

对明末清初景德镇陶瓷发展史的再认识

——试论“转变期”或“过渡期”提法的局限性

彭 涛

(上海博物馆 上海 200003)

内容提要:在中国古陶瓷研究领域,明末清初时期被称为“转变期”或“过渡期”,在制瓷技术、绘画风格、装饰纹样和器形品种等方面,此时的景德镇瓷器基本是民窑产品,与明代早中期没有大的风格变化,“转变”只是对民窑风格的继承和发展。用“转变期”或“过渡期”定位这段陶瓷发展史不够恰当,而用带有时间或时代概念的中性词汇来形容则更加合适。

关键词:明末清初 景德镇陶瓷 转变期 过渡期

中图分类号:K876.3

文献标识码:A

一 前言

明末清初是一个烽烟四起、社会动荡并最终导致朝代更迭的混乱时期,对这一时期景德镇瓷业史的认知,也长时间被这种动荡的社会历史所误导,错误地打上了停滞萧条、粗陋不堪的印记。

而最初还其本来面貌的是西方的学者。他们早在20世纪初就注意到明清之际一些带干支纪年款的瓷器,尔后,又相继发现并总结了这一时期瓷器的一些独有特点,认识到这是一段璀璨夺目的历史时期,并将这一时期称为“Chinese ceramics of the transitional period”,国内多数学者把它翻译为“转变期瓷器”,也有些学者译之为“过渡期瓷器”。将近一个世纪过去了,海内外学者特别是国内古陶瓷学界,对“转变期”的时间界定、概念定位、分期、艺术风格、审美情趣、社会历史背景及其成因等等方面,都开展了全方位的深入研究和探讨,无论其广度和深度都已取得了重大进展,在很多原则问题上也取得了较为统一的认识。

对其时间的界定,虽然具体的上下限还有分歧,但大体的时间段没有争议,也就是明末清初时期,占了17世纪的大半。有学者将其上限定为明万历官窑停烧的万历三十六年(1608年),下限定为康熙官窑重新恢复的康熙二十年(1681年)^[1],这样的划分有其合理之处,符合官窑停烧后仅存民窑的历史事实。明末清初的景德镇陶瓷史实际上

就是一部民窑瓷业的发展史,其时烧造的瓷器质量水平可谓冠绝一时,瓷业的烧造规模因内需特别是外销的需求而快速发展。这一切无疑和此时期官窑的停烧、民窑的兴盛密不可分,是广大窑工们摆脱了官窑的种种束缚之后,在自由地继承传统制瓷工艺基础上,不断创新和发展的结果。

称之为“转变期”或“过渡期”,有一个时间的概念问题,但更重要是对明末清初景德镇瓷业的发展水平和真实面貌的定位问题。笔者在学习、研究这一历史时期景德镇瓷器的过程中,总感到称之为“转变期”或“过渡期”欠妥,即以“转变期”或“过渡期”这样的词汇来定位此时的景德镇瓷业是不准确的,有必要重新予以审视。

西方学者用“the transitional period”来概括明末清初景德镇的陶瓷史,译成中文成为了“转变期”和“过渡期”这两个词汇,而这两个词汇的内涵又稍有不同。有些学者常用“转变期”一词,而有些却多用“过渡期”一词,甚至还有两者混在一起使用。那么到底哪个词更能精确地概括这段时期的陶瓷发展史呢?

首先就“过渡期”来说,所谓过渡,就是事物由一个阶段或一种状态逐渐发展而转入另一个阶段或另一种状态。而过渡期则是位于两个阶段或状态之间的、承上启下的阶段或状态。这样的解释隐隐露出一種在重要性上略逊于前后两个阶段或状

收稿日期 2011-06-01

作者简介 彭涛(1968~),男,上海博物馆陶瓷研究部馆员,主要研究方向:古陶瓷。

态的意味。

在中国古代陶瓷发展史上,任何一个时代的瓷器风格都不是凭空出现的,它必然是在继承上一时代风格的基础上,发展出自己的特色,并且开启下一个时代风尚之先河。虽然其间因政治经济等原因而造成兴衰,但此基本原则是不容置疑的。以明正统、景泰、天顺三朝,即所谓的“空白期”瓷器来说,就具有从明早期向明中期过渡的特点。“关于正统、景泰、天顺三朝瓷器的分期断代,应密切联系前期宣德和以后明代中期的官民窑特征来审度。应当说,正统时期的风格比较接近于宣德晚期,天顺的风格与成化和弘治时相似,而景泰一朝瓷器的风貌则介乎两者之间”^[2]。事实证明这样的判断是符合事实的。那么,是否可以将“空白期”这一时期也称为“过渡期”呢?如果答案是肯定的,那么可以称为“过渡期”的历史时期就太多了,明末清初时期也是上承万历之遗风,下启康熙之先河。但是“过渡期”几乎可以套用于任何一个时代上、不能反映其时代特色,来概括明末清初这段陶瓷史是不准确也不恰当的,甚至可能误导人们忽略、轻视这段历史,不能反映出这一时期景德镇瓷业的真实面貌和发展水平。

