

古玩与收藏丛书

辨识明代民窑青花

BIANSHI MINGDAI
MINYAO QINGHUAGUAN



曹新吾 著
湖北美术出版社

K876.32/8

辨识明代民窑青花

BIANSHIMINGDAI

MINYAOCINGHUAGUAN

窑



首都师范大学图书馆



21668268 ·



图书在版编目(CIP)数据

辨识明代民窑青花罐 / 曹新吾著.

—武汉: 湖北美术出版社, 2003.12

(古玩与收藏丛书)

ISBN 7-5394-1459-6

I. 辨...

II. 曹...

III. 民窑—青花瓷(考古)—鉴赏—中国—明代

IV. K876.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 101524 号

责任编辑: 余 澜

作品摄影: 张先良

封面设计: 王祥林

技术编辑: 祝俊超

辨识明代民窑青花罐 © 曹新吾 著

出版发行: 湖北美术出版社

地 址: 武汉市武昌雄楚大街 268 号 C 座

电 话: (027) 87679520 (21、22)

邮政编码: 430070

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司 1/32

印 张: 4.25

印 数: 4000 册

版 次: 2003 年 12 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5394-1459-6/K · 42

定 价: 36.00 元

出版说明

收藏古玩，就是收藏历史，就是收藏艺术，就是收藏文化。收藏的旨趣就在于鉴赏与研究，并从中获得他事不可取代的审美愉悦与快乐，此乃高雅之致。现在，随着社会的全面进步，爱好与收藏古玩的人越来越多。为着服务于同好的人们，我们以眼手之能及，将陆续编辑出版“古玩与收藏”丛书，首先出版陶瓷一类，然后视实际而旁及其它。我们将把民间、民窑放在主要位置，资料务必翔实，品位力求高雅，尽力以行家与艺术家兼具的眼光选择民间藏品与流传品，真正使丛书成为业余逛地摊与文物店同好的良师益友。同时为着使丛书越编越好，也请读者积极参与，自荐家藏，使一己之藏得与社会共欣赏，使祖国先民的辉煌创造发扬光大。

湖北美术出版社

明代民窑青花罐鉴识

曹新吾

古玩行素有“站胜坐，坐胜卧”之说，站坐卧即日用瓷三大项中罐碗盘的代称。特别是明代民窑青花罐，因涉及明瓷、民窑、青花和罐类四个收藏专题，尤具魅力。因此，如何对其进行真伪辨别，年代断定及艺术鉴赏，亦即如何从真、善、美的角度把握这些多数虽非国宝却足堪珍视的前朝遗物，也就成了古玩市场地摊前，文物商店柜台上，藏友雅集切磋中常说常新的话题。本文不揣谫陋，略陈浅见，聊作引玉之砖。

一、知粗

书中之馆阁，文中之八股，诗中之试帖，这类皇家倡导的东西人多厌之，唯独瓷中之官窑例外。戏中之侏面，灯中之龙狮，歌中之号子，这些百姓喜爱的东西人皆重之，唯独瓷中之民窑例外。误区还

在对粗细异趣之不解。其实精细只是美的一种，不是全部，更不是极致。“细”能开艺境，“粗”尤能开艺境。由“细”和“粗”殊途同归且齐臻化境的官民二窑，犹如花之有色与香。论沁心则色不如香，论悦目则香不如色。故官窑民窑之轩轻，可向会心人语，难对偏心者言。

无庸讳言，民窑的艺术生命就在粗。或者说，其贱也在粗，其贵也在粗。低层次的粗，不期而至，是陶者工艺水平低下的自然呈现。然而粗又是一种有意味的形式，能满足人们特别是文人雅士那种超然物外的审美心理，所以历代范陶圣手亦心仪之。这种高层次的粗虽难价民窑，却凤视御厂，乃是一种需要相当修养才能求得的境界。民窑的魅力，正是这种成为自觉的艺术追求后的“粗”的魅力。前人称明代民窑青花器为“粗大明”，应是兼具

