

第二辑

中国古陶瓷研究会
中国古外销陶瓷研究会会刊

中国古陶瓷研究



7083



明永乐青花鱼篓罐



伊朗黄铜嵌银纹罐 (十四世纪)



明宣德青花盘座



叙利亚黄铜座 (十四世纪)

中国古陶瓷研究

ANCIENT CHINESE CERAMICS

第二辑

1988年11月出版

1998.10.5

考古书

主办者: 中国古陶瓷研究会
中国古外销陶瓷研究会

主 编: 冯先铭
编 委: 叶文程 李辉柄 李毅华
编 辑: 陈定荣 冯小琦 李毅华
执行责任编辑: 李毅华
出版者: 故宫博物院紫禁城出版社

ISBN 7-80047-056-3 K·22

定 价: ¥16.00



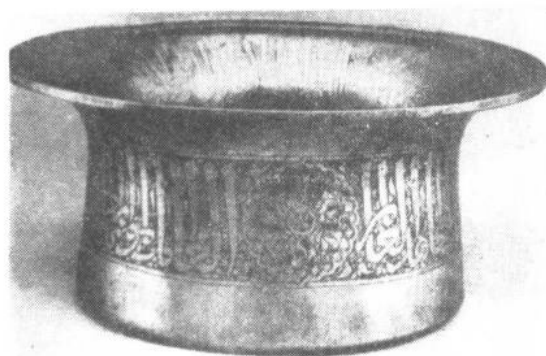
明永乐青花龙柄花浇



伊朗黄铜嵌银纹龙柄杯（十五世纪）



明宣德青花折沿盆

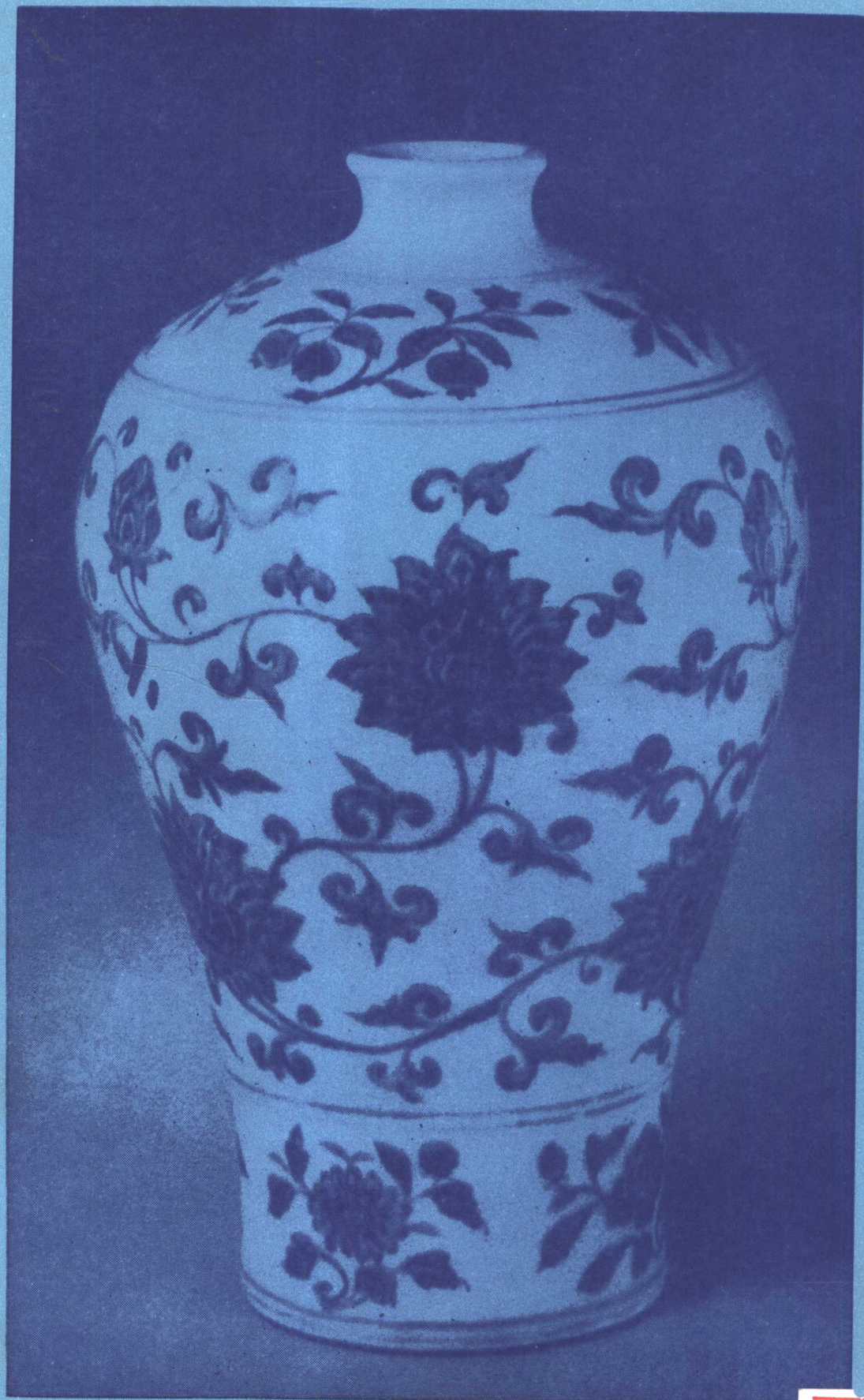


叙利亚黄铜嵌银纹折沿盆（十四世纪）

封面：明永乐青花如意耳扁瓶

封底：明宣德青花梅瓶

责任编辑 李毅华



26.329

Z56I

34340

¥1620

目 录

汝窑别记	叶喆民 (1)
漫谈磁州窑的艺术特色	李知宴 (4)
山西古窑址所见油滴和兔毫	水既生 (9)
浙江宁波古代瓷窑遗址概述	林士民 (14)
“东瓯缥瓷” 驳证	陈锡仁 (21)
唐代婺州窑概况	贡 昌 (27)
青白瓷说	李毅华 陈定荣 (33)
衡阳新塘朱官岭窑址调查	冯玉辉 (43)
山东地区宋金元烧瓷窑炉结构和 装烧技术分析	刘凤君 (51)
略论广东宋瓷工艺及其装饰	曾广亿 (55)
福建浦城宋元瓷窑考察	林忠干 赵洪章 (63)
江苏泰州出土的宋青白瓷罐	唐 桦 黄炳煜 (71)
从高安、东安两处窖藏瓷器看元代景德镇 窑的烧造工艺	余家栋 (73)
明岁寒三友青花盖瓶	曾少立 (78)
明永乐宣德青花瓷器与外来影响	冯先铭 (79)

