



琺瑯彩瓷之粉樣風格—— 一個觀察省思的角度

■ 余佩瑾

本文主要著眼於筆者籌辦「風格故事——琺瑯彩瓷展」過程，對作品觀察的心得。雖然作品上可清楚辨識的白色和玫瑰粉紅顏料，其成分目前尚未通過科學化驗，仍然存在一些不確定性。不過，考量到如果單純從視覺上已經能夠分辨出白與粉紅的風格特徵，那麼在等待科學分析的可能性到來之前，應該還是可以據以提出一點看法，作為後續討論的基礎。

粉樣風格

面對實物，一旦觸及琺瑯彩瓷之粉樣風格，自然而然令人聯想到學界已然存在對「粉彩」瓷器的定義——亦即該類瓷器是不是在施彩過程中使用了白色粉料，以及是否因為添加了白色粉料，致使紋樣出現不同的視覺效果？從這個角度來看與粉樣風格相關的研究與討論，自然也需要面對所謂琺瑯彩、粉彩和洋彩的定義及其風格樣式的問題。關於這點，如同大家所了解的情況般，其實已經經歷過許多不同階段和不同層次的討論。若以2012年施靜菲和彭盈真聯合發表的〈從文化脈絡探討清代釉上彩名詞——琺瑯彩、洋彩與粉彩〉一文為例，¹當我們跟隨她們的視點，從歷史文獻、東西學界的看法以及科學化驗的成果等面向瀏覽一遍之後，相信大家當認同作者對清宮琺瑯彩瓷的看法，是目前學界較為有共識的觀點。除此之外，對部分文物或被稱為粉彩、洋彩的狀態，則難以從中界定出一個共通的分類準則。

在此之下，本文針對琺瑯彩瓷粉樣風格的討論，難道不會讓問題更加複雜化？對此，筆者以為即使有更趨複雜化的可能性，但從省思的角度來看，仍然無法迴避作品本身反映出來的風格特徵及猶待解決的問題。以此視角回顧英國學者 Sir Harry M. Garner (1969)、日本學者小林太市郎 (1974) 和中國學者汪慶正 (1978) 等人的著作，發現他們都曾撰文提出「洋彩」即為「粉彩」，並於論述過程同時關注白色和玫瑰粉紅色兩類釉彩；儘管各有論述脈絡和重點，但從本文議題相關的角度梳理他們的觀點，似乎可以從中追溯出由於觀察物件的不同，致使東西學界對琺瑯彩、粉彩和洋彩的理解，存在一些差異。

首先，以 Garner 撰述之 *The Origins of Famille*

Rose 一文為例，²該文標題通過今天 Google 翻譯，得知為「粉彩的起源」。然而，當我們回到文章本身，可見 Garner 開宗明義即指出他認為「洋彩」一詞，更加適合來表達 *Famille Rose* 的含義。雖然如此，論述過程中，Garner 仍然聚焦於 Albert Jacquemart (1808-1875) 創造 *Famille Rose* 一詞的考量。亦即，中國彩瓷發展中，出現一個從 *Famille Verte* (英譯有作 *Green Family* 者) 到 *Famille Rose* (*Rose Family*) 的轉變歷程。³在這個命題下，玫瑰粉紅料的發色原理，其燒製背景涉及自西方引進的技術，及與之相應出現的含錫不透明白料等，都是關注此項新釉彩誕生必然需要釐清的問題。至於玫瑰粉紅料出現的時間點，Garner 受到另一位研究者 George Loehr (1892-1974) 譯讀傳教士書簡的影響，讓他參考雍正七年 (1729) 和八年 (1730) 兩份書簡透露出來的訊息——即該時間點中，大清帝國尚且需要為尋覓優秀的烘烤技師而煩惱，⁴反過來推測玫瑰粉紅琺瑯料開始成為中國陶瓷裝飾釉彩的時間點應為雍正八年左右。

其次，日本學者小林太市郎譯著法國傳教士殷弘緒 (D'Entrecolles, François-Xavier, 1664-1741) 書簡亦述及粉彩。⁵由於殷弘緒的兩封書簡 (分別撰述於 1712 年和 1722 年) 其實未對琺瑯彩瓷多加著墨，而且談到白料時又多以鉛白來涵蓋。影響所及，小林太市郎即以銅胎畫琺瑯製作過程需先塗一層白色顏料的作法，反過來推敲透明小石頭磨成的粉末，應是粉彩瓷器器表施塗的白色粉料；在論及玫瑰粉紅琺瑯料時，或許考慮到殷弘緒 1722 年的書簡曾言及「中國人不懂得硬水和王水的秘密，他們的發明都是非常簡單」的狀況，⁶故將黃金發色的概念，以來自西方卡修斯的紫金釉配方 (*Purple of Cassius*) 一筆帶過。



