

# 唐英與雍乾之際官窯的關係\*

## ——以清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造為例

余佩瑾  
國立故宮博物院  
器物處

### 提 要

本文嘗試從人與物互為關係的角度，來探討雍乾之際清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造。

清官窯瓷器的生產，自雍正四年督陶官年希堯上任之後，逐漸建立起由內廷主導，御窯廠相應配合的生產機制。而雍正時期深受皇室關注的琺瑯彩瓷的繪製與燒造，透過《造辦處各作成做活計清檔》及相關資料的比對，顯示其多數完成於清宮之內，而非景德鎮。同時以皇室為主導的生產背景中，宮中主其事者亦有從怡親王允祥至雍正皇帝的變化。在此之下，督陶官年希堯及其助手唐英，其實未有機會監造琺瑯彩瓷的繪製。

此情況至乾隆時期，方始出現轉變。特別是透過對琺瑯彩瓷裝飾紋樣之一的錦上添花的觀察，除能從中了解此類紋飾的發展、演變與流行外。也因此而能掌握景德鎮官窯於乾隆時期生產琺瑯彩瓷類型作品的可能性。儘管清宮繪製者和景德鎮生產者，在品名上曾存在畫琺瑯和洋彩的不同，但從乾隆皇帝整理收藏時，以均一的態度同等對待它們，而得知錦上添花可能是乾隆時期新興而且深受喜愛的紋飾。與此一新風格同時出現的，不僅將雍正九年以來蔚為流行的題句詩畫組合，導向以裝飾為主的調性。更重要的是唐英監造錦上添花，也讓我們據此得以重新思索〈陶成紀事碑〉和〈圓琢洋彩〉的內涵。

**關鍵詞：**唐英、雍正、年希堯、琺瑯彩、圓琢洋彩、陶成紀事碑

\* 本文為清雍乾之際督陶官唐英及其監造的瓷器系列研究之一，文中有關琺瑯彩瓷錦上添花紋飾的部分，最早發表於2002年〈別有新意——以乾隆官窯的創新為例〉及〈乾隆官窯的新面向——從皇帝與瓷器的關係談起〉兩篇文章中。至2005年，筆者再將此一議題結合唐英督陶文獻，以從中探討清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造等問題，並且發表於臺北國立故宮博物院圖書文獻處舉辦的「文獻足徵」國際學術研討會。最後幾經《故宮學術季刊》數位審查者多次賜教指正，以及國立臺灣大學謝明良教授細心指導，國立臺灣師範大學莊吉發教授從旁提供相關資料，終於得以刊登發表。對於所有前輩、先進的教示，本人藉此致上最深的謝意。

## 一、前言

陶瓷的製作與生產，從無形的泥土轉換至有形的作品，過程彷彿是一場魔術表演。一件作品的完成，無論是否經過魔術師巧手的操作，抑或任由窯火幻化、自然成形。隱藏在作品背後的人文因素與時代背景，往往因年代久遠或受限於文獻記載的匱乏，而無法追溯出原貌，更遑論從中探究作品隱含的理念及相關的技術。

然而在連接人和作品的關係中，中國陶瓷史上最具有知名度的督陶官唐英（1682-1756）被視為是少數能夠和作品連上線的例子。唐英監造的歷史始自於清雍正六年（1728），那一年他出任景德鎮御窯廠督陶官年希堯的助手，雍正時代結束以後，唐英於乾隆元年（1736）先調淮安關，至乾隆二年（1737）方始升任為御窯廠的督陶官。自此以後，除於乾隆十五年、十六年（1750、1751），唐英因調職而暫時離開景德鎮前往粵海關外，一直到乾隆二十一年（1756）為止，他始終是乾隆時期景德鎮御窯廠的督陶官。因此，談唐英監造的瓷器，年代理應涵蓋清雍正六年至乾隆二十一年（1728-1756）。

唐英參與雍正官窯的燒造，其間牽涉到一些值得注意的問題，例如唐英曾否取代年希堯而直接主導整個御窯廠的燒造？他所監造的項目究竟是什麼？以及他主導的權限到底有多大等？關於此，若以官方生產的角度出發，則發現雍乾之際，皇室似乎極為重視琺瑯彩瓷的生產，故本文擬先以清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造為例，來探究唐英與雍乾之際官窯的關係。

以器表彩繪著稱的清宮琺瑯彩瓷，傳世作品以臺北國立故宮博物院的典藏（以下簡稱臺北故宮）堪稱舉世之冠。此類琺瑯彩瓷的生產與燒造屢見於雍乾兩朝清宮內務府《造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計清檔》）的記載，同時，部份傳世品至今仍然保留有清宮為之配作的木匣，盒面上並且清楚地題刻出物件的品名。<sup>1</sup>以「清康熙宜興胎畫琺瑯提梁壺」為例，儲裝此件作品的木盒上即題刻有：「康熙年製宜興胎畫琺瑯提梁壺一件」的字樣（圖1），從中批露清宮對琺瑯彩瓷的收藏與整理。不僅如此，清光緒時期，一份紀錄乾清宮室內陳設的

---

<sup>1</sup> 最先在文章中提出傳世器與木匣的關係者為北京故宮博物院朱家潛先生。見朱家潛，〈清代畫琺瑯制器考〉，頁74。

《金銀銅宜興玻璃琺瑯檔》，<sup>2</sup>也載明該件作品足部曾經修護黏補，<sup>3</sup>若對照紀錄與傳世品，則發現分毫不差。從中反映清朝重視琺瑯彩瓷的燒造與收藏，自清初至清末，始終如一。

惟其如此，檢視雍乾兩朝《活計清檔》以及道光、光緒時期陳設檔的記載，更發現其同時存在「銅胎畫琺瑯」、「金胎畫琺瑯」、「銀胎畫琺瑯」、「宜興胎畫琺瑯」、「玻璃胎畫琺瑯」和「磁胎畫琺瑯」（今日所稱的瓷胎，在清朝《活計清檔》和木匣上皆作「磁」。）等不同的器類。而從中得知，清朝似皆以「畫琺瑯」來統稱以琺瑯料為飾的各類工藝品，但又為能從中加以區分不同的質材，遂在品名上以標示器胎材質的方式來顯示它們的不同。事實上，清宮所謂的「宜興胎畫琺瑯」和「磁胎畫琺瑯」，即是今日所講的「宜興胎琺瑯彩」和「琺瑯彩瓷」。<sup>4</sup>而本文討論的對象，毫無疑問的正是在清宮繪製再進行最後一次燒造步驟的瓷胎畫琺瑯，由於此類作品至民國以後逐漸有琺瑯彩瓷之稱，為避免古今對照形成混淆，本文於下文論述時，對於物件的品名，一律採用民國以來的慣用說法，即將瓷胎畫琺瑯稱為琺瑯彩瓷。<sup>5</sup>

至於督陶官唐英和琺瑯彩瓷的關係又是如何？其於雍乾時期的著作：〈陶成紀事碑〉和《陶冶圖說》中，曾分別以「新仿西洋琺瑯畫法」和「五彩繪畫」來

2 簡稱光緒朝陳設檔，此份檔案收藏於北京故宮博物院圖書館，筆者於2006年6月9日前往調閱。特別感謝北京故宮博物院圖書館朱賽虹副館長和羅文華研究員的幫忙。朱家潛在〈清代畫琺瑯制器考〉曾引用道光年間的陳設檔，雖然筆者前往調閱之際，因故未能閱讀到該份檔案，但考慮到道光 and 光緒年代相差不遠，而此兩份檔案透過朱家潛先生的舉例說明，也得知在內容上並無太大差異，故本文擬先以光緒朝陳設檔為據，來討論相關的議題。

3 此件文物目前陳列於臺北國立故宮博物院二樓陳列室「盛世工藝——康熙·雍正·乾隆」展區中。

4 清雍正時期清宮造辦處《活計清檔》曾出現「琺瑯」、「畫琺瑯」、「琺瑯畫」、「畫琺瑯瓷」、「白磁胎畫琺瑯」（《活計清檔》中的瓷皆做磁，與今日不同）、「磁胎琺瑯」、「磁胎畫琺瑯」等看似形容今日琺瑯彩瓷的不同名稱，至乾隆時期《活計清檔》又出現「琺瑯」、「畫琺瑯」、「磁胎琺瑯」和「五彩琺瑯」等相關名稱，儘管名稱不同，然而仔細閱讀《活計清檔》中上下文的相關敘述，筆者同意周麗麗的觀點，認為多數是指清宮生產的琺瑯彩瓷。見周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的探討——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，頁392、393。

5 周麗麗以1930年代出版的圖錄，如郭葆昌的《瓷器概說》（1935）、邵藝民的《增補古今瓷器源流考》（1938）和故宮博物院《參加倫敦中國藝術國際展覽會瓷器目錄》（1936）等，來說明「琺瑯彩瓷」一詞出現的年代。見周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的探討——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，頁393。但筆者以為從發行於1935年之前的《故宮周刊》中，已可見到相關名詞使用的演變，如民國十八年十月十日（1929）出刊的《故宮周刊》仍以「古月軒瓷」來指稱今日所講的琺瑯彩瓷，以使之能夠與「銅胎畫琺瑯器」有所區別。至民國二十三年一月十七日（1934）出刊的《故宮周刊》中，以「清雍正款墨彩牡丹碗」來形容彩繪赭墨圖案的琺瑯彩瓷，到二十三年十月六日（1934）出刊的《故宮周刊》，則已將以琺瑯料為飾的瓷器稱之為「清乾隆窯琺瑯彩山水盤」。

形容看起來與琺瑯彩瓷極為相似的作品。同時，雍乾兩朝《活計清檔》以及道光、光緒時期陳設檔，亦記載一項「磁胎洋彩」，從裝飾母題與繪製技法來看，此類「磁胎洋彩」確實和清宮琺瑯彩瓷關係密切。然而，何以又會出現不同名稱呢？此點正牽涉到本文討論的重點，亦即琺瑯彩瓷的繪製與燒造地點的問題。

若將琺瑯彩瓷的工藝流程拆開成白瓷的生產，和在白瓷上繪圖再入窯燒造的兩個步驟，則發現繪圖再燒造的步驟於雍正時期似乎多半在清宮之內進行，如此一來，無論督陶官年希堯或助手唐英，看起來不太有機會經手這第二道燒造的工序。然而自雍正至乾隆，景德鎮官窯似亦有從未曾繪製琺瑯彩瓷至開始產燒琺瑯彩瓷類型作品的轉變。而和琺瑯彩瓷並列於陳設檔中的「磁胎洋彩」，或在唐英論述中所稱的「五彩繪畫」，或正是在景德鎮繪製、燒造，看起來和清宮琺瑯彩瓷極為相似，且足以稱之為琺瑯彩瓷類型的作品。

同樣的，瞭解景德鎮御窯廠於雍乾時期曾否承造琺瑯彩瓷，遂成為解讀唐英是否監造琺瑯彩瓷的重要依據。關於此，清宮《活計清檔》記載的史料，清楚地記錄宮廷文物的產製，從稿樣的設計、木樣的製作、燒造命令的發布、以至成品完成之後的上呈動作，和最後由皇帝決定收藏的處所等皆無所不包，讓我們得以藉此重返歷史脈絡，進一步建立一個和創作有關的人、事、物情節。本文即擬以清雍正、乾隆兩朝《活計清檔》提供的資料為基礎，再配合前人的論述，來觀察雍乾之際清宮琺瑯彩瓷的繪製與生產，以了解唐英或年希堯在其中所扮演的角色。<sup>6</sup>

6 相較之下，琺瑯彩與洋彩的關係，以及從中衍生而出的「洋彩」、「琺瑯彩」和「粉彩」之間是否等同的問題，因和本文論述的重點無關，加上在名詞的理解上，牽涉到大家對西方技術、顏料的不同認知以及傳入時期的不同觀點，致使此問題存在許多種可能性。卻還未能從中梳理出一個較具說服力的共識，因此本文在此並不打算加以討論。僅整理相關的論述如下：汪慶正以為粉彩即洋彩，但對粉彩的具體定義，卻存在模擬兩可的答案。周麗麗以為粉彩和琺瑯彩不同，但粉彩和洋彩相同。朱家潛以為燒造磁胎畫琺瑯的白瓷，都是江西燒的，至於繪製成為琺瑯彩瓷，則大量是在北京紫禁城內造辦處、圓明園造辦處和怡王府中完成，而且每次都有具體的記載。廖寶秀以為「洋彩」、「琺瑯彩」是否相同，以及和「粉彩」又如何區分，目前陶瓷界未有一定的共識。日本學者小林太市郎以為粉彩即洋彩，技法來自銅胎畫琺瑯，創於康熙中期。長谷部樂爾和中澤富士雄以為從技術上來看，洋彩就是粉彩，而琺瑯彩與粉彩的技術幾乎相同，不過就傳世品而言，北京和景德鎮兩個產地卻不能不分開來看。西方學者Michel Beurdeley不認為洋彩是粉彩。上述學界論述的重點，為施靜菲博士、彭盈真小姐和筆者共同研讀討論的心得。對於兩位女士的鼎立相助，本人藉此表達最深的感謝。相關論著見汪慶正，〈“粉彩”即“洋彩”考〉，頁92-93。周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的探討——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，頁392-405。朱家潛，〈清代畫琺瑯制器考〉，頁67-76。廖寶秀，〈也可以清心——茶器、茶事、茶畫〉，頁156。Pere d'Entrecolles著、小林太市郎譯注、佐藤雅彥補注，〈中國陶瓷見聞錄〉，頁152。長谷部樂爾，〈清朝の色繪磁器〉，頁185。中澤富士雄，〈清の官窯〉，頁100。Michel Beurdeley and Guy Rainbre, *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose*.

