

**採取青料**

瓷器無不圓琢其青花者有宣城嘉萬之別志藉青料為繪畫之需而霽青大釉亦賴青料配合料出浙江紹興金華兩郡所屬諸山採者赴山挖取於溪流洗去浮土其色黑黃大而圓者為頂選統名為頂圓子俱以產地分別名目販者携至燒瓷之所埋入窰地煨煉三日取出淘洗始售賣備用其江西廣東諸山間有產者色澤淡薄不耐煨煉止可畫涂市賣粗器圖中所繪特詳採取其於製煉則未及焉



(八) 採取青料

**圖次紀略**

粵稽虞代肇興陶正之官載讀考工詳列陶器之職是知延埴為器日用必資故應開發精微用以昭垂永久蓋製泥所需在泥土而泥土之細在淘澄泥土細而坭胎成灰泥合而釉色備泥釉是當首審淘煉尤合居先至於儲其材更當利其器欲期烟端無玷於品煇發令先彩有需於造設斯匣埴之備用宜權土釉而次及者也若夫程料制范既當左宜右有之時務古而今必循方矩圓規之則惟茲模範開手埴胎曰造曰埴而賦物始有其象為雖為錘而受質各別其形於是施復素之功成受采之益圓琢異制澄茶同工釉分吹釀而巧拙立呈足詳款識而功餘始畢泥形土質都成金石之聲錦地花紋益帶雲霞之色裝束藉大茅草利用編手窰區點相惟神度奉陶家之享獻上供有職仰進

《陶冶圖冊·圖次紀略》

# 清乾隆《陶冶圖冊》的繪製背景與創作意圖

余佩瑾

長久以來，學界研究因依據清人藍浦《景德鎮陶錄》（一八一五）中對於乾隆時期督陶官唐英「既復奉旨恭編陶冶圖二十頁，次第作圖說進呈」一事的記載，遂將《陶冶圖冊》之《陶冶圖說》的撰寫，看成是唐英對乾隆官窯所貢獻的重要成就之一。然而，近年來隨著造辦處《各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計清檔》）檔案記事史料使用的普及，以及唐英上呈皇帝奏摺也大量被摘錄出版，對於清乾隆本《陶冶圖冊》的繪製，乃至於因應二十幅圖畫所撰述的圖說等，也產生從不同角度解讀的可能性。在此脈絡下，本文擬從乾隆皇帝主導的面向來看此一圖冊所呈現出來，由皇帝一手規劃的理想官窯意象。

《陶冶圖冊》中包含有採石製泥、淘練泥土、煉灰配釉、製造匣鉢、圓器修模、圓器拉坯、琢器造坯、採取青料、揀選青料、印坯乳料、圓器青花、製畫琢器、蘸釉吹釉、鑲坯挖足、成坯入窰、燒坯開窰、圓琢洋采、明爐暗爐、束草裝桶、祀神酬願等二十則生產流程，此一工序在宋伯胤的研究中，將之看成是足以和李國楨筆下現代製瓷工藝流程相對照的步驟。其中採石製泥、陶練泥土為原料的採集、處理及坯泥的製備，而圓器修模、圓器拉坯、琢器作坯為成形的過程，又印坯乳料、圓器青花、製畫琢器，為置備彩料及雕畫彩飾。至於煉灰配釉、蘸釉吹釉即為調製釉料和施釉，而鑲坯挖足為修坯，燒坯開窰代表燒成，圓琢洋采是釉上彩繪，明爐暗爐指低溫烘燒釉上彩，束草裝桶則為包裝運送。（註一）

但是回溯當初創作此一生產流程圖的背景，卻鮮見完整的紀錄。只能在《活計清檔》中發現兩則相關的說明。其中第一則資料出現在乾隆三年（一七四〇）四月二十五日：「司庫圖拉來說，太監毛團傳旨交陶冶圖冊二十幅，著唐岱畫樹石，孫祜畫界畫，丁觀鵬畫人物。」（註二）

