



# 水 晕 墨 章 钩 绰 纵 掣

## ——清代与民国墨彩瓷器鉴赏

◆ 万建怀 (江西南昌市八大山人纪念馆)

水墨画是最能表现中国画意境的一个种类。一点点墨兑上不同比例的水,就能呈现出焦、浓、重、淡、清等层次的色彩。黑白一分,自现阴阳明暗;干湿不同,便把浓淡轻重、凹凸远近交代得一清二楚。所以有人说,中国画在某种程度上就是水墨画。

瓷器之上的墨彩不仅与水墨画最为接近,也是受水墨画影响最为直接的瓷画品种。显然,水墨画的绘画材料是不能用在瓷画之上的,而且用在瓷器上的黑彩能否称之为墨彩,也有一番讲究。通常的黑彩瓷,以其器之上瓷画中的黑彩为同色言,而墨彩瓷则以绘事言,即瓷画中的黑彩可分浓淡轻重。所以,在瓷画上的“黑”与“墨”既不是同一概念,也不是同一材料;其本身所包含的艺术表现力和成分组成是有差异的,一般说来后者比前者要多得多,也要丰富得多。

墨彩瓷的由来应该有一个很长的历史铺垫,这可以追溯到彩瓷和中国水墨画出现和发展。尤其是在明代就姗姗起步的两种或两种以上的色釉或色釉彩相结合的彩瓷中,可以找到墨彩瓷的端倪。明代杂釉彩瓷种类繁多,其中画面带有黑彩勾勒、填色者,则为瓷上墨彩的一种开端。以后的各朝各代,也都能见到这样的杂釉彩瓷。在中国水墨画和杂釉彩瓷的“厚积”中,到了清康熙中期,水墨画终于移植到瓷器之上。对瓷上墨彩的视觉感知和认同上,确实有着这样的历史过程;但是在用于瓷器色彩材料上的确立,墨彩则是从珐琅彩派生而出,其产生时间应该与粉彩瓷的产生几乎同时,即康熙年间的中或晚期。

在中国画风格的珐琅彩画中,黑色是必不可少的彩料。在康熙后期,瓷胎上开始出现单色珐琅彩的各种画面;其中包括最初的墨彩瓷,就是用单一的珐琅黑料来绘制而成。

当时的墨彩瓷画以珐琅黑料为主,兼用矾红、本金

等彩料。而珐琅黑料在似雪的白釉上绘制,不像黑彩那样其色不可变;由于珐琅黑彩可浓可淡,因此在瓷器釉面上,同样能把那种水墨丹青画的“五色俱全”妙韵表现出来。大蒜子是一种辛辣、温火的调味品,它不仅有着杀菌去寒的药用功效,在墨彩绘画工艺上还有着鲜为人知的妙有。据《格古要论》记载,“金花定碗,用大蒜汁调金描画,然后再入窑烧,永不变脱。”这种用蒜汁调金粉的奇思异想,是雍正年间内务府珐琅作坊的一位御用画师的绝招。

墨彩是釉上彩,而瓷器墨彩的主要原料是铜粉、青料和石绿。在已烧成的白釉器上,以墨彩绘画写字,再置入800℃左右的烘炉中烘烤,形成墨彩画和墨字,极似于传统的中国水墨画;又因为早期的墨彩瓷器以笔筒、笔洗、印盒、笔架等文房用具居多,同时又常与文人绘画结合在一起,所以自墨彩瓷器一诞生起,便打上了“清雅”的印记,备受文人画家和藏家青睐。

墨彩瓷的数量不多,问世的年代也不长。也许正是因为这种原因,藏界多数人认为墨彩瓷只为晚清乃至民国的产品。其实,在清代光绪年间的《陶雅》一书中,已有“墨彩”一词的明确记载,据现今的考证,真正意义的墨彩瓷则始于清代的康熙年间。

到了雍正时期,景德镇烧制出更加精美的墨彩瓷。由于这种墨彩瓷为景德镇御器厂所烧制,于是雍正时期的这种质量上乘的墨彩瓷开始令世人所瞩目。雍正时期墨彩瓷的特点是以水墨彩绘为主,并加以部分粉彩,如蓝色、淡赭或淡黄等彩色,但在每件器物画面上所加施的粉彩面积不大,仅起点缀而已。

