

英 国
维多利亚和阿尔伯特
国立博物院藏
中国清代瓷器



柯玫瑰 著
广西美术出版社

32071

英 国
维多利亚和阿尔伯特
国立博物院藏
中国清代瓷器



柯玫瑰 著
广西美术出版社

责任编辑 张小青
蓝柏坚
英文翻译 秦 蘅
装帧设计 张文馨
于 佳

1997.11.1
中国出版集团
广西人民出版社

(桂)新登字 07 号
英 国
维多利亚和阿尔伯特
国立博物院藏
中国清代瓷器
柯玫瑰著
广西美术出版社出版
广西新华书店发行
高迪印务(深圳)有限公司制版
深圳当纳利旭日印刷有限公司印刷
开本 787×1092 1/8 31 印张
1995 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
书号 ISBN7-80625-144-8/J·121
定价: 390 元

致 谢

谨以此书献给约翰·艾尔斯。维多利亚和阿尔伯特博物院东方馆的所有成员都为本书提供了建议和帮助。并感谢戴维·金杰瑞、关善明、苏玫瑰、帕梅拉·范迪维尔、奈杰尔·伍德和张福康。

李辉柄先生为本书中文本提供了宝贵的建议，在此谨表谢意！

目 录

作者简介	(1)
写在《中国清代瓷器》之前(王佳楠)	(2)
序言	(3)
中国清代瓷器(柯玫瑰)	(4)
附黑白图	(33)

图版

1. 清康熙青白釉白梅蝶纹尊	(45)
2. 清康熙仿成化款钴蓝地白龙纹碗	(49)
3. 清雍正款钴蓝釉碗(二件)	(50)
4. 清康熙洒蓝描金鱼纹棒槌瓶	(51)
5. 清康熙淡蓝釉鱼耳瓜棱瓶(一对,附金属饰件)	(52)
6. 清乾隆款淡蓝釉印花双耳罐	(52)
7. 清乾隆款淡蓝釉牺耳罐	(53)
8. 清道光款钴蓝釉豆	(53)
清乾隆款钴蓝釉簠	(53)
清乾隆款钴蓝釉豆	(53)
9. 清康熙仿嘉靖款青花山水人物胆式瓶	(57)
10. 清康熙青花地白梅花胆式瓶	(58)
11. 清康熙青花《西厢记》图棒槌瓶	(59)
12. 清康熙青花双特牡丹盘	(60)
13. 清康熙青花《西厢记》图盘(局部)	(61)
14. 清乾隆款青花香火熏	(61)
15. 清雍正款青花勾莲双龙耳尊	(62)
16. 清乾隆款青花勾莲烛台(一对)	(63)
17. 清乾隆款青花云鹤纹爵、盘	(64)
18. 清康熙青花人物杯、碟	(67)
19. 清康熙青花麒麟仕女盘	(68)
20. 清康熙青花博古图盘	(68)
21. 清康熙青花冰梅纹盖罐	(69)
22. 清康熙青花冰梅纹盖罐	(69)
23. 清康熙青花开光人物盘	(70)
24. 清康熙青花开光仕女盖罐(二件)	(71)
清康熙青花开光仕女花瓶(二件)	(71)
25. 清康熙青花开光折枝花卉盘	(72)
26. 清康熙青花如意纹盖罐	(73)
27. 清乾隆至道光青花山水纹餐具(七件)	(74)
28. 清康熙款红釉水盂	(77)
29. 清康熙款釉里三色洞石花卉棒槌瓶	(78)
30. 清康熙款釉里红龙纹瓶	(79)
31. 清康熙洒蓝釉里红兽纹胆式瓶	(80)

32. 清康熙红釉葫芦瓶	(81)
33. 清康熙酱釉地青花釉里红龙纹葫芦瓶	(81)
34. 清康熙釉里红桃竹瓶	(82)
35. 清康熙至雍正釉里红莲花盆	(83)
36. 清雍正款红釉小瓶	(84)
37. 清雍正款红釉碗	(85)
38. 清雍正款红釉菊瓣花盆	(86)
39. 清雍正款窑变釉花盆	(87)
40. 清乾隆窑变釉瓜式罐	(88)
41. 清雍正款红釉莲花口瓶	(89)
42. 清乾隆款窑变釉瓶	(90)
43. 清乾隆款窑变釉瓶	(91)
44. 清乾隆款“茶叶末”釉瓶	(95)
45. 清嘉庆款“茶叶末”釉水盂	(96)
46. 18世纪前半期褐铁釉双耳炉	(97)
47. 清康熙乌金釉胆式瓶	(97)
48. 清康熙乌金釉描金龙纹棒槌瓶	(98)
49. 清康熙豆青釉刻花葫芦瓶	(99)
50. 清康熙粉青釉雕花竹节式笔筒(一对)	(100)
51. 清雍正青釉刻花梅瓶	(101)
52. 清康熙孔雀蓝釉瓜式小瓶	(105)
53. 清乾隆孔雀蓝釉仿古铜纹尊	(105)
54. 清雍正款炉钧釉莲蓬口细颈瓶	(106)
55. 清康熙果青绿釉罐	(109)
56. 清雍正款浅绿釉莲瓣式浅碗	(110)
57. 清顺治仿嘉靖款黄釉碗	(113)
58. 清康熙仿成化款黄釉菊纹执壶	(114)
59. 清康熙黄地紫绿彩松鹿纹长颈瓶	(115)
60. 清康熙款黄釉龙柄壶	(116)
61. 清雍正款黄釉小碗(三件)	(116)
62. 清乾隆款铁红釉牺耳罐	(119)
63. 清乾隆款仿雕漆碗	(120)
64. 清乾隆款青绿釉描金牛头杯	(121)
65. 清雍正至乾隆哥釉双耳瓶	(122)
66. 清雍正款哥釉胆式瓶	(123)
67. 清乾隆款仿白釉描金牛头杯	(124)
68. 清雍正至乾隆哥釉连座炉	(125)
69. 清康熙青花加彩人物蒜头瓶	(129)
70. 清康熙款素三彩云龙折沿盘	(130)
71. 清康熙素三彩梅雀双耳瓶	(131)
72. 清康熙素三彩鱼跃式水壶	(132)

