

明清釉上彩瓷识真

张安鸽题



中国文物识真丛书

ZHONG GUO WEN WU SHI ZHEN CONG SHU

张安鸽 编著

● 江西美术出版社

JIANG XI MEI SHU CHU BAN SHE

随着文物收藏的升温 and 正当文物交易规模的不断扩大，出现了两种耐人寻味的现象：一是某些文物爱好者和文物商人似是而非地，甚至信口雌黄地侈谈“鉴定要诀”；另一方面则是文物考古工作者因为心存疑忌而闭口不言鉴定，这就使得真正有指导意义、有价值的陶瓷鉴定类著作寥若晨星。张安鸽女士《明清釉上彩瓷识真》，专论明清釉上彩瓷，全书选用了不同时期、不同品种的150余幅典型器物的照片作为代表，其中2/3为真品，

1/3为赝品，分别从胎、釉、彩料、器型、图案特征乃至手感面进行了真伪对比，给读者以直接的观感效果，便于掌握。本书作者出身于文物工作者世家，在天津市文物鉴别和定级工作20余年，精于瓷器，手勤心细，积累了丰富的实践经验。这部书不仅全面讲述了彩瓷的鉴定要点，同时也是与作者多年实践相关的一个系统总结。相信它会对广大文物工作者和文物爱好者有裨益。

张安鸽 编著

明清釉上彩瓷识真

MING QING YOU SHANG CAI CI SHI ZHEN

中国文物识真丛书

ZHONG GUO WEN WU SHI
ZHEN CONG SHU

江西美术出版社

JIANG XI MEI SHU CHU BAN SHE

《中国文物识真》丛书

主 编：单国强

副主编：陈 政

编 委：(按姓氏笔画为序)

王健华 张 旭 陈 政

陈步一 单国强 胡雁溪

总策划：陈慧荪

策 划：何如珍

图书在版编目(CIP)数据

明清釉上彩瓷识真/张安鸽编著. —南昌：江西美术出版社，2002.10

(中国文物识真丛书)

ISBN 7-80580-993-3

I.明... II.张... III.釉上彩—瓷器(考古)—鉴定—中国—明清时代 IV.K876.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 070244 号

明清釉上彩瓷识真

编 著/张安鸽

出 版/江西美术出版社

地 址/南昌市子安路66号江美大厦

电 话/0791-6524009

邮 编/330025

发 行/新华书店

制 版/江美数码科技有限公司

印 刷/深圳彩帝印刷有限公司

开 本/939 × 1270 1/32

印 张/4

版 次/2002年10月第1版 2002年10月第1次印刷

印 数/4000

书 号/ISBN 7-80580-993-3/J·920

定 价/38.00元



序

彩绘是中国古代陶瓷器的主要装饰技法之一，彩绘瓷也是一个重要的陶瓷品种。

1983年，南京市雨花台长岗村一座吴末晋初墓中出土的一件彩绘羽人云气纹盘口壶，把中国彩绘瓷出现的时间定格在公元3世纪。东晋南朝时期，浙江温州一带的窑场已经成批生产褐色彩绘青瓷；到了唐代，湖南长沙窑出产的具有鲜明特色的褐、绿两色彩绘青瓷，标志着中国彩瓷大规模生产的开端。此后，宋金元时期黑色或褐色彩绘装饰技法在北方窑场中普遍使用，并成为磁州窑系的标志性产品。从元、明之际开始，以青花为代表的彩绘瓷更逐渐成为中国陶瓷产品的主流。

中国历代的彩绘瓷分为釉上彩和釉下彩两大类。釉下彩是先绘图案于瓷胎之上，然后再施釉，经高温一次烧成，也叫“高温彩”；釉上彩是在瓷器的胎釉已经高温烧成以后再施彩画，图案绘于釉面之上，经低温两次烧成，也叫“低温彩”。唐代长沙窑彩瓷、宋金元磁州窑类型彩瓷、元明清青花瓷等大多都是釉下彩；宋元红绿彩、明清矾红彩以及清代的釉上彩五彩、珐琅彩、粉彩等都是釉上彩。此外，明清时期还有高温和低温并用的釉上、釉下混合彩绘瓷器，如明五彩、成化斗彩等。釉上彩瓷是明清时期一个流行的陶瓷品种，清代的产量尤其大。包括釉上彩在内的多种彩瓷的烧制成功和大量生产，是明清陶瓷业的一项突出成就，也是中国陶瓷发展史上的又一个重要里程碑。

釉上彩瓷在明朝初年就有烧造，南京博物院于1964年在明初故宫遗址中发现了一件残破的白釉矾红彩云龙纹盘，证明当时已经能够熟练地掌握釉上彩瓷的烧制技术。永乐、宣德以后瓷器的釉上彩绘技法更加成熟和精湛。清朝康熙时期的单纯釉上五彩把釉上彩绘技术推进到了一个新的高度，“康熙彩”的突出成就是烧成了比青花颜色更为浓艳的釉上蓝彩，还烧成了釉上黑彩和金彩，花色品种远远多于明五彩。受西洋绘画技法影响，康熙末年还比较成

