

ZHONGGUO TAOCI WENHUASHI

■ 赵宏◎著

中国陶瓷文化史

(下册)



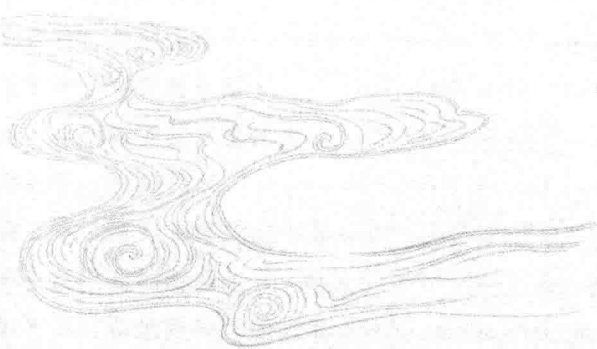
中国言实出版社

ZHONGGUO TAOCI WENHUASHI

■ 赵宏◎著

中国陶瓷文化史

(下册)



中国言实出版社

目 录

CONTENTS

第四篇 中国陶瓷精神文化史(下)	333
第十六章 乾隆帝的文治伦理观念在瓷器上的反映	333
第十七章 清代唐英《陶人心语》研究	347
第十八章 从明清紫砂壶看中国封建社会文化体系的循环	359
第十九章 中国古代陶瓷文化中的人格神	370
第二十章 中国古代仿古瓷——精神的追慕	376
附录一 瓷器与宋明理学的关系总结	394
附录二 中国古陶瓷符号论	412
第五篇 中国陶瓷风俗文化史	424
第一章 陶瓷丧俗	424
第二章 陶瓷祭俗	435
第三章 陶瓷行俗	451
第四章 陶瓷土俗	464
第五章 陶瓷汉外俗	480
第六篇 中国陶瓷艺术文化史	507
第一章 彩陶艺术	507
第二章 新石器时代艺术陶	510
第三章 商周陶器艺术	511
第四章 秦始皇兵马俑艺术	512
第五章 汉代陶塑艺术	517
第六章 魏晋南北朝青瓷艺术	522
第七章 隋唐白瓷艺术	531



第八章	唐五代越窑瓷器艺术	533
第九章	唐三彩陶瓷艺术	535
第十章	唐代长沙窑瓷器艺术	540
第十一章	唐代花釉瓷器艺术	543
第十二章	中国陶瓷艺术的东传	544
第十三章	宋代黑釉瓷器艺术	549
第十四章	宋代官窑瓷器艺术	550
第十五章	宋代龙泉窑瓷器艺术	551
第十六章	宋代耀州窑瓷器艺术	554
第十七章	宋代吉州窑瓷器艺术	556
第十八章	宋金磁州窑瓷器艺术	558
第十九章	宋代景德镇窑瓷器艺术	561
第二十章	宋代钧窑瓷器艺术	565
第二十一章	元代青花瓷器艺术	566
第二十二章	元代蓝釉和红釉艺术	569
第二十三章	元代卵白釉瓷器艺术	570
第二十四章	永宣青花瓷器艺术	572
第二十五章	宣德和成化斗彩瓷器艺术	575
第二十六章	正德青花瓷器艺术	577
第二十七章	嘉靖万历青花瓷器艺术	581
第二十八章	嘉靖万历五彩瓷器艺术	584
第二十九章	红绿彩瓷器艺术	586
第三十章	明代的陶塑艺术	589
第三十一章	明代景德镇瓷塑艺术	592
第三十二章	明代龙泉窑瓷塑艺术	594
第三十三章	明代德化窑瓷塑艺术	596
第三十四章	明代民窑青花瓷器艺术	600
第三十五章	康熙青花瓷器艺术	602
第三十六章	康熙釉里红瓷器艺术	604
第三十七章	康熙五彩瓷器艺术	607
第三十八章	雍正乾隆青花瓷器艺术	609

第三十九章 康熙雍正瓷器的造型艺术	614
第四十章 康熙雍正瓷器的装饰艺术	618
第四十一章 三彩瓷器艺术	628
第四十二章 珐琅彩、粉彩瓷器艺术	630
第四十三章 清代前期的仿古釉瓷器艺术	635
第四十四章 明清紫砂壶艺术	637
第四十五章 洛可可艺术	639
第四十六章 康雍乾瓷雕塑艺术	644
第四十七章 清代晚期的浮雕笔筒艺术	649
第四十八章 石湾窑陶塑艺术	650
第四十九章 象生仿物瓷器艺术	653
第五十章 中国古代艺术陶瓷的形式艺术	656
附:中国陶瓷文化总体史表	658

