

清代粉彩瓷識真

耿寶昌題



蔡 毅 编著

江西美术出版社

蔡 毅 编著

清代粉彩瓷识真

QINGDAI FENCAICI SHIZHEN

中国文物识真丛书

江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

清代粉彩瓷识真 / 蔡毅编著. — 南昌: 江西美术出版社, 2005.6

(中国文物识真丛书)

ISBN 7-80690-653-3

I. 清... II. 蔡... III. 杂彩瓷(考古) — 鉴定 — 中国 — 清代 IV. K876.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 024006 号

清代粉彩瓷识真

编 著 / 蔡毅

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 / 0791-6565509

邮 编 / 330025

发 行 / 新华书店

制 版 / 江西省江美数码科技有限公司

印 刷 / 深圳华新彩印制版有限公司印刷

开 本 / 939 × 1270 1/32

印 张 / 6

版 次 / 2005 年 6 月第 1 版 2005 年 6 月第 1 次印刷

印 数 / 4000

ISBN 7-80690-653-3/J · 1400

定 价 / 50.00 元

中国文物识真丛书

主 编：单国强

薛永年

副 主 编：陈 政

封面题字：耿宝昌

编 委：（按姓氏笔画为序）

王健华 王一飞 刘恩军 李 臣

刘 伟 吴水存 何 鸿 张 旭

张 英 陈 政 陈步一 周京南

单国强 胡雁溪 翁景浩 黄 骏

蔡 毅 薛永年

总 策 划：陈慧荪

策 划：何 鸿

中国文物识真丛书书目：

明清官窑青花瓷识真 ※

明清民窑青花瓷识真 ※

明清釉上彩瓷识真 ※

中国古玉识真 ※

明清单色釉瓷识真 ※

明清家具识真 ※

明末清初民窑瓷识真 ※

清代粉彩瓷识真 ※

海派绘画识真 ※

青花釉里红瓷识真

明清斗彩瓷识真

佛像识真

紫砂壶识真

古砚识真

明清玉器识真·佩件

明清玉器识真·摆件

注：※标记为已出版书目

目 录

序	1
前言	3
图版	15
图版目录	184

序

文物鉴定作为一门学问，原本是从事文物工作的专业人员所关注的，诸如博物馆、文保单位、文物商店的文博工作者，他们有责任对经手的文物进行科学鉴定，识别真伪或是非，确定时代、作者、品级和价值，决定是否入藏或征购，并按不同级别予以妥善保管和合理利用，文物鉴定已成为他们最基础的工作和必须掌握的学问。然而，改革开放20多年来，随着艺术品市场的活跃和民间收藏的勃兴，许多经政策法规许可的文物、古玩也作为商品进入交易领域，允许自由买卖。于是，许多未经专家鉴定的民间秘藏陆续问世，其中真伪杂糅，同时大量的新仿伪品也充塞其间，鱼目混珠，更使情况变得复杂，无论买家或卖家，都有上当受骗者。为此，文物鉴定学已不再囿于狭小的范围，而成为社会上文物经营者、收藏爱好者、鉴赏古玩者都迫切需要掌握的一门知识，也就是说，普及文物鉴定知识已迫在眉睫。

文物鉴定，总体上分识真和辨伪两个方面。识真就是认识真品，能熟知各类文物真品的主要特点及所体现的时代（或时期）和个人（或地区）风格，并在脑海中形成“样板”或“影像”，以此为标准来对照被鉴定文物，吻合无间当属真品，对不上号当疑伪作。辨伪就是辨别伪品，能了解做伪者的各种手法和各类伪作的面貌，以及与真品的区别所在，以此来剔除赝品。识真和辨伪两方面必须结合，所谓“知己知彼”，方能准确无误。其中识真是主要的，因为真品有限，较易把握，“影像”也清晰准确，凸现艺术特色和时代气息，以此为标准，总能映照出伪品的破绽。辨伪虽亦重要，但面目往往多而乱，且花样不断翻新，不可能也没必要一一洞悉，若一味留意伪品而忽略观察真品，还会限制眼力的提高，或将“似是而非”之作视为真品，或一概斥之为伪作。故本丛书以识真为主，着重介绍某类文物不同时期的典型器或代表作，指出其主要的风格和时代特征，同时适当列举伪品与之对照，点明两者之间的不同，如是鉴别，当更科学、明晓。

近几年，各类文物鉴定书籍、图录陆续问世，为构建文物鉴定学起了重要作用。但多数属于大门类的、综合性的鉴定概论，如书画、陶瓷、玉器、青铜、雕塑以及各类工艺品等鉴定论著，而各门类内的小类型的细说，则刚见端倪，所知仅书画类出了几本书画家个案鉴定专著，陶瓷类有青花、釉里红、彩瓷、宜兴窑和明、清朝瓷器等分类或分朝专著，铜器类已见钱币、铜镜、夏商周青铜等小类专著，然其系列均有待补充、完善。而这种以小类细说而集成的大门类系列丛书，具体而详细，是最实用的鉴定书籍，同时也是完善文物鉴定学重要的研究课题。本系列丛书本着“集腋成裘”的宗旨，试

