

## 图书在版编目(CIP)数据

清代彩色瓷 / 李放著. — 济南: 山东美术出版社,

2007.1

(文玩品鉴)

ISBN 978-7-5330-2295-2

I.清... II.李... III.杂彩瓷(考古)—鉴赏—

中国—清代 IV.K876.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第162427号

文玩品鉴

## 清代彩色瓷

---

策 划: 王 恺

责任编辑: 刘 媛 沈 健

封面设计: 包晓栋 王宏博

资料编辑: 金 玮 施鸿炜

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街39号(邮编: 250001)

电话: (0531)82098268 传真: (0531)82066185

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街1号楼(邮编: 250001)

电话: (0531)86193019 86193028

制版印刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 787 × 1092 毫米 32开 6印张

版 次: 2007年1月第1版 2007年1月第1次印刷

定 价: 48.00元



# 《文玩品鉴》序

现在的收藏类图书市场，正处在一个汗牛充栋的时代、一个知识炒作的时代，同时，还是一个鱼龙纷繁、溷浊你我的时代。

这部《文玩品鉴》丛书的选题初衷，就是为了避开这种过于集中的有关鉴定知识的出版浪潮，从更为人性化、休闲化、实用化这几个方面入手，让收藏者在轻松、愉悦的阅读环境中，享受着鉴定知识带来的知识获取和占有的快感。如果真的是这样，这部《文玩品鉴》的策划、编辑就算大功告成；如果暂时尚未达到这样的技术要求，《文玩品鉴》的后续选题将会后来居上，争取在最短的时间内，达到预期的出版目标。

收藏目的、收藏方法的不同，本身就导致了认识上的不同，可谓见仁见智。但总的来说，不外乎沿着两条轨迹平行发展：

一是投资类型的收藏。在这个范畴之内的收藏家，基本上都有着强大的经济实力作为资金支持，他们所展示的藏品，一般以热点艺术品为主，价位峰值在和者盖寡的区域之内。投资的目的一是追求利润的最大化，再是欣赏藏品外观所表达出的珍贵与豪华。

二是普通类型的收藏。这里涵盖的是一般意义上的收藏投资与收藏消费，前者的利润获取手段是低进高出，凭的是眼力；后者则力图通过对真品的收藏，发掘、发现中国古代文化的史外之史、趣外之趣，从而达到研究与欣赏的收藏目的。他们与投资类型收藏者的猎取目标有着较为明显的错层：前者玩的是经济实力，后者玩

的是眼力；前者展示的是靓丽，后者欣赏的是内涵；前者仰仗的是鉴定专家的鉴定能力，而后者，则是与书为伍，寄希望于白纸黑字对其的忠诚。

《文玩品鉴》丛书的读者对象，就是这种普通类型的收藏者。因为，这些读者很少能请到鉴定家为他们掌眼，他们的收藏决心主要受到对即将入藏器物的理解和欣赏程度的制约，这些带有主观审美的取舍，还是要依靠收藏者自己的综合判断来完成。而对于真伪的判定，则视每个人的鉴定方法、鉴定经历和鉴定悟性的不同而不同。他们要求得到的帮助，一方面是鉴定的方法，另一方面是欣赏的提示。《文玩品鉴》就是从“品”与“鉴”的视角上，给读者提供一些有参考价值的经验和体会。

必须一提的是，《文玩品鉴》丛书的作者，基本上都是来自文物工作的第一线，有着丰富实践经验的专家学者。中国艺术品的鉴定，从来都是以口传心授为主要的传递方法，重感悟而轻理论。因此，在书中一些语言的直观表达上，往往不如一掂、一敲、一观望来得痛快明白。中国有句俗话说：“师傅领进门，成败在个人”，读者如能有效地将书中传递出的每一点信息，成功地转化为鉴定理性中的潜意识而加以应用，那么，这套书的编写目的就达到了。

