

梁基永 著
浙江摄影出版社

中國清代 彩繪瓷畫賞玩



责任编辑：任 力
文字编辑：王文元
装帧设计：任惠安
封面题字：俞建华
责任校对：朱晓波

图书在版编目(CIP)数据

中国清代彩绘瓷画赏玩 / 梁基永著. — 杭州: 浙江摄影出版社, 2005.3

ISBN 7-80686-274-9

I. 中... II. 梁... III. 彩绘—瓷器(考古)—鉴赏—中国 IV. K876.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 063630 号

中国清代彩绘瓷画赏玩

梁基永 著

出版：浙江摄影出版社

发行：浙江摄影出版社发行部

(杭州市体育场路347号 邮编：310006)

网址：www.zjpub.org

电话：0571-85170300-61009

传真：0571-85159574

经销：全国新华书店

制版：浙江新华图文制作有限公司

印刷：浙江新华彩色印刷有限公司

开本：890 × 1240 1/32

印张：4

印数：0001-3000

2005年3月第1版 2005年3月第1次印刷

ISBN 7-80686-274-9/K·107

定价：35.00 元

(如有印、装质量问题，请寄承印单位调换)

梁基永 著

中國清代彩繪瓷畫賞玩

浙江攝影出版社



清代彩绘瓷画综述

我国的釉上彩装饰瓷器，始创于宋，但宋元两朝，釉上彩一直未成为瓷器的主流。到明代，彩釉瓷已发展至多品种及多样画法，但仍未成为景德镇这一重要产地的主流产品，青花、单色釉仍占明瓷的大半壁江山。到了清代，釉上彩瓷才真正地大放异彩，并且实现了瓷画从图案化向国画化的转向。

（一）清初的五彩瓷画

清代的彩瓷画是在继承明代，尤其是明末的五彩绘画技法的基础上发展起来的。明代五彩瓷画在万历之后颇为流行。明末的瓷画线条对清初的五彩瓷画有很大的影响。但是明末的画工与清初画工相比，仍有很大的差别，例如，明人五彩喜用大面积的矾红，另外，青花的使用也比较多，几乎与斗彩无异。而进入康熙初年，景德镇开始恢复生产后，五彩瓷马上形成了自家的新面貌。

现时发现的明崇祯至清顺治初年的五彩标准器稀如星凤，因彼时景德镇正处于战乱中的衰败时期。这一时期的青花加彩器，黄、红两色均很淡，且易于脱落，线条也沿袭晚明青花画那种随意、不羁的草率风格，可以说是晚明画风的最后一缕余音。

康熙初年，景德镇的瓷业生产很快得到了恢复。走出战乱的瓷业艺人，将明代五彩及青花加彩的风格也大大地改变了。康熙五彩的革新之处表现在：

（1）**蓝彩取代了青花** 万历时期，画轮廓线多用釉下的青花去表现，蓝色部分也用青花（如山石等），康熙时期则以釉上蓝彩代替青花，而且蓝彩比青花鲜艳，使全器的色彩更加和谐。

（2）**黑彩的使用** 明代的彩瓷画是没有使用大面积黑彩的情况的，到康熙时期，黑彩被大规模使用在画面上，甚至出现墨地五彩之类色彩对比强烈的品种。

(3) 黑色线条的运用 康熙五彩被称为“硬彩”，这个“硬”字通常被理解作其色彩烧成温度高，不易脱落。但笔者认为，这个“硬”字同样也是对其画面线条运用的一种概括。比较明末与清初的五彩画面，我们可以发现，明代的线条，是先以浅色线勾勒轮廓后再填色的，而线条的颜色多浅淡而缺乏张力。康熙五彩的勾线，是用一种如木刻板画一样硬朗的线条去画成的，而且在黑色的深度上远比明末要浓，令画面充满一种硬直线条的张力，这恐怕是受版画，尤其是明末盛行的小说类绣像版画影响而成的一种画风。