## 二、唐英督陶的起始點

唐英監造瓷器的時間始於雍正時期的觀點，最早發表於童書業和史學通共同具名發表的〈唐窯考〉中。<sup>7</sup>文中兩位作者依據唐英本人的著作：〈陶務敘略〉、〈自題漁濱課子圖小照〉、〈重修浮梁縣志序〉和《陶人心語》，以及清朝文獻：《景德鎮陶錄》和《浮梁縣志》（年希堯〈重修風火神廟碑〉、唐英〈風火神傳〉）等，指出唐英監造的起始點可追溯至清雍正六年（1728），即唐英以內務府員外郎的身分，奉派前往景德鎮協助年希堯督陶算起，而且時間一直持續至乾隆二十一年（1756）為止。童書業、史學通採此看法的理由在於：年希堯以淮安關稅務管理者的身份兼管景德鎮窯務，每年僅在夏、秋兩季方至景德鎮視察窯務，在真正駐廠監造者為唐英之下，唐英監造御窯理應追溯至清雍正六年（1728），亦即雍正時期由督陶官年希堯監造的瓷器，也可稱之為「早期唐窯」。<sup>8</sup>

「唐窯」之說出自於《景德鎮陶錄》。藍浦在成書於嘉慶二十年（1815）的《景德鎮陶錄》以：「乾隆年唐窯，廠器也；內務府員外郎唐英督造者」<sup>9</sup>來界定唐英監造官窯的內容。而雍正時期景德鎮御窯廠的督陶官年希堯（?-1739）所監造的瓷器，在《景德鎮陶錄》中同樣存在：「雍正年年窯，廠器也，督理淮安板關年希堯管鎮廠窯務，選料奉造，極其精雅」<sup>10</sup>的定義。由此可知，因年希堯和唐英曾分別出任雍正與乾隆兩朝景德鎮御窯廠的督陶官，故自清朝嘉慶以來常以年窯<sup>11</sup>和唐窯來泛稱雍正、乾隆兩朝的官窯。<sup>12</sup>

至於年窯與唐窯的區別，童書業在另一篇：〈清初官窯瓷器史上幾個問題的研究〉中<sup>13</sup>也有所說明，他以為年希堯兼管景德鎮窯務的時間自雍正四年（1726）

7 童書業、史學通，〈唐窯考〉，頁76-101。作者以為「從雍正六年起到乾隆二十一年的『御窯』，都可以稱為『唐窯』。」

8 童書業、史學通，〈唐窯考〉，頁79。

9 傅振倫，《景德鎮陶錄》詳註，頁68。

10 同上註。

11 清乾隆年間查理《銅鼓書堂遺稿》和阮葵生《茶餘客話》中已有「年窯」之稱。見童書業〈清初官窯瓷器史上幾個問題的研究〉，頁69。

12 值得注意的是，唐英於乾隆朝的督陶至乾隆二十一年即宣告結束，後繼者如惠色、尤拔世、舒善、海福、伊齡阿和海紹等，雖仍配合清宮旨令執行燒造任務，然而或因名聲不夠或因弊案連連，以致於歷來文獻顯少述及唐英之後的督陶官，而僅以唐英、唐窯或乾隆窯來統稱乾隆時期的官窯。關於唐英之後，都陶官的種種作為，見蔡和璧〈監督官、協造與乾隆御窯興衰的關係〉，頁45。

13 童書業，〈清初官窯瓷器史上幾個問題的研究〉，頁65-71。

至雍正十三年（1735）爲止。而雍正四年（1726）至雍正六年（1728），唐英未到景德鎮，年希堯又未駐廠燒造時，究竟是誰負責整個御窯廠的燒造？在史料不足之下，始終是個謎。然而，隨著清檔史料不斷的解碼，今日已能重建年希堯之前的督陶官是安尚義，而在唐英之前的駐廠郎中爲趙元。<sup>14</sup>

童書業和史學通對唐英監造瓷器起點的看法，後來成爲學界的共識。如傅振倫和甄勵在以《活計清檔》中與唐英相關的條目爲例，編輯唐英瓷務年譜長編<sup>15</sup>時，即直接將雍正時期年希堯承接燒造的事例，放進唐英瓷務年表中。又如宋伯胤在〈從劉源到唐英——清代康、雍、乾官窯瓷器綜述〉<sup>16</sup>一文中，也將部份雍正官窯放進唐英監造的脈絡中來討論，顯示他們共同認爲唐英監造官窯的時間可以直溯至雍正時期。

倒是唐英監造的項目中究竟有無包含琺瑯彩瓷一項，宋伯胤在1997年發表的〈「陶人」唐英的「知陶」與「業陶」——試論唐英在中國陶瓷史上的地位與貢獻〉一文中，<sup>17</sup>雖指出唐英爲《陶冶圖冊》撰述的〈圓琢洋彩〉，可以視爲是他和康熙時期傳教士往來的線索，但是對於〈圓琢洋彩〉（圖2）可能隱射的瓷器品類，卻未多做說明。

事實上，唐英撰寫二十則《陶冶圖說》，全因皇帝旨意之故，當他在院畫家已繪製完成的圖冊上擬稿時，曾以爲陶冶事務煩瑣、細碎，絕非區區幾張圖畫所能一語道盡。<sup>18</sup>但對宋伯胤而言，他引述〈圓琢洋彩〉的目的，在於說明唐英與宮廷西洋傳教士的關係。即使如此，這中間也存在許多種可能性，因爲唐英活動貫穿康、雍、乾三個時期，以時代氛圍而言，康、雍、乾三朝皆存在與西方交流的可能性。<sup>19</sup>加上〈圓琢洋彩〉撰寫於乾隆年間，文字之中固然流露出和西洋文

14 此資料承蒙季刊審查者教示，無限感謝。

15 傅振倫、甄勵，〈唐英瓷務年譜長編〉，頁19-54。

16 宋伯胤，〈從劉源到唐英——清代康、雍、乾官窯瓷器綜述〉，頁9-36。

17 宋伯胤，〈「陶人」唐英的「知陶」與「業陶」——試論唐英在中國陶瓷史上的地位與貢獻〉，頁65-84。

18 余佩瑾，〈別有新意——以乾隆官窯的創新為例〉，頁285。

19 康熙時期，西洋傳教士活躍於清宮的事例屢見不鮮，而康熙皇帝接納西洋文化的事蹟分見相關著述如劉潞，〈康熙帝與西方傳教士〉，頁25-32。鞠德源、田建一、丁瓊，〈清宮廷畫家郎世寧〉，頁27-71。關雪玲，〈康熙朝宮廷中的西洋醫事活動〉，頁99-111。或吳焯，〈來華耶穌會士與清廷內務府造辦處〉，頁65-102。

化的淵源，但是在時間點上卻離康熙朝已有一段距離，因此其中的西洋異趣不見得一定得和康熙朝的傳教士相關。<sup>20</sup>

綜上所述，探討唐英監造瓷器的風格，其時間點應往前追溯至雍正時期，確實已普遍為學界所接受。但是細究這個觀點的來源，卻發現還是與《景德鎮陶錄》密切相關。亦即，藍浦在《景德鎮陶錄》中以督陶官姓氏做為清初三朝官窯的泛稱，其於論述乾隆年唐窯燒造的各種釉彩時，除了仿古作品是以「仿各種名釉」一筆帶過外，在新制部分，如「法紫、法青、抹銀、彩水墨、洋烏金、瑤瑯畫法、洋彩、烏金、黑地白花、黑地描金、天藍、窯變」等，全是擷取自唐英〈陶成紀事碑〉的內容。唐英〈陶成記事碑〉作於雍正十三年（1735），是一份總結雍正官窯燒造的報告書。藍浦記載「乾隆年唐窯」的燒造項目，出現與唐英描述雍正官窯的雷同，或正說明藍浦也認為雍乾兩朝的官窯具有一脈相承的發展關係，以及唐英監造的時間其實可以追溯至雍正時期，只是他自始至終沒有在《景德鎮陶錄》中明文指出來。而童書業、史學通的說法或來自於此。

### 三、唐英參與雍乾兩朝景德鎮官窯的燒造

清雍正六年（1728）唐英調赴景德鎮御窯廠，當時他只是一名助理，因此《活計清檔》中，凡透過傳旨發佈的燒造旨令皆指名交給年希堯而非唐英，故自清雍正七年（1729）以後，造辦處《活計清檔》中遂鮮少出現唐英的名字，此情形一直持續至清乾隆二年（1737）才有所改變。該年唐英升任御窯廠的督陶官，自此以後至乾隆二十一年為止，清宮所有燒造事務皆需經過他，唐英的名字又極其頻繁地出現於《活計清檔》之中。

然而唐英與宮廷造作的淵源，在他奉派景德鎮之前已開始，這或是前述宋伯胤一直想將唐英和康熙朝傳教士連結在一起的緣故。依據〈陶務敘略〉<sup>21</sup>：「世受國恩，從龍日下隸籍內務府，幼即供役於養心殿，二十餘載」的說法，唐英於康熙時期已在清宮內務府工作。同樣的，《活計清檔》亦透露未赴景德鎮以前，

20 同樣的，宋伯胤以為繪製《陶冶圖冊》的三位畫家理應造訪過景德鎮御窯廠，和唐英一起討論後再進行圖冊的繪製。這個想法雖然相當具有理想性，但在缺乏實證的支撐下，顯得有些誇張。因為《活計清檔》明文記載，清高宗乾隆皇帝直接傳旨交代院畫家繪製《陶冶圖冊》，而唐英撰述圖說時，也已表達圖冊已先繪製完成的情況，完全不存在唐英和院畫家共同討論後在繪製的過程。見余佩瑾，〈別有新意——以乾隆官窯的創新為例〉，頁285。

21 唐英著作，完成於雍正十三年（1735），見清唐英著，張發穎、刁雲展整理，《唐英集》，頁1。

唐英和郎中海望及員外郎沈喻都曾是怡親王允祥（1686-1730）底下得力的助手。無論是為文物畫樣、畫美人圖、<sup>22</sup> 管理庫房、處理役匠薪資、在宮中畫押辦事、監造各類質材文物，甚至試放槍砲、製作眼鏡等，都是唐英曾經經手的業務。這些項目中和陶瓷相關者僅有少數的幾例，如雍正元年（1723），唐英曾為怡親王交下的定窯、嘉窯、官窯等瓷器畫樣。雍正六年（1728）正月十七日，宮中仿燒成窯五彩小瓷碟，二月十六日當碟樣製作完成時，郎中海望、員外郎沈喻及唐英則負責將燒造前參考的瓷樣，透過年希堯的家人轉交給年希堯。雍正六年（1728）二月二十二日，怡親王在宮中試燒煉瑤瑯料，唐英和沈喻則從旁紀錄所需的物料、錢糧。可見得，唐英前往景德鎮之前，所接觸的文物或不獨陶瓷一項，而且為文物繪圖、畫樣似乎才是他主要的工作。<sup>23</sup>

唐英於「雍正六年八月」接到「奉差江西監造瓷器」的派令，至十月始抵達景德鎮。此點在《活計清檔》中亦出現出一個看似可以連接的時間點。雍正六年（1728）八月二十四日的檔案紀錄中，唐英仍和員外郎沈喻一起監造硯盒的製作。<sup>24</sup> 然而至十一月二十六日，當宮內藝匠人等偷懶不守規矩時，怡親王的裁決是「著沈喻照唐英例每日稽查伊等」<sup>25</sup>，此處不直接請唐英處理，而是照唐英例，除了顯示怡親王認同唐英的處理模式外，<sup>26</sup> 或也可看成彼時唐英已經離開清宮，怡親王無法委託本人，只能以因循唐英的模式來解決。

然而，唐英在著作中，曾言：「一切燒造事宜，俱系奴才經營」，而讓人以為他一到景德鎮之後，隨即一肩挑起監造的工作。此點若對照年希堯〈重修烽火神廟碑〉中：「而員外郎唐英銜命來，偕董其事」的說法，以及藍浦在《景德鎮陶錄》中記載唐英「佐年著美」<sup>27</sup>，則雍正四年（1726）奉派至淮安關管理稅

22 唐英擅畫，北京故宮博物院收藏一件〈雞馬松鼠圖卷〉，據說即為唐英所作，圖版見《清瓷萃珍》，頁38。同樣的，從唐英〈題自畫清秋獨立圖〉、〈題自畫墨蓮花〉和〈題自畫鴿說〉中，亦足以一窺其以畫自娛的史實。見（清）唐英著，張發穎、刁雲展整理，《唐英集》，頁124、125和149。

23 此外，唐英也管理庫房。

24 雍正六年《造辦處各作成做活計清檔》，牙作附硯作，同年同月，唐英偕同沈喻共同完成紅漆面桌子的製作。

25 雍正六年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。

26 怡親王和唐英的關係，亦表露於清檔雍正六年正月十六日的記載中，當郎中海望呈報：造辦處只有沈喻一人畫押辦事，希望再增加一個員額時，怡親王即指派唐英畫押辦事。

27 傅振倫，《景德鎮陶錄》詳註，頁68。

務，同時兼管江西景德鎮御窯廠的年希堯，似乎在唐英到來時未必全然將御窯廠的工作交給他，自己什麼都不管。<sup>28</sup> 況且唐英並非天生的陶冶專家，他還是需要經過適應與學習，才能夠掌握燒造的各種面向。依照唐英的說法，最初因感對陶瓷事務一竅不通，遇到狀況只能順著工匠的意思從旁監督，因此心理時常充滿戒慎和恐懼，為能盡早完成燒造的任務，他於是下定決心「用杜門謝交遊，萃精會神，苦心戮力，與工匠同其食息者三年」。前後共花三年的時間，終於才悟出心得，到雍正九年（1731）時，已搖身一變到「雖不敢謂全知，頗有得於抽添變通之道」，與昔日相比，不再是「惟諾於工匠意旨者，今可出其意旨維諾夫工匠矣」，再經過五年，更能夠做到「器不苦窳，人不憚勞」的境地。<sup>29</sup> 唐英以文字傳達他個人從陌生到嫻熟的轉變，具體地呈現對陶冶事務的執著，這或是後人研究其事蹟時，經常要加以表揚之處。

