

品鑑之趣——十八世紀的陶瓷圖冊 及其相關的問題*

余佩瑾
國立故宮博物院
器物處

提 要

本文主要是以台北國立故宮博物院的四本陶瓷圖冊，結合傳世相關的青銅圖冊和〈古玩圖〉卷（繪於清雍正六年（1728），目前收藏於英國Percival David Foundation of Chinese Art），以及清宮內務府造辦處活計清檔的記載，試圖復原陶瓷圖冊的用途與繪製的時期。從圖冊可能作為一組多寶格瓷器的紀錄，甚致清高宗—乾隆本人多次以「傳旨」指示將頭等瓷器置入多寶格，及圖冊簡介所呈現的與乾隆御製詩相仿的鑑賞觀，得知圖冊集錄的文物或與十八世紀清宮處理收藏的態度有關。特別是比較清雍正時期—清宮文物的整理狀況，似乎能夠梳理出古玩圖畫的創作存在與皇室的关系，而足以表現品鑑之趣的〈陶瓷譜冊〉、〈精陶韞古〉、〈埏埴流光〉和〈燔功彰色〉或許也可以置於此一脈絡來加以理解。

關鍵詞：清代、多寶格、古玩圖、乾隆皇帝、雍正皇帝、精陶韞古

* 本篇文章為國立故宮博物院2004年「玩古·賞新——明清的賞玩文化國際學術討論會」發表之論文，文章修改期間，承蒙國立臺灣大學石守謙教授、謝明良教授的指導，特此致上感謝。文中所引用的清宮造辦處活計清檔因資料龐大，若有遺漏，尚請見諒。除了依據第一檔案館內務府清雍正、乾隆兩朝活計清檔（1985），也參考馮先銘編著，《中國古陶瓷文獻集釋》上冊（臺北：藝術家出版社，2000）和朱家潛選編，《養心殿造辦處史料輯覽》第一輯—雍正朝（北京：紫禁城出版社，2003）。

一、前言

臺北國立故宮博物院收藏四本陶瓷圖冊，它們的題名分別為〈陶瓷譜冊〉、〈精陶鑑古〉、〈燔功彰色〉和〈埏埴流光〉。這四本圖冊皆被裝裱成推篷裝的形式，上頁作圖畫，下頁為文字，每十件作品裝成一冊。令人印象深刻的是，畫頁中的每一件作品皆被詳細的描繪，簡介的內容也充分的紀錄作品的尺寸、特徵、前人的品評及圖冊主人的鑑賞觀等。整體看來，由於圖冊繪製時特別強調瓷器的質地和釉彩，在說明文字對照下，讀來宛若一本本的圖錄。

事實上，回顧中國工藝美術的發展，鮮少出現關於瓷器圖錄的繪製，雖然傳世留存一本據說是依據晚明的大收藏家——項元汴（1525-1590）的收藏所繪製的《歷代名瓷圖譜》，然而在該書被視為是一部偽書，而且出版年代相對要晚於十八世紀的情形下，¹ 本文在此並不打算將陶瓷圖冊與《歷代名瓷圖譜》相提並論，以觀察陶瓷圖錄的歷史脈絡以及它們互為影響的關係。

然而，相對於瓷器圖錄的鳳毛麟角、罄書難求，銅器圖錄則自宋代以來，似已形成一個持續發展的系統。² 如北宋呂大臨的《考古圖》（1092），和北宋徽宗時由官方編纂的《宣和博古圖》（1123），即分別於元、明、清三代各有翻刻與再版，³ 它們於再版過程所產生的影響，無論是從中衍生而出的如南宋《紹熙州縣釋奠儀圖》的繪製，⁴ 或如晚明將古代的考古知識轉化為古代風格的詮釋等，皆各具不同的時代意義，具體的反映出後世再版前朝圖錄時所賦予的想法。

同樣的，時至清代，於乾隆十七年（1752）、十八年（1753），由官方再度刊印發行的《博古圖》和《考古圖》，雖然被學者看成是承襲晚明復古手法所作的機械式抄襲。⁵ 然而若以整理收藏的概念來看，乾隆時期再版的《博古圖》和

1 Paul Pelliot 以為《歷代名瓷圖譜》是一部偽書。見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，頁38，Paul Pelliot, "Le Prétendu album de Porcelaines de Hiang Yuan-pien," in *T'oung Pao*, vol.32 (1936), pp. 15-58. 又據《歷代名瓷圖譜》編者言，以項元汴收藏畫成的圖冊於清光緒十二年（1886）流出清宮，其原本曾被英國Dr. S. W. Bushell所收藏，畫家李澄淵也為之複製兩本臨本。後來，Bushell的收藏在一次火災中銷毀殆盡，目前所見之版本乃是依據臨本於1931年再翻印者。見《歷代名瓷圖譜》，（香港：開發股份有限公司，1970）。

2 《宣和畫譜》曾載李公麟「又畫古器如圭璧之類，循名考實，無有差謬」，因無傳世品，故亦無法比較所畫者與本文討論的陶瓷譜錄之間的關係。

3 Robert Poor, "Notes on the Sung Dynasty Archaeological Catalogs," *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol.19 (1965), pp. 33-44.

4 許雅惠，〈《宣和博古圖》的「間接」流傳——以元代賽因赤答忽墓出土的陶器與《紹熙州縣釋奠儀圖》為例〉，《美術史研究集刊》，第十四期（2003年），頁1-26。

5 同註3。

《考古圖》，以及從中學習模仿的《西清古鑑》（1755）、《寧壽鑒古》（1765-1781）和《西清續鑑甲編》、《西清續鑑乙編》（1781-1793）等大部頭的銅器圖錄，從正面的角度看來，亦未嘗不能看成是清代皇室積極推動的文化大業，側面顯現乾隆遵循傳統，企圖為皇室收藏作綜合性的整理。

儘管如此，本院典藏中卻又出現四本無紀年但與前述圖錄截然不同的青銅圖冊，它們的題名與陶瓷圖冊相似，皆作四字標題：如〈吉範流輝〉、〈範金作則〉、〈吉金耀采〉和〈觀象在鎔〉。⁶ 不僅如此，這四本青銅器圖冊無論是封面的裝裱、畫頁的呈現以及頁面加蓋的印記等，又十分巧合的均雷同陶瓷圖冊。（圖1）最重要的是，這四本青銅器圖冊目前猶保持著文物和圖冊並置一個多寶格櫃的收藏現況，亦即若將文物與圖冊對照，該本圖冊正是多寶格文物的紀錄。

至此，我們大約可以推測，臺北故宮的陶瓷圖冊，它們的繪製或亦為一組多寶格瓷器所作的紀錄。基於此，本文僅先就陶瓷圖冊的用途、繪製的時期、所畫的瓷器、圖像的表達與創作意圖之間的關係等作為問題的切入點，最後探索圖冊背後的動機與意涵，以從中觀察十八世紀的中國皇室，當帝王以文物主人的身分來管理宮中的收藏，並且積極的規劃、參與與陶瓷相關的文化事務時，在錯綜複雜的環結中，究竟扮演什麼角色以及主要的目的為何？

二、圖冊的用途與繪製的年代

無論是〈陶瓷譜冊〉、〈精陶鑑古〉、〈燔功彰色〉和〈埏埴流光〉，畫冊本身並無明確的紀年足以說明繪製的年代，然而從每一本圖冊的每一張畫頁上都相繼出現清高宗的圖章看來，圖冊完成的時期或離乾隆朝不遠。例如〈燔功彰色〉和〈埏埴流光〉兩本圖冊，即共同鈐印有「古希天子」、「八徵耄念之寶」和「太上皇帝之寶」（圖2）；而〈陶瓷譜冊〉和〈精陶鑑古〉則鈐印有「古希天子」、「八徵耄念之寶」和「五福五代堂古稀天子寶」（圖3）。⁷ 又，四本圖冊中的三本圖冊，在首頁還出現「乾隆御覽之寶」的印文，另外一本〈燔功彰色〉則除了「乾隆御覽之寶」外，又可見清嘉慶皇帝之「嘉慶御覽之寶」。（圖4）此

6 臺北故宮傳世的陶瓷圖冊，其中有三本皆作四字標題，惟陶瓷譜冊，因封面已失，加上書畫處的典藏紀錄中，出現兩件品號不同的作品（故畫03650、03651），卻都登錄為「陶瓷譜冊」；其中一本即為本文討論的瓷器圖冊，另一本為陶冶圖。故以為此陶瓷譜或不是圖冊原來的題名，但推測其原來的題名或亦作四字標題。

7 雖然四本圖冊同時鈐蓋有「八徵耄念之寶」，不過比對之後，仍發現不同圖冊上所出現的「八徵耄念之寶」，其印文大小略有不同，故以為這四本陶瓷圖冊所鈐蓋的「八徵耄念之寶」或不是同一方印章。

外，在正規的圖章之外，這四本圖冊亦分別鈐印許多讀來甚為有趣的閒章。⁸雖然，就畫冊與圖章的關係來看，確實無法從大小不同的閒章中去掌握圖冊主人的身分，但圖冊中一再出現的乾隆官印，令人很難不產生此四本圖冊或繪製於乾隆時期的聯想。

