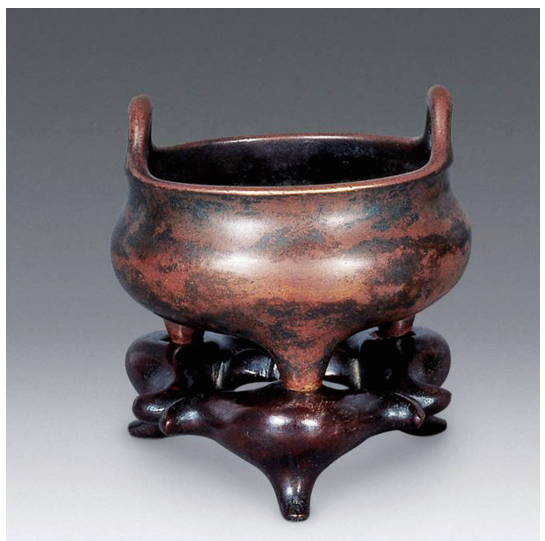
陈振濂谈

真伪宣德炉



明宣宗宣德三年(1428)，皇帝钦命铸造专供郊坛、太庙、内廷所用的新礼器供器以代粗陋的旧器，以供案香炉为主要形制。共得鼎、彝、乳炉、敦炉、鬲炉、钵炉等共3365件。铸造由司礼监、工部会同完成。颁布皇宫内府、王爷府、大臣官府、衍圣公府，还赐予各地大型神庙、学馆、寺观、经厂等。

宣德炉的制作十分考究，到了无以复加的地步。兹看如下几则记录：

一、材料：朝廷偶得数万斤极品铜料，号“风磨铜”，是以普通的优质铜料经过至少4次以上反复冶炼所得，在优质铜基础上，更别出心裁加入赤金640两、白银2000两、又各种贵重金属矿物质数十种混溶其间。奢华艳美，光怪陆离。为求其精，各有精炼6一12次不等，自有青铜器以来从未有过。

二、形制：参考了商周古器、唐天宝局器、宋大中祥符《礼器图》《元丰礼器图》《宣和博古图》乃至瓷器中如汝窑、官窑、定窑、哥窑之形式，讲究外形功用形制来源清晰，承传到位。

宣德炉之美轮美奂，可据如下记载得之。

同时稍后的明代项元汴(子京)为大收藏家，论宣德炉共有四色最称雅美；鎏金仙桃、秋葵、栗壳、仿古青绿。

冒辟彊有《宣炉歌注》：“宣炉最妙在色。假色外炫、真色内融。从黯淡中发奇光，正如好女子肌肤柔腻可掐”。

秦东田《宣炉说》：宣德炉有“错金、鎏金、蜡茶、藏经”诸种。

赵汝珍《古玩指南》分为仿宋烧斑、仿古青绿、茄皮、棠梨、土古诸色。

尤其是《宣炉博论》记载堪称详尽：“宣炉之真者，其款式之大雅，铜质之精粹，如良金之百炼。宝色内涵，珠光外现。淡淡穆穆，而玉毫金粟隐跃于肤理之间，若以冰消之晨，夜光晶莹映彻”。又鎏金在炉口与耳间，则称“覆祥云”；在腰腹间，称“金带国”；在底足间，称“涌祥云”。

最诡异的是，在宣德三年曾主持宣德炉制造的工部官员吴邦佐，在朝廷制造工程结束封炉停造后不久，即聚集当时铸炉工匠技师多人，将剩余各种原料来仿制宣德炉。工艺仍保持非常精湛，但因为原料所剩相对不充分，所以仿制数量不多。这批宣德炉有底款“大明宣德五年监督工部官吴邦佐造”、“工部员外郎李澄德监造”。它与正宗的宣德炉底款“大明宣德年制”楷书六字款不同，但材料、工艺均一致，可谓“下真迹一等”，故在古董市场，亦以此归属真品宣德炉一族。

明万历后直到清中期乾隆嘉庆，仿铸宣德炉成为一种时髦。其特点是经济格局稳定，伪铸者也在技术上精益求精。有“北铸”施念峰，“南铸”甘文堂，“苏铸”蔡氏徐氏，皆为一代高手。如果不假“宣德炉”名目，都可以在本朝领袖群伦，但被指为仿制，是追随者而不是首创者，故这几百年的宣德炉，当然皆被称伪而已。清末民国以来，滥制滥仿的弊端使宣德炉的声誉一落千丈，以致我们在民国以来的古董市场中所见的所谓“宣德炉”不仅百无一真，甚至说它们是万无一真也不为过。

