

稀世珍宝 灿烂文化

皇帝的瓷器

景德镇出土“明三代”官窑瓷器珍品荟萃

【永乐卷】

赵月汀 主编



中国出版集团
东方出版中心

稀世珍宝 灿烂文化

皇帝的瓷器

景德镇出土“明三代”官窑瓷器珍品荟萃

【永乐卷】

赵月汀 主编



中国出版集团
东方出版中心



稀世珍宝 灿烂文化

皇帝的瓷器

景德镇出土“明三代”
官窑瓷器珍品荟萃



【永乐卷】

赵月汀 主编

中国出版集团
东方出版中心

前言

在中国五千年陶瓷发展史上，景德镇明代官窑瓷器有着极为重要的历史地位。永乐甜白、宣德青花、成化斗彩精美绝伦，登峰造极，是国内外各大博物馆争相收藏之珍品，更是明清官窑瓷器收藏鉴赏者心目中的高山仰止。这与明代“永、宣、成”三朝的经济社会发展，统治者的修养和审美追求有着密切的关系。

明代永乐（1403~1424）皇帝朱棣当政22年，政局稳定，经济发展，他推行节俭的政策，规定宫廷日常生活不准使用金银器，这极大地推动了官窑瓷器的生产。迁都北京后，南京作为陪都，两京宫廷所需瓷器大增，客观上促进了瓷业的发展。朱棣是一个仪表堂堂而又讲究生活细节的人。他衣冠整齐，一丝不苟，为防弄乱胡须，甚至在睡觉时会戴上胡须护套。在瓷器制作上，要求精益求精，器物制作必须轻薄规整，不许马虎。因此，永乐时期的瓷器制作可以说是明代最规整美观的，并以生产瓷胎细白，瓷釉呈半木光，温润而又庄重，精细而又含蓄的“甜白釉”白瓷最为著名。宣德（1426~1435）皇帝朱瞻基采取了息兵养民、安民求治的政策。他还是位才华横溢的艺术家，对色彩十分敏感，极富有想象力和创造力，在官窑瓷器烧造方面，除了质地细致，制作精工外，结合传统与创新，匠心独运，使宣德青花瓷器具有水墨画淋漓挥洒，浓淡不一，清新脱俗的生动自然之美，令人无限遐想，产生视觉上的快感，成为一代名品。宣德创制的青花五彩瓷器，成为中国瓷器发展史上的亮点，为成化斗彩的烧造奠定了基础。据《大明会典》记载仅宣德八年，一次就向景德镇下达烧制龙凤瓷器44.35万件的任务，可以想见宣德时期烧制规模之大。同时，永乐、宣德年间的铜红釉和其他单色釉的烧制成功，也表明了当时制瓷业的高超技术水平。成化（1465~1487）皇帝朱见深当政23年，性格温和、宽厚内敛，一改永乐、宣德以来雄健豪放的风格。此时的瓷器造型玲珑秀丽，色彩柔和宁静，胎釉细润晶莹，画面淡雅朴实，配合诗情画意的题材，以其轻盈娟秀独步一时。以成化斗彩为代表的彩瓷，是我国制瓷史上的空前杰作，其中鸡缸杯尤为珍贵，是后人羡慕仰望之稀世珍宝。

就器型而言，“明三代”的永乐器型的特点在于秀、巧、薄，宣德在于大、厚、拙，成化在于小、精、美；而就色釉而论，永乐的甜白，宣德的青花，成化的斗彩等代表了明代官窑瓷器的最高成就，影响极其深远。然而，由于历代战乱纷争，天灾人祸及日常损耗，流传至今的“明三代”官窑瓷器极为有限。今日所见之传世器物，远不能代表明代官窑瓷器的最高水平和真实面貌。令人欣慰的是，1982年冬，景德镇陶瓷考古研究所所长、著名陶瓷专家刘新园先生路过珠山

区一个工地时，不经意间发现了一个不同于其他碎瓷片的堆积地层，从此困扰我国古陶瓷学者多年的明代官窑遗址就此逐步揭开了神秘的面纱。在刘新园先生带领下，经过景德镇考古所20多年对珠山明代官窑遗址的发掘整理，这批艺术珍品的重现已成为有关鉴定观赏“明三代”官窑瓷器最具权威的参照物，也为研究中国明代官窑制度、宫廷生活及文化史、艺术史提供了宝贵的实物资料，在中国陶瓷考古史上具有特殊的意义。

2009年6月，刘新园先生率景德镇考古所李一平、江建新两位副所长及有关专家来上海世华艺术馆参观考察古陶瓷“百壶珍藏特展”，几位古陶瓷专家对展品的真、精、美，给予了充分肯定，对藏品档次之高、品相之精美、窑口之齐全感到惊诧不已。同时还对艺术馆“典雅、大气、庄重、安全”的设计理念表示赞赏。为此，热心的刘新园先生提议，为迎接盛世之举2010年上海世博会的举办，让更多的海内外人士有机会参观和了解景德镇这批稀世遗珍，以获得精美的中国古代陶瓷艺术享受，感受600年前中国领先世界的手工业成就，进一步弘扬中华民族传统文化，景德镇考古所与“上海世华民族艺术瑰宝回归基金会”联合利用“世华艺术馆”这个良好的平台，举办为期6个月的景德镇珠山出土永乐、宣德、成化“明三代”官窑瓷器特展。

