

青瓷器一种始于中国唐朝、延及韩国李朝 及更广泛区域中技术与美学成就的印证

克里·巴克斯顿

简介：在确定有关陶瓷历史方面的研究课题时，讨论那些深深影响个人思想和陶瓷作品的东西似乎更为重要。从少年到成年，我很多时光是在博物馆度过的。位于美国华盛顿的史密森尼博物馆弗利尔美术馆亚洲艺术展区是我长期心仪之所，这里藏品十分丰富，有许多精美的陶瓷作品，最为突出非青瓷莫属。数十年来，对这些作品产生的共鸣激发了我莫大的好奇心；少年时的梦想之种，在游历美国和亚洲探寻创作源泉期间得以不断成长并日趋繁盛。那些珍贵的材料、技术、美学和文化盛宴令我如痴如醉；他们仅非单纯装饰物品，这些作品凝聚了前人的思想与直接诉求，并反映在作品的造型、外表和文化意义上。在考究青瓷渊源时会很明显发现青瓷纯属某个地方窑炉烧制中的意外发现。或许是窑炉灰烬沉落在烧制器皿上部的结果，这个异样的斑点进而引发人们的好奇之心，这最终演变成为一种十分成熟的技术。两千年后，基于对古代陶瓷的联想，人们仍在同样实践着这种材料与火的神奇互动，试图捕获此种难得的蓝-绿色。本文旨在论述中国青瓷及其对韩国陶瓷的影响，并简述这些成就如何演变及如何传播到日本，青瓷文化作为一种陶瓷发展的连续体，对当今陶瓷界的艺术家们仍有强烈的影响。

言及陶瓷历史和古代文明所创造的伟大成就时，“青瓷”以其一贯风格，跨越各种文化和年代，始终处于这些成就的顶峰。作为一种娴熟技艺和美学反映的融合体，青瓷既是釉彩的称谓，又泛指与绿色色调紧密相连的陶瓷器具。从被视为最早的、真正青瓷的金黄色、金黄-绿色到中国早期越窑的橄榄绿，到世界上广泛贸易往来的、后期越窑的淡灰色到蓝绿色的青瓷，再到龙泉青瓷的玉石般温润清透色调，这些被公认为中国青瓷成就的巅峰。中国青瓷在引发了世界范围的模仿学习，在全球宫廷激发了试图掌握并再现这种美感的强烈渴求。在此过程中，这些地区不断创新，技术工艺不断发展，本文着重论述韩国。

青瓷，作为一种釉彩，折射出数百年来不断累计的知识，不断攀越美学和娴熟技艺的顶峰：青瓷，作为陶瓷中种类之一，代表着一种卓越品质和美感标准。自中国东南部浙江省的越窑青瓷的早期形态，到韩国高丽王朝期间青瓷在全罗南道省不断改进完善间，青瓷以其高贵品质就受到人们的珍爱。起源中国，由贸易扩展到韩国、日本、泰国、中东直至欧洲。青瓷最初是指宋朝期间龙泉窑出产的陶瓷器具，现在这个名称也指宋朝龙泉窑之前及随后很长历史时期内的陶瓷器具。尽管与汉朝(公元25-250)陶瓷釉彩成分和色彩相似，越窑瓷器(制作于唐末宋初)被认为是真正意义上的最早的青瓷。从公元9世纪到公元14世纪，这个时期的青瓷在印度、波斯国、土耳其、埃及乃至整个亚洲收到广泛追捧。

“青瓷”一名的由来至今不清，它有数个特征，本文所讨论的有关该词的来源，出自《青瓷器》的作者G. St. G. M. Gomperz，他的解释多次被人引用。因其颜色精美细腻而为世人倾爱，法国协会关于“青瓷”这个词是最常用的参考，该词与17世纪法国作家杜尔菲创作经典爱情戏剧《阿斯特蕾》中一个人物同名，这些人物通常身着灰绿色服饰，使人联想起青瓷釉彩，这与青瓷历经印度和埃及后抵达欧洲的时间大致吻合。泰国和其他基于中国瓷器基础上制作青瓷的国家，认为青瓷一名源于梵语，意味“石材”和“耐用”。这个复合词大致是指包裹封闭的石质器具，似乎把釉彩与玉石强烈地联系在一起，是指当时一种具有神奇品质的石材。另外一种观点认为该词可能源于埃及的萨拉丁苏丹(穆斯林国家中的统治者)，据说他曾在1711年将40件中国青瓷作为最珍贵的礼品赠送给大马士革努尔丁苏丹。不论其名字的真实来源如何，与青瓷名字有关的联系和青瓷本身，是弥足的珍贵和难得的奢求。

