

公務出國報告

(出國類別：考察)

中西交會的意象－十八世紀中國陶瓷裝飾元素中的西方風格

服務機關：國立故宮博物院

出國人職稱：研究員兼科長

姓名：余佩瑾

出國地區：英國倫敦

出國期間：95.06.30~95.08.31

報告日期：96.0109

公務出國報告提要

出國報告名稱：中西交會的意象—十八世紀中國陶瓷裝飾元素中的西方風格

頁數：33 含附件：否

出國計劃主辦機關/聯絡人/電話

國立故宮博物院/張文進/28812021ext225

出國人員姓名/服務機關/單位/職稱/電話

余佩瑾/國立故宮博物院/器物處/研究員兼科長/28812021ext2210

出國類別：專題研究

出國期間：95年06月30日~95年08月31日

出國地區：英國倫敦

報告日期：96年01月09日

分類號/目：

關鍵詞：倫敦、大英博物館、維多利亞亞博特博物館、英國倫敦大學大衛德基金會、英國倫敦大學亞非學院、劍橋大學費滋威廉博物館、愛丁堡蘇格蘭皇家博物館

摘要：

十八世紀的中國與世界往來密切，無論是耶蘇會傳教士居中牽線引進的異國文化與藝術，或是在競相開發奇珍的前提下，由廣東各大洋行模仿西洋風格產製的各類外銷品，都反映出中國與世界交流的面向。陶瓷正是其中極為重要的一項。本計畫即以十八世紀中國景德鎮生產的官窯瓷器和民窯生產的外銷瓷作為研究的主題，以從中觀察：(1) 十八世紀清朝的御窯廠因西風東漸的衝擊，產燒具有西洋裝飾元素的作品。(2) 因市場所需大量外銷往歐洲的中國陶瓷，改變歐洲陶瓷的審美意趣而產燒許多具有中國或混合亞洲其他地區裝飾元素在內的作品。(3) 陶瓷文化交流的面向與內涵。

此議題中的中國陶瓷將以台北國立故宮博物院及英國倫敦大學大衛德基金會的典藏作為研究的基礎，而十八世紀中國銷往歐洲的陶瓷以及在歐洲產製本身即具有中國或中國以外的其他亞洲國家風格，足以反映陶瓷藝術交流面向的作品，則以英國倫敦大英博物館和維多利亞亞爾伯特博物館的收藏作為研究的對象。

出國報告審核表

出國報告名稱：		
出國人姓名（2人以上，以1人為代表）	職稱	服務單位
余佩瑾	研究員兼科長	國立故宮博物院
出國期間：95年06月30日至95年08月31日		報告繳交日期：96年01月09日
出國計畫主辦機關審核意見	<input type="checkbox"/> 1.依限繳交出國報告 <input type="checkbox"/> 2.格式完整（本文必須具備「目的」、「過程」、「心得」、「建議事項」） <input type="checkbox"/> 3.內容充實完備 <input type="checkbox"/> 4.建議具參考價值 <input type="checkbox"/> 5.送本機關參考或研辦 <input type="checkbox"/> 6.送上級機關參考 <input type="checkbox"/> 7.退回補正，原因： <input type="checkbox"/> 不符原核定出國計畫 <input type="checkbox"/> 以外文撰寫或僅以所蒐集外文資料為內容 <input type="checkbox"/> 內容空洞簡略 <input type="checkbox"/> 電子檔案未依格式辦理 <input type="checkbox"/> 未於資訊網登錄提要資料及傳送出國報告電子檔 <input type="checkbox"/> 8.本報告除上傳至出國報告資訊網外，將採行之公開發表： <input type="checkbox"/> 辦理本機關出國報告座談會（說明會），與同仁進行知識分享。 <input type="checkbox"/> 於本機關業務會報提出報告 <input type="checkbox"/> 9.其他處理意見及方式：	

目 次

壹、目的.....	第 5 頁
貳、參訪過程.....	第 6 頁
參、研究心得.....	第 10 頁
肆、建議事項.....	第 21 頁
伍、圖版.....	第 25 頁

中西交會的意象—十八世紀中國陶瓷裝飾元素中的西方風格

壹、目的

十八世紀，全球化的概念雖然尚未完全普及，但是航路的開拓與傳教士東來，使得清宮的收藏中同時出現與傳教士直接相關的西方文物，以及因受西方文化影響而產製的一兼具中西風格於一體的文物。足以表現中西文化交流的琺瑯彩瓷（瓷胎畫琺瑯），在康熙時期以西洋銅胎畫琺瑯為範本，將相似的技術與顏料運用在瓷胎畫琺瑯的製作。初創完成的琺瑯彩瓷，色彩與紋飾皆與銅胎畫琺瑯雷同。雍正時期，清宮琺瑯彩瓷的生產出現一個變局，燒造所需的彩料從原來只能仰賴進口到能夠自行提煉的改變，使得琺瑯彩瓷的燒造進入一個嶄新、繁榮的階段，不僅產量增加，同時在皇室主導下，題句與詩畫組合的裝飾大為流行。乾隆時期，琺瑯彩瓷的裝飾出現許多新的題材與技法，猶如西洋畫片般的西洋人物、傳統的庭台樓閣以及表現繁複層次感的錦上添花，在在為清宮琺瑯彩瓷注入新的元素。

乾隆時期官窯瓷器的生產主要供官方使用，品類和以外銷歐洲市場為主要的作品不同。但是，部分作品卻在裝飾風格上反映出與西方的關係。此點除了點出景德鎮官窯作坊與民間窯廠的往來之外，藉由此類西方風格的裝飾，也見識到中西交會的交流意象。而此意象亦與國立故宮博物院南部院區展覽的規劃習習相關。

國立故宮博物院為拓展研究的領域和展覽規劃的視野，在南部院區的展覽主題中特別規劃以東西相遇所產生的文化交流的議題。雖然十八世紀的中國與歐洲只是其中的一個例子，但是東西文化交會所產生的影響，不僅有助於了解泛亞洲藝術在西方衝擊之下的轉變，同時也能藉此反省具有方意象的陶瓷器背後的原創性和外來性。

貳、參訪過程：

此次出國研習，主要以倫敦大學亞非學院 (School of Oriental and African Studies) 作為停留的據點，除就近參訪倫敦市內的大英博物館 (The British Museum)、維多利亞亞博特博物館 (Victoria and Albert Museum) 英國倫敦大學大衛德基金會之外 (Percival David Foundation of Chinese Art)，亦前往牛津大學 Ashmolean Museum、劍橋大學費滋威廉博物館 (The Fitzwilliam Museum)，薩克斯大學的 The Barlow Collection，和 Glasgow 的 The Burrell Collection 以及 Keliven Grove Art Gallery and Museum 參觀，以下即重點簡介如下：

1、大英博物館 (The British Museum)

建館已超過二百五十周年的大英博物館，收藏含概全世界各個地方以及各個時代的文物。目前陳列室依樓層規劃七個主題的展示區塊，分別是國王資料館中的「啓蒙時代：十八世紀探險世界」、特別展覽室、埃及、古代近東、希臘和羅馬、世界文化和亞洲。此次前往參訪，配合研究計劃的主題，特別觀察「起啓蒙時代：十八世紀探險世界」、「中國陳列室」和「Europe 15th-18th」三個陳列室。

此次前往參訪，原本要拜會亞洲藝術部門的主館 Jane Stuart 女士，但因她是從美國佛利爾美術館轉任新職，工作簽證尚未核發下來，無法到職故請相關的研究人員 Jessica Harrison-hall 博士代為接見。在 Jessica Harrison-hall 的帶領下有幸參觀大英博物館的陶瓷庫房。在庫房中看到許多為歐洲市場生產，銷往歐洲的中國陶瓷。如以墨彩、金彩和鐵紅為飾的「人物盤」，(圖 1) 盤面畫著穿著西衣服裝的西洋人，可是室內廳堂的陳設卻非常的中式，此類盤子的裝飾，被視為是深受西方訂單影想響之下的產物。而此類瓷繪也曾出現於十八世紀歐洲的銅版畫上，足見其流行的情形。

和以黑彩描繪阿拉伯文，中心並且畫出數學換方表格的盤子。(圖 2) 此件盤子產燒自江西省景德鎮，盤面的阿拉伯文明顯地反映出為中東市場生產的史實。另外兩件大瓷盤(圖 3、4)則是歐洲訂製在中國產燒的瓷盤，盤面的紋飾為西洋神話，依據 Jessica Harrison-hall 博士的說法，西洋神話人物故事瓷繪可能是盤子銷往歐洲之後，再由歐洲的畫工彩繪完成。而此類作品的研究與展示以他們的角度來看，經常是配合銅版畫一起觀看或搭配展出。而大英博物館本身典藏豐富的中國外銷瓷及為數甚夥的銅版畫，每一次展覽，都像尋寶一樣，可以因此而發現互為對照的銅版畫和瓷器。而這兩件即將借給北京故宮博物院展出的西洋神話人物故事瓷盤，也在籌展的過程中發現足以與之相對照的銅版畫。

