



景德镇学院

JINGDEZHEN UNIVERSITY

景德镇学院学术文库

粉彩 工艺与 艺术风格的 演变

汪凌川 著



江西高校出版社



景德镇学院

JINGDEZHEN UNIVERSITY

景德镇学院学术文库



粉彩 工艺与 艺术风格 的 演变

◎ 汪凌川 著



江西高校出版社

图书在版编目(CIP)数据

粉彩工艺与艺术风格的演变/汪凌川著. —南昌:江西高校出版社,2017.6

(景德镇学院学术文库)

ISBN 978 - 7 - 5493 - 5704 - 8

I. ①粉… II. ①汪… III. ①粉彩—陶瓷艺术—中国 IV. ①J527

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 135703 号

出版发行	江西高校出版社
社 址	江西省南昌市洪都北大道 96 号
总编室电话	(0791)88504319
销售电话	(0798)8290855
网 址	www.juacp.com
印 刷	江西千叶彩印有限公司
经 销	全国新华书店
开 本	787mm × 960mm 1/16
印 张	13
字 数	166 千字
版 次	2017 年 6 月第 1 版 2017 年 6 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7 - 5493 - 5704 - 8
定 价	42.00 元

赣版权登字 - 07 - 2017 - 661

版权所有 侵权必究

图书若有印装问题,请随时向本社印制部(0791 - 88513257)退换

序

近二三十年来,国人对古瓷的关注,不再限于考古学者和文物专家等小圈子,而是扩展到文人、商贾以至市井百姓等更为广泛的人群。于是,如何辨别真伪,如何作为投资对象,也就成了大众关切、传媒热播的长久话题。如果说人们如今已对民窑、官窑、青花、五彩等名词不再陌生,似乎文物或文化的普及已波及全民,却很少有人问津其真正的文化内涵。这显然是只重“物”,不见“文”;只重“官窑”,轻视“民窑”;只重“物”的财富占有,不见“文”的精神浸润的短见行为;致使古墓盗掘,文物造假,已然成灾。显然,如何理解和认识古代文物的真正价值,应该引起大家重视。

本书是为了弥补上述缺失而撰写。作者选择名扬世界的粉彩瓷器为题,详尽探寻了其产生、发展、演化的过程,深入论述了其工艺特征、风格多元、美学风范。这无疑可以帮助人们在文物鉴定时作为辨别真伪的依据,而更主要的是,其真实而又全面地展示了民族传统艺术所蕴含的内在价值。

本书作者从事古瓷研究已有多年,曾在清华大学攻读博士学位期间专门研究粉彩瓷器。本书是其博士论文的进一步充实和修订。也许由于作者经历了规范的学术锤炼,曾经进行过广泛的工艺调研,精心的文献挖掘,反复的核对修订,使得本书内容丰富充实,论述清晰缜密,考证详尽认真,文字顺畅简明,观点鲜明新颖,可谓知识传播与理论研究有机结合,通俗易懂与深刻专业完美统一,是一本不可多得的兼顾学术与普及的专著。

简言之,本书深入探寻了粉彩与古彩、珐琅彩的关系;揭示了清代几位帝王同中有异的审美取向和生活情境对官窑粉彩典型样式的形成和演化产生的不同影

响。随着粉彩技艺流向民窑,销往民间,其艺术形式由最初的单一仿制,逐渐转向更新,从工整到写意,从繁缛到简约,不断有所变化。显然,这是特定的使用者和不同的生产者等具体的生命体动态化的风格体现,是由不同时代、不同人群的生活情境和技艺的更新所决定的,因而涉及普遍性是在特殊性的限制中体现出来的哲理。可以看出,作者辩证和动态地揭示了研究对象的发展规律,表现出作者治学严谨、灵活和求真的精神。

当然,作者同时强调并指出粉彩艺术的产生与发展,与中外文化的交流,当权者的推动,商贸的繁荣,以及市场的扩大和转化等不同的客观条件具有同样重要的紧密关系。为此,作者以大量的客观材料支撑自己的论述,竭力接近不断变动的历史事实,试图还原历史事件的本来面目。正如先哲顾炎武所言:“每一事必详其始末,参以佐证。而后笔之于书,故引据浩繁,而抵牾者少。”只有这样,才能形成使人信服的论述,避免治学的假、大、空,也是学术研究与真实社会增强密度的诚实表现。

