

郎世寧與瓷器

余佩瑾

國立故宮博物院器物處

提 要

郎世寧（1688-1766）是知名的西洋傳教士畫家，一生遊走清宮五十一年，歷經康雍乾三朝，以同時融會中西合璧畫體見長。身處十八世紀全球網絡密切交流的時代，配合帝王旨意也必須涉足工藝產造。他和官窯產燒的關係已受到歷來研究者所注意，本文仍以瓷器角度切入，自當置於重新省思問題的脈絡下來理解。除了反省問題癥結點之外，也擬透過實物與文獻的重新梳理和比對，追溯郎世寧奉旨參與的可能樣式，以及從中反映出來的清宮與世界交流的問題。

關鍵詞：郎世寧、畫琺瑯、唐英、鈞窯

前 言

郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）生於義大利米蘭，清康熙四十六年（1707）加入耶穌會，康熙五十三年（1714）接受耶穌會傳道部的派遣前往中國傳教，康熙五十四年（1715）抵達澳門後，在西洋傳教士馬國賢（Metteo Ripa, 1682-1745）引薦下，偕同外科醫生羅懷中（Guiseppe Costa）前往北京覲見康熙皇帝，從此展開一生長達五十一年遊走康雍乾三朝的傳奇經歷。

對於他在藝術上的成就，多數書畫研究者皆關注他引進西方繪畫技巧，並且參酌傳統中國水墨畫風再創中西合璧新體繪畫，甚至亦有歸納其作品落款形式，而總結其畫風成五種類型。¹ 至於工藝部分，一九八〇年代西方學者 Michel Beurdeley 論述清朝瓷器（*Qing Porcelain*），以為官窯瓷器上出現的西洋風裝飾紋樣應與郎世寧等西洋傳教士有關，但朱家潛從畫風研判，推測可能性不高。² 中國學者楊伯達則從《內務府造辦處各作成做活計檔》（以下簡稱《活計檔》）中述及郎世寧參與畫琺瑯、玉器和漆器等各項工藝產造，提出他也是一位「工藝設計師」的觀點。³ 二〇〇〇年以後的研究則因 George Loehr 文章中摘錄的馬國賢日記（1716），⁴ 透過其中所載他和郎世寧一起奉命試繪畫琺瑯，而推測康雍兩朝瓷器上可能存在與之相關的紋樣。⁵ 相對於此，對於器表即署名為郎世寧所畫的瓷器，論者反倒有以為是偽

-
- 1 聶崇正，〈試說郎世寧作品的五類狀態〉，《故宮博物院院刊》，2013年5期，頁24-31。
 - 2 Michel Beurdeley, *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose, 1644-1912*, trans. Guy Raindre (London: Thames and Hudson, 1986), 86, 136, 141, 212. 朱家潛，〈清代畫琺瑯製造考〉，《故宮博物院院刊》，1988年3期，頁69。
 - 3 楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，《故宮博物院院刊》，1988年2期，頁3-26、90。同一期院刊中，鞠德源、田建一、丁瓊也在〈清宮廷畫家郎世寧年譜〉中摘錄《活計檔》中的相關記錄，見《故宮博物院院刊》，1988年2期，頁29-71。
 - 4 George Loehr, "Missionary-Artists at the Manchu Court," *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 34 (1962-63): 55.
 - 5 James C. Y. Watt 對比清乾隆「銅胎畫琺瑯西洋人物瓶」之瓶頸紋飾與〈仙萼長春冊〉之〈桃花〉，透過兩者的相似構圖，說明畫琺瑯器中也存在少數反映清宮畫院和琺瑯作之密切關係的例證。見 James C. Y. Watt, "The Antique-Elegant," in *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, ed. Wen C. Fong and James C. Y. Watt (New York: Metropolitan Museum of Art, 1996), 515-518. 三犬圖見施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證：清宮畫琺瑯工藝在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》，24卷3期，（2007春），頁58. Marco Musillo 以為清康熙「銅畫琺瑯玉堂富貴瓶」瓶上所畫牡丹紋樣因和惲壽平作品神似，故可能為郎世寧所繪。並且清雍正「洋彩瓷松鶴長春鍾」上之丹頂鶴紋樣亦與之相關。見 Michele Pirazzoli-t' Serstevens, *Giuseppe Castiglione 1688-1766: Peintre et Architecte à la Cour de Chine* (Paris: Thalia Edition, 2007), 60-70. 筆者以為雍正皇帝降旨院畫家提供琺瑯器樣稿，從產造環境的可能性而以為清雍正「琺瑯彩瓷芝仙祝壽」碗上所見雙鶴紋或與郎世寧畫稿相關，見余佩瑾，〈傳承、突破與轉折——清雍正朝琺瑯彩瓷的發展〉，《金成旭映：清雍正琺瑯彩瓷》（臺北：國立故宮博物院，2013），頁296。

作的可能性。⁶

由此可知，郎世寧與瓷器的關係，其實備受歷來學者所注意，但卻也未能完全釐清。隨著檔案資料的日益公開與普及，一些相關的面向再度浮出臺面而且受到重視。本文嘗試從瓷器的角度探討郎世寧參與的種種面向，自當置於重新省思問題的脈絡下來理解。以下除了反省問題癥結點之外，也擬透過實物與文獻的重新梳理和比對，追溯郎世寧奉旨參與的可能樣式，以及從中反映出來的清宮與世界交流的問題。