乾隆元年（1736），年希堯離職，唐英其實並未直接獲派為督陶官，他先奉調至淮安關管理稅務，直至乾隆二年（1737），才奉准升任景德鎮御窯廠的督陶官。值得注意的是，唐英任職淮安關期間，因工作地點與景德鎮相距甚遠，即使已成為督陶官的唐英，卻反而沒有親自駐廠監造，只在名義上兼領窯務。<sup>30</sup> 直至乾隆四年（1739）轉調九江關以後，因工作地點與景德鎮距離較近，才又得以於每年春、秋兩季，親自前往景德鎮監造。唐英調職的經過，也反映在他自題〈重蒞廠署有感〉的詩作中，詩中油然而生：「三載重來眼一新」的感觸，<sup>31</sup> 深刻地流露出重返舊地的感想。此後，除了乾隆十五年、十六年（1750、1751），唐英因調職而暫時離開景德鎮前往粵海關兩年外，一直到乾隆二十一年（1756）因病辭職、去世為止，唐英始終任職於御窯廠。這位終身以陶人自居的督陶官，對陶冶的態度同時也表露在陶藝、<sup>32</sup> 個人詩題、詩文及劇作中，無論是「榷陶」、「廠

28 「如果這樣認識，也是很不公平的」，童書業，〈清初官窯瓷器史上幾個問題的研究〉，頁69。

29 唐英督陶從無知至嫻熟的過程，見（清）唐英〈瓷務事宜示諭稿序〉（1736），頁145-146。

30 童書業以為唐英兼領窯務之際，真正駐廠燒造者為老格，見童書業〈唐窯考〉，頁84。此說後亦為蔡和璧所沿用，並於〈監督官、協造與乾隆御窯興衰的關係〉中，將老格離職以後，視為乾隆官窯衰弱的開始。見蔡和璧，〈監督官、協造與乾隆御窯興衰的關係〉，頁39-55。

31 原詩為：「十年宦隱昌南鎮，三載重來眼一新。疑信道旁渾不識，去時不是白頭人」，《陶人心語》卷五，《唐英集》，頁115。

32 北京首都博物館「中國古代瓷器藝術精品展」和上海博物館「徐展堂陶瓷館」中即展示三件署有唐英款的筆筒。

署」、「陶署」、「景德鎮」、「陶成居士」<sup>33</sup>等名號，一再強調他一生志在陶冶的決心。

#### 四、年希堯的出現與官窯生產機制的確立

清雍正四年（1726），年希堯出任景德鎮御窯廠的督陶官。從此開始，《活計清檔》中屢見年希堯接受燒造旨意的種種事例，這或是藍浦在《景德鎮陶錄》中以年希堯作為雍正官窯的代表之故。而年希堯的出現，甚至從年希堯至唐英的過程，也讓雍乾時期官窯的燒造，逐漸在內廷和景德鎮的互動中建立起一個較為固定的模式。特別是對照雍正四年（1726）以前的景象，尤能從中感受到御窯廠監造制度在雍乾之際確立的情形。

雍正四年（1726）以前，年希堯和唐英皆未涉足官窯事務，景德鎮御窯廠雖有安尚義和趙元管理，然而，宮廷文物的製作，以及居中監造與協調，多半由怡親王允祥出面處理。<sup>34</sup>以《活計清檔》為例，雍正三年的紀錄中，雖然同時存在以皇帝和怡親王為名所發佈的旨令，然而從上下文關係中，不難理解其實主要的執行者應為怡親王。特別是檔案記載宮中各類玻璃鼻煙壺、硯臺、璽印、套桌、轎子、開門車、紫檀木座、水法金龍等文物的製作、修改、鑄造等，無不是經由「王諭」或「奉王諭」之後才開始展開作業。<sup>35</sup>而陶瓷的生產也不例外。雍正元年（1723），怡親王即曾發佈為瓷器畫樣、準備燒前參考的木樣，以及為瓷器配匣、為北宋汝窯筆洗加嵌金釦等旨令。<sup>36</sup>同樣的，雍正二年（1724）八月二十一日，當太監們向皇帝請示：「造辦處各行南匠，應如何養膳」時，從雍正皇帝回覆：「俟怡親王到來一同商量，要明白回奏」<sup>37</sup>中，即可從中窺見皇帝對於如同造辦處大總管般的怡親王，其實給予相當的支持和信賴。

33 無論絕句、律詩或雜著，唐英經常有意無意的提到與督陶相關的事情。而唐英劇作大著《古柏堂傳奇》中的——「虞兮夢」，即以陶成居士做為劇中的主角，見宋伯胤，〈「陶人」唐英的「知陶」與「業陶」——試論唐英在中國陶瓷史上的地位與貢獻〉，頁78。

34 雍正元年《造辦處各作成做活計清檔》，雜錄。

35 雍正元年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。

36 此處所指的「汝窯腰圓筆洗」，其器形或與傳世北宋汝窯水仙盆相似。

37 雍正二年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。同時《雍正朝上諭檔》也記載雍正皇帝與怡親王之間的密切情誼。

相對於怡親王，年希堯的角色又是如何呢？其實從《活計清檔》相關的記錄看來，督陶官出現以後，並未在陶瓷生產的面向上造成重大的改變。從正面的角度觀之，反倒是可以理解成景德鎮官窯的燒造，在皇帝和怡親王之外，又增加一個新的連絡窗口，間接促進內廷和景德鎮御窯廠之間的聯繫。反映出官方或因日漸重視官窯的燒造與生產，故延續康熙朝以來的作法，派官前往景德鎮監造，具體地落實內廷指揮御窯廠生產的模式。

在此之下，年希堯所承接的第一項任務是什麼呢？依據《活計清檔》的記載，雍正四年（1726）五月十一日：「內務府總管年希堯傳旨：著畫燒瓷器樣子。」<sup>38</sup> 此項看似透過年希堯再交辦出去的工作，依照宮廷造作須先獲准之後才能展開的制度看來，此項旨意或必已取得皇帝的同意。而從字面上來理解，所謂「畫燒瓷器樣子」，或可以解釋成繪製陶瓷的生產流程，也或可理解成畫即將要燒造的瓷器。如果是後者，實不足為奇。因為為瓷器畫樣，再依照畫樣來製作木樣，等呈核獲准之後再送廠燒造的例子於雍正元年（1723）已出現。更何況雍正四年（1726）六月初二日，郎中海望還曾將瓷器、玉器，交給「畫作」請院畫家為之畫樣。然而，如果是前者，則乾隆朝繪製完成的《陶冶圖冊》，其創作意念或可追溯至此。只是傳世雍正朝的畫作中，目前僅見有以文物為題的作品，<sup>39</sup> 而和陶冶流程相關的創作則鮮為人所知。<sup>40</sup> 因此對於檔案中「畫燒瓷器樣子」究係指何者，恐怕需要等日後資料更充足之後，才能作進一步的確認。

至於具體的瓷器燒造，從雍正四年（1726）六月十一日年希堯交出「雙喜耳瓷瓶」時，並未獲得皇帝的賞識，而得以從中窺測彼時年希堯或因初上任，尚未掌握皇帝或是以帝王為中心的皇室的審美品味。以致於在以皇帝為名發下的意見中亦包含：「此瓶顏色、釉水雖好，稱不得上好。爾傳年希堯再燒時比此顏色做精細，著款式亦更改些，再造辦處亦造此顏色、釉水合配著看」。皇帝不但指出要年希堯加以改進，同時也期盼有經驗的造辦處亦給予協助。此有經驗的造辦處

38 雍正四年《造辦處各作成做活計清檔》，雜錄。

39 英國倫敦大學大衛德基金會（PDF）及維多利亞和阿爾伯特博物館（Victoria and Albert Museum，文後簡稱V&A博物館）各收藏一卷據說是繪製於清雍正時期的〈古玩圖〉卷，畫中文物或即為皇室的收藏。相關論述見Shane Mc Causland, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," 65-74.

40 雖然如此，目前在北京故宮博物院延禧宮古陶瓷研究中心的展示中，卻同時展出兩冊分別繪製於雍正和乾隆時期的《陶冶圖冊》，然因展出者皆為輸出圖版，因此來源尚待確認。

或應包含怡親王允祥在內。

儘管如此，督陶官的存在，總是在景德鎮和內廷之間搭起一座橋樑。督陶官成爲旨令傳達的對象，讓官窯的生產自雍正四年（1726）以後，逐漸朝向較有組織的規模邁進。以雍正四年（1726）八月初八日、九月二十二日、九月二十五日、十一月十一日爲例，內廷先後透過傳旨，授意年希堯燒造「仿宜興掛釉瓶」、「圓球瓶」、「仿宣窯高足碗」、「青花白地大瓷瓶」、「霽紅、霽青花盆」等各類作品。同時，爲協助年希堯能夠順利完成任務，郎中海望也曾於七月初九日、七月十二日和八月初八日，提供清宮舊藏的各式鍾、盤、碟、渣斗、花瓶，和蓋鍾、蓋碗、茶圓、酒圓等瓷器，以及龍泉釉膽瓶的木樣給年希堯參考。最重要的是，當皇帝下令在「仿宣窯高足碗」上寫出「大清雍正年製」的款識<sup>41</sup>時，雍正官窯終於在皇帝的宣告下，正式誕生。

綜上所述，相較於直言批評的皇帝，督陶官之於官窯的燒造，即可能只是扮演積極落實皇室品味的角色。以雍正四年（1726）十二月十三日爲例，皇帝以兩件「紅瓷白裡暗花茶圓」作例子，親自與督陶官對話，他以爲兩件茶圓「釉水、顏色俱好。但無落款，胎骨還粗糙」，希望年希堯「若補落得款即落款，若不能補落得便罷」。不僅如此，雍正皇帝還持續宣稱：

此茶圓二件內淡紅色的更好，燒造時著他仿淡紅色的燒造，其底不必燒紅色，仍要白底。落款不獨此茶圓，他先帶去的樣子好款式的盤碟俱燒造些，胎骨俱要精細。再朕聞得瓷器胎骨過三年以後燒造更好，將此緣故亦傳給年希堯知道。<sup>42</sup>

此番言語不僅道出皇帝對瓷器品質的重視，<sup>43</sup>同時他以帝王的身分故意在年希堯面前展現個人對陶瓷胎釉的理解，無論其論點是否正確，此舉無非是藉著某種言行的宣示，從中督促年希堯配合皇室，儘速完成燒造目標。

由此看來，年希堯的出現，固然反映出皇室重視陶瓷生產的一面，但同時皇帝在雍正五年（1727）又頒佈所謂「內廷恭造之式」：

41 雍正四年皇帝指示爲瓷器落款，但檢索清檔同時可發現雍正二年時，他已指示在一件雕漆器作品上刻雍正款。原文爲：「紅漆盒亦照此樣做，盒上改寫雍正年號」。見清雍正二年《造辦處各作成做活計清檔》，鑲嵌作、附牙作、硯作。

42 雍正四年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。

43 清雍正皇帝品味的研究，見林姝，〈從造辦處檔案看雍正皇帝的審美情趣〉，頁91-92。

朕以前著作過的活計等項，爾等都該存留式樣，若不存留樣式，恐其日後再作便不得其原樣。朕看從前造辦處所造的活計好的雖少，還是內廷恭造式樣。進來雖甚巧妙，大有外造之氣。爾等再作時不要失其內廷恭造之式。

從以上的旨意中，得知皇室之內的確存在一套屬於皇家的審美標準。特別是皇帝宣告舉例說明的作品，其看似琺瑯彩瓷，也間接說明琺瑯彩瓷的裝飾風格或應包含在「內廷恭造之式」內。此點從《活計清檔》的記錄中，未曾出現傳旨交辦景德鎮繪製琺瑯彩瓷的事例，而能夠反過來呼應前文，儘管督陶官的設置，主要用來建立一個以宮廷為主導，景德鎮御窯廠相應配合的生產機制，然而琺瑯彩瓷的繪製在年希堯加入之後，始終仍然在清宮之內進行。在此之下，無論是年希堯或唐英，承接琺瑯彩瓷繪製的機會確屬極其微妙。

## 五、清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒製——以怡親王為主導的階段

縱雍正一朝，琺瑯彩瓷的繪製與燒造深受皇室所關注，此現象可從兩則分別出現於雍正元年（1723）和雍正十三年（1735）《活計清檔》的史料看出來。雍正元年（1723）二月時，一批燒好的琺瑯彩瓷送進宮中，由怡親王指示：「著暫且放著」。<sup>44</sup>而至雍正十三年（1735）正月初十日，皇帝對司庫常保拿給他看的「畫琺瑯大玉壺春瓶」猶感不滿，他以為瓶面裝飾的龍紋「但龍鬚甚短，足下花紋與蕉葉亦畫得糊塗」，<sup>45</sup>無獨有偶的，怡親王允祥和雍正皇帝正是雍正時期兩位影響琺瑯彩瓷的繪製與燒造的重要人物，而前述的例子，正說明他們各自關懷的層面，以及處理的態度。

以怡親王允祥而言，雍正八年（1730）以前，凡與琺瑯彩瓷相關的決策幾乎與之不無關係。如雍正二年（1724），清宮燒造琺瑯彩瓷酒杯，其中兩件不幸燒破，最後在怡親王協調下，終於「作得白瓷畫琺瑯酒杯三件」。對於燒出來的成品，怡親王也曾多次下令下為之配作木匣、合牌匣和合牌錦匣。而《活計清檔》也透露琺瑯彩瓷的承造量在雍正六年（1728）以前似乎都不大，如雍正元年

44 雍正元年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作（清檔中「琺瑯作」為「法瑯作」，故本文沿用之）。

45 雍正十三年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作。

(1723)，郎中保得曾交進「琺瑯紅瓷鍾」，大小不同尺寸共計十六件。雖然僅從文字記載，無法確實得知這十六件琺瑯彩瓷究竟是雍正朝所造，抑或是庫房收藏的前朝文物。但重要的是，雍正三年（1725）九月十三日，怡親王對畫瓷器人宋三吉的工作有如下的安排：「爾等即著宋三吉在琺瑯處行走，以後俟得閑之時將宋三吉帶來見我，如其果然手藝精工、行走勤甚，不獨此處給他錢糧食用，並行文該地方給他養家銀兩」。<sup>46</sup>而得知怡親王因極重視琺瑯彩瓷的繪製，故而想盡辦法招募優秀工匠加入繪製的行列。

