

丹青邂逅珐琅彩 方寸盘中绘西厢



民国时期(1912-1949年)是中国近代社会变革的关键阶段,新旧文化、中西思潮在此激烈碰撞。铜胎画珐琅作为传统宫廷工艺的代表,在民国时期逐渐走向民间,并与通俗文学题材结合,形成独特的艺术风格。其中,以《西厢记》故事为装饰主题的珐琅盘,因其鲜明的时代特征与文化隐喻,成为研究民国工艺史与社会文化的重要样本。

不久前,河北博物院举办的《华彩珍蓝——河北珐琅艺术展》中,展出民国铜胎画珐琅《西厢记》盘两件。两盘均为方形,倭角。盘内壁满绘粉色小朵花卉,四壁中心椭圆形开光绘卷草纹,内地开光绘《西厢记》戏曲故事。盘外壁及底施白釉,四壁绘蓝色龙纹,盘底以淡粉、淡绿、淡蓝等色绘蝙蝠、寿桃纹饰。铜胎画珐琅《西厢记》盘不仅见证了民国时期工艺美术的转型,更折射出那个时代知识分子对传统文化价值的重新审视。



■民国铜胎画珐琅《西厢记》盘。

□文/图 李立华

乱世中的工艺涅槃

铜胎画珐琅又叫做画珐琅,清朝康熙年间由欧洲传入中国。画珐琅大多是用紫铜做铜胎,表面用白釉铺底色,然后用彩釉描绘珐琅图案,再经过焙烧、镀金而成,体轻、明亮且绚丽多彩,这种工艺在清中期达到顶峰。至民国,随着宫廷匠人流散,工艺技术传入民间作坊。然而,受限于战乱频发与工业化冲击,珐琅器的制作趋于简化:胎体由厚重的紫铜转为廉价的黄铜,釉料配方因进口原料短缺而掺入本土矿物,导致色彩饱和度降低。这种“去宫廷化”的工艺转型,既降低了生产成本以适应民间市场需求,也折射出传统手工艺在现代化进程中的生存困境。

民国初年,珐琅作坊在动荡时局中艰难求生,据一位工匠日记记载:“时局虽乱,求购洋珐琅料者反增,盖富室欲藏器避祸也。”这种矛盾现象催生了传统工艺的变异发展,铜胎画珐琅器在实用功能消退后,反而成为文化寄托的载体。民国匠人改进了掐丝工艺,首创“隐丝法”,将传统景泰蓝的金属丝轮廓转化为珐琅彩绘中的墨线勾勒。这种技法的革新,在河北博物院所藏铜胎画珐琅《西厢记》盘上得到完美体现,人物富有动感的衣襟线条,完全依靠不同色阶的珐琅料堆叠呈现,彻底摆脱了金属丝的束缚。另外,西洋化学颜料的引入也带来了色谱革命。民国珐琅彩料品种从清代的28种激增至53种,特别是玫瑰红、钴蓝等新色的运用,使得画面层次较清代器物丰富三倍有余。这两件画珐琅盘中,无论人物衣装、山石草木还是家具陈设、建筑装饰,其微妙的色彩表现是传统矿物颜料难以企及的。其中,仅人物服装就有果绿、鹅黄、皮粉、湖蓝、米驼、淡紫等多种颜色。另外,从“月下联吟”盘上张生身后太湖石深浅浓淡的色彩变化,又可见当时一些珐琅工匠已开始尝试将写实光影技法融入传统工笔画,通过明暗对比渲染山石的立体感。

