

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告書

時代與風格--清代乾隆官窯的仿古與創新

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC 94-2411-H-136-004

執行期間：94 年 8 月 1 日至 95 年 7 月 31 日

計畫主持人：余佩瑾

成果報告類型(依經費核定清單規定繳交)：精簡報告

本成果報告包括以下應繳交之附件：
赴大陸地區出差或研習心得報告一份

執行單位：國立故宮博物院器物處

中 華 民 國 9 5 年 1 0 月 3 1 日

時代與風格－清代乾隆官窯的仿古與創新

摘要

清高宗乾隆皇帝的一生（1711-1799）幾乎跨躍整個十八世紀，特別是他任位的六十年中（1736-1795），無論是個人意趣的驅使或是他身邊智庫的影響，清高宗乾隆皇帝透過「傳旨」所建構出來的文化大業，與前朝的父、祖－雍正和康熙兩位帝王相比，似乎已形成一個無與倫比的「集大成」場面。

作為巔峰大業中的一個項目－陶瓷，其於乾隆時期的發展情形，早期學者以為是由於督陶官唐英（1682-1756）的戮力督陶，以至於乾隆官窯無論在釉彩、器型的仿古與創新，皆能達到「萃工逞能，無不盛備」的境地。然而，近年來透過乾隆詠陶瓷御製詩的解讀，以及清宮內務府造辦處乾隆朝各作成做活計清檔相關資料的檢索，學界已能夠梳理出乾隆本身或具備古瓷的常識和鑑別的能力。尤有甚者，清檔的資料顯示十八世紀的中國皇帝或以他為中心的清代宮廷，不僅參與官窯紋樣的設計，同時也左右各類型品目的燒造，明顯地呈現帝王主導乾隆官窯的可能。

本計劃將以學界新取得的研究成果作為基礎，同時也參照清宮活計清檔的紀錄，來觀察台北國立故宮博物院收藏的乾隆朝瓷器在紋飾、釉彩與器形上的仿古與創新，同時也探討影響乾隆官窯風格形成的因素，以瞭解十八世紀的官方器用究竟是在清廷文化政策下有計劃完成的工作，抑或是整個時代（包含亞洲與歐洲的交流）偶然演變的成果。

關鍵詞：清代，雍正皇帝，乾隆皇帝，乾隆官窯，仿古，創新

The style of a century — classical imitation and innovation of the imperial ware of emperor Qianlong during the Ch'ing Dynasty

Abstract

Emperor Qianlong's life extends across 18th century.(1711-1799). Compared to his predecessors, both emperors of K'ang-hsi and Yung-cheng, especially during his reign of six decades (1736-1795), Qianlong molded the ceramic china into an artform of unprecedented scale which incorporates knowledge and skills accumulated from his father and grandfather.

Ceramics as part of the apex of the emperor's reign, academic of earlier era believes was led by supervisor Tang-ying (1682-1756), whose persistence in making the craft into an artform and enabled Qianlong period china's classical imitation and innovation of the royal kiln to the level of excellence. However, recent interpretation of poems which praises ceramics production during the Qianlong period and official documentations of the royal household permitted the academic world to sort out Qianlong's acquired knowledge of antique china and the acquired ability to appreciate as a connoisseur. Furthermore, Ch'ing court documentation indicates 18th century Chinese emperor or him as the center of the royal court as essential core of ceramic design. Qianlong took part in designing and affected the making of various types of vessels; evidently present the possibility of a regal domination of the royal kiln.

This project be base upon newly gathered information resulting from previous researches, with reference to Ch'ing court documents to observe the element of classical imitation and innovations visible from the Qianlong's collection of china at the National Palace Museum in Taipei. The element which effect the 18th century court vessels made by the royal kiln of emperor Qianlong will also be researched to further understand whether it was accomplished with skillful projections under the Ch'ing court's cultural policies, or was it the result due to the interactions and intercommunion amongst Asian and European nations?

結案報告

本研究計畫定名為：「時代與風格—乾隆官窯的仿古與創新」，範圍涵蓋乾隆官窯仿古與創新的各種面向，因為包含的內容過於龐大，短時間、小篇幅之內實在無法一次講完，因此，此處僅就仿古銅釉瓷器的創作，對古文物的辨識與整理，以及錦上添花紋樣的出現與流行，來討論乾隆官窯呈現仿古與創新的不同面向。

一、仿古銅器作品的創作

乾隆官窯的仿古氛圍中，極引人注意的應該是仿古銅釉彩和仿古銅器形的創作。其中又以觚型氣值得深入探討。以台北國立故宮博物院（以下簡稱台北故宮）收藏的「清乾隆番蓮蕉葉紋觚」（圖一）為例，發現此類器型儘管從訪青銅器的發想而來，然而創作之際，在足部、腹部和裝飾紋樣上已改變青銅器原有的樣式，而成為仿銅陶瓷的特色。

同樣的，收藏於上海博物館燒造於清乾隆時期的「景德鎮窯古銅彩蕉葉紋觚」（圖二），表面上看來，整件作品在釉彩創作上，所揮灑出來，非常神似青銅器的顏色和質感，令人以為該作是以模仿青銅質感為最終的目的。特別是作品上以金色的釉彩作為裝飾圖案之外的底色，而作為主題紋飾的蕉葉紋，除了以突起的稜線勾勒出外面的輪廓和裡面的葉脈外，腹部中段的已經簡化的夔紋和突起的戟條，亦以金色的稜線和釉彩來表現。同時，在圖案內金彩上，局部加飾藍綠色以形成銅鏽效果的釉彩，讓作品充滿著仿銅的風格。



