

康熙瓷胎画珐琅款式与“年款的激励效应”

周思中

(清华大学美术学院 北京 100020)

This paper analyzes patterns of cloisonné enamel with porcelain interior, and was the first to bring about the proposition of “title of reign inspiration complex”, which gives us a whole new angle to look at the essence of imperial kiln during Ming and Qing dynasties.

Key Words :Kangxi Porcelain Painting Cloisonne enamel pattern Title of Reign Inspiration effects.

内容提要 分析了康熙的瓷胎画珐琅款式,首次提出了“年款的激励效应”这一命题,这是理解我国明清御窑本质意义的一个崭新角度。

关键词 康熙 瓷胎画 珐琅款式 年款 激励效应

中图分类号 K876.3 **文献标识码** A

康熙瓷胎画珐琅款式在平常人看来似乎索然寡味,但若深入地了解其内涵,我们会发现其实它也很精彩。

款式是一种集尊贵、荣誉、自显、认同及识别为一体的方式。它是为区别它物而出现的一种标志。区别的本质意义在于:显示对此物的拥有,打上款式的物与款式对应的人有象征和对应的意义。因此,款式的关键是表现款式后面的人,而款式的式样、风格特点自然与其人风格有某种对应性,个人的某种特性也会在款式中体现出来,因而,款式并不是一桩简单的事情。

宏观上而言,在君主专制时代,王朝及年号实际上是对时间拥有的象征,而国家和疆域则是对空间拥有的象征。器物的款式则是对器物拥有的象征。当君主从事御制艺术时,在什么情况下他才会给这些御用品打上自己的款式呢?笔者曾析出御制及御窑的6个性质:垄断性、垄断性、奢侈性、封闭性、象征性、脆弱性。年号及款式就是垄断性、封闭性、象征性的表现。中国历史上在御窑上应用帝王的年号,也许是文献所记的宋代“景德年

制”款,但没有实物支持。也许其它的原因也在于御用体系尚未把这些事物垄断,进贡体系足以支持其寻常的生活日用。专制的愿望受到牵制,专制的体制尚羽毛未丰,正值发育。另一方面,瓷器的生产至宋代已渐入佳境,但四分五裂的国土,软弱苟安的王权,虽有专属的官窑生产其礼器,但并无充分的条件像明清那样建立专属的定点御造体系。尽管也有像宋代汴京的官窑和临安的修内司窑。在瓷器上注上年号的趋势虽已出现,但动力不足。

宋崇宁元年(1102年),宋徽宗(1100~1125年在位)在位后不久便命童贯置苏杭造作局,崇宁二年(1103年),赵佶诏绘文武臣僚像于哲宗皇帝神庙御殿。三年(1104年),宋徽宗设立书、画、算三学,其取士法略如太学;又命画院画家绘熙宁、元丰功臣像于显谟阁。四年(1105年),宋徽宗命人在苏州设立应奉局,搜民间花石运往开封。大观元年(1107年),宋宫廷开始了自制瓷器的烧造历史,史称“官窑”。此年,对后世金石文化影响甚巨的《宣和博古图》开始编纂,于16年后的宣和年间成书。政和元年(1111年),宫廷画院以古人诗句

命题招考画工,成就了一段中国绘画文化史的千年雅事。二年(1112年),赵佶作《瑞鹤图》。七年(1117年),在东京(河南开封)建万寿山,又名“艮狱”,于5年后完工。政和三年(1113年),王希孟(1096年生)18岁时画成《千里江山图》,不久死去。宣和二年(1120年),《宣和书谱》、《宣和画谱》成书。宣和五年(1123年),由王黼撰的《宣和博古图》30卷终于成书。著录当时内府在宣和殿所藏自商至唐的铜器共839件。宣和七年(1125年),金兵大举攻宋,徽宗禅位太子桓,是为钦宗。是年,张择端(1085~1145年),作《清明上河图》,留下了宋代汴京风俗人物一段最宏伟壮观的画面。一年后(1126年),中国发生“靖康之变”,金兵虏徽、钦二宗北去,赵构称帝于南京(今河南商丘),史称南宋,年号建炎(1127年),北宋灭亡^[1]。

