



陶瓷

宋元青瓷

中國陶瓷名品珍賞叢書

A COLLECTION OF CHINA'S CERAMICS GEMS

CELADON OF SONG AND Y

版社
IES

2979

7

25

中國陶瓷名品珍賞叢書
宋元青瓷

顧問 汪慶正

著者 李紀賢
責任編輯 戴定九
裝幀設計 陳全根
出版發行 上海人民美術出版社
地址 長樂路672弄33號
經銷 全國新華書店
制版 上海麗佳分色制版有限公司
印刷 上海中華印刷有限公司
開本 889×1194 1/16 印張 1
版次 1998年9月第1版 第1次印刷
書號 ISBN 7-5322-2076-1/J·1956
定價 10.00元

宋元 青瓷

• CELADON OF
SONG AND YUAN
DYNASTIES

李紀賢



1. 越窯刻花四盞槿罍瓶 北宋

宋代是我國製瓷藝術的大發展時期，宋代瓷窯幾乎遍佈各地。各窯場在工藝、釉色、造型和裝飾諸方面均有所長，一些相鄰地區的瓷窯彼此取長補短，相互影響，使製瓷工藝在統一的時代風格下，形成了具有地域特色的著名瓷窯。而過去談論宋瓷時，往往以所謂“汝、官、哥、鈞、定”五大名窯來概括宋代的瓷器。其實五大名窯祇是由於明朝宣德年間的一本《宣德鼎彝譜》中提到：“內庫所藏柴、汝、官、哥、鈞、定”的宮廷用器而得名。事實上這幾個瓷窯決不能囊括兩宋製瓷藝術的全貌。就青瓷而論，北宋初年的越窯和其後的耀州窯、龍泉窯，都體現着兩宋製瓷藝術的時代水平。

元代固然由於當時蒙古貴族的統

治，使瓷業生產遭受一定的摧殘。但元王朝非常重視對外貿易，在頻繁的貿易往來中，瓷器仍是出口的大宗商品。元朝對外貿易的迅速發展，大大刺激了瓷器的生產，龍泉窯青瓷的生產在宋代基礎上迎來了空前的繁榮。

再創輝煌的越窯青瓷

公元960年，陳橋兵變，趙匡胤黃袍加身建立了趙宋王朝。宋太祖在位11年，卻未達到統一全國的目的，地處浙江的吳越與北宋就有28年交叉的歷史。宋初，已是朝不保夕、惴惴不安的吳越小朝廷，為繼續維持其封建割據的局面，更是傾其國以事貢獻。貢獻中除大量的金銀珍寶以外，越窯青瓷依然被列為重要的貢品。據文獻記載：

“開寶六年(公元973年)二月十二

日，兩浙節度使錢惟濬……又進……金陵瓷器百五十事。”¹

“開寶九年(公元976年)六月一日，明州節度使惟治進……瓷器萬一千事，內千事銀槩”²。

“太平興國二年(公元977年)……三月三日倣進……銀塗金扣越器二百事……”³

“太平興國三年(公元978年)三月，來朝，倣進……越器五萬事，金扣越器百五十事。”¹

“太平興國三年(公元978年)四月二日，倣進……瓷器五萬事……扣金瓷器百五十事。”³

從上述史料就足以說明，由於政治上特殊需要，宋初的青瓷生產形成畸形發展，越窯因此而得到再度的繁

榮。誠然，如此眾多的青瓷，由餘姚上林湖一處窯場是難以承擔的。從各地窯址出土的相同標本，表明當時在附近的紹興、鄞縣、寧波、上虞、慈溪等地，形成了燒造貢瓷的一個羣體。

如果說晚唐、五代以燒製釉色純正、如湖水般清澈的秘色瓷，標誌着越窯的生產達到歷史的高峰。到了宋初，吳越王朝為增強貢品華貴的氣氛，利用越窯青釉透明的性能，着力於裝飾上的刻意追求，即採用刻花、劃花、浮雕和堆塑等技巧來美化器物。作為裝飾手法，其實早在晚唐的部份越窯青瓷器物上就已出現簡單的刻、劃花，到五代流行的刻花裝飾，也因用線拘謹呆板，藝術水平不高。而圖案嚴謹繁縟、線條活潑優美的裝飾則是北宋建國以後出現的。這時的裝飾題材相當廣泛，花卉有牡丹、荷花、秋葵、海棠；動物有鸚鵡、鳳凰、翠鳥、蝴蝶、游魚、蟠龍；人物有席地飲聚、嬰戲等場面。其流行的表現手法是先刻出形象的輪廓，給人以淺浮雕的感覺，再以細線刻或施劃紋，表現對象的細部。浙江省嵊縣文物管理委員會收藏的“宋越窯刻花鸚鵡紋蓋盒”，將鸚鵡、牡丹的形象生動活潑地裝飾在盒蓋之上。它將兩種不同的表現手法施於一起，極大地豐富了作品的表現力，尤其是粗獷的塑體配之以細刀線，顯得粗中有細，使表現的對象更覺精緻、典麗。而浙江省海寧縣文物管理委員會收藏的“宋劃花蜂菊蓋盒”，蓋面的紋樣，雖僅以單線細刀所劃就，但由於紋飾結構謹嚴、疏密得當，空白面積相稱，因而不覺刀法單調。這件精緻、流暢的細刀線表現的作品，同樣收到豐富的裝飾效果。

錢氏納土稱臣以後，隨着北方一些名窯的崛起，宮廷用器有了新的來源。至此，越窯的特點開始喪失。這時民間的窯場雖仍在燒製，但質量下降，在商品競爭中，為其他窯場所替代。北宋中期以後，經歷了數世紀的名窯——越窯青瓷，終於退出了歷史的舞臺。

