

王健华·重新认定清代洋彩

清宫旧藏的瓷胎洋彩器（现分别收贮于两岸故宫），带有浓郁宫廷气息，华丽典雅，精美绝伦。洋彩，它既不属于珐琅彩也不属于粉彩，是独立于两者之间的新兴釉上彩。它发端于康熙末年，成熟于雍正，极盛于乾隆，嘉庆以后继续生产直至清末民初，是有清一代景德镇创烧的优秀御用彩瓷品种。洋彩在吸纳珐琅彩的优秀技法的同时始终保持了华美艳丽的西洋艺术特征……

2008年4月间台北故宫举办了名为“华丽彩瓷——乾隆洋彩”的展览，展出了200多件清宫旧藏的瓷胎洋彩器，这些带有浓郁宫廷气息的皇家彩瓷，华丽典雅，精美绝伦，引起了海内外学界的强烈反响，继而引发了新一轮有关洋彩的争论。有关洋彩的问题由来已久，早在上个世纪80年代就有学者对此提出过自己的观点。粉彩、珐琅彩、洋彩都是清代宫廷使用过的御用瓷器，三者之间有什么关系？台北故宫同仁根据清宫的原始档案提出了应当恢复“瓷胎洋彩”这一原始称谓的新观点，并认为洋彩就是珐琅彩。

对于恢复洋彩的称谓大家意见是统一的，但是究竟哪些器物是洋彩？洋彩的具体属性是什么？目前还在讨论之中。国内有些学者认为洋彩即粉彩。笔者根据文献记载和两岸同仁的研究成果对北京故宫所藏清代彩瓷进行了细致的梳理，首次提出洋彩既不属于珐琅彩也不属于粉彩，它是独立于两者之间的新兴釉上彩，发端于康熙末年，成熟于雍正，极盛于乾隆，嘉庆以后继续生产直至清末民初，是有清一代景德镇创烧的优秀御用彩瓷品种。洋彩吸纳珐琅彩的优秀技法并始终保持了华美艳丽的西洋艺术特征，开创了清代瓷业史上洋为中用的极佳范式。

一 洋彩的定义

“洋彩”，顾名思义就是使用西洋彩料、或仿制西洋彩料绘制的釉上彩瓷。不仅彩料西洋化，洋彩瓷器的花纹也模仿西洋铜胎珐琅的绘画风格。景德镇早在明末就借鉴西洋花卉装饰瓷器，嘉万时期的外销瓷装饰中就采用了大量西洋花卉。至清康熙时期洋花的使用已极为普遍，北京故宫藏品中的康熙白地青花红彩描金盘（图1），就是一件模仿西洋造型用西洋花卉装饰的代表作品。盘为宽边平底西洋餐盘造型，通体以青花、红彩、金彩等色绘格式花朵折枝纹样。类似的盘碗康熙时的藏品中还有不少，它们的造型和纹饰明显地西化，但是由于仍然使用中国传



图一 清 康熙
白地青花红彩描金盘
口径21.9厘米
北京故宫博物院藏



★1 唐英（1682~1756年），字俊公，隶属汉军正白旗，清代陶瓷艺术家，精通制瓷。官内务府员外郎，值养心殿。雍正六年（1728年），奉命兼任景德镇督陶官，历监粤海关、淮安关。乾隆初，调九江关，复监督窑务，先后在事十余年。其在督陶官一职将近30年，先后为雍正和乾隆两朝皇帝烧制瓷器。由他主持烧制的瓷器无不精美，深受两朝皇帝的赏识，因此，乾隆年间的官窑也被人们称为“唐窑”。乾隆二十年（1756年）辞职。

★2 《陶冶图说》：乾隆八年（1743年）四月，宫廷将陶冶图20幅交予唐英，命迁其按制瓷顺序编排次序，并就每幅图画内容撰写简短说明。五月成《陶冶图编次》。内容包括采石制泥、淘练泥土、练灰配釉、制造匣钵、圆器修模、圆器拉坯、琢器做坯、采取青料、拣选青料、印坯乳料、圆器青花、制画琢器、蘸釉吹釉、旋坯挖足、成坯入窑、烧坯开窑、圆琢洋彩、明炉暗炉、束草装桶、祀神酬愿共二十幅图，每幅说明约在160字左右，图文合称《陶冶图说》。

统的釉上彩，在用料上与景德镇的青花五彩没有任何区别，所以只能称其为洋花彩瓷，不能称其为洋彩。景德镇生产的洋花瓷器，是专为适应外国需要而生产的外销瓷，与使用西洋彩料绘制的洋彩是完全不同的。“洋彩瓷器”应是指在景德镇官窑烧制的使用进口的、或仿制的西洋彩料绘画的具有西洋风格的宫廷御用瓷。

