

從文化脈絡探討清代釉上彩名詞 —— 琺瑯彩、洋彩與粉彩*

施靜菲

國立臺灣大學 藝術史研究所

彭盈真

美國加州大學洛杉磯分校 藝術史研究所

提 要

定名可說是文物研究最基礎的工作，但是在器物研究上卻充滿挑戰。如何適當地命名，學者常因原始資料的限制，或是歷代文獻之不同理解，而無法適當地為文物定名。在中國陶瓷史的研究領域中，有關清代釉上彩瓷的研究很多，但對於各種品類的定名，例如「琺瑯彩」、「洋彩」、「粉彩」等名詞，定義卻不甚清晰。有人使用文獻約定俗成的習慣、有人建議遵循清宮檔案來命名，這些名稱有的來自技法、原料，有的指涉風格表現，依據不同，莫衷一是，不但造成使用上之混淆及誤解，讓人無所適從，在學術的對話上也產生極大的障礙。本文透過直接檢討目前學界使用這些名詞背後的意涵，回顧陶瓷史文獻及鑑賞著作之命名原由，分析名詞混亂的根源。再從觀察清代釉上彩發展及相關文化脈絡的角度出發，運用目前已發表公佈的檔案材料，再加上現代陶瓷科學化驗的成果，客觀分析清代釉上彩瓷器中「琺瑯彩」、「洋彩」、「粉彩」等名詞，希望藉由釐清這些用詞之機會，提示清代釉上彩瓷之重要議題，作為未來研究基礎。

本文重申清代釉上彩最重要之變革，即由傳統五彩到粉彩兩個釉上彩調色盤間的變化。這不僅是過去學者所指涉的外觀風格或是新釉彩顏料的加入，而是整套釉上彩配套技術系統的改變，包括彩料配方、備料、繪法、燒製技法及新窯爐的引進。清宮造辦處加彩的「琺瑯彩」、景德鎮御窯廠加彩的「洋彩」及景德鎮民窯加彩的「粉彩」之產生背景及使用脈絡或許不盡相同，但支持它們出現最關鍵的基礎，是釉彩顏料及相關技術系統的調色盤變革。這個調色盤的革命及其所促成的發展走向，是景德鎮瓷業在清代最重要的發展，也是中國陶瓷釉上彩發展史的關鍵里程碑。

關鍵詞：粉彩、洋彩、琺瑯彩、洋瓷、畫琺瑯

* 本文為施靜菲所執行九十四年度國科會專題研究計劃的部分成果，共同作者彭盈真除參與全文部分撰寫外，並負責日本文獻之整理與解讀，成稿期間承蒙國立故宮博物院器物處余佩瑾以及登錄保存處王竹平多次參與共同討論；投稿後蒙二位匿名審查人提供意見，又第三位匿名審查人給予具體建議，在此一併表示感謝。然若本文有任何錯誤，文責由作者自行負責。

前言

如果說中國陶瓷史的主流在明代是白地藍花的青花瓷，那清代則是繽紛的彩瓷世界，有各種讓人眼花撩亂的釉上彩瓷（圖 1、2、3）、以假亂真的像生瓷（圖 4）、或是有著絢爛奪目、色彩無奇不有的低溫顏色釉瓷（圖 5）。

我們現在看到以多彩風格為主的清代景德鎮瓷器，往往習以為常，見怪不怪，但若觀察康熙時期五彩作品與康熙晚期之後出現的「粉彩」作品（圖 6、7），就會發現兩者間風格變化相當明顯，從濃淡變化有限的透明色塊，到有細緻濃淡渲染的柔和色彩變化；從單純的數種原色，到可混色之豐富色彩表現。這些在清代出現的新品類看似變化多樣，促使其產生的背後因素及使用脈絡或許也不盡相同，但支持它們出現最關鍵的基礎，卻是一個原料及技術上的重要變革，即調色盤的革命。這不但是景德鎮瓷業在清代最重要的發展，也是中國陶瓷釉彩發展史上最重要的里程碑。作為晚期中國陶瓷生產重鎮的景德鎮，繼十四世紀創燒高溫青花瓷器，對世界陶瓷史產生重要影響後，十八世紀釉上彩裝飾能力的擴張及相關低溫顏色釉的出現，可說是景德鎮陶瓷史中第二波關鍵性的發展，充滿創新的能量。

關於此變革，尤其是五彩到「粉彩」的釉上彩變化，東西方的鑑賞家早在十九世紀就不約而同地提出他們的看法。清代末年光緒年間的《匋雅》提到：

「康熙彩硬，雍正彩軟。軟彩者，粉彩也。彩之有粉者，紅為淡紅，綠為淡綠，故曰軟也。惟藍黃亦然。」¹

民國初年許之衡的《飲流齋說瓷》承繼《匋雅》的說法並進一步闡釋：

「清代彩瓷變化繁蹟，幾於不可方物。康熙硬彩，雍正軟彩。硬彩者，謂彩色甚濃，釉傳其上，微微凸起也。軟彩又名粉彩，謂彩色稍淡，有粉勻之也。」²

而在稍早的西方，1862 年法國學者 Albert Jacquemart（1808-1875）在其出版的 *Histoire de la porcelain* 針對中國外銷歐洲瓷器作品，則提出所謂的 *famille verte*（綠彩系列）與 *famille rose*（粉彩系列）等風格差別。這個 *famille rose* 名詞的發明相當重要，雖然當時對這些外銷歐洲瓷器的認識在今天看來有很多誤解，但該名詞作為西方陶瓷史界指涉景德鎮清代釉上彩瓷的新發展，被沿用至今，從 *famille/family*（系列）概念到 *palette*（調色盤），並得到高度的共識，普遍認為 *famille rose* 作品約

1 寂園叟，《匋雅》，光緒丙午年，卷上。

2 許之衡，《飲流齋說瓷》，〈說彩色第四〉，頁 182。

在十八世紀二零年代出現，與先前的 *famille verte* 有明顯的區別。³ 雖然東西方研究者的關注點並非完全相同，自此之後，「粉彩」與 *famille rose* 就成為東西方現代陶瓷史研究中的慣用名詞，被用來指涉康熙晚期以後景德鎮生產的釉上彩瓷。

而與此相關的名詞還有「琺瑯彩」與「洋彩」。現在學界對一般的「琺瑯彩瓷」（屬於清宮畫琺瑯中的「磁胎畫琺瑯」）的定義比較有共識，指的主要是那些在景德鎮製作的白瓷胎上，由清宮造辦處琺瑯相關作坊加彩、二次燒製的釉上彩瓷器（圖8）。⁴ 但是關於清宮相關文獻中的「洋彩」與諸種鑑賞論著中「粉彩」之關係，卻始終是現代學者爭論的議題。雖然「洋彩」一詞持續被使用，但所指涉的內涵卻因人而異，學者間缺乏共通用詞的結果，就是各說各話。「琺瑯彩」一詞最早出現在民國初年故宮博物院赴倫敦中國藝展展品的品名中，被用來取代原來《故宮物品點查報告》清冊中的「磁胎畫琺瑯」一詞；⁵ 同時，將許多原品名為「磁胎洋彩」、「洋彩」或「畫琺瑯」者，更改為「粉彩」。⁶ 在同一展覽圖錄中，也將數件在《故宮物品點查報告》列為「洋彩」者，改稱為「琺瑯彩」。⁷ 廖寶秀指出，此次更名之動作茲事體大，實為上述各種名稱混亂之主因。⁸ 2008年國立故宮博物院舉辦《華麗彩瓷》特展，廖寶秀利用清宮檔案及館藏實物，確認一批乾隆時期景德鎮上彩燒製的作品在清宮中被稱為「洋彩」，因此提出精確使用「洋彩」名稱之呼籲。該展覽及相關的紮實研究值得肯定，然對於過去學界習以為常的看法並未正面回應，似乎帶來更多的問題。在其之後的出版品，包括拍賣圖錄以及展覽圖錄，對於如何使用「粉彩」或「洋彩」名稱，更加無所適從。該館2010年《雍正：清世宗文物大展》特展對相關展品的定名即引發爭議，廖寶秀主張當中幾件雍正「磁胎畫琺瑯」（琺瑯彩）作品被誤標為「洋彩」，應回歸清宮檔案名稱，不宜自定。⁹ 蘇富比2010年香港秋拍的景德鎮官窯拍品目錄中，雖參考了《華麗彩瓷》特展關於「洋彩」的

3 另外還有相同調色盤系列不同顏色主調的 *famille noire*（黑彩系列）、*famille jaune*（黃彩系列）。見 A. Jacquemart and E. le Blant, *Historie de la porcelain*. 轉引自 Michel Beurdeley and Guy Raindre, *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose*.

4 蔡和璧，〈清宮的琺瑯彩瓷特展簡介〉，國立故宮博物院編，《清宮中琺瑯彩瓷特展》，頁4-5；李梅齡，〈清代的琺瑯彩瓷〉。

5 故宮博物院編，《參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說》，第二冊瓷器，圖198-204；227-245；281-288；292-293；297-299。圖說中附有原品名，大抵以清室善後委員會編，《故宮物品點查報告》，第二輯中相關品名為基礎，但仔細查對的話，並不完全相同。

6 故宮博物院編，《參加倫敦中國藝術國際展覽會出品目錄》，第二冊瓷器，例如圖269-276。

7 故宮博物院編，《參加倫敦中國藝術國際展覽會出品目錄》，第二冊瓷器，例如圖279、289-291、294。

8 廖寶秀，〈乾隆磁胎洋彩綜述〉，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，頁11。

9 廖寶秀，〈從色地畫琺瑯與洋彩瓷器談文物定名問題〉，頁50-59。

概念，似乎也還繼續使用鑑賞界的傳統定義來作區別。¹⁰ 此外，北京故宮博物院一向將一類帶有湖藍釉地雙方框「乾隆年製」四字篆書釉上料款或六字「大清乾隆年製」青花篆書款的乾隆朝相關作品定為「琺瑯彩」（圖 9），這樣的認定或許根據故宮博物院原有的記錄而來（可能就是前述赴倫敦中國藝展定名後之影響）。這類作品在《華麗彩瓷》特展中都定為「洋彩」，可見兩者並無共識（圖 10），最近在澳門藝術館舉辦的北京故宮博物院收藏清代御瓷特展中，仍將景德鎮製作乾隆早期的這類作品稱為「琺瑯彩」，顯然沒有回應《華麗彩瓷》的相關研究。¹¹

這樣的紛亂令人相當困惑，使筆者感覺重新審視陶瓷史研究用詞問題，實有迫切的需要。文物定名可說是研究文物最基礎的工作，但是在器物的研究領域卻充滿挑戰。如何適當地命名，常由於原始資料的限制或對歷代文獻之不同理解，製造各種困難。有關清代釉上彩瓷的研究很多，但對各種品類的定名，常因為定義不甚清晰，有人使用文獻約定俗成的習慣，有人建議遵循清宮檔案來命名；且這些名稱有的來自裝飾技法、原料，有的指涉風格表現，依據不同，莫衷一是，不但造成使用上之混淆及誤解，讓人無所適從，在學術的對話上也產生極大的障礙。

本文梳理與清代釉上彩技術、釉彩顏料、風格相關等各個名詞被建構的過程，意不在將之解構後提出一套全新命名系統，而是尋找這些名詞的共通點與其文化意涵，作為我們未來研究對話之討論基礎。筆者將透過檢討目前學界使用這些名詞背後的依據，回顧陶瓷史文獻及鑑賞著作之命名原由，運用目前已發表公佈的檔案材料，再加上現代陶瓷科學化驗的成果，對清代釉上瓷器中「粉彩」、「洋彩」、「琺瑯彩」等名詞作一客觀分析。接著從考慮文物製作與使用之文化脈絡出發，釐清這些名詞之具體定義，並提出適用的範圍。清宮盛清三朝的「琺瑯彩」為一全新發展的琺瑯彩調色盤，自成一個系統；而清代景德鎮釉彩調色盤變革後之主流發展，可以說就是所謂的粉彩調色盤，亦為英文中所謂的“the famille rose palette”。然而對於不同產地或作坊性質之不同產生的釉上彩風格差異，從文獻、俗稱及風格特點嘗試釐清足以識別之名稱，同是使用景德鎮白瓷器加釉上彩繪的作品就包括：在北京

10 Regina Krahl, “From China’s Imperial Workshops”, *Masterpieces of Qing Imperial Porcelain from J. T. Tai & Co.*, p. 18. 例如其中一件帶有雙方框「乾隆年製」四字篆書釉上料款的長頸瓶與《華麗彩瓷》特展圖錄圖 30 定為「洋彩」的作品風格類似，款識寫法也很像，卻仍然定為「琺瑯彩」。Krahl 文中提及廖寶秀《華麗彩瓷》特展的「洋彩」概念，將之理解成主要於 1741-1744 年間乾隆皇帝敕旨在景德鎮燒製、謹守宮廷規格的作品，不同於景德鎮御窯廠大量製作的一般粉彩瓷。雖然可能是對廖寶秀文意之誤解或延伸解讀，但也反映了學界對「洋彩」名詞問題仍感無所適從的普遍現象。

11 澳門藝術博物館，《鬥色爭妍：故宮藏清代御窯瓷器精品集》，例圖 8、9、14。

造辦處加彩的「琺瑯彩」、景德鎮御窯廠在本身基礎上受清宮畫琺瑯啟發生產的釉上彩作品「洋彩」、景德鎮大量生產內銷及外銷之民窯「粉彩」，以及在廣東加彩的「廣彩」。

本文之主要目標有二個：一、拋開名詞表面的文字遊戲與科學化驗之侷限，對這些名詞的定位提出清楚的建議，讓研究者之間有共通的對話基礎，使教育推廣從事人員不會無所適從；亦讓想認識、學習陶瓷史者可更容易理解清代釉上彩發展的真正重點。二、同時，雖然表面看似在釐清用詞的問題，事實上背後隱含了我們對清代釉上彩發展的重新理解，即其在傳統基礎上融入來自西洋的新要素，開創出新的一頁，影響深遠至今，但這個文化交流互動的動態過程過去並未被充分理解，希望可藉由本文的分析釐清清代釉上彩發展之相關議題，並對未來的研究發展有所提示。

一、中國文獻中關於琺瑯彩、洋彩及粉彩之描述脈絡

我們首先回顧文獻脈絡，探討這些名詞出現時所指涉的內涵：

（一）琺瑯彩

一般慣用的「琺瑯彩」，在指涉的內容上並沒有太大的歧異，可完全對應到清宮內務府《造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計檔》）中的「磁胎畫琺瑯」。《活計檔》還明確提到乾隆皇帝下令作品配匣後收放到乾清宮專門儲藏畫琺瑯器皿的庫房中，與其他「銅胎畫琺瑯」、「宜興胎畫琺瑯」、「玻璃胎畫琺瑯」作品一起存放到「乾清宮磁胎法瑯器皿」的紀錄。例如乾隆七年正月：

「十二日……太監高玉等交磁胎畫法瑯雙管小花插一對，傳旨：著入在乾清宮配匣法瑯器皿內，欽此。」¹²

又如乾隆七年四月：

「二十九日太監敬貴來說，太監高玉等交磁胎畫法瑯雙耳梅瓶一對、磁胎法瑯碟一對，傳旨：著配匣入乾清宮磁胎法瑯器皿內，欽此。」¹³

朱家潛的〈清代畫琺瑯器製造考〉列出了清宮藏道光十五年（1835）七月十一日

12 乾隆七年正月，〈乾清宮〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 11，頁 2。

13 乾隆七年四月，〈乾清宮〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 11，頁 4。

立《琺瑯玻璃宜興磁胎陳設檔》中所錄四百多件「磁胎畫琺瑯」作品的明細。¹⁴ 伴隨國立故宮博物院《清宮中琺瑯彩瓷特展》而出版的圖錄，以其豐富的瓷胎畫琺瑯收藏為對象，從陶瓷史的脈絡來探討造辦處上彩燒製的瓷胎畫琺瑯作品。¹⁵ 王健華的系列文章以及北京故宮博物院近年出版的《琺瑯彩、粉彩》亦公布了館藏重要的琺瑯彩瓷作品。這兩個重要收藏所出版的相關材料，皆為我們認識琺瑯彩瓷實物的重要依據。¹⁶ 另外與「琺瑯彩」相關的，還有「古月軒」一詞。許之衡《飲流齋說瓷》中提到傳說宮中祕製所謂的「古月軒」瓷，由景德鎮燒好白瓷胎後，運至北京宮中，上琺瑯彩後燒製而成，「古月軒」一詞自此在古董鑑賞界中流傳直至今日。¹⁷ 不過學界也早已經針對此關於「古月軒」的傳說，加以澄清修正，推翻「古月軒」是特指清宮珍貴瓷器的說法，詳見後文。

（二）洋彩

由《活計檔》、琺瑯相關陳設檔案及清宮木匣刻款可知，乾清宮中專門儲藏畫琺瑯器皿的庫房中屬於瓷器者，除了「磁胎畫琺瑯」外，還有「磁胎洋彩」。兩者不但實物作品風格極為相關，還被並列收藏。例如乾隆七年十二月同一月中有兩道命令：

「十二日，太監王炳來說太監高玉交洋彩黃地御製詩轎瓶一對，傳旨：配匣入乾清宮法瑯器皿內。欽此。」¹⁸

以及

「二十九日，太監王炳來說，太監高玉等交洋彩美人花觚一對、洋彩四季花膳瓶一對、磁胎畫山水人物撞罐、洋彩四團錦上添花膳碗八件……傳旨：配匣盛裝入乾清宮乾隆款法瑯器皿內，欽此。」¹⁹

根據廖寶秀一系列研究及《華麗彩瓷》展覽顯示，檔案中所提到的作品幾乎可完全對應到國立故宮博物院的收藏，例如清宮原品名為〈磁胎洋彩玉環蒜頭瓶〉（圖 10）、〈磁胎洋彩詩意轎瓶〉（圖 11）的作品。²⁰ 從其研究中提示的檔案資料來看，

14 朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁 74-76、96。

15 國立故宮博物院，《清宮中琺瑯彩瓷特展》。

16 王健華的數篇文章，參見王健華，〈清代宮廷琺瑯彩綜述〉，頁 52-62；王健華，〈試析故宮舊藏宮廷紫砂器〉，頁 70-76；王健華，〈清宮琺瑯彩〉，頁 26-35 等；葉佩蘭主編，《琺瑯彩、粉彩》。

17 許之衡，《飲流齋說瓷》，〈說花繪第五〉，頁 210。

18 乾隆七年十二月，〈乾清宮〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 11，頁 9。

19 同上註。

20 廖寶秀在 2008 年策展的「華麗彩瓷——乾隆洋彩」展覽就是針對乾隆洋彩的問題，做了詳盡的研究。參見國立故宮博物院編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》。

乾隆二年到十三年左右景德鎮製作的精製洋彩作品，在乾隆有意識的規劃中，清宮畫琺瑯作品中屬於瓷胎的「磁胎畫琺瑯」，及在景德鎮加彩「磁胎洋彩」與其他清宮畫琺瑯作品，皆配匣集中收放到「乾清宮法琅器皿內」珍藏。對乾隆皇帝來說，將景德鎮御窯廠製作交到宮中的「磁胎洋彩」器歸屬到乾清宮法瑯器的類別中，表示它們被認為屬於與清宮畫琺瑯相關或同一品類的作品，其中許多「磁胎洋彩」作品並被評為頭等，可見相當為乾隆所珍視。²¹

此外，有學者根據雍正十年《活計檔》〈記事錄〉中提到：

「十一月奉旨，按宜興壺樣燒造洋彩磁壺。十一月二十七日，奉旨：照宜興壺做得木樣，照樣燒造磁器，外畫洋金花紋。」

加上前述雍正六年造辦處燒煉出各色琺瑯料「給年希堯燒瓷器用」之記載，從文獻資料推測至遲從雍正六年開始，景德鎮已經開始燒造「洋彩」。²² 另外也有學者據唐英在雍正十三年所撰的〈陶成紀事碑〉提到「洋彩器皿」之相關紀錄，判斷雍正晚期唐英即在景德鎮御窯廠燒造洋彩器。²³ 經查唐英《陶成紀事碑》（雍正十三年撰）在所列之歲例供御者五十七種作品中，提到：²⁴

「洋彩器皿，新仿西洋法瑯畫法，人物、山水、花卉、翎毛，無不精細入神」

而在其他品類當中，也經常提到其他與西洋有關的項目，例如：

「仿西洋雕鑄像生器皿，五供、盤、碟、瓶、盒等項，畫之渲染，亦仿西洋筆意」

「西洋黃色器皿」

「新製西洋紫色器皿」

「西洋紅色器皿」

「西洋綠色器皿」

「新製西洋烏金器皿」

在此時相當清楚，「洋彩」指釉上彩繪畫，「新仿西洋法瑯畫法」，其它與西洋

21 例如乾隆七年《活計檔》：「洋彩三多三果膽瓶：乾清宮頭等」，乾隆七年八月十二日，〈乾清宮〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 11，頁 6。

22 周思中，《清宮瓷胎畫琺瑯研究 1716-1789》，頁 178-179。雍正十年，〈記事錄〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，頁 342。

23 國立故宮博物院，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，頁 14。

24 唐英，瀋陽人，正白旗。〈陶成紀事碑〉收錄在乾隆八年的《浮梁縣志》，轉引自《唐英全集》，第四卷。

彩料有關的品類，則冠以「西洋」或「新製西洋」器皿。到了乾隆八年（1743）唐英編輯而成的《陶冶圖冊》第十七〈圓琢洋彩〉條：

「圓琢白器，五采繪畫，摹仿西洋，故曰洋采。須選素習繪事高手，將各種顏料研細調和，以白瓷片畫染燒試。必熟諳顏料火候之性，始可由粗及細，熟中生巧。總以眼明心細、手准為佳。所用顏料與法瑯色同，其調色法有三。一用芸香油，一用膠水，一用清水。蓋油色便於渲染，膠水所調便於搨抹，而清水之色便於堆填也。畫時有就案者，有手持者，亦有眠側於低處者，各因器之大小以就運筆之便」²⁵