其次,既然“过渡期”这种提法不合适,那么“转变期”一词是否就能确切地概括这一段陶瓷史呢?这个问题需要具体分析。因为从表象上看,明末清初时期确实出现了一批有着鲜明时代特点的高品质瓷器。综合各位学者对其特征的描述,认定“转变期”瓷器的标准有以下几点:一是胎釉洁白细腻、胎质坚实;二是青花发色青翠亮丽;三是纹饰清新、绘画风格新颖;四是出现了一些特殊的器物造型。

以下就从这些“转变期”瓷器的典型特征着手,对当时的制瓷技术、绘画风格、装饰纹样、器型品种这几个方面逐一进行分析,重新认识明末清初这一时期的景德镇瓷器的转变。

二 制瓷技术的进步

明末清初时期景德镇之所以能生产出大批胎质优良、发色鲜艳的高品质瓷器,毫无疑问得益于制瓷技术的进步。这些进步主要体现在以下几个方面。

(一) 优质原料的选用和先进的配方工艺

明代官窑所用的高岭土,历来均出自麻仓山。据成书于嘉靖年间王宗沐的《江西省大志》卷七“砂土”条载:“陶土出浮梁新正麻仓山,曰千户坑、龙坑坞、高路坡、低路坡,为官土。”而民窑只能使

用麻仓山以外的低等级高岭土。而到了万历十一年(1583年)麻仓山的优质高岭土就已近枯竭。万历二十五年(1597年)陆万垓增补的《江西省大志》“砂土”条载:“万历十一年间,该管厂同知张化美,见得麻仓老坑土膏已竭,掘挖甚难,每百斛加银三分。”官土的枯竭必然会制约官窑的生产,因此必须在其它地方找到替代的优质原料。而抢夺民窑一直使用的低等级高岭土中相对较好的吴门托新土就成为最便利的途径^[3]。民窑的生存环境更加恶劣。康熙二十一年(1682年)《浮梁县志》“陶政、陶土”条:“万历三十二年(1604年),镇士牙戴良等赴内监,称高岭土为官业,欲渐以括他土也。檄采取。地方民衣食於土者,甚恐。守道叶云仍、知县周起元争之,还其檄。”景德镇的土牙戴良要矿税太监潘相收高岭土为官业,后因叶云仍、周起元的力争得以收回成命。此后不久,明代官窑的生产渐渐停滞,官窑对优质高岭土的垄断成为历史,民窑也获得了优质高岭土的使用权,这使得景德镇民窑大量生产高质量瓷器成为可能。而二元配方这种制胎工艺的定型则使得这种可能成为现实。

所谓二元配方,即是一种高岭土加瓷石的先进制胎工艺。最早记载这种工艺的是成书于崇祯十年(1637年)宋应星的《天工开物》:“土出婺源、祁门两山:一名高梁山,出粳米土,其性坚硬;一名开化山,出糯米土,其性粢软。两土和合,瓷器方成。”而旅居景德镇的法国传教士昂特雷克莱在他的信筒里还记录了详细的配比。二元配方这种制胎工艺比传统的工艺大大前进了一步,其各项指标都接近了现代瓷的标准^[4]。《天工开物》“白瓷”条里又载:“造瓷者将两土(高岭土和瓷石)等分入臼,舂一日,然后入缸水澄。其上浮者为细料,倾跌过一缸。其下沉者为粗料,细料缸中再取上浮者,倾过为最细料,沉底者为中料。既澄之后,以砖砌方长塘,逼靠火窑,以借火力。倾所澄之泥于中,吸干,然后重用清水调和造坯。”通过这种复杂的淘练过程之后,胎土可以变得相当精细。这种工艺在明末清初被广泛采用,奠定了这一时期高品质瓷器的技术基础。所谓“转变期”瓷器中最优秀的作品,就是综合了这些当时最先进生产工艺的璀璨结晶。

