

明末清初景德鎮瓷器中市民趣味的興起

徐文琴

在中國瓷器史的研究上，從明末萬曆皇帝去世的一六二〇年到清朝康熙皇帝統一中國，將滿人的政權鞏固，而政府有能力再派遣官員駐居景德鎮，監督密業生產的一六八〇年初期〔註一〕，這一段時間被西方的學者稱為中國瓷器發展史上的一個「過渡時期」(Transitional Period)。景德鎮自從元以來就是中國瓷器生產的中心。從一六二〇年到一六八〇年左右這六十年之間，由於政治、社會動亂不安，大多數時候官密生產被迫停止，瓷器生產的記錄也中斷了，景德鎮的瓷器工業因此陷入曖晦不明的情況。一九八〇年代初期，荷蘭、香港、英國、美國等地相繼舉辦了明末清初瓷器的特展，使得這一段蒙塵已久的時期在三百年後成為世人矚目的焦點。其中所牽涉到的天啓、崇禎、順治，以及康熙初年不同階段瓷器的認定，以及年代確定的問題都成為學者熱烈探討的課題。明末清初瓷器的被忽略以及再「出土」牽涉到對中國陶瓷研究本身的發展，以及中、西學者研究方法的不同。

從萬曆末年到康熙二十年左右這一段時期，中國國內的政治、社會、經濟情況起了巨大的變化。由於政治的腐敗，農民的暴動，以及外敵的侵臨，一六二〇年萬曆皇帝去世以後，明朝廷在中原的統治勢力在二十四年間傳了天啓、崇禎兩朝之後就被從北方壓境的滿洲人滅亡了。滿洲人佔領了北京之後於一六四四年建立清朝，對漢人採取了高壓、屠殺以及懷柔的政策；但是在政治以及文化方面基本上還是沿襲了漢人的傳統。在工藝美術方面，除了史書對這一段時期瓷業生產的記載不足以外，瓷器也在戰爭中被大量的破壞，加劇了後人研究這一段時期瓷器資料的不足。此外，傳統上，中國人對於瓷器的喜好與收藏偏重於官密，而對民密瓷器較少顧及。許多學者理所當然的認為在當時動亂的情況之下，瓷器工業恐怕無法維持，更遑論生產品質優良的器皿了！因此這一段以民密生產為主的時期，就在瓷器史上被留下了空白。然而事實是不是如此？

現在所能够收集到的，流傳在國外的資料，以及在國外所進行的研究使得我們必須對這時期的瓷器重新評估。中國從十六世紀末開始與歐洲國家進行直接的海上貿易。十七世紀的時候這種貿易由荷蘭人所設立的東印度公司(VOC)壟斷。僅

根據該公司的貿易記錄，一六〇四年到一六五七年之間至少有超過三百萬件的中國瓷器經由該公司運往歐洲【註一】。這些瓷器到了歐洲之後被視為至寶，在王侯，貴族以及富庶人家之中掀起了購買，擺飾中國瓷器的風尚，帶動了收藏中國瓷器的潮流，至今不衰。近百年來又有大量的中國古物流傳到西方國家。因此這一時期美觀的瓷器在國外反而保存得比在中國多就不足為奇了（大陸某些博物館或文物館的貯藏室內或許還有一些屬於此期的精美瓷器，但尚未被暴光過？！）。

早在一九一〇年有一位英國學者泊尼斯基（Friedrich Perzyski）試圖將收藏在西方（特別是在英國的博物館中），年代混淆不清的中國明、清青花瓷器加以釐定【註二】。他依據有年款的可靠的器物與沒有年款的器物在質地、造型、釉色、裝飾上的比較，將後者加以分類斷代。其中他注意到有一組為數頗多，而斷代特別困難的青花器都具有共同的特徵：譬如器上的裝飾畫法優雅自然，青花似「在乳白底上的紫羅蘭」（violet-in-milk）。器上都畫有圓柱形的孤立山峯、月亮、雲霧裊繞的峭壁，前景有松樹枝、棕櫚葉、或圓形樹葉，尤其是在地上以「V」字形來表示草、苔或樹枝等，畫面豐富，具有敘事性。像這一類的瓷器有時被訂為萬曆，有時康熙，甚至十八世紀。作者加以比較之後，認為應是明末天啓，崇禎到清初順治時期的產品。

一九二三年霍普森（Hobson）出版《明朝瓷器》（The Wares of the Ming Dynasty）一書，書中指出萬曆以後官窯的資料極為稀少，但相信民窯的生產應該非常旺盛【註四】。與泊尼斯基一樣，他也相信有一組數量相當多的青花是由明到清這一段過渡時期的典型器皿。這些瓷器除了具有泊尼斯基所描述的特徵之外，同時：「器身厚重，適於外銷，材質好，胎體潔淨，平底無釉。釉厚，有氣泡，紋樣重複出現，似乎是由貯存的圖案中取用的。一種最常見的圖案是以山水樹石為背景的人物畫。器沿有挺直的樹葉紋，以及看起來似鬱金香的圖樣（此種鬱金香花紋是在外銷瓷上特有的圖案——筆者註）」。

一九五四年，荷蘭學者澳格（T. Volker）整理了荷蘭東印度公司一六〇二年到一六八二年貿易文獻中有關中國與日本瓷器貿易的部份，將它譯成英文，出版成書，書名《瓷器與荷蘭東印度公司》（Porcelain and the Dutch East India Company）【註五】。書中對於從一六〇二到一六五七年之間由中國銷往歐洲的瓷器種類以及龐大的數量有詳細的記載。書中稱這一時期的中國瓷器為「過渡期瓷器」（Transition Ware），並指出當時銷往歐洲的瓷器都是由中國本土所用的瓷器

中選擇的，因此唯一的差別只有器形。一直到一六三五年以後，荷蘭人才要求景德鎮的陶匠依照他們所帶去的樣本生產。這些樣本都是在臺灣（當時荷蘭人佔有臺灣），依據歐洲金屬器皿的造型用木頭做成的，其上畫有各式各樣的中國人物。「典型的過渡期瓷器」有如下特徵：「製造技術優於當時普通的外銷瓷（carrack variety），器身厚重，青花亮麗，釉不易脫落」。作者推測這種瓷器大概是一六三五年以後才出現的，是荷蘭商人一再要求提高品質的結果。毫無疑問，這本書提供了研究明末清初瓷器的學者極為寶貴的資料。

英國博物館的中國瓷器學者堅尼斯（Soane Jenyns）進一步的明確界定所謂的「過渡時期」是從萬曆皇帝去逝的一六二〇年開始，到康熙皇帝派遣臧應選為景德鎮督陶官的一六八三年止。他在一九五五年發表的「明清過渡時期一六二〇到一六八三年的瓷器」（The Wares of the Transitional Period Between the Ming and the Ching, 1620—1683）一文中指出霍普森氏所描述的那一羣過渡時期瓷器的品質極高，可以與最好的萬曆與康熙青花比美。它們是這一時期許多不同種類瓷器產品之一，同時是最好的【註六】。

近年來英國米德理女士（Margaret Medley）對明、清瓷器的研究不遺餘力。她試圖闡明世人對於「過渡時期」觀念的認識。在一九八七年發表的「中國瓷器的明清過渡期」（Ming-Qing Transition in Chinese Porcelain）一文中，她開宗明義的說：「藝術史不同於政治史，而與社會史，經濟史一樣，研究的對象涉及不斷的在形成『持續』變化的事情，無法在任何階段做一個截然的劃分。因此研究中國瓷器史成為一種判斷——判斷一種風格什麼時候開始形成，什麼時候結束。因而過渡時期似乎永遠存在——在複雜的持續中一種風格產生了，而另一種消失了。由唐轉變到宋的第十世紀，以及由元到明的第十四世紀都是如此。然而近來愈來愈引起人注意的過渡期是從完全發展成熟的十六世紀明朝風格到新的非常不同的十七世紀末期清朝風格形成的這一段時間。」【註七】她同意萬曆皇帝去逝明皇室終止干預景德鎮瓷器生產的一六二〇年是這一段時期的開始，但建議「三藩之亂」被平靖的一六七四年可當成過渡時期的結束。因為她認為新的風格到這一年已經形成。

無論歐美學者對「明清過渡期」的時間界定是什麼，從現存國外的資料以及西方學者的研究顯示在這一段時期有一羣精美瓷器的存在，似乎是不容否認的事實。

不幸，大陸學者對於萬曆以後到康熙中期以前這一段時期瓷器生產的認識與西方的有一段差距。大陸學者的看法可以以劉蘭華與葉佩蘭為代表。劉蘭華在「康熙朝青花瓷器分期」(一九八一)【註八】一文中將康熙瓷器分為早、中、晚三個時期(但並沒有說明每一個時期的上下限)。他認為「早期瓷器燒造水平較低……。接近康熙二十年時，青花顏色開始由灰暗變得青翠。釉面也由泛青有黑棕眼變得較白較潔淨……，開始接近中期的特點。而中期的燒造水平較早期有很大的發展，器物的胎體更加細膩，堅硬，含雜質少。青花純淨，發色青翠，明顯的表現濃淡深淺的層次，取得『青花五彩』的效果」。然而接着他所舉例的康熙中期代表作品，如帶有戊寅年款的青花人物筒式瓶，及帶丁丑年款的青花山水人物筆筒，却是在西方被列為典型的明清過渡期的器皿。由於這兩件器物上都有暗花邊紋裝飾，因此作者以為「瓷器有暗紋始於康熙中期，並非雍正時期」。

