

中华优秀传统文化系列谈

瓷之色，纯净之美

——单色釉瓷器的色彩鉴赏

沈芯屿

瓷器表面有一种物质，名为玻璃质釉。施釉这一技艺可以使瓷器出现各种不同的颜色，从而达到对器物的美化。据考古人员发现，商代时期，瓷器在1250℃以上的高温窑炉内烧造的过程中，树枝木柴在燃烧时产生飘扬的灰落在了器物的表面，于是器物的口沿、肩部等位置会发现零星的浅绿色有光亮的滴状物，这很可能是人们对瓷器上釉的发现。有意识将配置的釉料涂在瓷器表面，是在商末西周时期。那个时候的釉面不均匀，并且色泽也不稳定。至东汉末，在浙江上虞地区的越窑，青瓷被成功烧造出来，这是我国最早的单色釉。

最早的单色釉始自青瓷

单色釉瓷器起源于夏末商初。长江下游的浙江、福建、江西等地，先后出现了一种用瓷土成型，外表涂一层薄青釉的器物，业界称之为原始青瓷。战国时期是原始青瓷的高峰期。此时的原始瓷，已通体施青釉，只是不太均匀。对于瓷器的起源，陶瓷科技学者张富康在对出土瓷器的标本进行科学测试以后这样说：“浙东地区的越窑早在商周时期就已烧制成功原始青瓷，经过千余年的发展和提高，终于在东汉时期首先烧制成功青瓷。中国首先在上世界发明瓷器，其诞生地就是浙东地区的越窑。”汉代青瓷釉面均匀，色泽青绿，釉层较薄。三国、两晋南北朝，是中国历史上的一个重大的转折期。汉代落幕，北方较多战乱，江南东吴地区战乱少，社会相对安宁。贵族纷纷南下，对于器物的造型与颜色有了更高需求，促进了越窑青瓷的发展。此时的青瓷色泽青



故宫博物院藏明正德洗釉黄釉描金爵

故宫博物院藏清雍正胭脂红釉碗

绿，釉层薄，有玻璃质感，开细碎片。北方地区，在北朝时期，烧造出青瓷莲花尊、插座器等。如河北景县封氏墓出土的北朝贴塑仰覆莲纹莲花尊，就是一件典型器。其造型端庄大气，胎体坚硬，厚重；施青釉，釉层薄，色泽青，微泛褐色；尊敞口，颈内弧，斜肩，鼓腹，有出沿，胫部内收；高圈足外撇。盖顶为堆塑仰莲纹，颈肩腹部贴塑三层覆莲纹，腹部有出沿，下腹部贴塑仰莲纹，圈足塑两层覆莲纹；制作精良，风格与南方迥异，目前尚不明确具体烧造的窑址。

南青北白叠加音色之美

隋代，北方白瓷走向成熟。陕西省西安市长安区韩家湾村隋代大业四年苏统师墓出土的透影白瓷杯，为精美白瓷的出现，添加了新的注解。透影杯敞口、深腹、假圈足，造型端庄，轻盈。胎体洁白无瑕，施白釉，釉面莹润光滑，宛如白玉。唐代，河北、河南均有烧造白瓷，主要以河北为中心。邢窑。这使我联想到晚唐诗人皮日休的《茶瓿诗》：“邢窑与越人，皆能造瓷器。圆似月魂堕，轻如云魄起。”邢窑，指的是河北邢窑的窑工。越人是越地的工匠，都善于做瓷器。彼时，越窑青瓷中心转移到浙江慈溪上林湖地区。同样的拉坯成型，辘轳上旋转出来的圆形的“瓿”，邢窑白瓷之圆，如天上月亮坠入人间的银色之魂——邢瓷类雪；越窑青瓷似汲取青山绿水间云蒸霞蔚之魄——千峰翠色。至中晚期，越窑青瓷与北方的白瓷交相辉映，形成南青北白的局面。