(二) 青料提炼技术的进步

明末清初出现的一大批发色青翠亮丽、所谓“翠毛蓝”的青花瓷器,得益于明末在选炼钴土矿料方面的一个重大改进。此前使用的是回青料,用的是水选法筛选,据嘉靖《江西省大志》记载,具体

分为“敲青”和“淘青”两个步骤:先将青料敲碎,挑出有“硃砂斑”和“银星”的部分;然后用水进行淘洗,并用磁石吸去杂质。而到了明末,回青已经绝迹,转而用浙江青料,而提取青料的工艺则进化为火煨法。《天工开物》中记载:“凡画碗青料,总一味无名异……用时先将碳火从红煨过,上者出火成翠毛色,中者微青,下者近土褐。上者每斤煨出只得七两,中下者依此缩减。”青花料的提取由水选法改进为火煨法,是景德镇制瓷技术上的一次重大革新。据科学测试,这种新出现的技术可以提高青料中氧化钴的含量,降低对呈色有不良影响的氧化铁的含量,使得青料的发色迅速提高,并且呈色稳定^[5],由此开创了中国青花瓷器历史上呈色最为青翠明艳的时代。

综上所述,明末出现的这些制瓷技术的革新,为“转变期”瓷器的产生打下了坚实的工艺基础,这些制瓷技术有的在“转变期”之前就已经存在,有的是在“转变期”期间出现。但这些技术都是在原有生产技术基础上的革新,并非革命性的创造。那么,是否可以将这些因为制瓷技术的变革而生产出来的瓷器冠以“转变期”瓷器呢?笔者认为不妥。景德镇的瓷业之所以能历千年而不衰,其根本原因就在于不断创新进取,适应不同时代和环境的需要。在这里,改革和创新是一种常态,几乎每个时代都有。如果说划时代的、具有革命性的创造,那么元代的元青花、釉里红和青花釉里红更为合适。因为这些瓷器品种的出现,结束了唐宋以来中国瓷器以单色釉为主的局面,把瓷器装饰推进到釉下彩的新时代,并使景德镇瓷业从全国各大窑厂的竞争中脱颖而出,奠定了明代以后景德镇瓷业在中国绝对领导者的地位。因此,如果非要将“转变期”定位于某个时代,元代比明末清初更为合适。

三 绘画风格及题材的继承与发展

学界之所以将明末清初瓷器称为“转变期”瓷器,一个很重要的原因在于当时的瓷画与以往相比显得不同寻常。主要表现在:一是绘画风格有了明显的变化;二是绘画题材也有自己鲜明的特点。事实上是否真的如此呢?

(一)绘画风格的改变,其实只是相对于官窑而言。明代早、中期,在景德镇瓷业中官窑瓷器处于绝对的领跑者地位。官窑纹样都是经过精心设计和严格筛选的,图案布局严谨,装饰性很强。但纹样题材受政治、文化及统治者审美观点的影响,内容上比较贫乏,多以龙凤和各种缠枝花卉为主,

大多带有程式化的痕迹。而民窑虽然在一定程度上受到官窑的影响,但总体上说,还是始终保持着清新自然的绘画特点,用笔流利洒脱、点染生动错落,绘画豪迈奔放、挥洒自如。

官窑瓷器细腻洁白的胎质、工整的造型、精细的绘画以及高贵的皇家宫廷身份,使得历代收藏家、鉴赏家趋之若鹜,也是研究者的重中之重,而对历代民窑的产品关注甚少,特别是新中国成立以前对它们的研究几乎为零。正因为低估了明末清初时期瓷器的发展水平,故而才会将这一时期美轮美奂的瓷器精品或划归到万历前期,或康熙中晚期甚至雍正一朝去。

当大批这一时期突破了官窑程式化图案禁锢的上等瓷器被国外学者从海量的瓷器收藏中提取、归类以后,带来的是强烈的视觉冲击以及巨大的心理暗示,让人们情不自禁地认为这是一种与以前完全不同的、崭新的瓷器风格,因此才会赋予它们“转变期”的称号。实际上这只是一种错觉,因为明代官窑在万历三十六年停烧以后,官窑制品基本不见踪影,到康熙恢复官窑的这段时期里,中国陶瓷史实际上等同于民窑的发展史。因此,我们必须从民窑发展史的角度来研究这一时期的陶瓷史。如果站在民窑发展史的角度上看,很快就会发现它们与明代早、中期的民窑产品在风格上并没有翻天覆地的变化,在清新自然、简洁明快这一恒久不变的民窑主旋律下,更多的只是继承与发展、发扬与光大。

