瓷器鉴定》有说明代红釉：“永乐鲜红釉最负盛名，声誉远在元明诸多红釉之上。红釉瓷在元代已有烧造，至永乐时，景德镇已能熟练掌握铜红釉的呈色技术，完全改变前时红釉的泛黑色调。此时的红釉器，多数釉面均匀，莹润透亮，鲜艳如初凝的鸡血，无疑是火候恰到好处的验证。”

其书又说宣窑祭红鉴定法：“宣德红釉器的釉面色调与永乐鲜红釉不同，可分为深、略深、浅淡诸色。深色：黑红，犹如初凝之牛血，釉质肥厚，内中气泡较多；略深之色：艳丽，釉质较前略薄，亦有小气泡，并伴有隐约显露之细小血丝纹与小斑点；浅



淡之色：分外匀净，可与红宝石的晶莹相媲美；以上釉面均有不同程度的桔皮纹。更浅淡之色：粉红如桃花，称作‘桃花面’。唯此色釉面平滑无桔皮纹，底足白釉泛青。宣德红釉器，其口沿处都有自然形成的一线白釉，俗称‘灯草口’，红白分明，相互烘托（清代康熙所仿灯草口，有的一圈白釉是有意添加的，并非自然形成）。其红釉经火熔融至足边，截然齐整；垂积釉处显青灰，如青虾之背色（而后仿器积釉处多凝黑）；最厚处则有气泡聚集，独具时代特征。”乃此高温铜红难烧，更难得鲜艳且宝光四射，故永宣红釉向传“千窑一宝”。



左图：宣窑宝石红釉瓣口洗。上图：康熙窑郎红盘，追拟宣窑但未及。



### 114 嘉窑止能烧矾红

明初镇窑精製之红釉，至嘉靖已确信失传其製艺，据《大明会典》：“嘉靖二年令江西烧造瓷器，内鲜红改作深矾红。”“矾红”属氧化铁呈色，非如“宝石红”的铜份还原呈色。矾红烧成较易，相关此事，乾隆间《浮梁县志·陶政》见载：“嘉靖二十六

年，……江西布政司呈称，鲜红桌器，拘获高匠，重悬赏格，烧造未成，欲照嘉靖九年日坛赤色器皿改造矾红。”又《明神宗实录》载万历十四年事亦有“鲜红等项器皿，从来烧无一成”云。

矾红在清代多见用作彩瓷的底色。

上图：雍窑矾红地百蝠（福）纹大盘。

### 115 郎窑兴废继绝， 清代红釉频添新种

清康熙四十四年至五十一年，江西巡抚郎廷极主持窑事，兴废继绝烧成“郎红”，佳者略可及永、宣（后文尚有及）。

后人称明、清铜红釉有宝石红、祭红、积红、牛血红等名目，此称谓不同也关乎呈色，而凡釉薄失透一种，也习称霁红。清人龚弑《景德镇陶歌》：“官古窑成重霁红，最难全美费良工。霜天晴昼精心合，一样转烧百不同。”特铜红感应窑火也敏，幻变莫名，即古钧之造，也早有谚称：“入窑一色，出窑万彩”、“钧窑无对，窑变无双”；后来明清铜红器虽显色稍稳定，出窑也仍清浊互见，并非一致。

康熙又烧成豇豆红，也在铜红釉之列，因釉中掺加粉质，所以较之郎红更觉细腻雅致；并且能现窑变绿斑，肖似新鲜豇豆皮之红绿相间。该种红瓷因呈色多变幻，还别名娃娃脸、桃花片、美人醉等，而总以色泽鲜明又复娴静者贵。今仿品仅得其颜色，但未得皎皎如玉、光嫩如莹之风采。

清三代各式高温、低温红釉品种颇饶，后者如珊瑚红（铁红）、胭脂红（金红）

等，既可为一道釉器，又可作彩绘瓷底色。该类红色同样因窑焰移易，变化微妙，《匋雅》故曰：“红有百余种，就抹红一种而论，有柿红、枣红、桔红之别，就桔红一种而论，又有广桔、福桔、瓠桔之殊。深浅显晦，细入毫芒，巧历之所，不能算也。”实解事之言也，其他红釉、红彩尽可推类。

又汪庆正主编《简明陶瓷词典》之“金红”词条可参阅：“金红，以黄金为着色剂的低温粉红色釉彩。……根据呈色的浓淡，有胭脂红、胭脂水、粉红釉的区别。大约在釉中掺入万分之二的金，可以得到较为浓艳的胭脂色，掺入万分之一的金，即呈浅粉红色。金红一般施于白瓷器上，在800—850℃的炉内烤烧而成。”

下图：雍窑胭脂红小盃，及乾窑珊瑚红长颈瓶。





## 八 章 窑变描金赏另类

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

### 116 宋钧窑变真赏及仿钧妙鉴

单色釉美饰手段，此章举窑变、描金两端，另者开片、刻花、纹饰等项，后文他篇有详。

单色釉以窑变增益情趣，自始于宋钧窑青釉器，因其釉中并含铁、铜呈色素，故烧成或能青红弥漫相渗。然此艺不易为，今遗址考古，知河南禹县八卦洞窑烧“官钧”，技艺居首。其事见于旧籍如朱琰《陶说》：“均州窑，今河南禹州。”如《饮流斋说瓷》：“均窑……宋初禹州所造，禹州昔号均台。”而详情已见前文第二章。

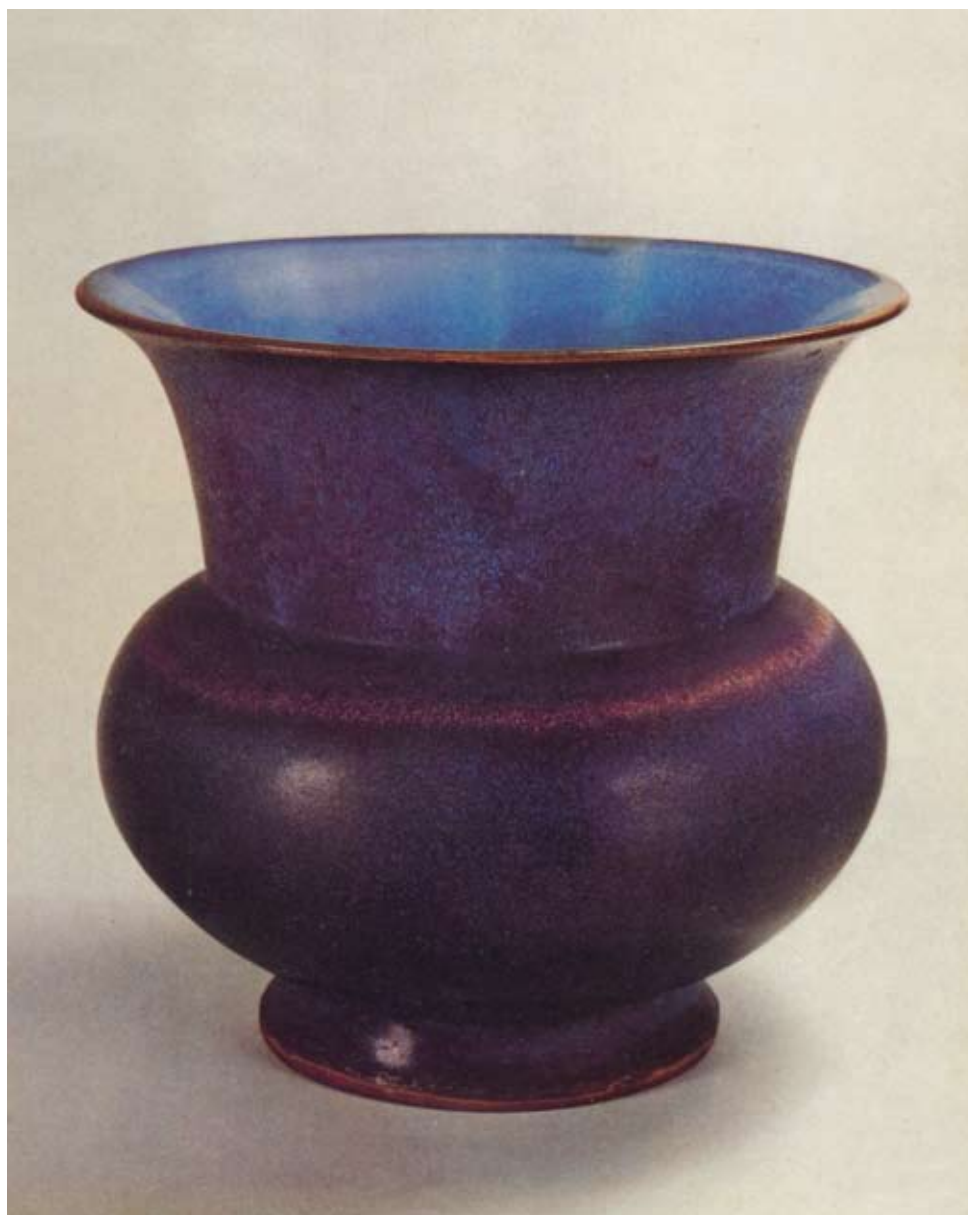
又宋时各地散窑仿官钧及随后元钧仿宋钧，喜以含铜份釉药涂抹局部，烧成还原铜色，呈斑驳红块，此便捷之法也。故《增补古今瓷器源流考》说：“宋均之紫，汗漫全体；元瓷之紫，聚于二鱼。宋均之紫，汗漫全体；仿均之紫，漫晕其半。宋均之紫，汗漫全体；仿均之紫，自成片断。”愚意此言中肯探本，比若清代雍、乾官窑之仿钧，虽酷肖逼似，然较之宋钧精品，仍异在汗漫全体与漫晕其半之际。即仿钧之漫晕似觉勉

强，不能周到；而真钧之汗漫如得生机，尤其透彻。此就成功作品言，宋钧或者火候稍欠，亦有逊于活泼趣致。

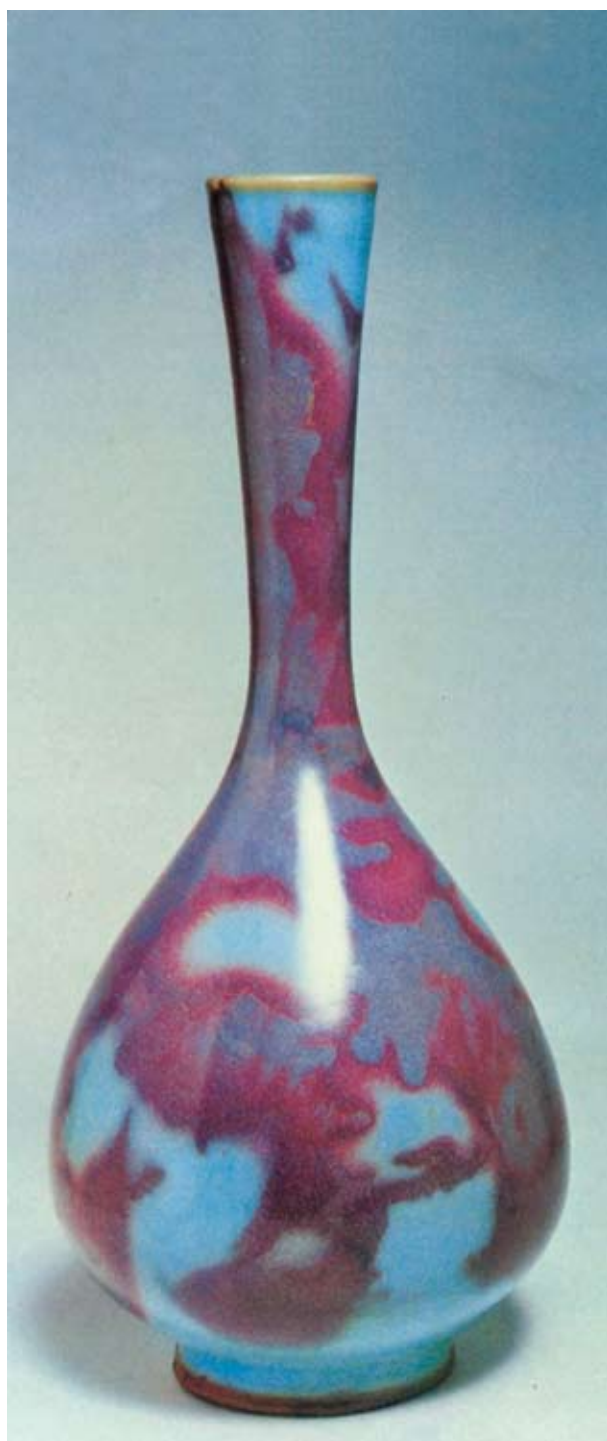
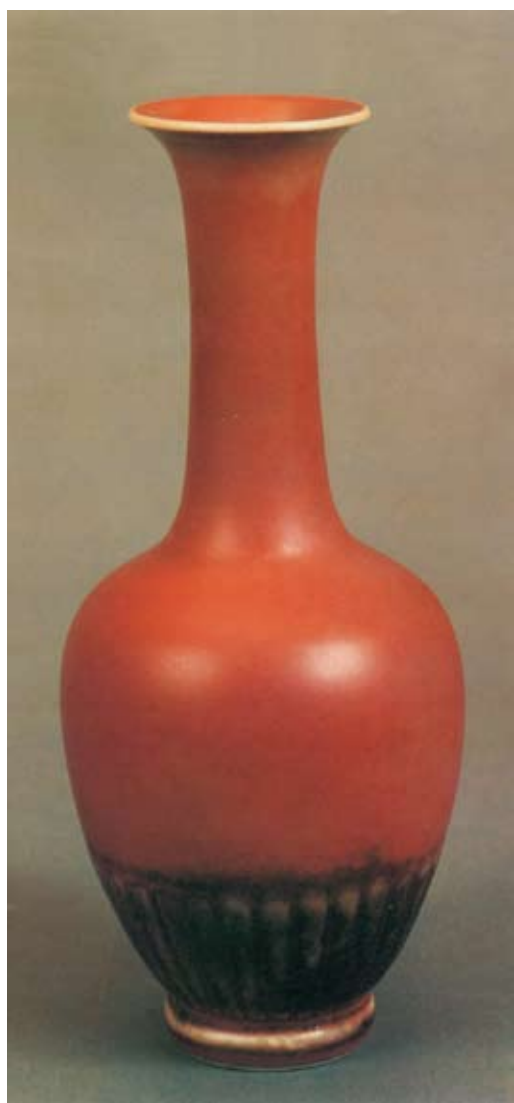
若《明清瓷器鉴定》鉴别雍乾窑仿钧，又别具目光：“仿宋鼓钉三足洗、菱花洗等，其规格大小、釉色、底部酱釉和刻有数字号码及支钉痕等，都与真品并无二致，甚至宋钧釉面中的蚯蚓走泥纹，也能仿得逼真，从而给鉴定工作带来一定的困难。不过只要牢记和掌握器物制作的时代特征，认真比较，还是可以区分的。雍正器的釉面较之宋钧器平整、光亮。”

复若元代钧瓷辨别，又较雍乾仿钧为易，盖晚清民国之际，业内对元钧认知已甚周全，当时之讲究元瓷，尚未及元青花等等，而几以钧器为唯一；《饮流斋说瓷》故曰：“元瓷之名，殆专属之仿钧带紫之品矣。”又曰：“元瓷之釉厚而重，宋均釉厚而匀；元瓷之紫聚成物形，宋均之紫弥漫全体。”虽寡寡数语，亦称真鉴也。

元瓷斑驳紫色别趣，与西方现代抽象画创意竟不谋而合，故当今海内外藏家尤深玩之，然亦生妄论红斑之歧端。其实如抽象色块画也非每幅皆可取，其间情趣虽难言传，但在专业内自有公是公非。



上图：北宋窑变紫红钧瓷花盆，汉统制式。



右图：金代红斑钧瓷瓶，型制廓线有染女真风调。比看上图：清康熙豇豆红瓶也具窑变。

### 117 钧紫优劣差殊

钧窑未窑变红彩者，呈色也灵幻，有谓粉青、月白、天青、淀青、天蓝等；而窑变成功的，又依其红色喻玫瑰紫、葡萄紫、丁香紫、墨紫、茄皮紫等，洵难悉数。

钧紫品赏，《饮流斋说瓷》复有言参验：“均紫最秾丽，为古今艳称。初製较浓，复有类长熟之葡萄；后製则近鲜，有类开透之玫瑰。故有葡萄紫、玫瑰紫等名也。全器纯紫者，今已不易一见。末叶蓝、紫相间，成垂涎纹，如蔚蓝水光中泛出片片之紫浪，洵异彩也。元紫成鱼、蝠、蝶等形，釉能深入胎骨，故亦可贵。至明迄清，仿均之品如涂涂附，大抵浅紫尚可形似，深紫已渺不可追，或则紫中发红，或则紫中发黑，殆非未紫矣。”

又《增补古今瓷器源流考》分钧窑优劣有说：“红若胭脂、朱砂为最，青若葱翠、紫若墨者次之，三者色纯无少变者佳。若青黑错杂如垂涎，皆三色之烧不足者，非别有此样。俗取有梅子青、茄皮紫、海棠红、猪肝、骡肺、鼻涕、天蓝等名。”语堪参酌。

现今鉴家眼光，大率仍同上述。宋钧虽名重，然散窑劣品今亦不贵。要者，《饮流斋说瓷》以紫变对应烧製时期，恐怕牵强；而《增补古今瓷器源流考》言窑变，据以欠烧、过烧与否，始称有识。



右图：雍窑仿钧玫瑰紫双耳壶。

## 118 炉钧釉掺粉剂， 并以窑变高粱红称胜

清代仿钧器，别有高温瓷胎上覆釉，再入低温炉烧成，称炉钧者，始创雍正。其釉面硬度不及高温钧瓷，故又名软钧。

《南窑笔记》：“炉均一种乃炉中所烧，颜色流淌中有红点者佳，青点次之。”今国际市场红点炉钧仍贵青点者一倍，缘红点微窑变成功也。红点炉均多出雍正窑，以红色浓烈、俗呼高粱红者尤著。炉钧器底施釉同器身，呈色亦无甚异，因低温烘出所以如是。

《明清瓷器鉴定》言雍正窑炉钧：“釉中掺有粉剂，因而釉厚不透明；釉面开细小片纹，其结晶体呈深浅不一的红、蓝、紫、绿、月白等色（如同铅器表面的反射光泽）；并熔融于一体，组成各种长短不同的垂流条纹，有的垂直，有的弯曲，还有的似山岚云气，与斑点交混一起，布满器身。其中灯笼尊、天球瓶、玉壶春、钵缸等器物上，斑片较大（按自然顺序排列），鳞次栉比，如同五彩缤纷的孔雀尾羽一样整齐美丽。釉中的红色并不鲜艳，红中泛紫，似刚成熟的高粱穗色，因之常称其为高粱红。雍正一代都保持这一特徵，乾隆初期虽有短暂持续，但已逐渐蜕变为交织的蓝、绿、月白等色。”



左图：雍窑炉钧釉蒜头瓶。

### 119 宜钧、广钧说略

明清民窑也有以仿钧称名者，如宜钧、广钧（出广窑）。民国许之衡《饮流斋说瓷》：“欧窑一名宜均，乃明代宜兴人欧子明所製，形式大半仿均。”欧子明作陶于明季，清代乾隆间《陶说》始称“欧窑”，先《博物要览》均窑条曾言及“近年新烧，皆宜兴沙土为骨”云，遂推知“宜均”著称当早于“欧窑”，前者为泛称，后者则特称。而清代乾嘉间，宜兴又有葛明祥、葛明源兄弟善于仿钧事见诸著录。宜钧上品，尚誉“灰中有蓝晕，艳若蝴蝶花”。

《饮流斋说瓷》又曰：“广窑在粤，名曰石湾”，“广窑又名泥均，盖以胎骨系以乌泥製成，而仿宋均青色之釉汁也。”又刘子芬《竹园陶说》详此：“广窑即石湾窑，在广州佛山镇之石湾村。所出之器为盆、炉、瓶、罐等，无盃、盏之属。质粗而松，乃灰白色之沙泥所陶成，其土采自邻邑之东莞县属，实陶器上釉者。明时曾出良工仿製宋均红、蓝窑变各色，而以蓝釉中映露紫彩者为最浓丽，粤人呼为翠毛蓝，以其色甚似翠羽也。窑变及玫瑰紫色亦好，石榴红色次之。今世上流传广窑之艳异者，即此类之物也。近因外人争购，佳者既不易得。明以后及新製之品多灰蓝青紫等色，虽斑驳陆离，殊不足取。……《匋雅》称广窑胎骨系乌泥抻成，其实明製广窑仿均红、蓝之器，先挂黑色里釉，再加上釉汁，故其底足不露胎骨，寂园叟所见乃里釉，非胎骨也。”

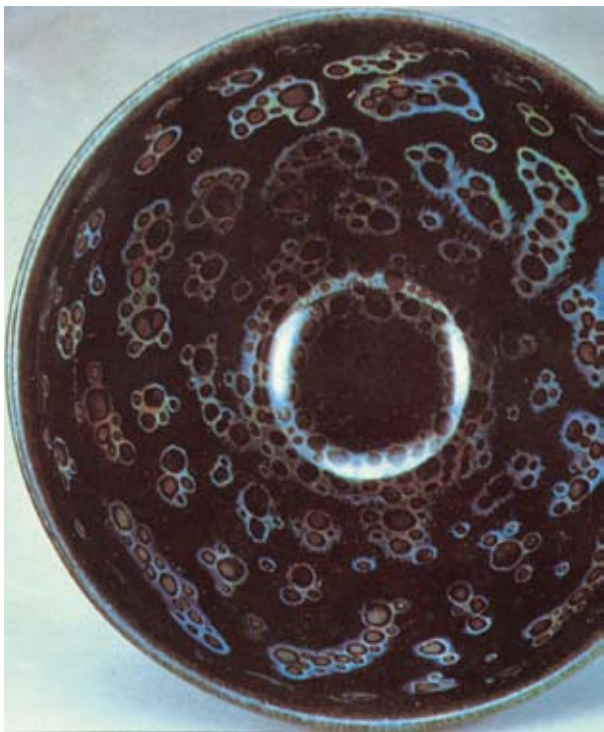
宜钧、广钧窑变，并行比类，流通民间，要亦以胎釉特质区而别之，于此新《中国陶瓷史》较详实，其曰宜钧：“釉色以天青、天蓝、云芫居多，此外尚有月白等，其中一部分花釉产品与广钧极为相近。”并指宜钧特徵：“釉层较厚，开片细密，不甚透明，浑厚古朴，胎有紫色与白色两种。”复言广钧：“石湾陶器的特徵是器体厚重，胎骨暗灰，釉厚而光润（按广钧釉面有甚硬亮悦目的）；这

与钧窑的特点比较相近，因此具备仿钧的良好条件。又由于石湾窑以仿钧著名，人们把那种仿钧的品种习惯上称为‘广均’、‘均’与‘钧’同。石湾仿钧釉色以蓝色、玫瑰紫、墨彩、翠毛釉等色为最佳。”

所见石湾窑近年仿钧产品，犹能存若干古意，但现今江南所摹宜钧，却比比佻俗气。至于存世宜钧旧器，又绝多为晚清、民国拟古之作，有冒刻底款“葛明祥造”等等，不可不察。

下图：广钧石榴红坐狮。





## 120 黑釉窑变亦著

宋瓷窑变而称卓者凡二，一即北方钧窑青瓷有朱晕，二则南方建窑、吉窑黑釉具星痕。斯北呼南应堪传瓷史佳话乃尔。

黑釉窑变因令釉中铁份等结晶，呈近似银灰色之星散斑痕，而益显异趣。该窑变艺术品绝多为茶盏，各式名目遂依结晶状态呼油滴盏，兔毫盏，鸕鹑斑盏，蟹眼盏等。类虽繁，皆出俚语。

宋世文人惯常于俚词俗语间觅玄机。陶穀《清异录》：“闽中造盏，花纹鸕鹑斑点，试茶家珍之”；又《诚斋集》杨万里诗：“鹰爪新茶蟹眼汤，松风鸣雪兔毫霜”，又蔡襄《茶录》：“兔毫紫瓯新，蟹眼清泉煮。”由知窑变黑盏早已入诗文为雅俗共赏。

又祝穆《方輿胜览》：“兔毫盏出瓯宁”（今福建建瓯县古称瓯宁）。“兔毫”

原来以称毛笔，传汉蔡邕《笔论》：“欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。”茶盏兔毫痕则如甚小撮兔毛。

闽中建窑又有今人所谓曜变盏一式，冠绝等伦：其结晶状为褐色圆点，外围圈以银蓝光晕如日食、月食之曜环；日本或称“稻叶天目”，则以其状似稻叶菌斑命之。此物日本有收藏，彼观感去蟹眼既近，又可见古今赏瓷家之所好亦若合符契。

新《中国陶瓷史》：“铁的化合物就是各种黑釉的主要着色剂，黑釉中还含有微量到少量的氧化锰、氧化钴、氧化铜、氧化铬等其他着色剂。……油滴中铁元素含量比周围玻璃体高十倍。”由此理推之，则“曜变”之类，当由铁与锰、钴、铜、铬共聚，互逞异色而形成。

上图：宋建窑黑釉曜变盏与鸕鹑斑盏。

### 121 宋人甚知解窑艺

宋人当时尚质黜华，意态淡泊，持茶消闲，盎然天趣，又缘修禅而养成解析精微之态度，是以笃好窑变隐迹之幽邃，建、吉茶盏备受朝野赏识非无故也。

朱琰《陶说》尝录苏东坡《送南屏谦师》诗：“道人晓出南屏山，来试点茶三昧手。忽惊午盏兔毛斑，打出春壅鹅儿酒。”由此茶趣酒兴同流，茗盏酒盃互代，尚可推晓。

前引陶穀文，穀字秀实，陕西新平人，历仕后晋后汉后周，入宋历礼刑户三部尚书，识时务者也。晚年撰《清异录》，广采新颖语言，学林珍之。由其玩好闽盏，则北宋初盛于茶赏可晓。乃晚唐以来虽历乱世，茶道却一贯而未绝。而北宋定窑亦所以製“紫定”，固应合



潮流。又引杨万里诗，万里字廷秀，江西吉水人，南宋高宗绍兴进士，孝宗时召为国子监博士。据此二人生平，又证北南两宋之于试茶及黑盏，正一致同好，军政之余，雅兴不改。夫建盏、吉盏之窑变，虽小品未入宋五大名窑者流，然朝野同珍，几等类钧器之紫红也。

在昔北宋，徽宗赵佶尝领袖艺坛，诗词书画琴棋博古之余，并撰《大观茶论》有曰：“天下之士励志清白，竟为闲暇修索之玩，莫不碎玉锵金，啜英咀华，较筐篚之精，争鉴裁之别。”而“盏色贵青黑，玉毫条达者为上”云云，此与建窑盏足底有刻“进盏”、“供御”字样者两相参观，尤羨帝室之领一代风骚，世道何其文雅乃尔。偶有艺创，每不昧没，真艺苑幸事欤。特赵佶赏兔毫将底色（贵青黑）与玉毫条达两相对论，更称潜心体玩、明觉精察，此间之法门尽于斯矣。

上下图：宋吉州窑剪纸贴花盏与洒斑烤茶罐（均著者藏）。







## 122 鹧鸪斑香炉珍奇

黑釉窑变趣好，由盃盏又曾及香炉，如查初白《戏柬高要令王宣采同年》：“砚开鸚鹄眼，香点鹧鸪斑”句，见《敬业堂诗集》；如程午桥《香溪集雲舫喜晤雪庄》：“画就案闲鸚鹄砚，香残炉印鹧鸪斑”句，

见《今有堂集》，是皆可佐证。而建窑、吉州窑黑釉窑变香炉，余亦曾寓目，诚罕见足珍之物也。并吉窑黑釉玳瑁斑器除茶盏多见外，也有製为香炉。

上图：宋建窑鹧鸪斑盏，与下图之油滴盏。



### 123 玳瑁斑匠心印契唐代花釉

宋时吉州窑还有玳瑁斑盏别具一格，其色斑是用特殊彩料随意甩撒黑釉上，以致烧成斑驳陆离，状似玳瑁；其虽非窑变，然美感正与相印，且遥应唐代之花釉。新《中国陶瓷史》：“花釉是唐瓷中又一新创造，是在黑釉、黄釉、黄褐釉、天蓝釉或茶叶末釉上饰以天蓝或月白色斑点”，两事可互参。

余且见晋青瓷彩斑已略具“花釉”匠心。

另有铁锈花黑瓷，乃宋代北方窑口为追拟建、吉两窑而作，彼窑变呈锈色星点聚集，或于黑釉上添绘铁锈色条纹烧出，亦别趣可爱。

黑盏之窑变及玳瑁斑及铁锈花，扶桑国茶道界曾以“天目釉”统称之，或曰宋时杭州天目山径山寺倭僧曾携返云云，聊备一说耳。近年有道天目山发现宋代窑址，所见残片也属窑变黑盏者，复曰天目釉当是该品专称云。

窑变黑釉仿品，今海内外具伙，如油滴、兔毫、玳瑁者，肖似几难辨别。勘比以胎质为要，也可扣向器壁，若音如硬木者，

多为真迹；至于新仿胎骨，烧结度高，闻之如扣金石；或者故意生烧，令胎骨松散，则声似内里朽败。宋吉窑还有剪纸贴花及树叶斑两种黑盏珍品，今亦仿造迭出，然破绽尚多，比较真迹自可见也。

下图：唐代铜官窑彩斑水盂（著者藏），及北方窑斑纹黑釉盏。又见右图：吉州窑玳瑁斑（外壁）贴剪纸纹（内壁）钵形盏与元代北方黑釉划花枕。





## 124 茶叶末源于上古 盛于清代

宋代黑瓷还有烧成黑褐两色细末相间的，称茶叶末，此种窑变最早见之唐代褐釉、黑釉器。特清官窑遥承且增益其趣赏，犹变异新种，稠叠族类，而以厂官器统称之。

大约成书于雍乾之佚名《南窑笔记》曰：“厂官窑，其色有鳝鱼黄、油绿、紫金诸色，出直隶厂窑所烧，故名厂官，多缸钵之类，釉泽苍古，配合诸窑另成一家。”是类“厂官”，今由乾隆官款遗器中犹一一可稽。

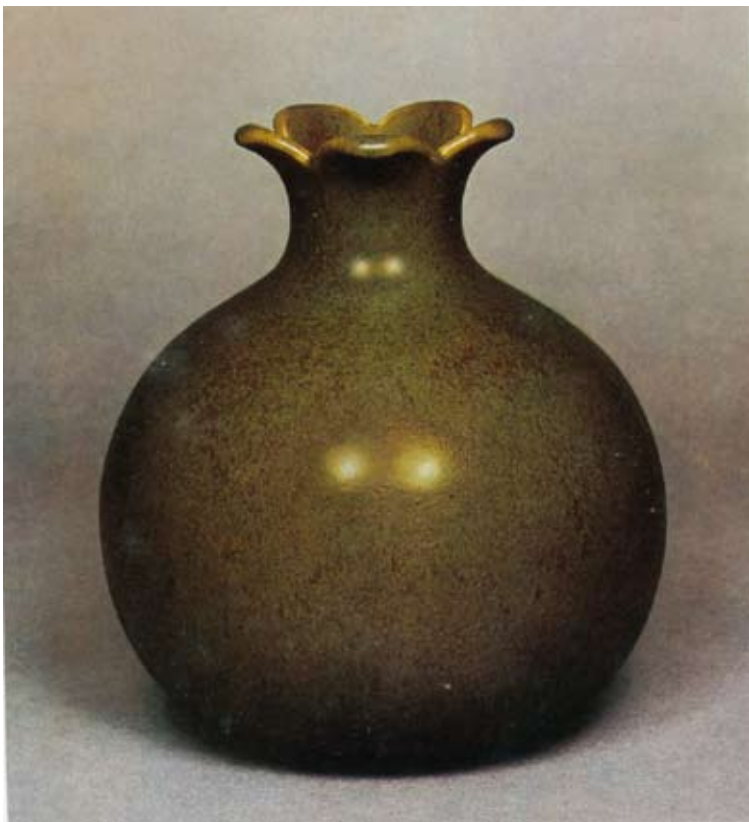
上引《南窑笔记》所谓“直隶厂窑”显指景德镇窑，乃明初之南京曾直隶江南，由处州、饶州贡瓷（指龙泉窑与景德镇窑出品），



直隶厂窑可能因此得称，而延至清代。永乐帝迁都北京后，另置北直隶。又一可能，直隶两字不过指厂窑直属朝廷内务府而已。

又《增补古今瓷器源流考》说：“茶叶末有鼻烟、茶尾之别。”又云：“褐色之种类甚多，有墨褐，有绿褐，有黄褐，有粉青褐。”而《匋雅》又云：“茶叶末以滋润、鲜明、活泼三者为贵。”唯此语能涵盖，量之诸色皆准。

上下图：雍正窑茶叶末石榴尊及乾隆窑鳝青釉（茶叶末变种）卧犬。



## 125 近世激赏窑变

尚好窑变风气，近代藏界尤炽，以至往古单色釉器稍现变异，亦辄夸说不已，非特宋钧窑建窑吉窑为然，更有及明、清红瓷的。如早明永、宣红釉器，间见有零星墨红痕迹，在当时并不讲究留意，然寂园叟《匋雅》却有：“宣德、康熙积红器皿，红中有绿点者无论已，其不化为绿者则变为深色之红瘢”云云，以为奇绝。

唯此风之煽动，原亦相关西方之时流喜好，因见《匋雅》讲康熙豇豆红即有曰：“御窑只尚朱红，其化为绿者，窑官以为变成他色即排斥出去，不得入于贡箱。孰知西人之贵重变化者此类甚哉，……苹果绿一盒值千金，余犹屡见之。”徵之近世印象派西画，此情未尚不可理喻。

美人祭、豇豆红与苹果绿，釉质悉同，窑变瞬间，铜份还原则红，氧化则绿，或红绿相龞，其出神入化，并不尽由人意。然而陈浏《匋雅》又谓：“苹果绿瓶、盂等件，



有似老苔荡漾，积水中微放金色毫光者，洵为凤毛麟角不易经眼者也。”无独有偶，《饮流斋说瓷》亦曰：“红釉有绿者谓之苔点，苔点浑成一片者谓之苹果绿，苹果绿有似老苔荡漾水中，微放金光者，乃真奇品也。又有一二片段忽呈鲜红奇采者，兼有金星，尤为可贵，是以品红者恒以苔点、金星为帜志也。”如是更可窥晚清激赏窑变，几至于故觅玄微而高论之矣。

上下图：康窑豇豆红太白尊及印盒。



### 126 窑变品藻宜识大体

窑变固独特现象，其形色各异，不可复制，知者所以宜切玩。然其赏析，仍宜识大体而不泥于细末。盖明达之论，亦见乎《匋雅》：“豇豆红暗败如乳鼠皮者，积红之暗败似猪肝者，虽有官窑六字款而价亦甚低。”又曰：“制小而色败，俗所薄为乳鼠皮者是已。然亦颇有苍润可喜之品。”其临

鉴机变，发为高论，非但红釉，凡窑变器照鉴品藻，大致已在包笼中。

今国际市场如康熙官窑豇豆红，器型一式者价可相去数倍甚而十数倍，亦是视釉色、釉光、窑变等项综合论值而已。

下图：清康熙窑豇豆红太白尊两种及柳叶瓶。



## 127 上古金饰瓷器罕秘

单色瓷品美饰，窑变之余又有描金。凡瓷器描金徵之古先，又可溯越窑青瓷（陶器则唐俑），如法门寺出土晚唐秘色瓷中，即已金饰具备。又如《宋两朝供奉录》载秘色事有曰：“忠懿王入贡……金银饰陶器一十四万事”。其“金银饰”是可解为金银镶边者，以及器壁饰金银花者之统称。

然金饰之尤宜尚非青瓷，而数黑瓷，如宋代建窑黑瓷盏中，有呼乌金、紫金诸色者，色泽单纯，漆亮醒目，而概无窑变；此类便见有描金于盏心，其金彩甚与乌紫底色相辉映，即为黑釉金饰之珍品。北方也有同类遗迹，日本人或称“金花黑定”，此因古籍如宋人周密《志雅堂杂钞》云：“金花定盃，用大蒜汁调金描画。”

明初曹昭《格古要论》见说：“有紫定色紫，有黑定色黑如漆，土具白，其价高于白定。”今冀、豫之地宋代窑址，皆有金饰黑瓷之碎片出土，其中属定窑系者亦间有之，但未必如曲阳“官定”，胎土细洁纯白。

新《中国陶瓷史》：“宋代还有黑釉加金彩的，传世品只有三件碗。”由知该物之珍罕。然金饰黑盏近年仿作忽多，并数宋吉窑黑釉粗器之后加金银彩绘最为蛊惑。若稽之实例，古作者，凡金饰辄施于黑盏精品，参此可勘破真坏假彩。

右图：康代三彩贴金文官陶俑。





## 128 明代金饰高致

《南窑笔记》：“描金始于宋，湖田窑有素瓷描金一种，世不多见。成窑有灸金一种，随用即落，每于五彩酒器上见之。今描金最为得法。复有掀金一种，又有抹金一种。……其配金银法，每金一钱，铅粉一分。”此言于金饰源起未确，然于金饰技法载之较详，比他籍尤资参稽。

《明清瓷器鉴定》则曰：“金彩早在唐、宋、金、元时就已用来画陶瓷纹饰，如唐代郑仁泰墓所出土的陶俑及五代越窑器，宋代定窑器，元代白釉、红釉和蓝釉器等。……永乐金彩的器种，有青花加金和红釉加金。”

盖明代中期各类单色瓷品绘金者，已不胜数。如弘治有黄釉双牺尊（平沙底见火石红斑），口腹处金饰弦纹；又有黄釉缓带耳尊，器身以金彩绘饰牺形图案。正德有矾红地金彩器。嘉靖则矾红描金、蓝釉描金、绿釉描金、黄地描金、紫地描金等，颇成时尚（万历依然），甚而至于青花描金。

新《中国陶瓷史》：“景德镇御器厂嘉靖三十一年製瓷的档案中又有：‘纯青里海水龙，外拥祥雲地贴金三狮龙等花盆一百、爵一百八十’的记载”，亦即指青花器饰金。明代民窑青花也见此类，唯金色不纯。

又《简明陶瓷词典·金襴手》：“日本陶瓷界把中国明代嘉靖至万历期间盛行的金彩器称金襴手。”

“仿嘉靖描金器不外乎两种：一种为厚胎嘉靖矾红彩器或绿釉器上，加描金彩纹饰，此种伪器可从金彩成色上区分。另一种为在嘉靖白釉器上后加红、绿彩再加描金，常见壶、碗一类，碗类里面多绘青花鹭鸶纹饰；这种器物除金色暗褐不足赤外，彩色也不同于明彩，其红彩虽也为红色，但不鲜亮，呈黑红色（《明清瓷器鉴定》）。”

举凡唐宋陶瓷之金饰，至今多剥落，仅见痕迹；明代者则以离离落落为常态。而伪製及后加金彩，也往往故作斑驳之状。

上图：明代永乐窑青花描金盃，金彩已剥落，及清仿者金彩完好（右）。



## 129 康窑雅善金彩

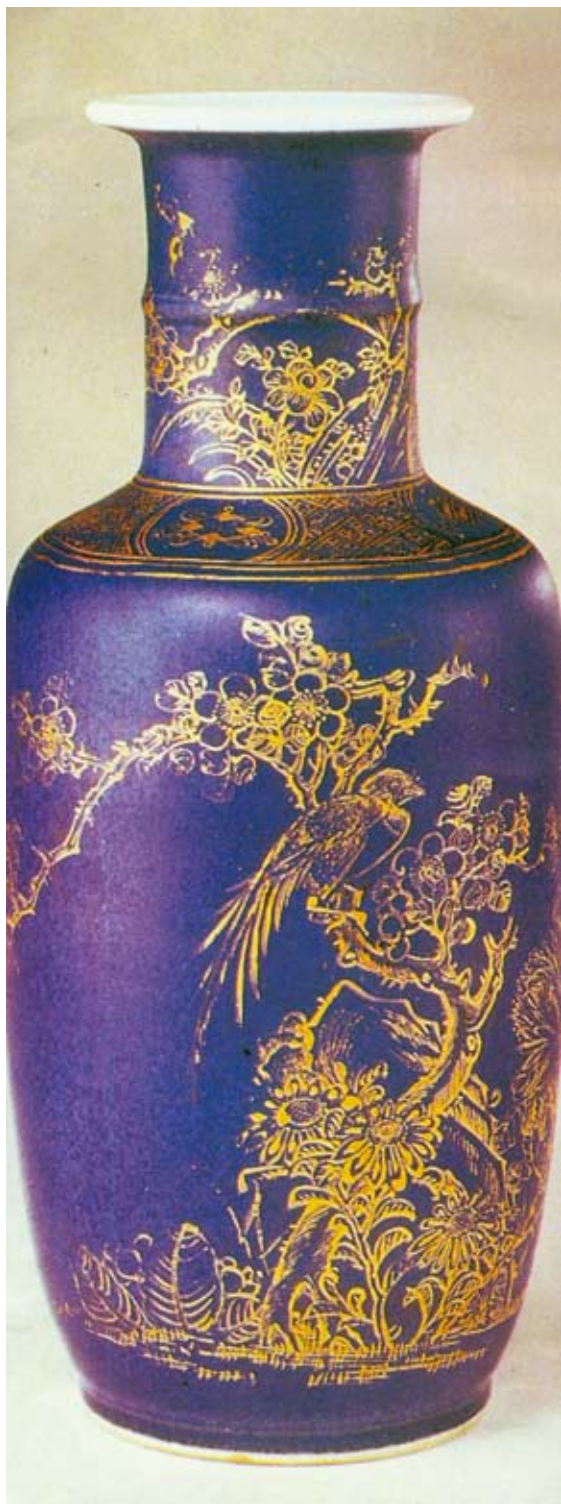
及至清代康熙，更善为金银饰瓷器，且远不止于单色釉器，《明清瓷器鉴定》言其：“金彩使用极为广泛，遍布于各类品种，尤其是一些精细的五彩器物，常有大面积的描金图案。民窑五彩花卉器，往往于太阳上加涂金彩，以此烘托出花枝争芳斗艳的气氛。在抹红和矾红品种中，也常见用金彩绘花篮、八仙庆寿、福禄寿三星、寿字等图案的。其他一色的釉器，如在蓝釉、乌金釉、洒蓝釉、郎窑红釉等笔筒、盘、碗、杯上，加绘金彩博古、花鸟或书写诗句的，也很多见。绘有花鸟、狮子绣球、三兽、福禄寿三星等纹饰的康熙红绿彩器，凡加金彩的，均为精细贵重品。民国初年所崇尚的盖雪红加金，更是身价百倍。郎窑红加金亦尤为稀珍，如郎窑红绘金彩鱼藻盘即是。康熙金彩浓重足色，彩厚而光亮。因金彩在釉面上附着力不强，易于脱落，尤其怕羽毛帚摩擦，故传世品中，如笔筒、花觚上多仅留下施金的痕迹。后仿康熙金彩、旧器加金和旧金彩器后补填金饰等，其金均不能足色，貌似不亮的泥金，两者易于区别。”

该书又载：“金釉、银釉，为康熙时一色釉中的新颖品种。其工艺是在器物外壁釉上涂以调和的金粉或银粉，烧出后，似纯金银器一样辉煌，常见器有盘、大碗、小杯之类。”乃高温融金银粉令附着。

康朝乌金釉描金亦一名种，其釉料中还掺青花色料，是铁、钴、锰三者复合呈色，漆黑硬亮，非比寻常。《景德镇陶录》：“乌金釉有黑地白花、黑地描金两种。”

法国传教士昂特雷科莱又曾记此时描金之法曰：“将金子磨碎……溶于适量胶水里，然后掺入铅粉，金子与铅粉的配比为三十比三。在瓷胎上绘金彩的方法同绘色料的一样。”所记若实，则已异于描金古法，但恐有误会耳。

下图：康窑洒蓝描金瓶。





色，多供出口，有绘西人之金色族徽等，所用辄为金水。

《简明陶瓷词典》言及金彩有曰：“金水是一种金的树脂酸盐，系德人居恩所发明，其特点是使用方法简单，耗金量低，外观富丽堂皇。”

金水所饰，观感实不如赤金之沉静高贵。凡金饰瓷品，出明清官窑者，金色无不厚实足赤，民窑逊之，后仿更不逮。此论出《明清瓷器鉴定》，言甚简括，方便切用。

上下图：乾窑金饰粉彩爵盃连座盘及晚清出口瓷以金水为饰之广彩盖盆。

### 130 乾窑风尚富丽 犹喜饰金

乾隆窑，有在酱色釉或茶叶末釉上抹金、描金，仿成嵌金古铜器样子，逼真而有致。又乾隆红地、绿地描金器中，矾红地金彩婴戏图宫碗一式甚佳，已而嘉、道官窑都因袭不厌。乾隆蓝地、红地粉彩器上，也常见花纹以金彩勾廓，取其富丽。

晚清时德国金水製法已得推广，耗金甚微，民窑亦如法应用，曾见有民窑褐釉瓷盘上金彩绘人物故事，绘艺颇不俗。清末“广彩”也喜装潢金



### 131 描金技法种种待考

有关古瓷描金技法记载，除上引法国传教士所称康熙之情况较明确，其余概乎弗详，其中蒜汁调金说，按物理格之尚欠信实。

另如嘉靖《江西大志》：“描金：用烧成白胎，上全黄，过色窑；如矾红过炉火。贴金二道，过炉火二次。其余不上全黄”云云，则语焉费解。而历来载籍所称工艺，及乎描金、贴金、灸金、掀金、抹金等等，殊难一一究其加工细节。

旁参传统漆器描金，乃以笔蘸胶水描

画图案，再用丝棉蘸金粉着于胶迹上完成，而非用胶水调金粉描图。推想古瓷描金也有同漆器者，抑再加烘烤以求牢固。而现今业内于唐代陶俑及唐秘色之金饰，往往称贴金，想也有所依据。至于种种详情，还待考证。

下图：乾窑黄地描金粉彩瓜蝶纹瓶，又晚清广彩瓶见描以“金水”。



## 九 章 官窑民窑徵艺造

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

### 132 明清“官窑”与“御窑”

“官窑”一词可作特称抑或泛称。前者始于明代景德镇建立御厂，且以皇帝年号命窑，并又往往于器底落年号官款之时。于是“民窑”即与其相对，亦有所专指。此情比之宋设官窑，又意义更明晰。

然明清御厂产品，其间还以御用、官用区而别之。《匋雅》：“官窑之尤精者命曰御窑。御窑也者，至尊之所御也。”又《饮

流斋说瓷》：“清代于官窑之中更有御窑，专备御用，而下不敢僭；若官窑则达官亦得用之。”是皆符常世所识之说也。

唯御窑、官御分别，究竟标识何在，则载籍未详，不得而考，今持以抉择者，除清代不多见的“御製”专款外，但器品质素而已。然又有几种相关记载如下文，不妨引以与实物互证。

下图：康窑御製款珐琅彩盃，有明确的御窑标识。





### 133 建文新政而有直隶镇厂， 正德初则并设御窑、官窑

以往学者于镇之御厂建立于何时颇多争议，余亦据旧载试图究详，而见此事与官器窑、御器窑之分别也有关。

御厂始建向有洪武初、洪武末及正德初诸说，而余所见歧说似辄载于同一书。如《景德镇陶录》既云：“洪武二年设厂于镇之珠山麓”，又言“迨正德始称御器厂”。并《江西大志·陶书》既云：“洪武三十五年始开窑烧造，……有御厂一所”，又言：“正德初，置御器厂，专管御器”。载事具体则《浮梁县志·陶政》：“明洪武初，镇如旧，属饶州府浮梁县，始烧造岁解，有御厂一所，官窑二十座。……正德初，置御器厂，专管御器”。窃谓此间正透露信息：正德初厂之设施，已特将御器窑别于官器窑，而之前如洪、永、宣、成窑，推想是在厂窑

出品中择优供御。乃古籍之“厂”、“御厂”、“御器厂”、“御窑”等，尚无确切定义：是否直隶，有无官督，抑或州县署理。今人故易混淆。大致“窑”归“厂”管，厂中可分御窑、官御，是可推知。

至于珠山设官厂之始，愚意又以上述洪武三十五年（1402年）说为具体可靠；与此相符者，另有詹珊《重建敕封万硕侯师主佑陶碑记》之

“洪武末”说，及汪汲《事物会原》之“建文四年”说。朱元璋在位三十一年，加建文四年恰三十五年；建文帝为朱棣迫逃，年号被削，因可计入洪武。别若今景德镇所存明崇祯十年《关中王老公》碑亦载：“我太祖高皇帝三十五年，改陶厂为御器厂。”比证现今洪窑遗器无款，并大大少于永乐器。推此而论，则景德镇官窑之设立原属建文新政之一。此与建文都南京相关，若朱棣一心迁都燕京，初时恐无心建御厂于南方，唯因循前朝而已。

还可想知，建文帝仁善，俾陶厂明确直隶于朝廷，以免扰民，遂所设官厂之诸窑出品，优者御用，次者官用；而至正德，厂中始将御窑、官窑分设。由今存遗器，实见永乐官瓷突飞猛进，而始署官款，显然建文置官厂启其端。

上图：洪武釉里红牡丹纹盘。

### 134 推嘉靖厂烧“部限”供御， 搭烧“钦限”官用

明代御器烧造由工部颁额者，称部限；另由宫廷额外派烧之数称钦限，此事据载始于宣德。至嘉靖烧造量大增，便由珠山御厂造部限，钦限遂辄搭烧民窑。

《江西大志·陶书》：“部限瓷器，不预散窑。钦限瓷器，官窑每分派散窑。其能成器者，受囑而择之。”由知此时部限器当精工于钦限器，二者或大体相当于御用、官用分殊。

但也不尽然，如上书又载：“又如鱼缸，御器细腻脆薄，最为难成，官匠因循，管厂之官，乃以散之民窑，历岁相仍，民窑赔造，习以为常”，又显见当时厂内董理欠缺、制度不善之况，以致某种御用器须赖民窑烧成。

官搭民烧制度之完善，是在清代（一

说顺治二年），乾隆成书之《景德镇陶录》言：“按隆万时，厂器除厂内自烧官窑若干座外，余者已散搭民窑烧。邑志载有赏给银两定烧赔造等语。然今则厂器尽搭烧民窑，照数给值，无役派赔累也。”推测此处“厂器”指厂内製、绘工峻，后交民窑搭烧之钦限器，品级当在御厂自烧之御用器稍次。

要之，明清官办瓷业出品，凡御用精于官用，尤甚珍重，今价值或可十倍于后者。但该两类之分别，有欠外在标志，今当以工艺质素区之，且二者通常一样写有官款，仍可以“官窑器”统称之。

下图：嘉窑五彩方罐和万窑青花葫芦瓶，不甚精美，可能出“钦限”。



### 135 民窑尝称镇窑，出品良莠参差

景德镇民窑古称又作“镇窑”，乃与“御厂”偶举，事见《景德镇陶录》。考蒋祈《陶记》：“景德陶，昔三百余座”，尚未及官民窑对称，后来如梁同书《古铜瓷器考》则说景德镇：“民窑二三百区，工匠人夫不下数十万。”而唐英《陶冶图说》同此。

景德镇民窑既众，更其製艺分档次也多。《景德镇陶录》：“官古器，此镇之最精者，统曰官古，式样不一，始于明。选诸质料精美，细润一如厂官器，可充官用，故亦称官。”（钦限瓷器官搭民烧，製官古器窑户想必首当其任）。《景德镇陶录》又云：“假官古器，始于明，……貌为精细而假充官古式者，质料不及官古器，花式则同。”“上古器，始于明；镇窑之次之精者，统称上古。”“中古器，……质料不及上古，故云中。”“常古器，镇窑稍粗器也，统曰常古。”“饭器，镇器最粗下者，厚实其质，拙略其工，统呼饭货，人以渣冒等字目之。”——民窑产器纷繁、品级上下，其叙意已达矣。

唯民窑每一等窑户，出品却皆不似珠山御厂的单纯，此事与窑作相关：“烧窑户搭烧坯瓷，其满烧之规：当窑门前一二行，

皆以粗器障塘火，三行后始有细器。其左右火眼处，则用填白器拥燎搪焰。正中几行则满官古、东青等器。尾后三四行，又用粗器拥焰（《景德镇陶录》）。”可知民窑虽有能搭烧官器者，同窑却也出粗器；与彼御厂以空匣搪火，规矩自不同。《浮梁县志·陶政》所谓“官窑之器纯，民窑之器杂”，即就此而言。

下图：明中期民窑青花刘海戏蟾纹盃（著者藏），大致相当“中古器”等级；又明后期青花人物图梅瓶，大致相当“上古器”。





器于各处货买，及馈送官员之家，违者正犯处死，全家滴戍口外”云，按历来载籍兹非一例，由此亦足窥民仿官式之一世风气。

盖吾国旧政，有禁令但未完善以法制，往往难以执行。钱锺书论此曾引崔寔《政论》：“今典州郡者，自违诏书，纵意出入。每诏书所欲禁绝，虽重恳恻，骂詈极笔，由复废舍，终无悛意。故俚语曰：‘州县符，如霹雳；得诏书，但挂壁。’”钱氏于此概之曰：“论史而尽信书者，每据君令官告，不知纸上空文，常乖实政。”按瓷政之考索，适堪比照，而古瓷鉴定中，民窑器拟官式几乎乱真者，诚时有遇之也。

又业内传说明清某几朝官窑器，有不写款之例外，唯此事尤须视实例仔细斟酌之，以免误判民製（尤其外销瓷）为官造。

上下图：成化民窑青花夔龙纹高足盃，及清初民窑青花麒麟纹罐，皆为官样并精工，相当“假官古”品级。

### 136 官窑、民窑甄别

在昔既将官窑以御用、官用区等级，而民窑又以官古、假官古、上古、中古、常古分优劣，则于今尤知窑艺高下检验，其重要不亚于器品真伪鉴辨。尝有沈颢《画尘·遇鉴》曰：“专摹一家，不可与论画；专好一家，不可与论鉴画。”鉴瓷同理也，唯官、民窑各等器物周览熟悉，相较比照，方致于体会妙造之精微深切；若率以一精一粗辨之，非但赏鉴难得要领，估值亦有碍周洽。

并请再进一解：“官搭民烧”既使官民製艺互联相通，民窑于是每摹拟官式，以致朱紫相乱，则古瓷考辨，必相关官、民窑器甄别。

《明英宗实录》有载正统三年十二月丙寅，“命都察院出榜，禁江西瓷器窑场烧造官样青花白地瓷





## 137 元瓷以外销、内销别妍媸

元代有设浮梁瓷局，当相关枢府器烧造，但青花烧造，尚乏官民窑区分，其瓷艺之妍媸尊卑，却常见别于外、内销。

元重视外贸，《续文献通考》见载：“帝既定江南，凡邻海诸郡与番国往还互

易舶货者，其货以十分取一，粗者十五分取一，以市舶官主之。……（至元十四年）始立市舶司一于泉州，令孟古岱领之；立市舶司三于庆元、上海、澈浦，令福建安抚司扬发督之。每岁招集舶商于番邦博易珠翠香货等物，及次年回帆依例抽解，然后听其货卖”云云，当时民营海运外贸盛况由此可想见，而瓷器原即出口大宗。元代外贸之启动，实赖“色目人”，

其人本经商于西域，先已归顺蒙人，社会位阶仅次于蒙族，遂转而主海运商贸，或由广州或由泉州出口。

景德镇民窑在元季所造青花器不乏精品，如各式花纹大盘大罐等，论其应用，乃供外销为主，亦特为中东阿拉伯游牧民所喜，因适其合食习俗。今存世元瓷，外销类型（大器）者每精。及夫早明镇窑所造外销瓷，质料、花式多匹似当时官窑，故学者也或疑为官造。

民窑精品外销，利润丰厚，此固特产贸易常规。是以元末明初之镇窑佳器，国外藏界颇多拥有，而吾华则必以明清御器收藏傲视同伦；前者如土耳其伊斯坦堡博物馆和伊朗阿尔代毕尔寺院，后者如北京故宫博物院和台北故宫博物院。

左图：外销元青花执壶。



### 138 泛称之官瓷尚见诸宋代

藉官窑一词为泛称，则此称所包括，远非珠山御厂明瓷清瓷所限。如考之北宋，御用瓷品本非一地烧造，凡越窑、定窑、汝窑、钧窑、耀窑，甚至建窑、吉窑等，皆以地方称窑，都曾先后贡瓷。依窑作便利推想，上述窑场可能专选窑户，细致淘练、精工砌窑，以致特设工场、器具，以生产贡品；其规模虽逊之明清景镇御厂，然而归于泛称之官窑未始不可，其中又以越、定、汝、钧为重要。

复据《窑器说》：“吉窑，出江西吉州府庐陵县永和镇，色与紫定相类，体厚而质粗，不足贵。宋时有五窑书‘公烧’者，佳。”推其“公烧”者，即遴选五窑户所为，以供官用、进御，是亦可归于泛称之官瓷。建窑、耀窑当类之。

余论宋代“公烧”一族可比类官窑，尚别有文献可徵。若宋时景德镇湘湖窑等烧製青白瓷，即后世所称粉定，也曾为贡瓷。《遵生八牋》：“古之饶器，进御用者，体薄而润，色白花青，较定器少次。”并观《格古要论》：“古饶器……御土窑者体薄而润，最好。有素折腰样毛口者，体虽薄，色白且润，尤佳。其价低于定器。”据此则“御土窑”相当于“公烧”，也为显例。

宋代之饶州，烧造青白瓷窑户何止百计，其间御土窑必在少数，故特称之耳。再者，该窑户技高一筹也可想知。古代民间工艺，由父子身授，口耳相传，家庭作坊因之组成，是属常情；一旦为官家选中供御，则特权采炼御土也在常理。（宋代景德镇青白瓷盒有印“许家合子记”、“段家合子记”及蔡、吴、汪、蓝、朱、徐、程、张诸姓的，即当时家姓作坊明证。）

南宋，据佚名《中兴礼书》：贡瓷来源，绍兴元年有“越州製造”，绍兴四年有“绍兴府余姚县烧造”，绍兴十三年有“平江府烧

造”等记录。而邵局置窑专造御器是在此后。

元代陆友《研北杂志》：“绍兴中，秦桧粉饰太平，用内侍邵谔主修礼乐器，百工隶之，谓之邵局。”绍兴历三十二年，则南宋初仍采地方窑所製精瓷供御无疑；至邵局既置官窑，想民间哥窑、章龙泉窑等，仍当为朝廷兼收并蓄（如今称“龙泉官”之类）。此宋制所以别于明清，然而修内司、郊坛下之官窑，承上启下，已肇明清御厂之先矣（北宋官窑事详前文第二章，亦宜参比）。

宋官窑承上所指，五代越窑是。乃瓷器亚匹青铜器、漆器登堂入室，大致在晋唐之际、越州缥瓷成功之时。至晚唐五代越窑秘色出，则几与漆器金银器同珍。盖宋代之前，贡瓷皆出越窑，越州数处“贡窑”，比之宋“御土窑”等，规模尤远过之矣。至如五代吴越国诸窑场盛产秘色瓷，更堪与后世御厂并举。

下图：宋吉州窑盖罐佳妙及右图吉州窑黑地白花梅瓶、磁州窑白地黑花梅瓶尤绝。





### 139 高古之官营陶作等差有分

再推至高古汉时，官家日用皿具大体择选铜、漆器，因瓷艺尚未完美故。然陶质明器却有官府主持製造的，《汉书·百官制》：“东园匠令丞，主作陵内器物。”参印《旧唐书·职官志》：“甄官署掌供琢石陶土之事，……丧葬明器，皆供之。”按陶明器随处可烧，非如后世优质瓷器除地方窑场特定的质料外不可办；虽有此不同，然东

园之于邵局，管工督造意图不亦通连乎。

参观新《中国陶瓷史》载秦汉建筑用陶之官营情状，亦明此理，而陶器优劣遂早见等差有分：“在秦都咸阳和阿房宫、始皇陵以及汉长安城等地出土的‘左司’、‘右司’、‘宫疆’、‘宫屯’、‘宫水’以及‘宗正’、‘都司空’、‘右空’等砖瓦铭文，表明当时的官府製陶，由宗正属都司空令及少府属官左右司空令管辖。……咸阳秦代遗址出土的‘咸亭’，邯郸和武安汉代遗址出土的‘邯亭’，陕县汉墓出土的‘陕亭’、‘陕市’，洛阳汉代遗址出土的‘河亭’、‘河市’等戳印陶文，则是地方官营手工製陶作坊的例证。”于是如汉画像砖及瓦当之类收鉴，也便讲究陶造等级。



左图：汉代殉葬陶龟砚雅巧，可能东园所製陵内器物。下图：汉代陶猪，也称明器中高品。





## 140 瓷识何啻辨官款

瓷品官民窑区分，在于明清两代，凭借年款大体可行。然而此际官窑既尚御用，民窑且优劣悬殊，若仅凭款字论瓷，则何以能得审美要旨？故曰近世收藏风气唯官款是论，实浅薄不可取，所谓沾沾以下策为捷径正是。

阅顾炎武《日知录》有《与友人论学书》，曰不屑于“舍多学而识，以求一贯之方”，此于瓷鉴亦对症之药言也。品瓷正

道，非多学而识莫达焉，但凭官款取舍，又岂是一贯之方？章太炎《检论》：“听声用名者众，察实审能者寡，故使能否之分不定也。”此亦收鉴业相沿之失也，尤国内因数十年的收藏断层，真识者越寡，失之便越甚。乃即便真官款，其中等差，犹在悬殊，而今谁几识此？又至于官款之真伪混淆，倾巨资购藏大批伪製明清官款窑器事例，竟随处可听。无奈一晒耳。

上图：明代前期民窑青花人物图大罐，有其可取处。

### 141 选瓷还视精工、美饰

古陶瓷品评，分别有质材、手工、艺术、博物等立场。

以手工论，质料之精炼，造作之工巧，烧成之完好，官窑都占先机，若如明清，御用犹胜于官用。而镇窑自官古器等而下之，作工往往未及精致，甚而粗劣。

玩家阅器既广，製作、窑火高下自易分辨，故俗说俚见，特谓民窑不足取，京中人士于是呼之为客货，意即商沽客售之物，以别于官製非卖品。

《匋雅》：“民间所卖之瓷器，厂人（指北京琉璃厂）则谓之曰客货，凡所以别于官窑也。”《饮流斋说瓷》：“民窑又名客货，民间所通用者也。”

唐宋元瓷艺，以质料、窑工区别官用、民用，情形大致相类明清。

然而以艺术立场论，视装饰之生气，刀笔之魄力，形象的创格，民窑抑独领风骚，如宋之耀窑刻花及龙泉窑之型廓创制等，即佳例。

至如清康熙镇窑之五彩纹饰，数《匋雅》所讲善矣：“康熙五彩画手精妙，官窑人物以《耕织图》为最佳，其余龙、凤、番莲之属，规矩准绳，必恭敬止，或反不如客货之恢诡者。盖客货所画多系怪兽老树，用笔敢于恣肆，西人多喜购之。”又说：“康熙客货彩器有画四五水鸭或飞、或起，一田父张两手欲捕之者，神情生动，树石苍秀，真杰构也。康熙朝画手佳矣，然客货所画类皆《水浒》、《西厢》之故实为多，似此荒率野趣之笔，更不易观也。”斯论每邀得美术界人士共鸣，然为俗见所未窥，岂不正如名马未遇伯乐，不以千里称。

类此还如晚清、民国瓷，绘事有甚可称道者。

瓷艺之极重视釉光等工艺特质固在理中，然上智之所深玩，又必与纹饰等美术因素参互以求。

下图：康熙民窑青花山水纹尊上佳。



## 142 论器更及型制雅俗， 官造、村样各别

窑艺、纹饰而外，论瓷又须举造型。官式制型每胜于野样，官造之哲匠卓构，大度而得体，每优于民间草创，此又非上述绘饰等可同日语。

今人分宋汝有官汝、民汝；分宋钧亦如，此例不胜举；唯宋瓷官民区别，不在款识，特见于型制。如官汝之盘盂，官钧之盆洗，制型雅驯大气，散窑拟作，所见高韵不足，均不得神似。《饮流斋说瓷》：“宋代製瓷虽研炼极精，莹润无比，而体制端重雅洁，犹有三代鼎彝之遗意焉。”真解人也。

陆游诗有句：“凉州女儿满高楼，梳头已学京都样。”又《诗经》有句：“山姬野妇，美而不都”，杨慎《升菴太史全集》谓此：“闲雅之态生，今谚云‘京样’，即古之所谓‘都’。……村陋之状出，今谚云‘野样’，即古之所谓‘鄙’。”村鄙之学闲雅，不过皮相之似，梳妆之于造艺，正也相通。此

处俗人难能领略，唯高士会心不远。

而如南宋之士夫艺术有影响造瓷，尤数龙泉，其型制颇与官样颀硕，事参下文。

下图：宋汝器制型大雅。又龙泉鸟食罐灵巧（著者藏）。



### 143 紫砂虽民造 然属士夫样

官样民造云云，固非一概而论，特如宜兴紫砂茶具，出民窑，而造艺但以士夫趣好为旨归，品流殊高，并且争胜以个性。此可参奥玄宝《茗壶图录》语：“读周高起《阳羨茗壶》，系始知其制滥觞于明金沙寺僧，僧传之供春，供春之后有董翰、赵梁、元锡、时朋、李茂村数子，皆为名工。而时大彬者杰出，能仿供春，得于心应于手。……大彬传之李仲芳、徐友泉、欧正春、邵文金、邵文银、蒋伯琴、陈俊卿”。按是类独创绝不以官制之马头为瞻，其心机别出，又都不乏士夫气息，是皆不可以“都”、“鄙”绳之者也。

瓷艺而论以造型风格，则机趣灵妙有见诸民窑高品（包括士夫样者），典型正宗更体现于官窑常制，此亦个性、共性之异类，须鉴心精微，得以洞察。

右图：传陈曼生紫砂扁壶文雅。比见宋代瓷塑雁鸣湖石像（著者藏）已然士夫气。





## 144 鉴心精微说风格

上述以京样、野样、士夫样说陶艺，并非偶然，中国文化，除宫廷、民间分野，向有士人文化独标风调，且尤其倡导性灵、己见；在于陶艺，则紫砂具最称此事之博雅。《茗壶图录》赏诸品：“温润如君子者有之，豪迈如丈夫者有之，风流如词客，丽娴如佳人，葆光如隐士，潇洒如少年，短小如侏儒，朴讷如仁人，飘逸如仙子，廉洁如高士，脱尘如衲子者有之。赏鉴好事家，深爱笃好，然后始可与言斯趣也已。”其以人品比壶品，深切紫砂创作原旨。

朱琰《陶说》引《矩斋杂记》：“宋时江西窑器出庐陵之永和市，有舒翁工为玩具，翁之女尤善，号曰舒娇，其炉瓮诸色几与哥窑等价。”此也张扬标榜个我作风善例。

然江西自明代御厂设立，论瓷总以宣窑、成窑等等称，此际家姓作坊在于景德镇既告消亡，皮之不存，私家作风又毛将焉附，遂至于名家有弃景德镇而往宜兴的。吴騫《阳羨名陶录》载：“陈仲美婺源人，初造瓷于景德镇，以业之者多，不足成其名，弃之而来（宜兴），好配花果，缀以草虫，或龙戏海涛，伸爪出目；至塑大土象，庄严慈悯，神采欲生，瓔珞花蔓不可思议。智兼龙眠道子，心思殫竭，以夭天年。”此实属景德镇当时遏止创作个性之显例。

据《景德镇陶录》卷三云镇窑分工，其“作有家”条列：青花家、淡描家、各彩家；“陶所资各户”条列：匣户、修模户、铤刀户；“窑有户”条列：烧窑户、搭坯窑户、烧囿窑户、柴窑户、槎窑户；“开有

工”条列：陶泥工、拉坯工、画坯工等等。分工合作大生产如是，势必斥自我创作意愿于无地。西方论者尝以“个性化”概说现代化大生产中工人的心理处境，事颇相类。

是故论说明代景德镇瓷辄曰永、宣、成、嘉时代风格，如《陶说》曾言：“前人评宣成高下，《留青日札》谓：‘宣与汝敌，永乐成化亦以次重’。《蓉槎蠡说》谓：‘胜朝官窑首成次宣次永次嘉’。《博物要览》则谓：‘青花成不若宣。宣窑五彩深厚堆垛，成窑用色浅深颇有画意。’三家之论不同。总之明器无能过宣成者，而一朝有一时聚精之物，则《博物要览》之言是也。”

然若清代督陶官能统领全局并以自我意愿加之，则官窑亦可见个性于风气大局，此即下文所及者。

更进一解，大凡明清诸朝官窑之作风，乃又不免相关历代皇帝之私好，如明之宣宗好艺文，行事颇效宋徽宗；如清之雍正识趣清雅，亦涉窑艺，等等。唯此端话长，且从略耳。

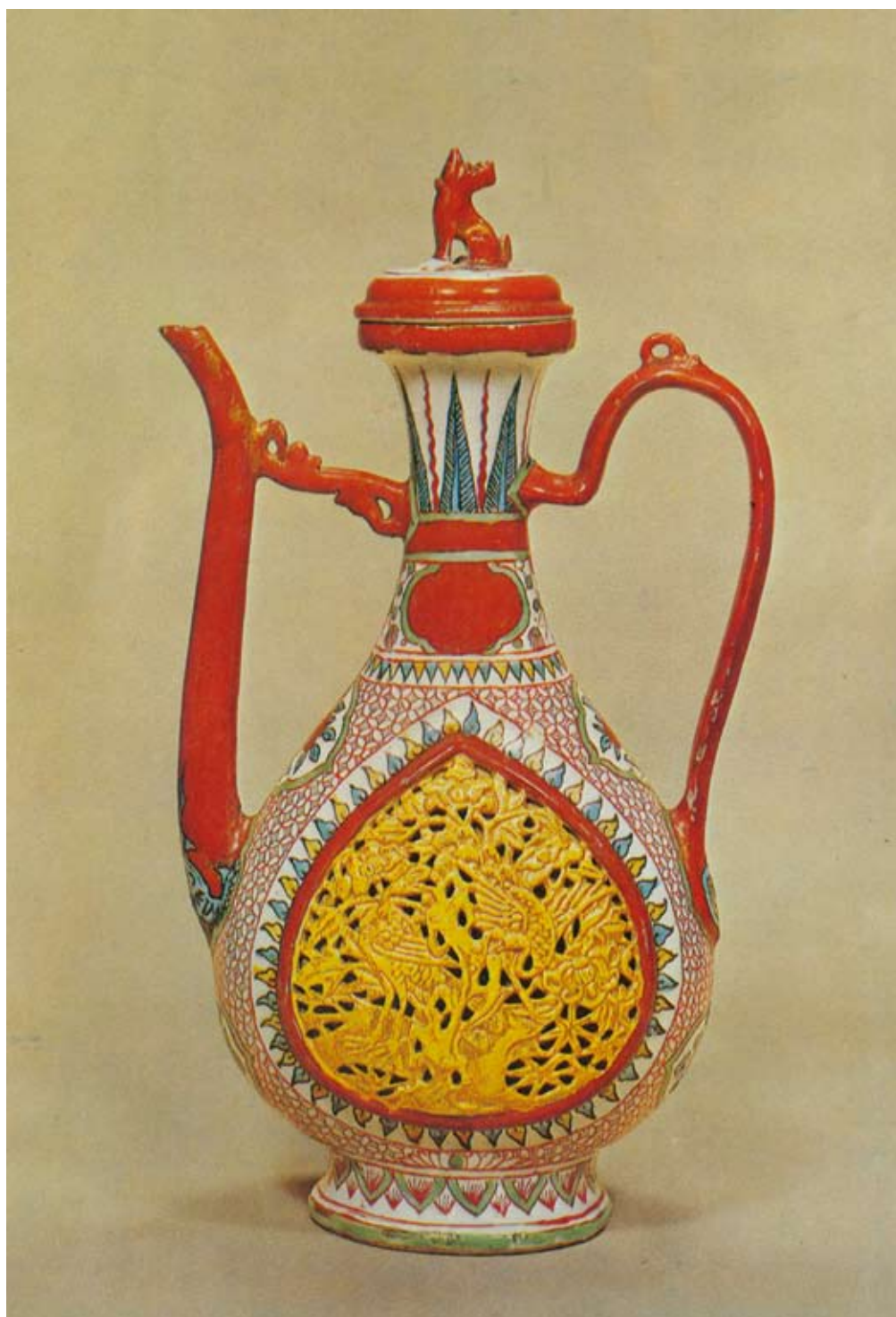
下图：民国瓷塑卧牛像，见西艺写生之侵染（著者藏）。



下图：陈鸣远款南瓜紫砂壶构型智趣饶有个性。回顾晋青瓷虎子巧构（著者藏），固亦缘士人之性格意趣寓其间。



下图：明代出口瓷执壶，式如西域银器，花饰亦见外域风情；出镇之民窑，为外商指定式样，可谓特例。





### 145 臧、郎、年、唐窑 有显个性

清三代，因督陶官躬亲瓷业、统筹全局，故有臧窑、郎窑、年窑、唐窑，纷纷以己我作风驰名，此情在于瓷史颇耐寻味。

《景德镇陶录》载曰：“康熙年臧窑，厂器也，为督理官臧应选所造”；“雍正年年窑，厂器也，督理淮安板闸关年希尧管镇厂窑务，选料奉造，极其精雅”；“乾隆年唐窑，厂器也，内务府员外郎唐英督造者”云云。

又《饮流斋说瓷》：“郎廷极康熙朝监督瓷业之官”，“又有臧窑者，为雍乾间臧应选所督造”云，然其说臧窑失之未考，当以《景德镇陶录》为是，旁参光绪《江西通志·陶政》云康熙窑：“十九年九月，奉旨烧造御器，令广储司郎中徐廷弼、主事李延禧、工部虞衡司郎中臧应选、笔帖式车尔

德，于二十年二月驻厂督造”云，事可明矣（文中“笔帖式”为文职官名，有七、八、九品之分）。

据新《中国陶瓷史》，臧窑产品以单色釉器居多。而郎窑製器，数郎红盖已周知，犹有其他，如《在园杂志》言及：“仿古暗合，与真无二，其摹成宣，釉水、颜色、桔皮、棕眼、款字酷肖，极难辨别。予初得描金五爪双龙酒盃一只，欣以为旧，后饶州司马许玠以十盃见贻，与前盃同，询知乃郎窑也。又于董妹倩斋头见青花白地盘一面，以为真宣也。次日，董妹倩复惠其八。曹织部子清始买得脱胎极薄白盃三只，甚为赏鉴，费价百二十金，后有人送四只，云是郎窑，与真成毫发不爽，诚可谓巧夺天工矣。”以此知郎巡抚雅人深致，妙善拟古，士林称誉。

上图：乾窑早期青花鱼纹盃，犹存雍窑遗风。

## 146 年窑雅艺优胜唐窑

清代御厂督陶官凡数年希尧艺趣甚高，蓝浦即喜其“极其精雅”。年希尧曾以绘事见称画坛，吴江迳朗《湖中画船录》：“年希尧画……枇杷一枝八哥四，枇杷叶以石绿为之，白粉为果，赭染其半，一八哥立于枝上，向下而鸣，三八哥相斗，搅成一团，生动之至，而又润泽光洁。”按瓷、画两艺通家，皆归雅流，要亦年窑瓷造甚得丹青之三昧也，其造型雅适，釉光浏亮，作工精细，画片神妙，整体和谐，赅之则品格奇高。

《古铜瓷器考》：“雍正初楚抚严公名希尧，选料烧造，极其精美。乾隆八年内务府员外郎管理九江关务唐公名英，遵旨由内廷交出《陶冶图》二十张，次第编明，为作图说，进呈御览，谨奉製造，所烧益精。”窃谓唐窑之主流，工巧有余，但雅韵未谐，较之年窑，气格稍卑尔（唐窑也有部分作品至称高雅）。虽然，唐窑之精工，业已令后仿望而却步。

今据故宫档案，知年希尧于雍正四年以管理淮安关税之职，兼管景德镇御厂窑务，虽唐英于雍正六年已赴镇驻厂协理窑务，然雍窑盛期，主政仍在于年公当可推晓（据唐英自述，乃赴任后从头学起）。年希尧本土人，累官工部右侍郎，有《视学测算》、《刀圭面体比例便览》等数学、几何学专著五种，可见其精研工造本职，为人做事与其弟年大将军羹尧自不同。

雍正帝哲修高深，性好玄思，知赏美艺，则谓年希尧机缘恩遇也；而唐英协理窑务后，果若有佳造，亦在此理。后来乾隆帝不免浮饰，唐英唯投其所好耳。

左图：年窑粉彩花卉直颈瓶优雅清丽。



### 147 鉴家以渊博超胜， 诸窑取舍自得

古物不能重製，故以稀为贵，而御器尤其矣。诸如青瓷之柴、汝；彩瓷之成化、雍正，皆一时俊杰，万世殊品；当时製作既少，今世遗者几何，所谓价值连城喻之可当。再如一般景镇御厂作品，明官窑比之清官窑又较贵重，也不外以多寡论。

《增补古今瓷器源流考》：

“奉天清宫保存陶瓷，近年查得实数：明瓷万历、成化、正德、嘉靖、弘治、宣德、隆庆、永乐、大明等款，四十五类，三百二十具。清瓷康熙款白地蓝西蕃莲大盃及中盃、盆、盘、瓶等，一百三十四类，三万四千六百六十具。雍正款哥窑吉和瓶及囊、壶、罐、觚、瓶等三百三十三类，二万四千九百八十二具。乾隆款黄地绿龙中盃及小盃，花盆、花插，大盘、中盘，三寸碟，书灯，大小盃，笔洗，笔筒等三百三十一类三万九千五百零六具。嘉庆款茶罐、茶盃、茶撇及壶瓶等，一百七十四类，千九百六十五具。其无款者同样花罐、花盆等六十五类，一千六百六十三具。可谓大观矣。”显见明官窑器传承有限，而清官款者留存繁伙，向来明瓷高于清器，固亦关此也。

是故藏家，胸中了然遗世器物大局，则较短量长，独运之明可以迈众。

品评古陶瓷，于窑工多凭经验，于艺术多凭才情，于博物多凭学识。综合三者，虽能得其大略，然见仁见智，所谓“黄金有价瓷无价”，仍属世事之常；而言有浅可以托深者，亦斯论矣。

下图：乾窑粉彩人物双连瓶胜在工巧。



## 十章 祭器收藏尚典雅

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

### 148 自古崇尊祭器

前数章所举古陶瓷品类，大体因窑艺以区分；若视其功用，则绝多为“用器”。而以下“祭器”、“明器”两章，乃据功能区类；此两种特殊器用之辨别，辄为古器收鉴之先决。

祭器、用器、明器三种，以往鉴聚首重祭器，次用器，次明器。李清照为亡夫赵明诚《金石录》作后序，记南逃时与夫别于江岸，问曰：“如闻城中缓急，奈何？”赵遥应曰：“从众。必不得已，先弃辎重，次衣被，次书册卷轴，次古器。独所谓宗器者，可自负抱，与身俱存亡，勿忘也！”宗器，祭器列宗庙者也，故称之（又称庙器），先贤视若性命竟如是。

华夏文明向以崇天敬祖见深义（“天听自民听”），即若《管子》有《牧民篇》也说“守国之度”、“顺民之经”，乃谓“敬宗庙”、“恭祖旧”，宗庙崇敬关乎定邦安民，故宗器从来贵重乃尔。《礼记·曲礼》：“问国君之富，数地以对，山泽之所出。问大夫之富，曰：‘有宰食力，祭器衣服不假’。问士之富，以车数对。问庶人之富，数畜以对。”由知祭器宝重更胜于车马，是故祭器必为后世赏古好旧之人企羨。

然世事轮转，近人也不轻明器，若造型伟岸及塑形生动的明器，或可等类平常祭器、用器，其间比较高下诸多条件，评价须作综观统筹，而分辨三者固为首要。

下图：南宋郊坛下官窑造祭器尚好古典型制。





弓》即有载：“曾子曰：……夫明器，鬼器也；祭器，人器也。”

明器製作多粗率，而祭器制度雅正美备，以应典礼所需。然而祭器又与日常用器有别，《礼记·郊特性》：“宗庙之器，可用也，而不可便其所利也。所以交于神明者，不可以同于所安乐之义也。”按日常用器造型简洁，唯求适用便利，即所谓“安乐之义”也；祭器设计虽也顾及使用，但

殊多装潢不可省略，故曰：“可用也，而不可便其利也。”

#### 149 祭器之别于明器、用器

古礼行于祭祀或丧葬等仪式，都须用备器物。所谓祭器，是礼器供生人执礼者；明器，是礼器为死人冥间备者。《礼记·檀

下图：战国黑陶罐工艺简洁，便利使用，可知製为用器（著者藏）。并见上图：汉代彩绘陶明器鸭。





## 150 殷商青铜器乃祭器典型， 其制尝借鉴远古黑陶

祭器之雏形，曾借鉴远古父权社会所产陶器，缘该时贵族享用精致酒具，其型制已然典雅大美，如山东龙山文化所属黑陶等等。

至商代，殷人尤擅铸铜，其青铜器如觚、彝、爵、壶、尊等造型，廓线弧曲劲拔，姿致飞动扬越，即具黑陶精艺之神韵。尤殷商风尚奢华，器饰极尽雕琢，自生一派富丽堂皇气象，故后世祭器制作，往往效之。

然殷人当时，于祭器、用器、明器并无明确区分，但求一切器用，极其华美。墨

子尚有写照其季末之况：“……纣为鹿台糟丘，酒池肉林，宫墙文画，雕琢刻镂，锦绣被堂；金玉珍玮，妇女优倡，钟鼓管弦，流漫不禁，而天下愈竭。”其时工艺制创，亦因糜费而造极。

下图：良诸文化黑陶高足盘制型曾影响青铜礼器。又清代蓝釉器袭青铜觚制型。



### 151 商代白陶 亦为后世庙器祖本

又《史记·殷本记》：“殷人……色尚白。”所以商代且盛行白陶製造，其制鼎、觚、尊、爵、壘、卣等皆备，也每每雕饰精丽。

新《中国陶瓷史》言商代白陶器：“器表又多雕刻有饕餮纹、夔纹、雲雷纹和曲折纹等精美图案花纹装饰。从有些白陶器的形制和器表的纹饰看，显然是仿製同期青铜礼器的一种极为珍贵的工艺美术品。……白陶器多被统治阶级所占有，生前享用，死后随葬在墓内。”

王公权贵以白陶器为用，还因其较之青铜器无毒安全。《竹园陶说》曾引《路史》：“神农氏谓：木器液而金器腥，人饮于土而食于土，于是埏埴以为器，而人寿。”殷人应晓此理，故喜以白陶为酒器；并爱其精美，于是祭祀、随葬一概取用。后人则折服殷器造艺雅典，遂也选白陶为青铜祭器祖本。



盘，  
都称  
工造  
典丽。

右图：  
商代白陶  
贯耳酒壶，  
及商代白陶  
高足



## 152 周汉造陶祭器 但求尚质

高古祭祀常用精良之青铜鼎、簋、觚、豆、锺等，然也参用质朴陶器。《陶说》：“礼器有木簋，又有瓦簋。有木豆，又有瓦豆，疏家谓祭天地之器尚质。”又《乐记》有“大礼必简”说。

尚质崇简，慎终追远，祭天地祖先之一义也，故参用木器、陶器。《陶说》：“按大尊，周用于宗庙，汉用于郊祀，皆可据

者。唐则郊祀宗庙并用之。盖以周祭天地用陶，必大尊也，故师其意如此。”郊坛祭天地与宗庙祀先人，器设大同小异，并由此知焉。

高古陶祭器或出于葬椁，若土古尊、鼎等作工挺括考究，尤其型制典重的，当可归之。是类甚宜雅聚（祭器可殉葬事参见后章）。

下图：西周硬陶豆，型制典雅、作工精美、烧结坚致，当可归类陶祭器。



### 153 南宋辄造瓷祭器，其制度延及后代

南宋始多造瓷祭器，而青铜礼器自此渐废。高宗南渡，将徽宗所铸礼器“尽皆散失”，此后国力式微，庙器便多用瓷造。

《中兴礼书》：“……尊彝并系陶器：牺尊、象尊、壶尊各二十四，豆一百二十并盖，簠、簋各二十四副，已以《博古图》载该制度，于绍兴十三年已行烧造外，内有未详《博古图》样制，……见依《三礼图》烧造。”由此一斑可窥全豹。

礼器纷纷瓷造，自此滥觞，其制度并延及后代。若明洪武二年，便有：“祭器皆用瓷”记载，见《大明会典》。《明史·食货志》又载：“（嘉靖）十六年，（官窑）新作七陵祭器。”又《江西大志·陶书》：“（嘉靖）三十六年，各样祭器簠、豆、

爵、樽、扁壶、大羹盃六千三百六十，拜砖六副，……”。《陶说》又载：“万历十一年，工科都给事中王敬民题称，今据该监所开盃、碟、锤、盏之类，皆上用必需，而祭器尤不可缺”云，此等皆彰彰可考。

前此之元代，祭器瓷製事例则可旁参孙瀛洲考元瓷“太禧”铭所言：“关于太禧字铭，从《元史·百官志》里，知其是‘太禧宗裡院’的简称，该院是专掌祭祀典礼的机构。天历元年，罢会福、殊祥两院，改置太禧院以总之，二年改为‘太禧宗裡院’。通过太禧字铭，参照《元史·百官志》的记载，使我们知道，这件盘的具体用途是祭器（孙瀛洲《元卵白釉印花雲龙八宝盘》）。”

下图：宋越窑青瓷豆一对（著者藏），釉质硬亮而不失润泽，显然南宋初所造庙器。



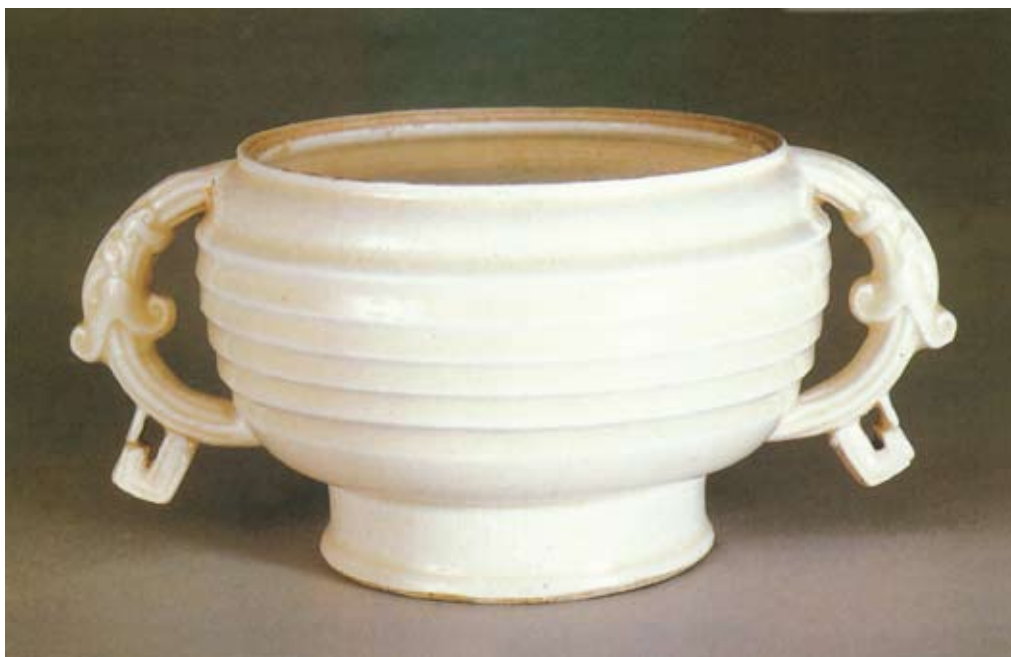


154 宗器製作当精，  
陶工或分窑为之，  
南宋郊坛下官窑  
则专职之

古礼以祭礼为大，《礼记·曲礼》：“天子祭天地，祭四方，祭山川，祭五祀，岁遍。诸侯方祀，祭山川，祭五祀，岁遍。大夫祭五祀，岁遍。士祭其先。”《中庸》又有曰：“春秋修其祖庙，陈其宗器。”

祭礼既关乎天地祖宗社稷山川，则祭器製作当精。朱琰《陶说》：“按周制陶、禴分职，陶人所掌皆炊器，……禴人所掌皆礼器。其制度必精粗不同，后世分窑分作因之。”是言在理中也，如南宋郊坛下官窑，想即主要为造郊祭礼器而设。

下图：北宋定窑簋颇具青铜祭器神韵。左图明龙泉觚则演化为装饰器（著者藏）。



### 155 君德崇俭， 庙器往往良于素工

郊坛、宗庙之器製精，然不必每每纹饰富丽，而多见考究素工。《礼记·礼器》有言可徵：“礼有以文为贵者：天子龙衮，诸侯黼，大夫黻，士玄衣纁裳。……此以文为贵也。有以素为贵者：至敬无文，父党无容。大圭不琢，大羹不和，此以素为贵也。”尤其陶瓷质材不耐雕琢，势必较青铜礼器素雅。

比看刘子芬《竹园陶说》：“古瓷不重彩绘，所有之器皆纯色，市肆中人呼为一道釉。……盖名窑多为奉进而设之器，或供祭祀，或供御用。君德崇俭，五彩华丽、当时以其不合古训，故不重视。……其实高贵之品，自以一道釉为古雅。”实例如南宋官窑

多祭器造作，即以一道釉素面无纹为常制。

祭器又不必在在轩昂高大，别有以小为贵者，《礼记·礼器》：“有以为大者：宫室之量，器皿之度，棺槨之厚，丘封之大，此以为大者。有以为小者：宗庙之祭，贵者献以爵，贱者献以觚，尊者举解，卑者举角。……此以为小者。”又《国语·周语下》：“是故先王之制钟也，大不出钧，重不过石。律度量衡于是乎生，小大器用于是乎出，故圣人慎之”云云，是言製器宜适度而斥侈费。

由此，古器不论文素、大小，但视制度典则、做工精良为首选，聚瓷家不可不知也，素者，小者，不乏高品。

下图：宋代耀州窑青釉鼎纹饰典丽，又见明代建窑白瓷鼎，制小古朴且素面精良，二者都显庙器本色。





## 156 型制、釉色之相适礼数

礼器大小文素全备，正相适祭祀礼数之繁剧、牺供之丰饶，《礼记·曲礼》有载：“凡祭宗庙之礼，牛曰一元大武，豕曰刚鬣，豚曰腍肥，羊曰柔毛，鸡曰翰音，犬曰羹献，雉曰疏趾，兔曰明视；脯曰尹祭，槁鱼曰商祭，鲜鱼曰脰祭；水曰清涤，酒曰清酌；黍曰芻合，粱曰芻萁，稷曰明粢，稻曰

嘉蔬；韭曰丰本，盐曰咸鹺；玉曰嘉玉，币曰量币”云云。如清官窑烧造古礼器有登、豆、簋、爵、牺尊、铜、簠、簠等全套，其洋洋乎大全，则正敷牲献应用。

尤明清两代单色釉瓷艺精进，遂又以颜色附会礼节，《大明会典·卷二〇一》：“嘉靖九年定，四郊各陵瓷器：圜丘青色，方丘黄色，日坛赤色，月坛白色，行江西饶州府如式烧解。”唯该等祭青、祭红、黄釉、甜白，皆极品矣。

寂园叟《匋雅》尚载：“有一种豆青色之小豆，盖祭品也。细腰丰趺，旁有小圆耳二，上有盖，式极殊特。雍正双圈六字款，款在豆盖之内。”又曰：“供盥作鱼肚白者，里外凸雕古纹，精美绝伦，亦雍窑也。”是皆良足欣赏也。

上图：清代乾窑影青釉礼器登、铜、豆。左图：晋青瓷拟青铜盘而形神皆备（著者藏）。



## 157 道家释家所用 坛器、供器、法器

上古以来，儒家礼制沿袭不废，随后释道两家仪式，于是与其有所互效，明官窑坛器製作抑因此义。《明史·食货志》：“（嘉靖）二十七年，遣官之江西，造内殿醮坛瓷器，……后添设饶州通判，专管御器厂烧造。”世宗好仙求，设坛多为此。道家设醮禳灾除祟，非比儒统春秋两祭隆重盛大，坛盏且尚素，不过小白瓿耳；既有来历，不妨雅玩。

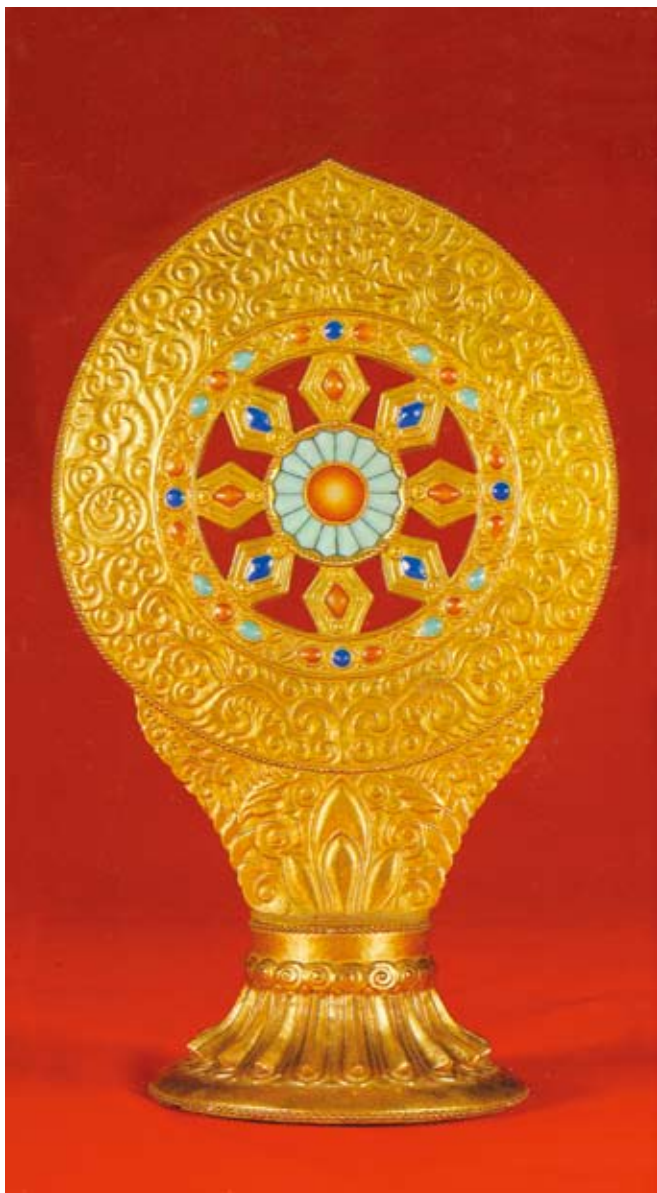
《陶说》：“《博物要览》：‘盏心有坛字白瓿，所谓坛盏是也。’”坛盏初出宣德，以嘉靖为盛，又有“小白瓿内烧茶字、酒字、棗湯、姜湯字者”数种，也见载《博物要览》。

释家器设又有谓供器、法器，也多瓷造，最盛行清代。如清中叶以来官民窑有烧粉彩“七珍”，为佛像、文官、武将、马宝、象宝、水珠、火珠七种，连以莲花式底座。又有如“八宝”作轮、螺、伞、盖、花、罐、鱼、肠八形象，也见粉彩瓷烧，也连以莲花托座。

七珍八宝诸种，其制或出自密宗奉佛仪物，原是用以供香、涂香、时花、闍伽、灯明、饮食等仪式。

另有“五供”烧造更普及民窑，为鼎炉一及筒觚、烛台各一对，共五件方便摆设供案，所奉则儒佛道三教合一不明所以，器饰则以青花或粉彩或红彩为常，晚清出者，今犹多见。

左图：乾窑金彩法轮是皇家佛供器。





## 158 历代宗器觅藏

先秦两汉宗器，今以青铜尊彝之属收藏较丰，当时祭祀虽参用陶器，然所用者得未传世。读宋人陈澠《集说》注《礼记·檀弓》曰：“周礼惟大夫以上得兼用二器，士惟用鬼器也。”以知该时贵族得兼用祭器、明器殉葬，而士人仅用明器。据此，现今出土之高古釉陶器物，凡典重精良型制合礼

者，当可视若祭器。

至于宋代汝、官、哥、定、钧五窑所烧礼器，都有传世，然因罕见珍贵，故历来颇多贗造。又明官窑所製祭器传世有限，其中嘉、万两窑出品稍多，今或者能于民间觅得。而清官窑製宗器、法器甚伙，精良的主要藏于故宫。

下图：宋汝窑方炉及清乾窑仿铜釉描金炉，都拟构青铜礼器。



## 十一章 明器鉴择倚识力

古陶瓷识鉴讲义·品类编

陆建初 著

### 159 明器用于凶礼

《礼记》：“曾子曰：……夫明器，鬼器也。祭器，人器也。”先秦鬼与神等观，鬼器即神器。如徵之《墨子》：“其事上尊天，中事鬼神，下爱人。”后来佛说盛传，人皆信天堂地狱，神鬼始分尊卑。

鬼器亦谓神明之器，简言明器，彼证于器用则符，证于辞源似不尽然，参见下段文。

高古吉礼用祭器，凶礼用鬼器，宾礼、嘉礼所用，则祭器兼用器而两备，兹犹可引

《周礼》而推言。《周礼》：“以吉礼事邦国之鬼神祇，以凶礼哀邦国之忧，以宾礼亲邦国，以嘉礼亲万民”。

明器先有一义即明堂之器，训同神器、祭器，《左传·昭公十五年》“诸侯之封也，皆受明器于王室，以镇抚其社稷。”天子宣明政教分封诸侯于明堂，诸侯于此受赐之重器鼎彝，便称明器，此意见上古牒籍。该等明器随公侯入土，以徵亡者尊贵。东周而王室式微，明堂分封消熄，唯明器随葬，人皆向往，于是造青铜陶鼎之类代为青铜器陪葬，世称“明器”，乃转义也。

尤秦汉行郡县制，明堂及其奉先之礼多所继承，但赐鼎分权事乃废，于是青铜铸器不复称明器。《礼记》成于西汉，其言明器已及釉陶葬器。

概言之：西周当时，诸侯以所受明器陪葬，因而东周之下民所以用青釉陶器仿彝制，攀附而呼明器，用于丧事。此况约定俗成，儒家因之，明器遂专指鬼器、葬器，并因袭两千载。

左图：晋青瓷明器熏炉（著者藏）。





## 160 葬器贵贱对应丧礼等级，例外则视同“变礼”

明器又称冥器，供冥间人用，入墓葬。参陈澧《集说》：“周礼惟大夫以上得兼用二器。”东周至秦汉的大墓中，青铜祭器与陶明器确有并出，且明器制作较好，较大；士人及等而下之者，丧葬不能用祭器，止用陶明器；而百姓又间以劣质用器代明器，是皆考古发掘所见之常态。

明器设置，固亦贵者齐全，贫者简约。如《唐会要》载玄宗开元廿九年正月十五日敕有曰：“三品以上明器先是九十事，请减至七十事；五品以上先是七十事，请减至四十事；九品以上先是四十事，请减至二十事；庶人先无文，请限十五事；皆以表瓦为之……。”数量、品种既众寡不等，质地也

必分高下，故明器收藏，应择高品。

然由考古实际得见，明器之用行，并非每每尊守礼制无违，而其中例外，或可以“变礼得宜”为解释。语出清代孙希旦《礼记集解》：“鲁人以汪錡能死国，故欲以成人礼治其丧。孔子善之者，以其变礼而得宜也。”

先《檀弓》载鲁国少年汪錡战死，“鲁人欲勿殓，重汪錡（不以未成年“殓”事送死者，而破例行成人丧礼以示敬重），问于仲尼，仲尼曰：能执干戈，以卫社稷，虽欲勿殓也，不亦可乎？”孙氏遂有变礼之说。由知礼法非同津法，尚有变数。窃谓墓葬偶有出土祭器、用器而不尽合“礼”者，虽未知其所以然，也不妨权以“变礼”视之。

上图：汉代明器彩绘陶盆。

## 161 孔儒始为明器定义

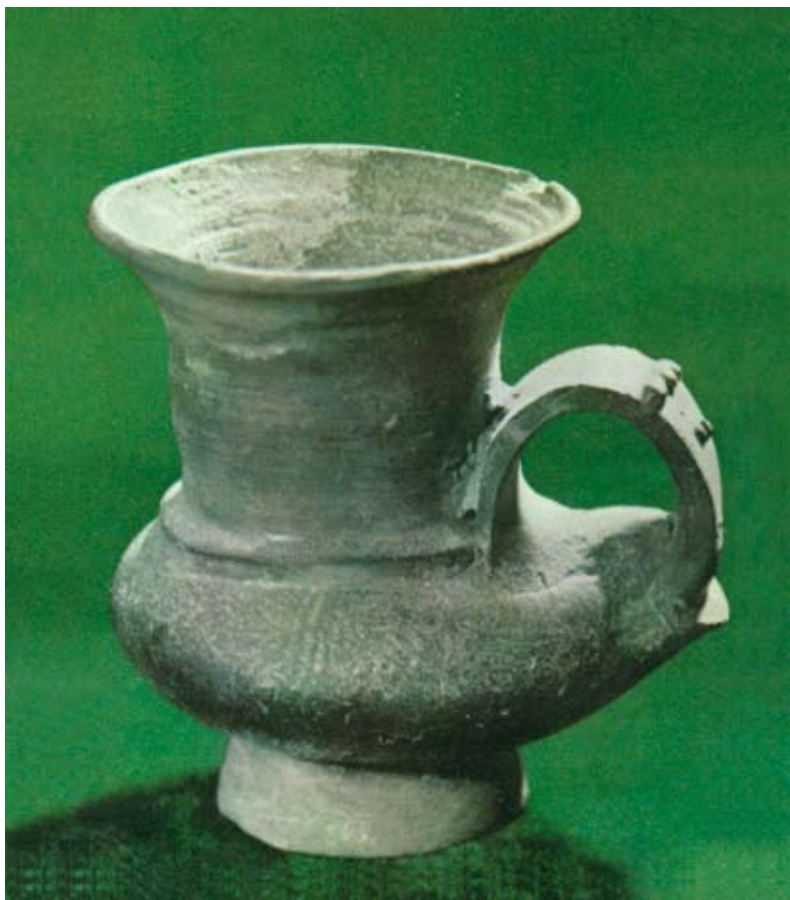
明器最先由孔儒作定义。  
《礼记·檀弓》：“孔子曰：‘之死而至死之，不仁而不可为也。之死而致生之，不知而不可为也。是故，竹不成用，瓦不成沫，木不成斫，琴瑟张而不平，笙簧备而不和，有钟磬而无簠虞。其曰明器，神明之也’。”

陈澧《集说》铺演笺释上文，洞达情理：“先王为明器以送死者。竹器则无滕缘，而不成其用；瓦器则粗质，而不成其黑光之沫；木器则朴，而不成其雕斫之文；琴瑟则虽张弦，而不平不可弹也；笙簧虽备具，而不和，不可吹也；虽有钟磬，而无悬持之簠虞，不可击也。凡此皆不致死，亦不致生，而以有知无知之间待死者，故备物而不可用也。备物而不可用则不致生。其谓之明器者，盖以神明之道待之也。”

战国时鲁国人檀弓善说礼制，《礼记·檀弓》开篇记檀弓事，故以为篇名。宋儒考究事理，而致陈北山《集说》详释《檀弓》，俾先德之言，皎然晓明。唯其中“明器”之辞源，余别有说焉，见前后文。

右图：战国仿青铜粉绘陶壶  
供凶礼而不致日用。





## 162 明器区别用器，意在禁绝杀殉

按孔学讲丧礼，薄葬在其次，第一还是明器不能以日常用器代。因一越此界线，生人所用物既可葬，则生人所用人亦可殉，杀殉似乎就有道理。孔学讲明器治丧，显是将理性注入当时野蛮葬俗。《檀弓》：“孔子谓：‘为明器者，知丧道矣，备物而不可用也。哀哉！死者而用生者之器也，不殆于用殉乎哉？’”

春秋有贤良子车仲行，事秦穆公有政绩，与子车奄息、子车鍼虎并称“三良”。然“秦伯任好卒，以子车氏之子奄息、仲行、鍼虎为殉，皆秦之良也。国人哀之，为

赋《黄鸟》。”事见《左传》。又《墨子》言：“天子杀殉，众者数百，寡者数十。将军大夫杀殉，众者数十，寡者数人。”左、墨诸家于杀殉持言如是，孔学以仁为本，更不能容，所以主张将生人用器与死人明器决然分开，以绝旁患。孔子：“仁者爱人”，“天下归仁”，“人而不仁，如礼何？”是可见其心也。

《礼记》出孔门弟子手笔，然丧礼用明器，必合夫子本意。孔子在世时，恰有陶明器流行，夫子遂提升时俗为礼节。春秋之丧仪过隆，以礼约之，夫子攸期也。

上图：出于墓葬的商代黑陶带柄壶，是日用器，其时尚未专製明器。

### 163 儒家提升习俗为礼仪遂有明器

西周以降，民众人格独立意识渐次加强、扩展，闾巷平民也讲究葬仪，但又无力如贵族般铺张，遂以便宜陶器仿礼器，用于陪葬。宋朱熹《答陈体仁》：“三代之时，礼乐用于朝廷，而下达于闾巷。”约略可比。

该习俗逐渐流行，至于社会各阶层。儒家则有意将习俗提升至礼仪。《泰誓》：“民之所欲，天必从之。”孔子製礼，亦必由人之本性培育德性，由民之所欲节度向仁，如《诗》有爱欲之章，然其欲合度，故



曰无邪。孟子也因之有“善根”云云。

《淮南子·泰族训》：“故先王之製法也，用民之所好而为之节文者也。因其好色而製婚姻之礼，故男女有别。因其喜音而正雅颂之声，故风俗不流。”丧礼裁製，此其比也。

杀殉的渐废，代之以陶俑陶兽等人葬，并大见普及，正在孔子生前及身后。新《中国陶瓷史》有曰：“战国时期，丧葬制度发生了变化。三晋两周地区的贵族大墓自战国早、中期起逐渐用陶礼器代替铜礼器随葬。”然而前此之夏、商古陶出土，少见“备物而不可用，则不至生”的，亦皆历历可考，并也可引为陶明器滥觞于孔子时代之实据。

陶明器攀比庙器，虽嫌僭礼，然引导改造之，乃合于仁之大义。

晚清民国之学人已经收鉴、研讨明器，但取明器即冥器义耳，未及深入。

右图：西汉明器绿釉铺首壶，仍仿青铜器造型；上图宋青白瓷小壶製为明器，则拟作自用具（著者藏）。



## 164 夏商葬物不便依周礼名寻

商及夏，其时陪葬之器物勿专称明器，《檀弓》虽也言及明器“自古有之”，然语焉不详，或不过为托古耳；而历代注疏于此尤见分歧，且至今考古实证于此也未有得，至多有见萌芽迹象而已。《周易·正义》言：“事物初动之时，其理未著，惟纤微而已”，固在“不可以名寻”之例。此意喻之上事甚适。

又《檀弓》有记：“仲宪言于曾子曰：‘夏后氏用明器，示民无知也。殷人用祭器，示民有知也。周人兼用之，示民疑也。’曾子曰：‘其不然乎！其不然乎！夫明器，鬼器也；祭器，人器也。夫古之人胡为而死其亲乎！’余推仲宪是误将先代未精之陶作，等同于东周粗率之明器也。周公始修礼，孔孟完善之，夏商尚混沌也。

今考古界或以豫西一带发掘所见之龙山文化、二里头文化遗迹属归夏文明，其遗物以粗製灰陶等为多见，想仲宪之时亦必有发现此类于地下，遂误以为夏代已然製明器。素不知初民所遗陶器，并非连类明器者，只因其民“以生人之心为死者虑”，至于以日常用具随葬，而实在未曾有祭器、用器、明器之自觉区

分。

另如先于夏文明之仰韶文化，其开发者有瑞典学者安特生，专著有《考古记》，书中分该文化陶器为用器与丧器两种，并特将一类两侧黑色锯齿纹夹中间红色纹的图样称丧纹，此说即可斟酌之。愚意异地、异时、异群落而致图腾演变、工艺相差，都可致彩陶品质、纹饰呈多样，却并非用器、丧器之分使然。安特生原系矿物学家，其所处时代，考古学也仅草创耳。

按今所见出土远古陶器，揣度皆具实用功能，且完整的百不得一，则残器更可推知是将生人经用并致破损之具入土。并现今尚可觅寻的“毁器葬”习俗，应可视为莽古之民以经用破损器具瘞随之遗痕。古之遗物与今之遗俗往返互证，理益彰著。

《吕氏春秋》言初民：“以生人之心为死者虑”，此便是原始丧葬意识真解；而以“之死而致生之”为不可，进而以“神明之道待死者”，专造生人不可用之器以待凶礼，此方示明器之始有，而此理大约至周季始得阐明。是故出土陶器之鉴藏，凡东周以前物，不必论明器与否，一概以好丑优劣辨之可也。

下图：商代精製灰陶器，为贵族用。



## 165 春秋战国丧仪有从孔学

明器以不致生人用为第一特徵，如战国墓所出南方釉陶明器，视其尊、壶形状或为青铜祭器之遗蜕，然作工多草率；若盂、盃皿具，尤“粗质而不成其黑光之沫”显然，是皆备物而不可供生人用者。偶见钟、鼎一类釉光美奂、工造优良，则可归为陶祭器，因丧葬“周礼惟大夫以上得兼用二器（指明器、祭器）”。

战国之时，儒家丧礼初立也，已甚得民心，《礼记·檀弓》：“陈乾昔寝疾，属其兄弟，而命其子尊己曰：‘如我死，则必大为我棺，使吾二婢子夹我’。陈乾昔死，其

子曰：‘以殉葬，非礼也，况又同棺乎？’果弗杀。”此情与今考古发掘所见甚相吻合，如战国、两汉贵戚巨墓所出明器，大凡外椁所置者，率多不堪日用，可知是遵孔礼。

夫唯秦俗蛮狠，新《中国陶瓷史》：“关中……直到秦统一以后，仍继续用生活用品随葬。”又《拾遗录》：“昔始皇为冢，敛天下瑰异，生殉工人。”且始皇墓中兵马俑体型拟焉生人逼真，亦示生殉气息浓重。

下图：战国彩绘双柄陶豆，为精製少见者，而彩饰附着不固，显为明器；右图：但见秦俗野蛮，始皇墓兵马俑拟真，可窥生殉遗义。









## 166 西汉制度尊礼及东汉风气随俗

西汉墓葬有循儒教，该时尤以孝行举士而厚葬风因起，随瘞明器逾见大量。且举升之士，其后人辄世居高位，社会遂重门第，以致明器多拟作楼阙。

至东汉则礼仪不免演为习俗，此也相关王莽之曾废旧制，下民一度无所制约，明器于是少摹类祭器而多仿拟用具，至于灶、仓、井、厩、楼阁、人兽、车马等等，都微缩拟肖，无所不有。

梁元帝《金楼子》：“夫陶犬无守夜之警，瓦鸡无司晨之益，涂车不能代劳，木马不能驱逐”，无用如是，所以供神明也。然

今验视之，一如当时社会百态投影，又何尝不生趣盎然，亦乃“木鸡啼子夜、乌狗吠天明”（《五灯会元》）虚象之实见也。

今聚宝家有称高古动物俑类为“摆件”，已然视同赏玩摆设器品。《荀雅》：“园蔬逾珍馐，瓦缶胜金玉，所谓别致者也。”明器有称珍奇者，常在别致异趣。

又汉时明器之仿日用具壶、尊、盆、盘者，或敷以彩绘，触摩易退；还有低温绿釉陶器一类则含铅有毒，此等都不堪应用，断为明器无庸疑揣。

上图：晋青瓷甗（著者藏）见于当时明器组合。

## 167 魏晋瘞俗既移

魏晋的情形较特殊，该时士夫藐视礼教，厌薄孔学，此风影响社会甚深，致于葬仪也似不唯名教为准则。如江浙一带发掘所见明器，多出越窑，除堆塑罐、鬼灶、井台及鸡羊狗猪等供盘显为圻器，余者盃盏、耳盃、盘、盒、唾盃、虎子、烛台、熏炉等各款，及熊足砚、蛙盃、羊形笔插等各式，似与日常用器文具无多区别。

新《中国陶瓷史》：“在孙吴和西晋墓葬中出土的陶明器，以谷物加工具、生活

用具及各种家禽家畜模型为主。……东晋以后则以仪从车马为主。……孙吴、西晋陶明器中最常见的有：杵、臼、舂、磨、谷砬、箕、筛、帚、灶、桶、缸、盖缸以及犬、羊、猪、马、牛、鸡、鸭等等。”此际明器制度因时因地而异，殊多变机，难以一言概之。而其遗器曷为平庸，曷称别致，唯明公之目择焉。

下图：晋青瓷蛙盃两种均为文具（左为著者藏），常见随葬，事与当时风气相关；比见汉代陶屋，是专门明器。





### 168 唐三彩美饰但不违礼

至唐代，律法周而礼法弛，其丧葬：“衣衾棺槨，极雕刻之华；灵輶冥器，穷金玉之饰（《贞观政要》）。”虽豪华，但下圻的唐三彩器，其彩釉乃属低温高铅类，也决不为日用。

唐代丧礼并不恪守孔学之处比比有，《檀弓》云：“孔子谓为刍灵者善，谓为俑不仁，不殆于用人乎哉？”独唐俑尤其写真生动，若夫子复生，必恶其不仁。但三彩俑却不见得令唐人想起恢复人殉，夫唯时过境迁，物事代谢，制度替变，是以如此。

孔子原以为刍灵者，束草拟形仅得模糊，入圻为善。朱熹《孟子集注》：“古之葬者束草为人，以为从卫，谓之刍灵（参342节“始作俑者，其无后乎”，此“后”，即后卫、从卫之义），言可参稽。然毕竟三彩俑较刍灵有趣，唐人喜爱，因得宠于瘞仪，且不违礼教根本。艺术魅力胜于过时教条，此亦可为谈助。

唐三彩一扫桐人的鬼气，达观生死以待丧礼，庶几盛唐气象折射。而今唐三彩俑评价，也往往视美术水准为高下。

左图：唐三彩莲座盖罐精致，然仅供冥间享用。



### 169 宋儒恪谨 故五大名瓷罕见入葬

余意宋代理学盛而谨恪于礼教，界别祭器、明器、用器也分明，而宋五大名窑汝、官、哥、定、钧之官用器，鲜见于墓葬，即可能因此。若定州静志寺塔基地宫与定州静众院塔基地宫所出宋代白釉器量多并极精，宇内咸知，唯此等属佛门藏宝，无涉儒家葬礼（这批白釉器之窑口归属，窃意还有待一一考定）。然而定、钧两窑系产品，也常有供民用者，而民间于礼教的讲究稍弛，是以民用定器、钧器出于墓圻，机率稍高。

又南宋景德镇等处以青白釉仿北宋定窑，称南定，此类有专製为圻器，出土甚

伙，其中佳造，藏家尚青眼相加。

及至明代，每以民窑粗朴青花盃置墓圻内棺之外，习称圻碗，今掘拾也多，常有流入市肆。此虽专为圻事所造（常用器之具窑疵者，亦辄降格为圻器），间中有画意新奇，釉表清爽，器型周正的，亦为世玩。

凡晋唐宋明圻器之贗造，今已不可胜数，其与真迹的差异，关乎土古表徵者，可参阅后面有关章节。

又及：儒学的丧葬思想并未绝对规范历代葬仪，当厚葬风气弥漫时，生人用器每不免用以陪葬，并相关问题也还有待深入探讨。

上图：出于塔基的宋代定窑“金装”器（口沿镶金属）。

## 十二章 表徵概说

古陶瓷识鉴讲义·表徵编

陆建初 著

### 170 传古数馆藏者完美， 民间遗珍有待集藏

端详器物，还须区以传世品抑出土古，可根据器表不同痕迹等等而定。举凡传世陶瓷名器，宋、明、清宫廷秘藏，承传可稽；清亡后多归故宫，但也多有流失，此都有历代相关文献资证。传世古瓷主要部分固在此属，以数计，则清官窑造艺居多。

民间收藏瓷品之事迹也可远徵千载，然时移事往，兴衰去就之余，遗存盖寡。又或有遗珍已不为人识，更有待发现、收藏。综说文物聚散旧事，明谢肇淛《文海披沙》有言：“大凡尤物，聚极必散，毋论货财，即

书画器具，衰集甚难，而其究也，或厄于水火，或遭于兵燹，或败于不肖子孙，或攘夺于有力势豪。如隋嘉则之书籍，宋宣和之玩好，赵明诚校讎之书刻……”云云，信如所说也。

宫中度宝与民间传器之表徵常异，鉴别有专精之法，收集须博识智取。《管子》有言：“因也者，舍己而以物为法者也。”己欲必得之名器，未必现于世，物忽出之人手，己识之、取之、珍之、藏之，是善因变而以事物为法则者，则常胜而少失。

下图：晋青瓷“权”两枚（著者藏）。





### 171 土古甚以表徵为证援

今所见宋以上陶瓷器，绝多为出土古，晋缥唐绿虽可稽之诗赋，毕竟得未传世。发墓之事亦古已有之，而地下所掘获文物，不论收藏年岁，都可归于土古一类。

业内对葬地有悬圻、糟圻说法；于痕迹复辨土锈、水锈、包浆、钙渍；于盘玩手法更分生圻、熟圻。凡此流俗行话，自有由来。古器出于墓葬，或出自窑址、窖藏，斯表相异同，也有校勘之术。

若市肆流传的土古，其型制、纹饰或为文籍所未曾载，因而莫可依旧录比鉴，则甄选更以表徵、品质等等为证援。

近代以来，土古集藏，几度因时之好

恶兴废之，且国人取向，往往为外人所左右，是尤可叹也。参见《匋雅》载本世纪初叶情状：“华瓷冠绝全球，而华人初不知其可宝，殆真所谓圣不自圣，民无能名者也。列强交通，东西角胜，而吾华独占最优之名誉，于是欧美非澳恐后争先，一金之值腾涌千百，……且又为之辨别妍媸，御窑客货则严其等第”。

至廿世纪下半叶，更因十年动乱造成的文物认识断层一直未得填充，故藏界至今病于缺乏主见，每随海外市场走向别妍媸，分等第，比若重明清而轻高古，以至土古珍品常遭流离，今有识之士理当自树脊骨，求精鉴裁，拯国粹于颓势。

上图：窑藏出土的北宋黄釉鹦鹉壶。



## 172 祭器传承、明器出土， 鉴别相关其经历

唐英《陶务叙略碑记》：“事有至微且末，而储为国用，利于民生者，陶之为器是也。上陈俎豆之列，下供饮食之需，由来非一日矣。”陶瓷製作，除供给官家民间日用以外，又有祭器陈列庙堂，并随葬明器，其数更伙。自宋以来瓷祭器有所传世，而历代明器皆出墓葬，要之二者经历迥异，各具传古、土古特徵，成为鉴定的重要依据。