青瓷釉彩在中国和世界其他地方受到极高赞誉，现存最早的青瓷样品当数著名的越窑青瓷。中国人称之为“秘色瓷”，意为“神秘色彩”。因其与中国人长久以来在所有材质中最为珍爱的玉石颜色十分相像而受到赞赏。工匠们尽其所能，使青瓷的釉彩呈现出玉石所特有感官与质感。早期越窑青瓷色泽通常呈现金黄-绿色至灰-绿色，薄处或图案

刻绘处呈半透明状，釉料汇聚在隐蔽处，提升了釉彩下纹理和图案的效果。青瓷釉彩又是厚重的，高温烧制的，中国境外制作青瓷与中国制作的并不完全一致。产自宋朝的青瓷仍旧沿袭越窑的传统做法，到龙泉窑时达到顶峰。与越窑不同，典型龙泉窑青瓷在稳重内敛的造型上施以厚釉，造型胜于瓷器的雕饰。龙泉青瓷，被中国人称为绿瓷，通常呈现出云雾状高密度的蓝-绿色，表面有轻微裂纹。由于所施釉料厚重，龙泉青瓷的色泽质地更显深度。

铁元素是青瓷色泽美丽的奥秘所在。釉料中低含量的铁元素与粘土坯体在还原烧成环境中相互作用，使釉彩变成绿色。“还原烧成”是窑炉中在下述条件下出现的一种状态，即不充分的氧气去完全引燃燃料。火焰将所有氧气消耗殆尽后，便从釉料、粘土和窑炉中所有可能的材质中汲取氧气，而后火焰窜出窑炉外面。这种将粘土坯体和釉料中的氧气消耗一空促成了釉料色彩的变化。同样的作品在氧气充足过量的窑炉中烧制时，烧成的颜色不一，从金黄色，到黄棕色和棕色，这与自然界（有氧环境）中铁的颜色十分接近。对于2000年前工匠而言，在如此高温（1250-1350℃）的环境中能成功有效地控制窑炉环境是一件非常了不起的成就。正是窑炉设计和烧制技术的发展，使得工匠们能够长时间控制窑炉内部的环境，可能达到100小时甚至更久。这是制作青瓷所必需的技艺，也是陶瓷技术进展的标志。这种窑炉和烧成技术的进展也是其他制作青瓷的国家所必需的。这些国家同样也会不断探索这种技艺。直到中国越窑陶匠远渡异国，这项技术才得以传播开来。宋朝陶瓷的卓越品质是在应对解决完善材料特别是烧成技术时所遇难题时知识经验累计的结果。对窑炉环境的控制总是尽可能的相同，仍有相当比例的窑炉由于温度或环境变化的原因而功亏一篑。即便在同一个烧成温度很高的窑炉中，大量几乎是所有器皿无法取得理想的通体绿色或完美无瑕，毫发无损。这种极高的残次品比率，从古窑遗址周边的瓷器碎片可窥其一斑，使得完美器皿可遇而不可求，极大增加青瓷的神秘气息。青瓷被赋予了传奇品质，如同人们相信玉石能够通过提示食物毒物而使主人免除横祸。中东的统治者深信玉石在碰到毒物时碎裂或变色。人们希冀青瓷器皿具有同样的功效。