第四篇 中国陶瓷精神文化史（下）

第十六章 乾隆帝的文治伦理观念在瓷器上的反映

一

如果说康熙时期的指导思想是程朱理学；雍正时期的指导思想是儒、释、道互补，尤突出神道的因素；那么到乾隆时期，出现了指导思想的危机。因为此前的指导思想已经在现实当中运用过，并且都由于一定的缺陷而出现危害性。如康熙崇信理学，但其晚年出现腐政倾向；雍正信奉神道，但其由于迷恋丹药而早亡而失去吸引力。

从文化体系的角度讲，乾隆时期不仅失去了了明确的指导思想，而且失去了与传统文化体系一脉相承的对文化精神的凝结作用。

然而即便如此，乾隆时期仍然处于清代社会发展的盛期之中。这不仅是乾隆时期处于中国封建社会和文化体系的发展因素的强劲惯性之中，而且尤其是处于清代前期康熙朝经雍正朝发展“康乾盛世”的强劲惯性之中，传统和现实的各种发展成果的因素都在这里汇集，因而尽管是强弩之末，已经隐隐听到衰落的杂音，但是仍然使其达到完全鼎盛的发展程度。

至此时，雍正帝的神道的因素不能延续，因而需要回到康熙时期。尽管已经时过境迁，程朱理学的观念并不具有它面对清王朝初建时期的那种效力，但是康熙帝所崇信的“居敬存养”仍然具有继承的价值。

不过，“守敬”作为封建统治的指导思想却十分乏力，它只能作为封建统治者自己的精神追求，而不能对整个社会施予精神寄托。

二

乾隆瓷器由于其审美意趣缺乏玄道的观念，因而不如雍正瓷器那样细腻精



致；由于缺乏朴实的风格，因而不如康熙瓷器那样浑厚；但是其器物一般形式复杂，多讲究奇技淫巧，在这种审美格调之下，器物仍然可以保持庄重规整的风貌，说明乾隆瓷器的制瓷工艺仍然继承康熙和雍正时期的制瓷技术，保持着极高的水平。

乾隆时有一种特殊的瓶式，为其他时期所没有，这就是转心瓶和其附属的转颈瓶。转心瓶以瓶心、瓶身和底座等部分分烧，然后组合而成，瓶颈与内心黏连在一起，套于腹内，底部将器座黏合封闭，腹部开光或者镂空，由于转动颈部，人们可通过镂孔看到瓶内套瓶上的转动的图案，其效果如同走马灯一般。或有内心瓶不转动，瓶口里部盛水，利用水轮机原理，凭借水珠滴漏重心，推动瓶心夹层转动，可谓独出心裁。转颈瓶的器型和组装与转心瓶相同，只是颈部装一个套环，刻意旋转，并且绘天干以与器身的地支相对应，组成变化无穷的万年历。但是转心瓶和转颈瓶最主要的区别应该在于前者可通过腹部的镂孔看到内瓶上的图案，后者则没有镂孔。

转心瓶的样式有多种，腹部或镂雕青铜回纹，或镂雕如意开光，或镂雕窗栏戏台、或镂雕栏杆园景、或镂雕双蟠螭纹等（图一五六、图一五七）。



图一五六：清代乾隆蓝地粉彩镂空转心瓶



图一五七：清代乾隆黄地青花转心瓶

乾隆瓷器十分重视陈设瓷的制品；然而这种制品往往讲究对于青铜礼器的仿制，使陈设和追求礼治融为一体。

如鹿头尊（图一五八）（图一五九）、花囊、螭口抱月瓶、夔凤耳盖樽、云耳抱月瓶、交泰瓶、贯耳出戟尊、灯笼尊（图一六〇）、夔凤耳扁瓶、活环耳瓶、蒜头口绶带耳扁瓶（图一六一）、四系尊、曲环耳背壶、活环耳瓶、夔凤耳扁瓶、夔龙耳扁瓶、带耳杏圆背壶、夔凤耳瓶、四方瓶、凤耳海棠式瓶、大