康熙五彩的“硬”，多表现于蓝、绿、紫三种厚重的釉上彩。红色则多数为矾红，矾红的使用比前述三种色彩要早得多，宋以后已大量用于釉上彩绘。明代五彩中大量使用的就是这种红色。矾红的成分是青矾，以铁为主要成分，其成色与彩料的细度有关，粉料研磨愈细，色彩红得愈鲜艳。在康熙五彩中，矾红是惟一硬度较低的色彩。故前人称其为“抹红”，《陶雅》卷下说：“康熙彩画，其红为深色之抹红，易于磨擦，乃反谓之硬彩，盖指蓝绿各色不杂以粉质也。其蓝绿二彩，堆起甚厚，时亦有爆裂之患。”实际上康窑由于充分掌握了烧蓝绿及紫彩的经验，因此传世品中真正有“爆裂之患”的并不多。

蓝彩的使用，可远溯到唐三彩上的蓝釉，其成分与青花差不多，都是钴土矿。绿釉则明代已大量使用。五彩中的黄彩主要是铁黄，铁黄的黄色偏浅淡，与浅绿的调子很配衬，通常用作画花卉及妇人衣物。康熙五彩的突出色彩是紫色，称作“茄皮紫”，意谓其紫色接近茄子皮的成色。实际上这种紫并不是茄皮的颜色，而是介乎紫与褐之间的一种色调，但以康熙初年所制最为浓艳美观，后代皆不能仿制，这种浓紫遂成为鉴别康熙青花与后世仿品的重要特征之一。

值得一提的是，在清初五彩之中是不用褐色的。凡是褐色的部分，如树干、石等均以茄皮紫来代替。紫色是以锰、钴的氧化物为

着色剂，含钴多者偏蓝，含锰多者则偏红，但不容易掌握，如钴锰分量过多则颜色污浊，所以后仿的多不能掌握这种紫色。在康熙时画褐色有时也用浅的矾红及浅黄。

康熙五彩瓷画中，以人物成就最高，前人有各种评说十分中肯，如：

“康熙人物，无一不精，若饮中八仙，若十八学士，若十八罗汉与种种故事，皆神采欲飞，以视道光之画无双谱，必书人名小传者，列强有仙凡之别。”（《饮流斋说瓷》）

“康窑耕织图……凡多幅，有青花，有五彩，以康彩为最精。”（《陶雅》）

在《陶雅》中还有一段评说：“康熙彩画手精妙，官窑人物以耕织图最佳，或反不如客货之奇诡者。盖客货所画多系怪兽老树，用笔敢于恣肆。”所谓客货，也就是指民窑器。现时所见的康熙五彩瓷中，官窑制品只占极小部分，多为小件的盘、碗之类。而广受欢迎的大件器，如笔筒、凤尾尊、棒槌瓶、大盘之类的几乎都是民间制品。

康熙五彩瓷画的人物，又以戏曲、小说类题材为最高成就，习称为“刀马人”。这个时期的刀马人物，表情非常丰富，人物可以说是千人千面，而且大都威风凛凛。虽说受版画影响，却无板滞之病。马匹的线条，也是雄壮而有力的。文士聚会的题材如十八学士、东坡赏砚等，人物的头部比例较小，身躯多向后仰且十分粗壮，这就明显受了陈洪绶绘画的影响。

此外，清初几位以画马著称的国画家，如张穆（字穆之），其画风与清初五彩中的马相比，可以说是极为接近，不难看出两者之间的微妙关联，当时正是南明政权尚在南方活动之际，烧造大量的刀马人物有激励民众的良好愿望。

《陶雅》又评曰：“康熙彩瓷之画人物，女不如男，文不如武。”这也是十分精辟之论。康熙五彩的女性，大多为一种面貌，束高髻，

宽额，眉毛短小，眼仅一线，小嘴，比起面目多样的刀马人物确实相去甚远。

康熙五彩的另一重要画种是花鸟。五彩花鸟多数为盘、碗之类器具，少有大器上专画花鸟的。

康熙五彩花鸟的特色表现为：

(1) 构图饱满，通常占了空间的三分之二以上，留白很少，与雍正粉彩大异其趣。

(2) 色彩纯度上比人物更高，红与黄的纯度很强烈。

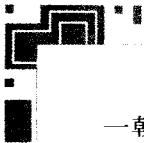
五彩之中单纯的山水题材较为罕见，因为山水不宜过多色彩，因此康熙五彩山水成就要比青花低。在画面上山水多数是用作戏曲人物故事的衬景，如渭水访贤、空城计等场面都有大面积的山水背景。在康熙前期，山水的皴法以斧皴为主，而到晚期则多用披麻皴，这与同期的青花山水画法是一致的，也与康熙帝所钟爱的四王一派山水有关系。

