

中国文物识真丛书

明清单色釉瓷识真

蔡毅题



蔡毅 编著
江西美术出版社

蔡 毅 编著

明清单色釉瓷识真

MINGQING DANSEYOUCI SHIZHEN

中国文物识真丛书

江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

明清单色釉瓷识真 / 蔡毅编著. — 南昌: 江西美术出版社, 2004.1

(中国文物识真丛书)

ISBN 7-80690-319-4

I. 明... II. 蔡... III. 瓷器(考古) — 鉴定 — 中国 — 明清时代 IV. K876.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 108306 号

明清单色釉瓷识真

编 著 / 蔡毅

出 版 / 江西美术出版社

地 址 / 南昌市子安路 66 号江美大厦

电 话 / 0791-6565509

邮 编 / 330025

发 行 / 新华书店

制 版 / 江西省江美数码科技有限公司

印 刷 / 深圳宝峰印刷有限公司

开 本 / 939 × 1270 1/32

印 张 / 4

版 次 / 2004 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷

印 数 / 4000

ISBN 7-80690-319-4/J · 1132

定 价 / 38.00 元

目 录

序	1
前言	3
图版	15
图版目录	117
附录	121
后记	123

序

文物鉴定作为一门学问，原本是从事文物工作的专业人员所关注的，诸如博物馆、文保单位、文物商店的文博工作者，他们有责任对经手的文物进行科学鉴定，识别真伪或是非，确定时代、作者、品级和价值，决定是否入藏或征购，并按不同级别予以妥善保管和合理利用，文物鉴定已成为他们最基础的工作和必须掌握的学问。然而，改革开放20多年来，随着艺术品市场的活跃和民间收藏的勃兴，许多经政策法规许可的文物、古玩也作为商品进入交易领域，允许自由买卖。于是，许多未经专家鉴定的民间秘藏陆续问世，其中真伪杂糅，同时大量的新仿伪品也充塞其间，鱼目混珠，更使情况变得复杂，无论买家或卖家，都有上当受骗者。为此，文物鉴定学已不再囿于狭小的范围，而成为社会上文物经营者、收藏爱好者、鉴赏古玩者都迫切需要掌握的一门知识，也就是说，普及文物鉴定知识已迫在眉睫。

文物鉴定，总体上分识真和辨伪两个方面。识真就是认识真品，能熟知各类文物真品的主要特点及所体现的时代（或时期）和个人（或地区）风格，并在脑海中形成“样板”或“影像”，以此为标准来对照被鉴定文物，吻合无间当属真品，对不上号当疑伪作。辨伪就是辨别伪品，能了解作伪者的各种手法和各类伪作的面貌，以及与真品的区别所在，以此来剔除赝品。识真和辨伪两方面必须结合，所谓“知己知彼”，方能准确无误。其中识真是主要的，因为真品有限，较易把握，“影像”也清晰准确，凸现艺术特色和时代气息，以此为标准，总能映照出伪品的破绽。辨伪虽亦重要，但面目往往多而乱，且花样不断翻新，不可能也没必要一一洞悉，若一味留意伪品而忽略观察真品，还会限制眼力的提高，或将“似是而非”之作视为真品，或一概斥之为伪作。故本丛书以识真为主，着重介绍某类文物不同时期的典型器或代表作，指出其主要的风格和时代特征，同时适当列举伪品与之对照，点明两者之间的不同，如是鉴别，当更科学、明晓。

近几年，各类文物鉴定书籍、图录陆续问世，为构建文物鉴定学起了重要作用。但多数属于大门类的、综合性的鉴定概论，如书画、陶瓷、玉器、青铜、雕塑以及各类工艺品等鉴定论著，而各门类内的小类型的细说，则刚刚见端倪，所知仅书画类出了几本书画家个案鉴定专著，陶瓷类有青花、釉里红、彩瓷、宜兴窑和明、清朝瓷器等分类或分朝专著，铜器类已见钱币、铜镜、三代青铜等小类专著，然其系列均有待补充、完善。而这种以小类细说而集成的大门类系列丛书，具体而详细，是最实用的鉴定书籍，同时也是完善文物鉴定学重要的研究课题。本系列丛书本着“集腋成裘”的宗旨，试着从小类别着手，说细说透，而且图文并茂，形象直观，从此出发，积少成多，集零为整，逐步达到系列化和系统性，或许有益于文物鉴定知识的普及和文物鉴定学科的深化。

本丛书约请的编著者，立足于专门从事文博工作的专业工作者，而且多在第一线工作多年，经常接触实物，着重于文物鉴定，有丰富的实践经验，并在鉴赏研究上有较深造诣。所选实例，也以定论的真品和亲自鉴定的伪作为主，有较强的准确性和可信度。因此，本丛书的编写，也可以说是这些专业工作者长期实践的总结和升华，相信对于有志于学习文物鉴定知识者，必有所启迪和裨益。

中国文物鉴定委员会委员

故宫博物院研究员 单国强

2004年1月

前言

明、清两代的景德镇官窑，无论是颜色釉还是低温彩瓷的生产，都已经进入了陶瓷生产的巅峰时期，也是颜色釉品种数量最多、品质最精、颜色最全、造型最美，达到了无与伦比的境地，同时也为现代陶瓷的生产奠定了基础。

我国人民的欣赏习惯，常以红色代表吉祥、富贵，被誉为“千窑一宝”的红釉瓷，即以其特有的民族风格，成为世界陶瓷史上一颗闪耀着夺目光辉的明珠。所以自元代开始，红釉瓷器就成为宫廷内祭祀、陈设、观赏和把玩的主要品种。