着从小类别着手，说细说透，而且图文并茂、形象直观，从此出发，积少成多、集零为整，逐步达到系列化和系统性，或许有益于文物鉴定知识的普及和文物鉴定学科的深化。

本丛书约请的编著者为专门从事文博工作的专业工作者，而且多在第一线工作多年，经常接触实物，着重于文物鉴定，有丰富的实践经验，并在鉴赏研究上有较深造诣。所选实例，也以定论的真品和亲自鉴定的伪作为主，有较高的准确性和可信度。因此，本丛书的编写，也可以说是这些专业工作者长期实践的总结和升华，相信对于有志学习文物鉴定者，必有所启迪和裨益。

中国文物鉴定委员会委员

故宫博物院研究员 单国强

前言

粉彩作为一种釉上彩的陶瓷装饰品种，出现于清康熙(1662—1722年)中晚期。其创烧的基础主要源自珐琅彩，可算是古代“洋为中用”的产物。在其形成、兴盛和发展的过程中，粉彩逐步地取代了珐琅彩，被宫廷和民间广泛使用，成为清代瓷器釉上彩装饰的一个重要种类。

一 粉彩瓷器的称谓

“粉彩”作为一种陶瓷装饰术语出现较晚，在成书于清光绪三十二年(1906年)寂园叟所著的《陶雅》一书中才有“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”的记载。辛亥革命以后的各种陶瓷专著相继有关于“粉彩”的阐述和解释。

许之衡所著《饮流斋说瓷》中说：“清代彩瓷变化繁迹，几于不可方物，康熙硬彩，雍正软彩……软彩，又名粉彩，谓彩色稍淡有粉匀之也。”“粉彩以雍正为绝美。”“粉彩易于剥落，为其粉质软故也。”

邵蛰民原撰、余启昌增补的《增补古今瓷器源流考》(1938年铅印本)中写有：“白地而绘彩者谓之粉地彩，亦曰粉彩。其所设之色釉与他彩同。”在增补中说：“粉彩者，为彩釉中参以粉，其色柔软，故又名软彩。其不参粉者遂称硬彩。康熙以前鲜有粉彩，雍正始盛，至乾隆而极。”

《瓷鉴》(佚名)写道：“粉彩色，始于康熙末年，因未见粉彩之物有题康熙款者，故皆以为始于雍正初年耳。”“粉彩之色不同，因施彩之法有异耳。康熙末年与雍正时，其施彩之法系将粉彩配成，然后施之。”

赵汝珍著《古玩指南》中提出：“又发明各种之软色颜色，为以前所未有，软彩者，即粉彩也。艳丽雅逸，风布一世。”

郭葆昌在20世纪30年代为我国参加伦敦中国艺术展览会的瓷器展品所写的说明中说：“彩绘一门，继往开来，益臻精到。粉彩则独开生面，无异写生。”

从以上著述中看出，自《陶雅》提出“粉彩”一词后，到20世纪三四十年代已把“粉彩”从其他相关的釉上彩(五彩、珐琅彩、洋彩)中分离出来，作为陶瓷装饰的一种专用术语提出来了。

此前，“粉彩”是一种模糊不清的概念。自粉彩问世以来，它的称谓一直含糊不清。有时将其与“五彩”混同，有时被“洋彩”所代替，有时又称作“珐琅彩”，有时还把它与“广彩”相联系。因此，在当时的《清宫档案》记载中和有关陶瓷的著录中，未见“粉彩”的记载。

在《清宫档案》乾隆元年记事录中被称作“黄地五彩西蕃莲花五寸盘”、“黄地五彩西蕃莲花大盘”、“黄地五彩西蕃莲花五寸盘”、“黄地五彩西蕃莲花大碗”的即是现存北京故宫博物院的粉彩器。然而在《清宫档案》乾隆二年江西烧瓷器处条中则有“洋彩黄地洋花宫碗甚好”的记载¹，说明在《清宫档案》中使用“洋彩”一词是在乾隆二年，而不是如郭葆昌所说“乾隆八年以后改书瓷胎洋彩”²，而郭氏的这一说法曾被诸多陶瓷学者在论述“粉彩”和“珐琅彩”的文章中引用。在乾隆二年以后的《清宫档案》中我们还可以看到“磁胎画珐琅合欢瓶一对，磁胎画珐琅观音瓶一对，磁胎画珐琅莲花玉壶春小瓶……传旨着配匣入乾清宫珐琅器皿内，钦此”的记载³。由此可知乾隆时期的《清宫档案》中珐琅彩与洋彩是有明确区别的。而把“洋彩”从五彩中划分出来，是始于清乾隆二年(1737年)前后。此后“洋彩”一词在乾隆《清宫档案》中便不断出现，如乾隆八年江西条中的“洋彩红地锦上添花江山一统爵杯盘二件”⁴、“洋彩大吉葫芦瓶”、“洋彩太平有象花插”、“洋彩蟠桃九熟仙果盘”⁵等。这些就是如今被称作粉彩器的代表作。