圖 1 琺瑯彩牡丹紋盤 國立故宮博物院藏



圖 2 琺瑯彩牡丹紋盤 局部

相對於此，由於汪慶正本人對陶瓷史較為熟悉，因此他從彩瓷發展的角度提出所謂粉彩應當具備五項基本特徵：其一，繪製紋樣前，先以玻璃白打底，其成分包含氧化鉛、氧化硅和氧化砷，後者因深具乳濁特質，故讓裝飾紋樣出現不透明的質感。其二，以渲染方式彩繪紋樣，致使紋樣具有濃淡、明暗層次的變化。其三，調色介質為油料。其四，出現在器表的胭脂紅彩，以黃金作為呈色劑。其五，燒成溫度較低，約為 700 度左右。⁷因全文無附註，所以無法判斷汪慶正撰文之際，是否看過前述 Garner 和小林太市郎的文章，但一次將粉彩瓷器綜整成五項特色的觀點，在某種程度上，彷彿為「粉彩」和「洋彩」瓷器提供一個總結式的定義，尤其以玻璃白打底的說法，後來也深刻地影響坊間對粉彩瓷器的認知。

白料與玫瑰紅料

若以故宮藏品回應前述學者的觀點，特別是回到畫琺瑯技藝開始受到皇帝關注，並且降旨研發、製作的康熙時代（1662-1722），除了可從傳世品瞭解當時應運而生的各類銅、瓷、玻璃和宜興胎產品之外，單以陶瓷項類來觀察，在實驗研究的階段中，亦存在一類以清宮庫藏舊瓷來重新加彩的例證。如圖版所示（圖 1），這件瓷盤於形制，外底無釉，內周壁具淺刻花紋樣（不仔細觀察的話，很容易忽略掉），及其與盤心銜接處出現一圈弦紋的特徵等（圖 2），均可對比出瓷盤本身其實是十五世紀上半葉明朝永樂官窯的甜白盤，到了十八世紀被重新加彩製成寫有「康熙御製」款的琺瑯彩瓷。（圖 3）特別是用來標記款識的玫瑰粉紅料（圖 4），在色澤上，又和另一件無款胭脂紅彩杯相近。（圖 5）



圖3 明 永樂 甜白花卉紋菱花式盤 國立故宮博物院藏



圖4 琺瑯彩牡丹紋盤 國立故宮博物院藏



圖5 清 康熙 胭脂紅彩杯 國立故宮博物院藏

這件無款胭脂紅彩杯其實也和另一件青花人物詩句杯具有相同的器型，藉由青花人物詩句杯在題句之後所加署的「己未季秋月」紀年款（圖6），可以追溯出這類瓷杯燒製於康熙十八年（1679）左右。

在這個基礎上，如果再參考馬國賢（Matteo Ripa, 1682-1746）康熙五十五年（1716）書簡所言，當郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）來到清國時，康熙皇帝曾要求他們倆人



圖6-1 康熙18年（1679）青花人物詩句套杯之一 北京故宮博物院藏 取自陳澍民主編，《清順治康熙朝青花瓷》，北京：紫禁城出版社，2005，頁254。



圖6-2 康熙18年 青花人物詩句套杯之二



圖 7-1 清 康熙 胭脂紅彩碗 國立故宮博物院藏



圖 7-2 清 康熙 胭脂紅彩碗 「又辛丑年製」款



圖 8 清 康熙 琺瑯彩紅地菊花碗 局部 國立故宮博物院藏



圖 9 清 康熙 宜興胎畫琺瑯四季花卉蓋碗 局部 國立故宮博物院藏

一起試繪琺瑯；以及康熙六十年（1721）羅馬教皇克萊門十一世（1649-1721）使節團訪問清國時，康熙皇帝的贈禮清單包含一批琺瑯製品，⁸可回溯出清國積極研發畫琺瑯的時間點大約發生於康熙五十五年左右。以此反觀約在康熙十八年出品的瓷杯，讓我們意外地捕捉到在始創階段中，除了提取前朝舊瓷，透過試繪琺瑯來察看效果；無獨有偶地，也會提取當朝較早

的製成品來試色。而且從後續又出現「又辛丑年製」款的胭脂紅彩系列作品（圖 7），間接說明皇帝實驗室的試作，或一路延續到康熙六十年（「又辛丑年」指康熙六十年）左右。⁹