2、維多利亞亞博特博物館 (Victoria and Albert Museum)

以歐洲、北美、亞洲、北非，和近現代陶瓷、玻璃、織品、金銀鐵器、珠寶、傢俱、雕刻、繪畫、銅版畫和攝影等收藏見長的維多利亞亞博特博物館，建於 1852 年，目前依樓層區分成歐洲陳列室、雕刻鑄造陳列室、亞洲與伊斯蘭陳列室、拉斐爾陳列室、服飾陳列室、英國陳列室、二十世紀畫廊、銀器陳列室、鐵器陳列室、陶瓷陳列室、玻璃陳列室、珠寶陳列室、版畫、繪畫和攝影陳列室等。此次前往參訪主要參觀「陶瓷陳列室」、「英國陳列室」和「亞洲與伊斯蘭陳列室」。並且拜訪亞洲藝術部門的主管 **Beth McKillop** 女士。

維多利亞亞博特博物館的世界陶瓷收藏，無論在數量和質量上堪稱世界一流。此次前往參訪在 **Mark Jones** 館長的允許下，得以在目前已經停止對外開放的六樓十三間陶瓷陳列室（房間號碼從 133 至 145）中參觀研究。例如目前已經很難得看到的十六世紀晚期由義大利佛羅倫斯麥第家族（**Francesco Maria de' Medici**）贊助燒造的 **Medici** 青花瓷器，（圖 5）展現出來自外銷義大利的中國青花瓷的影響，或是已經經過中東陶工加以轉化的中國瓷器的影響。

產製於十八世紀的德國銅胎畫珐瑯鼻煙盒（**Snuff box**）和徽章配件（**Plaque**），（圖 6、7）則可以和台北故宮收藏的銅胎畫珐瑯器和瓷胎畫珐瑯一起對照觀察，而得知台北故宮收藏中放置於多寶格中的銅胎畫珐瑯盒，應該即是傳教士帶進來，在歐洲極為流行的鼻煙盒。而徽章配飾上的圖畫和目前傳世可見的瓷胎畫珐瑯對照，卻確實能夠明白瓷胎畫珐瑯的燒製和西方工藝的淵源，以及裝飾彩繪上，部分色澤和圖案的使用無不與西方銅胎畫珐瑯密切相關。

3、英國倫敦大學亞非學院藝術考古學系(**Department of Art and Archaeology, School of Oriental and African Studies, University of London**)

依照人事行政局的規定，申請專題計畫出國研究必須取得當地相關機構或學校的邀請函始得成行。此次前往英國，即是獲得亞非學院藝術考古學系的邀請才得以成行。停留倫敦兩個月期間，除了參訪倫敦及周邊的博物館之外，多數時間皆前往亞非學院使用圖書館。並且和藝術考古學系的 **Craig Clunas** 教授就相關的研究議題交換意見。

對於筆者曾經發表在《故宮學術季刊》的文章：〈品鑑之趣—十八世紀的陶瓷圖冊及其相關的問題〉，**Craig Clunas** 提供一些相當寶貴的意見，他以為十八世紀出現在清宮之中的以實物入畫的圖冊，其實和義大利繪畫中存在的創作傳統相當有關，目前已不傳世，可是卻可以在檔案資料庫中看到的十七世紀的圖繪，（圖 8）清楚地呈現十七世紀的義大利畫家使盡全力、鉅細靡遺地在畫頁中描繪文物。此點和創作於清朝宮廷，藉由裝裱成冊的冊頁來記錄文物的方式不謀而合。至於義大利式的創作方式，何以出現於

清宮之中，則可能和義大利畫家郎士寧有關。雖然雍正八年（1730）《活計清檔》的記錄，講的是「傳旨：畫西洋畫人來圓明園畫古玩，不必著郎士寧來」，但是從不必請郎士寧的語氣中，反而透露畫古玩的創作最初或和郎士寧相關，而至雍正八年時，清宮可能已出現一些訓練有素的畫西洋畫人，可以以得自西方的技法來畫古玩，說明此類記錄收藏文物的創作或是由郎士寧引進的點子。

至於，乾隆時期的瓷器何以出現西方人物的裝飾母題，**Craig Clunas** 建議必須考慮到生產官窯的景德鎮御窯廠和以產燒外銷詞為主的民間窯廠往來的情景。

4、英國倫敦大學大衛德基金會（Percival David Foundation of Chinese Art）

大衛德基金會成立於 1950 年，藏品由大衛德爵士的私人收藏為基礎，整個基金會在行政體系上隸屬於英國倫敦大學。該基金會典藏的瓷器部分得自於清宮舊藏，部分則得自於大衛德爵士的私人收藏。由於他個人眼光獨特、機緣極好，有幸收購清末典當在北京鹽業銀行的清宮舊藏品，使得大衛德爵士基金會收藏的部分瓷器成為兩岸故宮之外，非常難得的同時具有來源可靠的皇室流傳脈絡。同時，或因為外國人之故，他收購作品時特別留意於刻印或書寫有款識的物件，使得具有款識的瓷器成為大衛德基金會的典藏特色。

此次前往參訪，拜會館長 **Stacey Pierson** 女士，除就本院「北宋汝窯特展」的借展事宜交換意見之外，也實地參觀陳列室的展品。傳世最為有名的「元青花雲龍象耳瓶」，（圖 9）頸部「至正十一年四月吉日」的款識，目前已是學界公認的至正型青花瓷的代表作。盤沿以紅彩書寫篆字「萬壽無疆」款識的「五彩描金仕女盤」，（圖 10）台北故宮典藏的康熙朝瓷器中所沒有的類型。此類作品被香港研究者林業強視為是景德鎮在 1713 年時為祝賀清朝康熙皇帝六十大壽所產燒的瓷器。雖然，貿易瓷並非是大衛德爵士收藏的重點，但是一件十六世紀末由福建漳州窯廠生產的「彩繪羅盤八寶盤」，（圖 11）或因盤沿「近悅遠來」的款識而深獲大衛德爵士所青睞，成為大衛德基金會的收藏。此類作品早期稱之為「汕頭窯」（swatow），近來因福建漳州窯的發現與發掘，而得以確認產地，而其銷往東南亞的貿易背景，也和銷往歐洲市場的卡拉克瓷（Kraak）明顯有別。

5、劍橋大學費滋威廉博物館（Fitzwilliam Museum, University of Cambridge）

行政體系隸屬於劍橋大學的費滋威廉博物館，以科學修護的研究聞名。據說二十年前的台北故宮曾與之學術交流，前科技室主任即曾前往該館學習文物維護的修復技術。此次前往參訪除拜會林政昇博士和該館的副館長之外，並至庫房提件參觀。

費滋威廉博物館典藏的十七世紀至十九世紀的中國外銷瓷或歐州產製的陶瓷類型，基本上與倫敦的大英博物館和維多利亞亞博特博物館雷同。唯一稍有差別的可能是在十八世紀亞洲銷往歐洲的陶瓷組群中，以日本陶瓷的數量較多。但是 1960 年代由 Gompertz 爵士收藏的高麗青瓷，卻只有在費滋威廉博物館才看得到。此次前往特別申請提件觀看 Gompertz 爵士舊藏的高麗青瓷，發現和中國陶瓷的關係上，高麗青瓷的釉色不只和汝窯相似而已，部分作品也相似於耀州窯的產品。(圖 12) 同時，同樣以滿釉支燒法燒製完成的高麗青瓷，底部支痕和汝窯相比，不僅和細小若芝麻者完全不同，反而顯得又圓又大又粗糙，和耀州窯、南宋官窯以及鈞窯的作法也有所不同。(圖 13)

6、愛丁堡蘇格蘭皇家博物館 (Royal Museum of Scotland, Edinburgh)

愛丁堡蘇格蘭皇家博物館收藏的中國外銷瓷，主要集中於清朝康熙時期。十七至十九世紀的歐洲陶瓷與相關文物，其實與倫敦的大英博物館和維多利亞亞博特博物館相差不多。此家博物館目前也正在規劃重新整建的工程。

此次前往參訪除拜訪世界文化部門的沈雪曼博士之外，並且前往陳列室觀看常態展和該館與俄國冬宮博物館合作舉辦的「Beyond Palace Walls」伊斯蘭藝術收藏展。其實對歐洲博物館而言，無論是從政治層面的考量或是文物收藏的關係，甚至時尚美食圈所謂的中國風，走訪多家博物館之後，深刻感覺到未來五年博物館的策展主軸，或將集中於中國和中東兩大主題上。