作为督陶官的唐英，在乾隆元年(1736年)所撰《陶成记事碑》中记有：“洋彩器皿，新仿西洋珐琅画法”⁶。乾隆八年(1743年)的《陶冶图说》中提到：“圆琢洋彩，圆琢白器五彩绘画，仿西洋曰洋彩。选绘画高手，调和各种颜色，所用颜色，与佛郎色同。调法有三：一用芸香油，一用胶水，一用清水。油便于渲染，胶便于拓刷，清水便于堆填也。”⁷说明“洋彩”与“珐琅彩”之间是密不可分。

刊刻于清前期的《南窑笔记》中对“洋彩”的记载为：“迨我朝定鼎之后，即于镇厂仿作，诸窑毕备，更得洋色一种，诚一代巨观。”“今之洋色则有胭脂红、羌水红，皆用赤金与水晶料配成，价甚贵，其洋绿、洋黄、洋白、翡翠等色俱人言硝粉、石末、硼砂各项炼就，其鲜明娇艳，迥异常色。使名手仿绘古人，可供洗染点缀之妙。”这里所说的洋色，显然是指我国自己烧炼的珐琅色而言，梁同书(1723—1815年)所著《古窑器考》中也谈到：“虽曰洋彩，只仿其法，而器品实出其上。”从几部有关陶瓷的著录中可以看出，洋彩是乾隆时期特有的，而且是植根于珐琅彩之中的，借鉴了进口珐琅彩的技法，运用我国自己烧炼的原料在景德镇绘画、烧制的一种釉上彩装饰品种。它已经具备了后人所言“粉彩”的特点。然而“洋彩”的称谓未能延续下来，在同治九年御窑厂专门为“体和殿”⁸烧制瓷器的画样中，又使用了“五彩”的称谓。如“照此样黄地五彩花六寸见圆花盆一对”、“照此样黄地五彩花六寸长方花盆一对”、“照此样五寸见圆黄地五彩盆一对”⁹等等。从上面的名称黄签看，其画样即是我们现代所说的粉彩瓷器。而到晚清时，宫中仍把粉彩器称为“五彩”。随着工艺技术和人们对釉上彩装饰认识的不断深入，为了更好地区别“传统五彩”和“引进五彩”的异同，到光绪晚期，才在《陶雅》中以“粉彩”的称谓正式取代了“五彩”和“洋彩”，并沿用至今。

二 粉彩瓷器的历史

粉彩初创于康熙中晚期，作为御用陶瓷装饰品种，它为宫廷生活带去了

活泼、绚丽的气氛。清代皇帝继承了明代政府在景德镇设立御窑厂的方法之后,对御窑厂所提供的陶瓷器皿的样式和图案有过问的习惯。康熙皇帝本人勤奋好学,他认为:“虽古圣人,岂有生来无所不能者,凡事俱由学而成。”¹⁰他在学习中国传统经史文化的同时,还把学习范围扩大到国外的新思想、新科技等领域,并多次聆听西方传教士进宫讲课。在他大力倡导“学人之长”的思想主导下,中国陶瓷很快地吸收西方文化艺术的营养,并将其很快发展成自己的艺术成就。粉彩是在中国古代的釉上五彩工艺基础上,结合从西方引进的珐琅彩工艺技法,经过中国工匠的巧妙融会所形成的一种独具特色的陶瓷装饰技法。粉彩初创于景德镇御窑厂,盛行于清宫内廷,广泛流行于民间,也广泛流行于清代康熙时期(1662—1722年)。以粉彩作为装饰的瓷器,目前保存完好的传世康熙粉彩实物只有少数几件,其中有书青花“大清康熙年制”款的“粉彩花蝶水丞”(图1)、“粉彩花蝶盘”和书青花仿“大明成化年制”款的“粉彩花蝶盘”(图2)等几件器物。这时期的粉彩多在白釉瓷器上施绘粉彩图案,色彩有胭脂紫(洋红)、矾红、湖绿、大绿、墨绿、赭石、白色、黄色、蓝色、黑色等,纹饰图案粗犷,色彩浓艳凝厚,黑彩与矾红彩除作装饰外有时也用来勾画图案纹饰的轮廓线。彩料研磨粗糙,器体表面有剥彩现象,这是在低温炉火中烘彩时,彩料与釉面熔融后结合不紧密所致,同时也反映出粉彩在初创阶段的特色。康熙官窑粉彩器的纹样采



图1 康熙粉彩花蝶水丞



图2 康熙粉彩花蝶盘

用五彩的绘画方法，即单线平涂法和无线彩绘法。图案的绘画内容比较简单，常以洞石、蝴蝶、花草、小鸟等题材为主，空间留白较多，彩绘只是一种装饰性的点缀，给人以充分的遐想空间。此时器物底部的款识分别为青花双圈“大清康熙年制”和仿书“大明成化年制”六字楷书款。风格简朴、色彩浓艳、装饰简约，成为了康熙粉彩的特色。

