

ZHONGHUA
QINGHUACI

瓷

中华青花瓷

李德金 周世荣 宁志超 葛季芳 刘裕黑等 著



人民出版社

ZHONGHUA
QINGHUACI

瓷

中华青花瓷

李德金 周世荣 宁志超 葛季芳 刘裕黑等 著



人民
出版
社

责任编辑：鲁 静
书籍装帧：肖 辉
责任校对：吴海平
监 制：朱启环

图书在版编目(CIP)数据

中华青花瓷 / 李德金等著. —北京：人民出版社，2003.4
ISBN 7-01-003806-6

I. 中… II. 李… III. ①青花瓷(考古)—研究—中国②青花瓷(考古)—鉴赏—中国 IV. K876.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 089386 号

中华青花瓷

ZHONGHUA QING HUA CI

李德金 周世荣 刘裕黑等 著
宁志超 葛季芳

人 民 出 版 社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

北京冠中印刷厂印刷 新华书店经销

北京中文天地文化艺术有限公司排版

2003 年 4 月第 1 版 2003 年 4 月北京第 1 次印刷

开本：889 毫米×1194 毫米 1/16 印张：10.5

字数：100 千 印数：0.001-3000 册

ISBN 7-01-003806-6 定价：86.00 元

作者简介



◀ **李德金**, 1934年3月生于上海, 1959年毕业于北京大学历史系考古专业, 曾任中国社会科学院考古研究所研究员, 主要从事汉唐以后考古研究工作, 重点研究瓷窑与瓷器, 曾赴全国14省60余县市调查、勘探各时代瓷窑遗址, 主持整理元大都各遗址出土的陶瓷器标本等工作。1990年参加联合国教科文组织组织的海上丝绸之路考察。国务院政府特殊津贴获得者。现为中国古陶瓷研究会常务理事。著有《中国古代瓷器》等著作多部。



◀ **周世荣**, 生于1931年, 湖南省祁阳县人。1954年毕业于北京大学第三届考古班。中国古陶瓷研究会常务理事; 国家“七五”重点研究项目《长沙窑》课题主持人, 长沙马王堆汉墓发掘主持人之一。主要研究中国陶瓷、铜镜和马王堆汉墓。出版了《湖南陶瓷》、《长沙窑瓷鉴定与鉴赏》等专著多部。



◀ **宁志超**, 澳大利亚籍华人收藏家, 毕业于莫斯科大学测量专业, 曾在中国、前苏联等多国举办过个人收藏展。



◀ **葛季芳** 生于1935年, 贵州省安顺市人。1955年毕业于云南师范大学历史系, 毕业后在故宫陶瓷组开始从事文物工作, 后调云南省博物馆等单位工作, 任云南省文物鉴定组组长等职。先后多次参与发掘云南地区的窑址和墓藏工作, 发表调查、发掘报告和研究论文40余篇, 出版有《云南陶瓷》等专著。



◀ **刘裕黑**, 文物考古专家, 曾任江西省高安市博物馆馆长、图书馆馆长等职。中国博物馆学会会员, 中国古陶瓷研究会会员。主持过创建高安博物馆、图书馆及大观楼修复工作等; 主持发掘了闻名中外的元代青花、釉里红瓷器窑藏、西汉七星堆古墓墓藏等; 调查发现与保护了高安的文物古迹300余处。主编出版了《高安文物志》等专著多部。





前 言

瓷器是中华民族的伟大发明之一。我国陶瓷工艺源远流长,艺术成就蜚声中外,对人类文明作出了重大贡献。

青花瓷是中国瓷器中的一颗蓝色宝石,它青白典雅,纯洁高贵,深受广大群众和收藏家的喜爱。为此,笔者1998年在台湾度假出版社有限公司出版《中国文物鉴赏全集》中的《岳州窑青瓷》之后,在季崇建先生的策划下,计划继续出版《元青花瓷》、《明青花瓷》和《清青花瓷》。1998年,我们完成了《清青花瓷》(上、下册)的编写。后因出版方原因而停止编写。

澳大利亚宁志超先生得知这一情况后,热情地在北京为该书联系出版。笔者和同行将原稿压缩改写,连同其他几位业内专家写成的有关文章(包括宁志超先生的大作),编辑成本书专辑发表,取名为《中华青花瓷》。现本书即将出版,仅向宁志超先生表示衷心致谢。

周世荣





目 录

前言 (1)



论元大都出土的青花瓷器 李德金(1)



婀娜多姿、丰富多彩的元瓷瑰宝——元青花云龙象耳瓶

..... 宁志超 (9)



高安元代窑藏出土的青花、釉里红珍瓷 刘裕黑(17)



云南元明青花瓷 葛季芳(29)



香港大埔碗窑明清青花瓷 周世荣 (55)



明清青花瓷瓷片拾遗 周世荣 (77)