中国瓷器自早期开始，便是以颜色釉装饰为其特征，特别是以氧化铁为着色剂的青釉，曾独霸天下数百年。这是由于受当时技术条件所限，人们无法从制瓷原料中将铁质除尽。而当青釉瓷器出现400年以后，到了隋代我国北方窑场终于成功地烧出了白釉瓷器，最终结束了青瓷一统天下的局面。其后当绚丽斑驳的唐三彩陶器问世后，又进一步丰富了陶瓷器的釉面装饰。宋代是我国瓷业全面蓬勃发展的时期，也是各种颜色釉争奇斗妍、光辉灿烂的时代，特别是当钧窑烧出灿若晚霞的高温铜红窑变釉后，更为我国陶瓷美学开创了一个新境界。它使高温颜色釉本身取得了独立的美学价值，已不再仅仅是器物的一种保护层。

所谓颜色釉，指的是釉料的装饰颜色，在制作无色透明釉料时，加入某些金属氧化物作为着色剂，在高温下就会呈现色彩缤纷的釉色。如我国传统颜色釉中，以铜的氧化物作为着色剂，就能烧出“祭红”、“鲜红”、“宝石红”和“牛血红”等鲜艳夺目的红釉；以铁的氧化物作为着色剂，又能烧出如“豆青”、“粉青”、“天青”和“梅子青”等“千峰翠色”的青釉；而以钴作为氧化物的着色剂，则烧出“霁蓝”和“宝石蓝”等美丽动人的蓝釉。然而同一种金属氧化物，由于在釉内含量不同，温度与烧成气氛有别，以及釉中其他化学成分组成的差异，又能呈现出众多不同的色彩。这其中以“铜红”的烧制最为不易，这是因为铜元素在高温下极易挥发，窑室内的温度和氧化还原时气氛的变化，以及铜元素在釉中的含量多少，都会对它的呈色产生影响，即使是一些微小的变化，也能导致色调有所变异。例如，同样是以铜为着色剂，在氧化气氛中就呈现绿色，而在还原气氛中却呈现红色。唐代长沙窑青瓷上的那种绿色花纹，便是铜在氧化气氛中的结果。由此可见，高温铜红釉的烧成，在技术上难度很大，能够烧出浑然一色的红釉瓷器十分不易。

清代是我国陶瓷生产的又一个黄金时代，此时各种颜色釉已是品种繁多、琳琅满目、应有尽有。甚至同一种釉色也能烧出不同的色调，如蓝釉有天蓝、洒蓝、霁蓝之分，青釉有粉青、豆青、东青之别。此外，还有集各种

色釉于一器、变幻莫测的“窑变”花釉，以及鳝鱼青、鳝鱼黄、蟹甲青、蛇皮绿、茶叶末等铁质结晶釉。康熙年间不仅恢复了失传200多年的高温铜红釉，而且名品迭出，如郎窑红、豇豆红、霁红等不胜枚举，充分体现了此时景德镇窑工们对各种金属氧化物呈色规律的熟练掌握和高超的制瓷技艺。

浑然一色的铜红釉瓷器是在元代景德镇烧制成功的，此时在红釉瓷器上已经不再见到，钧窑器物上那种红蓝相间或红中闪紫的色彩，取而代之的是一种纯净的朱红色。1974年江西景德镇市郊凌氏墓出土了两件红釉瓷俑，两俑身着宽袖袍服，头戴官帽，双手执笏拱立，除脸部、手和笏板饰青白釉外，衣履均为红色。虽然瓷俑身上的红色有些红褐不匀，红色也不够鲜艳美丽，但它毕竟是我国制瓷史上首先出现的纯正红釉。从墓志铭上可知，瓷俑的烧造年代至迟应在元代至元四年(1338)以前，它标志着元代景德镇制瓷工艺的进一步成熟。从此红釉瓷器能够自成体系，它与青釉、蓝釉等颜色釉一样成为我国颜色釉瓷中的奇葩。

如果说元代纯红釉瓷器还处在创烧阶段，那么明代红釉瓷器就已经完全成熟了。特别是永乐年间景德镇御窑厂烧造成成功的鲜红釉，色调纯正，釉厚如脂，光莹鲜艳，如初凝的鸡血，堪称绝代佳作。《景德镇陶录》称“永乐鲜红最贵”，这句话绝非过誉之词。永乐红釉瓷器的品种，主要有盘、碗、僧帽壶、小梨壶、高足碗等。宣德时期的红釉瓷器比永乐时期的更胜一筹，它虽没有永乐时期的红釉鲜明温润，但红中稍带黑，红而不鲜，更显得静穆和凝重。又由于釉色中闪耀出如红宝石一样的光泽，耀眼夺目，所以又称为“宝石红”，《景德镇陶录》中因此有“宣窑”以“鲜红为宝”之说。宣德时期红釉瓷器的品种较之永乐时期大大增加，常见的器型有僧帽壶、莲瓣壶、大小高足碗、莲瓣洗、葵口洗、碗、盘等。此时，红釉器物上常刻云龙纹饰，或以金彩描绘云龙纹饰，还有以红釉为地，留有白色龙纹的红釉白花品种。例如，在日本《东洋陶瓷大观》上曾见到一件红釉高足碗，在通体红釉碗壁上留出白色龙纹，龙的双眼以蓝釉点缀，高足边际留出白色卷枝花纹，红白分明，耀眼夺目。

在景德镇流传着这样一个传说。明代宣德年间，有一天皇帝穿着一身红袍，偶然从一件白瓷旁边走过，突然发现白瓷被染成红色，格外鲜艳夺目，于是皇帝传下圣旨，命令御窑场马上烧出这种红色瓷器。然而由于铜红的呈色极不稳定，在烧制中对窑室的气氛又十分敏感，稍有变异便不能达到预期的效果，有时一窑甚至几窑才能烧出一件通体鲜红的产品，所以要得到比较纯正的红釉十分不易。正当窑工们屡烧不成眼看限期已到，就要大祸临头时，其中一位窑工的女儿得到神仙托梦，要她投身熊熊燃烧的窑炉之中，以血染瓷便可成功。于是她乘人不备，投身入窑，只见一团炽烈的白烟腾空而起，满窑瓷器皆成红色。这个传说虽极富传奇色彩，但如此逼真悲壮的故事，充分说明红釉瓷器烧之不易，后人遂以“祭红”命名宣德时期的另一种红釉器，以此纪念这位传说中的烈女。祭红别名“霁红”，是中国传统红釉器中的佼佼者，其釉面的特点是红不刺目、鲜而不过、釉不流淌、裂纹