再一次衷心祝贺汪凌川博士这一力著的问世。是为序。

陈进海

2016年3月10日于京华荷清苑简静居

目 录

第1章 引 言	1
1.1 问题与目的	1
1.2 文献综述	5
1.3 研究的方法、时间范围与思路	10
第2章 粉彩艺术的产生与工艺属性	13
2.1 粉彩艺术的产生	13
2.1.1 粉彩名称的确立	13
2.1.2 珐琅与画珐琅	15
2.1.3 康熙宫廷画珐琅工艺的引进与兴盛	18
2.1.4 康熙晚期粉彩工艺的产生及其艺术特征	25
2.2 粉彩的工艺属性	31
2.2.1 彩绘颜料	32
2.2.2 彩绘技法	40
2.2.3 纹饰彩烧	49
第3章 清代官窑粉彩艺术风格的演变	54
3.1 雍正时期粉彩艺术的清雅之风	54
3.1.1 御窑厂的整顿	54
3.1.2 宫廷粉彩瓷器与“内廷恭造式样”	59

3.1.3	雍正粉彩“四绝”及其工艺	61
3.1.4	清新雅正:雍正粉彩的艺术特色	64
3.2	乾隆时期粉彩艺术的繁盛面貌	69
3.2.1	唐英的督陶成就	70
3.2.2	“锦上添花”和“转心瓶”	75
3.2.3	粉彩壁瓶与御制诗	82
3.2.4	繁缛纤秣:乾隆粉彩的艺术风格	87
3.2.5	雍正、乾隆时期粉彩艺术的高峰及其发展隐忧	91
3.3	嘉庆、道光时期粉彩艺术的沿袭与演化	94
3.3.1	御窑厂生产的衰退	95
3.3.2	两份年节贡单中的粉彩瓷	96
3.3.3	“慎德堂制”粉彩瓷	100
3.3.4	删繁从简:嘉道时期粉彩的艺术风格	103
3.4	同治、光绪时期粉彩艺术风格	108
3.4.1	御窑厂生产的变动与烧造费用的扩张	108
3.4.2	同治大婚瓷	110
3.4.3	清秀绮丽:慈禧太后的“大雅斋”款粉彩瓷	115
3.4.4	晚清粉彩技艺以及艺术风格的变化	121
第4章	民窑粉彩艺术的发展及其成就	126
4.1	民窑粉彩艺术发展的文化背景	128
4.1.1	清代民窑与官窑体制的互动	128
4.1.2	外销粉彩瓷的“中国风”	130
4.1.3	晚清社会新风尚与民间粉彩瓷的发展	132
4.1.4	新文化运动下的粉彩艺术创作及其审美取向	135

4.2 清代外销粉彩瓷:民窑粉彩艺术的旺盛活力	136
4.3 “浅绛彩”:粉彩工艺的革新与文人瓷画的兴起	142
4.4 “新粉彩”:以“珠山八友”为代表的粉彩艺术创作的新成就	149
4.4.1 承上启下的潘匋宇和汪晓棠	150
4.4.2 “珠山八友”	153
4.4.3 “珠山八友”同时期或稍晚的彩绘名家	158
4.4.4 “新粉彩”的创新意义	160
4.5 民国时期其他各类粉彩瓷	161
4.5.1 江西瓷业公司以及其他各类杂款的粉彩瓷	161
4.5.2 各种堂名款识的粉彩瓷	163
4.5.3 仿古粉彩瓷	165
第5章 结 论	169
附录一 粉彩大事记	173
附录二 插图来源	181
参考文献	188
后 记	197