明器与祭器界划区别：前者为凶礼备具，后者为吉礼用器。然周礼大夫以上得以

兼用二器为殉，士以下丧事则唯用明器。世事初无固必，大略远古瘞事常以用具相随，至东周乃明器滥觞，以应丧礼。

儒家曰明器为神明之器，与生人用器不可混同，斯旨在禁绝生葬、杀殉可知也。

故器物掘获自冢圻，而考其年代，观其型制，度其功用，便有明器、祭器、用器之甄别。又坟墓建造见优劣，器物列随分精粗，也都相关历代丧仪。种种考古发现与文献记载印证发明，不亦鉴识之助乎！

上图：清代后期官窑单色釉器仿制青铜礼器。



## 173 瓷表美观而质感别样

瓷器表徵鉴见，除区辨传古、土古外，又可就窑艺而察其精微，则数釉面质感颇为直观。越窑晋青瓷釉润如膏，喻为脂玉，唐宋两代蹈迹承响，尤宋瓷最以青釉玉质著称；汝、官、哥、钧，无非此类，诸品幽奥朗润，各擅其妙，玄微之处，目睹心识但难宣唇齿，先德以种种譬喻为说，至可听取。

复有玻璃釉窑艺发轫亦早，至明代宝石红釉乃登峰造极之作。古瓷玻璃釉，清刚而潜润，透脱且浑融，为贗造所难摹类。

又定窑漆釉之余，其属尚有稀罕物如五代柴窑，釉光“明如镜”，拟青铜镜“漆古”而逼真，今犹有类似实物可考，似未泯绝也。（脂玉、漆釉、玻璃釉等，有典型也有变相，如前二者过烧也呈透亮，后者欠烧便现失透）。

宋陆九渊《象山全集》有曰：“千万世之前有圣人出焉，同此心，同此理也；千万世之后有圣人出焉，同此心，同此理也；东、南、西、北海有圣人出焉，同此心，同此理也。”圣心涵括，包蕴万象，而至于前贤品瓷所谓宝光、乳脂、蜜淋、明镜等等，岂非吾侪悦目赏心宝爱者耶。

鉴心幽邃，还有诗学可比方，宋人方回《桐江续集》说《离骚》意蕴可体验者：奇、古、闲、澹、枯、雅、雄、深、淡、丰、腴、劲、正、直、清等；又谓诗贵自然清新，而清之探味又曾几许：“天无云谓之清，水无泥谓

之清，风凉谓之清，月皎谓之清。一日之气夜清，四时之气秋清，空山大泽鹤唳龙吟为清，长松茂竹雪积露凝为清。荒迥之野笛清，寂静之室琴清。”瓷艺由火幻化，宝其能美而善变多格调也，正似诗品。

下图：宋代青釉六曲小盘釉色清朗，又宋代舍利塔彩釉失透穆然。



### 174 古器片纹观以雅态

釉面秘蕴，既隐于其质，还妙在片纹。片纹美饰趣致者曰百岌碎、鱼子纹，曰网格纹，曰牛毛纹；但也有为疵者曰惊纹，曰冲纹，曰冷纹，凡此种种，难以胜举。大致鱼子属之哥窑，牛毛见于官窑，又有蟹爪属汝窑；古人于该类辨析精微，而取譬生动。

认识片纹须体验真迹，不可凭耳食设想，至于生谬。《文子》有言：“故上学以神听，中学以心听，下学以耳听。”耳听者无心计，乍睹形貌似肖，遽断器出某窑，每每奉贗器以为珍罕，乌呼惜哉。

夫纹片与釉色亦辄呼应妙契，盖缘窑火所致也。犹纹线颜色还多名目，如金丝、铁线、墨兰、鳝血等等。于是片状、釉色、纹样、纹色，细致分析更合观定夺，可称开片

赏鉴要旨。又汝、定、龙泉尚以无纹为上，此理亦不可不明。

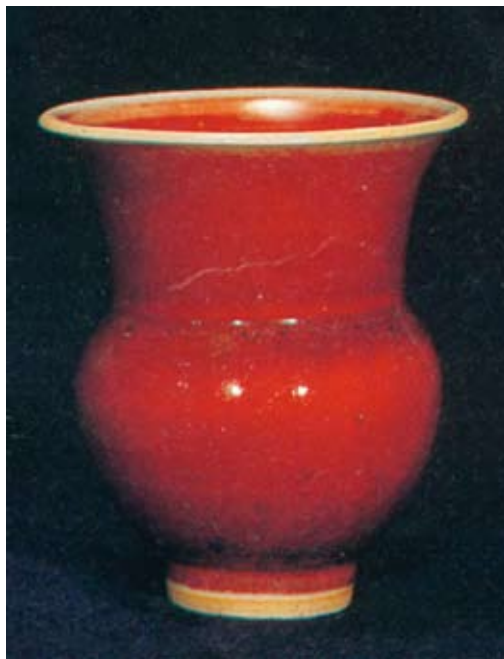
宋瓷片纹之流风余韵，可见诸明代吉州窑开片青花、清初哥釉青花及浆胎煨瓷数种，雅趣犹存，有可称道，其余却难免平庸。

而古籍中有瓷品以“纹”相称谓，但并非片纹装饰的，如相传竹丝刷纹、兔毫纹、蝗股纹、曲蟾走泥纹等，固不可与片纹混为一谈。

片纹器自具古色香，今仿造最喜为之，且纹线加染又易做旧；故集瓷者见此当戒贪念，须平心静气求其实。《荀子》：“心忧恐，则口衔刍豢而不知其味，耳听钟鼓而不知其声，目视黼黻而不知其状”云云，同理，利欲熏心易至目昏，尚不待烦言而解。

下图：哥窑洗最赏片纹。





## 175 器表泡沫、积釉由通观比类而得正解

釉表抉微，又参验气泡。自宋瓷普遍采用“石灰碱釉”，使釉层含泡沫且令光线折射，感观遂更为莹润活泼。而汝、官、哥、钧等，其气泡之大小、分布，都各呈特点，并因烧结程度不同有所变化，鉴识家便每每照视引据。至于明清官窑器虽同出景德镇御厂，然釉汁中气泡仍因年代先后有呈异样；为相区别，前人曾依泡珠形状有呼泡沫、聚沫、聚珠、唾沫、朦釉等。

倘若釉表泡珠穿破者曰棕眼、针眼，未穿则称水眼，是乃又一番讲究。如棕眼为古今瓷品通有，但历代釉料质素参差，棕眼之微观形态便因之异呈，鉴定即缘此得证据。

复有泡沫与窑变结晶并呈者，即所谓汗漫、滴珠等属之。而荞麦地、犀尘却为窑灰所至，与泡沫无关。

釉层微迹诸如此类，抉髓而究其理，都相关乎质料、窑焰；故斤斤辩于皮毛细碎则翳，通观合论窑艺机理则明。

釉之坠积又较气泡易于观察，业内据其形态素有屯釉、垂漆、蜡泪、泪痕等称呼。坠釉又可引至紫口、灯草边、脱口、出筋，妙趣甚资品玩。后世又有酱釉口、粉釉口之类或摹拟紫口，或相似灯草边。

此等名称，言喻但得梗概之略，要在既解析现象之细微，又辩证工艺之相关，才能应鉴实际。苟止见细节则谓执，能合观标、本方谓通。释宗密《禅源诸论部序》巧喻有说：“药之与病，只在执之与通。……执则字字疮疣，通则文文妙药。”语出机智，正可拈来作比。

上图：法门寺出土的晚唐秘色瓷盃，釉面已多气泡，观感莹润，此事影响窑艺深远。又康窑郎红彘斗，口沿因坠釉而具灯草边。

### 176 器底勘察宜勤并须警觉

古陶瓷鉴定又必观察器品底足：若坯体质地分瓷胎、浆胎、石胎、铁胎等类；圈足作工又见宽、窄、直、斜等式；底心旋削复有乳突、跳刀、旋痕等遗迹；并明烧、匣烧、置烧、叠烧、支烧不同窑作，又显露火石红、支钉痕、沙底、满釉底等表相；翻转器具，此皆历历在目，故从来鉴家乐于引据求证。

至于历代釉底瓷器之精鉴，又甚讲究釉面呈色，诸如浆白、鱼肚白、牙白、牙黄、黄溢子、浅青、虾青、亮青、豆青、浅灰、

灰青、米汤等等，原行业惯称也。

虽底足诸种徵象向来视为可靠，也万不可掉以轻心，否则反将于此处失手：“精製作伪之瓷品，必有一二特点与旧物相同，乃用手术以感人者也。鉴家偶不留意，见此一二特点，即深信不疑，殊不知一二特点之外，仍有图穷匕见之处。”语见许之衡《饮流斋说瓷》，真是内行心得，警劝尤切矣。因见近年新仿，常于器底做足工夫，实属贗製狡黠之最。

下图：明初大盘底部具涩胎细砂等特徵；并见康熙、雍正御窑器釉底及精工足圈。





### 177 《匋雅》《说瓷》颇可参阅

器表符验之讲究而徵以旧载，则《匋雅》、《饮流斋说瓷》于此端申发较明，作者皆晚清民初人士，其时收鉴风气既盛，伪作复多，此情此志，正亦时势造就人杰。

陈浏字亮伯，号寂园叟，生卒年未详，然《匋雅》有自序言及：“起丙午二月，迄辛亥正月，都凡得书三卷”云，乃著作年代自明。是序又尝自述：“寂园叟者，江浦之鄙人也。叟居京二十余年，若将终其身执胥吏之役，而不敢逾越者；军国之事，宜非所留意，所宜留意者，仍吾党之旧学而已”云云，由此，生平事迹约略可知。唯《匋雅》章节未陈，仅散列语录集而为书，如是观其《序言》：“是书体例芜杂，初以迫于吏事，今更沈湎盃酒，尚不暇厘析，既已言之矣。”倒非过谦。此书长处，特在于聪明慧识也。

《匋雅》之不足，又正《饮流》所善。许之衡字守白，广东番禺人，早年留学日本，归国后任北京大学教授等职，长于词、

曲，颇多著作。特其瓷著雅具章法，条贯秩然，尤见学者本色耳。然当时业内或有言：

“许君本不懂瓷”，或有传亮伯指守白“剿袭”云，是非疑惑，顿结一桩公案。如杨嘯谷《古月轩瓷考》：“案《饮流斋说瓷》系番禺许君之衡字守白所著，而江浦陈公浏字亮伯者，则谓其剿袭伊稿，居然风行一时。证以许君自题诗六十韵曰：‘结习痲成癖，嚶鸣道不孤。近邻寂园叟，时过斗盃庐。’盖寂园为陈公别号，尝作《斗盃堂诗》，并约人斗盃，以为胜负。既称近邻，又属时过，必曾见《匋雅》底稿无疑”云，如斯扫地人格，岂等闲言语耶。但据杨氏自序，《古月轩瓷考》成于“癸酉十二月”，即一九三三年，而守白卒于一九二五年，然则唯有其留世文章许以辩白也。

窃谓许著语非皮相，实内行见识，更精审鉴别，又必自出胸怀；反观流言颇乖文著实际，诚不堪听信。如钱锺书论学曾有说：

“前载之不可尽信，传闻之必须裁择”，言之甚切也。

上图：雍窑粉彩石榴多子纹盃。



有心境而已。……天地之间，……仁者见之谓仁，智者见之谓之智，忧者见之谓之忧，乐者见之谓之乐，吾之所见者，即吾所受之境之真实相也。故曰：惟心所造之境为真实。”按瓷道高深，唯决于心境高深耳。古罗马普洛丁《论美》也早有言：“若心灵不美，则目不睹美。”

然则心识出本能乎，抑因习得乎，先贤亦有说矣。如佛家言，必先得根本智，而后起因得智；是略同于今心理学讲脑功能与思维训练之区分也。又见《十力语要》或以智、慧对言：“智为固有的明觉，慧则由经验而得。”乃略似儒家以掘井得水喻智慧开发。

瓷识固亦然，若心中无明觉，则学也枉然，此甚似《十力语要》所及：“哲学不能为禽兽讲，亦不能为一般人讲。”至于瓷学入门者，缘本智与经验之升降，所居境界也必有高低，所谓“根器利钝与重修疏密，彼此相较，不止千差万别也（《十力语要》）。”

### 178 瓷识由心主宰目，以智为慧根

瓷之为学，非但以博识为先，更以心识为本。古瓷表徵鉴知，非由目见，乃缘心视也。比如日月星辰众目所望，然有曰：“一个牧羊人看日月蚀，也和天文学家的眼光不同”，语出近代德国鲍姆嘉通《美学》，谓人们望月之心得，每因心智高下而异。如此瓷器之指鉴真伪好丑，目由心运，更不待言也。

熊十力《十力语要》：“心不宰乎耳而任耳夺其用，则耳殉没于声而失聪，故聋也；心不宰乎目而任目夺其用，则目殉没于色而失明，故盲也。”是哉，若心中于瓷艺无识，眼见器品真伪杂陈而任性择选，无异于盲也。

心识之理，说者也众，梁启超《自由书·惟心》：“天下岂有物境哉，但

上下图：明永乐窑青花法轮纹扁壶及宋龙泉划花葵口小碟（著者藏）。



## 十三章 传宝拾遗缘博识

古陶瓷识鉴讲义·表徵编

陆建初 著

### 179 传世古相对出土古言

古物收藏之分以传世古、出土古，也可见诸旧说，如清代梁同书《古铜瓷器考》，鉴铜器便有《土古、水古、传世古之辨》一章。又陈性《玉纪》：“古玉则以入土不入土为断，未经入土之玉谓之传世古”云。盖传古与土古之表徵不一，此端相关赏鉴甚切，故藏家视二者之区辨为重要；此章欲言陶瓷传宝甄识，犹不免先有涉历代名瓷传承

之来龙去脉。

先贤之热衷鉴收及著述古器物，初数北宋风气极盛，如聂崇义据往籍撰《三礼图》，及欧阳修《集古录》、赵明诚《金石录》、王黼《宣和博古图》（容庚考此书“乃由徽宗亲御翰墨，王黼为编纂之人”）等等。考古博识向是宋人风流，非独诗文为然。尤徽宗好艺文，宋室藏珍尝自丰富，然至高宗南渡，辗转十载有余，方建都临安，其间原宫廷秘藏毁灭湮沉不知凡几。而士大夫悉心集藏的遭遇，也类于此。李清照为夫君赵明诚《金石录》

所作序文，叙之详焉。于是了解南宋以前博艺庋储情况，实物既少，便更有赖徵文考献。至如民国陈登原《古今典籍聚散考》之类，于两千年来文物成败之事迹尚牵连有说，自可比读。

左图：南宋龙泉窑粉青釉三足炉。





### 180 乱世劫余北宋瓷

若幸存之北宋瓷器如汝、定、钧等类，或有经金人之手而辗转传世的。当时金兵攻陷汴京，典籍珍宝无不搜掠，亦尝毁损无算。《系年要录》记其事：“二百年积蓄，一旦扫地，凡人间所需之物，无不毕取以去……”又《三朝北盟会编》谓此：“祖宗七世之遗，厥存无几”云云，也相印证。

金人既灭北宋，遂迁都今之北京，称中都，当时文物应有留存于该处，如今北京广安门发掘获耀窑青瓷精品，学者亦辄曰乃金廷所遗。金人复迁都开封，后亡于蒙汉之联合进攻。兵连祸结，金廷藏珍又多毁失，然谅必

也有转为蒙古人所得。

康有为《上清帝第二书》：“夫京都建自辽金，大于元明”，元蒙所掌之文物，也当有遗存于彼也。后来北京故宫所存北宋名瓷追其原所自，是所以可溯宋、金、元兴衰去就之际也。

上图：北宋汝窑莲式盃。下图：南宋盃，仿北宋汝窑之天青釉与紫口（著者藏）。







除主持《西清古鉴》等一系列书的编辑外，又在许多书画、器物上题写鉴赏诗，见诸宋瓷者也不少，据此又可推晓清廷稟承明室收藏的情景。是以可知宋以来宫廷秘藏未泯者，多聚于清宫，而瓷器又为主项之一。

再者清代工艺最以造瓷见长，于是有大量御窑、官窑器贮存禁中。于今北京故宫与台北故宫的珍藏，其中除宋、明造瓷可印证相关古文献外，清代御製为数尤其可观。中华历代瓷艺传世真迹，便以此等馆藏为主体，并可称传绍有序。

上下图：屡见著录的明宣窑釉里红三果纹高足盃及青花红彩龙纹高足盃均为传世器。

## 181 历朝秘藏所遗但聚故宫

北宋司马光《训俭示康》尝曰：“器用瓷漆，当时士大夫家皆然。”至南宋时，因旧传青铜鼎彝幸存无几，故朝廷礼器也多以瓷为之；瓷器收存，也因此兴盛。而至明代宣德年间宫中喜造铜香炉，有《宣德鼎彝谱》记当时製作皆有所本，除上古典范外，还仿自宋五大名窑瓷鼎等，由此犹可推知明朝宫廷承袭宋室遗宝不少，其中当以南宋的为主。

《古今典籍聚散考》：“元代以燕京为大都，开国之时，席卷临安所有，致之燕都。”又引明王世贞《命将征讨考》：“徐达入北京，封其库府图籍宝物”云，则宋元之际及元明之交宫廷文物转移收集，尚略有史记可索矣。

及清代乾隆皇帝雅嗜古董，





新鲜出窑，则甄别尤重造型、作工、纹饰、质料诸项。

另者清代前期民窑製艺甚精，此与品瓷藏器之时尚也正相适应。《甸雅》载：“康熙彩盘上绘山水、人物，有以斩然未经人用者，殆一瓢所谓极新极旧者也。太阳一轮，金彩夺睛，决非近代所能仿

製。盘系客货，不

得辄疑为禁品，岂真三晋旧家藏皮至二百余年之久，而不一開箱笼者耶？”这等民间传瓷之表相，又可与禁中桶瓷作平等齐观。

上下图：康窑珐琅彩牡丹纹盃及雍窑青花釉里红三果纹高足盃均灿艳如新。

## 182 宫廷传瓷表徵完美

馆藏传世器多完好，釉表不磨损，更不沾土锈钙渍之类。因内廷藏器向作陈设、观赏，所以与民间传世古物及出土器之表徵有别。又清代景德镇御窑、官窑，当时是将瓷器装桶解送京城，交付宫内，今故宫尚有库存而近年开桶的，其器灿烂如新。是类库出“桶瓷”，多数属宫中用器但未经用。

傅振伦《故宫往闻》有道：“一九二四年十一月二十日，北洋政府摄政内阁成立清室善后委员会，拟以故宫文物筹办博物馆，遂延请专家清点文物。藏瓷……共有四十万件，其中桶瓷共三十万件。”按桶瓷表徵几如



## 183 宋以来民间亦好品瓷蒐宝

民间收藏窑器的习尚，固亦可上溯明、宋两代。如明王宗沐《江西大志·陶书》语可参稽：“利厚计工，市者不惮价，而作者为奇钓之，则至有数盂而值一金者。他如花草、人物、禽兽、山川屏，瓶，盆，盃之类，不可胜数，而费亦辄数金；如碎器与金色瓮盘，又或十余金，当中家之产。”王宗沐嘉靖进士，明代民窑造作数成化时精致，又数嘉万时多产。

复如南宋周輝《清波杂志》有言：“汝窑宫中禁烧，内有玛瑙为油。惟供御拣退方许出卖，近尤难得。”可知南宋民间已珍视北宋汝器。更加该时哥窑、龙泉窑专製观玩、陈设精品，供士大夫清赏，直堪与官窑争胜斗奇。自宋至元明，士人诚好古博雅，由相关笔记文章，亦足领略侯家富人名士者



流，蓄度品藻窑艺之趣好，于此后文还将陆续有引述。



上图：清初出口青花瓷盖罐为欧人收藏。又左图元代镇窑蓝釉白龙盘。元代遗瓷精品，多见于海外传世收藏，及国内窑藏发掘。

### 184 官窑器有流入民间

民间集瓷原多采民窑精品，然明清官瓷，也往往有流出，转为臧藏。如《明宣宗实录》曾载：“癸亥，内官张善伏诛。善往饶州监造瓷器，贪酷虐下人不堪。所造御用器，多以分馈其同列。事闻，上命斩于都市。”从来官场舞弊不易禁绝，推想如张善般监守自盗并非孤例，事闻则罢，不闻者岂不视为寻常。再如傅振伦《故宫往闻》叙及：“民国九年，宣统‘上要’（即皇上要提取，此时废帝仍居皇宫称孤）建福宫古

物，并要清点。太监因盗卖此处古物过多，怕怪罪下来，遂纵火烧掉建福宫。”复云：“后门桥南路西有家古玩铺，专门收受清室太监盗卖的古物。”还说：“溥仪生活奢侈，宫中开支过大，……清室无有收入，所以不得不典当度日。一九二四年八月，北京大陆银行串通内务府大臣，盐业银行则串通溥仪岳父，抵押宋代瓷器供款三十万元。”相关事还见诸杨仁恺《国宝沉浮录》等等。宫中秘珍之外流，既足叹喟又不足为奇如是矣！

下图：清乾窑斗彩开光题诗螭耳方瓶。



## 185 赐瓷亦或转为緘藏

官窑瓷器，还可因次品变卖而迁流，如清乾隆间《粤海关督督尤拔世奏折》尝载：“旨令唐英：御窑厂烧造之脚货瓷器，不必送京，即在本处变价处理”云，见新《中国陶瓷史》引。此与前引宋汝拣退变卖事例正相印可。

且官瓷因赏赐而留迹朝外的，更为常情。阅《宣德鼎彝谱》曰：“都察院衙门三员赐豸首大彝炉三座，仿哥窑款式。……臣等谨按瑞应图云，人君省明刑，则獬豸至能触邪卫善。御史之职，举直刺奸，不避权贵，与豸合德，宜以此彝为赐。”说是赏赐铜器，则瓷器可推类。

又唐英《陶成纪事》：“厂器陶成，每岁秋冬二季，雇觅船只夫役解送。圆琢器皿六百余桶，岁例盘、盃、锤、碟等上色圆器，由一二寸口面以至二三尺口面者，一万六千件。其选落之次色，尚有六七千件，一并装桶解京，以备赏用。其瓶、罍、尊、彝等上色琢器，由三四寸高，以至三四尺高大者，亦岁例二千余件。尚有选落次色二三千件不等，一并装桶解京，以备赏用。”

清朝历二百余年，赏用瓷器总数推算有数十万之巨，其中除赏予外宾，多数应赐在寺院及贵族、官僚家。《甸雅》言此曾曰：“天家府库尚矣，此外则热河之避暑山庄，陪京殿座实为仙都灵域，两藏喇嘛颁赐，骈阗毡裹，……曲阜孔门围拥亦厚，满蒙藩邸被赏无算。下则琳宫绀宇、戚畹主第，窑藏繁阜，飘散何穷”。然“发捻之乱，所至残破，……比岁以来，输出弥伙。”实令人叹惋。

清廷赏赐官僚瓷器，曾专製“赏瓶”一种。《明清瓷器鉴定》：“赏瓶，为新出现的一种造型，作赏赐之用。撇口细颈，圆腹，圈足；颈部绘‘青’花蕉叶纹，腹部为

缠枝‘莲’纹，取其‘清廉’之意。据《清档》（雍正纪事杂录）载：‘雍正八年十月奉命再将赏用瓷瓶烧造些来’，故称赏瓶。其原名见于清晚期所署的名签，称‘玉堂春瓶’。雍正赏瓶传世甚少，数十年来仅见一两件。乾隆后每朝相袭，传世的较多。其器型有二：一是肩部无饰，一是肩部凸两道弦纹。雍正器现仅见后者。”赏瓶因见近年国内外拍卖市场屡有推出，可知民间确有遗存，但此物之晚清、民国及现代仿品正复不少，多署晚清官款，表徵甚近真品，宜比鉴其描笔功力等处。

下图：清同治窑青花赏瓶。



### 186 国瓷出洋辄称奇珍， 且代有庋储

若官瓷之出洋事，可参阅新《中国陶瓷史》：“明代瓷器的输出主要通过下列四种途径：一、明朝政府对外国的赠予；二、各人贡国家使节回程的贸易；三、永乐宣德年间郑和大规模的远航贸易；四、民间的海外贸易。”其第一种途径所出，理当含有官窑器。

瓷器赐外国事例，还如《明英宗实录》载，洪武七年一次赐赠琉球瓷器七万件，十六年赐占城和真腊各一万九千件。另十九年“遣行人刘敏、唐敬偕中官赍磁器往赐（真腊）”云。

中古以来出口镇瓷向被洋人奉为奇珍，代有庋藏传世，成果固颇可观也。

下图：明永乐年间外销瓷青花葡萄纹大盘。





### 187 民间收藏历久则难并多损伤

概括上述，则历代佳造，民间莫不具备矣，今偶或拾遗，亦不背情理。唯民间藏瓷虽然大量，历久则难。夫世事迁变难料，废兴之际，大家败落，鬼瞰其室，传宝亦多湮没；抑或流落市肆，几经转手，岂易留得崭新整齐。

犹忆十年浩劫，旧器一概视为罪证，藏者但恐弃之不速，伤心惨目，莫此为甚。是故民藏百器，早已销其九九。或者宝物不为人识，幸能留存，则古鼎作焚具为烟熏败黑，瓶尊插杂物且茅蔑遍身，一经发现，喟惜不已。今国内所见民间传世古瓷，故多损伤。

于上情，《匋雅》载笔适借形容：“纯色之皿，案磨布擦，细纹如毛，或若枯蜡，则谓之伤釉。硬彩大绿，年久拆裂，则谓之

崩釉。粉墨亦然，厥价锐减。崩釉者可施描补，伤釉者独无挽救。瓶盂口径微有剥落，大醇小疵不亏全体，则谓之毛边；瓶颈跌损，截之使齐，配以他盖，改而为罐，则谓之（截颈）磨边。毛边者十折二三，磨边者十折八九。”又曰：“伤微而多者曰毛边，伤少而较大者曰磕碰。”

民间传世古既数量大为减损，又每伤残或轻或重如彼之形容，谁之过欤？芽反是以往由华裔等携向域外者，多得善待，保存完好，文明成果汇向文明之邦，亦势在必然；凡国艺出洋，一概论以窃夺，则失于自我反省。而今吾国民生日益富足，尤其夏统人文得以复兴，该等当有望大批回归，若此者悲欤、幸欤（以上旧文，今则国宝“海归”正当盛时）。

上图：明龙泉青釉鼓凳，製为日常用器，民间或有遗存。

## 188 集古备美代有人杰

传宝失守流落市肆，但有赖鉴古家寻觅集藏，观乾隆御题瓷器诗，因知清宫蓄宝也曾觅自廛间，则此情犹益藏家深省。如《咏官窑瓶》：“当年邵局号为官，轻用民间禁有干。今作市廛私货物，慨然鉴古发清叹。”又《官窑瓶子歌》：“鬻从市庙供人玩，谁识当年法令固。不啻斯矣堪慨叹，即是殷周相鉴处”，等等不一而足。

近现代更为传宝流离之际，如廿世纪初之北京市场，中叶之香港市场，皆曾汇聚千载物宝，于是核鉴富集之雄才也应运而生，其间数香港藏家之集广备美，真可相视古之宋徽宗、赵明诚辈而笑。藏瓷即如胡蕙春夫妇暂得楼及葛氏家族天民楼者；又及杨永德仇炎之者，还如敏求精舍收藏会社，如求知雅集收藏会社，如徐展堂博物馆等等，各家博收传瓷土古诸品互见富俭，唯于绍承吾华古文明皆称功臣；而此事又兼为投资良策，一举数善，莫美于是。

昔贤尝言，瓷鉴之术，父不得传子，信如是言；而现代私藏如何借助出版、展览、馆藏等，以期传代历久，也正待探索。

下图明成化民窑青花盃及明洪武青花大盃，该类于上世纪中叶多见于香港古玩街。







造时间长短尚不分明。其余民窑製的影青、天目之类，甚少传代，然历年出土屡见。

明官窑传世品，从来以宣德、成化称佳，精良罕有极可宝贵；而嘉靖、万历遗器量多，宜选其精。清官窑器故宫有充栋之众，其中道光、同治、光绪者尤

泛泛矣，宜择其善；唯咸丰因烧瓷少，故又稀罕些。康、雍、乾官窑，器品佳良自不待言，业内习称“清三代”。并康、雍两朝民窑也多精品，如康熙五彩大瓶、洒蓝大瓶等等，当时烧成多外销远洋，本世纪三、四十年代西人又在华争相购藏，今国内实已匮乏。（以上旧文矣，今则明、清季世之品已然价腾）。

下图：北宋汝窑笔洗；上图：越窑刻花粉盒。都属珍罕。

## 189 历代名瓷存世之多寡

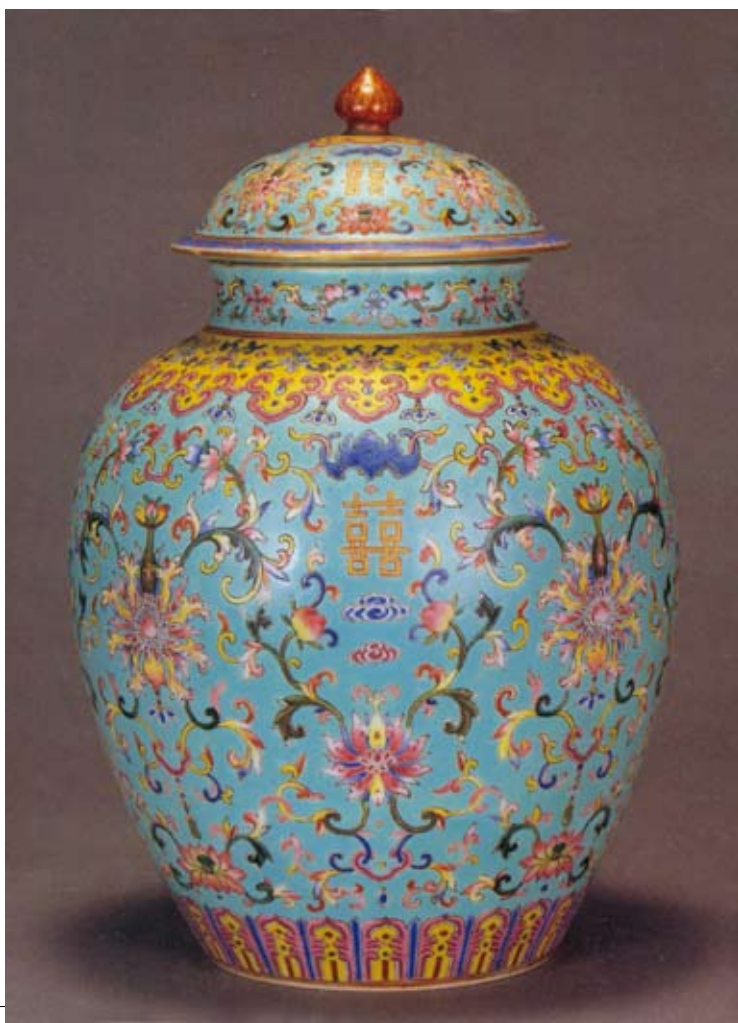
文物评价还涉及该品类存世之多寡，故鉴家也宜留意于此，以晓梗概。如宋瓷，新《中国陶瓷史》载言可参考：“北宋王朝烧造宫廷用瓷的有六个瓷窑，按时间顺序他们是浙江越窑、陕西耀州窑、河北定窑、河南汝窑、官窑和钧窑。越窑烧宫廷用瓷的时间是在太宗太平兴国年间，耀州窑在神宗元丰年间，定窑、汝窑、官窑和钧窑约在哲宗到徽宗时期。六窑烧造宫廷用瓷似乎都为时不长，少者数年，多者二十年，就传世品数量多少推断，越窑、汝窑传世品少，时间较短，定窑传世品多，时间较长。”

至于南宋则官窑、龙泉窑稍多传世，而哥窑尤珍稀，且哥窑烧



### 190 晚清瓷传世颇多

赵汝珍《古玩指南》言及历代古瓷传世情况，正可节录参观：“瓷器之产量虽以宋元明清四朝为最多，但今日社会所存实量，百分之九十皆清器也。一则清瓷年代为近，损毁之量较少。再则清器产量太多，虽有损毁亦不致受有多大影响。考宋元各官窑并不年年烧製，受有帝王命令，遇有必需始行烧窑，故各名窑之产品在当时即不甚多。明代产瓷虽多，然经过多年使用之损毁及变乱之损毁，存者已有限矣。清代自康熙十七年以后，年年烧窑无时或息，凡古名窑无一不大量仿製，对于新意无日不设法产生，若按件



统计，清朝一代之产量必比从来各代合计尚多也。在民初之际，清器并不值钱，康雍乾三朝名物尚稍为社会重视，至嘉道以后之官窑器，直视同今日之江西瓷耳；收藏家并不收存，最大之用途为古玩铺装点门市，绝不视之为必要交易品也。”但以今日情况论，晚清官瓷数量仍多，但价已不菲，因其面目焕然较易欣赏，所以不乏人捧场。然该类之美术设计或则寡味，有识之士又往往不屑一顾。

左图：晚清道光窑粉彩喜字盖罐及上图道光窑青花高足杯，都不免俗艳寡趣。

## 191 近代来贗瓷小识

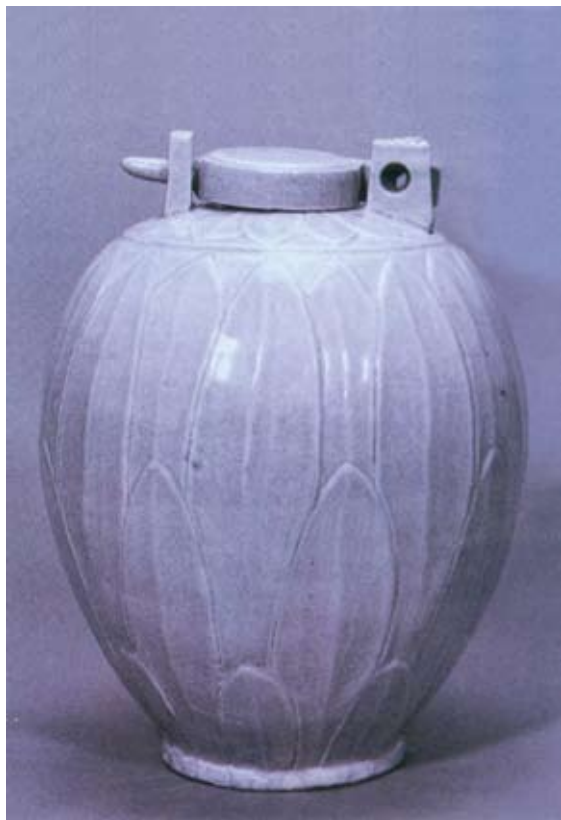
今市肆间，贗制古瓷貌似精美完好，以冒宫中传宝；又或熏以油烟、磨伤釉面、做成磕碰等示人，以充民间发现。尤其历代名品，仿作纷繁，如康朝豇豆红、郎红、天蓝釉、煨瓷、五彩、洒蓝等，绝多为晚清、民国贗作。集市之真贗杂陈，大致真者居一，贗者则九。即使真品又多归粗劣一类，藏家机明神鉴，捉宝于万一，洵可遇不可求。

孙瀛洲《元明清瓷器的鉴定》尝历数近代来贗瓷高手，所仿则传宝土古无所不备，兹转录以助博闻：“文物业的魏善成设计的康熙三彩、五彩仿品，樊汇川设计的康、雍、乾官窑仿品，均能维妙维肖。……河南老艺人善仿唐三彩、宋均及宋黑釉油滴、酱釉加彩，山西老艺人善仿宋代刻花、划花、剔花的黑白器皿，浙江老艺人善仿唐、五代名窑及宋、明龙泉窑，福建德化老艺人及福州林姓善仿德化窑，磁县彭城镇刘锁子善仿宋、元、明白地黑花器，禹县卢光义、卢光文弟兄善仿宋均、珍珠地刻花，徽州王姓善仿清初五彩，北京王佩璋善仿彩陶和唐三彩，古彩专家詹元广、詹元彬兄弟与吴仲英、詹兴祥、刘春风、洪家华、法花陈、詹福利、何莽子、刘永清、岳虎臣等善用真坯加彩仿康熙五彩、三彩及雍正、乾隆的粉彩、珐琅彩。其他如久住上海的江西张姓亦为仿古彩专家，以仿康熙彩最为可观。另外，还有近几十年来文物业设计的、由各地老艺人精心製作的历代名窑仿品，如南昌王少泉的宋吉州窑、宋影青，北京孙鹤龄的宋磁州窑，常小如、殷维溪的宋均窑、定窑和酱色釉加金彩，梁锄梅的宋茶叶末釉钵，孙瀛洲的宣德青花及唐、五代越窑、宋龙泉，王柏泉的嘉靖、万历三彩和五彩，以及

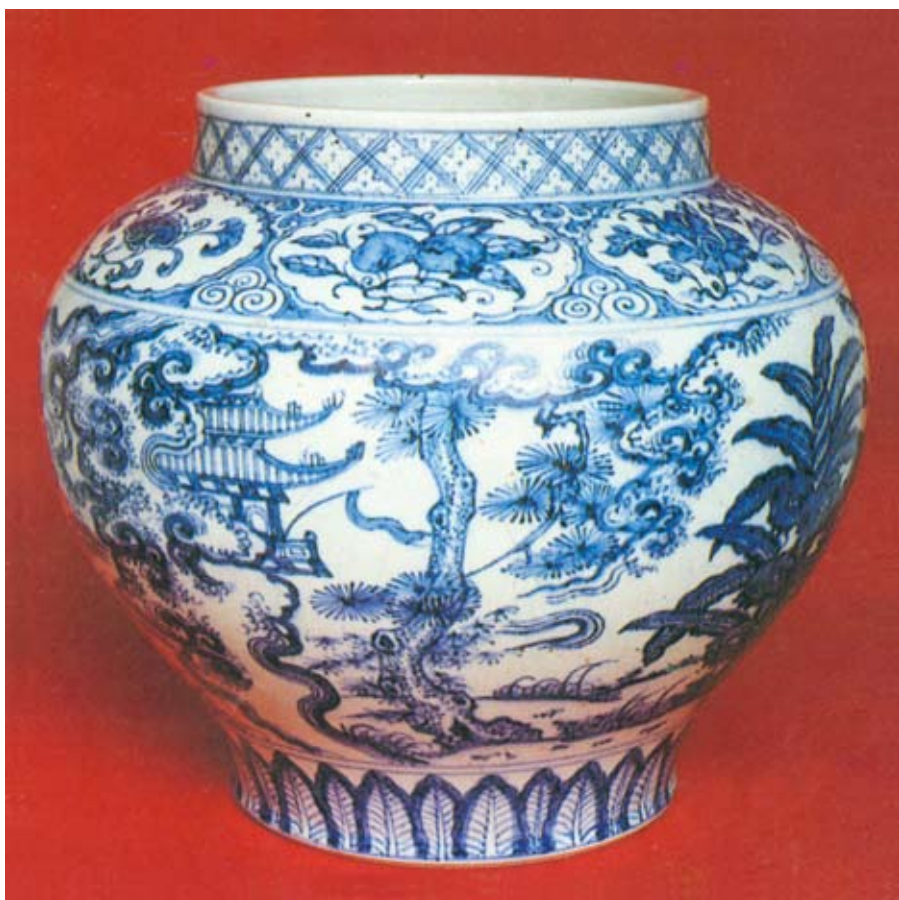
杜茂群的黑陶、法花器等。以上各种仿品多数均能乱真，甚至中外考古家也往往难以辨识。同时日本商人等带来的日本仿宋、明龙泉窑，建窑兔毫盏，仿明万历五彩、万历青花和德化窑等瓷器也不在少数，都是在中国加工、作旧，配囊匣和木座后又辗转卖回日本。”

按鉴瓷之术妙焉，唯具眼者能之，比若伯乐之于马，卞和之于璞是也。《景德镇陶录》有引《槐西杂志》：“世多以高价市贗器，而真古瓷反往往见摈”，盖古今同此矣，古玩贸易之万金，有九千为易伪宝也。是以贗古家多发达，至于扬名播声乃尔。

下图：近代仿宋定窑刻莲瓣纹夹盖罐。



下图：近仿元青花大罐及宋龙泉鬲炉。



## 192 市肆拾遗慧眼识宝

伪製传世古瓷之表徵，如“网纹”是因磨擦釉面以掩其火气所致；如“油光”，是因砣磨软彩以致观感油腻；如“褐浊”，则因浸沁药水做旧以成；又如“烟熏”，望之败黑而亦略显油腻，等等怪状，行家一眼看穿。

民间传古真迹，又往往磕碰、冲口、毛口、毛边、缺损、伤釉、失亮，剥釉、崩釉、伤彩、脱彩等等难免，遂于是经营者加以修磨、拼接、补彩、补釉、上蜡，甚尔后加彩、后刻花等，以图蒙混。其中如拼接，多见于器物之颈、把、系、耳、流、柄、足圈等处，并手段十分隐蔽。故阅器必加细察，以便衡量实况，正确估价。

凡旧器虽损伤但仍不失为古玩，也因此伪製还常见施苦肉计，将假货故作伤残、修补，可谓居心险恶；初学者鉴术未精，或借常理推测，则未有不陷其



阱谷的。

市海觅珠，求真善别伪劣，但凭法眼，抑待老行尊一过，肆间但剩糟粕，几已淘无可淘。宝器现世，谈何容易哉。韩愈《送温处士赴河阳军序》：“伯乐一过，冀北之野而马群遂空，非无马也，无良马也。”最好比拟。

下图：清中期青花归隐图大瓶，纹饰可取。又清后期豆青釉青花罐设计尚可。



## 十四章 土古甄选由表徵

古陶瓷识鉴讲义·表徵编

陆建初 著

### 193 所见晋唐物绝多土古

土古出葬圻、窑址、窖藏及古建遗址，言其表徵而寻根探本，犹有关明器、墓筑、古窑及收藏风气等等诸事，请先说彼大略。

《爱日堂抄》：“自古陶重青品，晋曰缥瓷，唐曰千峰翠色，柴周曰雨过天青，吴越曰秘色。”陶瓷的品玩、收藏、传承，上限理当可推至三国魏晋，当时古越窑青瓷器除广泛日用外，已多文房品赏之作，而晋赋唐诗也已称美瓷艺。

然再推前战国、两汉釉陶（又称原始瓷），以至父权社会白陶、黑陶，及母系社会彩陶等，今人所见，则大都出土器物；因青铜时代之陶造，王公大人不甚宝贵，故未将当时及此前之作品藏传后代。

言虽如此，实际晋唐物传至今代之数已微乎其微，清刘体仁《七颂堂识小录》：“越窑矮足爵，栗壳浮青，转侧皆翡翠，吴越王所供，当时民间禁不敢用，故存者极少。”言下之意似曾一见，而已然五代瓷造。唯清高宗有叹：“李唐越器人间无”，谅是实情。吾辈所见晋唐物，绝多是近世出土，不过经藏时日早些迟些而已。若笔者有存清末名士江标手扎，见说古陶收鉴，乃在先知见觉。

右图：南朝青瓷莲花尊，南京出土。



## 194 明器一概出墓葬

另则“明器”专用于陪葬，不论属何时代，凡所见概属掘获无疑（出墓圻者多、窑址者少）。以往明器不甚赏鉴，见之著录也凤毛麟角。陈继儒《昵古录》：“至今吴俗，权豪家好聚三代铜器，唐宋玉、窑器、书画，至有发掘古墓而求之者”云，若此嗜古而有及明器，也不过爱屋及乌而已。

又清高宗《咏古陶缶》：“万年阅古寿而贞，陶出汉滨卧茧呈。夏鼎商彝称后辈，官窑汝釉笑虚声。”所及茧壶实乃汉代殉物，乾隆帝思古但错用幽情，由知当时于明器尝乏认知。

至于《匋雅》所载：“秦晋旧邦，罗掘殆尽，毁屋发瓦，剖墓求珍，足使神荒其居，鬼泣其宅。于是尸脚漆灯厕于宫熏之次，玉几陈列乃有黄肠之器”，则可证晚清以来瓷学，于陶瓷土古渐有好奇并加探讨之意。

还如明器之大宗唐三彩俑，近代始有受新文化影响的中国学者及西方来华的考古家等，惊讶其雕塑精湛，争相觅藏，才唤起国人的觉悟而视为珍物。

陶瓷明器自觉的收藏史，至多百余年。

如附见（后记页）清末名士江标信札有及古陶收集。标号建霞，博学多才，又精于鉴识；尤以“维新”言行称名。光绪年任为四品京堂入总署，“百日维新”事败而病歿。百余年前人耳。

右图：唐代明器三彩天王俑。



### 195 明器收鉴始于近代

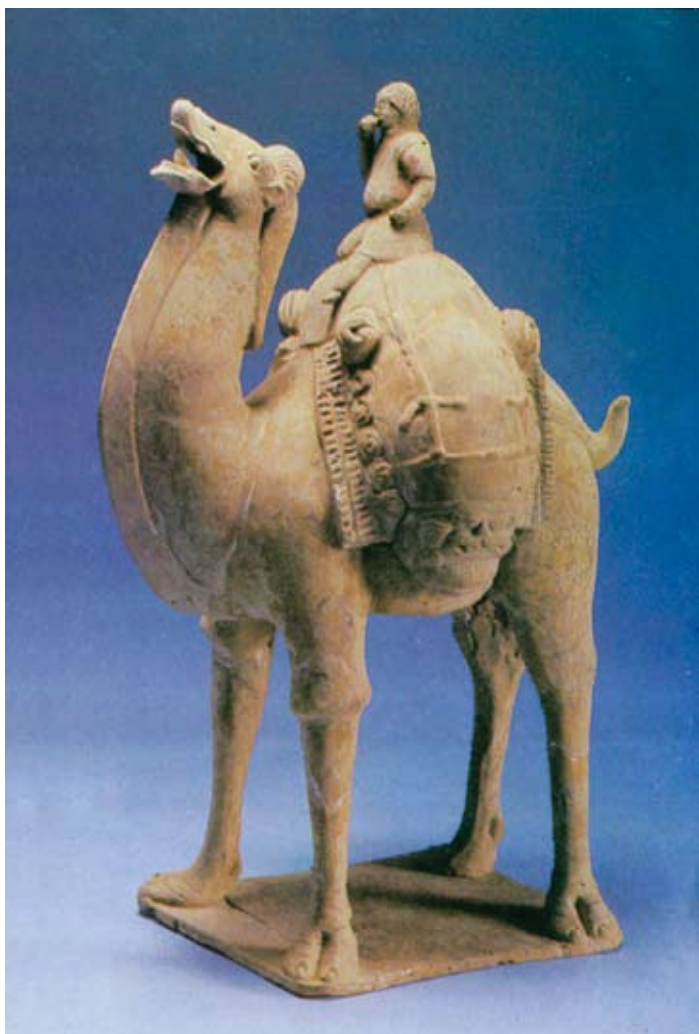
《史记·货殖列传》：“中山地薄人众，……民俗怀急，仰机利食。丈夫相聚游戏，悲歌忼慨，起则相随椎剽，休则掘冢作巧奸治”云云。

往古虽掘墓事屡闻，但寻求的多非陶瓷。魏文帝《终制》：“自古及今，未有不亡之国，亦无不掘之墓也。丧乱以来，汉氏诸陵无不发掘，至乃烧取玉匣金缕，骸骨并尽是焚，如之刑也，岂不重痛哉，祸由乎厚葬。”再叹之余，发墓人唯金玉是取，也因以想见。可偶举者且如《南史·王僧虔传》：“有盗发古冢者，相传云是楚王冢，大获宝物玉屐、玉屏风，竹简书青丝编。”唯玉器、竹简是取也。而《陈书·本纪》载宣帝遗诏有曰：“明器之具皆令用瓦，惟使俭而合礼。”乃旧时视陶瓷明器为贱物晓矣。

又宋人邵博《闻见后录》载：“张侍中耆遗言厚葬，晏丞相殊遗言薄葬，二公俱葬阳翟，元祐中同为盗所发。侍中圻中金玉犀珠充塞，盗不近其棺，所得已不胜数，皆列拜而去。丞相圻中但瓦器数十，盗怒，……遂以斧碎其骨。”两说参稽，古人不贵瓦器可资解会。（邵博，邵伯温次子，伯温北宋人，著作甚丰，有《闻见录》；又博兄邵溥也多著书，尝总撰《唐会要》，后文均有引）。

现代考古发掘，常见曾被盗古墓，仅剩陶瓷明器。故凡出土古陶瓷，大多为近代以来所获，且明器十居其九。

右图：土古晋青瓷羊型器及太原隋耶律澈墓出土胡人骑骆驼俑，都为明器。





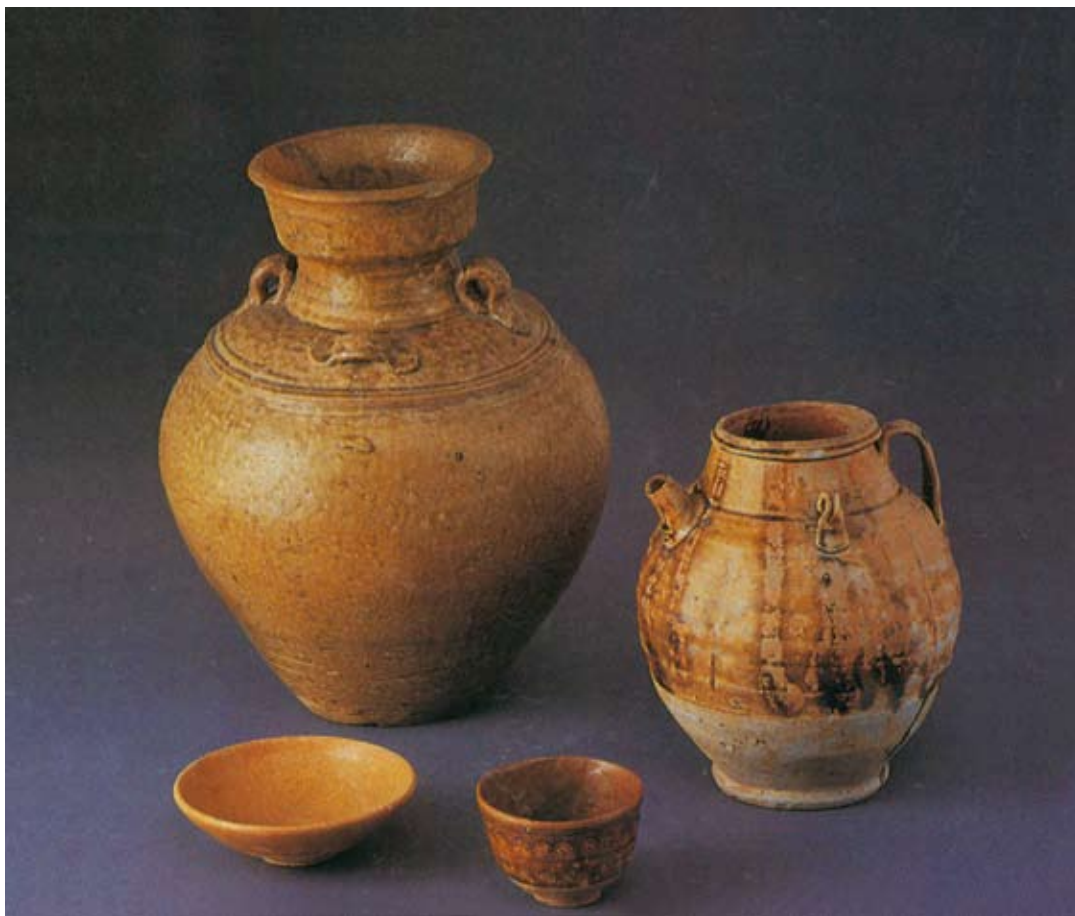
## 196 历代明器製作概况

明器的早期研究，自晚清民初起，可见于罗振玉《古明器图录》，王襄《簠室古俑》及郑德坤、沈维钧《中国明器》等。后书说明器：“其演化自史前的仰韶期起至于现代未尝间断。秦以前是明器萌芽时期，涂车刍灵之外多用日常器具。汉魏六朝是明器发展时期，以模仿一切日用器具为技术上的准备，而成功了器物的作品。又经过六朝，受国内艺术及佛教雕刻的影响而渐次发达。唐代是明器成熟的时期，得前期传下来的製作经验，技术烂熟，又得西方艺术的影响，遂特别自由发展，而登其极峰。……宋以后明器便渐次衰颓下去。”

窃意上书体要略备，然辄未尽内蕴。关乎明器之本义及滥觞及流派，前此之《明器

鉴裁微识力》有详。

下图：早期江西青瓷盘口壶、执壶、撇口盃、鉢盃，皆明器而未精工；又见明代中期墓葬中的青花“圻盃”，画片趣致。



## 197 窑址常出土残器

大凡出土古陶瓷，邃古至周汉晋唐者，得之墓葬居多；而宋元明清诸代者，以墓葬与窑址、窖藏发现互见为常例，尤明器、用器能兼而得之。

古窑址发掘，每多出土当时製作，碎片标本自不待言，又常见粘连、窑裂残器，及歪翘走形次品，及枯暗败色弃具。上述几种为窑工弃物，而明清御窑遗址发掘，见废器故意摔碎迹象，推其动机为御窑劣品报废者，不许流入民间。另则远古高古时代，窑器明焰置烧，釉表或粘有烟炱窑渣，也称落脏，状态不堪者便遂废弃。

唐英《陶冶图说》：“窑制长圆如覆甕，崇广并丈许，深倍之，上复瓦如屋，曰窑棚，烟突立其后。”古窑大致数十年数十年须重修或新建，盖日复一日烈火焚烧，焉能不坏，故古窑遗迹必不在少数，日后定陆续会有更多发现。

古窑址考古记载，如新《中国陶瓷史》：“山西侯马春秋战国时的陶窑遗址范围更大，广约一平方公里，已发掘的

几座陶窑，几乎连在一起，窑旁堆积着的废品和碎片，数以万计”。该书又记越窑事：“西晋立国不久，……瓷窑激增，……在上虞已发现这时期的窑址达六十多处。”

再者陈万里《中国青瓷史略》有说耀窑遗址：“在黄堡镇南约三里，有一条漆水，相传从前南北沿河十里路上尽是烧窑的。”还如蒋祈《陶记》曰：“景德陶，昔三百余座。”则镇窑盛时，当数倍之，明清以来废窑之众，亦依此可推矣。

又文物出版社《中国古代窑址调查发掘报告集》等书，也资参阅。

下图：清凉寺汝窑遗址发现的宋民用青瓷碎片及景德镇珠山明官窑遗址出土的成化斗彩落花流水图缸盃残器。





续出土了不少元青花。其中如北京元大都后英房遗址、北京旧鼓楼大街窖藏、河北省保定市窖藏、江苏省金坛县窖藏、湖南常德县元墓、江西波阳县元墓以及南京市明初墓

葬等。”于今国内馆藏元青花之完整器，即多属有幸获自窖藏者。

## 198 窖藏发现多精品

窑址出土器物通常不能完美，虽风致有减，然其间高贵罕有之品，仍可选取蒐藏，亦乃降格求其次之权术耳；若无完美之同类器现世，岂不山中无虎猴子称王耶？至若窖藏瓷器偶被发现，便往往周正完好可喜，如近年有四川遂宁金鱼村窖藏宋龙泉器大量出土。

最难得如佛塔地宫藏宝重现，更见艺造精湛，近年的法门寺即在此例。又新《中国陶瓷史》所载：“定县两座宋塔塔基出土了一百多件既完整又精美的定窑白瓷”事，的确重要，学界尽皆知晓；然笔者以为定县地下所获，未必都为定窑所出，此事犹可探讨。

复若元青花土古，唯得自窖藏者居多，新《中国陶瓷史》载此曰：“近三十年以来，在元代居住遗址、元代窖藏以及明初墓葬中，陆

上下图：四川遂宁南宋窖藏中的青瓷蟾注与蛙盂。又早明青花罐出窖藏者品相完好。



### 199 依土锈、土蚀、银釉等 识辨明器

出土陶瓷明器鉴识，宜辅以器表土锈、土蚀、银釉等的辨别。寂园叟《匋雅》：“汉唐故物出自丘墓，满身土斑，瓷无釉汁，则谓之土花锈。”陈浏著此书在光绪间，已知汉唐明器可藏。

土锈因器表与土壤长年接触且受重压形成，附着牢固每如青铜埋藏年久之积锈，也有釉表被蚀去甚似青铜器锈蚀斑者，故名；伪造有用胶调黄土粘在器表，或以胶漆涂抹器壁再撒上干土。亦有用土埋法，使土锈遽看似真，但附着不固。而沙埋法收效最见酷肖，因湿沙沉重，沙中所含可溶矿物质混同微尘，经数月深埋，即粘附陶质器面牢固，此法向为赝製家不宣之秘。

特汉、唐绿釉器土古，釉表受侵蚀年久，又常见析出“银釉”。新《中国陶瓷史》言此：“银釉一般都得自比较潮湿的墓葬中。……当铅绿釉处于潮湿环境中，由于水和大气的作用，釉面受到轻微溶蚀，溶蚀下来的物质连同水中原有的可溶性盐

类，在一定条件下就在釉层表面和裂缝中析出，……达到一定厚度时，由于光线的干涉作用，就产生银白色光泽。”

银釉也多见作伪，观感脏浊。盖银釉事必相关于铅釉，铅釉最早见于商、周，汉代曾流行。其釉汁以铅之化合物为助熔剂，属低温釉，以含铜、铁之矿物为呈色剂，烧成可呈翠绿及黄褐。汉绿釉与同属低温铅釉之唐三彩一样，有毒不能日用，历来仅见于明器。后来宋辽时代用器有见施以高温绿釉；而此际明器仍有施低温铅绿釉的。

下图：汉绿釉楼阁明显析出“银釉”，及辽代明器绿釉莲座塔也见局部析出“银釉”。



## 200 “包浆” 慎保护、 “做旧” 谨检勘

又包浆，是因器表的有机、无机微尘，经数千年附着、积压、腐蚀、氧化等综合作用形成，新石器时代彩陶、黑陶、白陶等可验之；乾隆帝《古陶缶歌》有：“土蚀万年黝以穆，寿逾金石贵珠玉”句，其黝、穆两字喻包浆之观感即妥。

远古细泥薄胎精製陶器，包浆最易受损，故切忌洗涤其表土，可待出土数月后，胎骨转为干硬，再小心剥刷泥尘，以保存包浆完好。凡夏商精陶，器表多经压磨，致密而具亚光，经年而得包浆，殊可观。

陈性《玉记》：“凡三代以上旧玉初出土时，质地松软不可骤盘，只可在手中抚摩，或藏于贴身，常得人气，养之年余，玉气稍苏”云，此情即颇近包浆古陶。

土锈多见于高古明器，包浆多见于远古陶品，而上古中古出土器的釉表，又可察看可溶性盐类侵蚀成的斑渍，即又称水锈者。水锈伪造见有用酸、碱水处理及用胶质涂抹等。参《明清瓷器鉴定》：“在仿製中，除竭力逼肖外，还故弄玄虚，将釉面作旧：土埋，打磨，药滑，茶煮，浆沱，甚至稍加损破，显示其出土状。这些不自然的旧光泽，绝没有旧瓷的那种年深日久，自然形成的‘酥光’现象。”

下图：商代灰陶壶具包浆者，及汉代手塑黑陶卧龙，其土锈、包浆等表徵自然。



## 201 土古表徵相系埋藏环境及盘玩手法

出土陶瓷又不必都具土埋痕迹，既有之，器表受侵蚀程度也参差。这关系埋葬环境，故行内有“悬圻”、“糟圻”说法。圻即丘墓，《列子》：“望其圻，圣（高）如也。”《孟子》：

“犹水之就下，兽之走圻也。”又唐人杜佑《通典》尝引晋人贺循语：“神位既定，乃下器圻中。”圻中器即明器，市肆又称明器为“圻货”故尔。

悬圻指高爽地丘墓，出土物附着的泥土或可全数剥、刷去，无损表面。《全后汉书》载宋元《上言》：“臣闻秦昭王与吕不韋好书，皆以书葬。……冢皆黄肠题凑，处地高燥未坏。臣愿发昭王、不韋冢，视未烧诗书。”悬圻为风水宝地亦由此见。糟圻反之，甚尔出器见糟去半边釉面。

土古又因盘玩手法分生圻、熟圻，前者不损出土原貌，后者却除净出土痕迹（如用草酸浸洗等），以至于上蜡等等。“熟圻”旧时曾兴，今人免之。

各类古物表相，都有蛛丝马迹可供验证；而出土陶瓷表徵之眼审心察，亦经验与识见并重。王夫之《薑斋诗话》：“身之所历，目之所见，是铁门限。”借喻于识瓷便切甚，器物总须经手，体验方深刻。

下图：晋青瓷堆塑魂罐，虽入土年久，然少受侵蚀，可知出悬圻。



## 202 殉器精粗有关墓筑优劣

古代墓葬等级悬殊，而至于殉物也优劣不等，器表也糙洁相差。例如汉代，《汉书》载天子棺置梓宫，此即谓高等者；今北京大葆台发掘的汉墓已可窥一斑，葬物保存也极好。

按梓为木材通称，《孟子》有语：“梓匠、轮舆能与人规矩，不能使人巧。”赵岐注：“梓匠，木工也。”又《考工记》所称“梓人”亦木工通称。《后汉书·明帝纪》有：“司徒褒盃（李盃）奉安梓宫”云，李贤注：“梓宫，以梓木为棺，《风俗通》：‘宫者，存时所居，缘生事死，因以为名’。”然梓宫抑非梓木棺槨之专指也，梓宫实多以柏木为之，两千年不腐，宫内文物仍与土壤隔离。如今湖南马王堆汉墓发掘，则知诸侯王也享梓宫。

汉又有石洞墓，辄为皇亲贵族用，如河北满城有发掘中山王刘胜夫妇墓，其墓开于

山岩，洞底凿排水沟。汉又有石室墓，掘土圻以石块砌筑成，如山东沂南画像石墓。若汉文帝倡俭葬，其陵制便尝如石室。

汉犹多土圻墓，如山东临沂金雀山、银雀山所发掘者，多一棺一槨，槨内随葬仅陶明器。

汉以后历代筑墓工艺有不同，然等级上下可类推，及殉器分优劣也同理。

下图：宋墓出土的黑釉剔花梅瓶与辽墓出土之黄釉壶皆不俗。





新”，沪人俗称“生辣”，而粤商夸为“全美”者，是此类也；又曾闻浙人喊作“十里无霜”，不知出何典，然而联想田野春意，生机盎然，亦谓别出心裁。唯此等上乘艺造，即便带伤残也可宝贵，乃宁求玉缺，胜乎瓦全也。

上下图：汉墓出土的十二峰陶砚

构製奇巧可宝。又如唐三彩辄出于贵族墓葬。

### 203 巨墓所出土古“极新极旧”

天子、侯王墓中明器，器型种类通常较全。《后汉书·礼仪志》载：“大丧之礼，东园秘器，表里洞赤，画日月、乌龟、龙虎。瓮三、容三升；醢一；……甗二、容三升；醴一；酒一；……瓦灯一、形方，酒壶八，瓦灶二、瓦釜二、瓦甑一；瓦鼎十二、容五升；瓦案九，瓦大盃十六、容三升，瓦小盃二十、容二升；瓦饭盂十；瓦酒樽二、容五升”云云，语可参稽。

且如梓宫、石洞、石室内器物，有呈“极新极旧”面貌，可借“精神奕奕”喻之。语出《七颂堂识小录》：“颜鲁公鹿脯贴真迹，在常州一旧家，今为王长安购得，纸墨如新，精神奕奕，能摄人于十步外。”

古物珍品出土于巨墓，多遗貌存神，摄人魂魄。今港台呼曰“真精





## 204 历代陵寝现状

汉代以后，丧礼等级制更完备详细，以至明器尺寸、数量、质素都因官品而次第升降，此《唐会要》、《宋会要》等书有录，犹皇陵规模、地址也多史载明确。其遗迹之现况，并可比看刘敦桢主编《中国古代建筑史》。

如上书有曰：“陕西临潼骊山的秦始皇陵，由三层方形夯土台累叠而成。”“西汉继承秦朝制度，……陵墓大部分位于长安西北咸阳至兴平一带。”“东汉帝后多葬于洛阳邙山上。”“南朝陵墓分布在江苏省南京市和江宁、句容、丹阳等县。”“唐朝第

三代皇帝高宗和皇后武则天合葬于陕西乾县的乾陵。”“北宋的帝后陵墓，……集中于河南巩县境内洛河南岸的台地上。”“南宋诸帝死后，为了日后归葬中原，仅在绍兴营建临时性质的陵墓。”“北京城北约四十五公里的天寿山麓，有……明朝十三皇帝的陵墓。”“清朝的皇帝，……埋葬于河北省遵化县的东陵和易县的西陵。”然而历代帝陵往往已遭掘掠。

近数十年来，历代墓葬出陶瓷的情况，尚可浏览金安槐主编的《中国考古》及文物出版社《文物》等书刊。

下图：汉景帝阳陵从葬坑实景。



## 205 土古捉宝待机而行

陶瓷土古之收集，非独有待掘获，也可徵于民间。《陈书·世祖本纪》：“零落山邱，变移陵谷，或皆剪伐，莫不侵残，玉盃得于民间，漆筒传于世载。”扬墓事连古今，传器不分远近，识得者，迺可往人群发掘也。

觅取土古高品，亦讲究待机而动，因时取宜。于此《管锥编》有语或可相参：“‘时’、时机也，亦时宜也；在于人者，动则谓之‘乘’，静则谓之‘待’，阳动而阴静谓之‘随’，要之不离乎当机与应宜者是。”盖收鉴家乘机而动尤宜也。若如《饮流斋说瓷》所述：“汉晋瓦器、六朝偶俑，近年筑路出土者，填溢市肆”之况，遇此真乃捉宝良机。

右图：唐代纹胎三足罐，宋代白釉剔花罐，此类为常见之明器。



上图：汉代绿釉陶狗制为殉器，入土经年而析出银釉。



## 十五章 瓷面照幽析异质

古陶瓷识鉴讲义·表徵编

陆建初 著

### 206 瓷表莹润好比玉

勘验瓷器，釉光色泽耀眼入目，此中精微甚耐考索。瓷器发端于釉陶，釉的观感可如膏脂滋润，故推想是由“滋”音转“瓷”——“瓷”尝以“兹”为声傍，与“石”、“瓦”结字。王充《论衡》：“土地滋润”，杜育《羹赋》：“怀丰壤之滋润”，瓷求蕴藉潜润，应是土、石、玉的审美延展，农耕民族特别能欣赏。

古越窑青釉器烧成，如抹脂膏，而终于告瓷艺大成，于是有“至晋而始有瓷”说。釉故亦作“油”，陈万里《中国青瓷史略》引《菽园杂记》：“油则取诸山中，蓄木叶烧炼成灰，并白石末澄取细者，合而为油。”朱琰《陶说》：“按昔称陶器曰油色

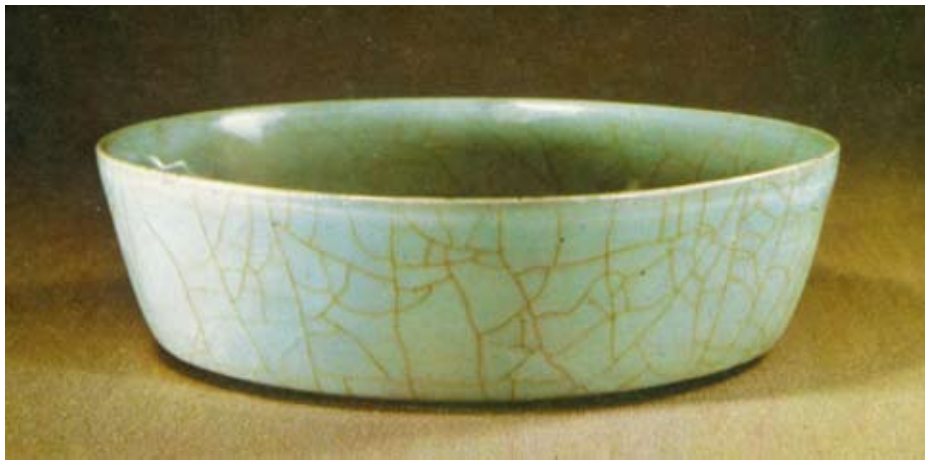
莹澈，油水纯粹，无油水曰骨。油即今之釉也。”

瓷因莹润常喻以玉，昔贤语赞：“越泥似玉之瓿”，“浮梁巧烧瓷，颜色比琼玖”。又称耀窑：“巧如范金，精比琢玉，……击其声铿铿如也，视其色温温如也。”复如《景德镇陶录》：“陶窑，初唐器也，土惟白壤，体峭薄，色素润，镇秀里人陶氏所烧也。邑志云，唐武德中镇民陶氏者，载瓷入关中，称为假玉器”云，乃资谈助。

若《龙泉县志》则云：“凡瓷器之出于生二窑者，极其精莹，纯粹无瑕如美玉。”又冯先铭说，景德镇五代时烧青瓷、白瓷，至北宋忽改青白瓷，是因宋代流行青白玉。瓷玉相通，此又一例。更如元代青白瓷器犹见“玉出崑山”、“玉出崑冈”字铭。从来

美藻窑艺，最数玉喻，纷纭而不惮烦。《天工开物》其言深切：“陶成雅器，有素肌玉骨之象焉。掩映几筵，文明可掬。”

左图：南宋官窑洗，脂玉质青釉。



## 207 以玉色神迁参釉质妙易

谷应泰《博物要览》：“汝窑色卵白，汁水莹厚如堆脂。”是亦刷类脂玉。又通观善喻如刘子芬《竹园陶说》：“汝窑之釉如卵液，官窑之釉如鱼油，均窑之釉如脂膏，龙泉之釉如蜜蜡。”所举皆宋器，可见自晋唐至宋，脂玉质釉乃瓷造主流；而举凡每窑杰作，釉面观感又别具情致。盖于先贤之取譬，若堆脂、卵液、鱼油、蜜蜡、脂膏诸般，虽不可囿于一喻而生执着，然揣识体验不亦益乎。

先如晋青瓷釉面或未及宋瓷浏亮，然辄自具枯澹之贵，语借苏轼《评韩柳诗》：“所贵乎枯澹者，谓其外枯而中膏，似澹而实美。”此心岂不正与日本人赏物之“涩”、“寂”谋合。唯今人之赏心有欠于此耳。

晚清陈性《玉记》：“玉有九色，元如澄水曰璚，蓝如靛沫曰碧，青如鲜苔曰璿，绿如翠羽曰瑾，黄如蒸粟曰珀，赤如丹砂曰琮，紫如凝血曰璚，黑如墨光曰璚，白如割

肪曰瑳。”（见《美术丛书》）

按玉之出于天工，虽同种然异貌；而瓷出人巧其质如玉，经火万化，亦庶几相类玉之形观神迁万端，二者之观赏正宜互为参验。同质而易观，鉴瓷之道犹由此见焉。

《庄子》载庖丁对文惠君曰：“臣之所好者道也，进乎技矣。”勘瓷之技，探本窑艺原理，正尔谓之始于道。

下图：南朝越窑青瓷莲瓣饰盖罐，釉面殊见“外枯而中膏，似澹而实美”。



## 208 瓷也可类冰

釉料因烧成温度及配方变化，又可玻化而状如冰，如琉璃。早先越窑晋青瓷已偶见浏亮透明釉面（因火度偏高），故陆羽《茶经》尝分别拟喻越器以玉、冰：“邢瓷类银，越瓷类玉，邢不如越一也。若邢瓷类雪，则越瓷类冰，邢不如越二也。”又徐夔诗赞越器：“巧剡明月染春水，转旋薄冰盛绿云。”唐人意情慧心，已然欣赏玻质亮釉。

至宋代，钧窑及龙泉窑作品，又南宋之越窑贡瓷，也见有发玻璃光泽。《古铜瓷器考》：“均窑见五色，光彩太露，有兔纹”即此意。后来清官窑仿宋钧便独得其清亮，故《陶雅》说：“雍正仿均之品，……瓷质清刚，雅非后来所及。”然宋钧华彩之间毕竟又有一层含蓄意思，《竹园陶说》论钧艺：“后世作者得其光泽，未能似其莹润。”照微如是，方显出鉴家悟性识力。

新《中国陶瓷史》：“钧釉和一般的陶瓷釉不一样，那是一种典型的二液相分相釉，即在连续的玻璃相介质中悬浮着无数圆珠状的小颗粒。这种小颗粒称为分散相，能按瑞利定律散射短波光，使釉呈现美丽的蓝色乳光。”此理前达未晓，但观赏心得早已契合。



宋龙泉，则新《中国陶瓷史》言其：“釉的色调与光泽也和烧成温度与气氛密切相关，温度较高的釉呈棕黑色玻璃状，温度较低，釉色也变浅，光泽亦减弱，呈半木光或木光。”简练概括，亦足解会。

又汝窑，脂玉质是宋烧，妙在不丰而腴；若具玻璃质而旧者，当为清官窑仿汝，新《中国陶瓷史》“宋汝釉面失透，厚润安定，仿汝釉面透亮，清澈晶莹”即言此。

下图：宋或元钧窑天蓝釉小盂与小碟，釉泽清刚，并见宋耀州窑长颈瓶犹如。



## 209 明代喜尚宝石釉

及至明代尚好玻璃质“宝石红”，特为烧取，又称祭红。徵如《匋雅》：“明祭之鲜红而亮者为玻璃釉”是。又曰：“红瓷奇彩眩眼，不能逼视者，盖明祭也。”还见《饮流斋说瓷》：“宝石釉之品，莫贵于亮釉，……其通如石之冻。”是指宝石釉既见风流又不乏蕴藉，至解道艺。参见明末贺贻孙《诗笈》：“所谓蕴藉风流者，惟风流乃见蕴藉耳。诗文不能风流，毕竟蕴藉不深。”按此诗、瓷审美通感又一例耳，艺事本神髓相接。

宝石红难烧，至明中叶竟绝，直到清康熙出郎窑红，方能续其技艺，再现腥红亮丽风采。明人雅好亮釉，尚又及于他品，如《明清瓷器鉴定》介绍：“永乐冬青釉色泽较重，具有摹仿宋元龙泉釉的效果，釉色青中闪绿，苍翠欲滴；釉质肥厚，多小汽泡及垂流现象；施釉均匀，釉面玻璃质强，口边釉薄。”又曰：“成化时期的官窑器，以仿



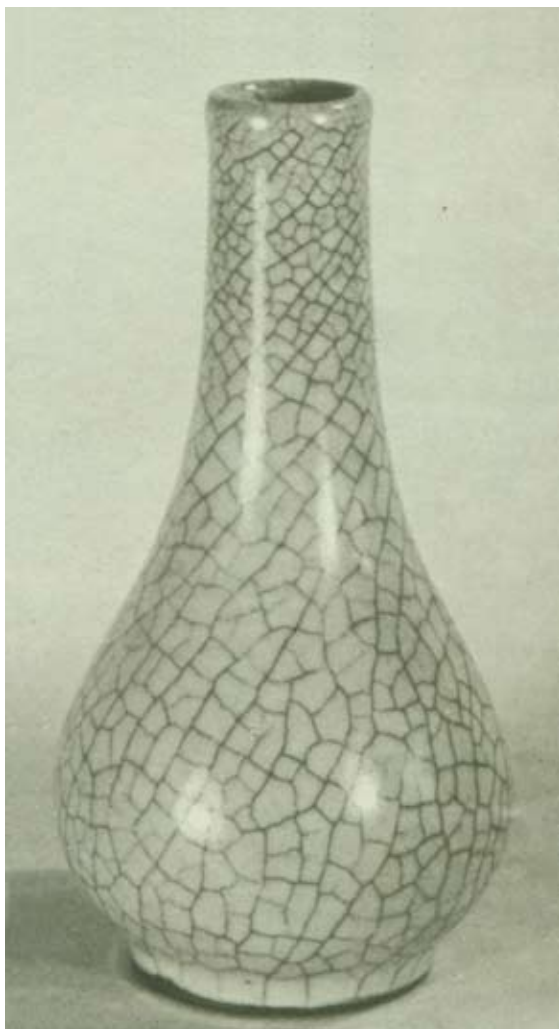
宋哥窑和官窑最为成功，其釉面肥厚莹润，光泽极强。”又曰：“青花品种除成化、弘治、正德三朝少数器物釉面洁白外，其余皆为青白色，俗称‘亮青釉’”。然亮釉又未必一定透澈，不全等于玻璃釉，此中关捩，甚耐玩索却难言传。

上下图：永乐窑宝石红高足盃。又康熙窑豇豆红遥追宝石红而不及。



## 210 鉴家无常心， 以既得之观感为赏心

历代玻璃釉正鉴，《饮流斋说瓷》最及精微：“玻璃釉之製，盖甚古矣。自宋迄清初，凡带有玻璃釉者，虽皆透脱如玻璃，然总有浑融气象，自成一种特色。譬如琥珀、水晶，虽亦如玻璃之浏亮，而与玻璃之质究有别也。若夫新造之釉，则无论厚薄，其色虽亦类似玻璃，然终不能混融，仍露迹象也。”作者许之衡清末民国时人，此时仿古玻璃釉便不能混融，今亦每见此况。而今有故作混融者，却弄巧成拙现混浊，不堪入识家眼目。



亮釉之清朗神俊，犹贵在清俊复善变，其光泽经火幻化，绝无定格，故鉴家无常心，当以既得之观感为赏心。南朝刘义庆《世说新语》品士人清神，用清远、清蔚、清和、清畅、清通、清疏、清易、清便、清润、清朗诸辞，可称慧心精微。观瓷之灵心妙运，随机而发，正如此仿佛。

下图：宋代绿釉净瓶，玻璃釉清朗；及宋哥窑鱼子纹胆瓶，脂玉釉凝膩。





上下图：北宋定窑海棠盏，釉泽漆白。又南宋镇窑印花盏拟作定窑，但釉泽波光含青（著者藏）。

## 211 漆釉近于脂玉质

玻璃釉透脱，脂玉釉大致半透似淡乳，若釉面失透且显生漆光泽，便谓为漆釉。漆釉与脂釉或有相似之凝积现象，如宋定窑白釉致密，好似现代白乳胶漆，其紧附胎骨，令印花纹饰凹凸清晰；而定瓷器足及口沿或有聚釉之迹，古人称作“垂漆”，便稍近于“堆脂”。

明曹昭《格古要论》云：“有紫定，色紫；有黑定，色黑如漆”，今较之遗存实物，果见釉质特殊，并器足有垂聚迹象。

南宋时镇窑生产“南定”，式样花纹相近“北定”，但非漆釉，故《窑器说》：“饶器出江西饶州府浮梁县景德镇，及广信府弋阳县，宋时器色样甚繁，其淋歪者甚肥、灵透，与定相近而稍有异”。

然北定若“过烧”，釉

质也近似玻质，而南定“欠烧”者，复见失透浆白釉面，凡窑事变化万端，说者洵难面面俱到。

良漆虽失透然光泽不减；乃漆釉亦可类此。拟想五代柴窑施釉“薄如纸”，然烧成“明如镜”，斯光泽便似铜镜“漆古”，虽不透澈，却能光明映影（详见第七编《柴窑探索》）。清代又创胭脂水釉，调入金汁，吹釉极薄，失透而艳红摄神。此二者皆漆釉高品。





## 212 桔皮隐纹验宣窑

釉面观察非但区分质地如上述，也审识相关窑艺遗迹以佐判断。如脂釉、漆釉易起小波纹，昔人早有“桔皮”形容。《饮流斋说瓷》：“均窑，……其釉分为两种，一曰细平釉，一曰桔皮釉。”非但钧窑，其实如宋龙泉等，釉面也呈多种类型，也都不乏“桔皮”者。

明代青花瓷以宣德窑称卓，其桔皮更一向引为甄别依据，如《博物要览》已言及此，又文震亨《长物志》：“宣窑……隐纹如桔皮。”又《清秘藏》：“宣庙窑器质料

细厚，隐隐桔皮纹起。”则更进一解，言釉表呈象相关釉料质素。

至如今人据桔皮验瓷，《明清瓷器鉴定》：“永乐釉面莹润光净，宣德多有桔皮纹。宣德早期釉面与永乐一样，尚无桔皮纹，而后期增多，晚期出现洁白釉，又少见桔皮纹。清代雍正时仿宣德器很多，但釉色青中泛白，桔皮纹过分规整，亦不自然。”

桔皮历代常见，膺製也易，审识贵在联系质料、窑焰见出诸窑桔皮之异同。

早明也喜仿製宋汝、哥、定各色釉器：“鉴别明代仿哥窑器物应注意：凡釉面呈暗淡油光，有桔皮纹的器物。多为宣德时所製；光泽极强的，为成化时所製。”言出《明清瓷器鉴定》。该书又曰：“宣德时期所仿龙泉窑，釉色更胜，比之永乐愈加青翠透亮，温润似玉。还见到仿汝窑、哥窑、定窑的器物，有的还有本朝宣德年款。所仿汝窑，釉色为淡青的天蓝色；所仿哥釉，为灰白色；所仿定窑，为光亮的紫定色。所有仿古器物，都为桔皮釉，有宣德时期典型的釉面特征。”

下图：元青花罐体上、下部都见桔皮釉。



### 213 桔皮非唯宣瓷独具

特明末隆庆窑青花器，釉面略似宣，《景德镇陶录》：“隆万窑，穆宗神宗年间厂器也，……製作盖巧，无物不有，汁水莹厚如堆脂，有粟起若鸡皮者，有发棕眼者，有桔皮纹者亦可玩。”又程哲《窑器说》：“隆窑……汁水莹厚如堆脂，故名鸡皮、桔皮，质料厚实不易茅蔑也。”

按宣、隆瓷面桔皮虽似，但隆窑质料毕竟不及宣窑温润坚实高贵，唯其釉表以“粟起”别具特色。

又雍正青花器中有特意仿宣桔皮者或可乱真，然雍窑釉质抑细洁莹白，亦终有异于宣品。

乾隆青花器也有纹饰摹写宣窑逼真，釉面则肥厚坚致，不故作桔皮而呈光润匀净，是别于宣窑，复别于雍窑之拟宣。

以桔皮判瓷者还如《饮流斋说瓷》：“唐英亦曾于景德镇仿製欧窑，但明欧窑

多桔皮釉，而唐仿无之。”明欧窑，镇之民窑而著于晚明。

下图：正德窑青花大觚与万历窑青花罐都略见朦釉，其凝釉稍厚处则大致如桔皮。



## 214 玻璃釉无视波纹

若古器为玻璃釉，则即便隐隐桔皮也不甚察觉，透脱故也。如《匋雅》言：“明瓷之与郎製，后先晖映，桔釉不如亮釉。”即谓祭红瓷器，不论明清烧造，都分脂玉质釉与玻璃质釉两种，前者略显波纹称桔釉，后者透明称亮釉；亮釉不以桔皮论特徵，并美观胜于前者。

孙瀛洲《瓷器辨伪举例》言及郎红有曰：“以釉质而论，就有亮、呆、桔三种，并有厚薄之分。如亮釉光强似玻璃，呆釉光弱而混，桔釉不平有桔皮棕眼与赤褐斑点等，并且各有不同形式的纹片。”余以为亮釉、呆釉者，釉料尝相同，唯火度高则亮，欠烧则光弱显呆滞。

桔皮太过就成“疙疸”，不雅。《匋雅》：“若胭脂水而疙疸釉者，则乾隆以后之劣品也。”至如道光时的瓷器常见疙疸片块起伏，业内又呼“浪荡釉”。大凡晚清出产之赝乾隆款瓷板画，其浪釉即可捉为伪劣



把柄。然晚清波纹釉，其釉料尝稠，胜于民国之稀松釉面；故民国仿品识鉴，又于此见分晓。

耿宝昌尝概说清瓷曰：“清代瓷釉不及明代肥腴光亮，施釉稀薄，色泽略显青白。顺治、康熙两朝，釉面平整细腻，胎釉结合紧密，釉面分别呈青白、粉白、浆白、硬亮青等几种色泽；雍正瓷釉面细白莹润，多有桔皮皱纹；乾隆时的平整泛青；嘉、道以后的不够平整，波浪明显；晚清的施釉稀薄，釉质疏松，不够紧致。”见《明清瓷器鉴定》。其间釉料稠稀，皆相对言。

上下图：康窑郎红香炉，在桔釉之属但不甚显。比较金代钧窑盘，釉稠下垂但不起桔皮文。



## 215 釉之观感无穷变幻

脂玉、玻璃、漆釉三种，有典型，也有各式中介形态。窑艺向来“一样抻烧百不同”，一窑出品也可因窑位、受火不同，导致釉面观感参差；更加各地窑口自成格调，历代瓷艺百态纷呈，此情此况，实难数语涵括。

如唐代烧瓷呈“南青北白”大局，杜甫喻大邑白瓷：“君家白盃胜霜雪”，虽不免文学夸饰，然唐代白釉确有独特于脂、漆、玻璃三类者。

按历来比方的脂玉釉，还可分别老嫩，粗细，涩与润，疏松与缜密等，或可言相似于区别鸡油、羊脂、豚膏、牛肪等等也。

明景德镇黄釉有喻为鸡油黄，甚切实际，斯类既以嫩亮为特色，然其间也可窥源流正变，如《明清瓷器鉴定》：“以明清两

代的黄釉及其他品种釉面相互对比，明代多显肥厚，光亮十足，清代较为稀薄，光亮不足。”

清代之单色釉，自粉彩流行而多见掺粉的，质感遂或粉柔淡雅，故《匋雅》观清瓷色釉器有生分别曰：“有浓深之釉，有浅淡之釉，有和以粉质而成浅淡者，有不和粉质而自来浅淡者，有和以他汁而亦成浅淡者”云云，是寓目既博，研味有得，能知物无一量，情有同欢也。

《淮南子·齐俗训》：“佳人不同体，美人不同面，而皆悦于目；梨橘枣栗不同味，而皆调于口。”悦目调口乃明白事，而可以譬喻验讲瓷道之幽微，如此旁援明理，是合于杨雄《法言》所倡者：“君子之言，幽必有验乎明，远必有验乎近，大必有验乎小，微必有验乎著。无验而言谓之妄”。

下图：雍窑黄釉莲瓣盘，其釉含粉质。





## 216 玄览心悟，是非犹有公论

夫瓷表之妙鉴玄矣，但凭经验积累、慧心渐悟。钱锺书《随园诗话漫评》：“悟乃人性所本有，岂禅家所得而私。一切学问，深造有得，真积力久则入，……非无禅宗，即并无悟也。”大是解人。

禅家有说渐悟、顿悟，而西方现代艺论，但言其事相关经验积累云云耳，如德人立普斯《空间美学》：“过去经验无疑地在我们心里不涉及意识地发挥作用，……凡是属于同一范围的过去经验，只要积累得够多，就会在我们心里凝成一种规律。一旦如此，这些过去经验就不再个别孤立地在我们

心里发挥作用，而是象一般规律一样，作为共同性或整体来发挥作用。”言下之意即略同渐悟醒觉也，与吾辈看瓷所谓熟能生巧，望气聪鉴云云也无二致。

盖夫鉴瓷之道，非经验凝为自觉，非悟会顿醒安能明达。而既得真识，又难以言传，不过业内人士心心相印耳；好似音乐的品评，专家诸公的主观感受及多数认同，便是演奏优劣的客观标准，即所谓公是公非，如此而已。

上图：雍窑仿钧釉十出口花瓣式洗，釉面较宋钧硬亮；对比宋钧鼓钉洗质料厚凝光色穆然。

## 217 悟虽难说但不废言传

《沧浪诗话》：“诗有别才，非关书也；有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，不能极其至。”瓷道自与诗道通家，虽难言传，又不废言传。

《管锥编》论此尝引《知北游》：“道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也。”复引《程氏外书》：“得意可以忘言，然无言又不见吾意”，并《诗说》：“文以文而工，不以文

而妙，然舍文无妙。”而按曰：“道、释二氏以书与言之不能尽，乃欲并书与言而俱废之，似斩首以疗头风矣。”特识趣讲，钱锺书学问固以此超迈以往也。

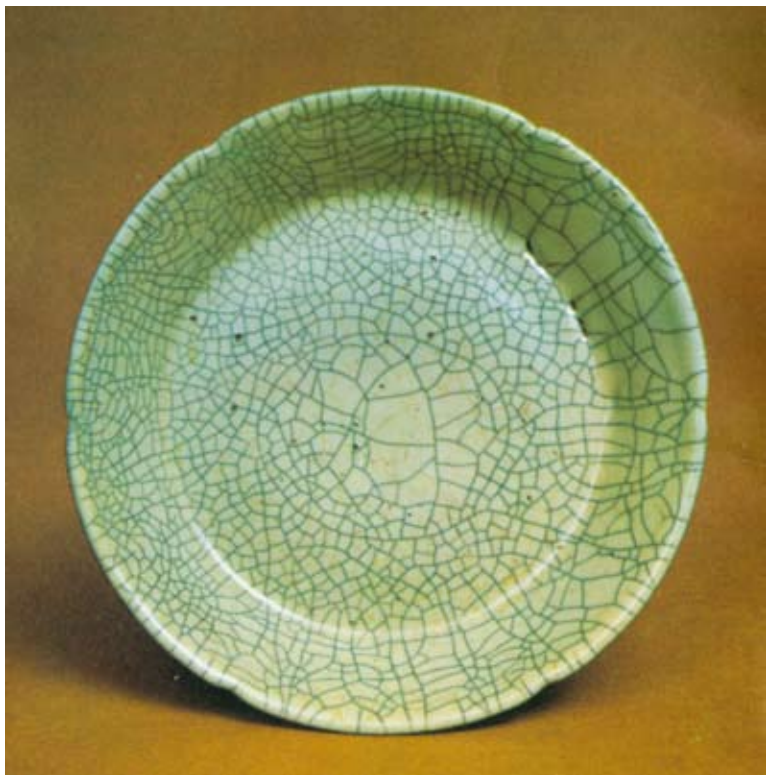
昔者欧阳修《系辞说》：“‘书不尽言，言不尽意’，然自古圣贤之意万载得以推而求之者，岂非言之传欤。圣人之意所以存者，得非书乎。然则书不尽言之烦而尽其要，言不尽意之委曲而尽其理。”窃谓“尽其要”“尽其理”尚难以尽，不如指微见著、论近释远、剖幽验明，如此旁徵博引以求，始称有效。



仿汝桃式洗，釉面清亮。

左图、下图：宋汝器葆光蕴蓄，比较乾窑





## 218 先贤巧喻垂教后学

是故，先达博识明鉴，必设喻种种以传经验，供后学于实践中体会。如孙瀛洲讲宋哥窑釉面“润泽如酥”，此观感关乎釉料特殊，也关乎年份经历，而至于物化质变，绝非仿品做旧能得。又讲明瓷时有“虾青”比方，按永乐、宣德青花器凝釉处隐约见嫩亮浅绿、浅灰青，质如河虾仁肉者，异于一般

聚膏垂漆，亦后世製品所不复见。

还如耿宝昌举明代万历瓷釉面：早期厚而润，或呈玻璃光；中期细腻乳白，间或泛青；晚期青色而釉质稀薄，较逊色。此亦个中过来人甘苦有得之谈。

耿氏又称清康熙釉面“硬亮青”，而后代仿康熙瓷，确未曾见硬亮能及真品的。他并分清代瓷釉面有粉白、浆白等。

尤孙瀛洲于宣德窑器鉴别最精，说宣窑白釉中隐显胎体黄色者，俗称黄溢子；复白釉又因质感微异，分别称鱼肚白、乳白、脂白。诸如此类，皆神解妙喻，堪启后人。

《匋雅》：“釉之薄者曰脱胎，曰吹釉，曰卵幕；其厚者曰垂漆，曰堆脂，曰宝石。釉之绝佳者，南人曰肥，北人曰滋润，东人曰蜜淋，西人曰宝光，皆吾党所谓古色香者也。”——皮相透实质，精虑探本源，前贤心得种种，皆吾辈识宝别伪之要诀，而更可参以瓷面经火、幻变无规之窑艺原理。

上下图：宋越窑青瓷笔洗与宋官窑盘都光色静穆。



## 十六章 片纹索隐象形喻

古陶瓷识鉴讲义·表徵编

陆建初 著

### 219 片纹雅饰始于哥窑

釉面裂纹是因胎、釉受火收缩不一致形成，始见于高古釉陶，抑缘此而易生剥釉者，乃为窑艺未尝成熟之徵。

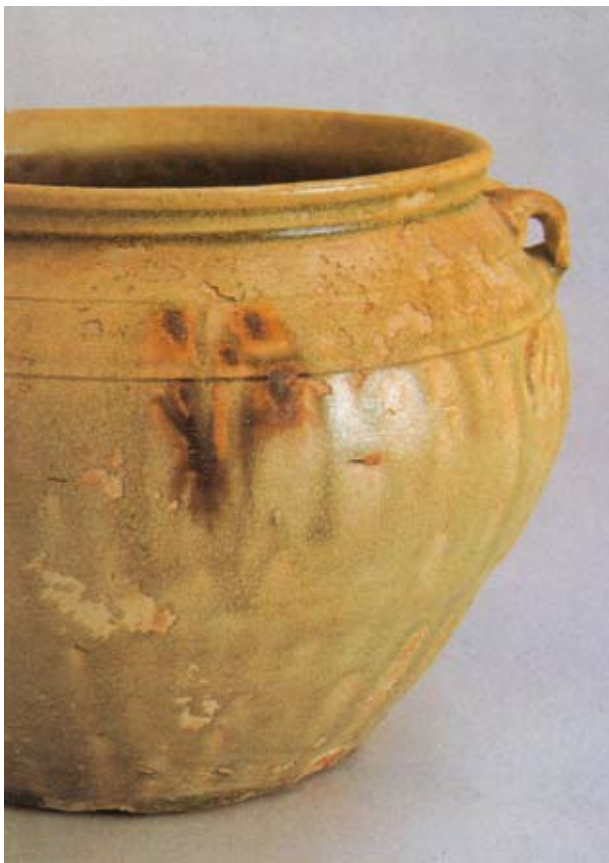
至宋代利用片纹为釉面本色装饰，数哥窑尤称发轫，事亦相关宋人赏鉴古琴，而汉代传器业已年久，琴身漆面便以裂纹开片为特徵，煞称耐赏。

孙瀛洲《谈哥汝两窑》：“汉唐以来瓦器、瓷器釉上，多有本色细碎纹片，隐约可见，都是自然的纹片，而哥窑的纹片则是人工技巧控制而烧出的。”哥器以窑作本艺美化器品，较凭借笔绘、刀刻等其他技者更见体现陶艺纯粹。

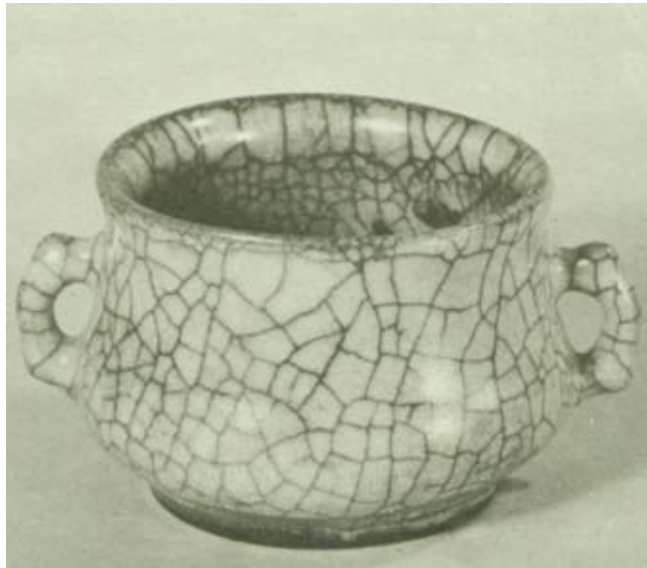
若前此汝器蟹爪纹也曾为著家津津乐道，但其辄为辨识所据，烧製当时非有意为装饰也。哥瓷原乃士人雅好之高品，其鱼子纹妙艺也显然士人文化结晶。从此片纹备受青睐，而行家又以此为鉴别依据，斯一物两柄如是。

哥瓷旧称碎器。参《天工开物》：“欲为碎器，利刀过后，日晒极热，清水一蘸而起，烧出白成裂纹”云云，参248页文。

下图：西晋青瓷罐，釉面见裂纹并有剥落，此种片纹尚属窑疵。







## 220 鱼子纹微肖形喻

片纹的讲究，先在于惟妙惟肖形态，如鱼子纹、牛毛纹。《甸雅》：“小片之细碎者曰鱼子纹，大片之稀疏者曰牛毛纹。”先《博物要览》已明指：“哥窑质之隐纹如鱼子。”近代如《饮流斋说瓷》亦谓“哥窑……多断纹，隐裂如鱼子。”鱼子纹典型见于宋哥窑，样貌确如鱼籽堆垛，宜雅赏。

《增补古今瓷器源流考》：“哥窑，土细质薄，有紫口铁足，多断纹如鱼子，釉汁纯粹者贵。”此书民国时版，邵蛰民撰，余戟门增补。余氏参予承德、沈阳两处文物移存北京，及故宫文物清点，当时内廷秘藏都配有文字档案，官、哥窑标识分明，故其言也宜参考。

昔论哥窑片纹还有涉及颜色、状态，如《饮流斋说瓷》：“牛毛纹微带黄色，鱼子亦然”，复《南窑笔记》曰哥窑：“纹片粗硬”。

孙瀛洲《谈哥汝两窑》则谓哥瓷“金丝黄纹出窑时为本色纹，阅时既久，受烟尘的薰染变为黄色。”备此一说耳。余检看官、哥等纹裂碎片，见片纹受色情形有三：一因乌泥胎之黑色由内侵外，甚尔釉表未裂透亦已呈黑线状，二即尘、土色由外沁进，三即为特意浸染。

唯清宫某批哥器之源出至今不明，学界多争议：因其釉质、纹样，与浙江已发掘之诸古窑址瓷片，曾未符应。余观该类当属旧造，但气息秀润，非如宋器之质直，遂推其为元代仿宋高品，原供雅客清玩，出民间小窑，是以窑址不易寻获。此宜比照先载之形容宋哥瓷“硬直”，元造则“质细”。元瓷也有文士细玩一类，以往少谈及。

余意宋哥瓷先以“百发碎”，拟汉代漆器，后来则更以鱼子纹传美，元代犹如。

上图：哥窑盃，属鱼子纹典型器；又见哥窑双耳小炉釉面呈百发碎。

## 221 百岌碎雅驯而为鱼子纹， 官窑犹拟作

然历来也有些鱼子纹器被归于南宋郊坛官窑，笔者以为可推作官窑效仿民窑例证。哥窑与章龙泉均称南宋民窑首善，得天下名士显人宠爱，相传是龙泉县章氏兄弟俩各主一窑烧就，今龙泉大窑出土“龙泉官”瓷片，也有见类于百岌碎、鱼子纹者。

《释文》：“岌，本又作岌。”《尔雅》有“小山岌大山”句，拟交错累叠状。岌字瓷业内又借用作度量词，通“件”，（见《景德镇陶歌》等）。然如《龙泉县志》：“章生一所主之窑，其器皆浅白，断文号百岌碎。”则显见“百岌”用以喻“断纹”，非数“件”。

《唐氏肆考》：“古哥窑色好者类官，亦号百岌碎，今但辨隐纹耳。”推唐公所言，百岌碎官窑器片纹与哥瓷甚近，然釉色更佳，此与别家言官瓷釉质滋润及哥瓷浅白等言不谋而合。

明代高濂《遵生八笺》：“官窑品格，

大率与哥窑同”，虽文略而理昭，郊坛官窑效同哥窑，其情可窥。高深甫钱塘人，见识哥、官也得地宜。且宫廷艺术效仿、提炼士人艺术、民间艺术，是亦文艺史常律。并参见陈万里论及哥窑有说：“此种百岌碎，同样能在南宋郊坛下官窑的碎片上见之。”

下图：南宋官窑方盘，属百岌碎典型器，又见牛毛纹相兼网格纹之笔插。



## 222 哥窑或较官窑 浅白、厚重、不甚莹润

窃谓郊坛官窑仿哥窑鱼子纹与百圾碎，然釉面却较哥窑者细腻光亮。前人云官窑如鱼油，哥窑如乳酥，言其隐情至切。《清秘藏》也谓哥窑：“汁料稍不如官窑之佳耳”；孙瀛洲又言哥釉：“纯粹浓厚，不甚莹澈（《谈哥汝二窑》）。”鱼子纹类开片宋瓷孰哥孰官乃瓷学一段公案，此处特引前人言说，以明其异同。

哥窑虽属青器，然釉色多较汝、官、钧、龙泉“浅白”，此亦前贤深识奥鉴之得。除前引《龙泉县志》尝及此，又如程哲《窑器说》引《四部稿》：“南宋时处州章生兄弟皆作窑，兄所作者视弟色稍白，而断纹多，号白芟碎。”又朱琰《陶说》引《春风堂随笔》：“哥窑浅白、断纹”云云。唯此浅白亦相对而言，不可执着，今见宋代青瓷碎片，同一窑址所出，呈色尚极其多样。

哥窑特徵还有厚重过于官窑一条，也乃善鉴所见。如《窑器说》曾引张宗柟《带经堂诗话》注《五杂俎》曰：“柴窑之外有定汝官哥，四种皆宋器也，传流至今者惟哥窑稍易得，盖其质厚颇耐藏耳。”余意片纹装饰的哥瓷，素面无其他花巧，施釉厚，遂显端重；若后来官窑开片器，却有曲折其壁为花式的，便釉薄轻巧（釉厚则掩盖壁体曲折），两者相较，可想古人哥窑质厚说多因此。

至若元代所仿宋哥窑有些较细巧，论者即云其似官窑品格，此据元孔齐《至正直记》：“乙未冬在杭州时市哥

窑洞窑者一香鼎，质细虽新，其色莹润如旧造，识者犹疑之。会荆溪王德翁亦云，近日哥窑绝类古官窑，不可不细辨也。”

元瓷由大局看较厚重，但也有少量精细製作。另者，元仿宋哥也见粗率器品，《陶说》：“哥窑在元末新烧，土脉粗燥，色亦不好”即此。

按合观以粗硬纹线、墨线杂淡黄纹色（即金丝铁线）、乳酥釉质、浅白瓷面、厚重作派等诸项，则遗世片纹宋器中孰为哥窑，当大体可区断。

夫认知事物，固执一端必昏陋，证以数边辄明晓，瓷鉴固如是。苏东坡《为沈君〈十二琴说〉作诗》谓：“若言弦上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听。”若于指头与琴弦各执一端，焉能有乐？

下图：哥窑小方笔洗，釉色浅灰趋白。



下图：北宋官窑尊，源起于汝窑，当时未以片纹为装饰。南宋官窑受哥窑启发，遂重片纹。



## 223 牛毛纹出南宋官窑

牛毛纹以见之南宋修内司官窑器者最称形象；其裂纹长，且根粗末细，如水牛毛疏落披于臀。牛毛纹稀疏，互不交叉，见之琢器者多垂下，故有称“牛毛直纹”。如《匋雅》：“明窑（仿宋）一道釉之瓶罐，青色较浓，间有牛毛直纹”。

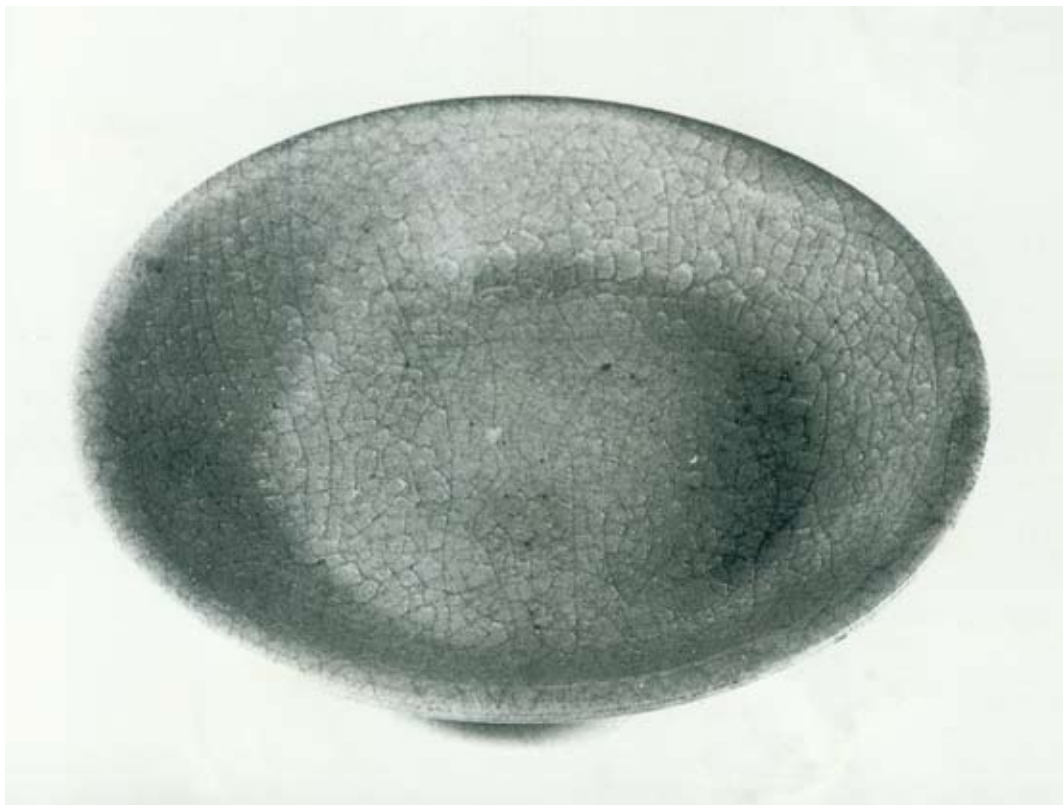
若片纹纵横交错便成网格纹，见于宋官窑的网格纹，经线常如牛毛粗细两端，纬线则稍匀称，盖琢器多如是。若是圆器，经纬交织，或盘之边缘一端裂纹粗，延至盘心渐细。不独官窑，哥窑器间或也见纹状似网格，然往往累叠而使经纬线不甚分明，可想象是从百岍碎鱼籽纹发育扩展成，略如蜂巢、累卵尔耳（官窑网格纹中也可能并生蟹爪纹，哥窑则否）。

哥窑釉质、作工或逊于官窑，然片纹殊美于官窑，此又哥窑首创片纹装饰之证据一也。



下图：南宋官窑牛毛纹器局部，及南宋官窑牛毛纹贯耳壶。





## 224 汝器蟹爪纹者真， 但不故以此纹称美

《古铜瓷器考》云：“官窑质之隐纹如蟹爪，哥窑质之隐纹如鱼子。”此处“官窑”又连带指汝窑。北宋汝窑供官用，故当时与后来都难免汝、官混称，此情前文已有论及。

明末谷应泰《博物要览》说汝窑纹裂，有“隐若蟹爪”语。而明初曹昭《格古要论》说汝窑，文义甚晰：“有蟹爪纹者真，无纹者尤好。”原意汝窑蟹爪纹并非用于装饰，却可借为辨识；而北宋官窑源于汝，亦尔。

蟹爪纹细微，折角如蟹脚稍大于九十度，且斜势切入釉面，故喻之，斯意醒豁矣。荀子《劝学》有“蟹八跪而二螯”语，形容蟹爪折节如跪膝，可合观。

古人语蟹爪纹“隐若”，尤其恰当，典型蟹爪纹因斜势切入釉面而不染色，并仿佛蝇翅折闪白光，此甚有别于普通冰裂纹。后仿汝器未察此节，烧出细碎纹痕并多染色，弄巧成拙，此况清代唐窑仿汝也不能免。

盖凡典型哥窑鱼子纹、官窑牛毛纹、汝窑蟹爪纹，通常仅见于一器之局部、片断，全体如斯者，十百之中不能一二睹。且如蟹爪纹，也有见于宋官窑、宋龙泉器，而汝、官两窑之蟹爪纹尤以参插于网纹空格间为常态。若清代雍窑仿汝釉蟹爪纹形态甚似，但过于密集并遍布全身、排列规则，则反不类。

千载来贗作频繁，唯诸种细节不可复得，“有蟹爪纹者真”，首提之功，明镜之鉴，非此语莫属。

上图：汝窑蟹爪纹典型器。



## 225 纹片之呼应釉色 有常态也多变相

古窑器片纹与釉色皆随窑焰自然生发，二者又往往妙契呼应，如哥窑鱼子纹器，釉色多米黄泛白并宜目活泼；网状纹器则米灰浅白居多。官窑牛毛纹犹具美色，粉青而莹缜，其质如玉。汝窑无纹者天青，蟹爪纹者粉青，还有网状纹而呈灰青的。

彼窑器色与纹之应契，有常态也多变相，其变从窑焰而化，尝无定则。故赏鉴须知常而识变，方谓得神机。特窑事一彼一此，非一说可凭；体有万殊，各具风趣，此间情理宜悟觉但难言传。韩愈《言箴》：

“不知言之人，乌可与言，知言之人，默焉而其意已传。”是矣，既已悟道，则默许而心灵已通，否则再多解释也徒劳。

西人论艺赏变通，曾说以“美的相对性”。西学善解析，唯说此事仍不免作喻美人，如文艺复兴时德国画家杜勒《人体比例》：“美是这样综合在人体上的，我们对其判断往往难以把握，以至可以发现两人都美，但彼此在尺度、类型上及任何部分都无相似之处。”

下图：南宋官窑牛毛纹双耳炉及哥窑鱼籽纹三足炉都呈灰青浅白釉色，又上图官窑无纹粉青釉瓣口盃。



## 226 片纹颜色也宜参稽

片纹瓷器鉴定，还当参稽纹线颜色，如金丝铁线见之哥窑，墨兰、浅黄见之官窑等；又鳝血见之汝、官、龙泉等。汝窑鳝血纹形成，似与《雲林石谱》所言相关：“汝州玛瑙，出沙土或水中，色多青白粉红，莹澈少有，纹理如刷丝。”想是汝窑器入玛瑙为釉，火力时偶逼出玛瑙之红（似为氧化铁成份），又加胎色衬托，便于局部呈暗红鳝血血色网纹。

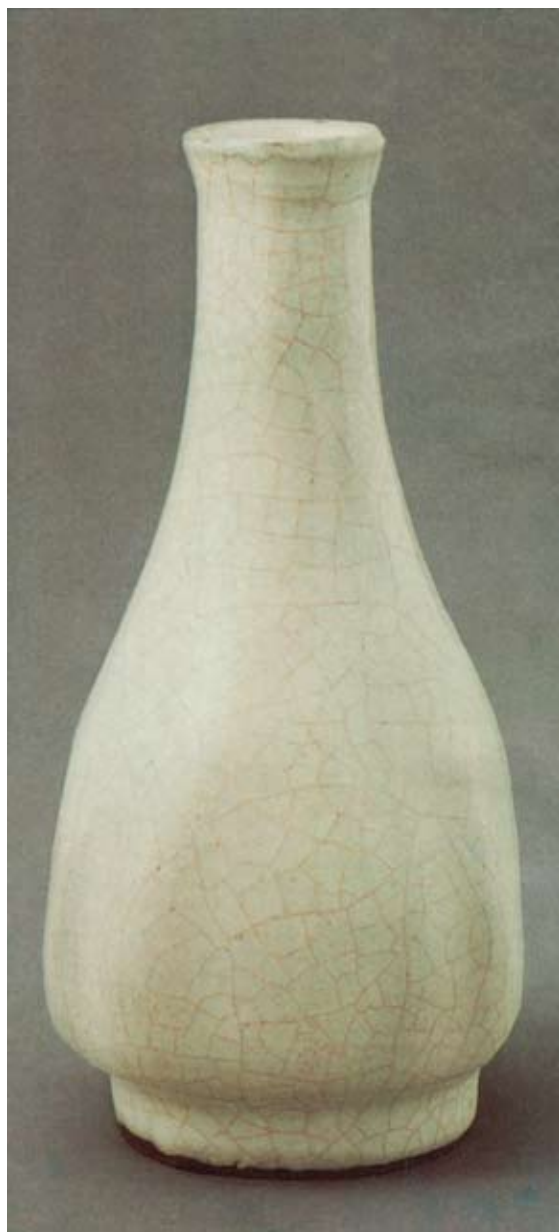
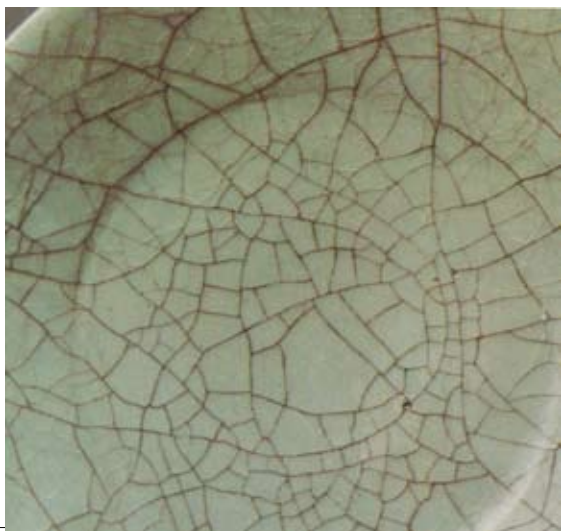
哥窑，孙瀛洲言其受微尘沁染日久，故纹色发黄，姑听之以待研究。但据《景德镇陶录》：“碎器窑，南宋时所烧造者。本吉安之庐邑永和镇另一种窑：土粗坚，体厚、质重，亦具米色、粉青样。用滑石配釉，走纹如块碎，以低墨、土赭搽薰既成之器，然后揩净，遂隐含红黑纹痕，冰碎可观。”由知宋末吉窑仿哥（参228页），片纹美饰是取此种染色法。而片纹产生，奥妙当在“滑石配釉”。

片纹之雅俗高下，更难言喻，仿佛今人谓之抽象美者，审识全在心领神会。大致不论疏密，总以纹线明朗爽快、曲折有致为上，而抚之又须平伏。

古人品评片纹窑器，言可借镜，不可死

执。如《清秘藏》语：“官窑品格与哥窑大约相同，其色则俱以粉青色为上，淡白色次之，油灰色最下。纹取冰裂鳝血为上，梅花片墨纹次之，细碎纹最下。”著者张应文晚明人。稍后，文震亨《长物志》所言大略踵此。张、文皆吴中人士，后者为文徵明曾孙。

下图：南宋官窑器之百岌碎局部及浅色纹凹棱胆瓶。





## 227 汝、定、龙泉、影青 通常以无纹为高

宋瓷中哥窑因开片而名高，但他窑非唯如此，如汝、定、龙泉、影青等，都以无纹为尤胜。如汝窑事还可借汝器支钉痕得旁证。汝窑器底钉痕仅芝麻之微，推为胎骨经素烧成型，尔后再满釉裹足支烧；否则，尖钉无力支撑生胎，将至塌底。而二次烧成也具减免胎、釉收缩差作用，又正可避免釉面龟裂。所以古人说汝器无纹最好，愈显其识力锐利，与艺创原旨不谋而合。而无纹汝器呈天青，亦岂非汝瓷正色耶？

南定也间或具片纹但不因片纹名贵，然其纹痕也可资印鉴。如《匋雅》：“粉定种类不一：胎有厚薄；色有牙黄、粉白二种；花纹分凸雕、平雕、彩画三种；有开片，有不开片。”此大略就宋代南方产青白瓷而言，该类摹拟北定风格，印花、划花，间见釉面有小开片。《饮流斋说瓷》：“宋定压手大盃，浆胎开片”，犹言此类。唯北定是漆釉，性胶着，更不以开片为特色。

南定又称粉定事，尚可比见《增补古今瓷器源流考》：“定器有南定器、北定器，……其出南渡后者为南定，北贵于南。昌南窑仿定器亦曰粉定。”程哲《窑器说》尝先发斯言：“景德仿者，用青石粉为骨烧造，名为粉定。”昌南景德之地出瓷石粉，宋时已采用，故胎骨觉粉沙，粉定显然因此得名。由此粉定胎骨与釉料之高温伸缩率也较一致，则宜减免片纹。对比所见实物，宋青白瓷器确以无纹清澈釉色者最美。以理相格，美好者大多出昌南矣（湖田窑尤佳）。然今所见土古青白瓷，窑口甚杂，开片的不少。

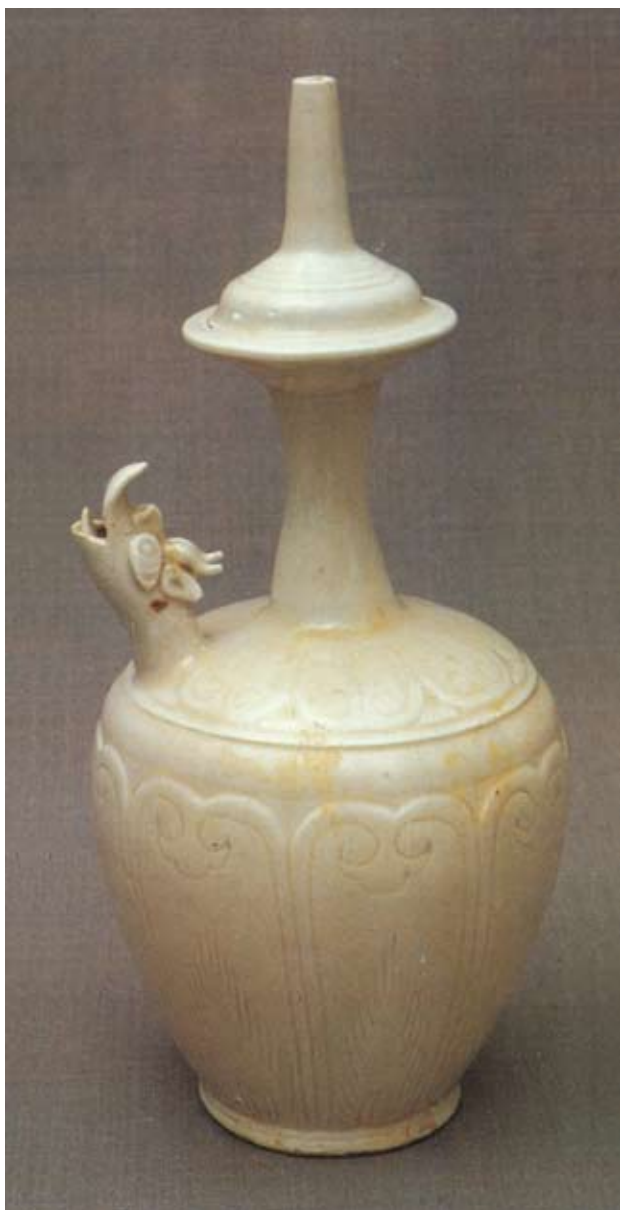
又元代镇窑也仿宋定，所见多无片纹，釉质胶着，色卵白，印花圆凸生动，惜常有窑灰落釉面上，推其“洁白不疵”者，当可选为官用。今将此种多归于“枢府釉器”。