相對於實驗階段的產品，我們還能從如常燒製完成之康熙朝琺瑯彩瓷的傳世作例中，對照出一款同時出現在瓷胎和宜興胎上的朵花紋樣（圖 8、9），除了可以說明一個時期互為流

通的風格樣式之外，從花卉紋樣來觀察，無論仍處在實驗階段或已經掌握燒製技術的作品，均能看到白色和玫瑰紅色並存的現象。據此思考 Garner 文章最後對成型工序的考量，也就是說，當陶工需要組合各種釉彩於一器時，前後次序究竟是如何處理的呢？從他的角度來看，無論是綠色系和粉紅色系釉彩，照理是在同一作坊中完成，但在流程上，若以景德鎮生產的紋章瓷為例，依序應先處理綠色系釉彩，然後再添加粉色系釉彩；當全部紋飾完成之後，若需要增繪金彩圖案，則於最後一道步驟處理。雖然 Garner 列舉的例證和本文據以觀察的作例不同，但本文想要強調的是，討論琺瑯彩瓷的顏料，除了以黃金作為呈色劑的玫瑰紅色值得留意之外，製備過程中具有安定黃金作用的錫，同時也產出了不透明的白色顏料，這款顏料是否也是琺瑯彩瓷所見白色紋樣中的一款顏料呢？值得後續再觀察。

如前所述，Garner、小林太市郎和汪慶正等的文章都曾先後提及白料，例如小林太市郎和汪慶正均提及含有鉛元素的鉛白和玻璃白，就和 Garner 提到的錫白不同，不過或許都有不確定性的考量，這大概是他們最後都選擇和玫瑰粉紅料分別敘述的原因吧。其次，以玫瑰粉紅料來講，在以作品為據的視角下，透過康熙朝琺瑯彩瓷所見裝飾紋樣，一方面可以回頭修正 Garner 以為雍正八年始出現 Famille Rose 的觀點，並且進一步將之提早至雍正八年之前。另一方面，「又辛丑年製」款玫瑰粉紅器的存在，也間接回應了 Garner 文章言及，早已有人認為粉紅風潮傳播至清國的時間點為 1720 年左右。即便如此，相較於小林太市郎和汪慶正的簡單陳述，或許 Garner 更能掌握西方學界對卡修斯紫金釉配方的研究與看法，雖然他的文章並不

支持以強水溶解黃金，再從中提煉出紫金或金紅玻璃是來自卡修斯（Andreas Cassius, 1605-1673）的發現。¹⁰ 但是，Garner 倒是極為細緻地幫讀者梳理出紅玻璃燒成的歷史，可以溯源至十六世紀下半葉。

此類以黃金呈色的金紅彩，確有引人之處。筆者過去與共同策展人王竹平女士辦理「金成旭映——清雍正琺瑯彩瓷」特展時，因感於神祕的金紅特質，故曾透過高倍顯微鏡頭（放大 50～200 倍），以非破壞性方式觀察本院部分具玫瑰粉紅顏料的琺瑯彩瓷（該一釉彩或稱胭脂紅、胭脂水）。結果發現在五十倍以上的鏡頭底下，均可看到金微米顆粒（圖 10），呈現出科學術語所指的析金現象。¹¹ 相對於西方紫金釉配方未有類似的情況，清國琺瑯彩瓷所顯現出來的差異性，固然反映出釉料含有黃金的成分，但又透露或許有本土技術存在的可能性。¹²

特別是，通過康熙五十五年和五十七年（1718）來自地方的三份奏摺，得知廣東匠人們曾經帶著「法藍金鈕」、「法桃紅顏色的金子攪紅銅料」和「已打成底子，未畫未燒金鈕坯」

