

『景德镇学』文库

景德镇古彩瓷

丛书主编 陈雨前

JINGDEZHEN GUCAICI

方 复◎著



江西高校出版社

JIANGXI UNIVERSITIES AND COLLEGES PRESS

「景德镇学」文库

丛书主编 陈雨前

景德镇古彩瓷

JINGDEZHEN GUCAICI

方复◎著



江西高校出版社
JIANGXI UNIVERSITIES AND COLLEGES PRESS

图书在版编目(CIP)数据

景德镇古彩瓷/方复著. —南昌:江西高校出版社,2019.6

("景德镇学"文库/陈雨前主编)

ISBN 978-7-5493-6596-8

Ⅰ.①景… Ⅱ.①方… Ⅲ.①杂彩瓷(考古)—研究—景德镇 Ⅳ.①K876.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 311566 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	(0791)88522516
网　　址	www.juacp.com
印　　刷	南昌市红星印刷有限公司
经　　销	全国新华书店
开　　本	787mm×1092mm　1/16
印　　张	17
字　　数	150 千字
版　　次	2019 年 6 月第 1 版
	2019 年 6 月第 1 次印刷
书　　号	ISBN 978-7-5493-6596-8
定　　价	68.00 元

赣版权登字-07-2017-1594

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

总前言

景学风来满眼春

“泱泱中华,历史悠久,文明博大。中华民族在几千年历史中创造和延续的中华优秀传统文化,是中华民族的根和魂。”①

这是习近平主席在澳门回归祖国15周年庆典上洋溢着文化自信的论断,而中华文明得以薪火相传,根源之一就在于中华民族对文化学术的高度重视。

盛世兴学,学以文传。

古往今来,无数能工巧匠创造了景德镇博大精深的陶瓷文化。但这些创造者受制于各种因素,徒有名器传世,却难著书立说。而文人士大夫普遍“重道轻器”,鲜有将陶瓷艺术提升到文化层面来审视,更遑论以鸿篇巨制弘扬陶瓷文化。检索景德镇陶瓷古籍,古代文献传世者寥寥无几,且篇幅之短、范围之窄、角度之狭,不过挂一漏万,无尽的陶瓷文化宝藏尚待挖掘,这与景德镇在历史、在世界与在中国文化中的地位与影响很不相称,也难以从文化学术体系的角度支撑景德镇乃至中国瓷文化的复兴大业。

正如习近平主席指出的,“构建中国特色哲学社会科学,一是要体现继承性、民族性,要善于融通马克思主义的资源、中华优秀传统文化的资源、国外哲学社会科学的资源,坚持不忘本来、吸收外来、面向未来。坚定中国特色社会主义道路自信、理论自信、制度自信,说到底是要坚定文化自信,文化自信是更基本、更深沉、更持久的力量。”②

---

① 2014年12月20日习近平在庆祝澳门回归祖国15周年大会暨澳门特别行政区第四届政府就职典礼上的讲话。

② 2016年5月17日习近平在哲学社会科学工作座谈会上的讲话。

鉴于此，景德镇世界瓷都地位的重塑，乃至中国陶瓷文化自信的恢复，无疑也需要有真知灼见的学术导引，并与当代生活方式共同转移，以与时俱进的呈现形态，汇入世界文明新时代的巨大潮流，而出版一系列能够代表景德镇历史与文化研究成果的典籍，亦为题中应有之义。

与以往对景德镇的所有研究相较，“景德镇学”文库的指导思想更多的是体现出学术性、理论性、系统性、广泛性、文化性、当代性以及与产业的融合性，不是一味地钻进故纸堆皓首穷经，也不是徘徊在器物层面不及于道，更不是局限在地域层面以偏概全。

“景德镇学”是在主编“中国景德镇陶瓷文化研究”丛书中提出来的，想把“景德镇学”构建成一个学科体系，于是就在主编这套丛书时提出了要创建“景德镇学”的想法，并以此为灵魂来主编这套丛书。从这个意义来说，“中国景德镇陶瓷文化研究”丛书是“景德镇学”的奠基之作。

没想到，“景德镇学”一经提出就产生了始料不及的反响。

2016 年 7 月 26 日，江西高校出版社邀请来自中国艺术研究院、中国社会科学研究院、中央美术学院、江西师范大学、深圳特区报社、景德镇学院、江西工业美术职业技术学院的专家学者与景德镇陶瓷艺术学者、陶瓷艺术家等在浮梁县宝积寺对“景德镇学”文库举办了专题论证会。

专家论证部分由中国艺术研究院原副院长王能宪先生主持，他首先谈到了“景德镇学”的背景、发展与影响。谈到“中国景德镇陶瓷文化研究”丛书到“景德镇学”文库项目的发展，高度肯定了江西高校出版社与编撰专家们在该领域的权威性与影响力，并有信心地表示编撰一定能够顺利推进。他指出，此套文库不仅是地方性丛书，更具有国家文化建设意义，为我们景德镇的陶瓷文化研究做出有意义的贡献。此次专家论证会，各位专家作者主要从“景德镇学”文库的内容广度、知识架构、参考文献、研究方法、论证角度、立学角度、文化高度来论证“景德镇学”文库项目的可行性及其大纲目录。傅修延先生和高福生先生都提到文库的研究不应该只局限于研究陶瓷，还应研究陶瓷的外围。高福生先生认为，应增加瓷器相关的人物史。方志远先生认为，资料的整理才是根本，是成功的关键，只有依靠前人所有的资料，在前人总结的基础上，才能前进。如果要得到学术界的承认，必须要原创的编著，而不是复述性的；在收集资料的同时，建立关于此项目的专项数据库，不仅可以提高效率，并且以后能够供他人使用，越是有用的东西，越能给他人提供方便和帮助，其社会影响力也就越

大,也就越成功。方李莉女士和刘远长先生认为,需从全球化、多元角度看待“景德镇学”;周国桢先生则从陶瓷的传承与创新方面对该文库提出了宝贵意见,并肯定了“景德镇学”文库取得了两项重要成果:一是陶瓷从民间艺术走向了民族艺术;二是陶瓷从工艺品走向了纯艺术。罗世平先生则是从立学的角度提出“景德镇学”究竟是作为一门“地方学”还是一门“专门学”,这都是需要斟酌的。而胡辛先生则从该文库的可读性提出自己的见解,他认为,“景德镇学”文库书籍内容有点专业化,对读者来说,可读性强是关键,“阳春白雪”和“下里巴人”都要兼顾到。赖大仁先生认为,该文库需要学术理论上的提升,如何把景德镇陶瓷与陶瓷文化在学术上进行提升,是需要下功夫的。刘悦笛先生则从文化传播的角度提出自己的见解,他认为,这些文库书籍需要翻译成英文,这是海外非常需要的,中国的陶瓷文化需要走出去。

论证会上,该套丛书的各位作者都表示感谢专家学者对景德镇的关注,对景德镇陶瓷文化的支持,并表示会认真听取专家意见,把这些意见融入图书编写过程当中。并肯定了“景德镇学”文库提出的重要性,认为“景德镇学”文库需要丰富完善。

“景德镇学”提出距今已十年有余,“景德镇学”的提出和建设与景德镇陶瓷文化的地位与影响相称。十余年间,“景德镇学”做到了真正将其作为一种学术、一种文化事业去研究,而且已被广大学者所研究和认可,这也是“景德镇学”十余年所带来的影响力和学术效应。“景德镇学”成为一门独立的学科,经受住了时间的考验,成为影响深远的学科。它以浓郁的乡土气息、淳厚的艺术内涵和鲜活的历史痕迹,越来越受到世界人民的欣赏和肯定。

“景德镇学”文库从“景德镇学”及其构成体系与研究范畴入手,旨在弘扬景德镇陶瓷文化,以学科建设视野来探讨出版文化品牌建设,对构建江西高校出版社品牌建设、发扬勇于坚守与探索传统文化的精神具有重大意义。尽管成绩显著,但我们不得不承认,景德镇陶瓷文化发展到今天,一些门类正在或多或少地被边缘化,陷入后继无人的尴尬境地;有的门类发展前景很不明朗,有人甚至认为这些门类已失去生命力,应该送进博物馆。同时,随着经济全球化的发展,文化形态的日趋多元和外来文化的不断撞击,在西方的文化艺术、生活方式、价值观审美观如潮水般涌进的情况下,“景德镇学”发展面临着前所未有的挑战。

因此,在今后的道路上,“景德镇学”不能停下研究的脚步,仍需不断进行陶瓷文化研究与总结,这需要专家学者们共同去丰富和完善。众多学者十年来的发掘整理和研究积累,已经取得丰硕成果。这是我们出版“景德镇学”文库的原因,也是“景德

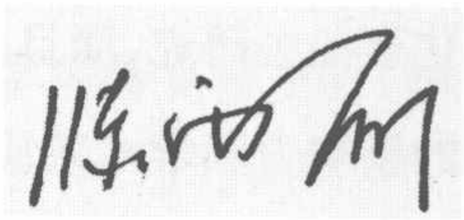
镇学”发展的必然趋势。同时，这也是挽救陶瓷文化遗产，发扬中国传统文化的必要。

我们认为，“景德镇学”不仅是景德镇的、江西的，也是国家的，这套“景德镇学”文库的编辑出版，不仅仅是一套地方性丛书或文库，从很大程度上讲，它具有国家文化建设意义。

在这个意义上，“景德镇学”文库的付梓，不仅可助力景德镇重塑世界瓷都形象，助力把景德镇打造成为一座与世界对话的国际瓷都，更可使陶瓷文化血脉相连、继往开来，重新擦亮中国陶瓷文化的这张名片。

沧桑不改初心在，景学风来满眼春。

我们期待并坚信，“景德镇学”文库将不断丰富内容、扩大影响，成为盛世兴学的典范！

“景德镇学”文库主编 

2019 年春于景德镇谷雨斋

总序

“景德镇学”文库即将付梓，主编陈雨前教授希望我能为这套书写一点文字。我上次为其著作写序是在2004年，是应邀为他主编的“中国景德镇陶瓷文化研究”丛书写了序。在该丛书中，雨前首次提出了“景德镇学”的学术理念，并用这种学术理念来主编该套丛书。这种首创性的学术理念一经提出犹如一石投入江河，激起千层浪花，有人为之振奋赞歌，有人心存疑虑观望。而我，在欣慰的同时，当时也是有所担忧的。雨前所提出的“景德镇学”，这无疑是很有远见的创举和值得称道的学术构想，但要让其如“敦煌学”一样成为国际显学，其道之艰，其途之辛，可想而知。时至今日，距雨前提出的“景德镇学”已有十五年之久。“不积跬步，无以至千里。”在这期间，他为探索与构建“景德镇学”的学术理念和学术体系做了许多努力，并在学术界和社会引起了很大的反响。我甚觉宽慰，不由得重新对“景德镇学”有了一些思考。

景德镇靠单一制瓷工艺支撑了该城市千年的发展命脉。数千年间，尤其近现代以来，研究和探索景德镇陶瓷文化的书籍甚多，但系统性的学术体系性探索之作并不多见，犹如数以万计的“珍珠”散落各处。雨前提出的“景德镇学”，犹如串珍珠的线，从此景德镇的陶瓷文化研究就有了“纲”和灵魂。“景德镇学”的创建，这是一种学术的提升和飞跃，从此景德镇陶瓷文化的研究就有了方向和旗帜。

“景德镇学”，是“景德镇之精神”“景德镇之魂”的体现，它凝聚着景德镇深厚的历史文化底蕴，彰显着景德镇得天独厚的制瓷条件，凝结着景德镇历代能工巧匠的广博智慧，蕴含着因袭成风的瓷业习俗，浸淫着皇家御窑厂的贵气，洋溢着下里巴人的“俗”气。

雨前是我看着成长起来的一代学者，他有繁杂的行政事务，但他却没有放弃学术，并还能将学术做得一丝不苟，着实不易。“景德镇学”的学术理念由他提出后，在这十几年间，雨前作了甚是艰辛的不懈努力，取得了可观的成绩。

据我所知，继2004年出版“中国景德镇陶瓷文化研究”丛书(《景德镇陶瓷文化概论》《景德镇陶瓷传统工艺》《景德镇传统陶瓷雕塑》《景德镇陶瓷习俗》《景德镇粉彩瓷绘艺术》《景德镇陶瓷古彩装饰》)、创立“景德镇学”后，2007年，他出版《景德镇学——景德镇之魂》一书，阐述了“景德镇学”探索的历程和早期成果，“景德镇学”取得了初步的探索性研究成果。随后，他主持编撰有“国家新修《四库全书》”之称的《中华大典·艺术典·陶瓷艺术分典》，历时十年之久终归出版。该分典与由他主编的三十卷本的《中国古代陶瓷文献影印辑刊》一起，将先秦至清末的古陶瓷文献进行了全面普查，把散落于各处的古陶瓷原始文献汇集起来，分门别类进行整理。《陶瓷艺术分典》与《中国古代陶瓷文献影印辑刊》的出版面世，不仅是景德镇古陶瓷文献的集结，更是全国古陶瓷文献的荟萃，标志着“景德镇学”进入了一个新的研究阶段。其后，雨前主编的《中国古陶瓷文献校注》出版，并获2016年“中华优秀读物奖”。在陶瓷文献整理研究之外，他在“景德镇学”理论探索方面也取得了可喜成绩，他用“景德镇学”学术理念，历经八年之久，主编出版五卷本《景德镇陶瓷史》，梳理、总结并呈现了景德镇近2000年陶瓷发展的风貌，成为“景德镇学”研究与探索的又一标志性成果。更为可喜的是，2018年12月，商务印书馆出版了由他主编的《中国景德镇学》杂志，标志着“景德镇学”取得了历史性成果，实现了历史性新跨越。

“景德镇学”，源于景德镇，但它不单单是“景德镇市学”，也不单单是“景德镇瓷学”。它虽然研究的是景德镇区域社会、经济、文化等内容的学科，以景德镇陶瓷为缘由、为主干，由景德镇的陶瓷文化研究进行拓展和延伸，进而观照整个中国，甚至着眼于国际，着眼于探索中国人的一种文化的生活样式与美的生活样式。雨前的这种学术探索，显示了高瞻远瞩的学术眼光和对景德镇深厚的情怀。为了建设“景德镇学”，雨前在江西高校出版社应约下，组织编撰出版教育部社科司批准的特色出版项目——“景德镇学”文库。该文库将有关景德镇的陶瓷文化的相关研究都纳入其中，是一套完整系统反映景德镇陶瓷文化的著作。

千年窑火铸就了景德镇深厚的文化底蕴，造就了“景德镇学”。“景德镇学”虽由

雨前提出，但景德镇的陶瓷文化是大家的，需要景德镇人共同努力，并且需要几代人坚持不懈的奋斗，才能让其成为国内乃至国际“显学”。身为景德镇人，我们荣辱与共，任重道远，我们共同为弘扬、继承与发展中华民族优秀传统文化贡献智慧与力量！

是为序。

秦锡麟

2019 年 1 月

序

景德镇有一种陶瓷装饰叫康熙五彩，当地的业内人士称其为古彩。用古彩装饰的陶瓷称为古彩瓷，它具有线描刚劲有力，色彩对比强烈，图案工整典雅和画风古色古香等艺术特征。同时，古彩还有福禄寿喜的祥瑞题材和说事论理的历史题材，以及借物寓意、缘物寄情、意象造型等文化特征。

作者方复是当代景德镇一辈子以古彩为职业，艺术创作与理论研究双修的古彩名家。我认识方复是在20世纪50年代，那时的中央工艺美术学院与景德镇联系紧密，我们经常到物华天宝、人杰地灵的景德镇投师会友，其中包括方复的老师——古彩名家段茂发先生。当年方复正在景德镇陶瓷美术技艺学校古彩班就读，年龄较小，青春年少，而我作为中央工艺美院的青年教师，陪同梅健鹰先生带学生去景德镇实习考察，于是，我俩就认识了。后来，他留校攻读本科以及在景德镇艺术瓷厂工作和在景德镇陶瓷职工大学美术系任教期间，我们都有交往。他一直奋斗在陶瓷创作设计与教学科研的岗位上，几十年过去了，他在古彩艺术创作中佳作频频，是景德镇从事古彩艺术资历最深、作品最丰富的艺术家之一。他装饰的陶瓷造型遍及盘、碗、缸、钵、瓶、镶器等。所画内容有祥瑞题材的花鸟、历史题材的人物，并且都装饰有极其古朴典雅的图案边角。他创作的作品是后人学习古彩极好的示范作品与馆藏的艺术珍品。

退休后的方复经常想到的一件事，就是在古彩艺术领域如何交好这个班，怎样才能使古彩这门传统陶瓷装饰枝繁叶茂，长盛不衰，永葆青春；他付诸行动的事就是严防古彩这门“非物质遗产”的本土艺术失传。著书立说就是预防失传，就是向未来交班，让未来的求学者有范本、有实物、有文字资料做参考，就能有效地防止失传，减少失传的可能性。他念念不忘的是人民助学金和调干助学金让他完成中专、本科学业，是祖国和人民让自己获得了古彩的专业知识和专业技艺。他要求自己像“犬守夜，

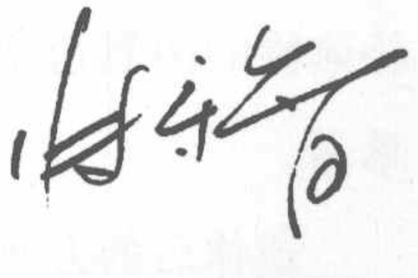
鸡司晨”一样,尽一份历史的责任心;像“蚕吐丝,蜂酿蜜”一样,尽一份对人民的感恩心,用好的作品回报社会,著书立说将技艺传给后人,回报景德镇这座具有千年文化的历史名城。

2004 年在景德镇置镇千年华诞之际,他在江西高校出版社出版了《景德镇陶瓷古彩装饰》一书,它是我国陶瓷史上第一部全面系统地论述传统古彩技艺的著作,同时也是“景德镇学”的奠基之作。2016 年在他从事古彩艺术六十周年之际,他又在江西高校出版社出版了《苦乐五彩路》。其中,文字版《苦乐五彩路——我与古彩 60 年》有经验介绍,有心得体会,有白描手稿;彩色版《苦乐五彩路——60 年作品图录》刊载了他许多优秀的古彩作品。这两部古彩专著,前者图文并茂地总结了历史上的古彩,后者图文并茂地介绍了他在古彩艺术领域如何继承与创新。

根据“景德镇学”发展的需要,《景德镇陶瓷古彩装饰》决定再版,再版后更名为《景德镇古彩瓷》。年将八旬的方复在前书的基础上认真地逐章逐节地进行增补和修正。内容涉及古彩的线描、色彩、图案等艺术层面,涉及古彩的中锋用笔、油料性能、填色技巧、造型能力等技术层面,还涉及古彩的吉祥观念、传统题材、形式美感等文化层面。本书内容较前书更加精准,更加丰富,既是经验的总结,又是心血的结晶。

前几天收到方复的微信,请我为《景德镇古彩瓷》一书写序,我愉快地答应了他的要求。这是一部难得一见的古彩专著,它出自行家里手,值得业内人士一读,更值得后学者认真多读。方复的精神领域里闪烁着一颗对艺术无限忠诚的赤子之心,他还具有对技术精益求精的科学态度,对未来充满激情的可贵品格。在做人方面,他几十年如一日地讲究担当;对待从事的事业,几十年如一日地讲究高度;对待古彩创作,几十年如一日地讲究深度。我虽然年近九旬,甚感欣慰地为此写上一些文字,表示赞赏与祝贺!祝贺他成功地将古彩技艺倾情奉献于社会,胸怀坦荡地奉献于后世!

是为序。



2018 年9 月27 日

(序作者张守智,清华大学美术学院陶瓷艺术系资深教授、中国工艺美术大师评委、中国陶瓷艺术大师评委、享受国务院特殊津贴专家、中国陶瓷艺术终身成就奖获得者、中国陶瓷工业协会顾问、著名陶瓷艺术设计家。)

前言

《景德镇古彩瓷》一书，隶属于“景德镇学”。“景德镇学”是一门具有江西地方特色和中国文化特色的学科，它研究的对象是江西景德镇陶瓷釉上古彩瓷装饰。

古彩，亦称康熙釉上五彩，是景德镇陶瓷艺术中的一个传统装饰门类。用它装饰的五彩瓷具有线描刚劲有力，色彩对比强烈，图案工整典雅，画风古色古香的艺术特征。古彩的题材包括福禄寿喜的祥瑞题材和说事论理的历史题材。此外，它的文化特征也很鲜明，包括似与不似的意象造型、借物寓意和缘物寄情的彩头用语等。

笔者从1956年考入景德镇陶瓷学院中专以来，一直从事古彩艺术创作与理论研究，把在古彩装饰艺术领域里有所发现、有所发明、有所创造、有所前进作为自己的奋斗目标。笔者认为，世界上没有比古彩更适合自己的专业。在留校工作的两年里与读本科的四年中，笔者一直把学习古彩专业作为首选，不知不觉已走过了六十二年。笔者深深地感到古彩已和自己的生命结合在一起，融化在血液中。古彩有太多太多的学问需要去总结，有太多太多的技艺等待人们去传承。

古彩经历了大明洪武以来的大明彩、成化以来的大明青花五彩以及清代康熙以来的釉上五彩三个阶段。众所周知，成化年间发明了古紫，才使大明彩进入五色竞妍的多彩领域。不过那时还是在坯体上画线，在需要填蓝色的地方用浑水代替。待烧成瓷器后，再在蓝色线描中填上红、绿、黄、紫，才称为大明五彩。清代康熙时期，陶工将画坯的珠明料运用到成瓷的白胎上进行画瓷，与此同时发明了古翠，有了釉上彩蓝色，使康熙五彩从青花五彩发展为画、填、修理边角等工序均能在成瓷上进行的康熙釉上五彩。它简化了工艺流程，便利了工艺制作，开辟了一个全新的釉上装饰领域，具有里程碑的历史意义。

在《景德镇陶瓷古彩装饰》问世以前，景德镇没有一部全面、系统、完整论述古彩艺术门类的书籍，仅仅存有张斐然先生的《江西陶瓷沿革》与吴仁敬先生的《绘瓷

学》。至1958年笔者读中专三年级时，景德镇陶瓷学院中专众多陶瓷彩绘专业的老师才将课时讲义交施于人先生执笔，修改、整理成《陶瓷彩绘》。这三本书均是综合性的陶瓷彩绘书籍，谈及古彩的篇幅很少，而《江西陶瓷沿革》一书有关古彩装饰的内容更是片言只语。可以实事求是地说，《景德镇陶瓷古彩装饰》是第一部全面、系统、较为完整地研究古彩装饰的专著。该书的顺利面世、获奖，与丛书的主编——“景德镇学”的开拓者与创始人陈雨前先生的倾情努力是分不开的。

《景德镇古彩瓷》一书是随着“景德镇学”的拓宽及纵深发展的需要，以《景德镇陶瓷古彩装饰》为基础，进行修正、删减与增补而成的。全书由古彩的历史渊源、古彩的美学特征、古彩的装饰材料、古彩的线描构成、古彩的图案形式、古彩的画法剖析、古彩的填色技巧、古彩的传统题材、古彩的意象造型、古彩的作品鉴赏、古彩的继承与创新、古彩的名家业绩、古彩的价值取向13个篇章组成，较详细地论述了古彩瓷的技术、艺术与文化三个大的层面。

笔者试图涉古论今，从古彩外在的艺术风格和内在的艺术魅力阐述古彩的艺术特征与文化特征。从古彩的吉祥观念到古彩的意象造型，从民风民俗到历史典故，从彩头用语到传艺歌诀，这些内容均采自民间。我们力求使本书做到既有理论又有实践，既有白描手稿又有作品图录，使之构成一部集理论性、学术性、知识性、实践性为一体的系统的古彩著作，成为“景德镇学”这门新学科不可分割的一部分，并能与其他专著一道载入景德镇的史册！

《景德镇古彩瓷》涵盖了陶瓷美术、陶瓷文化与陶瓷物化，融历史文学、绘画、民风民俗、陶瓷材料、工艺技术为一体。它根植于“景德镇学”的陶瓷文化沃土，洋溢着景德镇人的美学精神。它具有独特的艺术语言、独特的艺术情趣，是“既古又新、则妙则神”的陶瓷艺术学术门类。希望一代代古彩人用心血和汗水倾情地浇灌它，使它永远是一朵盛开不败的陶瓷奇葩！

笔者坚信，在国家“一带一路”倡议的引领下，在古彩同人的精心培育下，古彩这门富有中国文化元素，富有景德镇地区风格的陶瓷艺术，必将以鲜明的中国文化主题、独具特色的景德镇陶瓷工艺、高水准的制作技巧走出国门，走向世界，永远屹立于世界民族艺术之林，显示出华夏民族的精彩，放射出中华文明的夺目光辉！

方溪

2018年9月27日

目录

CONTENTS



第一章 古彩的历史渊源

第一节 唐宋时期的镇瓷 /002

第二节 明代的宣青成彩 /003

第三节 康熙时期的五彩 /005

第四节 古彩成熟的原因 /007

第五节 古彩的历史影响 /010

第二章 古彩的美学特征

第一节 古彩的艺术风格与特征 /014

第二节 古彩的文化品位与特征 /015

第三节 古彩按色彩特征分五彩与三彩 /021

第三章 古彩的装饰材料

第一节 古彩的装饰工具 /024

第二节 古彩的装饰色料 /027

第四章 古彩的线描构成

第一节 古彩线描的基本要素 /040

第二节 古彩线描的基本技法 /046

第五章 古彩的图案形式

第一节 古彩的图案边角 /056
第二节 古彩图案的地皮 /060
第三节 古彩图案的斗方 /063
第四节 古彩图案的底心 /064

第六章 古彩的画法剖析

第一节 古彩人物的画法 /070
第二节 古彩花鸟的画法 /079
第三节 古彩山水的画法 /085
第四节 古彩中其他生物的画法 /091

第七章 古彩的填色技巧

第一节 古彩设色的基本原则 /098
第二节 古彩设色的方法步骤 /098
第三节 古彩设色的主要技巧 /101
第四节 古彩各色与填色妙用 /106
第五节 古彩设色的注意事项 /110

第八章 古彩的传统题材

第一节 祥瑞题材 /114
第二节 历史题材 /136

第九章 古彩的意象造型
第一节 典型概括的十字脸谱 /150
第二节 夸张变化的五官身段 /152
第三节 传神寓意的人物神态 /155
第四节 迁想妙得的理想意境 /162
第十章 古彩的作品鉴赏
第一节 古彩作品的欣赏 /170
第二节 古彩作品的鉴赏 /179
第十一章 古彩的继承与创新
第一节 20 世纪古彩形式与创新 /188
第二节 20 世纪古彩题材与创新 /196
第十二章 古彩的名家业绩
第一节 第一代古彩艺术家 /202
第二节 第二代古彩艺术家 /208
第三节 第三代古彩艺术家 /220
第十三章 古彩的价值取向
第一节 古彩的工艺价值 /236
第二节 古彩的审美价值 /237
第三节 古彩的文化价值 /240

附录　古彩的操作程序 /243

主要参考文献 /247

后　记 /249

总后记 /251



第一章

古彩的历史渊源

在我国陶瓷文化发展史上，清康熙时是一个极重要的年代。古彩，即康熙釉上五彩，就产生在这一历史时期。它是中华民族近代陶瓷装饰的典范，有着浓郁的民族气息和淳朴的中国风采，是一朵具有东方艺术特色的奇葩。它显示了历代陶工的聪明才智，也展示了中华民族的美学观念与文化特征，记录着历代陶工严谨的科学态度与精诚的敬业精神。康熙釉上五彩在景德镇陶瓷史上有着极其重要的意义。那么，它产生的历史条件究竟是什么呢？

第一节　唐宋时期的镇瓷

一、唐宋时期镇瓷的特点

古彩在陶瓷装饰门类中，属于釉上彩。景德镇的釉上彩起源于何时，已难于稽考，但唐宋至元初，景德镇的陶瓷装饰主要是釉下刻花、扒花、印花。这些装饰纹样和现代民间青花的表现意识一样，简洁、奔放地运转，天真、浪漫地回旋，“信手拈来，挥手而去”，非常随意。在唐宋，镇瓷仅限于釉下装饰，有史料云，“镇瓷在唐宋，不闻有彩器”①。

二、釉上彩装饰首创于北方

釉上彩装饰，首创于北方。文献记载②：宋时河北磁州窑有白釉釉上红绿器；在河南禹县扒窑、新安县城关窑，山西长治八义窑，山东淄博磁村窑，均发现过釉上红绿彩碗、红绿黄彩碗和红绿加金碗。由于征战失利，宋朝失去了燕云十六州，许多陶工流离失所，随着宋室被迫南迁，新兴的釉上彩装饰技术也随之传到了南方。

三、永和窑的彩瓷技术影响

考古学家在江西省吉州永和镇的永和窑等地遗址，发现有釉上红绿器。③ 永和窑兴起于五代，盛于宋代，釉色非常多，纹样装饰也较为独特。相传，永和窑工曾在南宋末年追随文天祥抗击元兵，义军失败后，永和窑至元代便由兴盛走向衰败。此后，参与抗元的窑工为避难而逃往景德镇，因此它的彩瓷技术随之传至景德镇。但从元代传世的瓷器看，景德镇的彩绘技术还只有青花和青花釉里红等釉下装饰。

① 周銮书著，《景德镇史话》，上海人民出版社，1989 年。
② 张福康著，《中国古陶瓷的科学》，上海人民美术出版社，2000 年。
③ 周銮书著，《景德镇史话》，上海人民出版社，1989 年。

第二节　明代的宣青成彩

一、明代景德镇釉上彩的兴起

明代是景德镇青花的鼎盛时期，也是釉上彩逐渐兴起的年代。除彩料精制技术和装饰技术成熟外，主要原因还在于青花瓷的成功烧造，带动了白瓷质量的提高。因为，白瓷能充分衬托绚丽多彩的画面，完整展示瓷器的材质美和装饰美。明代釉上彩，常见彩料有红、绿、黄，加上青花烧成后的蓝色，称为大明彩。

明初釉上彩的传世之作，有南京明故宫出土的洪武白釉红彩云龙纹瓷盘，北京故宫博物院收藏的永乐青花金彩碗，北京、台北、上海等地的博物馆（院）还陈列有宣德青花红彩器。这些釉上彩，从广义上讲均可以称为大明彩，是成化斗彩与成化填彩的准备阶段。成化斗彩，是以釉下青花为主，釉上色彩为辅，两种工艺争辉斗艳、相互结合的一种彩瓷工艺。成化填彩是以青花画线，烧成瓷器后，彩矾红，填大绿、古黄，又由于成化时期发明了古紫，加上青花蓝色，始称五彩。确切地说，成化以前只能叫大明彩，不能叫大明五彩。

明代是青花的鼎盛时期，也是五彩蓬勃兴起的年代，这里特别要提到的是宣德窑的青花和成化窑的大明五彩。

二、宣德青花

宣德（1426—1435），明宣宗朱瞻基的年号。宣德青花瓷所用的瓷土是洁白细腻的麻仓土。青花料采用国外进口的苏勃泥青，发色清晰，色性稳定。用料浓，则料色青翠艳丽；用料淡，则料色清淡雅致。《景德镇史话》[①]云："史料记载，宣窑器，无物不佳，小巧尤妙，此明窑极盛时也。"宣德制品是明代最为精致的瓷器。宣德青花代表着明代青花的最高水平。而这时的宣德青花红彩器，至成化时逐渐发展为成化斗彩。

三、成化五彩

成化（1465—1487），明宪宗朱见深的年号。成化窑由于改用了平等青作青花料，所以，成化青花瓷不及宣德青花瓷青翠艳丽，但色泽却沉静庄重，幽妍淡雅，仍不

① 周銮书著，《景德镇史话》，上海人民出版社，1989 年。

失明瓷风范。其造型精美,琢工精巧,工艺过人。成化窑的五彩瓷,素称上品。造型多出于能工巧匠,装饰多出于画工高手。同时,选用的彩料研磨非常精细,配制也非常慎重。因而,成化五彩瓷历来被推崇为明代各朝釉上彩瓷之冠。

成化五彩有两大类:

一是成化斗彩,即以釉下青花为主,釉上彩绘为辅,二者相互结合的一种装饰形式。如青花斗彩牡丹,几乎全部用青花描绘,叶子的正反、老嫩,均用青花分水,分出明暗层次,而牡丹的枝干以及配花的玲珑石,均用深淡不同的青花分水来表现不同的明暗变化。只有花头采用釉上矾红,先用红线画出牡丹花头的姿态,然后再洗矾红、拓矾红或扫淡矾红,根据需要而定。青花的沉静幽妍与矾红的艳丽明快相得益彰,构成一种大富大贵、春满人间的艺术意境。这种青花与彩色之间争辉斗艳的艺术效果,根据当地人的说话习惯,称为“斗彩”。成化瓷器最主要的艺术成就之一,就是成功地烧制了青花斗彩,开辟了又一个崭新的艺术天地。

二是成化填彩,即青花只是用来在坯体上勾线,作为一种蓝色或描线使用。用青花色代替古翠(成化时期尚未研制出古翠),其方法是先用青花料在坯体上勾画纹样进行线描,放在窑炉内烧成具有青花线描的瓷器,然后再在瓷胎上填色(青花线只是用来代替如今天釉上彩的黑料线)。纹样中的花头与斗彩一样洗矾红或填矾红,纹样中的正叶填大绿,背叶填苦绿,玲珑石填水绿,小花填古黄,用成化朝发明的古紫填枝干,这种装饰方法叫青花填彩,亦称为成化填彩。无论是成化斗彩,还是成化填彩,都属成化五彩,也同属大明青花五彩或大明五彩。



图 1-1　明嘉靖青花五彩连年有余正德盘

成化以后的正德、嘉靖、万历的青花五彩器，除少量青花斗彩外，大量的五彩器均属青花填彩。特别是后来的三朝青花填彩，比成化题材更广泛，形式更多样。五彩缤纷，喜气洋洋，充满喜庆吉祥，充分体现了东方民族的审美情趣。大明五彩以色彩华丽、形式新颖而著称于世，吸引着海内外的宾朋，真所谓“陶舍重重依岸开，舟帆日日蔽江来”①。大明五彩在正德、嘉靖、万历年间可以说是盛况空前。

四、大明五彩的题材

画面题材极其广泛。据朱琰《陶记》记载，有“外缠枝牡丹花托八宝、姜芽海水、西番莲、五彩异兽、满地娇、里双云龙、暗龙凤、宝相花、狮子滚绣球、八吉祥、如意云、灵芝、花果碟”。陶瓷造型日益多样，“制作益巧，无物不有”。从彩绘方法到造型样式，从吉祥题材到文字装饰等方面，为康熙盛世的瓷器兴旺和经济繁荣奠定了坚实的基础，为康熙五彩的出现做好了充分的技术准备，创造了优厚的物质条件。明代的青花五彩对清代的釉上彩有着不可磨灭的影响。

第三节　康熙时期的五彩

康熙皇帝于1661年登基，1722年去世。在位61年间，景德镇瓷业得到飞速发展，制瓷技术也达到相当高的水平。这一时期，著名的御窑有臧窑、郎窑②（清代的御窑多以督陶官吏的姓氏称呼）。

一、康熙御窑：臧窑、郎窑

臧窑（1680—1688年，即康熙十九年至二十七年）。清廷派遣工部郎中臧应选到景德镇御窑督造，研制了许多名贵色釉，其中以蛇皮绿、鳝鱼黄、珐翠、黄斑点四种最为名贵。同时还出现了用釉上颜色的浇黄、浇紫、浇绿、吹红、吹青等低温色釉品种。其中吹红、吹青等品种吹上色后，用针笔扒画，装饰形式精美、新颖，后来均被列入粉彩装饰。由于含铅量高，此种装饰方法“文革”后已停用，装饰工艺已失传（他们的后人“还在”，如果进行抢救，从艺术瓷厂寻找还来得及，再过10年就不容易）。臧窑的青花五彩瓷多仿造宣德、成化时的精品，大有“青出于蓝而胜于蓝”的气势。臧窑善

① 杨静荣、杨永善著，《中国的陶瓷》，人民出版社，1990年。

② 周銮书著，《景德镇史话》，上海人民出版社，1989年。

于发掘和继承优秀的历史遗产,其制品巧夺天工,这种科学态度和勤奋钻研精神是永远值得后人敬仰的。

郎窑(1705—1712 年,即康熙四十四年至五十一年),江西巡抚郎廷极在景德镇督造御窑时出产的瓷器。郎窑以模仿明代宣德和成化窑而著称。郎窑的青花白地盘让人“以为真宣也”;郎窑的脱胎极薄白碗“与真成(化)毫发不爽”。郎窑仿制的宣德、成化制品几可乱真。在高温颜色釉方面,郎窑成功地烧造了“郎窑红”。色泽鲜丽浓艳,不仅完全恢复了祭红,而且超过了明代的祭红。郎窑五彩、素三彩都非常成功。此时,人们已经在釉上瓷器用生料勾线。而且,蓝色的古翠已经问世。时人曾有“世界之瓷,以康熙为最;吾华之瓷,以康熙为最”①的感叹。康窑“参古今之式,运以新意,备诸巧妙,于彩绘人物、山水、花鸟,尤各极其盛。及成,其精美过于明代诸窑”②。由于康熙时期陶工们已发明了在瓷胎上画黑线、填五彩的康熙釉上五彩,所以,康熙时的确是古彩瓷再创辉煌的时期。

二、康熙五彩的种类

康熙五彩瓷可分为两大类:

一是青花五彩。康熙初期尚未使用生料(即珠明料)在瓷胎上画线,而是继承成化以来的“填彩”技术,用青花料在坯体上画线,烧成瓷胎后,再在蓝色的纹样中填五彩颜色(见图 1-2)。因而,康熙青花五彩实际上只是对成化以来的青花五彩的继承、发展和提高。



图 1-2　康熙青花五彩八仙飘海钵

二是釉上五彩,即古彩。虽然说不出确切的年月,有待于存世实物的考证,但可以肯定地说,釉上五彩产生于臧应选在景德镇督陶时的“臧窑”,成熟于郎廷极在景

①②　叶佩兰著,《清盛世瓷选粹·康熙瓷器概述》,紫禁城出版社,1992 年。

德镇督陶时的“郎窑”。因为,陶工们一直不满足青花填彩这种青花五彩形式,在进行不断的试验和探索后,人们终于发现,用坯体上画线的青花料用胶或油搓料,在瓷胎上画线,罩上五彩颜色,经过烘炉高温烤花后,线条就不会剥落,而且透过色彩,能清晰地显现出黑色的线条(见图1-3),同时惊奇地发现,所画的线描,不再是蓝色。这样,釉上五彩,在先辈们的汗水和心血浇灌下终于成功了。釉上五彩是康熙五彩的重要代表。矾红光艳夺目,绿、黄、紫、蓝等色相互映衬,质地剔透明澈,富有宝石质感。线描刚劲有力,色彩对比强烈,烤花温度在780℃~800℃。较后来雍正时盛行的粉彩,烤花温度更高,因而,称之为“硬彩”,同时,较雍正粉彩,更显得传统、古老,加上祖训视前朝为“古”的习惯,因此,康熙釉上五彩亦称为古彩。

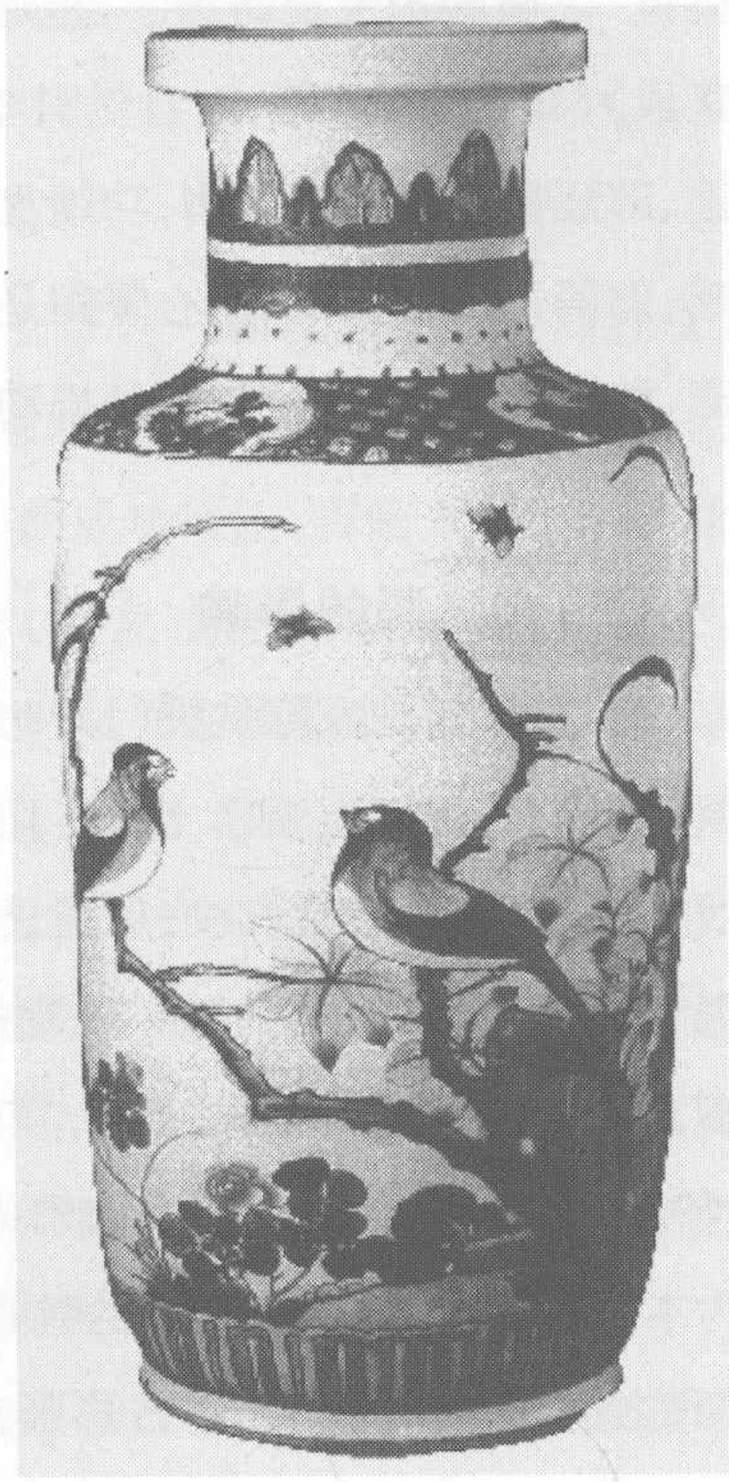


图1-3　康熙五彩画眉月季棒槌瓶

清代釉上彩的出现使景德镇进入了一个更上一层楼的辉煌年代。在陶瓷装饰史上,古彩的出现结束了釉上彩在釉下画线描的历史,开创了从画到填全部在瓷胎上完成的新工艺,具有划时代的意义。康熙五彩的黄金时代,造就了康、雍、乾制瓷技术的三朝盛世,代表着清代景德镇陶瓷的最高水平和最高成就。

第四节　古彩成熟的原因

古彩在康熙王朝发展并得以成熟,原因很多。最重要的原因有以下五点:

一、社会稳定,陶工安居乐业

通读清史文献,康熙帝在惩治鳌拜、平定以吴三桂为首的三藩叛乱、征服北方噶尔丹、收复台湾以后,社会得到了稳定。虽然处于民族压迫之下,但人民不再受战乱之苦。天下太平,人民可以安居乐业,出现了百业振兴、经济繁荣的局面,史称“康熙

盛世”。康熙一生苦研儒学，精通汉文化，设馆编纂修订《明史》《全唐诗》《古今图书集成》《康熙字典》等，对自然科学，如数学、水利、测量等，亦有涉足。康熙曾派臧应选、郎廷极来景德镇督陶，功绩显著。景德镇瓷业的繁荣除陶工们的辛勤制作外，与臧、郎两人认真督陶、精心督陶是分不开的。他们那种善于发掘和继承优秀的历史遗产、敢于发展创新的精神，是推动古彩走向成熟的首要原因。

二、文人画的影响

明末清初画家陈洪绶（1598—1652）擅长人物，亦工山水花鸟，“上追李（公麟）、赵（孟頫），超越唐（寅）、仇（英）”。画有大量的人物插图，其中《西厢记》中所画的铁线描人物，从形象到衣纹，从配景到构图，都是古彩的最好范本。这对当今的古彩来说，亦是最好的视觉资料。朱耷（1626—1705），即“八大山人”，其《鸟石图》鸟之造型，笔简形赅，拓羽毛的方法，在古彩花鸟中，亦可找出渊源关系。恽寿平（1633—1692），字南田，他一生灌花南田，玩乐苔草。舍旁隙地，编篱种花，吟啸其中。以万物为本，以传统为师。古彩中的牡丹、菊花亦见其风范。石涛（1642—1718），他提出的“我之为我，自有我在”是古彩形成自己风格的理论依据。他画的荷花，从花、叶、杂草、浮萍到构图，亦是古彩揣摩的范本。华嵒（1682—1756），字岳秋，号新罗山人，其《柏树八哥图》《村童闹学图》营造了一种清新活泼的气氛，继承了陈洪绶、恽南田的长处，对古彩的影响较大。另外，当时文人画的群体——“扬州八怪”的画风、题画诗，那种玩世不恭、不愿出仕为官的作风，以及思想上的活跃、行为上的放荡、题材上的寄托、诗句上的比兴，对古彩创作也不无影响。景德镇在清末出现了仿“扬州八怪”的“珠山八友”，就说明“扬州八怪”的影响极为深远。

三、新安木刻及杨柳青年画的影响

明清以来，北方天津地区的杨柳青年画以及东北的剪纸窗花都非常兴旺发达。彩头这一吉祥观念，是杨柳青年画剪纸窗花的主题。大富大贵、大吉大利、一路荣华、五路进财、招财进宝、长命富贵、堆金积玉、发财发福、连年有余、连生贵子、富贵多子、富贵高寿、修身求寿、居高守廉、春风得意、马上封侯、平安吉庆、吉祥如意、长生果、如意璧、摇钱树、聚宝盆等应有尽有。杨柳青年画常用的象征手法，生动活泼，富有情趣，极大地影响了康熙古彩题材。杨柳青年画与古彩的男、女、老、少的形象，衣服样式、线描、衣服上的图案纹饰，人物发式以及鬓眉都较为相似。设色的方法与古彩更是如出一辙，采用的均是单线平涂，只有花头稍有渲染。有些花头采用图案套色的方法来显示明暗。明清时期，南方很多安徽艺术家来到景德镇以画瓷为生，他们的新安

木刻人物形象、花鸟姿态、构图形式、表现手法也极大地影响了古彩艺术。

四、大明五彩的成熟是关键因素

大明成化五彩在装饰形式、装饰工艺、装饰内容上都有一套较完整的装饰方法。首先,在装饰形式上已经有满地装饰、开光装饰和通景装饰等形式;其次,在装饰工艺上:如在线描工艺上,有车箍、画边角、画地皮、画底心的成功画法,有画人物、花鸟、草虫、走兽的成功画法,有树石、草点、亭台、楼阁、竹篱、茅舍、路桥、舟车的成功画法。总之,在线描制作工艺上有一套完整成熟的操作技法。又如在填色工艺上,成功地掌握了五彩的发色经验,试制出了烤花稳定的矾红、大绿、苦绿、古黄、古紫等色彩,以及洗、彩、拓、填、罩等洗染和平涂的设色制作技法;再次,在装饰内容上,有许多以八宝、宝相花、双龙、双凤、云鹤、麒麟、狮子、吉象、鹿、羊、蝴蝶等为内容的吉祥物及吉祥题材。还有一定数量的人物题材,如三星、五福捧寿、和合二仙以及携琴访友、萧何月夜追韩信画面等,为康熙釉上五彩的人物造型奠定了基础;最后,在青白釉的制作工艺上,瓶、缸、盘的造型制作工艺以及烤花等,都有比较成熟的经验。

大明五彩的成功烧造,在经过成化、正德、嘉靖、万历各个历史时期经验的积累后,为康熙古彩釉上线条的成功研制、釉上色料的不断丰富,打下了扎实的基础。所以说,大明五彩的成熟,是康熙釉上五彩的产生、发展的关键因素。

五、丰厚的人文精神

珠山,相传,秦时番君吴芮驱马登山,因而原称立马山。唐时,人们认为“地绕五龙”,取名珠山,即五龙献珠的意思。明朝初年,朝廷在珠山设置御窑厂,珠山遂成御窑厂的镇山。现东门头尚有地名五龙桥、龙珠阁。

晋代陶侃在金竹山陶岭“平江东寇,收十八将”,给此地取名“新平镇”,唐高祖武德年间改名“昌南镇”。后因水灾为患,至唐代三易其名,最后改名为浮梁县。直至宋真宗景德年间改名“景德镇”。

宋代抗金名将岳飞曾为“景德镇八景”中的阳府题写过楹柱,联句云:“机关不露云垂地,心境无瑕月在天。”相传景德镇东北角上的箭楼口有“天光云影”四字石刻,是宋代理学家朱熹的手迹。清代郑廷桂在《陶阳竹枝词》中云:“箭楼风景近如何,牛背驮鸦下夕墟。‘云影天光’遗迹在,此间犹有晦翁书。”

景德镇南面有一座登瀛桥,宋代时桥上建有楼,画有唐代十八学士登瀛洲的故事。民间将登瀛桥称为十八桥。因为名胜所在,陈家街临近十八桥,市面非常繁华。相传在宋代庆元三年(公元1197年)曾建有长芗书院。清代乾隆十二年(公元1747

年)建景仰书院。这两座书院培养的置身仕途的人很少,却为瓷业提供了许多具有文化的人才。这可能也是康熙古彩发展、成熟的一个潜在因素。此外,景德镇还有许多人文因素,在此就不再一一列举了。

第五节　古彩的历史影响

古彩的成功面世,是康熙时期的景德镇陶工为陶瓷艺术做出的历史性贡献,开辟了一个崭新的陶艺新天地,使景德镇陶瓷实现了从蓝色青花的陶瓷艺术天地,向五彩斑斓的陶瓷艺术天地的飞跃。这个飞跃凝聚了五百多年陶工们的心血、汗水与智慧。古彩,它对后世有哪些历史影响,笔者想从以下事实,从四个方面叙述。

一、对后世陶瓷装饰工艺的影响

在景德镇古彩出现之前,宋代以刻花、堆釉为主要装饰;元代以青花、青花釉里红为主要装饰。彩绘工艺都是在泥坯上进行操作的;明代以青花及青花斗彩、青花填彩为主要装饰工艺,成化五彩和后来的正德、嘉靖、万历的五彩都是在泥坯上画青花线,泥坯经窑火烧成瓷器,再在瓷胎上的线描间填色,经炉火烤花才能成为一件青花五彩瓷,工艺复杂,存在诸多不便。康熙时期的古彩"圆"了历代陶工的"梦",实现了从画瓷至填色等装饰工艺,可以直接在瓷器上进行装饰,给陶瓷创作带来了新的工艺,带来了新的便利。

二、对后世陶瓷装饰技法的影响

康熙时期的古彩,孕育着雍正粉彩,为粉彩珐琅彩的顺利面世创造了雄厚的技术条件,提供了有益的釉上彩绘经验和可供借鉴的工艺参数。业内同人都知道,粉彩是在借鉴古彩头浓料画线的基础上,采用二浓料画线,一改"刚劲有力"的铁线描,采用"舒展流畅"的兰叶描和钉头鼠尾描而自成一家的。色彩方面,粉彩在古彩的基础上,采用新的方法配制与增补色相,制成透明"呈玻璃相"的粉颜色,用于单线平涂与罩色;同时,又引进珐琅彩的色彩,配制成不透明的净颜色,用于花朵、衣褶的洗染。这两个系列色彩大大地丰富了陶瓷色彩,丰富了陶瓷装饰手法。一改古彩的"对比强烈",采用"粉润柔和"的色彩关系而自成一体。填色的厚度由古彩的两片瓜子肉,薄至一片瓜子肉,使烤花温度在古彩的基础上,由 800℃降至760℃ ~780℃,雍正粉

彩正是在康熙古彩的各个具体参数上进行研制的。

三、对后世陶瓷装饰内容的影响

大明成化五彩画面题材虽然极为广泛,但多是带有图案风味的画面,内容多以吉祥、禅宗、佛教为题材,带有人文精神的画面较少。康熙时期的古彩却在此基础上增加了。在装饰形式上既保持了青花图案边角、满地、开光和通景等装饰,又吸收了杨柳青年画和明末清初画家们的线描绘画风格。尤其是画家陈老莲的小说插图“西厢”页子、“水浒”页子,对古彩人物线描影响极大。在内容上既保留了原有的吉祥、禅宗、佛教等内容,又进行了增加、充实和组合,把许多单幅画组合成“成龙配套”的画面。开始是在“地皮开光”的小斗方中进行描绘,如“四花”——牡、荷、兰、梅,“四果”——福、禄、寿、喜,“四雅”——琴、棋、书、画,“四乐”——渔、耕、樵、读,等等。后来,发展到用圆盘、瓷板进行配对、配堂,这对后世题材内容的配堂、配套瓷的影响极大,特别是对乾隆以后的粉彩瓷板画影响尤甚。配堂组合的题材内容,相比单幅题材的内容更能提高陶瓷作品的文化含量,更能彰显陶瓷作品的民族精神与大国陶瓷的文化魅力,使陶瓷艺术品集艺术价值、文化价值和收藏价值于一体,融美学价值、史学价值和国学价值于一炉。古彩对后世陶瓷装饰内容的巨大影响是康熙时期的陶工在陶瓷史上的一大贡献。

四、古彩在历史上的国际影响

自康熙以来,古彩瓷不仅是中国人民自己理想的生活用品和艺术陈设品,同时也深受国际友人的喜爱。欧洲人用它做各种装饰,如用瓷板装饰桌面、椅子或天花板,用木框镶嵌瓷板装饰客厅的墙壁,用大小各异的花瓶点缀各种场合的空间。

由于古彩瓷有着广阔的装饰空间与陈设空间,是一种烘托主人身份的高档艺术品,和玛瑙、宝石、黄金制品一样名贵。当时,欧洲许多国家的皇宫大量订购中国的艺术瓷。法国路易王朝对中国瓷器的爱好,更达到了狂热的地步,甚至建造瓷器宫来陈设中国的青花艺术瓷与古彩艺术瓷。公元 1686 年(康熙二十五年),泰国派遣使者到法国,就曾以无数珍贵的中国瓷器馈赠给路易十四和他的王子以及贵族、大臣。不仅法国如此,英国、荷兰、比利时等国家都喜爱中国瓷器。在荷兰等国,还有用新彩仿制的古彩瓷。直到今天,欧洲的许多国家博物馆里仍然藏有大量的康熙时期的瓷器。

除欧洲外,亚洲的日本、朝鲜、北方的沙俄帝国在康熙时期也曾在中国定烧各种瓷器,中国历史博物馆藏有一件康熙五彩罐,画的是沙皇俄国双鹰国徽。还有美洲、非洲、大洋洲等地的人都通过各种渠道购买中国瓷。东南亚是当时瓷器输出的重要

市场,在日本也有仿制康熙五彩的日本五彩人物瓷盘。

1989 年,江西省陶瓷进出口公司贸易小组曾赴原西德、法国进行了为期 21 天的市场考察。在原西德活动了 13 天,走访了法兰克福、贝费尔顿、波恩、汉堡等城市;在法国活动了 8 天,主要走访了巴黎的客户。他们惊奇地发现,欧洲陈设艺术瓷发展潜力很大,欧洲人普遍对东方艺术具有浓厚的兴趣。尤其是法国人,其兴趣不亚于历史上的路易王朝。在巴黎市郊马恩河畔的法国英汉公司的琳琅满目的样品间里,大至千件青花瓶,小到装饰五彩的博古圆托,在此一应俱全,应有尽有。

古彩从古代到现在,以它精良的工艺、特有的材质、富丽的装饰、吉祥的题材,受到世界人民的喜爱。它像酒一样醇,诗一样美,吸引着来自世界各地的宾朋。



第一章 古彩的美学特征

古彩的美学特征，体现在两个大的层面，一是它外在的艺术面貌与艺术风格，二是它内在的艺术魅力和文化品位。每当步入各类陶瓷艺术展览大厅参观，首先映入眼帘的釉上彩绘瓷，一定是古彩瓷。因为它醒目、强烈、厚重、明快，原因就在于它外在的艺术风格和艺术特征，吸引着观赏者注目。古彩瓷往往能经得起远看、近看和再看。远看是因为大红大绿，对比强烈；近看是因为它画面经历了加工剪裁以及琢工细腻的艺术处理，再看是因为它祥瑞题材都有一个好的彩头；历史题材，都有一个说理的典故，引起了观赏者的浓厚兴趣。它的艺术魅力和文化品位，就是它内在的文化特征。由于具有外在的艺术特征和内在的文化特征，这就构成了古彩装饰艺术的美学特征。

第一节　古彩的艺术风格与特征

古彩外在的艺术风格与特征可以用四句话概括:线描刚劲有力,色彩大红大绿,图案丰满精细,画风古色古香。

一、线描刚劲有力

古彩的线非常沉稳厚重,富有力度,给人的感受是“力透纸背、力可举鼎”,非常刚劲有力,圆凸挺起,乌黑发亮。用手触摸富有立体感,画者非千日之功不可造就。原景德镇陶瓷学院教授56级古彩班班主任张志安先生为《景德镇陶瓷古彩装饰》一书题词“铁画银钩,浓丽古雅”。对古彩线描做出了最佳评价。说古彩的线像铁线一样刚劲,像银钩一样圆亮,有立体感。用料很浓、很漂亮,这种用头浓料画出的线,古朴而带有拙味。由于古彩的用线用料非常厚重,因此深得传统中国绘画用线的真谛而自成一家。传授古彩技艺的任课教师总是教学生要把十八描中的铁线描作为看家本领。

二、色彩对比强烈

古彩的色彩红得到位、绿得深沉、黄而不寡、紫而稳重,大红大绿毫不含糊,明黄暗紫非常明快,有着浓郁的中国风味。与节日的大红花灯、大红棉袄、大红楹联、大红窗花如出一辙。喜庆吉祥的古彩瓷常常令人陶醉,乐而忘忧,心扉敞亮。记得那还是60年前,在1956年的春节座谈会上,恩师张志安教授给56级古彩班教室的大门题写过一副对联——“美矣大红大绿,妙哉古色古香”,对联绝妙地概括了古彩的艺术风格与特征。一生致力于陶瓷装饰研究的原中央工艺美术学院胡美生教授,在他编著的《陶瓷装饰基础》一书中赞美古彩“一红顶万红”,准确地道出了矾红在古彩中的妙用。古彩的色彩虽然不及粉彩与新彩的品种多,但在景德镇陶工富有聪明才智的艺术处理和合理搭配下,同样显得万紫千红,美不胜收。

三、图案丰满精细

古彩图案样式多,构图手法丰富,图案样式可以分为四大类,即边角、地皮、斗方、底心。构图根据不同造型亦可分为三大类,即满地、开光、通景,图案样式和构图手法

相互穿插,构成千姿百态的图案。这些图案在风格上又可以分为绘画型(即华纹模样)和图案型纹样。绘画型亦可分为适合纹样和绘画型纹样,适合纹样主要表现在底心和圆盘的图案样式中,绘画型主要表现在瓶、缸中的斗方中和通景构图以及瓷板和镶器的纹样样式中,多是盆景式花卉、盆景式山水。花卉多由下向上发枝,人物则是立多坐少的直立式背景,亦近似于舞台布景。图案型纹样:底心多采用辐集式、辐射式、旋转式、重叠式;边角多采用缠枝式、卷草式、几何式、锦边式和连续式,讲究丰富,讲究圆满,画法工整精细。在整件器物装饰中,继承了宣德、成化以来陶工祖辈的敬业精神,做到无物不佳、无物不精,点、线、圈、纹的组合、搭配、排列非常工整、工细,令人惊叹。

四、画风古色古香

古彩,由于它出现在16世纪的康熙时期,所继承的都是原汁原味的传统中国元素。所运用的都是民间“最吃香”、最流行、最富有中国艺术特色的形式,所以吸收、采用的都是最容易被国人欣赏、所习惯接受的色彩与画风。因而,在现代人文化艺术交流频繁的今天,面对着出于本土文化艺术的古彩瓷,自然会情不自禁地喜爱这传统味很重、中国味很浓、古色古香的民族艺术。

古彩,继承了中国传统绘画中不讲究明暗、不讲究焦点透视、不讲究环境色,提倡“色彩有泽,随类赋彩”的特点。采用以线立形、散点透视、单线平涂;采用固有色、装饰色(即绘画中称极色的金色和纯黑色);采用纯形态的点、线、圈表现对象(如树石、草点等环境景物像舞台背景一样,展现在观众面前),富有情趣,富有美感,让人一看就感到“凝趣求拙,古朴纯真”的稚气,感到“古色古香,独树一帜”、不同凡响的雅气。

线描刚劲有力、色彩大红大绿、图案丰满精细、画风古色古香的古彩瓷,是中华瑰宝,是民族奇葩,富有中国艺术的美学特征,富有中国陶瓷的艺术特征,因而被视为中国陶瓷的古典艺术。

第二节 古彩的文化品位与特征

古彩装饰的内容其实就是祈福禳灾,渴望祥和、风调雨顺、人寿年长的吉祥文化与说事论理,启发见贤思齐、思贤约己的道德文化相结合的陶瓷文化。它形象地展现了中华民族悠久的历史和博大精深的文化品位,赋予了古彩永恒的艺术魅力。

古彩有哪些主要的文化特征呢？以下从福禄寿喜的吉祥观念、说事论理的成语典故、似与不似的审美宗旨、加工剪裁的艺术手法四个方面叙述，愿与业界同人和专家学者一起进行深层次的探讨。

一、福禄寿喜的吉祥观念

在古代先民们常常受到洪涝旱灾、疾病的折磨，受到猛兽侵袭、族群斗殴等天灾人祸的困扰，渴望安定祥和地过着安居乐业的幸福生活，于是就产生了吉祥观念。吉祥观念是一种意识，没有具体符号，更没有具体形象的一种美好愿望，而又实实在在地存在于社会生活的各个领域。这种观念在人类历史长河中演绎变化，形成了以“福禄寿财喜，和合吉祥如意”为轴心的民俗文化，亦叫吉祥文化。它的发展大体经历了三个阶段：①从吉祥观念至吉祥物；②由吉祥物至彩头语；③用彩头语编祥瑞题材。以后有关章节还要做专题论述，此处只做简要的介绍：

（一）从吉祥观念至吉祥物，是从无形到有形的飞跃

使看不见、摸不着的吉祥观念成为触手可及、举目可见、耳熟能详的吉祥物，如用牡丹代替富贵，用莲花代替廉洁，用桃子代替长寿，用石榴代替福气，等等。

（二）由吉祥物至彩头语，有两条途径达到这一目标

即同音谐韵、缘物寄情与象征寓意、借物寓意来实现的。首先谈谈同音谐韵、缘物寄情。如梅与眉同音，荷与和谐韵，鸡与居同音，等等。再以同音谐韵的吉祥物之“梅”，寄情于“眉开眼笑”“喜上眉梢”的彩头语；以同音谐韵的吉祥物之“荷”，寄情于“和气生财”和“和和美美”的彩头语；以同音谐韵的吉祥物“鸡”，寄情于“安居乐业”“居高守德”的彩头语。其次再谈谈象征寓意、借物寓意。借吉祥物白鹤之象，象征高寿与禄位，寓意彩头语是“鹤鸣九皋”与“一品当朝”；借吉祥物佛手之象，象征权力与度量，寓意彩头语是“大权在握”与“慈悲为怀”；借吉祥物荔枝之象，象征利润与门第，寓意彩头语是“一本万利”与“状元及第”。从吉祥物到彩头语，目的就是讨个“好口气”，图个“大吉利”，在东南亚市场这种赋予彩头语的装饰非常走俏。

（三）用彩头语编祥瑞题材

彩头语“连生贵子”，可以用童子与莲花，组合成祥瑞题材；彩头语“富贵大吉”，可以用雄鸡与牡丹组合成祥瑞题材；彩头语“鹏程万里”，可以用橙子与万年青组合成祥瑞题材；彩头语“欢天喜地”，可以用“上挂红灯笼，下画喜鹊飞”组合成祥瑞题材。在此就不一一列举。

可见，由吉祥观念产生的吉祥物、彩头语所演绎成的祥瑞题材，是古彩装饰艺术首要的文化特征。

二、说事论理的成语典故

继承和享用说事论理的成语典故，是古彩艺术工作者的福分，用典故作为题材，使古彩瓷在艺术鉴赏中增添了文化品位，给古彩瓷的艺术作品提高了收藏价值，让陶瓷艺术品提高了身价，上了档次。

（一）成语典故的由来

成语典故的形成因素很多，就古彩创作题材的角度来看，主要有四个因素。首先，“颂先贤，传正气”的原因，如尧舜禅让、舜耕历山、大禹治水、商王祷雨、文王访贤、周公吐哺、重华大孝、武穆精忠、持节牧羊、大义参天等。其次，“陈利害，说安危”的原因，春秋战国时期，诸侯为各自的地盘相互攻打、时联时合，知识分子思想特别活跃，出现了以谋士、说客为职业的人士。他们为了说事论理、陈述利害，常常编寓言打比方，如唇亡齿寒、兔死狗烹、螳螂捕蝉、鹬蚌相争、掩耳盗铃、自相矛盾、狡兔三窟、三人成虎，等等。再次，“审时势、定决策”的原因，历史上的名贤往往表现出超凡的智慧和魄力，如：张良一曲吹散百万兵，形成对项羽的“四面楚歌”，韩信的“明修栈道暗度陈仓”，霍去病的“匈奴不灭何以为家”，诸葛亮的“舌战群儒”“草船借箭”，关云长的“单刀赴会”“刮骨疗毒”，魏征的“舍死进谏”，狄仁杰的“一言兴唐”，包拯的“铁面无私”断奇案，等等。最后，“成教化、助人伦”的原因，如“四大贤母”，孟母三迁、岳母刺字、陶母的“封坛退鲊”、阳母的“画荻教子”；如海瑞的“一身正气”，于谦的“两袖清风”以及成语典故中的“不贪为宝”“千金买骨”；又如《四爱图》中的题画诗，“禹锡颂牡叹富贵，茂叔爱莲不染泥。思肖赞菊傲秋霜，和靖咏梅讲骨气”。还有黄香温席、沈韩卧冰、孔融让梨等学做人的故事，以囊萤、映雪、负薪、挂角、披蒲编、削竹简、头悬梁、锥刺股等刻苦读书的故事。

（二）成语典故的分类

成语典故有的出自民间传说，有的出自历史故事，有的出自寓言故事，有的出自孙子兵法里的三十六计。民间传说有女娲补天、精卫填海、盘古开天地、神农尝百草、夸父追日、仓颉造字等。历史故事最多，各朝各代都有，如晏子使楚、将相和、伯乐相马、退避三舍、居安思危、从善如流、相敬如宾、老马识途、狼子野心、视死如归、大义灭亲、同仇敌忾、天经地义等。寓言故事有如守株待兔、刻舟求剑、拔苗助长、画蛇添足、螳臂当车、杞人忧天等。《孙子兵法》有瞒天过海、借刀杀人、以逸待劳、趁火打劫、声东击西、顺手牵羊、偷梁换柱、擒贼擒王、无中生有、调虎离山、釜底抽薪、金蝉脱壳等。后人运用《孙子兵法》的故事有反间计“周瑜除蔡瑁”，连环计“吕布杀董卓”，空城计“诸葛斗司马”，苦肉计“周瑜打黄盖”等。

（三）成语典故的作用

①言简意赅的作用，无须长篇大论，简明扼要，一点就明。②说理充分的作用，用典恰当，道理明白，触类旁通，说理性强。③便于记忆的作用，古彩采用典故做题材，提高传承人文的效果。④见贤思齐的作用，让观赏者思贤约己，让作品有思想，有回味，让观赏者受教育。⑤提高文化品位的作用，以成语典故为题材，是古彩人历史性义务，也是丰富作品文化品位的有效途径。

可见，成语典故与历史人文题材是古彩装饰艺术最厚重的文化特征。

三、似与不似的审美宗旨

似与不似，它与一个民族的审美观念、审美习惯、审美情趣有关，与中国传统文化的美学心理有关。似与不似的审美宗旨，是中国绘画、中国戏曲、中国工艺美术创作指导思想上的一大特征，也是古彩装饰艺术在指导思想上和形式美感上的又一文化特征。

似与不似这一美学宗旨，既超于形似之外，又在于神似之内，更合乎情理之中，似与不似始终贯穿于古彩的艺术特征与文化特征之中，贯穿于造型、色彩、意境等整个创作过程中。中国艺术家们从古至今一直在似与不似之间进行艺术创造，作为国学艺术的景德镇古彩瓷，也正是在这一审美宗旨下进行的。

似与不似的审美宗旨强调了两个观点。“似”强调了客观存在，要尊重客观事物，尊重所描绘的对象；“不似”强调了主观意识，要在对象的基础上进行意象加工，使之典型化，比真实的对象更传神，更富有艺术性。齐白石先生曾指出，“作画在似与不似之间为妙，太似为媚俗，不似为欺世”。黄宾虹先生说，作画应“绝似也绝不似”，他又说，“绝似是要本领的，绝不似也是要本领的”。潘天寿先生说：“你有了绝似又绝不似与绝不似又绝似的本领，才能创造出更高的画来。”他还说，“达到了似与不似之间的画才是好画”。早在1600年前晋代绘画理论家谢赫六法就提出了“传移模写”“遗貌取神”“迁想妙得”的观点，千百年来一直是中国绘画艺术的指导思想和文化传承。似与不似的意象表达，“不似真实胜似真实”，一直是中国艺术的高明、奥妙之处和伟大创造。

似与不似在戏曲中也广泛应用，各种性格的人物都写在脸上（即脸谱），如白脸（表示奸诈）的曹操、高球、秦桧等，红脸（表示忠贞）的关羽、姜维、孟良等，黑脸（表示急躁、刚正）的张飞、包拯、李逵等，蓝脸（表示彪悍、霸气）的马武、薛刚、窦尔敦等，等等。同时，还可以用“鞭作马，桨作舟”。景可以“道”出来，门可以“抓”出来，做配锣鼓，唱配丝竹，勾脸挂须，扑跳翻腾。高度意象，充分展示了似与不似的审美意识。

似与不似,在文学创作上老祖宗也沿用着这一手法,如诗歌中的描写“白发三千丈”“黄河之水天上来”“多少泪、断脸复横颐”“问君能有几多愁?恰似一江春水向东流”“万里长江飘玉带,一轮明月滚绣球”,如文学作品中描写张飞“身长八尺,豹头环眼,燕颔虎须,声若巨雷,势如奔马”。描写关羽“身长九尺,髯长二尺,面如重枣,唇若涂脂,丹凤眼,卧蚕眉,相貌堂堂,威风凛凛”。描写刘备“身长七尺五寸,两耳垂肩,双手过膝,目能自顾其耳,面如冠玉,唇若涂脂”。写张飞可以喝断霸陵桥,能有使水倒流的威力。写武松用饮酒十八碗,而后再以景阳冈打死猛虎来显示他的神勇。写窦娥冤情,可使六月降雪,斩后满腔热血直喷白练,来显示她的冤屈和倔强的反抗精神。

古彩艺术中的似与不似审美宗旨对景德镇陶工是一种极好的启迪,古彩艺术就是根据彩头的寓意、文学作品的描写、戏剧的表演手法做参考,将似与不似的审美宗旨用来指导自己的创作实践,如创作古彩牡丹,用春天的花冠、夏天的叶子、冬天的枝干,选择了牡丹各个时期最美之处,加以充分的发挥,创作出似与不似的“国色天香”的鸡冠牡丹、绣球牡丹与石榴牡丹,成功地展示了牡丹独领群芳的花王品质。用似与不似的“豹头环眼忠良将,剑眉凤目状元郎。浓眉大眼是好汉,斜眉吊眼小人像”,创作出不同阶层的男性形象;用“民间女子柳叶眉,蛾眉淡愁在深闺,观音笑眉如半月,蚕眉斜阳是妖女”,创作出不同身世的女性形象。

四、加工剪裁的艺术手法

加工剪裁的艺术手法,强调了艺术手法中的两个主要的方法:一是要对写生而来的素材进行加工,二是对写生而来的素材进行剪裁。从某种意义上讲,剪裁重于加工。黄虹先生说,中国艺术高明之处,“首在剪裁,故能达到理想画境”,“可谓江山如画,正是不如画,画有人工剪裁,可以尽善尽美”。剪裁得法,需凭天资、功力修养。胡献雅先生给古彩班上课时讲:“剪裁从哪里学,靠修养。剪裁不是简单地做减法,剪裁也是一种加工。简化要看起点,看风格。不能把吴道子的‘江山万里图’简化成李思训的‘江山万里图’。我一生喜欢用大笔画简画,不能要求工笔画也画成我这样。”这就是说,不同的画种有不同的剪裁方法。古彩装饰它有哪些加工剪裁的艺术手法呢?

(一)典型概括的手法

运用典型概括的手法,进行典型化加工,如前文提到的,古彩牡丹,用它生长期最美之处,进行概括与组合,将春花、夏叶、冬枝一同入画,让形象更为美丽,更加典型,这是古彩花卉创作中的重要手法。用“十字脸谱”表现亿万古代人,将他们概括成

“田由甲申同,王国且用风”等十个典型脸孔,表现不同阶层、不同职业、不同阅历的人的脸孔,让人一看就理解、识别、记忆。用“四无身段”即勇夫无颈、美人无肩、老叟无胸、童子无腰来表现不同人的身段。而且用“十字脸与四无身”相互渗透,构成造型丰富、个性丰满的古代先民。

(二)删繁就简的手法

运用“空白”的手法和“拍底”的手法处理背景,使之更有无限的想象空间。一片空白,却能通过人的动作感到千山万水;一片漆黑,却能让人感到厚重、神秘和高深莫测。观世音与白娘子(白蛇)为什么令人耳目一新,就是因为用了删繁就简的方法。她们衣着简洁单纯、没多余,很多衣纹、首饰和服饰被删掉了,令人感到轻松愉悦。古彩在处理人物环境时,即画面背景、草点、树叶都用纯形态的圈圈点点代替,只有极少数是用短小的直线来描绘,这种简化与剪裁的手段,是令人钦佩与折服的。

(三)密聚添加的手法

密聚添加虽然是“无中生有”,却没有给人以不真实的感觉,而是符合情理,不是真实胜似真实。在此,我想起了潘天寿先生的一段话,“山无云不灵,山无石不奇,山无树不秀,山无水不活”。因而,画山要添加云,添加石,添加树,添加水。添加是为了给山增添灵、奇、秀、活,使所画之山胜过实景。又如,画牡丹添加蝴蝶,就花香溢远,画枯荷添加蜻蜓,就生气盎然,山要添加飞鹰,就显得高耸险峻,空白中添加小舟,就显得微风细浪。梅兰芳先生演“贵妃醉酒”,添加了凤冠霞帔,添加了那么多装饰品,让人感觉到她倾国倾城的美,试想,真实的贵妃穿戴未必是这样。但这些不真实就是艺术的真实,正所谓“源于生活而高于生活”,使人信服、陶醉。古彩也正是吸收了这么多艺术真谛来丰富自己的创作。

(四)集中组合的手法

集中组合有两种不同的形式,一是前面提到的配对、配堂,把共同表现一个主题的套件作品集中组合,进行配堂,如“四美”“四爱”“四圣”“四公”等。二是塑造意象造型时所进行的集中组合,如“龙”以蛇、蜥、鳄为原型,集中了蛇身、鹿角、虎眼、虎掌、狮须、狮发、牛鼻、牛耳、蛇颈、蛇胸、鱼鳞、猫爪、马尾而自成一体。象征帝王,它腾云驾雾,所到之处风调雨顺。狮,中国狮集狗、猫、虎特征为一身。龙腾虎跃,威风凛凛,象征当朝太师、大马司之类高官,太师少保,国泰民安。凤以雄鸡为原形,集鸡的冠、孔雀的翎、鸳鸯的信羽、锦鸡的甲、白鹤的翅、白鹭的足、画眉的眼、雄鹰的嘴、绶带的长尾于一体,尊贵华丽,善良贤淑,象征母仪天下的皇后、皇妃。麒麟以牛为原型,它龙头、龙尾、龙鳞、牛体、牛蹄,口吐玉书,象征着勤劳为本、读书身贵、仰龙王、依太师,出人头地、牛变麒麟就是读书做官的寓意。

（五）联想会意的手法

古彩的联想会意主要有四类，一类是用空白来引起联想，除画面前面的人物以外，背景是空白，没着一笔，让观赏者自己去想象。需要说明的是，背景拍黑地、红地、黄地、绢地来会意与空白手法是同一种创意，让观赏者自己凭知识做充分的想象。另一类是用道具来会意，如“文生爱扇胸，武生爱扇肚。浪子有背脊，无赖扇屁股”。还有一类是用动作来会意，如“一指斜起是会意，一指横出仕怒至。一指后点定有约，一指上竖所莺啼”。还有一类是用环境做衬，让人联想的，如“闺秀家景配圆窗，珠帘卷起飘檀香。看书写字抚瑶琴，名画盆景及梳妆”。一看就明白是大户人家。

这些中国元素的加工剪裁、集中组合和联想会意，正反映了传统古彩的艺术魅力与文化品位，体现了传统古彩的美学心理与文化特征。

第三节　古彩按色彩特征分五彩与三彩

古彩瓷如果要细化还可以按色彩特征分为两大类：一类是五彩，另一类是素三彩。五彩其实不止五种颜色，而素三彩也不止三种颜色。区别它们的标志性特征是：色彩中用了矾红的古彩瓷可称五彩，没有用矾红的古彩瓷叫三彩或素三彩。景德镇日常都习惯叫古彩，只有在品种分类时，才会用上五彩和三彩这两个名称。所以，五彩、三彩都是古彩。

此外，考古书籍、文章中还出现有红彩、黑彩、绿彩、蓝彩、黄彩和金彩之称谓。其实红彩按景德镇的叫法，称为红地古彩；黑彩称料地古彩，黑里透绿非常名贵；绿彩称沙地古彩；黄彩称黄地古彩，亦称黄地博古；金彩称金地古彩，亦称古月轩；蓝彩在景德镇极少见，凡是用青花分水做地皮的古彩叫蓝彩，如果是用釉上蓝色做地皮的，就应该称翠地古彩。这里要说明的是，苦绿、古紫、古翠一般不用于做地皮色。

用地皮装饰的古彩瓷，以料地古彩最为名贵。因料地是用乳香油调珠明料（因在烤花时烧不熟而称生料）填在纹饰的空白处做地皮，然后罩古大绿，使料色透过大绿发出漆般的黑色。同时，在光的折射下，还不时闪着绿光，有人称它是绿宝石制成的瓷器。由于制作难度大，一件成功制作、效果独特的料地古彩，是百里挑一的艺术珍品。

金地古彩中的金，不是现代化工产品，而是用黄金敲打成金叶，把金叶碾磨成金粉，用蒜质调制（如今也有人用乳香油调制），填在纹饰的空白处作为地皮，所以成品很名贵，往往是商贾的首选。金地古彩不但耗费人工，且成本昂贵，过炉烤花后，还需

要用玛瑙块磨光，才能显出富丽堂皇、雍容华贵的艺术效果。

红地古彩，是用矾红填于油红绘制的纹饰空白处的地皮，红地古彩制作也有一定难度，必须过好三关：一是配制矾红时放牛胶的量以及浸泡时间的长短；二是洗矾红花头时，使用红的干湿、厚薄以及洗花头时，是否洗净了胶；三是烤花温度和烤花时间的把握，凭耗沸器测量，还需要加上经验的积累。否则，不是发黑，就是泛黄，或出现大小不同的黑色斑点及大小不同的黄色斑点，影响古彩装饰质量。炉火到位的红地古彩，会呈现鲜艳而又沉着的红色，显出一种宝气。即使在土中掩埋多年，久经酸、碱的侵蚀，还是红艳如初。因此，料地、金地、红地三种古彩，都是名贵的艺术珍品。

一般来说，红地、沙地、金地用在画五彩，而料地、黄地用在画三彩的较多。总之，给人以大红大绿、五色宣妍的艺术效果的古彩一定是五彩，给人以古色古香、静穆精深的艺术效果的古彩一定是三彩。

康熙古彩，在发展和前进过程中，地皮也不断地得到丰富和创新，出现了以颜色釉、裂纹釉、铁骨泥做地皮的古彩瓷。这些用釉地、泥地做地皮的古彩瓷，使人感到别开生面、独具匠心。为今天从事古彩创作的艺术家在使用材质时开拓了一条新的思路。

始于成化，发展于正德、嘉靖、万历的大明五彩，到康熙中期，已经完全成熟为别具一格的釉上五彩装饰——古彩。自康熙起350多年来，古彩瓷以它大红大绿、古色古香、线条刚劲、形象概括、构图平稳、圆满的艺术风格以及富有浓郁的东方韵味和中国韵味的艺术特征和文化特征而著称于世，并以其特有的传统艺术魅力与文化品位、强烈的民族个性感染着整个世界，得到东西方文化艺术界的赞誉，受到世界人民的青睐。



第二章

古彩的装饰材料

古彩是一种传统的陶瓷釉上装饰，研究和继承古彩，理所当然要了解古彩的装饰材料。古人云，『工欲善其事，必先利其器』。本书所研究的古彩线描、古彩设色，都与古彩装饰材料的优劣有着直接的联系。古彩的工具及材料，务必力求精良。否则，南辕北辙，事与愿违，达不到预期的目的。

古彩的装饰材料，可以分为两类：一是古彩的装饰工具，二是古彩的装饰色料。

第一节　古彩的装饰工具

一、画笔　填笔

(一)画笔

又叫料笔,是用油料来描绘瓷器、勾线条、描纹样,要求精细。没有好的料笔,是达不到效果的。所以,绘瓷画笔,必须具备尖、圆、齐、健四种性能。

尖,即笔锋尖,画出的线才会细如须发,畅如游丝,看上去非常细致、精美,才会像谢赫六法中要求的那样气韵生动,才会使料线在绘制时凸起,有一定厚度,清晰明朗。

圆,即笔腹圆,不仅仅是关系到笔的外形美观,而且因为圆,笔腹中含的油料在向笔锋、毫端输送时,油料的多少、稀浓容易均等,使画出的线圆润光亮。

齐,即笔锋齐,画出的线才不会出现断断续续、毛毛糊糊;不会出现一边下料,一边不下料;也不会出现要顺着方向画才好画等现象,所画的线非常挺括、耐看。

健,即笔毫健,画起来有弹性,下料既快又匀,容易得心应手,线条易活泼、变化。用笔的轻重、快慢、顿挫、节奏,往往与毫的健、软有着密切的关系。笔毫健,可以提高绘瓷效率。

画笔有大、中、小三种型号。

大号画笔,又称双料笔,多用于画树的主干和石的外轮廓。由于双料笔笔腹大,含料多,用料量大,彩绘技工往往买来用于彩绘生产。而树干、石头则用画钝了的旧料笔来进行描绘。

中号画笔,又称料半笔,多用于画衣纹、叶脉。由于其笔腹亦能含较多的料,适用于从事精饰瓷、重工瓷、特艺瓷制作的技术人员以及美术研究室、科研院所工作人员。

小号画笔,又称单料笔,含料少,下料慢,宜画精细的部位。多用于画人物眉眼、须发,花卉的花瓣、花蕊,山水的亭台、楼阁,人的手、足。初学者可以购小号单料笔练习画瓷,以利于掌握油料性能。

(二)填笔

由于古彩的颜色是磨成泥状的水调颜色,所以古彩的填笔是特制的专用陶瓷填笔,不能采用一般的寸楷羊毫笔。只有矾红填笔采用长锋寸楷羊毫笔。矾红洗笔采用特制的羊毛水笔。

专用陶瓷填笔也同样具有四个特征,即尖、圆、长、软。顺便要说明一下,画笔是

采用兔毫、狼毫，用特殊制笔工艺制成。填笔采用土羊毛，即江西省广丰、万载所出的本地羊毛制成，亦可掺入少量苎麻纤维。

尖，即笔锋尖，有利于填色时，把颜色填入纹样装饰中每个细小的部位。不尖不细的填笔，不易把色彩填靠轮廓线细微的角落。用景德镇行话讲，没有把颜色填“撞缝”，从色和料线之间侧面看，细微处还能看见瓷面。

圆，即笔腹圆，含颜色与水分量多，有利于掌握标水，便于颜色均匀地由腹部向四周输向毫端，使颜色厚薄一致、干湿相同、稀浓均衡，有利于填平，过炉烤花后，颜色不会发惊（即没有小裂纹等缺陷）。

长，即笔毫长，有利于控制颜色中的水分，颜色和水分不会来得快、来得涌。填色是将水调成泥糊状的颜色附着于陶瓷造型表面的工作过程。毫短，下色快，没有缓冲过程，容易造成水急和渗水。颜色干后不平，烧后深淡不一致，造成色彩发花，粗陋难看。

软，即笔毛软，有利于保护已画好的线条、纹样，不致于填色时，把线条、纹样擦伤。有利于颜色与水分充分混合均匀，保持悬浮时间较长。毛软也有利于控制水分，不至于渗水和流颜色，有利于把颜色填厚。古彩颜色相对粉彩来说，标水要硬些（即浓些），色层要厚些。

填笔同样分大、中、小三种型号。

大号填笔，宜用于填大绿、苦绿和水绿，特别是大绿，色彩较深，要求填色时填厚、填平。古彩较粉彩宜厚，不宜薄。填笔小，不易填厚，薄则色寡，只有用大号笔填大绿和苦绿，才能保持古彩浓重、沉着、厚实的特点。水绿面积大，多填玲珑石，不用大号填笔，标水难掌握，不易填平。

中号填笔，宜用于填古紫、古黄和古翠。此三种色在画上往往处于中等面积，如撕筋的花头、梅花、松树的主干等，色层也无须大绿、苦绿、水绿那样厚重。所以，中号填笔，人们习惯于用在填古紫、古黄和古翠。

小号填笔，宜用于雪白填笔。因古彩是用生料画线的，在色彩未覆盖的部分，需要罩雪白。所以，雪白填笔，必须具有勾画的功能，只有小号填笔才较为适宜。雪白不宜厚，厚则易剥落，而小号填笔含颜色不多，容易填薄。

填笔大、中、小号的使用，与各人的使用习惯、装饰内容、造型大小有关。譬如，有人喜欢画黄地博古，那么，古黄填笔就应该是大号填笔。如果造型是千件瓶，那么，每种颜色都应该用大号填笔。又如，年轻时眼力好，填苦绿嫩枝，用大号填笔去填，毫不费劲，完全办得到。年老了，视力不行，大绿、苦绿、水绿各添置一支小号填笔，用于填大绿水草、苦绿枝藤、水绿竹叶。大号填大面积，小号、中号填小面积。大号、中号常用于宽填，小号用于窄填。

填笔中的矾红填笔，是唯一用羊毫长锋寸楷的。因矾红是用牛胶调制碾磨的，黏

度大,和油料差不多,用笔比较干。所以,宜用长锋寸楷,便于平涂、勾填。景德镇行话里把此笔称为“拓笔”,把填矾红称为“拓矾红”。

矾红是古彩颜色中唯一用于表示明暗关系的色彩,所以,还要有洗矾红的洗笔。洗笔又叫水笔,使用时要先使笔毛全湿,然后用食指与拇指将其捻(挤)扁。在拓有矾红的地方,徐徐刷开,由深到浅,由浓至淡。洗笔是由纯羊毛制成的,顶部的毛越细越好,洗出的花头才会娇嫩。

扫笔,用一般的寸楷羊毫即可,使用前先洗去制笔时残存在笔内的胶水。然后,置通风处晾干。使用时主要是在填好淡矾红的地方,用扫笔悬腕扫平,淡红色似橘黄。

二、辅助用笔

(一)打图笔(起稿用笔)

可用工笔画使用的衣纹笔或叶筋笔,也可用鸡狼毫、紫毫、七紫三羊。对初学者来说,打图(作图)有三个步骤:一是在瓷面上用淡墨水起草;二是升图,即用深墨把有用的线肯定下来;三是描图,把深墨线转拍在毛边纸上,用浓墨描图。所以打图笔也应该具备尖、圆、齐、健的特点。

(二)竹笔

竹笔又叫扒笔,采用竹质筷子削成,其功能主要是修正画粗的线条,刮掉画坏了的部位。最好两头都削,一头细长,一头粗短。细长用于修改,粗短用卷棉花彩淡红(古彩画人物脸部本不彩红,今人多爱在脸部彩点淡红)。

(三)针笔

将竹质筷子的一端用小刀劈开1厘米,取手工缝衣针,夹于竹筷子一端内,用线或铜丝扎紧,涂上“509”等固化剂,待用。在古彩中,针笔主要用于修须、眉等竹笔不能及的地方。

(四)车箍笔

车箍笔又叫刮箍笔。将竹质筷子方头一端的2厘米处削薄至3毫米。然后用微火烤,慢慢将其弯曲。不好弯曲时,再将弯处削薄用微火再烤,直至弯曲。然后,置水中冷却固定。车箍笔主要是用于瓶肩淡墨刮箍,比毛笔容易控制,不至于上下摆动。

三、其他工具

(一)枕手板

多用小木板制成,长45厘米、宽8厘米、厚0.8厘米,两端有一横档,高6厘米、宽8厘米、厚0.8厘米。用于填、画瓷板、瓷盘等扁平制品,防止填、画时粘摘。

(二)枕手尺

多用竹片制成,长36厘米、宽2.5厘米、厚0.7厘米,尺的边缘可稍薄。用于填、画瓷瓶、瓷缸等高单制品。枕手尺灵活方便,大多数人爱用枕手尺。

(三)搓料刀

用于调油料、搓生料、搓油红(西赤)。如今很多学生用油画刀代替料刀。油画刀较薄,没有铁匠打的搓料刀好用,而不锈钢搓料刀更好。

(四)擂色槌　擂色钵

用于研磨水颜色,如研磨大绿、苦绿等颜色。

(五)玛瑙刀

用于擦亮本金,也可用鄱阳湖老爷庙的细砂擦本金。

(六)料碟一副,或三寸碟四只,用于装生料、油红、矾红和本金。

(七)调色碗七只

可用正德汤碗或渣汰碗,不要用罗汉汤碗。用于装大绿、苦绿、水绿、古翠、古紫、古黄、雪白七色。

(八)油罐三只

用于装乳香油、樟脑油和煤油。

(九)水罐一只

用于装填色水。

(十)砚池一副

用于磨墨、描图。

第二节　古彩的装饰色料

古彩装饰富丽堂皇、大红大绿、五彩缤纷。虽然它的色彩种类较粉彩少,较新彩则更少,却显得非常丰富,这确实是个奥秘。其装饰色料主要有料、色、油,而辅助材料有胶、纸、墨。

一、主要装饰色料

(一)料

用于进行线描和勾画形象,用油或胶进行调料的称为料,也称为画料或油料。料

有时可以当色用。料有两种,一是油红,二是生料。

1. 油红(即西赤),主要用于画花头、人物的脸、手以及仕女的上衣等。色相近似国画、水彩中的朱磲色。用油调搓之前,是一种橘红色粉末。油红的色剂是特制的Fe_2O_3,又叫生矾红,其配制工艺是:先将青矾(即$FeSO_4 \cdot 7H_2O$)烘干成白粉,除去杂物,在特制的坩埚内,慢慢加温,用铲翻炒到一定温度时,急炒并不断翻动,炒到略带黑色即止。再将冷却后的标准生矾红入缸漂洗,放水搅拌,反复漂洗八九次,使矾水干净为止。然后,将矾红分级,转移到其他缸内,第一道水的矾红为头漂矾红,作为西赤色剂。再将氧化铅、硼酸、红丹、石英、硝酸钾、氧化铁、氧化锑,按比例称好,充分混合,置漏孔坩埚内,在800℃上下温度熔融,倾注于冷水中冷却、烘干。碾磨过筛,即成熔剂。再按色剂8%、熔剂92%的比例下料,置球磨机内球磨144小时,烘干、研细,即成油红(西赤)。

2. 生料(即珠明料),是用于描绘对象的主要画料。调油前是一种黄黑色粉末,用油调搓后,呈深黑色,其淡料呈黄灰色。质地好的珠明料,其淡料呈绿灰色。生料也可当黑色使用,其方法有三种,即拓生料罩大绿,拓生料罩古紫,拓生料罩雪白。其中以罩大绿色为最黑。珠明料大多是原矿,笔者年轻时,曾在配青花料的原矿中捡到一粒绿豆大小的珠明料,此种珠明料粉碎后画线,一是爽,好画,二是淡可当深。随着瓷业的发展,对珠明料的需求增大,用原矿珠明料画瓷,已经不现实了。我们还应了解人工合成的珠明料,其制作方法是:先将长石、石英、高岭土、滑石、氧化镁制成混合料,氧化钴与混合料以1∶6的比例,混合研磨过筛即成。市场上的珠明料大多是此种人工合成的珠明料。

(二)色

古彩颜色多是混合研磨,不经过熔炼即成的。配制方法多是以父传子,以师传徒。虽然配方很多,然而万变不离其宗,主要原料只是成分上的加减。依据本人的实践,从传统的角度上提供吴仁敬先生的配方①,从现代的角度上提供魏忠汉先生的配方②,供大家在实践中参考。

1. 矾红,烤花前后变化不大,其色相如国画中朱磲加少许胭脂,呈红艳而沉着的朱红色。而古彩传统配方是由生矾红、铅粉、上黄混合研磨而成的。魏忠汉先生的《陶瓷装饰材料学》提供的配方为:用漂洗后的生矾红与铅粉以1∶6的比例配料,经过充分研细,即成熟矾红。熟矾红加入牛胶水浸泡1至2年,就是我们通常洗染用的矾红。其实矾红与西赤是一回事,只是含生矾红的量不同而已。矾红在古彩的填色

① 吴仁敬编著,《绘瓷学》,商务印书馆,1939年。

② 魏忠汉著,《陶瓷装饰材料学》,江西科学技术出版社,1985年。

技巧中还将详细介绍。

2. 古大绿(以下简称大绿),烤花前呈蓝灰色,烤花后色相如水彩中的翠绿色,碧绿而深沉。古彩传统大绿,是以生红、铜花、晶料、黄丹、铅粉配成的。魏忠汉先生的《陶瓷装饰材料学》提供的配方是:将氧化铜、石英、铅粉按 1.75∶7∶21 的比例配料,经过充分研磨、混合均匀,制成混合料。再将混合料、铅粉按 1.25∶3 的比例配料,加水研磨至极细,烘干即成。

3. 古苦绿(以下简称苦绿),烤花前呈橘灰色,烤花后色相似水彩中的草绿色,嫩绿而稳重,无火气。古彩传统配方的苦绿,是以大绿、上黄、晶料、雪白配制而成的。《陶瓷装饰材料学》的配方是:老黄、大绿、铅粉按 5.91∶13.6∶27.3 的比例配料,经过充分研磨、混合均匀,制成混合料,加水研磨至极细,烘干即成。

4. 古水绿(以下简称水绿),烤花前呈银灰色,烤花后色相似国画中的三绿色,似玉石,粉绿而淡雅。古彩传统配方的水绿,是以大绿、锡花、雪白配制而成的。《陶瓷装饰材料学》的配方是:雪白、大绿、广翠按 15∶3∶0.3 的比例配料,经过充分研磨、混合均匀,制成混合料,加水研磨至极细,烘干或晒干、晾干即成。

5. 古紫,烤花前呈紫灰色,烤花后色相似水彩中的淡紫偏黑。紫气十足,沉稳安静,还有一种偏蓝的紫色,系另加了少量广翠。古彩传统配方的古紫,是以珠明料、广翠、雪白配制而成的,用好珠明料配,呈蓝紫色。《陶瓷装饰材料学》中的配方用的是加工制成的三级品珠明料,即用含钴量低的钴土矿和铅粉以 1∶6 的比例配料,加水进行研磨,经 144 小时球磨磨成极细粉浆,烘干过筛即成。

6. 古黄,烤花前呈橙色,烤花后色相似国画中的藤黄,色性既不偏冷,又不偏暖,标准的中间色调。古彩传统配方的古黄,是以锡花、老黄、雪白配制而成的。《陶瓷装饰材料学》的配方是:老黄、雪白按 2.5∶20 的比例配料,充分混合均匀,并经过加水研磨至极细,烘干即成。

7. 古翠,其烤花前呈淡蓝色(即淡群青色),烤花后色相基本上还是属于淡群青色,不鲜艳,也无火气,有陈旧感,古朴淡雅。古彩传统配方的古翠,是以广翠、雪白配制而成的。《陶瓷装饰材料学》的配方是:广翠、雪白按 33.3∶66.7 的比例配料,充分混合均匀,经过加水研磨至极细,烘干、晾干即成。

8. 雪白,其烤花前呈粉白色,烤花后无色透明,是古彩中的调和色,与许多色彩可以调配。古彩传统配方的雪白,是以石英、铅粉等配制而成的。《陶瓷装饰材料学》的配方是:铅粉、甲晶料、石英按 3∶0.25∶0.75 的比例配制,将三料装入瓷缸进行球磨。磨细后经烘干、过筛即成。

9. 本金(又叫枯赤,亦叫金粉),烤花前呈水彩颜色中的土黄色,烤花后是黄灰色,经玛瑙刀刮亮,或细砂磨光,即成光华灿烂的金色。古彩传统配方的本金,是以金

粉加硼酸等配制而成的。《陶瓷装饰材料学》的配方是:取纯金碎末 7.14 克、王水 58 毫克(硝酸、盐酸均化学纯)、硫酸亚铁 35.73 克(化学纯规格),经合理操作、化学处理,并全部通过规定的筛孔,制成含量为 72% 的金粉。然后在 7.2 克的金粉中,加入 2.8 克铅粉,本金即成。

