

古玩与收藏丛书

新派粉彩名家作品集

XINPAIFENCAINIANGJIAZUOPINJI



吾 著
美术出版社

新派粉彩名家作品集

XINPAIFENCAINMINGJIAZUOPINJI



图书在版编目(CIP)数据

新派粉彩名家作品集/曹新吾著. —武汉: 湖北美术出版社, 2006.7

(古玩与收藏丛书)

ISBN 7-5394-1881-8

I. 新…

II. 曹…

III. 陶瓷—装饰美术—景德镇市—清后期~民国—图集

IV. J527

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第079407号

新派粉彩名家作品集 © 曹新吾 著

出版发行: 湖北美术出版社

地 址: 武汉市雄楚大街268号C座

电 话: (027) 87679520 87679521 87679522

传 真: (027) 87679523

邮政编码: 430070

h t t p : www.hbapress.com.cn

E-mail: fxg@hbapress.com.cn

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/32

印 张: 5

印 数: 3000册

版 次: 2006年9月第1版 2006年9月第1次印刷

书 号: ISBN 7-5394-1881-8/K · 75

定 价: 45.00元

出版说明

收藏古玩，就是收藏历史，就是收藏艺术，就是收藏文化。收藏的旨趣就在于鉴赏与研究，并从中获得他事不可取代的审美愉悦与快乐，此乃高雅之致。现在，随着社会的全面进步，爱好与收藏古玩的人越来越多。为着服务于同好的人们，我们以眼手之能及，将陆续编辑出版“古玩与收藏”丛书，首先出版陶瓷一类，然后视实际而旁及其他。我们将把民间、民窑放在主要位置，资料务必翔实，品位力求高雅，尽力以行家与艺术家兼具的眼光选择民间藏品与流传品，真正使丛书成为业余逛地摊与文物店同好的良师益友。同时为着使丛书越编越好，也请读者积极参与，自荐家藏，使一己之藏得与社会共欣赏，使祖国先民的辉煌创造发扬光大。

论新派粉彩

曹新吾

咸、同、光、宣年间，一种由御窑厂画师参与绘制却不入内府的新派粉彩器物在市面广为流行。遗风余韵，顺延民国。其与传统粉彩之不同是：题材上极力回避云龙、缠枝、杂宝等象征皇权和体现民俗的图案，侧重人物、山水、花鸟、清供诸式；程序上完全改变传统粉彩“绘者不染，染者不绘”的作法，起稿、傅彩、落款均一人手笔；色调上崇“浅”尚“淡”，追求以浅淡见深浓的美学效果。且讲究诗、书、画、印修养，有的就是瓷上文人画。代表人物有程门、金品卿、王少维、任焕章、许达生、江栖梧、俞子明、汪章、汪藩、汪友棠及后之王琦等。

一、新派粉彩之源流

传统粉彩自五彩演变而来，新派粉彩自传统粉彩演变而来。这里，太平天国战事是促因。咸丰五年太平军攻陷景德镇，且一驻

就是七年。城破之后，御窑厂连同样瓷被付之一炬，各种原料来源一时断绝。为生计，一些曾供职御窑厂的失业文人画师不得不改绘商品瓷应市。原料短缺，他们便将就着减料省彩，甚至连“玻璃白”打底“雪白”罩面等工序亦略去。业内人皆知，传统粉彩中的生料之所以能在釉上附着，是因为有“雪白”罩面。为使省去打底罩面工序后的彩色也能在器上牢固附着，绘制者便根据前人作法对生料进行解构。如将作黑色的钴料加铅使之成为粉料，不用罩盖也能牢牢附于器表。另据刘杨先生研究，“其他色彩如浅紫，则以50%的高红、25%的佛青配成。浅赭色以41%的赭石、6%的树脂、53%的碳酸钙配成，有水墨韵味。”此亦是一种结构上的重组。而这种带变异的彩料之效果恰与纸绢画效果相近，故已经沦为“窑花子”的前官窑画师们在惊喜