在此文獻中，「洋彩」指釉上彩的說法也很一致，「五采繪畫，摹仿西洋，故曰洋采」。重點的是仿西洋琺瑯畫法，原料並不影響其定名或內涵。但是《活計檔》中紀錄似乎不盡相同，泛指與西洋有關的，不論是畫法、原料相關的，都被稱為「洋彩」。活計檔案及清宮木匣刻款中所見的「洋彩」作品，事實上並非僅是釉上彩，看起來是泛指景德鎮製作、使用西洋傳來琺瑯料的低溫顏色釉器或使用洋色料的作品。例如《華麗彩瓷》特展中依文獻及清宮木匣舉列之〈洋彩松綠釉果盤〉（圖13）、〈洋彩霽青蕃花紙槌瓶〉（圖14），若無相關資料的比對，任誰也不會將這樣的作品稱為「洋彩」。²⁶表示清宮中對於「洋彩」內涵的定義，並不全然與唐英的理解重疊，而是更注重在西洋傳入或受西洋影響的原料。清宮的脈絡或許是取「洋彩」之廣義，泛指與西洋相關的釉彩原料、畫法、裝飾內容等。

作者佚名的《南窯筆記》（約成書於乾隆年間），記載對景德鎮瓷業之見聞，其中一段落說道：

「……今之洋色則有胭脂紅、羌水紅，皆用赤金與水晶料配成，價甚貴，其洋綠、洋黃、洋白、翡翠等色俱，人言硝粉石末礪砂各項煉就，其鮮明嬌艷迥異常色。使名手做繪古人，可供洗染點綴之妙，又有水墨一種，尤為逸品也。」²⁷

沒有精確提到「洋彩」，但其所論述與西洋有關的部分相當具體，主要是指來自西洋或受到西洋影響的色料，包括胭脂紅、羌水紅、洋綠、洋黃、洋白、翡翠等。這

25 臺北私人藏《陶冶圖說》首見馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，頁166-169。余佩瑾引用《活計檔》中的相關紀錄，嘗試復原此圖冊製作的脈絡。余佩瑾，〈清乾隆《陶冶圖冊》的繪製背景與創作意圖〉，頁14-23。

26 策展人顯然也意識到此點，在圖版說明文字中亦加註說明，擴張其對「洋彩」之定義。國立故宮博物院編，《華麗彩瓷》，頁78。

27 佚名，《南窯筆記》，頁311-332。

些色料除了出現在釉上彩瓷外，自然也包括了低溫顏色釉瓷（圖 13）。

「洋彩」除了與西洋有密切關係外，也經常涉及與琺瑯之連繫。例如經常被提到的藍浦《景德鎮陶錄》卷三：「圓琢白器五彩繪畫，仿西洋曰洋彩」；「洋彩器皿，新仿西洋法瑯畫法，山水人物花卉翎毛無不精細入神」。²⁸ 此段基本上完全繼承收錄在《浮梁縣志》中唐英〈陶成紀事碑記〉中的說法，並無補充或修定。而仿琺瑯的部分，也是提到洋彩時會強調的重點，雍正二年（1724）四月二十四日年羹堯奏摺中提到：「賜臣倣琺瑯茶杯兩匣，臣叩頭祇領訖，伏觀此種窯器顏色清麗，製作精確，實不讓前代五彩佳品也」，認為仿法瑯的窯器勝過前代五彩佳品。²⁹ 《陶說》注解唐英《陶冶圖說》其十二曰〈製畫琢器〉：「陶器彩畫盛於明，其大半取樣於錦緞，寫生仿古十之三四，今瓷畫樣十分之，則洋彩得四，寫生得三，仿古二，錦段一也。」這裏提到景德鎮釉上彩瓷中，屬洋彩作品占了四成。³⁰ 小林太市郎譯注殷弘緒《中國陶瓷見聞錄》時曾提到許之衡《飲流齋說瓷》中對洋彩的描述：「雍乾兩代，有以本國瓷皿摹仿洋瓷花彩者，是曰洋彩。……尤以開光中繪泰西婦孺者為至精之品，至於花鳥亦喜開光。」³¹ 這裏出現另一個名詞「洋瓷」，指的是銅胎畫琺瑯，先前在清宮活計檔中已有使用「洋瓷」來稱呼銅胎畫琺瑯。³² 許之衡認為瓷器仿洋瓷（銅胎畫琺瑯）者，稱為「洋彩」；加上一段注意到題材內容中繪有西洋人物的是精品，並且喜用開光，定義更為不明，而此段所指涉之作品，更可能是乾隆時期裝飾有西洋人物的琺瑯彩一類（圖 8B）。³³

（三）粉彩

我們前面已經提到，「粉彩」一詞最早出現在《匋雅》：

「康熙彩硬，雍正彩軟。軟彩者，粉彩也。彩之有粉者，紅為淡紅，綠為

28 藍浦，《景德鎮陶錄》，卷三。藍浦，江西景德鎮人。他博參眾家之說，驗之實際，著為此書。全書原為八卷，約成書於乾隆（1736-1795）末年，藍浦卒後，由其弟子鄭廷珪略事增補為十卷，於嘉慶二十年（1815）付梓刊行問世。

29 年羹堯，〈謝琺瑯等寶物摺〉，雍正二年七月初二日，《雍正朝漢文硃批奏摺匯編》，第2冊，頁582。

30 朱琰，《陶說》，卷一。

31 許之衡，《飲流齋說瓷》，〈說彩色第四〉，頁198。

32 例如乾隆三年四月《活計檔》〈匠作〉提到「洋磁罐一件」（《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊8，頁305-313）；又例乾隆十九年賞達賴喇嘛的禮物中，就有「洋磁瓜式水盛一對」之紀錄。（乾隆十九年正月，〈木作〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊20，頁436-438）。

33 景德鎮御窯廠釉上彩作品中僅極少數可見到西洋人物之描繪，其中一例為一對火鐮盒，圖版參見國立故宮博物院編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，圖62。

淡綠，故曰軟也。惟藍黃亦然」；³⁴「粉彩云者，不專指紅色而言，黃綠茄紫亦皆有粉也。」³⁵

作者看似對「軟彩即粉彩」有很清楚的定義，由彩繪的做法試圖說明造成其中差別之原因，認為有加粉者讓顏色變淡，看起來柔和，「故曰軟也」。且特別說明所謂「粉彩」不專指紅色，而是眾多顏色皆有粉也。然在同書的其他地方，作者也有許多自相矛盾之處。例如提到也可以有不加粉的例子，可以呈現淺淡的效果。

「粉彩有天然生成之淡紅石質，不必皆以白粉料（犀）入紅釉之內。……康之硬彩，雍之粉彩，其紅、綠、藍、黃、茄紫各品，大氏寶石釉為多。」³⁶
「有濃淡之釉，有淺淡之釉，有和以粉質，而成淺淡者，有不和粉質，而自來淺淡者，有和以他汁，而亦成淺淡者。」³⁷

「康窯藍綠皆濃厚，故曰硬彩；雍窯則淺淡而美觀，有粉故也。其無粉也，亦（犀）以他質之淡汁，在著色中，推為妙品。」³⁸

又攪粉的釉不限於彩繪，顏色釉的作品也可攪粉，表現出類似的效果，「攪粉之釉，不獨彩繪為然，所謂一道釉者，亦莫不有粉也。」³⁹看來作者也是從大略的外觀表現觀察到從硬彩到軟彩的風格轉變，給了一個名稱「粉彩」，並嘗試加以定義；但又旋即發現這個名詞無法涵蓋所有的風格轉變，開始附加說明，不是專指紅色（粉紅色），不加粉也可以呈現淺淡的效果，不指釉上彩繪，一道釉（顏色釉）作品也可以在釉中加粉。

而許之衡《飲流齋說瓷》則二說並列：

「清代彩瓷變化繁蹟，幾於不可方物，康熙硬彩，雍正軟彩。硬彩者，謂彩色甚濃，釉傳其上，微微凸起也。軟彩又名粉彩，謂彩色稍淡，有粉勻之也」；

「硬彩華貴而深凝，粉彩豔麗而清逸，青花幽靚而雅潔，硬彩青花均以康熙為極輒，粉彩以雍正為絕美，乾隆夾彩最盛，鏤金錯采，幾於鬼斧神工，三朝鼎盛殆歎觀止矣。」⁴⁰

34 《匋雅》，卷上，頁1。

35 《匋雅》，卷上，頁44。

36 《匋雅》，卷下，頁33。

37 《匋雅》，卷上，頁44。

38 《匋雅》，卷下，頁13。

39 《匋雅》，卷上，頁44。

40 許之衡，《飲流齋說瓷》，〈說彩色第四〉，頁182。

《飲流齋說瓷》幾乎是承繼了《匋雅》的硬彩、軟彩說進一步闡釋，並在風格的鑑賞部分給了較多的意見，簡要歸納了從康熙、雍正到乾隆的風格變化及評價。

從以上的分析，我們發現，依照材質本身去命名的名稱，問題不大，例如「銅胎畫琺瑯」、「磁胎畫琺瑯」；或是單純由產地來命名，例如「廣彩」、「廣琺瑯」，也沒有問題。倘若命名或涉及風格表現時，就容易陷於主觀感覺，有定義不清晰的問題。《陶冶圖說》提到的「洋彩」，雖有相關說明文字，仍然不十分具體，且無法涵蓋所有在當時被清宮檔案中稱為「洋彩」的各類作品上。我們當然也不能期待清宮檔案中的「洋彩」有一個絕對統一且一致的嚴謹定義，而僅能根據個別前後文之敘述脈絡推敲其意涵。就像乾隆在提到「西洋琺瑯」或「洋琺瑯」時，有時候是指來自西洋的琺瑯舶來品，有時是指廣東以「西洋做法」製作的作品，例如乾隆十三年《活計檔》：「二十六日，司庫白世秀來說，太監胡世傑交西洋法瑯表套一件，傳旨，此法瑯表套做法不像西洋做法，像廣東做法，廣東既做得來，為何不做大瓶大罐呈進，欽此」。⁴¹

清末民初的鑑賞書作者因為難得見到清宮畫琺瑯作品，僅能從他們見過有限的官方作品以及常見的景德鎮民窯作品中，憑主觀感覺歸納出從硬彩到軟彩的時代風格轉變，並從外觀特徵中發展出一個新名詞「粉彩」，嘗試從畫法（加了白粉）及風格形成的原因加以定義，但又旋即發現這個名詞無法涵蓋所有的風格轉變，開始附加更多的說明，益加複雜，無法一以貫之，使得定義更不清楚。

二、學界對琺瑯彩、粉彩與洋彩的幾種定義

如前所述，現在一般對「琺瑯彩瓷」即清宮檔案中的「磁胎畫琺瑯」的看法較為一致，沒有太大歧異，指的主要是那些在景德鎮製作的白瓷胎上，由清宮造辦處琺瑯相關作坊加彩、二次燒製的釉上彩瓷器。⁴²除了繪製精緻外，最顯著的特徵是在底部有清宮特屬的標誌，像印章一樣端正的雙方框「康熙御製」、「雍正年製」、「乾隆年製」等釉上料款（例圖 8、15-17），有別於景德鎮御窯廠一般使用的「大清康熙年製」、「大清雍正年製」、「大清乾隆年製」青花款或紅彩款（例圖 3、4、7、

41 乾隆十三年十二月，〈粵海關〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 16，頁 170。有關清宮「廣琺瑯」、「洋法瑯」的討論，參見施靜菲、王崇齊，〈清宮廣琺瑯與廣東琺瑯〉。

42 蔡和璧，〈清宮的琺瑯彩瓷特展簡介〉，國立故宮博物院編，《清宮中琺瑯彩瓷特展》，頁 4-5；李梅齡，〈清代的琺瑯彩瓷〉；國立故宮博物院，〈清代畫琺瑯特展目錄〉。

11、37)。前面提過「琺瑯彩」一詞最早出現在民國初年故宮博物院赴倫敦中國藝展展品的品名中，取代原來《故宮物品點查報告》清冊中的「磁胎畫琺瑯」一詞，指稱清早期康雍乾三朝在宮廷上彩、燒製的釉上彩瓷。⁴³ 撰寫展覽圖錄附錄說明的郭葆昌表示：「顏料亦用西來之品，故定名為琺瑯彩，又名瓷胎琺瑯」。⁴⁴ 所以事實上，一般慣用的「琺瑯彩」，在指涉的內容上並沒有太大的歧異，可對應到《養心殿內務府成做活計清檔》（以下簡稱《活計檔》）中的「磁胎畫琺瑯」。

較有疑義的是「古月軒」一詞。學者們早已由各種面向推翻這個名詞幾種不精確的詮釋，如尾崎洵盛與楊獻谷等人。⁴⁵ 此外，廖寶秀回顧民初故宮博物院委員點查清宮舊藏文物時的情況，提到參與點查的委員余戟門當時就注意到木匣上刻款的各種胎質「畫琺瑯」字樣，認為坊間所謂「古月軒」彩，應名琺瑯彩，其實是指清宮中的畫琺瑯器，而這類琺瑯彩不以瓷為限，有金、銀、玻璃等胎質，不過瓷器尤為優美而已。⁴⁶ 朱家潛在探討清宮畫琺瑯，也從清宮檔案材料的角度出發，指出「古月軒」瓷並非清末民初時人所謂的「琺瑯彩瓷」；⁴⁷ 張臨生在討論國立故宮博物院收藏的鼻煙壺時，亦曾就「古月軒」的問題做過討論，提及目前所見可信的「古月軒」款，僅見國立故宮博物院收藏的一件玻璃胎鼻煙壺，推翻「古月軒」是特指清宮珍貴瓷器的說法。⁴⁸ 民初清室善後清點委員會典查故宮留置的文物時，發現紫禁城乾清宮外端凝殿的北小庫，包括有所謂的「磁胎畫琺瑯」（圖8）、「宜興胎畫琺瑯」（圖15）、「銅胎畫琺瑯」（圖16）、「玻璃胎畫琺瑯」（圖17）、「磁胎洋彩」（圖10-14）與「廣琺瑯」（圖18）等成群的相關畫琺瑯器被聚集收藏。⁴⁹ 這批成群的清宮畫琺瑯精製作品，絕大多數隨文物播遷輾轉運至臺灣，目前收藏在國立故宮博物院中。相較當時造辦處大量製作的其他日常用品，要來得珍貴稀少，除了少數用來賞賜外，很少外流，因此在民國十四年清室善後委員會清點故宮文物之前，基本上是鮮為人知的。這也是為何「古月軒」瓷的傳說，會在當時的古董鑑賞界中流傳附

43 參見本文，頁3。

44 郭葆昌，〈瓷器概述〉，《參加倫敦中國藝術國際展覽會出品目錄》，第二冊瓷器，頁29。

45 尾崎洵盛，〈古月軒考〉，《世界陶磁全集 15 清》，頁193；Margaret Medley, *Chinese Potter*, pp. 245-250. 又如楊獻谷等人之論著，相關資料整理可參見廖寶秀為此問題所列之相關著述。廖寶秀，〈錦上添花話洋彩——兼談琺瑯彩、粉彩〉，頁23，註釋一。

46 廖寶秀，〈錦上添花話洋彩——兼談琺瑯彩、粉彩〉，頁23，註釋一。

47 朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁67。

48 見張臨生，〈本院收藏的鼻煙壺〉，頁23。

49 那志良先生回憶，此地點地方不大，一點也不起眼，清點委員會進入典查時，房屋還有些漏雨，卻是民國初年最昂貴的瓷器之一——俗名「古月軒」的琺瑯彩瓷之聚集點，當時就引起典查人員的好奇。那志良，〈典守故宮國寶七十年〉，頁29。

會之主因。

目前亞洲學界中較有爭議的是對「粉彩」、「洋彩」兩個名詞的使用，且隨著清宮舊藏與文獻的公布，其定義日益精密而複雜。如前所述，歐美學者雖然很早就使用唐英《陶冶圖說》中提到的「洋彩」一詞，但後來的學者不太使用中國文獻中定義不甚清楚的名詞，而著重從釉彩調色盤的變化來觀察清代景德鎮陶瓷的變革。以下列舉學界的幾種主要定義，並加以討論其有效性與利弊。亞洲學者中，馮先銘對粉彩的定義可說是囊括各家說法的共通點；此外，關於「粉彩」與「洋彩」之關係，早期學者如小林太市郎、汪慶正和長谷部樂爾皆主張「粉彩即洋彩」或「洋彩即粉彩」，但對細節各有不同詮釋。周麗麗也持相同看法，但亦將產地納入命名的變因之一。

（一）馮先銘對粉彩的定義

《中國大百科全書》中由馮先銘撰寫的「粉彩」條目提到粉彩：

「始創於康熙晚期，為景德鎮窯所燒製，是在五彩、琺瑯彩的影響下產生的……康熙晚期的粉彩瓷器遺存不多，帶有康熙年款的則更為少見……雍正年間，粉彩品種已有很大發展，官窯和民窯都大量燒造……。粉彩一般在器物的突出部位勾畫紋飾輪廓線後在線內填以玻璃白，再於玻璃白上施彩，用筆蘸水渲染，烘燒後色彩澹雅，並具有深淺變化及層次感。官窯燒製的粉彩瓷器，紋飾極其工整，畫稿有的出自如意館畫師之手，瓷器畫面具有絹紙繪畫的效果。雍正年間官窯和民窯燒製的粉彩瓷器，底部絕大多數均有青花『大清雍正年製』六字款。乾隆年間仍繼續燒製粉彩瓷器，除白地粉彩外，又出現了在黃、綠、粉、紫等色的地子上繪以粉彩紋飾，色地上並印有細細的捲枝紋。在色地上進行裝飾，可能是借鑑於畫琺瑯和景泰藍工藝。」

簡言之，馮先銘認為粉彩是一種釉上彩，在五彩、琺瑯彩的影響下產生。較具體的部分是提到彩料與工藝方法的不同造成各種裝飾效果，隨時代有所改變。他強調粉彩是在玻璃白上施彩，造成風格方面色彩深淺變化及層次感的表現，而官窯燒製的粉彩瓷器，紋飾極其工整，品質高。另外說明中特別指出，乾隆年間在「白地粉彩」外還發展出「色地粉彩」的風格，並認為在色地上進行裝飾可能有來自畫琺瑯與景泰藍工藝的影響。⁵⁰ 這種以鮮豔色彩為地之風格，在間隙處另外填入彩釉、加

50 中國大百科全書總編輯委員會，《中國大百科全書 美術卷》，頁 151。

繪圖案，而不與地紋重疊，又被稱為「夾彩」，出自前述許之衡《飲流齋說瓷》的描述中。⁵¹事實上，馮先銘對「粉彩」器的定義雖然簡略，但已把握這類瓷器在裝飾技術上的特徵，且亦指出這種新技術的可能來源。雖然他沒有篇幅詳細論證，但這部份可透過下列日本學者對重要文獻的譯注與考察實物補強。

葉佩蘭在《中國彩瓷》一書中對「粉彩」的說明與馮氏相類，但較強調原料與裝飾技法的運用：

「（粉彩）的獨特之處，是在彩繪時使用一種白色的彩料名叫『玻璃白』。『玻璃白』含砷，具有乳濁效果，給人一種『粉』潤的感覺，故這類瓷器被人們稱為『粉彩』。……它創燒於康熙晚年，盛燒於雍正、乾隆時期，延燒到清代晚期，粉彩瓷器成為清代瓷業生產的另一主流，直到現在景德鎮許多瓷廠仍繼續燒製。」⁵²

葉氏強調粉彩瓷器獨特的風格是由於使用「玻璃白」彩料，與繪畫渲染技法緊密結合，並注意到粉彩瓷器在清代瓷業中的主流地位，以及其在景德鎮的製作延續到當代的現狀。

（二）洋彩即粉彩

前述清宮文獻指涉釉上彩瓷時，使用另一個名詞「洋彩」，引發近年來學者對粉彩和洋彩的定名爭議。早期學者只能憑藉有限的實物觀察，大多仰仗文獻，他們得出的結論是「洋彩即粉彩」或「粉彩即洋彩」，可以小林太市郎和汪慶正為代表。但這兩位學者對於這兩個名詞到底是哪方面雷同，有不同的詮釋。小林太市郎先接受了《飲流齋說瓷》之「粉彩」定義，認為粉彩由於借鑑西洋銅胎畫琺瑯的裝飾技法，故得洋彩之名；而汪慶正則由唐英的〈陶成紀事碑〉記載，推斷洋彩包括粉彩和琺瑯彩，故洋彩即粉彩。

小林太市郎透過譯注法國傳教士殷弘緒神父（Père d'Entrecolles）在 1712 年從景德鎮寄回法國的書簡，探討「粉彩」與「洋彩」這兩個名詞的內涵。⁵³ 以下是殷

51 參見本文，頁 10。日本學界認為「夾彩」為乾隆時期出現的新裝飾手法，亦認為與模仿掐絲琺瑯有關，色地釉外也有更複雜的剔花甚至剔花加紋飾之作法（即中國學者所謂「錦上添花」）。參見中沢富士雄，《清の官窯》，頁 128-129。此外，佐藤雅彥將「夾彩」連繫到法語中的 mille fleur（萬花彩），認為可以上溯至嘉靖朝流行的雜彩，即在鈷藍等色地上施加其他釉，以造成視覺對比的裝飾技法。佐藤雅彥，〈清朝官窯の性格〉，《世界陶磁全集 15 清》，頁 142-143。

52 葉佩蘭，《中國彩瓷》，頁 220。

53 殷弘緒的書簡被收編為《中国陶瓷見聞録》，中文版見杜赫德編，鄭德弟譯，《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄 II》。

弘緒對粉彩器的描述：

為了使釉面白上加白，或為了畫某種圖案，在瓷器上另外加上白色，再用諸色施畫各種圖案的彩瓷，稱為粉彩。此白色料和青料一樣，是用透明小石頭放在窯內鍛燒而得的粉末來製造。將此粉末 0.5 盎司混合鉛粉 1 盎司後，就可以用來調和其他色料。⁵⁴

