

中华文脉 中国窑口系列丛书
History Chinese Culture
the Chinese Kilneye Series

景德镇窑 (下)

● 主编 / 远宏
● 副主编 / 邹晓松
● 作者 / 邹晓雯 冯冕



中华文脉 | 中国窑口系列丛书
History Chinese Culture
the Chinese Kiln Series

景德镇窑 (下)

- 主编 / 远 宏
- 作者 / 邹晓雯 冯 冕
- 副主编 / 邹晓松



图书在版编目(CIP)数据

景德镇窑·下 / 远宏, 邹晓松主编; 邹晓雯, 冯冕
著. — 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2016.10
(中华文脉·中国窑口系列丛书)
ISBN 978-7-5318-9089-8

I. ①景… II. ①远… ②邹… ③邹… ④冯… III.
①民窑—瓷窑遗址—介绍—景德镇 IV. ①K878.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第245030号

出 版 人: 丁一平 金海滨
出 版 策 划: 金海滨 原守俭
责 任 编 辑: 咸泽寿
编辑委员会: 林洪海 李 旭 滕文静
彭宝中 李 瞳
审 读: 曲 莹
责 任 校 对: 衣国强 李凤梅 李金慧
装 帧 设 计: 滕文静 杨 鑫

中华文脉 中国窑口系列丛书——景德镇窑(下)

出 版: 黑龙江美术出版社
经 销: 全国新华书店
印 刷: 辽宁新华印务有限公司
版 次: 2016年10月第1版
印 次: 2017年1月第1次印刷
开 本: 787毫米×1092毫米 1/16
印 张: 15
印 数: 1-1200册
书 号: ISBN 978-7-5318-9089-8

定 价: 350元

韩美林先生为本丛书题字

中華文脈



乙酉年四月海右美林題



序

中国陶瓷艺术历史悠久、成果璀璨,是中华民族物质文明与生存智慧的结晶,体现了关于“道”与“器”的哲学概念和传统造物观,至今仍作用于人们的生产和生活。从今天的视角来看,泥之为器的过程,显然是一个设计的过程,即使在选料、制胚、烧制的过程中,也须依据工匠的愿望不断做出“规划”,使制作对象符合实用和观赏的诉求,可以被看作是人类造物史上的“文化化石”,蕴含着前人赖以生存的多元信息。正如费孝通先生所讲:“只有直接有赖于泥土的生活才会像植物一般在一个地方生下根。”

中华大地可谓窑口林立,除五大名窑以外,知名窑系有上百处之多,民间窑口更不计其数。不同历史时期的窑口各具特色,同一地区不同时期有不同窑口,同一窑口又在不同时期名称不同。亦可细分为官窑、民窑、官督民烧等窑口,而民窑又可分山头、作坊窑口。所以说,一个窑即有一个口,即称为窑口。

“窑口”是一个带有历史意味的阶段性的描述,包含着丰富的文化信息。不仅仅作为地域分布的方位指向,它还指生产制度、组织方式和技术意识形态,从这个角度讲,是一个陶瓷生产领域的“文化地理学”命题。窑口研究的探索,应在注重其造型与装饰功能的基础上,更深涉及器物形制、工艺特征、风格演进、分工制度、贸易传播以及窑口间的相互影响等内容,有益于传统陶瓷工艺的厘清和恢复,以及器物及相关考古门类的断代与科技史研究。换言之,对陶瓷领域的研究从器物层跃迁至制度层,甚至观念层,有助于提供全球化背景下“地方性知识”重塑,对当下增强文化主体意识,保持地方独特性,维护地域文化的和谐共生产生深刻的意义。

由于陶瓷在大多历史阶段具有赏用结合的特征,是各地

区生活形态和审美倾向的集中体现，尤其是民窑窑口。马林诺夫斯基曾曰：“人因为要生活，永远地在改变他的四周。在所有和外界重要接触的交点上，他创造器具，构成一个人工的环境。”而窑口则是这种人工环境的起点，它作用于“院子，市场和市镇广场”，也必然被其所从属的社会性所制约，对其张力互动的考察也必将拓展陶瓷文化研究的视野。