我国古彩装饰使用的金粉,传统方法很落后,采用人工炼打,先将黄金打成薄叶,然后再打成粉体,产量极少。现在采用科学方法来制作金粉,就简便多了。

(三)油

古彩用油主要有三种。油的好坏直接影响古彩绘制的质量。

1. 乳香油,用中药店出售的乳香蒸馏而成,多用于调搓西赤(油红)、珠明料(生料),黏性较强,画好的线描干后,用力擦方能擦掉,乳香油是绘瓷的最佳用油。

乳香油的制作方法,笔者在学生时代(1956 年左右)曾看过郭如意老师示范过。由于自己当时年轻,不知道这些传统技艺的可贵,所以看得很不仔细,只有凭着对几十年前的往事的回忆,说个大概,作为对年轻同志的一种启迪,也是对郭老师在天之灵的安慰。方法大致如下:在一个 80 件瓶大小的瓦罐装入干枯的乳香,灌入清水再倒入二号缸盅装的一盅煤油,油和水大约占罐容量的四分之三(这些都是我们协助完成的)。再将一个金属壶(有两个嘴,一高一低,高的短粗,低的细长)反扣于罐上,罐壶联结处,用小孩练大字的纸,裁成纸条,用白纱手套上的棉纱包扎,然后把纸条和黄泥一起糊在联结处,将其连成一个整体,晾干。两三天后的晚上,将此物放置在一个简易灶上,用木炭燃烧,先小火后大火。短管有一塞子用来控制壶中水温,不时打开塞子,让温水流出来,壶底是通的,便于添加冷水,使细长的嘴可以滴乳香油出来。现在分析,壶中间应该有隔层,大概吊油就是这么一个过程。

乳香油在大街小巷的陶瓷颜料店都有卖,但必须注意的是,以乳香味浓的为好,挑选时可以多闻。油色在晃动时以淡色为好,油稀比油浓更好。现在商店假货多,不可不防,有的商店以松香掺入乳香,牟取利润,挣黑心钱。松香与乳香的区别有:松香味不刺鼻,乳香刺鼻;松香呈黑棕色,乳香呈红棕色;松香质浓,乳香质稀。用松香调搓油料,隔夜即干。用乳香调搓油料,可滋润半年。

2. 樟脑油,其性容易挥发,线描后干得快。因此,现代陶瓷艺术家一般喜欢用乳香油搓料,樟脑油绘瓷。樟脑油的制造方法是以樟木蒸馏而炼成油,其制作工程浩大,非个人力量所能及,且市场易于买到,价格便宜。如今樟脑油的生产是规模化、产业化生产,不像乳香油的生产还带有秘方性质。

3. 煤油,用于制嫩油,方法是用二号缸盅盛好煤油,离口沿 2 厘米高(煤油不能太满),再倒入乳香油,离口沿 1 厘米高,用筷子搅拌均匀,用灯草芯(手套的棉纱亦可)围在口沿内侧油与杯子交界处,将其点燃,让油烧沸,再用玻璃或瓷板盖灭火,待

冷却后,装罐备用。此外,罩生料的大绿、雪白在下炉前晕煤油,可防止烤花时缩颜色。煤油以清如矿泉水的好用。

二、辅助装饰材料

(一)胶水

1. 牛胶水,主要用于浸泡矾红,浸的时间越长,矾红越红艳深沉,胶水越臭,闻久了也就习惯了。

2. 桃胶水,用于拓胶水料,如头发拓胶水生料,晕煤油后罩雪白,烤花毛病少。仕女上衣拓胶水生料,也可用此办法。

(二)拍图纸

1. 毛边纸,有专用拍图毛边纸,用于描图、拍图。几十个瓷器同一画面,就必须拍图。冬天描图可用白酒磨墨。

2. 拷贝纸,又叫透明纸,可转移临摹画面,用2B铅笔描图和刻图,只能用于画一到两张同一画面的品种,不能用于批量制作。

(三)墨

1. 墨块,宜用中小学生用的脱胶墨块描图,俗称鸡屎墨。此墨描图可以拍2至30只瓷器,而且放入杯子中,扣上盖子,闭一阵又能拍显图。

2. 墨汁,要将它倒入小杯干死,然后倒入清水浸泡,浸泡后将水倒掉一半,用旧笔杆搅拌,让它蒸发一部分水,再用于描图,亦可以多拍图,因为墨汁已脱胶。

(四)瓷胎

1. 青白釉中胎,因为五彩是由青花五彩演变而来的,所以色彩多适合于青白釉瓷胎。高白釉画古彩,有时因显得洋而不古朴,在高白釉上画色彩,往往因过分鲜艳而显得不沉着。

2. 影青半刀泥开光胎,可以充分发挥古彩色彩的艺术效果,开光胎还省了画地皮、斗方的时间和精力,看上去较新颖,为众多现代人所喜爱。

3. 铁骨泥开光胎,将珠明料的原矿土粉碎,球磨至泥浆状,将泥状矿土涂在刻有图案骨格的坯体上。开光处吹青白釉,然后绘上古彩,显得古朴、庄重。

4. 豆青裂纹边角胎,多用于古彩画通景,比手工绘图案边角显得更清新古雅、简洁明快,此类古彩也多为现代人所喜爱。

三、装饰前的准备

装饰前,先要准备一个大的抽屉或木箱,将搓料刀、搓料盘、料碟准备好;将擂色

槌和擂色钵、装色的三寸碟或工碗准备好;另外,还要将拍图纸、画笔、填色笔与笔架准备好,并做好工艺前的卫生准备工作,以利于保持用品清洁卫生(见图3-1)。



图3-1　装饰前需要准备的工具与材料

(一)搓料

1. 先将西赤、生料各一份,用清洁的瓷盘装好,并准备好料刀(见图3-2)。

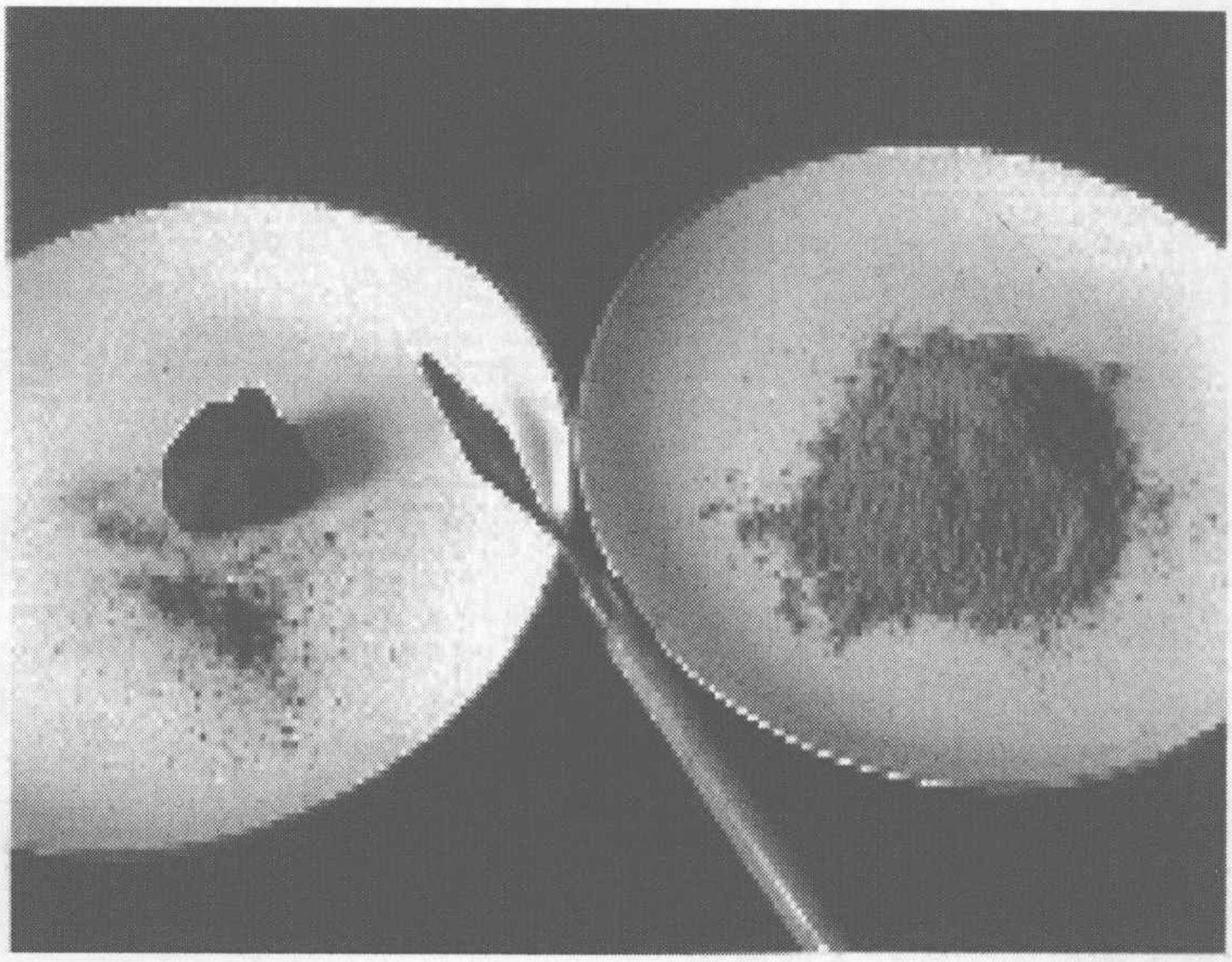


图3-2　用盘装好生料与油红粉末

2. 用料刀搓磨粉末,以西赤(油红)为例,用力搓研粉末,直到“搓粉无声”(与磨墨时入砚无声的感觉同)(见图3-3)。



图3-3　用料刀搓磨粉末

3. 粉末搓细后放入乳香油,放油时应慢,油入粉末,成一条细线,不可倾注而下,以免用油太多(见图3-4)。

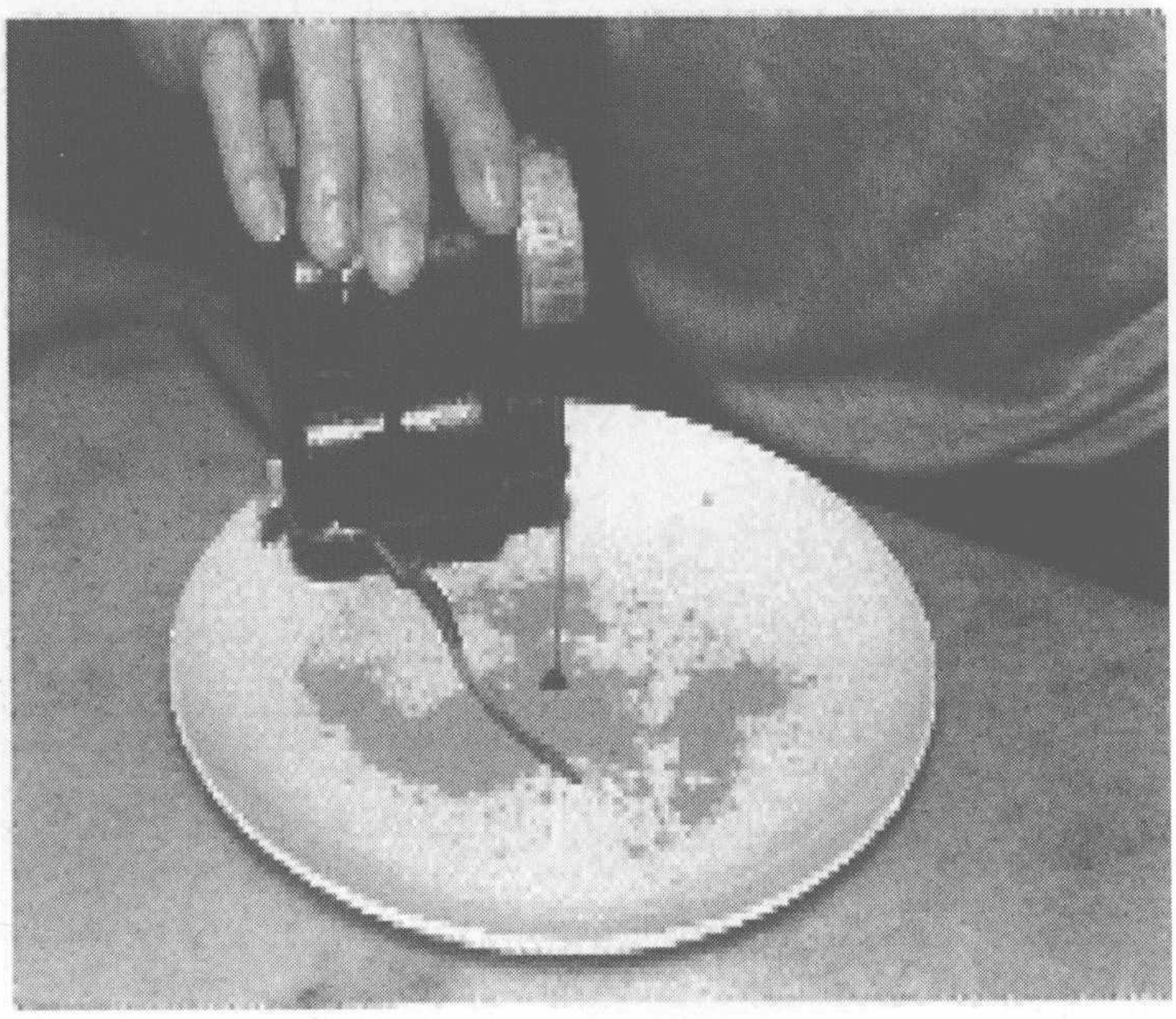


图3-4　粉墨搓细后放乳香油

4. 放入乳香油后,继续进行搓料,用力搓料研磨 15 至 20 分钟,充分将油与料搓合均匀,呈饴糖状即可(见图 3 -5)。



图 3 -5　放入乳香油后,研磨 15 至 20 分钟

5. 油料搓细后入碟备用。生料的搓研方法与油红(西赤)相同(见图 3 -6)。



图 3 -6　搓料入碟备用

6. 生料、油红搓研后,可以立起成团,方为不稀、不干之料,好乳香油搓的料,半年之内定保滋润(见图3-7)。

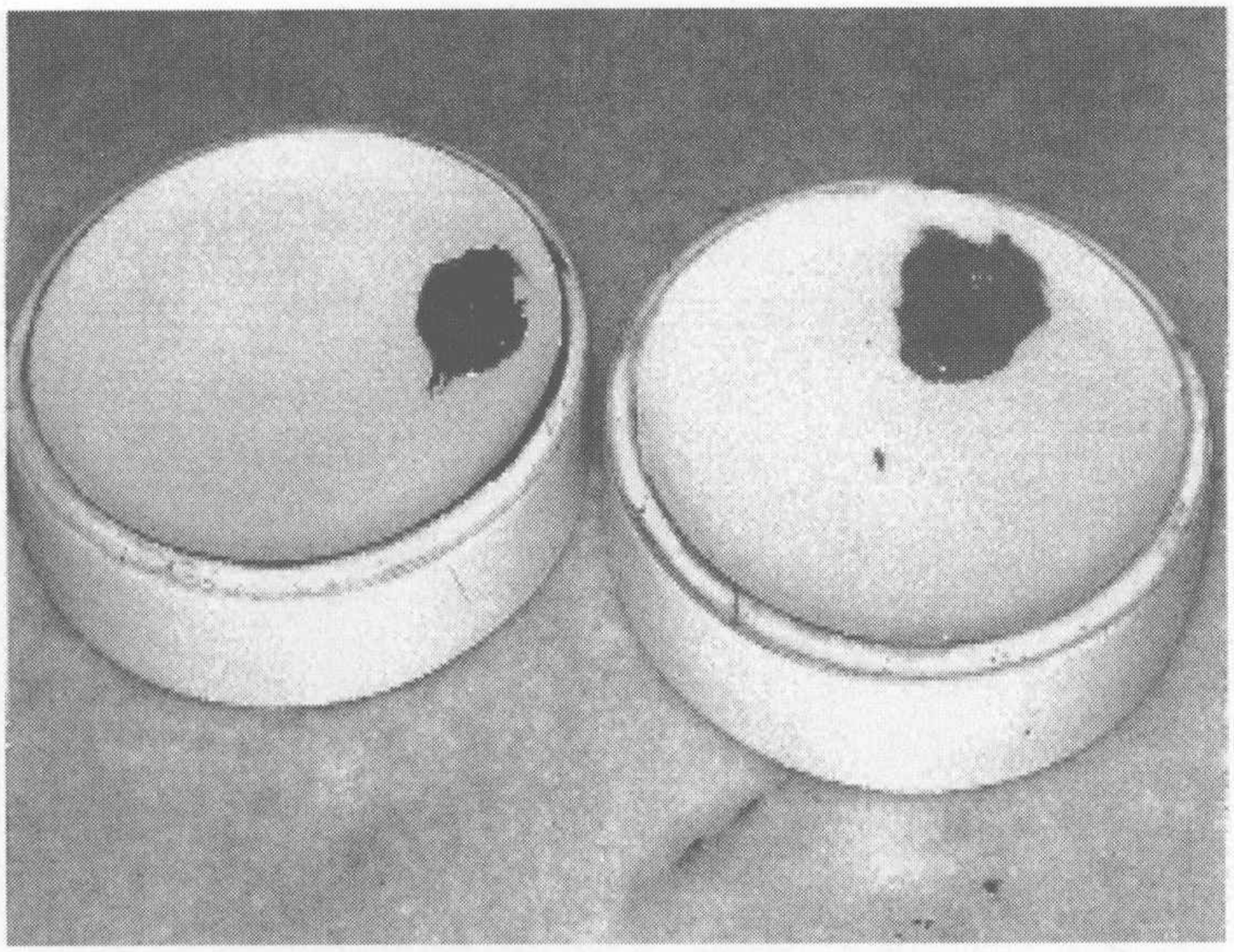


图3-7　搓研后立起成团不稀不干

(二)擂色

1. 以古大绿为例,将纸中大绿粉末放入擂钵之中(见图3-8)。

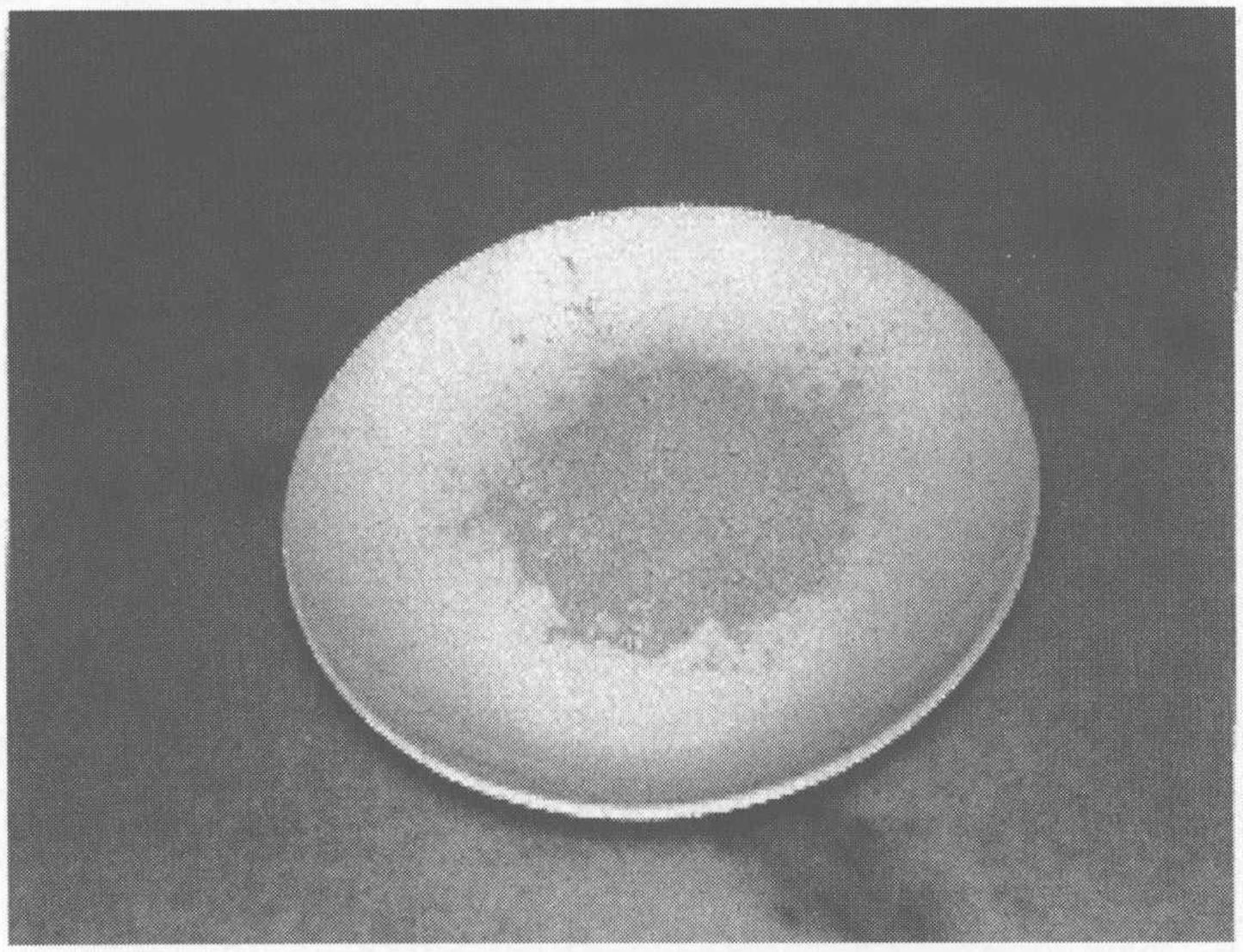


图3-8　用盘装好大绿颜色粉末

2. 用擂色槌研磨粉末15至20分钟,时间长些更好,最短不能少于要求的所需时间,同样以擂粉无声为好(见图3-9)。



图3-9　用擂槌擂磨于颜色粉末15至20分钟

3. 粉末擂细后,可放入清水。古时要求用河水,而不用井水,现在,最好用纯净水,不用自来水,以免有其他物质混入。如含盐、碱、酸之类的水,则不能用于磨色(见图3-10)。

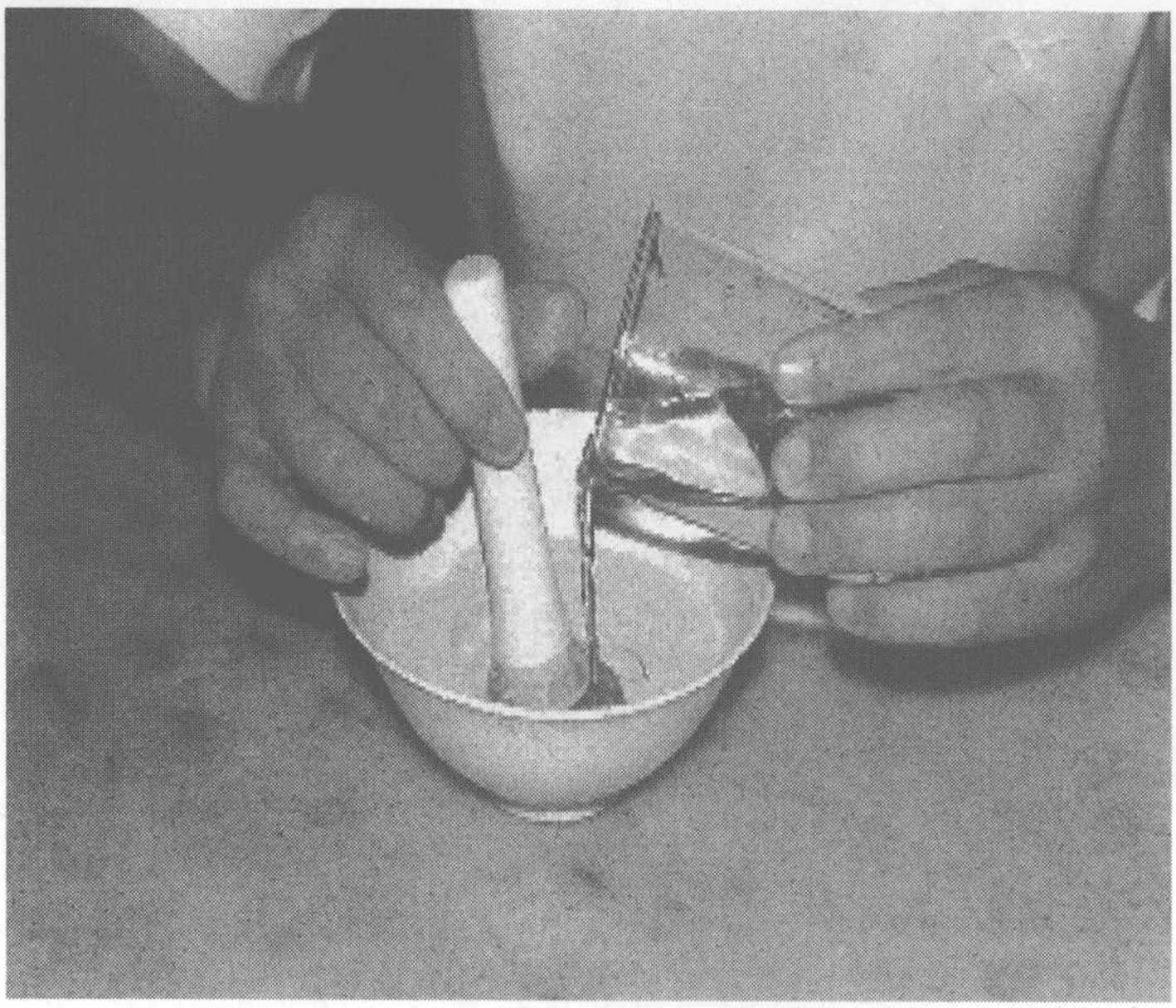


图3-10　粉末擂细后放入清水

4. 放入清水后,继续用力擂研 15 至 20 分钟,研磨越细越好用,研磨得很细的颜色易于做标水,易于填平,烧后不发花,不易发惊,而且色彩光泽度好(见图 3 - 11)。

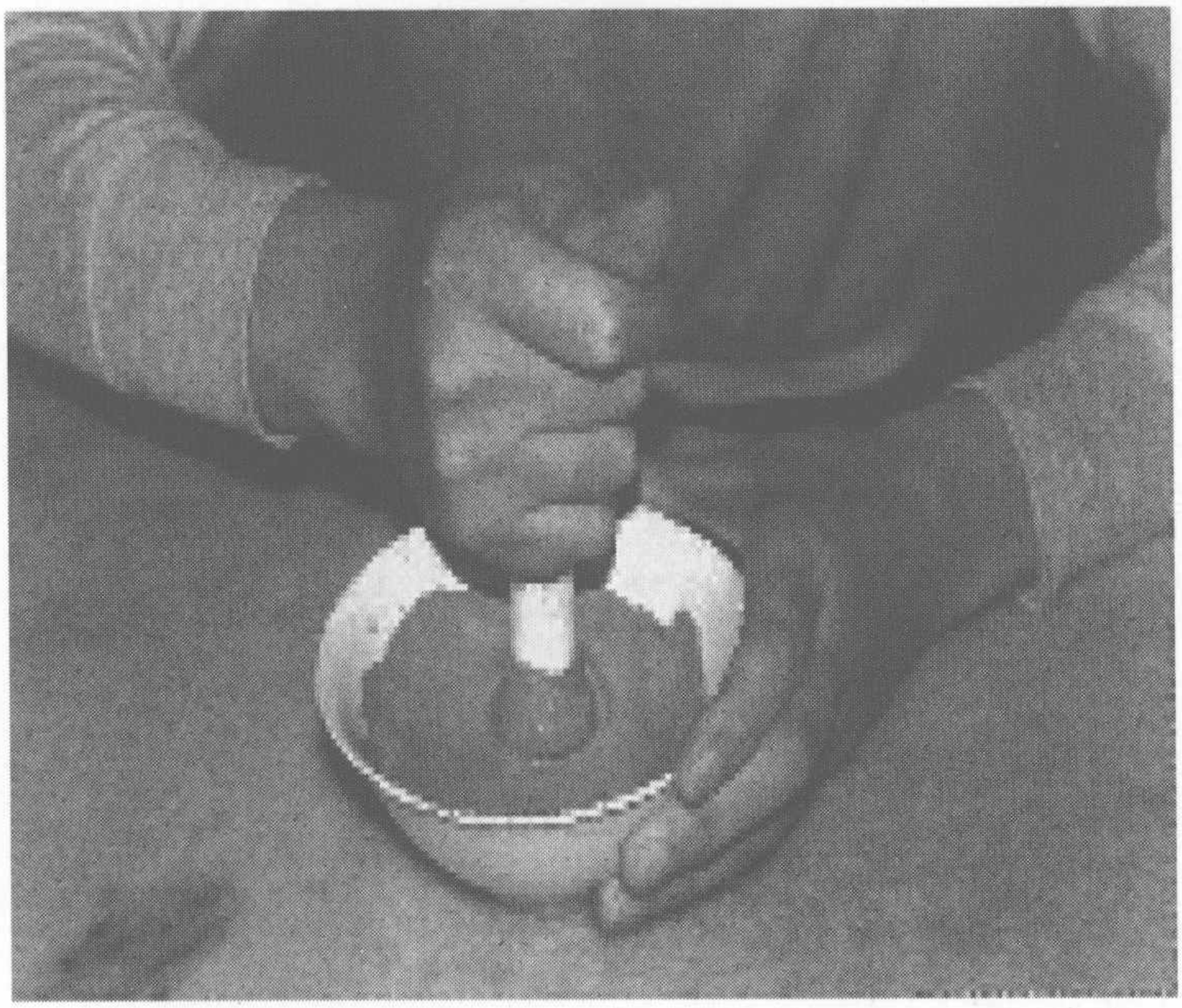


图 3 - 11　放入清水后继续擂磨 15 至 20 分钟

5. 擂细入碟,从上到下未见颗粒。其干湿程度以泥状为好,入碟情况以不浓不稀为好(见图 3 - 12)。

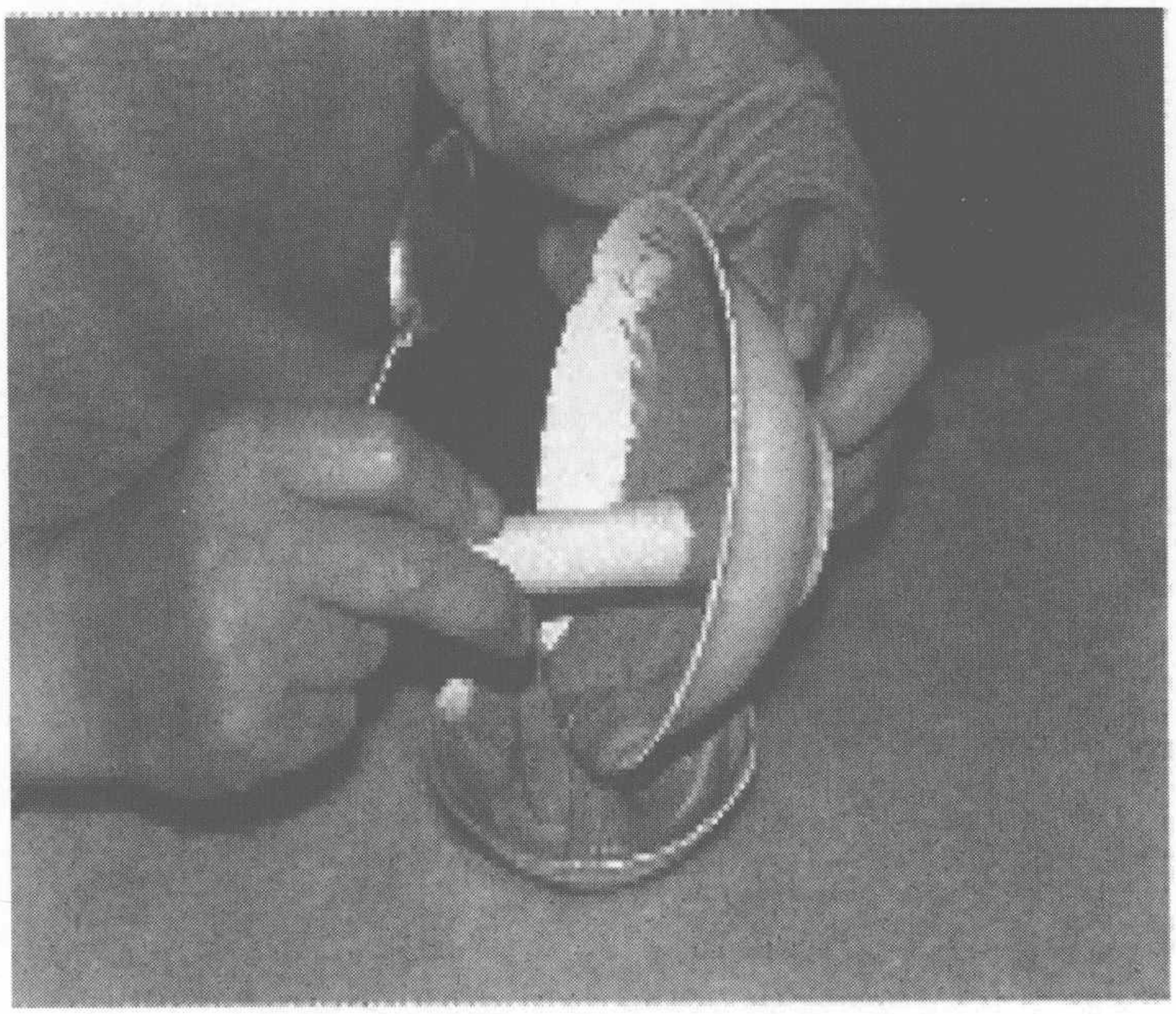


图 3 - 12　擂细入碟

6. 入碟后，用手指做坝，坝两边的空档应一边多一边少，多的一边放清水，少的一边用于填色时做“标水”用（见图3－13）。



图3－13　入碟做坝备用，其他各色如法擂磨

其他如古苦绿、古水绿、古黄、古紫与雪白等颜色，其擂色做坝方法均与古大绿相同。只有矾红的备用略有不同。其方法在第六章古彩的填色技巧中会做详细介绍。



第四章

古彩的线描构成

线描是古彩技法中最基本、最重要的技法，历代的人物风貌、四时的花卉翎毛、祖国的大好河山、传统的珍禽异兽、精美的图案边角，都要依靠线描的功力和艺术处理，线描的优劣是古彩装饰成败的关键。探讨和研究古彩线描就必须从线描最基本的构成要素着手，必须从线描最基本的技法——中锋用笔、油料性能入门。

第一节　古彩线描的基本要素

构成古彩线描的要素，就是古彩专业人员经常用到的点、线、圈。看起来很简单的一个点、一根线、一个圈，它的出现却经过了漫长的艺术实践，它产生的时间远远早于古彩的出现。

一、古彩线描中的点

（一）点的由来及发展

点是天空的星星、地面的沙子等自然物象给人们的启示，同时，又是狩猎的足迹、农作物的种子等劳动实践给人的联想。“点”的存在，能使人们对许多形象产生联想和认识。

点，确确实实在许多领域中存在着。点在勤劳、智慧的先民们眼里，不仅仅是“只有位置，没有大小的东西”，而且还是具有表情和表现力的形态。点给人们总的感觉是醒目的、活跃的。于是，人们将点广泛地运用于日常生活中。例如，在小孩三朝、满月、周岁时，额头上总爱点一个圆圆的小红点，给人一种无比喜庆与吉祥的感觉；每到端午节，大人们总要给自家孩子的脑门上点一颗雄黄点，给亲人祛病消灾、驱邪降福的良好祝愿；有的地方每逢节日，会在馒头上点四颗红点，送给人们四季平安、人寿年丰的祝福。当夜空出现一颗北斗星，它可以指示船民的航程；当夜空留下最后一颗启明星，它启示着不久便是黎明。这就是点的醒目、活跃被人们用于生活的见证。

点在其他领域内也得到普遍的应用。例如，点在讲话和写文章中用作量词，“第一点、第二点……”讲话写文章就条理分明。点在诗歌中对写景写情也有一定作用，如，“双双麻雀行书案，点点杨花入砚池”“一竿两竿修竹，三点五点梅花”“愿叫青帝常为主，莫遣纷纷点翠台”。著名诗人白居易的“吴山点点愁”以及词人李清照的“梧桐更兼细雨，到黄昏，点点滴滴”，这些被立体化了的“点”更是让人情景交融，其情其景，处处被点所打动。

此外，点在逻辑学和几何学中也很常见。如“观点”“出发点”“立足点”“起点”“交点”“端点”“终点”等。由此可见，点是历代先民们从生活中以及其他各个具体领域里抽象出来的纯粹形态及造型手段，是构成古彩线描的基本要素。

（二）点在古彩中的应用

古彩中的点从料色上分有两种：一是赤色的油红点；二是黑色的生料点。点在古彩中应用很广，如果说线是古彩的骨骼，那么点就是古彩的细胞，一只比人高的万件《沙地万花》古彩瓶，不知需要多少颗料点去装饰它，圆而晶莹的料点，体现着古彩艺术家惊人的毅力和一丝不苟的品格。在《沙地万花》古彩瓶上，它是一种由点的密聚组成的面，在行话中叫“地皮”。

在点组成“地皮”时，一定要注意点的排列，因为掌握了画点的中锋用笔和油料性能，并不等于完全解决了“点”的形式美感问题。如点沙地时，点的排列要略带弧形，如果是纵横交叉的点，就难以收到美的效果。同时，点沙地时，“点”的颗粒大小、疏密，油料的干湿、稀浓、深浅，用笔的按提轻重，都应有意识地注意。（见图4-1）

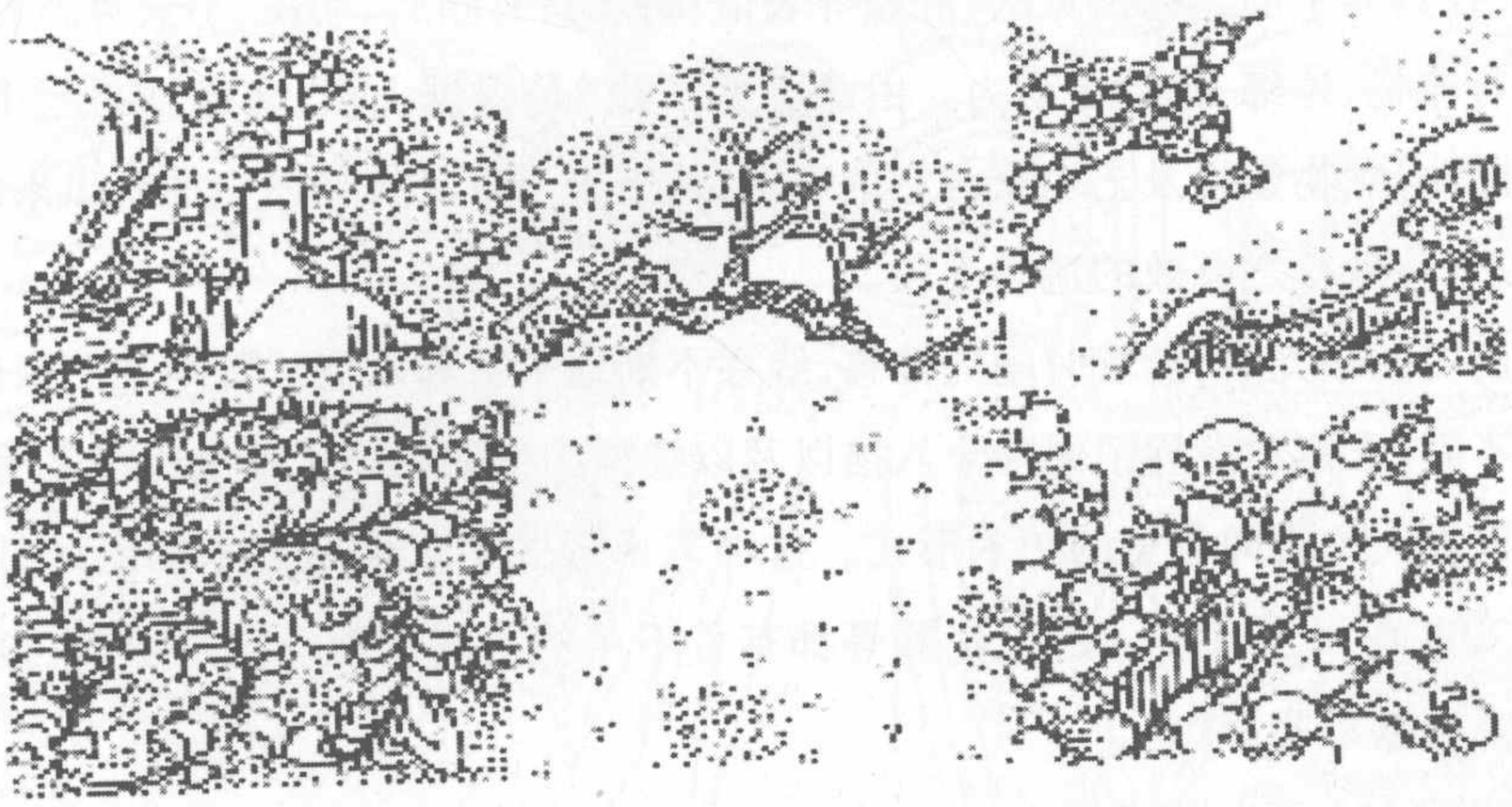


图4-1　古彩的点

此外，点在凤尾上是用来表现长翎的羽毛斑纹，在老树旁边是用来表现攀缓老树的藤萝。在人物衣裙上是用来表现花饰（常以奇数三、五、七颗点一组）。在图案边角上，点的用途更广。点经常和线一起组成图案，有时也和圈一起组成图案。

在今天的古彩新作中，古彩艺术家和古彩专业工作者却别出心裁地用点来表现抽象的思维和幻觉。

二、古彩线描中的线

（一）线的由来及发展

线是流星划过长空、江河横贯大地等自然现象给人们的启示。同时又是“养蚕缫丝，结绳记事”等劳动给人的感受。新石器时期彩陶上的纹样、殷商青铜器上的镂刻、战国的漆器、秦汉的画像砖等，也都是以线立形，以线传情。多少年来，经过劳动人民经验的提炼和积累，又经过长期的艺术实践，人们认识到线是可以罗织万物的，

也是可以表现万物的。

在人们的眼里,线不是仅仅“只有长度、速度,没有宽窄的东西”,也不是单纯的“点移动的轨迹”,而是一种富有生命力的物质。“单丝不成线,独木不成林”是传颂千古的名句,“红线”是月下老人的象征,并有“千里姻缘一线牵”的优美而又动人的民间传说。

历史发展到了现代,线又有了新的内容:线,在田径运动员的眼里,是自己成长的历程,是争夺世界冠军的跑道;在战士的眼里,是国境线,是子弹的射线;在数学家眼里,是“S”线,是抛物线、切线;在诗人眼里,是“茫茫九派流中国,沉沉一线穿南北”的铁路。这些立体化了的线,让艺术家思绪万千,仁者见仁,智者见智,各抒己见。

线,经过艺术家们的长期观察、理解,发现垂直线具有挺拔、峻峭、庄重、崇高等气质;水平线具有平静、安稳、宽阔、舒展等表情;斜线具有倾斜、动荡、不安等态势;自由曲线具有流畅、连绵、运动等活力。由此可见,“线”是根据山川、河流、曲径、小溪、衣纹、叶脉等自然物象以及艺术家对它的理解,从千千万万具体物体中抽象出来的一种纯粹形态,一种行之有效的造型手段。

用历史的眼光看,随着时间的推移,线在不断地丰富和发展。艺术家们根据描绘对象的不同,丰富和发展了人物十八描以及以线描为主的中国风格的中国工笔画,而且成为世界人民喜闻乐见的艺术形式。这种艺术形式不仅对纯艺术的绘画,而且对中国的工艺美术,如刺绣、漆器、瓷器等都有着不可估量的价值。线是组成古彩线描极为重要的基本要素。

(二)线在古彩中的应用

千百年来的线描基础和唐宋的影青刻花以及元明青花的艺术实践,加上明清壁画、建筑图案和同期产生的杨柳青木板年画的影响,使得古彩一出现在釉上彩绘,用线很快就十分老辣、古拙、刚劲和雄健。

古彩的“线”和“点”一样,有两种料色,一种是黑色的生料线,另一种是赤色油红线。油红线多用于花头、瑞草、祥云以及人物的脸孔、手足等。生料线的应用范围在古彩中非常广泛,除油红描绘的部分以外,作品的绝大部分均是由它来完成的。

线,在古彩人物中应用最多,规律也比较明显。就形体而言,形体实处、突起处,线描宜疏、宜粗,虚处和凹进处,用线则宜密、宜细;就材质而言,丝绸衣服质薄而细软,衣纹画线要求密、细、直。棉布、葛麻衣服材质厚而坚挺,衣纹用线宜简、粗、重;就动作而言,“三岔口”式急剧的武打动作,衣纹用线短而密聚。李白“举杯邀明月”式文静、舒展的动作,宜用长而圆缓的衣纹线;就面部表情而言,“喜”线条向上,“怒”线条平直,“哀”线条向下,“乐”线条圆弧;就性别而言,“男”衣纹线刚直,转折略方,“女”衣纹线细柔,转折圆匀;就年龄而言,“老”衣纹线苍劲,转折瘦直,“少”衣纹线

短润,转折圆满。

总之,古彩在线的处理和应用上,有一个程式的规律,即多用实、圆、卷、斜及有力向上来表现动,多用平、扁、直、正及无力向下来表现静。线,在古彩花鸟中的应用,不像人物那样复杂,主干、老枝撕筋密,嫩干撕筋稀,也有嫩枝不撕筋。梅花干筋密,梧桐干筋稀。石轮廓线粗,纹理线细。树轮廓线粗,枝轮廓线细,老叶、正叶筋纹用线粗密,嫩叶、背叶筋纹用线细、疏;鸟翎线粗长、毛线细短;鸟腹线细而圆,嘴爪线粗而坚。必须注意的是,古彩中无论是人物、花鸟,还是树石的用线,都应该牢记线描刚劲雄健这一古彩用线特色。(见图4-2)



图4-2　古彩的线

线,是古彩线描构成要素的主体。由于深得“中国画”线条运动形态的精髓,尤其是“人物十八描”用线的奥妙,古彩线描恰当地运用铁线描、琴弦描、枣核描、折芦描来表现不同的人物风貌,并把铁线描作为古彩人物的看家本领流传于世。在花鸟草虫方面则以活泼、生动的自由曲线来表现,恰当地采用钉头鼠尾描来作为主要的技法,自立风范于世人。

然而,在古彩“线”的处理上也不是一成不变的。有时在艺术上往往还是“超以象外,脱于形似”的作品能取得较好的效果,这要求艺术家有高深的艺术素养和丰富的艺术实践。这里所涉及的仅仅是一般性的规律和应用罢了。

三、古彩线描中的圈

(一)圈的由来及发展

圈是太空的日月、激流的旋涡等自然景物给人的启示。同时,又是钻木取火的小孔、湖滨捕鱼的水珠等劳动实践给人的体会。古彩的圈有它自己的特色,圈是运行在圆周上的线,大圈可以分割成弧形的线,小圈可以填成点。

圈同样富有较强的表现力。圈总是给人以圆满、充实、亲切、美满的感觉,往往使人感到端庄、活泼、有动感。

圈同样富有表情,圈在佛家眼里,是一串串行善的佛珠;圈在老人眼里,是一张张孩子的脸;圈在打工仔眼里,是故乡的中秋月、除夕的红灯笼;圈在孩子眼里,是月饼,是妈妈慈祥的眼眸。

圈,能唤起人们对许多事物的联想。看了《三打白骨精》后,谁也不会忘记孙悟空留给唐僧能驱妖的圈。看了《哪吒擒龙》,谁也忘不了哪吒手中的"乾坤圈"。在客居他乡时,人们会有"举头望明月,低头思故乡""大漠孤烟直,长河落日圆""人是故乡好,月是故乡圆"的感受。在思念情人时,会有"走不完的天涯路,转不尽的磨坊圈"的感叹。明太祖朱元璋还有"万里长江飘玉带,一轮明月滚绣球"的千古名句。

圈,是没骨法,是圈花法中、写意画中常用的画法。圈花法为宋人杨朴之所创,沿用至今。元朝释仁济有诗云:"用心四十年,作花圈始圆。"赵之谦有诗云:"老干槎丫酒气魄,疏花圆满鹤精神。"王冕借画梅时"冰花个个圆如玉,羌笛吹它不下来"的表达,以示反抗民族压迫。清末民国初期的画家也有"酒后写梅更耐看,个个画成淡墨圈",又有"终日因何画圈圈,圈成葡萄一串串"。圈的表现力,得到民众、诗人和画家的认同。

圈,大可以表现天地、日月,小可以表现缝眼针孔。圈与人类生活结下了不解之缘。古代彩陶的出现,车轮、战鼓、铜锣、钟鼎的制作,金属货币的发展和选用,这些立体化的圆形物体,用什么表现它的边缘呢?只有用圈来表现。因而圈是从无数圆形器物外形中抽象出来的又一造型手段。

圈在古彩线描中有线和点一样无可比拟的作用,是线和点不可取代的造型手段。它如珍珠一样名贵,像车轮一样可以负重。圈,虽然不像线在古彩中那么地位显赫,也不像点一样可以画龙点睛,却可以起到线和点所不能替代的作用。圈,是古彩线描中又一重要的构成要素。

(二)圈在古彩中的应用

古彩的圈,分油红圈和生料圈,主要是根据画面内容的需要来定。秋天的树叶可以用油红圈组成,拓矾红、扫淡矾红,来表现"霜叶红于二月花"的美景。春天、夏天

的树叶可以用生料圈组成,平填大绿、苦绿,来表现“春风又绿江南岸”的意境。古彩人物画中,用圈来装饰仕女的云肩、童子衣裤上的花饰、寿星的寿字袍、禄星的如意璧等。此外,仕女手中的团扇、桌上的铜镜、腰边的佩玉、发结的首饰、战将的袍甲、僧侣的念珠,都可以用圈来装饰。

古彩花鸟画中,用圈来表现的对象更是妙趣横生,菊花、梅花、绣球花、海棠花、秀菇花等全是用圈的不同组合形式来表现的。孔雀尾、蝴蝶翼、金鱼眼、猴子头等均由不同形态的圈来表现。

在古彩山水画中,往往用圈来表现树叶。有时在圈中加点,变成珍珠粒,也用来表现树叶,这种用珍珠粒组成的树叶,显得特别精美高雅,富有很强的装饰性,衬以亭台楼阁,还具有很浓的诗意,使人联想到南唐李后主的“凤阁龙楼连宵汉,琼枝玉树作烟萝”的诗句,风光显得特别富丽。同时,小圈、大圈兼用,还可以用来表现松树皮。浪花上的水珠,更是用圈来表现。(见图4-3)

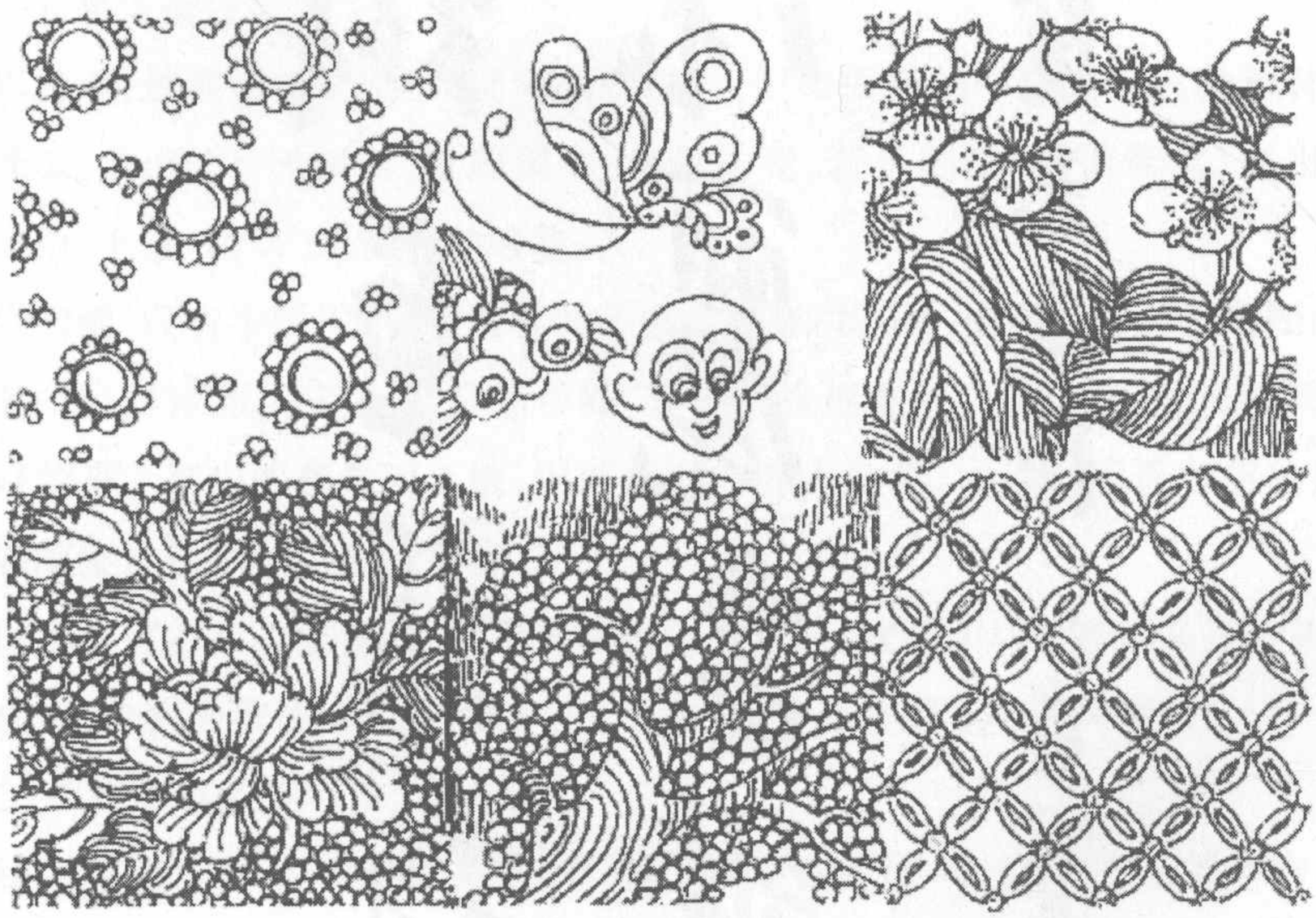
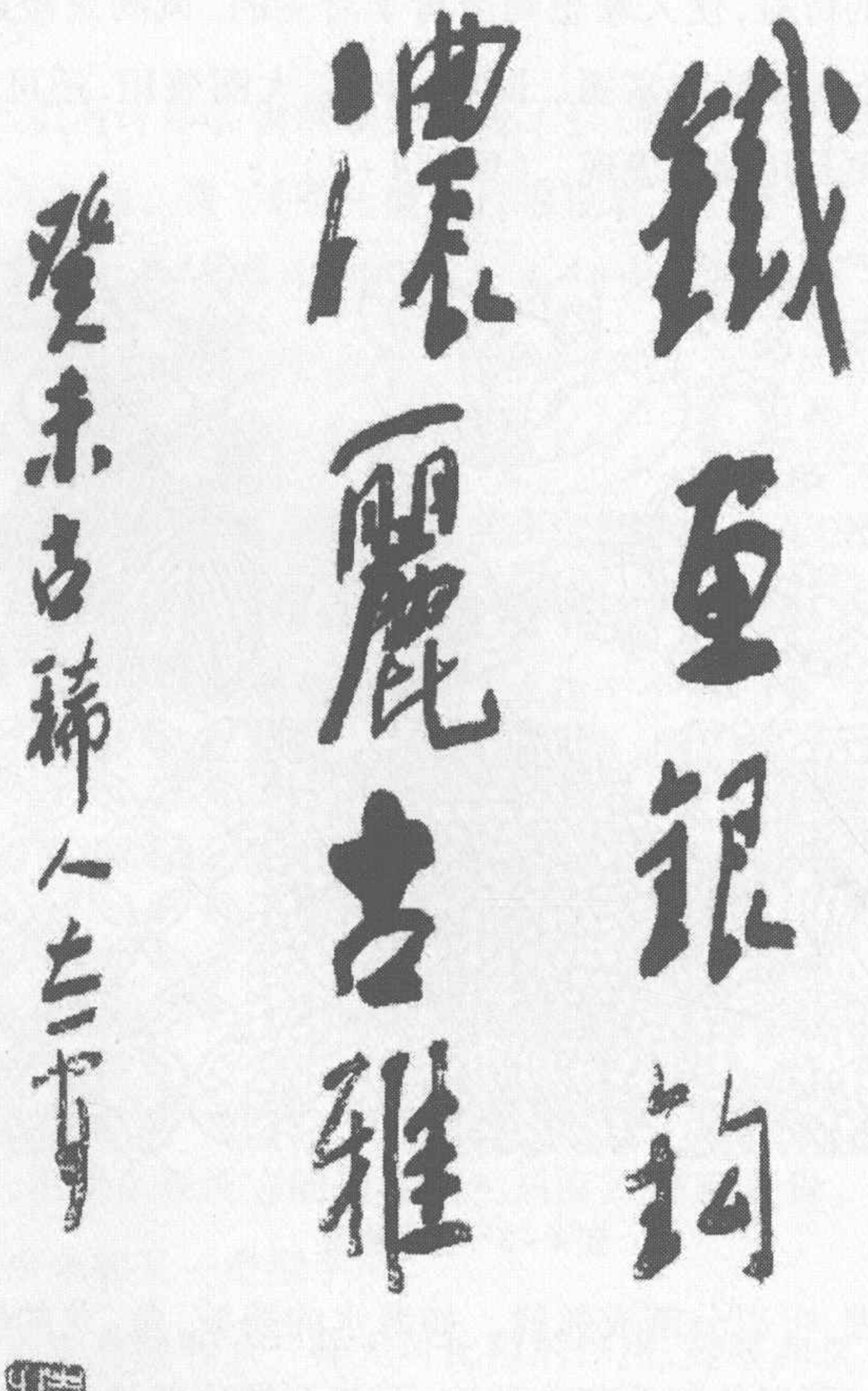


图4-3　古彩的圈

在古彩图案中,圈,可以分割成弧线。如海水的碧波,鱼、龙的鳞甲,都是由弧线组成的。圈在地皮中,可以绘制万花珍珠地、万花百蝶珍珠地。圈与圈互相组合、重叠、并列、相交、相切,在古彩图案中,常用于组成横式二方连续、带状四方连续以及由圈组成的铜钱锦、如意锦。

第二节　古彩线描的基本技法

古彩线描的技法，既像工笔白描的用线，又像图案的用点、用圈。确切地说，古彩线描科学地糅合了中国画白描技法与工艺美术的装饰技巧，从而风格独特，自成一体。它不像粉彩那样以圆缓秀逸、粉润柔和见长，而以刚劲雄健、古朴典雅取胜。其中起决定因素的基本技法就是中锋用笔与油料性能。



一、古彩线描的中锋用笔

（一）中锋用笔的成败

中锋用笔是古彩技法中的根本大法。没有中锋用笔，就谈不上刚劲雄健的古彩

线描。中锋用笔决定着古彩线描的优劣,是古彩线描成败的关键。

强调中锋用笔在古彩中的主导地位、决定性作用,是以理论为依据、以实践为基础的。中国的民族绘画——中国画历来主张中锋用笔,强调中锋用笔。中锋用笔是一切用笔的基础,是线描技法的功底所在。从绘古彩的实践来看,无论是线、点,还是圈,都离不开中锋用笔。无论是古彩人物中的五官、须发、衣纹、飘带等,还是古彩花鸟中的花头,叶筋,枝干,鸟的嘴、爪、眼、翅都离不开中锋用笔。古彩山水中的亭台、楼阁、栈道、舟车,中锋用笔所到之处,都是画面的主题部分、传神部分。如果谈到古彩的图案,更离不开中锋用笔,边角、地皮、斗方、底心处处都需要用中锋去画。

为了确保古彩线描中锋用笔的有效实施,在源头上就要给予保证。古彩艺术家对笔的选择很严,要求具备尖、圆、齐、健四大优点的料笔才能使用。

古彩的线,千万不要侧锋画线,一是侧锋画线易使料笔偏锋损毫,二是侧锋画出的线不挺、不起、不厚重。因而,在进行线描的过程中,料笔在手中始终保持中锋,使线挺、起,效果才会好。

古彩的点,最理想的是用旧笔(即画线粗了,但未偏锋的中锋笔),这种粗钝短锋的旧中锋笔,点出的沙地料点,颗粒圆实、乌黑晶亮,若是侧锋(即偏锋笔)点出的料点则会三角、毛糊、渗炸,显得粗陋难看。

古彩的圈,没有中锋用笔,就没有圆亮适度、粗细均匀的圆圈。在进行画圈时,手中的料笔时时要转动,使笔保持圆笔中锋,避免偏锋损毫。从一定意义上讲,画圈要求用最好的笔。笔尖的毫集而不散,尖细而富有弹力的笔,才是画圈最理想的用笔。选择画圈笔要比选择画线笔难得多。

探讨和研究古彩线描,掌握古彩线描优劣的奥妙,就必须从中锋用笔这个根本方法上下功夫,分析导致线描成败的每一个因素,使自己在用笔时胸有成竹。

(二)中锋用笔的技巧

中锋用笔的因素,说白了就是手、笔、锋三者辩证地统一。手的技巧就是指运指、运腕和运肘;笔的技巧就是指执笔、运笔与起笔、行笔和收笔;锋的技巧就是指中锋、侧锋与逆锋、藏锋、回锋。

1. 运指、运腕和运肘

使用圆笔中锋,要特别注意指力、腕力和肘力的锻炼,善于琢磨指和锋的微妙感受,这是成功的古彩艺术家所必备的。

运指,要注意指实掌虚,指头执笔时应“擒纵”得法,即指头执笔要紧(擒得死),指身运笔要转动(纵得灵活),解决“死”与“活”的关系。如古彩线描中的圈很小很精细,就需要指头执笔的功力,圈与珍珠粒就有赖于指力来完成。

运腕,有提腕和悬腕之别,在古彩线描中锋用笔时要“按提”适当,即轻提时线要

富有弹力，重按时线要富有顿挫。解决轻与重的关系，悬腕要注意“行留”相济，就像大板车下坡，车在前进，人往后抵着，产生既有后撑的力量，又有稳健前进的气势。笔的运动全在腕力的控制下进行，流畅而不飘滑，凝重而不气滞。悬腕主要是解决快与慢的关系，使画出的线，富有功力和生命力。

运肘，主要是为了协助悬腕的用笔，重点解决快与慢的关系。然而画大件古彩时，就需要肘力的功底。中锋用笔中的“徐疾”与快慢是一个意思，是用笔的力度和速度的辩证统一，有轻有重，线描就会有力度，有快有慢，线描就会有节奏。只行不留，线就过于平直光滑。多留少行，线就过分苦涩、气滞，不流畅。画线，就像驾驭马一样，既要扬鞭，又要收缰。

古彩用线的死活、轻重、快慢与运指、运腕、运肘是同时进行的，不是割裂的，而是紧密配合的。只有把以上关系弄清楚了，并在实践中加以发挥，画出的线才会显得老辣古拙、刚劲雄健，给人以力透纸背的艺术感受。

线描的功力，就是指手控制笔的能力。因而以擒纵相佐、按提相间、行留相济的中锋用笔画出的古彩线描，才能把古彩线描的艺术特色发挥到最佳程度。

2. 执笔、运笔和起笔、行笔、收笔

执笔就是用手捏笔，要紧要实，指头要执得住笔。初学者画古彩，有时笔杆都会掉在瓷器上，那就是失去了控制。要画好古彩瓷，一定要控制得住笔。

运笔，可分三个阶段，即起笔（亦称入笔）、行笔、收笔。

起笔，是用笔之始，应意在笔先。起笔时要欲右先左，欲左先右，欲下先上，欲上先下，要逆来顺去，先按后提，使中锋线先重后轻，藏而不露，圆而挺秀，富有功力美。

行笔，是用笔之中，轻提后要让笔锋垂直于瓷面，要提得起腕。行笔不能枕腕，否则，线就拉不长，一点一点连接的线，气韵难以生动。提腕可以避免拖泥带水，防止扁滞无力，用笔毛拖出的线条不挺、不起、不圆、不亮，扁而没有厚度、没有力度。行笔中提腕，要控制速度，使线描平滑，不飘浮，流畅而稳健，转动而富有内力。提腕是行笔的关键，也是保持中锋画线的重要举措，是气质美的技巧所在。

收笔，是用笔之末，要注意笔离开瓷面不突然，要渐提腕、渐收笔。收的关键要留得住笔，不能草草了事。留得住笔的中锋画线，就会力贯始终，气藏始末。把未尽之力，留在线的末端，留下工艺美的艺术效果，是收笔的重要一环。更有古彩老艺术家认为，收笔好的年轻人，将来会寿高，因其不仅精力充沛，而且专注始终，往往是长寿人之举。

3. 中锋、侧锋和逆锋、藏锋、回锋

中锋（即正锋），是古彩线描的根本技法。没有中锋用笔，就谈不上古彩线描。中锋是从事古彩艺术专业人员的练功所在，要多临摹线描，多练习线描。另外，要想

提高古彩线描中锋用笔的表现力，还必须做些画外工作。画古彩还应学习书法，如颜体、柳体、正楷、行草以及其他书法，吸取书法的用笔，对揣摩中锋用笔奥妙、提高中锋画线的用笔功夫很有好处。难怪有经验的陶瓷艺术家的做法是，徒弟一进门就让其练线描，练“永”字八法，练行草，将“龙飞凤舞”连着写，借以提高中锋用笔的功底，潜移默化地明了中锋用笔的道理。

侧锋（即偏锋），虽然画古彩一般不用它，但它也是一个不能忽视的技法，中国画的写意，粉彩、新彩的小写意，都离不开侧锋用笔。事实上，侧锋用笔的基础还源于中锋用笔。不同的是，侧锋有“偶得”效果，有时还带点“灵气”。

逆锋、藏锋、回锋是中锋用笔的特殊形态。

逆锋（即相对顺锋的逆向用笔），常用于表现拙味的用笔。中国画写意人物画家程十发先生，就是一位逆锋用笔的高手，他的写意人物画作品显得品位更高。当然，古彩逆锋用笔，应在中锋用笔相当雄厚的基础上进行，逆锋用笔是古彩的新路子。

藏锋（即顿挫、旋转的中锋用笔），相对露锋提出的用笔，含蓄不露锋芒，使气韵藏于线条之中的古彩线描。如铁线描、琴弦描、蚯蚓描，从起笔到收笔，始终不露锋芒，将内在的功力美，蕴藏在线描之中。藏锋特别能加强古彩线描的起势和行笔的内力。

回锋，主要是加强古彩线描的运动感和力量感，就像马车上扬动的鞭子，既逆又顺，既往又回。回锋加强线描末端的力量，使线富有生命力。

以上讲的运指、运腕、运肘，执笔、运笔和起笔、行笔、收笔，中锋、侧锋与逆锋、藏锋、回锋，就是专业术语中提到的用笔，与油料性能中的用油、用料（头浓料、二浓料），综合起来相似于中国画的笔墨，可以称之为古彩的笔料。藏而不露，畅而不滑，涩而不滞，绝去浮华，脱尽锋芒，得其蕴涵之力的中锋用笔，才可以使古彩线描产生老辣古拙、刚劲雄健、力透纸背的艺术效果。

二、古彩线描的油料性能

一件好的古彩作品，除了要有好的立意和描绘形象的能力外，技法上还要注意一个很重要的问题，就是用油和用料的问题，古彩艺术专业人员习惯地把这一技法，称为油料性能。掌握油料性能，就可以为中锋用笔提供线描的物质基础。没有很好的驾驭油料的能力，就不可能为中锋用笔添劲加力，也就无法传达形象。

油料性能不是一两句话可以说得清楚、讲得透彻的课题。它更多的是需要艺术家的悟性，需要在实践中反复斟酌、反复捉摸、找出规律、认识规律、掌握规律的学术问题。所谓油料性能，就是摸索用油与用料的关系。它与国画水和墨的关系较为相

似,但油与料受工艺制作的制约要多些,所以,这便成了一个较为复杂的技术难题。从一定意义上讲,油料性能的掌握能力,对青年专业人员的日后发展有一定影响,绝不可低估了它的作用。

古彩的油料性能,常以圆、起、匀、黑为优,以油(炸)、扁、死、淡为劣。古彩常以乌黑的头浓料画线,粉彩常以黄灰色的二浓料画线。具体地说,古彩的点,以圆、起、匀、浓为优,以三角、扁、油(炸)为劣。料点用油多了容易炸(即渗开的意思),会显得粗陋难看。点料的"点",一定要注意料要涌,油要少,料点才匀称,料点深浅才一致。古彩的线,通常以挺、起、有力为佳,扁、滞、无力为劣。好的线可以达到老辣、古拙、刚劲、雄健的意境。差的线通常被同行斥之为"禾秆衣"。历史上用"春蚕吐丝"来形容晋代顾恺之的用线,用"吴带当风"赞誉唐代吴道子的用笔,这些评语用在优秀的古彩线描上也很合适。古彩的圈,以细、起、黑、圆为优,以粗、扁、淡、不圆为劣。圈线最忌油(炸)、滞、涩。必须注意的是,画圈时,笔上料不能涌,笔不能过分饱,一涌一饱,圈就会粗。用料少些,用油稍多些,易把圈画圆,但绝不可把圈画成粉彩一样的黄灰色。古彩画点、线、圈的料都应乌黑、圆挺,像铁线嵌在瓷器上,罩上古彩颜色后,经过烤花过炉,线描依然清晰明朗,非常赏心悦目。

油料性能到底要注意些什么?

油料性能没有固定工艺参数,需在实践中认真斟酌,反复琢磨。其关键在于蘸油,以料笔上形成"小米"大小的油珠为好,不够可以再蘸一下,一下蘸得太多就会油。

新笔用油、用料时又怎么处理?

初学者所用的笔都是新笔,可以事先做点准备工作,把"笔套"脱下,将笔放在阳光下晾干,以防笔毛内含有水分,笔晾干后蘸乳香油,放在白净的瓷碟中,把笔和油敲打一阵,使之均匀地分布在每根笔毛上,然后套上"笔套"待用。

为什么"打料"不叫"上料"?

这不仅是个"术语",而且是个操作要领。只有通过"打"才能使笔上蘸好的油与料碟中的料充分混合均匀,只有用均匀的油料画的线才不会断断续续,才会流畅,才会朝"气韵生动"这个用线目标迈进。笔者有个不成熟的经验,喜欢画宿料。具体办法是每天下班前把料打好,第二天只需要稍稍敲打两下,画时就非常得心应手,运用自如。道理很简单,"打料"只是一种强行混合,通过一夜之间的充分渗透,油和料就会起某种化学反应,融为一体,干湿非常适宜。

油多了有什么不好?

绘过古彩的专业人员都有这样一种体会,略微多用一点油,线就会如流水行云,飘逸通畅,绘瓷就不那么吃力。然而,陶瓷是人的艺术,也是"火"的艺术,这种线只

要一罩上古彩颜色,经烧炉烤花后,料线就非常淡,有的甚至会模糊不清,失去了线应有的表现力和艺术魅力。

油少了又有什么不好呢?

油少了,绘古彩线条非常吃力,而且易损笔锋。油少了,料就不容易打得均匀,容易出现“死料”,画出的线就不会“春蚕吐丝”,而会“春蚕吃叶”;也不会“吴带当风”,而会“吴带雨淋”,填上古彩颜色过炉烤花后,线条断断续续,残缺不全。有的显得又粗又跳,非常刺眼,与色彩不和谐,谈不上美感。

油到底用多少为宜?

油料性能要求用油不多不少。诀窍全在于前面提到的蘸油时这个“小米点”一般的油珠上。少了可以再蘸、再打,直到合适为止,绝不可操之过急。其次,用油多少,还和绘瓷者本身的技巧熟练程度有关,速度快者可略微多用点油,速度慢者可略微少用点油。

“炸”是怎么回事?

“炸”,是指油从料中纷纷渗出时的专业用语。现在有些人把它用于形容肌理效果,则另当别论。古彩传统人物衣纹出现“炸”并不是好现象。“炸”的原因很多:

1. 打料用油太多,画瓷速度慢,线上积聚太多的油会“炸”。

2. 料碟中所搓的料存放太久,用干死的料来画瓷也会“炸”。

3. 在搓料(即调料)时,乳香油用得太多会“炸”;太浓太老的乳香油搓的料,在绘瓷过程中也会“炸”。

4. 料碟中有灰或有脏物弄在料中也会造成“炸”;所画的瓷胎上有灰尘也会造成“炸”。

5. 松香油(冒牌乳香油)搓料也会造成“炸”。

6. 用钴土矿做的生料(含土的冒牌料),在搓料后用于画线时也会“炸”。

“炸”,就会导致线描毛糊,不挺光,看上去粗陋,缺乏线应有的气质和美感。为了避免油“炸”,必须注意如下几点,即打料画线时油不要用得太多,搓料时油不要放得太多;太久的料、干死的料,要掺入新料一起重搓,方能使用;注意工艺卫生,不打料时,要盖料碟,不要让料碟中有灰尘。绘瓷前要抹净器物瓷面的脏物与灰尘;冒牌的油、冒牌的料不能用,购买时要货比三家,千万不能贪图便宜。

掌握油料性能,有助于充分发挥古彩线描的中锋用笔。从事古彩的专业人员知道,由于受古彩颜色的制约,在线的处理上,多用粗细和疏密来表现虚实,基本上不用料色的深淡来表现虚实。料线厚、料色深,线描的中锋用笔难度就大,画起来就吃力。一笔性能掌握得好的油料,会使你感到笔上能产生一股内在的力量,许多人都习惯称画线为拉线。这个感觉很重要,只可意会,难于言传。打个比方,就像传统纺纱车的

转动，纱中有一股内在力量，把棉花条束紧，拉出细长的棉纱。这样拉出的线，就会产生内在的功力美。长期从事古彩的专业人员，大拇指头上会形成一弯深槽，无名指指甲边上有一个很厚的“老茧”，这就是通过中锋用笔，控制油料性能的功力表现，是长年累月地“打料”留下的最好见证。

古彩线描好比传说中的鲲鹏，中锋用笔与油料性能，则是鲲鹏的双翼。只要勇于探索，善于总结，苦于磨炼古彩线描，就会像铁画银钩（见图4－4至图4－10），古彩技艺就可获得进步与提高。

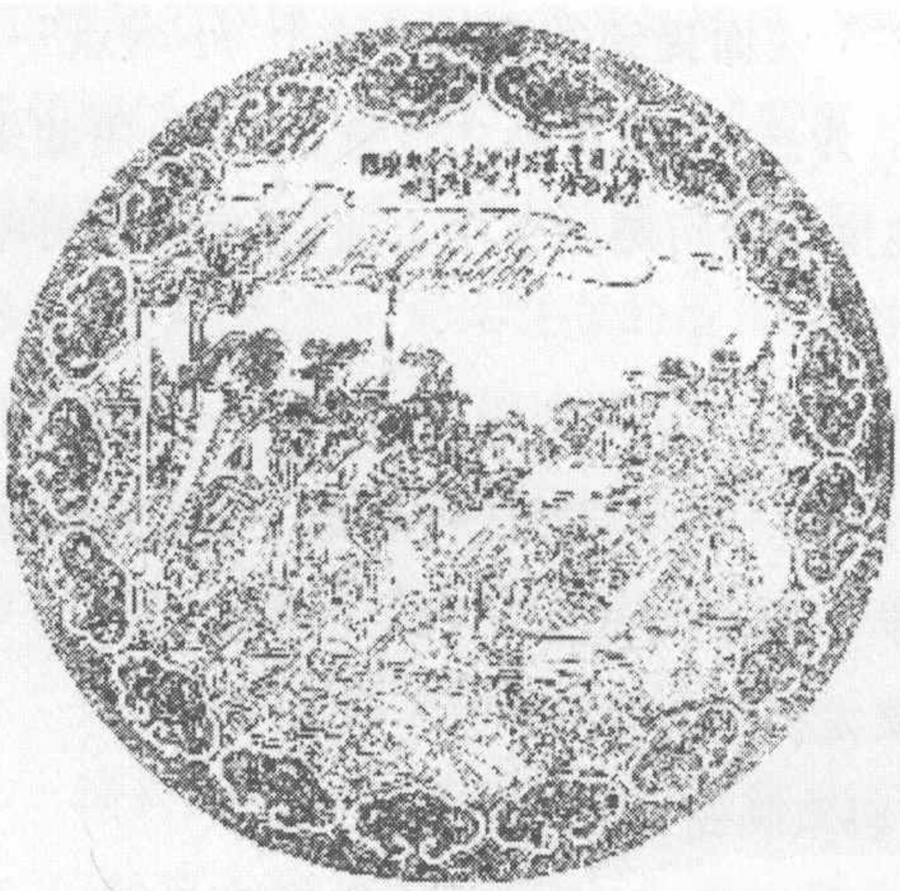


图4－4　唐太宗过莲塘

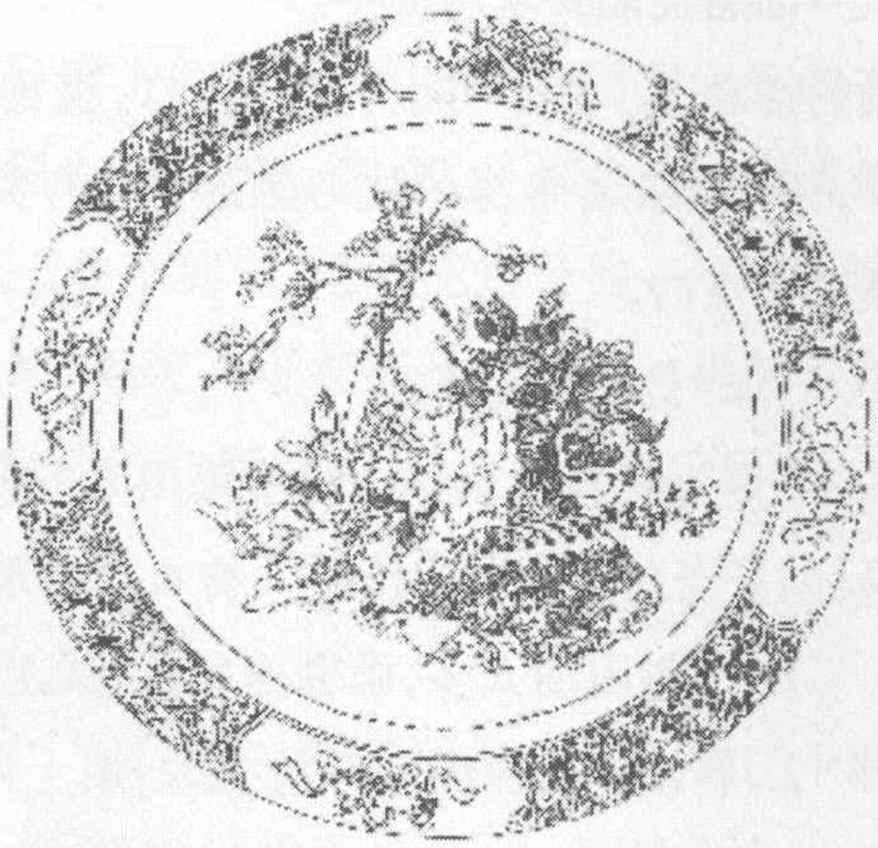


图4－5　四季平安



图4－6　太平富贵

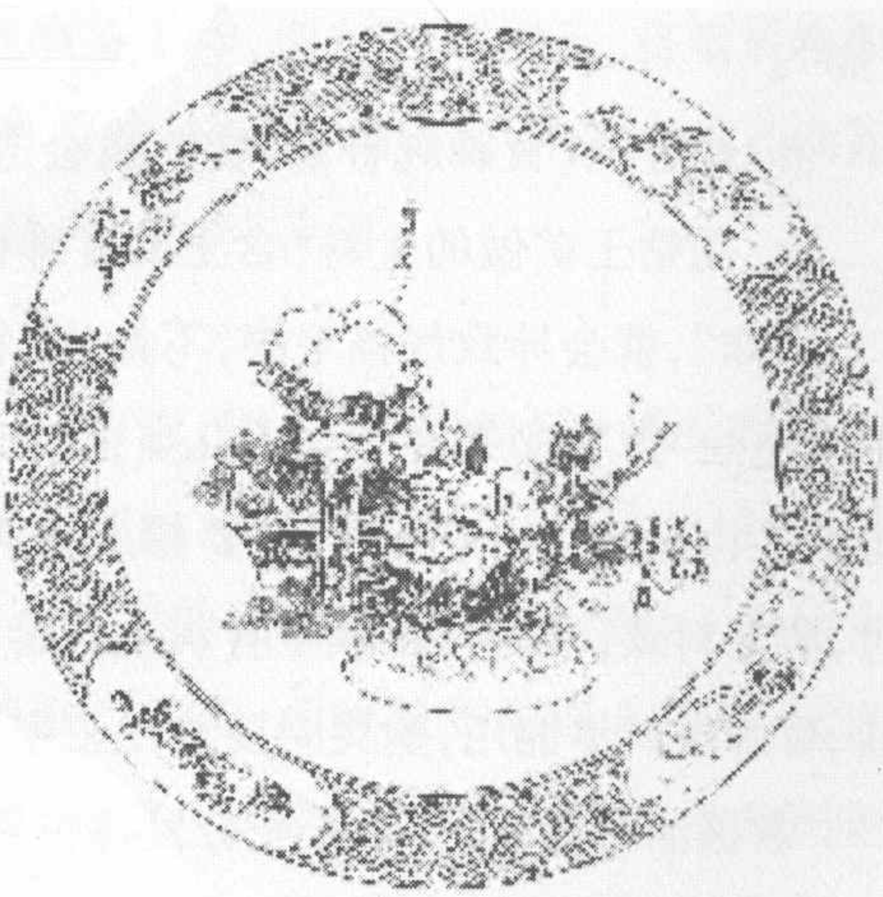


图4－7　富贵高寿

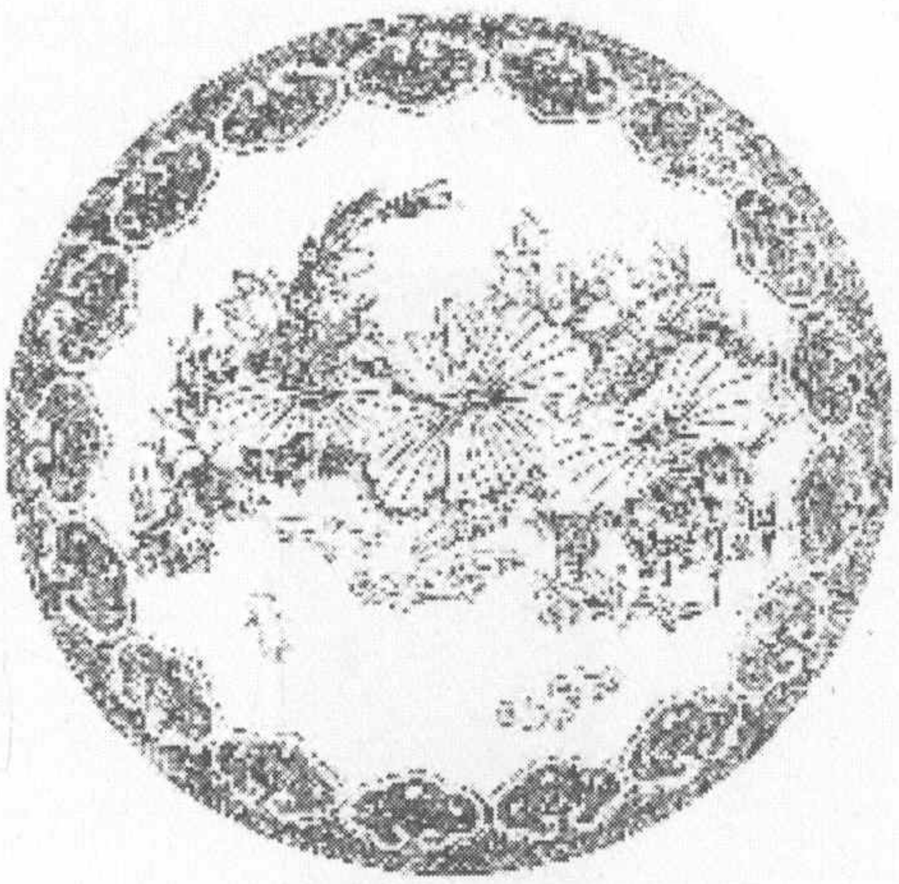


图4-8　连年有余

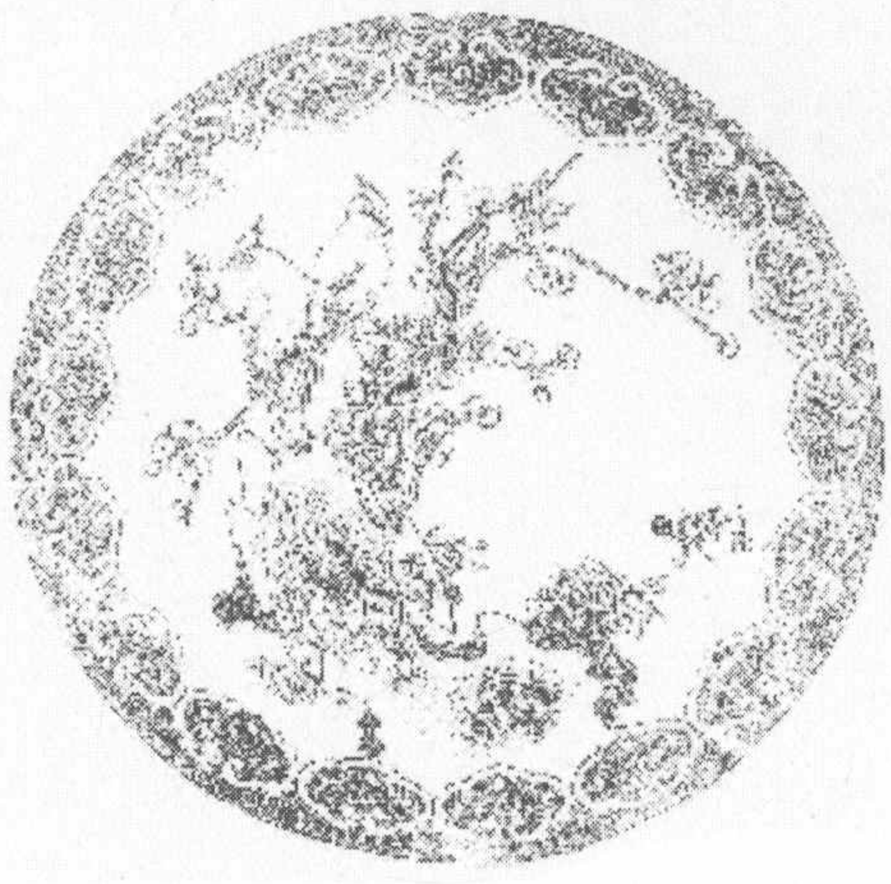


图4-9　福寿双全



图4-10　河塘清趣



第五章 古彩的图案形式

精美的古彩图案，以点、线、圈为基本手段，点与点组织紧密，线与线交织牵连，圈与圈连环对照。线与圈互相衔接，线与点互相搭配，点与圈互相结合，按一定程式要求，照一定实用规格，三者均衡地彼此连续，自由活泼地向四方扩展，构成了千姿百态、千变万化的古彩图案。如果说丰富多彩的陶瓷美术是一座华厦，古彩则是其中的一个单元，图案装饰则是单元的门窗，从门窗里可以见到许多有益于我们时代的艺术法则，探索出一些有利于我们社会的创新道理。

古彩图案的装饰形式，不像绘画那样必须局限于特定的环境、场合、季节与角度，它可以突破时间、空间、透视、比例等关系，依据装饰形式的需要，进行变形、变色以及做结构上的处理。由于在内容上、形式上不受任何制约，所以，明明是木本牡丹、芙蓉却可以变成藤本进行缠枝；明明是又大又圆的荷叶却可以拿别的叶子代替；在同一枝干上可开出不同色彩的花；在同一环境里可以开出四季花。因此，从另一个角度讲也是巧夺天工。例如，古彩的梅花，在同一枝干上既可以有红梅又可以有白梅和黄梅，效果还相当不错。四宜图、五翎图等可以把不同季节的花和鸟装饰在同一个环境中、同一个画面里，并得到观赏者赞许与拍掌称好，更无人说其不真实。

在古彩图案中，各种花卉均可以做有规律和无规律的穿插、缠绕、散点和连续，变化非常灵活。尤其是古彩的地皮纹样，可以随时注入自己的想象进行精减和添加。具体来说，古彩的图案装饰形式，大略可以分为边角、地皮、斗方和底心四大部分。

第一节　古彩的图案边角

古彩边角按纹样格式可以分为两类:一是由一个单独模样,向左右两个方向发展的横式二方连续图案。以瓶为例,此类多装饰于口、颈、脚等部位(有时也用于肩部)。二是用米字格作为形式结构,组成各种几何形象的长形装饰,带式四方连续图案多装饰于瓶、罐的肩部,缸、钵的口部,圆盘、挂盘的边部。就颜色而言,也可以分为油红边角和生料边角。前者彩淡矾红,多用来做托边,后者画完后填各色,多用来做锦边。

一、油红边角

按装饰部位的不同,油红边角有两种形式[①]:

