

重磅  
荐

《荣耀时代——皇家珐琅的尘封往事》,王翯著,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史。王翯所著的《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”的工作人员推开乾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、锑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督造大炮、命其他传教士等绘图《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銷欧洲,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“光輝灿烂,制作精工”,“遂远胜洋洋珐琅百倍”。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对比,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作胎体、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 技艺传播人与事

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、白晋等传教士作为使团前往中国,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,清官玻璃厂得以设立,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,故意画得很难,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”。这说明至迟在18世纪初,清官造办处的工匠已在珐琅制作上超越了部分传教士。

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篮的款识中,“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”。

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,画珐琅技术先期传至广州。

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“珐琅等物宫中所造已甚佳,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画珐琅的一大特征。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篮的款识中,“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

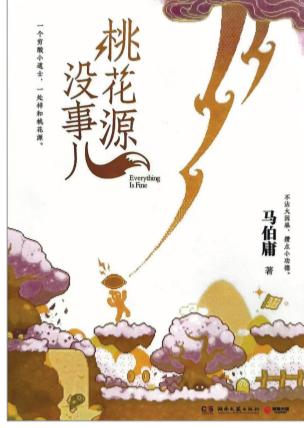
和马伯庸近年的作品比较,《桃花源没事儿》略显单薄。在创意上虽可圈可点,但文学深度似乎不够。从情节到人物刻画,平铺直叙,有一种成人看动漫的错位感。

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。对话来去回答,宛如踢皮球和口水战,缺乏立体思考的智慧,刻意回避合理的语言“教化”,缺少以前诸多作品中的“点化”金句,主角玄冥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。主角玄冥天生穷命,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,这才是幕后黑手被揭老底的大结局,原来老大就在我们干部队伍中隐藏着……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代,前半部对这个人物的描写过于模



糊,作为幕后黑手的证据事件却有意无意地淡化处理,给人感觉设计生疏勉强。到最后才打算找补丁,坑太大,填起来简单粗暴,让人无法信服。这种缺少严密逻辑的设计,破坏了故事的连贯性,结果生硬而非水到渠成,倒像是算法强行营造的拼凑风。

说归说,这部小说的创意和初心还是值得肯定的,至少《桃花源没事儿》终非对古典的亵渎。当马伯庸将陶渊明“寄托心灵慰藉的世外净土”作为图腾时,作者也为现代人的清醒人生和自我救赎提供了一种理念:不管是主角玄冥用敬业来积累功德,还是狐仙婴宁反抗“以爱为名”的命运枷锁,抑或蜘蛛精朱雀为行孝不惜自残,以及西海三太子敖沐以堕落反抗父权,都试图在突破自我,亦如现代社会的职场人在系统重压下的直起腰杆和努力生存,作者对这种悲壮的英雄主义投以同情和抚慰,也从正面鼓励小人物们的坚守和不忘底线,以包容的心态共情着他们对抗功利与异化的成长过程,作者的精神内核与“专气致柔,能如婴儿”的倡导暗合,那颗蓄藏着的初心若显若隐,确也附和着我们每个人心中那片纯净无染的“桃花源”吧。

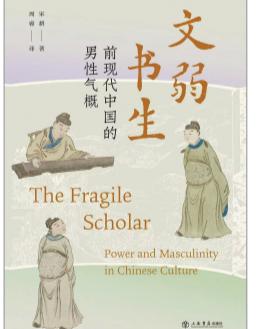
就是这么一本书,与作者其他作品比,难说优秀,但因为有想法,就算是一场热闹,看就看了。

小柔荐书

《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



从汤显祖的传奇《牡丹亭》到曹雪芹的小说《红楼梦》,明清言情文学深受晚明重“情”哲学思想潮流的影响,学界对这一共识抱持广泛的学术关注。这里所要强调的是,“情”的概念不同于西方的“爱”,而个中差异正可窥见中国式浪漫言情传统中的男性气概是如何构建的。

在哲学思想领域,王阳明以“圣人之道,吾性自足”为根底,开创了更具个人化色彩的“心学”,文学创作上的“情教说”,从冯梦龙为一部收录了八百余篇世情文学的小说集《情史》所作的序中可见一斑。冯梦龙在序中把“情”推崇为维系所有伦关系的至高法则。虽然冯梦龙试图让“情”适于儒家道德,但是“情”的话语体系中包含的颠覆性因素却是不言而喻的。

“情”最常被释为“爱”,但本书即将论述,“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化的抒情达意,最好的体现就是贾宝玉的敏感性格。他也因此成为“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

了鱼,就和鱼儿说话;见了星星月亮,不是长吁短叹的,就是咕咕哝哝的。且一点点刚性也没有,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颠覆性和异见性,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。