第二則資料出現在乾隆八年（一七四三）四月初八日：「司庫白世秀來說太監胡世傑、高玉交陶冶圖二十張，傳旨：著將此圖交與唐英，按每張圖上所畫係做何枝葉詳細寫來，話要文些，其每篇字數要均勻，或多十數字，或少十數字亦可。其取土之山與夫取料取水之處，皆寫明地名，再將此圖十二幅，按陶冶先後次第編明送來」。至同月十一日，「司庫白世秀將繕寫得陶冶圖上諭摺片一件，持進交高玉等轉奏奉旨：將此改正摺片與陶冶圖俱交唐英。」（註三）

透過這兩則資料，我們至少可以從中整理出幾個可能的切面，首先，無論乾隆三年還是八年，從皇帝下旨繪製陶冶圖，事先並無徵詢督陶官唐英，透露此一圖冊的繪製非常有可能出自乾隆皇帝自己的意向。但是乾隆皇帝何以要繪製陶冶圖呢？此點從乾隆三年皇帝下旨交陶冶圖冊二十幅，並欽點畫者人選。而令人懷疑皇



帝下旨交下的東西也有可能是一本樣本。特別是雍正四年（一七二六）《活計清檔》五月十一日的記事中曾出現：「據圓明園來帖內稱，內務府總管年希堯傳旨：著畫燒瓷器樣子」（註四），以及北京故宮博物院亦收

藏有傳稱繪製於雍正時期的《陶冶圖冊》，而讓筆者以為在沒有其他足夠的資訊，足以排除雍正朝存在有《陶冶圖冊》之下，可能暫時無法將乾隆朝《陶冶圖冊》視為是始創於乾隆皇帝，並由他親自主導繪製的作品。相



### 燒坯開窯

瓷器之成窯火是賴計入窯至出窯類以三日為率至第四日清晨開窯其窯中套裝瓷器之匣鉢尚帶紫紅色人不能近惟開窯之匠用布十數層製成手套蘸以冷水護手復用濕布包裹頭面肩背方能入窯搬取瓷器瓷器既出乘熱窯以安放新坯因新坯潮濕就熱窯烘焙可免火後圻裂穿漏之病圖內據案包紮者為出窯瓷器肩運柴片者為現在燒窯其搬運出窯情形未詳繪也

岱日後被周鯤取代而已。這是面對當今惟一一件乾隆朝傳世品所無法排除的另一種推測。

不過不管真象為何，畫者的身分及他們與皇帝之間的交情，仍然透露皇帝對繪製此一圖冊的期待。例如乾隆三年皇帝欽點堪稱一時之選

的三位畫家中，唐岱曾被康熙皇帝賜授「畫狀元」，在雍正時期又獲賜授

「騎都尉」的職銜，乾隆皇帝甚至以「我愛唐生畫」來形容他對唐岱畫作的欣賞及兩人的交遊狀況（註六）。其他兩位畫家孫祜和丁觀鵬，於乾隆六年（一七四一）皆被授封為一等畫畫

反地，因應雍正朝可能存《陶冶圖冊》的狀況，可能更需要思考的是，《陶冶圖冊》的繪製若非始創於乾隆時期，那麼乾隆皇帝依循之後的改變，又是什麼呢？

其次，關於乾隆三年和八年所繪者，是否為同一本的問題，由於《石渠寶笈》曾記載孫祜、周鯤、丁觀鵬合繪《陶冶圖冊》之事，且此一著錄與臺北私人收藏本（註五）所具備圖說由唐英撰寫，戴臨抄題，圖畫由孫祜、周鯤和丁觀鵬合繪完成於乾隆八年的狀況完全一致下，傳世臺北私人收藏本或能因此而視為是《石渠寶笈》所記錄者，同時也可能正是乾隆八年《活計清檔》述及但未指出畫者為何人的那一本《陶冶圖冊》。至於《活計清檔》述及乾隆三年由唐岱、孫祜、丁觀鵬合繪之《陶冶圖冊》，目前並不見傳世。在這個環結上，也容易令人產生乾隆三年皇帝下旨交代繪製的作品，也許有可能一直畫到乾隆八年方完成。那麼乾隆八年本《陶冶圖冊》又未嘗不能是乾隆三年皇帝交下繪製的圖畫，只是畫者之一的唐