同樣的，怡親王於雍正六年（1728）二月二十二日，亦親自主持彩料提煉的計畫，當時唐英即從旁紀錄人工物料。而彩料的提煉，從《活計清檔》中所出現的「新燒琺瑯料」和「新增琺瑯料」，以及雍正六年（1728）七月十二日，怡親王下令將庫儲的月白色、松花色兩種琺瑯料交「給年希堯造瓷器用」看來，清宮在彩料的提煉上勢必已取得相當的成果，否則不可能出現新增色料的記載，同時還能將多餘的彩料提供給景德鎮燒瓷器用。彩料提煉的成功，直接帶來的效應，自然是產量的增加。從《活計清檔》相關的記載也得知：自雍正六年（1728）以後，琺瑯彩瓷的生產似有逐年攀升的趨勢。然而從中衍生而出的問題是：當怡親王下令將琺瑯料交給年希堯燒造瓷器時，是否意味著景德鎮御窯廠已開始繪製琺瑯彩瓷？<sup>47</sup>

關於此，以琺瑯彩瓷的燒造分成白瓷的燒製，和在白瓷上彩繪，最後再入窯燒成的步驟。再連結至前述怡親王曾招攬宋三吉等優秀畫者入宮繪圖來看，則繪圖再入窯燒製的部分，似乎一開始即在清宮之內進行。而第一道產製白瓷的部份，從《活計清檔》的記載中，可以從中觀察出有由景德鎮御窯廠供應和直接取自宮中舊藏的兩種情形。如雍正二年（1724），「怡親王交甜（填）白脫胎酒杯五件，內二件有暗龍」中，或雍正六年（1728）七月二十四日，怡親王下令造辦處從庫存的裡外素白釉薄茶圓、薄酒圓中，挑選四、五件送來燒琺瑯彩瓷。以及七月二十六日，怡親王又要造辦處調查「收儲的有釉、無釉鍾、碗有多少件，在

46 雍正三年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。

47 雍正九年（1731）「著在圓明園造辦處做備用瓷器上燒琺瑯，各色器皿等件」的記載，倒是說明在圓明園造辦處亦存在一處生產琺瑯彩瓷的地點。此點如前註所述，朱家潛於〈清代畫琺瑯器製造考〉中，已指出「瓷胎畫琺瑯的脫胎填白釉瓷器，都是江西燒的，至於繪製燒造成為畫琺瑯彩瓷器，則大量是在北京紫禁城內造辦處及圓明園造辦處和怡王府」。只是清檔並無記載怡王府承造琺瑯彩瓷的事例。

瓷器庫收儲有多少件，俱將數目查明送來」，得知雍正時期琺瑯彩瓷的燒造量或不多，故繪製所需的白瓷一開始即有直接取自現有庫藏的情形<sup>48</sup>（圖3、圖4）。等彩料提煉成功、產量逐漸增加以後，景德鎮御窯廠遂也配合生產而燒製白瓷。如雍正七年（1729）六月二十八日，景德鎮御窯廠即接獲仿燒白瓷瓶的命令，但是旨意中明白交代白瓷瓶上的圖案不需由景德鎮御窯廠完成，所謂：「其琺瑯花卉著造辦處照樣燒造」。<sup>49</sup> 這個案例充分說明：即使產量已經大量增加，景德鎮御窯廠仍然只是配合性地生產繪製所需的白瓷，並未實際參與繪圖的工作。

或因如此，當皇帝有意指定繪圖人選時，即能直接在清宮之中傳達旨令。如雍正六年（1728）二月二十七日，皇帝透過傳旨指名：「其花樣著賀金昆畫」。<sup>50</sup> 同樣的，從雍正六年（1728）八月二十日《活計清檔》的記載中：「琺瑯處畫琺瑯人林朝楷因生病告假回廣，……林朝楷為郎世寧的徒弟，……」顯示琺瑯彩瓷或因深受皇家重視，故畫琺瑯人皆經嚴格挑選或由經過畫藝訓練者為之，不僅院畫家，甚至連西洋畫家郎世寧或其徒弟等也曾參與繪製的工作，<sup>51</sup> 明顯的顯示此類工藝存在和西洋的關係。

儘管景德鎮並未直接承接繪圖的工作，但是督陶官卻也必須配合政策，積極地尋覓優秀的畫匠，以送進宮中協助琺瑯彩瓷的繪製。以雍正七年（1729）閏七月初九日為例，年希堯曾覓得「畫琺瑯人周岳、吳大琦」和「吹煉琺瑯人胡大為」人等，而隨同這批人員一起被送進清宮的還包含「細竹畫筆二百枝，土黃料參金十二兩、雪白料三斤四兩、大綠一斤、自煉礬紅一斤、自煉黑鈞料八兩」等看似與煉製和繪圖有關的材料和工具。這些人員、物料，最後統一由怡親王下令：「著將琺瑯料收著，有用處用，其周岳等三人著在琺瑯作行走」。<sup>52</sup> 這些例證再次

48 或因如此，傳世帶康熙款的琺瑯彩瓷作品組群中，方存在有如臺北國立故宮博物院收藏的以明代永樂甜白瓷盤燒製而出的「康熙款蓮花紋菱花式盤」，以及內印「永樂年製」四字篆款，外以紅料彩書「雍正年製」四字楷款的作品，前者圖版見蔡和璧，《清宮中琺瑯彩瓷特展》，圖版1。後者款識，亦有疑為可能出自後仿，作品之一，目前正展示於臺北故宮二樓「盛世工藝——康熙、雍正、乾隆」陳列室中。

49 雍正七年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作。

50 賀金昆為清院畫家，善畫花鳥畫。院畫家參與「畫琺瑯」工藝的繪製，見朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁68-70。

51 雍正八年清檔記載：清宮製作金胎琺瑯杯，曾請郎世寧「畫好些花樣」。朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉中，已轉引此則資料來說明他對郎世寧參與繪製琺瑯器的看法。

52 雍正七年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作。

說明雍正八年（1730）以前，在清宮管裡琺瑯彩瓷的繪製與燒造很可能就是怡親王，而年希堯只在景德鎮象徵性地生產繪製所需的白瓷，以及尋找相關的藝匠和提供可以運用的色料、工具等。

## 六、雍正皇帝接手之後的轉變

承上所述，清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造，自雍正六年（1728）以後，似有節節攀增的趨勢。以此觀點為基礎，再從中觀察雍正七年至十年（1729-1732）的變化，則發現雍正七年（1729）琺瑯彩瓷的生產，包括碗、碟、盆、酒圓、茶圓等器類在內的全部燒造量至少是二十六對，<sup>53</sup>至雍正八年（1730）雖然降為二十二對，但一進入雍正九年（1731）馬上又增加至至少是六十二對。接著至雍正十年（1732），又持續增加至至少是一百零二對，外加不成對的十七件作品。<sup>54</sup>由此可知，雍正八年（1730）或因怡親王過世，<sup>55</sup>導致年產量因此減少外，整體看來，琺瑯彩瓷的年產量自雍正九年（1731）以後不減反增的情況中，明顯地顯示怡親王的過世並未影響琺瑯彩瓷的繪製與生產，從中大概也可以推測出緊接於怡親王之後，宮中應該後繼有接管者積極在背後推動。而《活計清檔》的資料同時也揭露，此人或正是雍正皇帝本人。

雖然一開始，雍正皇帝亦對他類文物的製作相當感興趣，<sup>56</sup>然而他對琺瑯彩瓷燒造品質和裝飾圖繪的要求，依照檔案揭露的資料，顯示縱雍正十三年，皇帝的態度極為一致，他經常居高臨下，極盡指導之能事。批評之餘，皇帝也以獎勵的方式，來鼓勵畫琺瑯人和煉琺瑯人，以使他們能夠創作出更好的作品。以檔案為據，發現他在雍正四年時，曾指出：「此時燒的琺瑯活計粗糙，花紋亦甚俗。」

53 雍正八年四月十四日至十三年十月二十日，共燒造畫琺瑯碗等五百餘件。

54 筆者依據清雍正七年清檔列舉的燒造品目，以兩件一對為單位，將之簡化成較易觀察的數據，作為行文敘述的參考。但若要进一步了解確實的燒造數量，可能還需要從清檔中再做進一步的觀察。

55 怡親王允祥病逝於清雍正八年五月初四日，見《大清世宗憲皇帝實錄》卷94，此則資料由圖書文獻處鄭永昌先生提供，在此致上感謝。而雍正八年《造辦處各作成做活計清檔》中亦有相關記載：「本年郎中海望昇任內務府總管，怡親王逝世，莊親王仍管理造辦處」，以及「五月二十日大學士張廷玉傳旨：怡親王配享牌位用檀香做」。同樣的，《雍正朝上諭檔》於雍正八年五月初七日內閣奉上諭條下曾出現皇帝追念怡親王而有「而溘然長逝耶」，來表示他的不捨之情。

56 從《造辦處各作成做活計清檔》得知，一開始皇帝十分關注松花石硯的製作。

嗣後爾等務必精細成造」，<sup>57</sup>至六年（1728）時，他仍然堅持：「此茶圓顏色甚好，但款式不好，爾造辦處有朕交出的無釉水茶鍾茶圓等件，內有好款式的可照此釉水顏色造珫瑯的幾件。」<sup>58</sup>這種態度似乎一直至雍正八年（1730）才有所改變。那一年皇帝首次對於以珫瑯料為飾的圖繪感到滿意，等得知畫畫人等之後，隨即宣達犒賞的指令。<sup>59</sup>雖然此處雍正皇帝覺得畫得可以的「畫飛鳴宿食雁」鼻煙壺，可能非瓷器製品，但從中亦足以顯示皇帝對珫瑯圖繪的重視。而此後至雍正十年（1732），皇帝終於也等到令他感到滿意的珫瑯彩瓷。<sup>60</sup>

在雍正皇帝親自管理的階段中，對於繪製所需的白瓷，仍同時採用庫藏和景德鎮御窯廠新燒者。此點亦能從《活計清檔》中找到例證：如雍正九年（1731）四月十九日、四月二十六日，雍正十年（1732）八月初九日，清宮曾多次自庫儲中提取白瓷來燒珫瑯。<sup>61</sup>而雍正十年（1732）八月初六日和九月初二日，皇帝又透過傳旨指定景德鎮御窯廠生產白瓷。<sup>62</sup>從旨令中明白地指出「不要款」或「不必落款」中，也間接暗示傳世帶料款的珫瑯彩瓷，其款識的書寫或亦在清宮之內完成。其次，從雍正九年（1731）《活計清檔》中曾出現：「著將有釉、無釉白瓷器上畫久安長治、蘆雁等花樣，燒珫瑯」的記載，又說明景德鎮御窯廠生產的白瓷或包含有釉和裡施白釉、外壁為澀胎兩種。以此看來，以各種色釉作為底釉裝飾的珫瑯彩瓷，其色釉可能直接施塗於澀胎之上。

57 雍正四年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。

58 雍正六年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作。

59 皇帝詢問：「畫此珫瑯是何人？燒造是何人？」，等得知「此鼻煙壺係譚榮畫的，煉珫瑯料是鄧八格，還有太監幾名、匠役幾名幫助辦理燒造」之後，隨即發佈犒賞的旨令如下：「賞給鄧八格銀二十兩、譚榮二十兩」，而其他藝役人等亦同時獲得「賞給銀十兩」，見雍正八年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作。

60 雍正八年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作。

61 雍正九年四月十九日：「內務府總管海望奉上諭：著將有釉、無釉白瓷器上畫久安長治、蘆雁等花樣，燒珫瑯」，雍正九年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作；雍正九年四月二十六日：「內務府總管海望持出無釉白瓷碗四件」，雍正九年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄；雍正十年八月初九日，太監劉滄洲又傳旨：「著向雍和宮查有脫胎甜白瓷小碗、碟、茶圓、酒圓拿些來，畫珫瑯用」。雍正十年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作。

62 雍正十年八月初六日太監劉滄洲傳旨：「著將二十四日交出白地畫紅龍大罇春瓶照樣旋木樣，交與年希堯燒甜白釉得燒些來，底下不必落款。」，雍正十年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。雍正十年九月初二日，「雍和宮取來脫胎小酒圓甚好，欲向年希堯要些來燒造等與奏聞。爾等寄信與年希堯，將脫胎小酒圓、茶圓、小碟著燒造些，不要款」，雍正十年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。

同時在紋飾的表現上，皇帝接手之後似也積極推動他所喜歡的「內廷恭造之式」。雍正九年（1731）四月十七日，皇帝看到內務府總管海望拿出的一對白瓷碗，隨即指示在「白瓷碗上半面畫綠竹，少半面著戴臨選詩題寫。地章或本色，或配綠竹但紅、或褐色酌量配合燒瑠瑯」，最後終於在「八月十四日畫得有詩句綠竹白瓷碗一件」<sup>63</sup>（圖5）。接著在雍正十年（1732）八月初九日，皇帝又指示在一件「甜白釉橄欖瓷瓶一件」，「著畫黃菊花寫詩句配六腿座」。<sup>64</sup>（圖6、7）此後，皇帝於雍正十年十月二十八日和十一月二十七日陸續宣達燒造詩畫組合的裝飾母題，<sup>65</sup> 從中顯現此類足以展現文人雅趣的詩畫組合，或正是雍正皇帝心目中的「內廷恭造之式」。對照傳世品，也發現臺北故宮的典藏中，正以此類作品居多。雖然如此，我們可能也無法從中加以確認，此類加飾題句的瑠瑯彩瓷，其創作一定始自於雍正九年，以及無加飾題句者至其時已不再生產。至於瑠瑯彩瓷作品上的題句，部份內容或如北京故宮博物院林姝的研究，擷取自唐詩。如傳世「清雍正梅竹圖碗」上：「輕盈照溪水，掩斂下瓊臺」的題句（圖8），即出自唐杜牧的〈詠梅〉，而「清雍正綠地桂花芙蓉碗」上的「枝生無限月，花滿自然秋」（圖9）則來自李嶠的〈詠桂〉。<sup>66</sup>

既然題句如此受到重視，那麼為之書寫者，又是誰呢？如前面所引的檔案，在瓷器上題句者，很可能包含當時武英殿待詔——戴臨在內。<sup>67</sup> 戴臨善書，除為瓷器題詩外，亦參與他類文物的製作。如雍正九年（1731）十月二十日，他同時也在「瑠瑯葫蘆」上模仿皇帝的筆跡題字，從皇帝准其「照朕筆著戴臨寫」看來，戴臨或是皇帝親信的筆膽之一。以此回溯雍正三年（1725），發現皇帝在早期即曾請他在插屏上題寫唐魏徵諫太宗的〈十思疏〉，而雍正七年（1729），戴臨奉命