一、郎世寧參與官窯產燒：畫琺瑯

就目前所見，郎世寧進入清宮後立刻受命參與畫琺瑯的研發計畫，以下擬依時間順序，先論述他參與康雍乾三朝畫琺瑯的經過，繼而探討他為雍乾兩朝仿燒鈎釉瓷器畫樣改形。

(一) 文獻所見郎世寧參與康雍乾三朝畫琺瑯的經過

郎世寧參與清宮畫琺瑯的紀錄，最早出現在康熙五十五年（1716）的馬國賢日記中，此段至為關鍵的記載為一九六〇年代 George Loehr 摘錄於他論述清宮西洋傳教士藝術家的文章中：「皇上陛下對於我們歐洲琺瑯器及畫琺瑯的新技法深感著迷，並嘗試各種方法引進畫琺瑯技術至他的宮殿，為此他也在宮中設置御用作坊，因有過去使用釉上彩料繪製瓷器的經驗，以及一些他所得到的歐洲琺瑯器做為參考，因此得以著手開始進行。為了想擁有歐洲工匠的畫琺瑯技術，他命令我與郎世寧繪製琺瑯彩。然而，我們兩個考慮到我們可能會遭受到苦不堪言如同奴隸般的待遇，就覺得無可忍受，而推說我們從來未曾學過此項技藝。但即使如此，在命令的強迫下，我們只好遵從，並且一直畫到本月的三十一日。在我們從未學習此技藝的前提下，我們毅然下定決心，永遠也不想習得此項技藝，我們故意畫得很差，當

6 John Ayers 以為 The Baur Collection 收藏一件落「世寧」印之蒜頭瓶，底部雖有「乾隆年製」款識，但可能為二十世紀作品。見 John Ayers, *The Baur Collection, Geneva: Chinese Ceramics, Vol. 4, Painted and Polychrome Porcelains of the Ch'ing Dynasty, Tousdroits Reserves* (Geneva: C. F. Pezotti, 1974), pl. A609.《清宮洋畫家》也明文指出裝飾有郎世寧款的瓷器，其實是一九二〇至一九三六年間的仿品。見伯德萊 (Michel Beurdeley),《清宮洋畫家》，耿昇譯 (山東：山東畫報出版社，2002)，頁 135-136。

皇帝看到我們的作品時，說『夠了』，我們因此得以從被奴役的狀態下解脫」。⁷ 這段文字，其實能和另一位西洋傳教士殷弘緒（Francois Xavier d'Entrecolles, 1664-1741）的書簡（1712）互為對照，從其對「當今皇上（康熙皇帝）什麼都想知道，他讓一批瓷工帶著應用器具前往北京；為在皇帝面前燒出好的作品，瓷工們規劃得十分周詳，可是最後還是失敗了」的描述中，⁸ 得以理解郎世寧甫抵中國的這段時間，正是康熙皇帝積極推動琺瑯彩瓷產造的階段。遂使得馬國賢和殷弘緒不約而同做了類似的紀錄。此點在康熙六十一年（1722）托馬策利（Niccolo Tomacelli）的書簡中也獲得印證。托馬策利說到康熙皇帝因設定他前來畫琺瑯而份外感到興奮，無奈他對畫琺瑯一無所知，幸虧得到郎世寧的協助方得以解除窘境。⁹ 值得注意的是，馬國賢表示他和郎世寧故意畫得很差，以及郎世寧提供協助，都間接透露他們其實並非無法掌握此項技藝。¹⁰

研發畫琺瑯的計畫日後也傳承至雍正朝，雍正元年（1723）馬國賢回國，留在清宮的郎世寧依據德國傳教士戴進賢雍正元年書簡記載，依稀可見他仍然必須比照康熙朝的模式，繼續接受雍正皇帝和怡親王的測試。¹¹ 從中反映出雍正皇帝和怡親王允祥（1686-1730）亦想借助郎世寧之力，進一步取得畫琺瑯工藝的突破。此一現象也反映在雍正八年（1730）的《活計檔》記事中，該一年度郎世寧被考驗了裝

7 英譯原稿見 George Loehr, "Missionary-Artists at the Manchu Court," 55. 學者論述亦多轉引此段紀錄，見 Cecile and Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperor*, trans. Michael Bullock (Rutland, Vt., and Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1971), 29。王耀庭，〈盛清宮廷繪畫初探〉（臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1977），頁 38-39。王耀庭、陳韻如文字撰述，〈新視界：郎世寧與清宮西洋風〉（臺北：國立故宮博物院，2007），頁 14-15。及童依華，〈清代畫琺瑯特展目錄〉（臺北：國立故宮博物院，1979）圖版前之文字說明；張臨生，〈試論清宮畫琺瑯工藝發展史〉，《故宮季刊》，17 卷 3 期（1983），頁 27；林莉娜，〈從藝術文化看乾隆皇帝與西洋及周邊屬邦的往來關係〉，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁 274-275；施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證——清宮畫琺瑯工藝在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》，24 卷 3 期（2007 春），頁 55-56。

8 就筆者所見，傳教士殷弘緒書簡的英譯本共有三個版本，分別為 S. W. Bushell, *Oriental Ceramic Art: Collections of W. T. Walters* (New York: D. Appleton and Company, 1899), 332-358. William Burton, *Porcelain: A Sketch of Its Nature Art and Manufacture* (London, Paris, New York, and Melbourne: Cassell and Company, 1906), 84-122. Robert Tichane *Ching-Te-Chen: Views of a Porcelain City* (New York: The New York State Institute for Glaze Research, 1983), 51-128. 中譯本見杜赫德 (Jean-Baptiste Du Halde) 編，〈耶穌會傳教士殷弘緒神父致耶穌會中國和印度傳教會巡閱使奧里 (Orry) 神父的信 (1712 年 9 月 1 日於饒州)〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·II》，鄭德弟、呂一民、沈堅譯（鄭州：大象出版社，2001-2005），頁 87-113、247-259。