功地利用进口彩料烧制出粉彩和珐琅彩两个新品种，图案更精细，色彩也更丰富。雍正、乾隆两朝堪称是中国古代瓷器彩绘技艺发展的顶峰，釉上彩也在此时发挥到了极致，此后取代青花成为陶瓷装饰的主流。

因为名品、精品显赫于世，所以明清釉上彩瓷很早就成为竞相模仿的对象，最近20年以来赝品尤为多见，时下仿古高手越来越多，如过江之鲫般的“高仿瓷”也越来越足以乱真。于是，如何区别真伪，便成了一个必须直面的现实问题，《明清釉上彩瓷识真》便是一部讲述如何鉴别釉上彩绘瓷器真赝的心得之作。

谈到“鉴定”，有些文物考古工作者往往心存忌讳，惟恐与文物的非法交易或拥有沾上关系，实际上这是一个认识上的误区。

从清朝晚期到民国初年，伴随着古玩业的日渐兴旺，以从事文物生意的古董商人为中坚，形成了一种不同于以往文献著录考订式的整理文物知识的方法，他们在古董交易中逐渐摸索、总结出古器物的鉴定经验，重眼力、重传授，所以有人称之为“口眼之学”。其长处在于有丰厚的实践积淀，并且着眼点比较细，但失之于零散、片面而不成系统。现在看来，这些以零星的器物鉴定欣赏为主体的、达不到研究层次的文物鉴定方法，无疑大部分已经失去了价值，而某些不良的从业作风更是必须坚决予以摒弃，但是其中有价值的经验无疑也应该充分给予肯定，总结这些有益的经验并加以系统化、条理化，正是我们今天的任务。

把文物鉴定和文物交易甚至非法交易完全等同起来，是过于简单化的思维方式，不是实事求是的科学态度。文物鉴定只是一种工作或手段，本身并无良莠之分，因而没必要因噎废食。个人收藏、文物交易需要鉴定，文物研究、国家文博单位征集收藏也同样需要鉴定。文物鉴定是文物研究的基础，犹如历史学家必须鉴别史料一样，鉴定也是一种“基本功”。就陶瓷而言，陶瓷发展历史的研究和陶瓷真伪的鉴别，是一个问题的两个方面，相辅相承，不可偏废。一方面，了解和掌握陶瓷器的发展历史，是进行陶瓷器科学鉴定的基础；另一方面，对于陶瓷器的真伪和年代进行准确的鉴别，又是对陶瓷器作进一步深入研究和探讨的基础。因此，文物考古工作者不能讳谈鉴定，事

实上,这也是一个无法回避的话题。

随着文物收藏的升温 and 正当文物交易规模的不断扩大,出现了两种耐人寻味的现象:一是某些文物爱好者和文物商人似是而非地,甚至信口雌黄地侈谈“鉴定要诀”;另一方面则是文物考古工作者因为心存疑忌而闭口不言鉴定,这就使得真正有指导意义、有价值的陶瓷鉴定类著作寥若晨星。

张安鸽女士《明清釉上彩瓷识真》,专论明清釉上彩瓷,全书选用了不同时期、不同品种的150余幅典型器物的照片作为代表,其中2/3为真品,1/3为赝品,分别从胎、釉、彩料、器型、图案特征乃至手感等诸多方面进行了真伪对比,给读者以直接的感观效果,便于理解和掌握。本书作者出身于文物工作者世家,在天津市文物局从事文物鉴别和定级工作20余年,精于瓷器,手勤心敏,积累了丰富的实践经验。这部书不仅全面讲述了明清釉上彩瓷的鉴定要点,同时也是与作者多年鉴定实践相关的一个系统总结。相信它的出版将会对广大文物工作者和文物爱好者大有裨益。