有关洋彩的最早解释，当属清代著名的督窑官唐英^{★1}的说法最有权威性，《陶冶图说》^{★2}“圆琢洋彩”一条中说：“圆琢白器，五彩绘画、摹仿西洋，故曰洋彩。须选素习绘事高手，将各种颜料研细调和，……所用颜料与珐琅色同，其调色之法有三：一用芸香油，一用胶水，一用清水。盖油色便于渲染，胶水所调便于拓抹，而清水之色便于堆填也。画时有就案者，有手持者，亦有侧眠于低处者，各就其器大小以就运笔之便。”

唐英的上述解释揭示出洋彩定义的两个关键因素：第一，洋彩色彩丰富，所用颜料与珐琅色（不是珐琅料）同；第二，洋彩造型复杂，其中形体硕大者要求画师就

器物的造型变换画彩时的姿势和角度。

唐英《陶成记事碑》中罗列的雍正御窑品种有“洋彩器皿，新仿西洋珐琅画法，山水，人物，花卉，翎毛无不精细入微”的记载。

成书于乾隆年间的《南窑笔记》^{★3}在叙述清代制瓷成就时说：“迨我朝定鼎之后，即于镇场仿做，诸窑必备。更得洋色一种，诚一代巨观，陶制之精，于斯为盛云。”这里特意提到的“洋色”应即是洋彩。

刊行于民国时期的《饮流斋说瓷》^{★4}解释得更加明确：“雍乾之间，洋彩逐渐流入，且有泰西人士如郎世宁辈供奉内廷，故雍乾两代有以本国瓷器摹仿洋瓷花彩者，是曰洋彩。画笔均以西洋界算法行之，尤以开光中绘泰西妇孺者，为至精之品。”

2008年台北故宫举办了“华丽彩瓷——乾隆洋彩”的洋彩专题展览，展览主持廖宝秀研究员对台北清宫旧藏的洋彩进行了深入的研究，撰文总结出了洋彩的五大特征，^{★5}全面地分析总结了乾隆御用洋彩从彩料到装饰手法全盘西化的风格。

二 洋彩产生的时间

洋彩的产生时间应当与清宫珐琅彩同步或者稍晚于珐琅彩。在康熙初年西学东渐的大背景下，西洋的天文、历法、物理、数学、医学、建筑、绘画、音乐艺术等大量涌入国门，为洋彩的产生奠定了基础。康熙二十二年(1683年)平定三藩后，国势兴盛，西方传教士以科学知识和某些“奇技”为媒介传教于中国，欧洲精美的珐琅器与望远镜(千里眼)、洋钟表、洋绘画、洋鼻烟、洋纸、洋布等一起进贡宫廷，在诸多奇异的洋货中，华美典雅的铜胎珐琅首先被皇帝看中，康熙二十六年，已经到北京的法国传教士洪若翰写信回国，要求后来的传教士携带一些铜胎画珐琅制品，作为赠送清廷的礼物。并坚持要“小件珍玩”。^{★6}显然，欧洲小件珐琅所表现出来的艺术风格，更符合皇帝的赏玩情趣。康熙皇帝对西方珐琅的喜好已经到了痴迷的程度，康熙三十二年宫中设珐琅作，以西洋铜胎珐琅为本尝试在金、银、玻璃、紫砂、瓷器等不同的质地上画珐琅，并命宫廷西洋画家进珐琅作服务。法国传教士马国贤(Matteo Ripa)在康熙五十五年三月写信回国时叙述了当时的情况：“为了制珐琅，皇上曾命我和郎世宁画珐琅，我们想到从早到晚和宫中卑贱的匠人在一起，就借口说不曾学过画珐琅，也下决心不要知道。我们画的很糟，以至皇上看到我们的画后说‘够了’，为此我们庆幸不已。”^{★7}西洋画家的逃避和敷衍并没有使这项工作停顿下来，朝廷下令在全国招募能画珐琅的艺人，同年九月二十八日，广东巡抚杨琳上奏：“……广东人潘淳能烧法蓝(珐琅)物件，奴才业经具折奏明，今又查有能烧法蓝杨士奇一名，验其技艺，较之潘淳次等，亦可帮潘淳制造。奴才捐给安家盘费……预备到日便于试验。”^{★8}为了迎合圣祖康熙帝的嗜好，烧出比欧洲珐琅技高一筹的瓷胎珐琅，皇室动员了全国所有的力量，各省巡抚、江南三织造、景德镇御窑厂都为研制珐琅彩而忙碌，康熙五十九年，珐琅彩率先在清宫造办处烧成，圣祖在接待罗马教皇克来孟的使者嘉禄时，展示了造办处制造的几件珐琅彩瓷器。

