

# 阿姆斯特丹邦特瓷与 18 世纪中国瓷文化的亚欧循环之旅

施 晔 Freerk Heule

**内容提要:** 文化循环及文化杂交 (Cultural Hybridity) 是本世纪学术界的热点话题, 其在视觉艺术领域中的表现也日益引发关注。阿姆斯特丹邦特瓷流行于 17 世纪末至 18 世纪中叶, 是亚欧器物文化和实用艺术对流、互鉴、融合的典型实例。在中国瓷器上以日本伊万里风格描绘基督受难、家族纹章、希腊神话、西人生活的荷兰瓷画家或许并未意识到自己已是亚欧陶瓷文化循环链中的重要一环, 他们绘制的阿姆斯特丹邦特瓷至今尚存, 分布于欧洲公私藏家之手, 成为研究亚欧各地陶瓷文化互鉴互用、循环杂交的最生动和具象的物证。

**关键词:** 阿姆斯特丹邦特瓷; 瓷文化; 中国风; 亚欧循环; 文化杂交

DOI:10.13318/j.cnki.msyl.2023.03.026

在中瓷西渐的历程中, 荷兰代尔夫特蓝陶 (Delftware) 是青花瓷在欧洲本土化的典范, [1]1919 年因被冠以皇家之名而身价倍增, 如今已成荷兰国宝之一。其实, 除代尔夫特蓝陶外, 17 至 18 世纪整个欧洲的陶瓷史便是仿制、移译中国瓷的历史, 法王路易十四修建的特里亚农瓷宫 (Trianon de Porcelaine)、波兰国王及萨克森公国选帝侯奥古斯多二世创烧的迈森瓷器 (Meissen Porcelain)、风靡 19 世纪大不利颠的蓝白柳园图 (the Willow Pattern) 瓷器, 中国瓷的欧洲仿制品历历可数, 不一而足, “千百年来, 瓷器是世界上最受尊崇及被最广泛仿制的产品。自公元 7 世纪创烧始, 青花瓷便扮演了欧亚文化交流的重要角色, 跨越千山万水, 成为艺术象征和主题以及装饰图案同化与传播的一大物质媒介。” [2] 作为最早大量进口青花瓷的欧洲国家之一, 荷兰自 17 世纪以降便执中瓷西输之牛耳, 并在瓷器仿制及二次装饰方面一马当先, 流行于 17 世纪末至 18 世纪中叶的阿姆斯特丹邦特瓷 (Amsterdam Bont Porcelain, 下文简称邦特瓷) 便是中瓷西化的又一典型, 更是陶瓷文化亚欧循环及杂交融汇的最真实生动的样本。然而由于资料欠缺、语言障碍等原因, 这种瓷器至今尚未得到学界的

足够关注。

## 阿姆斯特丹邦特瓷及其产生的时代背景

在荷兰语中, “bont” (也作 bonte) 一字作形容词用时有“多色”“什锦”“内容混杂”之义, [3] 多用于描述色彩斑斓、风格混杂之物, 18 世纪荷兰人用“邦特”指称从亚洲进口的印花棉布, [4] 又用“邦特瓷”特指一种釉下青花结合釉上彩绘 (少数为白瓷加彩) 的瓷器。具体而言, “阿姆斯特丹邦特瓷是在荷兰复绘的瓷器”, [5] 也即由荷兰瓷画家在景德镇青花瓷或白瓷上以珐琅彩施绘后回炉低温烧造而成, 以其艳丽色彩和中西合璧的艺术风格吸引本土及欧洲他国消费者, 在陶瓷市场一度与中国青花瓷及代尔夫特陶器分庭抗礼, 至今仍有不少藏品分散于欧洲各地, 以荷兰国家博物馆所藏最为丰富。西方学者一般将中国外销瓷分为“纯中式器形及纹样”“中国制造欧式器形”“中国制造欧洲纹样”“中国白瓷欧人装饰”“中国青花瓷欧人再装饰”五类, [6] 邦特瓷属于最后两类。这种加彩复绘瓷之所以冠以“阿姆斯特丹”之名, 笔者认为有多重原因。首先, 阿姆斯特丹是当时欧洲乃



图 1 阿姆斯特丹邦特瓷盘及原本的青花瓷盘, <http://amsterdamsbont.nl/Amsterdams-Bont-schaal/>, 17 世纪下半叶, 收藏于荷兰露天博物馆 (Nederlands Openlucht Museum)

至世界的贸易中心, 是掌控欧洲与亚、美、非三洲贸易的东、西印度公司总部所在地, 也是当时欧美瓷器交易中心, 大部分邦特瓷由阿姆斯特丹

商人出售给本土及欧美各地消费者，拉普(Daniël Raap, 1703-1754)即为其中最成功的一个，其肖像还被烧制在两种瓷盘上留存至今。[7]风景画家坎普(Jan ten Compe, 1713-1761)的组画《阿姆斯特丹新市场》(The Nieuwe Markt in Amsterdam)对当地瓷器店也多有呈现；其次，邦特瓷多由富可敌国的东印度公司委托制造，并聘请普龙克(Cornelis Pronk, 1691-1759)、皮拉(Pleun Pira, 1734-1799)等阿姆斯特丹画家设计纹样，借助这一新产品，公司获取了远高于中国统货青花或粉彩瓷的利润；再者，邦特瓷的彩绘、回炉再烧工序多在荷兰本土进行，以代尔夫特(Delft)、哈勒姆(Haarlem)及马库姆(Makkum)三地窑厂为主，为获取更高知名度，同时也为将邦特瓷与代尔夫特彩陶(Delft Faience)作区分，故以阿姆斯特丹为名。

