

# 金成旭映新境界

## 記清雍正琺瑯彩瓷特展

琺瑯彩瓷是指使用琺瑯彩料在瓷胎上彩繪裝飾紋樣的瓷器，而「金成」、「旭映」則是裝飾在雍正朝琺瑯彩瓷上的兩枚印章。特別是在畫有紅、黃兩彩花卉的作品上，一定看得到它們。如果說紅色琺瑯彩料是指紅色玻璃，那麼康熙朝時傳自西洋，利用金來發色的技術，因前所未見，難以掌握，深刻地衝擊想要超越西洋科技文明的康熙皇帝。從他晚年開始，即見有試驗本土金紅彩的事例。至雍正朝，在怡親王允祥主持下，成功地提煉出十八種全新的琺瑯彩料，但流露於檔案中的記事，卻仍然看到雍正皇帝持續降旨要求掌握煉紅料的技術。以此看來，能否燒成紅料似乎已成爲康熙兩朝是否遠勝西洋的標幟。雖然今天依據有限的史料，無法具體了解試驗金紅彩於雍正朝的後續發展，但透過顯微觀測，卻意外地發現雍正朝琺瑯彩瓷上用以描繪紅色花朵的彩料，其實正是含金的粉紅色琺瑯彩。這種運用本土技術燒成的琺瑯彩料，代表源自西洋以金發色的技術至雍正朝已完成，如同旭日般的光彩，足以映照古今中外。

### 清宮舊藏畫琺瑯

傳世琺瑯彩瓷絕大多數屬於清宮舊藏，加上器表紋樣極其精美細緻，自紫禁城開放成爲故宮博物院以來，即成爲藏家鑑賞追逐的目標。民國以來，坊間對於此類產品也出現「古月軒瓷」，由姓金名成，字旭映，或胡姓畫匠所畫的瓷器等多種說法。時至今日，檢閱相關文獻與檔案，可知幾乎傳世的所有琺瑯彩瓷自盛清後皆收藏於乾清宮中的庫房裡；不僅流傳有緒，而且甚至連同乾隆朝配製的楠木匣一起收貯，明顯地無「古月軒」典藏的史實，也無衍生的胡姓畫匠之說。

追溯琺瑯彩瓷的出現與流行，應與康熙朝時西方畫琺瑯器隨著傳教士引進清宮，生產技術備受康熙皇帝重視，甚至於進一步想要研發、加以超越的企圖息息相關。雖然康熙朝三朝畫琺瑯器的發展，因三皇帝意向不同而略有差異。然而，整體而言，緊接於康熙朝之後的雍正朝，從技術與裝飾紋樣兩個面向來觀察，堪稱處於一個傳承、突破與轉折的發展階段。

「金成旭印——清雍正琺瑯彩瓷特展」的舉辦，正是擬以國立故宮博物院（以下簡稱臺北故宮）典藏無論數量與品質皆傲世全球的傳世實物作爲基礎材料，以檢證文獻記載，進一步釐清雍正朝轉折發展的關鍵所在。

### 遠勝西洋的理念

雍正朝燒製琺瑯彩瓷使用的瓷胎有來自景德鎮御窯廠生產的白瓷，和清宮庫房中收藏的古董。如果是前者，那麼上色彩繪與二次燒成的工序必然要在清宮或圓明園中的造辦處完成。清朝造辦處簡而言之，是一個以帝王旨令作爲唯一遵守原則的產造機構。它的出現與成立有康熙十九年（一六八〇）和三十年（一六九一）兩種說法，而產燒琺瑯器的琺瑯作至遲自康熙三十二年（一六九三）已開始運作。西方學者根據流露於傳教士書簡和日記中對於康熙皇帝著迷於西方畫琺瑯器，甚至於不惜工本地投入大量人力加以研發，而進一步推測造辦處成立的目的之一即爲產造畫琺瑯器。

最著名的例證，當屬馬國賢在康熙五十五年（一七一六）日記中的描述：「皇上陛下對於我們歐洲琺瑯器及畫琺瑯的新技法深感著迷，並嘗試各種方法引進畫琺瑯技術至他的宮殿，爲此他也在宮中設置御用作坊，因有過去使用釉上彩料繪製瓷器的經驗，以及一些他所得到的歐洲琺瑯器做爲參考，因此得以著手開始進行。爲了想擁有歐洲工匠的畫琺瑯技術，他命令我與郎世寧繪製琺瑯彩」。（註一）不僅如此，至康熙五十八年（一七一九）和六十一年（一七二二）仍見有陳忠信和多馬策利兩位傳教士加入燒煉、繪製的指導行列。

經過一連串努力之後，康熙皇帝終於感到滿意，並且開始賞賜臣下和外國使節畫琺瑯器。如康熙五十七年（一七一八）兩廣總督楊琳得到一個琺瑯瓷碗，五十八年（一七一九）閩浙總督滿保獲賜琺瑯黃地五色花瓶、琺瑯梅花形五色香盒、琺瑯五色花花盒、琺瑯白地紅山水鼻煙壺、琺瑯三羊雙鶴圖鼻煙壺等多件作品。康熙