葉佩蘭的文章「康熙朝暗花邊飾青花瓷器」沿襲劉蘭華的觀點【註九】。但她認為「帶暗花邊飾的青花瓷器在清初順治時期已經出現，到康熙時期則較為普遍了。過去曾把所有帶暗花邊飾的青花瓷器的製作年代都鑒定為雍正朝，這是不確切的。」又說：「至於這類瓷器會不會是明末崇禎年代的產品呢？崇禎時，明代統治已日暮途窮，御窯廠生產停滯，更沒有燒出過有時代水平的瓷器來。」，因此根據片面歷史的推測，把明末的產品都否定了。

由大陸學者互相之間對瓷器上暗花紋飾出現的時間的矛盾態度上，可以看出他們對這一時期瓷器的特徵並沒有完全的掌握。同時也忽略了從分析藝術風格的方法(藝術史研究的基本原則)來研究這個問題。此外大陸學者對這一時期瓷器的斷代是傳統的依據朝代來分，而沒有像西方學者有「過渡時期」的觀念。

大陸學者的看法傳到西方後，馬上就有附會者。牛津大學艾斯莫尼博物館(Ashmolean Museum)一九八一年出版的館藏目錄就因此受到了指責【註一〇】。大多數的西方學者都不贊成這種斷代，因為無論從十七世紀歐洲靜物畫的資料，荷蘭東印度公司的文獻記載或美術風格的演變等方面來考查，這些瓷器的年代都應屬於明末清初，而不晚於一六八〇年代【註一一】。一九八二年前後，沙契船長(Captain Hatcher)在東南亞海底打撈上一艘滿載中國瓷器的荷蘭東印度公司十七世紀沉船【註一二】。根據在打撈上的瓷器中有帶「癸未」(一六四三)年款的器物，以及查對 VOC 的航船記錄，可知沈船の日

期大約在一六四三到一六四六年之間。如此使得我們對那一段時期瓷器的斷代有了實物的根據，從而也可以肯定歐洲學者原來的看法。

進一步從明末清初的社會、經濟情況，也可看出當時確實具有生產精美瓷器的條件，而且那些瓷器產品也具有生動的時代趣味，並且展現了當時的文化內涵。

社會經濟環境

明朝自從朱元璋建國以來，國家享受了一段相當長時期的安定。到了嘉靖的時候，國內的經濟已經有了很大的進展。無論是對內或對外貿易都很蓬勃。萬曆九年（一五八一），張居正（一五二五——一五八二）推行「一條鞭法」，改進國內的賦稅制度。他將各種稅收合併，以畝計算，並且以白銀賦稅。這種制度鼓勵了國內白銀的流通，有助於商業活動的擴大，因此也助長了私人企業的發展。萬曆以來包括瓷器、絲織、製紙、印刷、農、礦等手工業都有私人企業的經營，促進經濟的繁榮。這些私人企業分工精細、百業競爭，而且市場龐大，形成了一個被許多大陸學者認為具有「資本主義雛形」的經濟制度【註二三】。當時紡織、製紙、印刷等手工業集中地的蘇州、杭州、太湖流域，以及松江一帶成為人口的集中地，也是財富的中心。繁榮的經濟活動帶動了城市文化的興起，使得晚明成為中國文學及藝術的一個黃金時代。

連帶着經濟發展的是傳統官手工業「工匠制度」的瓦解崩潰。我國的工匠位屬「四民」末位，自古就受到法律條文的束縛，沒有轉業或參加科舉考試的權利。明朝初年，政府規定全國工匠必須向工部報備，並且分為「班匠」與「存留民匠」兩種，定時定期為政府服勞役【註二四】。到了嘉靖年間，這種制度已經弊端叢生。許多工匠不堪勞役之苦而逃跑。使得「工匠制度」徒存其名。為了彌補這個損失，在「一條鞭法」之下，工匠也可以以銀錢抵消勞役。因此增加了他們就業的自由，而促使雇傭制度普遍存在。一六四五年順治皇帝因應時勢正式公告取消工匠階級【註二五】。傳統對匠人階級束縛的消失，使得他們能够正式的以比較公平的身份參與社會活動，接受教育並且提高社會地位，對於手工藝品的創作必然產生了鼓勵的作用

景德鎮的瓷器生產很明顯的反映了這種改變。

明朝景德鎮是中國瓷器生產的中心，也是江西省最富庶的城鎮。根據清朝初年的文獻可知當時景德鎮佔地大於六又二分之一平方公里，大約有十萬戶人家。隆慶萬曆時大約有九百座瓷窯從事生產，清朝將瓷廠重新編製而分為二〇〇到三〇〇區，每一區的產量約為一個明窯的四倍，因此產量比明朝還大。全部都屬民窯【註一六】。由此可見明末到清初這段時間景德鎮的民窯有快速的擴張。產品除了供應國內市場外也大量外銷。當地的瓷器工廠可分為家庭手工業和作坊手工業。作坊手工業分工之細可由出版於一六二七年的《天工開物》的記載「一杯工力過手七十二方成器。其中微細節目，尙不能盡也」得知【註一七】。當時密主社會地位的提高書上也有記載。譬如以往的瓷器都以地名或皇帝年號命名，如定窯、龍泉窯、宣德窯、成化窯等。但從萬曆以來却有不少民窯以密主的名字流傳，如崔國懋（Ca. 1512-1572）的「崔公密」，吳塵的「吳密」，吳為的「壹公密」，另外知道密主的名字的有吳明官、周丹泉（Ca. 1566-1620）等【註一八】。「陶庵夢憶記載」：「（嘉興王二之漆竹：洪漆之漆；張銅之銅；徽州吳明官之密），皆以一工與器而名家起家。其人且與搢紳先生列坐抗禮。」【註一九】。同時由於明末官窯的停產，最優秀的工匠都轉而為民窯雇用，這樣必然提高了民窯生產的水準，而幾可與官窯相比。

順治初年景德鎮捲入戰爭的旋渦，生產遭到很大的破壞。據記載，順治皇帝曾於一六五一年下令重燒御窯【註二〇】，但沒有完成使命；可見得官窯在戰亂中被破壞的嚴重程度。一六五五年以後才逐漸恢復正常生產。但到了一六七四年景德鎮又被捲入「三藩之亂」的戰火，遷徙轉業，死亡者不計其數【註二一】。一六七六年亂平。然而景德鎮的瓷器生產大約要到一六八〇年以後才恢復以往的盛況。

綜觀明末清初這一段時期景德鎮瓷器工業發展的狀況，可以清楚的看出當時政治情勢的鉅變對官窯及民窯的影響並不一樣。受打擊最大的毫無疑問是官窯的生產。然而民窯並沒有隨着官窯的崩潰而沒落，反而坐收其利，不僅優良的陶匠轉業民窯，而且因為沒有官方的控制而能更充份的自由創造、生產，以供應國內市場以及廣大的國外市場的需求。這種情形在明末尤其特出。即使在受到烽火嚴重摧毀的順治初年以及「三藩之亂」時期，生產也沒有完全停滯。而且不久又將傳統的瓷器工

藝再次發揚光大。這種種都說明了民間手工業對於環境堅硬的適應能力。

瓷器生產

明末清初景德鎮生產的瓷器可分為青花、五彩，以及單色釉瓷，其中以青花的生產最重要。就瓷器的市場來說，可分為內銷與外銷兩種。一般說來內銷瓷與外銷瓷在器型及裝飾上會有所不同，但有時視市場而定會有重疊的時候。此時期內銷瓷被大量的運往歐洲，因此除了器型模仿自歐洲金屬器皿的餐桌具，以及畫有鬱金香等少數異國紋飾的瓷器外，其它與國內用瓷無異。由於此時期瓷器的生產數量龐大，種類繁多，因此本文以國內用瓷為討論的主體，其它種瓷器做為輔助。同時強調裝飾上具有特色，能代表明末清初的時代風格的器皿為主。此種瓷器國外收藏豐富，因此本文所用資料多為國外收藏。關於這時期的瓷器，外銷歐洲及日本的被研究得比較多，因此比較清楚【註三】。專門研究國內市場瓷器的反而比較少。史料方面，現在知道的有明末清初人葉夢珠「閩世篇」中論及當時瓷器的優劣及價錢高低的一段文字。原文如下【註三】：