“破旧立新”思想的物质化表达

《西厢记》最早源于唐元稹的传奇《会真记》(又名《莺莺传》)。经过宋金时期的流传和演绎,增添了佛殿奇逢、

月下联吟、闹道场、张生害相思莺莺问病、长亭送别、村店惊梦等情节。元人王实甫在此基础上,又将作品加工定型成为杂剧《崔莺莺待月西厢记》。

《西厢记》故事说的是唐贞元年间,前朝崔相国病逝,夫人郑氏带女儿莺莺、小儿欢郎、侍女红娘一行30余人回河北博陵安葬,中途道路有阻,在河中府普救寺暂住。此时,河南洛阳书生张珙赴长安赶考,路过河中府看望同窗好友白马将军,顺便游览普救寺时与莺莺相遇,产生爱慕之情。张生为追求莺莺,借住寺中,其住所与莺莺所住西厢只一墙之隔。一天晚上,莺莺同红娘在花园烧香祷告,张生隔墙高声吟诗一首:“月色溶溶夜,花荫寂寂春。如何临皓魄,不见月中人?”莺莺立即和诗一首:“兰闺久寂寞,无计度芳春。料得行吟者,应怜长叹人。”两人月下联诗对句,互生情愫。民国铜胎画珐琅《西厢记》盘之一的画面内容,便是这出“月下联吟”。“月下联吟”又名“墙角联吟”,一轮明月当空高悬,一道粉墙内外,张生与崔莺莺翩然而立,崔莺莺满脸娇羞,张生执扇跃跃欲试,充分表现出人物对对方的向往之情。

另一盘画面内容表现的则是“锦字传书”。叛将孙飞虎领兵围住普救寺,要抢莺莺为妻,崔夫人四处求救无援,许愿说“谁有退兵计策,就把莺莺嫁给谁。”张生挺身而出,写信给白马将军杜确,打退孙飞虎。不料崔夫人事后言而无信,不肯把莺莺嫁与张生,张生因此生病。莺莺让红娘前去探望,张生托红娘传书,表达想与莺莺月下相会之意。

自元代以来,《西厢记》便是“才子佳人”文学的典范,但在民国的传播又被赋予新内涵。“五四”运动后,知识界将崔莺莺与张生的自由恋爱视为反抗“父母之命”的象征。1936年,京剧四大名旦之一的荀慧生先生参照元曲《西厢记》,创演京剧《红娘》。这出戏融合了唱、念、做、舞等表演形式,风格清新柔媚,成为京剧荀派的经典代表作品。在此期间,上海著名珐琅生产商永宝斋接到的“西厢”题材订单激增五倍。胡适在《白话文学史》中重新评价《西厢记》,将其列为“活文学”典范。这种文化风向的转变,使得“西厢”故事成为新旧文化阵营都能接受的审美公约数。这两件铜胎画珐琅《西厢记》盘通过人物姿态的生动刻画,如崔莺莺低眉垂首的羞涩、张生如痴如醉的苦思冥想等,暗示对封建礼教的批判。此类作品在民间家庭中的陈设,成为新文化运动“破旧立新”思想的物质化表达。

民国珐琅工艺的文化调适

民国铜胎画珐琅盘的尺寸多介于20—30厘米,兼具果盘、摆件等实用功能,定价低于清代御制品,主要面向城市新兴中产阶级。其装饰风格调和了文人的“雅”与商贾的“俗”:题材上强调风雅,形式上却又迎合世俗审美。这种双重性揭示了民国中产阶级在文化身份上的矛盾——既渴望攀附传统士大夫品位,又难脱市民功利主义的影响。笔者注意到,同期同题材有些画珐琅盘上,甚至直接出现“愿有情的都成了眷属”的字样,人物服饰大红大绿流于艳俗。与之相较,河北博物院收藏的两件铜胎画珐琅《西厢记》盘,别具一番典雅蕴藉之美。

20世纪30年代,面对洋货倾销,国民政府发起“国货年”运动,将传统工艺塑造为民族精神象征。铜胎珐琅作为“国粹”被纳入博览会(如1929年西湖博览会)展陈,舆论称其“釉彩斑斓,足证中华文明之璀璨”。西厢记题材因本土文学属性,进一步强化了“反殖民”文化认同,成为抵制日本七宝烧、欧洲搪瓷器的符号武器。有意思的是,面向本土市场的“西厢”珐琅产品,更强调吉祥寓意(如以“西厢”谐音“吉祥”)。另一部分通过上海、广州等口岸销往欧美的“西厢”珐琅盘,其设计则主动迎合西方“中国风”审美,如增加繁复的卷草纹边框、以金线勾勒轮廓,或添加英文商标“Made in China”等。这种内外有别的生产策略,映射出民国工艺在全球化贸易中的文化调适。