小林太市郎的譯注承接許之衡的見解，即粉彩即軟彩，「粉色」就是器面上缺乏光澤的白色釉上彩，且白色亦是其他各種顏色的基礎色調，這是粉彩瓷器最顯著的特徵。針對殷弘緒文中的幾個關鍵名詞，小林太市郎也逐一說明。他認為「白色」指的是白色琺瑯，而「透明小石」約莫是指石英一類。這種在加了層白色琺瑯的釉面上以各色琺瑯施畫圖案的技法，和銅胎畫琺瑯（日本鑑賞界稱之為無線七寶）相同，所以他認為粉彩還可以稱為「瓷胎無線七寶」，以強調其製作技術的特性。⁵⁵

這點前述說明中馮先銘也體認到，但沒有加以申論。小林太市郎顯然對於這種技術相當在意，甚至將之延伸到「洋彩」之名的由來。他在譯注中提及，當時歐洲銅胎畫琺瑯極為興盛，以法國巴黎、里摩居（Limoges）和英國巴特西（Battersea）為重鎮，並隨著耶穌會傳教士進入中國，再由中國陶工將這種技法轉借到瓷器上，因此粉彩才會得到「洋彩」的別名；法國吉美博物館（Musée Guimet）Grandidier Collection 收藏的一件模仿西方畫琺瑯的康熙五彩雙耳碗（圖 19），花籃旁有「J.L.」字樣，可能是 Limoges 世代相傳的知名銅胎畫琺瑯工藝家勞丹家族（J. Laudin）之縮寫。⁵⁶由此可知，十七世紀晚期時，銅胎畫琺瑯已經流傳到景德鎮並引起研究、模仿。他亦認為，粉彩在景德鎮並沒有一開始便全面運用，只是在局部用加入白色琺瑯的粉色，而殷弘緒所言：「或為了畫某種圖案，在瓷器上另外加上白色。」就是指這種有限的運用，例如有些景德鎮製品開光內為粉彩，而其餘圖案則是五彩。

54 Père d'Entrecolles 著，小林太市郎譯注，佐藤雅彥補注，《中國陶瓷見聞錄》，頁 152。Robert Tichane, *Ching-te-chen: views of a porcelain city*, p. 81; Robert Tichane 將 Père d'Entrecolles, Letter I, 1712 與 Letter II, 1722 英譯後收錄於此書第三章與第四章。

55 Père d'Entrecolles 著，小林太市郎譯注，佐藤雅彥補注，《中國陶瓷見聞錄》，頁 153。

56 小林太市郎已經提出此縮寫可能是來自 Jacques I Laudin (1627-1695) 或 Jean Laudin (1616-1688)，不過根據佐藤雅彥的補注，後來考證這兩個字母應為「I. L.」，故確知為前者姓名之縮寫，參見 Père d'Entrecolles 著，小林太市郎譯注，佐藤雅彥補注，前引書，頁 158。然筆者當面請教法國里摩居琺瑯博物館館長 Véronique Nodin，他解釋「I. L.」為里摩居勞丹（Laudin）家族之縮寫，不論 Jacques I Laudin (1627-1695) 或 Jacques II Laudin (ca.1663-1729) 之縮寫皆為「I. L.」，「I」為「Jacques」之縮寫。

另一方面，汪慶正對粉彩的定義與馮先銘並無太大的差異，但他亦主張「洋彩」即「粉彩」。汪氏認為「粉彩」工藝是在琺瑯彩的影響下產生，並引用唐英在雍正十三年《陶成紀事碑》中的記載，「洋彩：新仿西洋法瑯畫法……」，認定「洋彩包含了粉彩及琺瑯彩，故洋彩即粉彩」。⁵⁷ 相對於其他學者認為景德鎮粉彩是在五彩發展基礎上、琺瑯彩影響下的作品，⁵⁸ 他將粉彩進一步理解為是琺瑯彩與五彩深融一體的品種。汪慶正的概說稍後被周麗麗繼承，周氏也引用〈陶成紀事碑〉及清宮檔案，認為「洋彩」指的是景德鎮製作的彩瓷，檔案中所論及的洋彩品類，皆能在傳世「粉彩」中找到。但周麗麗與汪慶正不同之處在於，她認為琺瑯彩的彩料限定在宮中使用，故「琺瑯彩」是康熙、雍正、乾隆三朝宮中的特殊器皿，而洋彩（或粉彩）是對景德鎮彩瓷的稱謂，雖然借鑒了琺瑯畫法，但清宮檔案將之列為另一個品種。⁵⁹ 周麗麗主要針對原料的使用出發，並且著眼於著色料的部分，引用中國科學院上海矽酸鹽研究所對康熙琺瑯彩瓷著色料之化驗結果，強調「琺瑯彩料中含有大量硼，而在中國彩料中，無論五彩或粉彩，都不含硼」，似乎想以原料含硼與否來論述琺瑯彩不同於景德鎮粉彩的重要關鍵。⁶⁰ 然而，王竹平注意到在此之前，王莉英於 1979 年所發表的文章〈清代的琺瑯彩瓷器〉中率先轉載相同的科學化驗結果，並未凸顯硼含量，提醒我們片段擷取科學化驗結果的危險性，且認為從目前中國及歐美針對琺瑯彩或粉彩作品已進行的各項科學檢測中，尚無法以鉛鉀玻璃或鉛硼玻璃來區別清宮與景德鎮之產地差別。⁶¹

長谷部樂爾則回歸作品本身的風格分析來理解「粉彩」，他認為粉彩就技術面而言屬於五彩的一種，差別在顏料的不同。既然許多傳世粉彩瓷器併用五彩與粉彩顏料，粉彩或許可以說是狹義五彩之延伸。⁶² 長谷部樂爾的立論基礎是，清代前期

57 汪慶正，〈“粉彩”即“洋彩”考〉，頁 92-94。

58 這個通說一直存在，可參見中沢富士雄之論述。他認為琺瑯彩並非僅在造辦處琺瑯作燒造，但並未明示琺瑯彩過渡到粉彩的分水嶺發生於何時，其文中提到清宮琺瑯作製作的琺瑯彩瓷款識有「康熙御製」與「雍正年製」等四字釉上款；且談及粉彩器的款識時，他提到景德鎮官窯燒製的白瓷胎帶青花款作品，主要是「大清雍正年製」款，是琺瑯彩品類中所未見，這顯示他認為琺瑯彩在雍正年間發展成為粉彩。但此說法忽視清代有宮中和景德鎮這兩個彩繪地點的變因。中沢富士雄，《清の官窯》。

59 周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的探討〉，頁 393-394。

60 周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的探討〉，頁 398。中國科學院上海矽酸鹽研究所的化驗報告由張福康、張志剛聯合發表於〈中國古代釉上彩的研究〉，頁 339-350。

61 參見王莉英的原文為「對康熙色地琺瑯彩標本，初步確定著色元素如下：黃色——鎘、鐵；藍色——鈷；白色——砷；鮮紅——金；粉紅——金、砷；紫色——鈷、金。助熔劑元素是鉛、硼、砷」。王莉英，〈清代的琺瑯彩瓷器〉，頁 78。另參見王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，頁 125-126。

62 長谷部樂爾，〈清朝の色絵磁器〉，《世界陶磁全集 15 清》，頁 185。

粉彩之名尚未出現，但雍、乾兩代的造辦處檔案記載的「洋彩」，應該就是今日被稱為粉彩的瓷器。由此延伸，唐英《陶成紀事碑》中所載之「法（琺）青釉」、「西洋黃色器皿」、「西洋紫色器皿」、「洋彩器皿」、「西洋紅色器皿」等，從具體紀錄的技術看來，即現在的粉彩。然而，北京造辦處和景德官窯皆曾燒造這類作品，長谷部樂爾比較兩者，發現它們無論是技法傳承和裝飾風格都有明顯差異，而得出琺瑯彩是造辦處琺瑯作製品、粉彩（包括洋彩）是由景德鎮燒造的結論。⁶³

（三）洋彩指在景德鎮加彩，送入清宮收儲的磁胎洋彩作品

隨著清代官窯研究的進展，在原料與產地之外，也有學者逐漸意識到，命名時考量生產脈絡與收藏地之重要性。這個非常細密的研究取向，目前以廖寶秀的研究為最。在廖寶秀的系列研究中認為，「洋彩」就是在景德鎮加彩、送入清宮收儲於「乾清宮琺瑯器皿內」的「磁胎洋彩」，以及風格相同的作品，故反對過分粗略的「洋彩即粉彩」說。⁶⁴在此邏輯下，她認為琺瑯彩與洋彩雖然都使用琺瑯彩料繪畫，但繪畫技法不同，「洋彩瓷器模仿西洋畫法，而琺瑯彩瓷器則多以傳統中國畫法為主」，風格有別可以區分。她運用《活計檔》、《陳設檔》等清宮檔案紀錄，同時仔細整理了國立故宮博物院收藏的實物、清宮木匣，釐清當時督陶官唐英為乾隆設計燒製、送入清宮收儲的「磁胎洋彩」作品。從其研究中提示的檔案資料來看，乾隆二年到十三年左右景德鎮製作的精製洋彩作品，在乾隆有意識的規劃中，清宮畫琺瑯作品（包括「磁胎畫琺瑯」）及在景德鎮加彩「磁胎洋彩」，皆配匣集中收放到「乾清宮法琅器皿內」珍藏。並詳列可以完全對應檔案紀錄與文獻的作品，主要集中在乾隆五年到九年（1740-1744）之間。⁶⁵以此批作品為基礎，製表比較兩者之差異，從製作地點、畫法、題詩印記、款識及成對紋飾等面向加以區分。⁶⁶此外，她也反對過去以款識做為區分產地之簡略基準；同時也意識到，清宮相關檔案與實物或木匣之間亦有少數不一致的例子，建議除了文獻及木匣資料外，還必須從風格

63 長谷部樂爾，同前註，頁 185-189。

64 廖寶秀，〈從檔案內品名看乾隆瓷胎琺瑯彩的諸問題〉，故宮博物院古陶瓷研究中心編，《故宮博物院八十華誕古陶瓷國際學術研討會論文集》，頁 123-148；〈附錄：端凝殿、養心殿磁胎洋彩及其製作年代〉，頁 149-158；《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，頁 266-282；〈從色地畫琺瑯與洋彩瓷器談文物定名問題〉，頁 50-59。

65 國立故宮博物院編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，頁 10-31。

66 國立故宮博物院編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》；廖寶秀，〈乾隆磁胎洋彩綜述〉，頁 266-282。在另一篇文章中，論及清宮檔案文獻中提到西洋顏料時，並非一定指西洋進口顏料，也可以指使用西洋方法煉製之顏料。廖寶秀，〈從檔案內品名看乾隆瓷胎琺瑯彩的諸問題〉，故宮博物院古陶瓷研究中心編，《故宮博物院八十華誕古陶瓷國際學術研討會論文集》，頁 123-158。

與彩繪技法進行判斷。⁶⁷

上述廖寶秀對於清宮乾隆洋彩的系列研究觀照許多面向，從清宮檔案及相關實物出發，以紮實的基礎資料增加我們對乾隆宮廷洋彩瓷的深入理解，並啟發了我們重新思考原有清代釉上彩瓷用詞的問題。然其中亦同時顯露出幾個問題點：

首先，研究中倡議回歸清宮文獻，以「洋彩」來指稱《活計檔》中景德鎮御窯廠加彩燒製後送入清宮珍貴收儲的官窯釉上彩瓷，看似想解決學界使用「粉彩」一詞不夠精確的問題，但也引發更多的討論。例如，在釐清景德鎮製作的「洋彩」後，乾隆以降的清代景德鎮官窯釉上彩瓷，甚至今日景德鎮燒造之類似風格作品，我們應該如何稱之？又，對於可能也受此波西洋琺瑯畫法及調色盤變革影響的景德鎮民窯及外銷瓷應該如何稱呼？是否應該繼續稱為「粉彩」？若完全要依照文獻提供之原始命名來為文物定名，文獻中沒有明確提到的同類風格作品，我們又該如何稱呼？

其次，研究中以製作地點（景德鎮）、畫法（仿西洋畫法）、題詩印記（乾隆御製詩、代表個人之印記）、款識（釉下青花款為主）及成對紋飾（一樣）等特徵來分辨洋彩與琺瑯彩之區別，言之有理有據，且大多可在實物上印證。最突出的成果應該在洋彩完全採用乾隆御製詩及代表個人身份的款記如「乾隆辰翰」、「惟精惟一」之觀察，與產地（景德鎮御窯廠）之特性及具體創作模式互相呼應。然少部分特徵之有效性，則仍有待探討的空間。例如強調「洋彩」瓷器模仿西洋畫法，而「琺瑯彩」瓷器則多以傳統中國畫法為主；然事實上，許多乾隆琺瑯彩瓷器中不但使用西洋畫法，且大量使用西洋母題（圖 8B），其對照琺瑯彩瓷器之取樣根據似乎有問題。又如，強調光點、光影之使用及暈染之手法，事實上這些特點在康熙時期之銅胎畫琺瑯即可見，而器內施湖藍色釉及口沿及足沿大量使用金彩之現象，以及成對紋飾一樣之特徵，都明顯模仿清宮的銅胎畫琺瑯，尤其與康熙時期的銅胎畫琺瑯有密切關係（圖 16）。筆者認為或可能是督陶官唐英在創發設計洋彩時有意的策略選擇，想與清宮造辦處加彩燒製的「磁胎畫琺瑯」風格有所區隔。此外，採用《陶冶圖說》中狹義「洋彩」定義（釉上彩）之情況下，無法涵括低溫顏色釉及使用洋金水等泛指與西洋相關的原料或技法，又不得不擴充其對洋彩內容之解釋以求

67 例如國立故宮博物院編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，頁 54、76 對相關作品之說明，將我們原來定為琺瑯彩的作品，風格亦較接近清宮製作的琺瑯彩，卻依相關資料改定為洋彩，說服力不足。

得周全之定義。⁶⁸

(四) 洋彩 (*foreign colors*) 即粉彩系列 (*famille rose*)

歐美學界的研究則專著於釉彩變化，就如前述 Albert Jacquemart 在 1862 年首創 “*famille rose*” 等名稱，且在後來 1866 年出版的 *Les Merveilles de la ceramiques* 提到將某一類中國外銷瓷稱為 “*famille rose*”。這是因為這類作品之基礎裝飾效果為從 carmine (洋紅、紫紅色) 到 rose pale (淡紅色、粉色) 的一系列顏色，成分來自黃金，在歐洲稱為 “pourpre de Cassius/red gold” (“purple of Cassius”) 之配方，而一般認為 Andreas Cassius of Leyden 約於 1650 年代發明紫金粉配方 “purple of Cassius”。⁶⁹ 二十世紀早期學者如 Soame Jenyns 與 Harry Garner 大多借用 Jacquemart 以來觀察中國十七、十八外銷瓷提出的「綠彩」(*famille verte*) 和「粉彩」(*famille rose*) 裝飾色彩特徵，延伸出「系列」(*family*) 或「調色盤」(*palette*) 的廣義概念；並將 *famille rose* 連繫到唐英《陶冶圖說》中提到的「洋彩」，並追溯其起源與歐洲琺瑯的關係，少數學者也擴張結合到「軟彩」。Jenyns 在其 1951 年撰寫的 *Later Chinese Porcelain* 中就使用了綠彩與粉彩系列 (*family*) 的概念來討論清代景德鎮釉上彩瓷；他提到萬曆五彩是綠彩系列 (*famille verte*) 的前身，最重要的發展是使用同樣以鈷發色的釉上藍彩來取代青花。⁷⁰ Jenyns 大量引用 Honey 的說法，提到大約在康熙晚期 (1700 年左右) 出現的粉彩系列 (*famille rose*) 來自半個世紀前西方的發明，即前述約於 1650 年代在歐洲出現的紫金粉配方 “purple of Cassius”，1680 年左右紐倫堡 (Nuremburg) 的陶工開始將之應用在錫釉陶上；而這個粉紅色及其它與之相關的不透明顏色被中國人稱為「洋彩」(*foreign colors*) 或「軟彩」，因為中國陶工在康熙晚期開始使用來自西洋的粉紅色及胭脂紅。⁷¹ 「洋彩」(*foreign colors*) 的翻譯或許與二十世紀初 Stephen W. Bushell 對洋彩的翻譯有關，Bushell 翻譯朱琰《陶說》中收入之唐英《陶冶圖說》有關「圓琢洋彩」 (“Decorating Round

68 參見國立故宮博物院編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，頁 78-79，圖 16；頁 100，圖 26；頁 151，圖 49 之說明。

69 感謝第三位匿名審查者提供有關 1866 年 Albert Jacquemart 著作論及 *famille rose* 之材料以及歐洲十七世紀 “purple of Cassius” 之出現及發展，提示 1685 年 Andreas Cassius 出版 *De Auro* 一書論及金紅彩料製法前，已有其他歐洲人懂得此技術並進行報導。但不論如何，金紅彩料的製法在 1680 年代成為一種歐洲新技術是無庸置疑的。

70 *Les Merveilles de la ceramiques* 一書可在 Internet archive 找到電子檔 <http://archive.org/details/lesmerveillesde01jacqgoog>. Soame Jenyns, *Later Chinese Porcelain*, p. 33.

71 William Boyer Honey, *The Ceramic Art of China and Other Countries of the Far East*, pp. 151-152, fn. 20 (p. 95). 轉引自 Soame Jenyns, *Later Chinese Porcelain*, pp. 33-34.

Ware and Vases in Foreign Colouring”)，即將「洋彩」理解為“foreign colouring”。⁷²

1963 年 Jenyns 與 William Watson 等人合著的 *Chinese Art* 出版，Jenyns 從耶穌會傳教士書信中有關康熙時期燒製琺瑯的記錄、與有關法國傳教士陳忠信（Jean Baptiste Gravier）的描述。⁷³Jenyns 之後，Hugh Moss 1976 年出版的 *By Imperial Command* 使用了國立故宮博物院中的清宮畫琺瑯藏品討論了清宮中從康熙時期開始的畫琺瑯製作。⁷⁴

Garner 對粉彩系列的看法似乎是承繼 Jenyns 與 Honey 而繼續發展。⁷⁵ 他也把 *famille rose* 等同於中文文獻中的「洋彩」，泛指與西洋傳來有關原料或技法有關的瓷器作品，並試圖為景德鎮製作的外銷瓷粉彩系列作品找尋具體根源。Garner 認為 *famille rose* 彩繪風格的重點是在粉紅琺瑯料（rose-pink enamel）以及新的繪製技法的傳入，這種新色料及繪製技法先是運用在銅胎上，後來才使用在瓷器上。他從世界畫琺瑯發展以及粉紅琺瑯料起源的角度，雖同意認為中國外銷瓷 *famille rose* 粉彩系列作品可追溯到歐洲畫琺瑯的影響，而其所使用以金呈色的粉紅琺瑯料也與起源於歐洲的紫金粉配方有關連，但認為法國里摩居琺瑯雖是歐洲畫琺瑯的重要中心，但即使到十七世紀末都很少使用粉紅琺瑯料，反而是南德地區的畫琺瑯，在 1680 年代左右對粉紅琺瑯料使用就相當成熟。亦提及中國陶工在康熙晚期開始使用來自西洋的粉紅色及胭脂紅顏料，並舉出 1722 年前後的徽章瓷做為例證。⁷⁶ 在當時還沒

72 Stephen Wotton Bushell, *Description of Chinese Pottery and Porcelain: Being A Translation of the Tao Shuo*, p. 25. 不過 Bushell 將內文中的「模仿西洋」翻譯成 “in imitation of Western Foreigners”，可能有所誤解，因為我們今日所見到的景德鎮官窯系統釉上彩瓷中，除少數例外，幾乎不見有西洋人物。參見國立故宮博物院編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，圖 62。

73 Soame Jenyns R. & William Watson, *Chinese Art, Minor art, Vol. II: gold, silver, later bronzes, cloisonné, Cantonese enamel, lacquer, furniture, wood* 附錄：MS letter from Father de Mailla (from Jehol)；Loehr, “Missionary-artist at the Manchu Court”, p. 56. 按陳忠信為法國人，會燒畫琺瑯，康熙五十八年入京，後來在雍正元年（1722 年）離開中國。1720 年 10 月 26 日傳教士馮秉正神父（Joseph de Mailla, 1669-1748）從熱河寫信到巴黎中國傳教部，說明安泰（Rousset）及陳忠信兩位神父已經抵達中國，並得到康熙皇帝的喜愛。信中並提到至少在陳忠信到達的五、六年前，康熙皇帝已經命令中國工匠開始製作畫琺瑯，並得到一定的成果。傳教士的文獻中也有關於陳忠信的相關紀錄。康熙五十八年（1719 年）兩廣總督楊琳上奏：「本年五月十二日，到有法蘭西洋船一只，內有法蘭西行醫外科一名安泰，又會燒琺瑯技藝一名陳忠信。奴才業會同巡撫公奏聞於六月十八日遣人伴送赴京在案」。此檔案資料首見呂堅，〈康熙款畫琺瑯瑣議〉，頁 93。另耶穌會檔案中亦提到此兩名耶穌會傳教士抵達中國之事，E. B. Curtis, *Glass exchange between Europe and China, 1550-1800*, pp. 112-113.

74 Hugh Moss, *By Imperial Command: An Introduction to Ch'ing Imperial Painted Enamels*.

75 Harry Garner, “The Origins of *Famille Rose*”, pp. 1-16.

76 Harry Garner, “The Origins of *Famille Rose*”, pp. 1-16. 這成為西方學者認定 *famille rose* 外銷瓷出現之時點，相關圖版可見 David S. Howard, *China for the West*, pl. 406.

