

乾隆的陶瓷鑑賞觀

謝明良
國立臺灣大學
藝術史研究所

提 要

本文主要是以存世的近兩百首乾隆皇帝詠瓷詩，結合傳世實物以及清宮造辦處檔案，試圖復原乾隆皇帝賞鑑陶瓷的特色。詩文透露了乾隆皇帝古瓷鑑賞能力的養成頗受惠於明代文人的賞玩心得及其對於實物觀察的重視。從傳世的刻記有乾隆詩文的陶瓷可知，乾隆皇帝對於古陶瓷之年代判斷或窯口釐測，經常和現今學界經由考古發掘所累積的成果頗為接近，故其古瓷鑑識能力可稱一流。另一方面，乾隆皇帝詠瓷詩也充斥了誇炫自身勤勉德性、感慨為君不易等示戒警句，歸根究底乾隆皇帝乃是以秉持著至德的聖王自居，也因此我們才能理解乾隆皇帝為何會那樣地講究御窯廠的陶瓷品質，而經常鐫刻於宋代陶瓷上的「比德」等印記或許也可以置於此一脈絡來予以理解。

關鍵詞：清代、乾隆皇帝、陶瓷、乾隆御製詩

一、前言

以往學界對於乾隆時期（1736-1795）陶瓷的研究已經累積了大量的成果，其研究層面涉及甚廣，除了針對傳世作品所見各種釉彩技法、造型或裝飾特徵等之考察之外，對於乾隆官窯制度（如督陶官、協造、次色瓷變價等）、作品款識（年款辨偽、堂齋款等）、作品風格（倣古、創新）和其時景德鎮陶瓷的外銷及中外窯業交流等課題均已取得相當程度的釐清。當然，上述各專題研究大多也反映了或涉及到了乾隆皇帝（1711-1799）的陶瓷鑑賞觀。特別是御窯廠督陶官唐英上奏文的整理分析，¹或近年倫敦大學大衛德基金會（Percival David Foundation）出版的該基金會所藏銘記有乾隆御製詩的陶瓷作品，可說是較為直接地表明乾隆重視陶冶及其品味好尚。²

不過，儘管流傳於世的乾隆官窯數量龐大，作品本身似乎也不言自明地反映出帝王的品味，但事實上我們除了能以諸如「精巧」或「技法的集大成」等概括性的形容詞來總結乾隆官窯的特色之外，其實無法據此具體掌握乾隆的陶瓷鑑賞觀，並借此與清代其他帝王的陶瓷觀作一區別。所幸在乾隆存世的四萬餘首詩文當中，包括有近兩百首的詠瓷詩，³後者內容雖不乏風花雪月文學性的譬喻，但字裡行間卻也透露出乾隆對於陶瓷的一些看法和品評，尤其難得的是詩中所吟詠的作品仍有不少倖存至今，這就提供我們理解乾隆陶瓷鑑賞觀的絕佳線索。⁴本文的目的即是擬依據現今學界所累積的陶瓷史知識結合現存作品的外觀特徵，針對乾隆詠瓷詩中的若干陶瓷見解作一梳理，進而參酌清宮造辦處檔案記事，⁵勉力復原乾隆賞鑑陶瓷的特色所在。在進入討論之前應予說明的是，鐫刻於傳世作品上的御製詩，絕大多數均見於乾隆時期編輯刊行的乾隆詩文集中，但部分傳世器上詩

1 荒井幸雄，〈監陶官の上奏文について〉，《東洋陶磁》，第7號（1981），頁79-113；傅振倫等編，〈唐英瓷務年譜長編〉，《景德鎮陶瓷》，1982年第2期，無頁數；中華人民共和國，中國第一歷史檔案館編，〈乾隆朝陶瓷史料〉，收入《清代檔案史料叢編》（北京：中華書局，1987），頁1-43；莊吉發，〈鐘拱雕鏤·賦物有象——唐英督陶文獻〉，《故宮文物月刊》，第129期（1993年12月），頁62-71。

2 *A Collector's Vision: Ceramics for the Qianlong Emperor* (London: Percival David Foundation of Chinese Art, 2002).

3 雖然今日已能經由鍵入關鍵詞彙輕易檢索電子檔《四庫全書》所收清高宗御製詩文集內的詠瓷詩，本文仍然受惠於民初郭葆昌輯錄的《清高宗御製詠瓷詩錄》，收入桑行之等編，《說陶》（上海：上海科技教育出版社，1993），頁295-323。另外，石光明等編，《乾隆御製文物鑑賞詩》（北京：書目文獻出版社，1993），頁647-674亦見詠瓷詩之分類集成，但該集成刊行年代既晚於郭氏的輯錄，卻未能吸收郭氏的成果，以致於漏列數條相關詩文，並且均未註記詩文之干支紀年，極不利於使用。

作的干支紀年略早或略晚於詩文集所記成詩年代，本文爲了敘述上的方便，將統一採行詩文集的編年。

二、古陶瓷鑑識能力的養成

乾隆詠瓷詩當中，除有少數幾首是吟詠「掛瓶」等當代瓷窯作品之外，其餘均是歌詠清代以前的古陶瓷，所涉及的陶瓷之年代上溯三代，下迄明代，而以詠宋瓷的詩文最爲常見。乾隆之所以雅好古陶瓷，用他自己的話來說，是因爲陶瓷質脆不能耐久，物以稀爲貴，⁶是故僥倖留存下來的作品之珍貴程度也因此要高過質堅耐久的三代銅器。⁷

如同家學淵源的鑑賞家般，乾隆古瓷鑑賞能力的養成，也頗受惠於清宮成員既有的相關學識和內府的大量收藏。雍正朝的造辦處檔案不僅已曾提及宋代官窯、哥窯、定窯或明代宣德、成化等窯器，於雍正六年（1728）已著手做燒定窯或汝窯等宋瓷名品。⁸據此可知，其時宮廷成員已對古代陶瓷有一定程度的掌握。雖然雍正（1678-1735）似乎也頗熱心陶事，既屢次傳旨規範御窯廠陶瓷的胎、

4 我所掌握到的該類作品總數有百件之多，其中臺灣國立故宮博物院收藏最豐，計約七十餘件，英國倫敦大學亞非學院大衛德基金會次之，有二十件，其餘作品散見於中華人民共和國北京故宮博物院和歐美等地公私收藏。但應說明的是，乾隆御製詠瓷詩既有針對同一件作品多次賦詩吟詠的例子，也有將同一首詩鐫刻於複數陶瓷之上的情形。前者如乾隆十七年（1752）〈古陶缶歌〉、三十八年（1773）〈詠古陶缶〉、四十四年（1779）〈詠古陶弦文缶〉、五十四年〈詠古陶缶〉即是針對現藏臺灣國立故宮博物院的一件西漢灰陶繭式壺的歌詠，若加上鐫刻於該作品上但未收入其詩文集的一首，則乾隆吟詠該繭式壺的詩文計有五首之多。後者如乾隆四十七年（1782）〈詠官窯葵花小盃〉一詩，就被鐫刻於臺灣故宮所藏南宋官窯系青瓷花口折腰盤和兩件花口洗（國立故宮、中央博物院聯合管理處編，《故宮瓷器錄》（第一輯，宋元）（臺中：國立故宮、中央博物院聯合管理處，1961），頁107、141），以及中華人民共和國北京故宮博物院藏南宋官窯花口盤（李輝柄，《兩宋瓷器》（下）（香港：商務印書館，1996），頁28，圖23）。

5 清宮內務府造辦處各作成做活計清檔現藏於中華人民共和國中國第一歷史檔案館，但近年臺灣國立故宮博物院已購入雍正、乾隆朝微卷供讀者自由閱覽。在此之前，朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，《故宮博物院院刊》，1982年第3期，頁67-76、96，或前引傅振倫等編，〈唐英瓷務年譜長編〉，有部分徵引，可以參照。特別是馮先銘，《中國古陶瓷文獻集釋》（臺北：藝術家出版社，2000），頁210-271之〈附錄一〉，相對系統地摘錄了檔案中的陶瓷記事，提供給未能赴中華人民共和國親自檢索檔案的學者重要的訊息。事實上，本文以下所將引述的造辦處檔案有不少即是先參考了馮氏的輯錄，而後據此線索查閱原檔所得。

6 乾隆五十七年（1792），〈題陶器弦紋壺〉注：「若陶器質脆不能耐久，間有存者，實以罕見珍」。

7 乾隆三十九年（1774），〈詠官窯瓶子〉：「珍踰夏商鼎，少貴似晨星」，英國George Eumorphopoulos藏。

8 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，雍正六年五月二十六日條。微卷第66盒，頁071、6。

釉、造型、紋飾和年款字體及格式，也對宮中陶瓷的包裝和收貯方式有所指示，但其於古瓷的辨識眼力似乎並不高明，同時顯得興趣缺缺。當臣工持進古陶瓷時，雍正不外乎是諭令：「著認看」，⁹委由他人從事鑑定，如南匠袁景勛就不止一次奉旨鑑別陶瓷器的年代和等次。¹⁰與此相對的，乾隆則對古瓷的鑑識表現出高度的熱誠和積極的學習意願。

乾隆鑑識古瓷能力的養成，基本上是從文獻和實物著手進行的。在文獻方面，明人高濂《遵生八牋》等文集無疑曾對乾隆的陶瓷鑑賞觀有著相當程度的影響。事實上，乾隆也不諱言他對古瓷的某些議論即是來自明人的指摘。比如說，他指出宋代修內司官窯的燒造地點是在杭州的鳳凰山下，並且辨明作為官窯外觀特徵之一的「鐵足」乃是肇因於胎土呈色泛紫，就是以詩注的形式記明是參考了《遵生八牋》的說法。¹¹其次，認為處州章生二所造青瓷純粹如美玉、即官窯之類的見解，也記明其說是引自明人陸深《春風堂隨筆》。¹²

乾隆鑑識古瓷的重點包括了胎質、釉色、器形、成形燒造技法、瓷釉開片紋理以及陶瓷器表的「皮殼」現象，幾乎囊括了現今學界鑑識古瓷時的全部要項。乾隆認為，宋代陶瓷多僅施單色釉，¹³其中官窯和哥窯器形多為碗、瓶和爐，¹⁴釉色滋潤無火氣。¹⁵同時官窯單色青釉還可區分為純青、¹⁶淡青¹⁷和粉青等，¹⁸而以粉青為上；¹⁹其釉帶開片，開片種類有一般的細開片，²⁰也有所謂冰裂紋的多

9 如雍正四年（1726）九月二十五日：「郎中海望持出五彩龍罐一件。奉旨：著認看」。此轉引自馮先銘，《中國古陶瓷文獻集釋》，頁214。

10 如雍正三年（1725）正月十九日：「宋均窯雙管方尊一件……宋東青爐一件。傳旨：著人認看。欽此。於四月十五日據南匠袁邵（勛）認看……宋東青爐一件係明朝做東青做的。……宋均窯雙管方尊一件係均窯窯變，胎骨甚輕，是均窯上等好的」。參見中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，微卷第62盒，頁099、1。另外，雍正四年（1726）九月二十五日：「奉旨：此瓶款式好，花紋平常，著認看是何名色……據袁景勛認看得係做漢銅馮官萬祿瓶花樣，是新的」。微卷第64盒，頁040、4。

11 乾隆五十年（1785），〈詠哥窯爐〉，英國PDF藏。

12 乾隆四十年（1775），〈詠哥窯盤子〉，英國PDF藏。

13 乾隆四十一年（1776），〈詠宣德紅錦壺〉：「宋窯惟一色，作繪始朱明」。

14 乾隆五十年（1785），〈詠官窯筆筒〉：「餅碗官窯亦恒見」，臺灣國立故宮藏；乾隆五十年（1785），〈詠哥窯爐〉：「宋器無多巧，大都爐與瓶」，英國PDF藏。

15 乾隆三十九年（1774），〈詠官窯貫耳瓶〉：「泐氣猶滋火氣磨」，臺灣國立故宮藏。

16 乾隆四十年（1775），〈詠哥窯葵花碗〉：「純青雖覺遜官窯」，臺灣國立故宮和PDF均有收藏。

17 乾隆四十年（1775），〈題官窯碟子〉：「淡青冰裂細紋披」，臺灣國立故宮藏。

18 乾隆三十九年（1774），〈詠官窯瓶子〉：「色佳稱粉青」，英國 George Eumorphopoulos藏。

重開片，²¹以及紋理呈色濃重的鱗血紋。²²另外，由於官窯胎土呈色紫黑，故底足露胎處呈鐵足，²³更重要的是，真品之器底均見以支釘窯具支撐入窯燒造後所留下的支釘痕，²⁴支釘數目有五釘者，²⁵但也有呈六釘的例子，²⁶而支釘也是呈鐵色的外觀。²⁷由於乾隆對實物觀察入微，故流傳至今的於器底等部位鐫刻有乾隆御製詩且經乾隆鑑定屬官窯的作品當中，確實包括不少貨真價實的宋代官窯在內（圖1）。

另一方面，明人在論及宋代官、哥窯器時，其觀察的重點同樣也是在作品的胎、釉、器形、瓷釉開片的種類和底足支釘痕，因此儘管乾隆以帝王身分得以博覽內府收藏，但其鑑識能力的養成應歸功於明代文人的賞鑑心得。不僅如此，乾隆的古瓷等級品評也和明代文人的議論息息相關。乾隆認為：除了衆說紛紜的五代柴窯之外，宋代有汝、官、哥、定等四大名窯，²⁸該一見解或許曾參照了明人張謙德《瓶花譜》或謝肇淛《五雜俎》等著作的看法；²⁹而乾隆評龍泉窯為僅次於定窯者，³⁰恐怕也是承襲《遵生八牋》：「定窯之下，而龍泉次之」的品評，³¹至於經常將官窯和哥窯相提並論，可能也曾受到《遵生八牋》：「官窯品格，大率與哥窯相同」的啓示。³²此外，《遵生八牋》特別提示說官窯和哥窯的蔥腳鼎爐、乳爐、花觚和彝爐等四種器式是藏家至寶，其中官窯貫耳壺式因深得古人銅鑄體式當為官窯第一妙品的器式品評，³³極有可能也成了乾隆收藏、品評官哥窯

