

# 海外制瓷图中的“东方想象”

刘珈妤

四川美术学院艺术人文学院，重庆

收稿日期：2025年12月27日；录用日期：2026年1月18日；发布日期：2026年1月29日

## 摘要

中国外销制瓷图像，是描绘中国瓷器生产与运销的图像，以展现取料、成型、烧造等制造环节为主，也可涵盖运输、买卖等环节。本文系统分析了外销制瓷图在窑炉形制、祭祀场景和生产环境三个方面对景德镇瓷业生产的“想象性再现”。制瓷画在广州是作为商品销售的，西方购买者可以参与外销画家的创作。广州外销画家所绘的画面很大程度受到订购者的限制，西方购买者与迎合的画家来共同定义画面，部分情节出现了想象性描绘。在窑炉形制上，画家因未亲见实况，对窑顶带状装饰及天窗数量进行了主观想象或简化，以迎合西方的审美期待。在祭祀场景中，庄重的“祀神酬愿”仪式被转化为弹奏阮、舞龙等娱乐性表演，反映了西方对中国祭神信仰的文化转译。在生产环境方面，外销画将规模化雇佣劳动的诗意化为《耕织图》式的小农田园场景，通过添加鸡、狗等符号，塑造符合西方的东方意象，揭示了其作为文化跨语境传播产物的本质。

## 关键词

外销制瓷图，想象性描绘，窑炉形制，“祀神酬愿”，生产模式

# The “Oriental Imagination” in Overseas Porcelain-Making Paintings

Jiayu Liu

College of Arts and Humanities, Sichuan Fine Arts Institute, Chongqing

Received: December 27, 2025; accepted: January 18, 2026; published: January 29, 2026

## Abstract

Chinese porcelain production imagery primarily depicts the processes of material extraction, shaping, and firing, though it is not limited to these stages, sometimes also including transportation and trade. These paintings were sold as commodities in Guangzhou, where Western purchasers could participate in the creative process of export painters. The compositions by Guangzhou export painters

were largely constrained by the patrons' demands, with both Western buyers and accommodating painters jointly "defining" the visual content, leading to imaginative depictions in certain scenes. This paper systematically analyzes the "imaginative representation" of Jingdezhen's porcelain production in export porcelain imagery, focusing on three aspects: kiln structure, ritual scenes, and production environment. In terms of kiln structure, painters, having never witnessed the actual kilns, subjectively imagined or simplified decorative bands and the number of kiln vents to cater to Western aesthetic expectations of "oriental charm". In ritual scenes, the solemn ceremony of "worship gods to fulfill a vow" was transformed into entertaining performances, such as playing the ruan or dragon dances, reflecting a cultural translation of Chinese ritual beliefs for Western audiences. In the depiction of production environments, export paintings idealized large-scale hired labor into idyllic, small-scale agrarian scenes reminiscent of the "Plowing and Weaving Illustrations", incorporating symbols like chickens and dogs to construct an Orientalist utopian vision. This reveals the essence of such imagery as products of cross-cultural communication.

## Keywords

Export Porcelain Imagery, Imaginative Depiction, Kiln Structure, "Worship Gods to Fulfill a Vow", Production Mode

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

## 1. 引言

15 到 17 世纪, 欧洲资本主义扩张与大航海打通世界贸易、促进文化交流, 18 世纪广州外销画应运而生, 瓷器制造因欧洲人对中国物产工艺的兴趣, 成为核心关注点[1]。17 世纪欧洲“中国风”兴起, 茶叶、丝绸、瓷器等承载的中国元素, 勾起欧洲对东方的猎奇心。中国元素融入欧洲日常生活后, 更催生其对广州“奇景异俗”的遐想, 这成为外销画在西方获得回响的基础。贸易季居粤洋人亲历画中风物民俗, 也让外销画成为他们在广州的视觉见证[2]。

## 2. 对窑炉的想象性描绘

在部分外销制瓷图中, 窑炉顶部被描绘成具有带状装饰纹样, 如法国吉亚美术馆所藏版本中对于炉顶的描绘(图 1), 以及法国国家图书馆收藏的《瓷器制造及贸易图谱》(图 2), 英国阿尔伯特博物馆所藏版本等。这种装饰性带状结构, 在《天工开物》《南窑笔记》等关于窑炉形制的古文献中均无记载, 在《陶冶图》等宫廷图像中亦无对应。属于画家的想象性描绘。根本原因在于创作者对窑炉了解的局限性。由于画家未曾亲见景德镇窑炉实貌, 凭借制瓷图蓝本进行了主观想象描绘。