不出，称得上是高温铜红釉中的又一个名贵品种。清朝乾隆皇帝在《咏宣窑霁红瓶》一诗中称誉霁红道：“晕如雨后霁霞飞，出火还加微炙工。世上朱砂非所拟，西方宝石致难同。插花应使花羞色，比画翻嗤画是空。”

明代永乐、宣德时期的红釉器之所以超越前代而独树一帜，主要是窑工们在长期的实践中，找到了釉料配制的正确比例，掌握了烧制红釉“以红色为贵”的旨意。虽然永乐初期朱棣皇帝曾一度崇尚白色，但后期他仍以红色为宫廷主要用色。例如，在景德镇明代御窑场遗址中，发掘出永乐前期地层内98%以上的器为甜白瓷，红釉器甚为罕见，而永乐后期地层中的红釉却猛增，约占总数的1/4以上，这些都充分说明了永乐前后宫廷色尚的变化。

由于铜在高温下烧造工艺难于掌握，高温铜红釉自明代宣德以后至明末逐渐消失。红釉瓷器是皇室祭祀祖先、天地的重要祭器，如《大明会典》“器用”一章中叙及祭祀用器时曾提到：“洪武元年，多以金造……二年祭器皆用瓷……嘉靖九年，朝廷规定四郊各陵瓷，圆丘青色，方丘黄色，日坛赤色，月坛白色。”这是以青、黄、红、白四色象征天、地、日、月，因此缺少其中任何一色，祭祀将无法进行。而此时鲜红的高温铜红釉瓷器已烧造不出，所以，嘉靖时期只好改用“矾红”代替。文献上也曾记载说：“鲜红土，未详出何地，烧炼做红器，正、嘉间断绝，故嘉靖二十六年，因上取鲜红器，制难成，御史侍绅疏请以矾红代。”矾红是以铁为着色剂的釉上低温红彩，釉面无论光泽明亮的程度，还是滋润柔和的感觉，都不如铜红的效果，此外，矾红彩由于是低温烧成，釉面极容易剥落，所以价值远不如铜红器那样高。它惟一可取的是在烧造上比较稳定，容易控制窑内温度变化，成品率高，其中“枣皮红”乃是嘉靖红釉中一个著名品种，它风格别具，自嘉靖以后明、清两代都曾大量烧制。

郎窑红是指清代康熙时期，督陶官郎廷极署理景德镇御窑场窑务时烧造的一种高温铜红釉。其釉色好似初凝牛血一般鲜红浓艳，并有一种强烈的玻璃光泽，光亮夺目，极尽绚丽灿烂，在西方通称“Sang de boeuf”，其盛名可与饮誉中外的明代宣德“宝石红”并驾齐驱。郎窑红器物与一般红釉器物不同之处在于，其釉的流动性极大，器口边一圈因釉薄而呈白色，通体釉面除开有大片裂纹外，还有许多不规则的细小牛毛纹显现，垂流部分更是色浓釉厚，但它们恰好终止在底足周围，整齐如削，决不流过器足，这些都形成了郎窑红的一种独特风格。基于这些特征，在文物界有所谓“脱口垂足，郎不流”的说法，为鉴别真伪郎窑红器物提供了一条重要依据。

由于郎窑红的釉料制作和烧成温度极难掌握，所以在景德镇地区流传有这样一句话：“若要穷，烧郎红。”这也是郎窑红之所以名贵的原因之一。清人许谨斋曾有一首赞美郎窑红的诗，诗曰：“宣成陶器夸前朝……迺来杰出推郎窑……雨过天青红琢玉，贡之廊庙光鸿钧。”〔《戏呈紫衡（郎廷极之字）中丞》〕诗中所言“红琢玉”是指郎窑红而言，“贡之廊庙”则说明当时郎窑红器物曾是内廷祭祀、陈设观赏之瓷。结合郎窑红传世之物，如观音

尊、棒槌瓶、穿带瓶、胆式瓶、梅瓶、僧帽壶、高足杯等，无论其造型、釉色，皆鲜红浓艳、雍容华贵、气度非凡，绝非一般民窑所制。

郎窑红的烧制成功，使红釉瓷器的烧制在清代又一次出现了繁荣兴旺的盛况，除郎窑红外，清代还有许多名贵红釉品种。陈刘（寂园叟）在其《陶雅》一书中，曾列举当时的红釉品种有10多种之多，它们或因其形色近似某种事物，而名之为“鸡血红”、“牛血红”、“豇豆红”、“橘红”、“宝石红”、“珊瑚红”、“胭脂红”；或因其制作方法不同，而名之为“铜红”、“抹红”、“吹红”、“矾红”；或以其使用性能而命名为“祭红”；或以其烧造主管人命名如“郎窑红”等等，真是五花八门。在这些著名的红釉中，有一种比郎窑红更为名贵的高温铜红釉，即“豇豆红”也在康熙朝熠熠生辉。