19 乾隆三十七年（1772），〈詠官窯瓶〉：「粉青真上品」，臺灣國立故宮藏。

20 乾隆四十七年（1782），〈詠官窯溫壺〉：「通體純青縝細紋」，臺灣國立故宮藏。

21 乾隆三十九年（1774），〈詠官窯三登瓶〉：「祇裂細文冰」，臺灣國立故宮藏。

22 乾隆三十七年（1772），〈詠官窯瓶〉：「鱗血具奇紋」，臺灣國立故宮藏。

23 乾隆四十一年（1776），〈詠官窯瓶〉：「鐵足腰圍冰裂紋」。

24 乾隆四十年（1775），〈詠官窯盤〉注：「然辨宋窯，必以有釘者為真」，臺灣國立故宮藏。

25 乾隆四十四年（1779），〈題官窯膽瓶〉：「列五鐵釘餘」。

26 乾隆五十一年（1786），〈官窯盤子〉：「官窯盤子六釘存」。

27 乾隆五十年（1785），〈詠官窯爐〉：「五釘鐵色相」。

28 乾隆五十二年（1787），〈官窯小瓶〉：「宋時秘色四稱名（原注：謂汝官哥定），不及柴窯一片瑛」，臺灣國立故宮藏。

29 張謙德，《瓶花譜》：「窯則柴汝最貴，而世絕無之，官、哥、宣、定為當今第一珍品」。

30 乾隆三十五年（1770），〈詠龍泉盤子〉：「定窯之下斯掄首」。

31 （明）高濂撰，趙立勛等校注，《遵生八牋校注》（北京：人民衛生出版社，1994），頁533。

32 同上註，頁530。

33 同上註，頁532。

器時的參考指標，也因此乾隆詠瓷詩中才會屢次出現吟詠官、哥彝爐的詩文，而詠官窯貫耳壺的詩文更近十首之多。

從乾隆詠瓷詩及詩注所引用之與鑑賞有關的明人文集看來，其雖以《遵生八牋》的援引次數最多，但亦包括曹昭《格古要論》、陸深《窺天外乘》、李日華《六硯齋筆記》和前引《春風堂筆記》等著述。除此之外，乾隆旁徵博引的明代以前文獻極多，當中和陶瓷賞識有關的唐宋時期著作，至少有唐代陸羽《茶經》、柳宗元《代人進磁器狀》、陸龜蒙《秘色越器》詩和宋代陸游《老學庵筆記》、周密《癸辛雜識》、陶穀《清異錄》、邵伯溫《聞見錄》或蘇軾的詩作等。對於乾隆而言，熟讀古文獻中的陶瓷記事兼及汲取明人的鑑賞心得，似乎是理解古代陶瓷的重要法門。雖然我們無法確知乾隆是否事必躬親由本人親自爬梳史料？比如說，學者就指出宮中南書房諸文學侍從曾扮演了乾隆書畫鑑定智囊團的角色，並且蒐尋相關的文獻記載提供皇帝鑑賞品評時引經據典之用。³⁴無論如何，應予留意的是，乾隆詠瓷詩所援引之和古代陶瓷有關的記事，有不少均收錄於雍正時期編定完成的《古今圖書集成》之〈磁器部彙考〉當中，³⁵我懷疑乾隆可能曾善加利用此類書集成的記事，而得以迅速掌握相關的訊息。

乾隆觀看古瓷極為細膩，有時還能觸類旁通地提出問題甚或成功地解決了疑難。如前所述，在乾隆眼中宋代官、哥窯系作品器底均留有支釘痕，底足未施釉處呈鐵足外觀，而當乾隆面對一件器身中空無底的宋代龍泉窯作品時，本來狐疑該作可能是斷折後的殘器，然而因觀察到作品器底呈鐵足，故「知為舊製」，而非損壞後的殘件。³⁶儘管該龍泉窯筒形器至今不存，但乾隆的觀看角度及其推論應該說是合理的。另外，乾隆也曾對現藏臺灣國立故宮博物院的一件漢代綠釉陶壺仔細觀摩，他驚訝地發現該綠釉壺實在與眾不同，因為其支釘痕竟然不是在器底而是存在於器的口沿部位。³⁷我們從該綠釉陶壺因採用覆燒的技法故於口沿處留下三只支燒痕跡一事可知（圖2），³⁸乾隆的古陶瓷觀察角度確有其獨到之處。

34 古原宏伸，〈乾隆皇帝的畫學について〉（上），《國華》，第1079號（1985），頁17-19。

35 （清）蔣廷錫等編，《古今圖書集成》，「經濟彙編考工典」，卷二四八。

36 乾隆四十二年（1777），〈詠宋龍泉無當尊〉注：「或見無底，疑為折其半，茲鐵具存，知為舊製也」。

37 乾隆五十六年（1791），〈詠古陶器尊〉：「釘弗見當惟見口（自注：凡燒造陶器，以細釘撐底入窯，故多有釘痕見底，是尊釘痕弗見，而見口，與他器異）」。

38 譚旦同，《陶瓷彙錄》（臺北：國立故宮博物院，1981），圖版參。

乾隆的陶瓷學養還表現在他對鑄刻在古陶瓷上的銘文的重視。對於乾隆而言，宋瓷原刻銘記是理解宋代內廷陶瓷品評的絕佳線索，他曾藉由一件哥窯爐上的「丙」字刻記而掌握到該器在宋代的等第，³⁹雖然我們目前還缺乏資料得以對此刻銘之年代做出正確的判斷。無論如何，乾隆確曾模倣因襲所謂宋代以天干甲乙評等第的做法，將清宮所藏古玩諸器予以等級分類，⁴⁰而重視前代的器物品評無疑也對乾隆鑑古知今磨練自身眼力頗有助益，甚至可據此獲得為平反古代名瓷所受不當待遇時的寫作素材。除此之外，器物銘記也是乾隆掌握古瓷收藏流通的線索之一，如他曾經提到一件宋代官窯爐之爐蓋有項墨林父秘笈之印，從而得知是明代著名藏家項元汴的舊藏。⁴¹

但是，最能展現乾隆學養的可能還在於他對部分宋瓷所見和宮室建築有關銘記之詮釋或考證。雖然我們無法判斷這些考釋是否確出於乾隆之手？抑或只是委由臣工考察而乾隆逕行以自己的名義發表？由於該類作品大多流傳至今，故所提供的訊息於今日仍具有現實上的學術意義。比如說，英國大衛德基金會收藏有一件1920年代由大衛德爵士直接購自慈禧太后抵押給鹽業銀行的宋代建窯黑釉盞，盞底於燒成前刻「寶」字，燒成後另加刻「坤寧殿」和「和適」字銘（圖3），其中「坤寧殿」據近年學者考證認為是今日北京故宮北側殿名，原係明初增建的皇后居宅後因火災燒失再建而成的。⁴²值得注意的是，乾隆亦曾提及內府所藏於器底刻有「坤寧」和「甲」字的宋代官窯碟。乾隆認為：「按今之坤寧宮沿明之舊，而陶宗儀《輟耕錄》記宋宮殿已有坤寧殿之名，此器中坤寧不知鑄刻於何時矣」，⁴³其評述不偏不倚，比之近代學者更為中肯和周全。

乾隆的陶瓷銘文考證功力，還可從他考釋汝窯「奉華」字銘一事得以窺見一斑。由於流傳至今的幾件宋代定窯白瓷或汝窯青瓷器底均鑄刻「奉華」銘文，故其含意就格外引起學界的矚目。儘管從銘文書風或鑄刻所在位置等看來，現藏臺

39 乾隆五十四年（1789），〈詠哥窯爐二首〉：「古丙乎而今甲矣（原注：宋時官哥多有薛暴者，器底有舊刻丙字，知非當時最上之品）」，英國PDF藏。

40 〈古玉斧珮記〉：「內府銅玉諸器，率以甲乙別等第」。

41 乾隆五十年（1785），〈詠官窯爐〉：「墨林齋裏物（原注：爐蓋內有項墨林父秘笈之印）」。

42 Margaret Medley, *Illustrated Catalogue of Ting and Allied Wares* (University of London Percival David Foundation of Chinese Art School of Oriental and African Studies, 1980), pp.36-37. 以及ロズマリ6ー・E・スコット(Scott Rosemary), 〈パーシヴァル・デイヴィッド・コレクションの中國陶磁〉, 收入《中國陶磁の至寶 英國デイヴィッド・コレクション》(大阪：讀賣新聞大阪本社, 1998), 頁119。

43 乾隆五十四年（1789），〈詠官窯碟子二器〉。

灣國立故宮博物院之汝窯紙槌瓶的「奉華」字銘極可能為宋代以後所加刻（圖4），但當今學界對此一銘文的理解大多是援引馮先銘所說的，奉華堂係南宋高宗德壽宮的配殿，為高宗寵妃劉妃所居的說法，⁴⁴但事實上乾隆在吟詠宮中所藏汝瓷時已經指出：「盤底鐫奉華二字，考宋高宗劉貴妃有奉華大小二印，南宋雜字詩吳焯所撰卷內有，知是風流女畫師之句，注引畫史劉妃工畫人物云云」，⁴⁵故今日陶瓷史界對「奉華」含意的解釋其實深受乾隆考證的啟發。除此之外，乾隆還指出一件尚未為學界所留意的底刻「殿」字的宋代官窯盤，認為「殿是宋家殿」，即趙宋內府遺物。⁴⁶由於臺灣國立故宮博物院亦收藏一件清宮傳世底刻「殿」款的南宋官窯青瓷蓮瓣紋洗（圖5），⁴⁷故有理由推測兩者或屬同件作品。而後者之「殿」字字體刻法因和傳世的幾件鐫刻「壽成殿」的定窯（圖6）或汝窯作品之「殿」字頗有類似之處，⁴⁸據此又可推測可能是同一時期所鐫刻的具有相似性質的銘文。儘管乾隆於其詩文中亦曾提及一件底刻「壽成」款的宋代官窯盤，⁴⁹同時也指出其為宋代遺物，可惜並未出示任何論證的依據。關於這點，我認為可以從元代王逢《梧溪集》所記載的一件刻有「壽成殿」字銘的汝窯觶原本是「宋高皇壽成殿花瓶」，⁵⁰得知乾隆的推論大體正確無誤，《梧溪集》的該一記事同時也可解決近年學界對於「壽成殿」銘文性質和年代的諸種臆測。⁵¹

從御製詩內容結合傳世遺物看來，乾隆的陶瓷史學養是隨著年事的增長而逐

44 中國硅酸鹽學會編，《中國陶瓷史》（北京：文物出版社，1982），頁285。該節執筆人為馮先銘和王莉英。

45 乾隆四十三年（1778），〈題汝窯奉華盤〉；乾隆四十四年（1779），〈詠汝窯瓶〉，臺灣國立故宮藏。

46 乾隆四十四年（1779），〈詠官窯瓷盤〉：「殿是宋家殿（原注：盤底刻一殿字而無名）」。

47 國立故宮博物院編，《故宮宋瓷圖錄》（南宋官窯）（東京：學習研究社，1974），圖59。

48 謝明良，《定窯白瓷特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1987），頁16及圖87。李輝柄編，《兩宋瓷器》（上）（香港：商務印書館，1996），頁4，圖3。柯玫瑰（Kerr. Rose），〈英國維多利亞阿伯特博物館的一件汝窯盞托〉，《中國古陶瓷研究》，第7輯（2001），頁110，圖3。

49 乾隆四十年（1775），〈官窯盤子歌〉：「壽成二字精鐫底」。

50 （元）王逢，《梧溪集》（上海：上海古籍出版社，1987，《四庫全書》集部157·別集類，第1218冊，頁810），卷六。

51 柯玫瑰，〈英國維多利亞阿伯特博物館的一件汝窯盞托〉，頁109-110；李輝柄，《兩宋瓷器》（上），頁4。李輝柄雖推測壽成殿為宋代殿名，但未出示任何依據。另外，最近胡云法等則推測壽成殿可能和壽成皇后謝氏有關，其位置在德壽宮內，年代約於紹熙年間（1190-1194）。參見胡云法等，〈定窯白瓷銘文與南宋宮廷用瓷之我見〉，收入《中國古代白瓷國際學術研討會論文稿》（上海：上海博物館，2002），頁208。

步累積而成的，雖然這並不保證其晚年鑑別古瓷的能力一定要較青壯年期更為準確無誤，但歲月的磨練卻也使得他意識到博採明人賞鑑心得未必如人所意，這讓乾隆顯得頗為無奈。此一晚年的心境也反映在他的柴窯賞鑑。就今日學界的見聞而言，我們可以輕易地指摘乾隆所吟詠的所謂柴窯枕其實是宋元時期的鈎窯作品，⁵²但是乾隆對明代人傳說中夢幻般的五代柴窯之學習過程或許更值得留意。也就是說，儘管乾隆繼承了明代人形容柴窯青如天、明如鏡的說法，⁵³但他並未忽視部分明代鑑賞家對柴窯的狐疑，亦即《遵生八牋》所曾經指出的，柴窯既然被視為如紙般的薄瓷，但曹昭《格古要論》為何又會說柴窯底足多黃土呢？⁵⁴明代人對柴窯認識分歧一事顯然給予乾隆相當的警訊，故在他古稀之年就謹慎地說內府雖舊藏一件柴窯碗，「然亦難定其真偽也」，⁵⁵甚至質疑《格古要論》或《博物要覽》等明人文集的記載均難採信。⁵⁶雖然如此，乾隆仍對柴窯足多黃土的傳說耿耿於懷，他一反在五十四歲時將現藏臺灣國立故宮博物院的一件元代青釉鈎窯枕（圖7）比附為柴窯的做法，⁵⁷頗具創意地將內府所藏數件黑釉碗窯定為柴窯作品（圖8）。⁵⁸雖然，在他視柴窯為黑釉瓷的前數年即七十一歲時，仍然視現藏英國大衛德基金會的宋代鈎窯澱青釉枕為柴窯之作（圖9）。⁵⁹從今日的資料看來，乾隆的柴窯比定結果都不正確，但是上述看似矛盾的窯口判斷卻也是其晚年隨著學識的增長所必然伴生的疑慮和省思，此或許是要更上一層樓的前兆吧！

52 Rosemary E. Scott, *Percival David Foundation of Chinese Art* (School of Oriental and African Studies, University of London, 1989), P.48.