另外，康熙五彩亦有早晚期风格的不同。康熙早期的线条刚猛、粗犷，多用重墨勾勒轮廓，人物在画面中比例较大，显得顶天立地，色彩也较浓烈。康熙后期则线条较文雅、多变，一改早期的硬直。人物在山水及背景中显得较合乎比例，色彩也较柔和。花卉亦然，早期的花卉在空间中几乎画满，后期则留白愈多。这是一个重要的审美趣味的改变：标志着瓷画从民间化向着士大夫审美趣味的改变。

早期的五彩器有“康熙年制”款，后来曾一度禁止瓷器上烧年款，于是康熙中期一度盛行用“大明成化年制”款，这也是区分康熙五彩时间的标志之一。底款若为堂名或某某珍藏之类的时代更晚些。

康熙五彩除白地外，尚有各种色地五彩，一般而言更为名贵，有的品种比白地贵五倍以上，如豆青地五彩、红地五彩、蓝地五彩、墨地五彩、雪花蓝地五彩、哥釉五彩等。

与五彩同时，尚有素三彩一种亦为世所珍视。素三彩只在康熙



一朝生产，其色彩多为黄、绿、紫三色，极少用矾红，摒弃了蓝与红的结果是使画面显得十分素净。在素三彩中，需要用到暖色调的地方，如花朵、蝴蝶等都以茄皮紫代替，这样做的效果是庄重，淡雅。三彩与五彩除色彩使用上的多少不同外，最大区别是，康熙素三彩是以胎体装饰与釉彩相结合作为特色的，也就是说，素三彩器绝大部分胎体都有装饰，如胎体画花、模印、堆贴、瓷塑等，正因为胎体本身有工艺，因此才用素色去装饰，这就与乾隆后期繁复的“锦上添花”大异其趣，也可见乾隆皇帝审美趣味与其皇祖比较相去实在是不可道理计。

素三彩绝大部分均为花卉画，翎毛都较少见，动物画草虫为主，花卉则多是传统的“四君子”、石榴等品种。其画工与五彩区别不大，线条较为粗壮有力，瓜果的形体也较硕大。

雍正五彩与乾隆五彩、雍正五彩与康熙五彩比较，最大差别在于：(1) 色彩淡雅。雍正五彩在用色上虽说承袭康熙朝的所有色种，但均显得淡雅，尤其是红的使用更少，令画面感觉更为柔和，色彩刺激更少。(2) 笔法上由挺拔改为圆转。雍正的最高成就为粉彩，因此雍正五彩吸收粉彩多层次画法，纹饰由康熙的硬朗挺拔改为圆转、繁复，内容却比康熙时少了，戏曲人物之类题材变得狭窄，代以文人逸士的优游生活等。

乾隆朝的五彩非常罕见，其线条已完全转为短促、流丽的风格，而色块间的对比也非常柔和，与粉彩相去不远了。

(二) 雍正粉彩

雍正皇帝是清代历史上审美品味最高的一位皇帝，他对于官窑的制造非常挑剔，且具有不俗的审美观。在现存的大量造办处的档案中，就有不少他本人亲自下旨令窑务官员烧造某种花样的纪录。在他统治期间，官窑的制品达到了景德镇有史以来的最高峰，无论是胎、釉、画工，其精细、严谨程度都是空前的。单色釉、青花、