之所以是万无一真，是因为不知道哪件是真可以作为标准器。材料形制的相同相似，已经使宣德三年“大明宣德年制”的最正宗，与“大明宣德五年监督工部官吴邦佐造”等的追仿品不分彼此了，至于其后的北铸、南铸、苏铸也是精益求精，只要也有“大明宣德年制”的底款，在制作工艺的精致与材料的纯粹程度方面，真可说是伯仲之间，故而在绝大多数场合中，没有一等一的慧眼，是无法分辨的。反倒是后来的粗制滥造，满大街满地摊上都是歪瓜裂枣式的宣德炉，识别易如反掌。但不知真，焉知假？没有真品作为标准器，当然就没有了判断的依据，于是宣德炉之鉴定，便成了难上加难的事儿了！换言之，鉴定海量的清中晚期到民国的劣炉，并不繁难；但真要看出“宣德三年”的正器与“宣德五年”吴邦佐的准正器，即使是分辨宣德年的极品和清代前期中期的“北铸”、“南铸”、“苏铸”的仿制精品，亦必是玄虚之极、云山雾罩的混沌之事呢！

若梦想去潘家园检漏，能遇上乾隆嘉庆时的“北铸”、“南铸”、“苏铸”之后仿的宣德炉，已是撞上大运了。若能再碰上宣德五年吴邦佐造之准宣德炉，那更是中头彩的福分了。宣德炉从一批特指精品极品到成为笼统的泛香炉种类名称，反映出一个常见的历史发展事实：初时呕心沥血不厌其精，越往后越大众当然也就越泛滥以至不可收拾与控制，专业地位与尊严荡然无存。“劣币驱逐良币”，真是令人徒唤奈何。

当然也有一问，宣德三年的那3300多件真正的宣德炉，难道就一件都不存于世了么？

华夏古陶瓷研究院 讲堂

“炸包”

古瓷轩微信号

“炸包”存在于胎表釉下的过烧石灰，历经百年后，逐渐膨胀，釉面微裂微鼓，其颗粒小于“炸线”、“炸瓷”的，但大于造成鼓点的。仿不出。目前，很多的古瓷爱好者，无师自通地运用了这点。加之，清末民国的民窑器中，含有过烧石灰的特别多。值得传记的是，再过二三十年，现在的仿品也会出现“鼓点”，“炸包”、“炸线”、“炸瓷”，到了那时，又会去寻找新的辨别方法了。

（华夏古陶瓷科学技术研究院供稿，耿宝昌讲述）

收藏故事

唐玄宗与古白瓷的起源

文/蔡暄民

唐玄宗因梅妃爱白而定邢窑为官窑

单色釉的白瓷最早出现在汉，湖南长沙东汉墓出土的就是迄今为止最早的原始白瓷。到了隋朝，白瓷生产已经成熟，可从陕西西安郊区李静训墓(隋大业四年公元608年)出土的白瓷得到见证，此时的白瓷胎质洁白，釉面光润，胎釉已不见白中泛黄或泛青的现象，当时生产白瓷不局限于陕西西安一带，附近很大范围均有生产。到了唐代，白瓷生产更是遍地开花，窑口林立，有史料可查的就不下于几十种窑口，如河南的巩县窑、鹤壁窑、密县窑、登封窑、郏县窑、荥阳窑、安阳窑、山西的浑源窑、平定窑、陕西的耀州窑、安徽萧窑等等。

当然，唐代以邢窑为代表，始列唐代官窑，即“大邢库”的贡瓷。唐代以白瓷作官窑，据史料记载，唐玄宗一生最倾心三位女人：武惠妃、梅妃和杨贵妃。贵妃杨玉环名闻天下，却少有人知道玄宗帝王生涯中，长长的十年都与白衣天使般的梅妃江采萍朝夕相伴的故事。

最早被玄宗宠幸的妃子武惠妃过世后，玄宗伤心至极，终日不思朝政，精神恍惚，高力士为解皇上之忧，跑遍大江南北，终于在福建莆田物色到姿色超群，才压群芳的妙龄少女江采萍。玄宗一见采萍，恨晚相见，从此精神倍增，采萍也确不负圣恩，琴棋书画无一不精，还能写一手清丽隽怡的好散文，更爱素雅脱俗的白色，整日白衣白裙，宛如凌波仙子，还随身携带一支白如羊脂的玉笛，兴来之时就吹奏一曲，常把玄宗送入飘忽如仙幻境中。她更喜白梅，说自己是白梅转世，所以，她闺房中的瓶子必须是白色，插上一枝怒放的白梅，玉笛声悠悠，白衣裙飘飘，是何等的圣洁。为此，玄宗赐她为“梅妃”，为博得采萍一笑，即钦定类雪似银的邢窑为大唐官窑！