該館典藏的「持傘仕女圖盤」(The Parasol Lady)，(圖 14) 正是荷蘭畫家科尼利厄斯·普龍克特 (Cornelis Pronk) 為荷蘭東印度公司而設計的瓷繪。圖案本身在 1734 年設計完成，隨即經由荷蘭東印度公司設置於巴達維亞總部的辦公室送至中國，再由中國陶工將之繪製於瓷器上。於 1735 至 1738 產燒的餐具和茶具上都可以看到此類紋飾。更由於持傘仕女出自名家普龍克特之手，中國、日本和歐洲的陶工皆相繼仿製，讓此圖案持續流行至十九世紀，並且出現不同的變化。

參、研究心得

清朝雍正時期官窯瓷器的生產，從雍正四年（1726）年希堯擔任督陶官以後，逐漸形成一個由內廷主導，御窯廠相應配合的生產機制。在此之下，燒造品目很難不受皇室品味的影響。特別是透過《養心殿造辦處各作成做活計清檔》的記載，得知皇帝常以傳旨指定景德鎮燒造各類瓷器，無論傳旨是代表帝王的本意還是皇帝身邊文物專家的看法，瓷器燒造之前，必需經過宮廷頒佈的旨令來傳達，而從中得知皇室確實深刻地左右官窯瓷器的造作。

在這些燒造品類中，琺瑯彩瓷（瓷胎畫琺瑯）是其中與西洋工藝息息相關者。所謂琺瑯彩瓷，是指在燒製完成的白瓷之上以琺瑯料彩繪圖案，再入窯燒製一次，使彩繪圖案能夠黏固於器表的瓷器。透過《活計清檔》及相關資料的比對，顯示雍正時期承襲自康熙時期燒造脈絡的琺瑯彩瓷，不僅在裝飾圖案上更為豐富，同時彩繪使用的顏料，也從只能仰賴進口的西洋顏料到能夠使用清宮自行提煉彩料的變化。不過雍正時期清宮琺瑯彩瓷工藝流程中最為重要的繪圖再燒成的步驟，仍多數完成於清宮之中而非景德鎮。同時，以皇室為主導的生產背景中，主其事者亦有從以怡親王允祥至雍正皇帝的變化，由帝王來主導琺瑯彩瓷的生產，反映出皇帝對琺瑯彩瓷的重視，間接說明清宮瓷器的燒造和西洋文化的關係。

事實上，雍正時期清宮和西洋文化的關係，也反映在《活計清檔》的紀錄中，例如：雍正元年（1723）四月二十一日，主管宮中各類文物造作的怡親王，曾經拿出「八色西洋金花箋紙八十張」，要求造辦處相關作坊「將紙上花樣照樣每樣畫出一張，交織造處織錦送來」。可見當時在宮廷之中的確看得到西洋裝飾紙，而且紙上的圖案或深受皇室喜愛，才讓管理造作的怡親王下令將印在紙上的圖案織成錦緞上的紋飾。¹

西洋人遊走於清宮的情形，也能從發生在雍正三（1725）年的一個例證中得知。雍正三年（1725）九月初四日，皇帝想要確定一幅蘭花塗得作者，特別請西洋人八多明前來辨識，經確認以後，發現這幅畫正式義大利畫家郎士寧的作品，隨即將作者作者的名款題在畫上。此則例證，除了顯示西洋人遊走於清宮之外，也意外的透露郎士寧作品上的簽款或出自於他人之手。²

同樣的，清宮對世界的概念，也表露在造辦處收藏的地球儀之中。雍正八年（1730）十月二十六日：

據圓明園來帖內稱，宮殿監督領侍陳福傳旨：著向造辦處查地球，或銅的或合

¹ 清雍正元年，《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。

² 清雍正三年，《造辦處各作成做活計清檔》，如意館。

牌的，若無，或向武英殿西洋人處查。欽此。本日將查來武英殿收儲黑地球一件、白地球一件、暢春園收儲白油地球一件，內持一件承覽。奉旨：問西洋人此地球上寫的的拉的思阿西阿等自是何話？欽此。于九月初十日奏事太監張玉柱將問西洋人所知如四大部洲之類等語奏聞。³

從前述引文得知，雍正時期的清宮收藏有地球儀，同時皇帝對世界的概念極其好奇，或因此而得以判斷皇帝對世界的認識或得力於西洋人及其帶進宮中之地球儀。

若以雍正時期清宮之中充滿著西洋文化的背景再回溯至琺瑯彩瓷的生產，對於帝王喜歡與西洋畫琺瑯有深切淵源的工藝製品實不感到意外。雖然如此，若透過對琺瑯彩瓷生產過程中，雍正時期景德鎮御窯廠僅擔負白瓷生產的工作，成批的白瓷半成品要等到送進宮中之後再進行圖案的繪製，再從雍正八年（1730）怡親王過世以後，皇帝自己接手主導琺瑯彩瓷的生產，而得知儘管西洋人和西洋文化隨時隨處可觸及，然而在帝王的影響之下，琺瑯彩瓷上所表現出來的裝飾母題，仍然是極具中國文人傳統的詩與畫的組合。反映出雍正時期的琺瑯彩瓷，固然在顏料的提煉上和細膩彩繪的表現上，和西洋文化密切相關，然而在裝飾圖案的選擇上，多半還是採取傳統的文人格調。（圖 15、16）

此情況，一直至乾隆時期才有所轉變。乾隆時期的琺瑯彩瓷不僅在裝飾母題上直接畫出西洋人物，而且透過裝飾在琺瑯彩瓷上的錦上添花紋樣的觀察，除能了解琺瑯彩瓷的裝飾風格從雍正至乾隆時期的發展與演變。首先，就西洋母題而言，台北故宮典藏的「清乾隆琺瑯彩開光人物貫耳瓶」，瓶面即裝飾著西洋風景與人物。（圖 17）此件作品器底以藍料寫出「乾隆年製」的款識，瓶子的腹部彩繪兩面開光。勾勒開光輪廓的花紋，正是十八世紀中葉歐洲亞洲風（*Chinoiserie*）和洛可可（*Rococo*）盛行時的流行紋樣，而開光之內的西洋仕女與孩童，以及背景的城堡建築和以點描法繪成樹林，明顯地呈現出西洋意趣，和瓶頸非常傳統的纏枝花卉以及貫耳器形，形成鮮明的對比，營造初一種融貫中與西的風格。

另一件「清乾隆牧羊圖長方盒」（圖 18），器底同樣以藍料寫出「乾隆年製」的款識。盒面方形開光之內畫一坐在樹下的西洋少女，少女的裙擺的左邊環繞著三隻羊，右邊則擺置一個花瓶，瓶中除了花朵之外還出現一隻靈芝，整個背景以鄉村風景為飾。開光之外，圍繞一週凸起的金色稜邊，向外傾斜構成一個形如畫框的裝飾，在畫光之內並且以白色顏料描繪重複連續的卷草紋，讓整個器蓋形同一幅裝裱完成的圖畫。和前一件作品一樣，同時並存於裝飾母題中同中西元素，共同反映出乾隆時期的瓷器裝飾，雖然在裝飾的母題上，已能突破雍正時期的做法，直接在圖繪中表現出西洋的物象，然而詮

³ 清雍正八年，《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。

釋的過程中似乎仍然停留在一個傳統的圖庫之中，以致於看器來雖有西方的味道，但是在整體的造或是整個母題的安排上仍不失傳統文化的氛圍，或許這種看似深受西方影響卻又保持傳統調性的裝飾風格，正是乾隆時期瓷器裝飾上的特徵。

其次，就琺瑯彩瓷的燒造地點而言，以錦上添花紋樣為例，觀察它們同時出現於清宮和景德鎮的造作之列，也間接得知景德鎮在乾隆時期承造琺瑯彩瓷類型作品的可能性。此處所指的琺瑯彩瓷類型的作品乃是以產造地點來區分，如果在宮中繪製再燒造完成的瓷胎畫琺瑯稱成琺瑯彩瓷，那麼由景德鎮御窯廠承製，彩繪著和宮中燒造者相似圖案的作品，相對之下或應稱之為琺瑯彩瓷類型的作品。而所謂錦上添花，簡而言之，即是在器面上先以錦地裝飾空白面，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，圖案仿如出現在錦地上的效果。觀察此類紋飾流行於乾隆時期的經過，不僅能夠呼應雍正至乾隆時期琺瑯彩瓷裝飾紋樣連續發展的脈絡，而且也從中得以印證督陶官唐英承造琺瑯彩瓷類型的經過。