图1



图2

之余，不约而同地将国画技法用到了瓷绘上。一时间，承唐李思训父子余绪的青绿山水，继宋米芾父子遗风的落茄皱山水，效元黄公望笔致的浅绛山水和墨彩山水，得宋徐崇嗣法乳出本朝恽南田门庭的没骨花鸟，具新罗山人兼工带写特征的小写意花鸟，摹宋文与可的墨竹，仿元王冕或本朝金农的墨梅，以及海派任伯年、赵之谦式高士，钱慧安、改琦一路仕女和清供等竞现器皿，蔚为大观。所以，新派粉彩之彩料最初实是陶事艰难情况下的代用品，即古玩行说的“糙粉彩”（图1）。不过偶然中有必然。纪年器证实，乾嘉之际景德镇即有匠师探索性地在彩料中加进铅粉，以体现纸绢画“毛糙”效果（见图2之“开光”）。而更早些时，雍正墨彩已开始讲究笔致墨韵。但是谁也没想到，此举不仅能救急，还会带来一个新艺术品种的繁荣。因此，同治五年御窑厂恢复后，这种

战时代用彩不但未遭舍弃，反被当作绘瓷新方推广开来。虽未见用以绘制部限或钦限瓷，官民竞市的商品瓷却广为应用。在红店中更是大为普及。然而，文人画师毕竟缺少冶陶经验。他们对这种新产品之先天不足事前既无估计，事后也未觉察。没多久，市场即被现代粉彩片片蚕食。

新派粉彩败北，还与洋彩的输入有关。《景德镇瓷业史》：“此外有洋彩，系外国传来之饰瓷方法，为时约在清光绪之际（非乾隆时之洋彩），其颜色鲜艳，绘画手续比较简单，现在景德镇很盛行。此种颜料先多德国输入，近来全为日本货。”众所周知，新派粉彩虽能以自身的诸多特点标新领异于传统粉彩前，但其先天不足和后天失调带来的易磨损、不适俗等弊端也很快显示出来。所以，最终还是为大量使用洋彩的现代粉彩所取代。

这里另要说说“新粉彩”一



图3a



图3b

词。由于陶瓷界把传统粉彩与新派粉彩都视为“老粉彩”，现代粉彩便被称为“新粉彩”。还有称洋彩为“新彩”者，现尚沿用。“新彩”、“新粉彩”、“新派粉彩”不是一回事。

“新彩”是建国后讳“洋”的叫法，“新粉彩”是相对于“老粉彩”而言，“新派粉彩”则是为区别于“旧派”（或“匠派”）而从“老粉彩”中析离出来的一种文人彩绘及所用彩料，其质地还是老粉彩。

二、新派粉彩之特征

（一）新派粉彩是“变异彩”

在原料匮乏时期发现这种代用彩所绘之器也能上市后，为使之更具国画效果和增强附着力，文人画师们又对如何进一步改变其性能作了积极探索。关于该彩料新性能的形成，学界有三种说法：

1. 加进铅粉

据刘新园先生研究，传统粉彩所用之黑料为纯度较高的钴土矿，新

派粉彩中的浅绛彩所用黑料则是一种在钴土矿中加入铅粉配制而成的“粉料”。为了牢固地把钴料粘在瓷胎上，传统粉彩须在画线处盖以“雪白”（一种透明的铅质料）。“粉料”由于含铅，纹样画出后不用“雪白”覆盖便能烧成，极为简易。且铅的灰色还使线条浅而淡，与传统粉彩深而亮的黑线比，无形中带上了水墨韵味（图3）。

2. 掺入“雪白”

据曹淦源、刘杨《景德镇现代粉彩瓷艺术发展综述》分析，此种新派彩绘的彩料应是“在粉彩画料（生料）中加入含铅质的‘雪白’料配制而成。”

3. 另有秘方

此论为熊寰先生在《中国近代名家彩绘瓷画图典·总论》中首倡。理由是昔日景德镇不少作坊釉彩都有秘密配方。

不过从早期新派粉彩作品彩相



图4

都浅、淡、薄和年深月久大多泛铅来看，窃以为刘新园先生所言甚为中肯。

（二）新派粉彩是“落地彩”