斗彩、粉彩各器都无一不精，当然，最具开创性与艺术性的应属粉彩的时代开始。

粉彩瓷器是建基于康熙五彩瓷的一种釉上彩新品种。康熙官窑的胭脂红部分，已开始使用这种有粉感的新颜料。到雍正时期，粉彩正式取代了五彩的统治地位。

粉彩之所以胜于五彩，是因为其画成工艺与成分都比五彩更富表现力。粉彩的画法，是先在白胎上勾出所需图案的轮廓，然后以水颜色配合粉彩平涂上色。这种平涂所用的粉彩是不透明色，如红为宫粉，黄为老黄、粉黄等。只在花朵的边缘用干净的“洗笔”将粉色洗淡，这样，花朵的深浅感就呈现出来了。

雍正粉彩的彩画法，是康熙五彩的一种革新，其特点在于：(1)以“玻璃白”（含砷的不透明乳浊色）打底，粉彩直接施于其上，再以干净的“洗笔”将花卉边缘洗淡，这样就比康熙的平涂色多了很多层次。(2)雍正画花卉时，用烟煤调乳香油勾轮廓线，然后再用不透明粉彩色填于轮廓线中。烧制成后，轮廓线的烟煤会消失，这样花朵便好像用国画中的“没骨法”画出的一样。以往的文献中描述雍正画花卉多说成“单独渲染，不勾茎”，实际上是因为不懂得雍正粉彩的这种画法所致。

这种用烟煤的勾线画法只见于雍正一朝，实际上也只用于海棠花、野菊等花形较小的花卉。如要画大型的花朵，如秋葵、鸡冠等，则以生料、生红在填好色的面上再勾一次（等于画两次轮廓线），所以我们今天看雍正花朵多是脂红色的勾边，就是这个道理。而用烟煤的“没骨法”，很可能是受了当时康熙中后期的花卉名家恽寿平的影响。恽寿平是清初六大名家之一，其花卉正是以“没骨法”，即不以墨线勾花的外轮廓作特征的。康熙五彩凡花卉必有勾边，这种革命式的进步是雍正朝的一个重要创新。

另外，在花的形态上，由于“没骨法”的解放，花朵也从以前五彩的学习木版年画，转而向自然界的真花朵汲取造型。试以牡丹





这种常用题材为例。康熙五彩的牡丹，一律是呆板的“醉仙桃”式的，花头密集，如桃状，至末端则开两丫，花心多不画出，位于两开叉的中间。近茎处多画几大瓣，方向平均，多为三至四瓣。这种画法好处是外观古朴、整齐，但稍显呆板。

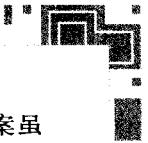
雍正的牡丹则酷似恽寿平笔下的花卉，外观变化丰富，花瓣用笔变化也十分丰富，与康熙朝的重拙平板大异其趣。叶形也较康熙的修长，颜色的变化更娇艳富丽。

雍正粉彩器的另一重要革新，是摒除了康熙五彩繁缛的“锦地开光”之类的边饰。康熙五彩崇尚明末以来流行的以方胜、八宝、折枝花等作开光图案，在瓶、盘的边沿等作装饰，而雍正粉彩则大胆地摒弃了所有的边饰，使画面（即器物表面）除了粉彩画外无一累赘。这样做的效果是使观者视觉都集中到画的内容上去，其实也是画工对自己手艺自信的表现。所以，这一时期的瓷画确是清代彩瓷的最高峰，一方面，画工的创造性得到最大的发挥，而且，画面对于“留白”，即多余空间也不作任何装饰。即使像天球瓶、橄榄瓶这样的大器亦然，不像乾隆朝制品那样繁琐且庸俗。所以画工可以随意挥洒画笔，甚至想出“过墙花”（即花枝越过盘碗的边缘一直画过去）这样别出心裁的品种。

雍正粉彩之所以大胆运用留白，除了明显学习自国画的原故外，还因为此时的白瓷制作亦极为讲究细致、洁白，釉汁匀净，因此为欣赏其“白”提供了基础。雍正白瓷的特点是：含铁量极低（只有百分之一左右），出窑后的加工处理也十分讲究，底足光滑细腻，摸之有米粉般的质感。