为把这次特展办成一次“精彩、难忘、安全”的艺术盛会，笔者曾先后在2009年7月和9月份两度前往景德镇考察和遴选展品，并会同有关专家学者进行了认真商议。为配合这次特展，编辑出版这部中国古陶瓷艺术巅峰之作大型图册《皇帝的瓷器——景德镇出土“明三代”官窑瓷器荟萃》，奉献给广大读者。著名古陶瓷专家刘新园先生为本书撰写了考古研究文章；国际上最著名的古陶瓷研究专家，大英博物馆亚洲部主任康蕊君女士撰写了精彩的序；景德镇陶瓷考古所李一平、江建新两位先生对展品的遴选、图录的说明给予了精心的指导；上海博物馆王运天先生对展品的摄影、编辑给予了很大帮助。这一切说明此书具有很高的专业性、权威性和学术研究价值。笔者相信本书的编辑出版会对古陶瓷研究专家、收藏家和古玩爱好者进一步研究、断代、鉴赏“明三代”官窑瓷器，将起到积极的指导作用。

赵月汀

2009年10月于上海

序

“中国”一词在各国语言中都和“瓷器”同义，数个世纪以来，瓷器也一直是中国的代名词。因为，那时没有其他国家会制作瓷器。景德镇的能工巧匠使中国瓷器享誉世界，并对全世界的陶瓷发展产生了重大影响。明朝的三位帝王永乐（1403~1424）朱棣、宣德（1426~1435）朱瞻基以及成化（1465~1487）朱见深，尤其对景德镇瓷业给予了前所未有的关注与扶持，指引了中国陶瓷艺术的发展道路。景德镇官窑在此三朝期间制作的瓷器，品质卓越，精美绝伦，构成了本次“皇帝的瓷器——景德镇出土‘明三代’官窑瓷器荟萃”的主题。

由于中国宫廷以及一些外国皇室收藏中有不少中国古瓷的精品，明代早期的制瓷成就，早已广为人知。然而刘新园教授主持发掘的景德镇珠山御窑遗址的惊人发现，却使我们不得不重新审视明代官窑的生产目的和能力，并对中国陶工的超群技艺刮目相看。明代官窑的发掘成果，可以讲代表了世界陶瓷史上最为重大的发现。

对于15世纪官窑的发掘，为我们展现出一个拥有精湛制作工艺、鲜明设计风格以及考究细部处理的制瓷工业全局，另有诸多远超今人所想所及的大胆创新。珠山官窑遗址出土的瓷器珍品，是当时宫廷无可比拟质量监控的最好说明。这些当时拣退后打碎掩埋销毁的御瓷“废次品”，仍是足以令我们惊叹不已的艺术奇珍。此次明代官窑遗址出土瓷器展，是迄今为止首次对中国瓷器史上巅峰时期瓷器精品的集中展示，这亦与举世瞩目的上海世界博览会意义契合，相得益彰。

明代永、宣、成三朝御用瓷器品类各有侧重，审美追求各有不同。其中永乐皇帝善于革新，可能是明代所有皇帝中最有进取心的一位，其倾全国之力，集数千文人雅士纂修的大型类书《永乐大典》，是一部规模宏大百科全书式的文献集；其与世界诸国礼遇往来，互通有无，动用数百船搭载数万船员，足迹遍及亚洲并远至东非地区，进行航海贸易及文化思想交流；其从南京迁都北京，营造崭新的宫殿群——紫禁城，网罗大批能工巧匠供职朝廷，敕令并大力支持宫廷各手工作坊，按照御用标准制作材质迥异的工艺精品，以用于皇家日常生活及宗教活动。永乐一朝开始在佛教雕塑上的供养文化和艺术品上使用年号，其官窑年款开启了明清景德镇官窑瓷器上书帝王年号款之先河，遂成定制。

明永乐朝有一些最为精美的青花瓷器，体现出鲜明的世界性特征：不少器物形制带有明显的中东棱角分明的金属器风格，图案纹饰则受传统中国水墨画影响，以毛笔绘制，为前所未有的瓷绘杰作。许多永乐瓷器体形硕大，造型复杂别致，有些至今未明其技艺渊源，还有对复杂铜红釉及其他多种全新釉彩的掌握——这些只是永乐时期工匠大胆探索与尝试的数例而已。其中一批精

