

# 法國十九世紀後期 對於中國陶瓷的書寫與鑑賞研究\*

張婉真\*\*

大綱

- 一、緒論
- 二、研究對象與出版背景
- 三、書寫中國陶瓷
- 四、名詞釋義與鑑賞觀
- 五、結論

摘要

十九世紀的後五十年，法國陸續出版數本以中國陶瓷為書寫對象的著作。這些早期的出版物，呈現相近的寫作形式，內容相互指涉呼應，清楚呈現了法國理解與研究中國陶瓷的歷程。本文擬以這些出版物為對象，說明法國當時對於中國瓷器的書寫與鑑賞。本文擬藉助文學理論中文體與語體的概念分析這些著作寫作的方式，乃至於其中展現的思想內容。本文的

---

\* 本文乃國科會計畫「奇珍寶玩或藝術品？—法國十九世紀晚期的中國陶瓷鑑賞觀」(NSC94-2411-H-134-002)研究成果之一，特此致謝。

\*\* 國立新竹教育大學藝術與設計學系助理教授。

撰寫目的在於探究當時法國鑑賞中國瓷器的態度與方法。

本文將說明法國於此一時期將中國瓷器自一種奇珍異玩或室內陳設的異國物件轉型為中國藝術品的科學研究對象之歷程。自此一時期起，法國對中國瓷器的研究從材質與技術面的角度逐步轉向藝術品的角度，並且試圖以中國人的欣賞標準鑑賞中國瓷器，但又同時保有法國人獨特的品味與美感。

關鍵字：法國之中國瓷器書寫、法國之中國瓷器收藏、十九世紀後期、目錄式寫作

# 法國十九世紀後期 對於中國陶瓷的書寫與鑑賞研究

張婉真

## 一、緒論

雖然法國對於中國的研究已有數世紀的歷史，但在十九世紀中葉之前，針對文物方面的研究極為稀少。此一現象與法國對於中國文物的認識與評價有關，也與法國地區可接觸的中國文物之種類與品質有關，有其歷史背景因素。整體而言，十九世紀後期可說是法國認識與理解中國文物的關鍵時期。此時，文物流通環境造就中國宮廷藝術文物得以流傳歐洲，也相對促使法國遠東藝術市場的蓬勃繁榮。中國文物受到收藏家的重視，也出現數批重要的文物收藏。更值得注意的是，此一時期亦是法國開始針對中國文物加以研究與著述的年代。十九世紀的最後五十年，法國陸續出版數本以中國陶瓷為書寫對象的著作。這些早期的出版物，呈現相近的寫作形式，內容相互指涉呼應，清楚呈現了法國理解與研究中國陶瓷的歷程。這些書籍多由收藏家撰寫，文字可與圖像相互驗證。上述條件皆有助於我們理解當時法國書寫中國陶瓷的方法並從中理解觀看鑑賞中國文物的態度。

儘管此時期的發展具有重大意義，學界對於截至十九世紀末法國書寫中國瓷器的發展歷程研究卻極為有限。既有文獻以探討收藏品味與收藏內容為多，絕少涉及書寫的內容分析。<sup>1</sup> 皮爾森(Stacey Pierson)在一篇以大衛

---

<sup>1</sup>有關法國地區的中國瓷器收藏史可參考下列著作。貝雷維區—史坦克維區(H. Belevitch-Stankevitch)以路易十四一朝為時間範圍，探討路易十四以及當時貴族的中國瓷

德基金會收藏為中心針對英國地區的中國陶瓷研究的專文中亦指出學界缺乏探討中國陶瓷在歐洲被書寫的歷程之研究的事實。<sup>2</sup> 皮爾森的文章以英語出版的著作為對象且偏重二十世紀；至於以法文著作為對象的研究方面，就筆者所及，可列舉兩份文獻。其一為里歐·勾德史密特(Daisy Lion-Goldschmidt)在其《中國陶瓷》(*Les poteries et porcelaines chinoises*)書中關於中國瓷器在法國流佈概況的章節中，談到十九世紀後期的收藏與研究，但篇幅甚短。<sup>3</sup> 其次為法國第戎美術館(Musée des Beaux-Arts de Dijon)於1996年舉辦之「亞洲之紀年與面貌」(*Ages et Visages de l'Asie*)特展探討法國漢學家與考古學家在亞洲探奇考古的歷史。之中有較大篇幅討論十九世紀後期法國研究中國藝術的情況。<sup>4</sup> 惟此兩份文獻只敘述發展概況，未進一步分析書寫內容與研究成果。

十九世紀後期也是歐美各國書寫研究中國陶瓷的重要時期。在英國，大英博物館研究員弗蘭克(Augustus Wollaston Franks)於1876年出版一批其借與南肯新頓博物館(South Kensington Museum)展出的遠東陶瓷收藏的目

---

器收藏；拉歐索瓦(Christine Lahaussais)考察了法國十八世紀收藏中國瓷器的風氣與陳設方式；清水(Christine Shimizu)介紹了十九世紀前期的塞維爾御窯場的中國陶瓷收藏；法國二十世紀上半期的著名遠東藝術收藏家科許林(Raymond Koechlin)則介紹十九世紀後期法國地區的中國乃至遠東藝術收藏概況；里歐·勾德史密特(Daisy Lion-Goldschmidt)則概述法國地區的中國瓷器收藏歷程。參見 H. Belevitch-Stankevitch, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV* (Genève: Slatkine reprints, 1970)；C. Lahaussais, “Porcelaine et collectionnisme en France au XVIIIe siècle”, *Histoire de l'art*, 21/22(1993): 27-35；C. Shimizu, “La collection chinoise du musée national de Céramique, à Sèvres”, *L'Odyssée de la porcelaine chinoise* (Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2004), pp. 15-20；R. Koechlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient* (Chalon-sur-Saone, 1930)；R. Koechlin, *Les collections d'Extrême Orient de Musée du Louvre et la Donation Grandidier. Notice lue à l'Assemblée générale de la Société des Amis du Louvre, le 16 Janvier 1914* (Paris, 1914)；D. Lion-Goldschmidt, *Les poteries et porcelaines chinoises* (Paris: Presses Universitaires de France, 1957).

<sup>2</sup> S. Pierson, “The David Collection and the Historiography of Chinese Ceramics”, in: S. Pierson (ed.), *Collecting Chinese Art: Interpretation and Display* (London: Percival David Foundation, 2000), p. 57.

<sup>3</sup> *Les poteries et porcelaines chinoises*, op. cit., p. 19.

<sup>4</sup> J.-P. Desroches (ed.), *Ages et Visages de l'Asie* (Dijon: Musée des Beaux-Arts, 1996).

錄。<sup>5</sup> 他在該書序言中指出：「(本展)可能是第一次類似試圖將中國與日本的陶瓷分類區別並展出的嘗試」。<sup>6</sup> 可見在當時對於中國陶瓷的收藏展示風氣尚未盛行。弗蘭克自承受到儒蓮(Stanislas Julien, 1797-1873)深刻的影響，其著作也成爲歐美日後中國陶瓷研究的重要參考指標。<sup>7</sup> 除了弗蘭克的收藏之外，英國十九世紀晚期的索亭(Georges Salting)的收藏亦甚著名。其收藏並非只限於遠東藝術，但遠東陶瓷的數量極多，並在收藏家過世後捐贈與維多利亞與亞伯特博物館。<sup>8</sup> 在美國同時期則有華特(William Thomas Walters)的收藏可與媲美。華特並委託英國學者波西爾(Stephen Wootton Bushell)依據其收藏完成《東方陶瓷藝術》(*Oriental Ceramic Art*)一書。<sup>9</sup> 該書首版於1896年，爲美國地區出版之第一本有關中國、日本與韓國陶瓷的專著。波西爾同時期亦已完成《陶說》的翻譯。<sup>10</sup> 從歐美國家對於中國陶瓷的收藏研究發展概況觀之，法國與其他地區並無明顯差異，甚至可說是略爲領先，亦可視爲整體發展的縮影。儘管各個國家皆有其特定的文化背景與研究傳統，但法國地區的深入分析，或可做爲理解歐美如何認識研究中國瓷器的發展歷程之重要參照資料。

基於上述研究背景，本文擬自法國十九世紀後期出版之具代表性且專

---

<sup>5</sup> A. W. Franks, *Catalogue of a Collection of Oriental Pottery and Porcelain* (London: Eyre and Spottiswoode, 1876). 有關其陶瓷收藏，亦參見 Jessica Harrison-Hall, "Oriental Pottery and Porcelain", in: Marjorie Caygill & John Cherry (ed.), *A. W. Franks. Nineteenth-Century Collecting and the British Museum* (London: The Trustees of the British Museum, 1997), pp. 220-229.

<sup>6</sup> *Catalogue of a Collection of Oriental Pottery and Porcelain*, *op. cit.*, p. vii.

<sup>7</sup> "The David Collection and the Historiography of Chinese Ceramics", *op. cit.*, p. 58.

<sup>8</sup> 當索亭的收藏依據遺囑捐贈與維多利亞與亞伯特博物館時，館方總共清點二十九箱中國與日本的陶瓷。參見 A. S. Cocks, *The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection* (Leicester: Windward, 1980), p. 134; 有關索亭的收藏介紹，請參見 Victoria and Albert Museum, *A Guide to the Salting Collection* (London: Published under the Authority of The Board of Education, 1926).

<sup>9</sup> S. W. Bushell, *Oriental Ceramic Art* (New York: Crown Publishers, 1980).

<sup>10</sup> 波西爾於1891年完成朱衍《陶說》的翻譯，其譯本於1909年出版。參見 P. David, "Foreword. Index to Bushell's Translation of the T'ao Shuo", *Transactions of the Oriental Ceramic Society* (1954-1955): 87-90.

門以中國陶瓷為書寫內容之出版物為對象，說明法國在當時對於中國瓷器的書寫與鑑賞。由於各種文字作品皆須透過一定的形式將內容質化，成為不同類別的結構，是為所謂的文體。而每一種文體皆有其獨有的語言的表現功能、不同的描寫對象與容量等特徵。<sup>11</sup> 透過文體的分析，可以研究掌握作者所欲表達的思想感情。本文因此擬藉助文學裡文體與語體的概念分析這些著作寫作的方式，乃至於之中展現的思想內容。本文所謂的文體指的是文章的體裁或風格；而語體指的是文章根據不同的環境特點所採用的語言體式。從文體的功能性分類觀之，本文所欲探討的著作皆屬於一般文章的說明文；而從文體之型態性分類觀之，屬於長篇評論，更進一步可歸類為目錄式寫作(catalogue-style writing)。<sup>12</sup> 本文因此亦擬分析目錄寫作形式的特性。而本文撰寫的最終目的在於探討當時法國鑑賞中國瓷器的態度與方法。

本文所謂的鑑賞係指對於藝術品之鑑別與欣賞。本文將指出十九世紀後期為法國開始將中國陶瓷當作藝術品加以討論與鑑賞的時代。其鑑賞內容亦符合學者的定義，包含知識、經驗與評價三個層面。<sup>13</sup> 所謂知識在此指的是陶瓷發展、製作技術等相關知識；經驗是指感受與理解藝術品的歷程以及審美的態度；評價是指對藝術品做出適當的價值判斷。

本文探討對象的著作作者不乏收藏家，他們習將自身或他人之收藏以圖繪或攝影方式印製圖像。因此，筆者亦擬將書寫的內容與圖像加以對照，以更明確作者的表達意圖。筆者認為本文的研究主題有助理解當時法國人收藏的中國瓷器品種、理解中國瓷器的歷程與程度、喜好品味與欣賞中國瓷器的角度與理由，對於歐洲認識中國瓷器的歷程研究極具意義。

---

<sup>11</sup> 所謂文體容量係指篇幅、規模、場景、人物等要素。參見汪正龍等編，《文學理論研究導引》（南京：南京大學出版社，2006），頁82。

<sup>12</sup> 有關文體分類的概念請參見朱艷英編，《文章寫作學》（高雄：麗文文化，1994），頁28-37。

<sup>13</sup> 王秀雄，《觀賞、認知、解釋與評價—美術鑑賞教育的學理與實務》（台北：國立歷史博物館，1998），頁77。

## 二、研究對象與出版背景

十九世紀中期之前，由歐洲人所撰寫的最重要的有關中國瓷器的著作為殷弘緒(le Père François Xavier d'Entrecolles, 1664-1741)分別於 1712 年致奧里神父有關景德鎮瓷器生產製作及 1722 年致耶穌會某神父關於景德鎮燒製瓷器的方法之詳細報導。<sup>14</sup> 活躍於十八世紀前期的法國古董商傑桑(Edmé-François Gersaint)曾批評當時對中國瓷器的報導都只會抄襲殷弘緒神父的文章，說明來自中國的第一手資料受到重視的程度，也顯示中國瓷器的製作方法一直是歐洲人關注的焦點。<sup>15</sup>

十九世紀中期開始出現數本以中國陶瓷為書寫對象的著作。如同法國其他領域漢學發展的普遍情況，法國有關中國文物研究的專書也始於經典的翻譯。最初的兩本重要譯註為儒蓮於 1854 年完成翻譯的《天工開物》與譯自《景德鎮陶錄》、1856 年出版之《中國瓷器的製作和歷史》(*Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise*)。<sup>16</sup> 儒蓮是法國十九世紀最受推崇的漢學家，他繼承雷慕沙(Jean-Pierre Abel-Rémusat, 1788-1832)主持法蘭西學院自 1814 年開設的「漢族和韃靼—滿族語言與文學」講座並長期掌握學院行政權，同時也兼任國立東方語言學院的教授和國立圖書館副館長。法蘭西學院的漢學講座是法國也是西方第一所學院內的中國學研究，而以訓練翻譯人才為傳統的國立東方語言學院則在 1843 年開始漢語教學，顯見儒蓮位高權重。<sup>17</sup> 他所譯注的經典以佛教經典（如 1853 年出版之《大慈恩寺三藏法師傳》、1858 年出版之《大唐西域記》）、中國與中亞關係（如 1864 年出版之《亞洲地理和中印文獻學論集》、1859 年出版之《出曜經，印度寓言和故事集》）及中國俗文學（如 1834 年出版之《趙氏孤兒》，死後出

<sup>14</sup> 杜赫德編，鄭德第譯，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄》（鄭州：大象出版社，2001），頁 87-113，247-259。

<sup>15</sup> “Porcelaine et collectionnisme en France au XVIIIe siècle”, *op. cit.*, p. 34.