53 乾隆二十九年（1764），〈詠柴窯枕〉注：「遵生八牋述柴窯論製雖有青如天、明如鏡之目，然其自稱則云未之見也」，臺灣國立故宮藏。

54（明）高濂，《遵生八牋校注》，頁530：「然柴則余未之見，且論製不一。有云：青如天、明如鏡、薄如紙、聲如磬，是薄磁也。而曹明仲則曰：柴窯足多黃土，何相懸也？」

55 乾隆四十五年（1780），〈詠官窯盤子〉：「柴窯碩果後周藏（原注：內府舊有柴窯碗一，實古於宋磁，然亦難定其真偽也）」，臺灣國立故宮藏。

56 乾隆五十二年（1787），〈詠柴窯碗〉注：「亦見記載之難信也」。

57 乾隆二十九年（1764），〈詠柴窯枕〉，臺灣國立故宮藏。

58 乾隆五十二年（1787），〈詠柴窯碗〉注：「今內府所藏柴窯碗共七、八枚，分第甲乙，然色皆黑，無青者」。另外，從詩中「足土口銅藏尚皆」句可知內府藏柴窯碗口沿裝鑲有銅釦。我推測乾隆所指稱的這數件柴窯碗極可能即臺灣國立故宮博物院藏清宮傳世的宋代吉州窯黑釉盞和定窯系黑釉盞（律165二六之一）。事實上，乾隆此一新穎說法，在經歷了百年之後，又為民國邵蟄民《增補古今瓷器源流考》一書所繼承，後者收入桑行之等編，《說陶》（上海：上海科技教育出版社，1993），頁468。

59 乾隆四十六年（1781），〈詠柴窯如意瓷枕〉，英國PDF藏。

三、對宋瓷的鑑賞風情

今日學界對於宋代官窯的理解仍然極為片面。宋人葉寘《垣齋筆衡》記載：「政和間，京師自置窯燒造，名曰官窯」，接著又提到南宋「襲故京遺制，置窯于修內司，造青器，名內窯」後更於「郊壇下別立新窯」，⁶⁰然而當今學界對於上述記載的北宋政和官窯之具體外觀特徵至今未有定論，至於南宋官窯除了郊壇下官窯業已經考古發掘證實之外，所謂修內司官窯問題則要遲至近年杭州老虎洞窯的發現才正式揭開討論的序幕。另外，有關哥窯問題更是棘手，其既涉及明代以來龍泉章氏兄弟的燒窯傳說，即龍泉地區大窯、溪口窯址所見黑胎青瓷的性質之外，另有一群被稱為「傳世哥窯」的作品。就今日的資料看來，後者傳世哥窯器有相當一部分作品可能分別是來自南宋官窯或南宋至元杭州老虎洞窯等官窯系窯口所生產的。乾隆當然不會意識到當今學界所面臨的種種困境，而自有一套鑑別瓷窯年代和產地的方式。

如前所述，乾隆識別宋代官窯的幾個重點包括了溫潤的釉質、胎土呈色、器形、瓷釉開片紋理和作品底部的支釘痕跡，如果依據此一承襲自明代鑑賞家的觀看角度來鑑別古瓷，確實也能有相當程度的正確掌握，這可從傳世的鐫刻有乾隆御詩且經乾隆明定為宋代官窯的作品當中，包括不少確鑿無誤的宋代官窯在內一事得以窺知。另一方面，乾隆鑑定失誤的例子似乎也不在少數，我同意英國大衛德基金會已將該會典藏的數件乾隆所謂宋官窯改定為清代作品的看法，⁶¹至如乾隆〈詠官窯貫耳瓶〉，原作現藏臺灣國立故宮博物院，從器式、胎釉等推測，該作品亦為清代做品（圖10）。⁶²觀察上述現存實物，不難發現作品均具作為宋代官窯特徵之一的「鐵足」外觀，同時貫耳瓶等器形又是明代鑑藏界論及宋官窯作品時所最為推崇的器式，然而，這是否就意謂著乾隆因深受明代鑑藏界的影響，以致於先入為主地過度依恃作品的個別外觀特徵，遂造成鑑定上的失誤？關於這

60 (宋)葉寘，《垣齋筆衡》，收入陶宗儀，《輟耕錄》（臺北：臺灣商務印書館，1987，景印文淵閣四庫全書，第1040冊，頁735-736），卷二十九，頁13-14。

61 *A Collector's Vision: Ceramics for the Qianlong Emperor* (London: Percival David Foundation of Chinese Art, 2002), p.26, pl.17; p.29, pl.20; p.31, pl.22.

62 乾隆三十九年（1774），〈詠官窯貫耳瓶〉。圖版參見國立故宮博物院，《故宮宋瓷圖錄》（南宋官窯）（東京：學習研究社，1974），圖13。

點，從現藏北京故宮博物院宋人李迪〈雞雛待飼圖〉上既有乾隆御製詩，⁶³而同一首詩文又見於乾隆倣李迪的畫作一事可知，⁶⁴乾隆詠瓷詩或許亦如上述情況，將原來是吟詠宋瓷的詩句，同時又鐫刻在複數的清代倣官作品之上，否則實在難以理解乾隆會連他自身或他父親雍正所主導的御窯廠倣古之作也無力辨識。當然，乾隆也意識到宋代官窯的鑑定難度，如其在〈詠官窯碗〉就慨嘆少若晨星的宋代官窯「其間真偽況居半」，⁶⁵其時乾隆已屆七十九歲高齡，年逾古稀或許促使乾隆對壯年時期的天真自信有所反省吧。

乾隆雖然也繼承明代文人的哥窯評價，認為哥窯青釉較官窯略遜一籌，⁶⁶但《遵生八牋》卻也說哥窯品格與官窯大體相同，故乾隆遂將傳世作品稀少的哥窯評定為最高檔次的甲等，⁶⁷特別是他頗鍾愛葵瓣口碗式，認為其意趣最為高妙⁶⁸（圖11）。當然，哥窯釉亦如其他宋瓷均無火氣，⁶⁹青釉呈色不一，有時較官窯淡，⁷⁰有的釉色則稍暗，⁷¹足部露胎處呈鐵色，⁷²器底亦留下支釘痕，其中有六只釘痕者。⁷³瓷釉開片極具特色，除了冰裂紋之外，⁷⁴另有鱗血紋、⁷⁵絲鐵線等呈色清晰對比鮮明近似染色的開片紋理。⁷⁶不過，乾隆也觀察到哥窯與官窯的最大不同之處乃是官窯雖亦見冰裂紋等開片，但卻不像哥窯那樣佈滿整體作品以致於被

63 中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》（北京：文物出版社，1999），頁89，京1-322；詩文收入國立故宮博物院編，《景印秘殿珠林石渠寶笈續編·石渠寶笈（一）》（臺北：國立故宮博物院，1971），頁516。

64 中華收藏家協會編輯委員會編，《北京故宮博物院盛代菁華展》（臺北：藝聯國際公司，2003），頁108，圖56。我在這裡要特別感謝臺灣國立故宮博物院石守謙副院長的教示，他告訴我乾隆題畫詩中存在的上述現象。另外，我也要對同院書畫處何傳馨研究員代為蒐尋相關資料致以謝意。

65 乾隆五十四年（1789），〈詠官窯碗〉。

66 乾隆四十年（1775），〈詠哥窯葵花碗〉：「純青雖覺遜官窯」，臺灣國立故宮和英國PDF均有收藏。

67 乾隆四十五年（1780），〈詠哥窯葵花碗〉：「已曾標甲第（原注：碗底舊刻甲字，蓋亦為一等之品也）」，英國PDF藏。

68 乾隆四十年（1775），〈詠哥窯葵花碗〉：「碗肖葵花意獨超」，臺灣國立故宮和英國PDF均有收藏。

69 乾隆四十三年（1778），〈詠哥窯周素尊〉：「更無火色混真嘉」。

70 乾隆五十四年（1789），〈詠哥窯爐二首〉：「弟陶色美兄色淡」，英國PDF藏。

71 乾隆四十年（1775），〈詠哥窯盤子〉：「色暗紋彰質未經」，臺灣國立故宮藏。

72 乾隆四十五年（1780），〈詠哥窯葵花碗〉：「鐵足獨稱珍」，中華人民共和國故宮藏。

73 乾隆五十年（1785），〈詠哥窯爐〉：「丁星承六釘」，英國PDF藏二件。

74 乾隆四十三年（1778），〈詠哥窯周素尊〉：「餘有冰紋成雜俎」。

75 乾隆四十一年（1776），〈詠哥窯爐〉：「色猶顯鱗紋」，中華人民共和國故宮藏。

76 乾隆三十年（1765），〈詠哥窯枕〉：「金絲鋪荇藻」，臺灣國立故宮藏。

形容為「百圾破」般的強烈開片紋理。⁷⁷

乾隆的哥窯觀顯然也是沿襲明代人的見解，特別是採納了《遵生八牋》所提到的官哥窯彝爐是藏家至寶的說法，故在其近二十首詠哥窯詩作中，除了他個人偏愛的葵花式碗盤之外，詠哥窯爐詩就有四首之多。但是，他也對明人鑑賞觀中所認為哥窯開片釉遜於龍泉弟窯美玉般瓷釉的說法有些不以為然的表示同情，此或許和乾隆時期對瓷釉的一種新的觀賞角度，即乾隆所謂「新法不看百圾破」的鑑賞方式，⁷⁸或將哥窯「裂」紋意寓為「烈士」一事有關。⁷⁹如前所述，乾隆頗鍾愛葵花口碗盤，其原因可能也是在於葵花九品一命，故可譬喻忠赤。⁸⁰

另一方面，就我所能檢索到的經乾隆題詠的傳世至今的哥窯作品計有十九件，⁸¹當中絕大多數件作品屬今日學界所謂傳世哥窯器或宋元時期官窯系作品，這很難說是乾隆歪打正著幸運的巧合，其一流的眼力比起當今鑑定能手毫不遜色。事實上，今日學界的宋代官窯系作品識別能力的養成，有一部分即來自乾隆鑑定結果的啟發，這從和清宮收藏淵源深厚的臺灣故宮編《故宮瓷器錄》所見作品定名中亦可窺見一斑。⁸²值得一提的是，乾隆所判定屬哥窯作品的盤和爐類底足多有六只支釘（圖12），而六只支釘正是近年新發現的杭州老虎洞窯址部分標本的重要特徵之一，牟永抗甚至認為這正是和多呈五只支釘的郊壇下官窯標本的區別所在。⁸³無論如何，上述十九件乾隆所謂哥窯作品當中也包括一件乾隆鑑定

77 乾隆五十一年（1786），〈詠雙耳官窯瓶〉注：「官窯雖微有冰裂紋，不似哥窯之百圾破也」，臺灣國立故宮藏。

78 乾隆四十八年（1783），〈哥窯盤子〉：「新法不看百圾破」，臺灣故宮藏。

79 乾隆五十五年（1790），〈題哥窯盤子二首〉：「恰如烈士循善名（原注：哥窯有烈紋）」，臺灣國立故宮藏。

80 乾隆四十七年（1782），〈詠官窯葵花小盃〉：「設曰葵花喻忠赤」，臺灣故宮收藏二件；中華人民共和國故宮收藏一件。

81 十九件作品現分別收藏於英國大衛德基金會(*A Collector's Vision: Ceramics for the Qianlong Emperor* (London: Percival David Foundation of Chinese Art, 2002), p.13, pl.4; p.14, pl.5; p.15, pl.6; p.18, pl.9; p.19, pl.10; p.21, pl.12; p.23, pl.14; p.24, pl.15. (8件)；國立故宮、中央博物院聯合管理處，《故宮瓷器錄》（第一輯·宋元），頁100、108、110、111（2件）、155、158；中華人民共和國北京故宮博物院（李輝柄編，《兩宋瓷器》（下），頁39，圖34、頁57，圖51、頁95，圖86）。

82 國立故宮、中央博物院聯合管理處編，《故宮瓷器錄》（第一輯·宋元）。

83 牟永抗，〈龍泉窯調查發掘的若干往事——《龍泉青瓷研究》讀後〉，《東方博物》，第3輯（1999），頁90。不過，就已公布的老虎洞窯標本看來，該窯亦燒製不少帶五只支釘痕的作品（參見杜正賢編，《杭州老虎洞窯址瓷器精選》（北京：文物出版社，2002），圖82-91等），因此牟氏的說法顯然過於武斷。另外，李輝柄將所謂傳世哥窯比定成疑為修內司窯即杭州老虎洞窯作品的想法，恐怕主要也是來自乾隆鑑定結果的啟發。李輝柄，〈修內司窯的正名及相關問題〉，《故宮博物院院刊》，1996年第1期，頁45-52。

失誤的瓷枕，現藏臺灣國立故宮博物院（圖13）。⁸⁴從枕的造型和白中略泛青色調的釉色以及枕面的篋劃細線梳紋推測，其應來自宋代南方青白瓷窯系瓷窯所生產，江西省鄱陽縣即曾出土類似造型的宋代青白瓷枕。⁸⁵然而乾隆之所以會做出哥窯的錯誤判斷，除了因該瓷枕釉帶開片之外，極可能是受到明人陸深《春風堂隨筆》所說：「生一所陶者色淡，故名哥窯」意見的影響，⁸⁶以致於將青白釉枕視為哥窯作品。關於這點，我認為還可從〈詠哥窯盤〉詩中既提及《春風堂隨筆》，又自注說：「生一所陶淺白」⁸⁷一事得到必要的證實。

《窺天外乘》等明人文集將汝窯譽為宋代第一名窯，⁸⁸而乾隆詠汝瓷詩雖只八首，但由於存在著將同一首詩作鐫刻於複數作品之上的情形，故傳世的鐫刻有乾隆御詩且經乾隆鑑定屬汝窯的作品，有九件之多。《遵生八牋》提及汝瓷的特色是：「其色卵白，汁水瑩厚，如堆脂然，汁中棕眼，隱若蟹爪，底有芝麻花細小掙釘」，⁸⁹乾隆也因襲其說，認為汝瓷器底亦有支釘痕。⁹⁰另外，從乾隆詠汝瓷詩屢次提到汝窯瑩潤的釉色乃是屬入瑪瑙末的傳聞，⁹¹不難得知南宋周輝《清波雜誌》：「汝窯宮中禁燒，內有瑪瑙為油」的說法，⁹²不僅為明代人所津津樂道同時也為乾隆所採納。儘管乾隆晚年曾經質疑以瑪瑙末入釉的說法純屬子虛烏有，⁹³然而我們只消從現存的兩件施罩狀似瑪瑙斑痕的所謂窯變釉鈎窯作品被乾隆評定

84 國立故宮博物院編，《故宮宋瓷圖錄》（龍泉窯、哥窯及其他各窯）（東京：學習研究社，1974），圖84。

85 馮先銘，《宋元青白瓷》（京都：上海人民美術出版社+美乃美，1984），圖112（1963年江西鄱陽縣出土）。以及彭適凡編，《中國古陶瓷》（臺北：藝術圖書公司，1994），頁94，圖141（南昌市收藏品）。另外，山西北宋宣和五年（1123）墓亦見類似造型的黃釉瓷枕，報告參見王進先，〈山西壺關下好宋墓〉，《文物》，2002年第5期，頁50，圖23。

86（明）陸深，《春風堂隨筆》（收入《筆記小說大觀》，十三編五冊，頁2952）。

87 乾隆四十年（1775），〈詠哥窯盤子〉注：「春風堂隨筆載：宋時處州章生一、生二兄弟皆主龍泉之琉田窯，生二所陶青器純粹如美玉，即官窯之類，生一所陶淺白斷文，號百圾碎，故名哥窯」，英國PDF藏。

88（明）王世懋，《窺天外乘》（收入《百部叢書集成》，〈記錄彙編〉，卷二五〇，頁11）：「宋時窯器以汝州為第一，而京師自置官窯次之」。

89（明）高濂，《遵生八牋校注》，頁530。

90 乾隆四十四年（1779），〈詠汝窯碗〉注：「足猶釘底異袍尊」，中華人民共和國故宮藏。

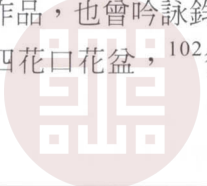
91 乾隆四十四年（1779），〈詠汝窯盤子〉注：「傳聞瑪瑙末為油」，臺灣國立故宮、英國PDF、Eumorfopoulos和香港羅桂祥均有收藏。

92（宋）周輝撰，劉永翔校注，《清波雜誌校注》（北京：中華書局，1994），頁213。

93 乾隆五十七年（1792），〈題汝窯雙耳瓶〉注：「虛傳瑪瑙末」，臺灣國立故宮藏。

爲汝瓷一事可知，該一傳聞確實帶給乾隆不小的影響，進而據此做出錯誤的判斷。不過，經乾隆鑑別出的真正汝瓷卻也有六件之多⁹⁴（圖14），此一鑑定結果在中國陶瓷研究史上具有重大的意義，因爲大衛德爵士（Sir David）主要即是依據該一提示而確認了北宋汝瓷的具體外觀特徵，如今已成學界的定論。