# 目录

- 001 概述
- 015 清代彩色瓷的种类和特点
- 037 清代诸朝彩色瓷的观感和认识
- 077 清代中叶兴起的浅绛彩瓷和清末出现的新粉彩瓷
- 091 清代彩色瓷的朝代鉴定
- 119 真仿清代彩色瓷的分辨提示
- 129 后代仿制前代彩色瓷的记录
- 141 历年清代彩色瓷拍品图录



# 概述



以瓷为器者，必先制胎施釉，制胎可得其型，施釉可得其色，而在胎之上、釉之下配以其他色，则得其彩。尽管如此，但对于彩色瓷的概念，尤其对釉与彩的区别，目前学术界依然有不少分歧。不过，对于彩色瓷是一种瓷器上加彩的瓷器品种这一点，倒是没有什么疑义和争议。

在物质表象上，釉有色，彩也有色；在历史上，先有釉而后有彩，彩从釉中分离出来，又与釉一直相依相伴。在考古资料中的瓷器，有釉无彩的瓷有之，有釉有彩的瓷也有之，但有彩无釉的瓷则极为少见。以上的现象，都是由釉与彩自身的自然属性和社会属性所决定的。所以，只有把对釉、彩的认识，放到釉与彩相比较、相对立的发展过程中去，才有可能得到正确的认识。

如果将“彩”理解为一件单色瓷上的另外一种或多种釉色的话，那么这种以另一种或多种彩色釉装饰瓷器的做法，已有考古资料表明起源于我国的三国时期。早在两千多年前出现的褐釉点彩，在中国历史上第一次把褐釉圆点装饰在了青釉瓷上。千万不要小视这种褐釉点彩，因为它不仅打破了以青瓷为主导的单色瓷一统天下的格局，而且石破天惊地开创了“彩”的概念，为彩色瓷的兴起和发展拉开了序幕。可以说就是在那个时候，彩色瓷的定义横空出世——在同一件瓷器上施有两种不同颜色釉的瓷器，便可以称之为彩色瓷。当然，这样的定义还有不少人执有不同的意见，但是，正是由于有了这种定义，才具有了把单色瓷与彩色瓷在形式上分别开来的依据。不过，这种认识只能把单色釉瓷与彩色釉瓷分别开来，还不能为釉与彩的分离作出判断。因为那所谓的褐釉点彩瓷上的褐彩与其本身上的青釉其实属于



唐 长沙窑褐釉点彩小水盂

同类的物质，只是各自内在的呈色成分有所不同而已，并且褐釉在当时更普遍的是被作为一种单色釉大量应用于陶瓷的制作之中。

褐釉充当彩来使用，虽然在自然属性上没有产生根本的变化，但褐釉点彩在与青釉的比较和对立中得到了色的差别。于是这种色的差别被先人所运用，成为了青瓷上的一种装饰——显然，这种褐釉点彩具有了“彩”的社会属性。也就是说，从彩的社会属性出发，这种褐釉点彩瓷确实有了彩色瓷的资格，就像“宋三彩”、“素三彩”、“清三彩”、“窑变彩”应该划归于彩色瓷之列一样，并且它们在彩色瓷中的具体划分也没有什么不同，都应该属于彩色瓷中的釉中色釉彩瓷。

如果以上这种定义可以得到承认的话，那么早期瓷器上的釉也都可以称之为彩。虽然从直观判断上去区分我国早期的瓷器釉色，东汉时期出现的青釉瓷和褐釉瓷是两种不同的瓷器釉色，只能把它们作为两种不同釉色的单色瓷来对待。但是如果将这两种釉色共施于一件瓷器之上，就构成了彩色瓷，这件瓷器上的两种釉在称谓上也就有了划分的必要。通常，这类有两种釉色的彩色瓷，是以釉色在瓷器上的分布范围来作为划分釉与彩的依据。其中在瓷器上分布较多的一种釉色，习惯上便称之为釉；而在瓷器上分布较少的另一种釉色，则称之为彩。而从日用器皿的实际功能上看，瓷器上使用的釉一般是满足器物实用性上的需要，彩则主要是一种装饰或美化，给人一种视觉和精神上的感受。褐釉点彩在一开始也许只是为了唤起人们对某些器物的注意，或者是便于将某些器物与其他器物区别开而采用的方法，只是到了后来才演变成为一种专门的艺术和工艺技法。

