

東漢 綠釉陶壺



高三八·七 口徑二七 底徑三一·五公分
故壺六三六

國立故宮博物院原典藏中唯一一件的東漢綠釉陶壺，造型仿自青銅器，盤口、束頸、鼓腹、假圈足。全器單施一層綠釉，釉層不勻，局部出現剝落且因水分滲入而出現帶七彩光澤的銀斑。器口、頸肩相接處及腹上釉下各飾弦紋，腹部兩側同時貼飾鋪首銜環，器形、釉色與裝飾上均展現出東漢時期流行的樣式。從考古的例證來看，此器當作為陪葬器皿使用。然而佔據腹部一整面前後共計十九行的清高宗乾隆皇帝御製詩，卻也從「入土出土幾千春，爛斑青綠周身皴」的表達中透露此件作品或應出土於十八世紀之前，且最晚於乾隆二十四年（一七五九）已入宮典藏，非常清楚而難得地體現清宮典藏中包含部份出土品在內的現象，故可視為本院的重要收藏之一。



以鉛為助溶劑，氧化銅為呈色劑的綠釉陶約出現於西漢末，至東漢時方較普遍。類似此件陶壺亦有外施黃褐色釉者，依據墓葬出土品來觀察，黃褐色釉作品的年代似要早於綠釉的作品。不過截至目前為止，燒造此類鉛釉陶的窯址並未被發現。只能從多數出土於河北、河南、山西、陝西等的墓葬，而推斷大多數的鉛釉陶可能產燒自北方。雖然如此，隨著考古發掘的進展也發現南方的江西、四川、和湖南也屢見鉛釉陶的出土，且從形制上觀察，南方出土之器與北方似亦有所出入，例如與此件作品造型相似的綠釉陶壺，南方出土品可見以環形縱繫取代鋪首銜環裝飾於器腹兩側。由此看來，南方或亦生產有鉛釉陶一類的作品。

關於鉛釉的起源，歷來存在中國說、外來說以及同時融合中國與外來兩說的折衷說

法。主張中國說者以中國學者為主，此派以為漢以前的青銅和玻璃工藝中已使用鉛，而鉛釉陶的出現或是從傳統工藝中衍生出來的新技術。主張外來說者，則以為鉛釉陶在釉色、釉彩的裝飾和燒造的技法上皆出現與羅馬鉛釉陶相似的特色，同時西方使用鉛釉的歷史遠早於中國，且從中西交流的角度來看，戰國至漢代的遺址中也曾出土西方玻璃器等文物，而漢時中國與羅馬的往來亦常以生產鉛釉陶的安息為中心，故謝明良以為漢朝鉛釉陶的出現很可能是受到羅馬安息釉陶的啟發而出現的新品目。所謂的折衷說者，則以水野清一為代表，他以為鉛釉陶雖有可能受到西方的影響，但西方的蘇打釉並不容易附著於中國的陶土之上，所以鉛釉的發明與使用，也不排除是在傳統提煉鉛丹的過程中所引發的靈感與技術。

余佩瑾

五代 越窯 青瓷洗



此件作品釉質勻淨，釉色呈淡灰綠色，口緣外翻成折沿，斜弧壁深腹，平底無足。外底中心微向內凹陷，周邊可見燒造後留下的支燒墊痕，形狀極不規整，於無釉處露出釉下灰色的瓷胎。比較特別的是，此器內周壁尚存在一行「汝窯撇口果洗」的墨書款識，透露出此件作品於清室善後委員會接收紫禁城、清理文物為之作帳之際，是將此件作品視為「汝窯」。

和此件作品相似同為碗式造型的折沿洗曾出土於唐乾符元年（八七四）封閉的陝西法門寺地宮、浙江臨安板橋五代早期墓、河南後梁高繼蟾（卒於九〇九年）墓、浙江臨安五代吳越國康陵以及浙江寺龍口越窯窯址中。筆者從支燒