张安鸽女士年长,因一向敬为尊行。当此书即将由江西美术出版社梨枣之际,她来邀作序,余深感愧不敢当,勉而从命,谨以文字向她表示祝贺。

南开大学历史学院教授

刘 毅

2002年10月

前言

中国的瓷器源远流长。早在东汉时,已经烧出真正的瓷器,那时的瓷器只有青釉、褐釉、黑釉3种颜色。用不同颜色的釉面丰富瓷器的装饰,是釉装饰。除了涂不同颜色的釉子,还在胎子上刻画、堆塑、镂空纹饰,这就是胎装饰。东汉末年、三国到西晋,一些青釉瓷器上出现了随意点染的褐色斑点,虽说是工匠的无意之作,却首开先河,即用不同于釉色的另一种颜色点缀器物,乃至东晋的工匠有意识地在一些青釉瓷器上的特定部位,如在瓷塑动物的眼睛、耳朵、嘴、蹄子、器皿的口部、系、柄等点染褐色斑点,成为真正的彩装饰。这里特别值得一提的是南京雨花台东吴末年墓出土的青釉褐彩彩绘盘口壶,除了壶盖上堆塑回首鸟形纽,壶身堆贴雕塑了兽面、佛像、双首连体鸟形系以外,还用褐彩彩绘人首鸟身的仙人、异兽、持节羽人、仙草、云气等幻境,这是已知最早的彩绘装饰。南北朝时北方出现了白瓷,少数白瓷以绿色彩斑为装饰。到了唐代,长沙窑的工匠或用褐彩、绿彩、褐绿相间的小斑点在青釉瓷上点出了几何纹饰,或把褐色、绿色成片地涂抹在壶、罐的腹部、流柄的下方,或罩在贴塑纹饰之上,形成了自己独特的装饰风格。除此之外,最能展示长沙窑工匠精湛绘画艺术的是在青釉瓷上用褐绿彩绘画人物、动物,如仕女、武士、奔鹿、狮子、小鸟、大雁等,可以说是长沙窑的工匠继承发展并普及了瓷器上的彩绘艺术,使陶瓷装饰之园中又多了一枝奇葩——彩绘装饰。纵观中国古代瓷器发展史,尽管有这样或那样的分类法,但仅从装饰上看,大概可分为三大类,即胎装饰、釉装饰和彩装饰。彩装饰又分釉下彩和釉上彩两大类。

釉下彩和釉上彩的区别,并不像一般人想像的只是在胎上画纹饰或是在釉上绘纹饰这么简单(当然这也是一方面)。试验证明,我国古代瓷器上的彩装饰,无论在釉下画还是釉上画,效果其实是一样的,因为在1300℃左右的高温之下,釉面和彩料都会熔合在一起。我们今天区分釉上彩和釉下彩,其实是工艺不同导致的效果不同。所谓釉下彩,是在胎上绘画纹饰(不排除一部分是在釉上画的,

如南京雨花台三国墓中出土的那件釉下彩绘盘口壶)罩釉后入窑高温一次烧成,而釉上彩绘瓷器则都是在施过釉的高温烧好的瓷器上彩绘纹饰,入低温窑第二次烧成。因此区分釉上和釉下彩绘的关键是一次高温烧成还是两次烧成。



附图1

上海博物馆收藏的一件北宋后期定窑白釉刻花碗的内壁上有用釉上抹红彩书写的“长寿酒”三个字,应该说这是目前已知

最早的釉上彩瓷了,但真正意义上的釉上彩绘瓷器,应是以金代磁州窑为代表的北方窑开始的,即在牙黄色釉或米白色釉面上用红、绿、黄及釉下黑褐彩绘画纹饰,纹饰粗犷、随意,多在碗或盘心上绘花卉、动物,如附图1,此外还有童子、仕女等人物立像,有的尺寸很小,应是当时的玩具。

元代磁州窑继续烧制釉上彩绘瓷,在大罐上绘红绿彩人物、玉兔等,还有绘牡丹纹的高足杯、绘人物的玉壶春瓶等等,纹饰随意,寥寥几笔,生动逼真。元代景德镇窑出产的瓷器上也出现了釉上彩绘纹饰,日本东京国立博物馆收藏了1件元代玉壶春瓶,用红绿彩绘狮子戏火球,辅助纹饰绘蕉叶、如意、卷草、仰莲瓣,以及方胜、犀角、银锭等杂宝,从纹饰到器型均为元代典型器(附图2)。另外也有在元代卵白釉高足杯上用红、绿、黄彩绘缠枝花卉的。景德镇元代官窑遗址也出土过红绿彩折枝菊花纹的残片。除了釉上红、绿、黄彩外,元代还有在霁蓝釉上用金彩绘纹饰的,如1964年河北保定出土的霁蓝釉金彩梅花纹碗,朵云纹匝等,都是十分名贵的瓷器。