余佩瑾



圖一 清 雍正 琺瑯彩青山水盤 口徑17.5公分 國立故宮博物院藏

彷彿。乃我皇上於萬機之暇，格其理、悟其原，親加指示鎔煉成器，光輝燦爛，製作精工，遂表勝洋瑯瑯百倍。……，而不難理解著迷於西方畫瑯瑯器的康熙皇帝，夙夜匪懈執著於改良的目標，無非想要借助足以超越西洋的技術，展現大清帝國優越的文明與技藝。

雍正六年（一七二八）怡親王允祥在圓明園造辦處主持瑯瑯彩料的提煉計畫，根據《內務府造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計檔》）紀錄，怡親王最後交出的瑯瑯彩料共計有「西洋瑯瑯料」、「舊有西洋瑯瑯料」、「新增瑯瑯料」和「新煉瑯瑯料」等四類，每類中又包含九種顏色。（註一）其中「西洋瑯瑯料」和「舊有西洋瑯瑯料」，因品名即存在「西洋」兩字，理應是西洋進口的瑯瑯料。而「新煉瑯瑯料」自然是清宮新近提煉出來的瑯瑯料。但是「新增瑯瑯料」究竟是新煉還是舶來品？對此，策展人從檔案登錄「新增瑯瑯料」出現於「新煉瑯瑯料」之後，加上處於一個積極拓展技術中的怡親

王，當不以提煉出九種為滿足，一定有進一步加以突破的企圖心，故也將「新增瑯瑯料」看成是怡親王主持下完成的新料。同時，也把雍正朝瑯瑯彩料的提煉計畫，看成是接續康熙朝後的進一步發展。

據此檢視《活計檔》登錄的各色瑯瑯料，除可清楚地見識到原來需要進口的白色、黃色、黑色、月白色和松黃色等五種色料，在怡親王主持下已能自行提煉。同時出現在「新煉」和「新增」兩個類別下的香色、醬色、軟白色、藕荷色、青銅色、亮青色、松綠色、淡松黃色和深葡萄紫色，也非常清楚地可對比出正是新煉出來的瑯瑯料。其中的亮青色，依照北京故宮博物院王健華的說法，正是彩繪「青山水」（圖一）系列使用的瑯瑯料。（註二）

此外，雍正朝瑯瑯彩瓷中凡帶有地裝飾紋樣的作品，不是黃色系就是綠色系。（圖二、圖三）此一現象雖然可以印證檔案記載，無論進口和新煉瑯瑯料主要也以黃、綠兩個色系為主。但是，令人感到遺憾的是，

六十年（一七二一）康熙皇帝也向到訪使節展示瓷胎畫瑯瑯，康熙六十一年（一七二二）又賞賜代表羅馬教皇出使清朝的克萊門十一瑯瑯盒、瑯瑯瓶和瑯瑯鼻煙壺等。並且在燒繪技術上，透過康熙皇帝硃批閩浙總督滿保康熙五十八年（一七一九）的奏摺：「瑯瑯等物，宮中所造已甚佳，無用處，嗣後無須找尋」，而得知至遲自該時起，造辦處應已能產製包含銅、瓷和玻璃胎在內的各類畫瑯瑯器。

雖然如此，康熙皇帝卻堅持必須往更為精進的層面改良，因此他在康熙五十七年（一七一八）硃批兩廣總督楊琳的奏摺以「但奏摺中九月內差人送京之語，到京之時再試看」，顯現出仍然不放棄繼續試驗的想法。此番積極追求突破的作為，從龍臣高士奇《蓬山密記》的記載，或能一窺究竟。

高士奇和康熙皇帝的交情，一如其筆下所言：「三十年間光陰之速，以至如此」。當他告老還鄉之後，為向康熙皇帝祝壽，於康熙四十二年（一七〇三）三月十六日，又「隨駕

入都」。一連幾天行走於暢春園和養心殿之間。在三月二十六日那一天，他被皇帝召進至養心殿，「……上命近榻前觀新造玻璃器，具精瑩端好，臣云此雖陶器，其成否有關政治，今中國所造遠勝西洋矣。……」。高士奇對造辦處所造玻璃器的觀感，西方學者將之視為是諂媚皇帝的示好之論。但從兩人相交甚深處著眼，亦能將之理解成是替皇帝說出更勝一籌以爭取國家形象的想法。

同樣地對西洋繪畫技巧，兩人也有相關的討論，即不久的四月十八日在暢春園的淵鑑齋中，「上召近膝前許久，言及西洋人寫像，得顧虎頭神妙。因云有二貴嬪像，寫得逼真，爾年老，久在供奉，看亦無妨。先出一幅，云此漢人也；次出一幅，云此滿人也」。言下之意，西洋畫家絕妙高超的寫實能力，深深地撼動康熙皇帝，讓他感到佩服。

