

「陶人」唐英的「知陶」與「業陶」

——試論唐英在中國陶瓷史上的地位與貢獻

宋伯胤

前南京博物院副院長

「內容提要」在中國陶瓷史上，專記景德鎮陶事的雖以元人蔣祈《陶略》為最早，但作為「陶人」而「知陶」與「業陶」的卻是清朝漢軍正白旗唐英。

唐英（公元一六八二年——一七五六年）自況為「冠蓋陶人，風塵學者」。在駐節浮梁，「監造國器」的二十八年，他自己概括為：「恩沐陶鑄三朝重，廿載西江五色煙」。但其成功之處，似可從四個方面來看：第一，唐英是我國陶瓷史上第一位「知陶」的「陶人」。所謂「知」，一是「知」從事陶藝的工匠；二是「知」製瓷工藝全過程。第二，唐英是我國陶瓷史上建立起最完整的工藝流程並編繪出陶冶圖說的監陶官。第三，唐英是我國陶瓷史上第一個組織實地調查並檢拾瓷片進行分析和試驗的陶瓷科學家。第四，唐英還是我國陶瓷史上第一個既善於陶，又能詩善畫，擅美於詩文、制曲，並工篆刻的多才多藝的陶瓷美術家。

總之，唐英的成功，是在博大堅實的基礎上，將五彩繽紛的令人入迷的康、雍、乾三朝瓷質器皿作為時代與自己的「代言人」。唐英十分懂得：器有本，色、飾有源；但更多的是「酷似其時代」的製造和陶人的心智與技藝。這便是「陶人」「冶陶」與「業陶」的真諦。

一百八十年前，浮梁鄭廷桂編刻業師藍浦舊稿《景德鎮陶錄》時，在卷尾《陶錄餘論》中寫道：

「從來紀陶無專書。其見於載藉者或因一事而引及一器，或因一器而引及一事，或因吟賦而載一二名，惟蔣祈《陶略》及潘陽唐公《陶成紀示論稿》，說景德鎮陶事頗詳」。

元人蔣祈寫的《陶記》（《陶錄》誤題《陶略》），雖然只有短短的一〇九〇字，但對景德鎮「埏植之器」的製作工藝，工匠分工，產品類分，擇地外銷，賦役課稅，官吏的「重取於民」，猾商牙儉的盤剝等等，都有記載。如從用詞方面看，顯然是出自熟悉陶瓷製作者的手筆，而且具有可資稽考的時代特點，同時在字裡行間還是十分同情「陶甓食工」的種種困難；對於「博易務」和「窯巡」之坑害窯工又是「重為太息」和譴責的。因此可以認為《陶記》不僅是我國最早的一部以景德鎮陶業為對象的紀陶專著，而且蔣祈還應是中國陶瓷史上第一個「知陶」的人。但從蔣祈到唐英，其間還有兩部陶瓷專書不應忽視。

第一部是宋應星（一五八七—一六六？）《天工開物》中的《陶埴》卷。《天工開物》是一部脫稿於明代末年包括有農業和手工業技術的百科全書。《陶埴》一卷，除磚、瓦、甕、瓮之燒造外，是以景德鎮為主，按照瓷器成型的工序，依次敘述原料、澄泥、造坯、畫花、施釉、裝匣鉢、舉火燒窯等項作業。對主要設備，如陶車和陶窯的構造，還寫出定量記述，畫出圖樣。尤為重要的是三百多年前宋應星在「窯變」一段中，還力斥「一人躍入火中」，「托夢造出」瓷器的荒誕妄說，「一返明儒陋習」。這些誠如丁文江先生為《天工開物》湘刊本寫的跋文中說的「如此其詳且備者，舉世界無之」。

另一部是法國傳教士殷弘緒（Père D'Entrecasteaux）在二七二二年、一七二二年先後從饒州寫給法國「中國和印度傳教會」神父，後來刊登在《耶穌會傳教士書簡集》第十二、十六兩期上的兩封信。殷弘緒于康熙三十八年（一六九九年）來江西傳教，在景德鎮「培養」了不少教徒，其中不少是從事製瓷的工匠，也有一些盜商。他在這兩封信中寫到的制瓷工藝，除了親眼看到的外，「還從基督教徒那裡得到許多特殊情節」。他寫這封信的動機是針對歐洲某些貴族和科學家對景德鎮瓷器的「入迷」而又「不解」的需要寫作的。他在信內還說：他的目的「可能對於遠遠遜色於中國瓷器藝術的歐洲來說，有所裨益」。因此，在這兩封信中他是著眼於科學技術，用比較的方法，向歐洲人介紹十八世紀初期景德鎮瓷器的組成、品種、制

作方法，賦於瓷器以光澤的釉及其各種性質，彩瓷的顏色及彩飾藝術，燒成及其控制燒成溫度的方法，「新奇的中國產品」，仿造古瓷，廢匣鉢利用，修補碎瓷，以及「皇帝的訂貨」，「由於歐洲人的訂貨而使產品價格上漲」，「歐洲寄來的新奇的设计圖案」以及「向歐洲出口的瓷器」等等，而且還用當時西方較為普及的科學知識予以補充或解釋。在用料多少，窯腔容量以及工具設備的長度、寬度和厚度方面也有精確的數字敘述。例如「在瓷器上施金彩或銀彩時，是將二錢溶解的薄金片或薄銀片添加入二分鉛粉中即成」。「黑釉是由三盞司青料和七盞司普通石釉配成」。「通常一次燒成需要一百八十捆木柴，而在過去窯室僅有現在的一半大，卻要耗費二百四十捆柴」即是。

可以明顯看出：雖然《陶記》、《天工開物·陶埏篇》和法國傳教士的兩封書信，都為我們保存了極其信實而珍貴的關於景德鎮陶瓷手工業的科學記錄，但它們只是敘述「陶之業」，並未涉及「陶之人」，甚至在殷弘緒的書簡中還發現有扭曲「陶人」形象的文字。至於這三部書的三位作者，都不是「業陶」的人。在傳世品中，陳萬里先生雖說有三件蔣祈燒造的仿釉里紅器：一、靈和窯至正元年蔣祈仿第一百零九，現藏英國維多利亞與亞爾爾培博物館；二、宣和窯至正元年蔣祈仿第一以及政和窯至正元年蔣祈仿第二，現藏北京故宮博物院」（《文物》，一九五九年第六期），這三件仿古之作，劉新園先生認真考証過（見《蔣祈〈陶記〉著作時代考辨》），認為它是「冒名偽器」，並不是蔣祈燒造的。因此我說，在中國陶瓷史上，見於記載且有作品傳世；既「知陶」又「業陶」的陶人就要首推瀋陽唐英了。