(一)油红口子边图案,多用比较精细而又简练的纹样,加强口子的精美秀丽之感(见图5-1)。

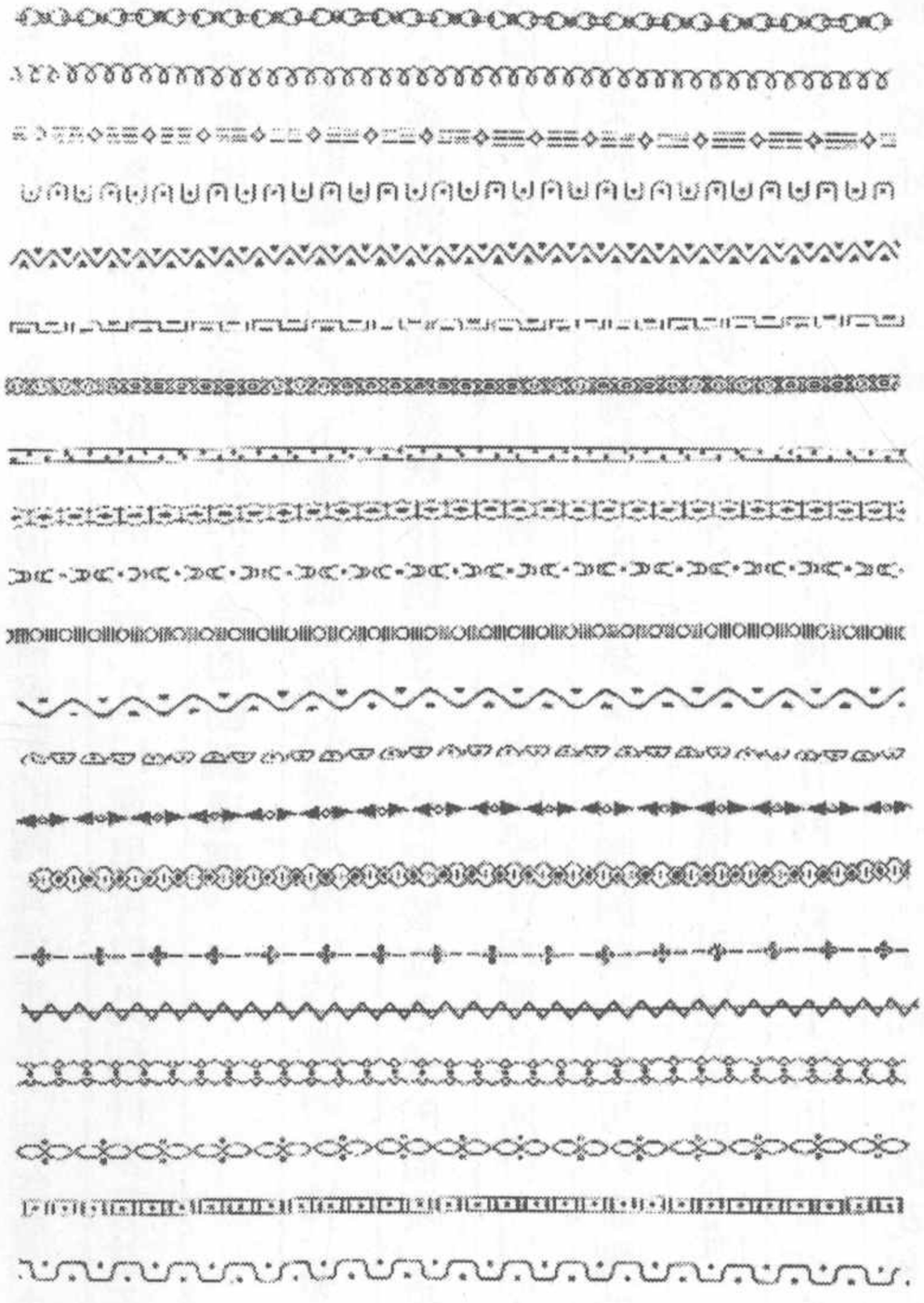


图5-1　油红口子边

① 钱震之著,《实用装饰图案手册》,上海翻译出版公司,1986年。

（二）油红脚子边图案，多用比较质朴而又稳重的图案，加强脚子的扎实感和稳重感（见图5－2）。

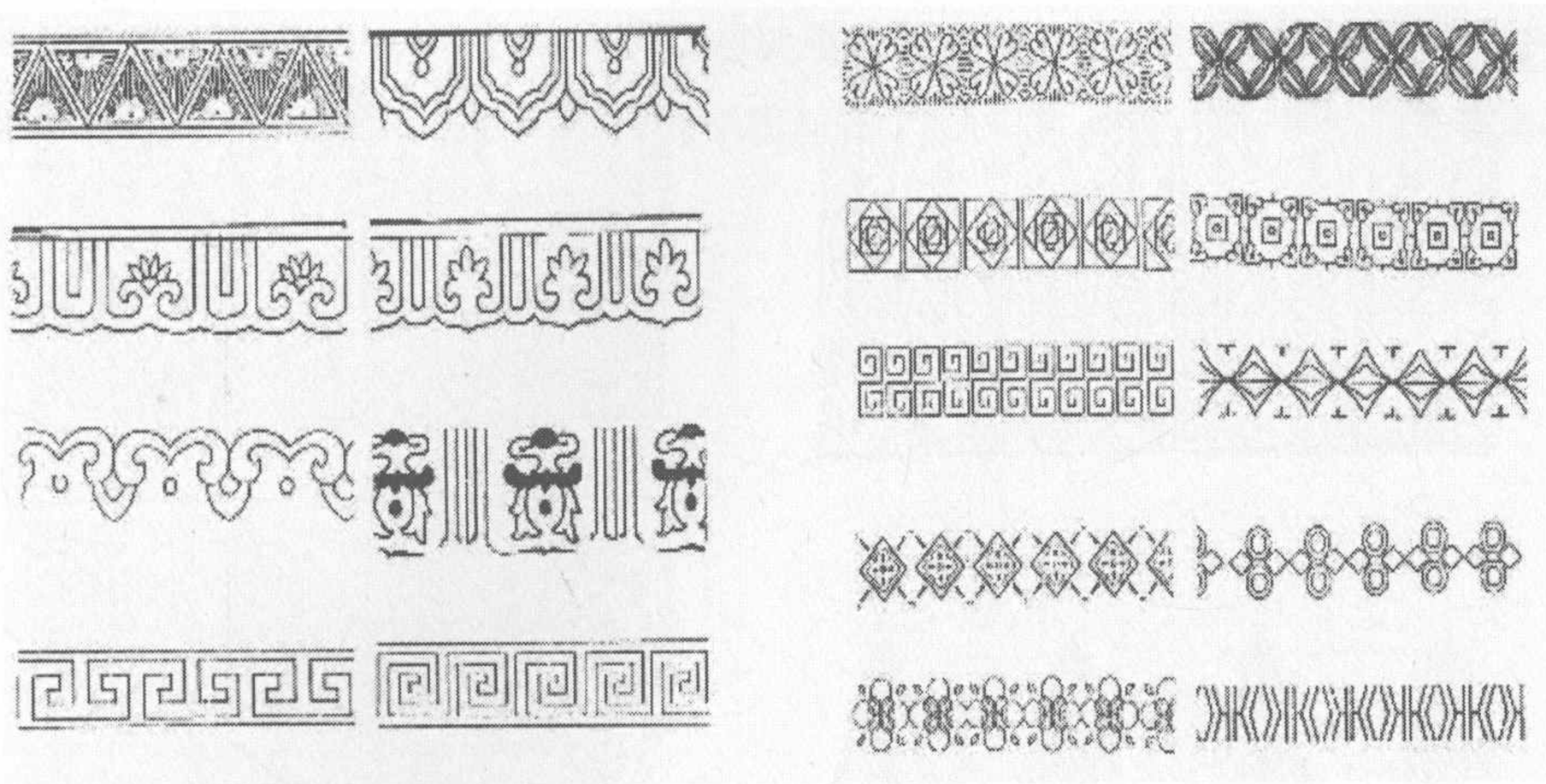


图5－2　油红脚子边

二、生料边角

按装饰部位的不同，生料边角有四种形式[①]：

（一）生料口子边，一般来说，位于油红口子边下面，纹样不十分大，图案多简洁、玲珑小巧（见图5－3）。

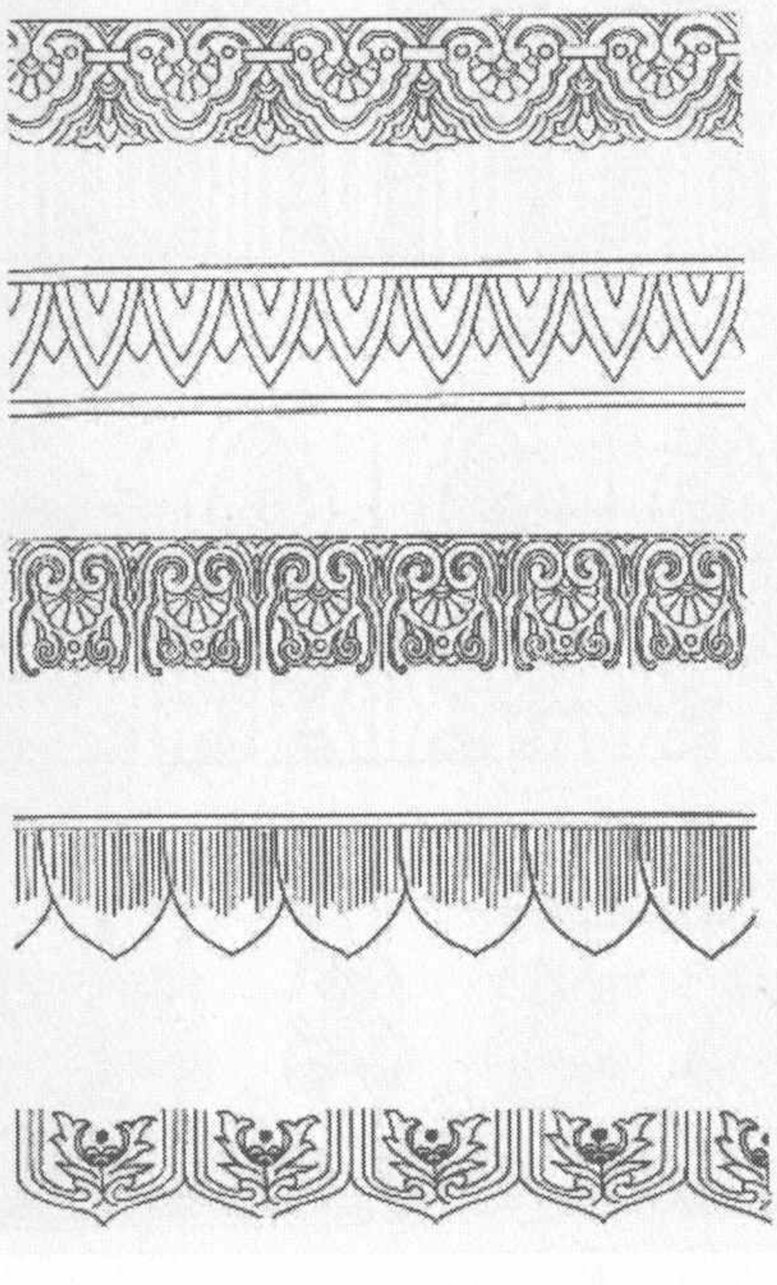


图5－3　生料口子边

① 景德镇陶瓷馆编，《景德镇古陶瓷纹样》，人民美术出版社，1983年。

（二）生料颈子边，多用长短、宽窄、大小不同的芭蕉、如意边组成图案，在一定程度上加强了器物向上的感觉，图案纹样多高峻挺拔（见图5-4、图5-5）。

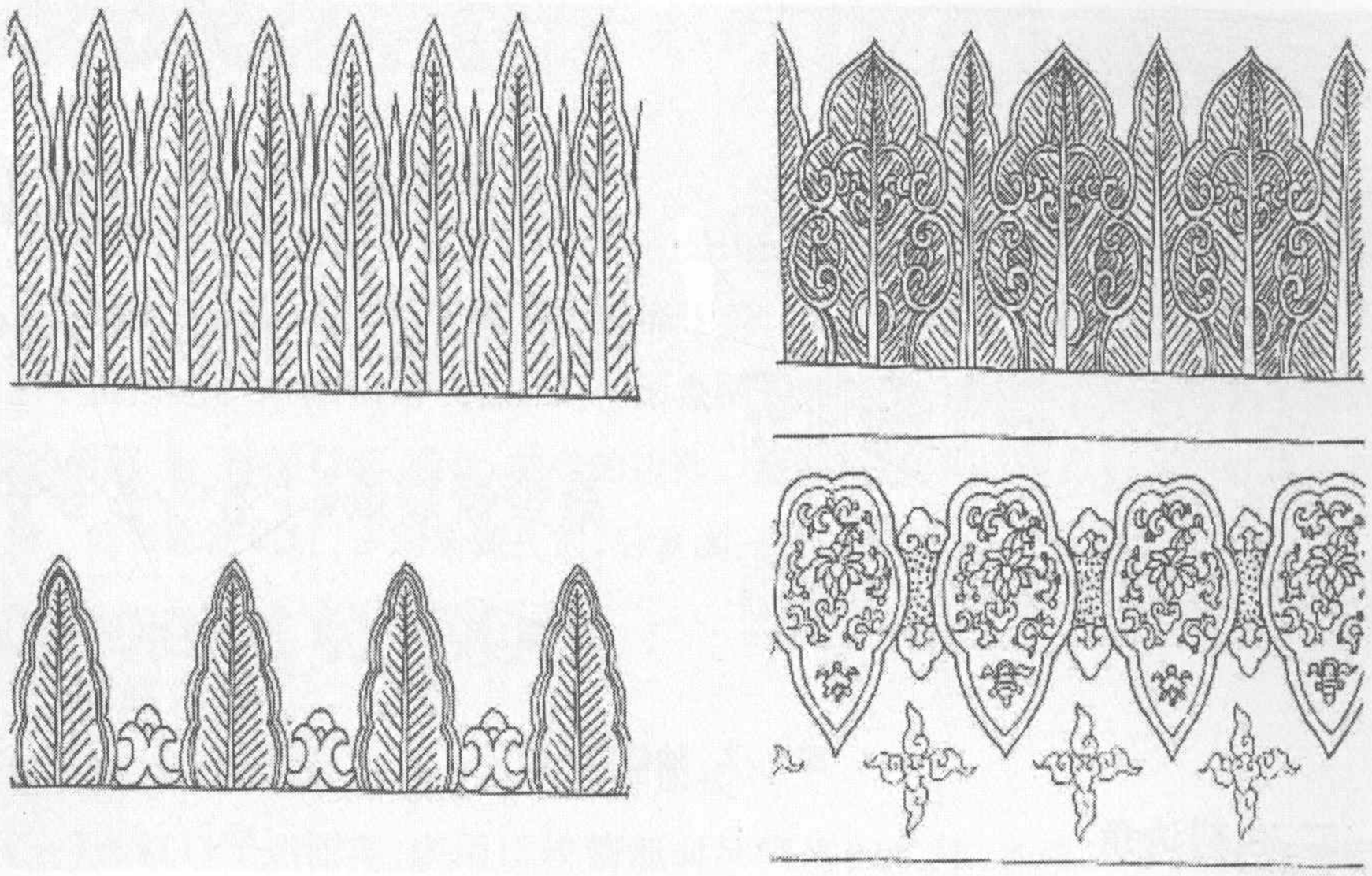


图5-4　生料颈子边之一

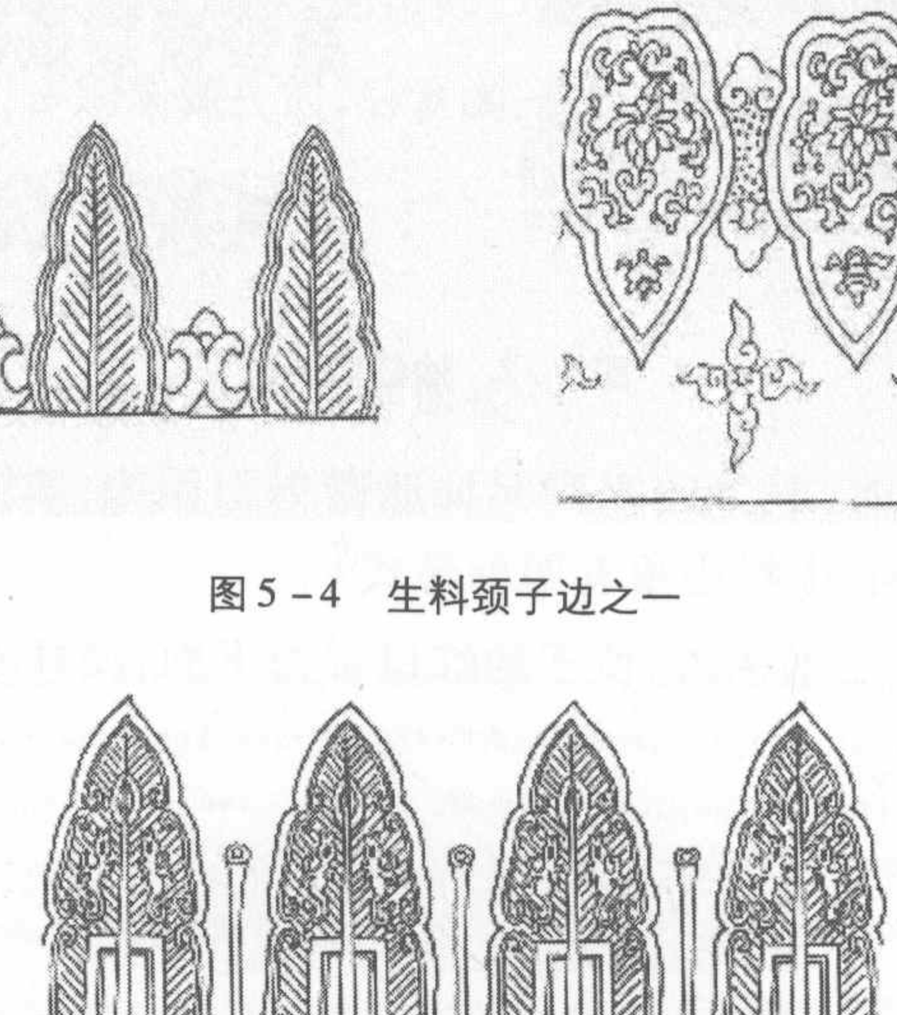


图5-5　生料颈子边之二

（三）生料肩子边，多用内容丰富、设色考究、形式多样的古彩锦边图案装饰。其装饰形式可以分为两类：一是二方连续式的如意边、卷草边、缠枝边、瓜藤边；二是四方连

续式的锦边(均按米字格骨式构成),有井田锦、铜钱锦、海棠锦、龟背锦等。另外,有的则采用散点、波纹、转换、重叠等手法,真是花样万千,层出不穷。(见图5-6、图5-7)

(四)生料脚子边,此类边角像古代巡抚用的回避牌,也像近代建筑的镂空栏杆,犹如坚实的基石,极大地加强了器物的牢固与安定的感觉,使整个纹样与造型紧凑向上。(见图5-8)

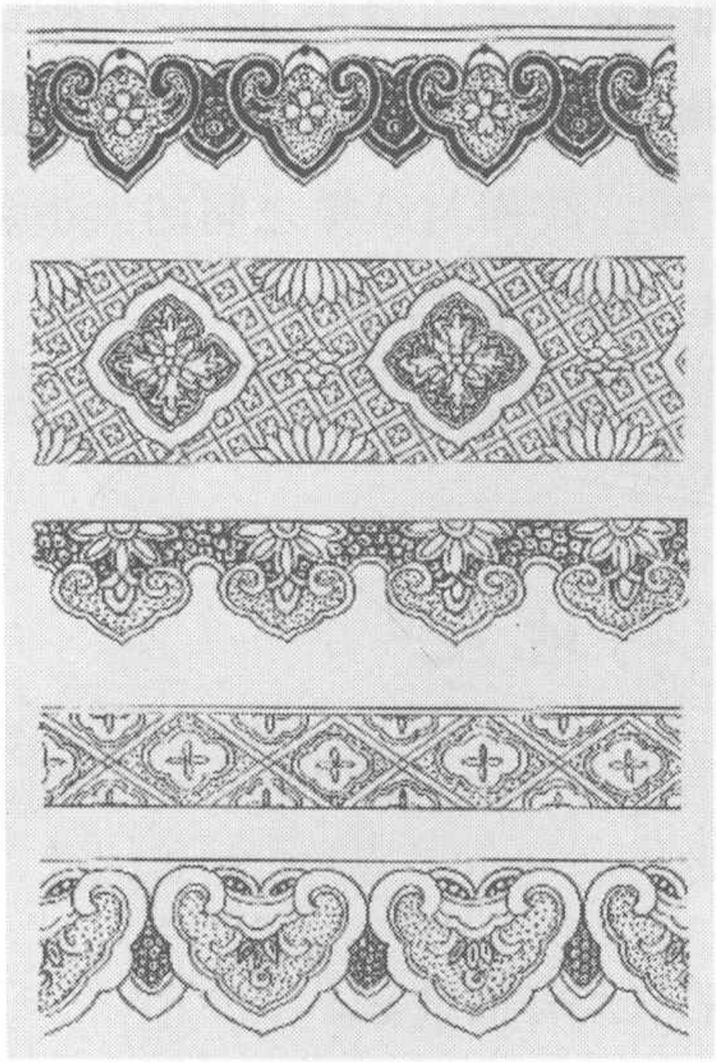


图5-6　生料肩子边之一

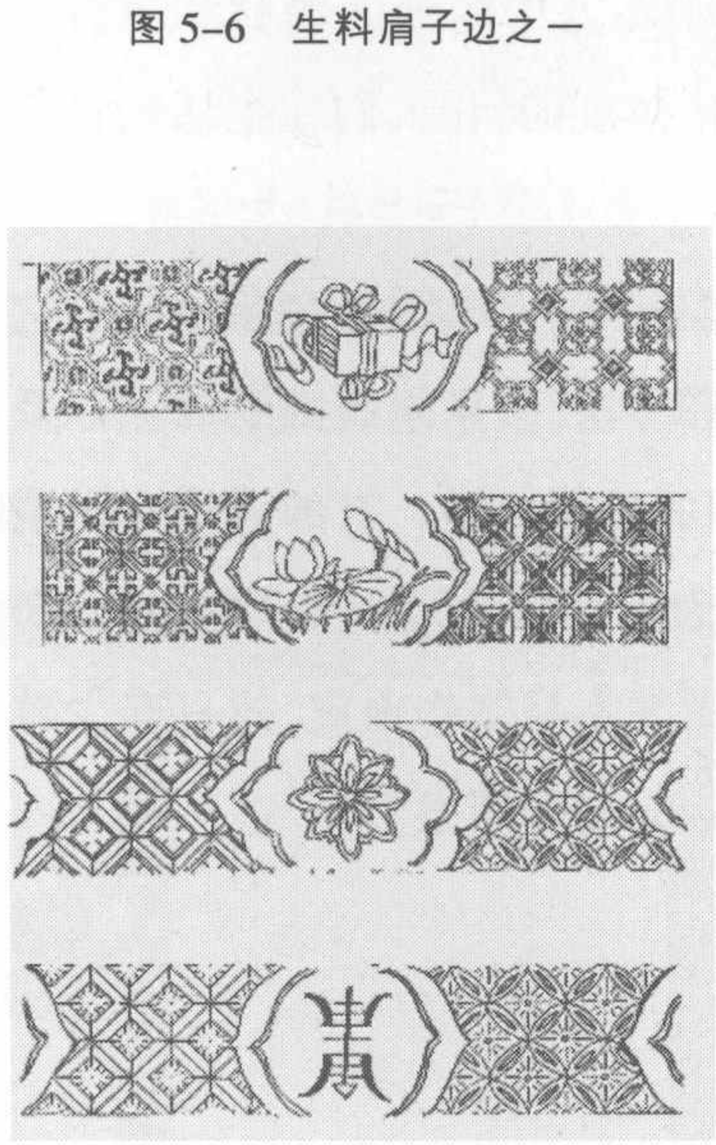


图5-7　生料肩子边之二

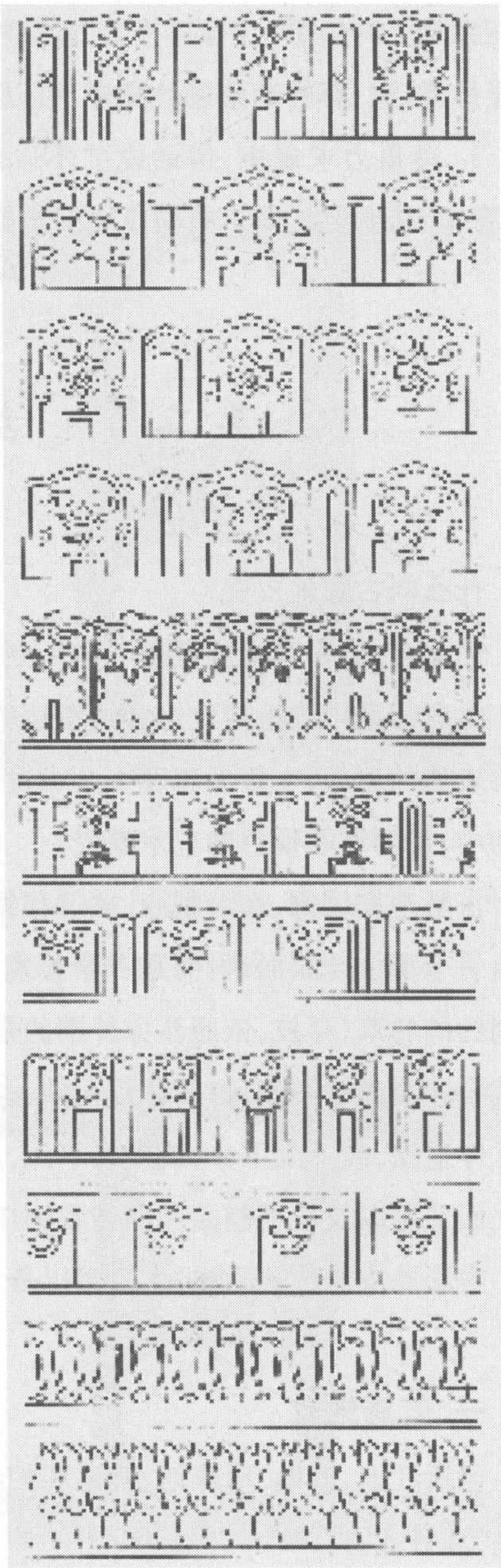


图5-8　生料脚子边

由于装饰与器物是一个完美的整体，因此，要求古彩边角达到如下几点：

1. 古彩边角一般不单独表现题材和情节，只有斗方里面的画才是主题所在。因此，要求边角和斗方中的题材内容协调一致，充分烘托主题，为题材服务，使作品更加完善与统一。

2. 在陶瓷造型不够完善的地方，设计边角要注意设法弥补造型的不足，加强造型在视觉上的美感。例如，有的造型矮胖，可以多用直纹边角去装饰，使造型在视觉上显得灵巧。有的造型过分高瘦，可以多用横纹边角，分段去装饰，使造型显得稳重。

3. 边角力求规矩，俗话说："不以规矩，不成方圆。"纹样与纹样之间的大小、粗细、宽窄、疏密要均衡。匝与匝之间水路行距要匀称，尽可能恰到好处。

第二节　古彩图案的地皮

什么叫古彩地皮呢？

简而言之，古彩地皮就是斗方外围装饰中的色彩与纹样的统称。

古彩图案中的地皮纹饰和边角纹饰一样，服务于斗方中的画面题材和内容。地皮所表达的思想，在很大程度上是通过审美的熏陶来体现的，让人们在生活的日用及陈列中，得到赏心悦目的艺术享受。

古彩地皮纹饰，在绘制瓶、缸等器物时采用图案学科中不规则的边缘模样，它不是由一个单位连续而成，而是一个骨式、形状、位置和方法，多用不规则的散点以及不受制约的卷草、穿枝，依照斗方外围的需要自由绘制的整体纹样。有的人认为地皮纹饰就是四方连续图案，这是认识上的一个误区。因为器物多是近似于圆柱的球形弧面立体造型，或上大下小，或上小下大，用四方连续图案不易制作地皮，故只有少数直线立面造型以及扁平制品和面砖装饰中，才会使用四方连续图案。

古彩地皮的传统手法，大致可以分为三大类：

一、五彩地皮

包括红地、沙地、珍珠地、金地和拍红描金地，此类纹样形式多样，五色竞妍，富丽堂皇，其骨式有：

1. 以万花百蝶或散花飞蝶做纹饰，采用不规则的散点式。

2. 以卷草做主体纹样，采用不规则的自由转换式。

3. 以穿枝花为主,以英子为辅,纹样重叠的混合式。必须说明的是,珍珠地、沙地不画英子。因为,珍珠粒与沙点本身就起了英子的作用。

具体来说:

红地:用油红画纹饰,空白处涂矾红的地皮叫红地,多用穿枝加英子的装饰,有时也可用卷草和散点式。

沙地:用生料为主,油红为辅画纹样,再在空白处点上料点。常用的有沙地万花、沙地百蝶(见图5-9、图5-10)。沙地飞凤,也有不受制约的卷草、穿枝纹,看上去非常精美。

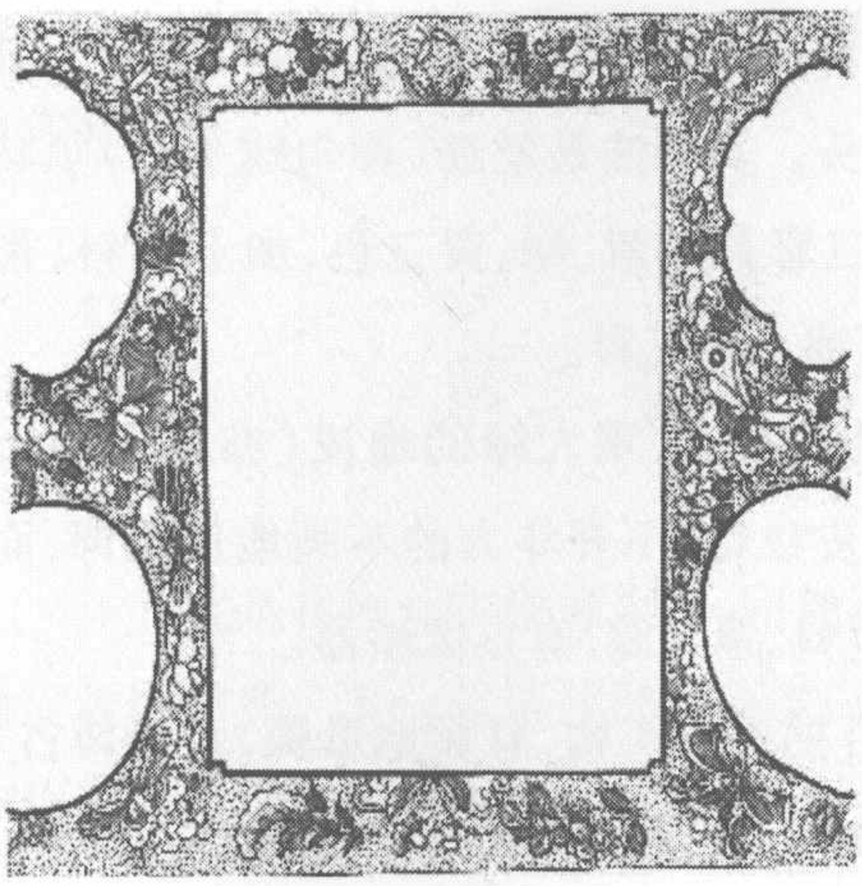


图5-9 地皮与斗方(沙地)

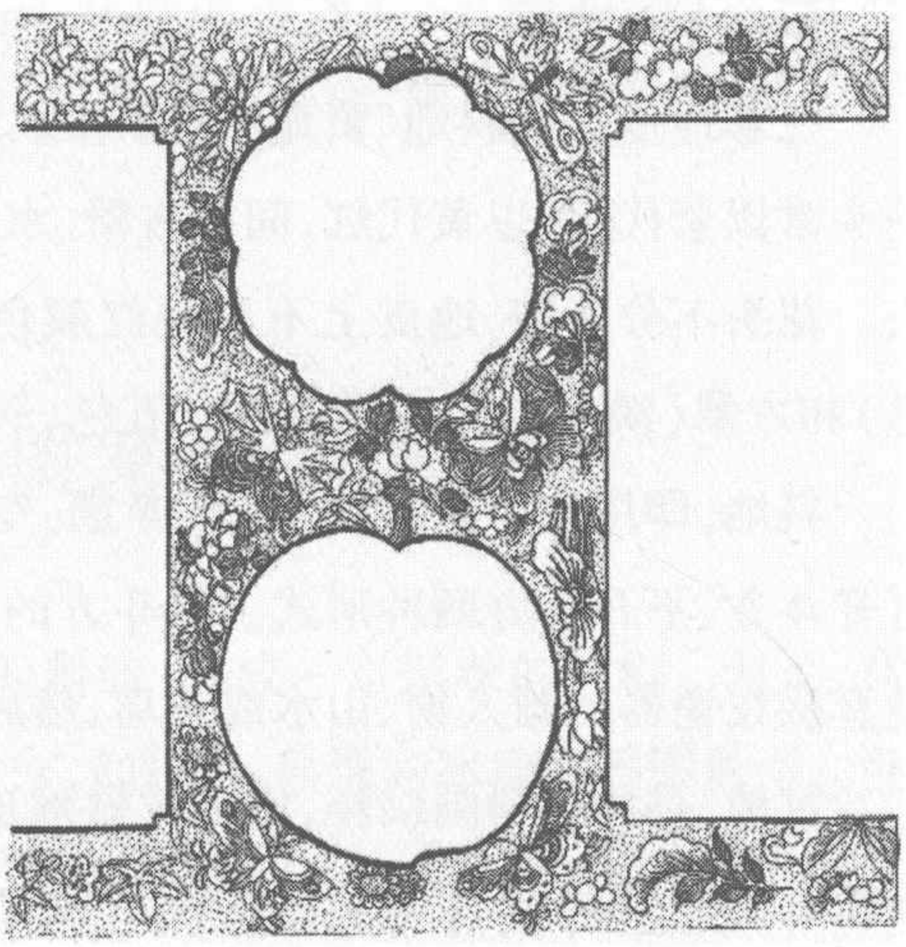


图5-10 地皮与斗方(沙地)

珍珠地:用生料和油红画地皮纹样,再在空白处画上生料圈。常用的有万花珍珠地、百蝶珍珠地(见图5-11、图5-12)。飞凤珍珠地的纹样骨式与沙地相同,看上去显得非常丰富。

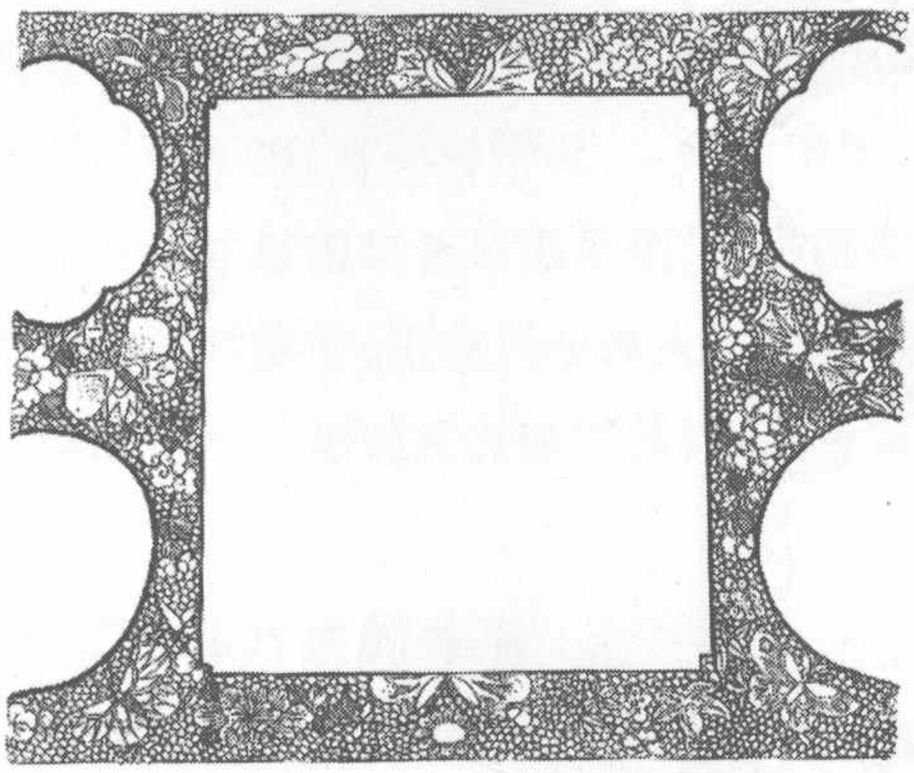


图5-11 地皮与斗方(万花珍珠地)

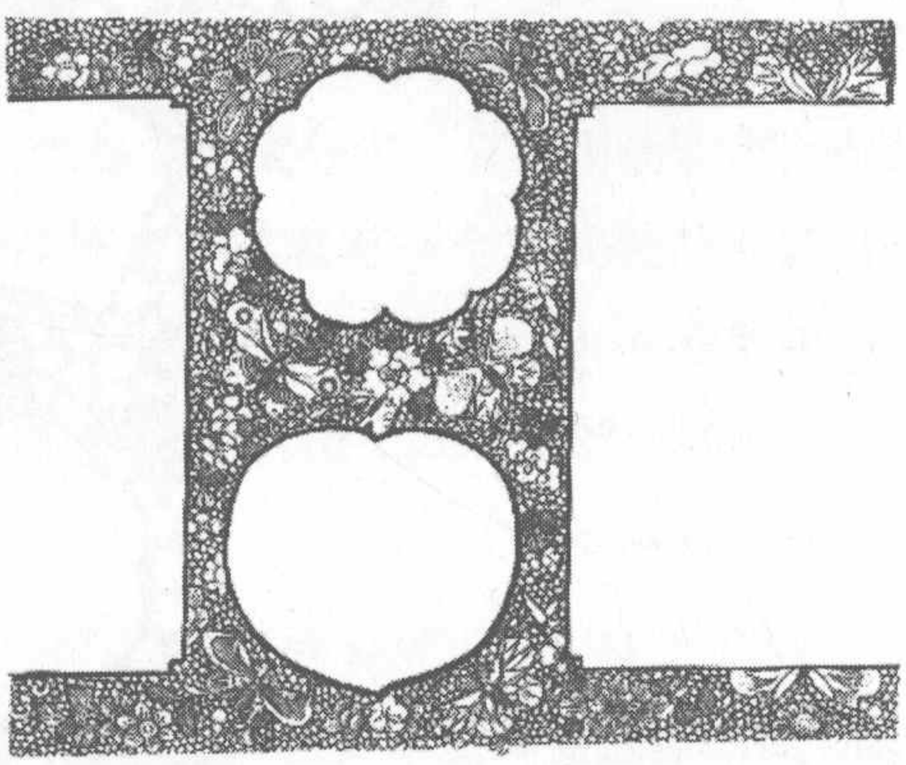


图5-12 地皮与斗方(百蝶珍珠地)

金地:用生料、油红画好纹样并进行设色后,再在纹样空白处填上本金。此类地皮与

金地粉彩统称为古月轩,其纹饰骨式与红地、沙地相同,给人富丽堂皇、金碧辉煌之感。

拍红描金地:用丝棉拍矾红,描本金。这种纹饰骨式不用生料、油红画纹样的红地,而是直接在拍红的红地皮上描本金。所以,为了有别于红地而称为拍红描金地。此类古彩的纹饰有红地描金冰梅纹、红地描金蝙蝠云纹,寓意“洪福齐天”,给人富贵吉祥、喜气盎然的美感。还有画红龙、红鱼描本金,称“鱼龙变化”。现在,多用拍珊红描金水(亦称洋金)画冰梅,俗称金冰梅,作为新彩的一种装饰形式,多数人不再把它列入古彩的地皮。

二、三彩地皮

三彩地皮包括料地、黄地、冰梅地等。纹样形式固定,色彩素雅、沉静、安详。其花头常以紫代红,以黄代红,间以古翠、水绿花头。其画法是丝筋(即勾线平涂)填花头。花头不分明暗,地皮上不出现红颜色,素三彩是以紫、绿、黄三色,加上生料(黑色)和古翠(淡蓝色),实际上也有五色,只是习惯上称三彩。

料地,即用生料画纹饰,花头撕筋,空白处拓生料,罩大绿的地皮(亦称墨地)。有开斗方、不开斗方两种形式。开斗方的画地皮纹饰,不开斗方的不画地皮纹饰,而是直接在瓷器上画人物、山水或花鸟,然后拓生料、罩大绿,有点像漆器。

黄地,是用生料画纹样,填古黄做地皮。可见到的实物,有黄地瓜蝶、黄地博古、黄地五龙,一般不开斗方。因多数人不喜欢黄地,现在多不用此种装饰方法。

冰地梅,有别于金冰梅,是用生料画冰片与梅花,填水绿的地皮。可见的实物有“冰地雪梅”“冰地松、竹、梅”,它象征着“冬至一阳生,暗把春来报”。松、竹、梅又有“岁寒三友”之称,象征友谊与气节。此外,五彩中还有“冰地红梅”,虽是千里冰封之时,却在红装素裹之始,向往着春天的美好,具有淡雅、素洁、铁骨冰肌之美(见图5-13)。

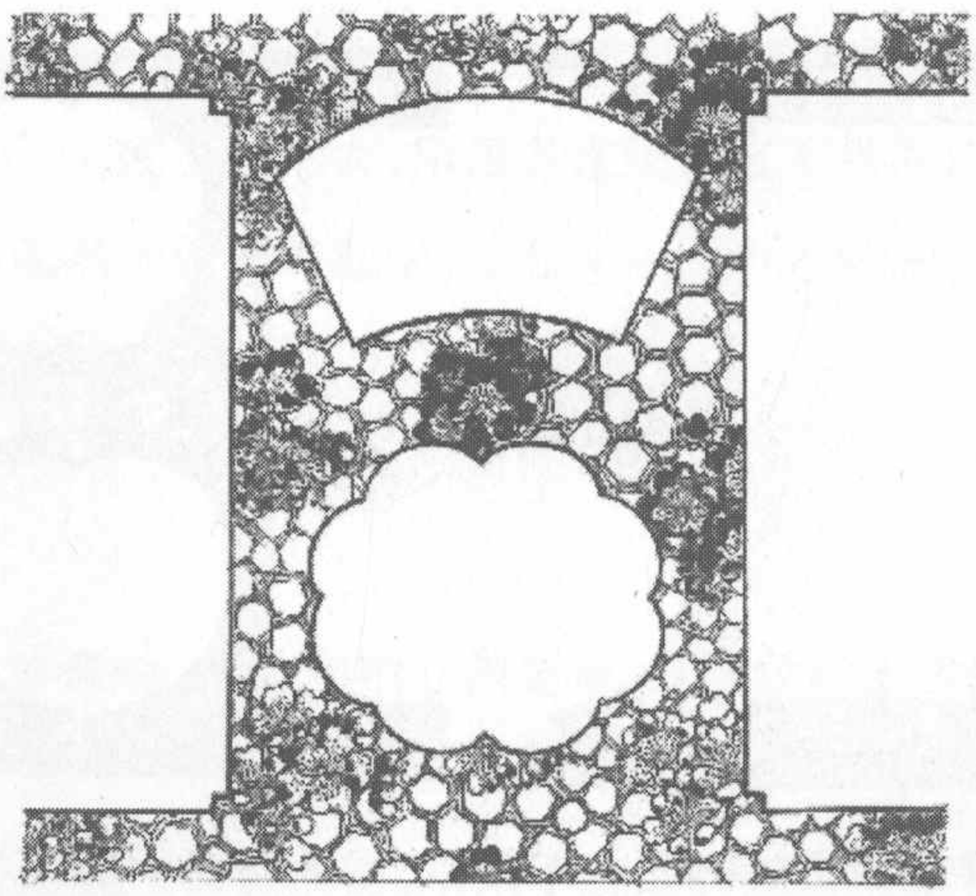


图5-13　冰地梅与斗方

三、综合装饰地皮

古彩综合装饰地皮(原称泥釉地皮),是指铁骨泥地、裂纹釉地。综合装饰地皮给人以庄重、古朴、浑厚的感觉。

铁骨泥地(未施釉、涂钴土矿后烧成的石胎),在模种上做好纹样骨架(传统的做法是在坯体上雕刻),注浆成型后,待泥坯干至七八成,再在坯上用刀重新修整一遍,涂铁骨泥(即钴土矿泥),然后在斗方处施白釉,此种地皮叫铁骨泥地。装饰方法具有仿青铜的效果,青花、粉彩也用此法做地皮,铁骨泥开斗方,实际上是一种综合装饰。

裂纹釉地,顾名思义,就是用裂纹(哥窑纹片瓷)做地皮,景德镇称为秋纹器。一般不开斗方,多用于仿古。近年来的古彩新作,在圆盘装饰上,用裂纹釉做边;在瓶类、花缸、花钵的装饰上,用裂纹片做边角、颈子和脚子的装饰,确实别有风味,在古朴中含有新意。

第三节　古彩图案的斗方

斗方就是在画地皮纹饰之前,用较浓重的料线,画成一定形状的外框。然后,用地皮纹饰衬托。其一定形状的大块空白叫斗方,如沙地、珍珠和冰地梅等图所示。斗方也称开堂、开光、开方。

一、斗方线的绘制

斗方线的绘制要注意笔上的油料不能多,料要含饱,最好打饱过夜,第二天用宿料画。这样既不会“炸”线条,料色又非常浓重。还有一个办法就是,用煤油打料画斗方线,也可以达到既不“炸”而料色又浓重的效果。斗方线要非常挺、起,且要比一般纹样线粗些。如果用油不当,就会渗开,使线显出油渍,线就会毛糊、粗陋、难看。所谓用油不当,有两种情况,一是油用得过多,二是老油成分多。只有用油适当,画出的斗方线才显得料色乌黑发亮,线条圆浑、干净厚重。笔者有一个不成熟的经验,供画斗方线时参考,可在料中放入少许煤油,搓一下(即重新混合),掺入一些新料,这样做的优点是画的斗方线容易浓起、厚重,加强线的气质,使斗方线刚劲、雄健。

二、斗方线的外形

斗方的外形,是参考苏州园林的房屋门窗而设计的,但要根据陶瓷造型的高、低、胖、瘦及内容的需要而定。常见的外形有方、圆、棱、扇,也有海棠、桃子、石榴、佛手、枫叶等形状。

颈,瓶类颈部有画芭蕉边角的,也有画地皮纹饰留出海棠形斗方的。斗方内容多是“鲤鱼跳龙门,麒麟吐玉书”的吉祥彩头。

肩,瓶类肩部按前、后、左、右四个方位等距离在锦边上画腰子形“特小斗方”(很像括号),内容常用琴、棋、书、画,或画牡、荷、菊、梅,或画渔、樵、耕、读,或画风、晴、雨、雪。画面简练、概括,类似于报刊上的刊头画。

身,身上有两个大斗方和四个小斗方,大斗方设在瓶类和缸、钵的正面或背面。如果是瓶类,则还需要注意的是,大斗方要求正对着颈上的小斗方,内容则是作品的主题所在。大斗方的两侧,共设四个小斗方,要求对主题起烘托作用。如果大斗方是花鸟题材,小斗方中多用春牡、夏荷、秋菊、冬梅等四季代表性最强的花,或画梅、兰、竹、菊,或画松、竹、茶、梅。如果大斗方是人物题材,小斗方中多画“四雅图”,即琴、棋、书、画;或画“四乐图”,即渔、樵、耕、读;或画“四祥图”,即福、禄、寿、喜;或画“四宝图”,即纸、笔、墨、砚;或画“四魁图”,即刀、枪、剑、戟。如果大斗方是山水题材,小斗方中多画“四季图”,即春、夏、秋、冬;或画“四时图”,即风、晴、雨、雪;或画“四材图”,即松、杉、柏、樟;或画坐、卧、对、答。

三、大、小斗方内容的搭配

大、小斗方内容的搭配,并不是一成不变,是可以自由选择的。如大斗方是“红楼梦”“西厢记”“秋翁遇仙”“美女游春”之类题材中人物的画面,小斗方可以画春牡、夏荷、秋菊、冬梅等四季花草。大斗方的人物是“太白醉酒”“东坡爱砚”之类的画面,可以配纸、笔、墨、砚等文房四宝,也可配渔、樵、耕、读。如大斗方是战将图,小斗方可以配刀、枪、剑、戟或风、晴、雨、雪。如果大斗方是山水题材,小斗方可配春、夏、秋、冬或风、晴、雨、雪。如果大斗方是花鸟题材,小斗方一般不配人物。如果要配人物,也只能画一丁点大的人物,即小人物,景德镇俗称“豆豉菩萨”。

斗方中的题材内容:人物题材,多是民间传说、历史故事;山水题材,多是名山大川、风景名胜;花鸟题材,多是寓意深远、缘物寄情的彩头语,寓意吉祥、如意和兆瑞,深受人们的喜爱,促人振奋,是人们追求的祥瑞题材。

第四节　古彩图案的底心

古彩底心,实际上是属于图案学科中的单独模样。

古彩底心的构图形式可以分为两类[①]:

① 参看北京工艺美术工厂资料室汇编的《祥禽瑞兽图谱》。

一是近似于工笔的单独纹样，又叫华纹模样（见图 5－14、图 5－15）。

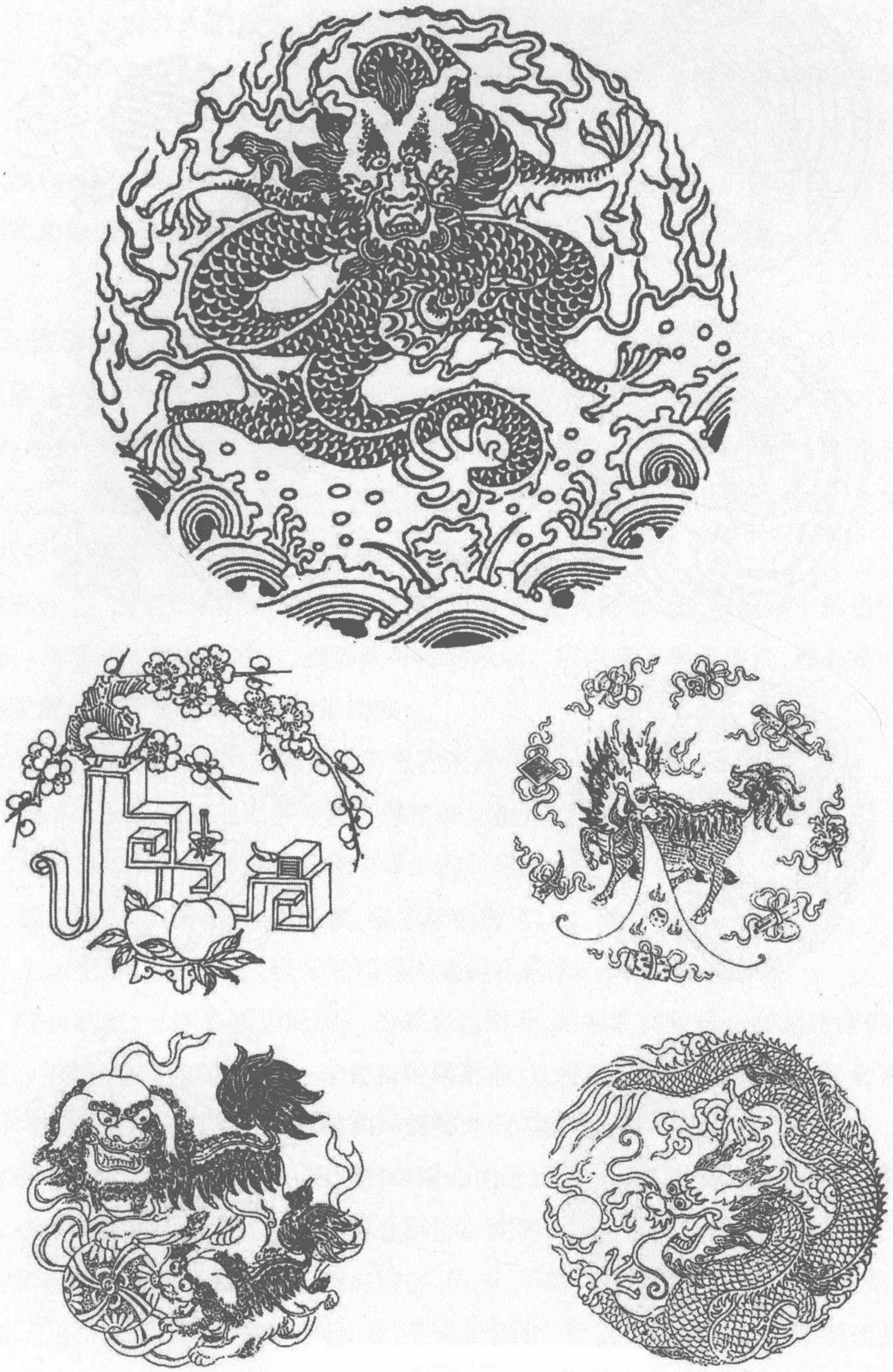


图 5－14　底心华纹模样之一









图 5－15　底心华纹模样之二



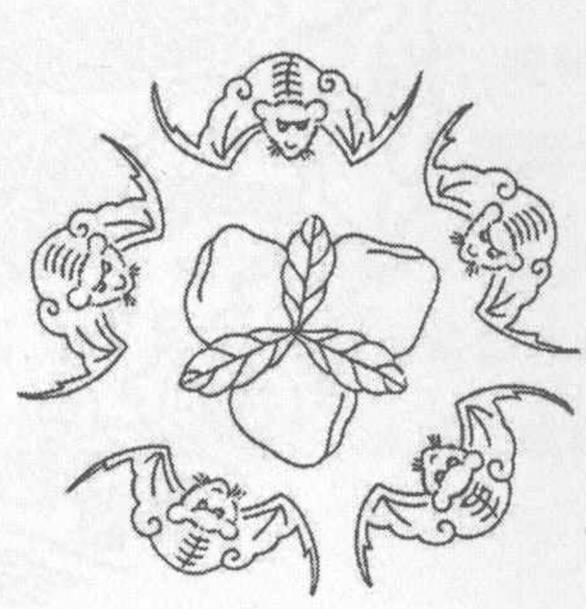






图 5－16　底心适合模样

二是能够把花纹纳入圆形图案的适合纹样，又叫适合模样（见图 5－16）。

单独模样，在结构上较为自由，图案加工少。适合模样，在结构上则要求严谨，图案化味道强。古彩底心多用结构严谨的适合模样。

一、古彩图案的底心的思想性和艺术性

古彩的底心多以人们的审美观念(心理)、审美情趣(喜好)、艺术修养(知识)、欣赏能力(水平)等来达到装饰的“目的”。古彩的底心不是完全被动地从属,在装饰形式上有其自身特点。在图案艺术法则上有其客观规律,它同一定的内容结合时表现为从属性(不喧宾夺主),但它在作为画面题材时,却又带有相对的独立性,它与圆形器物边角结合时表现为“以我为主”,而不是完全被动地处于从属地位。

二、古彩底心的纹样结构与艺术处理

以碗为例,可以比较明显地显示出它的相对独立性。如它在仿古瓷碗类的装饰中,是与碗内、外边角,与外花地皮的纹饰相呼应的,为斗方中的题材服务,间接表现题材,烘托主题。而在盘类装饰中,它就以团花、团凤、团鹤、盘龙、双龙、双凤、龙凤呈祥、五福捧寿、福寿双全等题材直接表现主题。

古彩底心,由于受碗、盘、碟等圆形器物的制约,绝大部分是采取图案中的适合纹样。无论是平衡式还是对称式,都要受外部的限制。可以毫不夸张地说,底心是一种与圆形轮廓线相适合而形成的圆形图案。

古彩底心的构图,归纳起来有以下五种形式①:

1. 团凤、团鹤、盘龙都采取等量不等形的均衡式。

2. 双凤、双龙、双喜都采取等量与等形的对称式。

3. 底心的莲花、菊花、梅花图案,则采取辐射式。

4. 全福全寿、五福捧寿、梅开五福等图案则采取求心式或华纹模样。

5. 鲤鱼跃浪(又叫春暖鱼跃图)、粉蝶恋花图等,则采取旋转式。必须注意的是,古彩底心构图要求恰好装饰在一个完整的圆形内,这种适合圆形的底心图案,必须注意构图和形象的完整以及整体布局和局部排列的匀称。

古彩盘类底心图案,主要是用辐射与求心的形式作为基本的骨格结构,因为辐射式与求心式的结构都能形成完整的适合圆形的构图。

古彩碗类底心图案由于处于碗内底部,因而,不适宜制作结构严谨、制作规矩、效果精美、层次复杂的图案。碗口部位高,要悬腕操作,可以说难度很高。一般碗类底心图案,多用团凤、团鹤以及“喜上梅梢”、福、禄、寿三多等较为活泼、自由、随意的构图。

在20世纪50年代末60年代初,圆盘中的底心一度被炒得热火朝天,当时中央

① 柳炳元编绘,《苏绣图案》,上海人民美术出版社,1983年。

工艺美术学院主办的《装饰》杂志上经常出现仿藻井图案的底心设计，轻工部陶瓷研究所李盛春老师、景德镇陶瓷学院段茂发老师，都曾有大量圆盘佳作问世。这些古彩圆盘，画工精湛，结构严谨，充分显示装饰的意象美。其完整的中心形象呈多层次的排列，使主体非常突出，常常给人以大处奔放、小处精致的美感。有时为了突破图案的刻板，在其中一个层次中加入回旋的手法，使底心图案增添了一种运转的活气，产生一种蓬勃的生机，从中得到气韵生动的美感。

“葡萄发酵方出酒，布经剪裁始成衣”，精美的古彩图案的绝妙之处，就在于经过反复提炼、反复裁剪，从而形成它独特的装饰形式和艺术手法。用它装饰的瓷器，是历代古彩艺术家“熔百家于一炉，出吾体于众匠”、呕心沥血、孜孜不倦探索的结果，被视为世界少有的珍奇。



第六章 古彩的画法剖析

古彩是陶瓷美术园地的奇葩，是景德镇优秀的传统艺术，是前人留给我们的宝贵财富。它体现着中华民族优秀的美学传统、健康的审美情趣、高超的技术水平和卓越的艺术成就。从中锋用笔到油料性能，从点、线、圈、箍到基本画法，从意象造型到填色技巧，从章法构图到形式法则，古彩有一套系统而又完整的方法。而这些方法，还有待于古彩艺术家进一步去归纳、总结，并上升为画法理论。

第一节　古彩人物的画法

一、面部及五官的画法

古彩人物面部及五官，首先要采用单料笔打油红。因为是勾脸和五官，所以用线宜细而不宜粗，用油红打料时，油要少，笔宜细，料稍干，油在笔锋尖处有粟(小)米大小的油珠即可。油不能太多，否则脸孔的线画得太粗，不好看。用油千万不可鲁莽行事，一次蘸上很多油。前面有关章节已讲过很多，此处就不再重复。

料打好后，可根据人物的形象、身份、年龄、性别、精神气质和性格特征的需要勾出脸型。因为古彩用笔简练，要求下笔要准确，有较强的表现力。所以，画五官时脸框的方圆、宽窄，眉毛的竖仰、弯直，眼睛的大小、长短，嘴唇的厚薄、扁圆，鼻子的长短、中正均须因人而异，不能把简练看成简单，把张三和李四画得没有区别。(见图6－1)

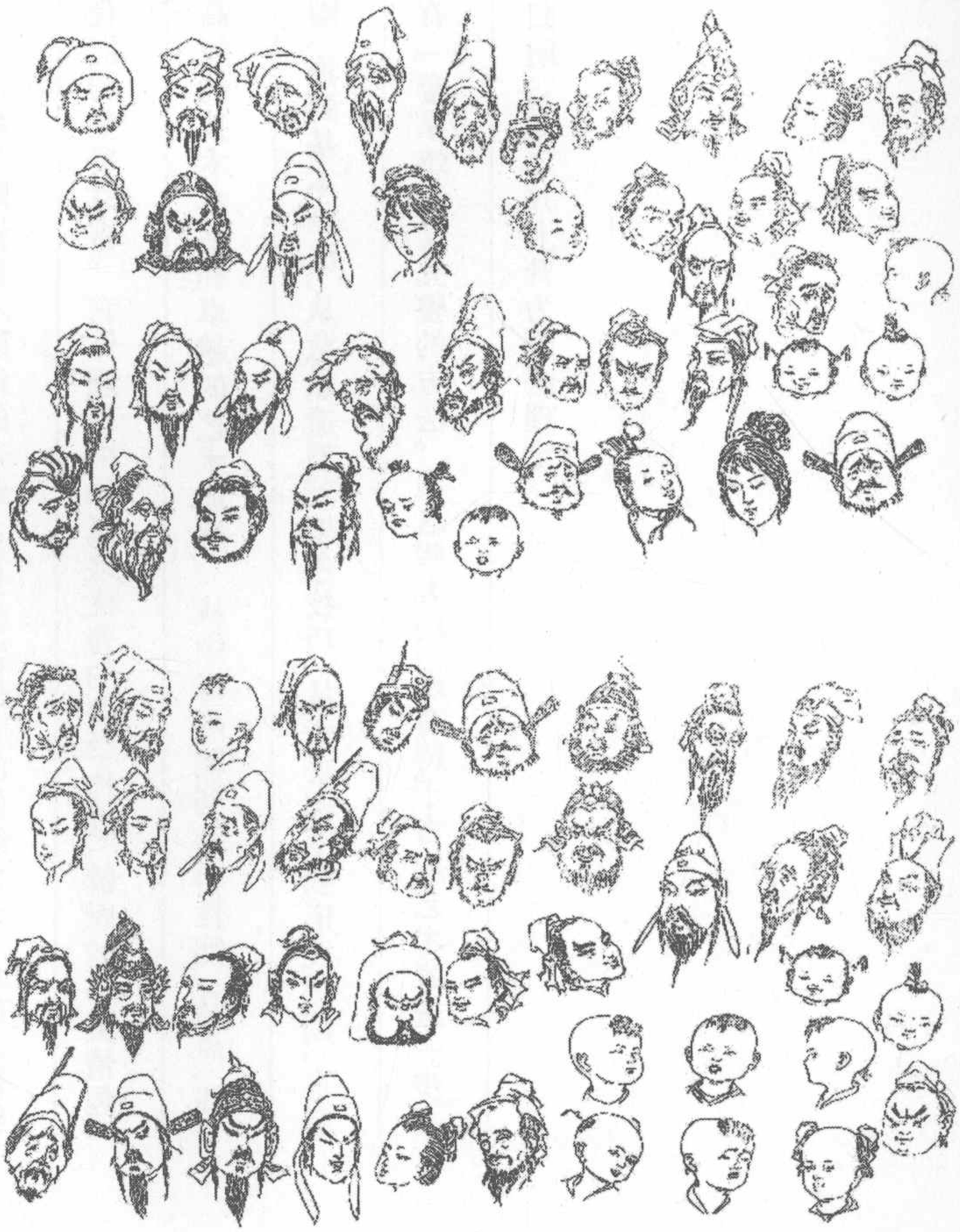


图6－1　面部与五官的画法

古彩人物面部形象的画法，可以概括成十个字，即十字脸谱：田、由、甲、申、同、王、国、目、用、风，以此为基础进行典型加工，表现人物的精神与个性。有关十字脸谱的详细叙述，在“古彩的意象造型”的章节中还会进行专门探讨（见第九章图9－1十字脸谱）。

眉和眼的画法：

先用油红笔把眉毛和眼睛画好，待干。再用生料把眉毛和眼珠画出，这样重复做的目的就是为了不让眉毛、眼珠在五官中显得太跳，与脸孔不协调。生料画眉毛、眼珠，需要填雪白才能附着瓷面，以后在填色的章节也会讲到。画人物点眼珠，千万不要像点沙地料点一样又黑又圆，点睛之笔，不用中锋而用侧锋，将笔端的长毫斜笔重按侧拖，这种用笔使人感到人物的眼珠藏于眼帘内，只成一条黑色的短线，显得含蓄，既像画眉的眼睛，也像凤凰的眼睛。画眉毛也可用侧锋，要求两轻一重，即眉头轻、眉弓重、眉梢轻，特别是仕女的柳叶眉，更应该这样画。如果用中锋点睛，势必会眼珠很圆，使人物表现似惶恐、似惊怒，故除武将点睛可用中锋外，其余一般用侧锋。如果用中锋画眉，粗细无变化，显得太厚，仕女会不娟秀，书生会不英俊。概括说来，“男眉”宜宽、浓，斜而长，眼睛略方而圆；“女眉”宜细，弯而长，眼睛细长而扁；“老眉”下垂，淡而稀，眼睛扁而显鱼尾纹；“少眉”宽，短而淡，眼睛大且圆。为了让读者有资料可循，笔者临摹了一幅传统古彩《西厢长亭饯别》（见图6－2），供创作时参考。

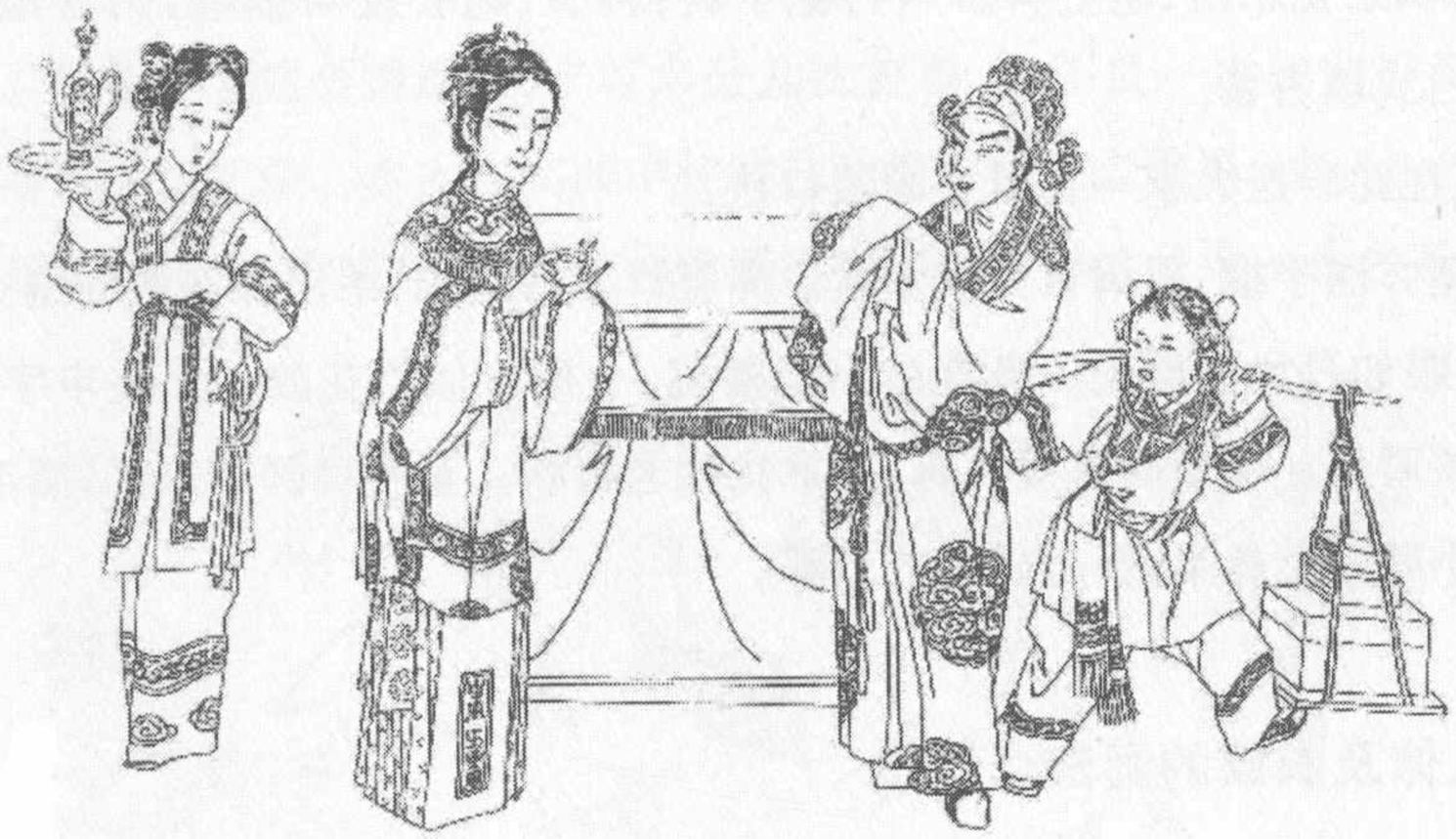


图6－2　西厢长亭饯别

嘴和鼻的画法：

嘴和鼻都用油红笔画，要求一次画成，不宜用竹笔修刮，只有用油红笔画出的嘴和鼻，才富有表现力和肌肉感。用竹笔修出来的嘴鼻，油红线不挺、不润，看上去笔味不够。“男嘴”宜大而方，鼻宜长而阔；“女嘴”宜小而圆，鼻宜挺而窄；“老嘴”宜扁而瘪，鼻宜高而瘦；“少嘴”宜圆而突，鼻宜小而无梁。

耳朵的画法：

耳朵长在脸的两侧，容易被人忽视和遗忘。景德镇民间作坊的千件或万件瓶上的“百子图”常常能发现有的童子“天生就听不进意见”，没有画耳朵。在当前学风不够严谨的情况下，耳朵总容易被初学者遗忘。耳朵是用油红画的，具体来说，“男耳”长、大而圆，“女耳”窄、薄而圆，“老耳”长、瘦而圆，“少耳”小、厚而圆。耳朵厚薄的画法是：厚耳画时用笔宜圆转，起笔轻，行笔重，收笔轻；薄耳画时用笔宜直挺，起笔轻，行笔轻，收笔也轻。

头发的画法：

头发用生料画，罩填雪白，头发画法，各家略有不同，一种是用拓生料（料厚而深），一种是用旧鸡毫笔，以在拓生料时产生笔纹和肌理效果。此种画头发的方法，生料宜用薄些。还有画老人的头发，则是用生料，按头发的生长关系，一根一根地画，然后罩雪白，使人感到头发斑白。如果表现稍微年少些的五十岁左右的老人，可以填古紫而不罩雪白。

胡须的画法：

胡须的画法较简单，一种是像关羽、岳飞、李白、苏东坡的胡须，叫五绺长髯，用直线一根一根地撕。用笔画法起笔轻，收笔轻，中间重；另一种是像张飞、钟馗、达摩、铁拐李等的连鬓卷胡，则用螺纹一个连一个地画，用笔要轻，要匀，用料少，用油稍多，用饿笔（景德镇绘瓷术语，笔上料多叫打饱了料，料少、笔肚疲叫饿笔）耐心地画，待干后再罩雪白或填古紫。

最后，在此奉送大家一首五官画法口诀：

男脸宽方国字框，眉清目秀貌堂堂。鼻直口方怀远志，手足壮实血气刚。女脸画成瓜子样，眼如丹凤柳眉长。鼻直口小似樱桃，十指恰似兰花放。老脸申字藏风霜，眼有鱼尾须眉长。嘴瘪唇薄瘦高鼻，指掌犹如老根状。童脸扁圆苹果样，眉毛短淡眼圆亮。口小唇厚无鼻梁，手足如藕节节胖。

二、人体及衣纹的画法

古彩人物外露的部分均用油红笔描绘。如手足、胳膊、肚皮，根据人物刻画的需要而定（见图6-2）。像周处斩蛟、武松打虎等，有时需要露出胳膊。王羲之袒腹东床、汉钟离袒腹飘海、猪八戒袒腹取经等，均需要画袒腹才能被观赏者认可。以上人物的胳膊、肚皮均要用油红描绘表示肌肉。

手、足的画法（见图6-3）：

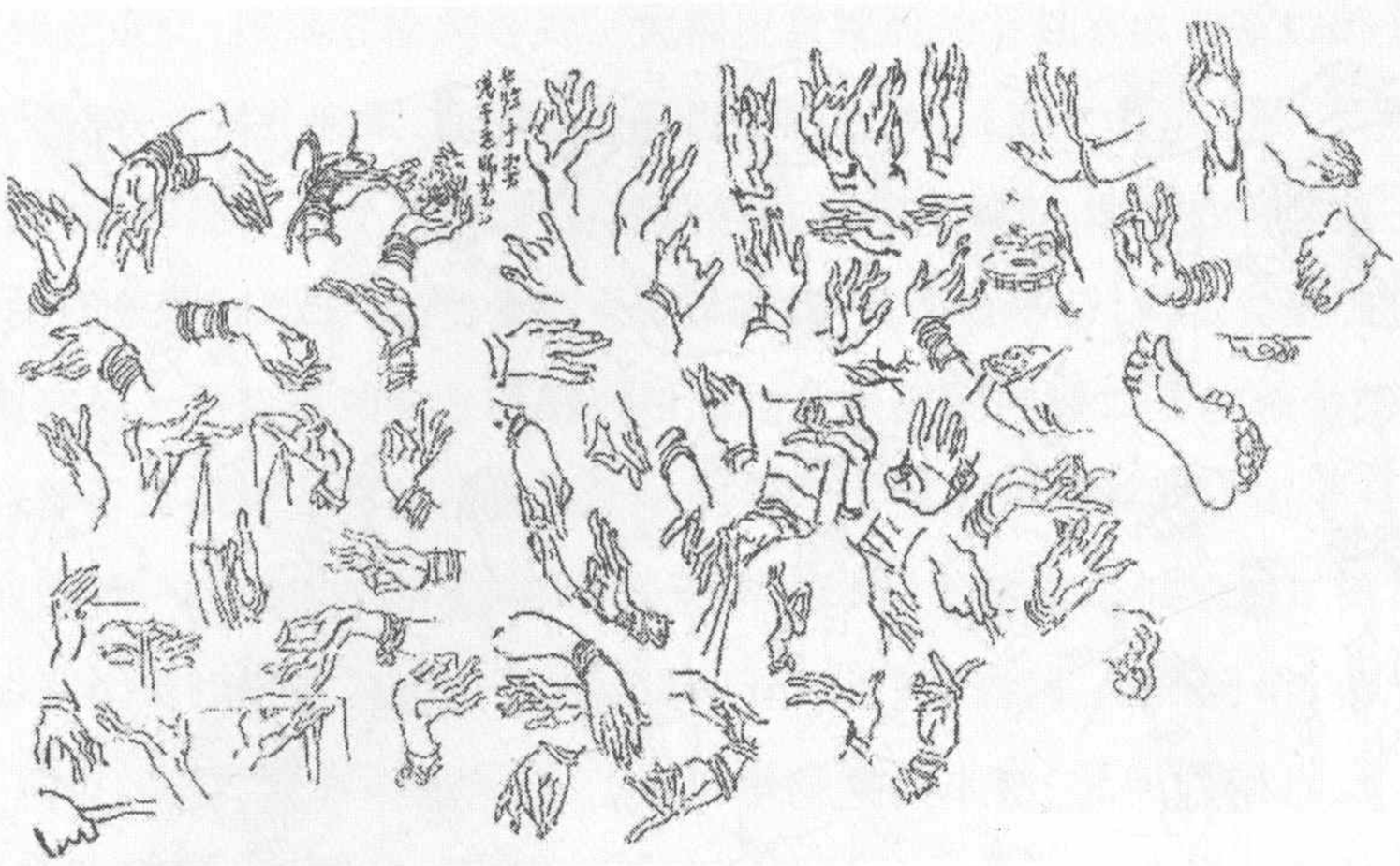


图6-3　手、足的画法

手比较难画，传统画手法（见图6-4至图6-6），潇湘清韵中林黛玉弹琴的手与倒拔杨柳中鲁智深的手，是两双极不相同的手。前者用线要细，用油要少，用料稍干，描绘时少顿挫，少画指关节的纹理，免得手显得老气。后者用线稍粗，用油也不能多，用料也宜带干，描绘时可用顿挫，可强调指关节的结构，让手显得壮实有力。前面介绍的是叶浅予先生画手、足的资料以及敦煌千佛洞的画手资料，不可不学。手多用油红笔描绘。手的变化大，动作多，透视微妙，古人的“画树难画柳，画人难画手”的确是经验之谈。足的结构也较难画，但比画手容易，画足的线要圆转，用油宜少，笔上用料不宜多。否则线太粗会很难看，宁可多分几次打料，也不要一次把料打得太饱，以免因下料涌而导致粗糙。本人在实践中往往在油红中添加点艳黑，使油红色相变深，这样用料薄能当厚，淡能当深，容易把物象画准确，画好，但这只是一孔之得。



图6-4　传统画手法之一

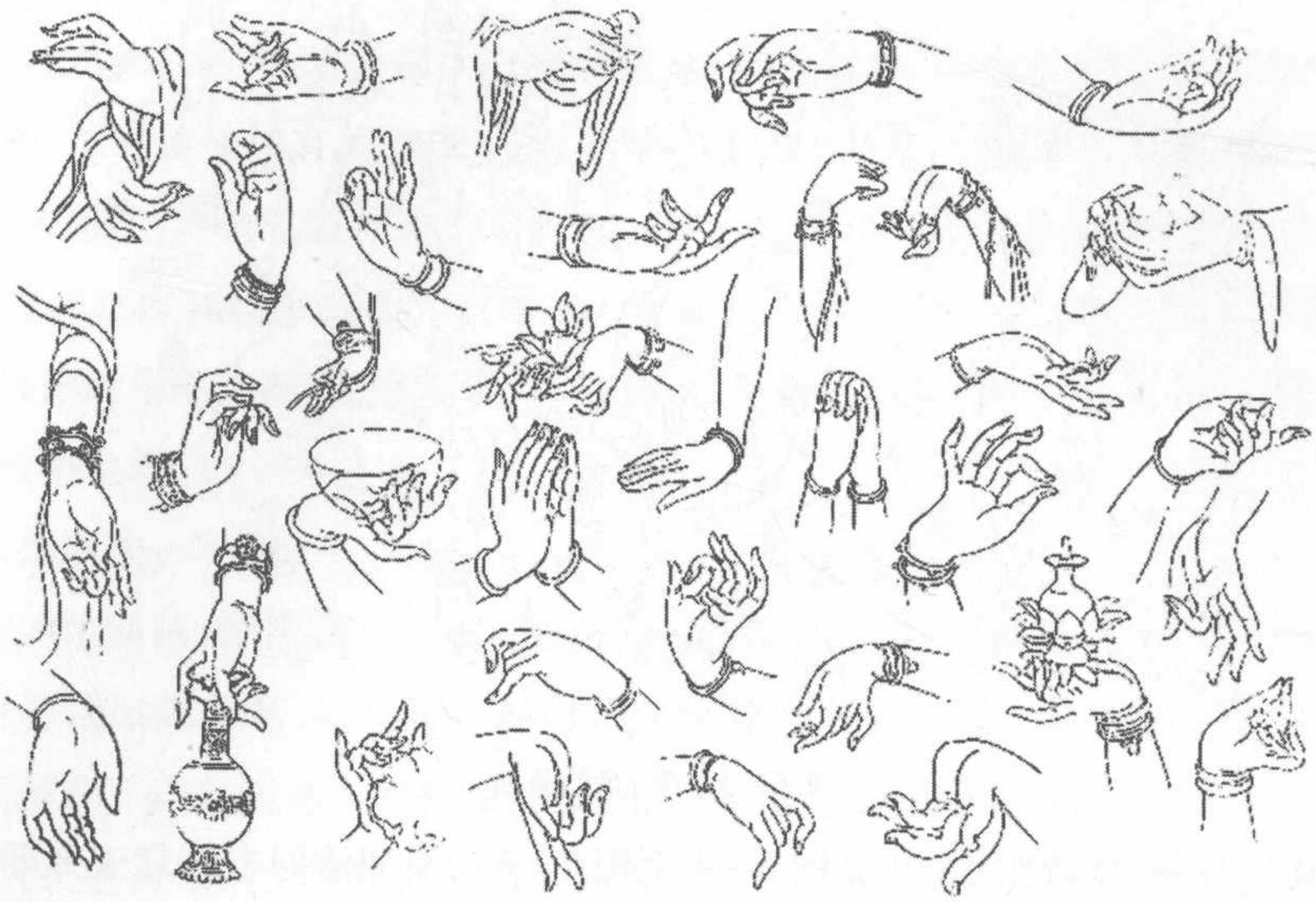


图6-5　传统画手法之二

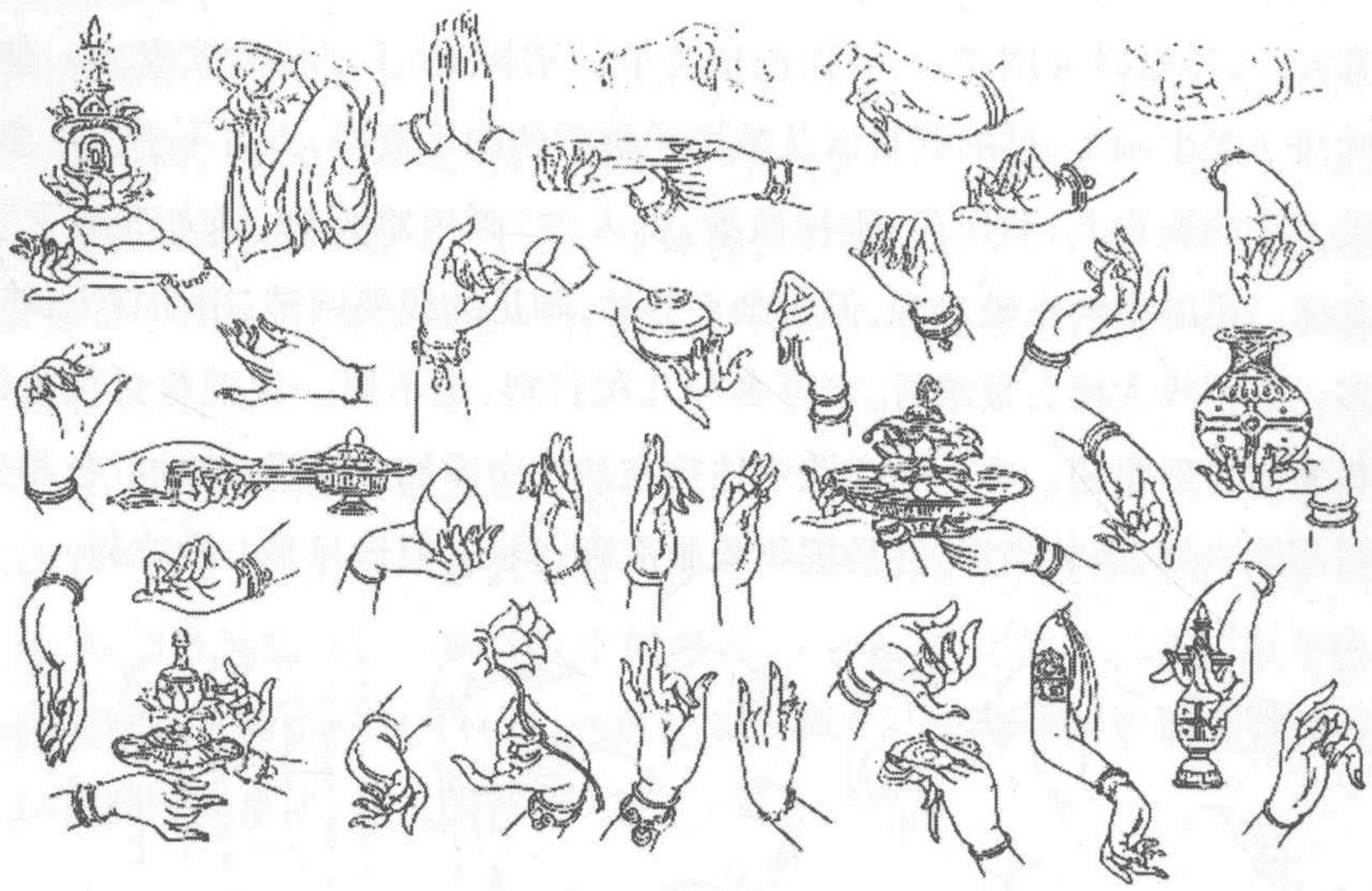


图6-6　传统画手法之三

衣裙的画法：

古彩是以线立形的陶瓷绘画，多用生料笔描绘衣纹，衣纹笔法极为重要，下笔要果断、沉着，有分量；行笔要挺拔、凝重稳健、连贯呼应；收笔要收得住，有回锋之势，有勒马之功，使线描的力量在衣纹上得到体现。现实生活中的衣纹纷纭纠葛，古彩的衣纹则要找出关键衣纹，进行概括性提炼，略去不说明问题的多余衣纹。

衣：衣有大袖和小袖之分。大袖应画得衣纹舒展，疏密、动静恰当。小袖腕处衣

纹应注意顿挫变化,按提要恰到好处。大袖应重视肘关节处衣纹对空白的分割,小袖应注意脉节处衣纹紧扎密聚,而肘关节可以少画衣纹。

领:在衣服和颈交接处,常常画有简洁的二方连续图案,填上古彩颜色,显得非常精美。领的线条粗细要均匀、变化不大,双线水路宽窄要平行,料线要挺、起。

袖:袖有袖上画边角和袖上不画边角两种。画图案的袖口要和领的图案一致或相近,只有穿了背褡和云肩的仕女领和袖的图案方可画两种样式。由于有的衣纹折叠,故不能像领一样要求水路均匀、平衡,而是随衣纹的折叠来描绘袖口图案的水路。

裙:裙有长裙和短裙。长裙又分筒裙和开口裙,室内站、坐画筒裙;室外野游、行走宜画开口裙,此外,还有内衣水裙、丫鬟做事多穿的水裙(又叫筒裙)。长裙经常要求画上精美的图案。短裙往往填上比较浓重的颜色。衣纹线描可以画两遍,让料线超常地厚起。衣上的花纹图案画一遍即可。这样罩上颜色后,不会导致衣纹线和衣上的花纹混淆不清。长裙下面多画有水裙和百褶罗裙,通常用宽窄不同的直线描绘。短裙常常用平涂生料罩大绿的黑色,或画纹饰图案,裙的衣纹同样要重描一遍。短裙下面一般画裙裤,裙裤的衣纹线要画得很流畅,可画流畅的直线,也可以画起伏变化大的弧线。(见图6-7)

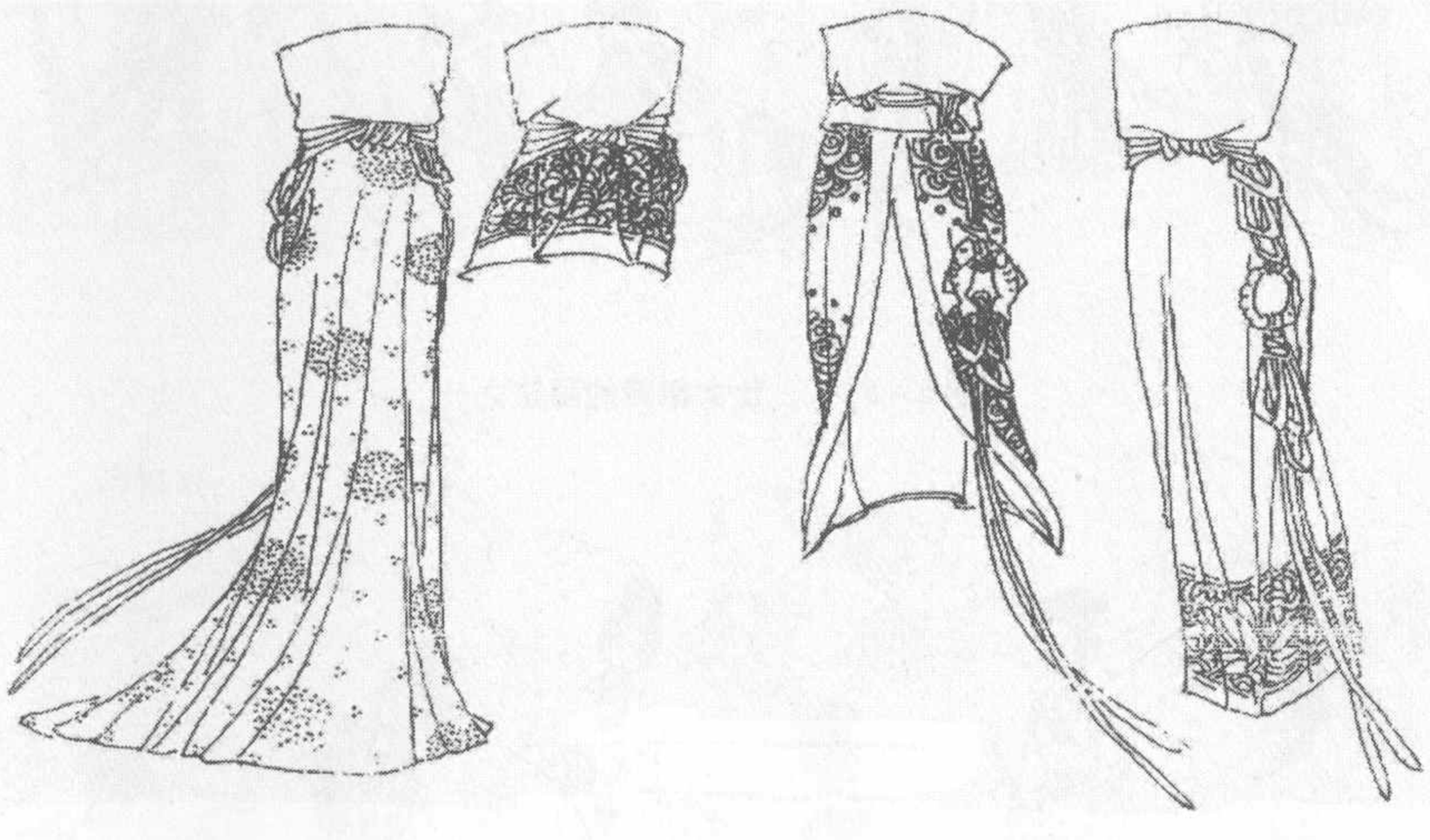


图6-7　衣裙的画法

带:带有飘带和腰带之分。飘带阔而轻,可以用来装饰、美化人物,增强形体动感,活跃画面气氛。真正的飘带不可能飘动得那么优美,作品中往往注入了作者的意象。腰带有宽窄两种,宽的用于扎腰以及丫鬟当裙头用,在胸前展开,在腰旁扎结,余下部分垂直到长裙下摆。窄腰带主要是扎紧衣服,增强形体美感,活跃腰部色彩,男、女、老、少皆适用,亦可增加动感,产生线与面的对比。

裙头:裙头多用白色、水绿色。唐代仕女画亦有画纹饰、填红色的裙头。历史上

的传统人物裙头不阔。在现代人所画的传统人物中，仕女裙头比较高，高裙头使人看上去挺拔、修长、有精神。不过男人比女人的裙头低而宽大，才显得腰肥体胖，器宇轩昂。为了让读者有直观感受，笔者画了几幅单个人物，来说明裙与带以及仕女、童子、男人等不同衣裙的画法（见图6－8至图6－10）。

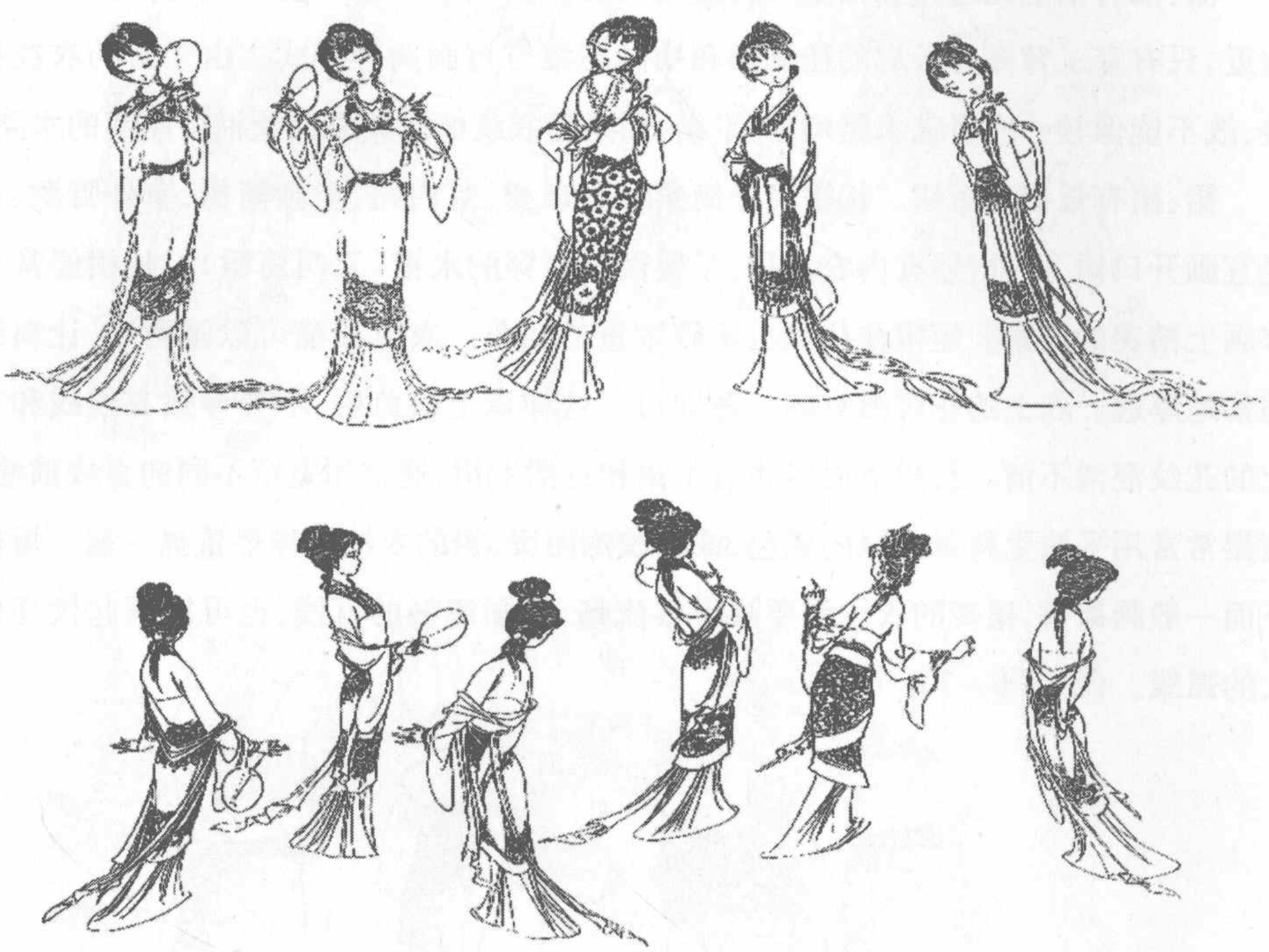


图6－8－1　仕女裙带的画法之一



图6－8－2　仕女裙带的画法之二

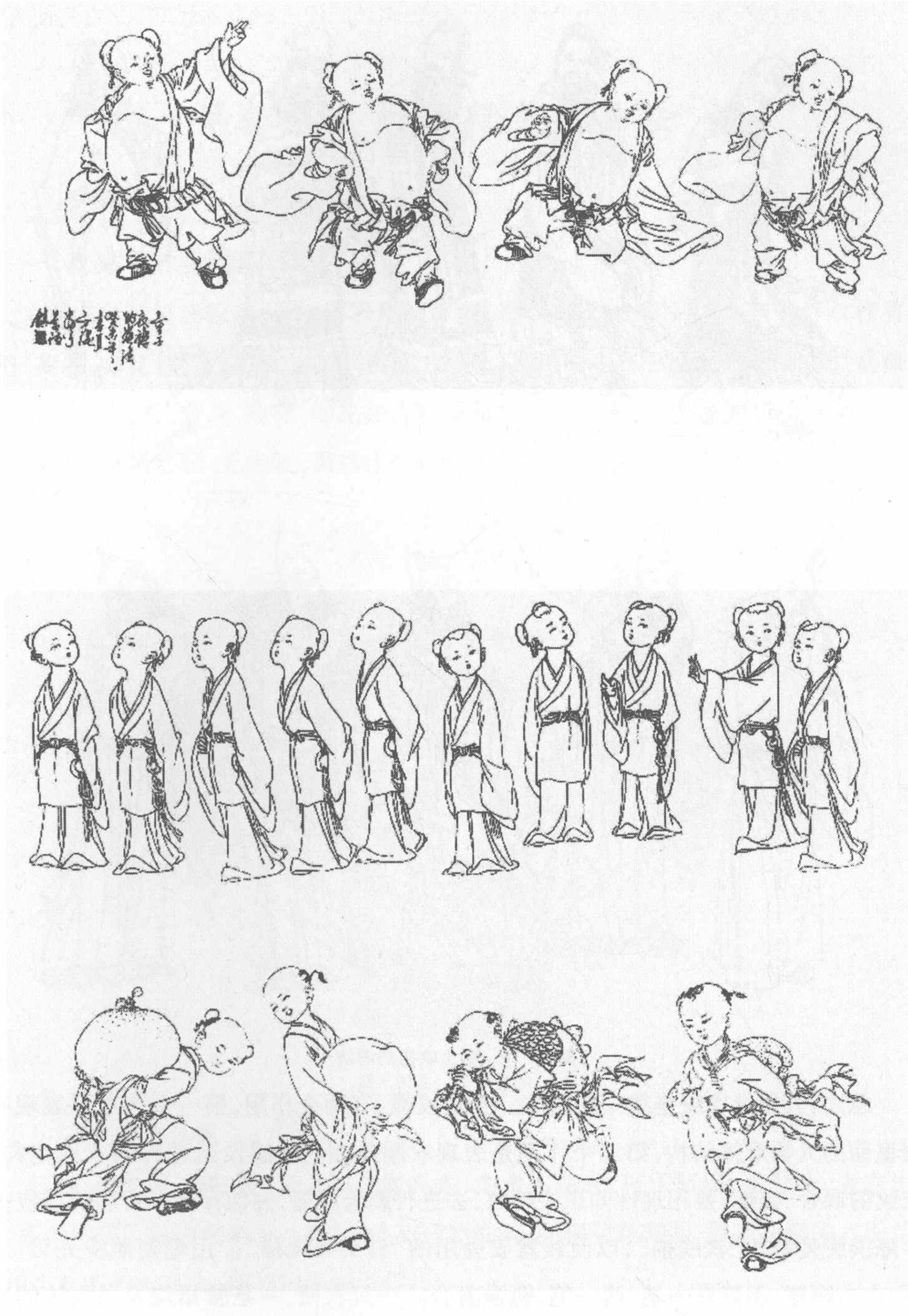


图6-9　童子衣纹的画法



图6-10　男士衣裙的画法

总之，人体及衣纹是统一的整体。衣纹线描，有两个作用，第一个作用是表现衣服里面的人物形体结构，第二个作用是表现衣服外在的质感及运动时的衣纹走向。衣纹的取舍、提炼，要用理性知识去理解，去进行删繁就简，去伪存真。古彩线描应多学陈洪绶爱画的“铁线描”，以及钱慧安爱用的“钉头鼠尾描”。用笔要照应先后、上下、左右顺序，不能东一笔、西一笔，勉强凑合。一只衣袖、一条腰裙均要以人体的结构为依据，去处理衣纹的聚散、转折、粗细、长短、刚柔。像书法家讲的“挑夫争道”一样去处理衣纹走向的相行相让、相顾相盼的巧妙组合，把衣纹处理得既符合人体结构，又注意了形式美感。为此，创作者在动笔前一定要慎重思索，正所谓“意在笔先”，就是这个道理。

第二节　古彩花鸟的画法

一、花头及叶茎的画法

古彩花鸟的纹样味道较强，富有装饰性（见图6－11）。常见的古彩花卉纹样有牡丹、荷花、菊花、梅花、茶花、芙蓉、桃花、海棠、月季、牵牛花、葡萄、凌霄、水仙、蔷薇等。其中，以牡丹、荷花、菊花、梅花在古彩画面中出现为多，而又以牡丹为最多。五伦图、四宜图、凤凰牡、孔雀牡、锦鸡牡等画面均有牡丹。



图6－11　锦衣富贵

（一）花卉的分类

1. 木本花卉。梅、桃、玉兰等均属乔木，为木本花卉，枝干坚硬，水分少，直立生长，多用排线撕筋表现树干。梅花、桃花用油红画花，梅花花瓣圆，桃花花瓣尖。玉兰则用生料细线画花头，用稍粗料线画花托。

牡丹、芙蓉、月季、山茶等属灌木花卉。其老干坚硬，撕排线筋，填古紫；嫩枝双勾画线，填苦绿。老叶撕筋密，填大绿；嫩叶撕筋疏，填苦绿。

2. 藤本花卉。紫藤、葡萄、凌霄属木质藤本花卉。老藤可以撕筋，筋纹走向应像画柏树筋纹，不能像梅花撕横纹筋；嫩藤可用双勾填古紫、双勾填苦绿。老藤中要适当画些结节。

3. 草本花卉。菊花、芍药、秋葵等属草本花卉。枝干柔嫩，宜用双勾手法进行描线，多用钉头鼠尾描画叶，填苦绿。菊花花头用生料和油红均可描绘。

荷花、水仙、睡莲均为水生草本花卉，茎干柔嫩，可用生料双勾笃料点表示枝干有刺。罩苦绿，有时可以罩水绿。水仙花托的茎可以填大绿。

4. 蔓生花卉。牵牛花、丝瓜、蔓萝均属草本蔓生花卉。枝条柔韧细长，攀缘、缠绕树木枝架而生长。多用生料双勾，叶筋用钉头鼠尾描画，蔓填苦绿或水绿。

（二）花卉的结构

花卉的生理结构很复杂，概括地说，凡是由花冠、花蒂、雌雄蕊等生理结构组成的两性花，都称为“完全花”，如牡丹、荷花、秋葵、梅花。

花头，又叫花朵，它包括花冠、花蕊和花蒂三个部分。

1. 花冠的结构。花冠（即花瓣），是全枝最艳丽的部分。从数量上看，花冠有单瓣和重瓣之分。单瓣有桃花、梅花等，重瓣有牡丹、月季等。从组合形式看，花冠有离瓣与合瓣之分。离瓣即瓣与瓣之间分离，瓣根独立，如三瓣的秀菇花，四瓣的秋海棠、慈姑、菜花等，五瓣的梅花、梨花、桃花、李花、杏花等，还有六瓣的蝴蝶兰、罂粟花等；合瓣就是根部呈环状联合，即根部不分瓣，呈环形或喇叭形，如牵牛花、杜鹃、百合、迎春、水仙、玉簪、马蹄莲等。

无论花卉多复杂，画花头最主要的要求是：花由花心所发，要求瓣瓣归心，花瓣的瓣根都紧立于花托之上。花头的用料可以用油红画，同时也可以用生料画。同一棵或同一枝上，可以有红花、黄花、紫花、蓝花和白花。可以有洗染的花，也可以用撕筋的花。只要效果好，不必受真实花头的影响，而可以根据意象的需要进行描绘和设色。

2. 花蕊的结构。花蕊（即花心）有雌蕊、雄蕊之分。雌蕊，由花托中心生出，数目少（有的甚至只有一条圆柱状的雌蕊），如杜鹃花。也有异形的，如牡丹花蕊就呈囊状大茴香形，虞美人的花蕊呈长球形。雄蕊，数目较多，一般生于雌蕊周围，每一根花丝上长有一个小点（柱头）。有的雄蕊环抱雌蕊直立，如山茶花、荷花；有的雄蕊平且呈辐射状，如梅花、桃花等；有的雄蕊则顺应雌蕊动势向外，如昙花、百合；也有的雄蕊丝很短，簇生在雌蕊基侧，如芙蓉。

花蕊的用料随花头而定。如果花头的用料是油红，花蕊的用料就是油红；花头是生料或生料撕筋的，花蕊的用料就是生料；只有在特殊情况下，为了效果的需要，在油红花头中画生料花蕊，此法多用于茶花和梅花。

3. 花蒂的结构。花蒂包括花托、花萼、花柄三个部分。花托位于花萼与花柄之间的粗大部分；花萼是花托分裂而直接靠近花瓣的部分，花萼的片数、长短、宽窄、圆尖都因花冠而异，花瓣有离合之分，花萼也有离合之分；花柄是长在花托下的细茎，花

柄有短有长,有粗有细,花柄短的有梅、杏、桃、李,花柄较长的有梨花、海棠,扶桑,倒金钟的花柄还要长。以上这些花的花柄都较细小,常用单线描绘。还有花柄粗大的如牡丹、芙蓉、芍药、荷花,常用双勾来描绘。

花蒂中大部分花托、花萼、花柄都用生料描绘,只有梨花、海棠、紫藤的花托、花萼、花柄用油红描绘。

(三)叶子的结构

叶子,在花卉中起着衬托作用,俗话说,“好花常要绿叶扶”,叶是花卉画中的重要组成部分。古彩中的画面,大都表现得花叶并茂,如画牡丹时,把春花、夏叶、秋干集中在一株牡丹上,这样打破时间和空间界限的画法,反而使牡丹显得格外生气盎然,富有浓郁的东方味。

一片典型的叶子,包括叶片、叶柄、叶托三部分。三者俱全的称为全叶,如月季、蔷薇、菊花,叶柄的基部还附生两片叶托。牡丹、芍药等叶,虽然很复杂,但是由于叶柄上没有生长叶托,故属不全叶。

1. 叶片的结构。叶片有针状、线状、带状、剑状、盾状、掌状、心状、卵状、长卵状等形状的。

针状叶,如松、杉等;线状叶,如兰草、虎须草、蒲草等;带状叶,如水仙、君子兰等;剑状叶,如射干、蝴蝶兰等。以上均系长形叶片。另外,短形的叶片又分为四种:盾状叶,如荷叶、芋叶、菱叶等;掌状叶,如芙蓉、秋葵等;心状叶,如紫荆、报春等;卵状叶,如海棠、梨叶等;长卵状叶,如杜鹃、枇杷等。

大千世界,万花千叶,难以列举。在正常情况下,叶子都用生料画,但嫩叶有时用油红画,如牡丹的嫩叶、海棠的叶就要用油红画。这主要是看艺术处理的需要。

叶脉,有平行脉,如水仙、昙花;有平行支脉,如芭蕉、野芋等;有网状脉,如凤仙、月季、玉簪、绣球等;有羽状脉,如竹叶、椿树叶等。

2. 叶柄的结构。叶柄,除荷叶柄像伞柄外,一般叶柄都生在叶的后端,伸向前端成为叶的主脉,叶柄有的长,如向日葵、玉簪等;有的短,如夹竹桃、茉莉等;有的无柄,如百日草、紫芥等。叶柄一般正面为匙状,上面有槽下凹,基部与茎相接处稍宽。

3. 叶的组合形式。叶的组合形式,有单叶与复叶之分。凡一柄一叶直接生在茎上的为单叶,如绣球、山茶、牵牛花等;一柄多叶,如牡丹、月季等为复叶。叶的组合繁多,有串状复叶、掌状复叶、羽状复叶。羽状复叶,又有奇数与偶数之分。叶柄上有分枝的复叶,叫三回复叶,其中还有分枝、再分枝的复叶。这要通过写生创作来解决。

叶序,即叶柄在枝茎上的组合排列方式,一般分为互生、对生、轮生三种。互生,就是叶在茎上互相交替排列向上,如木槿花、月季花等;对生,指每一枝节的两侧相对生长两叶,各节叶子朝四方交替上升,如无花果等;轮生,指每一枝节生长三片以上的

叶子,环生在茎上呈轮状,上下轮之间叶子交错排列,如夹竹桃等。

(四)茎的结构

茎,一般指草本植物的主轴,是连接根、叶、花的重要部分。根、叶、花都长在茎的各部位。

画草本茎不复杂,在画面上用两根一定粗细间隔的线条就可以表现。草本茎有的分枝,有的不分枝,一般下部稍粗些,但也有的连接花托的部位粗些,如芍药花的茎。画茎时料要起,线要根据长势一气贯通,即使长出分枝,主枝也要做到笔断意连。分枝长出的部位,要注意生理关系,不要画得像安装上去的木头。

(五)干的结构

木本植物的主轴一般叫干,旁生的叫枝。干与茎顶分枝的花木只有夹竹桃,而更多的是干侧分枝,如梅花、桃花、石榴等。画古彩木本枝、干,勾生料线,料色要深,料要挺、起,用笔要顿挫有变化,转折要粗犷得势,用料要浓重苍劲、老辣、古拙。松树的鳞片、梧桐的横纹、梅树的斜筋、柏树的扭筋,都必须笔笔下功夫,以表现质感和生长感。

总之,茎、干均用生料画成,茎、干的外围则可以用生料点或用油红点,点缀成趣,以示年代久远,树干苍老。(见图6-12、图6-13)



图6-12　牡丹画法

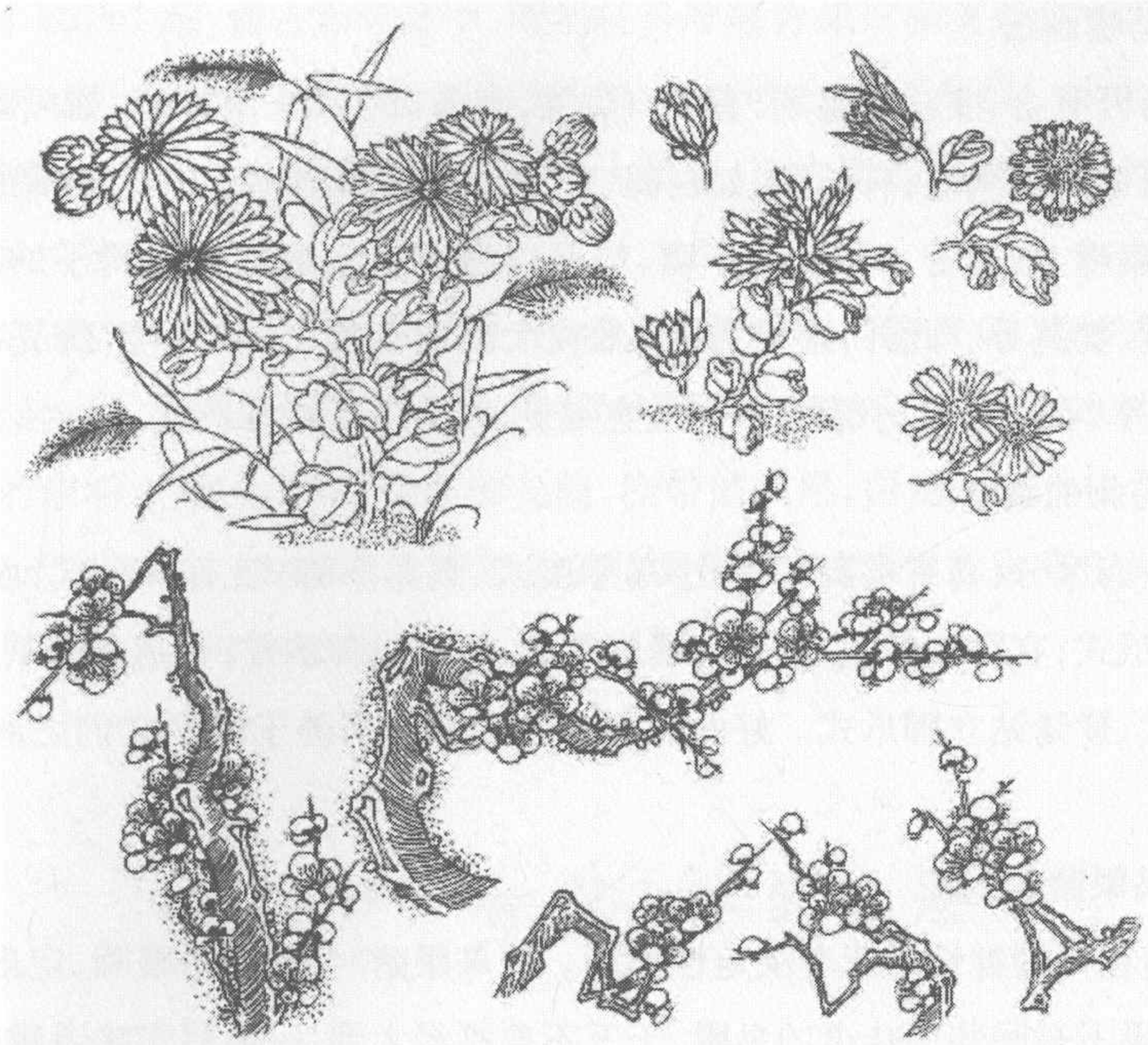


图 6－13　菊梅画法

二、鸟身及羽毛的画法

古彩装饰中的禽鸟，常用于画面的有凤凰、孔雀、锦鸡、白鹤、鸳鸯、白头翁、燕子、鹭鸶、翠鸟、黄莺、喜鹊等。其中，凤凰、锦鸡、鸳鸯是描绘的主要对象。

（一）鸟的习性

鸟，由于生活习性的不同而带有各种不同形态特征，如山禽，善鸣，多嘴短，羽毛色彩美丽，尾长便于山间上下飞翔，如锦鸡、绶带等；浅水禽，脚长便于涉水，嘴长便于在浅水滩啄食和搜捕鱼虾，因常浴清波，故羽毛简洁，如白鹤、白鹭等；深水禽，足间有蹼，便于游泳，嘴扁阔便于深水中觅食，如鸳鸯、天鹅等。另外，鸟的羽毛有的华丽，有的素洁。

（二）鸟的形态

由于鸟为卵生，因此其大体形态不离卵形，故起草图时可首先确定一卵形，在二分之一处，画一根横线，以作为背腹的分界线，然后，在二分之一处画弧线为翅，一端添头，一端添尾，再从腹下画出腿部、脚干、脚爪。

（三）画鸟步骤

画鸟一般从嘴画起，次画眼睛，再画头部，接着画背部及羽翼、胸腹、尾羽，最后画腿及脚爪。画嘴和脚爪，很见笔力及用料功夫。

（四）鸟嘴画法

鸟嘴有开有合，要注意鉴别，有闭口尖嘴，有开口尖嘴。有厚嘴，如凤凰、锦鸡、孔雀、鸡，均可以画成鸡嘴；有长嘴，如白鹤、鹭鸶，均可以画成厚且长的鹤嘴或画得类似于鹤嘴；有扁嘴，如鸳鸯、天鹅、鸭子嘴，均可以画成扁且阔的类似鸭子的扁嘴；有钩嘴，如鹰、鹫、鹦鹉等。此外，还有谷粒、米粒大小的鸟嘴，此类鸟嘴，嘴壳软，如芙蓉鸟、白头翁等小形雀类。小形雀类嘴线宜细挺，其余鸟嘴均宜厚重。

（五）鸟脚的画法

鸟脚应有区分，鸟有拳脚式，如小鸟拳脚式、鹦鹉拳脚式；有脚爪式，如苍鹰脚爪式、雄鸡脚爪式；有蹼脚掌式，如鹅鸭蹼脚掌式、鸳鸯蹼脚掌式；有站立脚爪式，如白鹤站立脚爪式、鹭鸶站立脚爪式。好的古彩专业工作者都善于画出它们之间的千差万别来。

（六）鸟眼睛的画法

鸟眼睛在鸟的神情中起着决定性作用。画鸟眼睛时，先画出眼圈，定出眼外轮廓的大小，如果不是画装饰味道的鸟眼，千万不要画得太圆，一般写实味道重的鸟眼眶，用笔不十分圆，还能添点拙味，富有情趣。但无论什么鸟，眼圈（眶）都应画大些，眼的空白大，珠子画得小，才会显出神气。“八大山人”的小鸟“白眼向天”神气活现，就是圈大珠小，才显出这种效果。点睛，有在眼圈内加一点的，也有在眼圈内画一个小浓圈的，但浓圈不能接头，要留出眼神的余光。画鹰、鹫等猛禽，圈要画方，眼珠画半个浓料圈，上半部被眼皮覆盖。点睛时常用煤油打料，避免缩色。

要想把鸟的神态画得生动有灵气，还应把嘴、眼、脚爪、尾翼等方面联系起来描绘。嘴的好坏决定鸟是否有声有色，眼的好坏决定神情是否活灵活现，脚爪、尾翼的好坏，决定着鸟的动态，飞、跳、停、立全在于此。嘴、脚爪下料色宜厚，宜重，宜挺起，用笔中锋。尾翼用笔要雄健有力度，仰笔横拖，不能迟疑，要准确爽快，尽量不用竹笔修改，以一气呵成为好。

（七）羽毛画法

羽毛是鸟类的衣服，也很重要。古彩鸟类的羽毛大约有五种画法，一是撕毛，如画白头翁；二是画鳞甲，如画凤凰、锦鸡、鸳鸯的背部；三是画毛，如画凤凰、锦鸡的颈；四是拓毛，如画喜鹊、白鹤的颈尾；五是点毛，如画孔雀头、鹌鹑的毛，由密集到松散。

（八）变形变色

有时为了装饰的需要，古彩花鸟不一定根据事物原来的面貌一成不变地进行描绘和设色，而是按照装饰的需要，来进行提炼、加工处理和变形、变色。本来是木本花卉，有时会变成藤本或草本进行缠枝，如缠枝牡、缠枝莲等。又如荷花的叶，本来很大的一片叶，为了突出花头廉洁美丽，而把叶子缩得很小。本来牡丹的叶脉是从叶柄开

始,伸向三个缺列尖端,而古彩装饰中,则把牡丹叶脉画成许多支脉由主脉两侧斜向叶缘的网状叶脉。嫩叶叶脉稀疏,老叶叶脉密,如绣球叶,仅仅保留一叶三缺列,一柄三片叶的特征;在设色上本来牡丹叶都应为大绿色,而古彩却变成每三片叶中,两片填大绿,一片填苦绿。

凤凰也是这样,本来是不存在的禽鸟,是人们想象中的富贵鸟,把许多禽鸟的优美之处组合起来。凤凰是用雄鸡的冠、画眉的眼睛、孔雀的花翎、雄鸡的颈毛、锦鸡的鳞片、鸳鸯的信羽、白鸽的厚嘴、鹭鸶的长腿、绶带的长尾、白鹤的基本体形等组合而成。正是继承了这种大胆变革、大胆创造的优秀民族传统,使古彩真正成为一种艺术,成为世界艺术宝库中的珍品!