ANCIENT CHINESE CERAMICS

No. 2

Main Contents

New remarks at the Ru Yao (kiln)	Ye Zhemin (1)
Talking about the artistic characteristics of Cizhou Ware	Li Zhiyan (4)
A brief account of ancient kiln sites in Ningpo, Zhejiang Province	Lin Shimin (14)
A survey of Wuzhou Yao (kiln) in the Tang Dynasty	Gong chang (27)
On the bluish white porcelain.....	Li Yihua Chen Dingrong (33)
An analysis of the structure of kiln for burning porcelain and the technique of filling in and building a fire in kiln in the Song, Jin and Yuan dynasties in Shandong area.....	Liu Fengjun (51)
On the technology and decoration of porcelain in the Song Dynasty in Guangdong Province.....	Zeng Guangyi (55)
An investigation of porcelain kilns of the Song and Yuan dynasties in Pu Cheng, Fujian Province	Lin Zhonggan (63)
Viewing the technology of making porcelain in Jingdezhen kiln in the Yuan Dynasty in light of the buried objects in Gaoan and Lean, Jiangxi Province	Yu Jiadong (73)
The Yongle and Xuande blue-and-white porcelain of the Ming Dynasty and some foreign influences on it	Feng Xianming (79)

汝窑别记

叶喆民

近来关于“汝窑”宝丰窑址的发现及其来龙去脉问题纷如聚讼，而其真象渐已大白于天下。在此不拟多赘，只想就以下三点再作一些补充和探讨。

一、宝丰“汝窑”所出其它品种及特征

根据第二次对宝丰清凉寺窑址所得标本统计不下廿余种，其时限约自北宋直到金、元时期^①。除汝窑天青、粉青釉残片外，尚有数种颇值得注意：

1、青釉镂孔与刻柳斗纹瓷（图一）

镂孔黑陶早在北方大汶口文化中已有之。但是镂孔青瓷却在南方越窑、龙泉窑中屡见不鲜，而在北方青瓷内除均窑、耀州窑偶有所见外颇为罕见。此种技法结合其“裹足支烧”的工艺和釉色、釉质等特征看来，是否也意味着它与越窑间的密切关系^②？余如刻柳斗纹技法在77年初去该地时曾见有黑釉柳斗纹瓷片，此番又见青釉者。其作风与邻近的鲁山段店窑址所出白釉者不同（图二）。与62年在登封窑址所得白釉刻柳斗纹盃^③也迥然有别。至于清凉寺窑址所出大量的青釉刻花、印花瓷片（图一），花纹繁密而清晰，釉色青翠而润泽，其中精品实不下于临汝、耀州制品。与此同样水平的残器在鲁山段店窑址出土也不少，然而过去却很少为人重视，今后似应引起注意再作对比的研究。

2、白地绘黑花及白釉刻划花瓷（图三）

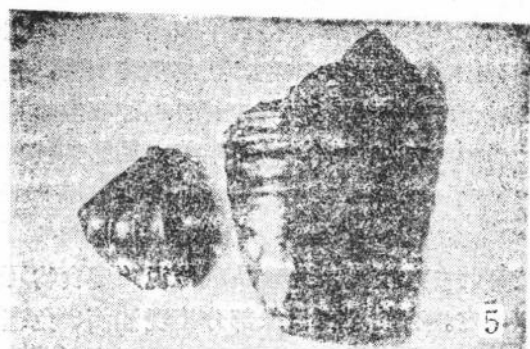
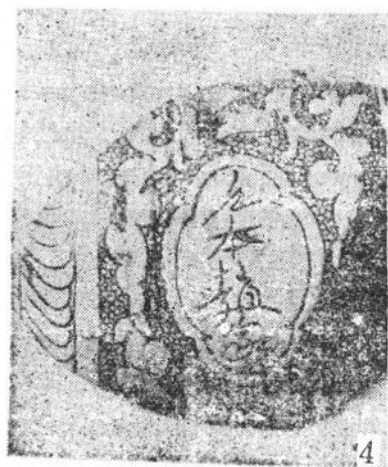
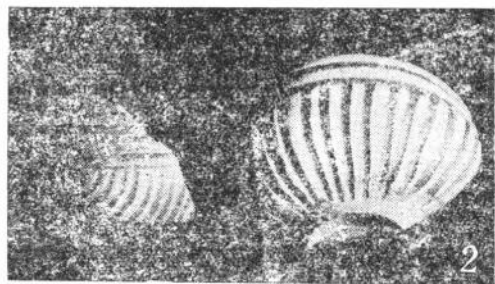
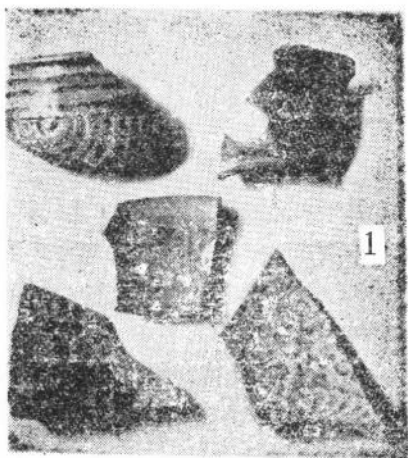
此类残器在第一次去宝丰清凉寺窑址时已有所收获^④。而今所得虽不多且不甚精，但在鲁山段店窑址所出的珍珠地划花瓷片（图四）却精细异常，无论釉色、花纹俱臻上乘，且有“元本赵家”四字者数片，为其作坊姓氏提供了可信的见证。类似瓶片昔日也曾在宝丰窑址有所发现，然而未见作者姓名。两者珍珠地皆细小而密布，花纹流畅而丰美，足见其技艺水平均不亚于密县、登封制品。

