

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。

陶瓷小史

(公元前 475 — 公元 1279 年)

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



Appendix

附

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。



01

NO.101 — NO.102



年輕的外婆

越窯的秘色

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

越窯粉盒蓋的殘片，擁有溫潤內斂的翠綠釉色以及克制的印花紋飾，是越窯釉色與質感的代表。

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。

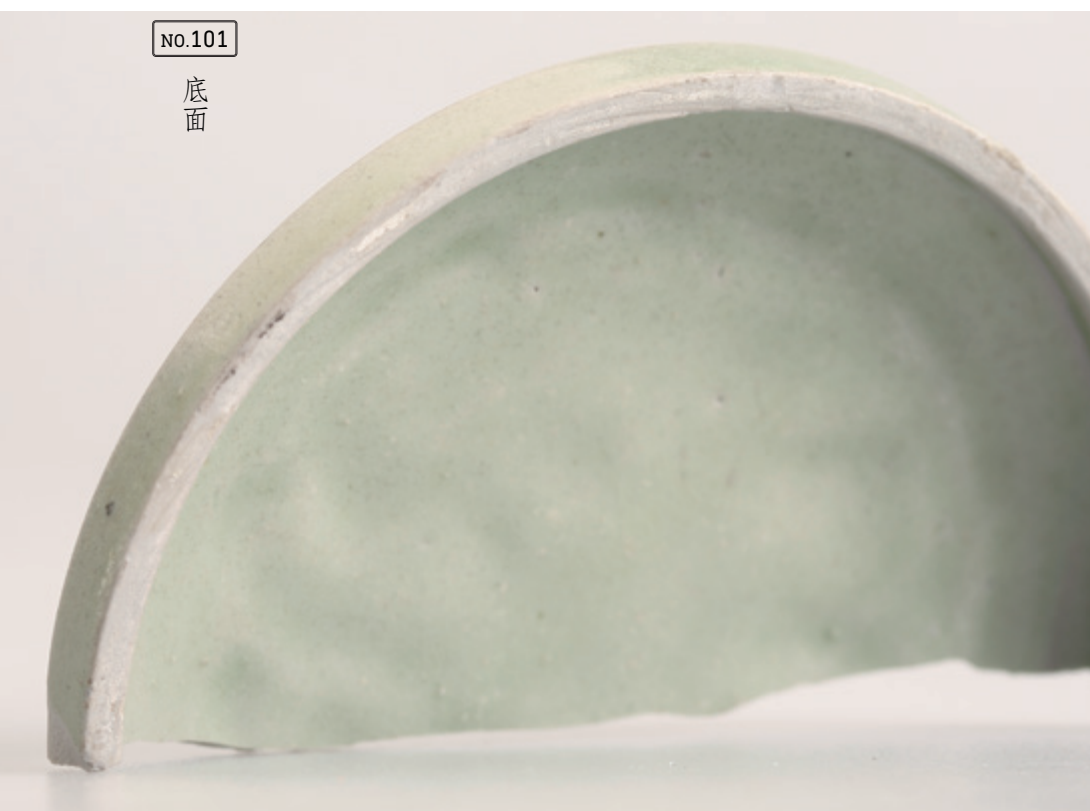


NO.101 採用了少見的印花工藝，細膩清晰，紋樣也幾乎是唐宋花卉折衷後的典型，有文獻價值，也很耐看，給人溫婉的感覺。它的釉色從某種程度來說，並不算最典型，因為還不是那種更加鮮艷、更加亮澤的嫩綠色。但是，與飽和而張揚的翠綠色相比，它的灰度更高，因此顯得內斂。這樣的內斂更加符合越窯後期的美學路線。

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.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

擁有傳奇色彩的「秘色瓷」殘片。所謂「秘色」，除了工藝更加精緻外，更強調簡潔的釉色與質感，這是對唐代以華麗風格為主的美學的巨突破。





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

