

弥漫的传播：“马约利卡”与中国陶瓷艺术的历史联系及文化互动

刘超 刘星妙

摘要：“马约利卡”源于八世纪阿拉伯工匠为了模仿中国白瓷洁白、细腻的质地所进行的创造，中东地区盛产的钴料和伊斯兰纯净素雅的审美追求使得白地蓝彩的“马约利卡”陶器逐渐成为其主流，为中国青花瓷的创制提供了原始模板。这一工艺随着摩尔征服者的脚步进入伊比利亚半岛，进而演化为所谓的“西班牙-摩尔式样”，并受到由“马尼拉帆船贸易”大批输入的明青花的影响，形成了“蝶饰”、“藻饰”等装饰风格。传入西属美洲殖民地之后，它更实现了与中国、阿兹特克及意大利文艺复兴艺术的进一步融合。在欧洲，“马约利卡”也被引进法国，发展为“彩瓷”，并由传教士带到中国，催生了清代著名的珐琅彩以及粉彩工艺。这一中国陶瓷艺术与“马约利卡”长达千年的密切联系充分揭示了文化传播的多元性、发散性和双向性，为“一带一路”视野下中国文化的对外传播提供了宝贵的启示。

关键词：“马约利卡” 锡釉 青花器 西班牙-摩尔式样 文化传播

在美国丹佛艺术博物殖民时期拉美艺术展厅的正中，陈列着一组大小各异、蓝白相间的陶瓷器皿。这种胎体洁白、釉质透明光润、釉下绘以深蓝色图案、像极了中国青花瓷的陶器正是风行于西方世界的传统工艺品“马约利卡”。为了强调其与中国陶瓷艺术的渊源关系，策展方还特意将画着杨家将故事的清代瓷盘和“马约利卡”陶盆放在同一个展柜内，凸显了青花瓷在器形、装饰图案以及制作工艺方面对

“马约利卡”的深远影响。尽管如此，西方学者通常只关注于1565年所谓马尼拉帆船贸易（Manila Galleon Trade）开辟之后不断输入的中国外销瓷器与欧洲大陆及其殖民地的“马约利卡”制品之间的互动与融合，却忽视了在此之前近千年的时间里中国陶瓷艺术对“马约利卡”的形成和演化所起到的至关重要的推动作用。事实上，“马约利卡”的发展史所反映的正是中国文明以平等、互惠的方式借由“一带一路”沿线国家传播至西欧乃至新大陆的历程。在今天这个全球化的时代里，它无疑为我国对外文化交流事业的开展提供了宝贵的启示。

一、起源：阿拉伯帝国时期

“马约利卡”这个名字来源于意大利语，被记写作 maiolica，^①最初用来指称那些产自西班牙安达卢西亚地区的锡釉陶器，特别是其中以带有金属光泽（metallic luster）的颜料进行涂绘的制品。由于这些陶器大多是由位于地中海西部的马略卡岛（Mallorca）装船运往意大利的，所以才被意大利人冠以“马约利卡”这个名字；还有一种说法是，位于西班牙最南部的港口城市马拉加（Málaga）是这种陶器的主产地之一，“马约利卡”正是“马拉加”的谐音。^②无论其来源究竟为何，都与这样一种制陶工艺紧密相关：它要求在铅釉中按照4.16：1的比例添加锡的氧化物，利用其乳浊效果为胎体抹上一层不透明的纯白底色，并在底色上以各种金属氧化物为颜料来进行描绘。这一工艺在意大利与文艺复兴运动相结合，开出了璀璨的花朵；其制品继而又传入法国讷韦尔（Nevers）地区，被当地人称作“彩瓷”（faïence），并被大量仿制；随后，在其影响下，尼德兰的代尔夫特（Delft）地区也

^① 随着文艺复兴时期的意大利一跃而成为欧洲“马约利卡”陶器的生产中心，意大利的“马约利卡”制品和工匠反过来又大量输入西班牙，将这一名字也带进了西班牙语当中，随后更为英语所借用，拼写为“majolica”。

^② Robin Farwell Gavin, Donna Pierce, and Alfonso Pleguezuelo, eds., *Cerámica y Culture: The Story of Spanish and Mexican Mayolica* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003), p.2.