雍正粉彩之所以有如此多的多样性及创新，其范本是与珐琅彩的生产分不开的。珐琅彩在今天只为各大博物馆及极少数富豪级的收藏家所拥有，它是清康熙、雍正、乾隆三代皇帝利用外国进贡彩料所烧制的一种全新的彩瓷品种。康熙的珐琅彩现时仅见有花卉纹样，由于它的彩料为进口料，因此，纹样也由外国传教士参与设计





制作。在康熙珐琅彩的构图上，可以看出，牡丹、缠枝莲等图案虽然仍带有图案化的影子，但已全然摆脱了五彩花卉的刻板统一对称的模式，枝叶的分布、偃仰均有西洋洛可可风格的韵味。珐琅彩的这种革新正是雍正粉彩的最佳范本。雍正珐琅彩也是清代珐琅彩的最高峰，存世品中以此期所制最为雍容华美、画工亦最为细腻。

雍正粉彩的成就多表现于花卉题材上，其山水、人物画也十分出色。传世多见高士在山水背景中的题材，较少见康熙那种戏曲人物。雍正山水、人物的特色之一是仍使用五彩中的茄皮紫来代替褐色，真正的褐彩要到乾隆中叶才大量使用。在人物脸相上，雍正较康熙时秀美、圆润，线条有弹性；人物的衣纹较为飘动。山石的皴笔则多以短促的方角形皴法去表现石的纹理。雍正山水中多见有苍劲的松树，树皮染以浓紫，松针染以浓绿，笔法老辣，极具时代特色。

雍正粉彩不仅在洁白的釉面上绘，而且也有各种色地彩绘，包括有豆青地、淡绿地、酱地、墨地、木纹开光、珊瑚红地等，其中以珊瑚红、胭脂红地最为名贵，显得富丽堂皇。雍正粉彩中的矾红，多用作画红花（如石榴花等），并非粉质，仍用五彩中的铁红，这一习俗一直保留到后世。另外，画叶子所用的绿色亦与五彩料无二。

雍正朝除粉彩与珐琅彩独步一代外，其他釉上彩绘也极有特色，如墨彩、料彩等。墨彩多画竹石及山水，雍正墨彩比康熙彩要淡雅，色泽变化也较多。料彩多为蓝色，画山水所用，其效果近似珐琅彩。

总结一下雍正粉彩的成就，可以得出一个有趣的结论，即：雍正粉彩的革新性，从画工上来说则是源自于国画的“没骨法”，而工艺上来说却是源自于西洋的珐琅彩绘。没有珐琅彩的物质条件启发，粉彩艺人光凭五彩是画不出没骨花卉效果的。所以，乾隆至嘉庆年间人们也称粉彩为“洋彩”，如梁同书《古铜瓷器考》就清楚





地说：“洋彩者，五彩绘画仿西洋也，绚烂夺目……总之，写生以肖物为上，仿古以多见能精……虽曰洋彩，只仿其法，而器品实出其上。”这里就提到粉彩（洋彩）用的是西洋（实际上是受了铜胎画珐琅器工艺影响）的工艺法，而出品当然远胜铜胎珐琅手工艺。

（三）乾隆粉彩

清高宗乾隆是一位对书画文玩有极大爱好的皇帝。他出身承平，自小就在皇祖、皇父的疼爱下长大，继位之时正是清代国力积聚最丰盛的时代。他崇尚奢华、排场，事事喜爱效法“皇祖”，而铺张繁缛则有过之。在文物及艺术赏鉴上乾隆并无太高的趣味，因此，乾隆盛世的艺术品仅以奢华、繁琐为特征，而失却雍正朝工细、清朗的魅力。乾隆朝也是清代瓷画盛极而转向庸俗化的时期。乾隆帝对文物界倒是“贡献良多”，他在位六十年间，烧制各色官窑及民窑精品不计其数，为今人留下大量文化遗产，但这是以透支、消耗清政府的国库、国力作为代价的。我们看到，乾隆之后，一些重要的品种，如珐琅彩及多种色釉都不能再烧，就是清高宗过度透支国库的结果，并以此致使整个清朝的命运由盛而衰。