口尊、四方倭角式瓶、簋、卣、渣斗、五孔扁壶、七孔樽、兽耳尊、如意耳蒜头尊、洗口尊，鐙、双牺耳尊（图一六二）、螭耳尊、夔凤耳大尊、象耳海棠式尊、牺耳出戟尊、象牙尊、铺首耳尊、牺耳尊、牺耳汉壶尊、贯耳瓶、贯耳方瓶、如意耳尊、兽耳衔环尊。这些器物雕有兽面纹、雷纹、蟠螭纹、夔纹等图案，尽量与青铜器的装饰相吻合。



图一五八：清代乾隆粉彩百鹿尊



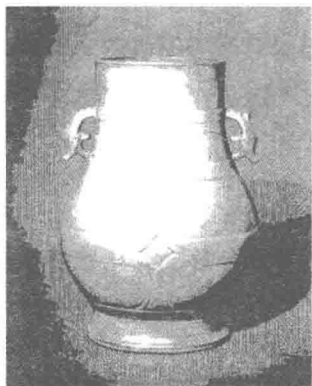
图一五九：清代雍正青花釉里红缠枝牡丹纹双螭耳尊



图一六〇：清代乾隆粉彩灯笼尊



图一六一：清代乾隆青花缠枝莲纹如意耳扁壶



图一六二：清代乾隆黄釉双牺尊

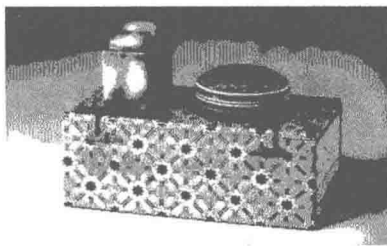
另有礼制宗法器。如花觚端庄规整，口部开撇程度较大，小腹小足。香炉，折沿，扁腹，浅足，底部无釉，中心下凹，下三乳足。施白釉，器身、肩、足部或施铁黑釉。器物品种有青花、粉彩、冬青、哥釉、窑变、红釉、蓝釉等。爵盘，即以爵杯三足插于盘心凸起的石形台上的三凹槽中。其制品有胭脂红地粉彩和黄地轧道粉彩等。烧造室内供燃檀香的器物也十分盛行。如小鼎炉、双耳或无耳瓶，以及盛香用的小盒，器型有方形、圆形、多方形、梅花形，其附件有铜质小铲和钎，用来搅拌香料。主要品种有青花、古铜彩和色地粉彩等。乾隆时期制作生产的祭器器和宗法器十分丰富，如服务于藏传佛教的贡巴壶、藏草瓶、甘露瓶、佛塔、释迦牟尼造像，以及相应的多穆壶、油灯式高足杯等藏地风俗的制品。五供制品，由双耳炉、一对筒式觚和一对蜡趺组成。制作十分普遍，有圆形，也有方形，有大者也有小者，主要品种有青花、粉彩、红彩、胭脂彩等。五供养，有高座的仰覆莲花托盘，上面放有香水、杂花、烧香、食品、燃灯，组成五种佛前的摆设供品。七珍，由小型的佛像、文官、武将、马宝、象宝、水珠、火珠七件组成，分别置于莲花形托座盘或承有花形柱的莲花底座之上，一般为粉彩制品。八宝，或称八吉祥，一般为雕塑的轮、螺、伞、盖、花、罐、鱼、肠，一般饰以粉彩，下连以莲花式托座。

此外，乾隆时祭祀天地的器物都有严格的规定，不仅有实物例证，而且有文献记载。据《请档案》记载，乾隆十八年正月二十日呈进天神坛、地祇坛祭器。“正月二十日员外郎白世秀将九江关监督唐英，送到天神坛祭器一案、地祇坛祭器七案、并备用祭器；苏州织造安宁，送到黄竹筵八十件，备用八件，俱持进。”天神坛一案：黄竹筵十件、白瓷豆十件、白瓷簋二件、白瓷簋二件、白瓷登一件、白瓷铜二件、白瓷毛血盘二十件、白瓷爵八十四支。地祇坛十案：黄竹筵七十件，白瓷豆七十件、白瓷簋十四件、白瓷簋十四件、白瓷登七