《中国窑口》系列丛书意在以新的角度梳理中国陶瓷艺术的发端、演变与传承。不仅局限于陶瓷艺术历史源流、艺术风格、工艺技术、考古、鉴定、收藏等方面的总结，更是以历史文献、实物遗存为依据，从窑口的视角，采取实证分析与传承性实践相结合的方式，从窑口发端的社会、人文、习俗、制度为脉络，系统梳理了不同地域特色所形成的材料、工艺、成型、胎釉、烧成、造型、装饰等特征，以及经济、贸易与文化形态所形成的地域文化标志，并着重强调了窑口产品与产地的关系，基本涵盖了陶瓷艺术发展历史与传承的全貌。

本系列丛书在选择我国著名窑口作为研究对象外，同时还选择了一些不同地域、各具地方特色、不为人甚知的地方窑口，对这些窑口在各历史时期所起的作用的关注，显然对完善中国陶瓷史以及人类文化遗产的整理和发掘是有益的补充。该系列丛书的编撰出版，将对中国陶瓷史研究的完善，推动中国当代陶瓷艺术的发展具有重要的理论价值与现实意义。

是为序。

何 洁

清华大学美术学院 教授 博士生导师

2016年12月1日于清华园

前言

景德镇窑陶瓷彩绘兴于青花、釉里红。青花、釉里红是元代景德镇窑最重要的陶瓷彩绘创新，在此基础上陶工们又衍生出蓝釉和红釉。从此景德镇窑产品的多样性再无别处可及。由元至清，青花或细密精致，或野逸奔放，或典雅秀美，无不展示着其幽静的蓝色魅力。元之青花，是蒙元与伊斯兰文化在瓷器上的谱写。明之青花，是官窑精工细作与民窑粗放豪迈共同谱写的乐章。清之青花，起于诗书画印之文人画风，止于呆滞刻板的吉祥图案。清康熙年间为青花之极轨，无论绘饰技法、炼青工艺都炉火纯青。釉里红虽工艺与青花类似，但色彩效果是景德镇彩绘历史上的神来之笔。

斗彩与青花五彩有着不解的渊源，在起源于明宣德年间青花五彩的基础上，斗彩形成了独立的发展方向而成名于成化年间。成化斗彩的轻盈典雅，为后来丰富多彩的景德镇窑彩绘提供了一种风格典范，成为清朝数代官窑模仿的对象。

釉上彩和釉下青花的结合，是陶瓷装饰色彩的丰富，是陶瓷装饰世俗化审美的延续。在青花引领景德镇彩瓷发展主流地位近四百年之后，以五彩（古彩）为先的釉上彩绘工艺形式，开始逐渐改变着景德镇彩瓷对色彩的审美。康熙古彩浸染的世俗浪漫和美好，不受阶层、不受民族的隔阂而受到青睐。然而，一经出现就具有皇家华贵气质的粉彩，将康熙古彩流行的美丽较量出主流地位。色彩丰富、粉润、纤巧、柔和，气质靓丽而隽永的雍正粉彩，成为清代皇家竭力推崇的审美典范，历经数朝皇家的青睐，将粉彩推上了以惊人的妙技展现穷奢极欲的美丽。奇技淫巧和无以复加的繁缛成为粉彩彩绘发展的羁绊，最终随着御窑厂的衰败而结束了皇家的主流审美风范。外域的文人画家向景德镇窑粉彩的投身转行，却让粉彩在民国时期重新获得生机，并且造就了对后世

景德镇窑彩绘装饰非凡的影响。而新彩的舶入和发展则使景德镇彩瓷在保留美丽色彩审美的同时，又为青花、古彩、粉彩提供了材料、工艺的补充和完善，并且发展出景德镇窑釉上彩绘前所未有的多元化艺术表现形式。

青花、斗彩、（五彩）古彩、粉彩和新彩共同构成景德镇窑彩绘八百余年的发展面貌，顺应着陶瓷艺术审美时代的变化和发展，是陶工和艺术家们共同铸就了景德镇窑斑斓的陶瓷彩绘世界。