又宋代龙泉系器物，亦或开片有类牛毛纹、蟹爪纹，尤其“龙泉官”之釉泽、

片纹，有的与官窑几乎无差别，然梅子青“章龙泉”却以无纹见佳。《博物要览》：“龙泉窑妙者与官、哥争艳，但少纹片紫骨耳。”复《增补古今瓷器源流考》引《唐氏肆考》：“古龙泉瓷色甚葱翠，妙者可与官、哥争艳，但少纹片。”后代仿宋龙泉多取其釉色，舍其纹片，《匋雅》：“雍正所仿龙泉皆无纹者也。”乾隆也如此。

但见近年仿古瓷常滥用开片，并于纹路中染以脏黑，令外行见即以为旧物。须知古作者并非唯片纹是美也。

下图：北定净瓶釉泽胶着无片纹。

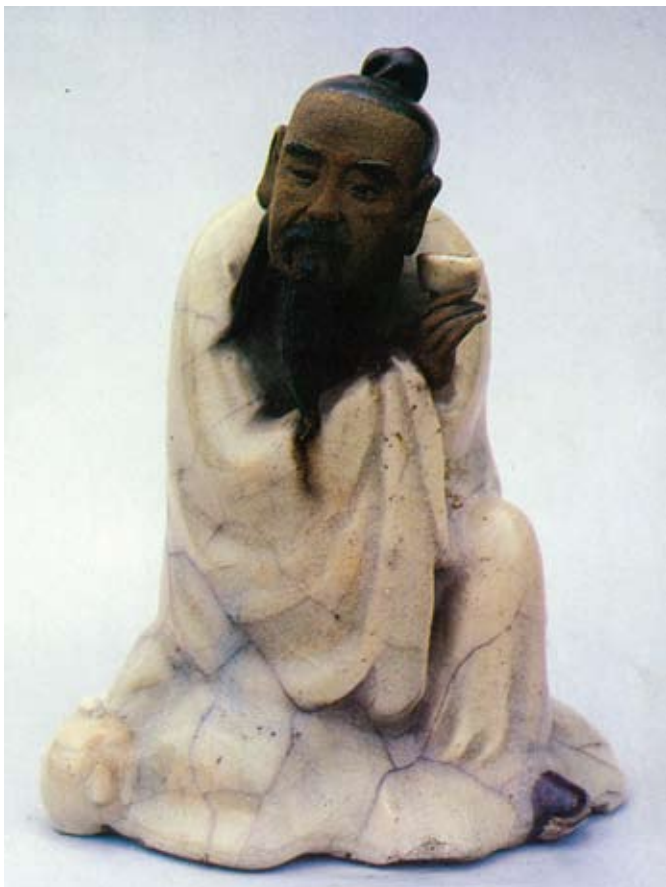


下图：北宋定窑盃及元龙泉兽面鬲炉都无纹光润。



下图：南宋龙泉笋瓶不饰开片。





## 228 明代镇窑、吉窑开片 续美宋瓷

元季窑艺尚青花，明代又及五彩等，以至片纹装饰隐消；虽如此，仍有践迹者。《饮流斋说瓷》：“满身细碎纹片，实则明仿弟窑之品也。”又《江西大志·陶书》言当时风气：“有数盂而值一金者，他诸花草人物禽兽山水屏、瓶、盆盂之类，不可胜计，而费辄数金。如碎器与金色瓮盘，又或十余金，当中家之产。”由知晚明时仿宋开片瓷（即“碎器”）名贵。

另晚明吉州窑烧造青花器带开片，以为别致，《景德镇陶录》云吉安永和窑：“亦有碎纹素地加青花者。”吉窑碎纹器源自宋代，《景德镇陶录》引唐氏《肆考》：“吉

州宋末有碎器亦佳，今世俗讹呼哥窑，其实假哥窑；虽有碎纹，不同鱼子，且不能得铁足，若铁足则不能有声，惟呼碎器为称。”

明代吉窑开片青花器，釉色含米黄，绘青花处填白粉作底，故釉下青花凸出，鉴家视此为特徵。然近年仿造忽多：其状釉面浊；做旧失光；片纹多染枯黄色；青花淡浮，彩绘处却也填粉底而凸起。更其器型、纹饰走样，细心分辨，即见与真品大相迥庭。

上图：清代石湾窑陆羽品茗像，也见其善为片纹。又清代咸丰官窑仿哥釉琮瓶。



## 229 清代有煨瓷、哥釉等为继响

至前清另创一种开片青花器，煨瓷是也。《增补古今瓷器源流考》说：“煨瓷，亦称为软坯瓷，作于康熙之末而盛于雍乾。其制不用白泥，而以灰质代之，故轻甚。有开片，纹细如丝。瓷为青花或纯白色，偶有五彩者。煨瓷即俗所称浆胎。”又《饮流斋说瓷》：“开片青花而瓷色发黄者，统称浆胎，沪人谓之煨瓷；开大片而瓷色发红者，厂人谓之格瓷。”

康熙朝还有哥釉青花一种，胎坚硬细致，又与煨瓷之浆胎非类。彼片纹显米黄或米灰色，片状美观，交错曲折有致，略具宋哥遗意。《匋雅》：“浆胎所开之片为细片，仿哥所开之片为粗片”，后者当包括哥釉青花。

康朝哥釉器口沿涂有粉白釉或黄釉，器足

或露胎见火石红；此口足两处亦为甄别依据。

上述两种前清开片青花瓷，清末及民国尝贗造纷纷，其与真迹相形，风致皆去矣，即片纹也已大失雅态。故反复揣摩真品，领略其艺造风范，培养正宗印象，仍乃援疑质理之本。

道光二年《广东通志》：“石湾去佛山廿余里，……（产品）形制古朴，有百圾碎者，在江西窑之上。”此言非出撰者乡曲之私也，晚清时镇窑衰痿，碎器乏善可陈。

新《中国陶瓷史》：“清代孔雀绿釉面密布鱼子纹状小开片”，则色釉开片之特种。

上下图：乾窑仿哥笔山，比较宋官窑瓣口洗开片。



## 230 刷纹兔纹蚯蚓纹皆非片纹

古人指称瓷品曰纹者，非特片纹而已，其名称相类而实质不同，而易生混淆者，比比焉，如“刷纹”即其一。明田艺蘅《留青日札》：“有竹丝刷纹者曰北定”。又《景德镇陶录》引《唐氏肆考》：“古定器以政和宣和间窑为最好，色有竹丝刷纹。”此间“色”指釉色，意即釉面具刷纹。北定之壶、瓶、罐等琢器釉面，或见刷纹特徵，推想是因当时用猪鬃笔之类刷釉故。

南定当以羊毛笔刷釉，虽亦见刷痕，却不留竹丝迹。《景德镇陶录》：“旧法，长方棱角者，用毛笔塌釉，弊每失于不匀。”

余意硬丝刷应是北宋北方窑口习用之工具，因汝窑盘碟也偶见有“竹丝刷纹”。然而此纹非彼纹，盖北定有竹丝刷纹而不开片纹，南定或开片纹，然刷釉不留竹丝纹，迥然有别。

北定之竹丝刷纹又有论者解为胎体具细密修整纹，窃意不妥，因修整纹遍见于历代多处窑口之製品，故无谓某窑特徵。

另有些窑变迹象，古人也称纹，自是出雅人趣致，然与开片不相关。如宋代蔡襄《茶录》：“茶色白，宜黑盏，建安所造者，紺黑，纹如兔毫。”又如《留青日札》云钧窑：“稍具诸色，光彩太露，有兔毛纹、火焰青。”又如《饮流斋说瓷》：“星点痕稍长，其光闪烁不定者，谓之蝗股纹，又谓之蚱蜢腿，又谓之蜻蜓翅。”又如《匋雅》：“均窑笔洗紫萐弥望，中作曲蟻走泥纹”等，都在其例。

兔纹又叫兔毫，实指窑变釉中现垂直细丝，排聚若兔毫笔。蝗股纹则较兔纹稍长且稀疏。而曲蟻走泥纹即为宋钧所具之

蚯蚓走泥印，因缩釉等原因形成，其见于器壁者隐，见于器底者显著。蚯蚓走泥印还可见于哥窑、官窑、龙泉等宋瓷。此几种窑变“纹”，美观有趣，都可宝爱，复为鉴识依据，然与开片之纹毕竟风马牛不相及。

（近年有见仿蚯蚓走泥纹酷肖，推其法是先烧成釉面粗裂；再二次上釉填充裂纹烧出）。

下图：具蚯蚓走泥纹与紫口特徵的宋钧器局部两种。



### 231 冷纹爪纹警纹都是窑疵

“纹”之所称，更有指窑疵者，如《匋雅》曰：“瓷器之有裂纹者，未出窑为窑缝，出窑后则为冲口。……惊纹多在盃之内层，而外层曾未穿透，细审盃边亦复无所觉察，又谓之冷纹，与冲口迥不相同，其曲折有致者，可以目为开片。”

又《饮流斋说瓷》：“有小疵而不掩大醇者，曰窑缝，曰冷纹，曰警纹，曰爪纹。窑缝者，谓坯质偶松，为火力所迫，土浆微坼，厥有短缝。冷纹者，谓器皿出窑之顷，风力偶侵，一线微裂，不致透及他面。警纹者，谓瓷质极薄，偶缘警触，内坼微痕，表面却无伤损。爪纹者，谓器有裂痕，略如爪状，或由沸水所注，或由窑风所侵，是数者皆疵類极微，无伤大体者也。”

复郭葆昌《瓷器概说》言纹疵：“冷纹短而密，出窑即现。绉纹长而疏，历久乃显。皆冷热相激使然也。各窑配製色釉，其法不尽相同，故器纹亦形态各异，后人乃专据此以识特徵”云。

下图：宋钧窑如意枕枕面见爪纹，及右图：口沿见惊纹之宋官窑器局部。



## 十七章 釉表抉微益奥鉴

古陶瓷识鉴讲义·表微编

陆建初 著

### 232 鉴宋瓷可借助气泡

古瓷表微辨识，若索隐于釉面，则质感、片纹之余，并可印证釉层微迹如气泡、坠积、火气等，此乃一物之面面观，可使分析详尽；然后诸项综合，令甄别有据更利于定夺。

釉层抉微，气泡其一也。《简明陶瓷词典》有及于此：“釉泡聚集在制品的口服边缘或棱角处的，俗称水泡边，……为古代瓷器中常有的现象。”而气泡资以鉴辨，当以宋瓷为较早对象。再先如晋越窑青瓷，施“石灰釉”，观感常如脂膏凝结，尚不论气泡。及晚唐五代，瓷艺渐演进为润泽灵丽的釉面，越窑“秘色”已有气泡可观；再至宋代，汝、官、哥、钧、龙泉等施“石灰碱釉”，烧成可如美玉莹润；亦因此时青器的釉层更加丰厚，且含气泡显著，以致折散光线，使釉色含蓄而弥漫，呈象越加柔和活泼。

举若孙瀛洲《谈哥汝二窑》曾云：“哥窑釉质纯粹浓厚，不甚莹澈，釉内气泡如珠隐现，故通称‘聚沫攒珠’。泡沫明显均匀的其釉必灵活润泽。泡沫暗淡或无珠者，其釉必凝结而不润泽，这与釉料的配合和火度过之与不及都有关系。”又说汝窑：“釉质润、坚、细，用放大镜照视，釉中气泡如星斗，有距离地分布在全品上。气泡比官、哥

的大，而明亮如珠。官、哥气泡小，形似聚沫。”孙先生见界广、识力锐，尤善比较细节、洞窥奥妙，至于探得本源，辨得虚实。其宋瓷气泡之论说，即称范例，后学以此法借照于明瓷，犹见永乐瓷器釉层，气泡大小不匀，而宣德窑略同于此；至成化窑釉质细腻，气泡便小而密集，分布亦均匀整齐，等等。

下图：宋代青白瓷釉泽灵丽活泼者，与气泡不无关系。参见右图：宋代北方青瓷盃及南方青瓷洗都莹润釉面而含气泡。







下图：宋钧窑出戟尊，为大器而釉稠少  
气泡，不如小器之釉面浏亮，而其观感胜在  
壮伟质实。



### 233 聚沫、朦釉较多见诸明清器窑

釉层气泡以往也称泡沫，密布时又称聚沫，俗喻唾沫。《甸雅》：“豆青三孔小瓶，乾隆六字款，口颇侈而大，釉汁粒粒如细珠，所谓唾沫星者也。”乾隆豆青釉，是追拟宋龙泉，釉层多气泡，但釉质终不及宋器之坚实敦厚又兼浏亮。故《甸雅》曰：“釉汁之美者曰水眼（略同于泡沫），其次曰棕眼、曰桔眼，若唾沫星，又其次也。”

瓷器凝釉、屯釉处若泡沫密集，可呈雾蒙状，谓之朦釉。朦釉时或见于宣德青花器口沿下，故鉴别宣窑有依此。孙瀛洲又曾说到成化器底有“字沉雲濛浅褐边”迹象，事有相似。

耿宝昌亦有言：“成化时青花瓷器独辟蹊径，以淡雅，沉静色调行于天下。但往往因釉质肥厚、青花色淡，而有雲遮雾障若隐若现的现象”，此亦迹近朦釉者，事见《明清瓷器鉴定》。该书又及清代仿宣德青花有谓：“（明）玉壶春瓶，康熙、雍正、乾隆都有仿品，所绘纹饰见有三友图、竹石芭蕉、析枝果、缠枝莲、花鸟等。康熙仿品在细致和精美上，不如雍正仿品，大多为胎轻，釉质松软，釉面朦釉不平。”



朦釉非唯宣成，乃历朝都有见类似迹象，不过清代施釉更匀称，朦釉不甚显著而已。

下图：宣窑器内口沿见有朦釉；又见万历窑烛台下部釉厚处有聚沫。





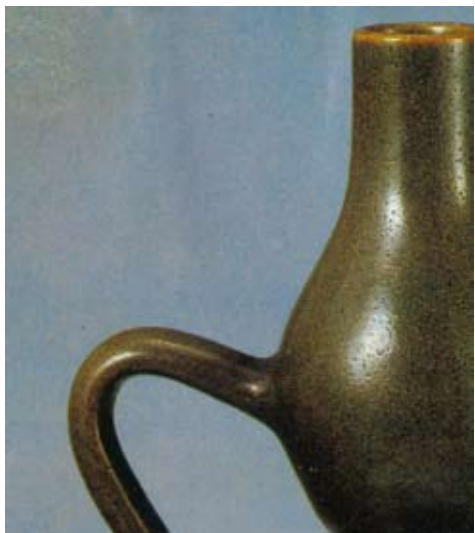
### 234 棕眼、水眼也供考比

釉表的气泡于窑火中穿破，可呈深浅不同小凹点，习惯呼棕眼、针眼。如棕眼与桔皮波纹相伴的，或见于宣窑青花器，故论宣瓷有及桔皮棕眼，前章业已详此。另如清代雍正的青花瓷，也多此微。

唯棕眼与桔皮两者，不必在在相兼，显棕眼之釉面，也可平伏不呈桔皮。至如康熙青花，釉层多硬亮平滑，一般不以桔皮棕眼为说，然因窑火而至釉质差异，康熙产瓷也偶见明显棕眼的。

桔皮棕眼称呼，令人联想真桔表皮的起皱及气孔，而清代单色釉中确有酷似之作：“深绿之有棕眼者，谓之新桔，桔之未黄者也。”语见《匋雅》。当时豇豆红釉，经窑变间有发绿苔、起皱而带棕眼的；少数烧成全绿，釉表更一如枝头未熟青桔，小品趣味尔耳。

另外气泡在釉表，又有未穿透的，可称水眼，陈浏《匋雅》形容钧窑有“棕眼含水”即是。此皆俗语相沿可供考比者，而要紧在于器表之微观形态的辨异。



左图：清代乾窑一色釉器表面常见微小凹点；而上图珐瑯彩器釉表净洁光莹。

### 235 汗漫、滴珠关联泡沫

釉中泡沫若与窑变、结晶现象并呈，也奇异可观，如在宋钧窑有“汗漫”，在黑盏有滴珠、铁锈花等等。

《甸雅》：“宋均之紫汗漫全体，仿均之紫自成片段。”所谓汗漫，即气泡含窑变颜色，而密布叠见而弥漫釉面。此宋钧绝技，呈象昭昭，后世仿作均不足为继响。至于“自成片断”，乃釉药涂成，遂无关乎泡沫。

又《甸雅》云：“建窑，出福建泉州府德化县。……盃盏多是撇口，色黑滋润，有黄兔斑，滴珠大者真，体厚者多，少见薄者。”滴珠，是指气泡熔散并现金属光泽之状。

滴珠泡若流散变形，又可成兔毫斑。

若《饮流斋说瓷》又有称：“紫黑之釉满现星点，其光莹亮如铁者，谓之铁锈花。”则应是指窑变滴珠细密，并呈铁褐色者。

诸如上类，都有关泡沫，殊相而一理。

“铁锈花”也用以称北方黑釉器点缀的铁锈色斑纹，不属窑变。

另清代粉彩中，或见釉面有散布微小黑星点的，称荞麦地，是炉灰痕迹而非泡沫。《甸雅》又说：“白瓷釉汁中满含最细之墨点而凹下者最为可贵，命曰犀尘。”此品虽未得睹，然推想也应是炉灰遗迹，号称最可贵，莫非蚌病成珠？姑妄听之耳。是类传言渺悠，偶见文籍，不得实，亦不必稽也。

下图：宋钧花盆托釉面的气泡流散状。



## 236 屯釉玩赏数宋瓷

宋瓷釉厚，多气泡之外，又常见釉层坠积。坠积呈象每异，其名目有谓屯釉、蜡泪、泪痕、垂漆等；又由此引出紫口、灯草边等，都宜玩味。

屯釉，每见之宋代哥窑、龙泉窑出品，其釉肥，盘盂外口沿下辄见坠釉屯为一圈，生动又少露声色，至雅。宋黄庭坚《跋湘帖群公书》：“李西台出群拔翠，肥而不剩肉，如世间美女，丰肌而神气清秀者也。”宋瓷真品釉面即与之异曲同工，丰肌而清秀；今见仿龙泉之垂釉，每如赘肉取憎耳。

大略龙泉釉汁较哥窑釉汁稍许欠稠，故屯釉位置便略低些。然若龙泉盘盂作菊瓣、莲瓣状者，器壁凹凸间，屯釉又隐约些。又宋官窑，釉甚膩凝，屯釉即约减而薄披。若汝窑施釉不甚厚，釉质致密，屯釉痕迹便少泯而微涵。

宋人好平淡，不尚奇峭，凡艺造常于不经意、不显眼处见情致。至元明，宋之窑艺渐湮，瓷品屯釉器沿的情状于是消隐。

如景德镇窑，明清都有仿製宋哥窑及龙泉、官、汝诸窑器品，但少见口沿屯釉。

故屯釉是辩证宋器的关节之一。《明清瓷器鉴定》云清代：“仿官釉器虽然庶几乱真，但仍有本时代可辨的特徵：釉面不及真器肥厚匀净，也无官窑那种器口釉薄，下行渐囤厚釉一环的特点。”

格以窑艺原理，屯釉相关釉料熔融，故凡宋器欠烧者，屯釉不显；过烧者则屯釉位置下移。种种变相难尽形容。

下图：宋官窑及宋龙泉器口沿见屯釉。



## 237 泪痕以隐为贵

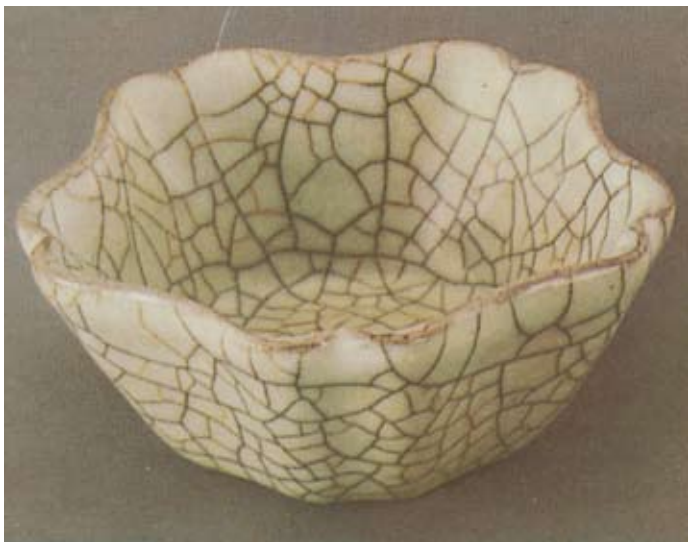
古器釉面又时见坠痕如垂泪，显露者曰蜡泪，隐约者曰泪痕。

蜡泪可见于原始青瓷（釉陶）、晋青瓷等。早期青瓷施石灰釉，釉汁于高温熔融时易流淌，烧出便间见带蜡泪痕。

至宋窑所施石灰碱釉较稠，出窑便易呈屯釉状；然而熔融时也可发生淌釉痕迹，另称“泪痕”，较“蜡泪”稍隐。

《匋雅》曰：“歪泽垂直下者谓之泪痕，蟠屈粗拙者曰蚯蚓走泥印。”又说：“蚯蚓走泥之直下者又谓之泪痕。”此皆宋瓷之形容也，典型数钧窑。钧窑蚯蚓走泥痕，见于器底或粗拙；而见于器壁时甚隐约，仿佛涕痕在粉妆。

复如文震亨《长物志》：“定窑以白色而加以泐水如泪痕者佳。”又《南窑笔记》曰定窑：“出北宋定州造者，白泥素釉，有涕泪痕者佳。”诸说大致相沿《格古要

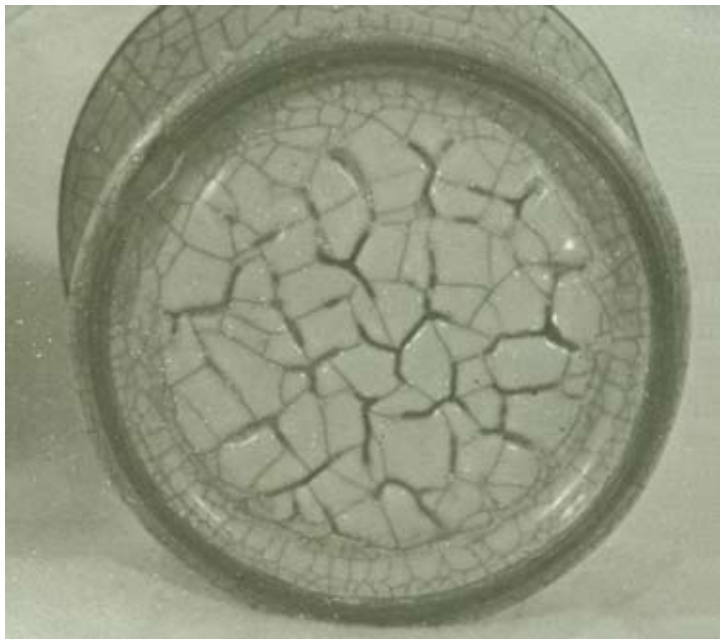


论》：“古定器……外有泪痕者是真。”今所见北定、南定器，都有具泪痕的，且南定者或显著如蜡泪。此情略如《景德镇陶录》所言：“定窑……有南定器、北定器，多牡丹萱草飞凤花式，……加以泐水有如泪痕者佳。”

后来元代青白瓷也常沿袭定器式样，且釉面泪痕明显，孙瀛洲《元明清瓷器的鉴定》便言此甚切：“釉色以白中闪青者居多数，俗称青白釉，或枢府釉。元代大体上是早期的釉色青白，而后期的则较白，两者均有垂釉如泪痕，呈淡青或灰绿色。”

宋瓷泪痕往往隐约，人多不之悟，反而贻作夸张垂泪至于抢眼，人辄信为真，呜呼！正亦外行看热闹，内行看门道。

左图：宋官窑器底也有见粗拙“蚯蚓走泥”者，及上图宋官窑小洗釉面肥腻匀净者。



### 238 垂漆近似屯釉

坠釉除引至屯积与泪痕，又至垂漆，呈片块凝结状。如宋建窑茶盏釉厚，外壁黑釉施及腰下，每垂如浓漆。并宋钧、宋汝时或也有见，但形状不及建窑黑釉的厚重。

垂漆由片块扩充至周圈时，又近似屯凝。如《匋雅》所形容：“宣德祭红色匀而釉厚，光彩动人，底足之釉垂垂如漆，所谓大红宝石釉也”即是，宣窑祭红底足垂釉往往呈半圈，乃至整圈，仿佛屯釉。

宋瓷屯釉多见之口沿，明瓷垂釉有见于器足，是为常态。

下图：晚唐邢窑茶碾施釉厚腻，有凝屯感觉。又右图宋片纹琮式瓶亦如。







### 239 紫口临鉴宜应变实际

宋代钧、官、哥窑的紫口，究其成因，也在于坠釉：“紫口乃器口上仰，釉水下流，比周身较浅，故口露紫痕。此何足贵，惟尚铁足，以他处之土咸不及此也。”语出《博物要览》。

然紫口铁足更多相提并誉：“哥哥窑，旧哥哥窑出，色青，浓淡不一，亦有铁足紫口。”语出《格古要论》。

宋器紫口越显，屯釉也往往越著。后仿者，故作紫口容易，却难得紫口与屯釉两相照应。近来见仿宋器有用复烧法刻意造成口沿屯釉，仍露马迹。

于紫口之引喻，尝不可拘泥，真宋器口沿未必十足赤紫，而见有浅黑、灰青、灰褐或棕黄色（若乌泥胎，则必见紫口）。新《中国陶瓷史》言宋龙泉：“‘朱砂底’和‘紫口铁足’都是由于胎内含有较多的铁质并在烧成后期受到二次氧化所致。”

宋青器釉汁及胎泥含氧化铁份多些（因掺有富含氧化铁之紫金土之类），若烧窑时还原焰强，则釉色稍青而胎色稍浅，紫口便隐。因胎骨之紫，是铁份的氧化呈色；正与

釉面之青，为铁份之还原呈色相反。理虽如此，唯窑焰变化实难捉摸，胎土成份也每有差异，是以胎、釉呈色对应现象并无定格。

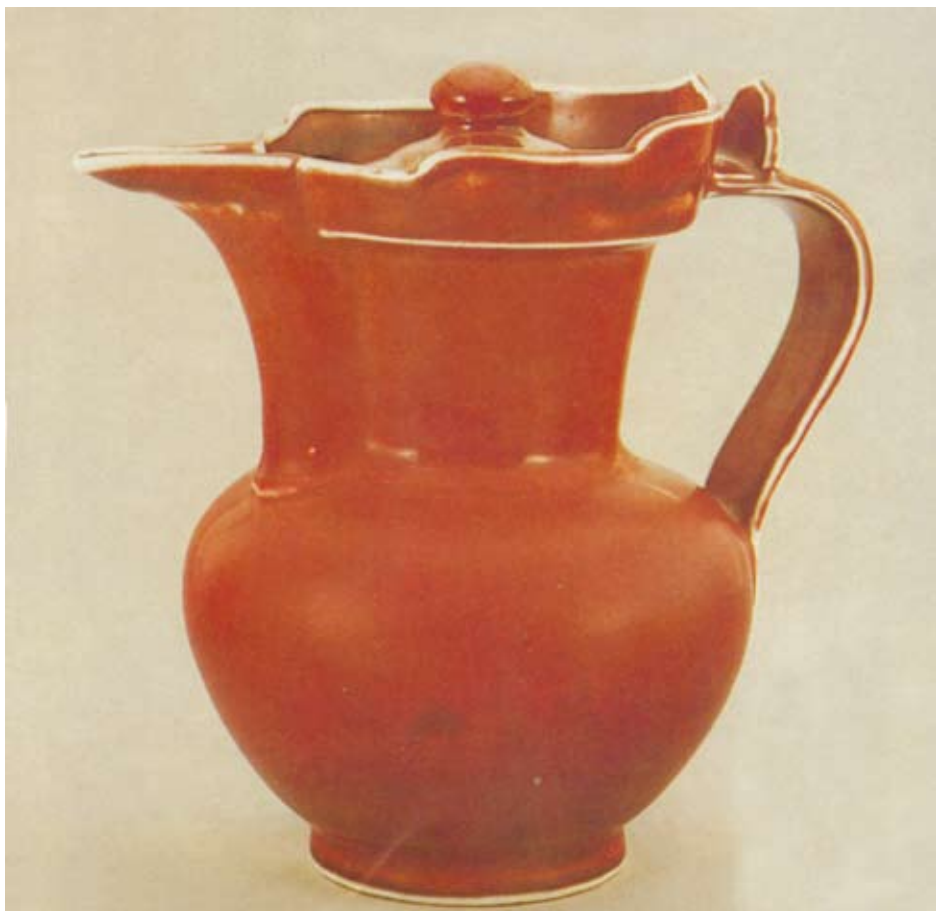
《古铜瓷器考》：“按兄弟二窑其色皆青，浓淡不一，足皆铁色，亦浓淡不一。”是谈言微中。

又吴騫《阳羨名陶录》有语也供参考，其云：“石黄泥出赵庄山，即未触风日之石骨也，陶之乃变朱砂色。天青泥出蠡墅，陶之变黯肝色；又其夹支有梨皮泥，陶现冻梨色；澹红泥陶现松花色，浅黄泥陶现豆碧色，密口泥陶现轻赭色、梨色；和白沙陶现澹墨色。山灵媵络陶冶变化尚露种种光怪云。”此虽言紫沙陶冶，唯配土烧瓷之理正如，遂知紫口铁足原是形容概括之辞，洵无须斤斤辩。

真器有紫口而无铁足，或有铁足而无紫口，例在多半；一丝不苟紫口铁足，反可疑。还见明代仿宋，紫口常显著于宋瓷。及至明清景德镇窑仿宋，大多为白胎，却“铁足”兼具，是抹以色料烧成。

紫口鉴临，运法之妙、应变异方，存乎其人矣。

上图：宋官窑盆的铁足。



## 240 镇窑色釉器或具灯草口

宋瓷因坠釉而引出紫口，明代镇瓷用白胎，故器口脱釉处呈白色，别呼灯草边。明官窑祭红、祭蓝一类单色釉器，乃具此相。

若清代郎窑追拟明祭，新《中国陶瓷史》便言其：“口沿处因釉层较薄，铜分在高温下容易挥发氧化，因此出现轮状白线，称之为灯草边。”

郎窑灯草边下缘不齐截，而雍正单色釉器之灯草口，最以截然齐整称佳。《饮流斋说瓷》：“青红各器，其口际有白釉一线，形若灯草。底足之处又必有圈线一围，二者皆名曰灯草边。以质极滑，线极齐者为贵。市人所谓规矩者也。彼伪製之品，往往不能规矩。赏鉴家每于此辨别之”，所言规矩者

比之雍窑尤切，是可并美前朝之宣、成。

灯草边初见于明永乐、宣德祭红器，清代郎窑红釉特意仿永宣祭红，遂使后人于两者的口际分辨常有异辞，孙瀛洲《瓷器辨伪举例》于是针对此情，说永宣红釉器：

“口釉不淌，底釉不坠，釉尽处为淡青或青灰等色，口沿处有纯白釉边一周，俗称灯草口。”而于郎红另有“脱口、垂足、郎不流”之说，可谓辨破秋毫。盖郎红脱口不如明祭灯草口整齐细洁雅观，且郎红底足时有垂釉，而不呈白边，乃在在可考。

郎红垂釉大都不漫流过足，故称“郎不流”，此语是相对晚清民国间赝品而言，因此类仿品足底垂釉多漫流无际，甚拙劣。

上图：明代宣窑红釉僧帽壶的灯草边齐截趣致。

## 241 黄釉口、粉釉口与坠釉无关

明、清两代青花器间有烧成黄釉口的，却与坠釉无关，是另用黄釉涂口沿，原来也是搬弄紫口的雅意。



黄釉口、酱釉口做法，先前或见之南定、元青花等，明清相沿成习，民窑又甚于官窑。

清康熙还有粉釉口做法，是以粉质白釉涂器口，似乎是为免器口挂釉不住太露骨子。然粉质釉烧成多破泡，至于弄巧成拙，以后就很少再用。

《明清瓷器鉴定》有言：“器口施加含粉的白釉，为康熙瓷的普遍现象，有的器足亦然；而笔筒、花觚类口沿的一线粉白釉，则往往给人以厚唇凸起或出边之感，此种工艺方法，沿袭至雍正时期。但康熙瓷器口的粉白釉，由于釉质疏松，常造成口沿处的漏釉与破泡，又由于干裂的破泡孔内易于藏垢，而形成器口的片片黄斑。这种现象在康熙民窑器中更为普遍。此外，康熙早期的香炉、筒瓶、梅瓶、胆瓶、花盆、笔筒、盘、碗等器物，口部或露胎无釉，或如晚明、清初那样，在器口施加深浅不一的酱黄色釉。”

左图：清乾窑茶叶末瓶雅具酱釉口。及下左图宋“乌泥官”小洗见紫口（著者藏）；及下右图清初斗彩花觚粉釉口呈破泡者。





玩指南》：“辨别瓷器之新旧，以火光之有无为第一着眼点。任何条件皆合于古瓷，只火光太盛，其为新製不问可知也。故从来作伪者，必以却除火光为最要之手续。按火光即釉面浮光，新瓷明亮异常，年代久远则温润似玉，一见即可分晓也。除却火光之法，手弄盘磨亦可，但为功太慢，作伪者多不取也。最简易之法，即先用浆砣轻轻擦磨，更虑所磨之处存有细痕，复用牛皮胶砣沾油磨之，使之平而润，则与旧者无殊，若只由火光上观之，任何人亦不能辨别其真伪也。”

再如孙瀛洲《元明清瓷器的鉴定》：“新瓷则多具有炯炯刺目的火光。但是有些仿品经过茶煮、浆沱、药浸、土埋的方法加工处理后，也可以将此种火光去净。如用放大镜仔细观察，即能找见破绽和不自然的光泽。”

上下图：清末光绪窑青花盖罐及近代欧式白天鹅摆件，皆经年未远，釉面火气依稀仍在。

## 242 火气难申说然论者众

瓷面表相微迹，泡沫、坠釉可言传，火气却难申说。“火气”取譬，先可徵之明季《博物要览》：“新仿定器，如文王鼎炉，兽面戟耳彝炉，不减宋人制法，可以乱真。若周丹泉初烧为佳，亦须磨去满面火气可玩。”（作者谷应泰，明末清初人，早年嗜博览，晚年著明史。）

乾隆皇帝鉴赏古瓷题诗，也每道“火气溟”、“火气去”云。虽烂熟语词，该事毕竟无他物可比方，须鉴者眼睹心识之。火气之消去，与釉表氧化作用等有关。

鉴瓷而以火气论者甚矣。如赵汝珍《古



## 243 宝光逼人发自内蕴

然历代瓷品中都见釉光甚亮的，又不与火气并论。初如晋青瓷明丽者，釉质紧致硬亮，今依然玻光夺目，十分可爱。后来唐、五代、宋之越窑佳器亦然，唯少见，乃珍品。

《匋雅》：“宣德积红盘两面皆作丹砂色，宝光逼人。”复《饮流斋说瓷》：“宣德祭红光照四座。”愚意此景犹可引袁枚《续诗品·拔翠》语比之：“拔乎其萃，神理超超，布帛菽粟，终逊琼瑶。《折杨》《皇华》，敢望钧韶，请披采衣，飞入丹霄。”唯圣品眩人眼目升降仙境也。

宝光情状见于清三代（康、雍、乾）御窑、官窑器尤多，如孙氏《元明清瓷器的鉴定》又有曰：“一向被妥善保藏的旧瓷，也会不失其崭新的釉光，如康、雍、乾三朝的瓷器，有些从未启封而保存至今，一旦开箱其光泽依然灿烂如新”。唯此类瓷器宝光明亮中又自有含蓄气息，绝非劣制品之火气，刺目不可耐。

《饮流斋说瓷》：“釉之旧者，谓之宝光。釉之新者，谓之浮光，所谓失之毫釐谬以千里者也。”语颇发微，火气确浮亮，不能涵蕴。

孙瀛洲言此或又曰：“旧瓷多有所谓莹光或酥光一类的光泽，这种深

厚温润的釉光是由于年深日久而自然形成的（《元明清瓷器的鉴定》）。”

孙先生乃近现代瓷鉴经验之传薪者，后来如《明清瓷器鉴定》中有些说法，即肇端于孙说。

下图：雍窑斗彩盃宝光玉蕴。又明代珐花器以釉料硬亮见特色。





青器诸种土古，观感也辄端穆闇光，堪称气格高古。

光亮退尽又称“失亮”，参见《饮流斋说瓷》：“但以闇淡无光者谓为历年久远之证，则大不然；彼佳瓷未有无光者，或则曾经入土火气净尽，名曰失亮，则又当辨土锈花之有无矣。”窃谓以失亮形容糟坑土蚀适当，缘其既区别于精陶打

磨表面之“古金铁”般幽光，又较高古器之神气穆然尤觉糙涩。

又按，若失亮之状出于伪为，则土锈土蚀处也定见破绽，两相对证以求，行家惯技也。

上图：新石器时代陶器，气质穆然；又下图商代釉陶四系罐亦发闇然之光。

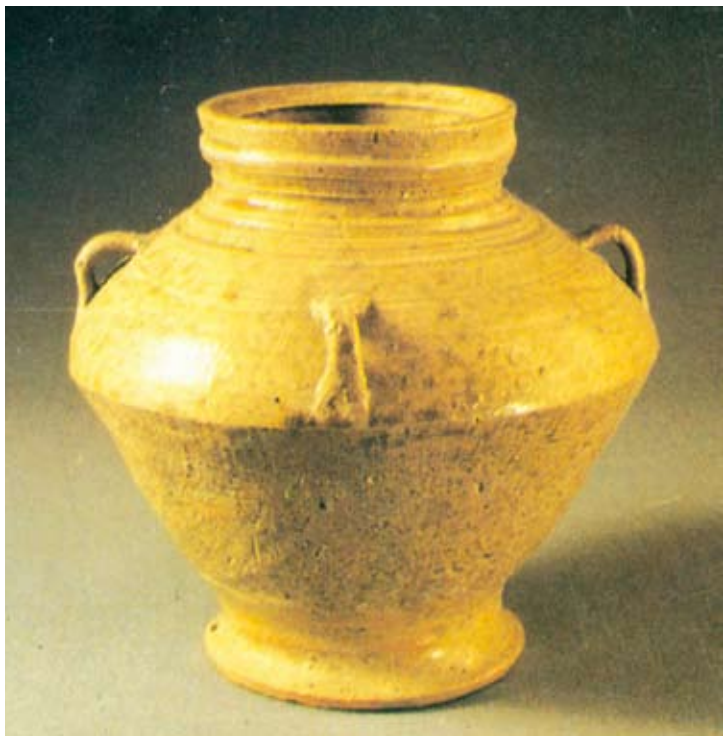
#### 244 鉴陶器也看火气， 但糙涩未必旧造

非但瓷器，陶皿新出也见火色十足，如近年仿製远古彩陶，表面用各式涂料做旧，以掩火气。然涂料一经除去，即见火气如新烧砖瓦。

若古陶器有光，则另具一番风味，《阳羨名陶录》：“壶经用久，涤拭日加，自发闇然之光，入手可鉴。”又说：“今传世者，粟色闇如古金铁。”语皆品玩心得。

远古陶器表面经打磨者，今出土更可见包浆光泽蕴蓄，大致如今日所称“哑光”，乃历数千年养成，亦相通“闇如古金铁”神韵；但出之糟坑的可能失此光泽，故新器做旧，也有用酸或碱蚀去火气摹拟之。逐利生奸，如此而已。

传世精製陶品，练泥有素，气质常静穆泰然，其不同于瓷器釉光的旷明，然略似三代土古之肃穆；如《茗壶图录》鉴心深微，记紫砂传器有“通体气格高古，韵致清绝”，“通体清雅温厚，颇有隐者风度”等语，喻之甚当。而商周釉陶、魏晋



## 245 新瓷巧製可隐浮光

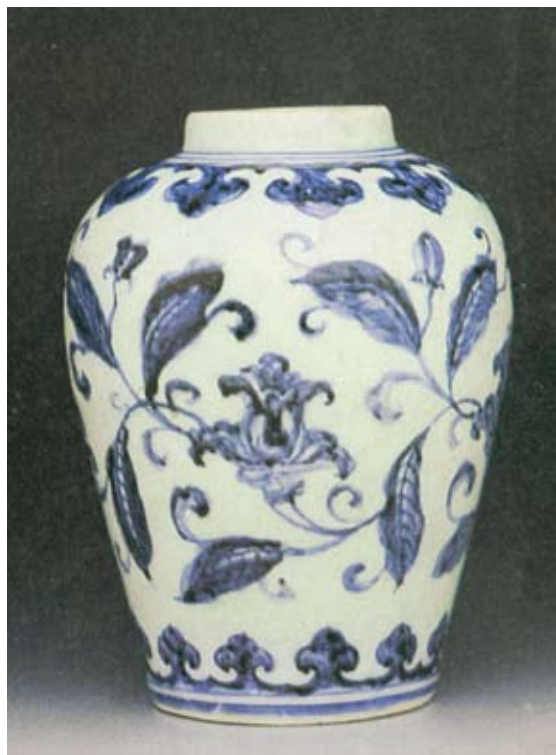
新瓷釉面也有细腻莹润一种，火气相对弱。此例也古已有之：“乙未冬，在杭州时，市哥哥洞窑者一香鼎，质细虽新，其色莹润如旧造，识者犹疑之。”语出《至正直记》。又《饮流斋说瓷》：“有一种新製之瓷，异常精细，不但毫无浮光，且能发生宝光。”守白先生所云自是清末民国间事。

仿古瓷器除去火气，以往用砣磨、药浸等法，近年则多见用无光釉，尤惑眼目。其原理如《简明陶瓷词典》：“无光釉製作方法有三种，一为降低烧成温度，使之不完全熔融，而在表面形成桔皮纹、皱纹或丝状花

纹。二为增加乳浊剂，如二氧化钛，二氧化铝，氧化镁等，降低硅的含量，也可製成。三……用稀氢氟酸处理，即在酸中浸蚀，使其失去光泽。”

故瓷器有火气的必为新出，无火气的未必旧造，错综复杂，藏家慎之；通鉴之妙，存乎一心。《明儒学案》引夏东岩：“耳之聪止于数百步外，目之明止于数十里外，惟心之思则入于无间，虽千里之外与数千万年之上，一举念即在此。”是心识必胜于目识也。

下图：新仿明青花鸳鸯纹罐釉面失亮，似乎旧貌；对照宣德青花缠枝纹小罐真品。



## 246 清高宗观火气不失奥鉴

乾隆皇帝有御製咏瓷诗一九九首，诗中“火气”一词便常见遣使，且每与葆光、玉润对比。如《宋瓷胆瓶》有“芝为华彩玉为肌，火气全无古气披”句；《咏宋瓷枕》有“通身辞火气，彻体蕴精神”句；《猗食盆》有“官窑莫辨宋还唐，火气都无有葆光”句；《咏官窑双耳瓶》有“秘色陶修内，沈沈火气冥”句；《题宋官窑瓶》有“火气全消泯，釉光益润滋”句；《咏官窑瓶》有“消沉火气葆幽光，清供簪宜称物芳”句；《咏官窑双耳壶》有“有冰纹缕缕，无火气冥冥”句；《咏官窑笔筒》有“火气全消文气蔚，今人如挹古人芳”句；《咏哥窑炉》有“淡然消火气，穆若葆神情”句；《咏定窑瓶》有“素瓶一握穆而淳，火气全消神气匀”句；《咏定窑瓷枕》有“铅气火气净且沦，粹然古貌如道人”

句；《咏定窑娃娃枕》有“阅古无火气，葆光有玉英”句；等等不厌反复，然皆有感而发。

若钱锺书深恶乾隆诗作，尝曰：“兼酸与腐，极以文为诗之丑态者，为清高宗之六集。”（见钱文《王安石用韩愈诗》）。又曰：“清高宗亦以文为诗，语助拖沓，令人作呕。”（见钱文《钱载诗》）。唯文人尚不知高宗玩古称大行家，鉴奥有得发而为言，昵古之士却大可体味借益。

下图：金代黑釉剔花罐葆光内蕴之状，并见出土金代彩绘瓷胎佛像失亮之状。







## 247 心鉴神遇乃哲士达境

乾隆帝于御窑新造及内廷旧藏寓目既博，潜玩日久，其火气、葆光之分别遂自顿悟神会，博识深赏即此谓也。此理合观《庄子》载庖丁对文惠君言愈明：“始臣之解牛之时，所见无非全牛者。三年之后，未尝见全牛也。方今之时，臣以神遇而不以目视。”而臻此境界亦毕竟多年操刀耳。

学瓷而未经长年揣摩体验，欲辨釉光而解以皮相则失之矣；疑惑宝器光采为伪，却视做旧失亮是真，亦往往矣。唯智者既已实践积累，又兼慧心圆通，于是得道，触目即

生分辨，方谓“神遇”之。

上述能力，西贤曾主张以“审美教育”启导、培养之，并以为情感、理性二者都赖以教育得提高。如德人席勒《审美教育书简》：“文化教育……要实现的第一个任务，就是培养情感的功能；第二个任务，就要培养理性的功能。”

然宋儒以为万物皆备于我，我心与万物同构，故万物可知。而心智犹缘主体自启，如掘井汲水。甚是。王阳明心学承此。

上图：北齐黄釉绿彩莲瓣纹四系陶罐，宜美赏，而行家一见便知确然古物。

## 十八章 底足殊观推真伪

古陶瓷识鉴讲义·表徵编

陆建初 著

### 248 胎质异性见于足底

陶瓷製胎，用料不同，这相关地方矿产、器物功用、及造作时艺，故鉴家定浮辨虚，从来重视由底足察看胎骨。

《饮流斋说瓷》就鉴定而说胎质：“欲识瓷之美恶，必先辨胎。胎有数种，有瓷胎，有浆胎，有石胎，有铁胎。瓷胎者，碾石为粉（按指风化石，加工成粉末状可称瓷土），研之使用，以成坯胎者也。凡普通之瓷器均属之。浆胎者，撷瓷粉之精液，澄

之使清，融成泥浆，以成坯胎，凡极轻而薄之器属之。缸胎亦名瓦胎，谓胎质粗如瓦器也，凡凝重粗厚之器属之。石胎非真石也，质凝重而坚，略似大理石琢成之器物焉。康熙有石胎三彩是已。铁胎非真铁也，瓷质近黑，有如铁色（按实际是用“乌泥”或掺和紫金土为胎，因含铁量高烧出呈乌紫，多见于宋器），其胎之厚薄轻重亦不一致也。”此说于胎质分类，约而能概，颇宜比照。

下图：辽代北方白釉器的胎质稍粗。





## 249 铁胎不论深浅色， 可辨以配土、烧结工艺

所谓铁胎，向为宋瓷之鉴助。宋代官、哥、钧、龙泉诸窑，底足有呈紫灰等色，兼且烧结正好，质感较坚，即喻为铁足，前章已有所及。若清高宗御诗吟钧窑器：“圆匡底用以铜锁，口足原看似铁坚”犹堪举偶。

铁胎称喻，见诸篇籍尚伙，如谢佩禾《金玉琐碎》：“宋瓷多钢沙胎，世称铁胎。苍白而润者，官窑也。蓝带紫色宝石釉者，均窑也。宋时钢胎，为宋均；元时以土沙为胎，为元均。”其钢胎异称，名取通俗而已，不必定有典出，但指其胎质坚致耳；因元钧民用，炼泥、配土、烧结逊于宋，故又指以“土沙为胎”。

宋瓷底胎不仅仅赤铁色、青钢色，若不掺和紫泥乌泥之类，也可呈“苍白”。参看孙瀛洲《谈哥汝二窑》：“哥窑采用瓷土

淘炼细坚，因土非一种，故色也不一。我见到的有沉香色、浅白色、杏黄色、深灰色、黑色等胎色。”唯其烧结辄坚，故统称以“铁”，如若不然，亦谓沙胎可也。

事又如新《中国陶瓷史》有云哥窑器：“胎有薄厚之分，其胎质又有瓷胎与沙胎两种，胎色有黑灰、深灰、浅灰、土黄多种色调；釉色也有粉青、月白、油灰、青黄各色。从时间来讲，这里应有早晚之分，从产地说也恐非出于一个瓷窑。”诚具眼人语。

并底胎之“钢”、“沙”还相关烧结适度与否，轻度欠烧（也称生烧），胎可略显沙松，正烧适度则胎骨显坚实。而轻微过烧，脚圈又有见断裂痕的。轻度欠烧、过烧之徵于传世官、哥、龙泉都有见。若烧结更过度，器底可见裂痕，这在南宋官窑传器竟也有见，后来明龙泉大器更难免。

上图：宋官窑盃口沿镶紫铜边者，以承紫口美意。



## 250 清代仿宋 铁胎勘破 有术

后代效仿宋瓷铁骨，巧拙诸异，其中犹以昌南技高。《南窑笔记》：“造观（官）、哥骨子，另有红泥一种，出镇之鸡脚岭白石林者、佳，以滑石代高岭，配合名铁骨泥。”

然景瓷仿宋钧窑等，有用铁骨泥为胎，也有用白胎的：“均红器，古作者土质粗疏微黄，釉色虽俏，究非佳品。今镇陶选用净细白胎土，填范为之，再上

均红釉，故红色衬出愈滋润，所谓玫瑰、海棠、骡肝、马肺等样，皆胜于往古所造。”语见《景瓷镇陶录》，亦一家之见。

上述两种仿钧器，辨之器足胎骨，尤数前者为近似。然景瓷铁骨泥腻滑坚实，相比仍可见分歧。若视宋钧为铁胎，则镇窑铁骨泥所造，质素在乎铁胎、瓷胎之



上图：明龙泉刻花大盘边沿可窥胎色泛白，若宋龙泉胎色灰暗，则导致紫口、灰口为常见。又宋钧三足洗口沿可窥其胎骨色深。

间尔。

若镇窑以白胎土仿钧，又多抹以赭色掩盖胎色，以求铁足之效，细辨终能分晓。

## 251 粉底、滑足、浆胎脉络相承

再譬如浆胎云云，又近乎所谓“粉胎”与“滑底沙足”，三者皆喻胎骨粉沙细腻状也。

宋瓷南定有出之景镇，俏薄甚佳，底胎粉而不散，名为粉定。清程哲《窑器说》：“景德仿者，用青石粉为骨烧造，名为粉定。”

佚名《南窑笔记》载言：“高岭：出浮梁县东乡之高岭山，挖取深坑之土，质如蚌粉，其色素白。”又说：“不（音墩，料块）子性软，高岭性硬，用二种配合成泥。”此种二元配料，于薄胎器拉坯成形亦甚宜，明官窑设景镇，以此配料烧小件瓷器尤精，底足露胎处即视之若沙，摩之则滑，古人遂喻以“滑底沙足”。

宋代南定粉胎至明代滑底沙足，取料、

製作固脉络相接，是皆景镇窑艺，然其间尚有差异，验之足底便晓。大致粉定沙而微涩，不及明瓷精製者细滑。

明代前期官窑器，足底又较后期的显粉沙，如永乐白釉器与嘉靖白釉极易混淆，区别除嘉靖白釉抑见带黄褐、酱黄斑点外，更在永乐底胎平滑有沙，嘉靖则细澄泥浆胎，但足底欠齐截。

至近代仿明瓷，成品或呈“似有沙而实无沙”状，语出《明清瓷器鉴定》：“民国仿品……胎体及底足处理具有现代特徵，底足平齐、发芒，似有沙而实无沙。”

若清代浆胎瓷甚著，乃镇之坯料搅水沉淀，取浮层极细腻之浆液製料、拉坯尔后烧成，观之足底，极粉腻细滑，殊别于通常瓷胎之硬结，则可谓滑底之极至也。

下图：雍窑器足底可窥胎质极细腻，类似者又见清前期养和堂款器足。





## 252 验胎见微、知常识变

镇瓷之粉底、沙足、浆胎诸种，各自形观每多变态，其因由则略如孙瀛洲《元明清瓷器的鉴定》所说：“景德镇同一时代所产的瓷土，也决不止采自一两处产坑，从而有的细腻滑润，有的细而不润，有的甚至相当粗糙。何况胎土配合的成分也是决定胎质的关键，而且由于製作方法和火候不同，胎色又有纯白、微黄、微灰或微青等若干区别。”遂知实际鉴定，仍须知常识变。

又及近现代景德镇仿明清官窑薄胎，其精者，骨子近似真器，竟在毫发之间。即如《匋雅》记载：“近日伪製风行，……粉彩最有揣摩，瓷地洁白，质亦极薄，底沙甚细腻。”现今海外精仿元明清瓷品，也用景德镇出口的含高岭粉瓷泥，烧出胎骨，或滑底沙足庶几相类古作者。是故足底验胎，更须于精微处用心。

另若宋器也有浆胎，非唯铁胎而无他种，且独有香胎异品，见载《饮流斋说

瓷》：“有一种香瓷，能于座间发出香气，恽南田有瓿香馆，即指此也。盖宋瓷製坯胎往往杂以香料，历年既久，异香喷溢，最为珍罕之品。有土胎香者，有泥浆胎香者，有瓷胎香者。浆胎香者较多，瓷胎较少。更有藏香胎，沉香胎等等。”

《匋雅》亦曾有说：“香瓷种类不一，凡泥浆胎骨者发香较多，瓷胎亦偶一有之。”又曰：“香瓷最不易得”云云。

余收藏有一宋瓷青釉刻花盃甚美，初封之铁罐旬日，开罐竟闻异香悠然，气味若沉香，视其底足正乃泥浆胎，固不如明清者腻滑坚实（因烧结度不高），始信寂叟、许公所说不妄。唯其香日久趋淡，乃在常理，但叹可惜

览《匋雅》又载：“武则天从姊子宗楚客造新宅，以文柏为梁，以沉香和红粉为泥壁，满室香气。”抑香瓷源自也。

上图：宋青釉划花盃为香胎者（著者藏）。

## 253 缸胎粗粒取其有骨

浆胎用製小品，大件器物为免烧成时收缩变形，则配胎土须掺粗沙状颗粒，其质以料粒匀净为佳，以利拉坯、修坯时器表能光洁。即如朱琰《陶说》：“造龙缸用馀干婺源土，及石末、坯屑参和为之。……石末出湖田，……以和官土造缸，取其坚也”。

复见《窑器说》：“又有踹泥一种，用做顶大器皿，如缸盆之类，不用澄淘，存其粗渣，以造大器，取其有骨也”。明代嘉靖、万历喜烧大缸大瓶，底胎比盘盂粗涩，所谓缸胎者大致如此。

缸胎之间，也分高下，粗糙疏松的多

属旧时民窑器，或近现代仿古劣品。而守白先生《饮流斋说瓷》中“缸胎瓦质”说，其瓦乃指旧瓦，製精质坚，独不可与今日滥造之砖瓦相提并论；《饮流斋说瓷》又有曰：“缸胎，大半为瓦底，色贵亮、声贵响，”即是注脚。

又胎骨之松、紧，自相关烧结好坏，非唯炼土精粗是论，此理验之古今皆如。新《中国陶瓷史》：“秦和汉代的原始瓷，除一部分烧成温度比较高的产品，胎骨致密，击之铿锵有声，多数胎质疏松。”已见一斑。

下图：明万历窑香炉虽小型也质近缸胎。比较左图道光“慎德堂”盘胎质细洁。





记作壶家徐友泉：  
“晚年恒自叹曰：  
吾之精终不及时之粗。”

紫砂名家製壶复有细、粗沙相掺一法，更见巧思，亦即《阳羨名陶录》所载：“壶之土色自供春而下，及时大彬初年，皆细土澹墨色，上有银沙闪点，迨钢沙和製，谷皱周身，珠粒隐隐，更自夺目。”

紫砂具验胎，视器身已一目了然，有

别于瓷器辨足底。

## 254 小壶钢沙缘无土气

缸胎粗质通常用製大器，而小件辄以细沙、膩浆称，《匋雅》：“乾隆胭脂水酒盃系海棠方式，……底沙绝细腻，亦可贵也。”等等此类尚伙，然也有例外，即紫砂寸玩有特以粗料製作者。

明代许次纾《茶疏》：“往时龚春茶壶，近日时彬所製，大为时人宝惜，盖皆以粗沙製之，正取沙无土气耳。”又吴騫《阳羨名陶录》载吴省钦《论瓷绝句》：“宜兴妙手数龚春，后辈返推时大彬，一种粗沙无土气，竹垆馋煞斗茶人。”由知陶沙用避土气，虽粗粒然精炼，更足品赏，因此还传“钢沙”美名。吴騫《咏时少山名壶》即有句：“想见钢沙百炼精，传衣夜半金沙老。”又参见《阳羨名陶录》

上图：时大彬款紫砂旧壶。下图：宋代北方黑釉罐，胎土在粗细之间，烧结坚致。





## 255 “糯米汁”属之石胎

“钢沙”虽粒粗然坚实，与此对比有“糯米汁”细腻但硬结，则在“石胎”之例。“糯米汁”康熙独有，视之糍结且坚，守白“石胎”之说，当与此有关。

康朝窑艺，最以胎骨坚致、釉面硬亮胜，他窑咸不及。如雍正胎骨已不比康熙，唯以细致腻滑致密另树一帜。而乾隆时望康、雍之尘已然兴叹。故石胎者，止康窑而已。

相关于此《饮流斋说瓷》又曾有曰：“瓷质之地，其变迁亦伙矣。康之与乾、乾之与道，皎然可见者也，同光间之与前数代，亦皎然可见者也。所难者，近年精製之品直逼乾隆，若道光更有过之无及。所不逮者，独康雍耳，此则最易炫人者欤。”

由足底胎骨鉴定断代之术，须博览真迹，而反复比勘，究之微异，而心识目记，方得以练成。既成，功莫大焉。如名窑瓷片，又称培训好材料。



下图：康窑豆青釉花瓣洗器底可见胎骨糍结坚硬，并见清代广东石湾窑瓷塑，其质地坚实但逊之细致。



## 256 足底样式也资勘比

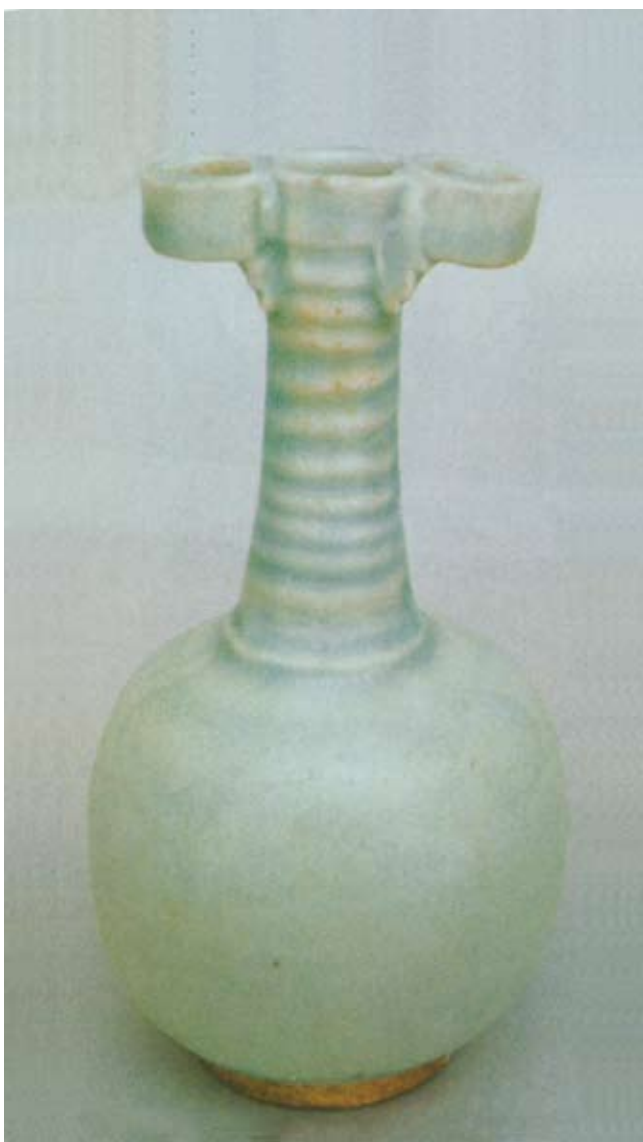
胎质之外，底足样式也惯用于验证陶瓷年代及窑口等。如邃古造陶，有泥饼底，或盘条成型之实平足，及印模所製之袋状足，及粘接的尖高足、高圈足等。上古陶瓷，又曾见魏晋之蹄形足、隋之滴足、唐之环足等名式。远古、高古、上古窑器底足，考古家分类详尽，尚可参阅新《中国陶瓷史》等。

继宋瓷铁足紫口的认识，藏家对元明瓷器足底，辨认更其细心，并以式样为要。《格古要论》：“元朝烧小足印花者，内有枢府字者高，新烧大足素者欠润。”是以足样大小分辨之。《博物要览》说宣德窑：“白茶盏，较坛盏少低，而瓮肚釜底浅足，光莹如玉，……隐隐桔皮纹起。”又以足样深浅印鉴之。而田艺蘅《留青日札》更称显例：“陶器辨足：永乐窑压手盃滑底沙足，

宣窑坛盏釜底浅足，嘉靖窑鱼扁盏慢心圆足。”

先贤目光致曲入微如是，对证遗世珍品，语皆坐实。诸如此类，后文《口足精妙验能工》尚详。

下图：“挖足过肩”的嘉窑器，及宋代青白瓷环耳长颈瓶足圈无釉，挖足也不甚用功。





## 257 器底挂釉之源自及其佐益甄选

由器底挂釉手法及釉面特点佐助瓷选，可与器足辨胎骨、样式二法连类举之，然又别有着眼处。

瓷品圈足内底面上釉，始自唐代，即所谓“釉子底”。此前如晋青瓷（特指三国魏晋南北朝时越窑所产青瓷），底面平卧而稍呈弧面内凹状，多露胎，可察火石红及支烧斑痕；也有些器物底面满釉，但见支块痕。

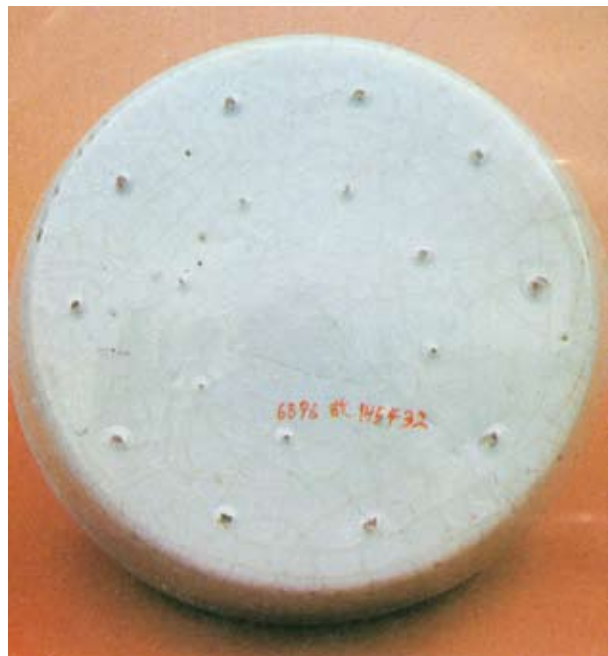
若晋瓷精致小件如蛙盂，器底可不见火石红，推为套叠于其他圆器之内烧成，余意

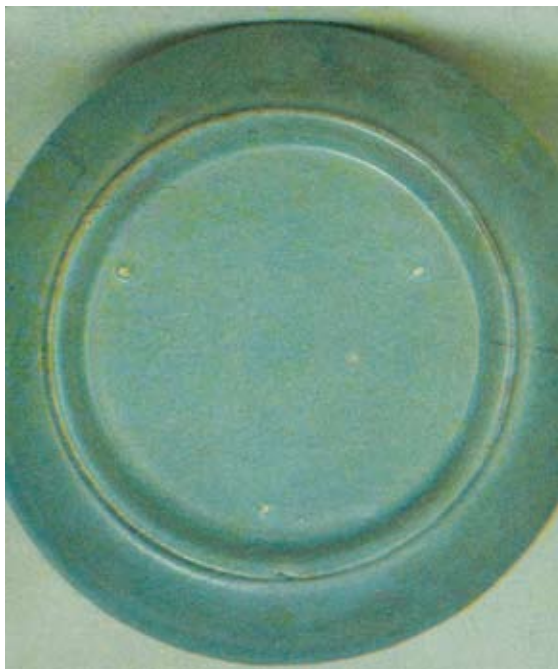
匣钵的发明即受此启发。

晚唐时越窑烧小件器已普遍用匣钵，火石红渐隐。此时器足加工也趋精细，兼及圈足内施釉，两事显然都与匣钵窑艺相关。

由窑址发掘可知，晚唐五代越窑烧製秘色瓷的匣钵甚尔内面涂釉，以保匣内器物不粘尘灰。

上图：明初青花大盘“滑沙底”曾有刷薄釉之特例。下图：北宋北方黄釉器足端施釉并见支块痕，及满釉支烧的南宋官窑洗底部。





## 258 汝官哥钧满釉兼察支痕

五代越窑贡瓷已精于满釉支烧，至宋瓷，裹足支烧数汝窑为最善，官、哥、定、钧亦有之；然五大名窑上釉手法都独到，则此端又必为甄识所引据。

先以宋钧为例：近代有佚名《论磁》手稿一种，今见编入上海科教社版《陶说》，其文曰：“钧窑磁器，……足底釉色如芝麻酱刷之，有支钉（痕）数枚。”言甚确。若清代仿宋钧，器底施釉也或酱色，大都均匀涂满；也有些似真品，见有随意刷痕。

另若宋哥窑、官窑，则器底施釉一如器身之浓厚，唯其缩釉露骨之相时见，便可参此分别于后仿。

宋瓷名器满釉支烧，其上釉手法固宜细审，另支钉痕还须密察。如汝窑的“底有芝麻花细小挣钉”独特，后人拟肖也难。复宋官、哥、钧大部分器皿支烧，支钉痕常较汝瓷大且圆，且边缘常毛糙；至清官窑拟宋，钉痕却呈规矩的小圆，比勘真迹，一见晓然。

南宋官窑也曾用垫圈烧。若新《中国陶瓷史》言南宋官窑：“平底器……里外施满釉，底部用支钉支烧。”又言：“还有一种带圈足的圆洗，圈足宽而浅，露紫黑色胎，用宽垫圈支烧，洗底没有支钉痕。”

当时龙泉窑等器式有仿官瓷，乃用垫饼或支圈烧法，而不甚仿包釉支烧。

上图：汝窑三钉、五钉支烧痕。

## 259 宋代常器底多露胎

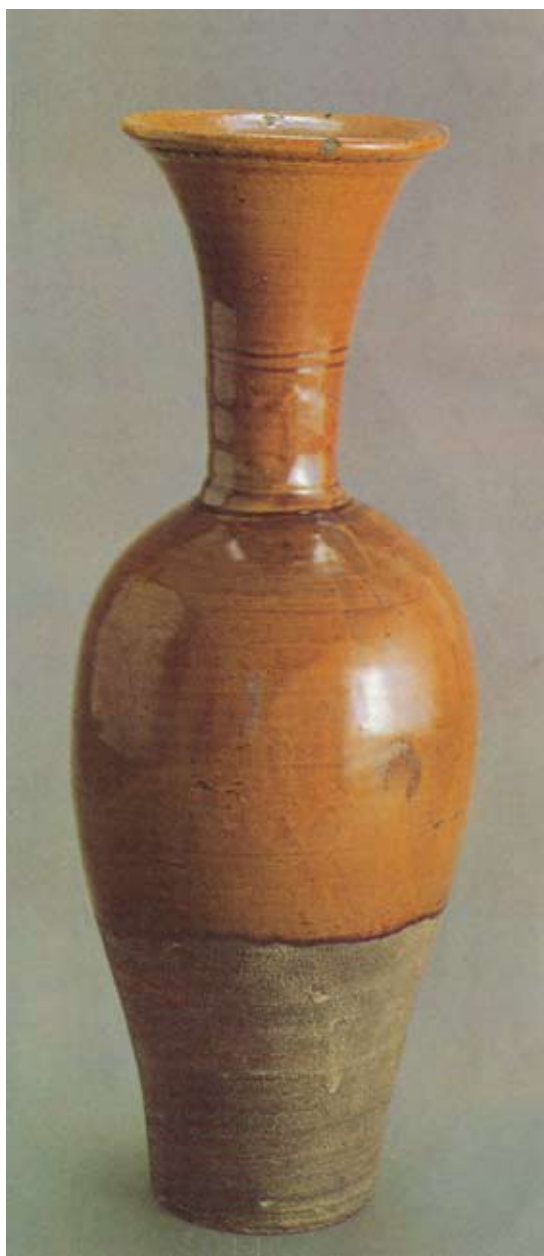
宋代一般民用瓷，足部不认真挂釉，而任器身釉汁流淌圈足外墙，圈足内墙及器底则无釉露胎。

《饮流斋说瓷》：“辨器之底而察新旧，此瓷学家所必要也。宋元器底际率多露胎，明器有款者底必挂釉，而无款露胎者亦不尠”云，所言宋器即指常见之民窑产品。

且宋时粗製器，仍见有自器身下半截就露胎的。《匋雅》就此言曰：“宋元釉汁往往不到底足，其露出瓷骨处皆大块片段，且

多半有釉、半无釉者。”后仿宋器，有见器身为粗坯，器足上釉却已周到，一大可笑。

下图：辽代褐釉鸡冠壶挂釉露足，又黄釉长颈瓶下载无釉。





## 260 火石草底说元瓷

元代佳瓷产自景德镇，当地窑艺习尚又异于宋代诸名窑，而器底以无釉“火石红草底”称殊；另一特点是其圈足外墙多施釉，并常见该处留有指印痕，笔者以为此因当时镇窑工艺，上釉前足底留把以便握持描画青花之技法尚未成熟使然，后文尚有及。

元瓷之火石红草底，数十年来为鉴家熟知惯道，而《陶说》：“陶器出窑，底足可验火法”，可称明于先见。

近人论此，则孙瀛洲善于比较明清瓷以见元器特点，如其曰：“元瓷胎多粗涩而泛火石红色，明、清瓷胎多较洁白细腻而且很少含有杂质，火石红色也减少甚至不见。……试以明代永、宣的沙底器皿而论，

因为选料和淘炼技术较元代精细，虽亦不免含有微量杂质，形成黑褐色的星点，但已少有凹凸不平的缺点，用手抚摸多有温润细腻之感。而明末清初的沙底器皿及后世仿品的胎质则比较粗糙。”

上书又见：“在胎釉方面大体说来，元瓷胎质淘炼得不如明、清瓷细致，因而在沙底处多有沙眼、刷痕和铁质斑点，并在底足、口边与缩釉露胎处呈现火石红色——也或称火石釉。这种特征在明、清粗瓷中也偶然出现”云云，可谓明鉴。

按现今凡仿元青花之类，也每于“草底”故作火石红，然往往过于色浓，则不肖；且常为涂料呈色，又失于自然；唯个别高仿，能做到逼真。

上图：元代青花大盘的“草底”。



## 261 明初沙底贵细白

明初，元瓷“草底”演为永、宣之细沙底、白沙底。《明清瓷器鉴定》言此：“大件器物多为沙底，有名的永乐、宣德大盘，均为质地细腻、光滑温润的白沙底。”并《饮流斋说瓷》语相发明：“沙底者，谓其底露胎不涂釉也，沙底贵白而细、以细沙底为上。”

按明初沙底也有不甚细白，而具片段火石红及黑褐色星点的，比视白沙底，两者窑艺故有上下之分。上品白沙底固佳，但后仿多拟作之，鉴别时较之“下品”反少微寡据，故尤须于他处着眼求证，谨慎小心。



上图：永乐大盘及洪武盞托细沙底。左图：宣窑大盃釉子底。

## 262 明瓷釉子底甚益验徵

明代景德镇瓷艺进步快速，为器多作釉子底，因此明瓷器底釉色，便成辨识要点。如洪武窑器底或者刷白釉浆，但不均匀，于是浆薄处泛胎黄，厚处显乳白或浅青；其乳白又少光泽，与器身釉面对比，色泽有异（洪武也有无釉沙底呈大片火石红的，可视若元瓷余绪）。

复如永乐青花器，除大盘大都沙底外，他类多釉底，釉底者足端露胎，习称“沙足”，以别于宋瓷之满釉裹足及“铁足”。

又永窑底面刷釉稍匀，呈色较近似器身，乃比洪武窑艺渐趋成熟（偶见永窑圆器有轻微生烧者，胎骨粉浆不坚，则器底釉面呈开片）。

孙瀛洲说宣德窑釉子底器：“器身和口里足内釉薄处闪有明显的牙黄色，浓釉处微闪淡青色。”那淡青色，是较永乐器口足处所见含青绿之凝釉，渐隐去绿意。此处比瓷甚具妙意。

又宣德盘底大片的釉子，或呈鱼肚白兼有桔皮纹。随后成化器底釉子，细腻光致，且变鱼肚白为牙白。除牙白外，成化器底釉色又有显浅青、浅灰的不等，然观感均质实细致。究其理，无外乎料法、火法之稍异。

《明清瓷器鉴定》又尝曰成化：“器足底釉面色调，由初期的白色逐渐转变为灰色，后期则为亮青釉。”

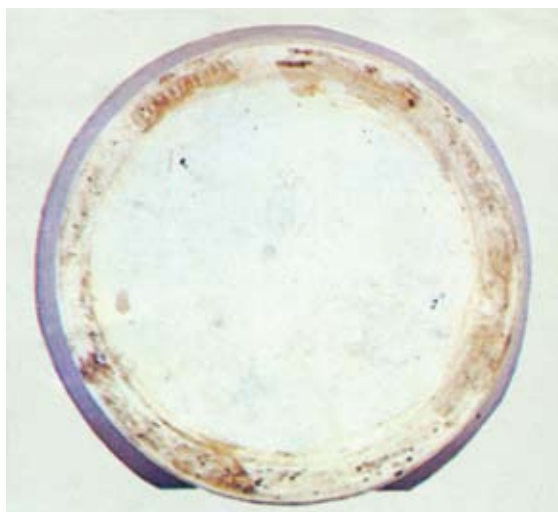
成化还特有糊米底，即如黄釉青花大盘一式，盘身涩胎上彩釉，而沙底无釉，现糊米锅巴形色。

成化之后，镇瓷器底釉色以浅灰青、亮青为常，晚明趋于青白。其间官民窑犹见差异，如《明清瓷器鉴定》言正德窑：“釉质虽肥厚，细润

却嫌不足，多有气泡，白釉多青中闪灰，釉表光亮莹彻。器底釉面光亮泛青，民窑器底多为浆白釉。”

举凡明瓷，器身与器底，釉色常见差异，然并非故作，实不妨视若时艺之别致。

下图：永窑青花梅瓶底面的白釉浆及嘉靖窑青花盘釉子底，署八思巴文款。





## 263 色釉涂底饶有别趣

另者明末民窑釉子底有施颜色釉，耿氏归纳曰：“民窑中淡描青花一类，绘有隐约可见的云龙纹或花卉。见有梅瓶、胆瓶、钵、缸、水盛等。这些器物底部通常施白釉、铁色釉、铁红釉，或为无釉细沙底。瓶类底足为高深的细沙圈足，尤具时代特徵。”语见《明清瓷器鉴定》。

清代瓷器底面，更时兴颜色釉，如康熙



发明漆黑底，又如雍正窑变釉器，有底涂酱黄釉者；此时民窑青花器，也仍见底有施铁色釉、铁红釉等。

漆黑底做法，是先以青花钴料涂遍，再盖一层大绿，经低温烘烤即成（约摄氏七百度）。至乾隆时产炉钧釉器，也见以漆黑釉涂底。

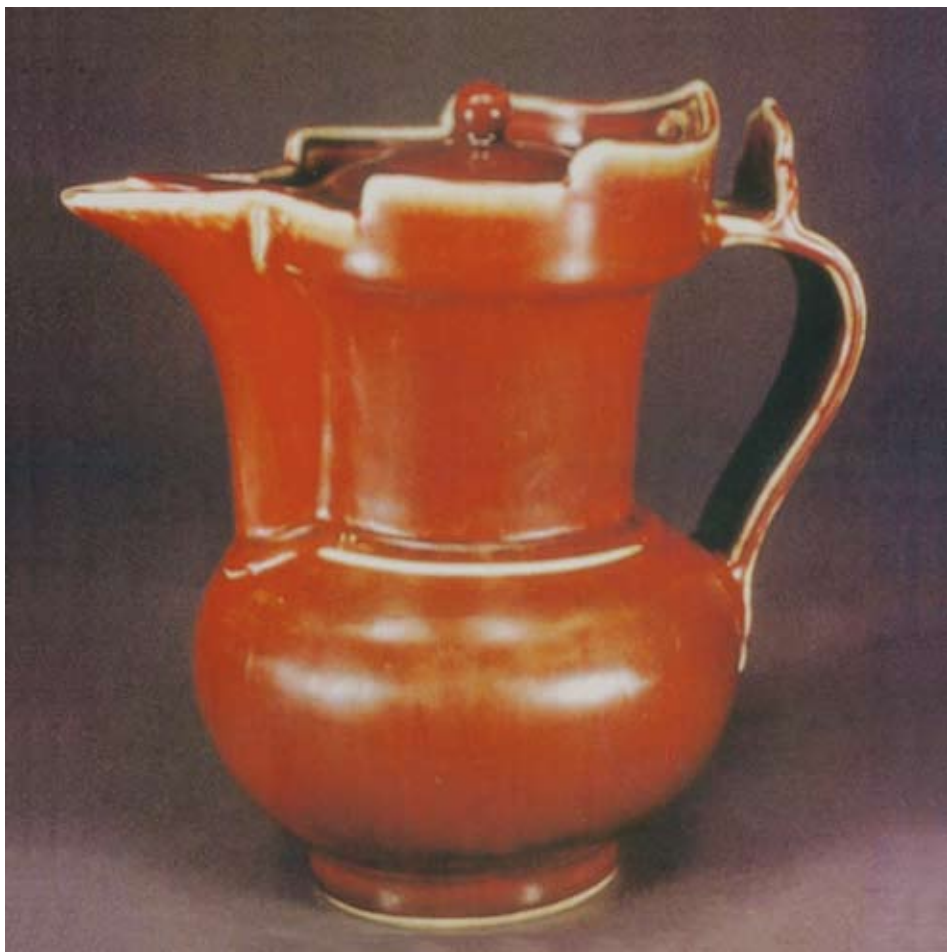
若乾窑仿哥釉器，底通常涂酱色釉，且留七支钉痕。又《明清瓷器鉴定》言：“晚清及民国时的一类窑变釉小文具，易被当作乾隆瓷，虽然釉面窑变效果很好，但过于光亮，底部涂有浑然一色的黑紫酱釉，不如乾隆时所涂的黄褐酱釉深浅自然。”

另乾隆粉彩器，底面与器里同为蓝绿彩釉者居多（彩釉表面小皱纹匀净并极少剥落，后仿反之）。此类“豆瓣绿”，似极刚剥蚕豆仁，赝品则远不及其色之新鲜活泼。豆瓣绿有的偏蓝，为柔和悦目的粉蓝。

然而清代窑器多数仍于底面施白釉，与明代比较，其釉隐去灰青色调，显浆白、粉白、亮白等，且器底与器身，釉子呈色较一致。诸如此类仍可参阅《明清瓷器鉴定》，该书分别朝代、窑口详焉有说。

下图：乾窑红釉器底为黑釉，并署金字款；左图乾窑红釉仿雕漆瓶，也都色釉底。





#### 264 郎红釉底迹近窑变

清代“郎红”很特别，其器底，釉色显苹果绿、米汤、炒米等诸种，而所用釉汁与器身原来相同。于此赏鉴每以为奇，如《饮流斋说瓷》言此：“微黄者曰米汤底；色稍黄而似烙痕者，曰炒米底；色微近豆青者，曰苹果底。辨郎窑者，辄于此三致意焉。”

按郎窑铜红釉对窑温敏感，而足底与器身受火不同，釉层厚薄也异，故致于呈色相背。

然若《饮流斋说瓷》：“郎廷极，康熙朝监督瓷业之官。……郎窑有先后所製之分，……先製者底微黄，所谓米汤底者是也；后製者口底或作豆青或作苹果青，所谓苹果青者是也”云云，以底釉异色分製作先后，恐为未明窑变原理之臆测耳。

景镇民谚：若要穷，烧郎红。可知烧成之难。然民国时仿郎红又特多，却因该时釉料劣质，对窑温反应不敏，故易成；亦因之呈色不能生动鲜活；如此，真郎窑底足釉色的神易妙化，也便不复见。

器足勘比经验之谈，以上乃梗概大略。夫古陶瓷鉴见之道，有“言之所不能论”者；难于言传之处，又每在于曲幽细微；故书著之粗，仅供借镜。此如《三国志》记荀彧所谓：

“性与天道，不可得闻；六籍虽存，固圣人之糠粃”云。读者但拟其方法，而验核碎片、揣摩实物、比照真伪，持之以恒，于是进步之阶梯竖焉。《老子》：“图难于其易，为大于其细，天下难事，必作于易，天下大事，必作于细。”其言何简而隽耶。

上图：郎红僧帽壶。

## 十九章 型制概说

古陶瓷识鉴讲义·型制编

陆建初 著

### 265 古器施用多途， 其制空容美观

往古製陶首为实用，并以“虚无”视器物之空容，故有“当其无，有器之用”说。此工艺设计意念，影响深远；并古陶瓷造型，也早有虚空益容特徵。今人贗古，摹轮廓而类之，但未必达空容之本意，外形往往生硬，望而可知。

古陶制型，由工序特点而分圆器、琢器两类，为求装容适用，多硕腹空如，然又不失廓线之曲折周谐，则善用与美观已然两兼。此即古制之本真也，唯鉴赏家心领神会。

古器制型，以功用备具显示其工造之“实然性”，又以型廓创变显其艺构之“或然性”；则功能相同者，器型或可殊异，故古贤又说“款制各从方土，

悉数之不能”。如此实然与或然并函，亦造艺之规则也，遂言艺创。

盖善用美观两兼，实然或然并蕴，换言之，亦即矩度与创格互寓；藏家流览眼富，不期而悟，择物能准。

右图：商代高足陶容器。





以高下，乃谓格古之术，亦当从时。

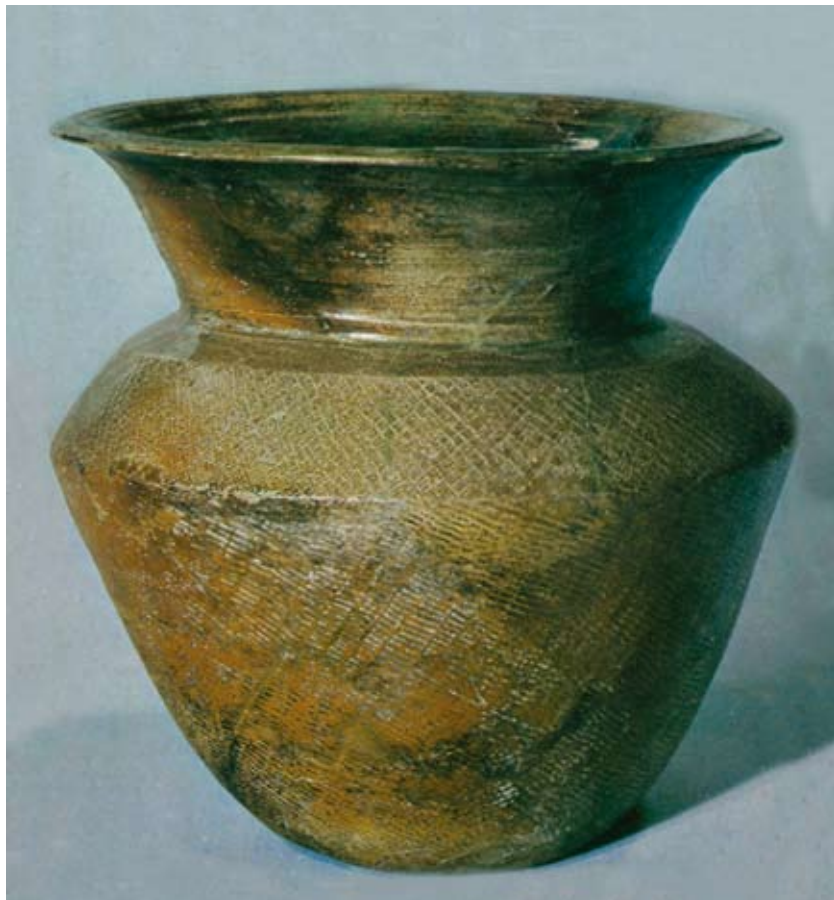
随文明阶进，造物以类相聚，于是法度兴而体制立而名称全。是以考稽高古以来瓷造，度器量型，循名责实，固为常道。至于近代，创力日衰，程式流行，器成虽有来历，然生气去矣，末流而已。

### 266 先古缶皿称名未齐，宜格之“尚用”

上下图：先秦釉陶之皿器及缶器。

陶瓷尚用，器型因用製宜；则随时代变迁，功用易移，其型制也必嬗变。其间受青铜器铸型“取象”影响，尝派生製器尚象之支流，如祭器、明器者，或可归之。然瓷器最宜日常运用，故造型尚用仍为主流。

尚象陶作，以外在物象为摹本；尚用器形，却纯由内心营构；因此，用器初无划一型模。故如早期窑艺，器型千态百状，称名亦难取齐，大致统归为缶（琢器）、皿（圆器）之属。由是识鉴先古陶器，非必责以定制、称名不可，而宜揣度功用判以真伪，斟酌艺创论



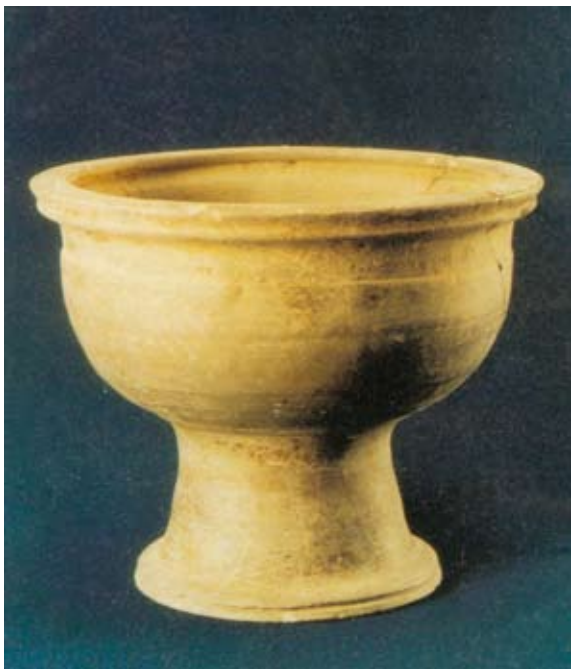
## 267 高古器考， 量以型制核以物称

夫造器为用，而用器必先具型，则型制特性最属器具实质，所以器名随其型制而约定俗成；如此古陶瓷之循名责实，亦几乎等于循名责型。

古陶器型，也曾有摹拟竹木器者，如簋，如椀，如杵，如碗；又曾有仿製青铜器者，如鍾，如匜，且称名并皆因袭之。

然陶者为器具大宗，其制其名皆富于原创，则如与缶傍结字之甕、罍、壘、罄、罐、缸等琢器属之；又与皿傍结字之盆、盘、盅、孟、盞等圆器属之。

陶器之定名，大体在先秦两汉，此际如儒家有谓名不正则言不顺，言不顺则事不成，也示重视正名定型，以便事物流通社会。而正名之基础，无外乎约定俗成之物称，吕思勉《先秦学术概论》故曰：“所谓正名者，则谨守社会之习惯而已。”



然而世革语殊，物移名变；所谓“名可名，非常名”者，时间空间变换使然也。钱锺书《管锥编》故曰：“正名慎思者尝斥语言文字鬼黠如蛇，诂训之学唯有与之委蛇耳。”就此而论，古陶瓷之循名责型，又非容易，具体而微，请试以罐、瓿、盞、枕几种为说（详见后文）。

下图：先秦高足器，及汉代绿釉（析出“银釉”）烛台，后者显是仿造铜烛台。



## 268 中古瓷造各体互兴， 并常见物用相代

古陶瓷演进，由用器而礼器，而陈设器，而赏玩器，其间也曾以权代为过渡。如礼器未造为专用时，以用器设之；陈设器未创制周备时，假礼器代之。此际物性无准，同体歧用是亦常态；而稽考辄名实疑惑，故唯因时因事为异论宜焉。

举如远古陶鬲，原为炊具，高古用以享神，称名亦鬲亦鼎；后铸为青铜礼器，遂命之彝鼎。特上古又以鼎具权代香炉，乃至明清瓷香炉普及，大多是为鼎式，然又或呼之曰鬲炉，亦不谬也。

复举如中古瓷瓶：盖宋明花道行世，往古尊、觚、壶、罍，莫不有权借为养花者，后来大多转称为瓶。及至清三代造瓶蒸为习尚，瓶器廓线波折柳弯，姿致轻盈玉立，方乃专职之花具也。如今人仿古，作观音瓶却落明朝款，非贗古之手拙，心愚也。等等。

左图：宋代磁州窑梅瓶为贮酒器，旧称经瓶，宋明时曾权借此类以插花枝。又下图：清光绪黄釉雕瓷簠仿自先秦礼器青铜簠。



## 269 近世玩具製奇， 又每参古定法

古陶瓷用器有变格为祭器、明器者，其祭器造作精工，明器则粗疏，但三者型廓之增损未尝有多，于是祭器、用器、明器，便可照作工精度之递降，以作大致区别。

古陶瓷又有製为陈设器、赏玩器者，虽亦祖构用器，然变式新异，渐趋于美术。举以实例，如远古之系壶演而为高古之投壶，又演而为上古之贯耳壶，又演而为中古、近古饰贯耳之花瓶等，诸如此类比比焉。

唐英尝曰：“仿旧须宗其典雅，肇新务审其渊源。”中古、近古之瓷艺，虽赏玩小品製作渐多，然兴废递代仍怀师古因承之心也。又若许谨斋赠诗郎廷极《戏呈紫衡中丞》有句：“范金合土陶最古，虞夏周秦谁复数，约略官均定汝柴，零落人间搜出土。中丞嗜古得遗意，政治余闲程艺事”云云，可见郎窑构瓷洵亦以古人之心为心矣（郎廷极字紫衡）。

是故后人俯察瓷造品类繁伙，尚须考证其源流详尽，方能贯通古近，以益鉴衡。



下图：宋代青白瓷弦纹香炉宜赏玩，而古彝遗貌犹存（著者藏）；又见清雍窑青釉长颈瓶雅袭上古青铜器体制。



下图：初唐黑釉执壶为西域样式。又清代酱釉桃壶，为时艺创型。



## 270 壶器变格夷制， 尤见应用流行

历代瓷艺所创新款，其中有受外域艺术感染，而製异变体者，最以唐朝、元朝为盛。如唐越窑秘色瓷有瓜棱式瓶、壶，花瓣式盃、盏，皆示西域银器造艺之流风渐侵也。又元代景德镇造花口花足大盘，与多棱角壶具供出口，亦为投外域阿拉伯民族所好，且又播为风气，被及明代。

然而夷为夏用，并以夏变夷之例更有之，举如执壶一桩即可概其余。执壶由西域传入在前，经中夏极尽巧变之能事于后，大致唐宋为借鉴模拟期，明清为变式创新期。然而变亦尊典，奇则有法：尊典者影射原型，循法者创新宜用；此演化规律，亦鉴识之南针。

夷式壶具而瓷造者，另有如扁壶、贲巴壶，前者宜挂于鞍侧，方便商旅、行军，后者为释家法器，梵文音译“军持”，藏语（喇嘛教）音译“贲巴”。扁壶、贲巴壶皆不适中土人民日用，故不似陶瓷执壶的有一番推陈出新。





## 271 葬俑源于戏偶又演变为象生

古陶瓷还有一类为象形塑件，其发轫于远古小品雕塑，又曾效法戏偶仿生而流为殉葬俑象，数精良拟肖则见如秦皇兵马俑。盖先前人殉甚烈者，也数秦国，《史记·秦本纪》详焉。故儒家以为俑太似人形不仁，以其近乎人殉因而恶之。

西汉遵儒，陶明器组合以仿青铜礼器体制为主，即便有陶俑也颇具铸铜风格，变形而拟神。东汉明器尤造庭院、粮仓、望楼、水井，乃示重视门第及世俗享受，然亦可窥



王莽改制一度令旧礼废佚，民间少约束，致于人、马、羊俑复又写生逼真。

东晋时北魏称雄中原，崇佛造石窟，引领西域写实美术渐进中土，成就可嘉。已而唐三彩仿生微妙，特为时流所好，乃示异域艺风弥漫矣。然而三彩女俑丰肌微骨，扬眉盈颊，仍为中土女体之写照。

南朝与唐，俑塑皆有称“化生”；且宋明文学，又以“象生”喻之，葬俑遂复演为玩偶，而瓷造者亦盛，如德化窑神象即为其一。

另清三代官民窑人象瓷塑多佳，并乾隆窑出象生花果甚精，二者皆供摆设玩赏；乾窑更以瓷艺仿作金、银、铜、石、漆、竹、木诸器，其意亦不外乎摹拟肖物，美学原旨与象生小品并无二致。

大凡陶瓷雕塑史，亦遂以上述情况为主干。

上图：晋青瓷羊形器。左图：宋青白瓷观音。



左图：成窑器精微，至称丽雅。及下图：清末雕瓷笔筒文雅。

## 272 择瓷不论大小 但窥理趣

艺造风韵有分阳刚与阴柔，亦历世常谈。陶艺而奇瑰宏伟者，不外乎四，一如远古彩陶体硕，是为适用群居生活；二如高古明器崇伟，是为象征墓主权重位显；三如历代外销瓷体大，是为投异族所好；四如明季以来之花盆、鱼缸、地瓶或阔或高，则缘建筑空间布置之新尚。

然瓷艺主流，其日用、陈设、赏玩之製，仍以小巧柔美胜。先贤著文，津津乐道于瓷具小品而不厌，犹历历可徵。

小品赏玩，说理说趣，挂于众口；见仁见智，载之文籍，是从来博雅君子之昵好也。而古制之稽考，也当悟其理趣兼至之道；以致藏家择器，大小尺寸之心障既去，理趣一贯之慧眼顿开。



## 273 由构廓解美艺可谓卓识

历来陶瓷文著，数日本人奥玄宝《茗壶图录》于造型之解赏甚得三昧。人之姿色，物之格制，彼每以逸士、散人、仙子、女史喻壶具，诚覃研中土文学致于深赏华夏工艺者也。唯茗壶毕竟体格轻巧，略欠雄浑，尚不足以概陶术之全局；虽然，著者亦已超然曲高。奥氏明治时人，其时相当于清季。

华瓷为海外重视久矣，然华艺要谛，千载谁赏？今翻阅海外拍卖图册，但见遗珍随人情而贵贱，宋钩但妄论红斑，明清却囿于款字，买家听声用名，识趣稚浅者众矣；唯难得以器型视神工者，高士辄为之慨焉兴叹，实非一朝一夕。

盖瓷艺义谛，非得国学精粹而不能呼吸领会，但寄翼将来国内文物市场，或者能以学问论精艺，倡导雅正。

下图：明代永乐窑压手盃以其巧构适用正式而传誉千古；对比左图西域风调的唐代青釉龙柄鸡壶，更可见后者以雕饰繁密为特色。



## 274 因器型思名训先达有及

昔之瓷著，论器型而有及名训，初则朱琰《陶说》为独步。是书凡四章，首章《说今》，乃转载唐英《陶冶图说》文字，由知著者稍晚于唐公。次《说古》，考以唐宋名窑等。次《说明》，以明代官窑永宣成嘉等次第为说。次《说器》，则文字最富，分上中下三篇，即因古器型制而考究其功用并训以名实；然虽考之有据，但未言之理贯，故说亦不暢，是为遗憾。本编讲型制并有涉名考，于《陶说》故屡有徵引。

此篇犹援引瓷籍诸种，乃多据民国神州版《美术丛书》。该丛书先由藏书家邓实编刻，又由好友黄宾虹增补，共装订百六十卷，有关鉴藏书画、鼎彝、陶瓷、玉石、文房、竹刻牙雕、革漆绢绣等古旧文册，无不在辑录之列，其福泽后学，真谓功德。邓实为丛书作序有曰：“学问贵有门径，不得其途，则白首无成”，可知用心。至于丛书诸文之著作家立功立言生平事迹，有民国商务版臧励和等编《中国人名大辞典》往往载录，拙书或者有简介，亦多据此。

左图：清代乾窑白釉尊，造型有青铜器遗意；及下图宋龙泉炉，器型、釉色都拟自青铜盆。



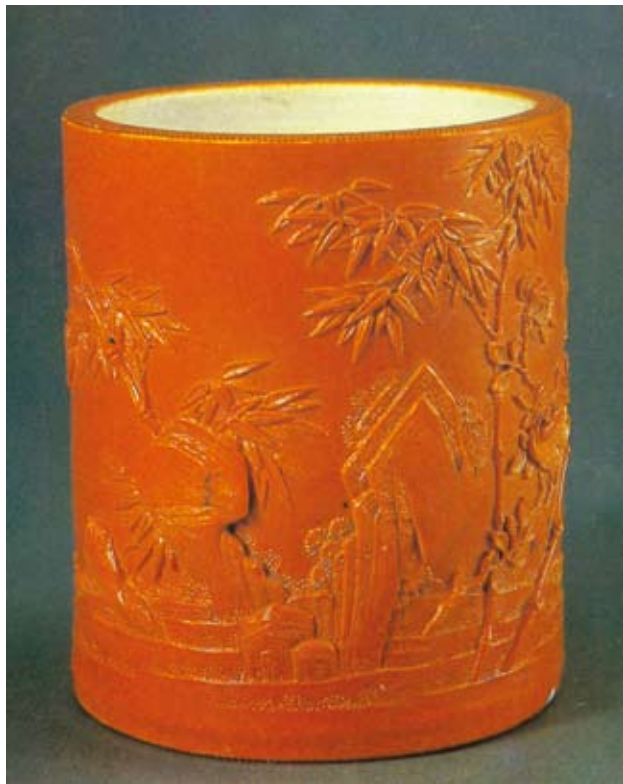
## 275 古器或分别以造型、釉色等见长

瓷之为器，集众善之长，诸如釉色、造型、巧工、纹饰等，鉴赏亦遂各有所专。

如观赏光色与造形，美国鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》有说其分别：“色彩产生的是情感经验，而与形状相对应的经验是智慧领悟。”“无怪人们比形状为富有气魄的男性，又比色彩作充满诱惑的女性。”然则古瓷品类种种，收鉴亦必赏心为迁，如高古器釉光或者逊色，但择其造型健拔劲坚，也辄智者所为。更且器型之体格风貌不一，此亦陶术所以称艺，藏家所以切玩者也。

参见南朝刘勰说文章体有别裁、製亦另格并韵调分殊而曰：“章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于弘深；连珠七辞，则从事于巧艳。此循体而成势，随变而立功者也。”语见《文心雕龙》，瓷体之酌裁，仿如文体也。用器、祭器、明器、陈设器、玩赏器等，体势各自，风调别见，创意每有，善择者由此观之，似秤在手，自当取其贵重。

下图：宋吉州窑褐釉镂花香熏，甚以构型、雕工见长；并见清嘉庆窑雕瓷笔筒犹雅制。



## 276 术艺心裁心识但赖公是公非

然而器型美丑，其标准难讲矣，举若西哲康德《判断力批判》曰：“若想找一审美原则，使其通过明确概念来提供美的普遍标准，那将是徒劳。”

艺术出于心裁，鉴赏原缘心识，心思见仁见智，则何从取一致耶？虽然，仍有“人同此心”可凭：“在感觉的普遍可传达性里，……即在一时代和民族对于某些事物形象显现的感觉所常显出的一致性里，我们仍可找到一种审美趣味的经验性的标准（《判断力批判》）。”只是该经验标准难以言喻，若瓷品，不过由行家心心相印，判其高下而已，即所谓行业之公是公非。

艺术是非的明确，非如科学结论之经由实验检核，然则缘何解晓？有丹纳《艺术哲学》说此甚当：“每个人在趣味方面的缺陷，由别人的不同的趣味加以补充，许多成见在互相冲突下获得平衡，这种连续而相互的补充，逐渐使最后的意见更接近真善。”

目前国内收藏界，真假不辨，是非混淆，实由于半世纪之专业断层未能填充，识者唯寡，故公是公非无从得之，更无论趣味之相互补充而致真善境地。

下图：成窑斗彩高足盃精致隽雅，是历世称善的名器；比看清代后期粉彩人物图大瓶，彼器型设计显见堆砌庸俗。



## 二〇章 善美致用审风范

古陶瓷识鉴讲义·型制编

陆建初 著



## 277 陶作“虚无为用”乃先秦哲言

製器为用肇始远矣，先贤格物而知物理，便有工艺造型以虚无为用之说。如《淮南子》有言：“物莫不用其所无，以为不信，视籩与笋。”非独籩与笋乐器为然，陶皿常具之用其虚空，也早有说，即如《老子》：“埏埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用”云云。钱锺书尝释此曰：“窃谓中虚曰空，外旷亦曰空，此盖言中空，非言太空，观器室等例可见也。”

虚空为用，实乃中国古工艺空间设计一大准则，天下陶埴，製型完器，亦莫不以此为绳。今鉴家览物，必当探此本根，因后人贗作，往往知拟古器形廓，却未尝遵古人矩度，虑其尤宜利用。

《左传·文公七年》：“九功之德皆可歌也，谓之九歌。六府、三事，谓之九功。水、火、金、木、土、谷，谓之六府。正德、利用、厚生，谓之三事。”陶在火府、土府，因利用厚生而极大称事。

上图：战国釉陶籩虚空宜容之状。



较，毕竟各适所用而已。故曰《考工记》之形质适容，与老子的虚空增宜，虽各执事之一端，然智虑悉合造艺原道。

战国《考工记》为最早工艺专书，由知早期陶作制

## 278 《考工记》计量实容，要亦造器切用

有既生于无（万物存在、生存于空间），实即寓于虚。《考工记》于是说：“陶人为甗，实（意为可容）二甗，厚半寸，唇寸。盆实二甗，厚半寸，唇寸。甗实二甗，厚半寸，唇寸，七穿（孔）。鬲实五甗，厚半寸，唇寸。庾实二甗，厚半寸，唇寸。旒人为簋，实一甗，崇（高）尺，厚半寸，唇寸。豆实三而成甗，崇尺。”此书论製陶，乃以形质为规范，参容量定制度，实体与虚间两相对待而并重。

清初徐枋《居易堂集》有《戒子书》或道：“矢之利用者，分寸之镞，而必任之以三尺之干；笔之利用者，分寸之毫，而必任之以七寸之管。子欲用笔而去其管，用矢而去其干耶？”乃推形质利用之理至于极处。而器、室之与笔、矢，虚、质相

度、称名，有所依据，是仍参以实容之虚间以量器。其立则发凡，固为天下后世之法。若今贗古，多舍本逐末，生硬摹类，但不思器物之容积规范，所以尺度既失，功能遂减，本质亏损。

韩愈《进学解》言：“较短量长，惟器是适者，宰相之方也。”彼以度器之适用，喻识人之才干，故愈知古人用器，是取乎合度宜用也，鉴古当探本于是。

上图：远古彩陶盆与下图明代永乐白釉盖罐都具质实空容古貌。







## 279 器型可据功能分类， 并藉工艺史而立则

夫器用增广，人事阶进，则器物因功能异同而有分类。近贤如容庚《商周彝器通考》分青铜器类型有食器，其下属鼎、鬲、甗、簋、簠、盨、敦、豆、卢、铉、俎、匕；又有酒器，其下属爵、角、斝、盃、觥、尊、觚、觶、方彝、卣、觶、鸟兽尊、壶彝、罍、缶、簠、卣、栝、禁、勺；又有水器及杂器，其下属盘、匜、鉴、孟、盆、甗、料、盥、甗、皿、罐、铉、行灯、区及不知名器；又有乐器，其下属钲、句鑿、铎、铃、钟、钟钩、鐃于和鼓等。

高古时代青铜器之功用、称名繁复，远过于陶瓷器。对比新《中国陶瓷史》：“清代瓷器，……按其用途大致可分下列

几个类型：属于饮食器、盛器和日常用具的盘、碗、杯、碟、盅、盏、壶、瓶、罐、洗、缸、盒以及凳、桌、枕、烛台等等。属于陈设及玩赏品的有花瓶、花尊、花觚、壁瓶、轿瓶、插屏、花盆、花托、鼻烟壶和瓜果、动物象生瓷、各类仿工艺品瓷器以及瓷雕、瓷塑等。属于文具和娱乐用品的有砚、水盂、印泥合、笔筒、笔杆、笔架、墨床、棋具、蟋蟀罐等；此外还有各种仿古礼器、祭祀器皿以及宗教所用各式法器”云云，可见其乃因祭祀、陈设、玩赏器之间接功用，故区类于具直接功能之日常用器；而近古之时，陶瓷玩赏器由实用器派生之艺术历程业已完成。比较之下，青铜时代在上古已告结束，所以分类法自异于陶瓷者。

上图：乾窑珐琅彩器造为观玩。

## 280 圆器、琢器之分缘其成形工艺

若着眼古陶瓷形体以区类，又大致可分包围、承托两型，前者如罐，后者如盘。复因造作工艺不同，前者称琢器，后者称圆器。

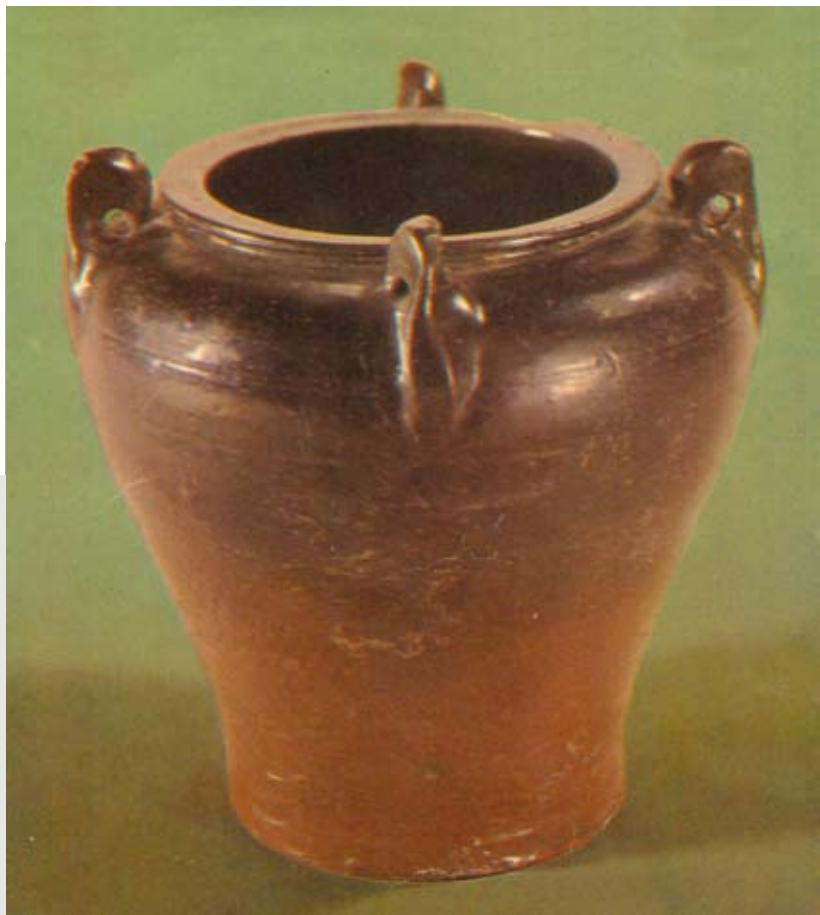
《古铜瓷器考》：“所谓琢器者，甗、甗、尊、彝之属，器有方圆棱角之殊。”又《天工开物》说琢、圆器曰：“凡造瓷坯有两种，一曰印器，如方圆不等瓶、瓮、炉、盒之类，……先以黄泥塑成模印，或两破或两截，亦或囫囵，然后埏白泥印成，以釉水涂合其缝，烧出时自圆成无隙。一曰圆器，凡大小亿万盃、盘之类，乃生人日用必需，

造者居十九，而印器则十一。”宋应星明末人，那时造琢器或用印合製法，故他称印器。

盖古製圆、琢器因造型有异而作工各别，此处亦资鉴别也，后载尚有详。唯二者之分类据于工技，非关功能制度，但不尽妥当。

若远古製陶以泥条盘筑或叠筑，虽当另论，但埏泥成器，终不外包围、承托两类，此固土性之制约，然亦虚空实容之攸宜也。

下图：北齐褐釉四耳罐，此类琢器製作工序较圆器繁多。又南宋青白瓷小瓶（著者藏），先印製后镶合。



## 281 能容宜使见古瓷本色

古瓷无论琢、圆器，凡由型廓考证，当先揣度其装容适用否；彼琢器如壶等，圆器如盃等，多硕腹空如，而形相匀称敦实，并宜握持运用。

后仿则不然，或削其腹草草成形，或凸腹而廓线松散，上手更觉不便使用，古意皆去。又或其器遭改作，形状亦必非伦，且违功用之宜：“瓷器之式样必须合理，其有不伦不类者，多为损毁改作之物。鉴别时对于口边宜十二分注意，设式样不现成，而口边颜色与其他部份不一致者，多为改作之物，不可不察也。市上简易之作伪，多有用粘瓷药粘之者，故鉴别瓷器时，必须处处详细检查，如受此类欺骗，非惟受有损失，亦为智者所窃笑。”语参赵汝珍《古玩指南》。

好古者为免受欺蒙，更须正确认记古瓷典型，反复观摩真迹，并时时就造型而质以功用原理，至于悟觉得道。《二程集·河南程氏粹言卷》：“百工治器，必贵于有用。器而不可用，工不为也。学而无所用，学将何为也？”可称知解器造精要，此盖智者本色。

然原理体现于实事，又常常形色难喻，故此端之理解，仍有赖慧悟。相传伯乐命其子执《马经》以相马，子见大蛤蟆而谓父曰：“得一马，略与相同，……期隆颅、跌目、脊郁缩，但蹄不如累趺耳。”文见《朝野僉载》，令人笑来，更堪三思。

下图：元青花盖罐及明代带盖梅瓶（酒器）便利装容、使用之状。



下图：清代出口瓷型制无关华艺。

## 282 兼善兼美衡匠心、辨新旧

盖夫器之实用谓之善，器之好形谓之美。如琢器造形功能既备，又口、颈、肩、腹、底、足，“起承转合”协调整一，轮廓曲线合于节奏韵律，遂可称法范。尽善尽美，古器之神韵耳。

古艺虽亦有见用违其器，然仅在罕例：“万历朝多彩瓷笔管，上画云气，且有蓝款，而康雍无之，憎其笨重也。”语见《匋雅》，此即美而未善，终于难传者。又远古、高古陶器，也见有专製为观赏的罕例，但此种特例并不能否定普遍规律。

善美兼备，原为艺创之通律，然用于艺术、工艺两门，又各有所适。譬如《论语》曰：“子谓《韶》：尽美矣，又尽善也。”韶乐之美，在于谐和动听；韶乐之善，则在于和睦人群，即儒家所谓“礼以分乐以和”者。故如“美善”对于音乐而言，其“善”乃为间接功利；然对于瓷艺而言，其“善”为直接功用，即空容宜用是也。其余分属美艺、工艺两门者，其理亦足概矣。

历来学说不曾一统，若论工艺之美善，在吾华古代有儒、墨为两大家，至于西学，辩尤无穷。举若十七世纪英国哲人霍布士即有三类分说美感之善、快感之善、功利之善。其著《巨鲸》曰：“有三种善：在指望中的善，即美；在效果上的善，即欲念所向往的目的，叫做愉快的；以及作为手段的善，叫做有用、有利益的。”

我国现代陶艺或者受西方影响，有谓纯艺术流派等，其製作以求轮廓、釉色之“抽象美”、“象征性”，不问适用与否。唯古器不然，所以鉴家看古陶瓷造型，要怀兼善兼美之古心。即便古製之陈设、观玩器，也多派生自用器，而摹类、影射祖本，变形创体，是另具一种法古遵典雅韵；瓷学于此，也辄推造艺之道，以明鉴瓷之要。参后文。



## 283 功用类同之器物， 因变体而称“或然创格”

古器造型受实际功能制约，可谓具“实然性。”但古陶功能类同者，成器又不必形模划一，其造形之美，或如此，或如彼，可化变、创格，则又可视为具“或然性”。于此新《中国陶瓷史》有说东周製壶一节堪谓佳例：“秦国的壶多系平底，带圈足的很少；韩国的壶，颈很长，底和圈足都很少，各部分的比例不很协调；楚国的壶，器形修长，底部的圈足或假圈足很高；燕地的壶，圈底矮圈足，器盖上的钮高高竖起；赵国的壶，盖沿常饰外翻的莲花瓣；齐国的壶，敛口，鼓腹或椭圆腹，器形大方，有的肩部装活动的环耳。”此情也正如《天工开物》所说：“凡陶家为缶属，其类百千。大者缸瓮，中者钵盂，小者瓶罐，款制各从方土，悉数之不能。”邈之先秦，方国文化尤百花纷呈矣。

功能相类的器具，因方域、时代等差异，或然变化新款，诚不胜数；由知实然与或然相兼，也乃工艺的本性。如青铜器之款式迭出情状亦然，马承源主编《中国青铜器》有云：“标准器对于青铜礼器的分类、分型有着重要的意义。如鼎这一类器，根据形体特点，可以分为十几种基本的型式。”

按若非变式异格，则器造有工无艺，存善去美，是违其本来矣。古人也早概括此理而有谓“同一无文”，即如《左传》记晏子对齐景公言音乐：“……声亦如味，一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌以相成也，清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏以相济也。……若以水济水，谁能食之？若琴瑟之专一，谁能听之？同之不可也如是。”又《孟子》：“夫物之不齐，物之情也。或相倍蓰，或相什佰，或相千万。子比而同之，是乱天下也。巨屨小屨同贾，人岂

为之哉？”莫非申此焉。

器型既不胜变体，所以识鉴之法，除熟记诸种典型外，不妨先责以善美并存、实然或然相兼两准则，推而断之，若有意外，再验以他法。反之死守定型尺寸，必难敷应用。如上古、中古、近古造瓷，甚以瓶为讲究，《陶说》曰：“一瓶之式样千变万化，无有穷期，故瓶独尊于他品。”然瓶式于变形中又见规矩，显出随机与程式的双重性，鉴家洞悉真相，亦正可以此理为参照。

参见下图与后图：清代的各种瓶。







## 284 洗、碟缘功用製分厚薄， 炉、钵则各适重轻

由制型测度陶瓷器功用，轮廓之外，也视器壁厚薄。古制如壶、罐、盥、盘，器壁多匀称坚薄，以增益容积。少数例外，如古越窑初创叠烧时，凡器底皆较厚重，则是预防器坏于窑火中塌裂。然又有些器物的厚重，是为方便实用，则与薄壁宜用者，各示现象之一边，本质乃同。如《陶说》引《香笺》：“筋瓶，吴中近製，短颈细孔者，插筋，下重不仆。”又引《瓶花谱》云，花瓶“口欲小，足欲厚，取其安稳、不泄气也。”皆在此理。

还如盘与洗形状或近似，而盘以轻薄宜容，洗以厚重利用，是薄厚各得其所。《仪礼》：“设洗直于东荣。”郑玄注：“洗，承盥洗者，弃水器也。”又《论衡》：“洗，去足垢；盥，去手垢。”后世派洗用场更多，《甸雅》：“洗面者谓之洗，其次

洗手，其次洗笔，亦皆谓之洗。”《考槃余事》：“笔书后，即入笔洗中，涤去滞墨，则毫坚不脱可耐久用，洗完即加笔帽免挫笔锋。”大小洗具，胎辄坚重略厚，都缘其功能之适宜，轻薄则易翻侧。今考比古器洗或盘碟，因可据此为佐证。

与洗、碟情形相类的，还如炉与钵。香炉外形常见有似钵盂者，称钵式炉，视其轮廓故与饭钵少分别。唯炉须稳置要厚重，钵供端捧不可太笨拙；是以炉壁厚，钵壁稍薄，彼此由分，是通常也。若见炉具而薄壁轻盈，则往往欺人之作（连带稳重座托、或厚重圈足的炉具，器壁可稍薄；又常情之外，犹有特殊，理须活解）。

相较古器厚薄之际，还须顾及窑口、时代造成之差异。如宋代建窑、吉窑出品多厚实，并元代製器较厚重。又明清景德镇产瓷多匀薄，而他窑产品则胎质或作工有不及，显粗重。

上图：康熙斗彩仙境图大圆洗。

### 285 文房笔洗以适用巧製见佳

笔洗文房雅具，颇耐盘玩，昔贤于此记述尝详，下引数事更益其趣。朱琰《陶说》引屠隆《考槃余事》：“陶者有官、哥圆洗，葵花洗，罄口洗，圆肚洗，四卷荷叶洗，卷口蔗段洗，长方洗。但以粉青纹片朗者为贵。有龙泉双鱼洗，菊花瓣洗，钵盂洗，百折洗。有定窑三箍之洗，梅花洗，绦环洗，方池洗，柳斗圆洗，圆口洗，棱洗。”并屠隆于《文房器具笺》又有说：“宣窑鱼藻洗，葵瓣洗，罄口洗，鼓样青剔白杈洗”等项。

今人于历代文房大小笔洗，宜博观而约取，因名品之外，清代民窑所製遗世尝多，明龙泉及宋青白釉者亦屡见出土，凡此类当可采撷其精。若遇有后人複製名品，或花巧略具洗形，然往往轻薄近似于碟，俾洗之功用既失，望之知假。

下图：南宋龙泉窑梅子青釉莲瓣纹大笔洗（著者藏）。







朴素净。

汉时《大戴礼》有曰“工璞”：“君先立于仁，则大夫忠而士信，民敦，工璞，商恂，女憧，妇空空。七者、教之志也。”又晋时陶潜曰守拙，抱朴子曰守朴。时风所侵，以致上古瓷造甚以淳素见风调。世移而工巧，后来如明之成化窑，清之雍正窑，皆一代杰构，虽更显雅丽雍容，然仍不失其简洁便利。唯自乾隆起，玩赏瓷品渐盛，于是见西风东渐，有务奇巧而失原道之势。

比较中外造型艺术，吾华古艺以实利之工艺胜，西方则以纯艺术画、雕塑胜。盖因西方美术源于古建筑装饰，其宏伟神庙既非造为居住，则装饰之绘画、雕塑尤不计功利。且如西人论乐，也不似儒家的重其和睦人群之功，古希腊德谟克利特即言：“音乐并不产生于需要，而产生于正在发展的奢侈（西方古代乐论家逻迭姆《论音乐》引）。”推此而谈，古陶鉴藏，也当参验中外艺创之异同，得形而上之风格、气质之领会，则取舍之际，立场定矣。

上图：前古彩陶器已然素雅高贵兼得；又见下图宋汝窑器最称正雅。

## 286 质实正雅尤华夏风尚

华夏农耕文明，崇尚质朴（相对如古希腊商业文明、古印度宗教文明等等而言），其工艺最重实用，而陶瓷器设计用心于构廓，省约繁缛饰件（陪葬明器有例外），如此费实体材料少，得虚容空间多，造型格调遂显敦