青瓷釉彩色泽的变化取决于粘土和釉料二者的成分构成。已证明在瓷器与釉料结合处的颜色发生了显著的改变，这种情况在韩国青瓷表现尤为突出。在上述情况下，并非向釉料中添加铁，而是铁从瓷器坯体中转移到釉料中，釉彩特性很大程度上取决于此。瓷器与釉料结合处似乎决定着韩国青瓷的清澈通透性。此外，灰-绿色、蓝-绿色和金黄-绿色间的细微颜色变化，特别是下述不同青瓷的颜色对比：北宋（耀州窑）青瓷的更近乎橄榄绿色调，越窑青瓷的灰-绿色到蓝-绿色，龙泉窑青瓷的蓝-绿色以及高丽青瓷的所呈现的蓝-绿色到灰绿色——均系当地材料中不同含量的钛元素自然变化的结果。高含量钛使釉彩更接近绿色；反之，釉彩趋于蓝色。在朝鲜半岛南部陶器沉积物发现钛含量低，与越窑发现的材质类似。古代青瓷的基本成分为石灰、钾长石、二氧化硅、铁，这使得釉彩有时呈半透明，与龙泉窑遗址发掘的宋朝青瓷相像；有时几近透明，与高丽王朝期间制作的青瓷接近。如前所述，不同的用量也会改变釉彩的特性。厚釉使色泽更加突出。据奈杰尔·伍兹说，龙泉青瓷通过重复施釉并在低温下反复烧制，釉彩极厚，以期取得理想颜色效果，而且釉彩并不会在最后的烧制过程中扭曲。为了取得清澈透明的效果，清晰显现釉彩下面的陶瓷坯体和图案出来，要薄涂釉料。

从公元4世纪到18世纪及其后，中国一直在制作绿釉陶瓷（尽管发现了比这更早的陶瓷，但它们通常被看做青瓷的前身）。相比之下，韩国制作青瓷或高丽cheong' ja时期相对短暂，从公元10世纪到公元14世纪。有报道认为制作韩国青瓷的技术直接来自中国。当吴越国被宋朝于公元978年吞并后，当地窑炉作坊失去了达官贵人的庇护和支持，工匠们离开了越窑之地，移居韩国、日本和印度支那（现为东南亚）。吴越和韩国均为佛教盛行的国家，经过僧侣们跨越中国黄海有限海域抵达韩国南部的频繁交往中，两国变得更为熟悉。韩国高丽王朝由虔诚的佛教徒国王统治近500年，同期艺术作品流露出明显的佛教气息。得道高僧圆寂后，陪葬物品丰厚奢华，韩国朝廷要求本国陶瓷工匠尽可能地仿制来自中国的高贵瓷器。这种需求促成了韩国南部区域陶瓷窑炉作坊的兴盛繁荣，尽管其中的工匠与奴隶无异。

随着韩国陶艺的发展，韩国的上流人士逐渐接受了本土陶瓷器具，通常同时拥有中国和韩国两种风格的陶瓷器具，其中最好的陶瓷当数产于全罗道省省陶瓷器具。当初来自越窑的工匠们发现此地地质特点与其故乡的一脉相承。制作中国青瓷的所必需地质构成潜藏在黄海海底，延伸到韩国南端又重新浮出海面。这里的粘土中铁含量适宜，能够使釉彩颜色变成绿色，釉料中低成分的钛元素又能使釉彩由绿变蓝。高丽王朝对应着中国的宋朝和元朝，这个时期的韩国陶瓷与那时中国北部陶瓷作品的风格非常接近。早期炆窑所用的青釉墨绿如玉，表面勾画精致的图案充分显露，使人想到越窑陶瓷的色泽与质地。施用薄釉的韩国陶瓷器具在造型、表面图案和装饰上呈现出多样化风格，明