至四月十九日，高士奇與康熙皇帝的聚會終於劃下句點。該日龍臣即將返鄉，行前除了獲得了許多賞賜品之外，揮別之際，「……命在簾外

叩謝，諭云，見爾感涕，朕亦難忍，復解上自佩鼻煙壺二枚，并鼻煙一瓶賜下，命閩宮首領內監送至苑門外，此時不覺大慟，上遣內侍慰諭再三，復命皇十三子送至苑門。……」。這條史料雖然沒有說明康熙皇帝和高士奇見面談論西洋種種技能時，皇十三子也就是雍正朝的怡親王允祥曾否隨侍在旁。但從他至少有機會奉命送客的角度看來，怡親王應該是少數有機會見識到康熙皇帝推動畫瑯瑯器的產燒，以及瞭解其中原委的一位重要人物。那麼日後，因為和雍正皇帝擁有深厚的手足之情，遂也使他成為協助雍正皇帝持續產造畫瑯瑯器，並且得以突破煉料困境與開創新式樣的得力助手。

透過藝術與政治互為關連的角度來看，優雅精緻的藝術品在某種程度上，確實具有粉飾帝王統治的作用。以此再看康熙五十五年（一七一六）

廣西巡撫兵部左侍郎兼督察院右副督御史陳元龍奏摺所言：「……通年始有洋瑯瑯器血略覺生動，西洋人誇示珍奇，以為中國之人雖有智巧，不能



圖六 清 十八世紀 成化款 胭脂紅彩暗八寶團壽字碗 口徑13.1公分 國立故宮博物院藏



圖七 清 康熙 金色地藍團壽字紋盃 口徑6.2公分 北京故宮博物院藏



圖三 清 雍正 珐瑯彩瓷綠地菊花鍾 口徑8.2公分 國立故宮博物院藏



圖二 清 雍正 珐瑯彩瓷黃地月季翠竹鍾 口徑7.3公分 國立故宮博物院藏



圖五 清 雍正 珐瑯彩瓷黃地芝蘭祝壽盤 口徑14.3公分 國立故宮博物院藏



圖四 清 雍正 珐瑯彩瓷黃地芝蘭祝壽碗 口徑12公分 國立故宮博物院藏

瓷器上的粉紅色珐瑯料，採用王水溶解黃金後所產生含有氯化金的溶液，再加入氮氧化亞錫後，經過兩者混融化學變化將產生帶紫紅色光澤的金粉。利用此一金粉與透明玻璃基礎配方一起燒煉即可得到紅玻璃。此一以金發色使之產生紅玻璃的技術，西方至十七世紀下半葉已發展成熟。

琳奏送兩名「能燒法藍物件」的廣東技師潘淳和楊士章進宮，以及隨行所攜帶的物件，包含有「洋法藍料」、「并潘淳所製法桃紅顏色的金子攪紅銅料等件」和「尚有已打成底子未畫、未燒金鈕坯」等，而得知康熙朝的造辦處也嘗試以源自於西方的金發色技術來煉粉紅色珐瑯料。

此一試驗至康熙五十七年（一七一八）仍在進行，該年已出任兩廣總督的楊琳再度上奏進匠和進料：「為恭進珐瑯役匠事，有廣州監生龍洪健、民人林朝鐘、何嘉璋等稟稱洪健等粗知珐瑯，祈試驗手藝，應否送京效力等語。奴才即傳進衙門，令其製造，所製白料潔白光亮，紅料鮮明，今製成積紅杯盤一對、蓋碗一對、畫片八件呈樣。龍洪健等三人隨帶製就白料一百二十觔、紅料一觔，於九月初九日差人送京應役，為此奏聞。」

另一方面，在清宮擔任技術指導的西洋燒、畫技師陳忠信於康熙五十八年（一七一九）也曾寫信回國要求寄送「裝在錫鐵盒裡的一盞司胭脂紅」到中國，（註四）而透露出他可能也曾在清宮中試驗以氯化金加氮化亞錫來燒煉金紅彩，但因追溯不到最後結果，所以也無法判斷清宮是否曾經使用西洋金紅彩。但廣東匠人潘淳在色料中攪加金子製成的「桃紅顏色的金子攪紅銅料」，或龍洪健等人具備的燒料技術，因在清朝本土研發完成，故可將之視為是深受西洋以金發色概念啟發，應運而生的技術，

儘管實品所見黃、綠兩色，具有深、淺不同的變化，而且裝飾有「芝蘭祝壽」紋樣的碗、盤（圖四、圖五），也見有乾隆款作品，而可將之視為是雍正朝過渡到乾隆朝的樣式，但若考慮到新煉和西洋進口珐瑯料兩者同時並用的可能性，卻依然無法對照色料名稱，再從中將雍正朝珐瑯彩瓷分類成以進口料和以國產料為飾的兩個組群。

