

■ 传承之光

# 技艺和精神的传承： 景德镇家族瓷窑与城市发展的相互影响

叶谦

在景德镇，制瓷家族有着子孙承袭延续的习俗，这种传承成为衡量家族兴旺和行业地位的重要依据，也成为景德镇陶瓷文化中特殊和珍贵的人文地标，是景德镇城市发展史的重要组成部分，对当地的技艺传承、行风民俗、经济发展产生了深远的影响。

伟大的城市都有伟大的文化地标，御窑（窑）厂作为景德镇明清两代皇家瓷窑的核心生产基地，在景德镇陶瓷产业的进步和城市精神的形成中有着举足轻重的作用。

以清代御窑厂为例，因其特殊的背景成为景德镇甚至全国制瓷工匠心中最为神圣和向往的“大厂”。从笔者走访景德镇过百年的堂口来看，几乎都有家族先贤在御窑厂做瓷的家传故事，由此可见，景德镇众多的制瓷家族的崛起、延续和御窑厂密不可分。

从近代景德镇瓷业发展来看，瓷业的发展铸就了很多如民国制瓷四大佛余氏、高足大王罗氏、瓷雕宗师曾氏以及珠山八友等家族，这些制瓷家族掌握着生产资料、顶尖工艺、社会关系等优质资源，为家族生存和发展提供了坚实的基础。而这些家族的发展又推动了景德镇瓷业的进步。这一时期，天佑华、冯益春、杨玉成、罗炳升、段遇继等民营窑庄、瓷号纷纷兴起，景德镇瓷业焕发生机，迎难而上。

本文通过对家族瓷窑发展史的探究，展现传统制瓷家族精神内涵形成的过程，并立足当前新时代文化繁荣的重要背景，解析家族精神和技艺传承对城市发展、文化塑形的积极意义，为陶瓷文化遗产的保护和传承提供理论支持和实践指导。

## 家族见证城市行业的发展

以景德镇段氏铤瓷窑为例，景德镇铤瓷窑段氏家族以制瓷起家，家族的百余年间就有多达40余人先后在御窑厂从事配釉、成型、画样、窑炉等工作，历经七代成为人才辈出、名誉显赫的陶瓷世家。铤瓷窑段氏作为景德镇众多传统制瓷世家的一个代表，展现出学艺、练艺、弘艺与修德、处世、立业相统一的关系，体现了家族精神传承对于景德镇陶瓷繁荣不息、绵延不衰的重要作用。

段氏铤瓷窑创始人段忠恂于嘉庆元年进入厂内专画青花瓷器，开创了段氏进入御窑厂的先河。第二代段克铭道光十八年被御窑厂招入画瓷，其弟段克铤于道光二十三年也进入御窑厂从



当代作品“粉青雕刻乌金描金转心果盒”



师徒授艺保证了景德镇传统制瓷的传承和延续

事配釉的工作。第三代段遇继虽未进入御窑厂，但是一直和御窑厂做釉料生意，自身配釉技法高超，学徒众多，其中四位先后进入御窑厂。第四代段祥发继承家业颜色釉技艺，进入御窑厂负责烧制颜色釉瓷器。第五代段兴昌光绪二十二年跟随叔父段祥发在御窑厂做满窑学徒。民国二十年开创著名的瓷号“庆顺福”，后又创立名赫一时的“铤珍瓷”。第七代段铤刚在建国瓷厂（御窑厂旧址新建景德镇第一家国有瓷厂）学徒出师复创“铤瓷窑”。

某种程度上讲，御窑厂代表了景德镇，它的历史折射出这座城市的发展变迁，见证了无数陶瓷家族的兴衰荣辱，孕育了景德镇独特的城市品格和精神，并将这些宝贵的财富传递给了一代又一代的陶瓷家族。

纵贯段氏的发展脉络，每代的传承都离不开家族深厚的技艺功底和优良的家风家规，其核心归结为“技艺精湛、品格醇厚、行事光明、待人谦和、不忘家国”，这和儒家“五常”高度契合，强调“先修身再学艺，先齐家后立业”，具体而言，表现为几个方面：

### 技艺：艺精为首 传教为重

技艺是立足景德镇的先决条件。段氏家族技艺传承发展历经先青花后色釉的过程，族谱在记载第一代段忠恂中就有“善青花、技苛精，选瓷无不过，每遇新样，唯其先绘，远胜图考”的表述，可见段忠恂青花绘制功底之深厚，技法超群。而第三代段遇继则“善配釉，传后世，创立铤珍瓷”。不论是何种工艺，段氏几代人都将其做到极致。