乾隆有時將鈞窯判定爲汝窯，⁹⁵或者又將汝瓷視爲鈞瓷是情有可原的。⁹⁶因爲直到最近「汝鈞不分」仍然是學界通行的說法。⁹⁷河南臨汝窯址即曾發現滿釉裹足支燒的鈞瓷標本，⁹⁸後者甚至被認爲可能是「汝官窯」的前身。⁹⁹無論如何，我們所要留意的應該是乾隆賞鑑鈞瓷時所透露出的一些重要訊息。乾隆認爲：鈞瓷亦有鐵足特徵，¹⁰⁰其開窯時期可早自北宋，宋元時期鈞窯的區別乃是在於宋瓷品質較爲精良。¹⁰¹尤其值得注意的是，乾隆詠瓷詩雖涉及不少宋代著名瓷窯作品，也曾吟詠鈞窯雙耳瓶、盤和瓷硯，並收藏有一件定名爲「宋鈞窯花式盤」的四花口花盆，¹⁰²卻未有隻字片語提及器底常鑄刻有一到十不等數目字的出戟



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

- 94 六件作品圖版參見國立故宮博物院編，《故宮宋瓷圖錄》（汝窯、官窯、鈞窯）（東京：學習研究社，1993），圖2、16。李輝柄，《兩宋瓷器》（上）（香港：商務印書館，1996），頁8，圖7。A Collector's Vision: Ceramics for the Qianlong Emperor (London: Percival David Foundation of Chinese Art, 2002), p.12, pl.3. 香港市政局，《出藍寶色浮 羅桂祥基金捐贈中國陶瓷》（香港：香港市政局，1995），頁15、17。R. L. Hobson, *The George Eumorfopoulos Collection Catalogue of the Chinese, Korean and Persian Pottery and Porcelain* (Bouverie House London: Ernest Ltd., 1926), Vol. VI, Pl. XV. F.74。但應說明的是，上引大衛德基金會盤盤底支釘痕較粗，青釉泛白且帶紅斑，是介於汝窯和鈞窯之間的作品。另外，造辦處檔案（乾隆十年）雖記錄唐英奉旨做燒「汝釉貓食盆」，後者可能即乾隆御詩中的「獨食盆」，也就是今日所謂的「水仙盆」，但因乾隆御詩是將獨食盆定爲官窯作品（乾隆四十四年（1779），〈題官窯盆〉），故本文不予列入汝瓷計算。
- 95 鑄刻有乾隆四十二年（1777）〈詠汝窯瓷枕〉、乾隆四十四年（1779）〈詠汝窯盤子〉詩文的鈞窯作品，可參考國立故宮博物院編，《故宮宋瓷圖錄》（汝窯、官窯、鈞窯），圖85以及R. L. Hobson, *The George Eumorfopoulos Collection Catalogue of the Chinese, Korean and Persian Pottery and Porcelain*, Vol. II, Pl.26. B.100。
- 96 最著名的實例是英國大衛德基金會所藏汝窯碗，碗內心即鑄刻有乾隆五十一年（1786）之「題均窯碗」詩。圖參見 A Collector's Vision: Ceramics for the Qianlong Emperor (London: Percival David Foundation of Chinese Art, 2002), p.10, pl.
- 97 David, Sir Percival, A Commentary on Ju Ware, *Transaction of the Oriental Ceramic Society*, XIV (1936-37), PP.18-69.
- 98 葉詰民，〈汝窯別記〉，《中國古陶瓷研究》，第2輯（1988），頁3。
- 99 汪慶正，〈汝窯析議〉，《河南鈞瓷汝瓷與三彩》（北京：紫禁城出版社，1987），頁99。
- 100 乾隆四十一年（1776），〈均窯碗歌〉：「底圓鐵色爲之足」。
- 101 乾隆四十一年（1776），〈題均窯碗〉：「細觀製否宋內府，蓋元做宋而非精」，美國Freer Gallery of Art藏。
- 102 國立故宮、中央博物院聯合管理處編，《故宮瓷器錄》（第一輯·宋元），頁36；以及同院所藏《精陶韞古》冊葉（故畫3651-2）之「宋均窯花式盤」。

尊、大口尊或鼓釘式洗等鈎窯器。其次，儘管該類製品傳世數量較多，除了臺灣故宮藏品之外，亦散見於國外公私收藏，但迄今未見任何一件鐫刻有乾隆御製詩的作品，這就透露出在乾隆眼中此一被當代部分學者視為是北宋徽宗朝燒製的鈎窯花器或所謂陳設類器，並非宋代製品。事實上，乾隆在談到內府收藏的鈎瓷時也明確披露其所藏鈎瓷僅近百件，且器形多屬盤碗類。¹⁰³近年，羅慧琪的論文已經有力地否定了鼓釘式洗等鈎窯陳設類器為北宋之作的錯誤說法。¹⁰⁴就此而言，乾隆可說是具先見之明，其陶瓷鑑識給予當代學界之啓示亦可由此窺見一斑。

四、髻壑暴薛觀及其對古瓷的修補方案

乾隆不止一次提到《周禮·考工記》中的髻、壑、暴、薛，並對其含意進行了辨正。他曾說：「按考工陶旒之事，髻壑暴薛不入於市，注疏家雖言之而未詳，予謂：髻壑謂其器之不正，薛暴謂其釉之不純，茲盤乃薛暴非髻壑也」，¹⁰⁵而髻壑和暴薛也是他評鑑古瓷時的衡量標準之一。

就乾隆詠瓷詩而言，有的作品雖然「兼絕髻壑薛暴疵」，¹⁰⁶於外觀上幾乎完美，但由於宋代官窯瓷釉多帶開片，故以開片釉著名於世的哥窯器也因其有「百圾淺紋」而被乾隆評為「微薛暴」。¹⁰⁷不過，對乾隆來說，釉帶開片絕非難以忍受的真正瑕疵，造辦處檔案也顯示他數次傳旨要求御窯廠做燒哥窯製品。¹⁰⁸相對的，唯有器之不正帶傷缺的「髻壑」才是他無法釋懷的缺陷，也因此他在評論一件宋代官窯盆時才會說「雖微薛暴無害佳」，¹⁰⁹同時也認為其所藏的一件佈滿開片釉的宋代官窯瓶仍堪稱完璧。¹¹⁰

另一方面，儘管乾隆對於髻壑的古陶瓷耿耿於懷，卻因慮及其年代久遠，故

103 乾隆五十一年（1786）〈題鈎窯碗〉：「內府藏盤近數百，碗晨星見一二」，英國PDF藏。

104 羅慧琪，〈傳世鈎窯器的時代問題〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第4期（1994），頁109-183。

105 乾隆五十四年（1789），〈戲題官窯盤子〉，臺灣國立故宮藏。

106 乾隆十七年（1752），〈宋瓷臂攔〉，臺灣國立故宮藏。

107 乾隆五十四年（1789），〈詠哥窯爐二首〉：「百圾淺紋微薛暴」，英國PDF藏。

108 乾隆十年四月初八日，〈唐英奏恭進上傳及新樣瓷器摺〉，收入中華人民共和國，中國第一歷史檔案館編，《清代檔案史料叢編》12（北京：中華書局，1987），頁19。

109 乾隆四十四年（1779），〈題官窯盆〉，臺灣國立故宮藏。

110 乾隆五十五年（1790），〈詠官窯雙耳小瓶〉：「淡青細圾滿身盤，卻無髻壑誠全璧」，英國PDF藏。

亦列入珍藏，他曾說道：「古器雖髻壑，人亦珍之，若近時器雖精工而有微疵，率以腳貨棄之」。¹¹¹所謂的腳貨即有瑕疵的次級品，從乾隆七年（1742）諭令內務府員外郎御窯廠督陶官唐英將自上色選落之次色瓷，即「腳貨器皿，不必送京，即在本處變價」¹¹²一事可知乾隆對腳貨器皿的厭惡程度，甚至於唐英翌年上奏稟陳次色瓷中的帶五爪龍紋器皿，因涉及帝制未便以次色瓷競標拍賣，乾隆仍然固執己見，在所不惜地硃批：「仍照原議行」。¹¹³因此，乾隆的陶瓷鑑賞觀明顯存在著兩套標準，即認為古代陶瓷所見髻壑暴薛是難以避免同時也是可以接受的事，但另一方面卻絕對無法容忍其御窯製品出現這樣的瑕疵；乾隆自身亦不諱言其賞鑑陶瓷是有「重古薄今」雙重標準的傾向。¹¹⁴不過，年代久遠的帶傷缺亦即有髻壑之憾的古瓷雖說不易避免，但無疑應該勉力修補才無礙於鑑賞，而乾隆對於古瓷的修護方案則又透露出他對於陶瓷的賞鑑態度。

對於絕大多數的鑑賞家而言，亡羊補牢補修缺損陶瓷之事並不足為奇，清宮自然也不例外。事實上，雍正亦曾數次下令修繕所謂鈎窯花盆、鉢和當時新創的花梨木紋瓷桶等作品。¹¹⁵因此，若說乾隆諭令修補內府所藏古瓷只是承襲此一清宮慣例似乎也言之成理。但是乾隆和他父親雍正對於古瓷的補修態度卻顯得極為不同，相對於雍正只是委由太監輕描淡寫地說：「著黏補收拾」或「著收拾好」，似乎未多所指示，乾隆顯然極為意識到前述〈考工記〉所謂的髻壑暴薛，同時明確地諭令修繕古瓷的具體方案。從清宮造辦處檔案看來，乾隆的陶瓷修護內容主要是補釉和補胎，也就是集中於其所定義的暴薛和髻壑所進行的修繕。

在補釉方面，如乾隆九年（1744）五月十一日：「司庫白世秀、副催總達子來說太監胡世傑、張玉交成窯天字蓋罐二件（內一件釉水不全）。傳旨：著將缺

111 乾隆四十四年（1779），〈詠哥窯葵花碗〉。

112 唐英，〈恭繳次色黃器及次色祭器摺〉，收入張發穎等整理，《唐英集》（遼寧：遼瀋書社，1991），頁946。

113 乾隆八年二月二十日，〈唐英奏請定次色變價之例以杜民窯冒濫摺〉，收入前引《清代檔案史料叢編》12，頁11。

114 乾隆五十四年（1789），〈詠官窯碟子二器〉：「先予重古薄今評（原注：重古薄今不自予始矣）」。

115 《雍正六年各作成做活計清檔》，十二月初十日：「說太監王太平傳旨：此桶（花梨木紋瓷桶）口上釉水有破壞處，著收拾好」；二月二十六日：「首領太監程國用交來均窯花盆大小五件。著黏補收拾」；《雍正十年各作成做活計清檔》，二月二十五日：「說太監滄州傳旨：缸底有滲漏處，著黏補收拾」。微卷第66盒，頁027、5，040、7；另參見前引馮先銘，《中國古陶瓷文獻集釋》，頁217、223。

釉水的天字罐一件交唐英補釉，如補得好送來，如補不得不必補，仍舊送來。欽此。」¹¹⁶乾隆三十四年（1769）正月初六日：「太監胡世傑交哥窯四方瓶一件（裡外缺釉、係養心殿庫貯、三等）」均釉大碗一件（底上缺釉、無地方）。奉旨：著交九江關監督，將瓶碗上缺釉處，照樣經火補釉，得時送來。」¹¹⁷首先應該指出的是，乾隆皇帝下令補修的作品均屬前代的著名古陶瓷，釉彩種類包括單色釉瓷和彩瓷。其次，從前引乾隆三十四年記事得知，待修作品是送交景德鎮官窯廠過火燒成的。不過，過火燒補有時也不能保證送修作品的外觀品質，如乾隆九年（1744）七月十三日督陶官唐英上奏摺就提到，其因顧慮到前引成化缺釉天字蓋罐迄今年久，若冒然入爐，補釉之處恐怕會與火氣消退的原來釉色不相宜，故並未進行補釉，而是選擇以倣原罐款式之新燒作品呈送入京。¹¹⁸另外，乾隆十三年（1748）五月二十三日：「司庫白世秀來說太監胡世傑交觀窯三足爐一件。傳旨：著郎世寧按破處找補顏色。欽此。」¹¹⁹委由宮廷畫家調色補修的作品可能並未入窯過火燒成，或者僅入錦窯以低溫烘焙而成。

至於補胎方面，乾隆六年（1741）六月初三日：「司庫劉山久、白世秀來說太監高玉等交哥窯膽瓶一件（足破）。傳旨：著將破足補蠟。欽此。」¹²⁰這是一則以蠟補胎的珍貴記事。《西清筆記》曾提到：「余一日見外所進宋瓷碗，偶持之，覺著手處微軟，匠人言此處係修補，不可持，恐致脫。細視釉色青潤無少異，亦了無痕迹，工匠之巧如此。」¹²¹看來，後者之宋碗可能也是以蠟補胎，才會造成著手處有微軟之感。另從乾隆四十年（1775）三月十六日：「傳旨發往蘇州交舒文，將底足磕處補好，照銅口一樣鑲銅底足。欽此。」¹²²可知蘇州作坊也擔任了陶瓷補修和裝鑲金屬釦邊的工作。

116 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，微卷第83盒，頁386。

117 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，微卷第120盒，頁427。

118 乾隆九年七月十三日，〈唐英奏辦奉發蓋罐情形摺〉，收入中華人民共和國，中國第一歷史檔案館編，《清代檔案史料叢編》12，頁17。

119 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，微卷第89盒，頁578。

120 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，微卷第79盒，頁458。

121（清）沈初，《西清筆記》（收入《筆記小說大觀》，一編一冊，頁664），卷二。

122 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，微卷第115盒，頁353。

從清宮傳世的大量遺物不難推測，口沿裝鑲金屬邊釦是清代宮廷為因應陶瓷修補磨邊的最為慣用的手法之一。乾隆十九年（1754）正月十九日：「員外郎白世秀將哥窯洗一件（口破、隨木座）刷洗好持進，交太監胡世傑呈覽。奉旨：將哥窯洗破口磨些，另鑲銅燒古口。欽此。」¹²³這裡指的就是將破損的陶瓷口沿磨成齊平，而後裝鑲金屬邊釦。此一來可掩飾磨邊後無釉的澀胎，同時亦具裝飾效果，甚至可避免再度使用時因碰擊而可能產生的傷璽。臺灣國立故宮博物院收藏的這類作品數量不少，其中又以宋代汝窯紙槌瓶最廣為人知。從內蒙遼開泰七年（1018）陳國公主墓，¹²⁴或天津薊縣遼清寧四年（1058）獨樂寺白塔上層塔室出土的伊朗製玻璃盤口紙槌瓶，¹²⁵以及近年河南寶豐清涼寺發現的摹模自上述伊朗進口玻璃瓶式的汝窯青瓷盤口紙槌瓶之器形，¹²⁶可以輕易得知國立臺灣故宮藏汝窯紙槌瓶原來亦帶盤口。但因盤口缺損，故將長頸上部口沿整個切除磨齊，再於器頸口部鑲釦（同圖4）。值得一提的是，該汝窯瓶底刻有乾隆御製詩，詩中提到：「口欲其堅銅以鎖」，可知在乾隆的眼中，陶瓷器上的金屬釦邊也是具有耐磨的補強功能。不僅如此，乾隆甚至將金屬釦邊賦予戒貪欲的警世意涵。¹²⁷