南青北白，除了两地烧出不同色泽而质地温婉如玉之美外，唐代音乐官将两种瓷器还用以作为乐器弹出优美的音乐，使青瓷白瓷又多了一层音色之美。据《乐府杂录》中记载“击瓿”：“武宗朝，大中初，郭道源充太常寺调音律官，后为凤翔府天兴县丞，亦善击瓿。率以邢瓿，越瓿共十二只，旋加加水于其中，以筋击之，其音妙于方响。咸通中，有吴续亦精于此。”所以，南青北白不仅在颜色器形之温润典雅，更在于其音色之美。

抵达审美意境新高的单色釉

宋代是南北窑业高度发达时期，也是单色釉瓷器审美意境最高的阶段。期间有河南的汝窑、钧窑，陕西的耀州窑、河北定窑、浙江的哥窑、龙泉窑、越窑和福建的建窑黑窑等诸多名窑。它们先后或同时将青、白、黑的单色釉瓷器

推向审美意境的新高度。

先说汝窑青瓷，施青釉，色泽淡青、天青，乳浊感，淡雅无光泽，与其它青瓷有较多的差别，裹足烧，底部有芝麻粒支钉痕。其器物造型古朴端庄，展现出文人雅士特有的典雅气质。2000年以来，河南汝州老城区中大街北侧张公巷青瓷窑址的发现，在青瓷的色泽中又增添了一抹青绿。

“巧如范金，精比琢玉”“击其声锵如也，视其色，温温如也”，这是陕西黄堡镇出土的窑神碑文对耀州窑青瓷的描述。北宋中期，窑工以犀利、娴熟的工具，在胎体上刻出花卉、人物、动物等纹饰，施青釉，一次烧成，釉层薄，色泽青褐，有玻璃质感。

龙泉青瓷，始烧于五代，北宋中晚期得到迅速发展，至南宋因为烧造出梅子青釉和粉青釉，把青瓷烧造艺术推向高峰。其胎体厚，白色，施青釉，色泽青葱，温润光滑，宛如青玉。龙泉窑中的黑胎青瓷，是龙泉青瓷的一个分支。胎体薄，器形线条修长，挺拔隽永。施青釉，釉面滋润，色青灰，开冰裂纹；胎体薄，经多次上釉；在口沿处呈现紫口；有的器物圈足底部刮釉，露胎呈铁灰色，形成“紫口铁足”的特点。因其大部分色青、器形与南宋官窑相雷同，有专家认为是南宋官窑定烧器，也有人认为是早期哥窑。总之，黑胎青瓷沉静、古朴，透出一种宫廷文人雅士特有的孤寂、脱俗的高贵气质。

定窑，是唐代邢窑的转变和承袭。定窑白瓷精美纯净，烧造工艺精湛。宋代早期至中期，定窑装饰艺术出现转变。工匠采用刻花、划花、剔刻、印花、贴塑结合等工艺手法，在洁白未干透的瓷胎上装饰出花卉、鱼、鸟、婴戏、龙凤纹等各种丰富多样的纹饰，尽显白色的纯洁、内敛、恬淡之美。

青白瓷，是一种有别于青瓷和白瓷之间的瓷器，色泽青白温婉，纯净雅致，素有“光致茂美”“饶玉”之美称。其主产区以景德镇为中心。江西饶州，因在北宋景德年间烧造出精美的青白瓷，上贡皇室，深得宋真宗皇帝的喜爱，皇帝遂将自己的帝王年号赐予饶州，这便是景德镇的由来。彼时器形纤巧，线条简洁，流畅；胎体洁白，细腻，有透光；施青白釉，釉色青中透白，滋润光滑；素面器高贵典雅，亦有丰富的刻、划花纹饰器形。有的纹样写意纹饰空灵而富有诗意。如月映梅等，看似简易的刻划，与器形相得益彰，亦诗亦画，充分体现宋代美学意象。