唐英何許人也？

唐英，字俊公，亦作雋公，又字叔子，自號蝸寄老人，陶成居士，陶人，又號古柏。康熙二十一年（一六八二）生於瀋陽。據《八旗滿洲氏族通譜》：「唐應祖，正白旗包衣鼓人，世居瀋陽地方，來歸年份無考。其曾孫唐英」。「七齡入鄉塾，資性不敏，閱歲僅能識之無。迨十齡以後，問學之功雖淺，頗有觀書作字之癖。」「年十六（按即康熙三十六年）入值內廷，服事趨承之下，車塵馬足，沐雨櫛風於山之左右，江之東西，遠至龍沙朔漠，靡不踴躍經歷，幾無一息之暇。然於勞攘困頓中，朝昕夕燈，未嘗不把卷吟哦，濡毫揮灑，蓋癖在是也」（唐英：《書法指南》序）。「雍正六年（一七二八年）秋，八月，予奉命督陶西江，駐節浮梁縣之景德鎮」（唐英：《廠署珠山文昌閣碑記》），「監造國器」（唐英：《里村程

非珩五十歲序》)。乾隆二十一年(一七五六)七月，因病奏請解任，九月後逝世，享年七十五歲。由此看來，唐英一生還是在比較簡單的：從十六歲到四十六歲，是在內廷服務的。從四十七歲到他辭世的二十八年，中間雖曾管理過淮安關稅務，九江鈔關和粵海關務，但為期最長的只有兩年光景，並且仍是「兼管陶政」的。因此唐英的一生，正如他自己概括的「恩沐陶鑄三朝重，廿載西江五色煙」(唐英：《和答李仙蟠監司琵琶亭書懷之作》)，後二十八年，自己說是「冠蓋陶人，風塵學者」(唐英：《西湖漁唱序》)，我看又是絕妙的自況。另在唐英詩文作品中，雖然他最喜歡用「青衫白髮」、「陶煙榼水」八個字來抒寫自己的「大半世」的「牛馬風塵」。但如王師重民在一九四七年寫的一篇題為《跋陶人心語兼記唐英的事蹟》一文內說的：「唐英懷中所有的就是陶與榼，然榼不過是他用來維持生活，只有陶實是他真正所好的」。但更令我倍感興趣且為人所忽略的是他「受業於婁江王麓台夫子」(唐英：《題友人畫冊》)的故實。這裡，請看唐英寫出的兩段記述：

一、「猶憶乙酉(康熙四十四年)三月望後一日，予與司農麓台先生同繫舟於海涌峰下。蓬窗對月，聽其論畫云：意托於畫，畫所以寫意。意之雅俗，而畫之好醜，形之非苟焉已也。有志斯道者，嘗於筆外求筆，墨外用墨，邱壑探之冰雪襟懷，結構煉之爐冶造化。趣味在有意無意之間，彩澤含若隱若顯之際。虛實實中，位置陰陽，務必從性分意見中流出……作畫時如萬物皆備，置筆後一物不著，乃為身世在壺中跳出圈外，此則品高道勝也。」(唐英：《題羅梅仙畫山水小跋》)。

二、嘗聞其言曰：「橫倪、黃家，當知其氣味神采，不出光、裏、毛、枯、中、潤六字」。

王原祁(一六四二—一七一五)，于康熙二十九年【註一】(一六九〇)「忝列清班，簪筆入直」(王厚祁《麓台題畫稿》)。此後，「命鑒定內府名蹟，充《書畫譜》總裁，《萬壽盛典總裁》」(《清史稿》列傳二九一)。這些事都是康熙五十一年(一七一二)以前發生的。這二十二間，王原祁的弟子為景德鎮御窯廠繪瓷提供畫稿，並見於著錄的似乎只有唐岱一人。實際上，唐英也應該是「及門」的學生，而且他的「畫無體不工，兼擅八分隸書」(《八旗畫錄》)，還能將麓台闡

【註一】：王原祁《麓台題畫稿》，大橫披做設色大癡條云：「甲午秋間奉命入直，以草野之筆，日臻於至尊之前，殊出意外。」按《廿二史劄記》康熙甲午，即五十三年。又按翌年「卒於宮」句，「甲午」或為「庚午」(即二十九年)筆誤。

述的「書法與詩文相通」，音聲「未嘗不與畫通」，「筆墨一道同乎性情」諸論點潛移默化于製瓷工藝之中，使其在造型的方圓、虛實、段落、間架；在傳彩的筆墨氣勢，位置輪廓，濃淡枯濕，層次隱躍以及在瓷中有畫，畫中有詩，神與形的融會，心與意的契合等等方面都有明顯的影響。這就是清代前期御窯廠制瓷手工業其所以能取得劃時代成就的緣故之一。當然，這裡，還應看到劉源、唐岱、吳璽、丁觀鵬等人的創作才能和設計。

因此，我說唐英十六歲到內廷當供奉，是他生活上一個重大的轉折點。這方面，長洲沙上鶴在他寫的《瀋陽唐叔子蝸寄先生傳》中有段話說得很清楚：「內廷故多賢士大夫，見先生之少而好學，皆折節下交，因而筆墨詩文，遂以日進，而聲譽亦日以起」。「而於艱鉅之任，又必先人以起，不甘以懷與安自處。前後供奉三十多年，曾無一日少懈。聖祖仁皇帝車駕所臨，無不扈從。凡山之高，江之深，寒絕之廣漠，先生悉勇往弗怠」。就這樣，唐英確實獲得了實際鍛煉的機會，把自己培養成一個能詩善畫，能接受新事物、多才多藝，力行疾作的工藝美術家。

