

重磅
品荐

《荣耀时代——皇家珐琅的尘封往事》，王翥
著，湖南科学技术出版社，2025年5月。

珐琅艺术与历史光影

王小柔

当故宫博物院的研究员在一件“乾隆年制”款画珐琅菊花纹壶底部，发现西洋工匠“coteau”的签名时，历史的尘埃被轻轻拂去，露出了一段横跨欧亚大陆的艺术交往秘史。王翥所著的《荣耀时代——皇家珐琅的尘封往事》以这一惊人发现为起点，将散落在清宫旧藏中的两千余件金属胎画珐琅器串联成线，在金胎与釉彩的交织中，勾勒出17至18世纪中法两国皇室之间的艺术对话，以及背后宏大的文明交流图景。这部著作不仅是对珐琅工艺的专业研究，更是一条透过器物看历史的文化路径，让我们得以在釉色的流转间，触摸到康熙与路易十四、乾隆与路易十六时代东西方文明碰撞出的火花。

从端凝殿到凡尔赛宫 珐琅工艺跨洋之旅

1924年，当“清室善后委员会”的工作人员推开清宫东侧的端凝殿那扇破旧得漏雨的大门时，眼前数百件价值连城的珐琅彩器物令他们震惊不已。这些被尘封了二百余年的艺术品，多数从未被历代清帝取用，却在尘埃之下保持着惊人的完好。书中对这一场景是这样还原的：在漏雨的殿宇中，铜胎画珐琅的釉色依然鲜亮，那些以石英、长石等为主要原料，加入钴、镉等金属氧化物呈色剂烧制而成的纹饰，在昏暗光线下依然焕发着宝石般的光泽。作者由此展开的叙述，不仅是对工艺的介绍，更是对一段被遗忘历史的唤醒。

珐琅工艺的跨洋之旅，始于17世纪东西方两大帝王——中国的康熙皇帝与法国的“太阳王”路易十四的推动。1687年，当路易十四派遣的“国王的数学家”传教士使团抵达北京时，他们带来的礼物中就包括画珐琅器物。书中特别提到一件铜镀金壳开光人物像怀表，表壳中央用郁金香花围出的圆形开光内，是路易十四的头像，而机芯摆轮保护罩上却镂雕着一条中国式五爪金龙。这种奇妙的融合，恰似后来乾隆朝那把菊花纹壶上同时出现的“乾隆年制”款识与西洋签名，成为早期中西方工艺交流的鲜活见证。

康熙皇帝对西洋工艺的兴趣远超其他帝王。他不仅命比利时传教士南怀仁营造大炮、命其他传教士等绘制《康熙皇舆全览图》，更在1693年专门派白晋前往法国，明确要求带回“通晓制作珐琅和玻璃秘密的人”。这种对异域文明的开放态度，在当时的东方帝国实属罕见。书中引用意大利传教士马国贤的日记，描述康熙皇帝如何“对我们欧洲的珐琅器以及珐琅彩绘的新技法着了迷”，甚至命令传教士马国贤和郎世宁尝试绘制珐琅，尽管二人“故意画得很糟糕”才得以解脱。这段略带诙谐的记载，却从侧面反映出康熙皇帝推动珐琅工艺本土化的决心。

路易十四对中国的兴趣则更多体现在艺术收藏上。书中提到，随着东印度公司将中国器物源源不断送到欧洲，“中国风”在法国宫廷悄然兴起，路易十四收藏了大量中国瓷器，甚至在凡尔赛宫建造了“中国厅”。这种相互的好奇与欣赏，为珐琅工艺的跨洋传播搭建了桥梁。

当康熙年间的造办处工匠在传教士指导下掌握铜胎画珐琅技术后，他们又将这一工艺成功应用到瓷胎、玻璃胎和紫砂胎上，创造出独具中国特色的珐琅彩艺术。而乾隆年间，广州作为宫廷画珐琅工匠的输送基地和贸易口岸，其制作的画珐琅器物不仅行销欧洲，更成为进入宫廷的贡品。这种双向的交流，让珐琅工艺在18世纪成为连接紫禁城与凡尔赛宫的艺术纽带。