技术的传授是家族中最为重要审慎的事情，和其他行当“不传外姓、不传女子”的讲究不同，段氏族内女子皆可参与学习。第七代段铤刚对陶瓷生产各个环节都非常精通，是为数不多可以独立完成从原料开采到最后瓷器烧制成型的整个过程的匠人，被评为景德镇市非物质文化遗产代表性传承人。他和妹妹段小娟家传出师之后，开始收徒传艺，手把手教学，亲传技法绝活。目前，段铤刚已经收徒传艺三百余人，其中二十七名学徒也已成为非物质文化遗产代表性传承人。

### 为人：厚德尚学 诚信仁义

段氏尚学，注重族内晚辈的文化培养。一百余年间取过秀才身份者多达12人，这在工匠家



民国时期段氏家族“铤珍瓷（现为铤瓷窑）”窑坊遗址

庭中是很少见的。特别是近代家族人才辈出，有留学日本后跟随江西瓷业公司创办者杜重远进行实业救国的段兴荣，有参与1975年景德镇陶瓷学院（现为景德镇陶瓷大学）恢复教学和建设7人筹建小组的段国民，他亲邀国画大师胡献雅、中国陶瓷雕塑先驱周国桢等顶尖艺术家来校执教成为一段佳话。

诚信是衡量家族修养和处世原则的重要标准之一。第四代段祥发一直是家族根基相传教育子女的榜样。段祥发的红釉瓷器在重庆广受好评，接单接踵而至，光绪三十一年下旬，重庆的商号需要一大批红釉茶具、餐具，支付了一半的费用作为订金，要求三个月之内送货上门。第一批瓷器船运进蜀时遇到匪患，货物被洗劫一空。重庆商号老板考虑事发蜀地，愿意和段氏分担部分损失，但是段祥发认为货未送达就是自己的责任，毅然拒绝了重庆商号的帮助，赶工重制后亲自押船去重庆，这让重庆商号老板极为感动，支付尾款时故意多付。段祥发知道后坚决退回了多付的钱，成为重庆商界一时的美谈。令人遗憾的是，段祥发一直身患重病，因为这个订单一直没有前往医治，最后劳累成疾在返回景德镇的船上去世。

### 处世：挺身而出 心系家国

抗日战争时期，段兴昌带领家族多次积极筹款捐款。1936年底，段兴昌从上海收账返赣，在南昌遇到救国会组织捐款，他义无反顾把六十块大洋的账款全部捐出。1939年，日军两次轰炸景德镇，使得瓷业损失殆尽，段氏瓷行也被炸毁，段兴昌受伤加上心力交瘁一病不起，这时听闻民间筹款给部队，便不顾家人反对，让伙计携着一百五十块大洋前往捐款。

1949年景德镇解放，当时为加大陶瓷生产，开始推行私人作坊联合成立陶瓷合作社。很多窑主抵制联合，此时段兴昌主动找到政府工作组，带头将“庆顺福”捐出联合，成为永新瓷厂，又协助工作组下到各个私人作坊做思想工作，为成立国有红旗瓷厂做出较大贡献。很多私营窑窑主以为他牵头联合是为了得到最大利益，段兴昌当众表态出最大的资源，拿最少的收益，这样一来，大家放下心来，也由衷敬佩段兴昌的为人。在大大非面前，段兴昌考虑的永远是国家的利益。在段兴昌的大义背后一直都是段氏

家族深厚的家国情怀。

## 见证历史城市品格的形成

景德镇自古素有“工匠八方来，器成天下走”的盛景。优秀工匠源源不断地注入，使得这座城市千百年来自始至终保持技术领先的绝对优势。以民国珠山八友为例，十位近代陶瓷艺术大家中有八位来自景德镇以外的城市，这些顶尖的陶艺工匠或随家族来到景德镇扎根，或自己到景德镇创业，开创属于自己的艺术辉煌并以此传承下来，众多的制瓷家族史成为景德镇陶瓷发展史的重要组成部分。