宋徽宗可以说是中国历史上第一个大有作为的“文人天子”。他在中国书画、艺术及陶瓷史上虽然存在了短短的25年,可这25年却给中国文化史奠定了一个很高的基础。他的画水平很高,可是由他建立的画院及汇集的当时绘画的顶尖人才却撑起了宋画整整一大片的天空;他的瘦金体自成一格;由他组织编纂《宣和博古图》、《宣和书谱》、《宣和画谱》成为明清书画及博古的样本;他创立的大观窑和官窑实际上是中国历史上第一个真正的御窑,而且大观窑及官窑的制作把宋瓷推向了高峰。宋瓷的工艺成就在世界工艺史上都是举世公认的。自大观年间(1107~1110年)建立的大观窑即使满打满算也就4年,但“大观窑”、“大观釉”以及此后的“官窑”之名却响彻全部陶瓷制作史的天空,并不停地在此后宋元明清的权贵、文人士大夫乃至鉴赏家们的口中唠叨。宋官窑及大观窑也是清初康熙乾隆诸帝的宫廷中难得一见的珍品。明清的御窑也一直以仿宋大观釉及官窑的作品为荣。因而,宋徽宗的制瓷理念实际上集成了宋代的理念,而宋代的理念又成为中国后代制瓷的最高理念,虽然宋瓷的美学风范香风泽被,衍波四射,官窑乃至御窑的制度由此而确立,这种制度的确立对于中国陶瓷史乃至制作技术的提高,瓷业中心景德镇的形成都是至关重要的。假如在元代之后,历代统治者没有在景德镇设立官窑、御窑,景德镇至多会像龙泉窑一样,会作为南方偏远山谷中一方瓷业城市兴旺一时,但远远达不到明清时那样的高度。官窑乃至御窑制度的确立,实际上代表了最高统治者在集中全国乃至相关地区的资源、人才、技术在制瓷工艺上的投入,这种投入确

保了中国制瓷工艺的全面、深入而长足的进步,这种进步又是中国成为真正瓷器制作大国的深刻原因。

中国的制瓷工艺史,尤其是明清以后的御窑制瓷工艺史,很像中国古代兵法中的“集中优势兵力,各个击破”的原则在具体运用,集中由封建专制君主来领导。在当时的历史条件下,也只有他有能力、条件汇集天下的人力、物力、财力并全盘策划,而由专职官员指挥众多高手工匠,选用最好的原料,运用最好的画本,使用最好的技术,应用最优的手段,去击破一个个难关。元明清以后一项项瓷艺的重要成就都由此而取得:永乐窑、宣窑、成窑、嘉窑乃至清代的臧窑、郎窑、年窑、唐窑……这一切并非偶然可就。一个乱世的君主朝不保夕,无力也无暇从事瓷艺,一个顺世的君主则有兴趣、有能力,他可以在闲暇研制瓷艺,并打上自己的印记,这又必须具备相当的社会物质条件才可实现。入明之后,从1368年洪武元年至1403年后的永乐年间,天下大势逐渐安定,社会条件渐渐转好,永乐皇帝朱棣才有余情闲暇涉足瓷艺。自明永乐之后,中国的御窑才步入正轨。而自明代以后,年号也固定为一个皇帝一个,不似宋代,一个皇帝经常更换年号。如宋徽宗在位25年间,就有元符、建中靖国、崇宁、大观、政和、宣和6个年号。年号的经常更换说明,在宋代,年号被视为一种为调节政治、改弦更张的手段,而不像明代以后只是作为君主在位年岁的界定。因而,年号的相对稳固性和识别性,也为明代以后把年款注上瓷器开辟了道路。事实上,从明代永乐年后,年号作为御窑瓷器的特定款式已经制度化,它也是御窑真正走向成型的标志。因而,御窑年款制度的确立既是封建专制皇权进一步提高和集中的结果,也是国家形态与皇权本身紧密结合的一种时空意识的彰显。器物的性质和意义由于年款而得到加强,并被识别。这种识别反过来又影响了器物的制作必须达到一定的水准,才可与此识别相符。因此,御窑年款制度对拥有此年号的皇帝本人、及其制作工匠都提出了要求,必须造出与此称号相对应的器具才可落款,如果在质量上、品质上或外在纹样、内在含义和风格上有所缺陷,则此类的器物肯定不能落款。其次,御窑年款制度的确立也使器物本身的含义与年号对应的皇帝本人划上了等号。皇帝在策划制作器物之时,必须精心考虑器物本身所具有的含义,包括它的造型、花纹和含义,从中透露的是皇帝本人的意识,而皇帝也借御制器物来主动地传