### 287 艺造质文代变， 鉴古由器窥道

纵观瓷史，质文代变，而高古陶造简朴，较与墨家工艺思想相符。墨翟尝为匠人，其曰：“子墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声，以为不乐也；非以刻镂华文章之色，以为不美也；……虽目知其美也，耳知其乐也，然上考之，不中圣王之事，下度之，不中万民之利。是故子墨子曰：‘为乐非也。’”按当时生产力低下，故小生产者以为美饰浪费人力物资而非之。

及至上古，瓷艺构形简洁利用又装饰适度，其旨或如王安石《上人书》以造器相比作文曾宣：“要之以适用为本，以刻镂绘画为之容而已。不适用，非所以为器也。”已较墨子有所进步。

如晋瓷之质厚，如汝器之典则，如成窑之秀润，虽皆应时风而施宜，然都有承袭质实正雅古风。

古器造型风范的领略，一在性灵修养，

二在眼目浏览，两者相辅相成。收鉴有眼富、眼贫之说，观览不周固识力俭隘，犹灵性亦无从启发；又或性无灵根，则阅器再多亦属枉然。

果欲识瓷，功夫亦在瓷外，清冒春荣《菴原说诗》：“诗欲典则，然不得以庸腐为典则；……诗欲秀润，然不得以嫩弱为秀润；……诗欲质厚，然不得以板滞为质厚。”是诗道足以参瓷道也，瓷造凡庸腐、嫩弱、板滞者，岂是出古匠兼善兼美之心裁耶。

能于形器实体见风尚虚旨，方称妙赏。《十力语要》及此尤足会意：“众生皆迷执形器为实在物事，而不悟形器无自体，皆道之所凝也。故于形器而不作形器想，即于形器而识道者，此惟大觉能尔，而众生不知也。以是故，佛乃呵破形器，以除此妄执，欲众生悟形器无实，只是道之灿者而已。”由古器窥风尚也同悟道也，器由心生，缘古心乃鉴古器。

上图：质实正雅作派，见如永乐窑青花折沿盆之形构。

## 二一章 尚用尚象分体式

古陶瓷识鉴讲义·型制编

陆建初 著

### 288 远古彩陶因时製宜， 尤创先模于后世

陶瓷器型制，或有以新石器时代作品为先模者，如后世圆器之盂、盘，琢器之壶、罐，远古都已略具雏型。然初民群居群食，率多以大型器物为常制；且因生活在野地，製器就多附以系耳，以便穿绳携带，或悬挂于树枝。又缘其居处简陋，地不平整，故器具底面收缩，以利于泥地之稍凹处置稳（也

或利于置头顶携运）；并又有筒形水器作尖底，则于汲水甚宜并悬置及架置时作用如铅垂，可令稳定，余且推测又便于插置于原生态环境之灌木丛中。而仰韶文化彩陶器底径较小，随后马家窑期所製底径渐加大，余又推测后者之人群更趋定居，及居处地面亦更加以平整。彼人因地製宜，与物兴舍，故陶器形状特殊之处，有如是耳。

下图：新石器时代彩陶尖底器。



## 289 青铜制型起初袭自古陶

至新石器时代后期父权社会，贵族生活优越，该时白陶及细泥黑陶、灰陶器由彩陶演进，已十分精致、雅驯，制度初备。及夫中原青铜时代彝器造型，显即白陶、黑陶之遗蜕。台湾学者谭旦冈亦窥此理而曰：“铜器的兴起，与陶器自有关连，不仅形制多延袭自黑陶，且赖陶范以铸成，故陶器应为铜器之母。”语见谭氏《陶瓷汇录》。

又朱琰《陶说》曾有举例指青铜甗型始出陶人：“按《博古图》方斜甗，无铭文，饰极精妙，肩作雷形，环腹之饰皆取象于雷，肩胛之间文缕相错，如盘丝发，微起乳形，而中作黄目状。鱼甗无铭，肩腹之间饰以鱼形。蟠螭甗饰以蟠螭，饕餮甗饰以饕餮，或间之以雷纹，形模典雅。甗字从瓦，《尔雅》：甗出陶人。”

下图：山东文化黑陶鼎，为商周青铜鼎祖本。



## 290 青铜器流于尚象

青铜器型先曾师仿古陶遗意，复变格创形叠出，如上述甗者有方斜、鱼、蟠螭、饕餮等等变式，拟尚物象，何可胜数。盖陶瓷在高古不如青铜高贵，型制虽有精雅者以供宫廷贵室，然大多流于疏粗。

至上古，瓷具又复应用于社会上层，并型体间见有摹拟青铜器者，如见诸礼器、陈设器等。然若缘此而溯源后世陶瓷体制于鼎彝，却又将无功而返。何以？因青铜型制终流于“製器尚象”一派，且渐重装饰，与陶瓷工艺“製器尚用”、省约潢饰的主流有所相背，故其制尝不堪为窑家所本。

下图：高古陶器疏粗形状。



## 291 拟尚物象故曰象器

然而製器尚象何所指？《易》称：“象也者，像此者也。”宋人郑樵《通志》：“古人不徒为器也，而皆有所取象，故曰：‘製器尚象’。器之大者如壘，物之大者如山，故象山以製壘；或为大器，而刻雲雷之象焉。其次莫如尊，又其次莫如彝，最小莫如爵。故受升为爵，受二斗为彝，受五斗为尊，受一石为壘。按兽之大者莫如牛象，其次莫如虎雌，禽之大者则有鸡凤，小则有雀。故製爵象雀，製彝象鸡凤，差大则象虎雌；製尊象牛，极大则象象。尊壘以盛酒醴，彝以盛明水郁鬯，爵以为饮器，皆量其器所盛之多寡，而象禽兽赋形之大小焉。”是故彝器又称象器：“骨董当首象器，次用器”，“象器与鍾鼎盘匱之类，历久远、入水土，透骨青绿，莹润如玉，三代器也。”二语出董其昌《骨董十三说》。

尚用、尚象两相分辨，有助古器鉴别，然其事当合观造型、装饰、功用等诸项，推

敲、比类而后定，非如釉面审视主要凭直观印象。德哲康德《判断力批判》有将审美判断区别于理性判断，唯古瓷型制之审鉴，必综合两种判断才可行。

下图：商代青铜鸮尊，及商代螭耳鼎局部。



## 292 製器尚象意识 由多神崇拜绪余 演而为象物宣教

製器尚象意念，早亦见于《考工记》，如其书有曰：“梓人为筍虞。……厚唇弇口，出目短耳，大胸耀后，大体短脰，若是谓之羸属，恒有力而不能走，其声大而宏。有力而不能走，则于任重宜；大声而宏，则于钟宜。若是者以为钟虞，是故击其所县而由其虞鸣。”至唐代如蔡希综《法书论》尚曰：“凡欲结构字体，未可虚发，皆须象其一物，若鸟之形，若虫食木，若山若树，若雲若雾，纵横有托。”言乃袭常蹈故，然可见，以艺构比物象之观念流布甚广远。

至于先秦诸子论说，更有以人体比天象者，如《文子》：“头圆象天，足方象地；天有四时、五行、九曜、三百六十日，人有四肢、五藏、三百六十节；天有风雨寒暑，人有取与喜怒；胆为雲，肺为气，脾为风，肾为雨，肝为雷。”（或曰《文子》为汉人托名之作）。

窃谓诸说乃示初民多神、物神崇拜之绪余也，而此思绪又尝演为象物宣教之想，如见诸《左传·宣公三年》：“铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸”云，因此象物意识更其深远影响工艺设计，后文纹饰篇还将言及瓷器于型廓上不宜尚象，但绘纹题材尚多见象物宣教者。

右图：春秋青铜方壶。



## 293 瓷造也曾尚象但非主流

青铜器以礼器为常制，礼器较之用器减弱其功用，增益其象征意义，于是尚象，而变化形体，而繁复装饰，且青铜质材也正宜于此。

尚象观念固亦曾影响后世製瓷，如见诸《宣德鼎彝谱》所云：“工部衙门三员赐象耳大彝炉三座，仿哥窑款式。……臣等谨按《圣经》云：象为南越大兽，首负六牙，任重致远。司空之职董百工，为国家营度之司，任大责重，与象同德，象炉之赐允合其宜。”由知宣德铜製象耳炉，却以宋哥窑瓷鼎为范本。然瓷而为象器者毕竟在少数，是以不可视此为瓷造之常规也。

若论瓷史上仿拟青铜艺术风气之盛，还数三国时代越窑，因此际瓷艺初成，并正与青铜季代衔接，故未免略承其技。早期青瓷尚象手法，有饕餮、兽环等贴饰及虎、鹰、熊等制形。另者晋瓷明器“谷仓”、“魂罐”之类，堆塑更加繁缛，如新《中国陶瓷史》见载：“南京甘家高场出土的一件堆塑陶罐，该器共分三层，除塑有常见的殿阙外，每层皆有坐佛，且有背光。”

南北朝时尤尚佛，青瓷还有专製为供佛者，也尽极装潢，新《中国陶瓷史》又介绍景县封氏墓出土北朝仰覆莲花尊曰：“是作为特殊用途和精心设计的艺术品。”是类

魂罐、莲花尊拟尚物象，设计动机诚类似象器，即“象物宣教”。唯西来之宗教，其思想有异于中土礼教者。

右图：东吴时代越窑青瓷“魂罐”。

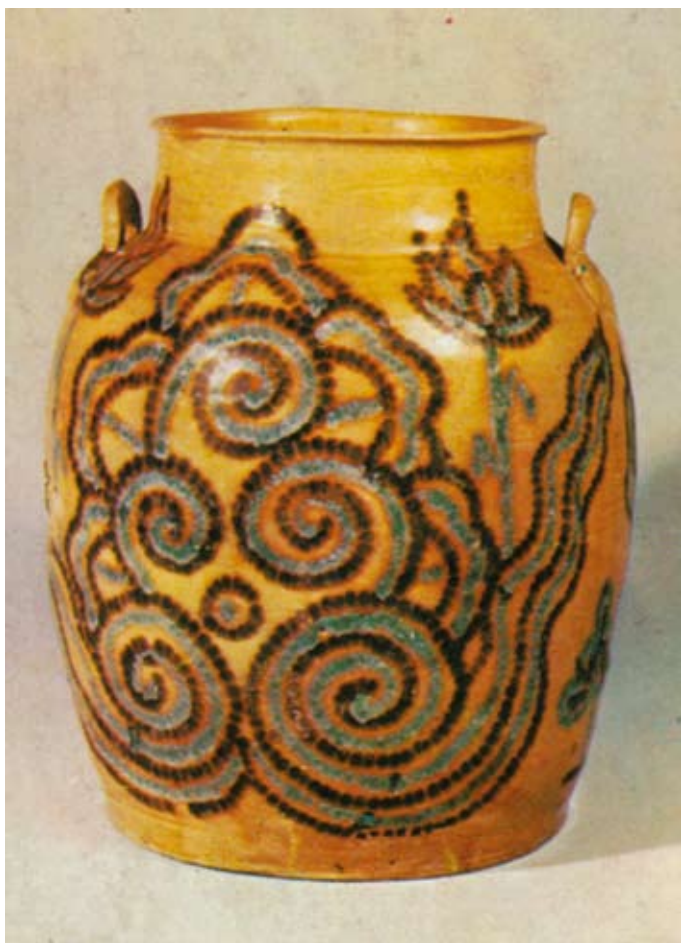


## 294 瓷具适饮食故其制尚用， 且构廓导自心象

陶瓷器原本最宜常用，《竹园陶说》引《路史》：“神农氏谓木器液而金器腥膻，人饮于土而食于土，于是埴埴以为器，而人寿。”又《陶说》引《韩诗外传》：“舜饭乎土簋，啜乎土型”，皆示日常饮食器具以陶瓷为最适用。

且以质材论，陶土也不便雕凿过度，故比及东晋，越窑青瓷製艺显已趋归尚用，若夜壶渐隐去虎形，罐不再鹰饰，砚亦不复熊足，水盂省去蛙塑等等，日常用器成型显见归于省洁便利（明器、佛供等例外）。至此愈知瓷艺造型终须回归尚用之本性，则形廓构思，大旨不离乎善美两兼。

夫尚象者有天地外物为摹本，尚用器皿构型，却为心象之投射，或称“人心营构之象”，亦所谓“抽象艺术”之所创；其与“天地自然之象”之间接关系，先贤有说至精，即章学诚《文史通义》：“有天地自然之象，有人心营构之象。……然而心虚用灵，人累于天地之间，不能不受阴阳之消息。心之营构，则情之变易为之也；情之变易，感于人世之接构而乘于阴阳倚伏为之也。是则人心营构之象，亦出天地自然之象



也。”以今学阐之，即人心与自然和谐可有同构对应，得之者便“表现”出艺术和谐。

下图：新石器时代彩陶皿之构廓已然导自心象（著者藏）。又唐代长沙窑精製之双系罐，造型简洁，美观而适用。





## 295 用具製创擅美廓线

夫俗见每以雕琢繁缛论工精，却不解构廓创意之高妙，而天地、人文交响之大和谐，正有寓于后者；故瓷道之精微，可与智者言，难对俗人说。举凡古瓷见雕刻精美，价常在中上；然名窑所出，型造智巧，是者动辄巨金。

此道犹可喻诗道，刘辰翁《陈简斋诗集序》：“诗道如花，论高品则色不如香，论逼真则香不如色。”然则尚象之作宜“赏色”可推类，而尚用之佳瓷唯于雅善之间品其幽香尤可也。刘熙载《艺概》：“质而文，直而婉，雅之善也。”如宋汝制型，沉稳舒简，是最得冲和质淡之书香也。

大巧谢雕凿，但知赏者寥寥，陆放翁《朝饥示子书》：“俗人犹爱未为诗”，又《明日复理梦中作》：“诗到无人爱处工”，极言和寡方示曲高。凡艺创美赏无非如此耳。

下图：汝窑三足炉，素体无花饰，廓线舒简大度，以构型睿智见胜；参见南宋官窑花插。





## 296 陶之始，构器随意，制未定型唯宜利用

陶瓷型制溯源，无外乎柱形器如壶，球形器如罐，圆弧面器如盂、如盆等。由此敷演，而有汲水器、盛器、食器、饮器、烹饪器等定型专造。苟陶瓷製型尚象，便有现成外物形象为摹本；然其既尚用，则纯由心灵揣度而创型，于是更具随意性。因此窑事之初，作品定型、分类未尝严准。朱彝尊《陶砚铭》：“陶之始浑浑尔”，是其写照也。

早期陶器大致统称曰缶，寻其痕迹，如《礼记·礼器》：“五献之尊，门外缶，门内壶。”此缶似指柱形器。又《汉书·杨恽传》：“酒后耳热，仰天拊缶，而呼乌乌。”此缶当指球形罐器，乌乌空鸣。而《陶说》：

“《易·比卦》：‘有孚盈缶’。《注》：井之水人所汲，汲用缶。《左传》：具纆缶，备水器。”此具纆缶亦当为罐形。而《尔雅·郭注》：“缶即盆”，显然圆器。《陶说》不妄：“缶本汲器、饮器兼可。”然亦可为量器，《国语·鲁语下》：“出稷、禾，秉白、缶米。”

早期製陶，是曾就变而应用，型而少定式，名而难确分。清高宗御製咏瓷诗中，有四首题为咏古陶缶，皆咏形状不等之高古琢器，包括汉茧形壶，是亦有所本矣。是以远古及部分高古陶属，凡製无定型、难能名状者，不必以此为疑，而宜揣测功用，意度艺创，以助真伪高下之判断，斯可谓格古之术，亦须从时耳。

上图：远古彩陶有见造型出奇。

## 297 商周窑器轻于青铜象器， 名理未显

道家尚元始，善言事物原起之理。司马迁《史记·自序》载言：“道家无为，又曰无不为。……其本以虚无为本，以因循为用，无成势，无常形，故能究万物之情。……有法无法，因时为业；有度无度，与物兴舍。……虚者，道之常也；因者，君之纲也。”按远古陶造，制乏规程、因循为用，亦大略此等情状。

然人事阶进，器用日广，造物遂以类聚，继而分类命名，则法度于是兴，体制于是立；彼陶事亦製器各适专用，称名以类相从，如命曰罐、罍、罍、缸等等，是从缶结字者。

先秦造物，大致礼器尚象之属，型制、称名较讲究，民间用器则否。而后来书著亦

唯重礼器，如鲍廷博为《陶说》作序即言：“《宣和博古图》、吕与叔《考古图》，大率详列彝器款制，无关民间日用之器。”确如其说也。远古、先秦陶瓷用器是以更阙焉文图载籍，今人但借助出土实物比较归纳，考证其功能、称名，虽经努力，然成果仍未如鼎彝象器之完备。

窃谓考古还可引哲学之器、理对言，以利证勘，则愈知青铜器宜证以名理，先期陶器更宜勘以功用常理。如《十力语要》驳“器未有时，已有其器之理在”而曰：“其实器未形时，即其理俱隐，器之已形，而其理俱显。”洵见青铜器之形辄与名理俱显也；而陶器为形，又每每宣示功用常理，而不必拘于名理，今考古家不妨持此论分别验证之。

下图：东周陶器。





### 298 唐越瓷虽摹拟金玉器然尚用， 据此可助鉴辨

唐代时宫廷、贵室所用器皿，以金、银、漆、玉、瓷相尚，青铜遂废。黄乔《瓷史》曾载相关事曰：“史称唐宰相元载之败也，籍其家，珍物不可胜计。而《枢要录》言载，凡饮食热物，用泛水瓷器，有三千事。泛水瓷器盖今之套盃水盃也，为豪相所珍，必非粗质。可见瓷器在有唐一代已直与晶盘玉盃相埒矣。”

及陆羽《茶经》更以瓷盃类银、类玉相标榜，有：“若邢瓷类银，则越瓷类玉”云云。

唐代瓷器造型，尤多仿金、玉器，然皆合用，故有别于摹拟物象者而应归类于用具，且此类正宜推度其功能以助鉴览。

如唐越窑仿银器葵口盃，撇口、厚实、重心低，仰置甚稳当。曾见仿品力效银器，作峭薄状，却轻飘不能稳置。须知银、瓷比重不同，唐瓷仿银器而製为实用，必当适以相应工艺，唯贗製未察此节。

又若唐越窑仿银器半高足盃，器壁坚薄，而半高足为实心，以图沉稳。製适其用，正可触类而推。

左图：唐越窑长颈瓶拟自银器式样。

## 299 宋瓷已趋于 专用专造专名

《风俗通》：“缶者瓦器。”古陶写名又有从瓦傍结字，如瓶、甌、瓿、甗等。《汉书·陈遵传》有句：“观瓶之居，居井之眉。”显然指汲水器为瓶，较《左传》之称“具甗缶”更专门。

特如甗瓶产生稍晚，宋代《广韵·六脂》：“甗，酒器，大者一石，小者五斗。古之借书盛酒瓶。”古人借书以酒作酬资，宋人邵博《闻见后录》：“借书一甗，还书一甗。”按甗者器用之专，称之为奇，也属罕见；而上古瓷器渐趋于专用专造专名，亦由此可见一斑。甗音鸥，实乃“鸥夷”合音转称。杨雄《酒箴》：“鸥夷滑稽，腹大如壶，终日盛酒，人复借酤。”颜师古注：“鸥夷，韦囊，以盛酒。”又苏东坡《和赠羊长史》诗：“不持两鸥酒，肯借一车书。”按由知瓷甗由契丹之奶酒皮囊“鸥夷”得形，宋时流行，亦资借书。

窃以为宋代北方窑口所产，而今人称“鸡冠壶”又称“马镫壶”者，仿皮囊形状，即为甗。傅振伦《略论古代瓷器的鉴定》有言可参观：“就辽代鸡冠壶而论，其仿于皮革所製的马镫壶。其初把皮页的缝线、皮扣、皮条都逼真地表现出来。其发展形式有五个阶段：由扁体单孔式——扁体双孔式——扁体环梁式——圆体环梁式——矮体横梁式。第四种形式较多，已无皮囊的形迹了。”（近年鸡冠壶臆制造出，多半器腹窄狭，样虽苗条却容量有限，推想古贤借书，怎堪此等“小器”？）

宋代瓷业兴盛，製形益伙，然每类大体已具例式，以供专用。如瓶有玉壶春瓶、梅



瓶、胆瓶、花叶口瓶等。虽产品因窑口不一仍形状参差，但皆可名寻而无大谬。王若虚《滹南遗老集·文辨》：“或问：‘文章有体乎？’曰：‘无。’又问：‘无体乎？’曰：‘有。’‘然则果何如？’曰：‘定体则无，大体则有’。”此亦上古瓷体之写照，“大体则有”，则利于推广各地，应用民间。而虽无定体，今人参照用途衡其合否古制可也。

上图：辽代绿釉鸡冠壶原属皮囊壶型制。



### 300 明清官瓷，器用愈专 款式愈繁；民窑则善创新

明清两代景德镇厂器，款式纷繁，每类用途更趋专一，器型于是渐成模式定格。新《中国陶瓷史》：“宣德时期有一种‘宫碗’，口沿外撇、腹部宽深，在外观上显得很端重而又实用。这种造型世代相传，至正德时期更为普遍，有‘正德碗’之称。”此明官窑一例。

至于清官窑造圆器，正型脱模工艺尤精，每类产品甚称规整划一。所以辨识清官窑，最宜熟记诸名品之典型轮廓，以为先决。鉴家老到，若见清官器廓线走样，已疑八九是伪。

若论明清民窑，则体式未曾典守规严，此情恰似官话与方言之等差。钱锺书《管锥编》：“诸侯朝廷官府之语，彼此必同大而异小，非如野处私室之语，因地各别。”官家与民间皆食人环烟火，凡事虽非了无共通，然前者礼繁律严，器造往往专用，制型终归典常，亦理势所必至也。而民窑既少规范束缚，遂更以创力见

著，如康熙一朝所创器式颇饶，其中大多出自民窑，包括外销瓷者，致使华瓷利用厚生及于全球。

左图：康窑水禽纹官盃及折枝果鸡心盃，又见明天启民窑秋风白兔青花盃近于斗笠式（著者藏）。

### 301 尚用、尚象赏鉴异方

尚用之常具，型制、称名随应用而演进，大体如上述。然尚象之礼器，自高古青铜鼎彝，已制度具备；以至南宋初宗庙之祭，礼器以瓷造代铜，其式样仍绍承《三礼图》、《博古图》，说亦见前。及夫清代乾隆御厂，由唐英督造，尝以青白釉瓷製礼器登、豆、簋、匜、簠等全套（今存台北故宫博物院），“攸攸乎文哉吾从周”，型制、饰纹要皆效古人体式耳。

另如瓷造之琮式瓶、出戟觚等，宋明以来，延至清末光绪、宣统官窑，叠出频见，外型或如一炉鎔铸。大凡瓷造礼器，其制崇古，有见历代沿袭少改者，则精鉴之方，尤视乎胎、釉质素。

古希腊苏格拉底《回忆录》有言：“盾视其防御有效为美，矛视其进击的轻捷有力

为美。”此又美学相对性之一说。同理，瓷造之尚用、尚象两类，必赏鉴异方。盖夫尚用之器，审识更在乎型状谐和，制宜利用，并釉色悦目，作工精到。所谓“宽而栗，柔而立”，“简而文、温而理”，是其雅作风调也。

然用器也有略施象饰者，虽涉及具象之摹仿，但其艺巧，乃贵在似与不似之间；兹贴塑、刻划工艺之仿生技法，所以与纯艺术雕塑“象生”的写真，不可同日而语。前辈工艺美术学家雷圭元，于器造饰象有“刻板中求活”一说，颇切事理，可谓参古人造艺之神机能透；盖唯刻板能使饰件谐调于器具整体形象，又唯活络方见艺趣生动。而今彼等臆製累累，似学邯郸步，概莫见得有如真迹之妙韵尔。

下图：光绪窑琮式瓶，其式与右下图宋官窑者并无二致。



## 二二章 循名责实解物移

古陶瓷识鉴讲义·型制编

陆建初 著

### 302 博物不妨循名

钱锺书《管锥编》有言：“苟有实质而尚‘未名’，则虽有而‘若无’；因无名号则不落言说，不落言说则难入思维，名言未得，心知莫施。故老子曰：‘有名万物之母’；欧阳建《言尽意论》曰：‘名不辨物，则鉴识不显’；西方博物学家亦曰：‘倘不知名，即不辨物’。”其论可参。此意或可逆推，即：“倘不责实，亦不明名理。”《大学》：“致知在格物”是其谓。

是以自汉晋及以下之陶瓷识鉴，尤宜寻名责实。

而远古陶作初创混沌，体制、称名不尽详备，鉴器更须量以功能，言见前章。若朱琰《陶说》引《事物纪原》：“轩辕氏作盃楝”而按曰：“神农时当有釜甑也，盃楝之名后起，《物原》亦附会之言。”余按盃楝器型，远古已约略有之，但名言未得，物体不规尔耳。陶史而考以名、实相对，则心源物始大多有自秦汉，固如朱君所言矣。

下图：商代青釉陶豆。





周硬陶琢器，象型缶。  
右图：远古彩陶圆器象型皿，又下图西



### 303 皿具定名辄缘制型

器物名实论辨，还与名型稽考为一理。夫造器通用，其器必先定型，则型制最属器皿本质，故习俗相沿之器名，原亦视制型而定。如平常说：“越窑青瓷刻花盃”，其盃为主词，余皆形状附补之语，唯主词定义器型。

识器因名，也相通论器尚型，也相通制器尚用，兹一事三训乃尔。

而古贤创字，已得此要旨，初如缶、皿等字，亦象形指称者也。《说文》：“缶，瓦器所以盛酒浆，秦人鼓之以节歌。象形，凡缶之属皆从缶。”按“缶”象形琢器，故如甃、缸、罍、罈皆从缶，并各以特型而得专称。《陶说》：“罐甃总一类，只小大不同，壶小于缶，甃更小于壶”，已粗窥此理。

又《说文》：“皿，饮食之用器也，象形，……凡皿之属皆从皿，读若猛，武求切。”按皿象形圆器，故盞、孟、盥、盘、盆、盥等，皆从皿并各具特式。

庄子《逍遥游》：“名者，实之宾也”，各式琢圆器物为实，甃缸罈、盥盞盆则宾也，实至宾归，宾实相生也。





### 304 陶瓷器拟竹、木、角、金器并袭其称名者在少数

先民于容器的製用，大致先由竹木始，以其易加工成型故。商周有陶簋，《陶说》：“簋字从竹得称，当从竹器始”，窃意非妄言也，大竹节对剖即可盛物，由此可推度。

《陶说》又谓：“礼器有木簋，又有瓦簋；有木豆，又有瓦豆。”此亦嬗变之痕迹，而古字杆同盂，椀同碗，栝同盃；又《陶说》云盘“亦作槃”，亦示事理之一致。

古器具又曾以兽角为质，觚、斛等字遂从角，而《陶说》云盞：“亦从角作觥”，由此推陶器也曾仿造角器且接绍其名。

但陶器之材料、工艺，殊具特质，器型于是自成面目，很快混去仿作痕迹，而匠心营构新制，遂另有一番称名随之。

古陶又曾摹拟铜器，如《左传》：“釜十则钟”，《淮南子·高注》：“十斛为钟”，可知青铜钟为容器兼量器。而高古陶钟拟铜钟造成，为祭器，亦为明器组合中重要一项；后世并演变成钟式壶、钟式瓶，为陈设瓷器。然此乃特例，因青铜工艺后起陶艺故，前已述及。若由彝器金文印证先古陶文，也可推青铜器承袭陶者方为常例。如釜、爵、觚、鬲、登等都曾见诸先古陶片自铭，则青铜所製为后出更明矣。

上图：汉代活环陶盒，造型可能拟自铜器。

### 305 陶器传名始于三代 然多自秦汉

陶器摹类竹、木、角、铜器形状并由此得名的，只在少数，陶艺独立发展也早，器型及称名都富原创。《景德镇陶录》引《唐氏肆考》说：“稽唐虞三代以迄秦汉魏晋六朝，著于经史子集者，惟曰缶，曰土埴，曰土刑，曰泰尊，曰甗、大瓦棺，曰甗、盆，曰瓦旒之类，名凡数十而窑无所考。”所举器名多属传自先古者，但其树论未周，因秦汉载籍之陶名尚富。

今或可缘古文字窥陶名之原始，则高古之先，陶器大约先曾呼缶、皿等，（该两字皆见先古陶文，参阅徐谷甫、王延林《古陶字汇》），后又由缶结字，谓甗（见《易》）、罍（见《墨子》）、罍（见《诗》）、罍（见《诗》）、甗（见《诗》）、甗（见《世说新语》）、甗（见《李义山诗集》）。又有从皿

结字谓盆（见《礼》）、盘（见《左传》）、盅（见《说文》）、盒（见《广韵》）、盞（见《方言》）等等。

另有从瓦结字的，如甗、甗、甗、甗、甗、甗等。如《庄子》有：“瓮瓮大瘿”句。《说文》又曰：“甗，小盆也；甗似小甗，大口而卑。”且甗、罍也可作甗、甗等等。按从瓦结字固非象形，乃因陶、瓦同质，遂举物之共性、指意其类耳。《世本》：“桀作瓦屋”是可信者，由陶性衍生瓦质而已。

以上器名，虽见于东周至秦汉典籍的为多，然非示陶术肇始此际也，诚因先秦“文化下移”之际，诸侯方国皆自为《书》，犹师士百家争鸣，人事物态莫不举以著述，故口语称名自此多结为形声文字，尤见籍载，较之莽古寥寥甲骨、陶片传字，规模所以称弘。亦于是名言尤得，心智遂精，术艺升华，器造得体。

下图：东汉褐釉印纹大罐。





谓也，对言以用，皆于运用中显性，见体用合一。联系陶术，则可谓制型是装容之体，装容乃型器之用。体用思辨，是亦陶鉴之奥诀也。又由刘禹锡《答饶卅元使君书》：“明体以及用，通经以知权”云云，更可引申为言：明体用者，方致于通权变。而器造积时递变，制型抑有别出，则鉴别正宜依

之体用，明其物性。

### 306 借名学认知瓷鉴

自周及汉，名学是为显学。当时重视正名齐物之说，尚如造车合辙，势在必行。此时陶业，亦制度初备，正名定体而有利于流行、应用。申子《大体》：“名者，天地之纲，圣人之符。”管子《枢言》：“有名则治，无名则乱，治者以其名。”韩非子《扬权》：“用一之道，以名为首，名正物定。”又孟子《告子下》：“先名实者，为人也。”等等言论，形而上则为道理，形而下亦寓于器造。

高古曾辩以名实，然未尝论及体、用，后来人讲体、用，诚名学之精进，乃示名学由实际知识演向玄辩、又复返切实际。钱锺书论学谈艺，有考证：“体用相待之谛，思辩所需，释典先拈”，又尝引《法宝坛经》：“定是慧体，慧是定用”云云，语均见《管锥编》。

体者，本体、道体、心体、物体等等之

上图：汉代五连罐可装容配伍应用之物。下图：晋瓷弦纹小甑可能用于蒸药（著者藏）。



### 307 型有迁变名随因革

上古名学，也说以“名可名，非常名”，俞正燮《癸巳存稿》：“先王之法度有变易，故曰名可名，非常名也。”谓时俗有易，圣必因时，乃称机智。而因变维新之思，实源于《易》。古来陶作，遭时製宜，型有变迁，名随因革，皆历历可徵，故此意于考古犹有补益。

特如清代瓷瓶，造为摆设，大异于上古之实用具，于是器型多变且称名繁杂，而鉴家心思眼光也因之一新。

《饮流斋说瓷》尝就清代瓶器说曰：“吾华製器初乏名学之思，概由市人象形臆造，久之遂成习惯，莫之能易。下列瓶尊诸名，悉从市肆沿称，固不必尽以雅训绳之也。”而举若：观音尊、牛头尊、百鹿尊、硬棒锤、软棒锤、如意尊、美人肩、油锤瓶、饽饽尊、天球瓶、胆瓶、锥把、鸡心、梅瓶、萝卜尊、玉壶春、截筒瓶、灯笼罩、藏草瓶、凤尾瓶、象腿瓶、蝙蝠瓶、海棠瓶、石榴尊、佛手尊、芦葫瓶、橄榄尊、荷包瓶、苹果尊、转心瓶、塔瓶、柳叶尊、箭桶瓶、络子尊、方瓶、穿带壶……。此等器名今业内犹惯呼之，其间绝多为康雍乾三朝新创式样。

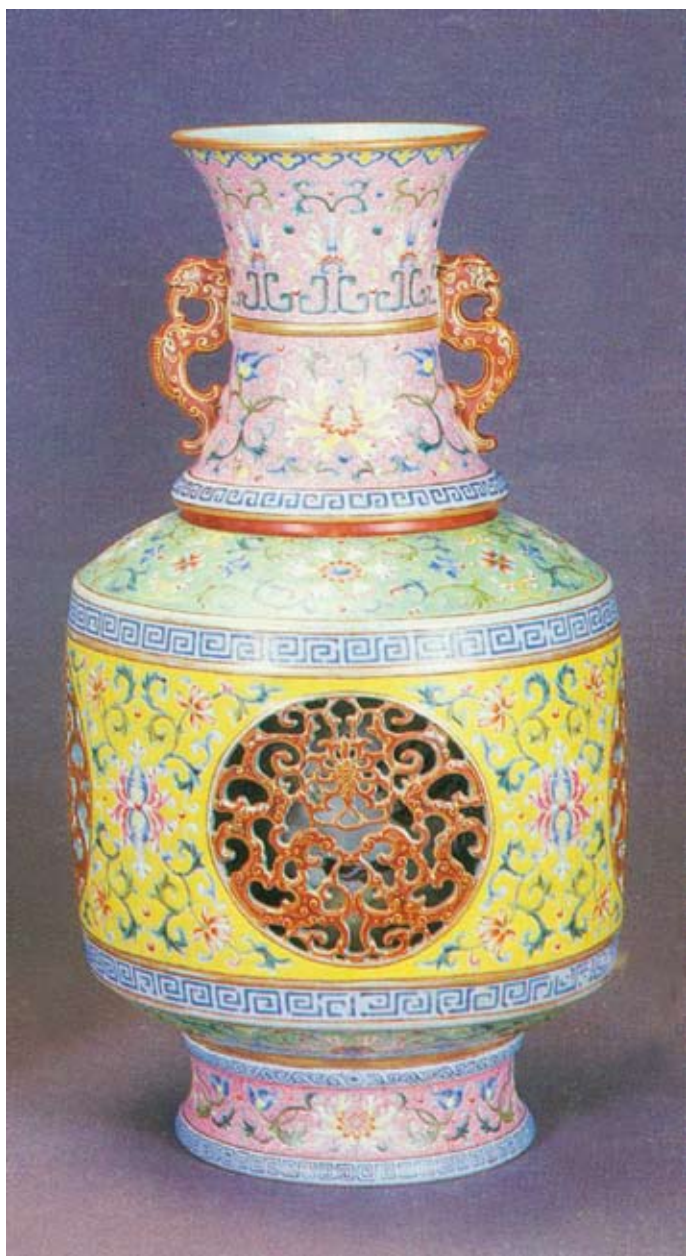
然《说瓷》就此所谓“初乏名学之思”云，不敢苟同，是习俗原不必顾名学，而名学必当探讨流俗也；且名义法度，亦应时向变尔。

《文子》载老子言曰：“论世立法，随时举事。上古之王，法度不同，非故相反也，时务异也，是故不法其已成之法，而法其所以为法

者，与化推移。”伟论早铸哉。

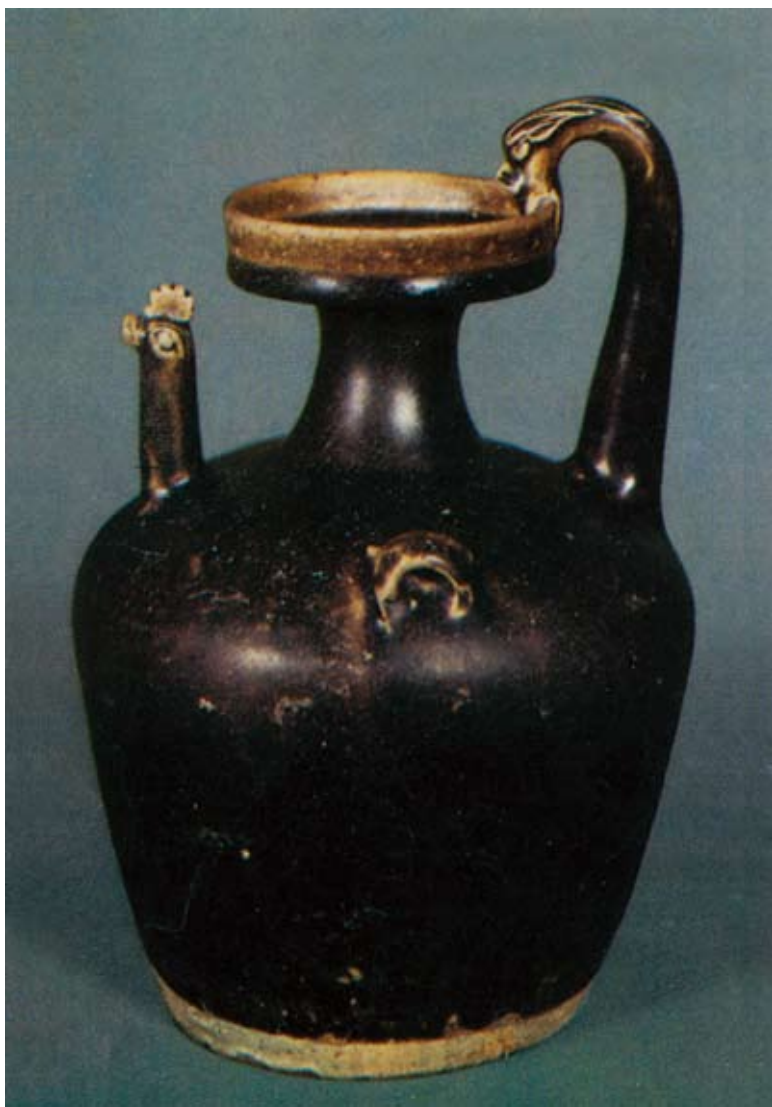
陶瓷史自远古历高古、上古、中古至于近古，每一时期型造制度皆因时用而变迁，器物称名于是也见因革，瓷鉴于此不可不察也。

下图：乾窑粉彩转心瓶为观赏器一种。



### 308 高古器名因方言而极生差异

西汉杨雄更明察，称名因地域之殊而生差别，非唯异代使然，由是实录于《方言》。该书于陶皿有曰：“盂，宋楚魏之间，或谓之盂。”“盞，盃也，……自关而东赵魏之间，……或曰盞”云云。《陶说》考器也引曰：“《方言》云，甗谓之盞，自关而西谓之盆，其小者谓之升甗。旒又云甗，陈魏宋楚之间谓之甗，其小者谓之甗。”然其中盞、甗、甗、旒、甗呼名，汉以后渐废佚



不用。《陶说》又引：“《方言》云，甗甗、甗也，灵桂之间谓之甗。”

参阅新《中国陶瓷史》：“一九七二年南京市化纤厂东晋墓出土一件青瓷鸡头壶，底部刻‘甗主姓黄名齐之’七字，可知此类器物晋时称‘甗’。”东晋去《方言》著作年代不远，若晋之鸡头壶省去鸡头与把柄（即为今呼之盘口壶者），则汉陶遗器便见略同其制者，想当为杨雄所指之甗也。“甗”名虽传，但型体却隔代有改；至于甗、甗之谓，亦见废佚。

盖今人名高古器，但以传名名之，然当时方言俗称失考久矣。而随瓷学发展，理当补此专题，设古制方物从时代从方言称名，岂不更示考证之精深，并又大宜于鉴术。

左图：南朝越窑黑釉鸡头壶。上图：西周釉陶器尚待名寻。



### 309 汉代郡县制消隐侯国文化，物称遂得统一

马承源主编《中国青铜器》载言：“商周青铜礼器的定名，其中酒器问题较多，如爵、角、斝、有肩尊、觚、觶、方彝、卣、觥、鸟兽尊和甗等的铭文中，多没有自名。其中如爵、斝等定名可信为原名以外，其他的不能肯定其原名。新出土资料所提供的原名与习称的器名大不相同。例如筒形的尊，一器铭文自名为盥。称为卣的器形，孟卣铭

文自名为旅卣，大约是一个音假字。而侈口垂腹旧称为觶或壶的器，铭文自称为饮壶。鸟尊的铭文，则迳铭为弄鸟。此外，还出现了一些新的器名，如斝、斝之类，为文献所未见。更有许多器形，文献失载，其名称尤其值得推敲。”此情有可比类瓷学之处，推其同器异名也有因方言差别以致，尤其先秦之诸侯国政治经济文化相对独立，愈加重语言的地方色彩。

虽秦代已着力统一文字，然南北东西之齐名物称，想必经由两汉方始见效。参观《十力语要》：“汉世诸侯王皆受封国，传之子孙，名义似同古诸侯而实质乃截然不相类。古代诸侯乃各为独

立国之君长，各国人民之习性，思想、学术以至政治制度、社会组织、道德信条，殆莫不各有特点。……汉之封诸侯王，承秦郡县制之后，虽有封国之名，而民间已无国界之观念。……故后王虽慕封建之名，而受封者终不能有建国之实。”遂于是天下渐趋名齐矣。

上图：汉代绿釉陶钟，因钟器规制较统一，故可作量器（钟在春秋时为齐国“公量”，战国时魏、秦也曾用此，至汉流行）。

### 310 名迁物移说以实例

约言之，器物因成形以宜用，又约定俗成而得名，继而正名定型利于推广交流。至于名之无常，或同器歧称，或异物共名，则缘隔代异域，器用有变、制型有改、方言

相左等。故古陶认知，在乎既循名又不拘于名，既考之历代载名，又博览古近器造，并度以时风体用，则学可以致用。凡此种种以及其他，下文复举数例以助论说。

下图：元代龙泉涩胎印花小盖罐一对（著者藏），并见清代前期斗彩盃一对。





## 311 罐说

罐，邃古之作也有出土，然荒古无文，其称未传，今呼之罐形陶器可。《世说新语·尤悔》：“（曹彰）既中毒，太后索水救之；帝（曹丕）预敕左右毁甃罐，太后徒跣趋井无以汲，须臾遂卒。”由此知上古罐器，可为汲水、贮水具。

又《庄子》有说：“子贡入楚过汉阴，见一丈人方为圃畦，凿隧而入，抱甕而灌。”想此甕也当为罐形，参看《陶说》：“《山堂考索》：甕高一尺，受三斗，口径六寸五分，腹径九寸五分，底径六寸五分，腹下渐杀。”显然一罐无疑。

甕或由罐器空鸣声雍雍得名，而罐则当由灌器之用途得名。《陶说》：“按释氏有澡灌，……惠远法师《澡灌铭序》云：得摩罗勒石澡灌，皆作灌，以水可灌濯也。后人从缶作罐。”此语言明罐因灌取名，然其言罐名由释事得传，未知然否。

高古的甕也当为罐形，因印、绘雷纹而名之。《尔雅·释器·疏》：“饰甕皆得画云雷之形，以其云甕，取于云雷故也。”窃意今所谓高古印纹硬陶罐者，以印变形云纹为常见，即在甕属。

甕、甃由器物某特性取名，罐由器造之功用得名；其称名，实皆定义型制，然或取意于小节，是皆随习俗而已，此盖闻之离奇，推之无怪矣。

两汉以降，甕、甕语称渐湮，而齐以罐名，后世复又视罐制之细部，专指为直口罐、双系罐、瓜棱罐、盖罐、矮罐、壮罐等

等；且诸种体式，又因时世迁移而变形叠出，功用也远不限于汲水贮水。

如系罐者，流行上古，越窑製罐，便常作双系或四系，方便穿绳提携。晋青瓷罐所附系，有环形及桥形两种，桥形者见棱角，作工多规整。系罐为用器者，隋唐仍多製造；至如明代永乐官窑出白釉双系小盖罐，其系固精巧，却已纯为点缀。

自宣德以后，造罐绝多不再附系，若须装饰点缀，可另附以双耳等。耳有作螭形，显然影写青铜器。如嘉靖有孔雀蓝釉双耳罐今为罕物，其装饰作风仿如弘治黄釉牺尊，而牺尊之祖本，即可溯青铜祭器。

又如盖罐，唐代多有，臆推其时罐器常用于贮物。唐代罐体，廓线大幅收放，富于外域风调，且正硕腹能容。再者宋代盖罐，精製的有荷叶边盖，并盖钮有作鸟形、兽形等，此式元明清都沿袭不辍。

明代成化另有天字款小盖罐，其轮廓量度之肥硕而矮，然观感却优雅丰圆动人，真哲匠杰构。《博物要览》因喻成窑：“各制小罐，皆精妙可人。”成窑罐器，历来贵重，至若康熙“天字罐”亦著，缘其慕名成化者而造也，却型制稍改。

盖罐一族中有工巧别致的，可数宋代之夹盖罐，清末之罗旋纹盖罐。

罐器后来尝附加流、柄，演变出罐体执壶，矮小稳重，颇与罍壶进化之高壮执壶相颀颀，此后文有详。

后图：新石器时代彩陶罐形器及东周陶甕；又唐三彩盖罐及康熙青花天字罐（著者藏）。





### 312 瓿说

《淮南子·说林》：“狗彘不择甌瓿而食。”《急就篇·颜师古注》：“甌瓿，瓦杆也，其形大口而庠。”杆通盂，瓿即盂。高古圆器多盘条成形，以至瓿器内底面较平，外底无圈足，而竖壁，如此于盘条作工相宜，制型便成惯体，与后世快轮拉坯成形者遂不类。《淮南子》又有曰：“甌瓿有隄”，隄同堤，即喻器壁竖也。

《孔子家语》：“瓦甌，陋器也。”又东方朔《七谏》讥曰：“甌瓿登于明堂兮，周鼎潜乎深渊。”盖先秦两汉，陶术未精，故瓿器位卑。

及至唐宋，瓿反为雅称，《乐府杂录》：“唐大中初，有调音律官大兴县丞郭通源，善击瓿，用越瓿、邢瓿十有二，以筋击之，其音韵妙于方响。”陆羽《茶经》又谓：“瓿，越州上，口唇不卷，底卷而浅，

受半升已下。”然此瓿已非彼瓿，唐越窑、邢窑皆谙于快轮拉坯，所製瓿器有圈足，斜壁撇口近似后世盃盞，但器之内底仍较平坦而已，此可证以出土唐物。

《宋史·邵雍传》：“晡时酌酒三四瓿。”及《景德镇陶录》引《清异录》：“耀州陶匠，创造一等平底深盃，状简古，号曰小海瓿。”乃状平底斗笠盃耳，则宋时餐具仍习惯呼瓿可知。

唐宋製陶已精，瓿字每入诗文。比若明清时代，瓿称也渐湮去，日常惯呼盃、盘。而盃族又视细部特点分作压手、折腰、直口、撇口、折沿、宫盃诸式。

又后世释家托钵（又作鉢），其状仍略具古瓿遗貌。钵乃梵文“钵多罗”简称，《全唐诗》载高僧贯休诗有：“一瓶一钵垂垂老，千水千山得得来”句。

《侯鯖录》：“按《稗史类编》谓，钵本天竺国器。”钵，底微弧，壁较竖，然较瓿壁之扁矮尤高深，容量大，游僧宜用此物。中古、近古，钵器仍製为佛门专用，仍与日常盃具略异，甚至近古专製之佛前供盃，形状也多在钵、盃之间。



左图：战国釉陶瓿，盘条成型，故器底平而器壁竖。右图：成化窑斗彩“缸盃”构型妙涵古意，其壁浅者似瓿，壁深者似钵，然皆较古制精微。又晋代几种青瓷炊具，其主体都似瓿、钵形状，而分别附加盖、柄、高足以利用。



## 313 盞说

说罐、说瓿之余，又说盞。杨雄《方言》：“盞，盃也。”古盞为茶酒具，尊于饭瓿；后世盃盞也多精贵于盞。

盞供茶，又衍生盞托。《陶说》引程大昌《演繁露》云盞托：“始于唐蜀相崔宁女，饮茶病盞热熨指，取碟子融蜡，象盞足大小，而环结其中。填盞于蜡，无所倾侧，因命工髹漆为之。宁喜甚，为名之曰托。”

然《景德镇陶录》另有一说：“陶瓷有茶托、酒托，疑即古礼器之舟也。周礼‘裸’用鸟彝、黄彝，皆有舟”。并观《荀雅》：“盞托，谓之茶船。明制如船。康雍小酒盞则托作圆形而不空其中，宋窑则空中矣，略如今制而颇朴拙也。”则“舟”“船”之说两相呼应，似非出悬揣，今唯欠高古遗物验证耳。已知的盞托雏形，产于南朝越窑。

宋时盞托与茶盞已配套烧製，盞托中心空与不空者皆见。又明代宣德有青花盞托、白釉盞托亦著称，或称“尖浅”，多作浅圈足，沙底而现淡火石红。

盞有製为半高足及高足，后者用为酒具而非茶具，辄称盃，其形初见于夏代黑陶薄壁酒具者。向来高足盃以明代成化窑製最著。《博物要览》：“成窑上品无过五彩葡萄斝口扁肚把盃，式较宣盃妙甚。”明清官窑，五彩、青花高把盃叠出，其中不少以成化制式为范本。

邃古又曾製作陶豆，式近高足盃，但

非为酒具。《陶说》：“簋、豆当是礼器，《尔雅》：‘木豆谓之豆，竹豆谓之筩，瓦豆谓之登。登注膏。’又谓：‘古人焚膏必有器’，故从郭注，膏登之说以著。”推为先古以陶豆盛祭，登高奉进，而衍生登义。膏登加之灯炷燃点，登随即可为燈。

又《仪礼》：“实于鐙”，郑玄注曰：“瓦豆谓之鐙”，窃意“鐙”当为青铜之“豆”。

陶豆除注膏外，犹容他物。如《礼记》有载乡饮酒之礼：“六十者坐，五十者立侍，以听政役，所以明尊长也。六十者三豆，七十者四豆，八十者五豆，九十者六豆，所以明养老也。”由知豆盛食物。《说文》：“豆，古食肉器也”，余谓“食肉器”意即肉食者用器、雅堂用器、礼器，非唯盛肉。

汉唐陶明器，皆见豆。至若明宣德窑有製青花带盖豆亦著。近人孙瀛州有仿此种极似，比较真器，其釉面略涩手，击声清脆。

豆远较高足盃厚重，缘此易区分。而高足盃又见变格为高足盃，二者差异甚微。唯高足盃体稍大而壁尤撇而口沿或快薄，用为盛肴；高足盃则口沿圆润宜触唇，以此亦可分别。此二者也可称把盃、把盃，明代把盃、把盃製为实用。清代有製为赏玩者，下半截（即高足）或略略显丰满，意图廓线上下均衡，以宜陈列观赏；甄别清仿明之把盃，也可于此处留意。

右图：西周釉陶高足器，略似后世之盃。并见宋代北方白瓷盃、盞托。



## 314 击瓿说

以上说罐说瓿说盞，而此三类，古人都曾兼用作乐器。《史记》：“赵王与秦王会龟池事，秦王酒酣，令赵王鼓瑟；蔺相如前进缶，请秦王击缶。”《风俗通》：“缶者瓦器，秦人鼓之以节歌。”

臆秦人以硬陶罐盛酒，便习惯酒宴之际击拍之，发声翁雍以和歌吟。秦相李斯《谏逐客书》犹有“击甕叩缶，弹筝博髀”句。而《陶说》：“《吕氏春秋》：‘尧命质以麋貉置缶而鼓之’……当以尧之鼓击为击缶之始”云云，洵在情理中。

《诗》：“坎其击缶，宛丘之道”，唐孔颖达《正义》：“缶是瓦器，可以节乐，若今击瓿。”缶在高古曾为陶器通称，而陶瓷器诸式实皆宜节击和乐。如晋书尝载王敦酒后辄咏魏武乐府，以如意击唾壶为节，壶口尽碎缺；后世因以“击碎唾壶”称快意，而晋青瓷唾壶小巧，正为越窑名品。

晋人击壶、唐人击瓿固较秦人击罐文雅。《文献通考》：“击瓿，以十二磁瓿为一棹。”又《景德镇陶录》引毛奇龄《水盞

子记》：“水盞子者，乐器也，古犹瓦缶为之。明姑苏乐工谋易以铁，不成，乃购食器之能声者，得内府监製成化瓷器若干，则水浅深分上下清浊，叩以犀匙。凡器八，而音周绝，胜古之击缶者，因强名曰水盞子。”

陶瓷器皿凡用于节乐者，自不妨以“击缶”、“击瓿”、“击盞”名之。特唐代瓷器还有腰鼓一种著名，《景德镇陶录》引南宋范成大《桂海虞衡志》：“花腔腰鼓，陶鼓也，出临桂职田乡，其土特宜鼓腔，村人专作窑烧之，腔上油（釉）画红花纹以为饰”云。参阅新《中国陶瓷史》：“七十年代根据唐代南卓《羯鼓录》中有关鼓的‘不是青州石末，即是鲁山花瓷’的记载，……调查了鲁山窑，果然……采集到五块腰鼓碎片。……河南唐代烧腰鼓的除鲁山窑外，还有禹县小白峪窑。山西交城……的唐代遗址里也发现了不少黑釉斑点腰鼓标本，……体形较小，胎较薄，斑点有明显的笔痕。”

下图：唐代鲁山花釉腰鼓为专製的乐器。并见右图：清后期所製鬲酒套盃（著者藏），小大不一，想亦宜击音；又清康熙斗彩十二月令套盃之六枚。







## 315 枕说

罐、瓿、盞说已，请再以枕说为余兴。枕之原始当为木、石质，晋人陆云《逸民赋》：“杖短策而遂往兮，乃枕石而漱流”可听消息。余谓古人蓄发并盘发，尝不嫌枕硬。

晋人《拾遗录》载殷纣王有玉虎枕，铭款“帝辛九年献”。玉者，美石也。《淮南子》又记春秋时楚将子发帐下有善偷者，夜盗齐军将帅之枕而归，至于“齐师大骇，还师而去”。若所盗为石枕，可想见偷儿下手时，竟可将大卵石替换之，不甚难也。

唐宋时枕以瓷製很普遍，瓷泥可任随赋形，发挥创意，烧成且仿如石坚，古人故称瓷石。遗世的唐代胶胎、三彩及青瓷方枕，轮廓线都优雅含蓄。

沈即济《枕中记》托言唐开元年间事，有“其枕青瓷，而窍其两端”语，此可推为越窑烧製者，枕器壁围中空，须开洞窍，以免烧製时气涨开裂。

唐遗物还见胶胎虎枕，製作用意原在辟邪，然李渊父名讳虎，故当时似改称豹枕。《唐书·五行志》：“韦后妹七姨嫁将军冯太和。为豹头枕以辟邪，白泽枕以辟魅，伏熊枕以宜男，亦服妖也。”

复徵晋书《拾遗录》，云汉将李广“兄弟射于宜川之北，见卧虎焉，射之，一矢即毙，断其虎头为枕，示服猛也。”显意威伏辟邪。是此类兽枕可以“辟邪枕”概之。

遗世之陶瓷兽枕，以宋代定窑与南方青白瓷所製多精。著者藏有一宋代白瓷单狮枕，塑艺生动颇见西域遗风，当为北宋定窑造物。南宋则有青白瓷双狮枕遗世，以雕塑工巧见长。

宋瓷枕今犹多见，尤其北方白釉划

花者。高濂《遵生八笺》：“宋瓷石定居多”，意指白釉瓷枕多出定窑。实际如白釉珍珠地划花枕，多出磁州窑系。

《遵生八笺》又说：“有特烧为枕者长可二尺五寸，阔六七寸者；有东青瓷锦上花者；有划花定者；有孩儿捧荷花偃卧、用卷叶为枕者，此制精绝，皆余所目击，南方一时不可得也。”

按孩儿捧荷偃卧枕以定窑者尤精，今亦见南方青白瓷遗品。而北方磁州窑枕形还有长方、腰圆、雲头、花瓣、鸡心、八方、椭圆、银锭等式，并常绘画或刻划婴儿、虎、狮、龙图形其上。

《陶说》引屠隆《考槃余事》：“旧窑枕长二尺五寸，阔六寸者可用，长一尺者，谓之尸枕，乃古墓中物，虽宋瓷白定亦不可用。”屠长卿万历进士，并有遗稿《起居器服笺》亦言此事。然邓实、黄宾虹编《美术丛书》本载《起居器服笺》为：“旧窑枕长一尺五寸，阔六寸者可用”云，或为刊误。又文震亨《长物志》言此，仍曰二尺五寸者可用云云。

记长枕的文字可溯之《全后汉文》蔡邕《协和婚赋》：“长枕横施，大被竟床”句，因知夫妻共枕故制长。宋代瓷造长枕今仍得见；短枕更多，今所见唐宋短枕多在十几至三十公分之间，若出土者，大都尝枕尸，亦有小制用以枕手，又或云枕颈。

另者古时有脉枕：扁鹊、华佗、张仲景皆有脉诊论说，魏晋间王叔和集诸家说，撰为《脉经》十卷。《史记·扁鹊仓公列传》：“至今天下言脉者，由扁鹊也。”唯脉枕扁矮，略异于手枕。且此物仅为医家用，收鉴机率故极小。

右图：北宋定窑狮枕（著者藏）与金代虎枕。





上图：北宋定窑卧妇枕及南宋青白瓷娃娃枕。



上图：北宋磁州窑珍珠枕及辽金时代虎枕。



## 二三章 权代嬗变识时宜

古陶瓷识鉴讲义·型制编

陆建初 著

### 316 宋明权取古物为宫宇陈设

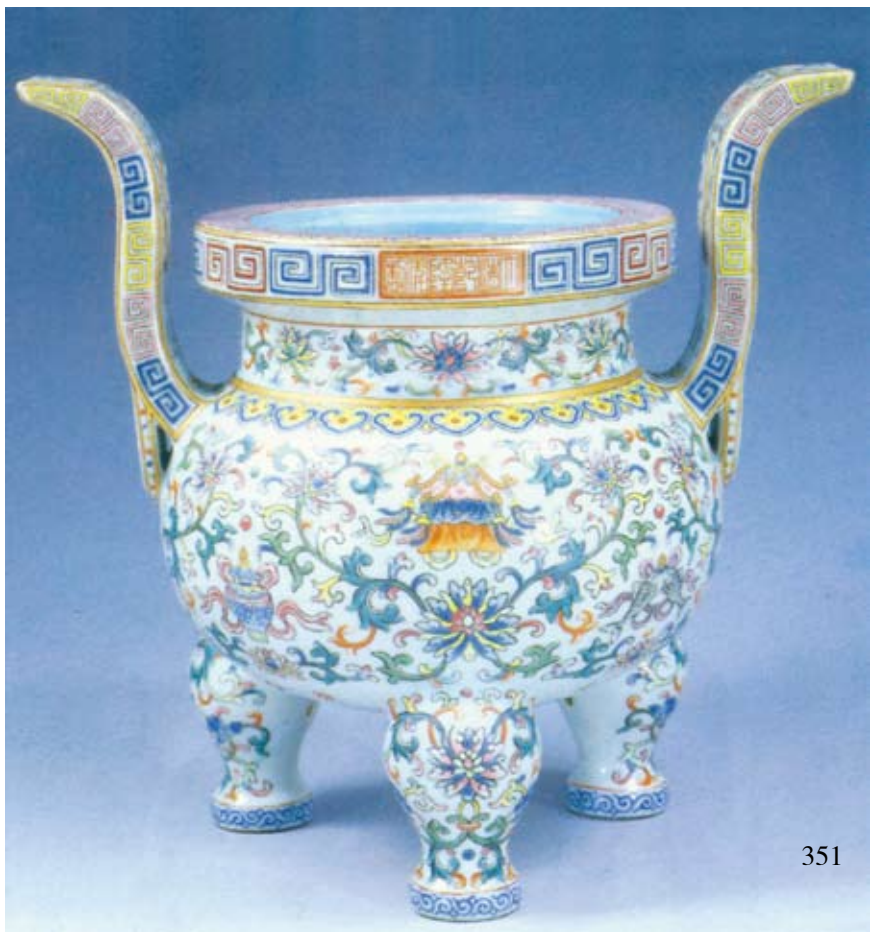
中夏之工艺製创，嬗递演变，数宋明又开一新面，夫首辟之功，乃属建筑。宋明宫宇构架简练，高阔宽敞，器具摆置、起居习俗，于是改焉；高古席地而坐习惯及低矮几案渐废，简洁适用之“中式家具”遂滥觞此际。彼建筑空间设计之遗貌微存，则如宋画《溪亭客话图》、《五学士图》、《四景山水图》等所见，灵变谐调，并室内外器设亦由之盛行。若再对比以唐墓壁画及宋墓壁画之背景描绘，后者显见摆设风气之兴起。

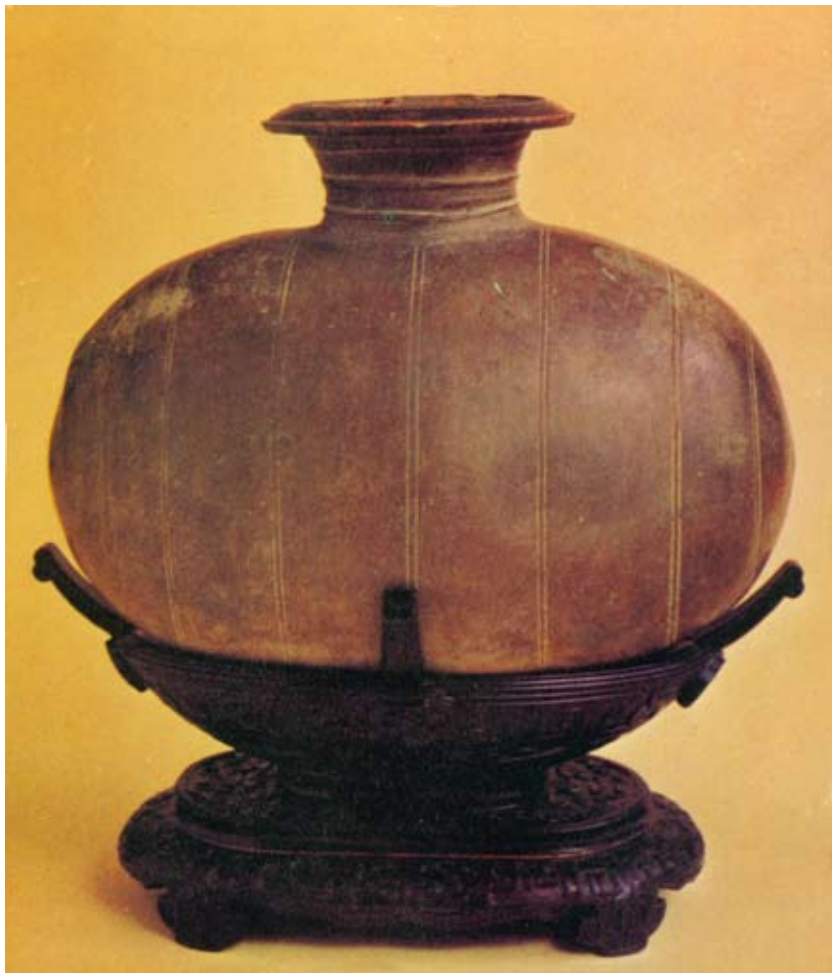
于是往古之祭器，首先权借为廷室陈列，《宣德鼎彝谱》言御器：“在宗庙则与瑚琏并珍，在朝廷则与球琳共宝”，也即可借为写照。赵希鹄《洞天清禄集》也曾曰：“古以萧艾达神明，而不焚香，故无香炉，今所谓香炉皆以古人宗庙祭器为之。”大略北宋设香炉或权借古铜器，南宋则更以瓷为之，仿古式而稍有变格。

应变权适，未违儒统，孟子即有曰：“常谓之经，变谓

之权，怀其常经而挟其变权，乃得为贤。”（见《韩诗外传》记孟子言）。故庙堂重器权为廷室观赏，也在可行也；而此类又向以鼎彝、壶尊代用为香炉、花瓶者最多见，乃宋明之常情。

下图：直至清代乾窑香炉，仍有取样青铜鼎彝。参见左图：西周陶鬲（下）与宋龙泉粉青釉鬲式香炉（著者藏）。





喜充满身心，快乐无有，诸病不相侵害，离诸忧，若警不怖、不乱不悲。慈心相向，志意清净。”是享香一如参佛也，由知两事起初息息相关。而香具则始以青铜古鼎代之，宋代起方陆续用瓷造。故《博物要览》曾曰：“古无香炉，古铜器为香炉用者，皆尊、彝、卣、鼎礼器。后之为炉者，即仿此式。”若唐三彩有三足罐，今仿造却见误製为三足炉，不明事理也。

禅家花供，亦曾无专具，或者置花枝于盃盘中，《陶说》引《秘阁闲谈》：“巴东下岷僧得一青瓷盃，折花供佛也”，犹见遗迹。《甸雅》：“古以瓶贮酒，今以瓶插花。”又言：“古之尊与壶皆酒器也，今人不辨，而一切强名之曰瓶。”如其言也。复《瓶花谱》：“古无瓷瓶（供

花），皆以铜为之”云云，乃指上古以青铜壶尊权行插花事，非言古无瓶器。

至宋则还曾借用土古陶瓶栽花，如南宋周密《癸辛杂识》载：“伯机云：长安中有耕者得陶器于古墓中，形如卧茧，口与足出茧腹之上下，其色黝黑，匀细着石，光润如玉，呼为茧瓶。大者容数斗，小者仅容数合，养花成实。”按高古茧壶原为容器，非为花舍，（晋唐越窑所製壶瓶也非专备花供）；然则尤明《瓶花谱》言古无瓷瓶，乃就专门花瓶言耳（若今仿製唐代陶瓷有参照明清花瓶式样，不问可知是伪作）。佛供香炉及花瓶之专造，乃待两宋。经五代越窑，宋瓷遂摒舍金银器而用行极盛，恪逢花道之发凡。

上图：汉代茧壶，此物也曾供花。

### 317 香炉、花瓶设供可索原佛事

昔贤谓“古无香炉”、“古无瓷瓶”，大约指宋明以前事，然上香、供花习气，实发端于唐代之礼佛。如该时释百丈怀海《百丈清规》有及禅寺礼节若：“佛降诞：……至日库司严设花亭，中置佛降生像。于香汤盆内，安二小杓佛前，数阵供养毕，……次跌坐云：‘四月八日，恭遇本师释迦如来大和尚降诞今辰，率众比丘，严备香花灯烛茶果珍羞，可伸供养’”云云，即载祝香供花事体。

推知随佛教流行，佛供礼仪亦渐次弥漫社会，而香炉花瓶于是应运而生。于此毛晋《香国》所言亦可参消息，该书录名香一百余种，首言“象藏香”，曰享其香者：“欢



### 318 熏炉异于香炉， 前者盛于汉魏

礼佛敬香尚未风靡中土时，汉家原亦习熏香，并专製熏炉，但其型制全异于后来所谓香炉者。新《中国陶瓷史》：“湖南长沙汤家岭西汉张端君墓出土的铜熏炉上有‘张端君熏炉一’铭文。”汉代熏炉以铜製为常，然殉葬之熏炉明器有见绿釉陶器等。

熏炉又名博山炉，如《陶说》有形容：“古博山炉，……其制与今香炉迥异，……长安丁缓作者，九层镂为奇禽怪兽，穷诸灵异……。”而董若雨《非烟香法·博山炉变》徵引该事最数大备：“焚香之器，始于汉博山炉，考刘向熏炉铭：‘嘉此正器崑崙若山，上贯太华，承以铜盘，中有兰绮，朱火青烟。’而古博山香炉诗曰：‘四座且莫喧，愿听歌一言。请说铜香炉，崔嵬象南山；上枝似松柏，下根据铜盘。雕文各异类，离娄自相连；谁能为此器，公输



与鲁班。朱火燃其中，青烟飏其间；顺风入君怀，四座莫不欢。香风难久居，空令蕙草残。’至吕大临《考古图》谓：‘炉象海中博山，下有盘贮汤，使润气蒸香，象海之回环’。”此即汉制青铜熏炉详细也，数吕大临“象海中博山”语尤得实情，汉武信海上仙山说，风会所趋，故有此制。

魏晋越窑有製青瓷熏炉，较铜器甚简易而切用，又《颜氏家训》有言及其时熏炉之用：“无不熏衣剃面，傅粉施朱”云。

下图：晋瓷熏炉并宋定窑熏炉（右）。





上图：汉代明器绿釉博山炉及青铜鎏金博山炉。

### 319 宋明香道借鼎式助兴

宋明时香道借用鼎製助益雅兴，还方便佛供，熏炉遂废。晚明屠隆著《香笈》有曰：“官哥定窑龙泉宣铜潘铜彝炉乳炉，大如茶盃而式雅者为上。”又曰：“其香尽余块，用瓷盒或古铜盒收起，可投入火盆中熏焙衣服。”因知汉晋熏炉蒸香、熏衣两功能，到明时已由香炉、火盆分担，并又晓明代香料乃为片块，非后世常用插条炷香也。而香料成份，则丁香、乳香、豆寇、沉香等，一向尔耳。

享香景象，或神游闲吟于静夜，或会朋品茗于菴居，乃佛供转为雅赏也。《香笈》亦叙之详焉：“香之为用，其利最薄。物外高隐，坐语《道德》，焚之可以清心悦神。四更残月，光味萧骚，焚之可以畅怀舒啸。晴窗拓帖，挥尘闲吟，篝灯夜读，焚以远辟

睡魔。”“品其最优者，伽南止矣。……其次莫若沉香。沉香有三等，上者气太厚，而反嫌于辣，下者质太枯，而又涉于烟，惟中者约六七分一两，最滋润而幽甜，可称妙品。煮茗之余，即乘茶炉火便，取入香鼎，徐而热之。当斯会心境界，俨居太清宫与上真游，不复知有人世矣。噫，快哉。”

明代人论香艺又有及香椽瓷盘一种，此与焚香所用自有别。香椽盘原委，屠隆《文房器具笈》有说：“香椽盘：香椽出时，山斋最要一事。得官哥定窑大盘，冬青瓷、龙泉盘，古铜青绿盘，宣德暗花白盘，苏麻尼青盘，硃砂红盘，青花盘，白盘数种，以大为妙。每盘置椽二十四头或十二、十三头，方足香味，满室清芬。”

香椽即枸椽，芸香科木本，入药清肝益脾胃，深秋果熟，其实貌似柑桔但略苦，然清芬极雅，不可言喻。今南方古刹外或老树犹在，想必昔日为“山斋”所栽培者也，如此则又与禅家香供有异用同功之妙。

下图：青铜古鼎与明万历青花香炉。





### 320 鼎炉嬗变由陶由铜

商周青铜鼎彝之雏型，实为远古硬陶炊具而用于烹煮者。昔人已察此节，如乾隆御诗《题古陶器貌鼎》曰：“古于金就范，今见土依模。……周代伯师似（《西清古鉴》有周伯师鼎，其形似此），形疑法此夫。”

而东周至秦汉，陶质明器又曾摹拟青铜礼器，陶鼎是以一向有出土。故凡古陶鼎但须以用具、明器格之，盖前者为青铜器祖式，后者却以青铜鼎为摹本。

北宋瓷艺已精，汝、定、钧窑即有製尊、炉、鼎，乃参照于彝制。此际彝器既列庙堂又供观赏，或者鼎、炉也有借为供香时。

至南宋则瓷造香炉普遍，由型制可见其犹存青铜鼎遗韵，不过纹饰多简约于铜造

者。南宋官窑遗物见有鬲式炉、奩式炉、簋式炉等，依装饰又呼弦纹炉、螭耳炉、鱼耳炉、乳丁炉等，器足有三足，五足、乳足等式，较北宋时更多新体，由此复可窥制型之禀承、影射、变格其旧造。

另宋影青等类，产品多供给民间，炉式更不拘一格；及元钧、元龙泉，炉形更随机变化，并且大小尺寸差异；凡此又见嬗变蜕化，遭时製宜另一面。随之文人雅士于是辨而呼曰斋炉、茗炉、琴炉，携之随身则曰行炉云云。

总之，铜造之精复为瓷艺所袭，袭而变之，变而袭之，状态种种。先《竹园陶说》：“古窑瓷品式样不一，由铜而瓷辗转摹仿，千变万化不可纪极”云云，是初涉此事，但未周全其说耳。

上图：夏代陶鼎为青铜鼎范本，而战国釉陶明器鼎却为拟作青铜者。

### 321 铜宣炉仿宋瓷可谓 “时中适当”

明代宣宗喜好铜香炉，制型常以宋代五大名窑瓷炉为本，因其製成用于陈设，功能既改，故舍高古体制而随两宋之流变。于此《宣德鼎彝谱》最宜备览，该书编撰者为吴中、吕震等。吴中官工部尚书，主持营建皇陵和京城宫殿，规划井然；吕震官礼部尚书，据传为官奸佞，然精力过人。

《宣德鼎彝谱》：“贞一斋陈设冲天耳三足大乳炉，仿宋官窑款式，大小如图，高三寸八分，耳高一寸二分，圆径一寸七分。……陈设贞一斋御几。”又：“贞一斋东书房陈设冲天耳三足中乳炉，仿宋官窑款式。”又：“揣拱堂陈设双鱼耳彝，仿宋官窑款式。……陈设揣拱堂御几。”又：“揣拱堂东暖阁陈设双鱼耳彝，仿宋汝窑款式。”又：“渊默堂御几陈设蚰龙耳大彝炉，仿定窑款式。”等等。

不仅厅堂斋室设器如其然，此际佛道两家的供器、法器，也有同此来历。如据《宣德鼎彝谱》：“赐内府佛堂及天下名山寺院大号梵书彝炉，仿宋东青磁款式，炼洋铜铸成，棠梨本色，重一斤二两。梵书佛字，钿以赤金，共二百座；钿以白银，共二百座。”又“赐内府道场及天下名山宫观雁翎法盞炉，仿元朝枢府窑款式。”等等。

先哲于权变之说曾有“中”与“当”之深解，若杨时《龟山集》：“不知权是不知中。坐于此室，室自有中；移而坐于堂，则向之所谓中者，今不中矣；合堂室而观之，又有堂室之中焉。《中庸》曰：‘君子而时中’，盖所谓权也。”此言略同今人所谓“真理有时间性、空间性”。又柳宗元《断刑论》：“经非权则泥，权非经则悖；是二者、强名也。曰‘当’，斯尽之矣。‘当’

也者，大中之道也。”

宣炉变制而不失典雅，历来载籍后先称美，唯因其经权两宜，时中适当也。宣炉于明清两代瓷造炉式，固亦影响深远，而瓷鉴所以又可据其“中”“当”，审彼雅艺尔。

下图：明代宣德款贴金三足铜香炉，及清代乾窑仿铜釉矮足瓷香炉。



### 322 宋人赏花植株故窑器多花盆及元明方始盛行瓶花

宋代陈设器之大宗为香炉，彼权借上古礼器在先，复摹类、变式製宜于后。已而明朝陈设器主项又并列香炉、花瓶，花瓶亦先取往古礼器及用器权代，随后又变式创新。

元蒋祈《陶记》尝曰：“炉之别，曰貌、曰鼎、曰彝、曰鬲、曰朝天、曰象腿、曰香奩、曰桶子。瓶之别，曰觚、曰胆、曰壶、曰净、曰梔子、曰荷叶、曰葫芦、曰律管、曰兽环、曰琉璃，与夫空头细名，考之不一而足，惟贩之所需耳。”可见后来炉、瓶异式之繁。

明代士人喜于厅堂书斋茶庵插花清供，明袁宏道有《瓶史》二卷，张谦德有《瓶花谱》一卷，前者主讲瓶，后者主讲花；合二者为吾华花道专著之先创（瓶花曾见于宋画）。

瓶器製造，由来久矣，《汉书》载杨雄《酒箴》见：“观瓶之居，居井之眉”句，此瓶无疑用为汲水。又《全后汉文》载路粹状奏孔融有及：“……跌荡放言，云：‘父之于子，当有何亲？论其本意，实为情欲发耳！子之于母，亦复奚为？譬如寄物瓶中，出则离矣’”，由此喻度之，当时瓶之贮物，几无不可。

又《全唐诗》载蒋吉《题商山修行僧院》有“此地修行山几枯，草堂生计只瓶盂”句；唐李华《东都圣善寺无畏三藏碑》亦尝曰：“观音大圣在日轮中，手执净瓶，注水地中”，即知僧人惯以瓶贮食水，又作清洁具。而唐代佛画有见净瓶中插柳枝，庶几已听瓶花先声；虽如此，瓶花之盛行，却待宋、明。

及宋人颇行赏花，且雅好植株，是以宋窑多产花盆，如汝窑水仙盆，钧窑花盆等。

《陶说》：“至定、官、哥窑而花餅之款遂多，至明而讲清供者，花餅最重。

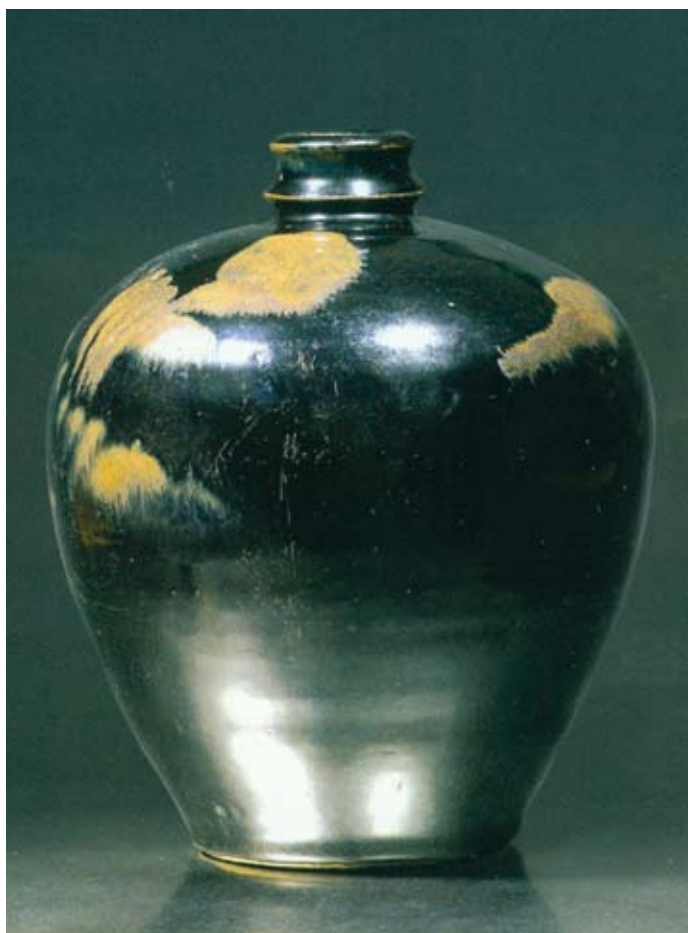
张谦德《瓶花谱》云，“贮花先须择瓶”。余按定、官、哥窑造瓶壶，由体制推度仍以用具及祭器为主，而南宋龙泉鱼耳瓶、青白瓷花叶口瓶，则供花之专製，余者多为水酒具，或曾转用为花瓶耳。乾隆御诗《官窑胆瓶戏成口号》：“古瓶盛酒后簪花，花酒由来本一家。李白设如遇潘岳，各珍其用定争差。”已解其趣。

胆瓶体形适为酒具（古时酒具往往兼为祭器，陈列庙堂），虽宋墓壁画有胆瓶插花一事，实际乃权宜借用之初例也。随后若元龙泉见有弦纹胆瓶附饰以双环，其式不便利用但宜观赏，方见专製为供花。

而经瓶则始见唐，宋尝袭称，用为水具、酒具；借用于插花，遂改叫梅瓶。

又徵以卷帙，宋人张翊有《花经》，其序言曰：“尚戏造《花经》，以九品九命，升降次第之”云云，而未及插花瓶供事。又范成大《梅谱》：“吴下栽梅特盛，……随所得为之谱”云，又王贵学、赵时庚皆有《兰谱》，亦但言其封植灌溉，并不及瓶供。又宋人史正志、范成大、刘蒙之皆有《菊谱》，并史铸有《百菊集谱》，亦皆以品类、种艺为大意。只欧阳修《洛阳牡丹记》言及：“洛阳之俗，大抵好花，春时城中无贵贱皆插花”云，然未尽其详，臆其景象，大抵近似唐人《簪花仕女图》耳。参观陆游《牡丹谱》：“往往即花盛处张饮”、“弄花一年香花十日”句，时俗喜观花之植株晓矣。并凌景阳《海棠》诗：“名园封植几经春，露湿烟梢画不真”，尤知宋人以园畦赏株为雅兴，则佳卉移栽盆中自称顺理成章事，宋窑花盆传世者今故屡见于博物馆；唯今有仿宋瓷却为大花觚体格，余每窃笑之。

右图：宋汝窑水仙盆供养植株。又宋北方黑釉梅瓶为酒器，曾借用为花瓶。又宋代黑釉花叶口瓶已专製为花瓶。



### 323 明代花道折枝清供 还曾以古尊代瓶

大略瓶在汉晋造为实用，唐代可能有瓶花供佛之举，至宋代瓶製有兼用于陈设及插花者，然专製为花瓶的尚在少许；如宋之梅瓶、玉壶春瓶等仍用以贮酒、水。唐人沽酒谓买春，有玉壶买春句，想宋人因之得称玉壶春瓶。

元代破旧规，花瓶创作遂常见，尤其明季清初，各式专用花瓶更蜂涌面世，非比此前之花艺，往往假借他具为养舍。

上意《饮流斋说瓷》尝约略有达：“古人製器载酒，用以飨神，牺尊、象尊，导源致远，此尊之权舆也。尊一变而为瓶，用以插花清供。殆缘后起腹口相若者谓之尊，口小腹大者谓之瓶。其后市人任意相呼，瓶与尊遂混而为一。”

《瓶史》尤可参见，著者袁宏道万历进士，由其书著得知，晚明花道至盛，然花瓶仍辄权借古物；当时窑器虽已有花尊、花囊之特製，但未列上品，此情之改观，还须待清三代盛世。

《瓶史》：“瓶花之具有二用，如堂中插花，乃以汉之铜壶，太古尊、壘，或官哥大瓶，如弓耳壶、直口广瓶，或龙泉茗草大方瓶；高架两旁，或置几上。折花须择大枝，或上茸下瘦；或左高右低，右高左低；或两蟠台接亚偏曲；或挺露一干中出，上簇下蕃，铺盖瓶口。令俯仰高下，疏密斜正，各具意态，得画家写生折枝之妙，方有天趣。……若书斋插花，瓶宜短小，以官、哥胆瓶，纸槌瓶，鹅颈瓶，东青瓷，古龙泉俱可插花。”

《瓶史》又说：“养花瓶亦须精良，譬如玉环、飞燕，不可置之茅茨。又如嵇、阮、贺、李，不可请之酒食店中。尝见江南人家所藏旧觚，青翠入骨，沙斑垓起，可谓花之金屋；其次官、哥、象、定等窑，

细媚滋润，皆花神之精舍也。大抵斋瓶宜小而矮，铜如花觚、铜觥、尊壘、方汉壶、素温壶、扁壶；窑器如纸槌、鹅颈、茄袋、花樽、花囊、茗草、蒲槌，皆须形制减小者，方入清供。不然与家堂香火何异，虽旧亦俗也。”

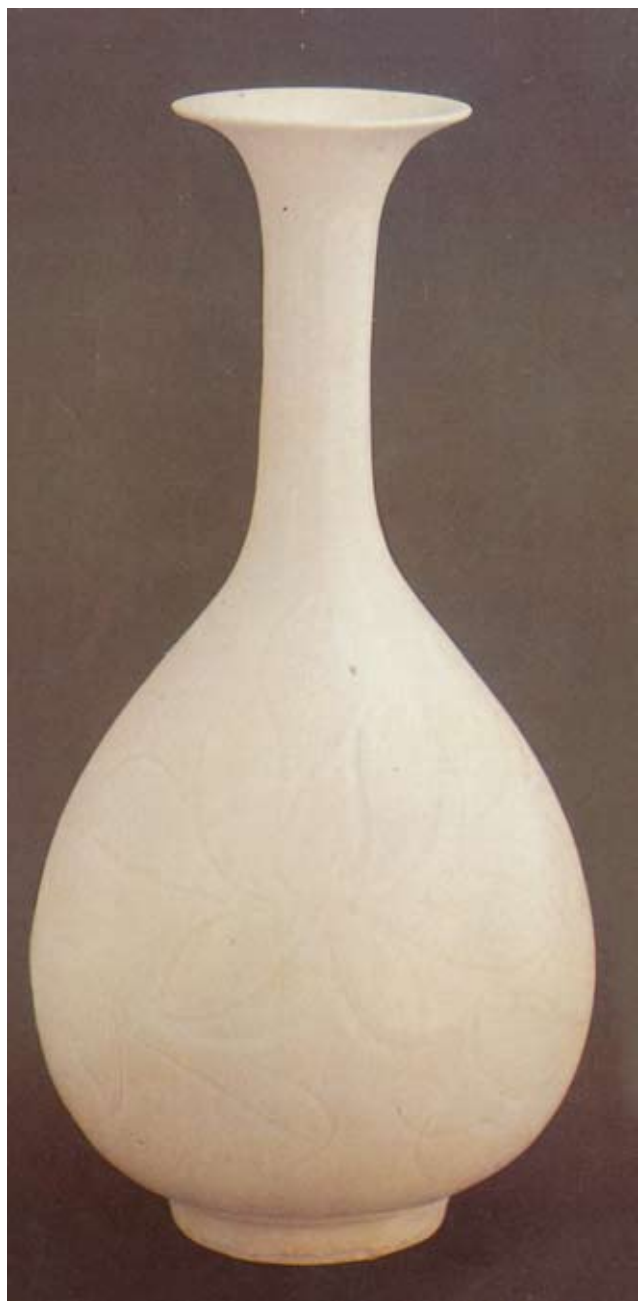
正因晚明此番经历，以致清三代（康、雍、乾）瓷艺，参比古铜器壶、尊、觥、觚等，新创诸多瓶式，颇供陈设，且宜花道。

陶瓷器权借、变式而演进之规则，诚可助鉴别。如宋元及早明，玉壶春瓶为酒具，其硕腹宜装容；其狭颈宜握持；其口沿斜势坦出，又适酒水注入及斟出。而晚明和清代所造玉壶春，为陈设器或为花具，已不顾贮酒与否，製为陈设者则削其腹，为插花者则阔其颈。等等差异，凡玉壶春瓶断代、真鉴，正可引证。

下图：明后期白釉花尊，拟作青铜尊。







图：宋代定窑及元代釉里红之玉壶春瓶。



下图：明代洪武青花玉壶春瓶。



下图：清代乾隆窑青花釉里红玉壶春瓶。



### 324 清代造瓶唯美是求， 甄选当别具慧眼

清代康雍乾三窑新创瓶式频繁，乃因时用而製宜，遂令以往一体歧用之局面得大改观。此正所谓“世易时移，变法宜矣（《吕氏春秋》）。”

《匋雅》载清三代窑器有曰：“瓶之佳者曰观音尊，曰天球，曰倗倗凳，曰油榼，曰大风尾，曰胆，曰美人肩，曰棒榼，曰投壶之壶，曰背壶之壶，曰荷包，曰如意尊，曰石榴尊，曰萝卜尊，曰牛头尊，曰鸡心，曰络子尊，曰梅瓶，曰仿周秦壘缶。若玉壶春，若软棒榼，抑其次也。凡诸名称皆沿用市俗之语，无足深论。”唯其创格变式已洋洋乎大观。

又据《明清瓷器鉴定》，举凡康朝新制花瓶，有琵琶、马蹄、象腿、凤尾、太白、苹果、杏叶、棒榼、倒栽、柳叶等，雍正朝有双陆、三羊、虬耳、络子、鹿头、牛头、蒜头、绶带、如意等。按此类大都影射古制而增损变体，而修饰益美，而推陈出新。

此情还可比阅清代叶燮《已畦集·原诗》言诗文发展：“大凡物之踵事增华，以渐而进，以至于极。……彼虞廷喜起之歌，诗之土簋、击壤、穴居、偃皮耳。一增华于《三百篇》，再增华于汉，又增于魏，自后尽态极妍，争新竞异，千状万态，差别井然。”

由器形稽考清代瓷艺，须别作解会，盖此际之艺造，唯美是求，琢器而製为装容者，未必及百分之一，故清代花瓶等甄别，不以容器之直接功能论。犹清官窑制度，器物一旦定型命名，往往程式严格产品一律，此恰使甄选多一种根据。由是《明清瓷器鉴定》，罗列清制各式瓷品之尺寸甚详。

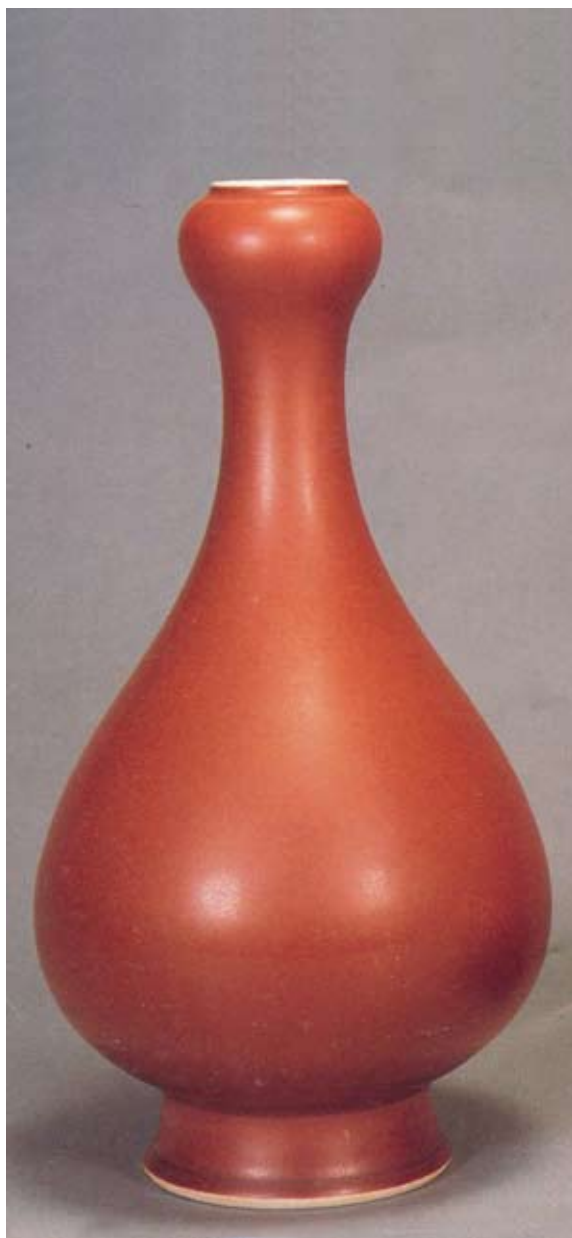
《陶说》：“坯泥松，性浮。经火则松者紧，浮者实。一尺之坯，止七、八寸，伸缩之理然也。”依此情，若新仿清

官窑瓶式，即使参照遗物尺寸製作，也难精确，因烧坯伸缩甚难测度也。若经常揣摩、度量古制，培养正宗记识，则“高仿”之新，“似则恰似，是即未是（语出《五灯会元》）”，过眼可辨。

下图：康熙青花象腿瓶为新创瓶式。



图：清代道光窑青花蒜头瓶与雍正窑红釉蒜头瓶形廓一式一样，可见官制典守甚严。



## 二四章 法古肇新知渊源

古陶瓷识鉴讲义·型制编

陆建初 著

### 325 祭器、明器等祖本用器 并製有精粗

陶瓷凡祭器、明器、陈设器、赏玩器，多数出用器之原型。如《陶说》言祭器取型炊器有例：“按古炊器用陶，周陶人甗、盆、甗、鬲，皆炊器也；此因祭天地尚质之义，法古用陶之制。”

又《考工记》载礼器制度：“梓人为炊器，勺一升，爵一升，觚三升。献以爵而酬以觚，一献而三酬，则一豆矣。食一豆肉，饮一豆酒，中人之食也。”

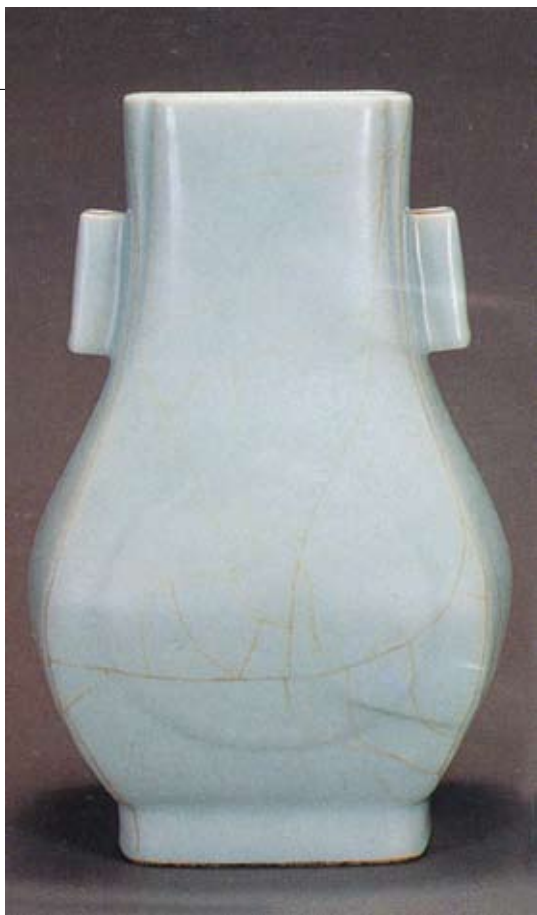
盖爵、觚、豆者，原即用器也，又演为青铜礼器；若后世复以瓷造摹其类，则造型遵铜器而稍简易之，是故何哉？铜、瓷质材不一也。

古陶瓷以祭器製作为讲究，往往美观于用器；明器工造多草率，常粗劣于用器。用器、祭器、明器一体而三格，大率可以精粗区而别之，然型廓之增损未尝有多。此情譬如清代叶燮《原诗》所云：“言乎体格，譬之于造器，体是制，格是其形也。”

用器之体制既定，礼器则变格依之。然若高古礼器，至中古、近古演为摆设、赏玩作品的，又更见型变纷繁，则谓变形派生也可。举若历代陶瓷投壶制式，由用器而礼器而赏品，颇可观正奇演变之脉络。

下图：良诸文化贯耳壶（著者藏）。





### 326 如投壶历代有作， 可窥器造演化脉络

投壶尝见于汉画像砖，其原始却可溯良渚文化贯耳壶，良渚者是以细泥黑陶或灰陶製成之酒具。《说文》：“醴，酒一宿熟也”，想远古酒饮初酿，一宿而熟者，必稠而不能清纯，斯良渚贯耳壶口广，度其正宜盛醴。

至先秦，此具称投壶，兼为酒具、礼器和遣兴玩具，《礼记·投壶》述其游戏方法曰：“壶中实小豆焉，为其矢之跃而出也。壶去席二矢半”云云。

《三礼图》之投壶，形状与良渚贯耳壶尚甚似之，比至宋代官窑、哥窑、龙泉窑造贯耳壶，用为祭祀之余，又或为陈设、赏玩，造型因之改易高古投壶较多。朱鸿达《宝鸿堂藏器修内司官窑图解》：“修内司官窑之式样，现所发见者，多属瓿孟瓶盘之类，谅为内庭杂用之具。其仿照铜器之贯耳壶、洗、觚等等，均为供内庭陈设之用。”

是类陈设具不必如列宗庙者端庄规严，故宋官窑贯耳壶正体外亦有新式，见有花叶口者，及贯耳加长加大以助装饰者，及壶身凸印花纹者；而口与腹均较良渚的壶缩小，缘其不再用于装容故。

《礼记·投壶》：“壶颈修三寸，腹修五寸，口径二寸半，容斗五升。”高古之投壶腹圆口广，既宜装容实用，又製为礼器而尊法旧制固然；并因其口广，恰可权借为游戏遣酒，投羽矢于其中，故以“投壶”名之。

近古于投壶仍有造作，或谨依礼制：“豆青釉净而色美，雍正官窑所製两耳之瓶，若《礼记》投壶之壶式，底有两眼可以穿带也（《匋雅》）。”又或变焉原型，如乾隆及以后造为赏玩器者，有若干式样花瓶，及手中盘玩之小瓶，纯以贯耳为装潢，其形廓虽仍见古制之影拟，却显然变格易形。

上图：宋官窑投壶（左）与乾窑仿宋投壶。

### 327 清廷尚正统 更以瓷器拟彝器

概言古器型制演进：由製无定型至体制成立；又由定型而变格、易式，以适直接、间接功用；进而又据旧器肇新求异，以应世风习俗之移迁，是往往矣。唐英《陶冶图说》：“仿旧须宗其典雅，肇新务审其渊源”，用意至明。缘此鉴识古瓷，当通观流派以溯源探本，又审时度宜了然因变，于是眼目微至，辨析真伪于形廓曲折之际。

凡仿古而宗其典雅者，清官窑祭器最称特殊，如清《四库全书》载皇朝礼器图式及文字，有曰：“谨按《尔雅·释器》：‘瓦豆谓之登’。郑康成《诗·笺》：‘祀天用瓦豆，陶器，质也。’聂崇义《三礼图》：‘以其盛涪，故有盖。’乾隆十三年钦定祭器。天坛正位登，用青色瓷，通高六寸一分、深二寸一分、口径五寸、校围六寸六分、足径四寸五分；口为回纹、中为雷纹、柱为饕餮、足为垂雲纹；盖高一寸八分、径四寸五分、顶高四分，上为星纹、中为垂雲纹、口亦为回纹。”又有载：“谨按《周礼·地官舍人·注》：‘圆曰簋，盛黍稷器。’《考工记·旒人·疏》云：‘用瓦簋者，祭天地外神尚质也。’乾隆十三年钦定祭器。天坛正位簋，用青色瓷：制圆而椭；通高四寸六分、深二寸三分、口径七寸二分、底径六寸一分；口为回纹、腹为雲纹、束为黼纹、足为星雲纹，两耳附以夔凤；盖高一寸八分、径与口径同，面为雲纹、口为回纹；上有稜四、出高一寸三分。”等等。

清官窑用浅青釉瓷器仿青铜礼器，型制尺寸恪守古制，

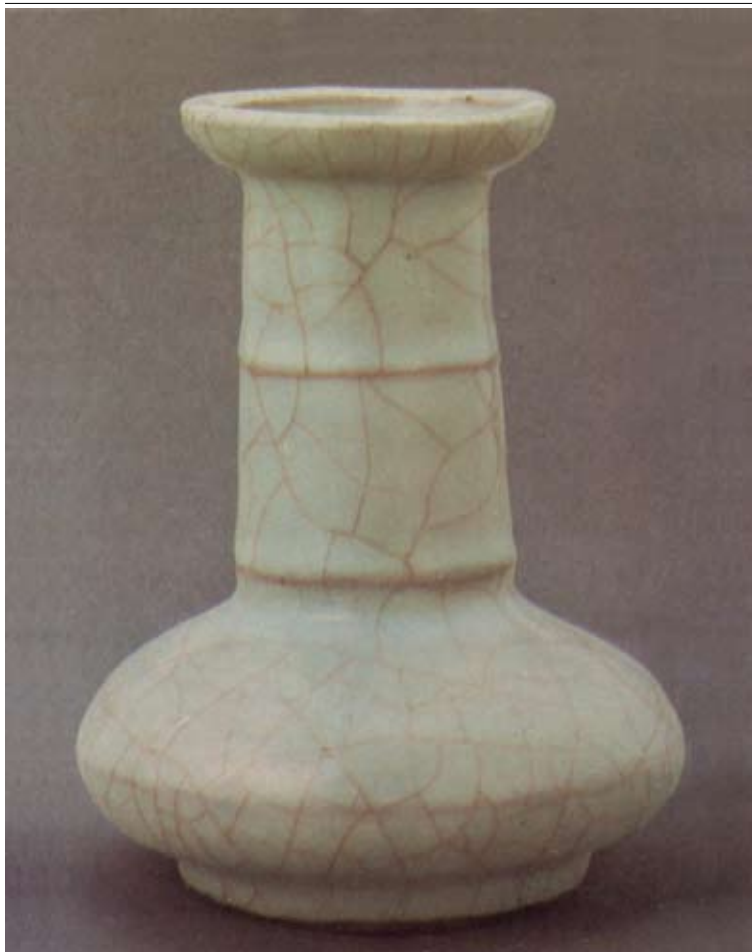
纹饰也以印花摹拟铸纹，此宋、明两朝得未曾见。宋瓷祭器制型有参照青铜器，但饰纹辄取弦纹，余者如饕餮、雲雷等多省去，以适陶作。明官窑登、簋之作，则加以青花回纹、凤纹、蕉叶等，亦未曾典守古制严谨。唯清官窑有一丝不苟以瓷器拟铜器者（然清官窑品类丰富，另于宋、明瓷礼器也有仿造，其中拟汝、官、哥、定、钧者，以钧、官为逼真。）

汉人呼满清为夷，然清廷持说无分华夷，唯德是论正统，因而特推崇汉统礼制，以收视听。李光地《榕村语录》：“余阁学时，上（康熙）一日忽问：‘《纲目》何如？’余曰：‘臣平生极不喜此书。朱子《纲目》义例，有以主天下者，便以统归之。秦、隋之无道，尚为正统，而况元乎？舜东夷，文王西夷，惟其德耳。’不谓此语与上意合，余遂升掌院。”推想唐英依足古礼烧制祭器，也无外乎投乾隆所好，以标正统。

下图：乾窑青白釉簋，其造型、纹饰皆照青铜器。对比右图宋官窑投壶以弦纹为装饰，及明万历窑鼎器饰以青花图绘。







### 328 艺术品以影写先制为典雅 有其美学深义

古贤为政既标儒统，修艺也好古制，故庙器遵礼而外，他品何曾不崇旧造。《匋雅》：“吾华瓷品尚矣，而今不若古者，原因甚繁复也。曰胚胎，昔之土质细腻，今则粗劣矣。曰手工，昔之模范精整，今则苦窳矣。曰釉质，昔之莹泽莹润，今则枯燥矣。曰彩色，昔之颜色鲜明，今则黯败矣。曰式样，昔之古意深厚，今则俗恶矣。曰画手，昔之写生雅致，今则蠢谬矣。曰火候，昔之出窑完美，今则辟暴矣。”

每见古人论艺，也总于前朝杰作尤其青睐，器造则宋人尚三代，明人推唐宋，而清瓷追踪宋明，常情惯见矣。《江西大志·陶书》载嘉靖十五年“降发瓷器样一十件”；十八年“降发瓷器二样”云云，都指朝廷发给古器令官窑摹仿。又清宫内务府造办处档案也有载：“雍正七年四月十三日，……交来成窑五彩磁罐一件，……奉旨，将此罐交年希尧添一盖，照此样烧造几件”等等，用意全同。

民间陶艺也尚古风。《阳羨名陶录》：“鸣远一技之能，世间特出，自百余年来诸家传器日少，故其名尤噪，足迹所至，文人学士争相延揽。……製作精雅，真可与三代古器并列。”风尚习气可鉴。

《歌德谈话录》：“古典佳作并非仅仅因为他们是古的，而是因为他们是强壮的、新鲜的、欢乐的、健康的，所以可称典范。”余意每类艺术之历程都如生命，必有青壮盛期，仿古之正确用意或可视如追慕青春朝气，与食古不化并

不同日语（即如今世所盛之工业设计文明，其代表作，也将为后人羨念）。至若鉴古家出神入化，比视真伪，见真品如活泼泼妙龄女、少年郎，伪製则蜡像人模了无生气，无疑天渊之别。

下图：宋官窑贯耳觚。





图：明天启窑青花觚瓶与清乾窑粉彩觚，都古雅且富生气。



### 329 知法能化，因宜创新

然玩器、用品毕竟不似祭器每每谨从旧制，而常见领古艺风神又喜加之新意，故识趣别具焉。《匋雅》：“新瓷式样以仿旧为能事，而旧瓷式样又以翻新出奇为尽态极妍，于是乎一代有一代之制度，一朝有一朝之精神。”言称精赅。

历代窑器，又各因世宜有创特式，《陶说》指镇之造器：“古礼器尊、罍、彝、鼎、卣、爵之款制，文房砚、屏、墨床、书滴、画轴、臂搁、镇纸，司直各适其用”云云，意亦有及。兹举明官窑如正德之绣墩、插屏、笔架；清官窑如乾隆之交泰瓶、花蓝、扇子、仿竹木漆器小品等，形形式式虽不可尽皆求溯陶祖先制，要亦不失华夏古工艺雅韵。其知典常而工于化变，正也艺创正道。

石涛《苦瓜和尚画语录》：“故君子惟借古以开今也。又曰至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法。凡事有经必有权，有法必有化；一知其经即变其权，一知其法即工于化。”达哉斯论。联想我国当代陶艺，往往弃传统于不顾而盲目崇洋；若此，虽挖空心思“创作”，也不过洋人附庸而已。而今欧洲比较文化论者，犹谓风靡全球之美式现代艺术，肤浅不可取。

盖艺术品制分古近，用适时宜，袭经执权，知法工化，千万姿态而守一本身，则异款特式之鉴临，但识神韵耳。此非虚言空谈也，因见新近仿古者，制型常觉突兀不伦，也即病在失据无根，是造者于古艺渊源无所知识也。

下图：雍窑粉彩盃美雅，及乾窑珐琅彩花蝶纹投壶装潢美艳，皆所谓一朝精神者。





### 330 物性有似水性， 鉴术或如泳术

鉴定之术，也比泳术，非仅言谕可得传达，若不切实际，不下水，则永不能通。苏东坡尝作《日喻》曰：“生而眇者不识日，问之有目者。或告之曰：‘日之状如铜盘。’扣盘而得其声，他日闻钟，以为日也。或告之曰：‘日之光如烛。’扞烛而得其形，他日揣钥，以为日也。……道之难见也甚于日，而人之未达也，无以异于

眇。达者告之，虽有巧譬善导，亦无以过于盘与烛也。……南方多没人，日与水居也，七岁而能涉，十岁而能浮，十五而能没矣。夫没者岂苟然哉？必将有得于水之道者。日与水居，则十五而得其道。”按古器造型演化规则之错综，甚似水体之既有定性又变势无穷，言喻难尽，唯实践者观器万千，识其性，悟其道，而能不惑。

上图：清代雍窑贯耳壶与嘉窑龙纹壶，  
型廓间古韵、新意并逞。

## 二五章 借鉴制异观奇变

古陶瓷识鉴讲义·型制编

陆建初 著

### 331 夷器夏用以唐朝为最， 工艺制型颇见奇变

华夏本土工艺型制之递嬗，有权代变式、法古肇新等规律可窥。然瓷艺演进，又曾受外域艺术侵染，以致模拟、嫁接而别出异型，则宜别论。

如汉唐之际夏夷文化交流频仍，载籍尝详，《续汉书·五行志》：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”唐元稹《法曲》：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥羶满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡舞。《火风》声沈多咽绝，《春莺》转罢长萧索。胡音、胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”《梦溪笔谈》也说：“中国衣冠自北齐以来乃用胡服，窄袖绯绿，短衣长鞞，……唐武德、贞观时犹尔。”乐舞、衣冠如此，器具也多夷为夏用。如唐代王公贵戚习用银器，其製形即模仿西亚、中亚产品，中唐所製尤似波斯萨桑式工艺。

《宋史·外国列传》：“大食国本波斯之别种，……市肆多金银、绫锦，工匠技术咸精其能。”按“大食”乃波斯文音译，原系波斯一部族名称，而宋史所谓大食，实指征服波斯（伊朗）的阿拉伯帝国，其并非波斯别种，然文化有相似。非但阿拉伯人沿用

古波斯金银器，安息（唐代称波斯）工艺之精粹，亦早为唐人所采撷。如唐代陶瓷成型鸳鸯壶、凤头壶、双龙柄瓶、塔形罐、鸟形盃及越窑秘色瓷瓜棱式瓶、壶，花瓣式盃、盏，皆缘西域银器艺风扇被以致。

西域盛产瓜，彼民喜食，由是器具辄仿生瓜果，是俗亦非中夏原有。至于花瓣式样者，连类并举可也。而凡瓷器之瓜棱、花瓣二式，最数唐、元两朝盛行，前者是仿夷物造为夏用，后者是造夷器出口谋利，事虽两端，现象乃同。

花瓣式盃盏口沿，惯以“出口”几多计瓣数，清高宗御题古瓷诗中亦如。而冯先铭《瓷器鉴定的五大要领》文中称：“五出口器物还有盘、碗等，是唐后期开始出现的，直至五代。唐中期以前碗为四出口，器里凸起四条线，北宋器物为六出口。因此，从器物口部花口四出、五出、六出就可以判断出该类是唐中期以前、晚唐、五代或宋代的器物。”语有专指，固当附见。又元代景德镇製廿余出口青花大盘，盛产并远销外洋，而此种式样银器，阿拉伯人沿用千余载，至今未辍，实是瓷造者原型。

右图：唐三彩细颈瓶虽为明器，也受胡风侵染而型构奇巧，比见辽三彩花叶口瓶，显然受前者影响。



### 332 元明清镇瓷 销外洋者异型迭出

元代历年虽暂，然因外域工艺影响，窑器异型迭出，甚称奇观，孙瀛州《元明清瓷器的鉴定》尝言元瓷：“另有几种创新的器形，如短颈、小口、扁方、沙底的四系壶；洗口、扁腹、兽面耳、平沙底的大罐；撇口、丰腹的大尊；洗口、长腹、象耳的大瓶；长流、细颈、长圆腹的执壶；八方带盖梅瓶和菱花口盏托；藏草瓶、僧帽壶、军持、宝座等。”

当时景德镇民窑烧製此类外销瓷营利，可谓因时善变，商家博胜之道耳。《吕氏春秋·贵因》言战术贵在因变：“故因则功，专则拙，因者无敌”，可以参见。

景德镇瓷品出口自此未绝，明初情况，见新《中国陶瓷史》有载：“如双耳扁瓶、双耳折方瓶、天球瓶等等，在元代的器物中不见这种类型，显然不是我国瓷器固有的器

形，这是和郑和几次出航受回教国家的影响分不开的。”推想此类瓷器当为赠赐、销售外洋专造，而中土人士亦或有取用。

明季，《明清瓷器鉴定》说：“天启时期，……一些器物带有浓厚的日本风韵，无论是青花器还是五彩器，其造形及纹饰，画意及色彩，均相异于我国传统的格调，非常引人注目，这很可能是当时的日本人来我国定製的外销瓷器。”又有说：“常见崇祯盘类，有日本风格的造型，如四方、六方、八方、十二方，折沿花口、菱形、海棠式、四方倭角等等。”

清代，若《景德镇陶录》载言：“洋器专售外洋者，有滑洋器、泥洋器之分。商多粤东人，贩去与鬼子互市，式样奇巧，岁无定样”云云。

元明清镇窑出口瓷大都依来样定製，造型、纹饰异于华夏传统。于今国内少见此类之传世、出土，域外却考古发掘、沉船打捞屡有收获，彼人凭借胎、釉、彩料质素等，可认定其产于中国。

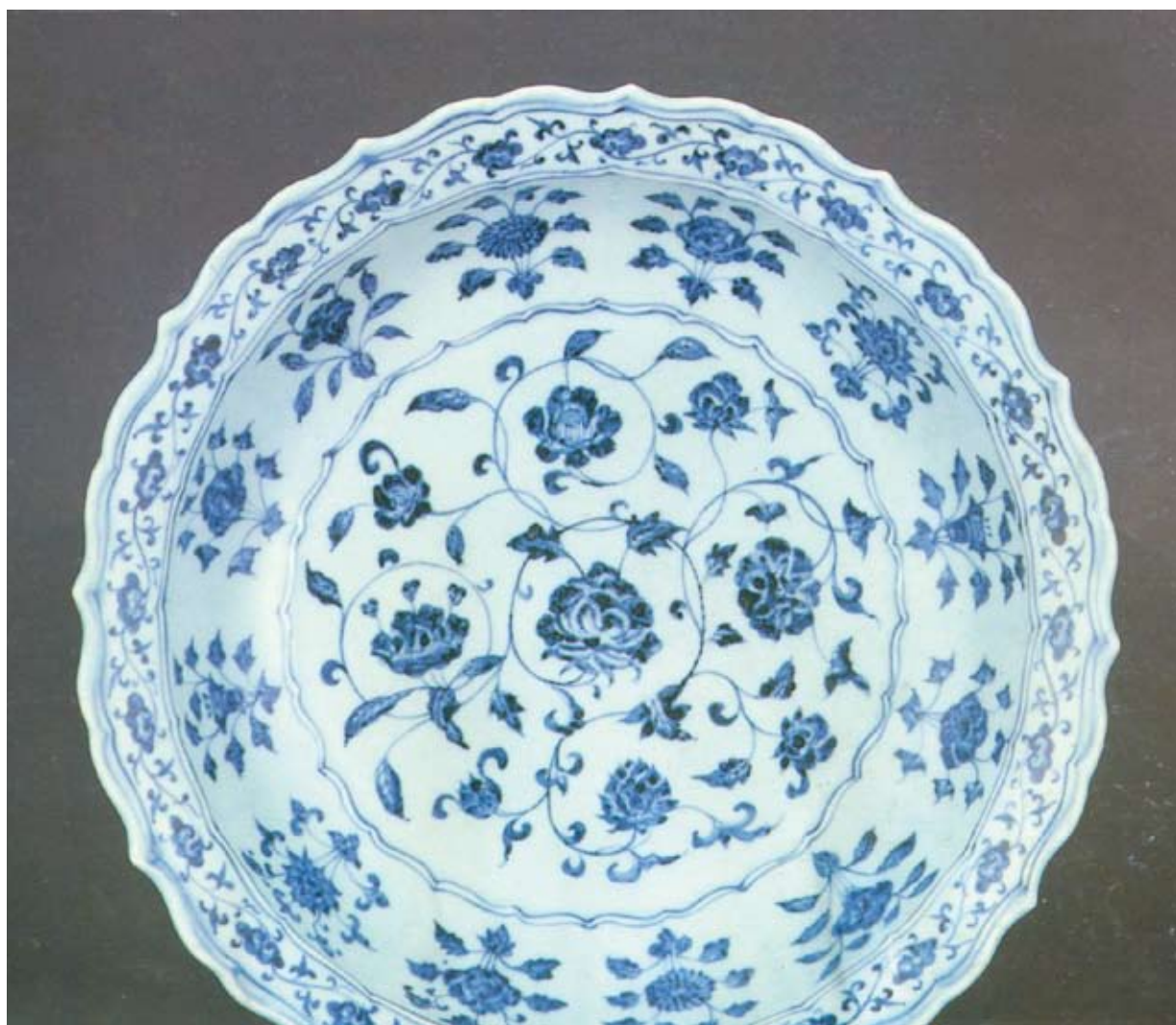
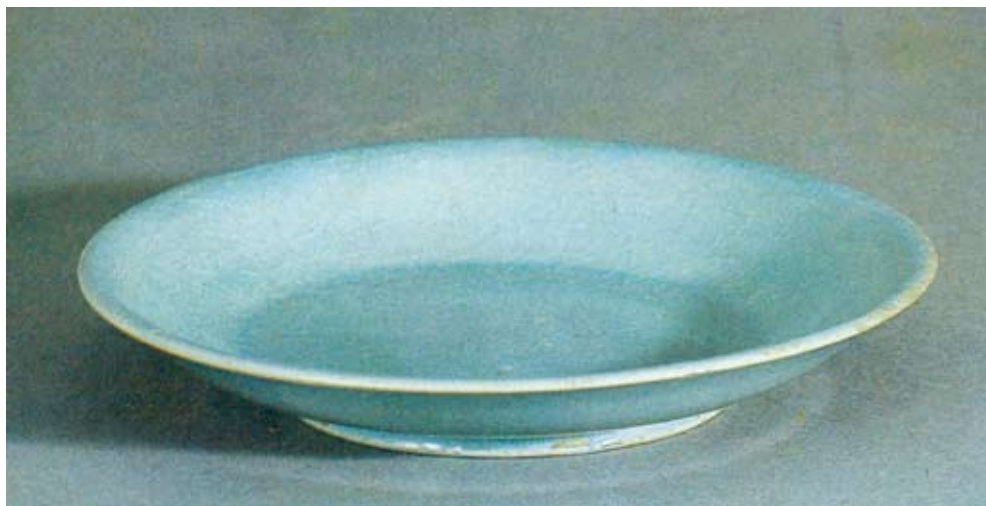
相关明代外销瓷，新《中国陶瓷史》还有引文宜参读：“一六一六年（万历四十四年）十月十日荷兰东印度公司汉·波波兹·科恩给公司董事们的信中就提到：‘……这些瓷器都是在中国内地很远的地方製造的，卖给我们各种成套的瓷器都是定製，预先付款，因为这类瓷器在中国是不用的。’”

凡今国内收藏市场之外销瓷真品，来源輒三：一为海外回流；二则“海捞”（沉船打捞）；三则明清时造瓷，遇次品拣退者，或充日用，或充“明器”（尤其窑疵不堪之品，往往入圻）。

左图：西洋瓷器样式。比看右图：永乐青花十二出口大盘，此式为元明之际外销中亚、西亚瓷所惯有。右上之宋汝窑盘为中夏原式。







### 333 辽以来北方民族也定製特型瓷

吾国瓷器不但风行东、南、西洋，且北方游牧民族也从来珍视，遂令瓷造又增一别类。新《中国陶瓷史》言辽代：“属于契丹形式的陶瓷器，有长颈瓶、凤首瓶、笛式瓶、穿带壶、注壶、鸡冠壶、鸡腿瓶、海棠花式长盘、暖盘、三角形碟、方碟等。”

明代时仍有瓷器由陆路运往北方，万历所刊《野获编》记此：“鞑靼、女真诸部及天方诸国贡夷归装所载，他物不论，即以瓷器一项，多至数十车。余初怪其轻脆，何以陆行万里。即细叩之，则初买时，每一器物纳沙土及豆麦少许，选数十个辄牢缚成一片，置之湿地，频洒以水。久之，则豆麦生芽，缠绕胶固，试投之牢确之地，不损破

者，始以登车。既装车时，又从车上扔下数番，坚韧如故者，载之以往，其价比常加十倍。”

下图：辽代北方白瓷花叶口瓶，及北齐黄釉印胡人乐舞扁壶。



### 334 晋唐宋造执壶 为夷夏交流显例

瓷造执壶，特为夷器夏用，复以夏变夷之显例。执壶而瓷造，初见于晋青瓷鸡头壶之类，当属汉晋之际胡艺东渐之见证一。汉白马驮经、唐玄奘西行固为熟典，又东晋有高僧法显，隆安年间偕数僧赴西域，凡十五年独身而还，著《佛国记》。晋越窑执壶，及隋唐白瓷龙柄执壶，究其体型因革，洵本诸西域银器；而此式之雏形，并见于欧洲史前古陶，盖西域祖族雅利安人，原与欧人同种耳。