众所周知，17世纪是荷兰的黄金时代(Gouden eeuw)，尼德兰联省共和国建立后，低地国家摆脱了西班牙的统治，国民经济迅速复苏，综合国力显著增强。随着1602年东印度公司(VOC)的创建，荷兰超越葡、西两国，快速崛起为欧亚海上贸易霸主，一时垄断了新航线上的香料、茶叶、丝绸、瓷器等贸易。17世纪20至80年代，明清鼎革兵燹四起，陶瓷生产及外销遭到重创。景德镇瓷器的生产运作、器型纹样均产生了重大变化，进入西人所称的六十年过渡期(The Transitional Period, 1620-1683)。[8]这一时期出现了较多新器型及装饰风格，瓷器胎质细腻，青花温润亮丽，装饰简洁清新，纹样设计求新求变，明末采用短版、拱花印刷新工艺的雕版画也出现在瓷器上。17世纪初大量西输欧洲的克拉克瓷器(Kraakporselein)逐渐退出历史舞台，不同于这种瓷器繁复缛丽、憎恨留白的纹样，过渡时期瓷器更倾向于简洁朴素的花卉、园林造型，留白较多，清雅柔丽，这一风尚一直持续

至18世纪中叶。我们看到出水于1985年的荷兰东印度公司“戈德默森号”(Geldermalsen, 1752)商船16万件瓷器大部分属于这类风格，[9]其中很多瓷器纹样大片留白，如一种英人称之为“天空”(the empty sky pattern)的纹样(图2)，除瓷盘下侧紧凑的园林图及右侧口沿的装饰花纹外，其余部分全部留白，似一片天空，[10]此类纹样的大片空白可能就是为荷兰瓷画家的二次装饰预留的。

随着清初海禁的取消，海上马车夫的强大运能使中国青花瓷大量涌入荷兰，本土的代尔夫特蓝陶也进入鼎盛期，蓝白陶瓷器一统天下，人们的审美疲劳逐渐滋生，对五彩瓷的渴望与日俱增。东印度公司一份定制瓷(Chine de Commande)市场报告抱怨道：“需要作为指令加以强调的是，近来中国进口瓷器的纹样通常过于单调贫乏……即便画有风景的彩瓷也很简略，市场更渴望满花镀金的瓷器”。[11]1731年底，阿姆斯特丹总部致信公司驻巴达维亚最高管理层(Hoge Regering)明确表达了本土市场的需求：“各式瓷器，主要是青花瓷、青花镀金瓷、白瓷、红彩镀金瓷，所有具有美丽设计的瓷器，批量进口5至6万荷兰盾。”[12]不得不承认，荷兰人对彩色陶瓷有先入为主的依恋，在青花瓷西输之前，欧洲是意大利马略卡(Majolica Pottery)彩陶的天下。1560年，意大利乌尔比诺人皮科尔·帕索(Piccol Passo)在安特卫普建立了首个陶厂生产马略卡陶器，荷兰人从此掌握了彩陶的制作工艺，[13]而且养成了对彩绘纹样的文化亲缘感。此外，在明清易代造成的外贸断层期，荷属东印度公司转向日本采购瓷器。有田(Arita)地区的伊万里彩瓷(Imari Porcelain)制作精良、色泽鲜丽，[14]颇受欧洲市场青睐，但因价格高昂，供货周期漫长，无法满足公司快速盈利的目的。事实上，自1683年始，东印度公司便不再批量进口伊万里瓷器，[15]而是重回中国市场



图2 “天空”瓷盘，转引自克里斯蒂拍卖手册 The Nanking Cargo: Chinese Export Porcelain and Gold

并要求景德镇制造“中国伊万里”瓷器(Chinees Imari)。公司1730年的档案已有在景德镇定制伊万里风格纹章瓷的记载，标注名称为“中国日本式”(Chinees Japans)，这种瓷器的进口价约为普通青花瓷的两倍。以1763年的进价为例，青花瓷茶具套装为7分(荷兰盾)，粉彩瓷为11分；前者毛利280%，后者则为179%。[16]为了以最低成本追求最高利润，垄断荷兰瓷器市场的东印度公司顺应顾客需求，设计出以低价购进景德镇统货青花瓷及白瓷——荷兰人彩绘后二次烧造——销往荷兰本土及欧美各国的营销方案，邦特瓷就此应运而生。受伊万里瓷器影响，时人尤喜矾红(或称铁红, ijzerrood)及金色，故邦特瓷便以此为主色调，搭配少许其他颜色及原器上的青花而制成别具一格的彩瓷，“荷兰装饰者青睐的暖调红棕色及柔和淡蓝色很易识别，大量经他们二次装饰的中国瓷器尽管常被以‘Chinese’之名标注并出售，但其设计风格及所用颜色却与日本柿右卫门瓷器相关。”[17]邦特瓷既与代尔夫特及欧洲他地生产的锡釉彩陶有明显区别(因为它是真正的中国瓷器)，又以融中国青花、伊万里色彩及西方题材为一体的纹样满足人们求新求异的消费愿景，因而极受市场欢迎，价格