金胎上的政治隐喻 乾隆的定制之谜

康熙五十五年(1716)前后，当清宫造办处的画珐琅技术取得突破，康熙皇帝开始将这些器物作为国礼赏赐给大臣和外国使节。广西巡抚陈元龙在谢恩奏折中盛赞皇帝恩赐的珐琅宝器“光辉灿烂，制作精工”，“遂远胜洋珐琅百倍”。这种来自臣下的恭维，恰是康熙皇帝希望起到的政治效果。而1719年葡萄牙传教士穆敬远在给康熙皇帝的回信中，更是将这种赞美推向极致：“皇上能在如此短的时间内取得如此巨大的进步，这在我们欧洲需要几个世纪才能做到！”这些文献的引用，让读者清晰地看到珐琅工艺如何从单纯的艺术形式，演变为政治话语的载体。

书中最引人入胜的部分，莫过于对那件“乾隆年制”款画珐琅菊花纹壶的考证。作者通过科学检测与档案比对，揭示了一个惊人事实：这件金胎器物并非清宫造办处或广州制作，而是1783年在法国巴黎由金匠制胎、珐琅画师烧制表面珐琅而成。更令人称

奇的是，壶底不仅有“乾隆年制”款识，更有西洋工匠的签名，这种“跨国联名”的方式在18世纪堪称创举。

为何乾隆皇帝要在法国定制画珐琅器物，并要求落本朝款识？书中通过对清宫档案的梳理，还原了这一事件的来龙去脉。1775年，乾隆皇帝命人将康熙、雍正年间的画珐琅器发往粤海关，要求“不要广珐琅，务要洋珐琅，亦要细致烧‘乾隆年制’款”。两年后，粤海关监督德魁将仿制的十件器物送回宫廷。但根据菊花纹壶上的法国戳记，其制作时间应为1783年，这说明粤海关很可能将画样送到法国制作，而非在广州本地仿制。作者推测，乾隆皇帝此举或许是为了向后世展示：本朝不仅能掌握西洋工艺，甚至能让西洋人为其定制器物，以此彰显“天朝上国”的无上荣光。

书中对这一事件的分析，巧妙地将器物考证与政治史研究结合起来。当乾隆皇帝看到法国工匠虽然制作了精美的器物，却将“乾隆年制”款识写得缺笔漏画、字体大小各异时，他非但没有怪罪，反而接受了这些“缺陷”。这种反常举动背后，恰是乾隆皇帝的政治意图——他需要的不是完美的款识，而是通过器物本身证明：即便在西洋人的手中，也得遵循大清皇帝的意志，镌刻本朝年号。这种通过艺术形式表达的政治自信，在18世纪的世界史上堪称独特。

更值得玩味的是，乾隆年间这种“定制外交”并非孤例。书中提到，清乾隆四十年(1775)十一月，乾隆皇帝曾下令粤海关仿制康熙、雍正款画珐琅器，而法国制作的同类器物直到乾隆四十八年(1783)才完成。这一时间差的背后，很可能与当时的国际局势有关——1775年，美国独立战争爆发后，在国王路易十六的指挥下，法国参战，导致中法贸易受阻。

传教士与工匠 技艺传播与人事

在珐琅工艺的跨洋传播中，传教士扮演了至关重要的角色。书中对这些“技术使者”的记载，让冰冷的器物变得有血有肉。1685年，路易十四精选洪若翰、张诚、白晋等传教士为使团前往中国，他们不仅带来了科学知识，也带来了珐琅制作技术。1696年，在德国耶稣会传教士纪理安的管理下，清宫玻璃厂得以设立，从此国产珐琅釉料在传教士帮助下开始制作。洪若翰曾多次写信回欧洲，要求派遣“精良的画珐琅工匠”来中国协助纪理安。这些细节的呈现，让读者看到技术传播背后那些具体的人及其努力。