關於此，乾隆時期清宮內務府造辦處的活計清檔，非常巧合的也提供幾則看似相關的紀錄，如乾隆五十二年（1787）五月初四日：

接得郎中保成押帖一件，內開三月初十日造辦處交紫檀木雕花匣兩件，內盛銅器十件、瓷器十件，傳旨交如意館照樣畫冊頁二冊。⁹

同年的六月，造辦處再交出銅器二十件，瓷器二十件，希望如意館的畫家能夠再為這四十件器物畫冊頁四冊。¹⁰到十月時，造辦處將畫好的銅器三匣，瓷器三匣共六本冊頁再交給如意館，希望如意館能夠以「每冊十開」的形式，裝裱成冊，並在圖面上畫出「藍色花邊」。¹¹至乾隆五十七年（1792），如意館的清檔中再度出現：

六月十一日接得員外郎福慶押帖，內開四月二十日懋勤殿交西清古鑑銅器、瓷器畫冊頁八冊，每冊十開，傳旨如意館裱推縫冊頁八冊。¹²

上述的檔案資料說明乾隆五十二年時，如意館院畫家分別為三匣的瓷器和三匣的青銅器完成六本畫冊。這六本圖冊，最後以每冊十開的方式裝裱成冊。同時，在畫冊中，每一張畫頁除了畫出器物的圖像以外，還在邊框畫有藍色花邊。接著於乾隆五十七年時，如意館再度接受指示，持續為後來交下的畫有瓷器、青銅器的八本圖冊，裝裱成推篷裝的圖冊。有趣的是這八本圖冊，亦沿襲前例每冊作十開，每一畫頁展示一件作品的形貌與簡介。儘管檔案資料隱約扣合著傳世畫有青銅器和陶瓷的圖冊，然而令人惋惜的是，由於檔案記載並沒有直接點出畫冊的題名，以至於我們雖然找到看似非常相關的資料，卻無法從中直接指出本院收藏的青銅、陶瓷圖冊正是乾隆時期所繪製者。再者，依照檔案提示的線索，乾隆

8 圖冊鈐印多方閒章，因受限於篇幅，在此不一一列舉。透過包含：「繪月有色水有聲」、「洗盡塵氣爽氣來」、「箇中自有玉壺冰」、「靜中觀造化」、「含英咀華」、「松竹一庭道心」、「清心擘妙理」、「新藻發春妍」等，得知圖冊的閒章多半收錄各式有趣的詞句。非常感謝器物處游國慶先生幫忙辨識圖冊上的所有閒章。

9 乾隆五十二年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，如意館。

10 同註9。

11 同註9。

12 乾隆五十七年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，如意館。此處「西清古鑑銅器瓷器」，令人深感困惑。因為乾隆時期曾有《西清古鑑》銅器圖錄的編纂，此處在瓷器之前加上西清（南書房）兩字，不免令人懷疑，瓷器與青銅器圖冊和乾隆時期的西清三鑑或有關。

五十二年所製作完成的青銅、陶瓷圖冊共有六本，而乾隆五十七年裝裱完成者也有八本，以此推算，乾隆時期極可能共有十四本青銅、陶瓷圖冊被繪製出來。再依照青銅與陶瓷各佔圖冊總數一半來推測，則以為至今或許有六本圖冊不知去向。¹³

其次，再回到臺北故宮收藏的四本青銅器圖冊，發現該圖冊無論於裝裱的形式、十件成冊的組合，畫面出現的印文、蓋印的方式，以及畫幅以藍色花邊作邊框等，再再雷同於陶瓷圖冊。加上，〈筮金作則〉和〈吉金耀采〉兩本青銅器圖冊的木質封面，其以陰刻刻題出標題再填入綠彩來彰顯題名的作法，其實和〈埏埴流光〉瓷器圖冊如出一轍（圖5）。而〈觀象在鎔〉青銅器圖冊與〈燔功彰色〉瓷器圖冊，其一致性地以包綾作為封面，其上再貼題名籤條的現象（圖6），令人以為青銅圖冊與陶瓷圖冊或存在彼此相連的關係？

儘管圖冊的包裝與裝裱可能因時間的改變而有所異動，今日所見的青銅或陶瓷圖冊也有可能不是當初裝裱完成的樣式。然而，無論如何，陶瓷圖冊和青銅器圖冊的封面格式目前猶存在兩兩相似的情形，實在令人無法不相信檔案的記載，以為這些青銅器和陶瓷圖冊，創作之初即是同一個計劃之下的產物。以至於它們縱使經歷了不同世代的交替，但在傳世的過程中，因彼此相關，又一直被看成是一組相關的作品，故於封面的處理上，才可能出現一個組群的圖冊，其本身固非本本相同，然而這種相異性竟又無獨有偶的相似於另一個青銅圖冊組群。

再就「藍色花邊」而言，瓷器和青銅器圖冊畫頁上所出現的「藍色花邊」，經仔細觀察之後，發現其亦與活計清檔的記載相脛合。首先，這些圖冊的藍色花邊皆來自同一個稿樣，它們由重複彎轉的葉片和中心花朵串連出一道連綿延續的圖案，這個圖案沿著畫幅再構築出四方形的邊框。其次，由於花邊出自畫家的描繪，故每一道花邊在用料及敷色上皆有明顯的差異。特別是勾繪的筆法上，葉片寬、窄的變化，以及中心花朵花瓣細節的描繪等，即使同一本圖冊的前後畫頁，也出現彼此略為不同的情形（圖7）。形成此現象的原因，推測可能因為「畫藍色花邊」乃出自帝王的旨意，在圖案已成定稿，而參與如意館工作的院畫家或不止一人的情形下，遂產生上述的差異。

最重要的是，無論〈吉範流輝〉、〈筮金作則〉、〈吉金耀采〉或〈觀象在鎔〉，這些青銅器圖冊目前猶保持著文物與畫冊共置一木匣的多寶格形式（圖8）；充分呼應造辦處活計清檔的記載：圖冊的繪製，乃是依據一個雕花木匣收

13 它們也許收藏於北京故宮博物院，或其他的博物館。

納的器物所作的紀錄。據此似可反過來說明本文所要討論的四本瓷器圖冊，或也如青銅器圖冊一樣，在為一個瓷器多寶格作紀錄。¹⁴

所謂多寶格，簡而言之，即是設計精良可供收藏各類文物的盒子。有以為此類盒子的設計與運用，或與晚明的文具匣不無相關。¹⁵ 以傳世品而言，多寶格收納的文物確實五花八門、包羅萬象，有時一個盒子中同時擺放有新石器時代的古文物和由清宮製作完成的當代之物，甚或是西洋奇巧珍玩亦囊括在內，其廣袤性遂被視為具有「上下五千年，東西十萬里」的特性。¹⁶ 此外，多寶格櫃本身設計得極具機巧，櫃內的置物空間亦配合文物的體積而出現大小不同的變化，其巧思與趣味遂也贏得「皇帝的玩具箱」¹⁷之稱。

若依瓷器與多寶格的關係，來檢視臺北故宮收藏的陶瓷圖冊，則發現臺北故宮博物院一九八九年的清點紀錄中隱藏著令人喜出望外的訊息。即故宮院字第1617號箱中所收藏的呂字號六一九一分號一至十的十件瓷器，¹⁸ 極盡巧合的與〈精陶韞古〉圖冊所畫者幾乎全部相同（圖9-18）。這個現象若連結至當年點檢委員開箱清點的紀錄，發現與這十件瓷器同時包裹在一起的同時還包括兩個「破木匣」。如果這兩個破木匣是收藏十件瓷器的儲存盒，那麼〈精陶韞古〉瓷器多寶格，便如同清檔所述，其內包含著十件作品以及為它們繪製的圖錄。

至於乾隆與多寶格的關係，除前述〈吉範流輝〉、〈範金作則〉、〈吉金耀采〉和〈觀象在鎔〉等青銅器圖冊，因畫頁上的乾隆官印以及檔案記載的雷同性，而說明它們可能創作於乾隆時期。本院收藏以集錄古代銅印為主的「金薤留珍」多寶格，其印譜與印章共置於一盒之內，同時印譜首頁由乾隆親筆御題「金薤留珍」的標題，¹⁹ 又透露帝王可能參與多寶格的組合。同樣的，分散於乾隆時期造辦處

14 然而令人遺憾的是，這四本圖冊不僅作品本身被分開成不同的處所來保管，如〈播功彰色〉和〈埏埴流光〉收置於〈範金作則〉銅器多寶格內，屬於器物處的典藏品，而〈陶瓷譜冊〉、〈精陶韞古〉則收藏於書畫處，畫冊與文物亦早已分離，必需仰賴圖冊所提供的物像及簡介對形體特徵的描述，方能比對至傳世品，而復原當初組合的規模。

15 張臨生，〈吉範流輝〉，《故宮文物月刊》，4卷5期（1985年9月），頁4-12。或陳慧霞，「A Microcosm of the Art World: The Signification of the Treasure Box in the Imperial Ch'ing Collection,」德國波昂Art in China: Collection and Concepts 研討會, panel III: Collecting Art, Dec. 23th, 2003。

16 嵇若昕，〈錦盒乾坤：清代皇帝的玩具箱〉，《國立故宮博物院巡禮》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁164。

17 蔡政芬，〈皇帝的玩具箱〉，《故宮文物月刊》，2卷1期（1984年4月），頁4-7。

18 感謝器物處蔡政芬研究員的提示，筆者依箱號逐箱檢查，終於在院字1516號箱中發現這十件瓷器，它們的統一編號分別為故瓷13897、故瓷13898、故瓷13899、故瓷13900、故瓷13901、故瓷13902、故瓷13903、故瓷13904、故瓷13905和故瓷13906。