<sup>16</sup> S. Julien, *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise* (Paris: Mallet-Bachelier, 1856).

<sup>17</sup> 有關法國漢學發展請參見戴密微，〈法國漢學研究史〉，收錄於戴仁主編，耿昇譯，《法國當代中國學》（北京：中國社會科學出版社，1998），頁 1-65。



版的《西廂記》）等方面最為豐富，文物方面的研究其實並非其主力。

《中國瓷器的製作和歷史》的翻譯始於 1851 年，始因乃塞佛爾皇家瓷器廠(La Manufacture royale de Sèvres)第二任主持人艾柏爾曼(Jacques-Joseph Ebelmen, 1814-1852)請託儒蓮翻譯足以提供塞佛爾之製瓷工匠參考之中國典籍。但因為法國政府出版補助計畫生變而延宕至 1856 年方才出版。之間儒蓮又接受翻譯《天工開物》的委託。他表示翻譯《天工開物》是一件相當艱難的工作，並且在翻譯此書時所查閱的中國書籍對翻譯《景德鎮陶錄》極有助益。<sup>18</sup> 事實上，儒蓮的譯文仍有不少訛誤，此點將在文後加以說明。

因此《中國瓷器的製作和歷史》一書的翻譯目的主要在於提供法國塞佛爾皇家瓷器廠的工匠之製作參考，是本從實用角度出發的譯著。<sup>19</sup> 為此，儒蓮特別在譯文之外加入歐洲原本對此題材的理解內容。首先，他徵求塞佛爾皇家瓷器廠的化學師塞爾維塔(Alphonse Salvétat)就法國方面可與譯文相對應的部分加以註釋；其次，他在譯文中盡量添加殷弘緒在十八世紀介紹景德鎮的文章。這些都是為了方便塞佛爾的工匠使用該書的做法。

在《中國瓷器的製作和歷史》一書出版之前，塞佛爾皇家瓷器廠已經進行一段長時期的中國瓷器研究。如前所述，當時對於中國瓷器之資料仍需依賴十八世紀耶穌會傳教士所撰寫的書簡。為了達到研究的目的，瓷器廠首任主持人布羅尼亞亞(A. Brongniart)於 1844 年出版《陶瓷藝術論文集》(*Traité des Arts céramiques*)，是西方第一本系統性依據陶瓷材質進行分類的

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. IX.

<sup>19</sup> 1740 年法國在巴黎郊區凡森—塞維爾(Vincent-Sèvres)設立御窯場以模仿中國瓷器。當時東印度公司負責人奧里·德·服維(Jean-Louis Orry de Fulvy)便擁有一批提供工匠觀摩的中國瓷器收藏。1769 年塞維爾御窯場正式掌握中國瓷器的真正製作方法，中國瓷器自此依然是法國瓷器製作的最重要參考源。C. Shimizu, “La collection chinoise du musée national de Céramique, à Sèvres”, *op. cit.*, p. 15.



著作。<sup>20</sup> 此書雖非為中國瓷器而寫，但在其中也收錄 173 件中國瓷器作為範例，其中部分並附有素描插圖。布羅尼亞透過當時居住在景德鎮的神父 Joseph Ly 之協助，自中國寄送土壤、釉料、破片等各種可提供陶瓷研究之標本。1850 年，居住上海之英國領事亞爾寇克(Rutherford Alcock)亦捐贈博物館一批景德鎮所使用的「中國色彩」(couleurs chinoises)並附有儒蓮翻譯好的名稱。<sup>21</sup> 可見當時塞佛爾陶瓷廠期盼研究中國瓷器之殷切。當時的研究特別包括嘗試仿燒銅紅釉，顯示已經重視紅釉。這些研究的成果復由艾柏爾曼與化學師塞爾維塔於 1852 年公開發表。<sup>22</sup> 可見在十九世紀中期偏重科學性的材質分析，也顯示法國當時對中國瓷器知識的研究方向。

接續儒蓮的重要學者為亞爾伯特·賈克瑪(Albert Jacquemart)。他於 1862 年與愛德蒙·勒布朗(Edmond Le Blant)根據十八世紀以來的拍賣目錄以及塞佛爾皇家瓷器廠的研究成果完成《瓷器之藝術、工業與商業史》(*L'Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine*)一書。<sup>23</sup> 該書並非只針對中國瓷器，而是廣泛探討各地陶瓷發展。但該書首次以法文定義「五彩」(famille verte)與「粉彩」(famille rose)，是貢獻所在。<sup>24</sup> 1874

<sup>20</sup> A. Brongniart, *Traité des arts céramiques ou des poteries. Considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie* (Paris : Bechet-Mathias, 1844).

<sup>21</sup> “La collection chinoise du musée national de Céramique, à Sèvres”, *op. cit.*, p. 16.

<sup>22</sup> J. J. Ebelmen et A. Salvétat, *Recherches sur la composition des matières employées dans la fabrication et la décoration de la porcelaine en Chine* (Paris : Bachelier, 1852), p. 203.

<sup>23</sup> A. Jacquemart & E. Le Blant, *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine* (Paris: Techener, 1862).

<sup>24</sup> “Famille verte”一詞若直譯，意為「綠色家族」；若意譯，意為「以綠色為主的釉上彩瓷」；若對照法國作者所稱的作品，可發現即為中文一般稱之的「五彩」。“Famille rose”一詞若直譯，意為「粉紅色家族」；若意譯，意為「以粉紅色為主的釉上彩瓷」；若對照法國作者所稱的作品（如圖 4 為杜沙爾特所稱之“famille rose”），可發現所指的作品包括清官窯洋彩與民窯粉彩。關於「粉彩」、「洋彩」與「琺瑯彩」等名詞界定，近年學界有諸多討論。此議題雖不在本文探討範圍，但筆者主要參酌周麗麗說法，從十九世紀法國收藏作品官窯洋彩與民窯粉彩兼具的角度，概以十九世紀出現的「粉彩」一詞稱呼之。參見周麗麗，〈關於洋彩與粉彩的討論—兼述清代各朝官窯粉彩的特徵〉，《上海博物館集刊》8 期（2005，12），頁 210-227；施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證—清宮畫琺瑯工藝在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》24 卷 3 期（2007），頁 45-94。

年，賈克瑪又出版另一本討論陶瓷的綜合性著作《陶瓷的奧妙》(*Les Merveilles de la céramique*)。該書依地區分別討論埃及、中國、日本、韓國、小亞細亞、波斯、印度、北非、西班牙及美洲地區的陶瓷發展。有別於儒蓮與塞爾維塔的著作強調技術與材質分析，賈克瑪主張以藝術的角度，追溯陶瓷發展的歷程，並體認修正藝術家觀念與風格的因素。<sup>25</sup> 易言之，賈可瑪的著作已經有了將中國陶瓷視為藝術史研究對象的概念。

十九世紀中葉之前，在法國可接觸的中國瓷器多為外銷瓷，品質不一。鴉片戰爭以後，中國許多脫手自宮廷貴族的文物也逐漸流傳至法國。尤其 1861 年法軍自圓明園掠奪的一批中國宮廷文物運抵巴黎並舉行公開展示，使當時法國的中國文物愛好者大開眼界，也因此啓發新的中國文物收藏風氣。<sup>26</sup> 法國人對於中國文物的觀看角度也開始轉變，杜黑(Théodore Duret)在 1874 年表示圓明園文物理應是藝術品，其價值不下展示於羅浮宮阿波羅宮的金銀器與水晶。<sup>27</sup> 杜黑的論點應被放置於中國文物的地位尚游移於珍玩與藝術品之間的爭論脈絡裡。而新一批收藏家亦伴隨此一爭論出現。鞏固爾兄弟(Goncourt Brothers)、杜沙爾特(O. Du Sartel)、與格蘭迪迪耶(Ernest Grandidier)是其中的代表。這幾位收藏家的共同特點是同時收藏且有研究著述的出版。愛德蒙·鞏固爾雖以熱衷日本藝術聞名，但也擁有一批豐富的中國瓷器，其《日記：文學生命的回憶》(*Journal. Mémoires de la vie littéraire*)與《一位藝術家的寓所》(*La maison d'un artiste*)中詳述其收藏的內容與欣賞觀點。<sup>28</sup> 杜沙爾特則著有《中國瓷器》(*Porcelaine de Chine*)一書，之中討論中國瓷器的源起、製作、裝飾與款識等問題。<sup>29</sup> 至於格蘭

<sup>25</sup> A. Jacquemart, *Les Merveilles de la céramique* (Paris : Librairie Hachette et Cie, 1874), p. 4.

<sup>26</sup> C. Samoyault-Verlet (et al.), *Le musée chinois de l'impératrice Eugénie* (Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994).

<sup>27</sup> Théodore Duret, "Le Musée chinois", *Le Siècle* (1<sup>er</sup> Janvier, 1874).

<sup>28</sup> 鞏固爾兄弟的著作由於並非針對中國瓷器的著作，且其散文體例的強烈文學性明顯有別於其他著作，筆者已另文探討。參見張婉真，〈鞏固爾兄弟的中國藝術收藏〉，《藝術學研究》2期（2007，8），頁 99-136。

<sup>29</sup> O. Du Sartel, *La porcelaine de Chine – Origines, fabrication, décors et marques* (Paris : V. E.

迪迪耶可說是法國史上最著名的中國瓷器收藏家，著有《中國陶瓷》(*La céramique chinoise*)一書。<sup>30</sup>到了二十世紀初期，既有研究成果的累積加上經由考古挖掘出土的高古文物大量流入歐洲市場，中國文物的研究已穩坐藝術史研究領域，展開現代的一頁。

杜沙爾特的著作《中國瓷器》出版於 1881 年，為法國最早出版以中國瓷器為單一對象的專書。杜沙爾特為中國瓷器的收藏家，其收藏部分捐贈予羅浮宮，部分送交拍賣而散佚，只有在其著作中可以大致理解其收藏的面貌。

在杜沙爾特與格蘭迪迪耶的出版相繼出版之際，尚有一本著作值得一提，亦即巴雷歐樓各(Maurice Paléologue)於 1887 年出版的《中國藝術》(*L'art chinois*)。<sup>31</sup>此書的重要性在於它是法國人所撰寫的第一本兼論各種媒材的中國藝術史研究。此書的出版說明在此時，中國已進入歐洲藝術史研究的範疇。關於此書的陶瓷一章，有幾點值得我們注意。首先，作者說明他在撰寫該章節時，主要參考儒蓮、杜沙爾特以及弗蘭克的著作。而其文章亦可稱之為儒蓮與杜沙爾特等著作的摘要，其論點並無超越者，因此本文不將此書列入討論範疇。其次，巴雷歐樓各在分類上採用的是杜沙爾特的年代區分法。甚至斷代的方式也相同，只有在最後加上簡短的〈當代〉一節，用以說明十九世紀中國瓷業的衰退。整體而言，此書或可視為格蘭迪迪耶的著作出版之前，法國一般對於中國瓷器的認知水平。

格蘭迪迪耶自 1875 年起受到中國瓷器的吸引，其收藏活動一直持續至過世為止，可說是法國十九世紀末期最具代表性的收藏家。他的著作《中國陶瓷》出版於 1894 年，是為其收藏生涯進行二十年左右的總整理，也是法國在十九世紀結束前最後有關中國瓷器的研究專書。同年，格蘭迪迪

---

Morel & Cie, 1881).