但與這三十年有著密切關係，或者說根植於內廷供奉期間的還有一件事，即唐英對制陶工匠的認識和態度的問題，應該提出討論。

唐英在乾隆元年（一七三六）寫的《盜務事宜示諭稿》自序中說：制陶雖是一件很小的差事，但他有生以來還不曾看到過。對於物料、火候、色釉變化以及造型樣式的異同，更是茫然無知，真不知道如何下手？於是他就「杜門謝交遊，聚精會神，苦心竭力，與工匠同宴息者三年」。學「陶人」之本色，探「陶人」之天地，了解「陶人」之悲歡離合，眼界心情。在「知人」的前提下，進而「化」自己為一陶人，跟著工匠學技術，變外行為內行。「向之唯諾工匠意旨者，今可出其意旨以唯諾夫工匠矣」。以上講到的方方面面，現在看來好像都很平常，但在二百六十年前，出於一個從小受著儒學教育，且在內廷行走三十年，奉派到五千里地以外去監督陶務的官員之口，恐怕不是「無本之木」吧。人們常說：「教化從來有原委」，那末唐英這樣的認識的「原委」何在呢？王師重民把它歸諸於「三十年來的修養」，我看是合乎邏輯的。但如從內在的本質來看，它也是由外部存在的諸種條件造成的。生活本身是多元的。許多因素往往是直接的或者間接的匯在一起作用於某一事物的。因此，當我發現唐英思想中這一點點「工匠學問」的影子時，我便想起英國自然哲學家培根（Bacon Francis 一五六七

一六二六)在這方面的觀點。請看梅森(S.F. Mason)在《自然科學史》中提到培根的一句話：「有很多原理蘊藏在工匠的日常操作中，所以這些操作方法是科學知識的可貴源泉」。難道唐英之所以要探索和研究「陶之業，陶之人，以迄陶中所有之事」的真正目的和培根講的工匠學問不是很接近嗎？同樣的論點，通曉漢文和詩文的法國傳教士馮秉正(Mailla)在他的名著《盛世蓂莢》裡也說過：「房屋器皿，係工匠所成，文章字畫，係能人所作。從未有自然而有，自然而成之物」。他顯然是把工匠和能人及其貢獻相提並論的。正因為唐英在康熙皇帝玄燁身邊二十四年，有許多機會可以接近歐洲傳教士，耳濡目染，可以學到了一些科學技術知識，或者也聽到一些關於工匠的言論，這一點並不是我的主觀臆斷，前邊提到的長洲沙上鶴說的：「內廷故多賢士大夫，見先生少而好學，皆折節下交」，就是一個旁証。當然，沙上鶴說的「賢士大夫」並未明確是否包括西洋傳教士在內，但從和唐英同時在康熙身邊的文人雅士中確有不少是「海外來客」的實際看，或許不會排斥精通音樂的葡萄牙人徐日昇(Thomas Pereira)：以畫家身分入宮的意大利人馬國賢(Matteo Ripa)；供職譯學館，並為皇子講授樂理的意大利人德里格(T. Platini)：為玄燁作過翻譯並每天入宮講授歐幾里得原理的法國神父張誠(J.F. Gerbillon)；深得玄燁信任，通曉滿文和張誠在宮中建過化學實驗室的法國人白晉(Joachim Bouvet)；康熙五十八年(一七一九)入宮在造辦處供職的法國珐瑯師格雷弗雷(Graverean)；雍正元年入供內廷，住在如意館的畫家郎世寧(F.J. Castiglione)；諳練曆法的意大利人閔明我(P.M. Grimaldi)以及在康熙五十年(一七一)江西巡撫郎廷極奉諭送到養心殿造辦處與白晉共同研究的《易經》，並在景德鎮畫過一些圖案和風景畫的法國人傅聖澤(J.F. Foucquet)。再據唐英自己說凡是康熙皇帝「車駕所臨」，唐英無不朝夕趨承。那末，康熙四十一年(一七〇二)「扈駕出關」的比利時人安多(Antonius Thomas)、康熙五十年至五十二年(一七一—一七二三)三次隨帝出巡關外的德里格、曾隨康熙前往熱河行宮教授滿洲幼童的法國漢學家巴多明(D. Parrenin)等人也必然和唐英有所接觸，只是可惜還未找到有關的文字証據罷了。

另外，康熙二十六年(一六八七)由法王路易十四特派來華的五位法國「飽學的耶穌會士」中有一位叫做洪若(J. Fontaney)的，曾於康熙三十一年(一六九三)進呈金雞納霜藥片為康熙皇帝治好瘧疾。並因康熙非常喜歡珐瑯器皿，於是洪若就寫信回國。過了幾年，一批精美的珐瑯工藝品就運到宮廷裡了。康熙五十八年(一七一九)珐瑯工藝師格里弗雷也應邀入

宮，在造辦處主持琺瑯器的制作。台北故宮博物院出版的《清康熙乾隆名瓷特展》介紹中說這件事是康熙五十六年馬國賢寫的信，而且信中還說：皇上就命歐洲畫家用帶來的繪瓷的顏料畫琺瑯。但據陳援菴先生考証，當康熙五十六年之際，康熙皇帝已不甚信任馬國賢，而馬國賢和德理格上書給教化主卻是五十四年（一七一五）的事。信中說：「西洋人受大皇帝之恩深重，無以圖報，今特求教化主選派極有學問天文、律呂、算法、畫工、內科、外科幾人，來中國效力」。他們二人還一起為「慶祝皇帝誕辰進獻禮物」。馬國賢的禮物中就有「四斤作油畫用的西洋顏料」。由是可以斷定，從康熙五十年以後，宮廷中便開始應用進口的胭脂紅、玻璃白，以及用錫作著色劑的黃色顏料。由歐洲來的琺瑯工藝家，畫師和我國畫家一起以銅胎琺瑯作藍本，在宮廷收藏的白瓷器皿上畫出層次清晰、濃淡分明、顏色鮮艷的琺瑯彩瓷。這一層，為畫琺瑯瓷器的斷代就提供了科學的依據。這些前前後後在宮廷造辦處進行的事情，如果唐英沒有參與並觀察其「奧妙」所在；如果沒有他到御窯廠後的不斷試驗，他絕不會在《陶冶圖編次》中為「圓琢洋彩」寫出那樣詳實的說明。他在這段文字講到的三點，字字珠璣，確是經心實用之學：