第1章 引言

1.1 问题与目的

长期以来,国内外瓷器专家和学者们曾对粉彩瓷做过较多的专题研究和集中讨论。内容或是追溯和推测粉彩工艺的产生时间,考证和归纳粉彩的概念,或是品评和总结粉彩瓷的艺术特征,以期能与珐琅彩、洋彩加以区分或归为一类。应该说,这些学术研讨和争论对我们清晰理解粉彩工艺和艺术的特征,并最终确立粉彩这一特殊品类都具有很大帮助。今天,粉彩已经成为公认的、通用的名称和词汇。总体看,中外学者的基本观点可以分成两类。大部分中国学者认为粉彩瓷器是中国彩瓷中的独特品种,是杰出的工艺成果,并指出:“在清宫档案中,彩瓷只有三大类即瓷胎画珐琅、洋彩和五彩。凡加用洋彩仿西洋画法,或摹绘西洋纹饰的瓷器,均称‘洋彩’,其他彩瓷除珐琅彩外皆称‘五彩’(含粉彩、斗彩)”。现代的古陶瓷科学工作者,他们做出进一步研究,从工艺美术角度分析,结合工艺制作特点,将中国明清两代的彩瓷划分为珐琅彩、粉彩(含洋彩)、五彩、斗彩等”^①。而大部分西方学者则将粉红发色为主的釉上彩瓷统为‘Famille Rose’^②,并且指出中国术语十分含糊,四个常用术语——粉彩、软彩、洋彩和珐琅彩显示出不同作者对其中一个名称的偏爱,或是使用不同名称表明彩绘技法中微妙的差别,而这些中国术语的意思差不多是可以互换的^③。显然,以上两种不同的观点所得结论虽有很大差异,但都是以相同的工艺材料和器物为基础进行研究的结果。前者肯定了粉彩的独特性,偏

① 叶佩兰,《中国彩瓷》,上海古籍出版社,2005年,第222页。

② Famille rose 意指以粉红色系为主的釉上彩瓷,往往被译作“粉彩”。

③ (英)柯玫瑰,《中国清代瓷器》,广西美术出版社,1995年,第4页。

重和强调各类釉上彩瓷的工艺文化差别;而后者基于材料和工艺的一致性,认为粉彩与珐琅彩等应该同属一个类别。

如果我们在已有研究成果的基础上,扩大观察问题的视角,既深入研究其工艺技法,又进一步考察与其密切相关的社会状况和文化现象,或许会对粉彩瓷艺术的深层文化意义产生较深刻和实际的认识。从工艺学角度观察,可以追溯并还原粉彩在材料和工艺方面的本质特性,进而对粉彩的产生时间和发展过程有明确的认知。但是,单纯的工艺学研究又难以表述粉彩在中外交流和历史方面的文化关联性,也无法揭示其深刻的人文内涵。因此,本文在回顾粉彩工艺的产生和发展之后,将其放入特有的文化情境中加以考察并论证。或者说透过工艺研究,明确其自身独有的形态特征,深入挖掘蕴含其中的丰富文化内容,并找出粉彩艺术上的创新规律。

今天,人们已经公认粉彩工艺在康熙(1662—1722年)晚期出现,雍正以后得到全面发展,成为一种重要和新型的装饰工艺,并一直延续至今。这一装饰工艺的产生和发展,体现了中外文化有机交融的客观事实,以及陶瓷艺术由此进一步得到更新的一般规律。应该看到,康熙晚期景德镇御窑厂出现粉彩工艺的时候,正是中西科技、文化和商业频繁交流的特殊时期。此时,工艺和艺术的交流仅限于宫廷所专有,而一些制作精细的西方工艺品因新奇而被统治者关注和向往,并为满足皇帝本人的兴趣而被引入。其中来自于西方的画珐琅工艺即是典型范例。因此,当时清宫引入金银铜胎、玻璃胎画珐琅和独特的瓷胎画珐琅工艺技术,都只是限制在宫廷造办处珐琅作生产,仅为皇家使用,且都有御制款识,说明这些器物代表着宫廷至高权力的尊贵性。而这种新兴的来自异域的画珐琅技艺,也带来了宫廷专有的审美理念和价值取向,表现出最高统治者对新技术、新器物的控制欲,并形成新的审美导向。至于康熙晚期宫廷画珐琅工艺究竟如何转移到景德镇御窑厂,并且与景德镇原有的五彩工艺相结合,从而形成新的粉彩工艺,目前似乎还无人进行准确的考证。此外,由于康熙粉彩与同时期的珐琅彩和五彩相比较,其工艺和艺术特征并不突出,从而也阻碍了对粉彩工艺产生时间的准确认定。雍正以后情形则完全不同。文献表明,雍正时期宫廷画珐琅技术已经有计划地传入到景德镇御窑厂,使这种新技术在景德镇有了全新的面貌。也许这种新工艺是源自模仿西洋珐琅画法