有科學化驗基礎的階段，Garner 就以寬廣的視野，利用當時有限的資料，提示了許多方向，不過他質疑康熙款畫琺瑯器真實性的看法，為之後大多數的西方學者所繼承，錯失提早研究中國早期畫琺瑯的時機。⁷⁷

（五）粉彩系列泛指雍正以後景德鎮製作的釉上彩瓷

相對於 Jenyns 與 Garner 嘗試把粉彩系列 (*famille rose*) 對應到文獻中的洋彩，並著力於追尋其歐洲根源；Margaret Medley 更專著在繪製技術面的討論，且延續 Garner 的觀點，認為粉彩系列的燒製在 1730 年才成熟，許多帶有康熙或雍正釉上料款的作品，都是十九世紀道光時期製作的；有些帶雍正釉上料款的作品可能是乾隆時期製作。⁷⁸ 她強調從綠彩調色盤 (*famille verte palette*) 到粉彩調色盤 (*famille rose palette*) 的發展概念，將所有後來之釉上彩發展都視為是粉彩調色盤的使用，這個調色盤的概念在後來為西方學界中廣泛使用。Medley 並沒有提到中國文獻中使用的「洋彩」或「粉彩」名詞，雖然亦提到被稱為「古月軒」風格的作品，意識到「古月軒」是一個風格的指稱，但認為實際上有「古月軒」刻款填彩的作品應該是十九世紀晚期甚至二十世紀的仿品。⁷⁹

繼 Medley 之後，Rose Kerr 與 Nigel Wood 在 2004 年李約瑟《科學與文明》系列之陶瓷卷中，也從調色盤的角度來討論景德鎮釉上彩發展，與先前的研究不同之處在於他們引用了西方幾項最新科學化驗成果來論清代的釉彩成份問題。根據麻省理工學院實驗室的科學化驗數據，他們強調清代釉上彩最關鍵的改變是從原來鉛釉系統到含有鉀 (potassia) 的鉛鉀釉系統 (lead oxide-potassia-silica base) 的變化，並具體提到其中最主要的三種色彩為不透明的鉛砷白色 (lead-arsenate white)、不透明的鉛錫黃色 (lead-stannate yellow) 以及金紅 (colloidal gold) 的半透明粉紅色，進一步解釋這三種新顏色本身互相混合或者可與一定的顏色混合，變化出更多的其他色彩。⁸⁰ 而據 Julian Henderson 等人對中國掐絲琺瑯釉料的化驗，指出此新

77 例如 Margaret Medley 的 *Chinese Potter* 以及 Rose Kerr 的 *Chinese Ceramics: Porcelain of the Qing Dynasty 1644-1911* 都還是對所有康熙款作品存疑。Margaret Medley, *Chinese Potter*, pp. 242-245; Rose Kerr, *Chinese Ceramics: Porcelain of the Qing Dynasty 1644-1911*, p. 110.

78 Margaret Medley, *Chinese Potter*, pp. 247-250. 例如書中附圖 196，將帶有雍正款的作品定為 19 世紀作品。但從現在的研究看來，應該可以認為是雍正時期的作品。

79 Ibid., p. 250.

80 Rose Kerr, Nigel Wood, *Science and Civilization in China Vol. 12*, p. 634; W. D. Kingery and P. B. Vandiver, "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the Famille-verte Palette to the Famille-Rose Palette," *Technology and style: proceedings of a symposium on ceramic history and archaeology at the 87th annual meeting of the American Ceramic Society*, pp. 363-381.

成立的鉛鉀釉系統不透明顏料調色盤或許也與十七世紀掐絲琺瑯釉料基礎有密切相關，在中國原有之掐絲琺瑯釉彩傳統上，發展了這個新的不透明顏料調色盤。⁸¹又作者應用英國維多利亞與艾伯特博物館實驗室的科學化驗成果，提出既然同時期的中西器物中，以廣琺瑯和景德鎮製品的調色盤最接近，認為兩者在技術上確實互通有無。⁸²雖然他們並未回應中國文獻中的名詞爭議，但舉引了重要的科學化驗報告，清楚地論述清代景德鎮重要的調色盤變革，Wood 並以具體經驗，舉出實質操作這些色彩混合所產生的效果，跳脫紛亂的風格分析與名詞解釋，讓整個發展脈絡具體了起來。不過他們雖然從科學化驗的角度嘗試說明，中國原有之掐絲琺瑯釉料傳統與景德鎮新的不透明顏料調色盤，以及廣琺瑯和景德鎮調色盤之連結，但並未嘗試從具體的技術交流或其他互動的歷史脈絡，再加以進一步說明。

(六) 小結：問題點的提出

以上學界中存在的「琺瑯彩」、「粉彩」與「洋彩」之各種分歧的定義，來自學者的不同切入點，如裝飾風格、施畫技術、彩釉顏料成份、生產地與收儲地點等等。如果以施畫技術與彩釉顏料成份來說，三者其實大同小異，不必嚴加區辨。若單純藉由對釉彩成份的簡單科學化驗結果來強加區別後兩者，也缺乏說服力，因為僅憑肉眼，要判定使用琺瑯彩或傳統五彩顏料有其困難度，況且琺瑯彩料中又有進口與國內自製之差別，或許更多時候是混合使用。因此在目前未對清宮琺瑯彩瓷進行更多科學化驗的情況下，以使用顏料來區分琺瑯彩與粉彩，意義不大。要是忽略科學化驗，單憑實物與檔案具體聯繫，又流於狹隘，顧此失彼。

另一方面，以同時期文獻或檔案中確定的名稱來命名或許是一個選擇，許多特定的器形或紋飾的慣用名稱亦給我們帶來有力的啟示，但執著或拘泥於文獻之命名

81 Ibid., pp. 651-652. J. Henderson、M. Tregear、N. Wood 等針對維多利亞與艾伯特博物館（Victoria and Albert Museum）以及牛津大學愛胥摩林博物館（Ashmolean Museum）幾件 17 世紀中國的掐絲琺瑯作科學分析，科學化驗結果顯示掐絲琺瑯原料與稍晚出現的景德鎮釉上彩料有些顏料成分相同，例如不透明的黃與白顏料，而這兩種顏料成分與以往有很大的區別。J. Henderson, M. Tregear and N. Wood, "The Technology of Sixteenth- and Seventeenth-Century Chinese Cloisonné Enamels", pp. 133-146.

82 Ibid., pp. 637-638. 英國維多利亞與艾伯特博物館實驗室得力於該館有東西方陶瓷的廣泛收藏，利用高倍顯微鏡觀察及非破壞性能量型 X 光螢光光譜分析（EDXRF），將景德鎮 *famille rose* 外銷瓷、廣東銅胎琺瑯與歐洲釉上彩瓷的粉紅色顏料成分作科學化驗比對，可說對歐洲琺瑯顏料在中國瓷器上的運用有進一步的認識。Rose Kerr, "What were the Origins of Chinese *Famille Rose*?", pp. 53-59. 不過較為可惜的是未能化驗清宮加彩的琺瑯彩瓷樣本，否則對釐清當時受外來顏料影響的調色盤之完整面貌。有關科學化驗問題，另參見王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉。

方式並不見得是唯一或適當的選擇。因為我們應該認識到，文獻本身原本就不是直接反應真實，而是當時之作者們的理解與闡釋，即使在乾隆時期，「畫琺瑯」、「洋彩」、「廣琺瑯」等名稱的出現及使用，亦有其特定的背景及考量，經常前後亦不見得一致。為區別宮中上彩的「磁胎畫琺瑯」，而給了在景德鎮加彩的作品「磁胎洋彩」的名稱；或把在廣東燒製的銅胎畫琺瑯命名為「廣琺瑯」。因此，筆者認為，現代學界如何命名這些作品，可以今日的時空背景為脈絡，重新予以評估；從整體文化脈絡來考量，思考如何理解或命名，提出一套有可讓人理解的、具一致性的系統，可能是更符合現實狀況的選擇。在當前的條件下，隨著實物與文獻考據的研究進展與科學化驗成果，我們應當確實面對這些名詞指涉作品的共通點，重新思索其差異性，做出提出符合研究現況的建議。

三、科學化驗成果與實物分析

在回顧文獻中「琺瑯彩」、「洋彩」及「粉彩」出現的脈絡，以及相關研究對這些名詞的理解後，這個章節希望從清宮畫琺瑯的出現、目前科學化驗成果以及具體實物風格的分析等方面，重新釐清對這些名詞的看法，並從生產與使用的文化脈絡來建議其定位。

（一）調色盤的成套技術革命（從五彩調色盤到粉彩調色盤）

景德鎮的釉彩變革，可說是從康熙時期以釉上藍彩逐漸取代釉下青花開始，到後來各種釉上彩顏料的陸續引進及開發而完成的。調色盤的技術革命是支持景德鎮釉上彩風格上劇烈變化背後的關鍵要素，包括傳入新的玻璃顏料（熟調熟料），引進新的備料方式、新的繪製模式（油性調和介質的引入有利渲染、顏色在繪製時與燒製後一致），到新的燒製窯爐（西式小爐）。這些陸續傳入的原料、技術與相關設備，使得釉彩的表現力大增，產生視覺上的極大差異。根據王竹平對相關科學化驗之評述，建議將這此後所使用的釉彩顏料皆稱為琺瑯顏料，以與先前之五彩顏料做一區分。⁸³

1. 顏色的增加與原料性質的改變

事實上從康熙的五彩調色盤開始，到粉彩調色盤中顏色的大量增加，我們可以

83 王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，頁149-150。

看到景德鎮釉上彩調色盤逐漸擴充乃至於本質改變的過程。康熙五彩調色盤最重要的是增加了釉上藍彩料（鉛鉀釉系統），以釉上藍料取代青花；而從五彩調色盤演變到粉彩調色盤時最大的關鍵，即粉紅色的出現，也就是金紅彩料與砷白彩料的應用。⁸⁴ 科學化驗結果讓我們對調色盤的理解更為立體，王竹平解讀麻省理工學院實驗室針對景德鎮清代早期外銷瓷的化驗數據，指出康熙五彩釉料在明五彩釉料（鐵紅彩、鐵黃彩、銅綠彩、錳紫彩和釉下鈷藍彩）基礎調色盤上，新增了金彩、黑彩與釉上藍彩的運用。⁸⁵ 另外她亦引用麻省理工學院的化驗指出，粉彩調色盤所用的紫彩也不同于五彩調色盤的紫彩，不是以錳發色，而是藍玻璃混合紅玻璃顆粒而成。⁸⁶

王竹平進一步分析指出這個調色盤系統的改變主要表現在：⁸⁷(1) 製備方式不同，從冷調生料（傳統鍛燒成末的原料，在未加熱的狀況下進行調和）到熱調熟料（在玻璃熱溶液中加入金屬著色劑，冷卻後將有色玻璃研磨成粉末）改良的備料方式；認為從殷弘緒在 1712 及 1722 年兩封書簡中所描寫的景德鎮五彩釉料製備情況可看出兩類：冷調生料與熱調熟料，其中只有藍料屬於後者。(2) 從燒製前後色彩不同（冷調生料）到燒製前後色彩類同（熱調熟料）。(3) 從無法各色之間混色組成新色（生料），到可將不同色料混融成更多新色彩（熟料）。這整套彩釉系統調色盤之演變，顯示景德鎮在康熙晚期到雍正時期，產生了劃時代的變革，不但是原料加工及備製技術系統的改變，而且色彩大量增加、色彩與色彩間結構關係突破過去的限制，表現力大增。五彩調色盤的釉料主要是尚未顯色的生料，各色間無法混色

84 前面提到 Jenyns 已經提示萬曆五彩是以綠彩為主的康熙五彩調色盤（*famille verte palette*）之前身，康熙五彩調色盤最重要的是釉上藍彩的出現，取代了青花。這種釉上藍料的出現使得陶瓷上彩的工序起了很大的變化，原本的青花五彩瓷，使用釉下的青花搭配釉上的紅、黃、綠、紫等五彩顏色，而使用釉上藍料可取代釉下青花，使得整個彩繪畫面，都在白瓷胎製作完成後才進行，更容易控制整體的效果。施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證—清宮畫琺瑯工藝在康熙朝的建立〉，頁 69。

85 「根據麻省化驗結果，釉上藍彩已改良為鉛鉀玻璃配方，可說是藍色畫琺瑯料的先驅；麻省康熙五彩的釉上藍彩化驗顯示有高含量的氯（約 1.6%），不同於後來的藍色畫琺瑯料，兩者雖皆以鈷呈色，仍存在些微差異」。王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，頁 138。

86 王竹平並舉歐洲彩繪玻璃調色盤在十六世紀改以熱調熟料方式的變革歷史，來輔證從冷調生料到熱調熟料之改良製程。王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，頁 139。

87 王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉。Nigel Wood 提到此時最重要的是出現了不透明的鉛砷白色（lead-arsenate white）、不透明的黃色（lead-stannate yellow）以及金紅（colloidal gold）的半透明粉紅色，這三種新顏色與其他顏色的互相混合，就可以產生數種甚至數十種的透明、半透明及不透明的顏料調色盤。Nigel Wood, *Chinese Glazes*, p. 242.

組成新顏色，而畫琺瑯料已是顯示色彩的熟料，不同顏色間可混融，大量增加新色料，燒製前後顏色一致，就像在畫布上作畫一樣，畫瓷者相對容易控制效果。

而前面提到粉彩調色盤中最重要金紅顏料，事實上可能是受到發展於歐洲的一種特殊配方之紫金粉配方（Purple of Cassius）的啟發，是依賴原有中國瓷器彩料或原有掐絲琺瑯顏料都無法自行衍生的，必定是直接獲得外來顏料，或瞭解整個備製過程才能備製。⁸⁸ 最近北京故宮古陶瓷研究中心針對康熙、雍正琺瑯彩瓷色釉的重要研究，就確證了康熙、雍正清宮畫琺瑯使用的紅色料為金紅，且其濃淡不同之成色效果會隨著金顆粒的粒度和分散度有關。⁸⁹ 此亦與文獻中廣東工匠帶到北京宮中的「法桃紅顏色的金子攪紅銅料」等記錄相符，這種特殊的桃紅色顏料極可能來自歐洲或受歐洲配方製法啟發而製成。⁹⁰ 此外，根據前述針對景德鎮外銷歐洲的所謂 *famille rose* 調色盤釉上彩瓷化驗的結果顯示，景德鎮在這類外銷瓷上所用的粉紅色配方成分並非純金，推測可能是陶工為大量生產的外銷瓷及內銷日用瓷，發展出較廉價的材料來替代昂貴的金紅顏料，其他像砷白與鉛錫黃雖然也受到歐洲玻璃與金屬胎畫琺瑯的影響，但亦都用有別於歐洲的配方來煉製。⁹¹

清宮的檔案文獻中不時提到清宮與景德鎮之間琺瑯顏料之往來，例如《活計檔》（雍正六年）〈法瑯作〉：「七月十二日，……造辦處收儲的料內，月白色、松花色有多少數目？爾等查明回我知道，給年希堯燒瓷器用。遵此。」⁹² 前面唐英《陶冶圖說》所言洋彩「所用顏料與法瑯色同」，也都指涉了景德鎮大量引入由新畫琺瑯料的事實。根據學者的研究，雍正六年時宮中琺瑯彩瓷的製作因為顏料試煉成功進入了另一個階段；⁹³ 同時雍正六年也是造辦處整頓景德鎮窯務，直接遣內務府官

88 W. D. Kingery and P. B. Vandiver, "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the Famille-verte Palette to the Famille-Rose Palette", *Technology and style: proceedings of a symposium on ceramic history and archaeology at the 87th annual meeting of the American Ceramic Society*, pp. 363-381; Nigel Wood, *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation*, pp. 240-241.

89 趙蘭、李合、牟冬、王健華、苗建民，〈無損分析方法對康熙、雍正琺瑯彩瓷色釉的研究〉，頁 428。

90 施靜菲，〈日月光華：清宮畫琺瑯〉，頁 69-73。

91 王竹平進一步指出，麻省化驗中，外銷瓷不含錫成份以及顯微放大的金顆粒形式，是區分景德鎮粉彩瓷特有金紅玻璃配方畫琺瑯料的重要依據。參王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，頁 132。並且這種顏料之成分與中東的粉紅玻璃料很接近，也引發兩者之間是否有關的想法，參見 W. D. Kingery and P. B. Vandiver, "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the Famille-verte Palette to the Famille-Rose Palette", pp. 363-381; Nigel Wood, *Chinese Glaze: Their Origins, Chemistry and Recreation*, pp. 240-243. 再一次，我們感到以國立故宮博物院藏清宮畫琺瑯器進行嚴謹的非破壞性分析，對釐清畫琺瑯關鍵問題的迫切性。

92 雍正六年七月，〈雜作〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 3，頁 423-424。

93 蔡和璧，〈清宮的琺瑯彩瓷特展簡介〉，國立故宮博物院編，〈清宮中琺瑯彩瓷特展〉，頁 3-6。蔡和璧也強調清宮中生產琺瑯彩瓷與景德鎮的密切關係。

員常駐窯廠督造燒瓷的關鍵時期。⁹⁴ 這裡必須特別指出，在雍正七年，從景德鎮送來畫珐瑯人及吹釉煉珐瑯人，以及畫珐瑯相關工具及顏料。景德鎮上釉的某些技法及特殊煉製的顏料，也積極傳入清宮畫珐瑯作坊中。《活計檔》（雍正七年）〈法瑯作〉記載：

「閏七月初九日，據圓明園來帖內稱：本月初八日怡親王交年希堯送來畫法瑯人周岳、吳士琦二名，吹釉煉珐瑯人胡大有一名（并三人籍貫小摺一件）。細竹畫筆二百枝，土黃料三斤十二兩，雪白料三斤四兩，大綠一斤，白煉礬紅一斤，白煉黑鈎料八兩（隨小摺一件）。郎中海望奉王諭：著將法瑯料收著，有用處用。其周岳等三人著在法瑯作行走。」⁹⁵

其中的吹釉技法可以說是景德鎮的強項，宮中珐瑯作坊原本可能沒有這樣的技術，但吹釉卻是想均勻施加釉彩時非常需要的。⁹⁶ 《活計檔》（雍正十二年）〈雜項買辦庫〉：

「二月二十三日，內大臣海望奉旨：年希堯進的汞金爐是何料煉成？海望隨奏稱：有帶來制方，內有水銀膽礬燒煉等與具奏。奉旨：著造辦處。照方燒煉些看看。欽此。」⁹⁷

從所舉的這些紀錄中，我們可以想見宮中珐瑯作與景德鎮在珐瑯料及配方部分之相互交流、依存的運作模式。

從上述分析我們可以看到，景德鎮陶工為尋找更多樣色彩，在原有的五彩基礎上，因應陸續傳入的新顏料及備料方式，進行一連串的試驗，然景德鎮釉上彩裝飾最關鍵的改變則要等到以金紅色及砷白色的粉彩系列鉛鉀釉系統出現，整套彩釉系統調色盤改變時，新調色盤的建立才算完成。

2.新的油性調合介質

94 余佩瑾，〈匠外之作——從唐英《陶成紀事碑》看雍正官窯燒造及帝王品味的問題〉，《雍正：清世宗文物大展》，頁414-415。

95 雍正七年閏七月，〈法瑯作〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，頁99。

96 殷弘緒神父致耶穌會中國和印度傳教會巡閱使奧里（Orry）神父的信（1712年9月1日於饒州）中提到：「另一種吹紅是這樣製作的：先備好紅色顏料，再取一根管子，一端蒙一塊繃緊的紗羅，把管子下端輕輕貼在顏料上，然後從管子裡對準瓷器吹，顏料經由紗羅噴到了瓷器上，使之佈滿小紅點。這種瓷器比前一種更貴，因為想要吹得像要求那樣均勻是十分困難的」，此段中文翻譯參見杜赫德編，鄭德弟譯，《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄II》，頁100。在另一封耶穌會傳教士殷弘緒神父致本會某神父的信（1722年1月25日）又記載：「據說，發現用吹的辦法（在瓷坯上）上色的秘密不過是近二十年左右的事，人們可用這種辦法給瓷坯上紫色或鍍金」。《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄II》，頁250。

97 雍正十二年二月，〈雜活作〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊6，頁536-537。

新油性調介質的傳入，也是此變革的要因之一。乾粉型態的冷調生料或熟調熟料，需要介質的調和，方能進行彩繪的動作。唐英的《陶冶圖說》第十七〈圓琢洋彩〉記述當時景德鎮調和顏料的方法有三種，且清楚指明每一種介質適合之用途：「調法有三：一用芸香油、一用膠水、一用清水。油便渲染，膠便搨刷，清水便堆填也。畫時或倚桌、或手持、或側眠低處就器，各隨其宜，以取運手之便。」膠水及清水兩種可能是景德鎮原本釉上彩繪所採用的辦法，但為因應新傳入的琺瑯料，也引進了新的油性介質，以利渲染。

在清宮的活計檔案中，曾經出現用西洋的多爾們油以及芸香油來調和琺瑯色料，例如雍正六年（1728）《活計檔》〈法瑯作〉：「七月十二日，……聞得西洋人說：燒琺瑯調色用多爾們油，爾着人到武英殿露房去查，如有，俟畫『上用』小琺瑯片時用此油。」⁹⁸ 雍正九年（1731）開始出現芸香露，雍正九年《活計檔》〈廣儲司行文〉提到：「（三月）二十四日，（皆字一百七十九号，武英殿）滿毗傳，為陸續畫琺瑯用芸香露一斤。交筆帖式……。」⁹⁹ 乾隆四十二年十一月《活計檔》〈法瑯作〉：「旨將芸香三匣著交法瑯處燒法瑯用，用得用，不得，聲明回奏，欽此。於十二月初七日侍郎金口將白芸香二匣、黑芸香一匣因燒法瑯無用處，並查得武英殿蒸露亦用不得，交太監鄂勤里口奏奉。」¹⁰⁰ 可見在原料以及技術的傳遞過程中，有許多因地制宜的發展，以及參用原來景德鎮瓷器釉上彩繪的作法。