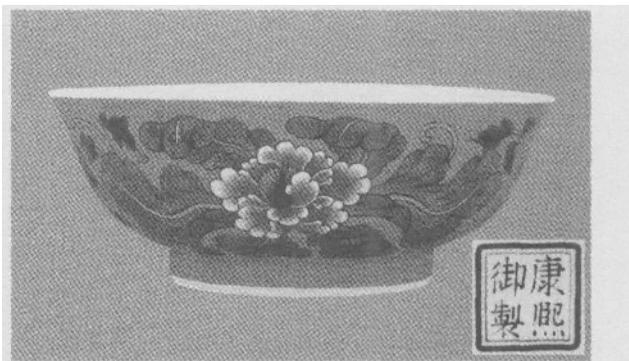
达某种含义,显示皇帝透过御制器具而传达的他想表达的欲望和意图。

因而,笔者把这种由年款而带来的对皇帝及工匠所产生的积极意识反映称之为“年款的激励效应”,它表现为以下几点:

1. 它鼓励皇帝及工匠制作更好的器物,使其质量与皇帝的年号相称,而皇帝的年号代表了国家集体与皇帝个人的排场和体面的结合,因而,年号不仅仅是皇帝个人的,它也是集体的,笔者曾把它概括为“个人与集体的双重体面”,它也涉及到皇帝天子与国家之间的合一性。因而,这种合一性是皇帝及工匠设计制作器物的基础和起点,它决定了器具的设计及质量必须是最好的,否则则有违这种“合一性”和个人与集体的双重体面。

2. 在器物的含义和象征上,如外在形式:纹饰、绘画、文字、色彩等形式和内在含义:隐喻、象征上主动地表达某种意识和含义。比如,清代的赏瓶,被设计饰满青花缠枝莲,而传达“一品(瓶)清廉”的含义,用于激励士臣,为官清廉。这种瓶的出现,又是以社会公职人员存在普遍贪污的现象为背景的。又如,受到明末景德镇不少瓷器上题写诗词的影响,康熙朝也制作了不少题写古人文章辞赋的瓷器,如题写《圣主得贤臣颂》、《俞赤壁赋》、《后赤壁赋》、《石钟山记》、《归去来兮辞》、《兰亭集序》、《俞出师表》、《后出师表》、《醉翁亭记》等笔筒。也有些彩瓷,如五彩耕织图瓶、十二神杯等也书写诗词。之后,雍正、乾隆官窑瓷器发扬了这个特点,集制瓷、诗词、书法、绘画、篆刻于一体,分别由这些诗文书来传达某种具有特定社会功能和政治意义的含义,或皇帝个人倡导的思想和意识,这也是“年款的激励效应”的后果。