人，月領錢糧銀八兩，公費銀三兩，平均所得超過一般正六品官職官員（註七）。至於出現在臺北私人收藏本《陶冶圖冊》的周鯤，因亦擁有一等畫畫人的職銜（註八），故同樣在專業職級及其與乾隆皇帝的關係上反映出乾隆皇帝對於《陶冶圖冊》的重視。

除了畫家之外，乾隆皇帝又指定督陶官唐英為圖配寫說明，也非常清楚地反映出乾隆皇帝希望透過對生產流程相當熟悉的人來呈現他治下官窯的樣貌。尤其是皇帝下旨之際，雖然表露於文字中存在有「多十數字」和「少十數字亦可」的彈性，然而從其「話要文些」和「字數要均勻」的指示中，還是能夠間接感受到乾隆皇帝其實想要親自加以規範的態度。而此想法最後也落實在他對於唐英進呈文字字的修改上，皇帝親自修改督陶官撰寫的圖說，又從另一個面向再度反映出他對此本《陶冶圖冊》的關注，但是相對於乾隆皇帝的態度，督陶官唐英卻有截然不同的反應。

唐英的想法清楚地呈現在他的奏摺中，唐英以為「至陶務為瑣屑工

（十六）燒坯開窯



作，圖既未備，編亦不能詳列。為謹就圖中所載，遵旨編次」（註九）。從督陶官對於以陶冶流程為圖所產生的疑惑中，可以想見督陶官與皇帝之間對於《陶冶圖冊》的繪製存在著非常不同的觀感。不僅如此，以傳世私人收藏本《陶冶圖冊》為例，在部分圖說中，唐英也非常直接的指出畫中存在的非專業的部分，如在「採取青料」一圖的圖說中，唐英以為：「圖中所繪特詳採取，其於製煉則未及焉」，同時又對「揀選青料」一圖表達：「圖內筐盛匣鉢乃屬點綴，非選料正意」，至於「燒坯開窯」一圖，在唐英眼中不過是「圖內據案包紮者為出窯瓷器，肩運柴片者為現在燒窯，其搬運出窯情形未詳繪也」。換言之，透過唐英不自覺表露於圖說中的看法，益發能夠感受到《陶冶圖冊》背後所存在的帝王主導的背景。

惟其如此，置於全冊頁之首非出自唐英筆下，卻有作為整本《陶冶圖冊》序文作用的「圖次紀略」，或可視為是乾隆皇帝對於陶冶概念的說明。此一「圖次紀略」除了配合二十

幅圖畫和二十則說明作冠冕堂皇的綜述之外，整篇文章一開始即開宗明義指出：「粵稽虞代肇興，陶正之官載讀考工，詳列陶瓦之職。是知埴埴為器，日用必資，故應闡發精微，用以昭垂永久。」當可視為是乾隆皇帝有意將乾隆官窯放進一個足以連結古代聖人的產燒脈絡中的反映。據此，追溯歷史典故，可以發現所謂「粵稽虞代肇興，陶正之官載讀考工，詳列陶瓦之職」之句，應能分成兩個層次來理解，其一是有關「粵稽虞代」的典故，大約可以溯及至《史記》五帝本記中關於「舜陶河濱，河濱器皆不苦窳」的記載（註十）。其次是有關「陶正之官」的來源，又分別能追溯到《呂氏春秋》中「黃帝有陶正，崑吾作陶」，和《毛詩注疏》有關「虞闕父為周初陶正，武王賴其利器用，與其神明之後，妻而封於陳」（註十一）的記載。至於「載讀考工，詳列陶瓦之職」一句的含意，若對照《周禮》〈考工記〉，則可從有與其他工種並列的「埴埴之工，陶、瓦」（註十二），發現從事陶器製作的工匠，