件、白瓷铜十四件、白瓷毛血盘二十件，白瓷爵八十支。……”^①

这些祭器在传世的制品中都可以得到对应的器物。

乾隆时期一些文玩制品的制作也十分盛行；即使不是文玩制品，也要制作得如文玩一样。如小瓶、花插、笔筒、笔架、笔掬、印盒、镇纸、墨床等样式较小的器物，并非都是实用器物，有些可以作为陈设器，有些则可以作为玩赏器。此外如乾隆时期的一种金钟笼，本是用来驯养蟋蟀，但是笼体被做成一种印盒，置于高高的古线装书的书壳上，因而表面看去似乎是一种文具，而不是普通的玩赏器（图一六三）。



图一六三：清代康熙象生瓷金钟笼

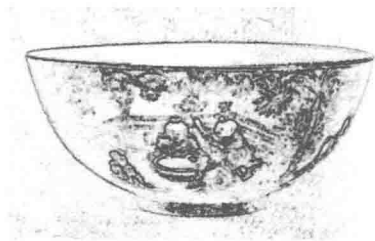
乾隆时期的玩赏器制作之盛，达到无以复加的地步。如象生瓷，用瓷制成雕塑的螃蟹、海螺、蚌、虾、贝壳、樱桃、红枣、核桃、花生、瓜子、石榴、栗子等形象，供陈设和玩赏。瓷塑如西洋油画中的写生静物一样，与实物形象完全吻合，犹如真物一样。此外，乾隆瓷器的仿物彩釉也十分发达，除珐琅彩继承康熙时的风格，追求铜质的效果之外，仿铜彩和仿铜鎏金彩，刻意使器物具有古铜器和铜器的效果，从而赋予其一种古铜礼器和铜礼器的境界。仿木釉纹理清晰，十分逼真。仿石釉，即模仿大理石、虎皮石、卵石、松石的效果，与真物无异。仿漆釉，或仿雕漆，或仿皮漆，效果逼真，宛如真物。

瓷器纹饰的内容，往往是瓷器工艺的点睛部分，它把瓷器工艺蕴含的文化，甚至是政治的内涵表达出来。虽然这种表达仍然是以隐喻的形式出现，远没有达到直白的程度，但是它相对来讲，对于工艺内涵的体现更为清晰。耿宝昌《明清瓷器鉴定》中说：“乾隆时期纹饰内容丰富多彩，除传统的题材外，尤多封建伦理和福禄寿寓意画面。如石榴百子（多子多福），百子图、五蝠捧寿、福寿三多、五子夺魁、五子登科、三羊开泰、吉庆平安、八吉祥、八仙庆寿、月月见喜等。这些祈福求祥的内容，成为以后各朝司空见惯的纹饰，广泛流行至清末。另外，赞颂和粉饰太平的纹饰，也有较多的表现，如安居乐业、

^① 《清档案·乾隆记事档》。



海晏河清、歌舞升平、人寿年丰、海屋添筹、进宝图、渔樵耕读等。”^① 这些纹饰也影响到其后嘉庆瓷器的纹饰风格（图一六四）。



图一六四：清代嘉庆红地五彩描金婴戏碗

三

乾隆时期，制瓷技术达到精深的境地，更由于乾隆帝的特别重视，而使其御用功能达到空前的程度。

乾隆八年督陶官唐英奉乾隆帝所命，为《陶冶图》二十张详细写出说明。如“……窃奴才于乾隆八年閏四月二十二接到养心殿造办处移会内开乾隆八年四月初八日由内廷交出《陶冶图》二十张，奉旨按每张图上所画系做何枝叶详细写来……再将此图二十幅按陶冶先后次第编明送来……奴才接到来文随钦尊谕旨敬谨办理，按每幅图内所做枝叶并取土取料之山逐一编明，并将图幅先后次第另编总幅恭呈御览”。^②

《陶冶图说》十七页《圆琢洋彩》说：“圆琢白器，五彩绘画摹仿西洋故曰洋彩。须选素习绘事高手，将各种颜料研细调合，以白瓷片画染烧试必熟谙颜料火候之性，始可由粗及细，熟中生巧，总以眼明心细手准为，所用颜料与珐琅色同，其调色之法有三：一用芸香油；一用胶水。盖油色便于渲染；胶水所调，便于拓抹；而清水之色便于堆填也。画时有就案者、有手持者，亦有侧眠于低处者。各因器之大小，以就运笔之便。”^③