乾隆初年的彩瓷，仍保持有雍正器的特色，以疏朗、大方为特征。此期多以画雍正式的花卉为主，但所画花卉，叶形较雍正略小，花卉上的粉质感也较薄。比较成功的是矾红的成色更为红艳、透明。乾隆初年的这种粉彩花卉器十分少见，近年在艺术市场上时常以高价成交，风头几乎盖过雍正的一些普通粉彩器。

自乾隆三十年后，粉彩在画法及材质上发生了许多变化。

从技法及素材上看，粉彩画从多画花卉转向多画山水、人物，所以今天看存世的乾隆彩器多是山水、人物题材。而花卉，则多以缠枝花这样的图案所取代了。

乾隆山水瓷确是清代彩瓷的另一个特色品种。乾隆初年，由于成功地使用了褐彩，因此，山水画的颜色及表现手法也得到充



实，画工们可以完全以国画的各種表現方法去繪畫。

乾隆山水畫以青綠為特色，這種青異於雍正山水中的翠綠，而是一種濃淡得宜的青色，與國畫中的石青十分接近。所以，雍、乾兩代的瓷畫山水從調子上看一下就能分別出來。另外，山水的皴法也有很大變化。雍正年時畫山石多用平直的、起圭角的線條去表現山石紋理明暗，這種筆法明顯有康熙五彩學習版畫的遺風。乾隆畫山石則以彎曲、短促有力的“披麻皴”去畫石，這種畫法是直接源於清初“四王”的山水畫。尤其是表現背景中的大山時，山頭岩石的堆疊更見“四王”的影響，與雍正彩大異其趣。樹的畫法，乾隆彩是受了宮廷畫家的影響，多畫松柏以代表長壽，這時期的松樹，枝干已不像雍正時的秀直、剛勁，而變為盤曲，枝丫方向多變，務求有一種奇古的姿勢。柏樹畫法與宮廷畫家手法全無二致，這兩種樹干均以褐彩代替雍正時的紫色，更接近自然界的古木，葉則以翠綠點染，與山石的青色相映成趣。為打破畫面過多冷色的效果，通常會在大樹下點綴一兩株雙勾的夾葉樹，葉染以胭脂或粉黃，這樣整個畫面頓時顯得和諧而富於變化。

乾隆的山水彩瓷確實是清代彩瓷畫的又一次變革，其畫法已臻成熟，與國畫無二，此後再也沒有什麼新的發展了。乾隆帝又喜愛八仙、百鹿等吉慶的民間題材，因此，當時官、民窯都喜畫仙人與動物，作為山水間的裝飾。

仙人的畫法，乾隆朝比雍正又有所進步。乾隆的畫工用筆較以前更圓潤、多變，人物臉相不再像版畫那樣高古，而是近似泥塑及木雕中的表情，變化更多，線條也更圓潤。另外，人物的衣服更是豪華華美，堪稱清代服裝最複雜的時期，每人的衣服均以不同粉彩分染，衣紋務必分濃淡，其上還有各種花紋。人物臉部高光位置、衣服的領口、縫口等多以粉白渲染，硃紅多用作男性的褲服。

乾隆中期之後，逐漸流行以錦地軋花作器物裝飾的手法，這種花紋是以色地上畫以纏枝花，並在色地上刻畫鳳凰紋圖案，俗稱



“锦上添花”。色地有大红、绿、青、胭脂红、娇黄等多种，这类器物内部多施以孔雀绿釉，这种“锦上添花”是乾隆帝庸俗审美趣味的代表作，其效果除了热闹之外并无艺术性可言。但这种手法却一直为后来所沿用，并逐步显得民间化，俗气与日俱增。

这种缠枝花后仿的非常多，但细看之下仍能分辨，其特色在于：乾隆时的画工，有西洋铜版画的特色，花与叶都显得壮实、饱满，勾线准确。尤其是卷曲的叶子，有明显的西洋洛可可风格，明暗十分突出。后期的仿品，线条较弱，缺乏真器图案那种饱满的张力。