63 學界多半將此則資料與傳世「清雍正門彩綠竹碗」放在一起，但是筆者以為可能也包含「清雍正瑠瑯彩瓷竹鶴圖碟」一類的作品。

64 臺北故宮收藏繪有黃菊花的橄欖瓶燒製於乾隆時期，而目前收藏於北京故宮博物院的清雍正橄欖瓶，瓶面畫的卻是三友圖。

65 雍正十年十月二十八日，雍正皇帝表示：「裡邊有一面畫花卉，一面寫字磁壺，款式甚好，爾等可降旨與乾清宮總管要來參作木樣，呈覽看准時，交年希堯照樣將甜白釉磁壺燒造些送來以備燒瑠瑯用」。雍正十年《造辦處各作成做活計清檔》，記事錄。以及雍正十年（1732）十一月二十七日，造辦處再依據圓明園收藏的無款「一面寫藍色篆書、楷書字，一面畫松竹梅花」瓷壺來燒造瑠瑯彩瓷等，雍正十年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑠作。

66 林姝，〈從造辦處檔案看雍正皇帝的審美情趣〉，頁116-117。

67 朱家潛引雍正五年清檔，以為在瑠瑯彩瓷上書寫題句者還有徐同正，見〈清代畫瑠瑯器製造考〉，頁70。

為陳設書格寫核桃大字。雍正八年（1730），他寫的〈衛生歌〉被托裱呈覽。雍正九年（1731），除前述分別為琺瑯彩瓷及琺瑯葫蘆題寫詩句外，他再度奉命為玉石器的製作題寫《金剛經》，至雍正十三年（1735），皇帝仍然請他和勵宗萬分別臨寫「黃梅告曹溪云摺子」，最後每人臨寫得白絹手卷二十卷後交造辦處托裱呈覽。由此可見，縱雍正一朝，無論是純粹的書蹟亦或是瓷器、玉石的製作，凡需要題句書寫時，戴臨經常是被委託的人選之一，在此情形下，深受皇室關注的琺瑯彩瓷自然亦不例外。

其他如百花、青山水（圖10）、<sup>68</sup> 赭墨山水和孔雀紋樣（圖11），<sup>69</sup> 因出現於雍正十年（1732）以後的繪製紀錄中，似能與前述的詩畫組合以及橄欖瓶、玉壺春瓶等器形，共同視為皇帝接手以後所出現的新風格。<sup>70</sup>

紋飾如此，在色彩使用上，皇帝同樣展現出個人極其鮮明的好惡觀，如雍正十年（1732）四月二十九日，皇帝以為「水墨琺瑯甚好」，不單只是誇獎，到了同年的八月十五日，隨即又指示：「……嗣後將畫水墨的多燒造些」。雍正皇帝對水墨畫的喜愛與燒製命令的發佈，極可能造成相關產品的大量繪製與生產，今天傳世品中，仍然看得到的以黑地白梅花為飾的瓷碟和銅胎鼻煙壺，其繪製與生產或與之相關。

儘管從開始到結束，雍正皇帝經常發表他個人對琺瑯彩瓷的看法，同時也以適時獎勵的方式來控管作品的品質，展現出與他之後的乾隆皇帝截然不同的作風。<sup>71</sup> 但同時流露而出的極其個人化的意見，再次凸顯琺瑯彩瓷與皇室的密切關係。以此看來，雍正時期清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造，在以怡親王為主導的階段

68 雍正十年（1732）七月，皇帝兩度誇讚畫瑯瑯人鄒文玉的「百花斗方山水大碗」，和「琺瑯畫青山水」，同時獎賞以造辦處庫內銀兩。

69 同樣的，寓意吉祥的孔雀圖案，出現在雍正十二年（1734）二月初八日，當皇帝看到首領大監薩木哈呈進的「瓷胎畫孔雀琺瑯碗一對」，因覺得「此碗花樣畫得甚好」，遂下令「著照樣在畫幾對」。之後，造辦處果然於同年的「五月初二日畫得孔雀尾瓷胎琺瑯碗一對」。

70 而皇帝對紋飾的要求與執著，同時也可以從回文錦的例子中感受得到。雍正十年（1732）皇帝下令不得在琺瑯彩瓷的圈足上裝飾回文錦，此份對回文錦感到厭惡的觀感，其實早已表露於雍正三年（1725）和雍正四年（1726）中，當時他曾反對在「碧玉雙圓玦」和「石青緞靠背」上裝飾回文錦，只是這份厭惡與堅持，可能不為居中傳達者所注意。以致於在雍正十年時，仍然出現回文錦的裝飾。讓皇帝因此非常不高興地再度宣告一次。

71 乾隆責備唐英的事例，見（清）唐英自書之奏摺，及後人研究：傅振倫、甄勵，〈唐英瓷務年譜長編〉，頁29-30。莊吉發，〈錐拱雕鏤、賦物有象——唐英督陶文獻〉，頁68-71。余佩瑾，〈別有新意——以乾隆官窯的創新為例〉，頁283-284。

中，怡親王可能扮演皇帝身旁得力的助手。等怡親王過世後，仍在造辦處中繪製燒造的琺瑯彩瓷，在不可能突然喊停的情況下，終於由始終極重視瓷繪表現的雍正皇帝接手管理。在此情形下，督陶官或督陶官助手所能參與的程度格外有限。以下即以景德鎮御窯廠曾否承造繪製琺瑯彩瓷的角度，來探討年希堯和唐英在其中扮演的角色。

## 七、景德鎮御窯廠承造琺瑯彩瓷的問題

雍正時期景德鎮御窯廠曾否繪製琺瑯彩瓷？承前文所述，其可能性極低。然而《活計清檔》中所出現的看起來非常模稜兩可的史料，卻是探討此一議題時不得不先面對的問題。即雍正六年（1728）怡親王曾下令將「月白」、「松花」兩色琺瑯彩料交給年希堯「造瓷器用」，對於此，目前學界多半持保留的態度。如《清宮中琺瑯彩瓷特展》圖錄的作者蔡和璧即同時回應兩種說法：其一是「情況如何，並不清楚」。其二，她又以傳世器中部分作品「圈足底部用砂盤輪來磨平」及「畫風不夠秀麗俊挺」，來說明圖錄中圖版第100-106號作品可能燒製於景德鎮。<sup>72</sup>對於以圈足底部製作痕來分辨作品產地的問題，由於雍正時期清宮琺瑯彩瓷繪製所使用的白瓷，有同時來自清宮庫房及景德鎮生產者，故琺瑯彩瓷在胎釉上所出現兩種不同的現象，似乎不能代表它們繪製於不同的地點。同樣的，若要以器表畫風秀麗俊挺與否，來分辨繪製的地點，則首先必須確定景德鎮和清宮皆能同時繪製琺瑯彩瓷，而且清宮繪製者，其畫風必得勝過景德鎮；否則便不能從中加以區分成兩個截然不同的組群，故總結來說，蔡和璧並沒有解決此問題。

那麼，景德鎮到底曾否繪製琺瑯彩瓷？雍正七年（1729）二月二十九日的《活計清檔》非常清楚地記錄雍正時期景德鎮御窯廠僅提供繪製所需的瓷器，而並未參與繪圖再燒製的部份。該條史料記載：「怡親王交有釉水瓷器四百六十件，係年希堯燒造。郎中海望奉王諭：著收著。於七年八月十四日燒造得畫琺瑯瓷碗三對……」，<sup>73</sup>此處的「有釉水瓷器」也許可以理解成是白釉或已經施加其他底釉的瓷器，但無論是什麼，仍然透露景德鎮御窯廠扮演燒造有釉水瓷器的角色，亦即整批瓷器必須等送進清宮之後，方由琺瑯作中的畫匠繪圖再入窯燒製。

72 蔡和璧，《清宮中琺瑯彩瓷特展》，頁6。

73 雍正七年《造辦處各作成做活計清檔》，法瑯作。

所以此批有釉水瓷器在二月二十九日送進清宮之後，一直等到八月十四日或更晚的時間才陸續被燒出琺瑯彩瓷。這個情形和雍正七年（1729）由皇帝透過傳旨指示：「其琺瑯花卉著造辦處照樣燒造」的一樣，清楚地呈現琺瑯彩瓷生產過程中，繪圖再燒成的步驟，於雍正時期仍以清宮和圓明園為主。

因此，即使唐英於雍正六年（1728）以後真正駐廠監造，或年希堯在唐英進駐御窯廠之後仍然實際監控官窯瓷器的生產，但在琺瑯彩瓷的燒製上，亦即整個琺瑯產瓷的工藝流程中，只負責燒製白瓷或有色釉瓷器的唐英或年希堯，嚴格說起來並不算是真正監造琺瑯彩瓷的生產。這個史實讓完成於雍正十三年（1735）的〈陶成紀事碑〉在解讀上必須特別小心。因為唐英在〈陶成紀事碑〉中對「洋彩器皿」的記載：「新仿西洋琺瑯畫法，人物、山水、花卉、翎毛無不精細入神」，由於透過文字所反映出來的物像，非常近似琺瑯彩瓷，因此一般人經常會將之理解成唐英監造琺瑯彩瓷的史實。

至乾隆八年，唐英為《陶冶圖冊》配製圖說時，在內容中又出現「圓琢洋彩」一項：

圓琢白器五采繪畫，摹仿西洋故曰洋采。須選素習繪事高手，將各種顏料研細調合，以白瓷片畫染燒試，必熟暗火候之性，始可由粗及細，熟中生巧，總以眼明心細手准為佳。所用顏料與琺瑯色同，其調色之法有三：一用芸香油，一用膠水，一用清水。蓋油色便於渲染，膠水所調便於搨抹，而清水之色便於堆填也。畫時有就案者、有手持者，亦有側眠於低處者，各因器之大小，以就運筆之便。<sup>74</sup>

唐英在文字中道出景德鎮御窯廠製瓷中，出現一種技法、顏料皆仿自西洋的五彩繪畫，此類作品在「所用顏色俱與佛郎色同調」的描述中，又讓人以為所指的正是在清宮繪製燒造的琺瑯彩瓷。

事實上，若連結前述清宮繪製燒造琺瑯彩瓷的傳統，以及唐英於雍正時期不太可能在景德鎮監造琺瑯彩瓷的繪製下，唐英在〈陶成紀事碑〉和〈圓琢洋彩〉中的紀錄，應該分別從不同的角度來解讀。亦即，雍正時期唐英逐漸對陶冶事務漸入佳境後，無論他是否取年希堯而代之，抑或仍與年希堯維持密切合作的關係，琺瑯彩瓷的繪製仍多半在清宮之內進行，所以〈陶成記事碑〉的敘述，也許可以理解成：唐英前往景德鎮以前，確實曾在清宮協助怡親王允祥提煉琺瑯料，

74 臺北私人收藏《陶冶圖冊》，第十七開作品。

所以不可能不知道整個繪製燒造的流程。另一方面，〈陶成記事碑〉是一份上呈皇帝的燒造總結，內容勢必涵蓋整個官窯的燒造，儘管唐英或年希堯在雍正時期不太有可能監造宮中琺瑯彩瓷的繪製，然而他們畢竟曾經承燒白瓷，等同於參與琺瑯彩瓷工藝流程的一部份。所以在報告中同時也紀錄出清宮繪製燒造的琺瑯彩瓷，一點也不令人感到意外。即對陶人唐英而言，工藝技術無非是產製流程中極為重要的項目，若以此角度出發，技術和顏料皆源自西方，以及繪製過程亦有西洋畫家或西洋畫家的徒弟參與其中的宮中琺瑯彩瓷，無論他本人曾否參與繪製的監造，在他所能理解及其所關注的面向中，清宮繪製的琺瑯彩瓷毫無疑問的是一種「新仿西洋琺瑯畫法」，而足以稱之為「洋彩器皿」。

相對於〈陶成記事碑〉，作於乾隆八年（1743）的〈圓琢洋彩〉，在內容上則似更加完備，從中透露作者真正參與其中的可能性。尤其是若將〈圓琢洋彩〉和《陶冶圖冊》中的另一則圖說〈明鑪暗鑪〉互相參照，似更能完整的呈現此一類五彩繪畫瓷器的製作流程。所謂：「白胎瓷器於窯內燒成始施采畫，采畫後復燒煉以固顏色。爰有明暗爐之設，小件則用明爐，爐內琺瑯所用口門向外，……大件則用暗爐，……燒一晝夜為度，凡燒澆黃綠紫等器，法亦相同」。<sup>75</sup> 從「白器燒成始施彩畫，畫後復燒」，和物件因大小尺寸之不同而分別置入不同的窯爐中，隱約暗示景德鎮生產者不僅風格極似清宮琺瑯彩瓷的作品，而且御窯廠對流程細節的講究，其程度亦不亞於清宮。

關於此，參照《活計清檔》的記載，發現乾隆時期的唐英雖然仍和雍正時期的年希堯一樣，必須為清宮尋找「會畫瓷器、會吹釉水兼會練料燒造瓷器」的藝匠人等<sup>76</sup>（乾隆六年（1741）），和配合政策依旨令生產「甜白瓷器三百九十件」，以供清宮「琺瑯處」繪製和燒造琺瑯彩瓷（乾隆七年（1742））。然而，不同的是，乾隆時期的景德鎮也逐漸開始繪製燒造琺瑯彩瓷類型的作品，例如朱家潛曾以乾隆三年（1738）六月二十五日《活計清檔》的記載為例，從中指出皇帝傳旨請唐英燒造的清單中因包含一件「五彩琺瑯五寸碟」，<sup>77</sup> 而研判乾隆時期景德

75 臺北私人收藏《陶冶圖冊》第十八開作品。

76 乾隆六年三月初五日，由太監高玉傳旨給唐英，唐英於同年十一月十八日幫內廷找到會畫瓷器、會吹釉水兼會練料燒造瓷器的匠役胡信侯。

77 見朱家潛，〈清代畫琺瑯製器考〉，頁73。蔡和璧亦持相同的說法，見《清宮中琺瑯彩瓷特展》，頁9。不過蔡和璧的引文出現一個小小的錯誤，在「五彩琺瑯五寸磁碟」之後為「五彩暗八仙撈碗一件」，而非「五彩琺瑯暗八仙瓷碗一件」。