耀州窯青瓷的刻、印花裝飾美

隨着南方越窯的衰落，北宋時耀州窯在繼承越窯傳統的基礎上迅速發展起來，成為當時北方燒造青瓷的重要窯場。

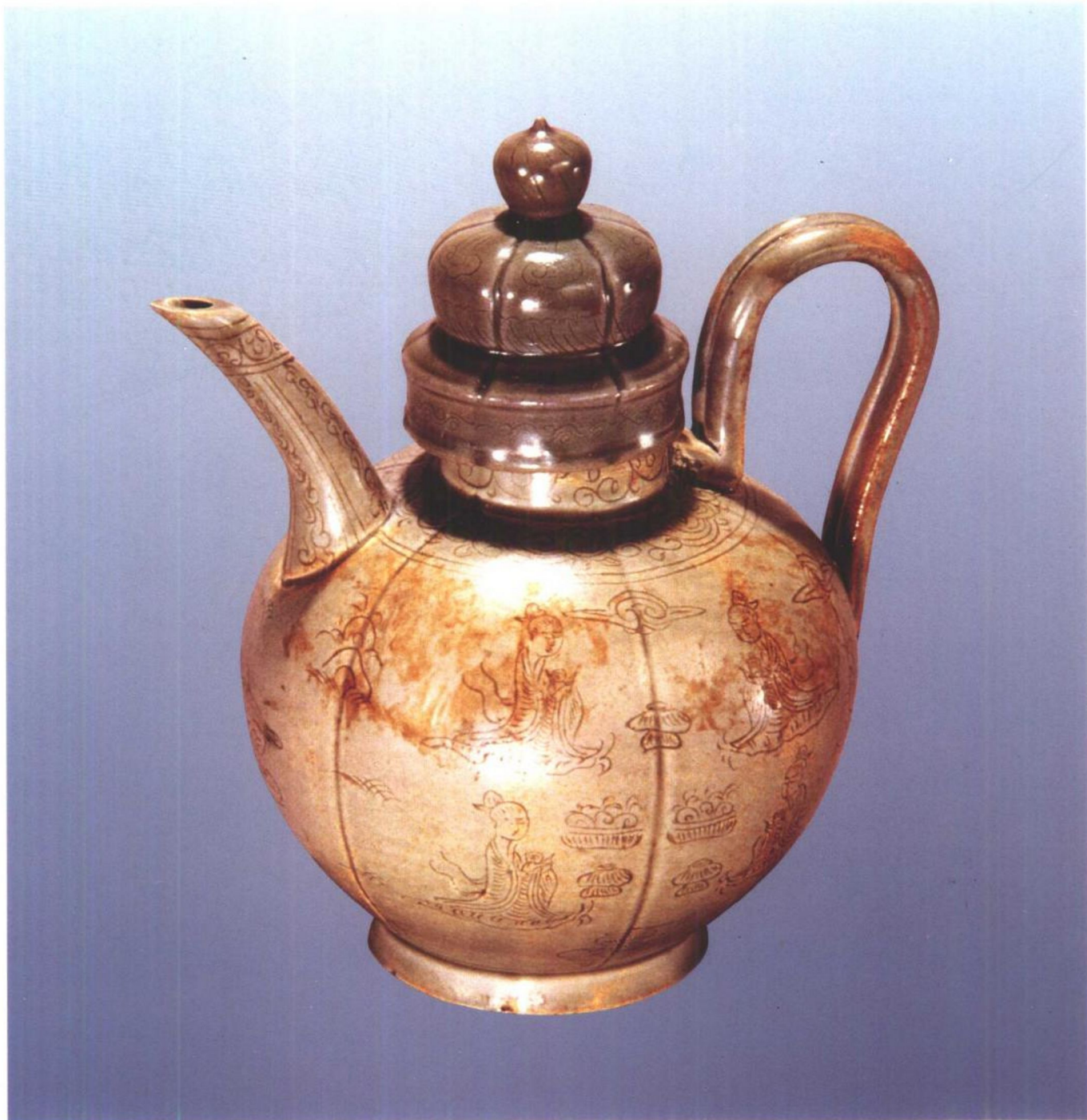
耀州窯在今陝西省銅川市的黃堡鎮，它包括陳爐、立地坡、上店、玉華宮等窯址。銅川舊稱同官，宋時屬耀州所轄，窯以州名，耀州窯之名由此而得。銅川是渭北煤田的中心地，在北方製

2. 越窯劃花蜂菊蓋盒·面 北宋

3. 越窯劃花人物紋壺 北宋

2





3

瓷原料的坭土和煤是伴生物。黃堡鎮附近出產豐富的煤和優質的坭土，為耀州窯的發展提供了得天獨厚的條件。因此，自唐代開始耀州窯就生產陶瓷器物，品種有黑瓷、青瓷、白瓷和三彩陶器，但產量不高、質量也比較粗糙。五代時有一定的提高，到北宋時更是取得迅猛發展，在漆河兩岸瓷窯密佈，《同官縣志》以“南北沿河十里，皆其陶冶之地，所謂十里窯場是也”，來形容當時窯業之興旺發達。

宋代的耀州窯由唐代多品種而轉

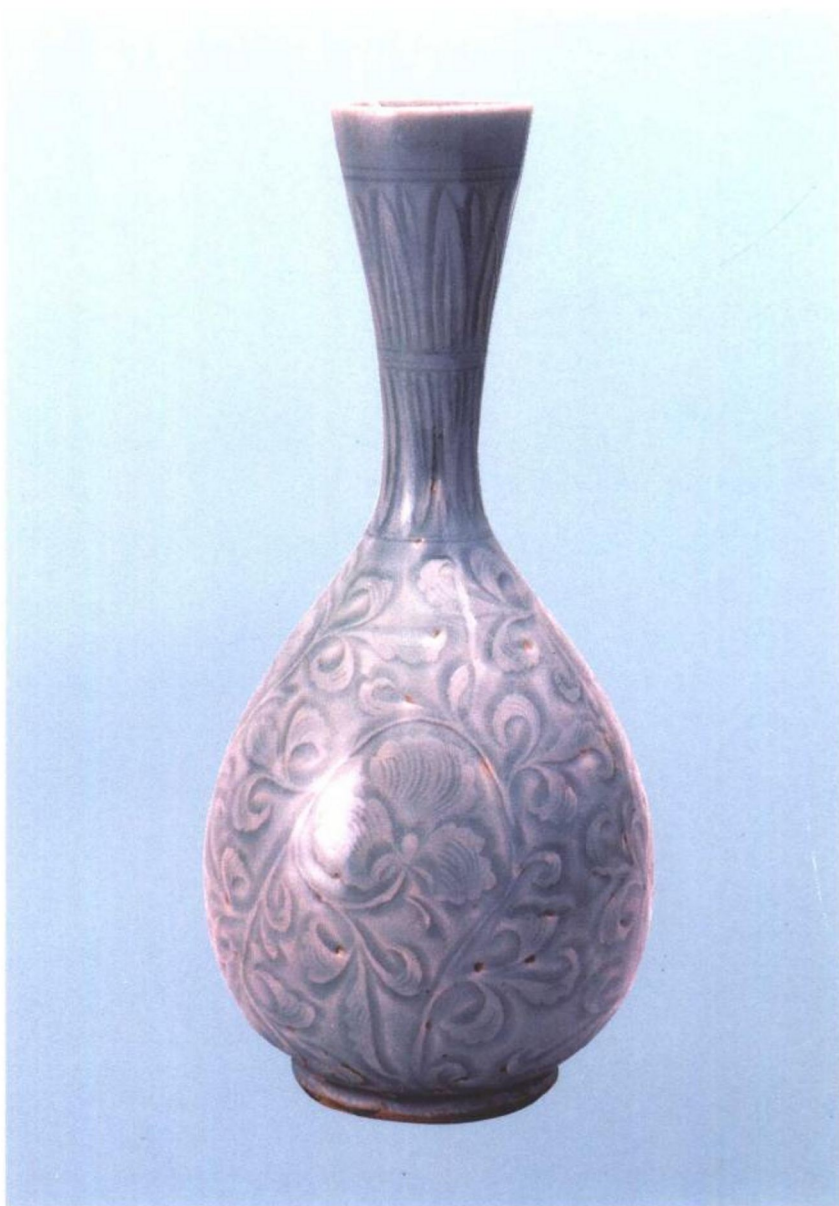
向以生產青瓷為主。這時的青瓷胎質灰褐，釉色青如橄欖般的綠色，有的器物之邊緣呈薑黃之色。器物造型除盤、碗以外，有瓶、罐、壺、盆、燈、爐、枕、香薰、執壺等。這時不僅器物的種類豐富，而且瓜棱、葵瓣、多折等造型難度較大的形制，也能做到規整和周正。

北宋時耀州窯的裝飾紋樣，題材也比較豐富多樣，大自然中諸多為人們所喜愛的花草、魚蟲、飛禽皆反映在紋樣之中。宋代建國，結束了安史之亂以來長期變亂相奪的局面，出現了一

段昇平時期的經濟有所發展，城市商業經濟繁榮興旺。但是整個北宋時期，對北方遼、金軍事上一再挫敗，屈辱求和。它已不同於對外開拓疆土、軍威四震，國內安定統一、社會經濟處於繁榮昌盛鼎盛階段的唐代。充塞於宋代地主士大夫上層統治階層的審美興味和美的理想，已沒有盛唐那種富貴、安樂、奢侈等特色，更缺乏盛唐時代奮發進取的精神。代而染上的是寄情於山水花鳥的自然風景，強調平淡天然之美。宗教畫迅速解體，隨着繪畫領域題