「崇禎初時，窰無美器。最上者不過三、五錢銀一只，丑者三五分銀十只耳。順治初，江右甫平，兵燹未息，瓷器之丑，較甚于舊，而價逾十倍。最丑者四五分銀一只，略光潤者，動輒數倍之，而亦不能望靖窰之后塵也。至康熙初，窰器忽然精美，佳者直胜靖窰。而價亦不甚貴，最上者不過值銀一錢一只而已。自十三年甲寅（一六七四）之變江右盜賊蜂起，瓷器復貴。較之昔年，價逾五倍，美者又不可得。大概移窰于近地，工巧與泥水，種種不同，匪但遷乎其地，而弗能為良也。是時民間復如順治之初，富者用銅錫，貧者用竹木為制。然而所盛饌肴，不堪經宿，洗滌亦不能潔，遠不如瓷器之便。至二十七年戊午（一六八八）豫章底定窰器復美，價亦漸平，幾如初年矣。」

由於作者葉夢珠是上海人，因此相信這一段文字是針對着崇禎到康熙二十七年之間，上海地區售賣的瓷器而言的。社會的動亂對瓷器的價格及品質優劣會發生立即影響由此可見，可惜作者沒有說明器物的種類。雖然文獻資料不多，同時帶有朝代年款器物的數量也有限，然而天啓、崇禎、順治及康熙初年的瓷器各個時期都有它的特色，則可以從現存實物窺見。

從現存世數量不多的帶有年款的器皿來看，天啓瓷器製作比較粗陋，釉常有崩落及縮釉的現象，青花顏色灰暗，其上裝飾簡單滯拙。帶有「皇明天啓乙丑歲（一六二五）」款識的青花香爐（也有人稱為淨水盃），是此種器物的代表作品（圖一）【註二四】。這件青花器上畫着八仙，以山石雲樹做襯托。質地畫風與前所述吻合，而山石的結構怪異，脈絡不清。然而同一年所生產的現在收藏在英國博物館的青花香爐却是一件非常優秀的作品（圖二）。此香爐的造型與前一件相同。然而青花青翠，分出深淺濃淡的層次。釉色也很均勻，潔淨。器身畫有三國志「趙子雲單騎救主」的場面。用筆細膩，人物形態十分傳神。這件器皿的質地與畫風與崇禎及清初所出產的最優良的瓷器相似。這類瓷器就是屬於西方人士所認定的典型的「明、清過渡期瓷器」。此器器底有「天啓五年（一六二五）吳名多香」款。吳名多似是女性的名字，可能是陶匠或此器上繪者的名字。

崇禎朝瓷器的製作比起前期有了明顯的進步。崩釉的現象不再出現，口及足部邊緣修飾整齊，器身穩定厚重。青花呈瑩潔的紫藍色。可以做為這時期生產精美瓷器鑒證的是一件底部書有「大明崇禎年製」款的有蓋圓盒（圖三）【註二五】。此盒在青花地上以留白法繪畫纏枝花卉，紋飾滿佈器身，優美華麗。在盒蓋與器身結合處繪有連續三角形紋樣。

順治時期，由於戰亂的關係，瓷器工業遭到嚴重干擾，品質與數量都下降了，但生產並未停止。現存帶有順治年款的器皿極為少見。收藏在北平「故宮博物院」及「上海博物館」的數件有順治年款的瓶、香爐（淨水盃）等祭器，以及盃，盤器皿可做為此期的標準器【註二六】。此時器皿無論造型與畫風都近似明末。有的質地較差，青花藍中微帶灰色，但也有的「胎質細膩，釉色清亮足以與康熙青花佳器媲美」【註二七】。

帶有年款的康熙初期器皿，呈現兩種不同的風貌。此件題有「康熙一七年（一六六八）夏月吉旦」款的青花盃口沿有不平之處，畫風古拙帶有變形的趣味（圖四）【註二八】。一六七二年製的青花釉裏紅盤則呈現熟練的製作技巧（圖五）。不僅胎質細膩，而且繪畫精細。陶匠掌握了燒製難度高的青花與釉裏紅互相搭配的技巧，而展現華麗的裝飾效果。此器底部書有「康熙壬子中和堂製」款。一六七三到一六七四年之間盛行青花釉裏紅器皿，器形多為盤、盃，底部多書有康熙年代及「中和堂製」款。

綜觀明末清初「過渡時期」的國內市場瓷器，它們的特點可分為器形及裝飾兩方面來考查。器形上，明朝末年的瓷器除

了大量生產祭器及日用的碗、盤、杯、圓盒之外，最典型的是形狀高長或圓碩腹的瓶、罐等器，特別是各式各樣的花瓶：觚式瓶（圖六、十一、廿七、廿八、卅五）、筒式瓶（圖廿、卅八、四十四）、長頸瓶（圖八）、葫蘆瓶（圖九）【註二九】，此外還有各式圓碩腹罐（圖十、卅六、四十一）。筆筒則是這時期新出現的造型（圖七、廿五、廿九、四十八）。此時瓷器的特點是器身厚重，造型簡潔而線條流暢，兼顧了實用與美觀兩個功能。

順治及康熙初年許多器形似乎消失了。現存實物中碗、盤、祭器佔了大多數。花瓶的種類減少了，延用的造型則有變得較為誇張而輪廓複雜的傾向。最明顯的例子之一是觚式花瓶的變化。明朝末年的觚式瓶造型簡潔流暢，由一塊坯土一氣做成（圖廿七、卅五），也有的中間部位稍為凸出（圖六）。到了清朝，中間部位更加誇張。這一件帶有癸卯年款的康熙初年青花瓶是很好的例子（圖十一）。除了中間部份突出之外，喇叭形的口部也更加往外延伸。這件器皿是分上、中、下三段做成再拼接起來的。這種強調器形的凸凹對比輪廓的作風，似乎愈後愈明顯。到了康熙二十年以後，造型已大致脫離原來的簡單流利而有變得複雜誇張的傾向（圖十二）。

在裝飾方面，這一時期的瓷器釉色都是白中泛青，不同於萬曆時期的乳白或康熙中期以後的潔白。品質較高的器皿青花呈瑩潔明亮的紫藍色，繪畫生動傳神，饒富趣味。康熙十年以前的器皿口沿常有一圈醬色釉。明末器物上的裝飾佈局比較零散，草木、樹石、人物等圖案遍佈器身，看去似乎沒有一個系統的籌劃（見圖二、六、十九、廿三等）。表示草地的V字形紋樣非常普遍。一個畫面的頭尾交接的地方經常用被雲霧繚繞的岩石來隔開（圖十三）。崇禎朝的花瓶、筆筒等器皿的口足邊緣常有一圈暗花紋做裝飾，書有干支年款的器皿也在此時大量出現。山水、人物、花卉等紋樣大都與萬曆末期及天啓、崇禎時期流行的版畫畫譜，如「十竹齋書譜」、「名公畫譜」、「集雅齋畫譜」以及文學作品裏的插圖極為相似。大約都是以這些版畫做為粉本，因此風格上受到了當時流行的纖麗秀美的徽派版畫的影響（圖廿九、卅、卅一、卅二、卅六、卅七）【註三〇】。有的學者認為此時瓷器上的繪畫也有直接以紙畫做粉本的，並不只模倣自版畫【註三一】。筆者沒有排除這個可能性。但現存紙畫中題材構圖與瓷畫相同而可做比較的極少，因此無法下論斷。而且筆者以為版畫價錢較低廉，取得較易。版畫構圖的簡潔，以及線條的疏朗，也應較適合於瓷器上的繪畫。

明末瓷器上的圖案及風格延續到順治及康熙初年，但是手法及畫風有所改變。暗花邊飾紋消失，代之以手繪的幾何或花卉紋。清初瓷器（尤其是康熙初年的器皿）上的繪畫構圖比較嚴謹，效果更接近於紙畫，而不是明末填充似的補白（圖五、十六、十七）。山水、樹石用較為自然的方法表現，而不是簡單的幾何圖案。地上的V字形已漸被淘汰，取而代之的是潑墨點、山石皺紋等類似紙畫的表現技巧。人物造型則由明末的婉約典雅轉變到清初的扁平單薄（圖五）或纖巧修長（圖四十六）。整體說來畫風由明末的活潑自由發展到工整勁秀。

康熙二十年以後的瓷器在製造技術上更進一步的提高，如胎身變得輕薄，釉色更為細膩豐富，但圖案變得形式化，而且繪畫手法也顯得較為呆滯，或者刻意求工，失掉了明末清初古拙天真的雅緻（圖十二）。

山水以及人物故事題材的繪畫

如前所述，這一時期瓷器的特色除了有許多新的器形出現之外，最值得注意的應該算是裝飾題材的豐富以及繪畫的生動活潑。這一時期瓷器上的裝飾圖案對後來瓷器影響最大而深遠的有二點：一是山水畫的興起；二是以戲曲小說為題材的人物故事畫的盛行。