清青花瓷 周世荣 丁送来 姚澄清 利国显 (97)



略述中国青花瓷的起源 宁志超 (135)



附录 古陶瓷的同步辐射 X 射线荧光分析研究

..... 黄宇营 冼鼎昌 李光城 吴应荣 (157)





论元大都出土的青花瓷器*

李德金

位于今北京城的元大都是元朝的政治、经济、文化中心。1964—1974年考古工作者勘察了元大都的城垣、街道、河湖水系及地面建筑遗存,并发掘了十余处地下遗迹,不仅复原了元大都城的平面布局,并获得了大量的元代遗物。在出土遗物中数量最多的是数以万计的陶瓷器及碎片,它们是元代居民日常生活使用的器皿,也是元代居民物质生活与精神生活的见证。从这批陶瓷器上,可以探视到元代的手工业经济的发展概况,尤其是制瓷业的发展情况。这批陶瓷器的产地分布于全国南北方的著名窑场,如北方有河北省的定窑、磁州窑、河南省的钧窑、山西省的霍窑等,南方有浙江省的龙泉窑、江西省的景德镇窑等。还发现了韩国康律窑的镶嵌白釉青瓷,这些窑场的瓷器从产地千里迢迢运到大都销售,从而可了解元代的中外商业贸易及交通运输业的发展。更值得注意的是:在众多窑口、品种的陶瓷器中,有一批质量精美的元代青花瓷器,这批青花瓷器虽然数量不多,仅占能复原瓷器中的百分之四左右,但器形多样,胎釉、青花色泽、纹饰等均极精致美观,足以反映元代青花瓷器的面貌,反映元代制瓷工艺的水平。

一、元大都出土青花瓷的器形、纹饰简介^①

元大都出土的青花瓷器与在国外发现的一批元青花瓷器不同的是:没有大型的盘、瓶等高大器形,而是造型多样、形态精致的小型日常用器,计有碗、盘、带托盏、高足杯、壶、瓶、罐、器盖、玩具等。现将这些器形及胎釉、青花色泽、纹饰题材等分述如下:

碗 尖唇侈口,深弧腹,圈足,足壁外撇,内底平坦。胎色洁白,质细硬,釉色青白,釉下用青料绘花纹,色泽艳丽,青色深处有黑色浓斑,腹内口沿处绘一圈串枝花卉,腹壁上下绘两圈细弦纹,内底绘盘旋的团龙,龙身披鳞,龙首长鬣飘舞,龙角挺拔,龙嘴张吻吐舌,腿部茁壮有力,龙爪为三趾,龙首前绘一火焰宝珠。碗外腹口沿处有细弦纹,上腹部绘缠枝莲花,下腹部绘宝相莲瓣纹,中以细弦纹二圈相隔,近圈足处亦有细弦纹,口径18厘米,高6.5厘米。(图1)

盘 可分两型,其中I型又可分两式。

I型I式 尖圆唇敛口,浅腹,内底平坦,大圈足。胎色洁白,质细硬致密。釉色青白,釉面光滑,底足无釉。釉下以青料绘花纹,色泽鲜艳,色深处有黑色浓斑,腹内壁绘串枝牡丹,内底绘团龙火珠,团龙形态与碗腹内纹相同,似出于同一

* 本文曾刊于《中国古陶瓷研究》第六辑,紫禁城出版社2000年11月版。此次发表,作者进行了修改补充,并补上照片

① 所用资料主要参考以下文章及报告:

元大都考古队: a.《北京后英房元代居住遗址》,《考古》1972年第6期。 b.《北京西绦胡同和后桃园的元代居住遗址》,《考古》1973年第5期。 c.《元大都的勘察和发掘》,《考古》1972年第1期。 d.《记元大都出土文物》,《考古》1972年第6期。 e.《记元大都发现的八思巴字文物》,《考古》1972年第4期。 f.《元大都发掘报告》(未刊稿)





匠师之手。外腹壁绘缠枝莲花，各组纹饰间均以细弦纹相隔。口径 15.4 厘米，高 3 厘米。(图 2)

I型 2式 尖唇侈口，弧腹，下腹稍鼓，浅腹，内底平坦，大圈足。胎色白中稍透灰，胎质细硬致密。其釉色、青花色泽及花纹装饰题材均与 I型 1式相同，只是形制稍异，口径 14 厘米，高 3.9 厘米。

II型 葵花形口沿，尖唇折沿，浅腹、平底。胎色洁白，质细而致密，胎薄处仅 1.5 毫米。盘内底釉下以青料绘松、竹、梅三友图，构图简洁生动，青花色泽淡雅，松球心有黑色浓点。口径 16.4 厘米，高 1.6 厘米。(图 3)