★3 《南窑笔记》：作者佚名，是清代有关景德镇窑瓷器业的札记著作。约成书于乾隆年间，现仅存抄本，全书不分卷，共有札记 35 条，其中记古窑 7 条，明窑 6 条，记胎、釉、彩、青料、窑等 22 条。

★4 《饮流斋说瓷》：许之衡著，分概说、说窑、说胎釉、说彩色、说花绘、说款识、说瓶罐、说杯盘、说杂具及说疵伪十章。内容主要据《陶雅》归类整理而成。较《陶雅》原书更易于检阅。

★5 廖宝秀主编，《华丽彩瓷——乾隆洋彩》，台北故宫博物院编，2008 年，第 20 页。

★6 童依华，《画珐琅》“清代画珐琅特展目录”，台湾，1979 年，第 42 页。

★7 转引自周思中著，《清宫瓷胎画珐琅研究》，文物出版社，2008 年 4 月，第 55 页。

★8 吕坚，《康熙款画珐琅锁议》，《故宫博物院院刊》1981 年 3 期，第 93 页。

★9 故宫旧藏清道光十五年（1835 年）《珐琅、玻璃、宜兴瓷胎陈设档》档案。



图3 清 雍正
洋彩镂雕团寿字纹盖盒
口径21.7厘米 底径12.9厘米 高13.2厘米
北京故宫博物院藏



图2 清 雍正
胭脂紫地洋彩开光花卉小茶盅
口径6.6厘米 底径2.5厘米 高4.6厘米
北京故宫博物院藏



景德镇虽然奉命研制珐琅彩，但始终没有创烧成功。宫中造办处生产的少量瓷胎珐琅根本无法满足官窑彩瓷的大量需求，模仿西洋珐琅料成为当务之急，于是在景德镇本地研制成功了类似珐琅彩的瓷器，当时被冠之以一个极为贴切的名称——“瓷胎洋彩”。它源于珐琅彩又不同珐琅彩，作为一个新兴的、独立的御用彩瓷品种，洋彩发端于康熙晚期，雍正初年已经完全成熟。我们缺乏洋彩初始阶段的详实文字记载，但从清宫旧藏实物来看，雍正初年景德镇洋彩的烧造已经相当成熟。如北京故宫收藏一对有雍正御制款的胭脂紫地洋彩开光花卉小茶盅，其造型和青花款识的写法与康熙款珐琅彩茶盅十分贴近，应为雍正早期的作品（图2）。另有一对雍正洋彩紫红地花卉碗。查阅道光十五年《玻璃、珐琅、宜兴胎陈设档》，^{★9}此碗的旧称是“雍正瓷胎洋彩紫红地花卉碗”。雍正晚期时洋彩的制作水平令人惊叹，北京故宫旧藏雍正洋彩镂雕团寿字纹盖盒（图3），代表了此时洋彩的烧

造水平。盒身内壁松石绿釉，分八格，器外以深绿、浅绿、深蓝、浅蓝、黄、白、红、粉、赭、描金等色描绘花纹，盒盖凤尾草纹镂空，上透雕八团寿字。盖顶浅胭脂水釉宝珠钮，盒身满绘黄地洋花装饰，上下口宽边线描金彩。底松石绿釉，中部白釉圆形开光内有“雍正年制”青花四字篆书款。盖盒通体珠光宝气，富丽堂皇。如果不看底部的雍正篆书款，是件很可能被误认为乾隆制品。雍正官窑篆书款极为少见，此盒的篆书款的排列和写法与乾隆初年篆书款非常贴近。

雍正末年唐英的《陶成记事碑》中列举的本朝创新瓷器品名中已经出现“仿西洋雕镶象生器皿、……西洋黄色器皿、……新制西洋紫色……、……西洋红色器皿……、新仿西洋珐琅画法”等一系列带有“洋”字的名称，都是模仿西洋花色烧成的洋彩器物。所以说景德镇洋彩的产生时间应当是紧随宫中珐琅彩烧成之后的康熙末年或雍正初年。