目 录

前 言

001 上篇 釉下彩绘

003 第一章 景德镇窑的青花彩绘

004 第一节 青花彩绘的工艺特征

012 第二节 青花彩绘的历史进程

062 第三节 青花彩绘风格特征的形成

069 第二章 景德镇窑的釉里红工艺

069 第一节 釉里红的原料与工艺

076 第二节 釉里红的艺术特征

079 第三章 景德镇窑的斗彩装饰

079 第一节 斗彩出现的契机

080 第二节 斗彩与青花五彩的关系

082 第三节 明代成化斗彩的艺术成就

084 参考文献

087 下篇 釉上彩绘

089 第一章 景德镇窑的古彩彩绘

090 第一节 古彩的起源

095 第二节 古彩的工艺特征

098	第三节 古彩的发展状况
113	第四节 康熙古彩的艺术成就
117	第五节 古彩彩绘装饰风格特征的形成
124	第六节 古彩装饰的题材及艺术内涵
135	第七节 古彩的传承与创新之道
141	第二章 景德镇窑的粉彩彩绘
142	第一节 粉彩彩绘形成的契机
145	第二节 粉彩彩绘的材料和工艺
161	第三节 粉彩彩绘风格特征的形成
170	第四节 粉彩彩绘的发展之路
187	第三章 景德镇窑的新彩彩绘
187	第一节 新彩彩绘的舶入和发展
194	第二节 新彩彩绘的材料和种类
202	第三节 新彩彩绘多样化的艺术表现形式
206	第四节 新彩材料性能赋予的艺术优势
213	第四章 景德镇窑彩绘瓷业生产和经营模式的发展变化
213	第一节 景德镇的红店传统
219	第二节 彩绘瓷业生产和经营模式的变化
225	参考文献
226	后记
227	作者简介

上篇 釉下彩绘

陶瓷彩绘始于东汉末年的三国时期，发展于唐宋的长沙与磁州二窑，但兴于景德镇。

景德镇窑陶瓷彩绘兴于青花、釉里红。

青花、釉里红是元代景德镇窑最重要的陶瓷彩绘创新，在此基础上陶工们又衍生出蓝釉和红釉。从此景德镇窑产品的多样性再无别处可及。由元至清，青花或细密精致，或野逸奔放，或典雅秀美，无不展示着其幽静的蓝色魅力，并在长达近四百年的历史中独领风骚。元之青花，是蒙元与伊斯兰文化在瓷器上的谱写。在蒙古铁骑下余生的工匠，用他们熟悉的钴蓝在瓷器上描绘浓郁伊斯兰风格的纹饰，精细而满密。由于可兰经禁用贵金属作为日用器皿，这钴蓝装饰的瓷器成了伊斯兰贵族竞相购买的奢侈品，也成为元朝重要的出口物资。明之青花，是官窑精工细作与民窑粗放豪迈共同谱写的乐章。永宣之浓艳、成弘之淡雅、嘉靖之艳紫，无不精彩绝伦。民窑或流畅潇洒或粗朴平易，又有转变期的典雅文人书卷之气，皆可圈可点。彩绘已成陶瓷装饰之大势，青花独占鳌头。清之青花，起于诗书画印之文人画风，止于呆滞刻板的吉祥图案。清康熙年间为青花之极轨，无论绘饰技法、

炼青工艺都炉火纯青。入清后，青花之势猛如潮头，青色盛行，天下窑口无不效仿。

釉里红虽工艺与青花类似，但色彩效果不同，是景德镇彩绘史上的神来之笔。尚红是中国历来的审美偏好，但纯正的红色在元代以前无法在瓷器上实现。从唐代邛崃、长沙偶然的一点红，到宋钧窑的“驴肝马肺”，直到元代，釉里红才千呼万唤始出来。它的出现不仅实现了中国人在瓷器上表达吉祥、喜庆、高贵等情感，还实现了铜作为着色剂在高温还原气氛下呈色的技术突破。景德镇瓷工凭借着高超的技艺，将釉里红与红釉以不同方式装饰、搭配，或涂或写，或画或填，不仅产生了鲜红欲滴的宝烧红，还有各式图案的釉里红彩绘，以及点缀于青花之间的青花釉里红。

此外，釉下彩与釉上彩结合的综合装饰——斗彩，虽起源于明宣德，却成名于成化。这种将釉上彩与釉下彩结合的装饰工艺是为了满足彩绘颜色的丰富。釉下浅淡的幽蓝与釉上晶莹的彩色相映成趣。成化斗彩以其讲究的设色、精致的造型和肥润的釉色，成为彩瓷历史上的典范。成化斗彩的轻盈典雅，为后来多彩彩绘提供了一种风格典型，并因此成为清朝官窑数代模仿的对象。