在雍正和乾隆的墨彩瓷中,有的器物上还加绘金色,也有的以其他色彩或色釉为地,如木化釉或珊瑚红釉彩瓷中的开框内绘以墨彩。此类瓷多为青花款识,亦有墨彩款识。

在高度发展的中国水墨画和彩瓷制作的推动下,墨彩瓷画的意韵在雍乾时期便形成了艺术基调。在这种艺术基调中的四大要素,一直主导着我国墨彩瓷画的前进方向,其中虽然有些变化,但依然难以出格,就似中国水墨画那样根深蒂固。

### 一、黑者墨也,墨韵既足,不设色

不设色的墨彩瓷画,以笔取形,以墨取色,用墨和各种变化表现景物的色彩、明暗、凹凸、空间、质量和意境气氛,其表现力甚佳,非怪清廷的许多御用画师说:“黑者墨也,墨韵既足,不设色亦可”。这种墨彩瓷画虽然以艳黑为主,却讲究墨分五色的工艺技巧,尤其是在山水的勾描皴擦中颇有分寸。墨彩山水是以笔墨气势取胜,笔致墨韵,拙雅秀润,运用笔墨求虚实藏露,是一种“腴秀中不乏风骨,严谨处迭显清空”的体现。

不设色的墨彩瓷画至雍正时期达到了高峰,此时的不设色的墨彩瓷画突破了康熙时期的大写意风格和以绿地托黑彩的技艺,采用纤细的画笔直接绘出墨彩纹饰,墨色浓淡有致,格调高雅,细腻动人。墨彩瓷大体是以线条为主,工笔重黑,颇具匠心。墨彩在景德镇瓷器上装饰,有墨色浓淡、雅洁宜人的韵律美,具有很高的艺术欣赏价值。

### 二、着色之法贵乎淡

当然,在小小的瓷器上不能像在纸上一样展现气势豪放的大写意山水,也不可能真正达到纸上的那种烟云满幅的效果。雍乾以后墨彩瓷画家们在秉承雍乾墨彩瓷画精细风格的基础上,在题材和表现手法上已经大大突破了前人的框架,几乎达到“无意不可入”的境地。但墨彩瓷画风格还是以淡雅幽静为主,不仅传统的花鸟、山水、人物故事如此,连一些当时流行的时装人物、建筑物也是如此。在墨彩人物题材中最常见的高士图,虽然出现了一改本朝人物不宜入瓷画的传统图样,其着色之法贵乎淡则保留下来。民国的墨彩瓷画在题材上已经没有了传统顾忌,如汪野亭绘山水人物雪景瓷板,画中人物虽小如芥子,面目不清,可他却是整个画面的点睛之笔,那一袭黑色长袍令人印象深刻,是典型的民国男子装束。这样一位名士置身黑、白、灰三色高度统一的山水、雪景之中,显得沧桑而凝重,营造出一种“风雪夜归人”的意境,画外有画,耐人寻味。当时还有一些墨彩、粉彩瓷,居然以卷发、旗袍、高跟鞋的时装女子入画,画中人物姿态妩媚,妆容艳丽,极为时尚。以最传统的手法再现最前卫的题材,也非常有趣。这类瓷器以盖碗、杯、盘等日用瓷为主,品质高的不多。有些作品

笔致粗率天真,格调虽然与墨彩着意追求的高雅淡泊相去甚远,但看着它们就像观赏风俗画,能使当今之人感受到远去的生活方式。

墨彩从一诞生就并非只有黑白二色,有时为了使画面更丰富,会在墨色中加入其他颜色,如矾红、浅紫、淡蓝等,有的干脆以彩釉打底来托衬墨色。尽管如此,这并不会影响墨彩的淡雅和清丽,反而更能显出朦胧气氛的效果。“着色之法贵乎淡,非为敷彩悦目。亦取气也。”这应该就是古人认为墨彩加彩反而更得其“淡”的真谛。到了民国,陈设瓷不再只是文人士大夫、官僚阶层和有钱人的雅玩清供,所以,瓷画已经没了那么多传统限制;民众需求的增加必然引起审美观点的变化,即使雅如墨彩者亦难免沾染一些世俗烟火气息,平民化的特征。