(二)至于绘画题材,明末清初时期确实出现了一些有着鲜明特点的题材,也有少数独创,但是绝大多数仍然是对前代瓷画的继承和发展。此时的瓷器绘画里最富有时代气息的当属人物故事图和山水图;其它诸如花鸟、动植物、博古图、吉祥如意纹饰等,前朝历代都有不少,不能算是明末清初的特色;而郁金香等具有异国风情的图案则是从国外输入,而且多用在外销瓷上,国内少见,并非主流。龙凤纹、缠枝花卉纹等历代官窑最为常见的纹饰,在此一时期几乎消失不见,只有零星存在。

1. 人物故事图

人物故事图包含的内涵极为丰富,大致可分为:婴戏、高士、仕女、佛道神话故事人物、历史人物、文学小说戏剧人物等几大类。

婴戏图是中国古代传统的陶瓷纹饰之一,早在唐代的长沙窑瓷器里就已经出现。入宋以后,磁州窑、耀州窑、景德镇窑等南北各地的窑厂都曾经用婴戏图作为装饰。到了明代,婴戏图的使用更为



图一// 元青花四爱图梅瓶(湖北省博物馆藏)

广泛,官、民窑瓷器中都屡见不鲜。

高士图也是传统的陶瓷装饰纹样之一,其中四爱图、携琴访友、寒江独钓、竹林七贤等最为常见。如2006年在湖北明郢靖王墓出土、现藏湖北省博物馆的元青花四爱图梅瓶(图一)就已经是相当成熟的作品。而明代前期的所谓“空白期”瓷器里,有一大批描绘各种人物的青花大罐,“腹部主题纹饰多人物故事画面,如贤士醉酒、骑马、携琴访友、文人行旅、书童担筐、八仙人等等”^[6]。

画仕女图的瓷器早在唐代的长沙窑就已出现^[7],以后的宋、元、明各朝都有所见,也非明末清初时期的独创。

佛道神话故事人物题材里的八仙人物图案在明末清初之前就已经出现,明代所谓“空白期”瓷器中也大量出现^[8],嘉靖一朝更是屡见不鲜。嘉靖皇帝笃信道教,所以道教中的人物和故事题材的瓷器大量烧造,如群仙祝寿、和合二仙、刘海戏金蟾等。罗汉图、布袋和尚、苇叶渡江图等佛教形象在明中期的民窑器中可以见到。

至于人物故事题材中最有特色的莫过于历史人物和小说戏剧人物。明末清初时期,这些题材出现的频率非常之高,屡屡被作为当时的代表作品(彩插一:1)。但这两类题材,在中国陶瓷史中都早已出现,宋金时期的磁州窑就有萧何月下追韩信题材的瓷枕(图二)。就景德镇窑来说,元青花里就有不少这类的图案出现。属于历史人物题材的有著名的“元青花萧何月下追韩信梅瓶”、属于文学



图二// 金磁州窑三彩萧何月下追韩信图枕(首都博物馆藏)

小说戏剧题材的有现藏日本大阪万野美术馆的“元青花百花亭人物图罐”。到了明代早、中期的官、民窑瓷器中也可看到此两类作品。而到了明晚期的嘉靖时期,“通俗演义与传奇人物故事也逐渐被采纳作为纹饰的主题,如东方朔偷桃、孙悟空大闹天宫等”^[9]。

以人物纹饰来装饰工艺品,是中国古代艺术的一个重要手段。具体到陶瓷艺术方面,早在新石器时代的彩陶上就有了舞人、人面鱼纹的装饰。就目前已知的材料来看,在瓷器方面最早出现人物纹饰的应该是三国东吴末年的青瓷釉下彩盘口壶,其腹部绘有21个持节羽人^[10]。到了唐代的长沙窑,人物故事题材的作品占了相当的比重。宋元时期的磁州窑,人物纹饰的运用更为广泛。元代更是将历史人物与元曲故事人物移植到青花瓷器上,达到了一种新的艺术境界,创作出一批精品杰作。明宣德后期,人物故事题材的作品又开始出现,其后逐渐增多,到了明晚期的嘉靖时期,已经是屡见不鲜。由此可见,人物纹饰其实是中国古代陶瓷艺术的主要装饰内容之一,并非明末清初时期的独创。诚然,人物故事题材的瓷器在明末清初时期大量涌现,是此时的一个鲜明特点,其题材之丰富、绘画之精美是以前历朝历代都无法媲美的。但是,如前文所说,它并非是完全的创新,只是受到时代风尚的影响,仅仅是数量的增加、内容的丰富以及题材的广泛,从根本上来说并没有质的变化。因此,这不能成为称之“转变期”的理由。