9 George Loehr, "Missionary-Artists at the Manchu Court," 54.

10 鞠德源等於〈清宮廷畫家郎世寧年譜〉雍正六年郎世寧徒弟林朝楷重病條下，以為從林朝楷畫琺瑯可反推「由此可知，郎世寧也擅長琺瑯畫」，見鞠德源、田建一、丁瓊，〈清宮廷畫家郎世寧年譜〉，頁 43。

11 George Loehr, "Missionary-Artists at the Manchu Court," 58.

飾樣稿的設計。整個發生經過如下：

圓明園來帖內稱，本月（十月二十一日），首領太監薩木哈持來高足紅瑪瑙盃一件，有靶紅瑪瑙盃一件，說宮殿監副侍李英傳旨：「著交內務府總管海望，照高足杯樣，足矮些的做金胎法瑯盃一分，亦隨蓋隨托碟，著郎士寧畫好些的花樣。再照法瑯盃的准樣，或玉或瑪瑙再做兩件。將法瑯盃蓋如用在玉盃或瑪瑙盃上，俱要使得，欽此。」¹²

不僅如此，乾隆二年（1737）七月十七日的《活計檔》中又出現郎世寧為銅胎瑠瑯繪製紋樣：「首領吳書將西洋番花銅胎法瑯盒一件交太監胡世傑呈覽，奉旨：著持出照此樣再做一件，其盒上所燒番花著西洋人郎世寧畫，欽此。」該一盒子最後於該年十二月十五日完成。¹³

綜上所述，檔案資料清楚地說明郎世寧參與康雍乾三朝畫瑠瑯的經過。據此反思學界探討郎世寧帶來的影響層面，正如同畢梅雪回顧研究史所指出般，多數學者無不從裝飾母題著眼。¹⁴即使移轉至瓷器的面向，亦能追溯出民國時人楊獻谷在《古月軒瓷考》中引用民國許之衡《飲流齋說瓷》和清人阮元《石渠隨筆》中對於郎世寧筆法的評價，進而以「凡瓷胎畫瑠瑯器之人物，多出其手筆，故世以雍乾人物為最貴。」¹⁵而認為雍乾兩朝瑠瑯彩瓷器上的人物畫出自郎世寧的手筆。順此脈絡，本文固然無法迴避學界（包含筆者在內）作過的推測。特別由於截至目前為止，其實尚未發現郎世寧繪製某一件作品的紀錄，加上畫稿轉手裝飾到器物上或不若繪畫作品可以直接進行風格分析，在忠於題旨之下，擬以全球網絡交流的角度，重新思索足以扣合文本記載的實例，以釐清問題的癥結點。

（二）可能的樣式

1. 康熙朝

康熙朝產造的畫瑠瑯器，以道光十五年（1835）《乾清宮瑠瑯、玻璃、宜興胎

12 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊4，雍正八年十月二十六日〈瑠瑯作〉，頁15。

13 《內務府造辦處各作成做活計清檔》，乾隆二年七月十七日條〈雜活作〉。

14 畢梅雪，〈郎世寧與中國十八世紀帝王肖像畫的復興〉，《故宮博物院院刊》，2004年3期，頁92-104。鄭凱堂亦以「宮苑瑠瑯彩」論述其與郎世寧的關係，本文研究切入角度及舉證素材與之不同。見鄭凱堂，〈郎世寧和宮苑瑠瑯彩關係之真相考論——郎世寧未經考論過的一項藝術貢獻〉，《珍寶論》（北京：中國社會科學出版社，2011），頁3-24。

15 楊獻谷編，《古月軒瓷考》（臺灣：臺灣中華書局，1971），頁5。

陳設檔》(以下簡稱道光《陳設檔》)所載為例,而能理解是同時包括金、銀、銅、瓷和宜興、玻璃等各種不同胎質在內的產品,其中為數較多的正是馬國賢日記述及與瓷器相關的瓷胎和宜興胎畫琺瑯器,¹⁶而且裝飾紋樣主要以花卉紋為主。所謂「花卉」紋樣,對照《陳設檔》可知出現在金胎組群中的有「西番花」,銅胎組群有「五彩蓮花」、「五彩西番花」,玻璃胎組群有「牡丹」,瓷胎組群有「西番花」、「西番蓮」、「四季花」、「菊花」和「花卉」,宜興胎有「四季花」、「菊花」和「花卉」等。這些紋樣從品名上看即知有看似具體的「四季花」(包含「牡丹」和「菊花」),以及籠統概略的「西番花」和「花卉」兩類。

對照實物,也發現相較於同時期的官窯或明朝以來瓷器上所見紋樣(圖1、2),琺瑯彩瓷確實出現一些較具寫實風格的紋樣。如國立故宮博物院所藏清康熙「銅胎畫琺瑯牡丹紋瓶」(圖3)、清康熙「宜興胎畫琺瑯四季花卉方壺」(圖4)、清康熙「琺瑯彩瓷紅地罌粟花碗」(圖5)、¹⁷清康熙「琺瑯彩瓷黃地秋花碗」(圖6)和清康熙「琺瑯彩瓷黃地荷花碗」(圖7),以及裝飾有果實的清康熙「銅胎畫琺瑯花果紋盒」(圖8)和清康熙「宜興胎畫琺瑯花果紋碗」(圖9)等,無不展現出較為顧及整體佈局的構圖樣式,此一特徵對照活動於康雍兩朝的大學士畫家蔣廷錫(1669-1732)的作品,而能從與之相似的裝飾紋樣如《花卉冊》中的〈牡丹〉(圖10),〈花卉草蟲冊〉中的〈秋葵雛菊〉、〈碧桃〉(圖11、12)的比較中,感受到畫琺瑯人為模仿畫作神韻,而使用一種比畫家更加強調花瓣層次、肌理,和枝葉伸展姿態,甚或果物受光面的角度來勾繪物像,整幅瓷繪流露出對畫意的追求,遂令人產生可能與西洋畫風有關的聯想。