美绝伦的永乐瓷器曾属伊朗（萨法威王朝）和土耳其（奥斯曼帝国）皇家收藏，应为当时官方贸易往来所得，因为除此之外，此类瓷器不见于中国之外的其他任何国家出土。

明宣德皇帝，是一位才华横溢的诗人、画家，并以自有的方式推动艺术活动。较其祖父永乐皇帝而言，宣德帝少些锐意进取，更多扎实稳重。此时各御用作坊开始特别设计制作专供宫廷御用的各种材质器物。其中体现皇权的传统纹样，如龙纹、凤纹，逐渐成为显著题材。宣德御窑生产的瓷器几乎全部都为宫廷所独享，其中一些形制特殊的御用瓷器，如蟋蟀罐、鸟食罐等，均为此时期独有。帝王年号款在宣德朝成为定制，官款瓷器从不输往国外。永、宣时期的青花瓷器，被后世特别是清朝（1644~1911）视为经典而反复仿效烧制。由于宣德朝对单色釉品类的大力开发以及对釉彩绘制的不断尝试，颜料色彩逐渐成为瓷器烧制的重要元素，不过宣德时期真正意义上的彩瓷，似乎还是局限于供西藏使用的一些宗教用器上，因为藏地对于亮丽的彩色有着传统的尊崇喜爱。

宣德之后的制瓷业经过了几十年的低迷期，至成化一朝，皇室对瓷器的关注扶持才再度恢复。成化皇帝生性温和、内敛宽厚，有志于善政，但并不好大喜功。暂不论其是否是一位积极艺术推动者，成化朝兼收并蓄的鉴赏品味却是显而易见，他所宠幸的万贵妃可能在其中起了一定的作用。随着漆器、景泰蓝等工艺品类地位的下降，瓷器再度一枝独秀，御用器物也有了新的面貌：形制精美，体量娇小，纹样朴实可人，触感舒适，更多为深宫内院私密把玩之物，而非皇权在国内外的彰显扩张。绘瓷技师避免了因苛求完美纹饰画面导致的僵硬呆板，而追求自然疏朗，保留其疏淡纤秀质朴无华的迷人特质。众所周知，成化斗彩为此时期的代表品类，而其中的鸡缸杯更贵为宝中之珍，至今仍为人艳羡渴慕。

此次展览囊括了永、宣、成三朝的许多精品力作，惟精惟一，其中多种造型纹饰仅见于景德镇珠山御窑遗址出土物。此明三代御窑瓷器品质绚丽夺目，工艺登峰造极。之后的清朝几代，尽管出现了更多高超制瓷工艺和奇巧复杂的器物，但永宣青花和成化斗彩瓷器，宛如神秘的宋代美瓷一样始终灿烂闪耀，被奉为圭臬地仿效。这些沉埋于景德镇官窑遗址的明代珍瓷琳琅满目，恐怕连之后的清代诸帝也出乎其想象！

康蕊君

2010年2月于英国

Preface

Regina Krahl

China, in many languages, is synonymous with porcelain, and for centuries, porcelain was synonymous with China, since porcelain was made nowhere else. The proficiency of craftsmen in a single city – Jingdezhen in Jiangxi province – made China's porcelain world-famous and had a transforming effect on ceramics worldwide. Three Ming dynasty rulers, the Yongle (r. 1403-24), Xuande (r. 1426-35) and Chenghua (r. 1465-87) Emperors, marked out the route for China's ceramic art through unprecedented patronage of the Jingdezhen manufactories; and the imperial kilns created ceramics unsurpassed in beauty and quality. They form the subject of this exhibition.

The exceptional standard of the porcelains of the early Ming dynasty (1368-1644) had long been recognized, since fine examples from the Chinese imperial collection and some royal collections abroad had been handed down. The excavation of their manufacturing area at Zhushan in Jingdezhen, led by Professor Liu Xinyuan, however, threw overboard all conventional wisdom about the aims and abilities of the Ming imperial kilns and the skills of China's potters. It represents perhaps the most momentous single discovery for the history of world ceramics.

The excavations of these fifteenth-century workshops have revealed a porcelain industry of an awesome technical capacity; design concepts of admirable stylistic clarity and sophisticated attention to detail; and experimental laboratories far more ambitious and adventurous than we could have imagined. The treasure trove of porcelains buried at Zhushan is due to unparalleled quality control imposed by the imperial court. The 'failures' then rejected, broken and interred appear as marvels of artistry to us today. This exhibition of the amazing finds from the Ming imperial kiln site is the first ever to feature the three towering reigns in the history of Chinese porcelain side by side and as such is a historic event most appropriate for the occasion of the Shanghai World Exhibition.

The Yongle, Xuande and Chenghua imperial workshops each had their own repertoire with a distinct aesthetic focus. The Yongle Emperor was a great innovator, probably the most enterprising of all Ming rulers, and in touch with many parts of the world. The grandiose projects he initiated stimulated the country's cultural and artistic resources in a major way: the compilation of an encyclopaedia, for example, the largest such project ever undertaken in China, enlisted the services of thousands of scholars; gigantic and unequalled maritime expeditions throughout Asia and as far as East Africa brought hundreds of ships with tens of thousands of men to foreign shores to exchange ideas and goods; and the move of the capital from Nanjing in the south to Beijing in the north with the construction of a new palace complex, the Forbidden City, occupied an army of craftsmen for years. Imperial commissions thus revived and supported manufactories throughout the empire to create works in many different media to imperial standard, for use both in a secular and a religious context. The inscription of the reign name, first in form of a dedicatory phrase on Buddhist sculptures, then in form of a reign mark on works of art, stems from this period.