圖一清乾隆番蓮蕉葉紋觚



圖二景德鎮窯古銅彩蕉葉紋觚

但是，如果我們將前述兩件作品並置一起觀察，將發現蕉葉紋和觚形器的組合似乎是乾隆時期仿古銅器時的一種樣式。關於此，若再參考台北故宮收藏

的無款「孔雀藍錐拱蕉葉夔紋觚」（圖三），則又發現蕉葉紋和觚形器的組合或出現在乾隆之前。無款「孔雀藍錐拱蕉葉夔紋觚」因無款故無從得知正確的產燒年代，但從器形和釉彩以及裝飾風格來研判，或完成於十七世紀後半至十八世紀前半，亦即有可能創燒於此處舉例說明的兩件乾隆朝作品之前。這件作品除了形體的比例上，較前述兩件乾隆時期的瓷觚來得瘦長外，其底足的處理也和乾隆時期的作品不同。基本上，無款「孔雀藍錐拱蕉葉夔紋觚」幾近平底，而無論是「清乾隆番蓮蕉葉紋觚」或清乾隆時期的「景德鎮窯古銅彩蕉葉紋觚」，這兩件作品的底足皆存在底接圈足的作法，足內並且題寫或模印乾隆朝的款識，以標示作品完成的年代。



圖三孔雀藍錐拱蕉葉夔紋觚

由此看來，蕉葉紋和觚形器的組合，或出現於乾隆之前，它們所呈現出來的仿古意韻，或與晚明至清初一脈相承的陶瓷鑑賞觀不無相關。此視仿銅作品為古代的象徵，可能與古銅器的使用出現轉變有關。以高濂的《遵生八牋》為例，銅鼎在晚明時可作為焚香的香具，而尊、壺、觥之類的器皿，可以插花當作花器使用。¹加上，鑑賞之際，高濂無不將「深得古人鑄銅體勢」的仿古銅器南宋官窯，視之為「第一妙品」，²從中流露出晚明鑑賞家對仿銅瓷器的喜愛。此態度或被乾隆皇帝所繼承，而間接影響到乾隆官窯的燒造。

關於乾隆時期承繼晚明藝術鑑賞觀的跡象，可以從乾隆皇帝題詠文物的御製詩和多寶格文物圖冊中所呈現對物的記錄中，而得知前隆皇帝接受晚明陶瓷鑑賞觀的一面。³儘管如此，仔細觀看「清乾隆番蓮蕉葉紋觚」和清乾隆時期

¹ 明高濂著，趙立勛校著，《遵生八牋校註》（北京：人民衛生出版社，1994），〈燕閑清賞牋〉上卷，「論古銅器具取用」條，頁524—525。

² 同註一，頁526。

³ 謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》（2003年冬季），第21卷，第2期。及台北故宮收藏的四本瓷器圖冊，《埏埴流光》、《燔功彰色》、《精陶韞古》和《陶瓷譜冊》中的文物說明。

的「景德鎮窯古銅彩蕉葉紋觚」，仍然可以發現，在仿古作為中所特意賦予的改變。以兩件作品的裝飾紋樣為例，「清乾隆番蓮蕉葉紋觚」在蕉葉裡外所大量添加彩繪的纏枝花卉和朵花圖案，以及底足邊緣錦上添花紋樣的裝飾，在在顯示出乾隆觀窯追求華麗精緻的視覺效果。同樣的，在清乾隆時期的「景德鎮窯古銅彩蕉葉紋觚」上為凸顯蕉葉紋所加飾的凸稜，讓蕉葉紋顯得極其顯明，而細劃於輪廓之內的葉脈，和立體突起的外輪廓形成鮮明的對比，從中反映出乾隆官窯技術超群，無論是立體裝飾或細筆刻繪，皆遊刃有餘。

二、對古文物的辨識與整理

如果我們將乾隆官窯的仿古看成是與當時清宮存在的前朝文物有關的話，乾隆時期清宮之中，以皇帝為主導的皇室集團，他們對古文物的認識與鑑賞，勢必影響到仿古器物的產燒。關於此，若以台北故宮收藏的北宋汝窯為例，則發現在二十一件的藏品中，有十三件作品底部題刻有清高宗乾隆皇帝的御製詩，由此可以想見當時清宮對古文物整理所花的功夫。而這題刻有清高宗乾隆皇帝御製詩的十三件北宋汝窯中，就詩與物的相互對照而言，僅有兩件作品被乾隆視為汝窯，其餘包含水仙盆在內的十一件作品，在當時並不被視之為汝窯。

謝明良教授曾經針對瓷器底部的御製詩，以今天研究的角度來檢驗乾隆皇帝對於個別作品窯口的判斷，而指出被清高宗乾隆皇帝所辨識出來的北宋汝窯瓷器共有六件，⁴這六件作品中有兩件收藏於台北故宮，其中一件為「北宋汝窯青瓷圓洗」（圖四、圖五，故瓷 9827），另一件是「北宋汝窯青瓷奉華紙鎚瓶」（圖六、圖七，故瓷 17856）。剩下的四件中，原George Eumorfopoulos 舊藏的「北宋汝窯青瓷圓洗」，目前收藏於大英博物館，其他三件作品，則分別收藏於英國倫敦大學大衛德基金會和香港藝術館以及北京故宮博物院之中。



圖四北宋汝窯青瓷圓洗



圖五北宋汝窯青瓷圓洗



圖六北宋汝窯青瓷奉華紙鎚瓶



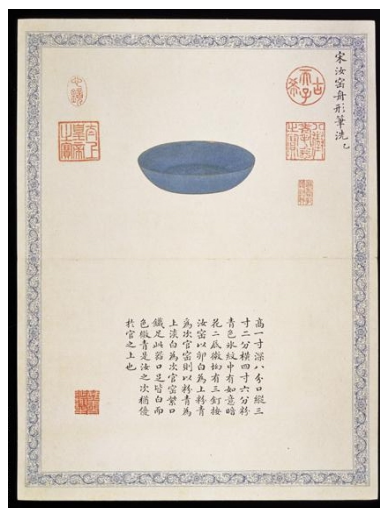
圖七北宋汝窯青瓷奉華紙鎚瓶

⁴ 謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，第21卷，第2期，（2003年冬季），頁14。

然而，乾隆時期無論是皇帝本人，或是圍繞在他身旁的文物專家，所能認識的北宋汝窯真的只有六件而已嗎？此點，若以台北故宮收藏的兩本可能繪製於乾隆時期的多寶格文物記錄：《埏埴流光》和《燔功彰色》為例來觀察，則發現乾隆時期清宮所能辨識出來的北宋汝窯或不只六件而已。因為在《埏埴流光》和《燔功彰色》兩本多寶格文物記錄圖冊中，另外收錄包含兩件「宋汝窯舟形筆洗」（圖八、圖九），和一件「宋汝窯磬口洗」（圖十）、一件「宋汝窯碟」（圖十一）等在內的四件北宋汝窯瓷器。⁵