<sup>30</sup> E. Grandidier, *La céramique chinoise* (Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1894).

<sup>31</sup> M. Paléologue, *L'Art Chinois* (Paris: Ancienne Maison Quantin, 1887).

耶將其所有收藏捐贈與羅浮宮博物館，他也被任命為其收藏的研究員，得以一面管理一面繼續購買充實收藏內容。因此，《中國陶瓷》的內容當視為格蘭迪迪耶在十九世紀末期對於中國瓷器的看法與理解。

格蘭迪迪耶在收藏初期主要向儒蓮請益。後者翻譯自《景德鎮陶錄》的著作在當時具有不下殷弘緒神父的書信之重要性，但格蘭迪迪耶在其書中卻也提出許多迥異於儒蓮之意見。此外，格蘭迪迪耶的此本著作也參考了杜沙爾特與賈克瑪的著作，並在書中提出針對這些著作的贊同或反對的論點，顯示法國在十九世紀後期，關於中國陶瓷研究的發展歷程。本文以下，便以儒蓮之《中國瓷器的製作和歷史》、賈克瑪之《陶瓷的奧妙》、杜沙爾特之《中國瓷器》與格蘭迪迪耶之《中國陶瓷》等四本著作為對象，分析其書寫方式與內容。

### 三、書寫中國陶瓷

由於這些早期的著作主要是為了製作生產或收藏之參考需求，其與物件的關係自然密切。因此如何將視覺可見的物件轉化為文字的符號，又如何以組織文字的方式傳達作者的思想內容，是本節所希望探討的重點。

這些著作皆屬介紹說明中國陶瓷的性質，在文體上屬於所謂的「說明文」。說明文以說明為主要的表達方式，著重解說事物、闡明事理。此類文體一般具有鮮明的說明性、知識性與客觀性。<sup>32</sup> 首先，所謂「說明性」指的是運用說明的表達方式，側重對客觀事物或事理作如實說明。《景德鎮陶錄》本來就是說明文體，而賈克瑪等人的撰述亦旨在介紹說明中國陶瓷。其次，所謂「知識性」指的是書寫本身以各種知識為內容，也以傳授各種知識為目的。儘管作者本身認知可能有其侷限，但這些書籍皆重視如實反映事物，內容科學。而要使說明文符合科學，必須對被說明的對象有

---

<sup>32</sup> 朱艷英編，《文章寫作學》，同註12，頁193-194。

豐富的知識與深入的研究。最後，所謂的「客觀性」在於作者在書寫時，要盡量排除個人的趣味與傾向，做到客觀。

說明文體旨在解說事物的本質屬性，幫助讀者認識事物的本質。爲此，說明文需要掌握事物的特徵。所謂特徵，便是此事物得以與彼事物相區別的標記。因此，說明文需要進行辨異，將不同事物的特徵與之間的區別說明清楚。爲達成此一要求，說明文必須依照一定的順序條理分明的述說事物或問題。而不同的順序則形成不同的書寫結構。

這些著作在參與學術討論的目的之外，也多有紀錄自我收藏與提供收藏同好經驗參考的用意，因此採用目錄(catalogue)的形式。目錄爲私人或公共博物館整理收藏品最常用的書寫形式。其發展歷史可謂源遠流長，在藝術與科學兩方面皆可探求其源頭。法國於中世紀時期記載王室收藏的清冊(l'inventaire)可說是最早期的型態。<sup>33</sup> 此時的清冊尚缺乏特定的排列邏輯，只求全數刊載收藏或展示於同一地點的作品。此種以地域性爲標準的清冊，將成爲日後各種公私收藏目錄的濫觴。<sup>34</sup> 在自然科學方面，老普利尼 (Plin l'Ancien) 的《自然史》(*Histoire naturelle*)爲目錄分類的另一原型。<sup>35</sup> 在該書中，每一個章節以一個櫥櫃爲代表，之中收納著所有的細目。此一形式自然地將現實空間內的收藏品轉換爲平面的目錄形式。空間的分布不僅有助於分類，也利於分類的記憶。

早期的藝術品與珍玩收藏做爲現實空間內的整體，具有投射「神旨」的用意。<sup>36</sup> 依照傅柯的說法，早期收藏空間著重「相似性」(la ressemblance) 的邏輯，而平面的目錄則奠基於「比較」(la comparaison) 的觀念：

---

<sup>33</sup> Roland Recht, "La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue", *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 56/57(1996): 23-24.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Plin l'Ancien, *Histoire naturelle* (Paris: Gallimard, 1999).

<sup>36</sup> 張婉真，〈十六世紀歐洲對中國瓷器的認知與收藏〉，《新竹師院學報》16期(2003, 2)，頁 258。

在十六世紀，人們首先假設一個總的符合體系（天和地、行星和面貌、小宇宙和大宇宙），並且每個特殊的相似性都必須受到比較的證明，這就是說，只有等到通過尺度，通過一個共同的單元，或者更徹底地通過秩序，人們已經發現了相似性的同一與一系列差異時，人們才會接受相似性。<sup>37</sup>

換句話說，目錄並非只是收藏室的平面性轉移，它本身意味排比陳列邏輯上的調整，強制收藏物接受它的原則。目錄因此與清冊不同。清冊所列舉的項目之間無所謂特定秩序的邏輯，但目錄必須根據一定的方式，以使得排列在同一條目下的細目成爲可以相互比較的對象。

做爲一種書寫的形式，目錄服膺並置(juxtaposition)、接近(contiguity)、換喻(metonymy)的邏輯。<sup>38</sup> 所謂「並置」與「接近」指的是列舉出的物與物之間並無內在的關聯，而是透過外在的相似性或者是主題、來源的序列性等關係而被分類、編號、並列排置。而此種外在關聯則取決於作者、策劃者或觀眾。巴特(Roland Barthes)曾如此討論其所謂的「物件的語意學」(the semantics of the object)：「在現實裡，物件—不論它們是圖像或是一個房間裡乃至一條街道上之真實物件，只由一個單獨的關聯形式而連結。此一形式即為並列；也就是說，元素間單純簡單的並置。」<sup>39</sup> 據其說法，單純的並置是爲物件彼此相互連結的因素。「換喻」意味可以相互替代，具有鄰近的關係。

目錄式的寫作邏輯可以藉巴爾(Mieke Bal)對「參考—修辭的描寫」的定義加以表達。她指出，「各個單位的組合既基於諸成份的鄰近性，也基

<sup>37</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses* (Paris : Gallimard, 1966), p. 69 ; 中文翻譯參見米歇爾·福柯著，莫偉民譯，《詞與物—人文科學考古學》（上海：上海三聯書店，2002），頁73。

<sup>38</sup> J. Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 111.

<sup>39</sup> R. Barthes, « Semantics of the Object », *The Semiotic Challenge* (New York: Hill and Wang, 1988), p. 187.



於其主題功能。後者具有評價作用。它的目的不僅在於傳達知識，還在於說服。說服通過措辭以及通過內容表現出來。」<sup>40</sup>

清點、登錄、分類與列舉等是目錄式寫作的特性。在當中沒有情節與故事線的鋪陳。作者為單純的觀察者，為敘述而敘述。文章內滿溢著物件。但這些早期的研究，由於對於中國陶瓷的發展之認識未臻全面，文章結構或所舉的例子都有片斷、零碎的現象，以致於結構也多呈現開放、鬆散、無階層次序、可隨時增減的特性。

由於這些著作的書寫在於介紹說明瓷器，圖像的輔助亦甚重要。這些著作亦呈現圖像資料越來越豐富的現象。儒蓮的譯本僅附有數頁《景德鎮陶錄》卷一〈圖說〉內介紹瓷器生產過程的圖繪。賈克瑪的著作則附有十多張瓷器的手繪圖。書中並未清楚說明這些作品的來源，亦缺乏作品的基本資料。這些素描圖任意穿插在文間，與文本沒有直接關係，只具有吸引讀者視覺的作用。至於杜沙爾特與格蘭迪迪耶兩人，或許因為本身皆擁有豐富收藏，在其書中大量使用圖像。杜沙爾特除了在文本中附有手繪圖外，也在文後附有 163 件作品的圖版。這些圖版有的為彩色手繪，有的為黑白攝影，印刷精美。尤其彩色手繪的圖片以十分精準的方式繪製，較之攝影更能突顯細節。而針對大多數的圖版，杜沙爾特不但描述作品的型態、裝飾，也註明尺寸與收藏來源。其所採用的作品，除了他自己的收藏外，也包括當時法國乃至歐洲其他私人收藏家的藏品。

格蘭迪迪耶的著作沒有隨文的插圖，而是將所有的圖像附於文後。全書共附 124 件作品的黑白攝影圖片，亦極精準細緻，可清楚判明每件作品的細節。與杜沙爾特稍有不同的地方是，格蘭迪迪耶並未以作品為中心一一描述，而是隨著文章內容需要，以圖版為例進行說明，藉由圖像突出所欲說明的內容與特點。不過當提到一件作品時，格蘭迪迪耶亦會描述其造

---

<sup>40</sup> 米克·巴爾著，譚君強譯，《敘述學：敘事理論導論》（北京：中國社會科學出版社，2003），頁 49。



型、裝飾、圖案等特徵，其描述足以令我們理解作品的品種。格蘭迪迪耶所用的圖片全部來自其本身收藏。

以上為這些著作書寫的基本原則，若自說明文體的性質分析可進一步歸納為下述四種書寫邏輯：

### （一）按照事物構成情況找出合理順序

事物構成情況往往複雜，因此需要採取總提分述的做法，即先總體介紹，然後分別說明。在本文探討的各本著作中，作者都會在開始的篇章中，採用此一做法，將全書的書寫背景、結構與立論基礎等，做一說明。

儒蓮在其序文中便採用總體介紹的做法，以交待翻譯《景德鎮陶錄》的源由。如前所述，儒蓮在此說明翻譯的原委以及之間翻譯《天工開物》的插曲。其次，他依序介紹最重要的瓷器生產者、中國陶瓷主要的年號、印記與畫押、各省主要的窯場等。在介紹江西省時，儒蓮大幅度地引用殷弘緒的介紹。<sup>41</sup>

《景德鎮陶錄》出版於清嘉慶二十年（西元 1815 年），比法譯本早四十年左右。<sup>42</sup> 全書十卷，卷一〈圖說〉與卷二〈國朝御窯廠恭紀〉主要敘述明清御器規製和陶器生產過程，卷二中之〈鎮器原起〉介紹景德鎮官民窯器名稱及其由來；卷三〈陶務條目〉詳列清前期景德鎮陶瓷業的分工情況；卷四〈陶務方略〉與卷十雜記陶瓷生產、經營情況、瓷器貿易及風土民俗；卷五〈景德鎮歷代窯考〉、卷六〈鎮仿古窯考〉與卷七〈古窯考〉介紹古代各名窯工藝和特色；卷八與卷九則輯錄有關文獻資料；是一部全面闡述景德鎮陶瓷業的專著。

<sup>41</sup> *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, op. cit.*, pp. III-LXXIV.