鎮御窯廠已有燒造琺瑯彩瓷的能力。但筆者又以爲「五彩琺瑯五寸碟」只是一個開端，當「瓷胎洋彩」一類的作品大量出現時，方表示景德鎮正式進入燒製琺瑯彩瓷類型作品的時代。也就是說，若以產地爲基準來觀察，雍正至乾隆時期，景德鎮御窯廠出現從未曾繪製琺瑯彩瓷類型的作品，到能夠繪製燒造並且逐漸展開大量生產的轉變，而唐英也才有機會監造生產琺瑯彩瓷類型的作品。

因此，唐英在〈圓琢洋彩〉中的敘述很可能和〈陶成紀事碑〉有所不同，也就是說，〈陶成紀事碑〉中的「洋彩器皿」指的是清宮繪製燒造的琺瑯彩瓷，而〈圓琢洋彩〉中的「五彩繪畫」，指的是景德鎮繪製燒造的琺瑯彩瓷類型的作品。同樣的，景德鎮生產者究竟應不應該和在宮中繪製燒造的琺瑯彩瓷畫上等號呢？其實若從相關著述來觀察，除前述〈圓琢洋彩〉和〈陶成紀事碑〉的解讀應有所區別外，其實乾隆時期的《活計清檔》，或乾隆以後的《陳設檔》根本已在文字敘述上，將兩者加以區隔、分類。亦即如果「畫琺瑯」指的是清宮繪製燒造者，那麼，「洋彩」很可能是相對於「畫琺瑯」，由景德鎮御窯廠繪製出品者。特別是再對照道光、光緒兩朝的《陳設檔》，不難從中發現登錄於乾隆朝項下的品目中，陳列於同一處所，且裝飾相同母題的物件，在品目的羅列上卻出現「瓷胎畫琺瑯」和「瓷胎洋彩」不同的分類。從中展現清宮琺瑯彩瓷的生產，即使至乾隆時期仍然維持著自雍正以來的傳統，部份作品仍在清宮之內進行繪製再燒造的工序，但同時又無法遏止在景德鎮所興起的一股躍躍欲試的力量，讓御窯廠不再只是配合性地生產白瓷，同時也繪製、燒造琺瑯彩瓷類型的作品。

但同時，我們必須注意的是這股力量，並未對清宮之中已經存在的繪製與燒造部份造成影響。以臺北故宮收藏的「清乾隆琺瑯彩黃地芝蘭圖碗」（圖12）和「清雍正琺瑯彩黃地芝蘭壽石圖碗」（圖13）爲例來觀察，這兩件作品雖然在裝飾母題和以及器表題句的安排上，存在些微的差異，但其看似來自同一稿本的裝飾風格，具體地呈現雍乾兩朝在清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造傳統中，所存在的一脈相承的發展關係。<sup>78</sup>

78 日本學者尾崎洵盛同樣也觀察到此現象，他於〈古月軒について〉文中曾將雍正和乾隆時期琺瑯彩瓷上的題句逐一作整理，並特別列表說明何者是同時出現於兩朝作品上的題句。雖然如此，不知是否由於當時的資料未若今日齊備，故其所列舉的例證中，筆者發現「歲歲彩筵雕几上，歡聞百勝報雙鶴」不僅出現在乾隆時期的琺瑯彩瓷，同時也出現在雍正朝的作品上。此點可從臺北故宮的收藏中獲得印證，如「清雍正赭墨錦地開光花鳥圖茶壺」和「清乾隆月季雙安高足杯」即出現相同的題句。尾崎洵盛，〈古月軒について〉，頁201-208。同樣的，雍乾兩朝琺瑯彩瓷的題句亦可參考楊嘯古編《古月軒瓷考》。（該書首刊於1937年）

## 八、錦上添花紋飾的出現與唐英監造琺瑯彩瓷類型的作品

出現於乾隆朝的錦上添花紋飾，雖然在裝飾紋樣上呈現出與雍正朝不同的裝飾風格，但紋飾本身的演變及流行的經過，不僅能夠呼應至前朝的裝飾紋樣，而且又和唐英承造琺瑯彩瓷類型的作品密切相關。以下即從錦上添花紋飾的流行和技法風格的演變，來觀察唐英在景德鎮監造的情形。

首先，從《活計清檔》的記載中，得知乾隆時期，乾隆皇帝經常下達為琺瑯彩瓷配作木匣的指令，從此看來，琺瑯彩瓷至少應該包含在他有計畫下積極管理的清宮收藏中。特別是皇帝透過傳旨在木匣上刻出「各色年號」的作法，不但讓我們理解乾隆時期琺瑯彩瓷收入於木匣中的經過，<sup>79</sup> 同時木匣上題刻的品名，亦有助於我們從中理解當時的分類狀況。例如：乾隆四年（1739），太監張明交出「瓷胎紅地錦上添花琺瑯碗一對、瓷胎綠地錦上添花琺瑯六吋盤一對、瓷胎黃地錦上添花琺瑯五吋盤一對、瓷胎白地錦上添花琺瑯酒圓一對、瓷胎月白地錦上添花琺瑯酒圓一對、瓷胎白地錦上添花小酒圓一對」<sup>80</sup> 等以各種顏色錦地作為底飾，並且需要配做木匣的瓷器。雖然僅憑文字記載，無法從中確認該批瓷器的繪製、燒造地點，但從清宮出現許多錦上添花的作品，至少讓我們見識到錦上添花流行於乾隆時期的史實。

最重要的，此類紋樣至乾隆七年（1742）也出現在督陶官唐英上呈的品目中。<sup>81</sup> 其實，唐英監造錦上添花紋樣，從其承接「著照青花白地裡外穿枝蓮膳碗大小款式，其花樣照錦上添花山水湯碗花樣燒造」的旨令，至九月初十日，太監高玉交下「洋彩紅地錦上添花四圍畫山水瓷碗一件」（圖14），希望御窯廠「著照此洋彩紅地錦上添花四圍畫山水碗，碗上山水花樣做杯盤，其杯做有耳杯，托盤或圓形、或葵瓣形，先做木胎杯盤樣呈覽，准時再做」。最後終於在九月二十八日燒成：「錦上添花四圍盃盤兩副、紅地錦上添花葵瓣是杯盤二副、紅地錦上添花海棠式杯盤二副、松綠月白香櫛盤二件、紅地錦上添花膳碗二十件」（圖15）的

79 此次配作木匣的清單中亦包含「宜興畫琺瑯包袱式茶壺」等，而傳世宜興胎畫琺瑯的作品，多半燒造於康熙時期，故因此以為乾隆皇帝或有意整理前朝燒造的琺瑯彩瓷。見乾隆三年《造辦處各作成做活計清檔》，乾清宮。

80 乾隆四年《各作成做活計清檔》，乾清宮。同樣的事例亦見於乾隆六年《各作成做活計清檔》的記載中。

81 如「洋漆收小翠地錦上添花冬青玲瓏夾宣花瓶等六十九件」等即是，見乾隆七年《造辦處各作成做活計清檔》，江西。

過程看來，此類以錦上添花為飾的作品，不僅出現於清宮琺瑯彩瓷的裝飾母題中，自乾隆七年（1742）以後，又廣為流行地出現在御窯廠的燒造品目中。其中以乾隆八年（1743）時，一次燒造達兩千件的紀錄，堪稱創下時尚的高峰。<sup>82</sup>

唐英監造錦上添花風格的作品，間接披露他承造琺瑯彩瓷類型作品的經過。值得注意的是，在《活計清檔》的紀錄中，唐英監造者被紀錄成：「紅地錦上添花膳碗」和「洋彩錦上添花瓶」，明顯地和清宮交出配木匣的「瓷胎紅地錦上添花琺瑯碗」有所不同。亦即唐英監造者在清宮的紀錄中並未出現「琺瑯」兩個字，反而是以「洋彩」來表示，此現象或如前文所示，可能是因繪製燒造地點的不同，故登錄之際亦給予的不同的標記。儘管如此，乾隆時期的《活計清檔》又透露這兩組擁有不同標記的作品，在清宮之中完全享有同等的待遇，如乾隆七年（1742）：

五月初一日，太監程敬貴來說：太監高玉等交洋彩錦上添花玉環鳳瓶四件、洋彩錦上添花太平如意膽瓶四件、……，傳旨：著配匣盛裝入乾清宮磁胎琺瑯器皿內，欽此。<sup>83</sup>

由此可知，無論洋彩和琺瑯彩瓷，兩者皆同時獲得配做木匣，並且收藏於乾清宮中的處理。而此因繪製燒造地點的不同，導致在品名上存在「磁胎畫琺瑯錦上添花」和「磁胎洋彩錦上添花」的現象，同樣也能夠在道光、光緒兩朝《陳設檔》的記載中<sup>84</sup>再次獲得印證。以光緒朝《陳設檔》為例，在乾隆款項下物件的記載中，不僅同時存在「磁胎畫琺瑯錦上添花」和「磁胎洋彩錦上添花」<sup>85</sup>的品目，而且從兩者時而交替出現於品目的登錄中，可以進一步確認，雖然在品名的識別中，清宮或曾有意將產地來源略做一些區隔，然而在收藏管理時，並沒有因此再給予產地等級的區分。同時，《陳設檔》雍正款項下的瓷器品目中，從未出現「瓷胎洋彩」一項，亦能反過來說明景德鎮於雍正時期尚未開始進行琺瑯彩瓷類型作品的繪製與燒造。<sup>86</sup>

82 乾隆八年十二月初一日，督陶官唐英上呈燒造的品目中，包含「洋彩錦上添花罐、瓶等兩千件」。

83 乾隆七年《造辦處各作成做活計清檔》，匣作。

84 朱家溍〈清代畫琺瑯制器考〉，頁74-76。

85 圖版見廖寶秀《也可以清心——茶器、茶事、茶畫》，頁156。

86 此處需要特別提出來的是，本文所談清宮繪製燒造的琺瑯彩瓷其範圍較為有限，目前可能只有臺北和北京故宮存留有相關和相當數量的收藏，這些不僅和景德鎮繪製者有所不同，甚至和國外博物館（例如英國的V&A博物館）大量收藏的Famille vetre、Famille rose以及Famille vetre類型和Famille rose類型的作品皆不同，因為Famille vetre的相關作品，在康熙時已出現，而Famille rose的作品，在雍正時已出現。

雖然，錦上添花紋飾未曾出現於雍正朝的燒造品目中，但其風格的發展卻無法與雍正時期的裝飾紋樣完全切割開來。特別是錦上添花因紋飾繁複和藉由視覺影像所傳遞出來的層次感，更讓人感受背後可能存在的風格發展與演變脈絡。所謂錦上添花，簡單來說，即是以錦地裝飾空白面，然後再在錦地之外的空白處彩繪主題圖案，並且藉由錦地和主題圖案同時並存，以營造視覺上，圖案彷如出現在錦地上的效果。

以傳世品來觀察，康熙朝的官窯瓷器實已出現以錦地為飾的作法，但當時的錦地多半作為邊飾使用（圖16），至雍乾兩朝，琺瑯彩瓷上至少存在兩種不同錦地的表現手法。如「清雍正赭墨地開光花鳥茶壺」（圖17）和「清乾隆錦地開光西洋人物圖螭耳瓶」（圖18）所表現出來的是以圖繪的方式在開光之外製造錦地的效果。而圖繪之外，乾隆朝的瓷器，則又出現一種以剔掉釉彩來呈現底紋錦地，如「清乾隆粉紅錦地番蓮碗」（圖19），即是在主紋之旁加飾剔彩錦地例子。

此剔彩錦地風格的演變，以技法的角度觀之，或能從傳世品中觀察出一個可能的發展脈絡。首先以剔彩來呈現圖案的技法而言，此類紋樣在乾隆時期並不單專作錦地而已，它們有時也是瓶、碗之類作品的主紋，如「清乾隆紅彩花卉瓶」（圖20）即是一例。而追溯剔彩技法呈現的起源，或應包含漆器剔紅錦地的模仿與影響。但若僅以琺瑯彩瓷的發展脈絡來看裝飾風格的演變，此類剔彩錦地，或是從以各種色釉作為底飾中再加以轉變的一種裝飾風格。如「清雍正綠地芙蓉桂花圖碗」，即是以綠釉作為底釉的例子（圖9）（此類作品出現於康熙時期，至乾隆時期，仍然繼續燒造，如「清乾隆黃地芝蘭圖小碗」（圖12）即是。）相對於此類以顏色釉作為底飾的風格，「清乾隆紅彩花卉瓶」（圖20），則似是從底釉裝飾中再加以發展過來的，以剔除紅色底釉上多餘的釉彩，來呈現裝飾的主題。而在「清乾隆粉紅錦地番蓮碗」（圖19）上，我們所看到的則是以剔彩底釉作為主圖底紋的手法。

從以透明白釉為底、和以各種色釉以及以剔彩釉為底紋的變化中，或能因此感受到琺瑯彩瓷的裝飾由簡至繁的演變過程。雖然此項過程目前尚未能在《活計清檔》中獲得進一步的證實，然而從乾隆四年（1739）景德鎮官窯燒造品目中，同時存在「瓷胎紅地畫琺瑯」和「瓷胎紅地錦上添花琺瑯」，其看似兩件分別以顏色釉和以剔彩釉為底紋的作品，說明這兩類不同的裝飾風格，至少可能同時並存於乾隆時期琺瑯彩瓷的裝飾中。相較之下，正好介於兩者之間，單純地在各種

色釉上剔掉多餘的釉彩以凸顯主要紋飾的風格，或不能排除其和單以色釉做為底飾，以及和以剔彩釉作為底紋兩者之間的演變關係。

重要的是，技法精工細緻，圖案鮮艷明麗的錦上添花並非憑空而生，對照銅胎琺瑯器，發現相似的裝飾風格亦已出現在明末的掐絲琺瑯組群中。以明末作品為例，主紋之旁以掐絲雲紋填補間隙的作法，實與錦上添花相似（圖21）。特別是錦地與主紋於實際繪製過程中並無上下層疊的關係，卻因圖案繁複而讓視覺產生花卉與錦地互為層次，有如繁花似錦般的效果。同時，開光錦地的琺瑯瓷繪又出現於康雍乾三朝的銅胎畫琺瑯組群中（圖22），展現出瓷胎畫琺瑯和銅胎畫琺瑯之間存在的密切關係。<sup>87</sup>