开始烧制此类陶器，由此催生了著名的代尔夫特陶（delftware）；最终，“马约利卡”之风席卷了欧洲大陆的每一个角落，并于十八世纪初波及英伦三岛。

虽然“马约利卡”这一名称一直要到十五世纪才确立下来，但其发明和定型的时间则比这要早得多得多。三千多年前，埃及和亚述的匠人们就已经掌握了制作锡釉的技术，并将其应用在金属基底的表面。迄今为止发现的最为古老的锡釉实物出土于苏萨（Susa）、尼姆鲁德（Nimrud）和杜尔舍鲁金（Khorsabad）的古城遗址中，其年代可以追溯到公元前1100年前后。^①另一方面，公元前三世纪，受到珐琅工艺的启发，地中海东岸的工匠们开始在陶器上施以铅釉，一来作为装饰，二来使得多孔的陶制器皿便于盛放液体物品，但由于铅釉完全透明，无法遮挡住粗糙的红色胎体，成品仍然有欠美观。为了弥补上述缺陷，在罗马帝国及拜占庭帝国统治时期，匠人们采用了混入了铜、铁等金属元素氧化物的铅釉，给陶器带来了绿、黄、棕等各种色彩，但其内部沙砾般的质地还是暴露无遗。直到阿拉伯帝国建立之初，这一状况依旧未能得到显著改观。

这一切都由于中国陶瓷制品自公元八世纪起的不断涌入而发生了彻底的改变。根据伊朗史学家阿布勒·法德勒·贝亚齐（Abu 'l-Fadl Bayaqa）的记载，呼罗珊（Khurasan）总督阿里·伊本·伊萨（'Ali ibn Isa）仅一次便献给阿拔斯王朝最为杰出的哈里发哈伦·拉希德（Harun al-Rashid, 786至809在位）^②二十件皇家御用瓷器以及两千件普通用瓷，这些瓷器均来自于中国，并被称作“chīnī faghfūrī”。考古发现也证明了这一点，在萨迈拉（Samarra）、苏萨（Susa）、尸罗夫（Siraf）等阿拉伯帝国各大城市的旧址上都出土了大量产自中国唐朝的陶瓷碎片，特别是在萨迈拉，先后发现有白炆、白瓷、青瓷、三彩等各色器物的残件。

① Marilyn G. Karmason, and Joan B. Stacker, *Majolica: A Complete History and Illustrated Survey* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989), p.15.

② 这位哈里发也是出了名的中国瓷器的爱好者和本土仿制品的积极赞助者。

在长达数百年的时间里，阿拉伯商人、旅行者、传教士乃至政府官员沿着海上和陆上丝绸之路将一批又一批中国瓷器运往今天的伊朗、伊拉克、沙特、叙利亚、埃及、摩洛哥及西班牙各地，整个伊斯兰世界都为为之而痴狂，尤其那些晶莹剔透的白瓷器皿更是以其温润的色泽、坚硬的质地和优雅的造型迎合了穆斯林清净素雅的审美喜好，成为最受欢迎的瓷器品种。正如伊朗著名的博学家比鲁尼（al-Biruni）所赞美的那样，“最好的中国瓷器呈杏仁色，胎体精细、纯净；轻叩一下，还会发出一长串清脆的响声”^①。在这一风尚的影响之下，单纯的进口已无法满足日常消费的需要，亟需对其进行大规模仿制，而仿制过程中所面对的首要问题就是如何掩盖本地陶器粗松的胎体并赋予其牛奶般的颜色。