<sup>42</sup> 藍浦，鄭廷桂著，連冕編注，《景德鎮陶錄圖說》（濟南：山東畫報出版社，2004）。

儒蓮的譯本並未遵從原書的卷次，也省略部分未翻。其譯本共分七卷，依次為卷七、卷二之〈鎮器原起〉、卷六、卷五、卷一、卷三以及卷四。同書另附有日本著作《山海名產圖會》的部分翻譯。儒蓮認為原書的最後三卷若非談論極為特別的品類，便是與之前重複，因此有意省略，但他並未解釋次序跳躍的原因。<sup>43</sup> 至於《山海名產圖會》的譯文是出自荷蘭學者霍夫曼(J. Hoffmann)之筆，內容介紹日本瓷器的製作技術，在當時亦為法國缺乏的資訊。

賈克瑪的著作雖非只以中國陶瓷為書寫對象，但他將中國陶瓷放置於世界陶瓷發展中加以觀照並將中國陶瓷視為藝術品的做法極具意義。其著作《陶瓷的奧秘》以討論中國的篇幅最多，共分為一段〈引言〉與五個章節。<sup>44</sup> 〈引言〉主要介紹中國陶瓷的誕生。五個章節分別為〈古代陶器〉、〈瓷器〉、〈瓷器的描述〉、〈瓷器的銘文〉與〈其他特殊的瓷器〉。〈古代陶器〉(Poteries antiques)討論的是單色釉瓷(les monochromes)，並非真正的古代陶器，再一次證明對於當時的研究者而言，明代之前已經稱古。第二章〈瓷器〉首先介紹瓷器造型與色彩的象徵意義，其次說明動物與宗教人物。第三章〈瓷器的描述〉則回歸至賈克瑪熟悉的色彩分類，先介紹青花(les bleus)後介紹彩瓷(les peintures polychromes)。第四章〈瓷器的銘文〉旨在說明中國瓷器的款識，並一一標示翻譯歷代皇帝的年號。第五章〈其他特殊的瓷器〉介紹數種賈克瑪認為特殊的品種，尤其是轉心瓶(la porcelaine articulée)與宜興瓷器(le buccaro)。

杜沙爾特的《中國瓷器》分為五章。<sup>45</sup> 第一章〈瓷器的源起〉分述中國瓷器發明的年代、青花的發明、日本瓷器發明的年代、被誤認為韓國瓷器的日本瓷器、被誤認為印度、緬甸與波斯瓷器的中國瓷器、波斯的硬陶(les faïences)、中國瓷器初傳歐洲、“porcelaine”一詞的起源與法國十四至十

<sup>43</sup> *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, op. cit.*, p. LXXXII.

<sup>44</sup> *Les Merveilles de la céramique, op. cit.*

<sup>45</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*

五世紀曾提過中國瓷器的皇室及貴族清冊等問題。第二章〈製作、裝飾與款識〉則分別說明中國瓷器的製作方法、裝飾技術與圖像以及年號與各種款識。第三章討論〈歐洲的中國瓷器〉。第四章依年代順序介紹中國瓷器的發展，但可清楚看出討論範圍集中於明清時期。此書最後一章討論歐洲加工與仿製的中國瓷器。所謂加工瓷器係指歐洲工匠在中國瓷器之上另施與彩繪的製品；所謂的歐洲仿製的中國瓷器係指十七世紀以來的硬陶(*les faïences*)以及歐洲特有的軟胎瓷器(*la porcelaine tendre*)。

格蘭迪迪耶的《中國陶瓷》一書分為十四章。如同上列著作，其章節的區分原則主要根據作者個人的主觀概念。<sup>46</sup> 在簡短的序之後，作者說明〈關於瓷器的一般概念〉。在當中，格蘭迪迪耶盛讚中國陶瓷之美並說明其收藏與寫作的動機。第二章〈技術的觀念〉主要討論中國瓷器的成分與製作技術。第三章〈瓷器的起源〉從瓷器史研究的角度反駁儒蓮的說法。第四章〈瓷器一詞的詞源〉主要在反駁賈克瑪與杜沙爾特兩人針對“porcelaine”一詞詞源的解釋。第五章〈年號與其他〉介紹明清時期的歷代年號。格蘭迪迪耶指出中國瓷器經常在底部書有年號，但不可盡信。第六章〈不同窯場的歷史〉追溯著名的瓷匠。中國瓷業一如其它的手工藝，一向不重視個人工匠的名號，此點與歐洲重視個人表現的文化傳統不同，也因此歐洲傳統重視史上留名的匠人。就此，格蘭迪迪耶幾乎無法舉出任何一位元代之前的匠師，而僅能就各個主要的窯場做一介紹。第七章〈特殊製造〉乃針對某些品種的說明，如開片(*le craquelé*)、仿鈎釉(*la porcelaine flambée*)與灑藍(*la porcelaine soufflée*)等。無疑地，這些品種是當時法國人比較重視愛好者，可視為當時的流行。第八章〈中國瓷器的各種色調〉再度討論幾種主要的色彩，顯示以色彩分類的概念依然普遍。第九章〈單色釉與多色釉〉旨在申張多色釉（即彩瓷）(*la porcelaine polychrome*)卓越的藝術性。第十章〈瓷器裝飾圖案的說明〉針對彩瓷上常見的圖案加以解釋，此點也是歐洲收藏家最需要認識的部分。第十一章〈禮物〉討論中國人送

---

<sup>46</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*

禮的習俗以及送禮時所使用的圖案。第十二章〈裝飾主題〉主要討論瓷器上所見到的小說情節、戲劇或歷史故事。第十三章〈瓶子等器物在中國的使用〉談不同造型的瓷器，包括瓶、罐、碗、茶壺、水注、燈籠、香爐、筆筒、水滴、筆山、盒子、人物、動物等。第十四章〈分類計畫〉談論對於分類中國瓷器的概念。第十五章〈時代與製作〉分述不同時期的瓷器發展。在此書出版的 1894 年時，作者擁有約 3500 件文物，絕大部分保存狀況良好。<sup>47</sup>

歸納而言，儒蓮選譯的版本主要談論中國窯址與不同製品的介紹，也非常重視製作技術的說明；賈克瑪注重明清瓷器的分類與介紹、中國瓷器的造型、圖案與款識；杜沙爾特則關注當時流傳法國市場的中國瓷器之由來、製作技術、圖像、款識乃至於中國瓷器的分類概念與製品介紹；最後格蘭迪迪耶也花篇幅討論中國瓷器的製作技術、以年代或色彩加以分類的概念、特殊品種的介紹、造型與圖像等議題。綜合各家所提出的問題可看出當時法國對中國瓷器的感到困惑之處，也反映當時法國常見的中國瓷器的品類與來源。杜沙爾特與格蘭迪迪耶的著作更有不少章節乃針對當時法國收藏家與愛好者需求而撰寫。

## （二）按照事物的發展順序

即按照客觀事物發生、發展、消亡的過程加以說明，亦可視為時間發展的順序。這些作者在依據時間發展討論中國瓷器時，反映出分期的概念。

以年代發展順序處理中國陶瓷的主要有杜沙爾特與格蘭迪迪耶兩人。儒蓮或許因為翻譯，並未提出他對於分期的看法；而賈可瑪或許是因為無法判斷，明顯不提及年代的問題。賈克瑪提到「古代陶瓷」時，將元明甚至清代的瓷器混為一談。但杜沙爾特與格蘭迪迪耶的分期方式並不相

---

<sup>47</sup> *Ibid., op. cit.*, p. 143.

同。

## 1. 杜沙爾特的中國陶瓷發展分期

杜沙爾特在處理中國瓷器的分類時，捨棄當時流行的以色彩做為分類依據的做法，而開始以年代發展為依據，無疑是研究上的一大進步。他將中國瓷器的發展分為六個時期，分別為原始時期以及第一至第五時期。<sup>48</sup>

原始時期係指唐代至明永樂期間（618-1426）。對於這段時期的瓷業發展，杜沙爾特仍以明代為主，對於明代之前的交代相當簡略。在討論明初時，杜沙爾特特別提到法花(*la porcelaine colorée en émaux de demi-grand feu sur biscuit*)。他並舉出三件根據圖片判斷應為明代的產品（圖 1）。值得注意的是，他表示法花引入法國是晚近的事情，印證十九世紀之前法國尚未收藏法花的事實。<sup>49</sup>

第一時期係指明宣德至天順（1426-1455）。杜沙爾特認為此一時期為中國瓷業的第一高峰，同時也是當時法國所認識的中國瓷器之起點。<sup>50</sup> 對於此一階段的瓷器，杜沙爾特特別推崇青花(*les bleux*)以及紅釉(*les rouges*)（圖 2）。他也指出，此一時期的瓷器製作以宣德最為優良，正統、景泰與天順三朝僅為成化之前的停滯期。

第二時期指的是成化至嘉慶（1465-1567）。杜沙爾特推崇成化瓷器的優雅與細緻，但其所舉出的成化器皆為清初的製品（圖 3）。<sup>51</sup> 關於弘治時期的瓷器，杜沙爾特指出弘治款的瓷器罕見，幾乎皆為黃釉器。

第三時期為隆慶至崇禎（1567-1644）。針對此時期，杜沙爾特認為萬

<sup>48</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*, pp. 149-211.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 154-155.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 165.

曆的五彩足為代表。他指出雖然萬曆五彩在歐洲數量眾多，但卻不是愛好者的目標。<sup>52</sup>

第四時期係指清初的順治與康熙（1644-1723）。杜沙爾特將此一階段定義為古代的結束，但也是中國瓷器最為輝煌的時期。<sup>53</sup>

第五時期係指雍正與乾隆時期（1723-1796）。杜沙爾特認為雍正至乾隆時期已是現代瓷器的開始。<sup>54</sup> 他認為自雍正朝起，中國瓷器展現了全然不同的品味與工藝。他認為雖然部分雍正至乾隆的瓷器仍保有之前的古味，但絕大多數的製品皆有更為圓滑優雅的造型與更加考究的構圖。其色彩不如之前艷麗，反而比較柔和也比較接近歐洲人的感覺（圖4）。乾隆時期這些特色更為明顯，以致乾隆的瓷器比起之前的製品反而比較接近歐洲十九世紀的風格。他也表示，對於當時的法國收藏家而言，此一時期的數量相當多。從其列舉的作品可看出，在品種方面，除了民窯與外銷瓷之外，也有為數不少的官窯（圖5）。

## 2. 格蘭迪迪耶的中國陶瓷發展分期

格蘭迪迪耶將中國陶瓷發展分為四期，他的目的在於說明各時期代表性的作品。從其說明，可以看出對於中國瓷器的觀賞與品鑑方式。

首先是原始時期，亦即宋元時期。他認為此時期的中國瓷器仍在嬰兒期。其裝飾風格樸素，變化少，就像可清楚說話前牙牙學語的嬰兒。<sup>55</sup> 關於此一時期的製品，格蘭迪迪耶列舉出德化窯、定窯、龍泉窯與鈞窯等四類製品。關於定窯，他認為定窯的釉色比德化較為霧面，較無玻璃化。他

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 199-200.

<sup>55</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 143.



也認為所謂的「粉定」(Fen-ting)在宋代最受喜愛。至於龍泉窯，他指出龍泉窯自宋代起受到收藏家的珍視，且明代的龍泉與宋代沒有明顯的差異，不易分辨。兩者底部皆有施釉，但宋代器身近底部處往往未掛釉，留出一圈黃色的胎，然而明代則全器滿釉。此外，宋元時期的作品往往留有工匠的手印。最後他說明鈞窯應當歸類為青瓷的一種。其變動的釉色為文物增添不少價值。顯然這些單色釉在當時並未引起一般大眾與收藏家的強烈興趣。

其次是明代(1368-1620)。格蘭迪迪耶所談的明代以宣德、成化、嘉靖及萬曆四朝為主。他極為讚美宣德時期的青花、霽紅(Tsi-hong)與寶石紅(Pao-chi-hong)。<sup>56</sup>

他提到當時流行日本有田仿萬曆時期的彩瓷，如比利時與荷蘭地區經常將其做為家居的陳設。常見的造型為成對的罐子或瓶子，上面繪有華麗的裝飾。<sup>57</sup> 此類產品中國製的比較少，且年代一定晚於萬曆，多半製於康熙，不論釉色或彩繪都比日本製品精緻。

此外，他認為萬曆的風格紮實有力，主色為紅、黃、藍、綠、紫五色，其次為褐與黑。康熙之後，色彩的力度降低，只有綠色保有其鮮明，然而卓越正確的線條彌補了色彩的弱點。<sup>58</sup> 不過萬曆與康熙之間有時不易分辨。反而雍正至乾隆時期，整體風格大不相同，優雅取代了之前的力道，呈現某種嬌貴女性化的氣質。他表示某些收藏家偏好乾隆時期的貴氣，也有些偏好明瓷野性的霸氣，還有些人認為康熙瓷器是最優良的，各人有各人的道理。

第三時期是康熙時期(1662-1723)。<sup>59</sup> 他認為康熙時期的白瓷比較明

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 165-182.