显有别与同期的中国青瓷。最好的高丽青瓷是由全罗南道省康津郡工匠们制作的，其设计风格映射了工匠们的日常生活。这些工匠是信仰萨满教的农民，将自身与自然的亲近融入到作品的造型与款式中去。所制陶器器具刻画精致，反映了对自然世界的精确观察。突破原本是他们模仿对象——中国陶瓷的条框樊篱，韩国工匠们创造了一种叫sanggam的技法——这是一种嵌入式釉浆图案，通过成品表面的透明釉彩表现出来。最早的嵌饰是局限和零星的，只使用白色釉浆。后来，款式愈加复杂，最终整个器具表面覆以交替图案。Sanggam技法作为韩国创新，其形成是一个渐进过程。当初，粘土坯体的表面须经雕刻，凹陷处用对比明显的颜料充填并在施加薄层高透明青釉前打磨平滑。从事陶瓷碎片研究的帕梅拉·范蒂弗尔发现，一旦认为应该用白色或黑色釉浆充填，为取得白色效果，嵌饰区域使用精细石英充填，使用磁土充填保证黑色效果。这种现象说明了釉浆中颜色很少转移到釉彩中去，而釉彩中本应聚集更多的铁。Sanggam后来被日本工匠所采用，因其所起三岛法一名而更加出名。高丽王朝期间嵌饰青瓷做工精致，细节刻画入微。为保持色泽和图案间的平衡协调，控制釉料的用量是必需的，釉料需要足够的厚度以产生理想的、介于淡蓝色与灰绿色间的色泽，又要薄到好处，以免釉料下面精心制作的嵌饰图案朦胧不清。除了sanggam技法外，韩国也发明用以装饰美化粘土的其他釉浆技术，有些器具绘以白色或黑色釉浆来修饰，或整个表面全部涂抹白色釉浆，然后雕除釉浆显露粘土坯体。有些直接用铁或含铁泥浆涂绘，产生深红棕色到黑色的画笔笔锋记号。韩国还将铜引入其彩绘颜料氧化物中去，是最早使用铜制作红色作为青釉瓷器细节的国家之一。

文化变迁影响着地区的美学。当韩国首都从朝鲜半岛南部的开城转移到中部的首尔时，韩国陶艺发生了根本性的变化。曾经无处不在的佛教文化影响逐渐退去，儒家文化成为治国理论。按照儒家文化理念，李氏王朝需要一种更具中庸、质朴和简约韵味的陶瓷，这是儒家文化和政府所倡导。不必要的色彩和修饰被看做是不合时宜，引发情感不适。相应地，青瓷由此不再受到垂青，当素雅的白瓷(通体白色)成为王朝价值的体现时，青瓷近乎销声匿迹。此外，儒家伦理倡导严格的等级系统，这意味着皇家瓷器绝非普通韩国民众的用品。由于这些禁令，另外一种称之为粉青砂器的陶瓷在佛教衰落开始流行开来。被理解为通体蓝绿色陶器的粉青砂器，实际上近乎棕色，与高丽青瓷有密切的联系。粉青砂器有螺旋状的外表。尽管制作粉青砂器的粘土颗粒并不细腻，但却和制作青瓷的材质根本相同。原本清新高雅上流社会独享的青瓷，旋即自然转变为适宜普通大众使用的粉青砂器。粉青砂器是嵌饰精致青釉器皿的廉价版本，快速的制作工艺使之能为更多人消费的起。放弃了过去施厚釉还原烧成以取得清新淡蓝-绿色效果的工艺，这种瓷器略施薄釉，随机完成制作，在几乎是中性窑炉环境下迅速烧制完成后，转移到低温环境中以便快速低成本地生产陶瓷。烧成的土褐色和棕黑色具有更多的自然韵味。高丽过多嵌饰和明丽曲线造型蜕变为粉青砂器粗糙并非完美造型上的平滑有机的表面。“贫釉”是指这些陶瓷器具仅施用最薄最薄的青釉，哪怕这些丁点的釉彩最终会消失不见。较之釉彩更为重要的便是釉浆的自然随性使用，这种釉浆通常为白色粘稠糊状物，迅速涂施会使制成器具的表面风格鲜明。滑刷这个名称来源于日本，是指那些在用稻草制成的粗笔在器皿内外面涂绘的陶瓷器具，制成的图案显得淳朴和粗糙，将绘制者的动作姿态定格在器皿表面。日本人认为这些规则的标记远胜于那些没有生气的平滑线条。这种“自然主义”对日本茶道仪式非常重要，作为信奉萨满教工匠的情感自然流露，同样反映在这个时期泥浆装饰技法。镶嵌通过快速粗糙的笔刷画出，或使用杂乱的图章印制而成，器具表面经常用蘸有杂铁的粗笔刷涂绘。这类瓷器究其本质而言充满粗狂的乡土气息。这类瓷器主要由承受不了高价青瓷的中产阶级购置，并且中产阶级并未获准可以购买新潮、官位十足的白瓷。木条在湿粘土上所绘粗糙纹理取代了精细的镶嵌，随后画刷蘸满白色泥浆迅速充填凹处，而非施用釉料，即便是雕刻也被省略了。整个陶瓷器具只是简单浸蘸泥浆，随后在顶端迅速涂画。最终，作为井户陶瓷，这是日本人在茶道首选器具，仅有的装饰特征就是远非完美的釉彩和它们的随意涂抹，并偶尔显露出陶匠制作器具所留下的指纹。