中东地区既缺少像高岭土这样洁白细腻的瓷土，也没有能够高温焙烧的陶窑，因此在十二世纪熔块瓷（fritware）发明之前，无法使胎体达到与白瓷相似的白净程度，而已有的透明铅釉又不能完全遮盖陶坯；受其刺激，阿拉伯工匠引入了一系列全新的技术，进而掀起了一场陶瓷制造工艺的革命。首先是材质上的改良，萨迈拉的制陶工人提纯了当地的黏土，创造出一种均匀、紧实、白里泛黄的陶坯，被称作“萨迈拉陶”（Samarra clay body）。其次是器形上的模仿，照着中国瓷碗的样子，匠人们给自己的陶器加上了八字形的圈足和外翻的荷叶边。最为重要的是，他们找到了使胎体光滑、洁白的方法：一是学习邢窑粗质瓷，在胎体上抹上一层白色的化妆土，然后再施铅釉；二是使用石灰碱釉，只加热到六七百摄氏度左右，使其石英颗粒未能充分熔融，形成乳浊的效果；三是将珐琅加工中常见的锡釉应用在陶器上，利用其乳浊特性为坯体罩上一层不透明的、晶莹洁白的玻璃质。第一种方法因为是在生坯素烧后再涂抹化妆土及施釉，釉的附着力不强，极易发生脱釉现象；第二种方法由于烧制温度过低，釉质硬度不足，很容

^① 转引自 Jonathan M. Bloom, and Sheila S. Blair, eds., *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, vol. 1 (Oxford: Oxford University Press, 2009), p.446.

易产生划痕、磨损；与之相比，第三种方法化学稳定性强，且操作简便，因此很快便胜过了前者，成为占主导地位的生产工艺。在中东地区所发现的迄今为止最早的唐代白瓷的仿制品可以追溯到公元825年，其所使用的正是这种制造技术，^①这也是“马约利卡”问世的伊始。

另一方面，唐三彩的输入同样对这一时期伊斯兰世界的陶艺革命产生了巨大的影响。其黄、绿、白、褐、蓝、紫、黑等斑斓的色彩以及这些色彩在烧制过程中所发生的相互浸润、浓淡渲染、斑驳淋漓的特殊效果促使阿拉伯工匠采用相似的工艺，先将陶坯高温窑烧，再以浸釉法施锡釉，待干燥后在乳白色的覆层上用毛笔进行点彩，最后二次入炉低温烧结，使呈色剂融入釉质之中，并形成水流泼溅般的纹路；成型后器物表面光滑，颜色自然，纹理流畅，被后世称为晕散器(splashed ware)。其中，绿色、褐色、黄色、紫色分别来源于铜、铁、铋和猛的氧化物，与唐三彩大致相同，而最珍贵的颜色则是钴蓝色，其矿物颜料的主产地在伊朗中北部的卡尚(Kashan)和库姆(Qum)，锰含量极低，化学成分和唐三彩上所使用的完全一致。^②这种异彩纷呈的陶瓷制品由于颜色变化丰富、装饰性更强，因此逐渐取代了白瓷仿制品的地位，成为市场的主流，同时也揭开了“马约利卡”发展史上的第二个重要阶段。在这个阶段，除了同唐三彩一样的黄绿白三色组合之外，蓝白相间是其最为常见且最具影响力的色彩主题。充足的钴料供应使得白地蓝彩陶器(blue-on-white wares)的大规模生产成为可能，而清丽的颜色搭配则让它深受消费者的欢迎，其产地遍布阿拉伯帝国各省。伊拉克境内的于罗(Hira)、基什(Kish)、萨迈拉，伊朗境内的尸罗夫、苏萨、伊斯塔克尔(Istakhr)、尼沙普尔(Nishapur)、锡尔詹(Sirjan)、雷伊(Ray)以及叙利亚境内的安条克(Antioch)都出土了数量众多

① E. J. Keall and R. B. Mason, "The Abbasid Glazed Wares of Sirāf and the Basra Connection: Petrographic Analysis", *Iran* xxix, 1991, p. 58.

② 早在公元七世纪，卡尚和库姆出产的钴蓝料便开始出口中国，唐三彩中以蓝色为装饰色彩的器皿虽少之又少，但均制作精良，造型优美，堪称典范之作。而唐三彩本身将多种颜色调和为一的做法是否受到了拜占庭珐琅艺术的影响，也是值得商榷的。