3、黑釉褐斑、凸白线、油滴、兔毫瓷

清凉寺及韩庄一带所出黑釉残片较多，完整者为乡人宝藏视为珍品（传说“盛食物可数日不馊”，足见其深入人心），釉光如漆、薄似黑定。有的还在口缘部分出现油滴、兔毫的结晶现象，别具一格。其余如黑釉褐斑（铁锈花）、凸白、褐线纹等技法与磁州窑系制品相似。且有不少黑釉鸡腿瓶残片分布窑址周围地上，这种造型同凸线黑瓷的技法都是说明金代未断烧造的物证（图五）。至于黑釉剔、划花瓷片此行虽无所获，但在77年蒐集的标本内则有极精之物^⑤。并在文化馆藏有当地出土的大瓮，与过去在山西大同、浑源、怀仁等窑址所出同类器物相比较，其外观亦在伯仲之间^⑥。

4、青釉赭口边、白釉黑口边瓷

此外还有青釉白花、里白外赭釉、里绿外黄釉以及黄釉、天蓝釉等（参见注①之彩色图



1. 宝丰清凉寺窑址出土印花、刻花、镂空青瓷残片
2. 宝丰清凉寺窑址出土青釉（左）刻柳斗纹残片、鲁山段店窑址出土白釉（右）刻柳条纹残片
3. 宝丰清凉寺窑址出土白地绘黑花、白釉刻划花残片
4. 鲁山段店窑址出土珍珠地划花残片
5. 宝丰清凉寺窑址出土黑釉凸线纹与鸡腿纹残片
6. 宝丰清凉寺窑址出土天青、粉青釉“汝窑”残片

版)。这些残片虽然所获不多，但足以弥补过去所见之不足。尤其是青釉白花的工艺与习见之高丽青瓷在釉色、花纹方面有所不同，然可印证徐竞所谓“越州古秘色，汝州新窑器，大抵相类。”的说法不为无因。至于它们三者之间的关系究竟如何，我已在《钧窑与汝窑》一文内略抒拙见，目睹此物愈加坚定这一信念^⑦。

二、汝州其它窑址发现的吉光片羽

关于“汝州窑”的广义解释，似应包括宝丰、临汝、鲁山、郏县等窑所有产品在内的设想，我已在《汝窑廿年考察记实》中有所阐述。姑且在此试举两件临汝窑与鲁山窑址出土的新奇之物提供研究。

一是临汝窑址所出釉里红字青釉残片——临汝“汝窑”即今日宝丰清凉寺“汝窑”这一概念，结合两县方志和乡人传闻现在已然明确^⑧。但在两地许多窑址内常见有所谓“钧窑”的天蓝、豆绿釉残片。此类完整器物传世者历来很多，因而文物界早有“钧汝不分”的老生常谈，似亦司空见惯。在临汝四十余处窑址中不仅多有此类残片发现，并有裹足支烧的残片和完器出土。个别地方如唐沟南窑址不但釉色精美，且多裹足支烧。上瓦石桥窑址所出残片内还有灰青釉下写红字之物。虽已不能辨认，却在外国图录中曾见有“钧窑‘枕’字枕”^⑨，一向不能肯定其出处。而今对照看来似可暂视为临汝窑的产品。

二是鲁山段店窑址所出一件裹足支烧的粉青釉方斗杯残片——鲁山自唐以来一直属于汝州，且毗连宝丰，当地也有“清凉寺到段店，一天进万万（贯）”的传说。固然足以想见当年两地盛烧汝瓷的繁荣景象，但是技艺上的交流与商品上的竞争自在意中。从而出现典型“汝窑”的器物并非无因。曾用30倍显微镜细审其釉内气泡，同样具有“寥若晨星”的特征。而且片纹细密、釉光蕴藉，与传世的汝窑外观一般无二。连想85年在郑州古陶瓷年会上发表的一片汝窑天青釉瓷片，竟然成为今日寻得宝丰汝窑的重要线索一事^⑩；则其仍值得瞩目是不言而喻的。

三、“汝窑”青瓷的釉色和片纹

我在论及汝窑釉色的多种多样时，曾结合在宝丰清凉寺窑址所得标本（参见注①之彩色版），摘引许之衡《饮流斋说瓷》的话说：

“汝窑在河南汝州，北宋时所创设也。土脉细润，如铜体，有厚薄，汁水莹厚。有铜骨无纹者，有铜骨鱼子者，有棕眼隐若蟹爪纹者尤佳。豆青、虾青之色居多，亦有天青、茶末等色。……”

无论由文献或实物看来，均可证知其品类繁多，不拘一格。因为青瓷的烧制难度较大，即使是同一窑烧出的青瓷器，也会由于窑室气氛、温度分别影响其所处窑位，而呈现不同的釉调变化（图六）。这已是一般的科学常识不足为奇。然而，是否所有汝窑精品都有片纹，且是有意识的装饰，甚至可以看作一种发明创造呢？我觉得任何装饰都是为了美化这一目的固不待言，即使将缺点当成优点，从偶然到必然，但也要得到多数人的承识和经过长时间的实践才能公允。例如明人曹昭《格古要论》中所说：“有蟹爪纹者真，无纹者尤好”。这一“好”字不仅代表了这位著名鉴赏家和当时同好们的评价，而且说明至少他也见过这种“无纹”的汝窑器物。何况历来人们多称赞汝窑的天青釉色，（或称“卵白”^⑪）而极少以片纹见长于当世。却是至今仍被誉为“哥釉”的开片釉脍炙人口，并且竞相模仿。如此约定俗成的看法恐

怕仍是有其一定道理的。

在宝丰“汝窑”窑址所得汝瓷残片中，确有几片无片纹而其它特征完全相同者。结合《格古要论》的见解与《饮流斋说瓷》的记载，再考虑到烧成工艺上的难能可贵，对于他们观察事物的细致入微和研究学问的实事求是，敬佩之情不禁油然而生。假使说这种“缺陷美”不仅是鉴定上有用的特征，而是最早开创的装饰，则更早出现在六朝青瓷或唐三彩陶器上的龟裂纹（特别是南朝青瓷釉厚聚处犹如绿色玻璃，内含许多冰裂纹闪烁发光、晶莹可爱）不知又该如何评价？