圖八《埏埴流光》冊第二開：「宋汝窯舟形筆洗」



圖九《燔功彰色》冊第二開：「宋汝窯舟形筆洗」



圖十《埏埴流光》冊第一開：「宋汝窯磬口洗」



圖十一《燔功彰色》冊第一開：宋汝窯碟

其中兩件「宋汝窯舟形筆洗」，透過與圖畫並置於上下頁的文物圖說，而得知《埏埴流光》所畫者尺寸稍小（高八分、深七分、口縱三寸，橫四寸五分）且器物表面無任何紋飾。而《燔功彰色》所畫者尺寸稍大（高一寸、深八分，口縱三寸二分，橫四寸六分），依據圖說：「中有如意暗花二」的形容，

⁵ 台北故宮收藏的瓷器圖冊共計四本，除《埏埴流光》和《燔功彰色》外，還有《精陶韞古》和《陶瓷譜冊》。

而得知該件作品於器內底心裝飾有暗紋。依此對照傳世品，則發現陶瓷圖冊所畫的「宋汝窯舟形筆洗」和今天台北故宮（圖十二，故瓷 17849）以及英國倫敦大學大衛德基金會所收藏的「北宋汝窯清瓷橢圓洗」十分接近，⁶但若以「中有如意暗花二」為基準來判斷傳世品，則發現兩件分別收藏於台北故宮以及大衛德基金會的作品，在器底心皆出現有相對的印紋。然而，因《燭功彰色》圖冊在「宋汝窯舟形筆洗」的口沿處非常仔細地描畫出一個金彩修護點，而得知圖冊紀錄的或正是目前收藏於大衛德基金會的「北宋汝窯青瓷橢圓洗」。而另一件尺寸稍小底心無任何印紋者，或亦為大衛德基金會的另一件收藏品。⁷



圖十二-1 北宋汝窯清瓷橢圓洗



圖十二-2 北宋汝窯清瓷橢圓洗

而剩下的兩件汝窯是什麼呢？《埏埴流光》的第一開作品畫的是「宋汝窯磬口洗」，其形制應該和傳世分別收藏於北京中國歷史博物館和台北故宮的「北宋汝窯青瓷圓洗」（圖十三，故瓷 5176）較為接近。⁸至於，《燭功彰色》中的第一開作品「宋汝窯碟」，從圖說中：「粉青色，冰紋，圈足，底有三釘，中碾作？」的形容，得知該件作品底部存在一個「？」記號」（圖十四）。以此線索來檢驗傳世品，發現台北故宮並沒有一件底部存在「？」記號的汝窯，反而是北京故宮博物院的收藏中，從已發表的圖版看來，底部刻有「？」記號的汝窯共有兩件，經仔細比對之後，發現其中一件底足存在一道「一」字形縮釉痕，幾乎和圖畫中所畫出者一模一樣，而據此推測，《燭功彰色》所畫的「宋汝窯碟」，極可能正是北京故宮博物院的收藏。

⁶ Percival David Foundation of Chinese Art, *Illustrated Catalogue of Ru, Guan, Jun, Guangdong and Yixing Wares in the Percival David Foundation of Chinese Art*, University of London: School of Oriental and African Studies, Revised Edition, 1999, p. 44-45.

⁷ 英國大衛德的收藏品，據該館出版品的說明指出其底心亦似有看不清楚的印紋，見Percival David Foundation of Chinese Art, *Illustrated Catalogue of Ru, Guan, Jun, Guangdong and Yixing Wares in the Percival David Foundation of Chinese Art*, p. 17、68.

⁸ 台北故宮藏品編號為：故瓷 5176，不過經與圖冊比對，因器表開片不同，而以為圖冊所畫者應該不是台北故宮的藏品。



圖十三北宋汝窯青瓷圓洗



圖十四北京故宮博物院藏北宋汝窯青瓷圓洗底部

至於，多寶格和清高宗乾隆皇帝的關係，從《養心殿造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計清檔》）的記錄中，得知清高宗乾隆皇帝其實非常注重多寶格文物的組合，他曾在乾隆六年（1741）、八年（1743）、九年（1744）、十年（1745），多次請宮中文物專家幫忙鑑定文物，等確定文物為真品且被鑑定為「頭等」之作之後，隨即透過傳旨下令將此頭等文物置入多寶格之中。甚至在乾隆四十八年（1783）時，皇帝仍然以文物品質為由，考慮汰換一個多寶格中的一件文物。由此可知，清宮多寶格中收藏文物的組合亦與乾隆皇帝密切相關，而出現在《埏埴流光》和《燭功彰色》中的四件北宋汝窯，自然可以視為是當時所能辨識出來的汝窯瓷器。

其實，如果依照器物上所出現的千字文編號，而逐一還原台北故宮二十一件北宋汝窯的收藏地點，發現部份作品確實是收藏在不同的多寶格之中。無論組裝的過程是否和清高宗乾隆皇帝有關，至少在清室善後委員會接收整理之際，它們是收藏在不同的多寶格中。例如底刻「甲」字銘款的「北宋汝窯青瓷圓洗」（故瓷 17850）和木座底部刻「甲」字銘款的「北宋汝窯青瓷圓洗」（故瓷 5176），以及曾被定為北宋汝窯，但目前已知它可能是清朝仿品的「奉華尊」（故瓷 17857），即共同收藏在南庫典藏的一組多寶格中，而這一組多寶格總共收藏有三十件文物。其他如「北宋汝窯青瓷奉華紙槌瓶」（故瓷 17856）也和其他二十六件文物共同收藏在南庫中的另一組多寶格中。而「北宋汝窯青瓷圓洗」（故瓷 8284）、「北宋汝窯青瓷無紋水仙盆」（故瓷 17851）和「北宋汝窯青瓷丙蔡碟」（故瓷 18224）則曾經是養心殿中的多寶格組合，而且此組合或如〈深柳讀書堂美人圖〉的畫中背景一樣，是一組總共收藏有八十八件文物的大型櫥櫃式多寶格組合。