據王竹平的分析指出，從這些史料中顯示，清宮原本使用西洋的多爾們油或多爾門的那油（doermendina 或 doermen oil），逐漸為芸香油露所取代，推論芸香油是本地開發出來替代進口的多爾們油的油性介質材料。¹⁰¹ 除此之外，她引楊伯達所列雍正七年（1729）三月四日廣東巡撫傅泰進的〈宮中進單〉中「西洋冰片油四玻璃瓶」對應到雍正七年〈庫儲〉：「五月初五日，太監張玉柱、王常貴交來冰片油二玻璃瓶。連瓶共重三時一兩八錢。傳旨：著燒琺瑯用。欽此」，指出除了上述多爾們油與芸香油之外，可能還有冰片油（camphor oil），用來做為調和畫琺瑯料的油性介質。¹⁰²

98 朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁 67；E. B. Curtis 著，米辰峰譯，〈清朝的玻璃製造與耶穌會士在蠶池口的作坊〉，頁 65。

99 雍正九年三月，〈廣儲司行文〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，頁 166。

100 乾隆四十二年十一月，〈法瑯作〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 40，頁 331。

101 王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，頁 147。

102 王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，頁 147。

3. 基底釉的改變

在學者近年針對景德鎮以綠彩為主的五（綠）彩調色盤（*famille verte palette*）與粉彩調色盤（*famille rose palette*）作品進行科學化驗後提出，新的彩釉調色盤系統中最重要的革命關鍵，就是基本的底釉從原來鉛釉系統轉變到含有鉀（potassia）的鉛鉀釉系統（lead oxide-potassia-silica base），亦即從鉛釉系統的五彩轉變到鉛鉀釉系統的粉彩。這個關鍵點是肉眼無法輕易辨識的，而這項科學化驗成果似乎也給前述由風格觀察而出現的東西文獻重要的科學依據。¹⁰³ 另外，我們前面提過，中國科學院上海矽酸鹽研究所針對康熙時期琺瑯彩瓷的化驗中，原想以原料含硼與否來論述琺瑯彩不同於景德鎮粉彩的重要關鍵。¹⁰⁴ 且此結果為王莉英、汪慶正及周麗麗引用，試圖以此來說明清宮琺瑯料與景德鎮粉彩瓷所用釉料之差別。¹⁰⁵ 然王竹平認為該實驗琺瑯彩樣本僅一件，且未說明實際含量的情況下，結論有待考證，並引用《南窯筆記》中提到「洋色」系列釉料中含有硼砂來推論，景德鎮所用的釉料中應當也含有硼。¹⁰⁶ 這個部分有待未來進一步的化驗再釐清，尤其是針對清宮畫琺瑯與景德鎮洋彩、粉彩樣本基底釉的檢測。

4. 西式小爐的引進

我們也必須意識到，調色盤的變革並不僅是基底釉及顏料配方，備料方式從冷調生料到熱調熟料，甚至色彩結構關係的調整而已，必須還有相應的燒製技法及窯爐。唐英《陶冶圖說》提到景德鎮用來烘燒彩瓷的窯爐有「明爐」以及「暗爐」兩種，¹⁰⁷「明爐」同燒琺瑯之爐，形式較小，專燒小尺寸的瓷器（圖 20A）：

103 W. D. Kingery and P. B. Vandiver, "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the *Famille-verte Palette* to the *Famille-Rose Palette*", *Technology and style: proceedings of a symposium on ceramic history and archaeology at the 87th annual meeting of the American Ceramic Society*, pp. 363-381; Nigel Wood, *Chinese Glaze: Their Origins, Chemistry and Recreation*, p. 242.

104 中國科學院上海矽酸鹽研究的化驗報告由張福康、張志剛聯合發表於〈中國古代釉上彩的研究〉，頁 339-350。感謝王竹平提示此資料。

105 王莉英，〈清代的琺瑯彩瓷器〉，頁 78-80。汪慶正，〈“粉彩”即“洋彩”考〉，頁 92-94；周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的探討〉，頁 398。

106 王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，頁 137。

107 作者不詳，但約同時的《南窯筆記》也有「明爐」以及「暗爐」的記載：「近有明爐一種，出於西洋，其製用匣橫臥，圍磚炙碳。先燒匣紅，而後用車盤置瓷，盤上旋轉漸次進入匣中，俟瓷色變即出爐，用他匣覆之，俟瓷冷透揭匣出焉。此法止可用燒胎小件，且資人力費事，尤多圻烈之患。」佚名，《南窯筆記》，收錄於楊家駱編，《陶瓷譜錄（上）》，頁 318-319。但在之後的文獻，例如藍浦的《景德鎮陶錄》，就提到僅用一種燒爐方式（相當於暗爐），不再有明爐暗爐的描述。藍浦的《景德鎮陶錄》提到「鎮有彩器，其不大尚，自乾隆出官民競市，由是日漸著盛，俗呼紅店。其自稱曰爐戶，皆不用古法明暗爐之制，但以磚就地圍砌如井樣，高三尺餘，徑圍三兩尺，下留穴，中置彩器，上封火而已，謂之燒爐。亦有期後若問以明爐暗爐，多不知為何。」藍浦，《景德鎮陶錄》，頁 36。

「爰有明暗爐之設，小件則用明爐，爐類法瑯所用。口門向外，周圍炭火，器置鐵輪，旗下托以鐵叉，將瓷器送入爐內，傍以鐵鉤，撥輪令其轉旋，以勻火氣，以畫料光亮為度。」

「暗爐」則是原來傳統的烘烤窯爐，因為同先前有關景德鎮二次燒窯爐的記載相類：

「大件則用暗爐，爐高三尺徑二尺六七寸，週圍夾層以貯炭火，下留風眼，將瓷器貯於爐膛，人執圓板以避火氣，爐頂蓋板黃泥封固，燒一晝夜為度，凡燒澆黃、綠、紫等器，法亦相同。」

根據這樣的描述，陶冶圖中右上角所描繪的應是「明爐」；左中部分應為「暗爐」。這景德鎮同燒琺瑯爐之「明爐」，很可能即為歐洲傳統燒製琺瑯的 muffle kiln（即燒成室 setting space 與燃燒室 combustion flames 分開），爐類琺瑯、爐口向外、器製鐵輪、以鐵鉤撥輪轉旋等特徵，皆與這種窯爐的形式相合。¹⁰⁸ 十八世紀狄德羅編著的百科全書中即包括有燒製琺瑯的說明（圖 20B），而北京北堂圖書館的書目（民國初年彙集明清時期傳入中國之歐洲書籍）中就有此百科全書的部分。¹⁰⁹ 在十八世紀描述中國《瓷業圖》的廣東外銷畫中，也有相關的資料可供我們參考。在題款為「大爐」的進行上彩烘燒場景中，我們就看到形制雖不完全相同，但窯爐口門向外，以鐵輪將瓷器送入窯中烘燒之形式十分相近（圖 21A）。法國神父殷弘緒於 1712 年從景德鎮寄回法國的書簡中，對景德鎮烘烤（二次燒）窯爐有頗為詳盡的描述，從建造的材料、結構到燒製時注意的事項等。¹¹⁰ 在紀錄中，殷弘緒約略帶過一種鐵製小窯「尺寸小的爐可用鐵製，但一般是用磚造」，卻詳細記錄了較為接近唐英在《陶冶圖說》中所謂的「暗爐」，即中國傳統烘烤彩瓷的窯爐；殷弘緒提到的鐵製小窯

108 小林太市郎譯注殷弘緒書信中，即提到唐英《陶冶圖說》中所描述的「明爐」與歐洲 muffle kiln 結構相同。Père d'Entrecolles 著，小林太市郎譯注，佐藤雅彥補注，《中國陶瓷見聞錄》，頁 179-180；Beurdeley 與 Raindre 則提到十八世紀廣東外銷畫「瓷業圖」中，有關釉上彩二次燒的部分，也有明、暗爐之設，而所謂「明爐」即同 muffle kiln 結構。Beurdeley and Raindre, *Porcelain: Famille Verte, Famille Rose*, pp. 35-37。

109 參見 Lararist Mission Press, *Catalogue of the Pei-T'ang Library*，這裏使用的是國家圖書館出版社重印的版本，北京遣使會編，《北堂圖書館藏西文善本目錄》，頁 64，241 條，Denis Diderot (1713-1784), *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*。但此書所收此套叢書不全，是否有確切與窯爐相關之內容有待未來進一步考證。有關北堂藏書史的介紹，可參見毛瑞芳，〈《北堂書目》：記錄西學東漸的重要歷史文獻〉，頁 112-118。

110 杜赫德編，鄭德弟譯，《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄 II》，頁 101；Père d'Entrecolles 著，小林太市郎譯注，佐藤雅彥補注，《中國陶瓷見聞錄》，頁 178-182；Tichane, *Ching-te-cheng: Views of a Porcelain City*, pp. 85-86。此外，施靜菲推測圖中右下角的開放式烤爐，溫度相對較低，或是烘烤金彩時所用之烤爐。施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證：清宮畫琺瑯製作在康熙朝的建立〉，頁 66；王光堯則指出圖中右下角的開放式烤爐與金元時期磁州窯系紅綠彩烘燒爐類似。王光堯，〈雍正時期御窯制度的建設〉，《兩岸故宮第一屆學術研討會——雍正其人其事及其時代論文集》，頁 396。

所指何物並不清楚，為何一語帶過卻沒有描述，是否如小林太市郎推測指歐洲常見的 muffle kiln，所以不認為有詳細描述的必要，這個問題有待未來再進一步深究。但是我們由以上之討論可以知道這新傳入的西式燒琺瑯小窯爐，與清宮中製作畫琺瑯小型烘烤窯爐的機動性質相符，也與目前所見康熙朝畫琺瑯器尺寸一般較小相合；而清宮琺瑯彩瓷與景德鎮後來負擔製作同類釉上彩瓷之間的緊密關係，也支持與「明爐」整套與西洋有關的燒製技術極有可能從清宮造辦處傳來的推論。¹¹¹

雖然過去學者對這樣的現象並不陌生，將景德鎮粉彩理解成在五彩發展基礎上、琺瑯彩影響下出現的新作風，但西方學者著重援引科學化驗成果，以調色盤變革來解釋清代景德鎮釉彩的變化，對問題的釐清更加清晰，有值得借鏡之處。¹¹² 然而，本文更想強調的是，由上述的分析看來，從傳統五彩到粉彩兩個調色盤之間的變化，顯然無法僅用表面上所觀察到的風格變化或是新傳入釉彩顏料成份來解釋，而必須看到整套釉上彩燒製系統本質上的改變，基底釉及顏料配方的變革、色彩結構關係的調整，以及相應的備料、燒製技法及新窯爐的引進等技術上的關鍵性變動，來理解清代景德鎮釉上彩的發展走向。簡而言之，清代景德鎮釉上彩變革之核心就是在傳統五彩的基礎上，陸續傳入新的顏料配方、備料方式乃至於燒製技法及新窯爐的引進，導致整個釉上彩整體技術系統本質上的改變，而在這個過程中來自清宮畫琺瑯的影響扮演著重要的角色。

（二）清宮畫琺瑯脈絡中的磁胎畫琺瑯、磁胎洋彩

從整個清宮畫琺瑯製作系統建立的觀點來看，西洋因素佔有關鍵性的位置，因為不論在歐洲畫琺瑯作品的啟發、畫琺瑯工藝的引介、北京玻璃廠備料，到後來燒製成功的製作技術、設計概念、風格運用等等，都有決定性的影響。「畫琺瑯」(painted enamelware) 在歐洲一般主要是指在金屬胎以琺瑯彩料繪製後，以低溫燒製而成的器物或裝飾嵌片，是一種綜合型的複雜工藝。據學者分析，歐洲琺瑯彩料的煉製有一類是將少量的金屬氧化物或碳酸鹽 (carbonate) 調製後 (即所謂的「冷調生料」)，加入熔融狀態的無色助熔劑 (flux：通常是鉛或鹼性物質) 中；另一類較主要的是由添入金屬氧化物的有色玻璃混合再製成 (即所謂的「熱調熟料」)，有透明及半透明的顏色，例如黑色就是由含有錳、鈷和氧化鐵的有色玻璃塊混熔而

111 施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證：清宮畫琺瑯製作在康熙朝的建立〉，頁 65-67。

112 例如 Rose Kerr, and Nigel Wood. *Science and Civilization in China Vol. 12*; Julian Thompson, "The Palette of Famille-rose", pp. 28-40.

成，這些原料約以攝氏 700 度左右的溫度煉製，冷卻後成為塊狀的琺瑯彩彩料。這些準備好的琺瑯料被磨成粉末後，再加入油性物質來調合，接著用毛筆將琺瑯料塗繪在金屬胎上，金屬胎琺瑯通常會先塗上一層白色的基本釉，另一面也會滿塗底釉，先行燒製，避免後面燒彩釉時因為膨脹係數不同而有變形的現象。¹¹³ 上完顏色後，放入約七百度左右的烘烤爐中燒製，由於一旦燒錯則無法回復原來的狀態，因此琺瑯的上彩與燒製工作相當不容易，有賴藝匠不斷地試驗累積豐富的經驗，除了要掌握色料塗繪的繪畫技法外，還必須了解各種色料的化學特性，才能進行良好的色彩搭配及繁複的燒製過程。

「畫琺瑯」這個詞在西洋的辭彙中，*enamel* 除了當動詞，將彩釉顏料塗繪在器物上的動作外（*enamelling process*），更重要的是當名詞，指彩釉燒成後的玻璃物質，藉著加熱熔化，可以跟金、銀、銅等金屬以及其他可與其相結合之材質（例如陶瓷、玻璃）的表面結合，增加一層平滑的覆蓋面或創造出亮麗的裝飾設計。相對原有的傳統工藝而言，清宮的「畫琺瑯」應該是指一新興的藝術品類，有一套全新的生產系統，顏料除了利用原有的瓷器上或掐絲琺瑯的彩料外，主要是新傳入的琺瑯料系統顏料及燒製技術等整套系統之應用。清宮檔案中，指稱我們今日所謂的「琺瑯」所用的名稱通常是「發藍」、「琺琅」、「法瑯」或「法琅」等明代以來對掐絲琺瑯的稱呼，「法琅」或「發藍」也都可對應到滿文的發音「*fa lan*」。¹¹⁴ 另外，「法琅」除了當名詞之外，亦可當動詞，指施加釉上彩料（琺瑯）的意思，於一套收藏在德國的十八世紀製瓷過程廣東外銷畫中，我們看到陶工正在為瓷器上彩的畫面右上角，題有「法琅」標題（圖 21B），鮮明地表現出將彩料塗繪在器物上的動作（*enamelling process*）。¹¹⁵ 因此，清宮內務府造辦處新創立的「畫琺瑯」工藝，

113 Susan L. Caroselli, *The Painted Enamels of Limoges*, pp. 12-14.

114 康熙時期也曾有官員在奏摺中使用「法藍」之名，直隸總督趙弘燮在其謝恩摺中提到獲贈「法藍蓋碗」一只，但為康熙皇帝以硃批更正為「法琅」，學者推測這或許是當時「琺琅」一詞尚未普及所致。許曉東，〈康熙、雍正時期宮廷與地方畫琺瑯技術的互動〉，《宮廷與地方：17 至 18 世紀的技術交流》，頁 286-287。滿文專家莊吉發教授對此問題特別強調，滿文的發音雖是「*fa lan*」，但當時的漢字書寫應為「法琅」。

115 耕織圖、製瓷、製茶過程的外銷畫從十八世紀開始流行，為當時歐洲人在廣州訂製的外銷物品之一。「瓷業圖」目前留存約數十套之多，德國收藏的此套「瓷業圖」外銷畫甚為難得，一來其年代相對較早，約製作於 1731 至 1746 年之間；二來每幅圖畫右上角有工序的名稱，使我們得以了解當時對這些工序的用詞。圖版參見 Walter A. Stachelin, *The Book of Porcelain: The manufacture, transport and sale of export porcelain in China during the eighteenth century, illustrated by a contemporary series of Chinese watercolors*, fig. 21。另有關於〈瓷業圖〉的討論，可參見吉田光邦，〈《工芸と文明》〉，頁 155-160；陳國棟，〈從陸上之路到海上之路——貿易畫所見的景德鎮瓷器之產銷〉。

其得名受到金屬胎琺瑯，尤其是歐洲傳來的西洋琺瑯製作的重要啟示。

這個清宮的新工藝包括全新的技術、原料、風格以及創作模式等內涵，畫琺瑯在清宮承繼前代的工藝傳統中是沒有的，清宮畫琺瑯作品主要是在內務府造辦處轄下製作，器底上有帝王年號釉上料款，整套新的製作系統（包括原料煉製，上彩與燒製）在內務府造辦處轄下之玻璃廠、琺瑯作等相關作坊中設置。此項工藝集合不同專長的匠人共同製作，根據學者從雍正、乾隆時期的檔案記載中，曾經參與畫琺瑯製作的匠人包括：燒煉琺瑯料的匠人、玻璃匠、瓷畫匠、畫琺瑯人、畫畫人、寫款的書家等，跨越不同質材的匠人們一起創作，還有設計畫樣的人提供設計。¹¹⁶ 由造辦處相關作坊送來金屬胎、玻璃胎、景德鎮瓷胎和江蘇宜興陶胎後，將西洋傳來、景德鎮送來以及玻璃廠煉製的彩料施製在至少這四種不同的材質，再因應不同的材質，在燒製方式及燒成氣氛與溫度上作調整。至乾隆時期，瓷胎的部分也有在景德鎮加彩燒製的「磁胎洋彩」，銅胎的部分則主要發樣到粵海關，讓廣東的作坊做好「廣琺瑯」後送進宮中。

西洋畫琺瑯工藝的整套技術系統，對清宮畫琺瑯製作的具體影響，不僅是概念的啟發、顏料的傳入、備料與燒製技術或表面上風格的傳遞，而是根本而深層的工藝技術傳遞與演變發展。康熙時期整個調色盤的轉變，彩繪表現力的重大變革，建立了清宮畫琺瑯這項新藝術形式，並開啟了雍正、乾隆時期畫琺瑯的精采發展。清宮畫琺瑯除了廣於吸收當時清宮可得到的多方裝飾要素展現其傑出的獨特性外，更關鍵的是，在後來促成景德鎮釉上彩裝飾劃時代的技術發展以及廣東銅胎琺瑯的發展，這些都是此批清宮製作畫琺瑯作品背後所蘊含的重要意義。¹¹⁷ 這個過去不存在傳統而在清盛世才建立並發展到高峰的新藝術品類，不但受到康熙、雍正、乾隆三朝對畫琺瑯的重視，限量製作且作品的流通被嚴格控管，外人不易得見，其神秘的面紗也是造成後世鑑賞文獻誤解之主要原因。

理解上述清宮畫琺瑯的背景對我們的討論十分重要，因為清宮畫琺瑯作品中在瓷胎上加彩的「磁胎畫琺瑯」（琺瑯彩）與「磁胎洋彩」（洋彩）是本文所關心的對象，兩者之間亦存在有極密切之相關性。康熙朝畫琺瑯建立了源自西洋琺瑯之濃麗色地花卉風格，尤其是表現帝王氣勢的黃色地畫琺瑯作品（圖 15）最具代表性；雍正畫琺瑯在繼承原有風格之同時，開發出將宮廷繪畫搬至瓷胎表面、並結合詩書畫

116 朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁 67-72。

117 施靜菲，〈日月光華：清宮畫琺瑯〉，第五章〈宮廷與地方〉。

印之文雅新風格（圖 8A）；乾隆朝則除了承繼前朝成果之外，大量運用傳入清宮的西洋人物圖版畫進行各種新設計（圖 8B），並建立色地錦上添花開光裝飾設計的新傳統（圖 22），為後來的景德鎮官窯所繼承，直到清朝末年。

這些在清宮中被命名為「磁胎畫琺瑯」（琺瑯彩）及「磁胎洋彩」（洋彩）的作品實質上有相當密切的關連。首先，它們都是以景德鎮白瓷為胎（少量的琺瑯彩為宮中舊藏之古董景德鎮白瓷，康熙晚期有些新燒製的白瓷胎外壁保留澀胎），¹¹⁸ 再加彩、二次燒製而成，且與習自西洋的銅胎畫琺瑯之技術上有密切關係。其次，其製作不但與皇帝的旨意相關，乾隆時期更在燒製完成後將作品配匣放入「乾清宮法琅器皿內」，成器後的使用脈絡亦雷同。最後，景德鎮與清宮之間密集的燒製技術及原料互動往來，在兩者風格表現上亦展露無疑，皆有宮廷用瓷之精緻風貌。從這個角度來看，「洋彩」在景德鎮之醞釀與發展，一定也是在景德鎮御窯廠陶瓷燒造專業的基礎上，透過人員、原料及技術的交換情況下，融入清宮內務府造辦處畫琺瑯製作之原料、技法與風格。¹¹⁹ 清宮造辦處畫琺瑯的製作與景德鎮窯業原本就有相互交流的關係，從檔案紀錄中推測，在康熙草創時期就有江西的瓷匠到清宮中協助，後來又送回本鄉，雍正三年九月的《活計檔》提到：

「雍正三年九月十三日，員外郎海望，啟怡親王，八月內做磁器匠人俱送回江西，惟畫磁器人宋三吉，情願在里邊效力當差，我等着在法瑯處畫法瑯活計，試手藝甚好。奉王諭，爾等及着宋三吉在法瑯處行走，……。」¹²⁰

送回江西的匠人，在宮中以原本擅長其瓷器加彩之技藝協助了清宮畫琺瑯的試驗，回鄉時，可能亦將其在宮中習得的琺瑯料配方或燒製技法帶回景德鎮。此外，學者近來對清宮內務府造辦處與地方互動之特殊運作模式，亦對此議題帶來重要的啟示，官員外派、外任到地方擔任重要關差的運作模式，這些熟知帝王喜好之內務府官員，亦成為清宮造辦處與地方之間的重要橋樑。¹²¹ 除此之外，清宮畫琺瑯製作與景德鎮窯業也在琺瑯料、琺瑯窯爐設置等技術以及風格上有所互相交流。¹²²