《活計清檔》中記載乾隆時期，皇帝經常下令為琺瑯彩瓷配作木匣，從而得知，琺瑯彩瓷至少應該包含在清高宗乾隆皇帝有計畫積極管理的清宮收藏項目中。特別是乾隆皇帝透過傳旨指定在木匣上刻出「各色年號」的作法，不但讓我們理解乾隆時期琺瑯彩瓷收入於木匣中⁴的經過，同時木匣上題刻的品名，亦有助於我們從中理解當時的分類狀況。例如：乾隆四年（1739），太監張明交出「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」⁵等以各種顏色錦地作為底飾，並且需要配做木匣的瓷器。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。⁶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 19），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、松綠月白香櫞盤二件、紅地錦

⁴ 清乾隆三年，《造辦處各作成做活計清檔》，乾清宮。

⁵ 清乾隆四年，《造辦處各作成做活計清檔》，乾清宮。同樣的事例亦見於乾隆六年《造辦處各作成做活計清檔》的記載。

⁶ 清乾隆七年，《造辦處各作成做活計清檔》，江西。

上添花膳碗二十件」(圖 20)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。⁷

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。例如在《活計清檔》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膽瓶四件、……，傳旨：著配匣盛裝入乾清宮磁胎琺瑯器皿內，欽此。⁸

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⁹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」¹⁰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。¹¹

同樣的，錦上添花紋飾雖然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絡。以傳世品來觀察，事實上，康熙朝的官窯瓷器實已出現錦地紋樣，但當時此類紋樣多半作為邊飾(圖

⁷ 清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」。

⁸ 清乾隆七年，《造辦處各作成做活計清檔》，匣作。

⁹ 朱家溍，〈清代畫琺瑯器製造考〉，《故宮博物院院刊》，1982：3，頁74-76。

¹⁰ 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)，頁156。

¹¹ 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。

21) 使用。至雍乾兩朝，錦地才逐漸演變成較為顯眼的裝飾。以雍乾兩朝的琺瑯彩瓷為例，至少存在兩種不同的錦地樣式。如「清雍正赭墨地開光花鳥茶壺」(圖 22) 和「清乾隆錦地開光西洋人物圖螭耳瓶」(圖 23) 兩件作品上所出現的錦地，是一種以圖繪在開光之外畫出繁複重複的圖案式花卉，以營造花團錦簇的錦地。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主圖之旁的錦地，如「清乾隆粉紅錦地番蓮碗」(圖 24)，即是一個代表的例證。

由顏料描繪出來的錦地和將顏料剔除以呈現錦地紋飾的技法，從相關作品的比較中，或能因此觀察出一個可能的發展脈絡。關於此，先回到以剔掉多餘釉彩以呈現圖案的技法，此類紋樣在乾隆時期並不單專作錦地使用而已，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 25) 即以細緻的剔彩紋樣來裝飾瓶面。追溯剔彩技的源頭，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觀察陶瓷裝飾風格的演變，或能從中推知此類剔彩錦地，或是從以各種色釉作為底圖中再加以轉變發展的裝飾風格。

亦即觀察早期的琺瑯彩瓷，如「清雍正綠地芙蓉桂花圖碗」一類的作品，發現這類作品皆以單色彩釉作為底圖，然後在底圖之旁在彩繪主題紋飾。(圖 26)。此類作品最早燒至於康熙時期，至乾隆時期仍然繼續燒造，如「清乾隆黃地芝蘭圖小碗」(圖 27) 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 25)，則似是從單純施塗彩釉的做法中再加以發展過來的技法。若因此而再比較「清乾隆紅彩花卉瓶」(圖 25) 和另一件「清乾隆粉紅錦地番蓮碗」(圖 24)，則發現以剔除釉彩以呈現錦地的圖案，或是從以剔除釉彩以呈現主紋的靈感中變化過來的技法。

琺瑯彩瓷的裝飾底紋，存在著透明白釉、單色釉、和以剔彩釉為圖案的變化，仔細思索這些裝飾技法或紋樣的關係，或能因此而能從中感受到裝飾紋樣由簡至繁的演變過程。雖然此項變化目前尚未能在《活計清檔》中獲得進一步的證實，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」，其看似分別以顏色釉和以剔彩釉裝飾兩件作品底紋的紀錄，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紋的做法，或不能排除其存在和以單色釉作為底紋，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 28)。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雍乾三朝的銅胎畫琺瑯組群中(圖 29)，展現出瓷胎畫琺瑯和銅胎畫琺瑯之間存在的密切關係。

儘管在清宮繪製的琺瑯彩瓷和在景德鎮產燒的琺瑯彩瓷類型的作品，兩者在清宮的分類中存在琺瑯彩和洋彩的不同標記。但從乾隆皇帝整理收藏時，皆以同等的態度對待之看來，錦上添花或是乾隆時期新興的裝飾風格。而與此一新風格同時出現的或不僅僅是皇帝對瓷器品味的改變而已，因錦上添花紋樣深具圖案化式的裝飾風格，其流行於乾隆朝的情形，或可將之看成是：雍正九年以來蔚為流行，表現在琺瑯彩瓷上，有如文人般清新自然的詩畫組合，和裝飾著青山水、赭墨系列的作品，在錦上添花出現後，再度將琺瑯彩瓷的裝飾風格導向以裝飾性為主的調性。

更重要的是乾隆時期的督陶官唐英監造錦上添花作品的事例，不僅能夠同時能夠幫助我們重新理解〈陶成記事碑〉和〈圓琢洋彩〉的內涵。同時也能藉以理解乾隆時期景德御窯廠開始承造琺瑯彩瓷類型作品的經過。從《活計清檔》和相關的史料得知雍正時期景德鎮御窯廠繪製琺瑯彩瓷的可能性極低。然而，《活計清檔》中所出現的看起來非常模擬兩可的史料，卻是探討此一議題時不得不先面對的問題。即雍正六年(1728)怡親王曾下令將「月白」、「松花」兩色琺瑯彩料交給雍正時期景德鎮御窯廠的督陶官年希堯「造瓷器用」，對於此，目前學界多半持保留的態度。如蔡和璧即同時回應兩種說法：其一是「情況如何，並不清楚」。其二，她又以傳世器中部分作品「圈足底部用砂盤輪來磨平」及「畫風不夠秀麗俊挺」，來說明《清宮中琺瑯彩瓷特展》圖錄中的第 100—106 號作品可能燒製於景德鎮¹²。對於以圈足底部製作痕來分辨作品產地的問題，由於雍正時期清宮琺瑯彩瓷繪製所使用的白瓷，有同時來自清宮庫房及景德鎮生產者，故琺瑯彩瓷在胎釉上所出現兩種不同的現象，似乎不能代表它們繪製於不同的地點。同樣的，若要以器表畫風秀麗俊挺與否，來分辨繪製的地點，則首先必須確定景德鎮和清宮皆能同時繪製琺瑯彩瓷，而且清宮繪製者，其畫風必得勝過景德鎮；否則便不能從中加以區分成兩個截然不同的組群，故總結來說，蔡合璧並沒有解決此問題。

到底雍正時期景德鎮曾否繪製琺瑯彩瓷？雍正七年(1729)二月二十九日的《活計清檔》非常清楚地記錄雍正時期景德鎮御窯廠僅提供繪製所需的瓷器，而未參與繪圖再燒製的部份。該條史料記載：「怡親王交有釉水瓷器四百六十件，係年希堯燒造。郎中海望奉王諭：著收著。於七年八月十四日燒造得化琺瑯瓷碗三對……」，¹³此處的「有釉水瓷器」也許可以理解成是白釉或已經施加其他底釉的瓷器，但無論是什麼，仍然透露

¹² 蔡和璧，《清宮中琺瑯彩瓷特展》(台北：國立故宮博物院，1992)，頁 6。

¹³ 清雍正七年，《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作。

景德鎮御窯廠扮演燒造有釉水瓷器的角色，亦即整批瓷器必須等送進清宮之後，方由琺瑯作中的畫匠繪圖再入窯燒製。所以此批有釉水瓷器在二月二十九日送進宮之後，一直等到八月十四日或更晚的時間才陸續被燒出琺瑯彩瓷。這個情形和雍正七年（1729）由皇帝透過傳旨指示：「其琺瑯花卉著造辦處照樣燒造」的例子一樣，清楚地呈現琺瑯彩瓷生產過程中，繪圖再燒成的步驟，於雍正時期仍以清宮和圓明園為主。

