

Foreword

前言



在這世界上，除了情感、智慧等等無形的事物之外，可以被看見的美好物體，往往是無處不在的，比如陽光、雨露、星辰、花草，以及一切大自然的造物。在美感方面，人類的創造終究比不過自然，所以人造的材料只能次之。而在所有的人造材料裏，宋瓷耗費的人力也許空前絕後，但它從不以此為榮；它的最終目標是將創造的權力交還給自然。人在自然面前的天真與謙卑，帶來了宋瓷這一可以永世令人驚歎的造物。日本歷史學家小杉一雄曾用一種很不「學者」的方式說道：「宋代陶瓷才是貫通古今東西、人類所能得到的最美器物。」這一觀點終究是可疑的，但它令人好奇：「最美」可以是什麼，裏面有些什麼，可以怎樣被看見？

當人們去博物館或者美術館的時候，雖然身體走進去了，心卻會被各種各樣的專業知識擋在門外。「看不懂。」人們最常說的就是這句話。宋瓷更是這樣，在博物館裏隔著玻璃，加上展櫃的反光，根本沒辦法細看。這個樣子，不僅「看不懂」，根本就是「看不清」嘛。那怎麼辦呢？常常就只能聽故事了，比如，「這一件是宋徽宗用過的」……大家只能隨著這句話，開始自發地想象；更常見的是：「這一件要四億人民幣哦」……哇，既然這麼貴，那麼一定很好，就多看兩眼吧。可是，到底好在哪裏？還是雲裏霧裏的。

所以本書的主要目的，就是跟從未了解過宋瓷的人分享它的美麗之處。

為什麼是宋瓷呢？

今天的人們常常覺得美好的東西很稀有，其實不然。不僅美術館裏有那麼多藝術品，還有那麼多好看的影視作品、漂亮的衣服和鞋子，更不用說自然的風景、可愛的動物，還有我們時而快樂時而悲傷、時而荒誕時而平常、混雜了酸甜苦辣的生活本身……那麼宋瓷到底有什麼不可替代的地方？

本書所談是那些最頂尖的宋瓷。無論任何領域，只有最頂尖的部分，才能建立起跨越時空的關聯。頂尖的宋瓷有一個共同點：它們沒有任何具體的紋飾，也沒有任何華麗的造型，看上去都十分簡潔。它們的美集中在兩處：一個是色彩，一個是質感。在瓷器發展的歷史中，只有宋代的高檔瓷器，對簡潔的美學有著深入的理解和執著的追求；也只有宋代的高檔瓷器，是以不計成本的

方式，以最苛刻的標準，追求最好的色彩與質感。它們不是作為工藝品被製作的，而是作為當時最前衛的藝術品被創造的。

色彩與質感是最抽象的，也是無處不在的，所以它們的美不僅屬於過去，也屬於今天和未來。我們身邊的每樣東西都有自己的色彩與質感。即便是看不見的東西，比如一種情感或者一種感覺，也常常被人們賦予色彩和質感，就像「熱情」一般是紅色的，「憂鬱」一般是藍色的……《蠟筆小新》裏還有這樣的情節——一位同學說自己肚子疼，小新就問他：是「布拉布拉」的疼，還是「轟隆轟隆」的疼。這便是難以形容的、但每個人都可以理解的「質感」。

頂尖的宋瓷所追求的，便是用自身可見的色彩與質感，去包容這個世界帶給人的、各種難以形容的經驗和感受。有時候，它們就像天上的光，海裏的鹽；另一些時候，它們又像是枕邊的充電器和洋娃娃……我想，這就是它足以讓最挑剔的人也被感動的原因。對每個人來說，宋瓷的美都是陌生的，但又是可以感同身受的。它們就像是一首首從未聽過卻被期待已久的歌，可以讓素不相識的人分享某個一閃而過的念頭，或者生活中某些難以說清的部分。它們就像宋人站在人類的角度，對著這個創造了人類的世界，寫了一首詩，或者發出了一聲感歎。