亮。相較之下，明瓷偏藍，乾隆比較奶黃。康熙時期最突出的是一種明亮且深沉的綠色的使用。素地三彩為其中表現亮眼的製品（圖 6）。<sup>60</sup>

他認為康熙時期的單色釉裡比較值得一提的有德化白瓷(*le blanc de Chine*)、青瓷、紅釉、珊瑚紅(*le rouge corail*)、黃釉。他所謂的青瓷包括哥釉青花(*le bleu sur un fond craquelé*)；而紅釉中的牛血紅(*sans de boeuf*)不及明代，珊瑚紅的尊貴之美無法言喻。而彩瓷部分則特別推崇青花(*le bleu de cobalt*)。

第四時期是雍正(1723-1736)與乾隆時期(1736-1796)。<sup>61</sup>他指出康熙末期至雍正初期是粉彩開始大放異彩的時候（圖 7, 8）。在單色釉方面，格蘭迪迪耶對於雍乾的仿鈞釉(*les flambées*)依然讚不絕口，但認為牛血紅不如郎窯。<sup>62</sup> 此時期的哥釉較之以往更為泛白；孔雀藍釉(*le bleu turquoise*)自十七世紀起流行至十八世紀。最後，他表達對於雕瓷(*la porcelaine ajourée et réticulée*)與象生器(*la porcelaine moulée ou modelée*)的讚賞（圖 9）。<sup>63</sup>

從杜沙爾特與格蘭迪迪耶的分期觀念可看出，當時法國對於明代之前的中國瓷器發展尚未全面。賈克瑪更對明代之前的中國瓷器一無所知。他甚至認為景德鎮是從明初才開始發展瓷業。而格蘭迪迪耶將明代與宋元區隔，比杜沙爾特更進一步。<sup>64</sup> 而在明清時期的分期，仍偏重康熙至乾隆時期的發展。

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 184-204.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.

<sup>64</sup> 里歐·勾德史密特也表示在二十世紀初之前，「明」是「古代」的同義詞，而宋元與之前的朝代更不為人所悉。參見 *Les poteries et porcelaines chinoises, op. cit.*, p. 19.

### （三）按照物件製作或使用的程序

除了《景德鎮陶錄》之卷一與卷三原本便是中國瓷器製作的說明外，儒蓮的譯本也包括一篇由塞爾維塔撰寫的序文。做為 1850 年代的代表人物，塞爾維塔特別關心中國瓷器的製作技術。他認為對於當時的法國而言，有兩個不同的觀點特別需要理解。其一是介紹中國瓷器製造的歷史，亦即以景德鎮為主的中國歷代瓷器發展的過程。其二則是說明中國瓷器製造的技術，包括機械性以及化學性兩方面。較為特殊的地方在於，塞爾維塔非常強調其註釋著重技術的層面，因此他主要以比較法國與中國瓷器之技術不同的方式，提供讀者參考。<sup>65</sup> 其序文分別就瓷器的成分、製胎、釉料、燒造與裝飾等製作的程序，逐一比較法國與中國的差異。更甚者，在譯文中若有可茲比對的產品，他皆詳細說明該產品在法國是否有類品或者法國是否有相近的產品。譬如在譯文中提及建窯時，他便加註說明塞佛爾陶瓷博物館收藏有數件建窯的產品且油滴與兔豪來自燒造時的意外。<sup>66</sup> 但有時塞爾維塔的註釋也不盡然正確。譬如他便將中文的「折腰」誤解為細腰。<sup>67</sup> 整體而言，其註釋也提供我們今天評估法國在十九世紀對於中國瓷器理解的重要線索。

塞爾維塔之外，杜沙爾特也藉由與法國的技術相比較的方式，說明中國瓷器的成分與製作過程。他甚至將中國瓷器放置於世界各文明的陶瓷發展水平上加以衡量。<sup>68</sup> 在其評比下，中國瓷器自然遠勝其他地區的陶瓷製品，但此種比較也顯示法國收藏家將中國瓷器視為一種他文化產物的態度。在裝飾技術方面，杜沙爾特說明青花、釉裡紅等釉下彩與五彩、粉彩等釉上彩的技術。之中他特別強調的是「灑藍」(le soufflé)與「開片」(le craquelé)的技術。

<sup>65</sup> *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, op. cit.*, p. LXXIX.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>68</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*, p. 37.

做為最後出版的專書作者，格蘭迪迪耶參考了之前所有的著作，包括前述布羅尼亞爾、艾柏爾曼、塞爾維塔、儒蓮、賈克瑪、杜沙爾特以及弗蘭克的著作。但格蘭迪迪耶表示，他無意重述已經明確的資訊，而是要就疑問的部分加以澄清，但他主要乃針對儒蓮的翻譯提出不同意見。

在討論瓷器的製作時，格蘭迪迪耶也採用將中國與法國的技法做比較的方式。首先，他指出中法瓷器的成分略有不同。法國聖耶黑克斯(Saint-Yrieix)的高嶺土的構成成分為石英與長石，但中國的高嶺土另外含有白雲母(Mica blanc)。在淘洗泥料時會過濾部份的雲母，但剩下的雲母仍會滲入胎料，因而影響中國瓷胎的品質。<sup>69</sup> 其次，在釉料方面，中國瓷器上的釉往往有如玻璃般的透明效果，這是因為之中攙和石英質的長石以及一定量的石灰與蕨灰，而石灰可促進釉與胎的結合而蕨灰促進熔合的程度。相對的，歐洲的長石釉往往有礙釉料的附著。<sup>70</sup> 第三，在施釉方式方面，中國的長石釉在入窯前施於素胎之上，而歐洲的釉卻施於已經燒成的素瓷之上。第四，在上彩方面，中國的彩料是藉由熔劑與一種或多種金屬氧化物的混合，並施於釉上。熔劑中一般含有氧化鉛、矽、鹼、蘇打或碳酸鉀。熔劑中金屬氧化物的成分不高，但燒成效果有如歐洲的瑤瑤；而歐洲瓷器的彩繪效果毋寧接近繪畫。兩者之間的差異主要因為中國的彩料以熔劑為主，金屬氧化物為副，而歐洲的彩料金屬氧化物的成分較重。由於成分的比重不同，中國瓷器的彩繪效果較歐洲瓷器和諧自然。關於此點，塞爾維塔已表達過相同的意見，他以為：

如果中國瓷器的外觀與我們的瓷器不同；如果它們的色彩顯得更為多樣和諧，是中國使用的不同方法的必然結果。它們的顏色較淡，必須在一定的厚度下才顯色，也因此具有以其他方式無法達到的浮雕效果。它們的彩繪的和諧來自其釉料之本質與成分。<sup>71</sup>

<sup>69</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>71</sup> *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, op. cit.*, p. CXIII.

此外，格蘭迪迪耶強調中國彩瓷將不同的釉上彩以同一溫度燒出不同的色彩，是極高難度的技術。尤其燒製期間的瓷器在窯內可發生各種無法預料的狀況，而這些都有賴工匠憑其長期的經驗與判斷。為此格蘭迪迪耶在此章最後表示歐洲製作瓷器過於強調科學步驟，不論成分內容、比例、燒成溫度等都盡力控制以達到一致化，而中國瓷器的製作卻多靠各工匠或窯場的經驗與私家秘方。他表示：「中國瓷工不是學者，而是藝術家。」<sup>72</sup> 也因此，他認為法國的瓷器不論技術如何精美，比起中國瓷器總顯呆板不自然，也欠缺藝術性。

從杜沙爾特與格蘭迪迪耶的論點可看出，對於當時法國的收藏家而言，技術的知識是鑑賞中國瓷器不可或缺的要件。他們指出中國瓷器的色彩、構圖、線條與自然和諧的風格，都必須靠技術的支援方可達成。而中法瓷器不同的成分與製作技術也決定了兩者外觀與風格的差異。

#### （四）按照客觀事物的分類逐一說明

分類意指化整為零，對事物的各個具體部分加以區分並逐一說明。在分類的過程中，事物藉由不斷地互相比對的方式，在彼此的相似性(similarity)與相異性(distinction)之間尋找屬於自己的座落點。如同皮爾斯(Susan Pearce)所指出的，在分類原則下，事物無法單獨存在，而是集合性的群體，而成千上萬的事物之匯集則成就一個體系。<sup>73</sup> 易言之，事理不存在於個別的事物，而是存在於彼此間像與不像的關係之上。

事物被分類的方式自然反映當時科學的發展與認知。從此時期的各家著作中，我們可以考察分類概念的運用方式。若歸納言之，可區分為圖像學與品種兩個層面。圖像學包括中國瓷器上之紋飾、圖案、符號、款識甚

---

<sup>72</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 14.

<sup>73</sup> Susan M. Pearce, *On collecting* (London and New York: Routledge, 1994), p. 300.

至年號的區別與研究；品種指的則是因製作技術不同而產生的各種中國瓷器。

## 1. 圖像學分類

賈克瑪在介紹中國瓷器的紋飾與象徵意義時，首先介紹南京的瓷塔(tour de porcelaine)。<sup>74</sup> 賈克瑪說明此塔因耶穌會教士的介紹，長期以來受到法國人的仰慕，可說是當時法國人心目中最知名的中國建築物(圖 10)。<sup>75</sup> 其次，賈克瑪說明中國傳統的五色，並援引《周禮》說明五色與禮法之間的關係。他接續說明中國人之八卦與陰陽兩極觀念。最後，他說明龍、麒麟、辟邪、神馬、鳳凰及十二生肖等動物與老子、壽星、布袋、孔子與觀音等儒道佛人物。<sup>76</sup> 從介紹的動物，可看出當時法國常見的中國瓷器上的紋飾類型；從其介紹的人物可推測當時流行德化窯(le blanc de Chine)之瓷塑人物。

杜沙爾特介紹中國瓷器經常出現的圖像與款識。前者包括宗教人物、神怪動物、民間吉祥圖案以及太極八卦等道家祥瑞圖案<sup>77</sup>，後者則列舉中國歷代年號並特別說明明清時期主要的年號款與各種款識。<sup>78</sup> 這部分的介

<sup>74</sup> *Les Merveilles de la céramique, op. cit., p. 44.*

<sup>75</sup> 在荷蘭東印度公司使團總監 Johan Nieuhoff 於 1665 年出版的《省聯東印度公司使團》(*L'ambassade de la Compagnie des Indes Orientales des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine*)與 Athanase Kircher 於 1670 年前後出版的《圖繪中國》(*La Chine illustrée*)中皆已介紹南京瓷塔。經由圖像的一再複製流傳，南京瓷塔於十八世紀已極富盛名，以致十九世紀的巴雷歐樓各(Maurice Paléologue)於《中國藝術》(*L'art chinois*)一書中稱其為「第八奇景」(*huitième merveille du monde*)。賈克瑪雖然誤解南京瓷塔最初介紹與歐洲的時間，但其誤解也說明此一名景對於其時法國人的意義。有關南京瓷塔引介歐洲的歷程可參見 *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV, op. Cit., pp. 100-101 ; L'art chinois, op. cit., p. 120.*

<sup>76</sup> *Ibid., pp. 48-62.*

<sup>77</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit., pp. 63-82.*

<sup>78</sup> *Ibid., pp. 84-110.*

紹明顯是爲了滿足當時收藏家鑑賞中國瓷器的需求。

格蘭迪迪耶首先說明儒家傳統以及相關的圖案，包括孔子以及中國人祭拜祖先的風俗。<sup>79</sup> 又由於收藏家經常見到仿銅器的瓷器，因此也附帶說明古代銅器的作用、意義以及青銅器不同造型的名稱。由此，格蘭迪迪耶再進一步解釋青銅器與瓷器上常見的神怪動物，包括龍、鳳凰、麒麟與夔等；以及雷紋、太極、八卦等符號及祥瑞圖案的意義。<sup>80</sup> 其次，他解釋道家傳統的圖案，包括三清、三官、八仙、鍾馗、關帝（三國志）、西王母、壽老等。<sup>81</sup> 關於道家的圖騰，格蘭迪迪耶推薦荷蘭漢學家高延(Jan Jakob Maria de Groot, 1854-1921)的研究（圖 11）。<sup>82</sup> 第三，他解釋佛教傳統的圖像，包括釋迦摩尼、觀音、十八羅漢、布袋等造像；辟邪、象等想像或現實的動物、八吉祥等佛教祥瑞圖案。<sup>83</sup> 他表示一件中國瓷器上可同時有佛教與道教的圖案，顯示中國人在宗教上採取的寬容態度。<sup>84</sup>

格蘭迪迪耶不同於其他作者之處在於增加有關小說、戲劇或歷史故事的介紹。此類繪有故事情節的作品以明清時期的彩瓷爲主。在小說部分，他解釋《西廂記》裡的張生遇鶯鶯；在歷史人物部分，則說明了唐明皇、班昭等著名人物。<sup>85</sup>

## 2. 品種分類

法國在此一時期普遍採用的分類原則是依據色彩，亦即瓷器的釉色或

<sup>79</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 80.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 80-88.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 88-98.

<sup>82</sup> 又譯哥羅特，曾任荷蘭萊頓大學漢學院漢學教授。著有《中國的宗教制度/體系》（1892-1910）、《中國的亞洲歷史文獻》（1926）等著作。

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 98-109.

<sup>84</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 113.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 113-118.