第三节　古彩山水的画法

一、树、石及草点的画法

(一)树的画法

树,是人物配景、花鸟着枝的重要素材,也是古彩山水中的重要组成部分。如果一幅山水景物中没有树,就变成了穷山恶水。树是现实生活中不可缺少的,也是古彩人物环境不可或缺的。有了树,村庄、小桥、亭台、楼阁就有了依托。

历史上的古彩很少用山水单独在大斗方中作为主要题材加以描绘,只在颈、肩、身的小斗方中,画些一河两岸的小构图风景,大量的则是出现在人物配景中。把山水作为主题在古彩装饰中进行描绘,可见的作品出现在改革开放后的名人名作中。

1. 树干的画法。树干的各轮廓线,主要是由浓重而富有顿挫的线描构成,用笔的轻重、按提、徐疾、行留,虽然是作者有意识安排的结果,但要使观赏者感到是作者无意的流露,使虚实、老辣、秀巧出于绝妙自然。

树干的画法,不能像粉彩树干那样彩绘明暗,树的老嫩、枯荣、种类,全在于树的筋纹,如斜纹排线、横纹疏线、扭筋纹线、圈鳞纹等。蜡梅、梧桐、柏树、松树等树干的筋纹,成为表现古彩山水中树干的方法。古彩树干的结节,用浓料、重按、顿挫、变化的线画出。顶部枝,有的像含苞,有的像鹿角,有的像蟹爪,强劲有力。树梢小枝的画法,切忌平淡无变化、直瘦无顿挫。树干下面的“根”有外露和不外露两种,笔法与树枝一样,要画得按提、顿挫、变化生动、有力(见图6-14)。



图 6－14　树的画法

2. 树叶的画法。树叶有点叶、圈叶、夹叶、线叶。古彩点叶，有油红点叶、生料点叶。方法和点沙地点一样，不同的是排列组合的形式，每簇点叶都是上密大、下疏小，看上去有变化，有空间的层次感。圈叶，采用画圈、画珍珠粒作为叶子，油红、生料均可。此外，夹叶有三角叶、元宝叶、圆菊叶、方菊叶、梧桐叶、鸡冠叶、双勾夹叶。也有单线画的线叶，如松针、杉叶、竹叶、柳叶等，画时要根据设色需要画油红或生料（见图 6－15）。

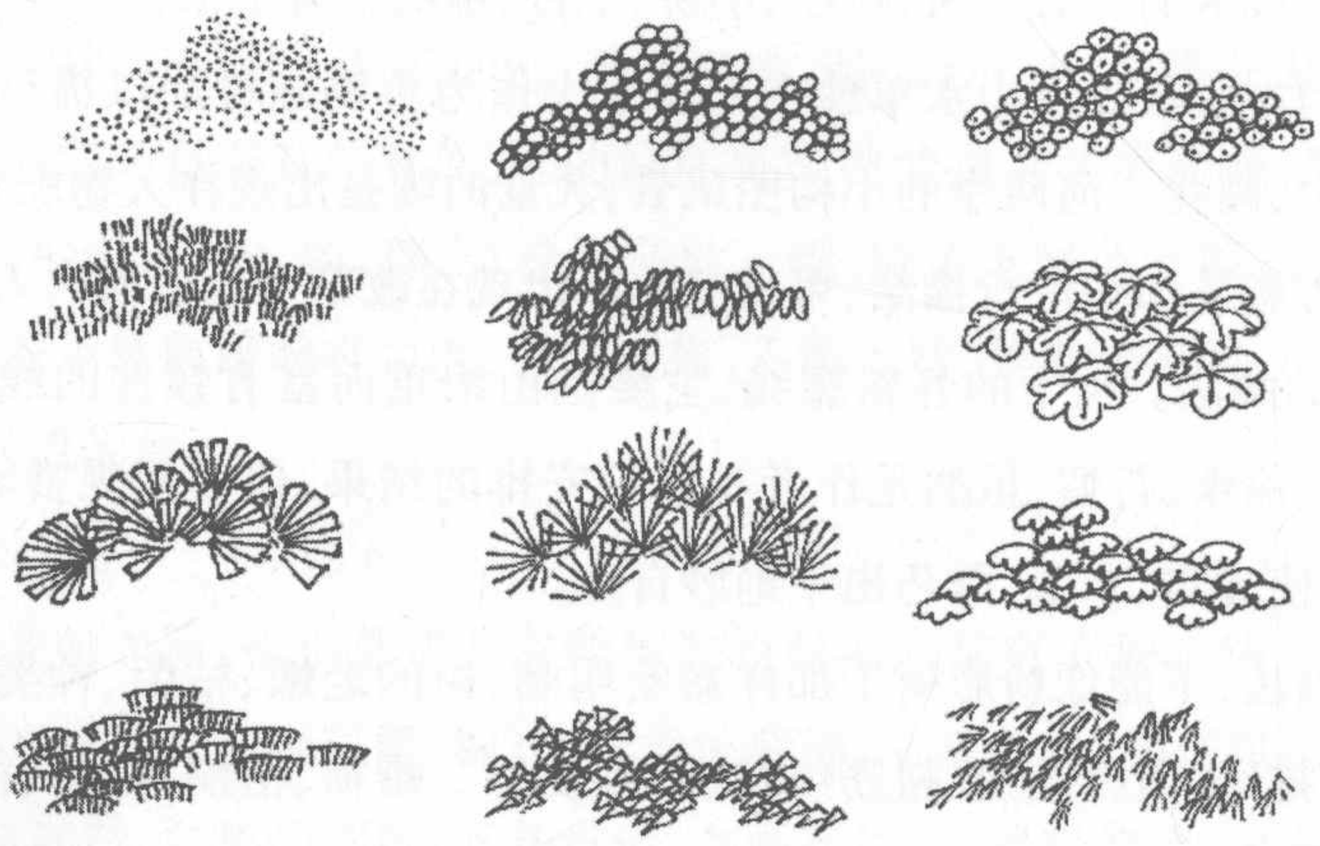


图 6－15　树叶的画法

3. 树的组合形式。树的组合有一定程式："两树并立分大小，三树大小分前后，五树三两前后顾（即顾盼），六树三三对路口。"

树的组合形式歌诀，意思是说两棵树并立时，不宜一样高大，应有大小、高矮、前后的变化。三棵树并立时，还要注意两大一小或一大两小，两前一后、一前两后的变

化,五树并立则更要注意偶数、奇数和前后顾盼。六棵树要分组画,要注意一组大,一组小;或一组树高耸,一组树宽横。另外,在注意树的大小、高矮、奇偶的同时,还需要注意树叶的搭配,即点叶、圈叶、夹叶、线叶的选用,还需要注意树叶料色的搭配,即油红叶和生料叶的选用。树的组合必须既对立又相让,画在道路旁边、亭台旁边、小桥旁边、院楼旁边,使其更有生活情趣。此外,树分四枝的道理,在古彩中同样受到专业技术人员的重视和应用。

(二)石的画法

古彩的石,是古彩人物背景和古彩山水的"主要成员"。一座山是由石聚结而成的,没有石,也就无所谓山。古彩的石有两种,一类是叠石,一类是玲珑石。古彩花鸟和古彩人物装饰会用到这两种石,只不过各有侧重。花鸟配石时,多用叠石;人物配石时,多用玲珑石。古彩山水中则以叠石为主,玲珑石为辅(见图 6 - 16)。



图 6 - 16　石的画法

1. 叠石的画法。叠石，原则上也考虑石分三面，但不皱、不擦、不彩，而是用浓料重线画外轮廓，然后用钉头鼠尾描或折芦描，勾画出石的层次质感。叠石常用横石和竖石，搭配成有一定体积感和重量感的形体。横石用线一层一层地勾，竖石只需要在立面上画三至五根横线即可。侧面能以线代皱，石周围可用油红画五瓣由圆圈组成的小花来衬托，小花的空隙处，可点沙地，填水绿，也可用油红画圈，填矾红衬托，还可用虎须草组成草丛，扫淡矾红。叠石五彩斑斓，常常以水绿为主，再根据需要填大绿、苦绿、古紫、古翠，随意搭配，非常好看，别有情趣。

2. 玲珑石的画法。玲珑石，主石、次石要分明，主石大，次石小，玲珑空洞在主石中洞大眼多，在次石中洞小眼少。空洞石眼的造型需斟酌，不要随意画，要注意组合的形式法则及美感。玲珑石的外形，要画得像卧虎、蹲狮、立猴，方有意趣。所以，一定不可轻易入笔，草草了事。玲珑石洞边的点要大而密聚，逐渐小而稀疏，洞中石眼的点则要求疏密、大小一致。玲珑石的外轮廓线，要画得一波三折，富有变化，方显得用笔的功夫，使古彩石头于刻板中有变化，静中有动。石外亦可以采用叠石外的处理方法，画出花丛、树丛，以衬托出玲珑石，石眼内则用油红画虎须草。

关于古彩的草点，它与古彩树叶的画法相同，只是一个用于树枝上，一个用于石缝和地面上。

二、楼院及舟桥的画法

楼院、舟桥是山水的点睛部分，绝不是可有可无的东西，也是古彩山水中最耗费时间的地方，不歪不斜、不大不小是最起码的要求，楼阁、舟桥的安排要自然，分布要合理。

（一）楼院的画法

楼院的画法，最好做点画外功夫，了解古代人的生活。楼阁要画出水面酒楼、更鼓高楼、读书馆楼、茅屋、草堂、瓦房等典型的居室的区别（见图 6－17）。院门要画出柴门、乱石门、砖墙门、土墙门、竹篱门、藤罩门等，且要使人一望便知主人身份（见图 6－18）。砖墙、瓦房、鼓楼适宜用单料笔打生料画，而茅舍、草堂、柴门应用旧钝的秃笔打生料画。



图 6－17　楼阁的画法



图 6－18　院门的画法

（二）舟桥的画法

路桥要分吴山越水连拱桥、水乡内城石阶桥、杨柳杏花沽酒木板桥等，才显得诗

情画意(见图6-19)。舟船要分渡船、游船、渔船、商船等,才能表示古代多彩的生活,这些舟和桥均宜用单料笔画(见图6-20)。此外,古塔、山寺、城郭、栈道等画面,都以笔笔工细的为精品。

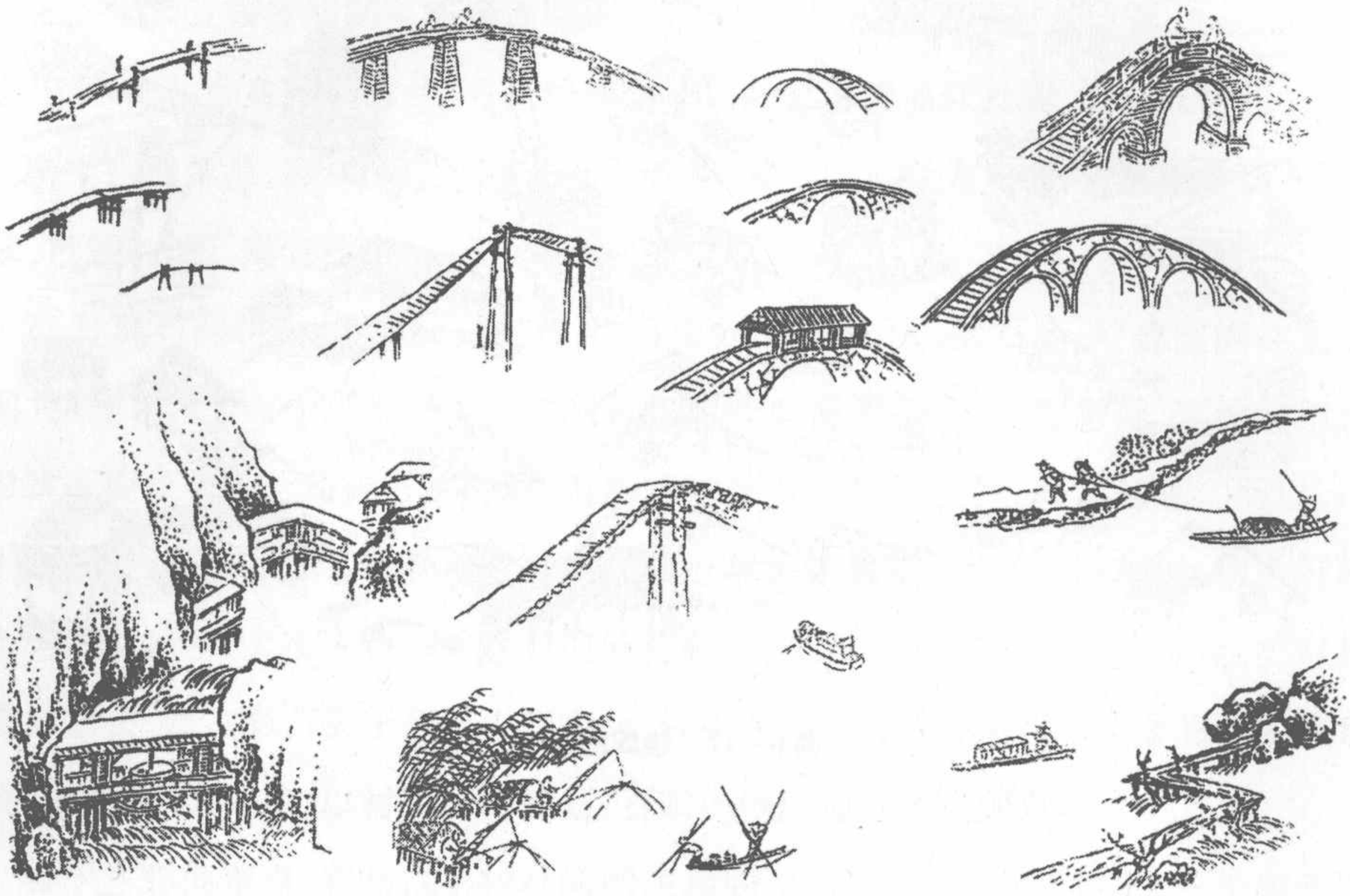


图6-19　路桥的画法

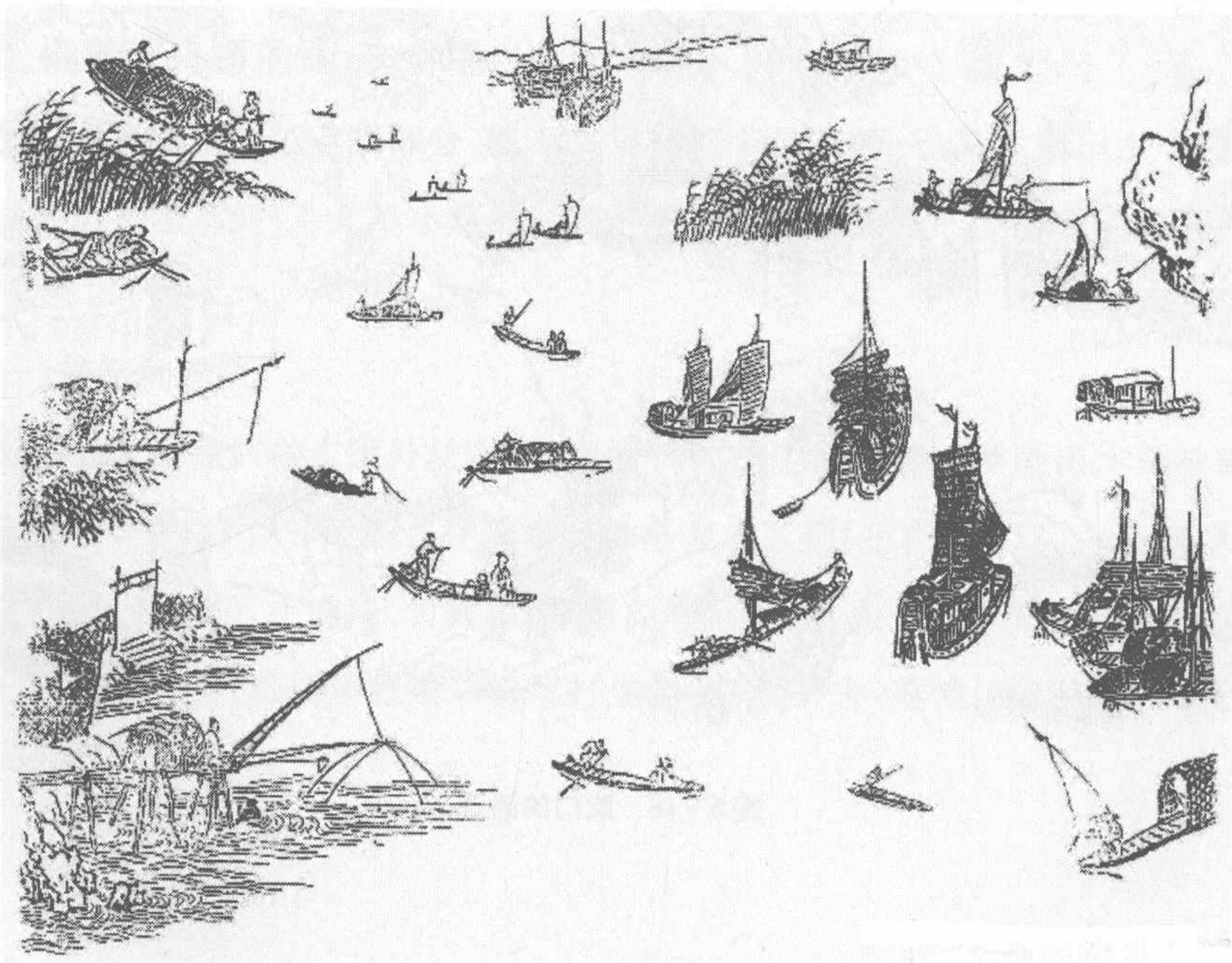


图6-20　舟船的画法

在山水间可以点缀小人物，有的饮酒赋诗，有的刻字题句；有的坐卧对答，有的吹箫对棋。有樵夫伐薪，有船夫摆渡。这些小人物一点缀，就会使人感到山清水秀、人杰地灵，即使是古人生活，也会令今人陶醉！

第四节　古彩中其他生物的画法

古彩不像粉彩分工细致，一般不分画科，从人物到花鸟，从花鸟到山水，从边角图案到洗、彩、填、罩，都能一人完工。古彩除人物、花鸟、山水外，鱼藻、草虫、怪兽则未形成单独的画科。鱼藻主要是指鲤鱼、金鱼，多用油红画，鱼藻的传统题材有年年有余、鱼龙变化、鲤鱼跳龙门等。草虫主要是指蝴蝶，古彩中的蝴蝶，是纹样化、图案加工而成的形象（见图 6－21），主要用于地皮中的沙地万花百蝶以及碗、盘底心中的蝶恋花和黄地博古中的瓜蝶边角。怪兽主要有海怪、独角兽、麒麟、狮子、大象、龙。其中以麒麟、狮子、大象、龙画得为多。麒麟的传统题材有麒麟吐玉书、麒麟送子；狮子的传统题材有太师少保、事事如意；大象的传统题材有万象更新；龙的传统题材有风调雨顺（见第五章图 5－14 至图 5－16）。

以上这些生物，均须中锋用笔，用线要均匀、流畅，顿挫起伏不大。由于受填色工艺的要求和制约，料线一定要突出、厚重，罩填古彩颜色后，才会清晰明朗，富有装饰性。

为了便于初学者学习以及专业人员研讨，笔者特意编绘了几幅古彩图稿（见图 6－22至图 6－32），以供参考。

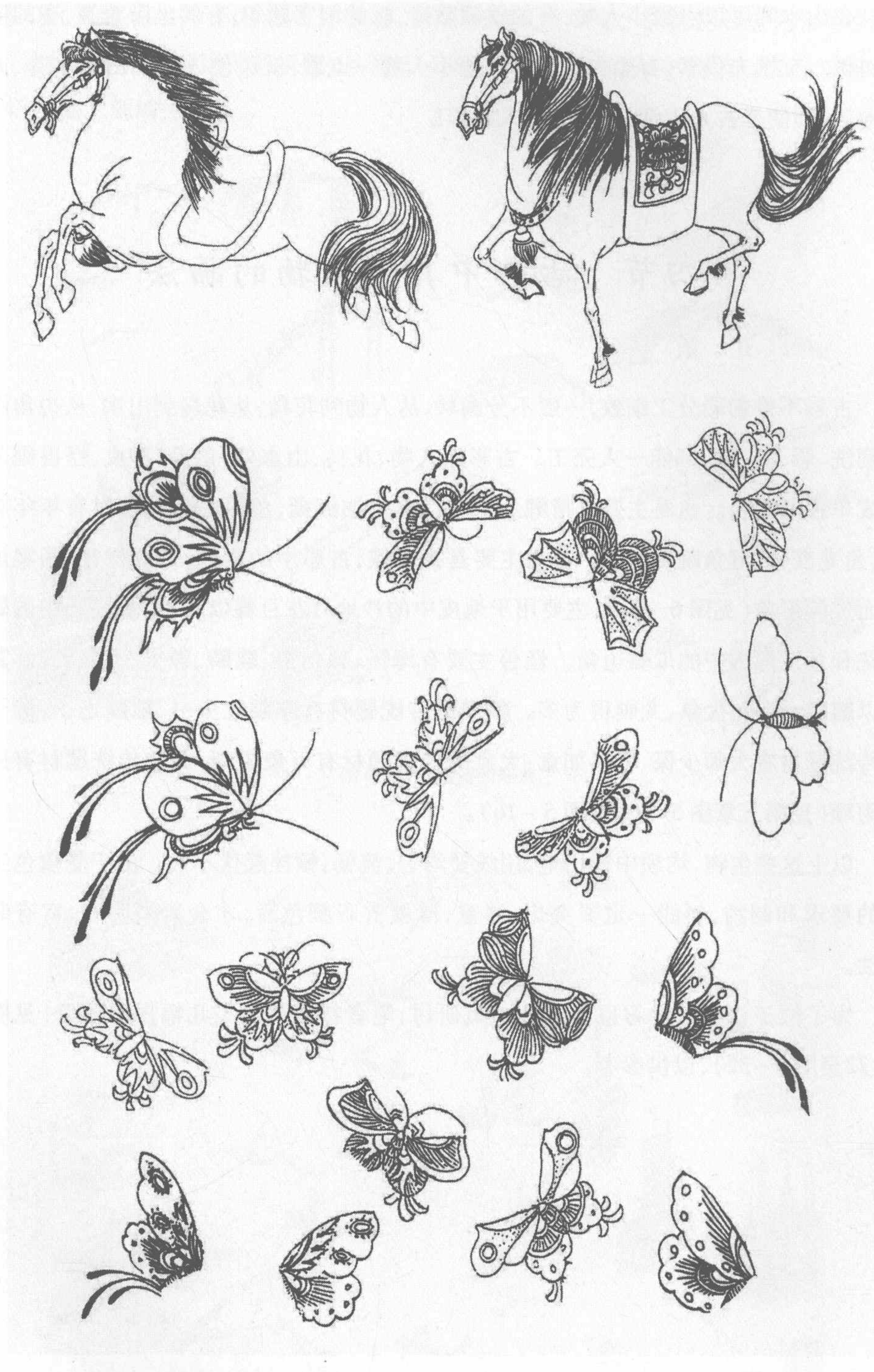


图 6－21　马与蝴蝶的画法



图 6 – 22　春来富贵



图 6 – 23　居高守廉

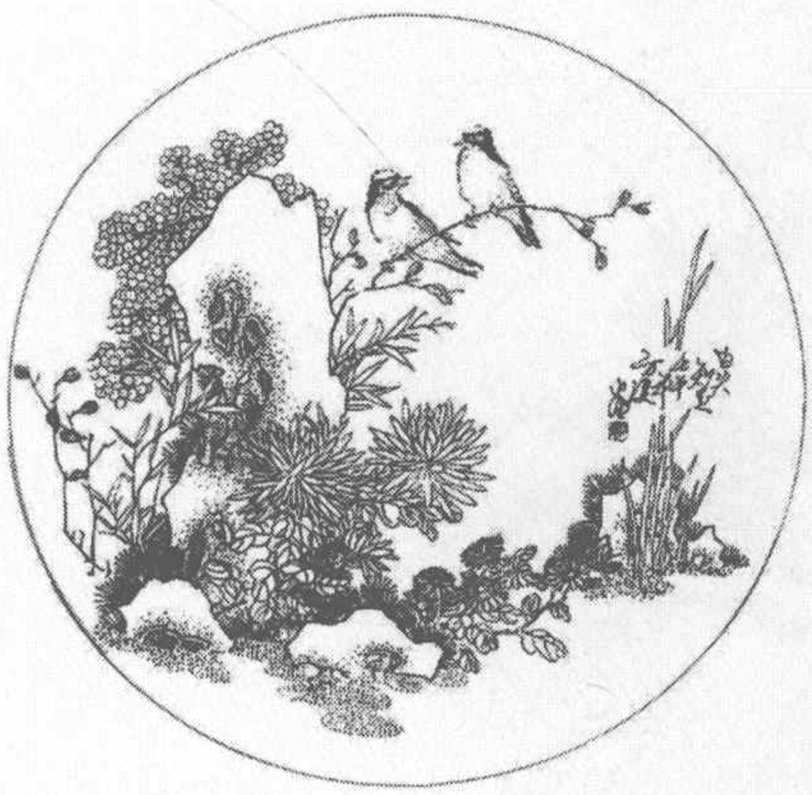


图 6 – 24　白头知足

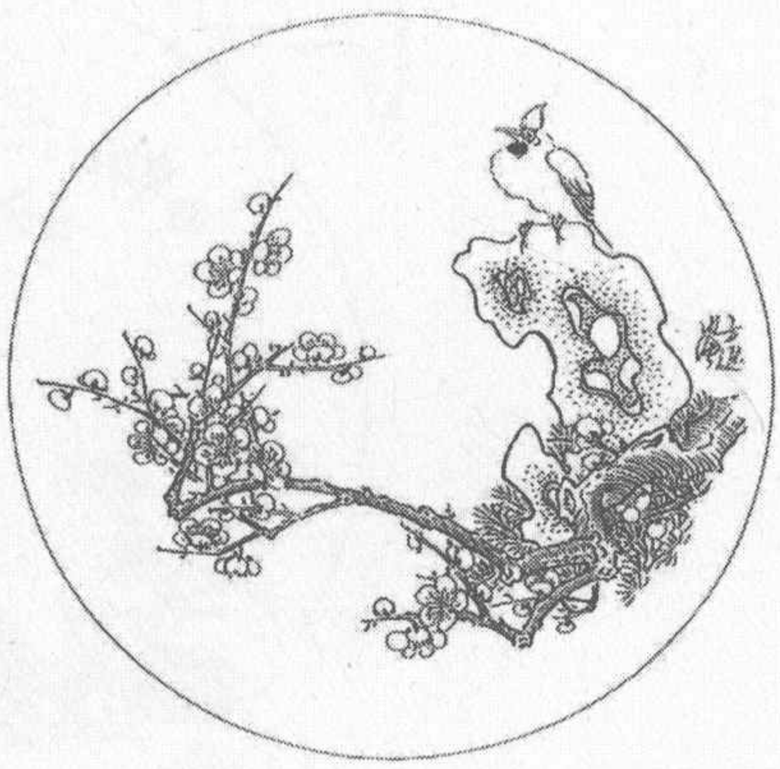


图 6 – 25　载富载寿



图 6 – 26　婴戏图



图 6 – 27　瓜蝶连绵



图 6－28　七月七日长生殿

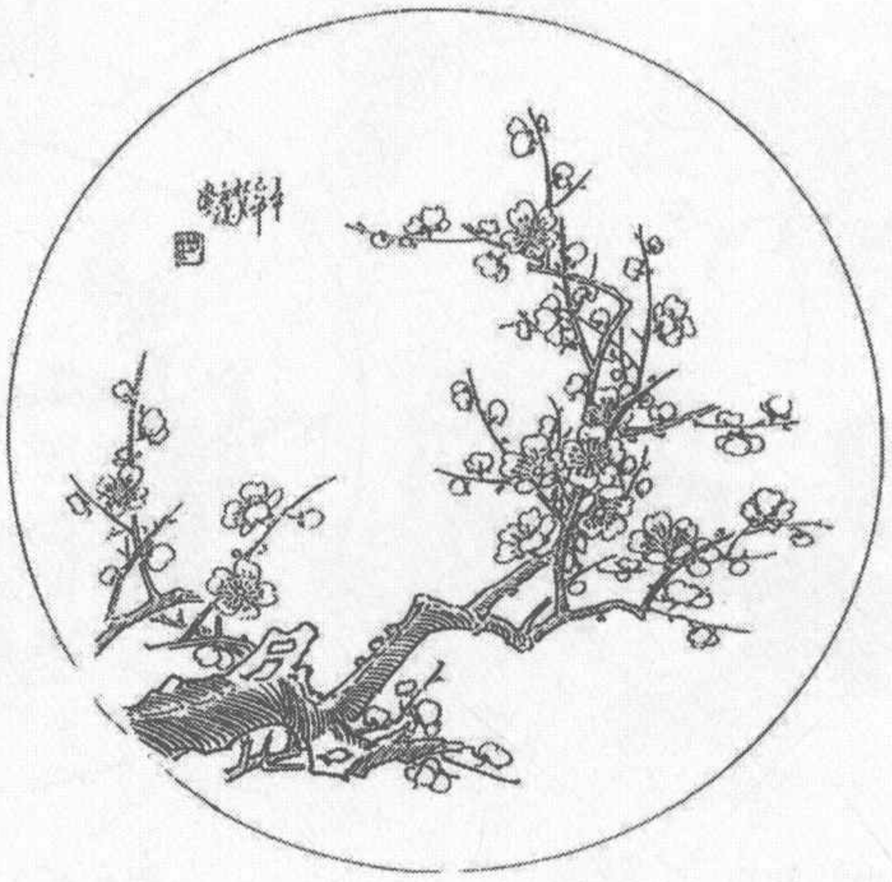


图 6－29　梅开五福



图 6－30　人间难得几回闻



图 6－31　剪烛西窗



图 6－32　新嫂子回娘家



第七章

古彩的填色技巧

古彩除了其融古开今的文化内涵和卓尔不群的线描功底外，还有一个重要的层面，那就是超凡脱俗的设色效果，也就是本书前面讲到的，『美矣大红大绿，妙哉古色古香』的艺术面貌以及『一红顶万红』的艺术处理手法。

第一节　古彩设色的基本原则

古彩的用线是中国工笔画与中国工艺美术用线的融合。那么它的设色原则自然也是工笔画随类赋彩与工艺美术色彩有泽的巧妙融合，可以说，古彩设色的基本原则，就是随类赋彩、色彩有泽。①

古彩设色上又有五彩、三彩以及古月轩、博古等品种。五彩五色竞妍，喜气洋洋。三彩，又叫素三彩，则静穆精深，沉着凝重。古月轩以本金为地，则金碧辉煌，争辉斗艳。博古以黄色为地，则有王者之色，皇家气象。由于政治和经济的原因，博古系列因黄色地皮，多为王者专用。而古月轩耗金量大，不利于黄金储备，所以往往出产不多。因而，古彩往往以五彩和三彩居多，是历代陶工花心血最多，出精品、珍品最多的品种。实际上从色彩和地皮的角度认定，金地古月轩应属于五彩，而黄地博古则属于三彩。

第二节　古彩设色的方法步骤

古彩设色，是在进行线描以后的一道工序，是继淡墨起草、深墨描图、毛边纸拍图、西赤描花头、生料描线条（画叶、画枝干、画石头、画沙点）以后又一个极重要的工作环节。设色是一个再创造的设计过程（见图7-1至图7-6）。

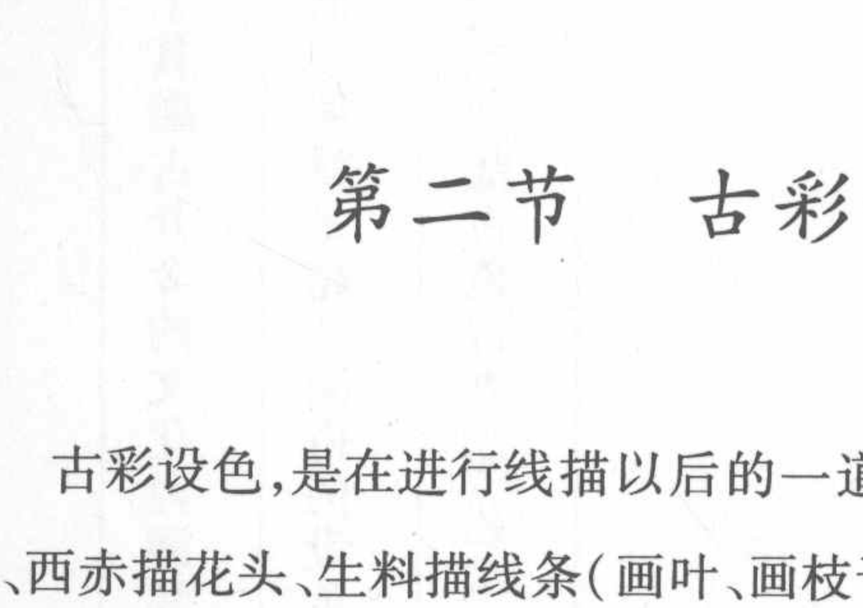


图7-1　用淡墨起草

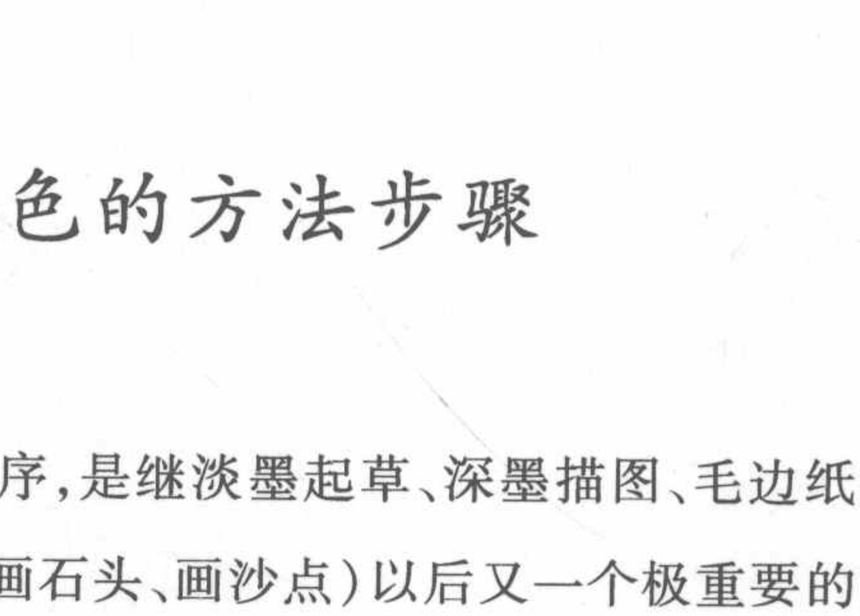


图7-2　用深墨描图

① 王树村编著，《中国民间画诀》，上海人民美术出版社，1982年。

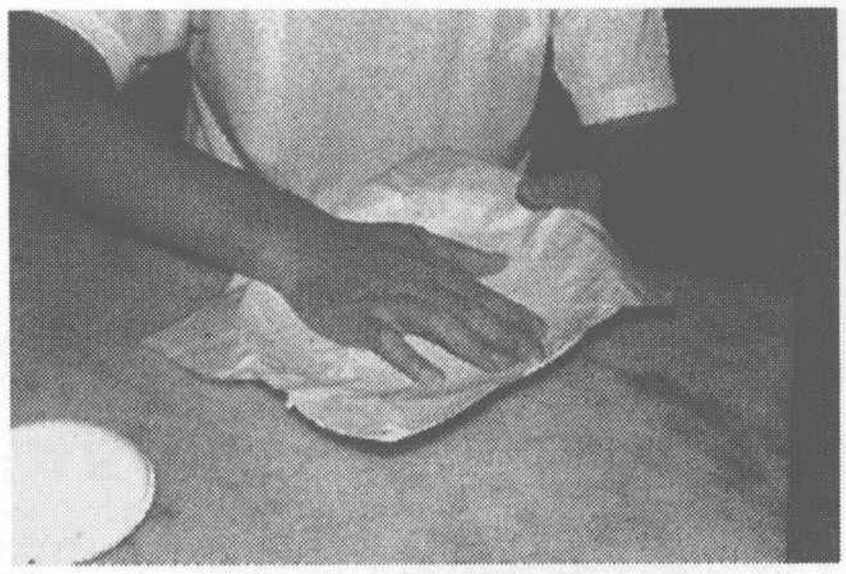


图7-3　用湿纸拍图

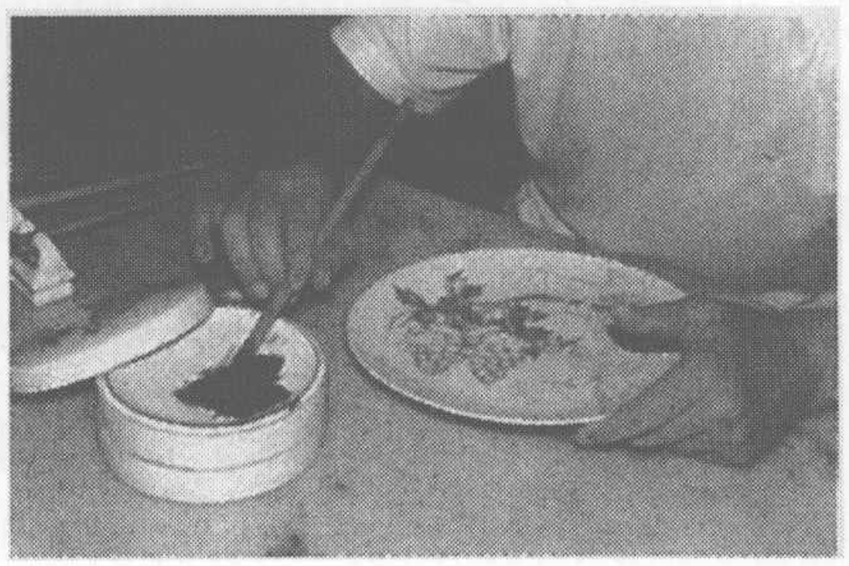


图7-4　打料



图7-5　画瓷



图7-6　洗矾红花头,先内后外,即由花心向四周层层洗净

古彩设色绝不是被动的、从属的,不是画了油红就彩红,画了生料就填色的简单劳动,而是在绘好纹样、画面的基础上,继续进行再创造的过程,同样是一种创造性劳动。有人说,填色就是穿衣,也有人说,三分人才,七分打扮。莎士比亚有句名言:“衣服是心灵的显相。买恰当的布料,做适合自己的衣服。”填色的道理也是这样,选择恰当的色彩,填入适合的物象,以恰当地烘托作品的主题。为什么把填色称为设色,就在于设色不是依样画葫芦,它是变被动为主动、变从属为能动的创造性劳动。

在古彩创作过程中,常常听到这样的评论:这件作品,填色前非常漂亮,填色后没有白描阶段好。也有另外一种评论:这件作品在白描阶段不怎么样,把颜色一填,烧后效果却不同凡响。原因在于前者在填色时没有充分考虑色彩的布局及用色时各种色彩面积的大小、多少、深浅、轻重、主从和色彩的对比与协调,后者则进行了充分考虑与认真布局,使色彩既有对比又很协调,既争辉斗艳,又和谐统一,收到了较好的艺术效果。一般来说,制作五彩,在设色时由于五彩缤纷,一不小心,就会造成喧宾夺主的后果。而制作三彩,在设色时由于安静淡雅,稍不留神,就会造成万马齐喑,色彩发灰,不明快、不响亮的后果。

一、填色的方法

填色的方法，归纳起来有三个字：主、宾、从。

（一）主

主，是指古彩创作的主体，即对题材的主题起着非常重要作用的人物、禽鸟或花头。如仕女人物题材《西厢记》中的莺莺与红娘、《红楼梦》中的林黛玉与薛宝钗；文人题材《采菊东篱》中的陶渊明、《牧羊北海》中的苏武；花鸟题材《百鸟朝凤》中的凤凰、《国色天香》中的牡丹。因而，在填色前要分析作品中谁是主要人物，哪是主要鸟类，哪是主要花头。一般情况下，处于“主”这个层面的形象，都要用红色去表现，或洗矾红，或填矾红，或扫淡矾红。要从色彩操作上认真考虑，从色彩效果上做到突出主题，突出主要形象，吸引观赏者的视线。

（二）宾

宾，是指次要人物，如《西厢记》中的崔母、欢郎、书童，《红楼梦》中的其他金钗与丫鬟；次要鸟类，如《百鸟朝凤》中的孔雀、锦鸡、白鹤；次要花头，如《国色天香》中的含苞、背向花头，以及撕筋的生料花头。一般来说，处于“宾”这个层面的形象，在画面中都是用来烘托、从侧面突出“主”的形象。在色彩处理上，要服务于“主”的形象，而不能喧宾夺主，更不能喧宾压主。而要做好这一点，在白描阶段就要结合填色全盘考虑，把“宾”定位在一个准确的位置上。

（三）从

从，是指人物题材的背景、花鸟题材的树石、花卉题材的枝叶及在画面中起协调作用、联络作用、衬托作用、环境作用的物象。填上颜色后，使画面充分显示层次感，使观赏者在视觉上，有一个先主、后宾、再从的先后感。使人们在欣赏、玩味作品的时候，心情上感到舒畅和愉悦，也就达到了通常所讲的赏心悦目的艺术效果。

二、填色的步骤

填色的步骤因人而异，各人有不同的填色习惯。填色步骤往往还因造型品种而异，因画面装饰而异。填色步骤是一种填色工艺的操作程序，操作程序的内在含义就是工作时顺当、方便，少粘摘，保质量。为实现这个目的，填色也就有一个基本的操作程序，那就是：先洗染，后填色；先地皮，后斗方；由上至下地填色。

（一）填瓷板

瓷板是平面制品，绝少有人画边角。填瓷板操作非常简便：第一步，用柴油烟子或雪白粉，揩抹白描，尽量不要弄在油红线上，揩抹雪白粉，只能用于生料线。如果油红线上粘了雪白粉，应用洗染笔轻轻拭掉，以免在烤花过程中雪白粉把油红线“吃

掉”(即在雪白粉的作用下,油红会消失,俗称“吃掉”,其实是化学反应)。第二步,填彩矾红,即洗矾红花头,或彩矾红衣服,把画面中应填洗、彩矾红的地方全部搞好。第三步,将需要填大绿、苦绿、水绿、古紫、古黄、古翠的地方,顺次填好。第四步,罩雪白,查漏单,弃色脏,入炉烤烧。

(二)填盘、碗

第一步,用雪白粉揩抹用生料画的白描线。第二步,洗矾红、填矾红或彩矾红。第三步,用其他各色填底心。第四步,填外花,填边角。第五步,罩雪白,银本金,做好收尾工作及工艺卫生,入炉烤烧。

(三)填瓶、缸

第一步,用雪白粉揩抹用生料画的白描线。第二步,洗矾红、填矾红或彩矾红,包括内外花、边角、地上皮、斗方中的矾红。第三步,填其他色,自上而下,先填边角各色,次填地皮各色,再填斗方里各色。第四步,罩雪白,银本金,查漏单,搞好工艺卫生,入炉烤烧。

第三节　古彩设色的主要技巧

古彩填色技巧,主要由洗、拓、扫、拍、平、接、罩、勾等技法组成。简而言之,两个字,一是“洗”,二是“填”。洗、拓、扫、拍是洗矾红的技巧。平、接、罩、勾是填其他各色的技巧。

古彩洗染的矾红,可分为磨矾红、配胶水、浸矾红、入碟备用等环节。

磨矾红,就是按配方、按分量、按要求把矾红的各种成分混合,由专人将其充分混合均匀,磨细磨好。磨时尽可能把矾红中的水分排净,矾红越干越容易研成粉末,磨得越细越好。

配胶水,先按“三两牛胶,两斤开水”的比例,把牛胶化开,加热,使其充分稀释在水中,加热时可用竹筷不时地在胶水中搅拌,以免加热时沉底的牛胶烧焦炭化,失去应有的黏性。牛胶化解后,可以入罐加盖备用。陈牛胶比新胶好,虽然陈胶的气味臭,以致让有些人受不了,但对人体无害。在用矾红时,工作室不妨用空气清新剂,可消除一部分气味。

浸矾红,就是将研成粉末的矾红倒入装有牛胶水的瓦罐中,用小竹棒(竹质筷子)搅拌成糊状,然后让矾红在瓦罐中沉淀。矾红在胶水中浸泡一至两年后,再捞起入碟备用。此外,也可将矾红用清水(也可加入少量胶水)磨成泥状晾干,再掰成块

状,装入瓦罐,然后将牛胶水倒入瓦罐,以淹没块状矾红,胶水以高出2厘米为好,浸泡一至两年,再取出入碟备用。

入碟备用的矾红,也应长期用牛胶水浸泡,干了要及时添胶水。但要注意的是,入碟的矾红要做坝,坝应占碟的五分之二,五分之二放牛胶水,五分之一用于做色标。

把以上四个环节做好后,才可以使用矾红。使用矾红,是古彩填色中的重中之重。

一、矾红的使用及其操作要点

(一)洗矾红

实际上就是指洗花头(花冠),洗鸳鸯和凤凰的信羽等带有明暗关系部位的处理方法。洗矾红,要分两个步骤,第一步是上矾红,先入清水将长锋寸楷羊毫笔在制笔时粘上的杂物洗净,再晾干,然后将羊毫笔浸入牛胶水中,用笔在碟口沿上刮去多余的胶水,并在做坝处调矾红,在做色标的一面调配,直到干湿、深浅合适,侧锋填入画有油红线的牡丹花瓣的根部,这就称之为上矾红。上一瓣红,洗一瓣红。由最中心的一瓣向外延伸,由深至浅,由里至外,逐一完成。上矾红时要注意两点,一是做色标时,笔要刮平,胶水越少,色彩越保险,可以避免因积胶而发生矾红发黑的情况;二是上矾红时,不要用中锋,中锋上矾红容易厚,厚则易积胶。因而,宜侧锋上矾红,当然也不要太薄,太薄则不沉着、不稳重,色彩容易寡。第二步是洗矾红,用一种特制的洗笔,据说是由山羊胡须制成的。洗笔是古彩填色笔中最贵的一种毛笔,是经过特殊处理,精心制作的毛笔。使用时,先将洗笔浸入清水中,用食指与拇指将笔头捻扁,挤成扁笔或小刷状。然后,置入已经上矾红的花瓣中,先轻轻地直刷,洗出初步明暗,后轻轻地横刷,使色彩左右、深浅、厚薄一致,再轻轻地直刷,洗出花瓣前后的层次变化(见前面图7-6所示)。

洗矾红的操作要点:

其一,洗矾红的每片花瓣边沿要留有空白,不要洗靠了边,洗靠了边容易削弱明暗关系,失去应有的对比,也就失去花的鲜艳与明快。

其二,洗矾红时,一定不要积胶。要洗净矾红中多余的胶,胶水未洗净,积胶的地方会产生铁锈一样的斑点。

其三,洗矾红时,要注意将洗笔捻扁、捻齐、捻薄、捻匀,严防有缺。若洗笔有缺,不易把花瓣洗平,即使花了同样的时间去洗,也显得粗陋难看。

其四,洗矾红时,用笔要轻,要浮笔洗。用笔切不可太重、太实,否则上好的矾红,全被洗笔刷掉了。洗矾红是一种细活,不得马虎半点。

（二）拓矾红

拓矾红又叫填矾红，是用调好矾红的笔，将矾红填入古彩图案边角、地皮、斗方和底心中画有油红纹样的地方。拓矾红与上矾红一样，都用侧锋，常见的填矾红，就是拓矾红地皮。用笔时最好采用侧锋70°，这样拓矾红，不至于太厚、太浓，而且容易把矾红拓平。拓矾红时同样要注意尽量把笔带干，以免积胶。拓矾红时，还要注意拓撞缝，让矾红填满每个细微的角落，使纹样清晰、秀雅、精美。另外，拓矾红花头时，要注意在花瓣的边缘部位留出水线，使花头富有浓郁的装饰味、图案味和民间味。拓矾红必须始终注意笔上矾红的干湿如一、深浅如一、厚薄如一。否则，地皮就会出现色彩深浅不统一的现象。

（三）扫矾红（又叫扫淡矾红）

扫矾红在古彩人物中较多见，其方法是：将寸楷羊毫笔放在清水中洗净制笔时留下的胶水，再将笔放在通风处晾干，晾干后的毛笔，就可用于扫淡矾红。扫矾红这一技法，主要用于仕女的淡红上衣、战将的披风和油红撕筋的花头。操作时，先将矾红笔放在碟内胶水中，退掉笔中一部分矾红。然后，在碟内做色标处将胶水刮下来，再调配成淡矾红，淡矾红常常分两个层次，一是橙黄色淡矾红，二是肉色淡矾红。其方法是：先将淡矾红填入仕女上衣或撕筋花头，再用晾干的扫笔浮扫淡矾红，这样扫出的淡矾红又薄又平。淡矾红可根据画面的需要，扫出深浅层次不同的淡矾红上衣或淡矾红花头。

扫矾红也可以用于洗矾红。其方法是：每洗完一瓣花，用扫笔轻轻地顺着生长关系扫数下，既可以使花瓣更娇嫩，又可以确保花瓣不积胶。有的古彩陶艺家不用洗笔洗矾红，而是用扫笔扫矾红，其效果如洗的矾红：这种技巧的专业水准要求高、难度大，不是人人可以轻易掌握得了的。

（四）拍矾红

拍矾红一般采用丝棉拍，现在也有人用海绵拍。拍矾红多用于大面积的平涂矾红，如拍不画纹饰的矾红地皮。有时还用于拍大面积的矾红渐变，如仙家的祥云、佛家的烟雾。拍矾红要注意的事项有三点：

其一，拍矾红时，要注意用力轻重一致，不能时轻时重，否则大面积的矾红就会深浅不一致，色彩厚薄不均匀，显得粗糙难看。

其二，拍大面积矾红渐变，要注意深红轻拍，淡红重拍。深红轻拍不至于把很多的矾红粘下来，让深的更深。淡红重拍就可使深淡过渡不明显，重拍还可以使没上矾红的地方，拍出影淡红，使要淡的地方更淡。

其三，拍矾红时，所用的丝棉或海绵应扎成蘑菇形的丝棉球或海绵球，用这种蘑菇形的球体拍矾红时没有明显的边沿，看不出衔接的痕迹，容易把矾红拍平。

二、古彩填色的准备工作与填色技巧

古彩填色，是指均匀地把色彩平涂在纹样中的操作过程。

古彩填色采用单线平涂的色彩较多，大绿、苦绿、水绿、古紫、古黄、古翠、雪白及本金等均采用单线平涂的办法。填古彩颜色的技法，虽然不及粉彩复杂多样，但将其填色技法细化，又可以分平填、接填、罩填、勾填，近似于中国画的宽染、接染、罩染、窄染。

（一）古彩填色的准备工作

在讲填色之前，先讲一下填色的准备工作及有关问题。

研磨颜色（即擂颜色），将配制的现成色彩，置于小碗（以正德汤碗为好，调色做标水方便，比罗汉汤碗更为适用，因罗汉汤碗口直，立面陡，不易拭看标水）。研磨颜色粉末，只觉磨色无声，与磨墨入砚无声的感觉一样，再注入清水。水的多少依据碗中颜色多少而定，调成泥状，继续研磨，直至看不见加水后产生的颗粒为止。以擂色棰上提时可以拉出丝来为好。研磨颜色与研磨矾红一样，研磨得越细越好。加水前后，研磨时间为 15 ~ 20 分钟。

每研磨好一种颜色，都得及时做坝。水不能多，多了就做不成坝，研磨颜色只能调成泥状，而不能调成糊状。坝应占五分之二，另外的五分之二处放清水，五分之一做标水。

研磨的颜色做坝后，每天都应察看要不要加水，以防水分蒸发，造成颜色干死。干死的颜色不能继续使用，应该重新研磨、重新做坝，决不能怕麻烦。留得太久的颜色也不能用，应重新研磨，只有这样，才能确保填色质量。

（二）古彩的填色技巧

下面将平填、接填、罩填、勾填等技巧叙述如下：

1. 平填

平填，就是前面所讲的单线平涂。平填的主要技巧就是“填色要撞缝，一笔压一笔。笔笔要到靠，仔细不犯急”。古彩颜色都可以平填，只是平填的厚度略有差别。大绿、苦绿、水绿，占画面的面积大，需要显得有肉彩（厚重），不能填得太薄，薄了像粉彩。一般来说，三种绿色都应填约 2 毫米的厚度，行话称填至“二片瓜子肉的厚度”。而填古紫、古黄、古翠可以不足 2 毫米，雪白则可以填 1 毫米的厚度，与粉彩厚度一样。其原因是雪白中石英含量高，色彩比较脆，填得太厚容易在烤花过程中发惊（裂纹）或爆花（剥落）。平填时注意每填一笔，都要认真调做标水，保证色在水中的悬浮性能均匀，填后不会渗水。平填时每一笔的稀浓要一致、厚薄要一致，才能保证烧后的色彩深浅一致（见图 7 - 7 至图 7 - 10）。



图7-7　填色,先填古大绿



图7-8　填色,次填古苦绿

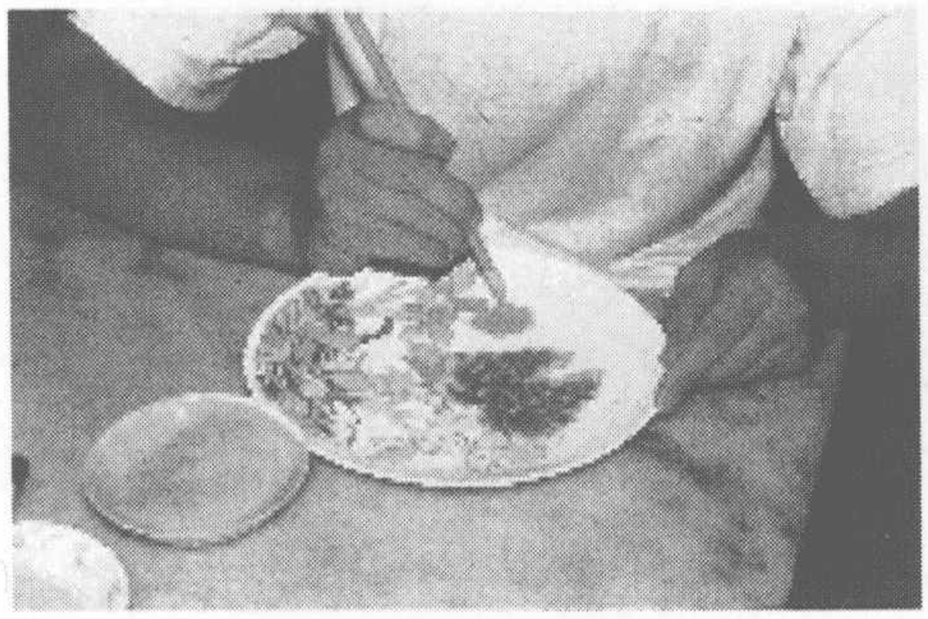


图7-9　填色,再填古黄



图7-10　烧炉烤火后的色彩效果

2. 接填

接填是把两种颜色同填于一片叶、一块石头、一棵老树中,而且没有明显的痕迹。具体操作如下:先把两种颜色填好,在快要连接处,留出空白。然后用一支干净填笔,在两色中来回摆动,使其和谐地相衔接。接填在古彩中不多,也没有粉彩中要求那么严格,主要用于叠石、松树干、梅花干的结节等。

3. 罩填

罩填,是指在拓好生料的地皮上、衣服上、头发上覆盖颜色的填色工艺。用来罩填的颜色,有古大绿、古紫、雪白。由于底下填有一层生料,罩色时容易出现缩颜色的现象。为了确保罩色质量,罩色后待其干透,要晕染一遍煤油,在下炉时还要再晕染一次,这样就基本能保证不缩色。罩古大绿,多用于生料地皮,是一种难度大的制作工艺,成功的制品黑里透绿,非常名贵,价值连城。罩古紫多用于仕女的头发、拓生料的衣裤。罩古紫同样要晕染两遍煤油,防止缩色。罩雪白多用于古彩人物的眉眼、胡须以及禽鸟的眼睛、脚爪、翅膀等。罩填的填色方法、操作技巧和平填的要领是一样的。

4. 勾填

勾填，主要是指用雪白覆盖外露的生料线以及石头的外轮廓线、老树干的外轮廓线和开光的斗方线。勾填，即连画带勾地填，目的是保护线条，使线条不会脱落。其原因是生料在炉内烧不熟，只有用颜色形成保护层，才不会脱落。其次，用其他各色勾填，如图案边角、画面中的牡丹叶嫩枝、荷叶长柄、补景物的长叶，都可以采用勾填。另外，矾红上衣，在扫了淡红后，有时会用矾红勒一遍，这种勒实际上是勾填的另一种形式。

第四节　古彩各色与填色妙用

为了让大家真正了解古彩设色技巧，下面把要填的色彩逐项换个角度论述一遍。

一、填大绿、苦绿、水绿

（一）大绿

古彩的大绿是一种非常深沉、碧绿、深而不暗的颜色，传统古彩中的大绿是用铜花制成的，而不是现代的氧化物。“美在大红大绿”，指的就是用铜花制成的古彩大绿与矾红在对比中产生的色彩效应。“妙在古色古香”，自然是一种喜庆、吉祥、富有民间味的东方色彩关系，也就是通常说的“红配绿，看不足”。因此，填好大绿是古彩填色中至关重要的事。

古彩的大绿是一种难填难烧的颜色。难填反映在大绿需要填制 2 毫米厚，做标水时既不能硬（浓），又不能软（稀），要软硬合适。色标硬，烤花后易发惊，色标软，填色时会渗水，而且若填不到 2 毫米厚，烤花后易发花，色彩有深有淡。难烧是因为大绿需要控制在 860℃ ~ 900℃ 这一范围内，由于烤花温度高，升温又不能急，肉眼看“照子”又不易看准，因而容易烧“老”或烧“爽”。“老”即过火，易发惊。“爽”即未达到需要的温度，大绿因此会发黑。此外，大绿在填荷叶、芭蕉叶时，由于面积大，色彩深而不易填平。为此，在认真做好标水，操作上一笔压一笔地填的同时，前辈们想了很多办法，如把荷叶的筋画密，填色烤花以后，由于错觉而感到荷叶的大绿填得很平。再就是将荷叶筋画成双线，把荷叶分成了若干小块，小块大绿容易填平，从整体看大片荷叶也就填平了。在画芭蕉叶时，不画得太完整，随筋纹多破几片，这样化整为零，使芭蕉既生动，又好填。在人物衣裙方面多结落地果（即落地图案），如三点一组、五点

一组、七点一组，这种做法易引起错觉，使人感到填得很平。古彩大绿填的松针为什么好看，就是因为松针画得密。因而，大绿不平被隐掉了，产生绿茵茵的色彩，充分发挥了大绿的色彩魅力。

（二）苦绿

古彩的苦绿含有的晶料、铅粉、石英等助熔成分较大绿多，苦绿含上黄较大绿淡，比大绿容易填平，苦绿一般不用来罩填，只是用在珍珠地上填地皮。苦绿的色相较水彩中的草绿深，较翠绿黄，与大绿同用时，苦绿常是当配角。

古彩的苦绿是一种易填、易烧的颜色。说其易填，主要是其易磨细、易填平。易烧，表现在其烤花温度和粉大绿差不多，800℃左右就能烧熟，在烤花过程中，苦绿本身会熔融，互相走平，过火（烧老了炉）时，色彩才会发惊。所以说苦绿是一种易掌握的颜色。

苦绿常用于填背面的叶子和嫩树、嫩叶、人物背景中的树叶、人物的衣裙。有一点要提及的是，苦绿不宜于填老人，只有在有众多老人的群众场面，色彩实在间不开，实在无奈的情况下，才可以偶尔填一件苦绿衣服。另外，由于苦绿的色相带黄色，不宜到处填，必须有控制地填，免得使人感到画面泛黄，而失去古彩应有的美丽。填色约2毫米厚，一笔压一笔地填，这也是填苦绿应遵循的法则。

（三）水绿

古彩的水绿，既是一种很美的颜色，又是一种好填、好烧的颜色。水绿是古彩中用量最大的颜色。由于水绿容易与其他颜色协调，无论哪一个画面都少不了它。水绿色相像翡翠、像玉石、像水彩中的湖蓝和国画中的三绿。中医用药有君、臣、佐、使，佐药中最好的是甘草。如果把古彩比作中药，那么，水绿就是古彩中的甘草，有了它，画面就容易统一，众多的色彩就会和睦相处。

水绿多用于填沙地万花的地皮、生料撕筋的牡丹花头，也用于填玲珑石、草点、梧桐树干、人物衣裤。水绿含铅粉、晶料、石英成分多，易填，易烧，在一个画面上，即使好几处都填大块水绿也不会难看。水绿也应填2毫米厚，这样厚的玲珑石、牡丹花头才会好看，当然，在填草点时可以薄一些。水绿和苦绿常被一起用来填前后梧桐树，用以显示梧树的忠直与苍翠。水绿在五彩中起的是协调作用，在三彩中是突出素，素三彩少了水绿是不堪设想的。

二、填古紫、古黄、古翠

（一）古紫

古紫是一种易缩的颜色，原料多采用含钴量低的钴土矿，成分比较复杂。填古紫

时适当加强填色用笔的笔锋的密度，揩图时尽量将油气抹掉、抹干净。下炉前也可以打点（即用笔晕）煤油，使色彩与画料在煤油的基础上同步，减少烤花过程中缩色情况的发生。

古紫分两种，有蓝头紫与红头紫，蓝头紫用上好珠明料、少许广翠和雪白配制而成，红头紫用三级珠明料和铅粉配成。市场上还有一种古紫，既不是蓝头紫，又不是红头紫，人们称它“乌头紫”，把蓝头紫配成了透明的黑色，这是不可取的。古紫，多用于填梅花老干、玲珑石的空洞以及撕生料筋的牡丹花头、人物的头发与衣裙、禽鸟的羽毛及翅膀。古紫也是一种用于协调的颜色，很多地方都可以用，素三彩中就是以紫当红。人物背景中众多的树叶有时也可填一簇古紫，以丰富背景中的色彩。背景中亭台楼阁的瓦以及篱院中的柴门也可用古紫。蓝头紫与红头紫是可以并存的。

（二）古黄

古黄中雪白比例高，是一种易裂、易缩的颜色。填古黄要特别重视标水的稀浓及填在瓷器上的厚薄，不能有半点马虎。为了做好防范工作，先试照子，发现苗头及时加入晶料等“镇惊”用的原料。在磨古黄时，要充分进行研磨，要磨细、磨匀，有些人在古黄中掺入少量新彩熔剂，使古黄不发惊，这也是可以的。

古黄多用于填花蕊，红花中出现黄色花蕊，就显得醒目、特别有精神。古黄还用于锦鸡、凤凰的腹部，人物的衣裙，生料撕筋的牡丹花头。古彩博古装饰中的地皮都是填古黄。古黄发色力强，在同一画面中一般不宜多用，用多了会使人感到发黄，视觉上不舒服。古黄一定要用在刀刃上，起点缀作用为好。实际上，传统古彩中的黄地博古、黄地瓜瓞主要是供皇家玩赏的宫廷用瓷，品种并不很多。古黄、古紫和下面要谈的古翠，填的厚度可以不足 2 毫米。

（三）古翠

古翠是一种容易产生隐退感的颜色，常用于衬托其他颜色。在古彩颜色中，古翠仅仅是个配角，用量比较少。古翠的色彩像雪白一样质地比较疏松，填色时笔头犹如弹棉花一样，没有重量感。古翠没有水绿好填，如有必要，可以加点铅粉，这样就好填了。古翠虽然不好填，但在烤花过程中，产生毛病的情况却很少。

古翠常用于填生料撕筋的牡丹花托，有时也可用于填牡丹花头、人物的衣裙、禽鸟的大环翅膀、翠鸟的羽毛以及玲珑石洞口、叠石中的小石头。古翠亦可以根据画面的需要，配成深翠与淡翠，一般情况下，古彩画面中只要淡翠就可以。古翠一般不用来填地皮，如果需要蓝地，多在坯体上用青花料，通过釉下在窑里烧成蓝色开光，传统古彩中还未发现用古翠填地皮的古彩。古翠在五彩和三彩中用得不多，都只是用来间颜色，做配角。

三、填雪白

雪白,是一种无色透明的颜色,又是一种调合色。要让色彩变淡,就得加雪白。雪白一般不平填,只是用来勾填,即不用于覆盖。只填暴露于瓷面的生料线,这种填色方法往往以勾画雪白线来进行覆盖。因此,填色时把它称作勾填。

雪白往往用于需要烧头火的瓷器,其方法是将雪白笔侧锋把雪白水拓在生料白描上,薄薄地覆盖,保护生料线在过炉火时不会脱落,以利于下次加工的需要。

雪白,常用于勾填人物的须、眉、眼珠,禽鸟的眼睛、脚爪,梅花、松树的结节以及古树上的藤萝,叠石上的点苔。雪白不可以厚,厚则易惊、易爆花,有 1 毫米厚足够。遇到质地疏松的雪白,需要添加铅粉,增加色的重量,使人填色时感到爽快、轻松。

四、拓本金、拓生料

(一)拓本金

古彩中常用本金(即金粉),本金又名“枯赤”,使用时用大蒜汁或胶水调,亦可用乳香油调,平拓、包口、描线均可。本金不宜有明暗、深淡之分,烤花后,用玛瑙刀沾水刮亮,也可以用细沙擦亮。

拓本金,实际上也是平填,填本金和填矾红一样,不能太厚,不能积金,以免造成浪费。而且填本金的笔是寸楷羊毫,与填色笔有很大不同。所以,在填色操作时,填本金也称为拓本金,陶工在制作时,只要听到“拓”,就知道是要薄、要平,不厚、不积(不堆积)的意思。拓本金同样是侧锋用笔,以填带拖,使金色平整。拓本金是粉彩、古彩常用的技法。新彩中有与这种相似的产品,那是拓金水(俗称洋金),细看金色亮而浮躁,不及本金沉稳,切不可弄错。

(二)拓生料

生料本来是一种画料,只有在 1280℃的窑温里,在釉下青花的坯体上烧熟,呈幽妍的青色和蓝色。在 900℃的古彩烤花炉内是烧不“熟”的,而是“生”的,只要用手轻轻一摸就会掉下来,必须罩上颜色,才能使生料牢固地附着于瓷胎上,才能产生乌黑发亮的黑色。其中黑里透绿,发出宝石光彩的就莫过于罩大绿。生料罩大绿效果好、难度大、成品率低,因而价格昂贵。

拓生料是打底色,采用的方法也是平填,但要求与拓矾红、拓本金一样,要薄,要平,不能厚,不能积料,否则即使罩了颜色,颜色也不会附着于瓷面上,会因料厚而脱落。积料则会造成小面积爆花。其次,拓生料最好用乳香油和煤油调制的嫩油,或只用煤油(煤油的缺点就是不易拓平)。用乳香油拓生料,会导致缩颜色,因此不可取。用樟脑油拓生料也不可取,会损坏地皮上的图案纹饰。因此,第一位的选择是嫩油,

嫩油既有乳香油的黏性，又有煤油的挥发性，同时还不会损伤地皮上的图案纹饰。第二位的选择就是用煤油拓生料，但要花时间把笔打扁，把料拓平。拓生料是制作料地万花的第一步，第二步就是罩大绿，拓与罩的时间相隔不能太久，因气候、季节不同，春秋两季，拓完生料后两天就应该开始填罩颜色，夏天只需一天，而冬天可超过两天。其原则是，只要料一干就罩色。注意，不求干透，罩色后不要忘记晕上煤油。

第五节　古彩设色的注意事项

一、油红与矾红不能粘有其他颜色

（一）用雪白粉揩图时，尽量避免粘及油红线。

如果雪白粉粘着了油红线，要用水笔把雪白粉抹下来。洗好的矾红色花头、矾红上衣，尽量不要粘有其他色。如果粘到了其他颜色，也要用棉花轻轻抹掉，不留污痕。因为，任何颜色都会腐蚀、侵害油红及矾红的发色。入炉烤烧后，重者，油红和矾红被“吃掉”，轻者会产生黄色斑点，没有被玷污的矾红才会沉着红艳、经久不衰、始终如初。

（二）油红（西赤）、矾红，不能同任何颜色调合。

油红、矾红就像数学上的零，零加任何数，都得原来的数。油红、矾红调任何颜色，只会是原来的颜色。红色哪里去了，被同化了，俗称“被其他颜色吃掉了”。

（三）浸泡时间短的矾红黏性不好，色彩在烤花后呈黄泥色，不会红艳而深沉，也无光泽。浸泡矾红宜用陈牛胶水，不宜用新鲜牛胶水，新鲜牛胶水浸的矾红会产生像积了胶一样的黑色斑点，花头犹如遭了“虫害”。

二、填笔要一色一笔，专笔专用

古彩颜色要通过烤花的炉火熔融后，才会显现色彩的真实面貌。烤火烧炉前后的色彩变化相当大，无法预计色彩变化程度，色彩烤火后的色相、面貌往往通过试照子来做到胸中有数。如果填陶瓷颜色仅用一支笔，笔在水中摆洗几下，填了一色又填一色，烧出来的色相一定会出问题，至少呈色不标准，会产生色彩“混血儿”。有人说，“为什么要标准，不标准色彩更丰富，灰一点色彩更好看”。这种说法不对，因为你在一笔多用时，未做记录，洗笔时笔上残存的颜色有多少并不知道，是紫灰还是黄灰，是绿灰还是蓝灰，心中无底。

古彩颜色是一种装饰色，它需要的是呈色单纯、明快，富有较明确的装饰性。同时，古彩的设色原则就强调了“色彩有泽”。不能任意调合，要尊重陶瓷物化的科学规律。因此，在填色时强调一支笔填一种颜色是很有必要的。

三、注意填色工艺卫生，预防铅中毒

铅中毒是一种从事釉上彩绘人员的职业病，患病者又多为填古彩和填粉彩的专业人员。20 世纪 50 年代以来，由于政府的重视，此类病已经得到有效的治疗和控制，但还是有些人病情较严重。人得了此类职业病后，终生不能正常工作，有的还英年早逝，这是一件令人非常痛心的事情。铅中毒起初没有特别的感觉，只是提不起精神，特别容易疲劳、食欲不振，舌心有点不舒服，等到皮肤发黄，手足颤抖，那就严重了。总之，舌心不舒服，讲话感到舌头有点不灵活、发僵，这就是铅中毒的一个主要信号，必须及时检查，到职业病防治中心就医。

铅中毒是完全可以预防的，在此提醒专业人员注意填色时的三条防范措施：

1. 填色期间，下班时要洗净填笔上的颜色，先在填色碗中放清水洗头道，避免浪费颜色。然后，在水罐中洗第二道，使笔上确实无颜色。避免填笔上的颜色干后变成尘末，混在空气中，由鼻孔或汗毛孔侵入人体内。堵住这一关，就是堵住了“毒从孔入”这一关。

2. 填过颜色的笔，未清洁时千万不可在桌面上敲打，严防残存在笔中的颜色粉末飞入空气中，被吸进鼻孔，粘住鼻黏膜，造成铅中毒。这既影响同工作室人员的健康，又危害自己的健康。

3. 上下班要勤洗手，有的人填色时，不洗手就抽烟、喝水、吃水果、吃点心，这些是十分有害的行为。病从口入，易造成“铅”中毒。

4. 在工作室打翻了颜色，不要用扫帚扫，桌面上掉有颜色不能用鸡毛掸子掸。地面上的颜色要用水冲，桌面上的颜色要用湿布抹，宗旨就是不让颜色变成粉末飞在空气中侵入人的鼻、嘴、眼睛等器官。

5. 磨颜色时要戴口罩，尽量少讲话，防止颜色粉末侵入口腔。



第八章

古彩的传统题材

中外驰名的景德镇传统古彩瓷灿烂多彩，这与五千年的中华传统文化和丰厚的历史沉淀是分不开的，也与它在题材构思上特有的思维方式和艺术处理是分不开的。而见之于人物题材的有神话传说、历史故事，见之于花鸟题材的有和合、如意等祥瑞题材。

第一节　祥瑞题材

祥瑞题材是通过同音谐音、借物寓意、缘物寄情的特殊语言，即以象征寓意来体现自己的构思，寄托美好的情意，表达作品的主题（见图 8－1）。以桃象征寿，牡丹喻为富贵，红烛谐音祝，背景用柏树丛以示高龄，故曰“富贵高寿”。



图 8－1　富贵高寿

一、祥瑞题材的起源

早在原始社会，陶器的装饰图案，除了篮纹和方格纹外，还出现了动物纹和植物纹。先民热爱自己的劳动，珍惜自己的劳动成果，从而形象化地记录了大自然。如记录剩余，用画“鱼”来代替；记录吉祥，用画“羊”来代替，这样就逐渐产生了祥瑞题材。半坡彩陶中的人面纹、鱼纹、鹿纹以及复体鱼纹，人面与鱼形合体花纹，真实地记载了渔猎经济和渔猎生活，表现了先民们捕鱼的愿望和战胜自然的信心，是我国历史上最早的祥瑞题材。

商代青铜器上的兽面、夔龙、凤鸟和四羊尊；西周帛画中的玉人、玉虎、玉象以及春秋晚期的蟠龙纹；战国、秦、汉织绣上的凤纹绣；漆器上的龙、凤、鸟、兽；汉代瓦当上的青龙、白虎、朱雀、玄武等，这些都是花鸟、走兽中的意象造型，有着一定的创意内

容,是祥瑞题材的扩展。东汉由于受传入的佛教的影响,开始形成以花鸟图案为主要内容的题材,使祥瑞题材得到丰富和发展。

二、祥瑞题材的构成

祥瑞题材的内容,主要是围绕“福、禄、寿、财、喜、和合、吉祥、如意”等构成的,同音谐韵、缘物寄情、象征寓意是祥瑞题材的基本手法。祥瑞题材得以条理化、系统化的完善,应该是六朝以后,特别是受六朝乐府中的“清商曲辞”影响。

此外,民间建筑的角花、团花,剪纸的窗花以及明、清以来的杨柳青年画与安徽新安木刻,对景德镇陶瓷的祥瑞题材影响极大,可谓一脉相承。同音谐韵是祥瑞题材的基本手法之一,如以“莲”谐怜、连、廉,以“荔”谐利、第、地,以“鸡”谐机、基、居,以“藕”谐偶,以“丝”谐思,以“蝠”谐福,以“梅”谐眉等一系列的同音谐韵题材。缘物寄情是祥瑞题材的又一重要手法,通过同音同字的妙语双关进行比喻,如以动植物的成双,喻男女成双;以竹的有节,喻人之气节;以果实之有仁,喻人之仁义;以莲花的素洁,喻人之廉洁;以颜色的清白,喻人之清白等数不胜数的同音谐韵的祥瑞题材。

还有历代画家的题款、题词,如题白头翁画,用“小鸟不知缘何事,也向花间白了头”来感叹自己的似水年华。题菊花,用“不是花中偏爱菊,迟开都为让群芳”来表达自己先人后己的做人原则。

祥瑞题材经过漫长的艺术道路和能工巧匠的精心创造以及文人墨客的苦心推敲,它的内容已从“福、禄、寿、财、喜、和合、吉祥、如意”等方面配套化、系列化了,成为内容极为丰富和广泛的题材形式。

三、祥瑞题材的分类

祥瑞题材从其构成形式来看,可以分为三类:其一,是单成象征寓意,即用一个形象或花或鸟就能构成一个意思;其二,是复成象征寓意,即通过两至三个以上的形象互相搭配构成一个意思;其三,是组合象征寓意,用几个复成象征寓意组合成一个意思,体现一个总的主题。

(一)单成象征寓意

1. 珍禽类

凤凰,百鸟之王,是一种意象造型而实际上不存在的鸟。它象征大富大贵、大吉大利(见图8-2),又象征爱情“凤无梧桐不栖”,龙凤呈祥。现代人用“栽下梧桐树,引来金凤凰”比喻改善投资环境在吸引外商投资中的作用。常见的题句有凤凰来仪、丹凤朝阳等。



图8-2　大富大贵

白鹤，是学士和文人秀士的化身，有清高、纯洁、长寿之喻。丹顶鹤喻为“当朝一品”。超然出众、出类拔萃视为“鹤立鸡群”。传说南极仙翁身边有鹿、鹤二童子，因此鹤又能喻为长寿。有诗写鹤的品格：“高啼常向月，善舞不迎人。”又有楹联云：“海为龙世界，天是鹤家乡。”

锦鸡，用于象征锦衣学士和卫士，古有“居事谨慎”“擅物延绣颈，朝飞弄绮翼”以及“义士还家尽锦衣”等句，锦鸡实际是文忠武勇的形象。

绶带，绶与寿同音，带与载谐韵，常与梅花一起入画，谓之“载福载寿”。绶带是一种乔木林中的小鸟，以红色、白色居多，身材小巧玲珑，头上有翎，尾巴很长，非常漂亮，单独入画时，亦表示长寿。

白头翁，以鸟之白头，喻夫妻举案齐眉、白头偕老。方羽先生有诗云：“白头真富贵，春色大文章”，“白头知高节，俯首共富荣”。在五翎图中，白头喻为老臣。

喜鹊，民间有喜鹊报喜之说，杜甫诗云：“柴门鸟雀噪，归客千里至。”鸟雀指的就是喜鹊，意思是柴门喜鹊报喜，亲人千里回家。把喜鹊绘在画幅的上方，喻为“喜从天降”。现代民歌也有“喜鹊树上叫喳喳，红军哥哥到我家”的歌词。所以，人们常用喜鹊表示喜庆、吉利、喜事逢双。

鸳鸯，象征夫妻，据说鸳鸯睡觉时颈是缠在一起的，非常恩爱。古代新婚夫妇的被褥上均绣有鸳鸯和并蒂莲，唐诗中也有“女郎剪下鸳鸯锦，将向中流定晚霞”的诗句，就是指新婚少妇拆下蜜月的被面，在河边洗涤的情景（见图8-3）。



图8-3　鸳鸯并蒂

燕子,象征友谊,燕子是一种候鸟,历代先民们把它喻为人类的朋友,燕子带来了春天的温暖、幸福和希望。有诗云:“几处早莺争暖树,谁家新燕啄春泥。”

八哥,取意为歌功德、歌太平、歌奏凯、歌喜庆、歌长寿、歌富贵、歌孝顺、歌情义,象征歌舞升平、“八方朝歌”,同时也能象征长寿、“八百遐龄”。农夫耕田,常配上八哥,使人感到社会稳定,人们安居乐业,男耕女织,融乐太平。

鹭鸶,象征仕途,鸶谐仕,鹭谐途。常用题句有“仕途荣华”“路思进退”“一路顺风”等。鹭鸶是诗人笔下的常句,“西塞山前白鹭飞,桃花流水鳜鱼肥”“两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天”“更被鹭鸶千点雪,破烟来入画屏飞”。

太平鸟,象征太平盛世、国泰民安。太平鸟,头似绶带,身尾如黄鹂,是一种善鸣之鸟(见图8-4)。

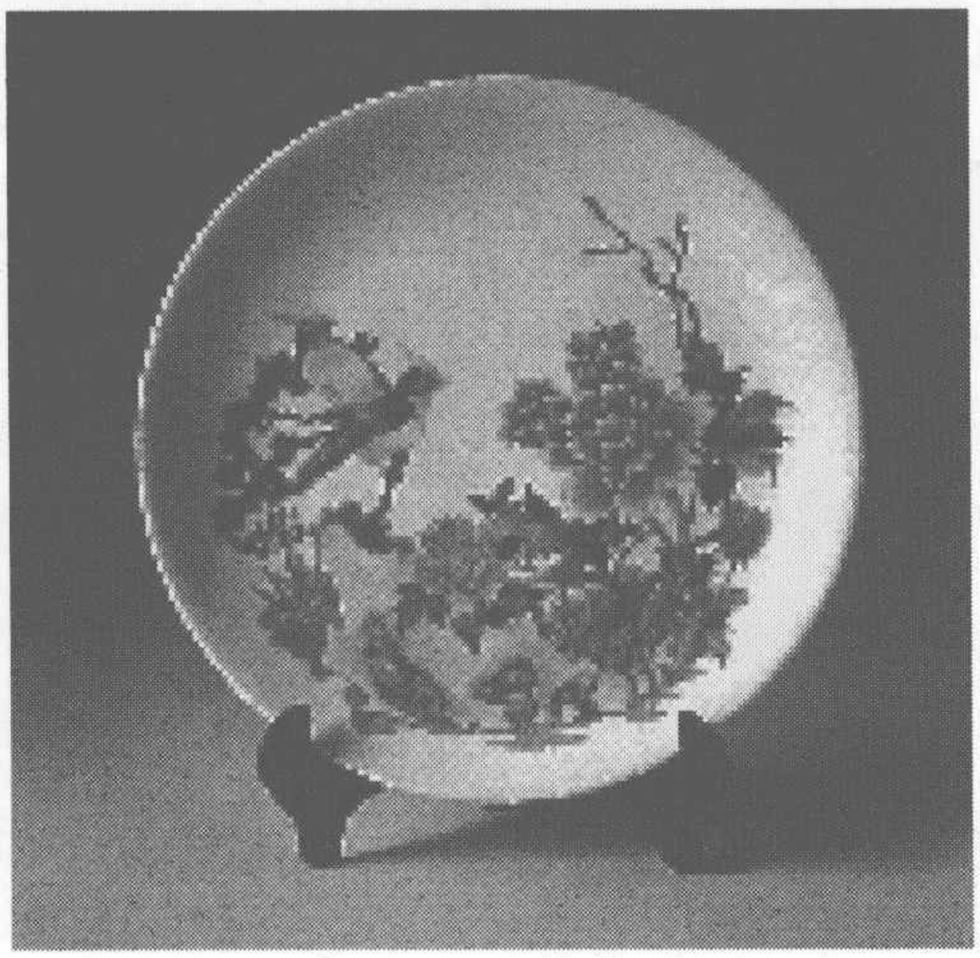


图8-4　太平富贵

雄鹰,鹰与英同音,象征英雄。常用题句的寓意有英雄独步、鹰击长空、壮志凌云、一代英豪、英雄本色等。

雄鸡,鸡与基、机同音,与居谐音。常用题句有“居家安乐,带子归宗”“百世流芳,万代居官”,又有“诚作基石,耿为栋梁”。有诗云:“迁居金谷晓,移户玉堂春。”也有“良机不可失,好运不常来”的警句。更有题画诗“平生不肯低头语,一叫千门万户开”,用于铭志与抒怀。

2. 名花类

牡丹,百花之王,象征富贵繁荣,被唐人喻为国花,称为“国色天香”“独领群芳”。唐太和年间李正封诗云:“国色朝酣酒,天香夜染衣。”唐李白用“名花倾国两相欢,长得君王带笑看”来赞美唐代奉为国花的牡丹和能与牡丹比美的贵妃杨玉环。刘禹锡有“唯有牡丹真国色,花开时节动京城”的诗句,描写牡丹花开及赏花时的盛况。《镜花缘》还有武则天醉酒下诏,要牡丹等百花齐放的优美传说。古代有一词牌《玉楼春》,就是单赞牡丹花而成为词牌名的。(见图8-5)



图8-5 富贵多子

芙蓉,百花之后,象征雍容华贵。也有另一种提法为“秋江冷艳”“冷艳凝香”。有诗云:“丹桂飘香月窟,芙蓉冷艳寒江。”更有诗云:“芙蓉生在秋江上,不向东风怨未开。”芙蓉城又为四川成都市的别名。五代蜀后主时,成都遍植芙蓉,因而得名,简称蓉城。欧阳修的《六一诗话》、苏轼的《芙蓉城》中,都有关于芙蓉城的动人传说。

莲花,又名荷花,莲与连、怜、廉同音,荷与和、合谐音,有“出淤泥而不染,濯清涟而不妖”的诗句,喻洁身自好、自尊自爱的品格。古代称莲花为“出水芙蓉”,喻天然秀美,李白有诗云:“清水出芙蓉,天然去雕饰。”李世民有《采芙蓉》(见图4-4唐太宗过莲塘):“莲稀钏声断,水广棹歌长。”还有一首词概括了莲花的全部特征:“清荷

盖绿水，芙蓉披红鲜，下有并根藕，上生并蒂莲。”在民间有连生贵子（见图8-6）、连年有余（见图8-7）、清正廉明（见图8-8）等以莲谐音的题材，同时也有和能生财、和合生福的题材。男女结婚称为天作之合、百年好合。因而，莲花除象征廉洁外，又象征着爱情。

梅花，梅与眉同音，既象征福又象征寿（见图8-9、图8-10）。因为梅能多结子，故为“妻”，鹤有千年寿，故为“子”。民间对梅妻鹤子的理解，已非林逋（林和靖）先生的初衷，而是“娶妻望多子，得子求长生”的寓意了。由于梅开五瓣，又有梅开五福之说，象征五代同堂。同时，梅有斗雪开放的气质，被喻为宝寒凝香、铁骨冰肌。有诗云：“墙角数枝梅，凌寒独自开。”又有“不要人夸颜色好，只留清气满乾坤”。“零落成泥碾作尘，只有香如故”“三九严寒何所惧，一片丹心向阳开”，梅花代表着中华民族的气节和高贵品格，所以梅花被现代人赞为国花。