材內容之變化，製瓷工藝中唐代盛極一時的寶相花已經消失，生動自然的折枝、纏枝牡丹以及各式蓮花、禽鳥、水波游魚等成為北宋中期耀州窯青瓷裝飾的主要內容。此外，還有頗為有趣的嬉戲嬰兒，這種以印花而成的裝飾題材，有印一個嬰孩嬉戲於花間的；有兩個嬰兒在竹枝中蕩鞦韆或在花叢中作戲的；有三嬰匍匐在地爭奪花球的；更有四孩在一把蓮花上，上面兩嬰做騎馬姿態、下面兩個蕩鞦韆。就裝飾的題材內容與唐代的瓷器紋樣比較，它已經開始走向市俗化。

宋代的耀州窯青瓷，在裝飾上受越窯的影響，“耀州出青瓷，謂之越器，似以其類餘姚縣秘色也。然極粗樸不佳，惟食肆以其耐久，多用之”⁶。考古工作者根據對耀州窯遺址發掘資料的整理研究，劃分為早、中、晚三期。早期的器物中，那種外刻兩層蓮瓣的青瓷碗，就是倣照越窯瓣紋的特徵燒製的。無論是裝飾內容、表現技巧，這時正處於學習、模倣的不成熟階段。到中期耀州窯進入了鼎盛時代，這時製瓷技藝已臻成熟。窯址附近元豐七年（公元1084年）所建的《德應侯〈窯神〉碑》謂：“巧如範金，精比琢玉，始合土為坯，轉輪就製，方圓大小，皆中規矩，然後納諸窯，灼以火，烈焰中發，青煙外飛，鍛煉纍日，赫然乃成。擊其聲，鏗鏘如也；視其色，溫溫如也。”碑文中的這段文字，就耀州窯的生產過程及胎質、釉色的描述，非常生動形象地表達出來了。但耀州窯歷史地位的確立，其藝術風格的形成，乃製瓷匠師在借鑒傳統的



4

4. 耀州窯刻花瓶 宋

5. 耀州窯刻花嬰戲紋碗•面 宋



5

基礎上，能根據自身的特點，開創了青瓷刻、印花裝飾的新風貌。

越窯青瓷與之比較，器物之胎體相對比較薄。而耀州窯青瓷屬於厚胎器物，隨着瓷胎的增厚，耀州窯青瓷的刻花裝飾改以深刻的手法，即先沿着紋飾的輪廓線垂直刻下，進刀較深。製瓷匠師在刻花的時候，紋飾以外按一定的坡度，近深遠淺地剔去適當的空地，所以該窯場從北宋中期開始所燒製的器物是凸起的紋飾釉薄色淡；周圍的凹處，由於釉層的積聚而色濃釉

厚。故耀州窑青瓷的刻花较之越窑装饰，层次更为清楚、黑白反差显著加强，其颇具薄浮雕的质感，使之增强了装饰效果。耀州窑的刻花青瓷，还常间以篾纹的装饰，最精美刻、划鱼纹的周围，施加波浪式篾纹，它不仅使主纹的形象更加生气勃勃，而且其线条规则划一，也极富装饰意趣。由于器物的厚胎所决定，耀州窑青瓷的刻花技法，也不同於越窑的装饰作风，它的刀锋犀利明快、线条酣畅流利，给人以粗犷有力、刚健泼辣的锐劲感。总之，耀州窑刻花青瓷在宋代制瓷艺术中极富奔放不羁的民间艺术的特色。

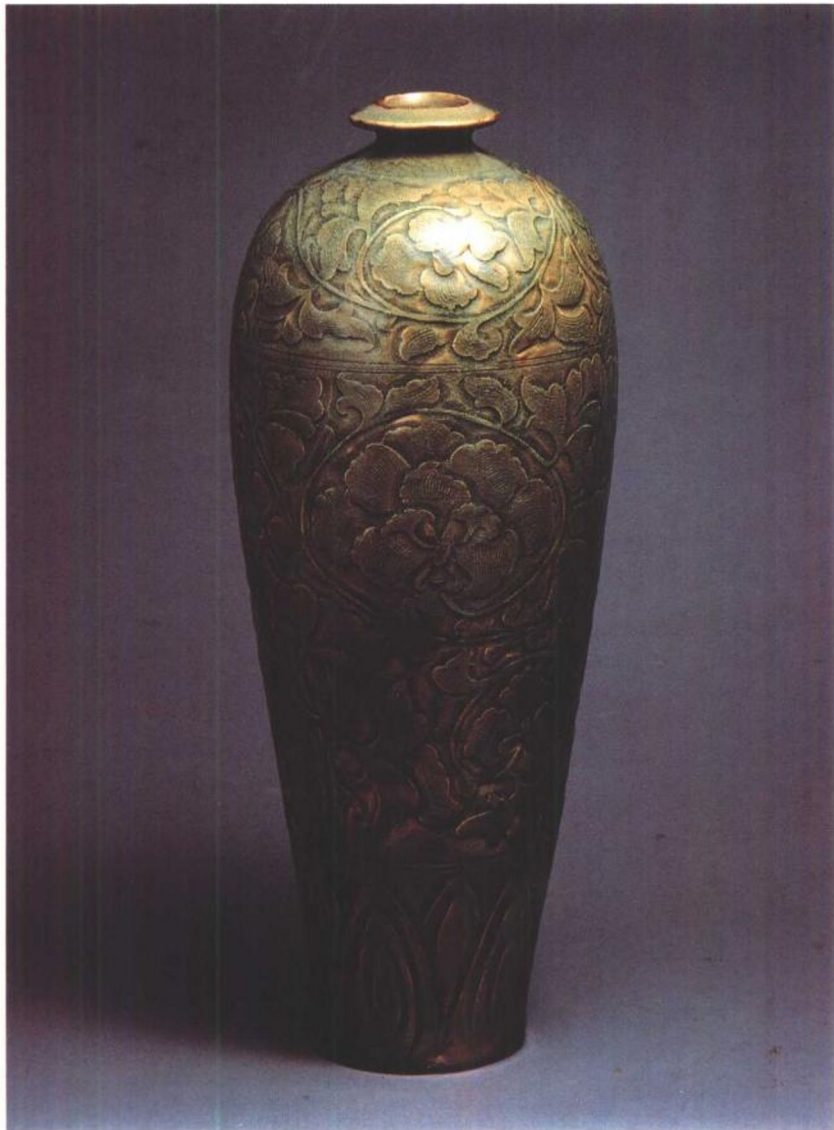
耀州窑青瓷所采用的刻花装饰，於北宋中期进入全盛时期，与此同时，青瓷上的印花装饰在这个时期也开始出现，到晚期印花则成为主要装饰手法。印花是把印模上的纹饰印在坯体器面上。窑址出土的印花模子，本身就