带托盖 可分盖及盖托两部分。盖为尖唇圆唇撇沿，直腹下部稍鼓内收，圈足。盖托上部为一敛口盖，盖形为圆唇弧腹，盖下为托盘，托盘口沿尖圆唇，浅敞腹，其下为高圈足，足壁直，足底外撇。胎色白中稍透灰，胎质细硬致密，釉色青白，釉面光滑，足底无釉，底边呈朱红色。青花色泽鲜艳，色深处有黑色浓斑。青料绘花纹遍布器内外，纹饰繁缛。盖沿内一周卷枝纹，腹内壁绘石榴花及海棠花各 2 朵，内底绘海棠花 1 朵。外沿绘人字形花瓣一周，外腹壁绘缠枝菊花，敛口盖腹外壁绘古钱纹一周，托盘内腹绘缠枝石榴花 4 朵，外腹绘宝相莲瓣纹一周。高圈足外绘重叠双线蕉叶纹一周，各组纹饰上下均绘有粗细不同的弦纹 1 或 2 道。盖口径 10 厘米，托盘口径 12 厘米，通高 9 厘米。(图 4、图 6)

高足杯 可分两型

I型 尖唇直沿，直腹下部弧收，高圈足，足把呈柱状，把中部有节，足底外撇。胎色洁白，质细硬，胎薄处仅 1.5 毫米，釉色青白，釉面光滑，青料绘花，色泽淡雅，杯内底绘一小朵花卉，腹外壁绘串枝菊花两株组成的花卉带，花卉上下均绘有一周弦纹。口径 8.5 厘米，通高 9 厘米。

II型 尖唇撇沿，下腹微鼓内收，腹下有竹节状高圈足，足把较 I型高，足底外撇，胎色洁白，质细硬，釉色青白，青中略泛灰，足底无釉，呈朱红色，足内壁上部有釉，说明该杯在杯足分段轮制成型后，再以釉粘接成器，杯内沿釉下以青料绘卷枝纹带，底内绘一周弦纹，底心绘火焰宝珠纹，

杯腹外壁绘一条游龙，因残缺，龙首不见，龙身披鳞飘鬣，龙腿茁壮有力，足亦为 3 趾，此龙不如碗、盘内所绘的龙笔法精致，而显得粗犷豪放，显然不是出于同一制瓷工匠之手。高圈足足柄有凸弦纹 5 道，似竹节状，口径 11 厘米，通高 9.8 厘米。(图 5)

壶 可分两型

I型 凤鸟形扁壶，小口短颈，卷圆唇外侈，溜肩，扁腹中弧，矮圈足，肩部下端一侧为凤首形短流，双眼为流嘴，凤首形象生动，头部羽毛披扬，作昂首鸣叫状。另一侧为尾形卷成的壶把，把前后有云头形纹，形成系盖的带孔纽，壶盖已失。胎色洁白，质细硬致密，釉色青白，釉面滋润，釉下青花色泽浓艳，整件壶身满布纹饰。颈部绘回纹带，以弦纹相隔，肩腹部羽鳞纹及翅膀，近把处腹部绘卷云纹，下腹部绘盛开的牡丹及缠枝花叶纹，象征着凤鸟飞翔于天地花丛之间，足壁绘有重叠莲瓣纹，嘴及壶把上亦涂绘青色。口径 4.1 厘米，高 18.5 厘米。(图 6)

II型 梨形圆壶，圆唇直敛口，上腹直斜，下腹圆鼓，矮圈足。腹侧有弧形长流嘴，另一侧有卷曲的壶把，把顶有系盖的带孔纽，盖已失。胎色洁白，胎质细硬致密，釉色青白，釉面光滑，壶腹两侧釉下以青料绘两束带叶荷花，束花绶带飘扬两侧，花侧绘有水草、浮萍等水生植物，嘴及壶把上亦绘有水草等纹。青花色泽艳丽，色深处呈黑色浓斑。口径 3 厘米，高 10 厘米。(图 7)

瓶 出戟觚形，喇叭口，圆唇外撇，长颈，鼓形腹，腹侧有 4 条对称的扉棱，其下内收呈筒状腹，腹下外鼓一圈，下为高圈足，足壁斜撇。胎色洁白，胎质细硬致密。足底露胎处呈朱红色，釉色青白，釉面光滑，青花色泽艳丽，色深处有黑色浓斑，口沿内绘卷枝纹一周。外腹纹饰自上至下可分为 5 组，颈部为蕉叶纹和古钱纹 2 组，鼓腹处为 4 朵牡丹花叶纹，以扉棱及弦纹相隔。筒腹外绘弦纹 3 道，高圈足外绘宝相莲瓣纹。各组纹饰均以弦纹相隔。此瓶应是神佛前的供器。口径 17.5 厘米，高 15.5 厘米。(图 8)