事實上,回溯康熙皇帝要求馬國賢和郎世寧繪製琺瑯,以馬國賢而言,他曾奉命製作銅版畫,毫無疑問地具備繪畫素養。而以西方畫藝見長的郎世寧於雍正元年(1723)創作〈聚瑞圖〉(圖13),不久又完成〈畫瓶花〉圖(圖14),¹⁸乃至於下限可視為是乾隆初年的〈畫仙萼長春〉冊等畫作中,無不出現與康雍乾三朝琺瑯彩瓷

16 《乾清宮琺瑯、玻璃、宜興磁胎陳設檔》,道光十五年。朱家潛文章附錄其實是《故宮物品點查報告》登錄清單。見朱家潛,〈清代畫琺瑯器製造考〉,《故宮博物院院刊》,1982年3期,頁67-76、96。另外,道光《陳設檔》只針對乾清宮陳設而言,康熙朝銅胎畫琺瑯的傳世品,其數量其實超過《陳設檔》所記。

17 Michel Beurdeley 將該品視為是十九世紀仿品。但筆者以來源有序,傳世並隨附乾隆朝木匣兩點研判以為是康熙朝製品。

18 本文採納《新視界：郎世寧與清宮西洋風》一書對〈聚瑞圖〉和〈畫瓶花〉兩圖的定年觀。見王耀庭、陳韻如文字撰述,《新視界：郎世寧與清宮西洋風》。

所見相似的母題（圖 15-1 至 15-8）。雖然相較於真正的繪畫作品，畫琺瑯器的裝飾紋樣仍然顯得極為平面化，無法等同並論。然而觀察這些瓷繪在技法的表達上已朝類似繪畫方向般的嘗試；加上康熙皇帝似有重視花卉題材的審美意趣，遂讓筆者將此類相較於傳統紋樣，在某種程度上相對顯得較為寫實的表現，看成是受到郎世寧等西洋傳教士藝術家啟迪，應運而生的新裝飾紋樣。

至於花卉題材和官樣紋飾的關係，則能透過十二花神杯來理解。所謂十二花神杯，是指一類以水仙、玉蘭、桃花、牡丹、石榴、荷花、蘭花、桂花、菊花、芙蓉、月季和梅花等分別代表十二個月份的花卉作為裝飾題材所組成的杯組。¹⁹ 傳世可見五彩和青花兩類（圖 16），而且多數落有「大清康熙年製」款。又因北京故宮博物院（以下簡稱北京故宮）也收藏有「大清雍正年製」款者，而讓耿寶昌以為其產燒時間應該延續至雍正早期。²⁰ 而且杯組中的每一件作品都裝飾有詩、畫、印三種元素，除了一月（水仙）和十一月份（月季）題詠的詩作，目前尚查無可考之外，其餘皆能依照所摘錄的詩句，逐一追溯出個別的原作，明顯地反映出以唐詩為飾的創作意圖。尤其是這十首詩同時也被康熙皇帝降旨輯錄進《御定全唐詩》中，參照他在《御定全唐詩》序中所言：「得詩四萬八千九百餘首，凡二千二百餘人，釐為九百卷。於是唐三百年詩人之菁華，咸采擷會萃於一編之內，亦可云大備矣。……以示刻全唐詩嘉與來學之旨，海內誦習者，尚其知朕意焉。」而能間接觀察出以唐詩選句作為裝飾的十二花神杯組的燒造，或與康熙皇帝推廣詩選文化相關。同時因康熙皇帝降旨彙編《御定全唐詩》具有明確的時間點，故也能進一步推測十二花神杯組或即產燒於康熙四十四年（1705）以後，²¹ 那麼器表出現的十二種花卉紋樣理應可視為是得到皇帝認同的官樣紋飾。

尤有甚者，十二花神杯組上所見十二種花卉，也出現在清康熙「銅胎畫琺瑯花卉方盤」上（圖 17）。該盤盤面由四組縱橫曲線分隔出二十五等份的曲形方格，

19 中國學者以為十二花神杯的排序為：水仙、玉蘭、桃花、牡丹、石榴、荷花、蘭花、桂花、菊花、芙蓉、月季和梅花。見宋伯胤，《清瓷萃珍》（香港：南京博物院、香港中文大學文物館，1995），圖版 21，展品說明。相對於此，柏木麻里依據唐詩原典，將之調整成玉蘭、桃花、牡丹、石榴、荷花、蘭花、桂花、菊花、芙蓉、月季、梅花、水仙。見柏木麻里，〈康熙官窯「五彩十二ヵ月花卉文杯」の御作背景——記された唐詩からみた一試論〉，《出光美術館研究紀要》，14 號（2008），頁 135-148。

20 宋伯胤，《清瓷萃珍》，圖版 21，展品說明。

21 柏木麻里，〈康熙官窯「五彩十二ヵ月花卉文杯」の御作背景——記された唐詩からみた一試論〉，頁 135-148 及余佩瑾，〈念哉斯意厚，努力事春耕：清乾隆瓷胎畫琺瑯春耕圖瓶選介〉，《故宮文物月刊》，310 期（2009.1），頁 20-29。