马国贤的日记为我们提供了一个有趣的视角。当康熙皇帝命令他和郎世宁绘制珐琅时，二人因不愿与宫中“腐败的人”相处，故意画得很差，最终得到皇帝“够了”的评价才得以脱身。这段记载虽带有个人情绪，却真实反映了传教士在宫廷中的处境——他们既是技术传授者，也是宫廷生活的参与者，其心态与选择影响着技术传播的进程。而法国传教士陈忠信的经历则更具代表性，康熙皇帝对他的评价是“会珐琅者不及大内所造，还可以学得”。这说明至少在18世纪初，清宫造办处的工匠已在珐琅制作上超越了部分传教士。

中国工匠的努力与创新是珐琅工艺本土化的关键。书中对造办处工匠的记载，揭示了这个常被忽视的群体。内务府造办处珐琅作的工匠主要由包衣旗人和民间招募的“南匠”组成，他们不仅要掌握绘画技巧，更要熟知各种釉料的烧制温度，将复杂的烧制工艺与完美的颜色搭配结合起来。雍正年间的珐琅彩(瓷胎画珐琅)独冠群雄，但同一时期的铜胎画珐琅却无法收到同样的效果，这说明工匠们需要根据不同胎体调配釉料，其中艰辛可想而知。

广州作为对外通商口岸，在珐琅技术传播中具有特殊地位。书中提到，康熙五十五年(1716)之后，广州开始向宫廷输送珐琅工匠，如潘淳、杨士章等人。广东巡抚杨琳的奏折显示，广州工匠的技艺甚至比宫廷工匠更为娴熟，这很可能是因为通过民间贸易渠道，画珐琅技术先期传入广州。

当康熙五十八年(1719)闽浙总督觉罗满保奏进西洋什物时，康熙皇帝朱批“珐琅等物官中所造已甚佳，无用处，嗣后无用找寻”。这简短的批复背后，是中国工匠历经数十年努力，终于掌握西洋珐琅技术并得到皇帝认可的历史。

书中对工匠群体的社会身份有深入考察。造办处工匠百分之八九十是从包衣中挑选的旗人工匠，其余为民间招募的“南匠”。这些工匠需佩戴内务府发放的腰牌，上面刻有姓名、年龄、相貌特征等信息，每三年更换一次。这种制度性记载，将工匠从抽象的“技术载体”还原为具体的历史个体，他们的职业身份、生活状态乃至艺术创作，都与清代宫廷制度紧密相连。



釉色中的文明交融 艺术特色与历史遗产

《荣耀时代——皇家珐琅的尘封往事》最打动读者的，或许是其对珐琅艺术特色的精彩赏析。康熙年间画珐琅器呈现出从初创到成熟的发展过程，器物体量均偏小，多为碗、盘、小盒等小件，这是因为金属胎与珐琅的膨胀系数不同，大器容易崩裂。这种技术限制反而形成了独特的艺术风格，如在各种颜色釉地上彩绘图案，口沿和足沿露胎镀金，器内施湖蓝色珐琅釉，外底用白色珐琅釉，款识通常采用蓝色釉书写。

黄色釉地的使用是清代宫廷珐琅的一大特征。作为皇家专属颜色，黄色不仅是统治的象征，也衬托出宫廷的奢华气息。故宫博物院藏康熙款画珐琅梅花图盖碗，通体以黄色珐琅釉为地，其上描绘一株梅花树，枝干苍劲，梅花绽放，与釉料纯度和烧制技术的提高有很大关系，是技术成熟时期的代表作。而画珐琅桃蝠纹小瓶则以灰白色珐琅釉为地，颈部满饰流云，腹部绘桃树、蝙蝠与翠竹，寓意“福寿双全”，这种将中国传统吉祥图案与西洋工艺结合的做法，成为清代珐琅艺术的典型特征。

乾隆时期的珐琅艺术则呈现出更为多元的面貌。书中对法国定制的菊花纹壶与国产广珐琅的对比，揭示了东西方工艺的差异。法国制作的壶采用金胎，白色呈色剂为锡白(依靠二氧化锡晶体的乳浊效应)，而国产广珐琅多为铜胎镀金，白色为砷白(依靠砷酸铅晶体的乳浊效应)。这些细致的对比，让读者看到不同文明在处理同一工艺时的思维差异。