器盖 可分两型

I型 为荷叶状罐盖，圆唇沿外卷，顶纽部已





残缺，参照已出上荷叶罐盖复原。盖面呈弧形，胎色洁白，质细硬致密，釉色青白，釉面光滑莹润。盖内无釉，露胎处呈朱红色。盖面以青料在釉下绘花，色泽鲜艳，色深处有黑色浓斑。盖面绘4株对称的束莲花叶，束莲周围绘有鸳鸯、水鸭、游鱼、浮萍、水草等水禽及水生植物，形象写实而生动。盖径28厘米，残高5.5厘米。（图9）

Ⅱ型 圆形盖、直沿、内槽口，盖面弧形，纽呈笠帽形，胎色洁白，质细硬，盖面釉色青白泛灰，上有落渣，盖内不施釉，呈朱红色。以青料在盖面及纽面绘花，色泽淡雅，盖面纹饰为一株串枝花，纽顶为枝叶，盖径8厘米，高4厘米。（图10）

此外，在出土的一些青花瓷片中，能看出器形的还有罐及狮形小玩具，在残罐腹至底部以青料绘古钱纹带及宝相莲瓣纹，青花色泽鲜艳，胎色洁白，质细硬，釉色青白，釉面光滑，狮形玩具身上有青花斑点，色泽淡雅，是元大都青花瓷中的新品种。

二、元大都出土青花瓷器的装饰技法及烧造工艺

元大都出土青花瓷器的装饰技法有捏塑、雕镂和青料绘画。青料绘画是主要的装饰方法，在碗、盘、盏、高足杯、瓶等器物的内外上下全部绘以动物或植物主题纹样，并以回纹、人字纹、卷枝纹、古钱纹、弦纹等作陪衬纹饰。在绘画技法上，运用国画的传统技法，由于瓷器是圆形立体的器身，匠师们在绘画时，主要采用线描和平涂两种画技，绘于瓷坯上，其上罩釉，形成釉下彩绘，高温烧制后，色彩鲜艳，不易脱落。在纹饰的题材和组合上，表现为既自然又写实。采用分层相隔、四方对称等布局，又适当地利用器表的全部空间，所描绘的动物形象栩栩如生，如张牙舞爪、茁壮有力的游龙、展翅飞翔的风鸟、怡然自得在水中漫游的鸳鸯、游鱼。植物形象中有惟妙惟肖、形象逼真的，也有图案化的变形植物，都显得生气盎

然，充分反映了元代制瓷匠师的绘画技巧及艺术才能。青花瓷器的造型端正秀丽，小巧多样，除圆形器采用制瓷习用的拉坯轮制法外，还采用捏型、雕镂、模制等技法。胎体均厚薄适中。其中有的器物胎薄如纸，如松竹梅纹盘，胎薄仅1.5毫米，可与现代脱胎瓷媲美。凤首壶的制作更表现出制瓷者采用的多种技法，其壶口、壶足、凤首流、壶把等分别用轮制、雕镂、模制等技术制作，壶身则以手捏压制成二弧形片后粘接，在壶腹内遗有清晰的手指按捺痕及二片相接的接缝。从其他器物上也可获知其镶接技法有胎接及釉接两种。施釉技术也有多种，有蘸釉、浸釉、荡釉、刷釉等方法。从器物上釉色的滋润、釉层的厚薄适度，足以说明当时在釉料的配制及施釉技术上已很成熟。从器物的造型端正，胎质细硬，釉层匀净，青花色泽艳丽的特征看，其烧造的技术亦是高超。这些器物均为匣钵装坯仰烧，在装烧过程中，应是置于最佳窑位，经受最合适的火候和恰当的还原气氛。从器物表面观察，绝大部分釉面上疵点、气泡少见，更未见变形。大部分器底未施釉处呈朱红色，俗称“朱砂底”，是在有氧火焰中烧造形成的。

三、元大都青花瓷器的胎釉组成

元大都出土的青花瓷胎色洁白，质地细硬致密，气孔少。釉面光滑润泽，釉色有青白或灰白，前者釉层透明，后者乳浊，与元代的影青釉和卵白釉瓷器相似。青花色泽有两种：一种色彩青蓝，色深处显出浓黑斑点；另一种色泽浅蓝淡雅。1978年曾由中国科学院上海硅酸盐研究所对青花瓷的胎、釉、青花色料进行了物理性能与化学元素的常量分析，并与景德镇湖田窑出土的元代青花瓷片的常量元素进行了比较。^①1999年中国科学院高能物理所核分析研究室又采用同步辐射X射线荧光分析方法对元大都出土的两件青花瓷器进行了无损分析，^②分析结果基本一致。即

1 陈尧成、张志刚、郭演义：《历代青花瓷器和青花色料的研究》，《硅酸盐学报》1978年第6期；中国科学院上海硅酸盐研究所：《元大都发掘的青花与影青瓷》，《考古》1982年第1期。