每一個方格之內再各自描繪出一或兩種花卉，無論單一成形或兩類一組，均是康熙或雍乾兩朝畫琺瑯器上經常可見的紋樣。它們形如花卉集錦般地出現，不由得令人連想起北京故宮收藏的蔣廷錫〈塞外花卉〉圖卷。該件畫作完成於康熙四十四年（1705），畫中描繪畫家塞外所見六十六種花卉。²² 無論畫風是否達到寫實的程度，整件作品呈現出來羅列大自然各種花草的處理方式，讓筆者以為可能亦與康熙朝（甚至也傳遞至雍乾兩朝）西洋傳教士所帶動觀察自然界瓜果、植物和動物界生態的風潮息息相關。

據此參照傳教士書簡，可發現杜德美（Pierre Jartoux, 1668-1720）在康熙五十年（1711）的書簡中，紀錄了人蔘的效用，²³ 而利國安（Jean Laureati, 1666-1727）在康熙五十三年（1714）紀錄了中國境內所見各種穀物、水果、樹木、煙草和茶葉等，²⁴ 同樣在康熙五十六年（1717）的傳教士書簡中也見有麝香的介紹；²⁵ 而巴多明（Dominique Parrenin, 1665-1741）也曾解說過冬蟲夏草和大黃兩種藥材。²⁶ 凡此種種，無非顯示出使至中國的傳教士們，除了履行出發前即被交付進行各種天文、科學乃至風土民情的觀察與資料的收集，並且定期回報給對口的機構或通訊會士之外，²⁷ 若考慮康熙皇帝招募傳教士進宮，也以「有技藝」人士作為優先考

22 「從現存的蔣廷錫作品中，可以看出他對自然有過深入細緻的觀察與研究……蔣廷錫必定隨從御駕出關，得以細緻觀察塞外獨特的奇花異卉，加以寫生」。見林姝，〈康雍兩朝的名臣蔣廷錫——兼論蔣廷錫非宮廷畫家〉，《美術觀察》，2000年10期，頁67-70。感謝國立故宮博物院林莉娜研究員教示。

23 杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈耶穌會傳教士杜德美神父致印度和中國傳教區總巡閱使的信〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·II》，頁50-56。國立故宮博物院收藏蔣廷錫〈人蔘花〉和班達里沙〈人蔘花〉軸，見馮明珠主編，〈康熙大帝與太陽王路易十四特展〉（臺北：國立故宮博物院，2011），頁248-249。

24 杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈利國安（Laureati）神父致印度和中國傳教區總巡閱使的信〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·II》，頁114-130。

25 杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈一封北京來信的摘要〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·II》，頁206-207。

26 杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈巴多明神父致法蘭西科學院諸位先生的第二封信〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·II》，頁305-313。

27 見洪若翰小傳中的相關記載，收入於費賴之（Louis Pfister），《在華耶穌會士列傳及書目》，馮承鈞譯（北京：新華書店，1995），頁423-434及Roger Hahn, *The Anatomy of a Scientific Institution: The Paris Academy of Sciences, 1666-1803* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1971), 18.

量，²⁸ 而不難理解身懷絕技並且專長遍及不同領域的西洋傳教士；他們遊走清宮或直接、間接引起不同的迴響。一部編撰於雍正十年（1732）的《康熙幾暇格物編》，書中正記錄了康熙皇帝對觸手可及的瓜果、動植物進行觀察與考證的經過。²⁹ 此一對自然界生態積極探索的態度與氛圍，或也正是影響官窯以較為寫實花草紋作為裝飾的主要原因之一。

雖然上述的推想，目前尚無法證實。但從康熙皇帝親自指揮傳教士畫琺瑯，進行過程中除了參考傳統瓷樣之外，也提出可供參考的歐洲琺瑯器，而透露出明顯受到西洋風影響的可能性。此點透過法國 Guimet 博物館收藏兩件康熙朝的五彩瓷花果紋雙耳杯（圖 18），可略窺一二。該類五彩雙耳杯杯外壁以黑底白料加金彩彩繪裝飾紋樣，明顯地相似於十六、十七世紀 Limoges 銅胎畫琺瑯器的裝飾風格。³⁰ 尤其內周壁裝飾的五彩花卉，無論用色和花朵的形貌又明顯地近似於 Ashmolean Museum 和羅浮宮收藏的十七世紀 Limoges 銅胎畫琺瑯作品（圖 19），³¹ 不僅能夠呼應殷弘緒書簡中述及十八世紀初期以來景德鎮瓷窯參考過歐洲作品，³² 同時也反映出參考的類例必然包括 Limoges 銅胎畫琺瑯器。³³ 儘管此一例證出現於地方民窯，但若思考康熙皇帝嘗試借助民間經驗，提升宮中畫琺瑯的技術，乃至於代為尋覓煉料配方，那麼地方上的中西交流經驗或也有可能透過督陶官或其他管道再傳遞至宮廷內部。兼且十七世紀歐洲琺瑯器上出現的花卉紋樣，具有堆疊花瓣層次和以線條表達花瓣肌理的特色（圖 20、21），而清宮造辦處產造同時融匯傳統母題、西方琺瑯料，甚至於詮釋過程亦盡可能地強調層次、肌理、光影和姿態等作法，在此

28 見《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊 1，〈趙弘燦、范時崇，康熙肆拾陸年五月貳拾陸日奏摺〉，頁 642-645。嚴嘉樂從廣東寄給布爾諾尤利烏斯·茲維克爾的信（1716 年 11 月 18 日），信中也講到：「凡是受皇帝召見的我們這些人都是號稱懂某種科學或藝術（否則一概不召見）。」見嚴嘉樂（Karel Slaviček），《中國來信（1716-1735）》，叢林、李梅譯（鄭州：大象出版社，2002），頁 27。康熙皇帝硃批兩廣總督楊琳康熙五十九年奏摺時曾表示：「知道了，西洋來人內，若有各樣學問或行醫者，必著速送至京中。」見《清中前期西洋天主教在華活動檔案史料》，冊 1，頁 22。

29 見（清）聖祖，李迪譯注，《康熙幾暇格物編譯注》（上海：古籍出版社，2007）。

30 Harry Garner, "The Origins of Famille Rose," *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 37 (1967-69): 1-19.