的缘故,所以当时被称为洋彩,也就是我们现在所能见到和讨论的粉彩瓷。到乾隆时期,宫廷画珐琅技术与景德镇御窑厂的粉彩工艺并行发展愈加明显。当乾隆晚期宫廷珐琅彩瓷停止制作以后,景德镇御窑厂粉彩瓷却日益兴盛,其艺术形式成为宫廷专有品类,并取代了珐琅彩瓷的显赫地位。嘉庆、道光以后,御窑厂粉彩瓷作为常规性产品,在清宫造办处档案中其名称还往往将“洋彩”与“珐琅”并置称谓,称为“洋彩珐琅”。这显示出此时粉彩瓷已经成为高贵的象征物。显然,粉彩工艺的上述发展,实际上也是珐琅彩艺术和审美取向的延展。在这一过程中,无论粉彩工艺技术还是产品性质都随着不同的历史阶段而得到价值扩展。

雍正时期,御窑厂的粉彩工艺除了自身不断发展壮大之外,还迅速传播到民窑,从而促使民间彩瓷以一种新颖的形式得到拓展,其表现形式也愈加丰富和多样。虽然民间粉彩与御窑厂的粉彩在工艺上相同,但由于供应对象和使用环境不同,所以产品的艺术风格必然有所区别,艺术形式也有所不同。到了晚清至民国时期,随着皇权的衰亡,大众民主自由的觉醒,宫廷作为博物馆来开放,文化意识和政治环境的变化,人们对以往封闭的宫廷器物包括各种彩瓷有了新的接触和鉴赏。并且在新的文化观念基础之上,重新审视原有宫廷文化。此时出现的以“粉彩”取代“洋彩”的称谓,也许正是这种文化观念转化的体现,也是文化研究之必然。此外还应看到,清代粉彩瓷器曾经出现官窑和民窑两种不同形式和相应的管理组织,而不同的管理体制必然造成工艺水平和艺术特征上的差异。这些差异具体如何,以及在工艺制作上有何反映,都是有待认真解答的问题。

民国后的粉彩瓷生产极为普遍,尤其是粉彩艺人们不再受清代官窑风格的束缚,粉彩工艺也就成为彩绘艺人突显个人艺术追求的有效技艺,从而在艺术形式和风格上有了崭新的面貌。总而言之,我们从粉彩工艺整个发展历程可以看到,无论是生产还是创作,都与具体的历史环境和人文情境密不可分。因此,本文将揭示随着文化情境的改变,粉彩工艺是如何发展和演化的,以及粉彩艺术将呈现出什么样的不同特征,从而显露鲜明的不断发展变化的时代特色。

粉彩瓷器的生产从清代康熙晚期开始,历经雍、乾时期的兴盛,晚清和民国时期的普及,直至今天都盛行不衰。虽然其工艺水平与艺术表现在不同的发展阶段有起有伏,但其基本工艺一直相对稳定,不断得到传承,至今仍保持活力,并显示出

很强的艺术生命。可以认为,在清代彩瓷中,粉彩瓷无疑是一朵艺术奇葩,对后世影响极大,甚至引导了世界瓷器艺术的发展取向。无论是官窑生产的皇家御用粉彩瓷,还是民间生产的向国内外陶瓷市场销售的粉彩瓷,在清代陶瓷产业中都占据了极为重要的地位。人们不禁要问:清代粉彩瓷器产量如此之大,影响如此之广泛,究竟是哪些因素促成的呢?难道这是一种彩瓷工艺的自然传承与发展吗?还是特定时期出现的一种新的审美品位所决定的,抑或中外文化交流之中偶然与必然的产物,以至还可以归结为政治和经济等因素所决定的呢?如果所有这些因素都很重要,那么它们又是怎样具体地促成了粉彩工艺的发展以及粉彩瓷艺术风格的演变呢?尤其是决定粉彩工艺和艺术风格演变的各种具体环境中的人,包括粉彩瓷器创造者、生产者和使用者,更应成为本文研究的关键。清代宫廷御用粉彩瓷明显受到当时统治者和宫廷文化的直接影响。清代御窑厂生产的大量粉彩瓷在技艺上堪称精致典范,作为宫廷日用生活器物,或作为宫廷陈设器,仅为帝王私人使用和欣赏,必然从中传达了特定时期宫廷文化的独特趣味,甚至体现了每位帝王个人的不同情感。而民间粉彩瓷生产动力显然来源于市场需求,来自于广大消费者对上层文化的获取欲望。他们借助对精致粉彩瓷的占有,提升其外在的身份,从而得到人和社会的认同,在内心上得到精神的满足。