欣賞宋瓷不是為了停留在過去，而是為了在連接古今的色彩與質感裏，尋找人在現代社會中常常丟失的東西：那是一種單純的愛美之心；或者，一種人與自然之間天然存在的、精神性的聯繫，一種人在自然的寵愛之中所獲得的溫暖與驕傲。宋瓷的美是基於這種聯繫而誕生的，在今天，又成為人們找回這種聯繫的線索和依據。

因為色彩與質感的緣故，宋瓷之美最純粹的時候，就是它們成為碎片的時候。越是破碎，它們的色與質就越是奪目。於是，像所有的碎片一樣，宋瓷的碎片脫離了實用性，用殘缺的形體換取到靈魂的綻放。這本書所展示的，就是最好的宋瓷的碎片。讀者甚至不用把它們看作宋瓷，而是看作一塊顏色，一束光，一個音符，一陣風，或者風裏飄散的花瓣……在造物的韻律裏，它們都是一樣的。

選取碎片還有另一個原因，就是頂尖的宋瓷實在太過稀少，不要說完整的器物，就連書中的許多碎片本身，都是極其難得的，有些碎片根本就沒有相對應的完整器物存世。要把宋瓷最好的部分聚集在一起，除了用碎片的方式，也別無他法了。這也是我希望這本書做到的：讓讀者們一次性看到宋瓷最好的一面。

本書按瓷片的類型分成不同章節，並對每個類型和每一片樣本進行了介紹。

如果說這本書有什麼實用性的話，也許就是為讀者們提供了一份「色卡」。眼睛是需要訓練的，如果這本書所提供的視覺經驗，能讓讀者的眼睛變得更敏銳、更挑剔，那就再好不過了。無論在什麼時代，人都需要高級的色彩和質感。



Appendix

附



戰國	(公元前475—前221年)	原始青瓷（落灰成釉）
漢代	(公元前206—220年)	綠釉陶
三國兩晉	(220—420年)	早期青瓷
南北朝	(420—589年)	成熟的青瓷
隋朝	(581—618年)	成熟的白瓷
唐朝	(618—907年)	強調裝飾：青瓷，三彩，唐青花 強調簡潔：白瓷，秘色瓷
五代十國	(907—979年)	青瓷從裝飾向簡潔過渡
北宋	(960—1127年)	青瓷從翠綠色系向天青色系轉變 簡潔美學成為主流
南宋	(1127—1279年)	天青色系延續為粉青色系 簡潔美學的成熟和世俗化

宋瓷的基本知識並不複雜，但任何一個問題稍加深入，都涉及許多複雜的專業內容。在此僅為希望深究的讀者提供一些基本知識的導引，如有敘述不清之處，也請諒解。

陶器是由泥土定型之後燒製而成的，瓷器則可以看作陶器在表面和內部兩方面的進化：表面添加了一層玻璃質感的釉料；內部的陶質由於燒製溫度更高，變得細密緊緻，發生了「瓷化」，從「陶胎」變成了「瓷胎」。

一般認為，最早的瓷器可以追溯到戰國時期的所謂「落灰成釉」：在燒製陶器的時候，窯內偶然有草泥灰一類的雜質，隨著空氣的流動落在陶的表面，形成了釉面的效果。最早開始批量生產的帶有釉面的陶器，一般認為是漢代的綠釉陶器。它們之所以還稱不上「瓷器」，主要是因為燒製溫度較低，胎骨還沒有被「瓷化」，或者說瓷化程度很低。葉喆民先生曾在《中國陶瓷史》一書裏詳細論述了這個問題，這裏就不展開討論了。

在南北朝時期（420—589年），中國瓷器的發展脈絡逐漸清晰。值得注意的是，雖然陶器的製作遍佈歐亞大陸的各個早期文明，但瓷器在中國的發展卻成為特例。這大概就是「中國」在英語中被稱為“China”的原因。「落灰成釉」，這個充滿煙火與塵土氣的、隱藏在細微之處的小小奇跡，大概只有東亞人懂得欣賞吧。