在此，或許可以暫時歸納出一個有趣的結論，誠如一開始的假設，如果將仿古的創作看成與當時存在的古文物有關的話，那麼清高宗乾隆皇帝致力整理北宋汝窯或是被他看成是南宋官窯的作品之餘，是否曾經仿燒相關的產品呢？以目前的資料看來，即使出現釉色相仿，看起來像是仿官釉或仿汝釉的作品，

感覺上與其看成是仿古，還不如看成是和雍正官窯的關係。由此看來，若談乾隆官窯的仿古，特別是和宋瓷的關係上，可能要從不同的角度來理解。

三、錦上添花紋樣的出現與流行

出現於乾隆朝的錦上添花紋飾，雖然在裝飾紋樣上呈現出與雍正時期不同的裝飾風格，但紋飾本身的演變及流行經過，不僅同時能夠呼應至前朝的裝飾紋樣，而且又同時和唐英承造琺瑯彩瓷類型的作品密切相關。

從《活計清檔》的記載中，可以看到乾隆四年（1739）時，太監張明曾交出「瓷胎紅地錦上添花琺瑯碗一對、瓷胎綠地錦上添花琺瑯六吋盤一對、瓷胎黃地錦上添花琺瑯五吋盤一對、瓷胎白地錦上添花琺瑯酒圓一對、瓷胎月白地錦上添花琺瑯酒圓一對、瓷胎白地錦上添花小酒圓一對」，雖然僅憑文字記載，無法從中確認該批瓷器的繪製、燒造地點，但從清宮出現許多錦上添花的作品，至少讓我們見識到錦上添花流行於乾隆時期的史實。

最重要的，此類紋樣至乾隆七年（1742）也出現在督陶官唐英上呈的品目中。⁹其實，唐英監造錦上添花紋樣，從其承接「著照青花白地裡外穿枝蓮膳碗大小款式，其花樣照錦上添花山水湯碗花樣燒造」的旨令，至九月初十日，太監高玉交下「洋彩紅地錦上添花四圍畫山水瓷碗一件」（圖十五），希望御窯廠「著照此洋彩紅地錦上添花四圍畫山水碗，碗上山水花樣做杯盤，其杯做有耳杯，托盤或圓形、或葵瓣形，先做木胎杯盤樣呈覽，准時在做」。最後終於在九月二十八日燒成：「錦上添花四圍盃盤兩副、紅地錦上添花葵瓣是杯盤二副、紅地錦上添花海棠式杯盤二副、松綠月白香櫟盤二件、紅地錦上添花膳碗二十件」（圖十六）的過程看來，此類以錦上添花為飾的作品，不僅出現於清宮琺瑯彩瓷的裝飾母題中，自乾隆七年（1742）以後，又廣為流行地出現在御窯廠的燒造品目中。其中以乾隆八年（1743）時，一次燒造達兩千件的紀錄，堪稱創下時尚的高峰。¹⁰



圖十五清乾隆紅地開光山水紋碗



圖十六清乾隆琺瑯彩紫地開光山水



海棠式碟杯

⁹ 如「洋漆收小翠地錦上添花冬青玲瓏夾宣花瓶等六十九件」等即是，見乾隆七年《養心殿造辦處各作成做活計清檔》，江西條下。

¹⁰ 乾隆八年十二月初一日，督陶官唐英上呈燒造的品目中，包含「洋彩錦上添花罐、瓶等兩千件」。

唐英監造錦上添花風格的作品，間接披露他承造琺瑯彩瓷類型作品的經過。值得注意的是，在《活計清檔》的紀錄中，唐英監造者被紀錄成：「紅地錦上添花膳碗」和「洋彩錦上添花瓶」，明顯地和清宮交出配木匣的「瓷胎紅地錦上添花琺瑯碗」有所不同。亦即唐英監造者在清宮的記錄中並未出現「琺瑯」兩個字，反而是以「洋彩」來表示，此現象或如前文所示，可能是因繪製燒造地點的不同，故登錄之際亦給予的不同的標記。儘管如此，乾隆時期的《活計清檔》又透露這兩組擁有不同標記的作品，在清宮之中完全享有同等的待遇，如乾隆七年（1742）：

五月初一日，太監程敬貴來說：太監高玉等交洋彩錦上添花玉環鳳瓶四件、洋彩錦上添花太平如意膳瓶四件、……，傳旨：著配匣盛裝入乾清宮磁胎琺瑯器皿內，欽此。¹¹

由此可知，無論洋彩和琺瑯彩瓷，兩者皆同時獲得配做木匣，並且收藏於乾清宮中的處理。而此因繪製燒造地點的不同，導致在品名上存在「磁胎畫琺瑯錦上添花」和「磁胎洋彩錦上添花」的現象，同樣也能夠在道光、光緒兩朝《陳設檔》的記載中¹²再次獲得印證。以光緒朝《陳設檔》為例，在乾隆款項下物件的記載中，不僅同時存在「磁胎畫琺瑯錦上添花」和「磁胎洋彩錦上添花」¹³的品目，而且從兩者時而交替出現於品目的登錄中，可以進一步確認，雖然在品名的識別中，清宮或曾有意將產地來源略做一些區隔，然而在收藏管理時，並沒有因此再給予產地等級的區分。同時，《陳設檔》雍正款項下的瓷器品目中，從未出現「瓷胎洋彩」一項，亦能反過來再一次說明景德鎮於雍正時期尚未開始進行琺瑯彩瓷類型作品的繪製。¹⁴

雖然，錦上添花紋飾未曾出現於雍正朝的燒造品目中，但其風格的發展卻無法與雍正時期的裝飾風格完全切割開來。特別是錦上添花因紋飾繁複和藉由視覺影像所傳遞出來的層次感，更讓人感受背後可能存在的風格發展與演變脈