本文还想通过深入分析,尽可能揭示粉彩瓷和消费者之间的关系,以及使用者和消费者的审美理想是如何影响了粉彩工艺和粉彩艺术的发展的,进而展现陶瓷艺术制品除了满足人们日常生活的实用功能之外,还作为反映社会状况的一面镜子所具有的精神文化载体作用。此外,还应看到,粉彩工艺最初是受到17世纪欧洲铜胎珐琅以及玻璃制造工艺的影响而产生的,反过来粉彩瓷器作为重要的外销瓷又大量出口到欧美各国,而且对18世纪的欧洲制瓷业以致当时的贵族文化产生明显而又深刻的影响。因此,无论从粉彩工艺角度的研究,还是从文化交流的角度的考察,对全面展现粉彩的文化特征都具有十分重要的作用。

粉彩瓷器所以成为清代以来一直盛行的手工艺术品,而且至今仍为人们所普遍喜爱,主要原因应是粉彩艺术的装饰风貌,及其多种多样的装饰形式、装饰题材和器型种类等。那么,这些因素在整个粉彩发展历史中,是如何形成和变化,这些变化与各时期政治文化、生活习俗又有何种关系,如何透过社会政治、经济、文化和

艺术审美的层面,总结和审视粉彩艺术的发展规律,这将构成本书关注和论述的重点。

1.2 文献综述

目前国内外从不同角度对粉彩研究的文章逐渐增多;但综合性的专著较少。一些陶瓷通史或断代史中有关彩瓷的论述涉及粉彩的内容详略不一,而且相关粉彩的论述集中于粉彩工艺和粉彩纹饰,对不同时期粉彩工艺所使用颜料的科学分析,以及与其他彩瓷所用颜料的对比研究较少,当然此类研究因标本来源和精密仪器等条件的限制存在很大困难,如今这种状况正在改变,中外研究人员越来越重视粉彩颜料的科学分析。目前,对粉彩工艺采取综合性研究的论著仍十分有限,但随着清宫档案文献的出版,以及国内外清史研究的视角较以往更加开阔,相信对陶瓷艺术这类跨学科综合性的分析将会是一种趋势。以下结合本书主题,对一些相关的重要文献进行综述。

关于粉彩的研究,陶瓷通史类论著有陈进海的《世界陶瓷》^①,该书研究的视野极宽,展现出各个时代和地区的陶瓷艺术与历史文化背景之间的深刻关系。该书将人文精神作为陶瓷艺术研究的起点和归宿,这种学术视野对本人的研究写作有重要的启示。其他通史论著还有中国硅酸盐学会组织专家编写的《中国陶瓷史》^②和叶喆民编著的《中国陶瓷史》^③。两部书的清代陶瓷部分都分别从工艺、装饰艺术特色、中外文化的交流等方面对粉彩瓷器作了详细论述,对研究清代粉彩艺术的发展具有重要的借鉴意义。