山水樹石在以往的瓷器上多用做為點景，可是在明末清初的瓷器上却經常以主題的形式出現。表現的方式簡繁不同。有逸筆草草，佈局空曠，如這件帶有康熙戊子春日（一六七二年）年款的青花圓盤（圖十四），以飄逸的筆法勾勒出一花一石的輪廓。有的則表現層崖疊嶂的宏偉景觀，精心構思，可與紙畫比美（圖十六、十七）。大體說來，明末的山水畫得比較簡逸，只勾出輪廓，與當時盛行的倪瓚的畫風有可比擬之處（圖十五）。康熙的山水畫技巧比較複雜，細節較多，構圖可以與流行於清初的正派的繪畫相比（圖十七、十八）。此時瓷器上山水畫的興盛與版畫中，如萬曆的「歷代名公畫譜」、顧氏畫譜」（一六〇三），及蕭雲從的「太平山水圖」，山水題材的流行並行，畫法也受其影響。

數量衆多的人物圖案可以歸納為四大類：一、象徵吉祥，祝福的圖案。二、宗教以及民俗信仰人物。三、表現文人生活

、情趣的畫面。四、小說戲曲故事。

第一類圖案包括了「百子圖」、「嬰戲圖」、「加冠進爵」、「麒麟送子」、「指日高昇」、「竹報平安」等畫面。有些意思無法畫出只好用象徵或諧音的方法來表達。譬如在瓶內插了三隻戟，由僕人呈獻給主人，就表示了「平昇三級」（瓶昇三戟）的意思（圖十九）。題有丁丑（一六三七）年款而造型畫風都符合崇禎時期風尚的青花筒式瓶，上面畫着一個仕女將一株花贈與一位仕人，有祝福讀書人中舉的意思（圖二十）。瓶上還提了兩行詩：「酒淹衫袖濕，花壓帽簷低」。

屬於第二類的有佛、道人物故事，如「佛說救苦經」（圖廿一），布袋和尚（圖廿二），寒山、拾得，「老子騎牛」、「羅漢步海」、五老、鍾馗，以及八仙等。八仙的故事在小說戲曲裏也很盛行，所以可以歸在第四類的小說戲曲故事。

第三類具有文人趣味的圖案，在明末清初瓷器中大放異彩，引人注意。這個現象說明了文人思想在明末社會的活躍。它的影響不僅在文學上，而且深入工藝美術的創作中。出版於二十世紀初期的「飲流齋說瓷」對於明清瓷器上以文人為主角的裝飾題材有如下的記載：「明瓷所繪故事，若周茂叔愛蓮，陶淵明賞菊，竹林七賢，曲水流觴之屬，均極俊逸雅倩之致。康熙人物無一不精，若飲中八仙，若十八學士，十八羅漢，與夫種種故事，皆神彩欲飛，栩栩如生。」【註三二】。在現存器物中所能看到屬於這一類的圖案包括有「李白望月」，「竹林七賢」（圖九、廿三），「王羲之觀鵝」（圖廿四），「十八學士」（圖廿五），「西園雅集」，「飲中八仙歌」，「赤壁賦」等。

描繪文人現實生活題材的出現，應該是受到了當時流行的文學作品的影響。明末清初許多文人加入了傳奇寫作的行列，以自己熟知的人事為描述對象，而創造了「鳴鳳記」、「桃花扇」等反映社會現實的作品【註三三】。因此在瓷器上我們可以看到文人與姬妾在郊外野宴的浪漫情景（圖廿六）；也可以看到士人在花園裏擊鼓，女樂人在一旁吹簫伴奏，以款待佳賓的琴韻雅集場面（圖廿七）。這些畫面生動的反應了明末文人學士風流瀟灑的生活行徑，當時的縉紳，地主之家崇尚詞曲，設班自娛的事實，同時也在某一程度上表現了明末藝術社會寫實的精神。

提有詩句的圖案，圖文並茂，與傳統紙畫「詩、書、畫」三絕的條件一致，表現了文人畫的趣味，也代表了這一時期瓷器裝飾的特色之一。現藏在阿姆斯特丹博物館的崇禎青花觚形瓶上面非常細膩生動得畫着主人迎接訪客，男僕在一旁起火煮茶

的溫馨場面（圖廿八）。花瓶上還題着與圖相應的詩句：「寒夜客來茶當酒，竹爐湯沸火初紅。尋常一株窗前月，纔有梅花便不同。」。詩末題有日期「乙卯（一六三九年）仲春月寫」，但沒有畫家的名字。年代稍後，順治十五年（一六六〇）的青花筆筒上的繪畫則完全模倣紙畫的形式，不僅題有詩句，同時還有畫家的署名以及他所要贈送的友人的名字（圖廿九）。這個筆筒上以白描的手法畫着將有遠行的遊子遇見朋友，以梅花相贈的離別場面。筆筒的另一面以工整的楷書寫着：「折梅逢驛使，寄與隴頭人。江南無所有，聊贈一枝春。」，後題「冬月寫爲龍將庚盟兄咲正。汪真」【註三四】。崇禎年間存誠堂刻的民間通俗文學書籍「五朵雲」一書中卷首的版畫插圖之一與這件筆筒上的繪畫題材和題詩相同，前景的人物構圖也很接近（圖卅）【註三五】。

然而表現得最完整，而內容最多樣的，則是取材自當時流行的戲曲小說的人物故事。明朝末年是中国文學的黃金時代，特別是以傳奇爲主的戲劇盛極一時，使明末維持一個歌舞昇平的局面【註三六】。明末的小說擅長於寫人述事，無論寫景言情都深刻細膩。「金瓶梅」以及凌濛初的「二拍」、「三言」，開創了我國社會寫實小說的先河，生動的表现了當時的社會以及市民階層的心態，是當時文學作品的代表鉅著。

一九一〇年出版的「陶雅」以及「飲流齋說瓷」二書都記載着明清瓷器上畫着戲曲小說故事的情形。「陶雅」記載如下：「康熙朝畫手佳矣。然客貨所畫，類皆水滸、西廂之故實爲多。似此荒率野趣之筆，更不易觀也……精倣宋元絹畫人物故實，幾于筆筆有來歷。後之客貨推波助瀾，圖畫小說演義，氾濫及於戲曲……蓋自朱明以來而已然矣。」【註三七】。「飲流齋說瓷」中對於人物故事題材的盛行有這樣的評語：「人物故實標新領異，波瀾推衍。窮極詼詼。大抵皆導源於小說稗官。然皆與歷代丹青畫法相合也。」【註三八】。

在明末清初的瓷器中以戲曲小說爲題材的圖案現在尙難以規劃出一個全面的輪廓，原因一方面是現在流傳的十七世紀瓷器數量有限，另一方面是蒐集資料的困難。在筆者收集到的資料中，由於瓷上繪畫表现的曖昧，以及筆者學識有限，有一份故事也尙無法辨別。儘管如此，從現有的資料可以推測當時採用的題材是很廣泛的，其中可能包括一些現已失傳的劇本。所以對這個題目的進一步研究或許可以幫助我們了解明末通俗文學及戲曲流行的情況以及它們演出的形式。

在現在所能看到的圖案中，可屬於小說類的包括下面幾本名著：「三國演義」、「隋唐演義」、「西遊記」、「封神演義」、「古今小說」、「三言」、「二拍」等。「隋唐演義」、「西遊記」等長篇小說中的篇章又被改寫為戲曲的形式演出【註三九】。「陶雅」中提到的「水滸傳」故事，筆者在明末清初的瓷器中還沒有認出過。「水滸傳」於崇禎十四年（一六四二）曾被明政府列為禁燬書籍【註四〇】。因此這個故事大概一時成了禁忌，而沒有人敢畫它了。這個故事在十八世紀的瓷器上比較常見。

在以上文學作品中，「三國演義」的故事最常出現在現存明末的瓷器上，而表現的形式也很豐富，現在所能看到的就有「桃園三結義」（圖卅一）、「虎牢關三戰呂布」、「千里獨行」、「馬躍檀溪」、「趙雲單騎救主」（圖二），「關大王單刀赴會」（圖卅三）等。其中繪有「桃園三結義」的青花香爐，現在收藏在柏林的博物館，是一件繪製特別精美的明末瓷器（圖卅一）【註四一】。這件香爐的一面畫着關羽、張飛、劉備站在庭園中。隔着一道矮牆，在園子的另一邊，僕人們正磨刀霍霍，準備犧牲馬牛，歃血為盟。這個畫面不僅表現得生動切題，而且三位主人公的造形特徵也一目了然，與書上描述的相符，可以看得出畫工的用心。這件器皿上的畫可以與崇禎年間熊飛閣版「英雄譜圖贊」中同一故事的插圖做一比較（圖卅二）【註四二】。在構圖上兩者雖然不相同，但線條流暢，身材略為修長而小腹微凸的人物造型却很相近。由風格可以推測這件香爐也是崇禎時期的產品。

「西遊記」的故事可見於收藏在荷蘭「天主堂博物館」（Prinseshof Museum）的明末青花觚形瓶上（圖卅五）。這件器皿的口緣及足緣都有一圈暗花紋飾，器身則精緻的畫着唐僧騎在馬背，他的三個徒弟孫悟空、沙彌、豬八戒隨行左右，一行人出發取經的場面。這個圖案中，不僅個個主角的神態畢肖，而且連衣服的紋飾和馬的筋絡都沒有遺露。