19 感謝器物處朱林澤先生提供資料，讓筆者於數位典藏拍攝時，得以觀看「金薤留珍」印譜。

活計清檔不同作別之下的資料，也提供許多值得思考的線索，特別是瓷器進入多寶格的過程，經常是皇帝先「傳旨」請專家代為認看，再決定其是否置入多寶格。以及認看之後又以頭等的文物作為優先置入多寶格的考量，說明乾隆或以乾隆為主的皇室，曾經參與多寶格文物的組合，兼且將多寶格當作精品文物的儲存盒，如乾隆六年（1741）十二月初一日：

司庫白世秀來說，太監高玉等交汝釉小花插一件，傳旨著認看，入得多寶格入不得……初二日，方西華看得汝釉小花插一件係頭等，入得多寶格，持進交太監高玉等呈進訖。²⁰

及乾隆八年（1743）十一月初四日：

七品首領薩木哈來說胡世傑交嘉窯葫蘆瓶一件、白定暗花套盃五件、白定暗花茶鍾二件、成窯青花茶鍾二件、……傳旨著認看入寶格，欽此。²¹

同樣的，乾隆九年（1744）「十二月十一日七品首領薩木哈來說，太監胡世傑交哥窯葵瓣洗一件、定窯元盒一件、商金銀三羊小鼎一件，傳旨著認看，入得多寶格入不得多寶格，……」，²² 隔天經楊起雲認看以後，哥窯葵瓣洗被放進多寶格之中，而被判定為二等的定窯圓盒，和觀看以後始發覺有傷破的商金銀三羊小鼎皆被排除在外，不放進多寶格。²³ 又或某件文物原來並不屬於多寶格的一分子，等乾隆決定將其置入多寶格的同時，他也會以傳旨來交待空下來的位置應該遞補什麼文物。如乾隆八年，皇帝傳旨請人認看一件「哥窯小罐」，並且交待「此罐入得多寶格，另補給保和太合一件，如入不得多寶格，仍交原處」。²⁴ 由此可知，無論多寶格指的是碩大的壁櫃或是方便挪動的置物箱，至少在乾隆時期，清宮曾經以文物的品質或檔次，作為其置入多寶格的依據。而帶頭執行這項工作，以及決定將頭等文物放進多寶格者，從清檔中皇帝多次透過「傳旨」交辦的事例看來，此項旨意即使不是直接出自帝王本人的意思，至少也是經過他同意的決定，否則皇帝不必大費周章地下達旨令來交待文物的收納方式。

與上述案例相似，凡文物經由「傳旨著認看」，來判斷「入得多寶格入不得多寶格」，或以「傳旨」指示將瓷器放進多寶格，或是將認看之後判斷是頭等的

20 乾隆六年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

21 乾隆八年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔記事錄。

22 乾隆九年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

23 檔案原文為「哥窯葵瓣洗入得」，在文物品名之上並無加記頭等兩字，但從二等定窯圓盒入不得的說法，判斷此件哥窯葵瓣洗在當時或亦被視為頭等之作。

24 同註21。

瓷器擺進多寶格²⁵者，於乾隆六年十二月、乾隆八年的二月、閏四月、十一月、乾隆九年十二月、乾隆十年的二月、三月等皆持續不斷地進行著；²⁶最令人感到訝異的是，時至乾隆四十八年（1783）二月十九日，我們仍然能夠看到乾隆回頭關心多寶格的情形：

太監鄂魯里交官窯雙管瓶一件，傳旨俟進宮時，帶進宮內與多寶格現設雙管瓶比較，……二月三十日催長大達色等將官窯雙管瓶一件與多寶格雙管瓶比較，不及現設雙管瓶等情，交太監鄂魯里呈進交寧壽宮訖。²⁷

這則資料表明即使到了乾隆中晚期，皇帝仍和早年一樣，當他看到高品質的瓷器即聯想到多寶格，由此看來，多寶格或是乾隆朝持續關懷的項目之一，而且多寶格的管理者很可能即為乾隆本人。基於此，臺北故宮收藏的陶瓷圖冊，因其有作為一組多寶格紀錄的用途，再加上圖冊上鈐印的圖章，以及多寶格的組合與帝王的關係等，皆顯示其繪製的年代極可能是在乾隆時期。

三、畫中瓷器與簡介所呈現的鑑賞觀

這四本圖冊所畫的瓷器，從作品的品名得知它們很可能是十八世紀清宮珍藏的古董，其中以宋瓷佔多數。²⁸在宋瓷的範圍裏有自晚明以來，即被鑒家視為值得收藏的汝窯、官窯、哥窯與定窯；也有《格古要論》中曾經出現的象窯，在《遵生八牋》被提出來討論的鈎窯，和被晚明文本視為足以與宋瓷相提並論的宣德、成化兩個官窯，以及與晚明文本著作的年代近乎同時，受到當時鑒家關注、青睞的嘉靖和萬曆兩朝的作品。比較特別的是，這四本譜錄同時也收進兩件明代仿哥、仿官的作品，以及一件成化時期仿定之作，仿品出現在圖冊中，似乎說明圖冊主人不僅收藏豐富，同時也間接強調他本身具備的鑑別能力。

那麼這些被畫出來的瓷器，能否在傳世品中找到相對應的對象？如前文所述，〈精陶韞古〉所畫的「宋哥窯葵花碗」、「宋龍泉窯素洗」、「明宣德窯霽青盤」、「明宣德窯霽紅碗」、「明萬曆窯盤」、「明仿哥窯奩」、「宋定窯菊花

25 檔案顯示，不僅瓷器被選放進多寶格時，是以品相頭等者作為優先的考量，此項標準同樣適用於其他質材的作品。如乾隆八年，同樣將一件判定為頭等的青綠金滴金銀水吸放進多寶格之中。

26 乾隆八年、九年、十年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

27 乾隆四十八年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

28 〈埏埴流光〉的「宋定窯蓮花盞」與傳世品對照，無論器形、紋飾與底款皆與英國PDF收藏的「白釉刻花蓮紋杯」相似。但「白釉刻花蓮紋杯」被視為是十八世紀的作品。如果圖冊所記之物事先皆經過清宮相關專家的鑑定，則說明圖冊中亦存在少數誤判年代的作品。PDF陳列室的卡片，及Ming Wilson, *Rare Marks on Chinese Ceramics* (London: School of Oriental and African Studies, University of London in association with Victoria and Albert Museum, 1998), pp.104-105.

瓶」、「明仿官窯匜」、「宋定窯葵花碗」和「宋象窯瑞芝尊」；²⁹除了第七件「宋定窯菊花瓶」，因瓷瓶口沿出現的銅釦與現今的傳世品略有出入外，³⁰其餘的應即為臺北故宮院字第1617號箱呂字六一九號中的九件瓷器。

據此比對實物，尤能感受到〈精陶韞古〉繪製時力求畫與實物相彷彿的訴求。如第一件「宋哥窯葵花碗」，畫頁上文物口沿鑲嵌的銅釦，其器表的開片紋路，甚或底足胎、釉銜接面色澤的變化，無不令人產生觀畫如睹物的感想。而第三件「明宣德窯霽青盤」、第四件「明宣德窯霽紅碗」，口沿因施釉所留下來的白邊，不僅反映出宣德一朝霽青、霽紅瓷器獨特的工藝風格，同時也展露出畫匠依物記物的表達方式。同樣的，透過第五件作品的觀察，也能夠體會圖冊以筆寫真的詮釋功力。在這件「明萬曆窯盤」上，內周壁以青花燒出的「梵書小字」，轉換成圖畫時，畫者亦一字不漏的轉書至圖像呈現的面向。此極盡所能的描繪一件特定的文物，以說明它們的個別特色，又恰能反映「明仿哥窯奩」畫頁上對縮釉點的描繪。這件作品在畫者的筆下以有縮釉點的面向對著觀者，除了藉以區隔和他同類的作品組群，同時也能夠具體地表現出作品本身的獨特性。

實物與圖冊的關係，不止出現於〈精陶韞古〉，以〈燔功彰色〉為例，圖冊的第一件作品畫的是「宋汝窯碟」，透過圖像所呈現出來的外形特徵，其實不容易判斷究畫者所畫究為哪一件傳世品，然而經由簡介的提示，得知該件作品器底存在後刻的「？」記號。依此線索我們才發現此畫頁所畫者應為北京故宮收藏的汝窯洗。事實上，北京故宮同時也收藏兩件汝窯洗，它們的底部又同時皆後刻有「？」記號，但其中一件鈐銅釦，另一件未鑲銅釦。此時經由圖冊影像的比對，應可確定畫中之物當為無鑲嵌銅釦者。尤有甚者，北京故宮汝窯洗底足外壁出現的「一」字形縮釉痕，口沿因釉薄而出現的粉色邊，及全器釉表滿佈淺灰色大小紋片等，亦在圖冊中逐一地被描述出來。（圖19）

第二件作品——「汝窯舟形筆洗」，依簡介所示該件作品「粉青色、冰紋，中有如意暗花二，底微坳有三釘」，以此對照傳世品，臺北故宮及英國Percival David Foundation of Chinese Art（以下簡稱PDF）收藏的北宋汝窯「粉青橢圓小洗」，是目前傳世極少數帶有印花紋飾的汝窯作品，但由於圖冊所畫者，口沿邊緣出現一點金彩修護點，故推測此處的「汝窯舟形筆洗」或即為PDF收藏的「粉青橢圓小洗」（圖20）。