- 一、什麼叫洋彩？唐英說：在「圓琢白器上，五彩繪畫摹仿西洋故曰洋彩」。
- 二、它是一種什麼顏料，又是如何調色的？唐英說：「所用顏料與琺瑯色同。其調色之法有三：一用芸香油；一用膠水；一用清水。蓋油色便於渲染；膠水所調便於搨抹；而清水之色便於堆填也。」
- 三、它是怎樣畫成的？唐英說：畫琺瑯「須選素習繪事高手，將各種顏料研細調合，以白瓷片畫染燒成。」「畫時有就案者，有手持者，亦有眠側於低處者，各因器之大小以就運筆之便。」

這就是工匠的學問，經驗的知識。對認識唐英這樣一個人物來說，它又是至關重要的方面。我們經常聽到「三十而立」這句話，我看當唐英離開內廷去景德鎮督理陶政時，也可以說是到了「而立之年」。但這裡的「立」，是就唐英在供奉宮廷期間看到的、聽到的、學到的，已經奠定起步的基礎而言，並不是年齡。荀子說：「不積跬步，無以至千里；不積水流，無以成江海」（《荀子·勸學篇》）。在唐英的人生履歷表上，接著寫出的是與他前三十年渾然同體的新的篇章。這一點，四十八年前王師重民就發表過無可爭議的見解。他說：唐英在內廷三十年，「不但沒有學壞，居然學得能詩善畫。學問通了，

詩文也作好了，然後得了個外差，到景德鎮督陶，利用自己三十年的修養，加之勤苦任事，在我國瓷業改進史上，遂占了一個極重要的地位和時代。他的一生真是大大的成功了。」

質言之，從雍正六年到乾隆廿一年（一七二八—一七五六）的二十八年間，唐英在瓷器燒造方面都有哪些「成功」之處呢？據台北藏清國史館鈔本《清史稿》藝術傳四【註二】唐英傳，對其「擴新知」、「濟實用」、「卓然成家」方面，有一個較客觀的概括，不失為「論世之資」。傳中說：唐英「任事最久，講求陶法，於泥土、釉料、坯胎、火候，具有心得，躬自指揮。又能卹工慎帑。撰《陶成紀事碑》備載經費、工匠、解額、臚列諸色瓷釉，仿古採今，凡五十七種：自宋大觀、明永樂、宣德、成化、嘉靖、萬曆諸官窯及哥窯、定窯、均窯、龍泉窯、宜興窯、西洋、東洋諸器皆有仿制。其釉色，有白、粉青、大綠、朱色、玫瑰紫、海棠紅、茄花紫、梅子青、驢肝、馬肺、天藍、霽紅、鱗魚黃、蛇皮綠、油綠、歐紅、歐藍、月白、翡翠、烏金、紫金諸種。又有澆黃、澆紫、澆綠、填白、描金、青花、水墨、五彩、錐花、拱花、抹金、抹銀諸名」，五彩爭勝，十色陸離，唐英在瓷器顏色釉方面的仿古創新的貢獻是無與倫比的。特別是在一個地區一個窯場既仿前朝佳器，又仿全國名窯作品，同時燒出諸多色釉，實是一項科學技術和工藝作業的大超越。再就器物造型與花紋裝飾方面來看，固然絕大部分是按照皇帝旨意「照此款式花樣燒造」，是以滿足皇帝豪華生活的各個方面的需要為主的。但也有唐英「善體上意」燒出一些以玲瓏、新奇取勝，或以「御筆」詩文「邀寵」的器物。例如取法我國民間流行於上元節的「走馬燈」而燒成的霽青描金鏤空轉心瓶，夾層玲瓏交泰瓶，藍地粉彩開光山水轉心瓶，洋人進寶轉心瓶和乾隆八年十二月燒成的「萬年甲子轉心筆筒等等即是。至於裝飾題材畫，要以山川、人物、花果、蟲魚、鳥獸和詩詞文字等最有美感。它不僅滿足著藝術性的要求，而且也滿足皇家的慾望和追求。例如，宮廷陳設瓷器粉彩百鹿瓷尊，出現在瓷尊上的一片林木交錯，百鹿呦呦的景象，使人看到在鹿苑中走來走去的百隻麋鹿，便立即聯想到「百祿是何」這句古訓。在這裡，陶人畫出的是實，觀者聯想到的是虛，一實一虛，默默相通。通過一件小小的瓷器，便達到皇帝要宣揚的「富教之謨」的目的。

【註二】：此條蒙台北故宮博物院文獻處林信美小姐抄寄，不勝感謝之至。

因此，當我們著手探討唐英在中國陶瓷史上的貢獻與地位時，必須首先看看現在保存在我們國內和世界各地博物館、美術館和眾多收藏家手裡的康熙、雍正、乾隆三朝景德鎮御窯廠燒造的，且有「國之重器」之譽的「處則充棟宇，出則汗牛馬」的實物材料的歷史背景。例如，最近南京博物院在香港中文大學文物館舉辦的《清瓷萃珍》展覽展出的八十件瓷器，它們多數是原來保存在熱河行宮，中經九一八事變和抗日戰爭而輾轉川滇，飽受播遷之苦而保存下來的。又如最近毀於日本阪神大地震中，原為瑞士著名收藏家阿爾弗雷德·鮑阿（Alfred Baur 1860-1951）的那件蜚聲世界，富有西洋畫風的清乾隆開光粉彩「窗繪」山水紋盤等十件瓷器便是再也無法供人欣賞，研究或借鑑的千萬陶瓷工作者和愛好者為之痛心入骨的蒙難者。

但它們都是可見可觸的智慧與勞動手段的最後結果。呈獻在人們面前的是已經完成的以造形與裝飾的新、精、美而博得鑒賞蒐藏價值的，印度詩人泰戈爾（Tagore 1861-1941）在一篇散文詩中寫道「採著花瓣時得不到花的美麗。」因此，我們如果忽略了與每一件瓷器緊緊聯繫著的有機的整體性，我們必然會失去每一件作品的美。對於康、雍、乾三朝御窯廠瓷器，我們不能只看到多彩多姿的實物遺存，流連其造型，釉色與花紋，奢談它的美，它的趣味，它的價值等等外觀現象。同一個道理，對於陶人唐英的貢獻，佔主要地位的當然是他主持或設計燒成的自宋代以後出現的又一高峯的浩浩瀚瀚的瓷器。但它絕非事情的全部，絕不能說唐英的「成功」就止於此。唐英在中國陶瓷史上留給我們的還有更為光彩奪目的業績；而且這些活動多數是居於開創地位的。在已經消逝的陶瓷史冊上從來沒有人像他那樣工作過。按理講，一株破土的小小樹苗應該長成參天的大樹，但它沒有。這是什麼緣故呢？值得我們認真思考。我這樣說的目的，並不只是為了弄清楚這個歷史事實現象，主要的是為了今天陶瓷工藝。