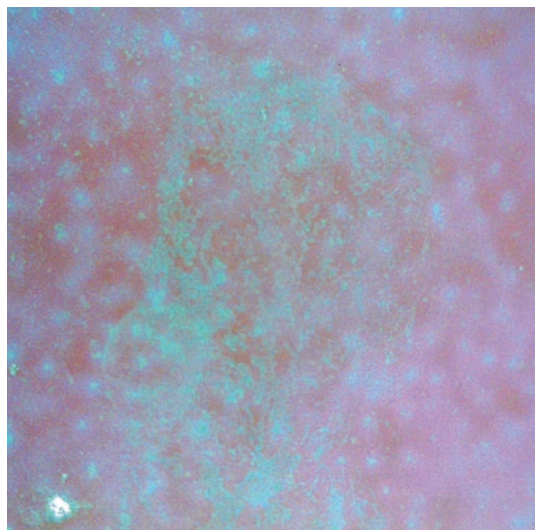


圖 10 〈胭脂紅彩杯〉局部放大五十倍 轉引自王竹平，〈金紅彩料在康熙時期琺瑯彩瓷的使用情形〉，頁 311，插圖 32。

等表露於字面，看似和玫瑰粉紅料相關的材料進宮試燒。如果這份備料符合本土技術需求，那麼相應出現的「所製白料潔白光亮」，當然就不是西洋提煉技術下出現的錫白料。不過從康熙五十七年奏摺所呈現出來，如果獲准進宮，他們將攜帶「白料一百二十筋」和「紅料一筋」前往，也透露出白料和玫瑰紅料均是燒製琺瑯彩瓷需要的用料。¹³

另一方面，曾於康熙五十八年至康熙六十一年（1719-1722）之間短暫居留北京，協助清國研創畫琺瑯事務的陳忠信（Jean Baptiste Gravier, 1690-1762），於實際作業期間亦曾開列燒製畫琺瑯器需要的色料，再交由另一位傳教士馮秉正（Joseph Moyriac de Mailla, 1669-1748）代為向法國耶穌會提出申請，其中用錫盒盛裝的一盎司胭脂紅料（one ounce of carmine placed in a pewter box）的請求，特別引人關注，¹⁴ 彷彿暗示清宮作坊也想比照西洋方法來提煉金紅彩。

若將視角再轉到清宮造辦處提煉琺瑯料的相關紀錄，先不管方法為何，是否和西洋技術有關？透過檔案記事，我們至少從雍正六年（1728）存在「試燒煉備用法瑯料」（〈雜錄〉2月22日）、「著做盛法瑯料杉木糊黃紙面紅絹裡有隔斷盤」（〈木作〉4月5日），和怡親王允祥（1686-1730）曾交辦將四類琺瑯色料「收在造辦處做樣。……著宋七格到玻璃廠，每樣燒三百斤用。……」（〈雜錄〉7月12日）。以及雍正七年也有「燒煉得各色琺瑯料三十四斤」（〈琺瑯作〉11月21日）等的相關記載中，逐次推溯出這股延續自康熙朝以來的煉料工作，至遲於雍正六年左右，已經進展到自行煉就的局面！

再從這個角度來看羅列於檔案記事中，經由怡親王交辦玻璃廠提煉的四類色料。雖然僅憑文字，無法分辨其間的差異性。但通過紀錄，至少



圖 11 清 康熙 琺瑯彩粉紅地開光四季花卉紋碗 國立故宮博物院藏



圖 12 清 雍正 琺瑯彩紅地團花開光花鳥紋碗 國立故宮博物院藏



圖 13 清 乾隆 琺瑯彩粉地剔花番蓮紋碗 國立故宮博物院藏

得知「新煉琺瑯料」共計有九色，另一組「新增琺瑯料」也有九種不同的色彩。再加上可能是舶來品，亦各有九色的「西洋琺瑯料」和「舊有西洋琺瑯料」，全部加總起來共計三十六款顏色，除了未見有玫瑰粉紅琺瑯料一色外，在「新增琺瑯料」中，倒是出現一款「深葡萄紫色」。不過目前通過文字，無法得知是否和卡修斯的紫金釉配方相關。另一方面，「西洋琺瑯料」、「舊有西洋琺瑯料」和「新煉琺瑯料」三類琺瑯料中，均含有一款「白色」琺瑯。同樣地，在「新增琺瑯料」中，也存在一款「軟白色」琺瑯，再度反映出白料不可或缺的情形。不僅如此，自雍正六年以後，清宮作坊也密切地與景德鎮御窯廠互通有無，如雍正六年怡親王曾指示將「月白色」和「松花色」兩款琺瑯料，交給御窯廠督陶官年希堯（1671-1738），讓他用來燒造官窯瓷器（〈雜錄〉7月12日）。雍正七年，年希堯也將代為採購的「雪白料三斤四兩」送達清宮（〈琺瑯作〉閏7月9日）。

作品現象

如果檢視康熙朝到乾隆朝（1736-1795）的琺瑯彩瓷，其實不難發現存在其中的玫瑰粉紅紋樣，如清康熙〈琺瑯彩粉紅地開光四季花卉紋碗〉（圖11）、清雍正〈琺瑯彩瓷紅地團花開光花鳥紋碗〉（圖12）和清乾隆〈琺瑯彩粉地剔花番蓮紋碗〉（圖13）等均是其中的例證。除此之外，筆者以為還有幾個相關的面向，值得一起參照思考：