屬於戲曲類的故事包括了馬致遠的「漢宮秋」和「破窖記」，陳與郊的「文姬歸漢」，梁承思的「浣沙記」、施惠「幽閨記」、湯顯祖「還魂記」、王實甫的「西廂記」以及八仙的故事等，不勝枚舉。畫在明末瓷器上的故事，與明末戲曲的百家爭鳴一樣，種類繁多。到了清朝故事的種類減少，然而「西廂記」一枝獨秀，從頭到尾，每一個情節都被畫過，可見這個故事受到喜愛的程度。

現藏在「艾斯莫尼博物館」的青花罐上畫着「漢宮秋」一劇中，昭君手抱琵琶騎在馬背，一行人抵達江畔的出塞場面（圖卅六）。這個圖案可以與刊印於崇禎二年（一六二九）「盛明雜劇三十種」中「昭君出塞」一景的插圖比較（圖卅七）【註四三】。雖然只有畫面的前景可以相比，而且細節也不一致，可是修長玲瓏的人物造型以及互相道別的人物構圖是相似的。這個青花罐依風格以及造型也可訂在崇禎時期。

出身尊貴的王寶釵，不顧父親的反對，下嫁貧窮的薛仁貴。仁貴遠征立功，而王寶釵苦守空洞，數十年後夫婦終於衣錦還鄉，夫妻團圓的故事，被編成「平貴別窯」及「平貴回窯」兩齣戲。這個故事可見繪於屬崇禎風格的青花筒式瓶（圖卅八）。在這瓶上，饅頭形的建築物代表了空洞，洞門前站着一個女子以及兩、三位侍女。一個讀書人模樣的男子，手上拿着象徵登第的花簪跪在少女的前面。這個畫面所表現的內容與王寶釵薛平貴的故事相符，但應該屬於「平貴別窯」或「平貴回窯」則不太清楚。

「文姬入塞」（明，陳與郊編著）的戲從古詩「胡笳十八拍」改編而來。這個故事的一景可見於崇禎時期外銷到歐洲的青花瓷杯上（圖卅九）【註四四】。這個直筒形的瓷杯有一個把手，是根據歐洲啤酒杯（Tankard）的形狀做成的，專門供應歐洲市場【註四五】。在這個杯子上繪着文姬坐在三角形的帳篷裏，她的兒子在帳前玩耍。最前面站着看來像是她的丈夫的胡人以及一匹馬。與一六二九年「盛明雜劇」中「文姬入塞」的插圖對照（圖四〇），雖然構圖與情景有所出入，但是母親，小孩與胡帳的出現是一致的。此時外銷歐洲的瓷器無論器形是否受到外國的影響，其上的裝飾風格與國內市場的瓷器基本上一致。

「幽閨記」第十齣「奉使臨番」的戰爭場面出現在明末圓碩腹的青花罐上（圖四十一）。上面工整的寫着劇中的詩句「馬掛征鞍將掛袍，柳梢門外月兒高。男兒要帶封侯印，腰下常懸帶血刀。」與明末容與堂本「幽閨記」的插圖相比較（圖四十二），除了騎在馬背上的將軍的造形以及題詩相似之外，版畫中的山水並沒有出現在瓷器上。

八仙的故事從南宋和金朝以來就在中國流傳，成為豐富的民間文學的來源，元明戲曲中馬致遠的「岳陽樓」、「神仙會」，賈仲名的「昇仙夢」，谷子敬的「枕中記」，湯顯祖的「邯鄲記」等，就有將近二十種之多【註四六】。至於用八仙的個

別人物或故事做為瓷器上的裝飾圖案，從宋、金以來就時有所見【註四七】。由於八仙的故事流傳久遠，深入民間，民間畫師也耳熟能詳，因此在明末清初的瓷器上表現的方式變化萬端，題材也層出不窮，有的甚至無法找到出處【註四八】。最常看到而容易認出的是「八仙祝壽」的故事（圖一、四、四十三）。在這個圖案裏，八仙的外貌特徵都一目了然。他們站在山道上隔着海向坐在對面山上的壽星祝賀。明朝嘉靖以來以八仙為題材的慶壽戲很流行，因此畫着八仙祝壽的瓷器必然也與祝壽、祝福的場面有關。

除了慶壽之外，八仙戲的內容不脫「度脫」的範圍。以呂洞賓超度凡人為內容的故事可見於兩件屬於明末崇禎年間的瓷器上。第一件（圖四十四）是一個五彩筒式瓶，瓶身畫着一個年青的男子在湖畔樓閣上睡覺。呂洞賓以及背着一個年青女子的柳樹精浮現在樓閣上空。在另一面，湖裏有二艘船，一艘泊在岸邊，另一艘小舟上的人則提着燈籠做尋找的樣子。瓷器上還題着兩行詩句「青雲客渡青雲客，狀元郎生狀元郎」【註四九】。現藏在荷蘭「天主堂博物館」的青花筆筒上也以引人的生動手法畫着呂洞賓度脫的故事（圖四十五）。在這件筆筒上可以看到一羣身份不同的市民站在岸邊，他們有的交頭接耳，有的袖手旁觀，有的則熱情的向湖中將要離去的小船揮手道別。船上坐着一位年青的女子以及兩位女僕，一個划木槳，一個拿着荷葉。穿着道袍的呂洞賓則出現在雲端。這兩件瓷器上的繪畫都非常活潑流利，人物的神態多彩多姿，充份表現了故事性。可惜這兩個故事的來源現在都還沒有考證出來。

在所有的戲曲中，「西廂記」是最常在瓷器上出現的故事，特別是在清初的瓷器（圖五、四十六、四十七、四十八、四十九）。筆者收集到的畫有「西廂記」故事的明末清初瓷器的詳細資料與分析曾發表於「明末清初瓷器上的人物故事畫及其圖案的來源」一文【註五〇】，故在此不再贅言。根據研究可以知道五本二十折的「西廂記」的每一個情節都被畫過，而且每一折表現的形式不僅一種，有的還題有劇目和詩句。在清初的瓷器上最常見的是一個盤子（還包括瓶，及其它器型）上畫着一場戲。當時大概還時興以二十個盤子為一組，每一個盤子畫着「西廂記」故事的一折，賣給顧客的。在盒子、筆筒等器皿上可以看到二折以上的場面並列的（圖四十八）。在一個康熙初年的青花圓盒子上則盒裏盒外以白描的方法畫了「西廂記」二十折的全部情節，每一個情節畫在一個格子或圓圈內，故事依次發展，井然有序（圖四十九）【註五一】。這一個繪製精美

華麗的盒子可以代表戲曲故事在明、清瓷器上表現的高峯。「西廂記」的故事雖然一直到清朝末年的瓷器上還流行着，但繪畫的精緻生動，以及構圖的富有創意卻沒有超過這個時期的。

結語

一九八〇年以來東南亞海底考古的發掘，以及海外公私收藏品的展覽發表，使得研究十七世紀瓷器的材料比以前更豐富了。將這些分散在各地的資料匯集起來以後，再配合對當時的歷史以及社會，經濟等人文因素的探討，使得明末清初的瓷器呈現比以往更清晰的面貌。這一段時期正是景德鎮的民窯崛起擴張的時候。雖然起伏不定，但大致說來，當時民窯的品質因為工匠素質以及技術的提昇而大大的提高。而作坊手工業在生產，操作方面的分工，必定對瓷器生產的質量也起了很大的促進作用。這時的瓷器除了滿足國內顧客的喜好與需求以外，也直接銷往歐亞各國，為中國爭取了許多外匯，同時使中國的瓷器享譽國際，是中國瓷器外銷史上光輝燦爛的一頁。

從本文所討論的瓷器來看，無論是造型或裝飾都反映了一個特定時代的藝術風格。明末以來戲曲小說的興盛是因應了當時發達的商業和繁榮的城市經濟而形成的【註五二】。因此此時富有特色的以戲曲小說故事為裝飾題材的瓷器的大量出現，也必然和這種經濟條件以及社會背景有關。它們的供銷對象應是以居住在城鎮裏的包括地主、縉紳、文人、士大夫、商人以及一般市民為主。從這些瓷器精美的品質來看，它們的買主應屬於社會的中上層階級。然而從題材的內容和古拙優雅的藝術風格來分析，無論是山水或人物故事，都表現了明顯的以文人或文人趣味為主的導向。明朝公私立學校的普遍設立，以及明末印刷業的發達，都有助於傳播士大夫、文人階級思想和理念。當時極為活躍的商人，雖然有不少人在社會上佔有重要的地位，並且擁有龐大的資產，也並沒有因此有發展出一套屬於那個階級的獨立的藝術和文化體系。這是十七世紀的中國社會和歐洲資本主義社會不相同的地方。