的这类陶器。

不仅如此，从九世纪开始，蓝白色“马约利卡”制品的生产工艺又取得了一系列突破性的创新。出于对更为精细的器面装饰的追求，钴料易于附着、不致“跑偏”的物理稳定性得到充分利用，划蓝代替点蓝成为主角，用来描绘各种具有鲜明地域特色的图案，包括几何图形、卷涡纹、花卉纹、藤蔓卷草纹、缠枝纹等，更有甚者，抽象化的阿拉伯书法（kufic script）也成为绘饰的一种。与此同时，为了使釉面更加坚硬、光洁，这些锡釉陶器在彩绘后又被再一次浸入掺杂钾碱、沙砾、无机盐的铅釉之中，并第三次入炉焖烧（firing in muffle kiln），以便在外面再罩上一层透明的釉质。而这样一种以黏土烧制、胎体呈米白色、烧结略显疏松、釉色乳浊、在两层釉面之间施彩、并同样使用高铁低锰钴料的“马约利卡”制品与所谓“唐青花”大体相同，很可能就是后者最初的模板。此外，通过混合若干种已有的金属氧化物，阿拉伯工匠在十二世纪成功掌握了黑色颜料的配方，并仿造磁州窑黑白彩地的样式，用黑色勾线，画出轮廓，而用蓝色加以填涂。

更为重要的是，在配制颜料的过程中，陶工们还发现只要在颜料中加入铜或银的氧化物，就会让烧制完成的陶器呈现出绚烂的金属光泽，甚至可以与经过打磨的金银器皿相媲美。^①在此基础之上，他们有意地在第三次窑烧之前把这种炫彩颜料涂在最外层的釉质上，并将其最终产品称作“炫彩器”（lusterware）。由于伊斯兰教法“沙里亚”（shari'a）严禁使用贵金属餐具进食，华丽精美的“炫彩器”迅速赢得了上流阶层的喜爱，成为他们最珍贵的财富之一。^②这一器型的出现也标志了“马约利卡”工艺的进一步成熟，由此，“马约利卡”跟随统治者们征战的脚步传遍了伊斯兰世界的每一个角落。特别是在伊比

① 也有学者将炫彩颜料的起源追溯至公元三世纪，认为罗马人及埃及的科其普特人将银、铜氧化物用于装饰玻璃器皿的做法是炫彩技法应用之始。见 Carboni, S., *Glass from Islamic Lands* (London: Thames & Hudson, Ltd., 2001), p.51.

② 收藏贵重的陶瓷制品是阿拔斯王朝的统治者们普遍热衷的社会风尚。杜环在《经行记》中对此也有生动的记载：“每至节日，将献贵人琉璃器皿、鍤石瓶钵，盖不可算数。”

利亚半岛，10世纪初，刚征服这里不久的摩尔人便建立起了大大小小的手工作坊，开始了“马约利卡”制品的大批量生产。^①

中东地区在接下去的数百年里又不断受到中国陶瓷艺术的影响，在蒙古西征、建立伊利汗国之后，中国风尚更成为占统治地位的审美标准。随着被称作“sgraffito”的剔花技术的应用以及熔块瓷的发明，阿拉伯工匠们找到了一条更为便捷的模仿中国瓷器的途径。前者使得宋代龙泉窑、磁州窑的仿制品大行其道，而后者则将石英砂和白色黏土按特定比例混合在一起高温烧制，基本上还原了中国瓷器的硬度、透光性和细腻程度。正因为此，锡釉不再成为必需，取而代之的则是以化妆土覆盖胎体，在化妆土上剔花、印花、施彩，再涂抹石灰碱釉或铅釉的釉下彩工艺。^② 奥斯曼土耳其帝国的制陶工人采用这一工艺于十五世纪成功复制了明青花瓷器，其精美程度堪称一绝。与此同时，“马约利卡”的市场则持续萎缩，尤其是在伊朗地区，在十七世纪萨非王朝（Safavid Empire）全面复兴波斯文化之前，那里的“马约利卡”生产几乎完全中断，其制造中心已然从地中海东岸转移到了亚欧大陆的最西端。

二、发展：摩尔－西班牙时期

由于“马约利卡”最初是由伊斯兰征服者带入伊比利亚半岛，并为其日常生活服务的，所以制陶工匠全部由穆斯林组成，生产基地则大多分布于摩尔人君主所居住的宫殿周围。相关产品也和阿拉伯地区所生产的大致相同，以白地蓝彩陶器为主，只是在彩绘方面更为繁复，并形成了一种叫作“真空恐惧”（horror vacui）的装饰风格，使得陶

^① Robin Farwell Gavin, Donna Pierce, and Alfonso Pleguezuelo, eds., *Cerámica y Culture: The Story of Spanish and Mexican Mayólica* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003), p.3.