那末，唐英的「成功」何在呢？

第一，唐英是我國陶瓷史上第一個知陶的「陶人」。

唐英說的「知陶」，含有兩個方面：一是「知」從事陶藝的工匠；二是「知」制瓷工藝。但在唐英的思想認識上顯然是將「知人」放在第一位的，而且是在充分了解工匠的前提下，學得並掌握「物料火候生剋變化之理」的。但唐英筆下的「知人」似有兩層意思：一個是「知己」。另一個是「知人」。所謂「知己」，唐英承認自己是一個「半野半官」的「胼胝陶

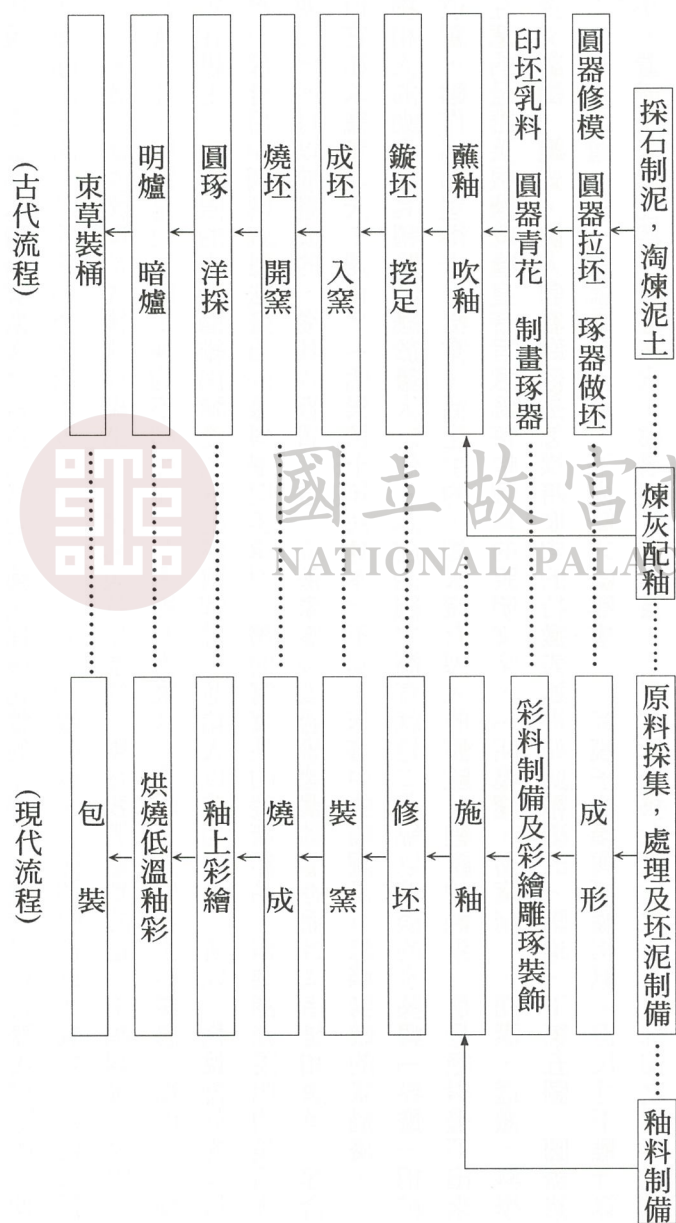
人」。「余之身心分量，硜硜自明」（唐英：〈春興八首〉）。他的「小有天在方寸地」（唐英：〈題余舜臣小照〉），一生功夫盡在土泥之中，也是「以陶養性靈」的（唐英：〈西湖漁唱序〉）。他的自我「寫真」是：「陶煙樵水四千里，白髮青衫一箇臣，只有寸心堪對已，曾無綺語可驚人」（唐英：〈方老鶴關於陶人心語，見贈以詩，和韻復謝〉）。因此他自己必須「苦心竭力」與「天爭巧」造成上供御用的佳品，「專一敬事」。還要檢點前事，「盡革前明之弊」不「驚擾斯民」、不「魚肉工匠」，否則，其「害在陶而實害在浮梁」。對於工匠，唐英不以「富貴貧賤」論人，並不因為他們是「胼手胝足不識不知之陶人」而就輕視他們的智慧和創造力。另外，唐英爲了激發工匠的積極性和凝聚力，特地規定「眾工之婚喪勸賞，以及醫藥置產之用」均在歲用錢糧內開支。這樣的措施也是從未見載於陶瓷文獻的。唐英還很熟悉工匠技藝的高下，知人而善用。例如在燒造御制題詩轎瓶時，他「傳喚」來的是「眾多妙手」。又如在「圓器之造」方面，他說：「景德鎮一群推名手不過二三人」。唐英說：「陶人有陶人之天地，有陶人之歲序，有陶人之悲歡離合，眼界心情，即一飲一食，衣冠寢興，與夫俛仰登眺交遊之際，無一不以陶人之心應之」。通俗點說，燒造瓷器作爲一種勞動，是要有人參與的活動。一件夠得上叫作美麗的器皿，一定包括著人與物、物與物、人與事、人與人的關係的處理。其中人的因素是最爲關鍵、重要的。因此，如何了解，使用和管理三百餘名工匠，唐英確實是把它視爲監督陶政的中心任務。並可看出他們之間存在著一種和諧的友情。請看乾隆十七年（一七五二）唐英從粵海關還至御窯廠時，「閩鎮士民工賈群迎於兩岸」的「歡騰鼓舞」，使唐英深有「故舊遠歸之意」，不禁愜然有感，「口占」一首七言律詩用來表達一個「興味陰晴外，形神陶冶中」（唐英：〈己巳季春巡陶工鄱陽道中新晴口占〉的「去作陶人」，「還是陶人」，對景德鎮的山水、工匠、庶民和製瓷事業的深厚情懷）。詩云：「重來古鎮匪夷想，粵海渾如覺夢鄉。山面水心無改換，人情物態有存亡，依然商賈千萬集，仍是陶煙五色長。童叟道旁爭識認，鬚眉雖老半顏唐」（〈重臨鎮廠感賦志事〉）。