总之，通过多次对临汝、宝丰、鲁山、郏县等窑址的实地考察，深感“学无止境”的重要意义。可以说每次调查窑址和参观文化馆藏品，都有不同的见闻和新的启示。记得陆放翁《示子聿诗》中曾说：“古人学问无遗力，少壮功夫老始成。纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”^⑩。可谓寓意良深，语重心长。尤其对于只凭道听途说、拾人牙慧，而如蜻蜓点水、探囊取物一般的某种学风来讲，更值得引以为戒。

最近，河南省文物工作者们对宝丰清凉寺“汝窑”窑址已进行试掘，并且取得了大量的宝贵资料。同时河南临汝工艺美术汝瓷厂又在过去的基础上提高了仿制“汝窑”瓷的水平。面对这些可喜的成绩，衷心祝贺之余不禁想起那曾对宝丰窑址作过全面深入的调查，并为“汝窑”窑址的发现作出不少贡献的邓诚宝同志。他那勤奋治学的踏实精神与诚恳处世的高贵品质，留给我难忘的印象，藉此表示纪念和哀悼之意。

注释

- ①⑧ 叶喆民：《汝窑廿年考察记实》，《中国陶瓷》1987年6期。
- ②⑦ 叶喆民：《钧窑与汝窑》，《河南钧瓷汝瓷与唐三彩》（1985年郑州年会论文集）。
- ③ 日本出光美术馆：《近年发见の窑址出土中国陶磁展》图388。
- ④ 同③图422，428。
- ⑤ 同③图417，418。
- ⑥ 同③图476—496。
- ⑨ 《A Handbook of Chinese Ceramics》Suzanne G·Valenstein, 54 Pillow.
- ⑩ 叶喆民：《钧汝二窑摭遗》，“1985年中国古陶瓷郑州年会论文”中央工艺美术学院打印本。
- ⑪ 明·高濂：《遵生八笺》：……“其色卵白，汁水莹厚如堆脂”。
- ⑫ 宋·陆游：《冬夜读书示子聿》，民国周氏师古堂刊《八家闲适诗选》卷四。

漫谈磁州窑的艺术特色

李 知 宴

磁州窑是我国北方重要瓷系之一。生产品种很丰富。根据考古发现的资料看，有的产品

质量很高，如观台遗址的细白瓷，胎薄釉润，不次于定窑白瓷水平。但是，磁州窑主要是生产一种质地比较粗糙的民间生活用瓷，数量大，种类多，简朴实用，装饰活泼，有浓郁的乡土气息。磁州窑瓷器艺术特色就是以这一部分瓷器为主。本文拟就磁州窑瓷器一些艺术特色谈一点粗浅的认识。

一、因材施教，粗瓷细作

磁州窑瓷器胎体灰色或灰白色，质地较粗，是民间生活用具。有白釉、黄釉、酱釉和黑釉。白釉一般作品白中泛黄。黄釉多为褐黄釉，色调不纯正。酱色釉有的成芝麻酱色，有的像成熟的柿子皮色，有的呈铁锈色。黑釉有的凝厚光亮，有的黑中发褐。还有在白釉黑花的作品上施低温绿釉。它广泛地在胎釉之间施一层洁白的化妆土，这是磁州窑最富特色的工艺之一，由于有化妆土衬在釉下，尽管胎体较粗，但釉面却平滑柔润，加上黑彩和剔地后粗糙胎面相衬，白釉也显得洁白美观。它的工艺影响不仅在北方，而且遍及南方乃至沿海广大地区。磁州窑生产的历史达十个多世纪，其生产面之广、历史之悠久、品种之繁多，影响之深远是我国其他任何窑系所不可比拟的。

磁州窑之所以有这样强大的生命力，主要是第一，有取之不尽的瓷土原料，第二是工匠们生活在社会下层，以他们擅长的艺术形式，紧密结合广大人民的生活情趣，第三，既有深厚的陶瓷工艺基础，又能与时代的脉搏相应，所以能长久不衰。磁州窑所用的原料是北方瓷土——坭子土，也叫“大青土”，这种粘土和煤炭共同存在^①，原料和燃料一直没有问题，古代的北方水源丰富，在河流附近建窑，形成了陶瓷生产得天独厚的条件。

北方取瓷土容易，尽管质地比较粗，但工匠们不满足于制作一些粗缸大碗，而是“借物写心，不为物障”，精心制作，在瓷器制作上寄托自己的情思，发挥才能，不断开拓陶瓷工艺的新路子，因材施教，配出各种色调的釉子。或刻或划，或塑或印，或画或写，创作出许多精美的为人们喜爱的作品。质粗是难以克服的，而工匠们就配上深沉凝厚明亮的黑釉，用剔花手法把花纹以外的釉层剔掉，露出粗糙的胎面，衬托得花纹格外精美醒目。装饰内容又是些天天见到的花草树木，鸟兽鱼虫，乡间生活和传说，使人有亲切感。工匠们发挥艺术才智，对表现题材深入发掘，进行细作、巧作，表现它们的精神风貌，增加欢乐、美满和幸福的气氛。由于有民间特色，内容和形式都作得美，艺术诱人，在感觉上粗瓷就不粗了。

二、强烈的民族精神

晚唐藩镇割据以来，战争频起，社会动荡。宋朝建立以后，宋辽、宋西夏、宋金之间民族战争激烈而又残酷，给人民带来深重的灾难。宋人的诗词、戏曲，以及陶瓷上面反映战争灾难的内容很多，人民厌恶战争，思念一种由汉人治理下的平安社会环境，在文化艺术上兴起了追求民族传统文化的风气。宋代瓷器都体现一种强烈的民族意识，和唐朝陶瓷艺术形成鲜明的对比。唐朝陶瓷，包括三彩在内，工艺上最突出的一点是广采博收，许多器物的造型、装饰、色彩吸收少数民族用具的特点，学习外域文化艺术的内容，特别是从西亚的波斯、阿拉伯、南亚的印度次大陆等国家的工艺汲取营养，充满了异国情调。而宋瓷则不同，各大窑系的创作，主要向热衷于表现中国民族艺术的倾向发展，在这方面磁州窑的民族精神表现得最纯粹，最质朴。瓷器造型乡土气息浓郁，都以我国传统的结构和线条来造型，使用起来又习惯又舒适，没有外来影响。装饰上也一反唐朝那种细腻婉转的风格。