因此，即使唐英於雍正六年（1728）以後以督陶官助手的身分駐廠監造，或年希堯在唐英進駐御窯廠之後仍然實際監控官窯瓷器的生產，但在琺瑯彩瓷的燒製上，亦即整個琺瑯產瓷的工藝流程中，只負責燒製白瓷或有色釉瓷器的唐英或年希堯，嚴格說起來並不算是真正監造琺瑯彩瓷的生產。這個史實讓完成於雍正十三年（1735）的〈陶成紀事碑〉在解讀上必須特別小心。因為唐英在〈陶成紀事碑〉中對「洋彩器皿」的記載：「新仿西洋琺瑯畫法，人物、山水、花卉、翎毛無不精細入神」，由於透過文字所反映出來的物像，非常近似琺瑯彩瓷，因此一般人經常會將之理解成唐英監造琺瑯彩瓷的史實。

至乾隆八年，唐英為〈陶冶圖冊〉配製圖說時，在內容中又出現「圓琢洋彩」一項：圓琢白器曰五彩繪畫，仿西洋曰洋彩，選畫作高手，調和各種顏色，先畫白瓷片燒試，以驗色性火候，然後由粗入細，熟中取巧，以眼明心細手準為佳，所用顏色俱與佛郎色同調。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，已取運筆之便。¹⁴

唐英在文字中道出景德鎮御窯廠製瓷中，出現一種技法、顏料皆仿自西洋的五彩繪畫，此類作品在「所用顏色俱與佛郎色同調」的描述中，又讓人以為所指的正是在清宮繪製燒造的琺瑯彩瓷。

事實上，若連結前述清宮繪製燒造琺瑯彩瓷的傳統，以及唐英於雍正時期不太可能在景德鎮監造琺瑯彩瓷的繪製下，唐英在〈陶成紀事碑〉和「圓琢洋彩」中的紀錄，應該分別從不同的角度來解讀。亦即，雍正時期唐英逐漸對陶冶事務漸入佳境後，無論他是否取年希堯而代之，抑或仍與年希堯維持密切合作的關係，琺瑯彩瓷的繪製仍多半在清宮之內進行，所以〈陶成記事碑〉的敘述，也許可以理解成：唐英前往景德鎮以前，確實曾在清宮協助怡親王允祥提煉琺瑯料，所以不可能不知道整個繪製燒造的流程。另一方面，〈陶成記事碑〉是一份上呈皇帝的燒造總結，內容勢必需要涵蓋整個官窯的燒造，儘管唐英或年希堯在雍正時期不太有可能監造宮中琺瑯彩瓷的繪製，然而他們畢竟

¹⁴ 台北私人收藏《陶冶圖冊》，第十七開作品。

曾經承燒白瓷的工作，等同於參與琺瑯彩瓷工藝流程的一部份。所以在報告中同時也紀錄出清宮繪製燒造琺瑯彩瓷，一點也不令人感到意外。即對陶人唐英而言，工藝技術無非是產製流程中極為重要的項目，若以此角度出發，技術和顏料皆源自西方，以及繪製過程亦有西洋畫家或西洋畫家的徒弟參與其中的宮中琺瑯彩瓷，無論他本人曾否參與繪製的監造，在他所能理解及其所關注的面向中，清宮繪製的琺瑯彩瓷是一種「新仿西洋琺瑯畫法」，而足以稱之為「洋彩器皿」。

相對於〈陶成記事碑〉，作於乾隆八年（1743）的〈圓琢洋彩〉，在內容上則似更加完備，仿佛透露作者真正參與其中的可能性。尤其是若將〈圓琢洋彩〉和《陶冶圖冊》中的另一則圖說「明鑪暗鑪」互相參照，似更能完整的呈現此一類五彩繪畫瓷器的製作流程。所謂：「白器燒成始施彩畫，畫後復燒，使顏色入器，因有名鑪暗鑪之別，器之小者用明鑪，……，器之大者用暗鑪，……，燒一晝夜為度，凡燒黃紫綠等器，燒法相同」。¹⁵從「白器燒成始施彩畫，畫後復燒」，和物件因大小尺寸之不同而分別置入不同的窯爐中，隱約暗示著景德鎮生產者不僅風格極似清宮琺瑯彩瓷的作品，而且御窯廠對流程細節的講究，其程度亦不亞於清宮。

關於此，參照《活計清檔》的記載，發現乾隆時期的唐英雖然仍和雍正時期的年希堯一樣，必須為清宮尋找「會畫瓷器、會吹釉水兼會練料燒造瓷器」的藝匠人等（乾隆六年（1741）），¹⁶和配合政策依旨令地生產「甜白瓷器三百九十件」，以供清宮「琺瑯處」繪製和燒造琺瑯彩瓷（乾隆七年（1742））。然而，不同的是，乾隆時期的景德鎮也逐漸開始繪製燒造琺瑯彩瓷類型的作品，例如朱家潛曾以乾隆三年（1738）六月二十五日《活計清檔》的記載為例，從中指出皇帝傳旨請唐英燒造的清單中因包含一件「五彩琺瑯五寸碟」，¹⁷而研判乾隆時期景德鎮御窯廠已有燒造琺瑯彩瓷的能力。但筆者又以為「五彩琺瑯五寸碟」只是一個開端，當「瓷胎洋彩」一類的作品大量出現時，方表示景德鎮正式進入燒製琺瑯彩瓷類型作品的時代。也就是說，若以產地為基準來觀察，雍正至乾隆時期，景德鎮御窯廠出現從未曾繪製琺瑯彩瓷類型的作品，到能夠繪製燒造並且逐漸展開大量生產的轉變，而唐英也才有機會監造生產琺瑯彩瓷類型的作品。

因此，唐英在〈圓琢洋彩〉中的敘述很可能和〈陶成紀事碑〉有所不同，也就是說，〈陶成紀事碑〉中的「洋彩器皿」指的是清宮繪製燒造的琺瑯彩瓷，而〈圓琢洋彩〉中

¹⁵ 台北私人收藏《陶冶圖冊》，第十八開作品。

¹⁶ 乾隆六年三月初五日，由太監高玉傳旨給唐英，唐英於同年十一月十八日幫內廷找到會畫瓷器、會吹釉水兼會練料燒造瓷器的匠役胡信侯。

¹⁷ 見朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁73。蔡和璧亦持相同的說法，見《清宮中琺瑯彩瓷特展》，頁9。不過蔡和璧的引文出現一個小小的錯誤，「再五彩琺瑯五寸磁碟」之後為「五彩暗八仙攪碗一件」，而非「五彩琺瑯暗八仙瓷碗一件」。

的五彩繪畫，指的是景德鎮繪製燒造的琺瑯彩瓷類型的作品而言。同樣的，景德鎮生產者究竟應不應該和在宮中繪製燒造的琺瑯彩瓷畫上等號呢？其實若從相關著述來觀察，除前述「圓琢洋彩」和〈陶成紀事碑〉的解讀應有所分別外，其實乾隆時期的《活計清檔》，或乾隆以後的《陳設檔》根本已在文字敘述上，將兩者加以區隔、分類。亦即如果「畫琺瑯」指的是清宮繪製燒造者，那麼，「洋彩」很可能是相對於「畫琺瑯」，由景德鎮御窯廠繪製出品者。特別是再對照道光、光緒兩朝的《陳設檔》，不難從中發現登錄於乾隆朝項下的品目中，陳列於同一處所，且裝飾相同母題的物件，在品目的羅列上卻出現「瓷胎畫琺瑯」和「瓷胎洋彩」不同的名稱。從中展現清宮琺瑯彩瓷的生產，即使至乾隆時期仍然維持著自雍正以來的傳統，部份作品仍在清宮之內進行繪製再燒造的工序，但同時又無法遏止在景德鎮所興起的一股躍躍欲試的力量，讓御窯廠不再只是配合性地生產白瓷，同時也繪製、燒造琺瑯彩瓷類型的作品。不過這股力量，並未對清宮之中已經存在的繪製與燒造的部份造成影響。以台北故宮收藏的「清乾隆琺瑯彩黃地芝蘭圖碗」（圖 27）和「清雍正琺瑯彩黃地芝蘭壽石圖碗」（圖 30）為例來觀察，這兩件作品雖然在裝飾母題和以及器表題句的安排上，存在些微的差異，但其看似來自同一稿本的裝飾風格，具體地呈現雍乾兩朝在清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造傳統中，存在一種一脈相承的發展關係。¹⁸

督陶官唐英的著述中，無論指清宮繪製燒造的琺瑯彩瓷，或是景德鎮生產的琺瑯彩瓷類型的作品，下筆描述時皆強調其仿自西洋，此點令人不得不連想到唐英西洋文化養成的背景。關於此，宋伯胤曾指出唐英接觸西洋文化的經驗當在康熙時期。無論是或不是，當我們回首檢視此點，卻不能忽略雍正時期清宮之中充斥的西洋文化以及和唐英一起工作的年希堯。因為相較於康熙時期的傳教士，年希堯或更有可能直接帶給唐英一些衝擊。