法国工匠在制作乾隆款器物时，虽然遵循了中国的纹样设计，却在不经意间融入了本土元素。如“乾隆年制”款画珐琅牡丹海棠式花盆的款识中，“乾”字中间的“日”内缺少一横，这种错误在中国工匠看来几乎是“对皇帝的冒犯”，但法国工匠因不识汉字而坦然为之。这种“失误”反而成为文化交流的印记，证明这些器物并非简单的仿制，而是两种文明碰撞的产物。

今天，我们在故宫博物院或台北故宫博物院观赏这些珐琅器物时，看到的不仅是精美的艺术品，更是一部浓缩的中西方交流史。书中提到的康熙款白色玻璃八棱水丞、乾隆款画珐琅菊花纹壶等器物，每一件都承载着复杂的历史信息。它们是技术的结晶，也是政治的表达；是艺术的创造，也是文明的对话。正如作者所言，这些器物“成为清代乾隆时期宫廷与地方在器物制作方面互动的见证，也是中国与法国在工艺技法上互动的见证，更是中法文化艺术交流的见证”。

《荣耀时代——皇家珐琅的尘封往事》的价值，在于它超越了单纯的工艺研究，将珐琅艺术置于宏大的历史语境中考察。当康熙皇帝在畅春园命令传教士绘制珐琅时，当乾隆皇帝在法国定制器物并要求落本朝款识时，当广州工匠将西洋技术与本土审美融合时，他们都在无意间参与了一场伟大的文明对话。那些金胎上的釉色，不仅是矿物与火的艺术，更是17至18世纪东西方相互想象、相互学习、相互竞争的历史见证。在这部著作中，尘封的往事被重新唤醒，珐琅的光彩不仅照亮了器物本身，更照亮了一段被遗忘的文明交流史，让我们在釉色的流转间，看到人类对美的共同追求，以及不同文化相遇时绽放出的绚丽火花。

这部著作的意义，不仅在于揭示了一段被忽略的工艺史，更在于它证明：真正的文明交流，从来不是单向的征服或模仿，而是在相互尊重的基础上，共同创造出超越地域限制的艺术奇迹。当我们凝视那些金胎上的釉彩时，看到的不仅是逝去的过往，更是人类文明在碰撞中生生不息的活力。

创意有余 深度不够

桐晓

和马伯庸近年的作品比较，《桃花源没事儿》略显单薄。在创意上虽可圈可点，但文学深度似乎不够。从情节到人物刻画，平铺直叙，有一种成人看动漫的错位感。

我一直在思考，作者是否动用了非常规写作方式，比如说借助人工智能从事辅助性写作。在B站上，《桃花源记》已经成为AI写作的热门对象：“林黛玉穿越”“仙女制造虚幻”等一系列文风与《桃花源没事儿》不谋而合，颠覆性情节(将桃花源变为玄幻或喜剧场景)，好似AI的“杰作”。特别是从语言风格分析，缺乏新意和深度。对话来去问答，宛如踢皮球和口水战，缺乏立体思考的智慧，刻意回避合理的话语“教化”，缺少以前诸多作品中的“点化”金句，主角玄穹与狐仙婴宁的互怼显得寡淡无趣，隔靴搔痒似的撩拨读者，鲜活生命下自然流露的青涩与浪漫气息犹抱琵琶，美学意境荡然无存，倒像是生硬的数字代码堆砌。

马伯庸的这部小说创作历时12年，因为创作时间太长了，所以作品有一种时空叠印感。的确，主角以“俗务道人”身份初进桃花源就是一个现代感十足的“片儿警”和“居委会主任”兼“社区管理委员会办事员”，修仙不像，下乡扶贫倒很贴切。