可分為陶人和瓦人。而陶人和瓦人掌管之事為「凡陶、瓦之事，髻、鑿、斜、暴不入市」，也就是凡器形歪斜，釉面有傷損的瓷器一律不准販售到市場上。由此可知，帝王投入做陶和工匠埴埴造器原來都事出有典，由來已久。特別是因為虞舜為古代的聖人，其作陶於河濱的故事，日後遂演變成象徵帝王以身作則，以德政感動天下百姓的「河濱遺範」。（註十三）

上述「河濱遺範」、「陶正之官」，「陶瓦之職」，至元人毛應龍的《周官集傳》中，又統合成為：「陶人為甌實二……，鄭鏗曰孟子云，萬室之邑，一人陶則器不足用，故周有陶人之官，又曰上古聖人凝土以為器，堯世雖去古遠，然以天子之尊，猶且飯土瓊啜，土銅傳及有虞而益尚之，故瓦棺泰尊猶載於禮，孟子謂舜由耕稼陶漁以至為帝，馬遷言其陶於河濱器不苦窳，則考工記言有虞氏尚陶不為無據，後世日移於文金玉竹木，其制不一而祭天之器不廢陶瓠者，不忘古且貴其質也，雖然祭天不敢忘其質，至於用器之尚用上者亦不

### 蘸釉吹釉

圓琢各器凡青花與官哥汝等均頂上釉入窯上釉之法古制將琢器之方長稜角者用毛筆搨釉槩每失於不勻至大小圓器及渾圓之琢器俱在缸內蘸釉其弊又失於體重多破故全器倍為難得今惟圓器之小者仍於缸內蘸釉其琢器與圓器大件俱用吹釉法以徑寸竹筒截長七寸頭蒙細紗蘸釉以吹俱視坯之大小與釉之等類別其吹之適數有自三四過至十七八過者此吹蘸所由分也



(十三) 蘸釉吹釉

### 圓器備模

圓器之造每一式款動經千百不有模範式款斷難畫一其模子須與原樣相似但尺寸不能計算放大則成器必較原樣收小蓋生坯泥鬆性浮一經窯火鬆者緊浮者實一尺之坯止得七八寸之器其抽縮之理然也欲求生坯之準必先模子是備故模匠不日造而日修凡一器之模非備數次其尺寸款式款燒出時定不能脗合此行工匠務熟諳窯火泥性方能計算加減以成模範景德一鎮名手不過三兩人



