

兼善兼美 质实正雅

——探索青瓷的人文特征

许 群

浙江工艺美术

二〇〇一年第四期

学术集锦

18

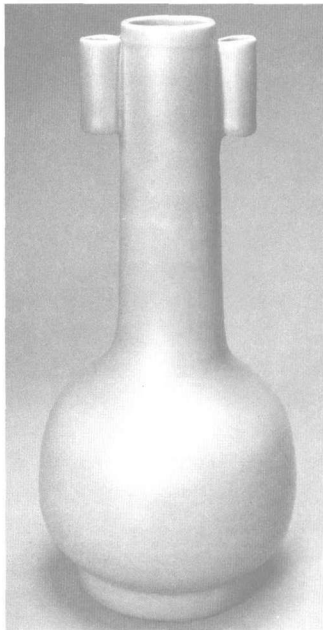
古代青瓷烧造的历史经历了商周的原始青瓷时期、汉唐越窑的成熟时期、宋龙泉窑的巅峰时期、及元明的衰落时期，时间跨度约三千年左右。由于各个时期青瓷的风格各异。加之青瓷窑口众多、以及窑口所处的地理位置、社会政治经济面貌不同，以至于青瓷的面貌呈现出多姿多彩的特色。它们所表现出来的特征也是异常丰富，各具特点的。但本文无意于依照具体年代、具体窑口来进行论述，而是试图探索那些隐含在青瓷之中的、影响着青瓷的表徵、型制、造作及文饰背后的人文内涵。

一、表徵

(一) 雨过天青与千峰翠色

釉面的质感是青瓷最直观的表面特征之一。

越窑晋青瓷的釉色以其质感似润玉而著称，汝、官、哥、钧的釉面亦似玉，但各有特色。由“其品幽奥朗润，各擅其妙，玄微之处，目睹心知而难宣唇齿。”（陆建初·《古陶瓷识鉴讲义》），可知青瓷釉色的微妙之处难以言传，所以古人常常是用借物、比喻来表达的。如“雨过天青”、“千峰翠色”……，这些美丽的词句，是古人用以形容青瓷的釉色之妙。相传柴世宗在答复器式之问曰：“雨过天青云破处者般颜色作将来”。因此，后人还将创制这种雨过天青般釉色的瓷窑称为柴窑，因柴窑



年代久远，已无法窥其真面目了，而历来瓷鉴家众口一辞的认为这种瓷器之釉——青而含蓝色，并较近汝器釉色，后来，人们把这种青中偏蓝色的汝器也称之为“雨过天青”。柴、汝之所贵，也正在于这种青蓝闲澹之中，含有深远无穷之味，这种釉色还有卵青、粉青、灰青等等，每种之间都有所差异，但都略偏兰色。而千峰翠色则是出于晚唐诗人陆龟蒙《题秘色越瓷》中的名句：“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来；好向中宵盛沆瀣，共嵇中散门遗杯。”以此来容易秘色瓷的釉色之美。这种釉色应是偏绿的青色，如同在幽深山谷中，给人以满目青翠的润透清新

之感，这类偏淡碧色的釉还应包括“葱翠”“梅子青”“豆青”等。青瓷釉色之微妙不但在于有冷暖之变幻，因窑焰还有浓淡之差异，象是不同季节里的天空、山川、湖水一样，又如同中国人的性情——含蓄、玄妙而灵动。

(二) 宝光内蕴，火气冥冥

古人品瓷常喻以美玉、佳景，除了色彩上的原因外还非常讲究它的光泽，有“宝光”“浮光”之说。一般来说“宝光”是由于年深日久自然形成的稳厚温润的釉光，而“浮光”是指“火气”的、色泽艳而不沉稳的釉光。“釉之旧者，谓之宝光。釉之新者，谓之浮光，所谓失之毫厘谬以千里者也”（《饮流斋说瓷》），但也未必新者就浮光，旧者即宝光，由于品瓷的精神取向直接影响了瓷器制作的工艺，人们在工艺上不断改进，使新造的瓷器也能现出“宝光”，如在《饮流斋说瓷》中又有这样的话“有一种新制之瓷，异常精细，不但毫无浮光，且能发出宝光。”“宝光”意味着“充而不盈”“含而不露”“无过之而不及”体现着中国人的哲学思想。在很多描写瓷器的诗中我们都可以看到这种审美精神的价值取向。乾隆皇帝的御制咏瓷诗里常有提到如“芝为华彩玉为肌，火气全无古气披。”（《咏宋瓷胆瓶》）“通身辟火气，彻体蕴精神”（《咏宋瓷枕》）及后人所