2 李德金等：《元大都出土青花瓷器的无损分析》，《考古》1999年第11期。





青花瓷的胎土均采用“二元配方”，即瓷石加高岭土。胎中氧化铝(Al_2O_3)的含量均在20%左右，因而烧成温度高而不易变形，并使瓷釉元素的含量也有变化，釉中氧化钙(CaO)的含量在8%左右，较宋代白釉中氧化钙含量14.87%低。青花色料中具有低锰(MnO)含量在0.11%~0.12%、高铁(Fe_2O_3)含量在1.84%~3.6%的特点。经微量元素测试，证明青花料不仅具有低锰高铁的特点，且含有硫、砷等微量元素，在白釉和青花中的锌铁比例都很低，白釉具有高钙低钾的特征。上述这些胎、釉、青花成分的特点也应在国内外发现的元代青花瓷的特点。鉴于元大都的青花瓷是出土于经科学发掘、有明确地层关系、有确切时代器物伴出、且时代可靠的器物，上述测试数据可作为元代青花瓷的标准数据。

四、元大都青花瓷的产地及青花原料来源探讨

迄今为止，在全国发现能烧造元代青花的窑址不多，其中以江西景德镇湖田窑址发现的青花瓷标本与元大都青花瓷在胎釉及青花色泽上最近似。而经过测试比较，可以更进一步确定景德镇窑是元大都大部分青花瓷器的产地。景德镇窑在五代时已能烧造白瓷，南宋时烧造出影青瓷，元代又创烧出卵白釉瓷、青花瓷。文献记载元代政府曾于至元十五年(1278年)在景德镇设立“浮梁瓷局”监烧瓷器。¹在考古调查发掘中发现元代烧造青花瓷器的窑炉为龙窑，以木柴为燃料，这种窑炉装烧量大，在“浮梁瓷局”的监督下，从原料到技术均有一般小型民窑达不到的优越条件。元青花瓷器在国内遗址、窖藏、墓葬中出土数量不多，但在造型、胎釉、青花色泽、纹饰等各方面均为质量精致美观，不是粗制滥造的产品。从出土情况看，也是元代珍贵、稀少的瓷器。所以元大都的青花瓷器只能是景德镇窑烧造。

关于青花色料的来源，是国内外研究青花瓷

器学者十分关注的问题。英国学者曾认为元青花是采用波斯进口的钴料，认为中国直到十五世纪才发现钴土矿。²但在扬州唐城遗址中发现了唐青花瓷，根据我国学者测试，唐青花是用国产钴料烧成，说明我国早在公元十世纪以前即能用钴料制作青花瓷，否定了英国学者的观点。对于元青花中色泽鲜艳，色浓处发黑或呈黑斑的青花，以往国内学者均认为是进口的钴料。在明清文献中称之为“苏泥勃青”或“苏麻离青”，认为色泽淡雅的青花才是国产钴料烧制，其产地在云南、浙江等地。近年来，我国又有学者进一步分析了元代青花中的As、S和Ni等微量元素，³结果表明元代青花色料是一种无铜、镍的含硫、砷的高铁低锰钴矿，在矿物学分类上属于钴毒砂一类，这种钴矿在世界上发现储藏于中亚和欧洲，在我国甘肃和新疆一带也有蕴藏，因而提出了元大都的“进口”青花料应来源于被当时称为西域的甘新地区的论点。根据我国青花钴料矿脉的储藏情况及元大都青花料成分及外貌观察，笔者认为上述用料来源都是可能的。在当前科技日益发展的时代，元青花用料的来源问题，将可获得更精确可靠的结论。

五、元大都出土青花瓷的时代探讨

元大都出土的青花瓷器大部分出土于元代的大型居住遗址、窑藏中，个别出土于元代地层中，它们本身并无确切的绝对纪年，但在与之伴出的其他窑口、釉色的瓷器上有绝对年代或相对年代可考，如已发掘的几处元大都遗址均被压在明初砌建的城墙之下，这些遗址应是元末的建筑。在遗址中共出的一件龙泉窑小盘底上有墨书“致和元年”(1328年)。从窑藏中出土的10件青花瓷器与两件影青瓷碗伴出，这两件影青碗底均有墨书八思巴文字，音译汉字为“章”或“张”，八思巴文虽颁行于元至元六年(1269年)，但直到泰

1 明宋濂等：《元史》卷八八，中华书局点校本，1976年。

2 H. Gerner, "The use of Imported and Native Cobalt in Chinese Blue and White", 《Oriental Arts》1956(2).

3 陈尧成、郭演义、陈虹：《中国元代青花钴料来源探讨》，《中国陶瓷》1993年第5期。





定二年(1325年)才刻成八思巴文字的《百家姓》,并被元政府勒令在全国推行。在瓷器上以八思巴文书写姓氏当亦在泰定二年以后。此外,在英国大维德基金会收藏的带有“至正十一年”(1351年)纪年铭文的青花云龙纹象耳大瓶,其瓶身青花纹饰被分隔成8层,分别绘缠枝菊花、莲花、蕉叶、飞凤、海水云龙、波涛及宝相莲瓣等纹饰,与元大都出土的青花瓷器上的纹饰不仅题材相同,在分层构图、绘画风格和青花色泽等方面也均相似。在明代初年一些王族、官吏墓中也出土了一