### 粉紅色珐瑯料及其和西洋以金發色的關連

康熙朝珐瑯彩瓷創燒之際，因必須使用原施於金屬胎的珐瑯料施塗於瓷胎上；加上該時造辦處尚未能自行煉料，除了如同雍正元年《活計檔》所示，必須仰賴進口珐瑯料之外，也使用明朝以來透過不同色料混合以創造出更多的顏色。在以西洋技術為前導下，一類以金發色的金紅彩，因在清朝前所未見，遂對清宮造成極大的衝擊。根據王竹平研究，在清宮珐瑯彩瓷上所看到的粉紅色珐瑯料其實是紅玻璃加透明玻璃所形成的效果。但相對於清宮，十八世紀歐洲使用於陶



圖九 清 雍正 胭脂紅釉碗 口徑9.5公分 國立故宮博物院藏



及在該一技術下煉出的珐瑯料。由此可見，流露於《活計檔》記事，雍正皇帝和怡親王紛紛關注紅料器的燒造，甚至於煉料成功後，雍正皇帝仍然要求造辦處必須學習配製紅色珐瑯料，而能明白正是延續康熙朝以來力求突破的反映。

據此回看臺北故宮所藏胭脂紅彩系列作品，不免令人產生與之相關的聯想。其中一件外壁畫有藍料團「壽」字銘，器底也以藍料寫出「成化年製」款的胭脂紅彩碗。（圖六）在顯微觀測下，明顯地能夠發現粉紅



彩料中含有金。同時作為寫款、書銘的藍料，燒後特質亦和康雍兩朝珐瑯彩瓷的藍料款相似。加上北京故宮收藏有帶「大清康熙年製」款的金地藍團壽字酒盅、瓷盤（圖七），以及康熙朝青花瓷器上也得到相似的團壽字裝飾紋樣，故讓策展人以爲風格與之相似的暗八寶團壽字胭脂紅彩碗或可看成是康熙朝試驗本土粉紅色珐瑯料下出現的作品。

另一件內裡施白釉，外罩胭脂紅彩的酒圓（圖八），因能與雍正二年（一七二四）怡親王拿酒圓試驗燒畫珐



圖八 清 十八世紀 胭脂紅彩酒圓 口徑5.1公分 國立故宮博物院藏

錄：二月初五日條），或因如此，使得康熙朝以來以廣東地區爲主，爲珐瑯作代爲覓匠、辦料，甚至於也研發、試燒相關系列產品，至雍正朝也逐漸拓展至景德鎮。

### 雍正皇帝的內廷恭造式樣

雖然主導試燒與煉料的人是怡親王，但是對照《活計檔》記事，卻發現雍正皇帝其實經常降旨指導或要求畫珐瑯裝飾紋樣往精細處修改，同時也對清宮產造下達「內廷恭造式樣」的規範。如果將兩者放在一起看，那麼出現在珐瑯彩瓷上，至雍正朝始蔚然流行的詩、書、畫、印裝飾紋樣，當可視爲是雍正皇帝企圖建立的「內廷恭造式樣」。

雍正五年（一七二七），依據《活計檔》所記，雍正皇帝要求宮廷產造原則如下：

朕從前著做過的活計等項，爾等都該存留式樣。若不存留樣式，恐其日後再做，便不得其原樣。朕看從前造辦處所造的活計，好的雖少，還是內廷恭造式樣。近來雖其巧

瑯；和雍正四年（一七二六）雍正皇帝不喜酒圓外底施彩的記事相呼應。以及因使用康熙朝以來的吹釉技法施彩，致使器表彩料深淺不勻。（註五）加上內底出現以紅、綠兩色珐瑯料畫成的折枝花卉，筆法細緻、秀巧較近雍正朝珐瑯彩瓷的裝飾風格，同時彩料也帶金等；皆說明這件胭脂紅彩酒圓亦當屬於康雍兩朝研發摻金紅彩脈絡下的產物。

順此脈絡，傳世收藏於臺北與北京故宮帶「雍正年製」或「大清雍正年製」青花款的胭脂紅釉杯、碗（圖九）、瓶等，應可視爲是同一脈絡下由御窯廠產燒，器表擁有和粉紅色珐瑯等同效果的成品。雖然目前並未能證實該些作品釉中含有金屬成分，但對照唐英《陶務敘列碑記》中所登錄的「西洋紅色器皿」，大約可以從源自西洋或試圖仿效西洋呈色的紅彩（粉紅、桃紅、胭脂紅色）系列，因有追仿以金發色的淵源，故亦被置於「西洋」項下來理解。同時，雍正朝景德鎮御窯廠督陶官年希堯其實曾經出任過廣東巡撫（雍正三年，記事

妙，大有外造之氣。爾等再做時，不要失其內廷恭造之式。欽此。

雖然皇帝並未指出「內廷恭造式樣」的內容，但是透過「近來雖其巧妙，大有外造之氣」的聲明，而可判別應該是與非官方產造有所區隔的式樣。其具體內涵，無論是一個符合皇帝品味及宮廷喜好；同時也要和地方上的大官、豪商、地主和文人喜好的工藝作風有所區別，或是需要摒除西方的樣式等。（註六）若從詩、書、畫、印四種裝飾組合元素來看，其淵源也和康熙朝十二花神杯具有某種演變關係。