彩繪。皮爾森指出，此一時期的分類原則在本質上是視覺性的，因此有時顯得籠統不清。<sup>86</sup> 加上法國原本有一套由布羅尼亞所奠定，以製作技術進行細緻分類的方法，因此他們看待中國瓷器也受了技術面角度的影響。如此，此一時期法國對於瓷器色彩的判斷也與製作技術的認知相結合，因此分類往往從製作技術與成品的呈色兩個層面加以考慮。我們目前所熟悉的以窯址為分類基礎的概念在當時尚未成熟。<sup>87</sup>

最先嘗試分類中國瓷器品種的法國人為賈克瑪。他將瓷器區分為「菊花牡丹家族」(*Famille chrysanthémo-paeonienne*)、「綠色家族」(*famille verte*)與「粉紅家族」(*famille rose*)等三類。<sup>88</sup> 「菊花牡丹家族」指的是大量以菊花與牡丹為裝飾紋樣的瓷器，賈克瑪的原意應當指的是明末受到日本藝術影響的五彩（圖 12）。這項分類並未受到後人的使用。至於「綠色家族」與「粉紅家族」則如前文所述，分別對應「五彩」與「粉彩」。從其分類的概念可看出當時明清彩瓷的盛行。

但格蘭迪迪耶不贊同賈克瑪的分類方法。他認為因為「綠色家族」與「粉紅家族」的製作時期不同，確實是兩種不同的瓷器，但使用「家族」一詞有待商榷。他認為「家族」一詞應指自然界裡同源同種的生物，不適合用於瓷器的分類。他建議直接以年代取代「家族」，將瓷器主要分為明代裝飾(*le décor Ming*)、康熙裝飾(*le décor Kang-hi*)與雍正裝飾(*le décor Yung-tching*)三大類。<sup>89</sup>

格蘭迪迪耶所謂的三大裝飾並不泛指所有明代的瓷器或所有康熙及雍正的瓷器，而是此三時期各自最具代表性的裝飾技法。因此，他所謂的

---

<sup>86</sup> S. Pierson, "The David Collection and the Historiography of Chinese Ceramics", *op. cit.*, p. 59.

<sup>87</sup> 皮爾森認為以窯址為分類標準的方法首先出現於 1890 年代。他認為第一本採用此法的製作為波西爾(Stephen Bushell)於 1896 年出版的《東方瓷器藝術》(*Oriental Ceramic Art*)。 *Ibid.*, p. 58.

<sup>88</sup> *Les Merveilles de la céramique*, *op. cit.*, pp. 76-90.

<sup>89</sup> *La céramique chinoise*, *op. cit.*, pp. 134-135.



明代裝飾指的是素三彩。<sup>90</sup> 他認為素三彩(les décors polychromes sur biscuit)富有質樸且豐沛的情感，此時的工匠真誠且細膩，雖然仍是摸索中的階段，但卻充滿魅力與愉悅。而此種魅力通常在技藝漸趨高明的過程中喪失。

至於他所謂的康熙裝飾指的是素三彩與五彩。<sup>91</sup> 他認為康熙時期的特徵在於深沉光亮且透明、又能表現不同層次的綠色。此時其他的色彩明顯皆退居次要地位。而綠色在康熙過世後變的慘淡無光，任何生手都可觀察出不同。而他所指的雍正裝飾則為粉彩。<sup>92</sup> 他認為在雍正時期最突出的是胭脂紅(le carmin)與粉紅色(le rose)，兩者出現前所未有的色調。值得注意的是，賈克瑪與格蘭迪迪耶都沒有區分五彩與素三彩，但在法文的說明中可藉由彩料是施於素瓷上或釉上加以判斷。

除了修正賈克瑪的方法之外，格蘭迪迪耶也提出他自己的一套分類品種的方法。如前所述，格蘭迪迪耶對於中國瓷器的分類首先考慮年代的順序，依序分為原始時期（包括宋與元）、明代、明末至康熙、雍正至乾隆、現代（係指乾隆之後的十九世紀）等時期。而在每一個時期之後，他又進一步區分品種。他的方式為首先分為單色釉與彩瓷，其次再各自分為不同的品種。在單色釉部分，他區分為白瓷、青瓷與其他色彩。<sup>93</sup> 帶有開片的瓷器也被歸類於單色釉瓷。彩瓷的部分則依次區分為：

(1)白底(fonds blancs)：包括青花(décor en bleu de cobalt)、釉裡紅(décor en rouge de cuivre)、青花釉裡紅、銅紅釉(釉上彩)(décor en rouge de fer, petit feu)、釉上多彩(décor polychrome)等。釉上多彩包括素三彩與五彩。

(2)哥釉五彩(céladons décorés en émaux de couleur)。

(3)平滑或壓花的不同底色上施有彩繪的瓷器。

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>92</sup> *Ibid.*.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 140.

(4)特殊技法：包括仿鈎釉(flambés)、吹藍(soufflés)、橘皮(peau d'orange)、雕瓷(réticulés)、米粒(grains de riz)、象生瓷(imitations)。由於仿鈎釉帶有多彩的紋路，因此將其列於彩瓷類而非單色釉類。

(5)色胎(terres émaillées)、缸瓷(grès)與宜興(boccaros)。<sup>94</sup>

從格蘭迪迪耶的分類可清楚看出當時法國常見的中國瓷器品種。此時收藏家對於彩瓷的分類也遠比單色釉瓷仔細，證明他們對於彩瓷的喜好遠高於單色釉瓷。

#### 四、名詞釋義與鑑賞觀

筆者於上節討論了十九世紀後期法國書寫中國瓷器的主要寫作邏輯。在當中我們可以觀察並歸納顯露於文本中當時研究者主要的關切議題。這些議題主要圍繞對於中國瓷器的一些名詞或概念的解釋以及鑑賞中國瓷器的重點。前者顯示當時對於中國瓷器的研究尚在起步階段；後者反映法國人收藏與鑑賞中國瓷器的品種與標準。

(一)名詞釋義。此一時期對於中國瓷器的研究尚屬萌芽狀態，各家皆對於中國瓷器的一些專有名詞與基本概念進行考證與研究，對於前人的說法也不時提出異議。

1. 中國瓷器的發明年代：首先引起學者們關心的問題是中國瓷器發明的年代。儒蓮主張中國瓷器發明於漢代。<sup>95</sup> 他爲了說明原因還特別介紹中國文字的發展過程。而接續的賈克瑪則贊同儒蓮的說法。<sup>96</sup> 但杜沙爾特反對儒蓮與賈克瑪的意見。他重新詮釋儒蓮的翻譯，認爲真正的瓷器應當始

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 140-142.

<sup>95</sup> *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, op. cit.*, p. XX.

<sup>96</sup> *Les Merveilles de la céramique, op. cit.*, p. 27.

於 900 年，亦即越窯的發明。<sup>97</sup> 至於格蘭迪迪耶既反對儒蓮的主張，也反對杜沙爾特認為瓷器發明於唐朝的意見，他主張瓷器的發明在宋朝。<sup>98</sup> 格蘭迪迪耶以《景德鎮陶錄》譯本第三章（原書卷六）〈鎮仿古窯考〉一節中沒有早於宋代的仿品為理由反對儒蓮；以杜沙爾特認為的唐瓷其實並非嚴格定義下的瓷器為理由，否定杜沙爾特。格蘭迪迪耶並且重申翻譯中國瓷器專書的困難。他認為光是懂語言並不足以成功翻譯技術性的書籍，也因此儒蓮犯下許多詞義上的誤解。

2. 「陶」、「瓷」、「窯」等字詞的解釋：儒蓮因為將「陶」與「窯」解釋為瓷器的古字，才做出中國瓷器誕生於漢代的結論。杜沙爾特也討論注重「陶」、「瓷」、「窯」等字的意涵。格蘭迪迪耶則修正前人的看法。他表示，「窯」可以指瓷器，但兩者並不相等。<sup>99</sup> 甚至，格蘭迪迪耶也指出中國人所稱的「瓷」並不一定等同法國人所稱的“porcelaine”，因為在布羅尼亞爾所奠定的陶瓷分類概念中，必須以高嶺土做為胎土的瓷器才能稱之為“porcelaine”；但中國人的陶瓷分類概念比較粗略<sup>100</sup>，譬如唐代的瓷器以歐洲的標準來說，便應當歸類為「半瓷」（Grès cérame）。<sup>101</sup>

（二）收藏喜好與鑑賞觀。此一時期的法國人有其特別喜好的中國瓷器品種，也有其獨特的品味與美感。在鑑賞中國瓷器時，他們一方面以西方的美學加以評價，另一方面也意識到從中國人的美感標準去鑑賞中國瓷

<sup>97</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*, p. 4.

<sup>98</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 16.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>100</sup> 這些作者之所以將「瓷」與“porcelaine”相提並論是因為歐洲自十六世紀以來對於中國瓷器的理解便始於“porcelaine”一詞的解釋。也因此賈克瑪認為“porcelaine”一詞來自於葡萄牙語的“porcolana”或“porcellana”，而其原意為船隻。格蘭迪迪耶表示此一解釋來自於殷弘緒神父，是長久為人所認可的一種說法。但他也認為如果該當如此，便無法解釋“porcelaine”一詞早在葡萄牙人進口中國瓷器之前已被使用的事實。他認為“porcelaine”一詞來自某些稱之為“porcelaines”，具有珍珠光澤的貝類，而“porcelaine”一詞的使用至少可上溯十二世紀初期。有關歐洲早期對於中國瓷器的討論見張婉真，〈十六世紀歐洲對中國瓷器的認知與收藏〉，同註 36，頁 245-251；*La céramique chinoise, op. cit.*, pp. 25-27.

<sup>101</sup> 法文的“grès”即為英文之“stoneware”。*Ibid.*, p. 21.

器的必要性。

法國人在十九世紀對於中國瓷器的喜好與認識也是歷史累積的成果。在其著作裡，杜沙爾特與格蘭迪迪耶皆對於法國過去收藏中國瓷器的歷史以及法國仿製或加工的中國時期加以考證。杜沙爾特之所以不厭其煩地檢視法國過去的中國瓷器收藏，是因為之中仍有一些文物流傳至十九世紀，成為包括他在內的收藏家之擁有物。因此釐清文物過去的收藏背景有助於文物的鑑別與研究。而格蘭迪迪耶則試圖導正歐洲對於中國瓷器的認知。

杜沙爾特在介紹法國收藏的中國瓷器時，首先考據法國早期的文獻，以說明法國十四至十六世紀王室與貴族之收藏清冊所登錄之中國瓷器。<sup>102</sup> 由於此時期法國對於中國瓷器的認知有限，僅能從清冊中大致推斷收藏之中國瓷器的品類以青花及青瓷為主。其次列舉幾位十八世紀的重要收藏家，並藉由各家之拍賣目錄分析其中的中國瓷器內容。<sup>103</sup> 根據其分析，十八世紀的收藏家特別喜愛青瓷、尤其是帶有開片的青瓷以及紅釉器。<sup>104</sup> 杜沙爾特認為圓明園文物的抵法革新了法國人的視野。他表示，「的確，軍隊帶回的只是大量古代製品的極少數，但它們迅速地啟發我們認識中國陶瓷真正的美；它們是引導我們認識前所未知部分的第一道曙光。」<sup>105</sup>

杜沙爾特亦特別介紹歐洲加工與仿製的中國瓷器。他指出歐洲工匠慣常運用釉上彩技法，在中國青花上加繪中國風味的圖案，以達到模仿五彩或青花五彩的效果，是所謂的加工瓷器。<sup>106</sup> 相較於歐洲傳統的裝飾風格，中國瓷器除了乾隆時期的製品之外，多半強調疏朗雅致，也因此保有許多可供歐洲工匠揮灑畫筆的空間。這一類的製品以荷蘭德爾夫特、德國德列

---

<sup>102</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*, pp. 111-120.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 121-140.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 141-148.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 212-219.

斯登以及義大利威尼斯為主要產地，是十九世紀後期法國的中國瓷器收藏家所常見的品種。杜沙爾特以為這類製品不但裝飾明顯過於繁複，彩繪也過於厚重而不透明，因此不難辨識。<sup>107</sup> 此外，他也說明歐洲仿製的中國瓷器包括少部分忠實的模仿以及更多數的以中國瓷器為靈感的歐洲創作。儘管也是收藏家的選擇，但並不至於魚目混珠，欺騙內行人的眼睛。<sup>108</sup>

格蘭迪迪耶則表示在寫作當時，歐洲的公家收藏缺乏精美的文物。包括德列斯登、阿姆斯特丹、塞佛爾、里摩莒等享有盛名的收藏內容幾乎皆為外銷瓷，不見「在劫難中從圓明園竊取出的精品、境遇艱困的滿大人所賣出的文物或是從著名藝術家手中流出的傑作。」<sup>109</sup> 顯見十九世紀後期中國官窯瓷器的引入歐洲對於當時法國收藏家的眼光帶來重大的影響。他也進一步說明他對於各地收藏家品味的看法。他認為英國的愛好者偏好明代及康熙的瓷器，至於其他時代的收藏則相當有限；美國人則明顯喜愛宋元時期的作品；而歐陸則對於單色釉瓷持有保留態度而喜愛多色的彩瓷。

整體而言，十九世紀後期法國人喜愛的中國瓷器可歸納如下：

1. 喜好的品種：不論從色彩、技術或年代的角度切入，這些作者都特別提出一些品種加以說明。這些格外受到關注的品種往往也是當時收藏家的喜愛類型。

(1)青瓷：賈可瑪在單色釉中，只特別介紹青瓷(*le céladon*)以及「開片」(*le craquelé*)的燒成原理。他並指出「開片」為當時極受推崇的品種。<sup>110</sup> 杜沙爾特則在論及唐至五代時期時，提到越窯以及祕色瓷(*Pi-se-yao*)。<sup>111</sup> 由於受到儒蓮的翻譯的影響，他誤以為祕色瓷是早期的青花並且也誤解祕色瓷的流行時期為北宋。格蘭迪迪耶則否定杜沙爾特將祕色瓷認定為青花的

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>109</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 5.