29 「宋龍泉窯素洗」在此冊中為第二頁，但在臺北故宮典藏編號中為故瓷13900，編在「宋哥窯葵花碗」（故瓷13897），「明宣德窯霽青盤」（故瓷13898）及「明宣德窯霽紅碗」（故瓷13899）之後。

30 銅釦的出現或可解釋成：瓷瓶本身於繪圖作冊之時口沿猶完好無缺，但不知何故於傳世的過程或不慎受損，故加鑲銅釦以維持口沿的完整。

第三件作品——「宋哥窯彝爐」，依文字所示，畫中之物「油青色、冰紋、圈足有六釘」，依此對照傳世品，發現臺北故宮收藏的南宋至元「哥窯米色魚耳爐」，在器形、底部支痕及釉面開片等皆與簡介所述相雷同，特別是一旦對照實物，發現圖冊幾乎是一線不漏地依照臺北故宮收藏品的開片來描繪「宋哥窯彝爐」的開片紋路，因此毫無疑問地可確認圖冊所畫者，正是臺北故宮收藏的「哥窯米色魚耳爐」（圖21）。

第七件作品——「明宣窯青花壺」，簡介以「有執流上有款云：「大明宣德年製」，圈足、周身青花上下作蓮瓣，中以纏枝蓮繞之」來交待此件作品的特徵，可見得流上書款以及整件作品的青花紋飾乃為本件作品的鑑賞重點。以此對照北京故宮收藏的明宣德「青花纏枝蓮紋茶壺」，發現圖與物無論在形制、紋飾及流上書款的特色皆互相雷同，故無法排除「明宣窯青花壺」和北京故宮藏品存在的關係（圖22）。

其他如〈埏埴流光〉和〈陶瓷譜冊〉所畫之物，亦能於傳世品中找到相對應的對象。至此，我們大概可以確認圖冊所畫的瓷器應為當時確實存在的物件。也或因畫中文物即為畫者所見之物，而且畫者作畫之際以觀畫即能識物作為目標，故每一件作品的特徵，才盡其所能的被紀錄出來。在此情形下，總結四本圖冊對瓷器的描繪，大約可以發現單色釉作品的組羣，畫家非常在意器物不同面向的色彩變化。而遇有開片者，紋理的走向即使已超越視覺所能觀看的範圍，但畫家亦透過想像，將器內至器外的線紋串連起來。其他如口沿存在的修護點，以及後加的銅釦，或燒造所形成的白色釉邊，與底足露出的胎色等，莫不清楚的紀錄下來。而青花及五彩的作品組羣中，經由圖像的表達我們可以充分掌握作品物表的紋飾。最特別的是一但作品帶蓋，其蓋與身分離的畫法，雖然不符合正常的透視法則，卻能更清楚的觀照到物件本身各個部分的形制與紋飾。同時，在物件旁邊鈎描款識，也是為讓觀者一睹器底款識的作法。以今天的觀點來看，陶瓷圖冊的創作取向，彷彿可以比擬至以相機對準每一件文物，並嘗試從不同角度來取景以為文物作最完整的紀錄。

其次，圖冊中為個別作品所作的簡介，則具體的表達畫筆之外的觀物心得。這些簡短的文字，明顯地透露圖冊主人的鑑賞知識及其品鑑的方式。如〈精陶韞古〉在「明宣德窯青盤」的簡介中，引《陶說》來說明：「宣德年間用蘇泥勃青，至成化後僅用平等青」；在「宋定窯菊花瓶」中，以為「定器有南北二窯」的說法，來自於《留青日札》。〈燔功彰色〉的「宋汝窯碟」簡介，則以《坦齋筆衡》的「本朝以定州白磁器有芒不堪用」來說明汝窯的燒造背景。以《遵生八

牋》的「定窯器物類式不下數百種」來解釋「宋定窯唾盂」的特殊造形。而〈埏埴流光〉在「宋汝窯磬口洗」的簡介中，以《坦齋筆衡》對汝窯的論述，來說明北宋汝窯的燒造及其被視為青瓷之魁的看法；以《遵生八牋》對汝窯瓷器的觀察與鑑賞來突顯畫中的汝瓷。在「宋官窯葵花洗」中，以《遵生八牋》的判斷，來說明官窯「窯在杭州鳳凰山下」。同樣的，〈陶瓷譜冊〉中對「宋定窯葵花洗」的鑑賞，則遵循《格古要論》：「以劃花為佳，素次之」的說法。在「宋定窯舞鳳盤」中，又以《留青日札》的南北定說，來判斷「是器質色工細，當是南宋時物」。在「宋定窯蓮花碟」中，再度引用《遵生八牋》劃花瓷器的鑑賞，而以為該件作品與「八牋所載脗合」。對「宋均窯花式盤」的觀賞，則引《博物要覽》的說法，以為鈎窯中可以種菖蒲者，其質地必定較為優良。

綜上所述，臺北故宮這四本瓷器圖冊於記物論物之際，以文字明白指出其主要參考的文本，計有《坦齋筆衡》、《格古要論》、《遵生八牋》、《博物要覽》、《留青日札》、和《陶說》等。而部分品評的意見雖然行文之際未能點明出處，然而透過與晚明文本的比對，仍然可以觀察出其大致不出於《七修類稿》和《遵生八牋》的範疇。如果結合前文的討論，圖冊有可能創作於乾隆時期並和乾隆本人有關，此處圖冊簡介所宣達的鑑賞觀，又不謀而合地接近謝明良教授對乾隆陶瓷鑑賞觀的研究。³¹ 謝教授在〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉一文中，以為透過乾隆陶瓷御製詩的研究，大約可底判斷乾隆的古瓷知識有一大部分仰賴自晚明的文本，其中又以《遵生八牋》最為明顯。³²

同時謝教授也以為御製詩所闡述的是以古為貴的鑑賞觀，因此當乾隆面對傳世罕見的古瓷，並不因其器底存在的「丙」字而產生排斥該件古瓷的想法，他反而會以「古丙科為今甲第」的理由，來表達他個人由衷珍惜古瓷的心態。³³ 因此，即使乾隆本人並不反對古人對瓷釉和器形的賞鑑，應以完好者為上品。然而一旦遇到難得一見的古瓷，他也會放棄前人「髻壑暴薛」的鑑賞觀，³⁴ 而接受器表出現的缺陷。這或也是圖冊作畫之際，畫者刻意選擇縮釉點和修補點作為呈現面向的一種理由。至此，若以圖冊簡介所宣達出來的鑑賞態度皆雷同於晚明，以及畫物記物不迴避缺陷面向的作法，再度將圖冊背後的策劃者指向十八世紀中國清宮的主人——乾隆皇帝。

31 謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，21卷2期（2003年12月），頁4-6。

32 同註31。

33 乾隆〈題官窯碟子〉（1775），《中國古代陶瓷文獻輯錄》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），頁53。

34 謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，頁7-12。

儘管如此，陶瓷圖冊的簡介猶存在令人困惑而無法理解的現象，如〈燔功彰色〉圖冊在「宋汝窯碟」的說明中，出現「此器核之於譜，無不脗合」，或在「宋哥窯彝爐」中有「按譜有戟耳彝爐」；而〈埏埴流光〉在「宋哥窯葵花碟」中有「按哥窯譜中載有六稜瓶、壺、淺盤諸式」的說法，在「明宣窯霽紅靶碗」中，指出「按譜云明宣德年間，造紅靶杯以西紅寶石為末，……」等來暗示圖冊繪製之前，³⁵似已存在一本可供參考的譜。然而這個譜是什麼？由於簡介未加以說明，以至於我們也無法從中獲知譜與圖冊的關係。不過，因圖冊敘述之際，多數被參考的明、清文本皆在文中一一點出，故推測此處之「按譜」索驥，或另有所指。

四、歷史背景與創作意圖

臺北故宮收藏的瓷器圖冊若真有可能創作於十八世紀，那麼當時是否已存在類似的作品，足以彰顯此類古玩圖畫並非始創於乾隆時期，而在乾隆之前的清宮已出現相關的發展脈絡？依據目前能夠掌握的資料，得知英國PDF和Victoria and Albert Museum（以下簡稱VAM）的確各收藏一卷同樣是以文物作為主題的〈古玩圖〉；³⁶其中PDF圖卷包首的黃籤條明白的指出該作繪製於於清雍正六年（1728），³⁷而VAM的作品則完成於清雍正七年（1729）。³⁸根據Shane McCausland的統計，PDF的〈古玩圖〉卷總共畫出清宮收藏的二百二十三件文物，內容涵蓋各類質材的作品，依類別作統計：共有二十件青銅器、一百零六件陶瓷、八十三件玉器，一件珊瑚製品、兩件木雕文物和十一件質材猶待確認的文物。³⁹

35 由於「譜」一字，無論如何都令人產生項元汴《歷代名瓷圖譜》的聯想，故核對今日所見之《歷代名瓷圖譜》，發現其於明宣德積（霽）紅器的說明中，確以「色若西紅寶石」或「以西紅寶石為末」來形容明宣德時期鮮豔美麗的紅釉，但於汝窯與哥窯並未能發現相脗合的資料，故此處未能將「譜」看成是《歷代名瓷圖譜》。

36 感謝VAM張弘星博士的幫忙，讓筆者有機會觀看〈古玩圖卷〉。該畫與PDF收藏者相似，包首出現「雍正七年下卷八」，在長卷中畫出青銅、陶瓷和玉器，每一件作品皆放置於木座之上，畫卷中後段和卷尾出現的文物收藏櫃，說明畫中文物極可能是清宮某處的收藏。

37 PDF〈古玩圖〉卷的資料，分見Roderick Whitfield, *Chinese Rare Books in the Percival David Foundation* (London: Percival David Foundation of Chinese Art, 1987), pp. 15-16. Roderick Whitfield, "Ceramics in Chinese Painting," in *Imperial Taste: Chinese Ceramics from the Percival David Foundation*, p. 131. Shane McCausland, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation" *Transactions of The Oriental Ceramic Society*, Vol. 66 (2001-2002), pp. 65-74.