關於詩、書、畫、印裝飾紋樣的出現，及其和雍正皇帝企圖建立的「內廷恭造式樣」之間的關係，可從雍正九年（一七三二）《活計檔》（記事錄：閏三月初三日條）記事來理解：

著將此碗上多半面畫綠竹，少半面著戴臨撰字言詩頌題寫，地章或本色，或配合綠竹、淡紅，或何色，酌量配合燒珐瑯。欽此。于八月十四日畫得有詩句白磁碗一件。



圖十二 清 康熙 五彩十二花神杯 南京博物院藏

傳世所見此類作品是否一定產燒於雍正九年以後的問題。

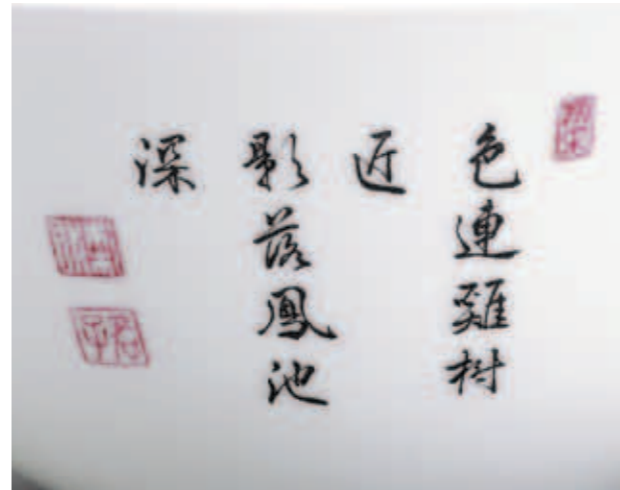
若同時對照雍正七年（一七二九）的檔案記事（琺瑯作：四月十七日條）：

郎中海望持出涅白玻璃半地瓶一件。傳旨：此玻璃瓶甚好，底子不要渾稜陀平，其瓶身上畫琺瑯綠竹，寫黑琺瑯字，酌量落款。章

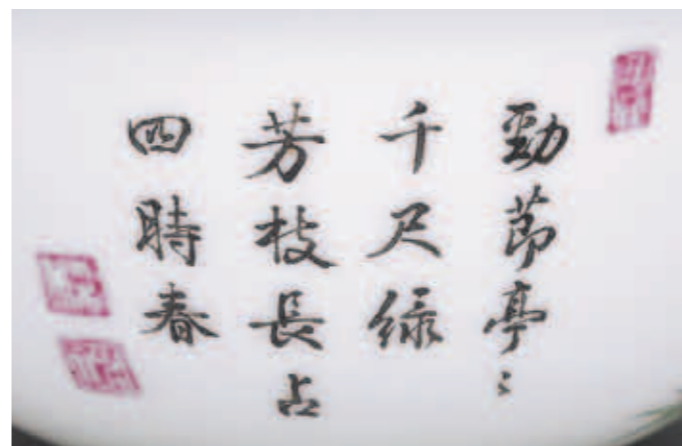
法、畫樣呈覽過燒造。再玻璃廠照此瓶燒些。此瓶顏色用別樣，好款式亦燒些，上面或畫綠竹，或紅花，或如何落款之處，酌量配合燒造。于四月十一日將涅白玻璃半地瓶上畫得綠竹，並字款圖章呈覽。

奉旨：竹子甚好，但竹葉略多些，先燒造幾件。于六月十二日燒得。

雖然此則記事主要描述玻璃胎畫



圖十 清 雍正 琺瑯彩瓷竹石碗 口徑15公分 國立故宮博物院藏



圖十一 清 雍正 琺瑯彩瓷綠竹長春碗 口徑12公分 國立故宮博物院藏



對照雍正皇帝的旨令，傳世「清雍正琺瑯彩瓷竹石圖碗」（圖十）、「清雍正琺瑯彩瓷綠竹長春碗」（圖十一）、「清雍正琺瑯彩瓷藍鸚鵡竹石碗」應是四組看似能夠呼應此段記事的作品。但因最後有「于八月十四日畫得有詩句綠竹磁碗一件」的說明，而讓碗外大半弧形平面畫有綠竹和石頭，小半面選題唐人蔣渙〈和徐侍郎中書叢篠韻〉詩中的兩句：「色連雞樹近，影落鳳池深」。引首和句末又分別以紅料描繪「鳳采」、「彬然」、「君子」三枚印章的「清雍正琺瑯彩瓷竹石圖碗」，成爲其中最能夠反映檔案記事的作品。