三 洋彩的发展

洋彩是在景德镇官窑研发的高档御用釉上彩，一经出现便显示出强大的生命力，它不同于“移植”到中国的珐琅彩，一旦失去宫廷的万般呵护便迅速凋零。洋彩扎根于景德镇御窑场的深厚土壤中，根基牢固，厚积薄发。当乾隆中后期珐琅彩开始衰微时，洋彩却发展到巅峰时期，乾隆以后迅速替代珐琅彩成为最受皇帝青睐的官窑御用彩瓷。此后嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪、宣统历朝洋彩的烧造一直没有停止，只是规模和数量不能与乾隆同日而语。洋彩的彩料配方和装饰，作为传统官样被传承和保留下来。如院藏清雍正御制款的胭脂紫地月季花小盅（见图2），小盅外胭脂紫地上四面绘有边沿不规则的黄彩开光，开光内绘西洋月季花。乾隆、嘉庆、道光以后历朝洋彩都延续使用这个纹样。旧藏一批道光款洋彩开光花卉碗（图4），证明道光官窑仍有洋彩开光图案器皿的小批量的生产。再有，雍正

御制款的紫红地洋彩花卉小盅（图5）的造型和纹样，一直使用到清宣统。北京故宫旧藏一批“大清宣统年制”款紫红地洋彩花卉小碗（图6），就是最好的说明。乾隆时有相当一部分档案中记载的瓷胎洋彩器皿，如瓷胎洋彩锦上添花纸捶瓶^{★10}（图7）和瓷胎洋彩红地开光膳碗^{★11}（图8），其式样都流行至晚清宣统年间。洋彩常用的色地有紫红、明黄、松石绿、胭脂紫、藕荷色、深蓝、浅蓝、白等，往往花团锦簇，绘满全器。常见银莲花、洋菊、西蕃莲、铁线莲、百合、罌粟、牵牛花、蝴蝶花、蔷薇、石竹、忍冬等带光点画法的洋花纹饰，其间虽也掺杂少数传统花卉，但主体的洋花



图4 清道光
洋彩紫地轧道开光碗
口径14.2厘米
底径5.5厘米
高9厘米
北京故宫博物院藏

- ★10 此瓶《乾隆朝各作成造活计清档》记载为乾隆七年所制，台北旧藏两件，北京故宫旧藏一件。
- ★11 此种洋彩花卉圆形开光碗《乾隆朝各作成造活计清档》记载制作时间为乾隆八年五月，道光十五年（1835年）“珐琅、玻璃、宜兴瓷胎陈设档”称为瓷胎洋彩红地团花膳碗，乾隆以后历朝洋彩均有此种花样。
- ★12 此方瓶的图案是乾隆二、三年《活计档》中屡次提到的洋彩黄地洋花官碗花样，乾隆非常喜欢这种典型的洋彩图案，命令照此花样烧造各式洋彩黄地洋花器，有方罐、方瓶、盒、等，乾隆以后历朝洋彩盘、碗、碟使用此种花样数量最多。

图7 清 乾隆
瓷胎洋彩黄地锦上添花纸捶瓶
口径3.9厘米 足径5厘米 高14.5厘米
台北故宫博物院藏



图5 清 雍正
紫红地洋彩花卉小盅
北京故宫博物院藏



图6 清 宣统
紫红地洋彩花卉小碗
北京故宫博物院藏



图8 清 乾隆
瓷胎洋彩红地开光膳碗
口径二厘米
北京故宫博物院藏





图9 清 乾隆 黄地洋彩缠枝花方瓶
口径3.7厘米 足径14.1厘米 高26.4厘米
台北故宫博物院藏



特征非常明显。台北故宫收藏的乾隆款洋彩黄地洋花方瓶之装饰，就是瓷胎洋彩图案的典型代表（图9）。★¹²

洋彩自康熙末期发端后，雍正时期完全成熟，乾隆时期发展到最高峰，嘉庆洋彩仍然保留了乾隆的遗风，尤其是嘉庆初年，乾隆洋彩品种继续烧制，大量生产各种色地的七珍八宝、佛前五供，还有多穆壶（图10）、壁瓶、灯笼尊、撇口瓶（图11）等陈设用瓷。烧造水平与乾隆时期难分伯仲。

道光时洋彩数量增多，黄地、绿地、紫红地、藕荷地的盘、碗、碟增多，还出现了冬青地洋彩描金撇口瓶、红地洋彩描金灯笼罐、蓝地洋彩描金的盖罐、粉青地描金撇口尊等以金彩装饰为主的陈设瓷。

咸丰五年（1855年），太平天国运动，御窑场因战乱停业。咸丰洋彩数量很少，旧藏咸丰款天蓝地描金三孔葫芦瓶、咸丰款洋彩开光茶壶（图12）可以代表咸丰洋彩的最高制作水平。