痕、高度與口徑尺寸等，將本件越窯青瓷與上列五件相似器皿進行比對，得知國立故宮博物院藏的這件青瓷洗，在造形比例上和板橋五代墓、高繼蟾墓的出土品較為相近，故可視為是十世紀前半葉之作品。又從五代吳越國康陵和寺龍口窯址亦出土同類青瓷洗而間接得知此類器型或自九世紀後半一直延燒至十世紀中葉以後。最重要的，此件台北故宮原典藏的唯一一件五代越窯青瓷洗，在釉色與燒造上可置於晚唐秘色越窯青瓷的發展脈絡之下來理解，它過去曾被誤為是「汝窯」的判別，正好體現出陶瓷史的發展存在今昔相對照，日新月異的一面，故將之視為本院的重要典藏品之一。

余佩瑾

高一〇·三 口徑三〇·七公分
故窯一四九七九

北宋

汝窯

青瓷蓮花式溫碗

高一六·三 口徑六·六 底徑三·五公分
故窯二六九二九



擁有青瓷之魁美譽的北宋汝窯瓷器，其受到世人的重視及成為學術議題在研究脈絡中的發展隨著時代的變遷，曾出現幾個不同的發展階段。從一九三〇年代英國倫敦中國藝術國際展覽會中，激發西方學者從文獻中探索汝窯瓷器的釉色起迄今，學者們對於汝窯的燒造年代、樣式、窯址以及是否為北宋官窯等問題，都有不同的看法與論述，筆者深信，隨著日後考古發掘的進展或有真相大白的一天。以目前的出土品來看，所謂的北宋汝窯或可置於張公巷窯、北宋汝窯、寺龍口越窯、老虎洞窯和郊壇下官窯等相關的青瓷發展脈絡中加以理解。

國立故宮博物院原典藏中造型源自於金銀器，碗腹極深，圈足略高，外底留存五枚支燒痕，器身作十瓣蓮花造型的蓮花式溫碗，或是目前所見

傳世汝窯中唯一的一件。相似的器形曾出現於高麗青瓷作品組群中，以大阪市立東洋陶磁美術館的收藏品為例，同樣源自金銀器的高麗青瓷花碗其高度略比汝窯為矮，外底存在仿自汝窯的三個小型砑石的支燒痕，蓮瓣形器身相較之下更接近金銀器筆直的走勢和北宋汝窯較為圓潤的修飾技法明顯有別。同樣的，從河北宣化遼墓揭示的圖像中，得知溫碗可與執壺共同搭配組成一套實用的溫酒器具。或因此實用功能的考量，故而將碗腹特意製作的深且高。蓮花造型的溫碗流行於十至十二世紀，除汝窯之外，浙江早期宋墓中出土的青白瓷注子和注碗即是成套組合的例子。而浙江松陽縣水南鄉出土被視為龍泉窯作品的蓮花式碗是此類碗式流行與傳播的另一個例子。

余佩瑾

南宋 官窯 青瓷葵瓣碗

高五·二 口徑十一·七 足徑三·七公分
故窯〇一八〇三五



宋室南遷後，皇室特於臨安城內（今杭州市）設官窯廠燒窯。器類上除了祭天地及祭祖先用的仿銅器型外，從傳世品及出土的情況來看，尚有日常生活的碗盤類器皿。此類器皿並承襲晚唐仿金銀器的風格，取材于自然界的花、果造型。此件造型內斂雅緻的六瓣敞口碗，手拉坯的器壁厚度一致，巧匠於器成後再以手細心的模擬自然界的花卉來塑型。花瓣藉由圓弧線條的律動，柔和的表現出凹凸有致的造型。修坯時，花瓣的瓣尖刻意修薄，使得器型更為細緻。六片花瓣匯集於一小圓型的器底，呈現花蕊小巧的姿態。靈巧的花體坐於短矮細薄的圈足上。器口沿下方的釉面有橫向磨薄的痕跡，似乎刻意要隱約的露出淡紫褐胎色；器足下沿一圈露胎成自然的深褐色。「紫口鐵足」為南宋官窯的特色，在

此件作品上表現的淋漓盡致。粉青色釉表，因冷卻時胎、釉膨脹係數不同而出現大開片線條，胎釉的色澤並將開片紋染成淡金色線條。釉厚如堆脂，宛如美玉雕琢而成，真正達到青瓷類玉的藝術效果，為青瓷工藝發展極致的作品。

