

“Nushizhentu (historian's exhortation illustration for women) International Seminar” Hold in Londen

〈女史箴图〉国际学术研讨会在伦敦召开

《女史箴图》国际学术研讨会於二〇〇一年六月十八日至二十日在英国大英博物馆中庭召开。在大英博物馆的馆长Robert Anderson 致欢迎词后，首先发言的是享有盛名的方闻，主讲「〈女史箴图〉与中国艺术史」。他一开场就用宏亮的声音为《女史箴图》定年，认为这卷女史箴图是唐朝以前的摹本。从历史来看，由于当时的西晋政治一片混乱，于是张华受嘱写了《女史箴》(西元二九二年)以教化宫廷；近一世纪后(西元三七〇年)，顾恺之画了《女史箴图》。今日收藏在英国的卷子，为传顾恺之所画的《女史箴图》现今仅有九段图文幸存。这幅画除了采用汉朝线描传统，还呼应顾恺之所重视的以眼传神以及当时谢赫提倡的「应物象形，以形写神」的美学观念。在风格方面，方闻以司马金龙墓的漆画为例，认为画上的整体构图和《女史箴图》的第二景相当，尤其漆画上奔马的腿和《女史箴图》中轿夫的脚步描写近似；另外，方闻又以汉朝的山形焚香炉与女史箴的第三景相比较，两者山形姿态类似，方闻认为《女史箴图》保留汉朝三角形的构图传统。除了画风之外，方闻认为卷轴上的书法可以用来判定确切的年代。他以北魏的碑拓和南方王羲之的书法为例，认为北方书法比较仔细正规，南方较恣意奔放。到了唐朝褚遂良写〈大唐三藏圣教序〉时(约西元六五八年)，书法除了受到南方的奔放气势，也有著北方的仔细、平衡的风格。再回头看女史箴图的书法，他发现顾本的书法风格较自由，不但没有当时北方的平衡规矩，也少了唐朝时的南北风格兼顾。如果与六朝〈敦煌大智度论〉相比，方闻觉得两者很类似，因女史箴图的书法笔势较为平面化，不像隋唐书法的立体效果和笔势顺转。所以就书法风格来看，方闻断定现存大英博物馆的《女史箴图》是成于隋唐以前，约六世纪时的南方摹本。

除了为《女史箴图》定年外，方闻亦从《女史箴图》对中国艺术的影响作了一番观察。他认为《女史箴图》中带有强烈叙述性格的笔法和那富有写实和艺术性兼容的风格，从宋朝一直持续影响到近代的传抱石、林风眠。就如同北京故宫宋本《女史箴图》上乾隆的题跋，《女史箴图》不愧为「王化之始」，为中国艺术史树立典范。

以「从《女史箴图》的山水风格为其定年」为讲题，紧接著上台的杨新，则认为这卷轴约是六世纪早期北魏的宫廷画，根本不是顾恺之的摹本。

他首先强调由女史箴的出现条件来判定年代。因著北魏孝文帝的父亲献文帝被冯太后毒死，幼时深受这强势太后的宰制，成年后，又因女权干政，曾一废一杀自己的两个皇后。有感于此，他藉张华的《女史箴》一文，要宫廷画家绘作此图，用来教育、警戒后宫。此本因为没有落款，到了北宋米芾的手中，才把它归于顾恺之的名下。至于现存《女史箴图》上「顾恺之画」的签名。应是后人伪加，杨新推测，当米芾见到此卷时，卷上应没有签名。如同米芾自己所说，六朝时的画家签名，都放在不明显的位置。所以《女史箴图》卷后的显眼签名，也许是米芾自己加上去的。

在断代方面，杨新从山水画著手，以四川长都张家堡的〈壁雕〉、甘肃酒泉丁家闸的〈西王母壁画〉、北京的〈南山四皓图〉、现存美国堪萨斯城的〈北魏孝子故事和董永图〉等东汉画像砖为例，认为此《女史箴图》的山水画是属于早期的作品，所以风格较不成熟，应是隋唐以前的作品。

至于《女史箴图》是真本还是摹本？一般人都因此画中人物眼睛视线接触和传神的表情来作顾恺之与此画的联击，杨新认为此画也许也受到顾恺之影响，但是画本的线条非常流畅，细节描绘详尽，人物动态十足，所以《女史箴图》应该是六世纪早期的北魏宫廷画，而不是顾恺之的摹本。