31 羅浮宮收藏「畫琺瑯風景騎士杯」，見馮明珠主編，《康熙大帝與太陽王路易十四特展》，頁 180。

32 William Burton, *Porcelain: A Sketch of Its Nature Art and Manufacture*, 85. Robert Tichane, *Ching-Te-Chen: Views of a Porcelain City*, 62. 中譯本見杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈耶穌會傳教士殷弘緒神父致耶穌會中國和印度傳教會巡閱使奧里（Orry）神父的信（1712 年 9 月 1 日於饒州）〉，頁 91。

33 Harry Garner 透過實物觀察，以為清宮畫琺瑯必然受到法國 Limoges 所影響。見 Harry Garner, "The Origins of Famille Rose," 1-19.

脈絡下亦應與西洋傳教士引進的西洋作風密切相關。

2. 雍正朝

根據雍正朝《活計檔》記事所載，郎世寧於此一階段極為活躍地參與清宮各項活動。如為瓷器畫樣，³⁴ 為圓明園四宜堂畫隔斷人物畫片，³⁵ 為養心殿插屏式鐘畫紋樣，³⁶ 畫萬國來朝吊屏，³⁷ 認看西洋文字，³⁸ 為金胎畫瑯器畫紋樣，³⁹ 甚至也招收學生傳授畫藝等。⁴⁰ 另一方面，傳世落有郎世寧款的畫作，亦始自雍正朝。從《活計檔》記事可追溯出雍正元年（1723）畫〈聚瑞圖〉、〈桂花玉兔月光〉軸，⁴¹ 二年（1724）畫〈嵩獻英芝圖〉、〈百駿圖〉卷，⁴² 三年（1725）畫銀碗哈蜜瓜、暹羅國進貢的狗、鹿，和老虎以及各地進貢瑞谷圖、蘭花絹畫、鮮南紅蘿卜，⁴³ 四年（1726）畫備用斗方十二張，⁴⁴ 五年（1727）畫〈者爾得小狗〉和圓明園的牡丹，⁴⁵ 七年（1729）畫圓明園陳設山水、花卉以及萬壽、年節圖畫，⁴⁶ 八年（1730）畫〈百福祿兒者爾得狗〉，⁴⁷ 十年（1732）畫〈午瑞圖〉、〈仙萼承華〉、圓明園大畫及萬壽、年節圖畫，⁴⁸ 十一年（1733）畫端陽節絹畫、〈萬壽長春〉，⁴⁹

34 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊1，雍正三年十二月初七日〈表作附畫作〉，頁575。

35 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，雍正四年正月十五日〈表作附畫作〉，頁262。

36 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，雍正五年七月二十一日〈木作〉，頁595。

37 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊3，雍正六年二月初七日〈自鳴鐘〉，頁344。

38 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊4，雍正七年十月二十五日〈雜活作〉，頁246。

39 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊4，雍正八年十月二十六日〈珪琅作〉，頁515。

40 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊1，雍正元年九月十八日〈記事錄〉，頁164。

41 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊1，雍正元年四月二十日條〈表作附畫作〉頁183。

42 「于十三年十一月十四日將百駿圖一卷，司庫常保首領薩木哈交太監毛團呈進。」見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊1，雍正二年三月初二日〈表作附畫作〉，頁382。國立故宮博物院收藏〈百駿圖〉款識，見《新視界：郎世寧與清宮西洋風》，頁58。

43 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊1，雍正三年二月二十三日、五月十九日、九月初四日、九月十六日、九月二十六日〈表作附畫作〉，頁563、564、565、566、568及曹天成、〈郎世寧與他的中國合作者〉，《故宮博物院院刊》，2012年3期，頁89-99。

44 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，雍正四年六月二十五日〈表作附畫作刻字作〉，頁270。

45 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，雍正五年正月初六日、潤三月二十七日〈畫作〉，頁716、717。

46 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊4，雍正七年正月二十三日、潤七月二十四日、八月十七日、九月二十四日、十一月初四日〈畫作〉，頁122、124、125。

47 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊4，雍正八年四月十三日〈畫作〉，頁551。

48 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，雍正十年四月初八日、六月二十三日、九月初九日、十一月初九日〈畫作〉，頁430、432、433。

49 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，雍正十一年三月初六日、九月初八日、十月二十九日〈畫作〉，頁796、797、797-798。

十二年（1734）畫端陽、萬壽和年節圖畫以及〈錦堂春色〉，⁵⁰十三年（1735）畫端陽節絹畫。⁵¹即便費賴之編輯的郎世寧小傳中有「世寧曾為雍正皇帝繪畫數幅，帝喜，頗有賜賚，然從不與世寧談話」令人深感訝異的記載，⁵²不過從他奉旨經辦的各種事務，以及雍正六年（1728）皇帝也降旨為其住屋鋪地炕，⁵³七年幫他安裝新窗戶，⁵⁴八年又獲賞杉木桌看來，⁵⁵除了明文降旨不讓他畫古玩圖，以及未有機會繪製御容而顯得和皇帝有些疏遠外，⁵⁶透過數度獲賞的紀錄，仍可將之視為是得到一定程度的賞識與禮遇。