其一，近來，日本學界公布一件典藏於陽明文庫的「金琺瑯有蓋把碗」，這件作品後來經臺灣學者再行爬梳比對後，以為極可能是雍正二年（1724）皇帝賞賜琉球國的禮品之一。¹⁵由於本院亦典藏與之類似的〈金琺瑯萬壽齊天高足蓋碗〉（圖14），從該作例其實製作於康熙朝，且器外滿飾金彩的裝飾手法，可鏈結康熙朝琺瑯彩瓷草創試繪時期對黃金裝飾的探索。亦即，雍正朝檔案記事給予該類產品「磁胎燒金琺瑯」的命名，彷彿暗示了除卻玫瑰粉



圖14 清 金琺瑯萬壽齊天高足蓋碗 國立故宮博物院藏

紅料之外，景德鎮陶工亦想從中國陶瓷既有的裝飾手法，研創其他的可能性。

其二，接續前面探詢金彩的事例，若思考雍正六年《活計檔》中另一筆較晚的記事提及，皇家作坊在自行煉料的同時，怡親王仍然想從玻璃廠調度學徒來調配紅料（〈琺瑯作〉9月2日）。一方面固然反映出紅料確實有需要專責處理之複雜度，但因玻璃廠也配備有西洋技師駐廠協辦，間接又反映出清國仿照西洋技術與傳教士的關聯，以及一直到了雍正朝，清宮作坊仍然持續為研發玫瑰粉紅琺瑯料而努力。

其三，在推進琺瑯彩瓷進程中，雍正八年三月，雍正皇帝看到一對「飛鳴宿食雁鼻煙壺」深感滿意，首度降旨犒賞畫琺瑯和主責煉料的宮廷技師譚榮和鄧八格兩人（〈記事錄〉3月6日）。此事例可對照傳教士書簡敘及雍正七年皇帝急於尋覓烘烤技師，及期待現有琺瑯製品更為精進的想法，將之看成是一個後續的進展。

其四，相對於殷弘緒以為清國人士不懂得強水的說詞，至乾隆朝，流露於乾隆三十三年（1768）檔案記事中有關「做套紅玻璃須用強水」（〈琺瑯作〉2月27日），和乾隆四十年（1775）「現今成造掐絲法（瑯）壇城並供器陳設等項，需用強水配粉紅色法瑯料」的記事（〈記事錄〉10月8日），顯示至遲於乾隆三十三年之際，造辦處的役匠人等已經大致瞭解使用強水溶解黃金，再從溶解的膠體黃金提煉出紫色或粉紅色玻璃的方法。同時，當強水用盡時，檔案中有關「行文粵海關監督，令其採辦強水五觔，送京應用在案」（〈記事錄〉10月8日）的紀錄，也反映出曾經透過廣東粵海關代為採買。

對此，我們同樣可從故宮收藏的乾隆朝〈套紅玻璃花插〉（圖15），感受到和檔案文字相呼應的風格樣式。同樣地，從陶瓷視野來看，若

以〈琺瑯彩錦地花卉紋酒鍾〉為例（圖16），該類作品除了以八方圖案式的錦地紋和蔓延其間的纏枝花卉，展現乾隆朝流行的「錦上添花」紋樣外，當近距離細察圖案表象，還可以看到點綴在花瓣上，試圖模仿金星玻璃效果的金彩斑紋。（圖17）此現象，若對照以玫瑰粉紅料為底色的清康熙〈琺瑯彩粉紅地開光四季花卉紋碗〉，和全器塗滿金彩的〈金琺瑯萬壽齊天高足蓋碗〉，那麼，彷彿同時匯集兩類料彩特徵的〈琺瑯彩錦地花卉紋酒鍾〉，其實又反映出在乾隆皇帝一個官窯概念下，有別於雍正皇帝追求宮廷專屬的「內廷恭造式樣」，反而出現同時集合宮廷作風和景德鎮御窯廠樣式——一種可以看成是同時綜整「琺瑯彩」和「洋彩」風格的新裝飾紋樣。