《陶冶图说》末页《陶冶图说》之二十讲祀神、酬愿，这也是与中国古代的造物观念一脉相承：“景德镇袤延仅十余里，山环水绕，僻处一隅，以陶来四方商贩。民窑二三百区，工匠人夫不下数十万，借此食者甚众。候火如候晴雨，望陶如望黍余，故重报赛。有神童姓者，窑户也，前明烧龙缸，连岁不

① 耿宝昌：《明清瓷器鉴定》第十章《雍正、乾隆时期瓷器》，紫禁城出版社。

② 《清档案·乾隆记事档》。

③ （清）唐英：《陶冶图说·圆琢洋彩》，选自傅振伦、甄励：《唐英瓷务年谱长编》《景德镇陶瓷》

1982年第2期。



成，中使督责甚峻，窑民苦累。神为众蜀生，跃入窑突中以死，而龙缸即成。司事者怜而奇之，建祠厂署祀焉，称风火仙。屡著灵异，窑民岁祀惟谨，拟之社方也。”^①

有关明代神童的说法，有年希尧的《重修风火神庙记》，更有唐英的《火神传》。《火神传》中说：“神……愿以骨作薪陶器之成，遂跃入火。翌日收其余骸葬凤凰山，相感其诚立祠祀之，盖距今百数十年矣。”

以神童为神祭祀的内容用于《陶冶图说》的最后不是偶然的，它鲜明地反映出一种神技观念。这种观念源于中国传统的造物观念，又在新的历史条件下得到发展。

《火神传》中又说：“夫五行各有专司，陶司于火，而加以风于义何取？且朝廷赐封之号，如金冶神木土谷以及岳渎山川，皆四神，未闻日仙也；岂相私称云尔耶？敕封之语殆不确耶，是皆莫可考也。当神之时徭役繁兴，刑罚滋炽，孰不赍赉瑟缩于前，前涕泣狼狽于后。神闻役而趋趋而尽其力于工则已耳，物之成否不关一人，器之美恶非有专责，乃一旦身投烈焰，岂无妻子割舍之痛与骨肉锻炼之苦，而皆在不顾，卒能上济国家而下贷百工之命也，何其壮乎！然则神之死也，可以作忠臣之气而坚义士之心矣。”^②

汉代董仲舒在运用阴阳五行上提出“天数右阳而不右阴”^③，即讲阳是万物的主导方面，它主天恩，主万物生长，而阴是万物的辅助方面，它主天的惩罚，主万物收藏。他认为阴阳产生了四季变化，而四季变化则是天的意志在活动。如“喜气为暖而当春，怒气为清而当秋，乐气为太阳而当夏，衰气为太阳而当冬”^④。这样，春夏秋冬的四季变化，就是天的喜怒哀乐的表现。至于五行说，他认为五行的次序就是天的次序，认为“土者，五行之主也”^⑤。“圣人之行，莫贵于忠，土德泛谓也。”^⑥“事君，若土之敬天也，可谓有行人矣。”^⑦以此来论证“天人感应”和“君权神授”的思想。

由此可见在中国古代，特别是在封建社会中，造物观念，制瓷工艺、社会伦理与统治秩序的论证过程是同一的，即社会性的“天理”需要自然性的“天理”来解释，而自然性的“天理”是为了证明社会性的“天理”，这就是“天人合一”的思维模式在中国封建社会的发展，特别是在其后期发展的本质特征。