批青花瓷器,应是元代晚期烧制的,其造型、胎釉质地、青花色泽及纹饰与元代青花瓷器如出一辙。如明初洪武四年(1371年)汪兴祖墓出土的青花高足杯,与元大都遗址内出土的高足杯相似。¹根据上述资料,对元大都出土的青花瓷时代可确定在元代晚期,即泰定元年一至正二十八年(1324—1368年)

(作者单位:中国社会科学院考古研究所)

¹ 南京市博物馆:《南京汪兴祖墓清理简报》,《考古》1972年第4期





▲图1 碗



▲图3 葵口盘



▲图2 盘



▲图4 带托盖



▲图5 高足杯





▲图6 凤鸟形扁壶及带托盖



▲图7 梨形圆壶



▲图9 荷叶形盖



▲图8 觚形瓶



▲图10 圆形盖







婀娜多姿、丰富多彩的元瓷瑰宝

——元青花云龙象耳瓶

[澳大利亚] 宁志超

元青花瓷的存在和成就，已得到举世公认。元青花云龙象耳瓶则是元青花瓷的杰出代表，具有标准器的地位。笔者曾研究它们数十年，颇多心得和感慨。

第一对元青花云龙象耳瓶概述

英国伦敦大卫德基金会东方艺术博物馆藏有一对元青花云龙象耳瓶，颈部书有至正十一年等62字铭文，为元代晚期青花瓷的代表作。该对大瓶身高分别为63.6厘米和63.4厘米，深洗口，颈细长，溜肩，腹部不够圆鼓，肩以下渐收到底，而且为了防止生烧，采用了高圈足；早些时间的元青花大器均采用矮圈足，下部和足部每每出现生烧现象。为了避免生烧，窑工们曾采取改进造型、配方和改造窑炉等方法，做过许多努力，试图弥补这一不足。该对大瓶是改进后的作品，除改矮圈足为高圈足外，还减少了下部和底部的厚度，使之烧结良好。它们表明元青花瓷的烧造技术已经成熟。

大瓶颈部两侧各雕塑有一只象首耳，四只耳几乎完全一样，甚至它们在瓶上摆放的形状和位置也不差分毫，表明了当时的瓷雕艺术家技艺的高超。同时，也说明了当时对该大瓶制作要求的苛刻、严格。据调查证实，1928年前，该对大瓶的每只象首耳上均挂有一只圆环，现已遗失，肩部第四层纹饰仰覆莲上至今还留有曾经挂环的痕迹。我们曾经用纸板剪出圆环来寻找已经遗失的圆环尺寸，结果证实，这些圆环的尺寸相当之大，无法用常规的审美观点和标准来要求和衡量。假如该环尚在，势必令人感到繁杂而不协调，而且，

圆环的尺寸过大，不宜保护而有害无益，这不像是窑场造型艺术家设计的造型；根据大瓶自身让人产生的种种疑点，我们怀疑这对定烧的大瓶是按客户的严格要求而改进过的造型；两只大瓶的造型过于修长，过于端庄秀丽，有如保守的封建大家庭的闺秀，似乎因个头细高，还有些腼腆，羞于见人。两只大瓶在身高、口径、底径和腹径尺寸上都惊人地相似，甚至瓶身上下多道凸起的圆箍粗细也是一致的。这再次说明了当时景德镇制瓷工匠的工艺水平是何等的高超，竟能使用还很原始的工具和手段制造出如此硕大的器物，且能如此精确，实在令人折服。就这两只大瓶的精确程度而言，它们给人的印象就是一对孪生的姊妹——双胞胎。

大瓶的整体造型和对瓶身上下各部位的分配与安排，是根据画稿的内容要求而设计的。绘画则按设计的画稿以钴料做着色剂，填满干涩的素胎上为绘画所预备的空间。这两只大瓶是用工兼写的绘画手法完成的：颈部绘有第二和第三层纹饰；第二层绘蕉叶纹，由粗细两条线的边框做轮廓线，再在外层粗线上补画齿形纹，和中间单线直树的主脉纹，主脉纹两侧绘以经络细部，使蕉叶粗犷、苍劲有力，挺拔而壮观。但由于画匠的疏忽，时而使齿形边饰纹超过粗黑的边框而画到或超过内线边缘的细线，无形中减少了绘画的层次，或者说略显些微的忙乱。在第五层宽阔的腹囊部位，有足够的空间来充分表现主饰纹：作为主饰纹的两条至高无上的大龙，右边大瓶上是龙头向左，张着大嘴，有气吞山河之势。左边大瓶上的龙头向右，却闭着嘴，如临窘境，似乎有难言之