6

6. 耀州窑印花多子盒 宋

7. 耀州窑牡丹萱草纹瓶 北宋

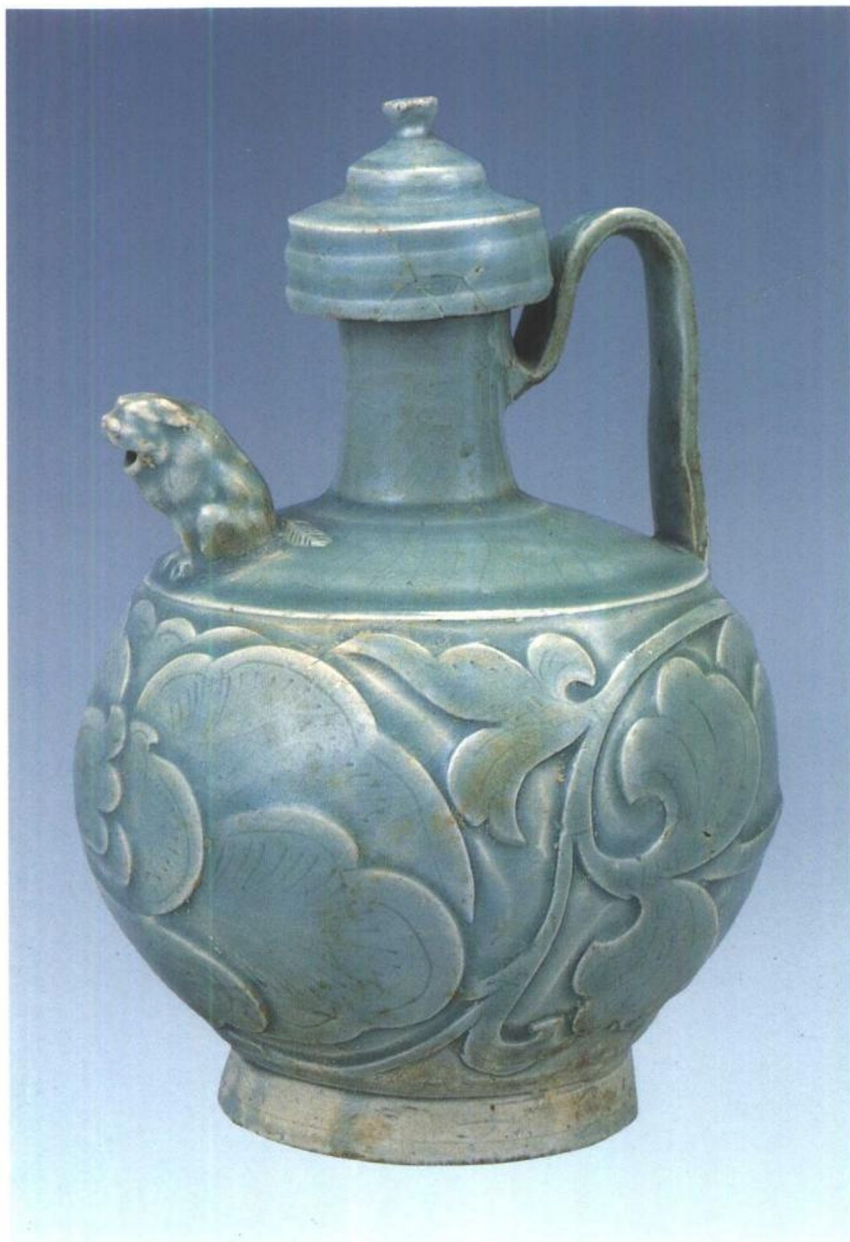


7

是一件精美的艺术品。印花装饰均施加在碗、盘、洗等圆器的内壁，大多非常规整，布局也很严谨，讲求对称。耀州窑青瓷的釉层比一般青瓷相对地厚一些，釉的透明程度比较弱，因而印模的刻纹也相对比较粗壮、浑厚，在装饰作风上，它与刻花器物呈现完全相同的地域特色。

越窑青瓷自北宋中期停烧以后，皇室所用的青瓷，缺乏刻花、印花一路，而耀州窑青瓷器物质地、纹饰和烧造的日臻完美，遂被宫廷选为贡瓷，作为由地方向朝廷常年例贡的贡器。《宋史》志第四十六“地理三陕西”：“耀州，……贡磁器”；宋·王存《元丰九域志》：耀州“土贡瓷器50事”都有记载。这种贡器在黄堡镇烧制，窑址出土有龙纹盘的残片，即是当年烧造贡瓷的遗存。本世纪50年代北京广安门外曾发现一处储藏耀州窑贡瓷的窖藏，出土一批模印和刻、划龙凤花纹的青瓷残片，据考证这些青瓷残片是“耀州向北宋宫廷专门烧造的进御瓷器”^①，乃靖康之变後金人从汴梁掠得的战利品。这些出土的遗物都是盘、碗之类的日用器皿的残片，没有瓶、炉、尊一类的陈设瓷。但作为日用器皿的贡瓷，它打着宫廷的烙印，其装饰纹样都是龙、凤花纹，装饰的线条相对比较纤细。在艺术风格上，这类贡瓷与民间用器还是有一定的差别。

耀州窑至北宋晚期仍以青瓷为主，产品多属民间用瓷。这时宫廷所用已由汝、官、钧窑所替代。但耀州窑青瓷在宋代的影响至为深远，其刻花、印花的表现手法不仅为邻近的旬邑窑所做烧，而且东传至河南的临汝、宝丰、宜阳、新安、禹县和内乡等地，南面更传广州，那里的西村窑和广西的永福窑也深受其影响。这些烧造青瓷的窑场，在北宋时以铜川的黄堡为中心，形成一个艺术风格相近的烧造青瓷刻、印花器物的窑体。



金代的耀州窯青瓷基本上是北宋風格的繼續，但燒成上這時出現一種新的裝燒方法——澀圈疊燒法。這種普遍施於盤、碗的裝燒工藝，即在器胎上除了足底，通體施釉後，在器物的內心，按照碗、盤底足的大小刮出一周較底足稍大的無釉澀圈，這樣上面一件不掛釉的器足放在露胎的澀圈裏，燒成中兩件器物就不會粘連在一起。由此多件重疊放在大的筒式匣鉢之內裝燒，較之一個匣鉢裝燒一件器物的單件裝燒方法無疑是一大進步。澀圈疊燒法首先可以充分利用室內的空間，增加產量、降低產品成本，而在戰後急於恢復日用品的供應方面，更是起到一定的保障作用。這種裝燒方法，在工藝材料上，器物裏心的砂圈露出質地毛澀的胎地，它與光滑的釉面所形成質地上的對比，對器物的造型起到一定的裝飾效果。澀圈疊燒的裝燒方法，也見於金代的定窯、河北臨城的邢窯和山東淄博的碗村窯等製瓷窯場，它是金代製瓷匠師的發明創造，體現了我國製瓷工藝不斷革新的優良傳統。

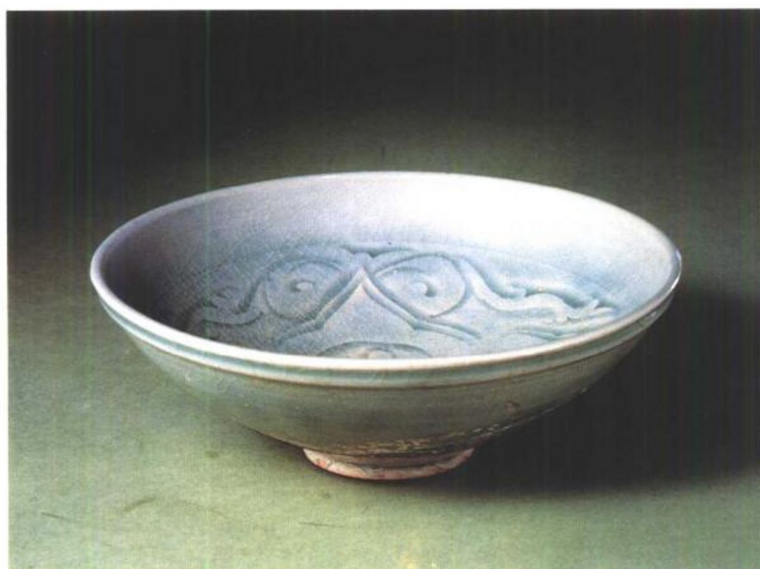
金代的耀州窯青瓷，裝飾紋樣日趨簡單，特別是後期，無論是刻花或印花都已失去昔日的光輝。而這時創新的月白釉成為金代耀州窯青瓷的佼佼者。月白釉釉層肥厚，它以乳白色為基調，白中略閃暗青色，其溫潤、不透亮