这两方面意思。

(一)避细就粗

这首先是质材使然。由于官府垄断，上等陶土为官窑独占，民窑只能用次料。元人孔齐《静斋至正直记》：“饶州御土，其色白如粉垚，每岁差官监造器皿以贡，谓之御土窑。烧罢即封，不敢私也”。进口青料亦如此，《明实录》就称回青为“御用回青”，民窑只能用土青。当然，这些质虽次而价却廉的原材料也适合烧造民间日用瓷。不过，质材无论怎样次，使用者爱美的天性是不会泯灭的。于是，聪明的民窑匠师便想到了粗中求美。故许之衡《饮流斋说瓷》云：“明瓷之画也，用笔粗疏而古趣横溢”。如果把细瓷细工比作玉版香篆，那么，这种粗瓷粗工便如同摩崖石刻。宫调民谣，各有所适。

应该说，民窑避细就粗，也含

有功利要求。民窑生产从本质上说是商品生产，虽然它偶尔也烧造贡品。商品生产既须讲究质量，又须考虑成本，以求义利双全。这样，便不能像文人那样悠闲自得，五日画一石，十日画一松，许多器物只能一挥而就。当然，一挥而就绝非一蹴而就，要得心应手，同样需要经过废笔成塚、废器成山的艰苦习练。所以，我们在民窑器上领略到的不是文人的悠闲自得，而是匠人的心手相得：画材廉，画工不凡；画笔简，画意不浅。

(二)以细显粗

齐白石的草虫有个特点，花草用意笔，极粗率；昆虫用工笔，极精细。一粗一细，相映成趣。白石老人的这种构思，明显是受了万历民窑花鸟画的启发。作为民间日用品，万历器皿上的花鸟纹多属鸟语花香一路：花给人以若香若湿之

想，鸟总是欲飞欲鸣之态。且花多并蒂，枝多连理，鸟多比翼。藉以向买家捎上“花开富贵，风吹和顺；鸟报喜乐，云涌吉祥”的良好祝愿。但另有一类花鸟却大异其趣：花卉极尽精细之能事，朵朵国色天香；而鸟不仅极粗略，还丑怪无比——有白眼向天的，有冷眼对人的，有睨眼看世的——且往往是孤鸟。我对万历白眼鸟、冷眼鸟、睨眼鸟的兴趣，远胜于寓意一般的青眼鸟、媚眼鸟、秀眼鸟。因为从这种“国色天香”与“丑怪无比”所产生的碰撞、排斥、共振、对峙，很容易使人想起伦勃朗绘画的阴暗色彩，贝多芬乐曲的不协和音，罗丹雕塑的斧凿痕，憾人心魄。这种青花艺术中的丑鸟，与园林艺术中的丑石及戏剧艺术中的丑角等等一道，构成传统艺术中特有的丑文化：清丑。此后，八大山人笔下众多丑鸟，

都应是这些万历鸟的子孙。为黄永玉惹祸的那些睁一只眼闭一只眼的猫头鹰，亦可归宗认祖于斯。说实在的，这些高蹈于金笼玉架或金枝玉叶之外的丑鸟，怎么看都像有思想的“人”。纵羽折翎伤，仍然如填海的精卫，啼血的子规，集香木自焚的凤凰，令人刮目。

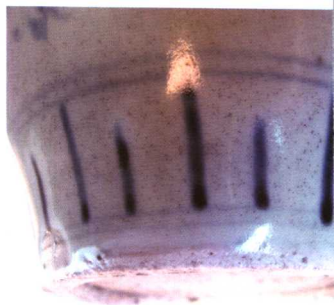
（三）以粗胜细

应该肯定，从技能训练讲，民窑与官窑一样，也是以细作标准。技能获得是艺术创造的基础，有了技术上的细便有可能达到艺术上的细。实际上，不少被商家称为“民窑精品”的窑作其细并不亚于官窑。否则，就不会有“官搭民烧”了。在“细”这点上，官窑民窑是同源异流。官窑从细的技能训练终止处原地上升为以细为美的艺术，民窑却从细的技能训练终止处跳过以细为美阶段，跨越到以粗为美的艺