隐。在整个元或元以前的龙纹装饰手法中，像这样画闭嘴龙纹的画面，虽然可以找到，但却是十分罕见的；假如没有什么特殊的原由，是不可能这样画的。

这两只大瓶的第五层主题纹饰画面下部的海水和第六层的波涛海浪纹是采用写意手法绘制而成的。在整个大瓶较工的画面中，这一组波涛海浪纹就必然显得有些许的粗糙。这两层画面上的海水相互呼应，构成后浪推前浪勇往直前之势。但它在整个大瓶画篇中是惟一的写意画面，就显得有些微的协调欠缺：在写实的工笔画面中这组写意的波涛海浪纹难以直接表达它应有的深远含义，暴露了表现形式的缺陷和手法上的疏漏。然而，在没有对比的条件下，它仍不失波涛海浪纹浑厚粗犷汹涌澎湃的气魄。

我们再来看看大瓶的内涵。该对大瓶颈部自左至右用钴料直书题记五行，共62字：“信州（今江西省上饶市）路玉山县顺成乡德教里荆塘社奉圣弟子张文进喜舍香炉花瓶一副，祈保合家清吉子女平安。至正十一年四月良辰谨记，星源祖殿胡净一元帅打供。”至正十一年即1351年。根据铭文，供奉者的家乡已被认定，即离景德镇119公里的一个小镇。张文进不辞辛苦，跑了二百多华里路程，非要来到湖田窑烧造这对大瓶不可，或许表明当时除湖田窑外，再没有能够烧造如此大件青花瓷器的窑场，小件青花瓷又不够气魄，无法满足他的心愿。这是他一定要跑到湖田窑的原因。

神秘的封建迷信就像一条无形的锁链，长时间以来形成了一种强大的习惯势力，从多方面严重地影响着人们的物质和精神生活。

白底蓝花庄严肃穆，型制巨大，形成令人震撼的气魄，花钱可以表示虔诚；张文进若办好这件事，一家老少就可免灾，是他的精神寄托和心愿。他来到窑场，看到样品中的青花云龙象耳瓶恰好是型制巨大的白底蓝花大瓶，正是他所希望的。在这时，假如是一般的普通客户，买上现有的样品大瓶已够心满意足，而且元代的道路交通还不是那么方便，二百余华里已算是路途遥远，往返一次实在很不容易。但对张文进这位客户来

讲，样品不足以满足他的心愿。他迫使自己克服急迫的心情，要求窑场按照他的设想，重新烧造一对类似的大瓶，可见他是一个认真固执、受传统束缚很深的人，一旦认准要做的事情很难改变。我在别的地方谈到过，张文进是一个与当局有瓜葛的地方实力人物。1352年2月，红巾军用巧计攻占江州（今九江市），杀了元朝江州路总管李黼，接着又连连攻破饶州（今波阳县）、信州（今上饶）等地，他的家乡就为和尚彭莹玉和大将项普指挥的红巾军所攻破。时间紧迫，他未免恐惧，害怕农民起义的红巾军危及他家族的生命财产安全，于是临时抱佛脚，萌生了尽快烧造大瓶，借以祈求鬼神保佑他阖家平安的念头。这种心态和举动说明他与起义的农民之间有非同一般的重大过节，害怕农民或起义军前来向他索命。或许这就是他要画闭嘴龙纹的原因所在。根据当时极其昂贵的瓷器价格来分析，一个私人不惜重金烧造如此大器，其人势必有多数财产，甚而是贪官污吏。可是，张文进不是工艺美术师，他不是云龙象耳瓶的设计者，从按他意图定烧的大瓶观察，可以证明他不懂艺术。烧造这对大瓶的目的和举动，纯粹是依照千百年来习俗还愿而已，是祈求鬼神保佑阖家平安的筹码。其中没有丝毫艺术欣赏和追求的因素。他根据自己祈求的目的，本着自己对大瓶造型和绘画的理解和想像，向窑场提出了改进大瓶的造型、纹饰以及加写铭文等要求；似乎只有完全按照他自己的意愿，严格遵照中华民族千百年来约定俗成的封建习俗重新烧造的大瓶，才最有可能成为人与鬼神之间最佳的交通工具，才有可能最有效地帮助他达到目的。

敬拜鬼神祈求保佑是一件十分庄严郑重的事情，是件规规矩矩的事情，样品大瓶却有着强烈的动感，造型有如迎年少女，生气勃勃，曲线明显且过于刺激；绘画表现又很随便，过分飘逸潇洒，甚至还有些放肆。若将这样一对大瓶摆放在人与鬼神之间的香案上，显然不够严肃庄重。他根据传统习俗和自己的想像与理解方式，要求大瓶缩口、收腹，使得大瓶比例失调，造型变得修长而呆滞，失去了原有的风采。他要求以工笔写实