我国传统的绘画艺术、书法艺术源远流长，到宋代得到重大发展，艺术上相当成熟，它是表现民族意识最强烈的艺术形式。磁州窑工匠操笔，在瓷器上写字作画得心应手，没有矫饰，有一种质朴的豪迈之气。他们以瓷器表面作纸，以斑花石为主配料，“以中国绘画技法为基础，以图案的构成形式，巧妙而生动地绘制在器物上，它的装饰除了具有中国画中的宾主、疏密、争让等规律，同时还具有装饰艺术中的均齐、均衡，变化统一等艺术法则，成为一种有条理、有节奏、有韵律的陶瓷装饰画”^②。工匠们的取材也是我国固有的花鸟树木、乡间景色、飞禽走兽、民间故事、风土人情、诗、词、俚语。唐代瓷器那种具有西域或异国风情的联珠、葡萄、驯狮、身穿高筒长靴、深目高鼻的男人，或身着轻柔透体的短裙薄衫，袒胸露腹，跳着跃动激烈的舞姿等内容，连一点影子都没有，大量出现在画面上的童子垂钓、小儿赶鸭、顽童捕鸟、斗鹌鹑、蹴球、骑竹马等天真无邪的胖娃娃，还有童叟漫游、萧何月下追韩信、熊戏、杂技刀马人物，以及作为吉祥、神圣和富贵象征的龙凤。水墨画中鸳鸯莲池、飞雁、芦荡水鸟、小桥人家、西游记中的唐僧取经、鹰击长空、芦花鹭鹭、草丛蜻蜓、猛虎、奔鹿、惊兔等；散发着北方大地的乡土风情。艺术上民族意识的强烈表现，是磁州窑最突出的特征之一。

三、反摹古之风，热情地歌颂生活

宋朝是一个名窑辈出的时代，但我们也不能不看到，许多大名鼎鼎的瓷窑追求仿古之风很盛，如官窑、汝窑、钧窑、龙泉窑、哥窑等，瓷器特别是陈设艺术瓷，把上古时代的青铜、玉器的造型作为创作的依据，在质感、釉色、装饰、色彩上都表现出一种冷峻、庄重之感。而磁州窑则独树一帜，工匠们以饱满的热情描绘热气腾腾的生活和大自然的勃勃生机。器物造型为适应使用方便而灵活多变，各类日用器皿，都从盛物、提拿、停放方便出发，使用最富有弹性的曲线、斜线、短线构成立体最大的容量。很明显，与官窑瓷器不同的是使用功能是工匠设计考虑的基础，在此基础上进行巧作。不同种类的器物，重心有不同的安排，如瓶、罐一类器物，弧度最大，直径最宽的部位多安排在肩部和上腹、下腹和底足则很清秀，变化明朗而对比强烈。一些成橄榄形的器物，最大腹径在中部，雍容大方而挺拔灵巧。莲子形的器物，重心在下，端庄稳重。把使用方便和触感优美和谐地结合起来。

磁州窑装饰图案，有莲瓣、菊瓣、葵瓣、卷枝忍冬、卷枝牡丹、蔓草、流云、珍珠纹、篦纹、席纹等，通过划花、刻花、剔花、填刻、笔绘、彩绘等工艺手段来作出。这些内容多安排在器物的口沿、颈、肩和下腹，作边饰，主题花纹之间的间隔、陪衬、填补空白等。它们都不是写生画，具有一种超自然形象的抽象美，提取植物花卉的某一部分形象，按照一定的旋律和节奏组成一个崭新的装饰性极强的艺术形象。如围绕圆形器物的口沿，瓶、罐一类作品的肩、腹，以二方连续的方式组成卷枝花纹，有的像梅花瓣，有的像葵花瓣，有的像菊花瓣，而从整体看又像折枝牡丹^③。虽然具体形象让人说不准，但都会被那蓬勃的生机，完整的气韵，潇洒轻快的节奏所吸引。现在珍藏于河北省博物馆的童子钓鱼枕，枕面以极简练的笔触画出一个农村孩童在宽阔的河边垂钓。而枕的边壁则是卷枝纹环绕一周，简练豪放，寥寥几笔，一气呵成。这种轻快活泼的节奏与枕面的恬静，安宁形成鲜明的对比，有一股力量要你情不自禁地介入这种节奏，全部身心投入到那节奏、意境中去获得自由和快感，和那身着粗布背心的儿童一样惬意和满足。河边的草、孩童的凝神、水中的微波和小鱼都是静的，而卷枝花卉却是欢快的、热烈的，甚至是粗野的，两种截然不同的画面和瓷器的粗朴又非常协

调，形成一种特殊的艺术感染力^④。

花鸟画的内容比任何窑系都多。花鸟是自然界中最能给人以美感和欢乐的。磁州窑瓷器上的花鸟不是中国传统花鸟画的静物或剪影，而是艺术创作，折枝花枝叶繁茂，缠枝花以二方连续或四方连续的结构布满全器，与器壁的弧线相呼应，有的和山石相配，使花草生在满是青苔的泥土中、石缝里，或在河边、湖塘，有鹌鹑、白鹭、鸳鸯、鸭、鹅、雀鸟、蜻蜓、蝴蝶栖息、飞舞其间，饱含生机，充满活力，真是画树有气势，点花有精神，鸟兽鱼虫各肖其像，鸟类的翎毛、身驱多用卵圆的流线画出，有踏枝、有寻食、有飞翔，运笔迅急而洁简，具有欢快的音乐感^⑤。看到这些作品能引起许多联想和遐思，显示出民间画师所特有的，生活在辽阔世界的宏大气概。

动物、人物画面很多，有用刀具刻出，有用尖锐的工具划出，也有用黑彩在釉下或釉上画出。有的刻花着刀犀利，划花类似针笔线刻，黑彩绘画，类似白描或针笔线描。故宫博物院珍藏的登封窑橄榄瓶，在瓶的腹部线刻出两只老虎，着笔简练，除几丛小草以外什么也没有，但两虎相遇，身躯直立，尾巴上翘，怒吼着，扑向对方，眼睛和嘴都张到极限，凶猛无比，寂静的莽原震动了，草向一个方向摇曳，气氛紧张而热烈。