<sup>110</sup> *Les Merveilles de la céramique, op. cit.*, p. 31.

<sup>111</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*, p. 152.

看法，指出祕色瓷實為青瓷的一種，可說是相當難得。<sup>112</sup> 格蘭迪迪耶也特別討論開片。<sup>113</sup> 他表示法國人根據開片紋路的粗細，將粗紋稱之為「裂紋瓷器」(la porcelaine craquelée)，將細紋者稱之為「斑紋瓷器」(la porcelaine truitée)。<sup>114</sup> 值得我們注意的是，當時對於開片的喜愛並非來自宋代之哥窯或官窯等單色釉瓷，而是來自清代彩瓷中融合哥釉與彩繪的品種。格蘭迪迪耶表示，「部分底色為白色、灰色或青色且帶有開片，上面繪有鈷藍或彩色的瓷器，非常受到愛好者的垂青」(圖 13)。<sup>115</sup>

(2)定窯：當時法國人對於明代之前的瓷器認識有限，定窯為宋瓷中最受注意的品種。杜沙爾特的收藏中年代最早者為一件定窯印花碗，他並且提供該碗之插繪做為印證(圖 14)。<sup>116</sup> 格蘭迪迪耶亦收藏數件定窯，之中以印花碗為多。

(3)填白：這些作者對於「填白」或「甜白」的概念尚不清楚。杜沙爾特在介紹明代瓷器時，特別討論「填白」(Tien-pé)的概念。<sup>117</sup> 他受到儒蓮的影響，認為「填白」乃指通體覆蓋彩繪的瓷器，由於瓷胎色白，故稱「填白」，與今日一般所稱「填白」或「甜白」的概念不同。<sup>118</sup> 事實上，從其所舉的圖例可看出他所謂的「填白」即為「五彩」，為當時概念上的訛誤(圖 15)。但此一錯誤自格蘭迪迪耶起已獲修正。後者指正儒蓮對於「填白」的錯誤解釋，並說明所謂的「填白」實為壓有暗花的白瓷，而非彩瓷。<sup>119</sup> 他也因此一併指出杜沙爾特將五彩與填白混淆的錯誤。格蘭迪迪耶也認為帶有暗花的甜白是各式單色釉中特別值得讚賞的品種。

<sup>112</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 35.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>116</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*, p. 153.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 160-164.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 149-150.



(4)德化白瓷：德化白瓷是當時法國所熟悉的品種。當時法國人稱之為「中國白」(le blanc de Chine)。杜沙爾特表示歐洲自十七世紀後期便有德化白瓷的輸入，其製品除了器皿類，尤以瓷塑人物為多。<sup>120</sup> 杜沙爾特本人也有一些收藏（圖 16）。格蘭迪迪耶亦對德化白瓷讚美有加（圖 17）。他認為「其玻璃化的白釉與令我們著迷的神像十分搭配」。<sup>121</sup> 他說明福建於宋代已經開始燒造德化白瓷，並舉出一件曾屬於大衛里耶侯爵(le Baron Charles Davillier)<sup>122</sup>的香爐為例子。他認為該爐乃馬可波羅攜回歐洲之物（圖 18）。<sup>123</sup> 但就圖片研判，該爐應為十七至十八世紀製品，因此馬可波羅一說當屬訛誤。

(5)色地三彩：此時的色地三彩主要為黑地、黃地與綠地等三種三彩品種。杜沙爾特以一系列康熙時期帶成化款的黑地、黃地與綠地三彩為例，說明色地三彩確為成化時期的發明。在色地三彩中，杜沙爾特特別讚揚黑地三彩綜合三種彩繪的技法，亦即繪於生地、繪於素胎以及釉上彩繪（圖 19）。<sup>124</sup> 從杜沙爾特的說明中，可看出他將色地三彩視為成化時期的產品。同樣的錯誤也出現於格蘭迪迪耶，後者亦以成化款為成化製品。他表示，「成化時期留予我們一系列總是吸引熱烈仰慕者的大瓶子。這些瓶子以其裝飾的豐富性與色彩的濃厚度值得此種世紀性的名聲。」（圖 20）<sup>125</sup>

(6)紅釉：紅釉為十九世紀法國人極為喜愛的品種。賈克瑪解釋「窯變」的概念並認為「窯變」即為紅釉(vases à couverte flambée)（圖 21）。<sup>126</sup> 格

<sup>120</sup> *Ibid.*, pp. 59-60, 184.

<sup>121</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 61.

<sup>122</sup> 為法國知名陶瓷研究者，重要著作為《歐洲瓷器的來源》(*Les origines de la porcelaine en Europe*)。Le Baron Charles Davillier, *Les origines de la porcelaine en Europe* (Paris: Librairie de l'art, 1882); 關於大衛里耶侯爵的介紹亦可參見 Paul Eudel, *Collections et collectionneurs* (Paris: G. Charpentier et cie, 1885), pp. 1-63.

<sup>123</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*, p. 144.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>125</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 154.

<sup>126</sup> *Les Merveilles de la céramique, op. cit.*, p. 34.



蘭迪迪耶毫不保留地讚美仿鈎釉(稱為 *la porcelaine flambée* 或 *la porcelaine flammée*)是「東方最美妙的產品」。<sup>127</sup> 他指出仿鈎不同於「牛血紅」(康熙郎窯紅)，因為前者並非單色釉，且可能帶有開片。法國對於仿鈎釉的認識可追溯至十八世紀殷弘緒的介紹，當時他便說明此種瓷器的釉色來自於「窯變」。<sup>128</sup> 直至格蘭迪迪耶的時代，法國依然著迷於仿鈎釉釉面流動、如煙火般變化萬千的效果。格蘭迪迪耶認為最精美的仿鈎釉產於雍正及乾隆二朝，尤其後者的製品量多質精，變化大，在中國及歐洲都極獲好評。<sup>129</sup> 若與乾隆時的製品相較，明代的仿鈎便顯次等。由於此類製品受到歡迎，中國於十九世紀仍持續燒製，也能在法國市場上受到青睞。

(7)灑藍(*la porcelaine soufflée*):法國當時流行的灑藍以康熙及乾隆時期的製品為主。賈克瑪指出灑藍「製造出當今人們所追求的細緻紋路，這些紋路似乎在模仿某些天然石頭」。<sup>130</sup> 杜沙爾特則表示此一技法在歐洲主要用於修復且方法較為簡單。<sup>131</sup> 格蘭迪迪耶也極為讚美灑藍，他認為乾隆時期的製品尤為精美。<sup>132</sup> 他也指出吹釉技法的運用極多。譬如康熙時期發明的一種外觀極似某些蛇類的「蛇皮綠」便因為受歡迎而出現不少十九世紀的仿品。<sup>133</sup> 此外，以吹釉的技法上紅彩的效果則很接近爐鈎釉。<sup>134</sup> 格蘭迪迪耶並附帶提到當時收藏家特別喜愛以氧化鐵為釉料燒出的珊瑚紅。

(8)象生瓷：格蘭迪迪耶認為最佳的象生瓷為唐窯所燒製。他並將象生瓷與法國陶藝家巴利斯(Bernard Palissy)相比較，認為兩者風格相近(圖

<sup>127</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 43.

<sup>128</sup> 杜赫德編，鄭德第譯，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄》，同註 14，頁 252-253。

<sup>129</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 46.

<sup>130</sup> *Les Merveilles de la céramique, op. cit.*, p. 39.

<sup>131</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*, p. 47.

<sup>132</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 47.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> 格蘭迪迪耶指出美國將以吹釉技法上紅彩的製品稱為“robin egg”，但依其說法此類瓷器應稱為吹紅釉或珊瑚紅釉。*Ibid.*

22)。<sup>135</sup>

從上列法國收藏家的喜好品種可看出，當時的收藏仍以彩瓷為主，單色釉瓷為副，色彩的喜好偏向鮮豔的黃、綠與孔雀藍。可附帶說明的是，杜沙爾特所列舉的康熙瓷器中，仍有部分為十八世紀的製品，顯示其在鑑別上的訛誤。又，在杜沙爾特所列舉出十八世紀的例子中，以粉彩的數量最多，其中包括依據歐洲訂單製作的各式器皿。此外，格蘭迪迪耶的收藏中有數件標示來自圓明園，由於英法聯軍事件後，不少官窯瓷器流傳歐洲，格蘭迪迪耶的收藏出現圓明園藏品並不奇怪。

## 2. 中國瓷器的鑑賞觀

(1) 偏重彩瓷的鑑賞：如前所述，此時法國人對於中國瓷器的鑑賞，非常強調色彩的分類與無窮變化。此點與法國當時流通的品種以明清彩瓷有關，也與法國人佩服中國瓷器之高超燒造技術有關。杜沙爾特指出，「中國瓷器服膺沉默的（自然）邀約，創造了瓷器的藝術層面。其藝術性感動著單純的愛好者，也提供認真的學者有關其起源、年代與歷史之線索。」<sup>136</sup> 儘管當時法國已經發展出以技術為標準的細緻分類，但這些作者卻無人試圖將中國瓷器套用於歐洲瓷器的分類法。譬如格蘭迪迪耶也不贊同採用布羅尼亞過於科學性的分類，而認為反而適合以釉下與釉上做為區分的標準，也是以色彩為主導的想法。

從此時期的分類方法、說明方式甚至收藏內容皆可看出，此時法國人偏好多彩的瓷器，而較不欣賞單色釉的瓷器。在年代上也尚未開始真正認識明代之前的製品。杜沙爾特認為，「儘管其美麗與優點，（前述的）色釉只是某些製造過程或傑出的化學配料的結果。隨著所謂的繪畫裝飾，亦即

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>136</sup> *La porcelaine de Chine, op. cit.*, p. 44.

以毛筆描繪，我們才真正進入藝術的領域。」<sup>137</sup>而此種對於中國彩瓷的偏好可視為上一世紀品味的延續<sup>138</sup>。

(2)中西美學之差異與比較：從杜沙爾特對於中國瓷器的藝術性之評論，可看出其身為西方鑑賞家的立場。他指出中國瓷器所繪的人物花鳥沒有陰影也沒有漸層，空間處理不用透視法，因而「樹枝扭曲，石頭詭異，缺乏平衡感」，但整體構圖往往大膽又天真。<sup>139</sup>

格蘭迪迪耶無疑地也將中國陶瓷視為藝術品。他表示「上釉彩的中國瓷器永遠勝過歐洲繪有圖案的瓷器。東方的方法優於我們。中國比我們了解瓷器的裝飾，她以更為扣人心弦的語言傳達其觀念：裝飾藝術流暢完美地述說其自然的語言。」<sup>140</sup>然而在此我們仍可看出作者所談的中國瓷器仍以彩瓷為主。他表示，「我不否認對於不熟悉遠東的人而言，中國裝飾經常顯得奇怪甚至特異，簡言之，一定的啟蒙是必要的。」<sup>141</sup>他強調中國的裝飾藝術並非儘是充斥神怪動物，大自然才是中國工匠最佳的靈感來源，有意導正一般對於中國瓷器的刻板印象。

做為一個廣博的收藏家，格蘭迪迪耶也將中國瓷器與其他文化的瓷器加以比較，並得出對於中國藝術的心得。他認為中國藝術與日本藝術截然不同。他表示，

日本人具有驚人的原創性迷人的寫實性，他們對於日常生活中最為庸俗的行為進行縝密的觀察，並透過忠實且令人難以置信的輕鬆的通俗語言表達出來。活生生的自然吸引他們的注意力，影響他們的精神。他們試圖掌握最易逝的現象，並將他們的觀察以無法模仿的熟練與洞

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>138</sup> “Porcelaine et collectionnisme en France au XVIIIe siècle”, *op. cit.*, p. 32.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>140</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 2.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 2.