传说如此，我信，因中国封建时代，往往由独尊天下的皇帝嗜好决定了那个时代审美标准，皇帝喜爱白色，那普天之下即以白为国色。例如宋徽宗喜青色，宋朝官窑即以天青为主色调。“邢窑”不但是开创皇家御用瓷先例，它最大的历史价值还在于为后世历代青花瓷、彩绘瓷的发展提供了最良好的载体基础，犹如书画家得到了最好的白色宣纸一样，只有在白色的底幕上才能书画出最醒目最动人的画页。当时，两分天下的是南方的越窑青瓷和北方的邢窑白瓷，素有“南青北白”之美誉。

定窑和枢府釉瓷是白瓷的高峰

到了宋代，发展成了鼎立瓷坛的五大名窑“汝、哥、官、定、钧”。其实，明朝是排为六大名窑的，即“柴、汝、哥、官、定、钧”，只是柴窑之色被千年误读，成了“世不一见”的稀罕之物，才渐渐淡出人们的视线。

五代名窑几乎全是以单色釉著称，除了钧窑的窑变紫斑之外，都以素雅、沉静、极简见长，最具一脉相承的当数“定窑”，与邢窑相比，定窑的胎质更白更细，还增添了诸多的划花、刻花、印花等工艺，使白瓷上升到了一个更高的阶段。

到了元朝，元枢府釉白瓷在一定程度上继承了宋定窑的烧制工艺，特别是在高濂的《遵生八笺》中讲到的“饶窑”更是与北方的定窑相似，无论从胎、釉的精细度都不输给定窑。饶窑还增添了用青花和釉里红绘制的内画工艺。清代的琉璃鼻烟壶内画工艺即继承了元饶窑的特点。遗憾的是饶窑较少，历来价高，世上难以见到。所以，元代除了军事上强悍，在艺术上也屡创高峰，元曲是历史上的顶峰期，元瓷同样在中国古陶瓷上书写了辉煌的一页：元枢府白瓷、元青花、元彩绘瓷等均有惊世骇俗之作。因为有枢府釉的精美白瓷，才创造出了青白相映的元青花的迷人境界。

出身于游牧民族的元统治者，世世代代生活在蓝天白云下的茫茫大草原，碧绿无垠的草地上镶嵌着点点白色的蒙古包，蓝白相映，绿白相见的色彩深深地根植他们心底，他们灵魂深处喜欢白，酷爱蓝和绿。因此，钟情于枢府釉的白，迷恋于青花瓷的蓝白映衬和蓝釉白龙梅瓶的蓝白色泽是情理中的事。封建时代，统治者的审美情结是造就那时代艺术成就主要推动力。那种乳白色和蒙古包颜色十分接近的枢府釉瓷自然成了元统治追慕的对象，树立了单色釉白瓷的又一高峰。

永乐甜白釉瓷和德化窑白瓷堪称绝妙

到了明代，单色白瓷发展的最为典型的代表，就是以甜美内敛著称的永乐甜白釉瓷了。

永乐甜白釉可以说是集历代各白釉瓷众长于一炉，无论釉色，胎体，造型及制作工艺上的精细度都别具一格：刻、划、堆、塑等手法兼备。特别是那柔和温润的甜白色泽，真的会深深地沁入观者心底。无疑，永乐甜白釉瓷是单色白瓷发展的又一高峰，是古陶瓷史上树起的一块丰碑。如明人王士性《广志绎》说：“宣德以青花胜，成窑以五彩胜”，那么，永乐绝对以“甜白胜”。其实说到“成窑”，并非五彩瓷一枝独秀。成化的脱胎暗刻纹白瓷也是独步瓷坛的。

我常常独自冥想：在薄如卵翼的白胎上如何刻上那么栩栩如生的动物纹饰的？仿佛吹之欲破的胎体怎么承受得了针尖的刻划，而且线条极为流畅！

更奇的是，不迎光照映，根本发现不了纯净的釉色下还有生动的刻划画面。

这里必须一提的是产自福建的德化窑白瓷，自宋至清末一直在烧造，且大量外销，属民窑，但烧制的精品颇有定窑的神韵，特别是出自何朝宗之手的人物塑像，更是神韵独绝，虽是民窑，但少数精品不输给官窑。清代出现了很多仿成化窑的官窑佳器，其中单色釉白瓷是其中很主要的一个品类。雍正时仿得最好，但很少有超过成化窑的。乾隆时也不乏仿得好的成功之作，我曾见过一件六棱型的素面开光的观音尊，每个开光的面全是无纹无饰的素面，素面之间的间隙中剔刻了极为精细的纹饰，有万字纹、回纹、如意纹、福在眼前纹等。虽众多纹饰，但通体极为协调，像一位仪态沉静、典雅的贵夫人。这也是唐英留给后世的一件“瓷魂”式的作品。