¹¹ 乾隆七年《養心殿造辦處各作成做活計清檔》，匣作。

¹² 道光朝的陳設檔見朱家潛〈清代畫琺瑯器製造考〉，《故宮博物院院刊》，1982年第3期，頁74-76。光緒朝的陳設檔收藏於北京故宮博物院圖書館，本人於2006年6月9日前往調閱。

¹³ 裝有傳世器物的木匣，盒面即題寫「乾隆年製磁胎洋彩錦上添花紅地茶碗」，圖版見廖寶秀《也可以清心——茶器、茶事、茶畫》（台北：國立故宮博物院，2004年），頁156。

¹⁴ 此處需要特別提出來的是，本文所談清宮繪製燒造的琺瑯彩瓷其範圍較為有限，目前可能只有台北和北京故宮存留有相關和相當數量的收藏，這些不僅和景德鎮繪製者有所不同，甚至和國外博物館（例如英國的Victoria and Albert Museum）皆大量收藏的 Famille vetre、Famille rose 以及 Famille vetre style 和 Famille rose style 的作品皆不同，因為 Famille vetre 的相關作品，在康熙時已出現，而 Famille rose 的作品，在雍正時已出現。

絡。所謂錦上添花，簡單來說，即是以錦地裝飾空白面，然後再在錦地之外的空白處彩繪主題圖案，並且藉由錦地和主題圖案同時並存，以營造視覺上，圖案彷如出現在錦地上的效果。

以傳世品為例來觀察，康熙朝的官窯瓷器實已出現以錦地為飾的作法，但當時的錦地多半作為邊飾（圖十七）使用，至雍、乾兩朝時，琺瑯彩瓷上至少存在兩種不同錦地的表現手法。如「清雍正緒墨地開光花鳥茶壺」（圖十八）和「清乾隆錦地開光西洋人物圖螭耳瓶」（圖十九）所表現出來的是以圖繪的方式在開光之外製造錦地的效果。而圖繪之外，乾隆朝的瓷器，則又出現一種以剔掉釉彩來呈現底紋的錦地，如「清乾隆粉紅錦地番蓮碗」（圖二十），即是在主紋之旁加飾剔彩錦地的例子。



圖十七清康熙五彩花鳥紋盆



圖十八清雍正緒墨地開光花鳥茶壺



圖十九清乾隆錦地開光西洋人物圖螭耳瓶



圖二十清乾隆粉紅錦地番蓮碗

此剔彩錦地風格的演變，以技法的角度觀之，或能從傳世品中觀察出一個可能的發展脈絡。首先以剔彩來呈現圖案的技法而言，此類紋樣在乾隆時期並不單專作錦地而已，它們有時也是瓶、碗之類作品的主紋，如「清乾隆紅彩花卉瓶」（圖二一）即是一例。而追溯剔彩技法呈現的源頭，或應包含漆器剔紅錦地的模仿與影響。但若僅以琺瑯彩瓷的範疇來看陶瓷裝飾風格的演變，此類剔彩錦地，或是從以各種色釉作為底飾中再加以轉變而出的一種裝飾風格。如「清雍正綠地芙蓉桂花圖碗」，即是以綠釉作為底釉的例子（圖二二）。（此類作品出現於康熙時期，至乾隆時期，仍然繼續燒造，如「清乾隆黃地芝蘭圖小碗」（圖二三）即是）相對於此類以顏色釉作為底飾的風格，「清乾隆紅彩花卉瓶」（圖二一），則似是從底釉裝飾中再加以發展過來的以剔除紅色底釉

上多餘的釉彩，來呈現紋飾的主題。而在「清乾隆粉紅錦地番蓮碗」（圖二十）上，我們所看到的則是以剔除釉彩以呈現圖案的剔彩底釉作為主紋底釉的手法。



圖二一清乾隆紅彩花卉瓶



圖二二清雍正綠地芙蓉桂花圖碗



圖二三清乾隆黃地芝蘭圖小碗

由此一來，從以透明白釉為底飾、和以各種顏色釉以及以剔彩釉為底飾的變化中，或能因此感受到琺瑯彩瓷的裝飾由簡至繁的演變過程。雖然此項過程目前尚未能在《活計清檔》中進一步獲得的證實，然而從乾隆四年（1739）景德鎮官窯燒造品目中，同時存在「瓷胎紅地畫琺瑯」和「瓷胎紅地錦上添花琺瑯」，其看似兩件分別以顏色釉和以剔彩釉作為底飾的作品，說明這兩類不同的裝飾風格，至少可能同時並存於乾隆時期琺瑯彩瓷裝飾中。相較之下，正好介於兩者之間，單純地在各種顏色底釉上剔掉多餘的釉彩以凸顯主要紋飾的風格，或不能排除其和單以各種顏色釉做為底飾，以及和以剔彩釉作為底飾兩者之間的演變關係

重要的是，技法精工細緻，圖案鮮艷明麗的錦上添花並非憑空而生，對照銅胎畫琺瑯，亦發現相似的裝飾風格已出現在明末的掐絲琺瑯組群中。以明末作品為例，主紋之旁以掐絲雲紋填補間隙的作法，實與錦上添花相似（圖二四）。特別是錦地與主紋於實際繪製過程中並無上下層疊的關係，卻因圖案繁複而讓視覺產生花卉與錦地互為層次，有如繁花似錦般的效果。同時錦上添花又出現於康熙乾三朝的銅胎畫琺瑯組群中（圖二五），展現出瓷胎畫琺瑯和銅胎畫琺瑯之間存在的密切關係。

同樣的，唐英監造琺瑯彩瓷類型的作品，也說明從乾隆時期開始生產琺瑯彩瓷類型的作品。



圖二四明景泰款掐絲琺瑯花卉梅瓶



圖二五清康熙畫琺瑯山水花卉杯盤

出國考察報告

因執行九十四年度國刻會專題研究計畫，而獲得前往大陸參訪博物館和收集相關資料的機會。因計畫之題目為：「時代與風格—清代乾隆官窯的仿古與創新」，故前往大陸考察亦以擁有豐富清朝官窯收藏的南京博物院和北京故宮博物院為主要的參訪對象。參訪過程，又因上海與南京相距不遠，而新開幕的北京首都博物館中外馳名，因此，此行也順道將此兩座博物館囊括進去。以下即以博物館為單位，將各個博物館中和本計畫議題相關的藏品簡介如下：