第三位主讲者Audrey Spiro则是以较轻松的角度，来观看中国画的选材问题，并和山东武梁祠的画像砖作一番比较。

相较于上午的狂风暴雨，下午的演讲则是一片风平浪静。首先威斯康辛大学的Julia K.Murray 以女性主义的角度，提出「就是『她』！指使张华的女人是谁？」一问。接下来，原定主讲的巫鸿无法出席，改由任职纽西阁的柳杨上场，探讨女史箴与儒家学说的关系。第三位讲者是来自哈佛大学的Eugene Wang，他提出许多考古的例子。来探讨顾恺之所创造的原型与北方传统的联击。这三位讲者皆是绕著女史箴和顾恺之的背景作讨论，并试著阐述文本的意义，提供除了风格学以外，其他画面的角度。评论人Michael Nyilan 是宾州大学的历史学家。她除了归纳演讲者的意见，还以《世说新语》、《法言》为例，就著六朝的观念，来解释《女史箴图》中，常引起学者争论的第三景山水，其中抒发自然、道德和人之间的微妙关系，作了一场极好的评论。

十九日第一场主讲的陈葆真，以「从近距离的检视来解读《女史箴图》」为题，为大英本《女史箴图》的风格与断代作一番剖析。现任台湾大学艺术史研究所所长陈葆真，认为西汉郑州的〈山形香炉〉与《女史箴图》第三景的山水构图相似，而北魏司马金龙墓出土的〈屏风漆画〉与《女史箴图》第二段「班姬辞辇」上人物服饰雷同，有著宽袖、五件式的衣袍和飞扬的衣带。她认为《女史箴图》深受汉魏传统影响，其原本可能为魏晋时的作品。除了画风本身的分析，陈葆真亦从对收藏印以及其他文献记载来观察。在唐朝时，张彦远的《历代名画记》(西元七四七年)并没有提到顾恺之的《女史箴图》，北宋的米芾是第一位为此画留下文字记录的人。而画卷上出现的第一方印为「睿思东阁」，是一枚一〇七五年的收藏印，早于米芾的记录年代。因此陈葆真归纳说：大英博物馆的《女史箴图》是一个唐朝的摹本，制成年代应是介于公元七四七至一〇七五年之间。她并推论这卷图的原本可能在宫中，因著画面受损，所以宫内要求当时画家，照著原来的古本，另成一幅画，而这画家在摹写时，自己在一些地方加添了一些小细节。

现居北京的美国学者Alfreda Murck，则是以文学的角度切入，主讲「文学中的顾恺之与《女史箴图》」。在唐朝和北宋年间的诗词中，Afreda Murck发现一些关于顾恺之的画评，并且这些诗人常以顾恺之和某人比拟，用来推崇某人在艺术上的独立性和创造力。在这些诗集中，也有一些关于女史箴作者张华的文字，但在这一时期，却没有发现任何关于顾恺之制作《女史箴图》的文字资料。直到十一世纪，一些学者才提到顾恺之画了〈列女传〉。其他关于顾恺之画了《女史箴图》的文字，一直到十二世纪才出现。因此Alfreda

Murck 提出她的观察，以为《女史箴图》为唐宋之间的作品，并质疑米芾作假的可能性。

以「顾恺之与元朝文艺复兴」为主题，第三位演讲的是伦敦大卫德基金会访问学者，也是此次会议发起人Shane McCausland。从大英博物馆《女史箴图》的印鉴中，他发现从宋徽宗到明朝初期的收藏历史很值得注意。因为除了几枚可疑的印鉴外，这幅卷轴在元朝的收藏历史和记录，是一片空白。他把《女史箴图》和一幅元朝赵孟俯仿顾恺之的〈幼舆丘壑图〉(现藏普林斯顿大学)相比，试图从中寻觅赵孟俯对顾恺之的理解以及对早期中国画的认知。

北京故宫博物院书画部主任，余辉认为现藏于北京故宫的《女史箴图》成于南宋时代，为摹写大英博物馆唐本《女史箴图》的临本，现藏北京的临本，比大英博物馆的卷轴多了三段前景，但是全幅画以六张纸拼接成长卷，并以白描技法完成，不同于英国藏本的设色丝卷。清朝的梁清标，曾经同时收藏过这两本《女史箴图》。他并在北京故宫的卷子上，题识此卷为李公麟所作。余辉就书法和画风来推断，质疑此画是否和南宋高宗以及马之和之有所关联。最后，以画中文字的避讳来看，余辉认为这卷子应是成于南宋孝宗去世之前(一一八七年)。此卷一直为宫廷所藏，直到溥仪退位，卷轴改收入北京故宫博物院。