73. 清康熙五彩花鸟倒流壶	(133)	117. 清乾隆款粉彩蜻蜓花卉盘	(173)
74. 清康熙彩釉雕葡萄松鼠式水壶	(134)	118. 五彩开光人物灯笼式罐	(174)
75. 清康熙黄地红绿彩寿字形壶	(135)	119. 清乾隆款紫地粉彩灯笼式瓶	(174)
76. 清康熙黄地素三彩竹节式壶	(135)	120. 清乾隆款粉彩镂空转心瓶	(175)
77. 清康熙五彩花蝶提梁壶	(136)	121. 清雍正至乾隆粉彩八仙人物卧足杯	(176)
78. 清康熙“问心斋”款五彩《水浒传》人物盘	(137)	122. 清乾隆款黄地红彩云龙纹碗	(177)
79. 清康熙五彩御制耕织图纹盘	(138)	123. 清乾隆款粉青釉开光山水象耳尊	(178)
80. 清康熙五彩人物图盘	(138)	124. 清乾隆款粉彩婴戏螭耳瓶	(179)
81. 清康熙五彩寿星和福星(二件)	(139)	125. 清乾隆珐琅彩开光人物双耳葫芦瓶	(180)
82. 清康熙彩釉狮子(二件)	(143)	126. 清乾隆粉彩弥勒佛像、达摩像(二件)	(181)
83. 清康熙素三彩镂花执壶	(144)	127. 清乾隆琉璃、圆明园建筑饰件	(182)
84. 清康熙五彩仕女瓶	(145)	128. 清雍正粉彩仕女教子图八方盘	(185)
85. 清康熙五彩山石花鸟大凤尾瓶	(145)	129. 清雍正釉上彩描金纹章瓷盘	(186)
86. 清康熙红釉描金狮子戏球尊	(146)	130. 清乾隆粉彩纹章瓷盘、双舞人(二件)	(187)
87. 清康熙五彩花卉帆船盖盒	(147)	131. 清雍正至乾隆粉彩凸雕狮流壶	(187)
88. 清康熙五彩西洋人物(三件)	(148)	132. 清雍正至乾隆粉彩人物吹箫引凤图折沿盘	(188)
89. 清康熙洒蓝开光五彩花卉西洋式壶	(149)	133. 清雍正至乾隆粉彩孔雀牡丹纹盘	(189)
90. 清康熙五彩葫芦式瓶	(150)	134. 清乾隆釉上彩描金纹章瓷盘	(190)
91. 清康熙至雍正青花五彩花卉伊斯兰文盘	(151)	135. 清乾隆粉彩描金西洋人物盘(二件)	(190)
92. 清康熙至雍正青花五彩开光花卉盘	(152)	136. 清乾隆粉彩描金花卉孔雀纹盘	(191)
93. 清康熙五彩花鸟纹盘	(155)	137. 清乾隆粉彩描金纹章瓷杯	(192)
清康熙至雍正红地五彩小碗	(155)	138. 清乾隆粉彩花篮鱼藻纹折沿盘	(193)
94. 清雍正斗彩花鸟大盖碗	(155)	139. 清乾隆粉彩描金清装仕女(一对)	(194)
95. 清康熙斗彩福禄寿灯笼式罐	(156)	140. 清乾隆广彩西洋人物大碗	(195)
96. 清斗彩菊花纹碗	(156)	141. 清乾隆红釉洋狗(一对)	(195)
清斗彩团花纹碗	(156)	142. 清乾隆粉彩猴(一对)	(196)
97. 清雍正款斗彩寿山福海纹盘	(157)	143. 清乾隆粉彩鹦鹉(一对)	(197)
98. 清雍正款黄地绿婴戏碗	(158)	144. 清乾隆粉彩野猪头式盖碗	(198)
99. 清雍正仿木纹釉粉彩人物笔筒	(159)	145. 清乾隆至嘉庆青花釉上彩纹章杯、镂空双耳筐、盘(三 件)	(199)
100. 清雍正款粉彩过枝桃纹大盘	(160)	146. 清嘉庆青花加彩宝塔	(203)
101. 清雍正粉彩荷莲纹罐	(161)	147. 清嘉庆款粉彩包袱式瓶	(204)
102. 清雍正粉彩花卉盘	(162)	148. 清道光款黄地粉彩花卉碗	(205)
103. 清雍正粉彩花卉鹌鹑盘	(163)	149. 清道光款青花松竹梅纹盘	(206)
104. 清雍正粉彩花蝶盘	(164)	150. 清道光款蓝地轧道粉彩开光人物内青花纹碗	(207)
105. 清雍正粉彩仕女婴戏盘	(165)	151. 清道光款红地轧道粉彩开光花卉内青花纹碗	(208)
106. 清雍正粉彩仕女婴戏盘	(166)	152. 清道光款红地轧道粉彩开光花卉内青花纹碗	(209)
107. 清雍正至乾隆粉彩鸳鸯莲花盘	(166)	153. 清道光“慎德堂”款黄地粉彩鹤纹碗	(209)
108. 清雍正粉彩妇婴图折沿盘	(167)	154. 清道光款粉彩松禽纹碗	(210)
109. 清雍正粉彩仕女婴戏盘	(167)	155. 清道光粉彩花蝶花鸟盘	(210)
110. 清雍正至乾隆粉彩镂空人物灯罩	(168)	156. 清道光广彩人物双耳大瓶	(211)
111. 清雍正至乾隆粉彩花碟盘	(169)	157. 清道光粉彩蓝地花卉八方洗	(212)
112. 清雍正至乾隆墨彩描金人物盘	(169)	158. 水彩画粉彩花鸟葵瓣式花盆(考沃画册一图 41)	(212)
113. 清雍正至乾隆釉上彩婴戏盘	(170)	159. 清道光款粉彩花鸟虫折腰碗、盖碗、撇口碗(3 件)	(213)
114. 清雍正至乾隆粉彩花卉鸡纹盘	(170)	160. 水彩画釉上彩花蝶杯、碟(考沃画册一图 58)	(213)
115. 清雍正至乾隆粉彩花卉盘	(171)	161. 清道光款粉彩《无双谱》人物盖杯、盘(二件)	(214)
116. 清乾隆粉彩花卉盘	(172)		

162. 水彩画粉彩《无双谱》人物盖碗、盘(考沃画册一图 82)	清康熙青花釉里红海水鱼纹葫芦式鼻烟壶	(214)	(225)
163. 清咸丰至光绪窑变釉双耳瓶	177. 清乾隆粉彩描金雕花鼻烟壶(三件)	(215)	(226)
164. 水彩画窑变釉双耳瓶(考沃画册一图 90)	178. 晚清白釉凸印龙纹鼻烟壶	(215)	(226)
165. 约 1855—1860 年广东石湾窑达摩像	晚清白釉印花筒形鼻烟壶	(216)	(226)
166. 水彩画广东石湾窑达摩像(考沃画册一图 53)	179. 晚清粉彩人物鼻烟壶	(216)	(226)
167. 约 1855—1860 年广东石湾窑鸭	晚清粉彩蝶纹椭圆鼻烟壶	(217)	(226)
168. 水彩画广东石湾窑鸭(考沃画册二图 51)	晚清粉彩蟹纹鼻烟壶	(217)	(226)
169. 清乾隆广东石湾窑三足炉	180. 晚清粉彩麒麟鼻烟壶(二件)	(218)	(226)
170. 清光绪粉彩帽筒(三件)	晚清粉彩花卉鼻烟壶	(219)	(226)
清咸丰至同治仿哥釉铁色凸花装饰瓶	181. 福建德化窑观音坐像	(219)	(229)
171. 水彩画仿哥釉铁色雕花双耳罐(考沃画册二图 73) ..	182. 约 1650 年德化窑梅花杯、观音坐像(二件)	(220)	(230)
172. 清咸丰至同治仿哥釉铁色雕花兽耳瓶	183. “何朝宗”款福建德化窑观音像	(221)	(231)
173. 洪宪款墨彩山水瓶、“居仁堂”款墨彩山水瓶(二件)...	184. 约 1610—1640 年福建德化窑关帝像	(222)	(232)
174. 清道光款粉彩树木鸟兽纹鼻烟壶	185. 约 1650—1700 年德化窑竹节式执壶	(225)	(233)
175. 清乾隆粉彩莲花式鼻烟壶	186. 约 1650—1675 年德化窑蓝釉双耳方瓶	(225)	(233)
清乾隆孔雀蓝釉柳斗式鼻烟壶	187. 清康熙五彩德化窑荷兰商人与猴	(225)	(234)
176. 清康熙青花釉里红人物鼻烟壶	188. 清康熙德化窑人物立像(二件)	(225)	(235)





作者简介

罗丝·克尔(中文名柯玫瑰)出生于1953年,1975年在伦敦大学东方和非洲研究院获“中国艺术和考古”一级文学士名誉学位。1975年至1976年间,她花了一年的时间在北京语言学院学习。

在学习中,她意识到中国陶瓷领域广阔,她曾在伦敦珀西瓦尔·大卫中国艺术基金会的博物馆工作过,这家博物馆珍藏了流失国外最优秀的中国“官窑”瓷器。1979年,她来到了伦敦维多利亚和阿尔伯特国立博物院工作,在东方馆当助理研究员。在一年内,她被提拔为东方馆副馆长,1987年,她当了该馆馆长。维多利亚和阿尔伯特国立博物院收藏了40000多件远东珍品,这些艺术品来自中国、日本和朝鲜等国家和地区。

罗丝·克尔已经撰写了六部有关中国艺术的英文书籍,其中三部是关于中国瓷器的(共发表了8000多件瓷器)。这部《中国清代瓷器》是她的作品中第一部被译成中文的作品,该书写于1985年,1986年在伦敦首次发行。她在各种期刊和书籍上发表过三十余篇论文。她还常在欧洲、北美以及日本、中国大陆和台湾举办的学会上演讲。1994年,她被邀请在索塞克斯大学任教“中国瓷器”。