^② 鉴于该工艺的出现时间与伊利汗国的建立时间恰好重合，且生产流程与宋元瓷器十分接近，有可能是由蒙古军队中的中国工匠直接带到中东地区的。

器表面覆满了形态各异的图案和花纹。这一时期一连出现了三个因“马约利卡”而声名鹊起的城市：先是科尔多瓦哈里发国家的都城科尔多瓦（Córdoba），接着是取而代之的阿尔摩哈德王朝（Almohades）的首都塞维利亚（Sevilla）；在伊比利亚半岛上最后一个伊斯兰政权格拉纳（Granada）王国前后几代苏丹的鼎力支持之下，马拉加又成为了新的陶器主产地。这里出产的“马约利卡”制品不但在本土极为流行，还远销埃及、意大利、英格兰、尼德兰各地。值得注意的是，根据十一世纪科尔多瓦史学家阿布·瓦希德·本·雅纳（Abu Wahid bin Janah）的记载，从中国远道而来的制陶艺人曾经踏上过伊比利亚半岛的土地，并促进了相关工艺的广泛传播。

1492年，格拉纳达被西班牙军队所攻陷，长达近七百年的“收复失地运动”（Reconquista）以天主教徒的最后胜利而告终。对于那些谙熟陶艺的摩尔工匠，西班牙统治者最初采取了相对宽容的态度，不但赞助其继续从事生产，还承诺在其皈依基督教之后的两代人时间里免于一切形式的宗教指控。^① 尽管如此，从1502年开始，持续了整整一个世纪的“血统净化”狂热（Limpieza de sangre）还是将大批改宗后的穆斯林赶出了半岛，其总数竟多达三十万人。^② 这无疑严重损害了西班牙的“马约利卡”制造产业，使得马拉加就此一蹶不振，地位很快便被北边的瓦伦西亚所取代。虽然这期间充斥着战争和暴力，但文化领域内的融合仍然不可避免。按照异教主顾的严格要求，摩尔工匠们将伊斯兰和基督教世界的两种美学样式杂糅在了一起，创造出被称为“穆德哈尔”（Mudéjar）或“西班牙-摩尔式样”（Hispano-Moresque）的新的“马约利卡”品种。这一品种使用钴蓝、锰紫、铜绿等多种颜色，在锡釉上描绘出动植物、几何图形、人物形象以及哥特体的拉丁字母

① Tullio Halperin Donghi, “Recouvrements de civilization: les Morisques du royaume de Valencia au XVIIe siècle”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* II (1956), pp.168-169.

② J. R. McNeill and Kenneth Pomeranz, eds., *The Cambridge World History*, vol. 6 (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), p.421.

和草体的阿拉伯字母；器形也异彩纷呈，既有阿拉伯式的，也有西欧传统式样的，更多的则是这二者的有机结合。

几乎与此同时，另两种来自异域的陶瓷艺术类型也深刻影响了西班牙“马约利卡”工艺的演进轨迹。一种是从西班牙传入意大利、经过文艺复兴思潮洗礼后又再次“反作用”于西班牙本土的“马约利卡”变体。十六世纪中叶，西班牙占领了南意大利并成为地中海世界的霸主，这使得许多意大利商人和工匠移居西班牙，正是他们将本国的“马约利卡”制作技艺带到了这里，填补了穆斯林离开后所留下的真空。这一类型陶器的独特之处在于尽管其主色调仍然是钴蓝色，但已不再做厚涂处理，显得尤为清新、明快；更加重要的是，在装饰过程中所融入的人文主义理念使其不再仅仅作为一种生活用品，而是被当成生命之美的载体而得以呈现。因此，一方面，其装饰图案多为神话故事或人物造型，甚至连个人肖像都屡见不鲜；另一方面，它又对当时各主流艺术门类，特别是绘画和雕塑进行了广泛的借鉴和模仿，成为广义的文艺复兴艺术的重要组成部分；与之相应，器形也发生了较大的改变，陶碗和陶盘的腹部变得极浅，以便尽可能凸显内壁上精致的彩绘。它在伊比利亚半岛的流行使得西班牙的“马约利卡”制品充满了文艺复兴的元素，包括故事性装饰、阴影的使用、丘比特等神话人物的形象等等，而伊斯兰抽象的几何风格则逐渐被人们所淡忘。^①一代雄主腓力二世（Felipe II）对它也十分着迷，还特意于1563年召回了在意大利学习的詹·弗洛里斯（Jan Floris），命他把相关技术传授给西班牙陶工。^②陶工们接受培训的地方位于马德里城外的塔拉韦拉-德拉雷纳（Talavera de la Reina），这里日后也成为运往美洲的“马约利卡”陶器的主要产地。