第一章

景德镇窑青花彩绘

青花这种散发着幽兰魅力的釉下彩，早在唐代就受到阿拉伯人的青睐，但真正使之大放异彩，甚至几乎成为代表中国瓷的颜色却是三百多年后的景德镇。元代之始，青花彩绘就以老辣而富有弹性的线条、丰富而具有设计的构图、汲取绘画高度成熟的表现手法，用钴蓝彩料在瓷器上演绎了一幅元人生动画卷。及至明清，青花彩绘工艺更为纯熟，笔墨意蕴愈加丰满，青花俨然成为景德镇瓷器蓝色的瑰宝。从元历明至清近四百年的历史，青花彩绘呈现出不同的审美特征，其动因不仅在于主流文化审美追求的主导作用，作为工艺美术的一支，其工艺的演进也是十分重要的原因。

第一节 青花彩绘的工艺特征

所谓青花，是指用钴料在坯体上彩绘并罩以透明釉，在高温还原下烧成的，显现出蓝色花纹的釉下彩装饰。青花的表现力主要体现在钴蓝料的发色和彩绘技法两个方面。不同的钴料以及彩绘技艺使景德镇窑的青花彩绘呈现出不同的特色。

一、青花彩绘的材料及变化

1. 青料

青花彩绘的着色剂俗称青料，实际上是由富含钴元素的钴土矿炼制而成。中国人对钴料的认识和使用比较早，战国时期的陶胎琉璃珠（图 1-1-1）上就已出现钴蓝。青花彩绘使用的钴料在历史上主要分为进口料和国产料。由于不同产地的钴料



图 1-1-1 战国陶胎琉璃珠

所含成分的差异,以及青料煅炼方法的演进,致使青花呈色显现出不同的色彩效果。元代至明宣德以前,青花产品全部使用进口青料绘成。宣德开始,景德镇御器厂尝试使用国产青料,但大部分产品仍用进口料。经过弘治、成化时期,国产青料逐渐普及,此后的青花制品除嘉靖时期使用伊斯兰进口的青料以外,无论官窑、民窑皆以国产青料绘制。国产青料的品种较多,江西、浙江、云南、福建、广西、广东以及四川都有所产,其中“以浙江出产者为上”¹。到现代,青花生产中大量使用的则是用金属氧化物直接配制的化学青料。

2. 历史上的青花料

苏麻离青,又称苏泥麻青、苏泥勃青、苏勃泥青之类,都是音译词。关于苏麻离青最早的记载是王世懋万历十七年的《窥天外乘》,其云:“永乐、宣德间……以苏麻离青为饰。”此后在明中晚期的私家著录里陆续有类似的记载,但官方文献中无此名称。传说苏麻离青是郑和下西洋从伊斯兰地区带回的,不过它的具体产地至今并未得到学术界定论,大部分学者认为产于伊朗,亦有部分学者认为它产于苏门答腊。古陶瓷界有将苏麻离青统称永宣及其之前的进口青料的习惯,但苏麻离青是否就是元青花的原料还有待更多的证据。这种青料含锰量低、含铁量高,因此在适当的火候下能烧出宝石蓝一样的鲜艳色泽,但由于铁的富集,往往会出现深入胎骨的黑斑。

平等青,又称陂塘青,“产于本府乐平(今江西省乐平市)一方”²,是明成化晚期到正德早期青花彩绘的原料。这种国产青料含铁量比较少,因此不会出现苏麻离青的那种黑斑。经过精细的淘洗加工,在烧成温度适宜的情况下能呈现柔和而淡雅的蓝色。

石子青,又称石青,无名子。《江西省大志·陶书》载:

1. 熊寥、熊微,《中国陶瓷古籍集成》, (清)蓝浦,《景德镇陶录》,卷一《图说·洗料》,上海文化出版社,2006年,第470页。

2. (明)王宗沐,《江西省大志》陶书。

“石子青产于瑞州诸处（今江西省高安、宜丰、上高一带）。”正德青花中，除了较浅淡的品种仍用平等青外，那类浓重带灰的典型产品，用的可能就是石子青。这种青料单独使用，发色比较灰暗。