再回到畫琺瑯的脈絡，依照《活計檔》記事所載，雍正皇帝其實企圖在康熙朝的基礎上，尋求更進一步突破的可能性。⁵⁷因此也降旨怡親王允祥進行煉料計畫，最後終於在雍正六年成功地提煉出十八種本土琺瑯料，一舉為清宮畫琺瑯的產造豎立起一塊重要的里程碑。⁵⁸不僅如此，透過《活計檔》記事，同樣可以清楚地見識到雍正皇帝本人非常注重畫琺瑯的裝飾紋樣，故於雍正四、六兩年，連續降旨要求役匠人等務必繪成「精細」和「細緻」的紋樣。⁵⁹這種殷切的期盼，一直到雍正八年才見有因對「飛鳴宿食雁」鼻煙壺感到滿意，進而降旨犒賞的紀錄。⁶⁰由此可見，煉料完成之後，雍正皇帝極欲提昇的正是裝飾紋樣。此點不但可以連結雍正五年下達產造務必符合「內廷恭造之式」的要求，⁶¹同時也能和雍正六年起降旨畫畫人賀金昆、郎世寧、戴恒、湯振基和唐岱等人為畫琺瑯器設計裝飾紋樣互相

50 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 6，雍正十二年三月初一日、八月二十二日、十一月初八日〈畫作〉，頁 463、465。

51 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 6，雍正十三年四月十四日〈畫作〉，頁 738。

52 費賴之（Louis Pfister），《在華耶穌會士列傳及書目》，頁 646-650。

53 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 3，雍正六年十一月初二日〈表作刻字作〉，頁 301。

54 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 3，雍正七年六月二十二日〈木作〉，頁 728。

55 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 4，雍正八年三月初六日〈木作〉，頁 449。

56 不請郎世寧畫古玩條見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 4，雍正八年六月十五日〈畫作〉，頁 552。未曾畫雍正御容的說法見楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，頁 24。

57 余佩瑾，〈傳承、突破與轉折——清雍正朝琺瑯彩瓷的發展〉，頁 280-297。

58 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 3，雍正六年七月十二日〈記事雜錄〉，頁 423-424。

59 雍正四年，記事錄，八月十九日條：「圓明園來帖內稱郎中海望奉旨：此時燒的琺瑯活計粗糙，花紋亦甚俗嗣後爾等務必精細成造，欽此。」雍正六年，琺瑯作，二月二十七日條：「……爾等近來燒法瑯器皿，花樣粗俗，材料亦不好，再燒法瑯時，務要精心細緻，其花樣著賀金昆畫，欽此。」見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 2，頁 324；及冊 3，頁 254。

60 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 2，雍正八年三月初六日〈記事錄〉，頁 646。

61 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 4，雍正五年潤三月初三日〈記事錄〉，頁 531-532。

呼應，⁶² 從中瞭解郎世寧提供畫樣其實只是回應帝王主導改良的訴求。再從他和唐岱、賀金昆曾承旨一起繪製合筆畫，以及其他的院畫家如戴恒、湯振基等也必須一起承擔年節、萬壽節圖畫，而可推知郎世寧參與畫珐瑯紋樣的繪製，或不能將之視為是獨一無二般的與眾不同。

再就創作母題而言，雖然相關的檔案記事極為有限，但仍然可從中追溯出賀金昆畫九壽字托碟樣，⁶³ 譚榮畫飛鳴食宿雁，⁶⁴ 戴恒、湯振基畫水墨珐瑯，⁶⁵ 鄒文玉畫百花斗方山水和青山水，⁶⁶ 而郎世寧承旨所作的是為兩組蓋杯和托碟畫紋樣。從中顯示在雍正皇帝要求下，不乏大牌畫家參與其中，然而文獻資料卻顯示出因畫珐瑯而數度獲賞的只有譚榮和鄒文玉兩人。又由於雍正七年雍正皇帝曾親自降旨產造「多半面」畫圖，「少半面」書寫題句的珐瑯彩瓷，⁶⁷ 而且對照傳世品，也能發現深獲雍正皇帝讚賞並且獲得犒賞的「飛鳴食宿雁」、⁶⁸ 「百花斗方山水」、「青山水」、「水墨山水」、⁶⁹ 「黑法瑯地斗方磁碗」、⁷⁰ 「孔雀紋」等紋樣，⁷¹ 正是搭配有題句的一類產品。明顯地反映出該類講究畫意，在畫面上傳達出詩、書、畫、印四項元素的珐瑯彩瓷繪，應該正是符合雍正皇帝企求的「內廷恭造式樣」。相較之下，檔案所記郎世寧畫的金胎稿樣，顯然與之有別。⁷²

關於此，追溯道光《陳設檔》紀錄，可發現雍正朝金胎珐瑯項下計有「金胎畫珐瑯西番花黃地盃盤壹分、金胎畫珐瑯四季花黃地盃盤壹分、金胎掐絲珐瑯豆壹件」等三類，排除足以和國立故宮博物院藏品相互呼應的「清雍正掐絲珐瑯鳳耳

62 賀金昆事例，見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊3，雍正六年二月二十七日〈珐琅作〉，頁254。郎世寧事例見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊4，雍正八年十月二十六日〈珐琅作〉，頁515。戴恒、湯振基和唐岱事例見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，雍正十年四月二十九日〈記事雜錄〉，頁578。

63 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊3，雍正六年二月二十七日〈珐琅作〉，頁254。

64 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，雍正八年三月初六日〈珐琅作〉，頁515。

65 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，雍正十年四月二十九日〈記事雜錄〉，頁578。

66 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，雍正十年七月初一日、十月二十八日〈珐琅作〉，頁478、488。