另一种经久不衰的风尚则来源于中国明代的青花瓷器。早在16世

^① 见 Bernard Rackham, *Italian Maiolica* (London: Faber and Faber, 1952), p. 12.

^② 见 Alfonso Pleguezuelo, “Jan Floris, a Flemish Tile Maker in Spain”, in *Majolica and Glass: From Italy to Antwerp and Beyond*, ed. by Johan Veeckman (Antwerp: City of Antwerp, 2002), pp. 123-144.

以北部的墨西哥城和南部的利马为中心的广袤区域内，^① 三者在印第安传统美学元素的滋养下相互交融、彼此启发，最终催生了一种博采众长、品类繁多，却又与众不同的陶瓷艺术。

三、流变：美洲西属殖民地时期

美洲大陆的“马约利卡”生产早在十六世纪 30 年代便已经开始了。据记载，为了对墨西哥城以南 100 公里处的普埃布拉（Puebla）城内新建成的大教堂进行外立面装饰，多明我会（The Dominican Church）从塔拉韦拉-德拉雷纳请来了五六位熟悉“马约利卡”工艺的修道士，正是他们利用普埃布拉附近优质、丰富的黏土资源，教会了当地工匠制作“马约利卡”陶器的全套流程。^② 自此以后，普埃布拉就成了整个新大陆最重要的“马约利卡”产地。总的来看，其发展历程大致可以分为三个阶段。在 1600 年之前，普埃布拉出产的“马约利卡”制品还大多沿袭了“西班牙-摩尔式样”，就像阿拔斯王朝后期那些受宋瓷影响的锡釉陶器一样，用黑色勾边、钴蓝填彩，以几何图形为主要表现题材，同时也绘有不少西班牙贵族所热衷的野兽、禽鸟以及圣徒的形象。

从十六世纪中后期开始，直至 1815 年“马尼拉帆船贸易”由于墨西哥独立战争而终断为止，明清两代的外销青花瓷大量输入美洲地区，对这里的“马约利卡”制品产生了决定性的影响。一方面，社会各阶层都以拥有青花瓷，特别是万历年间出产的、被称为“克拉克”（Kraak）的外销瓷为荣，甚至到了每户人家的厨房里都必须备有几件中国瓷器的地步，这在用来区分不同种族间社会差异的所谓“种姓绘画”（casta

^① Barbara Mauldin, *Folk Art of the Andes* (Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2011), p.168.

^② Edwin Atlee Barber, *Catalogue of Mexican Maiolica Belonging to Mrs. Robert W. de Forest* (New York: The Hispanic Society of America, 1911), pp.4-5.

paintings) 中得到了生动的反映；另一方面，普埃布拉的陶工们在充分借鉴和吸收明青花艺术的基础之上，^①很快便生产出一种“伪中式风格”的仿制品。这一发明促成了几种远隔重洋的工艺传统之间的深度融合，推动了“马约利卡”在器形、技法、规制、装饰图案等方面的系统性变革，使其在本土艺人的创造和发挥之下，实现了自身发展的再一次飞跃。

