



清雍正瓷胎畫琺瑯柳燕圖碗（中瓷1234）國立故宮博物院藏



清雍正瓷胎畫琺瑯柳燕圖碗（中瓷2988）國立故宮博物院藏

清雍正瓷胎畫琺瑯柳燕圖碗

余佩瑾



十七世紀末由歐洲傳教士引進的畫琺瑯，在康熙皇帝的重視和推廣下，逐漸從銅胎發展成瓷胎的創作。

康熙皇帝不僅親自指揮西洋傳教士藝術家馬國賢 (Matteo Ripa, 一六八二—一七四五) 和郎世寧 (Giuseppe Castiglione, 一六八八—一七六六) 畫琺瑯，同時也在清宮造辦處建立起一套繪製再燒造的流程。致使傳世瓷胎畫琺瑯出現「御窯」和「官窯」兩個組群。所謂「御窯」是指裝飾紋樣繪製於造辦處者，而「官窯」則指瓷胎和裝飾紋樣皆燒造完成於景德鎮御窯廠者而言。

承襲康熙皇帝的作為，雍正皇帝持續關注畫琺瑯的產造，從造辦處的檔案記事而得知他特別在意器表裝飾紋樣

是否「精細成造」。因此，除了西洋傳

教士藝術家郎世寧和他的徒弟林朝楷之外，一些畫畫人如賀金崑、戴恆、湯振基都曾指派畫琺瑯，甚至連畫狀元唐岱也曾提供畫稿供畫琺瑯使用。每一次見有優秀作品出現時，雍正皇帝也立刻滿心歡喜地下旨犒賞，讓擅畫山水的鄒文玉因此數次獲得皇帝的獎賞。同時，表現在裝飾紋樣上的青山水、赭墨山水、孔雀紋和紅黑各種色地白梅花等題材，依據檔案的記載也都是雍正皇帝喜愛的裝飾母題。

同樣的，繪製使用的原料於雍正時期亦出現突破性的發展。雍正六年（一七二八）總管造辦處的怡親王允祥（一六八六—一七三〇）在造辦處提煉琺瑯料，讓繪製所需的顏料從此

無需再仰賴進口素材，不僅如此，造辦處能夠自行提煉顏料以後，也將多餘的月白、松花兩種色料移撥給景德鎮御窯廠畫瓷器，間接推動景德鎮洋彩類型作品的產燒。由此可見瓷胎畫琺瑯於雍正時期興盛發展的情形。

傳世所見雍正朝之瓷胎畫琺瑯多半彩繪具有文人雅趣的詩書畫印裝飾元素，探討此類裝飾母題蔚為流行的原因，追溯檔案記事，亦能從中發現其或正是所謂帝王品味和官樣文化特質的反映。以檔案記事為例，出現在雍正九年（一七三一）：「四月十七日內務府總管海望持出白瓷碗一對。奉旨：著將此碗上多半面畫綠竹，少半面著戴臨撰詩題寫。地章或本色，或配綠竹淡紅，或何色酌量配合燒琺瑯。」的記載，反映出雍正皇帝旨

燒造帶題句紋樣以及欽點戴臨選句題書的經過。

事實上，出現在瓷胎畫琺瑯上的題句多半來源有據，它們不僅是隋、唐、宋、元、明各朝名家筆下的作品，同時也是康熙時期編訂的《文苑英華》、《御定全唐詩》、《御定淵鑑類函》、《御定佩文齋詠物詩選》等類書中所選錄的詩作。而在器表撰寫題句的戴臨和徐國正兩人，都任職於造辦處從事抄寫工作。其中同時也是雍正皇帝代筆的戴臨，一直到乾隆十六年（一七五二）都還在為乾隆皇帝撰寫「膳單」。以此回看雍正五年（一七二七）皇帝親自下旨規範：「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。近來雖甚巧妙，大有外造之氣。爾等再做時，不要失其內廷恭造之式。」的內涵，當不難明白共同匯集在一件瓷胎畫琺瑯上之紋樣、題句和撰書者，因都是皇家制式規範



清雍正瓷胎畫珐瑯柳燕圖碗（中瓷1234）國立故宮博物院藏



清雍正瓷胎畫珐瑯柳燕圖碗（中瓷2988）國立故宮博物院藏

下的樣式與人選，正足以和「外造之氣」有所區隔，因此，可以看成是雍正皇帝所期待的「內廷恭造」樣式。

此次雍正展選件之清雍正（瓷胎畫珐瑯柳燕圖碗），本院典藏一對，此次僅展出其中一件。對照檔案記事，本院典藏者或正是雍正十二年（一七三四）進呈清單中所登錄的「杏林春燕大碗一對」。以其中單一一件作品來看，作侈口，深弧壁，平底，矮圈足的造形。外壁彩繪杏花、柳樹和佇停於枝梢之燕子一對，畫畫人藉由粉嫩花蕊和鮮綠垂柳的搭配組合來傳達紋樣中所蘊含的春天氣息。碗的另一面則以墨書題寫：「玉剪穿花過，霓裳帶月歸」，兩句出自明朝狀元申時行筆下的詩作，詩末以紅料描繪「佳麗」、「四時」和「長春」三枚印文，透過「佳麗四時長春」吉語的結紐，傳達裝飾紋樣具有的吉祥意涵。碗內施白釉，素面無紋。碗底以藍料書「雍正年製」兩行宋體款，外加雙方框。

本文作者任職於器物處



清雍正瓷胎畫珐瑯柳燕圖碗（底部，中瓷1234）國立故宮博物院藏



清雍正瓷胎畫珐瑯柳燕圖碗（底部，中瓷2988）國立故宮博物院藏