### 三、落墨为格,杂彩副之,迹与色不相隐映

墨彩的人物形象,真是“扫去粉黛,淡毫轻墨”,完全凭借粗细、曲直、刚柔、轻重而又富于韵律的线条,去赋形造象,表情达意,形成一种高度简洁概括而又明快的表现手法。郭子仪轩昂的气质,须髯潇洒的神态,用线流畅舒卷,衣饰的质感、色调,用红与金晕点,尽在一管柔毫,三色兼妍中,达到了“不施丹青而光彩照人”的艺术效果。《图画见闻志》曾引用过徐铉的一句话“落墨为格,杂彩副之,迹与色不相隐映。”意思是说,描绘物象以墨色为画骨,辅之以赋彩,墨迹与色彩不互相遮盖。墨彩人物画用红、用金相对来说比较普通,但在墨彩花鸟画和山水画中,红色和金色就用得少甚至是基本不用,同样也表现独到的审美情趣。墨彩色感上和水墨画相似,并且在这个时期又丰富了色彩效果,以艳黑、油红、金线三色互衬,当然会引起墨红竞艳不同凡响,风靡于世。就绘画的题材而言,墨彩人物比较突出红色温馨,蓝色清逸、黑色则稳健、庄重之感。亦可这个时候,墨彩中所加的彩不再只是有限的几种浅淡色,或大量描金加红,或衬一个鲜艳的底色,直欲喧宾夺主。“敷彩悦目”已成主流。这种艳如粉彩的墨彩瓷器在当时非常流行,连大名鼎鼎的洪宪瓷中也有不少类似器物。而黑、红、金三色表现出的点、线、面,可谓“整肃中见其骨力,高密中寓其风采”。反映出民族文化的内涵和社会审美的民族心态。墨、红、金和谐的传统三色,流畅自如的线描运笔,似乎与“高山流水”的弦曲起着默契作用,寥寥几笔流支的横向曲线不仅烘托出袅袅腾腾的氤氲烟雾,同时打破了人物纵向曲线的构图而使得画面充满生机。雍正喜好墨彩瓷,常指令在墨红间缀以金线,以显示皇家的富丽堂皇贵胄气派。而以往则是以金箔嵌丝,工艺繁杂,颇费工时。

#### 四、知其白,守其黑,为天下式

从御宫画苑走到民窑作坊的墨彩,不再遵从画院的法度,而展示了民间的水墨之趣。他们“淡墨欹毫,不求纤细工整,不借金饰红装,于墨色的浓淡干湿,黑白对比中,达到妙体众形,旨趣清贍”的目的。这瓜的藤叶枝蔓,虫的须翼足翅有着妙不胜言的墨象效果。以艳黑表现的墨彩瓷,在一定程度上能唤起富有视觉经验人们的联想,体会到某种感觉和情绪上的意味。

从近代科学色彩学来说,一切色光之和为白光,一切色彩之和为墨色。因此,只有黑白两色才能作为一切光色的概括。“知其白,守其黑,为天下式”。墨彩瓷黑白的视觉意象,体现了中国画用色上的民族性。这件墨彩《五龙》瓶,诠释了“宫内秘器”内在意韵的色彩语汇。图案布饰工细严谨,线条勾勒尽于心机,颇有密不透风,疏可跑马的个中韵律。

传统的墨彩山水有着共同的特征,繁复的构图,幽深的境界,苍深的气势,山石的短披麻皴及屋宇、泉流的安置刻画,无不以拙求厚,以干求润。这件作品将擦、点、染融合一气,山、树、苔、草浑然一体,构图高远清晰,重岩叠壑中用草舍、道路、泉流、云气开出气机,毫无近寒之感,而显得沉厚清新,迥异时流,意境冷隽壮阔。

陶瓷作品的表现形式体现着画家的个性、学识和审美情趣,同样,表现形式也是在一定的艺术观念支配下长年磨砺而形成的,有着它的历史延续和时代的制约性。“浅绛彩三大高手”中的金品卿和程门及后来的“珠山八友”,早期都曾绘制过不少墨彩瓷器。但是,绘制墨彩瓷的画师不仅要有工作细致的耐心,有刻意追求的毅力,更要有扎实的线描功底和绘画综合素质。由于工艺要求高,再加上粉彩瓷的盛行和社会审美意识的转移,墨彩瓷受冷落。所以,以后墨彩瓷都不如康雍乾三代的精美,到了民国初期,墨彩几乎濒于失传。