在南北朝時期，最早成熟的瓷器類型就是青瓷，主要在南朝領土內的長江流域燒製。「青瓷」這一名字的由來，在於其翠綠色系的釉面，所以也可以稱它為「綠釉瓷」。它與漢代的綠釉陶器，以及早期「落灰成釉」所形成的灰綠色表面，是一脈相承的。中國矽酸鹽學會出版的《中國陶瓷史》，對各類瓷器的化學成分和燒成機制有著詳細研究。「綠釉」，簡單來說，是瓷器釉面最為初級的形態。假設一個人現在才開始研究燒製瓷器的方法，那麼只要此人沒「抄作業」，最先燒成的就一定是綠釉瓷，也就是青瓷。

南朝的青瓷解決了瓷器各種基本問題：胎質的穩定性，釉面的穩定性和耐用性，造型的穩定性，以及各種較複雜的造型工藝。在釉色方面，綠釉已經可以被穩定地燒製，但其色彩、光澤、透明度、厚度等等，並不能被隨心所欲地



控制，產品質量參差不齊。其中，高品質的翠綠釉產品幾乎僅限於貴族和皇室使用。這時候比較著名的青瓷窯場有「岳州窯」、「越窯」等。

「越窯」首先是一座燒製青瓷的窯場名。窯場一般按其所在地命名，比如越窯位於古時浙江的越州，也就是今天的上虞、餘姚一帶。同時，著名窯場燒製的瓷器都有其標誌性特徵，所以窯場名也用來稱呼此處所燒製的瓷器。「越窯」因為專門燒製青瓷，而且檔次很高，所以成為產自越窯的青瓷的名字。

能夠以窯場來命名的瓷器，總是帶著窯場特有的傳奇和榮光。本書每一個章節，都介紹了某種特定類型的瓷器，除了少數例外，這些類型都是按照燒製它們的窯場來命名的。

到了隋代，位於洛陽附近的鞏縣窯首先燒製出質量很高的白瓷，並逐漸形成了高質量白瓷一般由北方窯場燒製的傳統，與南方的青瓷傳統對應，於是有了「南青北白」的說法。造成這一現象的根本原因，可以認為是各地原料的不同：北方用於燒製瓷器的泥土鐵含量較低，因此經過特定的工藝和選料，就容易製作出白色的瓷胎和釉料；南方泥土中的鐵含量一般較高，燒製出的產品就容易發紅，進而發黃——釉料和火候更好的時候，就會發綠。青瓷就是利用了這一點。

唐代是中國的大融合時期，在文化和藝術方面也是如此。具體在瓷器上，表現為工藝技術的進一步提高，出現了自覺而非偶然的、高檔瓷器與普通瓷器的工藝區別。在頂級瓷器的領域，也逐漸出現了兩種自覺的、美學方向的分野。第一種就是以著名的「唐三彩」為代表的，受到西域美學影響，強調華麗裝飾與色彩的美學；第二種就是以「秘色瓷」為代表的，受到魏晉以來的形而上精神影響的，強調簡潔的釉面色彩與質感的美學。燒製前者的著名窯場就是鞏縣窯，後者則是越窯。但是，在這兩座代表性窯場的內部，也出現了美學風格的碰撞：鞏縣窯在燒製唐三彩的同時，也燒製以簡潔著稱的白瓷；而越窯的青瓷也有許多注重繁複裝飾的類型。還有一個很有趣的現象，就是以白色釉面為基底，用從西域進口的鈷藍顏料來繪製花紋的青花瓷，在唐代也出現了。

到了北宋，在頂級瓷器領域，美學的分歧逐漸消失，尤其是後期天青色汝

窯的出現，不僅意味著「青瓷」從翠綠色系到天青色系的轉向，更標誌著瓷器對極簡美學的認定。由於這一認定，高檔瓷器和普通瓷器的分野越來越明顯：獲得皇室支持的高檔窯場，例如汝窯和建窯，以不惜成本的方式追求質感；普通窯場沒有這樣的條件，只能以釉面的裝飾來彌補質感的不足，發明出許多以人工在釉面加工紋飾的方法。著名的當陽峪窯和磁州窯，就是以這樣的紋飾加工而出名的。這樣的加工當然也帶有美妙而豐富的藝術性，但從瓷器工藝來說，人工的熟練度，與追求極簡質感所需要的極高技術和極大成本相比，是十分易於普及的。這一體系滿足了絕大部分的市民階層需要，也誕生了許多無法以窯場名來命名的瓷器類型。這些類型只能以其工藝來區分：例如「窯變釉」、「絞胎瓷」、「白地黑花」、「跳刀」等等。另外，像定窯、湖田窯、耀州窯等窯場，則生產著高質量的、特徵明確的白瓷與翠綠色系青瓷，保持著用窯場名來為自己的產品命名的榮耀，但其美學導向卻因受到成本與技術的限制而左右搖擺。