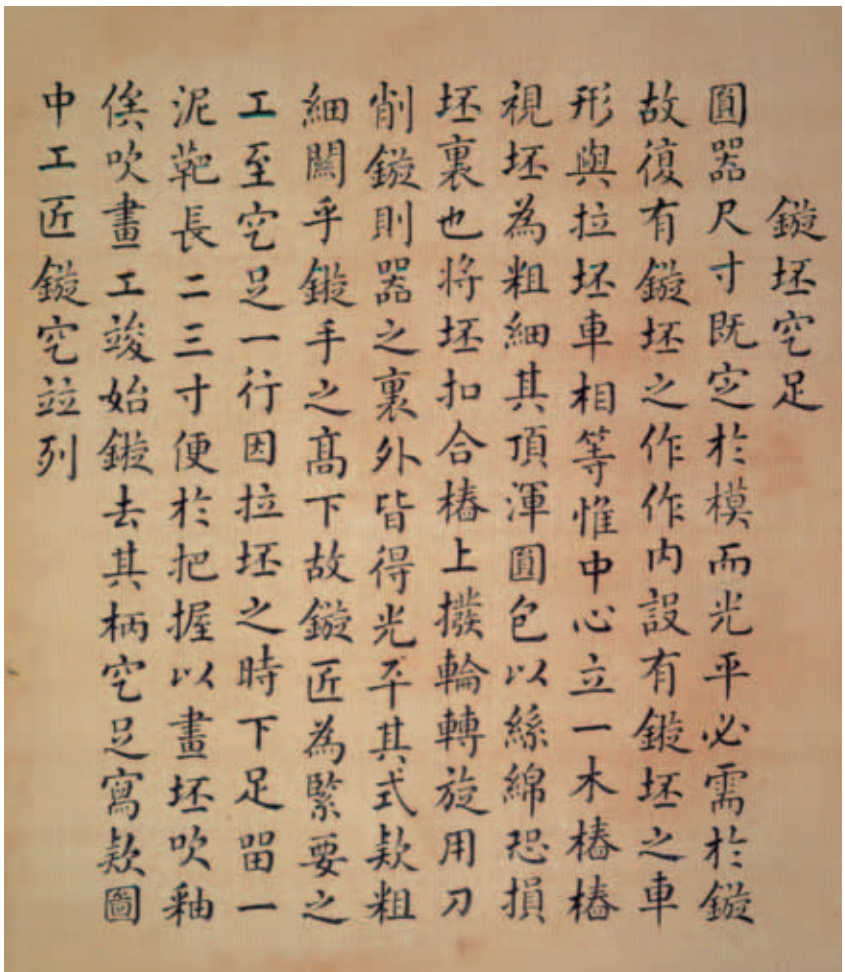
(五) 圓器修模



能廢之也。故孟子以為萬室之邑，一人陶則器不足用，此陶人之官所以見於周歟……」般的解釋，在這個解釋中「陶正之官」不僅是承襲自河濱遺範、土鋼之德的重要職責所在，同時在一個表面上像是負責管理搏埴為器職位的背後，亦具有推廣帝王德政的深刻含意。由於毛應龍的《周官集傳》收錄於《四庫全書》中，故或能

從其應為乾隆皇帝所知悉的層面上，進一步推測乾隆皇帝因思及想要透過個人對陶冶的重視，故立意主導《陶冶圖冊》的繪製，來表達他具有和古代聖人一樣的德行和同等德政。

同時，以臺北私人收藏本為例，在此本以官窯產造為主的冊頁中，確實也呈現其中所存在與一般民窯十分不同的流程，以及一些特意被強調的



(十四) 鍛坯挖足

唐英監造的經驗，僅管鍾碗盤碟等器形，看起來相當單純，但因是大量產燒，故須使用模具來統一尺寸。在模製成形過程中，反覆修模反而成為最重要的步驟。又因修模需配合窯火泥性計算產燒前後尺寸的收縮變化，而能夠勝任此項工作的高手，在督陶官唐英眼中，充其量也不過兩三名而已。由此可想見，官窯造作不只要求

每一道步驟務必做到一絲不苟，作業過程亦必挑選能工巧匠為之。

此外，從「揀選青料」中也得知官窯生產過程中分工的必要性，如看起來不甚有差別的「畫」、「染」兩項技術，在實際操作的過程中卻屬於必得分開進行的兩類作業。同樣的，書款亦有專責，而且務必等到畫坯、吹釉都完工以後才能進行。故

細節。例如明人宋應星《天工開物》中記述練土過程需經兩次泡缸淨化的程序，可是在《陶冶圖冊》的圖說中，卻是三道過濾的步驟。同樣的在製備釉藥上，以草木灰和泥漿一起調製的概念，其實《天工開物》和《陶冶圖冊》兩者皆大同小異，惟一的差別的是《陶冶圖冊》更為細緻的區分出上、中、下三等釉藥的調配方法。至於大件作品的施釉方式，《陶冶圖冊》採用的是見載於康熙時期法國耶穌會傳教士殷弘緒書信中所紀錄的吹釉法。根據殷弘緒兩封書信的說明，吹釉法大約從十八世紀初開始流行，吹送的過程，若只單獨使用一種釉藥，會讓瓷器破碎。而且「要想吹得像要求的那樣勻稱是十分困難的」。

（註十四）但從《陶冶圖冊》描述大件器皆使用吹釉法上釉，且其吹送次數多時可達十七、八遍的次數中，可以想見此類吹釉技法自康熙至乾隆時期已逐漸發展成熟，及官窯瓷器施釉過程特重工夫講究的情形。