一、南京博物院

南京博物院的前身為國立中央博物院籌備處。（圖一）國立中央博物院籌備處成立於 1933 年，當時的理事長蔡元培先生計畫以人文、工藝和自然等三大展覽主題籌組成一家博物館。後因故未完成此一計畫，僅依照當時收購、發掘、撥交所得的藏品成立博物館。期間，國立南京博物院尚且一度兼管北平歷史博物館，並視之為分院。1949 年以後，國立中央博物院由當時的中央文化部直接管轄。1950 年，正式改名為國立南京博物院，至同年 7 月，又變更為華東大區博物館，稱為南京博物院，隸屬華東文化部，並組成華東文物工作隊，主持山東沂南漢畫像墓、安徽壽縣春秋時代蔡侯墓等墓葬遺址的發掘工作。至 1993 年重新規劃博物館整建工程，於 1999 年新規劃的藝術陳列館落成，從 9 月 26 日起正式對外開放展出。展出包括珍寶、書畫、陶瓷、青銅器、玉器、漆器等在內的十大主題文物，作品件數總計約為 5000 件左右。¹



圖一 南京博物院

由於台北國立故宮博物院典藏之文物，有來自原北平故宮博物院和國立中央博物院兩個博物館，因此無論南京博物院的名稱上是否存在國立兩個字，以及它的歸屬曾經歷經中央至地方省區的變化，南京博物院典藏的文物和台北故宮密切相關，一點也不容置疑。

此次參訪南京博物院的「徐展堂瓷器陳列館」，發現與本研究計畫相關的展品²計有：「清乾隆粉彩太平有象」、「清乾隆墨彩棉花圖冊」、「清乾隆霽藍釉旋轉瓷瓶」等三件作品。

第一件：「清乾隆粉彩太平有象」—高 21 公分，長 25 公分，無款，品名卡上定年為乾隆。（圖二、三）整件作品反映出乾隆時期瓷塑陶藝的藝術風格，具有天下太平、五穀豐登的象徵意義。圖版曾發表於《中國清代官窯瓷器》一書中。³

¹ 徐湖平，《圖說南博》（出版項不詳），頁 1-3。

² 本文所列各展品的名稱，皆依照各個展場品所訂定的品名。

³ 徐湖平主編，《中國清代官窯瓷器》（上海：上海文化出版社，2003），頁 286。



圖二清乾隆粉彩太平有象



圖三清乾隆粉彩太平有象

第二件：「清乾隆墨彩棉花圖冊」一瓷版面積為 10.5 公分x14.5 公分，瓷冊由 34 塊瓷版鑲裱而成。（圖四）圖冊之中屢見清高宗乾隆皇帝行草御製詩，詩尾並且落乾隆皇帝的璽印。圖版曾發表於《中國清代官窯瓷器》一書中。⁴



圖四清乾隆墨彩棉花圖冊

第三件：「清乾隆霽藍釉旋轉瓷瓶」一高 70 公分，口徑 20 公分，底書青花「大清乾隆年製」六字篆款。（五、六）此件作品為傳世難得一見的大件轉心瓶之一。最為特別的是內瓶與外瓶之間的空間相當大，訪佛 360 度的旋轉舞台，足以在其中表演一齣「皇帝出巡」的情節。圖版曾發表於《清瓷萃珍》和《中國清代官窯瓷器》兩書中。⁵



圖五清乾隆霽藍釉旋轉瓷瓶



圖六清乾隆霽藍釉旋轉瓷瓶

⁴ 徐湖平主編，《中國清代官窯瓷器》，頁 317。

⁵ 宋伯胤《清瓷萃珍》(香港：南京博物院、香港中文大學文物館，1995)，圖版 98 之說明。以及徐湖平主編，《中國清代官窯瓷器》，頁 319。

二、上海博物館

上海博物館典藏 12 萬件文物，位於二樓的「中國陶瓷館」，佔地 1300 平方公尺，展示 500 餘件新石器時代至清朝的瓷器。（圖七）其中與本研究計畫相關的作品計有：

第一件：清乾隆時期「景德鎮窯青花花卉四聯瓶」，（圖八）此件作品造型與台北國立故宮博物院（以下簡稱台北故宮）收藏的「清雍正仿汝釉四聯瓶」相似，表現出雍乾兩朝陶瓷生產一脈相承的現象。



圖七 上海博物館



圖八 景德鎮窯青花花卉四聯瓶

第二件：清乾隆時期「景德鎮窯古銅彩蕉葉紋觚」，此件作品不僅造型模仿古代青銅器，連同器表的紋飾與釉色亦以形似清銅器為目標，展現出乾隆時期官窯仿古追求擬真的一面。⁶（圖九、十）台北故宮的藏品中，亦收藏有造型相同的蕉葉紋觚，然器表的釉彩與裝飾卻表現出與此品截然不同的風格。⁷



圖九、十 景德鎮窯古銅彩蕉葉紋觚

⁶ 北京故宮博物院意收藏一件相似的作品，圖版見馮先銘、耿寶昌主編，《故宮博物院藏清盛世瓷選粹》（北京：紫禁城出版社，1994），頁 324。

⁷ 圖版說明見馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（台北：國立故宮博物院，2002），頁 198。