應予一提的是，口沿和器足裝鑲金屬釦邊之瓷器的外觀視覺效果，正和作為南宋官窯特徵之一的「紫口鐵足」有共通之處，而清宮磨邊鑲釦的陶瓷補修手法或者又有追求一器難求、備受珍重的宋代官窯外觀特徵的意圖？

在進行裝鑲邊釦之前，將缺損的部位磨齊雖是必要的工序，但拆裂的殘片若仍存在並可逗合時，原則上是需先將破片接合好，而後才予以磨邊，以免暴殄天物，磨去過大的部位。乾隆五十五年（1750）十月二十四日：「太監鄂魯里交青花白地磁奔巴壺一把（紫檀木座、春耦齋、壺嘴傷拆磕缺）。傳旨：將傷拆處黏好，壺嘴邊上磕缺處磨齊，呈覽。欽此。」¹²⁸從乾隆四十年（1775）二月十日傳旨命全德家人將一件爐足業已斷成二截的青花三足爐帶往江西黏燒，數日後又傳

123 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，微卷第97盒，頁193。

124 內蒙古自治區文物考古研究所等，《遼陳國公主墓》（北京：文物出版社，1993），彩版14之2。

125 天津市歷史博物館考古隊等（紀烈敏），〈天津薊縣獨樂寺塔〉，《考古學報》，1989年第1期，圖版貳之5。

126 河南省文物研究所等編，《汝窯的新發現》（北京：紫禁城出版社，1991），圖58。

127 乾隆四十一年（1776），〈均窯碗歌〉：「細銅籍口具深意，饕餮寓戒恣貪欲」。

128 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，微卷第151盒，頁110。

旨：「腿壞瓷鼎爐不必交全德黏燒，著造辦處想法往結實裡黏好」，¹²⁹可以推測得知相對於景德鎮的入窯黏燒技法，造辦處可能只是採用黏著劑予以黏接。

儘管以黏著劑黏補陶瓷是明代常見的補瓷技法，如弘治十七年（1504）宋詡《宋氏燕閒部》記載：「黏窯器罅處，補石藥黏之，又以白蠟溶化和定粉加減顏色飾之」；¹³⁰《遵生八牋》還提到一種以舊補舊的修補方式，即：「取舊官哥磁器，如爐欠足耳，瓶損口稜者，以舊補舊，加以泐藥，裹以泥合，入窯一火燒成，如舊制無異」，¹³¹因此乾隆或許只是參酌明人的補瓷方式諭令造辦處修繕古瓷？然而，我們不應或忘以黏著劑黏接陶瓷只不過是明代人補瓷的方式之一，其時另存在著其他可能更為牢固的補接陶瓷的方案。如利馬竇（Mathew Ricci, 1552-1610）在中國的見聞札記就說：「最細的瓷器是用江西所產黏土製成，人們把他用船不僅運到中國各地，而且還運到歐洲最遙遠的角落，在那裡它們受到那些欣賞宴席上的風雅有甚於誇耀豪華的人們的珍愛。這種瓷器還可以耐受熱食的熱度而不破裂，而尤其令人驚異的是，如果破了，再用銅絲焊起來，就是盛湯水也不會漏」。¹³²從長期居住在乾隆御窯廠所在地景德鎮的著名法國傳教士殷弘緒（d'Entrecolles, 1664-1771）於雍正十二年（1734）寄往歐洲的書簡中可以具體得知前引利馬竇亦提及的景德鎮匠人的修理作業工序，即：「使用金剛鑽將破碎的磁片予以接合，這在中國甚至成爲一種職業，有專門從事瓷片修理復原的工匠。他們使用金剛鑽就像是使用針般，於瓷器上鑽幾個小孔，再於小孔穿入極細的銅絲予以縫合。這樣一來，瓷器就能照常使用，並且幾乎看不出破裂的痕跡。」¹³³這無疑是指以形似訂書針般的「ㄇ」形釘具予以接合的所謂銅釘補瓷術。就目前的考古資料看來，中國的銅釘補瓷術至少可上溯至內蒙古出土的一件元代十四世紀的青花瓷盤，¹³⁴尤可注意的是到了明代，以銅釘接合修護的陶瓷甚

129 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，微卷第115盒，頁344。

130（明）宋詡，《宋氏家要部、家儀部、家規部、燕閒部》（北京：書目文獻出版社，1988），頁62。

131（明）高濂，《遵生八牋校注》，頁532。

132 利馬竇（Mathew Ricci）著，何高濟等譯，《利馬竇中國札記》（北京：中華書局，1983），頁15。

133 ダントルコール（d'Entrecolles）著（小林太市郎譯註，佐藤雅彥補註），《中國陶瓷見聞》（東京：平凡社，1979），頁289-290。

134 Adam Kessler, *Empires Beyond the Great Wall* (Los Angeles: Natural History Museum of Los Angeles 1993), p.139. 另外，該青花瓷盤外盤底部釘圖片可參見John Carswell, "Kharakhoto and Recent Research in Inner Mongolia," *Oriental Art*, vol. XLV, no.4 (1999-2000), p.25, pl.14.

至成為畫家筆下象徵古物的道具而成為賞鑑的對象，臺灣國立故宮博物院藏王問繪作於嘉靖三十七年（1558）的〈煮茶圖〉，即是利用帶有銅釘補修痕跡的瓷蓋罐來寓意、營造畫面主角的高古情懷（圖15）。¹³⁵問題是乾隆為何捨此不用呢？

從清宮造辦處檔案記載的補釉、補胎或磨邊鑲釦等陶瓷補修情況，不難得知宮廷匠師奉旨施行的理想修補方案，是企圖將缺損的陶瓷補修復原至完整無瑕的外觀，在掩飾美化傷損的同時亦勉力保存作品原有的面貌。乾隆講究器物之完整一事，也反映在造辦處屢次奉旨燒進業已佚失的前代陶瓷之器蓋等配件，而著名督陶官唐英也經常持進配得瓷蓋，供乾隆檢閱、觀覽。¹³⁶我們從臺灣國立故宮博物院收藏的這類清宮傳世作品可知，其所配器蓋之造型、紋飾和釉色均戮力做製原器身所呈現出的樣式作風，故不僅幾乎可亂真，也和原器身取得和諧。¹³⁷因此，在這樣的一種由帝王所主導的要求瓷器完美外觀，即無髻壑薛暴的鑑賞觀看方式之下，宮廷匠師自然就受限不被允許使用頗具實用性的銅釘補瓷術。但是乾隆為何會摒棄明代文人也曾賦予其高古象徵意涵的銅釘補瓷術，而採取其他修護方案將陶瓷外觀盡量修整得近於完美無瑕呢？我認為這可能和他自己也提到的土珣之德，¹³⁸即隱含於陶瓷之德行象徵意義有關。收錄於《文苑英華》的一則中晚唐時期〈對陶人判——市稱陶旒者髻壑薛暴〉記載：「惟彼陶者，為芸之卑，讀遼古之書，豈功埏埴，異河濱之跡」，¹³⁹所說的是市中販瓷者以髻壑薛暴等瑕疵品冒充完器出售，是異於河濱遺範的敗德行爲。對於一國之君又極力宣揚自身德行的乾隆而言，為避免敗德形象的影射，自然不會允許其御窯廠製品出現類此的瑕疵，當然也不會以醒目的銅釘來補修內府所藏古瓷而突顯出瓷器的缺陷。

135 國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄》19（臺北：國立故宮博物院，2001），頁207。關於銅釘補瓷的討論，參見謝明良，〈古文獻所見陶瓷補修術〉，成城大學《美學美術史論集》，第14輯（2002），頁71-91。

136 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，乾隆十七年十月十三日條。微卷第94盒，頁230。

137 如國立故宮、中央博物院共同理事會編，《故宮藏瓷》（明青花瓷五 嘉靖）（香港：開發股份有限公司，1963），圖14 青花龍紋蓋罐。

138 乾隆三十一年（1766），〈詠龍泉窯碗〉：「德猶宗土珣」。

139（宋）李昉等編，《文苑英華》（上海：上海古籍出版社，1987，《四庫全書》，集部276·總集類，第1337冊，頁843），卷五三〇。

五、從戒「玩物喪志」到「河濱遺範」

乾隆對宋代名窯陶瓷，特別是官窯作品有著極高的評價，這不僅反映在其詠瓷詩中，從傳世的大量乾隆官窯作品或清內府造辦處檔案也可輕易得知宋代官、哥等瓷窯作品是其御窯廠倣古器中主要的模倣對象之一。¹⁴⁰此外，前引南宋葉實《垣齋筆衡》說：「政和間，京師自置窯燒造，名曰官窯。中興渡江，有邵成章提舉後苑，號邵局，襲故京遺制，置窯于修內司，造青瓷，名內窯」，乾隆對於此一涉及宋代官窯燒瓷變遷的記事也有相當程度的掌握，如他在〈官窯瓶子歌〉就提到：「官窯名始宋南渡，後苑製效宣和故」。¹⁴¹另一方面，作為北宋官窯最重要贊助推動者的徽宗，雖以其傑出的藝術造詣和熱心推廣藝文活動而為後人所稱道，卻也作為亡國之君被史家譏評是「玩物而喪志」。¹⁴²這對於同樣具有帝王身分又愛好文物藝術的乾隆而言，無疑是一個足資警惕的前車之鑑。乾隆曾經說過：「蓋玩物喪志，帝王所戒，是以宣和鑑賞，無裒於國是廢弛，而天書符瑞等事，尤為誕妄不經，朕素所鄙笑，豈肯以玩好機祥，啓導臣工，流傳後世耶」。¹⁴³也因此乾隆不僅無時無刻地警覺玩物喪志可能導致的悲劇，並且刻意地藉由詠瓷詩文來宣示其為君之道和不斷自我反省、警惕的處世原則。

乾隆在〈詠官窯小方瓶〉時說：「方難圓易治」，接著注引《窺天外乘》指出：「瓷器圓者鑲之立就，獨方物即至小，亦須手捻而成，最難完整」。¹⁴⁴但是，當他在〈詠官窯方爐〉時則引申說：「陶器如立身，圓易方難為……以此品其第，高下原堪知，論器寓論世，用人弗可思」，¹⁴⁵像是這樣的兼具鑑賞品評和警示處世之道的雙重構造陶瓷鑑賞觀，可說是乾隆吟詠文物詩文的顯著特色之一。如其〈詠汝窯碗〉就說：「盂圓切已近君道，玩物敢忘太保言」；¹⁴⁶〈詠

140 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館，《內務府造辦處各作成做活計清檔》，乾隆三年七月木作，微卷第75盒，頁528。以及唐英，《恭進上傳及新樣瓷器摺》，收入張發穎等整理，《唐英集》，頁937。

141 乾隆四十二年（1777），〈官窯瓶子歌〉，英國PDF藏。

142（元）脫脫等，《宋史》（北京：中華書局，1985），頁418。

143 《大清高宗純（乾隆）皇帝實錄》，乾隆五十四年（1789）乙酉八月（臺北：華文書局，1970），卷一三三七，頁19834。

144 乾隆四十年（1775），〈詠官窯小方瓶〉，

145 乾隆五十年（1785），〈詠官窯方爐〉，臺灣國立故宮藏。

146 乾隆四十四年（1779），〈詠汝窯碗〉，中華人民共和國故宮藏。

定窯三羊方盃〉因見盃內心有三羊紋飾而連想到羊即陽（圖16），有乾九三之義，故而感慨「因思切已戒，敢忘作君難」。¹⁴⁷至於前述將哥窯開片釉裂紋意寓為烈士，或以葵花口碗盤譬喻忠赤也是此一特殊鑑賞觀的表現。

在〈題均窯碗〉時，因知內府所藏均瓷盤多而碗極少，故有感而發地說：「碗大難藏盤小易，於斯亦當知懼哉，愈大愈難守其器」。¹⁴⁸值得注意的是，乾隆作此詩文的同一年，發生了林爽文於臺灣揭竿起事與清軍對決的事件，這也是乾隆自平定大小金川、準噶爾、南疆和緬甸等六次武功以來再次面對的重要戰役，看來乾隆似乎是擬藉由詠均窯碗來警示帝國守成不易。其實，乾隆之所以會選擇「均窯碗」做此宣示，恐怕也有其特殊的考量，因為他在此前十年已曾有〈題均窯碗〉詩。¹⁴⁹從詩序得知，該碗出土於烏魯木齊屯田軍區，乾隆一方面從作品足間缺釉來判斷其應是元代倣宋的貌不出眾的陶瓷，但顯然對於他平定伊犁以來「天山迤北皆歸疆索」的武功極為得意，故題詩紀念並以此作為「持盈戒滿」之用。雖然目前已難確認上述兩首〈題均窯碗〉所指涉的碗是否同為一件作品？不過烏魯木齊出土的鈎窯碗傳世至今，其口徑尺寸近20公分（圖17），¹⁵⁰故不排除後者或即寓意大業難守的那件大碗？無論如何，從乾隆寫作〈題均窯碗〉的時機，或鈎窯碗所蘊含的政治性意涵看來，乾隆陶瓷鑑賞詩文所顯現的藝術性鑑賞和政治性宣示之雙重構造頗為明顯，甚至不禁令人狐疑其詠瓷詩其實只是帝王宣揚理念時的一種亮麗的包裝手段罷了？

在乾隆詠瓷詩當中，帶有成篇詩序的例子並不多。除了前引誇示清國版圖、平定伊犁戰役的〈題均窯碗〉之外，我們應當留意另有兩首帶序的〈詠龍泉盤子〉。其中一首書於乾隆二十二年（1757），序文內容首先是敘及該宋代龍泉窯盤是乾隆二十年（1755）平定伊犁之次年，侍衛等人於吐魯番發掘出土的，但重要的是「今遠人內面，入我陶鈎，襲而藏之，用示柔遠」。¹⁵¹另一首成於乾隆三十

147 乾隆四十年（1775），〈詠定窯三羊方盃〉，臺灣國立故宮藏。

148 乾隆五十一年（1786），〈題均窯碗〉，英國PDF藏。

149 乾隆四十一年（1776），〈題均窯碗有序〉：「烏魯木齊屯田軍士墾地得舊瓷碗，都統索諾穆策凌於入覲時攜以呈進，視其色澤似宋均州窯而足間泐水微缺，蓋元時倣造者，此瓷流傳頗有，尚非難致之物……。考元史地理志謂河州以下載籍疎略，莫能詳錄，則亦未能實撫而郡縣之也，今自平定伊犁以來，天山以北皆歸疆索……」。