另一方面，《陶冶圖冊》也特別強調「圓器修模」的重要性，根據

知，僅管唐英在奏摺中曾表示「至陶務為瑣屑工作，圖既未備，編亦不能詳列」，但在他「謹就圖中所載，遵旨編次」的說明下，依然井然有序地呈現官窯產造在練土、施釉、書款和入窯燒造的每一道過程。尤其是，相較於日本學者吉田光邦在文章中所列舉以十八世紀中葉左右廣東瓷窯為例所繪製的《陶器工程圖》（註十五），也能夠從入窯燒造的部分中，感受到官、民兩類屬性不同的窯廠，在燒成步驟上的分野。如民窯瓷器的裝燒，雖然亦存在依匣鉢堆放的現象，但是，在《陶冶圖冊》中，不僅需要將「製造匣鉢」單獨提出來作為事前準備的一道必要步驟，同時將裝有瓷器的匣鉢置入窯室之際，亦需考慮到作品承受火候的程度，再依次置放其中。

有趣的是，《陶器工程圖》也出現琺瑯一項，此一現象反映出十八世紀或因中西交流極為頻繁，致使西洋畫琺瑯成為流行的商品。影響所及，廣東佛山一帶的窯廠在十八世紀中葉以後也需因應歐洲市場需求，而產燒



## 註釋

1. 宋伯胤，〈從劉源到唐英—清代康、雍、乾官窯瓷器綜述〉，《清瓷萃珍》（南京：南京博物館，1995），頁15。
2. 乾隆二年四月，如意館，《各作成做活計清檔》。
3. 乾隆八年四月，記事錄，《各作成做活計清檔》。
4. 雍正四年造辦處活計清檔，收入《清宮瓷器檔案全集》卷一，頁49。
5. 特別感謝臺北私人收藏家慷慨允諾本院使用《陶冶圖冊》圖版。
6. 唐岱和乾隆交遊情形相關研究，見Ju-his Chou, "Tang dai: A Biographical Sketch," *The Elegant Brush: Chinese Painting under Qianlong Emperor, 1735-1795* (乾隆時代繪畫展) (Hong Kong: the Council, 1986), 頁132; 及(清)唐岱畫作《畫千山落照圖》上之題跋，見〈雍正—清世宗文物大展〉(台北：國立故宮博物院，2009)，圖版II-107，頁298-299。
7. 楊伯達，〈清乾隆朝畫院沿革〉，《故宮博物院院刊》，1992年第1期(1992年2月)，頁6-7。
8. 同上。
9. 乾隆八年五月二十二日《宮中檔硃批奏摺·唐英奏遵旨編明陶冶圖呈覽摺》，轉引自熊寥、熊微編注，《中國陶瓷古籍集成》(上海：上海文化出版社，2006)，頁109。
10. 「舜陶河濱，河濱器皆不苦窳」出自(漢)司馬遷，《五帝本記》，《史記》(景印文淵閣四庫全書本，冊243，頁51)，卷一，二十八。
11. (宋)王應麟，《玉海》(景印文淵閣四庫全書本，冊945，頁455)，卷九十一，十九；「昆吾作陶」乃出自(秦)呂不韋，《呂氏春秋》，〈君守〉(景印文淵閣四庫全書本，冊848，頁415)，卷十七，五；(漢)鄭玄撰，(唐)孔穎達疏，《毛詩注疏》(景印文淵閣四庫全書本，冊69，頁72)，卷首，四十。
12. (宋)王與之，《周禮訂義》(景印文淵閣四庫全書本，冊94，頁500-501)，卷七十七，九。
13. 謝明良以為「舜是第一個燒出無髒孽暴陶器的人，而之所以能燒出完美陶器的原因，乃是舜秉承了至高的德行，如果用宋元之際蔣祁《陶記》的話來說，即是「河濱之陶，昔人為盛德所感，故器不苦窳。」，見謝明良〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，第二十一卷第二期(2003年冬季)，頁24。
14. 殷弘緒在書信中以為「據說，發現用吹的辦法(在瓷坯上)上色的秘密不過是二十年左右的事，人們可用這種辦法給瓷坯上紫色或鍍金。」，但筆者考量到明朝宣德年間產燒之灑藍瓷器，亦使用吹釉法，故以為此吹釉技法應不始創於康熙時期，而是至康熙時期又蔚為流行。殷弘緒兩封書信收錄於(法)杜赫德編，(中)鄭德弟譯，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄II》(鄭州：大象出版社，2001)，頁87-113；244-259。
15. 依據吉田光邦的研究，《陶磁工程圖》中所描述的轆轤，在形制與操作法皆像是北村彌一郎在《清國窯業視察報告》所描述之廣東石灣轆轤的使用方法。而釉上彩繪則指廣東佛山接受歐洲訂製之文樣，見吉田光邦，〈景德鎮的陶磁生產和貿易〉，《明清時代的科技史》(京都：京都大學人文科學研究所，1970)，頁529-580；和吉田光邦，《工藝文明》(東京：日本放送出版協會，1975)，頁156-157。特別感謝謝明良教授指導，使筆者得以掌握此二則資料。
16. 〈錢德明(Amiot)神父致本會德·拉·圖爾(de la Tour)神父的信：1754年10月17日於北京〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄IV》，頁48-49；和〈蔣友仁神父的第三封信〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄VI》，頁38。
17. 依據乾隆二年(1737)十月十六日《宮中檔案硃批奏摺·唐英奏聞瓷器變價事》內文所載，乾隆皇帝於該一年度首度旨調查清宮庫存康雍兩朝瓷器：「八月初一日太監高玉傳旨：著將庫儲康熙年號雍正年號所有瓷器數目查明據奏欽此。查得庫儲康熙年號完全瓷器二十六萬四千二百餘件，有鑿瓷器十九萬四千二十五件，雍正年號完全瓷器九萬一千九百餘件，有鑿瓷器四萬八千八百二十四件於本月初六日繕寫摺片交太監等轉奏旨著將康熙年號、雍正年號完全瓷器仍舊加緊收儲，……」。見乾隆二年硃批奏摺，收入《清宮瓷器全集》卷一，頁255。