术。以细为美非易事，以粗为美更非易事。它要求把粗从细的反面上升到细的上面，以粗胜细。从粗到细是一次飞跃，从细再到粗又是一次飞跃。用公式表示即：粗——细——粗。这后一个粗不是前一个粗的重复，更不是已经达到的细的倒退，而是另一种高层次的粗。在技术尚未熟练阶段不会有这种对粗的追求，其时于粗避之尚恐不及。平庸的工匠经过对低层次粗的扬弃达到细后，即一辈子止步于此了，再难自我超越。只有具备了相当功力又不满足于停留在一般求细层面上的良工巧匠，才能突破自己多年来努力达到的细的定势，甚至主动放弃通过苦苦追求才得到的细，再次转向粗。从产品来说，这固然是节约工时、服从材料、适合用途的市场规律在暗中起作用。从陶人来说，它却是工力深厚、胆识非凡、修

养全面的体现。这种粗是细后之粗，它粗中有细，高雅脱俗，卓尔不群，所达到的美学境界为一般的细无法企及。这时回头再看那些根本未具备细的工力却偏要去刻意求细的东西，反觉得匠气十足。刘熙载《艺概·书概》云：“学书者始由不工求工，继由工求不工。不工者，工之极也”。陶艺通书艺。治陶者始由不细求细，继由细求不细。不细者，细之极也。这就是“粗大明”不粗的道理。

今天，我们把“粗”字大写在民窑艺术的旗帜上，是为了尊重事实。但是也必须指出，作为民间日用瓷，其粗大量还是低层次的。因此，对待民窑也应像对待官窑一样，既不能一概肯定，也不能一概否定。不过有一点可以先定论：品官窑要知其细，品民窑要知其粗。知粗者，始可与语民窑。



图一

图

二、辨伪

民一窑一青一花一瓷，分而为陶埶五事，合而成华夏一宝。就像《春江花月夜》，散而为天地五象，聚而成今古绝唱。随“窑”调“青”，诀可传授，是技术；因“民”易“花”，事涉人天，是艺术。仿品之乱真在技术，仿品之失真在艺术。古瓷辨伪就是要质其乱真时之疑，明其失真处之理，故不可失大，也不可遗小，更不可无全局观。

(一)对线

辨伪须从形而下到形而上，由看线开始。

1、弦纹线

明罐纹饰纵成层横成面，以弦纹隔之。其线条之粗细、曲直、断续都变化无常。特别是头尾结合部，常重叠或成外切线飘出（图一）。仿品则过于拘谨，如界尺画

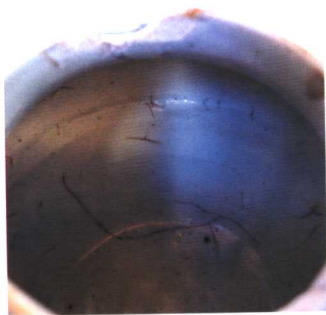
成，显得板滞（图二）。

2、接胎线

罐属琢器，分段制作，然后粘接成型。为省工时，匠人常将接痕一抹了事。这一抹既随便，又不好随便。它是陶人功力的展示。所以，明罐内壁那道接痕似有若无，又非有非无（图三）。就象京剧舞台上的一声叫头，一个亮相，台上一分钟，台下十年功。造假者无此功力，只能留下挤牙膏似的一圈赅泥（图四）。

3、窑红线

窑红又叫火石红，系胎内含铁所致。真品的火石红呈桔红色或橙黄色。有的似从釉下“溢”出，先在胎釉结合的边沿形成一条线，再由深到浅逐渐扩散。有的似从胎内“溢”出，形成中心浓边缘淡的“糊米点”。这种现象，我名之为“溢红现象”。仿品“火石红”为垫湿沙或