南宋官窯在當時是為皇室的尊貴用途而燒造。在傳世及出土的官窯器中，無論是禮器或日用品如此件葵瓣碗，皆以素雅的質感取勝。目前考古學界對於官窯窯址確切的地點並無定論，雖將官窯窯址劃限於杭州境內，而此境內已有郊壇下窯及老虎洞窯等兩處官窯系的窯爐出土。此件葵瓣碗的外壁和器外底近圈足處皆將坯修成小圓弧狀，且由圈足厚薄一致、細膩工整的修法來審視，似乎可斷定此件葵花式碗應為杭州市上城區鳳凰山上，老虎洞官窯系窯址的作品。

陳玉秀

元 霽青單把盃、盤

單把杯和折沿盤的成組搭配，是元代出土物中常見的酒器組合。

本件單把杯，杯身作漏斗形方折耳。通體罩靛藍色霽青釉，平底無釉，滿塗黃褐色護



胎汁；器口鑲一圈銀稜釘。內壁隱約能見原黏貼或描繪金銀花的痕跡，金銀皆已脫落，唯存細密的筆描膠痕；外壁為繞體的長枝梅花，內壁為圖案式錦紋；口沿菱形紋一周，內腹壁折枝花五組，下沿為三角紋一周，內底心十二星芒團花。

折沿盤為敞口、窄沿、淺壁、平底，口沿鑲銀稜釘。通體罩靛藍色霽青釉，底部無釉，滿塗黃褐色護胎汁。器內隱約痕跡為相對的雙龍與火珠，原金銀裝飾俱已不存。龍身瘦長，小首、細頸、張口、三爪、弓形身軀、關節處的肘毛飛揚；火珠帶雲，雙龍分據盤面的上下方。龍紋特徵相似於其它元代作品，如北京故宮與日本大阪東洋陶瓷館之藍地白龍盤，前者的折沿造形，幾乎與院藏本器一致；而雙龍同一器面者甚為罕見。

霽青釉是富含氧化鈷的藍色釉料直接塗施胎面高溫燒成，勻淨幽謐，是元代新

杯：高三·四 口徑八·五 橫寬十公分
盤：高〇·八 口徑十五·五公分
故瓷一七三七〇、一七三七二

興的釉料，色澤靛青如藍寶石，但作品傳世者並不多見，有青色中留白花、印花或描金等裝飾。以本件單把盃言，描金銀遺痕清晰可辨，其外壁的梅花以拖枝法繞器相接，與一九六四年河北保定窖藏霽青金彩碗的紋飾相近；杭州窖藏的霽青爵也有相似的紋飾，只是金彩脫落不全。內壁口沿與底心的圖案都隱含伊斯蘭裝飾的趣味。而其底部無釉刷護胎汁情形與泰順窖藏出土龍泉窯單把杯情形相似。

泰順出土之單把杯伴同一件同樣釉色之折沿盤共出，該盤徑十六·一公分，杯徑七·八公分，大小比例與本組霽青器相當。杯盤並出的情形也見於杭州窖藏的霍州窯白瓷單把杯與盤、昌平元墓的青白瓷單把杯與盤、安慶窖藏的官窯型青釉單把杯與盤等等，可知單把杯使用時的配套情形；一如《事林廣記》所述，元人與客勸酒時的「臺盞」，是有盞、有盤的成套組合。

蔡玫芬

明 永樂 青花人物扁壺

高二九·七 口徑三六 足長十二 足寬八公分
故瓷二二五四九

細長頸的兩側設有一對如意弓形耳，兩耳似乎可向下延伸，作擁扁圓月形器身的姿態，此類型器常亦被稱為抱月瓶。早在世紀前扁壺已以不同的形狀流行於埃及及環地中海

地區；中國也在西元前五至三世紀的戰國時期開始有青銅扁壺的製作。至於此兩地間扁壺器型是否受到彼此影響而產生，目前尚無定論。

乳脂白的瓷胎以湛青的鈷藍釉繪圖，凹陷點處見鐵褐色斑，此顯現出鈷料中含鐵量較高的跡象。圖像上，頸項繪以蕉葉及旋紋、溜肩及近器底處以陶瓷上典型的仰覆蓮瓣紋為邊飾。器身繪以山水人物：前景水岸的樹、石；中景主紋的人物、丘陵及遠景的山林。前後兩面的景象為一連續的構圖：一面三人，另一面兩人；其中四人奏樂一人獨舞。人物頭戴冠型帽，身著前開襟外罩衫並配長領巾，下搭長褲，足套長靴。人物的面像大眼、長鼻，呈異族樣。山水人物的主紋在比例大小上沒有遠近的視覺效果，為採用明代傳統山水畫風格的佈局。圖案的筆觸以永樂、宣德時期青花器上