同治瓷器多为迎合慈禧庆寿和同治皇帝大婚而烧，洋彩只见黄地、绿地花卉碗和盘、碟、勺等日常餐饮用具。



图10 清 嘉庆 洋彩多穆壶
口径12.5厘米
底径12.5厘米
高4.6厘米
北京故宫博物院藏

图11 清 嘉庆
紫地洋彩婴戏撒口瓶
口径10.5厘米 底径9厘米 高29.7厘米
北京故宫博物院藏



嘉庆紫地洋彩婴戏撒口瓶另一面图案局部



图12 清 咸丰 洋彩开光茶壶
口径9厘米 底径5.5厘米 高10.5厘米
北京故宫博物院藏





图13 清宣统
洋彩花卉小碗
北京故宫博物院藏

光绪、宣统瓷业中兴，恢复了前代许多优良品种，洋彩图案广泛使用，宣统洋彩花卉小碗（图13）保持了御用洋彩的高超水平。

产生于景德镇的瓷胎洋彩，是康熙宫廷珐琅彩衍生出来的“孪生姐妹”，康熙末年已具雏形，雍正年间烧造成熟，乾隆时期大为兴盛，与瓷胎画珐琅同时入主乾清宫端凝殿，很快取代已销声匿迹的珐琅彩成为御用釉上彩瓷的佼佼者。乾隆以后，洋彩仍旧保持着相当的规模，道光以后烧造比例逐渐缩小，同治一朝几乎被慈禧太后的庆寿和同治大婚用瓷所淹没，光绪、宣统朝恢复烧造，质量直追清初。

洋彩瓷器在照搬西洋花卉的同时巧妙地融进中国传统文化的精髓，一经出现便显示出无比强大的生命力和广阔的发展前景，在瓷器烧造史上树立了洋为中用的典范。

四 洋彩与珐琅彩的区别

洋彩与珐琅彩几乎同时产生于清康熙末年，从受西方影响这一点上来说则是“同祖同宗”。它们的主要区别在于前者产生于景德镇御窑场，后者产生于宫中造办处，均属宫廷御用彩瓷。近年来有些学者称洋彩为“准珐琅彩”是有一定道理的，因为洋彩与珐琅彩之间有着千丝万缕的联系，洋彩一直极力追求珐琅彩的装饰效果，并与珐琅彩交相辉映，并驾齐驱。

但是两者的区别却又是显而易见的。在它们烧成初始，清代督窑官唐英已经将两者在名称上进行了明确的区分。宫中烧成的珐琅彩名为“瓷胎画珐琅”；景德镇烧制的仿珐琅彩则叫“瓷胎洋彩”。两者的具体区别到底在哪些方面呢？通过对北京故宫博物院清宫旧藏实物的观察，我们可以总结出如下主要六个方面：

1. 瓷胎的区别：

珐琅彩和洋彩都是在景德镇烧好的素白瓷胎上画彩，瓷胎的产地都是景德

镇御窑，胎本质上没有太大的区别。但是珐琅彩的瓷胎普遍比洋彩薄，白度更高。御窑厂千挑百选进呈皇宫画珐琅的瓷胎是最精纯的一流白瓷，比洋彩更轻薄、细腻，迎光透影。两者在精纯度和薄厚上的差别显而易见。例如现藏台北故宫的乾隆瓷胎洋彩六寸并莲纸捶瓶（见《清宫造办处各作成做活计清档》“乾隆七年十一月”所载），高18.5厘米，与同为台北故宫藏的乾隆珐琅彩秋菊图橄榄式瓶，高17.2厘米，两者在瓷胎方面的薄厚上明显不同。洋彩普遍有一定的厚度，而珐琅彩的胎体都相当地薄，这种现象不是个例，带有普遍性。景德镇首先要满足皇室画珐琅的需要，把最好的薄胎瓷器进贡宫廷。

2. 造型上的区别：

珐琅彩造型简单，小巧精致，适合掌中把玩，小件制品居多，高度几乎没有超过20厘米的。常见盘、碗、盅、碟、瓶、花觚、壶、盒等品种。受薄胎的局限，过于高

大或过于复杂的造型易被烧坏。雍正、乾隆时期的《清宫造办处各作成做活计清档》（珐琅作）中常有珐琅彩不小心被烧破的记录：“雍正二年二月初四日，怡亲王交填白脱胎磁酒杯五件，内两件有暗龙。奉旨：此杯烧珐琅。钦此。于二月二十三日烧破二件。总管太监启知怡亲王，奉王谕：其余三件尔等小心烧造。遵此。于五月十八日做得白瓷画珐琅酒杯三件。怡亲王呈进。”★13