远高于一般的青花瓷。

陶瓷消费需求的这一转向也离不开17至18世纪席卷欧洲的“中国风”(chinoiserie)的熏陶。

“Chinoiserie”一词衍生自法语单词“chinois”(中国人、中国的),意为“中国风格”或“中国趣味”, [18]起初仅局限于室内装饰艺术,后逐渐扩展至建筑、园林、服饰等艺术领域。“中国风主要源自对遥远中国的牵强附会的描述以及受进口物品图纹启发的复绘和重构,借用并杂揉了来自各种文明的图形。” [19]“中国风”发源于“洛可可”的故乡法国,两者皆以追求优雅、亮丽、精致、轻灵为宗旨,因而一拍即合,相互生发,洛可可风格和中国装饰艺术的契合是以闪亮的瓷器、飘逸的丝绸、镀金的漆器为物质载体的,“在这样一个优雅精致、无忧无虑而又温文尔雅的社会,中国风自然极具诱惑力。鉴赏者被中国瓷器的亮丽色彩吸引,器物上身着华丽绣袍的中国人和猴子让他们着迷,东方异域的奢靡妖娆令他们目眩——在18世纪人们的想象中,中国皇帝后宫之淫逸绝不亚于土耳其。更重要的是,对于这样一个终于欢快地挣脱了凝重冷峻的古典主义的时代,东方设计的古怪奇特和变幻莫测尤其受到尊崇。” [20]18世纪初,一间橱柜摆放青花瓷器、床头悬挂印花帐幔、墙面贴上广东壁纸的中式房间是欧洲上流社会的时尚标志。“中国风”的基本构成要素是清代宫廷装饰风格,因而绚丽多彩的颜色及繁复精巧的图案是其突出特色。此外,“中国风”往往并非纯粹的中式或仿中式,而是同时杂糅着日式、欧式、印度式、伊斯兰式的典型混血风格。这种混杂性不仅局限于输入源的多元性,还指东方各国与欧洲本土装饰艺术融合后随即分化出的不同风格,如在法国是洛可可式“中国风”,在英国和荷兰则分别为哥特式与邦特式。“中国风”在兴起及传播的过程中,“始终抵制任何使其精粹的努力,从而显现出一

种特质,也即其本身是一首混成曲,一种拒绝纯粹及正统而倾向于彻底混血的指导原则。” [21]正是“中国风”造就了阿姆斯特丹邦特瓷,而其绚丽多彩及风格混杂的特质在这种瓷器上得到了最为淋漓尽致的体现。

总之,利润、市场、审美风尚、炫耀性消费等各种合力推动了邦特瓷的出世和热销,正如研究东方瓷器欧洲再装饰的学者所云,“当我们参照了文化语境、社会经济等各方面因素后,这种现象就较易理解——中国瓷器货源充足,伊万里瓷器稀少而昂贵,欧洲审美风习正在改变,商人受到利润驱动,消费者愿意尝试新颖中意的陶瓷器。” [22]

### 阿姆斯特丹邦特瓷的艺术特质

顾名思义,阿姆斯特丹邦特瓷最重要的艺术特征便是“bont”,主要体现在颜色的多彩和纹样的杂交上,显现出鲜明的文化混血特质,这也是贸易全球化序幕开启后艺术发展的必然趋势。

色彩之杂。在颜色上,邦特瓷釉下蓝彩与釉上珐琅彩的结合使其拥有一目了然的杂色基因。但这种杂色也仅相对于单色或蓝白双色而言,并非斑斓五色的无序混杂。邦特瓷多以矾红为主色调,搭配少许其他颜色及基底青花的蓝色,或者干脆以矾红掩盖蓝色。矾红是种低温红釉或红彩,烧制于宋代,以青矾为基础原料、氧化铁为着色剂,因而亦称“铁红”。矾红不透明,遮盖力强,色泽亮丽,接近暖调的柿子红。如图1便是17世纪下半叶荷兰出产的邦特瓷盘(直径27.5厘米,高4.5厘米)及未经复绘的中国青花瓷盘,荷兰瓷画家在青花瓷盘上增加了大面积的矾红色,包括开光中的花朵、人物、阳伞及填补空白的满花装饰底纹,甚至瓷盘边缘的勾线也用此色。其他色彩,如花叶的暗绿、裙子的明黄、发髻的黑色均为小面积的点缀。矾红与器物的白地和釉



图3 花篮纹样邦特瓷茶壶,私人藏品

下钴蓝形成对比,反衬烘托的效果十分明显。除矾红外,以金色料为开光勾线或绘制纹样也较常见,显现出伊万里瓷器的影响(如图3)。明清鼎革期间,中国瓷器外销量锐减,荷兰东印度公司只能向日本求购瓷器以满足欧洲与日俱增的需求量。一时之间,用笔工细、施彩富丽的“柿又卫门风格”瓷及金光耀目、雍容华贵的“金襴手样式”瓷深受欧人青睐,两者皆以矾红为主色调,后者更是邦特瓷的取法样板,因为“金襴手样式”瓷结合釉下青花与釉上彩绘,描金处理后二次回炉烧造而成,红、蓝、金三色的大量使用使瓷器绚烂夺目,极为契合欧洲洛可可艺术风格的审美趣味。

[23]因此,本文认为邦特瓷用色风格主要源自日本伊万里瓷器,荷兰东方瓷器研究专家乔克(C.J.A.Jörg)博士也有相似观点,“在代尔夫特,柿又卫门纹样不仅绘于大窑或隔焰窑烧制的彩陶上,还绘于进口的素身东方瓷器上。” [24]而伊万里瓷器色釉的源头无疑出自中国,例如其主色调矾红及金彩早在中国宋代便已创烧。南宋周密有“金花定碗用大蒜汁调金描画,然后再入窑烧之,永不复脱”的记载; [25]矾红的最早文字记载晚于金彩,出现在《大明会典》“工部二百一”之“器用”中:“嘉靖二年,令江西烧造瓷器,内鲜红改作深矾红。” [26]另有明人王宗沐在《陶书》中简述了这种色料的配方:“矾红,用青矾炼红,每一两用铅粉五两,用广胶合成。” [27]而日本直至17世纪初方始创烧瓷器,起初基本模仿明末瓷器风格,“初代柿右卫门曾得到伊万里富