慣用的細筆，以自信流利的線條勾勒出圖案的框架，並細心的以濃淡不一的鈷藍加以渲染及點彩。其實整器的紋飾在視覺上，由上而下來觀察，從制式性的蕉葉及仰覆蓮瓣紋過渡到人物山水，其下再接蓮瓣。在題材上似乎很清晰，然而與主題的邏輯上彼此間並沒有關連。也就是說整器除主紋外，紋飾的選擇主要是為適應器型各個不規則部位的需要而選定。此種不協調的紋飾編排手法為元代到明代的陶瓷作品上裝飾的主流。然而永宣時期的紋飾佈局跳脫了元代青花繁複細密的效果，採而注重留白的構圖。

人物山水畫為主題紋飾的瓷器於永樂時期很少見。此類型的扁壺目前僅有土耳其伊斯坦堡的炮門宮尚見一件收藏。兩件作品無論在器型、紋飾風格及筆法上皆一致，或為出自同一畫工之手的作品。陳玉秀





明

洪武 龍泉窯 青瓷劃花芭蕉湖石執壺

高三一·六 口徑八 足徑十一公分
故瓷一六九五七

執壺，壺身如玉壺春式，撇口、束頸、溜肩、垂腹、圈足；一側為曲拱起的板狀長柄銜接頸與腹部；另側為長彎流；流與器身間橫接一雲形板片。外壁滿飾帶狀橫隔開的花紋；頸部為蕉葉上仰，束以回文、轉枝靈芝花各一周；腹部飾一幅欄杆、芭蕉、湖石組成的庭園寫生景，正背兩面景致

重複；近底處環以蓮瓣紋，足圈劃如意雲紋。彎流的周壁亦飾數道劃花回紋、轉枝蓮、四瓣花錦等；長柄則劃轉枝花卉。全器釉層肥厚，青碧光潤，通體多處開片狀冷紋。足緣切削無釉，色呈火紅。明初景德鎮的各色瓷器常見有相似的器形；而洪武時期的青花與釉裡紅器上則

見有相似的芭蕉湖石、欄杆庭園的文樣。可見《大明會典》所載：工部「凡燒造供用器皿等物，：行移饒、處等府燒造。」一處州的龍泉窯在明代初期與饒州的景德鎮同樣肩負供應朝廷需求的燒造任務，所頒下指定的樣式顯然也相似。考古發現，明初藩王與功臣墓葬中，經常以龍泉窯青瓷為隨葬器；而近年於浙江龍泉大窯地區發現帶有永樂紀年器的窯址，益發可見龍泉窯與明代官方用器的密切關係。

龍泉窯在宋元時期便已大量燒造，供應海內外市場需求，考古所見分佈極為廣泛。文獻記載，明代初年大量以龍泉窯賞賜琉球、真臘、爪哇、暹羅等前來朝貢的國家，一次動輒七萬件、五萬七千件之數，可見燒造甚具規模。而與本器類似的執壺也見於土耳其托布卡比宮的收藏，蔥青碧綠的色澤亦廣受中東地區喜愛。影響所及，亞洲各地也紛紛設窯燒造模仿龍泉窯類型的青瓷。

蔡玫芬



明

宣德

霽青祭紅刻花蓮瓣紋滷壺一對



這對藍、紅滷壺，器身淺刻蓮瓣四層，流口一層，民國十四年清室善後委員會點查宮中文物時，定名「宣德紅藍磁壺一對」；清宮檔案舊名或為滷壺。

霽青滷壺，器內及底施白釉，器外鈎藍，釉色濃艷，深青帶紫，白釉泛青，器口及凸棱處等釉薄處均露白邊帶灰，霽青壺僅於瓣尖蓮瓣露白，不似祭紅之遍及瓣沿。露胎圈足，細膩潔白，胎釉呈淺橘色，略帶細小鐵質斑點。

祭紅滷壺，外壁與器蓋全施紅釉，內壁及足底則施白釉。胎骨勻厚，釉色鮮麗，白釉泛青，器口、足、流口及凸棱處均露出白筋。圈足露胎，質白細緻，胎釉呈淺橙色，並帶鐵質斑點。兩壺底均以青花書「大明宣德年製」二行六字楷款，外加雙青圈。