150 John Alexander Pope編，《東洋陶磁10・フリーア美術館》（東京：講談社，1980），圖76。

151 乾隆二十二年（1757），〈詠龍泉盤子〉。

五年（1770），序文主要是記錄地理位置遠較吐魯番偏遠的霍罕遣使攜龍泉窯青瓷盤來貢，「並告新用事」。¹⁵²乾隆認為像是這樣具有歷史意義的作品，絕非「玩物」。乾隆對於玩物喪志不僅深自警惕，而且是深惡痛絕，其原因不難理解，那或許就如孔復禮所指出的他將玩物喪志與滿洲人的漢化劃上了等號。孔氏引述他嚴厲訓斥鄂爾泰的侄子鄂昌說：「滿洲風俗，素以尊君親上，樸誠忠教為根本，而騎射之外，一切玩物喪志之事，皆無所漸染」。¹⁵³儘管乾隆本人的古陶瓷學養頗受惠於明代江南文人的鑑賞風情，但是他卻也深刻地意識到孔復禮所指出的滿人所引以為傲且蓄意宣揚的武勇和樸實的美德，將會因精緻的漢文化特別是會受到最講究藝術品味，同時也最玩物喪志腐敗不堪的江南文化的浸襲而消失殆盡。滿人的漢化傾向已是既成的事實，問題是在汲取漢文化精華的同時，如何勉力保持其心目中的滿人美德和價值觀恐怕才是乾隆焦慮之所在。我不能確定乾隆是否苦心積慮地意圖以其詠瓷詩來導正滿人一昧盲目的漢化？但似乎也難否認乾隆部分詠瓷詩確實可能達成此一功能。乾隆在其詩中總是以身作則，宣示其勤勞警覺之心和高度的自我期許，更重要的是他不時以古代聖王自居，極力推銷他的至高德行，其中又以詠瓷枕的詩文表現得最為集中。

我所能掌握到的乾隆詠瓷枕詩計二十一首，成詩年代在乾隆三十六歲至七十八歲之間。儘管詩文主題頗多雷同，但內容所勾勒出的乾隆自強不息的形象委實讓人印象深刻：乾隆既晚睡早起，¹⁵⁴甚至還可從作夢的內容獲得啓示，他頗不屑唐代《枕中記》所見的邯鄲書生之夢，因為「至人無夢方宜陳」；¹⁵⁵他表面上謙虛的說：「治猶遜虞夏，敢曰夢華胥」，¹⁵⁶但顯然是意識到華胥之夢正是黃帝憂天下不治，晝寢而夢見華胥氏這一天下太平的理想國度。由於古代瓷枕枕內常置一小泥團，入窯燒成後，搖動使之與枕壁碰觸即會發出聲響，故當他在吟詠一件定窯娃娃枕（圖18）時，自注曰：「此枕動搖則內有聲，或亦警枕之類歟」，¹⁵⁷

152 乾隆三十五年（1770），〈詠龍泉盤子〉。

153 孔復禮（Philip Kuhn）著，陳兼等譯，《叫魂》（臺北：時英出版社，2000），頁93。

154 乾隆三十七年（1772），〈再詠定窯瓷枕〉：「夢旦吾何敢，宵衣置五更」；乾隆四十二年（1776），〈詠汝窯瓷枕〉：「我自宵衣人，幾曾此安寐」，臺灣故宮藏；乾隆四十六年（1781），〈詠柴窯如意枕〉：「晏起吾原戒」等，英國PDF藏。

155 乾隆三十八年（1773），〈定窯瓷枕〉：「至人無夢方宜陳，小哉邯鄲漫云云」。

156 乾隆三十二年（1767），〈定窯瓷枕〉，英國PDF藏。

157 乾隆三十八年（1773），〈詠定窯睡孩兒枕〉，臺灣國立故宮藏。

恐怕也是意圖藉由所謂的警枕來塑造自身時刻警惕，即亦收錄於《古今圖書集成》之蔡邕〈警枕銘〉所說的「哲人降鑑，居安慮傾」的形象。¹⁵⁸而這種居安思危的人格特質正是被譏評為玩物喪志的徽宗皇帝所不具備的，所以乾隆有一次就乾脆率直的質疑道：「欲問宣和精物理，達聰虞訓可曾思」？¹⁵⁹所謂「虞訓」，當然是指古史傳說中五帝之一的聖王虞舜的典故，而虞舜最著名的貢獻之一，即是《史記·五帝本紀》所稱頌的「陶河濱，河濱器皆不苦窳」。¹⁶⁰換言之，舜是第一個燒造出無髻壑薛暴陶器的人，而之所以能燒製出完美陶器的原因，乃是舜稟承了至高的德行，如果用宋元之際蔣祈《陶記》的話來說，即是「河濱之陶，昔人爲盛德所感，故器不苦窳」。¹⁶¹

我認爲，舜陶河濱，即聖人稟持至德燒陶的河濱遺範典故，正是理解中國歷代不少帝王重視陶冶的關鍵所在。自命可比河濱遺範而致力於陶冶的帝王恐怕不限於乾隆一人，但就現有的資料看來，乾隆顯然是當中最爲突出的人物。在乾隆詠瓷詩中，不時可見涉及河濱遺範或與德行相關之例，如〈古陶缶歌〉：「腹橢口弇德能畜……陶於河濱此其躅」（圖19）；¹⁶²詠〈陶尊〉：「其響清越如泗濱，乃悟陶器成神甄」等即是對舜陶河濱的緬懷（同圖2）。¹⁶³我們應該慶幸乾隆吟詠的上述兩件以及和本文主旨密切相關的〈題貞觀陶器餅〉（圖20）等計三件作品均傳世至今，收藏於臺灣國立故宮博物院。乾隆在吟詠這件所謂貞觀陶瓶時，曾以詩注的形式提到唐代《柳宗元集》中所收錄的〈代人進瓷器狀〉，¹⁶⁴這就透露出乾隆歌詠河濱遺範的用意所在。

158 《古今圖書集成》，〈經濟彙編考工典〉，卷二二三，枕部彙考。

159 乾隆五十五年（1790），〈詠均窯雙耳瓶〉，臺灣國立故宮藏。

160 《史記·五帝本紀第一》（臺北：鼎文書局，1975），卷一，頁34。

161 尾崎洵盛，〈元蔣祈陶記略〉，《陶磁》，第9卷第5號（1937），頁22。

162 乾隆十七年（1752），〈古陶缶歌〉。實物現藏臺灣國立故宮博物院。乾隆曾經五次為詩吟詠該件作品，參見註4。從現今考古資料看來，該蘭形壺應來自西漢時期北方陶窯所生產，關於蘭形壺的討論，可參見楊哲峰，〈蘭形壺的分類、分布與分期試探〉，《文物》，2000年第8期，頁64-72。

163 乾隆二十四年（1759），〈陶尊〉，實物現藏臺灣國立故宮博物院。從詩文內容結合現存實物外觀推測，乾隆三十九年（1774）〈詠陶器獸環壺〉、乾隆五十六年（1791）〈詠古陶器尊〉、乾隆五十七年（1792）〈題陶器弦紋壺〉等御詩所指的應該也是這件漢代鉛釉陶。類似作品可參見三門峽市文物工作隊（王保林），〈三門峽市立交橋西漢墓發掘簡報〉，《華夏考古》，1994年第1期，頁18，圖7之10；以及《漢代陶器特展》（高雄：高雄市立美術館，2001），圖5和許雅惠的說明。

164 乾隆五十五年（1790），〈題貞觀陶器餅〉。由於詩注稱該陶瓶刻有「貞觀元年」字銘，而清宮傳世之現藏臺灣國立故宮博物院的一件灰陶瓶器頸亦刻有「貞觀元年瀛州學士蔡允恭敦」銘文，因此我推測後者即乾隆吟詠的那件作品（譚旦岡，《陶瓷彙錄》（臺北：國立故宮博物院，1981），圖版壹貳）。不過該陶瓶之年代和產地還有待今後進一步的資料來確認。

〈代人進瓷器狀〉是唐代元和年間（806-820）柳宗元所撰的一篇獻呈皇帝的文章，內容是說：「右件瓷器等，並藝精埏埴，制合規模，稟至德之陶蒸，自無苦窳，合太和以融結，克保堅貞，且無瓦釜之鳴，是稱土剛之德」。¹⁶⁵該瓷器狀所給予我們的重要訊息，無非是柳宗元是將陶瓷的精緻完成度作為帝王德政的具體反映，並以此對當朝天子歌功頌德。乾隆對此顯然了然於心，而詠瓷詩中不時可見的示戒警句或誇炫自身勤勉德性以及感慨為君不易的內容，不正是成為聖王的必經歷程和基本稟賦嗎？歸根究底，乾隆乃是以稟持著至德的聖王自居，也因此我們才能理解乾隆為何會那樣地講究其御窯廠的陶瓷品質？為何會斤斤計較內府所藏古瓷的修繕方式並將之修補得完美無缺？至於經常鐫刻於宋代陶瓷上的「比德」、「德充符」¹⁶⁶等印記或許也能置於此一脈絡來予以理解。對於乾隆而言，完美無瑕的陶瓷正是聖人至德的顯現，至德之人當然絕非玩物喪志之徒，這也是他自認為和精於文物鑑賞並燒造出為世人所稱羨之官窯的北宋徽宗最大不同之處。

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

六、小 結

本文主要是從御製詩和造辦處檔案考察了乾隆古陶瓷學養淵源，以及他對宋瓷的賞鑑和古瓷的修護態度，進而認為乾隆的陶瓷觀是和他以河濱遺範之古代聖王自居一事密切相關。我在此想再次強調指出，乾隆曾經總結古代政經著述認為可以用「德惟善政、政在養民」二語概括之。¹⁶⁷但是，相對於他祖父康熙是頒行《耕織圖》「以示衣食為生民要計」，¹⁶⁸乾隆則除了〈耕織圖〉、〈棉花圖〉之外，更採取了以編繪〈陶冶圖〉的形式來強調其重民本務（圖21）。¹⁶⁹後者〈陶冶圖〉

165 《柳宗元集》上冊（臺北：華正書局，1990），卷四十四，頁1021-1022。

166 臺灣國立故宮博物院藏的四件汝窯水仙盆當中，即有兩件鐫刻乾隆四十四年（1779）〈題官窯盆詩〉，並鈐印「比德」、「朗潤」的作品。其次，刻有乾隆三十八年（1773）〈題宋官窯瓶〉詩的青瓷弦紋瓶亦於詩後鈐印「會心不遠」、「德充符」二印。參見前引《故宮瓷器錄》，頁44-45、128。眾所周知，「德充符」典出《莊子》，充指充實，符為驗證，即對德的充實與證驗。

167 國立故宮博物院，《清高宗御製詩文全集》（一）（臺北：國立故宮博物院，1976），〈經筵御論〉，卷一，頁5。

168 有關中國歷代耕織圖及其版本流傳等問題，可參見渡部武，〈中國農書「耕織圖」の流傳とその影響について〉，《東海大學紀要》（文學部），第46輯（1986），頁85-120。

169 乾隆八年五月二十二日，〈唐英奏遵旨編明陶冶圖呈覽摺〉，收入中華人民共和國，中國第一歷史檔案館編，《清代檔案史料叢編》12，頁12-13。

所欲宣示的理念正和《管子》：「舜耕歷山，陶河濱、漁雷澤，不取其利以教百姓」的記述遙相呼應。¹⁷⁰乾隆甚至是以這種態度來和外國交往，如他予英國王的著名敕諭就說：「天朝物產豐盈，無所不有，原不藉外夷貨物以通有無，特因天朝所產茶葉磁器絲帛，為西洋各國及爾國必需之物，是以加恩體恤，在澳門開設洋行，俾得日用有資並霑餘潤」。¹⁷¹對於乾隆而言，陶瓷外銷也是他德政的一環。

雖然乾隆的陶瓷觀隱含著強烈的政治意圖，但他的陶瓷學養卻也功夫紮實並屢有創見。如前所述，乾隆認為《周禮·考工記》之所謂「薛暴」是指「釉之不純」，故而據此推論說：既然〈考工記〉記載髹墜薛暴不入市，這不正是三代以上已有施釉瓷器的明證嗎？¹⁷²該一推演邏輯正和近代學界釋馬王堆一號漢墓遣策中「資」字為「瓷」，而主張西漢時期已出現瓷器，¹⁷³或援引《禮記·檀弓》所載明器，瓦不成味之「味」即「沫」亦即「釉」，來論證其時已有瓷器的做法不謀而合。¹⁷⁴就此而言，乾隆可說是史上第一位討論中國瓷器起源於三代的先驅。

但是，乾隆也有一些陶瓷鑑賞上的弱點，比如說他對宋代以前的陶器就掌握得不夠確切，因此經常將今日考古發掘已證實的漢代鉛釉或素燒陶器等作品，籠統地歸入「三代」、「上古」或逕以「古陶」稱呼之。我們當然不能以現今的考古知識來苛求乾隆的古陶辨識能力，但我想指出，乾隆的陶瓷學養和興趣，明顯是局限在中國製品之上。如現藏臺灣國立故宮博物院的一件於器口頸內壁鐫刻乾隆丁巳（1737）〈詠古陶器〉的印紋陶罐，即為一例（圖22）。乾隆認為該陶罐造型渾樸，火氣全泯，並且所刻飾的花紋既不俗氣，也無斧鑿痕跡，故判斷應屬「三代以上」作品。¹⁷⁵但事實上，和乾隆心目中這件三代陶之造型、裝飾相類似

170（唐）房玄齡注，《管子補注》（上海：上海古籍出版社，1987，《四庫全書》，子部35·法家類，第729冊，頁498），卷二十一。

171 中華人民共和國，中國第一歷史檔案館編，《英使馬戛爾尼訪華檔案史料匯編》（北京：國際文化出版社，1996），頁57，所收乾隆五十八年八月十九日〈為請于浙江等口通商貿易斷不可行事給英國王的敕諭〉。

172 乾隆五十四年（1789），〈戲題官窯盤子〉：「薛暴謂其釉之不純」，乾隆五十四年（1789），〈詠官窯碗〉：「按考工陶旒之事，髹墜薛暴不入市，是三代以上已有瓷，但其字未見於六經耳」。

173 唐蘭，〈長沙馬王堆漢帛書辛追墓出土隨葬遣策考釋〉，《文史》，第十輯（1980），頁3。

174 宋伯胤，〈關於我國瓷器淵源問題的探討〉，收入中國硅酸鹽學會編，《中國古陶瓷論文集》（北京：文物出版社，1982），頁121。另外，孫貽讓，《周禮正義》（臺北：大聖書局，1965），卷八十一，頁56-57，亦曾引孔疏謂「瓦不成沫」乃「瓦器無光澤是也」。

175 乾隆二年（1737），〈詠古陶器〉：「質樸形猶古，神農緬作遺，陶成火器泯，契合道心怡，遠矣無當識，何妨有用時，誰加雕鏤細（自注：此器制度渾樸，自不應有花紋，想係後人復加雕刻者，但所雕文理不俗，無斧鑿痕，與器同色。撫不留手，亦即三代以上所作物耳），破此太初姿。」國立故宮博物院，《清高宗御製詩文全集》（臺北：國立故宮博物院，1976），卷十四，頁5-6。