咏颂的“官窑名瓷玉为泥，内蕴宝光如脂冰”（王舒冰《访宋城》）等等。

这种追求“宝光内蕴”并“火气冥冥”的品瓷风尚，显然是和人格的自身修炼及哲士达境有关。正如孔子所言“志于道、据于德、依于仁、游于艺。”（《论语·述而》）反映出了中国人崇尚内在美的民族个性。

二、型制

关于器物的型制，作为先秦唯一一部工艺专著《考工记》中对器物型制的形状、尺寸、重量各方面已有所涉及。如兵器“冶氏为矢……刃长寸……重三铤。戈广二寸……重三铤。”又如量器“深尺，内方尺而圜其外，其实一鬴。其臀一寸，其实一豆。其耳二寸，其实一升。”等等。表明了当时一切器物是在实用性的明确指导下来确定型制的，并且这已成为手工业造物规范的一个核心内容。

青瓷在型制上的发展同样也遵循这样的规律。首先是强调器物的造型以“备物致用”为原则。这是造瓷在型制方面最根本的特征。后来随着器物的发展和人的审美意识的自觉，逐步走上讲究“兼善兼美”的道路。以后由于哲学的发展和人文精神在具体生活中的落实，更提出了“质实正雅”的要求。可以说是从备物致用，兼善兼美，到质实正雅，表示出了制瓷的三个境界，

其中蕴含着中国人文精神发展的轨迹，而器物对人文精神的表达，在一定程度上是要通过具体器物型制上的“大小厚薄”、“方圆曲直”间的相互关系的配合与协调实现的。

（一）“备物致用”与“礼制观念”

备物致用是影响器物型制的关键因素。

功能性，是古人造物首先遵循的原则。能用、善用是压倒一切的型制观念，所谓“百工制器，必贵于用。器而不能用，工不为也……”这个传统至今毫无间断地伴随着人类社会延续了好几千年。青瓷，作为典型的器物的一种，自然不可能脱离人类为求生存而产生的这一基本文化情境，因此，功能性自然也成为其一项最根本的型制基础和特征。也即造瓷必先要能装容适用，并宜握持运用。可以说，“备物致用，立成器以为天下利”（《周易·系辞上》）是一项最基本的造物传统，反映着我国造物实践稳固的价值标准和最根本的成器态度。另外，器物还要根据制度典则用于适合的场所，这其中还渗透着礼制观念的影响。

不同于书法与绘画。书法早在汉代就已从日常实用功能中分离出来，而成为一项独立的艺术门类。绘画在美学上的自觉是起源于魏晋南北朝时期文人画的兴起。而陶瓷与实用功能分离并在艺术上

的自觉，是上个世纪才发生的。如今被我们称之为艺术的传统青瓷，事实上都是具有其实用功利性的，同时还与伦理政教相关联，不过若是我们从人文的角度来看它，也会为在这其中所蕴含的生活性而叹之、敬之。

礼制观念影响着型制的风格。

具体的说，我国传统青瓷在器的功用上有着用器、祭器、明器之分，同时由于器物使用者的对象不同。又有着“御用器”“民用器”之别。在功能上之所以有着如此的分别，归根结底是由于礼制观念的渗透，而又因礼制要求，其型制风格、功能、尺度亦不尽相同。

祭器，是用于庙祭、郊祀的礼器，与日常生活用器有别：“宗庙之器，可用也，而不可便其所利也。所以交于神明者，不可以同于所安乐之义

也。”（《礼记·郊特牲》）。又不同于为死人冥间所准备的明器：“曾子曰：……夫明器，鬼器也；祭器，人器也……”（《礼记·檀弓》）。

祭器，又被称为宗器、庙器。而宗庙之敬是“关乎天地祖宗社稷山川”及“定邦安民”的，所以祭器自古便受人尊崇。在尺度功能及型制风格上也有着严格的礼制约束，如在《礼记·礼器》中提及“礼有以文为贵者：天子龙衮，诸侯黼，大夫黻，士玄纁裳此以文为贵也。”“有