洋彩的胎薄厚适中，大件器物胎体较厚，与一般官窑没有太大区别，造型可以不受薄胎的限制而随心所欲，有高达80多厘米的镂空转心瓶，转颈瓶，大套瓶，千姿百态，气象万千。具体造型有格碟、盖盒、屉盒、执壶、香炉、香熏、镂空转心瓶（图14）、转颈瓶、三足爵杯等，应有尽有，特别是高60厘米以上的镂空转心瓶、撇口转颈尊等大件器皿，胎体必须足够厚重，以适应本身的承重、保持周正的造型。与轻薄透明的珐琅彩薄胎相比，洋彩胎体的厚重是十分明显的。造型复杂多变是洋彩的重要特征，如《清宫造办处各作成做活计清档》中记载

图14 清 乾隆
黄地洋彩镂空千支字象耳转心瓶
口径19.2厘米 底径21.1厘米
高40.2厘米 北京故宫博物院藏



的“洋彩描金芭蕉绿环宝莲洋花霁青大天球尊”、“瓷胎洋彩翠地山水诗意双喜瓶”（图15）、“瓷胎洋彩黄锦地乾坤交泰转心瓶”等都是瓷器烧造工艺史上的鬼斧神工之作。北京故宫瓷器大器库房还有一批高度超过70厘米的各式乾隆洋彩大器，恢宏厚重的立体造型是“小件珍玩”珐琅彩所不能比拟的。这些满绘花纹的洋彩大器，所用彩料耗费惊人，远不是珍稀的珐琅料所能承受的。只有景德镇自产的彩料才能承受起如此巨大的耗费。

3. 装饰风格上的区别

洋彩与珐琅彩在装饰风格上的区别亦显而易见，洋彩运用西洋油画光影透视法进行花纹装饰，浓彩重笔，风格华丽，色地花卉常见银莲花、洋菊、西蕃莲、铁线莲等缠枝西洋花卉连续组合，或色地圆形开光（图16）。而珐琅彩的装饰虽然也受到外来影响，但仍旧保持了我国传统工笔花鸟绘画的风格，讲究画风和意境，如

图15 清 乾隆
瓷胎洋彩翠地山水诗意双喜瓶
口径12.2厘米 底径12厘米 高24.8厘米
台北故宫博物院藏



图16 清 乾隆
瓷胎洋彩花卉开光胆瓶
口径3厘米 底径6.1厘米 高23.7厘米
台北故宫博物院藏



图17 清 雍正
珐琅彩松竹梅诗句橄榄瓶
口径3.9厘米
底径4.8厘米
高16.9厘米
北京故宫博物院藏



图18 清 乾隆
珐琅彩家雀八哥胆瓶
口径3.8厘米
底径4.3厘米
高20.1厘米
台北故宫博物院藏



雍正珐琅彩松竹梅诗句橄榄瓶（图17）。宫廷珐琅彩从设计到彩绘多出自宫廷翰林画家之手，画面文雅清疏，集诗、书、画、印为一体，饱含了中国传统文化的审美精髓，含蓄而不张扬，充满浓郁的书卷气。每一件器物上的彩绘都是瓷绘工笔花鸟的杰作。

洋彩是在景德镇瓷器作坊内完成的彩绘装饰，艺师们技艺娴熟，炉火纯青，但只是擅长模仿和复制，一丝不苟地照搬样器的内容，绘制出成对或数十件图案雷同的器皿，没有更多的艺术构思过程。珐琅彩也是成双成对地烧造，但是仔细观察多数情况下每对珐琅彩器物的画面并不完全一样，对比中我们总能发现细微的不同之处。负责绘画珐琅彩的多是技高一筹的翰林艺术家，绘制过程中精微之处每每会融进自己的艺术感受，使瓷绘画面并不完全雷同。景德镇距离大内路途遥远，画师们出身卑微，不可能亲自感受宫廷文化的氛围，其作品虽然在技术层面上无可挑剔，但在文化内涵方面显然达不到当朝翰林艺术家的水平。仔细观察发现洋彩主要采用图案化的构图方法，拘谨规范。而珐琅彩画工典雅，采用传统绘画布局，摘录唐诗宋词中的妙文佳句。妍丽中不失文雅，充满书卷气。洋彩采用色地满花的洋式图案，所用诗句多是乾隆御题诗，书写字体和款式与乾隆朝其他类别的工艺美术品的格局是相同的。多数情况下珐琅彩与洋彩是不难区分的。如乾隆珐琅彩家雀八哥胆瓶（图18）与乾隆瓷胎洋彩锦地开光胆瓶（图19）之间给人们的审美感受是不同的。景德镇绘画的洋彩尽管