第二、唐英是我國陶瓷史上第一個建立起最完整的工藝流程並編繪出陶冶圖說的監陶官。

從現在發掘出來的古代陶瓷作坊遺址和大量陶瓷實物遺存看，我國陶瓷工藝分工早已粗具規模。在元人蔣祈的《陶記》中，已經看到「陶工、匣工、土工之有其局；利坯、車坯、釉坯之有其法；印花、畫花、雕花之有其技，秩然規制，各不相

案」的記載。見於清康熙《浮梁縣志》的二十三作，是沿襲著明代舊制而發展的；但其中至少有八項如泥水作，大木作、小木作、索作、桶作等不應列入制瓷工藝的。只有到了唐英手裡才建立起一個源於傳統，且經過長期實踐逐步完善的工藝流程二十項。

其中「祀神酬願」顯然不屬生產流程；但它「酷似其時代」。如果沒有它也就不像是出自乾隆年間監陶官吏唐英之手。李國楨教授曾將這十九項併列為十項，且和現代工藝流程作過對比，結果是二者有驚人的相似：



李先生最後說：「唐英的《陶冶圖編次》是古代製瓷工藝流程最完整的記錄」。我看是符合歷史實際的。據鈔本《清史稿》，唐英「奉敕編陶冶圖」是為著「後之治陶政者取法」。至於二十幅圖畫，《國朝院畫錄》說是宮廷畫家孫祐、周鯤、丁觀鵬「恭繪」，最後由唐英按陶冶先後次序編造，並撰寫說款呈進的。現在我們看到的這二十幅圖畫，畫出的山水、屋宇和人物確實是寫實之作。特別是對不同工種的不同操作，刻畫得維肖維妙，充滿了動感和生活氣息。從而，一種科學工藝征服自然的力量躍在紙上，在有限的空間描繪出陶瓷工匠的無限智慧，並給人以美的享受。所以，我說唐英的《陶冶圖》應是我國陶瓷史上第一部應用中國傳統畫法畫出的兼科學與美學與一體的寫實性的美術作品。但要補充說明的是這本畫冊應是乾隆八年（一七四三）四月以前畫成的。從其內容看，這三位畫家應該去過景德鎮御窯廠而且或者是和唐英一起合作設計主題進行創作的。但它和宋應星《天工開物》（明崇禎十年初刻本）不同。宋書中的描圖是以線條構成的素描畫，一刀一板，用刀法來表現景物和人的動作，其精雅稍遜於畫人之作。《陶冶圖》簡直就是二十幅以濃淡的水墨與「界畫」相結合的寫生畫，對於人物的位置，動作都處理得十分恰當，活生生的，如果沒有深入的體驗，細緻的觀察，那是絕對畫不出來的。

尤應注意的是唐英根據乾隆皇帝旨意為每幅圖寫的說明文字，「明義理，切實用」，簡潔、透徹、科學性強，且有可讀性，為陶瓷文獻樹一範式，使人們看到他是怎樣將歷史的特徵表述得如此精確的。請讀一下第五圖「圓器修模」或者對我們有所啓發：「圓器之道，每一式款動經千百，不模範式斷難畫一。其模子必須與原樣相似。但尺寸不難計算放大，則成器必較原樣收小。蓋成坯泥鬆性浮，一經窯火，鬆者緊，浮者實，一尺之坯止得七八寸之器，其抽縮之理然也。欲求生坯之準，必先模子是修，故模匠不曰造，而曰修，非修數次，其尺寸、款式燒出時定不能吻合。此行工匠務熟諳窯火、泥性才能計算加減以成模範，景德一鎮群推名手三兩人」。

第三、唐英是我國陶瓷史上第一個組織實地調查並檢拾瓷片進行分析的陶瓷科學家。

關於古代各地陶瓷作坊在工藝上的交流，從許多實物本身保存的某些跡象和石刻文字中的所謂傳授「火窯甄陶之術」的記載，都可得到可靠的證明。但見於載藉專門組織實地調查活動的還要算唐英是獨具慧眼的第一位。雍正七年（一七二九），當他到達景德鎮御窯廠還不到半年的时间，就選派「廠署幕友」，畫家吳堯圃（馨）去沙河均州窯址調查均窯的「釉料配

製」方法。臨行前，唐英寫了一首題爲〈春暮送吳堯圃之均州〉七言長歌以壯行色。在詩中，唐英明白告訴此行調查的重大意義是「此行陶冶賴成功，鐘鼎尊壺關國寶」。在方法上，唐英叫他一要搜集實物；二要探求文獻書籍；三要訪問父老耆儒。務必要揭開「玫瑰翡翠」色釉的秘密，弄清楚「神工鬼斧」的技藝，以便在「以今仿古」的工程中有所借鑑。由此可以看到唐英對於仿古工作，除了親自目驗宮廷送去的樣本，並從它身上去尋找過去的技藝和古代工匠們創造性的勞動殘跡，反復考察其質地、釉色、火氣以及補色、入爐等工藝條件，從而使自己的仿古作品盡量接近原器，並從屬於過去，有明顯的時代風格和地方特點。

基於同樣的認識，唐英還注意到陶瓷碎片的搜集和研究。這件事在傅振倫先生寫的《唐英盜務年譜長編》中有兩條記載：(1)在雍正七年（一七二九），內廷送來「碎霽紅瓷盤片五塊」，要唐英「照此破盜釉水燒造」，並要他研究爲什麼「此釉水甚厚，新燒的甚薄」。

(2)在《陶成紀事碑》中，唐英自己寫道：「仿米色宋釉，係從景德鎮東二十里外，地名湘湖，有故宋窯址，覓得瓦爍，因仿其色澤款式。粉青色宋釉，其款式、色澤同米色宋釉一處覓得」。