康熙二十年以後清朝廷再度派官長駐景德鎮，監督窯業生產。這時朝廷採取「官搭民燒」的制度生產御器【註五三】。實

行這個制度的原因必然是因為官窯在明末清初這段時間受到嚴重的破壞，相反的民窯在這段時間所取得的成就，譬如優良的技術，以及龐大的資本和組織都足以輔助官窯的生產。有清一代，景德鎮瓷器的生產官窯與民窯並盛，使得清瓷在中國工藝美術史上再發異彩。明末清初這六十年間民窯的發展無疑具有催化以及承先啓後的作用。

註 釋

- 【註一】：關於清廷派官督駐景德鎮的時間，史料的記載稍有出入。出版於一六八三年的「江西通志」記載着康熙二十年（一六八一）二月，朝廷令徐延弼、李廷禧、臧應選、虞衡、及車爾德督駐景德鎮。一七三三年的「大清會典」以及一七七四年朱琰的「陶說」將時間記為康熙十九年（一六八〇）。此外，一六八四年的「饒州府志」以及一八一五年藍浦的「景德鎮陶錄」則將時間記為康熙二十二年（一六八三）。
- 【註二】：沃格（T. Volker），「瓷器與荷蘭東印度公司」（Porcelain and The Dutch East India Company: as Recorded in The Dagh Registers of Batavia Castle, Those of Hirado and Deshima and other Contemporary Papers 1602—1682. 荷蘭，萊頓（Leiden），1954. 42—59頁。
- 【註三】：F. PERZYNSKI, 「Towards A Grouping of Chinese Transitional Porcelain」, *Burlington Magazine*, Vol. XVIII & XXII, oct. 1910—March 1911.
- 【註四】：Hobson, *The Wares of the Ming Dynasty*. 倫敦，一九三三。
- 【註五】：見註二，同書。
- 【註六】：堅尼斯（Soame Jenyns），「The Wares of the Transitional Period Between The Ming and the Qing, 1620—1683」, *Archives of the Chinese Art Society of America*, IX (1955) 25頁。
- 【註七】：Magarete Medley, 「Ming—Qing Transition in Chinese Potcelain」, *Arts Asiaticque*, Vol. XLII, 1987. 65—76頁。
- 【註八】：劉蘭華，「康熙朝青花瓷器分期」，故宮博物院院刊，一九八一年第三期。
- 【註九】：葉佩蘭，「康熙朝暗花邊飾青花瓷器」，故宮博物院院刊，一九八二，第四期，四十七—四十八，九十六頁。
- 【註一〇】：埃斯莫尼博物館，*Eastern Ceramics, and Other Works of Art From the Collection of Gerald Reitlinger*. 倫敦，一九八一，五十三到八三圖。
- 【註一一】：關於畫有中國瓷器的十七世紀西方靜物畫的研究見於：A. I. Spriggs, 「Oriental Porcelain in Western Paintings, 1450—1700」, *Transaction of the Oriental Ceramics Society*, 1964—1966, vol. 36. 73—87頁。

關於斷代的研究及辯駁可見於 *Transitional Wares and Their Forerunners* (Hin-Cheung Lovell ed.), 1981, 35頁。

M. Medley, [Ming-Qing Transition in Chinese Porcelain], *Arts Asiatiques*, vol. XLII, 1987, 66—67頁。

Sir Michael Butler, [Chinese Porcelain at the end of the Ming], *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 1983—1984, vol. 48, 41頁。

Stephen Little, *Chinese Ceramics of the Transitional Period: 1620—1683*. 紐約, 1983, 12—13頁。

本文作者的博士論文, Representation of Fictional Themes on Chines Transitional Porcelain (ca. 1620—1683), With Special Reference to the Romance of the Western Chamber (倫敦大學, 一九八三年十二月), 則從瓷器圖案的裝飾及風格的演變, 來討論這個問題, 也得到同樣的結論。

【註一二】：發掘報告以及器物圖片可見於一九八四年三月十四日克利斯汀(Christies)拍賣公司(阿姆斯特丹分公司)拍賣目錄：Five and Important Late Ming and Transitional Porcelain Recently Discovered From an Asian Vessel in the South China Sea-The Property of Captain Michael Hatcher. 以及 Colin Sheaf & Richard Kilburn合著, *The Hatcher Porcelain Cargoes-The Complete Record*. 牛津。一九八八。

【註一三】：有關明、清社會經濟發展的學術論文可見於「明清資本主義萌芽研究論文集」(上海, 一九八一), 以及「中國資本主義萌芽問題討論集」(北京, 一九五七)。反對大陸學者所提「明、清為資本主義社會」的文章有：Albert Feuerwerker, [From Feudalism to Capitalism], *Journal of Asian Studies*, no. 18, 1958. 以及黃仁宇, 「從三言看晚明商人」, 見「香港中文大學文化研究所學報」, 卷一, 第七期, 一九七四。

有關明末清初與瓷器工業生產有關的社會、經濟因素也可參閱拙文：[Social and Economic Factors in the Porcelain Industry in Jingde Zheng During the Late Ming and Early Qing Period] (明末清初景德鎮瓷器生產的社會、經濟因素), *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1988, no. 1, 135—159頁。

【註一四】：陳詩啓, 「明代的工匠制度」, 「中國資本主義萌芽問題討論集」, 四三六—四六六頁。

【註一五】：「清實錄」卷十六, 順治朝。

【註一六】：「景德鎮陶磁史稿」。江西省輕工業廳陶磁研究所編。北京, 一九五九。一〇九頁。

【註一七】：宋應星, 「天工開物」。台北, 中華書局, 一九五五, 二〇〇頁。

【註一八】：「景德鎮陶磁史稿」, 一一一—一二三頁。

【註一九】：同前, 一二二頁。

【註二〇】：同前，一〇一頁。

【註二一】：「饒州府志」（一六八四），卷一〇，八〇頁。「浮梁縣志」（一六八二），陶政篇。

【註二二】：研究外銷歐洲瓷器的除了沃格的書「磁器與荷蘭東印度公司」之外有 Barbara Harrison 的 *Krak porselein*, Leeuwarden, 1981。香港藝術館展覽目錄「Transitional Wares and Their Forerunners」，香港，一九八一。

外銷日本的瓷器有天啓的「古吳須」（Ko-Sometsuke）及崇禎期的「祥瑞」（Shonsui）。見堅尼斯，「The Chinese Ko-Sometsuke and Shonsui Wares」, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 34 (1962-63)。

Kyoto Shoin Co. Ltd., Ko-Sometsuke。京都，一九七七。

K. Saito, Ko-Sometsuke。在「陶磁全書」第十五集，東京，一九五九。

【註二三】：葉夢珠，「閩世篇」，卷七，在謝國楨編輯的「明代社會經濟史料選編」，卷一。福建，一九八〇年，頁一五七。

【註二四】：此器是倫敦，Ernst Chin 收藏。

【註二五】：此盒原屬 E. T. Chow 收藏。

有關崇禎朝瓷器的文章可參考 Stephen Little, 「Chinese Porcelain of the Chongzhen Period」, *Oriental Art*, vol. XXIX, no. 2, 1983。

【註二六】：圖文見史惠芬著「介紹幾件清代順治青花瓷器」，「文物」，一九八一年，第六期，八七至八八頁，及葉佩蘭，「清代順治青花瓷器」，「故宮博物院院刊」。一九七九年，第二期，七四—七五頁。

【註二七】：見前註引史惠芬文。

【註二八】：此碗現藏柏林的博物館。

【註二九】：「景德鎮陶磁史稿」（一三四頁）記載著人明以來由於社會的繁榮，人民生活的富足，陶瓷「從日用瓷為主的生產，逐漸傾向陳列品的各式花瓶方面，因此「瓶史」、「瓶花譜」一書的玩賞書籍，也就在明中葉以後應運而著。」這段記載與式樣繁多的現存花瓶實物正吻合。

【註三〇】：關於徽派版畫的研究可見周先「徽派版畫史論集」一書。合肥，一九八四年。及 James Cahill 編，*Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School*。Berkeley，一九八一。

【註三一】：這個看法由 Sir Michael Butler 提出，見其文章，「Chinese Porcelain at the End of the Ming」, *Transactions of The Oriental Ceramic Society*, 1983-1984。

【註三二】：「飲流齋說瓷」，說花繪第五。「美術叢書」，第三集第六輯，二〇九頁。台北，一九六二。

明末清初景德鎮瓷器中市民趣味的興起

【註三三】：「鳴鳳記」作者是王世貞，「桃花扇」作者是孔尚任。

王安祁，「明代傳奇之劇場及其藝術」。台北，學生書局，一九八六。

【註三四】：汪真，生平無從考查。

【註三五】：此插圖可見於傅惜華編，「中國古典文學版畫選集」（上海，一九八一）第四五七插圖。「五朵雲」為明張仃初編，謝維升注。

【註三六】：鄒振鐸，「插圖本中國文學史」，一九三二。

陳乃鼎，「元明清劇曲史」。台北，一九六六。

【註三七】：陳劉，「陶雅」，卷一。在「陶磁譜錄」，第二冊。台北，一九六三。

【註三八】：飲流齋說盜，說花繪第五。

【註三九】：譬如由「三國志」改編來的有「羣臣宴」、「捉放曹」、「單騎救主」、「單刀赴會」、「徐庶走馬薦諸葛」、「馬跳檀溪」（又叫「襄陽宴」）、「三顧茅廬」等。「封神演義」的有「文王訪賢」（又名「渭水河」），「西遊記」的有「八戒降妖」（又名「盜魂鈴」）、「芭蕉扇」（又名「白雲洞」）等等。見「戲考」（顧曲指南）。台北，一九八〇。

【註四〇】：王利器，「元明清三代禁燬小說戲曲史料」，上海，一九八二，十七頁。

【註四一】：其它以「三國志」故事為題裁的圖案可參看拙文：Fictional Themes On Chinese Transitional Porcelain and Their Sources of Decoration（明末清初瓷器上的人物故事畫，及其圖案來源），*Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, no. 58, 1986.