第二场演说「解读《洛神图》」，由任教纽约大学的乔迅对大英博物馆的《洛神图》长卷提出他的观察。这构图繁复的卷子，长久以来，各界在年代判定上一直有所争议；有人说是十一世纪，也有人说它是十八世纪的画作。乔迅在断代问题上，首先将大英的《洛神图》卷和北京故宫的《洛神图》作了比较。因为大英本的《洛神图》卷曾遭火灾，因而卷身比故宫本的《洛神图》短，但是高度较高。而在风格方面，乔迅以九世纪敦煌的〈出行图〉与大英本的《洛神图》卷相比之后，发现两幅图中的人物服饰以及水的画法非常近似，为七世纪之后的画风；而大英本《洛神图》的太湖石和园林设计也呼应唐朝牛僧孺与白居易的诗文叙述。在一番分析后，乔迅认为大英博物馆的《洛神图》是七世纪到十世纪之间的作品，而北京的洛神则是十一到十二世纪的摹本。

伦敦大学亚非学院教授韦陀(Roderick Whitfield) 演说「大英博物馆的《洛神图》卷」。与大英博物馆渊源深厚的韦陀提到，这卷《洛神图》是由当时的博物馆东方部主任Laurence Binyon 在一九三〇年向日本古董商Yamanaka 买下来的。由于这幅设色丝卷并没有任何标题，收藏印鉴或题款，而且画面也少了几段前景，并和现存的美国弗瑞尔画廊，北京故宫博物院，辽宁省博物馆的几件《洛神图》大异其趣，加上后来的主人都认为此卷轴是较为晚期的作品，所以这《洛神图》卷很少展出。

王耀庭，以「女史箴之外——装裱、印鉴和书法的研读」为题，让大家精神一振。他不但仔细考证每刻印的来历，还对画卷上一些伪印作了一番鉴定，为《女史箴图》的断代问题提出详实的辅助材料。除此之外，他还考证文献记载，从米芾的《画史》、《宣和画谱》、卞永誉的《式古堂书画汇考》以及其他文字资料，一一仔细解读引用。其幻灯片片的清晰度与高明安排，是这几场演说中效果最好的。而对印鉴、装裱历史沿革的分析功夫，更引起在场听众的惊叹。

芝加哥艺术馆的Stephen Little主讲「十六、十七世纪《女史箴图》的文化传记」。他的论文出发点与王耀庭相似，试图在晚明到清朝这段时期，从印章、书法和文献来作一番推论。Stephen Little 从清河书画舫中发现，大英本《女史箴图》卷上原本有董其昌题跋，后来却被割裂。他除了利用这些文献资料来增进我们对顾恺之风格在明清时代的地位与影响，也对现存传为顾恺之的几件画作作了详细的分析比较。

中央美术学院的尹吉男主讲「以顾恺之概念为线索：明代后期鉴藏家、作品以及他们对于六朝绘画的知识」。他认为顾恺之具有多种意义。一种是从刘义庆以来所创造的文学习义，还有以文字呈现的历史意义和艺术史上的意义，另外还有表现女性，兼具道德和情感的抽象意义。他还幽默的说，也许这些具有不同意义的顾恺之相见时，会不认得彼此，因为这是我们现在所了解的顾恺之。那么，真正的顾恺之又是什么样子？那明代以来的鉴赏家又是如何认知和断定顾恺之以及魏晋南北朝的艺术呢？

一连串的提问之后，尹吉男以抽丝剥茧的方式，从明朝往上溯，从王世贞、詹景凤、陈继儒、文徵明回到元朝的陶宗仪，宋代的沈括、米芾及汤垕的文史资料中，寻找当时文人对六朝的了解。

探讨完《女史箴图》的收藏装裱和文化解读，廿日下午的议程主要是关于十八到廿世纪期间女史箴图的收藏历史。首先发言的Nixi Cura是纽约大学艺术史博士候选人，发表「十八世纪《女史箴图》的文化传记」。她的论文是以清乾隆皇帝为主轴来探讨石渠宝笈中的相关记载，乾隆皇帝自身的收藏、用印习惯、装裱，宫廷画家邹一桂与顾恺之的关系，并希冀由此了解《女史箴图》在十八世纪文化史上的意涵。