第三件：清乾隆時期「景德鎮窯青釉暗花茶葉末蓋碗」，（圖十一、十二）此件作品器與座皆為瓷土燒成，搭配得宜，是乾隆官窯傳世品中，少數同時為器物燒出器座的例子。



圖十一、圖十二
景德鎮窯青釉暗花茶葉末蓋碗

第四件：清乾隆時期「琺瑯彩瓷龍鳳紋雙聯瓶」，高 14.1 公分，口徑 6.8-3.4 公分，底徑 7.4-4.5 公分，底藍料雙方欄「乾隆年製」楷書款。此件作品原缺蓋，目前陳列展示之蓋為鴻禧美術館捐贈。（圖十三）此雙聯瓶的造型，有以為來自唐代的雙魚瓶，呈現乾隆官窯遙仿唐代作品的風格。如果確實如此，則清宮曾否收藏唐代的作品，抑或其他時期的仿唐製品，進而啟發乾隆官窯的創作靈感，值得進一步觀察。除了以琺瑯彩為飾者，同樣收藏於上海博物館中，亦有形體較為高大的「青花龍鳳紋雙聯罐」（高 22.1 公分，口徑 10.2 公分，足徑 10.6 公分）。「琺瑯彩瓷龍鳳紋雙聯瓶」圖版曾發表於《上海博物館中國古代陶瓷館》和《中國陶瓷全集》清（下）兩書中。⁸



圖十三琺瑯彩瓷龍鳳紋雙聯瓶

第五件：清乾隆時期「景德鎮窯藍釉金銀彩桃果紋瓶」，高 23.3 公分，此件作品的底座亦為乾隆時期造辦處所特別配置的金銀器座，（圖十四、十五）呈現乾隆時期清宮除了整理前朝文物，為之配座之外，對於當時燒造的作品，因擺設之須，亦給予配座。圖版曾發表於《中國美術全集》陶瓷（下）和《中國陶瓷全集》清（下）兩書中。⁹

⁸ 上海博物館，《上海博物館中國古代陶瓷館》（上海：上海古籍出版社，1996），圖版 91。及汪慶正主編，《中國陶瓷全集》清（下）（上海：上海人民美術出版社，2000），頁 102、259。「青花龍鳳紋雙聯罐」則見 36、234。

⁹ 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集》工藝美術編 3 陶瓷（下）（上海：上海人民美術出版社，1993），頁 178，及圖版說明，頁 75。及汪慶正主編，《中國陶瓷全集》清（下）（上海：上海人民美術出版社，2000），頁 113、262。



圖十四、十五
景德鎮窯藍釉金銀彩桃果紋瓶

三、北京故宮博物院

北京故宮博物院的建築本身就是清代的皇宮，典藏的文物即為清宮舊藏，與台北故宮淵源深厚，而且部份文物仍然陳列於原來的處所，對於了解文物使用的背景與脈絡相當有幫助。

（圖十六）此次前往參觀除了收集與本研究計畫相關的資料外，亦從北京故宮博物院的圖書館調閱一份光緒朝陳設檔，以了解乾隆時期景德鎮御窯廠生產琺瑯彩瓷類型的作品。以下即分別從藏品和檔案兩個部份來敘述收集到的資料。



圖十六 北京故宮博物院

（一）藏品部份

第一件：「清乾隆款青花轉心瓶」，此件作品的尺寸和樣式，以及從外瓶開光看進去，所能看到的裝飾在內瓶器表的金魚逐落花、水草的圖案，皆雷同台北故宮收藏的「清乾隆霽青游魚轉心瓶」。（圖十七、十八）只不過，台北故宮的藏品以霽青描金彩的裝飾技法呈現外瓶的紋飾，而北京故宮的藏品則是以青花白地的技法來呈現外瓶的紋飾。雖然有所不同，但從中可以見識到乾隆時期，轉心瓶器類生產的規格以及變化。

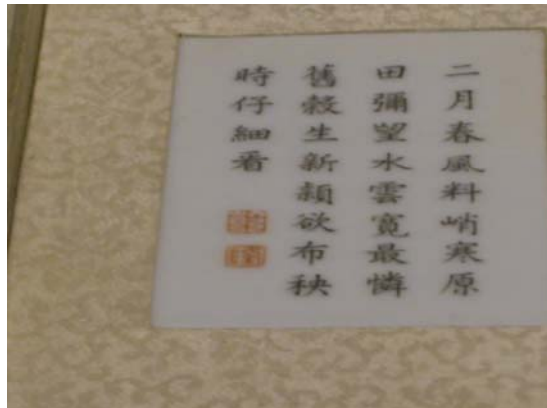


圖十七、十八
清乾隆款青花轉心瓶

第二件：「墨彩耕織圖瓷版書」，雖然展場的品名卡並未對之做出年代的判斷，僅以清朝（1644-1911）來表示，然而對照南京博物院收藏的「清乾隆墨彩棉花圖冊」，從裝裱的形式和尺寸看來，並不排除將之看成是乾隆時期或與之相關的作品。（圖十九、二十）



圖十九 墨彩耕織圖瓷版書



圖二十 墨彩耕織圖瓷版書

第三件：「粉彩描金轉心瓶」，此件作品外瓶的開光裝飾以及釉彩搭配和台北故宮收藏的「清乾隆粉彩鏤空蟠螭套瓶」雷同，¹⁰但是台北故宮的藏品僅設計成兩瓶相套的器型，而不能轉動。（圖二一、二二）但若從轉心瓶的角度看來，此件作品反而可以和南京博物院收藏的「清乾隆霽藍釉旋轉瓷瓶」並列為傳世轉心瓶作品中，難得一見的大器之作。

¹⁰ 圖版與說明見國立故宮博物院編輯委員會，《故宮文物菁華百品展（II）》（台北：國立故宮博物院，2000），頁 83。



圖二一、二二
粉彩描金轉心瓶

第四件：「清乾隆款粉彩夔耳冠架」，此件作品高 31.9 公分，造型與設計應和同樣收藏於北京故宮的「文竹嵌松石夔鳳紋冠架」，（圖二三、二四）雖然，「文竹嵌松石夔鳳紋冠架」的品名卡對該見作品的定年，僅以清朝籠統帶過，然而，兩相對照，不難從中看出兩者的關係。¹¹