圖15 清 乾隆 套紅玻璃花插 國立故宮博物院藏



圖 16 清 乾隆 琺瑯彩錦地花卉紋酒鍾 國立故宮博物院藏



圖 17 清 乾隆 琺瑯彩錦地花卉紋酒鍾 局部

鑑賞視角的轉變

那麼什麼是洋彩？該類瓷器和琺瑯彩的關係為何？依據唐英（1682-1756）手記來看，無論「洋彩器皿本朝新仿西洋琺瑯畫法，人物、山水、花卉、翎毛，無不精細入神」（1735《陶成紀事碑記》），還是「圓琢白器，五彩繪畫，模仿西洋，故曰洋彩。……」（1743《陶冶圖冊》），透過駐廠監造雍正和乾隆兩朝官窯瓷器的督陶官視角，為我們梳理了十八世紀人們眼中的洋彩瓷器是御窯廠燒製，一種在裝飾紋樣上模仿琺瑯彩瓷的作品類型。那麼，由於畫琺瑯技藝傳自西洋，所以有「模仿西洋，故曰洋彩」之說。

當時序來到 1925 年，紫禁城轉型成為故宮博物院，且對外開放參觀，據說當時承乾宮曾經展出琺瑯彩瓷，這個展覽引起楊嘯谷的注意，在多次前往觀展之後，曾以該批展品作為研究對象，撰述《古月軒瓷考》一書。¹⁶ 書中如數家珍地展現個人物見經驗。除了糾正民國初年出

版的《陶雅》、《海王村遊記》和《飲流齋說瓷》三本陶瓷鑑賞書籍相關論點的謬誤外，也積極分享琺瑯彩瓷所見胭脂紅和白色粉料的特質。雖然今日無從得知當年楊嘯谷對玫瑰粉紅呈色原理「其原質採自歐西各國寶石粉加工特製」的說法來源，但是，從他的目驗經驗中，明顯可以感受到玫瑰粉紅圖案受到注意的一面。

至於白粉現象，則有「案料款必料彩畫。即瓷胎畫琺瑯器為特種御窯器，無大小咸價重連城。料彩中有粉色白于珍珠，不若官窯粉彩之易於脫落。何能以論官窯者，併為一例」的描述。對楊嘯谷來講，「御窯」和「官窯」品質略有高下之分。若從今日對琺瑯彩瓷生產的視點，大致可以掌握楊嘯谷筆下的「御窯」，係指裝飾紋樣完成於清宮作坊的作品群。相對於此，「官窯」則指景德鎮御窯廠燒製完成的物件。最重要的是，依據他的說法，同樣得知御窯和官窯皆用白色粉料入畫。



圖 18 「清 康熙窯 琺瑯彩貢粉地折枝花卉撇口盃」（倫敦藝展展品） 國立故宮博物院藏

這種對白色粉料的關注，後來也表現在倫敦藝展籌備委員會對物件的定名上，1935 年因應英國倫敦 Burlington House 舉辦「中國藝術國際展覽會」，倫敦藝展籌備委員會選出 88 件琺瑯器參展。其中 7 件是銅胎，8 件為玻璃器，73 件為瓷胎。¹⁷ 以現在的角度重新檢視 73 件瓷胎作品，其中有 64 件可以看成是琺瑯彩瓷。比較有趣的是 64 中的 3 件，在品名上已被標記出粉樣特徵。第一件是「清康熙窯琺瑯彩貢粉地折枝花卉撇口盃」（圖 18），¹⁸ 如果以實物來對照品名，所謂的「貢粉」，大概是指以白料施塗器表，形成白色底色的做法。第二個例子，是一對課子圖碟。（圖 19）這兩件作品被稱作「清乾隆窯琺瑯彩堆藍立粉開光春閨課子碟」的原因，大概是因為盤緣有微微突出器表的兩圈藍色小菊花圖案，所以以「堆藍」來形容。那麼，介於兩圈花紋中間由白色顏料繪製完成的纏枝花卉，應該就是「立粉」。此處透過「堆」、「立」

兩字的字義，不難理解藍白兩色圖案浮凸器表的質感。第三個例子，是在底色釉彩前加上粉字。這組例證可以「清康熙窯琺瑯彩粉紅地開光綠地四季花碗」和「清雍正窯琺瑯彩粉黃地芝蘭壽石圖小盃」為例（圖 20），對照實物，單純從視覺印象來看，或許當時的籌備委員會以為該兩件瓷碗均曾使用白料來調和底色。