在器形上，一方面，传统西班牙式样的大碗、水桶型的花盆（Jardinière）以及意大利流行的筒状药罐（albarelli）被饰以团花、卷草、莲瓣、海水、蕉叶等典型的中式素材，另一方面，梅瓶、荷叶盖罐、高足碗等具有鲜明中国特色的器物被画上摩尔风格的几何图形、意大利风格的人物形象，甚至是阿兹特克人的神异动物纹；连美洲土著用来制作和饮用巧克力的“xicalli”最终也被改造成了中国茶碗的形状。在规制上，1653年于普埃布拉成立的“陶业行会”将形形色色的“马约利卡”产品分成了三个等级——优质、普通与黄色，而“优质”品必须“模仿中国瓷器，以钴蓝来着色，以相同的式样来进行修饰，并营造出一种浅浮雕似的效果”^②。由此，“中国风”被和高档、精美划上了等号。在技法上，为了实现上述“浅浮雕似的”效果，墨西哥工匠们引入了叫作“堆叠法”的彩绘技术，通过在锡釉上涂上层数不一、分量不等的钴料，以色彩浓淡所呈现的阴影变化凸显视觉上的立体感。

最后，在装饰图案上，这些陶器进行了最大胆、也是最具开创性的尝试：一方面，它们承袭了西班牙本土，尤其是塞维利亚地区于十六世纪下半叶仿照青花瓷所设计的“藻饰”和“蝶饰”，同样在器物边缘用柔和的钴蓝色画出一圈呈环状排列的虫草，并在内壁或腹部用“一笔点画”的方法绘上向四周均匀舒展的花束；另一方面，他们还引入了凤凰、鹭鸶、莲瓣、宝塔、穿着明清服装的人物等一系列此

^① 有趣的是，在“种姓绘画”上同样出现了中国手艺人 的身影，移民到新大陆的中国工匠或许曾直接参与了仿制中国瓷器的全过程。见 *De Chino y India Genizara*, Francisco Clapera, Oil on Canvas, Denver Art Museum, Collection of Ian and Fredrick R. Mayer (190.1996.14)。

^② *Ibid.*, p.10.

前未被充分挖掘的传统中国元素,使得艺术表现的主题更加丰富多彩。不仅如此,制陶艺人还基于美洲当地的宗教信仰^①、审美习惯以及“马约利卡”在漫长的历史发展过程中所积淀的伊斯兰、西班牙和意大利因子,对这些素材进行了全方位的改造,使其产生各种并置、交错、相互混杂的现象:中式“蝶饰”的触角部分演化成一连串密集的圆点,像极了摩尔人常用的“真空恐惧”的装饰手法;图案中间是西班牙哈布斯堡王朝头戴王冠的双头鹰徽章,周边则布满了牡丹团花的设计;手拿陶罐的中国工人、举起望远镜的意大利航海家、弹弄吉他的西班牙乐手以及挥舞兵器的中国武士的形象分列四周,相对而立,形成一个统一的整体;更重要的是,“中国风”和文艺复兴艺术的激烈碰撞使得后者缤纷的色彩和戏剧化的主题为细腻、精巧的装饰细节所取代,而让前者的“直线变为斜线,坐着的静态变成奔跑的动态,宁静的风景化作给人带来视觉喧嚣感的花草及建筑”^②,具有了鲜明的人文主义特征。正是在这一融会创新的基础之上,墨西哥,尤其是普埃布拉出产的“马约利卡”制品达到了极高的工艺水平,行销美洲各地乃至欧洲本土。正如墨西哥殖民时代的著名史学家维塔柯尔特(Fray Agustín de Vetancurt)所宣称的那样,“这里的釉陶比起塔拉韦拉的要更加精美,其美观程度足以与中国瓷器相比肩”^③。

回到那组丹佛艺术博物馆珍藏的“马约利卡”制品。与一旁的青花瓷盘一样,产自普埃布拉的大陶盆也采用了白地蓝花的主色调,边缘被底端垂直的曲线划分为若干大小相同的、莲瓣状的区域,区域内用同样的图案做连续性装饰;二者对骑马人姿态和马匹动作的描绘也

① 例如,由于与天主教信仰相冲突,中国瓷器上常见的龙和蝙蝠的形象在仿制的过程中被有意抹去。

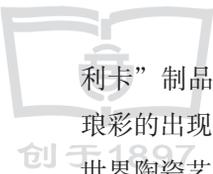
② Robin Farwell Gavin, Donna Pierce, and Alfonso Pleguezuelo, eds., *Cerámica y Culture: The Story of Spanish and Mexican Mayólica* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003), p.15.