2. 山水图

在中国古代绘画史上,山水画的出现较人物画迟,在陶瓷史中也是如此。山水画是以描写自然景色为主体的绘画,其范围广泛,包括山峦、江河、湖海、溪流、树木、园林、庭院、湖石、楼阁等等。但在陶瓷研究界所谓的山水纹的含义比较窄,基本上就是字面意义的山水,即山和水为画面的主题,



图三// 元磁州窑白地黑花开光山水图枕(上海博物馆藏)



图四// 明弘治青花访友图碗(扬州文物培训中心藏)

并且常常与人物纹结合在一起。而其它的树木花草、亭台楼阁、池塘水禽、湖石假山、游鱼瓜果等并不包含在内,这是约定俗成的。

字面意义上的山水纹饰出现在瓷器上,也并非“转变期”的首创。宋元时期的磁州窑就已经出现了相当成熟的白地黑花山水纹瓷器(图三),而且全国各地博物馆的收藏很多。值得注意的是,在景德镇瓷器中出现成熟的山水纹饰却要晚很多。元青花人物故事题材的瓷器里,偶尔可以看到零星的山水画元素,这只是为了衬托人物的背景,完全属于从属地位。

明代早、中期亦是如此,找不到真正具有独立意义的山水纹饰的作品。但不可否认的是,在其时的人物故事图里,山水画的元素在逐渐增多,而且在整体纹饰当中的重要性也渐渐突出。例如在官、民窑的携琴访友、高士图等题材中(彩插一:2),山水画的一些元素已经成为不可或缺的组成部分,而在民窑瓷器上多见的减笔山水人物图里更是显得重要(图四)。虽然这些山水画元素仍然只起到一种辅助、衬托作用,但可以说,这就是景德镇山水瓷画的雏形。

真正具有独立意义的山水纹饰作品出现在明代嘉靖时期。香港中文大学文物馆藏有一件嘉靖民窑的青花山水纹大盘(彩插一:3),黄云鹏先生也揭示了嘉靖民窑一件山水图盘、一件山水图碗的照片^[11]。上述三件作品,不管从任何角度看都是完完全全的山水画作品,具备了所有山水画的元素。北京市文物研究所藏有一件明万历青花山水神仙故事图罐(彩插一:4),画面中山水画占了相当大的比例。

明末清初时期山水纹饰大量涌现,画面内容极为丰富,艺术水准极为高超,并且发展成为了一个独立的装饰门类,成为当时瓷器艺术上一道极为亮丽的风景线。特别需要强调的是,随着山水瓷画的不断发展,此时出现了极具文人画气息的作

品,即把诗、书、画、印融入瓷画(彩插一:5),将瓷器装饰艺术带入了一个新的境界。但诗、书、画三者与陶瓷的联系,早在元代的瓷器上也已开其先河。如韩国新安海底沉船中就曾发现一件元釉里红盘:“盘内刻有两片梧桐叶,叶上用铜红各书五言诗一句:‘流水何太急,深宫尽日闲。’……此种装饰手法是将诗、书、画三者与陶瓷巧妙地结合起来,为以后的陶瓷装饰开辟了新的途径。”^[12]当然,这里的“画”只是图案,而非明末清初时极具文人氣息的山水画,在意境上差了很多。而将“印”加入到瓷画中,是明末清初时期的首创。

综上所述,以山水入瓷画也有一个渐进发展的过程,到了明嘉靖时期真正的山水画作品已经完全发展成熟了。既然山水纹饰的出现并非明末清初的首创,那么也就谈不上转变了。

四 瓷器的品种和造型

明末清初时期,因官窑停烧,景德镇民窑的生产得到了迅猛发展,生产规模极为惊人,在高档细瓷上体现出的工艺制作水平以及艺术水准也达到了相当高的境地。但是,此时的瓷器品种却很少。首屈一指的青花瓷器占了当时生产的绝大多数;其次是五彩和青花五彩瓷器;此外还有些颜色釉瓷器,如白釉、青釉、酱色釉、黄釉以及蓝釉瓷器等,但都非常少见。明万历时期青花釉里红瓷器已经恢复生产^[13],天启时也有烧造,哈彻沉船里打捞出崇祯时期的青花釉里红小碗^[14],但都比较少见。到了康熙早期青花釉里红瓷器的烧造已经相当精美了。