黑瓷，在东汉时期南方越窑开始烧造成功。三国两晋时期，浙北德清窑烧造出精美的黑瓷。在陶瓷史上，黑瓷是伴随南、北的青瓷、彩瓷、白瓷等绵延数千年的独具特色的瓷器。宋代，随着福建地区斗茶习俗的兴起，黑瓷发展走向顶峰。建窑，位于福建省建阳境内的水吉镇而得名。北宋时期著名书法家、茶学家蔡襄，曾于庆历六年任福建路转运使，宋仁宗至和、嘉祐年间再知福州、泉州。他在任期间，积极推动福建茶文化，著有《茶录》，其中对“斗茶”习俗有详细的描述。黄庭坚有词云：“北苑春风，方圭圆璧，万里名动京关。碎身粉骨，功合

上凌烟。尊俎风流战胜，降春睡、开拓愁边，纤纤棒，研膏碾乳，金线鹧鸪斑……”该词以奇妙的笔法描绘了当时风靡朝野上下的斗茶情景。建窑烧造出兔毫、油滴、玳瑁、鹧鸪斑等精美的黑釉盏。随着“斗茶”习俗在朝野上下的风靡，黑釉建窑的烧造扩散至北方和长江上游地区。玄色，在古代阴阳五行中承载着黑色与红色的寓意。至宋代，黑瓷作为斗茶中的特殊器皿的出现，应是黑瓷展现玄色之美的最高艺术境界。

最近一段时间，国内多个博物馆的展览均启引人们关注到瓷器的釉色之美。瓷之色背后，究竟蕴含着怎样的美学风尚与社会文化心理？——编者



隋透影白瓷杯



故宫博物院藏宋汝窑天青釉圆洗

因素。游牧民族与汉民族拥有完全不同的生活形态，所以他们在瓷器上所崇尚的颜色也不一样。游牧民族留在中国瓷器史上的一抹幽蓝，是有灵魂的。

单色釉亦有五彩缤纷

明清两朝，都将官窑制瓷中心设在景德镇，同时期还有各种民间窑窑。明代开始出现五彩、粉彩、斗彩等彩瓷。同时单色釉瓷器的品种有红、蓝、青色等。至清代，单色釉瓷器达到了五彩缤纷的巅峰。窑工可以随心所欲地调制出各种想要的釉色。除了青、红、黑、蓝、橙、黄、绿、紫等颜色之外，还有豆青、茶叶末釉、茄皮紫、胭脂红、豇豆红、郎窑红、祭红、祭蓝、洒蓝、孔雀绿、天蓝、孔雀蓝、鸡油黄、柠檬黄等，与各种彩瓷交相辉映，呈现出一幅五彩绚烂的画卷，令人目不暇接。

不同的族群有不同的生存形态，不同的生存形态会产生不同器物，崇尚不同的颜色。关于瓷器装饰的审美意象，李泽厚这样说：“瓷器历来是中国工艺的代表，它在明清也确乎发展到了顶点。明中叶的‘青花’到‘斗彩’‘五彩’和清代的‘珐琅彩’‘粉彩’等等，新瓷日益精细俏艳，它与唐瓷的华贵的异域风，宋瓷的一色纯净，迥然不同。”（见李泽厚《美的历程》）有单色纯净，才会感觉到多彩的繁复、俗艳。同样，有了繁复、俗艳，才会感觉到单色釉的纯净之美。

（作者为杭州博物馆研究员）

游牧民族的一抹幽蓝

元代，忽必烈的铁骑踏平了南宋王朝，也踏碎了如冰似玉的青瓷。一抹幽蓝色釉，逐渐成为瓷器的主色调。据考古发现，至元年间开始出现青花瓷，至正年间有了成熟的青花瓷。青花属于彩瓷，而随着青花瓷出现的单色蓝釉瓷器数量很少，时间上也相对晚一些。常见的有孔雀绿釉梅瓶、罐、蓝釉爵杯等。例如杭州博物馆藏的一件蓝釉描金爵杯，仿青铜爵造型，形制精巧，施宝蓝色釉，釉面均匀光滑。蓝色不是汉民族故有崇尚的颜色，在之前各朝代的主流单色釉瓷器中没有发现过蓝单色釉瓷。元代蒙古族是一个游牧民族，他们以放牧为生，择水草而居。他们信仰萨满教和藏传佛教，在他们心目中，“蓝色象征天，白色象征善”（见国家博物馆编著《文物中国史·元代》）。所以，蓝色在蒙古族人心中拥有崇高而神圣的地位。其次，海外对伊朗、土耳其等伊斯兰国家的贸易，也是蓝色瓷器发展的一个重要