38 Shane McCausland, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," p. 68.

39 Roderick Whitfield, 在 "Ceramics in Chinese Painting" 中，以為〈古玩圖〉卷畫中文物有二百餘件，見 *Imperial Taste: Chinese Ceramics from the Percival David Foundation*, p. 131. 而Shane McCausland的統計見 "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," p. 65.

〈古玩圖〉所畫的多數文物皆以真實尺寸來呈現，⁴⁰據學者研究，部分作品亦能與PDF或其他公私立博物館的收藏相對應，因此整張〈古玩圖〉卷被看成是畫匠依據他們眼前之物所畫的作品。⁴¹至於文物在畫中的安排，從圖面上觀察，它們多數被放置在個別所屬的台座上，遇有器蓋者，無論是原來的或是後配者，其蓋與身亦緊密相連；而物件的台座又分成兩類，一類即可能是出自於清宮廣木作工匠之手的木質台座；另一類則裝飾有華麗的彩繪者（圖23）。少數沒有台座者則被平置於畫面上，比較不同的是，畫中兩件霽青盤、兩組青花瓷杯和兩組青花瓷碗，則分別以兩件套疊，或五件落成一落的組合方式出現在畫面上（圖24）。而三件直接懸吊於木架的玉器又仿如它們實際陳列於清宮的情形，（圖25）凡此皆令人相信畫家所畫者，或即為當時清宮實地所見的收藏。特別是卷尾出現的帝王寶座，⁴²座上雖空無一人，卻也間接宣告〈古玩圖〉卷所列的文物，可能即為皇帝的收藏。

相較於PDF的〈古玩圖〉卷，臺北故宮收藏的陶瓷圖冊無論於物件的描繪、圖畫的裝裱形式和畫物的方法等皆與之不同。首先就兩張作品所畫之物而言，〈古玩圖〉卷中除了兩件琺瑯彩瓷小罐被視為是雍正時期燒造的當代文物之外，其餘悉數為當時宮中收藏的古董。這些包含銅、瓷、玉等不同質材的文物全部放在一張手卷中，文物的背景一片空白，文物之旁亦無物件的品名與年代，更遑論物的擁有者對物的觀察心得等。不同於PDF的〈古玩圖〉卷的詮釋方法，臺北故宮的青銅、陶瓷圖冊則只在一本圖冊中呈現單一質材的物品。同時，畫者於畫物記物的過程，亦為每一件文物標出明確的年代、品名和尺寸。

不過，值得注意的是，透過圖冊與畫卷的比較，卻發現「霽紅碗」、「仿官蓋壺」、「哥窯葵花碗」、「哥窯葵花洗」和「哥窯彝爐」等（此處之文物名稱，乃引用臺北故宮陶瓷圖冊對物件的定名。）皆同時出現在畫卷及圖冊上。這種相

40 Roderick Whitfield 以為是真實尺寸的呈現，見 *Chinese Rare Books in the Percival David Foundation*, p. 15. 及 *Imperial Taste: Chinese Ceramics from the Percival David Foundation*, p. 131. 但Shane McCausland 以為不是每一件文物皆以實際的尺寸來表現，見 "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," p. 69. 非常感謝Dr. Stacey Pierson 的幫忙，讓筆者得以觀看〈古玩圖〉卷，依筆者所知的臺北故宮收藏的瓷器來判斷，以為該畫所畫出的瓷器多數應為物件的原寸。

41 Shane McCausland, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," p. 67.

42 Shane McCausland 對帝王寶座有一些論述，本文所認為的觀點，乃是筆者依據圖像所作的簡單判斷，而此聯想亦同於Shane McCausland一些論述之後的結論。見 "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," pp72-74.

似性，可能因為清代皇室收藏中，同樣類型的文物並不止一件；或是畫者擁有相似的參考圖版，也或著它們真的就是相同的文物。關於此，如果這些文物都是清宮收藏的一部分，那麼相似物品出現於不同時期的畫作中，適足以說明它們在清宮流傳的史實。至於這些看起來相似的文物是不是同一件作品的問題，由於陶瓷圖冊和PDF〈古玩圖〉卷在用途和創作目的上已各不相同，故本文並不打算以物與物相比較的方式，來討論同時出現在這兩件作品上的文物或即為同一件作品。反倒是PDF〈古玩圖〉卷卷尾帝王寶座所傳達的文物與帝王的關係，呈現一個值得玩味的問題，即以圖畫來展現收藏，不同的帝王是否存在不同的訴求？

其次，就畫中文物的安置而言，〈古玩圖〉卷中的所有文物全部被放置在一個完全空白的背景上。物與物之間的關係，雖然錯落有序，但在排列組合上，物與物之間似乎不存在一個特別的次序與相互的關係。從畫面上看來，文物似乎只和它本身所屬的座子或器蓋、穗墜、小勺、陳列架，亦或和它相套疊的作品有關。因此，〈古玩圖〉卷即使可視為一件紀錄收藏的畫卷，但是畫卷所要強調的，無非是畫中文物都屬於皇家的收藏。相對的，同樣以紀錄作為繪製目標的臺北故宮的陶瓷圖冊，其以冊頁裝裱形式所呈現的記物方式，不僅能夠清楚的交待所畫之物及其款識，整本圖冊的裝裱形式更具有上圖下文的優點。於是圖冊中的每一件瓷器在簡介輔助下，亦能彌補圖像未能盡述之處，而代為道出深刻的觀物心得。

再者，就畫物的方式而言，PDF〈古玩圖〉卷中將原寸的文物搬上畫面，從中展現寫實記物的企圖，其中一件套在木座中的哥釉梅瓶，也以有縮釉痕的面向呈現，此作法與臺北故宮的陶瓷圖冊於記物之際鎖定特定物象，再加以紀錄的方式相似。然而，就每一件文物皆先詳細觀察再紀錄，以突出該件文物的特徵來看，臺北故宮陶瓷圖冊似比PDF的〈古玩圖〉更能表達這項訴求。此點尤其能夠從畫物不畫底座的手法來理解；以〈精陶疆古〉為例，在畫面上，我們只看到文物單獨的存在，而不見隨附的底座。如果〈精陶疆古〉是一組多寶格的收藏，依此查證清檔的紀錄，可以發現當瓷器入多寶格時，其隨附的底座其實是一起被放進入多寶格中。⁴³ 同樣的，對照傳世品，我們也發現〈精陶疆古〉所畫的瓷器，確實有六件作品隨附有底座，在木座的底部也清楚的題刻出物件的等第。⁴⁴ 由此

43 清檔也多次現乾隆傳旨請太監們將物與座一起放進多寶格之中，如乾隆八年閏四月，各作成做活計清檔記事錄的記載。

44 文物等第刻於所屬的木座可以清乾隆十八年的清檔為例：「傳旨著配座得時，頭等刻甲字，二等刻乙字」，乾隆十八年，清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

可見，〈精陶疆古〉多寶格收藏的瓷器，不是器物本身沒有木座，而畫者刻意營造的表現方式。

相同的情形亦見於〈吉範流輝〉青銅圖冊。該本冊頁總共畫有清宮收藏的十件青銅器，⁴⁵ 而且畫中文物如前所述，猶與圖冊共置於一多寶格木匣內。當我們檢視這個多寶格，發現這十件青銅器皆個別配製有專屬的木座，在木座的表面並且皆以金彩題刻出「乾隆御鑑甲」的款識，而木座的底部又以金彩題刻出作品的品名。由此可知，〈吉範流輝〉多寶格的每一件文物確實是和它們所屬的木座收藏在一起，然而〈吉範流輝〉圖冊，卻不將之畫入畫頁中。

同時，值得一提的是〈吉範流輝〉多寶格文物底座題刻的「乾隆精鑑甲」，除了回應清檔乾隆曾組合多寶格的實例外，從乾隆鑑賞多寶格青銅器的角度看來，〈吉範流輝〉多寶格似乎也能夠反過來說明與之同一系列的陶瓷圖冊，在文物的組裝上，可能存在與清高宗乾隆的關係。

總之，臺北故宮收藏的陶瓷圖冊畫中畫物不畫台座，根本不是因為文物本身沒有所屬的台座，而是畫者因應創作目的所採取的手法，目的在展現與〈古玩圖〉卷完全不同，以讓每一件文物能夠盡其可能作最完整的呈現。此手法亦不見於稍晚的作品。