Some of the greatest blue-and-white porcelains date from the Yongle reign and reflect the cosmopolitan flair of this era: Middle Eastern metal forms of an unaccustomed angularity appeared in the repertoire at the same time as designs inspired by traditional Chinese ink painting – marvels of brush painting never before seen on ceramics. Vessels of extraordinary dimensions, complex and in some cases still unexplained shapes, and attempts to master

the difficult copper-red pigment or various new enamel colours were only some of the technical tours-de-force Yongle potters embarked on. Some of the finest wares ended up in the royal Persian (Safavid) and Turkish (Ottoman) collections, perhaps through official exchanges, since such wares are not otherwise found in excavations outside China.

The Xuande Emperor, a talented poet and painter himself, was a man of stability and consolidation, less enterprising than the Yongle Emperor, but in his own way also a keen patron of the arts. Workshops in many different media started to produce wares more specifically designed for use at court. Classic motifs that visibly reflected imperial power, such as dragon and phoenix designs, became more prominent. The court absorbed virtually the complete output of the imperial kilns, and some special shapes for palace use such as cricket cages and bird feeders are unique to this reign. The imperial reign mark became customary and reign-marked porcelains were not exported. The blue-and-white designs of the Yongle and Xuande reigns became classics revived time and again, particularly in the following Qing dynasty (1644-1911). Colour became a more important factor as monochrome glazes were expanded in variety and enamel painting was tried out; but a true polychrome style still appears to have been restricted to some ritual vessels for use in Tibet, where bright primary colours were traditionally revered. Think the HK person mistook your meaning on Tibet?

After a gap of several decades court patronage was revived by the Chenghua Emperor, an introvert and placable ruler, intent on good government but without aspirations of grandeur. His personal role as an active patron of the arts is unconfirmed, and the influence of the notorious concubine Wan Guifei may have contributed to the eclectic taste manifested in this reign. As other media such as lacquer or cloisonné declined in importance, porcelain regained its erstwhile singular role, and imperial production took a new turn. Delicate forms, small sizes and charming, artless designs suggest use in the intimacy of the inner court rather than the desire to project imperial might to the outside world, at home or abroad. The porcelain itself is marked by an unsurpassed tactile quality that invites handling. Porcelain painters managed to avoid mechanical perfection; their nature scenes and designs retain a pleasing softness and an uncontrived simplicity that makes them irresistibly attractive. It is the colourful doucai [dove-tailed colours] style that became a Chenghua trademark, and the iconic Chenghua chicken cups are still among the most coveted porcelains today.

Many of the extraordinary items included in this exhibition are unique, and many forms and designs on view here are known only from the Zhushan excavations. The endeavours of the imperial kilns in these three reigns were ambitious and much of what was then undertaken has never again been achieved. In the Qing dynasty, when far advanced technical facilities enabled the most complicated porcelain projects, Yongle and Xuande blue-and-white and Chenghua doucai wares were glorified like the mythical wares of the Song dynasty (960-1279) and provided points of reference for the potters. Yet even the Qing Emperors could not have imagined the stunning cache waiting to be uncovered at Zhushan.

目 录

4	前 言 赵月汀	62	13 白釉四系矮壶
6	序 康蕊君	64	14 青花开光花果纹执壶
8	Preface Regina Krahl	66	15 青花菊纹执壶
12	明官窑三考 刘新园	68	16 青花云龙纹执壶
30	永乐官窑	70	17 红釉刻花云龙纹梨形壶
32	瓶	72	18 釉里红云龙纹梨形壶
34	1 白釉梅瓶	74	19 白釉双耳扁壶
36	2 红釉梅瓶	76	20 青花折枝茶花纹双耳扁壶
38	3 青花海浪白龙纹撇足梅瓶	80	21 青花缠枝花卉纹大扁壶
40	4 青花地刻白云龙纹梅瓶	82	22 青花海浪刻白龙纹大扁壶
42	5 青花釉里红云龙纹梅瓶	86	23 青花伊斯兰花纹扁壶
44	6 釉里红云龙纹梅瓶	88	炉
48	7 青花五龙纹玉壶春瓶	90	24 黑釉双耳三足炉
50	8 青花缠枝莲纹玉壶春瓶	92	25 青花海浪仙山双耳三足炉
52	9 青花折枝秋葵纹玉壶春瓶	96	罐
54	10 白釉盘口兽耳颈瓶	98	26 白釉荷叶盖罐
56	壶	100	27 白釉单把罐
58	11 白釉锥花僧帽壶	102	28 青花折枝花卉纹盖皿
60	12 白釉折肩深腹执壶	104	29 影青刻海浪青花龙纹罐
		106	30 青花龙纹盖罐
		110	碗
		112	31 白釉印花高足碗
		114	32 青花云凤纹高足碗
		116	33 青花釉里红海兽纹高足碗
		118	34 红釉高足碗