外销画家对窑炉上的天窗的描绘不符合文献记载, 其中加入了想象成分。据宋应星《天工开物》: “其窑上空十二圆眼, 名曰天窗。火以十二时辰为足。先发门火十个时, 火力从下攻上, 然后天窗掷柴烧两时, 火力从上透下。” [3]由此可知天窗是葫芦窑的典型特征之一。

英国藏本编号 BHN0.17(图 3)同《瓷器制造及贸易图谱》(图 2)相比, 所绘的窑炉顶部多了 9 个天窗。据《景德镇葫芦窑技术源流的考古学观察》, “以成熟葫芦窑的窑长 8.4 米来看, 《天工开物》记录的 12 个天窗, 基本也是按照这个比例对称设置的” [4]。英国版本数量翻倍, 顶部多了一倍天窗, 由此可知英国伦敦大学图书馆藏本所绘天窗数量不符合实际, 画家进行了主观想象性描绘。



**Figure 1.** Loading the kiln  
**图 1.** 成坯入窑



**Figure 2.** Unloading the kiln  
**图 2.** 瓷器出窑



**Figure 3.** Kiln firing  
**图 3.** 烧窑

而在一些外销制瓷图的版本中,葫芦窑顶部没有绘天窗,如美国私人收藏的一版外销制瓷图(图4)中连续的窑炉无天窗,奥地利收藏的版本(图5)中窑炉同样无天窗。从科技层面来讲,不设置天窗无法保证窑炉温度。天窗也叫“投柴口”,在烧造的十小时里,从窑门投柴,火焰自前向后、由下而上流动加热坯体。在烧成的最后两个小时,通过窑顶的天窗投入木柴,形成“火力从上透下”的倒焰效果。弥补窑内顶部温度的不足,使整个窑室的温度和气氛更加均匀,确保所有位置的瓷器,尤其是大件或位于窑顶的瓷器,能够完全烧熟。从有窗到无窗,实际上是外销画家进行了“文化转译”。西方订购者期望看到的是具有“东方情调”的异域场景。一个结构复杂、带有天窗的窑炉,不如造型简洁的“子弹壳”窑炉符合西方人的审美期待。画家迎合并将真实的窑炉转换成为了西方想象的东方符号。



Figure 4. Placing them in a kiln  
图4. 搬胎入窑

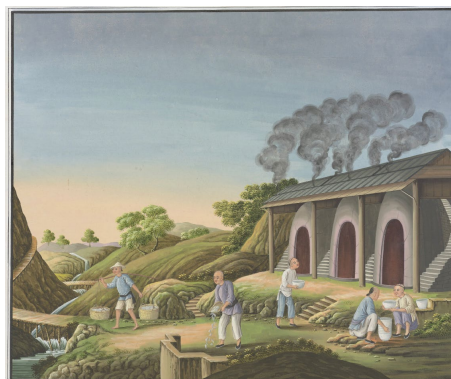


Figure 5 Sorting and grading  
图5. 整理瓷器成品

### 3. “祀神”想象重构

清代制瓷业对于风火神极为重视,乾隆八年(1743)唐英奉旨编撰《陶冶图说》时,风火仙转化为官方认定的唯一神明。唐英在《陶冶图说》中的《火神童公传》记载:“窑民奉祀维谨,酬献无虚日。甚至一窑之成,必祭而后开。”每一次成功的烧造之后,都必须举行祭祀仪式,使得祭祀与生产联系更为紧密。定期举行的祭祀,成为凝聚人心不可或缺的制度[5]。《龙缸记》记载:“实呵护之余,非有心人也,神或召之耳。”

唐英《陶冶图说》之《祀神酬愿》(图6)图描绘了画面中绘有众多的窑工、画匠、役夫等各工序工匠。他们簇拥在祭祀区周围,祭神时虔诚跪拜,百姓簇拥的场面,而在外销制瓷图中这一情节有所变化。外销制瓷图中将“祀神”场面转变成“表演”。乾隆八年的《祀神酬愿》更多表现的是制瓷成功后,对于风