众多制瓷家族的家训、祖训中就有“精业、精艺、求技”的内容。以段氏为例，祖训中“技精求真”的要求传于后世。这样的表述是对当时行业内竞争状况的体现，也是对后代立足行业的要求。在问卷调查过程中，对景德镇精神的表述词云中，排在首位的就是“精益求精”，这和众多制瓷家族家训要求高度吻合。所以说，家族长期共同生活中形成的共同信念、价值观念和行为规范是家族精神的高度凝练。如果没有家族的赓续与家族精神的传承，就没有城市精神的丰富与多彩。家族精神是城市精神的微观基础，而城市精神则是家族精神在更大范围内的体现与升华。

## 促进行业技能的提升

家族传承关乎血脉延续，更在于知识与智慧的累积与传递。景德镇制瓷历史厚重，在其漫长历史进程中，无数家族通过代代相传的教育与培养，孕育出一代又一代的杰出人才。近一百余年来，这些家族培养的人才推动了景德镇瓷业走向高峰，见证和参与了中国陶瓷发展史上的重要时刻。这些重要事件的完成得益于制瓷家族丰沛的人才储备和支撑，带来的不仅是工艺进步，更多是迎难而上、舍我其谁的自信。即使在社会动荡、百业萧条的近代，景德镇依旧开创了逆行而上、引领全国的局面，相比国内其他产瓷区，人才成为景德镇最为坚实的底气。以清代为例，清早期景德镇瓷业发达，工匠多达10万余人，窑炉300余座，人口密度能与通都大邑等及。到道光二十三年，景德镇瓷业也有“烟火近万家”的描述。由此可见，人才的丰沛成为推动景德镇瓷业进步的重要力量。

景德镇制瓷很难有秘密，因为同宗同源的技术门派以及知根知底、盘根错节的社会关系，很难出现能秘密传承几代的独门绝活，往往现实是一项新工艺、新技法、新品种的诞生，不出半年就能出现类似甚至相同的竞品。这样相互学习、借鉴的方式，成为各家族在适应不断变化的社会环境和行业需求而不断探索新的工艺技法，既推动了家族事业的持续发展，又为行业带来了新的活力和机遇。以段氏为例，第七代段铤刚擅长柴窑营造和颜色釉瓷器烧造，他在家传各种釉色的配置技法基础上改良和提升，创烧出很多新品种，如高温黄釉珐琅彩瓷器，曾荣获上海世博会千年金奖。他对传统柴窑窑炉的改造，

也大幅提升了烧造的稳定性，提高了生产质量，这些创新成果已经在传承过程中产生了非常好的效果。

## 促进行业制度的形成

清末大量周边人口涌入景德镇，为陶瓷产业的发展提供了足够的人力资源，各行各业逐渐形成自己的行帮团体。从清末八业三十六行到民国十五年成立的各产业工会，其中行帮林立，盘根错节，各式行业被某一地区或者某一宗族的行帮所垄断。从具体分工、经营范围来看，大体可以分为制瓷业、烧窑业、彩绘业以及各类辅助性行业。庞大的瓷业市场，而从从业人口又来自各个不同地域，虽陶瓷产业各个程序之间有相对独立性，但瓷业是整体且连贯的，难免会产生摩擦，家族和行帮就可以保证同乡、同族的经济利益，发挥维持瓷业生产秩序的作用。

清末段氏从事彩绘业，以釉上彩、颜色釉享誉业内。在家族记载中，段家也有“洲店”（修瓷再售）的经营且规矩严格，比如洲店经营者必须是经过6年学徒出师者，学徒只带都昌人，出师后离店自行开业。洲店与窑户之间有项规定，窑户的下脚碗只准送人，不得出卖，如要出卖统由洲店经销。这样一来，避免了以次充好，保证了市场诚信经营。

景德镇璀璨的瓷业光芒离不开无数个制瓷家族的艰辛和奉献，他们以瓷为媒，将世代的智慧与汗水凝聚成这座城市独特的文化符号，让景德镇在世界文明的历史长河中独树一帜。他们不仅是工艺的传承者，更是这座城市品格的铸就者。

（作者单位：景德镇中国陶瓷博物馆）



清末御窑厂生产场景（来源：1920年11月《美国国家地理》杂志，美国驻华外交官 Frank B Lenz 拍摄，作者供图）

# 从“手泽”到“包浆”：文物收藏实践的再解读

王飞虎

本文从全新的视角，解读古代文献中“手泽”与“包浆”之于古物的意涵，指出包浆不仅是人与物互动的过程中在物上留下的痕迹，也是一种在参与中形成的意义。同时，由此观点出发重新审视文物收藏实践的意义。