人物画多数属于写意人物画的范畴，以山村孩童玩耍、游戏为多，也有井市小民、渔樵僧侣、流传于社会下层的历史故事和幻想的神仙故事。工匠们根据他们所表现的人物不同的年龄、地位、经历都有不同的衣着、个性，对人体的骨骼比例、面像、衣纹都用简洁而又能体现特征的线条画出，尽管多数是线描或白描，但用线有力，人物有神。邯郸陶瓷研究所的朱伯华同志在《铁锈花和文人画》一文中指出：“文人画是表现画家个性的，而磁州窑产品的画面是面对市场，它要为大多数消费者服务，铁锈花装饰要表达的是一种消费者的共同心理，文人画中那种凄凉的、伤感的、颓废的消极情绪表现在产品上会被认为是不喜兴、不吉利。因此铁锈花不仅从题材上多用群众喜闻乐见的向往幸福的画面，而且从构图上也多不用文人画中多见的空旷、松散的处理方法”。工匠们身份卑微，生活在社会下层，生活的天地本来就比文人广阔，所以能在平常的自然环境、人物活动中揭示出无限的美，描绘出打动人们心弦的情态。工匠们不仅看到、亲身体验到，而且是用心去感受到大自然和社会下层人间的美。他们生活单纯，长年累月潜心制作，技巧娴熟，练就一手写字作画的硬功夫。采土练泥，拉坯作画，上釉烧窑，事必亲手。这是他们主宰的天地，对产品寄以希望，自我奋斗，豪爽、乐观、激情满怀，胸中有物，下笔有神，艺术效果自然不同凡响，因为他们是在热情地歌颂生活。

四、手法独特，立意新奇

磁州窑美化瓷器的工艺手段，在全国各窑中最丰富，它是我们民族工艺美术中优秀的文化遗产，对每项工艺技术都应该进行专门研究，寻找其工艺程序和艺术效果，尤其要找出这些工艺技巧表现的深刻的意境。这里我想就表现在磁州窑艺术构思上的一些独特之处，谈一点看法。

第一，许多磁州窑作品，结合造型结构安排各种装饰内容时，留下大片的空白。有的在肩腹一圈安排纹饰，口、颈、下腹不作任何装饰，如梅瓶、莲子形小口四耳瓶、黑釉玉壶春瓶等。一些瓷枕的枕面只刻一个“忍”字，一种豆形瓷枕上只在上弧部位刻两片花叶，下弧三分之一的地方空着^⑥。有的仅安排单枝牡丹，有的水波鱼纹，或鸟禽戏水也只占上部一

小片，下面大片空着，有的人物画也是如此。这种空白决不是笔墨、彩料上的珍惜或节省，也不是故弄玄虚。它是一种艺术构思，体现出工匠们深厚的艺术修养和高超的表现情趣。这种手法能开拓艺术境界，突出画面。如水波鱼纹、鸟禽戏水，水波只有几笔，下面大片的空白，使人感到水深面阔的意境。日本白鹤美术馆珍藏的白地黑花龙纹梅瓶，腰部弧度最大的部位是白釉，这个区间画出一条巨龙，以夸张手法将龙头画得特别大，大到这个空间几乎容纳不下，但到躯体时很快变细，占空间位置越来越小，到龙尾时细小到很不起眼的地步，大片的面积空着。龙又是环绕瓶身。本来龙的首尾相对，粗细位置应该一致，不能相差很远。但通过这种空的处理，在气氛上增加了龙的动感和灵性，这条龙立该就变得神奇无比，好像牠腾空而起，凌空而降，一种捉摸不定的神秘感油然而生。肩部和下腹的黑色处理与龙区的白釉对比又是极度强烈，这就把空的空间扩大到无限了，人们随着龙的跃动就进入一种虚幻，迷雾和神秘的境界中去。这完全是空白手法创造的艺术魅力。南京博物院的宋伯胤先生对这件作品所作的分析，同样也说明这个道理^⑦。

艺术上的空白处理在古代其他艺术领域里早就有了。白居易在《琵琶行》中有：“水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇”^⑧。说的是音乐艺术上的“歇拍”。这种手法能强化装饰效果，比直接看到听到的东西更深刻。人们使用瓷器时能从味之不尽的余意中受到感染和启示。瓷器装饰对美的表现很有限，工匠们在瓷器上，只能为人们提供一个窥测无穷无尽美的天地的小孔，而空白处理就是告诉人们小孔只能看到一点，小孔以外还有更多更美的东西好看。要联想，才能得到更多的美的享受，让用瓷人家欣赏艺术时有丰富的想象余地。瓷器作品表现出来的装饰内容是打动人们联想的基础，但不能到此为止，也如白居易所说：“别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声”^⑨，有一种久久的呼喊。磁州窑装饰艺术是一种民间艺术，它比晚清景德镇官窑瓷器那种填荡、堆砌、艳俗、百花不露地，费工、费时、费料的手法要高明得多，深远得多。

第二，磁州窑装饰艺术中还有一种主要画面用一个圆圈，椭圆形、海棠曲线或菱花曲线围起来，形成一个装饰区间，叫锦地开光，很显然中心部位是装饰的主题，是作者要着力表现的内容，区间以外是陪衬，可以随意处理。然而，工匠们卻把边匡以外的边角画得满满实实的，而大面积的中心部位卻笔墨极少。例如金代磁州窑虎形枕，枕面是主要装饰区，工匠的作法是根据虎形，在枕面四周画满了黑色斑纹，施以酱色釉，纹重色重。枕面的装饰区间是白色，只画一片草叶，一只水鸟，三小束水草，高空两只小小的雁影，画的内容实在是少。但是，景色被周围的重色重彩衬托得江天寥阔，无边无际，这一幅小画使人感到是一幅宏卷巨著。有的方形枕，壁面只有一枝青竹、几片竹叶，而枕的四角确是又细又密的多层牡丹图案^⑩。还有上海博物馆珍藏的珍珠地划花人物瓶及我们采取到的珍珠地划花瓷片，只细分析这些作品的画面，发现主题纹样的内容所占位置都不大，而作为陪衬的几束野草和从颈到底的小圆圈密密实地填满瓶体。如果没有这些小圆圈相衬，无论是虎或人都形影孤单，没有气势，经过小圆圈的烘托，气氛就出来了，草莽大地，苍茫得没有尽头，老虎就立刻变成气吞山河。对于虎的绘制，头、身躯、爪子是构成老虎的形象和力量的主要因素，应该着力表现，而工匠对老虎的主体着墨无多，把主要笔墨用去刻划老虎的腮巴，画的又长又大，宽度超过身躯的一半，长度几乎与身躯一样长。对虎尾的这一夸张，虎就跃动起来，神气起来，好像我们走在草莽丛生的荒山野岭，亲自碰上两只极怒咆哮，正在拼死争斗的老虎一样，真使人不寒而慄，感觉上必然和虎的真形不一样。