景德镇的一位老艺人——周湘甫,从一块墨彩瓷的残片中感悟到了其中的艺术真谛,就毅然舍弃了自己娴熟的粉古彩生涯,全身心地挖掘、整理和振兴墨彩瓷艺术,成为现代陶瓷史上一位著名墨彩画大师。

下面介绍几件典型的墨彩瓷作品,以供鉴赏。

墨彩竹节式臂搁与墨彩竹纹笔筒,年代均为清代康熙时期。臂搁长 17.2、宽 6.9 厘米。长方形,上下等宽,通体施白釉。正面上下两道竹节纹之间以墨彩绘竹叶图,画旁题有五言诗句。画面上端竹节外凸饰鼓钉一周。臂搁又名“秘搁”,竹制居多,但瓷质的臂搁更具特色。此器

为文具中的稀有作品。竹节形状模拟逼真,墨彩浓重,画笔疏简,文人气质极浓,为清康熙朝墨彩瓷的代表之作。笔筒直口,筒形身,玉璧底。器外壁一面绘墨竹两枝。透过茂盛的竹叶隐约可见嫩叶新发,生机勃勃。竹叶于墨彩外又润以绿彩和赭石色少许,风格苍劲潇洒。另一面题行书诗句:“终获万龙化,曾留彩凤吟”,末有红彩阳文篆书“西”、“园”联珠方印。此墨彩笔筒墨彩黑亮如漆,光滑浓艳,与白色底釉构成强烈对比,赋予此笔筒不同凡俗的审美意趣。此墨彩笔筒将诗、书、画、印结合在一体,为康熙朝瓷质文具中的精品。清康熙瓷器上的墨彩,色彩一般浓厚,花绘也以花卉为主,大都为没骨法作画,画意通常比较文气(封二,图五、图六)。

墨彩山水图笔筒。此笔筒直口,筒形身,玉璧底。高 14.8、口径 18.5、足径 18.5 厘米。腹部绘一幅山水图,墨色浓淡分明,构图合理得体,格调高雅,深浅相宜,富有层次感。有如画在白纸上的国画一般生动细腻,绝非一般工匠所能所为。此笔筒为雍正时期墨彩瓷器之逸品,十分珍贵(封二,图二)。

珐琅墨彩人物纹碗,高 5.3、口径 11.8、底径 5.2 厘米。乾隆时期作品。此碗折沿斜腹,圈足。腹部有八位道家人物,动作各异栩栩如生。墨彩深浅有致,富有层次感。珐琅墨彩在乾隆时期逐渐多了起来,并改变了康乾时期的大写意手法,变为纤细的笔调和写实的风格(封二,图三)。

墨彩花卉纹碗,高 4.6、口径 9.8、底径 3.2 厘米。为嘉道时期的作品。此碗腹部绘有连枝牡丹花纹,图案清晰可爱,形象生动,与底釉对比强烈。清嘉道年间的墨彩图案,施彩流行浅绛彩,以水墨和淡赭并用(封二,图一)。

墨彩生瓷文房四宝,为民国时期的作品。为文房用器,有墨彩笔筒、笔架印盒、笔洗、水盂等,共八件为一套。这八件器物之上,绘有风格一致的山水画。所绘画面,明如秋山、泽如春水,气厚缠绕,神示超俗;墨随笔运,色知黑白,是一套难得的墨彩瓷的精品。从清光绪开始,墨彩瓷器又得到革新,独创出水墨五彩新品种,为受同时代水墨书画名家风格影响而形成的一种瓷饰新工艺。这个时期的墨彩瓷器,色彩浅淡柔和,笔法细腻,浓施淡抹,颇具水墨画韵味。清末民国墨彩多见墨彩描绘在生瓷上,也可称“生瓷墨彩”。即在烧成素器上,直接用墨彩描画,不再晕透明釉、低温入窑烧成(封二,图四)。

(责任编辑:刘慧中)