晋瓷鸡头壶之流嘴仅为装饰物，多与壶身不相通，实乃加一手柄于以往握颈之陶壶而已。直至唐代越窑产执壶，方始一如银器般长流嘴及执柄两备。然而近此制型之酒具，华夏高古青铜器已见创製（青铜盃有具流、鑿者），唯瓷艺之初，工技未达，故未及禀承此式。此后反由摹类西域银壶而製成瓷执壶，则可谓製艺忘祖之特例。

执壶在唐代，越窑而外，製为明器如三彩龙柄壶，製为用器如长沙窑釉下彩执壶，两者均多见。长沙窑製执壶也供外销，或经广东出海，运达波斯湾，再可转埃及。如西北陆路，也赖阿拉伯人经商。出口瓷具，应是外域客户指定式样，故长沙窑执壶之纹饰也颇见外域风情。今有考古成果认为，长沙窑艺人原即京都长安之陶工，因战乱南迁云。

已而宋代製凤头壶、瓜棱壶等普及，该类亦西域风貌可鉴。另有葫芦式、罐式、瓶式等壶，也都为执壶而手柄、流嘴两全。比较往古中土之无柄无流，注入倾出都由颈口的陶瓷壶具，执壶显然方便实用得多，因此夷式夏用，製作日盛，深入民生。

宋代景德镇窑青白瓷有温酒执壶，又吉州窑玳瑁斑执壶与茶盏相配，可知宋执壶用为酒、茶具。宋耀州窑还製提梁壶，可称执壶之巧变。溯之战国青铜器，曾有提梁盃型制，宋耀窑改西域执壶之把柄为提梁，于是熔夏夷工艺于一炉。

下图：耀州窑提梁壶。





### 335 明清有罐体壶开茶具盛局

明初，除高壮执壶，又有矮小滴壶一类始盛。《博物要览》“宣德年造……罩盖滴壶小壶，此等发古未有。”《古铜瓷器考》亦袭其说。然新《中国陶瓷史》：“《博物要览》说宣德时的竹节靶杯、罩盖滴壶、小壶，此等发古未有，其实青花和白釉的滴壶、小壶在永乐时期已经十分精致。”

余按此式壶具，宋青白瓷者实已製创，但未得专用专称耳。特著者藏有唐代越窑茶壶一，型制几近后世茶壶者，但柄与流呈直角方向安置，尤可见发刃之作稚气可爱；其壶体似罐器并留有绳系，余遂有意将此类由罐演进者统称“罐体壶”，以区别由罍

进之“罍瓶壶”（参见前文），唯二者之兴起，都因胡艺东渐而引发。余又藏宋青瓷小壶一，体微尚不足以供茶，想是造为文具，用于注水添砚。

罐体壶矮小稳便，格调谐于传统华艺，后来紫砂茶壶绍承其制，终于开以夏变夷之盛局。明至清代，士大夫甚以茶道为时尚趣好，亦品评茶壶助兴雅事。乾隆时吴騫有《阳羨名陶录》，晚清日本人奥玄宝有《茗壶图录》，都记载壶式及其功用，又发表品赏意见，是皆以吾夏艺论为旨归，已不知此物肇端曾有涉胡艺尔耳。

上图：唐代越窑罐体执壶（著者藏）可称专职茶壶之始铸，与唐代茶文化背景亦相吻合。

### 336 壶具演变由模拟而创新， 两期造作风调见异

《阳羨名陶录》：“壶供真茶，正在新泉活火，旋沦施啜，以尽色声味之蕴。故壶宜小不宜大，宜浅不宜深；壶盖宜盎不宜砥”。书中又引李渔《闲情偶寄》：“盖贮茶之物与贮酒不同，酒无渣滓，一斟即出，其嘴之曲直可以不论。茶则有体之物也，星星之叶入水即成大片，斟之不出，大觉闷人，直则保无是患矣。”因知当时壶具式样改变，也正与品茗习惯相得。

而壶艺满足功用之余，又可加诸或然想象，艺人雅变其式，是谓悉心；如《茗壶图录》记：“式有数样，曰小圆，曰菱花，曰水仙，曰束腰，曰花鼓，曰鹅蛋。他如汉方扁觥，小雲雷提梁卣，分裆，索耳，美人肩，西施乳，莲方，垂莲，……僧帽，合菊，竹节，橄榄，冬瓜段，分蕉，蝉翼

柄，雲索耳，番象鼻，沙鱼皮，天鹅，篆耳之类，皆变体也。”然百变不离低稳蕴藉本份，乃异于以往执壶高壮张扬之外域风调。

并清代壶艺家更觅创作灵感于高古铜器，由《茗壶图录》：“按《博古图》录周盃商匜，图后所载流盃者，与嘴柄其状相似，其用亦相类”云云，可窥端倪。复有稀罕者，清宫造银壶尝依之紫砂壶款式，即清宫内务府造办处档案有记雍正四年十月二十日：“……持出宜兴壶大小六把，奉旨……照此款式打造银壶几把”，由知陶壶新裁之妙绝艺林。

按执壶由西域传入在前，经中夏极尽巧变之能事于后，大致唐宋为借鉴模拟期，明清为演变创新期。然而变则有据，奇而有法，循法而创新宜用，此壶具制型鉴识之南针也。

下图：清乾隆窑红彩执壶。后图，明万历窑青花提梁壶。





下图：乾窑扁壶之一式，製为观赏。并  
观后图：永乐窑双耳扁壶及马挂扁壶而一面  
涩胎者。



### 337 扁壶虽亦夷器东传 但未曾流行

西域东传壶具，执壶极称大宗，另如扁壶与贲巴壶，一为日常用具，一为宗教法器，二者演变变化之情形各殊，也不妨例举之以相比较。

新《中国陶瓷史》：“扁壶用于盛酒和装水，在新石器时代晚期已经出现，瓷窑生产扁壶是在西晋。……江苏金坛县白塔公社惠群大队出土的一件，腹下部有‘紫是会稽上虞范休可作押者也’等刻文。上虞县百官镇晋墓所出的一件扁壶，腹部划飞鸟和奔兔，足底划‘先姑埤一枚’五字。江西九江地区收集的一件西汉铜扁壶铸名为‘钾’。”

然元代镇窑所製青花扁壶形式特殊，别有来历，盖其原为胡人便携水具，小的系于腰间，大则挂在鞍侧，方便商旅、行军。元代和早明盛製青花扁壶，应为外商定製，小足而不甚宜于竖置，可度其仍製为系挂实用。且该时的扁壶青花绘饰题材或者同于西域银器纹饰，或者为胡人乐舞图，也显见为投胡商喜好，则夷器夏造，以利贸迁之事实明晓。

后来清官窑造扁壶用为陈设，需摆置稳妥，遂辄附以高而外撇之圈足。前清时，游牧出身的满人尚知此物原来用途，特称之为马挂瓶；到近代，藏家始改称为扁腹缓带葫芦瓶，或抱月瓶、宝月瓶，已然仅视作观赏物。

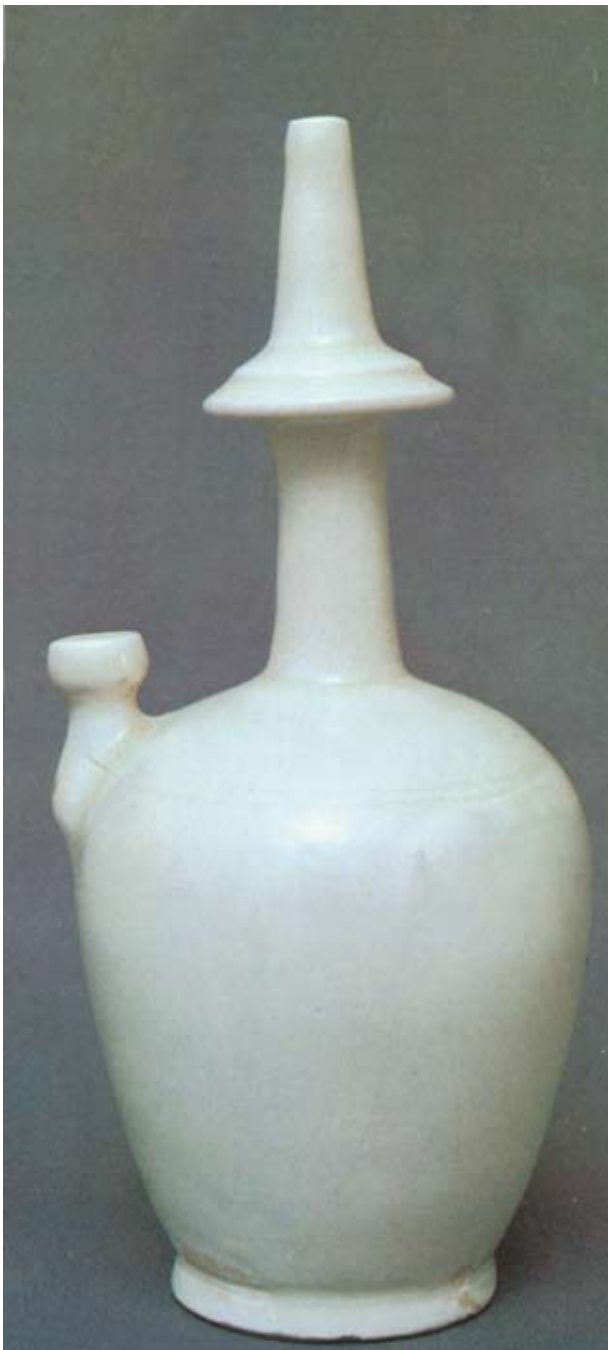
元明扁壶中特有一式，一面平坦且涩胎无釉，另一面鼓凸满釉，奇状令今人不解，平放似不美，竖起则不便，殊不知是物原来专宜系挂鞍侧，如此一面涩胎平坦，最切实用。然此式至清代已不见製作。扁壶不适中土人民日常生活，故不象执壶有一番可观的流传、变更、再创的经历。





### 338 贲巴壶为宗教用器 历来未多改观

下图：宋定窑净瓶。



另者释国东传之贲巴壶，与阿拉伯人携来中原之贮水具扁壶犹不同，贲巴壶主要用于佛事。相传释迦牟尼生平有九龙灌顶事迹。复《楞伽经》：“大慧菩萨摩诃萨而为上首，一切诸佛手灌其顶”云。又传天竺国王即位，须以四大海之水灌顶以表祝愿。我国藏佛缘此将贲巴壶专用以宗教仪式。

元代时西藏喇嘛教（佛教分支）传播蒙古；而满族尝受蒙古文化影响，既有天下，尤欲收藏域人心，故亦尊喇嘛教。清官窑製贲巴壶，想是为供朝廷赐赠天下喇嘛名寺（也曾赠曲阜孔庙，则示意尊敬可知）。

贲巴壶有流嘴但无执柄，应用时手握壶颈。若贲巴壶省去流嘴，便称贲巴瓶；此瓶藏佛用于盛水，或者插草其中用为礼佛陈设，是以又称藏（去声）草瓶。而贲巴壶也因之别称藏草壶。

又按“贲巴”乃藏语音译，而梵音原作“军持”，密宗《千手千眼观音大悲心经》有曰：“若为生梵天者，当于军持手。”其手印图解为握水瓶。《庶物异名·疏》：“梵语军持，一云军迟，此云瓶也。”又《释氏要览》：“净瓶梵语军迟，此云瓶，常贮水，随身用以净手。”《大悲心经》又曰：“若为令一切饥渴有情得清凉者，当为甘露手。”其手印图解亦为握水瓶，故军持复称甘露瓶。

明代所製军持大多具流嘴，形与清之贲巴壶略似，但构廓简洁，纹绘青花，无多璜饰，仍为用具的面貌。军持流传中土的先例，还可见于宋代净瓶，净瓶也具短流嘴，无执柄，且颈长以便握持；顾名思义，其无外乎佛子净洁所用水瓶耳，即军持也，亦即贲巴祖型。唯贲巴出于清官窑者，辄为喇嘛教法器，于是富于装璜。

### 339 僧帽壶、多穆壶 不中土常用 故甚少烧造



新《中国陶瓷史》：“四系小口扁壶、高足杯、僧帽壶及多穆壶是元代的新创品种。”按僧帽壶、多穆壶原是游牧民习用之奶具，前者宽矮，后者窄高；元代蒙古人主政，中土便以瓷为此式以供其需用。至清官窑製此两式或者为陈设、赏玩，以致后人有误会，呼僧帽壶作“花浇”。致于“僧帽”一呼，乃缘其壶口形状象形僧帽故，其原来“胡称”却失考已久。

多穆壶更较僧帽壶少见，《饮流斋说瓷》特介绍：“有一种壶形甚特别，略如直截之竹筒，惟于上半截旁出一嘴，嘴作龙形，其盖在顶处甚平，不露盖也。顶略同僧帽形，向嘴一边较高，向背一边斜矮，身有数截，纯竹筒形，惟每截均绘花，乃素三彩龙螭海马之属，名曰多穆壶。盖内府以之盛牛乳者，其制乃满蒙遗俗也。”

清代御製多穆壶彩潢精美，真是皇帝御用气派。

僧帽、多穆两式在中土并未推广应用，故其制奇则奇焉，变则未变。

历代凡执壶、提梁壶、扁壶、净瓶、僧帽等类，尤以前者见变式创体甚繁，近古以来伪製亦颇陵杂，新手观览难周，不宜经营，慎之慎之。

古近製壶，造作手法常异，此后文《造作编》另详。

左图：宣德窑青花执壶，其型略似多穆壶；并观右图：宋代青白瓷僧帽壶。



## 二六章 象生巧技达大观

古陶瓷识鉴讲义·型制编

陆建初 著

### 340 古艺归类具象与抽象有助鉴见

清代多见仿生瓷塑，专称瓷象生，数康雍乾官窑出品为上乘。瓷象生与瓷器皿可分别归类具象艺术与抽象艺术，前者以外在客体为摹本，须观察、体验外物特徵，然后加以再现；后者却无外物可供摹拟，乃经心灵内省及投射而创型，或可谓写照心中创生之形象。

然器皿创型还受功能制约，故器型往往渐成定式，以适功用，鉴验亦遂每以历代常式为比照。而瓷塑成象本无功能约束，更可神形兼写，则甄选重视技艺、窑作之时代特色等。

格以西方美学，其论艺，或区分“纯粹的美”与“依存的美”，前者无视功利，则瓷塑属之，后者之艺构依附于功能，则器皿归之。

右图：五代陶俑。



### 341 象生瓷溯原远古陶塑

瓷象生虽称流行清代，然象形陶塑却早发轫远古，新石器时代“陶祖”（即陶塑男根）可为典例。并如新《中国陶瓷史》：

“在河南偃师二里头的商代早期大型宫殿遗址附近，就出土有陶龟、陶羊头、陶蛤蟆和陶鸟等雕塑品，形象生动逼真。……在河南郑州商代中期遗址中，曾出土陶龟、陶虎、陶羊头、陶鱼、陶猪、陶鸟头、陶人象等陶器作品。”是皆斑斑可数。

远古陶塑创作动机，或在于人类天性之“同情”，近世德国洛慈《小宇宙论》尝以“同情说”阐释艺术起源，其举例曰：“我们凭藉想象，……不仅和鸟儿一起快活地飞翔，和羚羊一起欢跃，并且还能进到蚌壳里分享他一开一合时那种单调的生活乐趣。”

引申此说，则先人因“同情”而与陶虎分享其强壮，与陶鸟分享其机灵，与陶龟分享其悠然，等等。而西方古典摹仿说在近世派生之内摹仿说，也靠拢“同情”。

由同情、分享又可能转而崇拜（如由分享猛兽力量转而崇拜其强力），若此，“图腾崇拜说”又可持为原始艺创之解释。

总之，原始陶塑因此突现动物某种“拟人”特性，而不必比例准确写实不苟。近代俄国别林斯基《评〈智慧的痛苦〉》言及：

“诗人从所写的人物身上采取最鲜明、最能显出特征的面貌，把不能渲染人物个性的一切偶然的東西都抛开。”远古塑陶即已通此术也，刻划要点正在“同情”、“分享”、“崇拜”之处，鉴者当知之。

下图：早期陶塑狗、鸡、羊，比看唐代长沙窑黄釉褐斑鸡塑两件。



### 342 先秦殉葬俑人 由来游戏偶人， “作俑”始于春秋延至宋明

《管锥编》叙《列子》载事：“偃师进‘能倡者’，能歌善舞，穆王与姬侍同观其技；倡者目挑王之侍妾，王怒，偃师立‘剖散倡者以示王，皆傅习革、木、胶、漆、白、黑、丹、青之所为’，王叹曰：‘人之巧乃可与造化者同功乎！’”此言高古之“偶人”。郑玄注《檀弓》，尝曰：“俑，偶人也，有面目，机发有似于生人”，然由考古当知两者有别，“俑”较“偶”欠“机灵”，不装机关，窃意俑当由偶来，但用于殉葬而非游戏。

《孟子》记孔子言：“始作俑者，其无后乎，为其象人而用之也。”余谓此意乃：俑像始作，并非死者无随从、后卫生殉，是有意改用俑象也。参朱熹《孟子集注》：“古之葬者束草为人，以为从卫，谓之刍灵。”

殉葬俑大约始作于孔子稍前的年代，用于象征或代替人殉。其时并又制备禽畜陶明器，意义与人俑同。

俑也有称“桐”者，是指木俑，更迹近偶人。《佩文韵府》引《越绝书》：“桐不为器用，但为俑。”意即桐不为戏偶之用，仅供丧事。又《事物纪原》：“今丧葬家，于圻中置桐人。”现今出土古陶俑多，而木俑少，显然木易腐，故今“桐”还稀奇过陶俑。

随人殉意识逐渐淡薄，至明清两代，圻中大多置器皿不置俑。俑殉遗迹宋代尚常见，出土见生肖俑及伏地俑等。《史记·外戚世家》有“侍御左右皆伏地泣，助皇后悲哀”句，后世犹有孝子伏地泣送葬习俗，余谓宋之伏地俑又可称孝子俑。

下图：明德化窑瓷塑罗汉。右图：汉代游戏人物对坐俑，及隋代奏乐俑。





### 343 上古“化生” 不仅为葬俑并渐成玩具

高古陶俑精良者，数秦始皇兵马俑。而先前人殉甚烈的，也数秦国。《史记·秦本记》：“秦武公卒，葬雍平阳，初以人从死，从死者六十六人。……穆公卒，葬雍，从死者百七十七人；秦之良臣子车氏三人，名曰奄息、仲行、鍼虎，亦在从死之中。”余以为正因秦人曾杀殉成习，所以始皇兵马俑尤摹拟生人人生马逼真。

夫先儒甚恶陶俑拟真，以为近似人殉。《檀弓》即有说：“孔子谓为刍灵者善，谓为俑者不仁，不殆于用人乎哉！”《注》：“古之丧者，束草为人形，以为死者之从卫，谓之刍灵，略似人形而已，亦明器之类也。”但刍灵毕竟不经年，在东汉隋唐，拟真陶俑终于酿成风习；并且此际人殉渐废，俑制太似人形之忧，也已属多虑。

南朝陈后主《禁繁费诏》指丧俗有曰：“庶物化生土木人、彩花之属，……并伤财废业”云云，《管锥编》考俑塑称“化生”自此始。而日趋妙肖之俑艺，不仅为明器，后又另製为玩物，复又类如早先之“偶”也。唐诗有句：“七月七日长生殿，水拍银盘弄化生”；及敦煌变文：“化生童子本无情，尽向莲花朵里生”。若斯之类，已然不啻圉器；唐代长沙窑有製各式釉下褐绿彩小动物，推臆即属之化生玩具。

新《中国陶瓷史》言长沙窑：“创始于唐而终于五代”。又及：“长沙窑烧造的瓷塑动物玩具也惹人喜爱，兽类有狮、象、牛、羊、猪、狗、马，禽类的鸡、鸭、鸽等

几乎都有。”此类玩赏品有浓重地方民艺风采，夸张生动，颇异于三彩殉俑之写实。

此时北方窑工也有为塑艺者，黄喬《瓷史》：“巩县唐属河南道，巩窑世不甚显，李肇《唐国史补》称之云：巩县陶者，多为瓷偶人，号陆鸿渐，以鸿渐善茶也。凡买数十茶盏者，则得一鸿渐云云。”

唐代之机械偶另称傀儡，唐梁锿咏《傀儡》：“刻木牵线作老翁，鸡皮鹤发与真同。”可见精于仿真。

若“象生”称之为始，又可寻南宋杨万里：“粉捏孩儿活逼真，象生果子更时新”，句见《诚斋集》。而先前《仪礼》有载“象生人具”云云，乃谓祭祀之品当如先人生前所享，非专称塑像。

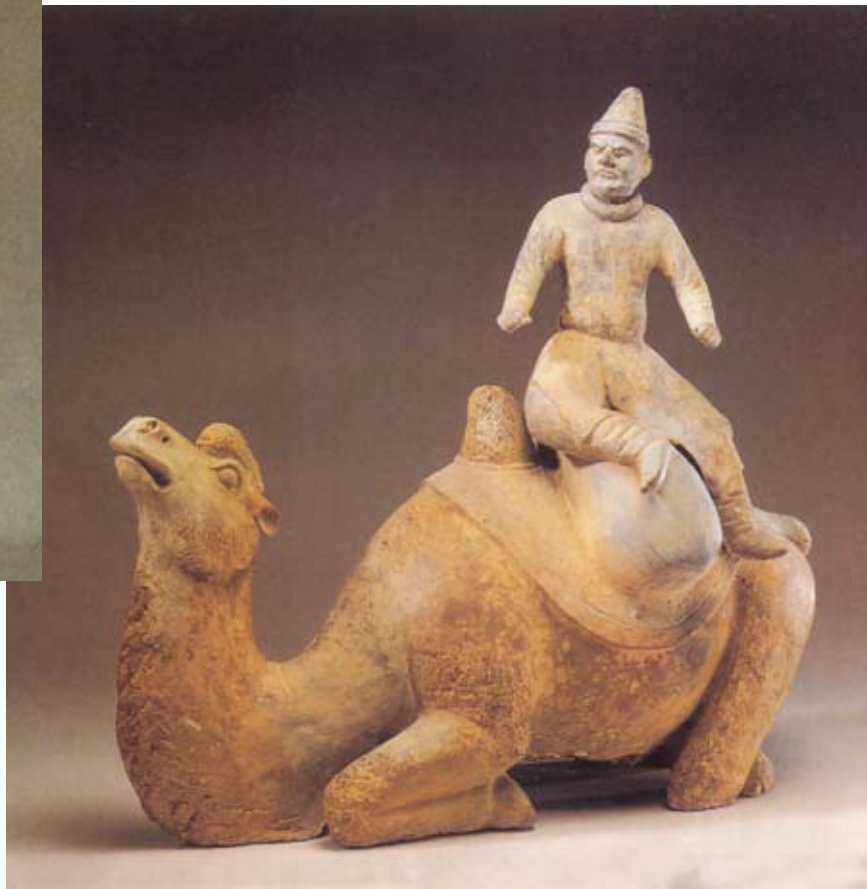
宋定窑所产瓷塑娃娃、动物等小件今有发现，而今所见宋青白瓷佛塑，想亦在当时象生之列。宋金盈之《醉翁谈录》：“京师七月七日多博泥孩儿，端正细腻，京语谓之‘摩喉罗’，小大甚不一，价亦不廉”。又周密《前武林旧事》复有：“泥孩儿号摩喉罗，有极精巧饰以金珠者，其值不贖”云云，盖泥塑离瓷塑只欠经窑一烧耳。

象生又称摩喉罗，则似胡腔，或者因供佛花果等又兴粉捏泥塑瓷製，故以梵音转称此类欵。化生、象生、摩喉罗三名一体，由繁称犹可推知其物之流行，亦可考是物已区别于葬俑。

遗世之宋代瓷塑枕、佛像等，塑技雕功纯熟，其刀痕爽利自信又准确传神，熟能生巧正恰形容，贖作则每于此处见破绽。

右图：汉代立侍女俑，製为明器；又唐代胡人骆驼陶俑，亦然明器。





### 344 秦、两汉、晋，俑艺各标一帜

秦代陶塑兵马俑，写生传照几可追及古希腊石雕，唯其静止与着装，不同于彼处的动态与裸体。法国丹纳《艺术哲学》尝言：“青年人大半时间都在练身场上角斗，跳跃，拳击，赛跑，掷铁饼，把赤露的肌肉练得又强壮又柔软，目的是要练成一个最结实，最轻灵，最健美身体。……在希腊人眼中，理想的人物不在于善思的头脑或敏感的心灵，而在于血统好，发育好，比例匀称，身手矫健，有擅长各种运动的裸体。”古希腊石雕主旨也即在此。而秦皇兵俑神形兼备，或威武刚毅奋发，或开朗机智英俊，中年者须髯开张气度轩昂，青年者稚气纯朴坦荡勇往；盖乃艺美中华名流五洲者，无怪乎称奇世界，亦因其艺风独标。

既而西汉，文景之际崇简，俑像尺度小于秦俑许多。武帝时儒学复兴，则陶明器组合以成套仿青铜礼器者为主；间有人物、动物俑象，也往往变体，有似青铜铸型，其技艺异于写生拟真一类，然作品别有夸张移神情趣。窃谓此特技较之写生，在于各自与实物所取“观照距离”不等，却都受现实之制约，以真情为拟则。此好比虚构的诗与写实的史，都不能脱离实际人生，都要表现真情实感一样。参见十七世纪英国霍布士《为达文兰〈冈地博特〉序文作答》：“我不同意那些认为诗和美就在于虚构离奇的人。因为正如真实对历史的自由是应有的约束，逼真对诗的自由也是应有的约束。”变体俑象之选择，所以视神情生动为最要，即形象不拘于

写实，唯须得其真性情。

比及东汉明器，俑制又复写照生人，至于牛羊鸡豕都酷类生物，并又模拟庭宅、粮仓、水井等，而铜礼器的仿造减少，乃指示旧礼制稍隐，及人民的留恋世俗。此情又相关王莽改制，前已提及。

已而魏晋、南朝，越窑也盛产瓷塑，其中人、熊、狮、羊、蛙等形象尤著，然此类与北方写真作品又为技略异；夫唯古越向以铸造青铜剑、镜胜，是以晋青瓷象生小品，变形夸张、骨气崭岸，特与古越铜镜所饰人、兽神情相通，造艺相承。

下图：晋青瓷对坐人物俑。



### 345 北朝佛塑导唐三彩俑先路

此间北方雕塑有披秦汉遗风，又领外域情调，其创作虽见之泥塑石雕为多，然于唐陶俑的成果实已行培育。

东晋时称雄中原的鲜卑人崇佛，先于甘肃麦积山泥塑释家人物故事，继而建都大同，造像于云冈，又迁都洛阳，凿石窟于龙门。据《魏书·释老志》，有于龙门造窟三所，用功八十八万二千三百六十六等记载。又《魏书·皇后列传》：“魏故事将立皇后，必令手铸金人，以成者为吉，不成则不得立也。”北魏王室看重雕塑技艺由此知也。该时雕塑表露的性感、力度，显然得印度犍陀罗美术妙意；而着重刻画面容，则采中土造艺传神之善。

《全北齐文》载《朱昙思等造塔颂》云：“魔圣蛟龙，看之若生；飞禽走兽，瞻疑似活”，又《刘碑造象铭》：“龕龕有佛，相望若语；菩萨立侍，含声未吐；狮子护座，竖目相睹”；按可晓北人造艺写情之自觉。

唐人白行简作小说《李娃传》，云荥阳

公子某生，恋妓散财，沦为凶肆歌者；且言及长安城内，东西两肆所作凶器（葬器），铺排于朱雀大街，互较优劣，万人围观云云。凶器中想必以三彩俑为最精彩，而此等坊肆之操业艺匠，许即凿窟人后代、门徒。

下图：北魏加彩跪骆驼及唐三彩女俑。



### 346 唐俑艺出多门， 有时样而更贵创式

三彩陶俑多出土于唐代文化中心长安、洛阳两地，当时专供葬仪，故产量极富，其术艺虽互见优劣，然作品主流足以称美陶塑史，而飞声播誉更在近、现代。

窃意三彩釉乃因通商西域遂由西亚传至：先古之两河流域，建古巴比伦城即用彩釉陶片贴饰泥土建筑，此后阿拉伯人建教堂、庭院仍沿用该技术，其一体而备多彩，低温烧成，以铅为增光剂、助熔剂等特性，盖非中土原有。

唐俑形态互见异样，符合其时作坊自製、凶肆相竞之背景。今见凡三彩动物俑、力士俑，往往借取外域写实艺术较直接。如马俑常拟阿拉伯种，足高颈硕意态骄恣；然也见肥实凸腹耐劳的蒙古马，此都因忠实摹写以致。

《唐朝名画录》：“玄宗好大马，御厩至四十万，天下一统，西域大宛，岁有来朝”，“开元后，四海清平，外国名马，重驿累至”。马俑诸式，摹本是皆有自也，犹可窥宝爱马匹之一时风气。

马俑姿势，以自然端立一种为时样，今或呼作“平头马”。此类之佳作，耳似竹叶挺括，眼则瞪如铜铃；前肢柱立，后腿弯弓，蹄趺高而筋骨健，膘肥实且肌腱丰勒，口裂深并鼻孔翕张，神俊异常，兼且鞍具精美。此式有大型精美极品，在香港曾创一千余万港元拍卖价；但其泛泛常制，也不过拍数万港币而已（均上世纪九十年代事）。

业内又有“抬头骆驼低头马”一说，

前者拟公驼发情引颈，闻骚长啸状，也属时式，造艺辄生动；后者似马匹饮水，然更类风牡嗅迹春牝遗屙，其写真摹迹微肖，别趣妙见，但鲜有出土。而无论特式常态，唐代马塑较他朝均写实。

《陕西省出土唐俑选集》载郑振铎《序》：“在中国各时代没有比唐代的雕塑者们对于马匹的观察更深刻细致，也没有比他们对于马匹的观察更为活泼生动，更为全面、更为出奇制胜的了。”此系名家心得。

三彩人物俑中，力士形象都脱模于前此及同期之西域风石窟雕塑，所见都作龇牙怒目状，更兼肌肉块垒、筋脉暴起；天王多披甲，豪健略如力士；另武将或戴鸚冠。

曹操《鸚鸡赋》：“鸚鸡猛气，其斗终无负，期于必死，今人以鸚为冠，象此也。”然武将、天王有见难分彼此的。

唯文官俑儒雅缓重，仍系中土原貌。

至于女俑数量又多过男俑，百千姿态别有一番风致，详见下文。

唐三彩真品还以立面层次丰富见塑艺特色，此相对赝品言，因仿作大多依据平面图片落手，出产便失于三维真实。

惟真品艺创还不可一概而论，其间构思、手工、窑艺亦悬殊天壤。《高僧传》载鸠摩罗什：“心有分别，故钵有轻重”云云，责备释徒未能绝虑齐物。然甄鉴必视物有等差，心尤计较而顿生拣择见，非但伪製有分别法，真品更执高下论矣。此项之思辩，详见后文364节，即谓佛家与艺赏家各自“守一”，立场迥异。

右图：唐三彩天王、文官俑。





### 347 唐代尚好行乐， 女俑以丰肥浓丽为常态

唐女俑造型大都粉肥雪重，荣华衣饰，非比西域丰乳曲臀之裸女雕像。汉唐人本好声色房术，大致受胡人纵欲色情感染而更甚之；然中土的女体毕竟异于西域者，则主观上也必各有所好。如唐孙思邈《千金药方·房中补益》载：“凡妇人……选取细发，目睛黑白分明，体柔骨软，肌肤细滑，言语声音和调，四肢骨节皆欲足肉，而骨不大。”又晋人葛洪先已于《西京杂记》曰女伎：“弱骨丰肌，尤工笑语。”又宋人刘过《浣溪沙》犹吟：“骨细肌丰周昉画，肉多韵胜子瞻书。”大致都说女体以丰肌微骨为美。然而微骨之体又非软骨之态，《全唐书》载张怀瓘《评书药石记》：“若筋骨不任其肉者，在马为弩骀，在人为肉疾，在书为墨猪。”语可参印。

郑德坤、沈维钧《中国明器》论及唐三彩：“这种女俑除颜面外，多带彩釉，其姿态的伶俐，风貌的美丽，正可为开元天宝间美人风尚勃兴，享乐官能主义盛行的反映。”唐三彩中有一班幼女俑，细腰伶俐，那是多作奏乐伎状的；殊有一班少妇，或闲坐或缓行，皆优雅娴静，衣着美奂，常不束腰更显体态丰腴，这方是房中尤物。今鉴者或命此类为贵妇俑，然俑象本意，都为冥间的侍从，这些“贵妇”受主人宠爱，其身份实是姝姬爱妾。白居易《有感》：“莫养瘦马驹，莫教小妓女。后事在目前，不信君看取。马肥快行走，妓长能歌舞。三年五岁间，已闻换一主。”及时行乐既弥漫人世，更且不废冥间，杜甫《草堂》：“鬼妾与鬼马，色悲充尔娱”，虽叹奈何，亦窥慰情耳。

上图：唐代少女奏乐俑；并看右图：唐三彩女俑两种。





### 348 汉女俑纤纤善舞 唐女俑翩翩佳步

明代杨慎还说，杨贵妃般美态的欣赏，更可稽之古先，《升庵集》：“《画谱》言：周昉画美人多肥，盖当时宫楚贵戚所尚，予谓不然。《楚辞》云：‘丰肉微骨调以娱’；又云：‘丰肉微骨体更媚’；便是留佳丽之谱予画工也。盖肉不丰，是一生色骷髅，肉丰而骨不微，一田家新女耳。”姑且听之。然楚汉之时亦曾尚细腰，尤好幼龄少女，赵飞燕想必骨肉停匀，轻盈活泼；而唐人房中，更以成熟女儿为娱。故汉唐之好色，虽情同或调异；辨别两代之人体美术，于此便不可不察。

李渔《闲情偶记》引古谣：“楚王好细腰，宫中皆饿死；楚王好高髻，宫中皆一尺；楚王好大袖，宫中皆全帛。”而汉宫往往尚楚风耳。又曹植《洛神赋》形容妃也羨纤腰：“秣纤得中，修短合度。肩若削成，腰如约素。延颈秀项，皓质呈露。”比较汤厚《古今画鉴》：“周昉善画贵游人物，……多浓丽丰肥有富贵气”，及白居易《和梦游春诗》：“风流薄梳洗，时世宽妆束”，愈知汉唐媚道，风气大移矣。而汉女俑纤纤善舞，唐女俑翩翩佳步，遗物俱在，确然可证焉。

新《中国陶瓷史》有曰：“隋、初唐时期的陶三彩女俑，脸型清秀、瘦削，身材苗条，衣服紧贴身上。……盛唐时期的女俑，大髻宽衣，丰厚为体，人物形象为之一变”，可称考察细致、准确。

左图：汉代女俑。参观右图：唐代胡仆俑。







### 349 俑象衣冠繁变乃随时式

唐人享乐现世，生活多姿采，衣冠容饰也颇见思致，《朝野僉载》有言及此：“衣罗绮，曳锦绣，耀珠翠，施香粉；一衣冠，一巾帔，皆万钱”。非但奢侈，且每每追逐时风以致变式百端。

若头戴，则《旧唐书·舆服志》：“武德、贞观之时，宫人骑马者，依齐、隋旧制，多着幕罗（面罩）”，“永徽之后皆用帷帽。”“开元初从驾宫人骑马者皆着胡帽，靓妆露面，无复障蔽，士庶之家又相仿效，帷帽之制绝不行用，俄又露髻驰骋，或者着丈夫衣服靴衫，而尊卑内外斯一贯矣。”

若发式，段成式《髻鬟品》：“高祖宫中，有半翻髻、后绾髻、乐游髻；明皇帝宫中，双鬟望仙髻、回鹘髻、贵妃作愁来髻；贞元中有归顺髻，又有闲妇妆髻；长安城中，有盘桓髻、警鹄髻，又有抛家髻及倭堕髻。”

若画眉，唐诗：“轻鬟丛梳阔扫眉”；“莫画长眉画短眉”；“添眉桂叶浓”；“髻鬟狼藉黛眉长”；“双眉画作八字低”；“一旦新妆抛旧样，六宫争画黑烟眉”。乃阔细长短斜横浓淡各占一时风光。

因唐艺写照现实，故凡上述载籍记录，徵之俑象、壁画等遗迹，诚粲然齐备。

又今之旧戏中，浓妆称醉晕，淡妆曰霞飞，推即唐之遗响，唐三彩俑见有抹粉妆者，固亦浓淡异趣。

左图：盛装的唐三彩女俑。

下图：唐三彩男俑而着半臂者。



### 350 三彩俑 不唯冠裳别年序、论真假

唐俑冠裳时样翻新太烦，载籍不能尽其一，鉴比便难以据此确认年序，民国邓之诚《骨董琐记》尝及此：“徐度《却扫编》云：‘湖州铜官庙偶象，衣冠甚古，其妇人皆如世所藏周昉人物画，盖唐人之遗迹也。’据此，唐宋相去百余年，妇人衣饰已不同如此。欲识变迁，惟偶象图画及出土陶俑，可以辨之，究难别年次耳。”

妆饰一时流行可见数式，并一式或可流传数载，则何易根究。如眉妆，宇文氏《妆台记》：“明皇帝幸蜀，令画工作十眉图。”参见《佩文韵府》引《海录碎事》谓十眉称鸳鸯、小山、五岳、三峰、垂珠、月棱、分梢、涵烟、拂云、倒晕。此乃一时流行者也；然谁晓后人又尝袭用几多。

又一式承流数代还如“半臂”服装，于此唐三彩俑比比多见。宋高承《事物纪原》：“隋大业中，内官多服半臂，除却长袖也。唐高祖减其袖，谓之半臂，今背子也。”

按唐俑实际多作半袖，非去尽袖筒之“背心”。背子一式另有出处，是由胡骑挡箭之前后胸档演变来，而唐三彩武俑确见着档者。此类衣装沿用至今，江南仍称“马甲”。

今仿造三彩俑总未解半臂来自，着装不伦不类，遂可由此窥破。然一旦仿起半臂也属易事，大凡著作家列举之古物特徵，贗手辄即应声施为，变诈蜂出。

所以论唐俑不可唯以衣饰论，一在于其本来面目复杂难断，二者其既定样式甚易仿作。行家所留意，却常在炼胎、塑像、施釉、开相等环节之工艺细节，此等盖非言语易传，虽“虚”但最切实证。

### 351 中国历代塑艺 见承绍渐变特点

欧洲的艺术史论，有谓灵性之基督教美术与情欲之异教美术每循环盛衰；而缘华夏主体文化的强大与稳固，中国美术发展却更见古近承绍渐变的特点。如丰肌微骨的女相，宋元明清仍如斯焉，见之宋泥塑仕女、明瓷塑观音等即是；虽面庞身材毕竟不如唐俑的肥满，然丰颊朵颐，扬眉秀目，仍为唐女颜容遗传。

《诗·邶风·君子偕老》早有“扬且之颜”句，毛《传》：“扬，眉上广，……扬且之颜，广扬而颜角丰满。”韩愈《送李愿归盘谷序》亦有“曲眉丰颊”句。后世女色千态万貌，也始终被此风雅，温文灵秀。然而近世论艺，殊闻别出心裁：“观世音有彩画者，有建窑坐像、立像者，有素衣而蓝风兜者。像以似美女者为劣，似美男者为贵。”语见《匋雅》，寂园叟览物之情得无异乎，然亦本自风习渐变；比看实物，且仍见精神相接也。



历代塑艺手法或由写实而向程式而又向创格，但无论何类型之间转换，大都可见其风神承继之迹。艺术再现手法不拘一格，参较古希腊亚里士多德《诗学》举其类曰：“艺人必然在三种方式中选择一种去摹仿事物：照事物本来的样子去摹仿，照事物为人们所说所想的样子去摹仿，或是照事物可能有的样子去摹仿。”虽如此，仍不排除诸方式间，艺创精髓一脉相承之可能。古物圣鉴，须得此见地。

下图：五代陶质舞俑，与宋代砖雕女子。



### 352 明清瓷塑不乏名窑名家， 製为赏玩而非殉葬

宋代镇窑青白瓷塑佳品辄见出于墓葬，推当时亦作为观赏。至明代瓷塑绝多製为华屋陈设、消闲赏玩，功用非比以往的明器陶塑（明清以俑像陪葬者仅在少数地区有偶然发现），然作美术评比，两者平等齐观未尚不可。

明代福建德化窑白瓷以塑象著名，较唐俑更见精工巧作。《天工开物》：“德化窑，惟以烧造瓷仙精巧人物玩器，不适实用。”若《西游记》四十五回写求雨神桌上：“有几个象生的人物，都是那执符使者、土地赞教之神。”所指或以建窑作品为模特也未可知。《景德镇陶录》：“德化窑，自明烧造，本泉州府德化，……惟佛象殊佳。”

由明入清，象生瓷由德化白釉一技独秀进而为镇瓷色釉、彩绘等繁类竞技，《明清瓷器鉴定》：“康熙时，瓷器雕塑以人象见著。形象多样，有寿星、福录寿三星、东方朔、太白、钟馗、魁星、柳树精、八仙、文官、观音、麻姑、抱瓶童子、财神、文昌帝君、关公与清装仕女等人物。塑製精细，神态逼真。有五彩、三彩、粉彩等品种。美国纽约大都会博物馆收藏的两件三彩福禄寿三星座像，高约六十公分，面部雕工细腻，眉目清秀，造型端庄，施彩艳丽，衣着绘画清晰，釉面格外晶亮，堪为康熙瓷器的代表作。康熙雕塑中的禽、兽类，如狮、虎、独角兽、猫、鸚鵡、八哥等，精雕细绘，生动传神。后仿康熙雕塑，

鸟兽形象居多，并多经过人为作旧，如以油污烟熏，或渍入孩儿茶、化学药液中侵蚀。辨别时，应首先观察胎体釉面，真品的彩釉质硬，且有光亮；仿品胎体松软，釉面不够鲜亮，彩似凝厚却欠光泽，并无彩晕现象，画意多失自然流畅感。”

清代镇窑烧出口瓷或依洋人定样，而塑像例有圣母、耶稣之类，虽彩釉绚烂，但塑艺俗甚，乃缘西商不解东方之美，陶工又不识西艺，遂得不伦不类。先之利玛窦献圣母像予万历帝而未获赏，便叹皇帝不识西画之阴阳立体。其实国画主抒发意气，高于西画写真多许，是洋僧当自怨识赏有限也。

下图：明代德化窑瓷塑观音像。





### 353 雍、乾官窑也精造“象生”

《匋雅》：“雍正窑变达摩像，高尺余，袈裟宽博，兜风尤巨，似步行江风中飘飘欲动，赤脚草履，头上戴有软兜，面貌秀野，无狰狞之态。”又言：“协理窑务笔贴式六十四所塑神像，奕奕有神采，辄有青色题名于神之背后，盖雍正以前之官窑也。”耿氏专著言雍正窑则曰：“此时的雕塑、镂空等工艺，更为精巧细致。造型以人物为主，有佛像、释迦、达摩、苦僧、东方朔、土地神、观音、关公、尉迟恭、八仙、柳树精、三星、魁星等等，神态飘逸，姿势生动。常见的品种，有窑变釉、仿官釉、仿哥釉、祭蓝釉及粉彩器，制作工艺有粗细之分。”

乾隆情况，新《中国陶瓷史》引：“乾隆在十二年四月十四日传旨要唐英‘烧造填白观音一尊，善财、龙女二尊，如勉力烧造窑变更好。”《明清瓷器鉴定》言乾窑瓷塑尝详细：“瓷塑，有满饰金彩的释迦牟尼和肤部涂金的无量长寿佛（乾隆自诩为长寿佛），一般规格较小。佛身与下面莲瓣式底座可分离，有的座几绘有工细的粉彩荷莲或加饰珐琅彩，风格庄笃肃穆。另有窑变釉或哥釉的释迦牟尼、达摩、罗汉和粉彩观音大士，及善才、龙女像。还有各色地粉彩的七级佛塔，层

层叠罗，甚为精致，颇似金质佛龕。乾隆皇帝勅令烧造的白釉黑发观音座像，背刻篆书‘唐英敬製’，造型与常见的粉彩观音座像基本一致。民国时多仿粉彩长寿佛、观音与瓷塔。人物塑像中除传统的几类外，有附饰盘和瓶等新样，常见的有马驮瓶、象驮瓶、人托宝盘、人抱瓶或西洋人托盆之类。此外，还有塑附于瓶身之上的，如三子、五子瓶等。动物塑象製作小巧，造型生动，纯系观赏品。见有雄鸡、卧鸭、狗、洋犬、狮、异兽、太平象、凤凰、鸚鵡、青蛙及花鸟等。”按其中人抱瓶、三子五子瓶之类，虽精巧但鄙俗寡艺趣。

乾隆时象生瓷还多小品如胡柚、莲子、茨菇、长生果、藕、枣、栗、石榴、菱、蟹、海螺等，皆妙肖可玩；而其精采更在塑痕之毫未间，此唯识家能鉴；释道世《法苑珠林》有：“众生受报极小者，形如微尘，凡眼不睹”语，后边八字正可喻此情。

至于该时民窑象生瓷，则宜兴紫砂所製不俗，另广东石湾窑更称佳。《竹园陶说》：“广窑即石湾窑，在广州佛山镇之石湾村。”石湾瓷塑上品能张扬人物动物个性，雅俗相融，煞是趣致耐赏。

上图：康窑五彩锺馗像与右图：清代石湾窑瓷塑麻鸭与卧牛。



### 354 雕瓷器具潜玩、雅用两宜

与象生瓷塑近似者，还有瓷雕器具，其虽以雕艺称，然仍切实用，故称潜玩雅用两宜。

清代嘉道两朝雕瓷名工有王炳荣、陈国治，常于笔筒、竹节洗、小盒等器表刻山水人物草虫花鸟，刀法洗炼含蓄，赋形精准细微。此类大致先于素坯上施艺，然后上竹黄釉，旨在仿竹雕文具，烧成酷似。嘉道官窑但以此品争胜他窑。而今市肆仿品甚伙，亦并具名家款、官窑款，其中有貌似精细的，其实雕面繁密杂碎俗劣，不入艺流。

雕瓷还有玲珑一种，《简明陶瓷词典》称其：“坯体花纹透雕后，通体施薄釉，洞眼亦得以埤平，称为玲珑。光照下如花纹呈米粒状拼缀而成，则称米花或米通，俗称玲珑眼或芝麻漏。……景德镇明永乐年间官窑器玲珑瓷十分精致，清乾隆后官民窑均有製造。”

瓷器而施雕塑，早在魏晋已见一时之盛，盖缘其禀绍青铜器为艺尚象故尔，关于此前文已详。当时有熊灯、鹰罐、蟾滴、羊形狮形及怪兽形器等等，构制多奇巧，然其中仅蟾滴历代衍传，承製至于近世。《饮流斋说瓷》：“水滴象形者，其制甚古，蟾滴、龟滴由来旧矣，……凡作物形而贮水不多者，则名曰滴，不名曰盂。”是矣，对勘《考槃余事》：“水中丞，陶者有官、哥窑瓷，……蟾注有冬青瓷。”又陈贞慧《秋园杂佩》：“今年城居两月，亲友处假一砚，最不生墨，笔着纸，墨即浮撒，且蟾滴劳甚，愈以见砚之佳者足宝也”云云，可知蟾滴、蟾注，昔贤常用惯称者也。

下图：道光仿竹刻之瓷笔筒及乾隆名家款云龙雕瓷砚。又右图：乾隆窑粉彩猴子捧桃水注与清后期雕瓷笔筒与唐三彩鸭缸。







下图：乾隆窑镂空塑粉彩帽架。



### 355 乾隆窑以瓷艺仿真他艺， 近似瓷塑之拟真

与象生瓷塑近似者，还另有一类巧艺，即如朱琰《陶说》言乾隆窑时所及：“餠金、镂银、琢石、髹漆、螺甸、竹木、匏蠹诸作，无不以陶为之，仿效而肖。近代一技之工，如陆之刚治玉，吕爱山冶金，朱碧山治银，鲍天成治犀，赵良璧治锡，王小溪治玛瑙，葛抱云治铜，濮中谦雕竹，姜千里螺甸，杨坝倭漆，今皆聚于陶之一工。”

诸如此类以瓷艺仿写他艺，亦是一番拟真意趣。如以瓷器仿金银器，人虽知非金银，然若摹拟逼真，反欢喜胜于金银，实是因赞叹其摹仿技艺高妙。

亚里士多德《诗学》尝言，摹仿、习得出于人类本能，是人类赖以生存延续的天性之一，兼而为快感来源之一；所以人们对摹仿才能由衷地爱悦、赞赏，此乃自然倾向。

又启蒙运动时法国布瓦罗《论诗艺》有曰：“绝对没有一条恶蛇或丑鄙的怪物，经过艺术摹仿而不能赏心悦目。精妙的笔墨能用引人入胜的巧技，把最怕人的东西变成可爱有趣。”按此例显然也明示，艺术品能因摹仿技能出众而得宠。

前述历代各式象生陶瓷，洋洋乎大观；而近世贗造也盛。洞鉴之要，一观神情，二察技艺，并在“凡眼不到”之处体验三昧。且真迹佳作之胎质细密结实，也属常理，缘此所以神工能施也。历观古来陶瓷塑艺，材质与技艺每对应相适，极少有例外。

下图：乾窑仿雕漆花觚。



## 二七章 造瓷姿致展窈眇

古陶瓷识鉴讲义·型制编

陆建初 著

### 356 往古用器、陈设器 造为硕型有其功能背景

古陶瓷造型，大者奇瑰阳刚，小者珠玑柔丽，二者甄选孰取，亦耐思量。持以工艺美学，则观器不妨比较功能、寓意、情趣、窑艺等项；至于大小体积，原不足以是丹非素。然也不妨究其因由，于是可见器造之巨细，多取决于器用的盈缩；其“用”不尽在实用，亦用于美赏；而后者之评价，辄决于心域之张弛，此端见详后文。以下请先以大型器之功用背景为说。

远古彩陶体硕，是为适应群居生活，其时製器尚用，按照功能尺度营造，故硕型是为常态。相类者尚见之元代遗器，如元青花大瓷盘，当时多供外销，为阿拉伯游牧民族日用，彼民习惯合食：用大盘盛荤素，浇以汤汁，诸客围坐，以手撮食，此乃特例一也。

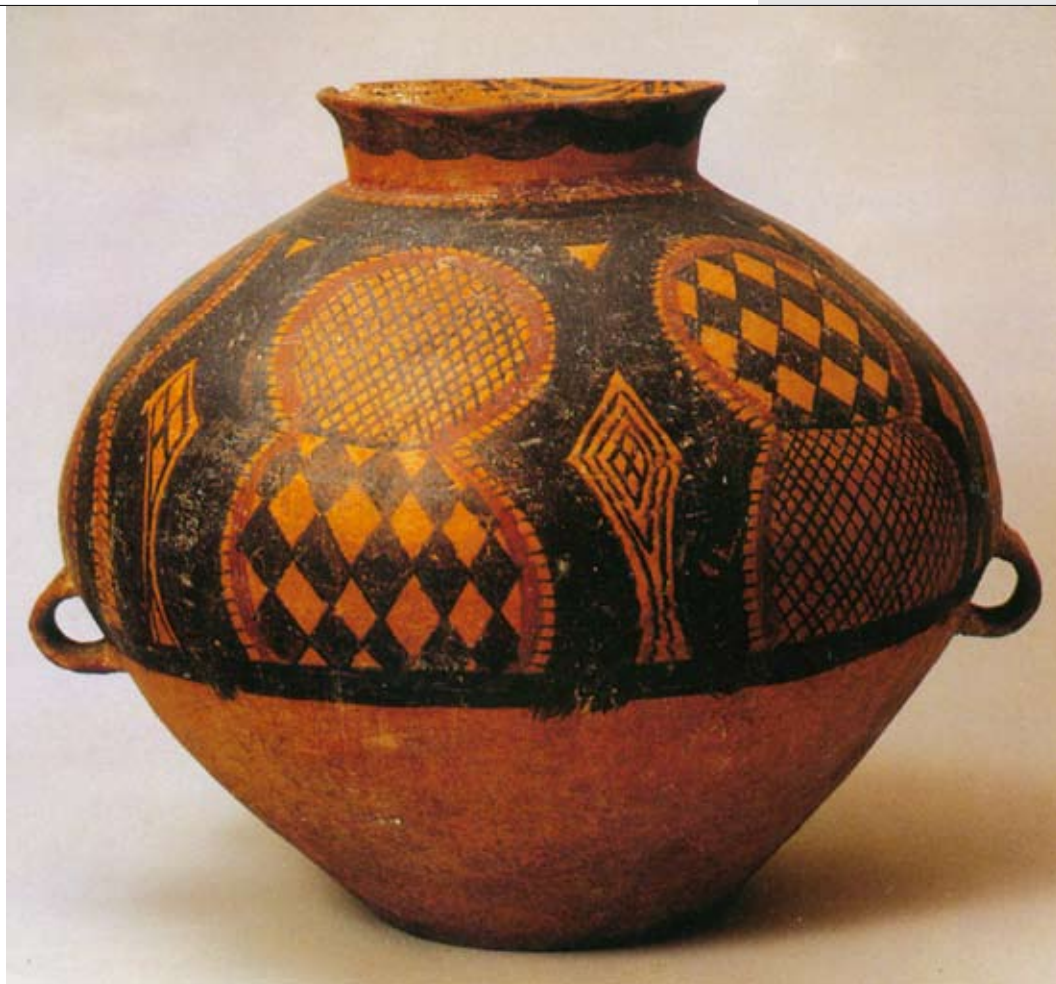
中古以来，大器间有烧造，则又缘陈

设，即所谓间接功能攸需。明清建筑，厅堂宏阔，宜设案几，并陈列器物其上，以为空间布置。明中叶以下，又兴将大型瓷器置之于地，遂有鱼缸、花桶、地瓶之摆设。由是景德镇官厂及民间，砌缸窑专烧大件。

《景德镇陶录》：“凡器之高大件，最难烧造，……千圾、五百圾大地瓶，五百圾大缸，三百圾花桶等。口面既大，圾数又高，造时必倍其坯。式较劣取优者，送窑经烧，难保不有跷扁损挫之患。”乃可参见明清之况。

又清初官民窑曾流行象腿尊、凤尾尊、琵琶尊、观音尊、棒捶瓶、方瓶、花觚等，其型也宜造高大，烧成也有供出口，甚合西人喜好。至晚清仍有景德镇烧造成大地瓶等素瓷，运广州绘画烘彩，时称广彩，亦供外销。以上诸种，鉴衡而参以器用背景，则聚类通观，颇可互较高下。

右图：远古彩陶大盆与大罐。



### 357 战国汉唐陶明器 风尚巨伟别具寓意

历代大型陶瓷器，固有非直接功能之所需，而为寄寓义理所造者。如先秦两汉之际造器尚伟，便参以人文尺度，为型制之衡准。马克思曾言：“动物只是按照其所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去；因此，他按照美的规律来建造（《马克思恩格斯全集·四十二卷》）。”诚如所言也。

远古、高古之世，风尚巨伟，此姜嫄所以履巨人足迹诞后谿；卦爻所以演乾坤也。《吕氏春秋》有《仲夏纪》载：“夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以巨为美，以众为观”。《战国策》“秦兴师临周而求九鼎”篇载言：“昔周之伐殷，得九鼎，凡一鼎而九万人挽之”云云，则高古器造奇伟，亦足以观。

庄子《逍遥游》说鲲鹏：“其翼若垂天之云”，力赞其大。《孟子》：“充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”是视盛大之美为高等。又《礼记》：“天子之堂九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺。”亦皆舜声尧容之遗响余韵。高古正值伟力争霸之世，无怪乎此风见甚。

参观十八世纪英国博克有《论崇高与美》谓崇高对象总以巨大、晦暗、伟力、无限、突然性为特徵：“崇高是引起惊羨的，他总是在一些巨大的可怕的事物上见出；爱的对象却总是小的、可喜的。我们屈服于我们所惊羨的东西，但我们爱屈服于我们的东西。”

先秦两汉时陶明器，今可见者，绝多是越大越精良；因其型大，方示物主位高权重，又因位高，必以美器为享，遂如是也。以至唐代的俑像，也仍以体大製精寓示物主威权。是以高古明器及上古陶俑，大尺度者不少见，

其中精工者尤为贵：器则廓线挺括，俑则神情如生。例外是汉唐之间六朝那时，人们亦弄小巧，南方越窑青器有型体玲珑，刻划细腻的玩意，确与中原崇高意气异趣，此固方域、时俗异移使然。

下图：汉代陶望楼，此类明器楼宇有甚大型的。





### 358 大件难烧、难存， 故伟器精好堪称极品

古陶瓷大件器，因烧造困难，产量有限，遗留便不得与寻常盘盂比数。并瓷器越大也越难保存，清高宗《题均窑碗》曾有慨于此：“内府藏盘近数百，盃则晨星见一二。何物不可穷其理，盃大难藏盘小易。于斯亦当知惧哉，愈大愈难守其器。”故伟丽巨制，因稀而贵，在艺术市场总占一席之地；尤大型精工者，往往列极品。

若清代瓶、尊，同一体式常有大中小几档尺寸，则评鉴总须尺寸与作工、纹饰、窑艺、创意等合观之，如《匋雅》有言可为例：“雍正络子尊甚有名望，豆青色者篆款六字甚精美，高不及尺，状类绍兴酒坛而殊无底足；腹亦微蟠，又似泉山所製之不倒翁也；肩花作本色，绳圈凸纹数道，具有条理。另有一种雪地彩络者，较豆青大及数倍，有两耳，有底足，其络纹如带，宽及半寸，墨绿相间，杂以他彩若古锦，所载双圈六字款，甚可宝也。”

按同为络子尊，小件精构固当宝爱；并大器良造，价亦自不菲也。后文《大小厚薄赏真趣》还有及此理。

收鉴于大器小件之推尊，又或因时尚，或由私心笃好，不全凭窑艺难易等事而定，此如奥玄宝《茗壶图录》所称：“往时邦人吃茗者，大概用大壶以相夸称，间虽有小壶可观者，不相顾。近日则不然，贱大如奴隶，爱小似妻妾，亦时好之变耳。”此赏鉴之特殊，不可不察。

左图：明万历青花大瓶，但该时大件器往往欠精工，遂后世藏家不列善选。



### 359 作瓷更以 轻巧雅适为主流

《陶说》：“凡瓶窑烧小器，缸窑烧大器。”瓶窑、缸窑的称呼起于明；而专烧小巧器物的窑，推测以父权社会生产精美白陶、黑陶时为始初，若非如此，其时其品便难能控焰陶成，若古越窑考古便证此。

若见诸历代文献之陶瓷名器，大都以小巧著：晋缥唐绿之茶酒具及文具；五代柴器、秘色；宋之汝、官、哥；明之成化；清之雍正；都在此例，凡此亦必设专窑烧成，若古越窑考古便证此。

古代工艺作品，以建筑、青铜器等宜造壮观，而瓷品其实最适优雅，轻便以适私用。

清代桐城学者姚鼐《惜抱轩文集》有

言：“文者，天地之精英，而阴阳刚柔之发也。……其得于阳与刚之美者，则其文如霆，如电，如长风之出谷，如崇山峻崖，如决大川，如奔骐驎；其光也，如昊日，如火，如金鏐铁……。其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓……。”其言妙哉，工艺的欣赏，与此精神自相接。

古陶瓷除部分雄阔高弘之作外，更以轻巧娟雅为主流；彼讲究型制智巧、釉光悦目，作工细腻，则正好喻以清风朗月，云烟霞光。再如《留松阁新词合刻》有载王士禄诗：“愿化芳磁供茗饮，将身一印口边脂”句，岂不更添轻窈风流于赏瓷。

上图：成化窑仿哥茶盏与康熙窑斗彩十二月令盃，该类小品製作精细，向来称善。



### 360 古贤于瓷品 往往细趣密玩

历代文人玩味瓷艺小製作，还如《考槃余事》有载：“印色池，官哥窑方者佳，尚有八角、委角者最难得。定窑方池，外有印花纹佳甚，亦少者。”又载：“笔格有哥窑三山五山者，制古色润；有白定卧花娃娃，莹白精巧。”

又《昵古录》：“……司马公哥窑合套双桃杯，桃一合一开，即有哥窑盘托之，盘中一坎正相容，亦奇物也。后人刘锦衣家。”又载：“宣庙时蟋蟀澄泥盆最为精绝。”又《窑器说》：“明宣德年製：……雀食罐、蟋蟀盆。”

《长物志》：“宣窑有鱼藻洗、葵瓣洗、磬口洗、鼓样洗；五彩桃注、石榴注、双瓜注、双鸳注……。又香合之小者，有饶窑蔗段、串铃二式。”又载：“水中丞用铜，铜性猛，贮水则有毒，易肥笔，故以陶瓷为佳。陶瓷水中丞，有官窑、哥窑之瓮肚、小口、钵盂诸式。”

《饮流斋说瓷》：“印合之式曰馒头，曰战鼓曰磨盘曰荸荠曰平面曰六角曰正方曰长方曰海棠曰桃形曰瓜形曰果形，递衍递嬗，制愈变，形愈巧矣。”

等等如此，细趣密玩，津津乐道，足徵艺风所尚矣。

下图：明嘉窑青花印盒与笔架，及清雍窑珐琅彩小盃。



### 361 赏艺论理趣，以理贯趣为的论

小品瓷具设计，既尚实用，又讲义理情趣，于此赏家持理趣之说以概之，然有时此“理”或仅涉功能之实理，而未及寓道于器之义理。如清人吴騫《阳羨名陶录》：“茶壶以小为贵，每一客壶一把，任其自斟自饮，方为得趣。何也，壶小则香不涣散，味不耽阁。”

《阳羨》又曾载：“时大彬号少山，或陶土，或杂沙钢土，诸款具足，诸土色亦具足；不务妍媚，而朴雅坚栗，妙不可思。初仿供春得手，喜作大壶，后游娄东闻陈眉公与琅琊太原诸公品茶试茶之论，乃作小壶。”

《闲情偶寄》言壶以直流为宜用，已见前文所引，是皆视实用为合理也。其幽赏高谈足观，然日本人奥玄宝《茗壶图录》却翻案曰：“近时壶癖家，言体必推小，言流必推直，强以为解事，予未以为然。盖推小者其理出于点茗之便，推直者，其理出于注茶之快。便与快，则主实用言之然。壶本玩具也，玩具可爱，在趣，而不在理。故以理则小直而可，以趣则曲大亦可。知理而知趣者，不论大小曲直，择其善者皆取之。知理而不知趣，是为下乘。知理知趣，是为上乘。此语盖壶癖家顶门之一箴也。”理趣之间，见仁见智思虑益进，如此而已。

唯理趣互寓、艺创贯趣之思，以清人史震林《华阳散稿自序》之诗论为尤达：“诗文之道有四：理、事、情、景而已。理有理趣，事有事趣，情有情趣，景有景趣。趣者，生气与灵机也。”推类言壶，则适用而形态生动新颖，创新而不嫌乖常，已然理与趣兼

也，理贯穿于趣也。

《闲情偶寄》：“天下技艺无穷，其源头止出一理。明理之人学技，与不明理之人学技，其难易判若天渊。”则此“理”并涵趣理；亦是持“理贯情趣”说者也。製壶、鉴器，自亦可以此说衡之。

下图：清代珐琅彩团花茶壶及明永乐窑青花凤纹茶壶。



### 362 小品清玩亦寓大道， 据“理趣双致”可益鉴契

士人小品清玩，心眼别具，或寓道德寄哲理于微艺。先《礼记》尝引孔子言：“夫昔者，君子比德于玉焉。”玉虽微，而比之仁、智、义、礼、乐、忠、信，又比之天、地、道，已然赏玉常谈。

古人製器，为体虽小，也每赋予深意，委以重任，叶金寿《曼盒壶垆铭自序》：“假物寓警，触绪兴嗟，学佛学仙，亦儒亦墨，间若曼倩，谏杂以诙谐，变如韩非，著书摭其孤愤。”可窥心思。

若《宣德鼎彝谱》：“仿宋瓷九箍炉款式，天子门九重，犹天之有九霄也，今以此炉祀神，取其约束之严云。”大凡陶瓷礼器寓意之情状，也同铜器。

例如陶瓷器弦纹装饰，初不必由于寓意约束而起。若高古釉陶器，以泥条盘筑成型，精工规整的，成型后泥条痕或者不修平，器表遂均匀重叠显得富于节律，遂为弦纹装饰之肇端。

高古釉陶琢器，贴附弦纹也较普遍，此既益美观，又有助箍实器身，并使用时可抵抗撞击。至于后世造器，由弦箍装饰寓意运权谨束，虽出于附会，仍不外乎匠艺常情。此好似郭璞《注〈山海经〉·叙》言：“物不自异，待我而后异，异果在我，非物异也。”乃弦纹之加诸理寓，“异果在我”，然造作仍当存其艺趣，即体现节律之美；古匠于此，每辄理趣两兼。今人贗古，却理趣之间彼此不谐，如弦纹之附加，常显生硬乖常，则中庸和美之古意已失。

故赏鉴家据乎理、趣，既择优劣，又辨真伪犹可。

再举如宋汝、官窑礼器所饰弦

纹，乃以布置匀称，为工素雅蕴约见特色，甚可窥理趣双致之匠心。若清乾隆窑观赏器或有加弦纹，则凸显圆润，装饰气重，已不甚理会寓意，并以此有别于礼器。

大致各朝各窑于弦纹运用自见特色，互为异趣，贗工未察细微，即露痕迹。

下图：乾窑珐琅彩觚瓶趣致，而寓以古道，可知陈设器造也理趣双致。





### 363 择瓷宜量以理、趣 而去尺寸心障

苟择瓷以大小为取舍，则于雅赏竖眼障矣；反之，一旦量以理、趣，不唯尺寸论，心胸便豁然开朗。是故藏瓷欲称家，必先去尺寸之心碍，而以美善两兼、理趣并存为则。

沈括《长兴集》：“耳目能受而不能择，择之者心也。”收鉴但图心喜尔耳。心域之际，理趣已得，则张小物大之，或敛大物小之，何曾阻隔？

庄子《秋水》谓：“天地稊米，毫末邱

山。”

释典更言此不疲，《大般涅槃经》：“观诸佛，其身殊大，所坐之处，如一针锋，多众围绕，不相障碍。”《华严金狮子章》：“狮子眼耳支节，一一毛处，各有金狮子；一一毛处狮子，同时顿入一毛中。一一毛中，皆有无边狮子；又复一一毛，带此无边狮子，还入一毛中。”

又道家吕洞宾：“一粒粟中藏世界，二升铛内煮山川”，意悉在兹，为去执着。

上图：乾窑赭墨芦雁盃虽微造但意趣无限，又下图雍窑珐琅彩荷花盃佳作。





### 364 大小心障既除， 美丑分别仍在

小大等观，齐物之论所以能立，在于“守一”。《十力语要》：“一也者，非混同一物作一，乃即于一物而皆见一。……于泰山见一，于秋毫见一，而巨细之见亡，故曰泰山非大，秋毫非小。否则能谓秋毫与泰山等量乎？理穷其至，现前皆一理平铺；事究其真，万有是一真显现，未有不能守一而可言齐物者。”

佛家以弃世空寂为一理，绝虑齐物远

利害，守此一端而视物与物齐。但古艺鉴赏格物入世，必有取舍，则大小可齐，美丑须辨；理趣是觅，其谓守一；即唯以美丑为一是非耳。故曰佛家智辩可参用，世界观却不可取。熊十力也曾说：“佛家人生态度别是一般，即究竟出世是也。故乃应学中国儒家哲学，形色即天性，日用皆是真理之流行（《十力语要》）。”该天性、真理便可为“守一”所本。

上图：唐代西域风派兽首盃。下图：康熙珐琅彩紫沙壶，巧工美饰，一代韵物。



### 365 巨塑、微造 都以“相态”为要

因此琪树琼花，兼收并采可也。然艺事之巨塑与微造，毕竟各擅一技，是以识鉴既当贯通原理，也宜别逞术智。如陶器高大者，不妨以构廓谐调，风貌坚卓为佳选；此风调领会之事，或可比之丽人“选态”，参李渔《闲情偶寄》：“相面、相肌、相眉、相眼之法，皆可言传，独相态一事，则予心能知之，口实不能言之。”陶造之苍楚雄风，但心领耳。

清冒春荣《葑原诗说》：“诗欲高华，然不得以浮冒为高华”，“诗欲雄壮，然不得以粗豪为雄壮”，要亦心鉴精微乃得尔分辨也。

常见新仿大瓶等，型廓或貌似规整、局部却失之谐调，所谓“失态”、“浮冒”正如，勘破正可由此入手。

又瓷艺小品，制型最忌琐细，成化缸

盃小器大样，方称杰构。《欧阳文忠集》云鉴画有曰：“萧条淡泊，此难画之意，画者得之，览者未必识也。”古瓷神品，雅裁隐巧，今人亦未必体会，故每见伪製小件，一味求轻薄精细，却有失匀称简洁，唯行家洞见，可笑其弄巧成拙枉费心机（虽然，亦须提防“精仿”、“高仿”者流，一时难辨；盖其形状、作工、胎釉、纹饰诸项，与真迹之差异，尽微在毫芒，人语小心驶得万年船，谨记谨记）。

并寸造巧製，也或取其“别致”，亦无非“相态”攸关耳。《甸雅》：“园蔬逾珍馐，瓦缶胜金玉，所谓别致者也。”然别致何解？心领神会而已矣。可传言者：理趣在，则美态在别致在，守此“一”而已。然以丑鄙为别致者何尝不有人在。不明理、不识趣故尔。

下图：雍窑粉青釉鱼篓尊态度隽雅。



## 二八章 造作概说

古陶瓷识鉴讲义·造作编

陆建初 著

## 366 历代器品修饰美恶，也相对机具利钝而言

瓷品製作表里兼修，堪称佳造；而修坯精粗也相关机具利钝。《考工记》所载：“斲”者，笔者以为即手脚驱动之慢轮，有助整形修坯，乃快轮陶车之雏形。

远古、高古製陶，工具虽简陋，然匠人性实工勤，盘条、打磨，修饬细密，少数高品之精美，足令今人赞赏不已。

至如明代陶工擅拉坯、利坯，《天工开物》也有记述；清官窑复重视印坯，以求规整，并考究辘车，以精修削，则《陶冶图说》等叙其事详悉。

按明清瓷作“半机械化”，产品里外壁光洁曲折之际，仍见手工佳造生机活泼，全不类今世机製之板滞也。

纵观元明清造瓷修坯作风，或素朴或精密，每呼应时代美学意识，故

形而上之道，与形而下之器互勘比照，往往可为鉴定之借助。

历朝瓷品之美恶标准，因机具、手艺、习尚及器物存世多寡，也必相对论焉。清高宗御诗及此遂有“古丙科为今甲第”趣说，是言古物虽非尽善，然因罕传而尤可贵，亦不妨拈来一灿，句出《题官窑碟子》：“淡青冰裂细纹披，秘器犹存修内遗。古丙科为今甲第，人材叹亦或如斯（大内古玩以甲乙品其等第，此器底有旧镌“丙”字，是彼时三等，为今一等，因并识之）。”

下图：商代灰陶器工修之状。



### 367 精验口足工技， 不失为鉴古良方

陶品器口作工也同底足，从来製宜应用并变迁因时。陶瓷口沿以圆柔作工为常，但青铜时代製陶，较多效仿鼎族，边口或者平切，棱角坚致。及夫明清瓷，大概圆口者十居七八，平切口则较少，另有薄胎器或作快口，但少见。

古器如圆口还可分珠圆、脊圆、平圆诸式，皆柔中见筋骨；而仿作者绝多呈软滑无力状，则心智、技艺未达故也。并参西晋陆机《文赋》：“恒患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也。”艺事一也，新瓷仿古，即使作者心有所识，还难免力不从心。

又宋代北定、南定“芒口”，成因与覆烧工艺相关。定窑贡瓷之芒口，常见修削细工，并且錾以铜边；民用南定之器口则快辮平切居多，此又器身与器口之作工水准，可以两相印契之一例。

余意圆器器足由玉壁式向瑗圈式演变，是在唐至五代之际；随后元明之交镇窑造青花瓷渐多，方逐渐于修坯后在底足留柄，俟绘彩、上釉工竣，再辮柄修足，于是明清瓷圈足样式之演进，底心辮作手法之改变，便大致有轨迹可寻。

今人仿製古瓷，口、足式样尽可模仿，但体现于细部的手艺功夫不能窃得，此处人多莫悟，而实属鉴别要领。

下图：宋代钧窑的足圈做工，见其厚重，迥异汝窑之精微。







### 368 旧器拉圆裁方乃心计、 功力所凝，今人难与并能

陶瓷圆器可举偶琢器，又可称对方器；凡圆器拉坯成形，方件裁片斗合，是各自以类相聚也。

古作者拉坯成圆，也凭心计功力，以致形状活络天成；而今作手难免逊色，尤其现代机械滚压成坯，观感必软疲或生硬板滞。

清官窑圆器坯成，又特重视印模工序，以规范型制；与此相关之製模、压印，也都工愈专精。此种手工操作所得规整，未失天趣自然，是古器精神所在。

圆器造为罐、瓶、缸者，古时另有分截镶接作法，收鉴家也每每察其留痕，以验真

伪。

古陶裁片斗方，其制以高古瓦钊为先，窃意《考工记》中“旒”字，即专喻陶钊之作。夫方制不如圆造切用，但古人製器象德，而方者正可宣示严正，又可比喻君子正直。

明代嘉靖窑出方器较多，则因世宗信奉道家天圆地方说故尔。

方器造作难于圆制，瓷籍亦历来有说，是以古器方构，辄贵于圆造。然贵贱不但在于方圆，更论其神韵；若哲匠杰构，圆则娉婷，方则挺拔，恰可喻以风流才俊之品貌也。

上图：宋钧窑方花盆。

### 369 大小作各逞其艺而俱归雅道

方圆对照又及大小比较，如明清大地瓶、大缸、花桶等巨制，均为广厦陈设所需；而远古彩陶造器伟然，则为适用群居生活。此二者相比，大型陈设器烧造更难，因其殊状特形出于精製。

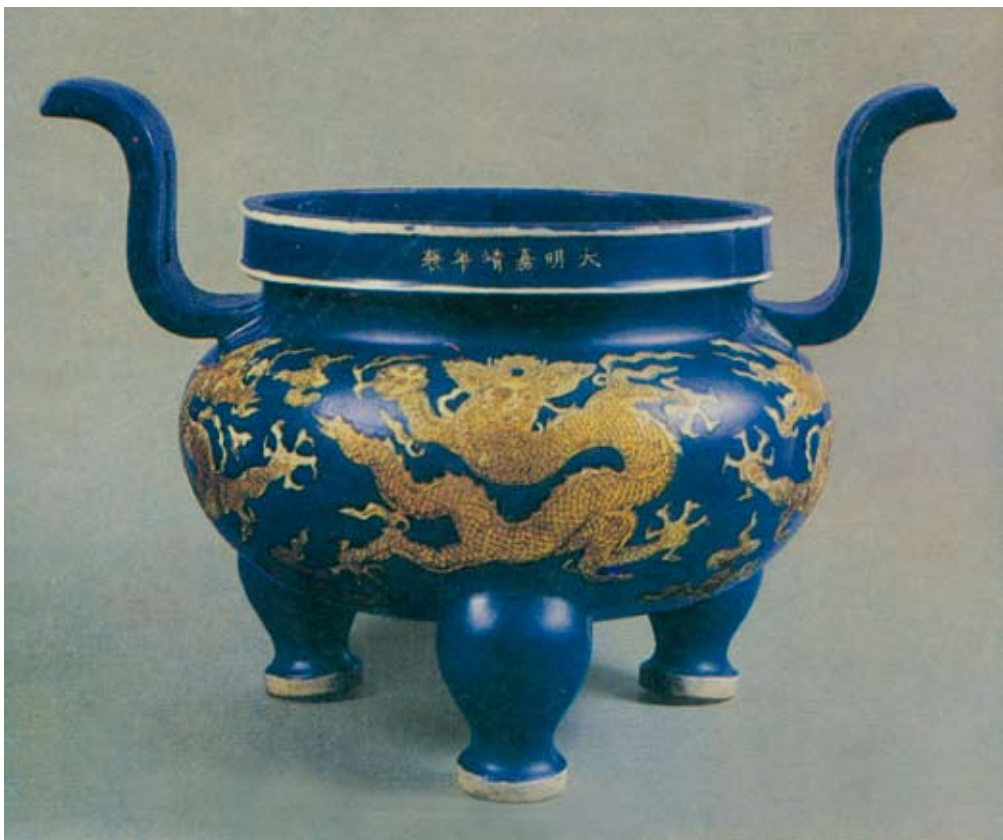
明清景德镇御厂，器造有分大、小作，烧製亦尝专设“龙缸大窑”。陶匠遂因大小作之异，区辨盘盂尺寸；又曾以件数计工算料，比量琢器；或统以口面、体高衡量一切圆琢器。诸种计量法切合实际，沿用至今。

古之伟器固因造作难能，价值较高；然若现今新仿大瓶，老大粗俗，虽烧成繁工，仍去雅道远矣，亦辄视若糟糠耳。

特陶品不以大小判贵贱，乃以雅俗别尊卑。古瓷小品造作远多于大件，是瓷艺尤宜温宛优雅也。

《景德镇陶录》计“镇瓷花式”有：“官古式、上古式、中古式、釉古式、小古式、常古式、子式、法式、梨式、炉式、撇式、宫式、帽式、锅式、宋式、兰竹式、白器式、盖式、湖窑式、古式、三级式、折边式、花桶式、大琢式、宣德民器式、匙托式、正德民器式、套器式、雕镶小器式”等，其中除花桶、大琢、炉式等，余者多製为精微。古贤于小品每见细趣密玩，前载也已有及。

下图：明嘉靖窑琉璃釉金龙鼎较大。凡古製鬲具，大小可相去很远。



### 370 瓷造厚薄， 有示製艺相适物性

瓷器修造之巧拙，有时可缘器壁厚薄揣度。且因器品功用变移，使修坯习惯有相应改变，故更可借剖面之修造特徵断代。举若明代玉壶春酒具下截胎体加厚、清代玉壶春观赏器通体匀薄等实例，已可明其大端。

若瓷品薄胎一式，于毫末之间，犹造艺优劣悉宜，其古今作工有别，颇有揣摩，盖非唯薄是宜也。

古陶有特意为厚胎者，则模塑、雕镂两类可称典型，此亦示物性与製艺之必然相适。如雕镂瓷，初坯厚积其泥，成品深雕细刻；若持仿品比靠真迹，便愈见伪作粗率肤浅。

中古时代之雕瓷器皿虽花巧而仍顾及功用，今贗家未察此细节，精心泡製，却不免行藏败露，此实例可见诸后文。

下图：元代青花釉里红掐花盖罐，其装饰有镂空雕效果，胎体遂显厚。



### 371 绩饰、素功一事两边， 交相呼应

素功告成尔后装饰，是施工造艺通律，瓷艺亦然。其“绩饰”与“素功”之精良，彼此每相呼应。如古瓷高品釉质精美，相应则见坯体佳良；此一事两边执以互勘，原为格物惯技。又坯体工密者，胎土总见淘练有素，不亦邻壁之明堪为借照。斯理推而广之，则鉴术愈益全备。

另如施釉有吹釉一法流行清初，于是清三代大瓶瓷面，多可免沙眼微疵；并清官窑以明、暗炉烘烧彩器，则珐琅、粉彩显色更其明艳纯净；等等事例亦示功造条件与绩饰成效因果连动，识鉴乃作分合辩证观可也。

上图：宋代白釉鸟食缸盘条精工（著者藏）。又下图：雍窑粉彩花卉洞石纹盃，里外上下皆精工。





### 372 持文理深宏瓷艺

古器作工之照鉴极称细致，然指说却难达实情，唯以玄理设喻，庶几可传心语。

夫艺事之玄说明理，余意钱氏《管锥编》、《谈艺录》无愧风雅大家，其论诗文大道，余读之总觉与瓷道亦每暗合，故此篇《造作》，多加徵引以助解惑。

文理与艺道之冥契，李渔妙笔也尝达意：“学技必先学文，非曰先难后易，正欲先易后难也。天下万事万物，尽有开门之锁钥。锁钥惟何？文理二字是也。寻常锁钥，一钥止开一锁，一锁止管一门；而文理二字之为锁钥，其所管者不止千门万户。盖合天上地下，万国九州，其大至于无外，其小

止于无内，一切当行当学之事，无不握其枢纽，而司其出入者也。此论之发……，通天下之士农工贾，三教九流，百工技艺，皆当作如是观。”按此“文理”者，或可当文艺哲学也，美学也，放之文学、瓷道皆准也。

钱锺书著作，非但义理通达，思辩精微，并且文采斐然，修辞谐美，达乎文章极境矣。郑樵《通志》或言：“耽义理者，则以辞章之士为不达渊源；玩辞章者，则以义理之士为无文采。”今钱文能兼二者之长，岂非奇才耶。钱著又善重新结构古人思想，点化旧说而为新论；又善为文言并逻辑严密、语法规范，读罢《管锥》，所以在在倾倒。

上图：晋青瓷熊灯。

### 373 《图说》《陶录》 详于工艺流程

陶瓷作工详情而见于文著，以唐英《陶冶图说》为最先，朱琰《陶说》记此事：

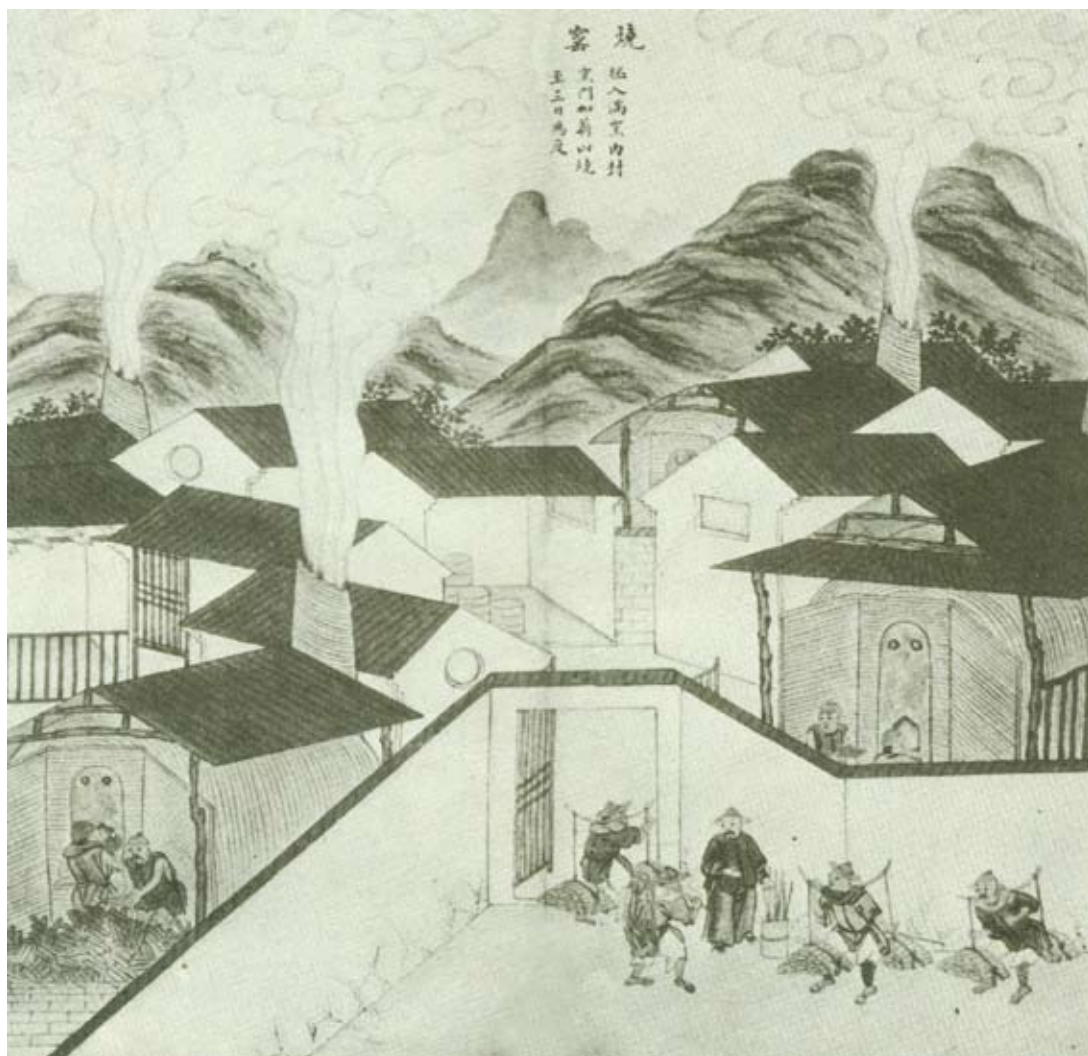
“乾隆八年五月内务府员外郎管理九江关务唐英，遵旨由内廷交出《陶冶图》二十张，次第编明，为作图说，进呈御览”云。《陶冶图》原为乾隆内廷所藏，乃当时宫廷画师孙祐、周鯤、丁观鹏所绘，本无次序，唐英以故先编次后加说明。此《图说》介绍作业全程如采石製泥、淘练泥土、炼灰配釉、製造匣钵、圆器修模、圆器拉坯、琢器做坯、采取青料、拣选青料、印坯乳料、圆器青花、製画琢器、蘸釉吹釉、蘸坯挖足、成坯入窑、烧坯开窑、圆器洋彩、明炉暗炉、束草装桶、祀神酬愿等共廿道工序，后来《陶说》、《景德镇陶录》皆将此唐文编为首卷。

《景德镇陶录》刊印更在《陶说》之后，不但采先出诸书之长，而且考察镇窑当地实情详细，可称集大成。《陶录》为蓝浦著作，后由弟子郑廷桂补辑出版。郑氏尝言：“从来纪陶无专书。其见于载籍者，或因一事而引及一器，或因吟赋而载一二名。惟蒋祈《陶略》（按即《陶记》，又名《陶记略》），及沈阳唐公《陶成示谕稿》（按即唐英书著），说景德镇陶事颇详。其他如练水唐氏《窑器肆考》，详天下古窑颇悉，而于镇陶多本传闻，往往出蒋、唐诸集之

外，其实不无谬误，谨遵师说考辨之。《龙威秘书》有朱桐川先生《陶说》，《说》分三则，惟说镇器多简略。《录》中所引用，皆注原书名，非不采其说也。”按说亦公允，且因此可略窥诸书之短长。

尤《景德镇陶录》著书、付梓之经历，甚可叹喟，郑氏特有《书后》记之，按文人成就功业艰难，每每同情矣：“镇陶，自陈以来名天下，历代著录家多称述，吾师耕余先生惜其无专书也，博考众家之说，而实验诸当时之制，辑为是《录》。卷帙未终而逝。盖湮废败篋中垂二十年矣！廷桂受业门墙最久，恸吾师敦行力学、赍志以歿，又遗腹子殇殒无嗣，师母汪氏子然孀居，抱遗书而无所与谋，欲请以校勘而续成之，藉为吾师存一日。而廷桂又落拓，无力葺事，其若吾师何哉！嘉庆十有六年辛未，广德刘克斋先生来涖邑事，招廷桂馆署中。风政之暇时及文辞，亦往往以镇陶无专书为憾！廷桂出此奉质，则跃然而起，命亟续之与付割剞。噫！此固廷桂日夜祷祠之而不得者，今庶几为吾师慰也，虽至愚鲁不敢不勉。《录》旧六卷，今订为十。惟卷首《图说》，卷尾《陶录余论》为吾师所未逮。其中八卷，则皆仍吾师之书，分门而附益之，谨阙其所不知，不敢妄有增损。盖于镇陶之原流，工作之勤劳，器用之美利，虽不备悉，然已得其大略矣，吾师其又谓廷桂何哉？”此事此情，学者感悯兴慨，每同身受。

右图：《陶冶图·十·烧窑》





条件，头一桩，是要对所观察的对象有十二分兴味，用全副精神注在他上头，象庄子讲的承蜩丈人：‘虽天地之大，万物之多，而惟吾蜩翼之知’。”

此编《造作》不外讲求实、观察、识趣耳，且旧艺手工之观摩，最在细枝末节处，兴味别具。

上图：汉代陶牛，其细部塑工、刀痕等，细察可知特徵；下图唐彩绘镇墓兽亦如。

### 374 道艺幽邃，因趣向学，要之以察

瓷道精微，初学常由兴趣引领探其妙奥，然未必由正途入其门，原因古玩业向来谎言笼罩，令人难逃蛊惑。王充《论衡·对作》早有说：“世俗之性，好奇怪之语，说虚妄之文，何则，实事不能快意，而华虚惊耳动心也。”所以收鉴而向邪途者众矣。大凡固执己见之人最难回头，而善改过者及时悔觉，于是“知一重非，进一重境”（语出《续诗品》），以老实态度求学，取向既正确，境界遂渐进。

道艺渐修，瓷人于器品之观摩、比照自当常持。宋代理学曾有说治学以观察为重要，如程颐言：“一草一木皆有理，须是察（《遗书》）。”又近人梁启超善说观察求知之事，其《美术与科学》言：“问美术的关键在哪里，限我只准拿一句话回答，我便毫不踌躇地答道：观察自然。问科学的关键在哪里，限我只准拿一句话回答，我也毫不踌躇地答道：观察自然。”又言：“观察的





### 375 由工技、艺创、考古之原理识瓷

然而观察非仅用眼目也，试比陶瓷陈列馆之保安人，日复日巡视展品，唯其眼中有物，心中无识无趣，又何曾得通彼道耶。宋人邵雍有言精深：“夫所以谓之观物者，非以目观之也，非观之以目而观之以心也，非观之以心而观之以理也（《皇极经世》）。”

心有所愿，勤之以察者，仍或不免惘然无所心得，则莫如心法得传，观之以理者，

细察而常有恍然大悟。程颐《遗书》言：“凡眼前无非是物，物物皆有理。”由察、研“物”而得“理”，再推而广之，则他事也可据理以求矣。所以《遗书》又曰：“格物穷理，非是要穷尽天下之物，但于一事上穷尽，其他可以类推。”

推而言瓷学，其“理”实即工技与艺创与考古之原理，格其事而得明其理，并类推之、归纳之，演绎之，拙著也即由此生发者。

下图：汉代陶器，其精工别见趣味。



## 二九章 表里微纤窥匠心

古陶瓷识鉴讲义·造作编

陆建初 著

### 376 先古陶事少机具然多良工

先达于赏瓷，每赞宣、成、雍、乾製作，表（器外壁）里（器内壁）精好如一；此固匠人精心，而与所用机具也不无相关。溯之古先，则《考工记》有载陶作曰：“器中胙，豆中县。胙崇四尺，方四寸。”余谓胙者，乃迹近慢轮，俾器置其上可便利整型，及修饬外表。胙字从月，从肉，可能指手脚直接驱动之械器。而胙字形近转字，转即挺直盘条之作也。参朱骏声《说文通训定声》训《老子》“埴埴以为器”曰：“凡柔和之物，引之使长，转之使短，可折可合，可方可圆，谓之埴。”转字从手，手工而无工具辅助也。而转转皆形容陶术之专字，陶瓷造作用手工并结合器械，由来实久远。

历代陶瓷器表里修整，相关不同工艺设备与技法，成品所以各异。如远古高古琢器精品，外表可打磨光滑，或印纹甚精致，器

内壁却常见盘条及指捺留痕，但此非粗率之迹，却反显工技难能。

《考工记》又曰：“凡陶旒之事，髻垦薜暴不入市。”髻指歪斜状，垦谓有损伤，薜即破裂，暴则鼓泡。高古釉陶明器，器壁鼓泡时或见之，是因粘质胎土含空隙，于窑火中膨胀所至。然而验之远古、高古陶艺遗物，可知初民于器表的审选，精益求精，非止斥之髻垦薜暴而已。如彩陶、白陶、黑陶、灰陶诸种之精工者，器表或经细致打磨，虽历数千载而今仍神采奕然。

遥想窑事初创时代，匠人性实，其精工之长适补工具简陋之短。先民陶艺成果有尽妙极佳者，虽数量少，然已远非不薜不暴之流即可比拟；悉心良工，自殊凡品，收鉴便正以此等为尤物。

下图：良渚文化刻鸟纹陶笛（著者藏）。右图：远古彩陶精品。







### 377 晋、唐治器别见朴茂与巧丽

以快轮拉坯而大量造瓷而供给社会常用，是自魏晋越窑始。该时造圆器多内外兼修光平，琢器则里壁明显快轮拉坯、刮修余痕；至于先古陶器通常留有之盘条痕，仅留迹于小巧器如蛙盃之类不便拉坯者（后至宋代香炉、鸟食罐等仍有袭盘条工艺）。

尤其晋瓷遗物，数见有边沿带“雀口”，窃意此即快轮修口实据，唯此际工艺革新初始，不甚以雀口为疵（汉代釉陶器也曾见雀口）；至若远古陶器慢轮修口，便无此微。而后来明清官窑修口必定平齐，洵由工艺标准提高；另则民窑粗坯急就草疏，是

自上古至近古，雀口者一向间有见之。

晋青瓷虽有快轮机製便利，然气格苍雅，绝不卖弄机巧。唐越窑佳器先亦递续晋瓷製艺，凝重质朴，修治精心，而北方邢窑良工，颇类越艺。中晚唐时越窑造艺，又见趋于灵巧精爽，乃显然仿效金银器故，艺风遂由朴茂稍转细巧。

另如唐三彩，由作坊互竞高下，不少杰作直可视若阴间之赏玩具。是类艺构尽巧幻而毕离奇，作工细节亦变平实为精巧，并因其釉色灿烂，今人或视三彩美器为唐代窑艺胜流。

上图：晋青瓷鸡头盘口壶。右图：唐三彩山水池工技精巧。



### 378 宋器造作无机心有神道 堪称古典范本

宋器返朴归真，名窑造作有顾忌快轮辘削遗露机心；而手工整治之匠意颇见思虑，器壁曲折间但示活络天成并显坚卓。若龙泉鬲制等，仍由盘条成型，手工极精。又若宋钧遗珍，器壁光润，观感宛如曲铁，风调则正雅隽永（宋代“民钧”之类作工未免草率）。钱锺书论文，说唐体才气发扬，宋调思虑深沉；艺如其文，器品小节见寓大道也。

《尚书》：“帝曰：夔，命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。”若晋、宋作工之舒徐遒劲，即如古乐

高韵。

降及明代，数宣成两窑修坯最精，表里如一，洁净细腻胜于宋者；若寻迹逐微，可见其工艺功夫固然精到，却非清代之规整气格可连类。盖古近工巧各擅胜场，乾隆帝赏瓷颇窥其堂奥，御诗《咏官窑两耳壶》即曰：“底论越州及汝州，朴无矩度有神道；恰同高士倪黄画，不以工求以韵求。……近代宣成非不美，惜如文体递精工。”

若西哲黑格尔《美学》将艺术分古典、象征、浪漫三类型，以为古典型显示物质与精神之谐调，象征型则物质溢出精神，浪漫型又精神溢出物质。参较此说，则宋瓷之术艺相适器质，最称古典型范本。

下图：南宋官窑洗。





### 379 永、宣、成窑表里精好， 风致绰约而神技蕴藉

明季《天工开物》载造瓷拉坯修胎，已甚得机械便利。其曰：“凡造盃盘无有定形模式，以两手捧泥盃帽之上，旋盘使转。拇指剪去甲，按定泥底，就大指薄旋而上，即成一盃盃之形。初学者任从作废，破坯取泥再造。功多业熟，即千万如出一范。……凡手指旋成坯后，覆转用盃帽一印，微晒留滋润，又一印。晒成极白干，入水一汶漉，上盃帽过利刀二次。……然后补整碎缺，就车上旋转打圈。圈后，或画或书字，画后喷水数口，然后过釉。”而上言晾晒工序可令土性干固稳健，以宜镞修（过利刀），又保经火不改圆润，故官窑甚重此。《古铜瓷器考》：“官窑土骨坯干，经年重用车碾薄上釉，候干数次。出火釉漏者，碾去，再上釉更烧。之故，汁水莹厚如堆脂。”其云碾薄，即利刀镞薄也。

《景德镇陶录》亦载：“洪器……其製器必坯干经年，重用车碾薄上釉”云云，可知其时机既便，手工仍实。

明代快轮拉坯及印坯、晾坯、利坯既如此情，而握刀整饬，仍有赖手艺多许。故凡佳器，视其表里，但听神技韵声，风致绰约。《吕氏春秋·本味》载伊尹曰：“鼎中之变，精妙微纤，口弗能言，志不能喻。”古器造作蕴藉生意，犹似鼎中妙味，言表难能，但识者自可体验其与近世机製之生硬僵拙，绝不同调，也似书法之别于印刷。

《元明清瓷器的鉴定》：“永乐、宣德器里很规矩，俗称‘净里’，其他时期的盘碗类，内壁欠平整，有凹凸不平感。琢器的腹部有多至两层的衔接痕迹。弘治以前，注重修胎，接痕不大明显，正德以后，嘉靖、隆庆、万历及明末各朝，胎体接痕特别显露。”明瓷自正德以降，盘器里壁刮削修整逐渐逊于外壁；然由修理余痕度其功夫，仍极老练，但精心不及耳。此种特点，鉴者可分外留意，凡明代后期仿前期名品，有时可依此处分别。

孙瀛洲《元明清瓷器的鉴定》介绍历来仿製古陶瓷概况，曾道：“后来从正德官民窑开始出现了专仿当代宣德、成化的瓷器。以后的嘉靖、隆庆、万历三朝官民窑也都竞仿永、宣、成窑的瓷器。此种风气的形成，与朝廷和收藏家们的偏爱有很大关系。”而此等仿作，今民间尚有少数流传，收藏者或视为真迹，盖因区分不易也。

上图：永乐窑翠青小盖罐。

### 380 清官窑高匠 有纵艺不逾矩之能

清代，唐英《陶冶图说》曰：“大小圆器，拉成水坯，俟其潮干，用修就模子套坯其上，以手拍按，务使泥坯周正、匀结，抬褪下阴干，以备镟削。”是于模印初坯一工比较讲究（印模之操作细节，参后文383节）。该书故又曰：“修模匠另有店居，名手有数，盖必熟谙土性窑火者乃推能事”云云。

唐公又说：“圆器尺寸既定于模，而光平必需于镟，故复有镟坯之作，作内设有镟坯之车，形与拉坯车相等，惟中心立一椿，椿视坯为精细，其顶浑圆，包以丝绵，恐损坯里也。将坯扣合椿上，拨轮转旋，用刀镟削，则器之里外，皆得光平。其式款粗细，关乎镟手之高下，故镟匠为紧要之工。”

上书又曰：“定样之后，以大羊毛笔蘸水洗磨，俾光滑洁净，然后吹釉入窑，即成白器”云。可知其工拉坯成形之后，尚经模具正型，又经镟车精修，再以毛笔刷之光滑，比较明代作法，又更细致，而机具更齐备。

若论清三代御厂造作，则巧技几达人力之极限。工欲善其事，必先利其器，清代轮车之类精利亦且过于明代；故清官窑有仿作明官窑者，规整精饬处往往有过之。

清代机械周备、工序繁复，然造艺主力，仍由人手。御厂工匠妍心应于巧手，轻重缓急间，必将妙技凝于陶泥；后人于其作品规整一致中，犹见纵艺不逾矩之能，辄如闻乐音。《四十二章经》：“佛呼沙门问之曰：‘汝处家将何修为？’曰：‘常

弹琴’。佛言：‘弦缓何如？’曰：‘不鸣矣’；‘弦急何如？’曰：‘声绝矣’；‘急缓得中何如？’曰：‘诸音善调’。佛告沙门：‘学道亦然’。”按瓷道亦近释道，若今臆工刚柔不能相济，器虽成但内外腠理失于生机脉动，不亦同乎琴之绝鸣。

王韬《瀛壖杂志》尝载祖冲之有圣技而喟曰：“惟异巧绝能，世不经见，人死既复失传、世之人又不肯悉心讲求，畏难自域，俾器与人同亡，殊可惜已！”此情此叹，于艺造常常矣。

右图：康窑天青釉条纹缸和雍窑青花盅。

### 381 造瓷以手应心

《列子》载郑师文学琴，三年不成章，自谓：“内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。”按古匠卓构良製，亦心手相适乃成；其心思自得时艺熏陶，手艺则师授勤练方就。《朱子语类》：“大抵为学虽有聪明之资，必须做迟钝工夫始得”。为艺乃尔，学徒勤练，熟能生巧，不啻如书生十年寒窗。

特陶艺轮作之际，心手合一，物我相契情形，尤有儒生书艺相类。谭峭《化书》：“心不疑乎手，手不疑乎笔，忘手笔然后知书之道”，合观苏辙《墨竹赋》：“忽乎忘笔之在手、与纸之在前”云云。夫唯心手合一，堪达艺哲化境耳。

“人惟求旧，物惟求新”，古语虽然，非为论瓷而设：古瓷佳韵今不再闻，固操韵之手不可复求；盖夫古心岂易重拾，而新物焉及旧品耶？







### 382 鉴器以心观艺

说造艺而曰“以手应心”，论鉴器自当“以心观艺”，以期匠心、赏心，心心相印。《孟子·告子上》：“耳目之官不思，而蔽于物。物交物，则引之而已矣。心之官则思，思则得之，不思则不得也。此天之所与我者。”神器当前，有目共见，然其艺妍媸，其工良拙，唯敏思心识者得之。牛不听琴，非无耳，无乐心乐思而已矣。

古瓷作工内蕴巧思，妙奥甚难言喻，

但可以心识论之。言似玄虚，人或视同方士说望气，诚《阳春》和寡故尔。亦如宋玉《对楚王问》载言：“是其曲弥高，其和弥寡”；“圣人瑰意琦行，超然独处，夫世俗之民，又安知臣之所为哉？”《高山流水》知音几何，此所以俗人勿问瓷学也。堪叹今有财力者辄乏心修，欲收藏而一概追名逐风，致以国宝不敌伪宝，一派乱象而已矣。

上图：宋官窑三登方壶，可见匠意高超。

### 383 陶作因泥澄而工精而质贵， 品赏则由表容返揣匠意

陶瓷造艺，关系表里精致者，拉坯上釉之前，尚有淘土练泥之作，之后又有装窑撩焰之作，故曰陶瓷功成，千百人之力。

如韩愈《题木居士》：“朽蠹不胜刀锯力，匠人虽巧欲何如。”当可借喻胎泥淘练必精，而铤削打磨精工可施之理。《陶说》：“宋瓷修内司所造，澄泥为范，极其精致，淘所以澄也；故《格古要论》于定器曰：‘土脉细白滋润’，于汝器曰：‘土脉滋润’。《蓉槎蠹说》言陶器：‘土骨紫白为料法，在水法、火法、画法之上’，淘练之功重矣。”

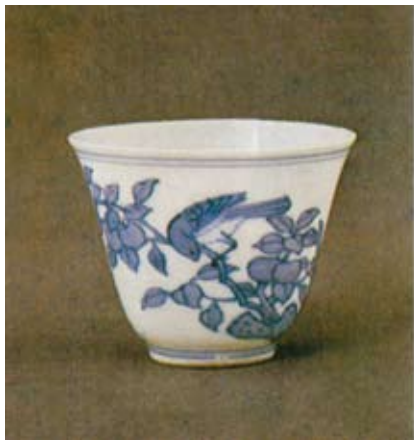
按料法重矣，鉴识更资符验，非唯视胎骨粗细紫白而已，亦由此比勘古器拉坯修铤等功夫，与其“料法”精疏之对适相应否。

参观《景德镇陶录》一并言练泥、成坯、规范、刮削而曰：“闽温处叔《陶製序》深得陶事三昧，其略云：‘淘先濯之，使定沦矣；尤必澄也。扰之欲调，而製之欲坚，不然恐其宛也。’此数句盖言淘练泥

泐之工。又云：‘作之力须均，扶欲蓄，弗均则侧，弗蓄则泐也。’此是言拉坯之难。又云：‘入范而搏之疏数，须得其平也；力欲转而滑，滞则裂。按之而实，斯痕也。’此是言印模不易。又云：‘擀之括之拭之，必详悉求其类，不则疵也。’此是言铤坯过泐之艰。又云：‘里坚白而表凝素者，上也。虽加之以绘，佳也。’此言陶成器质贵精洁。又云：‘表容青，虽绘事，弗及，次也。’此言器品质亏，非所贵。……又云：‘一品为之功数易，一弗善不能良也。’此总言陶作之难。观于温序所言，从可知陶事曲折矣。”语出《陶录》十卷，乃郑廷桂补辑。按识曲听真，陶人鉴器，自亦通以心韵；由表容返揣作工，要亦窥匠意于镜花水月中耳。

西人歌德于《致泽尔托信》有说：“我们不能在艺术作品既已完成时才去认识他们；而应该趁他们正在发生的过程中去加以把握，如此可对其增加些了解。”此理此言，正可旁参。

下图：成窑青花小盃极其雅致。



### 384 陶艺因革沿变， 窑疵古近别论

生坯既成，随后入匣装窑，而控制窑焰，小心侍候，功成揭晓，还待开窑一刻。《陶说》记曰：“按《稗史类编》云，官窑开窑之日，反复比量而美恶辨；盖以器品有定，而火候必开窑始见也。《志》称：窑干坯干柴干，则少拍裂沉暗之患。土细料细工夫细，则无粗糙渣滓之患。又必火候均匀，釉色光荧，器自完好，上色必能备此。以次而降，釉泽不具曰骨，罅折曰蔑，边毁剥曰茅，当在脚货中矣。”

然而高古、上古、中古，窑艺诸工序精度有差别，则检验眼光也当随之应变。如《饮流斋说瓷》曰：“有虽疵而不得谓之疵者，曰缩釉，曰短釉，曰麻癩。”又说：“有小疵而



不掩大醇者，曰窑缝，曰冷纹，曰惊纹，曰爪纹。”又说：“有视其疵病之浅深以定有碍无碍者，曰串烟，曰伤釉，曰崩釉，曰暴釉，曰冲口，曰毛边，曰磕碰。”许君所指“不得为疵”及“不掩大醇”者，宋器也，若乾隆窑这般情形，价值已减多少不等。

乾隆帝玩物老到，深通此中关捩，如其《咏官窑双耳小瓶》诗有曰：“耳瓶赵宋出官陶，薜暴犹称声价高”；又《题官窑盆》曰：“虽微薜暴无害佳，如玉岂得无瑕皆”；又《咏哥窑葵花盃》有注曰：“尝谓古器虽髻垦，人亦珍之。若近时器，虽精工，而有微疵，率以为脚货弃之”云云。

《朱子语类》：“学者以玩索、践履为先”，瓷鉴尤尔；古近器物观览揣摩既富，窑艺因革沿变之道自明，缘此鉴真取舍亦遂精。

上图及左图：五代彩绘砖雕鼓乐人物，此类取其艺术形象生动，不必斤斤于完好无缺。

### 385 大智能识真精， 辨伪不弃小技

器品出窑难免有疵，于是磨补应运而生。《景德镇陶录》：“磨补瓷品，镇有勤手之徒，挨陶户零估收聚茅糙磨之，缺损者补之。”又载：“粘盃盏法：用未蒸熟面筋，入筛净细石灰少许，杵数百下，忽化开如水，以之粘定、缚牢、阴干，自不脱，胜于钉铜；但不可水内久浸。又凡瓷器破损，或用糯米粥和鸡子青研极胶粘，入粉少许，再研，以粘瓷损处，亦固。”此情是其一，故玩家得古器，于表里旧伤旧补之掩盖，须有提防。

更其甚者，是古玩肆间修补伪饰，有意混淆良莠以售欺。《古铜瓷器考》载：

“官、哥、汝、定等瓷器，如炉欠耳、足，瓶损口稜，以旧补旧，加以釉药，一火烧成，与旧製无二。……若用吹釉之法补旧，补处更可无迹。”按此数事可概其余，是知补术相传久矣。至于彩瓷于裂痕处加以图绘掩饰等，尤近世常用手术。若近年民国彩瓷略有价，则行内多有加彩绘其上者，但画技劣而画意俗，不及民国。

藏家胜于甄别真伪高下者，或有败于失检修补伪饰之时；故凡收鉴，大智小技须备而两全。《艺概》：“苏老泉《谏论》曰：苏秦、张仪，吾取其术，不取其心。”按智者贵有道心，复于术技知之惕之，是可入世。

下图：晋青瓷蛙罐及灯台。此等上古器多损伤，须细察有否修补。



## 三〇章 口足精妙验能工

古陶瓷识鉴讲义·造作编

陆建初 著

### 386 器口做工亦鉴古显证

器口造艺之鉴微，煞耐寻味，兹举清高宗题宋钧器有“口足原看似铁坚”句，即鉴赏家语也；又《天工开物》说利坯修口：“过刀时手脉微振，烧出即成雀口”，是为工艺家讲；《景德镇陶录》云枢府窑製“薄唇、弄弦等碟”，又乃考古家言；再如原故宫档案瓷器录载：“宋龙泉窑油青莲瓣双鱼洗：侈口出唇，深壁，平底，矮圈足，口唇有四孔”，则系博物家说。

陶瓷品析高下，比勘真伪，器口做工实属显证。而做工之形似神非，又辄仿品通弊；因此处技艺，古人积惯所至，不易模仿。此有一喻甚妙，见《淮南子·修务训》“今夫盲者目不能别昼夜，分白黑，然而博琴抚弦，参弹复徽，攫援摽拂，手若蔑蒙，不失一弦。使未尝鼓瑟者，虽有离朱之明，攫掇之捷，犹不能屈伸其指。何则？服习积贯之所致。”

下图：唐代绞胎盘的口沿圆凸，及右图宋代官窑直壁洗、钧窑鼓钉洗、建窑油滴盏、明代官窑盘诸器口沿做工的比较。









### 387 口沿工修坚卓 乃高古风貌

邃古彩陶，口沿修作已见匠心，该时器皿置于地下，器口便受注目，先民製如琢器，大都坦口圆唇，手艺施及，已然舒徐广缓、刚柔相济。及青铜时代，陶器卑微，如印纹硬陶及釉陶器品，口缘常见棱角分明，则似有意模仿铜器做工。

古代工艺作风，或挺括，或圆润，因材施艺，又因时製宜。若以铸铜、刻玉为例，则高古作者多格调坚卓，中古製品有见风气柔和。而陶瓷因质材与功能之相关，向来以柔润做工为适宜；唯高古製陶风貌刚坚，所以可称特殊。随后晋唐宋製品，还间见器口呈棱角者，乃为高古绪余。

新《中国陶瓷史》：“西晋时的越窑，……匠师们把碗碟一类器物的口沿做薄，把洗的唇口面做成弧形内凹，将平唇钵的口缘和盘口壶的盘口外缘等部位，或做成规整的直角线条，或做成纤细的棱线……。”彼类灵妙工巧，是皆可称美工也。

右图：汉绿釉羊圈，视其边沿作工有爽利刚硬感觉，又汉代陶马之廓线刚利也似铜铸者。参左图春秋时代之硬陶器仿作青铜器。







### 388 镇瓷大率圆口、平切口、快口三类

元明清景德镇造瓷，器口大都珠圆玉润，然柔中有骨，极见修饬功力，绝非近世仿品软滑无力状可比拟。中古以来造瓷，大率以圆口、平切口、快口三类为主，前两种犹多变式（包括唇口）。

景德镇明清瓷器，无论盘盃瓶壶，凡边沿外翻者，绝多作圆口。圆口造作之优劣，言传难以尽意，然若将御窑精品与民窑饭碗作一比较，则高下立见，不言而喻。

晚清时瓷艺式微，即便官款器皿，圆口亦或工修欠佳，于此则可窥匠人技能生疏且性情浮躁，比之康、雍、乾鼎盛景象，真可叹末世气数。

又平切口者，最常见于民窑直口盃。若官窑直口盃、瓶，器口常略作平切状，又微微修去边棱，口与壁过渡仍不失柔和舒缓，则此式视若“平圆”亦可。

《饮流斋说瓷》：“灯草边圆者固贵矣，若方则尤贵。盖口际扞之若平面者，谓之方边，康乾乃有之。”此云方边，亦即平

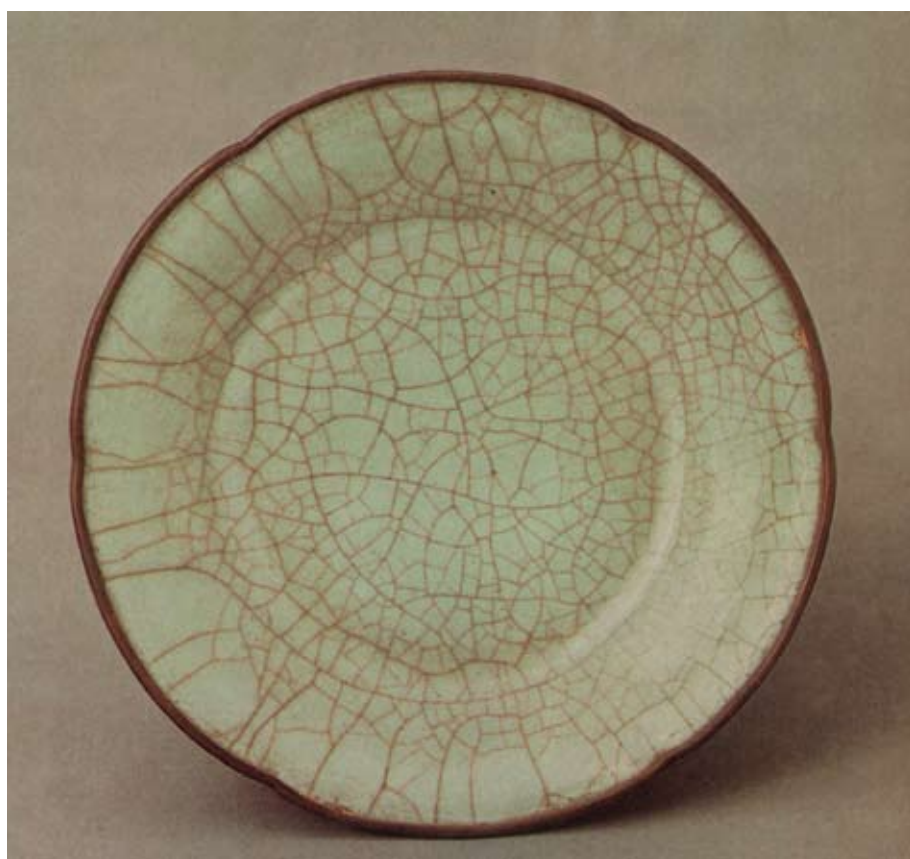
切口也。而先前宋器之平口，边角也多修去尖棱，并还有见于外缘凸出弦线略如唇口之做法；清三代仿宋，如法泡製，但细部通常更规整。

又快口可见于薄胎敞口高足盃等，其边沿不外翻，器口朝上而含锋利意思，此种以早明者为典型。然其虽作快口，口、壁过渡仍协调，殊不失雅制大度。近世伪製，往往边沿忽削成利口，以冒充薄胎，观感局促，俗鄙至甚，行家一见，顿觉不堪入目。

另者早明撇口器也有略类快口做法者，为特例不可不知。如《明清瓷器鉴定》言永乐窑尝云：“圆器中的撇口器口沿，以手拭之有锋利感，而后仿的器口沿多圆润，不见棱角。这种器口特点，是我们断定年代和区分真伪的主要依据之一。”

圆口、平口在康熙朝还多变式，更有发明平口开槽等。其时官民窑创力充沛，仅就口足做工时式言之，也已数数难尽，彬彬兼备。详情可参阅《明清瓷器鉴定》。

上图：明宣窑平口青花盃。左图：南宋官窑敛口笔筒，明宣窑葵口青花洗。





### 389 芒口修作有别，铜钤意图不一

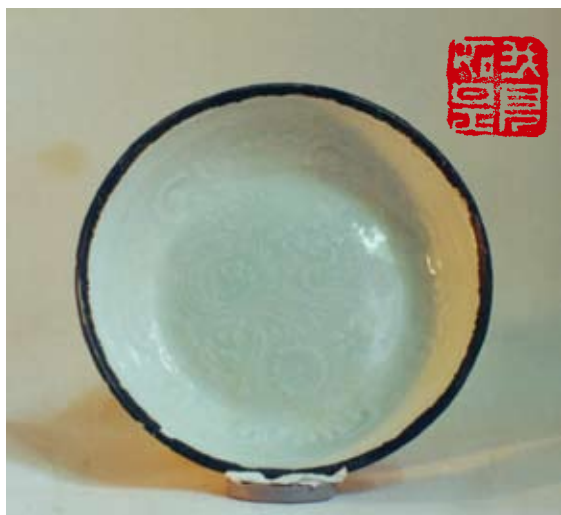
古器边口别致的，还有无釉芒口一式，其特与叠烧及覆烧窑艺相关。

叠烧法早先也见于古越窑，是将圆器仰置，上下支填，套叠装窑，以省窑位，于是器皿烧成，内外底都留支块痕。

至北宋时，定窑于圆器内壁印花欲精致，则不宜仰置相叠，遂反其道发明覆烧，即留芒口接触匣壁，以支持器身，使器坯覆置悬叠于匣筒内装窑；其与仰叠者技分正反，动机则一。由此定窑之印花、覆烧与芒口便一并流行，以至南宋景德镇青白瓷器仿北定式样，亦绝多芒口。而“宋以定州白器有芒不堪用，遂命汝州建青器窑”云云，尝为古籍常载。

但北定、南定芒口做工有别，如北宋官定器，芒口工夫较娴熟细致；而南定之精品，修口亦工；如若粗器，芒口多呈快刀利削之硬折角，抑留有铍痕。

北定芒口露胎素朴，官用者且镶铜边以示高贵，遂有称“铜钤其口”。此举并还有加固器口的用意。清高宗《题均窑盃》或曰：“古窑器多有以铜锁口足者，图其坚也。”



器口镶金属，尚有先例可援，如晚唐、五代秘色瓷等“金装”，其中也包括以金属镶钳口沿者，亦并有美观、加固双重用意。

现今所见宋代汝、官、哥、钧、龙泉诸窑传世器而铜钤其口者，不乏为后手所加，是意在掩饰损伤。刘体仁《七颂堂识小录》：“浮月盃，……口微缺以金钤之”云，可见其事由来之久。

陶瓷器口沿易损，识家检视此处自当洞悉种种修补伪饰技俩。

然收鉴名窑杰作，大不必介介于磕碰冲口，《匋雅》曰：“瓷器之别致而残缺者，使人可惜。玉器之完全而恶劣者，使人可嫌。世之君子宁使人可惜，毋使人可嫌。”意度固高矣。

器口鉴析之要，尤在缘做工考稽真伪，其贗作之可恶，甚于损伤之可惜多多矣。

“芒口”后世尚有拟仿继美，如《明清瓷器鉴定》介绍清三代官窑“仿定釉”有言：“器口特殊，抚之有感，是极细的青灰色沙口，名为‘青沙口’。”又说康熙朝各式笔筒：“口部或露胎无釉，或施酱釉、粉白釉；还有的口面开小沟槽。”