图三



图四

以含铁之水刷涂而成，呈猪肝色，像要从外向胎里“浸”进去，无浓淡深浅（图五）。必须指出，由于种种原因，有些明罐无火石红也属正常。但火石红若不正常则此罐必不正常。

（二）验光

光有形无象，在形而上与形而下之间。

1、火光

这是瓷器的原始光。器物新出窑，表面分子结构缜密，反光力强，给人以火气十足的感觉，行内人称火光。

2、贼光

为冒充古瓷而用酸碱等化学药液浸泡，或用柔革厚布强行打磨，所形成的那种晦暗、躲闪、古怪的光叫贼光。贼光掩盖火气，使新旧模糊。凡带贼光者定赝品无疑。

3、宝光

年深月久之古瓷，莹润如玉，掩映几案，文明可掬。因是宝物所特有的光，故称宝光。这是由于时间久长，器物陈旧，反光力趋弱所致。带宝光者，始是真品。

（三）测气

“气”是中国艺术哲学的一个重要范畴，彻底的形而上。《易·系辞》云：“形而上者谓之道，形而下者谓之器”。器有迹可寻，道全凭悟性。

1、雅气

凡古物皆有雅气，是谓古雅。民窑本是民俗文化载体，其雅又从何来？答：正从俗来。大俗即大雅，俗到极处便雅到极处。

民窑的雅是风雅，与官窑的儒雅不同。十里不同风，百里不同俗。风俗之美定格在民窑器上，便成了风雅之美。中国最早的民歌集《诗经》，就第一个将《风》与《雅》并



图五



图六

列。当古代民窑匠师把当时的民风民俗用青花艺术语言记载在明罐上，今人遥遥看去就是一种雅。以松竹梅题材为例，官窑画“岁寒三友”是为弘扬儒家精神，即孔子说的“岁寒知松柏之后凋”。民窑却将其结成“福”、“禄”、“寿”三个字。因为老百姓认为，松、竹、梅是岁寒三蹇，福、禄、寿是人生三贵。民间素有贱得贵不得，贵的看不得之说，又笃信贱人有贱命之理。认为极贵之事若附于极蹇之物，便能确保无虞。贵子取贱名，千金小姐认陋巷干娘的事都由此来。今天，当现代人以新奇的目光审视万历民窑青花罐上用松、竹、梅结成的“福”、“禄”、“寿”吉语，自然而然地会产生一种十年不同风，百年不同俗的古雅感。由风雅转古雅的深层结构就是这样。

大俗大雅，附庸风雅反俗。图

六是仿万历松、竹、梅结字的青花罐，由于不知民俗，将“福”、“禄”、“寿”任意改成了“福寿康宁”。多一字便须多配一种花木，明罐无成例，造假者又胸无点墨，不知松、竹、梅“三友”之外，尚有梅、兰、竹、菊“四清”和松、竹、梅、兰“四君子”，只得胡乱配一株。一看这冲天俗气，便知是假。

2、清气

品画，其实是见心。民间艺人师造化也好，师前人也罢，他们绘瓷宗旨就是四个字：以写我心。正是由于以赤子之心在绘瓷，所以他们笔下人物清奇，花卉清丽，山水清逸。你看罐上那些高人韵士，个个清如鹤，望如仙，烟霞生袂，泉石傍履，哪有半点尘滓。

凡在伪造古瓷上讨生活者，多为巧涉丹青，功亏翰墨之徒。此辈对民窑低层次的粗能仿得乱真，对



图七



图八

高层次的粗却无法问津。图七便是件这样的赝品，所绘人物为粗而粗，琴童不像琴童，隐士不像隐士，驼背曲项，大煞风景。与真品（图八）对照，清浊判若泾渭。

明罐瓷绘艺术中至今还升腾不息的这股清气，与文人画家加盟也是分不开的。“吴门四家”之一的仇英，早年落魄陶墟时就画过瓷。故清代黄崇惺《草心楼读画集》记“仇实甫宫闺图卷子”云：“吾谓画者胸中必有一段苍凉盘郁之气乃可画山水；必有一段缠绵悱恻之致乃可画仕女。何物饶州画磁匠竟乃得此意乎，宜乎为小李将军后一人已”。民间画工笔调清新，文人画家格调清俊。“仇生负俊才，善得丹青理。盛年遂凋落，遗笔空山水。至今艺苑名，清风满人耳”。文嘉题在仇英《玉楼春色图》上的这首诗，自然也包括对其早岁绘瓷成就的肯定。我