的手法完成大瓶绘画，这种照抄画稿的做法只能使画面矫揉造作，失去动感和活力。尤其是两只大瓶的两只象首耳，严格要求形状甚至摆放位置的一致，如出一个印模一般。俯首帖耳的象首目光下垂，呈低头祈祷状，雕塑家精湛的技艺虽然满足了供奉者的心愿，但使瓶耳变成了呆板狭窄的长长方形，完全失去了大瓶原有的生机与气魄。再为其挂上元晚期才开始出现的大耳环，就使大瓶呈现出更为呆板的现状。由此，供奉者定烧给大瓶的造型、雕塑和绘画带来的影响可见一斑。窑工和画师以及雕塑者的创造性、艺术性在这对大瓶上无法体现，他们艺术天才的施展与发挥受到了极大的限制。

尽管如此，张文进的赎罪感还要迫使他加写铭文，将姓名、时间、地点和目的等一一写明，想以此来特别提醒鬼神，这是他破重金烧造供奉的，另有包括香炉等在内的一整副供器。这让我们清楚地看到了他狭窄的内心世界。因他的定烧目的，使得这对大瓶深染世俗之气而远离艺术水准，因而单单成为一件元代至正十一年民间烧造的供器。

那么，我们今天应该怎样来看待这样一件在艺术上有着严重缺陷的器物呢？规矩代表着严肃与庄重，呆板（也可以说老实）是规矩的体现，这是千百年来中华民族约定俗成的文化习俗。这对大瓶是按当时的封建迷信不成文而谁也不敢违背的清规戒律烧制而成的供器，社会文化大背景和定烧者本人的素质、胸怀与眼界决定了它的命运。尽管如此，它以确切的铭文为数百年后揭示元青花的面貌提供了可靠的证据，具有很大的历史价值。至今它仍不失为元代晚期青花瓷之标准器，其历史价值将永存史册。

唐代北方窑开始烧制青花瓷。宋代，从某种意义上讲，北方窑的青花瓷已趋于成熟或者说已经成熟。拿它们和元代景德镇窑青花瓷相比，只是在原料和制作手段上不尽相同。如宋青花瓷胎色青灰、施化妆土等。宋代北方窑工大批南迁，为南方诸窑尤其是景德镇窑和吉州窑带去了许多新品种。或因政府行为，或是自行出走，元代北方窑工仍继续南迁。元青花瓷得以在景德镇烧造，

是景德镇长期烧造青白瓷的工匠利用当地的优质制瓷原料、学习北方窑工高超的制瓷技艺的结果，是两种优势的结合。这与当时的大都统治者对青花瓷的政治需要有直接的关系。现存伊朗和土耳其的元青花瓷藏品就证明了这一点。

我们有理由说，在这对大瓶烧造之前或更早一些时期，景德镇元青花瓷大器的烧造技术已日臻成熟。因此，我们用这对大瓶作为景德镇早期青花瓷的起烧和发展终结的标志是合情合理的。对它的胎、釉和青花发色的观察表明，这时青花瓷的烧造质量已经和后来的水宣青花瓷非常接近了。景德镇的南方窑工已经完全掌握了青花瓷的烧造技术。如果没有纹饰的差别，要把它们同北方窑产品区别开来是很困难的。

这对大瓶是1929年在英国为人所知的，1952年被公认为元青花瓷标准器。因为它为世人所知的较早，当时还没有发现其他类似的大瓶，因而我们称它为第一对元青花云龙象耳瓶。可是，就烧造时间而言，它并非景德镇烧造青花瓷的早期产品。恰恰相反，它是在1351年定烧的，是烧造时间较晚的元青花云龙象耳瓶。

第二对元青花云龙象耳瓶情况综述

我家几代人酷爱古书画、古陶瓷，积累了一些藏品，其中有一对没有铭文的元青花云龙象耳瓶。我的母系家族早年曾居住在辽宁省郑家屯（现吉林省双辽市），他们是当时几座寺庙较大的施主：1928年冬，一个大雪天，千山一座寺庙的主持为逃避内乱外患造成的兵荒马乱，换取还乡的路费，将这两只大瓶卖进了我的外祖母家。因该大瓶造型与纹饰独特，气势磅礴，受到家母姊妹的格外喜爱，后被作为嫁妆陪送进了我的父系家族。

这两只大瓶型制不一，青白透明釉呈色略有差别。肩部仰覆莲有五朵六朵之分，作为大瓶主饰纹的两条大龙的龙头全部向左。这种情形表明，它们不是一对，而是一顺，是两对元青花云龙象耳瓶右边的两只大瓶。由这两只大瓶本身提供给我们的情况可知，它们不是同炉烧造的，而是