日本財團法人黑川古文化研究也收藏一套〈古器圖冊〉，依據畫作上出現的乾隆時期的收藏家——畢沅（1730-1797）的三枚圖章，整本圖冊遂被視為是十八世紀後期的作品。⁴⁶ 圖冊所畫的青銅器、瓷器和如意、珊瑚等，或因著重於清雅陳設的表現，故它們或置台座之上，或平放，或插作花枝，或前後錯開，或重疊排列；特別是當畫者營造物與物之間的高低變化，以及它們前後排列的空間關係，讓〈古器圖冊〉比較像是呈現佈置理念的圖畫。而不像是臺北故宮的陶瓷圖冊，以針對文物作個別細節的描繪，來突顯圖冊主人與物件的關係。在此情形下，〈古器圖冊〉倒是和PDF的〈古玩圖〉卷比較接近，畫中帶蓋的器物，蓋與身不致分開，不同質材的文物亦一起出現以展現豐富的收藏。同時描繪的過程，作者也不必考慮個別物件的特徵是否能夠完整傳達的問題，故畫面上的物件可以或兩件、或四件前後重疊排列，完全不同於陶瓷圖冊每一畫頁只針對單一的文物作詳細的描繪與紀錄。

45 張臨生，〈吉範流輝〉，頁4-12。

46 圖版及說明見町田市立國際版畫美術館，《中國の洋風畫展——明末から清時代の繪畫、版畫、挿繪本》（東京：町田市立國際版畫美術館，1995），頁220-224、252。

透過上述的分析，的確可以感受到臺北故宮的陶瓷圖冊與英國PDF的〈古玩圖〉卷以及日本財團法人黑川古文化研究所的〈古器圖冊〉的不同所在，而此差異是否與作品背後的動機有關？以下僅就清檔相關的紀錄，來探討PDF的〈古玩圖〉卷和臺北故宮的陶瓷圖冊之間的關係及其各自與皇室的關連。由於PDF〈古玩圖〉卷卷背存在雍正六年的紀年黃籤，而VAM〈古玩圖〉卷又被視為是雍正七年之作，故以為雍正六年和雍正七年的活計清檔中或會記載相關的資料，只是檢索的結果並沒有如預期的找到相關的資訊，⁴⁷ 倒是雍正四年（1726）六月初二日，曾出現：

海望交來各樣磁器二十一件、玉器一件。傳旨：照樣畫。欽此。初四日畫得。又磁器二十六件、玉器一件，七月二十二日畫得。⁴⁸

又在雍正八年（1730）也出現一則看似有關的記載：

六月十五日，據圓明園來帖內稱，本月十三日太監劉希文、王守貴傳旨畫西洋畫人來圓明園畫古玩，不必著郎士寧來。欽此。於七月初一日，畫得絹古玩冊頁二冊，內務府總管海望呈覽。奉旨不必用絹畫用紙畫手卷。欽此。⁴⁹

上述兩條記錄，雖然不是出現在雍正六年或七年，但是卻能輔證學者的說法。由於目前傳世的兩張〈古玩圖〉卷，伴隨紀年款識出現的還包括有「卷六」或「下卷八」的註記，⁵⁰ 因此學者以為無論是PDF或VAM的〈古玩圖〉，應該是一系列作品中的一部分。⁵¹ 同樣的清檔記載的雍正八年皇帝請西洋畫家前來圓明園畫古玩，似也能夠作為Shane McCausland文章的佐證。Shane McCausland在文章中引用單國霖先生的看法，以為1725年以後，清雍正皇帝頻繁出入圓明園，此現象或與皇室執行繪製古玩圖的計劃有關。⁵² 無論如何，皇室與〈古玩圖〉的關係，或如活計清檔所揭示的，古玩圖畫的創作可能出自帝王的主導，而帝王創作〈古玩圖〉的目的，也或如PDF圖卷卷尾帝王寶座所顯示的——在於藉圖畫展現皇室的收藏。

47 目前沒有發現，並不等於未來不可能發現相關的資料。

48 雍正四年造辦處各作成做活計清檔，裱作附畫作。

49 雍正八年造辦處各作成做活計清檔，畫作。

50 PDF、VAM〈古玩圖〉卷包首的題識。及Shane McCausland, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," p. 68.

51 Shane McCausland, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," p. 68.

52 Shane McCausland, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," p. 72.

至於乾隆有無看過雍正時期的〈古玩圖〉卷，抑或陶瓷圖冊和〈古玩圖〉卷有無關係？關於此，傳世兩張乾隆畫像中的兩件作為佈景裝置的罐與瓶，則非常巧合地都曾出現在雍正〈古玩圖〉卷上。如〈是一是二〉圖中，⁵³ 畫中人物左側桌上擺放的明宣德「青花梵文出戟蓋罐」（圖26），即是傳世相當罕見，目前收藏於北京故宮博物院的作品（圖27）。⁵⁴ 而〈乾隆朝服像軸〉中（圖28），皇帝書桌上的青花瓶即是〈古玩圖〉卷曾出現的宣德款「青花卷草紋長頸瓶」（圖29）。⁵⁵ 此相似文物一再出現在清宮不同畫作的現象，除了反映前述論及的，文物在清宮流傳的史實外，或也能從中加以推測乾隆觀看過〈古玩圖〉卷的可能性。關於乾隆和〈古玩圖〉的關係，又或能連結至乾隆十年造辦處活計清檔的記載：

二月三十日司庫白世秀來說太監胡世傑交古玩圖手卷一卷，傳旨將兩頭裁下做材料用，其畫心交如意館有應用處。欽此。⁵⁶

此處的「古玩圖手卷一卷」，嚴格說來並無迹象顯示其究否為雍正朝所畫者，亦或是其乾隆朝的作品。但從圖卷被交出來呈覽後，再被拆解成他用的安排，依清檔一再出現的乾隆干預清宮文物的製作以及他關心清宮收藏的文物來看，推測這個畫卷或不是創作於乾隆時期，故乾隆完全不對它發表任何意見。反倒是「其畫心交如意館有應用處」的說法，顯示早在乾隆五十二年——皇帝傳旨要求院畫家為木匣中的青銅器、瓷器畫圖之前，如意館已存在古玩圖的畫作，因此，本文以為乾隆或乾隆朝的院畫家極其可能觀看過〈古玩圖〉之類的畫卷。相形之下，臺北故宮收藏的青銅、陶瓷畫冊，便很有可能是在雍正〈古玩圖〉卷的基礎上，依圖冊主人不同的品鑑之趣，及其所要宣達的重點再加以變化發展出來的作品。因此，通過與畫作相關的歷史背景及創作意圖的探討，臺北故宮的陶瓷圖冊同樣流露出與乾隆或乾隆時期可能的關係。

53 根據澳門藝術館乾隆展圖錄——《懷抱古今》分說明所示：北京故宮博物院共收藏四本〈是一是二圖〉，除了「懷抱古今」展出者以外，另外兩幅亦曾分別於2000年的「金相玉質」和2001年的「海國波瀾」展展出。而奧地利維也納（1985）和英國愛丁堡（2002）的乾隆展也曾先後展出〈是一是二圖〉，無論哪一本，所有的〈是一是二圖〉都曾畫出明宣德「青花出戟蓋罐」。澳門乾隆展的說明見《懷抱古今》（澳門：澳門藝術館，2002），頁148-149。

54 謝明良教授指出「青花出戟蓋罐」，除北京故宮外，臺北的「三合堂」亦收藏一件。

55 此瓶清康熙時期亦有仿製，但此處僅憑圖畫無法判斷其究為清康熙御窯廠所仿作，抑或為明宣德窯的作品。相關資料見耿寶昌，〈仿古與後仿瓷〉，收錄於《明清瓷器鑑定》第十四章（北京：紫禁城、兩木出版社，1993），頁355-357。

56 乾隆十年造辦處各作成做活計清檔，如意館。

五、皇室收藏的管理

綜上所述，無論是臺北故宮收藏的陶瓷圖冊或PDF的〈古玩圖〉卷，皆以當時清宮收藏的古物作為描繪的主題。同時，畫作背後的創作意圖，經過相關資料的比對和探討以後，也得知它們極可能與雍正和乾隆兩位帝王處置收藏的態度有關。基於此，若再回頭檢視清宮造辦處活計清檔相關的記載，或能進一步說明影響兩張畫作的因素所在。

依照清宮造辦處活計清檔提供的資料，至少在雍正時期，整個皇室已累積一筆為數可觀的收藏。面對這些有別於當代製品的古代文物，以陶瓷為例，帝王們關心當代御窯生產之餘，看起來似已開始著手進行整理的計劃。若以宏觀的角度來觀察雍正與乾隆，發現在開發新品目與處理舊收藏上，兩位帝王表面上似乎存在著一個相互傳承的關係。但經由人與事的交叉比對，卻還是能夠從中感受到雍正和乾隆對陶瓷事務涉入的層面和干預的程度上，出現彼此不同的差異。

以雍正朝為例，帝王以請人認看的方式來辨識他所不知道的古物，而當時除了雍正皇帝之外，⁵⁷ 怡親王允祥（1686-1730）亦效法雍正皇帝曾就教於相關的文物專家。⁵⁸ 同樣的，對於清宮文物的整理，怡親王也扮演著從旁加以協助的角色。如清雍正六年七月二十六日：