## 包浆是一种哲学

朱良志先生在《赏石杂谈》中谈道：“传统艺术重包浆，根源于中国人视人的身体与世界为一体的哲学。作为自然的一部分，人的肉体生命与大自然中的一切，都秉气而生，相摩相荡。老子的‘为腹不为目’，说的就是这个道理。人不应‘目’对世界，那是双满蕴含着高下尊卑、爱恨取舍的知识的眼，将世界视为外在观照之对象，而应以‘腹’——以人的整体生命去融入这个世界。正是在这个意义上，中国人特别重视触觉的感受。”

因此朱把“手泽”解释为超越视觉的“光泽”，是人的触觉留在器物之上的“生命气息的氤氲”，器物成为“人生命的相关者”。在人的作用之下，器物的物性（materiality）逐渐消散，器物“成为了人的朋友”，因此也具有了人性（humanity）。而器物终究是物，其物性不可能完全磨灭，而人性又随着人的作用逐步增加，包浆成为物性与人性混融的外在表现。故而，人能在满裹包浆的器物中看到令人目眩的光彩，触摸到历史的风霜磨砺，体会到时间的永恒，观照出自己的内心。

## 从“手垢”到“手泽”

张丑在《清河书画舫》中提到“包浆者何，手泽是也”。这源于他记录在该书中的米芾行草《阅书帖》：“带惶恐惶恐……带得每一书，初任客观，亦置于饭几，亦升车手执之，既穷其趣，则以良日以纸铺加书净几上。复用纸覆自纸，闲以皂荚灰水浸良久，按覆纸洗之。上纸烂即团以拂书尘垢一去。然后覆书除背纸、去手泽，有不可除者，则又加团洗洁白而后止。亲自乳香作糊于百幅纸，中心取，翦四边多近手有垢者……”

同时，米芾在《书史》中也有：“余每得古书，辄以好纸二

张，一置书上，一置书下，自旁透细皂角汁和水，霏然浇水入纸底。于盖纸上用活手软按拂，垢腻皆随水出，内外如是；续以清水浇五七遍，纸墨不动，尘垢皆去。”可见在米芾看来，手泽和手垢应是同义。明末周嘉胄《装潢志》也有记载，“书画付装，先须审视气色，如色黯气沉，如烟蒸尘积，须浣淋令净。然浣淋伤水亦妨神彩，如稍明净，仍之为妙”，可知洗面不仅能够去除污垢（米芾所谓“手泽”），也可能使原作墨彩脱色。

而“手泽”一词最早见于西汉戴圣辑录、编纂而成《礼记·玉藻》，“父歿而不能读父之书，手泽存焉尔。母歿而杯圈不能饮焉，口泽之气存焉尔。”与张丑生活在同时代的李日华在《六研斋笔记》中，载有明沈周临宋米友仁《大姚村图》的十四则题跋，最后一则是距当时大约百年时间的文徵明所作的七言诗，其中有“谁言物聚必有散，手泽相关常累叹。未能一笑付亡弓，且喜百年还旧观”，这里所说的“手泽相关”除了这幅画上残留的手汗外，还指此《大姚村图》和米友仁、王云浦、倪瓚、祝允明等人的十三则题跋。

与张丑同时期的小说《二刻拍案惊奇》卷二〇也有：“诸多东西，多是我爹爹手泽，敢是被那个拐的去！”所以“手泽”在张丑所处的时代除手汗的意思外，还有前人手迹、遗墨、遗物之意，尤其在当时文人的表述中，特指前人流传下来的墨迹。张丑是出身书香世家的收藏家、文学家，在转录和使用“手泽”一词时，不可能不知道这一词义蕴含的第二层意思。而张丑所言“故法书名画不可频洗，则包浆去矣”，应当理解为不应该像米芾一样，近乎洁癖般对待古卷——“偶一及之，必洗书如初。纸素不可数洗。必欲观一触之，是毁书也”。米芾所指“毁书”是因为“频洗”而导致的，也就是前文周嘉胄的“妨神彩”。因此，张丑的本意应当是：频繁清洗书画会洗掉前人的手汗，也会洗淡了前人的墨迹画彩，就像把古物表面的包浆去掉一样。