年希堯的西方經驗中可能和唐英相關者，或是希堯為之翻譯配圖的《視學》。《視學》中譯本首刊於雍正七年（1729），但是該版本今日已不傳於世，目前所見到者皆為雍正十三年（1735）的再刊本¹⁹。年希堯翻譯時，為能清楚地解釋物象在各種視點之下的各種面向，他特別配合國情改變西方原著的插圖，將雍正官窯瓷器放進書中作為解說的範

¹⁸ 日本學者尾崎洵盛同樣也觀察到此現象，他於〈古月軒について〉文中曾將雍正和乾隆時期琺瑯彩瓷上的題句逐一作整理，並且列表說明何者是同時出現於兩朝作品上的題句。雖然如此，不知是否由於當時的資料未若今日齊備，故其所列舉的例證中，「歲歲彩筵離几上，歡聞百勝報雙鶴」不僅出現在乾隆時期的琺瑯彩瓷，同時也出現再雍正朝的作品上。此點可以國立故宮博物院收藏的「清雍正緒墨錦地開光花鳥圖茶壺」和「清乾隆月季雙安高足杯」為例。尾崎洵盛，〈古月軒について〉，收錄於《世界陶磁全集 12 中國清朝篇》（東京：河出書房新社，1960），頁 201-208。同樣的，雍乾兩朝琺瑯彩瓷上出現的題句，亦可參考楊嘯古編，《古月軒瓷考》（台北：中華書局，1971）。（該書首刊於 1937 年）

¹⁹ 據曹意強的研究目前已看不到清雍正七年（1729）的首刊版，存世五本《視學》皆為清雍正十三年（1735）的再刊本，見Cao Yi-qiang, "An Effort Without a Response," 《美術史研究》，第四輯（2002），頁 104。

例。²⁰如中文版《視學》中的一件花瓶（圖 31），從外觀看來極為神似北京故宮收藏的「清雍正廠官釉花澆」（圖 32），一但加飾把手之後，又成為台北故宮收藏的「清雍正青花菊瓣花澆」²¹（圖 33）。而「清雍正青花菊瓣花澆」圓形腹部裝飾的花卉紋樣，其中間以朵花作為基軸再向四方散出或左、右兩邊伸展出去的圖案，在台北故宮的藏品中，即同時存在有如同西方壁紙或櫥櫃上曾經出現的紋樣（圖 34）；和一種仍以傳統菊花為中心點的裝飾後者猶保留傳統特色的圖案又曾出現在台北故宮收藏的「清雍正青花花鳥八方扁壺」的邊飾中（圖 35）。不僅如此，乾隆年間由唐英監造，並且在作品上自題「瀋陽唐英敬製」銘款的青花五供上也看得到相似的紋樣。而前者深具有西洋風格的紋樣，後來也出現在「清乾隆青花折枝花卉六方瓶」²²的底足（圖 36），甚至乾隆時期由清宮造辦處自製的大型雕花自鳴鐘的底座上也看得到相似的圖案，（圖 37），具體的說明乾隆時期取自西方裝飾元素的圖案流行的情形。

由此看來，即使唐英至後來已真正成為雍正官窯的實際負責人，但從官窯成品必得先經淮安關再送進清宮的流程，雍正時期的督陶官年希堯不可能完全袖手旁觀不理會景德鎮御窯廠的生產。況且，官方下達的燒造指令始終直傳年希堯之下，他們兩人可能沒有出現互為取代的關係，²³反而始終維持著密切的合作關係。因此年希堯才有可能以可能是唐英監造的瓷器作為中譯本《視學》的插圖。

此外，景德鎮的民間陶瓷作坊自康熙時期以來，已開始大量生產裝飾著西方母題或以西方技法和顏料所燒造的用以銷售歐洲市場的瓷器。雖然官方御窯廠和民間作坊有所不同，然而卻無法排除其私下往來的可能性。更何況是流傳至今的外銷瓷中，²⁴仍然存在一些與前述討論相似的，在開光之外裝飾錦地的作品，於此確實不難理解當景德鎮御窯廠於乾隆時期開始承製琺瑯彩瓷時，督陶官唐英會將和西方相關的工藝稱之為洋彩。而且在他本人於乾隆十五年、十六年（1750、1751）調赴粵海關期間，亦有機會實地接觸西洋文化，這些經驗亦清楚地記載在他個人的文集中，²⁵昭告著他在康熙時期之外所見識到的西洋文化。

²⁰ 曹意強在文中曾提及插圖中的瓷器或為年希堯監造的官窯，但後又以此議題非該文的主題，而不再加以論述。Cao Yi-qiang, "An Effort Without a Response," p.114。

²¹ 國立故宮博物院亦收藏一件與之相似的「清雍正款月白釉菊瓣花澆」（中瓷 227）。

²² 唐英督陶的時間至乾隆二十一年（1756）即宣告結束。此處並無法證明「清乾隆青花折枝花卉六方瓶」產燒於乾隆二十一年（1756）之前，但考量唐英曾參與雍正六年至十三年官窯生產的史實，以及法國Guimet博物館亦收藏一件器型和紋飾皆相同的雍正款「青花折枝六方瓶」，故本文於此將此瓶視為是雍乾兩朝一脈相成的風格。

²³ 《活計清檔》顯示雍正九年以後，年希堯承接陶瓷以外的工作似有日漸增加的情形，此現象或能反過來說明：因彼時唐英已熟悉各項窯務，故年希堯德可以放心地接管與陶瓷不相關的其他事務。

²⁴ 相關作品散見於國外各公私立博物館及私人收藏中，相關論述，可參考Helen Espir, *European Decoration on Oriental Porcelain 1700-1830* (London: Lisbon, 2005)

²⁵ (清)唐英著，張發穎、刁雲展整理，〈乾隆十六年辛未到粵大西洋商貨船十九隻〉，《唐英集》2（瀋陽：遼寧書社，1991），頁 906。

同樣的，清宮對西方圖案的注意，除了前面引文曾提及的「西洋金箋花紙」之外，對照清雍正六年（1728）《活計清檔》的記載：

十月二十六日太監張玉柱、王常貴交來糊西洋紙盒牌匣一件。傳旨：此匣上紙的花紋看著新樣，將此花紋畫下，嗣後造辦處或做彩漆，或織棉，或做硯盒，或做小式活計，仿此花紋做。欽此。²⁶

也能從中理解：宮廷西洋風先瀰漫於雍正時期，隨後並且繼續流行於乾隆時期的可能性。雖然被雍正皇帝看中，且視為足以做為工藝參考紋樣的圖案，不見得就是「清雍正青花菊瓣花澆」上的圖案，但雍正皇帝對西洋圖案的注意，以及一心想要將之移轉至其他類質材的創作的理念，都反映出西洋文化流行於十八世紀的清宮的情形。尤有甚者，一件繪製於一件十七世紀晚期的德國銅胎畫瑠璃花卉小杯（圖 38），杯面以花朵作為開光之外的錦地裝飾²⁷，後來也出現在「清乾隆錦地開光西洋人物螭耳瓶」（圖 23）上的情形，除了反映出兩件分作於中和西的兩個不同時期的作品，竟然擁有超相似的團花錦，令人感到意外之外同時也說明十八世紀的清宮之中極可能存在一些今日以無法復見的西洋文物，而這些文物和景德鎮上已生產外銷瓷為主的民間窯廠，無不衝擊著乾隆官窯的生產，讓官窯的裝飾在傳統文化之外，也逐漸發展出另一類帶著西方韻味的風格。此蓄勢待發的風潮，或多或少影響十八世紀景德鎮官窯的燒造，而乾隆時期由督陶官唐英監造的瑠璃彩瓷類型的作品或與之相關。

²⁶ 清雍正六年，《造辦處各作成做活計清檔》，畫作。

²⁷ 法國Guimet博物館收藏一件器底寫有「大清乾隆年製」款的百花紋罐，或可視為此種紋樣發展至極致的成果。圖版見Michel Beurdeley and Guy Raindre, *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose* (London: Thomas and Hudson, 1987) p.119.