郎中海望奉怡親王諭：造辦處收儲的有釉、無釉鍾碗有多少件，再瓷器庫有多少件，俱將數目查明送來。⁵⁹

然而，一旦要將擺在養心殿桌上的古玩，拿出來配作百什件，並且以漆製箱盒來盛裝，透過同年活計清檔的記載，得知皇帝倒是親自以「傳旨」來宣達。⁶⁰ 又從雍正七年活計清檔中出現的「交柏唐阿佛保送圓明園檔子房交頭等侍衛保德」，⁶¹ 或可推測至少在雍正七年，清宮可能已依等級來收納文物。而隨著時間的推移，分等收藏的計劃似也逐漸成形，故於雍正十三年（1735）七月二十日的清檔中，我們可以發現：

司庫常保來說：宮殿監副侍李英交擺設件古玩一千二十三件。傳旨著認看

57 雍正三年，皇帝透過「傳旨」，請人「著認看」鈞窯雙管花罇，見雍正三年，清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，瑛琮作。

58 雍正元年十二月十七日，怡親王交青花白地碗二件，王諭：著認看。見雍正元年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，雜活作。

59 雍正六年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

60 雍正六年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，畫作。

61 雍正七年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

編等收拾。欽此。于二十二日認看得古董十一件，交李英持進訖。八月初四日選得出等四十件、頭等八十件、二等一百八十三件、三等二百二十八件、四等三百九十件，數目清冊一本交進。⁶²

可惜的是，雍正一朝截至十三年即宣告結束，雍正皇帝對皇室收藏的整理也隨之停止，我們也無法窺見其分等收藏的大業，在日後發展的情況。

而與本文議題極為相關，收藏於PDF的〈古玩圖〉卷，如果把它放在這個脈絡來理解；特別是觀察雍正八年活計清檔的記載，得知雍正皇帝固然以「傳旨」下令製作此類以表現皇室收藏的圖畫，然而對於古玩的態度，皇帝或如雍正六年清檔所揭露的以為「俱系平常之物」。因此當古玩入畫時，畫者遂也一視同仁地在〈古玩圖〉卷上，盡其可能地畫出各類物品。由此看來，〈古玩圖〉卷的整個創作過程雖有紀錄物之意圖，但卻不去強調人對物的觀感，以至於畫者下筆之際並沒有針對物品的質材或等級而加以作區隔，甚至逐一標出文物的年代、品名和尺寸等。

相較於雍正時期的處理方式，乾隆時期的清宮則顯得非常的活絡與忙錄。皇帝除了透過傳旨，例行性的為文物配架、配座、配蓋、配匣或搬來運去的調整其收藏地點外。當乾隆甫即位，其實也效法雍正積極地安排專家認看古瓷以為文物編等。⁶³ 若檢索活計清檔的紀錄，可以發現乾隆四年、六年、七年、八年、九年、十年、十一年、十二年、十三年、十五年、十六年、四十年、四十一年、四十七年，皇帝皆曾多次「傳旨著認看等次」。⁶⁴ 前來幫忙辨認文物的專家，乾隆十六年以前陸續有方西華、⁶⁵ 周岳、楊起雲等人，認看的項目包含有定窯、哥窯、熊窯、龍泉窯、汝釉、官窯、成窯、宣窯和嘉窯等相較於有清一代的當代製品，多數應為古董的瓷器。

而一旦確定文物的等級，乾隆均再以「傳旨」的方式指示各個適合的收存地點，交辦處理的過程，有時候也先「繕寫摺片」⁶⁶ 以作為文物登錄的紀錄。至於

62 見雍正十三年各作成做活計清檔，匣作。

63 謝明良教授以為乾隆和雍正不同之處，在於雍正常請人幫忙認看瓷器，而乾隆「則對古瓷的鑑識表現出高度的熱誠和積極學習的意願」。事實上，乾隆也找人幫忙認看器物，如瓷器與青銅器即分別有專家幫他辨識。

64 乾隆四年、六年、七年、八年、九年、十年、十一年、十二年、十三年、十五年、十六年、四十年、四十一年、四十七年，清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

65 造辦處活計清檔顯示，乾隆時期在清宮幫忙認看瓷器的方西華，在雍正六年時曾被怡親王調至圓明園造辦處服務。此點或也間接反映乾隆朝時在宮中行走的部分人士，很可能早在雍正時期已任職於清宮。方西華調職之事見雍正六年，各作成做活計清檔，記事錄。

66 乾隆七年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

收藏的地點，以圓明園為例，乾隆七年曾將瓷器「頭等歸入頭等瓷器內，二等者歸入二等內」。⁶⁷ 即使瓷器不是放在同一個處所，而是拆開成不同的宮殿來收藏，除了地點的選擇之外，文物決定應該去哪裏時亦依其等級來調配。如乾隆十九年「其餘瓷器，二等交養心殿，三等交圓明園」，⁶⁸ 乾隆三十六年（1771）「二等交圓明園，三等交萬壽山」，⁶⁹ 或乾隆四十年（1775）「頭等三件交寧壽宮，二等十五件內一件發往蘇州讓舒文鑲口足，剩下十四件交內庫，三等十八件交外養心殿，不入等二十二件交古董房」。⁷⁰ 由此可知，僅是陶瓷一項，其分類、分等的處理方式，縱乾隆一朝，幾乎維持在一個分等收藏的原則下，而執行的過程，不僅一個圓明園可能已具備規劃完善、依文物等級作管理的庫房，⁷¹ 同時整個清宮或也建構有按文物的等級來收納的不同處所。依此看來，乾隆時期清宮對文物的整理，其規模確實比雍正時期來得龐大，處理的過程似已形成一個固定的機制。

至於不放進庫房的文物，透過活計清檔的記載，我們也能發現其他不同的安排。如多寶格、博古格、方勝格、百什件或九洲清晏樓梯格子、淳化軒玻璃格內等便是不同於庫房的組合與收藏方式。而與本文議題習習相關的多寶格，就傳世品而言，其有以各類文物作為組合者，也有專門收納單一質材者。後者的情形，即如臺北故宮的四個青銅器多寶格。同樣的，亦為多寶格組成元素之一的瓷器，已如前文所述，它們進入多寶格之前皆先經認看再篩選的程序。此處估不論幫忙認看者的功力如何，認看的結果正不正確；但從凡文物從被挑選到定位過程所經歷的步驟，似乎透露多寶格不僅僅扮演著匯集優品的儲存盒而已，更重要的是其組合的過程往往取決於帝王的意向，特別是乾隆時期乾隆對多寶格的關注，更能說明它們存在與帝王的關係。

事實上，許多被挑選出來的瓷器有的是與少數的漢玉及青銅器一起被放進多寶格中。有的確如陶瓷圖冊所畫者，乃由同一個時代的不同瓷窯，或不同時代的不同作品一起組合成的。此類以單一質材的文物作為收藏的重點，將之置入木匣的作法，也非始自乾隆一朝。在雍正七年的清檔曾出現：

四月二十七日，太監劉希文、王太平交來洋漆箱一件、汝窯器皿二十九件

67 乾隆七年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

68 乾隆十九年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

69 乾隆三十六年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

70 乾隆四十年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。

71 清乾隆七年十一月：「傳旨送往圓明園交司房按等次入類」，各作成做活計清檔，記事錄。

（實三十一件），計開：三足圓筆洗一件、奉華字圓筆洗一件、無足圓筆洗一件、有足有號圓筆洗八件、丙字圓筆洗二件、無字圓筆洗二件、坤寧字圓筆洗一件、……。傳旨：著各配鑲棕，邊糊錦匣，盛洋漆箱內。上層要一般平，隨其器皿大小集錦式安放。器皿內有成對者不必拆開，一匣內盛裝，若箱內仍有餘空，隨其器皿作黑漆架。如何安提手處，著酌量配安。欽此。⁷²

可見得，以古代珍貴的瓷器（北宋的汝窯對清代而言，如論如何應該是極其珍貴的古董瓷）作為箱匣收藏的文物，於雍正時期已出現。據此，再回到乾隆時期的活計清檔，則發現乾隆在多寶格文物的組合上，無論是參與的程度或主導的企圖，特別是以頭等作為優選的決策，實遠較雍正時期更強烈的表達出個人的觀感，並且深刻地影響陶瓷圖冊的創作。

六、小 結

總結前文的討論，臺北故宮收藏的〈陶瓷譜冊〉、〈精陶韞古〉、〈燔功彰色〉和〈埏埴流光〉等四本圖冊，因畫頁上出現的乾隆官印，及繪製上與乾隆時期清宮造辦處活計清檔的相似性，甚至從圖冊作為一組多寶格圖錄的用途，以及多寶格的組裝在清宮發展的脈絡，和瓷器入多寶格之際，往往經過乾隆皇帝「傳旨」授意來執行等看來，這四本圖冊很可能創作於乾隆時期。尤有甚者，圖冊記物論物所傳達出來的觀物心得，又非常貼切地雷同於乾隆御製詩的陶瓷鑑賞觀，因此，這四本圖冊又或可看成是和乾隆皇帝關係密切的創作。

基於此，若將這四本圖冊放進乾隆的文化大業中來理解，發現它們與乾隆刻意鋪陳的陶瓷大業仍然息息相關。正如前文所述，有清一代，關心陶冶事務儼然已成為帝王修習文化事業的一項傳統。但相較於清初的康熙和雍正兩位皇帝，乾隆投注陶瓷事務的企圖心，不僅遠比前朝的父、祖來得宏偉；同時在細微工作上，乾隆亦積極的參與。此點可從他一即位，便率先於乾隆二年公佈乾隆官窯應該具備的款識與未來發展的新樣式，⁷³ 而窺見其經營陶瓷大業的計劃。同樣的，