的作品，於泰國、日本等地遺址經常可見，¹⁷⁶考古發掘資料表明其產地應在泰國中部阿瑜陀耶（Ayudhya），即《清史·暹羅傳》之「阿由提亞」一帶，其年代大約是在十五到十七世紀之間。¹⁷⁷此外，臺灣國立故宮博物院收藏的一件十八世紀日本京燒系的釉上五彩花鳥碗，也被清宮誤判成中國製品，並給予等級評比。¹⁷⁸上述實例說明了清宮成員，甚至於學養深厚如乾隆者，也難免因上國心態作祟，從而造成對周邊其他國家的陶瓷工藝懵然無知。

在乾隆的陶瓷鑑賞生涯當中，瓷史考證是他持續不輟的興趣，但他同時也游刃有餘地評論陶瓷器形，¹⁷⁹或改變古陶瓷的原本用途，¹⁸⁰甚至自認為知音而將不同時代的古陶瓷予以成雙配對。¹⁸¹我們從乾隆詩文所透露出的形形色色的鑑賞細節看來，乾隆賞鑑陶瓷絕非玩票性質，而乾隆精於賞鑑並有意識地加諸於陶瓷器上的政治意涵，無疑也將自雍正以來鼎盛的御窯廠製品推向另一高峰。

最後，我應聲明本文是嘗試從陶瓷鑑賞的角度來捕捉乾隆的某些陶瓷學養和人格特質。但衆所周知，有關乾隆的文獻資料浩瀚如海，僅就其藝術鑑賞所涉及的類門來說，除了書畫之外，還有銅、玉、漆、玻璃等各種製品，本文主觀地選擇陶瓷為討論的對象，並未兼顧陶瓷和其他不同材質作品鑑賞觀中可能出現的相符或扞格不合之處，因此考察的結果應該說只是盲人摸象所得的片面理解罷了。

（本文是行政院國家科學委員會所補助《乾隆帝的陶瓷鑑賞觀》專題研究計劃（NSC91-2411-H-002-071）之部分成果，特此申謝。）

176 森村健一，〈畿内とその周辺出土の東南アジアの陶磁器〉，《貿易陶磁研究》，11（1991），頁144；吉良文男，〈東南アジア大陸部の陶磁器—タイを中心に—〉，《東南アジアの茶道具》（京都：茶道資料館，2002），頁203。

177 謝明良，〈乾隆和他收藏的一件泰國陶壺〉，《故宮文物月刊》，第247期（2003年10月），頁76-87。

178 謝明良，〈記故宮博物院所藏的伊萬里瓷器〉，《故宮學術季刊》，第14卷第3期（1997年春季），頁126，圖15。

179 乾隆三十一年（1766），〈詠瓷掛瓶〉注：「膽瓶紙槌瓶皆瓶式之最佳者」。

180 乾隆五十一年（1786），〈詠雙耳官窯瓶〉注：「古以資盛酒，今惟用插花」，臺灣故宮藏。

181 乾隆五十一年（1786），〈詠哥窯碗托子宣窯茗碗〉：「托子成於宋，歲陳碗莫尋，宣窯尚堪配……陶君如有識，謝我善知音」。

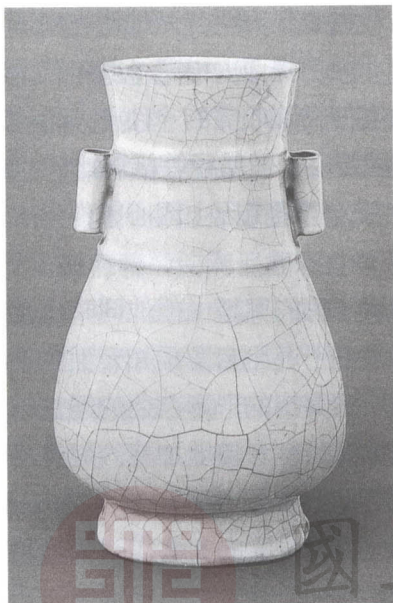


圖1a 青瓷貫耳壺 南宋官窯
臺灣 國立故宮博物院藏

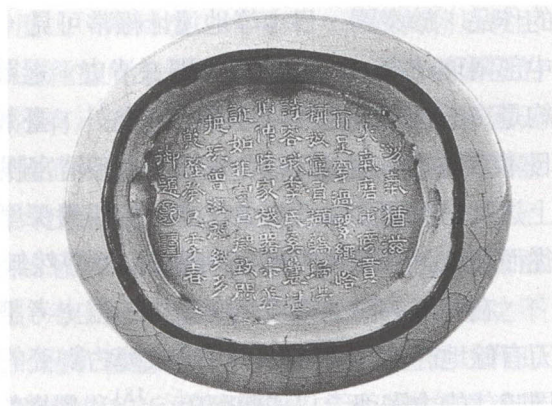


圖1b 同左 底部

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



圖3a 黑釉盞 宋代建窯 英國PDF藏



圖2 綠釉陶壺 東漢 臺灣
國立故宮博物院藏

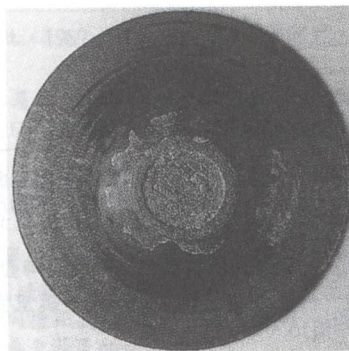


圖3b 同上 底部

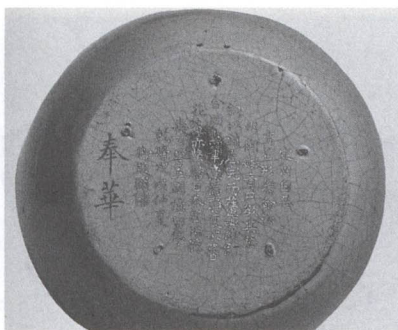
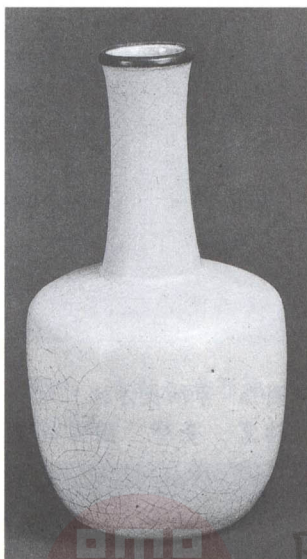


圖4b 同左 底部

圖4a 青瓷紙槌瓶 北宋汝窯
臺灣 國立故宮博物院藏

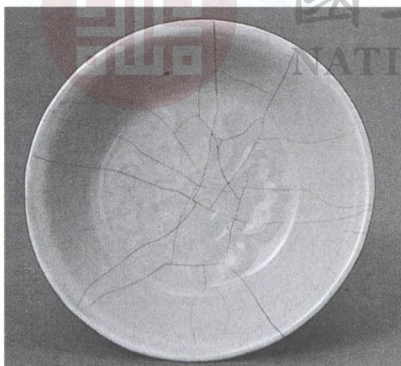


圖5 青瓷蓮瓣紋洗 南宋龍泉窯 臺灣 國立故宮博物院藏

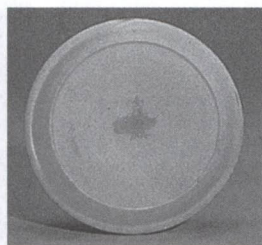
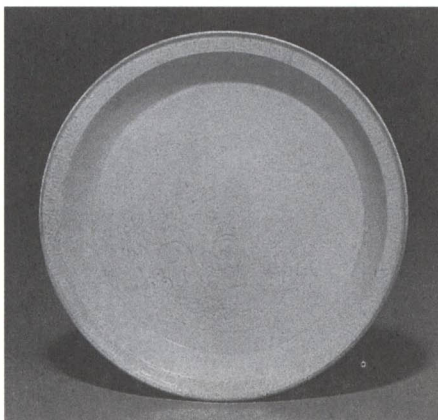


圖6 白瓷折沿盤 北宋定窯 臺灣 國立
故宮博物院藏

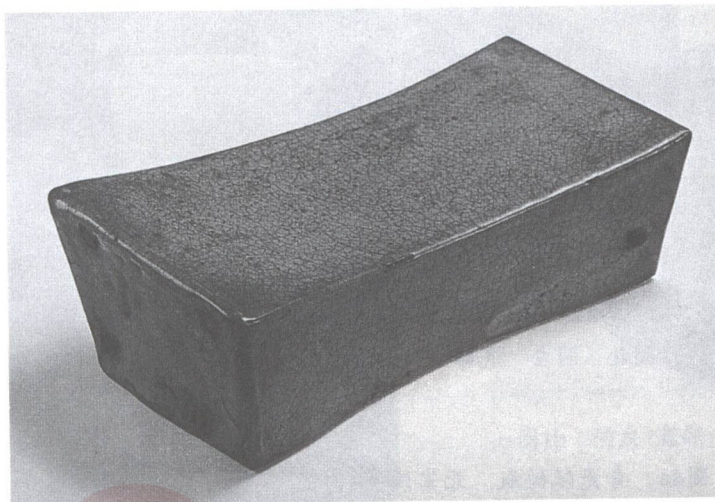


圖7a 青釉長方枕 元代
鈞窯 臺灣 國立故宮博物院藏

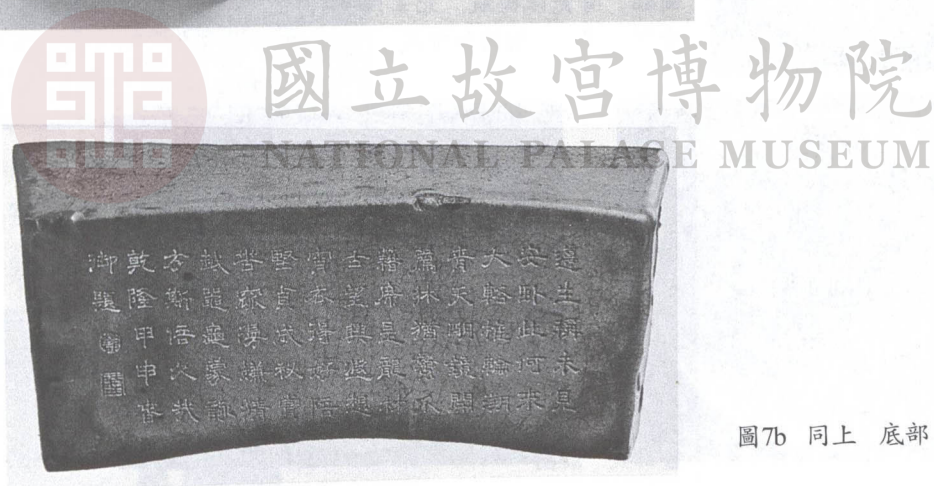


圖7b 同上 底部

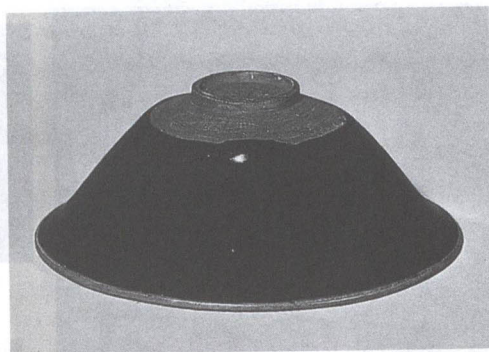


圖8 黑釉盞 北宋定窯(?) 臺灣 國立故宮博物院藏

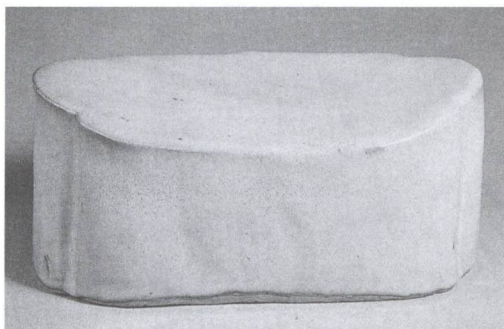


圖9a 青釉如意形枕 宋代鈞窯 英國PDF藏

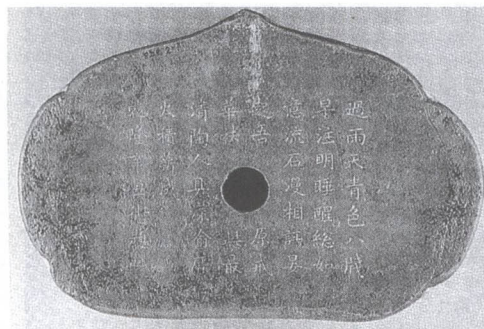


圖9b 同左 底部

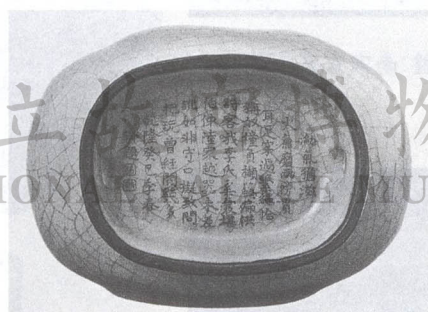
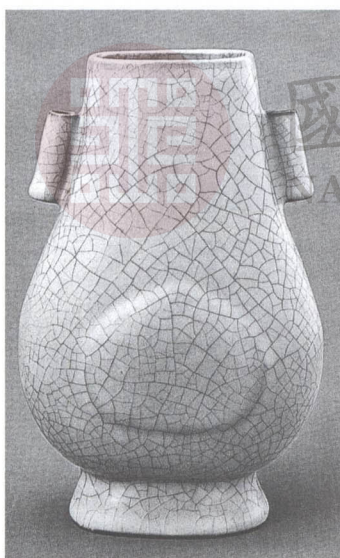