8. 耀州窯牡丹紋壺 北宋

9. 耀州窯犀牛紋碗·面·金

8

9



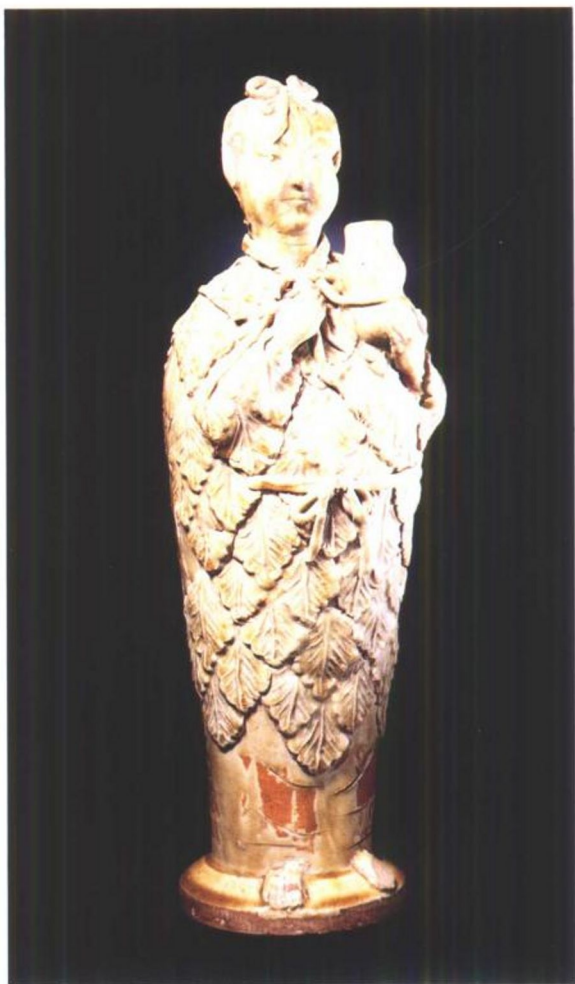
的質感，富有玉石般的美感。金代是在中原取代遼後，與南宋形成南北對峙的局面。是時，南宋的龍泉窯以新創的粉青釉、梅子青釉形成獨特的藝術風格。金代耀州窯青瓷的月白釉雖有遜於粉青釉和梅子青釉，但反映對青瓷的藝術愛好上，卻體現了南北相通的時代崇尚和審美追求。

龍泉窯青瓷厚釉失透的工藝美

追求瓷釉瑩潤和肥厚的效果，也是宋代青釉製瓷工藝的一項重大成果。我國古代的青釉器物自商代出現的原始青瓷起，器表所施都是一種石灰釉。石灰釉在高溫下黏度比較小，燒成中易於流釉，因而這類瓷釉一般都顯得比較薄，釉層也較為透明，看起來往往感到一覽無餘，缺乏一種觀賞不盡的韻味。青瓷向厚釉方向發展，這個過程是在宋代完成的。宋代開創的厚掛釉，不僅在工藝上，而且對青瓷風格多樣化，也具有十分重要意義。厚釉青瓷除官窯、哥窯作品以外，以南宋時龍泉窯的粉青釉、梅子青釉最為突出，其厚釉失透的工藝美使龍泉窯形成其獨特風格。

龍泉窯在今浙江省的龍泉縣。宋人莊綽在《鷄肋篇》中就已提到：“處州龍泉縣……又出青瓷器，謂之‘秘色’，錢氏所貢，蓋取於此。宣和中，禁庭制樣須索，益加工巧。”據窯址調查和發

10

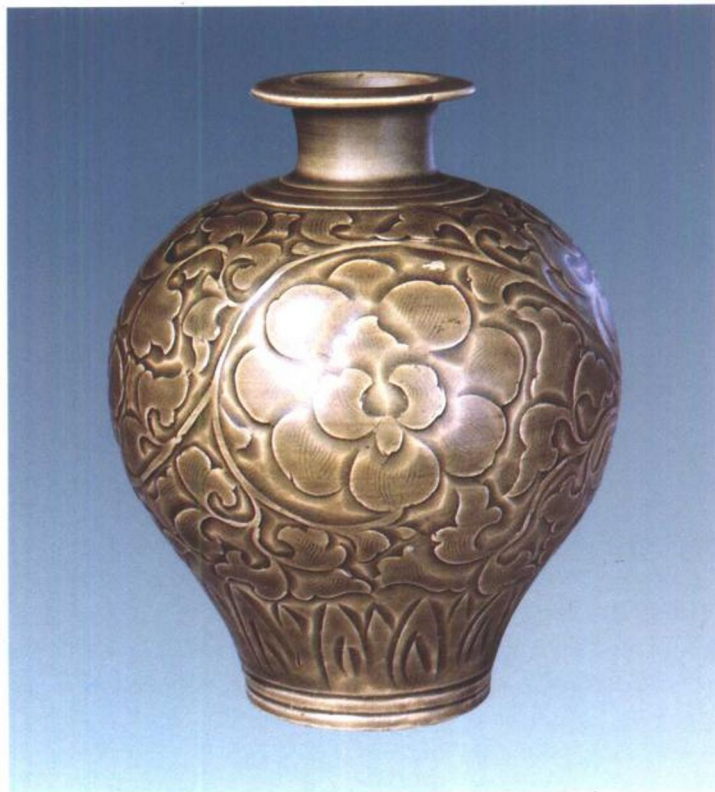


10. 耀州窯藥王廟供像 宋

11. 耀州窯刻花牡丹紋瓶 宋

12. 耀州窯印花碟・面 宋

11



12



13. 耀州窑印花三足爐·金

掘的資料表明，龍泉窯創燒於北宋，它是在越窯、甌窯、婺州窯的影響下發展起來的。處於初創時代的龍泉窯青瓷，胎體粗厚、釉色淡青、釉層較薄，這是北宋早期的特點；器物的品種以盤、碗、壺為主，鉢、罐也少量燒製；裝飾題材有波浪、蕉葉、團花等，裝飾手法多以刻花為主，並輔以篋點或劃紋。無論是釉色或造型、裝飾與越窯器物的特

徵相似。《鷄肋篇》中所謂錢氏貢瓷來源於龍泉窯之說是不能成立的，但從接受越窯的影響來說，從中我們還是能悟出龍泉窯與越窯之間的關係。

隨着越窯、甌窯趨於沒落，北宋中期以後龍泉窯得到了迅速的發展。這時的釉色逐漸轉為青黃；為了滿足人們多方面的需求，器物的造型較早期有明顯的增多，除了碗、盤以外，同一

品種的爐、瓶在形制上也有多種樣式。爐類有三足爐、葱管爐、四足爐、酒樽爐；瓶類有鵝頸瓶、堆貼龍虎瓶、梅瓶和五管瓶。以龍泉窯居多的堆貼龍虎瓶在瓶、肩處堆塑一條蟠曲舞動的龍，其造型顯見部位的獨特裝飾處理，具有鮮明的時代特色。五管瓶宋時南北不少窯場均有燒製，但也以龍泉窯的製品為多。與上述瓶的樣式有別，其器