康熙時期景德鎮官窯釉上彩中有一類是與清宮畫琺瑯大約同時或稍晚發展的、

118 「磁胎畫琺瑯」所需要的白瓷胎除了利用宮中藏的古董白瓷外，主要由景德鎮燒製供應。蔡和璧，〈清宮的琺瑯彩瓷特展簡介〉，國立故宮博物院編，《清宮中琺瑯彩瓷特展》，頁 4-6。

119 有關此點較深入的討論，參見施靜菲，《日月光華：清宮畫琺瑯》，頁 163-176。

120 雍正三年九月，〈記事錄〉，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 1，頁 678。

121 陳國棟，〈內務府官員的外派、外任：與宮廷文物供給之間的關係〉。

122 許曉東，〈康熙、雍正時期宮廷與地方畫琺瑯技術的互動〉，頁 271-335。施靜菲，《日月光華：清宮畫琺瑯》，第五章〈宮廷與地方的互動〉，頁 163-176。

具銅胎畫琺瑯風格的濃麗色地花卉之作品，在乾隆時期唐英主導的洋彩風格出現之前，就已經開始有具「洋彩」面貌雛型的色地花卉風格之嘗試。〈磁胎畫琺瑯紅地花卉碗〉（木匣刻名：「康熙年製磁胎畫琺瑯五色花紅地茶碗一對」）（圖 30）內壁施釉白瓷，外壁留澀胎上繪紅地花卉，外底青花書「康熙御製」雙方框宋體字款，其彩繪風格與我們一般所見之景德鎮康熙時期粉彩在風格上有所差異，但較接近清宮畫琺瑯風格，澀胎上直接彩繪的做法也顯示其與清宮畫琺瑯的密切關係。¹²³ 然仔細觀察其釉料發色及描繪細節，我們會發現該作品與康熙時期清宮造辦處上彩燒製的「磁胎畫琺瑯」（琺瑯彩）又不完全相同（圖 29），胭脂紅濃麗不透明，但花卉釉料發色相對較為透明，且釉層薄，花瓣周邊輪廓留白處未加白色釉料或白粉，而是直接留白，與「磁胎畫琺瑯」（琺瑯彩）作法不同，但款識的寫法又明顯是想仿宮中的印章式仿宋體「康熙御製」款。

根據以上這些分析，筆者認為這件〈磁胎畫琺瑯紅地花卉碗〉極可能是景德鎮製品，即在景德鎮製胎、景德鎮上彩燒製的作品，相似的作品在國立故宮博物院收藏中共有四件，過去有學者也曾經提過這類作品是景德鎮加彩、燒製的可能性。¹²⁴ 另外，我們可將雍正〈磁胎畫琺瑯紅地花卉碗〉（木匣刻名：「雍正年製磁胎畫琺瑯五彩西番花紅地鍾一對」）（圖 31）做一比較，通體施白瓷釉，外壁上繪紅地花卉，外底心青花書「雍正御製」雙方框仿宋體款。兩件器形雖稍有差異，但從彩繪風格表現看起來與前述康熙作品很一致，偏桃紅色的地釉搭配花卉，都是濃麗色地加上花卉的典型作法，且與雍正時期景德鎮官窯製作的一類珊瑚紅地釉的作品也很接近。¹²⁵ 有趣的是清宮雍正時期的畫琺瑯落款，大多已經從原來的「康熙御製」款改成「雍正年製」款（圖 8），而非我們現在看到的「雍正御製」款，有可能是命令傳達上之時間落差所造成的。法國吉美博物館收藏之相關作品中，就同時有「雍正御製」及「雍正年製」之例（圖 33、34），兩件作品風格極為類似，明顯模仿清宮康熙畫琺瑯色地花卉風格，但表現上生硬許多，花卉的部分與前述景德鎮加彩燒製作品一樣，都沒有用玻璃白打底。

近來余佩瑾附議蔡和璧先前的看法，指出一類黃色地青花款的作品或許是景

123 周麗麗曾提到一件收藏於上海博物館的康熙御製款紅地花紋碗，認為這是景德鎮製品。周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的討論——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，頁 391-405。

124 余佩瑾，〈匠外之作——從唐英《陶成紀事碑》看雍正官窯燒造及帝王品味的問題〉，頁 422-427。文章中並推測數件國立故宮博物院藏的「雍正御製」作品亦為景德鎮加彩、燒製。

125 故宮博物院，〈琺瑯彩、粉彩〉，圖 77。

德鎮加彩燒製，推測在雍正時期景德鎮可能開始仿「磁胎畫琺瑯」結合詩書印與繪畫文雅一類的作品，例如帶「大清雍正年製」六字青花款的〈磁胎畫琺瑯花鳥盤〉（圖 35）。¹²⁶ 這個部份筆者暫時持保留之態度，因為雖然它們不論佈局或繪製風格與清宮的「磁胎畫琺瑯」（琺瑯彩瓷）仍然相符，但與雍正同類器之間些微的風格差異，更接近乾隆時期琺瑯彩瓷的表現（圖 22）。另外，東京國立博物館收藏的一件同類作品，彩繪風格接近，盤外壁亦加有黃釉彩，僅底款有差異，典型的琺瑯彩釉上藍料「雍正年製」款〈磁胎畫琺瑯梅樹紋盤〉（圖 36）。由此看來國立故宮博物院藏十六件帶「大清雍正年製」六字青花款的〈磁胎畫琺瑯花鳥盤〉（圖 35）是否也有可能是乾隆時期造辦處使用了帶有「大清雍正年製」青花款的白瓷胎，在宮中加彩燒製而成，亦即白瓷胎的年代是雍正時期，而上彩燒製的時間是乾隆時期。¹²⁷ 但可能一直要到唐英主管景德鎮窯務時，才確立了「磁胎洋彩」在景德鎮的製作，尤其到乾隆時期才有重要的新發展。從景德鎮釉上彩發展的觀點來看，在與民窯與官窯陸續發展新調色盤的同時（圖 28、39），御窯廠很可能也在康熙晚期就開始嘗試模仿清宮畫琺瑯色地花卉的系列作品（圖 29-30），雍正時期不但繼承這樣的風格製作（圖 31-34），並且也仿清宮「磁胎畫琺瑯」結合詩書印一類文雅作品（圖 35）。

這樣的推論也與本文前面舉引有關「洋彩」一詞的文獻資料大致相符；¹²⁸ 而且很明顯的，從我們前面列舉的文獻，以及實物風格來看，「洋彩」名詞的出現，都似乎是爲了想與清宮「磁胎畫琺瑯」有所區分而創立的相對名詞。到乾隆時期景德鎮官窯釉上彩在督陶官唐英的主導下，有了關鍵性的發展，亦即「洋彩」典範風格之奠立，其中有一類風格亦選擇了清宮銅胎畫琺瑯之特徵，器內湖藍色底釉與口、足沿金邊，在主流作品上都看到這樣的特徵（圖 1、9、10、11、23），這樣的特徵出現在瓷器上並不尋常，很明顯在強調其與銅胎畫琺瑯之間的血緣關係。此外，前述模仿清宮畫琺瑯色地花卉風格亦在乾隆洋彩中持續發酵（圖 26A），並挪用乾隆

126 蔡和璧認為此批作品相較宮中琺瑯彩，胎稍厚、彩繪風格不夠秀麗、圈足，底部用沙盤輪來磨平，有可能是在景德鎮加彩、燒製。蔡和璧，〈清朝宮中琺瑯彩瓷特展〉，頁 6。余佩瑾，〈匠外之作——從唐英《陶成紀事碑》看雍正官窯燒造及帝王品味的問題〉，《雍正：清世宗文物大展》，頁 422-424。

127 從許多資料來看，乾隆仿製前朝文物，並落前朝款之例子不少，例如仿康熙黃地花卉瓶。參見施靜菲，〈日月光華：清宮畫琺瑯〉，圖 81。且前面也提到清宮畫琺瑯有使用明代古董白瓷或乾隆使用雍正白瓷的例子，因此也不排除利用這類作品是乾隆朝使用了雍正朝白瓷胎在清宮加彩的做法。

128 參見本文〈一、中國文獻中關於「琺瑯彩」、「洋彩」及「粉彩」之描述脈絡〉章節中關於「洋彩」用詞之分析，頁 6-9。

琺瑯彩中常見的錦上添花及錦上添花開光設計加以發揮（圖 22、8B），或是在開光中置入繪畫山水或花鳥，奠定所謂「磁胎洋彩」（洋彩）典型風格（圖 23-26）。

雖然廖寶秀曾論及料款或青花款並不完全符合產地（清宮或景德鎮）的判定，並且依據實物的木匣刻款與陳設檔等相關檔案來推證作品屬於「磁胎畫琺瑯」或「磁胎洋彩」，然亦不能排除清宮整理收藏也可能會有錯誤的產生，例如其研究中所舉列的數件作品即有這樣的情況。¹²⁹ 因此前述作品雖然在乾隆時期製作的木匣刻名皆為「磁胎畫琺瑯」，而非景德鎮加彩燒製的「磁胎洋彩」，但也可能有理解上或定名的改變或錯置，就像「康熙御製」被改成「康熙年製」，此時或許「磁胎洋彩」的概念還未成形或成熟，因此還是沿用清宮原有的分類，瓷胎的被稱為「磁胎畫琺瑯」。但從後面的整體發展來看，這些作品應該就是屬於在景德鎮加彩燒製的「磁胎洋彩」系列之前身。

另一方面，若從前面提到的幾件景德鎮御窯廠在乾隆時期之前風格特徵鮮明的仿清宮畫琺瑯作品來看，配合前面提到麻省理工學院科學化驗成果，景德鎮從五（綠）彩調色盤（*famille verte palette*）到粉彩（*famille rose palette*）調色盤新系統彩繪釉料是陸續發展的一個過程，從藍色玻璃料的傳入開始，到包括金紅色料在內的各式色料的出現。然景德鎮所用的新色料絕大多數明顯來自清宮畫琺瑯的啟發，配套的燒製技術及窯爐也可能來自清宮影響的考慮下，此類按宮廷規制精製並收儲入乾清宮的洋彩作品（參見《華麗彩瓷：乾隆洋彩》展覽圖錄），不但品質要求高，描繪及燒製亦嚴謹，可視為景德鎮御窯廠加彩的「洋彩」作品中的精裝版（即狹義的「洋彩」），其風格也影響了御窯廠常例大量製作的釉上彩「洋彩」作品（圖 37、38）。然而將景德鎮御窯廠加彩製做的釉上彩作品皆統稱為「洋彩」，似乎是目前最實際又合理的做法，以與清宮畫琺瑯（尤其是「磁胎畫琺瑯」）做區隔，亦能與景德鎮民窯粉彩瓷（圖 39）作清楚的區別。¹³⁰ 這樣的建議最大衝擊之處，在於過去我們將景德鎮雍正、乾隆時期官窯大量製作的釉上彩作品皆稱為「粉彩」，典型的風格是白瓷上加繪山水、人物、花卉、翎毛之作品（圖 3-4、7B、27）等。此類風格與前述清宮畫琺瑯風格有較大的差距，較接近景德鎮原有之製瓷基礎及風格，在此就反映了產地及具體創作模式（清宮造辦處集合不同領域匠人設計製作、景德鎮御窯廠的督陶官組織製陶相關匠人製作）不同，且景德鎮御窯廠並用傳統五彩顏料

129 例如廖寶秀，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，頁 54，圖 6；頁 152，圖 50。

130 例如乾隆十年（1745），「唐英將燒造得洋彩錦上添花花瓶等二千件進呈內廷留下」。

及風格，亦使得兩者在風格上有不同之表現重點。我們接下來再由景德鎮釉上彩發展的角度來進行觀察，討論「洋彩」的景德鎮脈絡。

（三）景德鎮脈絡中的洋彩與粉彩

從我們過去的認知，景德鎮外銷瓷至遲在康熙晚期就有粉彩的出現（圖 39），我們前面也論述了從科學化驗及殷弘緒的紀錄中所見景德鎮民窯粉彩瓷發展的過渡期。雖然順治與康熙初年曾命景德鎮燒造官用器，但景德鎮御窯廠真正走向制度化，是康熙二十年（1681）左右。¹³¹臧應選於同年開始擔任八年（1681-1688）的督陶官，燒造的瓷器已經頗為成熟，劉源可能為其設計瓷樣。¹³²康熙四十四年至五十一年（1705-1712）的督陶官則是郎廷極，景德鎮的調色盤變革可能就在此時發生，因為他與殷弘緒相識，故後者的書簡紀錄的雖是民窯的狀況，但或許也參雜官窯燒造技術的訊息。¹³³至於康熙時期的民窯，殷弘緒的書簡則有詳細介紹。前述我們論及，西方學者經常以康熙晚期 1722 年前後的徽章瓷為景德鎮外銷瓷開始出現粉紅色的里程碑作品，很明顯可見到粉紅色料的使用；¹³⁴康熙官窯中也有幾件被視為景德鎮官窯開始使用粉紅色的作品（圖 28A）。從西方學者使用的調色盤角度，也經常會提到一些過渡期的作品，就是同時有五（綠）彩調色盤特徵，但也已經出現粉紅色的作品（圖 28B）。¹³⁵這些僅憑外觀風格的觀察所見到的演變過程，若無前面所述之科學分析成果，無法確知背後備料及燒製技術之改變；但同時，它們的存在卻可以提示我們，這個技術系統的改變並非一蹴即成，而是景德鎮為追求更豐富的色彩表現，所進行的一連串實驗與改革到成熟的過程。到雍正時期景德鎮官窯釉上彩或民窯成熟的粉彩瓷，已是屢見不鮮了（圖 3、39A）。¹³⁶此外，《景德鎮陶錄》亦提及唐英任督陶官時，重啟明代開始的「官搭民燒」制度，向民窯訂燒瓷器。¹³⁷這個緊密的合作關係，必定包含官窯與民窯之間技術與風格的交換互動。

131 藍浦，《景德鎮陶錄》，卷二，頁 65-66。

132 林業強，〈參古運新——劉源設計瓷樣考〉。有關清初期康熙官窯之運作，另參見蔡玫芬，〈以靜為用：康熙皇帝的藝術品味〉，頁 277-285。

133 殷弘緒在書簡中提到與郎氏的交情：「以其友情給我帶來榮譽的景德鎮地方官把古瓷送給他在朝廷的保護人，他本人就有本事製造這種『古瓷』」。見杜赫德編，鄭德弟譯，《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄 II》，頁 110。

134 參見本文，頁 20-21。

135 另參見 Rose Kerr, *Chinese Ceramics: Porcelain of the Qing Dynasty 1644-1911*.

136 這股以琺瑯料裝飾瓷器的風潮，亦在廣東佛山一帶開花結果。圖繪紀錄當地十八世紀中葉畫琺瑯瓷器工序的《陶瓷工程圖》中，也有「琺瑯」一項，即為一例。余佩瑾，〈清乾隆《陶冶圖冊》的繪製背景與創意圖〉，頁 21-22。

137 藍浦，《景德鎮陶錄》，卷十，頁 204-205。另見佐久間重男，〈清朝陶磁文化の特質とその展開〉，《世界陶磁全集 15 清》，頁 129-130。

有關乾隆官窯的研究顯示，督陶官唐英扮演著「洋彩」創燒的關鍵角色；唐英主導景德鎮窯務二十多年，從雍正六年（1728）駐景德鎮開始，到乾隆二十一年（1756），在御窯廠原有的技術條件及風格基礎之上，開創出上述提到的集大成與創新作品。¹³⁸而景德鎮窯務在唐英去世，及其窯務協理老格離任後，步入下坡，燒造之瓷器品質也大不如前，¹³⁹這在晚期大量製作的「洋彩」作品上也清楚可見。

乾隆時期唐英在景德鎮御窯廠主導製作的「洋彩」，可說是集大成同時又發揮創意之重要發展，從乾隆早期精裝版的「洋彩」來分析，包括以下幾類作品：

1. 學習康熙以來銅胎畫琺瑯金屬特色，製作典型金邊、裝飾色地花卉，器內施湖藍色釉作品（圖 1、9-11）。刻意強調西洋花卉、靜物畫光點、光影等裝飾要素（圖 1、23、27A）。
2. 襲自雍正到乾隆畫琺瑯的詩書畫印之文雅風格，只是詩句從古詩改成御製詩，且與詩句相較，繪畫占據了較大畫面（圖 24）。
3. 發揮清宮乾隆時期琺瑯彩色地錦上添花或錦上添花開光裝飾設計，在錦地開光中置入山水、花鳥，奠立往後景德鎮官窯釉上彩之重要新傳統（圖 25）。
4. 白瓷上加繪山水、人物、花卉、翎毛之母題，許多來自景德鎮釉上彩傳統（圖 7B、24）。不過某些洋彩作品上的繪畫與清宮琺瑯彩相似，似乎運用了類似之畫稿（例圖 22、25A 碗內之花果圖）。
5. 轉心瓶、像生瓷等創新作品（圖 4、26）。
6. 廣義的洋彩應該還包括低溫顏色釉及洋金裝飾等非釉上彩作品（圖 13、14）。

從以上的實物風格觀察與分析可見，前三類作品皆與清宮畫琺瑯有緊密相關，風格主流選擇銅胎畫琺瑯湖藍色底釉與口、足沿金邊之特徵，並刻意強調某些西洋要素（例如洋花、光影、光點等）。如前所述，景德鎮洋彩瓷器內施湖藍色釉與口、足沿裝飾金邊之現象，以及成對紋飾一樣之特徵，都明顯模仿清宮的銅胎畫琺瑯，尤其與康熙時期的銅胎畫琺瑯有密切關係（圖 16），表現出唐英在創發洋彩時之策略選擇，以期與清宮的「磁胎畫琺瑯」風格有所區隔。第三類襲自乾隆琺瑯彩的錦地花卉或錦上添花開光設計是最明顯的特徵，在轉化後成為洋彩最典型的作

138 廖寶秀，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，頁 15；余佩瑾，〈匠外之作——從唐英《陶成紀事碑》看雍正官窯燒造及帝王品味的問題〉，《雍正：清世宗文物大展》，頁 414-415。

139 蔡和璧，〈監督官、協造與乾隆御窯興衰〉，頁 29-57。

品，奠定所謂「洋彩」典型風格，風格傳續到清末（圖 38），且運用在乾隆時期景德鎮官窯大量製做的扳指、鼻煙壺、牙嵌筒、轎瓶、翎管、帶板及瓷塔等作品上（圖 37）。第四類作品為景德鎮官窯普遍之作，而最後兩類作品則凸顯唐英努力創新之功。

相對「磁胎畫琺瑯」集合清宮造辦處跨領域之眾多資源，設計變化多端，在濃麗色地花卉之外（圖 29），還有宮廷繪畫般細緻的山水與花鳥畫（圖 8A、15）、西洋人物畫稿之應用等（圖 8B），「磁胎洋彩」有更多陶瓷專擅的表現，例如裝飾性設計的強調、錦上添花之極致發揮以及像生瓷及轉心瓶的創意製作（圖 1、11-13、23-26）等。

我們前面建議將景德鎮御窯廠加彩製做的釉上彩作品皆統稱為「洋彩」，以與清宮畫琺瑯（尤其是「磁胎畫琺瑯」）做區隔，亦能與約同步發展之景德鎮民窯粉彩瓷（圖 39）作清楚的區別，但也考慮到過去我們景德鎮官窯中被稱為「粉彩」的大量作品（圖 3-4、7B、27）之衝擊問題，由乾隆時期典型「洋彩」作品特點去考慮。新的彩料、窯爐及燒製技術加入後，傳統題材有了新的詮釋，回推雍正甚至康熙時期景德鎮御窯廠釉上彩作品，不論仿清宮畫琺瑯的色地花卉風格（圖 30-34）或來自景德鎮自身傳統的白地繪畫（圖 3、28），統稱為「洋彩」，似乎是最切合實際之做法。也有學者推測，在景德鎮或許沒有「磁胎畫琺瑯」之概念，因此經常將「琺瑯」理解為金屬胎琺瑯，而把同樣使用琺瑯顏料的釉上彩作品稱為「洋彩」。¹⁴⁰而就如同「琺瑯彩」與「洋彩」之風格區別反映了不同產地在原料使用、具體創作模式之差異，「洋彩」與「粉彩」之分別亦可順此思路來考量。雖然互動密切，甚至有「官搭民燒」之情況，御窯廠所擁有的資源及對燒瓷之品質要求自然不同於民間窯廠，有無加帝王年號款式為最大之區別，乾隆時期典型的「洋彩」作品多有加玻璃白，民窯「粉彩」則不加玻璃白與加玻璃白的作品兩類皆有。「洋彩」色地花卉、洋花、錦上添花、繪畫加詩句等母題及相應之複雜裝飾結構在民窯「粉彩」作品中不見，轉心瓶等創意之作自然也不在民窯「粉彩」作品之列。然民窯「粉彩」外銷瓷出現的西洋器形、人物故事母題及徽章瓷（圖 39），則是景德鎮御窯廠「洋彩」中所沒有的。¹⁴¹由此延伸到大多以景德鎮白瓷加彩的「廣彩」瓷，是在歐洲外銷市場對釉上彩瓷強烈需求下出現的產物，在廣州直接加彩燒製，其最主要的

140 蔡和璧，〈清朝宮中琺瑯彩瓷特展〉，頁 6-8。

141 在筆者的觀察中，某些清宮畫琺瑯作品中西洋人物故事母題，或許與景德鎮外銷瓷有重疊，推測可能有共通的畫稿來源，但其中之可能連繫需要未來更細緻的考察。

風格特徵是不加玻璃白，經常運用大紅、大綠，並有麻色及大量金彩的使用（圖 40-41）。另外還有一類景德鎮白瓷在歐洲加彩的例子，顏色的運用與繪畫風格自然也大異其趣，¹⁴² 要從歐洲陶瓷釉上彩的發展進行理解，前述西方學者提到 1680 年代開始，粉紅色及胭脂紅琺瑯料在南德錫釉陶上之運用，亦為歐洲陶瓷釉上彩發展之重要里程碑；¹⁴³ 未來若與中國陶瓷釉上彩發展對照來看，相信會有動態互動與思考方向的多方啟發。

結 論

從清代釉上彩瓷調色盤發展的觀點，加上近年來科學化驗與二手研究分析累積的成果，原本中文文獻中定義不夠清晰的「硬彩」（五彩）與「軟彩」（粉彩）風格，或是西文文獻中同樣基於外觀裝飾色彩表現之觀察而出現的 *famille verte*、*famille rose* 風格，竟可以對應到廣義的五彩調色盤（*famille verte palette*）與粉彩調色盤（*famille rose palette*）。中國製瓷工藝在原有的基礎上，傳入新的玻璃顏料，引進新的備料方式（引進熟調熟料、油性調和介質）、新的繪製模式（顏色在繪製時與燒製後一致），到新的燒製窯爐（西式隔焰小爐）。這些陸續傳入的原料、技術與相關設備，使得釉彩的表現力大增，不但造成釉上彩風格上的劇烈變化，以及視覺上的極大差異，陶瓷的表現達到前所未見的能力。

而且不論是清宮造辦處、景德鎮御窯廠或一般民窯、甚至廣東作坊，都捲入這場調色盤的成套技術革命風潮之中。因此從景德鎮調色盤革命的觀點來看，清宮的琺瑯彩瓷、景德鎮御窯廠的洋彩瓷，景德鎮民窯的粉彩瓷，甚至廣東的廣彩瓷，都可說是這個變革之後的各式風格發展，它們有著本質相近的調色盤，然因產地性質不同、生產模式有異而有風格上之差異，加上背後支持這個調色盤的原料來源、備料系統及燒造技術與設備也不盡相同，實有區辨之需要。

康熙皇帝積極引進西洋畫琺瑯技術下不斷實驗產生的清宮畫琺瑯；而雍正皇帝品味繼承康熙畫琺瑯生產後，在瓷胎畫琺瑯的基礎上，開創出具文雅走向的新品味「琺瑯彩瓷」；乾隆皇帝在集大成的同時，往景德鎮及廣東地方貫徹清宮的規範與要

142 圖版可參見 Rose Kerr, Louisa Mengoli, "Porcelain with Decoration Added in Europe", in *Chinese Export Ceramics*, pp. 94-101.