附图2

明清两代釉上彩绘瓷发展到高峰,种类层出不穷,花样不断翻新,色彩艳丽,制作精美,成为装饰品种中的主流。

明代洪武时期瓷器品种已知的不是很多,有的

可能还没有被后人发现、认识，但南京明初故宫玉带河遗址中已经出土了白釉釉上矾红彩云龙盘，虽然只是残片，但足以证明洪武时同样也有釉上彩绘瓷的生产。这件云龙纹盘的胎子很薄而坚致，修胎极为规整，釉面白而匀净，内外壁均用非常鲜艳的红彩绘五爪龙，头小颈细身长，毛发飘扬，龙爪尖锐有力，内外纹饰重合，盘心绘短角流云，这些特点都具有元代瓷器遗风。这里所说的矾红彩是用青矾为原料，经过一系列加工成生矾，加一定量的铅粉为助熔剂，用牛胶做黏合剂，主要着色剂是铁，用平涂法涂抹绘画纹饰，在低温炉中烧烤而成。后人将这种装饰工艺叫矾红或抹红，色深的也有叫铁红的。明永乐时的釉上彩绘瓷传世的并不多见，故宫博物院有在釉下青花瓷器上釉上绘金彩的，被认为是永乐时惟一的釉上彩绘瓷品种。但近年来景德镇珠山明代官窑遗址永乐层中出土了一些釉上彩绘瓷，除了有金彩，还有矾红彩、绿彩、红地绿彩、黄地绿彩等（这里说的红地、黄地，也是用釉上彩涂地子），纹饰多绘云龙、云凤、灵芝、竹叶、花卉、莲瓣纹等，除一般彩绘以外，还有先在胎上画出或锥刺出纹饰，上釉高温烧成后再彩绘的；从器型上看，有碗、盘、杯、壶、钵、器托等，比金元时期品种要丰富得多。明宣德时期的彩绘瓷最著名的是五彩。所谓五彩，是指在高温烧成的瓷器釉上用各种颜色绘纹饰，常见用红、绿、黄、紫等基本色，也有用孔雀绿、赭红、黑、金、蓝等色的。明代的五彩器上没有釉上蓝彩，用青花代替，多称为青花五彩。青花五彩器就不是单纯的釉上彩了，而是釉下釉上相结合的彩绘装饰。这类彩绘瓷还包括人们常说的斗彩，斗彩是用釉下青花绘纹饰的轮廓，高温烧成青花淡描瓷，再把五彩填绘在纹饰轮廓中。宣德时期最著名的五彩瓷是西藏萨迦寺收藏的青花五彩碗，这是已知最早的五彩器。此碗内壁口沿环一周青花藏文，外口沿绘五条青花龙，腹部用五彩绘荷塘鸳鸯；而鸳鸯的翅膀是青花绘轮廓，中填黄彩，圈足外壁用青花绘波涛起伏的海水，青花用苏麻离青料，颜色浓艳晕散，并有自然形成的黑色斑点，红、黄、绿、紫等颜色在釉上绘填纹饰，色彩鲜艳，恰到好处。底足内有宣德官窑款，应是宣德皇帝送给西藏寺院的。因为有部分纹饰是五彩填于青花轮廓中的，所以此碗也可以说是已知最早的斗彩瓷。除了这件传世品外，景德镇珠山明代官窑遗址中的宣德层也出了两件相同品种的撇口盘。这些都改变了前人所谓成化时始有斗彩、嘉靖时始有五彩的说法，将这两个品

种的起始时间提前了几十年。除了五彩、斗彩，宣德时也有在青花瓷或白釉瓷上绘红彩的，如青花龙纹红彩海水，或红彩龙纹青花海水以及用红彩绘三鱼、三果、花卉的。宣德时还出现了青花纹饰黄彩地的品种，以后各朝经久不衰。宣德时还有一种堆绘纹饰的，如官窑遗址中出土了一件黄地堆绿龙纹盘，是在胎上用瓷泥堆出龙纹，龙纹上绘绿彩，地子上涂黄彩，盘里足内施白釉，盘心刻印品字形云，内壁印双龙，纹饰凸起，别有一番韵味。虽说宣德时已有斗彩瓷器，但成化时的斗彩最负盛名。其最大特点是青花淡雅、色彩鲜艳、胎轻体薄、釉面细润肥腴，清秀中透着典雅。成化斗彩的釉上彩颜色很多，红彩艳丽；黄彩又分淡黄、鹅黄、杏黄、蜜蜡黄、姜黄；绿彩有浅绿、水绿、松石绿、深绿之分；紫彩又有葡萄紫、茄皮紫、差紫之别，绝大多数色彩娇嫩光润，只有差紫例外。所谓差紫乃是呈黑紫色、没有光泽，彩厚，摸之涩手，放大镜下观察有较密的渣子，跟其他色彩差距很大。这种差紫后世还没有发现有仿的。一般说“成化无大器”，成化时的斗彩多为小盘、小碗、小杯、小罐、高足杯、高足碗，有名的品种有鸡缸杯（画公鸡、母鸡、小鸡）、三秋杯（画花、草、蝴蝶）。此外还有葡萄、婴戏、仕女、高士、荷莲鸳鸯、八宝团花、海怪天马等，绘画技法比较幼稚单调。先辈们集多年的鉴定经验，早就总结出成化斗彩绘画特点，如画树木不皴擦，花草没有阴阳反侧，画山石没有凹凸不平之立体感，人物只画一层外衣。尽管有这些缺憾，但仍不失极高的艺术价值。成化时还创烧了素三彩瓷，素是说颜色素，一般无红，多做祭器。三彩不一定只有3种颜色，常见的是黄、绿、紫、白。明代的素三彩器多在不上釉的胎上划很细的纹饰（不施三彩的地方，如器里、器底施白釉），高温烧成素胎后涂绘三彩，隐约透出暗纹，低温再烧一次。景德镇官窑遗址出土了成化时的鸭型香熏，头尾用墨绿色，喙为黄色，羽毛水绿色，翅膀是孔雀蓝色，鸭蹼为紫色，底座涂艳绿色。传世珍品中要数现藏故宫博物院的正德时期的椭圆形洗最为名贵，其外壁画海水舞螭纹，分别用绿、白、黄彩绘海寿、螭纹、口沿及三足涂紫彩，用彩和谐，内里白釉肥厚，白中闪青，是人们常说的亮青釉。嘉靖万历时的五彩瓷是明代彩绘瓷中最著名品种之一，它们的特点比较接近，都非常红火热闹，颜色鲜艳略深，红色似枣皮，黄是蜜蜡黄，紫是褐紫，绿为大绿或浅绿，开始使用黑色，青花使用西亚进口的回青料，颜色蓝中闪紫（比紫药水的颜色略浅）。此外，纹饰纤细、草率，