豇豆红在色调上与郎窑红那种有如牛血一般浓艳的红色正好相反，它是一种浓淡相间的浅红色，素雅清淡，柔和悦目，因红釉中多带有绿色苔点，颇似红豇豆的颜色，故得此名。此种釉色本是烧制过程中的变化所致，然而绿色斑点在浑然一体的红釉中，却也别具情趣。它们有的在匀净的粉红色中泛出深红色斑点，有的则在浅红色中现出绿色斑点，颇有“绿如春水初生日，红似朝霞欲上时”（清人洪亮古诗）的奇观。豇豆红的釉色有上、下、高、低之分，釉色通体一色，洁净无瑕者名为“大红袍”或“正红”；而含有深浅不一的绿色斑点者称为“豇豆红”或“美人醉”；色调再浅淡些的则被称为“娃娃脸”或“桃花泛”，它虽不如深者美艳，但也有幽雅娇嫩之态；再次者色调或者更浅，或者晦暗浑浊，就名为“乳鼠皮”或“榆树皮”。一种红釉器竟有如此变幻莫测的色调，真称得上千古之奇了。

如果说“郎窑红”是我国铜红釉中色彩最鲜艳的一种，那么“豇豆红”则是铜红釉中最为名贵的一种。这些红釉器均在清代烧制成功，结束了明代以来近200年红釉器衰落的局面，可谓功在千秋，从此我国陶瓷的彩釉装饰出现了更加繁荣的局面。豇豆红之所以蜚声瓷界珍贵无比，一方面是由于其釉色如婴孩双颊微赭，美人初开笑颜，或红似海棠花初放、桃花绽开，或如朝霞朦胧、旭日东升，富有无限诗意。另一方面也由于烧成条件极难掌握，是铜红釉中最难烧的一种。根据目前科学分析和显微观察的结果表明，豇豆红必须重叠挂釉两三层，在窑内它既需使用还原焰煅烧，还要适当放入一些富于氧气的空气烧制，方能出现那种复杂微妙的绿色或桃红色，可以说是巧夺天工。豇豆红仅见康熙一朝烧有此品种，而且是专供宫廷御用之器，流散民间的极为稀少。目前传世品中绝无大器，主要以文房用具为主，如菊瓣瓶、柳叶瓶、太白樽、石榴樽、笔洗、印盒等，器物底部均书“大清康熙年制”青花六字楷款，所以更为珍奇。

文房用具在我国历史相当悠久，仅以文人书写时须臾不可缺少的笔、墨、纸、砚而论，除纸的发明稍晚外，其余大致在我国秦汉时就已初具规模，被称之为“文房四宝”。随着时代的发展，文人书房案头陈设日见增多，且分工细致，各有用途。如搁笔有笔山与笔床，放墨有墨床，置笔有笔筒，盛水有水盂，洗笔有笔洗，支肘还有臂搁，注水入砚则有水注与砚滴，压镇

书卷有镇尺，此外，还有印章、印泥盒等等，也都是文房中常备的器皿。这些文房器物一方面可辅佐文人书画之用，另一方面还可助文人闲暇时怡情养性。宋朝有一位读书人林洪，曾著《文房图赞》一书，在书中他将文房用具赐以人物姓名和官衔。例如，称“水中丞”是水盛的官衔，姓水名潜，字仲含，号玉蜍老翁；称“石架阁”是笔山，名卓，字汝格，号小山真隐；称“边都护”是镇尺，名镇，字叔重，号如石静君；称“竺秘阁”是臂搁，名冯，字可冯，号无弦居士；称“印书记”是印章，名篆，字少章，号明信公子等。林洪在这里以姓名、字号点出文房用具的外形与个性，以官衔来表彰他们的司职与功能，其目的是幻想当文人坐在书桌前，就仿佛是君临宝殿，朝臣拱拜一般。他们的书画江山全仰仗这些文具“公卿”的辅佐，文房用具在此时已不仅是“文房清玩”，它们俨然身负“将相治国”的神圣使命。元朝人罗先登、樊士宽又著《续文房图赞》一书，对林洪之说加以补充，由此也可见文人对文房用具的重视。

康熙时期成功烧出的豇豆红文房用具，将康熙文房用瓷的烧制推向一个后人无法超越的高度，下面分主要器物予以介绍：

水丞：在康熙文房用瓷中，水丞的制作非常有特色。水丞的实际功用是盛水以备研墨，它的造型有许多种。“太白水丞”是康熙时期一件有代表性的器物，它口径较小，腹部宽大，底平实。此种水丞因其外形又像鸡罩或鱼篓，所以也有人称之为“鸡罩樽”或“鱼篓樽”；而称其为“太白水丞”，大概是文人仰慕大诗人李白的缘故吧。关于陶瓷器物的定名，陶瓷史上一直非常混乱。一般来讲，口小腹大的器物称瓶，口腹大小相近的称樽，口大而腹小的器物则称觚，但有些约定俗成的叫法只好顺其自然。太白水丞大部分品种为豇豆红釉，也有少数白釉制品，在其腹部常暗刻三组团龙纹样，底部常以青花书“大清康熙年制”三行六字楷款。太白水丞在民国时有许多仿品，但与真品相比，仿品的胎体或过于厚重，或过于轻薄。器物口、颈、肩与器身的比例也非常不协调，底足处露胎的地方破绽更多。此外，其胎釉的硬度和亮度都与真品无法相比。在康熙豇豆红水丞中，还有一种形似苹果造型的水丞，称苹果式水丞，有短颈与无颈两种。另一种形似石榴造型的水丞，称为石榴式水丞，它们的形体一般较小，釉色有豇豆红、釉里红、天蓝釉或五彩等。康熙时期水丞一般都不带盖，但也有加盖的，这些器物的口沿处都有一个“U”形缺口，这是为了放勺舀水用，在传世的许多水丞中还留有铜勺在其内。