然而需要指出的是，一旦青釉、褐彩在一件瓷器上有了划分，也就意味着彩色瓷与单色釉的瓷器实现了分野。这种分野，虽然并不意味着釉与彩得到了实质性的区分，但却标志着釉与彩的分化已经开始了。

在考古资料中，所能见及的是青釉瓷上的褐釉点彩，未能见到褐釉瓷上的青釉点彩，这就说明青釉作为釉来使用而不作为彩来使用早在三国时期就已经相对固定，也从另一个角度标志着釉与彩的分离开始起步。

“釉”与“彩”在自然属性上可以说是不能区分的，或者说是难以区分的，但在社会属性上却可以分别开来：虽然“釉”对瓷器也有装饰作用，但在这一方面的体现绝对没有“彩”那样充分。“釉”，以“施”为作，通常与工艺相联系，表现的是技术形态；而“彩”，则以“绘”为作，通常与美术相联系，表现的是艺术形态。当然，“施”和“绘”在陶瓷制作中是两个有着紧密联系的工序，有时还会合二为一。但“施”和“绘”各有各的技法，并且在各个时代的技法都有所不同，更是历史的现实。在数量上，“绘”比“施”的方式要多，并且在历史上变化的频率要快。“彩”也是如此，不仅在品种数量上比“釉”要多，而且更具有艺术与时代特点。因此，对“绘”与“彩”，也就有了比“施”与“釉”更多的考察内容。

尽管对于“彩”的理解不尽相同，但彩色瓷的出现在历史上晚于单色釉瓷器的观点，应该可以说得到了普遍认同，或者说，彩色瓷是在单色釉瓷器的基础上发展而来的，也同样可以得到承认。如果褐釉点彩瓷能够作为彩色瓷来看待的话，那这种以“彩”装饰瓷器的“绘”法，最晚在三



国时期便开始起步了，并在历史的进程中不断地朝更为艺术化的“绘”发生着变化。最初的点彩，是一种装饰，而“点”之所以表现在瓷器表面上，是以“绘”为作的结果。因此，只有大小、疏密不同的褐釉点的褐釉点彩瓷，是以“点绘”法产生出来的形象；所以，“点”绘出“点”彩，也就形成了一种因果关系。从出土的褐釉点彩瓷中还可以发现，褐釉点彩与其器上的釉都只能附着在瓷器的表面上。因此按照彩与釉、胎的位置关系来判断，以这种“点绘”法制作的褐釉点彩瓷应是一种彩、釉同层的色釉彩瓷。

彩不光可以与釉一样分布在瓷器的表面上，还可以分布于釉下和釉上。彩分布在瓷胎表面之上并在釉之下者，可称为釉下彩；分布在釉之上者，可称为釉上彩；分布于釉之中者，像褐釉点彩、唐三彩、宋三彩、素三彩、窑变彩等，均可



唐 三彩马

称之为釉中彩，或者称为色釉彩；而同时分布在釉之上和釉之下者，则可称为斗彩。彩在胎、釉之间的分布位置一般是与釉、彩在根本上分离的具体进程紧密呼应的，因此其具体进程可以反映出以“彩”装饰瓷器的不同“绘”法。

以“彩”装饰瓷器的各种“绘”法都可以视之为工艺技法，因此，以“彩”装饰瓷器的技法也就可以用“绘”来表述。在漫漫的历史长河中，以“彩”装饰瓷器的技法大致可分为四种形态。第一种形态就是“点绘”，这种“绘”法使褐釉点彩首先作为“彩”出现在瓷器上，并且让彩色瓷成为了一种新的瓷器品种，因此具有划时代的意义。但如果把这种褐釉点彩放在彩的社会属性中去考察，它的艺术意义只能算是一种启蒙，或者是一种视觉上的提醒和一种感觉上的提示，还没有达到美化瓷器和给人精神上享受的程度。