苏格阁博物馆的中国学者张弘星，讲题是「设想十九世纪《女史箴图》的收藏历史」。他从观察中发现《女史箴图》上并没有任何十九世纪的收藏印鉴，而此时期相关的记载也很少。所以从最后一枚清朝的收藏印一七九六到一九〇三年初大英博物馆从英属印度陆军将领C.K.Johnson 手中购得《女史箴图》间，张弘星认为这一〇七年是《女史箴图》收藏史上的一个黑洞。于是张弘星从《清内府实录》、《宫廷诗文集》和宫中的收藏图录展开地毯式的搜寻，并且也与另外几件同样流落海外，同属乾隆收藏的〈潇湘图〉(国立东京博物馆)与《九歌图》(中国历史博物馆)相较。张弘星钜细弥遗地交代这几百年间的宫中收藏史。最后结语，回到十九世纪末，他表示遗憾地说，这卷被乾隆视为之三希之一，被历代画家文人推崇的作品，如何从清宫大内流入英国将领手中；始终还是个谜。

第三位讲者是美国俄亥俄州艾伦纪念博物馆亚洲艺术部的主任Charles Q.Manson，主讲「二十世纪《女史箴图》的文化传记」，谈到廿世纪以来，《女史箴图》在大英博物馆的相关纪事。一九〇三年时，英国将领C.K.Johnson 带著《女史箴图》去大英博物馆，本来看只是要请专家鉴定镶在这幅卷轴上玉佩的价值，没想到当时博物馆亚洲部工作的专家一看到这幅卷轴，就惊为至宝，知道这是一幅相当重要的中国古画，所以很快就和Johnson商量好价钱，赶紧纳入大英博物馆的收藏里。从此，这幅画一直留在西方备受注目。然而

它的作者及断代问题，亦是备受争议。最为一般接受的说法是《女史箴图》为十世纪时，仿唐初作品的一卷摹本。尽管相传为顾恺之所作，但实际上此画和四世纪几乎没有关联。

英国萨瑟斯(Sussex)大学教授 Craig Clunas 风趣地作了评论总结。而乔迅也特别起立发言。经过与其他学者的讨论，在对《洛神图》卷的再度观察，他觉得自己在十九日演说中所作的年代判定是错误的。在一番思考后，他认为大英博物馆的《洛神图》应是属于晚一点的作品，大约是西元一三一五到一六〇〇年间的画作。在这样的国际会议里，最大的好处是可以彼此交流切磋，交换看画的心得和知识。然而能像他这样在大会上马上坦白承认自己缺失的知名学者，大概也是少见的。他的勇于承认和开放的讨论精神，赢得大家的赞赏。

Stephen little 又再度深入浅出地为大家演说「道教与中国艺术」；为期三天的《女

妙参造化 笔翰如流

——漫谈「雍正墨彩」

丁叙钧

中国画中的水墨山水画，是纯以墨彩、利用画笔的运笔技巧而创作的、以描绘大自然的山川景色为主体的作品，它以墨彩的浓淡变化所形成不同色度的黑色来表现大自然的湖光山色和万千形象，尤其是以「水墨」的效果来追求一种意境的表现。自唐代王维开始，提倡以「水墨为上」，得到后代文人画家的崇尚，尤其是在明清这一特定的历史时期十分流行，逐渐成了「文人画」的主要内容。作品讲求笔墨情趣和文学意味，是通过创造绘画意境来发挥「灵性」、怡情养性，进而达到寄托作者的思想意境和人生追求。

雍正墨彩
中国画中的水墨山水画，是以纸、绢作为载体的，而以瓷器作为载体来表现水墨山水画意境的、追求水墨山水画的墨韵情趣的，当数「雍正墨彩」瓷器。

「墨彩」，是中国古代瓷器彩绘装饰的一种，它是以黑色彩料在白釉瓷器成品上描绘图案纹样后，再第二次入窑，经八百度左右的低温烘烤而成的低温釉上彩绘。盛行于清代雍正、乾隆朝及晚清时期，以雍正朝时期的制品最为精美。后人对雍正朝这一特殊时期创制的、装饰有墨彩山水画、颇具水墨山水画墨韵效果、幽静典雅的低温釉下彩绘瓷器，专称之为「雍正墨彩」，以区别于其他历史时期的黑彩或墨彩瓷器。