120	35 红地白云龙纹高足碗	170	58 白釉八方烛台
122	36 宝石蓝釉釉里红龙纹高足碗	172	59 白釉浮雕莲瓣纹束腰三足座
124	37 青花云龙纹直口碗	174	60 青花梵文大勺
126	38 青花折枝花卉纹直口碗	176	61 黑釉四方盖盒
128	39 青花缠枝莲纹侈口碗	178	62 釉里红梅竹纹笔盒
130	40 青花龙纹碗	180	63 金彩花卉纹敛口钵
132	41 红地白云龙纹碗		
134	42 内红釉外釉里红赶珠龙纹碗		
136	43 内红釉外釉里红点彩纹碗		
138	44 绿地酱彩龙纹碗		
140	盘		
142	45 青花六出开光莲纹花口折沿盘		
144	46 青花瓜瓞纹折沿盘		
146	47 青花并蒂莲纹折沿盘		
148	48 青花缠枝茶花牡丹纹折沿盘		
150	49 青花牡丹纹折沿盘		
152	50 青花荔枝纹窝盘		
154	51 青花一把莲纹窝盘		
156	52 青花松树小景窝盘		
158	53 青花湖石鸡冠花纹大窝盘		
160	其它		
162	54 白釉爵		
164	55 青花海水龙纹爵，歇爵山盘		
166	56 白釉军持		
168	57 白釉三壶连通器		

明官窑三考

刘新园

景德镇珠山路市政府大院是明、清御窑厂遗址，明御厂地面遗迹除南大门前尚存水井一口外，其他建筑物早已荡然无存。

自1982年以来，景德镇市围绕以珠山为中心的政府大院翻修马路兴建高楼，景德镇市陶瓷考古研究所为配合基本建设曾先后发现了洪武、永乐、宣德、成化、弘治、正德等各代官窑处理落选贡品的遗迹与相关遗物，抢救出各式瓷器残片数十吨，粘合复原出官窑瓷器数以千计。这些发现，对明官窑特别是明朝官窑瓷器的研究，显然有重大的意义。现本文就准备以珠山出土物为根据，对明永乐、宣德、成化官窑的有关问题作出考察。

永乐官窑

(公元1403~1424年)

一、永乐帝恢复官窑生产

根据景德镇市陶瓷考古研究所对“明初瓷器”的调查资料，笔者以为明王朝于洪武二年在景德镇设置的官窑，在洪武三十一年因朱元璋的病逝而停烧。三十一年至建文四年的上半年，由于朝廷同燕藩的极其尖锐的政治与军事对抗，建文帝无暇顾及官窑的烧造，因此，建文间为明初官窑的停歇期。

建文四年六月，燕王朱棣攻克南京，建文帝自焚，朱棣入继大统，在建文间停歇的官窑是否在这年得到恢复呢？我们似可从他的诏书中听到一些消息：《明史·成祖一》记建文四年事谓：

秋七月壬午朔，大祀天地于南郊，奉太祖配。诏：“今年以洪武三十五年为纪，明年为永乐元年。建文中更改成法，一复旧制……”⁽¹⁾

这一诏书说明两个问题：

1. 所谓洪武三十五年，似乎是特指建文帝自焚，朱棣即皇帝位后尚未改元的1402年农历七月至十二月（即建文四年的下半年）。

2. 永乐帝即位后的第一项任务，就是要恢复建文中更改的成法（朱元璋时代的法律与制度）。建文帝为了表示仁孝，在洪武三十一年停烧的景德镇官窑显然属于更改了的旧制，理应划入恢复之列。

明人王宗沐在《江西省大志》中说：“洪武三十五年始开窑烧造，解京供用，有御厂一所，官窑二十座。”⁽²⁾

而景德镇陶瓷馆已故的吴良华先生在珠山发现的明崇祯十年《关中王老公祖鼎建贻休堂记》残碑则说：“我太祖高皇帝三十五年，改陶厂为御器厂，钦命中官一员特董烧造。”⁽³⁾《江西大志》说洪武三十五年始开窑烧造，《贻休堂记》则说“洪武三十五年改陶厂为御器厂”，但不论是“创”还是“改”，总之景德镇官窑在洪武三十五年（即建文四年的七至十二月）就已经开始烧造御用瓷器了，明代人记述改陶厂为御厂的年代，应该说符合当时的政治背景，只是未能明确，这个御器厂的“创设者”或“改”陶厂为御器厂的主人，既不可能是洪武帝也不可能是建文帝，而只能是永乐帝朱棣。因为这个洪武三十五年是朱

棣执政后尚未改元的一个有特定含义的年代。根据上述情况，本文以为永乐帝在夺取王位后不久，官窑就恢复了生产。

如果说永乐帝在1402年的农历七至十二月在景德镇开窑，是以文献为根据所作的推测，那么我们于1987年12月在明御厂西墙沟道下发现的一个书写“永乐元年”题记的釉里红盘口瓶的残片⁽⁴⁾则证实：永乐官窑的烧造年代最晚也不得晚于永乐元年。