们说，瓷器辨伪必须在传统方法之外引进“气”的理念，也是有基于此。

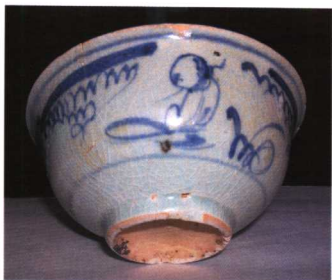
3、乡土气

乡土气是指民窑纹饰中那股浓郁的乡间生活气息。中国是个农业国，民窑器物大多数系为农家制作。这样，必然要求民窑绘画从题材、手法到风格，都应野叟牧竖，耕夫村妇，田姑桑妹所喜闻乐见。譬如明罐上常画的戏球狮，结带狮，穿花狮，就几乎与家养宠物无异。这些大大小小的狮子，早已不是那非洲丛林里的猛兽，完全失去了攻击性。我们看到的不过就是农家院落里被小男孩化装成狮子的狗，被小女孩打扮成狮子的门坎下的猫。那么亲切，那么逗人喜爱。

作伪者也在赝品上仿这种狮子。但由于没有深入生活，不熟悉乡间跟脚的狗和钻怀的猫，到头来



图九



图十



图十一

画出的狮子根本无猫狗之灵性，只像生物课的教学挂图。

乡土气是民俗文化的根。国际友人把蓝花布与青花瓷称为中国艺术的两朵“花”，欣赏的就是它们的乡土气。而且，这种与蓝花布媲美的青花瓷主要又是指民窑。官窑重“青”，民窑重“花”。皇家所用之苏青来自西洋，回青“价倍黄金”，为突出“青”的名贵，故官窑不太重“花”。这样做也是为了显示皇室的尊严和庙堂气。民窑用土青，质次色差，便不能不借“花”来补“青”之不足。以土青绘篱下路边的各色野花，自然乡土气醉人了。伪“明青花”仿官窑无庙堂气，仿民窑无乡土气，只有一股唯利是仿的市井气。多看几眼，即可识破。

书中明罐的鉴藏，就是受益于上述诸法。

三、断代

辨伪不易，断代尤艰。去今愈远，力愈不逮。兹举数法，以见本书断代之宗旨。

（一）用标准器物断代

标准器物是带有确凿纪年款的器物。本书之“正德年造”款青花缠枝莲六方盖罐，“正德年造”款青花法轮盖罐，“大明嘉靖三十六年”款青花蟠螭盖罐，“大明隆庆年造”款青花龙凤鹤穿花六方罐，“隆庆四年”款青花麒麟盖罐，“蒋易端万历廿捌年制用”款青花人物图盖罐，“崇祯十年秋季办”款青花文字罐，都是难得的标准器。根据它们的造型、纹饰、胎釉能确定出一大批同时期器来。

（二）借纪年墓物断代

纪年墓器虽非纪年款器，但通过甄别作为那个朝代的参照物还是



图十二



图十三



图十四

可以的。当然，随葬物若带墓志铭，借以作断代参考亦不下于纪年款器。本书之万历青花寒塘来雁六楞盖罐，就是参照自藏相同纹饰的克拉克大盘断代的，该盘底墓志铭记墓主歿时为“万历丙辰年十一月初七日”（图九）。盘虽非孝家所订，当是期间所购。有的墓志用青花书写，那就是纪年器物。本书部分万历无款器，隆庆兔款鱼藻纹盖罐，嘉靖“天下太平”款鱼藻纹盖罐，在断代时便分别参照了自藏“万历辛亥年”，“隆庆三年”，“嘉靖辛酉十二月癸酉”青花墓志。

（三）以诸器互参断代

这是指非同一品种的其他带确切纪年款器物，或有显著时代特征器物，在断代过程中互参。可瓶、碗、盘、砚、烛台、票码、书镇等民窑诸器互参，也可官窑民窑互参。图十洪武涡形底青花卷云人物