身的肩部有向上直立的五管，這一新的品種，顯示出製瓷匠師在造型上不拘一格的構思。這時的裝飾普遍採用刻、劃花，裝飾紋樣有花卉、水波、游魚等，在題材內容上與耀州窯具有共同的時代特點，但刀法不如耀州窯青瓷粗獷、犀利。

靖康之變，南宋遷都臨安以後，宮廷需要的瓷器，由於官窯產量有限，一部份不得不仰仗於龍泉窯；加之南宋朝廷為增加財政收入，以發展對外貿易為基本國策，海外貿易的發達給製瓷業以強大的推動力。隨着外銷量的激增，促使龍泉窯青瓷的生產達到鼎盛時期。

南宋龍泉窯青瓷的胎色可分為白胎青瓷和黑胎青瓷兩大類，但數量以白胎器物居多，約佔90%以上。白胎青瓷，胎質細膩緻密，胎色灰白，釉面無開片；黑胎青瓷，胎薄釉厚，胎色灰黑，俗稱鐵骨，釉面多有開片。從金村、溪口等窯址的發掘中，它們出土在同一層次中，因此是同一瓷窯生產的兩種不同產品。黑胎青瓷由於其胎色和開片所具的特徵，被認為是當年哥窯所燒製的器物。但中國科學院上海硅酸鹽研究所對龍泉窯黑胎青瓷和哥窯胎、釉的化學組成和顯微結構測試的結果，表明兩者有一定的區別，否定龍泉窯黑胎青瓷為哥窯的產品，它們與傳世的哥窯無關。

南宋時龍泉窯不僅生產各種日用器物，還燒製水盂、水注、筆筒等文房用品和供器、塑像等藝術用瓷。著名的青瓷船形硯滴就是這個時期的一件擬形佳作。棋子、鳥食罐的燒製，表明南宋龍泉窯青瓷造型的發展變化，進一步適應、迎合社會文化與有關階層多種需要，不斷地開拓和日益豐富起來。與時代的風尚相吻合，南宋龍泉窯青瓷也專門生產用於陳設的倣古銅器，諸如鬲、觚、觶等；倣玉器有琮式瓶。琮式瓶是倣照周代禮器“玉琮”的形制燒製的，在製瓷領域這種別開生面的方形器，基本形乃以挺拔的長方柱組成瓶體的新樣式，它打破了傳統的瓶身作圓形、卵形等形制，全部使用挺拔的直線。其四邊稜角畢露、高矮寬窄適宜，頸部和底部採用圓柱形，與壺體形成方圓的對比。瓶身的八卦裝飾也採用直線，使之統一在一個基調之中，從而形成整個造型安定穩重、莊嚴大方的特色。

南宋時龍泉青瓷的迅速發展，很快波及到鄰近的麗水、雲和、慶元、遂

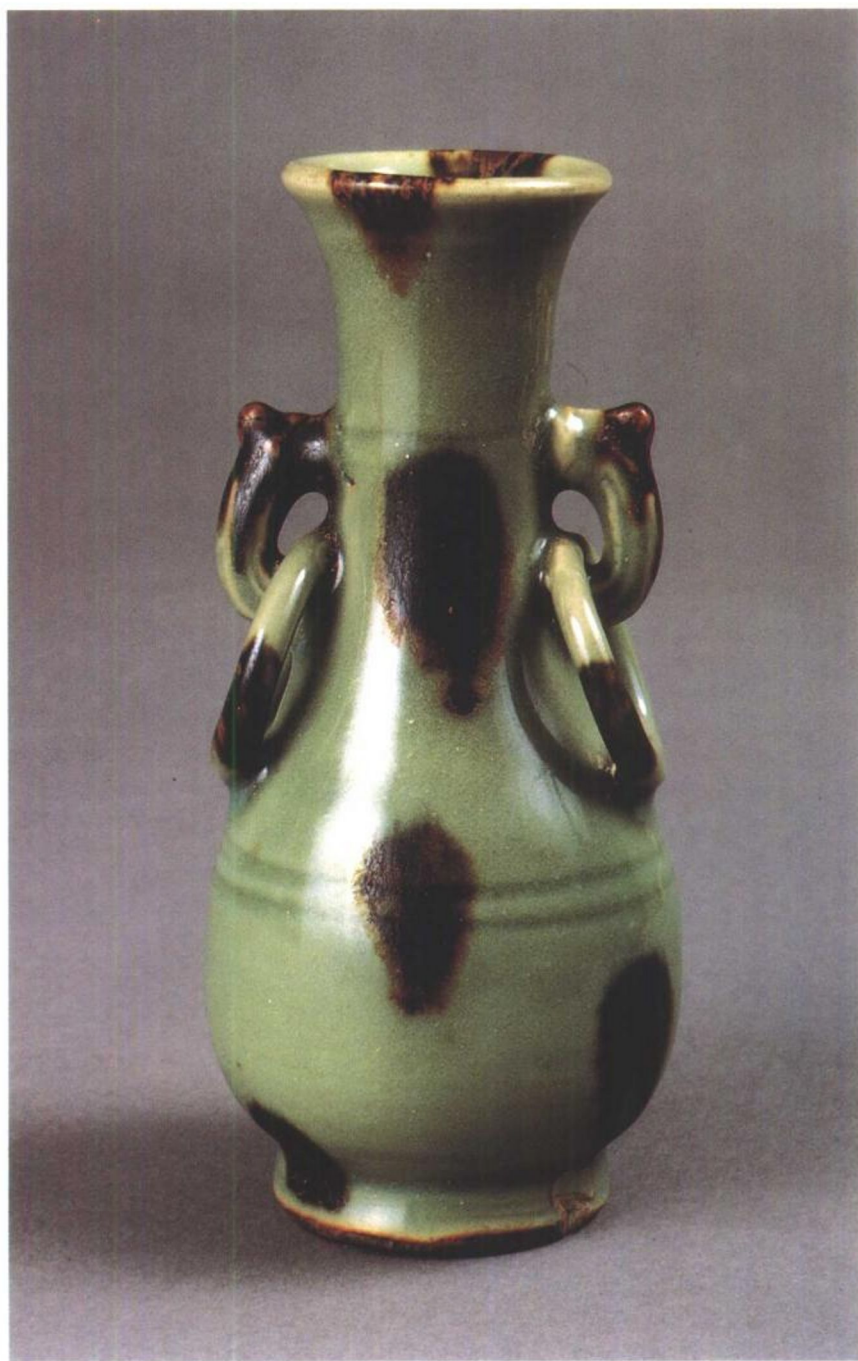


14. 耀州窯雙龍雕紋瓶 宋

昌等縣，且影響及於江西、福建兩省，到兩宋中期以後，在南方形成一個新的專門燒造青瓷的羣體。

隨着各地羣相倣製龍泉青瓷，南宋龍泉窯自身更以通體不施紋飾，創燒粉青釉、梅子青釉而形成其獨特的藝術風格。龍泉窯青瓷自南宋開始採用石灰碱釉，這在青瓷燒造上是一個創造性的進步。這種瓷釉由於釉料配方的變化，在高溫中比較黏稠、不易流