另外，乾隆缠枝花的色彩用粉十分讲究，对光视之，花与叶及底色都有一种莹润、坚硬，如珐琅（玻璃）质的硬感，这是材料的不同，正因其用料精、硬度高，后世仿品就无从仿冒了。

除粉彩外，乾隆朝的彩瓷画品种非常多，如金彩、胭脂红、料彩等。金彩的使用可算有清一代之冠，金色的层次变化非常丰富，在同一平面上以不同成色的金去画缠枝莲及其他图案，效果非常立体、辉煌，这种画法只见于乾隆朝，价值很高。

（四）嘉庆、道光朝彩瓷

嘉庆与道光是清代由盛而转衰的两个时代。而在瓷画艺术上，则可以说嘉庆是乾隆的余绪，而道光则开清末衰落的先河。

嘉庆朝的粉彩画几乎没有什么创新的特色，是沿袭乾隆朝的工艺及画法，传世品都是乾隆器的翻版，稍具一点特色的是官窑茶具类器上多以粉彩开光内书嘉庆二年皇帝御制的“佳茗”诗。过去在乾隆晚年，也曾流行在挂壁瓶等器物上开光写乾隆的诗，但那是作为开光山水的配搭而用。嘉庆年间的这种做法是以书法作为全器的中心，因而书法的艺术性就显得十分重要了。现时所见这种“佳茗”诗，书法都如出一辙地认真、严谨，虽非皇帝本人所写，也有可能出自宫中书手所为。另外，在乾隆、嘉庆两朝都流行在粉彩花地上开光书写各种书法作装饰图案的手法，四字类如“佛日常明”，是





用作寺院及宫中供佛的法器，“万寿无疆”则是皇帝及太后万寿所用的特制器。更有文字复杂的，如瓶身上下截的干支转瓶，上下各书写天干地支，以旋转配搭，寓意天子万年等，都是乾隆至嘉庆年间的特色。

嘉庆彩瓷画的繁琐工艺一如乾隆晚期，但在线条的张力、饱满感上则有所松懈。与此相应的是，图案的民间化、庸俗化则有增无减，红、黄、绿等鲜色调的对比，在乾隆朝时已十分强烈，在嘉庆时的制品中更得到进一步的强调。其实，过度装饰锦地花纹的副作用，是使主画面（开光部分）反而显得失色，这是明显的本末倒置。

道光皇帝是以节俭著称的一位帝王，行事比较低调。也许是受了皇祖乾隆的教训，他提倡俭约的风尚。道光朝是清代艺术史上众多新生事物的转型时期，表现在瓷画艺术上则是题材的转变及工艺的民间化。

道光朝虽然官窑仍继承乾隆嘉庆朝的余绪，也烧有“懈竹主人”、“慎德堂”之类的精致作品，但已无法与乾隆相提并论，而此时的民间窑却时有佳作。

民窑粉彩画的一个突出趋势，是题材的通俗化、平民化。乾隆嘉庆时期的琐碎繁复在很大程度上束缚了艺人的创作，在道光朝时艺人们转向创作一些平民的题材，如人物则由仙人及古装戏剧转为画平民生活，如斗鸡、观剧、儿童耍乐等。一个重要的突破是开始出现时装（即清代服饰）的仕女。

人物方面的著名新题材则是《无双谱》，这是一种以古代名人作绘画对象的瓷画，但它并不像过去的古装人物是以场面出现的，无双谱人物一般无背景，只有单个人物出现，旁边以方格或海棠开光内书小字介绍其生平或事迹。这种题材源于民间流行的，供儿童及妇女阅读的图谱类书籍。无双谱人物，既有仙家，也有历史上真有其人者，甚至有《烈女传》中的女性，并不限于某几部书，可说取材十分广泛，并且广受当时民间的喜爱。





无双谱人物的画法亦有意仿效木版画上的人物,从这一点看似乎有点回到清初的倾向。但无双谱人物并不讲究直硬的线条,反而以夸张的人物衣饰、繁复的色彩作为其装饰手法。人物身上除多种粉彩外,还有以描金装饰的。此外,小传文字的书法,多为小字楷体,书法严谨颇见功力,但失之呆板。