「雍正墨彩」瓷器的墨彩彩料是在传统黑彩、主要是康熙五彩瓷中的黑彩基础上发展起来的；装饰纹样题材来源于中国传统文人画的山水画题材，尤其是康熙青花瓷器上的山水画题材；装饰绘画技术源于中国画中的基本绘画技巧、勾、染、皴、擦等，也是自明代成化朝萌芽、康熙朝纯熟地运用在青花瓷器装饰绘画上的分水（又称「混水」）技法，即「青花分五色」的基础上发展、演变而来的。

「雍正墨彩」是文人画在瓷器载体上最高意境的表现，也是中国瓷器彩绘装饰绘画技术发展到了顶点的表现，当数堪称一绝的艺术珍品。

雍正墨彩的彩绘原料

「雍正墨彩」的墨色彩绘原料源自于康熙五彩中的黑彩。康熙五彩首次发明、采用了低温釉上蓝彩和低温釉上黑彩，是五彩瓷器自明代创制以来取得的突破性的重大发展。这釉上黑彩的发明，对墨彩的形成起了决定性的作用。它的著色剂是以铁、锰元素为主，兼有微量的铜和钻元素，估计是用景德镇当地所产的「叫珠」和「铜花」配制而成的，以高达60%～70%含量的氧化铅为助熔剂，同时还含有较多的有机物，是作为黏结剂而加进去的牛皮胶。黑彩的外貌特征表现为漆黑发亮、浓郁深沉。黑彩不带棕色，是真正的黑色。

康熙五彩中的黑彩是以平涂的手法来描绘纹饰的，大多用于图案画面中的人物、花木山石、禽兽羽睛以及诗句、题款等等的点缀装饰。从色彩上来讲，起到了烘托画面的作用，使所绘图案的装饰效果更好，能充分表达山水、人物、禽鸟、草木鱼虫等大自然的美和生动活泼的情趣。但是，作为一种彩绘原料，单独以黑彩为主题来装饰器物、或者说仅以单一黑彩来作大面积装饰的器物少见。可能是由于所掌握的黑彩运用技术的不够成熟，或者是使用黑色彩料的社会条件不够，人们对黑色的社会意义及理解的包容性不够，故而黑彩的运用仅仅只是停留在五彩中的一种色彩，且仅仅是起到点缀装饰画面作用的程度。

黑彩的运用，发展到雍正朝时期，直接导致了「雍正墨彩」的发明。据文献记载，雍正皇帝本人特别喜欢蓝彩和黑彩的瓷器，也是比较喜欢水墨山水画的。同时也说明了当时的社会已经对黑色的认可和理解。其次，唐英接受皇帝的命令，在景德镇御窑厂督烧宫廷用瓷器，他本人对瓷器的生产、制作技术也研究颇深。由于生产制作陶瓷器的技术不断得到发展、成熟，对黑彩的技术掌握也更加全面、完善和娴熟。唐英除了对黑彩的配方构成了改进和调整，同时也吸收了其他品种彩绘瓷器所用彩料配方的优点，如珐琅彩、彩彩的配方、调制技术，进而又解决了低温釉上墨彩和白釉结合的问题，在继承康熙朝纯熟的「青花分五色」的分水技术基础上，使墨彩在白釉上不仅能结合好，而且也能达到「水墨中亦见有色」的「墨分五彩」的效果，使之更适合追求、体现纸、绢质上的水墨山水画境地，给人以纸、绢质水墨山水画的墨趣神韵印象，此也即是《陶成纪事碑》所载新创的「彩水墨」这一品种。

雍正墨彩的纹样题材

「雍正墨彩」所取用的装饰画面题材和绘画技法来源于中国传统的「文人画」，更直接的说，是在康熙青花山水纹瓷器的基础上衍变、发展而来。从前一层意义上说，是一种远亲移植（不同的载体，从中国画的纸质载体移植到瓷质上来）；从后一层意义上来说则是一种近亲移植（同一种瓷质载体而言）。

水墨山水画在明清时期作为文人士大夫画的主要画种之一，流行在社会上层，包含了文人雅士的清高和所追求的人生境界，在社会上也是普遍盛行，潜移默化地在人们的心 中占据了一席之地，得到了社会的认可。移植到瓷器上，也仅仅是一种表现形式的变化，

史箴图》国际学术研讨会，就在酒会和谈笑中划下美丽的句点。回观这两百年来，中国历史在混乱战争中，许多深具影响而广受珍视的中国画品就这样散佚。从民族主义的角度来看，也许是份遗憾；但是如果这《女史箴图》没有被带出国外，它的命运又会是如何？