釉。隨着黏度提高，器表也可以厚掛釉。釉層厚、釉色顯得均勻，釉的濃度也大為增強，由此使瓷釉具有深厚的質感，這正如水深使青色有所增強一樣。為了追求釉的肥厚，南宋龍泉窯青瓷的瓷釉厚度都在0.5~1毫米之間，梅子青釉的厚度更大，一般達1.5~1.8毫米，比普通的青瓷釉厚接近一倍左右。除了厚掛釉，龍泉窯青瓷中的粉青釉，具有青玉一樣柔和淡雅的效果，這



15

15. 龍泉窯加彩環耳瓶 元

種美感的形成，乃由於釉層中含有大量密集的氣泡，正是這些氣泡的存在，使照到釉層的光線產生強烈的折射，因而瓷釉的外表呈現出玉一般含蓄而不刺目的霧光，而厚厚的釉層更加強了這種藝術美。南宋龍泉窯青瓷中另一種像梅子一樣蔥翠清澈的梅子青釉，更是通過燒成溫度、有效地控制還原氣氛和進一步增厚釉層，使這類青釉的呈色柔嫩、深淺適度，獲得能媲美於翡翠似的質感。

我國古代青瓷的燒造，在唐代就十分注重釉的色澤和質地之美。唐人所稱讚越窯青瓷“類玉”、“類冰”，嚴格地說它祇是一種措辭上的比喻和讚美而已，而真正使青瓷的色質達到猶如碧玉一樣的效果，這一工藝上的高峰乃南宋時龍泉窯製瓷匠師們所攀登的，他們所創燒的粉青釉、梅子青釉方堪稱我國古代青瓷的典範。

南宋龍泉窯青瓷造型與精美的瓷釉完美統一也取得了新的成果。上面已談到南宋龍泉窯青瓷屬厚釉系統。厚釉陶瓷器物的造型，形體的轉折處如果稜角的線條過於圓渾，釉在燒成時沒有厚薄的變化，通體一色，不見胎骨的結構，器物顯得缺乏神采，由此影響器物造型的藝術效果。但南宋龍泉窯製瓷匠師能充分注意到瓷釉在燒成過程中，轉折的稜角部位所形成的不同厚度。浙江省德清縣博物館收藏的南宋咸淳三年(公元1267年)紀年墓的“南宋龍泉窯三足爐”，可謂瓷釉和器物造型的結合，處理得相當成功的實例。此爐的造型是參照古代青銅器的樣式燒製的，爐的肩、腹部及器足凸起三條稜線，它本來是逼真地模倣銅器的結構，如果這三條轉折的稜線處理得過於鋒利，燒成時稜角處往往掛不住釉，導致胎骨裸露，其結果也不美

16



16. 龍泉窯鼓釘爐 南宋



17. 龍泉窯花口雲鶴盤 元

18. 龍泉窯鳳首耳瓶 南宋

17

18

觀。而南宋龍泉窯的製瓷匠師在處理這三條轉折的稜線時可謂恰到好處，它使器物形成“出筋”的效果，也即在青釉較為淺淡的色澤中，稜線部位不容易停釉，釉層較薄，透出白色的胎骨，它和器皿整體的綠色在色彩上形成顏色深淺變化不一，這就是骨董界所謂的出筋。出筋的胎骨雖然微微顯露，但畢竟掩映在一層薄薄的釉層之下，因而胎骨顯得有隱有現，器物的造型結構既清楚而又含蓄。在色彩上，出筋也打破了龍泉窯青瓷釉色的單調感，在青瓷一色釉中取得色調上的一定變化，而且在視覺上也使器物造型增強壚足的着力感。

宋代瓷器在造型形制方面的發展，在於重視和加強器物的構造。其中表現比較突出的是過去的附件裝飾作成動物形的老傳統有所動搖，這種舊習慣的開始破除，在三足器的器上表

現最為明顯。自漢代起，青瓷的盤、硯和一些薰爐的三足大都作成獸形之態，至唐時，越窯、三彩陶中的三足，也普遍承襲這一手法。入宋，這種獸形足開始逐漸在消失，宋瓷中洗、盆托、爐、尊、奩等器物，大都以乳形狀三足或雲頭替代之。“南宋龍泉窯三足爐”就是代之以豐滿的乳形足，具有鮮明的時代特點。三足爐的造型乃通過曲直的線型對比構成器物簡潔、圓潤的特色，而作為實用附件的三足，其形態的改變，進一步突出了這一特點，使器物在藝術上加強形體的統一和完整，在功能上則向着質樸無華的方向發展。

元代龍泉窯青瓷的繼續發展

元代在我國歷史上屬於非常強盛的一個王朝，但這個首次由少數民族貴族統治的統一大帝國，其社會的文化背景相當複雜。執政的蒙古族文化根基較淺，它對陶瓷的影響主要表現





在色彩和造型上。從色彩的審美習慣來說，蒙古人尚藍、尚白，隨着色尚愛好的轉移，青瓷已遠不如宋代之盛。但由於對外貿易的迅猛發展，瓷器大量出口，元朝龍泉窯在南方仍是產瓷的重要地區，生產規模比宋代擴大數倍。燒瓷的窯場在原有基礎上不斷地向便於運輸的甌江兩岸擴展，甚至原先燒造婺州窯青瓷的武義縣也發現燒造龍泉青瓷的窯址。

元代龍泉窯青瓷的胎質比較粗糙，坯體成型後大多不加修整，瓷釉也不具備宋瓷器物失透的霧光效果，釉面光亮，釉層的玻璃質感較強。從傳世的器物和窯址出土的標本顯示，元代龍泉窯所燒造的碗、杯、盞、洗、盤、瓶、罐、壺等器物，在形制上仍是南宋傳統的繼承，但在藝術風格上卻深深地打上了蒙古族文化的烙印。與趙宋王朝相比，如果說兩宋是“崇文”的，那麼元代則是“尚武”的。蒙元統治者為了擴大其統治領域，在長期的戰爭中表現出一種強悍、英武的氣概；蒙古民族由於游牧生活的習慣，具有大吃大喝、豪飲的生活作風。這一切都在元代的陶瓷製作上得到反映，形成了元代陶瓷