圖二三 清乾隆款粉彩夔耳冠架



圖二四 文竹嵌松石夔鳳紋冠架

第五件：「清乾隆各色釉大瓶」，此件作品高 86.4 公分，口徑 27.4 公分，足徑 33 公分，底書「大清乾隆年製」六字青花篆款。¹²頸兩側貼金彩夔形雙耳，全器十六道紋飾，十五種釉彩。（圖二五、二六、二七）據呂成龍的觀察，腹部霽青地描金開光彩繪十二幅吉祥圖案，其中六幅為花卉、蝙蝠、蟠螭、如意、卍字帶等組成的寓意「福壽萬代」圖案，另外六幅為「三陽開泰」、「丹鳳朝陽」、「太平有象」、「吉慶有餘」、以及樓閣山水、博古圖案等。此件作品形體高大，素有「瓷母」之稱。

¹¹ 圖版見馮先銘、耿寶昌主編《清盛世瓷選粹》，北京，紫禁城出版社，1994 年 4 月，頁 340。

¹² 汪慶正主編《中國陶瓷全集》15(上海：上海人民美術出版社，1986)圖版十八，頁 50，說明見頁 238，



圖二五 清乾隆各色釉大瓶



圖二六清乾隆各色釉大瓶「三羊開泰」



圖二七清乾隆各色釉大瓶「博古圖」

第六件：「清乾隆瓷班簋」，（圖二八）造型、釉色與紋飾皆模仿古代青銅器，為傳達逼真的模仿能力，底部甚至以陶土燒出如同題鑄於青銅器底部的銘文。



圖二八 清乾隆瓷班簋

第七件：「清乾隆款藍地粉彩開光山水轉心瓶」，（圖二九）此件作品腹部裝飾四個圓形開光，內繪四季山水，造型與紋飾皆同於台北故宮收藏的「清乾隆藍地粉彩開光山水轉心瓶」。¹³

¹³ 國立故宮博物院編輯委員會編輯，《清康熙乾隆名瓷》(台北，國立故宮博物院，1991)，圖版 131。



圖二九清乾隆款藍地粉彩開光山水轉心瓶

第八件：「清乾隆款粉彩鏤空開光花卉燈罩」，此件作品高 29.7 公分，口徑 10.8 公分，足徑 11.2 公分，腹部裝飾四個橢圓形開光，內繪四季花卉，開光之外的鏤空裝飾有紅色的蝙蝠，（圖三十）燈罩據實用功能，體現乾隆官窯注重實用、美觀兼技術的一面。



圖三十 清乾隆款粉彩鏤空開光花卉燈罩

（二）陳設檔部份

近年來，由於《養心殿造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計清檔》）的普遍使用，讓大家清楚地了解宮廷文物的產製流程。舉凡稿樣的設計、木樣的製作、燒造命令的發佈，以至於成品完成之後的上呈，和最後由皇帝決定收藏的處所等，在檔案中皆無所不包，藉此，讓我們得以重返歷史，了解和創作相關的人、事、物，進而鋪成出一個綿密的網絡，從中建立起十八世紀的宮廷文物與文化。

雖然如此，《活計清檔》的內容只是關於造作的一部份，如果想要了解這批文物產燒之後的用途以及陳設狀況，則需要參考陳設檔。例如朱家潛先生曾在〈清代畫琺瑯器製造考〉一文

中使用道光朝的陳設檔，¹⁴透過朱家潛先生所摘錄的部份檔案內容以及他的研究，我們不僅得以了解清宮燒造的琺瑯彩瓷在清朝的名稱，同時也可以間接了解它們成對被收藏的狀況。

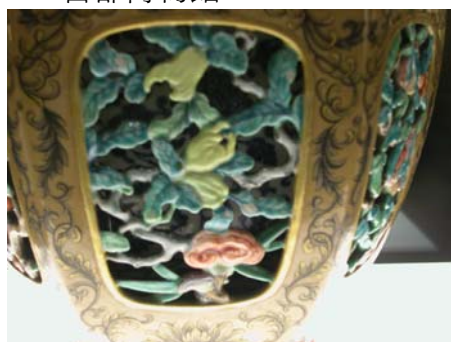
基於此，筆者此次前往北京故宮博物院圖書館調閱陳設檔，雖然因故未能閱覽到道光朝的檔案，然而透過光緒朝陳設檔的閱讀，筆者因此也解決了乾隆時期琺瑯彩瓷的繪製與燒造上所存在的問題。對於了解景德鎮御窯廠在乾隆時期生產法郎彩瓷類型的作品俾有助益。

四、首都博物館

首都博物館顧名思義世一家以展出首都文化為主的博物館，（圖三一）然而由於首都指的正是北京，因此在首都博物館中除了可以看到元大都遺址或相關墓葬遺址出土的元代陶瓷外，在「古代瓷器藝術精品展」，亦能見到本研究計畫關心的展品—清乾隆時期「花果紋六方套瓶」，該件作品底書「大清乾隆年製」六字傳款，雖不能轉動，但形體高大，尺寸雖略小於北京故宮和南京博物院收藏的大件轉心瓶，卻遠比台北故宮收藏的轉心瓶大，表現出乾隆時期玲瓏夾層套瓶的卓越技術。（圖三二、三三）



圖三一 首都博物館



圖三二、三三
花果紋六方套瓶

¹⁴ 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。

五、結語

雖然，「時代與風格—清代乾隆官窯的仿古與創新」專題研究計畫，主要以台北故宮收藏的乾隆官窯作為研究觀察的對象，然而若回歸至作品產製的時代背景，則必須同時參考其他博物館的相關產品，才能做全面的了解與觀察。此行的目的正是如此。

關於仿古的部份，發現乾隆官窯相當致力餘古銅釉和古銅器型的仿製。關於創新的部份，玲瓏夾層套瓶和轉心瓶在製作工藝上息息相關，相關的傳世品也遠比想像中的多。特別是，北京故宮博物院和南京博物院分別收藏的大型轉心瓶，除了完整詮釋乾隆官窯在燒造工藝所達到的極致之外，從中展露而出的套瓶和轉動創意，或許和清雍正朝以來積極追求的一種新奇的概念，亦即文物不只是靜態的陳設品，它還能夠表現出不同面向的思惟和意趣。¹⁵

¹⁵ 此點將另撰專文發表。