我们有理由将这种点绘在瓷器表面上的褐釉视之为褐点彩，也有理由将它称之为一种点状釉色。这种“点绘”随着时代的发展，又逐步演绎为“涂绘”。“涂绘”是以“彩”装饰瓷器的技法中的第二种状态，和“点”一样，“涂”既是“绘”的手段，也是“绘”的结果。通过这种技法的运用，使瓷器装饰上有了色块、色带和一些简单的色彩图案，于是也就比“点彩”的艺术效果更强。色块、色带以及简单图案，不仅给瓷器的装饰加入了一定的艺术因素，而且表现出彩色瓷已经有了发展和进步。由“点绘”发展而来的这种以“涂绘”装饰瓷器的技法中，除了“点绘”的技法得到保留外，还出现了抹、涂、填、描、剪贴这几种主要的绘彩手法。“涂绘”在瓷器装饰处理上的多种手法的优势，使得单一的褐点彩退出了历史舞

台。“涂绘”技法在艺术表现力上确实要比“点绘”技法先进不少，因此这种“彩”装饰瓷器的技法，使唐、宋代瓷器上“彩”的内容具有了一定的艺术表现力和艺术表现形式。而过去那种釉中的褐釉点彩也随着这一历史的进步得到了改进：此时的褐彩不再像褐釉点彩瓷那样与釉一起附着在胎体的表面，而是转变到了釉层的下面。也正是从那时开始，这种釉下彩瓷开始在彩色瓷的大家族中崭露头角。

在以“涂绘”装饰瓷器的技法形态兴起的过程中，“点绘”技法并没有落伍，而是与“涂绘”技法结合在一起，继续为彩色瓷的不断发展贡献着力量。“点”和此时出现的抹、涂、剪贴等几种彩绘手法同样在瓷器的釉下装饰中得到广泛的运用，并且成为以后所有瓷上加彩的基本手法之一。

唐代出现的“唐青花”和“唐三彩”，在时间上要比宋代的釉下褐彩、宋三彩早很多，但流行的时间却很短。宋代出现釉下褐彩、釉下黑彩和“宋三彩”等，都应该是“唐青花”和“唐三彩”的继承和发展。理由是在以“彩”装饰瓷器的技法的发展过程中，“唐青花”和“唐三彩”显然是褐釉点彩瓷与釉下褐彩、釉下黑彩、“宋三彩”之间的一种过渡。“唐青花”依然以“点绘”作为彩的实现技法，现在所见到的唐青花的纹饰基本是用“点”来作构图，也就说明了“点绘”在继续流行。需要指出的是，唐代青花瓷上的青花点已经不是从前的褐点彩的那种“点”了：唐青花点彩多构成花卉的形状，说明唐青花的“点绘”已经在艺术上有了更多的构思或立意；此外唐青花青花彩也已成为了釉下装饰，这一点也与褐釉



宋 三彩虎枕

点彩瓷不尽相同。“唐三彩”与“宋三彩”瓷同样也有着明显的传承关系：尽管“唐三彩”为陶，“宋三彩”为瓷，但凭它们表面上都附着的各种釉色，就有理由认为“唐三彩”是“宋三彩”瓷的前身。宋三彩是一种彩色瓷，它表面的彩就是釉，釉即为彩，这一点与最早出现的褐釉点彩瓷一样，因而可以将它归属到色釉彩瓷中去。但“唐三彩”却不能归为其列，原因是“唐三彩”是陶而不是瓷。不过在装饰效果上，“唐三彩”、“宋三彩”都比褐釉点彩瓷先进很多：首先是在色彩数量上，“唐三彩”、“宋三彩”要比褐釉点彩瓷多；另外在色彩搭配上，“唐三彩”和“宋三彩”也要比褐釉点彩瓷更为灵活。“唐三彩”、“宋三彩”瓷上的不同的色彩不仅使“唐三彩”和“宋三彩”瓷更具有艺术感染力和艺术表现力，而且也使彩的选择和组合趋于多样化。