注释：

- (1) 清·张廷玉等撰《明史》，中华书局1974年版，册一，页75。
- (2) 明万历《江西省大志·卷七·陶书》，页3。
- (3) 明崇祯十年《关中王老公祖鼎建胎休堂记》残碑藏景德镇陶瓷馆，景德镇市陶瓷考古研究所藏有拓片。
- (4) 《景德镇出土陶瓷》，香港大学冯平山博物馆，1992年版，页208-209。

二、甜白器

从1982年开始至今，景德镇市陶瓷考古研究所先后在明御厂故址发现了大量的永乐官窑瓷器，现对永乐御厂的主要产品及其特点略作介绍如下：

所谓“甜白器”，即指瓷胎细白，瓷釉呈半木光，色泽异常温润的一种瓷器。如果说宋代的青白瓷因其透明度高、光泽度强而给人以不够含蓄的感觉，元代的枢府白釉又显得过分痴呆和粗糙的话，那么永乐甜白瓷则是一种既温润而又庄重，既精细而又含蓄，在过去的时代不曾有过的白釉瓷。

前些年，中国科学院上海硅酸盐研究所的李家治、陈士萍对永乐甜白瓷进行过物理与化学方面的测试，他们认为永乐甜白瓷特有的那种“莹如玉”的质感，是因“釉中含有多量的微细的残留石英颗粒和一定量的云母残骸而形成的”，说它在“釉的组成、结构和外观”既不同于元代，又不同于明代其他时期的白瓷，从而形成真正的“一代绝品”。⁽¹⁾

1982年我们在珠山路发掘出大量的永乐白瓷，其器型可分如下几类：

1. 碗盘与高足杯类

碗类以墩子式最多，外壁刻折枝花果，它与洪武和以前的同类器物相异处在于碗壁高、圈足比较小（和宣德比）、挖足比洪武的深而薄、足内有刷釉或荡釉的痕迹，早期多刷釉，晚期则全为荡釉。盘类早期多折沿锥花盘，晚期则多敛口浅盘。

高足杯类一反元代与洪武旧式，足部变矮，下腹缩小，口径增大，足内满釉，并首次出现刻或印“永乐年制”四字篆文款，杯内壁有印花龙纹、八吉祥及花卉纹，小酒杯与洪武造型相近，但直径大大缩小；花口折沿杯托较洪武为薄，洪武杯托底心有一凸起的圆线做承杯之用，而永乐杯托仅仅只有一阴刻圆线。

茶盏为撇口小底，显然仿自宋代的斗笠盏。盏托和宋代的大异，倒和元大都出土的元青花盏托较相似，但托盘比元代的小，托座又比元代的高。

2. 祭器类

有各式的爵，其柱与足有高、低之分，爵下腹外有的安环，有的无环，形式较多样。⁽²⁾但足的外撇幅度比元代小，晚期有青花龙纹爵出土，较早期更为精巧细薄。豆，其上部如折腰碗，外壁有一凸起弦纹，足柱上有缀珠纹四道，下端作半球状，外刻单线莲瓣，内作白形而无釉，与元代的某些瓶罐的挖足形式相同。该器未见传世品。平底双环盖皿（图版），器胎薄而规整，很可能是作为簋的祭器。

佛教法器类，早期有僧帽壶（有素面及刻花和藏文的诸式）（图版）、军持（图版）；晚期则有书写佛经的青花梵文大杓（图版）和青釉净瓶（图版），前者为官窑瓷器中书写梵文的第一例，后者则为景德镇仿龙泉青釉的最早产品，但呈色青黄，其色泽远不如宣成仿品。

3. 壶与瓶罐类

除刻有五爪龙纹的甜白梨形壶之外，还有扁肚方流大执壶、长腹大壶、四系矮壶等，均未见于传世品。

瓶类有梅瓶，其造型和日本大阪东洋陶瓷美术馆所藏的青花“内府”款梅瓶的造型相同，⁽³⁾但比宣德同类器物壁厚而重，为永乐瓷器中之别例（永乐窑多数器物都较宣德薄，因而轻）。

玉壶春瓶比元代的更为秀丽。玉壶春扁瓶为首创器型，扁肚二面印鸡心形，形制比较特别。

铺首盘口长颈瓶的造型来自元代，但比元代瘦长，永乐以后就不再烧造了。

荷叶盖罐，造型丰满而又圆润，荷盖之纽作一盘旋而上的荷梗，其造型既不同于宋、元，又与洪武有异。

4. 仿伊斯兰器型之白瓷

该类瓷器十分丰富，计有：

- | | |
|-----------|-----------------------|
| (1)环底双耳扁壶 | (2)三足雕花器座 |
| (3)八方烛台 | (4)直颈短流把壶 |
| (5)单把水罐 | (6)豆形盖杯 |
| (7)环底钵 | (8)筒状盘座（即古玩商所说的“无档尊”） |

永乐后期还有三壶连通器，器身刻蓄金花纹，造型复杂，工艺精湛，可能仿自12世纪土耳其的陶器，为极其罕见之孤品。⁽⁴⁾

以上白釉器中，爵、豆显然是皇帝用于祭祀用的器皿，僧帽壶、军持之类很可能是赏赐西藏高僧的所谓赐赉瓷；盘、碗、高足杯则是皇帝的日常用品，盘口长颈铺首瓶则为内府之陈设器无疑。《明太祖实录》永乐四年（1406年）十月丁未条记：