①（清）唐英：《陶冶图说·祀神，酬愿》，选自傅振伦、甄励：《唐英瓷务年谱长编》《景德镇陶瓷》1982年第2期。

②《江西通志》光绪版。

③④（汉）董仲舒：《春秋繁露·阳尊阴卑》。

⑤⑥⑦（汉）董仲舒：《春秋繁露·五行之义》。



正由于如此，乾隆帝对瓷器生产十分重视。乾隆四年《唐英奏折》中说：“今奴才荷蒙天恩，……凡烧造之器配座、装桶、解运，奴才俱在江西一手办理，直送京师，以免由淮绕道耽延时日，既不在淮配座解运，似不必专需淮关银两，况淮关去江西二千余里，从前淮关解银到厂，俱咨明两江督臣沿途拨兵护送，夜则寄贮地方官库，未免文案声扬。且恐传造器多，每年一万两不敷所用，奏准之后再移淮请领，往返动经数月，匠作人等不能停工以待。目今再用淮关银两，不无远不及济之虞。……愚因公筹画冒昧渎陈是否可行，仰恳皇上圣明训示。”^①乾隆六年《唐英奏折》中说：“窃奴才于乾隆六年五月二十日接到怡亲王谕字内开，乾隆六年四月十二日奉旨：唐英烧造上色瓷器甚糙，釉水不好，瓷器内亦有破的，着怡亲王寄字与唐英。钦此。钦遵。相应传谕前去。等因。奴才钦承之下，不胜战栗惶。……朱批：不但去年，数年以来所烧者，远逊雍正年间所烧者，且汝从未奏销。旨到，可将雍正十、十一二三年所费几何，所得几何，乾隆元年至五年所费几何，所得几何，一一查明。造册奏闻备查。仍缮清单奏闻。”^②

这两条奏折，不仅鲜明地反映出乾隆帝对瓷器生产的重视，而且反映出乾隆帝与臣官之间的关系是主仆关系，是压迫者与被压迫者的关系。而作为同时也是士大夫的唐英，在思想观念上也在这种压迫之中，满足于对皇恩的恭报。

四

有关转心瓶，其制造含义是什么呢？乾隆时期的督陶官唐英在其大型戏曲《转天心》的自序中说：“天之外无所信，心之外无所守。守其心以信天，信其转以验守，圣贤之训，何肯自外？释老之教，亦难妄评。惟即其事以揆理，即其理以揆心。心兴理洽，而人心转矣。理兴事宜，而天道合矣。夫人为天之所生，而身心即为天之身心。身心为天之心，而人心之转不即为天心之转乎？”即“夫人为天之所生，而身心即为天之身心”^③

人的身心是什么呢？

作为督陶官唐英的制瓷“身心”即为“陶为劳力之事，陶人劳力之人，其事其人概可想见，又何所取其心，更及于其心之所语哉？……陶人有陶人之天地，有陶人之岁序，有陶人之悲欢离合，眼界心情，即一饮一食，衣冠寝兴，与夫仰登眺交游之际，无一不以陶人之心发之于语以写之也。故有时守其心

①② 《清档案·唐英奏折》。

③ （清）唐英：《转天心》选自《古柏堂戏曲集》。



而无语，固澹澹漠漠，浑然一陶人也。有时借其语以达其心，每似耕而食，凿而饮，熙熙怡怡一陶人也。或陶人而语陶，固陶人之本色；即陶人而不语，亦未始不本陶人之心，化陶人之语而出之也。”^①

而“天之身心”又是什么呢？

乾隆帝的“心”与宋代以后封建统治的精神意识紧密相连。尽管他并没有借此而确定自己的统治的指导思想，但是作为精神的一种追求仍然是十分强烈的。

王阳明将宋代陆九渊讲“心即理”，^②阐发为“心外无理”的思想。他认为“夫物理不外吾心，外吾心而求物理，无物理矣。遗物理而求吾心，吾心又何物耶？”^③然而王阳明的“心”说并不单纯来源于宋代理学的心学，他早年出入佛老，并且从禅宗中吸收到许多精神养料。他说：“圣人致知之功，至诚无息，其良知之体，……随物见形，而明镜曾无留染，所谓情顺万事而无情也。无所往而生其心，佛氏曾有是言，未为非也。”^④然而王阳明的心说无论是“致良知”还是“知行合一”，其“居敬存养”，即存养天理^⑤。尽管王学不断强调“只要去人欲，存天理，方是功夫。静时念念去人欲，存天理”^⑥但“存天理却助人欲。”这就是王学思想的必然结果。因为在皇权主宰一切的社会里，封建统治学说首先反映的是皇权和统治阶层的意识形态，因而王学之心应该是宋代以后封建统治者的心路写照，而封建统治者自元代始深受藏传佛教密宗“染静”之心的影响，即以贪为静，以贪为心，称为“以染害染”，^⑦这样我们就不难理解清代康熙帝一方面讲“格物穷理”，^⑧另一方面讲“守敬”，^⑨两者结合而产生的御窑珐琅彩瓷器上饰牡丹富贵之花，或写团寿字，或写万寿无疆字，这正是曾那样精明强干的康熙帝到了晚年，使封建机制僵化，政府内部贪污腐化，施政措施和皇位继承上出现形式主义倾向的根本原因。