笔洗：笔洗也是康熙时期文房用瓷中的主要器物，顾名思义笔洗是洗笔的用具。康熙时笔洗大多取材于自然界中的花果造型，如孔雀绿釉荷叶式洗，造型如一片翻卷的荷叶，通体施绿釉，釉上还逼真地刻画出条条叶脉，仿生效果非常强。绿釉楸叶式洗，其造型又犹如一片楸叶，形态惟妙惟肖。青釉瓜楞式洗，其造型好像一个半剖开的瓜实。绿釉葵花式洗，其造型更像一朵盛开的葵花。这些仿生造型的笔洗，既增强了器物的艺术欣赏性，同时又从另一个侧面反映了帝王日理万机之暇的情趣。豇豆红釉笔洗虽然在造型

上很少出现仿生形状,但其独具特色的釉面仍然使其在众多康熙文房用瓷中脱颖而出。

由于豇豆红的烧成受条件所限,所以传世品一般为宫廷御用之物,流散民间的极为稀少。19世纪中后期,欧洲人对豇豆红非常喜爱,常不惜重金购买,致使豇豆红器物大量流失海外。豇豆红在欧洲名为“Peach Bloom”(桃花红),目前在世界各国博物馆内都收藏有豇豆红器物,收藏最多者可达数十件。在这样一种历史背景下,从清末光绪年间开始,直至民国时期乃至现在,仿制的豇豆红器物一直不断涌向市场。但是由于豇豆红的传世品种非常有限,仅为几种文房用具,其造型规格又是基本一致的,所以后仿者很难仿出,其造型上流畅自然的线条,秀丽玲珑、坚实细密的胎体,以及变幻莫测的釉色,特别是器物底足内深沉有力的三行六字无双栏圈线楷书,更是仿品最易露出破绽之处。红釉瓷器的制作工艺比较复杂,后世的仿制品种很难达到前世的效果。要么釉色黑暗,要么红绿相间,要么造型笨拙,这些器物虽然有一些与真品有相似之处,但也是今非夕比,与真正的红釉瓷器不可同日而语。

在中国陶瓷史上,红釉瓷器的发展虽然有历代帝王的推崇,明太祖朱元璋甚至提出“以红色为贵”的旨意,但是由于其烧成难度所限,所以红釉瓷器一直是皇宫中稀有的珍贵之器,它所体现出的皇室尊严远远大于它的美学价值。

白瓷在明代景德镇官窑始终没有断烧过,而且历代都有绝代佳作问世,如:永乐白瓷其色调“白如凝脂,素若积雪”;宣德白瓷“汁水莹厚,如堆脂,光莹如美玉”;嘉靖白瓷“纯净无杂”;万历白瓷“透亮明快”等等,不胜枚举。白瓷在明代宫廷中的地位,也以一种从未有过的显赫声望载入史册。

在历代君王中喜爱白瓷者不乏其人,然而对白瓷情有独钟却首推明代永乐皇帝。据景德镇明代御窑厂遗址挖掘出的报告显示,在永乐前期地层中98%以上的出土物是白瓷,有些器物还相当完整。如此清一色的宫廷用瓷,在中国乃至世界宫廷史上实属罕见。正是由于永乐皇帝的这种特殊喜爱,闻名于世的“甜白瓷”才有可能出现在永乐时期。所谓“甜白”是形容永乐白瓷的色调有一种恬静柔润之感,明代万历时人黄一正在其所著《事物纪原》一书中称:“永乐、宣德二窑内府烧造,以鬚眼甜白为常。”

永乐甜白瓷的烧制成功,代表了中国制瓷史上白瓷烧造的水平,堪称制瓷工艺的一大飞跃。它看似通体一色朴实无华、平淡无奇,却极具诱人的魅力,正因为有永乐甜白瓷的相衬,才有其后姹紫嫣红的彩瓷争艳,而使永乐、宣德时的青花、釉里红,或成化时的斗彩,嘉靖、万历时的五彩,或康熙时的五彩,雍正、乾隆时的粉彩、珐琅彩才有可能竟放异彩。永乐甜白瓷为彩瓷的发展奠定了坚实的基础,它在中国陶瓷史上的地位实在功不可没。永乐甜白瓷不仅釉色洁白润泽,能给人一种甜滋滋的美感,而且胎体轻薄如纸。传世的永乐甜白瓷中,有许多精美之器大都秘藏于紫禁城宫殿内,在北京故宫旧藏品中有一件白釉高足杯,胎壁之薄,口沿处仅0.8毫米,真乃鬼

斧神工之作。永乐之后虽然宣德、成化、弘治、正德以及嘉靖、万历时期均曾烧制过类似白瓷,但其釉色以及胎薄体轻的程度,均无法与永乐甜白瓷相比拟。另一件白釉小梨壶,造型小巧圆浑,以形似梨而得名。腹部刻有暗花云龙纹,纹饰细腻,釉色莹润,具有典型的永乐甜白瓷风格。白釉梅瓶不仅釉色纯正,且造型典雅端庄,线条流畅自然,各部位比例协调,浑然一体,恰似纯情少女婷婷玉立。一对白釉龙凤盘造型更是妙不可言,它成双入对,一个盘内壁刻画双龙纹,威武矫健;另一个盘内壁刻画双凤纹,妩媚多姿,盘心同刻三朵祥云缭绕,寓意龙凤呈祥。再如白釉四系罐、王壶春瓶、高足杯等,也以其甜润洁白的釉色,在陶瓷史上留芳百世。在永乐白瓷中还有一部分白瓷器物明显受伊斯兰文化影响,如双耳扁壶、单把罐,就脱胎于伊斯兰文化中的金属制品,洋溢着浓郁的异国情调。