宣德祭紅、霽青滷壺，以凸起蓮瓣作為裝飾，壺身宛若置於盛開的蓮花之中，清麗脫

通蓋高一〇·六 口徑二·八 足徑七·二公分
通蓋高一〇·六 口徑二·八 足徑七·二公分
故瓷一七七〇、一七七六九

俗，原屬養心殿內多寶格中的一對賞玩器，與其他一百零三件珍玩，如古銅、漢玉、宋瓷、御筆書畫冊等，一起收納於乾隆所鍾愛的一隻多寶格內，倍受重視。這對祭紅、霽青滷壺，也曾多次出現在清宮繪畫中。如郎世寧繪〈弘曆觀畫圖〉，一張擺設有各項珍玩的几上，靠近乾隆皇帝肘前，即見這對滷壺，足證備受鍾愛。對本院而言，這對祭紅、霽青滷壺，是已知傳世器中唯一的一對，彌足珍貴。

近年景德鎮珠山明代宣德官窯遺址也出土有滷壺殘器，均為淘汰器，可見宣德時期一器多種釉彩的特色仍表現在滷壺器上；為了提高官窯產量，將同一器形作不同釉色裝飾，或將同一紋飾用於不同造型上，如此，不僅可以節省時間、人力，亦可達到量產標準，可見御窯廠於明代早期已建立一套分工、系統化的高效率工廠管理制度。

廖寶秀

明成化鬥彩人物杯

高三·八 口徑六·一 足徑二·六公分
故窯五三三八



杯型、紋飾均為成化官窯新創造型，形制秀巧，色彩鮮麗。

鬥彩技法，是先在素坯上以鈦料雙鉤描繪紋飾輪廓，施透明釉，高溫燒成；其後於紋飾內填入各種色釉，再入爐低溫燒，完成燒造工序。鬥彩是釉下青花與多色釉上彩的完美結合，以釉下青花作為整體紋飾主軸，各色釉上彩繪則為輔助裝飾。釉下青花與釉上單彩、複彩或五彩技法創始於宣德，完成於成化，色彩鮮明對比，交相輝映，為明代官窯的新風尚。

「鬥彩」一詞，今日雖已普遍，但晚至清末民初方始見於文獻記載，《匋雅》（一九一〇）與《飲流齋說瓷》（一九一二）等陶瓷專書，均以「豆彩」稱之。民國十四年清室善後委員會所編《故宮物品點查報告》，部分襲稱「豆彩」，然大部分明清官瓷仍稱「五彩」。證之於明代文獻與清宮內務府《各做成作活計清檔》亦稱「五彩」，說明今日稱之為「鬥彩」的瓷器，舊稱「五彩」。雖然成書於十八世紀的《南窯筆記·彩色》中曾載：「成正嘉萬俱有鬪彩、五彩、填彩三種。」但同一部書〈成宏窯〉則又說：「弘治多素白，素花者少。成窯淡描五采，精雅絕倫，有雞缸盃、

高士盃、錦卉堆」，或曰：「成窯五彩，圓琢俱多」等，說明當時五彩、鬪彩並未釐清，莫衷一是。

根據明人王士性《廣志繹》載：「宣窯五彩，堆垛深厚；而成窯用色淺淡，頗成畫意，故宣不及成。」；明末沈德符《敝帚軒剩語》〈瓷器〉篇亦稱：「本朝窯器用白地青花間裝五色，為古今之冠。如宣窯品最貴，近日又重成窯，出宣窯之上。」說明明朝所謂「宣德五彩器」，實與今人所稱「鬥彩」相同，並未將「五彩」與「鬪彩」從技法上加以細分。

近年來景德鎮珠山宣德官窯遺層出土的〈蓮塘鴛鴦紋盤〉與及西藏薩迦寺傳世的〈雲龍蓮塘鴛鴦紋碗〉，充分證實宣德時期確已燒製成熟完美的青花五彩瓷。若以上述兩件鴛鴦紋盤、碗與同類紋飾成化器比較，宣德五彩是以小筆蘸色堆填，成化則用大筆雙鉤填染，故無論青花或釉上彩均較宣德清麗淡雅，因此明朝人認為宣德五彩不及成化。