上图：宋汝窑钤口盘与南定钤口印花小洗（著者藏）。尤见左图：北宋定窑器黄金钤口及南宋官窑器紫铜钤口。

### 390 古器壁沿花式诸种， 均由廓线见风调

历代陶瓷器口沿细工略如上述，而壁沿花式巧作，也与此相关，并于临鉴证援能给。

若远古陶器，已有敛口、撇口、卷沿诸式，其器壁廓线甚显素朴自然。

至唐代，越窑器新款频出，新《中国陶瓷史》言其盃式：“当时通用撇口碗，……还有翻口碗，……到了晚唐，碗的形式越来越多，计有荷叶形碗、海棠式碗和葵瓣口碗等。”诸种盃式的口沿自具巧工，而器壁也相应地互见特色。

该书又载：“五代时期白瓷的唇口碗发现较多。唇口的作法是在成型后把碗口

翻折过来粘合，口外形成一条状如凸出的口唇。”又载元代盘式：“盘多为折沿，分菱花式与圆宽沿两类”云云。

上述式样之鉴赏，最以整体廓线之风调为真韵；因样式易照搬，但轮廓神态难追拟。彼构廓风韵领略，非由计算度量，乃望气了然，比如听闻乐音。德国席勒《审美教育书简》：“造形艺术到了高度抽象时，当倾向于音乐，以直接的感性的生动性来感动我们。”瓷器亦如，瓷鉴亦然。

口足能工种种，言表难尽，举其要而已，读者自可连类比事，举一反三。孔子：“引而申之，触类而长之，天下之能事毕矣。”

下图：唐越窑四出口葵式大盃与宋官窑六出口莲式盃，廓线互呈别样。





### 391 汉陶高圈足乃粘接， 唐瓷玉璧底为斲削

陶瓷器底做工之源流正变，亦特可观。如远古陶器有做平底，其底或用泥条盘成，或为一泥瓶，今由遗物都可窥见迹象。

又高古时代，製陶或置于轮台，故平底器时见有线割器底的余痕（以分离轮台）。

新《中国陶瓷史》：“商代陶器以圜底、圈足和袋状足为主要特徵。”其中圈足做法延续至秦汉并为常制，圆器圈足辄为挖出，或为饼形假圈足；琢器高圈足则另製成再与器身粘接，出土物间见身、足脱开的，若后手粘上，也难察觉。甚至有仅存器身的，曾见收藏家专做红木座加以承托。若肆间遇古器佚足，喜以张靴李配，嫁接凑合，

其实有损文物本真。

至唐代，製器不仅用快轮拉坯，并又用轮车斲修底足；其琢器多浅圈足，而圆器之足以玉璧底为常式之一，即足圈矮而阔，略似璧。

《昵古录》释玉璧言：“环内之空处，名之曰好，玉之圆者为肉。其大者璧也，肉倍于好，孔小而身大。”又释玉环曰：“肉好若一谓之环”。又释玉瑗曰：“好倍肉谓之瑗”。

圆器轮斲圈足作工初创，大致先斲如璧形，进而如环，进而如瑗，即足墙由阔渐变为窄；但也有例外。

上图：汉代釉陶大盂，其足为另製粘接。



### 392 宋盥多以大圈足为官样

宋代轮辔圈足流行，然样式可分精疏。如北定盥盞的圈足，足墙常窄而矮，圈径则大小无定规，后来南定盥盞足墙亦窄，而足圈多数偏小。北方数汝窑盥之足墙稍高，足圈大而匀称，底端且见有外撇微卷，最称精致、美雅、规范。

孙瀛洲《谈哥汝二窑》尝云：“汝窑製器，盘、盥、洗、盞托等作品，立足者足多外卷。”余按此乃承袭越官窑作派。

北方其他窑口制式不甚一致，其中如“官钧”盥足圈往往较大，“民钧”却偏小。耀窑则如后者。窃意大圈足为官式可由

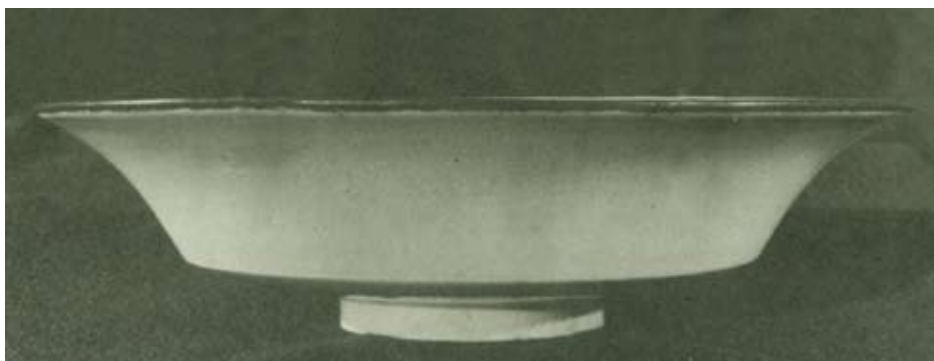
此等推知。

南方龙泉窑、吉州窑等盥盞以小足为特色，若拟作官样陈设器时也见用大足，如乌泥胎“龙泉官”者。但南宋官窑製盥犹未如汝窑雅范，足圈大小无常，想是修内司置窑时北方官工得未悉数召集，以至延揽当地高匠作器故尔。

宋代诸名窑製盘器，却多数为大足圈。孙瀛洲《谈哥汝二窑》：“宋代支烧用连底盘的坚细尖锐支钉。其烧製器皿有满釉裹足支烧器，器是底大足浅。（又有）沙足器，器足小而深；支钉沙足器支痕多在器里和足内。”此言底大足浅满釉者大都是指盘。

上图：汝窑洗大圈足及足圈外撇状。





### 393 元枢府器小足为常制

元代枢府器也以小足称，此相关其盃盞或近于斗笠式南定，或为时兴之折腰样。余并虑其游牧人常将器皿置野外土地上，如此斗笠式、折腰式较适用，而小足也宜搁置平稳。

《格古要论》：“元朝烧小足印花者，内有枢府字者高。新烧大足素者欠润。”所谓新烧大足素者，可能指该书著者所近之元末产品。《景德镇陶录》：“枢府窑，元之进御器，民所供造者。有命则陶，土必细白，埴膩，质尚薄。式多小足印花。亦有餞金五色花者。其大足器则莹素，又有高足

盃。”是亦言及大足枢府器，并指其素白无印花而釉色莹润，与《格古》“欠润”说略有出入。

新《中国陶瓷史》谓：“枢府器在製作上的特徵是圈足小，足壁厚，削足规整，足内无釉，底心有乳状突起，采用铺沙渣（高岭土和谷壳灰的混合物）的垫饼仰烧方法。在底足无釉处，呈现铁质红褐色小斑点，且在边沿粘有沙渣。”按此言“特徵是圈足小”，乃以窑址考古实际为依据，鉴证宜参照；然亦不因此废古人言，日后考古很可能确证大足枢府器，若此更可推其制式渐趋北宋之官样。

上图：元青花器及枢府器折腰小足状。

### 394 明清御窑采如越、汝、钧之大足，但足墙足端做法多样

至明清，瓷业聚于景德镇，此后窑艺演进脉络便较清晰，且更以御厂为主导。

明清官瓷足圈大而感觉稳妥，余谓是皆采自北宋越、汝、钧之官样；然其时足墙足端作法却有惯体而无定式，但因时势易宜之。

唯其移易，鉴析于是见特徵，考证亦缘此得实据。如明初洪武窑製盘，足圈内墙向外



斜削，足墙较厚。而永、宣製盘，内墙虽仍稍稍向外斜削，然足圈渐大，足墙渐高并渐窄。至成化盘盪，则足墙再深、窄些许，并内墙见直，外墙向心稍作收拢。又至嘉靖，外墙向心收拢更甚；此时仿永、宣、成窑器或佳，但足圈样式常具明代后期特点，并逊于前代之精工。以上皆就官窑造作言其梗概，民窑则多半学当时官式，但造作用功不及。

明瓷足墙既异厚薄斜直，而内墙又有因深斲器底使陷于外墙者，（即“挖足过肩”），或反之。（明末大盘的底圈，还可因经火收缩使足墙内敛）。等等工艺，作者用意良苦而鉴者尤存心目。

再以内外墙斲削法推格年代为例，大致元季内外斜势修削匀称，足呈缓峰状；明初则内墙稍斜削而外墙稍直，后又过渡至内墙直而外墙向里收，削如坡状。至如万历时的民窑薄胎大盘，因胎泥经火收缩，内直外收的足墙有见倒敛向里，甚至用指端置内墙可将大盘勾起。

复如清初，《明清瓷器鉴定》：“这时器物的圈足较之明代有显著变化，……渐趋高深，至康熙时愈甚。明代万历出现一种里矮外高的斜削式宽圈足，顺治时仍很多。”

另者，明初製盘，足墙尚有随口沿花瓣而曲折者，是式承自元季花口花足大盘，但至宣德后此技作“广陵散”。元瓷有巧工细作者，实可叹为观止，如十二瓣花口板沿盘，圈足也相应做成花边，上下内外俱周，可谓尽其善美，由此尤见元瓷尚承绍宋钧葵瓣口花盆式制也。

元瓷有俗物，亦有雅品，不可一概而论。以往文人憎外族入主，举元製难免斥为粗鄙，乃近代以来，持论渐趋公允。

左图：雍窑撇口盪底足与宣窑瓣口盘底足。

### 395 平削足、滚圆足、脊圆足 乃镇瓷惯式

明清官窑器，足端做工也甚讲究，初如永乐窑宣德窑之“平足”，足端削平并将边棱加以修理。成化盃盞则精製滚圆足，《明清瓷器鉴定》有言成化：“见有高足杯、八方高足杯、鸡缸杯及高桩式、菊瓣式、撇口式、钟式、墩式、马蹄式杯等，均为滚圆圈足”。而成化製盘盃，足端也见脊圆状。

明代官款器自初至末，综其迁变无非平、圆、脊圆三式而工修略分疏密。唯起初洪武窑并不写款，器底做工亦或草草斜削成一面坡状，见诸玉壶春瓶者即如是，而坡度较缓。另明代民窑饭器、圜盃，斲工粗率，足端有见削刮如刀锋并有缺口。

清代，《明清瓷器鉴定》有言顺治窑：“粗製器物足底斜削草率，多粘有沙粒。精细的足尖呈……泥鳅背状，较为圆润。”又言康熙窑：“有双圈层底、斜削式底、外高里矮平削式底、内敛斜削式底、二层台底、带沟槽式底、拱壁形底和平齐圈足、高圈足、内圆直足、卧足、高深足、平底足、滚圆形足等。”又言雍正窑仿宋官窑：“器足修胎规整，足尖窄细齐切，釉汁垂流到胎底足部，往往呈现出泛黄色或黑褐色的一线，有玻璃质感。”清官窑修理足端之大概，亦由以上引语见矣。

清代工匠于器足勘比亦谨，或将仿汝、官、哥、钧琢器之足端削平，几如真迹。然清三代艺造精工有加，故无论式样类宋、类明，独手艺规整细緻辄过之，譬如足端之谐工和柔，总以雍正为最（前此者未曾达，后此又不能及）。

盖历代瓷品之底足，其各式形状易仿造，但做工的细微末节难到家。

做工还与胎质相关，练胎未精，质地疏松，便难施良工。若康熙台阶式底足，初时层台折角见棱，晚期变圆润，然胎骨一贯地刚硬，后仿无论折棱、圆角，均失真品的硬朗观感，实因胎骨坚致不及。

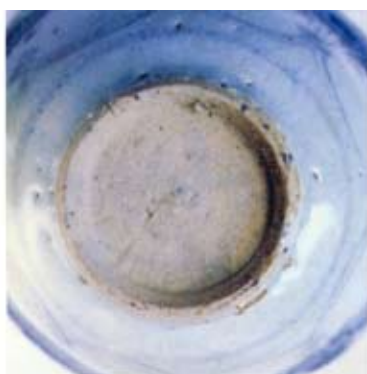
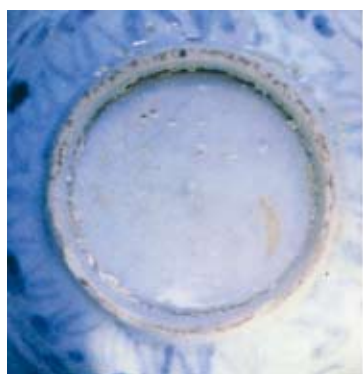
又若乾隆窑多产，但胎硬稍逊康熙，雅修略欠雍正；足脊常滚圆，则已透露程式气息。

唐窑仿宋器，也不如年窑用心追踪，多半胎较宋瓷硬，而做工过于整齐腻滑；真宋器则胎骨不如此细腻，且做工要随意些（随意中又很见功力）。此处唐窑所以略欠年窑也，亦年窑仿宋所以贵重。

识家目光如炬，照鉴必准，唯谛观器于微使然。

下图：清雍正窑修足最数精雅。参见后图：明代永窑扁壶底部与宣窑小罐台阶式底，及明代民窑盃四种，足墙削法各异，底面或露胎见跳刀痕。





### 396 底心乳突、跳刀、螺旋等均资验判

足墙、足端之外，圈足内底心形状，也因历代铲挖手法不同而逞异相。如宋末及元代之瓶、罐，底心有起乳突，此已为鉴家熟知惯道；明初依旧，则近化之理然。参《明清瓷器鉴定》：“洪武瓷器底足中心乳钉状突起，是元代器足的遗传。”随后底心或如脐突，以至明中期民窑仍多如此；晚期或如漩涡，而犹有起小乳突者。这些特徵现在都有似是而非的摹拟。

另足底心放射状跳刀痕，明初洪武官窑有见，明中期也间有之，至明末清初则几为民窑器所必备，《明清瓷器鉴定》言天启窑亦云：“器足可见里收向心式的刮削痕和放射状跳刀痕。”

又明代成化起流行薄胎盃、盘，其器底时见微塌，至若弘治，微微塌底已成常态，正德犹见之，更至嘉、万间盛产薄胎大盘，有塌底至于底心拱出圈足的，使器置桌上可打旋；而底面跷裂者，斥作圻器，后世便见掘获。

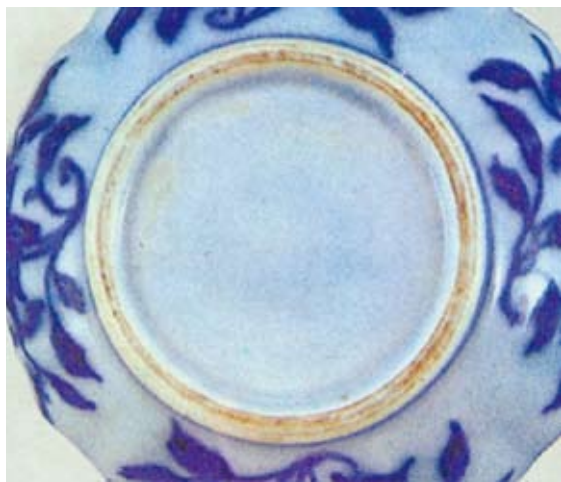
另早明永乐间的鸡心盃，其盃心凹下

是有意为之，遂绝不与塌底者同日语。《饮流斋说瓷》：“盃底有深窝，圆而略深，以次递锐者，曰鸡心形。”鸡心形原亦镇窑惯体，如宋时镇窑仿龙泉莲蓬式盃，或作此式，而明清以来一直延造，只是日趋小型耳。此种过程，笔者因见宋龙泉、宋影青及明清镇窑之窑址瓷片而知晓。

器底心除视其乳突、跳刀痕、凹凸，又可察螺旋纹助以判断。如清康熙仿早明器物有些极能乱真，并写宣德官款也很似，然而底面隐约带螺旋纹，便为识别凭证。宣窑之旋纹原皆修去，《明清瓷器鉴定》：“宣德器胎体也有厚薄之分。大器多厚胎，底为无釉的沙底，处理光滑自然，无旋痕，常有火石红斑。仿宣德器物（包括近现代仿），胎体处理生硬而显矫揉造作，于沙底处常可看到清晰的铲痕。”

螺旋纹先亦可溯之宋元瓷等，然如元瓷沙底之铲修痕呈象与康朝殊异，此胎骨、手工之不类固然。康窑胎硬，铲削痕迹因之非同一般。

下图：元瓷足底心具乳突状者及永乐窑瓶器底部修平无旋痕者。



### 397 挖足去靶但授赏鉴于柄

唐英《陶冶图说》：“至挖足一行，因拉坯之时，下足留一泥靶，长二三寸，便于把握，以画坯、吹釉。俟画吹工竣，始铲去其柄，挖足，写款。图中工匠铲挖并列。”

余按依此言推度，拉坯留靶之法，乃适青花画坯之需，则该法发明，当在元明之交；而器足做工故遂一变，挖足之际，巧智妙技尽可任意施为；并工技留迹，亦遂授赏鉴于柄。

又按元青花器间见足根处之釉汁，有残留指捏痕的，便可推其製作时，泥靶未设，须手捏器根荡釉，是为初时产物。

又按宋器是理坯修足完毕再上釉，故其底部垂釉边缘与足端削痕并不齐平；俟

清代仿宋，多为上釉后再修足，于是胎釉结合处方始一刀铲平；以至于乾隆窑仿古色釉器，“足部釉与露胎相接处有刮削时无意留下的一圈小锯齿样边缘线（《明清瓷器鉴定》）。”

然清仿宋之乳足器等，及部分圈足器，或依古法上釉，垂釉并不与足根横齐，此情即另有判别法：“（清代）仿古色釉器，其足际与釉面衔接露胎处有黑色的一环线”，语亦出《明清瓷器鉴定》，比看实物皆无差。然釉面衔接露胎处之深色环线，在宋钧、官、哥、龙泉等器品，及镇窑宋、明所仿官、哥、龙泉器上也曾出现，并非清仿所独具，只是色泽有深浅之别。

下图：由宋、明、清盃足外墙施釉渐趋细致周到之况，可推度其工艺之进化。



### 398 不雕琢处鉴艺术， 于无声处听惊雷

历朝器品之细部样式，今人照搬，尽可乱以朱紫，然而造作的手艺功夫，乃赖身手传教、口耳密授，积年熟练，岂易模仿到家？尤其近年“高仿”，釉色、气泡、棕眼等细节几已“到位”，但修胎刀功始终不及，而每见生疏锁碎痕迹。

佛家解释渐悟，便有以陶艺为喻。如《楞伽经》载大慧问：“净除众生自心现流，为顿为渐？”佛答语设诸种譬拟，谓陶家造艺，“渐成非顿”。古人艺陶，功积方致业熟，性实然后工精，那份性情功力，今世去何处觅？故古瓷品鉴，制式固宜慎稽，又口足造作之功业，尤须明察；乃因贗工于此即便识得，未必做得，心手乖合，即露马迹。

三国时蒋济《万机论》载：“谚曰：‘学者如牛毛，成者如麟角。’”鉴术之学成即如，缘其从来在神机难测处惨淡经营。

又如钱锺书《管锥编》尝曰：“至巧若不雕琢，能工若不用功”。不雕琢处见艺巧，正好比“于无声处听惊雷”，唯法家耳目而已。

下图：宋官窑洗（左）与乾窑仿宋青釉洗比较，后者工修过份圆熟。及中图宋越窑葵瓣盃硬亮细腻釉面胜于晋唐者（著者藏）。



## 三一章 方圆曲直悦智巧

古陶瓷识鉴讲义·造作编

陆建初 著



### 399 圆器既举偶琢器 也对称方器

圆器可举偶琢器，前已见说，今复以谭旦冈《陶瓷汇录》中语详之：“琢者就是琢磨的意义。从事琢器生产者，技巧尤精，灵活性大；器物形状包括方、圆、扁、折、大、小、厚、薄等形，凡缸、瓶、坛、罐、壶……等瓷件，乃至雕瓷等，皆出于琢器行业艺人之手。但圆器中，只限于圆形品种（指盘盂盏之类），因‘圆器之造，每一款式，动经千百，不有模范，断难划一。’至于成型方法，两者皆用辘轳。但琢器坯厚，

修坯工重，产量较少；圆器坯薄，修坯容易，产量较大。”

然圆器又可称对方器，如《景德镇陶录》：“做坯：……其方棱者则有镶雕印削之作。而浑圆之器，必用轮车拉成。……若琢器，其浑圆者亦如造圆器法；其方棱者用布包泥，以平板拍练成片，裁方，粘合，各有机巧。”

按方、圆造器之机巧，古今异也，推此而论，明察古器方圆造作之特殊，乃斟酌今区辨真伪前提也。此章即以方器、圆器相对为说。

上图：宋定窑印模圆器。



#### 400 圓器拉坯逞其手艺， 成品殊蕴生机

圆器而製为盘盂者，乃于陶车一手拉坯成形，如《天工开物》：“试土寻泥之后，仍乃製陶车旋盘”云云，即言此，说亦见前。

而若朱琰《陶说》：“按《考工记》：‘转埴之工，器中膊，豆中县’。郑氏注云：‘膊读如车辒之辒，即拊泥而转其均’”云云，此处“拊”解作拍、抚，当指先前慢轮修坯，以轮车圆心为准修治，令器物规圆。

至《景德镇陶录》：“拉者坐于车上，以小竹竿拨车使疾转，双手按泥随拉之，千百不差毫黍”云云，方将利用快轮离心力

拉成圆坯形容详细。

晚清仍承旧技，有龚鋮作《景德镇陶歌》，其第五首咏拉坯云：“几家圆器上车盘，到手坯成宛转看。盃碟循环随两指，都留长柄不雕镘。”

古人拉坯业有专精，技术超妙，如《景德镇陶录》引温处叔《陶制序》：“作之力须均，扶欲蓄，弗均则侧，弗蓄则泐也。”此即考究拉坯工技之语。

现代赝作，少数“高仿”或延名手拉坯，虽如此，心计手艺终究也逊古人；而也有用注浆脱模或机械滚压、旋压法成形，由是器壁皆生硬不能活络。

下图：南宋官窑盃拉坯、修坯甚为精良，再重复施釉，故其器胎薄釉厚。



#### 401 盃盞修模、印模 也都精益求精

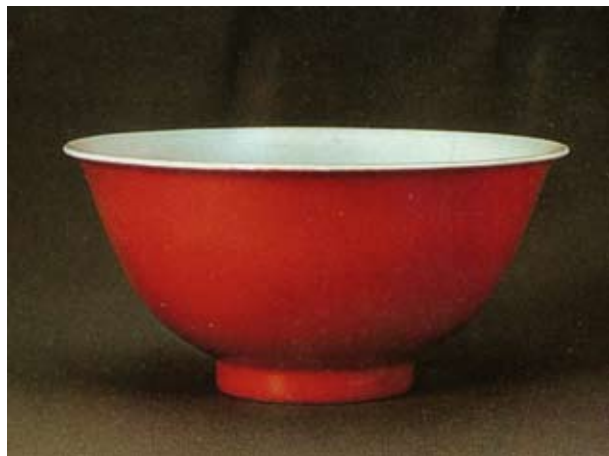
古器盘盃精製者，拉坯后更須以印模规范尺寸，唐英《陶冶图说》故曰：“圆器之造，每一式款，动经千百，不有模范式款，断难划一。其模子必须与原样相似，但尺寸不能计算，放大则成器必较原样收小，盖生坯泥松，性浮，一经窑火，松者紧，浮者实，一尺之坯止得七八寸之器，其抽缩之理然也。欲求生坯之准，必先模子是修，故模匠不曰造，而曰修。凡一器之模，非修数次，其尺寸、款式，烧出时定不能吻合。此行工匠，务熟谙窑火、泥性，方能计算加减，以成模范。景德一镇，推名手不过两三人。”

按鉴瓷家看清官窑盘盃，故以典型尺度之，因后手所仿，未得其印模，则尺寸、廓线之走形大抵有焉。

非独修模难能，印模亦须精心，《景德镇陶录》又引温处叔《陶制序》云：“入范而转之疏数，须得其平也；力欲转而滑，滞则裂；按之而实，斯痕也。”

印模之余复有内外壁光洁之术曰浣、括、拭，《陶制序》又曰：“浣之、括之、拭之，必详求其悉，不则疵也。”

按鉴家之智虑增进，正由于详悉诸如此类造作细节，及明察其果然。



上图：雍正窑胭脂红盃与同治窑鹊梅纹盃比较，后者作工逊色多多。下图：乾窑菊瓣盘模印精雅之状。



## 402 圆形琢器手工繁复，构廓难能

又罐、瓶、缸、壶造为圆形者，做工较盘盏繁难，《天工开物》：“凡造敞口缸，旋成两截，接合处以木椎内外打紧。匝口坛、瓮亦两截，接内不使用椎，预于别窑烧成瓦圈，如金刚圈形，托印其内，外以木椎打紧，土性自合。”凡此即今呼曰：“两接头”做法者。

琢器製成，接合印迹或隐或显，举凡宋元明清镇窑所造浑圆琢器，于内壁辄可验之；做工稍疏者，外壁接痕也很明显。另如宋龙泉凤耳瓶之类，全器横截相接有见四处，而瓶之口、颈尤为繁工，亦因之可贵。

近年贗製瓶罐，有见故作“两接头”，留痕却往往太露，或拼接部位不合旧规。

另有明代所造扁壶，也上下两截拼接，清代扁壶则改为前后两胖镶合，扁壶断代即以此为参照。

《天工开物》又曰：“凡罍缶有耳嘴皆另为合上，以釉水涂沾。”是故检验此类古器，又必留意耳嘴曾否脱落而经后手粘合。

盖琢器难製，手术繁琐尚在其次，尤难在构廓谐美。夫罐瓶琢器，横截面固圆，直剖面廓线则多为弧括；如成化小罐丰圆动人，康熙柳瓶婀娜摄魂，妙处便在三维结体谐和。此情别有“神圆”一喻为妙解，钱锺书《谈艺录》引况夔笙《蕙风词话》即有：“笔圆下乘，意圆中乘，神圆上乘”云云，比事艺陶，则修坯圆润尚在其次，构廓超逸始称圣极也。而如唐代陶瓷廓线圆满弧硕，具西域格调，犹略近后世巴洛克西风；至若乾隆工艺间具洛可可之玲珑工巧，均曾游离华夏雅韵之含蓄质朴又不失优柔。

世人但知圆器多见、方造罕贵，唯不识神圆之难达，远过于方棱构奇。此意犹可参观《谈艺录》论诗引李廷机《举业琐言》：

“行文者总不越规矩二字，规取其圆，矩取其方。故艺术中有著实精发核事切理者，此

矩处也；有水月镜花，浑融周匝，不露色相者，此规处也。今操觚家负奇者，大率矩多而规少。故文义方而不圆。”

按文心匠意一也，精巧可待，神韵难谱，圆瓷之杰构与凡製，相去万里，此处既见雅俗判然，亦真伪或因之迥别焉。

下图：康窑柳叶瓶向称名器。





## 403 高古钁、簋方陶似出于旒工

方形陶器，其制大致以陶钁为先。陶钁出高古，其型拟自青铜钁。

《考工记》：“……刮摩之工：玉、柳、雕、矢、磬；抟埴之工：陶、旒。”余疑旒作要务即在製钁，旒、钁同音异声调，臆推前者可指陶钁製作，为动词，后者便指製品，为名词。

然高古犹有他种方形陶器，也可归旒作，如郑玄注《考工记》有曰：“旒人为簋”，陶簋有仿铜簋者，而铜簋历年出土，尝多椭方型。《说文·簋》：“黍稷方器也”。而《周礼·舍人》：“凡祭礼共簋簠”，郑玄注：“方曰簠，圆曰簋，盛黍、稷、稻、粱器。”余按郑氏所谓“圆曰簋”，是指与直边长方形之簠作比较，簋或两端短边略作弧形，呈椭方，故相对亦可称圆耳。簋亦变形叠出，又作圆形，非可一言以概。

又河北易县战国墓，曾出彩绘四兽铺首衔环陶方壶，造作颇精，仿自青铜器，自当出旒作。

方制不如圆器实用，但另有“比德”之功，其制尤盛于高古。古语方者，或谓正中，如《诗·邶风·定之方中》：“定之方中，作于楚宫”。并古人尚德行正直，辄以方喻人，《韩非子·解老》：“所谓方者，内外相应也，言行相称也。”

而《管子·明法》：“明主者，有法度之制，故群臣皆出于方正之治，而不敢为奸。”系以方正喻制度。又董仲舒《春秋繁露》尚有：“王者皇也，王者方也，王者匡也，王者黄也”云云，以方象圣，见《深察名号》篇。

古人製器象德，故先秦祭器、明器方型者比比多有。

左图：宋龙泉琮式方瓶及雍窑仿宋官窑贯耳方壶。下图：明万历窑五彩方盒。





#### 404 镶器之成坯、经烧重重困难

方器做工繁复，唐英《陶冶图说》：“琢器做坯，……其镶方棱角之坯，则用布包泥，以平板拍练成片，裁成段，即用本泥调糊粘合。”按元代有製八棱玉壶春瓶，非但由纵向八瓣镶成器身，且每瓣镶片在颈部最小径及腹部最大径处，都有横向接痕，工序极繁密。而今见伪製之棱角器，常避难取巧，如仿宋元青白釉八角、六角、四角瓶器，往往以印模预製两片即竖向拼合成器，异于古法。

昔贤多将角器亦归于琢器一工，唯程哲《窑器说》另立“镶器”名目，其曰：“凡六方、八方花瓶之类为镶器。工有陶泥、打饼、镶方、吹釉等工。”按如此则圆瓶等属琢器，角瓶等归镶器，名既设而实有归，依

据即在做工相异，可称特识。

朱琰《陶说》：“按《事物纪原》云，窑器方为难。方何以难也？出火后多倾欹坼裂之患，无疵者甚少。造坯之始，当角者廉之，当折者挫之，当合者弥缝之。隐曲之处，虑其不和；上下前后左右，虑其不均。故曰方为难。”由知方器非但造作繁工，更且烧成多患。

清高宗赏瓷甚解此道，其《咏官窑方瓶》故注曰：“凡製陶器，范方难于规圆，以方者难于均齐平正，若火修微过，易形其窳，是以方器佳者流传甚少。”

《明清瓷器鉴定》介绍嘉靖方斗杯：“呈斗形，因製作工艺较圆器复杂，器型故多不规整。”亦乃经火倾欹以至也。

左图：明代隆庆窑五彩方罐。下图：明代嘉靖窑五彩方盃。







## 405 历代方製，品以雅俗

战国、秦汉陶明器多见钏、橢方簋，唐代三彩器有方箱、方枕。随后宋官窑製器更见有方洗及簋式炉及方壶、琮瓶。又高濂《遵生八牋》分官、哥窑器为妙品、上乘、中乘、下乘四等，上乘举有“方印色池、四人角委角印色池”等等。此后元代景瓷仿西域银具，又见八角、六角形器。

以上诸种以钏簋精品气格为高，而宋器虽小犹数风调淳雅，而唐、元之异域风情也可观。

明世宗信奉道家天圆地方说，是以嘉靖窑喜为方构，如方盒、方斗等，又有天圆地方葫芦瓶，甚奇异。其中方斗传世亦罕，《饮流斋说瓷》尝及于此：“酌酒之器，口径较巨，便于酒人以助鲸吸百川之势。绝巨者谓之海方，而巨者谓之斗，略小者谓之罍，口大而身高谓之盞。非惟铜器，亦有瓷



品，要皆可以盃括之。”此番窑作方斗为酒器之说，余意甚妥，非升斗量器也。已而万历所造方盒、方觚，也有遗世。

嘉万方器之余波所及广远，前清造方瓶便可类聚。唯如康熙方锤瓶等谐雅，作风乃胜于嘉、万。

嘉万製者喜以难巧争胜，尚非善美两兼之雅造；黄一正《事物绀珠》言此类：“窑器方为难，今製方窑器为盛”，亦只言其难耳。

方制而论风雅与精艺，还以紫砂壶尤称善，张廷济《清仪阁杂咏》赋少山壶艺：“黄土谁抟作汉方，一时千载姓名香”；“添得萧斋一茗壶，少山佳製果精殊，从来器朴原团土，且喜形方未破觚”。非虚夸也，实系汉方之遗韵。

季清龚氏《景德镇陶歌》：“六方四角样新增，菱叶荷花各擅能，不上车盘随手製，雕镌印合笑模棱。——此镶雕印合之作，用布包泥板拍成片，裁方粘合，各有机巧。”但晚清作品，大多琐碎而少见哲构。

左图：宋代黑釉兽枕，其製作同方器，而构型生动。又道光窑粉彩长方花盆，未免平庸。上图：宋代青白瓷双鸽盒呈圆形但须镶接。下图：康熙窑素三彩香熏为镶造雅品。







#### 406 方圆赏鉴，手艺人匠俱得

方圆造作固为手术，然成型美善之构思，先已寓此间；如拉坯初拟圆廓，分片始裁方型，能不加乎心智？辛勤器之造，玄微道以寓也。素来陶术辄喻伟才硕学，便因此。

《管子·任法》：“昔者尧之治天下也，犹埴之在埴也，惟陶之所以为。”此谓陶人智术，规划又复实施，是可比治天下。又沈括《梦溪笔谈·艺文》：“诗人以诗主人物，故虽小诗，莫不埴蹂极工而后已。”此又言文

学修为，谋篇修辞，睿思巧艺并重，如事陶。

故尔方圆造作之赏鉴，既在形而下之手工，又在形而上之意态。如《阳羨名陶录》载吴梅鼎《壶赋》，于方圆壶艺的工巧韵蕴，莫不三昧深赏：“稽三代以博古，考秦汉以程功；圆者如丸体，稍纵为龙蛩；方兮若印角，偶刻以秦琮；脱手则光能照面，出冶则资比凝铜；彼新奇兮万变，师造化兮元功；信陶壶之鼻祖，亦天下之良工。”则旧茗壶杰构精工，有复古之美名，无泥古之迂态，也形容殆尽矣。后来造作，岂易见此等涵养、创力、手艺人。

比如《艺概》所举：“太史公文，精神气血，无所不具。学者不得其真际而袭其形似，此庄子所谓：‘非生人之行而至死人之理，适得怪焉’者

也。”在于识者，古今判若生灵死魅，楚河汉界分明也。

《淮南子》载《弓人》：“宋景公造弓，九年乃成而进之。弓人归家，三日而卒。盖匠者心力尽于此弓矣。”古艺圣极，神乎其技，萃拔风流在目，却皆可见心血淋漓。

上图：南宋或元代龙泉窑印花方瓶（著者藏，并见封面），宇内孤品，精雅耐赏。参见左图：宋定窑白釉海螺及孩儿鹅，又及清乾窑火链盒。

#### 407 曲直好尚仁智互见

陶瓷造圆则风姿娉婷，製方则挺拔刚毅，皆不妨视若人格品貌、道德文章。

《管锥编》阐董仲舒《士不遇赋》有博引曰：“张英《聪洲斋语》卷上：‘天体至圆，万物做到极精妙者，无有不圆。圣人之至德、古今之至文、法帖，以至一艺一术，必极圆而后登峰造极。’然立身则又尚方，《荀子·礼论》：‘法礼足礼，谓之有方之士’，郝懿行注谓‘有棱角’；《文子·微明》及《淮南子·主术》并言：‘智欲圆而行欲方’，‘方者，直立而不挠，素白而不汙’”语可参观联想也，还见唐朝人言孔子“立天下后世之方则”。

乾隆帝《咏官窑方炉》：“陶器如立身，圆易方难为。张禹圆融流，朱云方正持。以此品其第，高下原堪知。”



圣哉，赏瓷而训以人格。

或者论艺也有不以方圆相对为说，而更以圆通涵括方直，如何子贞论诗即以理气之圆包笼一切曲直：

“所谓圆者，非专讲格调也。一在理，一在气。理何以圆：文以载道，或大悖于理，或微碍于理，便于理不圆。气何以圆：直起直落可也，旁起旁落可也，千回万折可也，一戛即止亦可也，气贯其中则圆。”语见《谈艺录》引《东洲草堂文钞》。陶术亦有理、气贯其间也，然则方器犹可以圆不圆品鉴之。

上下图：康窑珐琅彩紫砂方壶与提梁壶，方圆各适。

## 三二章 大小厚薄赏真趣

古陶瓷识鉴讲义·造作编

陆建初 著

### 408 大小器与大小窑及窑作工本

《考工记》尝载窑器尺寸制度，以实容多少为准则。至中古瓷艺盛极，蒋祈《陶记》见说：“窑之长短，率有榷数，官藉丈尺，以第其税。”是亦参照窑制计衡器产。

窑炉长短与烧器大小或有相关，如《天工开物》便言明：“凡瓶窑烧小器，缸窑烧大器。”又王宗沐《江西大志·陶书》：

“陶窑，官五十八座，除缸窑三十余座烧鱼缸外，内有青窑，系烧小器，内有色窑，造颜色（器）。”至《景德镇陶录》更有“龙缸大窑”、“大器窑”、“小器窑”区别。

至于窑制与产量之实际关系，《陶说》尤详：“缸窑……窑座前宽六尺，后如前，饶五寸八，身六尺，顶圆；龙缸大样、二样容一口，三样者，一窑结砌二台，容二口。青窑比缸窑略小，前宽五尺，后五尺五寸八，身四尺五寸；每座烧盘碟中样器二百有奇，稍大者一百五十有六，大盃二十有四，尺盃三十，大罈十六七，小酒盃五六百。”按盘盃等置匣中叠烧故能多产。博物晓事，由此还可揣度大小瓷器之窑作工本。盖以用工、耗资多寡及操作难易来衡量器品贵贱，在匠工中较为流行。

又窑作成本在官民窑也必生等差，《陶说》：“按《志》称官窑除龙缸外，青窑烧小器，色窑烧颜色，圆而狭，每座祇容小

器三百余件。民间青窑长而阔，每座容小器千余件。民窑烧器，窑九行，前一行粗器障火，三行间有好器杂中间，前四中五后四皆好器，后三后二皆粗器。”参看《窑器说》：“官造窑小，而器不多，甚至一窑止烧一器者，盖取火候和匀周密，而无欹斜破罅之失。”由知官器不惜工本，出产当时已极宝贵，龙缸者尤其矣。

下图：宣德窑祭红莲瓣滴壶，为小作名品。





#### 409 大小作以及 圾数、口面、体高

镇之造瓷，製坯也曾大小分专门，如明嘉靖《江西大志·陶书》载御厂设大盃作、酒盅作、碟作、盘作等。又至清乾隆《陶冶图说》，有曰造圆器分大作、小作：“而浑圆之器，又用轮车拉坯。就器之大小，分为二作，其大者拉造一尺至二三尺之盘、盃、盅、碟等；小者拉造一尺以内之盘、盃、盅、碟等。”然上言皆尚未及琢器，琢器大者，“件”数远过于二三尺盘、盃。

“件”乃製瓷计料数工单位，又作“圾”；如龚弑《景德镇陶歌》有注文：“瓷以圾数分烦难，自五圾至千圾不等；圾即件。”镇瓷凡圆器言以大小作，已约略可

知产品尺寸，若琢器则通常计以圾数。《景德镇陶录》：“陶瓷有以圾称者，俗作件。自五圾起，以至百圾，五百圾，千圾，如尊、壘、盆缸之类。”

另则圆琢器合计，前者衡以口径，后者量以高度，大小判分亦明。如乾隆间程廷济总修《浮梁县志·製陶》载：“每岁秋冬二季，雇觅船只夫役，解送圆琢器皿六百余桶。岁例：盘、盃、钟、碟等上色圆器，由二三寸口面以至二三尺口面者一万六七千件。……其瓶、壘、樽、彝等上色琢器，由三四寸高，以至三四尺高大者，亦岁例二千余件”云云。

圾数、径面、体高等计量法，业内至今沿用。

上图：乾隆五彩大鱼缸。

## 410 大缸数明代者罕贵

陶术为体固大有大的难处，《明神宗实录》载万历十三年事有：“……臣等闻烧造数内，新式大龙缸亦属难成，请并停止。票入，上欣然从焉”。景镇当地复传说万历时烧大龙缸屡败，窑工童宾跳入窑火生祭，方致成功。

唐英《龙缸记》叙上事曰：“先是累造弗成，督者益力，神童公悯同役之苦，独舍生殉火，缸乃成。”《景德镇陶录》又记：“顺治十一年奉造龙缸，面径三尺五寸，墙厚三寸，底厚五寸，高二尺五寸，经饶守道董显忠、王天眷、王鍊等督造未成。”

《景德镇陶歌》：“大器难成比践形，自非折挫总玲潺，要知先立功夫在，不止炉中火候青。”更言及大器做坯功夫及炉火控制都非寻常技俩。

《天工开物》崇祯九年成书，曾有比较盘盂与大龙缸之造作：“（盘盂）工夫精熟者视器之大小掐泥，不甚增多少，两手扶泥旋转。……其朝廷所用龙凤缸，窑在真定府曲阳，和扬州府仪真，与南直（隶）；花缸则厚积其泥，以俟雕镂，作法全不相同。故其值或百倍，或五十倍也。”由此知平常圆器大小作之差别，乃在“掐泥不甚增多少”之间，比起造缸，“作法全不相同”，后者积泥难甚。

虽然，但民用大水缸、大酒坛等，却未可与官窑龙凤纹养鱼缸类相较，盖大器贵

重，亦视乎造作之精能。民用缸、坛，体型柱状而稍作匝口，其重力递减较均匀；且坯料粗疏耐火。而官窑金鱼缸半高并敞，口径大，胎薄易摊塌。如嘉万窑龙凤缸凡青花、五彩者，数尺口面，壁非厚拙，《江西大志·陶书》即记：“又如鱼缸，御器细腻脆薄，最为难成。”

《天工开物》所云大缸有厚积其泥以俟雕镂者，失传未得见。然清代乾隆窑有豆青釉雕龙大缸传世，真特出非常；其胎原厚，经凸雕减地，亦绝不重拙。度其制，或者为明代同类之承绍；揣其工，则製作、烧成均极繁难。

又《明清瓷器鉴定》言康熙窑大缸事还可比阅：“式样之多，尺寸之大，製作之精，製工之巧，不亚于明代嘉、万时期。此时胎体虽厚重，但器型规整。中小型鱼缸中，有直口、鼓腹下收、底部无釉的一类。此类缸的口沿，呈三种形式：外低内高的斜平状，出沿齐平状，里外两边有唇的滚圆状；与其他类型的缸口一样，都特意施加一层白釉，有的还显露出不匀的刷痕。这种器口製作特徵，在鉴定康熙缸类时不可忽视，其有别于乾隆时较高型的鉢式缸。鱼缸中有器壁较浅似木盆的，称之为‘鱼浅’。”

清三代鱼缸传世尚有，收藏以明造者为尤贵。

后图：明嘉靖窑青花龙纹大缸及清康熙窑青花釉里红龙纹小缸，又及嘉靖窑龙纹大罐。







### 411 小盏屡称极品， 别体解其所宜

统观全局，瓷品毕竟以小件为常用，而龙缸之属鲜见；前者造千万，后者不及一二。如盘、盃、盅、盏、瓶、罐乃至文房、象生等等小品，蒐列相聚，岂非瓷艺之大观耶。特瓷器不以大小判贵贱，而以妍丑精粗别尊卑，此理量之巨构小品皆准。

佛典有谓：狮子搏象用全力，搏兔亦用全力，正可比喻窑事。瓷欲精小，亦竭智巧，《明神宗实录》有载万历十二年事曰：“工科都给事中王敬民，极言磁器烧造之苦，与玲珑奇巧之难；得旨，棋盘、屏风减半烧造”云，可窥一斑。

历观各朝名窑佳品，多以小作著称，为器辄不满尺。宋明清以来微造精製屡有一时之盛，前亦见说矣。复举若孙瀛洲《谈哥汝二窑》：“哥窑……製的器皿多是雅具、圆琢器，最大的皆不过尺”，“汝窑瓷，皆不过尺，无大器。”又程哲《窑器说》：“永乐之压手盃，传用可久，斲口折腰，沙底滑足。”又《景德镇陶录》：“宣窑器无物不佳，小巧尤妙。”孙氏《元明清瓷器的鉴定》又云：“至成化时期在瓷质方面精益求精，造型唯重纤巧，而且也无大器。”《博物要览》则载：“成窑上品，无过五彩。葡萄斲口扁肚靶盃，式较宣盃妙甚。次若草虫子母鸡劝盃，人物莲子酒盏，五供养浅盏，草虫小盏，青花纸薄酒盏，五彩齐箸小碟，香合，各制小罐，皆精妙可人。”

《匋雅》：“万历小酒盃四字楷款，画两儿于上，一衣抹红，一衣豆绿。绿彩尤鲜明，亦希罕之品。”复曰康熙窑：“芦菔尊、苹果尊二者，尺寸颇小，几与苹绿争价。大鱼缸可容五斗油，芦菔瓶高不及尺，价相若也。器不论大小，小者之价或且逾于大者数倍焉。”复曰雍正窑：“雍窑积红酒盃，内作鸡心窠者（按盃心圆而略深，以次递锐，谓之鸡心），式样绝美，六字双圈款，沿口泛白色，在积红釉中最为鲜妍，式样最小，宜斟汾酿。予在王城二十余年，特仅一遇耳。”等等是皆轻盈而为重宝。

小作功夫颇存雅道，传器盖非俗手所为，然若清季百业凋零，官窑造瓷，小品也不免失质，则亦因高匠不继也。同治十三年，江西巡抚刘坤有奏折曾言：“咸丰时官窑厂被毁，同治时因兵燹，从前各匠类皆流走，现在工匠具后学新手，选作法度诸多失质”，即见实情。

《景德镇陶歌》吟道：“坯干不裂更须车，刀削圆光不少差，此是修身正心事，一毫欠阙损光华。”斯器之体性得自陶人心性固然，而鉴家于精微处窥匠意高妙，也属当然。

夫瓷林品物巨细，异彩殊性，精粗巧拙由来邈矣，藏家渊识博见，大小别体解其攸宜，不啻识趣卓然，亦且竞争取胜有道矣。

右图：晋青瓷鸽盃、宣窑鸟食缸，成窑葡萄纹高足盃，清前期得胜纹缸盃，俱在小品珍赏之列。



## 412 由坯体剖面视厚薄 亦契证要据

坯体修造技巧，还可由器壁厚薄度之，并可缘此考比历代工技。

圆器者，如明洪武盃盞器壁，中腰以下渐次稍稍加厚，视其剖面，厚薄过渡有规则并协调匀称。《明清瓷器鉴定》：“故宫博物院所藏两件青花雲龙盘，其器型与南京明故宫出土的那件洪武青花雲龙盘残器相似，为里斜削式厚浅圈足，有釉无款广底。胎质精细，有厚重感，口沿处胎薄，至器底渐渐加厚。”是乃借镜胎壁厚薄规则考古之实例。

琢器者，如宋元及明初玉壶春瓶，由剖面可见自口沿至底部渐次加厚，稳重坚牢以适功用。至清代玉壶春製为观赏，便又以灵巧匀薄为特点。此诚如《匋雅》所言：“宋元器皿，不厌古拙；近世官窑，胎骨以薄为贵，以轻为贵。”然此处之“轻”是相对宋元器言，万不可与近世仿品胎骨疏松轻飘者混同。

孙瀛洲《元明清瓷器的鉴定》又言：“一般说来，永、宣、成瓷胎均较元瓷为轻，而宣德器皿又比永乐为重。若由断面剖视元、明器皿，在口边处的厚薄区别并不很大，主要在器身和器底相差悬殊。”

按历朝遗器相较既见区别，新仿与真品间更有差异，贗品之剖视，厚薄变化多违反古规，并又透露做工之夹僵生糙。

若论器壁精修范例，则清代最数雍窑，如其大口大足宫盃一式，外廓周正得体，器壁匀薄，可见拉坯修坯非常用功。民国仿雍正宫盃，大小、外廓略似，但壁体上下却无如真品般修理极其精细及厚薄过渡谐调。

下图：明洪武窑红彩龙纹盘剖面，及明代各时期民窑青花瓷碎片。





### 413 故人陶术， 内与心符外与物契甚难模拟

拉坯修坯手艺，因人施为，新故相换，后人贗古，即使构廓相似，工修也难企及。盖此等术艺全凭口传身教、练习精熟，方至于陶轮飞转之际能得心应手，一气呵成，而未容修改纠正；其成势约与书法同契，我行我素，他人难以模仿。

《管锥编》尝曰：“盖艺事均忌急就，而草书贵迅捷”，书家若欠功底，迅捷间定不能妥贴，修坯之理一也。且书法心、手、笔、纸之配合，亦同陶术心、手、刀、轮、泥之适应。《管锥编》申此理又有曰：“盖

心有志而物有性，造艺者强物以从心志，而亦必降心以就物性。自心言之，则发乎心者得乎手，出于手者形于物；而自物言之，则手以顺物，心以应手。一艺之成，内与心符，而复外与物契，匠心能运，而复因物得宜。”如此这般，则古艺岂易追踪模拟哉。

曹丕《典论·论文》：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移弟子。”陶艺相类，亦技由气运，其难以传承之处，恰如文气、乐气。

上图：雍窑珐琅彩雉鸡牡丹纹盃，其工艺已臻极境，难能再造。

#### 414 永乐薄胎匠意尤超

陶瓷又特製有薄胎、脱胎，历来众口称赞，此类以山东龙山文化“蛋壳陶”高足酒盃为先创。中古以来，景瓷于此技更称超妙，典型如明代永乐窑甜白釉敞口盃，传世有刻龙纹半脱胎者。其器照视透影，而坯体做工于毫末之际，犹存刚柔相济之意，真鬼斧神工，人巧能混。

上式清代雍乾两窑曾摹拟，然形态较真迹略过于规整，于自然洒脱处逊之。又民国及近年有贗造，一味求薄，手工板滞夹僵，古意去矣。

寂园叟《匋雅》：“永乐影青脱胎盃最为可贵，脱胎乃瓷质极薄之谓，若画之没骨者。盃形往往不能正圆，亦脱胎岁久所致，其所影之花，两面莹澈可以互鉴，惟款识亦然。

康熙且无从学步，足见胜朝盛时工业精良。”

然则永乐者堪誉天工，后来均未达者也，参观钱锺书《谈艺录》：“莎士比亚尝曰：‘人艺足补天工，然而人艺即天工也’。圆通妙澈，圣哉言乎。人出于天，故人之补天，即天之假手自补，天之自补，则必人巧能混。造化之秘，与心匠之运，沆瀣融会，无分彼此。及未达者为之，执著门户家数，悬鹄以射，非应机有合。”按古艺原创与踵作互见高下之情状，每有如斯焉。

薄胎作工有走水验坯一法，此专业知识正可附见，《简明陶瓷词典》言其：“是利用干坯吸水的特性，从渗水的程度来判断坯体的厚薄与均匀，以掌握精修时下刀的分寸。”

下图：永乐民窑白釉暗花薄胎盃也製艺不俗。





#### 415 古制薄胎器皆小作， 以适物性

凡古製薄胎盃、盤、盃，都小口径，或在数寸，尝无一尺以上者，如此体制与物性相适，攸攸乎善哉。独今人爱虚饰张扬，或以薄胎造极大碗，令人骇笑；此类难固难为，美则不美矣。这般体、物两性不适，有违工艺之内在谐和，实误入以难为美之歧途。

顾炎武《日知录》：“诗主性情，不贵奇巧。……今人作诗，动必次韵，以此为难，以此为巧。吾谓其易而拙也。”语宜并见。

又今人有将康窑薄胎美人肩红釉小瓶放

大至高过人体者，亦望之厥倒矣。斯俗夫厌常喜怪，识趣庸陋，不可与论道；唯智者契解物性相制之理，于是古今製艺可与共赏。

《淮南子·齐俗训》：“马不可以服重，牛不可以追速，铅不可以为刀，铜不可以为弩，铁不可以为舟，木不可以为釜”，盖早识物乖所宜不可为者也。

李渔《闲情偶寄》：“凡事物之理，……顺其性者必坚，戕其体者易坏。”又章太炎《老子政治思想概论序》：“余尝谓老子如大医，遍列方齐，……用之者则因其材性，与其时之所宜”云云，其说是皆相通施工造艺适性因材之道也。

上图：宣窑薄胎青花高足盃。



#### 416 脱胎小盅颇极一时之精

较薄胎尤精工者，还有脱胎，此类都製为小盅。做法是于薄胎修成后，先内面上釉，俟釉汁干结，再由外面修去胎骨几至于无，然后上外釉。

《景德镇陶录》：“脱胎器，镇窑专造此者，有半脱胎极薄，有真脱胎更如纸薄，为最精美器。所谓脱胎，脱去胎质纯以釉成也。”又《增补古今瓷器源流考》缘此增益曰：“脱胎瓷，有半脱胎、真脱胎之分。半脱胎起自永窑，永窑薄矣。而真脱胎更薄如竹纸，为最精美之器；此种真脱胎起自成窑；暨隆、万时民窑。所谓脱胎者，去胎质，纯以釉成也。”

今所见遗物，如隆万民窑所製小盅，式如仰钟，其釉质坚，釉层峭薄。更如清三代官民窑五彩、青花十二月令盃，式略同明制而较宽，而釉质柔腻，釉层稍厚。

旧籍于薄胎、半脱胎、脱胎尚无一致划分，抑有呼脱胎为卵幕者。如《陶说》引《居易录》：“万历时浮梁吴十九所製瓷器妙极人巧，尝作卵幕盃，莹白可爱，一枚重才半铢。”另《匋雅》：“康熙积红大盃厚有过二分者，雍正胭脂红小盃薄有如卵幕者。”

《匋雅》曰：“雍正窑极精之脱胎瓷画有四绝焉：质地之白，白如雪也，一绝也；薄如卵幕，口嘘之欲飞，映日或灯光照之，背面能辨正面之笔画彩色，二绝也；以显微镜窥之，花有露光，鲜艳纤细，有茸毛且茎茎竖起，三绝也；小品而题极精之楷篆，各款细如蝇头，四绝也。”则美言之却未免夸夸其谈。

新仿青花、五彩等脱胎瓷，有以质地稍近瓷器之塑料为体的，故收藏者不可见其极匀薄，便信以为真。

上图：康窑青花十二月令盃中的三枚。



#### 417 陶瓷塑品胎厚， 秦汉晋唐製艺略见同异

陶瓷虽尚薄胎，然也不拘此一格，另有胎骨厚重品种，如模塑、雕镂两种，其物性也正与製艺相适。

古代模塑陶俑，脱模后外表业经整饰，但非如器皿，须经轮车修胎至匀薄，故俑塑体坯显厚。若陶俑而胎体匀薄，定属现代灌浆浇模成型，绝非古制。

现代仿古俑也常用压印模塑古法，成品虽也粗重，但其做模先就未够妥适，练泥也欠坚实，又压印疏率，成品遂显钝拙，并且胎骨觉糙松（古陶俑若欠烧，胎骨也不坚韧）。

若唐三彩俑，原系分截脱模后粘逗成型，胎体辄结实。如动物俑四足实心，观感硬结似栗木棒；俑身空腔，内面凹凸不修整；而外表经刮磨，并可另加刻划、堆贴。



前此之秦俑、汉塑亦印模、手塑兼施，即分件脱模、套合、粘接后，再加以塑捏、堆贴、刻划，再修饰并覆细泥浆护胎。

台北故宫博物院尝用X光透视唐俑，以考察其做工，谭旦冏遂有曰：“唐代陶俑，先是塑製母型，再行翻模。大型俑身分前后上下四部分翻製母型，头模更另製。模製就，始用陶土分别押印，再粘逗成型。”

另若越窑晋瓷曾以小塑件为常制，胎体甚厚实，其製作亦略异于秦、唐大俑。新《中国陶瓷史》言此：“上虞县皇湖公社宋家山晋代瓷窑遗址发现的陶模证明：狮形烛台是用坯泥在陶模中分别压印成器身左右的两半，然后粘合成器，所以内壁有高低不平的按捺痕迹和接缝；鸡头是用坯泥在模中翻出，然后粘接在鸡壶肩部。……各种人物和动物俑大都用手工捏塑而成。”

晋青瓷俑，胎厚结而形稚拙，然拙中有生趣，特因捏塑手製，别有可取之处，价亦不菲。

下图：手塑成型的晋青瓷蛙盂及模塑唐三彩狮。



#### 418 明清雕瓷厚积其泥以俟镂刻

明清景德镇所产雕镂瓷器，其胎坯也必厚于浑圆器皿，上文所引《天工开物》云雕饰大缸：“厚积其泥，以俟雕镂”者，便归此类。

明代万历窑有造镂空瓶、云龙笔架等，虽型体远不及雕龙大缸，唯物性略类之。

又清官窑有造鱼篓尊一式，外表雕刻细密，以模仿竹编鱼篓，其体亦备厚坯，以应雕工。

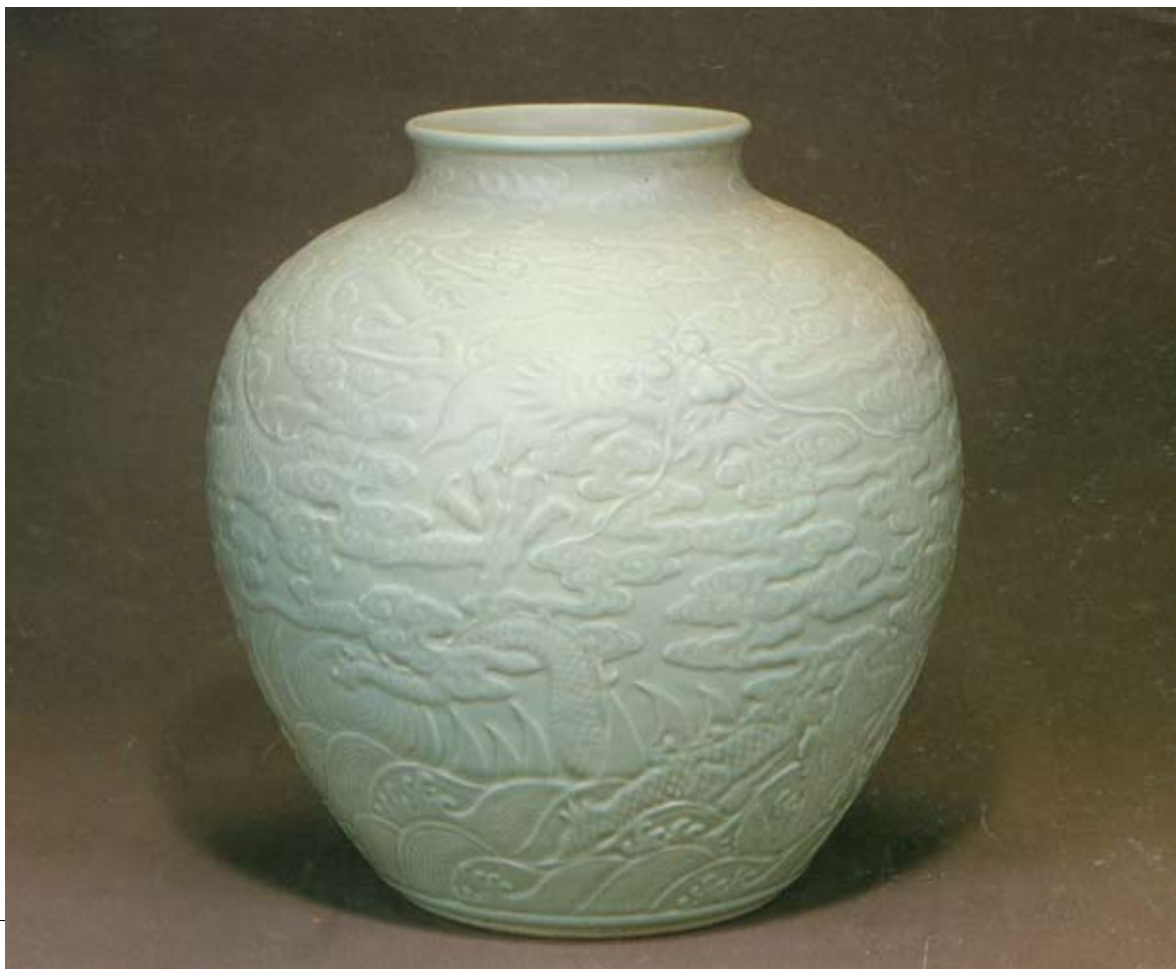
清官窑还製作仿雕漆、仿竹刻等瓷品，也厚积其泥在先，深雕精刻随之。后仿此类者，绝多貌似精细繁饰，实际省工减料且雕镂肤浅庸俗，此处异同，每可指示鉴证。

雕镂为饰，常施于瓶、罐、笔筒等物外

壁，如此不与功用相违背；如元代有镂空捏塑青花釉里红罐者即一例。独近来海外有文物杂志发表一元代镂空雕青花釉里红大盘，雕镂竟破天荒施于盘里壁，笔者甚以为奇，按元代大盘乃实用具，若里壁镂空，则藏污纳垢有余，盛食供用勿堪，岂有此理耶？仔细辨认，更见数处破绽，是此物实与元制不伦非类也。

明代万历窑好製盖盒，有如圆形，桃形，长方形，长方带格、带屈形诸式，还有作银锭、方胜、牛眼诸式。凡此类多借助擀泥、手塑成形，体壁厚薄大约在圆器、雕器之间。盒的仿品惯见，胎骨总不能似古作者坚结匀称。

下图：雍窑雕龙大罇与右图：杜撰的元代掐花青花釉里红大盘。





### 419 古器厚薄规制殊异， 可验之适体

陶瓷器轻重各适其所，无宜偏废，非但器皿与塑件薄厚相差，器皿之间也往往互呈异质。袁枚诗说曾比物之厚薄言艺之妙拙，是亦有涉体性功用，可参见：“今人论诗，动言贵厚贱薄，不知宜厚宜薄，惟以妙为主。以两物论，狐貉贵厚，刀锋贵薄；以一物论，刀背贵厚，刀锋贵薄。安见厚者定贵，薄者定贱耶。古人之诗，少陵似厚，太白似薄；义山似厚，飞卿似薄，俱为名家。”按子才所谓妙者，岂无词性、诗用之聚意在耶。

昔人赏瓷，也常见厚薄并提，合观通论，如《陶说》载：“《南村随笔》：明景德镇所造，永乐尚厚，成化尚薄。……《通雅》：永乐窑贵厚，成化窑贵薄，前后规制殊异。”按永窑大作制承元瓷大盘故厚；成窑专以小作盃盃胜，故薄也，皆体用相适。

后来嘉、万窑，又辄厚薄兼得，唯厚者抑不甚精致。《明清瓷器鉴定》或曰：“嘉靖瓷的胎质不及前朝，大件器物多製作粗

糙，时有夹扁；接痕明显，易脱断、掉底；底足处理粗糙，有跳刀痕与粘沙现象，露胎火石红色浓重。大部分琢器胎体厚重，而一般官窑的小件器的製作仍旧相当精细，胎薄体轻，瓷质坚致细密，造型规整，底足处理亦很齐整。由此而知，嘉靖时期瓷器胎体的面貌，是厚重古拙与轻盈秀丽兼而有之。”

《明清瓷器鉴定》又统括清代情形曰：“清代瓷器胎体，琢器类一般薄厚适中，圆器类则有厚有薄。康熙时的胎体厚重，质地坚硬细密；雍正时的轻薄细润，洁白度高；道光以后的胎体厚笨，质地泛松。”复言：“自嘉庆后期始，胎质日益粗松，同品种的胎体与前时相比，由于密度小而重量显轻，道光时更甚。琢器的胎体多数较厚笨，民窑尤为突出。但民窑中，也不乏大量的胎质细白，製作规整的薄胎瓷器。”

纵观瓷史，大率製巨则崇厚，造微即尚薄；厚壁以硬实为工，薄胎以匀坚为精。若厚而粗疏笨重，薄而稀松轻飘，则示质文不称，体用相违，虽旧物也不能贵也。

下图：元代哥釉三足炉，胎体厚重。右图：清代前期斗彩扁壶，胎壁匀宜。





## 三三章 胎釉相待应素功

古陶瓷识鉴讲义·造作编

陆建初 著

### 420 胎坯素功以待釉面美饰

荀子《礼论》：“性者，本始材朴也，伪者，文理隆盛也。无性则伪之无所加，无伪则性不能美。”其曰性者，质材素工属之；伪者，画绩装饰是也；二者相得益彰，原造艺之惯常。

《考工记》：“凡画绩之事，后素功。”亦即言工艺造作之素功告成，然后加以纹饰装潢。绩，是指装饰，《汉书·食货志》：“乃以白鹿皮方尺，缘以绩，为皮币。”颜师古注：“绩，绣也，绘五彩而为之。”推而言之，则陶瓷坯成，再施釉，也即素功完满，后加美饰，合乎工艺通律也。

然而釉面既为坯体之绩饰，却又为彩绘之素功。工艺过程中，往往一事为前道工序之“伪”，并为后道工序之“性”。于类似情况西方美学曾另有说论，如古希腊亚里士多德《形而上学》等著作有举例：造房必先有“材料因”，即砖瓦土木；随之须具模式之“形式因”，令材料具建筑的潜能，而最终须加上建筑师的“创造因”，实现设计。

其大致以形式对言内容耳。

然上事还可以“文”、“质”对名，则更易落言说。盖釉附胎者，文附质也，又釉面待彩绘者，质待文也。《论语》：“子曰：质胜文则野，文胜质则史；文质彬彬，然后君子。”是文、质既可相齟齬又可相谐调也。

《文心雕龙》：“夫水性虚而沦漪结，木体实而花萼振：文附质也。虎豹无文，则鞞同犬羊；犀兕有皮，而色资丹漆：质待文也。”质实文雅，始称彬彬也。

相应而言，瓷器胎坯为质、釉面为文，而细胎上好釉，粗坯涂劣浆，犹各以优劣相附相待。

又釉面与彩绘对言，亦各以妍媸相附相待者。若不相待，则有违艺造规律，于是得证伪之凭据。

彩绘事详《纹饰编》，此章乃以胎坯与釉面之相宜为说，更探本于练泥配土。

右图：雍窑红地粉彩双耳瓶与乾窑珐琅彩蒜头瓶，其製皆文质相宜，曼丽可人。



## 421 练泥配土系坯修前提， 器品良莠对应坯料优劣

古艺凡素功精湛，装潢辄相应美好，反之亦然。瓷艺举若明清官窑器皿，其釉面甚莹匀，则修坯多周正，而胎质也对等地细洁。此一事数边，执以互勘甚宜识鉴。

《天工开物》有言坯土打浆、水澄后分成细、中、粗三等：“其上浮者为细料，倾跌过一缸。其下沉底者为粗料。细料中再取上浮者，倾过为最细料，沉底者为中料。”

若配製各种品质胎土，《景德镇陶录》另详：“在镇陶作器，质粗细不一，有用官古不者，有用上古不者，有用中古不者，有用滑石者，有用砵果配高岭者，有用滑石配白石者，有用余干不配高岭者，有用黄泥不者，有用检渣者，各视所造器采用。”（不音吨，镇之俗字，第四笔作捺，专指坯泥料块。）

其间官古、上古、中古称呼，原指民窑中产器较精窑户，但出品仍互为优劣；而此处与“不”合称，显见诸窑户由选料起已生

级差。又其云滑石为胎，则系雕器、镶器所专，《陶录》特以为说：“滑石作器胎，惟质佳耳。所衬出釉色反不如不泥上釉，尤莹泽耐看。故……惟雕镶小琢器肯用。”

及所谓检渣，即指捡拢利坯渣屑者，乃粗器用料，《陶录》亦载“检渣作质，顶粗之器”云云。《景德镇陶歌》但称粗器製作为沙工：“做到沙工称大作，尊呼窑户为钱多，细瓷十一粗千百，布帛从来胜绮罗。——沙工，顶粗之器，窑户多都昌人。如冒官、冒饭、冒孟等项，均须大富开作。”

澄浆、练泥、配土原系成坯之素功，以其精粗等差有待妍媸器造是也。此端复视《窑器说》亦曾有及：“不子性软，高岭性硬，用二种配合成泥，或不子七分，高岭三分，或四六分，各种配搭不同，入水淘澄极细，去其粗渣取漂浮者，和匀如湿面相似，凡一切瓷器坯胎骨子俱用合泥做造。又有踹泥一种，用做顶大器皿如缸盆之类，不用澄淘，存其粗渣以造大器，取其有骨也。造观、哥骨子，另有红泥一种，出镇之鸡脚岭、白石林者佳，以滑石代高岭配合，名铁骨泥”。等等言论，今人据以察证各类器品胎质粗细，并对勘坯修之疏密，是可资以考索。



左图：宋龙泉乌泥胎钵（著者藏），因过烧而釉汁垂流，露出口沿胎骨坚薄，可窥素练精到。

右图：明初民窑青花莲纹盃与明末民窑青花罗汉纹盃品质有别；并对比雍窑蓝彩山水纹盃及雍正民窑月影玉兰鹦鹉纹盃。又见雍正斗彩盃一对。





## 422 种种坯料原亦矿产， 因地方、时代而异选

《饮流斋说瓷》：“瓷泥也者，以地质学语释之，乃一富于粘性之冲积土也，大抵由山水冲激而成沙，沙复滤细则成为泥。是种土沙，非随处所恒有；复分各色，有紫有黄有褐有白，而以白为最贵，紫也黄也褐也，均无法使之白，而白之一种，千百年来，独尊景德镇之所製焉。”

按实际陶土、瓷土原料以细腻并富于可塑性（有一定粘性）的风化沉积岩为佳，前者如宜兴之紫砂矿，后者则景德镇之高岭土。若沉积岩风化未足，而采出呈碎石状者，旧称瓷石，则须加工粉碎，古者往往设水碓舂细。此种不予性坚，又可掺粘土使柔。所谓二元配方类此。

并阅新《中国陶瓷史》言越窑坯料：

“浙江的瓷土，主要是一种含石英—高岭—绢云母类型的伟晶花岗岩石风化后的岩石矿物。……这类矿物的含铁量较高，适宜还原烧成。在还原气氛影响下，高价铁被还原为低价铁。”

夫各地瓷土之品类差异由知焉，并阅冯先铭《瓷器浅说》：“既然各地粘土所含化学成分不同，烧成后的胎子也不同，因而就产生了各种不同的胎名，如瓦胎、缸胎、铁胎、沙胎、浆胎等。”按此言胎名有自产地之差异，然亦由淘练精粗之差异也，参前文。

镇土非但粉腻色白，且分子结构紧密，塑性、定型性等俱佳，据传镇瓷晚唐已有声

京洛，称假玉器；至明清则御瓷取给但数此物。然镇陶取土，犹历年变更，故土质非始终如一，载籍于此曾屡及之。

《江西大志》：“旧用浮梁县麻仓等处白土，每百觔值七分。万历十一年同知张化美见麻仓土膏已竭，掘挖甚难，每百觔加三分。近用县境吴门托新土，有糖点者尤佳。”

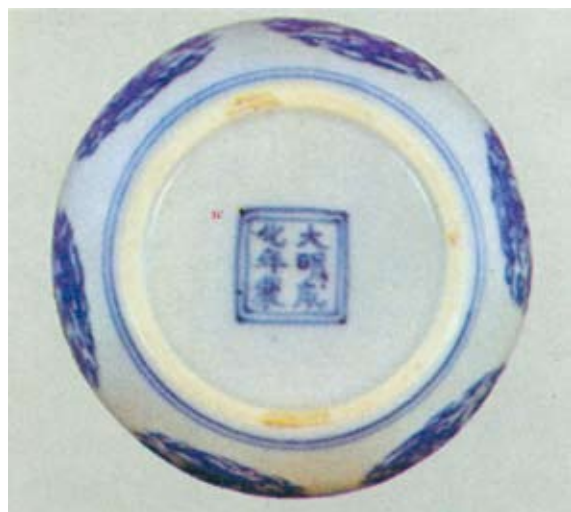
若《景德镇陶录》：“不之名类不一，而玉红、提红二种为上。然二种不性软，必多合高岭方可用。余干不性颇健，少以高岭配合便可用。近日高岭所出已不如前，陶户遂多用余干不。”按此言气性软者，粘土也；高岭者，风化岩舂细者也。

又《博物要览》并锐见土质也相关窑器品鉴，如其言：“嘉靖青花五彩二窑，製器悉备，奈饶土渐恶，较之往日大不相侔。有小白瓿，世宗经录醮坛用器，亦曰坛盏，制度质料迥不及宣德。”

按坯料之选练优劣及产地、时代所至差异，都为鉴证文章埋下伏笔，尤其与相关製胎做工加以比照，更可引为确证。

选泥练胎既精，则因材施教，做坯、上釉、纹饰、烧製，直至佳器完成。《陶冶图说》言造瓷：“细者工计七十二道，粗者六十四道”，而每道工对应上下道，又都可见文质相待、对适之况。其间造坯、利修做工，已见前文；但坯成施釉及釉料配製，言之未足，请重言之。

右图：宋代吉州窑与明代成化窑及清代康窑、雍窑胎质比较。



### 423 釉料也由土石及草灰等配成而质素参差

古瓷釉料大略如坯料，取自土石矿，再配以他物。且釉色品类丰富，遂各有选取及配合他料之法。

《窑器说》言此：“选平里石春者佳，镇之小港水春者为上，色泽光润如明镜，易显料色，宜描青花。祁邑之昌水春者为次，惟甜白宜之，因其肥而耐火，仿古釉色多用之，取其无浮滑之色，殊有旧意。盖釉之本质取之于石，色泽则发以水也。如溶口、祁山、开化、里乐、女岭、银坑、东埠、郭口各种石俱可春釉，在配者取合不同，各有专秘之妙。别有紫金釉一种，色黄紫，性耐火，坚实，出景镇山土春成，宋明盃碟用以镶口，适用不茆边；深则为紫金，淡则成米色。凡配龙泉冬青宋釉、厂官及观、哥等釉，俱入紫金少许，盖他釉纯白，以紫金稍变其色耳（按紫金土富含氧化铁，青瓷还原焰发色赖此，其料加减遂关系呈色浓淡，此事亦甚相关南方青瓷、白瓷之间演变）。有麻仓釉一种，多用于仿古釉，宣釉为最，甜白亦用此种釉，肥润有橘皮纹，出浮梁麻仓

窑。凡釉多陈贮久愈妙（按即指原料腐熟工艺，坯料也须陈贮）。”

釉料通常还须配以草木灰，灰中含磷、钙等，而磷、钙高温青焰形成有益釉面光泽。谭氏《陶瓷汇录》记近代地方窑配釉老法：“釉子是糠头一百斤，石灰十斤，混合烧后磨成粉，再掺白浆泥而成的。”参此而宜解读《窑器说》载言，以见工艺进阶：“灰出浮梁之长山。取山之坚石，火炼成灰。复用蕨炼之三昼夜，春至细，以水澄之，用入釉内，以发瓷之光气。盖釉无灰则枯槁无色泽矣。凡一切釉俱入灰为本，如销银不离于硝也。”

参见《古铜瓷器考》：“釉灰出乐平县，在景德镇南四十里，以青白石与凤尾草製炼。……泥十盆灰一盆为上釉，泥七八灰二二三为中釉，若平对或灰多为下釉。”

又参见《陶冶图说》：“釉无灰不成，釉灰出乐平县，在景德镇南百四十里，以青白石与凤尾草製炼，用水淘细而成，配以白不细泥，调和成浆，按器种类以为加减。”

配料既按器之品第种类为优劣加减，则旧器的釉料与坯料对适之况自当有助鉴证。

以上主言白釉、青白釉、青釉等；其他各类色釉，尚另须配入诸种金属矿物以助发色，前此之《色釉窑艺格古今》已及。

釉料原矿亦似坯料者，因开采伤竭而历年有更替，此情当然也可为古瓷断代所参考。并参《景德镇陶歌》及此：“釉如蜜水亦如浆，船载人挑上釉行；但得盖冈元献宅，十分龙脉九分伤。——临川、盖冈、饶家卒、龙山出釉子，颇挖伤，今亦禁止。”

左图：宋钧窑胎骨中紫金土含量较高。  
右图：元青花罐与明宣窑青花豆与清雍窑青花瓶三者釉面比较。





#### 424 砨、釉、泐同音异写， 含义稍差

景德镇还有一俗字“砨”，指一种矿石，《景德镇陶录》注其音为“又”，释其意通“釉”、“泐”；而复曰：“高岭不用碓舂，取土起棚不过淘练成泥而已。若砨不土，虽亦名土，实则取石，必先洗去石上浮土，再用锥碎成小块，然后杵臼一昼夜成土，始淘练印造。”因知砨亦可为坯料。

砨又可称砨果，用以配上等胎土。《陶录》载：“砨果则大邬岭为上，性硬白而微汗，造瓷不挫，古器中多用作骨胎。”又有“釉果”，乃“砨果”而用于配釉料者，《陶录》并载：“釉果……和水合灰以当水泐”云。

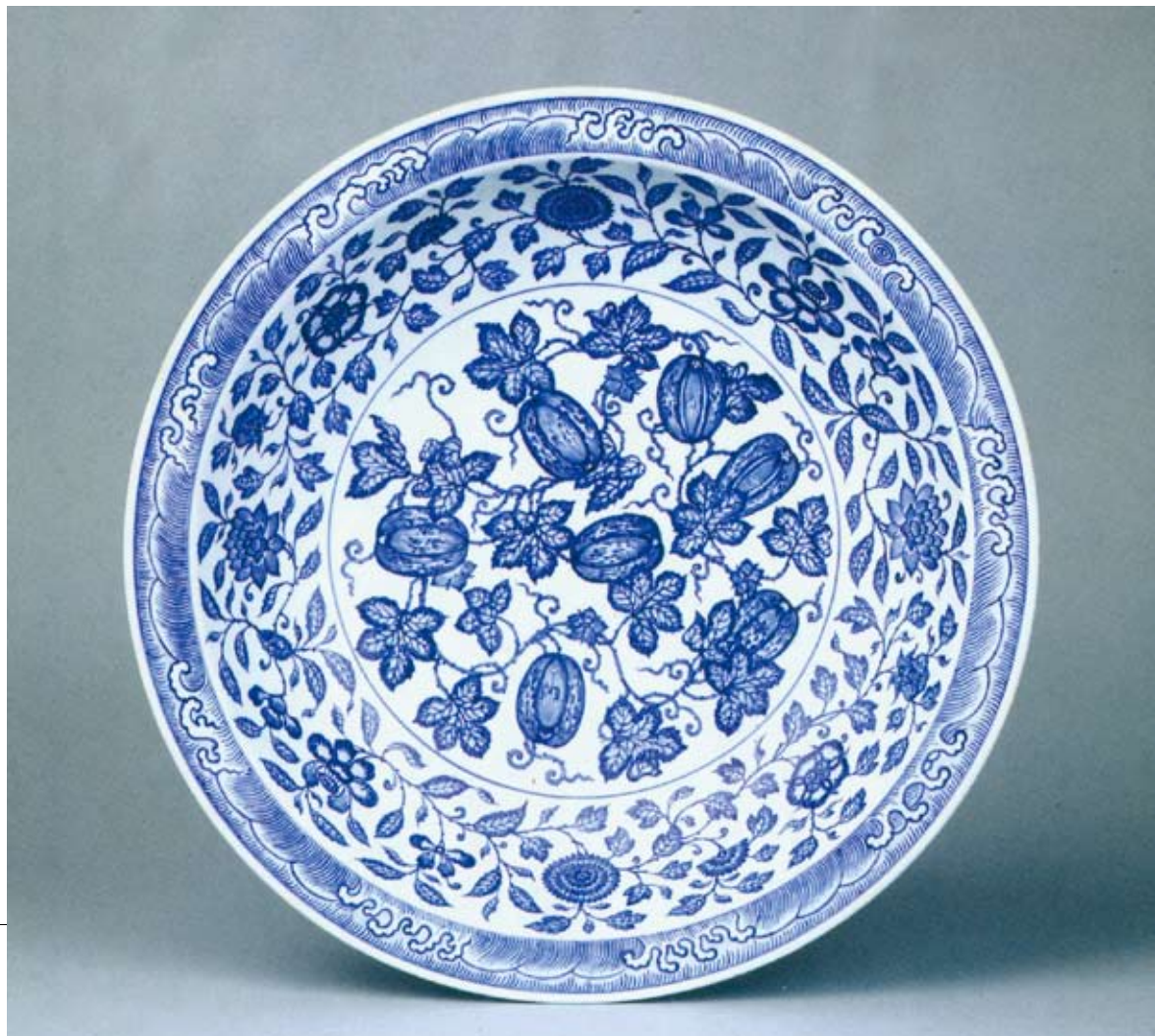
《陶录》又见载：“釉果，凡佳器全用作质（指胎质），次品亦半用之；粗器则止，和水合灰以当水泐。”按砨指矿料，泐指下品之釉汁，然则俗称俗写之定义不严，有时混淆于“釉”，亦由此约略可考。

釉、砨、泐三字所以同音异写，诚因陶作之繁杂难喻，且品质之参差不齐。事又可参《陶录》卷四《陶务方略》。

夫胎、釉质素每贵贱对适，则鉴别自可以为借助，此端亦由微末见显著者也。《管锥编》释《鬼谷子》言“幾之势”有语：“能察事象之微，识寻常所忽，斯所以为‘神’”，可记取。

近似胎釉品质相较法，还有修坯与施釉工技之互证术，下文所叙施釉诸法正可借鉴。

下图：清代雍正窑青花瓜迭绵绵纹大盘。



## 425 厚胎浸釉欲肥， 薄胎蘸釉须快

坯成上釉，《天工开物》：“凡诸器过釉，先荡其内，外边用指一蘸涂弦，自然流遍。”此圆器蘸釉法。

又《南窑笔记》见载：“蘸釉之法欲其莹匀，大抵贵手法轻快。”《景德镇陶录》同此说并有增益：“蘸釉之法欲其莹匀，大抵贵手法轻快；《肆考》谓不急能匀，重复蘸之则莹厚，谬矣。按当蘸湿时若不急起，纵使釉周，不几酥破乎？莹厚亦不必重复，如重蘸色反不匀，今惟大琢器大圆器用吹釉法，有重复多遍者，余小器及常、粗器蘸釉，则不然。”语出《陶录》十卷，乃郑廷桂所增补。

余按郑君虽实地考察当时镇陶技术，然未虑及上古陶作制度之相异。盖清代镇瓷尚薄胎，故蘸釉唯恐坯体酥破；上古则器胎多坚厚干结，并有些坯体经素烧，故浸釉及重复蘸釉乃惯技耳。如新《中国陶瓷史》言越窑晋青瓷：“施釉普遍使用浸釉法，釉层厚而均匀。”按由此亦可引申历代瓷器修胎与施釉互契之考古术也。

如回看《天工开物》“外边用指一蘸涂弦，自然流遍”，可推早期单色釉器以指捏坯体之足圈，入釉缸蘸釉后，任釉汗流淌之情；而元代青花器仍袭此法，故元青花足圈有指捏痕。明代青花工艺趋进，足底“留靶”，俟绘画、浸釉后再去靶修足，遗器之面目遂改。

右图：胎、釉较厚的明龙泉大瓶。



## 426 浸釉、蘸釉、刷釉、浇釉及其表徵

浸釉源起较早，高古釉陶、上古青瓷往往如斯。琢器浸釉，原先并非全器浸没于釉缸，而常为手捏足部，斜势浸入团转，令器之外面（尤其上半截）及口沿内面有釉，然后提起搁置，于是外壁下半截或根部便有见垂釉及泪痕；里壁及内底固涩胎，然亦因内口沿釉汁滴滴而能见到零星釉迹（精品抑或内外满釉）。

蘸釉近似浸釉，且手法稔熟快捷。

如琢器具流、柄之类，不便浸釉，即可刷釉，如北宋定窑系壶具有见竹丝刷痕较显著的。

另则方器也不便浸蘸团转，便也搨刷为之。此事至近古依然，《景德镇陶歌》即有注文：“上釉，方器用笔搨，圆器则蘸”。

若琢器内壁也上釉，便须注釉浆于器内，荡遍后倾出。

又坯子施釉前须用湿笔刷去尘垢、油渍并抹平细孔，景德镇呼此工序为“补水”

（若宋器常见缩釉、沙孔，五大名窑也不能全免，笔者遂疑该时不甚补水）。

至于浇釉，略与浸釉连类，不过浸者器在上釉在下，浇者反向而已。薄胎琢器用浇釉法，更可免酥破之患。《陶歌》吟浇釉：“浇釉看来似易皴，一般团转总均匀。倘留沙眼兼鱼子，却使微瘢玷美人。”诗后注：“浇釉难于均匀，有针尖未到，即露沙眼。”所称沙眼，系釉表见小凹眼好似沙粒故名，与表层气泡冲破形成之针眼自不同。

历观高古釉陶，上古青瓷，中古、近古彩瓷，沙眼微疵庶几未绝，因知浇釉之外，浸釉、蘸釉器皿，也可能出沙眼。

而如龚生诗中“沙眼兼鱼子”，是修辞借譬语，不必执着。“鱼子”借自“鱼子纹”，而鱼子纹开片烧法，原与浇釉手法风马牛不相及；《天工开物》：“欲为碎器，利刀过后，日晒极热，清水一蘸而起，烧出自成裂纹。”间中略去一句，即坯胎蘸水后再浇釉，俟釉汁凉干便入窑烧造。如是胎、釉经烧，收缩率不一，遂显开片。

浇釉也曾施于俑塑，如唐三彩人物俑，多为头冠浇釉少许（多见淌釉至面部）；而颜面概不施釉，须待烧成后别作开相彩绘，或任其涩胎。复由颈肩部位浇釉，流淌遍及身体。若立俑小腿部位，不定满釉，淌到即有；至于底板，绝多仅见滴下之釉迹。若俑身浇釉后再点染各式花纹，已属精好。尝见高大而精美三彩马俑，底板也印花并涂敷满釉，然此种面世仅数具，实属极品。

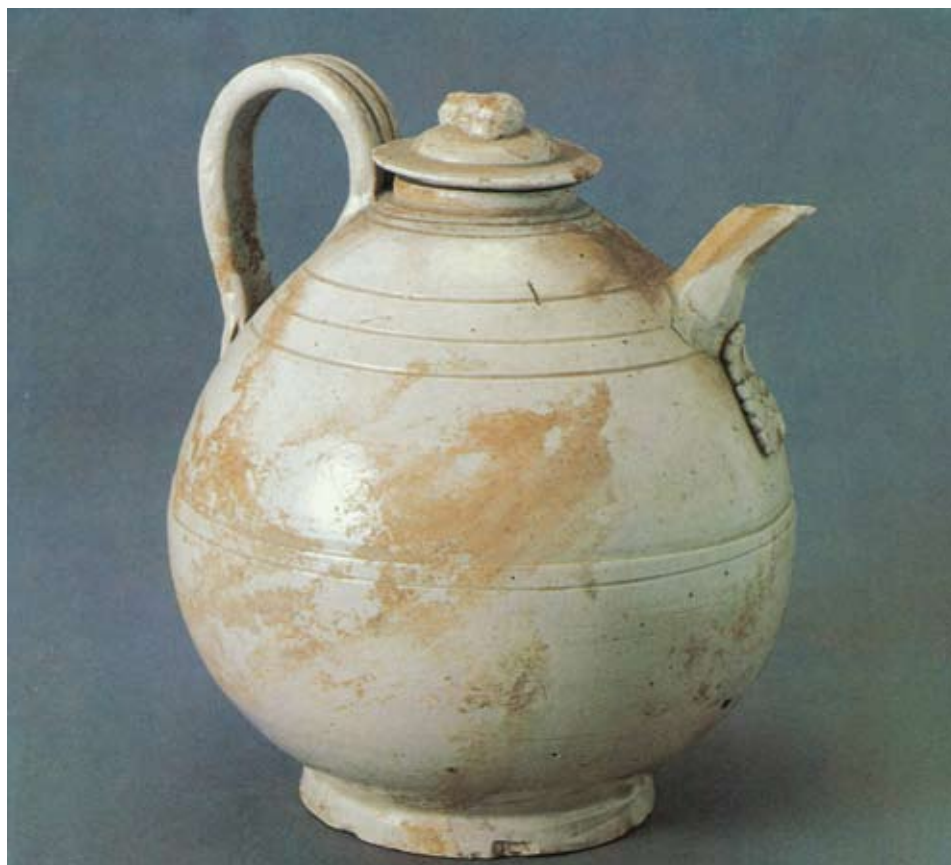
以上介绍施釉诸法，仅言其大概，由历代遗器视之，各地窑口施釉尚多独特手法，一时难尽其情。其中如唐代绞纹釉，拟想是用赭、白料浆调成两色绞错，再将器皿表面薄薄蘸入，遂使前后所蘸诸器，纹样皆随料浆变化而现不同，可谓奇巧（绞釉与绞胎不同，后者是绞色胎土成器后施透明釉）。

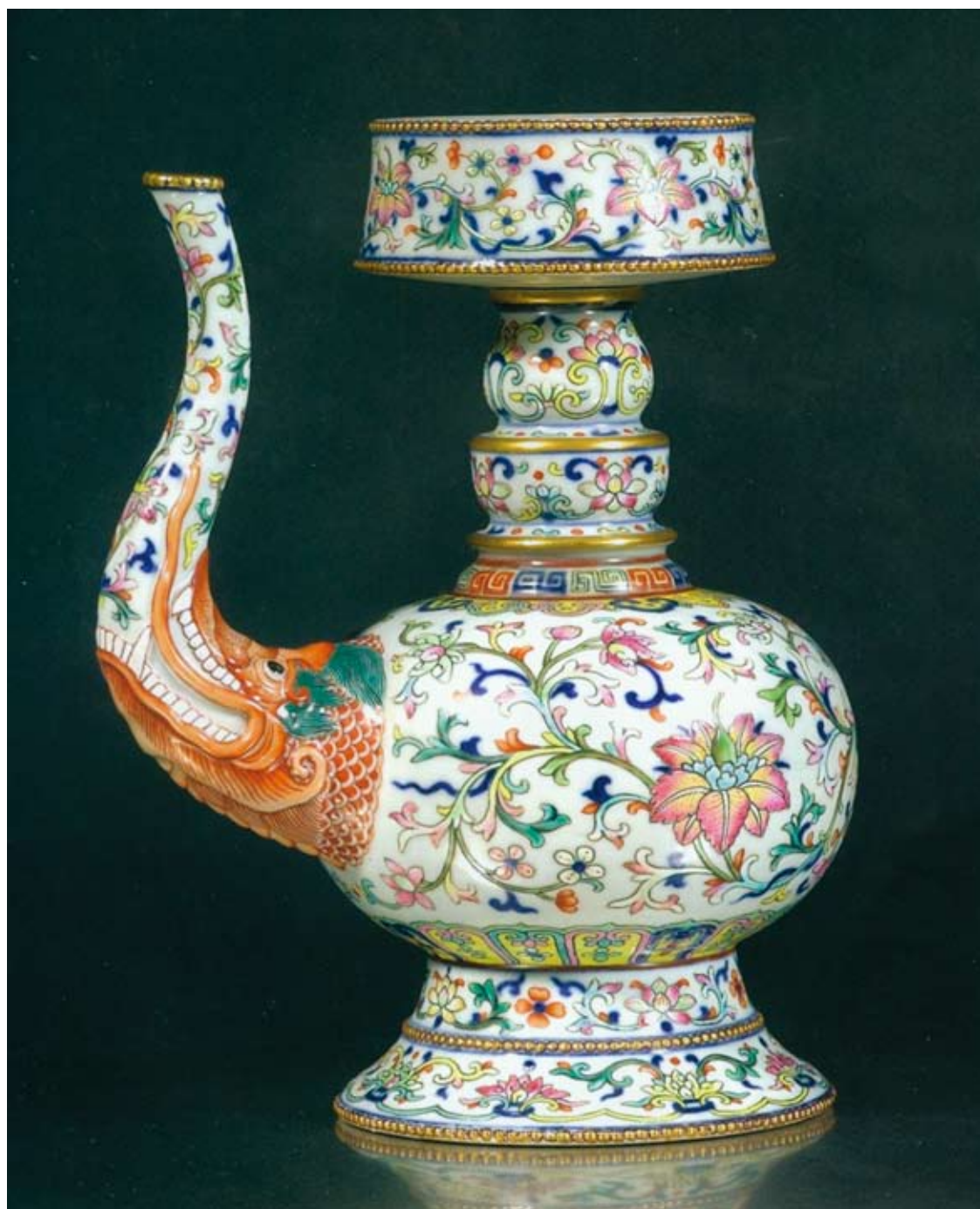
左图：唐三彩小瓶为浇釉。





下图：宋龙泉粉青三足鬲，多次浸釉而胎薄釉厚，光泽蕴润（著者藏）。又右图：宋定窑壶而刷釉痕迹明显。





## 427 吹釉良技擅美清朝， 断代因可据此

《陶说》：“旧法，将琢器之长方棱角者，用羊毛笔蘸釉上器，失之不匀。至大小圆器、浑圆琢器，俱在缸内蘸釉，有轻重且多破，故全器难得。今于圆器之小者，仍于缸内蘸釉，其琢器与圆器大者，用吹釉法。”

按《陶说》之言旧法今法，大致以明清为分界。如大花瓶以明嘉、隆、万造者与清雍、乾者相较，是后者釉面要显得匀薄（用吹釉法故）。若此类器物胎质及足圈修削有清初特色，并施釉匀薄，却书明代款识，当留意是否清仿明。

龚君歌吹釉曰：“看他吹釉似吹箫，小管蒙纱蘸不浇，坯上周遮无渗漏，此中元气要入调。”诗后注：“上釉，方器用笔搨，圆器则蘸，圆琢大件用竹筒蒙纱吹之。”而梁同书《古窑器考》：“其琢器与圆器之大者，用吹釉法，截径寸竹筒，长七寸，口蒙细纱，蘸釉以吹，吹之遍数，视坯之大小与釉之多寡为等类之差，多至十五、六遍，少亦三、四。……故吹釉之法，补从前所未有

之良便。”梁氏乾嘉时人，听其言尤可推吹釉普及于清代前期。

吹釉效果匀薄，可免沙眼，底足胎、釉相接处利修齐截，此辄为清官窑圆琢大件之细节真相。若明官窑，底足虽铲削整齐，但胎、釉相接处仍不免稍留蘸釉流淌迹象（此亦相关铲足工艺，已详前文）。

旧器自以旧法上釉，然旧法上釉者又未必定为旧製，因新造尽可搬用旧法。故鉴器须通观全局，不可因一二迹象似旧便下结论。尤其现今“高仿”，真可谓毕智穷工，几无破绽，则勘核常由一二疑点推敲起，再及全面。

《管锥编》尝引释家《百喻经》一故事，以讥持分散论而不知综合者：“有人因饥，食七枚煎饼，食六枚半已，便得饱满。其人悲悔，以手自打，言：‘我今饱足，由此半饼，前六饼唐自捐弃，设知半饼能充足者，应先食之’”云。鉴瓷若由沙眼、垂釉等一二细节便咬定是为真迹，岂不一如食饼人以为半饼可饱足。

左图：乾窑斗彩贲巴壶，釉面一无瑕疵。下图：雍窑珐琅彩盘。



## 三四章 周正雅净传高品

古陶瓷识鉴讲义·造作编

陆建初 著

### 428 方家择器知赏周至

工艺製作讲究周全规整，《考工记》开篇有云：“审曲面势，以飭五材，以辨民器，谓之百工。”已涉此理。

飭者，整治使周至规范也，如《诗·小雅·六月》：“戎车既飭”即此意。并见《考工记》分说百工匠造，也往往以型模规矩为要。若唐柳宗元有《代人进瓷器状》曰：“右件瓷器等，并艺精挺埴，製合规模”云云，亦申艺造本旨，可谓方家知赏。

及曹昭《格古要论》：“元朝钺金匠彭

均宝效古定器，製折腰样者甚整齐。”又谷应泰《博物要览》记彭窑：“效古定折腰制者甚工，土骨细白，凡口皆滑。”其间“甚整齐”、“甚工”语，识其规整，堪称知音；盖伯牙遇子期、相如得文君不外此情。

复如北宋李诫《营造法式》：“凡构大厦，先择匠而后简（拣）材。”夫唯良匠了然制度规矩，且善为修治，造物周全，是以有此论也。

下图：远古彩陶尊及晋青瓷蛙尊都见成型端正。





#### 429 瓷冶周全以窑口相对论

唐英《陶冶图说》曰拉坯车结构与功能：“车如木盘，下设机局，旋转无滞，则所拉之坯方免厚薄偏侧。故用木匠随时修治。”是为工造周整预先设置机具者。然此事并不受地域限制，各方窑场均可施为。唯成型后坯体经火，可视其定型性能良否，尚有关方产陶土。

新《中国陶瓷史》言景德镇：“元代青白瓷的胎，采用瓷石加高岭土的‘二元配方’法，胎中氧化铝含量增加，烧成温度相应提高，焙烧过程中的变形率减少。”即有关事例。按所见宋代镇产青白瓷胎质不一，但不少甚类元代者，因知瓷土的各种配法，宋时镇人已诸多实践，而二元配方推想业已经验，唯未见记录耳（以上余之旧论，年来则闻有考古成果验证此节）。故宋代镇瓷虽

供民用为主，其中齐饬之作的规整却不在官瓷之下。

相较南宋官窑，清高宗御诗《咏官窑盘子》有“薛暴宁须议，完全已足奇”句，并注曰：“物以少为贵，旧瓷虽微有薛暴，亦入珍玩。”又《咏官窑盘子》：“独缘世远称稀见，髻垦仍多人市求。”又《戏题官窑盘子》：“甲字明镌器底心，抚之薛暴手中侵”云云，遂知宋官此物尤以造型、作工、釉色胜，其胎泥揉练虽极精，然逊于质材性能，冶作周整尚抑逊镇产青白瓷佳器，由此镇产瓷土之优越亦因之愈显。（元人识此，且又尚白瓷，故朝廷设浮梁瓷局于景德镇。）

又按修内司官窑之类虽或髻垦不规，唯其优点尚多，故今市场价仍远在影青之上，于是又晓审瓷周正，还须视窑口而相对论。

上图：宋官窑粉青盘。

### 430 镇瓷则相对年代论精饬

元代镇瓷已普遍采用二元配方，但产品精糙仍相去有距，其中如元季花口花足大盘体法雅巧，堪称极品；其他青花盘、盃、壶等，或者型体稍有不周，然代远物稀，仍称珍贵。盖元瓷之器型，量度之或现歪斜，然观赏之又颇见其于不规整中得平衡，风调古朴。

孙瀛洲《元明清瓷器的鉴定》俯看元瓷大局：“传世的元青花与釉里红大碗有的口径达四十二厘米，青花和釉里红大盘的口径也在四十五至五十八厘米左右。由于胎体厚重，烧製不易，难免有翘棱、夹扁、凹心、凸底等变形的缺陷，因而过去文献多有元瓷粗率之论，其实这是不够全面的。元瓷纹饰之丰富多彩，固不待言，即以大盘造型而言，十二瓣板沿花口的多是花口花底（口、底均为十二瓣花形），足见当时製作认真，虽底足之微也不轻易放过。此种作法到明代永、宣以后便不复见（永、宣只见有花口花足的把碗和中型碗、洗，而无花足盘）。”

联系今国际文物市场，元青花精者每与宋五大名窑相匹，通常者亦可敌泛泛清官窑，则元瓷之选弃，已因之得要略。

明代永、宣、成三窑制合规模，历来称引。特其中成化民窑亦能细作美饬，佳器堪传。《明清瓷器鉴定》尝言此：“从成化时的传世品可以看出当时极为注重製作质量，因而各品种器物都少见夹扁、缩釉等窑艺弊病。此时的民窑也深受官窑严谨作风的影响，製作亦很精细，并且大多摹拟官窑品，其纹饰、色彩、画意等均如出一辙。”是故成化民窑青花精品，今可贵过嘉、万官窑器。成化民器经烧拣退者，有转用为圻器，

间见出土，虽彩、釉发色不佳，但见製作精良不改，耐玩索。

明朝后期官窑，间或做工欠规，草拙之迹有类似元瓷所见，但因所处瓷史阶段不同，二者之价值绝不同日语。如《明清瓷器鉴定》：“万历五彩胎体厚重，有歪斜和不圆的现象，尤以镂空瓶、盒更为明显；由于瓷土淘练不精，而略显粗糙；大件器物多为沙底，修胎不规整，衔接痕迹显露，器足多斜并留有刮削痕；盘碗底心下凹，一般中、小件器物仍很精致、规范。”彼万历大器体型不周者，价值固逊于同等情形之元瓷多矣。

该书复言崇祯窑：“器型不规整的现象比比皆是。”唯崇祯立朝短暂，产瓷有限，尤乏传世，虽变形欠周，仍属可取，此又万历造器不可比拟处。

特若晚清镇窑产品，多数形状规严但板滞少情趣，不甚可取。参观《明清瓷器鉴定》：“清代自光绪以后，瓷器製作从明、清以来的手工作坊式发展到大规模的机械化生产，这一物换星移的根本变化，使这一时期的瓷器展现出近代新瓷的特徵；机製的器型更加规整；胎质高度瓷化和釉面的玻化，使器物表面火光十足……”。此言大路货也，有富家定製于镇窑而循传统工艺者，仍遗旧貌。

若除去清末不论，则清官窑制型，规圆最数乾窑，雅饬更出雍窑，素良可称康窑，皆周整而宝贵者。袁枚《续诗品·灭迹》：“织锦有迹，岂曰蕙娘，修月无痕，乃号吴刚。”清三代佳器每见工修天成，灭迹无痕，至可赞叹。

右图：元代青花洗口罐、成窑青花矮罐、康窑五彩盖罐的比较。



### 431 拉坯印坯利坯， 车製善为佳器

陶具而车製，贵在技巧娴熟，如圆器拉坯成型，然后印坯、利坯求其周完，辄以操轮技巧为要务。《续诗品·勇改》：“人贵知足，惟学不然，人功不竭，天巧不传。”高品雅饬，必功积业精所以成。

唐英《图说》言泥坯以印模规范之法：“大小圆器，拉成水坯，俟其潮干，用修就模子，套坯其上，以手拍按，务使泥坯周正、匀结；抬褪下阴干，以备镟削。”又蓝浦《陶录》所叙略同：“印坯，……坯稍干，则用修就模子，以手拍按，使泥坯周正匀结。其法以小轮车旋转印拍。褪下

模子阴干，以备镟削。”唐公精研窑艺尝与陶工同作息，又蓝君言“其法以小轮车旋转印拍”，亦闻见悉所亲历，而印坯一工之归于“车製”亦即据此。唯修模既成，形格划一，印工务求熟谙。

泥坯印毕阴干，随后镟削，《陶录》即云：“镟坯，坯之尺寸定于模，而光平必需镟削。镟工亦用轮车……”按镟工利坯难于印工，因其施巧之余，尚须修就廓线圆活端正，犹赖心计潜运。

清代官窑圆器做坯，大致如上述，成品所以较明官窑规整。然至清季旧法渐弛，出品虽整一，但观感却失韵律脉动；及至宣统窑改用新式机械造瓷，烧结度较高，并见器型愈加板拙生硬寡趣。

故曰古瓷坯体贵周正并谐雅韵，不类近世机造之规严无生气，此亦古今、工拙判分要义也。

左图：雍正窑釉里红三鱼盃，与下图：道光窑红彩金鱼盃；两者成型技巧比较而大见高下。





下图：清代曼生款紫砂壶。参见先古彩陶壶，其乃手造之祖，然盘条成型之手法后世渐湮。



## 432 手造雅正，较车製更可贵

另如古法製壶，不用车具型模；其轮廓样式，无不出于作者心计手工，则更以雅裁示其完体。

奥玄宝《茗壶图录》：“相传有銜捏二製，而銜製旧矣。捏製肇于道光间，陈曼生之徒喜製之。先造其体，而后更傅流、鑿，谓之銜製。先把一块泥凝团，竹刀削除，体与流、鑿一齐造成，谓之捏製。銜者易造，捏者难製。”按捏者手工、构型皆难矣。

该书是讲紫砂茗壶，然所言銜製法：先造其体，再銜接流、柄，瓷壶固亦同此。但瓷者壶体也见有分段拉坯成形，再上下覆合，非如紫砂銜製者必以泥片斗体。

而《陶说》言瓷壶拉坯时“随其手法之屈伸收放，以定……款式”，也全凭创意并无印版，仍相似于手製紫砂器之构思创型。如今旧壶琢器佳者，要贵于盘盪圆器许多，实缘其造型变巧不竭、皆由匠心独运。

《全晋文》载王坦之《答谢安书》有言：“人之体韵犹器之方圆。”而壶之高品，不也恰似雅士各具风姿？《茗壶图录》命壶，即美称“卧龙先生”、“藏六居士”，“铁石丈夫”、“浴后妃子”、“红颜少年”、“寿阳公主”等等。

该书复曰壶制：“形状不一，或圆或方，或棱或扁，或平或直，或崇或卑，或大或小；而如蛋者不得不圆，如斗者不得不方，如觚者不得不棱，如鼓者不得不扁，如砥者不得不平，如箫者不得不直。”是皆精粹脱俗之创格也。

彼古陶坯体正雅而富创意者，势必高于形模划一之凡器也。

### 433 陶瓷经烧抑见坼裂败色

製坯一工，车斲手裁，穷妍竞巧，虽完形可嘉，要非陶瓷成品；美瓷告竣，仍待装窑经烧，火炼成器。《古铜瓷器考》或谓：“《通志》曰：‘造坯彩画始条理也，入窑火候终条理也’”。

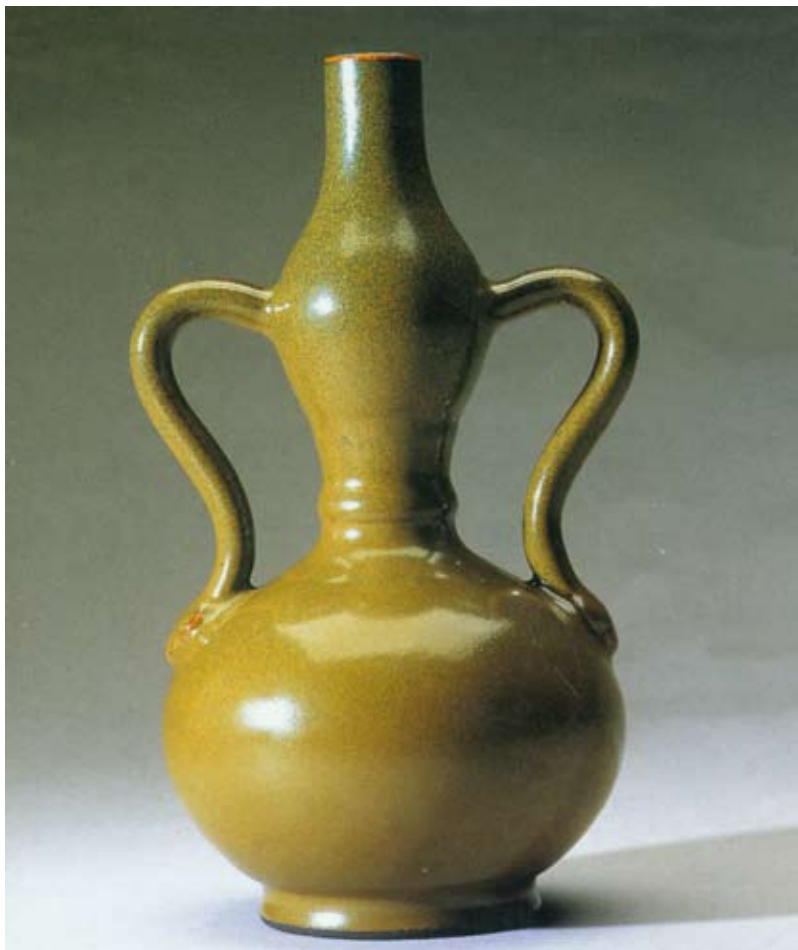
上书言烧窑详情：“火有前中后之分，陶器入窑，初曰溜火，欲习于火而无羸；既曰紧火，欲熟于火而无缩。青窑溜火对日，紧火一日夜；候匣钵银红色止火，又一昼夜开窑。器大则加，若缸窑则溜火七日夜，紧火二日夜，又十日开窑。故风火窑匠最劳，火弱则羸，火猛则僨。溜火之日细心而已，无所用力；紧火之日昼夜添薪，慎弗忽烬勿焰，炎凉不均。倦睡不能应机，神昏不能辨色。火有破壘走烟之失，器即有坼裂阴黄之患矣。”

若败火以致惊裂、串烟、生烧等，便视疵之轻重分下色、脚货等，旧时镇人亦曾估堆贱卖次品。《陶歌》于是吟之：“王家洲上多茅器，买卖偏多倔强人，以似携篮走洲客，只能销假不销真。——陶户……剩下零瓷及茅惊、缺口、色昏之器，估堆卖之。亦有提篮者，名走洲。”

窑疵即使御厂也不能免，如清宫档案乾隆六年载事有：“员外郎白世秀来说，太监胡世杰傅旨：着唐英上年所进瓷器内，选出缺釉，毛边、足破甚多，明系尔离任将脚货进入上色企图蒙混，将选出釉水不全等瓷器不准报销，着伊赔补”云云，因知瓷器难完美，致以吹毛求疵尝如此。若旧籍载御厂每年将次品解京以备赏用诸事，更不胜数。

下图：乾窑祭红釉僧帽壶有见嘴部翘开变型者。





#### 434 匣烧功成精彩炯然

美器造成既周正适体，经烧而釉表光嫩如莹，一无疵瑕，方显玉素高洁。如永乐白瓷洁净，嘉靖承其流，精造亦好，但釉中难免有酱黄色斑点等，遂使其价低于永乐者甚多。

《陶说》或言：“瓷盃宜净，一沾泥滓即成斑驳，且窑风火气冲突伤坏，此所以必用匣钵也。”

匣钵应用，越窑已开其先，其时约在中唐。初时往往匣烧与明火烧并存，烧法视器之精粗大小而定。因还原焰多烟尘，故明烧者难免后人所称“落脏”、“铁点”等，但高古窑事，于此并不甚以为然，今人择拣晋

唐器，眼光遂不同于看明清瓷。

参观新《中国陶瓷史》云考察辽代瓷窑遗址，仍见装烧法有三：

“一为匣钵装烧，二为隔以障火砖，三为直接入窑。”

至若明清御厂，绝多匣烧。大器匣钵更以专称“集”，以表示高度，每集高约今制六十厘米。而历来製匣材料，常采耐火之沙渣、黄土。

明清时镇厂使匣烧一技愈臻完善，如《景德镇陶录》尝说匣烧之作有镀匣工序：“瓷坯入窑，必装匣烧，方不粘接，且能免风火冲突。……匣成阴干略甃平正，先入窑空烧一次，再装坯烧，名曰镀匣。”镀匣令匣钵体性稳定，愈宜于护坯经火。

《陶说》言选坯装匣之精心：“按火候得失开窑方知，故《志》称瓷器入窑必详视坯胎堪否，然后盖匣封固起火。如绘画小器，亦细看上下四周有无疵瘳，必体质完美方可入窑，如是而开窑可专验火候矣。火弱则窳，火猛则僨。”

尤其脱胎细瓷匣烧特技，更加小心翼翼，《南窑笔记》：“近有明炉一种，……其製用匣，横卧围砖。炙炭先烧匣红，而后用车盘置瓷盘上旋转，渐次进入匣中，俟瓷色变，即出炉，用他匣覆之。俟瓷冷透，揭匣出焉。此法止可用烧脱胎小件，且资人力费事，尤多坼裂之患。”

上图：乾窑茶叶末釉葫芦瓶显为匣烧高品。

### 435 明炉、暗炉，彩瓷清绮

《陶说》：“白器烧成始施彩画。画有复烧，使颜色入器，因有明炉暗炉之别。器之小者用明炉，口门向外，周围炭火；器置铁轮上，下托以铁叉，送入炉。旁用铁钩旋转其轮，以匀火气；彩色光亮为度。器之大者用暗炉，炉高三尺，径三尺六七寸，周围夹层贮炭火，下留风眼。器贮炉膛，人执圆板以御火气。炉顶盖板黄泥固封，一昼夜为度。凡浇黄紫绿等器，烧法相同。”此言釉上五彩、粉彩及低温彩釉烧法也。

乾隆窑彩瓷大件多能颜色明艳、釉表清纯，盖乃炉烧之功，以其比较明代嘉、万五彩之难免斑尘，显见窑艺升进。明后期所著瓷籍，也有言及“色窑”“炉火”，推当时是小件炉烧，大件窑烧，是故嘉万之大五彩不及雍乾大彩器纯粹。

古窑脱胎彩瓷釉泽皎皎如玉，彩绘雅媚可人，观者欣慕，然遗世鲜少；若出官窑者，今售价更令人咋舌，而当时烧造之难，亦足使今人兴叹。

民窑脱胎瓷价值须低于官窑多许，盖缘其“炉户”製作，设备、工本一概减省，成品亦较逊色故尔。此可参《景德镇陶录》载：“镇有彩器，昔不大尚。自乾隆初，官民竞市，由是日渐著盛，俗呼红店，其自称曰炉户。皆不用古法明暗炉，但以砖就地围砌如井样，高三尺余，径围三两尺，下留穴，中置彩器，上封火而已。谓之上炉。”

陶瓷高品造作艰难，然一旦器成，周全雅净，赏悦留连令人不舍，尤可传世远播；大凡文艺创作繁类种种，优胜劣汰略同此理。钱锺书《管锥编》有道：“特材质脆弱，施工遂易，经久勿堪；宁惨淡艰辛，製

作庶几阅世长存。”此言非特为作家说，鉴赏家更可铭之座右也。

下图：乾窑珐琅彩花鸟瓶由造办府于宫中之“珐琅作”设炉烧成，极其精美，宇内重宝。



### 436 全粹得赏，不辞玉碎

荀子《劝学》：“百发失一，不足谓善射；千里蹞步不至，不足谓善御；伦类不通，仁义不一，不足谓善学。……君子知夫不全不粹之不足以为美也。……天见其明，地见其光，君子贵其全也。”事求十足，人求完人，风裁所趋，造艺则但求全粹，而古玩业也素以“全美”夸珍秘。

瓷艺而至清三代，从练土至烧成，数十道作业无不精益求精，竭智殚工，诚已臻完境。《陶录》故曰：“国朝，……器则美备，工则良巧，色则精全。……御窑监造尤为超越前古。”然一时之造器，尝分上中下品，异代之产物，更视术艺演进阶段而持相对论；藏家于此大局亦必鸟瞰，方得以施雄才、展伟略。

盖古器辨别真伪虽难，比之品评优劣，尚属易事。盖非旧造即贵也，贵在文物稀罕、古艺美粹也。贤者识其大也，又非唯官款等等名头是论耳。《论语》：“文武之道，未坠于地，在人。贤者识其大者，不贤者识其小者，莫不有文武之道焉。”瓷道有如，自远古至于近古，凡器具无不有精粹、庸陋之分，无不可以取舍别论，而取舍即当以大局、大道为则。

再者，于今所见古陶瓷器型，间见有欠周正者，或别具成因。如邃古之彩陶及细泥白陶、黑陶等，久埋地下，胎坯受潮软化，若受压不匀也会变形，（出土风干可不同程度地复原）；加之其造作原也不似后世以量度规整为准则，不过求感觉均衡而已；故远古陶器，微微歪斜之状常常有之。

又如高古大型俑像上品，胎骨匀称而不厚笨；据学者研究，当时是将“糠壳内模袋”之类稳固腔内，以保凉坯、烧结后形状端正。然斯类久埋地下，也难保不偶有受压变形者。

复如《匋雅》所言：“永乐影青脱胎

盃最为可贵，脱胎乃瓷质极薄之谓，若画之没骨者。盃形往往不能正圆，亦脱胎岁久所致。”诸如此类于求粹大局无碍，识此于赏鉴故不无小补。

然而好古并知赏完美，但又不免为求全而障眼目者亦众矣，常见美瓷一旦缺损便遭流放市肆，遂叹世人终为识趣所囿，不知玉缺仍胜于瓦全多多。读吴騫《阳羨名陶录》引周高起诗有及于此，妙语超俗，欣然采焉：“供春、大彬诸名壶价高不易办，予但别其真而旁搜残缺于好事家，用自怡悦。诗从解嘲：阳羨名壶集，周郎不弃瑕。尚陶延古意，排闷仰真茶。燕市曾酬骏，齐师亦载车。也知无用用，携对欲残花（吴迪美曰：用涓人买骏骨、孙臆刖足事，以喻残壶之好，伯高乃真赏鉴家，风雅又不必言矣。）”

下图：晋瓷熊形器虽微损仍称珍藏。



## 三五章 纹饰概说

古陶瓷识鉴讲义·纹饰编

陆建初 著

---

### 437 瓷绘衡镜参以六法

《古画品》以六法衡画，陶瓷彩绘赏鉴，大可师其智而稍变通，以用笔、赋色、拟象、时样、摹写、布局六项论之。

下图：元青花《三顾茅庐》临摹展开。



### 438 青花华藻然笔力健劲

瓷绘遣笔，自元青花起辄有骨法可观，因元及早明青花，其楷勾草勒有稟承纸帛画，故亦腕力内蕴、骨气放射。

至明朝中晚期，青彩“单线平涂”，其涂块虽无气韵可言，然勾线充实流利，仍不失腕力指功。

清初彩瓷复归国画用笔，愈借益染法、皴法、描法，甚有劲道。

盖瓷绘之衡鉴骨气，非但为断代法术，亦为剔伪利器，且较他法尤可徵信，因彼时

风骨随彼人亡佚，不可复得。

参见梁启超《书法指导》言用笔：“一笔下去，好就好，糟就糟，不能填，不能改，……顺势而下，一气呵成，最能表现真力。有力量的飞动、遒劲、活跃，没有力量的呆板、委靡、迟钝。……有力无力，很容易鉴别，纵然你能模仿，亦只能模仿形式，不能模仿笔力，只能说学得象，不容易说学得一样的有力。”引此及彼，图绘不外如是。

下图：明宣窑青花折枝石榴、嘉窑婴戏及清初耕作图均笔意可嘉，又清末缠枝莲可供比照。





### 439 刀法笔法一贯穿于风骨， 都可以三品论高下

元代以上瓷品，纹饰总以刻、印花胜，而刻花刀法与彩绘笔法之赏析正可一贯穿于风骨。如晚唐、五代、两宋之窑器所见，大体南方刻划柔韧，北方别辙泼辣；又官器雕饰工细，民品走刀飞速，皆与瓷画用笔风气大类。

尤其民窑艺人遣刀之大胆奔逸，真见神力。曹植《与杨德祖书》：“夫街谈巷说，必有可采；击辕之歌，有应风雅；匹夫之思，未易轻弃也。”民可通圣，善哉其言。

古作者笔法、刀法谙练，气韵生动，《淮南子》云艺巧乃“服习积贯之所致”，诚如是也；仿作者手生，形似尚且不易，谈何骨气神功。

然而古艺也分高下，先达尝立神、妙、能三品论艺，正宜悟入品瓷。如清三代拟作明代宣窑、成窑者，虽精心施为，毕竟笔法改易，风采减损，作品往往在能工之列（此时仿明青花另有一类“往精细里改画”的，自当别论）。前清仿明之遗品今犹多见，区辨遂以笔法为要。