所謂的詩、書、畫、印裝飾紋樣，乃是指皇帝降旨交待他的代筆戴臨，或值得信賴的詞臣選句題書，內容不僅來自歷朝名家名句，同時必須配合專業畫琺瑯人完成的圖畫，並且在題句的引首和句末又必須按上呼應主題的印章，以讓一件瓷盤或瓷碗的外周壁彷彿是一幅講究的圖畫。但因此則記事出現於雍正九年，遂又出現

琺瑯的製作，但從皇帝降旨畫綠竹、紅花如出一轍的語氣，而能從中推測出是和琺瑯彩瓷同一樣式，並據此研判詩、書、畫、印裝飾紋樣至遲至雍正七年（一七二九）已出現。

至雍正十年（一七三二），雍正皇帝又降旨：「取來一面寫黑色行書字，一面畫玉堂富貴花卉磁壺，大小三把。內一把上有驚紋（係大清雍正年製）。一面寫藍色篆書楷書字，一面畫松竹梅花磁壺一把（無款）。」此段記事出現的寫有藍料楷書、篆書的把壺。風格不僅與傳世所見雍正朝琺瑯彩瓷不同，並且反而相似於使用青花題句、畫印章的康熙兩朝十二花神杯，而讓策展人以爲正是雍正朝琺瑯彩瓷借鑑自十二花神杯的依據。（圖十二）

產燒於康熙晚期至雍正早期的十二花神杯，有青花與五彩兩類。無論哪一類皆體輕壁薄，每一件作品的外壁並且裝飾出代表一個月分的花種，同時也配寫與該類花種相關的五言和七言詩，句末並落以一篆體「賞」字印章。（註七）就詩、書、



圖十五 清 雍正 琺瑯彩瓷五倫圖碗 局部  
口徑15.7公分 國立故宮博物院藏



圖十四 清 雍正 琺瑯彩瓷芝仙祝壽圖碗 局部 口徑15公分  
國立故宮博物院藏



圖十六 清 郎世寧 花蔭雙鶴 局部 國立故宮博物院藏

式。反而是如同楊獻谷的觀察，其實是隨著紋樣母題的變化，而出現不同的組合。（註九）如圖畫中凡有雉雞和花卉，搭配的印章組合經常是「佳麗」、「金成」和「旭映」。有蝙蝠和壽桃，一

定搭配「壽如」、「四時」和「長春」。出現於青綠山水中的印章是「壽如」、「德高」和「志遠」。在藍料山水中又換成「壽如」、「山高」和「水長」。畫墨梅配「先春」、「壽古」和「香清」。畫墨竹

和綠竹是「彬然」、「君子」。鳳凰為「鳳采」（圖二十），孔雀代表「政化」、「升平」和「奔世」。（圖廿一）總之，每一組印章皆有傳達吉祥涵意的功能。

綜上所述，在雍正皇帝堅持「嗣

畫、印的組合，以及佈局上存在「多半面」畫圖，「少半面」題句的特色，確實和雍正朝琺瑯彩瓷存在一些相似點。不僅如此，連器表題句也出現彼此相同的例子。如選錄自唐人薛能《桃花》詩中的「風光新社燕，時

節舊春農」兩句詩，除了出現在十二花神杯的三月杯上，也出現在「清乾隆琺瑯彩瓷春耕圖瓶」上。而八月杯所見選錄自唐人李嶠《詠桂花》的兩句詩：「枝生無限月，花滿自然秋」，則出現在「清雍正琺瑯彩瓷綠地芙蓉桂花碗」上（圖十三）；明顯地流露出雍乾兩朝琺瑯彩瓷題句有可和康熙十二花神杯具有相同的來源出處。但再考慮雍正皇帝又分別於九年和十年（琺瑯作：閏五月二十四日條。和記事雜錄：十月二十八日條）連續降旨燒造帶詩句的琺瑯彩瓷，而反映出此類詩、書、畫、印紋樣確實多半產燒於雍正九年之後。

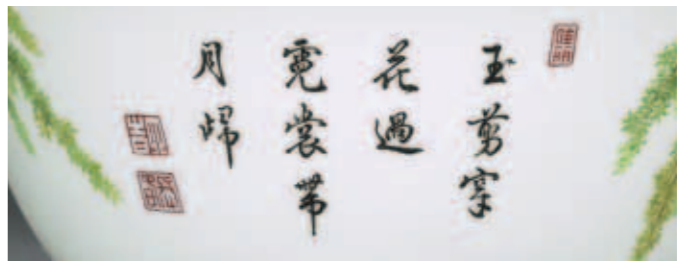
再者，題句引首和句末描繪的印章，也改變了康熙朝十二花神杯單獨以一個「賞」字作為印章的表現方式。連同器底的款識也從康熙朝紅、藍兩色並陳的「康熙御製」款，統一成一律以藍料書寫的「雍正年製」標準款識（但也有少數一、兩件例外）。