艺·见

程十发的“海派无派”是否否定海派吗？

王琪森

前不久，上海大学上海美术学院举办了一次有关“新海派”的学术研讨会，大家对“何谓海派”多有议论，由此使我想起了程十发先生的关于“海派无派”论。近年来在海派书画的相关研讨中，不少人常以著名画家程十发先生的“海派无派”论为依据，认为海派是不存在的。这实际上是认知上的误读与理解上的片面。早在1992年5月，我曾就海派书画的历史溯源、群体构成、流派特点、艺术创作与现状发展等问题和时任上海中国画院院长的程先生作过一次专题的访谈，并撰写《文人画·海派画及其他——与著名国画大师程十发对话》一文，刊于上海书画出版社出版的大型美术理论季刊《朵云》（1992年第3期）上，这也许是程先生生前对海派发表的最系统的论述。

后来我去拜访程先生，就艺术界流传的他的“海派无派”论曾请教道：“发老，你说的‘海派无派’颇有影响，不少人由此认为你是否否定海派，说海派是不成立的？”程先生是以程式幽默笑了笑后说：“是呀，我这句话引起了一些小小的热闹，造成了一些小小的混乱。实际上，我的原意是‘海派无派’，就是讲海派无派别之分界、门户之区别、师承之局限，只要你画得好，不管你原先是哪一派、哪一家、哪一类，都可加盟海派，海派也都请你参加，这就是‘海派无派’。海派的的确确存在的。我怎么可能会否认老祖宗呢。”由此可见，程先生所说的“海派无派”是一个“白马非马”式的逻辑命题，也是一种哲学上

二律背反式的推理肯定。即先是肯定“海派”的存在，然后指出其特征是“无派别”之局限约束。因此，程先生的“海派无派”论绝非否定“海派”，而是相当言简意赅地揭示“海派”的艺术特征、群体特征与流派特征，是极富历史意识、审美认知与学术理念的。

对一个艺术流派或群体构成的认知界定与评析研究，需要做社会形态、历史背景、从艺方式、成员构成及风格样式的综合考察。从中国艺术发展史上来考察，海派绘画正是在上海自1843年开埠之后，随着社会转型、文化开放、商贸繁荣、经济发展等综合因素而孕育，所以是因城而起、因商而兴、因人而盛。中国的书画艺术发展到清末民初，已趋于低靡，无论是代表正统的“四王画派”，还是代表文人画的“扬州画派”等，均是后继乏人，创作疲软，江河日下。正是在这种显得有些沉重而压抑的新旧转型期，随着上海的开埠，特别是在清末民初，海派书画的崛起与发展，出现了新气象、新业态与新群体。在上海这个近现代意义的城市中，在东西方文明交汇、商贸发展活跃的社会氛围中，真正形成了一批城市化的职业画家群体，如以钱慧安为首的“城隍庙派”人物画；以“沪上三熊”为代表的“新市井画”；以“四任”为主的历史人物画；以任伯年为代表的中西兼融画；以赵之谦、吴昌硕为领军的金石大写意画；以“三吴一冯”为代表的时新山水画等，可谓是“无限春风来海上”，笔墨多姿，艺兼众美，从而崛起了新兴的城市图式与

海派画风，并与国际美术创作接轨。由此也标志着中国古典书画史的终结，中国近现代书画史的发轫。

“海派”者，乃海纳百川，有容乃大。这不仅是指海派文化艺术圈的美学属性，也是上海的城市精神核心。早在1926年，上海美专教授潘天寿在其所著的《中国绘画史》中就明确指出：“会稽赵揭叔之谦，以金石书画之趣，作花卉，宏肆古丽，开前海派之先河，已属特起，一时学者宗之……光宣间安吉吴昌硕……以金石篆籀之学出之，雄肆朴茂，不守绳墨，为后海派领袖。”潘天寿不仅确认了海派，作了理论性的分析、学术性的评述，更是作了历史性的界定，分出了前后海派的区分。而更早在1901年，日本美术史家大村西崖就在他所著的《中国美术史》中云：“赵之谦之山水花卉，出自八大、石涛，为今日海派之源。”