特古艺也间见行笔、走刀草率之作，乃因部分工匠技艺未达，仓促参与生产故，则此类古迹之仿作，不以笔法辨，而更须参看胎釉、型制、做工。

左图：清代后期雕瓷笔筒，刀法纯熟，别于唐宋雕工。比看金代磁州窑划花壶。







#### 440 染墨不论骨法，但视生气

国画赋彩，常用没骨技法，则此类笔迹便不以骨法论。然晕色染墨也讲气韵，因“没骨”既旨在摹类写生，便亦不免以风采生动讲究用笔。

如清三代青花用“淡描”法，迹近“墨分五色”，粉彩更分水晕开，如作水粉花卉，二者就颇可与国画“以色貌色”并论。

以色貌色，乃以笔下之色拟真生物之色（神采），古作者每以得其生气为要；还如徐渭所创泼墨花卉，人称“青藤画”，浓淡墨迹相间，极具生趣，影响八大山人、扬州八怪等水墨写意，并有波及明季清初青花瓷绘。

今人仿写古迹，却未必领会原旨，但见以色移色，以墨影墨；彩俗艳而神闇然，墨斑驳却了无生气，真伪若揭。

另如硬彩、珐琅彩，命笔敷色亦各显气质特殊，鉴家体察周密，心有觉悟，于是经眼望气，判决了然。

下图：康熙青花笔筒，以“分水”法画染。左图：乾窑粉彩婴戏纹大瓶，笔法见勾、皴、染、点并具。



#### 441 画材考素， 龙祥凤瑞典出远矣

吾华工艺製创，有“尚象”传统，此说见前。陶瓷製型虽不宜雕琢、变形以适象数，然其彩绘恰可拟象寓意，以宣教化；如其龙图纷纭，是最与拟象比德相关者。

龙象至尊，应圣人而喻帝王，自古纹饰重器。瓷品饰龙始于晋代越窑，前此汉陶也曾多见龙纹，此后宋元明清诸代御器，龙图愈渐盛行，荟蔚大观（每朝之龙象，眼、鼻、角、爪、身、尾等细部各具特徵）。

龙又乃百姓祥物，龙祭、龙饰民间亦可施为，故民窑器而龙纹者不甚少。

百姓取龙象未僭天子，百官握龙柄亦合古规，是太皞氏以龙命官已开先河。后世如清官窑以诸色龙纹配王族品第，原有所自。

龙崇拜当由鳄、蛇图腾演进，此可徵之神话传说等。而《虞夏书》中“龙师”率群酋舞，乃集百兽图腾者也。是以汉唐文学每每并举龙蛇。比至元代青花绘龙，或者为蛇形，复集诸兽特徵，甚与上古龙说亲近。

尔后明清瓷绘取材织绣龙图，画样传移间虽不免改形易貌，然其应龙、雲水龙，赶珠龙诸种，来历仍可一一稽之旧传。

又古说龙马一体，负图出河，以至明瓷画样有水浪飞马，并清瓷有麒麟负图，数典犹古。

龙马负图典故，又牵连凤鸟来仪原委，因此绘龙描凤，每形影相随。瓷而凤饰者，也以越窑为先，他如宋之定器，明清之镇瓷，更其发扬光大；但凤体经移写易形，历朝亦各有时样。

盖彼凤说又相关鸟瑞、鸡趣，是故窑器而鸟纹、鸡彩者，皆出学问，斯不亦甄别之借镜乎？

下图：康熙红彩瑞兽笔筒，其兽象源出麒麟、翼龙。并见左图：乾隆窑青花红彩凤纹扁壶。



## 442 瓷画有所借取时艺

历代陶瓷横饰，往往同声应气美术时风，即如远古彩陶之取样纹身图案，高古陶明器粉绘之借材帛画、漆画，概莫能外。

特魏晋南北朝至隋唐五代，佛教艺术大兴，图画题材扩展，人物、山水、花鸟等名作迭出，以至工艺装饰纷纷借此为样；而晚唐五代越窑青瓷，尝试用釉下刻划嫁接此番美术成果，犹为时样之移写也。陈万里《越器图录》等可相印证。已而北宋耀州窑、磁州窑刻花，初以越器为本，至于辅纹之栉划、圈点也式拟之。

魏晋以来，雕刻技艺深入民间，是以宋瓷纹饰更以刻花胜；及至元代，士人画家等或者寄身窑藉，釉下彩绘以故面貌一新；而其线绘人物取材，自还与元话本插图相关。

复明代宣、成、嘉、万诸朝官窑，绘纹较具特色。《江西大志·陶书》著于嘉靖，对当时画样录载颇详，亦因世宗好仙术，此际道教纹饰也称盛行。

更清初彩绘素材，既囊括古来众作，又广采当时新颖，如官窑与院画相映发，民窑取时流为好奇，可谓雅俗毕备，尽显时风。

瓷画而题材特殊者，还有春宫一种，又称秘戏，还称厌胜。窃意厥可通压，是以厌胜意近镇压、辟邪，又转申吉祥；道家好房术养生，由此春宫庶几通义寿康祛病，故以厌胜呼之。

厌胜之别解则谓“以恶制恶”，淫戏为恶劣之首，是以可镇他恶而胜之。

瓷品画厌胜盛自晚明，清代诸朝沿袭，直至近世，此风广被久播，洵非一时流俗可比。盖食色性也，与人俱在，所以历叶不衰乃尔。

凡古陶瓷鉴定，多可依历代时艺风俗返证纹饰画样；秘戏瓷绘却有例外，因其图式久传，便不甚依题材本

身断代，而宜参考画中人物形象及服饰器具等细节再作审定。

下图：借自纹身的彩陶图案和移写戏本的万历青花图案。



#### 443 “锦段”采自织绣花样，“写生”则选国画片段

《陶说》言瓷绘样式来源有四，一曰锦段，二曰写生，三曰仿古，四曰洋彩，是颇切实际；概括言之，诸种皆属艺术品之间传移摹写，而区于类别，各自情况又尚特殊。

历观吾华工艺史，可数“锦段”纹样甚富，而瓷器取样“刻（革）丝”，是宋定窑早有先例；又明代诸朝青花所见龙凤及诸种动植、云水，也为该时丝织锦绣布染所惯见，相关有如《中国服饰史》、《中国织染史》等，也可比览。

锦段图案，每见程式；而瓷绘凡生动新鲜图样，多直接选自纸帛画，如故事人物、折枝花鸟、山水楼阁等，此类相对锦段陈样而言，遂有“写生”专称。

彩瓷写生数元季、清初为显例，而擅长水墨的士人纷纷沦落为匠工，也恰在此际。今瓷学家慧眼玄览，触物生情，不禁且赞且叹。《六如居士画谱》引元人王思善：“无名画有甚佳者，今人以无名命为有名，不可胜数。如见牛即说是戴嵩，马即韩幹，尤

可笑”。可见高人遭遇埋没，向不鲜见，往哲也尝兴慨。

下图：元青花缠枝纹与织样通趣，清粉彩花鸟与院画同工。



#### 444 “仿古”以摹本传摹本， “洋彩”常见临写院画

无论锦段、写生，一旦见诸瓷片，后造常喜摹拟，此即所谓“仿古”。如明代弘治窑、正德窑、嘉靖窑、万历窑，其画样雄浑者多效构宣德，宛秀者则宗成化；且仿古一族因以摹本传摹本，于是生趣递减，此情不仅为赏玩家品评之资，也成鉴别家比勘之本。

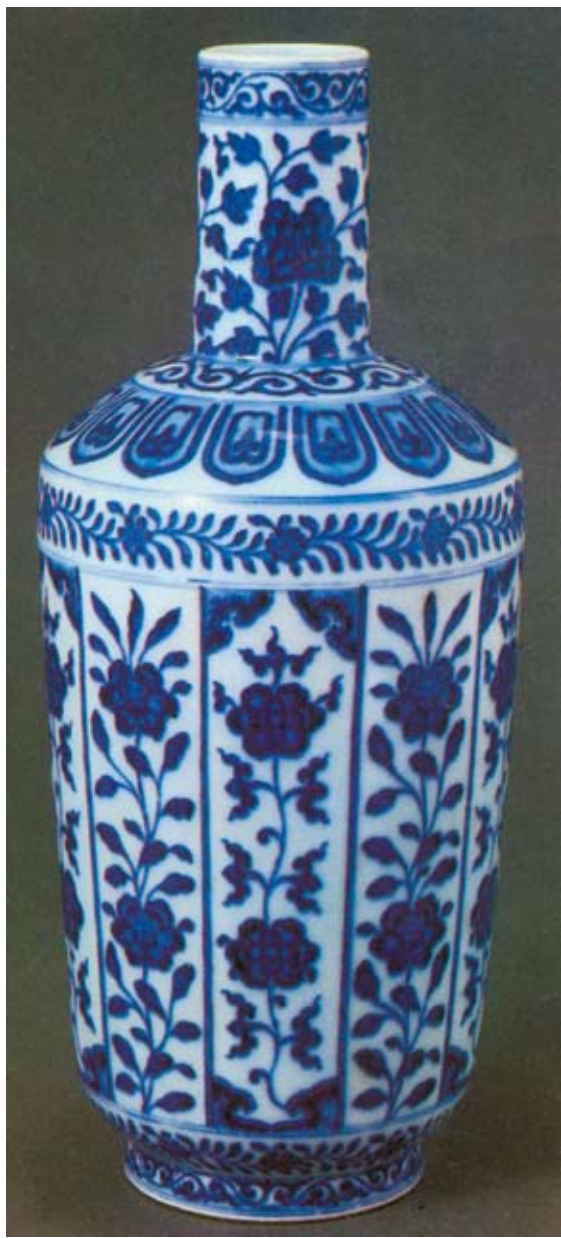
又“洋彩”者，粉彩也。前编《品类》已有论及。粉彩多取样于院画，略异于青花“写生”临自文人画、民俗画；则论者别立此项呼作“洋彩”，亦不妨矣。

晚清民国名家所仿雍、乾粉彩虽高妙，然其画技之师承终有别于如意馆画匠者流，作品也必自具格调，据此可助鉴别。先识此



情若《饮流斋说瓷》：“近日仿康熙青花之品，亦有极精者，其蓝色竟能仿得七八，一观其画，乃流入吴友如，杨伯润之派，不问而知为光绪器”云，青花尚在其次，粉彩尤比比此况。

下图：乾窑青花缠枝莲仿写元明已然呆滞，雍窑粉彩人物摹本院画极具生气。



下图：乾窑灯笼尊彩饰无辅纹，构图仿如竖屏，而绘艺高超无疑极品。



#### 445 器饰构图自有妙法， 主辅纹搭配尚见流变

绘画六法中“经营”一法，是言布局。而陶瓷器立面构图，稍异于绘画之平面，所以自有特式，如分道、开光等等。古代工匠谙于此，纹饰结构既合规矩格式，又不乏上下左右仰瞩俯映、收放争让之趣；贗作者却极少具此古典美学素养，于布局故多破绽。

彩瓷图案，以主辅纹两相配合为常态，其主纹与辅纹，又往往各持专门题材——唯历朝相同题材之赋形却有见演变。是以借鉴主纹判别年代，当着重样式流行背景；参考辅纹辩证古近，便更以赋形变迁为要。

另者主辅纹互为转化，或者有陈样翻新之效，精审此情以助鉴别犹宜。《大唐西京千福寺多宝佛塔感应碑文》：“佛有妙法，比象莲华”。自佛法东传，中土之莲花美饰遂成风会，且最数历叶不衰，仅陶瓷莲饰，其赋形繁变，主辅纹迭迁，及布局之时式流行，已然洋洋乎大观。

瓷绘“写生”、“洋彩”两门，既直接取材于国画，便有不顾工艺品立体构图程式，而迳视瓷面为纸面，采用无辅纹布局者，则其位置经营，已与纸帛画无甚二致。此类早先尝见于元青花人物故事图绘，至清三代珐琅彩、粉彩尤是。

凡瓷绘，无论布局竖体分道或横面开光，及有辅纹或无辅纹，总以彩白相间有致、主客呼应和谐为高。晋顾恺之以“悟对通神”论绘画布局，真哲言先铸。观古画中人物与人物，人物与景物，又及景物中山与水、树与石，又及小品中花与鸟、枝与叶，诚无不互辉相映，瞩对生情也；而瓷片构局之品藻宝鉴，不亦同意乎。

## 446 《陶书》载明代画样颇详

明瓷纹样之事，《江西大志·陶书》并可参读，其载嘉靖窑绘事详细，则先后诸窑可据以推论。

《志》为王宗沐任职江西时所著。

《中国人名大辞典》载王氏生平：“嘉靖进士，授刑部主事，擢江西提学副使，修白鹿洞书院，引诸生讲习其中”云云，其著作《海运详考》《海运志》等尤显。

《江西大志》孤本藏北京图书馆，近年北京燕山出版社《古瓷鉴定指南》丛书有重排收入其《陶书》。该燕山社所编丛书辑旧籍甚丰，惜编校时见出错。另上海科教社出版有《说陶》一种，亦为旧籍汇编，且为原版之影印，方便徵引检查，但王宗沐《陶书》等未曾辑入。

又若《考工记》、《天工开物》，有上海古籍出版社之重排译注本，编校可称精良，此等古籍于瓷学皆称重要。

下图：嘉靖窑三友图青花盘及宣德窑青花海兽纹盃。





#### 447 古玩美赏相关人文大事

古陶瓷为器，集造型、技巧、纹饰等众善之长，美不胜收，识者遂辄饱玩不忍释手。《论语》：“子曰：知之者不如好之者，好之者不如乐之者。”所谓兴趣致学问，玩家乐在其中，不但深究博识瓷道，并陶冶性情，并提升哲思，并宏扬吾华人文之精粹；盖古典艺文，多多凝聚于此物也。

《饮流斋说瓷》：“试以瓷比之诗家，宋代之汝、均、哥、定，则谢宣城、陶彭泽也。淡而弥永，渊渊作金石声，殆去三百篇犹未远也。”其言由瓷品而及诗品、人品、道德文章，可谓真赏解趣。

梁启超《趣味教育与教育趣味》尝言：“但趣味的性质，不见得都是好的”，因举赌博等不可取。窃谓有益之趣味也还当分以高低，瓷品所以在藏界素称经典，实因其文艺内蕴深厚故，则玩瓷之情趣可达高尚自明。

梁启超《饮冰室文集》所涉甚广，彼于

美赏、趣好亦言之甚恰，如《美术与生活》有言：“我确信‘美’是人类生活一要素，或者还是各种要素中之最要者，倘若在生活全内容中把美的成分抽出，恐怕便活得不自在，甚至活不成。”此话在梁氏当年似是“摩登”语，然环视古文明遗迹种种，其原创动力也都几乎可由此导出。

在于梁氏，审美与高尚趣味是同意语，如《趣味教育与教育趣味》又言及：“假如有人问我，你信仰的什么主义？我便答道，我信仰的是趣味主义”，“趣味是生活的原动力，趣味丧掉，生活便成了无意义。”可见趣好与审美为一事，皆称生活之最要。

更其《中国韵文里头所表现的情感》有说：“情感教育的目的，不外将情感善的美的方面尽量发挥，把那恶的丑的方面渐渐压伏淘汰下去。这种工夫做得一分，便是人类一分的进步。”然则玩物美赏之事，相关人类文明进步之理，正由此可推矣。

上图：清代雍窑墨竹图盃，意趣极高。



#### 448 玩物得志抑丧志， 视乎适度、合道与否

《尚书·周书》：“玩人丧德，玩物丧志。志以道宁，言以道接。不作无益害有益，功乃成；不贵异物贵用物，民乃足。”其所以告诫玩物丧志，是因当时物质生产尚不丰饶，则精神享受不宜过侈，尤治者不当资民力以娱。物玩略同艺文，与生产力须两相适度，才能完仁者功志。

至上古时代，社会生产力与文化活动水平都有提高，但上层社会之从事后者，仍辄糜费，故如宋儒，犹以古训为告诫。《二程全书》载程颐言：“《书》云玩物丧志，为文亦玩物也。”复曰：“古人诗云：‘吟成五个字，用破一生心。’又谓：‘可惜一生心，用在五字上。’此言甚当。……且如今言能诗无如杜甫，如云：‘穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞。’如此闲言语，道出做甚？某所以不常作诗。”（二语见《遗书》）。

又《朱文公文集》也载朱熹道：“只是要作好文章，令人称赏而已，究竟何预己事，却用了许多岁月，费了许多精神，甚可惜也（《沧洲精舍谕学者》）。”

唯程朱论此有过激之偏，后人如章学诚便有道：“夫子教人‘博学于文’，而宋儒则曰‘玩物而丧志’；曾子教人‘辞远鄙

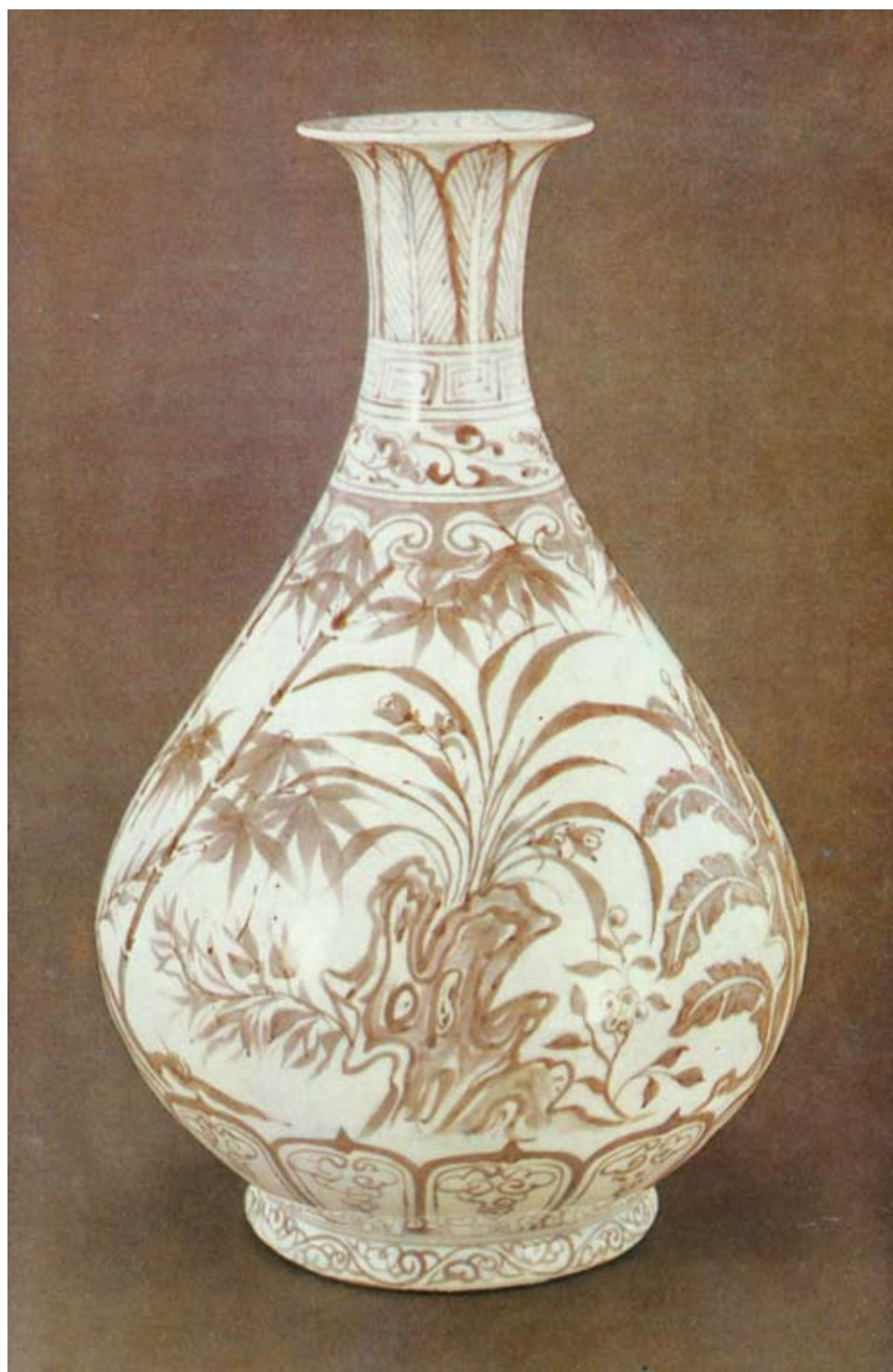
俗’，而宋儒则曰‘工文则害道’。夫宋儒之言，岂非末流良药石哉。然药石所以攻脏腑之疾耳，宋儒之意，似见疾在脏腑，遂欲并脏腑而去之。”盖文宜修，物可玩，但求合度适量，无碍他人而已矣，程朱言此，实嫌因噎废食。

而在今人看来，玩味艺文，探究其规律以致知，发扬其精华而得志，何尝不关切人生大道耶。如王国维说之妙甚：“夫人之所以异于禽兽者，岂不以其有纯粹之知识与微妙之感情哉？至于生活之欲，人与禽兽无以或异。后者政治家及实业家之所供给，前者之慰藉满足，非求诸哲学及美术不可（《静庵文集·人间嗜好之研究》）。”此言哲学、美术，乃人类文明之精华在矣，非权贵之优势私玩也。其视精神生活重要于物质需求之所以者，乃缘科技日渐昌明，物质供给较易耳；如此，虽玩物而不至于动辄言丧志，甚至更多人专以“玩物”为职业，要亦出于社会文化需求之殷切。然而即便这般，也非艺文之类上手一玩便可称善，得志之事，仍视乎有道与否。

王守仁《王文成公全书》：“专于弈，而不专于道，其专溺也；精于文词，而不精于道，其精僻也。夫道广矣、大矣，文词技能于是乎出；而以文词技能为者，去道远矣（《文录·送宗伯乔白岩序》）。”按忌溺忌僻求全其道，此乃从艺通理也，本书主旨，也无外乎论瓷求道耳。

左图：明隆庆五彩凤纹盃。  
后图：元末明初釉里红兰竹湖石纹玉壶春瓶，纹饰似极文人画写意花卉。





## 三六章 骨法用笔信功力

古陶瓷识鉴讲义·纹饰编

陆建初 著

### 449 元青花宜借书法论绘事

就陶瓷彩绘而论其笔法，如远古彩陶者草创初就，如宋代磁州窑或则率意放纵，遂不便以骨法功力稽之。自元青花起，国画笔法见用于瓷面，楷勾草勒有其来历，于是可参证书道。

以书法论画笔，唐寅《六如居士画谱》亦有载：“元赵孟頫自题己画云：‘石如飞白木如籀，写竹应须八法通。’王绶亦云：‘画竹之法：干如篆，枝如草，节如隶。’所谓书

画一法信乎？”元代士人有屈就为艺匠，遂自觉应用“书画一法”于绘瓷；前此之宋瓷非一无此例也，但未曾自觉与普及耳。

且就宋元纸本、绢本画作笔法比较，亦元画较宋更谙于书道。梁溪秦《绘事津梁》便曾言：“用笔当如春蚕吐丝，全凭笔锋皴擦而成，初见甚平易，谛观六法兼备，此所以谓成如容易却艰辛也。元人妙处纯乎如此，所由化宋人刻划之迹而卓绝千古也。”

下图：明初永乐青花一把莲绘法承袭元代，颇窥书道。



#### 450 明青花用笔历代有变， 而贗作难免板、刻、结

六朝谢赫《六法论》曰：“骨法用笔”，其言若以《历代名画记》语申之，意益醒豁。张彦远曰：“象物必在于形似，形似需全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”元季明初青花纹饰，勾勒、填色绝多中锋运笔，用意正在“全其骨气”，并较前人更擅长笔墨书道。

明官窑青花，至成化而勾廓渐趋细线条，然笔意柔中含有劲力，大旨仍同骨法遣使。随后如万历之回青器品采用单线平涂绘法，其涂块虽无气韵可言，但勾线笔迹不失腕力指功，亦不妨与国画铁线描者并论。

近现代仿品，于青花绘饰总不免病笔，其病或可以“版、刻、结”括之，唐岱《绘事发微》：“昔人云用笔三病（按宋人郭若虚《图画见闻志》曾言此），一曰版，二曰

刻，三曰结。版者腕弱笔癡，全亏取与，物状平扁，不能圆浑也。刻者运笔中凝，心手相戾，勾画之际，妄生圭角也。结者欲行不行，当散不散，与物凝碍，不得流畅也。”按笃好明青花人士若能比靠真伪体悟此情，鉴定势必长功。

又《饮流斋说瓷》：“明瓷之画也，用笔粗疏而古气横溢。”相对清瓷多见之工笔画而言，明瓷迹近写意或显粗疏，然唯其殊有骨法在，故犹见古气横溢，后仿即亏于此也。

今虽“高仿”也能熟练绘事，但毕竟贗製非比创作，心态不一，于是心手不应，刚柔失济，收放无度。《绘事发微》：“用笔之法，在乎心使腕运，要刚中带柔，能收能放。”乃知心志先于笔法。心境既降，下笔便不免板、刻、结，纵使熟手，也终露破绽。

下图：万历窑青花花篮纹盘，虽用单线平涂，勾线也见功力。



## 451 清代官民窑彩绘笔法 稟承纸本画然有工、意之别

清代绘青花显然已多多借用国画皴、勒，如康熙山石有用斧劈皴，雍正又善披麻皴，与明后期回青平涂比较，演进之迹甚明。他如硬彩勾边用焦墨法或钉头鼠尾描等，事归乎一。

《六如居士画谱》引元人王思善：“画山石有披麻皴、乱麻皴、乱云皴，斧凿痕皴、乱柴皴、芝麻皴、两点皴、骷髅皴、鬼皮皴、弹涡皴。……描人物有铁丝笔、兰花叶笔、游丝笔、战笔，亦各师一家，但调畅劲健为妙也。”数典求朔，凡皴描诸法，元人亦先已总结，且元青花有所借用，然其一应俱全搬用于绘瓷，尚待清窑。

又董其昌《画眼》有曰：“但画一尺树，更不可令有半寸之直，须笔笔转去，皆秘诀也。”若清窑彩瓷画树，连类比迹不外此情。

清三代官窑、民窑笔法都绍承纸墨画传统，但二者尚有工、意之别，如《匋雅》有谓：“康窑彩画往往官窑不如客货，亦一奇也。官窑力求工细，下笔不肯苟率，自其所长。客货信手挥洒，老笔纷披，时或有独到天趣，令人不可方物。”其言“天趣”，正尔类于“骨气”。然民窑手笔品其“趣”、“气”，自亦有上中下等差，非可一概言。

且官窑别有风韵，非全不如客货也，唯清三代官窑彩绘主流逸丽有余，苍浑不足而已，此不关画手功力事，乃属风调别体。若雍、乾御器之珐琅彩、粉彩绘事，中有少数简旷萧疏

甚得书卷气者，尤其高品耐赏。

蒋骥《传神秘要》：“笔底深秀，自然有气韵，此关系人之学问品诣。人品高学问深，下笔自然有书卷气，有书卷气即有气韵。”由知此番雅韵亦本之心气不可强求尔。

下图：意笔纷披的康熙五彩花鸟，与疏旷气度的雍窑蓝彩山水。



## 452 刀法笔意历叶相随

夫图绘论笔法，则雕刻比刀法，是谓道一以贯：历观中国美术，刀法随笔意，笔意追刀法者，由来久焉；析理探本，盖在于刀笔同源。初如甲骨金石文字，镌之以刀，已而篆隶书法均带刀意；及夫高古、上古陶作之刻痕，亦皆率直寓有隶意，出锋不藏。六朝以降，书画笔法刚柔兼备，则晚唐五代越窑刻花瓷品，正与之呼应：阴刻细线见腕功柔，斜刀坡辙显手力泼。

文震亨《长物志》：“雕刻精妙者，以宋为贵，……盖其妙处在刀法圆熟，藏锋不露耳。……所刻山水楼阁人物鸟兽，皆俨若图画，为佳绝耳。”其言统括全局，不仅指瓷品，是宋代凡雕技每每追拟书画妙笔也。



《博物要览》专指宋瓷曰：“定器有划花、绣花、印花三种。多因牡丹、萱草、飞凤三种时造，式多工巧。”其中印花虽不过刀，但印模“花头”也须先由人手雕成。遂如《饮流斋说瓷》：“宋瓷之佚丽者，莫如粉定。粉定雕花者，穷研极丽，几于鬼斧神工”，是以雕花一言概之。

广西容县博物馆藏一北宋缠枝花瓷盃印模，模下把柄上刻“花头”及“元祐七年”字样。

刀法笔意历来相随，至明清景瓷纹饰也如此情，乃缘两艺近邻，互相学习也属常理。又见《景德镇陶录》特将画坯、雕镂二事连举：“青花画坯，圆琢器皆有之，一器动累什百。其余拱锥雕镂，业似同而各司一家。”

上图：宋磁州窑划花瓷枕片段。及左图：耀窑青釉刻缠枝纹瓶。参见右图：战国陶壶之刻划痕。





### 453 刻、印、雕瓷工技各殊，然都可认以刀功

瓷之刀饰常施于半潮或晾干的生坯，但因术技有别而称谓专门，《饮流斋说瓷》于此概括允当：“有平雕，谓花纹与地平，釉罩其上，扞之不觉也。有凸雕，谓花皆阳文凸起也。有凹雕，谓花皆阴文凹入也。凹雕亦名划花，凸雕亦名法花（按今亦分出贴塑与减地凸雕两类），平雕亦名暗花。《博物要览》谓定器有划花，绣花，印花三种。……划花用刀刻，绣花针刺（按乃指线刻），印花用版印（按版即花头也）。……前所云凸雕平雕凹雕又与‘雕瓷’无涉，雕瓷盛于乾隆，所雕之花尤为深入显出（按雕瓷又可分浮雕、透雕两类）。”凡此种种都手上活计，故皆有手法功力可窥。

夫汉代陶器善为线刻纹与刺点纹；晚唐五代越窑线刻人物花鸟等精美并风韵独标；宋代越窑、定窑、耀窑、磁州窑都擅刻花，尤耀窑运刀泼辣，甚有玩味；而景德镇自宋影青也擅刻、印花，至元明清以来，雕刻瓷器曾未间断，等等也都道艺可鉴。

复清代还另行在烧成瓷器上以钻石刻图画，不同于以往都在生坯施刀然后罩釉烧造。“钻拨刻瓷：在白釉器上，用钻石等硬质工具刻出山水、人物、仕女、花卉、博古等纹饰，再填以淡墨，从而形成如同素描写生的新颖装饰。刻羲之爱鹅，金石文字，八哥、凤牡纹饰，题写有诗句和作者姓名，可谓诗画并重。刻有‘上林箴’文字的器物，署有‘辛丑年製词郭臣氏撰’、‘大清光绪年製’青花楷款；也有署‘甲辰仲夏剑潭珍玩’款的。此种刻瓷工艺最早见于乾隆时代，光绪及民国时较为流行。常见器物有缸、盆、温器、卤壶、茶壶等。”语见《明

清瓷器鉴定》。而凡钻刻仍可以笔意功法论优劣也。

下图：元代涩胎刻龙纹蓝釉梅瓶。参见右图：清代乾隆窑粉彩象耳瓶及白釉石榴尊所施雕刻之圆熟刀法。







#### 454 绘事真迹壮、伪笔怯， 手由心运

举凡古瓷而具纹饰者，无论彩绘、雕刻，不妨先由笔法刀功鉴而别之真伪好丑。

盖真者骨气壮，赝者落笔怯，此亦一也。唐代书法家窦蒙《语例字格》：“壮，意在力先曰壮”；“怯，下笔不猛曰怯”。绘彩一如书法，意在笔先方得气势。

邹一桂《小山画谱》：“笔法，意在笔先，胸有成竹，而后下笔，则疾而有势。”仿品临笔，成竹在眼前而未在胸中，所以失势不壮。

又临摹者功力也多不济，且熟练不及，心意固怯也；大凡青花、五彩鉴定，多可以此理绳之。尤其如明官窑器，因当时画手业经遴选，故绘饰虽用软笔然笔力深厚；近世仿品正相反，执硬笔但笔迹飘。

《江西大志·陶书》：“陶有匠，官匠凡三百余，而复召募，盖工致之匠少，而绘事尤难也。”的确绘匠业有专精。

又清官窑，据《饮流斋说瓷》：“至清康熙，专以名工製瓷，名手绘画，殆纯入于美术范围，而高穆浑雅之气犹未尽掩。入雍正则专以佚丽胜矣。到乾隆则华缛极矣，精巧之至，几于鬼斧神工……。”清官窑画手素养深厚（后期例外），指功腕力内蕴，虽风调屡变，然常见墨迹和畅气壮。而后世赝作者大都执硬笔却墨迹浮滑，并欠顿挫合度，由此更见壮笔怯意两种，判然有别。

事相类者，如宋越瓷、定瓷、耀瓷、青白瓷之划花，刀痕肯定、自信、流利、活络，腕力充沛，仿品则相反。其中耀窑之

坡辙刀痕（或称半刀泥），今见有极力模仿的，然运刀之胆力、功力及洒脱而准确处，始终未达。

民窑刀笔，特别有快速、泼辣性格。如宋耀瓷、青白瓷刻花，较之北宋越、定官者，更见纵刀恣肆，刻痕犀利且运锋潇洒；而明清景德镇民窑彩绘，禀性一如。于此《匋雅》还见说：“盖客货所画多系怪兽老树，用笔敢于恣肆，西人多喜购之”云。

民窑真迹，运笔往往有速写之妙，赋形恢奇谲怪，且墨迹透出功力充实，骨气四射。今人赝此，图案形象能照抄，但骨气先已不至，既使勉强作激越状，亦不免刚暴失态，此非但手术，还相关心气：使谋术不正，心气浮躁，落笔岂得自然流畅洒脱。

朱和羹《临池心解》语颇可相参：“书学不过一技耳，然立品是第一关头，品高者一点一画自有清刚雅正之气，品下者激昂顿挫，俨然可观，而纵横刚暴，未免流露楮外。”

然亦有高仿而难辨之况，如香港曾高价拍卖成化青花人物盖罐一，今藏于北京故宫，而真伪颇存争议，窃以为此即一例。余观此罐相片，由青绘之笔法、赋形、布局，可疑乃受现代美院教育者所为，而其人物之线绘逊于充实壮气，又视其肩饰辅纹过于规矩，及人物气息不及内敛质朴，于是推测彼乃得一真盖，遂撰一罐相配之；除非见实物一一排疑，否则不信为真。

右图：康熙民窑观音尊，青花釉黑红绘松石，画意、笔意均佳。尤见后图：成化窑青花人物盃、盘、缸盃与疑似仿品之成化青花荷叶盖罐人物图绘之比较。







下图：乾窑缠枝莲画得规矩，然不如明代（宣窑）的有生意。



## 455 清官窑仿明，大多列能品

新旧有别而外，旧器也分高下，唐张怀瓘《书断》曰：“书有十体源流，学有三品优劣。……较其优劣之差，为神、妙、能三品。”此盖相传名言，不妨参照品瓷。

彼明青花纹饰堪称趣妙也，是与王室喜好不无关联，如《昵古录》记宣宗皇帝：“宣庙妙于绘事。”宣宗行事，直效宋徽宗也。又记孝宗皇帝：“又一日，赏画工吴伟辈采段数匹。”《窑器说》：“徐应秋曰：‘宣窑不独款式端正，色泽细润，即其字画亦精绝。’”永、宣、成官窑画迹每入鉴家法眼故也。

若清官窑仿明製，落笔亦步亦趋，墨迹之神情已经减损。清代画手功力，尚不多让明者，然仿古时心中却不免拘谨，以致骨气呆滞，完成也只在能品，究其道理不外乎意未在笔前，笔未由心运耳。

卫夫人《笔阵图》已创言：“意在笔前者胜，意在笔后者败”。又《黄山谷书说》：“心能转手，手能转笔，书字便如人意。”凡此书道皆通画理。

然清官窑中也有少数彩器，仿明代纹饰，但“朝精细处画去”，不拘于原作，则运笔洒脱自如，但赋形略异于明瓷。

《景德镇陶录》：“洪器，仿于唐窑，本明之洪武厂器。永乐器，仿于唐窑。宣德器，仿于年窑。成化器，仿于年窑。正德器，仿于唐窑。嘉靖器，仿于唐窑。隆、万器，仿于唐窑。”并该书卷五又有《康熙年臧窑》、《雍正年年窑》、《乾隆年唐窑》等节目。据此可证清三代仿明瓷风气之盛。

清时仿明官窑青花器，有写永、宣、成等官款者，又或无款，又或写康、雍、乾官款；又纹饰有一丝不苟摹写明瓷的，也有程度不等增减变化的，种种皆见有遗世。而该类旧器鉴明之法，墨迹笔致实属紧要，所谓墨者，青料也。

下图：万历窑纹饰马虎者。



## 456 画笔草率之古瓷易仿作

古陶瓷饰纹，神妙能三品之外，也不乏疏陋之作，乃因绘者并无专门训练以至。

先如原始彩陶，余臆当时製陶由全体女性参与（男性远赴野外劳作），尝无论专业素养，成品是以精疏不等。今美洲原始部落人以手指沾颜料纹身，又缅甸漆工至今还用手指绘漆器，复我国民艺“涂彩泥人”流传广远，现仍见有用手指、桔杆上色者，且国画自古以来也相传指头技艺，由此推测，初时彩陶由指画而成，也不无可能，若此便无论笔法，成品也因此图绘潦草的居多。

《小山画谱》：“唐张璪，即以手画，……近时高且园其佩工指画，名指头生活，人物山水禽鱼无不生动。”及高秉泽《指头画说》：“笔所难到处，指能传其神，而指所到处，笔勿能及也。”指之神用，非夷所思，初民潜心毕智，是以少数彩陶精品绘饰可观，原亦不足为奇。

再者如宋代磁州窑系民间窑场，亦几近于全民造瓷，出品甚是繁伙，纹饰尤良莠参差，且常见遣笔草率之作。今人或称草草者为民艺风格，只是此类纹饰难分古今，若现在地方窑画手所作，也总草笔匆匆一如既往。

再者如明清民窑青花，镇窑画手所作固称技艺精湛，然各地散窑作品，间有随意涂抹，则笔墨荒疏无可观。甚尔明代后期官窑如嘉、万彩器，作画也或潦草，业内论其品第便重视色料而不细究形貌。

诸如此类，今贗制最易摹仿，而鉴别却少一笔法的参照，更须于表徵、型制、造作诸项多加留意。然古瓷绘饰又不唯以笔法论，如彩陶图案之奇幻，磁州赋形之天真，都风神可鉴。

## 三七章 随类赋色得气韵

古陶瓷识鉴讲义·纹饰编

陆建初 著

### 457 敷彩贵于用笔得气

钱锺书《管锥编》标点南朝谢赫《古画品》所举六法：“六法者何？一、气韵，生动是也；二、骨法，用笔是也；三、应物，象形是也；四、随类，赋彩是也；五、经营，位置是也；六、传移，模写是也。”且曰随类与骨法对举，是因赋彩用笔以没骨渲染为常。按钱君之断句、论说至切美术史实际。

赋彩遣笔虽不以骨法论，但其摹类体物，渲染浓淡，彰掩阳背，若用笔得法，仍有笔意气韵可观。此《管锥编》亦有言：“盖‘笔法’而外，着色傅彩，若没骨画，则彩色即是‘笔法’矣。”又如五代荆浩《笔法记》云：“凡笔有四势，谓筋、肉、

骨、气”；而没骨染晕，妙处正在得气。

荆浩又以笔墨相对论，曾言：“吴道子画山水，有笔无墨，项容有墨无笔。”由知赋彩类同染墨，并可较以笔气。

又梁溪秦《绘事津梁》：“画中静气最难，骨法显露则不静，笔意躁动则不静，全要脱尽纵横习气，无半点喧热态，自有一种融和闲逸之趣浮动邱壑间，正非可以躁心从事也。”按由染笔观气，此为要论也。联系瓷史实况，则清代雍、乾两窑粉彩染色，最可“望气”鉴其真笔，盖贗作绝多遗静气而躁气肆弥。

下图：明代景泰、天顺间民窑青花盃，绘笔活泼。又右图：明代后期民窑青花瓶，其染晕笔法甚具生气。







## 458 清瓷淡描类似国画染墨

以传统画论对照古瓷彩绘，数釉下青花淡描分色，尤类“染墨”之“墨分五色”，转而近似釉上彩绘之“以色貌色”。南朝宗炳《画山水序》曰：“以形写形，以色貌色”。

青花瓷淡描又称分水，传统工艺将青花料水分为头浓、二浓、正淡、影淡等多色阶，“分水”遂因此可转称画技。

《匋雅》：“青花又名淡描，同一色也见深见浅，有一瓶一罐而分至七色、九色之多者，娇翠欲滴。”分水淡描始于明末，如天启、崇祯时青花画片，有略如泼墨山水者，山色即以浓淡分远近。

另则明代嘉、万用回青“单线平涂”，色块见“指印纹”，是因匠笔所至，而非分水淡描事。

至康熙，镇窑绘彩瓷多采取国画题材，而连同其皴擦、染墨笔法一起应用无遗，青花淡描于是纯熟。《匋雅》：“康熙山水似王石谷，雍窑花卉似恽南田，康窑人物似陈老莲，道光窑人物似改七芑。”

康熙窑器画山水、人物者，青花多于硬彩，而其青花赋色借技画家，笔法周备另开生面，是故与明代青彩异类矣。明代如永、宣青花，题材多拟自织绣等，笔墨见浓重入骨；清代绘瓷，题材既取画稿，遣笔自不免听凭画论。

如青彩之恬淡与分色，画坛当称雅事，《绘事发微》即云：“着色之法贵乎淡，非为敷彩眩目，亦取气也。”又曰：“用色与用墨同要，自淡渐浓，一色之中更变一色，方得用色之妙。”青彩贵淡，明代成窑尝得其旨，陈贞慧《秋园杂佩》：“器之精者无逾宣成二代，宣乃不及成。宣则鸡纹粟起，佳处易见；成则淡淡穆穆饶风致，如食橄榄，妙有回味耳。”窃谓陈君高人，甚解艺事。

唯成窑之淡，尚未见等次分色，故逊于变化。又按成化以后，青花实已分浓淡两派，浓者绍宣窑，淡者承成化，以至后者终于演化为分水淡描，而亦相关画坛之影响也。

其实唐代张彦远早发“墨具五色”说，然有意采此法为青花瓷添媚增姿并蒸为风气，却迟至康窑，盖青料毕竟不比墨汁，瓷胎亦非纸张，进化终须时日耳。

参见张彦远《历代名画记》：“是故运墨而五色具，谓之得意。”及郑毅夫《郾溪集》：“纯淡墨画竹树黄雀者，虽墨为之，如具五彩。云僧贯休画。”具先载远矣。而康窑淡描“取气”、“得意”、“以色貌色”，皆气韵通古并以该类笔法为后人留下鉴别依据。

下图：成窑高足盃青花淡彩花鸟纹，比较右图康窑青花分色山水人物纹棒槌瓶及分色人物之片段，又康熙款青花釉里红婴戏纹印盒亦见分色绘法（著者藏）。





### 459 明、清青花各异韵趣， 但清仿明者遗其天真

前清也崇尚明代青花，常常仿作。就艺论艺，早明青花原本富于天机物趣，《竹园陶说》：“成窑画笔，古今独步，盖丹青妙手寄其心力于瓷片之上，故能笔细如发，用青如墨，点染描画多臻其妙也。”此是另一种以细致见长的描画点染法，略近“游丝描”意趣耳，尚异于“淡描分色”手笔。唯康熙仿成化未探底蕴，但知一味清淡，勾勒遂失于纤弱，青彩亦不得妙韵。该时画手专心用功未尝逊于成窑，无奈时势屡更，手眼不类耳。

至如宣窑青绘，其墨迹聚散之际显示的雄浑，谭旦同有说：“早期青花绘制的豪放、浑朴，当与王绂、商喜的画风有关。”而康熙朝仿宣德，也不免青彩浓重，但雄风少存。

概言之，康熙本朝作品，笔墨生气盎然（民窑也多见），但仿古却自生约束（多见于官窑）；故二者虽同代所出，于墨彩气韵却不作等类齐观。（然清三代官窑拟古，工艺精良，今市场价可高于同时之民窑器许多，只是较之真宣成，其值仍有天壤之别）。

夫清官窑仿明，画片可得其布置、题材、浓淡，唯难得气。或云气由笔墨生也，《绘事发微》：“气韵由笔墨而生，或取圆浑而雄壮者，或取顺快而流畅者，用笔不痴不弱，是得笔之气也。”

然笔墨之气原由天授，非由模仿，董其昌《画眼》：“气韵不可学，此生而知之自然天授。然亦有学得处，读万卷书行万里路，胸中脱去尘浊，……随手写出皆为山水传神。”此是言文人画，艺人不必读万卷书，但目染手习一世，不啻韦编三绝功夫矣。

故如成窑之秀畅中有温婉之意，宣窑雄杰间无粗率之疏，皆天机人气也，代移人换，岂复可求。《六如居士画谱》引南齐谢赫：“故气韵生动出于天成，人莫窥其巧

者，谓之神品。笔墨超绝，传染得宜，意趣有余谓之妙品。得其形似而不失规矩，谓之能品。”明瓷与清仿明者，区别即常在妙、能之间。

下图：明宣窑高足盃缠枝莲与成化民窑高足盃缠枝莲比较。又见右图：乾窑青花扁瓶之绘艺。





### 460 康熙民窑斗彩， 勾、填笔意相投

康熙民窑斗彩，并有青花作风，意笔纷呈，精采奕然。《匋雅》：“康熙最善画松，茄色之干，墨色之针，渲以硬绿，浓翠欲滴。其壮彩老笔有足令人惊欢者，起石谷地下作意为之，殆无以复过也。人物精妙恢诡，亦匪夷所思。”

其时官窑青花画手，据唐英、蓝浦说：“画者不学染，染者不学画，所以一其手而不分其心。”然民窑画工，或者莫须分工这般细致，辄所出青花、斗彩，其勾勒、描写、点缀、堆填、渲染，笔意相投，尤能呼应；所谓“壮彩”神韵，岂不恰适“老笔”骨气。

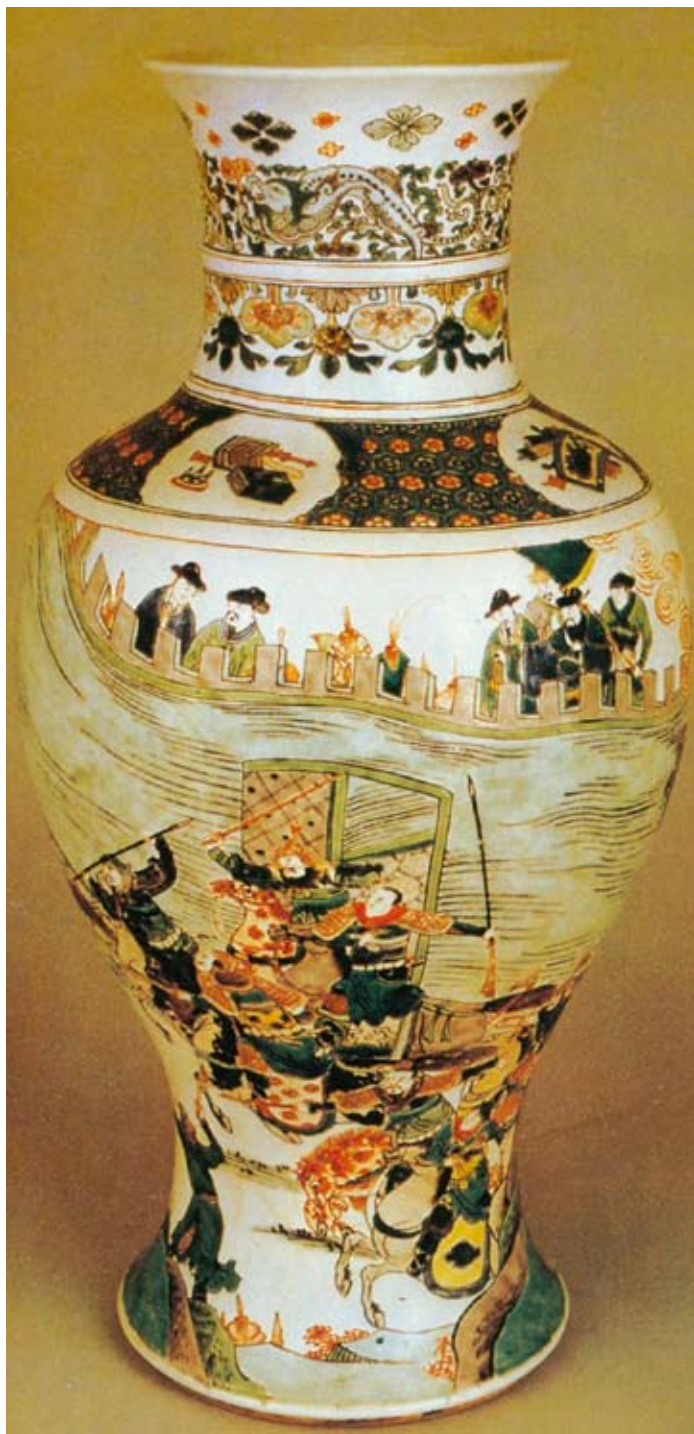
民窑笔墨又略类写意国画，笔不周而意周，墨不完而神完，程正揆《青溪遗稿》：“铁干银钩老笔翻，力能从简意能繁”，喻之即切。比若皴笔，清官窑往往依足纸本画作法；民窑则运笔快速，于国画技艺有加变化。或见恣肆老横之斜锋勒擦，力简意繁，至可赏玩；且勾勒亦顿挫挑拨颇见劲力，若非功底厚积则不能得。想是擅长书画之士人沦落窑场而为之。

然传世清三代民窑彩器诸多画面，品格犹相高下，今海外市场上此类之论价，多偏重釉面、彩料润艳与否，绘画创作之优胜却未足以体现，此因洋人难解笔墨韵趣之故。窃谓凡画片可取者，既便小有伤缺，或稍欠窑艺，亦胜俗笔远矣。

绘饰品鉴，可参清初画家邹一桂所云：“画忌六气：一曰俗气，如村女涂脂。二曰匠气，工而无韵。三曰火气，有笔仗而锋芒太露。四曰草气，粗率过甚，绝少文雅。五曰闺阁气，描条软弱，全无骨力。六曰蹴黑气，无知妄作，恶不可耐。”语见《小山画谱》。邹氏雍正进士，宫廷亦重其画名，其

画论虽与民艺立场不尽一致，然他山之石，正不妨攻玉。

下图：康熙民窑斗彩刀马人物大瓶。



## 461 清三代官窑釉上彩， 工笔秀逸

清三代官窑釉上彩器，描摹工细，多不作写意。《景德镇陶录》说画坯曰：“花、鸟、虫、鱼写生，以肖物为上”，又说彩器画手：“以眼明心细手准为佳”，二语原出《陶冶图说》，乃专指官窑而言。

昔贤尝考清官窑画瓷，山水多宗董浩、张宗苍，婴戏多本金廷标，花鸟多据蒋廷锡、邹一桂。按所举均为清宫画院名家，作品另是一路，或有别于文人画、民俗画（后二者影响民窑较多）。前清官窑彩器笔意工致透逸，状物摹写详悉，赋色明媚柔丽，此盖院体画翻版。

清圣祖康熙、世宗雍正、高宗乾隆等，都好赏画，如王原祁、蒋廷锡、蒋溥、邹一桂等科甲出身，也曾以绘事奉职内廷。另如王石谷、杨晋、李世卓诸名家，都曾应召入宫。甚尔高宗知闻江南缪炳泰善画肖像，即命兵部招其来京。美术风气于前清盛世，实弥漫朝野。



又据《清史稿》载，清宫设南书院、如意馆以为画院，凡科考出身而以绘画供职者，居南书院，其余画家、画工、匠人但居如意馆。胡敬《国朝院画录》载清宫画家一百十四人；另据清宫造办处档案，有如雍乾间“画珐琅人”、“画磁器人”名录，亦洋洋乎群众。诸人地位分高下，职务有区别，大致“画家”创作，“画人”拟作于器皿。后者缩尺幅于寸间，精矣微矣，而运笔敷色、韵味风采一如原作。

当时画院，又有上乘笔具供用，瓷画亦必受惠，故作品极妍尽态，并线条匀净流畅，非比明代斗彩意笔简疏之状。《小山画谱》：“画笔惟杭州八字桥张文贵家所製为得法，点花用白描，行干用狼豪，钩筋用小狼豪，叶用小着色，翎毛蜂蝶用须眉，山石用蟹爪，点花用白描秃笔，天水、烟云、地坡、石岸用排笔。”由此自可探如意馆用笔之大略矣，遂亦为赏鉴之借照，今若失此佳笔，则墨迹“妄生圭角”其实难免。

左图：清初彩绘笔筒及上图康窑彩绘盘。

## 462 宫中画匠不谙西画

另如《匋雅》：“康窑御製盃有宝相花三朵，大小不一，阴阳向背偏反，秾艳生香活色，纯合乎西法，亦殊非后世所能几及。”清初以习西画著名者，有吴历，号墨井道人，信耶稣教。叶廷琯《鸥波渔话》言其：“道人入彼教久，尝再至欧罗巴，故晚年作画，好用洋法。”然吴君野逸，不为宫廷效力。

再者宫中洋人画家，也不愿居如意馆与工匠作息（说已见前），其人业绩有如王致诚（法国人）绘皇贵肖像，郎世宁、王

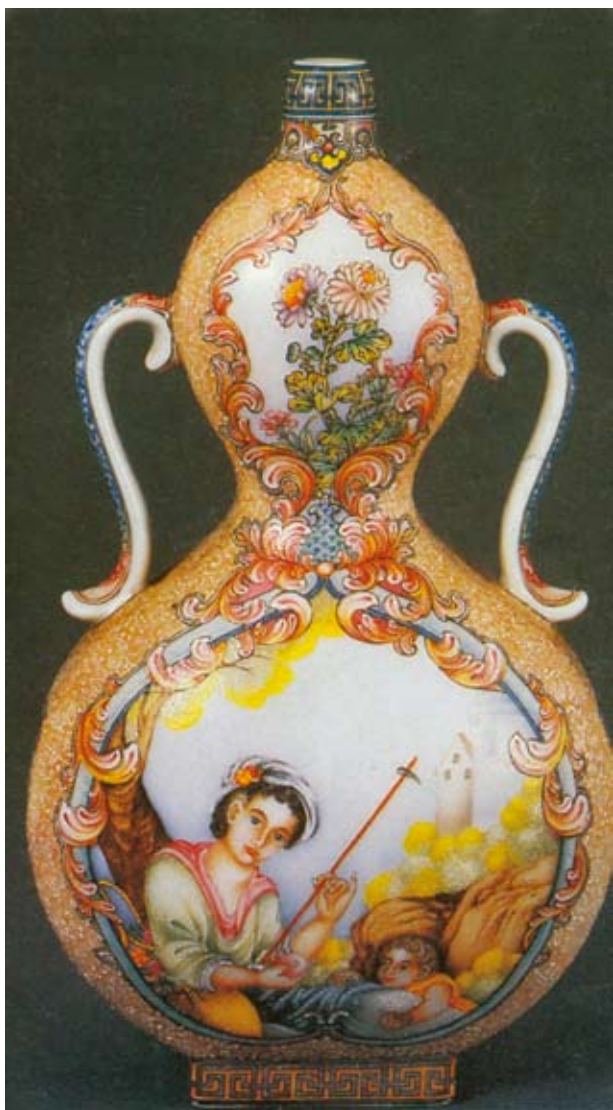


致诚、安德义（意国人）、艾启蒙（波希米亚人）共绘《乾隆平定西域战图》等；此史籍见载，而诸人绘瓷却未曾有可靠记录。故举凡康雍乾御瓷绘西画者，当出工匠手笔，是仅得皮相之似耳。宫中画工于国画修养有素，但对西画规则无知。《匋雅》所举珐琅彩宝相花官盃，今有实物可观，确未得油画真髓，是寂园叟过誉之也。

前清画院又有焦秉贞与金廷标齐名，工人物。徐珂《清稗类钞》：“国人之得见西洋画，始于明末，盖意大利人利玛窦携有耶教之天主诸像以至也。其像为妇人抱一小儿，神气圆满，彩色鲜丽。……焦秉贞得其意而变通之。秉贞，济宁人，官钦天监五官正。”此文所指圣母怀抱耶稣图，今亦见于传世珐琅彩瓷盘，画技也止得勉强，而未曾与焦氏变通西画云云传说谋合，其况倒如晚清姜绍书著《无声史诗》：“利玛窦携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踴跃跃动，其端严娟秀，中国画工无由措手。”（利玛窦贡西画、钟表于万历帝，帝心悦后者耳）。

彩瓷仿西洋之作，虽去油画真貌尚遥，然其稚气工细之笔触又带出一种天真自信，实非后仿可办。

左图：乾窑珐琅彩西洋人物情态呆滞。  
上图：雍正粉彩仕女神采奕然。





## 463 一叶知秋，一笔鉴真

要之，历朝瓷器彩绘，命笔敷色功夫素稔，或珠圆玉润，或气韵充沛，各显气质特殊，至于臆製则常见笔墨失态；鉴家体察周密，渐达悟境，于是慧眼过处，判决了然。此非谈玄，实情乃尔。《大唐西域记》：“一沙门庞眉皓发，杖锡而来。婆罗门……以淳乳煮粥进焉。沙门受已，才一啜齿，便即置钵，沉吟叹息。婆罗门侍食，跪而问曰：‘为粥不味乎？’沙门悠然告曰：‘吾悲众生福祐渐薄，……非薄汝粥。自数百年不尝此味，昔如来在世，我时预从，在王舍城竹林精舍，俯清流而涤器，或以澡漱，或以盥沐。嗟乎！今之淳乳不及古之淡水！’”岂水乳不分耶？洞悉古今异流如此而已。彼沙门才一啜齿，便即景有慨，盖由一叶知秋如之，由一笔辨画亦如矣。

真鉴家展画卷半尺，若见笔气欠足，便即释手。彩瓷上品亦辄以一笔超彼常伦也；勾染得法，风神顿爽。石涛《苦瓜和尚画语录》：“法于何立，立于一画，一画者众有之本，万象之根。……一画者盖以无法生有法，以有法贯众法也。……此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此，而终于此。”

按真赏家可由一笔知始终，非好事者见得五颜六色，却无睹笔划恶俗。此如邓实刊印之《汪氏珊瑚纲画继》曾言：“好事者置锦囊玉轴以为珍物，开之或笑倒”，此亦趣味雅俗不可强求者。

十八世纪英国休谟论审美以趣味说见著，其文《论怀疑派》有说：“人与人在内心部分比在外在部分显得更类似。……但是这种一致性并不妨碍人与人在美的价值判断上有相当大的分歧；也不妨碍教育、习俗、偏见、偶然的心情及惯有的脾习，经常能改变这种趣味。”是矣，人与人往往说理可喻，说趣却无窍可通，是亦相关各自修习也。

上图：雍窑粉彩士人图雅韵谐鸣。



## 三十八章 拟物象德举龙瑞

古陶瓷识鉴讲义·纹饰编

陆建初 著

### 464 龙纹应圣迹象帝尊

前《型制编》曾言，陶瓷器造型尚用，异于青铜器造型“尚象”、以象喻德。然中国文艺向有“载德”传统，故陶瓷之纹饰，也不免拟物象徵，以宣教化。

许之衡《饮流斋说瓷》尝言：“明代绘龙者，指不胜屈，大抵龙象至尊，为中国历代以来之古说久矣。”此章即以龙纹为例，又触类比事数则，以陈古瓷纹饰取材象德之梗概，此亦相关鉴定大者。

龙象至尊，应圣人而喻帝王，《易·乾》：“飞龙在天，大人造（到）也”。又《封禅书》：“有龙垂胡髯，下迎黄帝，黄帝上骑”。《史记·高祖本纪》：“醉卧，武负、王媪见其上常有龙。”是皆示此意。故御物每饰龙，以象帝圣之尊。

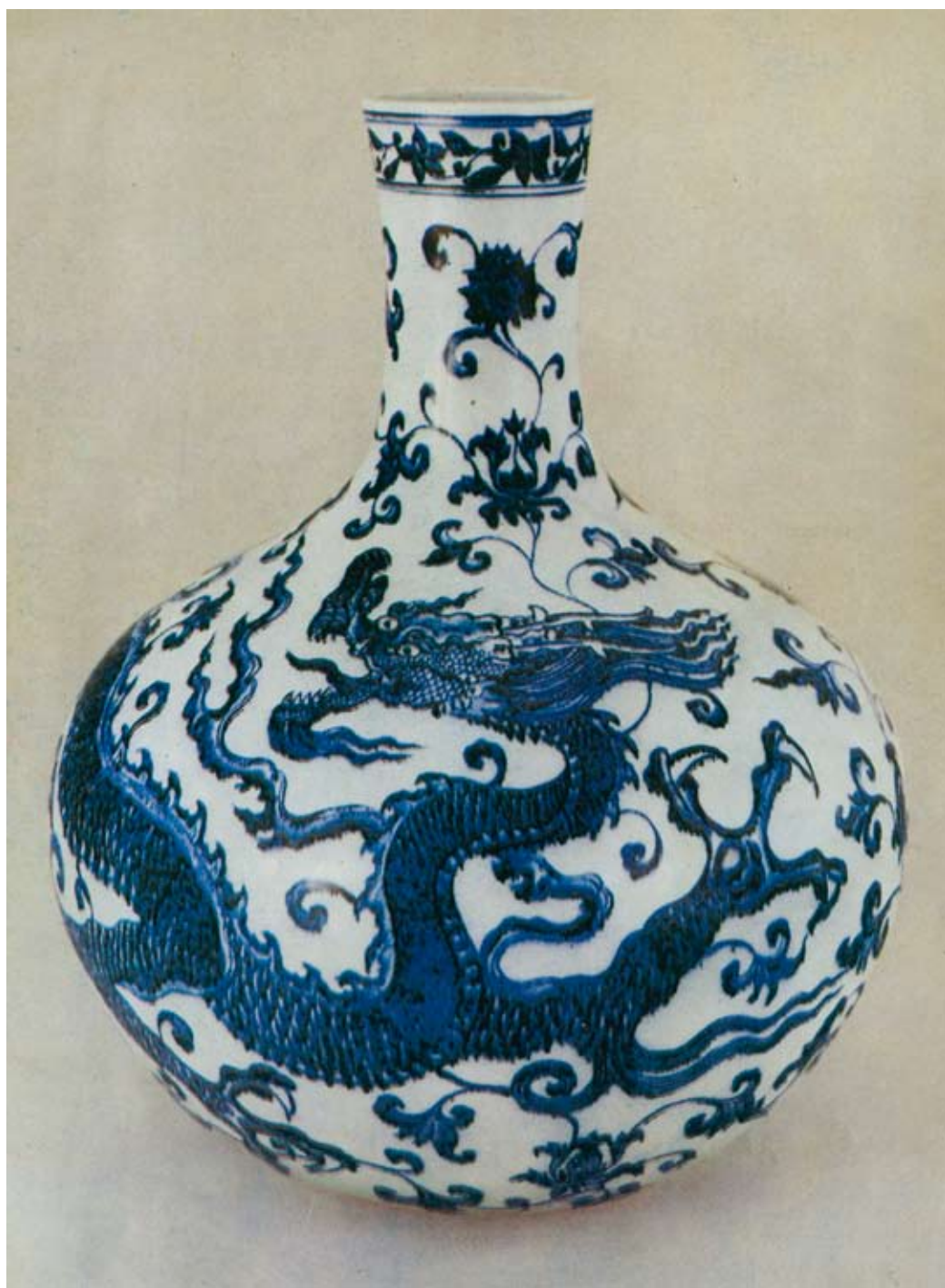
《礼·礼器》：“礼有以文为贵者，天子龙衮，诸侯黼，大夫黻。”盖龙衮始于周，《礼·明堂位》：“有虞

氏服赭，夏后氏山，殷火，周龙章。”复有龙鼎亦贵，《史记·赵世家》：“秦武王与孟说举龙文赤鼎，绝膑而死。”并观《文选》载班固《宝鼎诗》：“宝鼎见兮色纷纭，焕其炳兮被龙文。”复有龙旂为尊，《礼·郊特性》：“旂有十二旒，龙章而设日月。”缘此传统，宋元明清御用瓷器所以饰龙纷纷，指不胜屈。

《江西大志》载景德镇官窑青花纹饰，其中各式龙纹即有数十例，诸如：“海水飞狮龙捧福寿字花盘”，“外云龙里八仙捧寿花盘”，“双云龙花缸”，“暗龙花茶盅”等。又五彩纹饰还有“外穿花龙凤五彩满地娇朵朵花里团龙鸾凤松竹梅玉簪花盅”等。

下图：成化窑斗彩小盃绘夔龙及康窑青花小盃“立龙”；并见右图：宣德窑青花天球瓶之三爪龙。





#### 465 民器可否饰龙视场合而定

龙又为灵物，《礼·礼运》：“麟、凤、龟、龙，谓之四灵。”灵物祥瑞更为百姓信奉，故龙喻龙饰非为天子独专。宋以来状元即喻“龙首”，明章懋《枫山集》：“由龙首而登宰辅者，在宋则吕文穆（蒙正）、王文正（旦）、李文定（迪）、宋

元宪（庠）诸公”云云。又百姓祷雨可随意设龙祭；民间造庙造桥也可饰龙以示辟邪厌胜，隋代赵州桥栏板雕龙便称名胜。所以元明镇窑青花民用瓷绘龙形，并不一定僭越，鉴者不得仅据此以为疑也。

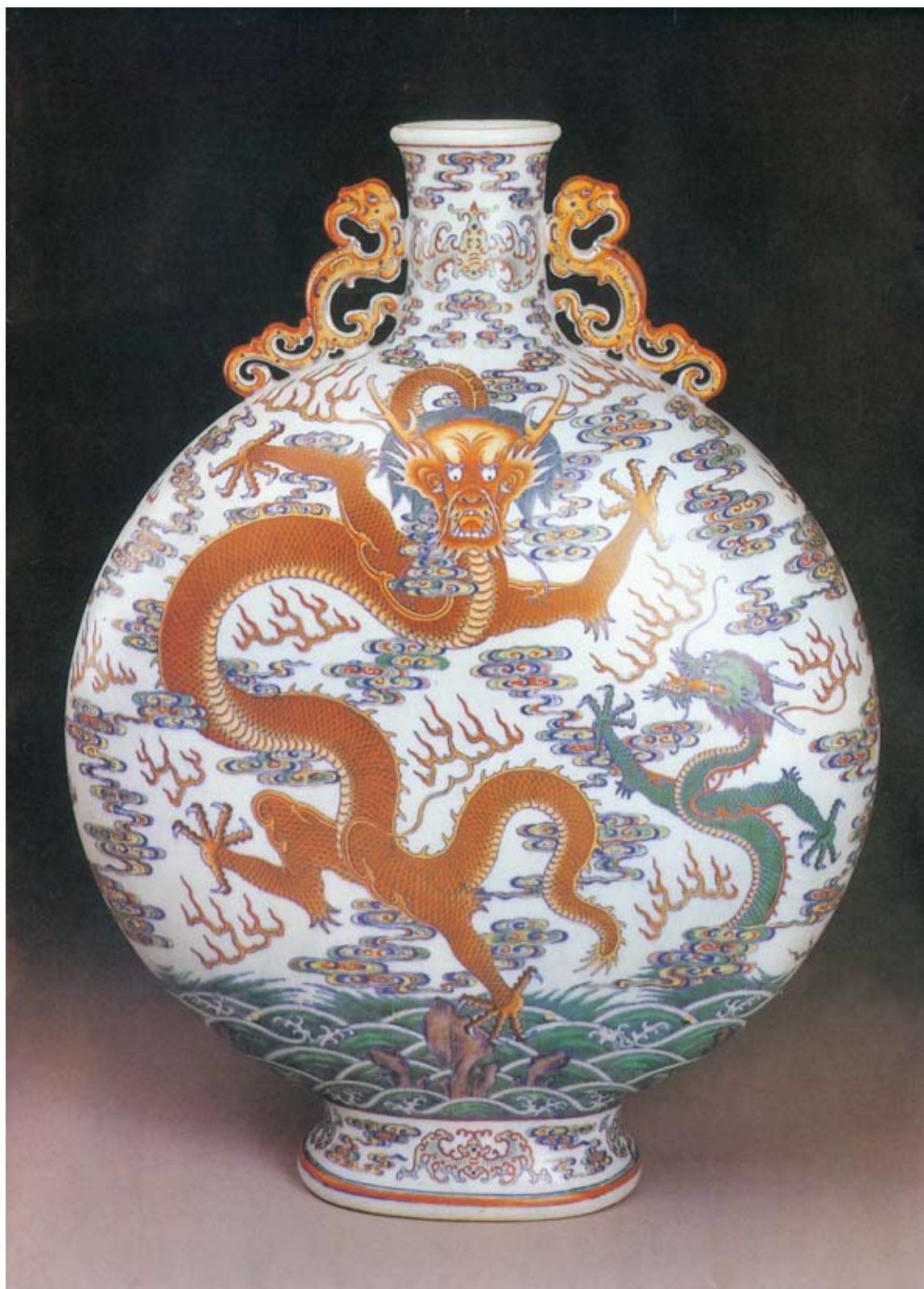
百姓取龙象非辄僭权，而百官握龙柄也曾古规。相传太皞伏羲时有龙瑞，故以龙命官。《左传·昭十七年》：“太皞氏以龙纪，故为龙师而龙名。”《汉书·百官公卿表·序》：“宓羲龙师名官。”

《注》：“应劭曰：‘师者，长也，以龙纪其官长，故为龙师。春官为青龙，夏官为赤龙，秋官为白龙，冬官为黑龙，中官为黄龙。’”若清官窑以龙纹盥供王室日用，并以色彩等差配合王族品第，是亦有来历也（参见前文《品类编》）。

《明史·舆服志》载洪武二十四年律定：“公、侯、驸马、伯服，绣麒麟、白泽。文官一品仙鹤、二品锦鸡、三品孔雀、四品云雁、五品白鹇、六品鹭鸶、七品鸂鶒、八品黄鹌、九品鹤鹑；杂职练鹊，风宪官獬廌。武官一品二品狮子、三品四品虎豹、五品熊罴、六品七品彪、八品犀牛、九品海马”云云，取象喻德各具定规。又载天顺二年律定官民衣服不得用蟒龙云云，则知古代龙饰应用要亦视场合立规矩，今人非可一概而论是否。且如上述官吏所饰鸟兽纹，也或有饰于御器者。而民窑青花龙纹器，确见出土，遂生传说，谓四爪龙民窑，五爪龙官窑云，其实不确。

左图：元代龙纹梅瓶。右图：清乾隆窑斗彩立龙扁瓶。





## 466 蛇腹牛首， 三停九似审真龙

夫伏羲蛇身人首，已证蛇图腾开龙崇拜风气之先。晋人王嘉《拾遗记》：有神蛇身人面，即羲皇，示禹八卦图并授玉简，禹执此简而治水云云，则蛇图腾事迹由此可推。

早先文载，龙蛇常并举，于是由蛇而龙之演变尚可晓矣。《易·系辞》：“龙蛇之蛰，以存身也。”系以蛇之蛰伏比龙身隐退。《汉书·杨雄传》：“以为君子得时则大行，不得时则龙蛇。”与上句大意同。又李白《草书歌》又以龙蛇两相随：“怳怳如闻鬼神警，时时只见龙蛇走。”比照瓷器，元青花绘龙或如蛇状，诚非杜撰，其形与汉画像砖伏羲图之蛇象即近似，以致后世龙图也必蛇腹。

然龙象非出写实，乃综合诸象为一象焉，即西方美学所喻“不合法的结婚与离婚”（培根言）之艺术构成者。鲧、禹部族曾以鳄、蜥蜴为图腾，遂令龙身伏四爪。而鉴辨古龙之方，更可拆开整体，审其局部如鼻、角、须、爪、鳞、身、尾等，因以上各部分之赋形历来多变迁，各朝自有时样可供对勘。

唐伯虎《六如居士画谱》引宋人董羽：“画龙者，得神气之道也，神犹母也，气犹子也，以神召气，以母召子，孰敢不致。所以上飞于天，晦隔层云，下潜于渊，深入无底，人不可得而见也，古今图画者固难推其形貌。其状乃分三停九似而已：自首至项，自项至腹，自腹至尾，三停也；九似者，头似牛，嘴似驴，眼似虾，角似鹿，耳似象，鳞似鱼，须似人，腹似蛇，足似凤，是名为

九似也。”此乃化整为零之画诀，是亦审鉴可借之妙法。

即便如龙之须发，也历朝变形，或繁或疏，或竖或披，或张或顺，其样式都随时俗异写，更何况“九似”之处。《明清瓷器鉴定》言明青花与五彩曾及此：“前期所画龙纹状多凶猛，一般为比目眼，猪形咀，怒发前冲，爪部团成圆形，有三、四、五爪之不等，很是犀利、苍劲。有腾空、行走、飞舞、翘首、回望等多种形象，大有叱咤风云，不可一世之感。晚期龙纹有苍老之态，与前期不可同日而语。”

又先前孙瀛洲先生《元明清瓷器的鉴定》言元青花龙凤、麒麟纹审鉴，亦正与“三停九似”法闇合：“这一时期龙纹的主要特徵是：细颈、疏发、蛇尾，发、角向上，两眼平正，以三爪居多（亦有四爪、五爪者，但五爪极少）。爪刚劲有力。龙鳞画法主要有斜方鳞、素描鳞以及勾边实填鳞等。实填鳞是逐片分填；还有用青色渲染全身的，这类多为粗器；有的则是用青花或釉里红勾边线，内露白地刻鳞纹。凤纹特徵是：鸡头、鹰咀、鳞身、花尾（分开一至五条），多与麒麟合绘或以双凤、四凤、六凤组成主题。麒麟多鹿头、牛蹄、马尾。也有画作虎头、马头或带鬃狮爪的异兽，神气十足。以上都与明、清所画纹饰有显著不同，而且全是青花，很少出现在元釉里红器物上（只见有红地白龙的扁壶一种）。”

右图：宣窑青花水浪龙纹高足盃（中），与宣窑青花红彩海兽高足盃（左上）。又成化窑青花夔龙纹盃（左下）及康熙窑釉里红龙纹小盃。





#### 467 飞龙从雲及戏珠都吉祥 故为常式

龙灵异而为飞龙，《易·乾》：“飞龙在天，利见大人。”龙蛰伏相对而称潜龙，《易·乾》：“潜龙勿用，阳气潜藏。”明宣德青花器绘龙或添翼使升翔，此即飞龙，又称翼龙，又称应龙；相传龙五百年为角龙，千年为应龙。屈原《天问》：“河海应龙，何画何历？”乃质疑应龙以尾划地成江河而助大禹治水古说。其实鲧、禹以鳄、蜥图腾相继，而二者皆巨其尾也。

《易·乾》：“雲从龙”；赵执信《谈龙录》载王士禛语：“雲中之龙时露一鳞一爪”。此象乃水墨龙图常态，如嘉庆时徐沁《明画录》：“张德辉字秋蟾，别号雲巢老人，慈溪人，世居大宝山麓，少学画龙，遇将风雨，辄登绝顶观雲气腾涌，默与神会，故鳞爪隐现，飞雲警电，变化万状，极于神妙，可追踪陈所翁，今祠宇梵壁遗迹犹有存者。”元明清青花、斗彩瓷器，画龙纹也多相随雲气（但不必都生翼），尤其宣、成青花，能借鉴画坛名家作品，龙象骄恣，神气完足。复若清初青花器画雲，常呈淡墨斑片

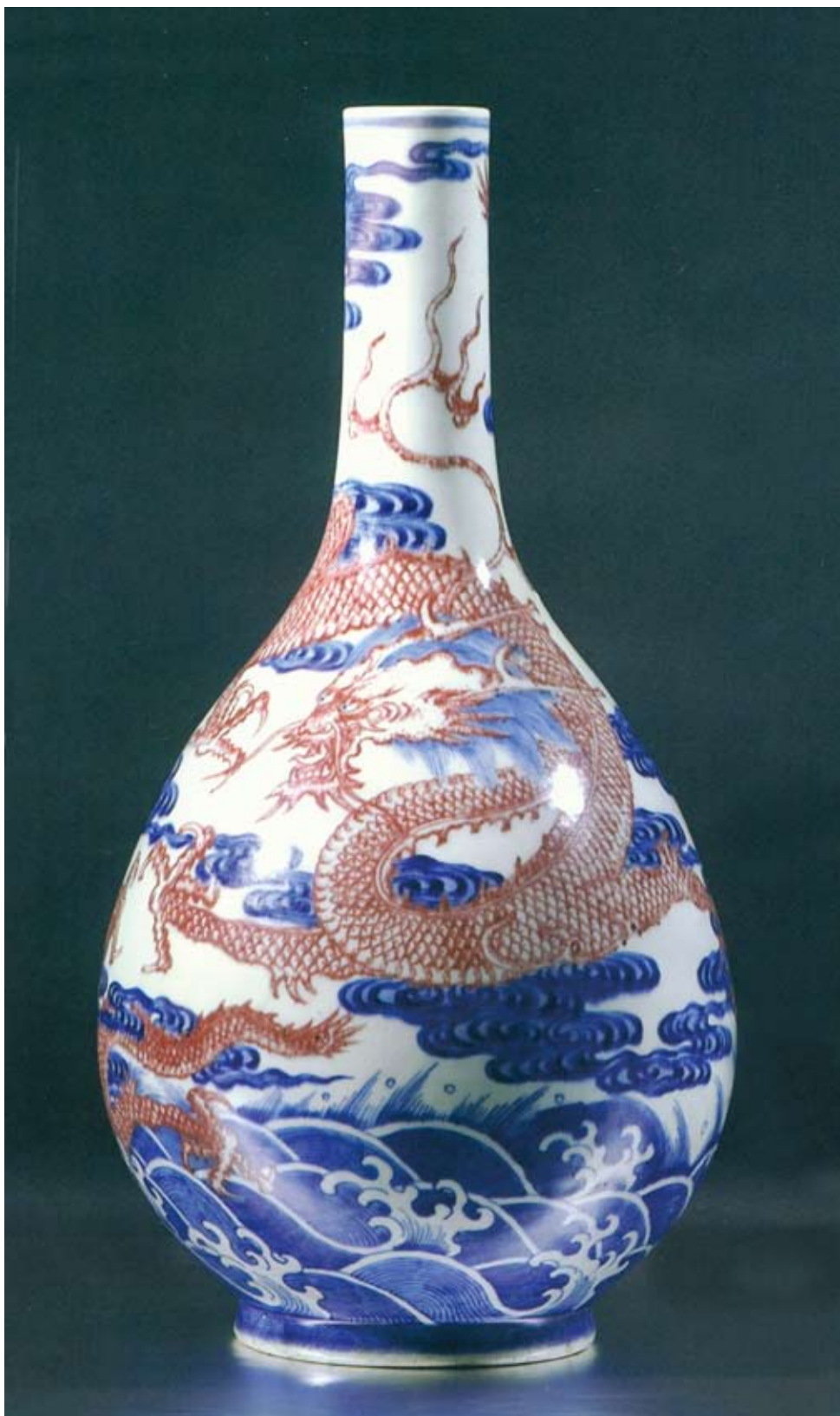
状，习称斑片雲，每每遮掩龙身，鳞爪遂时隐时现。

盖雲龙乃吉象，示雨水解旱。《管锥篇》：“《太平广记》引《尚书故实》：‘南中旱，即以长绳引虎头骨投有龙处’，正欲激二物使怒斗，俾虎啸风生，龙起雲从，而雨亦随之。……苏辙《栾城二集》卷一《久旱府中取虎头骨投邢山潭水得雨戏作》：‘龙知虎猛心已愧，虎知龙懒自增气，山前一战风雨交，父老晓起看麦苗。’”但瓷绘雲龙图止绘龙未能见虎，似乎虎不在官祥瑞兽之例。

飞龙亢阳，或以火珠为戏，此图案每见于龙袞，故帝服俗呼龙火衣。元人陈孚有诗句：“欲补十二龙火衣，袖中别有五色线。”明清窑器绘龙成双者，喜以火珠相隔，是谓戏珠。盖龙可相戏不可相斗，唯龙斗为灾异之象；《汉书·五行志》：“众心不安，厥妖龙斗”。若朱琰《陶说》：“画名：如嘉靖八年烧造，募工给值，其画有‘赶珠龙’……‘抢珠龙’……”皆吉祥。

上图：明正德窑青花戏珠龙盃，及右图清乾隆窑青花釉里红龙纹水云胆瓶。







#### 468 龙辅水浪，以风雷相从为妙

又潜龙传说，则龙纹辅以水浪。《淮南子·地形》：“清水有黄金，龙渊有玉英。”龙珠即出龙渊，《庄子·列御寇》：“千金之珠，必在九重之渊而骊龙颌下。”见彩瓷绘双龙戏珠，底下多为水浪，或可解为潜龙腾渊飞升之象。

明初盛于航海，窑器因兴涯石水浪纹。水浪时样绘如姜块，业内呼作“海水姜芽”。至万历窑更以寿山福海为常套。

“姜芽”原俗语惯譬，《猗觉寮杂记》引相书：“手如姜芽者贵”，刘梦得《酬柳州》诗有“姜芽敛手”句。

然若水浪地纹出之宣、成青花，却无姜芽定式，佳者其势风雷相从，又正如朱翌《澗山集》所谓“妙笔”：“风本无形不可画，遇水方能显其质，画工画水不画风，水

外见风称妙笔。”

苏轼《书蒲永升画后》：“古今画水多作平远细皱，其善者不过能为波头起伏，使人至以手扪之，谓有洼隆，以为至妙矣。然其品格，特与印板水纸争工拙于毫釐间耳。唐广明中，处士孙位始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸。其后蜀人黄筌、孙知微皆得其笔法。……近岁成都人蒲永升，嗜酒放浪，性与画会，始作活水，得二孙本意。……尝与余临寿宁院水，作二十四幅，每夏日挂之高堂素壁，即阴风袭人，毛发为立。”

按明代历朝青花器，其水浪画技有高下，实与东坡所记殊事而一理；是故同为官窑器品，或可因绘事高下，价值相去不止十倍。

上图：宣窑青花水浪高足盃，图绘气势非凡。

## 469 龙象据神态 别贵贱并断年代

水浪若此，龙绘更以神态判贵贱，此盖赏瓷共识。言此周详者如《饮流斋说瓷》：

“所不喜于龙者，如五彩盘龙之属，无甚特色者，乃赚陈俗耳。……若九龙、若海水飞狮龙、若雲龙捧八卦之类，又皆明瓷之卓卓有名者也。康雍釉里红之品，雲龙夭矫，尤以不见龙身或兼釉里蓝雲者为佳。至乾隆窑胭脂水堆料花之龙，亦非恒品。大抵绘龙贵夫特别，若板滞无奇，不外穿雲赶珠之属，则诚不足贵。”

进而又可以龙态为断代依据，《明清瓷器鉴定》即多此例：“《东方艺术》一

书中，影印了现收藏在英国伦敦的一件青花龙纹梅瓶，器型和纹饰都很别致，为撇口丰肩，腹部下收，足外撇，高约四十公分，釉面青白，青花色泽深蓝泛灰，所绘龙纹近似宣德晚期风格，虽很豪迈，但并不狞厉，并且又与成化、弘治时期龙纹的柔态大相径庭，而同广东省佛山祖庙景泰四年碑石上所刻龙纹边饰的神态却极其相似。因此，可以初步定其为景泰时期的器物。”又曰：“嘉靖时绘龙纹，体渐细弱，看上去远不如宣德龙那样气宇轩昂。”又言崇祯窑：“龙纹形象十分苍老黯澹，浑如崇祯时国祚将尽，气息奄奄的气势。”

下图：明弘治窑青花龙纹盘，画片雅顺。



#### 470 水浪奔马纹官民窑通有， 事关龙马故实

宣成窑器，又有水浪奔马纹，此后历朝沿袭。窃疑此纹乃因水浪龙纹派生，斯马者，龙马也。

《礼·礼运》：“河出马图”，唐孔颖达疏：“龙而形象马，故云马图，是龙马负图而出。”又《艺文类聚·尚书》：“龙马衔甲，赤文绿色。”《注》：“龙形象马，甲所以藏图也。”《汉书》又有天马龙媒一说，其《礼乐志》载《天马歌》：“天马徕，龙之媒。”意谓天马来，徵龙至，则二者虽非一体，然鼻息相通。

而《周礼·夏官》又曾言：“马八尺以上为龙，七尺以上为骅，六尺以上为马。”后来故有马浮江化龙传说，见《太平广记》载《水饰图经》原出《大业拾遗记》：“魏文帝兴师，临河不济。杜预造河桥成，晋武帝临会，举酒劝预。五马浮渡江，一马化为龙。”彩绘海马纹盃、罐，享有龙尊，所以每见精良。

朝廷既以龙马应帝仪，在野亦不乏敷



衍此类古说徵印仙道，如曹邕《题濮庙》：“人间直有仙桃种，海上应无肉马踪。”钱锺书即解此“肉马”为“凡马”，相对“仙马”言；并引杜甫《李鄠县丈人胡马行》“不比俗马空多肉”句，旁证仙骏非似凡畜以肥骠论。事见《管锥编》。

盖龙马故事朝野争相附会，民窑彩器也不乏以此为题，至如康朝更多彩绘麒麟负图者，此象龙马合体也。



左图：成窑青花盃及上图：宣窑青花釉里红高足杯都以海马海兽为图。

## 471 龙凤相随遂徵联姻

龙马负图典故，又相关凤鸟来仪原委。

《竹书纪年》记黄帝轩辕氏事曰：“五十年秋七月庚申，凤鸟至，帝祭于洛水。”南朝沈约注曰：“龙图出河，龟书出洛，……以授轩辕。”

《太平广记》载《水饰图说》原出《大业拾遗记》尤详：“黄帝斋于玄扈，凤鸟降于洛上。”又曰：“尧与舜坐舟于河，凤凰负图，赤龙载图出河，并授尧；龙马衔甲文出河，授舜。”是见龙凤传说每相呼应，汉张衡《东京赋》：“我世祖忿之，乃龙飞白水，凤翔参墟。”三国薛综注此曰：“龙飞凤翔，以喻圣人之兴也。”

盖瓷器（不包括陶器）而饰龙凤纹先者，乃数晋唐越窑，五代、宋时越窑龙凤器尤製为贡品，此并可参观陈万里《越器图录》，及各地博物馆收藏，事实俱在；故曰宋明清如定窑、景瓷之龙凤纹迭出，可视为越艺之发扬。

若追溯原始，则龙飞凤舞或可徵蛇、鸟图腾氏族联姻。传说尧（鸟图腾氏族首领）之二女娥皇、女英教舜“鸟工”，得避火灾，事即关联。《史记·五帝纪》及《列女传·有虞二妃》等皆载鸟工事。而后世龙凤纹亦因此徵帝皇婚配，故《饮流斋说瓷》曰：“瓷之绘一龙一凤者，大抵皆历代大婚时所製。”

又《汉书·百官公卿表》载：“少昊鸟师鸟名。”《注》引三国张晏曰：“少昊之立，凤鸟适至，因以名官。凤鸟氏为历正，玄鸟司分，伯赵（伯劳）司至，青鸟司开，丹鸟司闭。”此说踵《左传》。要之，凤传鸟说同源，于此可考见。

鸟亦兆祥瑞，《春秋繁露》引

《尚书·传》：“周将兴之时，有大赤鸟衔谷之种而集王屋之上者，武王喜，诸大夫皆喜。”《战国策》记苏秦始将功成时景象：“于是乃摩燕乌集阙，见说赵王于华屋之下”云。

鸟之敬仰亦普及全民，而窑器鸟纹者，固官民通用也。《饮流斋说瓷》言康窑：“百鸟归巢，绘百鸟一一不同，极飞翔动静之致。后仿者颇多，神采殊失。”百鸟纹盛于康熙，官民窑都见，雅称隽品。另者，早先越窑晋瓷堆塑罐，更常捏塑百鸟集于楼阙。

下图：宣德窑青花凤纹罐。后图：永乐窑青花凤纹执壶及明中期青花龙纹盃。







#### 472 龙而凤，凤而鸟，鸟而鸡

鸟崇拜又牵连器物鸡饰。鸡与凤鸾原同类，师旷《禽经》：“鸾，瑞鸟。一曰鸡趣。”《周礼·春官》：“春祠、夏禴，裸用鸡彝、鸟彝。”又郑玄注《周礼》尚曰：“爵行曰裸”，贾公彦疏：“生人饮酒，爵行亦曰裸。”《礼·明堂位》：“灌尊（按灌通裸，帝以酒祭祖之礼，裸礼也可待宾），夏后氏以鸡夷。殷以斝，周以黄目。”《疏》：“鸡彝者，或刻木为鸡形而画鸡于彝。”

爵盃、鸡彝为礼器而位尊，明代御窑出鸡缸盃，当是製应裸礼，为酒盃之最珍，故卷籍常录。朱彝尊《曝书亭集》：“瓷盃，多宣德成化款识，近亦嘉靖年物，酒盃则画芳草斗鸡其上，谓之鸡缸。”又《景德镇陶录》引郭子章《豫章陶志》云：“成窑有鸡缸盃，为酒器之最，上绘牡丹，下画子母鸡，跃跃欲动。”《古铜瓷器考》亦曰：“成窑以五彩为上，酒盃以鸡缸为最。”

鸡缸盃清官窑代有踵作，也精良，遗世有乾隆官款婴儿鸡缸并见御题七律诗，又有仿成化子母鸡缸而书成化款，然裸礼所用鸡纹酒器原本无婴饰。

《饮流斋说瓷》：“鸡缸为成化精品，康熙乾隆暨嘉道各朝均有之，以乾隆者为尤精，上题御製诗，有乾隆丙申御题字样，款识为篆书大清乾隆仿古六字，其后各朝亦俱称仿古也。所题诗，字体有两种，一种字较小，体近虞王之间，一种字较大，楷法凝重，又颇似颜鲁公矣。缸亦有两种，一种较小，尤为难得。”

《增补古今瓷器源流考》又云：“明宣德时，有芳草斗鸡缸，系仿汉时春草鸡翅织刺以为之。”似于鸡缸来历考之欠周，且若宣德果曾有之，则今已湮佚矣；唯成化斗彩鸡缸有完器藏于故宫，民间如香港仇焱之所藏一枚曾见发表。清官窑历朝仿明鸡缸盃，大体如《饮流》所叙，今亦价值不菲；其余近世仿品，不屑一顾。

上图：成窑斗彩鸡缸盃一对。

### 473 龙凤窑器载籍不暇目接

历来窑器纹饰题材数数不尽，如龙凤等可考镜学术，以明饰器象德之渊源；又如花草人物等，也可参验风俗，以知纹样时尚之变迁，此待下章说略。

本章参考书目，上古图例可观陈万里著《越器图录》及冯先铭主编《中国陶瓷史》等；明清事例，耿宝昌《明清瓷器鉴定》至详尽。特如《江西大志·陶书》录嘉靖间御器之花色纹样，既已不下百种。

而今照相、彩印及电脑图像传播技术先进，世界各地公私收藏见诸图录更加丰富。此等文籍图版，凡鉴识都可假如梯航。

以下再录《明清瓷器鉴定》载康熙窑龙凤纹一节以为助益：“官窑彩瓷中常见画二、四、五、九数目不等的龙纹，造型

多样，姿态生动，在形神上明显地有别于明代。御用瓷中，常见龙纹有云龙、赶珠龙、对向龙、顺向行龙、独龙、双龙、立龙等；其中的海水龙、出水蛟龙、九龙闹海、海八怪、鱼龙变化、苍龙教子等图案，生动地表现出蛟龙翻腾出没于云水，叱风咤雨的壮观气魄。正面龙方头宽额，额上往往写有‘王’字，壮貌有馀而凶猛不足。此时高壮雄浑的大型龙纹与细瘦干瘪的小龙纹同时并存，对比甚为鲜明。以喻帝王帝后的龙飞凤舞纹饰大量出现，有一龙一凤、一龙双凤、双龙四凤、云凤、双凤、凤穿花、凤牡丹、丹凤朝阳、鸣凤在竹、百鸟朝凤、变形夔凤等等。还有一龙双凤一鹤的图案，甚为新颖。”

下图：乾窑绿彩龙纹罐绘饰板滞。





## 三九章 描状纷纭比时俗

古陶瓷识鉴讲义·纹饰编

陆建初 著

### 474 古陶曾借纹身 及铜漆器饰样

德国格罗塞《艺术起源》尝曰：“装饰的最初应用，都是在人体上。”我国原始艺术遗迹以彩陶为大宗，其初期之彩饰，绝多为片段几何图形之连续，新《中国陶瓷史》：“半坡彩陶有宽带纹、三角纹、斜线纹、波折纹、网纹、人面纹、鱼纹、鹿纹和蛙纹等”，余意大多去原始纹身图案不远，此类正宜纹饰面颊、胸前等，为部落图腾之构材，今非洲丛林所遗原始部族之纹身即每与接应。

近年人类学家藉基因技术及考古证据推论：中夏远古人类灭亡于十万年前冰寒期，约三、四万年前非洲原始民经南亚迁至华中云。余则按中土发掘之七千年前彩陶纹样，或可佐证其说。

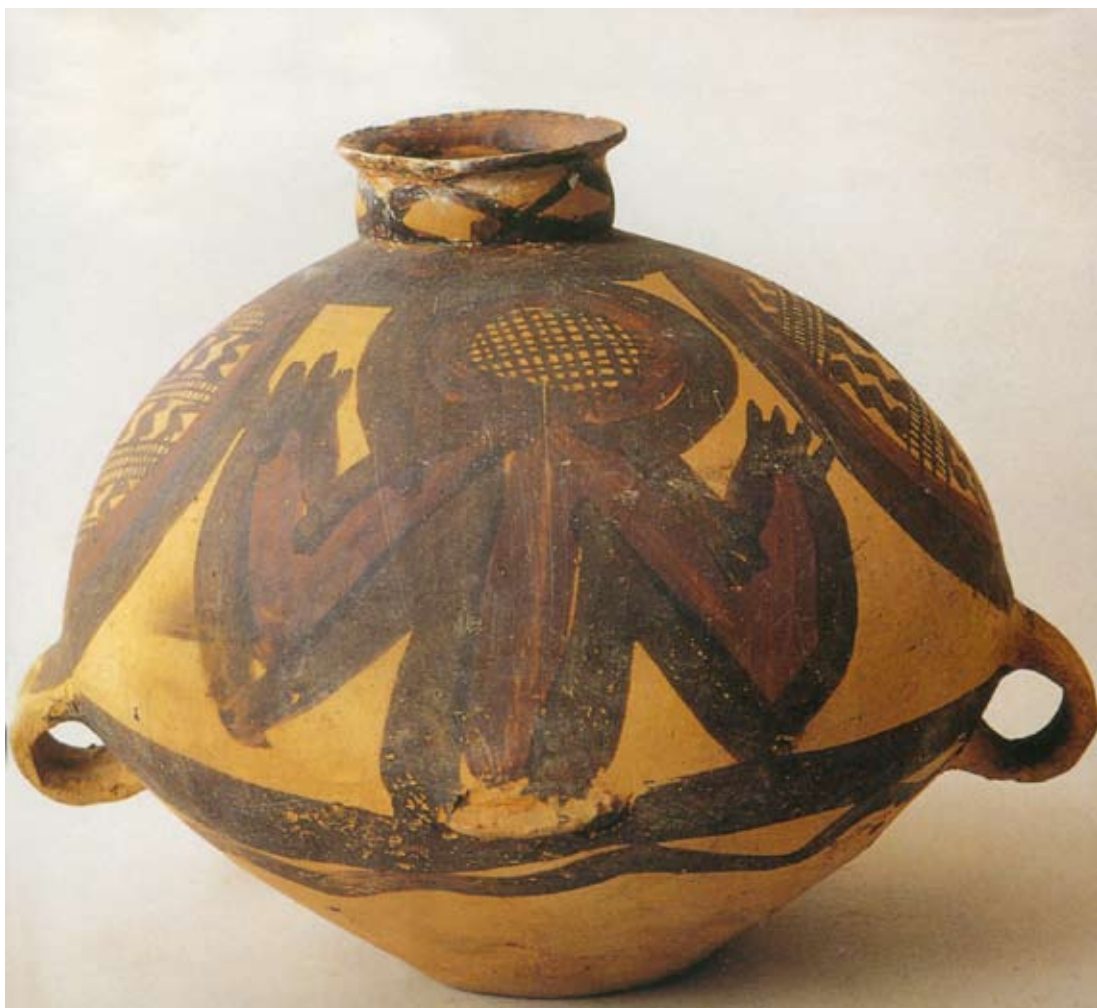
随后青铜时代，铜器纹样初亦承自陶器，而日渐丰富，以至陶器纹饰复以仿铜饰为主流。如新《中国陶瓷史》言商代灰陶器者即是：“有饕餮纹，夔龙纹、方格纹、人字纹、花瓣纹、雲雷纹、涡漩纹、曲折纹、连环纹、乳钉纹、蝌蚪纹、圆圈纹和火焰纹

等种。”

至东周、两汉时，如古越所产釉陶略备蕉叶纹、饕餮纹、雲雷纹等，也是借青铜纹饰成样用之。

又汉代前后漆绘、帛绘用行，则陶明器粉绘有借其题材，将白虎、朱雀、雲气及狩猎等形象用为丧纹。新《中国陶瓷史》言此：“战国时期漆器工业发达，青铜的製作也出现了不少新的工艺，如错金银、镶嵌、线刻等，他们给製陶手工业以重大的影响。在陶明器中，磨光、暗花、硃绘、粉绘等多种装饰方法迅速发展，以求达到铜、漆器的艺术效果。”又言：“楚国等地（明器）常用白色作地，然后绘朱、黄彩，少数用黄色作地再画朱白彩绘。常见的花纹有旋涡纹、三角纹、矩形纹、水波纹、方连纹、S纹、雷纹、雲纹、柿蒂纹、龙凤纹和蟠夔纹等。”诸如此类皆证陶艺演饰常假借自他艺。

后图：彩陶甚至有以人体本身为绘材的，这更增宜其取材纹身的可信。比看新石器时代彩陶与澳洲土族壁画，可知原始民有窥人与动物解剖特徵殊具共性，因可徵信二者之通灵。



#### 475 越瓷起先仿铜饰， 后以刻花呼应美术之勃盛

三国魏晋越窑青瓷诞生时，正与青铜时代末期衔接，故其造型、纹饰亦接青铜器旧轨，前文经已及此。

晋青瓷又见有珠圈地纹，不外是开宋瓷“珍珠地”先河者，而其初亦或移自锦纹。陈万里《中国青瓷史略》言晋越窑产物：“最特别的是一个胡人戴着折边高帽，骑在麒麟兽上，人身及兽身上均有珍珠一样的小圆圈的刻划花纹”云云，按此种圈饰也见于当时越窑堆塑罐之兽身，余揣度是以管状物压印成而非为刻划。

吴淑生、田自秉《中国染织史》载魏晋时锦纹有举例：“各组花纹以联珠状组成椭圆形外圈”，“以小圆圈和小散点作四方连续”，“大概是受波斯文化影响的产物”云云。参观《太平广记》载《因祇国》原出《拾遗录》：“周成王五年，有因祇国去都九万里，……其国人又献雲昆锦，……有杂珠锦，文似贯珮珠也。”

两晋南北朝至隋唐五代，佛教艺术大兴，本土美术受其直接或间接影响，得以扩展题材，精进技艺，人物、山水、花鸟画等名作迭出，工艺装饰遂纷纷效仿，而晚唐五代越窑青瓷，尝试用釉下刻划嫁接此番美术成果，然则自为时样之移借也。

陈万里《越器图录》言此：“图案花纹之复杂，就中国瓷器发达史上说，我可以断定是一种

空前的製作。你看，有了相对的蝴蝶、鸚鵡、凤凰，就有花间舒翼的小鸟、雲中飞翔的白鹤。”作者继而谈及越器之泥鳅、鱼乐、神龙、荷花、翠鸟、海棠、江涛、牡丹诸种饰纹，并说：“此外在破碎的瓶碗上，可以见到写意的人物画。”善乎其言“空前的製作”，越器之位居瓷艺宗祖，此端可举其一。

下图：饰以圈饰的晋青瓷人骑狮灯具。



## 476 宋瓷器刻印花或传之瓷艺 或移自他艺

宋耀州窑刻花曾拟越窑，题材有禀承也有拓展，而刀法变南方的柔劲含蓄为犀利放任、深刻有力。而磁州窑划花图案，新《中国陶瓷史》尝有整理刊印，也可与越窑者比迹：磁州之线刻纹及栉纹，曾是越窑惯技，唯其走刀较越器爽利奔放，图案遂趋苍草。

新《中国陶瓷史》将河南修武当阳峪窑、鹤壁集窑，禹县扒村窑，登封曲河窑及山西介休窑等皆归之磁州窑系，而此窑系中登封窑又以珍珠地划花著。该书言：“珍珠地划花创始于密县西关窑，曲河窑对其有了改进与发展。”

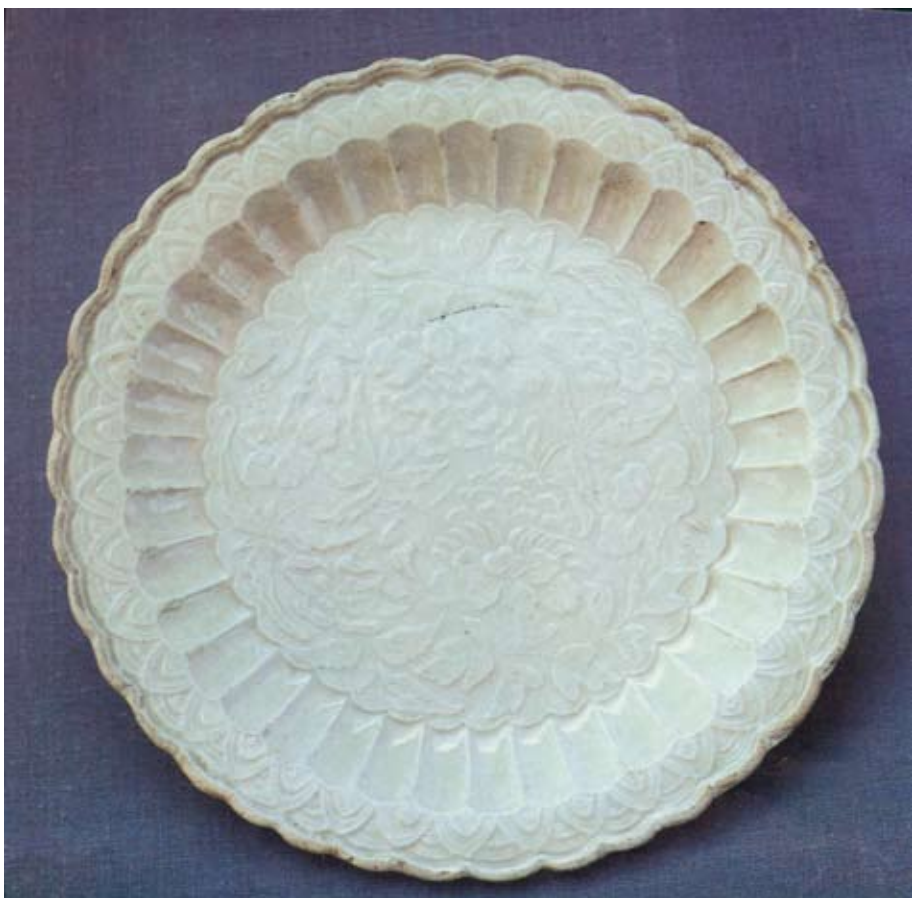
余按越窑晋青瓷已常饰连续小圈花纹及任意排列小圆圈（后者见诸人、兽俑身），岂不谓珍珠地先导耶。又按五代以前，瓷饰纹样常移写他艺，而五代以后，窑器传窑器者渐多，其间并以越窑为枢纽，则鉴定不妨以此为参照。

然宋代定窑纹样在其盛期却以移用刻丝著，其印花之精湛足与耀窑刻花一时并称。《饮流斋说瓷》“北定……花多作牡丹萱草飞凤盘螭等形，源出秦镜，”又曰：“粉定妍巧极矣，而花纹源出秦镜。”按战国、

秦汉以来铜镜纹案虽不免影响后世工艺，然格以常理及对比实物，定瓷确更近定州刻丝，秦镜之说未周也。

朱启铃《丝绣笔记》言“刻丝”原委：“《鸡肋编·卷上》：定州织刻丝，不用大机，以熟色丝经于木棹上，随所欲作花草禽兽状。以小梭织纬，时先留其处，方以杂色线缀于经纬之上，合以成纹，若不相连承，空视之如雕缕之象，故名刻丝。”又载刻丝花色名目：“宋刻丝蓼花立鸟图”、“宋刻丝翠羽秋荷”、“宋刻丝榴花双鸟”、“宋刻丝龙鱼图”等。又引明高濂《燕间清赏笈》：“故宋刻花鸟山水，亦如宋绣有极工巧者”云云，于定瓷取材刻丝是皆旁证可援也。

下图：宋定窑印花大盘。





#### 477 元龙泉刻花夕阳余辉， 元青花画片灿若晨星

宋瓷刻印花纹之精美，远过于当时瓷绘，因雕艺自魏晋以降，已深入民间；而绘画名家一直以来尤得宠于上层社会。及至元代，“儒人颠倒不如人（马致远《半夜雷轰荐福碑》）”，画家以故有身寄匠籍，青花瓷绘方始面貌全新，瞬间极盛。

如元青花见有花卉小景等，其构图、用笔即似极当时文人画。又如其人物画写照传神，跃跃如生，取材有《萧何月下追韩信》（梅瓶），《周亚夫细柳营》（罐），《蒙恬将军》（玉壶春），《昭君出塞》（罐），《三顾茅庐》（梅瓶），《茂叔爱莲》（玉壶春），《唐太宗》（罐），《西

厢记》（罐）等等，近年则《鬼谷子出山》（罐）忽出，为新宠。想当然凡此又与元杂剧兴起，及版画插图剧本、话本流行之时俗相关。

元代青瓷如龙泉，则依然擅刻花、印花之长，新《中国陶瓷史》言其：“纹饰题材内容丰富，除继承南宋的莲瓣、双鱼外，还有云龙、飞凤、云鹤、小龟、鱼虾、昆虫、鹿含灵芝、福字鹿纹、八仙、八卦、云雷、锯齿、方格、卍字、鼓钉、钱纹、银锭、杂宝、四如意、八吉祥、梅月、莲花、牡丹、秋葵、牵牛花、竹叶、灵芝、甜瓜、菊花、马上封侯、百花朝王等等。”唯其一如夕照，虽炳耀却近黄昏，明晨之星非镇窑彩绘莫属焉。

上图：元龙泉印龙纹大盘。



#### 478 明初瓷绘图案易轍以适御用

明初之镇瓷彩绘，多花卉、龙凤，而元代曾盛行的人物故事几乎匿迹，孙瀛洲《我对早期青花原料的初步看法》及此：“苏泥勃青料发色虽然鲜艳明快，但在色釉的深浅浓淡上往往得不到均匀一致的效果，因此用这种青料画细线条和人的眉目脸形是不适宜的（此料常有泐釉之弊），所以永乐宣德时期的图案虽然很多，主要的是各种缠枝折枝花卉、龙凤、海水姜芽等图案，画人物的极少。多年来所见到的人物画多为仕女图案，有高烧银烛照红装、携琴赏月、摘星楼、双凤仙女、夜漫清游、吹箫引凤、游园观画和鸣凤在竹等。”

余按此事非全关青料，却颇涉时务，因元青花民用，又辄供出口，而明青花可供御用，皇上无疑独尊，则岂容《萧何》《唐太宗》之类喧宾夺主。而明初青花所绘花鸟瑞兽龙凤，织工绣艺也一向惯用，堪登大雅之堂，更合礼数，是官窑正宜取材者。若费著《蜀锦谱》载宋元蜀锦诸色已有：

“葵花”、“翠池狮子”、“云雁”、“宜男百花”、“瑞草云鹤”、“如意牡丹”、“穿花凤”、“天马”、“飞鱼”、“六金鱼”、“百花孔雀”等，永宣青花图绘便与之每相接应。

明代瓷绘，也有取画家粉本者，徐沁《明画录》载明画家及画材甚详，计有“人物、宫室、山水、梅竹兰石、兽畜、龙鱼、花鸟虫草”等。又如其云：“范暹字起东，号苇齐，吴县人，工书法，永乐中徵入画院，花竹翎毛致隽逸”。又载：“吕纪字廷振，号乐愚，鄞人，画花鸟初学边景昭，后摹仿唐宋诸家，始臻其妙，弘治间与林良被徵，同官锦衣，每承製作。”又：“史旦，嵯县人，画禽鸟甚工，所作芦花群雁洲渚，萧瑟落落有致。”明画、明青花遗迹两相对比，可见有甚相似者，且明官画院近工部，与匠造关系较切，自与两宋翰林画院不同。既如此，则御窑饰纹题材之新故相换以适官用，更见得到行政体制保障。

上图：明初永乐窑青花缠枝四季花洗。  
及右图：永乐青花大盘绘花鸟甚工。



### 479 明季积累题材丰富然绘事简朴

明代后期，如朱琰《陶说》：“画名：如嘉靖八年烧造，募工给值，其画有赶珠龙，一称金娃娃升降戏龙凤；穿花满地娇；雲雀万岁藤；抢珠龙；灵芝捧八宝；八仙过海；飞雀牡丹；狮子滚绣球；转枝宝相花；鯖鲫鲤鳊水藻；江下八俊；巴山出水飞狮；水浪捧八卦；竹叶灵芝；雲鹤穿花；花样龙凤；拆枝莲托八宝；八吉祥；海水苍龙捧八卦；三仙炼丹；耍戏娃娃；四季花；三阳开泰；……不可胜计。”

另《陶说》又分类逐条载青花、五彩、暗花、法花等纹饰样式百余种，乃多据《江西大志·陶书》。该《志》成于嘉靖间，此时纹样除沿袭往常，以因世宗好仙术，故又兴炼丹、雲鹤、八仙、八宝、八卦、如意等

（今见贗品有画此类题材而落宣成款者，真荒谬不经）。

明后期瓷器画面又较疏简，也因此际工商业初盛，市民人众，家居时兴陈设，工艺製品于是有平民化倾向，作风变伟丽高贵为简约朴实，今人视之，或概以“老大明”一呼；而朝廷银用不足，不免迁就于彼，嘉万官窑器，故也以此见大体。

《饮流斋说瓷》或曰：“明代绘事，人物虽不甚精细，而古趣横溢，俨有武梁画像遗意，若绘仕女，又似古槩之列女传图也。……若万历之九龙盘盃、五龙四凤盘等，古泽扑人眉宇，虽丽红妃绿，亦同于夏鼎商彝”云云，则末句不免谏古之嫌，其实言其简朴已足矣。

下图：嘉靖窑青花鸳鸯图盃。







#### 480 清瓷彩绘既见故事更见时事

清瓷彩绘题材囊括古来众作，又广采当时新颖，官窑且与院画相映发，民窑则取时流为好奇，举如康朝，已然雅俗两盛。

康熙官窑取材院画者，前文已及；民窑则《增补古今瓷器源流考》有录：“清康熙朝景德镇常绘之花样：……长寿老人、八仙、西王母、三真三宝、佛、十八罗汉、观音、二十四孝；杂件则萧、剑、花篮、笛、葫芦、卍字、八吉羊、火球、寿字、戟、瓶、文房四宝、七星、八宝、八卦、太极等项。又，蝇拂、手卷、书画轴、香炉，亦常见者。并有笙、磬、琴、鼗等乐器。此外如鲤鱼、蝙蝠、麟、龙、狮、牛、马、鸡、鸭、鹿、羊、兔、鹤、凤凰、燕雀、蜂、蝶、芝、桃、松、竹、梅、菊、莲花、牡丹、玫瑰等均入画。又如山水、亭榭、杂色花木、鱼虾、昆虫等类皆有之。”

康朝天下初定，人们犹存智勇胜敌之想，于是刀马人物并为瓷绘攸好，比看乾嘉时朴学盛炽，士人热衷考据训诂，俾秦砖汉瓦、金石文字、印谱残卷皆入瓷画，则知艺事并轨时事，几称通律。

参见清初顾炎武《日知录》：“谢在杭《五杂俎》曰：‘自唐以前名画，未有无故事者’。……余观张僧繇、展子虔、阎立本辈，皆画神佛变相，星曜真形，至如石勒、窦建德、安禄山有何足画？而皆写其故实。其他如懿宗射兔、贵妃上马、后主幸晋阳、华清宫避暑，不一而足。上之则神农播种、尧民击壤、老子度关、宣尼十哲，下之则离山采芝、二疏祖道、元达鑠谏、葛洪移居。如此题目，今人却不肯画”云云，按清初画坛更新气象以逐时流之况却由此反衬以见矣。

上图：康熙青花松竹梅三友图天字小罐（著者藏），往往见于著录。

#### 481 清代诸窑于绘材各有所好

《明清瓷器鉴定》介绍清代彩器，有说顺治窑曰：“特别流行的纹饰，有洞石花卉、麒麟芭蕉、人物故事、三现雲龙、斑片雲纹、竹石、树木、勾廓露白的朵雲、疏简的莲瓣或蕉叶边饰等。有些器物，仅凭上述纹饰便可初步断代。明时多见的画中题句，此时亦很流行。”又说康熙窑：“牡丹花朵作盛开状，内心花瓣分向两边，故称‘双犄牡丹’。这种图案在晚明天启时初具雏形，至清康熙时盛行，成为一代的标帜。”又曰：“清道光皇帝嗜爱鸽、犬、草虫，因而这一类的画面出现得也较多。”又曰晚清：“大量烧製的薄胎盘、碗、杯、碟类，胎体轻薄，绘工细腻，纹饰以山川名胜天然景緻为主。如西湖十景（西湖十景图案的下限

为咸丰朝，以后不见）、长江十景、庐山十景、洞庭十景等等。”清代历朝诸窑于绘材各有所好，正由上述可知。

又按道光窑彩绘雅俗并存，其雅品于画艺几乎可称小复兴，如该时又流行“三羊开泰”，红花绿草山石中，白羊顾盼呼应，秀色堪赏。三羊谐音寓意君为阳，父为阳、夫为阳，开泰即开运意思。

大致自道光后期起，官民窑彩绘之牲畜走兽，其赋形渐变，头部、臀部往往瘦小，似特别顺服，亦不外时运相关。

道光窑人物画或佳，如“昭君出塞”鼻烟壶为藏家爱好；又还流行有“无双谱”，其图原为金古良撰绘，取材汉至宋名人张良、文天祥等四十人，皆一时豪杰无双。

下图：康窑珐琅彩牡丹纹盃及道光窑粉彩法器图盃。



## 482 画材与画风皆见时尚， 比鉴更重后者

大凡彩绘之时兴题材容易模仿，时尚风格却难追拟，故古瓷真赏，不妨论以风调。若《饮流斋说瓷》言此端甚善：“康窑所画怪兽最为生动，嘘气喷雾，毛穆穆欲跃，真神品矣。若绘翔凤孔雀，则稍不如绘燕雀小鸟，以小鸟易有神致。至花卉画笔以白地者为佳，老横无匹，俨然华秋岳也。”又云：

“康窑画松树，苍翠欲滴，古于森郁，其粉本纯由宋画而出，若李思训赵大年殆其私淑者也；配以人物高士，亦飘飘有仙气。”

许之衡曾留学日本，后以北京大学教授国学为生平，因其谙于文史哲，故体验艺术敏感深切，著说亦畅条理，于瓷道则足称鉴

家。赏瓷者众矣，绝多听声而已，见道方称真鉴，可叹者，唯曲高和寡耳。

屠隆《画笈·品第画》：“以山水为上，人物小者次之，花鸟竹石又次之，走兽虫鱼又其下也。”瓷画则不尽然，许君曰：

“瓷品之画，以绘人物为上，绘兽次之，花卉山水又次之，至锦灰堆者，即俗所谓规矩花，在管见颇为不取。然乾隆之精品于极华缛之中，饶有清空之处，不尽填满也”，识趣乃迈俗流，并见其品评洵决断于画风而非画材。

下图：宋龙泉刻花缠枝莲盃（著者藏）  
上佳，明清彩瓷往往袭此题材为主纹或辅纹。比看后图：清初期米黄釉五彩梅竹洞石纹玉壶春瓶及清中期乾窑粉彩规矩花纹葫芦瓶。





### 483 春画代不乏陈， 明清瓷片亦以取材

瓷画而题材特殊者，尚有春宫一种，也称秘戏。《景德镇陶录》引《猗园》：“关、洛间，有人耕地常掘出古瓷器。……千形万变并是彩绘秘戏之状。耆老相传是五胡乱华时，元魏惧其地有王气，瘞此为厌胜之具，皆供御物也。”虽其说无根，然秘戏瓷塑、瓷绘确有呼以厌胜，如《饮流斋说瓷》：“厌胜瓷品，颇为猥褻。明穆宗好内，故隆庆盃盃始有之。康、雍、乾、道诸朝亦有递作者，旁及花囊、屏、枕诸器，风斯靡矣。”

《增补古今瓷器源流考》：“厌胜画之画于瓷器，历代多有。明隆庆时，多在酒盃、茗盃上为之。清代除盃、盃外，更製为小恭桶、小便壶或鞋盃。而绘媾渎之画，藏之闺阁以助内媚尚有可原；至乾、嘉小笔筒常作《西厢记》‘闹斋’、‘酬简’诸图，已近猥褻。不意康熙大笔筒竟有以描青绘多幅秘戏图者，虽画法生动，然陈之书案，则真褻渎斯文矣。余友闽县刘仲瓚（含章）点查清宫时，曾为余言，见一乾隆粉彩茶壶绘杨妃醉酒，将壶画满，不留隙地，皆利用壶之各部分为之。例如：壶盖为高力士之冠，壶柄为力士手执佛尘，壶嘴为贵妃一弯玉臂。尤奇者贵妃醉态颠狂，裙禪半褪，而壶底即为其所露之臀。其构思之奇特，布局之巧妙，匪夷所思云。此真可为厌胜彩瓷之极品矣。”

按厭可通壓，《史纪·高祖本纪》：“秦始皇帝常曰：东南有天子气，于是因东游以厌之。”是以厌胜意近镇压、辟邪，又转申吉祥；道家好房术养生，由此春宫庶几通义寿康祛病，故以厌胜呼之，而非关五胡乱华事也。

又唐欧阳询等编《艺文类聚》，有载六朝刘孝威《辟厌青牛画赞》，并张埏《竹叶

亭文集》有《汉压胜秘戏钱歌》：“儿女欢情原最短，此钱颇阅千百年，金镜瓦棺重出世，并头交颈故依然”云，则辟邪、辟厌、厌胜、压胜等辞转称通义、互文等意，乃有例可援。

又按古人视淫为首恶，淫器辟邪，或解为以恶制恶也通。

现存秘戏瓷最早实例为江西湖田窑宋代遗址出土之涩胎秘戏瓷塑，为男女裸交接姿式种种。又笔者收一宋青白瓷卧牛水注，壶背塑牧郎邀女娃骑牛而趁机拥吻抚戏之，可见理学时代并非一概棒杀人性。并此类小品之塑艺颇可喜。