以素为贵者：至敬无文，父觉无容。大圭不琢，大羹不和，此以素为贵也”。除此之外还设专门的瓷窑烧制祭器。有学者认为南宋郊坛下官窑，可能就是专为制造祭器而设的。从出土的文物中也可以发现这一类的青瓷制品制作精良，造型庄重典雅。符合祭礼素雅的要求。又见“古瓷不重彩绘，所有之器皆纯色，市肆中人呼为一道釉。……盖名窑多为奉进而设之器，或攻祭祀，或供御用。君德崇位。五彩华丽，当时以其不合古训，故不重视。……其实高贵之品，自以一道釉为古雅。”（刘子芬·《竹园陶说》）

明器的制作，也是要遵循礼制的，明器的贵贱是与丧礼的等级相对应，贵者齐备，贫者简约。并以“明器以不效生人用”为第一特征。孔子曰“为明器者，知丧道矣，各物而不可用也，哀哉！死者而用生者之器也，不殆于用殉乎哉？”（《檀弓》）。主张生人用具与死人明器决然分开是孔子针对当时杀殉的丧葬习俗而提出的。出于仁者爱人的角度，推行丧礼用明器，将陪葬风俗提升到“礼仪”的高度，以陶俑、陶兽入葬替代杀殉。在出土的青瓷中，我们可以看到大量的明器。有用青瓷做的谷物加工工具、生活用具、车马、鬼灶、井台、鸡笼、猪圈等等。生活所需，应有尽有。

用器，是最贴近日常生活

的。早在三国时期，作为金属、竹木、漆器的替代品，越窑青瓷已经深入人们生活的方方面面。实用器物的造型亦相当丰富。由于受儒家礼制的影响，实用器物中亦有着贵贱之别。象“官用”与“民用”之分。从早期越窑的“贡瓷”到后来官方设立的“官窑”“御窑”的制品都属于御用瓷，造型端庄、大方、简约。《饮流斋说瓷》记载“宋代制瓷虽研炼极精，莹润无比，而体制端庄雅洁，犹有三代鼎彝之遗意焉。”民用瓷，相对来说，造型较为随意。但也不乏机趣灵妙的上品。

（二）兼善兼美、质实正雅

兼善兼美，本是孔子评价音乐的用词。“子谓‘韶’：尽美矣，又尽善也。”善，对于音乐来说还是间接的功利，意为“和睦人群”，而对瓷艺来说则是直接的功用。所谓“善用”既是空而能容、空而能用。美，对于音乐而言是动听和谐，而对瓷艺来说，则是讲究口、颈、肩、腹、底、足的起承转合，协调统一。亦即造型上的静谧雅致，富含意蕴。如宋代的梅瓶、玉壶春等。

造瓷的发展，是由能用的善，发展到兼顾和谐、富含意蕴的美。进而在善和美的相互要求下，不断发展的。

另外，华夏的农耕文明，一向崇尚质朴。象陶潜曰“守

拙”，葛洪曰“守朴”。因此，古代的青瓷虽因时代变迁，各个时期风格不尽相同。虽有晋瓷之质厚，宋瓷之秀润、元瓷之雄浑的不同，但就造型而言，都是以敦朴雅素为高格。承袭着质实正雅的汉风。

孔子用质来表述人的质朴的本心和内心真情实感的流露。与质对应的是文，即所谓的“文饰”。而文与质相配合的最高境界就是孔子所讲的“文质彬彬”。体现在道德修养上，就是单有质有本心而不加修饰，即流于粗野；单有礼仪外貌而无动于衷，则是虚伪。只有质朴而文雅，外表与内心相称，才是合乎道的“文质彬彬”。其实自然万物莫不有质有文。青瓷的质，就是其质地、功用、结构等；文则是器物的形式、装饰、社会人文方面的价值等。而只有当“文质得当，中和为美”的情景出现时，才称得上质实正雅。