本件成化鬥彩高士人物盃，釉色深淺分明，瑩潔質堅，在明末已十分珍貴，常用作酒器，清宮稱為「成化五彩酒圓」或「成化豆彩酒盃」。類似的盃型亦沿用於清康、雍、乾三朝畫琺瑯酒盃。

廖寶秀

明 正德 藍地三彩番蓮花盆



十倭角型敞口花盆，侈口，深壁，平底中心掘一圓型泄水孔。外壁口沿下飾綠釉寬邊一週，其上綴黃釉圓點。器身以孔雀藍為地，上以寬刀線條刻出紋飾的輪廓，刻線上以茄皮紫釉雙勾。花瓣內填紫、黃、綠三彩的纏枝蕃蓮十枝；

近底處畫紫釉圖案及黃綠釉蓮瓣邊飾各一層。器內純白無飾，盆底露胎無釉。口沿下書一橫列「正德年製」四字青花楷款。孔雀藍釉鮮明，紫、黃彩釉色澤深沈古樸，綠釉略微閃黃。鮮明及古樸的色彩交替效果，使得下凹的輪廓線及內填微凸的裝飾技法造成視覺上的立體感。胎體厚重為正德三彩器的特點，目前收藏界少見，而此件作品的製作精彩，實屬難得。

學界一般認為，中國氧化銅孔雀藍釉的燒造受到西亞地區的影嚮。目前伊斯蘭地區九世紀特有的孔雀藍釉大罐多次

出土於中國沿海地區，此亦可以為例證。一直到一九七八年考古界對十二世紀山西大同金代閻德源道士墓的發掘，才出土了中國燒製的鈎釉孔雀藍長頸瓶。到明代永宣時期，孔雀藍釉已成為景德鎮官窯廠陶瓷燒造的一個釉項。

在器型上，如果將院藏的此件孔雀藍三彩花盆平放，其器底會緊貼於平面上，亦即平底下的泄水孔的水流不易宣洩。然而從明代繪畫觀察，可將花器使用的方式分為單一花盆或盆托配套兩類。單一花器的造型通常帶有足，此足部具有墊高器身的功能，使得器底的泄水孔得以疏通流暢；或花器亦常放置于托高的墩座上。另一類為內盆及盆托配套的花器，內盆置於矮平帶足的花盆內。而此件正德款的孔雀藍花盆無足，裝飾華麗，可能為內盆或陳設時有一架高的墩座配套。

陳玉秀

高十二·五 口徑五·四×二·四 一公分
底徑二·五×十四·一公分
故瓷五八八五

明 萬曆 青花梵文蓮花式盤

高六·三 口徑十九 足徑五·六公分
故瓷一六〇二三



蓮花式盤，淺壁，矮圈足。以兩層各十六片長形蓮瓣組成，每瓣皆模印成內凹突起的花瓣狀，瓣尖外侈。外壁下層的花瓣尖於盤壁中腰處向外浮挑出；使全形宛如中央圓形花心外圍以雙層蓮瓣的大朵盛開蓮花。全器中央書一梵文種子字，外壁也間隔書一梵字，每一梵字代表佛身，正彷彿八佛統合於中央佛的壇城形式。密藏佛教中一種可開可闔的金蓮花式壇城，闔為花苞、開而佛現；此瓷盤似取壇城開敞的樣式。這也是藏傳佛教長期影響明代宮廷的一種表現，只是梵字多有錯筆，可能是工匠並不深解筆劃，同樣的情形也見於其他漢地工藝品。

全器內外花瓣均用青料雙線勾勒邊框，框內加飾圖案；上層內面的花瓣框內畫圈線疊成的勾雲紋，外面框內畫梵文八字間飾花卉八枝。下

層內外框內簡筆綴飾苜蓿葉與瓣脈。盤心梵字周邊飾如意雲兩圈，紋線密實，有如蓮心籽實狀。外壁近足緣處勾尖首雲紋一周，則如花蒂托葉。足底書「大明萬曆年製」雙圈六字楷款。從正面或背面的全形紋飾看來，全器以一個個的開光框格組成，每個開光內各飾圖案；製作時又瓣稜起伏；這些裝飾習慣與萬曆時期銷往歐洲的貿易瓷有相似的跡象，而後者以大小錦地開光組成的裝飾形式，通常泛稱為「喀拉克」瓷，廣受歐洲市場歡迎。