商东岛德左卫门的资助，在长崎向一名中国人学习釉上红彩技法。后初代柿右卫门终于在宽永末年或正保初年，成功烧制出彩绘瓷器。”[28]也即有田窑直至17世纪下半叶方才大量使用红金釉彩，并逐渐形成其朱绘色彩艳丽、纹饰精致富丽、线条酣畅流利的风格。伊万里瓷器在打开西方市场后又于康熙二十年左右回传至中国，被景德镇窑厂仿制成西人所谓的“中国伊万里”瓷器。

纹样之杂。阿姆斯特丹邦特瓷另一个独特的艺术风格便是中西合璧的纹样。中式纹样青花瓷上本来就有，当青花遇见荷兰艺术，会迸发出怎样的灵感火花？最常见也最便捷的方法就是在原有青花图案上加绘彩色新纹样。如按题材分，邦特瓷的复绘纹样不出“中国风”与西洋式两种，前者是荷人根据中瓷纹样及自己的想象描绘而出，如图1作为底本的青花瓷盘上有五个描绘山水园林景致的圆型青花开光片，荷兰瓷画家在空白处又添加了四个绘有中国仕女及花朵的不规则开光，因此这一纹样的主题便有花卉、人物、山水、园林四种，其繁缛及憎恶留白的风格是17世纪克拉克瓷器的承袭。仕女的形象尽管朴拙，但其服饰、阳伞、高髻却为18世纪邦特瓷经典作品“撑伞美人”（The Parasol Ladies）的横空出世作好了题材及形象的准备；后者则是纯粹的西方题材，如图4“摘樱男子”瓷碗外侧纹样为一西方男青年登上梯子，一手提篮一手采摘樱桃，摘樱在荷兰文化语境中有收获友谊之义。此外，反映当时社会生活的捕鲸、猎熊、热恋男女、西式建筑、远洋商船等也是邦特瓷的常见题材。如按画法分，一种是因材施绘，也即合理利用原有青花图案，生发出与原图和谐并存的新纹样，如图1的花卉人物山水园林瓷盘。另一种则是简单叠加，即在原有青花上叠绘新画。如图3山水园林的青花底纹上叠加了一幅花篮图，花篮主题在18世纪上半叶的欧洲十分流行，[29]

红花绿叶，金色缎带及提手，浓艳的色彩遮盖了部分青花图案，但左上侧的小岛与右上侧的椰树仍清晰可见。图4同样，荷人在中国传统缠枝花卉纹上添加了以红、黄、绿、黑为主色调的摘樱图及西式建筑纹样。这种画上画无论在色彩还是题材上其实均不协调，反而以颜色、纹样的叠加而给人以凌乱、杂凑之感，正对应“bont”的另一个义项“内容混杂”。这种装饰风格并不符合中国人的审美习惯，因此，“釉下青花结合釉上彩粉的外销瓷很少见，尽管粗劣的中国青花瓷在欧洲被二次装饰的现象比比皆是。”[30]同时期的中国粉彩瓷、日本伊万里瓷及代尔夫特彩陶（Delft Faience）均由本土工匠设计绘制，故不存在艺术风格上的冲突，而邦特瓷多为青花加彩瓷，由处于迥异文化背景中的中荷两国工匠分别绘制、烧造，因此很多作品在色彩及纹样上各行其道，难以做到天衣无缝、协调统一。但邦特瓷纹样不乏精品之作，“撑伞美人”更因其完美的构图、独特的创意、和谐的色彩成为通行于东西方的“中国风”经典之作。

### 普龙克“撑伞美人”的欧亚循环之旅

“（中日）外销瓷与代尔夫特陶器纹饰的一个重要来源是荷兰东印度公司，其中普龙克创作的著名水彩画纹样‘撑伞美人’尤其受到人们的青睐。”[31]“撑伞美人”是18世纪阿姆斯特丹画家及陶瓷设计师科内利斯·普龙克（Cornelis Pronk, 1691-1759）的作品。普龙克出生于商人家庭，自幼便显现出绘画特长，后专攻小型城镇景观画，擅长以空旷街景及明暗光线烘托恢宏大气的建筑，细节描画具有摄影般的精确性，给人以强烈的真实感。1715年，普龙克加入圣卢卡陶瓷协会（Saint Lucas Guild），并以“中国风”陶瓷画独树一帜。1734年，他受东印度公司委托绘制了“凉



图4 摘樱男子碗，约1750年，直径15cm，<http://www.antiquesreader.com/tag/amsterdam-bont/>

亭”“盥手女子”“撑伞美人”等纹样。[32]普龙克的陶瓷画善于以其独特的方式遴选、糅合中西装饰元素，各种纹样构图精巧，色彩淡雅，极具雍正年间珐琅彩瓷高贵典雅之神韵。值得一提的是1734年正是雍正十二年，瓷胎画珐琅在中国最流行的年代，中国珐琅瓷无论在色彩还是纹样上均给日、荷瓷画家提供了不竭的灵感源泉。普龙克诸款纹样中唯“撑伞美人”脱颖而出，无论在图案还是色彩上均达到中西合璧的和谐美。东印度公司委托荷兰本土陶瓷厂花费64,000弗罗林（florin）将此纹式烧制于一套共371件的瓷器上，[33]包括餐具、茶具、烛台、壁炉摆件等在内，上市后大受追捧，遂被欧亚瓷厂广泛摹制，“撑伞美人”因而成为“中国风”装饰图案最名闻遐迩的代表作之一，其原始水彩画稿现仍保存在荷兰国家博物馆中（图5）。毫无疑问，“撑伞美人”水彩画的主题物是伞。伞作为“中国风”装饰艺术最常用的象征物之一，[34]最早出现在约翰·尼霍夫（Johan Nieuhof, 1618-1672）《东印度公司访华使团纪实》一书，该书扉页插图描绘鞑靼大汗端坐龙椅，左手轻抚地球仪，头上一顶斜撑的罗伞，脚下匍伏着几个俘虏，生动展现了清帝定鼎中原时的踌躇满志和英姿焕发。[35]自此，斜撑的罗伞进入西人的视野，由于他们并不清楚此为皇帝外出巡游或驻跸时的专用仪仗之一，象征着王权，并有荫庇百姓之意，故被