到了南宋，成熟於北宋中後期的建窯窯變釉不斷發展，為宋瓷的極簡美學注入了新的活力；加上官窯和龍泉窯，宋瓷終於到達了巔峰，並很快隨著王朝的隕落走向終點。宋代留下的有關瓷器的文獻少之又少，大概都如窯爐裏的灰塵一樣散落在戰火中了，這也給後世的宋瓷研究留下了很多疑點。明代文人總結宋瓷有「五大名窯」：汝窯，官窯，哥窯，定窯，鈞窯。但經過近年來考古研究的不斷發展，發現「哥窯」更可能是南宋滅亡後，官窯窯場在 13 世紀繼續燒製出的、質量略差的仿官窯產品；而「鈞窯」也很可能不是出自宋代，而是宋王朝南遷後，由佔領北方的金王朝燒製的。

在宋朝以後，瓷器如同繪畫一樣，有了固定的傳統。在宋代以前，瓷器還不一定能成為今天的瓷器——它首先是某種人工合成物：它的質感可以是疏鬆的，它可以僅僅是琉璃、玉石或金銀器的替代品。在宋代以後，瓷器被認為是不可取代的，它必須兼備由內而外的堅硬與脆弱，這已經被認定是瓷器的天然「性格」。在今天的人看來，不加修飾的瓷器都應該是純色的——這也被認為是瓷器理所當然的特徵。這麼說來，瓷器是在宋代才成為瓷器的。

宋朝滅亡後，始於唐朝的青花瓷重新出現，以人工技法裝飾釉面成為瓷器生產的主流。北宋的汝窯、南宋的官窯，直到今天仍被歷代巧匠作為標杆來仿製。仿製的水平是否超過了前朝，已經不重要了，因為，瓷器再沒有像在兩宋時候那樣，不顧一切地追求前所未見的美感。美學的發展常常如此，並無可惋惜之處，只是每每回想起來，都覺得意猶未盡。



年輕的外婆

—— 越窯的秘色

01

NO.101 —— NO.102



越窯粉盒蓋的殘片，擁有溫潤的內斂印花紋飾，是越窯釉色與質感的代表。

類型
越窯青瓷

產地
上林湖窯場

時代
五代
907—979年

最寬處尺寸
134.8mm



本書從唐代的越窯開始，是因為越窯最為著名的「秘色瓷」預示了宋代高檔瓷器的審美，從唐代之前富麗堂皇的裝飾，開始朝著單純的釉色與質感轉變。

在兩晉到五代的高古瓷中，越窯是青瓷的最傑出代表。它將翠綠色系的釉色表現到了極致。在人類藝術的發展過程中，沒有任何其他藝術，能夠像越窯這樣，僅用單一的翠綠色系，就表現出無上的典雅、雍容和宗教感。

越窯的質感會給人一種莫名的親切和安全感，同時又是那麼遙不可及；就像外婆無微不至的溫柔，和她那些遙遠的、永遠無法被完全了解的故事。所有世間的苦難都像煙霧一樣從她身上升起，而她依然是一塵不染的。越窯就讓人想起這樣的女性。

NO.101 並不是越窯最著名的「秘色瓷」，但它體現了越窯在晚唐五代時期最為普遍的特徵：翠綠而典雅的、擁有微妙灰度的釉色，堅硬與溫潤兼備的質感，以及精美而克制的、以釉色為主導的紋飾。