元代创造了著名的青花和釉里红瓷，这种以青花、釉里红为“彩”来装饰瓷器的方法确实是一种飞跃。其实，这两种瓷也是彩色瓷，可以归属于彩色瓷中的釉下彩瓷。不过，青花、釉里红瓷上的装饰多以线条勾勒为主，外加平涂为辅的纹样和图案，已经不是“涂绘”技法所能完成的，只有更为艺术化的“描绘”技法才能使用青花、釉里红为“彩”来装饰元代的瓷器。以“描绘”为主要手段的技法，是以“彩”装饰瓷器技法的第三种形态。这种描“绘”，使元代青花瓷、釉里红瓷的艺术层次一下子提高了很多。这一时期的瓷器画面生动、立意清晰、层次明快、图案连续的艺术风格应该归功于这种以描为“绘”的技法。而青花和釉里红这两种色料，在此时也已经属于不能作为釉来使用的彩而在用途上得到了固定。在



元 青花缠枝牡丹罐



元 釉里红云凤纹  
玉壶春瓶



元 青花釉里红  
龙纹带盖梅瓶



明 三彩观音坐像

大量实物资料中，出现了已经固定为“彩”的青花、釉里红，它们与早已固定的釉一起，宣告着釉与彩基本获得了分离。与此同时，青花瓷、釉里红瓷以及当时的多种单色釉瓷的出现，不仅使彩色瓷又一次得以迅速发展，而且也为釉上彩的发明和釉、彩的彻底分离提供了实现的条件。

元代瓷业获得了长足的进步，尤其是青花釉里红瓷这种单色双彩瓷的发明，为彩色瓷中釉上彩瓷的出现奠定了基础，并且直接诱发了以“彩”装饰瓷器的技法的第四种形态出现。青花釉里红瓷是历史上首先出现的双彩釉下彩瓷，于当时可以说是在褐彩、黑彩、青花彩、釉里红彩等釉下单彩瓷中独树一帜。这种釉下双彩瓷在元代虽然还是由“描绘”技法来造就，但这种釉下双彩瓷产生的艺术效果直接引发了人们利用多彩来装饰瓷器的意图和欲望。多彩的瓷器画面需要有多种不同色的“彩”来支持，同时也需要以画“绘”的技法来使其实现。画“绘”既是瓷器多彩画的手段，也是瓷器多彩画的效果。经过不长时间的努力，终于在明代出现了以画“绘”生产的“明三彩”、“明五彩”和“明斗彩”等几种采用釉上加彩的彩色瓷。这几种釉上加彩瓷构成了具有完整意义釉上彩瓷的早期阵容；并且在历史上实现釉与彩在根本上的分离，也应以这几种釉上加彩的彩色瓷为标志——其中以明三彩瓷为时间最先者。明代的“斗彩”瓷虽然是一种釉上、釉下加彩的瓷器，但其釉上部分的装饰依然属于以“彩”装饰瓷器技法的第四种形态，即画“绘”使其彩色画面得以实现。在“斗彩”瓷中，其釉下的青花已经与瓷器上的釉复合在一起，成为了这种釉上加彩瓷的“地”。采用低温烘烤技术和低温色料来

进行二次烧制瓷器技法，使彩色瓷的定义一下子严谨了很多，即在这个年代出现的多种低温彩色再也不作为釉来使用，“彩”就是彩，只是作为瓷器画面的绘制材料。而画“绘”也作为釉上彩色瓷画面的一种色彩组合、配置、构图的专业技法，成为釉上彩瓷的一种艺术的典范。