外观颜色与珐琅色同，但彩料的质感和装饰内容与珐琅彩是有区别的，浓腻、繁缛、豪华、西化是洋彩的特征；典雅、清疏、含蓄、传统是珐琅彩的特征，两者相比各有千秋，珐琅彩在文雅精妙方面较洋彩略胜一筹。

4. 烧造地点的区别

珐琅彩与洋彩器之瓷胎同出景德镇，但烧彩地点不同，据朱家潜先生考证，珐琅彩的烧造地点有紫禁城、圆明园、怡亲王府、热河行宫等造办处管辖的几个地方。^{★14}洋彩的烧造地点只有景德镇一处。珐琅彩终结于乾隆晚期，虽然封建国家的经济衰退是其主要原因，但也并不排除烧造技术的全面失传这一直接原因，皇室不允许任何宫廷珐琅作以外的人掌握这门技术，地点的封闭性亦使外人无法了解烧造过程中如釉药的配方、烧彩的温度等关键技术，当皇室不再支付画珐琅彩的巨大耗费时，珐琅彩便永久地消失了。清皇室对珐琅彩的全面垄断是行之有效的，直至今天人们仍然不清楚它的具体配方是怎样的。洋彩则不同，景德镇御窑场为保证宫廷的御用需要，必须有专人负责保留传统的技术配方，并将此技术历

★14 朱家潜，《清代画珐琅器制造考》，《故宫博物院院刊》1982年3期。



图19 清 乾隆 瓷胎洋彩锦地开光胆瓶
口径3.3厘米 底径6.3/6.2厘米 高23.7/23.5厘米
台北故宫博物院藏



代传承以供应皇室的需求。正是如此,当珐琅彩消失以后,洋彩的烧造非但没有停止,反而迅猛发展,大踏步地向前迈进,开辟了皇家用瓷的新天地。

宫中烧造的瓷胎画珐琅具备了皇帝倡导的“内廷恭造之气”,《养心殿造办处各作成做活计清档》记载:雍正七年年希尧进贡了烧珐琅的白釉瓷器四百多件,“雍正七年二月十九日,怡亲王交有釉水瓷器四百六十件,系年希尧烧造……”可见当时景德镇本地尚不具备烧珐琅彩的条件,如果可以烧造的话,大可不必千里迢迢将几百件易碎的白胎素瓷送到北京。洋彩烧造地点远离京城,没有宫廷制度的约束,发展空间广阔,得以传承直至清末。

5. 烧造数量的区别

珐琅彩数量的认知上个世纪70年代著名学者朱家溍先生也有考证:“故宫藏瓷中瓷胎画珐琅的原藏处——端凝殿左右屋内,共有四百件。另有瓷胎洋彩六十一件和许多铜胎画珐琅未列在四百件内。端凝殿是清宫瓷胎画珐琅最集中的存放点,道光十五年十一月《乾清宫珐琅、玻璃、宜兴瓷胎陈设档》中墨笔楷书记录了全部的品名件数,由于一直在皇宫内专库收藏,三百年来所开列的品名件数至今与两岸收藏的珐琅彩瓷器相符,没有多大的变化。”★15

清宫珐琅彩的每一件器物从设计到烧成都有造办处的流水帐记录在案。珐琅作的烧造活动历来都是皇室的重要工作之一,雍正二年将珐琅作由启祥宫转移至皇帝的寝宫养心殿,以便于万机余暇的皇帝亲自指导。每种珐琅彩烧成之后都要请皇帝过目,然后配匣收贮。从康熙末年到乾隆后期70多年间,只有400多件记录在册,雍正13年,201件。乾隆60年,173件。量少质精,是珐琅彩最显著的特点之一。《养心殿造办处各作成做活计清档》记述了雍正七年、八年、十年、十三年烧成的珐琅彩,以烧造最旺的雍正七年为例:“雍正七年八月十四日烧造得画珐琅磁碗三对,磁碟二对,酒圆四对,九月初六日烧造得画珐琅碗二对,盘一对,碟二对,茶圆二对。十二月二十八日烧造得画珐琅碗四对,盘二对,碟二对,瓶二对。”每月烧成的数量不过十几件,全年不足五十件而已。★16