可以说，千百年来中国人的制瓷都是以“质胜文则野，文胜质则史；文质彬彬，然后君子。”这一人文理念为理想的。南宋龙泉窑青瓷可以说是实践这一理念的典范。不但在工艺上达到了技术上的完全成熟期，在人文内涵上也取得了空前的充实。因此著名的陶瓷考古学家陈万里先生称赞南宋龙泉青瓷“在中国陶瓷史上是个光辉的时期，也是南方青瓷最重要的时期。”

（三）方圆曲直论气格

在探讨了器物型制的功用基础、礼制因素以及善美兼备、文质彬彬的境界后，我们自然会涉及到器物具体的造型情况。对于一件器物而言，无非是通过造型上的方圆、曲直、大小、厚薄等等具体的形式来表现的。这些具体的型制反映着善与美、质与文的互动关系。然而，我们发现，除此之外，就在这方、圆、曲、直、大、小、厚、薄形式本身的概念中，也依然存在着人文特质。正所谓“礼藏于器”。

方器对于制瓷来说，由于工艺上的难度，往往很难成型，即使成型之后，亦很难通过火这一关，因此好的方器流传甚少。除了制作上的麻烦外，方器在功能上还不如圆器实用。但它却另有“比德”的内在意味。

古人认为方是“正中”的意思，如“定之方中，依于楚宫”（《诗·邶风·定之方中》）。并用来说明德行正直的人。《韩非子·解者》中有“所谓方者，内外相应也，言行相称也。”的说法。又见《管子·明法》“明主者，有法度之制，故群臣皆出于方正之治，而敢为奸。”这是以方正来比喻制度的。还有“王者皇也，王者方也，王者匡也……”（董仲舒·《春秋繁露》）的言论。这些都可以看出古人是以方喻正，以方比圣。在先秦时的祭器、明器中有很多都是方型的。宋代官窑也可见方

洗、簋式炉、方壶、琮瓶等等。

圆器，意味着圆融、周流不殆。如“吾国先哲言道体道妙，亦以圆为像。”（《谈艺录》）“蓄之德，圆而神。”（《易》）。

依照中国哲学的理念，“智欲圆，而行欲方。”在知见、智慧上应求其圆融贯通；而在行证智慧的具体行为中，则要求方的精神，即要坚持自己的理念。“方者，直立而不挠，素白而不汙”（《淮南子·主术》）。清乾隆帝在《咏官窑方炉》中这样写道“陶器如立身，圆易方难为。张禹圆融流，朱云方正持。以此品其第，高下原堪知。”这是以赏瓷而训以人格的。另外还有将陶之智术的为治天下的如“昔者尧之治天下也，犹埴之在埏也，惟陶之所以为。”（《管子·任法》）

因而，从那些流传至今的古物的型制中，我们也可以感情到先人做人治世的道理，而不是仅仅停留在外表的层面上。

三、造作

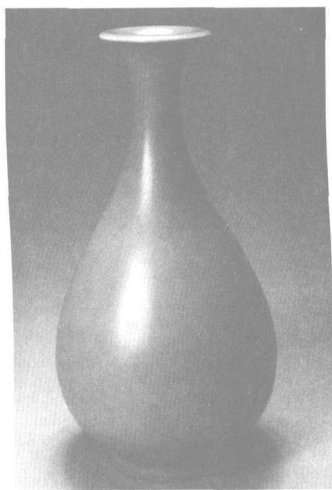
工艺技术的发展始终是瓷艺发展的前提。从瓷艺的开端、成熟、到颠峰这一历程中，浸透着无数制瓷人的辛劳、汗水和智慧。而青瓷在这其中扮演了十分重要的角色。因为人类制瓷的第一缕智慧之光是从这里升起的。

在从原材料到烧成一件瓷器的完整过程中，要经过几十道工

序，如采石制泥、淘练泥土、练灰配釉、制造匣钵；成型、修坯、干坯、煨坯挖足、素烧、补水、上釉、烧坯开窑等等。且在这一过程中，任何失误都会造成整个器物的损毁。因而制成一件完整的瓷器是相当不容易的，更不用说要烧制一件属于技术和艺术完美结合的瓷器。因此，古人常将瓷中精品与金玉珠宝等同视之，善加珍藏。真可谓“黄金有价，瓷无价”。