肆、建議事項

此次出國研究的主題，其實與本院規劃中的南部院區展覽密切相關。也就是說由筆者負責規劃的「西潮下的藝術—近代亞洲精緻工藝」主題，所探討的正是西方影響下的亞洲文化與藝術。而十八世紀時，東方與西方的接觸，當時所謂西方即是今日的歐洲。此行透過英國幾家相關博物館的參訪，不僅見識到與此主題相關的收藏，同時也得以具體的了解此項藝術文化的演變脈絡。以下即從策展和展示面兩個面向提出幾點粗淺的建議：

1.本院收藏中確實存在一些由西方傳教士帶進來的西洋物品，和因在西洋文化影響下而產製的具有西方風格，又兼帶著傳統中國風味的文物。此類文物，大概只有在以清宮舊藏為主的兩岸故宮之中，才可能存在來源如此清楚，品相精緻完整又極具西洋奇趣的收藏。這些文物背後富含交流往來的故事，它們傳達出十八世紀前後的中國與世界互動的情景。在世界彷彿是一個地球村的今天，藉由一個展覽的主將它們展示出來，可能會引起某一種緬懷與效應，讓人們了解到當世界還不是很容易互通的年代，地球兩端的人們帶著某一種誤解或某一種幻想，在相遇之後所留下的痕跡與印象。此類痕跡與印象可以說明十八世紀左右的清宮，原比我們想像中的具有世界觀，來自世界各地的舶來品充斥其中，雖然沒有引起對科技文明的追求，但卻已將一份對西方的認識轉移至文物的製作或藝術的賞析之中。例如報告於研究心得中討論的清宮琺瑯彩瓷的燒造，雖然一開始已說明其工藝和西方畫琺瑯深具淵源關係，但是如果確實比較十八世紀中葉或之前的德國麥森瓷器（Meissen）中以畫琺瑯為飾的作品，或能感受到一份從西方而來，經過東方的轉化之後，再從東方傳回去的裝飾風格，（圖 39）呈現出東西文化藝術因具體的交流事實而彼此互動互為影響的一面。

2.參訪英國博物館之後，覺得策展南部院區「西潮下的藝術」展之時，若能將國外博物館收藏的十七、十八世紀中國銷往歐洲的外銷瓷及西方產製的具有亞洲風的相關文物納入考量，將有助於充實展出的內容，讓規劃呈現的主題更為清晰。亦即目前規劃的「西潮下的藝術」，雖然已將台北故宮多數相關的典藏納入其中，但仔細考量其品類，發現除了日本蒔繪漆器之外，多數仍為小型的舶來品以及中國產製的官窯瓷器和銅胎琺瑯器，讓展出的面向比較局限在單一的輸入和產製的過程，而無法藉由雙向的對照以說明中西交流互動的情境。在此之下，尋找館際之間的合作可能是可以發展的方向。

博物館之間的館際合作，其實應該是每一家博物館都需要建立的制度和努力開創發展的目標之一。因為博物館的典藏，無論是歷史人文、藝術資產或是科學文明類別，它是一個知識的寶庫，無論參觀者來自何方，參觀的目的之一就來博物館典藏汲取新知或認識不同領域的資訊。而博物館面對觀眾的需求，絕對應該有義務盡其可能地充實本身

的素質以提供觀眾新而正確的資訊。基於此，一家博物館當然無法自立門戶而不與外界溝通的營運下去，相反的，如何打開大門與世界上知名且有規模制度的博物館往來，應該是本院以及世界上其他博物館都需要積極開發的新課題。

同樣的，館際合作中，展覽應該是各種可能的合作管道中最容易凸顯它的成效的項目之一，也是讓台北故宮走出故宮原有框架的方法之一。以「西潮下的藝術」展覽為例，如果可以和英國博物館合作的話，由於各個博物館所收藏和此主題相關的作品大同小異，在衡量本院與他館之間的制度與規模，以及館員之間的交流和熟悉度之後，建議若要合作的話，其排序應為大英博物館（**The British Museum**）和維多利亞亞伯特博物館（**Victoria and Albert Museum**）可列為最優先考量，而愛丁堡的蘇格蘭皇家博物館（**The Royal Museum of Scotland, Edinburgh**）和劍橋大學的費滋威廉博物館（**The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge**）則列為第二順位。

3.展覽和典藏是博物館中的兩大項目，它們互為因果無法切割。如果沒有典藏，博物館的展覽則可能都是借展，而無法呈現一個博物館與眾不同的特色。台北國立故宮博物院以號稱六十幾萬件的典藏享譽全球，如何從豐富的典藏中規劃有趣新穎並且足具前間前瞻性的展覽，應該是台北故宮的館員們未來亟需思索與努力的目標之一。去了一趟英國回來之後的想法其實和沒出門之前一樣的，覺得典藏與展覽必須同步發展，雖說展覽的基礎是典藏，文物保管與資料庫的建立十萬火急，但是等典藏做完之後再做展覽，台北故宮可能因局限於典藏的保護傘之下，而喪失與世界其他博物館同步發展、甚至同台競爭的機會。也就是面對典藏和展覽分開的爭議一個博物館的組織架構之中，究竟在各個部門之下應該建立起一個同等的科別來管理，還是各自隨意發展，應該是主管其事的相關部門必須處理的問題之一。因為一個制度不完善的管理，不但無法同時建立典藏和發展展覽，反而將已經逐漸成形的機制攪亂得毫無效率可言。

4.無意之中走訪位於英國 **Glasgow** 一家花了兩千七百萬英鎊改造，甫於今年七月落成開幕的 **Kelvingrove Art Gallery and Museum**，再回頭面對本院正館工程的改造，確實感觸良多。對來 **Glasgow** 的居民而言，**Kelvingrove Art Gallery and Museum** 是每個人在學生時代或孩童階段必參觀的博物館，它的改建完成，對全英國來講也是一件大事。在 **Glasgow** 的中央火車站（**Central Station**）和皇后火車站（**Queen Station**）之間的廣場上，樹立著大而高的旗幟，上面寫著兩千七百萬英鎊和「**must-see**」的標語。讓人很難想像一個招攬觀眾前往參觀的旗幟竟然會以改造的費用作為宣傳的口號。但不管如何，它確實發揮相當的作用，讓很多外來的遊客注意到這件事。同樣對於英國其他博物館的從業人員，特別是正在著手進行改造工程的 **Ashmolean Museum** 的館員，以及即將進行博物館改造工程的 **The Royal Museum of Scotland** 的館員皆親口證實他們必

須參訪 Kelvingrove Art Gallery and Museum，以收集相關的經驗。(圖 40)

由於事前從未到訪過改建前的 Kelvingrove Art Gallery and Museum，因此參觀該館中的「Chinese Symbols」、「Dutch Art」和「Italian Art」三個陳列室之後，覺得那真是一家依照博物館學理論所改建完成的博物館。也就是說博物館學中曾經討論過的各種案例，如展覽說明的撰寫除了表達學術上公認的知識外，是不是應該加入一些與觀眾互動的語彙，或是在呈現展品的同時，也能夠將現實生活中的人物和想法帶進去，在一個以「The Body Beautiful」的展示區塊中，當代明星、現實世界中的村婦和古希臘大理石雕像等被設計成同台演出的媒介，以詮釋展覽的主題。(圖 41)

又，如果要展示一件非常重要的文物，除了為它安排一個獨立櫃之外，是否還需要配置許多的說明以表現這件文物的重要性呢？在「Italian Art」展示區中，一件十六世紀晚期的義大利 maiolica 陶器，盤面裝飾著「最後的晚餐」的圖畫，為讓每一位參觀的群眾能夠了解此件作品的特色，在展品的說明上除了單向的介紹以外，策展人選擇最簡單的提問方式，以「What can you see?」、「Can you see a knife? A fork? A wine glass?」來引領觀者欣賞這件作品。(圖 42)

至於，小件文物是否可以置於大型展櫃之中呢？這個答案在 Kelvingrove Art Gallery and Museum 的「Italian Art」展示區中絕對是肯定的，一件大約只有四公分立方左右的十六世紀的「Sword pommel」被置於一個比真實物件大過幾十倍的展櫃之中，無論是物件旁邊的說明卡，或是為使觀者看清楚這件鐵器的精細刻工而置於背版的放大圖版，都遠比展示的實物大過幾十倍，具體地將展示說明的理念發揮至淋漓盡致。(圖 43) 其他如休息區塊的安排、要不要提供隨大人參觀孩童的休息空間、遊戲區塊等，或是數位化影片的規劃、以及數位化影像或數位化說明和展品、展場的關係等，在 Kelvingrove Art Gallery and Museum 中可以發現有趣而好玩的示範案例。(圖 44)

以一個外來參觀者的角度來思考這家以改建經費作為宣傳標語的博物館，除了深刻地感受到此家博物館有意將博物館學中的各種策展理念，悉數化為具體的展示手法。在開放參觀的同時也能夠體會到他們是以空間區隔的方式，將整家博物館分成東西兩大部分，一邊是「Expression」，另外一邊是「Life」，表達出展覽與生活並進，大人小孩都可以在博物館中找到樂趣的經營理念。但是回頭觀看本院，覺得這個理念不見得適合台北故宮，但卻令人以為台北故宮也許可以思考自己未來的方向是什麼？當然這是管理階層的問題，根本無須基層館員過問與操心。但是，基層館員感到疑惑的是，同樣是工程改建，何以 Kelvingrove Art Gallery and Museum 可以展場的解說和說明卡都有一個統一的格式和美工設計，可是台北故宮卻無法做到？