同樣地，在非屬琺瑯彩瓷組的物件中，也有兩件瓷器同樣具有「貢粉」的標記。其中一件是「清乾隆窯貢粉三彩錦上添花轉心雙活環鏤空雲龍花薰冠架」（圖 21），另一件則是「清乾隆窯貢粉三彩錦上添花鏤空雲蝠轉心瓶」。（圖 22）依照乾隆朝《活計檔》的分類，這兩件作品都被歸類為洋彩器類。若從和前述康熙朝瓷碗相同的標準來看，第一件作品的貢粉現象，應該是指施塗在鏤空球體香薰表面，比較偏白的釉彩。另一件轉心瓶的貢粉特質，應該展現現在看起來已經過調色，看起來像是莫藍迪色調



圖 19-1 「清 乾隆窯 珐瑯彩堆藍立粉開光春閨課子碟」(倫敦藝展展品) 國立故宮博物院藏



圖 19-2 「清 乾隆窯 珐瑯彩堆藍立粉開光春閨課子碟」 局部



圖 20 「清 雍正窯 珐瑯彩粉黃地芝蘭壽石圖小盃」(倫敦藝展展品)
國立故宮博物院藏



圖 21 「清 乾隆 貢粉三彩錦上添花轉心雙活環鏤空雲龍花薰冠架」（倫敦藝展展品） 國立故宮博物院藏



圖 22 「清 乾隆 貢粉三彩錦上添花鏤空雲蝠轉心瓶」（倫敦藝展展品） 國立故宮博物院藏



圖 23 清 乾隆 琺瑯彩錦地開光西洋仕女三羊圖長方盒 國立故宮博物院藏

之土金色的鏤空部位。

另外，需要留意的是，這兩件作品製作於景德鎮御窯廠，和琺瑯彩瓷最後一道繪圖和烘燒步驟完成於皇家作坊有所不同，簡單來說，就是用色加粉的作法，同時存在內廷和宮外的生產流程。從這個角度著眼，又延伸兩個問題面：其一，如果從「堆藍」和「立粉」的角度來看，那麼，另一對課子圖碟其盤緣於金邊和一圈蝙蝠圖案中間的纏枝花卉，是否也可以看成是相似的作風。如果是的話，從這兩件作品微突出器表的花卉圖案，似可再連接到另一件倫敦藝展的參展物件——清乾隆〈琺瑯彩錦地開光西洋仕女三羊圖長方盒〉。（圖 23）如圖所示，這件作品器蓋周緣由白料逐一勾繪完成的花邊，看起來也是同類裝飾風格，可是當時並

未給予相同的粉樣標記。

猶待釐清的情節

儘管倫敦藝展的籌備委員已經意識到琺瑯彩瓷的白料紋樣也是作品所見一種特色，卻未能給予一致性命名的原因，目前已經難以回溯。但是從中反映出來的現象一如今日所見般，仍然存在一些難以釐清的環節。因此筆者以故宮藏品為基礎，重新回顧研究史的觀察點，不在於對琺瑯彩瓷和粉彩提出新的定義，更大的用意是想提醒兩件事，其一，無論是不是受到銅胎琺瑯器成型技術的影響，白料始終是製備琺瑯彩瓷必要的原料之一，那麼受到皇家作坊琺瑯彩瓷影響而相應出現的景德鎮洋彩瓷器，自然也展現出同類的風格。其二，白料的存在，

牽涉到提煉技術究屬西洋與否的問題，如果清國皇家作坊曾以西洋技術處理玫瑰粉紅料，那麼相應出現不透明白料，也是情理之事。但如果另外存在其他的本土技術，那麼當如同乾隆

八年（1743）《陶冶圖冊》所言，透過調料介質同時具有「藝香油」、「膠水」和「清水」三種不同的方式，¹⁹反映出至遲到了乾隆朝，製作洋彩瓷器的方法，已經大有進展了。