這樣的事情確實令我震動，因爲如此最有創見的課題是出自二百六十多年前封建王朝的一位「樞陶使者」之手。過去，我總認爲我國學者走出書齋，跑到雜草叢生的古窯廢址上撿拾瓷片，用來窺察人們在完整器物上無法看到的關係著制盜工藝的諸多科學信息，是在二十世紀三、四十年代才發生的，萬萬沒有想到唐英竟是如此看中這些被人視如土芥，不能登收藏家之堂，不見容於器物之學的陶瓷碎片；並且竭盡全力，再現其光彩，重構早已消逝的景象。使我們看到先輩們那些動人心魄的創造才能，拿來爲我所用。因此，我說唐英自己一直是處在勇於探索那些到達新領域的起點上的。

第四、唐英還是我國陶瓷史上第一個既善於陶，又能詩善畫，擅美於詩文、制曲，並工篆刻的多才多藝的陶瓷美術家。唐英的藝術才能，在其經手燒造的諸多瓷器中已有充分的反映。香港暫得樓主人胡仁牧先生珍藏的一件唐英墨彩雲龍詩文筆筒，其行楷書法接近董其昌，墨龍則似宋人陳容的筆意。像這樣自書、自畫、自制的瓷器，在國內博物館的珍藏中還有白地墨彩篆書壽字筆筒，白地墨彩行書筆筒，白地墨彩四體書筆筒，粉彩人物筆筒等等，都是將書法、繪畫與制瓷融爲一

體，爲陶瓷器皿增加了文化色彩。一幅畫、幾個字，有如畫龍點睛，道出了陶人心聲，對人產生了遠遠超過器巧釉美的欣賞價值。

唐英的書畫作品，在北京故宮博物院和南京市博物館雖有收藏，但對照《陶人心語》的記載，尚有不少好題材的作品需要我們繼續尋訪。其中墨蓮菊花二題，唐英畫在紙上並自題詩句的有五幅之多，而作爲裝飾見於瓷器上的又是別出心裁，務極妍麗，例如傳世的蓮池鷺鷥圖碟，蓮塘鴛鴦圖盤，方塘立荷圖尊，秋菊鸚鵡圖盤等等就是最好的實物。而唐英之所以喜愛荷菊，似另有深意。我讀《陶人心語》，發現唐英特別仰慕陶淵明。他說：「予於古人中，僅得一陶淵明，其品高，其道勝，其氣從容而恬淡」（唐英：《顧秋亭詩集序》）。於是發爲詩歌，如「問柳路通陶令宅，種花人浚愛蓮池」（《春興》）、「深謝送花真愛我，居然心眼在東籬」（《有人送菊》）、「試問當年彭澤令，歸心果否爲黃花」（《題自畫菊花四截句》）。這樣的詩句，既包含著作者對現實生活的把握與反映，也有作者自己的思想情感和理想。因此，爲了正確評價唐英在御窯廠製盜工藝上的創造才能，就必須努力去找尋其設計中的原型。只有通過這樣的求索，我們才能接近真正的陶瓷史。

另外，在唐英留下的十七本《古柏堂傳奇》中，居然在《虞兮夢》裡有一出寫了「陶成居士」。利用深受庶民百姓喜聞樂道的戲劇形式，頌揚胼胝陶人之美，這雖是唐英的一大發明，前無古人；但更可以看出他對芸芸「業陶」人的真摯的喜愛感情，厚重而樸實。

這裡，且抄一段「奇文共欣賞」罷：

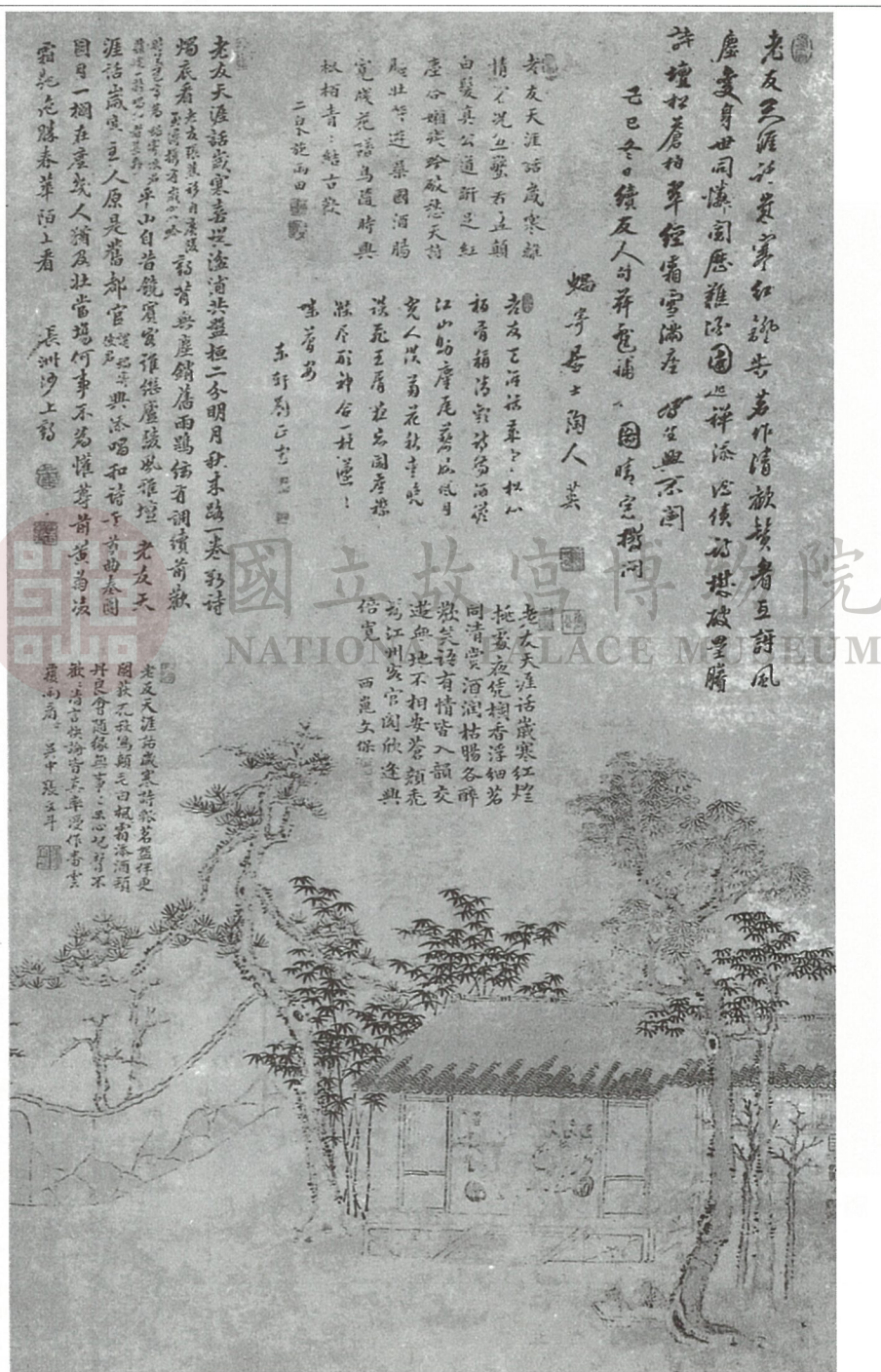
「（白）願學陶人不學仙，不堪傲世不求憐，半生事業詩囊外，一個珠山五色煙，老夫陶成居士也。陶漁銜命，埏植酬恩，駐節江西古鎮，皇華北闕孤臣，身無俗累，官有餘閑，不敢以酒爲名，聊且以詩自遣」。