断代史论著有耿宝昌的《明清陶瓷鉴定》^④,该书结合实际器物从鉴定学角度总结归纳了清代各时期粉彩瓷器特征,并分别指出了珐琅彩、洋彩和粉彩之间的工

① 陈进海,《世界陶瓷:人类不同文明和多元文化在交融中延异的土与火的艺术》第1卷,万卷出版社,2006年。

② 中国硅酸盐学会,《中国陶瓷史》,文物出版社,1982年。

③ 叶喆民,《中国陶瓷史》,生活、读书、新知三联出版社,2006年。

④ 耿宝昌,《明清瓷器鉴定》,紫禁城出版社,1993年。

艺特征。英国学者 Rose Kerr(柯玫瑰)的《中国清代瓷器》^①结合英国维多利亚和阿尔伯特博物馆收藏的粉彩瓷器对粉彩工艺的发展和清代至近代粉彩瓷器的艺术特征作了简明的分析。此外,荷兰学者 Van Oort H. A. 的《十九、二十世纪的中国瓷器》(Chinese Porcelain of the 19th and 20th Centuries)、香港关善明的《关氏所藏晚清官窑瓷器》、故宫博物院《官样御瓷》、香港艺术馆《瓷艺与画艺——二十世纪前期的中国瓷器》、景德镇陶瓷馆和香港中文大学文物馆《薪火英华:二十世纪景德镇瓷艺回顾》等书籍^②,收录有大量的实物图片资料,对深入研究晚清民国时期的粉彩艺术无疑具有重要的参考价值。

有关清宫珐琅彩、洋彩,并兼及粉彩的论述,历来受到陶瓷专家或学者的重视,这方面的论文或专著主要有汪庆正的《“粉彩”即“洋彩”考》、周丽丽的《有关珐琅彩几个问题的讨论——兼述珐琅彩与洋彩的区别》和《有关洋彩与粉彩的讨论——兼述清代各朝与官窑粉彩的特征》、黄云鹏的《粉彩及其产生与发展》,以上论文或从文献的考证,或从工艺和艺术特征出发,分别对珐琅彩和粉彩作了探讨^③;余佩瑾的《唐英与雍乾之际官窑的关系——以清宫珐琅彩瓷的绘制与烧造为例》和许晓东的《康熙、雍正时期宫廷与地方画珐琅技术的互动》两文试图从生产体制、技术交流、文化象征意义等视角对清宫画珐琅技术的发展作了分析评述^④。近年出版了

① 柯玫瑰,《中国清代瓷器》,广西美术出版社,1995年;Rose Kerr, Chinese ceramics: porcelain of the Qing Dynasty 1644—1911, Victoria and Albert Museum, 1986.

② 分别见 Van Oort H. A. Chinese Porcelain of the 19th and 20th Centuries. Lochem, 1977; 关善明,《关氏所藏晚清官窑瓷器》,香港中文大学,1983年;故宫博物院,《官样御瓷:故宫博物院藏清代制瓷官样与御窑瓷器》,紫禁城出版社,2007年;香港艺术馆,《瓷艺与画艺》,香港市政局,1990年;景德镇陶瓷馆、香港中文大学文物馆,《薪火英华:二十世纪景德镇瓷艺回顾》,2004年。

③ 分别见汪庆正,《“粉彩”即“洋彩”考》,《上海博物馆馆刊》第1期,1981年7月,第92—94页;周丽丽,《有关珐琅彩几个问题的讨论——兼述珐琅彩与洋彩的区别》,《上海博物馆集刊》,第8期,200年,第391—405页;周丽丽,《有关洋彩与粉彩的讨论——兼述清代各朝与官窑粉彩的特征》,《上海博物馆集刊》,第10期,200年,第210—226页;黄云鹏,《粉彩及其产生与发展》,《景德镇陶瓷》。

④ 余佩瑾,《唐英与雍乾之际官窑的关系——以清宫珐琅彩瓷的绘制与烧造为例》,《故宫学术季刊》,第24卷第1期,2006年冬季,第1—44页;许晓东,《康熙、雍正时期宫廷与地方画珐琅技术的互动》,《宫廷与地方:十七至十八世纪的技术交流》,紫禁城出版社,2010年9月,第277—335页。