3. “年款的激励效应”也要求帝王制器十分小心慎重,如清代御窑的制作,从皇帝发旨要制某物,以某物为样子,在某处改进,某处去掉,均有十分具体的要求,再设计画样,经皇帝批准,制木样,或配原样,发往御窑厂制作,这种小心谨慎正是明清御窑的显著特点,尤以清代御窑为甚。笔者以为,至清代以后,封建皇权集中达到极致,而御窑及“年款的激励效应”在明代的基础上得到了淋漓尽致的发展,清帝们在瓷器御制上由于勤政的意识表现得更为积极,投入也更大,这是清代御窑乃至瓷胎画珐琅成功的主要原因。而康熙年制的瓷胎画珐琅或瓷器珐琅,均标上了“康熙御制”款,这种要求和意义更加严格,这说明落这种款式的器物在康熙心目中,具有非同一般的意义,这种意义



图一// 康熙御制黑料蓝框楷书款
(台北故宫博物院:《故宫藏瓷清康熙珐琅彩瓷》,第48页。)

表一// 康熙瓷胎画珐琅款式统计^[2]

	蓝料	红料	黑料	刻款	青花	统计
康熙御制楷款单方圈				1		1
康熙御制楷款双方圈	16	19	1		1	37
康熙御制楷款双圆圈		1				1
康熙御制楷款无框	1					1
统 计	17	20	1	1	1	40

又是什么呢?

从表一可见,康熙瓷胎画珐琅款式从形制上有:康熙御制楷款单方圈、康熙御制楷款双方圈、康熙御制楷款双圆圈、康熙御制无框楷款4种,而以康熙御制楷款方圈最多,占此40件中的37件,占0.925,而康熙御制楷款单方圈、康熙御制楷款双圆圈、康熙御制无框楷款各为1件,各占0.025,故不属常例。而从色料及制款方法来看,有釉上加料彩、釉下青花、刻款3种,在釉上加料彩款中,又有红、蓝、黑三色。其中红料款20件,占0.5,蓝料款17件,占0.425,刻款、黑料、青花各1件,各占0.025。可见红料、蓝料均属常例,而黑料、刻款均属特殊。黑料款见于台北《故宫藏瓷·清康熙珐琅彩瓷》一书图十二,黄地牡丹浅碗,底为黑料凸起“康熙御制”4字楷款,外加蓝料双方圈^[3](图一)。而刻款瓷见北京故宫的院藏文物珍品大系《珐琅彩·粉彩》一书紫地莲花纹瓶,素胎刻单方框康熙御制四字楷款^[4](图二)。而青花料款见萱草园主人《钱谈康熙的珐琅彩瓷》^[5]一文,文中引用一图,云是青花料款。由于无法证实,兹引为参考。

据萱草园主人称:“落青花款的康熙珐琅彩瓷应属于末期制品,该类彩瓷在雍正早期依然制作,直到雍正中期才由于开始制作内外有釉的珐琅彩



图二// 康熙御制红料楷书款
(台北故宫博物院:《故宫藏瓷清康熙珐琅彩瓷》)

瓷之后才骤然减少。^[6]

从以上可知,康熙御制款常见的均为双方框边,四字楷体,在写法上仍有细微差别。同时期的铜胎画珐琅上也常见此种款式,但也有圆形花款等。这说明两种胎的画珐琅均系同一落款工之手。

有人认为:在康熙官窑瓷早期因御厂瓷器制作不理想而不落康熙款,直到制作达到一定水准时才开始落“年制”款。从现存康熙官窑瓷来看,“年制”款是由工部在景德镇御厂制作的官窑瓷,基本属“部限”瓷,该类瓷使用范围较宽,包括宫内日用、观赏、赏费用等。而“御制”款则仅限宫内造办处制作的画珐琅(包括铜胎、玻璃胎、紫砂胎)。从现有存世品来对比发现,即使宫内造办处制作的掐丝珐琅也使用“年制”款,而不落“御制”款。造办处制作的瓷胎画珐琅与御厂制作的官窑瓷相比,前者难度大、成本高、相对珍贵。特别是珐琅作的画珐琅属于新兴技术,与明朝就开始盛产的掐丝珐琅相比,存在一定优越感。因此可看出:落“御制”款器物明显在制作水准上优于“年制”款,使用级别也较“年制”款高(仅就康熙朝而言)^[7]。