上述这些瓷器品种,都是已有的传统品种,没有创新品种出现,而且远不如前代官窑的品种丰富,这是由其民窑的性质决定的。为了追求利润和效率的最大化,民窑窑主一般不可能投入巨大的人力、财力、物力去开发新的釉色品种,因为这样做费时费力,效果也不一定很好,因此他们只会采用现有成熟的大众化的釉料,以迎合市场的需要。



图五// 元青花蕉叶纹觚(首都博物馆藏)

相对于瓷器品种来说,明末清初的瓷器造型就显得比较丰富,虽然仍不及官窑的造型多样繁杂。其主要的器型有碗、盘、杯、碟、罐、瓶、炉、壶、尊、觚、笔筒等,多数为日常实用器物,还有些宗教用器和陈设观赏器。明末清初的瓷器器型有一个比较显著的特点——简洁明快,没有复杂奇巧的造型。前代多见的多角形、菱形、盖盒方盒等复杂的造型,在此一时期很少出现,这是由其民窑的生产属性所决定的。此时典型的器物如筒瓶、花觚等,除去口沿和圈足外多为直线条,即使有曲线也是弧度不大的小弧线。这种造型特点的好处就是易于成型,在成型阶段简化了工序,制作难度不大,对工匠的技术要求也不高;另外也便于作画,既可以提高绘画速度,从而提高生产效率,又让画师可以一气呵成地绘制大场景图案,符合民窑高效率、大规模生产的要求。

明末清初的瓷器器型当中,大多数仍然是延续前代的造型或稍加变化,但是也出现了一批有着鲜明时代特点的器物造型。以下对当时最为常见的部分器型略作分析。

花觚:这种造型源自商周时期流行的青铜酒器。瓷质花觚在元代就已经出现(图五),明代也陆续有烧造。明末清初时期的花觚呈喇叭口,长筒身,足部外撇,平底(彩插一:6)。康熙时期稍加变化,腹部微微鼓起。所谓的凤尾尊(彩插二:1)也是由此器型演化而来。花觚在当时广为流行,优美流畅的造型、精良的胎釉、清新明快的青花或色泽艳丽的五彩,再配以精美的绘画,成为明末清初时期精细瓷器中一种非常具有代表性的器物。

筒瓶:又称“象腿瓶”,为万历时首创的新造型,但数量较少。小口,颈较长,溜肩,长筒腹,平底;到明末清初时演变为广口外撇,短颈(彩插二:2)。这种器型有青花、五彩、青花五彩等品种,也是当时一种代表性的器型。

莲子罐:罐为中国陶瓷的传统造型,样式多样。明末清初时期出现的莲子罐可以说是此时一种创新的瓷器形制(彩插二:3),但是它也是从前代各种罐式中演变发展而来的。莲子罐的生产时期不长,流行于崇祯时期,顺治一朝也有烧造,其它时代几乎未见。

笔筒:“文房用具,插放毛笔之用,始见于宋,流行于清,器型似筒状。宋代笔筒口径较小,传世不多”^[15]。明崇祯时期开始,瓷质笔筒大量出现(彩插二:4),并延续到清代,康熙一朝最为多见。此时的笔筒形制多样,青花笔筒最多,五彩次之,装饰纹样丰富多彩。瓷质笔筒这种文房用具在此时大量出现有其深刻的社会背景,如经济的发展、工商业的繁荣、资本主义的萌芽、生活风尚的变化、文化出版事业的兴盛、市民和文人士绅阶层的崛起等等。但是有意思的是,文房用具当中只有笔筒在此时大量烧造,而其它如笔船、笔管、笔架、笔插、笔洗等万历官窑里常见的文具类瓷器却几乎不见踪影。究其原因,应该也是由民窑的性质所决定的。笔筒的造型简单,容易成型,可以高效率地大规模生产。而其它的文房用具则制作复杂,即使官窑可以不惜工本地烧造这些文具,也招来了不少非议^[16],因此民窑不太可能去生产这些费力费财的器型。



图六// 明崇祯青花带柄酒杯(英国巴特勒家族藏)



图七// 明崇祯青花细颈瓶(英国巴特勒家族藏)

净水碗:为佛前供器,唇口微侈,圆腹下敛,平底实足,足露胎无釉。一般还配有器座,但多散失。净水碗是崇祯时期新创烧的器型,有点类似于传统的器型——钵,清顺治时也有烧造(彩插二:5)。