粉彩经过康熙时期的初创阶段之后，便立刻进入了兴盛时期。这与绘瓷画工的高超技艺、督陶官唐英精心的督造，以及朝廷的干预有着密不可分的关系。雍正皇帝是一位促进清前期社会发展的政治家，他的政绩使陶瓷制造业在江西景德镇御窑厂有了长足的发展。此时的御窑厂继承了明代官窑的生产方式，皇帝派官督理陶务，实行御器生产专供宫廷使用的政策，将瓷器生产数量和工艺水平提高到又一个历史的巅峰。尤其是雍正皇帝在其统治期间，很少出宫寻访，他的日常生活基本上以皇宫为中心。为了使他的宫廷生活更加丰富多彩，创造出更加多样、更加完美、更加细腻的文玩观赏器物的装饰风格，就是他所追求的生活享受。当臣僚们提出新的陶瓷器皿样式时，他几乎每必亲自过目下旨，这种记载在当时的《清宫档案》中屡见不鲜。这就将皇家上层的审美情趣植入到当时的官窑生产之中，从而使瓷器生产的工艺水平和画样质量较康熙时期都有了很大的提高。粉彩正是在这种情况下，步入了它的兴盛时期。正如《陶雅》所云：“粉彩以雍正朝最美，前无古人，后无来者，鲜艳夺目。”

雍正粉彩在康熙初创的基础上有了很大的发展，无论造型、彩绘技法、纹饰图案等方面皆达到空前的水平。官窑、民窑同时大量生产，尤其是官窑制品工艺精湛，可以与当时专供皇帝使用的珐琅彩瓷器相媲美。取得这样的成就，除了如前所述的原因外，其中一个关键的工艺因素是，雍正时期的白釉瓷器的白度已达到77.5%，为釉上彩瓷的制造提供了先决条件。此时的粉彩装饰图案笔法细腻、线条飘逸、色彩淡雅、色调温润柔和，较之五彩有强烈的立体感。同时，雍正粉彩中，盛行集诗、书、画、印于一身的表现技法，文雅俊秀。特别是此时的粉彩绘画，以花卉、雀鸟、山水、人物占主要地位，所绘花卉娇艳富贵，雀鸟形态逼真，山水清逸淡雅，人物文静儒雅。在勾线、平涂、渲染、没骨法、洗笔法、皴法、点笔法等画法的组合下，可谓写意、工笔一应俱全，极富中国绘画的神韵。在传世实物中花卉纹饰多达20余种，并多与蝴蝶、草虫、飞鸟相配合，虽是工匠所绘，但其笔触犹如恽寿平与“扬州画派”的花鸟风格。人物画面线条柔和，仕女体态修长，面目娇媚清丽，多衬以几案、棋桌、绣墩、博古架等，画面紧凑，留有较大的空白空间，突出了“神识风采”之美。山水画面情景交融，“外师造化，中得心源”，将感受融入到大自然当中。把平远、高远、深远巧妙地与山水的“开合起伏”相结合，形成了艺术的高度幻化。

雍正时期又始创了色地粉彩，即用粉彩中的一种色料，涂盖器身，只留出所绘图案的空白，在空白中填绘其他彩料，形成画样，以突出主题画面。此时生产的粉彩器，不但质量精，数量也较多。无论官窑、民窑都大量生产，以满足朝廷和民间的需要。诗、书、画、印等综合表现手法的运用，也反映

出制作者和欣赏者高雅的品位。

雍正粉彩瓷器的款识官窑器，多以青花双圈“大清雍正年制”双行或三行楷书款为主。此款系由专人书写，字体工整有力，青花色调纯正。雍正粉彩民窑器有的无款，有的采用画押款，如青花蕉叶、银锭、杂宝、书卷、宝鼎等标记作为款识。

乾隆皇帝在位60年曾经6次南巡江南名胜，体察风土人情。虽有其政治、经济等原因，也有他追求文人墨客奇珍异彩的一方面。弘历则是一位饱采人间风情的皇帝。从清宫内务府造办处的记事档案中可以看出他也曾直接干预宫内制瓷事务。乾隆不仅对宫内粉彩器的用途、形状、纹样等屡屡过问，制作前须呈画样或木样，待亲自审定后，方可送交景德镇御窑厂烧制。乾隆关于粉彩瓷器的陪衬纹饰、款识以及题诗等谕旨在《清宫档案》中皆有案可查。此时的官窑粉彩器皿，一改康熙、雍正时期的清新典雅的风范，陷入了精工细作、华丽繁缛已甚之境地。