既然吾心即理，“格物穷理”也就变成了“正心之物”。^⑩王阳明把“格物致知”纳入了自己“致良知”思想的体系，他说：“格者，正也，正其不正以

①（清）唐英：《陶人心语自叙》《陶人心语》选自：《唐英集》卷一，辽沈书社。

②（宋）陆九渊：《陆象山集·与李宰书》。

③④（明）王阳明：《传习录》中。

⑤（明）王阳明：《传习录》下。

⑥（明）王阳明：《传习录》上。

⑦ 吕建福：《中国密教史》第一章《导论》第三节《密教教义》，中国社会科学出版社。

⑧（清）康熙：《康熙几暇格物篇》，光绪年间石印本。

⑨（清）康熙：《康熙御制文集》一集卷17《论·居敬行简论》。

⑩（明）王阳明：《传习录》上。



归于正之谓也。”^①由此可见，唐英《陶人心语》自序中所讲的“故有时守其心而无语，固澹澹漠漠，浑然一陶人也。”实际上指的是以制瓷为“致良知”。

既然“格物”就是“正心”，那么世间的物象通过人们的“格致”可以端正“身心”和行为，从而达到“致良知”的境地。在这里，所谓的“致良知”，就是使人们遵从封建传统的统治秩序，而“格物正心”就是“格物”而端正伦理观念，或者说遵从封建的伦理秩序。

到了乾隆帝这里，所谓的“格物正心”被发挥到无以复加的地步。而乾隆帝的“心”既不是阳明之学，也不是康熙帝的“守敬”，而是藏传佛教，即把宋代以来理学与藏传佛教纠缠不清，理学重于藏传佛教的现象，变成突出藏传佛教，将理学完全纳入其思想境界的状态，这样他的“心”也就变成了赤裸裸的“染静”，即以贪为静，以贪为心，“以染害染”境地。

乾隆帝笃信藏传佛教，其诚，其功利性都运用得十分透彻。在宫中，他按照藏佛教义辟有多处建筑区，其内部按照格鲁派教义，模拟西藏的寺庙和神殿的布置；在宫外，把避暑山庄建成藏传佛教的基地，将雍亲王府改为藏传佛教的寺庙。北京故宫博物院藏有《乾隆帝写经像》，显示出乾隆帝研究佛经的情景；《乾隆帝扎什伦布寺装像》唐卡，显示出乾隆帝把自己比喻成佛教中的“文殊”的化身，既崇信藏传佛教，又是包括藏传佛教在内的佛界的主宰。在紫禁城中，雨花阁建于乾隆十四年（1749年）是宫内最大的佛堂，供奉藏传佛教密宗大威德、上乐、密集三大主尊，其内部的布局和陈设，遵从章嘉三世活佛的指导，严格按照黄教的教义和密宗修持仪轨来布置。乾隆帝在其《喇嘛说》^②中阐述自己信奉藏传佛教是为了“怀柔远方”，稳定边疆，以联系藏、蒙地区的上层贵族，有利于对藏、蒙地区实行统治。乾隆帝盛情款待六世班禅，命仿照六世班禅在西藏的住地扎什伦布寺，在热河建须弥福寿庙，接受班禅的授经，并在其病逝后举行隆重的葬礼。乾隆帝创设金贡巴抽签选灵童之法，设金瓶，规定达赖、班禅、哲布尊丹巴、章嘉呼图克图及其他黄教大活佛转世时，须将所寻访灵童的名字，用满、汉、藏三种文字写在象牙签上，放于金瓶中，然后由驻藏大臣在大昭寺，理藩院尚书在雍和宫监督。

乾隆帝通过藏传佛教，把自己对于“心”的追求发挥到无以复加的程度。那些瓷器当中奇巧无比的制品在乾隆帝的玩赏之中，成为“君心”的最好证明。

从以上叙述可知，普通人的心与君王的心虽然角度不同，但都是维护封建

^①（明）王阳明：《静心录》一，《文录》一。

^②（清）土观·洛桑却吉尼玛：《章嘉国师若必多吉传》《高宗纯皇帝御制喇嘛说》，民族出版社。



皇权的至尊，都是反映封建社会发展的迫切要求，都是在维护封建传统的统治秩序。

乾隆时期，清王朝的统治达到极盛，在这种局面下，乾隆帝提出“持盈保泰”，即在天下安定，社会繁荣发展的局面下，倍加勤政，以保持这种繁荣发展的势头。而“保泰”则不能缺少文治，不能缺少伦理纲常，使天下太平，江山永固。他说：“……所谓礼乐百年而后兴，此正其时也。而礼乐之兴，必借崇儒重道，以会其条贯，儒与道通，匪文莫阐。故予搜四库之书，非徒博古右文之名，盖如张子所云：为天地立心，为生民立道，为圣继绝学，为万事开太平”^①