传统粉彩绘制之前需先在瓷胎上涂层“玻璃白”，再填色渲染。

“玻璃白”是一种由二氧化硅、氧化铅、氧化砷合成的彩料融解剂，兼起附着作用。新派粉彩不用“玻璃白”，而是将淡矾红、水绿等直接画上瓷胎，这实是后之学者盛赞的“落地粉彩技法”。

不知为什么，时贤在说到“落地粉彩”时，总将发明权记在现代粉彩大师王大凡名下。最近耿宝昌先生与赵荣华先生合撰的《“珠山八友”及其作品的价值》便写道：“王大凡在绘瓷的实践中创造了‘落地粉彩技法’画瓷。所谓‘落地粉彩’，就是绘图不用玻璃白填底色，而是直接用颜色料填绘在瓷胎上，再罩雪白、淡水绿等色料，简化了绘瓷的工艺过

程，使画面的颜色更浓艳。”王大凡的“落地粉彩技法”不就是新派粉彩的画法吗！新派粉彩和现代粉彩中“落地彩”技法和效果的不同处在于：新派粉彩用的是粉料，不罩“雪白”，故浅而淡；现代粉彩用的是色泽鲜艳的彩料，罩“雪白”，故深而浓。

“落地粉彩技法”的发明是文人画师对官窑中传统粉彩技法改良的结果。官窑粉彩都是由宫中发样，工匠按样描好，然后交填色工填色，甚至书款亦有专人。由于是分工合作，以己心度人意，填色时便不得不先以“玻璃白”打底，再照原稿慢慢洗染。新派粉彩从构图、过稿到着色、题跋都是一手完成，境随意生，彩随境生，故无需打底。当然，节省原料也是重要因素。

（三）新派粉彩是“浅绘彩”

浅浅的赭，浅浅的红，浅浅的绿，浅浅的紫（图4），浅浅的新派



图5

粉彩就像被岁月冲洗得褪了色的陈年记忆。观这种浅绘淡描的瓷作，眼前出现的虽是荒山野水，落雁孤鹜，抑或枯松寒梅，隐士思妇，耳际萦回的却似乎总是长夜里文姬枕畔声声胡笳，边月下范相帐外悠悠羌管，泊舟中苏子醉后隐隐洞箫，客棹旁白翁别时切切琵琶，传递着凄清的人生韵味。这大概就是旧时文人千古不散的那一缕诗魂。

以“浅”为美，实是以“淡”为美。光绪戊戌一《携琴访友》壁瓶题句便是“友如作画须求淡”。从司空图的“落花无言，人淡如菊”诗品，到苏小妹的“轻风扶细柳，淡月失梅花”名联，再到苏东坡的“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”佳句，“淡”一直是中国文人的一瓣心香。这种“淡”，甚至与处世、为人、养生都息息相关。《庄子·应帝王》就说过：“游心于淡，合气于漠，顺物自

然而无容私焉。”至今人们还常将“淡泊明志，宁静致远”作为座右铭。当我们欣赏借牡丹表现“洛阳多少春消息，尽在浓烟淡墨中”意境的瓷作时，有人认为这是“浅绛”之美，其实应是“浅淡”之美。说具体点，是“浅”之美，而非“浅绛”之美。所以我们说，新派粉彩的美学性格归结起来就是一个字：浅（图5）。

这里必须强调：新派粉彩的“浅”与“淡”是美学性格而非简单的色彩特征。它色浅意不浅，墨淡淡味不淡。在浅浅淡淡任由之的背后，寄寓的乃是生老病死前人类深沉的自我浩叹（如对仙佛的倾慕），兵荒马乱中个体浓郁的忧患意识（如对田园的眷恋），以及情迷意茫时心性的自我调整（如对花鸟世界的近观远眺）。残山剩水也罢，空谷啼鹃也罢，夕阳断碣也罢，凄红冷艳也罢，画外似乎总有一个影子在徘徊，这就