写在《中国清代瓷器》之前

王佳楠

听说伦敦维多利亚和阿尔伯特国立博物院,是70年代末的事,那时我还在北京中央美院读书。这许多年来,对于博物院数量惊人的藏品,以及院内研究人员在整个西方学术界所处的权威性地位,我自认为并不陌生。但是直到我第一次真正访问这个博物院之前,我都未曾料到该院东方馆的馆长——柯玫瑰,竟是这样一位年轻的英国女士。

我同柯玫瑰女士相识,大约是在1988年的初春,当时我刚刚渡海从北京来到伦敦做职业画家。

这许多年来,我们一起合作过多次,对柯氏的了解也在逐渐地加深。作为东方馆的馆长,她对于汉学、东方建筑、中国瓷器等都有着渊博的学识,特别是对于中国瓷器,她有许多独到的见解。然而,对我来说,柯氏的更吸引人之处,却在于她的种种不平常的经历,这些经历使得她本人已变成了一部传奇。我曾在无意中看到她办公室墙上的一张皇家跳伞俱乐部的证书:柯玫瑰女士完成了她的第2000次高空跳伞。做一个博物馆的馆长不一定就非得会高空跳伞,然而,完成了2000次高空跳伞的博物馆馆长大概也只有她一个人。也许就是这些不平常的经历使柯氏形成了她独特的气质、见解以及做学问的方式。

柯玫瑰女士的《中国清代瓷器》一书,是柯氏在1986年为她的博物院所著,书中图示均为博物院藏品,有很多在中国大陆是不常见的。我来到英国看到这本书之后,便觉得无论是她的著文还是书中所印的器皿,对于国内同行以及瓷器爱好者来说,都是有益的研究资料,于是就一直设法为她在大陆出一个中文本,此事得到我的同学毛君炎先生介绍,今由中国广西美术出版社出版。

中国的瓷器流传到了海外,外国人喜欢中国瓷器,这就又成了一个文化现象,但是对于中国瓷器的研究与收藏的方式和看问题的角度,东方与西方的学术界却历来有所不同。由于此书是由西方人柯玫瑰写给其他的西方人看的,透过书中所流露的观点和兴趣,我们便能了解到西方学术界对中国瓷器的看法和研究的着眼点;而更有意义的是,此书的出版,将会从另一个侧面补充我们对中国瓷器的原有认识。这完全可以称之为对中国瓷器研究的一个贡献。

1995年于英国伦敦



序言

英国维多利亚和阿尔伯特国立博物院的中国陶瓷收藏,以清代的瓷器为最多。精选的典型 的佳品陈列于“中国——艺术和设计”厅,其余的陈列于“中国陶瓷——材料和技术”厅。本院以陈列展出和所收藏的中国陶瓷为荣。这是中国境外最大的陶瓷研究展览,它的目的,是通过综合选展使学生和参观者不仅看到精选出来的陶瓷工艺范品,还能了解到丰富多彩的精美瓷器的制造过程。

本书主旨介绍本院清代陶瓷收藏。图版有限,幸因本院积藏诸多各式佳品,则可选入典型精品,以图示方式充分地展示中国清代国内和出口制品,并尽量附图介绍过去未曾发表的制品。

本院自19世纪中叶以来就陆续地进行着瓷器的收藏,许多是买来的,而更多的则是以礼品和捐赠的形式进入了博物院。早期最大的捐赠是乔治·赛尔汀于1910年捐赠的1405件以及威廉·朱塞佩·古兰德和夫人朱莉亚·克莱门蒂娜·古兰德在1905年和1932年之间捐赠的916件。

乔治·赛尔汀(1835—1909年)是一位艺术鉴赏家和捐助入,专门投身于艺术品的收藏,收藏中国瓷器是他最大的乐趣,而且一生孜孜以求。他不怎么关心瓷器的历史价值,而尽情把他认为美丽的瓷器收藏,他偏爱色彩绚丽做工精致的瓷器,着重收藏清瓷。他那些精美的17世纪、18世纪青花、珐琅彩和单色釉瓷器藏品,是19世纪晚期收藏趣味标准的纪念碑。

威廉·朱塞佩·古兰德(1841—1906年)则截然不同。他为伦敦及新加坡的百货商人佩特森·西蒙斯先生的有限公司工作。在工作中,他走访了香港、横滨和许多中国的通商口岸(广州、厦门、福州、宁波和上海),他的收藏核心部分是在这期间形成的。然而他的主要收藏是在1884年退休寓居霍夫后,从伦敦、布列敦、巴斯和获得包如的商人处购得的。当赛尔汀欣喜于康熙时期的青花和珐琅彩瓷器之精美的时候,古兰德正关注雍正和乾隆时期优秀的粉彩制品和单色釉瓷器。他在1905年送给本博物院的第一批礼物中有形式多样的彩釉瓷器,实际上他意欲将这些捐赠品用作有益于英国陶瓷工业的参考。古兰德还写了两部有关中国瓷器的书,分别出版于1878年和1902年,并再版多次。

其他重要的捐赠包括1903年W·H·考伯遗赠、1912年玛丽·阿德勒·杜莫格遗赠、1917年佛罗伦萨遗赠和1963年巴兹尔·埃奥尼德斯遗赠。捐赠者如陆军中校肯尼思·丁沃尔、波西沃·大卫爵士和哈利·加纳爵士的精选之作扩大了本博物院的收藏,同时成为本博物院的中国清代出口瓷器藏品的三个主要新来源。

许多礼物和捐赠形成了清瓷群体中的重要部分,它们是由生活在英国本土的爱好者购买收集的。本博物院恰如收藏者,很难有机会为搜寻收藏品而出访远东,因此收藏内容极易受到19世纪和20世纪早期欧洲商人所进货物的局限。20世纪以前,大多数运到欧洲的瓷制品是东印度公司在17世纪和18世纪与远东贸易兴盛时进口的货物,在乔治·赛尔汀的藏品中,硕大而美丽的青花以及华贵的珐琅彩瓷器特别反映了这个贸易范围。其中的许多收藏品在欧洲受到赞美,而在中国却鲜为人知,只要比较一下本博物院藏品和北京故宫博物院及台北故宫博物院的瓷器藏品目录,就会意识到这一差异。另外,一些精美、符合中国趣味的粉彩在出口贸易品中也是代表之作。

不同的瓷器器形更进一步地反映了陶瓷的意趣所在。本博物院藏有大量的瓶和套瓶,因欧洲人乐于用它们装饰楼梯顶端,夏天放在壁炉内或放在壁炉台上。伊斯坦布尔的托布卡皮宫的藏品表现了近东主顾对瓶和大盘的喜爱,而中国宫廷多藏小型食具和大型陈列品及礼器。

英国人总喜欢推测中国瓷器的作用,怀疑它们有异国情调的特殊用途,其实除了为礼仪需要特别设计的器具外,大多数器皿的用途都很直截了当。一位叫托马斯·曼宁的旅行家在1809年3月从广东写给他的赞助人生物学家约瑟夫·班兹爵士的信中明确地回答了同样的问题:

“中国人用各种形状的茶壶,有的地方将好茶沏于极小的茶壶。他们从不用带绿的盘,但常用碟和盘来盛甜食等等。

我发现没人知道什么是(筒形)大酒杯。我没有看到军人用瓷器装箭,而瓶和瓷罐均作为不同的装饰用:梅花、学生写字文具之一的笔筒。这种用途的瓷器大多是非常精细的。也有放入室内收集废物,如痰盂等等。”^①

维多利亚和阿尔伯特国立博物院的收藏除了上述各类器型代表之外,还有很多。本博物院丰富的收藏体现了世界另一端的一个国家对中国瓷器的永久赞美。



中国清代瓷器

背景

清朝是中国最后一个王朝,它是满族创建的,这个部族很早就生活在西伯利亚东部,中国东北和朝鲜一带,到了17世纪早期,它成为一个强大好战的民族。随着满族的日益壮大,同一时期的明王朝(1368—1644年)却日渐衰落。在1629年、1632年和1634年,满族首领皇太极率兵闯过长城关隘,袭击东北部平原的城镇。他在中国的权势急剧扩大,在这期间,他将成立不久的满族王朝取名为“清”。1644年,明帝都北京陷落,满清在那里建立了自己的首都并开始占领全中国。统治全中国的努力并不顺利:爱国者在南方打击侵略者坚持了30年,明朝的最后一块沃土——台湾直到1683年才被占据。这段时期,中国南方许多地区的窑厂,包括重要的瓷窑都被这场战争摧毁了。