火神的敬畏与虔诚性。而在法国国家图书馆所藏的 19 世纪的《瓷器制造及贸易图谱》中的“交舛”(图 7)一节,画面左侧的匠人在用草打包陶瓷器皿,右侧有两位身着官服的人,一位在弹阮,另一位则抱着阮入庭院。部分人物着官服,暗示是在清代内务府进行陶瓷生产。弹奏表演情节在封闭的庭院中进行,观众为工匠和穿清代官服的大人们。在法国图书馆藏本《古代瓷器制造场景》中,最后一幅画描绘的是几个儿童在舞龙的场景(图 8),以舞龙来庆祝制瓷烧造的成功。

据唐英的自传《大清督陶官唐英》记载可知,内务府造办处与御窑厂的烧造任务十分繁重[6]。因此,制瓷生产环境中当然带有画家主观想象成分。在《大清督陶官唐英》中也无关于“演奏”的记载。笔者推测,演奏及舞龙情节很可能是外销画家根据“祀神酬愿”情节想象出来的。笔者认为,由于西方人无法理解祭风火神信仰,进行了“转译”,将祭神情节转化为庆祝的场面,凭想象构建出来的“表演”西方人更容易理解。

在祭祀场景方面,外销画对《陶冶图》中核心的“祀神酬愿”主题进行了根本性的重构。庄严肃穆的集体祭拜风火神的场景,被转化为身着官服者弹奏阮、儿童舞龙等具有娱乐性质的表演性场面。这一转变反映了西方订购者对中国行业神信仰的理解困难,画家因此将陌生的宗教仪式替换为更易被理解的、象征“东方庆典”的娱乐元素。

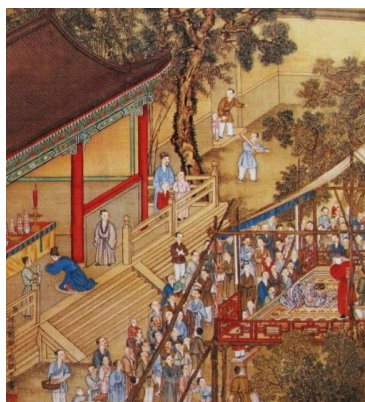


Figure 6. “Worship gods to fulfill a vow”  
图 6. “祀神酬愿”



Figure 7. Straw-packing and barrel-crating  
图 7. 交舛



Figure 8. Dragon dance  
图 8. 舞龙

#### 4. 瓷业生产想象性再现

部分外销制瓷图更多描绘了制瓷过程所处的环境，且带有异域想象。外销画家描绘《古代瓷器制造场景》的生产场景与南宋楼璣所绘的刻本《耕织图》的小农场景(图 9)极为相似。在《古代瓷器制造场景》“捣练泥土”情节，工匠身旁有两只鸡(图 10)。在“配制釉料”情节中，画面中有一只狗。在最早南宋楼璣所绘的刻本《耕织图》中，画面中以庭院为劳动场所，画面中出现了鸡和狗。



Figure 9. “Pictures of Plowing and Weaving” by Lou Shou  
图 9. 楼璣 “《耕织图》”



Figure 10. Pounding and kneading clay  
图 10. 捣练泥土

南宋楼璩的《耕织图》开创了一种描绘小农经济的理想化的生产范式。它将辛苦的劳作场景诗化。画面中的鸡犬相闻，意在表现一种男耕女织、秩序井然的太平盛世景象，其本质是儒家“治世”理想的视觉宣传。而清代开始出现资本主义萌芽，无论是清代官窑还是民窑，都采取了雇佣制度[7]。

清代“官搭民烧”的瓷器生产模式盛行。在乾隆时期《浮梁县志·陶政》中记载“在厂工匠办事人役，支领工值食用者，岁有三百余名”[8]，清代景德镇官窑的工匠全部来自雇佣，并且雍正以后官窑的雇役匠又可分为两类：一类是官窑的长雇工匠。朱琰《陶说·序首》中“仰给于窑者日数千人”[9]。且官窑生产规模大，管理较为严格[6]。唐英有一段自述：“奴才亲自指点……在民户烧造粗瓷之茅柴窑攒行烧制，并令星夜彩画。”都形象地描绘出为完成任务而不遗余力的工作场景[8]。清代御窑厂的烧造任务繁重御窑厂每年生产任务在四五万件，完全不是自给自足的小农经济生产模式了。由此可见，《古代瓷器制造图》中的劳动制瓷生产场景不可能是小农经济模式。