永乐甜白瓷不仅是宫廷内日常生活所用之器,也是皇家祭祀祖先之器,如白釉僧帽壶、军持、单把罐、爵杯、匜、豆以及口径在40厘米左右的大盘等,都能明显看出是宫廷内举办佛事和祭祀活动的重要器皿。以白釉僧帽壶为例,因其壶口似僧伽之帽,故谓之“僧帽壶”,其形制源于西藏喇嘛教使用的金属宗教器皿,有素面、堆花之别,还有刻画藏文之器。据历史文献记载,永乐皇帝曾遣侯显前往西藏迎接哈里麻到南京举行大法会,这种白釉僧帽壶可能就是为此次大法会而定烧的。在景德镇御窑遗址中,白釉僧帽壶和军持、爵杯等均在同一地层出土,也可互为佐证。明代开国之君朱元璋虽然在洪武三年颁布了以红色为贵的规定,传世的洪武瓷器也多红釉或釉里红装饰,但是永乐皇帝却公开违背其父的旨意,而像元世祖忽必烈一样喜欢纯白色瓷器,并以白色为贵。《明太宗实录》永乐四年十月丁未条有这样一段记载:“回回结牙思进上碗,上不受,命礼部赐钞遣还。谓尚书郑赐曰:‘朕朝夕所用中国瓷器,洁素莹然,甚适于心,不必此也。况此物今府库亦有之,但朕自下用。’”永乐帝在这里所言“洁素莹然”之器,用现在的话说,就是无彩绘的素白瓷器,所言“甚适于心”,表示对他日常所用的白釉瓷器非常喜欢。由此可见,永乐皇帝对白瓷的喜爱甚至超过对珠宝玉器的喜爱。不仅如此,公元1412年,永乐皇帝在以武力夺得天下后,在当时的首都南京,还曾大兴土木敕建起一座白色大报恩寺塔。此塔塔身为9层,全部用精美的白瓷砖砌成,这种密檐式白塔造型精美异常,很可能是中国宝塔史上绝无仅有之作(喇嘛塔除外),它从另一个侧面也说明永乐皇帝对白瓷的偏爱。

黄釉是低温釉的一种,采用铁为着色剂。它是皇室成员的专用颜色,有和皇字同音的解释,也有黄色与丰收的粮食同色的说法,明清时期的皇帝希望国家永远丰衣足食,就将黄色定位为帝王的专用颜色。景德镇在明初时期就能够烧制黄釉瓷器,但是从目前的传世品和考古发现来看,明代弘治时期的黄釉是上品,它代表了黄釉的巅峰时代。由于其釉色娇嫩莹润,人们习惯上称其为“娇黄”或者“浇黄”。后人常把弘治黄釉奉为上品。黄釉瓷器由于专为皇家使用,在市场上难得一见。明清时期宫廷对黄釉瓷器的使用略有

不同,明代黄釉瓷器主要作为皇室的祭器,祭祀为国家大事,历代帝王不仅对祭祀的形式重视,对祭器的制备也格外重视,据《明太祖实录》记载:洪武二年朱元璋规定,今后“凡祭器皆用瓷”,从那时起至清末,这种规制就被确定下来,并一直在宫中执行。明清时期景德镇御窑厂烧造的瓷质祭器数量十分巨大,它们分设于明清时期皇家名目繁多的祭殿、祭坛上。在传世品中黄釉瓷器在祭祀瓷中所占比重很大,因为明代的方丘即清代的地坛,它和明清两代的社稷坛的主祭瓷器都是黄釉器物,这其中以弘治黄釉瓷器最为典型。例如,故宫博物院藏一件弘治黄釉牛头樽,因在器身两侧堆塑两个牛头又称牺樽,这种器型与乾隆十三年奉敕编著的《皇朝礼器图式》中地坛正位尊的形制基本一致,也与故宫博物院所藏乾隆黄釉牛头樽大致一样,说明这种器型分属明代方丘和清代地坛或社稷坛的正位祭器。弘治时期的黄釉瓷,除这种牛头樽外,还有一种黄釉绶带耳樽,也能明显看出属于祭器。它的形制与牛头樽大致相似,只是肩部的两牛头改为绶带耳,并在器身上以金彩绘出牛、羊等牺牲图案,此种造型一直延续到嘉靖时期。嘉靖黄釉祭器的造型明显增多,如黄釉爵杯、黄釉高足杯、黄釉大碗、黄釉大盘、黄釉大葫芦瓶等等。嘉靖时期黄釉瓷器还从单一的色调演变成多种色彩,如黄釉红彩、黄釉青花、黄釉黄彩、黄釉绿彩等。清代黄釉瓷器除了继续成为宫廷祭祀用器外,还成为陈设观赏、日常生活的主要用器,

能够与弘治黄釉相媲美的是清代康、雍、乾盛世时期所使用的“缟黄”。它是在珐琅彩的基础上,吸收了外国技术,在进口原料传入中国后而产生的。其釉色淡雅娇艳富有层次感。这些器物由于原料稀少又专供宫廷使用,因而传世品种可谓凤毛麟角。

蓝釉是以氧化钴为主要着色剂,主要品种有霁蓝、天蓝、蓝釉白花等品种,属于高温釉的一种颜色釉。它始见于元代,传世品比较罕见,主要品种为蓝釉白花或蓝釉描金图案,纹饰多以龙纹、云纹作为主要装饰题材。元代传世与出土的器物屈指可数,十分珍贵。明、清两代在元代成熟烧成蓝釉的基础上,不断发展创新。相继烧成了霁蓝釉(祭蓝釉、积蓝釉)、洒蓝釉、回青釉、天蓝釉等品种,主要用于祭祀和日常陈设,天蓝釉有些也作为文房用具来使用。宣德蓝釉沉稳庄重,釉色均匀,有人将蓝釉、红釉、白釉称为宣德单色釉的三大上品。洒蓝釉更是美丽动人,只有在清代康、乾时能够仿制,但是釉色品相都无法与宣德洒蓝釉相提并论。明代中期蓝釉品种传世很少,嘉靖、万历时期蓝釉开始盛行,在嘉靖时期又创新出了蓝釉的同胞兄弟“回青釉”,并且成为当时常见的一个品种。