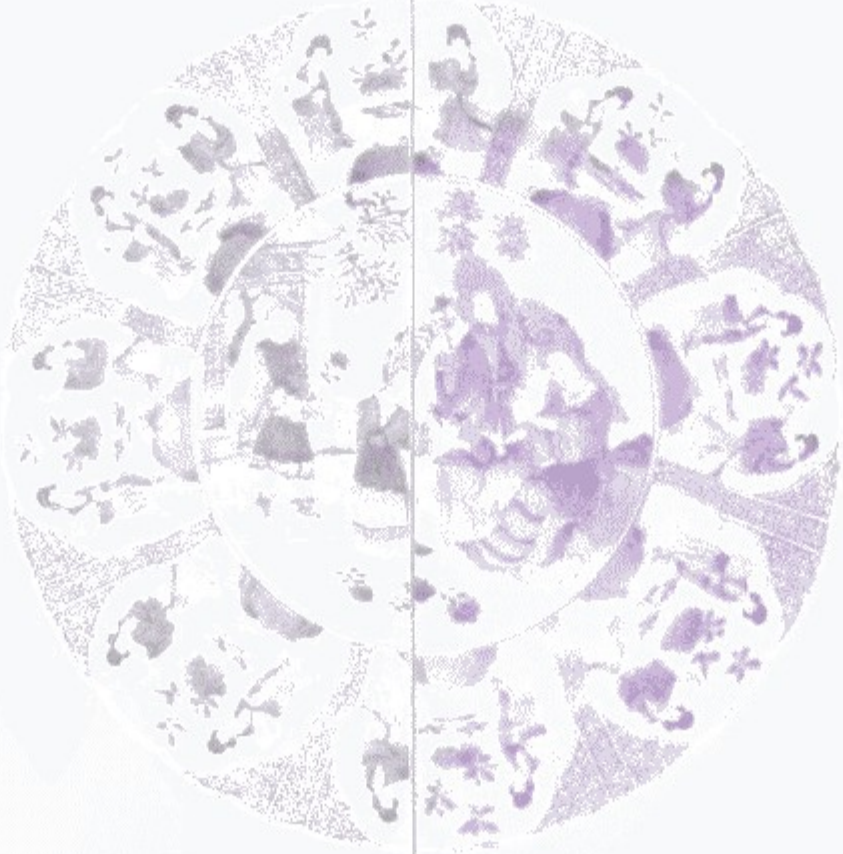
满清统治者对中国文化生活只施以很小的影响,从某种程度上被解释为中国的封建王政使然,专制政权的政治生活是由官僚垄断的,与中国民众关系甚微。这种政体的影响也反映在瓷窑两类瓷货供应上。宫廷控制的窑厂为宫廷的需要制造瓷器,而大部分窑厂只是为全面村镇制造日用品。

窑厂的另一类顾客是将瓷器远销世界各地的商人,瓷器对他们来说是珍贵商品之一。在欧洲人看来,清初和清末的中国商贸地位是值得了解的,在这段时期,既可看到18世纪中国的权力和影响达到巅峰时的辉煌,也可看到19世纪降到最低点时的萧条。18世纪的中国在印刷、制瓷和运输等方面的技术居世界领先地位,那时的西方民族降服于中国傲慢的裙裾之下。在随后的一百年中,中国人口迅速增长,而自然资源却减少了,并且使用效率太低。虽然劳力又多又低廉,但在早已应用的技术上并没有重要的进展,在工业技术上缺少革新,没有节省劳力及技术改革的鼓励,也不在设备上多投资。另一方面,在欧洲开始了工业革命,伟大的技术发明使从远东输出的一些高制品失去了往昔的价值。到了19世纪早期,英国德比·斯塔福德郡、伍斯特的机械化工厂已能制造美丽的瓷器,在价格上和質量上都能与中国出口的瓷器竞争。维多利亚时代是英国兴盛繁荣的黄金时代,同时也是中国处在政治、经济的衰败时期,以至于为供应国内市场制造的瓷器质量在19世纪下半段有明显下降,到20世纪才稍有起色。

在清代,中国瓷器绝大部分都产自江西省景德镇内及周围一带,本书所发表的相当部分瓷器也都来自那个地方。江西地处中国中南部,丰饶富足,气候温和,能产二季稻,制瓷作坊在冬天不需供暖。历史悠久的制瓷工业不但是商人财富的源泉,也为该地人们的生活提供了基本的保障。在清代,景德镇制造两种瓷器:官府或宫廷制的“官窑”和民用的“民窑”。民窑在景德镇内及周围一带的大量私窑中制造,式样众多,从为富贵人家烧制的优质产品到为农民烧制的粗糙器皿应有尽有。官窑在由皇室或巡抚任命的督陶官所建立并督控的窑内生产,被指定用于北京的皇宫。北京宫廷政权是一个庞大的机构,远远大过英国君主政体,皇宫占地约180英亩,建筑物占了37英亩左右,形成了一个小城市。因此宫廷所需的日用和装饰的瓷器种类相当繁多。除产于御窑厂的官窑外,大量的官窑瓷器仍产于私窑,这是清代实行向外竞标竞争的结果。^②最重要的私人窑厂的产品生产于清初的顺治和康熙时期,但在1786年废除居留管制官之后,在1855年太平天国取缔窑厂之后亦仍有产品。

由于品质超群,景德镇的瓷器很早就供于宫廷。在宋、元(10—14世纪)时代设有御窑厂,供品由大窑厂各窑炉生产的好产品提供。14世纪末的明初期,第一批景德镇官窑产生于珠山地区,^③此后那里继续制造优质瓷器,持续到1911年推翻清朝(期间也有暂时的间断)。现在那里翻修一新,但从景德镇的主要街道“珠山路”的名字上还能令人忆起它。

1644年清王朝掌权以后,一种令人不安的气氛弥漫在江西省,在这个时期,景德镇继续制作明代宫廷制品,督陶官由巡抚任命,有部分劳工来自徭役。清初时期带款识的官窑只留存下很少的一部分,并且多是小型的。1654年和1659年,清廷两次下达御令要求制造大型瓷器,但无论是年年更换官员,或是续派的北京工部高衔的满清官吏代表团,都无法督促窑厂完成御令的器件。由于强迫征收粮两及原料的高税给当地带来的苦难,1660年,江西巡抚张朝瑋疏请停止此项工程,到1671年才完成了一项烧制大型器具的工作,同时一份庙宇用器也被送到北京。^④



在1674年,中国南方许多省份联合起来反抗满清政策。“三藩之乱”的领导有明将吴三桂,他在1644年北京陷落后投靠了满清,反叛引发了国内战争。直至1681年,战争破坏了中国南方大部分地区并几乎打垮了康熙皇帝。1674年,景德镇的大窑厂和城镇的大部分被夷为平地,制瓷暂时停滞下来。在反叛被镇压、和平秩序恢复以后,陶瓷业又开工了。1680年,康熙皇帝授令调查陶瓷工业情况。1683年,一个有组织的工业化窑厂开始供应宫廷瓷器。从此督陶官由皇室任命,同时徭役制被废除,取而代之以正常的雇佣制度。

制瓷工作仍是季节性的。晚至1905年,有一位英国访问者来到景德镇,他写道:

“大部分窑只在夏季有短期的工作,在这繁忙的季节里,每座窑一般都要雇100到200名雇工,景德镇的人口上升至约40万人,近一半的人来自当地——主要来自都昌地区,他们只是在这季节来此,不携带家眷,生活在一排窑房样的棚子里……大批人,包括本地居民在内是粗野鄙俗的,但引起暴动和罢工危险的主要存在于夏季招来景德镇的临时工中。”^⑤