两部全面研究清宫画珐琅的论著。一部是周思中的《清宫瓷胎画珐琅研究:1716—1789》^①,该书对清宫瓷胎画珐琅的产生、发展直到衰落的发展历程作了全面的研究分析,并对各个阶段瓷胎画珐琅的生产体制、艺术特征以及历史文化意义进行了深入探讨;另一部施静菲的《日月光华:清宫画珐琅》^②对清宫画珐琅艺术风格的演变做了详细的类别分析。该书研究范围不仅仅限于瓷胎一种画珐琅材质载体,还包括了铜胎、玻璃胎、宜兴胎画珐琅器物,而且对景德镇御窑厂制作的洋彩(粉彩)和广州制作的铜胎画珐琅(广珐琅)也做了深入分析,加之该书配有丰富的实物图片资料,所以对于理解清宫画珐琅和粉彩,以至于对广彩瓷的艺术特征及其彼此之间的联系,都具有极大的参考价值。此外,廖宝秀的《华丽彩瓷:乾隆洋彩》^③结合清宫档案和台北故宫收藏的实物,通过对乾隆时期粉彩(瓷胎洋彩)和瓷胎画珐琅的纹饰特征的分析,总结归纳出两者之间的区别,并试图还原粉彩原有的器物名称。

对粉彩工艺技法的研究,早期书籍中有两本值得关注,分别是民国时期吴仁敬的《绘瓷学》^④和新中国成立后景德镇陶瓷学院美术系组织编写的《陶瓷彩绘》^⑤。这两本书都对彩绘工艺中的工具、材料和具体绘瓷技法作了详细的描述说明,不仅能了解粉彩工艺的操作程序,还可以兼顾其他彩瓷品种,从而对彼此不同的工艺技法进行比较。综合来看,前一本书关于彩瓷的绘画和图案装饰的理论性分析较多,而后一本书对彩绘技法的各个工序进行了细致说明。此外,还有近年李文跃的《景德镇粉彩瓷绘艺术》^⑥和邹晓松的《传统陶瓷粉彩装饰》^⑦,两位作者在各自的书中结合自身粉彩创作经验,讲解了传统粉彩工艺技法。

从科技史角度分析研究粉彩彩绘颜料的中外论著主要有以下几种:李家治主

① 周思中,《清宫瓷胎画珐琅研究:1716—1789》,文物出版社,2008年。

② 施静菲,《日月光华:清宫画珐琅》,台北“故宫博物院”,2012年。同时也可参考作者《十八世纪东西交流的见证:清宫画珐琅工艺在康熙朝的建立》,《故宫博物院季刊》,第24卷第3期,第45—94页。

③ 廖宝秀,《华丽洋彩:乾隆洋彩》,台北“故宫博物院”,2008年9月。

④ 吴仁敬,《绘瓷学》,商务印书馆,1939年10月。

⑤ 景德镇陶瓷学院,《陶瓷彩绘》,江西轻工业出版社,1960年。

⑥ 李文跃,《景德镇粉彩瓷绘艺术》,江西高校出版社,2004年。

⑦ 邹晓松,《传统陶瓷粉彩装饰》,武汉理工大学出版社,2005年。

编的《中国科学技术史·陶瓷卷》^①和李家治、陈显求、张福康等多人著述的《中国古代陶瓷科学技术成就》^②分别对中国釉上彩瓷工艺技术和特点进行了科学分析研究;而国外学者在这方面的研究成果也值得重视。如 Kingery, W. David, P. B. Vandiver 的《十八世纪中国五彩到粉彩工艺技术与风格的转变》(The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the Famille - verte Palette to the Famille - rose Palette)^③和 Kerr, Rose, Nigel Wood 的《中国科技文明史·第5卷化学与化工技术·第12部分陶瓷科技》(Science and Civilization in China: Volume 5, Chemistry and Chemical Technology, Part 12, Ceramic Technology)^④,以上书籍的相关部分反映了西方学者对中国古代釉上彩工艺技术发展的研究认识,并提供了有关清代粉彩颜料化学分析值得参考的数据。

关于景德镇瓷业历史的研究论述,有江思清的《景德镇瓷业史》^⑤、江西省轻工业厅陶瓷研究所编的《景德镇陶瓷史稿》^⑥、梁森泰的《明清景德镇城市经济研究》^⑦。这三本书分别围绕景德镇城市社会经济状况、陶瓷生产发展格局、产品品种和特色等论述周详,文献征引丰富,研究点各有侧重。其中江思清在书中特别分析了“十七八世纪东西瓷彩之互仿”,指出洋彩瓷也就是粉彩瓷仿制西洋的四个方面:质料、形式、渲染和图案;梁森泰在其书中根据晚清档案所统计的同治、光绪年间的窑工银,断定晚清御窑厂产量没有大减,进而联系到该时期具有特色的“大雅斋”瓷器的生产,从一个侧面说明当时虽处内忧外患的艰难时期,但国势的衰落并未使瓷业质量下降。这提示我们瓷器质量和品位与社会经济状况并非成正比,有时统治者个人的意志品性会起到关键作用。