環顧全世界具知名度且有一定組織規模的博物館，目前幾乎正在進行整建或著手草擬改建的計畫，在改建的過程中所面臨的第一個問題是因舊傳統和新改變之間可能引發的矛盾而出現的爭議，這種現象亦如 **Ashmolean Museum** 的館員面對即將拆掉重建的舊館時，雖然有一些期待，卻仍然不捨地指著樓梯間的舊壁紙，擔心地訴說著害怕因新館的建築將會破壞過去光榮美好的記憶。此種因改建工程的進行而讓館員無限緬懷過去而遲疑著是否踏出新腳步的議題，隨著全世界的博物館都在積極開拓整建的腳步，未來或許也會納入博物館學中加以討論。

但是此刻面對即將改建完成的台北故宮，非常誠心的建議相關單位能夠思考兩個問題，第一是期待台北故宮能夠確定未來的發展方向。特別是當我們看到別家博物館時，無論是整體的感覺或是片面的印象，如果每一次只是覺得這個區塊很好，就把它搬過來加以運用，而另一個區塊不好就捨棄不用。雖然有學習別人長處的優點，但剪輯的結果還是無法發展出自己的風格。因為台北故宮究竟是一家是深具自己獨特風格的博物館，有比別家博物館更優越的條件足以發展出自己的特性，完全不需要遵循他人的模式，應該積極發現尚未被開拓的潛能。

第二是建立起一個明確的策展機制，讓舉辦展覽不再像是打仗。展覽是一項非常瑣碎而且極需與內外各個單位充分連繫協調的工作。即使主要的策展人或主要的窗口只有一至二位館員，但是展覽本身是屬於整個博物館的一部份，就因為歸屬於博物館之內，展櫃的製作、場地的使用、照明的處理等在在牽涉到不同單位的人事協調。同樣的，如果有外包廠商的加入，如何將原本不認識的廠商納入使之成為團隊的一份子，為共同完成一個展覽而努力，都是一項專業。如果一個博物館存在一個良好的管理機制，每一個環節的溝通或許不會再困難重重，整個策展工作也會進行得比較順暢，最重要的是省去無謂的人事紛爭，節省下來的力氣即可以充分發揮在專業的層面，讓展覽的內幕和表像都顯得朝氣蓬勃又具備專業的水平。

無論是從博物館自身發展的角度出發，或是從館際之間的合作面向來看，台北國立故宮博物院正面臨一個轉變的時期，往好的方面想，雖然傳統與改變之間充滿著糾葛與紛爭，但未嘗不是一個大有為的時代，在各種意見齊出的時候，正是發現新創意的時刻。

伍、圖版



圖 1 18 世紀 中國外銷瓷人物盤 大英博物館藏



圖 2 18 世紀 中國外銷瓷阿拉伯文盤 大英博物館藏



圖 3 18 世紀 中國外銷瓷神話故事盤 大英博物館藏



圖 4 18 世紀 中國外銷瓷神話故事盤 大英博物館藏



圖 5 16 世紀晚期義大利麥第奇奇瓷器 V & A 博物館藏



圖 7 18 世紀 義大利琺瑯 徽章配件 V & A 博物館藏



圖 9 14 世紀 元青花雲龍象耳瓶 大衛德基金會藏

圖 6 18 世紀 德國琺瑯鼻煙盒 V & A 博物館藏

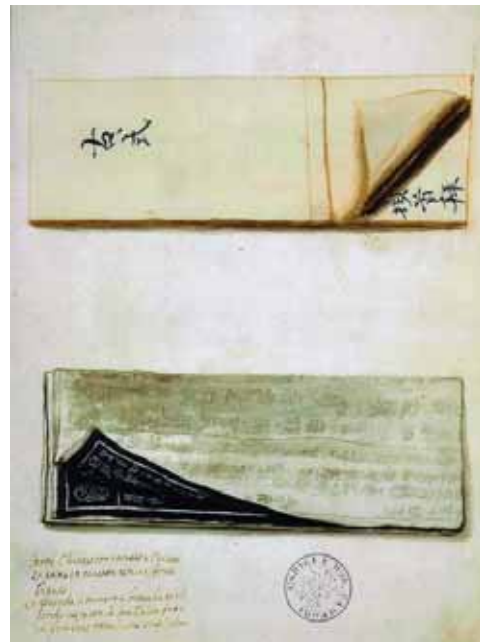


圖 8 17 世紀 義大利書籍插繪



圖 10 17-18 世紀 五彩描金仕女盤 大衛德基金會藏



圖 11 16 世紀末 漳州窯彩繪羅盤八寶盤 大衛德基金會藏



圖 12 12 世紀高麗青瓷碗 費茲威廉博物館藏



圖 13 12 世紀高麗青瓷碗底部 費茲威廉博物館藏



圖 14 18 世紀 持傘仕女圖盤 蘇格蘭皇家博物館藏



圖 15 清 雍正 竹鵲圖碗（雍正年製款）



圖 16 清 雍正 藍料山水圖碗（雍正年製款）

國立故宮博物院藏



圖 17 清乾隆琺瑯彩開光人物貫耳瓶 「乾隆年製」款

國立故宮博物院藏

國立故宮博物院藏



圖 18 清乾隆牧羊圖長方盒 「乾隆年製」款

國立故宮博物院藏



圖 19 清 乾隆 紅地開光山水紋碗 「大清乾隆年製款」

國立故宮博物院藏



圖 20 清 乾隆 琺瑯彩紫地開光山水海棠式碟、盃

「乾隆御製款」國立故宮博物院藏



圖 21 清康熙五彩花鳥紋盆 「大清康熙年製款」

國立故宮博物院藏



圖 22 清雍正緒墨地開光花鳥茶壺

國立故宮博物院藏



圖 23 清乾隆錦地開光西洋人物圖螭耳瓶
國立故宮博物院藏



圖 24 清乾隆粉紅錦地番蓮碗
國立故宮博物院藏



圖 25 清乾隆紅彩花卉瓶國立故宮博物院藏



圖 26 清雍正綠地芙蓉桂花圖碗
國立故宮博物院藏



圖 27 清乾隆黃地芝蘭圖小碗
國立故宮博物院藏



圖 28 明景泰款招絲珐瑯花卉梅瓶
國立故宮博物院藏



圖 29 清康熙畫珐瑯山水花卉杯盤 「康熙御製款」
國立故宮博物院藏



圖 30 清雍正珐瑯彩黃地芝蘭壽石圖碗
國立故宮博物院藏

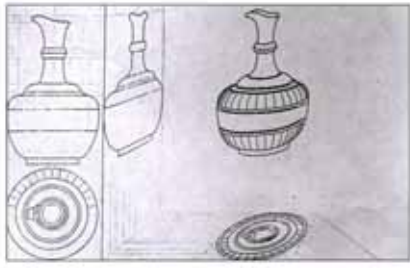


圖 31 「花瓶」年希堯《視學》收錄於《續修四庫全書》



圖 32 清雍正 廠官釉花澆 北京故宮博物院藏



圖 33 清雍正青花菊瓣花澆
國立故宮博物院藏



圖 34 帶有巴黎瓷片的抽屜櫃 1785 年
《18 世紀法國室內藝術》



圖 35 清雍正青花花鳥八方扁壺
國立故宮博物院藏



圖 36 清乾隆青花折枝花卉六方瓶
國立故宮博物院藏



圖 37 清 乾隆 自鳴鐘 北京故宮博物院藏



圖 38 十七世紀晚期的德國銅胎畫珐瑯花卉小杯
V & A 博物館藏



圖 39 18 世紀德國麥森瓷器 V & A 博物館藏



圖 40 Kelvingrove Art Gallery and Museum



圖 41 Kelvingrove Art Gallery and Museum





圖 42 16 世紀晚期的義大利 maiolica 陶器的展示情形

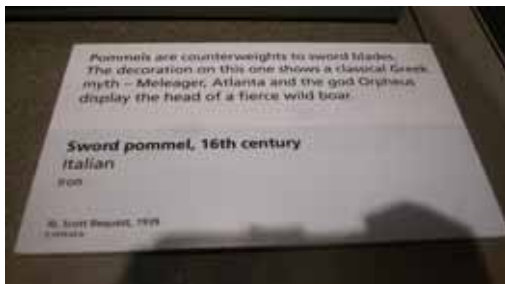


圖 43 16 世紀 義大利 Sword pommel 的展示情形 Kelvingrove Art Gallery and Museum



圖 44 展示空間與數位設備的關係 Kelvingrove Art Gallery and Museum