作者為國立故宮博物院副院長

註釋：

1. 參見施靜菲、彭盈真，〈從文化脈絡探討清代釉上彩名詞——琺瑯彩、洋彩與粉彩〉，《故宮學術季刊》，29卷4期（2012夏），頁1-74。
2. Harry Garner, "The Origins of Famille Rose," *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, no. 37 (1967-1969): 1-16.
3. 關於粉彩，法文原作寫法 "Famille Rose"，詳見 Albert Jacquemart, *Histoire De La Céramique; Étude Descriptive Et Raisonnée Des Poteries De Tous Les Temps Et De Tous Les Peuples* (Paris: Hachette, 1873). 英譯本翻作 "Rose Family"，參見 Albert Jacquemart, *History of the Ceramic Art. a Descriptive and Philosophical Study of the Pottery of All Ages and All Nations*. 2d ed. (London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1877).
4. George Loehr, "Missionary-artist at the Manchu Court," *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, no. 34 (1962-63): 51-67.
5. 原版：小林太市郎，〈小林太市郎著作集・8（陶瓷論篇Ⅰ）〉（京都：淡交社，1974）。本文引用的版本是 Père d'Entrecolles 著，小林太市郎譯注，佐藤雅彥補注，〈中國陶瓷見聞錄〉（東京：平凡社，1979），頁152-160。
6. 殷弘緒 1722 年 1 月 25 日寫於景德鎮的信，見〈耶穌會傳教士殷弘緒致本會某神父的信〉，收入杜赫德編，〈耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄〉（鄭州：大象出版社，2001），頁252。英譯內容見 Robert Tichane, *Ching-Te-Chen: Views of a Porcelain City* (New York: The New York State Institute for Glaze Research, 1983), 119.
7. 汪慶正，〈「粉彩」即「洋彩」考〉，《上海博物館館刊》，1981 年 1 期，頁92-94。
8. George Loehr, "Missionary-artist at the Manchu Court," 56-57.
9. 本院收藏八件「又辛丑年製」青花款胭脂紅彩器。除此之外，大英博物館原大衛德爵士藏品中，也有一件帶「又辛丑年製」青花款的瓷盤（PDF A832），由於該件作品盤面會有花卉紋樣，故可取之與本院另一件同樣具有花卉裝飾紋樣的胭脂紅彩碗做一對照（故瓷002250），說明一些具有花卉紋樣，但器外卻被標記成明朝款的作例，或是 1725 年左右的試料、試色之作。
10. L. B. Hunt, "The True Story of Purple of Cassius," *Gold Bulletin* 9, issue 4 (1976): 134-139.
11. 王竹平，〈金紅彩料在康雍時期琺瑯彩瓷的使用情形〉，《金成旭映——清雍正琺瑯彩瓷》（臺北：國立故宮博物院，2013），頁298-313。
12. 雖然該文的化驗材料非本院藏品，但依據他們的檢視，也認為清宮作坊有其不同於西洋的配料方式，見 W.D. Kingery and P.B. Vandiver, "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the Famille-Verte Palette to the Famille-Rose Palette," in *Ceramics and Civilization II: Technology and Style*, ed. W.D. Kingery (Columbus, Ohio: The American Ceramic Society, 1986), 363-381. 楊伯達也持相同的觀點，見楊伯達，〈芻議清代畫琺瑯的起點〉，原載《中國歷史博物館館刊》，13、14 期（1989），後收入同氏著，〈中國古代藝術文物論叢〉（北京：紫禁城出版社，2002），頁269-277。
13. 〈廣東巡撫楊琳奏報訪送燒琺瑯人及送西洋人進京等情摺〉、〈廣東巡撫楊琳奏送西洋人並琺瑯匠人進京等情摺〉，《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》（北京：檔案出版社，1985），冊7，頁422、451-452，及冊8，頁326。
14. 王竹平，〈金紅彩料在康雍時期琺瑯彩瓷的使用情形〉，頁302。原文見 Emily Byrne Curtis, *Glass exchange between Europe and China, 1550-1800* (Surrey: Ashgate, 2009), 113.
15. 分見京都國立博物館編，〈魅惑的清朝陶磁〉（大阪：讀賣新聞社，2013）；謝明良，〈關於金琺瑯靶碗〉，原載《故宮文物月刊》，372 期（2014.3），後收入同氏著，〈陶瓷手記3——陶瓷史的地平與想像〉（臺北：石頭出版股份有限公司，2015），頁175-184。
16. 楊嘯谷，〈古月軒瓷考〉，收入桑行之等編，〈說陶〉（上海：上海科技教育出版社，1993），頁569-612。
17. 見倫敦中國藝術國際展覽會籌備委員會編，〈參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說·第二冊·瓷器〉（上海：商務印書館，1936），頁152-237。
18. 為了說明倫敦藝展籌備委員會對展件定名的考量，以下舉證之物件是以當年倫敦藝展展名稱呼。
19. 張穎發編，〈唐英督陶文檔〉（北京：學苑出版社，2012），頁10。

象萬羅包

院藏亞洲織品展

The Fabric of Life: Asian Textiles
from the National Palace Museum Collection

第1檔 ▶ 2023.12.16-2024.3.10 (Rotation 1) 第2檔 ▶ 2024.3.23-6.16 (Rotation 2)

GALLERY

S304

展廳



國立故宮博物院南部院區
SOUTHERN BRANCH OF THE NATIONAL PALACE MUSEUM