## 九、結 論

清官窯瓷器的生產，自雍正四年（1726）督陶官上任以後，逐漸形成一個由內廷主導，御窯廠相應配合的生產機制。在此之下，御窯廠的燒造品目很難不受皇室的干預，特別是皇室高度關注的琺瑯彩瓷的繪製與燒造，其工藝流程中為重要的繪圖再燒成的步驟，透過《活計清檔》及相關資料的比對，顯示雍正時期仍多數完成於清宮之中而非景德鎮。同時，以皇室為主導的生產背景中，主其事者亦有從以怡親王允祥至雍正皇帝的變化。雖然如此，御窯廠所能夠擔負者，也只是白瓷半成品的燒造而非繪製再燒成的部份，明顯地說明年希堯和唐英其實未有機會監造琺瑯彩瓷的繪製與最後一道燒成的步驟。

此情況，一直至乾隆時期才有所轉變。透過對錦上添花紋樣的觀察，除能了解其裝飾風格從雍正至乾隆時期的發展、演變與流行外，此一紋樣同時出現於清宮和景德鎮的造作之列，也間接說明景德鎮在乾隆時期承造琺瑯彩瓷類型作品的可能性。儘管清宮繪製者和景德鎮產造者在品名上存在琺瑯彩和洋彩的不同標記，但從乾隆皇帝整理收藏時，以相同的態度處理兩者看來，錦上添花或是乾隆時期新興並且深受喜愛的裝飾風格。而與此一新風格同時出現的或不僅僅是皇帝對瓷器品味的改變而已，其流行於乾隆朝的情形，或可將之看成是：雍正九年以

87 無論是琺瑯彩瓷或琺瑯彩瓷類型的作品，皆和銅胎畫琺瑯或銅胎掐絲琺瑯關係密切，但此一議題並非本文的重點，故僅先做簡單的說明，日後再另闢專文詳述之，感謝審查者的教示。

來蔚為流行，表現在琺瑯彩瓷上，有如文人般清新自然的詩畫組合，和裝飾著青山水、赭墨系列的作品，在深具圖案化的錦上添花出現後，再度將琺瑯彩瓷的裝飾風格導向以裝飾性為主的調性。更重要的是，唐英監造錦上添花作品的事例，也能夠幫助我們重新理解〈陶成記事碑〉和〈圓琢洋彩〉的內容。

唐英的著述中，無論其是指清宮繪製燒造的琺瑯彩瓷，或是景德鎮生產的琺瑯彩瓷類型的作品，在下筆描述時皆強調仿自西洋的特色，此點令人不得不連想到唐英西洋文化的養成背景。關於此，前文已指出，宋伯胤曾以為唐英接觸西洋文化的經驗當在康熙時期。其實無論是或不是，當我們回首檢視此點，卻不能忽略和唐英一起工作的年希堯。因為相較於康熙時期的傳教士，年希堯或更有可能直接帶給唐英一些衝擊。

年希堯的西方經驗及可能和唐英有關者，或能從年希堯翻譯並且為之配圖作說明的《視學》中譯本中看出一些端倪。中譯本《視學》首刊於雍正七年（1729），但是該版本今日已不傳於世，目前所見到者皆為雍正十三年（1735）的再刊本。<sup>88</sup> 由於年希堯翻譯這本西方著作時，為能清楚地解釋物象在各種視點之下的各種面向，他特別配合國情改變原著的插圖，將雍正官窯瓷器放進書中作為解說的範例。<sup>89</sup> 此點若對照前文提及的，即使唐英至後來真的已成為雍正官窯的實際負責人，但從官窯成品必得先經淮安關再送進清宮的流程，年希堯不可能完全袖手不管景德鎮御窯廠的生產。況且，官方下達的燒造旨令仍然直傳年希堯而非唐英。在年希堯仍需對整個御窯廠負責的情況下，他與唐英兩人可能沒有出現互為取代的關係，<sup>90</sup> 反而自始至終維持著密切合作的關係。因此年希堯才有可能拿可能是唐英監造生產的瓷器作為中譯本《視學》的插圖。

此外，就唐英本身而言，景德鎮的民間陶瓷作坊自康熙時期以來，已開始大量生產裝飾著西方母題或以西方技法和顏料所燒造的用以銷售歐洲市場的瓷器。雖然官方御窯廠和民間作坊有所不同，然而卻無法排除其私下往來的可能性。更

88 據曹意強的研究目前已看不到清雍正七年（1729）的首刊版，存世五本《視學》皆為清雍正十三年（1735）的再刊本，見Cao Yi-qiang, "An Effort Without a Response," 104.

89 曹意強在文中以為插圖中的瓷器或為年希堯督造的官窯，但後又以此議題非該文的主題，而不再加以論述。Cao Yi-qiang, "An Effort Without a Response," 114.

90 《活計清檔》顯示雍正九年以後，年希堯承接陶瓷以外的的工作似有日漸增加的情形，此現象或能反過來說明：因彼時唐英已熟悉各項窯務，故年希堯可以放心地接管與陶瓷不相關的其他事務。

何況是流傳至今的外銷瓷中，<sup>91</sup> 仍然存在一些與前述討論相似的，在開光之外裝飾錦地的作品，以此看來，其實不難理解為何唐英會將和西方相關的工藝稱之為洋彩。而他本人於乾隆十五年、十六年（1750、1751）調赴粵海關期間，亦有機會實地接觸西洋文化，這些經驗亦清楚地記載在他個人的文集中，<sup>92</sup> 昭告著他在康熙時期之外所見識到的西洋文化。

同樣的，雍正時期清宮西洋風瀰漫的情形，亦能從中譯本《視學》中，略窺一二。如中譯本《視學》中的一幅插圖（圖23），從外觀看來極為神似北京故宮收藏的「清雍正廠官釉花澆」（圖24），一但加飾把手之後，又成為臺北故宮收藏的「清雍正青花菊瓣花澆」<sup>93</sup>（圖25）。而「清雍正青花菊瓣花澆」圓形腹部裝飾的花卉紋樣，其以中間朵花作為基軸再向四方散出或左、右兩邊伸展出去的圖案，在臺北故宮的藏品中，即同時存在有如同西方壁紙或櫥櫃上曾經出現的紋樣（圖26）；和一種仍以傳統菊花為中心點的裝飾。後者猶保留傳統特色的圖案又曾出現在臺北故宮收藏的「清雍正青花花鳥八方扁壺」的邊飾中（圖27）。不僅如此，乾隆年間由唐英監造，並且在作品上自題「瀋陽唐英敬製」銘款的青花五供上，<sup>94</sup> 也看得到相似的紋樣。

而前者深具有西洋風格的紋樣，後來也出現在「清乾隆青花折枝花卉六方瓶」<sup>95</sup> 的底足上（圖28），此類看似受到西方影響所出現的圖案，若對照清雍正六年（1728）《活計清檔》的記載：

十月二十六日太監張玉柱、王常貴交來糊西洋紙盒牌匣一件。傳旨：此匣上紙的花紋看著新樣，將此花紋畫下，嗣後造辦處或做彩漆，或織

91 相關作品散見於國外各公私立博物館及私人收藏中，相關論述，可參考C. J. A. Jörg, *Chine de Commande from the Royal Museum of Art and History in Brussels*. Helen Espir, *European Decoration on Oriental Porcelain 1700-1830*.

92 (清)唐英，〈乾隆十六年辛未到粵大西洋宜商貨船十九隻〉，頁906。

93 臺北故宮亦收藏一件與之相似的「清雍正款月白釉菊瓣花澆」（中瓷227）。

94 此處指英國V&A博物館中國陳列室中展示的作品，而書寫唐英敬製銘款之青花五供傳世並不只此一件作品，亦有收藏於北京中國歷史博物館者，見李知宴，〈唐英銘款青花花卉供瓶——兼談清乾隆時期的製瓷成就〉，頁7-10。

95 唐英督陶的時間至乾隆二十一年（1756）即宣告結束。此處並無法證明「清乾隆青花折枝花卉六方瓶」產燒於乾隆二十一年（1756）之前，但考量唐英曾參與雍正六年至十三年官窯生產的史實，以及法國Guimet博物館亦收藏一件器型和紋飾皆相同的雍正款「青花折枝六方瓶」，故本文於此將此瓶視為是雍乾兩朝一脈相成的風格。

棉，或做硯盒，或做小式活計，仿此花紋做。欽此。<sup>96</sup>

或能從中理解：宮廷西洋風先瀰漫於雍正時期，隨後並且繼續流行於乾隆時期的可能性。雖然被雍正皇帝看中，且視為足以做為工藝參考紋樣的圖案，不見得就是「清雍正青花菊瓣花澆」上的圖案，但雍正皇帝對西洋圖案的注意，以及其一心想要將之移轉至其他類質材的創作的理念，或是傳世繪製於德國的一件十七世紀晚期的銅胎畫琺瑯花卉小杯（圖29），<sup>97</sup>此杯面上，以花朵作為開光之外的錦地裝飾，<sup>98</sup>及其存在與「清乾隆錦地開光西洋人物螭耳瓶」（圖18）錦地裝飾的相似性，無不與本文討論的錦上添花紋樣息息相關。以此看來，西洋風不僅存在清宮之內而已，一股蓄勢待發的風潮，亦已隱約地影響十八世紀景德鎮官窯的燒造，而唐英監造琺瑯彩瓷類型的作品或與之相關。

96 清雍正六年《造辦處各作成做活計清檔》，畫作。

97 此件作品目前收藏於英國V&A博物館，特別感謝Mark Jones館長對筆者研究計畫的支持與贊助，讓本人得以參觀目前已經關閉的陶瓷陳列室。同時也感謝該館亞洲部門主管Beth McKillop同意本人以最方便的方式使用圖版。至於，此處所論證清朝產製之琺瑯器與琺瑯彩瓷與西方之關係，如果能夠從現有的資料中證明清宮曾經存在類似的作品，或能因此直接串連兩者之相關性，但因目前尚未發現直接的證據，本文此處之說法，是以清宮就藏琺瑯器與琺瑯彩瓷之裝飾風格及其與國外博物官收藏之間的雷同性來觀察此一關係。而清康熙時期清宮畫琺瑯與西方關係，亦可參考施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證：清宮畫琺瑯製作在康熙朝的建立〉（未刊稿）。

98 法國Guimet博物館收藏一件器底寫有「大清乾隆年製」款的百花紋罐，或可視為此種紋樣發展至極致的表現。圖版見Michel Beurdeley and Guy Raindre, *Qing Porcelain*, 119.

## 引用書目

## 一、傳統文獻

- (清)唐英，《陶冶圖說》，清乾隆八年本1743，收錄於馮先銘編，《中國古陶瓷文獻集釋（上冊）》，臺北：藝術家出版社，2000，頁97-99。或見石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，2002，頁166-169。
- (清)唐英著，張發穎、刁雲展整理，《唐英集》，瀋陽市：遼寧書社，1991。
- (清)藍浦，《景德鎮陶錄》（成書於清嘉慶二十年，1815），臺北：藝文書局，1975。
- 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·雍正朝》，北京：中國第一歷史檔案館，1985。
- 《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·乾隆朝》，北京：中國第一歷史檔案館，1985。
- 《金銀銅宜興玻璃瑱瑯檔》，清光緒貳拾捌年貳月初貳日立明殿現設，收藏於北京故宮博物院圖書館。
- 華文書局輯，《大清世宗憲（雍正）皇帝實錄》，臺北：華文書局，1964。
- 羅福頤校錄，《雍正朝上諭檔》，臺北：藝文書局，1970。（據康德二年1935春庫籍整理處編印本影印）

## 二、近代論著

- 朱家潛，〈清代畫瑱瑯制器考〉，《故宮博物院院刊》，1982年3期，頁67-76。
- 余佩瑾，〈別有新意——以乾隆官窯的創新為例〉，收於石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，2002，頁283-284。
- 余佩瑾，〈乾隆官窯的新面向——從皇帝與瓷器的關係談起〉，《故宮文物月刊》，20卷9期，2002年12月，頁36-47。
- 吳焯，〈來華耶穌會士與清廷內務府造辦處〉，《九州學林》，2卷2期，2004年夏季，頁65-102。
- 宋伯胤，〈「陶人」唐英的「知陶」與「業陶」——試論唐英在中國陶瓷史上的地位與貢獻〉，《故宮學術季刊》，第14卷第4期，1997年夏季，頁65-84。
- 宋伯胤，〈從劉源到唐英——清代康、雍、乾官窯瓷器綜述〉，收於氏編《清瓷萃珍》，香港：南京博物院、香港中文大學文物館，1995，頁9-36。
- 李知宴，〈唐英款青花花卉瓶——兼談清乾隆時期的製作成就〉，《景德鎮陶瓷》，1982年2期，頁7-10。
- 汪慶正，〈“粉彩”即“洋彩”考〉，《上海博物館館刊》1期，1981年7月，頁92-93。
- 林姝，〈從造辦處檔案看雍正皇帝的審美情趣〉，《故宮博物院院刊》，2004年第6期，頁91-92。
- 周麗麗，〈有關瑱瑯彩幾個問題的探討——兼述瑱瑯彩與洋彩的區別〉，《上海博物館集刊》，8期，2000年12月，頁392-405。
- 邵蟄民，《增補古今瓷器源流考》（1938），收入《中國古代陶瓷文獻輯錄》第捌冊，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心出版；新華書店北京發行所發行，2003。
- 倫敦中國藝術國際展覽會籌備委員會編，《參加倫敦中國藝術國際展覽會瓷器目錄》，上海：商務印書局，1936。