明代後期，內廷經常要求官窯燒造奇巧造形的器用，如圍棋盤、屏風、龍缸之類，滿足帝王各種好尚需求。萬曆朝皇帝篤尚佛教，此件浮雕層重、雕作複雜的蓮花形器，正也說明此種明晚期官窯燒造的現象。

蔡玫芬

清

康熙

宜興胎畫琺瑯五彩四季花卉方壺

通蓋高十一·二一 口徑六·五公分
足徑七·一×七·一公分
故宮一六九七五

四方形壺，直口突唇，方形曲把、拱蓋，配以蓮苞蓋紐、曲流、平底，矮圈足。蓋紐底邊四周飾藍料蓮瓣紋與白底紅點紋，蓋面飾月季、

菊花、水仙、茶花等朵花；素胎壺腹四面琺瑯彩繪四季折枝花卉，分別為三色牡丹、雙色荷花、秋葵、海棠、雛菊與紅梅、白梅、茶花等。紫砂胎地略粗，間雜黑、黃砂點，砂點脫落處可見棕眼細孔。然胎體均勻，呈栗紅色，壺底以琺瑯白料塗框，藍料書「康熙御製」二行四字款識，外加粗細雙藍方框。本件方壺，無論作工或繪筆均可視為宜興胎畫琺瑯器中佼佼者，胎地未施透明釉，不僅表現了宜興紫砂素胎之美，亦呈現了宮廷御用畫家精湛的繪畫技巧。

宜興胎畫琺瑯折枝花卉多以傳統寫實畫法描繪，院藏十九件宜興胎畫琺瑯器多直接用色彩鈎畫紋樣，惟方壺採用雙鈎填染，設色妍麗，花葉或陰陽向背、或偃仰轉側，皆極盡自然形態神韻，此即清初花卉寫生名家惲壽平的要求：「寫生神韻為上，形似次之。然失其形似，則不必問其神韻

矣。」這種追求自然神韻的理想，也表現在這件宜興胎畫琺瑯茶器上。

宜興壺以內斂樸雅風格著稱，自晚明起受江南文人、官員、收藏家以至尋常百姓所喜愛，康熙皇帝六次南巡，或受這股風氣的影響，將宜興壺引入宮中。康熙御用宜興胎畫琺瑯彩茶器，皆在宜興製坯燒造精選，入宮後由造辦處畫師加繪琺瑯彩，再低溫烘製完成。一器分由兩地製作，是陶瓷製作史上的創舉，也是清宮畫琺瑯官窯瓷器製作的特色，康熙朝宜興胎、瓷胎畫琺瑯器，均由民間、御窯廠與宮廷合作完成。

傳世康熙款花卉紋方壺僅此一件，為清宮極為珍稀的御用茶器，此壺在乾隆三年（一七三八）九月二十五日交造辦處配匣收藏於乾清宮，當時《內務府各作成做活計清檔》所載品名為「宜興四方畫琺瑯四季茶壺」。

廖寶秀



清雍正 瓷胎畫琺瑯藍料山水碗

高六·九 口徑十四·六公分
故簽一七〇四八

深受西洋銅胎畫琺瑯啟發的瓷胎畫琺瑯始燒於清康熙時期，此項工藝至雍正時期出現

一些重要的變革。首先是作為彩繪顏料的琺瑯料在怡親王允祥的推動下，終於提煉出來。其次是主導整個生產的人物有從怡親王至雍正皇帝的轉變，特別是自從皇帝控管相關燒造事務之後，年產量似有逐年攀增的趨勢，而讓瓷胎畫琺瑯的

產造更顯露出與皇室品味的密切關係。

雍正時期無論以清宮庫藏白瓷或景德鎮御窯廠新造白瓷作為彩繪基體的瓷胎畫琺瑯，產燒過程中彩繪與再燒造的工序仍然多數完成於清宮的內廷作坊中。惟其如此，當時任職於畫院的畫畫人如戴恆、湯振基，或深受皇帝滿意擁有絕佳筆繪能力的畫琺瑯人譚榮、鄒文玉等皆是《養心殿造辦處各作成做活計清檔》曾述及參與繪製的工作者。除此之外，受過西洋繪畫技巧訓練的畫琺瑯人林朝楷及其老師郎世寧據載亦曾在清宮畫琺瑯或為金屬胎琺瑯器設計紋樣。