洋彩则不同,烧造地点是在皇家的景德镇官窑,批量生产是必然的,乾隆朝《清宫造办处各作成做活计清档》中有关江西进呈的瓷器中屡次提到洋彩,如乾隆十一年“十一月二十六日:七品首领萨木哈将江西烧造的上色呈样尊、瓶、盘、碗、盅、碟等三百三十六件,上色装桶尊、瓶、盘、碗、盅、碟等四千九百五件,外随进洋彩红锦地洋花上水诗意方花尊等七对,洋彩描金芭蕉绿环宝莲洋花霁青大天球尊等七件持进,交太监胡世杰呈览。”虽然数量也有限,但是和景德镇大运瓷器一起进宫的,如“乾隆十年十二月初一日,江西唐英烧造得洋彩锦上添花尊、瓶等二千件……”★17现存两岸故宫的乾隆洋彩据不完全统计不少于三千件,加上乾隆以后历朝洋彩大概要超过七八千件了。

道光十五年的《玻璃、珐琅、宜兴瓷胎陈设档》中对珐琅彩和洋彩已有明确的区分,1925年3月清室善后委员会刊行的《故宫物品点查报告》“第一编 第三册 昭仁殿弘德殿端凝殿”的目录就是根据《清宫陈设档》和当时器物木匣上的原始名称进行登记的,有“瓷胎画珐琅”、“铜胎珐琅”、“瓷胎洋彩”等不同的名称。还

★15 《活计档》雍正七年“珐琅作”。

★16 同15。

★17 《活计档》乾隆十一年“珐琅作”。

图20 清 乾隆
瓷胎洋彩山水团花汤碗
口径13厘米
底径5厘米
高5厘米
北京故宫博物院藏



有“瓷胎填白”、“瓷胎霁红”、“瓷胎白番花”、“瓷胎红地”等景德镇烧制的其他珍稀品种。^{★18}《清宫陈设档》中有“瓷胎洋彩山水团花汤碗”的记录，为餐饮专用，从乾隆到宣统都有，用料、造型、纹样雷同，没有太大的变化。北京故宫的藏品中即有乾隆时期的实例（图20）。洋彩继康熙珐琅彩之后产生，但如果认为洋彩既是珐琅彩的话，珐琅彩数量就太多了——不是《清宫陈设档》在册的几百件，而是数万件之多。业内公认珐琅彩烧造的终止时间为乾隆末年，那么嘉庆、道光、光绪、宣统官窑中出现的洋彩器就不应当算做珐琅彩。如果也算做珐琅彩的话，珐琅彩的标准势必要降低很多，哪里还谈得上什么外界难得一见的“清宫秘玩”呢！

★18 《活计档》乾隆五十二年“纪事录”。

6. 烧造时间上的区别

清宫珐琅彩的消亡时间应不晚于乾隆五十二年：“十月十三日，因珐琅处现无活计，分别将官员匠役等人，俱归并造办处，画珐琅人归如意馆，首领太监归乾清宫等处当差。”此时珐琅作已经人去楼空，散归各处了。珐琅彩的消失不会晚于宫中珐琅作的取消时间。洋彩的创烧是在景德镇，凭借数百年的烧造传统，即使王朝的更替也不会受太大的影响，珐琅彩消亡以后洋彩担当起宫廷高档御用彩瓷的重任，自嘉庆经道光一直延续到咸丰、同治、光绪、宣统，直至清末官窑的终结。瓷胎洋彩忠实地继承了洋为中用的优良传统，保持了皇家用瓷一贯正统高贵的标准，比娇嫩的宫廷珐琅彩多存续了120多年，烧造数量多，时间长是洋彩的显著特征。

综上所述：瓷胎洋彩是由康熙珐琅彩衍生出来的新兴釉上彩，它发端于康熙末年，雍正时期完全成熟，乾隆时期发展到顶峰，很快替代珐琅彩，成为皇家御用彩瓷的主流。乾隆以后珐琅彩消亡，洋彩继续生产，嘉庆、道光、咸丰、光绪、宣统朝都有不菲的成就，直至官窑萎靡的晚清之时仍有不俗的表现。实际上洋彩作为渊源于康熙珐琅彩的优秀品种，基础雄厚，生机勃勃，一经出现就具备了批量生产的能力，成为景德镇唯一与宫廷珐琅彩相媲美的御用彩瓷品种。瓷胎洋彩在陶瓷史上的地位非同寻常，长期以来人们将洋彩、珐琅彩、粉彩、外销瓷混为一谈的现象应当得到澄清。