画面较满，用色比较随意，器型不周正，有翘楞或夹扁现象。嘉靖、万历五彩瓷的区别在于嘉靖时多用孔雀蓝和橘红色（所谓橘红色是在黄彩上再涂绘红色，烧三次），色彩更加丰富。而万历时的青花虽然也用回青料，但由于其中掺合了更多的石子青料，颜色比嘉靖时闪灰。红彩颜色更深、更厚，似红漆。

除了各时期装饰品种及纹饰特点以外，还需要知道明代瓷器胎釉造型特点。一般来说，明代早期的瓷器口部相对较薄，越往下越厚。小器、薄胎器也是如此，胎体紧致，但颗粒微大，釉面稍厚，不很平整。宣德瓷器无论什么装饰品种，釉面都有自己的特征：有极小的凹坑（棕眼）及密密麻麻的气泡，高倍放大镜下观察这些气泡都极为明亮，这一特点被称为橘皮釉。明代中后期，碗盘等圆器的足底都下塌，瓶、罐等立器器身都有很明显的接胎痕迹，说明修胎很不规整，胎体紧致，但比明初颗粒还要大，釉面较厚，很润，成化、弘治、正德、嘉靖等朝尤为突出，有羊油滴在玻璃上的效果，有的很白，有的发青，虽是一件器物，但器底和器身器里的釉色不同。这些特点能掌握并牢记，鉴定明代瓷器应该有一定的把握。

清代的釉上彩绘瓷既有继承也有创新，五彩、素三彩、斗彩等继续烧造，成为传统品种。康熙时的五彩瓷最具特色，和明五彩比，增加了釉上蓝彩，纹饰画得更精细、倩雅，颜色薄而透亮，浓淡相宜，风格截然不同。素三彩和明代比也有较大区别，康熙素三彩同样增加了釉上蓝彩，多在烧好的白瓷上绘纹饰，除了主题纹饰，边饰、地纹也有绘画的规矩讲究，多用龟背锦、锦地鱼子纹等，一丝不苟，纹饰虽满但繁而不乱。另有一部分三彩瓷，先在胎上画极细很浅的暗纹，高温烧成涩胎瓷，用黑彩画纹饰的轮廓，再填黄、绿、紫等颜色，最后通体罩一层低温透明釉，第二次低温烧成。这类器物的白釉往往闪黄，不够坚实，画出的纹饰和绘画的纹饰题材也不相同，不能呼应，比如釉下画云龙纹，釉上素三彩却是花果飞虫。康熙时还新创了虎皮三彩，在高温烧好的涩胎上（只有底足施高温白釉）施低温透明釉，再用黄、绿、紫三色随意点彩，低温烧第二次。这类虎皮三彩康熙时创烧，但并不多见，光绪时大量仿烧。斗彩瓷也是康熙彩绘瓷中的重要品种之一，一部分仿成化斗彩，但和成化瓷比较，青花主要用珠明料，有深浅不同的皴擦，釉上彩颜色青翠，薄而透明，纹饰精细有余，朴拙不足。另一部分为康熙本朝

特有的纹饰，有的淡雅，有的繁密，有花鸟鱼虫也有人物故事。珐琅彩是康熙五十一年新创品种，仿铜胎画珐琅的效果，因此也有叫瓷胎画珐琅的。珐琅彩是用油调和矿物质颜料，纹饰较厚凸起，光润明亮。先在景德镇烧好高温白釉瓷器，送到京城清宫造办处珐琅作坊绘纹饰，入彩炉再低温烧一次。由于是在宫中完成最后几道工序，因此康熙、雍正、乾隆三朝珐琅彩瓷都是官窑器，数量较少，当时已很名贵。（由于康熙时我国还不能生产珐琅彩料，需从外国进口，所以品种少，色彩单调。）康熙珐琅彩一般外壁无釉涩胎（仪器里器底及器物口边有高温白釉，口部釉厚而窄，形成极细的唇口），宫中画师直接用珐琅彩画纹饰、涂色地，纹饰多一朵大花，有的花中间绘团寿字，地子的颜色多紫、胭脂红、黄、蓝等色，几乎没有白地。圈足内多用珐琅彩写“康熙御制”四字楷书双框款。