在公元16世纪末末，在军阀丰臣秀吉统帅日军侵略并征服了韩国，大量宝藏被运回日本，其中包括韩国陶瓷。日本人非常看重的并不是清新婉约的高丽青瓷，而是李氏朝鲜质朴的农家陶瓷器具。侵略摧毁了当地窑炉，粉青砂器的生产由此停产。公元15世纪和16世纪初期间，井户陶瓷在韩国短暂生产后便转到日本制作，多少有点讽刺意味的是现代韩国人发现这种在日本很受青睐的陶瓷器具在它的原产地韩国本土并不受到赏识。假如日不侵略韩国并劫持韩国陶瓷工匠，这种陶瓷器具或许彻底衰落失传了。如同此前中国越窑工匠们，这些韩国工匠们那时怀着满腹的技艺和技术去了日本。像早前的韩国人一样，日本陶瓷工匠在创新和融合自身美学标准后开创了陶瓷领域的新的知识与技术。攀登

窑,一种处于当今世界范围柴烧模式核心地位的多室柴窑,几乎只是日本备前烧和民间美学的专利,事实上,民间美学就是中国用于烧制青瓷窑炉的韩国版本。韩国的jangjak' gama, 日本人称之为攀登窑,现如今在烧制时完全敞开,如同制作粉青砂器的年代一般,旨在中性(有氧)的环境中迅速烧制。在日本,使用封闭烧箱长时间烧制,以便还原烧成的瓷器表面积累尽可能多的柴木灰烬。除那些有过受训经历的陶艺师或外国陶艺师外,这种源自中国、鼎盛在韩国、等同于日本柴烧美学的窑炉,在韩国国内从不用于还原烧成和灰烬汇聚。这种技艺和美学的此消彼长的现象,非常有趣。

非业界人士看来,雅致的龙泉青瓷和粗犷淳朴的、韩国民众所用的粉青砂器之间似乎并无多少联系,然而二者都能在古代中国取得的技术革新和进展中找到其根源,且二者亦是相互联系的。从最早的中国青瓷及其在韩国的延续发展,到后来演变为粉青砂器,再到后来的井户陶瓷,陶瓷发展的历程就是取得阶段性成就和影响不断扩大的过程。探寻发现不同风格瓷器间的内在紧密联系极富吸引力。

从越窑青瓷、到龙泉窑,到高丽 CheongJa to 李氏王朝粉青砂器,反映了陶瓷器具制作工艺理念的轮回螺旋。自汉朝青瓷前身起长期慢慢累积的技术和,越窑技能的提高,龙泉窑色泽的完善,高丽青瓷的修饰日趋完美,再到后来粉青砂器对造型和釉面的化繁为简,这个地域陶瓷的演变反映了陶瓷制作理念高度在有机性和随意释然间交替。粉青砂器随后被日本人接受,在韩国则是逐渐消退,由此改变了日本的陶瓷传统,呈现给世界是某些具有日本特色的陶艺更新与进展。离开中国,离开世代陶艺工匠历经火焰与粘土摔打磨练的技艺,就没有韩国蓝-绿色青瓷的完善;离开高丽王朝,就没有高丽粉青砂器的出现。古代陶瓷魅力十足,震撼人心,这不仅因其所呈现的实在美感,也是其本身所承载、蕴含宝贵的知识、经验、创新和文化所致。