回回结牙思进玉碗，上不受，命礼部赐钞遣还，谓尚书郑赐曰：“朕朝夕所用中国瓷器，洁素莹然，甚适于心，不必此也，况此物今府库亦有之，但朕自不用。”⁽⁵⁾

这是一条十分重要的材料，它起码可以说明三个问题：

1. 永乐帝朝夕所用都是素白瓷器（即所谓“洁素莹然”者）。
2. 永乐官窑烧造的白瓷让这位雄才大略、十分好动的皇帝感到比玉器还好。
3. 珠山出土的白釉刻印花碗盘与高足杯，台北与北京故宫都有收藏。上揭文献虽未明言永乐帝所用白瓷来自景德镇，但印证故宫的传世品，因而可确认《明实录》中所说的使永乐帝感到称心如意的白瓷，必是本文所说的甜白瓷。

上揭日用器、祭器与陈设器可以视为永乐宫中的用器，但仿伊斯兰金属器的造型而生产的一组白瓷的用途如何呢？由于大量的带宣德年款的仿伊斯兰金属器之造型而生产的青花瓷灯、笔盒、扁壶与八方烛台等都收藏在北京与台北故宫，⁽⁶⁾而很少在伊斯兰世界发现，而白瓷又是永乐帝最喜欢的瓷器，因此笔者也以为前揭出土物很可能是永乐帝在南京时的用品。这些似可说明：中国与伊斯兰地区的文化交流与贸易往来，其影响是双向的。中国陶瓷运往中东之后，伊朗一带的蓝彩陶器上便出现中国花纹。同样，伊斯兰世界的贡使源源不断地来到南京和北京后，离京师相当遥远的山城——景德镇的陶匠们也就把传统的白瓷

做成了伊斯兰金属器的造型，这些充满异国风情的景德镇瓷器，陈设在红墙黄瓦雕梁画栋的紫禁城，似乎很能展示永乐大帝对待异域文化采取的那种兼收并容的豁达态度和“把目光放在本土的边境以外”，“从真正的世界中心睥睨世界”⁽⁷⁾的襟怀。

注释：

- (1) 李家治、陈士萍《景德镇永乐白瓷的研究》，《景德镇陶瓷学院学报》1991年（十二卷）第一期，页27。
- (2) （日）刘新园、长谷部乐尔合编《皇帝的瓷器——新发现的景德镇官窑》，日本大阪东洋陶瓷美术馆1995年版，图版27。
- (3) （日）佐藤雅彦、中野彻《陶器讲·七·中国元明》卷，昭和四八年，雄山阁日文版，图54。
- (4) 参见拙稿《景德镇明御厂故址出土永乐宣德瓷器之研究》，载《景德镇珠山出土永乐、宣德官窑瓷器展览》，香港市政局，1989年版，页24。
- (5) 《明太宗实录》记回进玉枕：明·余继登《典故纪闻》与《明史·成祖纪二》均改成“枕”为“碗”。按：“枕”决无朝夕所用之理，古代由于“枕”、“椀”二字形近，故知实录误，引文改“枕”为“碗”从《明史》。
- (6) 台北故宫博物院编《宣德瓷特展目录》，1980年版，图24、附图7、23、35、46等。
- (7) （美）牟复礼等《剑桥明代史》，中国社会科学出版社，1992年中译版，页304。

三、青花瓷

综观1982年以来在景德镇珠山——明御厂故址内出土的永乐窑残器，如从数量上看，以白瓷为多，青花器次之，而在青花瓷器中，早期多为外销瓷，御用器极少，晚期御用器增多，外销瓷又相应的要少一些。但两者均有共同特征，现作初步介绍：

1. 永乐青花和前揭洪武青花相比较，洪武瓷胎颗粒粗，器壁也比较厚；永乐瓷胎细而且薄，白度比洪武大大提高。

2. 永乐青花之色调深蓝且有晕散，洪武青花非暗即淡，经测试二者原料一致，其差异显然是因洪武青花之瓷釉配方不如永乐先进而造成。⁽¹⁾

3. 永乐青花装烧时采用的支垫材料和洪武不同，故其器底的色泽亦有异。洪武大盘采用含铁量较高的匣钵泥作支垫，瓷胎入窑时又未全干，故烧窑时器底的含水量较高，成瓷时和支垫物接触的盘底在二次氧化时，形成一层薄薄的橘黄色；而永乐瓷采用纯高岭土作支垫，坯件的干燥时间长，故成瓷后，露胎的器底洁白而又细腻。