粉彩是受珐琅彩的影响在五彩的基础上于康熙末年创烧的，在彩色颜料中加铅粉，用油调和，绘画时以玻璃白打底，色彩柔和光亮，色阶丰富，适于渲染，表现力强，这些都是五彩所不能比的。由于康熙是初创，彩料颜色少，主要靠进口，加工不精细，较粗（放大镜下看纹饰中含有一些渣滓），多和五彩配合使用，只占画面的较少部分。这里特别强调的是其时的粉红多用胭脂红（浅玫瑰紫色），相传以金为着色剂，也称金红，除了康熙，雍正、乾隆两朝的粉红色也用金红，好一点的民窑瓷亦如此。嘉庆以后各朝不用，民国时仿品中不多见，因此可以说粉彩瓷中如使用了金红色，只要胎釉造型没有破绽就应该是清三代的。

清代从康熙开始，景德镇生产了部分专供国外客户需要的外销瓷。这些瓷器从造型看，有的是欧洲型制的，如咖啡具、奶缸、啤酒杯、调料瓶、西式餐具、烛台等，有的是中式盘、碗、壶。从纹饰上看，既有西欧风景、人物（包括宗教、神话、爱情等内容的）故事，也有中国传统的山水、人物、花鸟，还有在中国山水、庭院等环境中出现西欧人物、动物等中西合璧的纹饰，这类器物尽管中国存留很少，但也是景德镇瓷器中不可或缺的一部分。

总之，康熙时无论什么品种、什么造型的瓷器，胎子都非常坚硬、致密，哪怕是很薄的半脱胎瓷或浆胎瓷器，都有一定的重量（但也不能太重，过轻或过重都是后仿的）。部分瓷器的釉面白中略闪青，部分釉面很白，好像釉中掺了白粉，这类釉一般叫粉白釉。无论什么颜色的釉面，都有坚硬感，胎釉结合都很紧密，俗

称贴骨釉。康熙瓷器的口部一部分是酱色口（民窑多见），一部分是粉白口，粉白口瓷器的口部多有破泡。

雍正时至清末是粉彩大发展的时期，五彩、素三彩、斗彩相对减少，有的仅限于仿前朝作品。雍正时的五彩虽说数量少，但质量精，基本颜色是红、黄、绿、蓝、紫、黑、白等，色调清淡，布局疏朗。粉彩的出现反过来促使工匠改变五彩的绘画方法，花卉、树石多用皴擦而不再一味平涂了。雍正时的斗彩瓷大多数仿成化，无论是纹饰特征还是青花、五彩的颜色都很接近。清宫档案中多次记载皇帝下令让景德镇工匠给成化斗彩小罐配盖或仿制一些成化时的名品，如不仔细对比便看不出区别，几乎乱真。但雍正时的仿品追求的是神似，并不刻意仿成化时的器型纹饰（皇帝下令仿烧的除外），胎体比成化时精细，釉面略薄闪青、均匀，不似成化时肥润、闪黄，款识多为雍正本朝款（少数写成化款）。也有部分斗彩瓷绘皮球花、人物故事等具有本朝风格的纹饰，给人耳目一新的感觉。

雍正时珐琅彩瓷有了很大的发展，和康熙时的风格截然不同，颜色地很少，多在高温白釉瓷上用珐琅彩画纹饰，一般是山水、花鸟、竹石，人物极少。此时宫中造办处已能炼制珐琅彩颜料，色彩比康熙时要丰富得多。除了绘纹饰，还用墨彩题相应的诗句，绘红色“迎首”章、“压角”章，在一件器物上集诗书画印为一体，有极高的艺术价值。器底一般用珐琅彩写“雍正年制”四字楷书双方框款。

此时的粉彩清秀典雅，其风格几乎和珐琅彩类似，颜料比康熙时精细，不再和五彩同画，色彩柔和，皴染层次多。部分仿珐琅彩作品在纹饰之外也题诗句，画图章。一般粉彩瓷绘本朝常见纹饰较多，如团凤、团花、皮球花、婴戏、仕女等，花卉花果多从盘碗的外壁下腹部往上画，越过器口画向内心，俗称过枝花；龙也是从外壁画过器口、内壁再到内心，称过墙龙。雍正时常见桃和蝙蝠画在一起，寓意福寿，桃子多画8个；乾隆时开始画9个，以后延续不断。