72 雍正七年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，匣作。

73 乾隆二年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，江西燒瓷器處。

74 乾隆八年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，記事錄。又，清檔顯示，乾隆三年，皇帝實已下令如意館院畫家畫〈陶冶圖冊〉。以此看來，如果將〈陶冶圖冊〉看成是官方的燒造工序，那麼工序與款識、樣式其實皆是皇帝一即位極十分關心的事務。〈陶冶圖冊〉的清檔記載，見乾隆三年清宮內務府造辦處各作成做活計清檔，畫作。而乾隆三年，皇帝即規劃〈陶冶圖冊〉的繪製，見余佩瑾，〈別有新意——以乾隆官窯的創新為例〉，收錄於《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁285-289。

在乾隆八年（1743）繪製的《陶冶圖》冊中，⁷⁴ 乾隆亦以古代帝舜「作陶於河濱」的典故來期勉御窯廠的陶工，希望乾隆官窯在他的關注下，燒造出來的瓷器不但絕無苦窳，而且件件精美絕倫。這份熱誠的背後，無論是欲藉之以成為聖王，⁷⁵或僅止於以帝王的身分來昭告官方認定的燒瓷步驟，⁷⁶此以個人作為整個瓷窯管理的中心，或正是乾隆掌控燒造的宣言。

而這份決心，同樣也深達清宮累世的收藏，對乾隆而言，他除了志得意滿地在古瓷之上題刻御製詩以作為收藏的印記，其不厭其煩地整頓與安置清宮的文物，說明乾隆——其實是非常希望瞭解並且掌握清宮的每一件文物。這份意圖，若從清初以來帝王整理文物的脈絡來看，或能理解成是帝王以收藏作為權力伸張的表徵。⁷⁷ 儘管乾隆極力鋪陳其觸角至每一個領域，但相較於雍正時期完成的〈古玩圖〉，從中醞釀而生的陶瓷圖冊，又或可視為在前朝既有的畫作上，所衍生而出的十足乾隆風格的圖冊。雖然，今日僅有〈精陶韞古〉一本圖冊，因畫中瓷器猶共聚一箱的保存現況，讓我們得以在圖文對照下來推想這盒多寶格的組合原貌。但是，其他三組瓷器在精緻筆法的詮釋下，同樣適足以提供觀者一睹皇室的收藏。最重要的，這四盒陶瓷多寶格，有的亦涵蓋宋至明的作品，無論其是否具備囊括一個近世陶瓷發展史的意圖，抑或只是收納皇帝能夠辨識、認為足以欣賞者？以正面的角度觀之，十八世紀的陶瓷圖冊未嘗不是帝王重新整理舊收藏，所加注於文物的一分品鑑之趣。

75 謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，頁24-25。

76 宋伯胤，〈清瓷萃珍〉（南京：南京博物院、香港：香港中文大學文物館，1995），頁15-16。

77 這項看法來自於雷德侯教授文章的啟發，見Lothar Ledderose, "Some Observations on The Imperial Art Collection in China," in *Transactions of The Oriental Ceramic Society*, Vol.13 (1978-1979), pp. 33-39.



圖1 清 〈觀象在鎔〉（左）與〈埏埴流光〉（右）的內頁 國立故宮博物院藏



圖2 清 〈埏埴流光〉畫頁的乾隆靈印 國立故宮博物院藏

圖3 清 〈陶瓷譜冊〉畫頁的乾隆靈印 國立故宮博物院藏



圖4 清 〈潘功彰色〉畫頁鈐蓋的「嘉慶御覽之寶」 國立故宮博物院藏

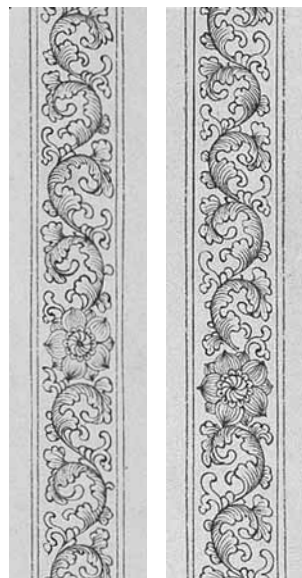


圖7 清 〈潘功彰色〉內頁花邊比較：左為「明嘉窯法琰」，右為「宋汝窯舟形筆形」 國立故宮博物院藏



圖5 清 〈挺埴流光〉與〈吉金耀采〉的封面 國立故宮博物院藏

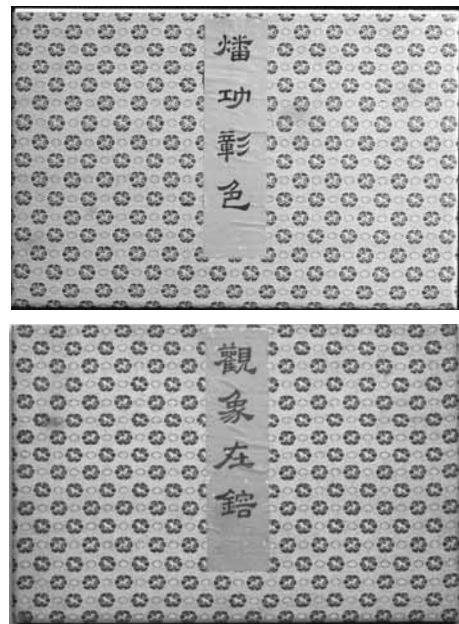


圖6 清 〈潘功彰色〉與〈觀象在鎔〉的封面 國立故宮博物院藏



圖8 清 〈范金作則〉多寶格 國立故宮博物院藏



圖9 清 〈精陶韞古〉第1頁與傳世品（故瓷13897） 國立故宮博物院藏





圖10 清 〈精陶韞古〉第4頁與傳世品(故瓷13900) 國立故宮博物院藏



圖12 清 〈精陶韞古〉第3頁與傳世品(故瓷13899) 國立故宮博物院藏



圖11 清 〈精陶韞古〉第2頁與傳世品(故瓷13898) 國立故宮博物院藏



圖13 清 〈精陶韞古〉第5頁與傳世品(故瓷13901) 國立故宮博物院藏



圖14 清 〈精陶韞古〉第6頁與傳世品（故瓷13902） 國立故宮博物院藏



圖16 清 〈精陶韞古〉第8頁與傳世品（故瓷13904） 國立故宮博物院藏



圖15 清 〈精陶韞古〉第7頁與傳世品（故瓷13903） 國立故宮博物院藏



圖17 清 〈精陶韞古〉第9頁與傳世品（故瓷13905） 國立故宮博物院藏



圖18 清 〈精陶韞古〉第10頁與傳世品(故瓷13906) 國立故宮博物院藏

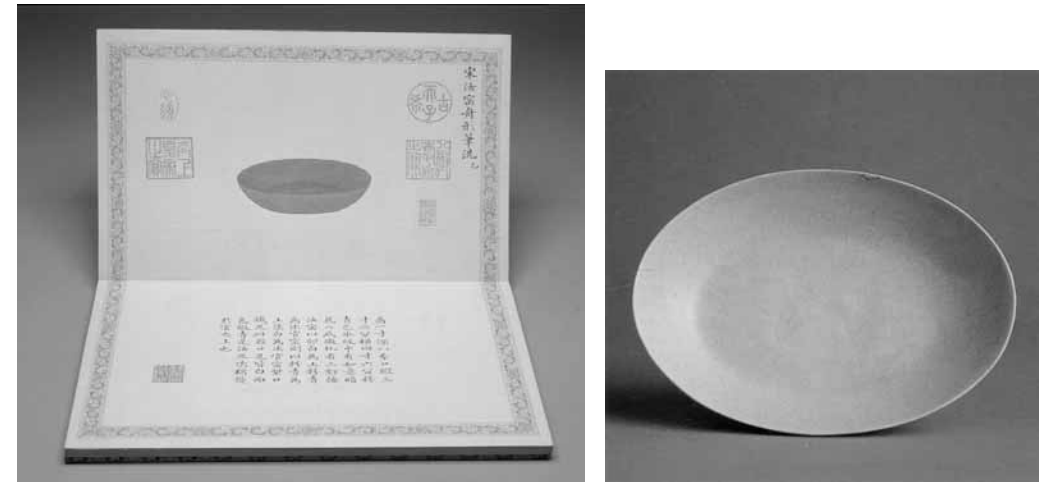


圖20 清 〈燔功彰色〉 國立故宮博物院藏

北宋汝窯粉青圓小洗 英國 PDF收藏



圖19 清 〈燔功彰色〉 國立故宮博物院藏

北宋汝窯洗 北京 故宮博物院藏



圖21 清 〈燔功彰色〉 國立故宮博物院藏

南宋—元 哥窯米色魚耳爐 國立故宮博物院藏



圖22 清 〈燔功彰色〉 國立故宮博物院藏



明 宣德青花纏枝蓮紋茶壺 北京故宮博物院藏



圖23 清雍正六年 〈古玩圖〉局部 英國 PDF收藏



圖24 清雍正六年 〈古玩圖〉局部 英國 PDF收藏



圖25 清雍正六年 〈古玩圖〉局部 英國 PDF收藏



圖26 清 〈是一是二〉圖局部 北京 故宮博物院藏



圖27 清雍正六年 〈古玩圖〉局部 英國 PDF收藏



圖28 清 佚名 〈乾隆朝服像軸〉 北京 故宮博物院藏



圖29 清雍正六年 〈古玩圖〉局部 英國 PDF收藏