挪用至反映东方异域生活的各种场景中。普龙克的伞与尼霍夫的伞尽管相距近七十年,但其外观和斜撑的方式是何等相似!可见普龙克“撑伞美人”的灵感实为一代代荷兰艺术家集体智慧和东方想象的结晶,而所有这一切均离不开其文化源头中国。再看这幅画的两个主人公,尽管穿戴、发型呈中式化,但两个女子仍带有浓重洋味,仕女的高鼻大手、侍女的壮硕身材都呈现出鲜明的半东方(semi-oriental)特色,[36]而她们跟前的鹭鸶也是一种在荷兰湿地最为常见的水鸟。

普龙克这一纹饰被制成三种款式:青花、珐琅彩及“伊万里”彩绘,[37]最后一种即属邦特瓷系列。当“撑伞美人”邂逅青花瓷后又焕发出怎样的一种风姿?原画中的绿色菖蒲及蓝色纹饰均被烧制成釉下青花,普龙克素雅的色彩被瓷画鲜艳的矾红主色取代,以彰显“邦特”特征。四只神态各异的鹭鸶排列于“绿尽菖蒲春水深”的河畔,[38]其中一只伸脖张嘴似在接食。与之相应,画面的主角,一位纤秀的中国仕女正褰裳扬腕给鹭鸶投食,身后侍女侧身斜撑彩伞为主人遮阳,两人外貌、体型都有微妙改变,更接近中国女子的纤巧玲珑(图6)。画面灵动活泼,人与鸟的呼应、人与自然界的和谐在此得到了完美体现。主题画面外缘一圈花卉纹,青花玫瑰中增加了红褐两色的小型花朵。瓷盘口沿底纹是以矾红为主色调的几何图形,其中嵌入八片开光,分别绘有主题画中的鹭鸶及女子,开光及瓷盘边线作了描金处理,以呼应花伞的金色垂珠。整幅瓷画红、蓝、金、褐四种色调搭配有序,内外呼应,给人以协调悦目之感。相较于上文图1中的人物造型及花卉纹饰,普龙克的“撑伞美人”形象显然更纤秀传神,服饰、彩伞、花卉等各种细节也更细腻精致。

而“撑伞美人”回归其文化母国并在景德镇浴火重生的历程也颇具传奇色彩。“这种纹饰图一式六份被送

往巴达维亚,其中一份于1736年送抵中国。由于造价高昂,东印度公司只定制了总订单中的一部分,然而很多荷兰私商及公司职员为私人用途定制这款纹样瓷器。虽然这种纹饰在荷兰广受欢迎,但因在华烧制成本较高以致公司无利可图,所以不久即停止定制。”[39]尽管如此,因为“1736至1740年间,公司所有定制的普龙克瓷器都是在景德镇绘制并烧造”,[40]故此纹样已在当地窑厂中不胫而走,中国画工在摹拟复制“撑伞美人”的过程中,不断融入本土趣味烧造出青花、粉彩[41](famille rose)、广彩或中国伊万里瓷等各种变体纹样,然后再销往欧洲。图8、9便是经过中国画工改造后的“撑伞美人”,青花版美人雅致端丽,不输普龙克原作风韵;粉彩版美人却被改头换面为一个慈母,她撑起彩伞为膝前戏鹭的幼子遮阳。画面以含砷的玻璃白打底,素净白地上描绘着一个柳园,画面正中母子二人注视着三只神态各异的鹭鸶,一只红蝙蝠翩翩飞来,给画面带来灵动之感,蝙蝠的红色恰与母亲的下裙、幼儿的小鞋、园子的围栏形成呼应。景德镇画工去除了普龙克原作的边饰和开光,以白地彩绘突出彩釉丰富的色阶变化,红、褐、绿、蓝、黑五种颜色搭配有序,淡雅柔丽,深得雍乾时期白胎粉彩瓷精致典雅的高贵气质。更重要的是,“蝠”与“福”、“红”与“洪”谐音,在中国文化中有“洪福齐天”之寓意,成为民间工艺品运用最广泛的主题之一。红蝠在此画中代表着天下慈母期盼儿女纳福迎祥、福在眼前的舐犊之情,为瓷画打上了中国吉祥文化的鲜明烙印,也使画作主题转变为母子亲情及祈盼祥瑞,可以说达到了青出于蓝而胜于蓝的艺术境界,因此在出口欧洲后又为代尔夫特陶厂仿制。[42]

在邦特瓷的多元文化基因中,日本伊万里瓷器装饰风格是不可忽略的一部分。1736年“撑伞美人”开启东方之旅时也抵达了日本长崎,有一套



图5 普龙克“撑伞美人”原图,现藏于荷兰国家博物馆(Rijksmuseum),19.1×16.2cm,1734年,编号RP-T-1967-18, <https://www.vandiepencollectie.nl/nl/geen-categorie-nl/andere-verhalen/speuren-naar-pronkservies-fraeylemaborg/>



图6 普龙克设计的“撑伞美人”图盘,约1740年,作者拍摄于德国杜塞尔多夫陶瓷博物馆(Hetjens Deutsches Keramikmuseum)