圖10b 同左 底部

圖10a 青釉貫耳壺 清代景德鎮窯 臺灣國立故宮博物院藏

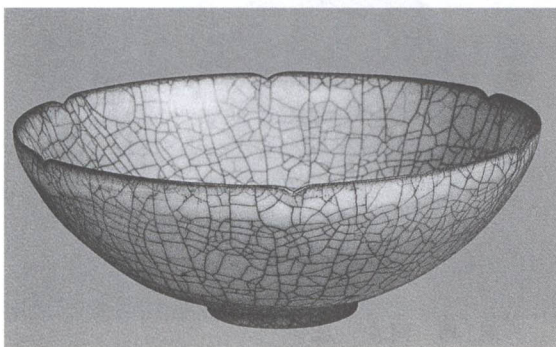


圖11a 青釉花口碗 南宋官窯 英國PDF藏

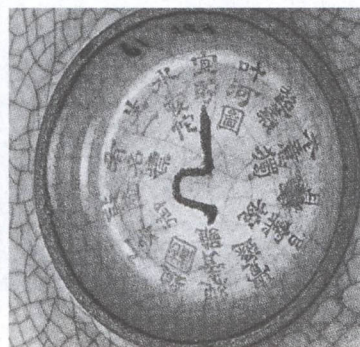


圖11b 同左 底部

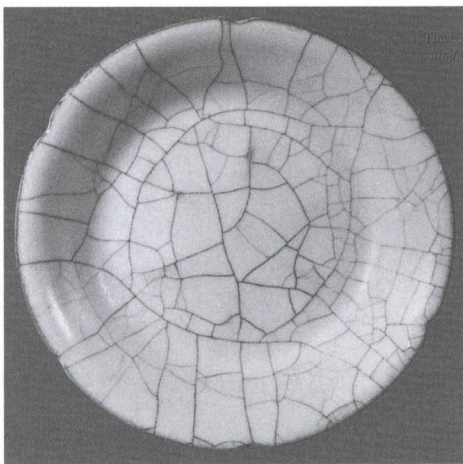


圖12a 青釉花口盤 南宋官窯 英國
PDF藏

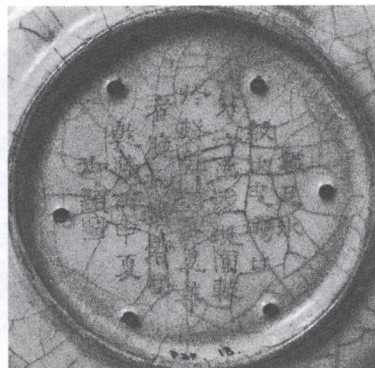


圖12b 同左 底部



圖13 青白釉長方枕 北宋景德鎮窯系
臺灣 國立故宮博物院藏

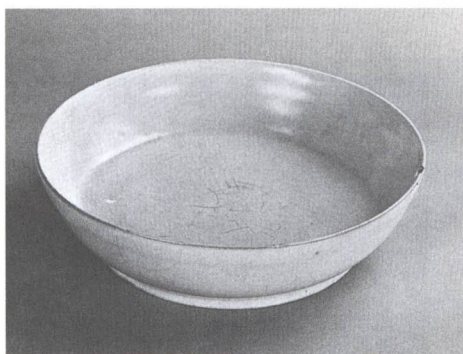


圖14a 青瓷洗 北宋汝窯 臺灣
國立故宮博物院藏

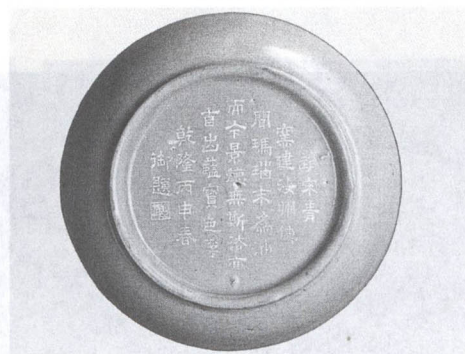


圖14b 同左 底部

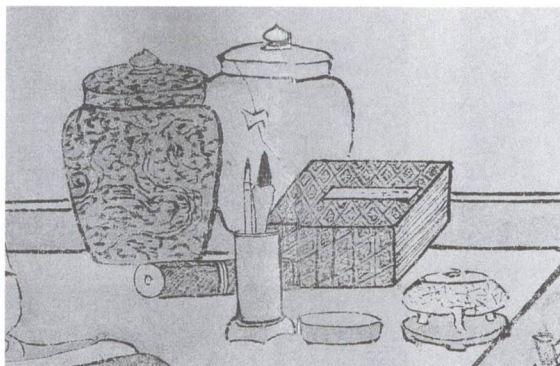


圖15 王問〈煮茶圖〉卷（局部）
嘉靖三十七年（1558） 臺灣 國立
故宮博物院藏



圖16 白瓷方盃 清代 臺灣 國立
故宮博物院藏

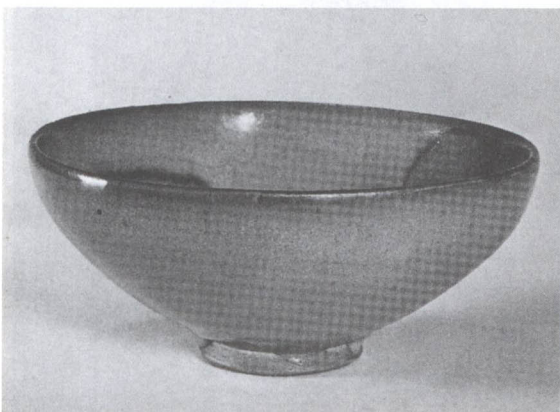


圖17a 青釉碗 元代鈞窯 美國 Freer Gallery
of Art 藏

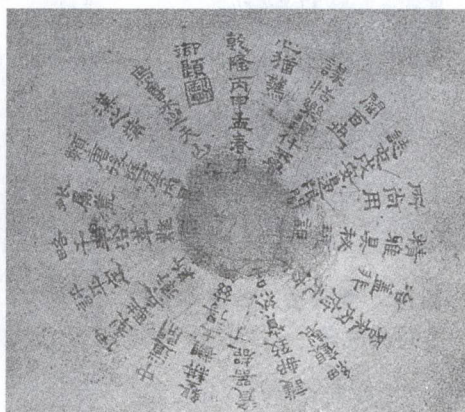


圖17b 同左 底部



圖18 白瓷娃娃枕 北宋定窯 國立故宮博物院藏

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



圖19 黑陶缶 西漢 臺灣 國立故宮博物院藏

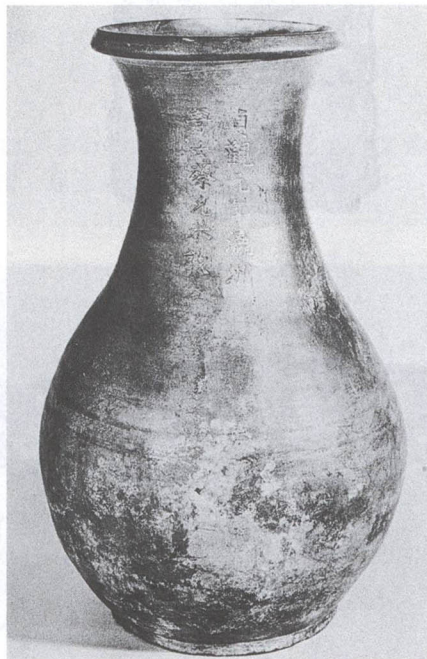


圖20 黑陶長頸瓶 年代待考
臺灣 國立故宮博物院藏

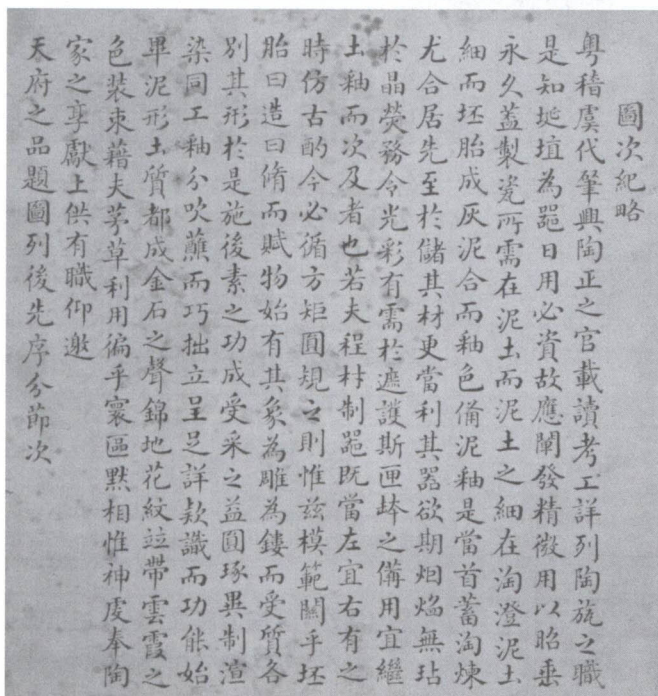
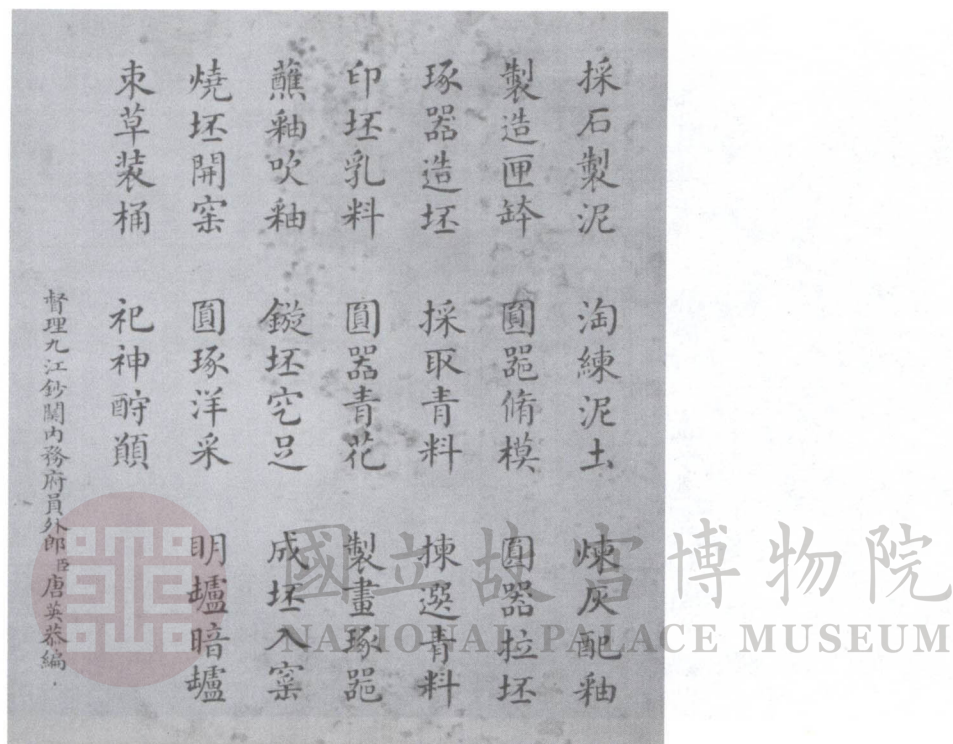


圖21a 《陶冶圖說》〈圖次〉、〈圖次紀略〉 乾隆朝
臺灣私人收藏

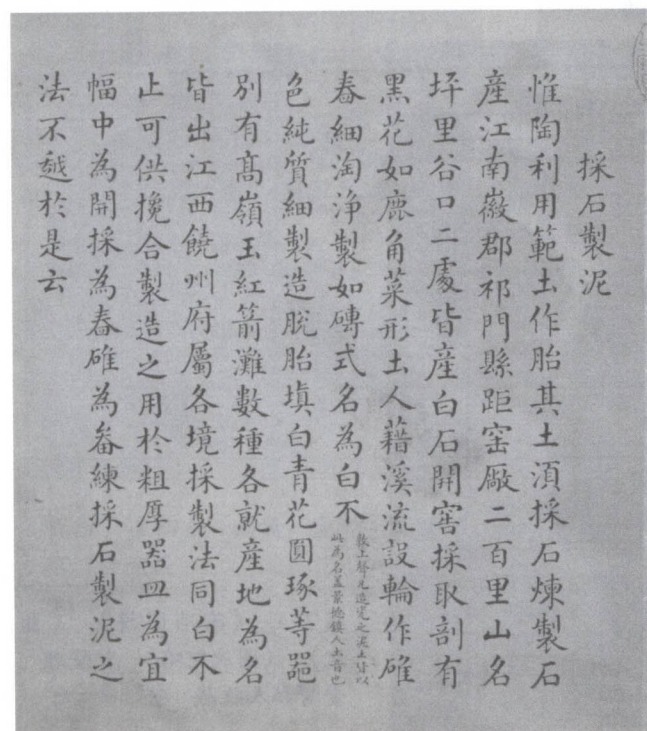


圖21b 《陶冶圖說》〈採石製泥〉
 圖文 乾隆朝 臺灣私人收藏



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

琢器造坯
餅壘罇藝皆名琢器其渾圓者亦如造
圓器之法用輪車拉坯俟其曬乾仍就
輪車刀鎚定樣之後以大羊毛筆蘸水
洗磨俾光滑潔淨然後吹釉入窯即成
白器如於坯上畫料罩釉即為青花其
鑲方稜角之坯則用布包泥以平板拍
練成片裁成塊段即用本泥調糊粘合
另有印坯一種係從模中印出製法亦
如鑲方鑲印二種洗補磨擦與圓琢器
無異凡此坯胎有應錐拱雕鏤者俟乾
透定稿付專門工匠為之

圖21c 《陶冶圖說》〈琢器造坯〉
圖文 乾隆朝 臺灣私人收藏



圖22a 泰國灰陶長頸壺 十五
至十七世紀 臺灣 國立故宮
博物院藏

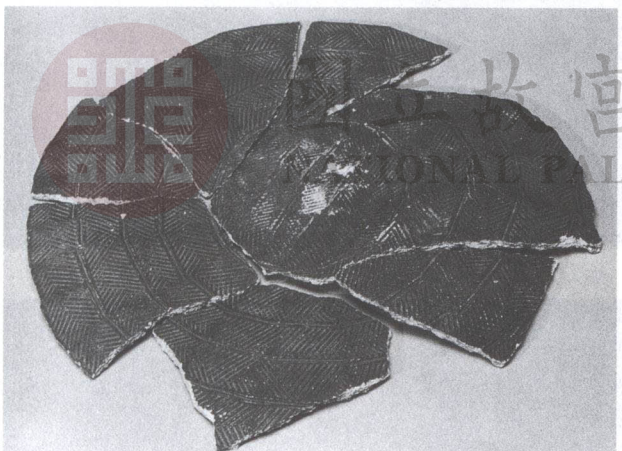


圖22b 同上 底部



圖22c 同上 口沿俯視

Ch'ien-lung's Connoisseurship of Ceramics

Hsieh Ming-liang
Graduate Institute of Art History
National Taiwan University

Abstract

The present essay attempts to reconstruct the characteristics of Emperor Ch'ien-lung ceramics connoisseurship on the basis of his nearly two hundred surviving poems about ceramics, extant pieces from the Ch'ing imperial collection, and archival records of the court's Office of Imperial Manufactures (*ts'ao-pan-ch'u*). The emperor's poetry reveals that his connoisseurial ability was influenced both by Ming literati methods of appreciation, and by his own extensive inspection of physical pieces. Surviving works inscribed with the emperor's poetry demonstrate that his judgments of date and provenance are indeed often quite close to the conclusions of modern day scholars, who labor with a wealth of archeological evidence and research at their disposal. Ch'ien-lung's poems on ceramics are also rife with expressions of his own industrious virtue, soliloquies on the hardships of rule, and other self-admonitions, demonstrating Ch'ien-lung's adherence to a perception of himself as a moral sage-king. Such writings help us understand why Ch'ien-lung devoted such attention to the quality of imperial ceramics produced during his reign. The frequent inscription of Sung-style *pi-te* ("comparing virtue") and other such phrases on Ch'ien-lung era imperial porcelain may also be more easily understood when viewed in this context.

Keywords: Ch'ing dynasty, Ch'ien-lung, ceramics, Ch'ien-lung's poetry

※ The article in Chinese appears from page 1 to 38.

※ Translated from the Chinese abstract on page 1 by Jeffrey Moser.