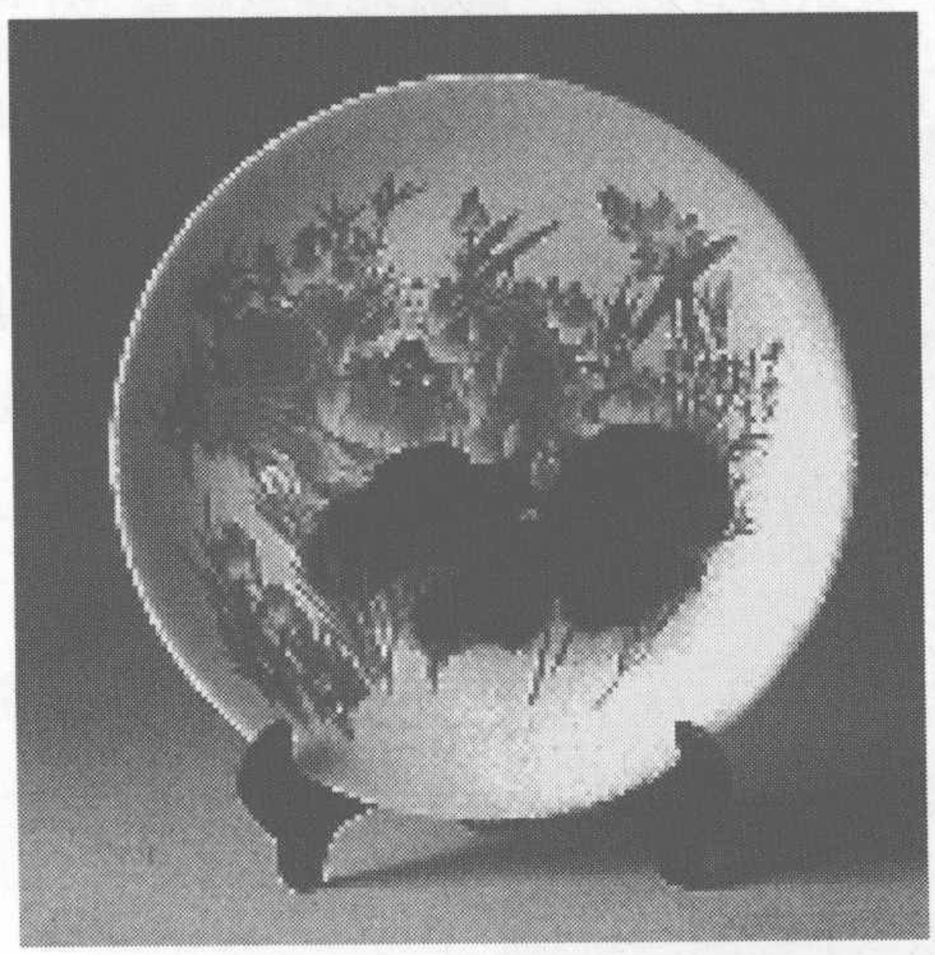


图8-6　连生贵子



图8-7　连年有余

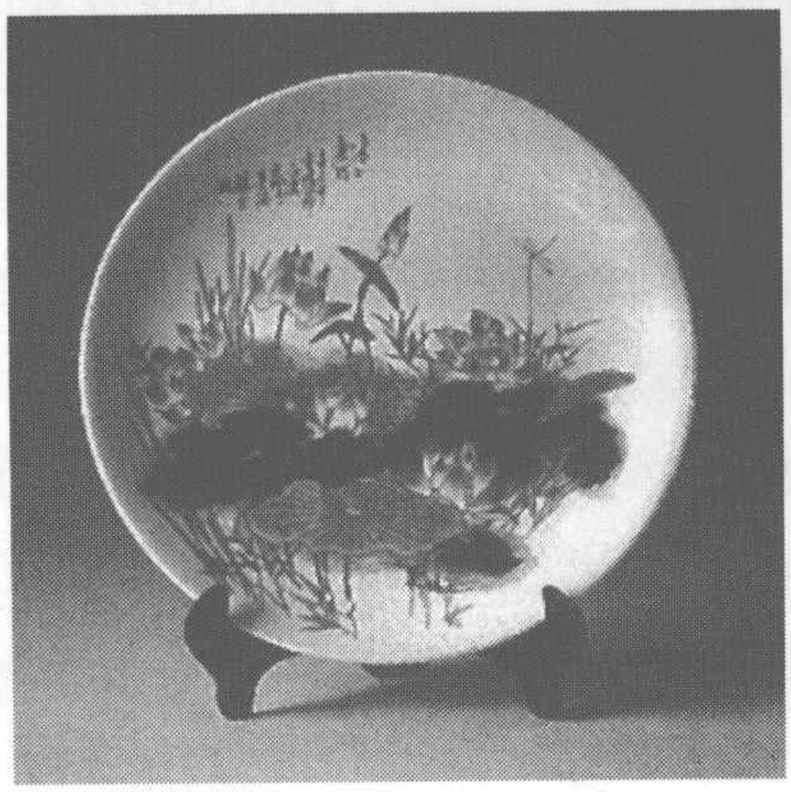


图8-8　清正廉明



图8-9　载福载寿



图 8 - 10　福寿双全



图 8 - 11　修身求寿

绣球,象征爱情,绣与修同音,球与求、逑同音,“窈窕淑女,君子好逑”。有单赞绣球花的诗句:“绣球偏艳目,村酒醉人多。”苏小妹有诗云:“瓣瓣拆开蝴蝶翅,团团围就水晶球。”绣球为古代女子择婚之物。东汉还有催人泪下的《绣球冤》。绣球与绶带一起入画,称作“修身求寿”(见图 8 - 11)。

月季,象征青春,月季俗名月月红,好像女子青春期月月来潮。红与洪同音,民间取意为月月洪福,也象征青春常在、四季如春。有诗云:“四季花开月月红,英姿笑傲百花丛。只因带刺未入阁,色香原与名花同。”因而,月月红又是卓有真知、笑傲人生、淡泊名利、胸怀坦荡的有识之士的化身。

海棠,棠与堂同音,海棠入画后,可称玉堂春色、春堂富贵、满堂富贵(富贵满堂),表示大户人家。昔日唐明皇将杨贵妃喻为海棠,宋人苏东坡曾写《海棠》诗一首:“只恐深夜花睡去,故烧高烛照红妆。”

菊花,菊与足谐音,象征富足,常与竹鸡或鸡冠花一起入画,称为“居食知足”(见图 8 - 12),“居官知足”(见图 8 - 13)。菊有黄华,菊有傲霜枝,具有不畏权势的傲骨精神。黄巢的咏菊诗“待到秋来九月八,我花开后百花杀”以及朱元璋的咏菊诗“要与西风战一场,遍身穿就黄金甲”,充分体现了菊花具有抗风霜、斗严寒、高出百花的坚强品格。憨僧张化的诗句“不容丹桂称前辈,只许寒梅步后尘”,写出了菊花那种努力进取、自强不息的抱负。宋代画家郑思肖震撼人心的菊花诗“花开不并百花丛,独立疏篱趣未穷,宁可枝头抱香死,何曾吹落北风中”的不怕杀头、不愿降元人的爱国主义精神!也有人以菊花为红线,把朱元璋称为“菊皇”,把黄巢称为“菊帅”,把元稹称为“菊相”,把陶渊明称为“菊神”。原因是他们都写过咏菊诗,且都留下了千古名句。



图 8 - 12　居食知足



图 8 - 13　居官知足

万年青，寓意一元复始、万象更新、青春永驻、长生不老。民间常将万年青和荔枝画在一起表示生意兴隆、一本万利，又将万年青和牡丹一起入画，寓意富贵万年（见图 8 - 14）。荔与利同音，这样入画，可谓创意巧妙。



图 8 - 14　富贵万年

3. 芳草类

兰草，常喻为香祖、国香、兰孙桂子、兰桂腾芳、桂馥兰芳、王者之香等，有“一香已足压千红”之句赞之，又有诗云“灵根锄出谷，香气满人寰”“纯是君子，绝无小人”。宋人评兰草“挺挺花卉之中，竹有节而啬花，梅有花而啬叶，松有叶而啬香，唯有兰独并有之。故兰品更在岁寒三友之上”。明代学者陈献章亦有题兰诗云：“阴崖百草枯，兰蕙多生意。君子居险夷，乃与恒人异。”诗人和画家历来都喜欢借兰来抒发自己的思想与情怀。

灵芝，象征益寿延年。传说，灵芝是南极仙翁掌管之物，故曰寿。白娘子所盗仙

草，就是灵芝草，灵芝草又有虎须草之称，传说能驱病降邪。

4. 竹木类

松，象征长寿，有松龄鹤寿、松鹤延年、松菊犹存之意。松、竹、梅又有“岁寒三友”之称。故有诗云：“善似青松恶似花，青松冷淡不如花。有朝一日浓霜降，只见青松不见花。”真乃警世之作。古今画家有终生画泰山松、黄山松、华山松与庐山松的。

竹，竹与祝、粥谐音，象征气节，有高风亮节、虚心有节之意，竹与祝同音，又有竹报平安、百尺竿头等彩头。民间腊月初八早晨吃腊八粥（祝），祝年年大发，晚上煮糯米年糕，用竹叶垫蒸笼，取竹清香之气，此糕喻示“节节高，年年高”。竹有青翠挺拔、凌霜向上的气概，因此有诗云：“凌霜尽节无人见，终日虚心待凤来。”又因竹叶常青，仰俯自如，多而不乱，姿态端秀，故有诗云：“竹开霜后翠，梅动雪前香。”梅、兰、竹、菊被誉为四君子。

柏，象征长寿，松柏常青，柏酒延龄。题画句常用百岁致喜、八百遐龄、百寿安康、百事如意、百年好合等。画郭子仪拜寿多用柏树作为背景，而不用松树作为背景。

梧桐，又叫苍梧，象征高贵、正直。在中国古代神话传说中，梧桐是“灵树”，“梧桐不生，则九州易主”，梧桐也被视为太平盛世的象征，传说“梧桐树上有凤凰蛋”“栽下梧桐树，引来金凤凰”，还有“梧桐一叶落，天下尽知秋”之说。由于桐与同谐音，故和喜鹊、白鹤一起入画，可称“同喜同贺”，梧桐树上挂灯笼、放鞭炮为“同庆同乐”。

桂，又叫丹桂，桂与贵同音，象征富贵，由于月宫中有丹桂树，古代科举高中被称为“月中折桂”，桂树常和枣树、枣子画在一起，喻为“早生贵子”，民间给新娘头发上簪桂花，口袋里放枣子就是这个意思。

天竹，以天竹喻天祝，象征心愿，天祝平安，天祝升平，天祝洪福。民间过年爱插一株天竹子在花瓶中，取意就是天祝平安。天竹和喜鹊一起入画，可以喻为“喜从天降”或“天祝之喜”。

5. 瑞果类

桃子，也称寿桃，象征长寿。“南山仙桃大如斗，一食能益千年寿”，故桃被喻为长寿。小说《西游记》中有优美的“蟠桃盛会”。任伯年的力作《群仙祝寿图》画的就是蟠桃盛会。另外，还有古代孝子东方朔“偷得蟠桃献至亲”的优美传说。

佛手，其形如手，象征权力，寓意“富贵在握”。佛手是掌权之手，故有“佛手掌朝纲，慈悲为怀”之说。佛手是禄的吉祥物。

石榴，象征多福，寓意多子，故有榴开百子，“千房同膜，千子如一”，取意多子多福。又因石与食、榴与留同音，又有“食留曾玄”之说，表示丰衣足食的富裕程度，多得可以留给曾孙、玄孙及子子孙孙享用。

桔，桔与吉同音，象征吉利。有平安吉庆、开门大吉、吉人福厚、吉人天助、吉星高

照等句。桔又有红桔、绿桔、金桔、朱砂桔、四季桔等。红桔、朱砂桔挂在床前，寓“吉星高照”；绿桔里面有南北二斗下棋，求寿可在中堂处放绿桔；金桔置于案头，预兆发财；四季桔，祝四季平安（见图 8－15）、四季吉祥。



图 8－15　四季平安

橙，与程、诚同音，象征前程、鹏程万里、锦绣前程。另外，还有诚实有得、诚实有后、众志成城、心想事成之意。

柚，与佑同音，寓意保佑，故有富贵天佑、吉人天佑之说。

荔枝，荔与利、地、第同音，象征利益。故有一本万利、出行大利、大吉大利、平安及第、富贵门第、天地同春、地就天缘之说。

葫芦，贮存仙丹用，象征无量寿佛、驱邪降福、普度众生、福缘善庆、佛法无边。由于葫芦其形似袋，袋与代同音，故有子孙万代、万代居官等彩头语。

藕，藕与偶同音，寓意夫妇成双、喜事逢双、佳偶天成、无独有偶。藕被喻为“百节疏通，万窍玲珑”的聪慧之物，藕又有不绝情的品格，谓之藕断丝连。

笋，与孙谐音，如子孙满堂、百子千孙，新婚对联有“红梅多结子，绿竹又生孙”。

桂圆，桂与贵、圆与缘同音，寓意富贵天缘，贵在有缘。

6. 吉字类

万字，象征宽大、众多、久远、长久、永远（见图 8－16）。福寿万年、万福万寿、万年太平。天下统一、政教相同，称“万里同风”。万物中最高贵、最聪明的人，称“万物之灵”。形容可贵称“万金不换”，宋辛弃疾有词云：“万金不换囊中术，上医元自能医国。”



图 8－16　百万图①

寿字，象征长寿（见图 8－17 至图 8－19）、祝寿、万寿无疆，《诗经·小雅·天保》有“如月之恒，如日之升，如南山之寿”。因此，“寿比南山”常用作祝寿之辞，比喻人长寿。为更好地表达这一寓意，人们把寿字变化成“百寿图”。

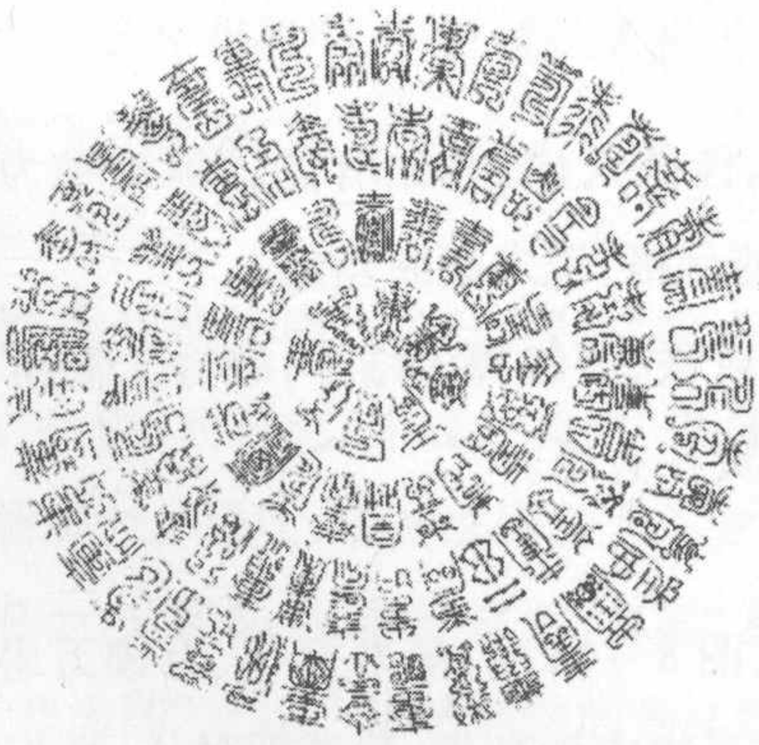


图 8－17　吉字类百寿图

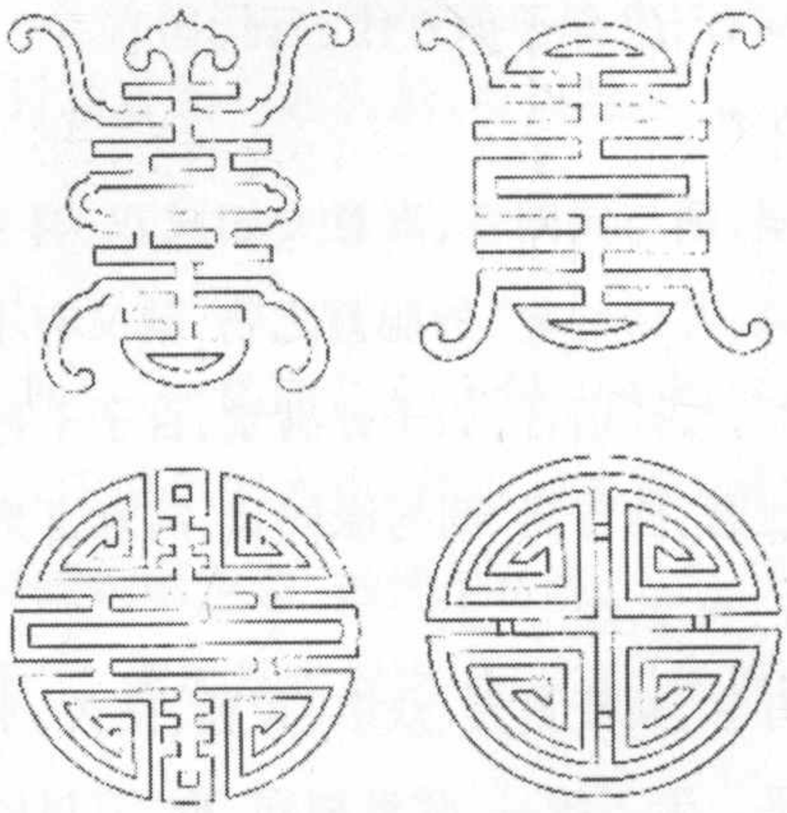


图 8－18　吉字类（长寿图、团寿图）

① 丛蕙珠等编著，《中国吉祥图案释义》，华夏出版社，2001 年。文字及图均出于此。

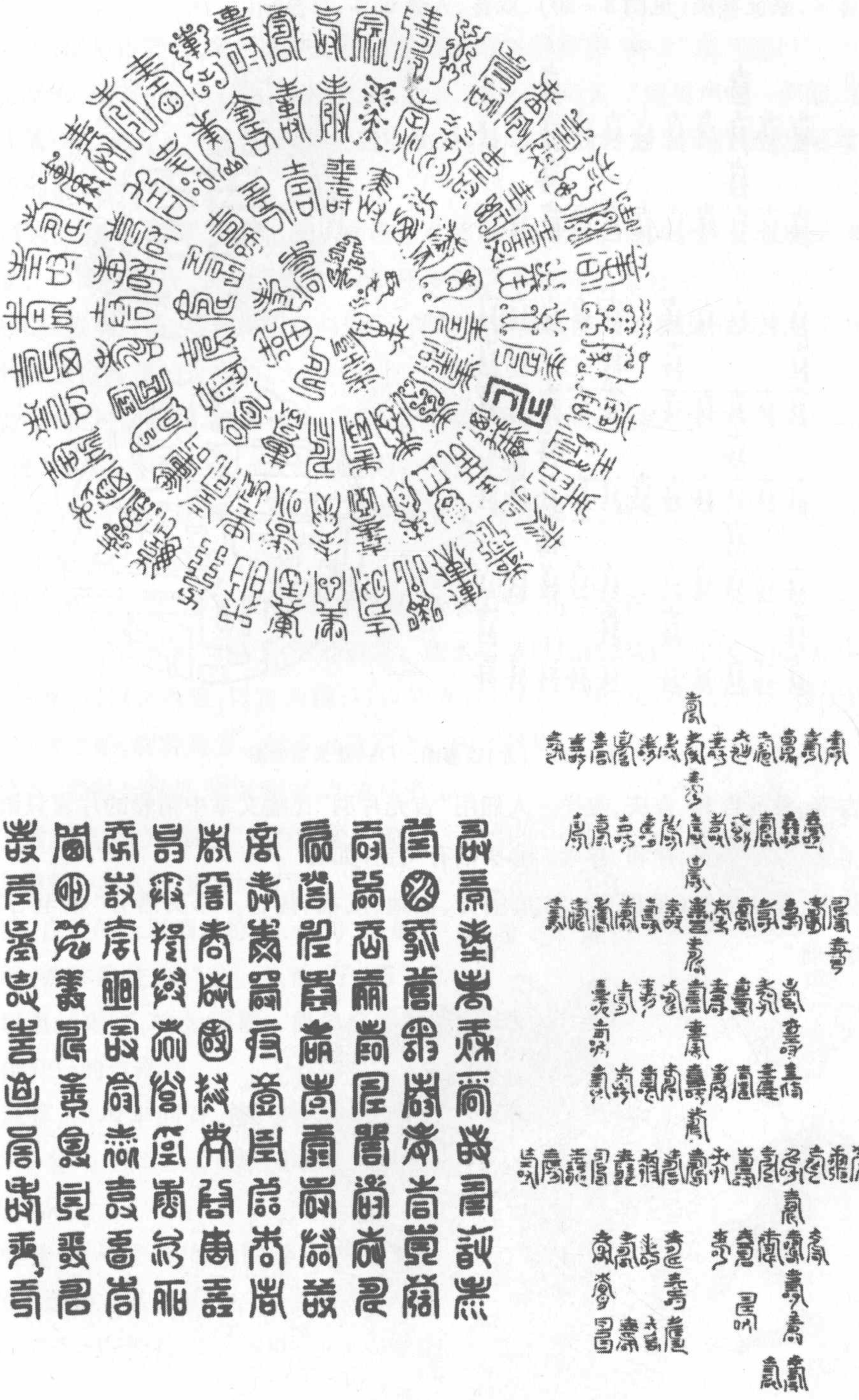


图 8－19　百寿图

喜字,象征喜庆(见图 8 - 20)、双喜、人逢双喜、双喜临门。

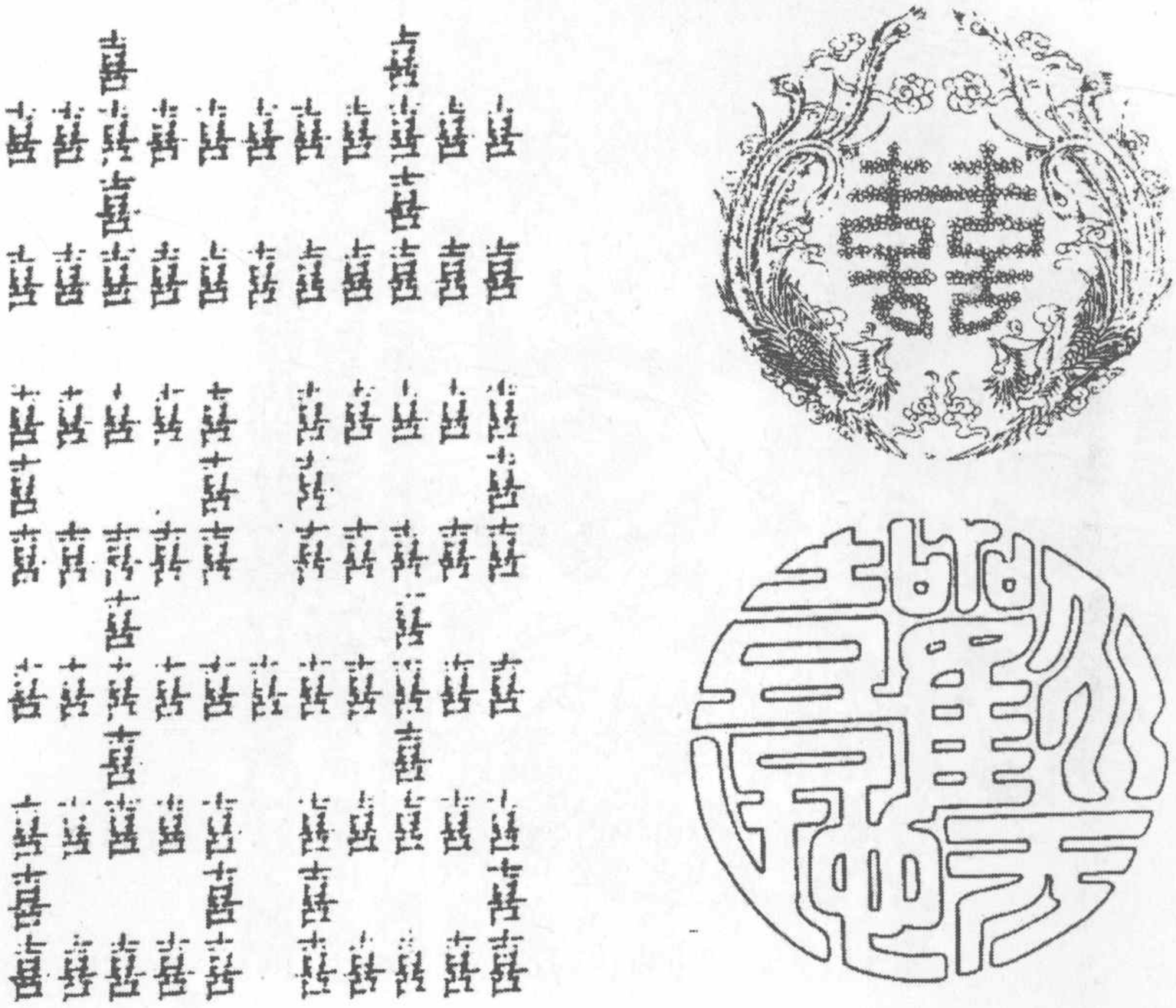


图 8 - 20　(左)百喜图　(右)欢天喜地图

吉字,象征吉利、吉庆、吉祥。人们用“吉光片羽”比喻文章中精彩的片言只语。

羊字,象征平安、祥和、祥瑞。彩头语有“吉祥如意”。

福字,象征福气(见图 8 - 21)、福分、福地、洪福、福音。彩头语有“福至心灵”“造福子孙”。



图 8 - 21　百福图

7. 祥物类

爆竹,爆与报同音,象征喜庆。爆竹是制造瑞气的祥物,喻示“瑞气盈门”。民间有竹报平安,又有“梅开五福,竹报三多”。宋王安石有诗云:“爆竹声中一岁除,春风送暖入屠苏。千门万户曈曈日,总把新桃换旧符。”写的就是过春节放鞭炮、贴对联、喝喜酒的喜庆情景。

铜钱,钱与前同音,与全谐音。喻前生有德,全福全寿。钱又是财富的象征,如宝马钱龙。在除夕之夜,长辈给儿孙分发压岁钱。方羽先生有诗云:“痛饮屠苏年复年,诸儿绕膝戏灯前,举杯祝我康与健,又问阿爷要岁钱。”写的就是分发压岁钱的情景。钱是长命富贵的吉祥物。

盒子,盒与合同音,象征和合。如和合生福、合家欢乐、合家平安、天缘巧合、情投意合、南北合辙、中西合流。盒是和睦同心的吉祥物。

瓶子,瓶与平同音,象征平安。如岁岁平安、平步青云、平生可贺、平分秋色、百事平顺。瓶是顺利、顺心的吉祥物。

镜子,镇邪之物,象征安宁、驱邪除魅、祈求安宁、祷告吉祥。民间旧俗多在大门、房门、屋梁上至高处悬挂镜子,驱邪避祟。唐太宗李世民则把魏征比作人镜,曾说道:“以铜为镜,可以正衣冠;以古为镜,可以知兴替;以人为镜,可以明得失。”镜子能辨兴哀,能辨善恶,能辨美丑。镜子是鉴别忠奸的吉祥物。

宫花,宫帽上的花,帽又称冠,与官同音。在帽上插宫花,喻为“加官”。宫花象征前程。宫花与爵杯一起入画,称为加官晋爵。

爵,古代的金属酒具称爵,最初,爵是官吏等级,统称爵位,有“公、侯、伯、子、男”五等。用爵杯敬酒,喻为晋爵。爵象征前程,是禄位升迁的吉祥物。

风筝,风与丰同音,筝与登谐音,喻为“五谷丰登”。所以,风筝象征丰收,是年景好的吉祥物。

灯笼,灯与登,笼与隆同音,喻为生意兴隆、五子登科。民间常说,“香结平安字,灯开富贵花”。灯笼是太平盛世、百业兴旺的吉祥物。

八宝,八宝是吉祥物中的一组祥物,它源于八仙,在画人物时常用八宝,暗寓八仙各显神通(见图 8 -22 至图 8 -24)。

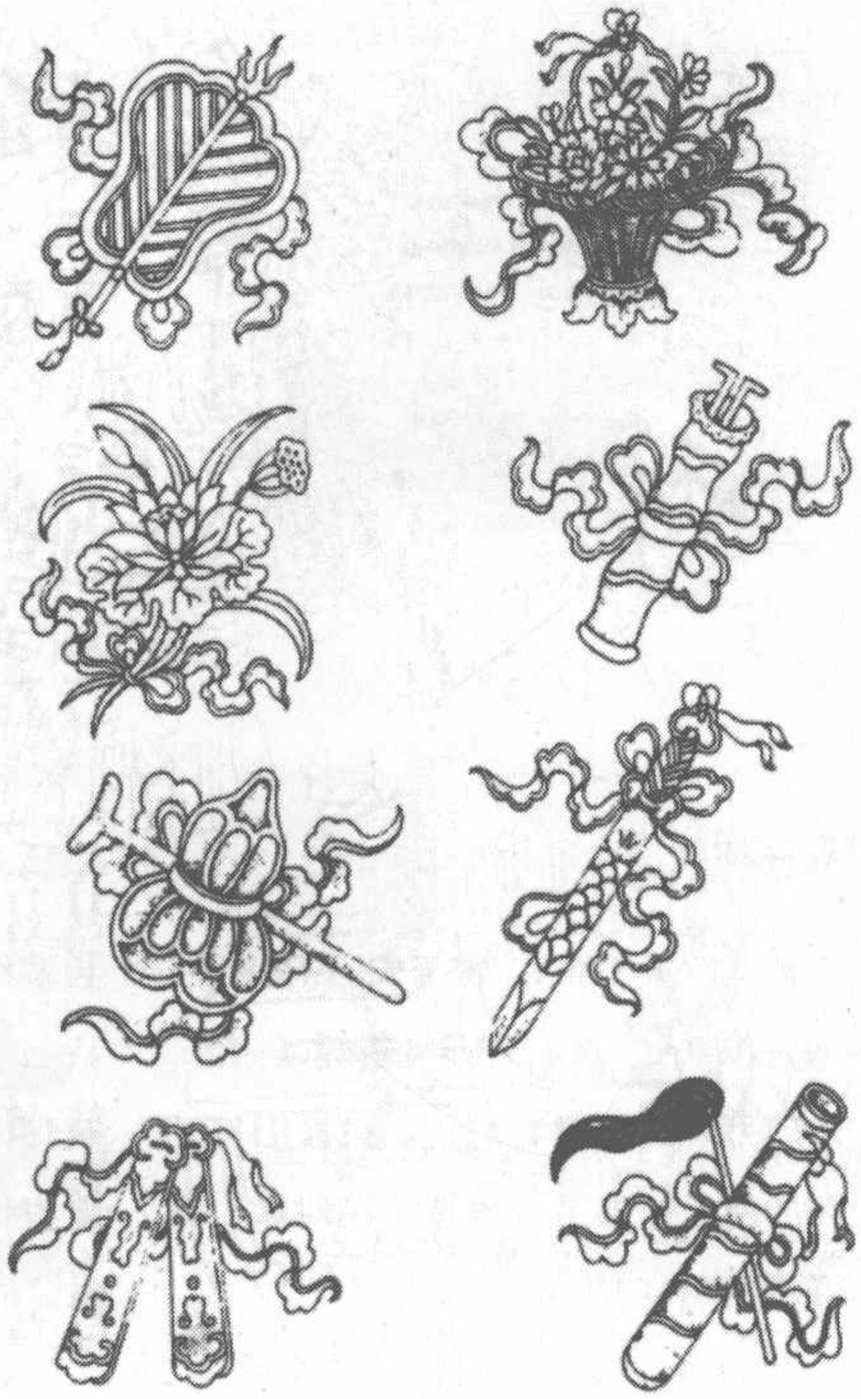
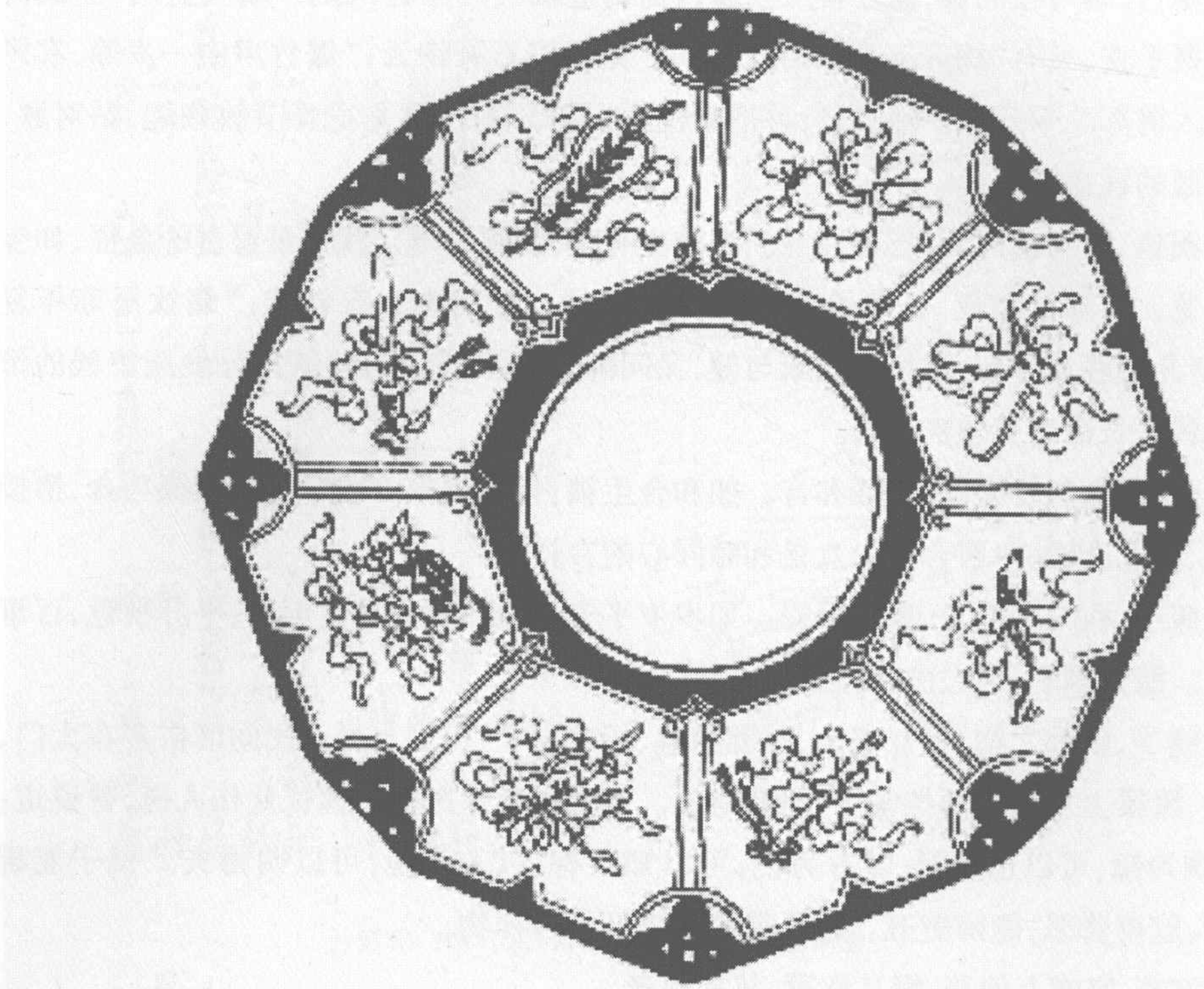


图 8 -22　八宝图之一



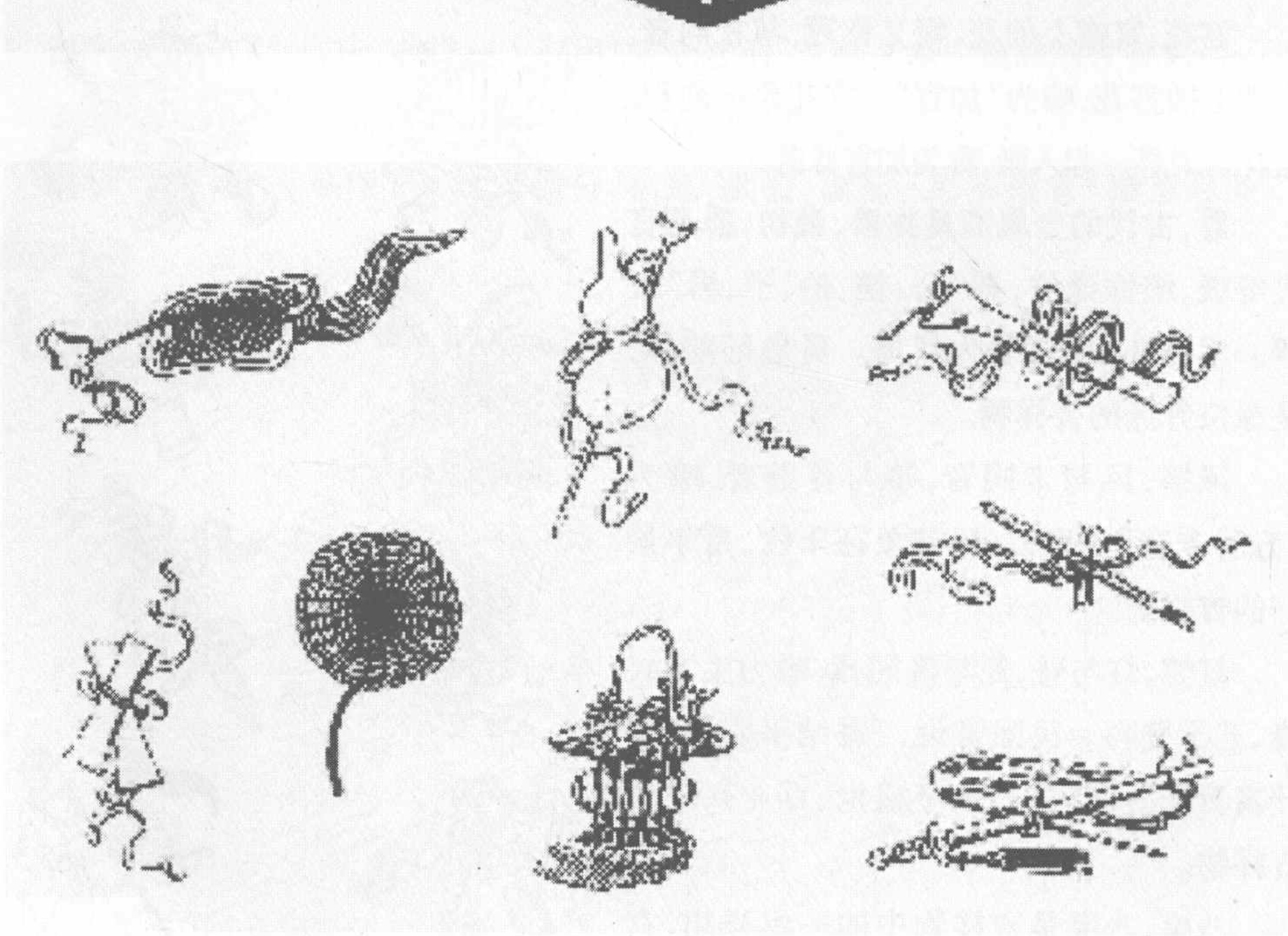


图 8－23　八宝图之二

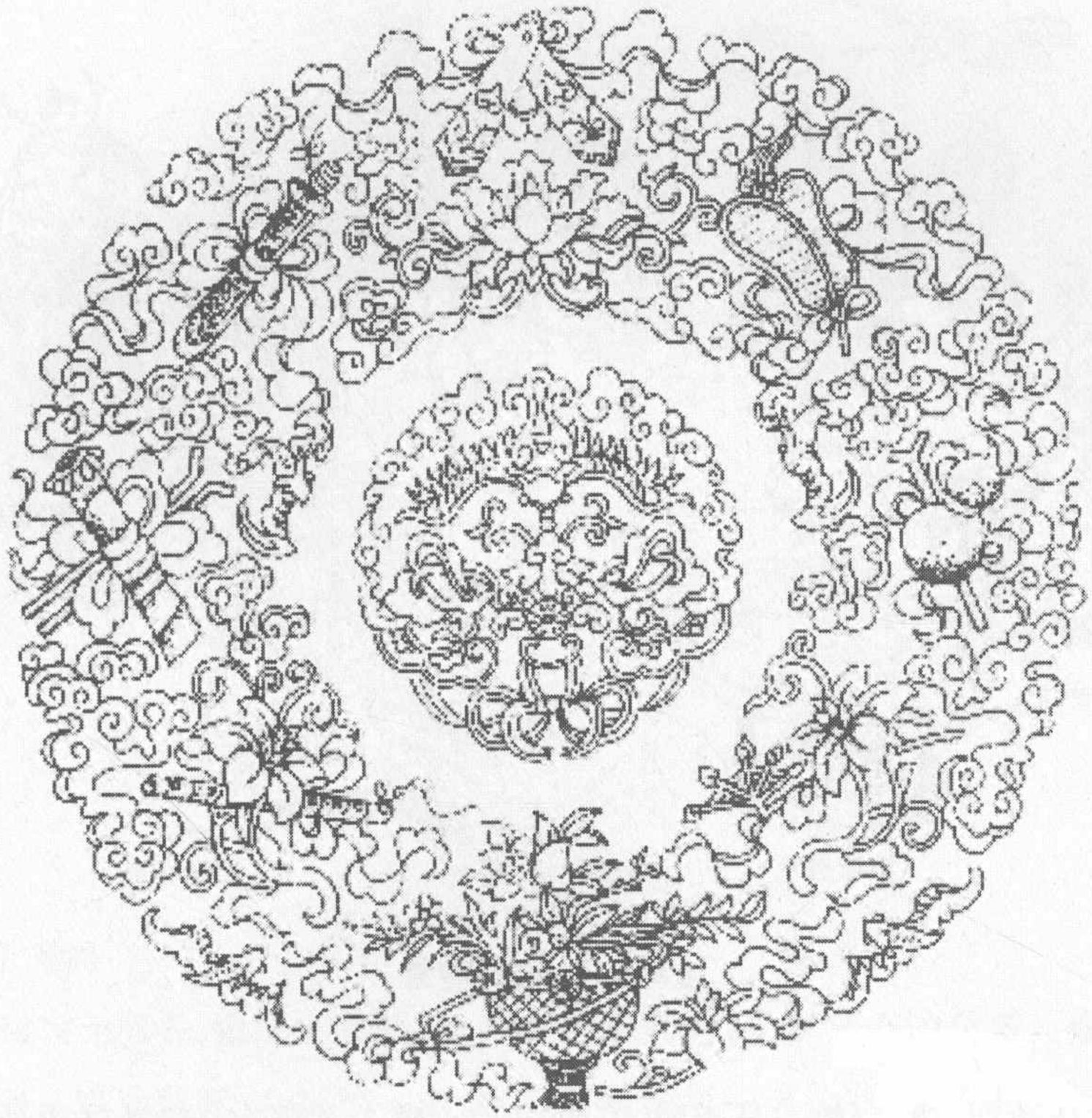


图 8 - 24　八宝图之三

8. 异兽类

龙，象征权力（王位），是飞黄腾达的吉祥物，是古代先民崇拜的精神图腾。常有鱼龙变化、龙鲸进宝、宝马钱龙、龙凤呈祥的彩头。龙，又是神州、黄河、长江的象征物，元宵节舞龙灯，是民族腾飞的征兆，又是百业兴隆的预示。

狮，狮与师、诗同音，象征权势，有太师少保、带子上朝、钦加太师以及诗书传家之说。狮子是国泰民安、普天同庆的祥兽，象征歌舞升平、皆大欢喜、太平盛世。

象，象与祥谐音，象征吉祥，与如意一起入画，称作吉祥如意。此外，还有吉祥万年、吉象晋宝。象还有“一元复始，万象更新”的题句。

鹿，鹿与禄同音，象征功名利禄（见图 8 - 25），有“读书封侯”“禄位高升”“加官受禄”的题句。因鹿是南极仙翁的门人，麻姑献寿鹿驾车、鹤引路。所以，鹿又能象征长寿。鹿还有“福缘善庆”“鹿鹤同春”的说法。古有人画百鹿，称百鹿图寓意受天百禄。



图 8－25　功名利禄图

马，象征顺利、功名，如一日千里，马到成功。唐人孟郊有“春风得意马蹄疾，一日看尽长安花”的登科诗。常用千里纵横、天马行空比喻才思敏捷；用“驽马十驾”勉励坚持不懈者；还用“老骥伏枥，志在千里”来敬奉很有才识的老人，同时这也是颂马的千古绝唱。人才又常被比喻为“千里马”，又有伯乐相马，作为发现、起用人才的典范。

羊，羊与阳同音，象征吉祥。画三只羊，称三阳开泰，易经把太阳、少阳、阳明称为三阳。汉代还有“荐羊致富”的美好传说。

麒麟，象征高贵。麒麟吐玉书，原指孔子即将出生的瑞兆，后泛指祥瑞。有麟游献瑞、麒麟送子等彩头。八仙骑八兽中，曹国舅骑麒麟。麒麟和龙、凤一样，是个意象造型，是官家求子的吉祥物，后被引用到民间。

蝙蝠，蝠与福同音，象征洪福，常画赐蝠（赐与四同音）、五蝠、百蝠，比喻福气（见图 8－26）。如五福捧寿、五福临门、百福骈臻。一代称一福，五福即五代，指五世同堂。蝙蝠与云纹画在一起，喻为洪福齐天。蝙蝠还可以同和合二仙、铁拐李、福星一起入画。蝙蝠是幸福长寿的吉祥物。

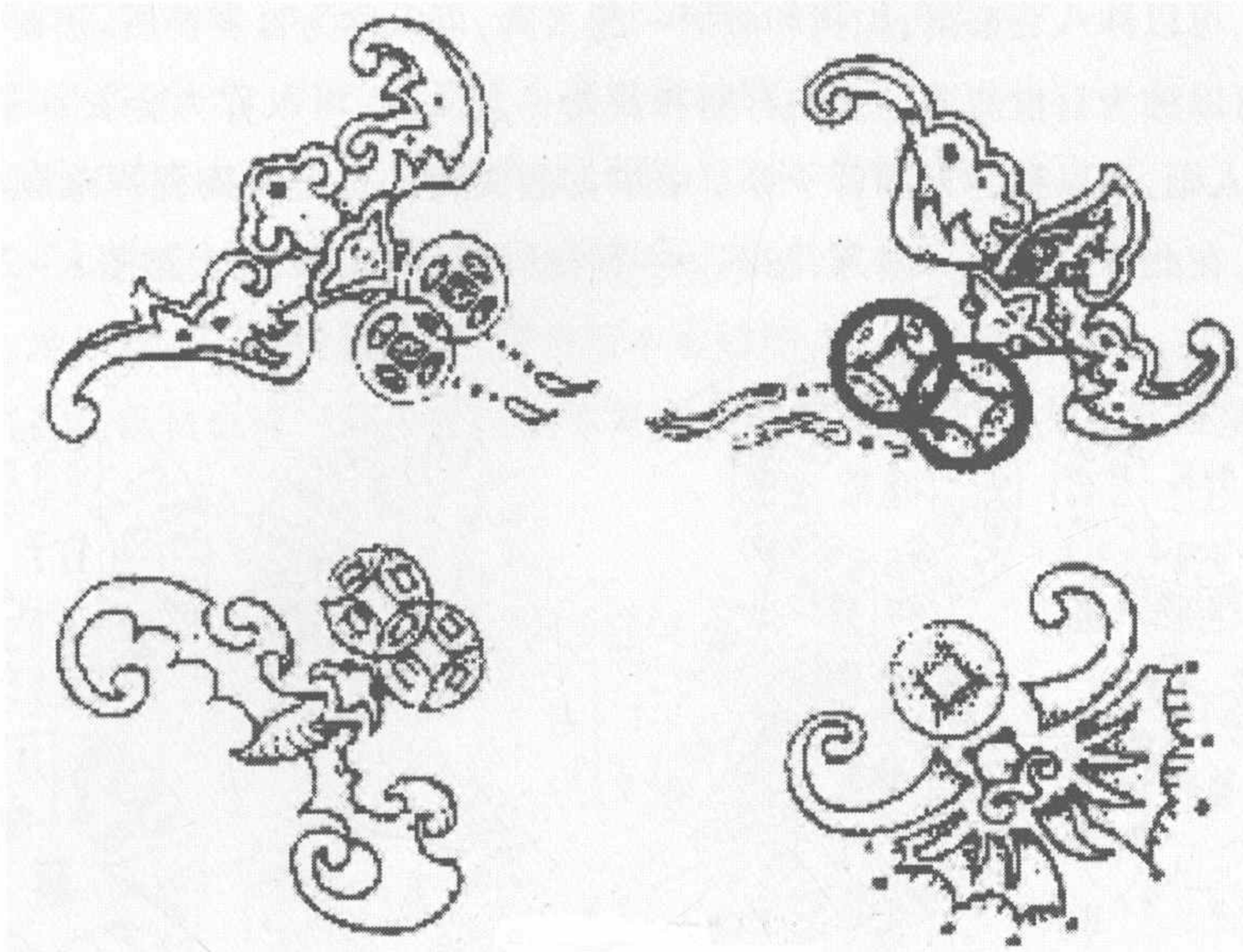


图 8 - 26　赐福图

9. 鱼藻类

黿,黿与元同音,象征富贵长寿,常有四朝元老、千岁元老的美誉。在科举考试中,乡试第一名为解元,会试第一名为会元,殿试第一名为状元,合称三元。殿试一甲,第一、二、三名分别为状元、榜眼、探花,也称三元。所以,有连中三元、三元及第的彩头,系古人对读书的孩子的一种期盼。黿其形如龟,龟有千年寿,黿同龟一样是长寿的吉祥物,祝寿多用它。

鲤鱼,鲤与礼同音,鱼与余同音,与仪、谊谐音,象征腾达、礼仪。民间有鲤鱼跃龙门之说,比喻百姓之子中状元。民间还有龙门跃鲤之句,意思相同。

鳜鱼,鳜与贵同音,意在富贵有余,贵在有余,象征富贵。

(二)复成象征寓意

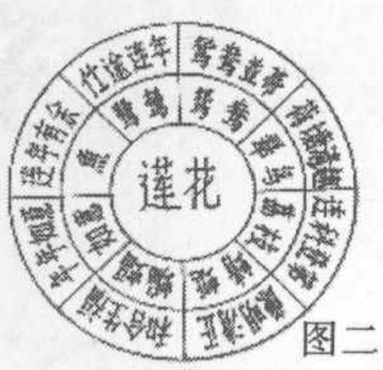
复成象征寓意,是用两至三个以上的形象互相搭配成一个意思。在陶瓷装饰中,多画在小斗方里,成为主题歌的和声,起着烘托主题的作用,也可以作为主体题材。例如,牡丹和白头翁画在一起,称白头富贵;喜鹊和梅花画在一起,称喜上眉梢。这两个祥瑞题材都是由两个单成象征寓意搭配成的,所以被称为复成象征寓意。

复成象征寓意,这种形式在传统题材中最广泛,为了浅显易懂,一目了然,现以四种花为中心意思,与另外的祥物搭配,构成一个新的祥瑞题材,如图 8 - 27 所示:图一,以牡丹为中心意思;图二,以莲花(荷花)为中心意思;图三,以菊花为中心意思;图四,以梅花为中心意思。以上四种花组成的复成象征寓意,显得富有变化并富有彩头味,为民间所喜爱。此外,如柏树和绶带一起入画,可以称为百寿延龄;柏树和八哥

一起入画，可以称八百遐龄；柏树和画眉一起入画，可以称为百岁扬眉；柏树和兰花一起入画，可以称为百世流芳。又如石榴和黄莺一起入画，可以称为金衣百子；石榴和天竹一起入画，可以称为天赐百子等。中华古老文明的传统是陶瓷祥瑞题材取之不尽的源泉，在此不过是挂一漏万，恕不一一列举（详见图 8－27－1 至图 8－27－3）。



图一



图二



图三



图四



图五



图六



图七



图八



图九



图十



图十一



图十二

图 8-27-1　复成象征寓意图(一)



图十三



图十四



图十五



图十六



图十七

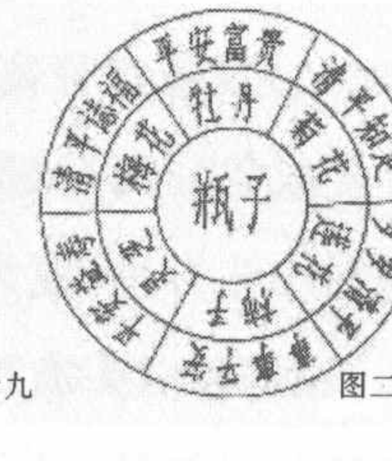


图十八

图 8-27-2　复成象征寓意图(二)



图十九



图二十

图 8-27-3　复成象征寓意图(三)

下面仅将几个大的方面概述如下：

福是以梅花、石榴、蝙蝠、福字等为基本素材的。

禄是以鹿、龙、凤、麒麟、狮子、佛手、爵杯、宫花等为基本素材的。

寿是以寿桃、绶带、龟、白鹤、松、柏、寿字等为基本素材的。

财是以元宝、铜钱、荔枝、牡丹、芙蓉、海棠等为基本素材的。

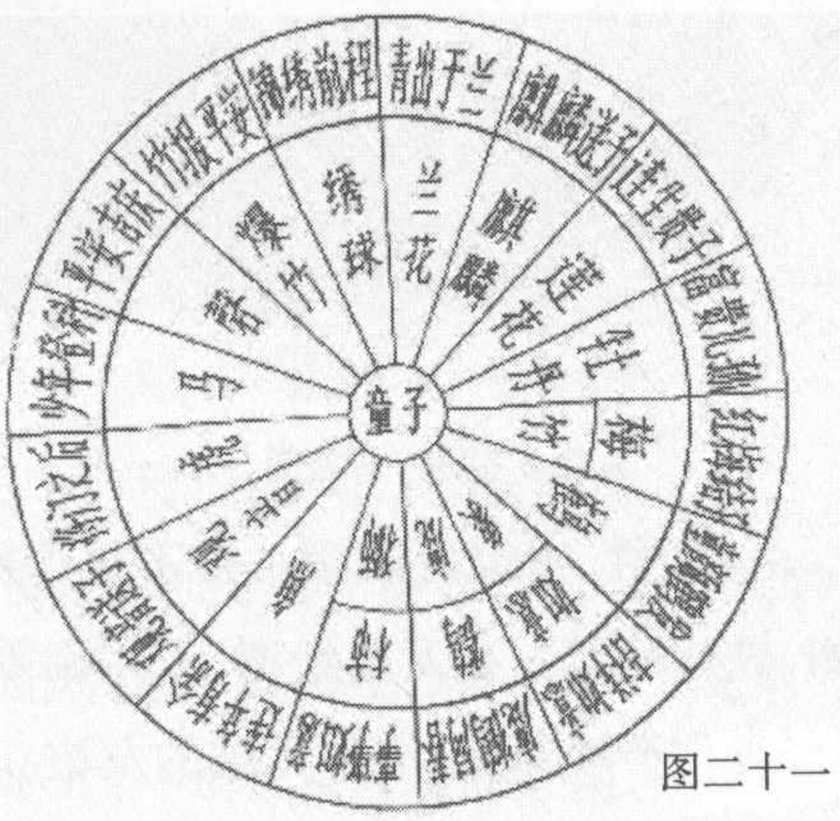
喜是以喜鹊、爆竹、锣鼓、灯笼等为基本素材的。

和合,是以荷花、盒子、百合花、鸳鸯、藕等为基本素材的。

吉祥,是以大象、桔、柚、太平鸟、万年青等为基本素材的。

如意,是以马、葫芦、桂圆、天竹等为基本素材的。

另外,人物题材也有一部分是以象征寓意为内容的娃娃图,如少年登科、将门之后等(见图 8 -27 -4)。



图二十一

图 8 -27 -4　复成象征寓意图(四)

(三)组合象征寓意

组合象征寓意的形成有两种:一是用一组吉祥物来组成多个意思,表达一个总的主题;二是通过装饰形式上的配对、配套、配堂,表达一个主题。可以单独装饰在大件器物上,也可以组合装饰在满地开方的大、小斗方里。

五伦图,又叫五翎图,是由凤凰、白鹤、白头翁、鸳鸯、燕子组成的。五伦图象征君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友五种人伦关系。在中国漫长的历史时期内,人们把五伦作为一种道德的标准。不尊重五伦的人被看成是不可与之交友的人。

四宜图(见图 8 -28),以春牡、夏荷、秋菊、冬梅一起入画,装饰在同一圆盘中,象征四季如春、四时皆宜,喻为“花开四季,富贵长春”。同时,以四花为题,赞颂了富贵廉洁、知足刚正的精神,只有这样才可以四时如意。黄巢有两句名诗:“他年我若为青帝,报与桃花一处开。”正是追求“万物同季,四时皆宜”的充满蓬勃生机的环境,充分体现一个领袖人物改天换地的理想及政治主张。

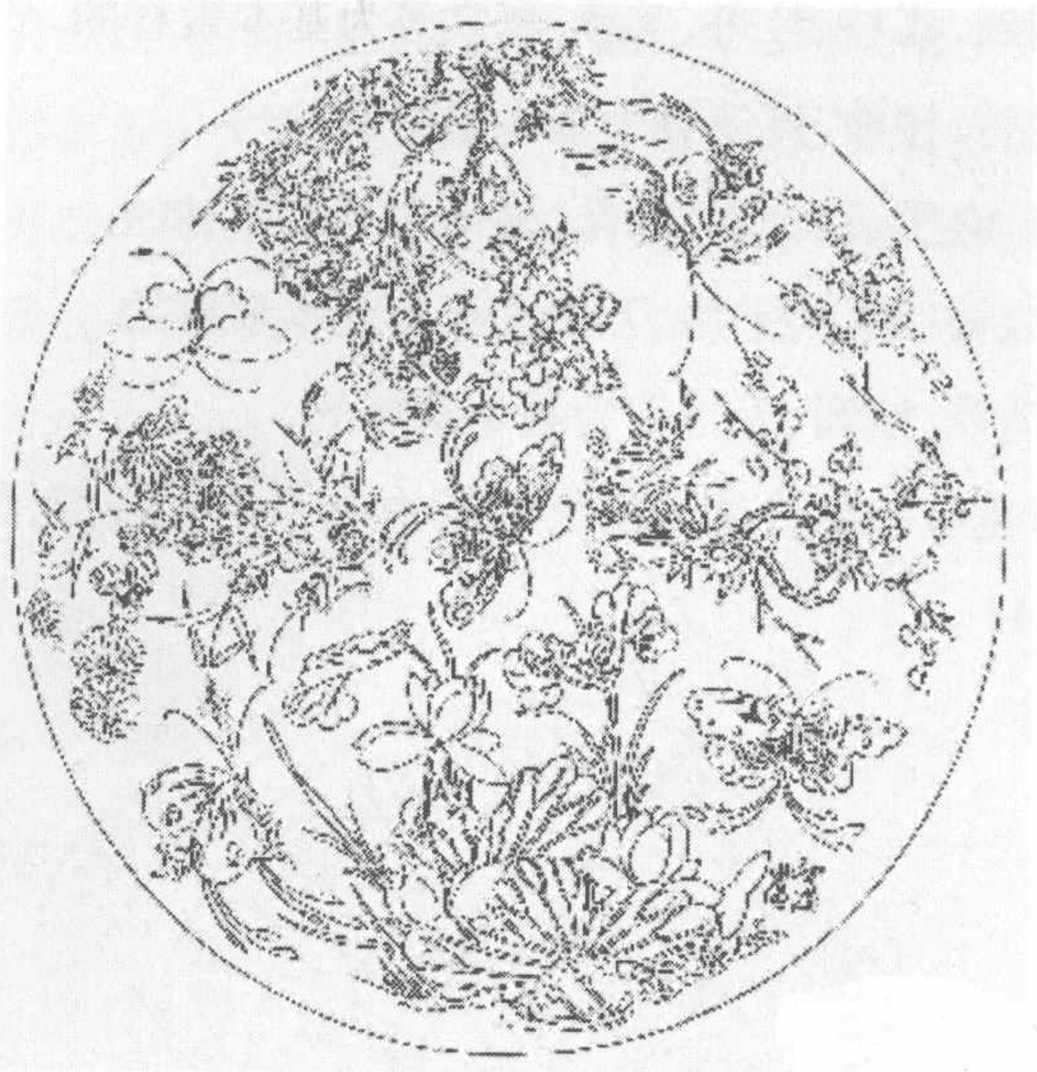


图 8 - 28　四宜图

三友图，即岁寒三友，由松、竹、梅组成画面。松不畏严寒，俨然屹立；竹冬夏常青，虚心有节；梅斗雪争妍，铁骨冰肌。在万花纷谢、万木凋零的冬天，只有松、竹、梅依旧充满勃勃生机，象征经得住严峻考验、牢不可破的友谊，表现了在任何情况下彼此间始终如一的高尚情操和气节（见图 8 - 29）。



图 8 - 29　岁寒三友

双喜图，也有画四喜图的，即用对称或均齐的构图，画一对喜鹊，立在左右均齐的梅树上，既含有喜上眉梢之意，又含有双喜临门之意，寓意非常朴实（见图 8 - 30）。民间过新年、新婚剪纸，经常用此题材。

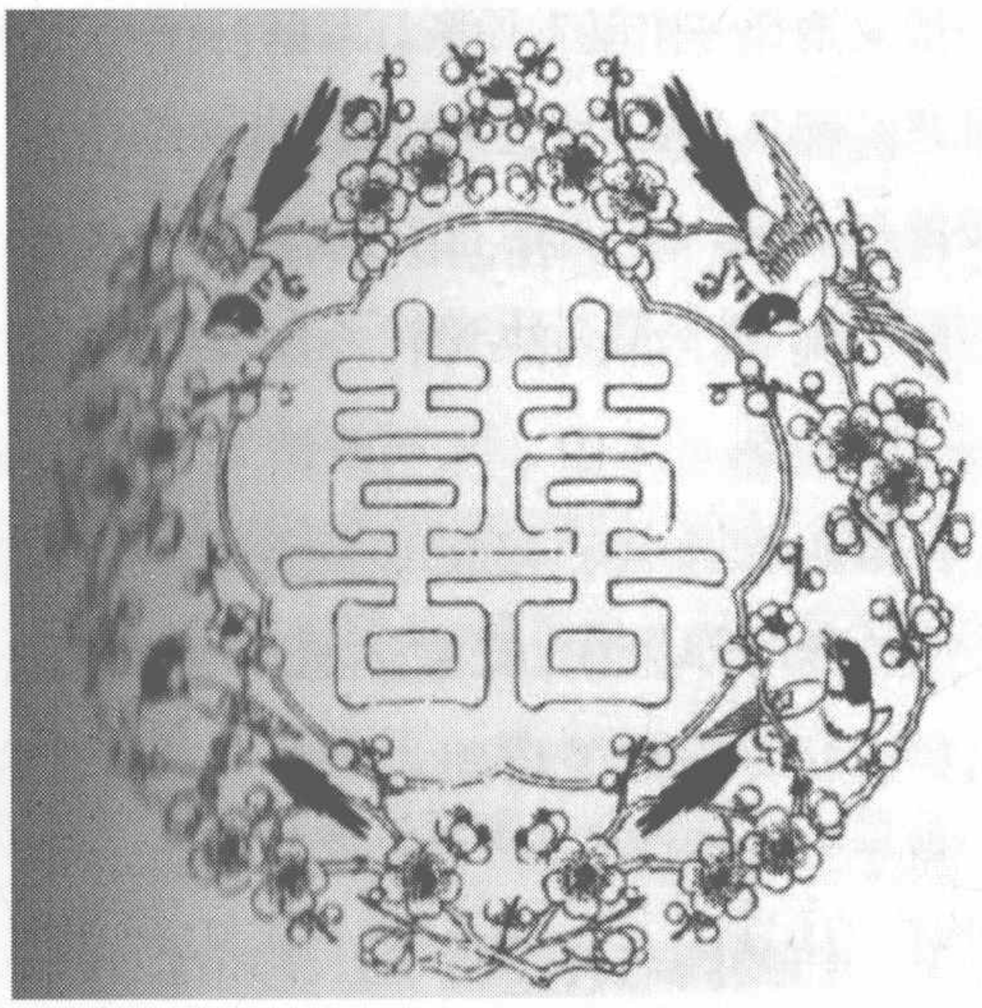


图 8 - 30　双喜图

组合象征寓意的另一种形式:配对、配套、配堂。

配对,用两个造型规格相同的陶瓷器物,以一正一反的形式,来装饰两个完全相同的纹样或画面,称为配对,配对就是反复寓意的“二重唱”。

配套,又可分三种形式:一是造型因功能效用、规格大小不同,线型相同,形态各异,而采用同一题材内容的陈设日用瓷配套;二是在同一造型上大斗方与小斗方进行题材内容上的配套;三是同一长度的中堂瓷板与条幅瓷板在题材内容上的配套。如古彩茶具中壶与杯、茶盘,造型规格不同,线型相同,形态各异。可以用白头富贵的题材去统一它,这是一种配套;又如古彩开斗方的花瓶,大斗方是文王访贤、姜尚拜帅,小斗方便可画四魁图刀、枪、剑、戟,用题材内容去统一它,这又是一种配套;还有一种是中堂瓷板画百鸟朝凤,条幅瓷板则画四时花卉和四时翎毛,取意君民同乐。这种中堂与条幅的配套,如雕花木框的衬托,挂在墙壁上确实增添了几分东方文化味,令居室充满古色古香的情调。

此外,还需要补充的是同一器物上的画面配套。如大斗方的题材是人物装饰,小斗方的题材除人物装饰外,还可以用花鸟、山水题材装饰;如果大斗方的题材是花鸟、山水装饰,小斗方的题材只能是花鸟山水装饰,不能用人物装饰,原因是人物乃万物之灵。如果用来做花鸟、山水题材的配角,则称为“反了向”,是反常之举,不可为之!

配堂,要求造型规格完全相同,画科相同,此种形式多用于圆盘、条幅瓷板。在一堂瓷器里,不宜这幅是人物,那幅是山水,而另一幅又是花鸟,画种要相同。在人物题材中,还要注意不能这幅是文人题材,那幅是武将题材;也不能这幅是仕女题材,那幅是童子题材。关于人物题材,下面还会详细分述。配堂在组合形式上,往往以四、六、八、十二个题材为一堂瓷器,构成一个总体意思。

花鸟题材配堂，一般要遵循一个基本原则，即花开有序。尽管有四宜图的处理手法，在配堂时也不可乱来。配鸟主要看它的生活习性，不能把冬天的鸟，画在夏天的花枝上，也不能把水里的鸟，画在地面长的花的叶底下。不能把翠鸟画在梅枝上，也不能把白头翁画在荷花下面。要根据花开的季节，配上适合这一季节的鸟，以下有两首歌诀为证：

其一

春回桃柳燕，夏至鸳鸯莲。秋来菊鹌鸡，冬归白头梅。

其二

凤凰梧桐牡丹花，荷莲鹭鸶找鱼虾。东篱竹菊藏锦鸡，喜鹊梅丛闹喧哗。

在此再介绍一些山水的配堂。第一类画：春、夏、秋、冬四季佳景；第二类画：风、晴、雨、雪四时秀色；第三类画：东、南、西、北四处风光；第四类画：名山、大川、旅游、览胜；第五类画：世界古迹游览观光等。

至于人物的配堂，在历史题材中，有专门章节讲述，下面只举五个例子。

1. 爱国名将：岳飞、史可法、戚继光、郑成功

2. 贤相：周公、萧何、诸葛亮、魏徵

3. 贤君：尧、舜、禹、汤

4. 才女：蔡文姬、班婕妤、谢道韫、管仲姬

5. 名医：扁鹊、华佗、张仲景、李时珍

第二节　历史题材

传统古彩人物，有一个显著的特点，即在陈设艺术瓷题材方面，采用各种配套的历史题材，其中也有不少神话故事和民间传说。有的记述了中华民族传统美德；有的反映了历代社会的多彩生活；有的表达了古代先民的美好追求。这些典故，往往片言只语，就能形象地点明历史人物的大智大勇，深刻地揭示人生哲理。把典故融入传统古彩人物题材进行陶瓷装饰，是历代陶瓷艺术家的一大贡献。

古今史载，浩如烟海。在此就经常涉及并为人们所喜闻乐见的题材做一介绍。

一、四雅图(即琴、棋、书、画)

[伯牙抚琴]①,见《吕氏春秋·孝行览》《荀子·劝学篇》。“伯牙抚琴,而六马仰秣。”钟子期善解琴,闻俞伯牙“高山流水曲”,遂相知好,子期死,伯牙碎琴不复奏,谓无知音也。

[观棋烂柯],见《述异记》。晋樵者王质入山,见南北二斗对弈,棋终斧已烂。质归乡间,无复时人。故曰:“王质去求仙,单身上九天。山中方七日,世上几千年。”

[怀素书蕉],怀素,唐代高僧,字藏真,相传广种芭蕉,以蕉代纸练字。故其庵名为“绿天庵”。怀素善狂草,好饮酒,笔如骤雨旋风,有诗曰:“写来青覆地,挥去绿横天。”世有“颠张醉素”之称。

[画龙点睛],见《历代名画记》卷七:(梁)武帝临佛寺,都命(张)僧繇画之……画四白龙不点睛,曰:“点睛即飞。”人以为妄诞,因请点之。须臾,雷电破壁,两龙点睛者乘云腾空而去,两龙未点睛者在。

二、四乐图(即渔、樵、耕、读)

[渔郎问津],见《桃花源记》。晋有渔人捕鱼,见溪中流有桃花瓣,逐水寻至桃源,时桃花盛开。问而答曰:“先世避秦乱,迁居于此,与世不通。”渔人归,复引数十人重访,竟迷失其所。

[负薪攻书],见《汉书·朱买臣传》。西汉朱买臣,家贫寒,好读书。樵归途中,负薪读书,卖柴度日。妻恶其贫,弃之另嫁。后朱买臣由人推荐给武帝,官拜中大夫。

[舜耕历山]②,见《史记·五帝本纪》。舜,名重华,传说中虞氏部落长。继尧位后,舜使禹平水土,契任司徒,管人民,益掌山泽、皋陶作士,弃管耕作,五谷丰登,天下太平,终成千古名君,后世皆以尧、舜为楷模。

[挂角苦读],见《新唐书》。李密,字法主,隋末瓦冈起义军首领。列举隋炀帝十大罪状,罄竹难书。密未出仕之前,替人放牧,将书匣挂于牛角,被称为刻苦攻读的典范。

三、四品图(即一、二、三、四)

[一身正气],乃为官之道。见《明史·海瑞传》。海瑞,字汝贤,号刚峰。其秉国

---

① 杭州大学中文系《古书典故辞典》编写组编,《古书典故辞典》,江西人民出版社,1984年。

② 南京大学历史系《中国历代名人辞典》编写组编,《中国历代名人辞典》,江西人民出版社,1982年。

法,戒铺张,除旧弊,兴水利;打击豪强,体恤民苦,一身是胆,浩然正气。其上疏陈时政之弊,知疏必触帝怒,故预购一棺,诀其妻子,待罪于朝。疏入帝怒,逮狱论死。后因新君即位,其得以复职,后病死于任,有《备忘集》《元祐党人碑考》等著,谥号忠介。曾立座右铭:“干国家事,读圣贤书。”

[两袖清风],乃为官之德。见明代都穆《都公谭纂》卷上所记。于谦,字廷益,永乐进士,明朝大臣,是颇有政绩的一位清官。巡抚河南回京之日,不带一物,并作诗曰:“清风两袖朝天去,免得闾阎话短长。”其铭志诗《石灰吟》:“千锤万凿出深山,烈火焚烧若等闲,粉身碎骨浑不怕,要留清白在人间。”成为千古绝唱。

[三寸之舌],乃为官之才。见罗贯中《三国演义》第三十四回。诸葛亮,字孔明,号卧龙先生,东汉琅琊阳都人(今山东沂南人)。避乱荆州,躬耕隆中。诸葛亮感激刘备“三顾茅庐”之情,仕蜀主,是三国时期蜀国的政治家、军事家,为推行联孙抗曹的政治主张,在东吴力排众议,舌战群儒,古今志士仁人无不为之赞叹。蜀后主继位,封其为“武乡侯”,其后病死于五丈原,葬于定军山,现有《诸葛亮集》,其《出师表》为千古名篇。

[四海为家],乃为官之志。见《东周列国志》。姬重耳(即晋文公),春秋时期晋国国君,因遭骊姬之难,流亡在外19年。后因秦穆公发兵,护送回国,立为晋君,协力修内政,整治法纪,增强战备。号召诸侯勤王,平周室王子之乱,迎襄王复位,大败楚军,周天子策命其为侯伯(即霸主)。当年避难,妻子送行时云:“男儿之志,四海为家。”后人方羽先生有诗赞曰:“重耳当年强远行,留书嘱待其归程。痴心念五为周期,业就功成报同盟。”

四、四才图(即赤、黄、蓝、绿)

[赤壁怀古],见《三国志·吴书·孙权传》。东汉建安十三年,孙权与刘备联合,大败曹军于赤壁。宋人苏轼(字子瞻,号东坡居士,嘉祐进士,四川眉山人)贬官黄州团练副使时,游赤壁,作《念奴娇·赤壁怀古》,收集在《东坡乐府》词中,“大江东去,浪淘尽,千古风流人物,故垒西边,人道是三国周郎赤壁。乱石穿空,惊涛拍岸,卷起千堆雪。江山如画,一时多少豪杰……”,成为千古名篇。

[黄庭换鹅],见《晋书·王羲之传》。王羲之,字逸少,琅琊临沂(今山东临沂)人,官至右军将军,会稽内史,又称“王右军”。早年从东晋女书法家卫铄学习书法,一变汉魏以来的波挑用笔,独创圆转流利之风,善隶、草、正、行各体,为东晋著名书法家,被后人尊为书圣。王羲之曾于东晋穆帝永和九年,与当时名士等四十一人,宴集会于会稽山阴兰亭,王羲之为宴会盛况作序,后人称《兰亭序》,千古留名。山阴道人

慕其书法,以白鹅换其写的《黄庭经》。

[蓝关咏雪],见《全唐诗话》。韩愈,字退之,河南河阳(今河南孟县南)人,因谏阻宪宗奉迎佛骨,贬潮州刺史。韩愈被贬途中,遇侄孙韩湘。望秦岭之云,有家难回。过蓝关而遇雪,马不能前。故有蓝关咏雪诗:"一封朝奏九重天,夕贬潮阳路八千","云横秦岭家何在,雪拥蓝关马不前"。传说"云横"二字,乃韩湘在长安时,为文公祝寿之联中用之,竟成偈语。故民间有"韩湘十度文公九度妻"之说。韩愈为文气势雄伟,说理透彻,逻辑性强,被尊为唐宋八大家之首。

[绿蕉习书],见《四雅图》[怀素书蕉]条。

五、四时图(即风、晴、雨、雪)

[汉祖歌风],见《史记·高祖本纪》。汉高祖刘邦乃秦末农民起义领袖,西汉开国皇帝,字季,今江苏沛县人。高祖从一介亭长成为万乘之尊,黄袍衣锦还乡,大宴乡亲父老,酒酣兴浓时豪情并发,欣然作歌而唱:"大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方!"并由一百二十名儿童伴唱,自己徐徐起舞。这首歌被取名为《大风歌》。

[文王访晴],见《封神演义》。姬昌,西周奠基者,受商封为西伯,又称伯昌。他关心民间疾苦,又能礼贤下士。当时有一名老者七十二岁,姓姜名尚,字望,号子牙,奉师命下山隐居磻溪(今浙江省内)垂钓渭水,守时待命,不问荣辱是非。樵夫武吉问:"钓钩乃一直针,为何不曲?"尚曰:"吾宁在直中取,不向曲中求。"文王闻讯,一日晴空万里,率众文武,察寻"飞熊"梦兆,访太公于磻溪,封其为右灵台丞相,时姜尚已八十岁矣!助文王、武王兴师灭纣,建立周朝,传为千古佳话。

[商汤祷雨],见《吕氏春秋·顺民》。汤,商代创始人,姓子,名履。经十一战而灭夏桀,奖农业,减征敛。鼓励生产,安抚民心。时值天旱,久晴不雨,商王亲自勇当"人牲"祭天,剪去头发,除去指甲,向天祈雨道:"从政不节俭吗?百姓不务正业吗?宫室太奢侈吗?女谒太盛了吗?行贿受贿之风太盛吗?爱说人坏话的人猖狂吗?怎么天不降雨于商呢?"商王跪叩四十九天,诚意感动天神,大雨骤降,喜逢甘霖,万民感恩,流传于今。

[蜀主立雪],见《三国志·蜀书·诸葛亮传》。蜀主刘备,字玄德,今河北涿县人,汉中山靖王刘胜之后。刘少时家贫,以编履为业,与关羽、张飞结为生死之交,颍川徐庶荐举诸葛亮,其三顾茅庐,拜访诸葛亮。在二顾茅庐时,时值隆冬,天寒地冻,逆风凛凛,雨雪霏霏。关、张劝返回,备坚持冒雪前进,久立草堂之外,逢诸葛亮外出

而未遇。亮曰:“先帝不以臣卑鄙,猥自枉屈,三顾臣于草庐之中。”唐人杜甫《蜀相》诗赞曰:“三顾频烦天下计,两朝开济老臣心。”就是指蜀主刘备礼贤下士这段佳话。

六、四全图(即忠、孝、节、义)

[武穆精忠],见《宋史·岳飞传》。岳飞,字鹏举,今河南汤阴县人。岳飞幼年家境贫寒,勤奋好学,尤其喜欢读《左传》《孙子兵法》。岳飞文能写诗作赋,武能拉开三百斤的弓和八石力重之弩。其母曾将“精忠报国”四字刺于其背上。岳飞为雪靖康国耻,大破金兀术于朱仙镇。使金兵发出“撼山易,撼岳家军难”的悲叹。秦桧以“莫须有”的罪名陷害岳飞父子。“初命何铸审讯”,飞裂裳以背示铸,有“精忠报国”四字。死后追谥武穆,后又改谥为忠武,追封鄂王,有《岳忠武王文集》。

[重华大孝],见《史记·五帝本纪》。重华即舜帝,其德勋极高,光华普照,恩及百姓,可以比尧。其父固执倔强,母专横无理,不忠不信,弟傲慢无礼。他依然对父母很孝顺,对弟弟很友爱。后母所生的弟弟想杀害他,他亦不怨恨。对自己的小过错,则甘心受罚。他的孝顺贤德家喻户晓。尧听说后,便将帝位禅让于他,孔子、孟子亦称他为大孝,其高尚的品德,冠二十四孝之首。见[舜耕历山]条。

[持节牧羊],见《汉书·苏武传》。苏武,字子卿,杜陵(今陕西西安东南)人。天汉元年,苏武奉命以中郎将身份持节出使匈奴,被扣,单于胁迫苏武等人投降,武不屈。匈奴人让其放一群公羊,先流放阴山,后迁至北海(今贝加尔湖)边牧羊。苏武历尽艰辛,不屈不挠,渴饮雪,饥吞毡,“杖汉节牧羊,卧起操持,节旄尽落”。雪地冰天,牧羊北海,长达十九年。昭帝时,匈奴与汉和亲,苏武方获释回朝,官至典属国,死后,宣帝画其像于鹿麟阁,以彰其节操。

[大义参天],见《三国演义》。关羽,字云长,河东解良(今山西临猗西南)人,蜀国五虎上将之首,与刘备、张飞桃园结义,誓同生死。关羽曾保护刘备眷属留在下邳,曹兵包围,派张辽劝降,关羽向曹操“约三事”,以明其志。关羽后保护刘备家小,千里走单骑,挂印封金,斩颜良、诛文丑;过五关,斩六将;古城相会,处处以义报德。故有诗赞曰:“挂印封金辞汉相,寻兄遥望远途还。马骑赤兔走千里,刀偃青龙出五关。忠义慨然冲宇宙,英雄从此震江山。独行斩将应无敌,今古留题翰墨间。”又有诗云:“拼将一死酬知己,致令千秋仰义名。”

七、四贺图(即苏才、郭福、姬子、彭年)

[苏才],指宋眉山人苏洵(字老泉)与子苏轼、苏辙,名振当代,声传后世,人称

“三苏”。洵女苏小妹与婿秦观(字少游),皆是当时之大才。民间有许多有关苏老泉、苏东坡、苏小妹的佳作及故事,无一不反映出苏氏满门才思敏捷。

[郭福],指唐朝大臣郭子仪,郭子仪是平定“安史之乱”的主要将领,后进封汾阳郡王。唐肃宗时,郭子仪平叛得胜,路遇上苍“天门大开”,见王母娘娘乘凤辇,宫娥乐女与富贵寿考人等,称谓有福之人。郭子仪七子八婿,有一儿媳,乃皇家公主,京剧《打金枝》,讲的就是郭子仪的儿子打“公主儿媳”的故事。

[姬子],昔周文王姬昌,生有九十九子,天赐一子,取名雷震子,共为百子。长子伯邑考,代父罪囚于姜里(今河南汤阴北);次子姬发即周武王,推翻纣王的暴虐统治,创建周天子八百载基业;四子周公姬旦,曾佐武王伐纣,多建功勋。武王死,成王年幼,由其摄理政务,扫平叛乱。古有“周公吐哺,天下归心”的诗句。

[彭年],彭祖寿高八百岁,依旧耳聪目明,鹤发童颜。古往今来,寿者众多,唯彭祖之寿,无一人可以相媲美。太白金星、南极仙翁等传说人物是彭祖的化身。

八、四魁图(即刀、枪、剑、戟)

[单刀赴会],见《三国演义》。反映蜀将关羽的大智大勇,单刀赴东吴鲁肃之约。他温酒斩华雄,击鼓斩蔡阳,全凭手中“青龙偃月刀”。民间把哗众小技比喻成“关公面前耍大刀”。关公使刀千古留名,是刀中之魁。见[大义参天]条。

[枪挑梁王],见《说岳传》中的故事。小梁王柴桂串通张邦昌等奸党,想夺武状元。宗泽秉公,为国选用贤能。柴桂不听岳飞忠告,终于命丧沥泉枪下。罗家枪虽然有枪中王之称,但一直未能位至主帅。所以,传统古彩多将岳飞列为枪中之魁。见[武穆精忠]条。

[项庄舞剑],见《史记·项羽本纪》中的《鸿门宴》,《秦汉演义》中也有记载。公元前206年,项羽率军四十万进驻鸿门,范增定计项庄舞剑,伏击刘邦。项伯见项庄居心叵测,出来对剑,以身翼蔽,使沛公免于暗算。“项庄舞剑,意在沛公”,这一场对剑,其妙叹为观止。所以,传统古彩把对剑列为剑中之魁。

[辕门射戟],见《三国演义》第十六回。吕布劝刘备与袁术罢战,将刘备、纪灵请于寨,置酒相待,从中调解。吕布将画戟于辕门外一百五十步插定,言明,如果射中,两国不准交兵。遂挽袖搭箭,弓开满月中画戟。吕布持方天画戟,无敌于天下,民间编排三国英雄武技时,有“一吕布,二典韦”之说。吕布乃戟中之魁。

九、四方图(即东、南、西、北)

[东床袒腹],见《晋书·王羲之传》。太尉郗鉴使门生求婿于王导,门生遍观子弟归,曰:"王氏诸少并佳。然闻信至,咸身矜持;唯一人东床袒腹而食,独若不闻。"鉴曰:"正此佳婿。"访之,乃羲之。遂以女儿妻之,后称女婿为"东床"。见[黄庭换鹅]条。

[南山可移],见《旧唐书·李元纮传》所载李元纮审理一案。被告是赫赫有名的太平公主,名为"太平",实为祸害,侵人田地,夺人财物。元纮判令太平物还原主,有人劝改判书,元纮于原判上写"南山可移,判不可摇"。

[西狩获麟],见《春秋·鲁哀公十四年》。哀公十四年春,西狩获麟。孔子修《春秋》至获麟而止。晋代王嘉《拾遗记·周灵王》中记有"夫子未生时,有麟吐玉书于阙里人家"。麟吐玉书本指孔子即将出生的瑞兆,后广泛用来指祥瑞之兆。

[北门锁钥],见《宋史·寇准传》载:"主上以朝廷无事,北门锁钥,非准不可。"准,寇准也,系北宋名臣,准曾"举贤能,除奸恶"。《杨家将演义》有寇准"背靴寻六郎,重用六郎杨延昭为三关总帅"的故事。

十、四爱图(即菊、鹅、砚、酒)

[渊明爱菊],见《宋书·隐逸传》《南史·隐逸传》。陶渊明又名潜,字元亮,东晋寻阳柴桑人氏。渊明秉性刚直,不慕荣利,不为五斗米折腰,其辞去彭泽县令,归田园隐居,赞秋菊傲霜的精神,过着"采菊东篱下,悠然见南山"的隐士生活。

[羲之爱鹅],见《晋书·王羲之传》。见[黄庭换鹅]和[东床袒腹]条。

[东坡爱砚],苏轼事迹见《宋史·苏轼传》,可参看[赤壁怀古]和[苏才郭福]条。

[太白醉酒],见《今古奇观》第六回:"李谪仙醉草吓蛮书。"太白曰:"回书以宣国威,非杨国忠捧砚磨墨,高力士脱鞋结袜,方可应命。"杜甫有《饮中八仙歌》:"李白一斗诗百篇,长安市中酒家眠。天子呼来不上船,自称臣是酒中仙。"全诗表现了李白不愿趋炎附势的品质。

今画《四爱》则是[禹锡颂牡](见图8-31)、[茂叔爱莲](见图8-32)、[思肖赞菊](见图8-33)、[和靖咏梅](见图8-34)等四个历史题材,作为一"堂"瓷器的画面。



图 8－31　禹锡颂牡



图 8－32　茂叔爱莲



图 8－33　思肖赞菊



图 8－34　和靖咏梅

十一、四美图(即沉鱼、落雁、闭月、羞花)

[西施浣纱],西施,春秋末年越国人。其故事出于《吴越春秋》《越绝书》。在被相国范蠡献吴以前,西施每日浣纱于柳溪。游鱼慕其美貌而忘游,故下沉水底,后人曰“沉鱼”。

[昭君出塞],见晋代《西京杂记》。据说汉元帝为了与匈奴和好,愿与其联姻。昭君原名王嫱,是个有远见卓识的女子,为汉匈民族和好,愿嫁匈奴单于为妃。其出塞时,北雁南飞,惊其美艳绝世,举止娴雅,慕而忘飞,遂堕地,故曰“落雁”。

[貂蝉拜月],见《三国演义》。貂蝉乃东汉司徒王允之歌伎,容貌美丽,歌艺精熟,且心怀忠烈,常忧国叹息。一日深夜,貂蝉于牡丹亭畔拜月祈祷,被王允发现,遂吐报国之心。貂蝉拜月时,月亮见其美貌非凡,羞入云层,故后人曰“闭月”。

[贵妃醉酒],源于白居易诗《长恨歌》,后亦有同名传统京剧。贵妃名为杨玉环,通晓音律,原乃玄宗之子李瑁的妃子,玄宗先令其出家,号太真。后纳入宫中,册封贵妃。贵妃生性好酒,花见其酒后红晕,容光焕发,愈觉愧对贵妃之美,而低下花头,后人曰“羞花”。

十二、四红图

[红拂夜奔],见唐代杜光庭《虬髯客传》。红拂原系隋朝大臣杨素内室执红拂的侍妾。她看出李靖是个大有作为的英雄,于是深夜投奔李靖旅邸私会,商议共投李世民,路遇大侠虬髯客,便结为兄妹,共扶李世民反隋。他们三人亦称“风尘三侠”。

[红线盗盒],见袁郊《甘泽谣·红线》卷。红线,潞州(山西)节度使薛嵩的侍妾,会弹琴,通经文,且武艺超群。时魏博(河北)节度使田承嗣集结兵力,想吞并潞州。为了罢兵息战,红线只身闯入敌营,从敌帅枕边拿来藏有谋反证据的金盒,后又送还。田知薛营有高人,取消了夺取潞州的念头。红线凭大智大勇,制止了一场战争。

[红娘传书],见唐人元稹《莺莺传》,后由元代王实甫改写成《西厢记》。红娘是崔相国和女儿莺莺的侍婢,张生和莺莺一见钟情,且又对崔家有请白马将军解围之恩,两人定下婚约,但由于张生是白丁,出于“门当户对”的封建意识,崔母反悔,不同意这门婚事。红娘很是同情,暗中往返传递书信。红娘既热情,又机灵,使两个有情人终成眷属。

[红叶题诗],见唐人《云溪友议》卷十。唐代宣宗时,有一书生卢渥游上苑,见一红叶自水上漂来,拾取一看,上写:“流水何太急,深宫尽日闲。殷勤谢红叶,好去到人间。”卢渥知是宫女所作。后因宫中削减宫女,准与百官司吏为妻,在范阳太守的

帮助下，卢渥有条件选宫女，婚后始知宫女乃红叶题诗者。真乃天缘巧合！“一联佳句随流水，十载幽思满素怀。今日却成鸾凤友，方知红叶是良媒。”虽然红叶不是人名，但故事均出唐代，所以，红叶题诗为“四红图”之一（见图 8－35）。

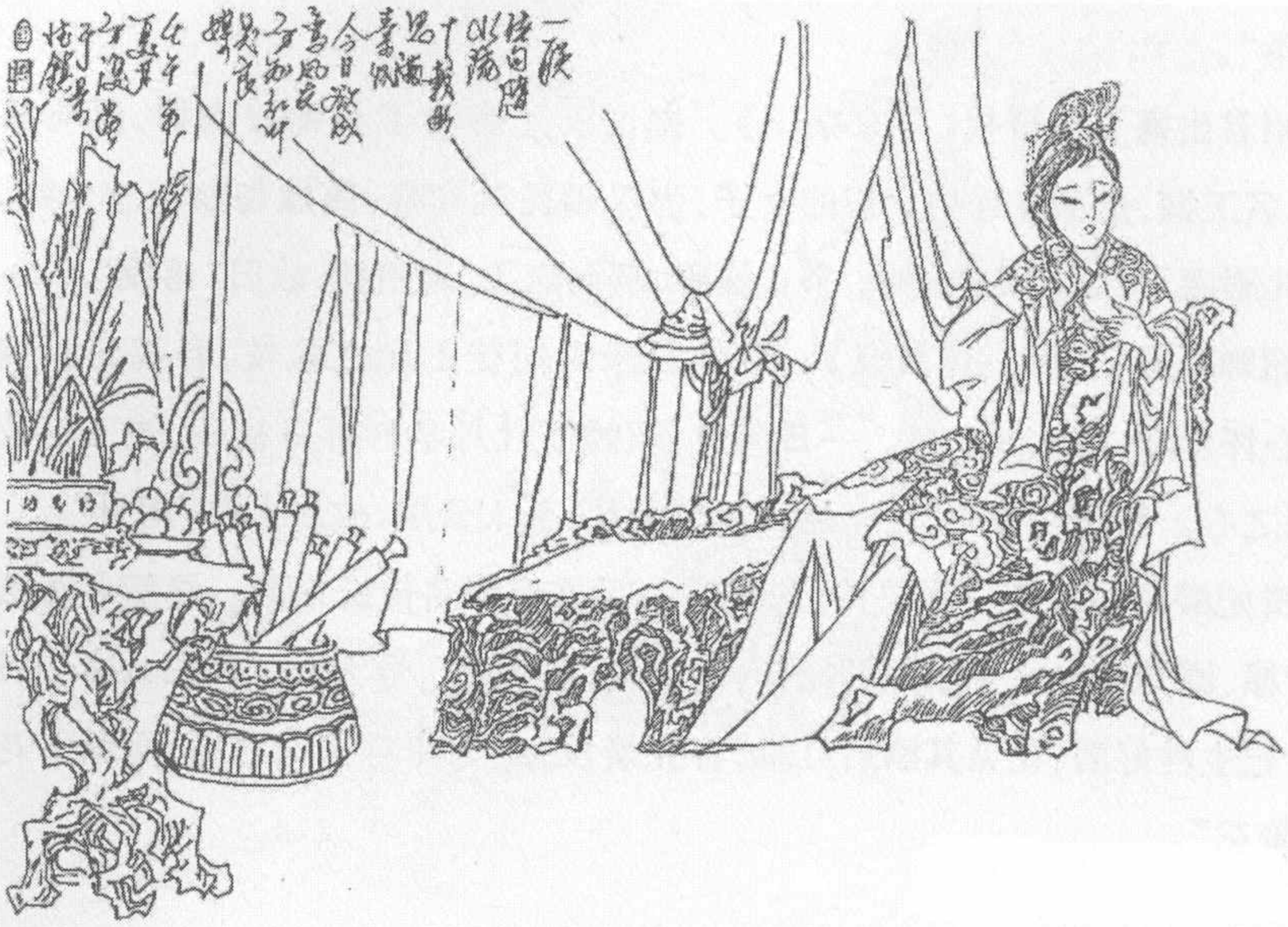


图 8－35　红叶题诗

十三、四如图（童子题材）

［如负薪］，见［负薪攻书］条。

［如挂角］，见［挂角苦读］条。

［如囊萤］，晋代车胤夏夜以萤光照明读书。《晋书·车胤传》记载：“恭勤不倦，博学多通，贫不常得油，夏月则练囊盛数十萤火以照书，以夜继日焉。”

［如映雪］，孙康，晋代人。家贫没有油点灯，晚上映着雪光读书。见《初学记》卷二引《宋齐语》：“孙康家贫，常映雪读。清淡，交游不杂。”

十四、苦学图（即悬梁、刺股、编蒲、凿壁）

［孙敬悬梁］，《太平御览》卷三百六十三引《汉书》载：“孙敬字文宝，好学，晨夕不休，及至眠睡疲寝，以绳系头悬屋梁。后为当世大儒。”

［苏秦刺股］，见《战国策》。战国时纵横者苏秦，洛阳人，游说秦惠王而不被登用。其被家人瞧不起，乃夜发奋读书，恐读书欲睡，引锥自刺其股（大腿），血流至足。

［温舒编蒲］，见《汉书·路温舒传》：“温舒取泽中蒲，截以为牒，编用写书。”南朝梁任昉《为萧扬州荐士表》：“至乃集萤映雪，编蒲缉柳。”看作刻苦好学之典范。

[匡衡凿壁],见《西京杂记》卷二:"匡衡字稚圭,勤学而无烛,邻舍有烛光而不逮。衡乃穿壁引其光,以书映光而读之。"后世以凿壁借光勉励苦读。

十五、皓帅图

[太公拜相],见《史记·齐太公世家》。姜尚,字子牙。在文王访贤时相遇,文王云"吾先君太公望子久矣",故号太公望。姜尚封右灵台丞相时,时年已八十,人称太公。后随武王伐纣,被尊为尚父。在牧野(河南淇县)会战中,姜尚受命向商纣挑战歼敌立功。成王时封于齐,建都营丘(今山东淄博东),授其征讨五侯九伯的特权,地位在各封国之上。

[廉颇破齐],见《史记·廉颇列传》。战国时赵之良将,惠文王时将兵破齐,拜为上卿。他之后多次击败齐、魏,战功显赫,以勇敢善战闻名于诸侯。秦、赵为争夺上党,在长平大战,他统率大军,筑壁坚守,相持三年。公元前251年,廉颇大破燕军,任相国,封信平君。晚年抑郁不得志,病死于楚国寿春。

[黄忠征西],见《三国志·蜀书·黄忠传》。黄忠,三国时,蜀之五虎上将,字汉升,南阳(今河南南阳)人。初属刘表,后仕刘备南定诸郡,随从入蜀,助刘取益州、征西川。常先登陷阵,老当益壮,勇冠三军,任命为讨虏将军。建安二十四年,又从刘备西征取汉中,于定军山击斩曹操部将夏侯渊,迁为征西将军,赐爵关内侯。

[令公全忠],见《杨家将演义》。杨业,又名继业,北宋名将,太原人。宋太宗征太原,他归宋,任代州刺史,屡败契丹兵。雍熙三年,宋军三路攻契丹,业与潘美率西路军出雁门,攻朔、寰、云、应等州。因东路军在涿州失利形成孤军深入。业重伤被俘,绝食而死。满门忠烈,小说《杨家将》中称天波无佞府。

五千年的中国历史,留下了许多题材,无法一一列举。例如,还有以《红楼梦》为题材的琴、棋、书、画。琴:[潇湘清韵],画林黛玉与紫鹃;棋:[蘅芜争锋],画林黛玉与薛宝钗;书:[元春题园],画贾元春、贾宝玉等;画:[惜春作画],画贾惜春及婢女等。还有[巾帼四英图],画樊梨花、穆桂英、梁红玉、秦良玉等。老人题材有扁鹊、华佗、张仲景、李时珍等名医;有张子房、诸葛亮、徐懋功、刘伯温等著名的军事家。童子题材有六岁称象的曹冲、七岁赋棋的李泌、八岁咏诗的祖莹、四岁让梨的孔融等。文人画题材还有四季图:春[乐天赋牡]、夏[茂叔颂莲]、秋[渊明赞菊]、冬[和靖咏梅]。也有四君子图:梅[和靖咏梅]、兰[思肖画兰]、竹[与可画竹]、菊[元稹题菊]。

还有神话传说题材与其他题材,如福、禄、寿、喜。

画福星:抱一童子(似爷爷抱孙),身前身后围着放鞭炮、吹喇叭、敲锣、打鼓的四个童子,鞭炮的祥云中飞动着五只蝙蝠,曰五福临门。

画禄星(似天官):坐在太师椅上,前有黄门官用爵杯跪着献酒,后有宫女在头上攒花。人物之间的情感,如儿子敬茶、儿媳整理帽子,名曰加官晋爵。

画寿星:右手拄龙头拐杖,拐杖上绑一葫芦,左手托着一个大寿桃,前面有两个童子,一个捧瓶(平安),一个击磬(吉庆),犹如爷爷带小孙,名曰添寿喜庆。

画喜星:形似新科状元,旁边画一武将,实是财神,右手提鞭,左手托元宝,犹如喜星的保镖,左右、前后、上下,画四只喜鹊飞鸣,名曰四季财喜。也可以画成四童子题材,童子背四果,分别背石榴、佛手、桃子、柑橘,曰福、禄、寿、喜。

画八仙:将八仙拆开,每幅两仙。张果老与蓝采和可画成爷孙式,何仙姑与吕洞宾可画成情人式,曹国舅与铁拐李可画成贫富式,汉钟离与韩湘子画成师徒式,注入凡人情感,仙人才会是"鲜活的人",否则缺乏生气,会把仙画死。

还可一仙一幅,曰"八仙骑八兽":汉钟离骑狮子,铁拐李骑独角兽,吕洞宾骑马,何仙姑骑鹿,韩湘子骑牛,曹国舅骑麒麟,蓝采和骑大象,张果老骑驴。也有让何仙姑骑鹤的。

画五仙图:画和合二仙、魁星点斗、东方(朔)偷桃、刘海戏蟾。

群仙会,由五星(福、禄、寿、财、喜)、八仙、和合、魁星、东方朔、麻姑等组成。加上王母娘娘乘凤辇,笙箫、鼓乐等乐女,华盖、鸾扇宫女,四大金刚,风、雨、雷、电四神,李靖父子四神,太上老君,南极仙翁和背景人物,百花、百谷、百草、百兽等仙子。群仙会一众约六十人,是一个大场面。