此件作品造型為侈口、弧形深壁、平底，矮圈足。外底以藍料題書「雍正年製」四字宋體楷款，外加雙方框。碗外依碗壁的走向以藍料描繪連綿的山嶺及與主山相對望的河岸波堵，山林之中並且存在與世隔絕的山莊別墅。順著水波流逝的視點轉到碗壁的另一面，

則出現極富詩意的「一江綠水浮嵐影，兩岸青山夾翠濤」的題句，以及分置於句首和句尾以紅料描繪而出的「壽如」、「山高」和「水長」等三枚印文。此類以文人畫中具有的詩書畫意境來裝飾極其平凡的碗盤，從中營造細膩典雅的風格，讓一只平凡的碗，不只是在壁薄如紙、對光可映見碗外圖案的修飾上展露出皇家用器擁有的卓絕技術，同時也賦予極其平凡的器形一股與眾不同的藝術氣息。

與此件作品相同亦於碗外裝飾藍料山水的瓷胎畫琺瑯，目前除本院典藏另一件圖案略微不同但造型相同可與之配成對之外，雍正時期產燒之藍料山水碗的整器並不見於其他博物館的典藏。兼且，裝飾於碗壁之題句和藍料山水亦能夠深刻地反映出雍正皇帝主導瓷胎畫琺瑯產燒之際所加諸於此項工藝的新裝飾風格，故可將之視為本院的重要典藏品之一。

余佩瑾



清

乾隆八年

瓷胎洋彩翠地山水詩意雙喜罇

高二四·九 口徑十二·二 足徑十二·六公分
故宮二七四四一

瓶仿青銅壺造型，分三段接合，中段頸部可旋轉、附垂帶雙喜耳，圈足外撇。器外壁除四面開光主紋及頸飾外，器腹、口足均施翠藍釉，上錐剔卷草錦地紋，餘隙則繪洋菊及洋花葉紋。器腹四面開光分繪春夏秋冬四景山水人物畫，分別以隸、楷、行、

篆四體書乾隆為皇子時代—雍正十二年至十三年所作四季詩文四首：「春到人間饒富麗，柳煙花雨總宜人」（〈題焦秉貞人物畫冊十二幀之三〉）；「風縹縹紋迴遠瀨，霞堆峯勢暎明川」；「澹月梧桐影，清風蘿薜香」（〈夏日園居即事〉）；「梅帳春融雪，松窗月舞龍」（〈冬月〉），四景內分別以朱、白文描畫「乾隆宸翰」與「惟精惟一」二篆體方印。山水人物筆致極精，應出自宮廷畫家樣稿。器頸為黃地彩繪洋菊及花葉雙圈紋，口沿下六火焰圈內亦繪制式變體洋菊紋。胎體勻重，藍色錦地施湖綠色釉，底心留白框以青花書「大清乾隆年製」六字三行篆款。

根據《內務府各作成做活計清檔》載：院藏此對洋彩山水詩意雙喜罇，於乾隆八年五月配匣入藏乾清宮。

罇上下兩段不能轉動，中段帶耳的頸部則可以轉動，製作工序雖不如玲瓏（鏤雕）轉心瓶複雜，然亦須仔細精算，否則無法套合。詩意雙喜罇，造型來自青銅壺，乾隆時期將這類型制通稱為「罇」，百祿罇形亦為一例。本罇四面開光採傳統技法畫四季山水，頸肩上洋花蕊心圓點、葉尾圈點紋或藍地錦上添花上的洋花及花葉均以瑛瑯白料描繪光點，依受光方向的不同，光點或大或小，位置亦略有不同，此種技法不見於乾隆朝以前，筆者認為這應當就是唐英在《陶冶圖冊》中所說西記或《陶冶圖冊》中所說西洋畫法：「洋彩器皿，本朝新仿西洋法瑛瑯畫法」與「圓琢白器五采繪畫，摹仿西洋，故曰洋彩」；這些看似很中國的技法，其實已蘊含無數西洋畫意。中西文化的交流，在這件磁胎洋彩翠地山水詩意雙喜罇中展現無遺。

廖寶秀