三代以后，单色釉白瓷就无甚可书的了。

总之，单色釉白瓷初创于北方，到了元代就移师南方，成为景德镇御窑的主要产品之一，一直延续到清三代。

典藏专论

傅熹年：实物图像考证鉴定学派的代表

文/林如

从1983年重新成立的中国古代书画鉴定七人小组名单上，可以看到一位鉴定家：傅熹年。与谢稚柳、启功、杨仁恺、徐邦达等当代最受关注的几大权威鉴定家相比，傅熹年可以说不那么引人注目。关于他的介绍和研究文章并不多，研究他的书画鉴定理论和方法则更少。也许是因为研究建筑学的出身，以古代建筑史介入古书画鉴定，而不是从通常人们所看重的笔法、风格、题款等书画作品本身的内容来研究书画鉴定，因此容易被忽视。但即便如此，他对中国古书画鉴定所作的贡献仍然是有目共睹。或许正相反，正因为他独特的知识结构背景，使他对书画鉴定有着有异于别人的最独特的视角。为书画鉴定的研究提供了以书画本身为主的鉴定方法之外的又一种研究方法和鉴定风格。而他以书画圈外人之所以能成为中国古代书画鉴定小组的寥寥几位鉴定家之一，可能也正因为此。

傅熹年涉猎的研究领域非常广，这对古书画鉴定而言有百利而无一害。除了书画艺术本身的笔墨、风格、气韵外，书画鉴定还涉及题跋印章中透露出来的文史文献信息、作品的装潢和材质、画面所描绘的建筑物和服饰、器物等方面的内容，任何一个细小环节的漏洞都会左右古书画的真伪判断结论。因此，掌握各方面的知识越多，判断书画真伪的依据也越多，结论也更可靠。

傅熹年出生于文博世家。祖父傅增湘先生是著名的古籍版本目录学家和大藏书家，父亲傅忠谟是一位古器物学家，对古代玉雕艺术颇有研究。傅熹年受先辈影响，在业余时间进行古籍版本目录学与古器物学方面的研究，先后整理了其祖父傅增湘与父亲傅忠谟遗稿，出版《藏园群书经眼录》、《藏园群书题记》、《藏园订补郘亭知见传本书目》、《古玉精英》、《古玉掇英》等书，对古籍方面的整理颇有贡献。

傅熹年是建筑学领域出身，1955年毕业于清华大学建筑系，先后为梁思成教授、刘敦桢教授助手，从事中国古代和近代建筑史研究。后来侧重研究已不存在的历史上重要建筑的复原研究。出版了《傅熹年建筑史论文集》、《古建腾辉——傅熹年建筑画选》、《北京古建筑》、《魏晋南北朝隋唐五代建筑史》等专著，在建筑学研究领域颇有建树。同时，傅熹年也从事绘画史的研究，曾主编《中国美术全集·绘画编》中的《北宋绘画》、《南宋绘画》、《元代绘画》三卷，对古代绘画史的见解颇有独到之处。

对古籍与古文物的研究和积累使他对古书画鉴定的研究有了一个非常独特的基础。对古代建筑史与古代书画史的双重研究，可以两者结合，以对绘画中古建筑的考证分析切入到书画鉴定中，从而为他的古书画鉴定的研究方法树立不同的视角，在古书画鉴定领域中偏师独出。

鉴藏语录

古今鉴藏文献摘录

编/蔡思超

若初学，先大书，不得从小。善鉴者不写，善写者不鉴。善笔力者多骨，不善笔力者多肉。多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病。一一从其消息而用之。

——晋·卫夫人《笔阵图》

画者，文之极也。故古今之人，颇多着意，张彦远所次历代画人，冠裳太半。唐则少陵题咏，曲尽形容；昌黎作记，不遗毫发。本朝文忠欧公、三苏父子、两晁兄弟、山谷、后山、宛丘、淮海、月岩，以至漫仕、龙眠，或评品精高，或挥染超拔，然则画者，岂独艺之云乎？难者以为自古文人，何止数公，有不能且不好者，将应之曰：“其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣！”

画之为用大矣。盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虚深鄙众工，谓“虽曰画而非画”者，盖止能传其形，不能传其神也。故画法以气韵生动为第一，而若虚独归于轩冕、岩穴，有以哉！

——宋·邓椿《画继·卷九》

凡经营下笔，必合天地，何谓天地？谓如一尺半幅之上，上留天之地位，下留地之地位，中间方立意定景。见世之初学，遽把笔下去，率尔立意，触情涂抹满幅，看之填塞人目，已令人意不快，那得取赏于潇洒，见情于高大哉。

——宋·郭思《林泉高致集·画诀》