① 李家治,《中国科学技术史·陶瓷卷》,科学出版社,1998年10月。

② 李家治、陈显求等,《中国古代陶瓷科学技术成就》,上海科学技术出版社,1984年。

③ Kingery, W. David and Pamela. B. Vandier, The eighteen-century change in technology and style from the famille - verte Palette to the famille - rose Palette. Technology and style: Vol. 2. The American Ceramic Society, 1986.

④ Kerr, Rose, and Nigel Wood, Science and Civilisation in china: Volume 5, Chemistry and Chemical Technology, Part 12, Ceramic Technology. 2004.

⑤ 江思清,《景德镇瓷业史》,中华书局,1936年。

⑥ 江西省轻工业厅陶瓷研究所,《景德镇陶瓷史稿》,三联书店,1959年。

⑦ 梁森泰,《明清景德镇城市经济研究》,江西人民出版社,1991年12月。

关于工艺美术及其艺术风格的研究,以下书籍启发了笔者从美学和社会功用的视角去分析粉彩瓷器的工艺文化特性。如日本柳宗悦的《工艺文化》^①一书从贵族的、个人的和民众的三方面讨论了工艺文化问题。他认为贵族工艺虽然地位最高,但其实用性最弱,并缺乏社会性,所以并非工艺的主要力量。他强调平常的、单纯、健康的和具有地方性的民众工艺才应该是工艺文化的主流与目标。这种工艺文化观念虽然体现的是日本民族特有的质朴美学观,但对于我们从不同的角度去审视中国传统官、民两个不同层次的手工艺生产制度,尤其是对清代粉彩瓷器制作发展历程的认识具有启示性;对粉彩装饰艺术风格的研究分析,有奥地利李格尔的《风格问题——装饰艺术史的基础》^②和《罗马晚期的工艺美术》^③以及陈进海编译的《装饰与人类文化》^④。里格尔试图应用一种目的论的方法,“将艺术作品视为是一种明确的、有目的性的艺术意志的产物”。他反对将一件艺术品仅仅看作是一件基于功能、原材料的进步和技术的机械式制品。他认为美术史家不可能有效地超越同时代艺术欲求的特征,所以尽管学术上具有独立性,但得出的分析性结论却很难超出当代的知识氛围。这些观念虽然过于偏激,但是对如何看待粉彩工艺文化在整个清代社会生活中的特点是有借鉴意义的;陈进海编译的《装饰与人类文化》一书在探讨装饰的主旨方面与里格尔有某种文化上的契合,认为装饰风格不管如何巧妙和复杂,都会蕴含某种象征性和审美认同感。

此外,关于历史文化方面的论著对本人也有很大启示。万依、王树卿、刘璐合著的《清代宫廷史》^⑤和美国罗友枝的《清代宫廷社会史》^⑥两书是有关清代宫廷的研究。前者记录了清代宫廷历史的重要事件,主要涉及皇帝起居、宫廷文化生活和各项制度。后者在征引大量史实的基础上,对清代宫廷物质文化、社会结构和礼仪作了深入的研究,在宫廷奴仆一章,作者将太监、包衣、艺术家和工匠等一并归入宫廷人员,对他们的来源、身份和工作性质作了分析。美国司徒琳主编的《世界时间

① (日)柳宗悦,徐艺乙译,《工艺文化》,广西师范大学出版社,2011年1月。

② (奥)李格尔,《风格问题——装饰艺术史的基础》,湖南科学技术出版社,2000年。

③ (奥)李格尔,《罗马晚期的工艺美术》,北京大学出版社,2010年1月。

④ (日)海野弘,陈进海编译,《装饰与人类文化》,山东美术出版社,1990年。

⑤ 万依、王树卿、刘璐,《清代宫廷史》,百花文艺出版社,2004年。

⑥ (美)罗友枝,周卫平译,《清代宫廷社会史》,中国人民大学出版社,2009年3月。