18 到 19 世纪，在“中国热”的背景下，对于欧洲购买者来说，他们想象中的中国是一个“自给自足”的小农经济生产的文明国度。“中国热”是对于一种与欧洲自身正在经历的工业革命截然不同的文明形态的向往。他们期待的是一个哲人治国、男耕女织、自给自足的乌托邦式中国。而清代真实描绘一个拥有严格管理、数千雇工的官窑工厂，会破坏这种异域浪漫主义的想象。

因此，外销画家有意“过滤”了景德镇生产的雇佣制度的生产模式，而代之以《耕织图》式的小农经济生产模式。鸡和狗的出现，是这种“田园化”处理最典型的符号。这种有选择的呈现，体现了一种视觉表征的权力。谁定义了清代“生产模式”的形象？在当时的贸易中，拥有购买力的西方人与迎合的画家来共同定义的。这些制瓷图像既满足了西方购买者对诗意的环境的视觉需求，也完成了中国对自身文明形象的一次主动塑造。

在生产环境方面，外销画常将制瓷场景置于一个充满田园意趣的封闭庭院中，画面中点缀家禽牲畜(鸡、狗)。这种构图与南宋《耕织图》所呈现的小农经济生产模式高度相似，却与清代景德镇官民窑场普遍实行的资本主义雇佣劳动制度及规模化的生产现实严重脱节。“鸡和狗”符号的加入，则是为了迎合西方对东方的传统想象，是满足市场需求的符号化景观。

## 5. 结语

广州外销画家所绘的画面很大程度受到订购者的限制。外销画中描绘的葫芦窑有无天窗，天窗数量多少，及顶部装饰性带状结构等细节，与清代主流窑炉形制及官方文献《陶冶图》的记录多有不同，可能是画家迎合了西方购买者的审美期待，信息传递的偏差、画家的个人选择、绘画自身的程式化倾向等，画家将真实的窑炉转换成为了西方想象的东方符号。

制瓷图像的文化内涵经历了从信仰到娱乐的功能性转换。源自中国本土传统具有严肃宗教情感的“祀神酬愿”仪式，在外销画中被系统地替换为官员弹阮、儿童舞龙等庆典式表演。制瓷情节的重构，揭示了西方观看者对中国信仰体系中，由于信息不对称和权力关系导致的“理解的困难”所采用的方式。为了弥合文化差异，满足其对于“东方风情”的想象，外销画家将宗教虔诚转换为西方人可以理解的“娱乐”情节，完成了文化符号的“转译”。

清代景德镇制瓷业在资本主义雇佣模式下规模化生产，但在西方观者看来，对清代制瓷业的生产还停留在小农经济生产模式。画面中鸡犬相闻的田园景致构筑了一个封闭的生产空间。其本质，是迎合西方对中国小农经济生产的想象。

## 参考文献

- [1] 李柏言. 技术窥探与东方遐想——法国国家图书馆藏 18 世纪《瓷器制造与贸易图谱》图像考[J]. 苏州工艺美术

---

职业技术学院学报, 2024(2): 70-74.

- [2] 郑洪明. 贸易口岸语境中外销画的广式风格研究[J]. 大众文艺, 2023(21): 58-60, 215.
- [3] (明)宋应星, 著. 天工开物译注[M]. 潘吉星, 译注. 上海: 上海古籍出版社, 2016.
- [4] 冯冕. 景德镇葫芦窑技术源流的考古学观察[J]. 东南文化, 2021(6): 105-114, 190, 192.
- [5] 郑岩. 龙缸与乌盆——器物中的灵与肉[J]. 文艺研究, 2018(10): 113-128, 177.
- [6] 张敏, 著. 唐英时代景德镇御窑厂的经营和管理[M]. 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2016.
- [7] 宋燕辉. 明代后期景德镇瓷业中资本主义萌芽的状态[J]. 南昌大学学报(人文社会科学版), 2009, 40(3): 99-104.
- [8] (清·乾隆) 浮梁县志编纂委员会编. 浮梁县志. 卷五. 陶政[M]. 北京: 方志出版社, 2009.
- [9] (清)朱琰, 著, 杜斌, 校. 陶说. 序首[M]. 济南: 山东画报出版社, 2020.