图6



图7



图8

是作者。一些掺和着劫灰绘成的名作尤为突出。故其“浅”，是深旁之浅；其“淡”，是浓后之淡。上文说的“以浅淡见深浓”，亦含此。

定义有定义阈，“新派”二字是针对“旧派”和“匠派”而言的。

“新派”语出向焯《景德镇陶业纪事》。在书中，向氏称这种以“浅”为美的新潮粉彩为“新派艺术”，把青花与传统粉彩称为“旧派艺术”或“匠派艺术”，并认为只有“新派”艺人才是“美术家”。新派粉彩之名即由此而来。

从不同角度，新派粉彩既是粉彩艺术的一种重要形式，也是粉彩艺术史的一个重要阶段。在季清国力衰微、百业凋零的特殊年月，它不仅以“寓深浓于浅淡”的新颖美学思想保存、革新、发展了粉彩艺术，还上延康熙朝所创传统粉彩之窑火，下启民国至今现代粉彩之先绪，使“传统粉彩—新派粉彩—

现代粉彩”艺术链（图6、7、8）得以环环相扣，有序传承。同时，也在风格上宣告“官窑彩绘—民窑彩绘—红店彩绘”三大板块相映成趣格局形成。

三、新派粉彩之沿称

（一）糙粉彩

咸同年间瓦货行出现了“糙粉彩”一说。所谓“糙粉彩”即新派粉彩。传统粉彩柔丽润泽，打底罩面后更是富丽堂皇。新派彩绘为减料省工，不打底，不罩面，故看上去特别毛糙。加上这种彩料若长期经受阳光照射，或置于厨房等有油烟污染的地方，或擦洗时没把握分寸，都会褪色甚至脱落，届时尤显粗糙。熊寰先生在《中国近代名家彩绘瓷画图典·总论》中亦认为这“是一种与传统粉彩所具有的粉润细腻感截然不同的风格。”同是御窑厂画师所绘，新派粉彩始终不入内府，就是因为是“糙粉彩”。督



图9

陶官员嫌的是“毛糙”，而文人画师取的恰是“毛糙”。正如余钱程

《中国民间浅绛彩瓷图鉴》所言：

“早期浅绛彩瓷画更接近纸绢画，瓷画往往无光滑的釉面，手触摸略有毛糙感，极富传统纸绢画的灵气。”然事物是发展的，新派粉彩之“糙”仅是前期现象，后来即不复存在。至光绪，朱少泉等绘花鸟便已有部分罩面（图9），故泛称其全部恐不太适宜。

（二）软彩

苏、沪、杭一带古玩行从清末至今，一直称这种新派彩绘为“软彩”。当地文物商店亦沿用。

《甸雅》卷上：“康熙彩硬，雍正彩软，软彩者，粉彩也。彩之有粉者，红为淡红，绿为淡绿，故曰软也，蓝黄亦然。”笔者前些年于苏州文物商店购置的几件新派彩绘器物，标签写的便都是“软彩”。然“软彩”系粉彩之通称，未表明这

种彩绘的新派特征。

（三）白地五彩

称这种新派彩绘为“白地五彩”的是民国陶瓷学家黄澂，他在《瓷史》中写道：“自同治末官窑复旧，故光绪初瓷器加良，……其特别为白地五彩，而摹古名画，绘以丹青山水、人物、花鸟者，诚清玩之雅具。”又云：“同光之际，以程雪笠绘者为最胜，次则有落小轩作款者，不知姓氏，亦卓尔不凡。二子之写生写意不独设色精美，其运笔描神，玲珑苍雅，觉仇十洲、恽南田著名士，不得擅美于纸上也。后则许达生亦超超元著，但较前二子则稍形匠气，而逊其淳朴矣。”按“五彩”系“硬彩”，而新派彩绘系“软彩”，故“白地五彩”之说显然难成立。