【註四二】：「名公批點合刻三國水滸全傳英雄譜」。明崇禎雄飛館刻本，鐫工劉玉明。

【註四三】：沈泰編，台北故宮博物院圖書館收藏。

【註四四】：這件瓷杯現收藏在英國維多利亞與阿爾伯特博物館（Victoria and Albert Museum）。

【註四五】：一六三五年以後荷蘭東印度公司提供歐洲金屬器皿的樣品給景德鎮的瓷匠，要求做倣。產品都外銷歐洲。見沃格「瓷器與荷蘭東印度公司」。

【註四六】：陳玲玲，「八仙在元明雜劇和台灣扯仙戲中的演出狀況」。文化學院碩士論文，一九七八。

【註四七】：早期的例子可見於宋磁州窯。現收藏在英國博物館的一件金——元磁州枕上則畫着取材自「昇仙夢」的故事。

【註四八】：筆者所收集繪有八仙故事的明末清初瓷器圖片一部份發表在本人BMEFA的文章（見註四十一）。

【註四九】：這件瓷器曾在舉辦於香港的「明末清初盜展」（一九八一，一——三月）中展出，見該展覽目錄第一七六圖。

【註五〇】：關於討論繪有「西廂記」故事的明末清初瓷器的文章，請參閱拙文，Fictional Themes On Chinese Transitional Porcelain, and Their Sources

of Decoration.

繪有同樣故事的十七世紀末到十八世紀初瓷器，可參閱 Craig Clunas, *The Western Chamber: A Literary Theme in Chinese Porcelain Decoration*, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 1981-1982.

【註五一】：這個青花盒發表於久志卓真的「明初陶磁圖鑑」（東京，一九六八），第六圖。該作者誤將此器年代定為成化時期。

【註五二】：張庚、郭漢城著「中國戲曲通史」。北京中國戲劇出版社，一九八一，九——二十二頁。

【註五三】：「景德鎮陶磁史稿」，一〇二頁。「江西通志」、「饒州府志」、「浮梁陶政志」、「陶說」等書都有「廠器盡搭燒民窑，照數給值」的記載。



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



國立故宮博物院

NATIONAL PALACE MUSEUM

圖一



圖二



圖三



圖四



圖六



圖一、青花香爐。上繪八仙祝壽圖。一六二五。口徑二七〇公分。英國私人收藏。

圖二、青花香爐。三國志圖。一六二五。口徑二二公分。英國博物館 (British Museum) 收藏。

圖三、青花圓盒。「大明崇禎年製」款。直徑二〇公分。

圖四、青花碗。八仙圖。康熙七年 (一六六八) 款。口徑三四·五公分，高一六公分。

圖六、青花觚形瓶。一六四〇。高四七公分。Berlin Museum of Anthropology 藏。

圖七



圖五



圖九



圖八



圖五、青花釉裏紅盤。1672。直徑27公分。

圖七、青花筆筒。1636。英國 Marchant and Son 收藏。

圖八、青花瓶。崇禎朝。高39.5公分。

圖九、青花葫蘆瓶。明末崇禎。英國博物館藏。



圖十

圖十、青花罐。崇禎朝。高一八・四公分。
牛津 Ashmolean Museum 收藏。

圖十一、青花瓶。八仙祝壽圖。一六六三。
高四〇・四公分。香港藝術館藏。

圖十二、青花觚形瓶。約十七世紀末十八世紀初。
高四二公分。美國 Phoenix Art Museum
收藏。

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

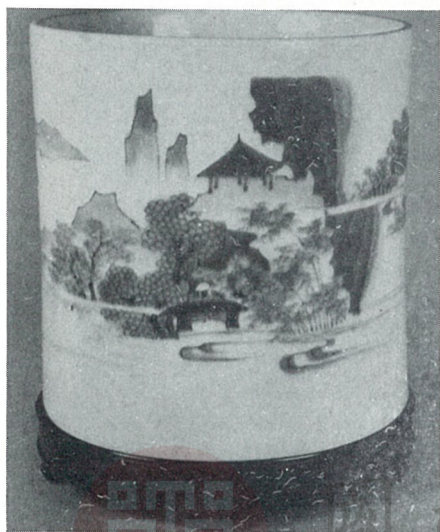


圖十一



圖十二

圖十五



圖十三



圖十四



圖十六



圖十三、青花香爐。口徑二一公分。高一四公分。
柏林亞洲博物館藏。

圖十四、青花盤。一六七二。北平故宮博物院。

圖十五、青花筆筒。口徑一九・二公分。高一九・五公分。

圖十六、青花盤。康熙。直徑二八・五公分。

圖十七



圖十八



圖十九



圖十七、青花釉裏紅盤。康熙，約1671~1672。直徑32公分。

圖十八、王原祁，倣倪黃山水軸。1675。鄭德坤收藏。

圖十九、青花罐。明末。Christie's 拍賣公司目錄，十月十日，1979。

圖二十



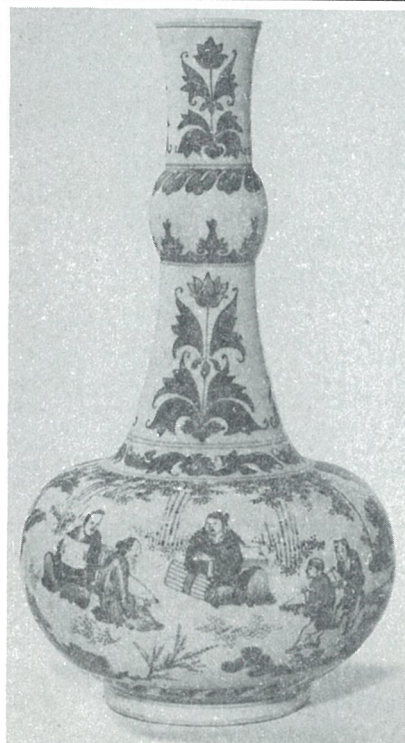
圖二十一



圖二十二



圖二十三



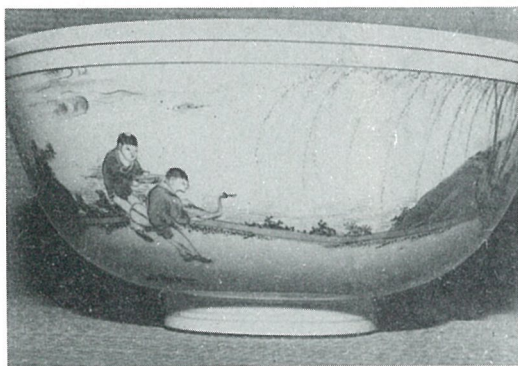
圖二十、青花瓶。1637。高43公分。

圖二十一、青花碗。上繪「佛說救苦經」圖。
明末清初。Ashmolean Museum。

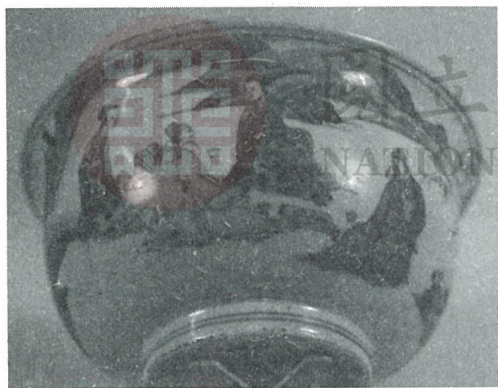
圖二十二、青花香爐。明末。口徑19.5公分。
倫敦 Percival David Foundation
of Chinese Art。