（一）泥澄、工精、质贵

淘练泥土是制作陶瓷的第一道工序。对青瓷来说，泥的质地非常重要。《陶说》中记载“宋瓷修内司所造，澄泥为苑，极其精致，淘所以澄也；故《格古要论》于定器曰‘土脉细白滋润’，于汝器曰‘土脉滋润’。《蓉槎蠡说》言‘土骨紫白为料



法，在水法、火法、画法之上，陶练之功重矣。”《景德镇陶录》也有相似的说法：“淘先濯之，使定论矣；尤必澄也，挠之欲调，而制之欲坚，不然恐其宛也。”可见练泥对成器实是起着很重要的作用，“练泥淘洗之澄净”不仅关乎后面的每一道工序，而且会直接影响烧成后坯体的色泽和精粗的程度。

虽然，古代的机具相对简陋，但古人特别讲究“手艺”的精到。在制瓷的每一道工序上都如“澄泥”一样精心和富有耐性。《陶制序》上讲拉坯时“作之力需均，扶欲匀，弗匀则泐也。”印模时“入范而得之疏数，须得起平也；力欲转而滑，滞则裂。按之而实，斯痕也。”旋坯上釉时“擗之括之试之，必详悉求其类，不则疵也。”出此之外，还讲究烧窑时要窑干、坯干、柴干，以减少拍裂沉暗之患。烧窑时还要火候均匀。所谓“一品为之功数易，一弗善不能良也。”也即说制瓷时坯体的每一步都很重要，否则就不可能制出完美的瓷器了。如今我们还可以从传世或出土古瓷精品表微中，返揣到古人性实然后工精的那份性情功力。体验到“在不雕琢处见艺巧，于无声处听惊雷”的高超技艺。

（二）以手应心、以心观艺

人们通常把制瓷的工艺过程归为技术的范畴，然而，工艺实

现的过程并不仅仅是技术实现的过程。它还是心灵与行为、观念与物质、理想与实现在工艺实现过程中的高度统一。是与人的精神密切联系的，因而也具有了丰富的人文意义。

“盖心有志而物有性，造艺者强物以从心志，而亦必降心以就物性。自心言之，则发乎心者得乎手，出于手者形于物；而自物言之，则手以顺物，心以应手。一艺之成，内与心符，而复外与物契，匠心能运，而复因物得宜。”（钱钟书·《管锥集》）正如书法讲究心、手、笔、纸的契合一样，瓷艺讲究心、手、刀、轮的契合。制瓷的过程就是心、手相应的过程，是物的外表与人的性灵相互辉映的过程。

四、纹饰

（一）无饰而饰与片文饰雅

脂玉般莹润而微微带透明质感的青色，应该说是青瓷有别于别类的最显著的特征了。釉本身内在的质感、色泽及其所隐隐透出的人文气息本身就已经与国人的审美情感非常吻合了。因此，青瓷常常是以无纹为美的。没有另加纹饰的青瓷，淡得几乎没有什么痕迹可供寻找，此景正如司空图《诗品·冲淡》中所描述的那样“素处以默，妙机其微，饮之太和，独鹤以飞，犹之惠风，冉冉在衣，阅音修篁，美曰载归。遇之匪深，即之愈稀，

脱有形似，握手以违。”

无纹而饰的青瓷，可将之喻为一位冲淡的仙人，常默无一言，心灵却非常的微妙。闲适恬静、优雅自乐。自然而平易。这是一种宁静中显示出来的恬谧之美。宋瓷中的汝、龙泉、影青等都以无纹为胜。且通常以厚釉为上，因为釉之厚薄如水之深浅。愈深的水、愈厚的釉愈能给人以深邃、神秘的感受。

但青瓷并非全都遵循“无纹而饰”的原则，宋瓷中的哥窑就以开片而名高。釉面裂纹是由胎釉受火收缩不一致形成的。这种现象早在原始青瓷时就出现了，本来都是被视为窑疵的。到了宋代哥窑始创了用片纹为釉面本色的装饰风格。孙瀛洲在《谈哥汝两窑》中谈到“汉唐以来瓦器、瓷器釉上，多有本色细碎纹片，隐约可见，都是自然的纹片，而哥窑的纹片则是由人工技巧控制而烧出的。”哥窑的片纹在纹理上是很讲究的。“小片之细碎者曰鱼子纹，大片之稀疏者曰牛毛纹。”（《陶雅》）。这种片纹还被称为“百圾碎”。据《龙泉县志》记载“章生一所主之窑，其器皆浅白，断文号百圾碎。”后来这种装饰手法被官方效仿而出现了亦以开片为饰的官窑瓷。