③ Fray Agustín de Vetancurt, *Teatto mexicano: Descripción breve de los sucessos exemplares de la Nueva-España en el Nuevo Mundo occidental de las Indias*, vol. 2 (Madrid: Colección Chimalistac, 1960), p.305.

发达的经济和科技实力正构成了文化传播的根本保障。唐、宋、元、明各代的陶瓷制造技术大大领先于世界其他地区，这才使得中国瓷器拥有了无与伦比的美观性和实用性，成为世人艳羡的对象，进而带来了器物、艺术乃至思想观念的整体输出；而经济的持续繁荣则为其生产、推广和创新提供了源源不绝的动力。相反，西班牙帝国虽然凭借军事征服一跃而成为世界强国，但在本质上仍然是一个以畜牧业为主的封建国家，生产水平低下，技术落后，所以尽管它是欧洲最早引入“马约利卡”工艺的国家，却很快被文艺复兴时期的意大利、启蒙时期的法国和工业革命时期的英国后来居上，在经历经济危机的打击之后，甚至连对美洲殖民地的文化影响力都几乎荡然无存。清代中晚期的中国也同样如此，国力的急剧衰落使得对外文化传播完全陷于停滞状态。

而文化自身的多样性以及兼容并包的开放姿态则是其推陈出新、不断发展的社会基础。就像青花瓷的颜料和装饰样式来自中东地区，而“马约利卡”则汇聚了希腊、罗马、伊斯兰、中国、基督教、阿兹特克等多种文明因子一样，世界上没有一种文化是单一和纯粹的；往往正是在不同文化元素相互交汇、碰撞和融合的过程中，才会催生新的创造物，才能使旧有的文化类型重新焕发生机。没有中国瓷器的启发，没有拜占庭珐琅工艺的积淀，便不会有“马约利卡”的形成和发展；同理，很难想像缺少了珐琅彩和粉彩，会为中国陶瓷艺术带来多大的损失。作为反面案例，西班牙为了“纯净血统”，将境内的犹太人和摩尔人一并驱逐出境，结果不但带来了文化的萧条、技术的退步，还使其丧失了在地中海地区的大部分贸易网络，引发了严重的经济动荡。

另一方面，文化传播的路径绝不是线性的、单向度的，而是以一种弥漫的方式、呈网状拓扑结构全面铺开：每一个组成单位都相互连接，成为信息交互的结点，在发送信息的同时又在接受信息，在受到影响的同时又在做出反馈，从而使整体数据得到不断更新和扩展。这就如同中国白瓷启发了中东的“马约利卡”艺术，“马约利卡”的发展则为青花瓷工艺提供了借鉴，青花瓷继而对经欧洲改造后的“马约



利卡”制品产生了深远的影响，而后者被引入中国又导致了粉彩和珐琅彩的出现；在此过程中，器物的种类越来越丰富，技法越来越娴熟，世界陶瓷艺术也由此获得了长足的发展。任何一方如果只想“送出去”，而不愿“拿进来”，久而久之，就会被排斥在这一发展进程之外，成为历史的弃儿。

不仅如此，文化传播最有效的方式不是军事征服，也不是宗教布道，而是在平等、自由的基础上通过贸易、交流和协作来实现的。中国瓷器之所以能够畅通无阻地进入中东、西欧和拉美并形成巨大影响，其所凭借的正是贸易的力量；而正如上文涉及的《经行记》和“种姓绘画”所示，迁居到这些地区中国移民和当地人和平相处，迅速融合，他们的共同努力也促进了中国陶瓷工艺的海外传播。反之，摩尔人对西班牙的军事征服以及西班牙对美洲新大陆的血腥殖民尽管在短时间内为其文化赢得了宰制地位，但最终却逃不过被推翻和扬弃的命运。这些正是中国瓷器与“马约利卡”在时间长河中携手共进的历史经验为我们所揭示的交往之道。