同樣的，因應詩、書、畫、印裝飾紋樣而來的工序，不僅寫字和畫圖需要分成兩道步驟進行，同時為了配合雍正皇帝三申五令要「秀氣」和「細緻」的要求，使得畫樣變得十分重要。從有限的資料可得知，數度榮獲皇帝獎賞的畫琺瑯人鄒文玉，理應擁有高超的描繪能力。而林朝楷是郎世寧的徒弟，所以具有西洋繪畫技巧。另一名被引薦入宮的宋三吉，也擁有深厚的畫瓷器經驗。尤有甚

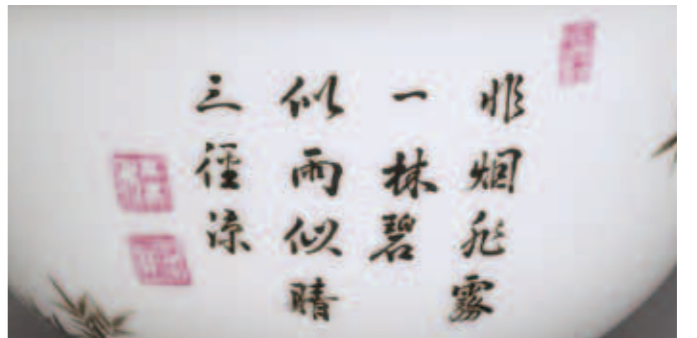
者，在力求畫面精細美觀下，著名的西洋傳教士畫家郎世寧，和清宮一等畫畫人唐岱、金崑、戴桓等，都會被要求畫琺瑯器的稿樣。影響所及，使得「芝仙祝壽」圖和「五倫圖」中的鶴紋，在姿態和細節上，都令人連想到郎世寧的畫作。（圖十四、十五、十六）



圖十三 清 雍正 琺瑯彩瓷綠地芙蓉桂花碗 口徑15公分 國立故宮博物院藏



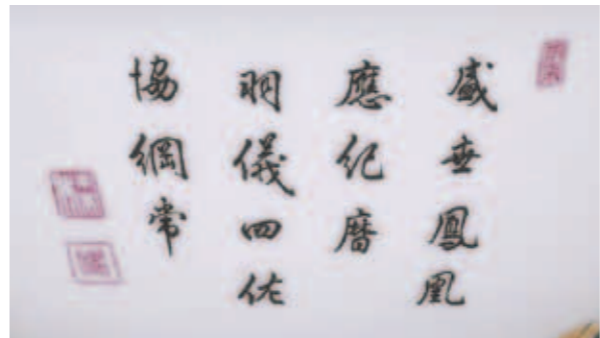
圖十七 清 雍正 珐瑯彩瓷柳燕圖碗 局部 口徑15.8公分 國立故宮博物院藏



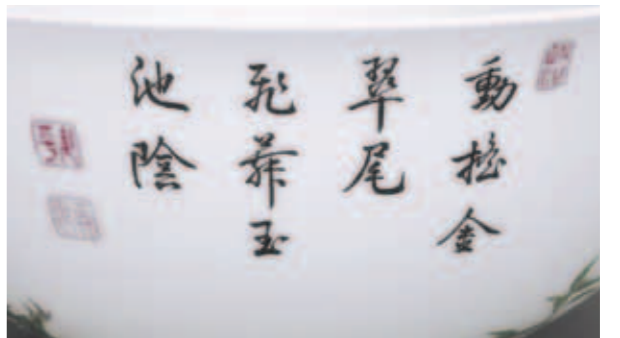
圖十八 清 雍正 珐瑯彩瓷繪墨竹石圖碗 局部 口徑10.2公分 國立故宮博物院藏