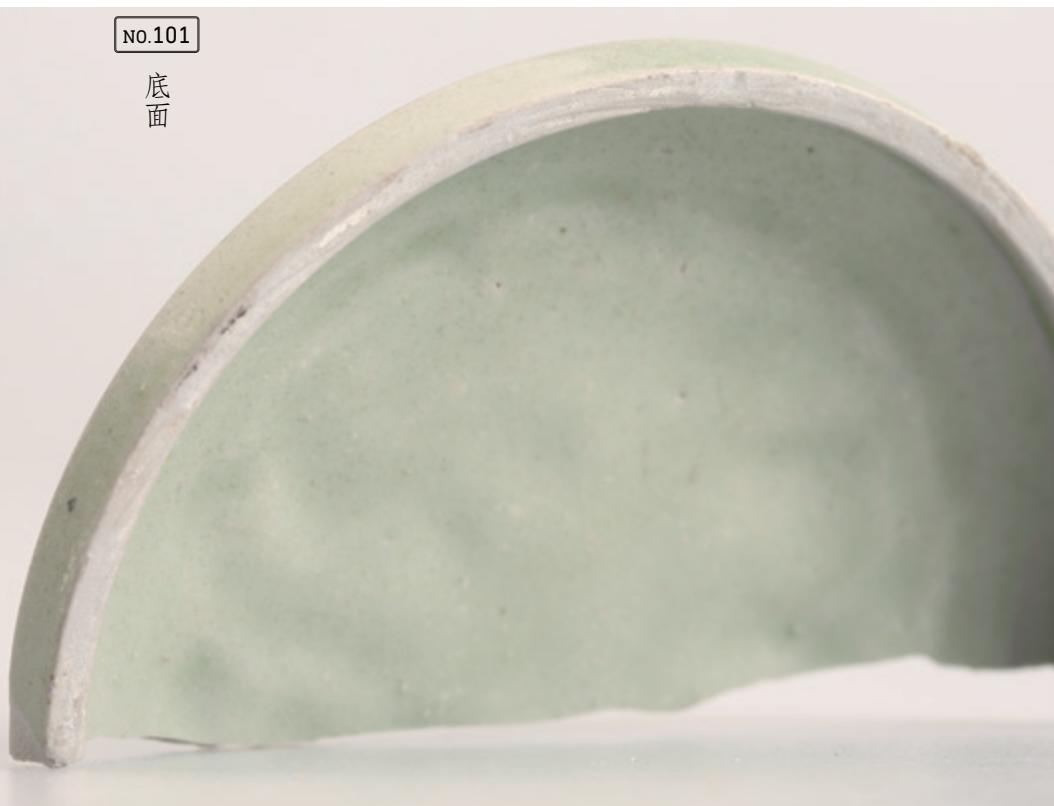
今天，「翠綠」似乎是一種單一的色彩，但在越窯，翠綠也有許多層次，或深或淺，或濃或淡。越窯的翠綠不同於植物的綠，也不同於玉的綠，而是一種屬於瓷器，或者說屬於越窯自身的獨特質感。似乎，只有在越窯，翠綠色才達到了自己的極致。這種微妙的視覺質感難以描述，但它是可以被看見的。

NO.101 採用了少見的印花工藝，細膩清晰，紋樣也幾乎是唐宋花卉折衷後的典型，有文獻價值，也很耐看，給人溫婉的感覺。它的釉色從某種程度來說，並不算最典型，因為還不是那種更加鮮艷、更加亮澤的嫩綠色。但是，與飽和而張揚的翠綠色相比，它的灰度更高，因此顯得內斂。這樣的內斂更加符合越窯後期的美學路線。

它身上有許多精緻的細節等待被發現——比如那些印花的邊緣和轉折，釉

色在不同光線下的顯現或後退，都能讓視線在上面停留許久。但是，它似乎又沒有給自己留下多少被欣賞的時間，它的內斂，使它一直在視線中向後退縮。

這樣的溫潤和淡泊，幾乎映照了在「五代」——這個動盪的唐宋過渡期，一切高貴的事物所必然擁有的、特殊的時代氣質：不失風采，又顯得孱弱而憂鬱，而且是轉瞬即逝的。



NO.101

底面



NO.101

局部

NO.102 則代表了越窯最高級的類別：「秘色瓷」。在秘色瓷之前，越窯一直以釉色以及釉面的刻花、劃花或者印花裝飾聞名；而目前發現的、確定能夠被稱為「秘色瓷」的器物，最大的特點，首先在於取消了釉面的紋飾裝點，僅以簡潔的器型和素色的釉面示人。