《景德镇陶录》又引《敝帚斋余谈》曰：“幼曾于二三中贵家，见隆庆窑酒盃、茗盃，俱绘男女私褻之状，盖穆宗好内以故，奉造此种。然春画之起始于汉广川王画屋，又书载汉时发塚，则凿砖画壁俱有此种。盃盃正不足怪也。”按此说有所本也，《汉书·广川海阳王传》载：海阳“坐画屋为男女裸交接，置酒请诸父姊妹饮，令仰视画。”并《汉书》有载《秘书十种》。并汉代张衡《同声歌》句如：“衣解巾粉御，列图陈枕张。素女为我师，仪态盈万方。”此亦唐白行简《交欢赋》先声也。所以后人说秘戏，言必称汉。

至于瓷品画厌胜，确盛自晚明，而今存世者，又最以晚清製作多见，则此风广被久播诚非一时流俗可比。盖食色性也，其与人生俱来（新石器时代“陶祖”已见端倪），又世代相承，以至于秘戏之好，历叶不衰如此。故秘戏瓷塑、瓷绘之断代，不甚依其题材本身，而可参照人物形象及服饰器具，又及瓷器胎釉之特徵。

若论春宫手卷之画艺，则晚明者为胜，但此时瓷绘而精美者，难得一见实物；参阅荷兰高罗佩《秘戏图考·自序》：“至于《花营锦阵》、《风流绝畅》等图，虽是轩皇、素女图势之末流，实为明代套版之精粹，胜《十竹斋》等画谱强半，存六如、十

洲之笔意，与清代坊间流传之秘迹，不可同日而语。外国鉴赏家多谓中国历代画人不娴描写肉体，据此册可知其谬也。”按瓷绘春画，今所见乃清代较多，唯画技不过尔耳，而佳作难觅。

又沈德符《敝帚斋余谈》有《春画》专论一节，或可视同“春宫美术简史”，历代风气因之颇窥大概：“春画之起，当始于汉广川王画男女交接状于屋，召诸父姐妹饮，令仰视画；及齐后废帝于潘妃诸阁壁图男女私褻之状。至隋炀帝乌铜屏，白昼与宫人戏，影俱入其中。唐高宗镜殿成，刘仁轨惊下殿，谓一时乃有数天子。至武后时遂用以宣淫，杨铁崖诗云：‘镜殿青春秘戏多，玉肌相照影相摩。六郎酣战明空笑，队队鸳鸯浴锦波。’而秘戏之能事尽矣。后之画者，……间有及男色者，差可异耳。余见内庭有‘欢喜佛’，云自外国进者，又有云故元所遗者。两佛各璎珞严妆，互相抱持，两根凑合，有根可动。凡见数处。大瑯云：帝王大婚时，必先导入此殿，礼拜毕，令抚摩隐处，默会交接之法，然后行合卺。盖虑睿禀之纯朴也。今外间市骨董人亦间有

之，製作精巧，……价亦不贻，但比内庭殊小耳。……亦有自内赐出此佛者，僧不肯轻示人。此外有琢玉者，多旧制。有绒织者，新旧俱有之。闽人以象牙雕成，红润如生，几遍天下，总不如画之奇淫变幻也。工此技者，前有唐伯虎，后有仇实甫。今伪作纷纷，然雅俗甚易辨。倭画更精，又与唐、仇不同；画扇尤佳，余曾得一扇面，上写两人野合，有奋白刃驰往、又一挽臂阻之者，情状如生，旋失去矣。”

近年还有报告发现东周野合图遗迹，画男女交欢并另一男挺阳具旁待，事亦在情理中。

旁见《六如居士集·卷三》有《题半身美人图》七绝两首，句曰：“动人情处未曾描”，“写到风流处便休”云云，参看李渔《奈何天》戏本十九折吴氏题半截美人扇诗眉批：“可并唐伯虎而更胜”，乃知唐寅之所以闻，及其不失含蓄。

下图：宋青白瓷牛形水注塑牧童秘戏（著者藏）。



## 四〇章 传移摹写览情迁

古陶瓷识鉴讲义·纹饰编

陆建初 著

484 “古人锦、玉、瓷、铜  
四者迭互临摹”

美术题材代有时尚，诸种工艺又辄互传纹样，此情在美术史诚例可徵。若论陶瓷，新石器时代彩陶纹样取自纹身图案，是初始也。至高古陶品彩绘及刻印，又有取材青铜饰四灵纹、狩猎纹、饕餮纹等；还若唐代染缬、犀皮漆器分别影响三彩、绞胎器；及晚唐、五代越窑刻花并有拟写纸帛画题材及金银器饰纹等；宋定窑印花，又乃摹仿定州刻丝；另元青花人物抑采自话本版画。诸如此类，前文亦见大略。

盖瓷业至明清而极盛，前代曾用之纹样有传积，当时好尚之题材尤加移写，情状交错，瓷学家不妨数典求朔，条析归纳，以为总结。

昔者《陶说》便有曰：“陶器彩画盛于明，其大半取样于锦段。写生、仿古十之三四。今瓷画样十分之，则洋彩得四，写生得三，仿古二，锦段一也。”言简意赅，高论先发。

后来《匋雅》亦窥堂奥，而

曰：“美术尊重画工，古人锦、玉、瓷、铜四者迭互临摹，此锦纹开光之瓶、罐之所自也。踵事增华，精仿宋元绢画人物故实，几于笔笔有来历。后之客货推波助澜，图绘小说、演义，泛滥及于戏剧，虽曰荒唐不经，要其态度倣诡，足以发扬蹈厉，使人忘倦。盖自朱明以来而已然矣。”

是矣，唯其详情尚待进而绪理，及其因传移而使画意生何等变迁，并于赏鉴有何种助益，亦须考察，今试为之。

下图：元代龙泉窑双耳炉之型制、装饰仍影射青铜器（著者藏）。



## 485 “明瓷大半取样于锦段”

《陶说》云明瓷大半取样于锦段，是颇得源委，按明初青花莲瓣隔以白边之类画法，也即移承织绣隔边之证。

前此宋瓷刻花题材已多见由窑器传窑器者，及夫元明景瓷，却不以刻花著，而以绘花胜，则必然别觅摹本。早明青花所见龙凤、缠枝莲、折枝花等画样，原于传统织绣常见之；又晚明龙、兽、寿山福海等瓷绘，乃当时龙袍、官服饰此者尤多。凡此之类，故可以“锦段”一言概之；且较之宋定窑印花移借刻丝纹样若干种，明瓷所取自锦段者，题材显然更丰富。

张应元《清秘藏》有《叙唐宋锦绣》节，所载用于裱潢之宋锦诸种，今节录于下，虽不免排比烦冗，然亦增广见闻，又正可与瓷书载文举偶互证。其曰：“贞观开元间装裱书画皆用紫龙凤细绫为表，……宋之锦褙则有克（刻）丝作楼阁者，克丝作龙水者，克丝作百花攒龙者，克丝作龙凤者，……紫鸾鹊者，紫白花龙者，龟纹者，紫珠焰者，紫曲水者，紫汤花者，红霞云鸾者，黄霞云鸾者，青大落花者，紫滴珠龙团者，……绶带者，瑞草者，八花晕者，银钩晕者，细红花盘雕者，翠色狮子者，盘毬者，水藻戏鱼者，……姜牙者，……涛头水波纹者，重莲者，双雁者，方旗者，方毅纹者，鸱鹞者，叠胜者，辽国白龙者，金国回文者，高丽国白鹫者，花者……。”元明织绣则祖本此并加增益，比视《陶说》引《博物要览》、《江西大志》等书而录明官窑青花、硬彩纹饰共约二百例，尤知朱琰指明瓷：“大半取样于锦段”言有实据。

另若《明清瓷器鉴定》有记永

乐窑遗器所见纹样，盖仅就此而言，已可窥全貌之一斑：“常见纹饰：团龙、云龙、双龙、五龙、龙凤、云肩、云凤、朵云，拐形如意云、狮球、鸳鸯、喜鹊、山雀、园景、竹石芭蕉、松竹梅、朵梅、碧桃、团花、佛花、莲瓣、菊瓣、折枝花、洋莲、折枝牡丹、折枝石榴、折枝枇杷、折枝花鸟、缠枝莲、缠枝宝相花，缠枝菊、缠枝灵芝、缠枝牡丹、缠枝苜蓿、缠枝莲八宝、三果、荔枝、枇杷、海棠、石榴、桃、柿、弦纹、回文、海水纹，半钱纹、方胜纹、忍冬纹、婴戏纹。”

下图：明代中期民窑青花梅瓶缠枝莲取样于锦段。右图：清代雍正窑一把莲黄地青花大盘之纹样袭自明代瓷绘。







## 486 以“写生” 更新画材乃历代有见

然传统“锦段”品目，初辄原自画稿，《丝绣笔记》即见说：“宋人刻丝所取为粉本，画皆当时极负时名之品，其中如唐之范长寿，宋之崔白、赵昌、黄居案诸作，为历代收藏家所宝玩”云云。

然画稿一旦取为织绣，图案次递相传，便依样渐成熟套，待传之瓷器，已成程式；若再由瓷品复瓷品代代承袭，久之便差谬无甚可观。如明初缠枝莲，尝有莲趣，传至明末，或有潦草不知所云者，更无论清末。古人亦必察此，故一边仿古相继，一边又写生

更新，《陶说》又言明瓷“写生、仿古十之三四”，即其谓也。

青花瓷绘直接拟自画稿者，总比间接借自织样者、袭自瓷绘者生动多许，故相对而言，前者可称“写生”。如明初瓷器龙纹先拟锦段，至宣窑有绘事极佳的，则显以名家水墨雲龙图为直接临本。又如明代万历时，由前朝传承之图案愈趋呆滞，遂亦“写生”以求更新。《明清瓷器鉴定》载万历窑又有：“渊明爱菊、周茂叔爱莲、老子说经、老子出关、松下老人、八仙庆寿、醉八仙、五谷丰登、张天师斩五毒（蛇、蜈蚣、壁虎、蜥蜴、蟾蜍或刺猬）、寿星、魁星、三星人、三国故事、对棋、牧牛、仕女”等画材，其中大多去当时流行之粉本未远。

又新《中国陶瓷史》载明末民窑更勇于摈弃陈样：“明末民间青花瓷器的图案装饰题材多样，完全突破了历来官窑器图案规格化的束薄。各种大小动物如虎、牛、猫、虾、鹦鹉、鹭鸶等全部入画，写意山水也较盛行，并且在画上配诗。日本陶瓷界所谓的‘古染付’，即是指天启民窑青花瓷器而言。”

至若清三代官民窑，瓷绘更新貌换旧颜，于是有《陶说》此言：“今瓷画样十分之，……锦段一也。”反推即已绝多以画稿为样本，即“写生”也。

左图：清末民初有画家参与瓷绘，“写生”颇佳，见此青花釉里红达摩渡江长颈瓶（著者藏）。右图：取样画稿的雍正窑粉彩人物瓶。





## 487 画片写生数康雍乾最胜， “洋彩”也在其例

写生瓷绘向有好评，初如元青花以画故事人物，辄奕奕有神采，乃画手谙于线描人物，而未依陈俗样式作图。徐沁《明画录·序》：“元季画学大变，尽去板结之习，归于流畅。”元青花亦可窥此风。此类纹饰虽亦源自他艺（包括印版木刻画），然相对工匠陈样言，其赋形写真，饶有生趣，便可以写生目之（此所谓写生，非彼课画之“素描写生”也）。

瓷面写生，在康熙朝更盛况空前，其时尤民窑极富创力，新《中国陶瓷史》言康熙时：“常见的凤尾尊、棒槌瓶、观音尊等大型器基本上是民窑器，他们的装饰图案，题材十分多样，除了……《四妃十六子》、《多子图》、《八仙上寿》、《八吉祥》、《孝经故事图》等外，习见的还有《耕织图》、《怪兽》及各种小说戏曲题材的故事图画，例如《三国演义》、《水浒》、《封神演义》、《西厢记》、《西游记》等。此外，又有反映文人士大夫风尚的《竹林七贤》、《王羲之换鹅》、《饮中八仙》、《张旭醉写》和《西园雅集》等内容。”可知曾多搬用水墨画、版画等佳作。

民窑如斯，康朝官窑又数五彩、珐琅彩图饰甚佳。珐琅彩料初时用洋货，故称洋彩。后来雍乾窑粉彩显由珐琅彩衍生，《陶说》言当时洋彩十居其四，无疑将粉彩亦归之矣。珐琅瓷绘及粉彩画片，皆以临写清宫画院稿本见著，故所谓“洋彩”，

实亦转类“写生”。

《陶说》言清代饶窑彩瓷：“其画染则山水人物花鸟写意之笔，青绿渲染之製，四时远近之景，规抚名家，各有元本。”此说既概言民窑，又可统括官窑。

写生可贵处，在于传神，《六如居士画谱》载言：“画之为用大矣，盈天地间万物纤悉，含毫运思，能曲尽其态者，止一法耳。一者何，曰传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神者。郭若虚深鄙众工：虽曰画而非画者，盖止能传其形而不能传其神也。”按后来贗作“洋彩”，即多数貌似精细，却实不免庸工之陋。

《明清瓷器鉴定》：“清末民初竞相仿作珐琅彩瓷，有的仿品甚至比真器还要精细，如所见绘有杏林春燕、春牛图、岁寒三友、郎世宁的狼狗、香妃戎装、乾隆射猎等内容的珐琅彩瓶，往往不易辨认真假。江西詹氏兄弟及吴仲英后加彩的团花、蝴蝶、碧桃、雉鸡碗，逼肖乱真。”然若不由精致辨而以神韵鉴，则毕竟相殊见异，唯高雅不在斤斤细巧。

下图：康窑五彩盘描摹水禽与右图雍窑粉彩天球瓶写生花鸟皆一如粉本。







#### 488 “仿古”指景瓷 以彩绘传彩绘者

《陶说》所谓“仿古”，也传移摹写手段之一，然不同“取样锦段”以临近工艺为摹本，也非如“写生”直向粉本假借；盖彼仿古，乃专指以窑器传窑器者也。如晚明模拟早明图样，如清三代追踪宣成格式，如晚清仿写清初典型，概在其例。

特如早明青花盘有栀子花纹一式，写花朵初绽，蓄势待放，很有生气，元《图绘宝鉴》：“赵昌作折枝有生意”，当可比类。然此式经历朝反复传写，笔墨渐见生拙，自正德窑以后，出品实已仿佛学生描红字迹。“仿古”一类盛衰递代，无外如此情状。

又如写生风气康熙朝至盛，然此后如乾窑嘉窑袭用康窑图案，便亦为“仿古”，且已见呆滞，此正似《匋雅》言：“康熙官窑彩盃上画过海八仙，而并无海水，面目秀异，身段灵活，乃叹康窑画手非后世所及。……此后画笔盖工，而殊嫌板滞，且一蟹不如一蟹。”

按“写生”原形与“移写”复制之优劣

等差，识者洞察，外行却全然熟视无睹，亦因其蜕化之迹“发端甚微”。《匋雅》复言其事曰：“优劣相去万里，其发端甚微。此人之结构，巧亦恢奇也，拙也恢奇也。彼人则无巧无拙，均堕入恶劣一派。一则掣美皆工，一则笑哢皆罪。”巧拙好丑，此情但须慧眼辨得。

《匋雅》：“康熙画龙，其眼较长，乾隆朝之龙，眼则正圆矣。西人之论中国贡物，以雕绘龙形为至尊贵，而畸人逸士之嗜瓷品者，又往往不喜龙也。”斯龙眼长、圆之差，乃“仿古”异变一例。

历来龙图传写，身形或相类，而脸、眼、须、角、爪、尾等细部，辗转繁变，每显时代特点，藏家对勘，甚为留意。还如康熙朝所创龙形一种，精神生猛，乾朝承製尚得余威；但乾窑起所仿明代云龙，却绝多平庸，盖缘隔代远、转变繁，摹笔固渐次不类耳，无怪乎遭畸人逸士白眼。然乾窑仿明瓷品，工艺又多精良，是以市场仍有高价，收藏所好，正乃见仁见智。

上图：明代永窑压手盃（左）与万历窑仿永压手盃绘艺递减之况。

## 489 移写迁情凭良工

写生，锦段，仿古，不论何者，还均因画手不同而良拙判分；如康熙彩瓷大局固佳，然《匋雅》：“同一康窑，有拿空夭矫状态恢奇者，有呆滞无足挂眼者”云云，亦实情。

临稿之事，粉本、画师并重，又画师才艺，笔法心法并重。赵宦光《寒山帚谈》有言临字：“仿书时不得预求流转，预求流转不得其形似，反弄成鹵莽，亦不可不预知流转，不知流转到底不能生发，竟成描写庸工。”临画笔法心诀莫非如此，得不得法相去远甚。

复《小山画谱》言此尤切：“临摹即六法中之传模，但须得古人用意处，乃为不误，否则与塾童印本何异。夫圣人之言，贤人述之而周矣；贤人之言，庸人述之而谬矣。一摹再摹，瘦者渐肥，曲者已直，摹至数十遍，全非本来面目，此皆不求生理，于画法未明之故也。能脱手落稿杼轴予怀者，方许临摹，临摹亦岂易言哉。”

按不但彩瓷“写生”，“锦段”、“仿古”之理亦尽于此也，盖彼织绣手工，原也良庸有别，至如瓷绘取样锦段，故须绘画者

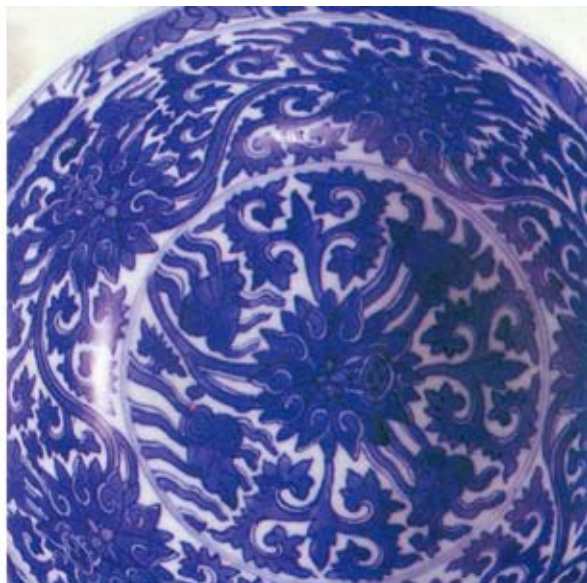
一心“求生理”、“明画法”始佳；若元明以来青花“锦段”者，其图形正谬相较，廖者便不免婢学夫人，雅态丢失。

而仿古一族，遣笔要紧处又正乃“意在笔先”，“预知流转”。清三代仿明朝永、宣、成窑纹样颇不甚少，其中精品，即可见画手能生发古趣。但现今仿品失察于此，赋形欠缺生动、谐调，常有惯见。

唐伯虎《六如居士画谱》有载郭若虚画论，其言与郭氏《图画见闻志》原话略有出入而语文较佳：“画人物必分贵贱气貌衣冠：释像则有善功方便之颜，道流必具度世修真之范，帝王当崇龙凤天日之表，外夷应有慕华钦顺之情；儒贤见忠信礼义之风，武士多勇悍英烈之气，隐逸识高世肥遯之节，贵戚尚浮华侈靡之容，天帝明威福严重之仪，鬼神作丑魑魍魉之状，士女宜秀色夭媚之姿，田家有醇疇朴野之真。”

按康熙朝窑器写生人物，也须得如上境界始列高品；比之凡器，其价值常高出十数倍故也。如若前清庸作，倒还不如晚清民国珠山八友之流画瓷更宜收藏，因术艺可贵，都在传情动人中。

下图：清初缠枝莲一种（左），移至清末或已俗不可耐。



## 490 拟图繁类，异形纷呈

除《陶说》所举锦段等项，彩瓷取样还有他途。以龙纹为例，元青花龙形常似汉画像砖及帛画者，即与早明借材锦段之龙绘大不类。而成化窑还曾将青铜器、漆器惯见之夔龙纹转之彩瓷，以至后来清官窑绘夔龙仍数数见。

此外，清瓷彩饰并曾假材于书法，如《明清瓷器鉴定》载此：“早在明代和清初时，景德镇瓷器上就多有以文字作装饰的，并成为一种习尚。如有的在图案的一角缀以简短题句或干支纪年款，有的附作者名字及作瓷原委。康熙二十年之后，瓷器上书写长篇诗词歌赋的文字装饰更为盛行；这一时期的青花或釉裹红笔筒，常能见到以清隽规整的馆阁体小楷，书写‘圣主得贤臣颂’、‘四景读书乐’、‘岳阳楼记’、‘兰亭集序’、‘归去来辞’、‘秋声赋’、‘西湖十景赋’等词赋。还有署二十五年纪年款的‘滕王阁序’，二十七年款的‘醉翁亭记’，二十八年款的‘后赤壁赋’，三十六年款的‘前赤壁赋’和前后‘出师表’等。结尾常落‘熙朝博古’或‘熙翰传古’等釉裹红篆书章。此一落印习惯，影响至雍正、乾隆时期。‘赤壁赋’文章也常书于瓶、觚、杯、碗之上，有的写于套杯，也有的写于摹仿明代永乐青花压手杯式的碗上。”

又，华瓷亦竟彩绘外国图案，该类绝多见于西商定製之出口瓷，其收藏则以海外为胜，然国人文著尝不乏载笔，如《匋雅》：“康

窑有青花大盘，椭圆而长，长可二尺，宽及尺，盖西餐所用。颜色美好，笔法工细，为国初教士所特製，或即南怀仁、汤若望之流亚欤？盘中画皇冕徽章，旁有两翼之狮狗，分攀于其上，载有腊丁古文、阳历年月，吾华业瓷者宜知所取材焉。”

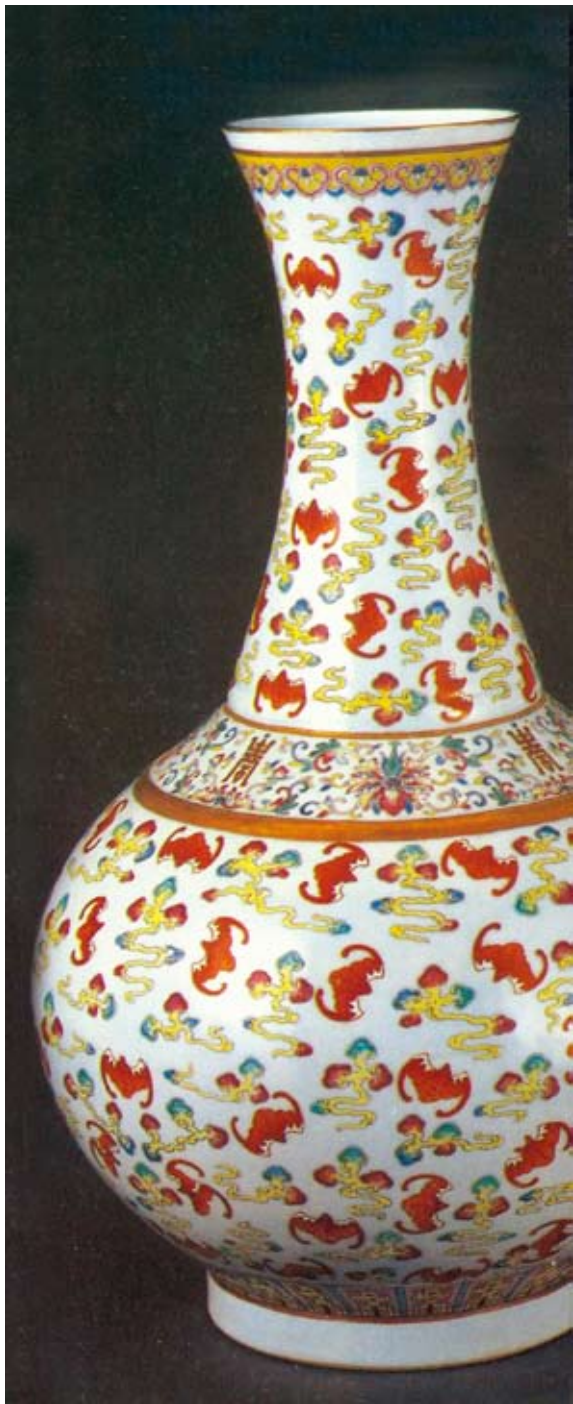
与上相类，还有图饰外文的青花、红彩器，新《中国陶瓷史》：“瓷器上书写阿拉伯文，在永乐、宣德时期的青花瓷器中已有发现，到正德时期更为流行。宣德开始，梵文也作为装饰性图案附在瓷器的画面上，嘉靖、万历以后，更发展到用花朵环绕梵文构成一种特殊的捧字图案。”按明官窑见饰西域文字，崇佛而外，亦缘朱元璋起兵，尝附于小明王，而彼明教源于西域。

下图：雍正时的粉彩大盘有绘西洋纹章图案的。





## 491 清后期更见吉祥图泛滥



清代中后期彩瓷还多吉祥图案，此类图绘原来为工艺装饰所通用，并也多见于建筑彩饰。恰《管维编》于吉祥图有博徵精考，正宜引见：“吾国旧俗复以蝙蝠为吉祥之象，不知起自何时。蒋士铨《忠雅堂诗集》卷二二《费生天彭画〈耄耄图〉赠百泉》：‘世人爱吉祥，画师工颂祷；谐声而取譬，隐语戛戛造。蝠、鹿与蜂、猴，戟、磬及花、鸟，……到眼见猫、蝶，享意期寿考’；谓谐声隐寓‘福禄’、‘封侯’、‘吉庆’。……孟超然《亦园亭全集·瓜棚避暑录》卷下：‘虫之属最可厌莫如蝙蝠，而今之织绣图画皆用之，以与福同音也；木之属最有利莫如桑，而今人家忌栽之，以与丧同音也。’余儿时居乡，尚见人家每于新春在门上粘红纸剪蝠形者五，取五福临门之意；后寓沪见收藏家有清人《百福图》画诸蝠或翔或集，正如《双喜图》画喜鹊、《万利图》画荔枝，皆所谓谐声同音为颂祷耳。……望文傅会，因物名而捏造物宜，流俗惯事。……叶盛《水东日记》卷九：‘元儒三山梁益题黄筌《三雀图》谓院画皆有名义，是图盖取《诗》、《礼》、《春秋传》三爵之义。今之三公、五雀、白头、双喜、雀鹿、蜂猴、鹰熊之类，岂亦是之谓欤？’则谐声寓意之画，五代已有，入明而盛耳。尝见故宫藏无款《安和图》，画鹤鹑及稻禾，传出宋人手。”然瓷艺而泛滥谐声寓意纹样，实数清代后期为盛；更致于以罐谐官，以瓶谐平安等等，辄谓表层联想之低俗美赏。

左图：清末宣统窑粉彩百蝠瓶庸俗。



#### 492 远见卓识说鉴赏， 古今总以得神、全气为贵

昔贤赏画片，无论题材、来历，最重神采，如《甸雅》言雍窑：“至雍正则画益美，然以花卉为最工，人物则不及康熙远甚，尤以画美人之瓶罐不能见重于后世，……且仕女文弱之态千篇一律。无恢诡尚武之精神，是以其人物较逊于往代也。至如花卉之妙，巧夺造化，尤以秋海棠为独步，鲜红嫣润，真绝代尤物，足以超前古越来今矣。”又曰：“雍乾青花官窑多作串枝莲者，颜色较浓，画亦少味，故声价亦为之不扬。”然近年拍卖市场，雍、乾窑龙纹、连枝纹画工劣者，也竟高价以竞，则不过好事者听声官款为之而已，全非真赏。

此情是亦古已有之，《六如居士画谱》：“米元章谓，好事家与赏鉴家不同：家多资力，贪名好胜，遇物收置，不过听声，此谓好事；若赏鉴，则天资高明，多闻传录，或自能画，或深画意，每得一图，终日饱玩，如对古人，虽声色之奉，不能夺也。”余谓收藏家必以能赏鉴为先，否则传器后代益处无多，且庸品自难历久。譬如戏文，你方唱罢我登场，能博一时掌声者固不甚少，但传世剧本究竟几数？故曰不随见，不偏见，唯慧识深见方始鉴赏称家。

复有古玩商，随市跟风，只期低进高沽，终非大计；便就经营获利言，也远不如贤者识大，能得先机。《闲情偶寄》：“予向有场内无文，场上无曲之说，非过论也。止为初学之时，便以取舍得失为心，虑其调高和寡，止求为下里巴人，不愿作阳春白雪，故造到五七分即止耳。”鬻古商心态不如之乎。

艺事一贯其理也，彩瓷无论仿古、写生，官窑、民造，凡画片当取其和谐、生动、趣致，毋须听声用名。此端还颇可参看西人一段高论，其将古意与生趣二者辩证对待，义指堪称深切，即法国狄德罗于一七六五年《沙龙》年刊有曰：“谁若是因为尊崇自然而菲薄古人，谁就不免冒一种危险，即在素材、性格、装潢、表情等方面总是显得纤小、软弱和庸劣。谁若是因为尊崇古人而忽视自然，谁就不免冒另一种危险，即作品显得冷淡枯燥，缺乏生气，遗失只有从自然中才能察觉到的那种‘真’。依我看，我们要研究古人，是为着要学会如何处理自然。”要之，崇古典或尚自然总以得神采、全气韵为本；作者与赏者，皆当执此也。

上图：元青花人物故事图（临摹）展开，其原本绘艺极高，价必极昂。比见右图：康熙五彩昭君出塞图瓶，亦具生气。



## 四一章 经营布局欲和谐

古陶瓷识鉴讲义·纹饰编

陆建初 著

### 493 圆器纹饰，上下里外兼周

绘画六法之一“经营位置”，乃指谐调布局。王原祁《雨窗漫笔》言此尝妥：“看高下审左右，幅内幅外来路去路，胸有成竹，然后濡毫吮墨，先定气势，次分间架，次布疏密，次别浓淡，转换敲击，东呼西应，自然水到渠成，天然凑泊，其为淋漓尽致无疑矣。”瓷品彩饰，自可推此法而衡之构局，唯其立体面布图，稍异于绘画之平面。

如彩瓷常用“分道”布置，即将器皿立面饰纹，加以横向分段，然则亦不违分间架、布疏密之常规。以宣德窑缠枝纹青花盃为例，其外壁之口沿一道辅纹，腹部一道主纹，底部又一道辅纹，再加圈足也饰纹一周，共计四道；而内壁为三道。此乃惯体，较少例外。孙瀛洲尝言此式之仿品常作外三道，内两道，余亦见之；若与真迹比较，仿品一则器壁欠深，二则布局不得要领，故绘事减省，苟且了事。若宣窑青花浅盃则另当别论，该种有见外壁为三道纹。

圆器外壁彩饰，间架疏密有章，犹须与内壁纹样过接映带，在题材、布置上两相照应，此即盘盃不同瓶罐之处。是以古制圆器，内外饰样配合每有定式，虽题材跨度可能较大，但赋形构局总有谐调。如《江

西大志·陶书》载明代“青花白地器”里外纹饰搭配诸式有：“里外满地娇花盃”，“外海水苍龙捧八卦、里三仙炼丹花盃”，“外龙凤鸾雀里雲龙盃”，“外鯖鲫鲤鳊里雲雀花盃”，“外天花捧寿山福海字、里二仙花盃”，“外双雲龙里青雲龙花酒盃”，“外雲龙里升龙花盃”，“外博古龙里雲鹤花酒盃”，“外双龙里双凤花盃”，“外出水龙里狮子花瓿”，“外耍戏娃娃里雲龙花锤”，“外雲龙里花团锤”，“外龙穿西番莲里穿花凤花碟”，“外凤穿花里升降戏龙碟”，“外九龙花里雲龙海水盘”，“外画四仙里雲鹤花盘”等等诸种，且今多见遗器犹存。而近现代臆製此类之大路货，模影剽窜，十居七八未依古法构图，观感遂失于周谐。

无论纯艺或工艺，总以结构谐和为完美形式的基本条件，故西人早有说“谐和即美”。西方中世纪圣托玛斯·亚昆那《神学大全》：“美有三要素。一是完美，凡是不完整的东西就乏美感。其次是比例谐调。第三是鲜明，所以鲜明谐调的着色被公认为美的。”又言：“感官喜欢比例适当的事物，是由于这种事物在比例适当上类似感官本身。”

右图：清初五彩怪兽盃与清中期五彩鲤鱼盃布局各有特色。





#### 494 琢器画绩， 天地正辅相得

若是琢器体型高竖如瓶、壶者，分道可至七、八之数，如瓶、壶腹部饰主纹，腰、肩或颈部又可加绘次主纹为间饰，再可于口、底、足各部位饰多道辅纹为边饰。特殊如明初青花玉壶春瓶，口沿内面也常见边饰一圈。

立面分段装饰，可增强节律观感，高古青铜器已惯用此法；其时釉陶壶器或以弦纹、栉纹分隔立面，是与铜造者异曲同工。及至元明清彩瓷，分道绘画虽已习用伎俩，然布置经营均不失古雅高妙，章法紧凑而姿致舒闲（晚清则不尽然），此特徵，识鉴甚可依据。

若元青花纹样有取自阿拉伯工艺的，原较繁密，然经国人手笔绘出，亦辄谐美舒雅。新《中国陶瓷史》有谓：“元青花的装饰特徵是层次多，画面满，但由于处理得当，主次分明，浑然一体，并不给人以琐碎和堆砌的感觉。”

琢器立面分道构图，虽属工艺装饰特有，然与图画之位置经营原理仍相似。元人黄之久《画诀》：“凡经营下笔，必合天地。何谓天地？谓一幅半尺之上，上留天之位，下留地之位，中间方立意定景。见世之初学，据己下笔，率尔立意，触情涂抹，满幅看之填塞人目，已令人不快，那得取赏于潇洒，见情于高大哉！”按工艺画“分道”虽称程式，然于结构中预留天地，即便徒工画粗器，也拘于此而不得率尔立意，岂非免出废品之良方？盖其“天地”，即间饰、边饰也，而此二者与主题也必呼应配合，则贗工又岂易得此法真传？读者比靠真贗，自可明此。

左图：康熙五彩大花觚纹饰结构见巧思创意。

## 495 周圈经营，左右前后有节

器物构图，上下有分道，左右前后则可对称安排，又或周圈加以连续（即环绘），尤盃盃常见此类。《陶说》有窥此道：“画法，如成窑酒器高烧银烛照红装，一美人持烛照海棠也。锦灰堆，折枝花果堆四面也。高士，一面画周茂叔爱莲，一面画陶渊明对菊也。娃娃，五婴儿相戏也。其他龙凤、鱼藻、花草、瓜匏、八吉祥、西番莲等式，各有成样”云。

《增补古今瓷器源流考》引《茶余客话》也有载：“成窑酒盃有名高烧银烛照红妆者，一美人持灯看海棠也。锦灰堆者，折枝花果堆四面也。鸡缸者，上画牡丹，下画子母鸡也。秋千盃者，士女秋千也。龙舟盃者，斗龙舟也。高士盃者，一面画茂叔爱莲，一面画渊明对酒也。娃娃盃者，五婴相戏也。”二书所举各式明瓷构图法，今凭遗物皆可得印证。

对称、三分及四分法而外，若环绘还须顾及宾主呼应、疏密参差，更与画理趋一致。邹一桂《小山画谱》：“章法者以一幅之大势而言。幅无大小，必分宾主，一实一虚、一疏一密、一参一差，即阴阳昼夜消息之理也。……大势既定，一花一叶亦有章法，圆朵非无缺处，密叶必间疏枝。”

衡以此说，比如宣窑缠枝花

卉即甚是得法，其欹侧照应，开合起伏，诚妙意无伦。后来如嘉万窑虽袭其题材，但于布置典守不严，便见俗气迭至，故明后期青花缠枝，今亦不甚尚，市价去宣成者远。

下图：乾窑粉彩双连瓶作环绘布局。



## 496 “开光”善为对称

彩瓷圆体前后面对称或四分法布局，又常辅以“开光”，《匋雅》：“先施圈栏，内绘花彩，外填色釉，则谓之开光。”开光者以圈栏开辟一块体面，图绘主纹，而辅纹隔于圈栏外，以见别致。

清代粉彩器多见开光，其往往圈内为白地，饰主纹，圈外为色地。色地数胭脂红地、金地、黑漆嵌金银丝地诸种，较珍贵。另有蓝地、黄地、绿地、酱地等，其上又经常加绘耙花、什锦花等辅纹，以铺垫衬托主纹，可收富丽之效。俗称“百花不露地”者类此。

镇窑圆器大多两面开光，方器便四面开光，定式虽然，但较匀称宜赏耳。

开光布置也曾流行于明代中后期的青花、五彩器，而先于此有北方盛产的法花器，纹饰曾多为开光，其立粉辟圈栏之法，堪称特色。余臆“法花”者，花饰布置有定法之谓也，斯定法即开光法也；法花原名粉花，早期粉花未必一一开光，盖乃构图既成程式，遂以法式为通名耳。故镇瓷之开光，推想即效法于法花。

《饮流斋说瓷》：“法花之品萌芽于元，盛行于明，大抵皆北方之窑、蒲州一带所出者最佳。蓝如深色宝石之蓝，紫如深色紫晶之紫，黄如透亮之金铂，其花以生物花草为多。平阳霍州所出者，其胎半属瓦质，……西安河南所出者，……盖属瓷胎也。”景德镇也曾有仿烧法花，也为瓷胎，则镇瓷彩绘运用开光，得益于仿烧法花，说亦顺理成章。

纹饰开光，还见于其他工艺，此处推镇瓷开光效仿法花，是就较直接影响言。瓷器饰纹开光，宋元南北窑口均见雏形，且别具特式，唯其时名言未得，不以开光落言说而已（开光原指塑像将完成时“开眼”，宋时佛像落成尝称“开光”，意略同今语“剪

彩”）。今见仿宋磁州窑白地黑彩器者，开光布置或者如同明清彩瓷，着实可笑。

下图：康熙蓝釉描金地开光花鸟大瓶。





## 497 绘材渐变，鉴别也看 主辅纹配搭合否时艺

陶瓷器表纹饰，其构图无论分道，连续，抑开光，抑或其他，大多以主辅纹两相搭配，此亦工艺常律。

彩瓷主纹题材，早明见有各式人物故事，及缠枝莲、牵牛花、松竹梅、灵芝、菊、四季花果、牡丹等植物，又龙、凤、狮、马、鱼、羊等动物。晚明又有鹤、鹿、八仙、八宝等道教图纹流行。

至清朝康熙取材丰富，前已详悉；又及乾隆窑更以五蝠、五子、石榴、鹤鹑、鸳鸯、喜鹊、戟、磬、瓶等入画，诸画样皆谐音吉祥语，实是为讨口彩奉承皇帝。

另者辅纹，如蕉叶、仰覆莲、回纹、曲带、铜钱、卷草、雲雷、浪涛等，自宋元迄明清，绘材大体类同，但赋形有改变。

借鉴主纹判别器物年代，当着重画材流行背景；而参考辅纹辩证古近，更须以形态变迁为要。彼辅纹如蕉叶、仰覆莲，其长短、肥瘦、大小、疏密之不一，历代每见时式。其他辅纹也类此。但仿品或以此时主纹搭配彼时辅纹。

再者主辅纹之互相转化，乃属演化之必

然，苟寻迹深究，则鉴证又辟门径（如早先龙图为主纹，后来又有用作边饰等例）。

新《中国陶瓷史》据窑址考古及馆藏文物及国内外文献，于历代瓷饰之主、辅纹题材有归纳整理，兹引其言宋、元者二段，以见大概：“宋瓷……以花卉为主（牡丹花、莲花、盆花），尚有龙凤、鹤、鹭鸶、麒麟、鹿、兔、游鱼、鸳鸯、鸭、花鸟、婴戏，山水纹也是常见的题材；回纹、卷枝、卷叶、曲带、雲头、莲瓣、钱纹多用于器物的间饰和边饰。”“元青花的花纹，分主纹与辅纹二类。……常见的作为主题纹饰的有植物，如松竹梅、牡丹、莲花、蕃莲、菊花、牵牛花、芭蕉、灵芝、山茶、海棠、瓜果、葡萄等。动物，如龙、凤、鹤、鹿、鸳鸯、鹭鸶、麒麟、狮子、海马、鱼、螭、蟋蟀等。其他，如竹石、杂宝、十字杵等。辅纹有卷草、回纹、钱纹、浪涛、蕉叶、莲瓣、雲肩、变形莲瓣、缠枝花卉等等。”而相关明清者更可参阅《江西大志·陶书》及《明清瓷器鉴定》等。

下图：清代广彩主辅纹构图特征鲜明。  
后图：万历窑七道绘五彩龙纹大花觚，与康熙者比较，可窥主辅纹变迁情状之一斑。





## 498 整体布置欲雅谐

古瓷之主辅纹每精心安置，以令图面整体谐和。此如永窑、宣窑、成窑，画片布置宽博雅逸之际，犹不乏章法之紧凑聚合；但后仿未窥其妙，描样走形，支离疏散往往难免。

《雨窗漫笔》尝：“古人位置紧而笔墨松，今人位置懈而笔墨结”云云，若近古瓷画纹样陈陈相因，亦常犯“今人”之弊。

又明后期瓷绘，构图虽繁缛少空白，然仍存笙磬和调雅道；唯清末官窑复又见绘饰稠密，却已琐碎刻板无可观，乃示末造之创力衰退无遗矣。

历代瓷绘构图虽也风格见异，然整体印象总须完美谐和方可取。参见新《中国陶瓷史》言明清瓷：“在图案设计上，明代成化斗彩以疏朗、秀丽为其特色，而嘉靖、万历以后的青花五彩器，则基本上以繁密、艳丽取胜。清代康熙斗彩仍然带有明代的遗风，十六子婴戏图、龙凤、团花的纹饰往往布满全器。但清雍正斗彩则和粉彩相似，基本上以花鸟为主，而且又返回到明代（成化）的风格，趋于清逸。”是见疏朗与繁密，清逸与艳丽，虽都两相对待，但皆可得谐美。

西哲言此，即谓有合“生命的秩序”。如黑格尔说美物“寓杂多于整一”，然如石堆只是杂多，而由活泼的动物身上，乃可见出整一；然则使四肢五官之“杂多”构成整一的，正是“生命”、“精神”的通体贯注。

清三代珐琅彩、粉彩尝别开生面，另行一种无辅纹构图，其透视瓷片为纸面，将纸本画构图完全搬用之，使瓶盃上下周遭，形象俯仰顾盼、画面疏密有致，自成一幅。凡此类之布置经营，已然一如国画。

非止于此，进而有将盘、盃内外壁的花枝相连接者，即所谓“过枝”，抑若折页之展开。《饮流斋说瓷》：“过枝者，自彼面达于此面，枝叶连属之谓也”，此类官窑器亦章法位置颇存偏正揖让、瞩对呼应之趣。

下图：清雍正窑山水图笔筒。



### 499 通达画理品美瓷

前章言及彩瓷画样有自锦段、写生、仿古等途，而凡诸种之布局经营，都相通画理，然又各自精彩。

如“写生”画幅之大局，尤须俯仰避就而有天成自然之意，则其理最与师法造化说相近。《小山画谱》：“要之画以象形，取之造物，不假师传。自临摹家专事粉本，而生气萧然矣。今以万物为师，以生机为运，见一花一萼，谛视而熟察之，以得其所以然，则韵致丰采自然生动，而造物在我矣。”

由见国画“造物”，并非西法临写模特之举，乃先熟察自然对象，有所领悟、取舍，俾成竹在胸，然后运笔构图、美谐天成。此还如《六如居士画谱》引郭熙《画意》所云：“不因静居燕坐，明窗净几，一炷炉香，万虑消沉，则幽情真趣岂易品藻。及乎境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源。”

按以雍、乾两窑粉彩、珐琅彩精品为例，虽说画片选取名家手稿，然绘者亦必于题材有一番“谛视而熟察之”功夫，领悟神旨，方致于下笔时心手相应、“纵横中度”。今贗手人品已下，心境岂高，难免堕入“专事粉本”一派，赋形业已失质，更不论位置之中度得趣。

盖瓷绘“写生”最称高品，也为最难仿作者。

又“锦段”花样属之样式工艺，其结体安置好尚技巧，大旨同今人所为“形式美”者，故遂与书道尤近。《书法粹言》有录颜鲁公传张长史十二意笔法：“避就、偏侧、相让、补空、意连、借换、应付、救应、附丽、朝揖、疏密、大小”，此盖构字妙法，亦锦段构图要诀，习者比照真贗画片，当可领会。

若元、明初青花而绘锦段者，布置甚称

匀谐，且笔触也或有织绣走针之趣，要皆断代之依据也，参前文相关之言。

又“仿古”则每可以画工悟性论功过，所悟者，古作构思旨要也。晋代画家顾恺之，以“悟对通神”论布局，此处试借其意引申为说。顾氏《历代名画记》：“人有长短，今既定远近以瞩其对，则不可改易阔促，错置高下也。凡生人亡有手辑，眼视而前亡所对者，以形写神而空其实对，茎生之用乖，传神之趋失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也。”

按非但人物与人物、人物与景物必有瞩对呼应，花与鸟亦然，枝与叶亦然，并纸绘与瓷绘皆然。而摹古传移者，改易阔促，错置高下有焉，尚在对而不正之小失；更其贗作多“不悟”而大失所对，以致画面错乱滑稽，此传神之趋失，诚不可不察。

下图：民国风尘三侠帽筒绘饰不俗（著者藏）。又右图：清康熙五彩禽枝图大盘。





## 四二章 款识概说

古陶瓷识鉴讲义·款识编

陆建初 著

### 500 “款识”原为金石学术语

赵希鹄《洞天清禄集》：“款识篆字以纪功，所谓铭书钟鼎。款乃花纹，以阳饰古器。款居外而凸，识居内而凹。夏商器有款有识，周器多无款有识。”考彝器之实际，商至西周铭文乃铸成故多凸出；东周至秦汉则刻、鑿为常，遂凹入，所以言其“无款有识”。

昔贤研究铜器款识，意在辨析古今，褒贬正伪，使其“合圣人之道”，又且“订史氏之失”，语见李清照《金石录后序》：“右金石录三十卷者何，赵侯德父所著书也。取上自三代，下迄五季，钟、鼎、鬲、鬲、盘、彝、尊、敦之款识，丰碑、大碣、显人、晦士之事迹，凡见于金石刻者二千卷，皆是正伪谬，去取褒贬，上足以合圣人之道，下足以订史氏之失者，皆载之，可谓多矣。”

前古之况如此，晚近考据兴盛，则款识研究尤涉训诂，并由铜之铸鑿及陶之记识，因而产生“陶文”之专门，有关著作如《簠斋藏陶》、《陶玺文字合证》等，近年也间见再版；今则如徐谷甫、王延林合著之《古陶字汇》有印行，其书所录，除著者自藏外，并集三十余种旧著见载，实属可观。

参观容庚《金石书录序》：“金石之学，盛于宋代。《籀史》著录金石书凡

三十四种，今所存者仅吕大临《考古图》、《宣和博古图录》，薛尚功《历代钟鼎彝器款识法帖》三种。……近世专录金石之书者，首推叶铭之《金石书目》，清宣统二年西泠印社印行。著录金石书凡四百九十二种。……后十五年而有田士懿之《金石名著汇目》。……昔宋赵明诚撰《金石录》，所著录者仅限于器物及碑志，清乾嘉以来，渐及瓦当砖甃。今则古物出土之种类日益滋多。殷墟之甲骨，燕齐之陶器，齐鲁之封泥，西域之简牍，河洛之明器，皆有专书，而金石学之范围日益滋广。”

上述乃款识之正朔，而瓷器鉴定时将器品所书製造年号等统称款识，乃权且也，遂无论内外凹凸，也少涉解诂：本文所及，即为后者。

整理、论说瓷器款识之专著，海内外已见数种，又《明清瓷器鉴定》于此项亦详细，读者自可阅览。故本书仅以《概说》言瓷款要略，又借助以书道，而聊举人所未曾言者数事。

### 501 瓷款之形式举例

明代官款，形式不过十数种，至清代一变为花巧百出，于后者《饮流斋说瓷》尝有交待曰：“康熙一代款识形式最伙，兹汇录之如下：单圈、双圈、无圈栏、双边正方形、双边长方形、凸雕、凹雕、地挂白釉字

挂黑釉、地与字统挂一色釉、白地写蓝字、白地写红字、绿地写红字、楷书、篆书、半行楷、虞永兴体、宋槩体、欧王体、六字分两行每行三字、六字分三行每行二字、四字分两行省去大清二字、红紫色款、天青色款、湖水色款、沙底不挂釉而凹雕、天字、方栏内不可识之字、满清文、回回文、喇嘛文、秋叶、梅花、团花、团鹤、团螭、花形、物形、完全无字。”

又曰：“雍正一代形式较之康熙为少，然亦递变屡易也，缀录如左：六字双圈、四字无边栏、四字方边、六字凹雕、四字凹雕、六字单圈、双边正方形、双边长方形、地挂白釉字挂黑釉、地与字统挂一色釉、白地写红字、白地写蓝字、楷书、篆书、虞永兴体、宋槩体、图书款、方栏内不可识之字、满清文、回回文、喇嘛文、花卉、物形、完全无字。”

又曰：“乾隆朝之款识，又微有小异，述之如左：正方形凹雕、地与字统挂一色釉、白地蓝字、白地红字、绿地红字、绿地黑字、楷书、篆书、欧王体、宋槩体、宋体书、图书款、沙底不挂釉凹雕、满清文、回回文、喇嘛文、西洋文、印花、团花，完全无字。”

## 502 款字之内容类别

前节引《说瓷》所录款识详备，乃由形式着眼；今人又有将历来瓷款以内容分类，更条理秩然，计有年号款、朝代款、堂名款、斋名款、轩名款、殿名款、吉语款、花式款、陶工款、干支款、供养款、外文款、私家款、珍字款、用字款等十余种；苟依次一一照相附录，内容形式并呈，颇可成鉴定比勘之专书一种。

有宋以来，瓷皿陶具也兴书以隼句、名篇为纹饰，而往著又曾将此饰文与其他连类，通称作款识，姑且听之耳。参观《茗壶图录》言紫砂具：“款识或以诗句或以古语

或以姓名或以别号或以堂亭斋馆号，或印或否，书体不一，大抵用真行草，间有用篆隶者，印文有朱白肥瘦诸体，其镌印所在或腹或底或流下或鏊下或盖背或盖之外，无一定位置，各随作家心匠而为之耳。”

## 503 写款可证以书法结构等

上述乃陶瓷款铭通识耳，而其鉴定尚可徵以书道，则结体、布局、笔法、气韵是为论据。

如明官窑每朝写款，字体架构均见特点，孙瀛洲据此为宣德、成化、正德等年款，编有歌谣，其吟宣、成者流传业内久矣，吟正德又有：“正字底丰三横平，德字心宽十字小，年字横划上最短，製字衣横少越刀”云。光绪时黄自元作《楷书间架结构帖》，每式皆提示要诀，流布甚广，孙先生之款字诀用意，与彼略有谋合处。

据唐英、蓝浦书载，明清官窑器由专人写款，然则写手之书法，渊源各自，气度、结体亦必别殊（遗物所见确系如此），故编排口诀之余，款字架构并可证以书道之源流法度。

朱和羹《临池心解》其言甚善：“学书须先明源流，次谙法度，……法度者，间架结构之类，以及精神气魄寄于用笔、用墨是也。”

若晚明、清初有几种款字，乍看或觉稚拙，然由其结体宽绰，可见不乏汉魏碑意。旧器款字虽每为小楷，然多大度正气，要亦决于结体、笔划也，此亦勘比之凭藉。

陈樵《负喧野录》：“昔人云作大字要如小字，作小字要如大字，盖谓大字则欲如小书之详细曲折，小字则欲具大字之体格气势也。”其言小字大度之事即甚得要领。此意尤有昔贤早发，如汪挺《书法粹言》录王右军论书：“凡书须大字促令小，小字展令大，自然宽狭，得所不失其宜。”又录苏东坡：“大字难于结密而无间，小字难于宽

绰而有余”云云。按古瓷写款典重，小字可展、构体博绰，每每皆尔。

## 504 器款布局也与书道谋合

同理，因明清官款出专人手笔，故其布局，即款字间距、行距及与圈栏之间隔，也熟练自成惯体，则鉴认犹可凭据。

古款之行派气势，所谓“随笔所至，自然贯注成一片段”，正适形容。语出梁同书《与张芑堂论书》：“山舟曰写字要有气，气须从熟得来，有气则自有势，大小长短高下欹整，随笔所至，自然贯注成一片段，却着不得丝毫摆布，熟后自知。”

按贗款即便着意字、行间距，但“行气”却非摆布得来，遂往往由此败露行径。

另有款字隐于花朵者，可称布局异趣，余曾见宋龙泉碎片有“仲夫”款即为此式。而孙瀛洲《试谈明代永乐、宣德景德镇官窑瓷年款》有说：“器内腰部写款的只见过一种白釉暗花高足把碗，印阳文‘宣德年製’四篆字暗款，款外围以花瓣，稍不注意，就会当作花朵了。”

类似还有永乐青花压手盃，篆字款有写于双狮绣球、花朵、鸳鸯三种图案间的，永宣之后此类鲜见。

《明清瓷器鉴定》载永乐压手盃款字：“一、中间四字篆书，以双鸳鸯围绕；二、绘双狮滚绣球，年款写于球心；三、青花单线圈，内绘团花，花心里书四字篆书款。”复《饮流斋说瓷》：“雍正外胭脂水、内粉彩之盃，花绘极细，其底画一桃形，内藏雍正年製四字，盖沿袭明代花藏款字之法也，在清代瓷品亦为罕见。”所云乃实情。

窃意瓷款隐于图案，还可比视宋画之落款石隙之类，沈颢《画尘》：“元以前多不用款，款或隐之石隙，恐书不精，有伤画局。后来书绘并工，附丽成观。”瓷艺除上述南宋龙泉器外，元枢府器款字也曾隐约于图案间。

余藏一宋越窑五瓣葵口碗，製作规范，烧法优良，釉色滋亮悦人，内底刻“河滨遗范”四字楷书善甚。罕物也，显然宋朝取贡越窑之例证（见463页图）。而当时美妙款识之用意因可推度。

## 505 底款推敲更以笔法为要

除字形、布局，款识又论笔法。及字形、布局之仿迹易近似，而笔法凝功力，最为见证。

孙瀛洲《成化官窑彩瓷的鉴别》言及：“明代嘉靖、隆庆、万历时仿（成化）品的彩色和款识虽有相近处，……只要仔细分析其笔法就可以看出，嘉、隆、万时的款笔与成化的笔法貌似而笔力不同。”又曰“成化官窑器的款识多用藏锋笔法，故少有纤细的笔锋；而且笔道粗、字体肥，柔中含有刚劲，格外显得圆拙有力，极有含蓄。”与其思虑一致犹《匋雅》有曰：“康熙小瓶、孟皆青花六字款，不加双圆圈，笔意浑成，绝似宣德青花印合款也。若盘盃则皆加双圈，亦仿宣窑，但楷法清刚耳。雍窑大楷，时复瘦硬通神，论其工整有姿骨，且过于康熙时。”

唐岱《绘事发微》言笔法，语称精妙：“用笔之要，余有说焉，存心要恭，落笔要松。存心不恭，则下笔散漫，格法不具；落笔不松则无生动气势。”常见仿款恭则有余，松则不及，故失气势。论笔法虽云手松，其实亦出心意；古人心境恭而自在，后人拟仿却难免拘谨，手自不能松，所谓“腕受心”也。石涛《苦瓜和尚画录》：“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。”

官窑写款用功费时，《匋雅》：“至如边线青箍，出镞坯之手，识铭书记，归落款之工。”言可见证。然民窑造器求快速多产，故款字常用硬笔速写，或快刀刻划，笔法刀法“划”而少顿捺，士人或目为“恶劣”，语出《建瓯县志》：“……唯池墩村



水尾岚，堆积该盃打破之底，……亦偶刻有‘供御’两字者，似刀划出，字迹恶劣。”姑且听之，实际民窑款字，往往别有一番风味，稚拙又老辣，而后仿要么慌率失其劲势，要么迟缓遗其风骨，皆心手不应之故。

书道言遣笔，或并及用墨，类此，款字便可并及“用青”。孙瀛州《元明清瓷器的鉴定》即谓：“明代款的青花颜色若用放大镜照视，多是深厚下沉，清初仿品也大致如此。道光以后的仿品，青色则散涣，而且浅淡上浮。尤其是宣德款色往往在同一器物上呈现黑、蓝、灰等几种颜色，这一点虽不美观，却是后世绝难仿效的特徵。”举一反三，事可明矣。

## 506 风调个性为高贤所识

鉴家识力高深，更以风调气息论款字，“风格”貌似虚拟，然一旦领会把握，洞鉴真贋之切实可靠，又莫过于斯。

往哲言此之显例，举如《匋雅》：“成化楷法峭劲，姿态飞动。嘉靖万历款字苍拙，惟官窑有之。宣德款如宋槧书，最有趣味。”又：“其康雍之仿成化（款字）者，康极生动，雍极雅隽”云云，颇发深微。

复如五代荆浩《笔法记》：“何以为似，何以为真？叟曰：似者得其形，遗其气；真者气质俱盛。”假此理以别款字真伪妙极。

又宋人姜夔《续书谱》有论书法“风神”：“风神者，一须人品高，二须师法古，……自然长者如秀整之士，短者如精悍之徒，瘦者如山泽之癯，肥者如贵游之子，劲者如武夫，媚者如美女，欹斜如醉仙，端楷如贤士。”其以书品比人格，而人格之真实，岂是乔装打扮得来。

邓实序汪珂玉《汪氏珊瑚纲画继》：“人品既已高矣，气韵

不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至。不尔虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。”书画一也，伪款立意已卑，终乏高韵也。

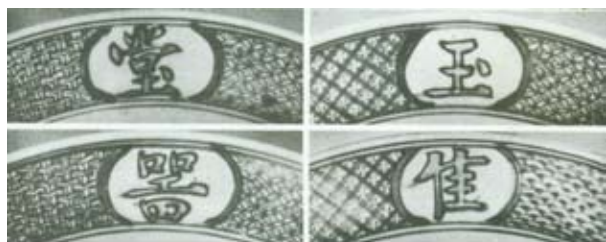
风韵说犹有个性论同声连气，此可比看梁启超《书法指导》有言：“旁的可假，字不可假，一个人有一个人的笔迹，旁人无论如何模仿不来。……是谁写的，一看就知道，因为各人个性不同，所以写出来的字，也就不同了。美术一种要素是在发挥个性，而发挥个性最真确的，莫如写字。如果说能够表现个性，就是最高美术，那么各种美术，以写字为最高。”

夫古陶瓷之慎稽详考，既已作表徵、型制、造作、纹饰、款识诸项之面面观，仍有待三思而后定论；《饮流斋说瓷》有言足发深省：“款字之鉴别亦不易，道光至光绪初所仿前代款字，犹尤甚笃似，若近年之款字，恒有与乾隆时官窑丝毫无二者，但凭是以辨真伪，殆不仅皮相之讥。故藉绘事以察新旧，而绘事之精者，足以颉颃前代也，藉瓷质以察真伪，而瓷质之精者，又足鱼目混珠也。……非极细心钜眼，犹未能以察别之也。”善哉其言，是可奉为良箴。

下图：明宣德窑法轮青花罐







## 四三章 秘色瓷考

古陶瓷识鉴讲义·考证举例编

陆建初 著

### 507 秘瓷出晚唐说既立， 秘辞原委及秘色特徵犹争论

一九八七年陕西扶风法门寺地宫发掘，出土晚唐僖宗时藏宝一批，其中碑文《衣物帐》载有：“瓷秘色盃七口，内二口银棱；瓷秘色盘子叠子共六枚”，而大致与同时出土之秘色瓷器相印可。此项发现公布后引致业内长期、激烈争论，究其所以，乃因此前瓷学界论秘色，向以出五代说为主流。

按五代及宋初，吴越烧造大量秘色瓷贡奉中原政权及宋室，此事相关钱氏家族立国与生存，故史载详悉，如见诸《十国春秋》、《宋会要》、《宋史》、《吴越备史》、《宋两朝供奉录》等；然而晚唐时越窑烧秘色瓷，却并无重大背景，史书于此遂付阙如。是以明清以来说瓷，言五代秘色尤振振有词，言唐秘色辄乏焉凭据；及至本世纪八十年代初新编《中国陶瓷史》出版，也以秘色瓷出五代为说，则此况正可谓积重难返。

所幸法门寺出土秘色瓷器有物帐印证，故经多年辩论及重新认识，至一九九五年初上海“越窑·法门寺秘色瓷国际学术讨论会”召开，与会专家学者已基本同意秘色瓷产于晚唐越窑；然犹于秘色称之为原委，秘色釉特徵等众说不一。本文既就上述两课题作探讨，又将进而求证越瓷秘色釉与中古南

方白釉瓷之相关。

### 508 秘色瓷不缘贡御中秘得名

秘色事曾见于唐诗，故法门寺考古发现之前，秘色产于唐越窑已见有说，宋时《侯鯖录·六》即言：“《陆龟蒙集》越器诗云：‘九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来，好向中霄盛沆瀣，共嵇中散斗遗盃。’乃知唐时已有秘色，非自钱氏始。”然如陈万里《中国青瓷史略·二》：“唐代越器，除了为民间一般需要烧造外，曾经置官监窑，烧造一种为统治者所应用，即所谓进御的物品，就不单称越窑，另外给他一个名称叫做秘色，或是秘色越器。”尽管也采秘色始于唐代说，唯于“秘色”因进御中秘得名，与五代说立场一致。比见赵令畤《侯鯖录·六》记当时世言俗说：“今之秘色瓷器，世言钱氏有国，越州烧进为供奉之物，不得臣庶用之，故云秘色。”则更见秘称相关供御，在宋代业已传说流行，并且影响深远。

特《景德镇陶录·卷十》于此曾有批驳说：“按秘色特指当时瓷色而言耳，另是一窑。因不始于钱氏，而特贡或始于钱氏，以禁臣庶用。……秘字亦不必因贡御而言，若以钱贡为秘，则徐夔秘盞诗亦标贡字，是唐亦尝贡，何不指唐所进御云秘？岂唐虽贡不禁臣庶用，而吴越有禁故称秘？”斯言凿

凿，盖唐人徐夤《钓矶文集》有《贡余秘色茶盏》诗，句如“揆翠融青瑞色新，陶成先得贡吾君。巧剡明月染春水，轻旋薄冰盛绿云。”缘此知唐已有秘色瓷并臣庶亦可赏玩，则秘色因进御中秘、臣庶禁用而得名之论，是不能圆其说矣。

《景德镇陶录》之卷十为郑廷桂补辑，其与蓝浦论秘色之偏向五代说有所出人，余意郑说是，且可得其他理由支持，如向来贡物未尝有以“秘”命名之习惯。盖进奉之物或以“贡”称，如南朝梁·周兴嗣《千字文》：“税熟贡新”；又或以“御”称，如《后汉书·百官志》：“王春御米，及作干粮”；又或以“官”称，即唐代瓷器已有刻“官”、“新官”款；以上几种皆寻常多见。他如古陶瓷自铭以示御用及尊贵者，前有汉之“王尊”；唐之“龙上”；后有宋之“内府”、“禁苑”、“殿”、“奉华”、“进棧”、“供御”、“尚食局”；及元之“枢府”、“国器”、“天”、“太禧”等，诸种称名亦皆稽之有根，符合常规。

又禁中事物若秘不示人，或者相称以秘，如《文选·晋·陆机·弔魏武帝文序》：“游乎秘阁，而见魏武帝遗令”；杜甫《宿昔》：“宫中行乐秘，少有外人知”。另《汉书·九三·董贤传》：“及至东园秘器，珠襦玉押，豫以赐贤，无不备具”，其秘器又是专指棺材。以上贡奉诸事，与秘称风马牛，而秘称诸种，又与贡奉不相及，则秘色瓷因贡御中秘得名之说，更无他例可援。

### 509 秘称因窑事难能而起，以示珍物秘方秘製

盖瓷器造作、陶成、拣出以至进御，业经千人之手，早已众所周知，则贡瓷何“秘”之有？正所谓众口籍籍，何谓秘耶。事比《汉书·刘屈氂传》：“上问：‘丞相

何为？’对曰：‘丞相秘之，未敢发兵。’上怒曰：‘事籍籍如此，何谓秘也？’”

然而晚唐时美瓷初创，其釉色随窑焰变幻万端，神机莫测，则其窑艺是甚可以“秘”喻之。

秘色釉往往朗润清淡，方由传统青釉演进，烧成实非易事，或言起初一窑仅可得数枚，亦非妄测也。先秦《考工记·卷上》：“炼金以为刃，凝土以为器，作车以行陆，作舟以行水，此皆圣人之作也。天有时，地有气，材有类，工有巧，合此四者，然后可以为良。材美工巧，然而不良，则不时、不得地气也。”话虽泛指，但洵见早期陶艺之真相。

按天时地气莫测，故历来製陶有源起神人说：《周易》曰神农作瓦器；《史记》曰舜陶于河滨；《吕氏春秋》曰黄帝有陶正昆吾。尤窑工惯于将人力不逮处寄望于神祇，如宋元丰七年，耀州黄保镇有窑神德应侯碑纪今存，其说窑神于熙宁中被封为德应侯，且赞窑事，有“岂不归之于神助乎”，“莫能究其所至，必曰神化矣”云云。

明宋应星《天工开物·篇中》又有载，正德时宣红失传，“一人跃入自焚，托梦他人造出。竟传窑变。”《景德镇陶录》也载：“厂内神祠三，曰佑陶灵祠，曰真武殿，曰关帝庙”；清朱琰《陶说·卷一·祀神酬愿》又记：“火候如候晴雨，……故重报赛。”复《阳羨名陶录·卷上·本艺》：“若窑有变相，匪夷所思，倾汤贮茶雲霞绮闪，直是神之所为，亿千或一见耳。”宋明清尚如是，则唐时陶人崇拜心境，正可想知。

越窑晚唐秘色之创作成功，是自晋青瓷烧成以来又一飞跃，此际经验尚浅，淡青、淡绿、月白等美色陶成，唯有赖工巧、天时、地气相合，窑中玄素果无定质，移易视乎气焰，故美瓷恍如天赐；继而技艺稍进，师徒私传，命之以秘，凡此况尽在情理中。

事因复杂难为，及术由密授而称神秘，

比比多有也（此时北方氧化焰白瓷烧造，并无忽青忽淡之变异，相对言工艺成效较稳定）。荀子之名理说，有谓称名：“约定俗成谓之宜”，窑民因其瓷艺难成莫测有赖高匠，惯常传为神秘，此乃“言语”；而物帐、诗句写定秘辞，彼为“语言”。由此言语及彼语言，也正合语文发展、称名由来之通律。

概言之，此秘乃秘术、秘製、秘方、秘传之称，非他意也。若吴騫《阳羨名陶录·卷上·本艺》言陶土：“取用配合各有心法，秘不相授”云；龚鋈《陶歌》咏烧窑：“此中丹诀要亲传”云，是皆工艺惯为。陆游《剑南诗稿·十三·食芥》：“采撷无阙日，烹饪有秘方”；赵蕃《淳熙稿·一·冬至后五夕频梦陈择之》：“蜀中富名士，匪卜亦隐医，秘方苟有传，寄我无或遗。”陆、赵皆宋人，仍常遣“秘方”入诗章。而蔡邕《琴赋》：“哀声既发，秘弄乃开”，是汉人早夸说秘技矣。

### 510 秘瓷朗润而青绿、脂白移幻，遂以“色目”概称其种类

晚唐秘瓷釉色就法门寺标准器言，是在淡绿、淡青、淡黄、青白之间，实乃晋越瓷艾青、缥绿、蜡黄、米灰诸色之蜕变（遗憾者，法门寺地宫发掘时同出有几枚白瓷被剔出秘色器，余意委实不妥）。晚唐诗人吟咏秘色，更有明月、春水、薄冰、绿雲、嫩荷、古镜等喻。论者或谓秘色乃碧色、蜜色音转，是不能概其釉色善变、多样之实际矣，更何况意训既可得依据，又何必拾音训之末节（音训更宜先古汉语）。

上古青瓷呈色向来幻变多端，皆因窑焰莫测故；此况即使宋青瓷仍不能免。如龙泉有翠青、粉青、梅子青、葱绿、浅青、月白、豆青、豆绿等。至若哥窑，孙瀛洲《谈哥汝两窑》言：“哥窑釉色有粉青色、灰青

色、鱼肚白色、油灰色、深浅米色等。”又《龙泉县志》：“章生一所主之窑，其器皆浅白，断文号百圾碎”，亦指哥窑。又张应文《清秘藏》：“官窑品格与哥窑大约相同，其色则俱以粉青为上，淡白色次之，油灰色最下。”

按宋青瓷诸色不一，皆因青釉中铁份之还原各在某一微妙程度，及釉汁配料或有所加减。秘色之含淡青、淡绿或为青白等，道理正相通。秘瓷多色调而往往清朗耐赏，亦可谓“好者不必同色而皆美（《世说新语》）。”

秘瓷陶成难矣，唯有赖窑焰神化，故尔秘称；又其釉青缥移幻，色目繁类，所以呼“色”也。《礼记》：“凡执技以事上者，祝、史、射、御、医、卜及百工”云云，孔颖达疏：“此论与祝、史、医、卜并列见其色目”。色目，种类名目也，余按此亦秘色之色之正解。又若孟元老《东京梦华录·民俗》：“其士农工商诸行百户衣装，各有本色，不敢越外，……街市行人，便认得是何色目”，是俗说各色人等也，色即类也，而“秘色”训以“秘製一类”，则最与考古实际符契，青、绿、黄、缥及米白、青白诸色，于是尽可归总等类。

工艺产品区类色目，在唐代尝非瓷品孤例，纸张亦尔。若《全唐文·卷四八一》韩方明《授笔要说》即记崔邈有曰：“欲书当先看所书一纸之中，是何词句、言语多少、及纸色目，相称以何等书，令与书体相合。或真或行或草，与纸相当”云云。尤民赋土贡皆曾别以色目，见唐陆贽《陆宣公集·二二·均节赋税恤百姓第一条》：“望令所司与宰臣参量，据每年支用色目中有不急者、无益者罢废之，有过制者、广费者减节之。”并参见《陆宣公集·一·奉天改元大赦制》：“其垫陌及税间架竹木茶漆榷铁等诸色名目，悉宜停罢”云云。而今西南人说“样色都有”，沿海人称“货色”，皆其遗蜕。

至于与“色”字作动宾结构组词而指物称事者，则如宋吴自牧《梦粱录·二十·妓乐》：“散乐传学教坊十三部，惟以杂剧为正色。……色有歌板色、琵琶色、箏色、方响色、笙色、龙笛色、头管色、舞旋色、杂剧色、参军等色”诸例，此间“舞旋一队”、“弹箏一班”，正与“秘製一族”同意，众口一辞，唯“色”是呼也。

### 511 秘称流变无准， 故原意渐湮

唐、五代、北宋文献所载秘色，皆为越州贡窑所烧；秘製一类，名符其实。而南宋陆游《老学庵笔记》又有“馮姚县秘色”称呼，又显然五代秘色所遗。明朝李日华《六砚斋笔记》犹有曰：“南宋馮姚秘色瓷，今人率以官窑目之，不能辨白，间见叠出，以乱其真。”《陶说·卷五》秘色瓷条亦云：“《六研斋笔记》：‘南宋馮姚有秘色瓷’，按此即钱氏秘色窑之遗也。”而《老学庵笔记》复曰耀窑刻花青器相类馮姚秘色，则可推后者亦包括民用常品，非出秘製，乃僭称秘色也，但窑艺气息有相通耳。

元蒋祈《陶记》有“龙泉青秘”语：“景德镇……埏埴之器，洁白不疵，故鬻于他所，皆有饶玉之称，其视真定红瓷、龙泉青秘，相竞奇矣。”乃见此时秘称已不限于越窑。更者，数故宫藏瓷中，见乾隆御题官窑粉青贯耳方壶有：“秘色陶修内，沉沉火气冥”句；题官窑粉青纸槌小瓶有：“宋时秘色四称名，不及柴窑一片瑛”句；题官窑粉青圆洗有：“官窑秘色作珍留”句；题官窑翠青葵花盘有“修内陶秘器”句；题官窑月白三登方壶有：“修内成秘器”句等。其将修内司官窑尽皆等类秘色，足见秘色称名在此一大流变，全不为越窑所专矣。

乾隆御题尚非孤例，因见《景德镇陶录·卷九》引《爱日堂抄》语：“而汝瓷在

宋烧者淡青色，官窑、哥窑以粉青为上，东窑、龙泉，其色皆青。至明而秘色始绝”云云，尤以秘色指代明以前一切优良青瓷；由知该时“秘色”已大略以珍贵少见瓷品为含意。至于清末寂园叟《匋雅·上卷》：“均窑花盆为多，秘色葱蒨”；“一切官窑等诸秘色上方珍品，宝贵至甚”；又许之衡《饮流斋说瓷·书成自题六十韵》：“古香邢与越，秘色蜀兼吴”等语，也在此属。甚尔民国邵蛰民撰、余戟门增补之《增补古今瓷器源流考·出处第三》：“民国四年，袁世凯思帝制，自为建号洪宪，于清库寻得秘色釉数种，就景德镇窑烧造瓶、壘多种，质地细腻，色彩鲜丽，实为佳品”，是已将秘色作一切美丽釉色总称了。

秘色称之为流变无准，甚可称殊瓷史，究其因由，一是辞意虚，不似以地名、年号命窑器，切实而专门；二是曾名重一时，易生夸大虚妄；三则一度绝迹，无有标准；四即前无全面深入研究，及令人信服之结论。而今人凡涉及秘色旧称，当先辨其名谓是源是流。

### 512 秘色瓷多淡雅， 可视为中古南方白釉之先驱

秘色釉往往质细纯粹，光泽朗润，色调清淡；两相比较，传统越器之艾青则显得苍苍森森，未及淡泊清远。

唐司空图《诗品廿四则·清奇》：“娟娟群松，下有漪流，晴雪满汀，隔溪渔舟。可人如玉，步履寻幽，载行载止，空碧悠悠。神出古异，淡不可收，如月之暑，如气之秋。”窃谓秘色光华，正相投唐人此趣。

陆龟蒙《秘色越器》有“千峰翠”比喻，数峰青色，须数十里外望之；而千峰之翠遥在天际，岂非迷蒙清雅之境？宋伯胤《瓷秘色再辩证》举“夺得千峰翠色来”句亦说：“他是用葱翠的山色作类比的，应是

一种淡淡的青绿色。”又徐夔诗喻秘色“明月”、“秋水”、“薄冰”、“绿云”，亦皆淡泊。

五代时仍如是，陈万里《中国青瓷史略·二》说五代秘色：“就釉说，从已往青中微微闪黄的一种不成熟的还原色调，进步到了一泓清漪的春水般的湖绿色，色泽很薄而非常匀静。”（秘色以清淡为上，也当间有稍色深者，此情尚可比看宋代青器釉色多变而推类。）

晚唐至宋时代，南方诸窑口所产青瓷，间中有近似白瓷之作品，而以见之越窑秘色者尤为清纯莹润（略为生烧则显脂白），且时期较先。但历来论瓷，斯类盖仍以青器呼之，此非仅因窑艺归类使然（例如青窑所出黄釉瓷亦仍以青器目之，详见前文《品类编》），特古文之青、白两字，又可互文等意，故更至于如此。《楚辞·大招》：“青色直眉，美目姍只”，王逸《注》曰：“复有美女，体色青白，颜眉平直”。又《东观汉记·卷六》写明德马后姿容曰：“长七尺二寸，青白色”。又史浩《如梦令》：“雪脸间朱颜，各自一般轻妙，忒掉忒掉，真个一双两好。”此《如梦令》“雪脸”及彼《楚辞》“青色”，岂非两颜皆如玉白？再者《水浒传》中梁山美人扈三娘外号一丈青，令人印象几为青面鬼目，而实是状三娘之挺拔白皙也。是以秘色青瓷之真本，或色淡近似于白瓷，推之亦无怪矣。

“九五越窑·法门寺秘色瓷国际学术讨论会”有论文提及：“笔者从浙江省考古所提供本次研讨会的一块上林湖越窑青瓷的标本上看到了……釉色呈淡淡的湖绿色，与法门寺秘色瓷呈淡湖绿色的作品色调相似。”余按秘色所含此种湖绿，又与明代永乐青花器积釉处所逞之湖绿，神髓相通，并两者都可含气泡（并整体观感有别于北方白釉者）；而宣德青花器积釉处所含“虾青”，也正与秘色之淡青、浅灰青连类。然则越秘色当为南方白釉先驱是有据也；而元

明南方白釉以半透莹润微含青为典型，又显然越秘色之嬗递。

明王宗沐《江西大志·陶书·建置》言景德镇：“周属楚，敬王十六年属吴，元王三年属越，显王三十五年复属楚，……三国属吴，晋因之，……贞观初属江南道，……。”是景德镇往古亦尝属越。而你又曾属楚、属吴；唯吴、楚文明，与越者极亲近，此读者自可检阅如蒙文通《越史丛考》等，不赘。至于考古发现景德镇早期产品类越器事，又可参见陈万里、冯先铭言论等。

余意自唐至元明，镇窑历代所产白瓷种类并不单一，然检其主流，还数还原焰半透明脂玉质之一种，并见其常微含青、绿、灰不等，且随窑艺进展而渐趋纯白。若将此类瓷片逆推排列，则其始，自非越秘色莫属。笔者并不将秘色与明清白瓷等视也，但窥其演化耳：南方微青白瓷之规模生产及定型是在景德镇，然其由青瓷蜕变之端倪实可见诸晚唐秘色，并镇之窑艺诚可视为越艺之递变嬗蜕也，参见第三章《白瓷源委别流派》。

### 513 秘色瓷 有类似白瓷作品之旁证

新编《中国陶瓷史·五章·二节》：“近二十年来，在吴越国都城杭州和钱氏故乡临安乡先后发掘了钱氏家族和重臣的墓七座，其中有杭州市郊玉皇山麓钱元瓘墓，杭州施家山钱元瓘次妃吴汉月墓，临安县功臣山钱元玩墓等，出土了一批具有代表性的秘色瓷器。这些瓷器，质地细腻，原料处理精细，多数呈浅灰或灰色。”

按浅灰迹近米白，且明初景瓷青花遗品，其白釉尚间见呈色浅灰。上书五章三节又载：“一九七八年浙江省临安县发现了吴越王钱鏐之父钱宽的墓葬，钱宽卒于唐乾宁二年（八九五年），……墓中出土白瓷十九



件，其中除四件为粗製的瓷碗外，其余十五件均属精瓷。计有花口式碟十件、盃二件、执壶一件、海棠式盃一件、盘一件。值得特别重视的是在这十五件精瓷中，除执壶外，其余的器物的外底部都有‘官’或‘新官’字样的刻款。”并同书又引冯先铭论文《有关临安钱宽墓出土“官”、“新官”款白瓷问题》中语：“带‘官’字款的白瓷除了定窑和辽官窑外，还应考虑到其他产地……。”此等言论发表时，法门寺秘色瓷尚未面世，否则，作者也当有可能考虑越窑。

又如一九八一年北京西郊辽韩佚墓发掘，出土瓷器十余件，至一九九一年文物社《首都博物馆藏瓷选》出版，发表其中三件，耿宝昌于前言中鉴定盘盃各一枚为越窑秘色，其釉即淡润而含青甚微，而此时正值法门寺秘色发现后三年余。

另如清宫遗器有瓷枕一枚，其釉米白滋润，积聚处微含灰青，色虽略似哥窑之“浅白”，然质较哥釉犹显莹薄半透。枕面乾隆御题五律：“磁枕出何代，哥哥类董窑，金

丝铺荇藻，铁足节菰箨。文竝栴榴重，珍非翡翠绕，赠宜漆园吏，梦蝶恣逍遥。”此物民国时曾由专家鉴定为宋馮姚窑秘色枕（南宋陆游《老学庵笔记》曾曰：“耀州出青瓷器，谓之越窑，似以其类馮姚县秘色也”云云，是以南宋秘色向以馮姚窑称）。当时如《增补古今瓷器源流考》却辩驳说：“惟清宫所藏之方枕，……题为馮姚窑秘色枕，系某君所妄改。因清宫原题为哥窑瓷枕，而御製诗亦明言为哥窑也。”而今若以该枕釉色、釉质比较晚唐秘色，则诚可推为同类之衍演也。并其枕之线纹别具特徵，当可比拟《匋雅·下卷》所载：“纹如袜线，短细而屈曲者，谓之断线纹，唐窑有之”者，按此唐窑当指唐越窑，是越器亦可具线纹，并以“断线”、“乱丝”为特徵。参见王仁裕《开元天宝遗事》语：“内库有青瓷酒盏，纹如乱丝”。推想往昔有专家鉴该枕为秘色，当有所本。今台湾艺术家出版社八八年版《宋元陶瓷大全》图册载此，仍命为馮姚窑秘色，可信业内自有公论。

## 四四章 柴窑探寻

古陶瓷识鉴讲义·考证举例编

陆建初 著

### 514 柴瓷讨论宜徵以实际

笔者藏有青釉“茶盏”一，葵瓣五出，盏壁起棱而外凹内凸，底足界于玉璧底向圈足底过渡之形态，足圈内满釉。由其造型及细部做工视之，当出五代。唯其釉色青而泛蓝，并含金属光泽，并釉层极匀薄，又及其他诸种罕见特徵，实为笔者廿年来览器鉴瓷所仅见，经多年揣摩仍然不甚明所以。一日偶以其与汉镜并置，视彼釉光竟酷似汉镜漆古，忽悟有谓柴瓷明如镜莫非类此，于是深究之，并以一孔之见撰以为文，窃以为于柴窑之探讨或不无小补。

朱琰《陶说》：“后周柴窑，柴世宗时烧者，故曰柴窑。（按公元九五九年，五代后周世宗柴荣病故。九六〇年，赵匡胤以殿前都点检兼宋州归德军节度使防守京师，部将被以龙袍，遂受禅让为皇帝，建号宋。故旧说有后周称帝入宋，柴窑并列宋瓷云。）《博物要览》：‘昔人论柴窑曰：青如天，明如镜，薄如纸，声如磬。’”唯此四句诀历世传诵，亦屡屡见诸文献，先达亦尝言：“此必亲见故论之如是其真”（语出《清秘藏》）。柴瓷如其四妙盖乃独绝，本文即依次试说其原意，又印证以实际，并又及相关话题以增其信据。

### 515 柴瓷“明如镜” 是喻其釉泽如铜镜漆古

《博物要览》明季谷应泰著，尝言“昔人论柴窑明如镜”；而与谷应泰同时有宋应星著《天工开物》，载录当时铜镜製法，则“昔人”之柴瓷镜喻，更无疑本诸铜镜，而非玻璃镜。若古瓷而玻光，旧籍有喻以“如冰”，甚贴切；唯柴窑以“金石”入釉（下文有详），致釉面失透而幽冷旷明，故特以“明如镜”称之。余所藏此青盏，釉质致密失透，光泽寒幽，而鉴影昭晰，是刷类铜镜漆古面者，乃知古言果然。

屠隆《文房器具笺》：“镜，秦陀黑漆古，光背质厚无文者为上，水银古花背者次之。俗谓面无打搅，轮转周圆，形影不改为贵。”又曰旧制小巧铜镜，“携其用之山游寺宿亦不可少。”屠隆万历时人，其后文震享《长物志·卷七》：“镜，秦陀黑漆古光背、质厚无文者为上；水银古花背者次之。有如钱小镜，满背青绿嵌金银五嶽图者，可供携具。菱角、八角、有柄方镜，俗不可用。”文震享天启中出仕，清顺治时绝粒而亡。由其著述知明末人用铜镜，更以秦汉黑漆古者为佳选，而视当时所造有柄方铜镜为俗物。

又古镜有以漆面称，恰漆器亦有以铜镜比方者，再视柴瓷镜喻，则此况殊可以“审

美通感”贯之。

如《景德镇陶录·卷八》引《雲谷卧余》：“髹漆、螺钿、嵌器（按三种皆为漆器）垢旧若洗拭，洗用无糶软绢包香蛤粉，满扑过，另将软绢细细揩抹其黑处，白光如镜。”比读张岱《陶庵梦忆·西湖七月半》：“此时月如镜新磨”句，乃愈晓漆光、月色因其幽明，古人皆喜譬之以铜镜。复《闲情偶记·卷二》云以竹製联：“截竹一筒，剖而为二，外去其青，内铲其节，磨之极光，务使如镜”云云，此经磨竹面之幽寒光润，是亦镜喻也。又由清代黄宗羲《南雷文约》卷四《金介山诗序》：“先儒之言性者，大略以镜为喻，百色妖露，镜体澄然，其澄然不动者为性。此以空寂为性”云，更知铜镜素以幽寂澄静观感见特性。

古镜“漆古”既冷光幽幽，又色在青蓝、青绿之间，遂有“蟹壳青”称谓。前引《长物志》已见“满背青绿”语，又《宣德鼎彝谱·卷二》有：“此墨作（配）鼎彝黑漆古蟹壳青颜色”。又赵希鹄《洞天清录集》：“铜器入土千年，纯青如铺翠，其色午前稍淡，午后乘阴气翠润欲滴。……铜器坠水千年，则纯绿色而莹如玉。”盖高古青铜鼎彝出水圻者，其漆古“蟹壳青”蓝绿颜色，实与青铜镜无二致。若柴瓷颜色既青蓝，又如漆光幽明鉴影，乃两特徵尽与古铜镜谋合，则唯其可以“明如镜”标异称奇；先贤于此确有会心，非随意神其说也。类似者，汝釉亦曾有“鼎彝气象”喻，见《饮流斋说瓷·概说第一》：“汝窑……豆青虾青之色居多，亦有天青茶末等色。……其色纯净深穆，余前云俨有三代鼎彝气象者，即感于此而言。”

## 516 柴瓷却矢奇谈 抑由古镜辟邪之说引申

古人犹视铜镜为贵物、灵物，如《庄子》说镜：“不将不迎，应而不藏”；《韩非子》说镜：“执清而无事”；《楞严经》则曰：“如镜鉴明，来无所粘，过无踪迹”。凡此哲人高论。又有文学夸饰，辄说镜器灵光辟邪。如《全后汉文·卷九七·镜铭》：“洞照心胆，屏除妖孽”。如《抱朴子·内篇·登涉》：“万物之老者，其精悉能假托人形，惟不能镜中易其真形耳。是以古人之入山道士皆以明镜径几寸以上悬于背后，则老魅不敢近人。”又如刘禹锡《磨镜篇》：“流尘翳明镜，岁久看如漆；……山神妖气沮，野魅真形出。”又章孝标《鉴杨校书文卷》：“谁有轩辕古铜镜，为持相并照妖看。”尤若《太平广记卷二百三十·器玩二》尝载《苏威》、《王度》两篇，言镜之灵奇，一曰宝镜随日月亏蚀而昏暗，一曰神镜辟邪显魅。而该籍《器玩三》又载《李守秦》、《陈仲躬》、《渔人》、《扬州页》、《百合花》、《浙右渔人》、《元稹》诸篇，亦皆为镜之传奇，实见古人言此频仍，信亦弥坚。

柴瓷旧传有“却矢”之功，固不足怪也，是缘铜镜祛邪之说而增饰者也。民国韩国钧《瓷录·柴窑》：“论瓷者必曰柴汝官哥定，而柴久不可得矣，得其残器碎片亦足珍贵，有以片瓷索数百金者，世传能辟矢及火器。”此说貌似野语不根，然亦持言有自，《景德镇陶录·卷七·柴窑》即言：“世传柴瓷片宝莹射目，光可却矢”。余意“光却矢”诚缘“明如镜”、“辟邪显魅”而附会引申。

虚拟设譬，传奇风韵，赏鉴旁智尔耳。如《景德镇陶录·卷九》引他籍载事：“有客携柴窑片瓷索数百金，云嵌于胄，临阵可以辟火器。然无由知确否，余曰何不绳悬此

物，以铤发铅丸击之，如果辟不碎，价数百金不为多；如碎，则辟火之说不确，理不能索价也。客不肯，曰，公于赏鉴非当行，殊煞风景。急怀之去，后闻鬻于贵家竟得百金。”收鉴行当，果然乃尔。

### 517 推柴窑因以“金石”入釉，故明如古铜镜

柴瓷明如镜，推其原委又与釉料配方特有关涉，清代佚名《南窑笔记》：“柴窑，周武德年间，宝库火玻璃、玛瑙、诸金石，烧结一处，因令作釉。其釉色青如天，明如镜，薄如纸，响如磬。”此言配釉盖有识之论，说窑艺者于此无异辞，若《景德镇陶录·卷八》引谢济世叙：“吾闻陶之为道也，捣金石之屑，拢草木之精，埏之、坯之、斲之、绘之、釉之、煨之，别土脉火色，寻蟹爪鱼子，自霍、景、柴、汝、定、官、哥、均以来，至今日而其器益精。”又该书卷五：“《唐氏肆考》云：宣厂造祭红、红鱼靶盃，以西红宝石为末入釉。”又该书卷三：“霁红釉，用红铜条、紫石英合成，兼配……宝石玛瑙”；及卷四：“陶彩需用色料：铅粉、焰硝、青矾、黑铅、松香、黛、白炭、金箔、古铜、赭石、乳金银、石子青、紫金石、五色石英”云云，皆可参观。

但柴窑配釉究详，文献阙焉，实如《南窑笔记·配釉》所言：“夫釉水配法，非有书传，亦无定则，法多配试，自有独得之妙，五金八石，皆可配入，色之诡怪奇异，不一而足，千变万化，俱成文章，神而明之，存乎其人。”法随人亡不可踪迹，是故柴艺于是埋昧，今唯质之文献，考略推测耳。

金元好问《杜诗学引》：“夫金属丹沙，艺术参桂，识者例能指名之；至于合而为剂，其君臣佐使之互用，甘苦酸咸之相入，有不可复以金属丹沙、艺术参桂而名之

者矣。”此常情通识也，釉药、草药一理，经火而不复辨成份。此情还可合观类似之古琉璃及铜镜造法。孙廷铨《琉璃志》：“琉璃者，石以为质，硝以和之，礁以锻之，铜铁丹铅以变之，非石不成，非硝不行，非铜铁丹铅则不精。”宋应星《天工开物》：

“凡铸镜，模用灰沙，铜用锡和，不用倭铅。”《考工记·卷上》亦云：“金锡半，谓之鉴燧之齐（剂）。”按琉璃、铜镜造成，亦不可复以铜铁丹铅指称，但缘记载知其成份耳。

余所藏此五代青瓷盃，釉色宝莹，而发金属光泽，其光芒或有近似含金粉之胭脂水釉，然胭脂水至艳，彼却旷明幽冷，想必配釉法独特，以致烧出能颇类古镜漆光。唯其光泽也诡秘难喻，而古人尝有及珠光、漆炬之辞，或可借譬。《管锥编·第二册·太平广记·一四四》有引李贺《南山田中行》：

“鬼灯如漆点松花”，及《感讽·二》：“漆炬迎新入，幽旷萤扰扰”而按曰：“李贺诗非言漆烛之灿明，乃言鬼火之昏昧，微弱如萤，沉黯如墨；‘漆炬’、‘如漆’非谓烧漆取明，乃谓祇如漆之黑而发光。”又曰：“沈德潜《国朝诗别裁》卷二五徐兰《燐火》：‘别有火光黑比漆，埋伏山坳语啾唧’，即贺之‘漆炬’、‘灯如漆’，诗人心印胜于注家皮相也。光焰而为墨色，古籍数见，如王嘉《拾遗记》卷四燕昭王坐握日之台，‘有黑乌白头，集王之所，衔洞光之珠，圆径一尺，此珠色黑如漆，照于室内，百神不能隐其精灵。’”

按此珠光、漆炬、燐火之剖玄，正与青铜镜漆古光明之领略，会心不远，并柴釉观感也当相通。《世说新语·容止》：“王羲之见杜七，叹曰：‘眼如点漆’”，盖精气所发，灵光夺目如斯。《增补古今瓷器源流考·色泽第四》：“柴窑……其瓷滋润细媚，宝莹射目，为古来诸窑之冠”，比视本文附图之五代青瓷盃，却似形容。

## 518 柴品青釉含蓝色，故曰“青如天”

相传柴窑为柴世宗所创：“当日请器式，世宗批其状曰：雨过天青雲破处者般颜色作将来”（语见《景德镇陶录·卷七》引《唐氏肆考》，原出张宗柟《带经堂诗话》附《读曝书亭集词注》，《窑器说》等亦有引）。因此向传柴窑釉色青如天，且公认与此天青釉色最为接近者乃汝器。如《景德镇陶录·卷二·汝器》：“镇陶官古大器等户多仿汝窑釉色，其佳者俗亦以雨过天青呼之。”又《景德镇陶录·卷九》：“汝瓷所谓淡青色，实今之好月蓝色，镇厂盖内发真汝器，所仿俗亦呼为‘雨过天青’。”

柴器之釉青而含蓝色，并较近汝器釉色，于此事历来瓷鉴家众口一辞，又如郑廷桂补辑之《景德镇陶录·卷十》：“同一青瓷也，而柴窑、汝窑天青，其青则近浅蓝色，官窑、内窑、哥窑、东窑、湘窑等青色，其青则近淡碧色。”又据程村《柴窑考证》引《柳亭诗话》云：“雨后天青止柴窑器色如是，汝窑所仿已不类。”然毕竟汝瓷仍能青而蔚蓝，故较他窑尤可与柴瓷比类。另刘子芬《竹园陶说·辨色》：“青色一种常与蓝色相混，雨过天青、均窑、元（均）瓷之青，皆近蓝色，……天色本蓝。”又曰：“惟千峰翠、葱翠、梅子青、豆青，乃为纯青耳。”其以雨过天青并举钧瓷，而北人旧说汝钧不分，则其言恰好契合柴、汝色类说。

《增补古今瓷器源流考·色泽第四》：“汝窑器体有厚薄，色近雨过天青。”赵汝珍《古玩指南·瓷器源流》：“所谓雨过天青，乃淡蓝之青瓷也。”以上皆瓷家言，犹见佛家说如《摩诃止观·一》：“法门浩妙，为天真独朗，为从蓝而青。”诚审美心态殊途同归也；柴、汝之所以可贵，是于青蓝闲澹之中，含有深远无穷之味也。

盖柴器之“天青”亦具色阶等差，《饮流斋说瓷·说窑第二》：“柴窑固以天青为主色，但据《博物要览》则尚有虾青、豆青、豆绿等色，不止天青一色也。”此语不可死参，而宜比看汝釉之深浅色阶，推知柴瓷既具青而泛蓝之基调，又随窑焰有呈色深浅之变幻。汝器有呼“卵青”、“天青”、“粉青”、“灰青”等，色色略异而皆含蓝；类推柴瓷，也当情同宋汝。柴、汝之蓝，或许也相关钴料，所谓釉料“五金八石皆可配入”，钴料入釉自亦不足为奇。今已发现战国出土之串珠，有染以钴蓝者，则中古工艺之利用是物更在可能。《南窑笔记·汝窑》：“北宋出汝州，……今景德仿做，用里药，釉入青料（即钴）少许”，按此际是自觉之作为也。又康熙窑烧天蓝、霁青具以钴料呈色。

对照附图之青盏，其釉泽幽蓝且较汝釉寒凉，色调近汝然而稍深，有似天青之变耳。

## 519 柴窑“薄如纸”是指釉汁而言

寂园叟《匋雅·下卷》：“柴窑所谓青如天、明如镜、薄如纸三者，均指釉汁而言，不指胎骨而言。元以前之瓷器，虽亦偶有薄胎者，要亦不能如明瓷脱胎之薄也。此言薄如纸者，盖谓所上之釉，其薄如纸也。”又许之衡《饮流斋说瓷》同意此说：“（柴窑）谓其青如天，明如镜，薄如纸，声如磬，然薄如纸一语乃指釉汁言，非指瓷胎言也。”余意此说甚当，且柴釉“薄如纸”非无信据而难定论者，余所藏此盏，釉即极薄，由知古艺确能为也。另如清官窑胭脂水釉含金属，比重大而易淌开贴附于胎骨，亦较他种釉汁尤薄，然光泽反而过之。

赏鉴而以釉薄莹泽为誉辞者，不乏其例，如《匋雅·上卷》：“胭脂水为康熙以

前所未有，釉薄于蛋壳者十分之一，匀净明艳，殆亡伦比。”又《竹园陶说·杂说》：“青花尝见笔筒一个，高四寸四分，口径三寸，瓷质细白，釉薄如纸。”《增补古今瓷器源流考·色泽第四》：“乾隆金酱色之釉，其薄者有似胭脂水。”《匋雅·上卷》：“截竹或角，嘘气匀之，是为吹釉。吹釉者薄于卵幕。”又《饮流斋说瓷·概说第一》同其说：“製瓷上釉有二法，一曰蘸釉，……一曰吹釉，……吹釉者其釉薄，……而薄者甚至有同卵膜也”。按吹釉法起于清初，则柴釉之薄，非关吹釉事，当因其釉汁质料研之极细，密度高并比重大，蘸之而得匀均淌开故。余所藏之品，即有蘸釉之迹，此端与胭脂水吹釉虽分歧，却适足示事理之内在一致。

又按陶瓷以胎骨薄而著称者，五代之前虽亦有先例，然实为小口径仰钟式酒盃一类之专製，非一窑所出大小器皿皆可薄胎。如山东龙山文化以蛋壳黑陶著，其典型作品即为小口径高足酒杯，他器则随壁沿外撇及径口扩大，胎骨依次加厚；要之如此方合于製艺相适物性之通律也，否则造器勿堪实用。贾谊《新书·连语》记陶朱公论璧“侧厚则价倍”因曰：“墙薄咫亟坏，缿薄咫亟裂，器薄咫亟毁，酒薄咫亟酸。夫薄而可旷日持久者，殆未有也。”即曾宣此意。

王仁裕《开元天宝遗事》：“内库有青瓷酒盃，纹如乱丝，其薄如纸，以酒注之，温温然有气相吹如沸汤，名自煖盃。”推类此盃亦当为仰钟式样小口径，且视其行文以“纹如乱丝”紧接“其薄如纸”，乃前言指釉面片纹，则后语解作釉薄比喻故当。

《匋雅》：“建窑，出福建泉州府德化县。……盃盞多是撇口，色黑滋润，有黄兔斑，滴珠大者真，体厚者多，少薄者。”撇口之制，体厚较为经用，故民用者依惯例少见薄胎。若北宋汝器官用，胎体非厚，然亦不能令如纸薄；而柴器胎骨当可比看汝瓷之类。此理于前述釉汁事，一并可证“薄如

纸”非指胎骨言也。

## 520 柴器“声如磬”与胎质相关

《匋雅》：“宋以前之瓷，泥土为胎，颇多有韵者。大邑瓷扣如哀玉，柴窑声如磬，皆是也。明以后之瓷皆系瓷胎，敲之亦有韵，但不能如古韵之悠长之尤可爱耳。”按明清景瓷胎土二元配方，密度与烧结度均高，若以其比靠汝器香灰胎之类，则“泥土为胎”与“瓷胎”之相对言，不难理解。余所藏之青器，察其足端，胎色浅灰，胎质略似“香灰”，而细密更甚于汝器，可晓素功至精。扣其声，则余韵悠长，此又示结烧之恰到好处。《瓷鉴》云柴器：“惟胎色白中略带灰色耳。”是类其说也。且五代秘色瓷胎骨亦如是。

## 521 柴製“足多粗黄土”是因匣烧填沙

《清秘藏》：“论窑器必曰柴汝官哥定。柴不可得矣，闻其制云：青如天明如镜薄如纸声如磬。此必亲见故论之如是其真。余向见残器一片，製为缘环者，色光则同，但差厚耳。又曹明仲云，柴窑足多黄土，未知然否。”又《陶说·卷二》：“《夷门广牍》：柴窑出北地，天青色，滋润细媚有细纹，足多粗黄土，近世少见。”而《古铜瓷器考》：“古人以足载器，器足多取沉重，柴窑每粗黄土。”是作者误解“足多粗黄土”为柴器胎骨、圈足粗重也。致增疑味，使柴瓷胎质粗糙，何以施薄釉而得釉色细媚宝莹耶？

明识通论有如《景德镇陶录·卷四》：“凡坯装匣内，必用渣瓶垫足，经烧后其足乃不粘匣底。又有用黄沙渣垫足，亦不粘匣

者。五代周烧柴窑器，所谓足多粗黄土盖此。”余所藏此青瓷盏，即见足端之釉汁淌及处，粘有黄土末，乍视毛糙，但细看可知此垫足之“黄沙渣”颗粒幼细。据此比看汝器之支烧，则改进之用意甚明瞭。

## 522 出处有南北两说

黄喬《瓷史·卷上·五代》：“郑州窑开于后周柴世宗时，亦称柴窑，《格古要论》所谓柴窑出北地河南郑州。”又《古铜瓷器考》：“柴窑，后周柴世宗所烧。……后周都汴，出北地河南郑州，其地本宜于陶。”又佚名《磁论·四朝磁论》：“柴窑乃五代周显德年间初造物时所烧，于北地河南之郑州，其地本宜于陶。”诸说全同，大致皆本《格古要论》。

另则柴瓷出南方越窑说，陈万里《中国青瓷史略》言之较详：“关于柴窑名称的由来，因为周世宗姓柴，又因为这窑是烧製雨过天青器的御窑，所以称为柴窑。这个说法，就有人表示怀疑，并不是说统治阶级的姓可贵，不允许以此姓名窑；而是说在实际上这是一种史无前例的杜撰。而且周世宗在位的年代仅有五年（公元九五四年——九五九年），这五年正是群雄割据、逐鹿中原的混乱时期，在郑州创建御窑是大成问题的。另外一种关于柴窑的看法，是《徐姚县志》转引《谈荟》里的话，说是‘吴越时的越窑愈精，谓之秘色，亦即所谓柴窑，或云柴世宗时始进御’云云，这是一种值得注意的说法。因为吴越钱氏之于柴周，也有过朝贡的关系。《十国春秋》里曾记载吴越于显德五年四月七日以及八月十一日两次贡周。……自然在这两次贡周的物品里面，也定有秘色瓷器。在那时候，周世宗很可能命钱氏烧造雨过天青的颜色。”

陈所引《谈荟》许是明人《玉芝堂谈荟》，而关于秘色即柴窑说，《景德镇陶

录·卷十》也透露消息：“雨过天青，……宋长白误以为秘色窑器。……宋又云秘色晴天，柴皇氏重之。”而《饮流斋说瓷·说胎釉第三》：“晋缥唐绿复乎远矣，柴周之雨过天青实接其轨”云，亦约略仿佛有窥其奥；缥绿者，越瓯也。

盖《谈荟》：“柴世宗时始进御”及宋长白：“柴皇氏重之”云云，皆认为“柴窑”来历相关秘色贡献柴周。然则尤可联系“相传当日清器式，世宗批其状曰：雨过天青雲破处者般颜色作将来”，而推说吴越当时曾设专窑贡柴周，其窑以秘色瓷中青蓝色调一种为特制，遂能合世宗心意，故称柴窑。其间“请器式”云，自亦当指吴越使臣贡献时请示柴皇之事。若如此，乃与柴汝色类说犹不相违，因秘瓷色调繁类（见前章《秘色瓷考》），原即有天青一色，况《奉使高丽图经》早有：“越州古秘色，汝州新窑器，大抵相类”云云。

更且柴瓷即秘色说又与柴器明如镜说闇合，乃晚唐徐夔诗已先将秘色之一种譬以古镜矣，《贡馀秘色茶盏》：“揆翠融青瑞色新，陶成先得贡吾君。巧剡明月染春水，轻旋薄冰盛绿雲。古镜破苔呈席上，嫩荷涵露别江羸。中山竹叶醅初发，多病那堪中十分。”（见《全唐诗》卷七一〇。按末句“中”字当解作“饮”，因生“盅”。今川人说“中脖子”即为饮食之鄙称。）

参看附图葵口盏，其青釉光色既如古镜，复釉薄烧飞处隐约黄斑，恰似古镜锈蚀“破苔”，诚与诗句妙契哉；而胎骨与秘瓷相一致。

## 523 “知者创物”哲言先铸，秘制抑因此称柴皇

《考工记》：“知者创物，巧者述之；守之世，谓之百工。百工之事，皆圣人之作也。炼金以为刃，凝土以为器，作车以行

陆，作舟以行水，此皆圣人之作也。”又曰：“坐而论道，谓之王公；作而行之，谓之士大夫；审曲面势，以飭五材，以辨民器，谓之百工。”创意人、设计者、製作匠各逞其能，百艺盛矣；而大人知见论道，誉称首创，实乃达理。文明史核心原即认知史，其理尚相通先有伯乐而后有千里马者。《苏东坡集》有《书吴道子画后》犹云：“知者创物，能者述焉，非一人而成也。君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。”按秘色贡后周，知遇柴世宗，并升华以“雨过天青”境界，则“天青”谓柴皇所创，诚在常情。吴越贡柴周瓷器，可推想此后分外用心烧造，以致特设专窑，而当时或日后众口呼其为柴窑，皆在情理之中。嵇康《声无哀乐论》：“舜命夔击石拊石，八音克谐，神人以和，以此言之，至乐虽待圣

人而作，不必圣人自执也。”善哉其言，柴窑同理，不必世宗自执而建于汴都也。

唐诗赞秘色不乏华章丽辞，然“雨过天青雲破处”一句，庶几涵盖一切诗誉，无愧乎圣心哲言也。“物也者，所以养性也，……是故圣人之声、色、滋味也，利于性则取之，害于性则舍之，此全性之道也（《吕氏春秋·孟春记·本生》）。”世宗命作雨过天青，岂非得道？“故美者，实可谓天才之特许物也（王国维《静庵文传·叔本华之哲学及其教育学说》）。”又西贤康德《批判力批判》：“天才是替艺术定规律的一种才能。”按天才特许论与知者创物说理归乎一，秘抑制即因之称柴窑也，亦明清以皇帝年号命官窑之先典也。

敝文呈柴窑探寻之线索一如是耳。









合影于云南石林  
作者陆建初与夫人江建毅一九八三年

### 再版说明

拙著《古陶瓷识鉴学》一九九六年初印行后，承师友、读者加勉、指正，每怀谢忱。又尝据该本子讲课，并因之促成我修正、调整、扩充内容而成此《讲义》，亦“教学相长”一义欤。初稿付梓，幸蒙朱老前辈季海先生题辞策励；今再版以修订稿，复蒙王老师贵忱、郭老师若愚先后为署签提携；又曹维劲先生悉心于此书之出版，一并感铭在心。余初中时即远赴他乡，至今老大未归，不及承欢膝下，唯此书奉礼高堂耳。

一九九八年初夏竣稿谨记

### 修订版后记

从草拟至修订完稿的五年间，一直得到王贵忱老师的指导、鼓励，尤其近日读罢王老师病中写成的序，更令我满怀感激，唯知不断努力方可以为报答。笔者生性愚钝，积廿年学业方成此书，其间唯妻子共历艰辛，以其天真、善良、勤俭，宽容着我执一已事，否则何以能有此书著。

一九九九年夏某日读完校样匆此

### 全图版后记

由于读者和出版社的大力支持，此“全图版”终于付印；以及王老为之又重署书名、修改序言，笔者在此一并深谢。

二千年秋某日谨上

### 精装全图版后记

拙著之全图版面世，读者或曰：须精装方宜收藏；闻之感激。承学林出版社成全，今精装修订版刊行，图文之面目更新，以答读者，尚有愧。余所撰《雕塑大师江小鹑传》已出版；此后若干年仍将着力瓷学专著。等等诸事皆读者所询及，是以报告如上。

作者电话：0755—83620770

二〇〇六年春谨上

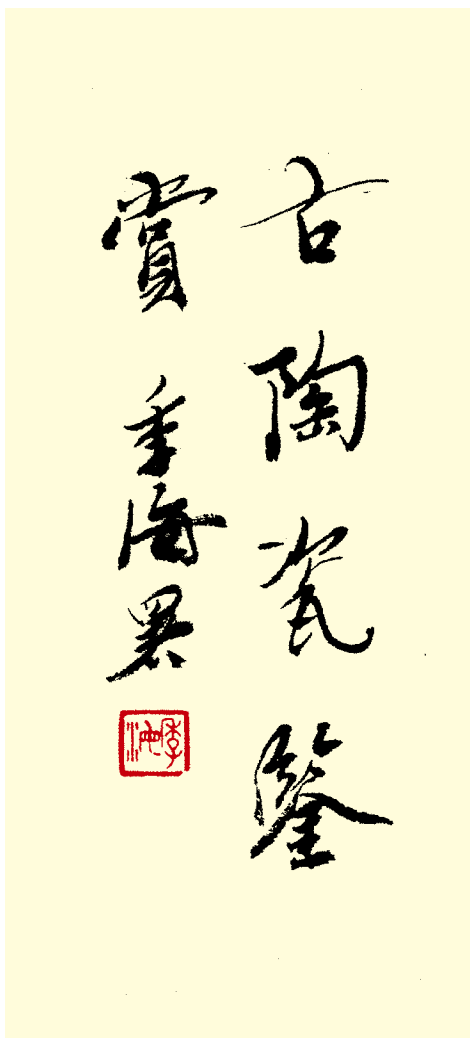
## 忆朱季海老师（暨后记）

此书廿年前初版，仅篇章大纲耳，朱季海老师署“古陶瓷鉴赏”两帧为提掖。经历次修订再版，而今诸因齐备，彩图版付印，恩师却于去年谢世，念之唯戚戚。

朱学浩，书香世家，字季海。缘长辈之交谊季老，故自小相识。所闻则季师早岁曾攻化学，有志实业救国，而经史、艺术无不通晓；精思强记，博雅美文，犹谙诸国语言，遂荐入太炎先生门下，世传“关门弟子”云。及冠未几，翩翩年少，已以名教授尤著于江东，而《楚辞解诂》既作。三十岁荣膺南京国史馆纂修，同僚顾颉刚、陈垣、黄雅笙等，往往已称长者。

俟一九五〇年代初，知识分子思想改造；又高校院系调整，名校争聘朱先生，不就，贫居吴城（后来学界誉其“卷而怀之”）。沪上诸出版社仰其望重，时或请来审稿，薄酬以济。至沪，吾家便权作食堂。若冬日，季师必着一身墨黑棉服，救济衣也；而瘦小体直，神采清秀。毕竟体能不足，至则先喝茶暖胃，待气血停匀，始进餐，家父陪侍。每每畅论国内外大事，又复笑谈机智；季师不在职，幸免历次运动，直至文革，然穷困愈加。尝告，近期体弱，须每周补一碗鸡鸭血汤，倒退茹毛饮血尔耳。复补证，“不毛之地”，毛当草讲，血汤中葱叶，草也，毛也；唯今之茹毛饮血，不及古之饱畅。闲话射时势，亦足祸及性命。此前大跃进时代，季师曾饥饿浮肿，获友人赠杏仁糖霜，冲饮竟愈，于是诗谢：“人间有甘露，昨夜结为霜。之子亲携赠，高情世敢当。玄亭休载酒，衰疾正须糖。解擘仙林杏，何劳写禁方。”乃于禁中有微辞而曲言之（是时彭德怀因写万言书犯禁），但见意气之一贯。

动乱既靖，我就读云大中文系，辄写信请教季师。今择尊笔两页影附，以见师德高尚之点滴。乃当年文科生热衷于美学、文学，我以文学与艺术通髓，大



可寻艺术例证讨论美学云；泛泛而谈，于艺术尝无真识。季师笔教则：“关于艺术和艺术史的学习和研究，来信所说极是，我也是这样想的。”诚师长纡尊，勉励业子。世传季师恃才傲物，洵高士不耐俗固然生误会，其礼让授学，亦且温良谦退有若。又嘱曰：“无论绘画、雕塑最好看原作，如不可能，就得找印刷质量较好的图版或照片，有不足处再辅以曾目击原作，而又有较高水平的人的记录和论著，纵不能代替亲自观摩原作，所得比之捕风捉影、胡猜乱说之流，自然要好多了。”言善而用心良苦，我须十数年后经历古陶瓷鉴定，方解其三昧于审美之微观细析。回顾先生殷殷叮咛，是恐我空想不切实际，终沦于“捕风捉影、胡猜乱说之流”，而此等历来果不少见。季师曾言及其于民国间驻故宫观摩书画、工艺；又曾经王元化主持上海文宣，有举办法国雕塑原作展，盛事当年，季师远道来，携我同观，而于西艺之表情肌刻划精到，亦甚称是。乃言传身教，良足益学（观摩真迹考究细节，诚古陶瓷鉴定要诀）。

“关于国画，近来看到罗健祖的《枫窗胜语》（中华书局，1984年1版）有《南画研究》（P156）一则评童书业，言多可取，胜童远矣。童子画学，似懂非懂，尚未摸着边际。罗乃确有所见，偶有未至，则学力未到耳。真积力久，终遂自悟也。西方论述，我颇喜宗白华译《罗丹在谈话和信札中》，谓海伦·娜丝蒂兹此作，颇胜《谈艺录》。您有兴趣，不妨对读一下，帮我推敲推敲，我的想法是否纯属个人偏见，还是多少有点道理。”是非褒贬，显见先生学术立场之一向鲜明。乃对举实例，渐次深广其理，仍是戒我勿向浮虚，更提示艺赏之理论升华。“海尔淳淳”，《诗》之义也。吾辈自小未习典坟，未诵诗赋，犹诸艺一并失学；至遇美学热盛，遂论者炫其辞，闻者眩其听，脱空无益，往往矣。幸蒙名

师开示我正道向学，至有后来之书著。季师来函每列书单，但我遵命读之者，仅十之二三，限于才智也。敏睿强记，师尊天才；好学博览，至深识也；才识相长，高深精密，仰止一代大家。便就美赏而言，师贤通晓经史子集，复以道贯艺；吾侪既天壤云泥之差，唯向往礼拜耳（季师晚年著《南齐考注》、《庄子诂言》于“初照楼”，其书皆堪历叶永传）。

“近看张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》卷五有江建霞标：‘君工小篆，能刻画金石，又善作画。后视学湘中，画国朝诸名人著书之庐十六幅，镂板作诗笺行世，得者珍如球璧。’您可问问江家还有没有这十六幅诗笺的旧版，如有岂不又添一艺苑之珍了吗？如果板已无存，只要还有诗笺，就可交美术出版社影印问世，如有必要，我高兴为此笺作序。”江标字建霞号灵鹞。吾妻江建毅，灵鹞公曾孙女也，季师故问此诗笺云。标之功业，在维新大业，事败暴殁。标博于五经，复多才艺，诗文、目录、



江建毅像（1977年摄）

文字、训诂而外，又列近古四大词学家。并著于收鉴，珍藏灵鹫阁，所刻《灵鹫阁丛书》遂不乏鉴古佳篇。章太炎早年曾问学于江标；而江夫人汪鸣琮一代才女，季师曰曾谒见。灵鹫子小鹫，则民国雕塑家，造孙中山、黄兴、陈其美、谭延闿、蒋介石等政要及陈散原、朱祖谋、马相伯等学者之青铜像至少四十余计，精绝恰似广陵散。而设灵鹫新阁绍父业。唯历抗战、文革等动乱，江氏收藏散失殆尽。文革结束未几，国人未尝顾及文物，缘季师此信，江家旧物遂经检理。诗笺未得，而卷轴少存，复经季师寓目，称美曰文人画也。灵鹫公遗札则有言及古陶（择页影附）。吾故将陶瓷旧器拣出另存，但不能辨其详。却因之留意陶鉴专门，历十年始有识（今次图版钤印者间俱灵鹫阁遗器，印亦阁之遗）。是获益于师教良多，受影响深远也。

又郭若愚老师、王贵忱老师，皆一代学人而尤闻于文博界，而授我业、教我为人。郭老师曾任上海市博物馆顾问，兼长上海紫砂学会等，雅擅鉴定；博学辄发乎辞章，饶有著作。人称北王南郭，乃与王世襄先生并称京沪。晚年恬澹，去岁秋末悠然鹤西。王老师号可居，一九八七年版《可居丛稿》潘景郑《序》赞作者：“学问之渊博，其于目录、金石尤理解，精湛为不可及。”“问业名儒硕彦，如周叔弼、容希白、于思泊、商锡永诸老等。”“数年前曾长广东省图书馆，现长广东省博物馆”云云。前年《可居丛稿》重版，收入《古陶瓷识鉴讲义》之《序》，令余不胜荣幸与感激。此彩图版遂刊该《序》原稿，而书著之意义明此。

此番“全彩图版”较前全图版，文字加润色，图稿更加遴选，并于光色，尺度慎加把握，以期不负师嘱。而彩图制作犹鸣谢摄影人何泽昌先生。

二〇一三年夏陆建初记于我见轩



作者Tel: 0755-83620770





有“南夏研究”(P.156)一则评量万董,言多可取,畴幸还矣。幸于查字,似  
 惟州叶董,为村董著蓬濠。距乃确有所见,偶有未至,则字力未到耳。其精力久,  
 终是自信也。西方篇述,我颇爱字白董评“罗丹在谈话和信札中”,谓海信  
 娜尔董评此作,少时读董董董。您有兴趣,不妨对话一下,帮我推敲(平,  
 我的想法是否纯粹个人因偏见,还是多少有点道理:

我对巴蜀史很有兴趣,知道成都出了丛书,共有4册(已出)。我只买  
 到此少卷一册,还有蒙文通徐中舒顾颉刚的书都没有买到,重庆  
 出了一卷(不在4册之内),也没有。不知昆明有没有?我又买到本岑家  
 桢遗著(原始社会史),知道他对史前艺术出了些书,昆明有马代  
 我留意一下。

近看张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》卷之有12建霞探:“君工小篆,初  
 新盘金石,又善作画。后视字相中,查国朝诸名人著书之篇十之六中,有  
 板作诗篆行世,得者珍如球璧。”您可问问口家还有没有这十六幅的  
 篆的蓝版,如有,岂不又是一套艺术珍品了吗?如果板已年存,岂要还有诗篆,  
 板交美社出版社影印问世,必有必要,我高呼为此篆作序。



李达 9.24

手拓陶器數分姑以一分寄  
覽不知耐到否

先生此套陶器為能竟致或割爰惟擬  
易尊藏之書不識手否名單開呈  
不購孫刻說文兩部乞勿忘此上  
浚民先生 九月十七日戊戌刻標收頌



## 作者简介

陆建初原籍苏州，一九五三年生于上海。六九年知青下乡，由上海南洋中学派赴云南鹤庆县黄坪乡。务农六年后调入云南省测绘局从事野外作业。七九年考入云南大学中文系，听讲于美学大家赵仲牧老师、桐城传人吴进仁老师等。八三年毕业，成家于昆明，妻江建毅。时任云南日报编辑。八八年调深圳任出版社编辑。

陆建初尤曾受教朱子季海师，问业郭若愚师、王贵忱师等。著书“我见轩”，有《古陶瓷识鉴讲义》、《雕塑大师江小鹑传》、《尚书史诗考》、《智巧与美的形观》等。而此《古陶瓷识鉴讲义》既定稿，他书之完善亦有预计。



陆建初摄于一九九五年