“画绘”技法的出现，并没有影响“点绘”技法、“涂绘”技法、“描绘”技法继续发挥作用。在明代，各式各样的彩色瓷都有了进一步的发展和提高，就是这几种技法同在的客观反映。当然，彩的多样化、釉上加彩、画“绘”和二次烧制才是这一时期最大的特色。明代出现的“明三彩”、“明五彩”和“明斗彩”都是由以“彩”装饰瓷器技法的第四种形态所造就的彩色瓷，而这种形态就是画“绘”。由于“绘”在此时已是以画为“绘”，并且以“绘”得彩，故而也可以称之为“画彩”。

以上这四种“彩”装饰瓷器的技法，分别在明代和清代的陶瓷制作中被用来装饰瓷器，使这些瓷器成为至今仍被人所钟爱的彩色瓷。由点“绘”而起步的以“彩”装饰瓷器的技法，历经上千年，到了明、清时期终于发展成为能使彩色瓷飞跃发展的画“绘”或“画彩”。由于这种后加彩对瓷器的装饰更富有艺术效果，并且在彩料摆脱了釉下和高温的两道束缚而成为釉上的低温彩料之后，在彩料多样化的支撑下，画“绘”技法得以蓬勃发展。于是在画“绘”和釉下低温彩料多样化的共同作用下，瓷器上的图案纹样丰富起来，彩色绚丽起来，画工技艺也高超起来。彩色瓷发生的这些变化，为世人所称道。那时的彩色瓷曾被文人评价为：“成化彩画……点染生动，有出乎丹青家之上者，画手固高，画料亦精”（朱琰《陶说》）。



明嘉靖 斗彩灵芝纹盘



明 五彩花卉五孔花插

最晚在三国时期出现的彩色瓷，历经长时间中华民族文化的养育和滋润，构成了清代彩色瓷形成和发展的深厚历史积淀。清代那一大批代表我国制瓷最高水平的色釉彩瓷、釉上加彩瓷、釉下加彩瓷和釉上釉下分别加彩瓷，就是沿袭着这条源远流长的艺术之路而不断发扬光大的辉煌成果。

清代是我国瓷业高度发展的时期，特别是康熙、雍正、乾隆三朝的彩色瓷器发展已经臻于极盛。这三朝有一个共同的特点，就是作为国家最高统治者的皇帝本人都非常喜好瓷器。据《清宫档案》记载，雍正、乾隆两位皇帝还曾多次亲自诏令景德镇的督陶官制作彩色瓷。因而这一时期彩色瓷的制作水平很高，所制作的彩色瓷在釉色、胎质、造型、彩色、纹饰、图案方面基本上达到了理想的境界。清代以“郎窑”、“唐窑”制作的彩色瓷最为可贵，一直到今天依然得到世人的钟爱。郎窑是指康熙时由郎廷极兼任陶务官时的景德镇官窑。清人刘廷玑著《在园杂志》称赞“近複郎窑为贵，紫桓中丞公开府西江时所造也。仿古暗合，与真无二。其摹成、宣，黝水颜色，橘皮棕眼，款字酷肖，极难辨别。”唐窑一般指乾隆时的景德镇官窑，而实际上其时间则要贯穿雍正、乾隆两朝。当时的督陶官唐英博才多艺，且“深谙土脉、火性、诸料”。在他的直接管理和指导下，景德镇官窑彩色瓷的成就十分惊人，仅在雍正一朝后半段短短的几年间，创造的新彩色瓷就达十几种，乾隆时还有更多品种的彩色瓷问世。这一时期的彩色瓷制作，包括民窑制品在内，其彩色瓷的色彩效果基本上都属上乘。但是到了嘉庆、道光、咸丰朝时，彩色瓷的制作质量已趋于下滑。



清乾隆 唐英墨龙笔筒局部



清康熙 郎窑绿彩花鸟碗

这一时期，彩色瓷的数量虽多，但品种已大为减少，上乘佳品更为稀少。同治、光绪两朝，由于整个社会陷于动乱和衰败，除少量官窑彩色瓷可圈可点外，景德镇的制瓷业已无特别精致的彩色瓷作品。