（四）水墨五彩

称这种新派彩绘为“水墨五彩”的是当代陶瓷鉴定泰斗耿宝



图10

昌先生，他在《明清瓷器鉴定》中介绍光绪瓷时写道：“此时，还出现了一类创新品种：水墨五彩和软彩，色调淡雅，清新明丽，拟八大山人、新罗山人等笔意的人物花鸟和浅绛山水等画面，往往写有题句，并署有干支纪年和作画人姓名，其余的瓷器绘画风格，深受同时代的赵之谦、虚谷、任熊、任伯年等名家的影响。”事实上，耿先生在书中已指出这种创新品种是“软彩”，且非常正确地将同属这一“创新品种”的“人物花鸟和浅绛山水”并归于“软彩”名下，不知何以同时又称之为“五彩”。他日得便，当赴京请教。

（五）浅绛彩

这一名称最初出现于上世纪九十年代初的香港地区。1990年，香港艺术馆特为富甲一方的大收藏家关善明先生举办了规模空前的“二十世纪前期瓷器展”，并由香港市政局出

版了大型画册《瓷艺与画艺》。在该书中，作者首次使用了“浅绛彩”这一名称。此后，梁基永的《中国浅绛彩瓷》，余钱程的《中国民间浅绛彩瓷图鉴》，陈建欣、穆青、刘正波的《浅绛彩瓷画》，智旷的《晚清中国民间浅绛彩瓷》，刘杨的《浅绛彩瓷品鉴》，余继明的《浅绛彩瓷画师作品》，白文宏的《名家浅绛彩瓷》，章用秀的《鉴藏浅绛瓷》相继出版。特别是梁氏的《中国浅绛彩瓷》，在内地是第一部以“浅绛”命名这种新派彩绘的专著，也是第一本以“浅绛彩”名义圈瓷的图录，颇有影响。

然而，与“水墨五彩”和“白地五彩”比，“浅绛彩”这一借来的名字更难与实际相符。

1. 先说“浅”

从美学的角度看，“浅”既与“深”对举，也可与“深”同一（图10）。此即画学上奉为圭臬的不以深



图11



图12



图13

为深，而以浅为深；不以浓为浓，而以淡为浓，寓深浓于浅淡。

艺术哲学这样引领绘事，不仅跳出了以深求深，以浓求浓的老套路，令人耳目一新，还因其难度大而绝尘于匠气凡识。恽寿平《瓯香馆画跋》有言：“为 $\bar{o}$ 厚易，为浅淡难。为浅澹矣，而愈见 $\bar{o}$ 厚为尤难。……运以虚和，出之妍雅， $\bar{o}$ 纤得中，灵气恹恹，愈浅淡愈见 $\bar{o}$ 厚，所谓绚烂之极，仍归自然，画法之一变也。”所以，新派粉彩之“浅”与“淡”，乃是美学上的知“深”守“浅”和知“浓”守“淡”，而非简单的拟“浅”仿“绛”。

也正因如此，其除浅绛外，还有浅黄、浅绿、浅蓝、浅紫等。“浅绛”仅是彼时新意别出的“浅色瓷绘”系列之一。与此前浓厚的传统粉彩和此后鲜艳的现代粉彩比，“浅”是这个时期瓷上的“流行色调”。以浅淡见深浓，乃是这种釉上彩绘

最为突出的艺术效果和美学特征。令人费解的是，上述诸家目光如炬，已注意到这种瓷绘诱人之处是“浅”与“淡”，不知为何却偏用“浅绛”代“浅”言事。“浅”与“浅绛”，虽只一字之差，实有千里之别。看来，公孙龙说“白马非马”，强调“马”与“白马”之别，作为思辨哲学命题确有独到之处。“‘浅绛’非‘浅’”与之同理。

2. 次说“绛”

“绛”据《说文》本义是“大赤”，在黄公望“浅绛山水”中则特指“淡赭”。故“浅绛山水”又称“赭墨山水”。然上述为“浅绛彩”划圈的长篇短什却把青绿山水（图11）、墨彩山水（图12）乃至蓝彩山水和赭红山水（图13）都说成是浅绛山水，以便圈入扩阔的“浅绛彩瓷”，这就完全违背了子久原意。