在磁州窑的一些作品上，常常出现山水画面，也是着墨不多，画面宁静，淡淡地几笔勾画，画得烟云缭绕，峰颠隐现。人们从这几笔烟云，能像想到苍茫云海之外，青峰重叠，千仞峭壁，云树迷雾，洪流咆哮的奔腾壮景，早就忘记了这是在只有一尺左右的瓷枕上面看画，就像宋代著名画家郭忠恕画的《高峰图》那样：“意在画山却画云，云海茫茫逞奇能，休道云际山形隐，胜他壁立一万仞。”这样的技法在艺术上称为“借宾衬主，以巧取胜”^⑩。磁州窑工匠们正是这样，立足于广阔的民间生活，深厚的艺术修养和气质，娴熟的技巧，在民间粗瓷上发挥出艺术才能，以巧取胜，使磁州窑瓷器在我国陶瓷史上放射出灿烂的光辉。

注释

- ① 程在廉：《磁州窑地质基础》，1985年磁州窑学术讨论会论文。
- ② 魏之瑜：《磁州窑艺术初探》，《河北陶瓷美术》1983年33页。
- ③ 朱伯华：《铁锈花和文人画》《磁州窑研究论文集》。
- ④ 华石编：《中国陶瓷》图273，文物出版社。
- ⑤ 《宋代民间磁器纹样》。
- ⑥ 杨永德：《中国陶枕展》图26、123。
- ⑦ 宋伯胤：《磁州瓷的画与诗》1985年磁州窑学术讨论会论文。
- ⑧⑨ 见《唐诗三百首》卷三。
- ⑩ 《中国陶枕展》图74。
- ⑪ 钟法：《借宾衬主，以巧取胜》《青年文摘》1984年5期。

山西古窑址所见油滴和兔毫

水 既 生

“油滴”和“兔毫”是我国传统黑釉陶瓷中的名贵品种，也是制瓷技术中的一项出色的成就。这种制品，虽然只用一些普通的原料，既不施艳丽的色彩，又不事彩绘雕饰，而其艺术效果如宝石美玉一般，其本质的美感，产生一种强大的魅力。加之宋代盛行斗茶，斗试家崇尚乌盏，因而在文人的笔下多有反映。如东坡诗有“忽惊午盏兔毫斑，打出春瓮鹅儿酒”；陈蹇叔有“鹧鸪碗面云篆字，兔毫瓯心雪作泓”，特别是注重艺术文玩的宋徽宗曾说过“盏以青绿为贵，兔毫为上”，这就更提高了兔盏的身价。《清异录》中说，“闽中造茶盏，花纹鹧鸪斑，点试家珍之”。这些都足以说明当时对这类耐人寻味的黑釉盏，给予很高的评价，受到了格外的重视。从宋金时陶瓷的装烧情况来看，有些很精美的印花碗盘，都要粘支钉迭烧，甚至开涩圈迭烧。唯独对油滴和兔毫制品，毫无例外地是一匣一器。这也说明当时的窑场上对这类器物是按高档产品对待的。兔毫盏向以建窑所产者著名，蔡襄《茶录》中提到，“茶色白，宜黑盏，建安所造者紺黑，纹如兔毫，其坯微厚，焙之久热难冷，最为要用，

出他处者皆不及也。”这里虽是称赞建盏，但也反映出别处也制造这类茶盏。明代许次纾在《茶疏》就提到“茶瓿古取定窑兔毛花者，亦斗碾茶用宜耳”。这正反映出北方的“兔毛花”也曾受到过重视。人们的心理习惯，总是当一种商品成为名牌以后，别处的同类商品往往会被淹没。直至现在当谈到“油滴”和“兔毫”时，总是只重建窑。事实上当时在北方广大的窑场中，多有生产这类制品的，怎能够没有一些出色的东西呢。从一些图录来看，其实国外有些收藏单位和收藏家的藏品中，有很多就是北方窑场中的出品，只不过对其窑口还没有搞清罢了。从山西古窑址不完全的调查结果看，发现有“油滴”、“兔毫”制品的就有怀仁小峪、兴县炭窑沟、太原孟家井、介休洪山、临汾龙子祠和峪里、长治南泉庄等六七处，图从这些窑址中收集到相当数量的标本，有的已经由一些科研单位进行过分析与测试^①。不过这些研究过的样品，主要是选择其中的所谓典型样品，实际上在陶瓷生产中千变万化，非人所能完全逆料，往往有些意想不到的东西，倒产生最有趣的效果。本文就山西古窑址中所得之标本，从其外观上作一概略的介绍。

一、耐人寻味的油润

“油滴”也有称“墨盏”或“滴珠”，俗称“一碗珠”或“一盘珠”。从工艺上来说，是含铁的釉料，在特定的工艺条件下，控制其升降温曲线和窑炉气氛，形成的一种特定的结晶釉。要把烧成条件控制得恰到好处，即使使用现代设备及仪表，也很不容易。而古代的陶瓷艺人，以条件很差的窑炉，凭积累的经验来掌握火候，能烧出美丽的“油滴”结晶，确实是一件了不起的事情。但是由于原料、窑炉、燃料、气候等各方面的因素，加上釉料中的氧化铁是一种容易在烧成中发生变化的物质，不仅不可能这一窑和那一窑取得一致的效果，即使在同一窑中结果也是各不相同。在窑场上有“一窑之中百色货”的说法，确实是这样。正因为如此，在“油滴”制品的实际生产中，会出现各式各样变化有趣的产物。过去谈到“油滴”时，总是说有黑地上银斑的银“油滴”和“黑地上赭黄斑的金“油滴”，从窑址中的遗物看，实际远不止这两种，还有很多妙趣横生，耐人寻味的产品。