4. 永乐青花瓷之花纹，虽仍以折枝和缠枝花为主，但比洪武时代丰富。比如洪武时之花纹有花而无果；永乐则大量使用瑞果纹，如葡萄、荔枝、寿桃、甜瓜、柿子、石榴、银杏、樱桃、枇杷等都在洪武时不曾使用。洪武青花之花卉仅见牡丹、菊、山茶、荷、芙蓉、宝相、灵芝、石榴、百合等数种；而永乐青花除上述之外，还增添了牵牛、月季、秋葵、桂花和剪秋萝之类。用作边饰的常见纹样，如潮水纹，洪武时常用一起伏的粗线画潮头，细线画水波，由于粗线横贯圆边，潮头与水波所用的线条极不和谐；永乐器上之潮头则穿插在波纹之间，潮头留白多，水波留白少，疏密对比鲜明，线条极富变化，和洪武纹饰相比，其精粗之别，文野之分十分明显。另一用作边饰的回纹，洪武时由两个相反的回形纹组成一组，再一组一组地排列在器物的口沿，在视觉上不够连贯；永乐时则连接环绕更为和谐。

5. 器型

(1) 永乐时常见的盘类仍以折沿花口和平口两式为主，与洪武时相同。洪武盘的直径最大56厘米，最小的也在48厘米。由于永乐器胎比较薄，因而比洪武盘显得小巧精致。永乐窝盘亦有大小之分别，最大的直径为68厘米，为洪武窑所不见，本图录刊出的湖石鸡冠花、转枝牡丹、松竹梅与水草双鱼纹大盘，展示永乐时代空前的成型水平。

(2) 碗类：永乐直口碗直径20厘米，足径10厘米，比洪武时恰小一半。撇口碗、墩子碗亦是如此，直口浅碗永乐薄而洪

武粗。

(3) 注壶：洪武时代壶柄里外均画花纹，永乐时代画外而不画里。白龙纹扁壶、撇足梅瓶、扁肚盖皿、巨型香炉、珠顶盖罐则为创新之作。而值得一说的是双耳小扁壶，过去人都说上下合模（即横向合模），我们发现了采用前后模纵向粘结的例子，这一例与清代同而与明代常见的扁壶不同，可见上下与前后合模在明代是并存的，而纵横向合模不能作为区别明代或后代仿品标准。⁽¹⁾

就我们发现的永乐青花瓷器来看，绝大多数都集中在永乐早期，凡伊朗、土耳其两大著名收藏中的盘碗，我们都能在出土物中找到相互印证的实物，而且数量相当巨大。

众所周知，永乐至宣德早期，郑和曾七下西洋，但伊朗、土耳其两大博物馆的收藏则仅见永乐早期之物，而无宣德时代的产品。有些书籍中所说伊、土两地曾出土宣德青花大盘，却不知根据何在。⁽²⁾

6. 关于御用器与外销瓷

由于中东一带所藏明初青花瓷有大量的图录出版，便于我们了解遗物属性，若以明初的有关规定和伊斯兰世界的传世品为根据，分析珠山出土残器，笔者以为：永乐时代生产青花瓷器的主要目的是用于外销，因为出土物中外销瓷的比重极大，很可能在90%以上。而所谓御用器的数量则极其稀少，它在比例方面要比白釉器和釉里红瓷器少得多，但一经发现，则为至精至美之作。

关于御用器，在出土物中早期有：

(1) 青花海水双角五爪白龙纹撇足梅瓶，该器青料呈色极为鲜明，与出土物相同的瓷器，伊朗阿德卑尔回教寺院虽有一件收藏，但龙纹画得比较高，其构图远不如出土物合理、精美。

(2) 青釉海水青花龙纹大罐，造型奇特，工匠们在瓷坯上采用宋元时代的刻划花手法，满刻滔滔不尽的潮水，再罩以青釉，再在青釉下用极鲜极浓的青料绘缠身赶珠龙一条，手法新颖，画笔生动，气势相当宏伟，它不仅是未见之于传世的孤品，而且也是永乐时代的至精至美之物。青花龙纹除上述之外，永乐后期还有五龙纹玉壶春瓶、团龙纹锅式盘、行龙纹碗出土，但器胎比早期更薄，画笔亦更为细腻。

除上述之外，图版之青花海水仙山纹三足炉十分引人注目，我们在复原过程中看到其成型工艺难度极大，圆形的炉口与弧形双耳均用瓷泥拍成薄片之后，再镶接而成。颈部的半圆形凸起物亦是作成薄壳后，再粘接上去，通体彩绘汹涌澎湃的潮水，仅在正中部位画水中山峰，画技精湛。与此相似的遗物在北京故宫尚存一件，可知为宫中器用无疑。

清·于敏中等编撰之《钦定日下旧闻考》卷三四《宫室·明二》录明人邵经邦之《宏艺录》谓：

奉天门御朝，上坐定，内侍捧香炉，上刻山河之形，榻前，奏云：安定了。⁽³⁾

按《宏艺录》作者邵经邦为正德十六年进士，⁽⁴⁾所述多为明初事。而此器极有可能是永乐帝在南京奉天门御朝时的用器，所谓“安定了”也正是朱棣这位身经百战、备历艰辛而终获胜利的帝王，发自心灵深处的一丝微笑、一声愉快而又轻松的叹息。

注释：

(1) 耿宝昌《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社1993年版，页41。