于是作为“正心之物”，乾隆时出现了瓷器中的陈设器模仿青铜礼器的制品，以及形式丰富的宗法器和祭器用器，强调“而礼乐之兴，必借崇儒重道……为天地立心，为生民立道……”

有关儒家的伦理思想，源出于孔子宣扬恢复周朝礼制的“克己复礼”思想。孔子所处的时代，正值春秋战国，各诸侯国互相征伐吞并，以称霸天下的时代，所谓“春秋无义战”，便是对天下征伐混战局面的一种贬义。面对这种局面，孔子认为，若使天下太平，安定而有秩序，就必须恢复周代礼制。所谓“周监于二代，郁郁乎文哉！吾从周。”^②便讲此意。周代以半神权的思想为支柱，制定出一整套生活准则，奴隶主也不例外，因而下层劳动者得以存活，上层君人也不过分，缓和了社会矛盾，使社会得以安定。《周礼》把人的行为按照条文规定下来，以利于维系人与人之间的关系。进入封建社会以后，儒家文化上升为统治思想，封建统治者利用其中有关继承周代伦理道德的成分作为维持封建社会人与人之间关系的工具。董仲舒说：“受命之君，天之所大显也。事父者承意，事君者仪志，事天亦然；今天大显已物，袭所代而率与同，则不显不明，非天志。故必徙居处、更称号、改正朔、易服色者，无他焉，不敢不顺天志而明自显也。若夫大纲、人伦、道理、政治、教化、习俗、文义尽如故，亦何改哉？故王者有改制之名，无易道之实。”^③董仲舒提出三纲五常学说，讲君君、臣臣、父父、子子，讲仁、义、忠、信等，讲“君为臣纲”、“父为子纲”、“夫为妻纲”三纲，讲“仁、义、礼、智、信”五常，这是天的意志的体现，其主从关系是绝对不能改变的。宋代理学家周敦颐说：“礼，理也；乐，和也。阴阳理而后和。君君，臣臣，父父，子子，兄兄，弟弟，夫夫，妇

①（清）乾隆：《乾隆御制文渊阁记》，《乾隆朝东华录》卷82。

②（先秦）孔子：《论语·八佾》。

③（汉）董仲舒：《春秋繁露·深察名号》。



妇，万物各得其理然后和。”^①

继董仲舒之后，封建伦理观念成为封建社会的一般观念而得到继承。既然是观念就是一种常态，它附着于新的观念之上，在中国封建社会的发展过程中发挥作用，而本身得到不断地得到创新。然而到了乾隆时期，清代社会的发展达到极盛，乾隆帝的“持盈保泰”观念与封建社会发展的进程，都使新的指导思想难以产生，因而只能借助封建传统观念的常态来进行“持盈”，从而达到“保泰”的目的。这是一种追求，同时也是无奈之举。

五

北京故宫博物院藏有一件乾隆时期的各色釉大瓶（图一六五）。



图一六五：清代乾隆各色釉大瓶

其器敞口内敛，束颈，颈以下渐广，圆腹，圈足微外撇。颈部两侧贴金彩夔形双耳。器物有十六道纹饰，十五种釉和彩，口部为紫地和绿地珐琅彩绘，绘缠枝花纹各一周，颈肩部有绿釉、青花缠枝花、仿汝釉、窑变、斗彩缠枝花、冬青釉印花各一周，彩釉间用金彩圈线相隔，腹部为祭蓝地描金开光彩绘十二幅吉祥图案，其中六幅为花卉、蝙蝠、蟠螭、如意、万字等组成的含意“福寿万代”图案“另外六幅为“三羊开泰”、“丹凤朝阳”、“太平有象”、“吉庆有余”以及楼阁山水，博古图案。近底处及足部有哥釉、青花缠枝花、绿地变形莲瓣、仿官釉、祭蓝描金缠枝花等。底豆绿地紫彩篆书“大清乾隆年制”款。

^① （宋）周敦颐：《通书·礼乐》。