不伦是顾恺之还是谁，不论是七世纪或是十世纪，不论是北魏本或唐本，不论是南是北，是原本还是摹本，《女史箴图》里，那傲骨秀容的冯婕妤，在铁线游丝的笔触中，依旧曼丽。从千百年前的深宫大内，到今日呈现在免费入场，人人可赏的大英博物馆里，不禁想，也许当时的作者也没想到自己的一幅作品可以流传这么久，影响这么深远，而旅行过高山大海来到烟雨蒙蒙的异乡；它让许多人远道而来，让许多人花了大半生经历研究揣摩，让许多热爱艺术的人在这里相逢、讨论。生命的过程与历史的变幻，总有著太多的惊奇。（根据《典藏》杨佳玲文摘编）

Awakening Understanding of Nature and Freely Expressed through Brush Ding Xujun

但也说明了人们对此的热中。

康熙朝青花瓷器总体的主要特徵是青花料水可分头浓、正浓、次浓、正淡、影淡等多种不同深浅的色阶，运用分水的技法能够达到「青花分五色」的效果，表现力极强。

康熙朝青花山水画的画稿基本上都可以在当时盛行的纸、绢本山水画中找到蓝本，而御用瓷器的画稿则是经过刘源等艺术家的精心设计，使之更为适合于瓷质载体的表现，甚至一些著名画家的画稿也开始被沿用到官窑瓷器上来了，艺术格调高雅。

由于青花瓷器上的纹饰是画在坯胎上的，与纸、绢上作画的晕染效果有异曲同工之妙，画完纹饰之后再罩一层无色透明釉，入窑经一二五〇度左右的高温一次烧成的，是经过烈火洗礼的釉下彩绘，因此，在效果上更是别具一格，令人赞叹不已。

雍正墨彩的绘画技法

中国画的水墨画是以笔法为主导，十分注重运笔技巧，讲究墨韵，充分发挥墨法的功能，以取得「水墨墨章」、「兼得五彩」的艺术效果。「雍正墨彩」采用的是经过改制后，运用分水技术能够达到「墨分五彩」效果的墨彩。取用的题材内容是以追求仿元代山水的「四王」画风为主，构图疏朗、简洁清晰，格调高雅。从绘画技法方面来讲，雍正朝虽然基本上没有创新的绘画技法，以仿古、仿前朝为主，但是它对前朝技法的刻意模仿，把前朝前代所运用的绘画技法巧妙地结合、衍变，运用自如而形成了本朝自身的特点。「雍正墨彩」是最具有说服力的一个典型，它比较偏重于绘画技巧，追求表现力较强的艺术效果。「墨彩以绘事言」，虽然仅仅是「以淡墨绘诸白地而已」，但「墨之浓淡浅深仍分五彩，非仅以淡墨染翰使能了事」。以单一墨彩为彩料、通过运用点、染、皴、擦的结合性程式技法，在白釉瓷器的表现描绘纹样来装饰瓷器，色彩淡雅，画面具有浓淡和阴阳向背之分，层次分明，使山水看起来具有质感。「雍正墨彩」是一种纯粹的低温釉上彩绘瓷器，较之于康熙五彩中的黑彩，烧成温度较低一些，仅八百度左右，所施彩料较薄，且墨色彩绘上又没有罩一层无色透明釉，故而，烧成后的器物表面的墨彩显得无光泽，或木光，极少数略有泛棕色，在白釉的衬托下，自然而然就达到了晕染的目的，形成了努力追求营造的那种纸、绢上所作水墨画的「墨趣神韵」，可以寄托人们的遐思，符合人们追求的意境，获得了人们对这一类瓷器的共识而誉之为「雍正墨彩」。从效果上来讲，几乎已与纸质水墨山水画没有什么区别了，某种程度上可以说是把整幅文人画搬上了瓷器。看了雍正墨彩后似乎会忘记它的载体是瓷质，更增添了一份文人士大夫的雅趣。

「雍正墨彩」在雍正朝及以后，也发生了一些衍变，除了以单一墨彩来绘画水墨山水画之外，在其他题材（如花鸟、人物、山石等）上，出现了以墨彩为主题，而在画面的局部点染以少许红、蓝、紫、白等彩绘，突出画面的表现力和装饰性，令图案更加淡雅宜人。这其实也是国画中花鸟、人物画的一种表现形式。这类作品海外流传很多。

「雍正墨彩」虽然生产、制作的时间不长，但存在的时间很长，它对后世的影响也很大，一直到晚清时期仍有生产和制作，民国时期还出现了大量的复制仿品。（摘自《典藏》）