神话传说,还有八蛮进宝、十二花神、十二生肖、十八罗汉等。

历史故事,还有一苇渡江、商山四皓、竹林七贤、十二金钗、十三太保、十八学士、十八将、廿四喜、廿四孝、三十六路诸侯、一百零八条好汉、千里走单骑、万里送京娘。还有用百为单位编成的百子图、百美图、百将图、百相图、百帝图、百仙图、百老图等。另外,还有反映民俗的《婴戏图》《新嫂子回娘家》以及《七月七日长生殿》《人间哪得几回闻》《剪烛西窗》等诗意画。其实,古彩、粉彩和青花的传统题材是共通的,是一个"集韵增广,多见多闻",不断积累,不断创新的过程。

传统人物题材是瓷苑中的一颗明珠,在粉彩、新彩和瓷雕中得到广泛应用,在古彩、青花中却很少有人去把它继承、应用、创新,这是一件值得关注的事情。

传统古彩人物题材是我国五千年灿烂文化的见证,也是各民族文明的写照,应当很好地理解它,重视它,挖掘它,整理它。



第九章

古彩的意象造型

意象造型是中国艺术的一大特征。在花鸟画中，人们创造了由众鸟组合而成的中国独有的意象造型百鸟之王——凤凰；创造了由春天的花冠、夏天的叶子、秋天的枝干组成的中国独有的意象造型百花之王——牡丹；创造了意象化的百兽之王——狮子。此外，还有世界上根本找不到的龙、麒麟、海怪和独角兽。

在山水画中，创造出童叟皆知的『一去二三里，烟村四五家，亭台六七座，八九十枝花』的园林景观以及春、夏、秋、冬，风、晴、雨、雪等意象山水。

在人物画中编出了妇孺皆闻的『一姐没有二姐俏，三寸金莲四寸腰。买得五六七钱粉，扮成八九十分娇』的闺阁佳秀。这些意象化的创作方法，很自然地在古彩装饰中得到运用，并一代一代地流传和繁衍。

古彩，是集人物、花鸟、山水、图案为一体，融民间传说和风俗彩头为一炉，以除恶扬善与美好追求为宗旨，运用现实与浪漫相结合的手法，进行大胆概括、变化的陶瓷装饰艺术。通过意象造型的创意，使其成为一种更典型、更理想的造型手段，从而在人们心目中产生一种非常愉悦的美感。其中意象造型手法最丰富、最系统的莫过于古彩传统人物。

古彩传统人物装饰是怎样继承和应用意象造型这一艺术手法的呢？

第一节　典型概括的十字脸谱

人的头形有圆、方、长、扁各类，又有胖、瘦、宽、窄的区别，生理上的现象，本来与人的性格、品行无关，但由于受中国戏曲，特别是京剧中生、旦、丑、净人物造型以及麻衣相术的影响，中国工笔人物画根据旧小说的描写，把人的善恶忠奸，编成了“相有八格”来进行意象化的造型和创造。古彩传统造型手法，在不失人物风貌特征的前提下，一方面继承，另一方面又有所发展，提出了与“相有八格”异曲同工的“十字脸谱”，即田、由、甲、申、同、王、国、目、用、风。十字脸谱比“相有八格”多了一个“同”字格和一个“王”字格（见图9－1）。增加“同”字是出于两种考虑，“同与风”谐音，便于记忆和口传。再者，“同与国”同属方形，就有一个内部对比问题，“同”字方形简洁，“国”字方形丰富。增加“王”字是为了与“申”字脸形成对比。“申”字形上小下小中间大。“王”字，上大下大中间小。“申”字适合做“小人”脸型，“王”字适合作“英雄”脸型。现将十字脸谱归纳解释如下：



图9－1　十字脸谱

田，扁方形，额阔脸宽，鼻大口方，耳腮有髭，刚毅正直，适合表现武将和绿林好汉等类人物。如《三国演义》中的典韦、许褚、张飞、周仓，《水浒传》中的鲁达、杨志、李逵、刘唐以及《说岳传》中的英雄、《说唐传》中的好汉。

由,上小下大,稳重自爱。憩静周正,安逸自在。生性敦厚,宽大为怀。长者之风,仁者之态。适合表现正派人物,如:《三国演义》中的鲁肃、《说岳传》中的周三畏、《四进士》中的宋士杰、“八仙”中的汉钟离、佛教中的弥勒、“十八罗汉”中的布袋和尚。

甲,上大下小,耳朵外撑,脸颊狭尖,额窄眉短,鬼祟鼠形,三角眼眶,绿豆眼珠。适合表现小偷之类人物,如:《十五贯》中的反面人物娄阿鼠、《水浒传》中的牛二、《胭脂》中的毛大等。有时亦表现正面人物,如《封神演义》中的土行孙、《隋唐演义》中的侯君集、《水浒传》中的时迁。

申,上尖下尖,凶险阴毒。上尖:“挖空心思,削尖脑袋”;下尖:“脸上无肉,刮骨无情”。宜表现见利忘义、品格低劣、奴颜婢膝、龇牙咧嘴的讼棍类人物:地保、酒保、衙役、王八头子。如《水浒传》中的差役董超、薛霸之类的人物。有时用于做枯瘦老人,如“东郭先生”的脸型。

同,方形简洁,笑口朱唇,眉淡鼻秀,文相武身。常用于表现少年英雄人物,如《三国演义》中的赵云、《水浒传》中的花荣、《说唐传》中的罗成、《说岳传》中的岳云、《杨家将》中的杨文广、《五虎平南》中的狄龙、狄虎。有时亦用于表现如来佛、观世音、文殊菩萨等。现在常见的同字形脸孔,旨在表现突出眼和口的童子脸,如《百子图》中的脸型以及《孔融让梨》《黄香温席》中的脸型。

王,上大下大,中间狭窄,霸气十足,剽悍勇猛,杀人如蚁,斩将如麻。此外,亦有浩然正气、刚正不阿、侠肝义胆、赤胆忠心的气概,适合表现京剧中的净角(即大花脸式人物)。武能表现《秦汉演义》中的项羽、《薛家将》中的薛刚、《说岳传》中的牛皋、金兀术等,文能表现《七侠五义》中的包拯、《大红袍》中的海瑞、《平妖传》中的钟馗以及《三国演义》中的曹操、《隋唐演义》中的隋炀帝,还能表现马武、单雄信、焦赞、孟良。

国,正方形,五官结构疏密匀称,庄重有谋,才华横溢,深思熟虑,韬略过人,气宇不凡,有须眉之感,适合表现有本领的正面人物。文能表现王羲之、陶渊明、李白、苏轼这样的旷世之才,武能表现岳飞、戚继光、郑成功这样的盖世英雄。此外,亦能表现像文王、周公旦、刘备、诸葛亮、唐太宗、徐懋功、朱元璋、刘伯温、宋江、吴用这样的政治家、军事家。还能表现关羽、秦琼等忠义之士。

目,长形洗练,举止收敛。青年俊秀,温雅文静,才思敏捷,风度翩翩。适合表现小生、小姐等人物,如卓文君和司马相如、孟丽君与皇甫少华、梁山伯与祝英台、张生与崔莺莺、贾宝玉与林黛玉等才子佳人的脸型。

用,长形多角,正直平顺,秀伟挺拔,满腹经纶,纵横言谈,忧国爱民。宜表现五绺长髯、脸形不宽的文人秀士,如杜甫、白居易、范仲淹、陆游、文天祥等正面人物和三国中的徐庶、阚泽,杨家将中的寇准等均系这一类脸型。此外,亦用于表现华佗、张仲景、李时珍、陈修园这样的济世名医,也可用于表现祖冲之、张衡这样永垂不朽的科学家。

风，相格明显，气质不凡，逸气行云，好风相从，刚正慈善，融乐自如，潇洒超脱，不拘世俗。风字脸可以用于表现仙道人物，如“八仙”中的吕洞宾、曹国舅，《三国演义》中的司马徽、左慈，《水浒传》中的公孙胜、朱武，《封神演义》中的太乙真人、燃灯道人、赤精子、广成子，《聊斋志异》中的仙狐人物等。

中国工笔人物画的传统脸谱格局和京剧中的生、旦、丑、净以及古彩传统人物的十字脸谱，是人们长期观察事物而进行的高度概括、典型提炼的结果，有着浓郁的民族特色。千百年来的艺术生活和艺术创造，是提炼十字脸谱的重要依据。

然而，是不是每件传统人物作品的形象，都要符合十个字的脸谱呢？回答是否定的。创作者不能把其看成僵死的教条，而要理解它的内在含义，否则不仅是十个字不够用，就是千万个字也不够用。如果把《水浒传》里的一百零八条好汉都画成田字脸，那就使人感到梁山兄弟不是聚义，而是一母所生。在这种情况下，“田”字是塑造和描绘人物风貌的基础，是塑造梁山英雄群体的共性。往往还要根据各个人物自身的个体特点，注入其内在的、本质的、精神气质上的个性。只有这样，十字脸谱才不是教条，才有了灵魂，水浒人物才会既有其共性又有其个性。

一般而论，十字脸谱的正面人物为相貌宽厚、轮廓分明、四方口面、五官端正。反面人物为额窄颌尖、唇薄眼斜、卷毛钩鼻、脑后见腮。文人学士为额阔眉长、印堂饱满、颧插天苍、地角方圆。英雄好汉为浓眉斜竖、豹头环眼、鼻直口方、下颌宽大。

第二节　夸张变化的五官身段

古彩人物，它不要求具体像哪个人，谁也未见过古代某个具体的人，而是通过意象造型进行夸张变化，使人容易识别、记忆，并产生完整、清晰、明确的视觉印象。在与十字脸不相悖的前提下，又补充了“五官”与“身段”等夸张定格、加工变化的艺术手法。

一、人物比例上的意象

（一）身材比例上的意象

根据中国人的身材比例，总结出了“站七、坐五、盘三半”的意象造型，即站着全身共有七个头长的高度，坐着共有五个头长的高度，蹲着有三个半头长的高度。

（二）头部比例上的意象

根据中国人的头部比例，总结出了“三庭五眼”（即三停五部）的意象造型。头部

共分顶及前后左右五个,即一个正面和两个侧面(包括人的脸形、五官和两侧鬓角),再加上头顶和后脑共五个面。

面部比例,正面可以从上至下分为三个相等的部分,称为“三庭”,即从发际到眉为上庭,眉到鼻端为中庭,鼻垂到下巴为下庭。两侧从左至右分为五个相等的部分,称为“五眼”。即双目为两眼,双目之间为一眼,左耳轮至左眼角为一眼,右眼角至右耳轮为一眼,合起来共有五眼之宽。面部正面看过去的高度和宽度,统称为“三庭五眼”。

随着绘画技术的提高,“三庭五眼”的方法只作为画传统人物头面比例的基本数据,即大小、距离部位的比例基数。通常使用的方法是,先画一个蛋形,再在蛋形上画一个十字架,“横”用来表示眼的部位,根据动态的需要,“横”可上下移动。“竖”是用来表示鼻子的部位,根据动态的需要,“竖”可以左右移动。眼、鼻定好后,人的仰俯变化及五官在面部的透视变化也就好画了。

二、五官特征上的意象

人的形象各有不同,其精神状态和性格也不相同。例如,眉毛有浓有淡,有宽有窄;眼睛有大有小,有长有短;嘴唇有厚有薄,有方有圆,有突有瘪,嘴唇颜色有深有浅;鼻梁有直有弯,有高有塌,鼻翼有阔有窄,鼻头有肥有瘦;耳朵有宽有窄,有厚有薄,有长有短,耳轮有翻有收,有撑有贴,耳垂有大有小,有圆有尖,皆不相同。故画人的五官,要因人而异。为了让五官更典型、更神似,五官的特征也带有阶层身份、性别年龄、品行善恶的意象。因此,古彩的创作前辈在处理五官特征时,编写了一系列歌诀,供创作者参考和使用。

其一

民间女子柳叶眉,蛾眉淡愁在深闺。观音笑眉如半月,蚕眉斜扬是妖女。

其二

豹头环眼忠良将,剑眉凤目状元郎。浓眉大眼是好汉,吊眉鼠目小人像。

其三

男脸宽方国字框,鼻直口阔貌堂堂。女脸似杏柳眉长,鼻直口小朱唇香。老脸鱼尾眉稀长,口扁唇皱高鼻梁。童眉短淡眼圆亮,口突唇厚无鼻梁。

三、体形特征上的意象

正如前面所讲的,人的高矮、胖瘦、美丑与职业、道德是风马牛不相及的事情。但是,古彩传统人物的创作却坚持用“文长武短”“忠正奸邪”“男方女圆”“老瘦少肥”

的意象。在体形特征上,坚持四无身段,如:

美人无肩,勇夫无项。孩童无腰,老叟无胸。

人的体形特征不是按生活中的人去描绘,而是用理性的创意去描绘。其实这种夸张、定格、加工、变化,很容易抓住人物外观体形特征和人物内心世界的统一。

(一)对四无体形特征意象的分析

1. 美人无肩。无肩就显得颈长,伴随而来人就显得修长、苗条,使人想起《诗经》中"窈窕淑女,君子好逑"的动人诗句。无肩可以充分显示女性身材的魅力。

2. 勇夫无项。项即颈,无颈就显得胸脯挺、个头大、威武,使人感到英气勃勃、威风凛凛,充满活力。无项可以充分展示男性宏大的气概。

3. 孩童无腰。无腰,就显得身短腰圆、肚皮大、胖胖墩墩,特别惹人喜爱。使人联想到和合二仙,想到善财童子,想到"哪吒闹海"。

4. 老叟无胸。无胸是指脊柱弯曲,直不起腰,挺不起胸,显得老态龙钟,给人以风烛残年的印象,似在叹息逝水年华,颇有"烈士暮年,壮心不已"之感(见图9-2)。



图9-2 四无身段

(二)四无体形相互搭配的方法

根据四无体形(即身段)的特征,首先简化成:无肩、无项、无腰、无胸。然后,将其搭配,看会成何结果。

1. 以女性为基础,搭配无项,女子就成了巾帼英雄。如花木兰、穆桂英等女将就需要加入无项,让颈短点、肩宽点,就会英姿飒爽,不让须眉。

2. 以男性为基础,搭配无肩的特征,男儿就成了文人秀士,如梁山伯、贾宝玉等;搭配无胸的特征,就有老气横秋、穷困潦倒,有令人惋惜之感,如画唐代早逝诗人李贺就可用这种搭配方法;搭配无腰的特征,就会感到此人不仅高大,而且腰圆背阔,如《水浒传》中的镇关西、蒋门神等。

3. 以老叟为基础，搭配无肩的特征，就可画写《茅屋为秋风所破歌》的杜甫、写《过零丁洋》的文天祥；搭配无项的特征，就可以画廉颇、黄忠、老令公等老英雄；搭配无腰的特征，就可画“郭子仪拜寿”中的郭子仪以及发福的老人。

4. 以孩童为基础，搭配无项就可以画幼年的岳云、关铃、牛通等小将；搭配无肩，就可以画挂须掌朝纲的甘罗、灌水浮球的文彦博、破缸救友的司马光等；搭配无胸，则成了挣扎在饥饿线上的贫困儿童，如凿壁借光的匡衡、为人佣书的阚泽等。

以上还只是以某一特征为基础，加入另一个特征，其实还可以同时加入另两个特征。如果以“四无身段”和“十字脸谱”互相渗透，古彩传统人物就更会千变万化、包罗万象了。如以无腰、无项加目字脸，就可以画《水浒传》中的西门庆。以无腰、无项加王字脸，文可以画曹操，武可以画项羽；既可以画如来佛，又可以画汉钟离。这种四无身段与五官定格、十字脸谱相互渗透、相互搭配、相互结合，几乎使意象造型得到淋漓尽致的发挥。

传统古彩人物的意象造型，是追求高层次完美的艺术，这种完美体现在内在美和外在美的统一。它特别强调既要符合人体结构，又不能完全按生理结构来画，它有自己的传统习惯手法，其核心宗旨是始终贯穿着提高、加工、求变的指导思想。有人说，古彩这种艺术手法不符合客观实际、不科学，这是不了解意象造型的真实精髓所致。正像对待诗歌一样，不能要求它像小说一样描写得那么细腻，它的灵魂是激情，是语言的提炼和概括。意象造型是形象的提炼和概括，不能全用人体素描去要求它。但是，万变不离其宗，即使是画猪八戒、牛魔王等神怪，也要感到他们是人，而不是动物。这是意象造型要符合人类的心灵美和形体美的规律所致。

借用一代宗师齐白石先生所讲的“似与不似之间是更加完美的艺术境界”来品评古彩传统人物的意象美，实在是最恰当不过了。

第三节　传神寓意的人物神态

人有七情六欲、喜怒哀乐，又因地位、素养、职业习惯、品行个性、文化层次等差异，导致人物性格千差万别。面对丰富多彩的古代社会生活，传统古彩人物非常注重典型和概括，同时也非常注重传神和寓意，用一整套的意象去把握、区分、描绘不同性格、不同神态的人物；主张以形写神、形神兼备。

古彩传统人物，继承于历代中国人物画的“儒贤即见忠信礼仪之风，武士固多勇悍英烈之貌，隐逸俄识肥遁高世之节，贵戚盖尚纷华侈靡之容，帝释须明威福庄重之

仪，鬼神乃作丑愧驰进之状，仕女宜富秀色妖媚之态，田家具有醇朴野之真，恭骜愉惨，又在其间矣”①。将不同性格的人物传神，写得清清楚楚（见图9－3至图9－8）。

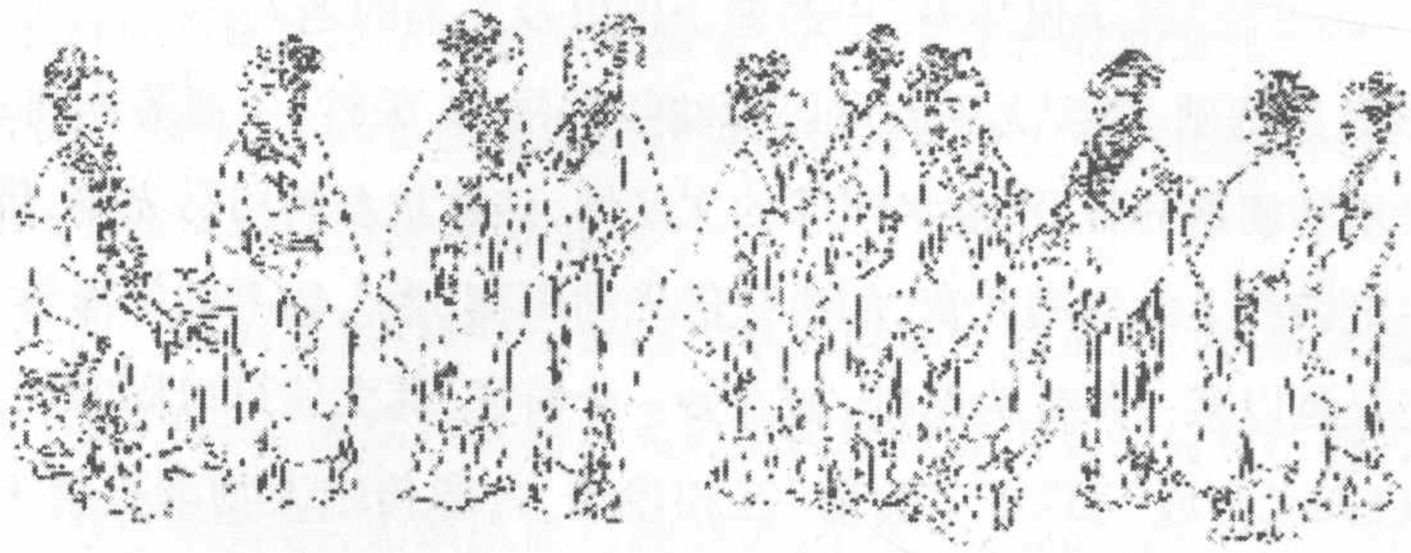


图9－3　古代社会人群之一（草稿）



图9－4　古代社会人群之二（草稿）



图9－5　仕女（草稿）

① 潘絜兹著，《工笔重彩人物画法》，天津人民美术出版社，1978年。

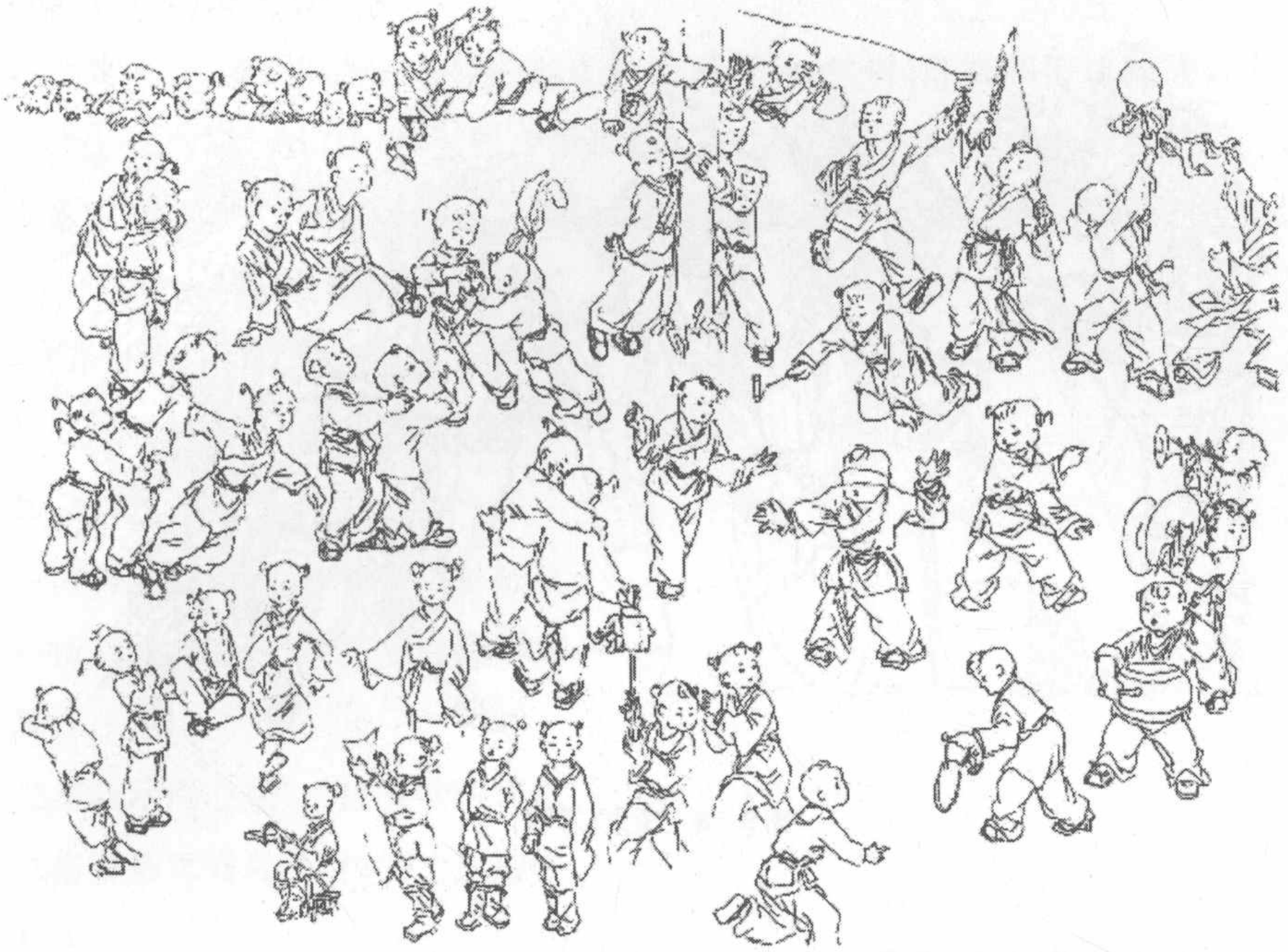


图9-6　童子(草稿)



图9-7　文人(草稿)



图9-8　勇夫(草稿)

一、人物神态上的意象

(一)人物心态上的传神

不同地位、不同素养的人有着不同的心态,影响着人物对待生活、对待事物的态度。如《红楼梦》中的林黛玉与晴雯,同属一种叛逆性格,但晴雯敢说敢为,而林黛玉只能将心事放在心中,写在诗里。不同的人物、不同的心态,产生着不同的传神方式,古彩对此也有不同的歌诀,揭示了不同人物的传神要领。

其一

仰视心恭,俯视心慈。

侧视心快,正视心诚。

其二

丫头要俏,小姐要娇。

书童要憨,公子要标。

其三

小姐愁里藏娇,丫头活中带俏。

公子痴里含秀,书童憨中有谋。

其四

文人墨客讲气度,英雄侠士讲亮相。

仙佛道释讲淡泊,公子王孙讲排场。

（二）人物动态上的传神

在生活中，人需要用各式各样的动作去完成劳动、学习、起居和传达感情。中国京剧中的人物，摒弃一切场景，仅用少量道具，通过演员的大量动作来表达剧情。京剧中的这种传神方式，在古彩中称人物动作上的意象，指的就是人物动态上的传神。

其一

偷听宜用耳贴墙，立身多在假山旁；

纨扇常放遮胸处，眼睛宜往反向望。

其二

一指斜起似会意，一指横出是怒至。

一指后点定有约，一指上竖听莺啼。

其三

二指暗示两心照，二指叹惜两相忆。

二指羡慕鸳鸯鸟，二指好比连理枝。

其四

大指翘起大赞许，小指挑起瞧人低。

大指小指曰六顺，大指食指称八喜。

另外，传统古彩人物在刻划“手”时，根据性别、年龄的差距，在处理方法上，提出了很有特色的意象。

男，手指粗长，指头方圆。像锣捶，掌厚宽。

女，手指修长，指头尖圆。像葱头，掌薄窄。

老，手指瘦长，指甲尖长。像树根，掌皱枯。

少，手指短粗，指头圆嫩。像藕节，掌圆厚。

传统人物中，弄玉吹笙的手、张生弹琴的手、武松打虎的手、钟馗捉鬼的手，都既典型、夸张、追求意象，又抓准大的结构不放。

（三）人物道具上的传神

古彩传统人物，也常常用一系列的典型道具与动作，揭示内心世界的典型意象。

其一

纨扇遮脸似害羞，纨扇遮胸心有忧。

纨扇上举扑流萤，纨扇下垂叹深秋。

其二

文生爱扇胸，武生爱扇肚。

荡子扇背脊，无赖扇屁股。

二、人物题材上的意象

传统古彩人物题材，类似于祥瑞题材中花鸟的寓意的手法，通过传说人物、神话人物和历史人物的精神风貌、典型故事、特有身份来进行象征寓意。不同的是人物有明寓和暗寓两种。明寓多来自民间的彩头与好口气，暗寓多来自文人，借历史人物的品行、遭遇表达自己的思想感情，或借历史人物的大智大勇来弘扬优秀的人格与精神。

（一）人物明寓题材的意象

明寓人物题材，如用福星表示福，用禄星表示禄，用寿星表示寿，用财神表示富，用喜星表示喜，曰福、禄、寿、财、喜。入画时，福、禄、寿三星各居一条幅，财、喜二星共居一条幅。有时不画财神，曰福、禄、寿、喜；有时不画禄星，曰福、富、寿、喜；有时不画喜星，曰富、贵、寿、考。有画诀云：

福星抱孙福上福，寿星捧桃寿添寿。禄星擎璧显权贵，财神托宝富千秋。

又如，画童子放风筝、提灯笼，曰五谷丰登；画童子打芙蓉、举牡丹，曰荣华富贵；画童子放鞭炮、击铜磬，曰平安吉庆；画童子采莲花、擒鲤鱼，曰连年有余。写成顺口溜是：

喜庆五谷丰登，笑迎荣华富贵。合家平安吉庆，祝贺连年有余。

其中，每一句末尾一个字，合起来又是一个吉祥彩头。如第一句的“登”字，第二句的“贵”字，第三句的“庆”字，第四句的“余”字，合起来就成了“登贵庆余”，寓意有一定的地位，还有剩余的财富。

再如，画元宵佳节灯花艳火，舞龙、舞狮、耍蚌、划船，分成四块条幅，它的寓意也很明显：龙腾盛世，狮保太平。蚌献珍珠，船载五谷，含太平盛世、珍珠五谷、国泰民安之意。

（二）人物暗寓题材的意象

古人写作立论，喜用历史典故；古人绘画选题，爱用历史题材，借古喻今、借事喻理。精彩的典故，能形象地点明历史人物审时度势的智谋，深刻地揭示出人生的哲理。历史典故融入古彩，可以使作品熠熠生辉，增加历史的沉淀感和文化的厚重感，可以使作品的意象光彩夺目。然而，由于历史的原因，题材寓意难免带有封建意识。

古彩的传统题材已对人物题材做了较为详细的系统介绍，如四品图，暗寓“道德才志”；四乐图，暗寓“渔樵耕图”；四雅图，暗寓“琴棋书画”；四全图，暗寓“忠孝节义”等。在此再介绍一套前面配堂未提及的历史题材——“八爱”暗寓的意象：东坡鉴砚放眼量，米芾拜石非荒唐。玉川品茶为净心，太白醉酒近癫狂。茂叔爱莲守廉洁，渊明赞菊傲秋霜。和靖咏梅讲骨气，思肖画兰叹国殇。

（三）人物暗寓题句的意象

古彩一般不题句，这是历史原因所致，因为画古彩者多是文化程度不高的民间艺人，不像画粉彩的多有读书人加入。乾隆建景仰书院以后，读书人画红（即画瓷）日见增加，且多画粉彩，并题句于瓷间。其中部分有文化的人也题句于古彩，经道光至民国，读书人画古彩者也有之。

1. 暗寓哲理的题句

莫道人世无风雨，一生都在旅途中。

——题陆游细雨毛骡入剑门

自知性僻难谐俗，且喜身闲不属人。

——题三国的水镜先生司马徽等一类高士

操千曲而后晓声，观千剑而后识器。

——题唐朝公孙大娘舞剑

2. 暗寓铭志的题句

虚心竹有低头叶，傲骨梅无仰面枝。

——题清朝画竹专家郑板桥

怀远志深思沉静，创大业博览勤观。

——题一切有志的名人秀士

粉身碎骨浑不怕，要留清白在人间。

——题明朝于谦两袖清风

容天下难容之事，笑世上可笑之人。

——题布袋和尚

平生爱砚志难移，竹笔一支墨一池。

——题宋朝东坡爱砚等文人题材

3. 暗寓赞颂的题句

写人写妖高人一等，刺贪刺虐入骨三分。

——题清朝写狐专家蒲松龄

更无柳絮因风起，惟有葵花向日倾。

——题一切积极向上的有识之士

素知令高难深造，却抛心力追少年。

——题一切大器晚成的有识之士

壮士腰间三尺剑，男儿腹内五车书。

——题唐朝大诗人太白舞剑

4. 暗寓感悟的题句

当时未人非熊梦，一样渭水学钓翁。

——题西周时期姜太公磻溪垂钓

当年未有徐庶荐，先生终身作卧龙。

——题蜀相诸葛孔明画像

独怜少保留遗恨，十二金牌压照来。

——题南宋朝民族英雄岳飞班师

县古槐根出，官清马骨高。

——题一切清官、好官

心中为念农桑苦，耳里如闻饥饿声。

——题杜甫、郑板桥等悯农的诗人、画家

杨家有女初长成，养在深闺人未识。

——题唐朝杨贵妃未嫁之时

这种给人以无穷的想象空间，结合画中的人与物而共同寓意的意象手法均为暗寓。无论明寓，还是暗寓，其宗旨都十分鲜明地表达了对人世美好事物的赞颂和弘扬以及对丑恶事物的指责和鞭挞。

第四节　迁想妙得的理想意境

古彩意象造型还有一个手法，就是将一些理想事物，运用迁想妙得的方法综合起来，进而构成一定的生活空间，以至于达到一定的意境。通过这种手法创造的理想意境，源于生活，高于生活，有着在现实生活中无法达到的诗情画意和无与伦比的意象魅力。

一、抒情上的意象魅力

将自己良好的心情，以愉快的笔调，轻松地勾画出各种理想的环境，将历史典故与风和日丽的锦绣河山联想在一起，并使它们亦真亦幻、如诗如画地结合在一起，这就是抒情上的意象魅力。在此介绍两组抒情式的意境。

（一）亦真亦幻的意境

1. 持皮鞭，骑毛骡。山泉小桥，诗人味。

2. 唤书童，携毛笔。空谷石壁，题佳句。

3. 重阳酒,对围棋。悬崖奇松,鹰展翅。

4. 乘小舟,拨瑶琴。高山流水,遇知音。

(二)如诗如画的意境

春日醉酒傍花眠,夏来浣纱柳溪边。秋夜拜月丹桂高,冬至出塞雁飞天。

将四大美女用春夏秋冬来统一,既赞美了西施、昭君、貂蝉、贵妃的沉鱼落雁、闭月羞花之貌,又润物无声地介绍了背景的处理方法。

二、配景上的意象魅力

由于受色彩的制约,古彩巧妙地借鉴中国画“论水色”“论山色”的理论,在古彩色彩不多的情况下,根据不同季节的色彩变化,提出了如何以生活的感受来创造理想的意境。除《古彩的画法剖析》中提到的楼院、舟桥、树石、草点的画法,除“紫门竹门藤罩门,草堂茅屋读书楼。商船渔船摆渡船,杨柳杏花沽酒楼”等配景外,还融会贯通地借鉴了其他艺术手法,总结了一套文人、武士、隐士等一系列的配景方法:

(一)闺秀的意象配景

1. 闺秀家景

闺秀家景配圆窗,珠帘卷起飘檀香。

看书写字抚瑶琴,名画盆景及梳妆。

2. 闺秀野景

闺秀野景配庵堂,松柏茶梅来烧香。

芭蕉随风舞青竹,杨柳桃花淡淡妆。

(二)诗家的意象配景

1. 诗家家景

诗家配景琴棋新,名人楹联画堂春。

更有古玩经书卷,推窗望月作诗文。

2. 诗家野景

诗家配景柳色新,山光水色竞争春。

秋夜梧桐丹桂高,亭台楼阁赋诗文。

(三)武士的意象配景

丈夫最爱绾战袍,万马丛中显英豪。

家藏兵书战策卷,校场立起枪弓刀。

(四)老叟的意象配景

老倚松柏结茅舍,小桥流水傍酒家。

饮茶煮酒三两友，弹琴对棋话桑麻。

（五）隐士的意象配景

竹林洞府似蓬莱，石阶隐露点青苔。

枯藤老树伴怪石，青烟袅袅琴声来。

（六）童子的意象配景

童子爱玩槐树下，假山旁边学种瓜。

临窗读书配花鸟，更有柳滩捕鱼虾。

三、配物上的意象魅力

配物主要是指配动物和植物，来代替背景的意象。前面已提到八仙骑八兽，如果再配景就显得繁杂，如画吴彩鸾跨虎入山，也不要过分渲染山色。还有前面提到的连生贵子、连年有余，主要是画人和物，不要再配景。擅长花鸟又擅长人物的古彩艺术家，往往将人物配上花鸟，也给人无穷的意象魅力。

（一）仕女的意象配物

院庭散步配鹦鹉，喜鹊当窗配梳妆。

怀念远望配白头，春游柳燕配池塘。

忧怨淡愁配黄莺，触景生情配鸳鸯。

巾帼英雄配锦鸡，皇家妃子配凤凰。

（二）男士的意象配物

高士舍前立白鹤，侠士肩上站苍鹰。

游子赶考望鸿雁，樵子伐薪遇鹌鹑，

耕夫田边鸣八哥，渔翁翠鸟更精神。

（三）官宦的意象配物

清官配青竹，忠臣配铁梅。

昏官配藤萝，奸臣配芦苇。

（四）百姓的意象配物

寒士凌霄与荷莲，壮士石榴与铁梅。

樵夫杜鹃与山茶，耕夫月季与蔷薇。

四、空白中的意象魅力

古彩传统人物除大量采取配景配物外，在传神寓意时，还吸取中国京剧不用背景、少用道具的办法。给观者留下想象的余地，进行仁者见仁、智者见智的迁想和再

创造。在大片的空白中,仅画几颗印章,让人物更加鲜明,主题更加突出,让人获得更丰富的意象空间。无背景胜似有背景,无笔墨妙于有笔墨,这就是空白中的意象魅力。

如画西厢赴约,莺莺在红娘的敦促下赴约的动作表情,只需加上与西厢赴约有关的图章,就会使人联想到“待月西厢下,迎风户半开。拂墙花影动,疑是玉人来”的优美诗句,使人感到那不是空白,而是包含了幽静而又丰富的背景。

又如“貂蝉拜月”,只用香炉做道具;“贵妃醉酒”,只用酒壶、酒杯做道具;“西施浣纱”,只用竹篮和纱做道具;“昭君出塞”,只用琵琶做道具,同时穿上红色大氅。这样就会使人感到,这是在花园里拜月,那是在沉香亭喝酒;这是在柳溪旁浣纱,那是在寒风中出塞。

以上这些处理方法,与京剧三岔口的打斗一脉相承,在亮堂堂的舞台灯光下,除一张桌子两把椅子外,什么也没有。两位演员的动作,使人感到,这是在黑暗中的旅店进行武打。略去多余、删繁就简,这是意象造型棋高一着、艺胜一筹的做法,令人叹为观止。

为了使无肩、无项、无腰不仅仅限于文字解释,笔者特意尽己所能,绘制了几幅图,以无肩为基础的“十全十美”图(见图9-9);以无项为基础的“读书求福”图、“驱邪降福、天官赐福”图(见图9-10);以无腰为基础的“四季如春”图(见图9-11)与“同乐五洲”图(见图9-12)。顺便解说同乐五洲的取意,“同”与“童”同音;乐,鼓、锣等为乐;五,五童子;洲,围圈即周。让这些意象造型更具体、更直观、更能说明问题。

可见,古彩传统人物,是一种介于具象与抽象之间的意象艺术,这种寓意充分体现了意象造型高超的表现力、独特的吸引力、丰富的想象力、卓越的创造力,充分显示了古彩传统装饰不朽的艺术魅力。



图9-9　十全十美



图 9－10－1　读书求福



驱邪降福



天官赐福

图 9－10－2　驱邪降福、天官赐福



图9－11　四季如春



图 9－12　同乐五洲



第十章

古彩的作品鉴赏

自清康熙以来的三百多年中，古彩佳作不断涌现，古彩珍品不断问世，可谓此物应是天上有，人间哪里几回见。

对古彩艺术珍品的鉴赏，不仅是单纯的考古鉴定，而且还包含着对古彩珍品的欣赏。作为现代的收藏家，鉴赏古彩作品，不能停留在历史上的传统古彩作品上，还应该着眼于当代那些用传统手法制作，而又注入了现代意识，有所创新的古彩艺术名人名作。

对古彩当代名作和历史珍品的欣赏与鉴定，都离不开对古彩装饰内容的欣赏与分析，离不开对古彩文化积淀的欣赏与分析，离不开对古彩工艺制作的欣赏与分析。①

① 杨静荣、杨永善编著，《祖国丛书：中国的陶瓷》，人民出版社，1990年。

第一节　古彩作品的欣赏

一、从造型式样上欣赏

古彩作品的造型，是古彩作品的载体。纹样色彩、画面装饰等都离不开造型。古彩作品的造型，绝大多数是四平八稳的。《清盛世瓷选粹》书中称为棒槌瓶；景德镇称为“宝字瓶”，像“宝”字一样平衡、对称；由于形如爆竹，又称“爆竹瓶”（见图10－1、图10－2）。康熙五彩中的棒槌瓶，是典型的古彩作品造型。另外，还有四字形的盖钵、盖碗和国字形的花钵（见图10－3、图10－4）。大小规格的罗汉碗、正德盘和莲子缸，都是安定、平稳、饱满向上的造型。元代的将军罐、明代的凤尾戟耳尊等，给人以浑厚、宏大的气势，也是康熙五彩用于装饰的主要造型（见图10－5、图10－6）。陶瓷造型式样很多，有的造型平稳、挺拔，有的造型浑厚、宏大，有的造型小巧、玲珑，有的造型娟秀、婀娜，就像百花丛中的牡丹、绣球、紫藤、梅花，各有各的好看，各有各的美妙。而古彩作品的造型，总的特点就是平稳、挺拔、浑厚、宏大。



图10－1　康熙五彩西狩获麟棒槌瓶



图10－2　康熙五彩兰亭会雅聚棒槌瓶



图 10 -3　康熙五彩画眉榴芳花钵



图 10 -4　雍正斗彩菊花蝴蝶盖钵

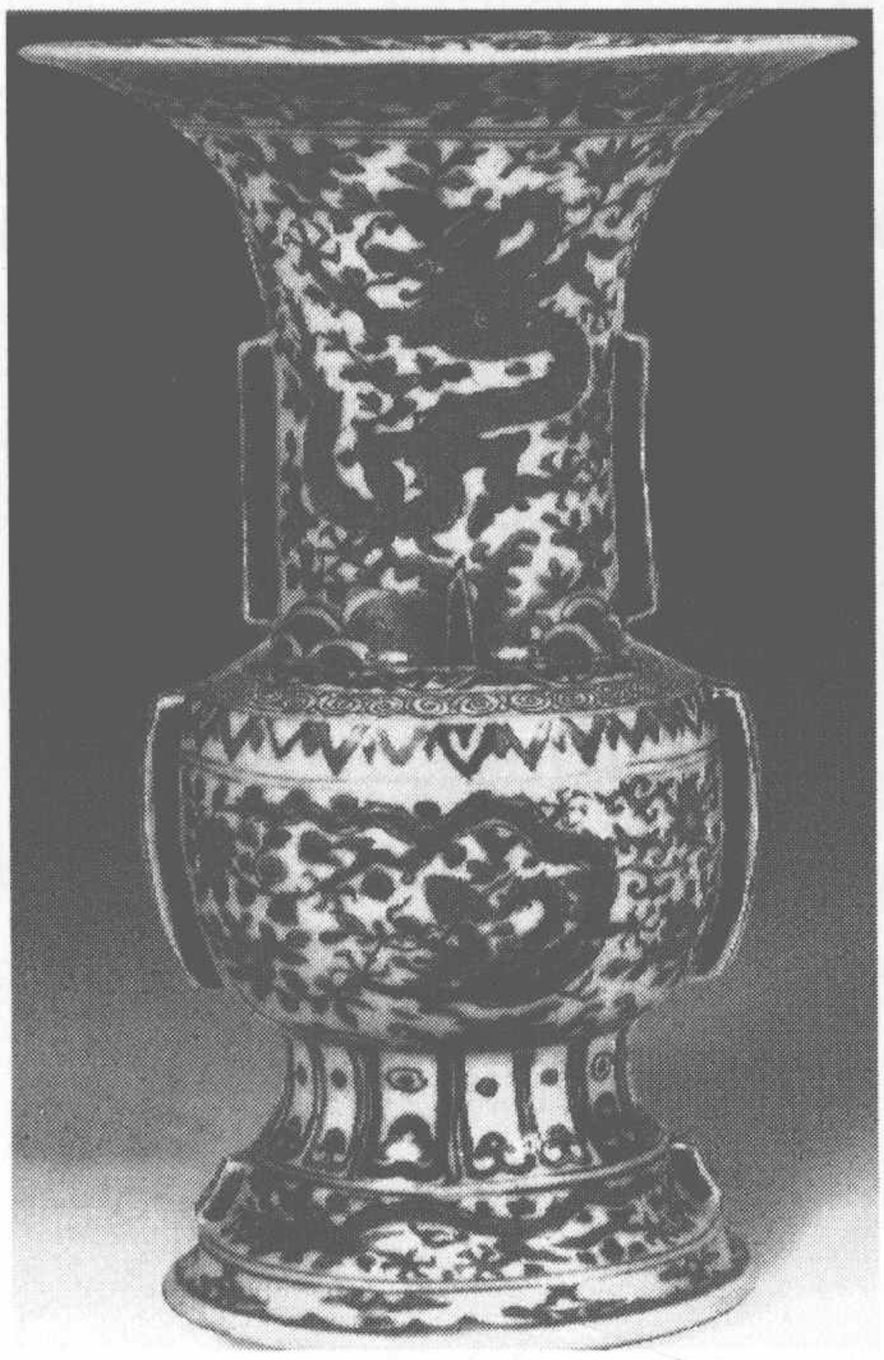


图 10 -5　明万历青花五彩风调雨顺凤尾戟耳尊

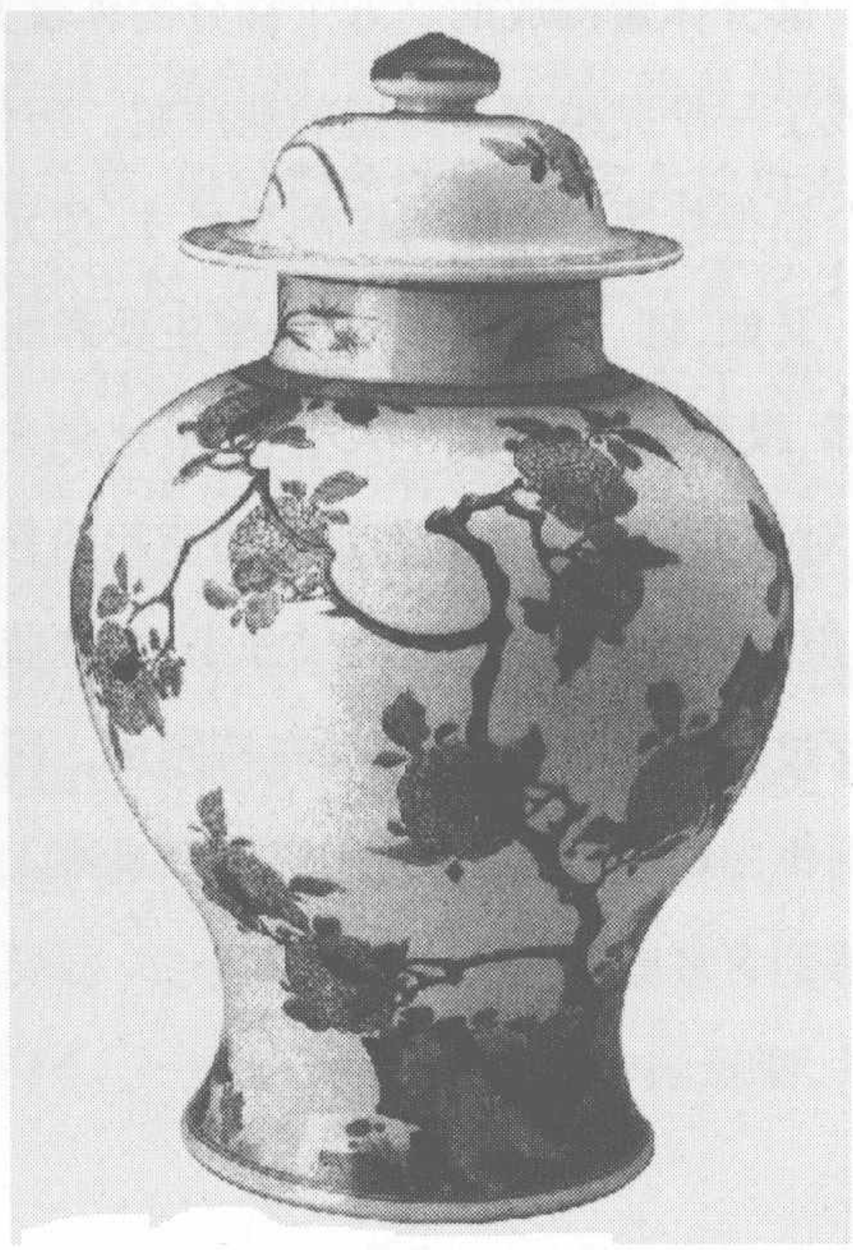


图 10 -6　清康熙五彩修身知足将军罐

（一）线型的应用

造型的美感，主要依赖于外观线型的应用。线型并不是现代人的发现，也不是现代人的创造，线型只是现代人归纳历代造型而形成的一个名字概念。20 世纪 60 年代的景德镇，各瓷厂都设有试验组，每个生产班组里都有个用剪刀出样的师傅，他剪下的外形就是线型。当时，管理各厂的陶瓷公司设计室，在收集和整理技术档案时，才用曲线板、圆规等绘图仪，用线型来记录产品的造型。

线型的和谐与对比、节奏与韵律，是构成造型美感的主要因素。缺乏对比的线型就缺少力度，缺乏协调的线型就缺少统一。过分平直的线型，显得单调乏味，缺少变化，要用弧线、曲线去丰富，去变化。过分圆弧的线型，显得笨重臃肿，不够灵巧，要用直线、斜线去挺拔，去对比。节奏与韵律是指产生在造型外表上的线型的大小、长短、轻重、强弱。韵律是线型在形态中的潜在感染力，是通过线型的各种变化，由视觉上的韵律，转移到心理上的韵律，从而产生的美感。欣赏造型，首先要欣赏线型的应用所带给造型的美感。

（二）比例的应用

比例与尺度，是构成造型美感的又一重要因素。陶瓷造型的优美靠比例与尺度。陶瓷本是由单体和群体等具有一定大小的体量所组成的。如，瓶体就是由群体组成的，葫芦瓶就是由颈部的体量、上腹的体量、腰部的体量、下腹的体量和足部的体量等五个部分体量构成的。五个部分的体量又是由各部分恰当的比例与尺度构成的，才形成了一个完整而又典型的葫芦瓶。历代的葫芦瓶很多，康熙时期的葫芦瓶找到了一个经得住历史检验的比例与尺寸，像元代的玉壶春瓶、明代的正德碗一样经得住推敲。又如，缸、碗就是单体，造型主要靠线型的变化构成形体的外表，但它的体量要靠口部、腹部、足部的尺寸大小、长短比例来决定。另外，口、腹、足尺寸的大小、长短比例，对造型的物质功能和精神功能起的作用也很大。如，足的尺寸大，造型就显得安定，但有时会显得笨；足的尺寸小，造型就显得灵巧，但有时会显得不安定；如果足的尺寸过分小，造型在陈设时容易倾倒。因此，在欣赏造型时还要看作品的陈设环境。陈列柜中的造型宜灵巧，而陈设在桌案上的造型，宜安定、挺拔而宏大，显得庄重，使人感到有气魄（见图 10－7）。

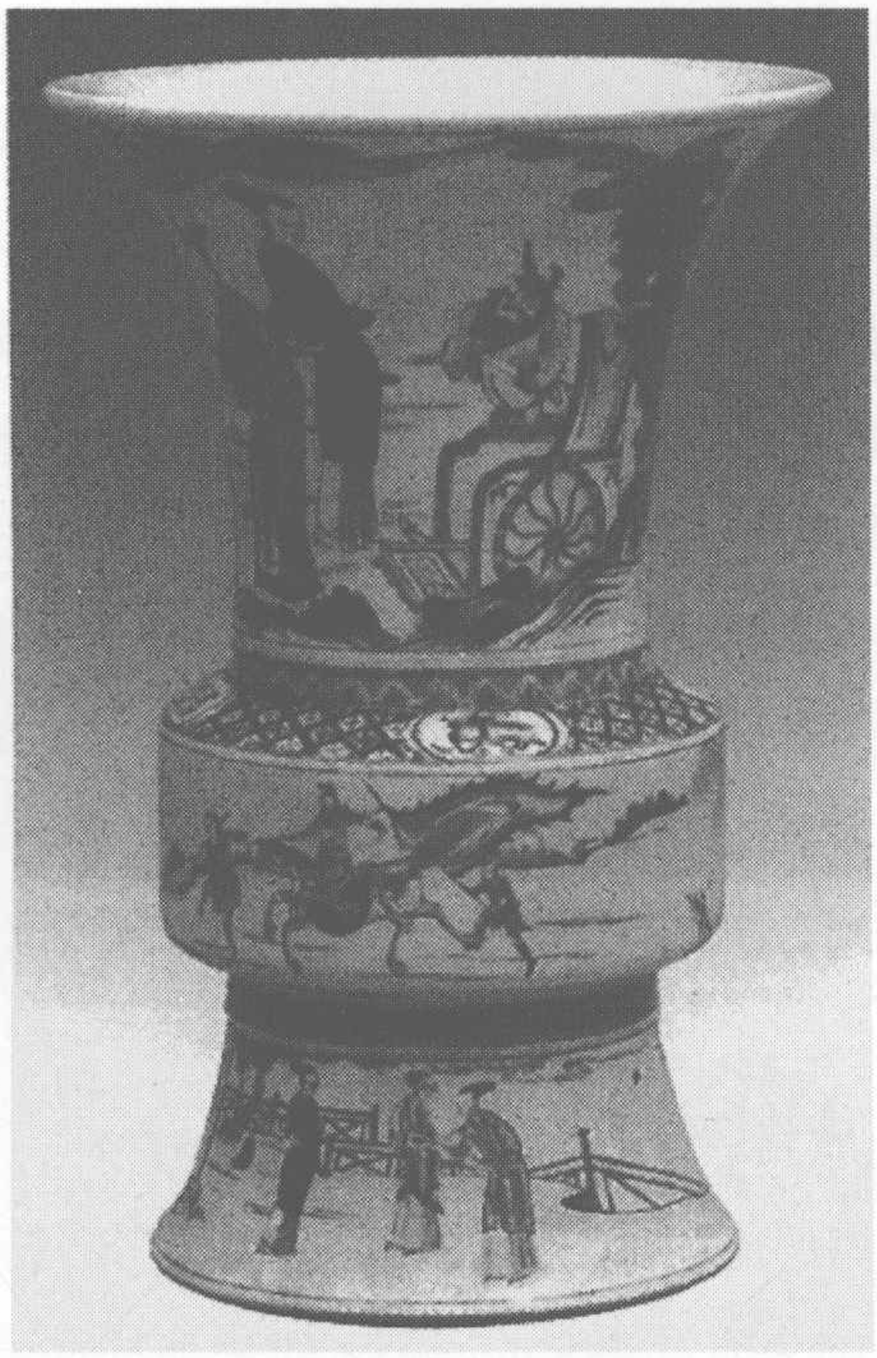


图 10 -7　康熙五彩王嫱出塞 150 件凤尾尊①

(三)情感的应用

情感的应用,是指形态具有感情色彩,人在进行造型设计和制作时常常注入人的情感。造型人性化,移入人的感情,作品就会更亲切、生动,更富有人性美。人们在称呼造型的某一局部与整体关系时,总爱以人体的某一部分来命名。如瓶类,人们常用口、颈、肩、腹、足等来称呼相关部位。这就是设计制作时,注入人性化的自然反应。无论什么样的瓶、什么样的颈,都带有人性的色彩,如短颈冬瓜瓶,它像无项勇夫;长颈柳叶瓶,它像无肩美人。又如棒槌瓶,它端庄正直,在下腹部用弧线去丰富它、协调它,整个造型有刚有柔,像个国字脸的人。把一对双千件的棒槌瓶置于大厅,就会让人有中流砥柱、正气浩然之感。事实上,人们在考虑造型时,有时就会参考人的某一部分线型。所谓女性化设计,除了满足女性市场外,也多参考女性的手臂来作为瓶体、壶体的原型。人的两脚之间有许多起伏的曲线,其中任何一段空间轮廓线,都可以做器物的造型。两脚掌内侧的空间轮廓线画出来就成了鱼尾瓶。在情感的应用上还必须注意造型典型化,不是任何一段线型、任何一个空间轮廓都可拿来做造型,要有选择,使之富有典型的东方味、中国味、民间味、文化味。让中国人看到这种造型就非常亲切,让西方人看到就非常新奇,与众不同。一般来说,典型化的中国造型,是非

① 王嫱出塞 150 件凤尾尊,从造型、比例到情感的应用,在传统造型上是无可挑剔的,加上它完美的传统人物装饰,是一件不可多得的艺术珍品。

常讲究和谐、对称、均衡，富有节奏韵律，饱满中含刚直，挺拔中带弧形。这使人感到条理清晰而有秩序，稳定而又安全。造型的安定，带来心理上的轻松愉快，从而产生一种发自内心的喜悦。

古彩的造型，多采用人性化、典型化、理想化的造型。多是刚中有柔、方中有圆、直中有弧、口沿圆润、釉层浑厚的正统造型，蕴含中国人的品格与情感。所以，欣赏造型还得从抽象的角度，去理解和品味情感在造型中的应用。

当代的古彩造型，特别注意线型的应用和情感的应用。多用抛物线，抛物线流畅、单纯、简练，并采用单体，体现当代人的快节奏。在造型内部保留做坯时手工拉坯旋转所产生的螺旋。同时，注重口部变化，趁坯体潮湿时，将它随意变化，让其富有人情味。有意让口部不规则，这与传统造型追求规矩的思维方式相比有明显的突破。

二、从图案装饰上欣赏

仅从线型、比例、情感的应用方面来欣赏古彩造型还不够，还必须从装饰上欣赏。“人靠衣妆，马靠鞍”，装饰是非常重要的一环。对装饰的喜爱从来没有过统一的标准，就像对花卉的欣赏，有人喜欢牡丹花的雍容华贵，也有人喜欢绣球花的素雅秀美、玲珑剔透。

（一）装饰的情调

情调有民间情调、文人情调、市井情调、古典情调和当代情调，它是就装饰色调的大效果而言的。前面“古彩的图案形式”谈到过的五彩地皮、五色竞妍、大红大绿、喜气洋洋属民间情调；三彩地皮，静穆精深、古色古香、古朴端庄属古典情调；沙地飞蝶，色彩丰富、淡雅清新、情意绵绵属文人情调；金地古月轩，金碧辉煌、华光灿烂、富贵满堂属市井情调。清新素洁、色调明快、纹饰鲜明则属当代情调。欣赏古彩作品的装饰情调，主要是看其表现是否到位，切忌情调平淡、乏味、无特色。

（二）装饰的形式

装饰形式有传统装饰形式、外来装饰形式、当代装饰形式及个人装饰风格。传统形式是按边角、地皮、斗方、底心或通景等传统装饰形式一丝不苟地进行的，从纹样骨式到纹样形象基本上采用传统的画法。现今绘传统形式古彩的人已经不多，而且多数人年过花甲，只有少数四十岁以下的专业人员。其原因一是传统古彩是以师带徒传艺来继承的，一位名师的绝活不能传给很多人；二是传统形式的古彩花功夫多，一个月下来画不了一两百件，在提倡快节奏的今天，谁还愿画传统古彩呢？因此，传统装饰形式的古彩将会越来越少。外来装饰形式，主要是指荷兰、葡萄牙、日本用新彩颜色仿古彩装饰形式的“洋古彩”。外国人将古彩与他们民族的装饰形式结合，打破

了许多中国的传统模式,不车箍而画边,不画地皮,而开斗方,不横向画边角,而纵向画边角,底心不一定画成圆形、六角形,而采取不定形。严格说,外来形式只能称勾线的新彩,不能算作古彩的外来形式。反过来,这些外来装饰,给当代的古彩装饰形式带来了另一种装饰思路。当代的古彩专业人员,从传统装饰形式中吸取泥釉装饰(铁骨泥、颜色釉)作为边角、地皮,又从外来装饰形式中吸取新手段、新形式、新的色彩关系,从而给传统的古彩增添了新的形式美感(见图 10 - 8)。

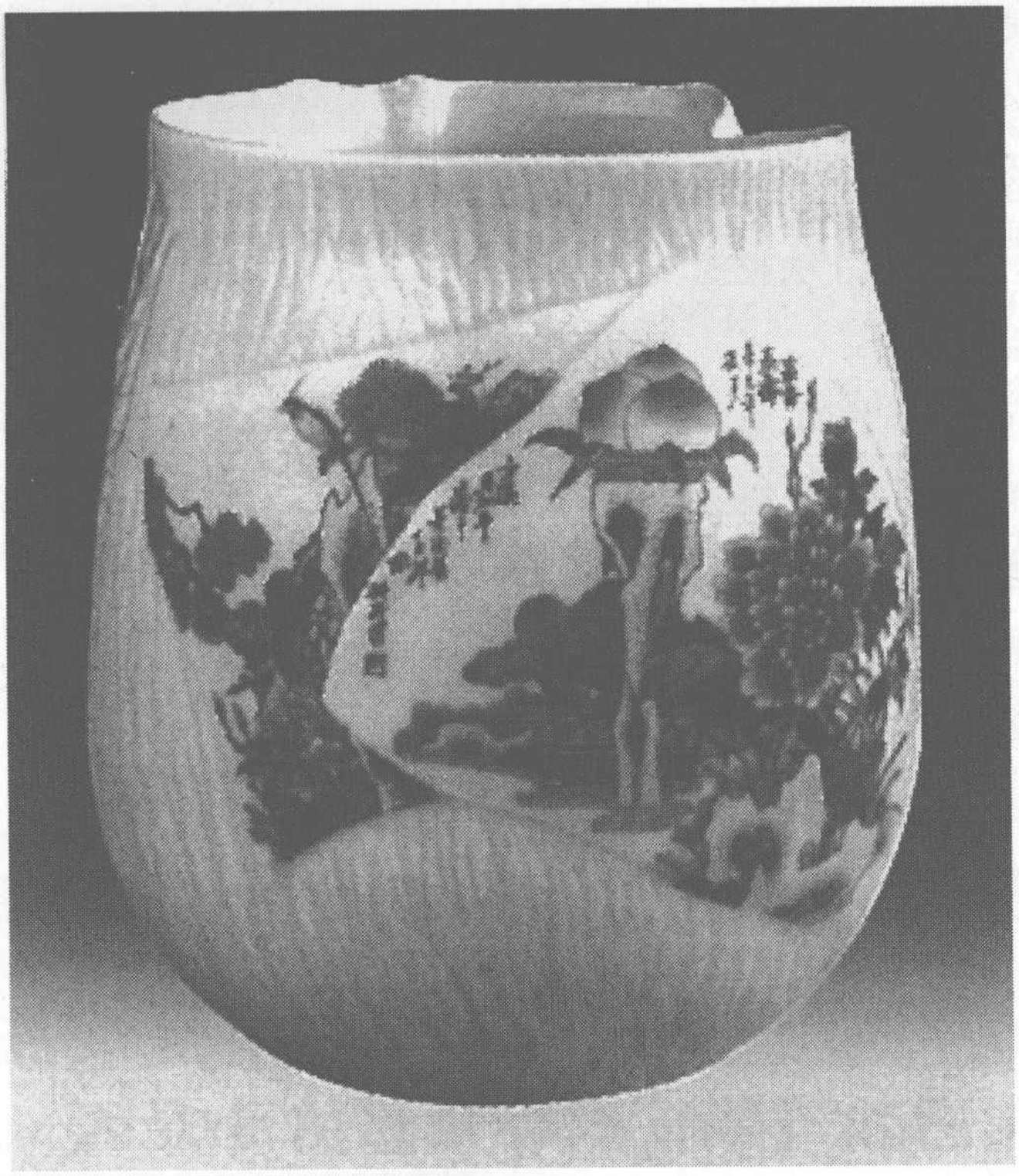


图 10 - 8　古彩富贵高寿陶艺瓶①

(三)装饰的技巧

装饰技巧是装饰情调、装饰形式赖以生存的基础和保证。所以,图案装饰欣赏,就必须欣赏作者的装饰技巧。情调与形式是靠艺术修养和技术能力做后盾的,也就是通常说的看作品画得好不好,如线描技巧、图案技巧、填色技巧、造型能力、构思能力、构图能力等。同时,还要看装饰部位的选择,最精彩的部分应该是目击部分,是一眼就能看得到的显见面。装饰部位的恰当、装饰部位的出新、装饰部位的经营,包含了巧与妙、新与奇、活与美。装饰纹样的处理能力、娴熟的图案手法、纹样骨格的运

① 本作品的陶艺形式变化了口部,用不定形重叠开光,用新的手法刻坯,用影青釉做地皮,用传统的古彩画法来装饰,取得了较好的艺术效果,给人以新意。

转,纹样水路的疏密是否自然,纹样化味道强不强,纹样规格大小是否一致,纹样用笔用线的能力是否精细、是否出新,等等,这些都是欣赏的内容。所以,收藏艺术珍品就一定要欣赏作品的装饰技巧,离开艺术技巧,收藏的不是艺术品,只能是“文物”。

三、从文化积淀上欣赏

漫漫的历史长河所形成的古彩的文化积淀,是一笔丰富的历史财富,是古彩传统题材取之不尽的源泉。如果没有丰厚的文化积淀,哪里会有那么多祥瑞题材、那么多历史典故呢?没有丰厚的文化积淀,哪里会有那么丰富的意象手法、那么成熟的意象造型呢?古彩,是我国古代文化传统中璀璨的珠玑,也是陶瓷文化的一个艺术精湛的典型,必须从文化积淀上去挖掘、欣赏它。

(一)祥瑞与彩头

祥瑞是由彩头组成的,彩头又是由各个具体的吉祥物组成的。欣赏祥瑞题材,主要是看它寓意贴切不贴切,提法通顺不通顺,叫法通俗不通俗,是不是富有民间味,搭配是不是妥当等。举个例子:表示福的吉祥物,有蝙蝠、梅花、石榴、笋(孙)、百合花、和合、福字、福星、枣子、花生等。用哪一个贴切,有时就值得推敲,如载福载寿,画梅花与绶带就较为贴切;有福有寿,画石榴与桃子就较为贴切;和合生福,画荷花、枣子与蝙蝠就较为贴切。另外,祥瑞题材的彩头,多来自民间,提法要通顺,叫法要通俗,不要叫得文绉绉的,这是祥瑞题材的又一个要求。如,画莲花,题“连年好运”,通俗易懂;题“一尘不染”,显得含蓄;题“廉泉让水”,叫人费解。如图 10 -9 古彩仕途廉洁盘通俗易懂,而图 10 -10 古彩举国和一盘,是典故,就显得难懂一点。祥瑞题材的含义,叫人一看就懂,一听就明白,这就是好彩头。



图 10 -9　古彩仕途廉洁盘



图 10 -10　古彩举国和一盘

（二）典故与传说

典故多来自历史故事，也有一部分来自民间传说、神话故事。通过历史人物的审时度势、运筹机巧，来揭示人世哲理，弘扬社会正气。欣赏历史题材时，要看画面是不是符合原著精神。在配对、配堂、配套时，要看人物是不是身份相配，如皇帝与臣民不能做一堂题材，男子故事与女人故事不能共一堂，老人题材与少年题材故事也不能共一堂。又如巾帼女英图，画梁红玉，就只能同樊梨花、穆桂英、左良玉等官军女将配堂。画宋方腊起义军女首领方百花，就只能同陈硕贞（唐高宗时期浙江农民起义军首领）、杨妙真（南宋、金末红袄军起义首领）、洪宣娇（太平天国女将领）等女首领配堂。不能把梁红玉与方百花一起配堂。又如画风、晴、雨、雪四君图，画刘邦、周文王、商汤、刘备，如果刘备未在蜀中称帝，庙号汉昭烈帝这种配堂还不算工整（不准确）。如：皓帅图，画太公（姜尚）、老将廉颇、老将黄忠、令公（杨业），太公是军师老帅，廉颇也是老帅，黄忠也是老帅（《三国演义》有黄忠与赵子龙争夺征讨西川帅印的故事），令公更是老帅（妻佘太君尚百岁挂帅）。又如四品图，一身正气画海瑞，两袖清风画于谦，三寸之舌画孔明，四海为家画重耳，含道、德、才、志。如果画重耳年轻时就可以，不能画他当上晋文公时的身份。正如画重华大孝，就不要叫舜帝大孝，否则配堂也显得不工整。欣赏古彩的同时，欣赏典故与传说，是欣赏古彩文化积淀的又一个重要层面。

（三）脸谱与身段

欣赏脸谱主要是看选型准确与否。有些人画李白、苏轼不用国字脸，而用由字脸，这也是可以的。国字取意为人正派，由字取意仁者；画杜甫、刘基，人们把他们画成申字脸，取意瘦削，杜甫忧国忧民，刘基善于机巧，几乎是诸葛亮再世。这样画也没错，但五官、神态都要注意是否画得正派。身段的选形同样要准确，如画张飞短，是把他当作专门习武的人；画岳飞长，是因为他是位文韬武略的儒将。帅长、将短，便于突出帅的主导地位。欣赏脸谱与身段，还和作者的表现技巧以及欣赏者的接受能力、对历史文化的了解有关。

（四）道具和意境

一盏小油灯，能把白天变成黑夜，这就是道具的魔力和神奇。一把小扇，可以把人物四种内心揭示得淋漓尽致。“文生爱扇胸，武生爱扇肚，荡子扇背脊，无赖扇屁股”，这是何等得惟妙惟肖。“山景最好松揽翠，野渡酒帘一点红”，酒帘是古代酒店的广告、招贴、标志，在古彩中的应用也时有意趣，叫人浮想联翩。在不画背景的画面里，道具往往起着“野渡酒帘”般画龙点睛的作用。正所谓“高士舍前立白鹤，侠士肩上站苍鹰”，一点就明。古彩不像粉彩，山水中有平远、高远、深远三远法，古彩仅是平远，而且是处于平面的风景图案手法，就是用“山泉板桥骑毛驴，空谷石壁题佳句。

高山流水拨瑶琴,悬崖奇松对围棋”等景与物并用的手法构成意境,引起观赏者对古代社会风土人情的回味,富有深层次的诗情画意。观赏者能从典型的道具和古人当时的心态中感觉出主人公的悲欢离合、窃窃私语。

四、从工艺材质上欣赏

古彩的“美于大红大绿,妙在古色古香”与“一红顶千红”,在很大程度上可从工艺材质上来欣赏。装饰材料和颜色的使用,前面已谈到了,此处只想谈铁骨泥与裂纹釉。铁骨泥是钴矿土涂抹在坯体后通过火焰烧成的。成瓷后,涂抹铁骨泥的地方,成无光黑色,像铁铸一般,而施有白釉的地方,就像有白玉嵌入一般。相比料色古彩地皮,从工艺技术上而言,这应该是一大进步,增加了材质的技术含量和文化含量。从单一的填色地皮向泥釉地皮发展,由手绘技巧向材质技术拓宽,为后人在综合装饰上打开了新的思路,也反映了前人在陶艺技术领域中的不断追求。铁骨泥在明代成化箭筒装饰中,就用来涂刻画有海水的边脚。历史上的铁骨泥,多以青铜器上的装饰纹样为主,采取阴刻的办法。而现在的铁骨泥的地皮纹样就非常丰富,同一作品阴刻、阳刻、镂空、牛刀泥的手法都有。以铁骨泥为鉴,现在还出现了仿铜胎,仿铜胎比铁骨泥更接近青铜器,但铁骨泥那种浑厚的坚不可摧的气质,却是仿铜胎无法替代的。

裂纹釉用于古彩装饰,同样体现着前人不断进取的精神。裂纹釉多采用小纹片做地皮,景德镇多用作秋纹器古彩,人物脸上多填玻白,主要是战将、刀马人物。其次,就是画有四季如意花卉的博古,画有(寿桃、石榴、佛手、桔子)福禄寿喜的博古,显得特别古朴典雅。其原因是康熙时期的大绿是铜花配制的,古紫是由上好的珠明料及广翠、雪白配制的。裂纹釉在现代古彩中多做边角,不用来做地皮。

当代古彩多在坯体上用半刀泥刻花纹做边角地皮,除仿古外,一般不采用手工填画边角地皮,效果显得明快清新。特别是用豆青、影青刻半刀泥做地皮的古彩确实比历史上的古彩要好。另外,半刀泥无光黑釉也很不错,但没有铁骨泥那么浑厚。再就是半刀泥刻地皮,涂金地开斗方亦显得比金地古月轩大方,富有时代感,只是耗金量大、成本高。总之,欣赏当代的古彩,一要看材质在边脚地皮中的应用,二要看题材寓意和填画技巧。

第二节　古彩作品的鉴赏

一、古彩年代的判别

古彩年代的判别，可从以下两个方面分析：

（一）从线描上分析

线是传统陶瓷装饰的生命，大明五彩与康熙五彩都是以线立形、以线传情的。它们在线上的根本区别就在于，大明五彩是用青花料在坯体上画线，烧成后线是蓝色的；康熙五彩是用生料在瓷胎上画线，烤花后线是黑色的。

大明五彩有两种形式：一是大明五彩用青花料画线不浑水，只有极少数填蓝颜色的地方需要浑一点水，其他地方填红、绿、黄、紫等颜色。所以，又有人称它为“填彩”（见图 10－11）。



图 10－11　仿成化青花五彩折边盘

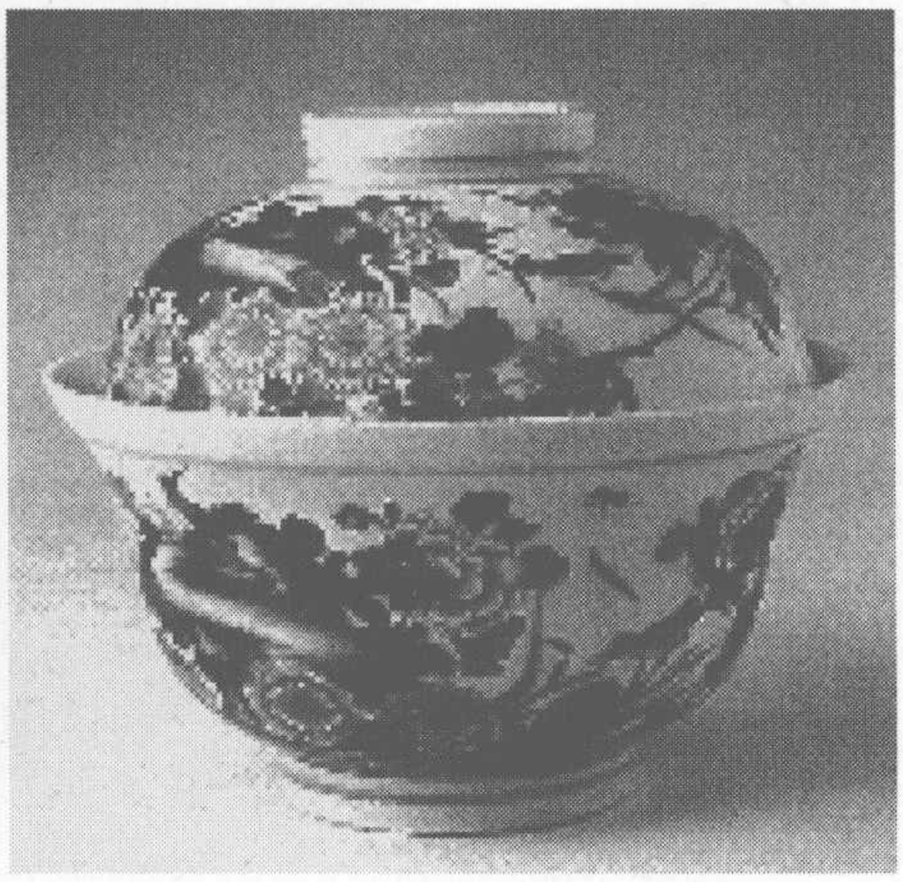


图 10－12　康熙青花（斗）五彩盖碗

二是用青花料既画线又浑水，只有极少数地方用矾红，如牡丹花头、仕女上衣。看上去以青花为主的叫“斗彩”（见图 10－12）。

康熙五彩早期也沿用青花勾线填五彩，同时将青花料用于瓷面画线（用松香油调料绘制于瓷器表面），覆盖五彩颜色，经釉上烤火后，呈黑色线条。由于青花料需要 1280℃高温才能烧熟，而古彩烤花只需 780℃～860℃，所以，人们把在瓷面上画的青花料，习惯性地叫“生料”。为了防止生料线在烤花过程中因未烧熟、油性挥发而脱落，因此，必须在线描上填好古彩颜色后，五彩线描才能入炉烤花。烤烧好的康熙

五彩线描往往乌黑发亮、清晰明朗。其实，青花料和生料都是氧化钴，就是通常说的珠明料。由于青花彩绘工艺与古彩彩绘工艺不同，才产生前者呈蓝色、后者呈黑色的现象。

刚进入康熙时期的古彩，因彩瓷工多是由绘青花（水料）转绘古彩（油料）的，开始只有制青花水料画笔的技术，还没有制古彩油料画笔的技术，制笔技术还有待于摸索。刚转用油料时，初用松香油，后来才用乳香油，松香油画线易粗，乳香油画线细。从制笔到炼油，从用笔到用油，都处于一个不断摸索、不断适应的过程。即使在康熙时期选料精严，由于受到制笔、制油、制料工艺的制约，以及绘瓷技术的制约，早期的康熙五彩的线条也还显得不挺、不秀、断续、毛糊。直到康熙中期，线描才显得刚劲有力、清晰挺起，成为著名的铁线描。

可以这样认为，康熙古彩的传世之作，线描不够挺起、不够乌黑的古彩，可以考虑它是康熙早期的传世之作；线描刚劲雄健、功底很深的古彩传世佳作，可以考虑它是康熙中期或晚期的作品；以青花画线的古彩作品，可以考虑它是康熙早期的作品，甚至可以追溯到清初或明万历或更远一些的年代（见图 10－13）。

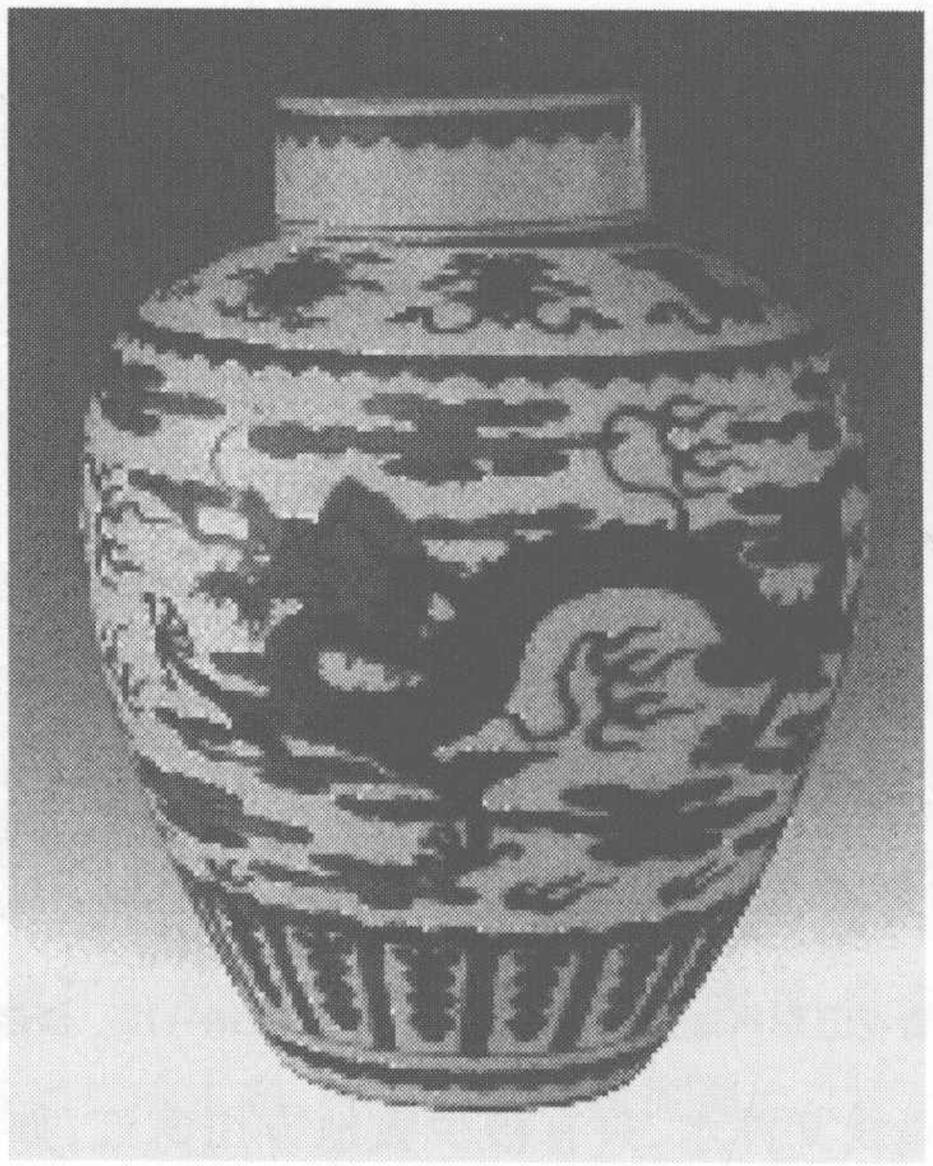


图 10－13　康熙青花素三彩青龙罐

（二）从颜色上分析

明代矾红多偏黄，像橘红色，多用于平涂，如遇深浅变化，则采用图案套色的办法分出明暗，如“鲤鱼跳龙门”“鱼龙变化”中的鲤鱼的鳞片与龙的麟片，就是先平涂淡矾红，后平点深矾红。麒麟的甲、凤凰的羽毛都用这种办法，梅花、茶花、牡丹花的花瓣也可以采用这种办法，一层层套色。

康熙时期的矾红，鲜艳而沉着，红得像宝石。如遇牡丹花头则用矾红洗花头，因为矾红红得沉着，这就说明红的层次多，表现能力强。同时，洗矾红的技法比平涂复杂，难度大。如遇有洗矾红花头的康熙传世古彩珍品，可以考虑它是康熙中期作品。当然，康熙中、后期作品中的花头，也有用平涂手法的。道理很简单，发现一种表现手法，并不意味着要淘汰原有的技法，而是对原有技法的丰富。平涂矾红很富有装饰味、图案味，洗矾红则更富有写实味、国画味，各有各的用途。

花翠，是古彩中很少被人知道的色彩。这种古翠透明而蓝中偏红。为了有别于正宗古翠，古人称其为花翠。花翠是用来填生料画的花头，色彩效果既不同于古翠，亦不同于古紫。花翠与古翠同出于一个画面作品，可以考虑它是康熙早期作品。原因是，古翠的配方还没有固定下来。花翠单用于一个画面当古翠用，而且偏红，或酷似宫粉的色彩效果（近似于红地“万寿无疆”的色彩效果），可以考虑它是康熙晚期作品。花翠与宫粉的区别在于，花翠是雪白配制的，含石英，显得透明，宫粉是玻白配制的，含砷，显得不透明。“万寿无疆”是不透明的，但是在色基上是相同的，都含有微量胭脂片或西洋红。雍正初期的古彩多用花翠，洋红的出现并引进到陶瓷装饰，孕育着粉彩的诞生。花翠当古翠使用时间比较短，又容易被人们误认为是早期粉彩。事实上，故宫博物院陶瓷馆也曾将此类古彩写成雍正粉彩。其原因在于，没有注意颜色是由雪白配成的还是由玻白配成的；也未注意线条是在颜色上面勾的，还是在颜色下面勾的。乾隆以后的古彩中多不用花翠，只保留古翠。但是，花翠仍有一定的历史价值，对后人判断和辨别古彩的年代有一定的作用。花翠的淘汰不是因为色彩的美与不美，而是陶工们为界定古彩的色彩面貌与粉彩的色彩面貌而人为地将它撤掉的，以利于各自风格的形成。

古黄，年代较久远，由于选料不纯，透明度较差，让人感到又厚又闷。而康熙时期的古黄，明快清新（见图 10－14），较之雍正粉彩的锡黄、老黄、浓黄，呈色透明度更好，色相极像水彩画中的柠檬黄，显得珍贵好看。

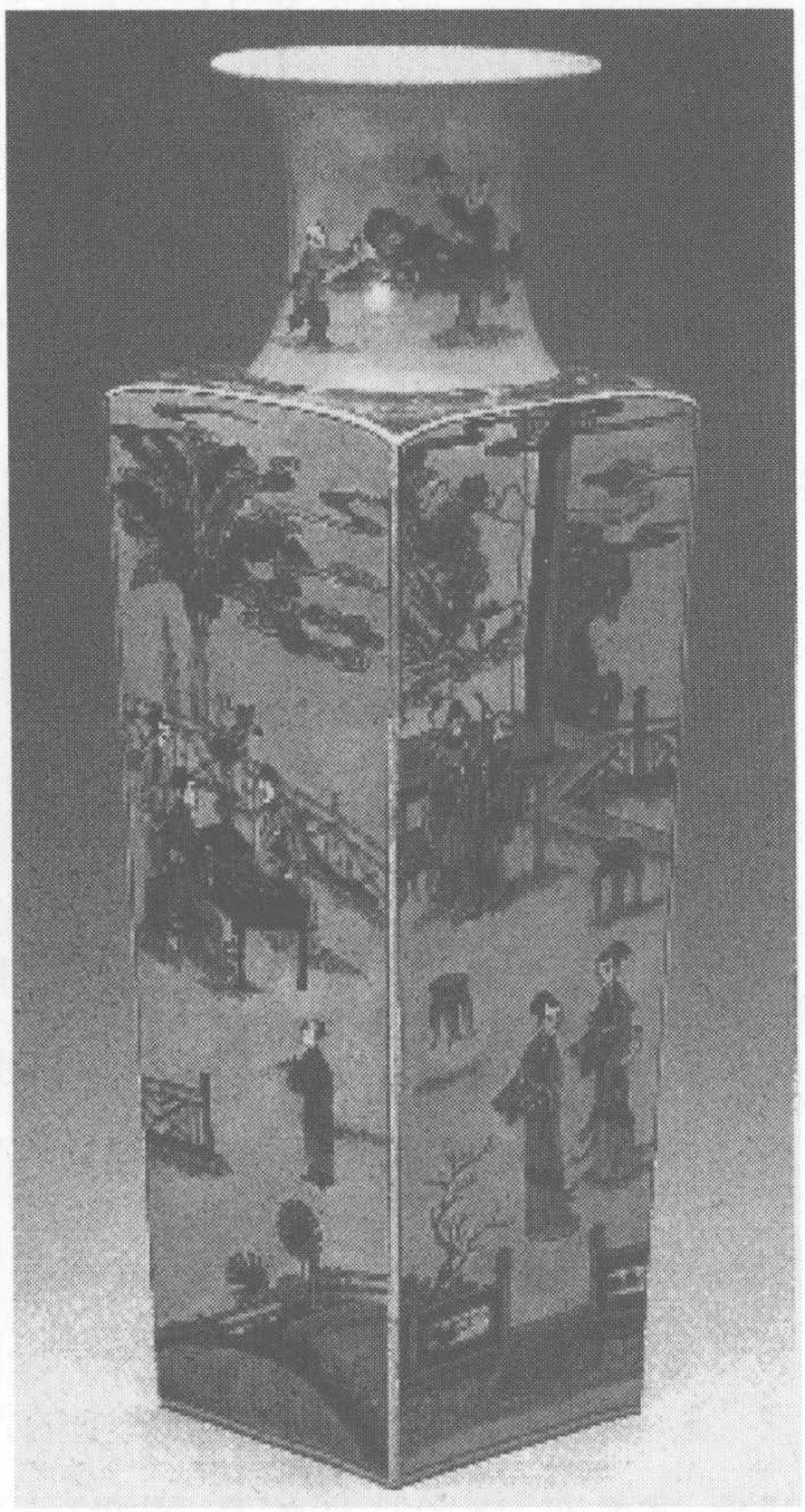


图 10－14　民国黄地素三彩
《西厢记》人物天圆地方瓶

正宗古黄是由锡花配制而成的。

古紫,有两种色相:其一,偏蓝的是蓝头紫;其二,偏红的是红头紫。蓝头紫是正宗的康熙古彩的上等紫色,蓝头紫填的瓷器显得名贵。红头紫是康熙以后,人们用一般的生料与雪白配制的,此种生料配雪白,黑里泛红,多被人用于做粉彩古紫。所以,蓝头紫流传后世的珍品,可以考虑是康熙时期的古彩;红头紫填的传世之作,可以考虑是康熙晚期的古彩,或雍正时期的古彩。康熙时期的素三彩也很有名气,以后的各朝各代的三彩均未有康熙的三彩典雅。

二、古彩真伪的判别

古彩真伪的判别是个较难的问题。古彩一般不落款,也有在树叶、石缝、草点用生料写上姓名,罩上古彩颜色的,人们很难发现。底款文又太明显,很容易被人仿造。

一般性仿古品与真品的差别:

(一)从装饰上分析

当前,各瓷厂、作坊的仿古仅仅是凭借出版物上的彩色图片进行的。在仿造瓶、缸等物时,图片仅仅展示出一面即实物的三分之一,而其余三分之二要凭借想象,这就给绘制仿古的人员带来了困难。例如,有一个元代青花梅瓶,正面描绘的是萧何月夜追韩信,策马飞奔的情景,背面没有可供参考的资料,结果有的背面画韩信也策马奔驰,有的背面画韩信背着一把剑,站在河边饮马,一看便知道是假的。而且纹饰中的边角、地皮、斗方也因看不清全貌,一看也知是假的。作坊中所仿的康熙五彩装饰从英子、卷草、花头,到斗方题材,很容易留下破绽。

(二)从工艺上分析

1. 从成型工艺方法上分析。古彩因是用手工拉坯成型的,相对现代注浆的厚胎,更显得厚重。但由于当年做坯工技术高超,利坯工技术也高超。所以,当年的胎只比现在的注浆厚胎稍厚些。因此,特别厚重的厚胎古彩可以考虑是现代仿古瓷。

2. 从利坯技术上分析。现代仿古利坯技术,较改革开放初期,虽然有进步,但比历史上的利坯技术要差很多。如果利坯制作非常工细、光滑且看得见利坯的美丽纹路,细部转折纹路都非常清晰的厚胎古彩瓷,可以考虑是历史上真正的古彩瓷。如果利坯技术不是很高超,转折纹路不清晰的,可以考虑是当今的仿古瓷,或者是未成名的作者临摹的古彩瓷。

3. 从成瓷釉色上分析。历史上的古彩瓷是从青花五彩中分支出来的,釉色白里泛青,非常有“肉彩”(即浑厚、圆润)。当时的釉色透明度较高,通过釉层可以看到胎骨上非常漂亮的利坯刀路,原因是传统古彩瓷胎施的釉是沿用青花釉的配方,青花釉

是覆盖青花装饰上的釉，青花要从釉底下透过来，釉不透明就会造成蒙花，釉色透明是青花工艺的需要。古彩沿用这种釉色，自然、透明、见底，可见利坯刀路。而仿制的古彩不会采用透明度很高的青釉，青釉先于古彩。所以，当时的矾红、大绿、古紫、古黄都是吻合传统青白釉与影青釉而配制的。因而，传统的古彩颜色都不太适应纯白釉，用高白釉胎画古彩，就应调整古彩色彩配方。否则，用高白釉画古彩，就不是明智的选择，易显得火躁。而青釉的釉色，则能很好地烘托古彩呈色，于强烈、鲜艳、富丽、对比中显得含蓄、沉静，发出宝石般的光彩。

（三）从品种上分析

康熙的古彩珍品的品种样式，从历史上吸取了两个朝代的造型特点：从唐代造型上吸取圆满、充实的特点；从元代造型上吸取宏大、雄浑的特点。所以，康熙古彩的造型显得饱满、坚实、稳定。其中最有代表性的造型就是棒槌瓶（即宝字瓶）、梅瓶、葫芦瓶与凤尾尊。另外，莲子缸、正德盘、罗汉碗等，各式规格的箭筒也不少。

康熙古彩还有一些用行书、草书立体字做成的酒壶、茶壶，如行书“寿”字壶、福字壶、喜字壶。而且，这些富有彩头的壶，不是用康熙五彩装饰的，而是用康熙素三彩装饰的，而且大量的壶用沙地万花做地皮，花头不用红色，做工非常细致、秀巧、精美。

三、古彩艺术的评价

料地古彩（即黑地古彩）十分名贵，其原因是工艺难度大，一件好的料地古彩不是百里挑一，而是千里挑一，万里挑一。装饰内容多是料地龙凤、料地万花、料地百蝶、料地梅花、料地博古。名贵的康熙料地古彩，应该是料地罩大绿，从颜色底下黑得发出绿色的光泽。假的料地古彩，料地往往是用艳黑调胶水平涂，没有绿色的光焰，看起来像漆器，而不像正宗的康熙料地，真的料地古彩则像宝器（即宝石器皿）。

红地古彩，是用矾红制成的，矾红使用前要经牛胶浸泡三年以上，浸泡时间越长越好。这种矾红艳而深沉，像胭脂红一样沉着，像朱砂红一样厚重。红地古彩富丽堂皇、喜庆吉祥，为国人所好，为世人所爱（见图 10－15）。名贵的康熙红地古彩，是用矾红调胶水精制而成的。假的康熙红地五彩，往往是用西赤调油平填两遍，第一遍用樟脑油平填，待干透以后，再用乳香油平填第二遍。有些人怕麻烦，干脆用稀胶水调西赤平涂，填在英子纹饰外的地皮上。前者用油平填两遍的接近矾红，红艳而沉着，但无矾红的光泽。后者用稀胶水涂的水矾红显得粗制滥造，红色的色相、色感相差很远，易于识别。由于正宗的康熙红地古彩，耐酸、耐碱、耐腐蚀，无论在土中掩埋多年，一旦出土，都能红艳如初。

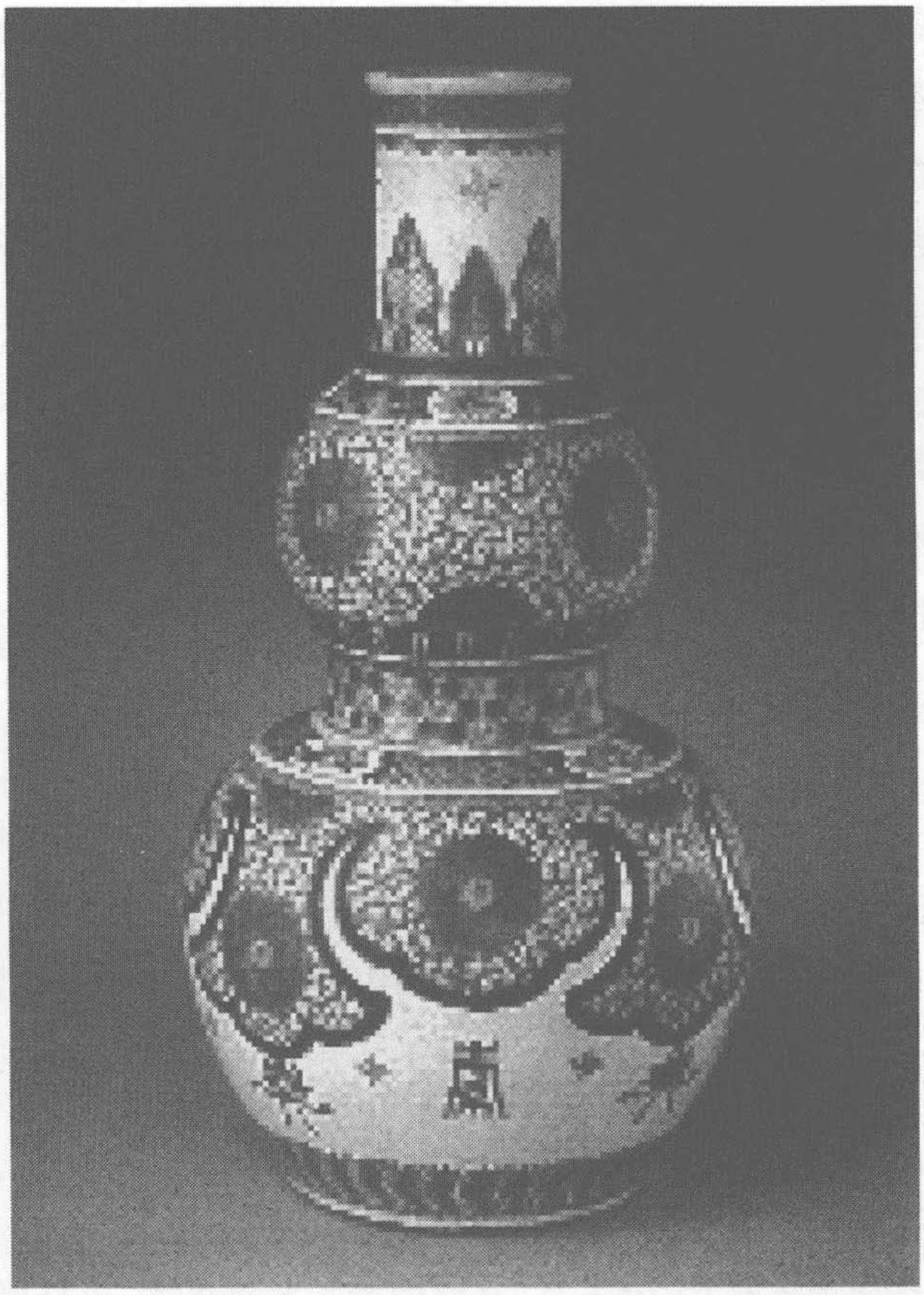


图 10－15　康熙五彩红地如意缠枝万寿葫芦瓶

金地古彩，金地中的金是用金粉研制，用蒜汁调料，用玛瑙块磨亮的。金地古彩有金地万花、金地百蝶、金地瓜果、金地博古等，金地古彩雍容华贵、金碧辉煌，成本高昂，价格极高。假的康熙金地古彩，是用金的有机化合物——松节油、硝基苯、氯等的混合液体（含金量为 10% ~12%，通常叫金水）制成的。金水有亮光金水、无光金水两种。亮光金水由于过分亮堂容易识别，而无光金水则难以辨别。但亮光金水与无光金水都易腐蚀，不耐酸碱，过一段时间会变灰、发黄而脱落。私人作坊用红色烧头火，然后在红色上填金，这种方法制出的金地不怕掩埋，不怕侵蚀，恒久如初，特别是无光金水，内行也难分出真伪，因而不从事绘制的商人等，恐怕会误认为其是正宗的康熙金地古彩。此时，就需要综合分析才能分辨真伪。

沙地古彩（见图 10－16），沙地中的沙，在前面已经讲过，是一种由“点”组成“面”的装饰方法。一只沙地万花古瓶大件瓶，不知道要耗费多少精力和耐力。正宗的康熙沙地古彩是一笔一笔画出来的，有很强的笔情墨趣和人情味。而假的康熙沙地古彩，经常是采取印、画结合的办法，纹样显得呆板，没有画的纹样生动。



图 10－16　乾隆五彩沙地飞碟人物碗

四、古彩做旧与仿古

做旧的方法很多，其中最常见的办法有打磨、土埋、禾秆水浸泡、化学药品侵蚀、用生煤烧、烟熏、用脏纸包好、放露天雨淋等。这里只专门介绍两种既是做旧又是仿古的方法，供大家在进行做旧与仿古时参考。