香炉:香炉是中国古代陶瓷的一种传统造型,样式多样。明末清初时期的香炉主要有钵式炉和筒式炉两种,其中钵式炉更多(彩插二:6)。

以上各种瓷器造型都是明末清初时期最为流行、最有代表性的器型,从上述分析可以看出,这些器型虽然体现了明末清初时期的时代特色,也有几样是当时创烧的新器型,但多数还是对前代原有器型的继承和发展。在此时的外销瓷器中有一些造型奇特的器物,如带柄的酒杯(图六)、细颈瓶(图七)等,这些器物都是国外定烧的品种,或是仿制国外的器型,或是直接来源于国外的器样^[17],并非自己的创造。因此,以器型为依据说其时为“转变期”是不妥当的。

另外,因为生产目的的不同,明末清初时期的民窑窑主们摒弃了前代官窑瓷器中常见的奇巧复杂的造型,选择了简洁明快造型的器物进行生产,从而可以提高生产效率以达到利润的最大化。

五 结语

综上所述,通过提取明末清初瓷器的典型特征,对其时的制瓷技术、绘画风格、装饰纹样、器型品种等几个方面的具体分析,可以得出结论:此时的景德镇瓷器与前代相比,并没有本质上的变化,

其所谓的“转变”只是停留在表象上,未及根本。站在整个中国陶瓷史的角度来看,这一类的“转变”一直都是客观存在的,每朝每代都有不同,并随着时代的发展不断地进步。

而明末清初的瓷器之所以在视觉效果上给人以强烈的风格转变的感觉,则是源于官窑和民窑风格上的不同。从某种意义上说,官窑和民窑有一个此消彼长的效应。但凡官窑制度松弛、御窑厂窑事不兴的时期,就是民窑得以发展的难得机遇,大批优秀的民窑瓷器作品也会随之产生;反之,当官窑盛极一时,民窑的发展则势必会受到压制。在明末清初之前的景德镇瓷业史中,官窑一直占据着绝对的主导地位,胎质洁白细腻、造型工整、器型繁复多样、绘画精细但略显刻板、充斥着龙凤花卉等程式化图案的官窑瓷器一直是学术界研究的主题,这种印象是根深蒂固的,所以才会对明末清初瓷器产生一种惊艳的感觉。其实,如果理智地将它放到民窑发展史里,就可以很清楚地发现,它的本质并没有改变,只不过是历代民窑的风格发挥到极致而已。

另外,从万历官窑停烧的1608年到康熙官窑重开的1681年之间,经历了73年的漫长岁月,这样一个时间跨度无论是对于“转变期”还是“过渡期”来说都显得太长了。在这接近一个世纪的期间内,经历了改朝换代并且更换了5位皇帝,景德镇瓷业本身也经历了一个跌宕起伏的发展变化过程:从万历后期、天启的起步,到崇祯的兴盛,再到顺治时期因战乱而衰败,最后到康熙的重新崛起。对于这么一段丰富多彩、有着自己鲜明特色的民窑陶瓷发展史,也是无法用“转变期”或者“过渡期”这么简单的词汇就可以准确全面地加以概括的。

其实有些专家学者也已经意识到这个问题,并且开始有意识地避免使用“转变期”这个称呼了^[18]。英国的巴特勒爵士更是明确地指出:“现在看来,这一称谓(转变期)可能会造成一种误导,因为该时期内每一个王朝的瓷器生产都有很大不同。崇祯朝瓷器和康熙早期相比,几乎没有什么共同之处。所以,我倾向于避免使用‘转变’这个词来描述整个时期的风格。”^[19]

确如巴特勒爵士所言,“该时期内每一个王朝的瓷器生产都有很大不同”,但这里必须特别指出:这些不同并不能掩盖此一时期内瓷器在整体风格上表现出的相似性、连贯性和统一性;更不能因此而忽略其处于万历和康熙官窑之间的民窑的属性。因此,将明末清初的5个时期(万历晚期、天

启、崇祯、顺治、康熙早期)统一归类于陶瓷发展史的一个历史阶段内,是必要的。我认为用“17世纪瓷器”这种只带有时间概念,或者“明末清初瓷器”这种只带有时代概念的中性的词汇来代替“转变期”、“过渡期”的提法更为合适,这样不会因其字面的含义,不经意间给人一种潜意识上的误导。