唐英是当时由清宫内务府派驻江西景德镇御窑厂的督陶官，他一方面按照乾隆的旨意制作精美的御用瓷器，另一方面在保留中国古代传统陶瓷艺术的基础上，刻意吸收西洋的工艺美术技法，不断创造出极具新意的粉彩瓷器。当时以粉彩作为装饰的官窑瓷器品种繁多，凡生活用品、陈设器皿、玩赏之物、文房用具等样式齐备、应有尽有。乾隆粉彩在造型方面，呈多样化的发展趋势。比较新颖的有灯笼瓶(图3)、镂空灯罩、带托爵杯、转心瓶、转颈瓶等，均独具特色。器身镂雕、凸雕工艺较前更加新奇精巧。据《陶冶图编次》中介绍，乾隆时制瓷有拉、印、雕、旋、镶、锥、拱、削、镂等诸多工艺，分工精细，形成了专业性极强的陶瓷工匠队伍，遂使成型工艺越加精湛。



图3 乾隆粉彩霁蓝描金婴戏灯笼瓶

乾隆粉彩的装饰方面有独特的表现技法。首先,从色地上看,在传统的白地粉彩以外,出现了各种不同的色地粉彩。它们分别有红、黄、蓝、紫、粉红、金、酱色、豆青、粉青、窑变等釉彩多达10余种,远远超出前朝的品种范围。其次,此时的用色和施彩工艺也有了新的发展。除以粉彩绘画为主外,还加用其他彩料,如在画面上加绘青花、黑彩,或与五彩、斗彩并施绘于一器之上。这种在一件器物上施有多种彩料,或同时以多种彩绘工艺制造的乾隆粉彩,甚为鲜丽娇艳,可以说集多种中国陶瓷工艺成就于一身,充分反映出乾隆朝制瓷工艺的精湛。乾隆各色釉大瓶即是一件典型之作。此外,乾隆粉彩琢器的器里及底部常施有松石绿釉,使粉彩器更加绮丽。在用彩方面的又一种特色是利用粉彩粉润柔和和绮丽的质感生产出各种象生瓷器。在故宫博物院清宫旧藏的乾隆粉彩象生瓷中,诸如瓜、果、梨、桃、核桃、瓜子、荸荠、海螺、贝壳、螃蟹、鸭子、钟、炉、鼎簋、漆器、木器、竹器、假山石、火镰袋、翎管等皆用粉彩装饰,品种多达30余种,其形态、质感、色泽几乎可以乱真,在制瓷装饰艺术上达到了超然入微的境地。

在装饰纹样方面,乾隆的色地粉彩经常借用珐琅彩的轨道工艺和“锦上添花”技法,并配以花鸟、山水、人物、百兽的通景画面或开光装饰。这种装饰方法综合了西洋铜胎画珐琅与中国传统粉彩绘画两种技法,它将西方美术中的洛可可风格,植入中国陶瓷装饰,形成极具时代特色的中西合璧的工艺技法。清代官窑器皿开光中的主题图案,按照不同的节气和时令有着严格的规定,必须按照“大内”送来的图样和皇帝的旨意设计,不能随便改动。如在乾隆八年十二月初九日,太监传旨,烧造“年节用三羊开泰、上元节用五谷丰登、端午节用艾叶灵符、七夕节用鹊桥仙渡、万寿节用万寿无疆、中秋节用丹桂飘香、九月九用重阳菊花之类、寻常赏花用万花献瑞,俱按时令花样烧造”。这里指的是乾隆官窑粉彩开光内的图案,其中,还包括配有乾隆的真、草、隶、篆及行书等不同种类的御题诗。乾隆粉彩另一个引人注目的地方是大量采用缠枝宝相花或一些洋花作图案的主体,并加饰夔龙纹、夔凤纹、鸳鸯纹、蝙蝠、八仙、暗八仙、八吉祥、岁寒三友、折枝花果、磬、双鱼、方胜盘肠、瓔珞等寓意纹样,组成符合圣意寓意吉庆祥瑞、延年益寿、国泰民安的图案,形成了乾隆粉彩有图必有意、有意必有吉祥语的特色。

乾隆粉彩的款识,主要是用青花、红彩、金彩书写“大清乾隆年制”六字篆书款以及“乾隆年制”四字篆书款。款识不论大小皆为方形印章式,书体规整,样式划一。

粉彩发展到乾隆时期,其供御的特点更加突出。采用粉彩色料不但能在瓷器上作画、绘制图案纹样,还作为装饰色对陶瓷的仿木、仿石、仿铜、仿金银、仿象生器进行装饰。乾隆粉彩还在以往釉上彩绘的基础上生产出了青花粉彩、轨道粉彩、开光粉彩等。青花粉彩是借鉴了斗彩的制作工艺,以青花设定构图的内容,再用粉彩代替五彩色料进行二次装饰。轨道粉彩是在色地粉彩的基础上,增加色地彩的厚度,并在色地上刻划出规则的曲线纹样(忍冬蔓草纹),使其具有强烈的立体感和繁缛性。乾隆时期的《清宫档案》称之为“锦上添花”,景德镇的陶工则称其为“耙花”。开光这种装饰形式,