圖十九 清 雍正 珐瑯彩瓷竹雀圖鐘 局部 口徑4.3公分 國立故宮博物院藏



圖廿一 清 雍正 珐瑯彩瓷五倫圖碗 口徑16公分 國立故宮博物院藏



圖二十 清 雍正 珐瑯彩瓷孔雀圖碗 口徑15.1公分 國立故宮博物院藏

後凡有一應傳做活計等項，不可即做。爾等亦宜請旨，准時再做。再造辦處所管匠役不可私做活計，當嚴加申飭禁止，欽此。」的原則下（記事

錄：二月初七日條），裝飾有詩、書、畫、印四種元素的珐瑯彩瓷，不僅明顯地有別於宮外生產的文物，而且每一道工序都有專責人員處理，

這一幅幅精工細描的裝飾紋樣，通過能巧匠之手，適足以呈現雍正皇帝的「內廷恭造式樣」。

作者任職於本院器物處

註釋

1. 英譯名George Loehr, "Missionary-artists at the Manchu Court," *Transactions of the Oriental Ceramics Society*, 43 (1962-63), p.55.
2. 《活計檔》記錄「西洋珐瑯料」有：月白色、白色、黃色、綠色、深亮綠色、淺藍色、松黃色、淺亮綠色、黑色。「舊有西洋珐瑯料」有：月白色、白色、黃色、綠色、深亮藍色、淺藍色、松黃色、深亮綠色、黑色。「新煉珐瑯料」有：月白色、白色、黃色、淺綠色、亮青色、藍色、松綠色、亮綠色、黑色。「新增珐瑯料」有：軟白色、秋香色、淡松黃綠色、藕荷色、淺綠色、醬色、深葡萄色、青銅色、松黃色。
3. 王健華，〈雍正珐瑯彩青山水碗—從故宮陶瓷資料的新發現說起〉，《紫禁城》二〇〇六年第七期，頁一八。
4. 轉引自王竹平，〈從科學分析文獻回顧看珐瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，《故宮學術季刊》二十九卷第三期（二〇一二年春季），頁一四一—一四一。
5. 趙蘭、李合、牟冬、王健華、苗建民，〈無損分析方法對康熙、雍正珐瑯彩瓷色釉的研究〉，收入羅宏杰、鄭欣姝編，《古陶瓷科學技術七：國際討論會論文集》，上海：上海科學技術文獻出版社，二〇〇九年，頁四二—六。
6. 楊伯達，〈清代宮廷藝術〉，收入西武美術館編，《故宮博物院展—紫禁城的宮廷藝術》，東京：朝日新聞社，一九八五，頁一七；中文見〈清代造辦處的「恭造式樣」〉，《上海工藝美術》二〇〇七年第四期，頁一四—一五，及許曉東，〈康

1. 中國第一歷史檔案館編，《康熙朝滿文朱批奏摺全譯》，北京：中國社會科學出版社，一九九六。《清中前期西洋天主教在華活動檔案史料》，北京：中華書局，二〇〇三。
2. 清高士奇，《蓬山密記》，收入國粹學報社編，《古學彙刊·三》，臺北：力行書
3. 照，雍正時期宮廷與地方畫珐瑯技術的互動》，收入故宮博物院編，《宮廷與地方—十七至十八世紀的技術交流》，北京：紫禁城出版社，頁一七—一三五。
4. 柏木麻里推論「花神杯產燒於康熙四十四年以後。筆者從裝飾於「花神杯」上的題句多數可對應至康熙四十五年或以後的御定詩選，以及詞臣上呈御定詩文集裝裱經過的時間，也多半出現於康熙五十一年以後，而贊同柏木麻里的推論。見柏木麻里，〈康熙官窯「五彩十二月月花卉文杯」の御作背景—記された唐詩からみた一試論〉，《出光美術館研究紀要》，第十四號（二〇〇八），頁一三七—一四四—一四六。及余佩瑾，〈念哉斯意厚，努力事春耕：清乾隆瓷胎畫珐瑯春耕圖瓶選介〉，頁一〇—一九。
5. 朱家潛，〈清代畫珐瑯器製造考〉，《故宮博物院院刊》一九八三年三月，頁七〇。
6. 楊歡谷以為：「凡畫秋花有黃紅色，皆蓋金成旭映印章，如畫竹為彬然君子，畫山水為山高水長。印文各有貼切定製，概非畫工人名。」，見楊歡谷，〈古月軒瓷考〉，收入桑行之等編，《陶說》，上海：上海科技教育出版社，一九九三，頁五七—。

參考文獻

1. 中國第一歷史檔案館編，《康熙朝滿文朱批奏摺全譯》，北京：中國社會科學出版社，一九九六。《清中前期西洋天主教在華活動檔案史料》，北京：中華書局，二〇〇三。
2. 清高士奇，《蓬山密記》，收入國粹學報社編，《古學彙刊·三》，臺北：力行書

3. Beurdeley, Cecile and Michel, Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter of the Court of the Chinese Emperors. Rutland, Vermont and Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1971.
4. 耿寶昌，《明清瓷器鑑定》，北京：紫禁城出版社，一九九三。
5. 王耀庭、陳韻如，〈新視界：郎世寧與清宮西洋風〉，臺北：國立故宮博物院，二〇〇一。
6. Michele Pirazzoli-T' serstevens, Giuseppe Castiglione: 1688-1766 Peintre et architecte. Thailo Edition, Paris, 2007
7. 楊伯達，〈窺視清代畫珐瑯的起點〉，原載《中國歷史博物館館刊》第十三、十四期（一九八九），收入楊伯達，〈中國古代藝術文物論叢〉，北京：紫禁城出版社，二〇〇二，頁六九—七七。
8. 周麗麗，〈有關珐瑯彩幾個問題的探討—兼述珐瑯彩與洋彩的區別〉，《上海博物館集刊》第八集（二〇〇〇年八月），頁三九—四〇五。
9. 張榮，〈清雍正朝的官造玻璃器〉，頁七—一八〇。（美）E.B.庫爾提斯作，米辰峰譯，〈清朝的玻璃製造與耶穌會士在蠶池口的作坊〉，頁六二—六五，《故宮博物院院刊》二〇〇三年第一期。
10. 施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證—清宮畫珐瑯工藝在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》第二十四卷第三期（二〇〇七年春季），頁四一—四九。