1680年,著名的督陶官臧应选从工部来到这里,在他的短期督导下,产生了一些最精美的官窑。1688年,臧应选被巡抚任命的督陶官取代。直至1726年,北京才又另任一名窑厂督陶官。在康熙执政晚期,还有其他有才能的人督造官窑,其中包括刘源,他既是设计家又是插图绘制者,一些最精美的纹饰很可能是出自他的笔下,这些纹饰都是清瓷装饰上的典范。^⑥郎廷极于1705年至1712年任督陶官,有名的“郎窑”可能是以他的姓命名的,郎窑不止包括单色铜红釉,还包括极薄、“无胎”(脱胎)的白釉瓷器和明代风格的青花瓷。^⑦这些早期重新组建的官府窑厂为景德镇制瓷技术和生产方法的发展奠定了基础。为了得到优质、平滑、白腻的瓷品,胎体需多放高岭土,釉中少氧化钙。陶工精心选择,细心加工瓷土,同时改造窑炉构造和装置,提高控制火候和保温技术,到18世纪,炉温已能达到今日制瓷的标准。御窑厂招收优秀的工匠,他们既可复制过去的优良制品又可进行新的设计。这些资金、激情和技巧的注入为景德镇的整个制瓷工业赋与了新的生命。

雍正时期(1723—1735年)的官窑质量高超,至1750年它仍继续提高。新的珐琅彩及上釉技术的进步,是瓷业两位巨人——年希尧和唐英督察下的成绩。年希尧于1726年由北京任命,他的管辖区还包括景德镇西北三百里外大运河上的淮安板闸关,它控制着来自江苏、江西、安徽三个省的河水税。繁忙的政务使年希尧一年只能去景德镇视察一次。1728年,唐英以内务府员外郎的身份奉命驻厂协理窑务。乾隆初期,年希尧因腐化被贬,唐英接替了他的工作。唐英的负担在1739年被减轻了,因这一年板闸关从淮安迁至九江,离景德镇很近。他直到1743年都任这双重工作。1743年他被召回北京,在皇帝御令下绘图描述制瓷工业,之后又返回景德镇,任督察到1749年。1750年,他被任命为广东的税吏官而离开九江,1752年又返回九江任旧职,并于1756年在那里逝世,时年75岁。^⑧因此中国人称“唐窑”的辉煌时期处于1728年和1756年之间。

唐英作为景德镇督陶官和改革者,声誉极大,《景德镇陶录》记录他的业绩:

“公深谙土脉、火性,慎选诸料,所造俱精整纯全。又仿肖古名窑诸器,无不媲美,仿各种名釉,无不巧合,摹工呈能,无不盛备。又新制洋瓷……彩水墨、洋乌金、珐琅画……黑地白花、黑地描金……等釉色器皿。土则白壤,而坯体则厚薄相顾。厂窑至此,集大成矣!”^⑨

唐英传世的成就不仅是他在御窑厂任督陶官时制作的高质量官窑,唐英还是一位著述甚丰的学者。1735年撰《陶成记事碑》,1736年写有诗作和《瓷务事宜示谕稿序》,1738年撰《陶人心语》,1743年绘有《陶冶图说》,1744年写了有关制瓷工业的记叙并刻于石碑上,1747年撰《制窑图说》。^⑩

唐英是地方志名录记述以外我们所熟知的最后一位御任督陶官。1786年以后,为了节省钱财,九江税官及御窑厂督陶官这个职位由宫廷移交给省府官吏来委命,这个制度一直持续到19世纪末。^⑪

清代御窑厂的面貌和出产规模是什么样的呢?我们有一份斯蒂芬·伍腾·布谢尔在1896年对清末窑厂的描述,他是英国驻北京公使馆的医生,写过许多有关中国陶瓷的文章,他没有去过景德镇,他的描述很可能是以18世纪制瓷高峰时的御窑厂为据的,然而,它们是详细而有趣的:

“围墙长三里,内有御厂珠山,珠山形成了北面的‘护卫山’。山上种着树,盖着亭子,其中令人瞩目的是山顶上的‘御诗亭’和‘环萃亭’,连篇累牍的颂扬文辞在这些亭子中撰写出来。灵感来自外面一带伸展开的炉火,背景是暗淡的山水,头顶是

平静的天空,这一切都展现在诗人在此呷茶啜饮之时。围墙内有三座庙:一座是御陶灵庙,内有风火神的宝座,风火神是一名被神化的陶工;另外的两座是关帝庙和土地庙。管理人的官邸和他的办事处也在这里。饶州的副长官的官邸建在大门外的右边,办事处位于左边。在宽大的南门内立有鼓塔和锣塔,它们立在通向大堂的通道两边。大堂边上有侧翼,在大堂的后面有一块方形的庭院,左右建有成排的屋宇用作秘书处、会议室和仆役所,后面另有一间大厅,再后面则为美丽的平地 and 前面已提到的珠山。”

“作坊和贮藏室在庭院外的东西两边,自 1866 年重建以来,现状如下:在东面有两间大屋,每屋内有六个作坊,用转轮制作普通圆器,包括碟、盘、碗、杯之类的器皿。在它们后面偏东的地方有七个装饰青花的作坊。庭院西边有三个作坊给装饰彩画的艺匠,相邻的一间给玉器、竹器的雕刻匠。官窑储库有两间分开的房子,用以存放从窑厂运出的入选品。有三个作坊用转轮制瓶,包括祭器、罐子和各种装饰品,还有五个作坊做四方形和多角形瓷器所需的各式各样的印模及雕刻和磨光的工作,还做不能仅用普通转轮制成的复杂器型。在它们后面偏西处有六个作坊用来制作带装饰的花瓶和模制的青花瓷,三间用来涂釉,其中一间研磨钧釉用的颜料(旧的钧州瓷器流淌釉在国外一般称之为“炉钧釉”),接着是带有彩炉的三间炉房,用以将装饰珐琅彩的瓷器进行第二次彩炉烧制,它附有两间厨房为工人提供膳食。最后,还有七个作坊制作洋彩、‘吹红’、单色铜红釉和通常被称作‘御黄’的单色黄釉。”^⑫

这个给人印象深刻的御窑厂是由约 28 人的小团体管理的,全部劳动力约 300 人,^⑬他们每年需要供应宫廷上万件瓷器。根据不同时期编纂的景德镇官窑目录单,^⑭可看到这些产品数额有不规则的波动,因为有时包括一部分次品,作为运输损耗保险而超出所定的配额。一般每年的经费出资颇高,例如,由于过大运河交板闸关税,在唐英时期耗资约八千两银子(一两合约 37.5 克)。

为皇帝及宫廷制的官窑瓷器有特别分类,主要制品是一般家用品:碗、碟、瓶等。它们的用途宫中规定得条分目细,在 18 世纪,单就制品的色彩和装饰便可使人判知它是规配给宫廷中哪一位成员的,即:

1. 皇帝、皇后和皇太后——黄
2. 皇贵妃(第一等妾)——外黄内白(彩图 61)
3. 贵妃(第二等妾)和妃(第三等妾)——黄地绿龙
4. 嫔(第四等妾)——蓝地黄龙
5. 贵人(第五等妾)——绿地紫龙
6. 常在(第六等妾)——五彩红龙
7. 答应(第七等妾)——各色^⑮

指派给宫中每个人的各式瓷器数量也是有规定的,对于厨房及仆役所用的特殊器具也登记得很详细。景德镇除了为宫廷制造一般家用制品外,还受令为特殊庆典或举哀以及作为礼品而提供瓷器。还有个别的单色釉制品为皇帝及皇室成员在不同的庆典仪式需要而制(彩图 7、8、62)。

官窑制品只用于宫廷,除了皇帝偶尔用作礼品赠送外,甚至最亲近的皇室亲友也不能直接收藏官窑。一些景德镇的民窑也能制作提供这一类高质量瓷器,这类制品被中国学者称作“官古器”并记于《景德镇陶录》:

“官古器,此镇窑之最精者,统曰‘官古’,式样不一。始于明,选诸质料精美细润,一如厂官器,可充官用,故亦称‘官’。今之官古,有混水青者,有淡描青者,有兼仿古名窑溯者……”^⑯