伊斯兰进口的青料，产自西域³。据《江西省志·陶书》记载，内有朱砂斑的为上等，内有银星的为中等。使用伊斯兰进口的青料为标志的嘉靖青花是明代青花的又一个突出阶段。嘉靖青花呈现一种蓝中泛紫浓重而鲜艳的蓝色，与其他时期的青花色泽迥然不同。不过嘉靖青花并不是全部使用伊斯兰进口的青料着色，而是以伊斯兰进口的青料和瑞州石子青配合使用。成书于嘉靖三十五年（1556年）的《江西省志》记载了当时伊斯兰进口的青料与石子青不同比例配制而产生的不同效果：“伊斯兰进口的青料淳，则色散而不收；石青多，则色沉而不亮。每两加石青一钱，谓之上青；四六分加，为之中青；十分之一，谓之混水……中青用以设色，则笔路分明；上青用以混水，则颜色清亮；真青混在坯上，如灰色；石青多则黑。”

浙料，也称浙青，产于浙江绍兴、金华一带。明代万历中期以后至清代，景德镇青花多采用此料。其中又以康熙时期发色最好。它采用上乘的浙料并将青料进行煅烧，制成青花瓷史上著名的“翠毛蓝”。

珠明料，产于云南宣威、会泽、宜良等县，其中以宣威料最好。康熙青花中部分也采用珠明料绘制。

化学青料，即氧化钴，为粉末状。其呈色效果浓烈，颜色远不如天然青料优美，但价格低廉。

3. 青花彩绘工具

青花彩绘的传统工具主要是毛笔，但不同于普通书画所

3. 熊寥、熊微，《中国陶瓷古籍集成》，《明世宗实录》，“（明万历二十四年）闰八月……癸未……先是奏，伊斯兰进口的青料出吐鲁番异域，去京师万余里，去嘉峪关数千里，而御用伊斯兰进口的青料系西域回夷大小进贡，置之甚难。”上海文化出版社，2006年，第22页。

用,而是专门适宜于陶瓷彩绘色料的专门瓷用彩绘毛笔。根据青花彩绘的用途,基本可以分为:勾线笔、混水笔(鸡头笔)。

勾线笔,是精选坚硬而弹性好的羊毛制成,制作过程中使用特殊的熏毛技艺而使笔毛多呈红褐色。制笔要求笔锋尖细,笔肚没有粗劣乱毛,整个笔毛呈细长的枣核形,笔杆约长30厘米。用于坯胎上描线。

混水笔,又称鸡头笔。这是为青花彩绘中混水技法而特制的毛笔。这种毛笔笔毛量大,含水多,用于在勾勒线条轮廓内混出平整的色块(图1-1-2)。



图 1-1-2 青花工具

二、青花彩绘的工艺及变化

现代青花的绘制技法主要为三个步骤:刷图、勾线、渲染。

刷图(图1-1-3、图1-1-4),即将事先设计好的画面

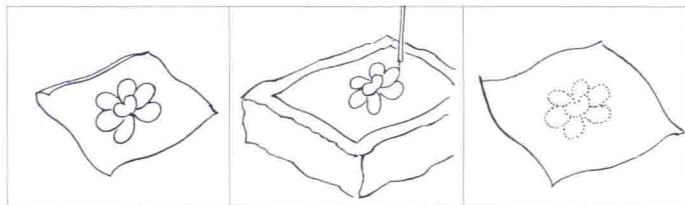


图 1-1-3 刷图

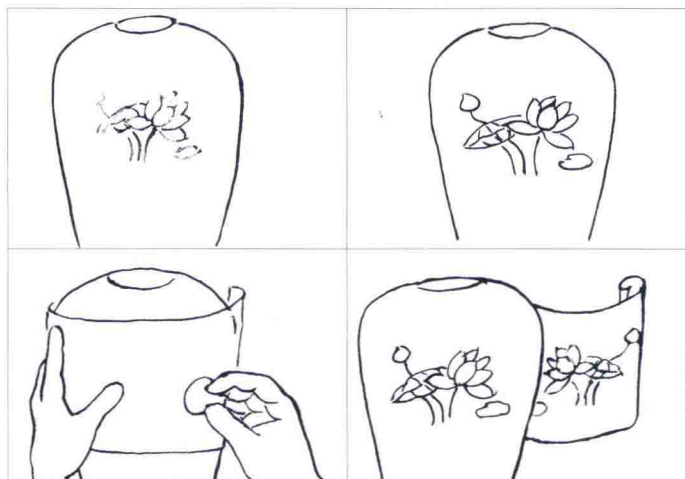


图 1-1-4 立器上刷图