图碗就为我们最后确定青花卷云人物图罐上限提供了参照体系。“大明宣德年制”款青花鱼藻纹圆砚（图十一），“正统拾贰年捌月置”款青花器六方形残件（图十二），“弘治元年”款青花方砚（图十三），“大明隆庆年造”款官窑青花人物龙凤碗（图十四），“天启元年”款青花烛台（图十五），“崇祯叁年”款青花圆砚（图十六）等一大批自藏纪年款器物，都在本书的断代工程中起过重大作用。

（四）察艺宗文脉断代

西哲有言：没有艺术，只有艺术家。民窑器之所以有代沟，不像官窑主要是因为改朝换代，而是新老艺人笔政接交。当然，若适逢材料更新、工艺改良、销路拓宽也是因素。所以常看到这种现象：相前后的两个朝代，民窑器有段时期彼此不分，纵然款识变了也像出自一



图十五



图十六

人之手，后才拉开距离。这是由于绘瓷者为跨越两朝的掌门师傅，要到徒弟能够当场才搁笔的缘故。古玩行一直说“成弘不分”，按上述思路去辨识，真还能分出一部分来。以人物罐为例，我通过长期观察发现，这段期间有的人物上方有一轮午日，有的则无。而有日无日之器还有许多细节不同：无日者早期一件衣，合“成窑一件衣”之说，后始重衣；有日者均重衣。无日者早期突出束发用笄，与天顺人物同，后方像明初那样较多出现飘带；有日者皆见飘带。无日者面部多三绺须或短须；有日者喜绘大把长髯。在排查中还进一步发现，成化之前的天顺人物图皆无日象，而弘治后的正德、嘉靖、万历直至崇祯，凡碗心、罐腹、瓶壁人物乃至珍禽异兽上方多有斜阳一轮。这应是某几个朝代有连续性的佐证，说明无日

者趋前，有日者靠后。据此，我将天顺后正德前这段期间无日之器定为成化，有日之器定为弘治。此举得到有纪年款官窑器的印证。北京故宫博物院和景德镇龙珠阁所藏一斗彩一青花高士杯，人物上方均无日，且皆突出以笄束发。

应该承认，无论采用什么方法断代，都是相对的。它只起了缩短时间极限的作用，使之接近历史的真实，而非就是历史的真实。因此，对书中所刊器物的断代，读者完全可以只当一家之言，而保留自己的看法。

以上是我多年摩挲明代民窑青花罐的一些感悟。尽管由于自家收藏，替人鉴定，以物易物，市场浏览等缘份所凑，经眼过手明罐已逾千，但学问乃天下之公器，非以物归而为期。本书虽主要是介绍自家藏品，谬误亦在所难免。不妥之处，还祈方家指正。

目 录

明代民窑青花罐鉴识 曹新吾

图版

洪武	1	2
永乐	3	5
宣德	5	8
正统	9	15
景泰	16	19
天顺	20	27
成化	28	36
弘治	37	39
正德	40	52
嘉靖	53	66
隆庆	67	75
万历	76	93
天启	94	105
崇祯	106	115
后记		

洪武-宣德 青花卷云人物图罐(A B面,款) 高 17.5cm 口径 12.5cm

一朝有一朝之气象，一朝有一朝之器物。明早期天下始定，故云气亦如战云，平地卷扬。“黑暗期”有夺门之乱，云纹遂作锁链状，变幻于空。中期朝野无事，云纹便成了小片行云，悠然自得。晚期明祚将尽，云纹旋即换上暮霭四合的括号云。此罐胎灰釉青发色偏褐，口大底小，且口不施釉，有元朝遗意。腹部绘三显宦互揖互让，三隐者且行且语。两组人物间隔以明初烽烟状卷云。肩饰洪武常见之缠枝火珠莲，胫饰由元八大码演化而来的变形莲。平底上凹，落“中”字款，示三士得中一甲。至天启、崇祯，这种进士图尚沿用。



A



B