其次，從色彩來說，「秘色瓷」依然屬於翠綠色系。與普通的翠綠色越窯相比，其釉色的獨特之處，不是來自色階本身的變化，而是由更加精湛的做工所帶來的、一種更具「現代化」氣質的挺拔質感。

秘色瓷的瓷胎不僅選料更加嚴格，打磨的工藝也十分細膩，這就讓表面的綠釉擁有了更加平滑的、藉助微小氣泡而產生的、由內而外的反射。這或許是其獨特質感的由來。此外，這一片中心的圓弧也反映了另一個特點，就是去掉了紋飾，所有的造型元素都強調結構和比例，這就讓越窯擁有了類似極簡主義的美感。

從它的品質就能看出，簡潔不是為了節省工藝成本的偶然為之，相反，它所花費的技術成本更加巨大，是簡約而不簡單的、意在挑戰美學高度的有意為之。這樣的釉色與質感，與唐朝各個藝術領域所流行的華麗裝飾背道而馳，卻在北宋成為新的美學風潮。因此，說秘色瓷是高檔宋瓷簡約美學的開端也不為過。

同時，秘色瓷在裝飾上的克制，體現出了一種理性色彩。它的翠綠幾乎可以被看作一種毫無性格特點的色彩，放棄了所有自我表現的能力，令觀者不禁自問：「我到底在看它的什麼？」似乎它更加適合遠觀——在兩尺之外觀看它，它就像莫蘭迪畫中的器物：既在那裏，又不在那裏。「秘色」的「秘」字，並不是強調它的稀有或者高貴，也不是強調它的工藝有多麼高級或者神秘；而是在告訴觀者：不要聽別人怎麼說，安靜下來，回想自己心底的秘密，回想這個世界留給我們的、藏在骨子裏的信息。那麼，這樣的內斂而帶有冥想色彩的美感，源自哪裏呢？

如果說高檔宋瓷的美學來自北宋新儒家思想的影響，那麼唐代秘色瓷便是受到了禪宗思想的影響：禪宗思想正是超越宗教、走向純粹理智的新儒家的發

類型
越窯秘色瓷
產地
上林湖窯場
時代
五代
907—979年
最寬處尺寸
91.0mm

巨大突破。華麗的色彩，為感外秘的主，「秘色」的這更強，色學對調除瓷的唐簡了」





端。秘色瓷也在抽象的色與質中，在一個宗教思想佔主導地位的時代，表現出超越宗教性的獨特美學，也預示了北宋瓷器以新儒家思想為主導的脈絡。

這種種特點結合在一起，達成了對某種抽象精神的傳遞。那是一種極其有活力又極其自然、極其華美又極其沉穩的氣質。看著越窯的釉面，似乎就看到了它的靈魂。對宋瓷來說，越窯就是那位年輕的外婆。

宋徽宗時期，天青色的汝窯出現以後，青瓷的美學經歷了巨大的轉向，從翠綠色系轉向了天青色系，並由南宋官窯的粉青色系所繼承。越窯不再是青瓷的巔峰，並逐漸走向衰落。但越窯對單色釉極致的追求，以及確立的青瓷高度，在很大程度上影響了宋代整個瓷器審美的走向，是宋瓷脈絡裏必不可少的一部分。

也有一些越窯器物，因為工藝誤差等關係，呈現出偏黃的釉色。這樣的器物並不能表現出越窯的本色，所以本章沒有收錄。另外，在南宋早期，官窯成立之前，越窯還承擔了為南宋宮廷燒製仿汝窯器物的工作，燒製了一批釉面偏灰青色的作品。這部分作品雖然屬於「宋代越窯」的範疇，但已經屬於汝窯審美體系，而不再是經典的越窯了，所以本章也沒有收錄。還有一種釉色與秘色瓷極其接近，但有華麗紋飾的越窯產品，一般情況下也被稱為「秘色瓷」，雖然我並不認同這種稱呼，但也承認這種瓷片所體現出的品質。雖然本書不重視紋樣，但仍然希望收錄這樣一片樣本。遺憾的是，這類瓷片也很稀有，所以只能算是本書的缺憾了。

NO.102

局部