(五) 咸丰至宣统彩瓷

咸丰与同治两朝,景德镇经历了农民义军的扰乱,受到颇大的破坏,因此,是清代彩瓷艺术的一个低谷。

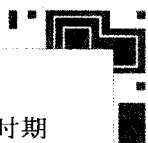
咸丰朝有年款的制品十分罕见,大部分与道光朝面貌相近。有少数无双谱式的人物,画工尚属精细,人物衣服上施以一种接近茄皮紫的浓艳雪花紫色,是此时期的一种特色。

由于官窑受到很大破坏,因此,那种繁琐的轧道锦上添花的工艺已少见,但后继的匠师们工艺愈加粗俗,由咸丰开始,在器物口沿描金的习俗变为时尚,这种装饰法徒炫眼目而不实用,器物口沿是最易磨损之处,金彩又是釉上彩中最易脱落、变色的一种,这种施彩法用到今天几乎找不到几件完好无脱金的。

同治朝是官窑厂恢复的年代,但精品却非常少见。官窑生产的是黄地或绿地的粉彩作品,花纹多为缠枝花。由于此时是慈禧当政时代,她的个人审美非常庸俗,因此,同期的官窑制品亦多俗气,且多以黄地作装饰。官窑制品中有“体和殿制”的一种,即其中的代表作,多是黄底上施以墨彩画水仙、牡丹之类,但墨彩的画工已粗俗化,枝叶肥大,结构松散,黄彩也远不如乾隆和嘉庆时的娇艳。

民窑制品以粗制者为多见,多为波浪釉,绿釉遍施器内,胎质粗疏,且多为六角及八角形。由于咸丰和同治两朝宫中子嗣绝少,因此多烧造蝴蝶、瓜果、蠡斯(即纺织娘)等象征多子的图案以祈福。存世的同治器上很多均以蝴蝶、纺织娘杂于粉彩花枝之间的图案,布局近似民间绣品,亦颇有情趣。





人物方面亦以婴孩题材居多，同样有祈求多子的意思，这时期的小儿耍乐题材多是画小儿戴上冠帽扮官宦的游戏，彩质单薄，矾红鲜艳度远不如前，多有描金。仙人题材也比较常见，常常在一个平面中安插多种不同的神仙，面部以矾红勾画五官，眼多为凤尾形，面貌及神态都比较单一。时装仕女多穿皱折的裙，小足。

同治时期博古也是常见的图案，所画器物众多，但无甚特色，而且外形多数不准。此期间较有特色的一种装饰是缠枝莲托佛家八宝图案盘，中心部分以同治和光绪间特有的绿色料彩画缠枝花，近年颇受藏家欢迎。粉彩很少单纯画山水的，山水多为人物的衬景，山石改用细而密的披麻皴法，线条软弱。画树有时也恢复用淡色的茄皮紫。

咸丰、同治之际瓷画最重要的创新是浅绛彩瓷的出现，浅绛彩瓷据有的学者认为是同治间官窑恢复初期的一种新生产物，因为离开了御窑的匠师没有什么工艺上的规条束缚，就创出这种釉上彩的新花样。

浅绛彩在以往又称为“水墨五彩”，它最大的创新是将文人画的概念，包括书法式的用笔，及诗、书、画、印一体等，完全移植到瓷器上来，这是瓷绘艺术史上的又一次革新，请参阅笔者在这方面的专论，兹不赘述。

同治朝除粉彩外，其他民窑彩画也有很多传世，包括料彩、矾红开光等。同治料彩是一种玻璃质较重的粉彩，但硬度不高，容易脱落，多以色地画缠枝花或水裂纹图案，存世至今者多有脱落，殊不美观。矾红地开光及描金器也很常见，矾红色多近橙色，鲜艳者绝少。

光绪，是清代彩瓷艺术的最后一次短暂的中兴，景德镇的艺人们似乎有意振兴衰落的瓷艺，在材质及画工上都有新的创意，为以后的民国彩瓷发展奠定了基础。

光绪前期的官窑器，仍摆脱不了慈禧个人审美的庸俗偏好。其