当前，这种借“浅绛彩”名

义圈瓷的作法普遍存在。除“浅绛山水”外，“浅绛人物”、“浅绛花鸟”、“浅绛清供”等衍生词都出现了，甚至有将单幅墨书亦标为“浅绛彩”者。其实，以“浅绛”名义圈瓷现象发生不久，陈建欣先生即在《关于“浅绛彩瓷”》一文中委婉地指出：“‘浅绛’是中国山水画的一种画法的术语，山水画法可分为纯水墨法、浅绛法、青绿法、金碧法、泼墨法等多种。……至于绘画别的题材如人物、花卉、翎毛、走兽、鱼虫等，则会采用更多的画法。……因此，以一种绘画题材专用的术语涵盖具有山水、人物、花卉、翎毛等各类题材的瓷绘技法，显然有一定的片面性，不能完整地表述流行于清同治、光绪时期乃至民国初年的特定的这种釉上彩绘瓷技法。”惜时人不察耳。

为将新派粉彩整体性纳入“浅绛彩”范畴，还有人追根溯源，说

这种以程门为代表的瓷上彩绘之文脉艺宗是元代黄公望“浅绛山水”。如果说，将青绿山水和墨彩山水等当成浅绛山水是对黄公望“浅绛山水”的误读，那么，硬把一个雄视百代胸存万法的开宗立派者仅视为晨耕浅烟夕锄绛霞的大痴门庭守望人，则是对程门历史地位的小觑。《黟县志·人物志》对程门艺术生涯是这样介绍的：“程门，又名增培，字松生，一字雪笠，五都田段人，幼聪慧，工书善画，作行书随意为之，有不衫不履游行自如之致。画尤精妙绝伦，凡山水、人物、花卉以至虫、鱼、鸟、兽兼擅其长，其得力于唐宋元明及国初诸大名家者甚深，故所谓直到古人。咸同时名噪大江南北，赏鉴家得其片幅零缣什袭藏之。”引用这段话并不是说程门未受过大痴影响，从其所绘《携琴访友》瓷板等看，真还深得其中三昧。但开

拓程门胸次的绝非仅黄公望的浅水绛山。梁基永君藏有程门纸本《花卉册页》二开，其《双松图》题云：“墨井道人双松图向藏礪城金氏卧游园，曾同琴庵、秋原环观数过，笔法挺劲如是。雪笠背拟其意。”在这里，笠道人便明说自己也心仪吴历。2004年第10期《收藏家》还刊有梁基永先生新近入藏的程门册页三套，其中就有《拟巨然山水》和《米家云山》。特别是对米家笔法，临后还多有参悟，如“烟云飘渺中见楼阁，此米家独创也。”“米家山，率尔操觚者皆能为之，然其精奥未易语也。”画册引首“画史”二字作者卢澐采对程门评价亦是：“雪笠先生规仿百家，从长去短，不啻画中董狐也。”上引史料说明，笠道人绝非在瓷上抄“浅”袭“绛”的傍门户者，而是浅中见深，借浅寓深，色浅意深的新派粉彩艺术天地开拓

人。质言之，非窥“技”者，是悟“道”人。

也许有人会问，此期有些器物所绘并非山水，而是人物花鸟，却写着“摹子久老人笔意”，“仿元人笔法”，又该怎样解释呢？这要区别对待。首先，说“摹子久”和“仿元人”者并未凡彩皆称“浅绛”，也可作师心不师迹论。不过，大部分是附庸风雅，有的甚至是虚假广告。因黄公望根本没有人物花鸟传世，按图索骥之凡识又怎么去“摹”去“仿”呢？一些买家把这种彩瓷通通当作子久之门派，“浅绛”之新裁，与误信“摹子久老人笔意”之类的广告用语不无关系。而我们研究者若不细加甄别，也将其作为圈瓷依据，便是以讹传讹了。

3. 再说“彩”