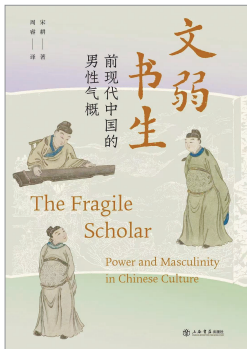
马伯庸可能觉得这样比较接地气，再加上点玄幻色彩更有趣。但是越往后写，内容就越发零碎：妖怪打架，夫妻不和，邻里纠纷、争风吃醋……仙都修了，还执着看不开，气性还那么大，白瞎了“桃花源”这样的地界。主角玄穹天生穷命，只是一名基层干部，也接触不了大案子，更砸不出什么热血沸腾的浪花，后劲略显不足且没有看头。所以到后面章节，作者开始发飙，将剧情推向无间道，营造正邪对立，最后干脆就上“扫毒打黑”这个老梗，才有点火药味，主角光环开始彰显，形象高大起来，这才有了幕后黑手被揭黑底的大结局，原来黑老大就在我干部队伍中隐藏着……这桥段的设计，熟悉吗？

在反转上，作品有些生硬令人不爽，例如：云天这个角色的身份界定，其转变的背后没有足够的铺垫和细腻的交流，前半部对这个人物的描写过于模

《文弱书生：前现代中国的男性气概》，宋耕著、周睿译，上海书店出版社，2025年6月。

传统戏曲中的才子形象

宋耕



了鱼，就和鱼儿说话；见了星星月亮，不是长吁短叹的，就是咕咕啾啾的。且一点刚性也没有，连那些毛丫头的气都受到了。”

在明清“才子佳人”小说中，“才”与“情”常并称“才情”，以示两者之间的交互关系。一对恋人因诗才而互生倾慕之情，而倾慕之情又能赋予诗才灵感。在这些世情文学中，“才”郎都是“山川秀气所钟特异”，而非随便什么粗鄙俗物。这种超凡之“才”背后蕴含的是一种敏感性，试图通过感性的方式理解世界，从而构成对官方意识形态的一种颠覆。

洪昇在《长生殿》的第一出中迂阔宣称：“臣忠子孝，总由情至。”这也是从“情”入手来重新解读儒家道德典范，同时将“情”纳入儒家霸权意识形态。吴人评述《长生殿》的中心主题时将“情”“欲”关系总结如下：“情之根性者理也，不可无；情之纵理者欲也，不可有。”因此，他要通过有别于“欲”来界定“情”。《西厢记》等早期杂剧随着“情教”蔚成风气以及对“纯”情的日渐强调，已经在明清时期的“才子佳人”小说中消失殆尽。人们称颂的是恋人之间由“才”（或“敏于诗”）而生的真情，而逾矩的性行为描写则寥寥无几。言及对“真情”的推崇，就不能不提到《牡丹亭》。其题词中那段有关“情”的魔力的文辞屡经广征博引。

在汤显祖看来，“情”是与生俱来的人性本质，“有情人”因此也秉持内在固有、自生自发的天性，成为一种超越阶级、性别、社会限制的身份。尽管受到种种遏制，但“情”所蕴含的颠覆性却不容否定。从某种程度上说，“才子佳人”故事颠覆性元素的多寡厚薄取决于对“情”主题的强调程度。学者周建渝就曾颇有见地地指出“才子佳人”故事的主题倾向，从《西厢记》《牡丹亭》等早期戏剧中的“情”，让渡于《玉娇梨》《平山冷燕》等后期小说中的“才”。贾宝玉无疑是这一理想化“情”的化身，他的形象具有显而易见的情感敏感性和敏感性，代表一种全新的、叛逆的男性主体，并以此挑战父权制的象征秩序。

“情”最常被释为“爱”，但本书即论述，“情”与“爱”有着霄壤之别。首先，“情”绝不仅仅指代男女之间的浪漫爱情，而是包含更为广泛的人际关系与情感，冯梦龙说“一情为线索”，系连“万物”。它是人类情感中最低的共同点，是人际关系的基本范式，是人伦之本。从根本上来说，“情”是对于世间万物的某种敏感性和敏感性，不仅是对人类实体，也可寄于山岳、川流、鸟雀、草木等自然造物。这种感性外化而成个人的抒情达意，最好的体现就是贾宝玉的敏感性格，也因此成为“常人”眼中的“呆气”公子：“时常没人在跟前，就自哭自笑的；看见燕子，就和燕子说话，河里看见

小柔
荐书