俗称漏窗。在器物的两面或四面以色地粉彩涂绘，留出圆形、菱形、扇形等空白，再用粉彩绘画的技法在其中进行绘画，在景窗内表现山峦叠嶂、乡间茅舍、花鸟虫鱼及人物故事，有些图案还具有故事的连续性。乾隆时期的粉彩，由于制作广泛，并有创新发展，加之当时的绘画多以名家的画稿为蓝本，兼糅西方的绘画技巧，勾染皴擦，浓淡分明，清新艳丽。

粉彩在经过了雍、乾的辉煌之后，已发展到历史的最高峰。嘉庆、道光时期的粉彩器几乎没有发展，处于一段较平和的停滞时期。1840年英军发动了侵略中国的鸦片战争后，清王朝的国力日渐衰落，粉彩器的生产也随之回落，品种和质量都有所下降，工艺上也没有新的突破。从嘉庆以后直至晚清宣统时期，由于社会经济的日渐衰落，景德镇瓷业也趋于萧条，许多著名的陶瓷品种已绝迹人间。在清宫旧藏的传世品种中，嘉庆以后的陶瓷生产技术已经远远不如清朝前期康熙、雍正、乾隆时的工艺水平。虽然在这期间还不乏精细之作，但多是沿袭旧制，缺乏创新品种。如不看款识，使人往往会将嘉庆器物与乾隆器物混为一处，咸丰、道光乃至同治、光绪的粉彩器物也会混淆。这说明由于经济上、政治上以及生产技术等方面的原因，使自清代中晚期以后的景德镇官窑难以摆脱前朝工艺水平的束缚，也难有更上一层楼的发展。嘉庆粉彩镂空帽筒、道光“慎德堂”款粉彩器等都在追随模仿前代装饰风格。嘉庆粉彩延续了乾隆时期的风格；道光粉彩多以婴戏、官带流船、龙舟竞渡等图案居多；咸丰粉彩在延续道光的基础上，喜绘蝴蝶、博古，多加饰金彩，其画法细腻。故宫旧藏的咸丰器物十分稀少，故咸丰粉彩器可谓弥足珍贵，已成为稀世之珍。

嘉庆、道光年间，民窑粉彩形成了突出的发展势头。风景瓷画有“庐山十景”、“西湖十景”、“萧山八景”等，常附墨书诗句，这种粉彩多作为游览风景区所出售的纪念品。人物画中出现了以《无双谱》人物或历史名人为主体的画面，多画在酒杯、盘或碗的内外壁，旁边均墨书人物的姓名和小传。道光民谣粉彩还喜绘小动物及飞鸟鱼虫，题材多达数十种，与各种花卉、瓜果组成完整画面，有吉祥寓意，形成了各自的时代风格。

嘉庆粉彩的官窑款式基本上沿用乾隆时写法，以篆刻为主，用青花、红彩或金彩书写，字体规整，结构严谨。道光“慎德堂制”与“大清咸丰年制”款则多为楷款，用青花或红彩书写，侧锋运笔，字体工整清秀，风格独特。道光时期的红彩堂名款数量超越以前各代，有此种款识的粉彩瓷器多为皇亲贵族的定烧品。

清末封建社会曾有一段“同光中兴”时期，粉彩的生产也随之回升，工艺日渐完备，色料制作更加得心应手。宫廷此时对粉彩器的需求与日俱增。“同治七年，江西巡抚景福为宫廷在景德镇烧造瓷器120桶，计7294件，作为同治皇帝大婚时用品。其中大多数为黄釉粉彩器，纹饰有万寿无疆、万寿花、百蝶、喜字、喜鹊梅花等等。同治九年，御窑厂专为‘体和殿’烧制了百只大鱼缸，会同其他器皿约万件，多以黄地或绿地衬托粉彩花卉，也有五彩加粉彩或蓝釉加粉彩装饰。”自光绪元年开始，“景德镇御窑厂陆续为清代宫廷和东西两陵烧制了数量可观的精美瓷器和祭器，使长期不景气的制瓷业

有了复苏”。据《清宫档案》(内务府工业清册)记载:“光绪元年和二年先后烧制过大量青花、粉彩和各色釉大龙缸。”¹¹在故宫的藏品中有大量的此类器物。在社会动荡的历史背景下,人们对美好、安定的追求更加迫切。这一时期的粉彩装饰多围绕着“吉祥”、“祈福”的内容展开。如“万寿无疆”、“百子同庆”、“喜鹊登梅”、“百蝶共舞”、“长春同庆”、“永庆长春”、“天地一家春”等图案和款识相继出现。这时期粉彩的色彩鲜明,对比热烈,色彩显得更加凝厚,并出现了藕荷、明黄等色调。在官窑大批量生产粉彩器的同时,景德镇陶瓷艺人们成立了“月圆会”和“珠山八友”组织,以提高绘画和技艺上的造诣。同治、光绪年间的王廷佐、程门制作浅绛彩瓷,以其介于水墨与重彩之间及清雅柔和的色调,在当时几乎取代了古粉彩的地位。王绮以仿黄慎写意法所画人物衣纹线条自然生动,用粉彩画人物面部颇具立体感。王大凡在浅绛画派的基础上,创造了“落地粉彩”,改变了景德镇陶瓷绘画崇尚洋彩的局面。此时粉彩虽然不能与清前期相媲美,但毕竟呈现了自己的独特风格。这一时期粉彩的色彩增多,工艺成熟,人们对“粉彩”的理解日趋完善,也是粉彩作为陶瓷装饰专用名词出现的关键。