其一，火烧底，如笔海、乔梁壶、箭筒、大缸、大盘、大瓶等。历史上的底板都是石胎，石胎底板有时会出现红一弯、红半边的现象，这种现象叫火烧底。火烧底，只需要将垫底板的渣搞潮（注意不能太湿），垫在底板下，渣潮湿的地方就成红色，像月亮弯也行，像折扇面也可。如遇火烧底的做旧或仿古，不妨照此试试。

其二，斑剥落丕，“丕”是一种缺陷的称谓。口部如要瓷器起泡，可在施釉前用石膏点其口部，要泡大就点大，要泡小就点小，烧成瓷器后，石膏烧掉了，就成了个空泡，用东西轻敲表面，釉层立即破落，再搞些脏泥一抹，你能说它不“久远”吗？又如在蘸过一遍釉的坯体上，随意涂几笔石膏（注意涂时石膏不要太厚，笔触不要太大），成瓷后的表面就有了夹层。轻敲，外层釉破，用泥巴一涂，再洗就有泥的残迹，谁会相信它“年轻”？

当前，市面上古彩的做旧与仿古都是以赚钱为目的，不是以再现艺术的原貌、挖掘传统技艺为宗旨的。因此，做旧与仿古应在文物管理部门的专家、内行指导下进行，正确引导，耐心咨询，使仿古、做旧的陶瓷制品真正成为历代优秀陶瓷作品的一部分，使它同样具有永久的魅力，并为现代人所珍爱。

做旧与仿古，小而言之可以为个人赚钱，大而言之可以弘扬民族文化、重振陶瓷的历史雄风。一件作品的优劣和成败，不是无关大局的小事，要认真地对待，细心地揣摩。应该了解历史上人们生活的情形以及陶瓷制作的方法；了解不同时代人们的审美趣味、创造意识与心理特征；了解原作的精髓，认识原作的技法，用现代的梭子窑（液化气窑）和现代的成型工艺复制出富有原作神韵的精品，沿着前辈走过的道路，去攀登新的历史高峰！



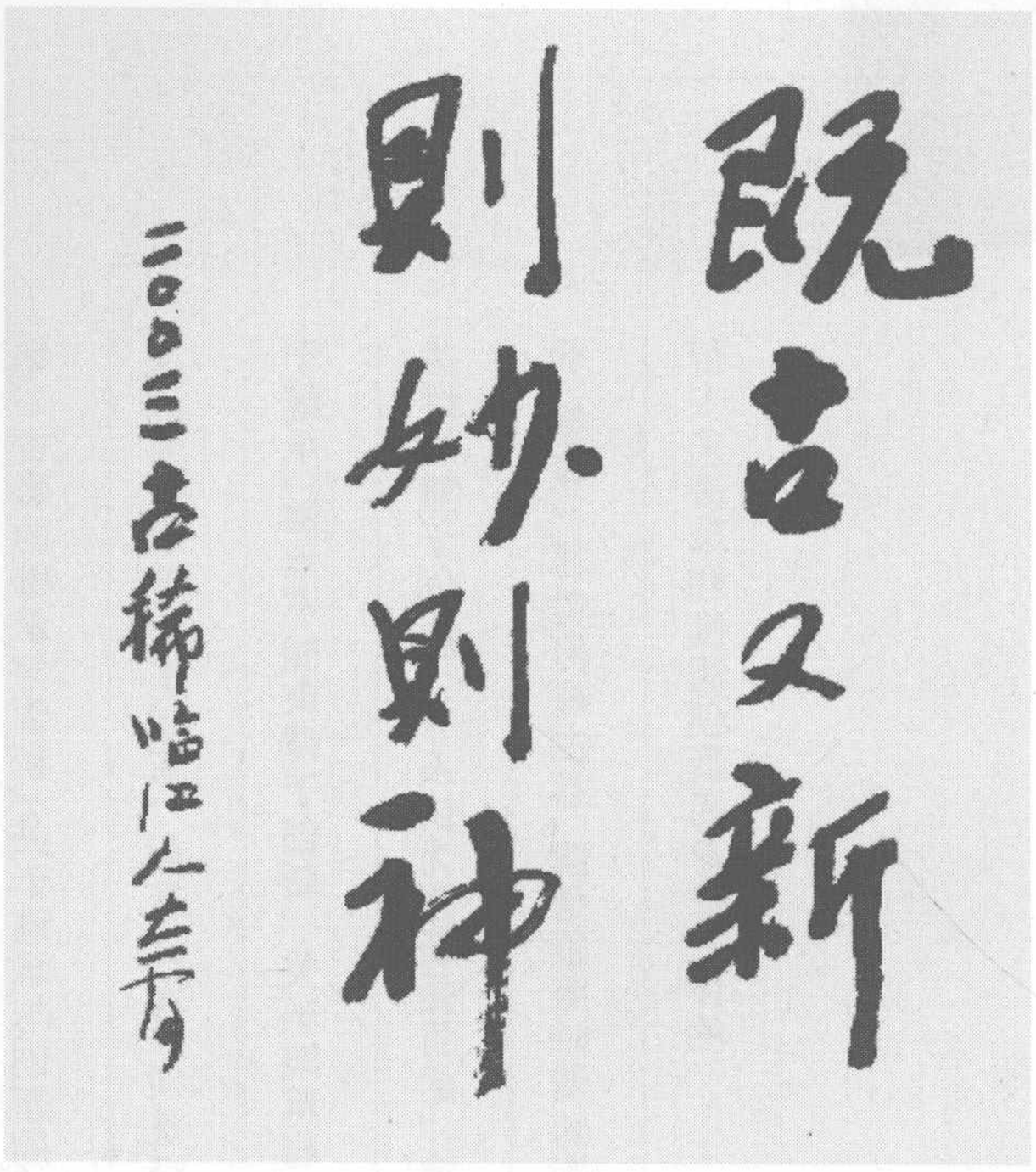
第十二章

古彩的继承与创新

古彩的发展趋向，是人们关心的问题，因为它包含了两个重大的议题：古彩的继承与创新。关于继承与创新的话题，可谓众说纷纭。例如，有人认为继承是为了创新，创新首先必须是继承；有人认为创新不能局限于继承，继承不能束缚于创新。关于继承与创新孰轻孰重的问题，有人认为继承重于创新；有人认为创新是目的，继承是途径，创新应该重于继承，等等。其实传统古彩，就是康熙时期的陶工，在大明五彩的基础上，进行工艺改革和画法创新而自成一体的。

第一节　20世纪古彩形式与创新

古彩是一门既古又新的陶瓷艺术，说其古，是因为它的确是一门传统艺术；说其新，是因为它又包含很多现代意识，有些纹样显得很新潮，有些手法显得很前卫。这就要求每个从事古彩艺术的专业人员，认真把握，仔细推敲，使古老的艺术绽放新的花蕾。



经过古彩艺术工作者的艰苦探索，认真实践，概括起来说，古彩的形式与创新有五大类：将变形装饰画法引入古彩；将陶艺造型装饰手法引入古彩；将宋红绿彩装饰手法引入古彩；将大明填彩装饰手法引入古彩；将腐蚀金彩装饰手法引入古彩。同时，沿用历史上康熙古彩采用的铁骨泥、裂纹釉做地皮开斗方的形式以及继续沿用手绘地皮开斗方的形式。这些新创古彩手法结合了历史上的传统手法，在画法上都有一定的新意，但又不失传统五彩、传统素三彩的装饰风貌（见图11－1）。

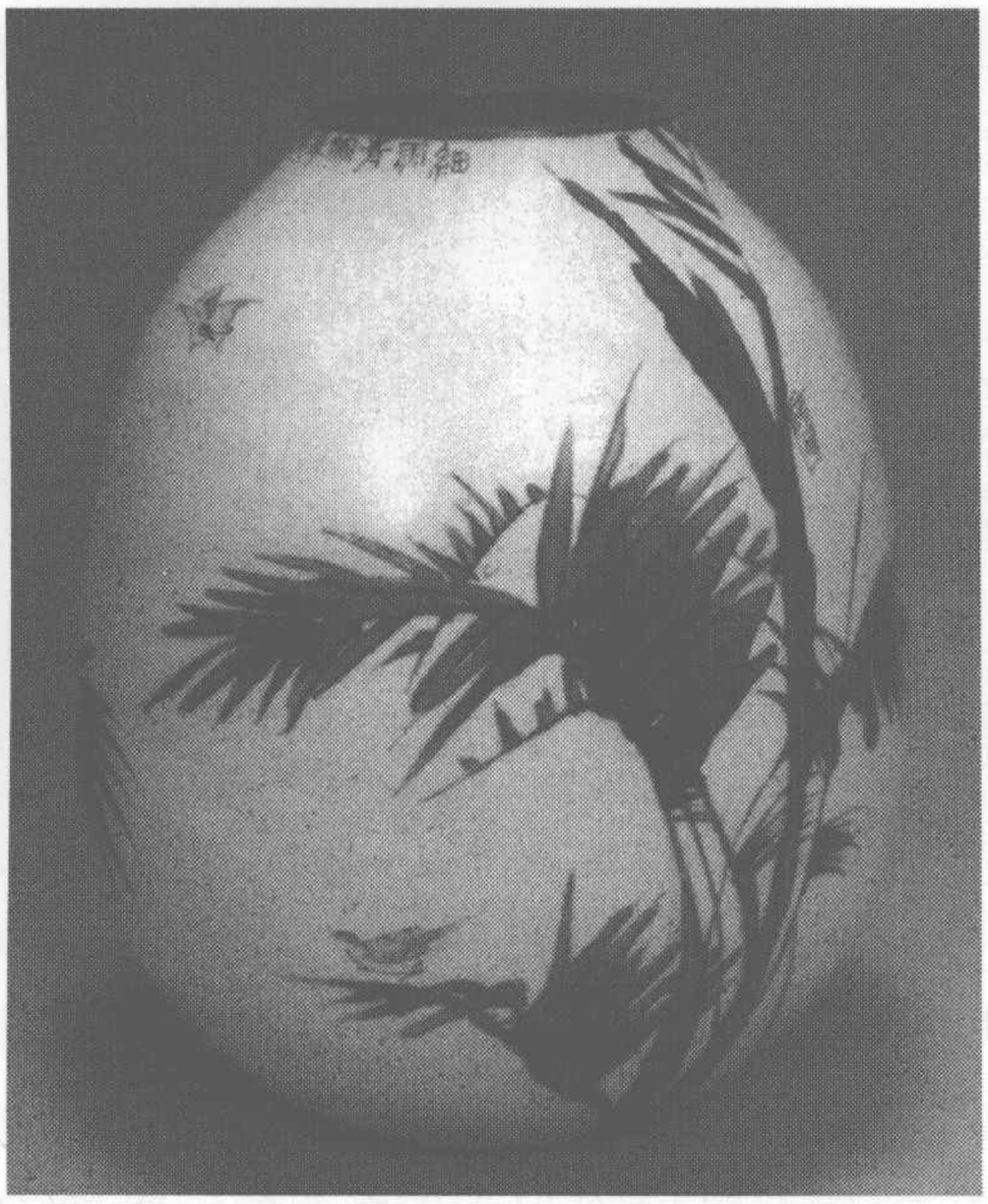


图 11 -1　素三彩细雨青棕

一、变形装饰与古彩创新

古彩装饰中的花鸟、走兽、草虫、鱼藻有很多成功之作，即使是传统形式，同样也为今人所喜爱，成为超越时空的艺术珍品。同时，这方面的变形资料也比较多，形象非常情趣化。因而，古彩装饰改革的重点始终是古彩人物。变形装饰人物，是古彩创新、变革传统画法的首选之路。20 世纪 60 年代初，众多的古彩艺术工作者就对程十发先生的《胆剑篇》这部连环画的艺术成果有着浓厚的兴趣，从发型、服装到背景的处理，都很符合古彩装饰人物造型创新者的口味，符合古彩人物创新者的思路。

自“文化大革命”提出古彩艺术也要反映工农兵，让工农兵形象占领古彩艺术阵地后，人们又开始从贺友直的《山乡巨变》《李双双》《朝阳沟》等富有装饰味道和时代气息的现代人物中得到启迪。进入 20 世纪 80 年代后，古彩艺术工作者又喜爱上了贺友直创作的聊斋故事连环画《葛巾》中的艺术形式以及连环画小品《宿舍春风》等作品的线描情趣及艺术处理。有的则被叶毓中的《李白和杜甫》《不怕鬼的故事》等连环画的作品中富有特色的衣纹线描、富有情趣的构图、富有繁简对比和黑白对比的艺术处理手法所吸引，从作品中殿宇、街市、园林、树石的处理中得到启示，似乎寻找到古彩装饰未来的发展方向。

20 世纪 80 年代笔者在古彩创新中也做过一些探索，如四美图，就是用变形装饰人物，加入金石（图章）来进行装饰的，并获得了当时景德镇的优秀创作奖。专家和同行认为这在古彩人物创新中迈出了可喜的一步（见图 11 -2、图 11 -3）。

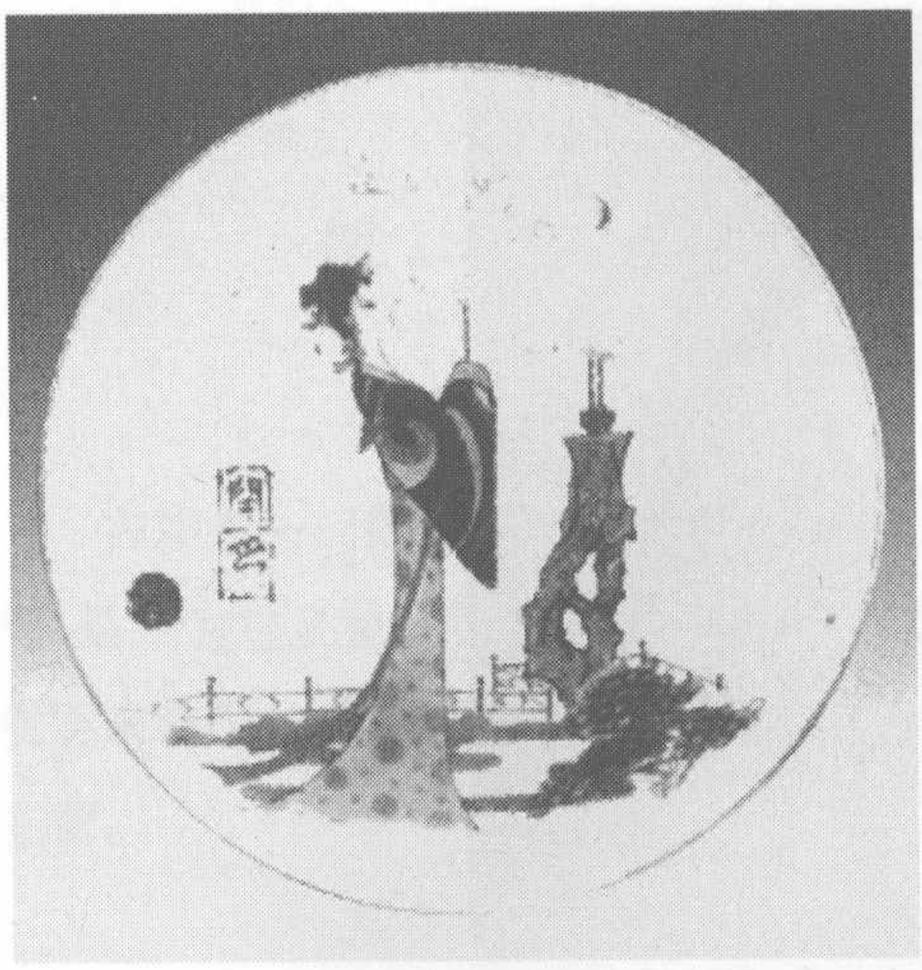


图 11 -2　闭月(即貂蝉拜月)



图 11 -3　羞花(即贵妃醉酒)

进入 20 世纪 90 年代以来的装饰人物,有的从卢延光的《中国一百仕女图》《中国一百帝王图》《中国一百神仙图》等作品中的线条的延伸、组合、错叠、聚散、排比、方圆运行所产生出的流畅、挺拔、韵味等美感中得到启示。卢延光那种大胆地汲取现代平面设计的艺术手法,给古彩艺术工作者以强烈的震撼,他们似乎找到了怎样使历史题材注入现代意识和时代感的入门向导。此外,邓柯的连环画《猪八戒吃西瓜》、柳成荫等人编绘的《工艺变形人物》对古彩艺术创新也起到了很大的推动作用。

随着连环画风格的多样化,装饰人物也有了学习的选择性。所以,大名家、名家新秀的新作给古彩装饰的创新带来了大量的可以借鉴的视觉资料,使古彩艺术工作者从创作手法、创新思路中得到了更多的启迪。变形装饰的连环画新作,也大大激发了古彩艺术工作者的创作热情(见图 11 -4)。他们一方面苦练传统画法,另一方面又大胆地进行古彩技艺的创新。



图 11 -4　古彩瓷板游春图

二、工笔重彩与古彩创新

进入21世纪，经历了20多个春秋的改革开放后，人们的创作思路特别活跃，对美的要求也向多元化方向发展。工艺美术创作格局盛况空前。人们对古彩的要求，从玩赏向观赏发展，不再仅仅满足于拿在手中玩赏，而是希望既能“近观”又能“远赏”。器物的造型要求大，并把它作为一个企业、单位在业界有分量、有气魄、有实力的象征。有的陶瓷造型开始向园林艺术拓展，向环境艺术开发：超大的万件花瓶移居公园；超大的双万件箭筒改造成路旁的灯柱；超大的壁画装饰在房屋建筑上。

随着造型的增大，古彩的装饰材料、绘瓷工艺、填色工艺遇到了严峻的挑战，原来装饰中的人物由7～8cm，增加到30～40cm，原有的线描简洁概括，在大器上显得“空”，色彩上的玲珑剔透，在大器物上显得花。古彩装饰在新形势、新环境中，迎接着新的挑战。为了适应新形势，古彩装饰必须要有新对策。

在古彩创新实践中，人们在关注变形装饰的同时，开始思索并把目光聚焦在工笔重彩人物上。杨柳青年画可以引进古彩，工笔重彩永乐宫壁画应该可以引进古彩，同是中国元素，同是本土化，同属“中国造”，一定会受到国人的喜爱。

在大件器物上，只有密聚的线描，才能体现古彩的线描优势，才能克服画面空洞无物的问题；也只有线描密聚，纹饰多样，才能将大片空白分割成若干小块空白，填色时才能克服大件器物不易填平易发花这一缺陷。工笔重彩永乐宫壁画恰好可以满足这一需求。永乐宫宽袍大袖人物最宜采用古彩装饰中的地皮、边角、底心等图案。

当这类图案用于古彩人物服装时，就有人说，不像古彩啦！变了味啦！康熙五彩人物穿的是“旗装满服”，工笔重彩人物穿的是唐宋汉服，明摆着都是中国元素，还是中国味。记得前景德镇陶瓷学院美术系名家、专业教师徐成先生曾深有感触地写过一首词《画瓷难》，他感叹地说：“画瓷难，画瓷难，不在画，不在填，难在嘴巴与舌根！”即指创新难就难在有些人不负责任地评论，没认真深入地审视人家辛勤的劳动。创新不是仿古，不是照搬、照抄、依样画葫芦，它需要的是开拓新思路，开发新领域，走前人未走过的路。把工笔重彩永乐宫壁画的画风形式移植到古彩中，是探索者们经过认真的思考，大胆地进行艺术实践的创新之举。笔者认为，这是一种可贵的探索精神。并且，这种创新产生了许多好作品。

值得一提的是，2012年，有位佛家弟子过小明先生，他是一位当过和尚、深知佛文化又有真知灼见的企业家，他组织了一场“视觉中国·瓷上敦煌”的大型西北采风活动，先后有十来批陶瓷艺术家赴实地考察与写生，其中就有很多古彩艺术家。他们大开眼界，深受启发，创作了不少古彩与工笔重彩敦煌壁画相结合的古彩作品、墨彩作品，也产生了不少与唐卡相结合的古彩作品。笔者有幸参加了这一历史盛会的创

作。这些作品在法国罗浮宫艺术殿堂、布鲁塞尔厅展出。

在这里笔者顺便提一下，研究古彩不能仅仅停留在方向性的理论探索上，而要亲身投入古彩创作的实践，如古彩的画法形式研究、古彩的工艺制作研究、古彩的装饰材料研究，这样才能将古彩的理论研究落到实处，才能将古彩理论用于古彩创作实践。古彩理论研究与古彩创作实践的历史使命落在我们这一代画古彩的古彩人肩上。目前，在广大古彩同人的努力下，工笔重彩与古彩相结合的古彩瓷，已经出现了许多优秀作品。工笔重彩这一中国画优秀艺术，必将在古彩同人的辛勤浇灌下，在陶瓷艺术中结出丰硕的创新之果。

三、现代陶艺与古彩创新

传统古彩从造型到装饰，都主张完整、圆满、规范和四平八稳。最有代表性的品种，就是棒槌瓶、梅瓶、葫芦瓶与凤尾尊。如果仅仅停留在人物形象、线描画法、衣纹处理等方面的创新，给人总的印象只是小小改革，甚至给人面貌依旧而无新意的印象。要想给人旧貌换新颜的印象，还必须大刀阔斧地改革，必须有大的突破。古彩艺术工作者已开始从陶艺的造型与装饰中寻找新的突破口，寻找与古彩艺术结合的切入点(见图 11 -5)。



图 11 -5　福贵多子

从造型制作上入手。历史上的造型，虽然也是拉坯成型的，但用于古彩装饰的瓷

胎,经过利坯(即修坯),拉坯时形成的起伏已用利坯刀修平,内外都被修得光亮平整。瓶口在设计时,就利用加强口部转折或蓄撑口泥的方法,防止变形。如果口部变形不圆,就视为次品。如果这一美学观念不加以突破,就不会在古彩造型创新上有重大改变。后来,古彩艺术工作者在造型上采用陶艺制作方法,在成型时趁口部未干将口部加以变化,捏折成形态各异的口沿,有意识地保留住造型制作过程中所产生的人情味,有意识突破传统观念中的完整、圆满、规范和四平八稳的美学观念,从残缺、生动、变化和扭曲、折叠中寻到新思路。另外,在利坯上也使用了新的方法。首先是可以不必利坯,坯体内外均保留手工拉坯的痕迹,在制作时指头控制泥料所产生的起伏。其次是如果利坯,可以采用利外不利内,坯体内壁适当保留手工拉坯的痕迹。另外,在半干的坯体上开出斗方造型,再用刮刀、木刻刀、锯条等工具,用刨、刻、刮、划等手法,在开斗方的外围做出各种各样的肌理效果。从整体上改变古彩造型式样的面貌,给人以崭新的视觉印象。

从泥坯装饰上入手。上面讲的开斗方,用工具制作肌理效果,这也是泥坯装饰。泥坯装饰一般是在坯体干后,采用半刀泥刻花形式,在泥坯上刻地皮纹饰。地皮纹饰中有缠枝、散点、折枝,边角可刻、可不刻。斗方的形式也不必刻成规则的方形、圆形、扇形、桃形与海棠形等开斗方形状,经常采用不定形,有的开斗方还可以重叠,不必对称,越自然、随意越好。坯体刻地皮空出斗方,比画地皮开斗方要显得轻松、活泼,可以把精力、眼力、笔力集中在斗方中的画面绘制。由于刻坯、绘瓷是两种不同的艺术形式,这样绘出的古彩更鲜明,更突出,更能提高古彩的表现力。

从色釉装饰上入手。陶艺形式的古彩地皮,多用影青釉、豆青釉、黄釉、无光釉、紫金釉以及前面提到的裂纹釉、铁骨泥等,利用这些釉色罩半刀泥刻花,或用这些釉色衬托斗方。另外,有些釉色流动性不强,施釉后在釉上刻花(只刻釉、不刻坯),也能产生与半刀泥刻花不同的效果。此外,还有的用流动性强的花釉、三阳开泰釉,有意识地让它流出一些,形成意外效果,然后根据留下空白处的需要,巧妙装饰古彩纹样。再就是素面刻花不施釉,待成瓷后,拍红、拍料、拓金、拓银、拓电光。还有一种是在白釉上点色釉,远看形成花布效果开斗方,也富有新的情趣。

将陶艺制作引进古彩装饰,犹如给传统的古彩装饰吹来了阵阵春风,使古老的艺术与浓郁的现代意识紧密结合在一起,使当代古彩富有强烈的现代气息。

四、宋红绿彩与古彩创新

红绿彩,用现在的材质来解释,就是矾红与古大绿构成的陶瓷装饰形式。在历史上则是矾红与低温绿釉构成的彩绘种类。矾红制造技术首创于宋代定窑,辽金时期,

在北方的一些窑场得到了广泛的使用。金代继承了东汉以来历代低温绿釉和黄釉的配制技术，其应用范围却得到了扩大。①

宋以前的低温绿釉与黄釉，大都用于陶器装饰。在北方，从金代开始，这些低温釉开始用于瓷器装饰，并取得很多成功的经验，从而为明代的斗彩、填彩（即大明彩）、清代的康熙五彩开辟了新途径。宋（金）时代用在瓷器上的低温绿釉，就是康熙早期的古大绿，低温黄釉则是古黄。只不过宋（金）时代的大绿、古黄的雪白成分的多少，与现代的古大绿、古黄有所不同。宋（金）时代的选料，没有康熙五彩以后在选料方面那么精，那么严。将红、绿彩作为古彩创新的思路，是返璞归真的做法。回过头来画红绿彩，自然不是简单地重复过去，而是在过去的形式上有所提高，有所创新。走进永乐宫壁画的艺术殿堂还可以发现，类似于红绿彩的壁画——婴戏图，其笔墨的洒脱，与现代民间青花的婴戏图如出一辙。现代古彩创新采用宋红绿彩形式（见图11－6），让产生于宋代北方的红绿彩与素三彩一样，在古彩装饰艺术中占有重要的一席之地。红绿彩同样是古彩艺术的重要组成部分，它与陶艺形式结合，往往给人超凡脱俗的艺术感受。



图11－6　红绿彩盘断桥相遇

五、大明填彩与古彩创新

大明彩与红绿彩一样，也是陶瓷装饰中优秀的艺术表现形式，同样在陶瓷装饰发

① 张福康著，《中国古陶瓷的科学》，上海人民美术出版社，2000年。

展的进程中,不能失传,只能发展。将大明彩纳入古彩创新,是一种值得肯定的做法(见图 11 -7)。



图 11 -7　青花五彩瓶朝天椒

前面提到过,大明彩有两种形式:

一种是用青花画线,成瓷后再填五彩颜色,叫填彩(又叫大明五彩,那时的古翠是用青花浑水来代替的)。另一种是用青花勾线,又在画后用浑水来表现明暗关系,并在适当的部位空出花头位置,待成瓷后斗上矾红花头,叫斗彩。填彩、斗彩同属大明五彩。用传统的大明填彩创新,是一种新的尝试。由于大明填彩的线是蓝色,与常见的康熙五彩黑色料线相比,因此,在今人眼里,大明填彩显得更少见,更富有新鲜感,是使人耳目一新的古彩艺术形式。在斗方外用大明五彩形式做地皮,斗方内用康熙五彩做画面,比内外都是康熙五彩多了一种工艺对比,显得更有艺术效果,更具有东方民族的民间气息。古彩艺术工作者中,也有人将大明五彩斗康熙五彩这种形式,作为自己的主攻方向,从中找到古彩创新的路子。

六、腐蚀金彩与古彩创新

腐蚀金彩本来属于新彩范畴,把它引进古彩装饰,主要是吸收腐蚀金彩的腐蚀工

艺制作方法,将其作为古彩处理地皮的一种新的工艺思路。当然,也不排斥用金水、电光水、新彩颜色作为古彩地皮的做法。

腐蚀金彩工艺是用柏油(即沥青)作为画料的。用绘瓷料笔画纹样,比在坯体上刻纹样显得精致,刻坯不能做到的,腐蚀金彩可以做到。由于腐蚀工艺采用的腐蚀剂(即氢氟酸)对人体有害,制作时易造成制作者出鼻血,应特别注意,同时,应注意戴防护眼镜,避免眼睛因刺激而流泪,手也应注意避免烧伤。被腐蚀后的器物,可以在清水中浸泡,去掉柏油,也可以通过电炉,温度在100℃左右便可烧掉柏油(但柏油烟有时会熏黄瓷的表面)。

腐蚀后再拓金水、银水。原来画有柏油纹样的瓷面,由于有了柏油的保护,瓷面的釉层不曾受到腐蚀,拓金(银)过炉烤花后,金色光亮,显得华光灿烂。而被腐蚀的瓷面,拓金(银)过炉烤花后,显现出亚光金色。亮光金色与亚光金色交相映衬,更显得错叠交映、金碧辉煌,品质昂贵。较传统古月轩金地,更富贵、新颖,更华美、新潮。在制作时,为使金色经久不褪,可先用海绵淡淡地拍一遍油红(即西赤),注意斗方中空白,不要有色脏。过炉烧头火,再拓金(银),则经久不褪。

腐蚀后拓彩色电光水,茶色电光水最容易出效果。其制作方法同腐蚀金一样,可以先拍淡赤烧头火,然后拓电光水,利用亮光电光与亚光电光的互相错叠显露出纹样,非常华丽,令人爱不释手。

腐蚀后拍西赤、拍艳黑或者其他想要的新彩颜色,同样是利用被腐蚀的瓷面与未腐蚀的瓷面显现的亮光和亚光,而显露出纹样,这样的红地和料地,比单纯的用料笔画出的红地与料地显得更富有装饰味,令人感到更新颖。

必须说明的是,腐蚀金彩的斗方里面,一定要画古彩,因为斗方是画面主题所在,否则就不是古彩装饰。

第二节　20世纪古彩题材与创新

古彩的题材在20世纪没有大的变化。花鸟题材基本上以民间彩头、祥瑞题材为主;人物题材基本上以神话传说、历史题材为主。长期用来作为福、禄、寿、财、喜的象征物为石榴、佛手、桃子、荔枝、橘子;象征富贵、和合的牡丹、荷花等作品,依然受到人们的喜爱。神话传说中的寿星、财神、观音等题材,依然为广大人民群众所接受;历史题材中的包公、岳飞、关羽、诸葛亮、郑成功、武松等,依然受到人们敬仰。这些题材应该说是20世纪古彩艺术创作的主流。至于难忘的岁月、传家宝等现代题材,还不是

很多。农家乐、丰收乐、庆新春等现代题材，只作为点缀，更多的是旧题材、新构思。其原因有两个：一是长期以来的文化传承所形成的审美爱好，使这类题材为广大人民群众所喜闻乐见；二是收藏家的收藏习惯和作品的收藏价值决定这类题材的作品容易被收藏者与收藏机构所接纳和珍爱。

一、祥瑞题材与古彩创新

作为喜庆彩头语的祥瑞题材，随着时代的演变，也在不断地变化出新。

例如，在一次解放军美术作品巡回展览中，其中有一幅作品《月圆当归》，引起了许多人的关注。作者画的是一枝当归花（即中药当归的花），这幅作品的题款，使人一看就想到宝岛台湾，想到台湾同胞，想到“天涯共此时”，想到祖国的统一。这是炎黄子孙的共同心声，表达了海峡两岸的骨肉同胞对两岸统一的强烈愿望。《月圆当归》是新时代用祥瑞题材的象征寓意及同音谐韵手法在新内容中的体现，给祥瑞题材赋予了新意，是一件优秀的象征寓意新作。这幅作品给前来参观的人们留下了深刻的印象，人们从中也得到深刻的启示。祥瑞题材的创新还在许多美术作品中表现出来。例如，1982 年第 4 期《景德镇文艺》发表的一幅装饰画《古往今来》，描绘一个女青年陶瓷工作者立身在一大片古瓷片的流水滩头沉思遐想的情景。寓意非常深远，题款非常点题，使人联想到陶瓷艺术源远流长的历史。又如 1984 年秋《景德镇文艺》发表的一幅国画作品《品蜜》，图中，农村养殖专业户作为商品生产者登上了历史舞台，成为农业经济发展的一支重要力量。作者敏锐而准确地画出“养蜂专业户”这一新生事物，含蓄地用“品蜜”这一妙语双关的典型生活，寓意生活越来越甜蜜。

祥瑞题材的创新，在 20 世纪末的古彩作品中也露出了端倪。长期被用来作为福、禄、寿的象征物的石榴、佛手、寿桃、橘子也被赋予了新意（见图 11－8）。



图 11－8　福、禄、寿、喜四吉祥

长期被看成福的吉祥物的石榴，被古彩艺术工作者以石榴谐音“食留”，意在有食有留，也就是有吃有余留，题款“小康人家”，歌颂了实现“小康水平”这一奋斗

目标。

长期被看成寿的吉祥物的桃子,也被赋予了新的内容。在画有寿桃的作品中,常见的题款有“卫生长寿”或“文明长寿”,反映了20世纪80年代至90年代,在城乡开展的以“五讲、四美、三热爱”为中心的创三优活动及创文明单位、文明楼院、文明户等建设社会主义物质文明与精神文明这一历史事实。

长期被看成禄的吉祥物的佛手,也以佛手谐音“勿守”,而被赋予了新的内容。题款“勿守旧章”,意在坚持改革开放,提醒人们不要因循守旧,要锐意创新,以积极的态度支持新生事物,赞美新生事物。

在画有竹子的作品中,题款为“个个向上”,仔细回味很有道理。一方面,使人想到毛主席的题词“好好学习,天天向上”,另一方面,又形象地写出了竹叶的生长规律,是由无数“个”字组成的。作者对每个学生的成长,寄予了殷切的期望。

在一件画有红梅的瓷盘中,题款“迷恋科学”,梅与迷谐音。不是一般地爱科学,而是与科学有深厚的感情,种田靠科学,养猪靠科学,丰山还是靠科学。农业的出路靠科学,改变农村落后面貌更要靠科学。有许多科学之谜,需要靠人去解答。所以,要迷恋科学,以攻克科学难题为人生已任。

在一件画有茶花的瓷盘中,题款是“山乡物华”,茶花飘香,茶叶明目,茶油清心,“山乡物华”取意物华天宝。山村是人杰地灵的乐土,山乡培养的学生应像茶花,能成为多用人才。

白石老人爱画的题材“螃蟹”,在创作思路上,也别开生面,另辟蹊径。一个画有螃蟹的挂盘上,其题款为“贵在横向”,看后不禁想起白石老人画螃蟹的笔墨,也使人想起“看你横行到几时”的题句,表现了作者对旧社会丑恶现象的愤懑情绪。而“贵在横向”反其意而用之,道出了横向联系在一切经济工作中的重要性,这种题款的思路,真可谓“青出于蓝而胜于蓝”。

在白石老人爱画的另一题材“红叶秋蝉”的瓷板上,题款为“求知若渴”,蝉嘴的吸管,深深地吸吮着树身“知识”的甘露,不再是一只“夜郎自大”的“知了”。

二、历史题材与古彩创新

历史题材中的岳飞、郑成功,是作为维护国家的统一、维护民族尊严的艺术形象而被宣扬的;包公、海瑞依然是作为惩治腐败、维护法律尊严的清官被予以肯定的;尧、舜、禹以及唐太宗、康熙皇帝,依然是作为国家杰出领导人的艺术形象被加以歌颂的;诸葛亮、刘伯温依然是中华民族的智慧化身,人们从心眼里予以敬佩。

传统题材中的花木兰、梁红玉,依然是作为自强不息的女性加以赞美的;廉颇、黄

忠，依然被当作老当益壮的艺术形象予以敬重；李白、苏东坡等一大批历史名人，依旧是人们心目中的旷世之才；关羽、赵子龙等一大批历史名将，依旧是人们心目中的盖世英雄。总之，历史典故，依然是传统人物配对、配堂的主要题材。

在科学飞速发展的今天，神话传说中的寿星、财神及佛法无边、普度众生的观音和如来等作品，依然备受人们的青睐。和合二仙、八仙飘海依然是艺术家喜爱的创作素材。

在创作这类题材时（见图 11 -9、图 11 -10），主要是从形式与构思方面出新，即从形象、衣纹、色彩和题款等艺术手法处理上加以创新。



图 11 -9　白龙马蹄朝西

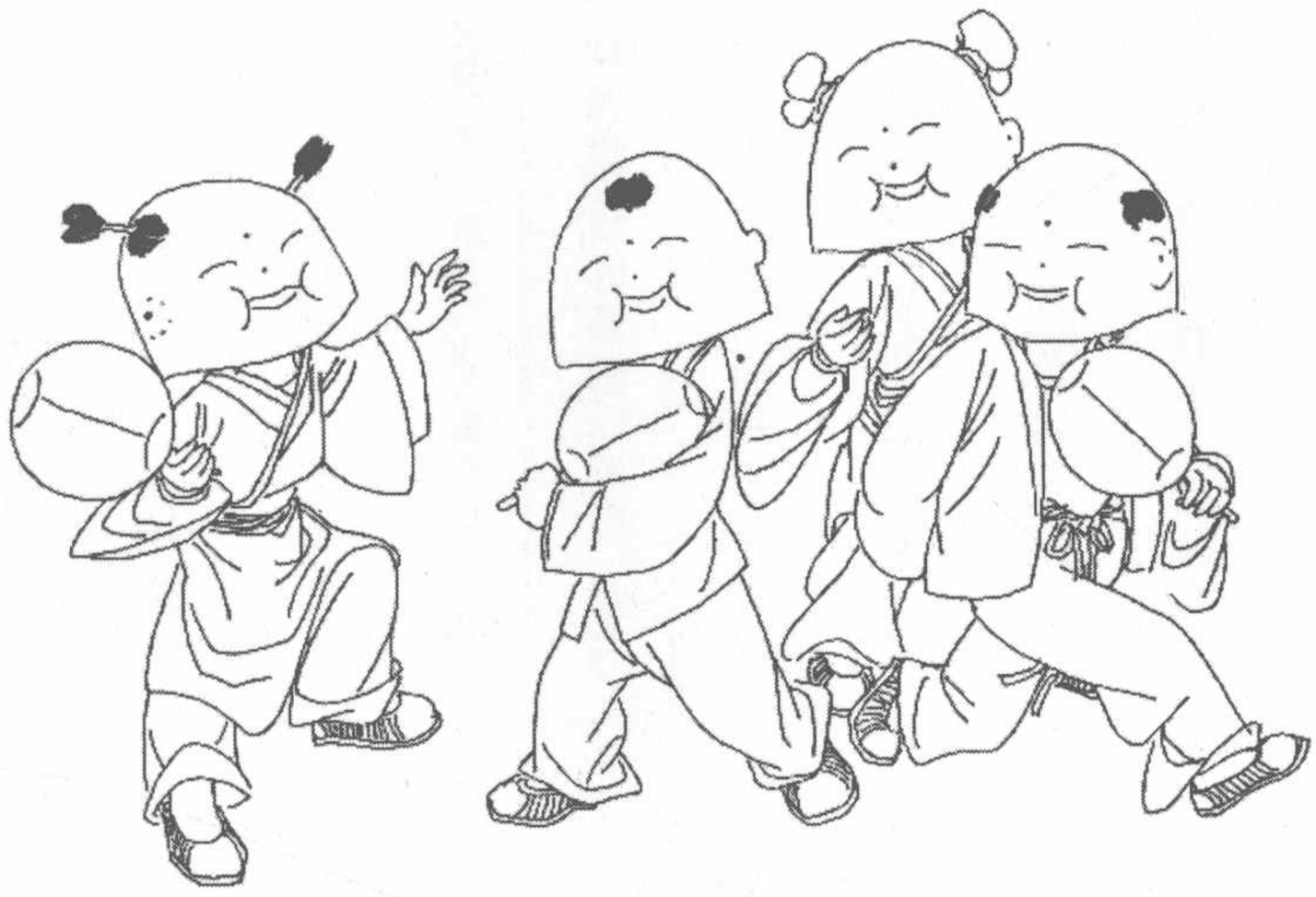


图 11 -10　说嫂嫂

20 世纪末，古彩在形式上的变化趋向实际上是呈多元的格局。内容（题材）上的基本趋向是继承，在继承中对题材的立意进行了创新，新的题材还不多，即使有新的题材，也是画娃娃样以及少数民族的爱情题材。在题材开拓上，力度还不够深、不够广。所以，题材的拓展和更新，是古彩在新世纪面临的一项任务，在 2014 年嘉德春季拍卖会上，周小娟绘制的古彩《渔樵耕读》瓷板让人耳目一新。

古彩最终应从室内装饰的瓶、缸、盘、板等品种走出来，走向更大空间。为此，还涉及走向环境陶艺、走向标志性建筑等方面，故应在古彩设计、古彩工艺、古彩配方、古彩工具、古彩工作方式等多方面进行理论研究。



第十一章

古彩的名家业绩

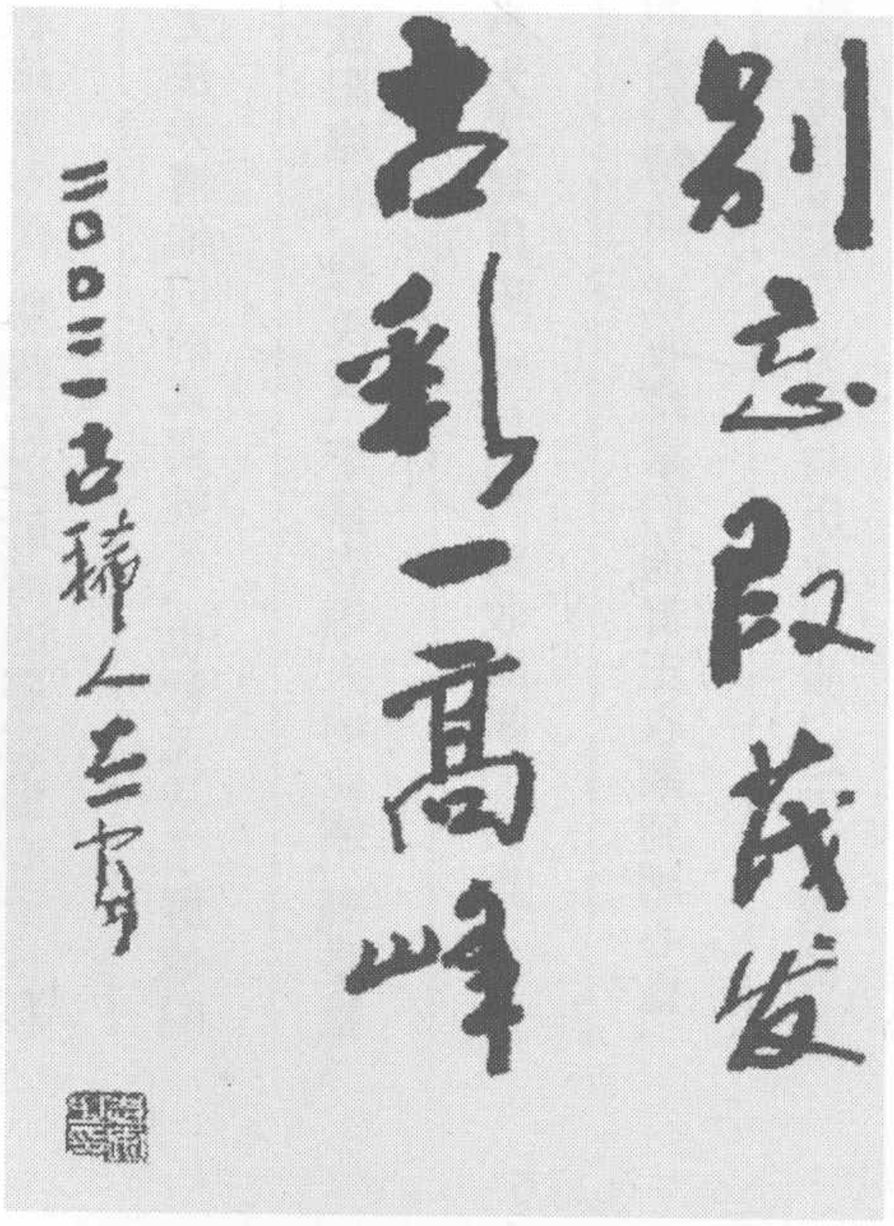
当翻阅千年瓷都——景德镇历史的时候，那些创造瓷都文明的『有功之臣』，像千年窑火一样，照亮了瓷都历史，燃尽了自己，能留下姓名者却寥寥无几。可叹的是，在笔者孩童年代，那些还以鲜活的姿态潜心于古彩艺术创作的高手，如今却已无法弄清他们的真实姓名，也就无从了解他们的作品。所以，记载冯心宗、欧阳旭礼、段茂发、李盛春等人的业绩，既是抢救古彩艺术的历史需要，也是为了对历史、对后世、对收藏家们负责，让广大读者看到各种不同风格的古彩精品，让收藏家们能真正收藏到用心血、汗水和智慧铸成的稀世珍品和传世之作。为了与历史同步，这里介绍的几位古彩艺术家，其生平和业绩均按辈分、年龄介绍，以其进入景德镇陶瓷的历史舞台为序[①]分第一代、第二代、第三代古彩艺术家，叙述于后。

① 古彩的名家业绩摘录于:[1]张忠清、曹春生主编,《景德镇陶瓷美术百家》,浙江美术学院出版社,1993 年;[2]熊钢如、吴大选主编,《中国当代陶瓷美术家辞典》,中国轻工业出版社,1994 年;[3]《景德镇陶瓷》历年各期。

第一节　第一代古彩艺术家

古彩这朵生长在景德镇“草鞋码头上的奇葩”，中华人民共和国成立后，它的地位和身价也随着制作者的政治地位的变化而变化，原本“土得起渣”的古彩，都受到中央工艺美术学院许多专家的重视。20 世纪 50 年代初，由江丰、张仃分别任正、副主任，由郑可、高庄、祝大年、梅健鹰、陈万里、沈从文等 26 名专家组成建国瓷设计委员会，在景德镇办学习班，组织建国瓷的设计、生产、制作、彩绘。彩绘形式上，建国瓷、西餐具采用釉下青花装饰工艺，中餐具采用斗彩的釉下青花与釉上古彩装饰工艺。

在古彩第一代艺术家中，段茂发与李盛春是 20 世纪初出生的，其余 3 位均是 20 世纪 20 年代出生的。他们共同经历了建国瓷与苏联用瓷的制作，也正是建国瓷造就了段茂发、李盛春、欧阳光建国瓷古彩三杰。段茂发、崔祥燕、施于人除参与了建国瓷的试制外，他们还创办了景德镇陶瓷美术技艺学校，为景德镇陶瓷学院的创办以及陶瓷美术的学科建设，付出了心血与汗水。他们共同培养了戴荣华、蓝国华、方复等一批在 20 世纪 60 年代至 21 世纪初在古彩艺坛上有影响、有贡献的艺术家。他们在学术上又共同培养了像龚龙水、朱乐耕这样有名望的古彩学科带头人、国际陶艺界的领头人。



其实第一代古彩艺术家还有陶鼎泰、罗来育、段云昭、段云晖、段庆舜等。以下选的只不过是第一代具有代表性的人物。

段茂发生平简介

段茂发(1900—1976),男,江西省都昌县人,1912 年师从古彩名家冯荣昌(又名冯心宗)学艺;1916 年创办“茂发瓷社”;1954 年调中国轻工业陶瓷研究所(当时称景德镇陶瓷技术研究所);1956 年调景德镇陶瓷美术技艺学校(即景德镇陶瓷学院美术系中专部前身);1959 年被授予“陶瓷美术家”称号;1961 年被国务院授予副教授职称。

段先生是新中国第一代主要古彩艺人之一,他的古彩用笔苍劲、凝重、古拙,用色喜庆、富贵、吉祥,构图平稳、均衡、饱满,形象端庄、娟秀、典雅,是当代古彩艺术的优秀传人,是近百年来古彩第一人。景德镇陶瓷学院知名教师,古彩艺术家崔祥燕系其开门弟子。著名学者施于人也曾受其教诲,著名陶瓷美术家、中国工艺美术大师戴荣华是其高徒。当代古彩陶瓷艺术家李延令、舒松水、方复、许锡嫣、余宏、蓝国华均是其学生。越南、古巴、波兰、罗马尼亚等国的一些陶瓷艺术家,有的曾在 20 世纪 50 年代末 60 年代初留学中国期间师从于他,他是康熙五彩继往开来、承上启下的艺苑班头、一代宗师。他的艺品人品,也深得日本丰增晏正、丰增英子夫妇的敬佩。著名学者、教授、诗人、陶瓷艺术家张志安先生说:“在陶校、陶院一共十年,于人,感觉最好的是段茂发,于艺,感觉最好的是段茂发的古彩。”

段先生画过许多作品,留在景德镇陶瓷博物馆的并不多,多被国外收藏家所珍藏。景德镇陶瓷博物馆藏的两件古彩瓶均被印成明信片,一件是《张生跳粉墙》150 件观音瓶(见图 12 -1),一件是《王嫱出塞》150 件凤尾尊,其留有文字记载的作品还有《松鹤图》满尺座盘、《郭子仪拜天门》1.8 尺中堂瓷板、《四宜图》满尺座盘、《岁寒三友》100 件花篮瓶、《沙地万花斗方美女带子》100 件宝字瓶、《木兰从军》100 件乾隆瓶、《五子夺魁》100 件长颈花篮瓶(见图 12 -2)和《西厢记》笔海等古彩作品,原轻工部陶瓷工业研究所还陈列有其作品《麻姑献寿》1.8 尺大圆盘以及各式各样的《荷花如意》图案装饰大圆盘。

张志安先生说:“段茂发的古彩艺术,民间年画情趣极浓,拙中取意、寓情、寓趣、寓巧”,“作品中形与意的独特创造,是可以让人着迷的”,“1957 年春节我在古彩班大门上,曾写过一副对联,表达了我对段茂发古彩的基本看法——美矣大红大绿,妙哉古色古香”。半个多世纪过去了,“大红大绿、古色古香”已成了人们评价古彩艺术特色最好的“代名词”。

另外,还有一批半仿古、半创新的康熙五彩风格的作品,如古彩花鸟纹盘、古彩莲池鸳鸯纹缸、五彩人物双耳尊等,这些作品既保持了康熙五彩的传统面貌,又有新的突破,均不失艺术珍品原来特有的风貌。



图 12 -1　古彩张生跳粉墙观音瓶(150 件)

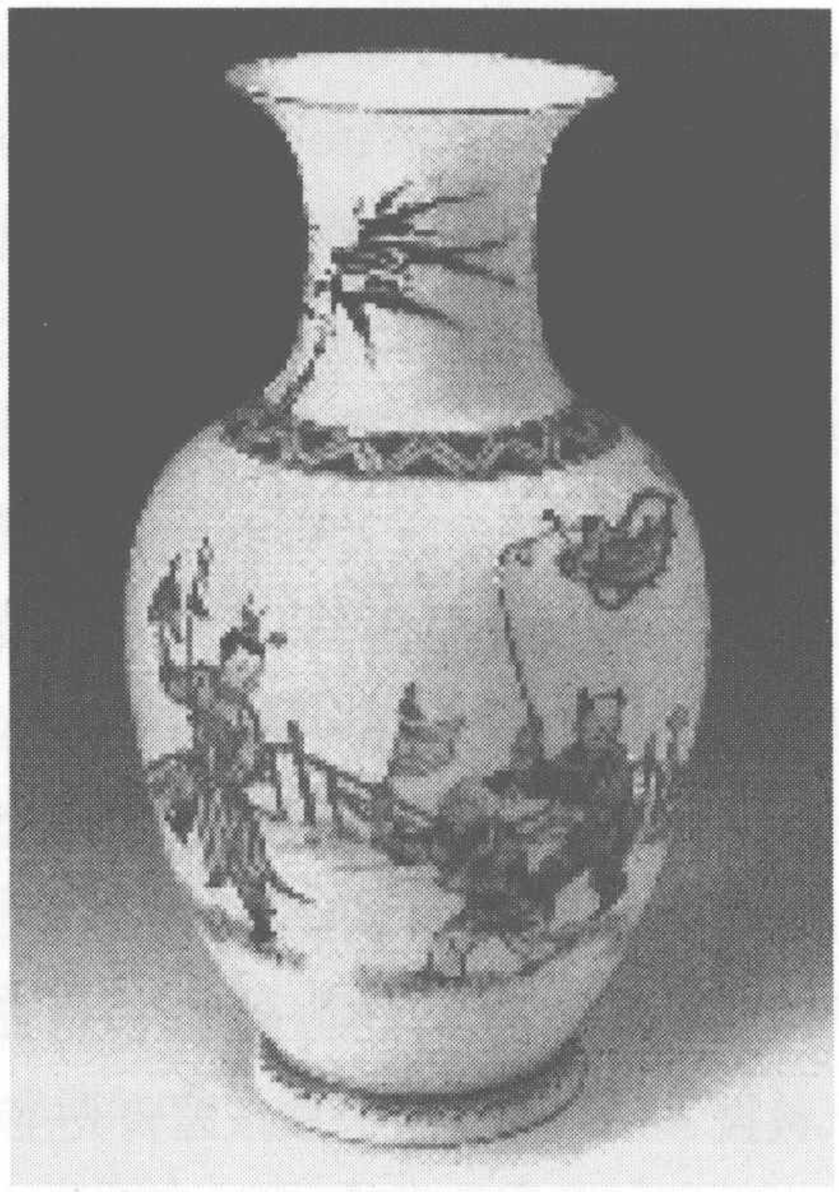


图 12 -2　古彩五子夺魁长颈花篮瓶(100 件)

李盛春生平简介

李盛春(1903—1987),男,江西省南昌县人,1952 年加入陶瓷工艺社,从事苏联展览瓷与建国展览瓷的创作;1954 年调景德镇陶瓷技术研究所(即轻工部陶瓷工业研究所);1959 年被授予“陶瓷美术家”称号。

李先生是新中国成立初期主要的古彩艺人之一,与段茂发先生、欧阳光先生号称“古彩三杰”。其最有代表性的作品是古彩《荷花》1.8 尺正德大圆盘。其古彩作品中大绿、碧绿深沉厚重;矾红、殷红艳丽沉着;线条挺光,富有功力。他的作品较段先生与欧阳光先生的古彩,更倾向于写实,题材上则侧重于古彩花鸟。李先生很勤奋,一生创作了不少作品,但由于古彩名家受大明五彩、康熙五彩的影响,不爱落款,以致难以考证。据其儿子李文遥先生证实,景德镇陶瓷馆藏有的《百鹿》100 件古彩四方瓶、《百子》1.8 尺古彩大圆盘都是李盛春先生的得意之作。

另外,李先生退休前在轻工部所画的古彩作品,被保留在轻工部陶瓷工业研究所陈列室中。他是一位淡泊名利的老前辈,在同行中德高望重,是近百年来杰出的古彩名家之一。

崔祥燕生平简介

崔祥燕(1922—2000),男,安徽太平县人。崔祥燕于20世纪40年代初期毕业于江西省立陶瓷工业专科学校,后一直从事古彩艺术陶瓷的绘制工作;20世纪50年代初,加入陶瓷美术工艺社(即景德镇艺术瓷厂前身);1957年8月调入景德镇陶瓷学院美术系中专部,任教古彩;“文革”时下放到景德镇人民瓷厂从事陶瓷美术设计。

崔先生是开创陶瓷学院古彩专业教学的老前辈之一。当代著名陶瓷艺术家龚龙水、黄学虎、李会中、邓满春等,早年曾师从于崔先生门下。崔先生的代表作有《牡丹春燕》满尺正德座盘、《王冕画荷》150件宝字瓶,这些作品曾供学生示范,“文化大革命”期间散落民间,不知归于何处。崔先生是一位承前启后、为陶瓷教育事业做出过贡献的艺术家。

崔先生退休后,应秦锡麟大师的邀请,在江西省陶瓷研究所绘制了不少古彩艺术品。其中四怪、四兽等二尺四条幅瓷板,是他这一时期的代表作。

崔先生晚年的作品有五彩《孙皓四妾》150件法古方肩花篮瓶、五彩《博古》万花飞蝶150件开光方肩葫芦瓶、素三彩《四季花》牡丹如意图案、150件开光圆球花篮瓶。这四件作品,雄风不减当年,是难得的古稀之作,是收藏家难得的艺术珍品。

欧阳光生平简介

欧阳光(1927—2003),男,江西省新建县人。欧阳光从小随父欧阳旭礼学艺,20岁就在陶瓷界享有盛誉,1952年设计的铜钱锦古彩西餐器,在景德镇对苏联展览瓷的展览中获得荣誉;1953年设计的锦边古彩西餐具,为景德镇在“建国瓷展览”中再次获得荣誉;1954年创作的300件《向阳花》冬瓜瓶、150件《四方连续鸳鸯莲装饰》鱼篓瓶、300件《仿大明牡丹缠枝地皮开斗方》大缸等出国展览再次为景德镇获得荣誉;1958年,他调往艺术瓷厂工作,与毕渊明先生一起搞过国画陶瓷作品联展,受到专家、领导的关注;1959年被授予陶瓷美术设计师称号;1968年的400件《料地九龙》素三彩鱼尾瓶,1969年的800件《万年长青》五彩花篮瓶,都获得了当时的最高奖励,此后又多次获奖。

欧阳光先生的作品,具有较高的艺术品位和笔墨情趣,也具有较高的收藏价值。这与他酷爱中国画,苦练笔墨是分不开的,其国画也是陶瓷艺人中不可多得的收藏品(见图12-3)。

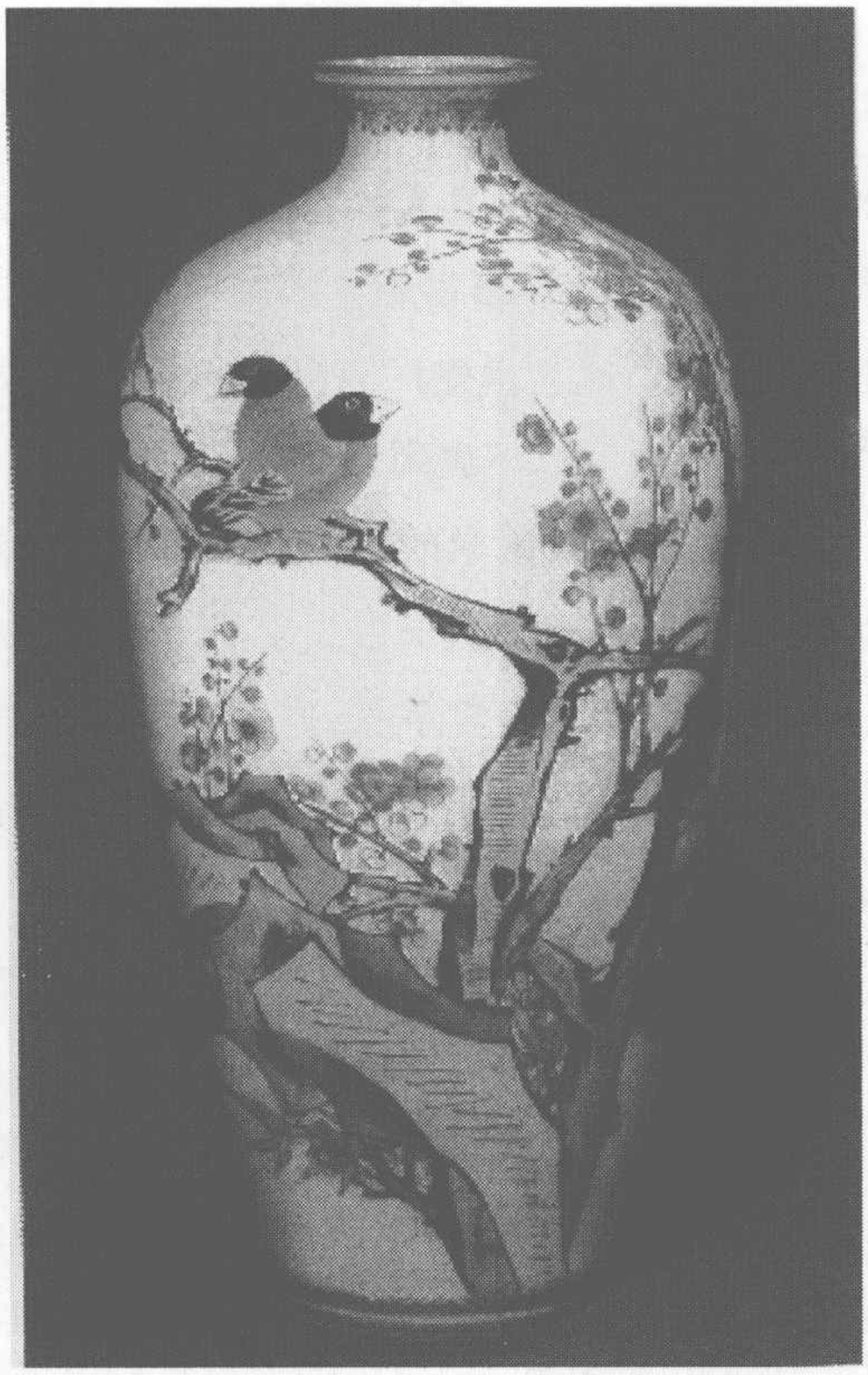


图 12－3　古彩瓶红梅腊嘴

欧阳光先生不爱追名逐利，注重真才实学。其作品往往不同凡响，设计构思巧妙，是老一代艺术家中最富有创新意识的艺术家之一。欧阳光先生的作品，从 50 件小瓶到超万件大瓶，都有珍品，是古彩艺术家中始终坚持古彩创作的多产艺术家。其线描刚柔相济；设色沉着明快；题材广泛多样；构图饱满充实；底款富有金石味。

由于欧阳光先生淡泊名利，因此诸多名典、名库中甚少有他的介绍，然而，他依然是景德镇最具代表性的古彩艺术家之一。

施于人生平简介

施于人（1928—1996），男，浙江余姚市人，1954 年毕业于中央美术学院实用美术系陶瓷专业；1988 年被授予教授职称，生前任教于景德镇陶瓷学院美术系，系中国工艺美术学会高级会员，中国陶瓷美术学会、中国古陶瓷研究会、中国高等院校工业设计学会理事。

施先生青年时代曾从学于祝大年、梅健鹰、邓白、郑可等教授；1954 年从中央美术学院毕业后留校任教；1955 年由国家高教部调来创办景德镇陶瓷美术学校。1958 年景德镇陶瓷学院成立后，施先生一直在美术系任教，自 20 世纪 80 年代以来，任硕

士研究生指导老师。

施先生在艺术教育、陶瓷研究、陶艺创作三个领域潜心致志、艰苦奋斗四十余载。他特别喜爱康熙五彩，并与古彩名家段茂发先生结成忘年交，向段先生请教古彩技艺。他将五彩瓷绘作为法古求新的突破口；超越通景式的情节性传统绘画手法；采取图案式的空间性现代构成设计；构筑新的艺术语汇。

其代表作《蝶恋花》古彩座盘、《百花篮》古彩挂盘、《富贵有余》古彩座盘、《瓜瓞连绵》300 件斗彩瓜棱瓶，堪称示范之作，在日本、新加坡等国家和我国港澳地区展出后，深受收藏家喜爱（见图 12 -4、图 12 -5）。



图 12 -4　古彩盘富贵有余

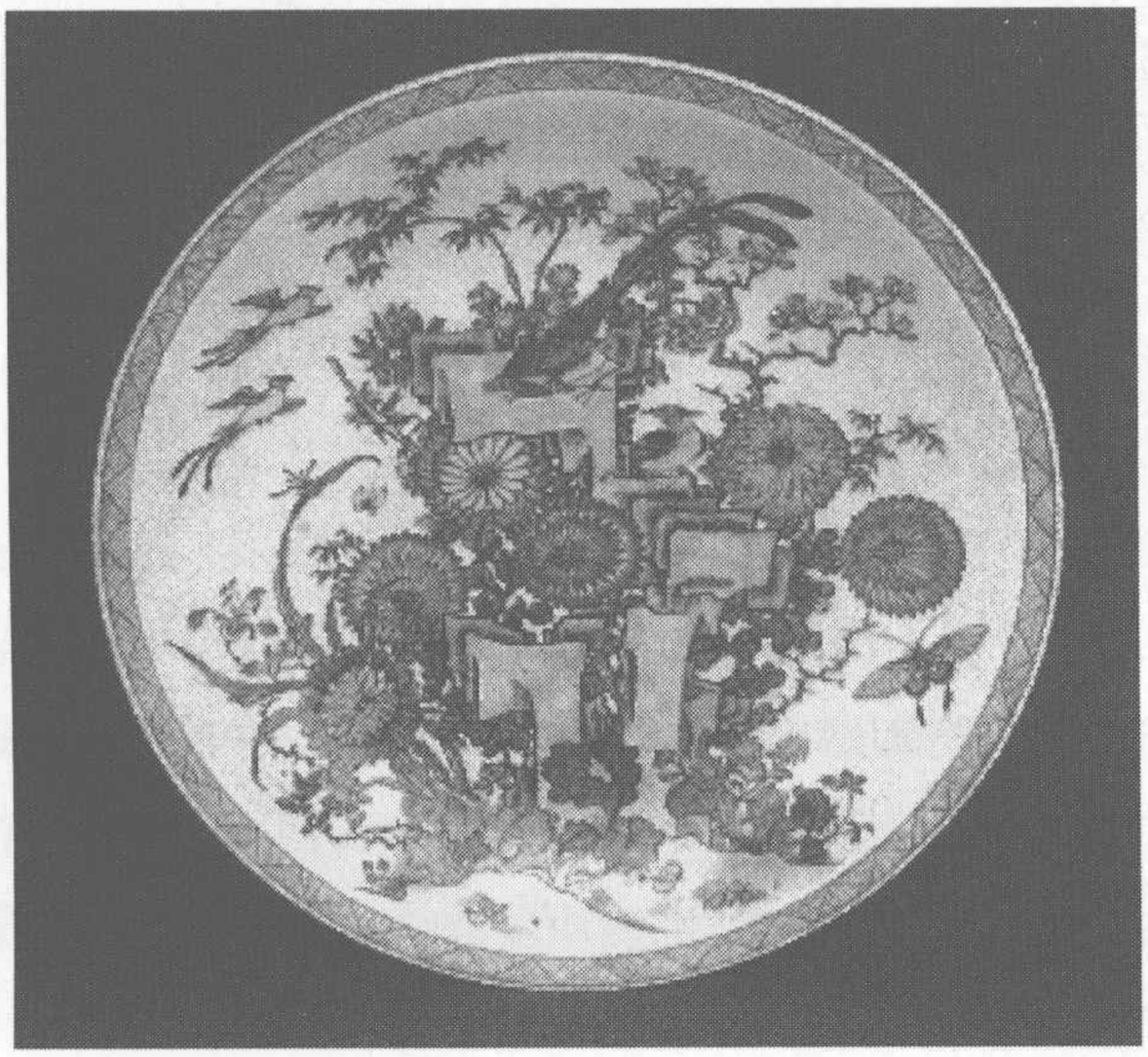


图 12 -5　古彩盘锦衣知足

其生平与业绩收录在《景德镇陶瓷艺术名人录》《瓷都艺星》《景德镇陶瓷美术百家》《中国当代陶瓷美术家辞典》等文库中。

第二节　第二代古彩艺术家

回顾历史，人们清楚地记得，“当时景德镇陶瓷学院美术系是双轨制教学，一是洋派的，按照苏联美术学院的教学体制，让学生学素描，学色彩，学写生绘画，任教的都是美术院校毕业的教授；另一派是土派的，直接在瓷器上学习五彩的绘制、打图、线描、图案填色，任教的都是本行业的老艺人，这种学习方式，在现在看来都非常科学”（摘自方李莉在《苦乐五彩路》中的论文）。所以，陶院创办初期的（中专与本科）毕业生，既具备了科班出身的院校毕业生的理论知识和绘画本领，又具备了学徒出身的技工所具有的绘瓷能力。他们在工厂当过彩绘工人，在美研室搞过生产设计，再到研究室搞创作与在大专院校搞教学。

戴荣华、蓝国华、方复是同班同学，是景德镇陶瓷学院美术系创办早期的毕业生，是古彩艺术大家段茂发先生的嫡传弟子，同时，也是目前景德镇为数不多的优秀古彩艺术家。他们分别参加了各种展览、各种国家用瓷设计，在“文革”后为陶瓷美术的复兴，振奋陶瓷美术的创作热情，做出了自己应有的贡献。戴荣华参与了“7501 毛主席用瓷”设计，蓝国华、方复在工厂也主持并参与了“毛主席纪念堂”用瓷设计、红岩“重庆谈判纪念馆”用瓷设计以及各厂创品牌的“品牌瓷”设计，从中发现和培养了一批新的陶瓷美术生力军，为新世纪陶瓷美术队伍的壮大和发展打下了人才基础，创造了条件。他们各自也有不少弟子、学生。在笔者写作时，他们在古彩艺术创作的第一线已经奋斗了六十多年，从摘下红领巾的花季少年到鬓发全白的迟暮老人，在古彩技艺中承担着“继往开来，承前启后”的历史作用。他们是第二代古彩艺术家的杰出代表。是“工匠精神”的优秀传人，被誉为古彩技艺传承方面的三面旗帜。

龚龙水、朱乐耕，他们年龄相差很大，像当年段茂发先生与施于人先生一样，在景德镇陶瓷学院的教学与传播上，对后世古彩起着不可估量的作用，在“启发心智，开发思维，因材施教，点燃兴趣”方面做出了重大贡献。尤其是朱乐耕，他不仅在国内陶瓷艺术界、美术教育界有较大影响，而且在国际陶艺界也实属领军人物，是古彩技艺方面的世界级陶艺家，他是古彩人的光荣和骄傲，为中国陶艺走向世界做出了历史性贡献。

在第二代古彩艺术家中，还有李文遥、周湘兰、许锡嫣、李延令、舒松水、余宏、李会中、黄宝琴、邵继澄等古彩艺术家。

龚龙水生平简介

龚龙水，男，笔名沙翁，1939 年 4 月出生，江西南昌人，1962 年毕业于中央工艺美术学院陶瓷美术系，现为景德镇陶瓷学院副教授，曾任美术系副主任，是中国工艺美术学会高级会员。他一直从事陶瓷美术教育和陶瓷艺术创作，大学教龄 30 多年，是一位教学与创作相结合的陶瓷艺术家。

龚龙水擅长陶瓷古彩、青花和青花釉里红装饰，善于吸收和运用民族传统装饰艺术。他旁征博引、推陈出新，不仅造型艺术基础扎实，谙熟陶瓷艺术装饰手法和工艺材料的奥秘，对传统装饰技法了如指掌、运用自如，而且开创性地运用了许多新的手法，大大丰富了陶瓷艺术装饰语言。他在艺术创作上追求“立象以尽意”，讲究审美寄托和内在寓意。

他的作品具有严谨、古朴、简洁、明快的风格。作品装饰内容、表现形式多样。山水、人物、花鸟、鱼鸭均为陶瓷艺术作品的表现对象。他是从农村来的，儿时捕鱼的生活充满乐趣。所以，他最爱画也画得最多的题材是水族生物。活生生的游鱼、戏鸭、虾蟹无不表现出那种返璞归真的自然情趣，寄托了他热爱生活的美好情怀，倾注了内心的真实情感。

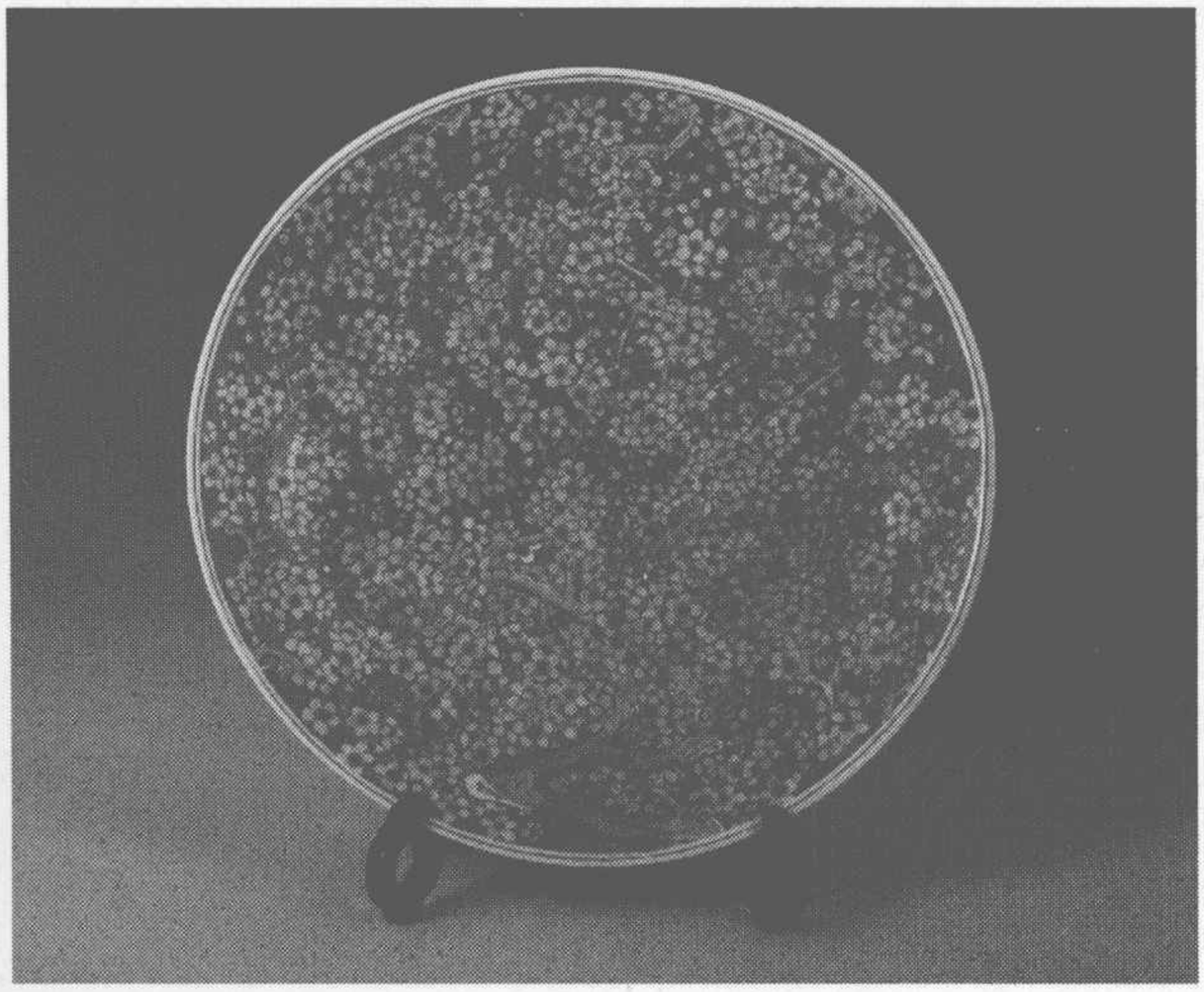


图 12 -6 “红底梅花”古彩色盘

龚龙水的许多作品，多次被选送到北京、上海、香港、澳门等地及日本、韩国、新加坡等国展出，深受海内外人士好评和收藏家青睐。《花香四季》《梅林小鸟》《年鱼》《莲池情趣》《串串红》《古韵》《四季富贵》《鸭戏》等许多作品，被日本、韩国等国家及香港地区的人士及有关部门收购与珍藏。各种专业报刊、多种陶瓷美术专集收集和发表作品 80 余件（见图 12 -6 至图 12 -9）。《景德镇陶瓷》《景德镇陶瓷学院学报》

《瓷国明星》《中国景德镇艺术陶瓷鉴赏》等都专门撰文介绍其人其作。他曾于1994年4月和1996年11月两次在上海汉光陶瓷艺术馆举办了“龚龙水陶瓷艺术作品展”(个人展),《新民晚报》《解放日报》《文汇报》《劳动报》以及上海电视台外文节目、《人民日报海外版》等媒体分别做了报道和评述。

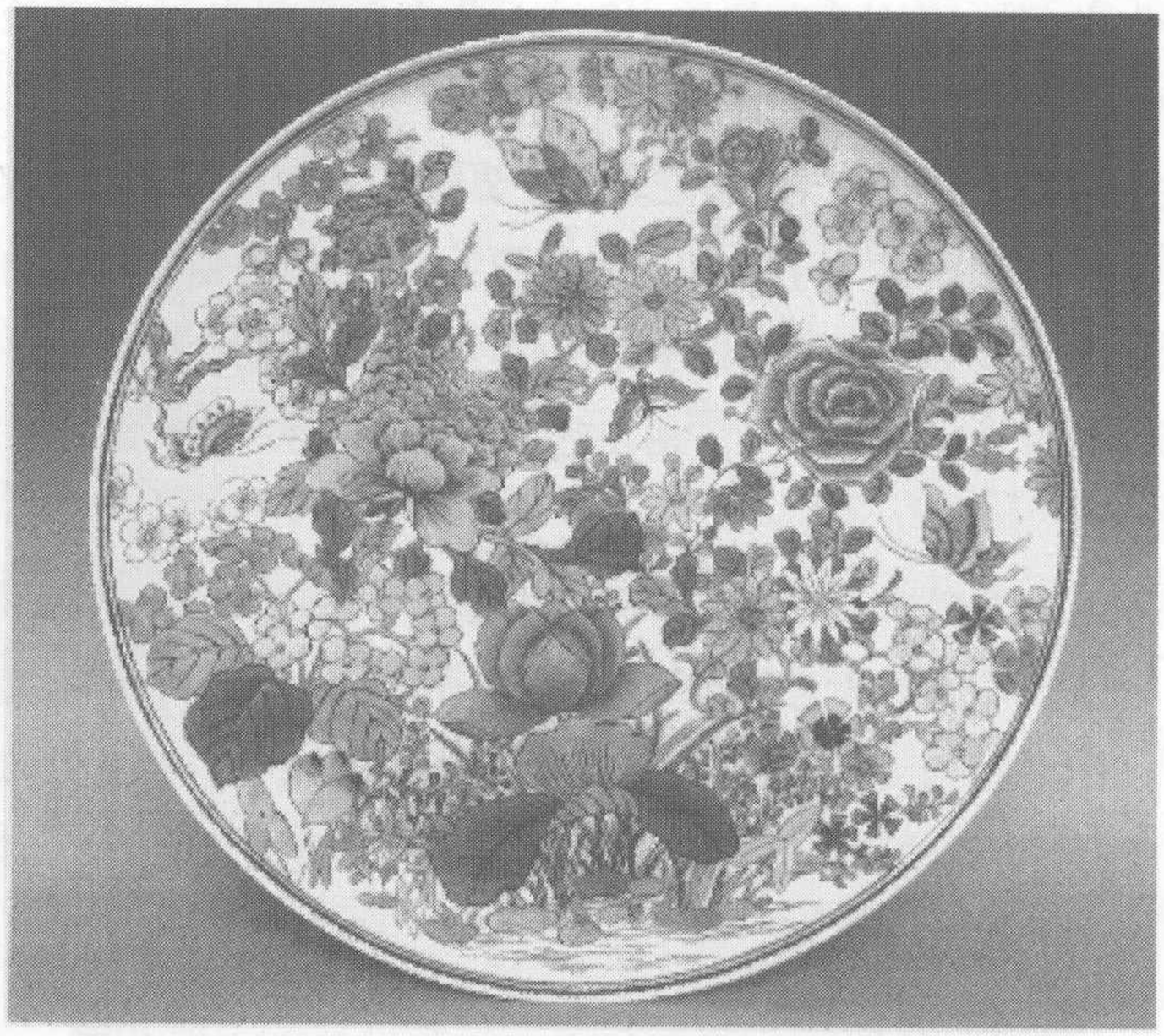


图12-7　古彩盘百花齐放



图12-8　“锦鸡牡丹”古彩盘



图 12 -9 “松竹梅”古彩挂盘

1997 年 11 月,他随团赴韩国参加陶瓷艺术交流展。作品《年鱼》被韩国京畿大学永久性收藏。近年来,其国画作品《鱼乐年年》《池塘荷香鸭戏水》等发表于《中国美术选集》和《中国现代绘画》等画集上。他的艺术成果被收录在《景德镇陶瓷美术百家》《中国当代陶瓷美术家辞典》和《中国艺术界名人录》中。

戴荣华生平简介

戴荣华,男,1940 年 1 月出生,江西省鄱阳县人,1959 年毕业于景德镇陶瓷学院美术系中专古彩专科,任职于轻工部陶瓷工业研究所;1978 年被授予“景德镇陶瓷美术家”称号;1987 年被授予“高级工艺美术师”及“省级工艺美术大师”称号;现为中国工艺美术大师,系中国美术家协会江西分会、中国工艺美术学会、中国工业设计协会、中国陶瓷美术学会会员,东方陶瓷艺术研究院院长。

其作品获国家、省市各级奖 7 项,作品在海内外被收藏,古彩《鸟语花香》圆盘等五件作品被中国工艺美术馆“珍宝馆”收藏;《红绿彩鱼尾瓶》被日本恩巴“中国近代美术馆”收藏;古彩《逼上梁山·林冲瓶》等 10 余件作品被景德镇陶瓷馆收藏。

1989 年,戴荣华赴香港参加“景德镇八名人展”;1990 年赴日本参加“大中国展”现场献艺,并与日本画家和陶艺家下良山、长谷川正晴、渡边哲在东京举行作品联展。



图 12－10　莺莺阅柬

他的作品《仕女弹琴》瓷盘刊于香港《收藏天地》,《仕女弹琴》瓷板被 1990 年第 1 期的《景德镇陶瓷》用作封面。其生平与业绩被收录在《中国当代工艺美术名人辞典》《中国现代美术家名人大辞典》《中国美术家》《景德镇陶瓷艺术名人录》以及《中国工艺美术丛书》《中国陶瓷全集》等书中。香港《收藏天地》《瓷都艺星》第一辑、《中国陶瓷》《艺术陶瓷》《景德镇陶瓷》均对其做了专版介绍。

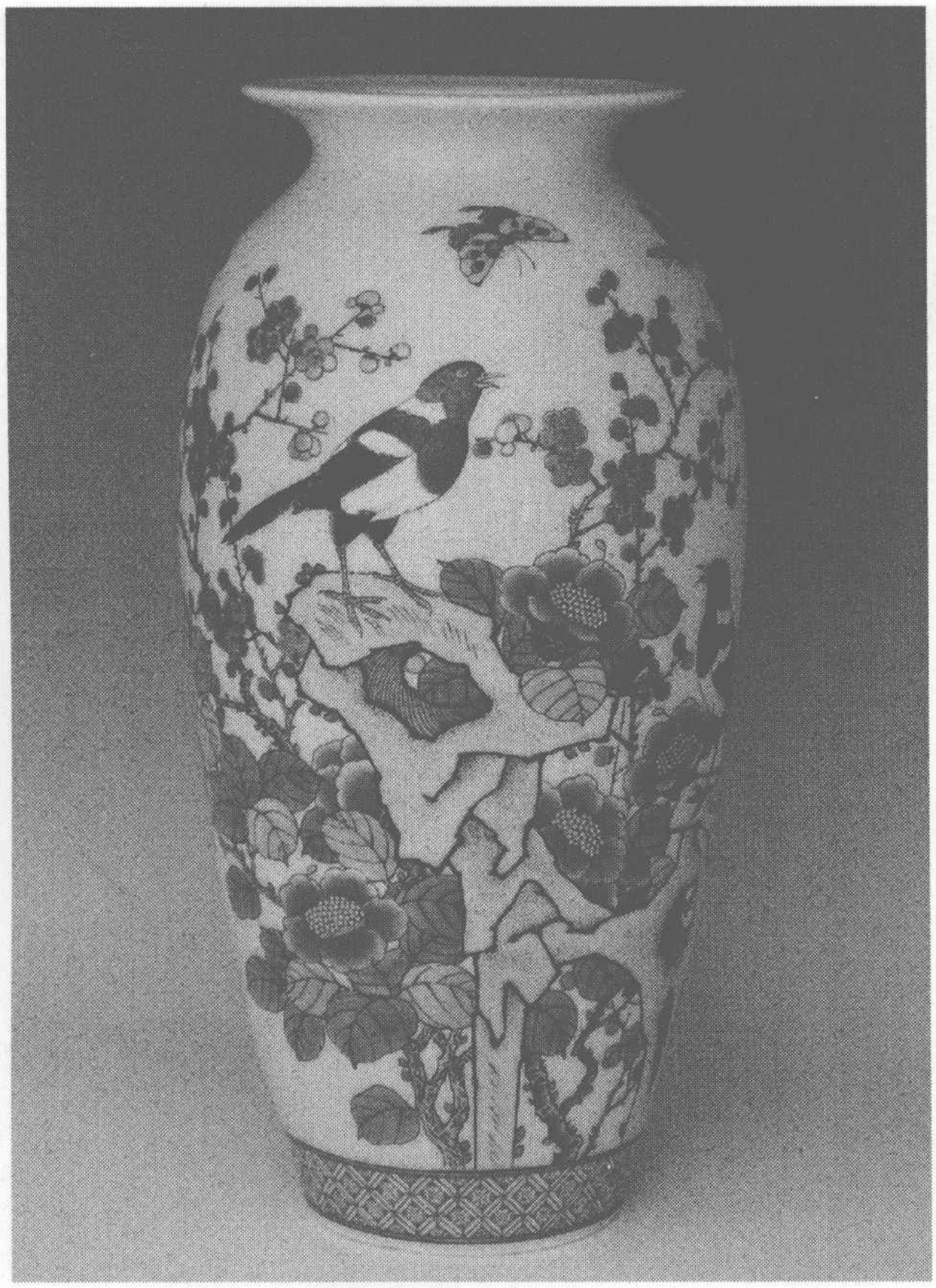


图 12－11　映日荷花别样红

蓝国华生平简介

蓝国华，男，1941 年 8 月出生于景德镇，江西高安人，畲族，1959 年景德镇陶瓷学院古彩专科毕业，1965 年景德镇陶瓷学院本科毕业。他先后在景德镇建国瓷厂和景德镇宇宙瓷厂美研室从事设计与创作，系工艺美术设计师、中国陶瓷艺术大师、江西省工艺美术大师、景德镇市御窑研究所名誉所长、景德镇市艺术家交流协会会长。

蓝国华擅长古彩花鸟创作，是传统文化的传播者，也是大众文化的“守护人”。他的古彩作品以梅花、蝴蝶为主，梅花以绿梅居多，被古彩收藏界誉为“昌南古彩一枝梅”。他注重应用传统古彩的典型符号，如石头、花鸟、地面沙点、枝干与结节。他画的蝴蝶平面绚丽，犹如公园里的风筝。他的《“春回大地”瓶》《“荷莲图”瓶》《“锦绣前程”瓶》《“梅林春意浓”瓷板》《“梅林曲”盘》《“鸟语花香”镶器》《“绿梅”瓶》等作品，比其他人的作品更加注重传统，蓝国华对古彩有着特别的情结。

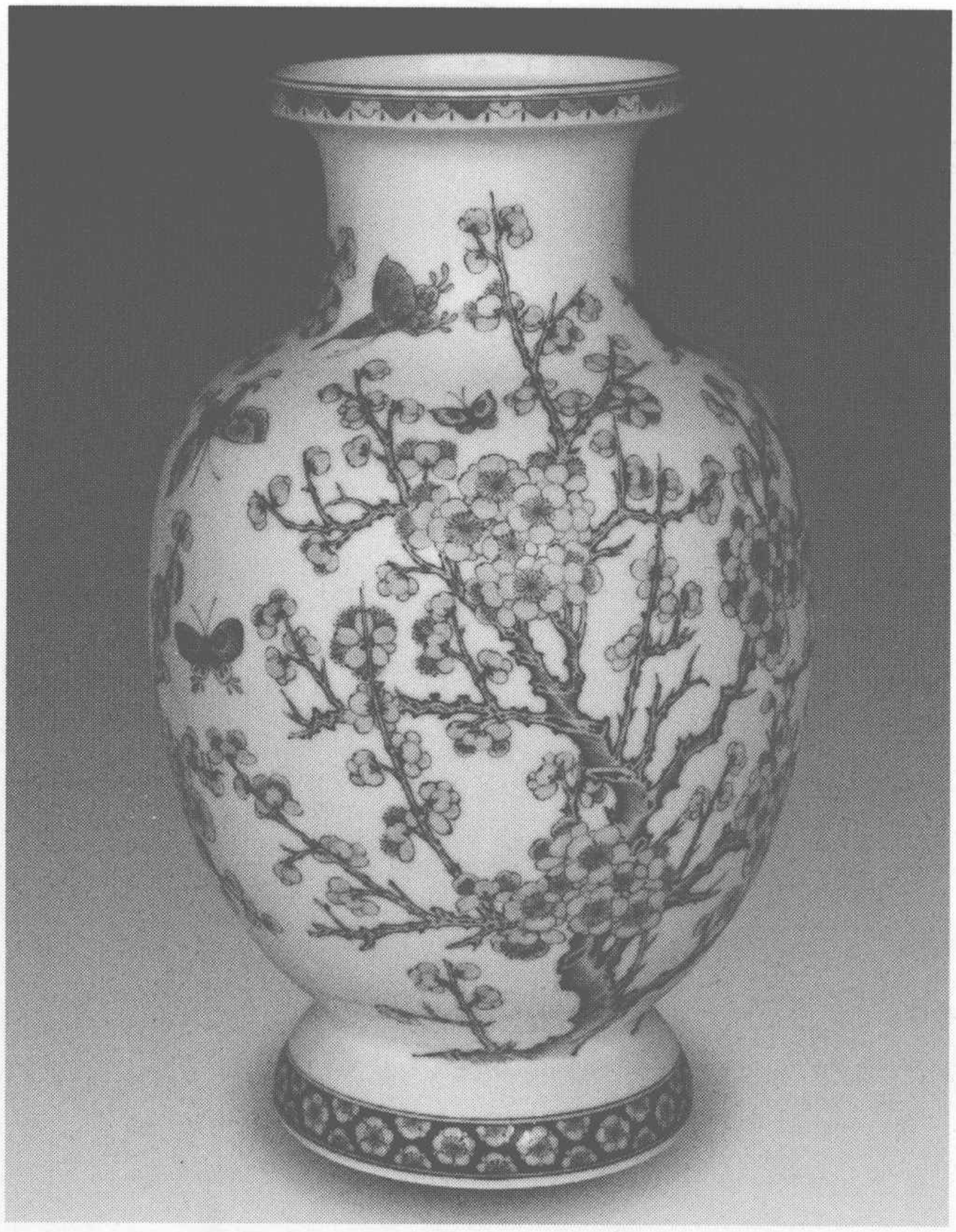


图 12－12　“春回大地”玉蕾瓶(获中国人文奥运礼品“最佳艺术风格金奖”)



图 12－13　梅林曲(荣获第八届全国陶瓷设计创新评比金奖)

1956 年入陶院中专古彩班随段茂发教授专学古彩；

1961 年入陶院本科随段教授研习古彩；

1982 年，作品青花斗彩《牡菊》获全国陶瓷美术评比一等奖；

1983 年，作品青花斗彩《牡菊》获景德镇首届“百花奖”一等奖；

1985 年，作品青花斗彩八角餐具获景德镇第三届“百花奖”一等奖；

1990 年，作品《佳翎》获景德镇首届“国际陶瓷节”评比二等奖；

1999～2000 年，蓝国华应邀赴台湾讲学，在台湾师范学院、台湾艺术学院、台北莺歌高职任教，教授陶瓷艺术课程，多次参加台湾陶艺联展，2000 年 6 月在台北市举办了蓝国华陶艺展，此次展览在台湾地区引起了较大反响；

2006 年重工古彩《“春回大地”玉蕾瓶》获中国人文奥运“最佳艺术风格金奖”；

2006 年 10 月，古彩《梅林曲》获全国第八届陶瓷艺术创新评比金奖；

2006 年 12 月，全国人大常委会副委员长、民革中央主席何鲁丽和全国政协副主席、民革中央副主席周铁农亲切接见了蓝国华，并分别收藏其作品《春回大地》和《绿梅》；

2007 年 6 月 27 日，国际奥委会终身名誉主席萨马兰奇先生受赠其作品《春回大地》。

多年来，蓝国华共获全国省、市奖项 14 个，多次参加国内外陶艺展，其艺术作品在日本、东南亚及我国香港、台湾地区颇受青睐。

方复生平简介

方复，男，1941 年 11 月出生，江西省都昌县人，汉族，系景德镇学院退休老教授，是当代景德镇一位艺术创作和理论研究双修的古彩艺术名家。



图 12－14　四美图展开图

1959 年，方复毕业于景德镇陶瓷学院古彩专科班，后调干深造；1965 年毕业于景

德镇陶瓷学院美术系本科,在陶瓷艺术领域里从事学习、创作和研究六十余年,2018年78岁高龄的方复获评全国首届轻工“大国之匠”;系中国工艺美术学会高级会员、中国古陶瓷研究会和中国古外销研究会会员,先后被江西服装学院、中国曹雪芹书画研究院聘为客座教授,曾任景德镇昌南画院副院长、景德镇古彩研究所名誉所长。

方复擅长康熙五彩与新彩小写意仕女,研究方向为吉祥观念、传统题材与意象造型。他的作品在传统技艺上有高度,在文化品位上有深度、有故事、有彩头。他特别擅长画群体人物等,大型题材如《尧舜禅让图》《舜游芙蓉国》《唐太宗过莲塘》《至尊红颜》显得“完整、厚重、成熟”。在学术界与收藏界,他是一位有影响、负责任的艺术家,因而作品“口碑极好”,他被称为“古彩大家,行业脊梁”。



图12-15　狄仁杰一言兴唐

方复2001年退休,退休前曾获国家、部省、地市级奖21项,其中陶瓷作品共获奖16项,学术论文共获奖5项。

2005年12月,其专著《景德镇陶瓷古彩装饰》被列入国家“十五”规划重点出版图书,并荣获江西省第十一次社会科学成果一等奖;

2007 年 8 月,其生平业绩入选中国文联出版社出版、文怀沙主编的《国学大典》,同年 12 月,荣获“国学功勋艺术家”称号;

2008 年 12 月 8 日,中央电视台第七频道《乡土》栏目,以“景德镇的老与新”为题,播出了方复的创作成果;

2011 年 3 月 17 日,中央电视台第十频道《人物》栏目,以“古彩瓷画大家方复”为题,介绍了方复的艺术人生。

此外,2009 年 7 月江西电视台二频道《家有收藏》栏目;2010 年 7 月南方电视台(即广东二台)《景德镇名瓷鉴赏》栏目分上、下两集以“一代古彩艺术大师方复”为题,介绍了方复的作品与生平。

2012 年 10 月,古彩《武后醉酒炙百花》荣获“中国收藏 2012 十大艺术陶瓷名品”评选最佳继承奖(银奖);



图 12 - 16　鲍叔牙荐相

2013 年 12 月,在“北京·2013 年中国企业领袖年会”上,荣获“品牌贡献榜·影响中国 2013 年度媒体关注的十大陶瓷艺术家”荣誉称号;

2014 年 11 月 5 日,方氏古彩荣获中华人民共和国专利局颁发的古彩“发明专利证书”;

2016 年 11 月 21 日,江西教育频道《书里书外》栏目播出了方复的一部学术新著《苦乐五彩路》,并播放了现场采访与学术研讨。

其作品《八仙》被日本东京陶瓷馆收藏;《秋翁遇仙记》被台湾历史博物馆收藏学会收藏。

其生平业绩被收入《中国当代书画家名典》《中国当代陶瓷美术家辞典》《中国百科学者传略》《中国当代书画名家·教授大辞典》《景德镇陶瓷美术百家》《瓷都艺星》第二辑、《景德镇陶瓷全集》等。

朱乐耕生平简介

朱乐耕,出生于江西景德镇市,1988 年毕业于景德镇陶瓷学院美术系,中国陶瓷艺术大师,全国政协委员,中国艺术研究院艺术创作院院长、教授、博士生导师,享受国务院特殊津贴专家待遇。