从景德镇御窑厂瓷器上落款而言,在康熙一朝,由于历时长,早中晚三期的各有不同的特点。据文献记载,康熙御窑正式烧造始于康熙十九年九月,故早期器物多为民窑所烧,俗称“客货”。但其中有一些是官窑器。这时的瓷器很少皇帝年号款,多见干支纪年款,堂名斋轩、花押等标志,青花色浓重,字体较大而挺拔有力。到了中期款识楷、草兼有,款式很多,有六字三行、六字双行、四字双行、暗刻式、凸雕式、砂底不挂釉凹刻式,有青花书款不罩白釉而现黑色款式,还有大量的物、花、叶和团龙、团鹤等图记款,以及“熙朝传古”、“文章山斗”等闲章款。此类款或加饰单圈、双圈、或单方

框、双长方框等;也有双圈无字,或釉里红楷书款。而中期的款识以楷书、六字双行竖写为主,字体渐趋秀丽,笔道有力。青花色泽纯净,鲜艳深沉。而至康熙晚期,已有专人负责写款。有一行、双行或三行横写的篆书六字款,有三行横写楷书六字款,开创了雍正横写款及后代篆书六字三行款的先例。雍正时的宋槧体,在康熙晚期已出现。此时的款识,色泽碧翠,清新明快,字体工整秀丽。根据耿宝昌先生的观察,康熙官窑款中有95%以上的为楷书,为数很少的篆书款,通常出现在金釉地蓝料彩寿字器上,其笔道直挺,字体方正,系康熙晚期款式^[8]。

对比景德镇官窑瓷器上的款式,康熙瓷胎画珐琅的款式有着显著的不同:一为康熙御制四字楷书双方框款,一为大清康熙年制青花双圈款;一为釉下青花料款,一为釉上珐琅料款;一为一次烧,一为二次烧。而从时间上来说,一为早而多,杂而乱,一为晚而少,工而精。前者是历史发展社会合力推动的结果,后者则是一个小集团在宫廷内部的工艺试验。而且是康熙颇为重视的实验。“康熙御制”只有非常之作才给落款,不是一般器物都可落此款。雍正年间曾有“好的落款,不好的俱不必落款”的指示。乾隆年间由于进御了许多优质广珐琅,就指示粤海关俱要落“乾隆年制”款。可见落不落款,落什么款都要经过皇帝的指示才可,一般不会轻易落款。而“康熙御制”与“雍正御制”及“乾隆御制”都不是常款,一般都是皇上非常器重并心爱之器才准着此款。因此,从款式来看,康熙无疑视画珐琅的精品如己出,这代表了他个人及他领导的集体在工艺上的“成就”和“标识”。说明清宫御制瓷胎画珐琅在康熙的心目中有其个人及集体成就的象征意义。

[1] 奚传绩:《中外美术史大事对照年表》,江苏美术出版社1988年,第172~179页。

[2] 本表所列器物选自台北1967年出版的《故宫藏瓷·清康熙珐琅彩瓷》和1999年北京故宫的《珐琅彩·粉彩》。

[3] 台北故宫博物院:《故宫藏瓷·清康熙珐琅彩瓷》,1967年,第48页。

[4] 北京故宫的院藏文物珍品大系《珐琅彩·粉彩》,同原注,第2~3页。

[5][6][7] 董草园主人:《浅谈康熙的珐琅彩瓷》,见 Copyright 2001~2006 www.XuanCaoYuan.com。

[8] 耿宝昌:《明清瓷器鉴定》,北京紫禁城出版社、香港两木出版社1993年,第339页。