清代蓝釉品种不断增多,各朝历代皆有精品出现,并且不断有新品种涌现出来。特别是在康熙、雍正、乾隆三朝,不但恢复了洒蓝釉的生产,而且创烧出天蓝釉,这种恬静、莹润、淡雅的釉色,成为清代宫廷的重要陈设器皿和主要的文房用具。描金和暗花装饰也在此时的蓝釉器物上频频出现,给蓝釉的兴盛带来了新的生机。

青釉是中国瓷器的传统釉色,它以铁为重要着色剂,在还原焰中由高

温烧制而成。青瓷是因为在瓷器表面敷有一层透明或半透明的青釉而得名，其呈色是因釉中所含氧化铁元素所致。铁是地球上含量最丰富的物质，一般的岩石和土壤中都有铁的氧化物存在。在古代烧造瓷器时，因技术条件所限，不可能将瓷土中的铁分子除尽，只能就地取材，利用当地含铁量在1%—3%左右的瓷土，就首先烧成了青瓷。由于含铁量的多寡，以及烧制过程中窑内火焰气氛的不同，在呈色上青瓷又有淡青、青黄、青绿等色调的差异，这主要是由于窑内烧成气氛所决定的。瓷器在烧成过程中分氧化、还原和冷却三个阶段，所谓氧化焰是指燃料完全燃烧的火焰（氧气多），所谓还原焰是指燃料不完全燃烧的火焰（不灭、不旺、缺氧）。铁的本色是青色，铁生锈后就呈红色或黑褐色，铁锈的生成就是铁被氧化的结果。胎釉中的氧化铁在窑内通风环境好，氧气充分的氧化气氛中，由于氧分子不易排出，就会处于一种高价状态，即生成三氧化二铁，所以此时烧出的青瓷就呈黄、青黄或褐色。反之，如果胎釉中的氧化铁在窑内通风环境不好，缺氧的还原气氛中，氧分子被大量吸附出去，使氧化铁处于一种低价状态，即生成氧化亚铁，则此时烧出的青瓷就呈现铁的本色即青色。我国早期的青瓷由于是在龙窑中烧成，窑内烧成气氛很难控制，所以一窑青瓷往往呈现黄色、青黄色、青色、青灰等多种色调。在早期青瓷窑窑址中，往往可以看到大量青釉和黄釉瓷片并存的情况。此外，除了釉中铁的含量多少和窑内烧成气氛等因素能够影响青瓷的呈色外，胎的颜色对釉的呈色也能起到衬托的作用。

青瓷被正式定名，据文献记载最早见于唐代陆羽的《茶经》，其曰：“越州瓷皆青，青则益茶。”在此之前晋代称青瓷为“缥瓷”，晋代文人潘岳在《笙赋》中有“披黄包以授甘，倾缥瓷以酌酏”之说。晋代一种淡青色的丝织物称缥帛，而此时青瓷所呈现的那种微带褐色的青绿色，恰与缥帛色调相似，所以时人称之为“缥瓷”。隋代青瓷因釉层甚薄，多为青中泛黄绿色，又有“绿瓷”的称谓。在《隋书·何稠传》内有如下记载：“稠博览古图，多识旧物。时中国久绝琉璃之作，匠人无敢厝意。稠以绿瓷为之，与真无异。”唐代人们开始以“青瓷”命名一种釉呈青色的瓷器，并且一直沿用至今。有关青瓷的称谓，其纷乱繁多的程度在我国陶瓷史上实属罕见，除前面所举之外，宋以后又有诸如天青、粉青、东青、豆青、翠青、虾青、水青、梅子青等等，不胜枚举。它既有“千峰翠色”之美，又有“雨过天青”之色，以及“类玉”、“类冰”之高雅，素为人民大众所喜爱，并为历代文人墨客、帝王将相所推崇。

明、清两代在继承传统青釉的基础上，借鉴龙泉青釉的经验，烧制出颜色均匀且深浅不同的名贵青釉瓷器。在颜色感官上就有粉青釉、东青釉（冬青釉）、豆青釉、仿龙泉釉等，同时刻花、印花等装饰工艺不断在青釉器物上运用，为青釉的繁荣增添了新的色彩。

高温铜红窑变釉深受世人喜爱，所以仿钧瓷的时间最长，它在金、元、明、清以及民国初年均有仿制。虽然各时代都未仿出真正意义上的宋钧釉器物，但各时期都有钧釉，以及由此演变而来的窑变釉出现，使这种仿制在清

代雍正时期达到鼎盛。清代由于雍正皇帝本人酷爱宋代钧窑器皿,当时景德镇御窑厂的督陶官唐英,虽于雍正六年才奉旨到御窑厂督陶,但第二年就在详细调查了解钧瓷釉料配制方法及烧造工艺的基础上,烧出了美艳无比、变幻万千的仿钧釉瓷器。故宫博物院就藏有一件“唐窑”仿钧窑紫红釉鼓钉洗,其造型、胎体、釉色都与宋钧瓷鼓钉洗一般无二,甚至钧釉中那种所谓“蚯蚓走泥纹”也能仿得惟妙惟肖,令人叫绝。在仿宋钧瓷的基础上,雍正时期还烧制成功了一种“窑变花釉”,釉面比宋钧瓷釉更显绚丽多彩,其自上而下交织流淌在一处的红色、月白色、紫色,宛如熊熊燃烧的烈焰,因而又有“火焰红”、“火焰青”之称。这种窑变釉一直延续烧造至晚清时期,但釉面上各种釉色交织一处的景象已不复存在,取而代之的是通体红釉上呈现大块黑色、月白色色斑。

单色釉品种可谓色彩纷呈,除了以上主要品种以外,还有以铁为主要成色剂的高温釉品种:厂官釉(茶叶末釉)、乌金釉、酱釉,仿官釉、仿汝釉、仿哥釉等。以低温为烧制工艺制作的:胭脂红(胭脂水)、矾红、浇绿、苹果绿、湖水绿、松石绿、娇黄、淡黄、正黄、茄皮紫、葡萄紫、浇紫、炉钧釉、孔雀绿等品种。