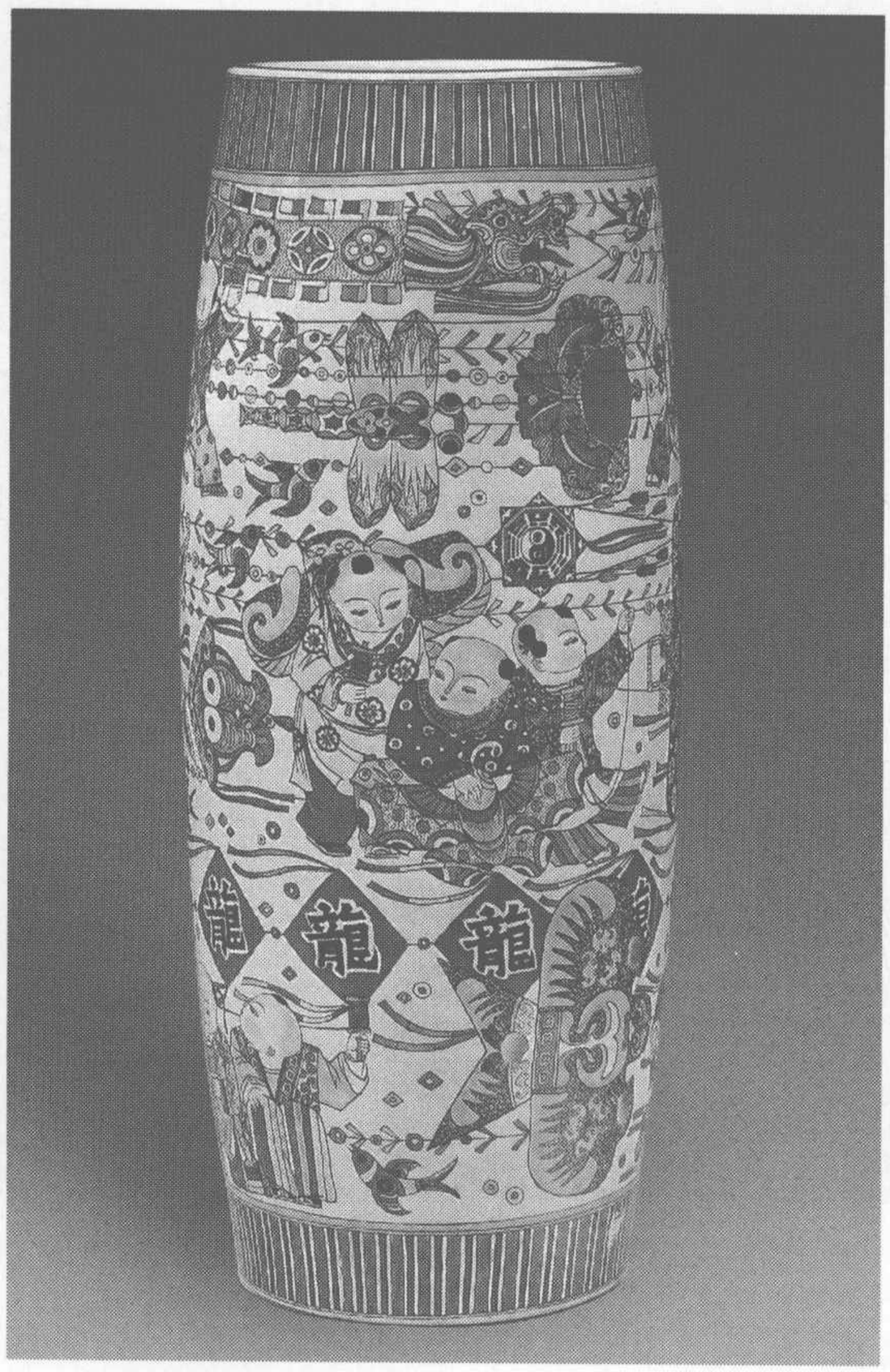


图 12 - 17　风筝五彩

朱乐耕1972年参加工作,进艺术瓷厂,在全市唯一的一个古彩组学习古彩。其先学填色后学画。欧阳光先生是其师傅,组内还有古彩高手陶鼎泰先生、罗来有先生和段茂发先生的儿子段云昭、段云晖,以及陶院早期的毕业生周湘兰、黄宝琴、邵继澄。组内学古彩的氛围很浓,加上朱乐耕天资聪慧,肯下苦功,善于学习。他在古彩技艺上进步很快。他的父亲朱明先生是一位很有名气、很有才华的艺术家。笔者初次在建国瓷厂见到朱明先生,他一头长发,手持竹节旱烟袋,面目清瘦、白净。那时他还是中年人,谈吐文雅,说话诙谐,是新中国第一代为数不多、有文化的陶瓷艺人。他与段茂发先生是好友,鼓励朱乐耕学古彩,令朱乐耕拜段先生为师。家庭的熏陶,单位的重视,再加上艺术瓷厂美研所的成立,朱乐耕就进美研所一心搞创作。他青年时代在景德镇历届陶瓷评比中获一等奖最多。在当时的青年一代中,他有两个雅号,即学艺中称“拼命三郎”,参展中称“获奖专业户”。他卓越的艺术才华和非凡的创作天赋,都源于他超于常人的努力。“艺术瓷厂给了他传统陶艺的正能量,是一所景德镇传统陶瓷艺术的黄埔军校”,他对此念念不忘。攻读施于人先生的硕士研究生以后,朱乐耕更是“鱼跃大海,鸟飞高空”。他不仅是国内陶艺界、教育界领军人物,而且在国际陶艺界也颇具声誉。

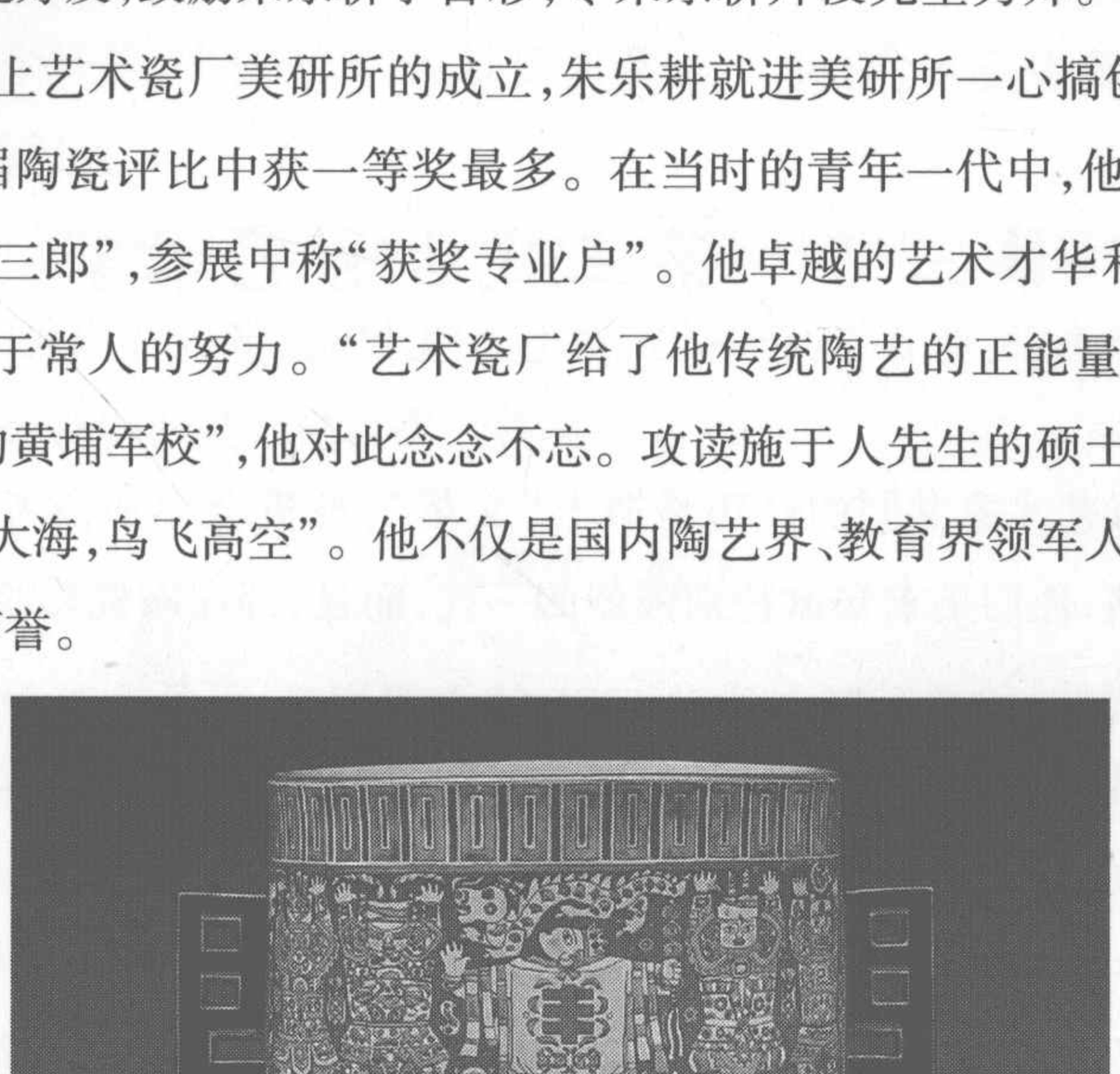


图12-18　苗家风情

朱乐耕作品多次参加国内外陶艺展，并有四十余幅作品获奖：2012 年获“中华非物质文化遗产传承人薪传奖”；2013 年获“中华艺文奖”。他曾在新加坡、韩国、美国、法国、德国等国家及香港地区举办个人陶艺展，并多次在中国美术馆和上海美术馆举办个人陶艺展。同时，他还多次应邀在美国哈佛大学、美国阿尔佛雷德大学、美国肯塔基大学、加拿大拉瓦尔大学、日本东京艺术大学、韩国弘益大学等许多国家的大学讲学。系列作品被韩国麦粒美术馆、韩国亚洲美术馆、韩国圆光大学、日本中国美术馆、中国美术馆、国家大剧院、正大美术馆、历史博物馆、国务院紫光阁等国内外美术馆及博物馆机构收藏。他是景德镇传统古彩行业中走出去的国际现代陶艺家。

第三节　第三代古彩艺术家

第三代古彩艺术家共同的经历是遇上“文革”，没机会参加高考，他们只好走成人高校深造之路，他们是求知欲特别强烈的一代，而且，都在陶瓷彩绘行业打拼过，有一定的实践经验。

这些人多是名家子弟，同自己的父辈、老师与师傅一起搞过创作，也积累了创作中所遇到的实际问题，是带着问题、怀着求知欲望进入成人高校的，一旦和学校接触到的理论相结合，加上成人的理解能力，许多问题便能迎刃而解，因此他们在学习上进步非常快。在成人高校就读时就边读书边出成果，他们是 20 世纪末、21 世纪初古彩艺术的主要力量。

当第二代古彩艺术家处于“夕阳红”的年岁时，他们正年富力强、精力旺盛。当前第三代古彩艺术家，大的也不过五十岁左右，小的则三十岁上下。所以，他们是新世纪古彩艺术的“中流砥柱”，是古彩的中坚力量。笔者从各类资料中筛选出实际能力强及理论水平高的几位主要代表人物。他们是占昌赣、戴玉梅、杨李英、方曙、程幸、揭金平与刘乐君等，他们在担当景德镇非物质遗产代表性传承人方面做出了贡献。他们既努力继承，又大胆创新，创作了一大批高质量、有内涵的“重量级”的古彩作品。

但是，在第三代古彩艺术家中，有部分人的古彩作品从来不画边角。如果偶尔不画，找找不画边角的古彩味道、感觉也未尝不可；如果从来不画，那就说不过去。边角是古彩技艺的一部分，你这非遗传承人技术修养不全面啊，没有认真下功夫！他却有理由：“画边角”把画“箍死了”，显得很“老气”，一件现代作品变成了“老古董”。那么，京剧的锣鼓，你把它说成“吵人的锣鼓”；拖音很长的唱腔，你把它说成“烦人的拖音”，都删掉不要，既不像京剧，又不像话剧，成了姜子牙的坐骑“四不像”了！

关于古彩的创新，戴荣华先生有两段话说得很深刻：要画图案装饰“边边角角”，比如说一个瓶子，我们可以不按传统的套路，“口子上画，肩子上画，中间要画，脚子要画”，“但一件作品的边角要有自己的处理方法，画与不画，画哪里，画多少，哪个地方不用边角，哪个地方用边角，都要有自己的考量。但不能怕麻烦，不画边角”。他还说，“任何艺术，不创新，不发展，就没有生命力。现在我们都受过素描、色彩的基础训练，人物是否可以，画得漂亮一些，精致一些呢？不一定要像古代那么一板一眼”，“古彩和京剧一样是国粹，有观众就会有前途”，“当代艺术家的修养，关系着古彩的未来”。

我非常赞同，这是一个老艺术家对未来的同行说的“真心话”，对行业“负责任的话，刻意取消一个环节，奖杯再多，也没任何意义”。因而，古彩边角不是要不要画，而是如何创新的问题。

第三代古彩艺术家远不止前面提到的几位代表性人物，如景德镇陶瓷大学的邹晓雯、窦衍英、刘芳以及业界艺坛上的周小娟、江月光、张万莲、陈淑娟等一批年轻有为的古彩艺术家，他们都是未来古彩的精英。

占昌赣生平简介

占昌赣，1958 年 9 月生，江西婺源人，1981 年考入江西景德镇市陶瓷职工大学，江西省工艺美术大师，江西省高级工艺美术师，江西省景德镇市非物质文化遗产（古彩）传承人，江西省陶瓷美术家。系中国工艺美术学会会员、江西省工艺美术学会会员、四川省工艺美术学会会员、中国文物学会会员、中国鉴宝联谊会会员。



图 12－19 《喜上眉梢》古彩装饰盖罐（200 件）

占昌赣主攻古彩及粉彩花鸟和修复清代雍正以后的粉彩瓷，他在陶瓷釉上设色方面得到了很多艺术瓷厂名师的指点，使其作品风格时尚、前卫、雅俗共赏，这给很多收藏家留下了深刻的印象。其擅长古彩山水与古彩花鸟，在注重古彩艺术的探索的同时，还在传统工艺的基础上进行技艺革新，并汲取现代绘画艺术的养分，使作品除具有古彩原本就有的浓郁的装饰意味之外，还颇有个人创作和思想的伸缩性。古彩作品《泉声带雨出溪林》显然具有古彩工艺的基本特点，线条古拙，色彩明快秀丽，但突破了传统古彩的过于强烈的红绿对比，而更显内敛，过渡平缓，这应该也是其依据山水画中追求意境的显露而自主进行的再创作。作品中，远处远山巍峨，江波浩渺，帆影绰绰；近处农人踏桥归来，松石清新古朴。在此，作者捕捉到的更多的是其中的意蕴之美，这固然离不开精湛的工艺，亦有超越工艺的感怀入境，从而赋予作品更高的艺术价值。

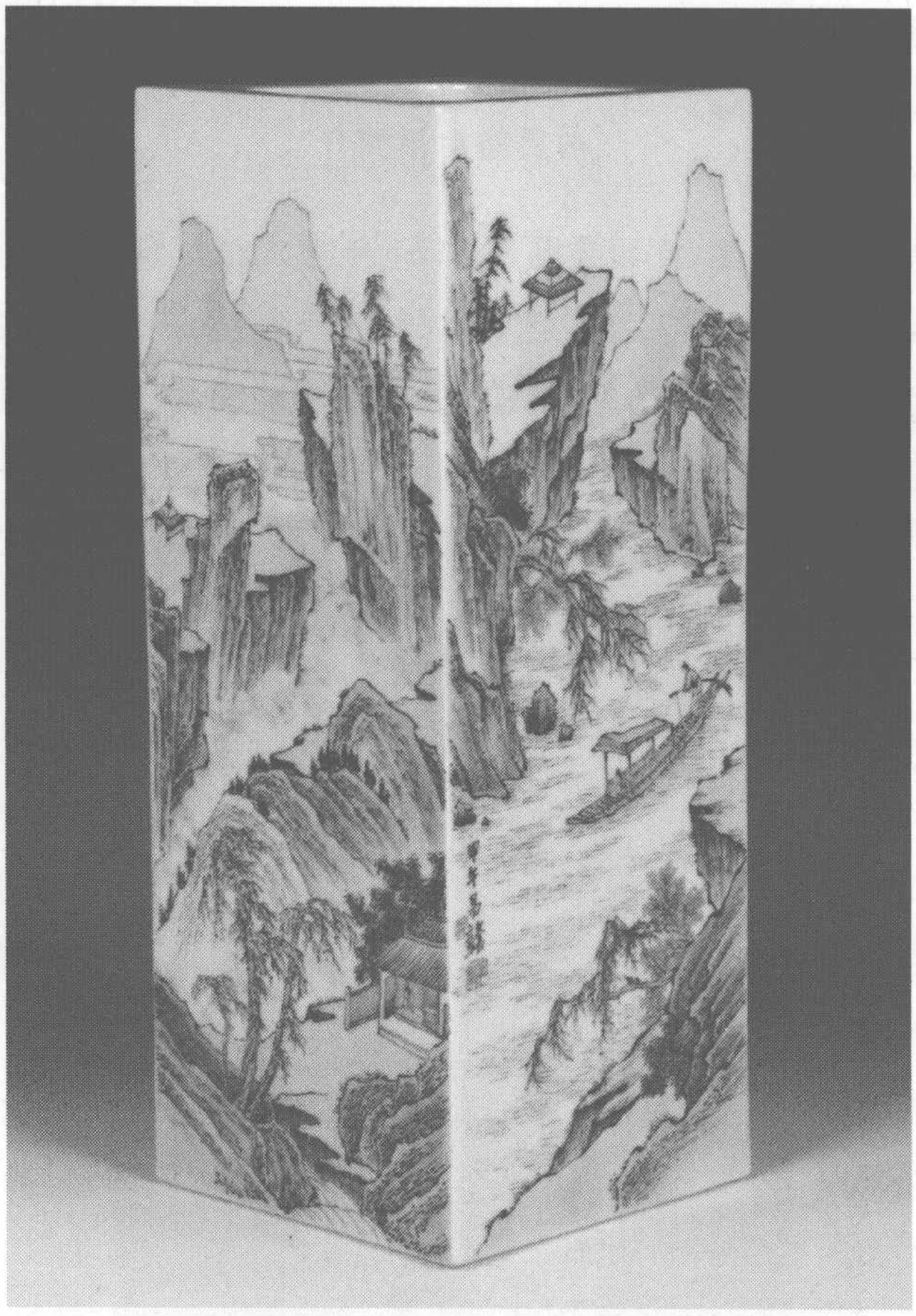


图 12－20　古彩镶器《山水图》

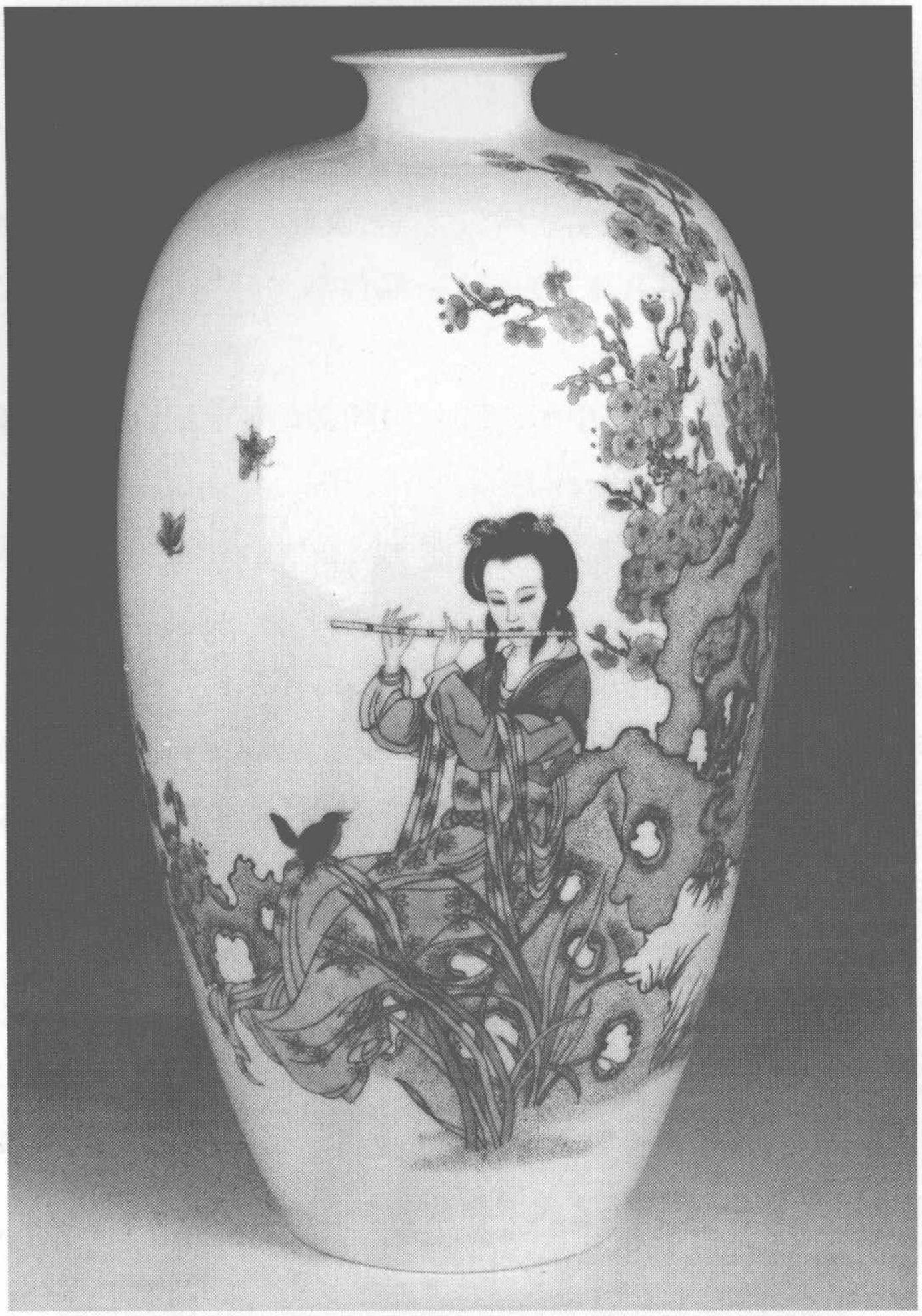


图 12 -21　丽人笛声诉相思

其艺术成果有：

1990 年，作品《兰彩描金》系列获全国工艺美术品百花奖优秀新产品一等奖；

1998 年 12 月，作品瓷瓶《荷韵》在第六届全国陶瓷艺术设计创新评比中荣获一等奖；

2006 年 6 月，在宁波举办的“华茂杯”中国手工艺精品博览会上，其创作的《山鸣谷应》瓷板获得金奖；

2006 年，作品粉彩瓷瓶《春》在西湖博览会上获“百花杯”中国工艺美术精品金奖；

2006 年，粉彩瓷板《村头》被江西省博物馆收藏；

2007 年，作品瓷板《竹根》在深圳举办的第三届国际文化产业博览会上获银奖；

2007 年，经中国艺术年度人物专家评委会评审，特授予其“共和国杰出艺术家”

荣誉称号；

2008 年，作品《荷花》获江西省美术家协会举办的“华月杯”艺术陶瓷大奖赛金奖；

2010 年，瓷板《国色天香》获第六届深圳国际文化产业博览会“特别金奖”；

2010 年，粉彩瓷板《苦尽甘来》在第十一届西湖国际博览会上获得“百花杯”中国工艺美术精品金奖；

2011 年，作品《繁荣昌盛》在中国（深圳）国际文化产业博览会交易会上获得“中国工艺美术文化创意奖”金奖；

2011 年，粉彩人物《水阁清茗》、瓷板《溪塘闲羽》在中国（深圳）国际文化产业博览会交易上获得“中国工艺美术文化创意奖”银奖；

2012 年，瓷板《苦尽甘来》在江西省陶瓷书画大奖赛中获得银奖；

2013 年，陶瓷作品《秋风海市来彭越》荣获“中国工艺美术百花奖”金奖；

陶瓷作品《森林欢歌》在第三届“大地奖”陶瓷作品评比中荣获金奖。

戴玉梅生平简介

戴玉梅，女，1963 年 12 月出生，江西省鄱阳县人。戴玉梅早年随父向中国工艺美术大师戴荣华先生学艺，1987 年毕业于景德镇陶瓷职工大学美术系，2014 年获教授级工艺美术师职称，现任职于轻工部陶瓷工业科学研究所艺术室，从事工艺美术创作，系中国工业美术协会、中国工艺美术学会会员。

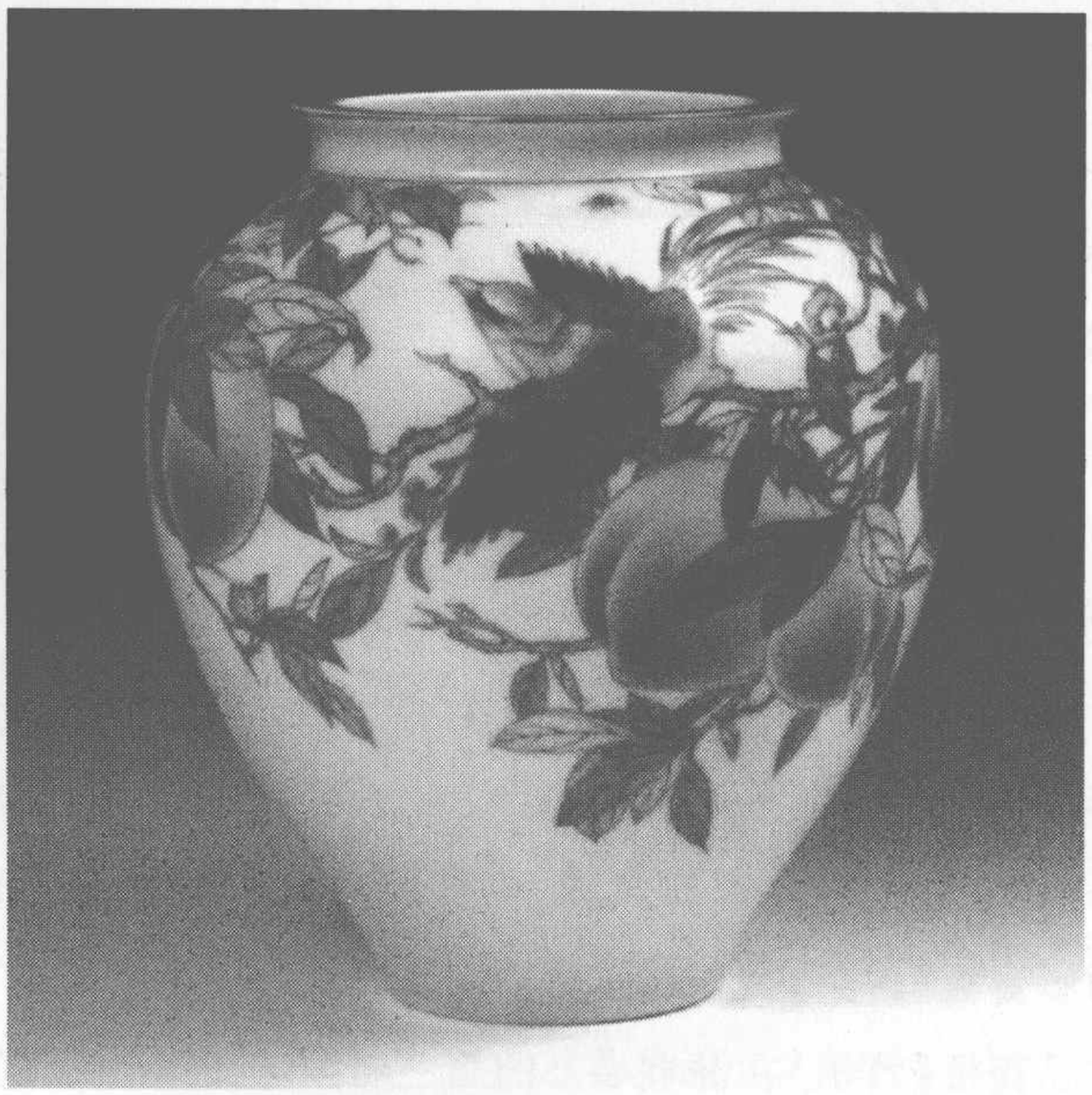


图 12－22　戴玉梅作品（一）

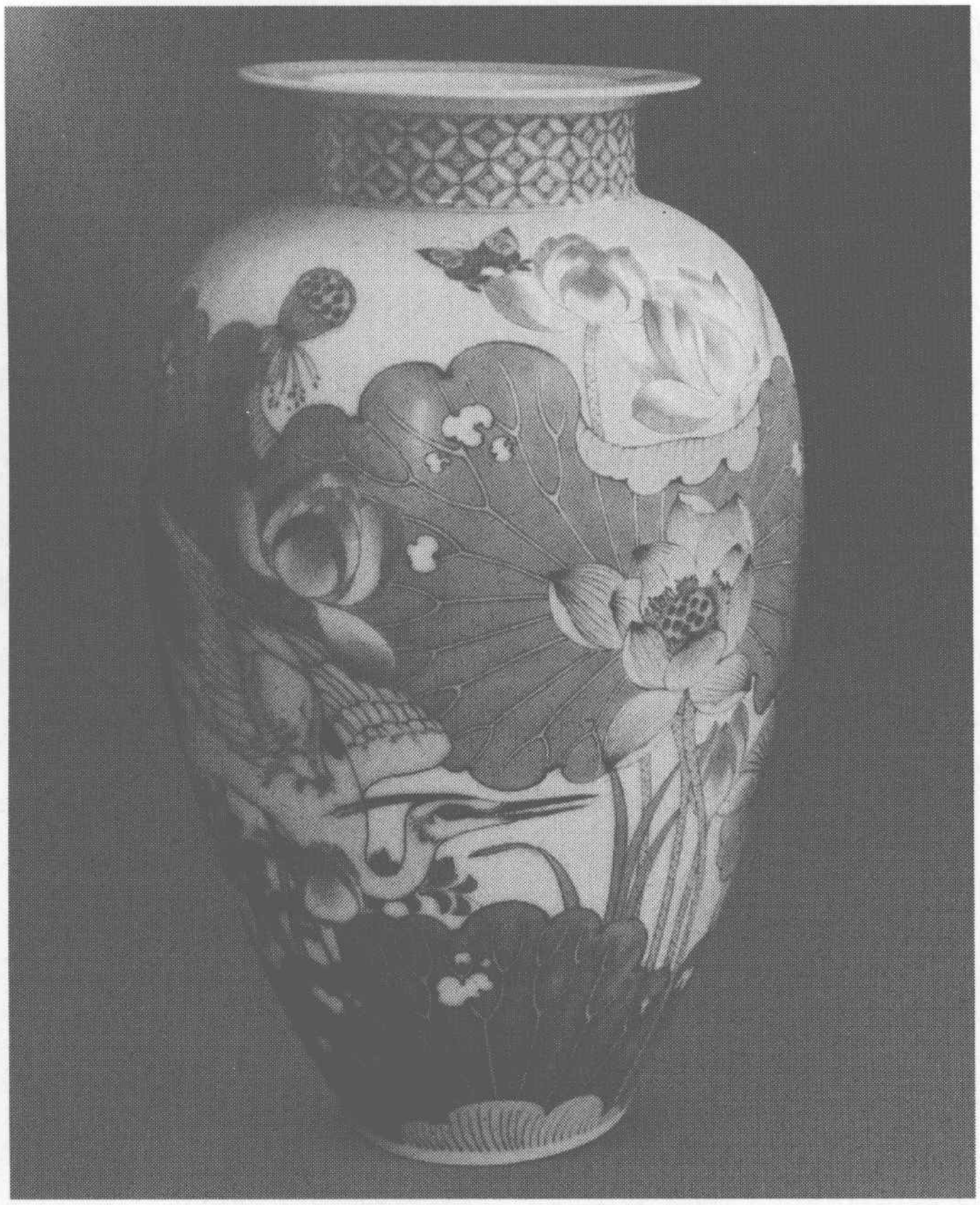


图 12 - 23　戴玉梅作品(二)

戴玉梅擅长釉上古彩、粉彩工笔花鸟创作,其作品清新秀丽、古雅隽永。手笔细腻,构图精巧。她善于将现代审美意识融入古彩装饰艺术之中,其作品多次在展览大赛中获奖,获奖作品达十余件,并被《中国陶瓷》《景德镇陶瓷》《艺术陶瓷》《景德镇日报》等报刊发表。主要代表作有《遥远的梦》双耳瓶 80 件、《春》扁肚瓶 50 件、《蓝色的世界》斛桶瓶、《锦鸡牡丹》《红绿彩志在千里盘》《扑蝶》瓶 150 件、《春馨满林》瓶 200 件等。这些作品分别被景德镇陶瓷博物馆、中国工艺美术馆收藏。代表作《秋葵》花瓶和《古彩扑蝶》瓶分别获景德镇陶瓷美术创作评比二、三等奖。

1991 年,戴玉梅作为中国民间艺术代表团成员,应邀前往日本参加“大中国展”,并现场献艺,深受赞誉。1992 年,她的《雪中情》异型瓶参加日本恩巴“精选景德镇陶瓷美术名作展”,荣获“入选奖”第一名,被日本恩巴“近代中国美术馆”收藏。后来,她再次应邀赴日本进行考察访问,《中国陶瓷》《陶瓷艺术》等杂志与画册发表了其作品,部分作品被中国工艺美术馆收藏。

戴女士技艺娴熟、素养良好,悟得自己独特的艺术表现语言。她独具匠心,从中找到了不同凡响、属于自己的艺术风格。其生平与业绩被收录在《景德镇陶瓷美术

百家》《景德镇陶全集》第四卷等文史资料中。

杨李英生平简介

杨李英,女,1966 年生于景德镇,先后毕业于景德镇陶瓷职工大学陶瓷美术系、江西师范大学美术系,任教于景德镇陶瓷职业中专,首届江西省陶瓷技能大师,江西省高级技师(国家一级),江西省高级教师(副教),江西省高级工艺美术师;系江西省高技能陶瓷艺术家协会常务理事、江西省教育学会陶艺专业委员会理事、江西省工艺美术协会会员。其自幼酷爱美术,15 岁开始学习陶瓷彩绘,后师承著名古彩大家方复教授。30 多年来,杨李英“全其神而专其一”,秉承着“用心、专注、坚持”追求极致和完美的“工匠精种”,铭记恩师的要求:对待作品要体现“以我为格,以美为本”的创作原则,突出艺术个性,树立自己品牌,做好陶瓷艺术的传承与创新工作。她擅长的是古彩与墨彩人物。



图 12 -24　花好月圆

其作品多次参加国内外展评并获奖。其中,作品《相思》荣获 2011 年第六届中国工艺美术百花奖银奖;作品《艳冠芳群》在 2011 年江西省工艺美术大赛中荣获银奖;作品《婴戏图》在 2012 年深圳国际文化艺术博览会中荣获银奖;作品《白居易诗意图》荣获 2012 大连紫砂陶瓷工艺品博览会“星海杯”金奖;作品《南无地藏王菩萨》2014 年 4 月赴法国卢浮宫参加“视觉中国·瓷上敦煌”中国陶瓷艺术展。作品《花好月圆》荣获 2014 年中国景德镇国际陶瓷博览会“侨艺杯”民俗风陶瓷创意艺术精品大奖赛金奖。其作品题材丰富,装饰手法全面。杨李英是当代陶瓷艺术界公认的有实力的艺术家之一。

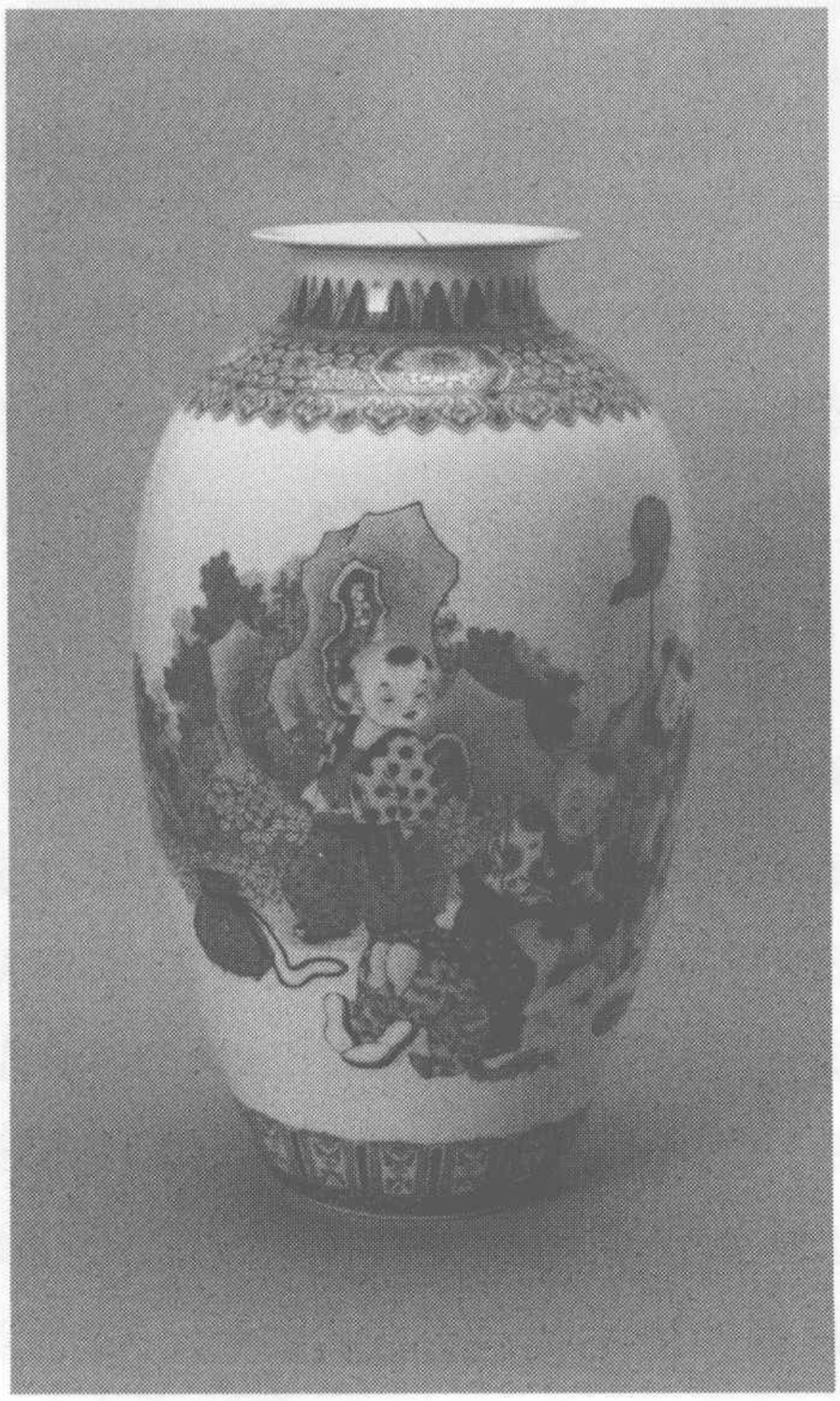


图 12－25　古彩《戏蟋蟀》



图 12－26　观世音

其作品与艺术传略被编入《景德镇陶瓷全集》《景德镇中青年陶瓷艺术家作品博览》《景德镇当代陶瓷美术百家》《2005 全国优秀陶瓷艺术家评选大赛作品集》《江西省教师优秀美术书法作品集》《首届鄱阳湖国际生态文化节景德镇陶瓷艺术作品集》等大型书刊。

方曙生平简介

方曙,1972 年 4 月出生于景德镇,1995 年毕业于景德镇陶瓷职工大学美术系,首届江西省陶瓷技能大师,江西省高级技师(国家一级),江西省工艺美术家,景德镇非物质文化遗产(古彩技艺)代表性传承人,系中国古陶瓷研究会会员、江西省工艺美术学会会员、江西省高技能陶瓷艺术家协会常务理事、景德镇古彩研究所理事。



图 12-27　曹冲称象

其父方复是著名古彩大家、教授。因受家庭熏陶,方曙自幼热爱陶瓷艺术与古典文学,从小随父出入各作坊间画瓷,学习陶瓷绘画装饰。方曙美术专业毕业,从事美术教育及古彩创作活动二十余年,在传承传统古彩的基础上求创新、求发展。所绘作品既有传统古彩大红大绿、古香古色的传统精神,又富有现代审美情趣。其传统古彩作品古色古香、设色典雅明净、线条刚劲圆起,极富装饰美感,多以吉祥题材入画;新古彩(即古重彩)作品以刀马人物题材为主,画面气势磅礴,设色富丽堂皇,人物形态生动,细节刻画精妙。方曙热爱中国古典文化,熟读中国经典,深得现代艺术精髓。其每幅作品或描经绘典,或叙事颂贤,或抒情咏志,虽画面各有不同,但皆富文化内涵,使作品更加耐人寻味,让观者在怡情悦性的同时亦有“成教化,助人伦”之妙。

方曙与父亲共同研创出“古重彩陶瓷装饰”,形成和完善了方氏古彩特有的艺术风格,并成功申报国家发明专利;丰富和发展了古彩的内涵,使古彩更加枝繁叶茂、欣欣向荣。

获奖情况:

2016 年 11 月,古彩瓷瓶《曹冲称象》获第五届江西省工艺美术“杜鹃奖”银奖;

2014 年 6 月,《八锤大闹朱仙镇》获第四届“大地奖”陶瓷作品评比银奖;



图 12 - 28　八锤大闹朱仙镇

2013 至 2014 年参加“视觉中国 · 瓷上敦煌”主题创作活动(活动不设奖项),古彩作品《伎乐图》四件套于 2014 年 4 月在法国罗浮宫卡鲁塞尔展厅展出(中国文化部批准);

2013 年 8 月,《木兰理装》获 2013 上海国际礼品工艺品创意设计展览会金奖。

论文刊登:

论文《浅议绢地古彩的形式美》刊登于 2013 年《景德镇陶瓷》第 6 期(总 148 期);

论文《国学艺术 古彩精魂》刊登于《陶瓷研究》2013 年第 12 期(总第 110 期);

2016 年,主编《苦乐五彩路》丛书(江西高校出版社出版)。

2017 年,论文《古彩艺术浅析》发表于《瓷都美术家》2017 年第 24 期。

生平业绩:

2015 年 12 月,古彩《木兰从军》载入齐彪在江苏凤凰美术出版社出版的专著《景德镇陶瓷古彩艺术世家与名家研究》。另外,《瓷器》《中国瓷都》中均载有其业绩。

2016 年 11 月 21 日,江西教育频道《书里书外》栏目播放了他的《苦乐五彩路》及现场采访与学术探讨。

程幸生平简介

程幸,女,1974 年生于江西景德镇,景德镇学院教授,景德镇学院陶瓷美术与设计艺术学院陶瓷教研室主任,区政协委员,中国高级工艺美术师,师承景德镇学院古彩大家方复教授,景德镇女陶艺家协会常务理事,景德镇中山画院副院长,江西省中

级工艺美术师评委,大连工业大学艺术与信息工程学院客座教授。



图 12 - 29　非洲情之狂欢

1998 年,程幸毕业于大连轻工业学院服装设计专业;2003 年结业于景德镇陶瓷大学研究生班(现代陶艺专业);2015 年参加当代陶瓷绘画艺术人才培养高研班学习;2015 年结业于中国美术学院首期景德镇市中青年陶瓷人才高级研修班。

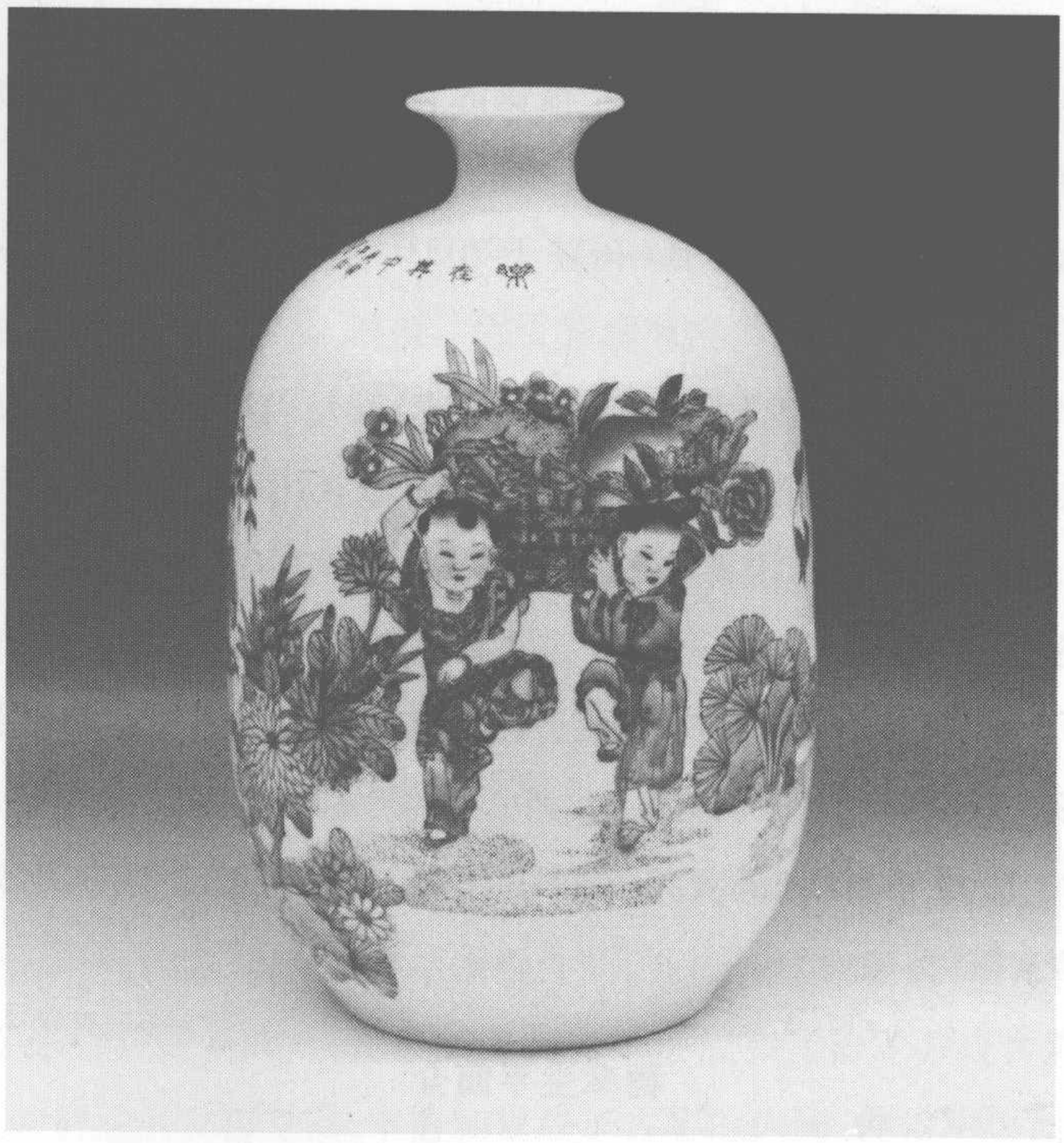


图 12 - 30　乐在其中

在从事教学工作的同时,程幸还承担着陶瓷古彩、粉彩装饰艺术,青花、新彩、花纸设计等陶瓷主干课程教学工作及陶瓷美术与设计艺术学院首届工艺美术本科转型

发展试点梯队建设工作;培养产学研用结合应用型、复合型创新人才;主持了省级课题“陶瓷古彩装饰艺术课程教学改革与实践”。



图 12 -31　祈福

程幸古彩作品风格苍劲有力、气势磅礴,线条工整细密,色彩对比强烈,独具一格。其作品既有中国传统特色又具有强烈的现代美感,既不失传统之精髓,又具有时尚风格,画面不拘泥于装饰和客观物体的再现,多了几分灵动和风韵;改变了传统古彩的画面形式;丰富了古彩的装饰效果,让创作题材由呆板装饰图案转向“采菊东篱下,悠然见南山”的意境山水;增加了其浪漫主义色彩。在构图理念上,她采用虚实结合的手法,让传统古彩版画式“实”构图“活”起来。

其古彩作品多次发表于《中国陶瓷》《景德镇高专学报》《景德镇陶瓷》《东方艺林》等杂志上;古彩作品《锦上添花》获 2006 年江西省陶瓷艺术大奖赛铜奖;古彩作品《春色满园》《锦衣富贵》分别获江西省第五、六届美术教学成果大赛铜奖;古彩作品《鸟语花香》《甜蜜》分别获 2008 年和 2009 年江西景德镇陶瓷艺术百花奖三等奖、二等奖;古彩作品《锦衣富贵》《喜上眉梢》获第八届中国(国家级)工艺美术大师精品博览会金奖、优秀奖。2014 年,古彩作品《狂欢》作为纪念瓷赠送给坦桑尼亚总统。

她撰写论文近 30 篇,发表的古彩论文有《浅谈色彩在古彩装饰艺术中的应用》(2010 年发表于《景德镇陶瓷》)、《古朴自然　彩韵天下——浅谈古彩之艺术韵味》(2010 年发表于《南昌高专学报》)、《浅谈古彩装饰中“线”的艺术》(2010 年发表于《景德镇高专学报》)等。

揭金平生平简介

揭金平，1975 年生于江西乐安，毕业于景德镇陶瓷学院，现为景德镇非物质文化遗产传承人，江西省高级技师（国家一级），中国高级工艺美术师，江西省工艺美院客座教授，中国轻工业陶瓷研究所特聘画师，系中国工艺美术协会会员、江西省美术家协会会员、江西省书法家协会会员、景德镇青年书法家协会常务理事、国际高岭陶艺学会会员。

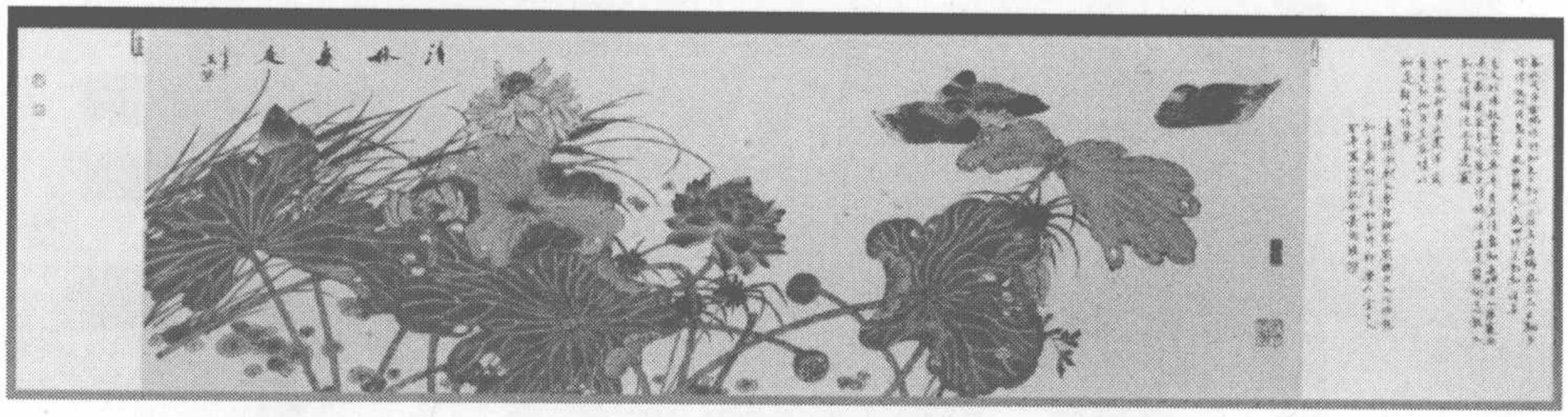


图 12－32　揭金平作品（一）

1989 年，揭金平考入景德镇陶瓷学院，并师从中国陶瓷艺术大师蓝国华先生，研习传统古彩技艺二十余载。他上追元青花、大明五彩，直至康熙五彩之精髓，近承“古彩大王”段茂发先生之遗风。他上下求索，苦心专研，只为将这门濒临失传的传统技艺延续并发扬光大。

2015 年，揭金平进修于中国美院教授吴山明国画创研班，师从吴山明，系统学习中国画。其作品以康熙古彩为基调，间以书法之笔法、国画之构图，汲取现代名家之特色，融会贯通，其作品古朴而高雅、清丽而洒脱，逐渐形成其自身的艺术风格。

图 12－33　揭金平作品（二）

图 12－34　揭金平作品（三）

业绩与荣誉：

①采访

1998 年，景德镇有线电视台做了《业精于勤——揭金平陶瓷艺术》专题介绍；

2012 年，景德镇有线电视台做了《昌南对话——揭金平》专题采访。

②获奖

2006 年，综合装饰《连年有余》获杭州艺博会“百花杯”中国工艺美术精品奖；

2008 年，书法作品获景德镇市“诚信社杯”书画大赛一等奖；

2008 年至 2014 年，书法作品多次参加各类书法展与楹联书法展，并有作品获奖；

2010 年，古彩作品《四喜迎春》获第五届中国（莆田）海峡工艺品博览会金奖；

2011 年，古彩作品《古梅争春》《春讯》获“雅润杯”首届全国瓷器绘画大赛银奖；

2012 年，古彩作品《锦绣富贵》获第十届全国工艺品旅游品博览会金奖；

2012 年，古彩瓷板《花木兰》获江西省工艺美术“杜鹃奖”银奖；

2013 年，古彩作品《锦绣春光》获中国工艺美术“百花奖”银奖；

2014 年，古彩作品《四季如意》获中国工艺美术“百花奖”银奖；

2016 年，古彩瓷板《知竹》获中国陶瓷艺术“大地奖”金奖。

③收藏

2011 年，古彩作品《暗香》被江西省博物馆收藏；

2013 年，古彩作品《四时佳趣》被中国工艺美术馆收藏。

④论文

《好在大红大绿，妙于古色古香——浅谈五彩花鸟瓷画的艺术特色》发表于《工艺美术大观》2010 年第 5 期；

《几何造型在陶瓷中的运用形式与表现》发表于《陶瓷研究》2017 年 S3 期。

诸多作品散见于《中国陶瓷》《瓷器》《景德镇陶瓷》等多种专业期刊及各地网站和拍卖公司的各类宣传。

刘乐君生平简介

刘乐君，女，1978 年 2 月生于景德镇，设计学博士，景德镇陶瓷大学副教授，硕士生导师，中国陶瓷工业协会常务理事，江西省美术家协会会员，景德镇市美术家协会会员，景德镇女陶艺家协会理事，中国民主同盟会会员。2003 年至今，刘乐君任教于景德镇陶瓷大学；2008 年短期任教于挪威卑尔根国立艺术学院陶瓷系，教授“Image and Message”课程；2013 年短期任教于湖北美术学院雕塑系，教授“陶瓷装饰”课程。她多次参加国内外学术交流和展览，获国家级奖项 10 项，省级奖项 20 余项，发表于国

家核心期刊的论文有 11 篇,编著教材 7 本,外观设计专利 2 项。



图 12 - 35 《大丽》古彩瓷瓶



图 12 - 36 《沐春图》古彩瓷瓶

2005 年,刘乐君与宁钢教授合作编著的、武汉理工大学出版社出版的《传统陶瓷古彩装饰》一书获得“第二届江西省普通高校优秀教材一等奖”,被广大本科院校使用至今并获得好评;2010 年,江西美术出版社出版其个人画册《红装绿抹——刘乐君的五彩世界》;2012 年,刘乐君与宁钢教授合作编著的《传统陶瓷古彩装饰》一书被定为普通高等教育“十一五”国家级规划教材。

2006 年 10 月,其作品《一泓清碧映荷花》釉上彩器皿获第八届全国陶瓷艺术与设计创新评比大赛的铜奖;2007 年 6 月,作品参加景德镇陶瓷学院举办的北京“中国美术馆陶艺作品展”;2008 年 1 月,作品《清荷》釉上彩瓷盘参加上海双城“第三届中国现代手工艺艺术家提名展”;2009 年 5 月,作品参加法国巴黎联合国教科文组织总部举办的“中国景德镇陶瓷艺术作品展”;2010 年 12 月,作品《茶花赋》古彩瓶获第九届全国陶瓷艺术与设计创新评比大赛的铜奖;2013 年 7 月,作品《次第花开》古彩瓷盘获中国轻工业联合会举办的第三届“大地奖”陶瓷作品评比的铜奖;2014 年 4 月,作品《观自在》古彩瓷对盘参加法国卢浮宫卡鲁塞尔厅的“视觉中国 · 瓷上敦煌”中国陶瓷艺术展;2014 年 12 月,作品《沐春图》古彩瓷盘参加希腊科夫博物馆的“景德镇陶瓷学院希腊交流展”;2014 年 12 月,作品《喜气羊羊》古彩瓷获中国陶瓷工业协会举办的“未羊贺吉——12 生肖陶瓷大奖赛”金奖,次年又获第十届全国陶瓷艺术与设计创新评比大赛的银奖。



第十三章 古彩的价值取向

在20世纪相当长的一段时期内，中国陶瓷艺术先是受『文革』极『左』思潮的影响，改革开放后中国陶瓷艺术又受到了来自西方文化的影响，学术上一味追求『现代性，现代感觉』以及急功近利思想的蔓延，使做工精细、耗工费时的传统陶瓷艺术——古彩一度被视为『夕阳艺术』。在打造『文化强国』的精神的鼓舞下，许多有识之士坚守『本土化』，探索『民族化』。在『一带一路』的号召下，找回了对传统陶艺古彩的自信。古彩艺术愈发显示出其可贵的价值。为此，有必要重新认识古彩的价值取向，应该说，通过前十二章的论述，许多志士同人已经初步理解了古彩的价值。

古彩，它有哪些价值取向呢？本章就从工艺价值、审美价值、文化价值来重新认识赋予古彩更具魅力的收藏价值。

第一节　古彩的工艺价值

一、装饰材料的本土化

古彩瓷是完全本土化、纯手工制作的艺术品。它采用的颜色和画料，以及其他原材料都是中国货，没有任何“舶来品”。以色和料为例，色与料至今还是本地采用土方法提炼与煅烧、粉碎与研磨的。如生料（画古彩的黑料）就是直接从钴土矿的原矿土中取出的颗粒光滑的料珠子，所以生料又叫珠明料，大的像绿豆，小的像粟米。又如新中国成立前，古大绿（色）是把破了的铜锣、铜号、铜唢呐等，刨成铜花，再把铜花放在房子的“滴水檐”下让它风吹雨打、日晒夜露地风化（即氧化），生成铜绿（即铜锈），经研磨、煅烧与混合制成色基，再加入溶剂制成古大绿。新中国成立后，由于科技的发展，人们可采用铜氧化物制成古大绿。再如，绘古彩瓷用的乳香油是将乳香放置于有嘴的陶罐中加热、蒸馏、取油，乳香油不能用现代化炼油机大量生产，只能作坊式小批量生产，原料来源有限（乳香是一味中药，与藿香、木香、茴香一样，可以治病。特别是对妇女乳腺红肿有特效，故称乳香），所以，以自制好用的为乳香油上品。乳香油芳香扑鼻，经久不易干结，价格较其他陶瓷用油贵几倍，甚至贵十多倍，是画高精古彩瓷的理想用油。再如金色，金色又叫枯赤，它是把纯黄金敲成金叶，再研制成粉末。金粉不是用氧化铜加纯金合成配制的金水，金粉的制作也具有本土化特色，是在景德镇本地的打金店，用古老的方法制作的，产量极其有限，因此陶瓷市场中的金粉价格比较高。

二、工艺制作的手工化

古彩常用宏大、雄浑的手工制作的厚胎进行彩绘装饰，因而烤花时间较长，大件需要六七个小时。手工制胎由于工作环节多，如一环不慎，在窑里烧成过程中，坯胎中的隐患就会变成瓷胎的缺陷。缺陷有时在窑中成瓷阶段未反映出来，而是在画古彩后入炉烤花时反映出来，这真叫人痛心疾首。画古彩瓷最怕镶器出问题，而且镶器最容易在烤花时出问题，如角上开裂，角上流色，角上爆花，等等。20 世纪 70 年代以后，镶器、瓶子和大瓷板制作技术有了明显的进步，但惹人心烦的事还时有发生。有位老陶工形象地打了个比喻：一件琢工细致、图案精美、工艺完美的古彩瓷，就像“三国”里“古城会中的关羽”，需要经历“挂印封金”“千里走单骑”“过五关，斩六将”“击

鼓斩蔡阳”一样，必须冲破重重关卡，克服种种障碍，才会以圆满告终。只有经常做关云长闯关，才会有百里挑一的好作品。

古彩瓷在釉上彩绘制作时，要求线描要刚劲有力，形象要美丽娴淑，结构要生动准确，圈点要均匀一致，图案要工整细致，色彩要搭配合理、厚重靓丽。仅此还远远不够，因为，许多彩瓷中产生的缺陷还经常在你不经意中出现，所以，创作者在制作时一定要绷紧静心敬业这根弦，严防烤花中出现惊、爆、花、裂，剥、缩、老、穆（穆，是指因炉内水气未排清而出现的色彩光泽度差这一缺陷）等常见的彩瓷缺陷。为了攻克彩瓷中产生缺陷的难题，探求陶瓷彩绘技术上的奥秘，找到成功的对策，多少工艺家、技能大师穷尽一生的心血，就为了弄清产生缺陷的原因，这代未能解决，就交给下一代继续解决。“看似寻常最崎岖，成如容易却艰辛。”陶瓷工艺的奥秘，就这样一代接一代地在“陶瓷世家”中延续，这就是当前所提倡的平凡中见伟大的“工匠精神”。有些人只是享受前人的技术成果成名成家，仅领略一下所谓的写意青花与新彩画法，没能认真继承传统古彩和传统工笔粉彩的制作方法。原因是古、粉彩需要长期探索，同时还需要家学渊源。创作者只有秉承几十年如一日、不以名家自居、甘当工匠的精神，秉承几十年勤于手工耕耘和“俯首甘为孺子牛”的精神，才能制作出几件像样的古彩珍品或有分量的稀世之作，这就是包括古彩在内的所有艺术瓷的工艺价值！



第二节　古彩的审美价值

一、观赏价值

观赏价值就是指视觉效果，即视觉价值、古玩价值、陈设价值等。

首先谈谈古彩瓷的视觉价值，古彩瓷总是以明快靓丽、热情醒目的视觉效果，强烈地吸引着前来参观者的眼球。它以饱满的民族情怀、大红大绿的色彩，送来热情洋溢的问候，用古色古香的民风民俗给人以温暖。像故友重逢一样，让许多友好的眼睛投来赞赏的目光。让人们情不自禁地走近它，欣赏它刚劲有力的线描、无与伦比的精美图案、琢工细致的画面；欣赏它承载着的彩头和美好祝愿；品尝它饱含文化底蕴的典故与哲理以及博大的民族精神。让所有前来的观赏者在这些用古彩装饰制作的艺术珍品面前细心品味，流连忘返。使观赏者实实在在地感受到“此物应是天上有，人间哪得几回闻”的艺术感受。因此，作为今人，我们也就不难理解，法国历史上的路易十四王朝，特地建造瓷宫珍藏来自中国景德镇的青花瓷与古彩瓷，并无比向往这座

制造美丽珍宝的城市、这座与世界对话的城市——景德镇。

其次，再谈古彩的古玩价值，古玩价值是从使用价值分支出来的，开始只有日用价值和陈设价值。如，日用价值是指装饰在餐具、酒具、茶具、咖啡具、文具、灯具以及鸟食罐、鱼缸、花钵、盆景和香薰等日用器具上起美化作用的价值。这些日用品从生活的每个微场景中陶冶情操，愉悦心神，是欣赏和日用相结合的艺术品，人们习惯统称它们为工艺品，景德镇业界则称其为日用瓷。青花、古彩、粉彩和新彩所装饰的日用瓷，都是满足日用的陶瓷工艺品。古彩瓷由于含铅量较高，目前已逐渐退出了餐具、酒具、茶具、咖啡具等饮食器具的装饰，但文具、灯具、鸟食罐、鱼缸、花钵、盆景和香薰等器物则继续延用古彩装饰。由于日用器物多是小型陶瓷造型，琢工精细、费工费时的古彩装饰造成日用古彩价格昂贵，从而使商贾逐渐失去销售信心，画工不得不改画其他品种，因此，日用古彩在市场上就越来越稀少。但聪明的收藏家深知藏品往往物以稀为贵，因而，不断求购古彩鸡缸盅、古彩小酒具、古彩斗笠碗，等等。如今这类器物也因造型小、彩绘精、便于手中“玩味”、便于零距离的观赏而成为陶瓷爱好者的新宠，从而身价百倍。这些小茶盅、小酒具、小碗虽然具有日用功能，但都无人拿去日常使用，只作为艺术品欣赏，人为地淡化了它的日用功能，强化了它的艺术功能和文化品位，从而提高了它的古玩价值。

古彩瓷的陈设价值使古彩瓷在装饰领域起着不可估量的作用。业界同人都知道，陈设瓷又称艺术瓷，它的使用价值就是供陈设装饰之用，因而它被称为陈设瓷。它往往用于美化某一空间或用于装饰某一平面的瓷器。用于美化某一空间的陶瓷造型有瓶、缸、钵、碗和镶器等立体陶瓷造型；用于装饰某一平面的陶瓷造型有瓷板（长、方、圆、扇等形）以及盘类、壁挂、壁灯等。用于美化空间的立体造型的陈设瓷向环境艺术发展；用于装饰平面的平面造型的陈设瓷逐渐从陶瓷装饰向陶瓷绘画发展。不言而喻，陶瓷的陈设价值将逐渐向高层次的观赏价值发展。

二、美学价值

古彩瓷的美学价值，在于它从线描、图案、色彩、形象至构图有一套完整的美学规律。

（一）线描的美学规律

古彩瓷有一套完整的中锋用笔的艺术技巧，总结了一套手、笔、锋的辩证关系。手的技巧是运指、运腕、运肘；笔的技巧是执笔、运笔与起笔、行笔和收笔；锋的技巧是中锋、侧锋与逆锋、藏锋、回锋。运指的技巧主要是执笔，要擒纵得法，解决“死与活”的关系；运腕的技巧主要是“运笔”，要按提得法，解决“轻与重”的关系；运肘的技巧主

要是“行笔”,要行留得法,解决“快与慢”的关系,并且要运用欲左先右、欲右先左、欲下先上、欲上先下的美学规律。采用这样的中锋用笔方式,线描才会有生命力,才会圆、匀、挺、起。

(二)图案的美学规律

根据不同的陶瓷造型以及不同的造型部位,采用不同的图案装饰,古彩形成了边角、地皮、斗方、底心等图案形式。以线、点、圈为基本手段,用点与点组织紧密,线与线交织牵连,圈与圈连环对照;线与圈互相衔接,线与点互相搭配,点与圈互相结合。线、点、圈按一定程式要求,照一定实用规格,构成了千姿百态、千变万化的古彩图案,装饰在各种不同的陶瓷造型上。

(三)色彩的美学规律

根据不同的装饰需要,采取不同的色彩组合。古彩设色的基本原则是类随赋彩、色彩有泽。不用光源色,采用固有色,根据画面需要来进行设色。所以古彩中五彩喜气洋洋、五色竞妍,三彩则安宁祥和、静穆精深。古彩强调色彩的大氛围、大情调、大效果;提倡装饰色营造场景,烘托主题。古彩喜用对比色,只要一谈到古彩的用色,我们就不由自主地想到“美矣大红大绿,妙哉古色古香”。大红大绿指的是五彩对比色的对比,古色古香指的是素三彩,料地梅花黑与淡水绿冷色调宁静色的对比。这副楹联高度概括了古彩中五彩与素三彩的用色。古彩的色彩比较明朗、靓丽,这与它善于运用对比色,调整色彩对比有关。古彩还采用极色,把金作为一种色彩,直接参与画面填色,营造金碧辉煌、富丽堂皇这样一种效果。

(四)形象的美学规律

典型概括是古彩形象的一大特点,如用“鸡冠牡丹、绣球牡丹、石榴牡丹”概括千姿百态的牡丹;用“田、由、甲、申、同、王、国、目、用、风”等意象造型的十字脸谱,概括不同生活环境下的人;用“蹲狮、伏虎、立猴”的形象,概括玲珑石的外形;用“点、线、圈”等纯形态,概括树叶、枝干的枯荣以及景象的萧条与繁华,描绘翩翩起舞的各种蝴蝶。

(五)构图的美学规律

古彩主张圆满,采用上轻下重的盆景式构图;采用插花式的直立构图;采用对称与均衡相结合的构图,使画面安定、稳重、正统、大方。

如盘子采用满地散花式构图、边花底心式构图、果盒开光式构图以及无边底心式构图;圆形瓶类、异型镶器则采用分段分层式构图、直立分面式构图、通景式构图。

又如,缸、钵、碗类采用通景式构图与开光式构图。这千姿百态的造型和丰富多彩的装饰令人目不暇接。

第三节　古彩的文化价值

一、民俗价值

古彩艺术包含着许多民风民俗、乡土人情。

（一）古彩艺术所采用的陶瓷造型镶器

古彩艺术采用的镶器有供祭祀用的长方形鼎，日常用的香薰、盆景、异型花钵、异型花瓶，造型稳重、坚实、方正。采用的琢器有供祭祀用的大缸、香炉和日常用的鱼缸、花钵、花瓶，以及圆形陶瓷桌面和配套的凉墩。此类多设置在花园的凉亭中，这类造型雄浑、厚重、大方。从采用的镶器与琢器中，我们可以获悉那些消逝了的民风民俗。

（二）古彩艺术所采用的装饰题材

装饰题材都是由民间流行的彩头所组成的，如早生贵子、长命百岁的生育观念；白头偕老、举案齐眉的婚姻观念；一本万利、富贵天佑的财富观念；廉洁奉公、连升三级的仕途观念；梅开五福、修身求寿的福寿观念；风调雨顺、国泰民安的社会观念。从这类吉祥观念的彩头中，我们可以探求民间的诉求与期盼。

（三）古彩艺术所采用的传艺歌诀

这是民间艺术最便捷、最常见的一种形式。如“文生爱扇胸，武生爱扇肚。浪子扇背脊，无赖扇屁股”，“小姐要娇，丫头要俏，书童要憨，公子要标（即标致、帅气）”；又如“偷听宜画耳贴墙，立身躲在假山旁。纨扇常放遮胸处，眼珠宜朝反向望”（画崔莺莺《西厢听琴》）。传艺歌诀准确、典型地概括生活。

二、史学价值

古彩艺术中的神话传说、寓言故事、历史典故，用先贤闪光的思想和品格，弘扬了为人、处事和修心的道理，启发人们敬贤思齐、尊贤约己。

（一）单幅题材

如《将相和》《鲍叔牙荐相》《狄仁杰一言兴唐》《至尊红颜》《尧舜禅让图》《舜游芙蓉国》等等，既是古彩艺术的画面题材，又饱含了为人处事的道理。

（二）套件题材

如《四如图》，即如囊萤、如映雪、如负薪、如挂角。又如《四品图》，即一身正气画

海瑞为官之道;两袖清风画于谦为官之志;三寸之舌画孔明为官之才;四海为家画重耳为官之志。《四品图》讲的就是为官的品格标准“道德才志”。再如《四大贤母》,孟母择邻,陶母封鲊,欧母画荻,岳母刺字。教育孩子,需要一大批贤良伟大的母亲。这些题材都是成龙配套的历史题材,给人一种励志奋斗、奋发图强的宏观上的史学效应。

三、文学价值

传统古彩的作者是民间艺人,一般不题句,不落款,不钤印。在查阅资料时,偶尔也发现有题诗、钤印之作。生料字罩雪白。自二十世纪五十年代末以来,陶瓷美术队伍发生了很大变化。在粉彩、新彩、青花都题句、落款、钤印(画印)的情况下,古彩题句也开始兴盛起来。

(一)以花卉植物、彩头题句

以牡丹题句的就有洛阳春色、国色天香、独领群芳、艳冠群芳、琼葩玉香。也有以彩头题句的,如大富大贵、荣华富贵、锦衣富贵、白头富贵、富贵添寿、太平富贵、玉堂富贵,等等。

(二)以人物题句

以人物题句的那就更多了。如题《太宗纳谏》引用“贞观之治:人欲自照,必须明镜。主欲之过,必藉忠臣”。又如题孔子,引用《论语》句“敏而好学,不耻下问,学而不厌,诲人不倦”;题荀子“不知则问,不能则学。不诱于誉,不恐于诽”;题韩愈,则是仿韩愈句“业精于勤,勤而能立。行成于思,思则必学”;题刘禹锡引用《陋室铭》句“山不在高,有仙则名。水不在深,有龙则灵”;题白居易引用《行路难》句“行路难,不在水,不在山,只在人情反复间”。记得原陶瓷学院美术系徐成老师上课时仿白居易句,写过一首《画瓷难》:“画瓷难,画瓷难!不在画,不在填,难在嘴巴与舌根。”题苏东坡“横看成岭侧成峰,远近高低各不同。不识庐山真面目,只缘身在此山中”;题李纲引用《病牛》诗“耕犁千亩实千箱,力尽筋疲谁复伤?但得众生皆得饱,不辞羸病卧残阳”;题文天祥引用《过零丁洋》句“人生自古谁无死?留取丹心照汗青”;题郑板桥引用他的题画诗《纤夫》“船中人被利名牵,岸上人牵名利船。江水滔滔流不息,问君辛苦到何年”;题唐寅引用其《画鸡》诗“头上红冠不用裁,满身雪白走将来。平生不敢轻言语,一叫千门万户开”;等等。

(三)印语

《中国画》中有钤印,瓷画中采用画印,印语亦是一种文化与文学题句,除构图布局和笔法、刀法外,印语的内容也耐人寻味。瓷画治印多学国画书家,如李可染的印

语“可贵者胆,所要者魂”“高峰无坦途,一实胜千金”“深于思,精于勤”“胸怀远志,不畏近难”。字字金镶玉,句句含哲理。景德镇瓷绘印语,如百花齐放、万紫千红、满园春色、志在千里、英雄本色、千娇百媚、万山千水、山峦叠翠、夕阳渔歌,等等。

将这智者的感悟、先贤的情怀与古彩艺术融合起来,何等精彩。古彩艺术家营造的文化氛围,正是收藏家看重的文化价值。

通过上述对工艺价值、审美价值和文化价值的介绍,面对琳琅满目的古彩作品,我们就不难辨别它的高下,也不难理解古彩艺术的收藏价值了。历代古彩艺术名家和他们的传人是蘸着自己的全部心血汗水在画瓷,他们将自己毕生的精力全部熔铸在自己的作品中,熔铸在他所热爱的神圣职责中和古彩的艺术世界里。

一件完美的古彩艺术品,应该是内在美和外在美的高度统一。应该让人们在作品里看到三种精神、四条标准。这三种精神是标尺精神,即古彩作品的艺术高度;锄头精神,即古彩作品的思想深度;扁担精神,即古彩作品有没有担当,是不是对历史负责、对社会负责、对藏友负责。这四条标准分别是完整、取舍、厚重、成熟。完整是指画面构图,取舍是指内容剪裁,厚重是指艺术含量,成熟是指作品的艺术成就与品质高度。也就是一开始提出的古彩的价值取向。

古彩的历史价值还在于,康熙时期的陶工第一次成功地实现了从线描、图案至填色等彩绘装饰工艺,全部在白胎成瓷上完成。这一艺术成果为陶瓷装饰开辟了一片全新的艺术领域,开启了一条釉上彩艺术的先河。

先辈们把康熙五彩的接力棒交给了我们这一代古彩人,我们有责任传承历史的使命。“犬守夜,鸡司晨”,人应该尽一份历史责任;“蚕吐丝,蜂酿蜜”,人应懂得回报社会。把自己一生在古彩专业上的图稿、文字、照片和作品实物等形式固化下来,让后世有实物可看,有资料查找,为后人学古彩“修桥铺路”,有著书立说与未来对话,让他们了解今天的古彩技艺;了解古彩更具艺术魅力的价值取向;了解为了光大古彩技艺那种毫无保留、无私奉献的精神!

附录　古彩的操作程序

无论是古彩还是粉彩都有一个操作规范和先后次序，否则就会事倍功半。为了让初学者易于掌握，下面用程序图的形式介绍古彩的基本操作程序。

总操作程序：作图→搓料→绘瓷→擂色→填瓷→烤花

分步操作程序图，将在下文中予以介绍。

一、作图

（一）用拍图纸作图的操作

清洁瓷胎→勾淡墨水图稿→用深墨升图→打湿拍图纸→拍在墙壁上吸去多余水分→覆盖已升图的器物→放置于膝上用掌拍图→取下晾干→将拍图稿纸用浓墨重描→待干一刻钟→喷湿图纸→再度置于墙壁上吸去部分水→将图拍于白胎

注意事项：①图纸置于墙壁上吸水，以纸吸成半干为好。②磨完墨不要急于喷湿图纸，让墨多干一阵子，以一刻钟为宜。③用拍图纸作图，适用于批量复制同一造型品种的瓷器。④冬天以用白酒磨墨为好。⑤平时以退胶墨块描图为好。

（二）用拷贝纸作图的操作程序

清洁瓷胎→在瓷胎上车淡墨箍→将拷贝纸盖于瓷面→用铅笔描绘淡墨箍→将纸取下展开→作垂直线与平行线→剪成一定形状→起草定稿→在纸背面用铅笔复描一遍→用胶带纸固定在瓷胎上→用铅笔将图用力刻描一遍→取下图纸即成

注意事项：①铅笔选用，正面用 B 或 HB 铅笔描图，背面用 4B 或 2B 铅笔复描图。铅笔不能太软，也不能太硬。太软易糊，不清晰，太硬虽清晰，但易画破纸。②作平行线是指作一与箍线平行的线。因造型是立体弧形，造型展开后多呈扇形。③用拷贝纸作图，适用于画 1 至 2 件作品，刻一次只能有一图。

二、搓料

搓料的操作程序如下：

将干料粉置于平盘里→用料刀搓料粉→添加乳香油→磨成泥状→入碟备用

注意事项：①搓研干料粉不少于 15 分钟，加乳香油后搓研调料 15 至 20 分钟，具体时间视干料粉的粗细而定。②添加调料、乳香油时不要太急，倒成一条细线，以便

控制用油多少。③先搓油红(西赤),后搓生料,原因是生料可以吃掉红料。

三、绘瓷

(一)绘瓷板的操作程序

抹胎拍图→蘸油打料→绘制画面→落款写字→检查漏单→清洁待干

(二)绘圆盘的操作程序

抹胎拍图→蘸油打料→车箍画边→绘制画面→书写底款→检查漏单→清洁待干

(三)绘碗类的操作程序

抹胎拍图→蘸油打料→绘制碗内底心→车箍画边→绘制画面→书写底款→检查漏单→清洁待干

(四)绘缸钵的操作程序

抹胎拍图→蘸油打料→车箍画边→开斗方画地皮→绘制画面→画脚子边→书写底款→画口沿上散花图案→检查漏单→清洁待干

(五)绘瓶类的操作程序

抹胎拍图→蘸油打料→车箍画边→画肩子边→开斗方画地皮→画颈子边→绘制画面→画脚子边→书写底款→检查漏单→清洁待干

注意事项:

1. 无论画什么品种,画什么画种,都宜先画油红线,后画生料线。如画人物要先用油红画手脸,后用生料画眉眼、须发、衣纹;画花卉,先用油红画花头,后用生料画叶筋、枝干、石头、草点。

2. 画碗类一定要注意先内后外,即先画碗内底心,预防粘摘,保证画面质量。

3. 缸、钵、瓶等品种,开好斗方画好地皮纹饰后,注意先画小斗方,后画大斗方。如果缸、钵、瓶是画通景,则不开斗方,不画地皮,直接绘制画面。

4. 瓶类也有不画颈子边的,可以画通景或在颈子上开斗方、画地皮。斗方里一面画鲤鱼跳龙门,一面画麒麟吐玉书。

5. 油红口子边、油红脚子边,有的人不画,有的人为了显得精致而画,画时一定要在瓷器填画完工后,再画油红口子边和油红脚子边。

6. 画颈子边时,要带画生料口子边。操作程序中的脚子边是指生料脚子边。

四、擂色

擂色的操作程序如下:

将干颜色置于钵内→用擂槌磨颜色→添加清水→磨成泥状→入碟作坝→添水备用

注意事项:①擂磨干颜色粉末约15分钟,加清水后擂磨颜色15至20分钟,具体擂磨时间视粉末的粗细而定,粉末擂磨得越细越好。②添加清水时可用汤匙控制用水量,也可用小型宜兴壶添水。③擂颜色时,可以先磨雪白,次磨古黄,再磨水绿、苦绿、大绿,最后磨古翠、古紫,以免颜色互相渗透。如有几个擂色钵和擂色槌则可不依先后。④古人磨色用河水,不用井水,井水成分复杂。河水奔流、沉淀后,水质较纯。今人多用纯净水,不用矿泉水。

五、填瓷

(一)填瓷板的操作程序

用雪白粉揩图→填洗矾红→填诸色先绿后黄再紫翠→填罩雪白→检查漏单→弃除色脏→银金待烧

(二)填圆盘的操作程序

用雪白粉揩图→填洗矾红→调色作标→填边角色→填画面色→填罩雪白→书写底款→检查漏单→弃除色脏→银金待烧

(三)填碗类的操作程序

用雪白粉揩图→填洗矾红→调色作标→填底心色→填边角色→填画面色→填罩雪白→书写底款→检查漏单→弃除色脏→银金待烧

(四)填缸钵的操作程序

用雪白粉揩图→填洗矾红→调色作标→填边角色→填地皮色→填画面色→填罩雪白→书写底款→检查漏单→弃除色脏→银金待烧

(五)填瓶类的操作程序

用雪白粉揩图→填洗矾红→调色作标→填肩子边→填颈子边→填颈地皮→填口子边→填身地皮→填画面色→填脚子边→填罩雪白→书写底款→画油红口子边→画油红脚子边→检查漏单→弃除色脏→银金待烧

注意事项:

1. 古人用烧饭锅底下的柴油烟子揩图,这样好填。现在没有锅烟,只有用雪白揩图。雪白揩图要尽量避免污染了油红线,一旦油红线被污染,要用棉花轻轻揩掉,否则雪白有可能吞蚀油红线。如要制作柴油烟子,可用煤油灯点柴油,用硬壳纸在灯罩上方约10厘米处挡住熏烟,即能获取柴油烟子。

2. 填色时最好坚持先绿后黄再紫翠的良好习惯。在洗矾红后,把大绿、苦绿、水绿一填,红绿的布局、大小、多少、走向都出来了。这时填古黄,易于调整、协调画面色彩,而古黄多是次要花头和仅次于主要人物的上衣色。古紫、古翠是比较退隐的色

彩，多是枝干、石孔、次要花头、次要人物的上衣色，当红、绿、黄三色定局，古紫、古翠的效果基本就出来了。在洗完矾红后，坚持先绿后黄再紫翠，易于把握色彩整体效果。

3. 填雪白时，主要是以勾代填，雪白主要是罩未被色彩蔽住的生料线，如树的外形轮廓、石的外形轮廓、生料花头的外轮廓，都宜用雪白勾罩一遍。雪白不宜填大面积，更不宜填厚，否则，易发惊（裂纹）剥落。

4. 填碗类底心，应在揩图后，立即填洗矾红，填罩其他颜色，因为填了外花后再填底心，会粘摘外花颜色。

5. 缸、钵口沿平面上的散花图案，应在胎身上全部完工后，最后洗矾红填颜色，这样可以避免粘摘。

6. 矾红一定要在填其他颜色前全部洗染完工，填色后不便洗矾红，如洗矾红必然损坏已填的颜色。所以，要先洗矾红，后填各色。

六、烤花

（一）操作程序

检查漏单→检查色脏→检查底款→入炉装炉→预热→烧炉→冷却→开炉→选瓷

（二）注意事项

1. 装炉（即满炉）

①瓷板、圆盘要侧着立烧，不能平放着烧，平放着烧易开裂（俗称过刚或过江）。

②碗类装炉时应搭鱼鳞层，用石胎的瓷条搁搭（即“过肩”）。

③瓶、缸、钵装炉时注意保护口沿，注意保护包口金，用石胎瓷条“过肩”。

④装炉时注意炉内器物的疏密和火路的通畅，炉内温差不宜大。

2. 烧炉

①先烘炉，即装瓷器之前，先敞开炉堂排湿气，特别是春天久雨时更要注意。以免闭气而蒙色，使瓷器表面不润泽、不光亮。

②烧炉时，注意烤花温度要慢升温，一小时后盖炉。别忘了留看火孔，放大绿比色“照子”。原因是大绿烤花温度最高，大绿呈色烧熟后，其他颜色也都熟了。

③熄火后，慢冷却，大件（瓶类200件以上；瓷板2.4尺以上；盘类1.8尺以上；碗类32厘米以上均属大件）冷却时间最少要10小时。

④开炉时速度要慢，先搁开一点看火孔，利用空隙散热两小时。这样烧的瓷器，画面亮泽，色彩不会发惊（即不会出现小裂纹）。

⑤由于古彩大绿烤花温度高，所以开炉后实物最好用毛巾、被单包着让它彻底冷却，这样就不会发惊。

主要参考文献

一、图书

[1](明)萧良有撰. 贺猛等编译. 白话龙文鞭影. 西安:三秦出版社,1990

[2](清)朱琰著. 陶说. 傅振伦译注. 北京:中国轻工业出版社,1984

[3]浮梁县志. 清乾隆本

[4](清)蓝浦编著. 景德镇陶录. 郑廷桂补编. 初刻于清嘉庆二十年(1815 年)

[5]吴仁敬编著. 绘瓷学. 上海:商务印书馆,1939

[6]杭州大学中文系《古书典故辞典》编写组. 古书典故辞典. 南昌:江西人民出版社,1984

[7]魏忠汉著. 陶瓷装饰材料学. 南昌:江西科学技术出版社,1985

[8]王树村编著. 中国民间画诀. 上海:上海人民美术出版社,1982

[9]南京大学历史系《中国历代名人辞典》编写组. 中国历代名人辞典. 南昌:江西教育出版社,1982

[10]周銮书著. 景德镇史话. 上海:上海人民出版社,1989

[11]杨静荣,杨永善编著. 中国的陶瓷. 北京:人民出版社,1990

[12]冯先铭,耿宝昌,叶佩兰编著. 清盛世瓷选粹. 北京:紫禁城出版社,1992

[13]张忠清,曹春生主编. 景德镇陶瓷美术百家. 杭州:浙江美术学院出版社,1993

[14]熊钢如,吴大选主编. 中国当代陶瓷美术家辞典. 北京:中国轻工业出版社,1994

[15]张福康著. 中国古陶瓷的科学. 上海:上海人民美术出版社,2000

二、图案资料

[1]北京工艺美术工厂资料汇编室. 祥禽瑞兽图谱. 北京工艺美术品总公司,1980

[2]王树村编著. 中国民间画诀. 上海:上海人民美术出版社,1982

[3]柳炳元编绘. 苏绣图案. 上海:上海人民美术出版社,1983

[4]景德镇陶瓷馆编. 景德镇古陶瓷纹样. 北京:人民美术出版社,1983
[5]吴山编著. 几何形图案的构成和应用. 北京:人民美术出版社,1985
[6]钱震之编著. 实用装饰图案手册. 上海:上海翻译出版公司,1986
[7]丛惠珠等编著. 中国吉祥图案. 北京:华夏出版社,2001
[8]世纪出版集团. 芥子园画谱. 上海:上海书店出版社,2005

三、部分图片

第十二章的图片均由被简介的作者提供。

后　记

笔者16岁那年考入景德镇陶瓷美术技艺学校(即景德镇陶瓷学院中专),分配在古彩班学习。流金岁月,逝水年华,一晃几十年过去了。当笔者修订桌案上的《景德镇古彩瓷》一书时,自己已经是78岁的老人。

从摘下红领巾到须发斑白,笔者没有干过别的,一生的事业就是画古彩,一闲下来就为古彩的未来担心。由于古彩绘瓷是个人创作,不是团队制作,彩绘工艺复杂,技术要求全面,画、填、图案都是一人完成,制作难度大,耗费时间长,与高效率、快节奏的当下很难同步,因此许多年轻人在择业时,都不愿选择古彩。向来被喻为国粹的古彩装饰,被看成是“夕阳艺术”。20世纪50年代,由中央工艺美术学院梅健鹰先生等老一代艺术家亲手扶植的传统陶瓷艺术古彩装饰,眼看就要在我们这一代逐渐消失、濒临失传,真令人心急如焚!

从20世纪80年代起,笔者陆续在《景德镇陶瓷》《湖南陶瓷》《陶瓷研究》以及台湾的《紫玉金砂》《壶中天地》《天地方圆》等学术刊物上发表文章和古彩作品,让人们了解古彩。20世纪90年代末,笔者曾在陈雨前先生的邀请下偕同李文跃先生合写了《景德镇陶瓷艺术》一书,笔者负责写“古彩”部分。与读者见面后,有专家向笔者建议,最好将“古彩”单独成书。2002年1月8日,笔者退休后应邀在景德镇陶瓷学院陶艺设计99级(1)班教授“粉彩、古彩”课,陈先生找到笔者说:“我们三人合写的那本书,可以编成一套丛书,‘古彩’可以单独成书,内容要充实,这是一件功在千秋的事,希望能继续合作。”出于对古彩的热爱、对历史的责任感、对人民的感恩心,笔者鼓起勇气答应了。

笔者在写作过程中深感力不从心,经常出现错字、漏字,就怕“以文害辞,以辞害志”,唯恐辜负重托。幸好我们这一代人有着一个特定的成长环境,有许多精神力量鼓舞自己前进,那就是向张思德学习“讲究担当”,完全、彻底地为人民服务的精神;向白求恩学习“讲究高度”,对技术精益求精、对工作极其负责任的精神;向愚公学习“讲究深度”,每天挖山不止,排除万难、争取胜利的精神。笔者花了近两年的时间,将原来的文稿整理、抄写,于2003年国庆前夕完稿,于2004年景德镇置镇千年时,由

江西高校出版社出版，书名为《景德镇陶瓷古彩装饰》。本书能不能对得起读者，是笔者担心的事情，能不能让古彩在陶瓷美术行业中升温，摆脱被“冷处理”的局面，是笔者尤为关心的大事。成书面世后，它被誉为我国历史上第一部全面系统地介绍古彩的专著，填补了古彩学术研究上的空白，成为“景德镇学”的奠基之作。《景德镇陶瓷古彩装饰》与这套陶瓷文化丛书被列入国家“十五”规划重点出版图书，并于2005年荣获江西省第十一次社会科学成果一等奖。2016年，当获悉再版《景德镇陶瓷古彩装饰》一书时，笔者非常振奋，逐章逐节地进行阅读、修正与增补。在再版尚未完稿之际，师兄戴荣华先生于2017年2月5日去世，少了一位在古彩行业知根知底的贴心同窗。他走得如此匆忙，在悲痛之余，笔者更感到传承古彩的历史重任责无旁贷地压在自己的肩上，要加倍努力，将再版书稿、插图在有生之年做好，为“景德镇学”添砖加瓦。经过笔者紧张的工作，书稿、图片于2017年5月16日完成，并根据出版的需要更名为《景德镇古彩瓷》。

“文章千古事，得失寸心知。”之前，有读者反映在读了《景德镇陶瓷古彩装饰》后，还是不知道怎么绘古彩。盖因《景德镇陶瓷古彩装饰》一书是从文化角度、艺术的角度进行阐述的，其次才从技术的角度进行介绍。于是，笔者趁从艺60年之际，又在江西高校出版社出版了两册《苦乐五彩路》，文字版《苦乐五彩路——我与古彩60年》和彩色版《苦乐五彩路——60年作品图录》，图文并茂地介绍了自己怎么学，怎么画，怎么搞创作，作为前书的补充，为预防传统古彩失传，尽了绵薄之力。此外，再版的《景德镇古彩瓷》，增加了第二章《古彩的美学特征》、第十三章《古彩的价值取向》，根据有关领导、业界同人的意见，重写第十二章《古彩的名家业绩》，重点增写了“文革”后成长起来的古彩新秀，对其他章节的内容也做了局部调整。

在再版《景德镇古彩瓷》付印之际，感谢远在北京的清华美术学院资深教授、年近九旬的张守智先生，不辞辛苦为再版作序。感谢景德镇陶瓷大学朱乐耕教授、龚龙水教授为本书提供作品图片与文字资料，感谢许多中青年古彩工作者的支持与踊跃参与，感谢摄影师唐辉先生，感谢为此书付出心血的“景德镇1360陶瓷文化创意中心”全体同人的热情帮助和无私支持！

疏漏浅薄之处，承蒙赐教、指正，则感激不尽！



2018年9月28日于景德镇四季春晖

总 后 记

2012 年 11 月 29 日，在国家博物馆这一极具象征意义的地方，在中华民族的历史文化殿堂，习近平主席向全世界庄严昭告了中国梦——“实现中华民族的伟大复兴，就是中华民族近代最伟大的中国梦”。

古往今来，任何一个国家与民族的复兴，既是经济总量、军事力量等硬实力提高的过程，也是价值观念、思想文化等软实力提高的进程，而文化思想软实力，更是集中体现了一个国家与民族基于文化思想而具有的凝聚力和生命力，以及由此产生的吸引力和影响力。“景德镇学”的提出，就是源于这样一个梦想，更是始于一个难得的契机。

在主编国家“十五”规划重点出版图书——“中国景德镇陶瓷文化研究”丛书的时候，我恰逢在中央美术学院美术史系攻读中国美术史博士学位。我的导师金维诺教授是著名的美术史论家、国家文物鉴定委员会委员，也是“敦煌学”著名学者之一。受到导师的影响和启发，我当时就在思考，应把这套书做成一个系统工程，必须要有纲，要有一个灵魂，才能把它串起来。这个灵魂应该是什么呢？其时，“敦煌学”“徽学”经常在我的脑海里浮现，受到这个启发，我就想到，景德镇能不能有“景德镇学”，使之成为丛书的灵魂呢？经过缜密的思考后，我觉得提出“景德镇学”应该是时候了！不知是历史的机缘，还是天意的安排，“中国景德镇陶瓷文化研究”丛书恰逢在 2004 年景德镇置镇千年华诞期间出版，“景德镇学”就这样诞生了。

其时，我深知“景德镇学”提出的厚重、分量与责任。坦率地说，我提出了“景德镇学”，内心常常不安，不知它能否成立，能否得到公认。但出乎我意料的是，“景德镇学”的学术构想一经提出，便得到社会各界，包括政府、专家、学者和社会民众的广泛关注，得到了很高的评价，国际汉学家也给予了积极肯定和支持，引起了很大的社会反响。中央、境外、省级以及景德镇市属媒体对“中国景德镇陶瓷文化研究”丛书和“景德镇学”做了大篇幅的报道与高度评价和肯定。《光明日报》《中国新闻出版报》《中国出版》等报刊称，“‘中国景德镇陶瓷文化研究’丛书被学术界誉为构建景德镇陶瓷文化研究体系的奠基之作”“提出‘景德镇学’学术构想高屋建瓴”；香港凤

凰卫视、浙江卫视等多家电视台对“景德镇学”进行了专访;《文汇读书周刊》《江西日报》《中国图书商报》等十多家报刊对“景德镇学”做了详尽的报道;人民网、新华网、国学网等知名网站从不同角度对“景德镇学”做了深入探讨,对“景德镇学”给予高度评价。

学术界对“景德镇学”的提出同样给予了高度肯定、评价与赞扬。最先给予肯定和支持的,是景德镇陶瓷学院(现景德镇陶瓷大学)名誉院长、中国工艺美术大师秦锡麟先生。他在“中国景德镇陶瓷文化研究”丛书的总序中对此多有赞许:“这一学术构想,对于改变和提升人们对景德镇及景德镇陶瓷的认识,促进景德镇的国际交流,促进景德镇纳入国际学术的大视野,激励更多的有识之士投入‘景德镇学’的研究和探讨,将弘扬景德镇陶瓷文化提高到更高的高度和层次上加以认知等,无疑有着巨大的作用和意义。”中国艺术研究院副院长王能宪博士以“为构建‘景德镇学’”为题,撰文对“景德镇学”给予了很高的评价,认为“‘景德镇学’的提出,充分体现了主编与作者鲜明的学术预流意识,若干年后,当学界有机会重新梳理景德镇陶瓷文化研究的历史时,当会看到这一转捩之价值的凸显”。国家文物鉴定委员会委员、中央美术学院教授金维诺先生以“‘景德镇学’的奠基之作”为题,认为:“建立‘景德镇学’并推动其发展任重道远,需要各方面的努力,但我们相信这一事业必将获得成功。”著名专栏作家施雨女士也在《世界日报》上发表了名为《青花窑火千年魂——陈雨前与“景德镇学”》的文章,其中这样写道:“陈雨前以拯救、复兴景德镇陶瓷文化为己任,一路艰苦摸索和实践,轰动世人的‘景德镇学’终于诞生了。‘景德镇学’立足于理论与实践相结合,在打造‘景德镇学’的过程中,依靠一批人,团结一批人,培养一批人,成就一批人,有‘景德镇之魂’美称的‘景德镇学’,重塑了景德镇陶瓷文化的内涵与外延,树立了一个崭新的景德镇文化形象。‘景德镇学’有着深厚的社会基础。”

鉴于此,“景德镇学”的宗旨与意义可以概括为:

1.“景德镇学”的宗旨与目标

力争成为与“徽学”“红学”“敦煌学”一样的国际性“显学”,为中国的文化建设、中华民族特色的“保根文化”的维护以及景德镇陶瓷文化的保护和弘扬,做出贡献。这对于再现中国陶瓷文化发展历史脉络与文化精髓,吸取中国陶瓷文化发展进程的经验教训,改变和提升人们对景德镇、景德镇陶瓷、中国陶瓷文化及至中华文化的认识,促进景德镇及中国陶瓷文化的国际交流,有着重大的现实意义。

而且,“景德镇学”的提出,有利于恢复和重现景德镇陶瓷、景德镇陶瓷文化在中国乃至世界历史文明进程中应有的地位和作用,进一步提升景德镇陶瓷文化的社会

价值和经济价值，提升景德镇的品牌影响力，有助于景德镇陶瓷实现新一轮的高起点的跨越式发展。

2. 学术意义

景德镇是最具有特色的文化资源，将景德镇陶瓷文化研究提升到“景德镇学”这一学科形态来研究，这不仅仅是一种学术观点的创新，而且有利于景德镇陶瓷文化学术研究事业的发展，也是江西重视文化传统，注重挖掘、弘扬、开发特色文化资源的有力举措。它是文化创新以及传统文化在现代社会焕发新的生命力的一种新的思维方法和发展思路。

回顾清末至今的研究景德镇陶瓷文化的文献，形式不可谓不丰富，内容不可谓不多样，成果不可谓不丰硕。这些研究成果，构成景德镇陶瓷文化研究的宝库。“景德镇学”正是在继承前人的研究成果与优良学术传统的基础上，在新的历史时期，对景德镇陶瓷文化所做的进一步探索和研究，它是用世界文明发展的眼光和从文化视角，对陶瓷文化的概念与特征进行考辨，对景德镇传统陶瓷文化以及陶瓷文化产业构成体系进行探讨和阐述。“景德镇学”的研究，以学科形态出现，将更加系统、全面和深入，填补了陶瓷文化系统性研究的空白，对引领和推动景德镇陶瓷文化和研究具有举足轻重的作用。

“景德镇学”的学术构想的提出及其深入研究，对于我们重新认识景德镇及其在人类文明交流互鉴中所蕴藏的巨大能量和发展动力，都是积极的、有益的。这也就是习近平主席一再强调的：“文明因交流而多彩，文明因互鉴而丰富。文明交流互鉴，是推动人类文明进步和世界和平发展的重要动力。”

“景德镇学”提出的十几年来，以其具有普遍性的文化魅力与时代意义，吸引了国内外众多专家踊跃参与，相关研究不断深入，影响力也与日俱增，更激励我在“景德镇学”的学术发展道路上，不忘初心、砥砺前行。我深信，“景德镇学”的研究，属于中国，更属于世界。“景德镇学”的意义，不仅在于总结历史、把握现在，更在于开创未来。

陈雨前

2019 年春于景德镇谷雨斋



ISBN 978-7-5493-6596-8

定价：68.00元