【参考文献】

1. Asian Art Museum of San Francisco. 5000 Years of Korean Art. Samhwa Printing: Korea, 1979. Print.
2. Carty, William M. Effect of Firing Time on Glaze Chemistry: Deciphering Ancient Practice through Forensic Analysis. NCECA Research Paper, Glaze Doctor Panel Presentation, 2012. Digital File, Online Source.
3. Cooper, Emmanuel. Ten Thousand Years of Pottery, Fourth Edition. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 2000. Print.
4. Covell, John Carter and Alan Carter Covell. The World of Korean Ceramics. Dae-Won-Sa: Honolulu, 1986. Print.
5. Gomperz, G. St. G. M. Celadon Wares. Frederick A. Praeger Publishers: New York, 1969. Print.
6. Grebanier, Joseph. Chinese Stoneware Glazes: Ancient Glazes Re-created for Today's Potter. Watson-Guptil: New York, 1975. Print.
7. Gwangju Joseon Royal Kiln Museum. Five Hundred Years of Joseon Ceramics. World Ceramic Exposition Foundation (WOCEF): Icheon, 2003. Print.
8. Gwangju Joseon Royal Kiln Museum. The Color and Shape of Color. WOCEF: Icheon, 2005. Print.
9. History and Civilization of China, The. Chinese Publisher: ISBN 7-5073-1360-3/K-605 00360
10. Hoam Art Museum. Masterpieces of the Ho-Am Art Museum I: Antique Art 1. Samsung Foundation: Seoul, 1996. Print.
11. Kim, Jae Yeol. Handbook of Korean Art: White Porcelain and Punch'ong Ware. Yekyoung Publishing: Seoul, 2002. Print.
12. Kim, Jong Min, Publisher. World Ceramic Heritages: The East. World Ceramic Exposition Korea: Icheon, 2001. Print.
13. Lee, Sherman E. A History of Far Eastern Art, Revised Edition. Prentice Hall Inc.: Englewood Cliffs. Print.

- McKillop, Beth. Korean Art and Design. Icon Editions, Harper Collins: New York, 1992. Print.
14. Nam, Kimyoung. The Story of Korean Ceramics. World Exposition Foundation: Icheon, 2004. Print.
 15. Pak, Youngsook, and Roderick Whitfield. Handbook of Korean Art: Earthenware and Celadon. Yekyoung Publishing: Seoul, 2002. Print.
 16. Rawson, Philip. Ceramics. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 1984. Print.
 17. Rhodes, Daniel. Stoneware and Porcelain: the Art of High-Fired Pottery. Chilton Book Company: Radnor, 1959. Print.
 18. Savage, George, and Harold Newman. An Illustrated Dictionary of Ceramics. Thames and Hudson: London, 2000. Print.
 19. Speiser, Werner. Art of China; Spirit and Society. Greystone Press: New York, 1960. Print.
 20. Sullivan, Michael. An Introduction to Chinese Art. Faber and Faber: London, 1961. Print.
 21. Tichane, Robert. Those Celadon Blues. New York State Institute for Glaze Research: New York, 1983. Print.
 22. Wood, Nigel. Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry, and Re-creation. A&C Black: Philadelphia, 1999. Print.
 23. Yu, Weichao. A Journey Into China's Antiquity: Volume Two. National Museum of Chinese History, Morning Glory Publishers: Beijing. 1997. Print.
 24. Yu, Weichao. A Journey Into China's Antiquity: Volume Three. National Museum of Chinese History, Morning Glory Publishers: Beijing. 1997. Print.
 25. Zhejiang Chronological Porcelain. Chinese Publisher: ISBN:7-5010-1217-2.
 26. Zhejiang Provincial Museum. Perpetual Green Scenes: Charm of Zhejiang Celadon. Zhejiang Museum. Print.
 27. Zhu, Boquia. Celadons from the Longquan Kilns. Chinese Publisher: China. Print.