- [1]谢小铨:《过渡期青花瓷之概念与分期研究(一)》,《荣宝斋》2004年第1期。
- [2][6][8][9][13]耿宝昌:《明清瓷器鉴定》,紫禁城出版社、两木出版社1993年,第70、84、85、76、79、130、149、150页。
- [3]万历二十五年陆万垓增补《江西省大志》“砂土”条:“近用该县地名吴门托新土,有糖点者尤佳。但离镇百六十里,价仍照给一钱。”
- [4]有关二元配方的研究,请参照郭学雷:《崇祯、顺治年间的景德镇青花瓷器研究》,穆青、汤建业主编《明代民窑青花》,河北人民出版社2000年。
- [5]汪庆正:《17世纪——明末清初景德镇民营窑业的兴盛》,《上海博物馆与英国巴特勒家族所藏17世纪景德镇陶瓷》,上海书画出版社2005年。
- [7]长沙窑课题组:《长沙窑》,紫禁城出版社1996年,第116页。
- [10]易家胜:《南京出土的六朝早期青瓷釉下彩盘口壶》,《文物》

1988年第6期。

- [11]黄云鹏:《明代民间青花瓷的断代》,《景德镇陶瓷》1986年第3期。
- [12]叶喆明:《隋唐宋元陶瓷通论》,紫禁城出版社2003年,第233页。
- [14][19]迈克尔·巴特勒:《17世纪景德镇瓷器导言》,《上海博物馆与英国巴特勒家族所藏17世纪景德镇陶瓷》,上海书画出版社2005年,第34、17页。
- [15]冯先铭主编:《中国古陶瓷图典》,中国文物出版社1998年,第179页。
- [16]万历二十五年《江西省大志》卷七,载工科都给事中王敬民所言:“窃唯器唯取其足用,不必于过多也;亦唯取其适用,不必于过巧也。今据该监所开……但中间如围棋、别棋、棋盘、棋罐,皆无益之器也。而屏风、笔管、瓶、罐、盒、炉亦不急之物也。且各样盒至二万副、各样瓶至四千副、各样罐至五千副,而总之至九万六千有奇,不几于过多乎?况龙凤花草,各肖其形容;五彩玲珑,务极其华丽,又不几于过巧乎?此诚草茅之巨,所为骇目而惊心者也。”
- [17]有关国外定烧的情况,请参照刘朝晖:《明末清初景德镇转变期瓷器成因探研》,《文化遗产研究集刊》第一辑,复旦大学出版社2000年,第163~164页。
- [18]陆明华:《十七世纪景德镇瓷器与窑业发展历程——历史转折时期的相关问题探索》,《十七世纪景德镇瓷器国际学术研讨会论文集》,上海博物馆2005年,第52页。

Recognition on Jingdezhen Ceramics Phylogeny in Late Ming and Early Qing Dynasties: On the Limitation of View of “Transitional Period”

PENG Tao

(Shanghai Museum, Shanghai, 200003)

Abstract: In the research field of ancient ceramics in China, the period of late Ming and early Qing Dynasties is always referred to “transitional period”. In the area of porcelain technology, painting style, decorative patterns and shapes, Jingdezhen ceramics at that time were all folk kiln productions and had no major style changes to the wares in the early and middle of Ming Dynasty, “transform” is only the inheritance and development of folk kiln style. So, it is more suitable and accurate to define this phylogeny of ceramics with neutral words with the concept of time or dynasty instead of “transitional period”.

Key words: Late Ming and Early Qing Dynasty; Jingdezhen ceramics; transitional period

(本文终校:石 磊)

明末清初的景德镇瓷器



1.明崇祯青花伯夷叔齐故事图笔筒(上海博物馆藏)



2.明天顺青花人物图罐(首都博物馆藏)



3.明嘉靖青花山水纹盘(香港中文大学文物馆藏)



4.明万历青花山水神仙故事图罐(北京市文物研究所藏)



5.明崇祯青花题记山水竹石图瓶(上海博物馆藏)



6.清顺治青花五彩人物故事图觚(上海博物馆藏)

明末清初的景德镇瓷器



1.清顺治青花五彩折枝花卉纹凤尾尊(英国巴特勒家族藏)



2.清顺治十年青花山水图瓶(上海博物馆藏)



3.明崇祯青花博古图莲子罐(上海博物馆藏)



4.明崇祯十六年青花题记十八罗汉图笔筒(上海博物馆藏)



5.清顺治十四年青花人物图净水碗(上海博物馆藏)



6.明崇祯青花瑞兽图钵式炉(上海博物馆藏)