图样被送往出岛(Deshima)作为有田窑厂的仿制样本,[43]“但因造价昂贵,文献中并无东印度公司在日本定制普龙克纹样瓷的记录。但实际上,这一纹样仍以变异的方式出现在尺寸不一的日本青花及彩瓷上,除中国仕女变身为日本艺伎的纹样外,似无其他变形图样。无疑这是公司驻出岛职员用他们收到的图样私人定制的器物。”[44]图10日式“撑伞美人”的发型更换为著名的立兵库发髻,她们穿上和服撑起和伞,摆出优美身姿顾盼着观画者,含情脉脉,娇俏动人,暗示其艺伎的身份。和伞、人物服饰及

口沿底纹均采纳了普龙克原图的米白色，热烈的矾红和华丽的描金仅作为点缀零星出现，使日式“撑伞美人”呈现出温婉俏丽的别样风采。

值得一提的是，18世纪上半叶，以“中国风”设计闻名的欧洲瓷画家不只普龙克一位，德国瓷画家普雷斯勒（Hausmaler Ignaz Preissler, 1676-1753?）、洛芬克（A.F.von Löwenfinck, 1714-1754）等人皆以富于创新性的独特设计成为迈森瓷厂的御用画家，而当时正值“中国风”在欧洲的鼎盛期，阶罗伞外，凉亭、怪石、宝塔、猴子、鹦鹉、满大人等各种西人心目中的中国象征物充斥着这一时期的陶瓷画。与此同时，他们的设计也不断流向中国，“1740至1800年间，普雷斯勒所画的迈森瓷，荷兰人装饰的中国瓷和仿制的日本柿右卫门纹样，代尔夫特彩陶，法国及意大利彩陶，维也纳瓷，卡波迪蒙蒂瓷（Capodimonte），还有塞夫勒（Sèvres）、图尔耐（Tournai）、切尔西（Chelsea）、弓（Bow）、伍斯特（Worcester）、斯波德（Spode）、新大厅（New Hall）等瓷厂的装饰纹样在中国被广为仿制”，[45]亚欧陶瓷文化的对流与杂交在18世纪臻于顶峰。

## 余论

阿姆斯特丹邦特瓷只是经济全球化初期亚欧陶瓷文化互鉴互渗、循环对流的一个个案，却生动彰显了异质文化交流杂揉的必然性及永恒性，正如萨义德所云，“所有的文化均彼此包含，没有一种文化是单一、纯净的，所有的文化都是杂交、异质的。”[46]这种杂交、互渗在亚欧瓷文化的交流中更是无时不刻、无孔不入。

“考汉以前，并无‘瓷’字，至汉时，始言及‘瓷’字……故国人谓瓷器，发明于汉代。”[47]在西人眼中，历史悠久的中国瓷器“用途远多于玻璃器皿，它为人类造物之奇

迹：虽属人造，原料纯属天然，且可随意塑形。它在中国的发明并非突然的发现，而是一个长期及逐渐演变的过程。”[48]公元6世纪左右，零星的青瓷已沿海陆丝绸之路流传至亚洲各地，朝鲜百济武宁王陵（建于公元6世纪初）出土的洪洲窑青瓷即为明证。[49]9世纪以降，朝鲜半岛便在中国工匠帮助下烧制出高丽青瓷。隋唐时期，长安、洛阳窑厂烧制的香客瓶和鸟首瓷壶随粟特人的驼队源源不断地运往波斯及地中海地区。有输出必有吸纳，中瓷一千余年的发展史也是不断采用亚洲各地釉料、器形及装饰风格的历程，比如元代中叶波斯钴蓝颜料（亦称回回青或苏麻离青）的引进促使青花瓷生产技艺趋于成熟，最终突破了宋代单色釉瓷一统天下的局面，开启了釉下彩绘瓷的新纪元；明代宣德以降，泉州、景德镇等多地窑厂接纳伊斯兰装饰元素及波斯、叙利亚等地的新奇器形，一扫传统程式化设计的沉闷，呈现出活泼、新颖、多样的新变；康熙中叶，百废俱兴的景德镇窑厂借鉴日本有田瓷工艺烧制出“中国伊万里”彩瓷以迎合欧洲庞大的消费需求。而当时日本制瓷仅短短一百年历史，有田窑厂自江户时代始才从中国引进技术及色料，[50]借鉴景德镇和福建窑的艺术风格，[51]雇用来自朝鲜半岛的窑工成功烧制出伊万里瓷器，不仅以其富丽的色彩、精良的品质深受西人青睐，而且流播中国被景德镇、广东、福建窑厂仿制。以上种种皆为游走四方、博采众长的中国瓷文化在亚洲内部的交流和循环。

而陶瓷文化的亚欧循环更是波澜壮阔、起伏此起彼伏。中国瓷器经由陆海通道进入欧洲，“17至18世纪，整个欧洲对中国的迷恋无以复加。几乎每个欧洲王室均被卷入疯狂的‘中国风’，刺激了当地工匠及产业投入研制瓷器的比拼中。君主之间为发现制瓷秘诀展开了公开的竞争，其激烈及紧迫程度不亚于几个世纪之后世界强权间的核能竞赛。当制瓷方法最终被



图7 约翰·尼霍夫《荷兰东印度公司使团访华纪实》卷首插图



图8 景德镇制青花“撑伞美人”瓷盘，约1734-37年，现藏于纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art），<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205078>

破解后，君主们便不择手段刺探制瓷秘方、罗致能工巧匠，以创建既能赢得国家威望又能赚取巨大利润的陶瓷厂。”[52]荷兰代尔夫特、德国迈森、法国鲁昂、英国利物浦、意大利威尼斯等地纷纷建厂，原先分布于欧洲各国的旧窑也迫不及待地投入到仿制华瓷的热潮中。与此同时，西方的釉彩、器形、纹样也连绵不断地流向远东。清康熙年间，宫廷造办处采用欧洲画珐琅工艺，成功烧制出在图案、器型、色彩等各个方面均符合清帝审