对于单色釉的鉴定,除了根据帝王的好恶,时代的特征,器物的造型、纹饰以外,还有重要的一个方面就是根据单色釉在生产过程中出现的釉病,判断其生产的时代。例如,釉裂是在瓷器生产过程中产生的一种釉病,有些在当时是一种装饰效果。钧窑红釉、郎窑红釉、窑变花釉、哥窑青瓷、汝窑青瓷等出现的蚯蚓走泥纹、冰裂纹、蟹爪纹、鱼子纹、牛毛纹等多种釉裂现象,是由于生产过程中原料、工艺和烧成条件因素自然造成的。现代的仿制品有些是专门模仿这些现象,有些是不具备这些现象。我们要因器而异地进行判断和甄别。釉中的气泡也是一种釉病,现代仿品中比较容易出现,主要是生产者为了提高产量,使烧成的过程中升温过快造成的。流釉是由于烧成温度高于熔融温度,使釉面发生流动,造成器物粘底的现象。但郎窑红、钧红釉、窑变釉的流釉则是一种增强亮度,丰富色彩的手段。而现代在生产过程中这种现象得到了很好的控制,很难再看到这种现象了。只有很好地把握各个时代的特点,了解其原因所在,在不断的实践中总结经验教训,才能够在鉴赏中处于有利的地位。

中国古代陶瓷的生产有着近8000年的烧造历史,在如此悠长的历史岁月中,流传下来的和出土发掘的陶瓷器,可以说是不计其数。仅北京故宫博物院的陶瓷藏品而言,就多达30余万件。由于时代不同,工艺方法的差异,陶瓷器的风格与面貌也就不同,即使在相同时代中不同的地区、不同的窑口、不同的制作风格和不同人群的需要也会产生异彩纷呈的差异,即使是在同一窑炉内,由于器物的摆放位置的问题,窑炉内烧成气氛对其产生的影响,烧成的成品也不尽相同。更何况,作为陶瓷史上的名品自问世以来就不断有人仿造,且不说同时代南北各地同时有人仿造,如定窑器在当时就有南定、北定、粉定之说。就是后世仿品后朝仿前朝的精品也是一种司空见惯的

现象。

但是中国古代陶瓷的鉴定也并不是无法可依的，古代陶瓷窑址出土的大量陶瓷标本，近现代考古发掘中出土的大量有纪年资料的古代陶瓷器物，以及众多带有纪年款识的传世古代陶瓷器，都为鉴定者鉴定古代陶瓷提供了标准器物。鉴定者首先要把这些标准器物按其时代、窑口、装饰效果以胎、釉、造型等特征，系统地对比排列组合，牢牢地记在脑海中，形成一个完整的人脑古代陶瓷数据库，同时这个人脑的古代数据库，要不断地根据当前发掘报告的出土情况进行一些充实和完善，不断地补充和修改这个数据库中的资料，才能永远保持在鉴定中能够得到一个完善而又准确的结论。

建立在人脑中的古代陶瓷数据库，要比用仪器建立电脑数据库容易、简单许多，因为他不需要频繁地搬动物物上机，也不需要通过仪器做有损检测或无损检测，只需要通过人类自己的眼、耳、手的感觉，多看、多听、多接触就能够在人的大脑中综合分析通过感观得出结果，并将它们加以综合排比形成一种统一的认识。所谓多看就是要多看具体的实物，多看标准器，多看造型，多看胎、釉、彩，多看装饰，反复比较，多看发掘报告和研究成果，多看图像；多听就是要多听老前辈和有经验的人讲述他们通过以往接触到的古陶瓷器物中总结出的经验，多听用手叩出的陶瓷器物发出的那种效果不同的声音，因为由于它们当时的生产地域的区别、生产工艺的差别以及时代的不同，都会使器物叩出的声音产生出不同的效果，由此来加以鉴别；多接触就是要用手多搬动物物，用手的感觉去体会它们的重量以及胎、釉、彩给予手的感觉。并将这些感觉通过大脑进行汇总，与你自己头脑数据库中的标准器加以反复对比，只有在反复对比无误的情况下，才能得出一个正确的结论。当你在对比的过程中产生了疑点时，就要更加仔细地分析，疑点越多其可信程度就越低，当只有一个疑点时，也不可以轻易地妄下结论。这里特别强调的是在听的过程中，切不可轻信器物的拥有者所讲的故事，即此件器物的流传经过，因为这种“故事”的可信程度极低，并会给鉴定者产生误导。因此，凡是有志于钻研中国古代陶瓷鉴定这门知识的同仁，只要肯下工夫学习，在实践中锻炼自己的眼力、听力和手感，经过一段较长时间的细致观察、分析、比较后，掌握它们的演变规律，就可以逐步地获得鉴定入门知识。

这里需要说明的一点是，中国古代陶瓷鉴定目前还处于人的鉴定经验为主要依据的阶段，以科学鉴定检测为辅，而人的经验往往有很大的局限性，所以难免有偏差之处，比如有时一件器物在专家内部也会产生分歧，这是在所难免而且不值得大惊小怪的事，这种分歧如果只是相接近的时代的差异，比如，有的人说是永乐时代的器物，有的人说是宣德时期的器物。或者有的人说是乾隆时期的器物，有些人说是嘉庆时期的器物，这都是很正常的，因为这些时代工艺有很强的延续性，正如鉴定人群中常流传有永、宣不分，乾、嘉不分的口头语。然而，现在由于高仿器的出现，扰乱了鉴定领域。有些时候会形成一个旧的器物，一个是现在新工艺品的结论，这种分歧的出现，鉴定者就应该调动头脑中数据库中的每一个数据，决不能放过任