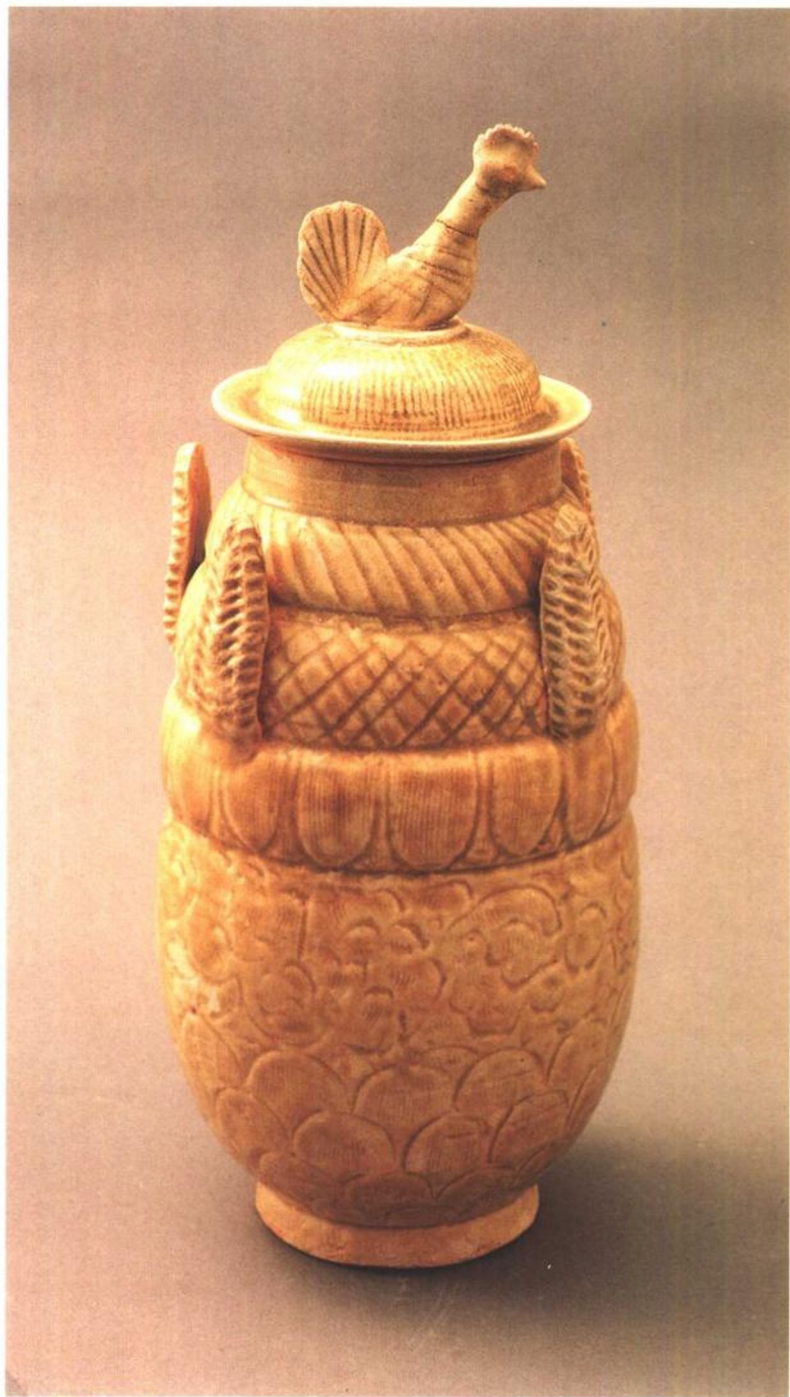


造型粗獷、豪放的藝術風格。元瓷造型與宋器有別，胎體厚重、形制碩大，這一時代特點在龍泉窯青瓷中表現非常明顯。這時燒造的大型器物有高達1米的大瓶、口徑3尺的大盤和口徑達42厘米的刻花大碗，這些器形高、大的器物，就造型而言雖不是創新的樣式，但大瓶燒成後瓶身不偏不倚、大盤的盤心坦平而不變形，標誌着元代龍泉窯青瓷的燒造技術更趨成熟。其端莊規整、安定穩重，蘊含着一股雄渾寬大的氣勢，它反映蒙古統治者對大型器皿的偏愛。

罐是元龍泉窯青瓷中常見的器物，元罐大多口徑大於足徑或者口徑與足徑相等，加之器身縮短，整個造型顯得非常敦厚凝重。盤類器物中呈菱花口、底的折沿大盤，龍泉窯中也大量燒製，這種新的樣式，盤邊口沿上的花瓣形狀窄而瓣數較多，菱花口有10瓣、12瓣，甚至多達16瓣的，更有通體菱花式的，為元時特有的樣式。與時代風格相吻合，元龍泉窯青瓷大盤，造型扁矮，俯視角度大，造型的顯見面主要在口面部份。與傳統的盤類器物比較，元盤形制的變化，重在器皿的平面革新上。菱花口折沿大盤，大多均為較寬半沿，有的菱花邊大盤的折沿達2寸多寬。而盤徑達2尺以上的大盤，其口面之大更為以往所不見。元龍泉窯青瓷大盤的口面雖廣，但底足較小，腹壁輪廓線的弧度較大，因而視覺上給人一種淺的感覺。就元龍泉窯青瓷大盤口面大小、盤邊寬窄和立面坡度的變化，充分顯示元瓷碩大的時代風貌。

元代龍泉窯青瓷的紋飾，最為獨特的是“八思巴”文字的裝飾。八思巴是元朝創制的蒙古新字，乃元世祖忽

21



21. 龍泉窯五管瓶 北宋



22. 龍泉窯蓋托 北宋



23. 龍泉窰貼花龍鳳紋蓋罐 元

23

24. 龍泉窰鬲爐 南宋

必烈所尊奉的喇嘛教薩迦派首領八思巴主持下創制的，故名。至元六年(公元1269年)忽必烈下詔頒行天下，並下令強制推行。由於這種文字字形複雜、書寫起來也很不方便，其難學難用，實踐中它基本上祇是作為一種官方文書的通用文字，在民間沒有普遍流行。而以八思巴作為瓷器的裝飾內容，在元代不僅見於龍泉縣的大窰、綠遶口、嶺腳、安仁口等窰址，此外在鄰近的慶元縣竹口、麗水縣竇定等窰址中出土的



24

碗、盤殘片上都能見到。目前，雖不知這些文字所體現的具體內涵，但作為官方特用的文字，祇有元一代，並僅見於龍泉窯和福建的德化窯，足見龍泉窯青瓷在元代製瓷藝術中的重要地位。

南宋龍泉窯青瓷追求瓷釉的色質美，至元代則大量運用刻、劃花、印花、堆貼和鏤雕等技法。這時的貼花有滿釉和露胎之別，而露胎貼花則為元龍泉窯所創製。龍泉縣嶺腳窯址出土的一件“露胎貼花八寶盤”，揭示了最早的露胎貼花是作為墊燒工具——墊餅來使用的。其後將它作為一種裝飾手段，在盤、洗等圓器的露胎處，貼金兔、荔枝、仙桃、鳥雀等內容來美化器物。浙江省博物館收藏的“元龍泉窯露胎荔枝盤”，盤內心貼塑一荔枝，荔枝露胎不上釉，它與施青釉葵瓣形光滑的盤體，造成粗細不同、反光程度有別的對比。元龍泉窯青瓷所採用的這種裝飾手法，正是利用胎、釉不同的性能，充分體現材料的質地美。

在繼承傳統的基礎上，元代龍泉窯青瓷也燒製以鐵為呈色劑的褐色加彩器。這種裝飾本是兩晉時製瓷匠師所首創，兩晉時青瓷的薄釉和釉色都不夠理想，故不能充分發揮這種裝飾效果。元龍泉窯青瓷的釉層比較肥厚，厚釉在高溫下熔融時帶動了以鐵為呈色劑的彩斑流動，使之不覺呆板，於是產生了華麗的效果，遂使這種裝飾構思得以表現無遺。

在元代的製瓷手工業中，龍泉窯是燒製外銷瓷的重要瓷窯。曾到過南洋數十國的當時人汪大淵在《島夷誌略》中，談到外國交易貨用瓷器諸條時，多次提起“處州瓷器”或“處州青瓷”。1982年南韓新安海底沉船打撈的一萬多件瓷器中，龍泉青瓷佔一半以上。這些物證和文獻表明：龍泉窯青瓷也深受海外各階層人民所歡迎。元代龍泉窯青瓷的大量外銷，促進了中外經濟、文化的交流。

註：

- ①《宋會要》
- ②《宋會要》
- ③《宋會要》
- ④《宋會要》
- ⑤《宋會要》
- ⑥ 宋·陸游：《老學庵筆記》

25. 龍泉窯舟滴 南宋

26. 龍泉窯刻花碗·面 北宋

25



26