- 莊吉發，〈錐拱雕鏤、賦物有象——唐英督陶文獻〉，《故宮文物月刊》129期，1993年12月，頁68-71。
- 郭葆昌，《瓷器概說》（1935），收入《中國古代陶瓷文獻輯錄》第陸冊，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心出版；新華書店北京發行所發行，2003。
- 國立故宮博物院編輯，《故宮周刊》，臺北：國立故宮博物院，1981。（原為1936-1937北平故宮博物院出版）
- 傅振倫、甄勵，〈唐英瓷務年譜長編〉，《景德鎮陶瓷》，1982年第2期，頁19-54。
- 傅振倫，《景德鎮陶錄》詳註，北京：書目文獻出版社，1993。
- 童書業，〈清初官窯瓷器史上幾個問題的研究〉，收於氏編《中國瓷器史論叢》，上海：上海人民出版社，1958，頁65-71。
- 童書業、史學通，〈唐窯考〉，收於氏編《中國瓷器史論叢》，上海：上海人民出版社，1958，頁76-101。
- 楊嘯古編，《古月軒瓷考》，臺北：中華書局，1971年。（該書首刊於1937年）
- 廖寶秀《也可以清心——茶器、茶事、茶畫》，臺北：國立故宮博物院，2004。
- 劉澐，〈康熙帝與西方傳教士〉，《故宮博物院院刊》，1981年第3期，頁25-32。
- 蔡和璧，《清宮中琺瑯彩瓷特展》，臺北：國立故宮博物院，1992年10月。
- 蔡和璧，〈監督官、協造與乾隆御窯興衰的關係〉，《故宮學術季刊》，21卷2期，2004年冬季，頁39-57。
- 鞠德源、田建一、丁瓊，〈清宮廷畫家郎世寧〉，《故宮博物院院刊》，1988年第2期，頁27-71。
- 關雪玲，〈康熙朝宮廷中的西洋醫事活動〉，《故宮博物院院刊》，2004年第1期，頁99-111。
- Pere d'Entrecolles著、小林太市郎譯注、佐藤雅彥補注，《中國陶瓷見聞錄》，東京：平凡社，1979。
- 中澤富士雄，《清の官窯》，東京：平凡社，1996。
- 尾崎洵盛，〈古月軒について〉，收於《世界陶磁全集》12卷，中國清朝篇，東京：河出書房新社，1960年，頁201-208。
- 長谷部樂爾，〈清朝の色繪磁器〉，收於《世界陶磁全集》15清，東京：小學館，1975，頁162-189。
- Beurdeley, Michel and Rainbre Guy. *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose*. London, Thomas and Hudson, 1987.
- Cao Yi-qiang (曹意強). "An Effort without a Response: Nian Xiyao (年希堯, ?-1739) and His Study of Scientific Perspective," 《美術史研究》，4，2002年，頁103-133。
- Espir, Helen. *European Decoration on Oriental Porcelain 1700-1830*. London: Jorge Welsh Lisbon, 2005.
- Jörg, C. J. A. *Chine de Commande from the Royal Museum of Art and History in Brussels*. Hong Kong: Urban Council, 1989.
- McCausland, Shane. "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," *Transaction of The Oriental Ceramic Society*, Vol.66 (2001-2002): 65-74.



圖1 清 康熙 宜興胎畫瑤瑯提樑壺（康熙御製款） 國立故宮博物院收藏



圓琢洋采  
圓琢白器五采繪畫摹仿西洋故曰洋  
采須選素習繪事高手將各種顏料研  
細調合以白瓷片畫漆燒試必熟諳顏  
料火候之性始可由粗及細熟中生巧  
總以眼明心細手准為佳所用顏料與  
法瑯色同其調色之法有三一用芸香  
油一用膠水一用清水蓋油色便於渲  
染膠水所調便於搨抹而清水之色便  
於堆填也畫時有就案者有手持者  
亦有眼側於低處者各因器之大小  
以就運筆之便

圖2 清 乾隆 八年 孫祐、丁觀鵬，《陶冶圖冊》，第十七開〈圓琢洋采〉 臺北 私人收藏  
摘自《乾隆的文化大業》PL. V-1頁169下



圖3 清康熙 蓮花紋菱花式盤  
(康熙御製款 永樂胎)  
國立故宮博物院收藏



圖4 清雍正 琺瑯彩洋紅團花地開光  
花鳥小碗(永樂年製款)內底  
國立故宮博物院收藏



圖5 清雍正 竹鶴圖碗(雍正年製款) 國立故宮博物院收藏

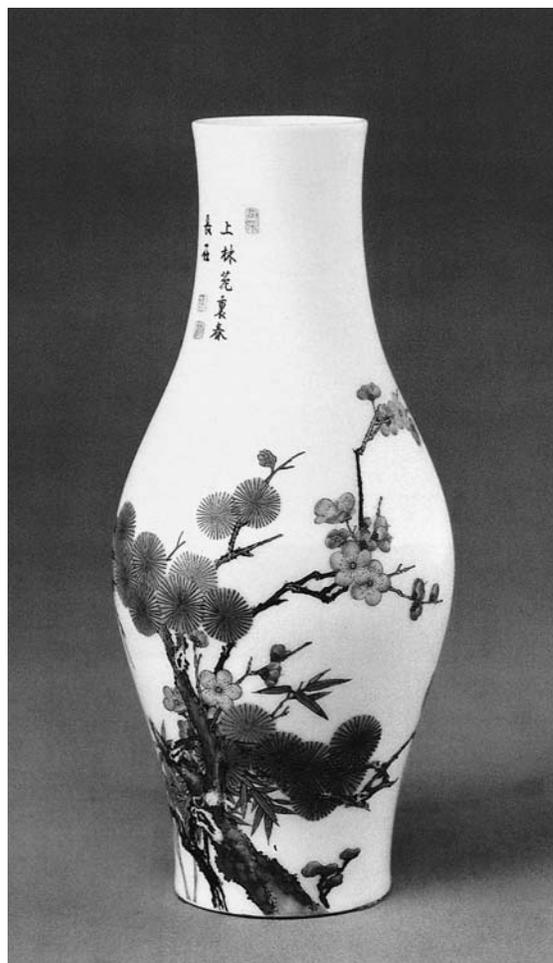


圖6 清 乾隆 秋菊圖橄欖式瓶  
(乾隆年製款)  
國立故宮博物院收藏

圖7 清 雍正 瑤瑯彩三友橄欖瓶(雍正年製款)  
北京故宮博物院收藏



圖8 清 雍正 梅竹圖碗（雍正年製款） 國立故宮博物院收藏



圖9 清 雍正 綠地芙蓉桂花圖碗（雍正年製款） 國立故宮博物院收藏



圖10 清 雍正 藍料山水圖碗（雍正年製款）  
國立故宮博物院收藏



圖11 清 雍正 花鳥圖碗（雍正年製款）  
國立故宮博物院收藏



圖12 清 乾隆 黃地芝蘭圖小碗（乾隆年製款） 國立故宮博物院收藏



圖13 清 雍正 黃地芝蘭壽石圖小碗（雍正年製款） 國立故宮博物院收藏



圖14 清 乾隆 紅地開光山水紋碗（大清乾隆年製款） 國立故宮博物院收藏



圖15 清 乾隆 瑤瑯彩紫地開光山水海棠式碟、杯（乾隆御製款） 國立故宮博物院收藏



圖16 清 康熙 五彩花鳥紋盆（大清康熙年製款）  
國立故宮博物院收藏

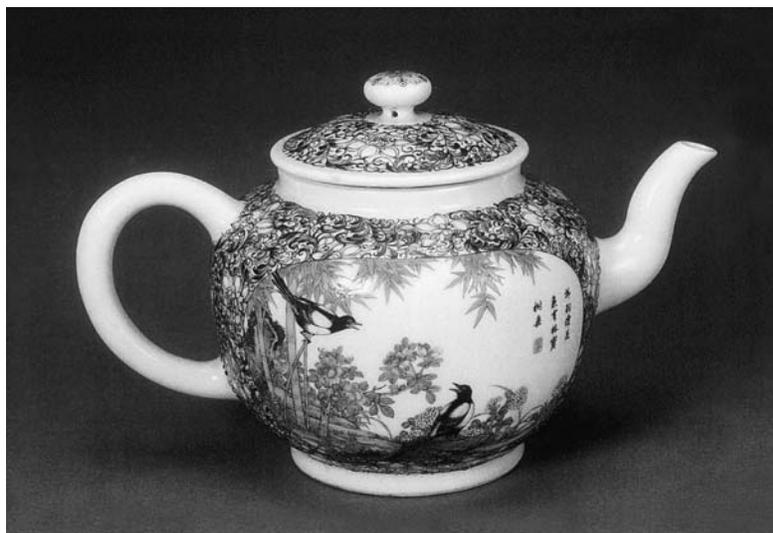


圖17 清 雍正 赭墨錦地開光花鳥圖茶壺（雍正年製款）  
國立故宮博物院收藏



圖18 清 乾隆 錦地開光西洋人物母子圖蟠耳瓶（乾隆年製款） 國立故宮博物院收藏



圖19 清 乾隆 粉紅錦地番蓮碗（乾隆年製款） 國立故宮博物院收藏

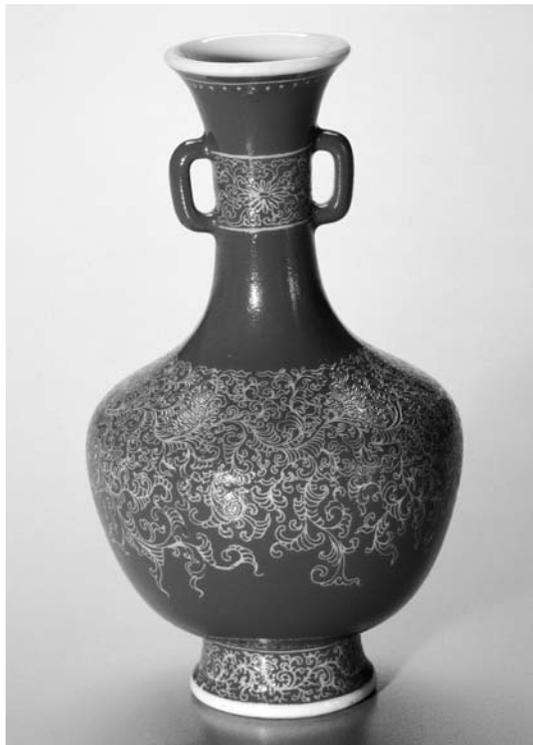


圖20 清 乾隆 紅彩花卉瓶（乾隆年製款）  
國立故宮博物院收藏



圖21 明 景泰款掐絲琺瑯花卉梅瓶 國立故宮博物院收藏



圖22 清 康熙 畫琺瑯山水花卉杯、盤（康熙御製款） 國立故宮博物院收藏

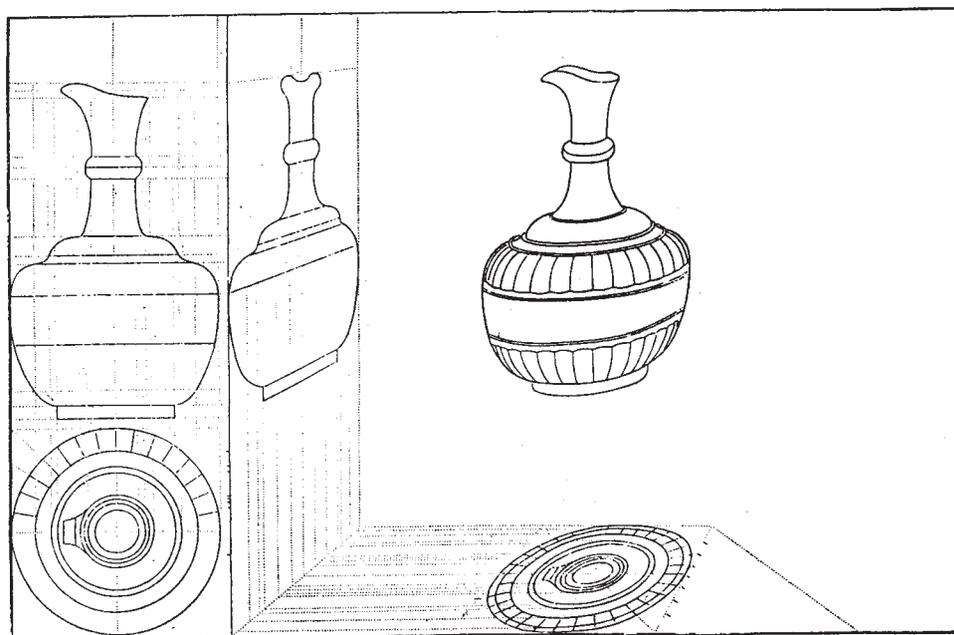


圖23 年希堯《視學》插圖 收錄於《續修四庫全書》

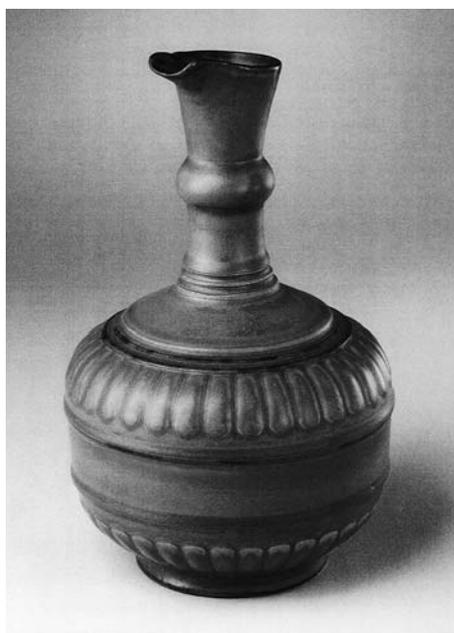


圖24 清 雍正 廠官釉花澆（雍正年製款）  
北京故宮博物院收藏



圖25 清 雍正 青花菊瓣花澆（大清雍正年製款） 國立故宮博物院收藏



圖26 帶有巴黎瓷片的抽屜櫃 1785年  
摘自《18世紀法國室內藝術》



圖27 清 雍正 青花花鳥八方扁壺（大清雍正年製款） 國立故宮博物院收藏



圖28 清 乾隆 青花折枝花卉六方瓶  
（大清乾隆年製款）  
國立故宮博物院收藏



圖29 德國銅胎畫珐瑯花卉小杯  
17世紀晚期  
倫敦 Victoria and Albert Museum藏