除“官古器”以外,还有各类迷人眼目的优质制品,称作“假官古窑”和“上古窑”等。

在清初,特别是在康熙时期,官窑和上述优质民窑(黑白图 1)没有明显的不同,许多民窑显然迎合了欣赏华丽装饰瓷器的主顾。随时代推移,器物的品质差别越来越明显,装饰风格也大有不同。官窑继续是单色釉的,并以传统质朴的越来越僵化的图案绘制,民窑却常常是色彩艳丽,生动直率的。民窑不应被看成低级官窑,这两级瓷器是供应完全不同的市场,虽然官窑拥有高级精湛的技艺,但它们的式样和装饰是受局限的。有些优秀的样品(黑白图 2—1)是典雅有度的,但所受的限制常引至反覆重复而索然无味(黑白图 3—1),民窑(彩图 121)则允许陶工在式样和装饰上改革和创新,显示出充沛的活力。后者经常反映时尚并在主题和图案上不断变换新面孔。瓷器制造的两个系统持续进入了 20 世纪,其模式今天仍可看到。大的



工厂由政府管理,而许多家庭作坊或公社窑厂仍继续生产。

有关景德镇瓷器制造的主要文献

我们很幸运地拥有大量介绍景德镇历史的中文、法文和英文的资料。第一位撰写中国陶瓷史的英国作者是斯蒂芬·伍腾·布谢尔,他是19世纪末英国驻北京公使馆的医生,1896年他写了颇具启发性的《东方陶瓷史》。此后又有霍布森、霍尼、布兰克斯顿、杰宁斯、加纳等成绩斐然的专家,他们的著作在后面的文献目录中将有详记。

最近几年,专家们研究中国瓷器形成了一个热点。在景德镇,研究工作由陶瓷博物馆和当地考古小组共同展开,实地调查工作又得到北京、上海的历史研究成果和科学研究成果加以补充,最近几年有了许多新发现。中国瓷器研究的兴趣至今集中在明代和明前期的景德镇陶瓷上,还包括一些有关清代瓷器的新资料。

中国学者就这座城镇著书立说的历史很长久,其中包括首版于1270年的《浮梁县志》。浮梁(现名新平)是这个地区的行政中心,是景德镇下游约四英里处的一个小而不重要的城市。根据中国的风俗,这个城市的行政中心需书写地方志,并要定期印制出来。这种地方志记述当地的情况,如边界和自然状态、新闻和古今的重要事件、居民风俗和有关本乡本土上的名人轶事。有一版地方志中有蒋青写的关于景德镇瓷器工业的一段记载,写作日期最初推测为1322年,而最近的调查表明它是写于13世纪。^①这段记载重印于随后历年的地方志中,它的内容包括那个时代发挥作用的窑场数目(300座)、烧制时间(36小时,和现在差不多)以及中国各地买主所喜欢的景德镇瓷器类型。稍后当地有传说(载于当时县府记录中)认为,早在汉代景德镇就制造瓷器了,然而考古证明景德镇早期的瓷器制于10世纪的唐晚期。这一时期制出的瓷器是在灰胎体上涂绿青釉,还有带青白釉的白胎“影青”瓷器,这是以后所有烧制于此地的瓷器之祖。

此后对瓷器的撰述就多了。其中比较有用的是一份瓷器制造图解《陶冶图说》。唐英于1743年被召回北京,他在景德镇监管了15年的陶瓷事务,是瓷器制造方面学识渊博的权威。乾隆皇帝希望这个定期为皇宫提供优美制品的工业拥有详尽准确的资料,唐英就被指定作为调查团的一员来修订关于技术问题的一些经典论述,并且他还得亲自为皇宫图书馆中有关瓷器制作的一涵二十幅插图作详细的注释:

“依次排列说明插图材料并仔细描述彩墨描绘的不同工序,标明产陶土的山及其他材料来源,最后将注释过的图画送皇宫图书馆。”^②

对茶和丝绸的制造图说已由宫廷专家完成了,^③就像这些图说一样,从未发表过的制瓷图解则能引起后来多次再版印刷者的兴趣。18世纪为出口市场绘制的多套彩墨画,为我们提供了一个有关景德镇制瓷工序的相当精确的材料。^④

有关景德镇及制瓷业的另外三部中国古书是1774年的《陶说》、1815年的《景德镇陶录》和1906年的《陶雅》,它们全已译成英文,提供了中国学者的观点。^⑤

《陶说》是由学士朱琰所撰,是最著名和最重要的著作。他在1766年被授予翰林学士,在1767年至1769年任职于江西省官府机密处。朱琰在江西时,细致地观察研究窑厂,发表了许多有关瓷业方面的论著,《陶说》这部重要著作发表于1774年春,正值乾隆昌盛的中期,即清瓷发展的高峰期。在中国,《陶说》被视为重要的参考书,而西方人也许不清楚其中的原因,因为这本书不符合我们对研究性著作的观念,它不带有脉络清晰的正文、参考及资料来源部分,它是不同类型资料的组合,主要的摘录得自范围广泛的中国文学作品,它们是由作者连续注释松散地连接起来的。它采用百科全书体式,作者收集和注释了所有能收到的自有文字以来至明末的材料,对清代的有关情况仅作如实介绍及简要说明。该著作最初由六卷构成,第一卷是“当代制品描述”,其中有唐英对制瓷图解的说明,第二卷是“古玩”,而第三卷讲述明代制品,后三卷合称“分类描述”,即对器型、作用、样式精细区分的分类目录,这很合中国学者的趣味,类似当今中国挖掘报告编辑的类型学论著。整部《陶说》没有为学中国瓷器的学生提供最基本的资料,但它带有对陶瓷历史及制作的中国式理解的综合知识。

《景德镇陶录》最初分十卷出版,由景德镇当地学者蓝浦写成,他死于1795年,那时书稿大部分完成但未发表,手稿隐匿了20年。1811年,作者的学生郑廷桂(也是当地的一位学者)奉命完成该书并在1815年刊行出版。《景德镇陶录》除兼具《陶说》的学术性特征之外,它重点在于景德镇,并收录有专家对景德镇制品有关历史和技术的述评,同时还兼顾编纂者所知的中国境内的其他每个窑厂和窑址。最有趣的材料在第八、九、十卷中,这是郑廷桂选的文学性的摘录、评语及修正。在这里我们可以找到明代史学家沈德福的陈述:



“幼曾于二三中贵家见隆庆窑酒杯茗碗，俱绘男女私褻之状。盖穆宗好内，以故奉造此种”。^②

《陶雅》是这三部书中最优雅述人和容易阅读的。它出版于1906年,1910年修订再版,它是官员陈浏所撰,陈浏用笔名隐去了自己的真实身份,诗意盎然地称自己为“寂园叟”。以清瓷来说,它是一部值得重视的书籍,它不像《陶说》和《景德镇陶录》,《陶雅》的作者专以清瓷为研究对象而不是将整个陶瓷史作泛泛的阐述。《陶雅》是一部有财力收集陶瓷并有机会研究大量佳作的人编写的评论研究著作,“寂园叟”在北京居住,瓷器收集了20年,这期间清政府正在出卖一批数量巨大的宫廷收藏,那就是颐和园收藏的清瓷。出卖它们是因1894年中日战争与1900年义和团运动失败赔款后,需要补充国库。陈浏晚年写的这部书表明了他的经验和知识,其中有关于原作、仿作及赝品的日期鉴定学识,是鉴定收藏的颇有经验的评估。书中一些很有趣的段落言及西方某些收藏家的无知,当我们阅读这部著作时,还可以感到他那轻蔑的口气:

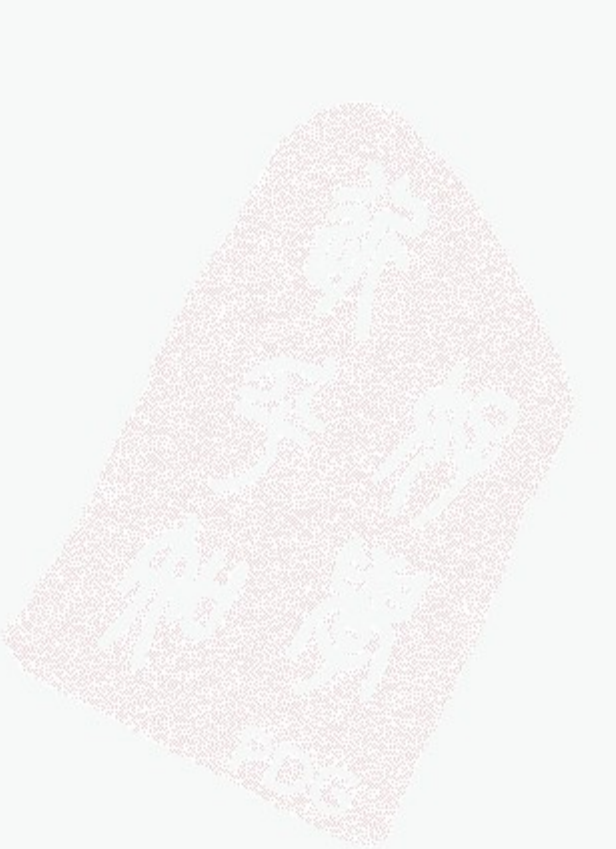
“西人以康熙黄茄绿之色之瓷品为素三彩,声价极高,实则中才以下之粗材也。特选硬老料,颜料浑朴耳,非精品也。所画花卉,亦寻常式样,绝少恢奇飞动之趣。西商又以此种素三彩为明彩,明明康熙款识,而谓之乾隆朝物,嗟其异矣。”^③

这样的瓷器实际上构成了欧洲早期鉴赏家如乔治·赛尔汀收集的绝大部分藏品。但我们从本博物院的精品收藏中可看出陈的评论不全符合事实,许多康熙的“三彩瓷器”品质高贵,无裂纹,色调绝非“污浊单调”。也许“寂园叟”在北京多次受到贪婪的商人和外国顾客的欺骗,加上他对中国文化博大精深的自豪感,使他对外国收藏家产生偏见,他在另一文中议论道:

“今则列强富商,深力夸耀。区区藏弄,不足以供无尽之取求。巧伪繁兴,并色揉称,弹竭工致,耽耽穷年。非夫在上位者,有以宠荣而提倡之也。营利之心亟,因而考古之诣深也。”^④

有关景德镇,除了中国方面的参考著述,我们还有幸拥有一些有关窑厂及制作内容的西方记述资料。对中国的早期记录来自传教士的笔下,他们自16世纪就去到那里,他们比商人对中国的生活更感兴趣,而且那些商人只关心广东。关于景德镇制瓷,最广为引用的欧洲材料是18世纪早期法国耶稣会教父法兰西斯·格扎维埃·昂特雷科写的两封信。昂特雷科1644年2月25日生于法国里昂,他在1682年成为天主教耶稣会见习修士,1698年来到中国。他的第一个教区在江西省,教区里的许多居民在景德镇生活和工作,他熟悉当地语言,加之对中国人及其风俗的理解使他有机会接近窑厂。他是个天赋很高、才华横溢的人,他尽力去观察和理解制瓷的工序,像在照相机能带来清晰记录之前的许多旅游者一样,他进行一番勘查并将自己的印象简洁明了地记录下来。他的信是写给巴黎的中印布道团财务员奥里教父的,这两封信分别是1712年9月1日寄自江西饶州,1722年1月25日寄自景德镇。信很长,内容包括人民生活、城市情况、历史情况和景德镇的瓷器制造工序。由于这些信的完整译文已被发表过许多次,在此只选取一些有关段落来介绍。^⑤他的第一封信中,描述了瓷器的构造、制作的准备过程、做模型、装饰和上釉,以及一大群窑厂的情况。他的确切描述显示了他精明好问的品质,没有人陈述得比他更精确了。昂特雷科对瓷器的制模和绘彩有如下描写:

“所有对称的工作在第一道工序中(转轮上)完成。比如说一只杯子,当它离开转轮时仅仅是一个未完成的杯形物,有点像未制成的帽子顶部。这项工作只制成所需的高度和直径,并且一瞬即得。做得快是因为工匠以计件赚钱,26件器物放置一架,做满了一架只赚三个铜币(丹尼尔)。杯底用的只是尺寸和直径合要求的泥土,在它快干燥之前,必须将它凿空。离开转轮的杯子被第二名工人装上底,它再被第三名工人放在模子上压出器型,模子是在转轮上的。第四名工人用凿子将杯子抛光,还特别要处理一下唇口,并使器皿有点透明,他要刮擦多次,若太干时则须将它弄湿润一些以防破裂。当把杯子从模具拿出时,需要在模具上轻轻地旋转它,避免压得轻重不一。随后会惊奇地看到,这些器皿迅速地在这么多人的手中流转着。据说一件烧好的瓷器要经过70名工人的手……大型瓷器分两部分来制造,下半部在转轮上塑形,三四名工人各管一边,上半部是在快干燥时加上顶,然后用混有同样瓷料的泥连结它们,就像用灰泥或用胶粘一样。当这粘好的器件完全干了,他们就用小刀将粘接处的内外抛光,上好釉以后,就看不出粘接过的地方了。器物的把和耳以及其他相关部件也用同样的方法敷粘在器物上……现在这件瓷器可送至画匠手中了。瓷器装饰者比别的工人略穷一些,这并不奇怪,因为他们的能力不及欧洲和



学乍到的学徒。一般说来,这些画匠的技巧都不是建立在任何规则之上的,他们不知道美术的艺术法则,而只是依循有限的想象力所维持的惯例。但必须承认的是,他们画在瓷器上的花鸟翎毛、飞禽走兽、山川风景是值得赞扬的。他们还在扇面和薄纱制的灯笼上作画。在任何炉房内的绘画工作是分给一大批工人来做的,一人只描画瓷器边上的第一道色圈,另一人勾画花纹送第三人填彩,这人画山水,那人画鸟兽。所画的人物形象通常是饱经沧桑的样子。当然,中国画匠也吸收了从欧洲传来的有关风景及建筑的平面画法,我们很难以我们的概念去评论他们描绘事物的绘画风格。”

景德镇窑技术

原材料加工、制坯和装饰是制瓷的重要组成部分,然而清代制瓷技术中最重要的改革是对烧窑的设计,因为精细的瓷器需要在温度均衡的窑中烧制。清代发展出两种窑,体现了先进并适应多样的烧制要求。简易的窑是阶梯式的或是龙窑,这种窑今天仍适用于农村小型作坊,它广泛用于中国南方大部分地区,有效地满足小型陶瓷厂的需要。^⑥

然而,大型制造业务需要能承受高温、容纳大量器件的窑,还必须能精确控制还原气氛(还原气氛靠关闭大部分窑孔,只允许极微少的氧气入内以产生大量的氢和一氧化碳还原气体,这是烧某种釉色如铜红釉的基本要求)。能解决这些问题的是景德镇蛋形窑(这样称呼它是因它像半个蛋卧在地上,见30页蛋形窑示意图),它始于明末,是早期景德镇葫芦形原始窑的继承。这个原始窑有个大前室,一个极低的后室和一个分离的烟囱。目前最早的14世纪的葫芦窑在景德镇湖田岸区被发掘,这种窑在明代成功地制造了明亮艳丽的高温釉制品。但有一些设计缺点使得窑温控制不平稳,而蛋形窑则大幅度地纠正了这一点。

新型窑炉的特点是高产,一只高烟囱可提供更大的通风效力,从而缩短烧制时间(总共36小时)及减低燃料消耗,烟囱壁很薄,是用新开发的建筑技术建造的。窑体有护墙绝热,窑壁和护墙之间有20到30厘米的空间,里面填充了沙土、稻草等混合物,这是为了支撑窑炉和提供隔热层,防止热量散失和高温高压下窑壁破裂,^⑦火膛设置在炉内以减少外墙失温。在火点燃前将门安置在一块固定的中档上——基板和两个可移动铁钩上的砖,由两边支撑着,门有开孔可观察窑钵(陶瓷箱子,在烧制时保护瓷器),观察燃料的投入和空气的流动。它是经设计安置的,因此在烧制完成开窑时只需向每个铁钩轻轻地一击,门就向内塌下。门上及沿着圆拱形窑床顶的窥视孔可使有技术的窑炉管理人员得以观察火焰颜色,从而判断窑炉的精确温度。调控温度依靠由门上的输料孔向内添加燃料以及开闭窑顶和门上的小通风孔,这可以加快或减弱内部空气的氧化(氧化气氛的施行与还原气氛相反,它需要良好的通风和大量纯净的火焰,这是某些彩釉如绿松石色瓷器制作的必要条件)。