察力灌注於持久的模型之中。<sup>142</sup>

然而，

中國人不太重視週遭生活，他們將心力放在最無法預期的想像力中，將理想當作最終目標。中國人的理想並非如歐洲人理解的絕對的美，也不是歐洲菁英藝術家所認定的來自上帝的啟示，而是一種披著流動性外衣的靈感。中國人絕非自然的奴隸，他們總能超越自然，抵達遠方理想的國度。他們的藝術家知道如何避開陳腐老套以及庸俗凡味。

<sup>143</sup>

格蘭迪迪耶的此番言論說明法國在十九世紀末期已試圖置身中國人的角度鑑賞中國瓷器並從文化比較的角度進行評價。

格蘭迪迪耶不斷強調應拋開歐洲主觀意識，以同理心理解中國陶瓷的必要性。他認為人對於他文化的藝術表現往往加以嘲諷，但「世界並不一致，沒有絕對的事物」。<sup>144</sup> 他認為「要理解中國文明便有習慣它的必要，並且要先理解它才能仰慕喜愛它。」<sup>145</sup> 其言論可說是法國開始站在中國的角度品鑑中國藝術的宣言，也象徵法國的中國藝術研究一個重要的分水嶺。又，法國人在十九世紀末期得以持平全面地看待中國瓷器也與前述新的高檔瓷器引入歐洲的背景有關。只有在多方認識中國瓷器的前提下，法國收藏家方能進行客觀的評價與判斷。

(3)中國瓷器與鑑賞環境：除了技術面的影響外，法國人對於中國瓷器的鑑賞亦與當時收藏陳列中國瓷器的環境有關。格蘭迪迪耶認為單色釉瓷雖然有不同釉色的變化，但易予人單調與慘淡的印象。<sup>146</sup> 單色釉固然可帶

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *La céramique chinoise, op. cit.*, p. 73.

來視覺的愉悅，但比較適合單獨欣賞。但是當時多將瓷器成群地擺設，一批單色釉瓷容易予人龐大且緊繃的沉重感。他認為單色釉瓷比較可行的陳設方式為將其放置在一批彩瓷之間，比較可以帶來和諧與舒適的視覺效果。<sup>147</sup> 總而言之，單色釉瓷的陳列如果缺乏高明技巧，將難以獲得舒適與美感。

彩瓷則適合當時法國的室內裝潢。格蘭迪迪耶對於彩瓷與環境的搭配充滿讚美之詞。他指出彩瓷可以與歐洲收藏家室內陳列的銅器與大理石搭配。並且中國瓷器的造型與圖案變化極為豐富，可說是裝飾藝術極難達到的境界。<sup>148</sup> 格蘭迪迪耶的看法說明了中國瓷器鑑賞與當時居家陳設之間的關係密切。

## 五、 結論

本文透過十九世紀後期的文獻資料之分析，闡釋法國研究中國瓷器歷程中一段關鍵時期。此一時期將中國瓷器在法國做為一種奇珍異玩或室內陳設的異國物件轉型為中國藝術品的科學研究對象。從此一時期開始，我們見證法國對中國瓷器的研究不再僅止於材質面的研究，而開始尋求以藝術的角度以及中國人的欣賞標準學習鑑賞中國瓷器。

十九世紀中期法國開始出現以中國瓷器為書寫對象的專書，其類型自翻譯中文經典發展至獨立之藝術史寫作。其研究動機亦從科學性的材質研究轉向審美性的鑑賞。而在半世紀的研究發展中，收藏品扮演重要的研究基礎：儒蓮與塞爾維塔的研究奠基於塞佛爾陶瓷作坊及博物館的收藏品；杜沙爾特及格蘭迪迪耶皆是著名的收藏家。他們以收藏品做為研究的對象，而研究結果又再回饋至收藏的眼力，顯示收藏與研究之間的關係密切。

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 74.

透過文獻的分析可看出，法國於十九世紀晚期以收藏明清彩瓷為主。整體而言，彩瓷遠比單色釉瓷受到喜愛。彩瓷中以五彩及粉彩數量最多，其中尤以素地三彩、黑地三彩等品種受到喜愛。此外，以哥釉為底，上有開光彩繪圖案者也極受歡迎。單色釉瓷雖比例不如彩瓷，但某些品種在收藏家心目中卻享有極高地位。譬如仿鈎釉瓷可說是自十八世紀以來最受法國收藏家青睞的品種之一，德化白瓷與帶有暗花圖案的甜白也是當時深受喜愛的品種。

隨著研究的日益深入，法國對於中國陶瓷的知識也不斷豐富且精確。在初期首重技術面與名詞釋義。對於窯變、陶、瓷、窯或開片等特定名詞與觀念展開持續性的討論。在長期的相互指涉辯論中，可看出儒蓮與塞爾維塔等學者主要出於生產製作的需求，而杜沙特爾與格蘭迪迪耶等收藏家則強調技術與藝術表現的關聯。其次為重視符號與象徵的說明，尤其特重儒道佛圖案與明清小說戲曲等彩瓷常見之裝飾圖案。再者為注重中國陶瓷生產與世界各地文化的相互比較。這些都可視為研究初期的必經過程。中期之後，開始從藝術鑑賞的角度說明中國瓷器的特色，顯示觀看角度的轉變。如杜沙爾特意識到康熙五彩瓷器的用色與構圖，並讚美其大膽而天真；也欣賞雍正時期柔美的色調。在論述中，他們不僅明白說明其喜愛的中國瓷器之品種，並能說明其鑑賞方式。最後，他們尚能進一步分析中國人的創造力與藝術情感，顯示當時的法國已試圖拋棄長期以來歐洲中心的觀看態度，轉而接納中國陶瓷原本的文化價值。而從當時法國對於中國瓷器的鑑賞方式與態度觀之，法國人對於中國瓷器的知識、經驗與評價皆有長足發展，儘管當時對於中國瓷器的認知仍較侷限於明清時期，但其經驗是豐富的，而評價則是中肯的，饒富法蘭西民族特有的品味與觀點。



## 參考書目

### 一、文獻史料

杜赫德編，鄭德第譯

2001 《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄》。鄭州：大象出版社。

藍浦，鄭廷桂

2004 《景德鎮陶錄圖說》（連冕編注）。濟南：山東畫報出版社。

Brongniart, A.

1844 *Traité des arts céramiques ou des poteries. Considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie.* Paris : Bechet-Mathias.

Bushell, S. W.

1980 *Oriental Ceramic Art.* New York: Crown Publishers.

Davillier, Le Baron Charles,

1882 *Les origines de la porcelaine en Europe.* Paris: Librairie de l'art.

Duret, T.

1874 “Le Musée chinois”, in *Le Siècle*, 1<sup>er</sup> Janvier.

Du Sartel, O.

1881 *La porcelaine de Chine – Origines, fabrication, décors et marques.* Paris : V. E. Morel & Cie.

Ebelmen, J. J. et Salvétat, A.

1852 *Recherches sur la composition des matières employées dans la*

*fabrication et la décoration de la porcelaine en Chine.* Paris :  
Bachelier.

Eudel, P.

1885 *Collections et collectionneurs.* Paris: G. Charpentier et cie.

Franks, A. W.

1876 *Catalogue of a Collection of Oriental Pottery and Porcelain.*  
London: Eyre and Spottiswoode.

Grandidier, E.

1894 *La céramique chinoise.* Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie.

Jacquemart, A.

1874 *Les Merveilles de la céramique.* Paris: Librairie Hachette et Cie.

Jacquemart, A. & Le Blant, E.

1862 *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine.*  
Paris: Techener.

Paléologue, M.

1887 *L'Art Chinois.* Paris : Ancienne Maison Quantin.

Pline l'Ancien

1999 *Histoire naturelle.* Paris: Gallimard.

## 二、近人著作

王秀雄

1998 《觀賞、認知、解釋與評價—美術鑑賞教育的學理與實務》  
台北：國立歷史博物館。

朱艷英編

1994 《文章寫作學》。高雄：麗文文化。

米克·巴爾著，譚君強譯

2003 《敘述學：敘事理論導論》。北京：中國社會科學出版社。

汪正龍等編

2006 《文學理論研究導引》。南京：南京大學出版社。

周麗麗

〈關於洋彩與粉彩的討論—兼述清代各朝官窯粉彩的特徵〉，《上海博物館集刊》8期（2005，12），頁210-227。

施靜菲

〈十八世紀東西交流的見證—清宮畫琺瑯工藝在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》24卷3期（2007），頁45-94。

張婉真

〈十六世紀歐洲對中國瓷器的認知與收藏〉，《新竹師院學報》16期（2003，2），頁243-264。

張婉真

〈鞏固爾兄弟的中國藝術收藏〉，《藝術學研究》2期（2007，8），頁99-136。

福柯著，莫偉民譯

2002 《詞與物—人文科學考古學》。上海：上海三聯書店。

戴密微

1998 〈法國漢學研究史〉，收錄於，《法國當代中國學》（戴仁主編，耿昇譯），北京：中國社會科學出版社，頁 1-65。

Barthes, R.

1988 “Semantics of the Object”, *The Semiotic Challenge*, New York: Hill and Wang.

Belevitch-Stankevitch, H.

1970 *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Genève: Slatkine reprints.

Cocks, A. S.

1980 *The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection*, Leicester: Windward.

David, P.

1954-1955 “Foreword. Index to Bushell’s Translation of the T’ao Shuo”, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*,(1954-1955): 87-90.

Desroches, J.-P. (ed.)

1996 *Ages et Visages de l’Asie*, Dijon: Musée des Beaux-Arts.

Foucault, M.

1966 *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard.

Koechlin, R.

- 1930 *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*,  
Chalon-sur-Saone.

Koechlin, R.

- 1914 *Les collections d'Extrême Orient de Musée du Louvre et la  
Donation Grandidier. Notice lue à l'Assemblée générale de la  
Société des Amis du Louvre, le 16 Janvier 1914*, Paris, 1914.

Harrison-Hall, J.

- 1997 “Oriental Pottery and Porcelain”, in : M. Caygill & J. Cherry  
(ed.), *A. W. Franks. Nineteenth-Century Collecting and the  
British Museum*, London: The Trustees of the British  
Museum(1997), pp. 220-229.

Lahaussais, C.

- 1993 “Porcelaine et collectionnisme en France au XVIIIe siècle”,  
*Histoire de l'art*, 21/22(1993): 27-35.

Lion-Goldschmidt, D.

- 1957 *Les poteries et porcelaines chinoises*, Paris: Presses Universitaires  
de France.

Pearce, Susan M.

- 1994 *On collecting*, London and New York: Routledge.

Pierson, S.

- 2000 “The David Collection and the Historiography of Chinese  
Ceramics”, in: S. Pierson (ed.), *Collecting Chinese Art:  
Interpretation and Display*, London: Percival David  
Foundation(2000), pp. 57-68.

Recht, R.

- 1996 “La mise en ordre. Note sur l’histoire du catalogue”, *Les cahiers du musée national d’art moderne*, 56/57(1996):20-35.

Samoyault-Verlet C. (et al.)

- 1994 *Le musée chinois de l’impératrice Eugénie*, Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux.

Shimizu, C.

- 2004 “La collection chinoise du musée national de Céramique, à Sèvres”, *L’Odyssée de la porcelaine chinoise*, Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux(2004), pp. 15-20.

Victoria and Albert Museum

- 1926 *A Guide to the Salting Collection*, London : Published under the Authority of The Board of Education.

Watson, J.

- 1999 *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*, Cambridge: Cambridge University Press.



# Writings and Critical Research on Chinese Ceramics in Late Nineteenth Century France

Wan-chen Chang

## Abstract

During the late nineteenth century, much was published in France on the subject of Chinese ceramics. These early publications, resembling each other in both form and content, clearly reflect France's progress in studying and understanding Chinese ceramics. This article aims to outline the French writings and criticism of the time on Chinese ceramics. It aims to analyze the manner in which these works were written — in terms of the literary and linguistic aspects of literary theory — as well as their conceptual content. The purpose of the article is to explore the attitudes and methods with which the nineteenth century French appreciated Chinese ceramics.

It will explain the process by which Chinese ceramics were transformed in France from curiosities or foreign items for decorating interiors to objects of scientific research. From this era onwards, the French perspective toward ceramics research gradually changed from a preoccupation with material and technique towards a view of the items as works of art, and it attempted to appreciate Chinese ceramics through the critical standards of the Chinese themselves, while maintaining the

unique taste and aesthetic sensibility of the French.

**Keywords:** French writings on Chinese ceramics, French collections of Chinese ceramics, the late nineteenth century, catalogue-style writing