为此，程先生相当明确而极富前瞻性地指出：“研究海派，首先认识到海派是一个开放的群体，它不以某一个画家为中心，为代表，而是综合了各家各派。因此，海派画家实际上是指上海地区的画家所形成的一个综合画派。它不像有一些画派仅局限于某一位画家，如吴门画派就以沈周、文徵明为中心，而华亭画派就以董其昌画风所涵盖。而海派就没有这种固定模式，这和上海是沿海地区及商业发展有关。所以，海派既注重传统，也讲究变法，同时也注意画的商业性。”（见《文人画·海派画及其他》一

文）程先生的这段论述，是对“海派无派”最具体的注解、最全面的诠释，高度概括了“海派无派”的群体构成、创作方式、流派属性与从艺形态。从文化学意义上来看，艺术创作活动的形式与内涵、价值与效应是积淀在整个文化系统内，活跃在整个艺术过程中，从而对以后的文化发展产生影响，对以后的艺术创作产生辐射，不仅为文化更新提供媒介，而且为艺术突破提供能源。也正是在这个思维坐标上来看海派的笔墨取向与艺术创作，才能发现其独特的文化意义与审美价值。而海派书画家是以群体性、集团性的大师阵容出现，成员均卓有建树、影响深远，这在中国美术发展史上恐怕绝无仅有。这也就是从“何谓海派”到“何止海派”。海派书画艺术和海派城市精神有着共生关系，是上海城市化进程中重要的文化现象与艺术成就。为此，吴昌硕曾激情洋溢地以诗赞曰：“天边曙色浪淘开。”

在传承有绪与创新开拓两极之中，在民族风格与外来风尚之间，海派书画似乎总是在孜孜以求寻找着一种最佳途径的双向同构，那些大师精英们凭着深厚的文化功力、先进的艺术觉悟，对传统不偏激不虚无，对欧风不排斥不全收，而是沉浸其中，寻求体验方法上的感悟性、把握运用上的变通性及表现形态上的拓展性。历史地看以赵之谦、任伯年、吴昌硕及其后“三吴一冯”等为代表的“海派书画”的崛起，决不是一个孤立或偶然的艺术现象。“城市的规范和社

会结构，对于人们将成为什么样的人，以及他们如何看待这个世界，都发生着重大的影响。”（《城市社会学》）也就是在社会转型、新旧交替、时代变革、都市发展、东西交融等综合因素下，“海派书画”应运而生。由此可见，“海派无派”论的主旨及要义是指海派书画不恪守一家一派，不囿于一门一户，不限于一招一式。具体地说也就是：海派书画的流派成员是广纳的，风格取向是兼容的，笔墨表现是多元的，创作理念是多维的。从而形成了海派书画和而不同的艺术风格、瑰丽多姿的笔墨谱系、大师辈出的流派阵容和群贤毕至的精英团队。海派书画家们几乎每个人都树立了风格的标杆，如吴湖帆的精致华美、吴待秋典雅婉约、吴子深的清丽雅静、冯超然的精湛醇雅、黄宾虹的朴茂高古、贺天健的浑穆醇厚、潘天寿的峻峭奇崛、刘海粟的雄浑豪放、徐悲鸿的严谨郁勃、张大千的雅致清秀、钱瘦铁的道劲苍健、马公愚的畅达端润、谢稚柳的儒雅醇静、唐云的爽朗潇洒、陆俨少的奇谲苍古、程十发的秀逸清隽、米楚生的格古韵清等，都是一种真正意义上的群体风格打造和海派艺术创造。

唯其如此，程先生的这段“海派无派”论作为海派经典的理论，是应当正名而不应被误读的。这将有利于我们培育文化自信，为振兴海派书画艺术而守正创新、培根铸魂、砥砺前行。

（作者为艺评人）