晚清官窑粉彩的款识写法较为特殊,不同品类的器物书写不同的款识,归纳起来有如下几种:一般用品的器底有青花楷书朝代款。同治大婚时宫内用品的器底用红彩楷书的“同治年制”朝代款或“长春同庆”、“燕喜同和”、“吉祥如意”四字款。光绪时陈设品的底部用红彩楷书“永庆长春”。另外还有多种室名款,如“乐寿堂”、“体和殿”、“长春宫”、“大雅斋”和“天地一家春”闲章款等,这都是以故宫中的宫殿名称所书写的款识,有的是专门供给这个宫殿使用的。

三 粉彩瓷器的装饰

粉彩是景德镇陶工在珐琅彩的启发和影响下创烧的一种低温色料。彩料的二次烧成温度大约在750℃左右。值得注意的是它借鉴了珐琅彩的制法,在白色彩料(玻璃白)中引入了砷(As)作为乳浊元素¹²,因此玻璃白¹³的引入是粉彩制作的关键,由其再对各种彩料进行“粉化”,在同一色彩中形成深浅不同的色调。“粉彩”的“粉化”是珐琅彩的白彩¹⁴色料作为“粉彩”中的乳浊剂,结合中国绘画的纸绘粉本画法,在玻璃白上渲染各种色彩,使所绘人物、花鸟、山水等形成明暗、深浅和阴阳背向之分。

粉彩器皿的生产,是以预先烧制品质卓越的白瓷为基础,然后经过设计画样、勾线、配色、研色、打底、填色、洗染、烧成等多道工艺才能够完成。经过现代陶瓷工艺科学家的研究,玻璃白在粉彩瓷器上有如下几种用法:涂粉为地是先用玻璃白在白釉瓷器上的彩绘部分打底,待干后施彩,经过稀释的彩料借助玻璃白的乳浊效果,可以形成浅淡而不透明的效果。彩绘时借助中国国画绘画中的渲染法、没骨法等,进行洗刷、涂染,在同一色块中控制彩料浓度,从而得到不同深浅的色调变化,表现出独特的画面立体感。这种彩绘方法,可以得到非常细微的变化,写实性极强,所绘花卉或叶面可以达到阴阳、向背、正反、翻转、仰卧等不同姿态的表现色彩和装饰效果,可以达到“花有露珠、蝶有茸毛”的艺术感染力。它大大地超过了五彩平涂的装

饰效果,也有别于珐琅彩厚重浓艳的表现方式。用玻璃白掺入彩料中,将其粉化。粉化后的彩料可以形成浓淡、强弱的色阶。色阶增多可以使画面的色调更加丰富,如红色可以分为红、粉红、浅粉、淡粉等,绿可以分为墨绿、大绿、苦绿、浅绿、草绿等,变幻无穷,由此粉彩瓷器的颜色也变得既多彩多姿又清丽柔和。在绘彩后的纹饰上另涂一层玻璃白,经过700℃—750℃的烘烤后,色料熔化形成玻璃质,与釉面紧密结合,呈现出晶莹剔透、光亮夺目的色彩。玻璃白也可以作为单独的色调使用,来描绘雪景或其他需用白色表现的画面。在釉上彩瓷中只有粉彩和珐琅彩有白彩。从以上施彩工艺来看,粉彩瓷器具有极强的艺术表现力,比五彩更加丰富,比珐琅彩更加简单实用。因此,在陶瓷史上雍正粉彩最为精美绮丽,随着粉彩工艺的不断成熟,至乾隆以后无论是官窑还是民窑皆有大量生产,直至今日,传世品常见。广彩也是粉彩工艺的一种。它是在景德镇生产的白瓷上,由广州进行二次施彩,烘制而成。其流行时代为清乾隆以后的各个历史阶段。图案以“纹章瓷”和洋人的起居生活,以及繁缛的纹样为主题,从而满足外销的需要。

装饰艺术是一种社会的需要,它也反映出一个时代的特征。粉彩的装饰图案,有色地粉彩、斗彩粉彩、轧道粉彩等作为辅助图案,并大量运用寓意图案,达到了“有图必有意,有意必吉祥”的境地,如“富贵千秋”、“万代封侯”、“必定如意”、“吉庆有余”、“五谷丰登”等具有强烈祈求平安、富贵色彩的装饰纹样。陶工在器身上构图称为“打图”,“打图”主要是为使装饰纹样布局合理,造型与图案和谐,起到锦上添花的作用。粉彩的装饰方法有:开光法、对称法、分割法、多效法等诸多构图法,组成了灵活多变、丰富多彩的艺术画面。