1. 早期出现的黄油滴

说到山西的“油滴”，首先应注意到早期偶然出现的“油滴”。在平定柏井唐代窑址中，采得一块黑釉碗底的标本，圈足9.3厘米，比例大而矮，内底有用三角垫饼支烧的粘痕，釉层最厚处可达1.5毫米，釉呈酱黑色，局部有暗黄色浑圆的“油滴”，点径在1~3毫米之间，放大镜下像绒毛小团块，无金属光泽。从用三角垫饼支烧来看，显然不是有意生产“油滴”，而属偶然的产物。河津北午芹唐代窑址中，一件小碗底片，足径4.3厘米，实足边沿斜削，外无釉，内釉厚处约1毫米，呈密布细小晶体的灰褐色，光泽很差，釉面上有一片白而微带灰黄的浑圆斑点，点径1~2.5毫米，放大镜上也呈绒球状，无金属光泽。斑点的部位和柏井窑址的一样，都是在蘸釉时回流而重釉的地方，因此推断也应属无意中造成的。但是这种现象在生产中的出现，正好为生产“油滴”提供了技术上的线索。

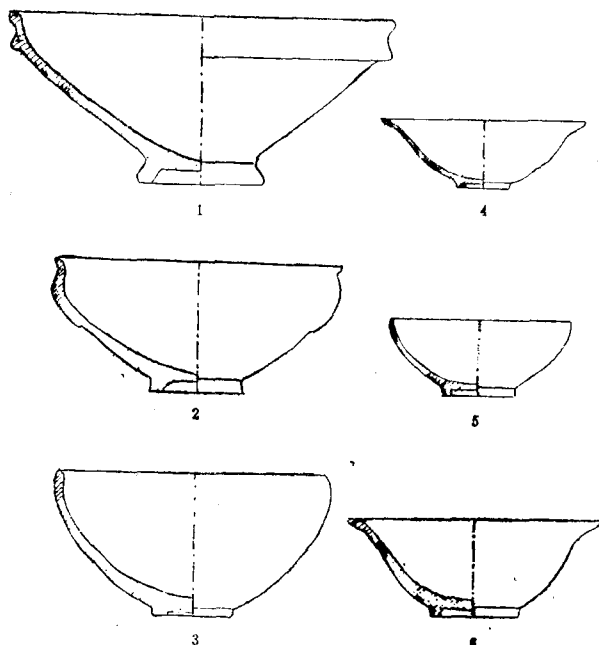
2. 结晶完整的红光油滴

临汾城西三十里龙子祠的窑院古窑址，和相距五里的盩罐峪村的尖草坪古窑址，很容易找到油滴和兔毫的标本，看来这一带当年是大量的烧造这类产品。取得的标本多为口径在20厘米左右的直口大碗，而釉面的变化，各有意趣。标本中一片最耐人寻味的，是晶结完整的红光银油滴。这块瓷片的外部，像普通欠火的黑釉，呈光泽欠佳的酱紫色，内部的釉层厚约

0.7毫米，釉面平整，密布着花朵形的油滴，有的很像娇小的菊花。结晶多在2~3毫米之间。如果向光正视时，是在黑地上微显红色的银油滴，和普通的银油滴无大差别。当侧光侧视、侧光正视或正光侧视时，油滴就成了微闪玫瑰银光的玫瑰红色。在阳光下看时红色会加深；如果在台灯附近观察，其呈色更为鲜艳。真使人百看不厌。从工艺上来说，控制油滴的结晶，要比烧兔毫纹难得多。而油滴的结晶能够成为完整的花朵形，就更为不易。银油滴中闪红光的并不稀奇，但其红光能有如此艳丽，确也难得。倘能有这样的茶盏饮茶，俯仰倾侧，宝光闪耀，赏心悦目，其乐无穷。

3. 独具特色的红油滴

在怀仁县西南四十华里的小峪村，有辽金时的古窑址。可以说是以烧制黑釉产品为主的



1. 临汾油滴碗 4. 5. 长治兔毫盏
2. 太原油滴碗 6. 介休兔毫盏
3. 长治兔毫碗

瓷窑。在这里发现的一块油滴残片，是碗的近底部分，从圈足及碗壁的弧度估量，其口径应在16~17毫米的样子。胎微带灰色，多气孔，底足及周围一圈无釉处涂刷铁黑色；外釉厚0.5~0.8毫米，黑褐色；内壁釉厚1毫米，空地色深黑，釉中散布着一些细小的铁红点；釉面密布不规则的油滴，多在2~3毫米之间，少数大到5毫米，呈铁红色，斑点上也还有一些深色或黑色的小斑点。油滴斑明显的高出釉面，用手扪之可以感觉出来。给人以沉静厚重的感觉。这在油滴器中可以说是特殊的一例。这片油滴的呈色，是在任何光线下也是铁红色，而不同于前述的银斑闪红光；一般的油滴当呈色变赭时，空地很难保持黑色，而这块标本的空地漆黑沉着。从测试结果看，这种红油滴的结构是另成一格。一般的油滴斑是赤铁矿和磁铁矿的

晶体构成，而这件的油滴区的结构，主要由钙长石晶构成②。

4. 闪烁变化的花斑油滴

太原市东三十里的孟家井窑址，即文献记载的“榆次窑”。这个窑址的黑釉制品丰富多彩，有漆黑光亮的黑釉，也有光泽特强的麻酱釉，还有绀青、褐色等各种富于变化的釉色。而其油滴和兔毫制品，更是耐人寻味。标本中有一片碗的口沿，胎较薄，色白而微黄，内壁和口沿外2厘米宽的一圈，釉厚约0.7毫米；外壁下部釉层较薄，呈漆黑色，口沿一圈厚釉上，密布赭红色油滴，大者达3毫米，斑点又散布着不规则的银色小斑点，在漆黑的碗外壁上有这样一圈油滴，确是别致。碗的内壁密布油滴，斑点的密度很大，有的三三两两连到一起，有的像互相迭压，空地只能看到一些黑色细线，变换角度甚至看不出来。油滴在2~4毫米之间。这些油滴的呈色，如锦缎一样，随光线的变化而变化，向光时呈带紫色的金属光泽，斑点的界线清晰；侧光时又成了赭黄斑点上有黑色的小花；有时又可看成斑点连成一