## 从书画的“手泽”到古物的“包浆”

那么，为什么喜好收藏书画的张丑会认为古卷之上的前人手泽（手汗和墨迹）等同于古物之上的包浆？这涉及书画收

藏相对于其他品类的古物收藏而言，有一个非常特别的习惯：作者、鉴赏者或书画的主人常会在该作品上留下自己的题跋字迹和鉴藏印章等痕迹。

鉴藏类钤印最早载于唐代张彦远的《历代名画记》卷三“叙自古跋尾押署”：“前代自晋宋至周隋，收聚图书，皆未行印记，但各列当时鉴赏艺人押署。”从东晋开始钤印多在图书之上，唐时开始出现专门钤盖在书画拓本之上的公私印章，宋元时还显规模，明清时盛极一时。这些可以轻易书写的题跋和钤盖的印文也可以被去除或修改，其原因有可能是个人好恶、政治需要，或是作为牟利。在这些古卷上不仅可以欣赏到作品本身给人带来的审美情趣，同时也能从题跋和钤印之中看出作品的递藏次序、前人的收藏体会，以及其他一些隐藏更深的历史。

这种在作品本身之上题跋、钤印，又或是通过裱褙装潢的方法将自己的笔迹附加进来的艺术再创造。在作品本身不变的情况下，改变了其所处的“环境、组合和观看方式使它们成为再造的历史实体”（historical materiality）。一件作品历时数百年流传至今，目睹了形形色色的世界与微观，拥有它的人都为其吸引，按自己的喜好在这作品上留下或深或浅的痕迹，后来人在此之上或添加或删除或修改，如此反复。这些痕迹不断与原作品生成意义，而新的意义一层又一层地覆盖在旧的意义之上。这并不是追求原物完整性（original integrity）的收藏实践，而是一种开放的、人与作品真正意义上的互动，作品经过一次次的人为干预，就像人的面貌一般满布看得见或看不见的岁月印痕与沧桑。这些写就的文字、加盖的印章和风格不同的装潢，同时也可以反映出干预之人的心境和处境，这些人中有的谦和谨慎、并不介意自己留下的痕迹有可能会被后人抹去，有的霸道强硬、势必要将自己的痕迹与作品主题共存。

## 对现代文物收藏实践的反思

巫鸿在提到艺术品的“历史物质性”时，指出该研究的主題“不再是一件作品的原始动机和创作，而是它的流传、收藏

和陈列——它的持续的和变化中的生命”，这一研究挑战的是现代世界基于视觉中心主义对美术作品和美术史的解释路径。他认为必须通过“检索历史文献、考古资料，结合艺术品的现存状态和参照现代理论”，以艺术品作为历史的旁观者和经历者来讲述历史。因此他提出艺术品有实物和原物两种不同的研究范式，并且呼吁对美术史的研究应当回归到艺术品实物上，而不应当认为艺术品“实物”即“原物”。巫的这一提议指出了问题的方向：“对当前美术史研究中流行的种种二元性解释结构——包括作品与理论、文本（text）与上下文（context）、实物与复制品——的打破”。

在现代世界，美术史研究的对象一般是指狭义的艺术概念，即美术或视觉艺术，而其中尤以绘画中的油画为主。在欧洲，油画的前身是文艺复兴早期的蛋彩画，大约在15世纪尼德兰油画开始出现，在16世纪的意大利取代了蛋彩画的地位成为艺术创作的主流。取代之后的一个影响就是画家能够以更加明快和鲜艳的颜色来作画，这使得当时的意大利人认为，文艺复兴巅峰时期的艺术大师的成就，已经足以和古希腊或古罗马艺术相媲美。到了18世纪的“古今之争”，艺术和艺术鉴赏都承认“现代”赢了“古代”，由此美术（fine art）与工艺（craft）区别开来。紧接着的浪漫主义时期，拿破仑不仅唤醒了欧洲人民的民族感，同时也将艺术彻底从宗教中独立出来，艺术远离神学而更加接近自然，更强调个性和个人情感的表达。在随后的历史中，油画作为艺术的主要形式，其主题和内容越来越强调个人主义。

由此可以看到一种开放的、人与物混融的（mélange）收藏实践，在这实践中，“包浆”的意义可以理解为人物品之上遗留下来的痕迹，这痕迹并没有嵌入到物中，也不独立于物外。痕迹与物共同生成的意义既不属于物也不属于人，同时既属于物也属于人，这是一种介于人与物二者之间的存在，是一种人与物“在参与中生成的意义”（meaning is given in engagement）。这一意义在古卷的主体、题跋、钤印和装裱之中，也在古物的包浆之中。

（作者系中央民族大学博士生）