粉彩的装饰题材十分广泛,其图案内容可以有花卉、山水、人物、飞禽、走兽、庭院、诗词、歌赋、吉祥用语等以及几何图案和缠枝纹样。花卉中的牡丹花为“花之富贵者也”,寓意“连年富贵”、“富贵吉祥”。莲花寓意“一品清廉”、“连年有余”、“一路荣华”。菊花有“安居乐业”之意。桃花为“九重春色醉桃先”(杜甫)。三果图(石榴、佛手、桃)表示“三多”即“多子、多福、多寿”。宝相花,富贵吉祥。缠枝花,连绵不断。松竹梅岁寒三友象征坚毅、无畏、正气。人物画面大致有婴戏图、仕女图、耕织图、历史人物、文学人物、神话人物、西洋人物等。婴戏图,祈求“国泰民安”、“天子万年”。仕女图妙笔传神,祈望安静祥和。西洋人物,来源于中西文化的交流,西洋画法在一定程度上改变了中国陶瓷纹样的固有题材。历史人物有“竹林七贤”、“周敦颐爱莲”、“陶渊明爱菊”、“孟浩然爱梅”,“无双谱”图案中有司马迁、张良、孙权、班超、花木兰、武则天、文天祥、庞涓、李白等诸多文人墨客、节烈妇女和军事家,他们在不同历史时期曾经作出了一定贡献,成为举世无双的人物,习惯上称其为“无双谱”。以嘉庆、道光、同治、光绪各朝最为常见。文学人物多来自历史文学巨著,也有来自当代文学《红楼梦》的。龙、凤图案更是皇权的象征。“三羊开泰”则表现出伦理道德观。蝙蝠被表现为“五福捧寿”和“福寿齐天”。雨燕、翠鸟、喜鹊,被喻为“喜上眉梢”、“喜从天降”。百鹿图、百猴图更是直言“禄位”与“封侯”敬主的

主题。文字图案主要有福、寿、喜、万寿无疆、佛日长明等。乾隆、嘉庆粉彩瓷器上多书写乾隆皇帝的御题诗。如“乾隆粉彩霁蓝描金四季花卉诗句瓶”上的御题诗文：“锦绣堂中开画屏，牡丹花间老青松。日烘始识三春丽，岁暮尤看百尺亭。天矫擎空欣得地，辉煌散彩正当庭。一般都是生生意，坐对从知笔有灵。”从清宫档案查知，诗承皇旨，器烧于御窑厂。边饰是粉彩瓷器上不可缺少的部分。卷草纹、忍冬纹、回纹、如意纹、锦地纹、云气纹等，以及蕉叶、莲瓣组成丰富多样的边饰，与主题图案相得益彰。

四 粉彩瓷器的仿冒与款识

粉彩瓷器自生产至今大约只有300余年的历史。清代的光绪以后到民国间，国力日渐衰落，官窑生产也不再繁荣。居于京、津、沪等地的古玩商们，经常依照官窑粉彩瓷器的样式和流落在民间的官窑粉彩器，生产一些仿制品，以满足那些达官贵人以及洋人的需要，从中获利。仿冒的赝品纷纷登场，在鱼目混珠中使人难以辨别真假。

仿冒的手段主要有：旧胎绘新彩和新胎新彩书写前朝的款识。其实，这两种方法无非是利用雍正、乾隆时期粉彩的稀少和珍贵，依样制造，达到以假乱真的目的。旧胎新彩，是在书有雍正或乾隆青花款的白瓷上，进行二次施彩，实际上胎釉是真，彩绘是假。新胎新彩，是用当时景德镇生产的白瓷按照官窑的图案绘画，并且在此类瓷器上书写“大清雍正年制”或“大清乾隆年制”的款识，给人以假象。这类仿制的“假官器”有的图案粗糙，有些则图不达意，粉彩的彩绘或浓或淡，薄厚不一，或者图案比例失调。新胎新彩者，还会出现造型不合适，胎体薄厚不同，器身轻重不一的情况。这些多是在鉴赏中应该注重和细致观察的地方。

款识也是在鉴赏中不可缺少的组成部分。后写的款识，由于是模写，无论是“篆书”还是“楷书”款识的大小、构字的间架、字体的圆润与方正、用彩的浓淡以及字体的转折之处都与真品有着天壤之别。只要加以细心观察是不难区分的。由此可见，斟酌和揣摩对于鉴赏是十分重要的，参观和欣赏珍品也是必要的，只有把握住标准器，认识了真品的特征才能提高鉴别真伪的能力，不被赝品所迷惑，为欣赏打下良好的基础。

综上所述，粉彩的出现，与引进珐琅彩料中的白彩有着密不可分的关系。它的称谓是随着工艺技法的不断改进完善、人们对它的认识不断深化后，才于清晚期形成。粉彩与其他釉上彩混用的现象时有发生，精品又近似于珐琅彩，因此易使人们对其产生模糊的概念。只有充分认识这种装饰技法，人们才能更好地欣赏它，鉴别它。

蔡毅 于北京故宫博物院

2005年5月