143 參見本文，頁 19。感謝國立臺灣大學藝術史研究所謝明良教授詳讀本文，並對本文未來可繼續研究方向提出具體建議。

求，製作瓷胎及銅胎的畫琺瑯作品，而有了清楚的具官方性質、供宮廷使用或賞賜的「洋彩」、「廣琺瑯」作品。大量生產的國內外景德鎮民窯粉彩、為外銷市場生產的（圖 40、41），都是在原來的生產背景下，基於市場考量，積極尋求新資源（色彩、基底釉）與技術，以求得更方便的製作程序以及更大的市場。由這樣的脈絡下來考慮更細的風格專有名詞區分，就不只是產地或風格的分辨而已，還具有文化脈絡的區分。

因此我們在詳細回歸古文獻原文脈絡、檢討過去相關研究的同時，吸取了科學化驗成果，協助理解其間的原料及技術變革，從這些作品之生產製作模式、品味要求／市場需求與使用等文化脈絡，希望可以清楚釐清這些名詞的使用。傳入清宮的全新琺瑯彩料系統，宮廷作坊之嚴格要求，使得清宮加彩的盛清三朝「琺瑯彩」風格細緻鮮明，自成一個系統；而清代景德鎮御窯廠在原有的釉上彩基礎上，加入新傳入的琺瑯彩料，調色盤變革後主流發展在督陶官唐英的主導下，為因應清宮之新品味要求，出現融合清宮「磁胎畫琺瑯」（琺瑯彩瓷）、「銅胎畫琺瑯」風格，再加上原來景德鎮釉上彩傳統轉化而成的「洋彩」風格，並影響了大量生產進貢的官窯釉上彩瓷，景德鎮御窯廠生產的這些洋彩系列作品，統稱為「洋彩」；景德鎮的民窯「粉彩」，不但在外觀上與先前的康熙五彩有了極大的區別，可對應到西方學界從清代外銷瓷觀察中所謂 *famille verte* 到 *famille rose* 調色盤之改變，並與科學化驗的彩料成分變革相吻合。相信在本文之分析論證後，讓人對「琺瑯彩」、「洋彩」與「粉彩」有了更鮮活之印象，風格專有名詞並不只是為了產地或風格的分辨，還包含指涉其製作背後的文化意義。

引用書目

一、傳統文獻

（清）王臨元纂修，陳清增修，《浮梁縣志》，收入《稀見中國地方志彙刊》，第26冊，江蘇：中國書店，1992。

（清）朱琰，《陶說》，臺北：臺灣商務印書館，1956。

（清）佚名，《南窯筆記》，收入於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，第16冊，板橋：藝文印書館，1975。

（清）寂園叟，《匋雅》，收錄於嚴一萍續編、補輯，《美術叢書》，第29冊，板橋：藝文印書館，1975。

（清）藍浦，《景德鎮陶錄》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，第9冊，板橋：藝文印書館，1975。

年羹堯，〈謝琺瑯等寶物摺〉，雍正二年七月初二日，中國第一歷史檔案館，《雍正朝漢文硃批奏摺匯編》，第2冊，頁582。

二、近代論著

Curtis, E. B. (庫爾提斯) 著，米辰峰譯，〈清朝的玻璃製造與耶穌會士在蠶池口的作坊〉，《故宮博物院院刊》，2003年第1期，頁62-71。

中國大百科全書總編輯委員會，《中國大百科全書 美術卷》，北京：中國大百科全書出版社，2003。

中國矽酸鹽學會主編，《中國陶瓷史》，北京：文物出版社，1982。

中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。

王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，《故宮學術季刊》，29卷3期，2012，頁115-166。

王光堯，〈雍正時期御窯制度的建設〉，《兩岸故宮第一屆學術研討會——雍正其人其事及其時代論文集》，臺北：國立故宮博物院，2010。

王莉英，〈清代的琺瑯彩瓷器〉，《文物》，8期，1979，頁78-80。

王健華，〈清代宮廷琺瑯彩綜述〉，《故宮博物院院刊》，3期，1993，頁52-62。

王健華，〈試析故宮舊藏宮廷紫砂器〉，《故宮博物院院刊》，3期，2001，頁70-76。

王健華，〈清宮琺瑯彩（上）〉，《文物天地》，3期，2008，頁26-35。

朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，《故宮博物院院刊》，3期，1982，頁67-76、96。

余佩瑾，〈匠外之作——從唐英《陶成紀事碑》看雍正官窯燒造及帝王品味的問題〉，《雍正：清世宗文物大展》，臺北：國立故宮博物院，2009，頁 414-427。

余佩瑾，〈清乾隆《陶冶圖冊》的繪製背景與創作意圖〉，《故宮文物月刊》，326 期，2010，頁 14-23。

故宮博物院古陶瓷研究中心編，《故宮博物院八十華誕古陶瓷國際學術研討會論文集》，北京：紫禁城出版社，2007。

呂堅，〈康熙款畫琺瑯瑣議〉，《故宮博物院院刊》，3 期，1981，頁 93-94。

那志良，《典守故宮國寶七十年》，1993，臺北：作者自印。

李梅齡，《清代的琺瑯彩瓷》，國立臺灣大學歷史學研究所中國藝術史碩士論文，1980。

汪慶正，〈“粉彩”即“洋彩”考〉，《上海博物館館刊》，1 期，1981，頁 92-94。

杜赫德編，鄭德弟譯，《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄 II》，河南：大象出版社，2001 年。

林業強，〈參古運新——劉源設計瓷樣考〉，收入故宮博物院古陶瓷研究中心編，《故宮博物院八十華誕古陶瓷國際學術研討會論文集》，北京：紫禁城出版社，2007。

周思中，《清宮瓷胎畫琺瑯研究 1716-1789》，北京：文物出版社，2008。

周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的討論——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，《上海博物館集刊》，8 期，2000，頁 210-226。

故宮博物院編，《參加倫敦中國藝術國際展覽會出品目錄》，北京：故宮博物院，1924。

施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證：清宮畫琺瑯製作在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》，24 卷 3 期，2007，頁 45-94。

施靜菲，《日月光華：清宮畫琺瑯》，臺北：國立故宮博物院，2012。

施靜菲、王崇齊，〈清宮廣琺瑯與廣東琺瑯〉（暫定），未刊稿。

許之衡，《飲流齋說瓷》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，第 13 冊，三集第六輯，板橋：藝文印書館，1975。

許之衡原著，葉喆民譯注，《飲流齋說瓷譯注》，北京：紫禁城出版社，2005。

許曉東，〈康熙、雍正時期宮廷與地方畫琺瑯技術的互動〉，《宮廷與地方：17 至 18 世紀的技術交流》，北京：紫禁城出版社，2010。

陳國棟，〈從陸上之路到海上之路——貿易畫所見的景德鎮瓷器之產銷〉，《知識饗宴》，臺北：中央研究院，2011，頁 3-11。

陳國棟，〈內務府官員的外派、外任：與宮廷文物供給之間的關係〉，發表於「宮廷與地方：乾隆時期的視覺文化」國際研討會，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2011 年 12 月 15、16 日。

張小銳，〈清宮瓷器畫樣的興衰〉，收入故宮博物院，《官樣御瓷：故宮博物院藏清代製瓷官

- 樣與御窯瓷器》，北京：紫禁城出版社，2007，頁 34-35。
- 張臨生，〈本院收藏的鼻煙壺〉，收入國立故宮博物院，《故宮鼻煙壺》，臺北：國立故宮博物院，1991，頁 5-24。
- 張福康、張志剛，〈中國古代釉上彩的研究〉，《矽酸鹽學報》，8 卷 4 期，1980，頁 339-350。
- 張發穎主編，《唐英全集》，第四卷，北京：學苑出版社，2008。
- 郭葆昌，〈瓷器概說〉，收入故宮博物院，《參加倫敦中國藝術國際展覽會目錄》，北京：故宮博物院，1936，頁 29。
- 馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，2002。
- 國立故宮博物院編，《清代畫琺瑯特展目錄》，臺北：國立故宮博物院，1984。
- 國立故宮博物院編，《清宮中琺瑯彩瓷特展》，臺北：國立故宮博物院，1992。
- 國立故宮博物院編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，臺北：國立故宮博物院，2008。
- 國立故宮博物院編，《雍正：清世宗文物大展》，臺北：國立故宮博物院，2011。
- 楊獻谷，《古月軒瓷考》，臺北：臺灣中華書局，1971。
- 葉佩蘭，《琺瑯彩、粉彩》，香港：商務印書館，1999。
- 葉佩蘭，《中國彩瓷》，上海：上海古籍出版社，2005。
- 廖寶秀，《也可以清心——茶器、茶事、茶畫》，臺北：國立故宮博物院，2002。
- 廖寶秀，〈錦上添花話洋彩——兼談琺瑯彩、粉彩〉，《故宮文物月刊》，280 期，2006，頁 4-23。
- 廖寶秀，〈從檔案內品名看乾隆瓷胎琺瑯彩的諸問題〉，收入故宮博物院古陶瓷研究中心編，《故宮博物院八十華誕古陶瓷國際學術研討會論文集》，北京：紫禁城出版社，2007，頁 123-158。
- 廖寶秀，〈乾隆磁胎洋彩綜述〉，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，臺北：國立故宮博物院，2008。
- 廖寶秀，〈從色地畫琺瑯與洋彩瓷器談文物定名問題〉，《故宮文物月刊》，321 期，2009，頁 34-59。
- 澳門藝術博物館，《鬥色爭妍：故宮藏清代御窯瓷器精品集》，澳門：澳門藝術博物館，2011。
- 蔡和璧，〈清朝宮中琺瑯彩瓷特展〉，收錄於國立故宮博物院編，《清宮中琺瑯彩瓷特展》，臺北：國立故宮博物院，1992，頁 1-11。
- 蔡和璧，〈監督官、協造與乾隆御窯興衰〉，《故宮學術季刊》，21 卷 2 期，2003，頁 29-57。
- 蔡玫芬，〈以靜為用：康熙皇帝的藝術品味〉，收錄於國立故宮博物院編，《康熙大帝與太陽王路易十四特展》，臺北：國立故宮博物院，2011，頁 277-285。
- Père d'Entrecolles 著，小林太市郎譯注，佐藤雅彥補注，《中國陶瓷見聞錄》，東京：平凡社，1989。

- 中沢富士雄，《清の官窯》，東京：平凡社，1996。
- 内藤匡，《古陶磁の科学》，東京：雄山閣，1986。
- 吉田光邦，《工芸と文明》，東京：日本放送出版協會，1975。
- 長谷部樂爾，〈清朝の色絵磁器〉，《世界陶磁全集 15 清》，東京：小学館，1975。
- 佐久間重男，〈清朝陶磁文化の特質とその展開〉，《世界陶磁全集 15 清》，東京：小学館，1975。
- 佐藤雅彦，〈清朝官窯の性格〉，《世界陶磁全集 15 清》，日本：小学館，1975，頁 132-144。
- Beurdeley, Michel and Raindre, Guy. *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose*. London: Thames and Hudson, 1987.
- Curtis, E. B. *Glass Exchange Between Europe and China, 1550-1800*, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- Forbes, H. A. Crosby. *Yang-ts'ai: The foreign Colors – Rose porcelains of the Ch'ing Dynasty*. Milton MA.: China Trade Museum, 1982.
- Garner, Harry. "The Origins of Famille Rose." *T.O.C.S.*, no. 37, 1967-1969, pp. 1-16.
- Henderson, Julian, Tregear, Mary and Wood, Nigel. "The Technology of Sixteenth- and Seventeenth-Century Chinese Cloisonné Enamels." *Archaeometry*, vol. 31, no. 2, 1989, pp. 144-145.
- Howard, David Sanctuary and John Ayers. *China for the West: Chinese porcelain and other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh Collection*. London and New York: Sotheby Parke Bernet, 1978.
- Jenyns, Soame R. *Chinese Art: The Minor Arts II*. New York: Universe Books, 1965.
- Jenyns, Soame R. and Watson, William. *Chinese Art, Minor art II: gold, silver, later bronzes, cloisonné, Cantonese enamel, lacquer, furniture, wood*. Oxford: Phaidon, 1980.
- Kerr, Rose and Luisa E. Mengoni, with a contribution by Ming Wilson. *Chinese Export Ceramics*, London: V&A Publishing, 2011.
- Kerr, Rose and Nigel Wood. *Science and Civilization in China, Vol. 12*. London, New York: Cambridge University Press, 2004.
- Kerr, Rose. *Chinese Ceramics: Porcelain of the Qing Dynasty 1644-1911*. London: Victoria and Albert Museum, 1986.
- Kerr, Rose. "What were the Origins of Chinese Famille Rose?" *Orientations*, vol. 31, no. 5, 2000, pp. 53-59.
- Khrál, Regina. "From China's Imperial Workshops" Masterpieces of Qing Imperial Porcelain from J. T. Tai & Co. Hong Kong: Sotheby's, 2010.

- Kingery, W. D. and P. B. Vandiver. *Ceramics Masterpieces: Art, Structure, and Technology*. New York: The Free Press, 1986.
- Kingery, W. D. and P. B. Vandiver. "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the Famille-verte Palette to the Famille-Rose Palette," *Technology and style: proceedings of a symposium on ceramic history and archaeology at the 87th annual meeting of the American Ceramic Society*. Westerville: The American Ceramic Society, Inc, 1986, pp. 363-381.
- Loehr, George. "Missionary-artist at the Manchu Court." *T.O.C.S.*, no. 34, 1962-1963, pp. 51-67.
- Medley, Margaret. *Chinese Potter*. London: Faber and Faber, 1976.
- Mills, Paula and Rose Kerr. "A study of ruby-pink enamels on Chinese porcelain: with a comparison of Chinese pink glass and European pink enamels of Ceramics", *Scientific and Technical Aspects of Ancient Ceramics*. no. 4 , 1999, pp. 258-265
- Moss, Hugh. *By Imperial Command: An Introduction to Ch'ing Imperial Painted Enamels*. Hong Kong: Hibiya, 1976.
- Staehelin, Walter A. *The Book of Porcelain: The Manufacture, Transport, and Sale of Export Porcelain in China during the Eighteenth Century*, trans., Michael Bullock. London: Lund Humphries, 1966.
- Tichane, Robert. *Ching-te-chen: views of a porcelain city*. New York: New York State Institute for Glaze Research, 1983.
- Thompson, Julian. "The Palette of Famille-rose," *Bulletin of the Oriental Ceramic Society*, no. 11 1994-1997, pp. 28-40.
- Wood, Nigel. *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1999.

On the Origin and Development of Three Terms for Qing Dynasty Overglazed Enamels: *Falangcai*, *Yangcai*, and *Fencai*

Ching-fei Shih

Graduate Institute of Art History, National Taiwan University

Ying-chen Peng

Department of Art History, University of California, Los Angeles

Abstract

Nomenclature is both the most fundamental and most challenging aspect of researching objects. In many cases the limitations of primary sources or the varying interpretations of different times make it difficult for scholars to name an object properly. In the field of Chinese ceramic studies, research on Qing dynasty overglazed enamelware frequently employs the terms *fanglangcai*, *yangcai*, and *fencai* despite a lack of consensus about what these words specifically mean. Some scholars follow the conventions, while others employ the terminology of Qing court documents. Derived from different techniques and raw materials, or associated with certain visual qualities, the varying etymologies of these terms have generated considerable confusion and inhibited the establishment of scholarly conventions.

This paper analyzes the origins of this chaotic nomenclature by examining the historical and textual contexts in which these terms were used. By using published archival material and contemporary scientific examinations to situate the development of Qing overglazed enamelware in these contexts, the authors identify the different ways in which the terms *fanglangcai*, *yangcai* and *fencai* have been historically associated with material objects. In so doing they hope to illuminate key issues in the research of Qing overglazed enamelware as a foundation for future studies.

In addition, this paper reemphasizes that the most important development of Qing overglazed enamelware is the transformation from the palette of traditional mineral glazes to enamel pigments. This transformation involved not only the new visual styles and glaze ingredients that scholars have already identified, but also a systematic change in overglaze technology that included the introduction of new ingredients, painting and firing techniques, and kiln types. The *fanglangcai* ware that was enameled in the Imperial

Workshops in Beijing, the *yangcai* ware enameled in the Imperial Kiln in Jingdezhen, and the *fencai* ware enameled by commercial kilns in Jingdezhen might have been developed in different contexts, but the most critical cause of their appearance was the revolutionary transformation of palette. This revolution and the development it caused is the most important milestone in the development of the Qing ceramic industry and Chinese overglazed ware.