窑底是约30厘米厚的一层石英砂砾,空窑室没有分隔的墙板,内有成堆垒起的窑钵,它们可多样组合以不同的高度叠起来,因此可在窑内自由排列。窑炉的尺码不一,似乎随时间流逝而越来越大。在清初,窑室有3.5米高,7米长,3.5米宽,法国化学家乔治斯·沃格特在1900年记录的高度将近6.5米,长12.5米,宽4.5米,烟囱有10米高。^⑧现代的一个图解表明窑炉在尺寸上又有变更。

新型窑炉的一个重要特征是同一窑炉内温度高低和空气条件有相当不同的地方,这适合许多不同类型的瓷器一起烧制出来。窑炉接近火膛的部分最热,在这里放有很难溶合的冰裂釉瓷,成功的冰裂纹需要高温。紧接着放置需高温的绿、红釉制品,它们在火膛旁由还原气氛烧成。窑炉中央温度中等,可烧无色的、蓝釉的和装饰的器件。窑炉后边温度最低处放低温釉瓷器,这要靠控制窑床后面的通风孔造成的氧化环境烧制成。

蛋形窑在景德镇用于较大的私人工厂。御窑厂事实上不用它烧制瓷器。除了用彩炉烧制精致的琉璃彩瓷器所需的第二次烧制外,其他的烧制都是在民窑完成的。民窑厂商要保证每次烧制的色彩,如有任何损失或不完美都要赔偿。这一有效的制度在中国被称为“官搭民烧”,它偶尔用于明末,在1680年改革后被固定下来。在这个制度下,优质官窑与民窑在同一窑炉中烧制出来。

景德镇窑只烧木柴和稻草,因为煤会使瓷器变黄。稻草用于制造粗陋家用制品的小型窑炉;而木柴,特别是松木,燃烧的火焰令人满意,适作大型陶瓷厂的燃料。获取燃料的问题到清代变得尖锐了;景德镇周围山上的树木早已被砍伐,木柴需来自更远的山区,在20世纪初就必须从几百里外运来木头,燃料稀少以至于下令禁止在窑炉以外任何地方使用木头。^⑨直至现代,一个重新造林的计划得以执行以后,这个城市周围的许多山上才覆盖了树苗。

清瓷款识

中国瓷器上的款识曾令人困惑,在明以前,带有表明吉祥意愿或有关日期、制造地或拥有者款识的瓷器,只出现在极少数器物上,直至明初才将在瓷器上记年款作为惯例规定下来。从此以后,所有在御窑厂为皇室制作的官窑都题有年款,一部分民窑也有年款。

然而,应当记住的是,所有类型的题款都是写在日期较晚的陶瓷上。因此,对一件瓷器的研究应对它的各个方面进行仔细地观察思考,而不必对款识过分注意。

除年款外还有各式各样的款识,如地名款识、赏赐款识、陶工名款和吉祥象征的图案等,它们都已在本书注释提到的著作中有了讨论和印证,这里就缩小篇幅只谈维多利亚和阿尔伯特国立博物院收藏中最常见到的两类,即年款和地名款识。

年款,或称时期标记,是书写日期的一种简单方式,黑白图4便是一个清代年款的典型例子。前两个字是“大清”,提到执政朝代,接下来是“乾隆”,提到执政皇帝的年号(乾隆不是皇帝的姓名,而是他登基后的帝号,意即“天国的君主”),最后两个字是“年制”,整个款识联在一起读作“大清乾隆年制”。

年款有时用不同的格式题写,在康熙时常常是两字一行写三行(彩图28),有时写四字,把朝代名省去了,如“乾隆年制”(黑白图5—2)。年款一般用钴蓝彩写于釉下,但也有用红(彩图63)、黑(黑白图6)、金(彩图67)和其他颜色写于釉上的,这些釉上年款在乾隆以后很普遍。除了在釉下题写、雕刻或在釉上题写,款识也可用凹刻或凸雕法(彩图39、45)制出,较晚的商品款识是刻制而不是书写上去的。

题写年款是用两种书法风格写的,即用楷书(彩图3、36、98)和篆书(彩图38、44、125),篆书来源于青铜铭文,也是中国书画家刻印章常用的书体。通常,雍正以前不常使用篆书款识,在乾隆和嘉庆时应用广泛,到19世纪晚期使用减少了。当然也有特例,如雍正和乾隆时的“茶叶末”釉(彩图44)和“炉钧”釉(彩图54)的瓷器就常带有篆书款识。

清代官窑盛行仿制以明丽华贵著称的瓷器,最惹人喜爱的是明代宣德、成化和嘉靖时的瓷器。清代的仿制品有时如实地标上清朝款识(彩图98),有时则标上明朝款识(彩图57)来配合那种风格的瓷器。后一种状况用意不在于欺骗,而在于精神和技能上能逼真仿效那个受到赞美的前代的制品。因此,当研究一件瓷器时,不应只根据款识判定年代,而应考虑这件瓷器的质量、形状、装饰风格,并且以所有这些因素为依据形成一个观点。

釉下青花的年款一般被封在一个双线的圈中,在康熙时期和19世纪晚期出现了例外,(黑白图7—2),那时窑厂因节约开支而裁除了画圈的工匠。双线蓝圈常单独出现,不带款识,也没有特别的含意,因为题写款识是一份特殊的工作,御窑厂委派有技术的书法家去做,因此有时可从瓷器上辨认出某一时期的“书法风格”。例如,即使不熟悉中国汉字的人也能从本博物院收藏中的许多雍正瓷器上分辨出它们的书写风格(彩图3、37、56、97)。

几乎所有的官窑都有款识,但因为种种不同原因,少量的官窑器品也有不带款识的。如清宫御器厂在雍正十年(1732年)八月十五日的记录表明,存放在宫廷库房中的某些黄釉制品没有款识,这是因为款识会损坏它们极柔和的透明感。^③另外,由于明显的原因,一些质量上乘的民窑制品却带有款识。这一习惯变得很流行以致被下令摒弃,《浮梁县志》记载着“康熙十六年,邑令张齐仲,阳城人,禁镇户瓷器书年号及圣贤字迹,以免破残。”^④清代叶梦珠的记录是这一禁令的见证,同时它对早期清瓷市场进行了有趣的描述:

“崇禎初时,窑无美器,最上者价值不过三五钱银一只,丑者三五分银十只耳。顺治初,江右甫平,兵燹未息,瓷器之丑,较甚于旧,而价逾十倍。最丑者四五分银一只,略光润者,动辄数倍之,而亦不能望靖窑之后尘也。

至康熙初,窑器忽然精美,佳者直胜靖窑,而价亦不甚贵,最上不过值银一钱一只而已。自十三年(1674年)甲寅之变,江右盗贼蜂起,瓷器复贵,较之昔年,价逾五倍,美者又不可得。大概移窑于近地,工巧与泥水,种种不同,非但迁乎其地,而弗能为良也。

是时,民间复如顺治之初,富者用铜、锡,贫者用竹、木为制,然而所盛饌肴,不堪经宿,洗涤亦不能洁,远不如瓷器之便。至二十七年戊午(1688年),豫章底定,窑器复美,价亦渐平,几如初年矣。

向来底足下或一盖内,必书某朝某年精制,遭坏后沦落污泥湮壑中,或践踏于马足车尘之下,而朝代年号,字画宛在,见者忧惕,而莫能挽救。至是建言者遂以为请。奉旨禁革,积年流弊,一朝顿洗,斯真度越百王之盛典,非特窑器之精已也。”^⑤