雍正时景德镇继续生产外销瓷，需要量不断增加。但这类在中国内地生产，到港口城市交货的办法有生产周期长，不利于西方商人监督等弊病，大约从雍正早期开始，采取了在景德镇定烧素白瓷器，运到广州彩画的办法解决这一问题，这就出现了广彩瓷。由于广州是口岸城市，开放时间早，受西洋文化的熏陶、影响，审美意识和内地有明显的区别，喜欢浓重艳丽、金碧辉煌，因此广彩瓷器

纹饰多大红、大绿、大片金彩，加之广彩是专为出口而生产，故纹饰多西洋风景，如尖顶房屋、风车、欧式田园风光、洋人、洋动物、洋植物、家族徽章等，中式风景、动植物及汉装、清装人物较少。绘画技法接近油画，各方面风格明显和传统的有区别。广彩瓷一直延续到清晚期。

雍正瓷器无论是大件还是小件，造型都很清秀，纹饰疏朗、淡雅，胎体精细洁白，釉面光滑匀净，盘、碗的口面底足相对较大。这些特点在清朝各代中是十分突出的。

乾隆时彩绘瓷无论数量还是品种可以说达到了顶峰。前朝优秀之作及同时期常见的其他质地器物如铜器、木器、竹漆器、玉石器无所不仿，连花生、栗子、核桃、橘子、枣、荸荠等干鲜果品都能仿得惟妙惟肖。此时五彩、斗彩、素三彩瓷的纹饰多仿明代各朝及康熙、雍正朝的常见纹饰，比如龙凤、荷莲池塘、花鸟果木、婴戏等；同时从乾隆开始大量出现反映太平盛世的“渔樵耕读”、“九重春色”、

“三阳开泰”等类纹饰，从乾隆至清末的彩绘瓷上多画有吉祥寓意的纹饰，正像人们常说的“有文必有意，有意必吉祥”。斗彩除了在青花轮廓中填绘五彩外，还出现了填绘粉彩的新品种。珐琅彩瓷除了绘山水花鸟外还出现了人物、动物，有中国的也有西洋的，和雍正时的一样，也有墨彩题句和红彩图章。除了白地也有彩地，但和康熙彩地不同的是乾隆彩地上多滚轧花纹（俗称轧道）。在各种形状的开光中画纹饰，纹饰精细规整，已经程式化了，潇洒活泼不足。据史料记载乾隆二十一年后宫内珐琅作坊移出京城，改由广东粤海关制作。嘉庆时景德镇始烧珐琅彩器物，彩料稍粗。为了和宫廷造办处生产的官窑有所区别，后人把景德镇烧的珐琅彩叫料彩，这种料彩瓷是民窑产品。

乾隆时的粉彩瓷品种多样，一部分有雍正遗风的在白地上绘纹饰，淡雅清秀；一部分在各种形状的开光中画纹饰，其余颜色地上滚轧蔓草、忍冬等缠绵不断的暗纹；再有一部分器物的内里及圈足内的白釉上涂非常浅淡匀净的低温绿釉，俗称绿里绿底。嘉庆及其以后各朝承继了这一工艺并大量烧制。随着时间的推移，绿色越来越深、绿面越来越不平，有的甚至成为小波浪，白绿釉结合不好，经常能看到绿釉脱落现象，同治、光绪时达到高峰。民国时的绿色又开始变浅了。此外乾隆时还有一小部分粉彩瓷画各种花朵，精细的还涂金，没有地子，俗称“百