圖二十三、青花瓶。明末。瓶頸部畫的鬱金香
花是當時典型的外銷瓷圖案。
Foundation Custodia，巴黎。

圖二十四



圖二十六



圖二十四、青花碗。明末清初。王羲之觀鵝圖。英國博物館藏。

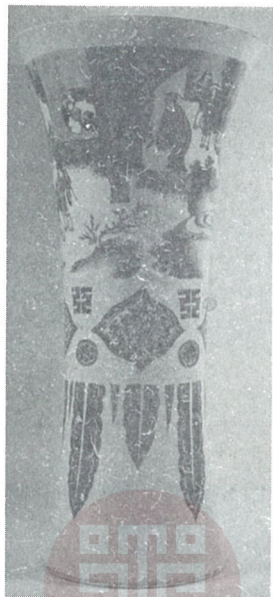
圖二十五、五彩筆筒。西園雅集圖。康熙初年。直徑18.5公分。高16.8公分。

圖二十六、青花碗。口徑15.3公分。高7.9公分 Ashmolean Museum。

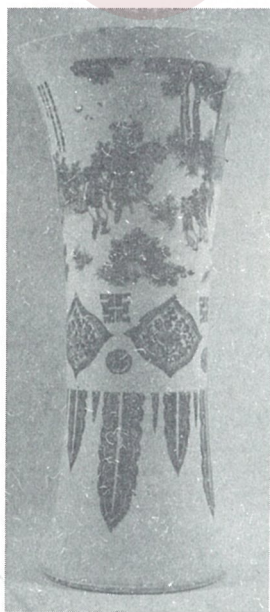
圖二十五



圖二十八



圖二十七



圖二十九



圖二十七、青花瓶。明末。倫敦，Victoria and Albert Museum。

圖二十八、青花瓶。明末。高46公分。Ashmolean Museum。

圖二十九、青花筆筒。「庚子年製」(一六六〇)款。高一九・七公分。
Percival David Foundation。

圖三十一



圖三十



圖三十二



圖三十、〔五朵雲〕插圖。崇禎間，存誠堂刻本。

圖三十一、青花香爐（與圖十三同件）。口徑二一公分，高一四公分。
柏林亞洲博物館藏。

圖三十二、明崇禎本〔英雄譜圖讀〕。「桃園三結義」插圖。

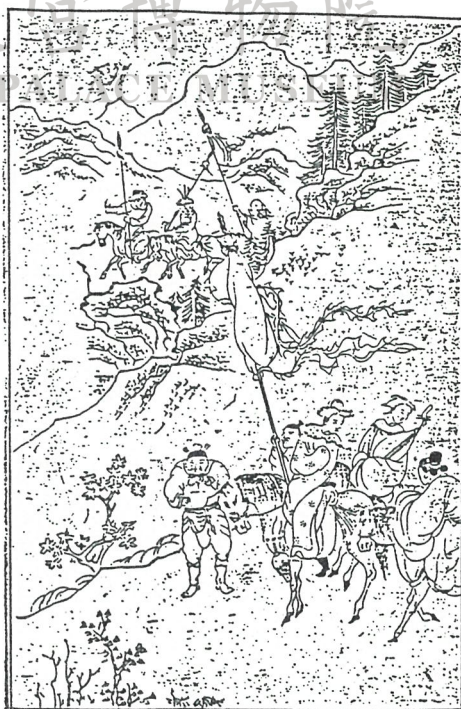
圖三十三



圖三十四



圖三十七



圖三十三、青花缸。明末。口徑18公分，高15公分。P. Thompson 收藏。

圖三十四、〔三國演義〕插圖。晚明版。

圖三十七、〔盛明雜劇三十種〕插圖「昭君出塞」。崇禎二年（1629）版本。

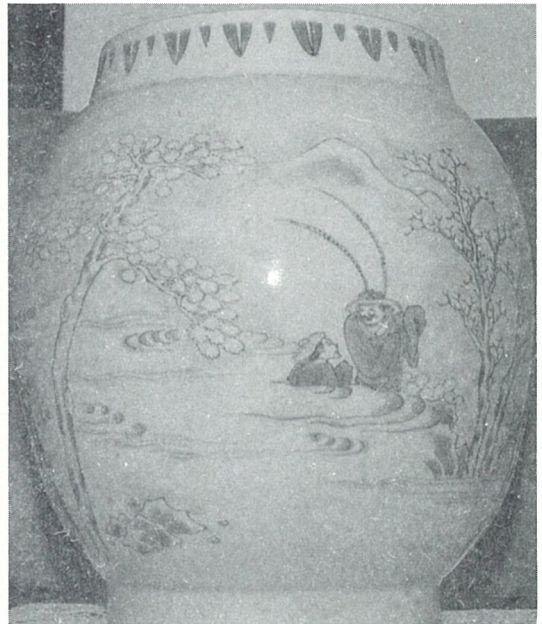
圖三十八



圖三十五



圖三十六



圖三十五、青花瓶。明末崇禎。荷蘭 Prinsesmuseum。

圖三十六、青花罐。直徑15公分，高25公分。Ashmolean Museum。

圖三十八、青花瓶。明末。

圖三十九



故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

圖四十

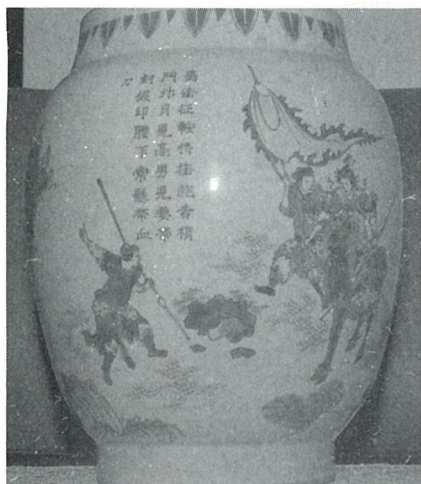


圖三十九、青花杯。明末崇禎。

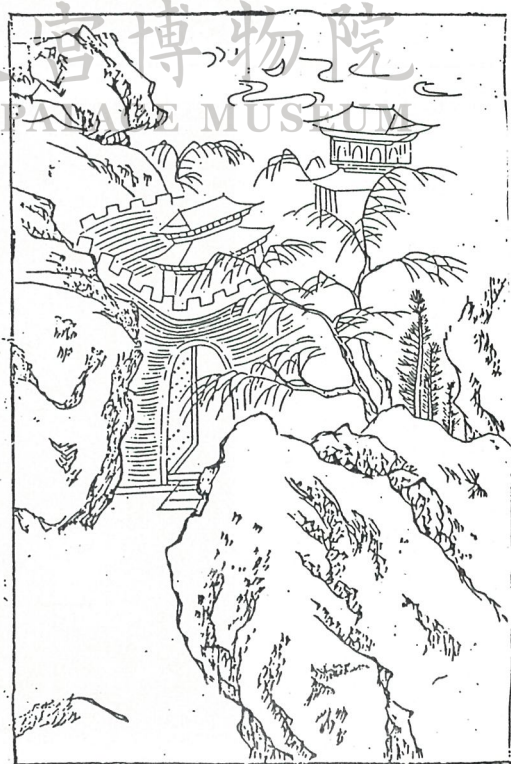
Victoria and Albert Museum。

圖四十、「盛明雜劇」插圖「文姬入塞」。
崇禎二年（1629）版本。

圖四十一



圖四十二



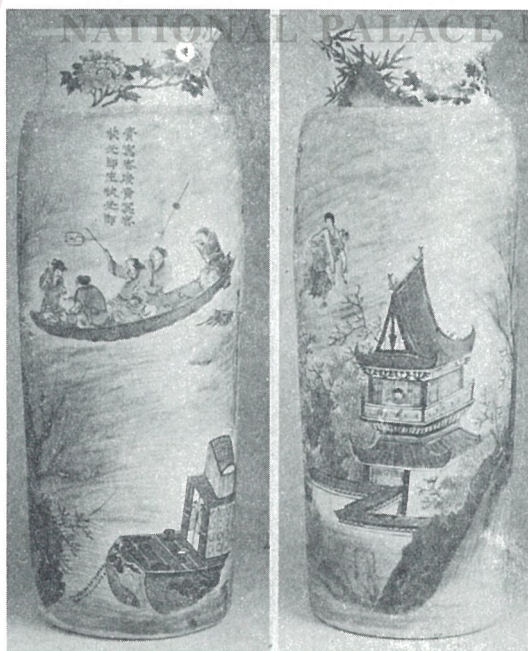
圖四十一、青花罐。口徑20.5公分。高25公分。Ashmolean Museum。

圖四十二、〔幽閨記〕插圖，第十齣「奉使臨番」。明末杭州容與堂本。

圖四十三



圖四十四



圖四十三、五彩盤。〔壽老八仙〕圖。直徑36公分。

圖四十四、五彩人物瓶。高38公分。

圖四十五



圖四十五、青花筆筒。明末崇禎。

直徑一九公分，高二三公分。
Princcsehof Museum。

圖四十八



圖四十六



圖四十七



圖四十九



圖四十六、青花盤。直徑二一·三公分。Ashmolean Museum。
 圖四十七、五彩盤。直徑二六·六公分。Ashmolean Museum。
 圖四十八、青花筆筒。康熙初年（約一六六二—一六七二）。高一五公分。
 圖四十九、青花圓盒。康熙初年。口徑四二公分。高三三公分。日本私人收藏。