最後，我要進一步闡明的是作爲陶人的唐英，從小就孜孜好學，博聞彊記，終於把自己培養和鍛煉成一個「多藝」的「頗爲人所忌嫉」的博物君子。在他七十五年的生命旅途中，是樹本立基於內廷三十年，而破籠展翅，馳騁千里，一頭鑽到陶瓷堆中，二十八年如一日，終於燒造出有相當分量的「使形下之器啓示著形上之道」的御用器皿和一大批形制美，趣味高的作品來點綴人們的生活。由此可見，凡是可以稱做文化藝術的都要有粗壯的根植。根深而枝葉茂盛，根固而花果碩美。這

就是由前三十年和後二十八年構成的唐英的道路。「工匠的學問」，亦即是我們要想真正讀懂出現在我們面前的如此精美的，五彩繽紛的令人入迷的康、雍、乾瓷器的同時，必須要探究的課題。總之，唐英的成功，是在博大堅實的基礎上，從實物著眼，從文獻材料著手，將古與今，中與外，整體與部分，科學與美學融為一體，並在時間的長河中通過自己的眼睛和手藝，把一件件盜質器皿作為時代和自己的「代言人」。這些既是唐英給我們留下的一份寶貴的財富，也是當今陶瓷工作者需要努力的方向。



圖一：唐英石雕像（乾隆十五年，公元1750年徽人汪本作）



圖二：唐英作「天涯歲寒圖軸」（乾隆十四年，公元1749年作。南京市博物館藏）



圖三：唐英作「楓冷秋山圖軸」（北京故宮博物院藏）



圖四：唐英作「一江秋色圖卷」（北京故宮博物院藏）



圖五：唐英作「松鼠·駿馬、鳴雞圖卷」（北京故宮博物院藏）



圖六、七：唐英款「青花纏枝花卉供瓶」（乾隆五年，公元 1740 年作，上海博物館藏）右上及下

圖八：唐英款「青花纏枝花卉供瓶」（乾隆六年，公元 1741 年作，香港徐氏藝術館藏）左上



圖九：唐英編次《陶冶圖》之三煉灰・配釉（孫祐等繪）右上

圖十：唐英編次《陶冶圖》之十一圓器青花（孫祐等繪）右下

圖十一：唐英款「墨彩雲龍筆筒」（香港中文大學文物館藏）《唐英集》題龍詩二首：「甲麟頭角動英雄」句，作「勢英雄」左上

圖十二：唐英作「粉彩萬年甲子轉心筆筒」（乾隆八年十二月造，公元 1743 年，台北故宮博物院藏。）左下

Discussion of the Role and Contribution of T'ang Ying in the History of Chinese Porcelains

Sung, Po-yin

Abstract

A Brief Account of Pottery states that the first potter was Chiang ch'i of Ching Te Chen. However the first man to combine the qualities of the potter's craft, the potter's knowledge and the potter's art was T'ang Ying (1682-1756), a white banner member of the converted Han Chinese troops in the Imperial Ch'ing (Manchu) army. T'ang Ying said of himself, "I am the pinnacle of potters and a student of the World." And after having been stationed in Fu Liang for twenty-eight years as inspector of porcelain production, he wrote a poem summarizing his tenure and expressing his gratitude to the emperor for the honor of serving as Inspector as well as comparing his score of years as no less a pleasure than viewing the beautiful scenery of the West River.

We need look no further than the following four points in order to see how crucial T'ang Ying was to the development of Chinese porcelains:

First, T'ang Ying was the first in the history of Chinese porcelains to understand porcelain. Understand, here, has two meanings. First, he understood the craftsmanship of spinning porcelain on the wheel. Second, on an intellectual level, he understood the process of porcelain production.

Second, T'ang Ying was the first in the history of Chinese porcelains to compile a book with a full and complete explanation of the technical processes involved in the production of porcelains.

Third, T'ang Ying was the first in the history of Chinese porcelains to institute on the spot porcelain inspections, thereby advancing the study and analysis of porcelains and their production.

Fourth, T'ang Ying was the first in the history of Chinese porcelains to not only be a master potter, but also an accomplished painter, poet, song writer and chop carver, a truly multi-talented artist if there ever was one.

In conclusion, T'ang Ying's contribution to Chinese porcelains is built upon a broad and solid foundation. Porcelain serves as a mouthpiece through which the thriving and colorful period of the three Ch'ing dynasty emperors, K'ang Hsi, Yung Chêng and Ch'ien Lung, speaks to us today. T'ang Ying truly understood how function and decoration work together to make art. But perhaps even more importantly, he understood the artistic need and mastered the craftsman's technique of expressing the zeitgeist of his own era through his art. This is the true essence of combining the potter's craft, the potter's knowledge and the potter's art into one.

Keywords: T'ang Ying 唐英

The history of Chinese porcelains 中國陶瓷史

Ch'ing dynasty 清朝

K'ang hsi 康熙

Yung Chêng 雍正

Ch'ien lung 乾隆

* The Author's was translated by Larissa N. Heinrich.

* The Chinese text of this article appears on page 六五 through page 八四.