图9 普龙克纹样的中国变形,景德镇制粉彩“撑伞美人”瓷器,约1740年,佳士得拍品图片, [https://www.christies.com/img/LotImages/2008/NYR/2008\\_NYR\\_01958\\_0256\\_000.jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2008/NYR/2008_NYR_01958_0256_000.jpg)



图10 日本有田仿普龙克纹样瓷盘,约1740年,佳士得拍品图片, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/an-arita-porcelain-la-dame-au-parasol-4855267-details.aspx>

美趣味的珐琅器,其中就包括高贵典雅的瓷胎画珐琅;此外,纹样及器形的西化更是普遍,东印度公司“仅在1751年,就将十三种纹样及诸如草莓碗、鲑鱼盘等二十种样品送到中国。”[53]中欧贸易互动愈多,引进仿制-杂交-回返的循环愈益频繁,但每一个循环均非简单的回归原点,而是汇入了新鲜养份的再造血过程。如邦特瓷版“撑伞美人”到底是中国、荷兰还是日本制造?说清这一问题显然颇费口舌,“她”以中国青花瓷(或白瓷)为基底,采用伊万里红彩描金风格,由荷兰人设计出装饰纹样后回归东方,中日瓷厂依样改造,融入各自文化元素后再返销欧洲,景德镇粉彩版“撑伞美人”又以其深刻的文化内涵、温暖的母子亲情成为代尔夫特仿制的纹样范本,可见在这种周而复

始的循环中,互文、杂交、移植无处不在,其结果便是杂色纷呈的“邦特”化,“事实上我们很难说清某种特定艺术到底是欧洲制品亚洲化还是亚洲制品欧洲化”,[54]异质文化产生交集后,必然会重构、拼合出新颖、独特的艺术风格,这便是交互文化的必然结果。[55]

在经济、文化全球化的当下,文化孤岛时代已一去不返,面对这种生生不息的文化循环及杂交现象,人们通常会作出接受、抵制、隔绝、适应四种反应,[56]选择哪一种,见仁见智;在全球化(globalization)与本土化(localization)之间如何找到一个平衡点,如何避免过度文化同质化或文化隔绝化现象,始终考验着知识阶层的智慧和眼界。阿姆斯特丹邦特瓷实际上为这两个问题提供了一种解答方案,一种异质文明间理智且有效的沟通和相处方式,那便是接受与抵制、适应与改造并存的“文化协商”。

#### 注:

- [1]参见施晔:《荷兰代尔夫特蓝陶的中国渊源研究》,《文艺研究》2018年第1期,第135-146页。
- [2]Robert Finlay, *The Pilgrim Art: The Culture of Porcelain in World History*, Berkeley: University of California Press, 2010, pp.5-6.
- [3]郭明、施辉业等编:《荷汉词典》,首都师范大学出版社,2003年,第134页。
- [4]Anne E. C. McCants, *Exotic Goods, Popular Consumption, and the Standard of Living: Thinking about Globalization in the Early Modern World*, *Journal of World History*, Vol. 18, No. 4, 2007, p.457.
- [5]C.J.A.Jörg, *Porcelain and Dutch China Trade*, The Hague: Uitgeverij Martinus Nijhoff, 1982, p.161.
- [6]Margaret Jourdain and R. Soame Jenyns, *Chinese Export Art in the Eighteenth Century*, London: Country

Life Ltd., 1950, pp.40-41. 英国人将经欧洲二次装饰的东方瓷器统称为“clobbered ware”,同书, p.52.

[7]A.L.den Blaauwen, *De porseleinschilder Pleun Pira (1734-1799)*, *Bulletin van het Rijksmuseum*, Vol.39, No.4, 1991, pp.445-452.

[8]参见Stephen Little, *Chinese Ceramics of the Transitional Period:1620-1683*, New York: China House Gallery, 1983.

[9]该船货物由英籍探险家及海洋救助专家哈彻(Michael Hatcher, 1940-)团队在南中国海打捞出水。C.J.A. Jörg, *The Geldermalsen History and Porcelain*, Groningen: Kemper Publishers, 1986, p.57.

[10]Christie's Amsterdam, *The Nanking Cargo: Chinese Export Porcelain and Gold*, Amsterdam: Christie's Amsterdam BV, 1986, p.185.

[11]*Porcelain and Dutch China Trade*, p.155.

[12]V.O.C. archive No.352, Letter to the Hoge Regering, 17 Dec.1731.

[13]N. Hudson Moore, *Delftware-Dutch and English*, London: Hodder & Stoughton, 1909, p. 3.

[14]伊万里瓷器亦称有田烧,17世纪以降,日本佐贺县有田町成为瓷器生产中心,大量瓷器通过当地的伊万里港输出至欧洲,因而也被称为伊万里瓷器。

[15]*Porcelain and Dutch China Trade*, p.157.

[16]*Ibid.*, pp.120-121.

[17]*Chinese Export Art in the Eighteenth Century*, p.51.

[18]Chinois 一词首次出现在1602年,源于拉丁语chinese,作名词,意为“中国人”“中文”,后作形容词,意为“中国的”。19世纪始该词带有贬义,含有“丑怪”“奇特”之意。James A. H. Murry, *A New English Dictionary on Historical Principles*, Vol.2, Oxford: The Clarendon Press, 1893, p.354.

[19]Nicole Garnier-pelle etc., *The Monkeys of Christophe Huet: Singeries*

*in French Decorative Art*, Los Angeles: Getty Publications, 2011, p.148.