在乾隆六年下旨追查乾隆元年到六年朝帝王滅燒之聖德以及督促唐英能夠盡到他心目中理想監造的職責，除了

不僅如此，唐英上呈皇帝的奏摺也告訴我們，乾隆皇帝為平衡前朝帝王滅燒之聖德以及督促唐英能夠盡到他心目中理想監造的職責，除了

他所負責的燒造費用之外，乾隆皇帝更要求唐英呈報雍正十年至十二年(一七三二—一七三四)的燒造費用和數量，以從雍乾兩朝的差別中去呈現他想要的燒造目標。及至乾隆十二年，皇帝更從督陶官上報的費用與數量中制訂出每年燒造「次色器皿一項，變價數目虧折原製價不過五成，破損瓷器不過三成」的原則，並從乾隆十五年開始，重新往前逐年追查每一年的燒造費用與數量，將之定案制定成定制，一路施行至乾隆六十年

「河濱遺範」的象徵意含，當不難理解乾隆皇帝創作《陶冶圖冊》的意圖所在。

作者任職於本院器物處

廣珪瑯一類的作品。但是，相對於男女老少一起聚集民窯繪製的狀況，從《陶冶圖冊》「圓琢洋采」中對繪製細節的說明，以及入窯燒造尚且需因應器物尺寸大小而使用「明爐暗爐」分開烘烤之區別中，顯露出官窯燒瓷一方面極為謹慎，另一方面也能對照《活計清檔》的記事，而印証圓琢洋采之所以被提出來，在《陶冶圖冊》中作為和圓琢青花、仿古系列並列的三項代表產品，其實亦與此類品目受到乾隆皇帝重視，且致力推廣有關。

事實上，整本《陶冶圖冊》所規畫的產造流程，令人感到意外地竟也存在許多和殷弘緒第一封信內容的相似性。尤其是第一封信述及工匠在瓷器底部畫圈書款之後，對於「看到一名工人雙肩擔著兩塊細長的板子，上面排滿了瓷器，穿過好幾條行人如