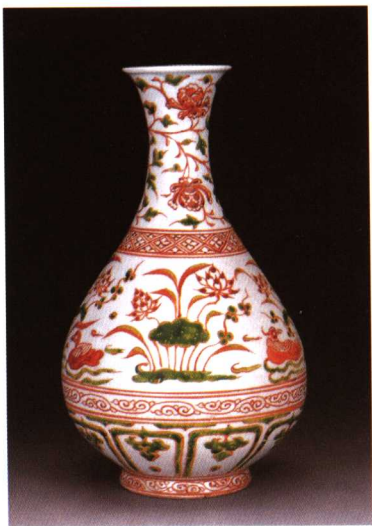
花不露地”。

乾隆彩绘瓷器型不如雍正时的秀美典雅，但纹饰规整华丽，品种多样，胎体比雍正时略厚，釉面光润闪青。乾隆晚期釉面平整度略差，有的釉中含有像尘土一样微小的黑点。

乾隆时期瓷器制造达到登峰造极的程度，嘉庆开始走下坡路，但这种变化是渐变，实际上很多品种质量和乾隆晚期差不多，只是没有什么创新。道光以后制瓷业每况愈下，瓷器质量一朝不如一朝，品种少，精品少，瓷器胎体越来越粗笨，釉面越来越稀薄、松软，仔细观察，坚实程度远不如前朝。五彩、斗彩、素三彩仅限于烧造传统品种，纹饰看似规矩，但已不太精细了。清代中晚期的粉彩瓷在同期瓷器中占比例很大，尽管不如雍正、乾隆时，但还是有些精品。除了官窑，署堂名款的瓷器是私人定烧的，一般也比较精细，最著名的如“慎德堂”、“大雅斋”等。虽说是道光、慈禧本人的私人堂款，也应视为官窑瓷，这类瓷器多见盘、碗、盖碗、瓶、罐等，常画瓜蝶草虫、云鹤、八仙、十二花神、花卉、山水、人物等，色彩艳丽。道光时纹饰布局疏朗，圆器大口面大底足，有雍正遗风，同治时粉彩含粉较多，彩厚，出现了艳蓝的佛头青色。这时用粉彩绘画已不使用“玻璃白”，所以色彩发乌不明亮。有的先在胎子上贴塑博古、鸟虫等纹饰，烧好后再彩绘。乾隆以后瓷器上的金彩很薄，泛黄，而乾隆以前的金彩略厚，发红，有比较明显的区别。光绪时的彩绘瓷相当一部分仿前朝，如仿明代的成化、嘉靖、万历期，清代的康熙、雍正、乾隆期瓷，以仿康熙时的最多也最像。仿康熙五彩瓷既有釉上五彩也有青花五彩，色彩鲜艳，和康熙时的较接近，青花颜色也相仿，但细看没有层次，纹饰皴法也不对，画得较草，在放大镜下观察，青花浮在釉面上，没有下沉的感觉。光绪时瓷器仿康熙时最致命的弱点是胎厚，胎釉粗松不够致密，没有贴骨釉的现象，因为胎松，同样大的器物康熙时的比光绪时的要重。光绪时还多仿乾隆粉彩百鹿尊、九桃天球瓶等。从乾隆到宣统时期粉彩百蝶赏瓶、天球瓶、霁蓝描金彩皮球花赏瓶没有间断过，因为是传统造型、纹饰和工艺，不放在一起对比，很难看出区别。简单地说，时间越早，造型越秀气；时间越晚，造型越笨拙。

总之，清代瓷器胎子比明代的细密，施釉薄而均匀，修胎规整，圈足一般圆滑，被称为泥鳅背。明代多有边棱或尖棱，清代圆器没有塌底现象，立器看不见

接胎痕。光绪晚期至宣统的制瓷业开始机械化生产，工艺先进，胎釉更加精细，和现代瓷器没有太大区别。近二三十年生产的仿品，因为专家鉴定瓷器的心得体会已经公布于众，鉴定者知道了很多诀窍儿，仿制者同样也掌握了这些特点，一些高仿瓷器，从造型的高矮胖瘦到胎体的轻重、釉面的棕眼尘点、纹饰的粗细画法、用彩的深浅薄厚，可以说你所知道的特点他都能仿出来。尽管如此，或多或少还是能露出蛛丝马迹，比如说过去烧瓷器用柴或煤，现在多用煤气，用放大镜看釉面，有一些极细小的白点；过去画纹饰或随意潇洒、或有一定程式，一个工匠几十年可能只干一道工序，用笔极熟练，而现在仿品多一人或几人干所有工序，又要刻意摹仿，纹饰（也包括款）不免僵死呆板；当时的拉坯工匠经过成千上万次同一类造型的重复，拉出的造型基本一样，已自然形成一个时代的风格，而现代要完成不同时代不同器物造型，难免力不从心；釉面的润泽是百十年乃至几百年自然形成的，而现在经过化学处理达到同一效果，润得不自然，难免发茶；由于工艺的改进，现代瓷胎过细，为了让人轻易认出一些特点，不可避免地强调或夸大，如此等等。比如，前面提到的现藏于日本东京国立博物馆的元代景德镇生产的釉上红绿彩狮戏火球纹玉壶春瓶的造型，撇口较薄，细颈较短，腹部渐大，最大径在下腹部，圈足矮而宽。除了此件，其他青花或釉里红



附图3

玉壶春瓶以及同时期磁州窑、龙泉窑等生产的玉壶春瓶几乎都是这样，说明这一造型是时代风格。而最近出现的一件元代釉上红绿彩荷莲鸳鸯纹玉壶春瓶（附图3），先不说纹饰绘画如何呆板不自然，也不提胎体过轻，没有坚致感，釉面薄，发茶不够肥润，仅说器形口部过厚，撇度小，颈粗而长，按比例下腹宽度不够，圈足略窄，与真正的元代玉壶春瓶便有明显的差别，因此可以断定附图3的这件玉壶春瓶是新仿的。这就说明，只要多看真品，多看各大博物馆印制的精美图录，仔细观察对比，还是能看出真假器物之间的区别。

目录

序	1
前言	5
图版目录	15
图版	1
附录	101
后记	103