[20] Hugh Honour, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, London: John Murray Ltd., 1961, pp.87-88.

[21] David L. Porter, *Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of the Chinese Taste*, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 35, No.3, Aesthetics and the Disciplines, 2002, p.403.

[22] Rodney Allen Schwartz, *The European Overdecoration of Oriental Porcelain in the Eighteenth Century*, *A Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota*, p.62.

[23] 安丛:《基于互鉴互用下中日伊万里瓷器风格对比》,郑宁主编:《国际陶艺2015ISCAEE年会作品与论文集》,河北美术出版社,2015年,第241页。

[24] Hong Kong Museum of Art, *Interaction in Ceramics Oriental Porcelain & Delftware*, Hong Kong: The Urban Council, 1984, p.120.

[25] (南宋)周密:《癸辛杂识》续集上“治物各有法”,上海古籍出版社,2012年,第73页。

[26] (明)李东阳等撰,申时行等重修:《大明会典》卷二〇一,江苏广陵古籍刻印社,1989年,第2717页。

[27] (明)王宗沐:《江西省大志》卷七“陶书”,嘉靖三十五年刻本,中国国家图书馆藏。

[28] 《基于互鉴互用下中日伊万里瓷器风格对比》,《国际陶艺2015ISCAEE年会作品与论文集》,第241页。

[29] 荷兰瓷砖博物馆(Nederlands Tegelmuseum)有大量花篮主题的藏品, *The European Overdecoration of Oriental Porcelain in the Eighteenth Century*, pp.100-104.

[30] *Chinese Export Art in the Eighteenth Century*, p.47.

[31] *State-owned Art Collections Department, Interaction in Ceramics Oriental Porcelain & Delftware*,

Preface, Hongkong: Urban Council, 1984, p.10. 十七绅士即公司董事会成员。

[32] 乔克认为普龙克设计了四种纹样,参见 *Porcelain and Dutch China Trade*, p.99.但也有学者认为普龙克共设计了九种纹样,参见David Howard, John Ayers, *China for the West: Chinese Porcelain & other Decorative Arts for Export Illustrated from the Mottahedeh Collection*, London and New York: Sotheby Parke Bernet Publications, 1978, pp.294-296.

[33] *Porcelain and Dutch China Trade*, p.171.当时在阿姆斯特丹建造一幢别墅只需1,600弗罗林。弗罗林与荷兰盾均是18世纪在低地国家通用的货币。

[34] 欧洲“中国风”装饰艺术的常用象征物有龙、猴、罗伞、宝塔、凉亭、长辫男人等。

[35] Johan Nieuhof, *L'Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers L'Empereur de la Chine, ou Grand Cam de Tartarie, Faite Par les srs, Pierre de Goyer & Jacob de Keyser*, A Leyde. : Pour Jacob de Meurs, marchand libraire & graveur de la ville d'Amsterdam, 1665.

[36] *Interaction in Ceramics Oriental Porcelain & Delftware*, preface, p.10.

[37] *Interaction in Ceramics Oriental Porcelain & Delftware*, p.86.

[38] (宋)陈克:《鹧鸪天·禁胃余寒酒半醒》,唐圭璋编:《全宋词》第二册,中华书局,1965年,第1127页。

[39] *Interaction in Ceramics Oriental Porcelain & Delftware*, p.86.

[40] *Porcelain and Dutch China Trade*, p.126.

[41] 粉彩也叫“软彩”,是一种低温釉上彩,创烧于清康熙晚期,借鉴了珐琅彩多色配制及中国画的用粉、晕染技法,在素器上以“玻璃白”打底,彩料作画,再经炉火烘烤而成,色彩丰富,色调淡雅柔和。但其质地较软,又无瓷釉保护,容易脱色。

[42] *Interaction in Ceramics Oriental Porcelain & Delftware*, p.88.

[43] 出岛是日本江户时代幕府执行锁国政策期间所造的一座扇形人工岛,1641年到1859年期间,荷兰人在此岛设立贸易站。

[44] *Interaction in Ceramics Oriental Porcelain & Delftware*, p.130.

[45] *China for the West*, p.521.

[46] Edward Said, *Culture and Imperialism*, preface, London: Chatto & Windus, 1993, p.xxix.

[47] 吴仁敬、辛安潮:《中国陶瓷史》,台湾商务印书馆,1936年,第15页。

[48] *China for the West*, p.15.

[49] 徐琳琳:《江西古陶瓷文化线路》,江西人民出版社,2017年,第83页。

[50] 陆明华:《从景德镇到伊万里——瓷器风格的转变》,中国古陶瓷学会编:《外销瓷器与颜色釉瓷器研究》,紫禁城出版社,2012年,第133-135页。

[51] 《外销瓷器与颜色釉瓷器研究》,第143页。

[52] Dony Karandjoulov-Alexiev, John Gilbert trans. *Painting on Porcelain in the Oriental Style*, London: Cassell Publishers Limited, 1994, p.135.

[53] *Porcelain and Dutch China Trade*, p.102.

[54] Peter Burke, *Cultural Hybridity*, Cambridge: Polity Press Ltd, 2009, p.95.

[55] Anthony Pym, *Method in Translation History*, Manchester: St. Jerome, 1998, pp.177-192.

[56] *Cultural Hybridity*, p.78.

(本文为国家社科基金项目:《皇家亚洲学会会刊》与19世纪英国汉学研究[22BWW016],上海市哲社规划项目:“东印度公司与中国文化西传文献整理与研究”[2021BWW008])

施晔

上海师范大学人文学院教授

200233

Freerk Heule

荷兰莱顿大学研究员

(本文责任编辑 戴陆)