同時，若又考慮到乾隆皇帝在乾隆十九(一七五四)和三十八年(一七七三)兩年曾分別與錢德明和蔣友仁兩位傳教士對話，在對談中乾隆皇帝重新溯及法國皇家科學院成立的背景，和他所聽到的關於聖彼得科

(一七九五)為止。在皇帝強烈的督促下，無論是唐英或唐英之後的督陶官皆需按年呈報燒造費用與數量，以免陷入被追討和索賠的窘境。乾隆皇帝對於陶冶事務的投入，其深刻的程度令人感到驚奇，但若考慮到全美的瓷器具有象徵聖人德行的意涵，以及規範有致的官窯足以連結古代聖人

細節，凡此種種，不由得令人產生《陶冶圖冊》的繪製難道亦與殷弘緒的觀察密切相關？關於此，若思考殷弘緒被派遣到中國考察，因身兼法國皇家科學院通訊會士，除了傳教之外，尚且需兼作科學考察。其於書信中對於中國陶冶的發展及實際燒造過程所使用的材料與技術的陳述，固然反映出這些資訊對當時正思積極開發陶瓷生產的西方顯得格外重要之外，他在第二封信的起頭以觀察報告的角度對某位收信神父陳述，說明此類運用「獲得的新知識」所作的關於陶瓷產造技術的報告似亦屬於科學觀察的一種。進而能夠推測此類以西方觀點體察釉藥配製與施罩技術的觀察，透過遊走於康雍乾三朝造辦處的西洋傳教士的傳播，或也間接影響清宮產造的方向。

最重要的，是，回歸到清宮產造的脈絡中，從和繪製《陶冶圖冊》差不多時間中皇帝所進行的各項與陶瓷產燒相關事項的交叉對比中，也能夠了解《陶冶圖冊》的創作意圖。也就是說，乾隆二年(一七三七)皇帝一方面發佈瓷器款識「俱照此篆字款式，輕重成造」，另一方面也下旨點出「窯上若另有舊樣，仍隨新樣燒造」之後，他又在乾隆三年皇帝下旨追查庫存康雍兩朝瓷器(註十七)，此時也因發現乾隆官窯的成品數量少且釉水不好，而首度下旨申飭唐英。且此例一開之後，唐英似乎避不掉乾隆對他的譴責，我們從乾隆六年、十二

學院的盛況等(註十六)，據此情境，再回看此類以陶冶流程為題的畫作，除了能夠將之納入清初帝王所主導繪製的《耕織圖》、《棉花圖》一類冊頁的脈絡中加以考量之外，因整本《陶冶圖冊》的背後也存在對陶冶流程技術層面的掌握與陳述，以及西方技法的重新改良與運用等，故亦不排除將之視為是背後或也包含有西潮衝擊影響因素在內的一件作品。

除將之視為是背後或也包含有西潮衝擊影響因素在內的一件作品。

最重要的，是，回歸到清宮產造的脈絡中，從和繪製《陶冶圖冊》差不多時間中皇帝所進行的各項與陶瓷產燒相關事項的交叉對比中，也能夠了解《陶冶圖冊》的創作意圖。也就是說，乾隆二年(一七三七)皇帝一方面發佈瓷器款識「俱照此篆字款式，輕重成造」，另一方面也下旨點出「窯上若另有舊樣，仍隨新樣燒造」之後，他又在乾隆三年皇帝下旨追查庫存康雍兩朝瓷器(註十七)，此時也因發現乾隆官窯的成品數量少且釉水不好，而首度下旨申飭唐英。且此例一開之後，唐英似乎避不掉乾隆對他的譴責，我們從乾隆六年、十二

學院的盛況等(註十六)，據此情境，再回看此類以陶冶流程為題的畫作，除了能夠將之納入清初帝王所主導繪製的《耕織圖》、《棉花圖》一類冊頁的脈絡中加以考量之外，因整本《陶冶圖冊》的背後也存在對陶冶流程技術層面的掌握與陳述，以及西方技法的重新改良與運用等，故亦不排除將之視為是背後或也包含有西潮衝擊影響因素在內的一件作品。