Keywords: *famille verte*, *famille rose*, *yangcai*, *falang cai*, *fencai*, *yangci*, painted enamel



圖1 清 乾隆 洋彩錦上添花海棠式瓶
國立故宮博物院藏 故瓷17168



圖2 大雅齋款 洋彩紫地花鳥盒 國立故宮博物院藏 故瓷4661

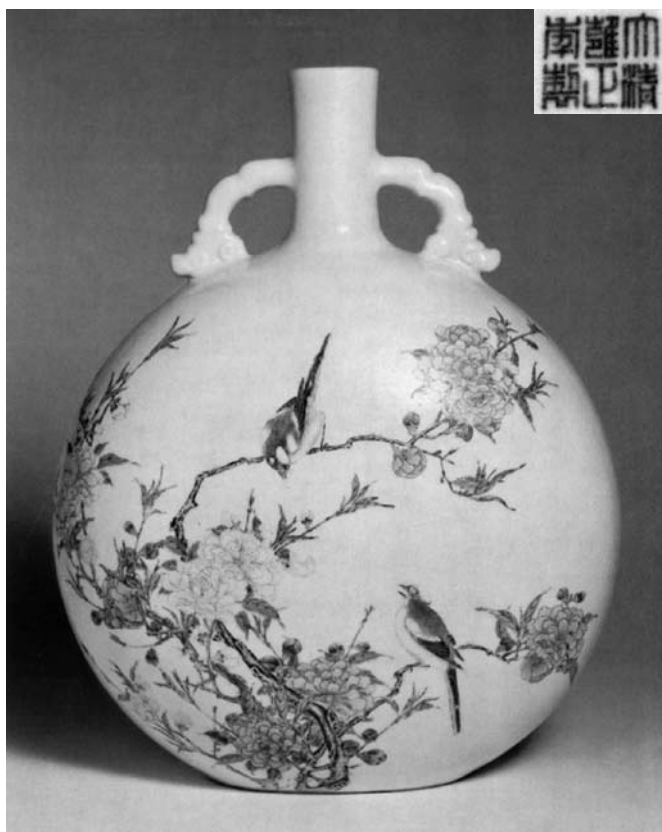


圖3 清 雍正 洋彩抱月瓶 英國大衛德基金會藏
引自《世界陶磁全集15 清》 圖118



圖4 清 乾隆 洋彩像生瓷盤 北京故宮博物院藏



圖5A 清 雍正 胭脂紅白裡暗龍紋茶圓 國立故宮博物院藏 中瓷5498

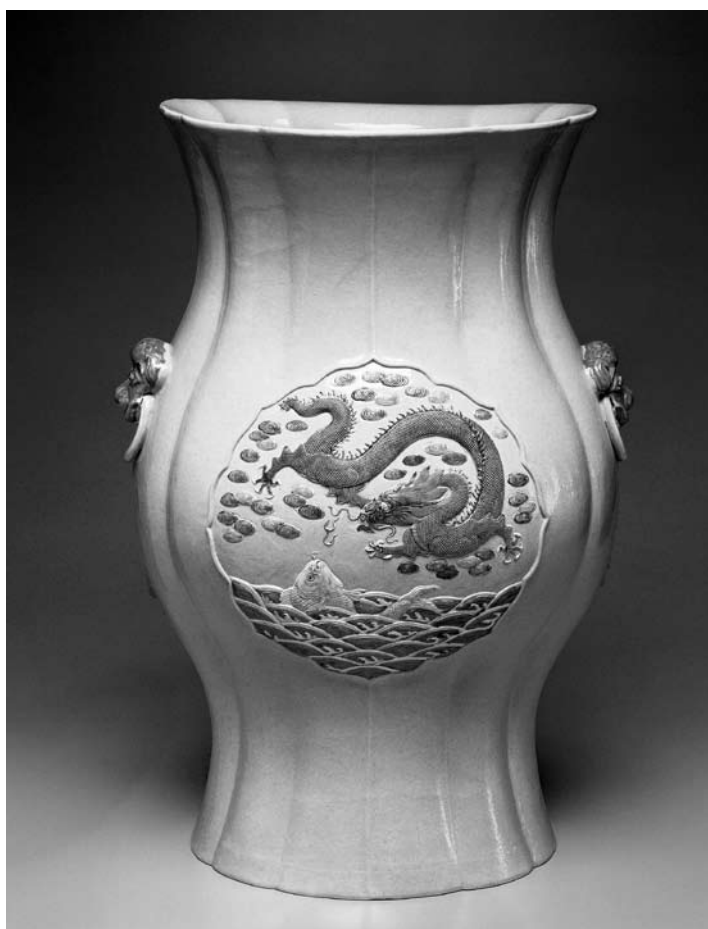


圖5B 清 光緒 洋彩綠地鯉魚躍龍門花式瓶
國立故宮博物院藏 故瓷17960



圖6A 清 康熙五彩人物盤 英國維多利亞與艾伯特博物館藏



圖6B 18世紀前半 景德鎮民窯粉彩人物盤 英國維多利亞與艾伯特博物館藏

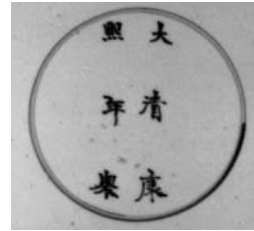


圖7A 清 康熙五彩人物盤
北京故宮博物院藏

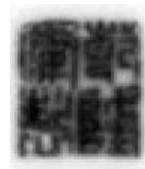


圖7B 清 乾隆 粉彩麻姑獻壽瓶 北京故宮博物院藏
轉引自《鬥色爭妍》特展圖錄



圖8A 清 雍正 琺瑯彩花鳥碗 國立故宮博物院藏 故瓷13983

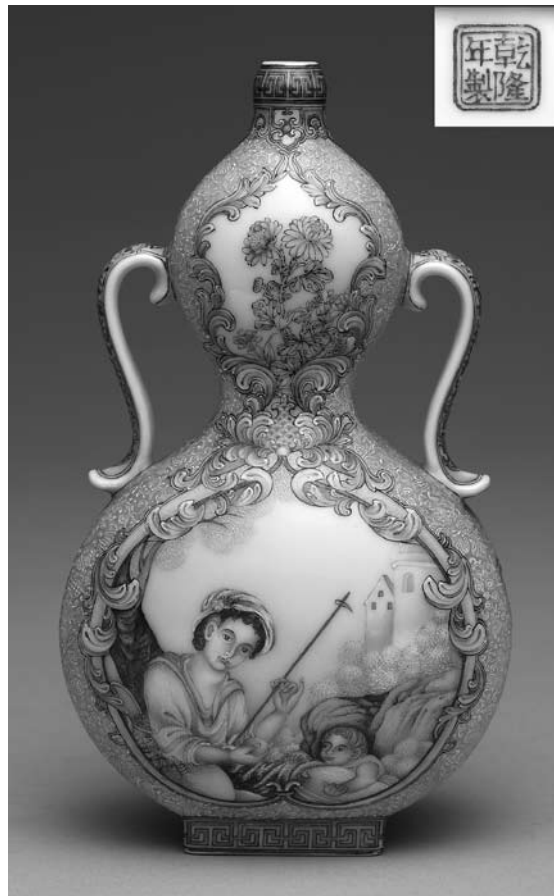


圖8B 清 乾隆 琺瑯彩西洋人物葫蘆瓶
國立故宮博物院藏 故瓷17417

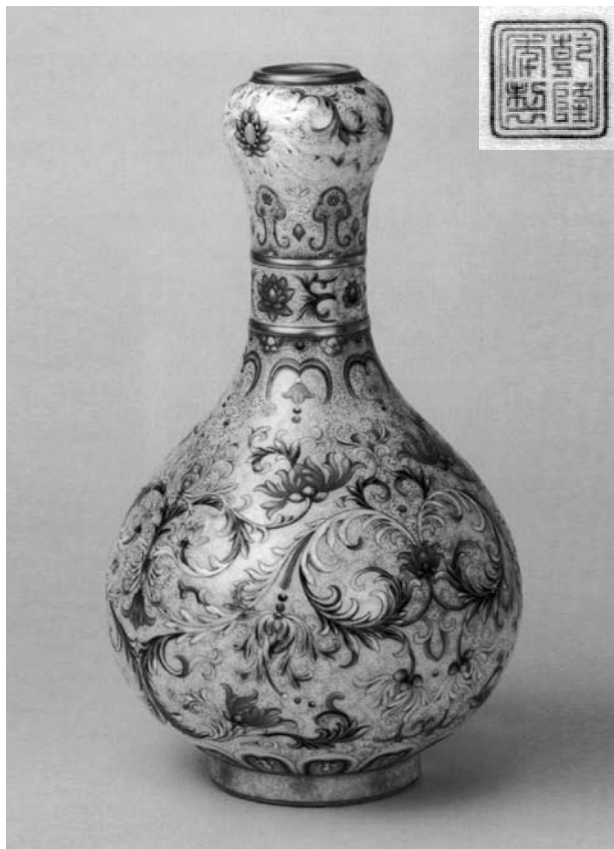


圖9 清 乾隆 琺瑯彩錦地描金花卉蒜頭瓶 北京故宮博物院藏

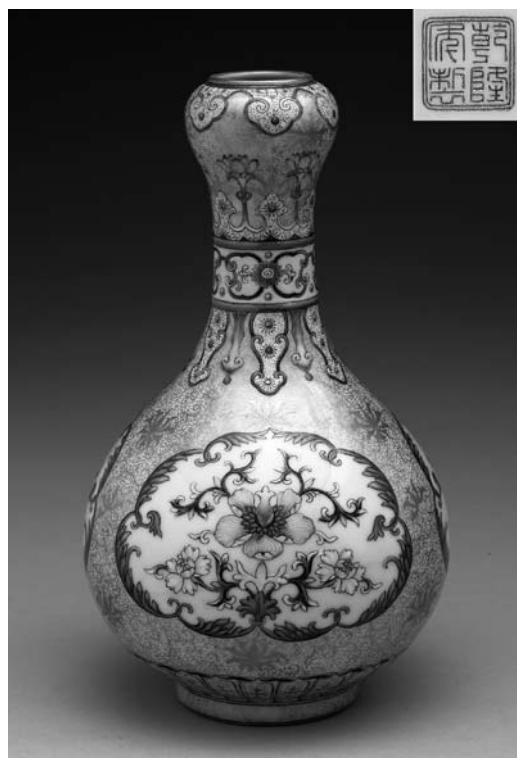


圖10 清 乾隆 洋彩玉環蒜頭瓶 國立故宮博物院藏 故瓷17444



圖11 清 乾隆 磁胎洋彩詩意轆瓶 國立故宮博物院藏 故瓷17288

乾隆年製磁胎洋彩紅地團花山水膳碗一對



圖12 清 乾隆 磁胎洋彩紅地團花山水膳碗一對與木匣
國立故宮博物院藏 故瓷8280、8281



圖13 清 乾隆 磁胎洋彩松綠果盤 國立故宮博物院藏 故瓷17585



圖14 清 乾隆洋彩霽青金蕃花紙槌瓶 國立故宮博物院藏
故瓷8493



圖15 清 康熙 宜興胎畫琺瑯花卉碗 國立故宮博物院藏 故瓷17568



圖16 清 康熙 銅胎畫琺瑯黃地花卉瓶一對 國立故宮博物院藏 故琺44、45



圖17 清 雍正 玻璃胎畫琺瑯竹節式鼻煙壺
國立故宮博物院藏 故琺931



圖18 清 乾隆 銅胎廣琺瑯蓮瓣式蟲蓋罐 國立故宮博物院藏 故琺535



圖19 清 康熙 十七世紀五彩雙耳碗 法國吉美博物館藏

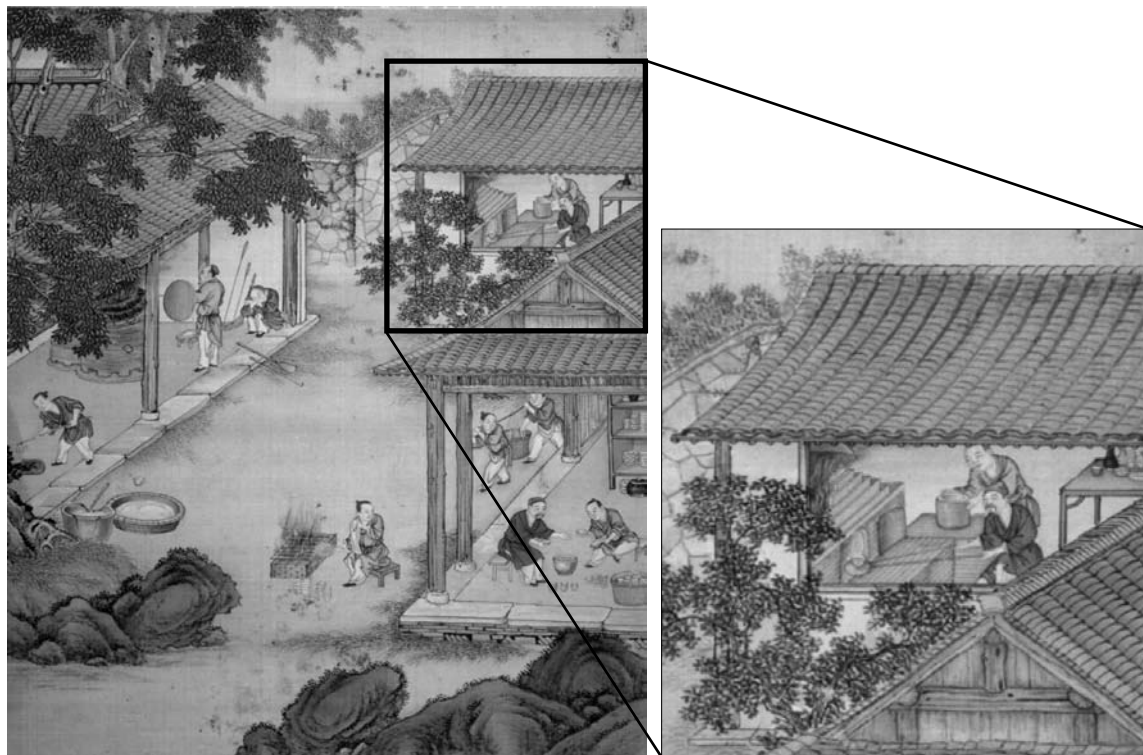


圖20 孫祐、周鯤、丁觀鵬合繪 《陶冶圖冊》 〈明爐暗爐〉 局部放大

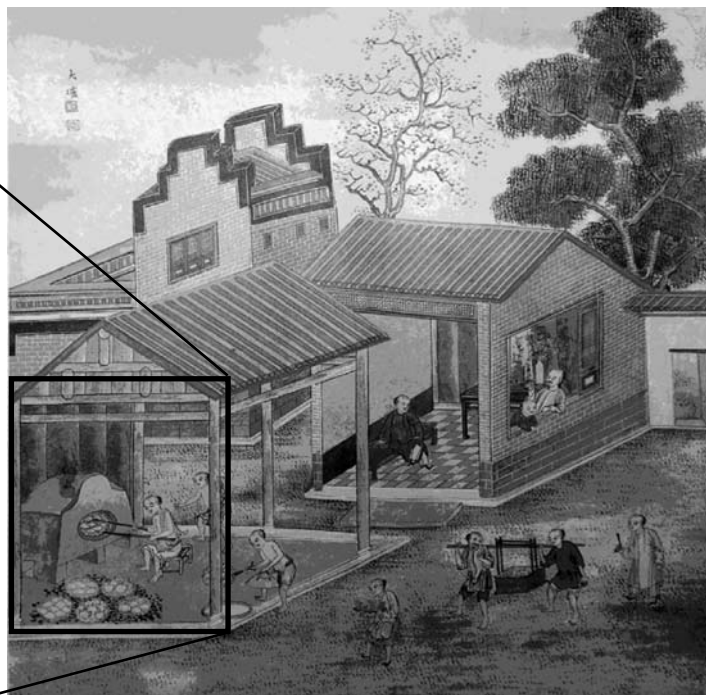


圖21A 廣東外銷畫製陶圖「大爐」 局部放大 德國Walter A. Staehelin收藏 引自*The Book of Porcelain*

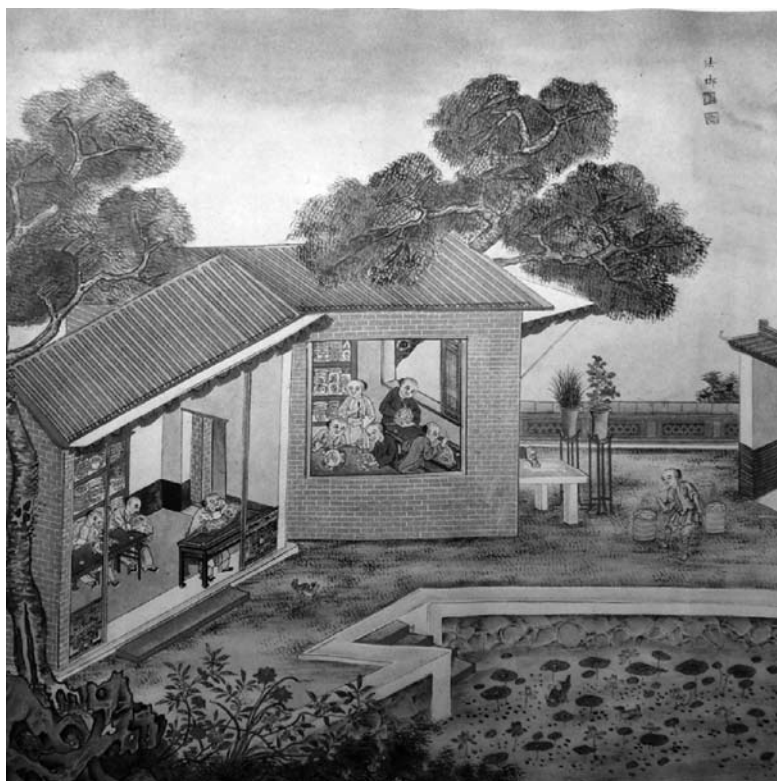


圖21B 廣東外銷畫製陶圖「法瑯」 德國Walter A. Staehelin收藏
引自*The Book of Porcelain*



圖22 清 乾隆 琺瑯彩錦上添花三多盤 國立故宮博物院藏 故瓷6395



圖25A 清 乾隆 洋彩紅地花卉碗 國立故宮博物院藏 故瓷17583



圖25B 清 乾隆 洋彩錦地開光山水碗 國立故宮博物院藏 故瓷17563



圖23 清 乾隆 洋彩黃地花卉方瓶 國立故宮博物院藏 故瓷5104



圖24 清 乾隆 洋彩山水人物觀音瓶 國立故宮博物院藏 故瓷17178



圖26A 清 乾隆 洋彩黃錦地交泰轉旋瓶
國立故宮博物院藏 故瓷17215

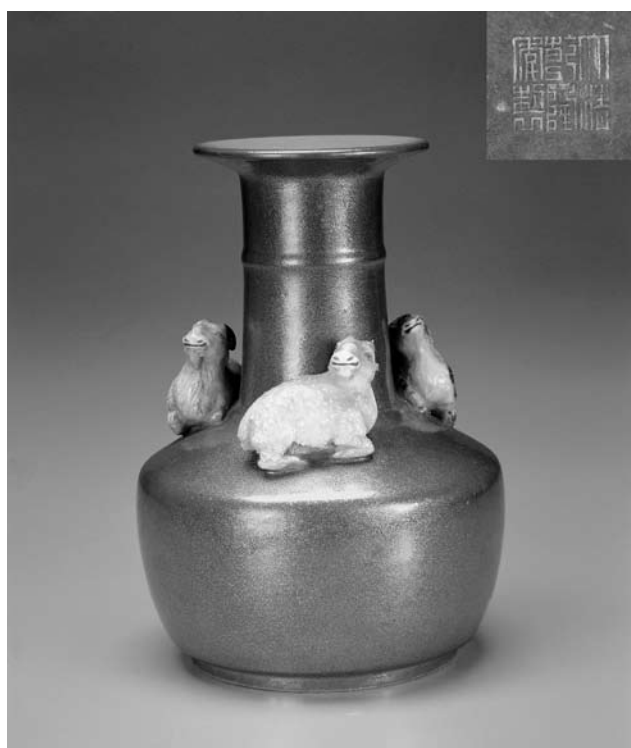


圖26B 清 乾隆 洋彩三羊開泰長頸瓶
國立故宮博物院藏 故瓷13406



圖27A 清 乾隆 洋彩紅錦地花卉瓶
英國維多利亞與艾伯特博物館藏



圖27B 清 乾隆 洋彩樂舞仕女圖瓶
國立故宮博物院藏 故瓷7371

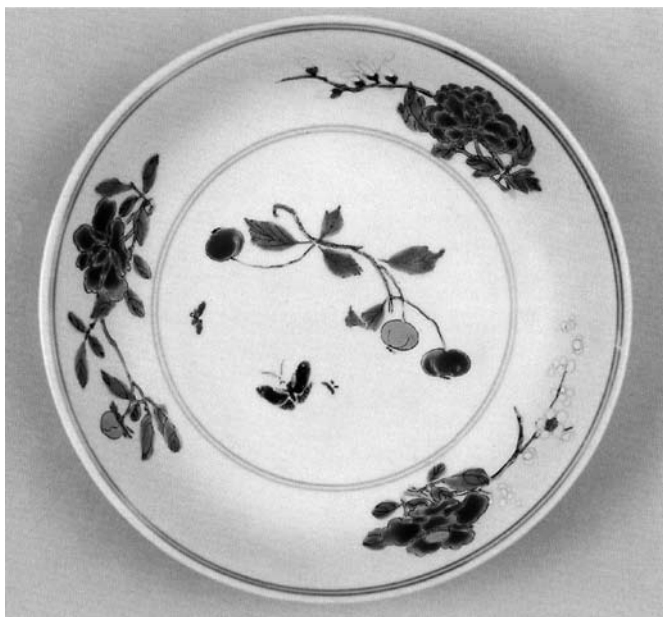


圖28A 清 康熙 洋彩花卉紋盤 北京故宮博物院藏



圖28B 清 雍正 (無款) 人物紋盤 北京故宮博物院藏



圖29 清 康熙 琺瑯彩紅地罌粟花紋碗 國立故宮博物院藏 故瓷14137



圖30 清 康熙 洋彩紅地花紋碗 國立故宮博物院藏 故瓷11368



圖31 清 雍正 洋彩紅地花卉碗 國立故宮博物院藏 故瓷17557



圖32 清 雍正 洋彩紅地花卉碗 法國吉美博物館藏



圖33 清 雍正 洋彩紅地花卉碗 法國吉美博物館藏



圖34 清 雍正 洋彩紅地花卉碗 法國吉美博物館藏



圖35 清 雍正 花鳥盤 國立故宮博物院藏 故瓷14008



圖36 清 雍正 瑤瑯彩梅樹紋盤 東京國立博物館藏



圖37A 清 乾隆 洋彩綠地花卉長頸瓶 國立故宮博物院藏 中瓷4025



圖37B 清 乾隆 洋彩霽藍地開光轎瓶 國立故宮博物院藏 中瓷545



圖38A 清 嘉慶 紅地花卉杯 國立故宮博物院藏 故瓷14747

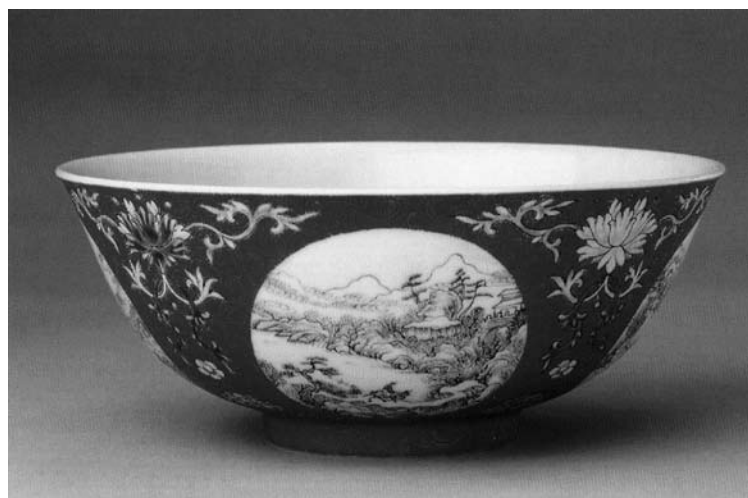


圖38B 清 道光 紅地開光山水圖碗 北京故宮博物院藏





圖39A 清 乾隆 景德鎮民窯粉彩蚌形盤 英國維多利亞與艾伯特博物館藏



圖39B 清 乾隆 景德鎮民窯粉彩執壺 約1730年Mertins家族徽章瓷
英國維多利亞與艾伯特博物館藏



圖40 清 乾隆 廣彩錦地開光人物紋碗 廣東省博物館藏



圖41 清 約1728年 廣彩VOC徽章瓷杯盤 英國維多利亞與艾伯特博物館藏