清代彩色瓷的器型主要有壶、瓶、尊、罐、盆、盘、洗、缸、盒等。乾隆年间，瓷器的器型比雍正时期更为繁多，别具一格的陈设瓷也是层出不穷。乾隆朝以后，彩色瓷的器型便鲜有创新了。

彩色瓷的彩绘图案多以龙凤、花卉、山水、人物、故事等为主题画面，并以当时名画家的绘画为蓝本，兼容西方绘画技法。常见的花卉有月季、牡丹、玉兰、蔷薇、菊花、海棠等。清代彩色民窑瓷在装饰图案纹样上有不少创新，其中写意图案占有相当大的分量。清后期民窑彩色瓷的许多图案画得相当抽象，完全是各种线条的任意流布，达到了随心所欲、意为笔先的境界。民窑画工在艺术追求上不拘泥传统的画法，大胆地任意挥洒，与服从并受制于封建宫廷审美情趣的官窑彩色瓷有着本质的区别。

清代彩色瓷的绘制笔线可以概括出“稳、准、活、狠、率、快”这几大特点。其笔法疾速之中见沉稳，豪放之中有法度，狠率之中显严整，往往把工笔、写意融合在一起，并且能因人、因地、因景而制宜。

进入晚清后，清王朝渐至没落。鸦片战争、太平天国运动以及八国联军焚毁圆明园等，使清王朝的根基更加动摇。景德镇的制瓷业也因时局变化而每况愈下，御窑厂于咸丰五年（1855年）关闭，直至同治五年（1866年）后，才逐渐恢复生产，但其光景却远远无法与往日的辉煌相比。



晚清六朝,无论官窑还是民窑,仿古风的彩色瓷皆颇为盛行,成为当时景德镇瓷业的特点之一;而在咸丰朝出现的、以文人画为画绘题材的浅绛彩瓷,则显示出晚清彩色瓷别具一格的艺术套路。嘉、道时期的制瓷业基本上是沿袭前朝,在彩色瓷上无甚建树;咸、同时期朝廷自顾不暇,景德镇的制瓷业甚是凋敝;光绪时稍有起色,御窑厂的彩色瓷较为精良,传世的作品也有不少;至宣统时期,清王朝已日薄西山,风雨飘零。设立在景德镇、历经明清两代长达五百余年的御窑厂终于停窑歇业。

浅绛彩瓷是在晚清时期出现的一种文化现象。而浅绛彩则是当时处在水深火热之中的御窑厂的画师,凭借自己在瓷器艺术上的高超技艺而创作出的新瓷艺。这批御窑厂的画师,为了生计,将“浅绛”这一绘画手法运用到陶瓷装饰上,并署以本人姓名上市销售。在瓷器上署以己名,开启了瓷画艺术个性风格的先河。这种极具时代性和艺术个性的陶瓷艺术作品,很快在社会的中下层广泛地流行起来。浅绛彩瓷,古雅、绮丽、萧疏、苍润,既有当时御窑彩色瓷的风骨和非凡的技艺,又具有文人雅致和脱俗的风趣。如果把整个清代的彩色瓷做个总结,就不难看出,真正具有美感的彩色瓷品种,只有浅绛彩瓷和其后的新粉彩瓷。浅绛彩瓷首先把中国传统绘画的所有要素融入了瓷画之中,同时在中国历史上,第一次开创以艺术个性化为主的瓷画创作之路。艺术的个性化表明浅绛彩瓷画家的束缚只剩下了生计这一点,而正是因为有了谋得生计这一目的的引导,才使创作出的浅绛彩瓷拥有了社会的承认和认可。新粉彩瓷紧随浅绛彩瓷之后登场,同样为中国彩色



清光绪 汪照黎绘  
浅绛彩人物瓶