古窑器的片纹与釉色都是随着窑焰自然生发的，这两者又往往妙契呼应，色因窑焰而变化，而其雅俗亦是仁智互见。一般来

说以纹线明朗爽快兼曲折有致者为上。将这种片纹自然的青瓷和无饰而饰的简洁典雅的龙泉窑相比,又多了一分凝重的气度。文人雅士们也非常钟爱这类瓷器,故人们常常用它来制作笔筒、砚、洗等物,以示其雅。

(二) 刀法如笔意、布局通画理

如湖水般润澈的青瓷,具有厚釉失透之感。根据这个特点,青瓷除了以无饰为饰外,还产生了其它一些适宜于这类釉色的装饰方法。如,刻花、划花、贴花、印花、堆雕、雕镂、弦纹等。其中以刻印最为典型。这种装饰手法早在越窑早期就已出现,发展至宋时出现了风格迥异、非常具有地域个性的南北两派。南方以龙泉窑为代表,以其端庄典雅为特色,刀法含蓄、细腻。刀痕深处的釉肥厚、色泽深澈;而刀痕浅处色泽渐淡,富有变化。静谧中又多了些动感。所谓“林之无鸟不静。”,这种装饰手法如果运用得当更能映衬出青瓷的宁静幽远之感。

在选择题材上也较为广泛,和耀州窑一样,一般都是祥瑞之物,如花卉、游鱼、水波、龙云等等。

与南方风格不同的耀州窑,胎体相对较厚,属厚胎器物,因而在刻花装饰上以深刻的手法为主。即沿着纹饰的轮廓线垂直刻下,进刀较深,纹饰以外按一定坡度近深远浅地剔去适当的空地,

上釉烧成之后亦是凸的地方釉薄色浅,凹的地方釉厚色深。但由于耀州窑的凹凸对比相对于龙泉窑要强烈得多。因而在层次上更为清晰,黑白反差亦更显著,具有浮雕感。刀痕较越窑、龙泉窑犀利,线条酣畅流利,给人以粗犷有力、刚健泼辣的锐利感。

青瓷的刻划很象书画中的笔意。而刀法随笔意,笔意追刀痕的例子有很多,如远古的金石、甲骨文字、隶篆书法和远古陶器上的刻痕都率直而富有笔意。同时在不同时期的青瓷刻划上也可看出明显的同时期绘画上的笔法变化,如六朝以后书画笔法的刚柔兼备与晚唐五代越窑瓷上的刻划相呼应,正所谓“阴刻细线见指功柔,斜刀坡撤显腕力泼。”。

到了宋代,雕法刻艺已达妙境。文震宫在《范物志》中讲“雕刻精妙者,以宋为贵”,盖其妙处在刀法圆熟,藏锋不露耳。…所刻山水楼阁人物鸟兽,

皆俨若图画,为绝佳耳。”

好的装饰效果除了需要类笔意的刻划工夫外,更需要经营布局,合理安排整个装饰面。在瓷器上,由于其立体的特性,在装饰过程中,既要考虑纹饰结构的中规中矩,又要兼顾上下左右仰俯俯映、收放争让之趣。同书画一样讲究避就、偏侧、相让、补空、意连、应付、救应、附丽、疏密、大小等形式法要。具体来讲,就是要讲究纹饰在口、颈、肩、腹、底、足等各部位的布局。一般是立面分道构图。如瓶、壶一类的器型,通常是腹部为主纹,肩、颈、腰部可加层次主纹为间饰,再可于口、底、足等各部位饰多道辅纹为边饰。碗、钵类的器型则讲究内壁、外壁、口沿及腹底的纹饰的对比和协调,不但要使幅面整体谐和雅致,更要用纹饰衬托出器物的整体美感。以达“气韵生动”的意境。