“彩”在陶瓷学中含义颇杂，涉及本文者有二：一是彩质，一是彩色。如“粉彩”“珐琅彩”之

“粉”“珐琅”属彩质，“红彩”“浅绛彩”之“红”“浅绛”属彩色。

为使作为“专有名词”的“浅绛彩”能于粉彩之外另立门户，梁基永先生力主“浅绛彩”与“粉彩”是两种彩质。他在《浅绛彩瓷综述》中阐述“浅绛彩概念”时非常肯定地说：“现时在古玩界中，习惯称浅绛彩为‘软彩’，大概是因为它的烧成温度较低，彩易剥落有关。与之相对的是康乾年间色彩斑斓的‘硬彩’。现时上海、苏州等地文物商店中此类瓷器的标签就写‘软彩’。但在民国时期或更早的时候，‘软彩’并不指浅绛彩而是指‘粉彩’。……因此笔者亦认为所称浅绛彩为‘软彩’之说并不科学，概念易与‘粉彩’混淆。”刘杨先生亦持相同看法。

针对梁文上述观点，不少专家提出异议。穆青先生《陶瓷·书

法·绘画》一文毫不含糊地指出：

“‘浅绛彩’应当是粉彩中一种彩绘新技法，而不是独立于粉彩之外的一个新品种。”出身陶瓷世家，现任教于景德镇陶瓷学院的邹晓松先生在作为《现代陶瓷教科丛书》的《传统陶瓷粉彩装饰》中甚至将此专列段落予以纠正。他强调说：

“应该指出的是，浅绛彩仍以含珠明料的粉料、矾红等为画料，薄施赭石、水绿、浅绿等透明颜料，这在材料的类别上与传统粉彩并无本质的区别。所不同的是画面的装饰形式、绘制和施彩手法的差异，是粉彩装饰风格与技法的演变和革新。因此，浅绛彩仍属粉彩的范畴，不应理解为是介于古彩与粉彩之间的一种新的釉上彩品种。”还有学者虽未直言“浅绛彩”即“粉彩”，亦间接表示了自己的看法。如陆建初先生在《古陶瓷鉴识讲义》中写道：“乾隆后粉彩也

日衰，……至清末、民国兴起‘粉料’所绘浅绛彩瓷，一时热销，粉彩类方重显生气。该‘浅绛’搬宋元山水小景于瓷品，风格变粉彩之娇艳为淡泊清远，并由此又派生浅绿、浅蓝等彩瓷。此门绘饰名家有王廷佐、金品卿。”很明显，陆先生是将“浅绛”及“浅绿、浅蓝等彩瓷”都归为“粉彩类”的。钟莲生先生《“珠山八友”的艺术成就及其作品的审美特征》一文对“浅绛彩”即粉彩也作了附带说明。他在分析这种彩瓷衰微原因时写道：

“咸丰、同治、光绪三代（1851—1908），以程门、金品卿、王少维为代表的皖南新安派画家，把文人画的艺术特色、表现技法及其审美旨趣，带进瓷上彩绘。……文人画家为了使自己适合在瓷上进行绘画，简化了粉彩的工艺技法，创造了类似于浅绛山水画的瓷上浅绛彩。……然而瓷上浅绛彩，毕竟是

文人画家们为求便就简，对粉彩工艺的一种浅尝辄止的尝试，自然不可能在工艺上取得实质性的突破。因而浅绛彩瓷在年深月久之后，颜色便易于剥落，画面也渐渐破损，色料也渐渐失去光泽，故至清末民初时，已日渐衰微。”

从呼“糙粉彩”、“软彩”，到“白地五彩”、“水墨五彩”，再到“浅绛彩”，最后又回到“粉彩”，人们对这种新派彩绘的认识经历了一个肯定、否定、否定之否定的大圆圈。但是，代价没有白费。特别是近十多年的研究成果，就像一盏盏强聚光灯，让近代陶瓷史上一个已消逝在时间隧道里的特殊阶段，一批已很长时间被世人遗忘的名窑珍瓷，一群已很少被提及的优秀陶人，清晰地展现在大家面前；又像一面面放大镜，明确地显示这种“求便就简”的粉彩已非传统粉彩，而是一种新派粉彩了。同