67 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，雍正九年四月十七日〈珐琅作〉，頁14-15。

68 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊4，雍正八年三月初六日〈記事錄〉，頁531-532。

69 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，雍正十年四月二十九日、七月初一日；和法瑯處，八月十五日、十月二十八日〈記事雜錄〉，頁483、488、578、581。

70 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊5，雍正十一年十月二十八日〈記事錄〉，頁778。

71 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊6，雍正十二年三月初八日〈珐琅作〉，頁528。

72 依照檔案記事所載，郎世寧受命繪製的兩份金胎盃碟，最後分別於雍正九年（1731）十月八日和十二月二十八日製作完成。

豆」，郎世寧所畫或可能和「金胎畫琺瑯西番花黃地盃盤」或「金胎畫琺瑯四季花黃地盃盤」有關。若從康熙朝的經驗來看，兩組金胎杯碟上出現的「黃地西番花」和「黃地四季花卉」，也許是其中一種可能性。關於西番花的部分，也許能從深受雍正皇帝滿意的清雍正「銅胎畫琺瑯粉橘地福壽杯、托」（圖 22）來理解，亦即可能是如同清雍正「銅胎畫琺瑯黃地九壽西番花杯碟」般，一種源自賀金昆紋樣所進行的改造與轉化（圖 23）。⁷³但也有可能如同另一件清雍正「銅胎畫琺瑯梅禽紋圓扁盒」般（圖 24），加上西方技巧和視覺美感，以淺色顏料塗繪西番花輪廓周緣，使之和顏色較深的花瓣形成鮮明的對比，一種將傳統母題轉化成帶有西式神韻的作法。

相對於「西番花」，如果郎世寧所畫是四季花卉，又是如何呢？傳世帶「臣郎世寧恭繪」款和梁詩正題識的折疊式棋盤（圖 25），畫中內涵如同畫上題識所言，正是藉由四季花卉表現「四序繁英一局中」的一年景。而且出現在畫中的海棠、牡丹、菊花、荷花、玉蘭和鳶尾花等均是郎世寧經常採以入畫的題材。同時雍正九年的《活計檔》記事中，郎世寧曾奉旨畫「各樣桌子圍棋大小二分」，⁷⁴十年也曾製作「白雲鳳綾面合牌折疊棋盤」，⁷⁵此一年景棋盤因可視為是郎世寧之作，故從中流露出所畫四季花卉的可能樣式。

另一方面，由於雍正琺瑯彩瓷的裝飾紋樣已發展成一類以表現細膩畫意為主的紋樣，而且其中存在一些與郎世寧畫作雷同的母題，雖然目前尚無法直接連結兩者，但因雍正皇帝倡導「內廷恭造之式」，加上郎世寧的徒弟林朝楷亦曾出任畫琺瑯人，遂讓筆者以為在「內廷恭造之式」訴求下，清雍正「琺瑯彩瓷花鳥圖碗」的孔雀與玉蘭花（圖 26）和清雍正「琺瑯彩瓷芝仙祝壽圖碗」的雙鶴紋樣（圖 27、28），其極盡精細細緻的程度，因可類比郎世寧畫風，而從中透露出可能的相關性。

3. 乾隆朝

依據傳教士書簡記載，乾隆元（1736）、二（1737）兩年，乾隆皇帝曾兩度蒞

73 陳夏生以為清雍正「銅胎畫琺瑯粉橘地福壽杯、托」為賀金昆所畫，見陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1999），頁 208-209。

74 轉引自楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，頁 7。

75 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 5，雍正十年二月初二日〈匣作〉，頁 408。

臨畫院觀看郎世寧作畫，郎世寧也利用機會力諫皇帝撤回禁教之令。⁷⁶ 同時另一位傳教士王致誠（Jean-Denis Attiret, 1702-1768）也在書簡中表達「皇帝與皇后們的畫像都是在我到來之前，由一位叫做郎世寧（Castiglione）的義大利畫師所畫。此人技藝高超，我現在每天都與他在一起，我們所畫的一切，都是奉皇帝之命而作」，「皇帝幾乎每天都前往那裡巡視我們的工作，以至於我們無法離席而出，更不能走得太遠」等，⁷⁷ 而得以瞭解相對於雍正朝，郎世寧不僅有機會和乾隆皇帝對話，同時為之繪製御容。同樣相較於雍正朝奉命繪製瓜果、瓶花和動物，人物畫在此時似乎特別受到乾隆皇帝青睞。雖然如此，乾隆十九年（1754）以前的《活計檔》記事，仍然可見他以花卉和山水畫作為主要的創作題材，也無怪乎乾隆二年皇帝猶降旨請他設計番花紋樣。⁷⁸

那麼郎世寧奉命依照「西洋番花銅胎琺瑯盒」再畫「番花」的紋樣究為何？雖然單從字面上，「番花」紋樣可以上溯至康熙兩朝的「西番花」，而看成是一脈相承的風格。同時查閱《活計檔》記事，可發現乾隆初年左右，乾隆皇帝經常降旨以「黃地西番花」作為器物的裝飾紋樣，遂出現無論銅胎琺瑯雙管瓶、琺瑯如意、琺瑯供器、瓷胎琺瑯茶鐘等均見有以「黃地西番花」為飾的例子，⁷⁹ 從中除透露出黃地西番花一度是乾隆皇帝指定裝飾的紋樣之外，若要從中鋪陳出具體的樣式，必得要梳理「黃地西番花」的發展與演變，方有可能釐清可能的樣式。

關於此，首先必須回到乾隆元年產燒「畫佛日長明字黃地青番花」碗、盤的記事，該類作品經由馮先銘指認，⁸⁰ 正是北京故宮收藏器表開光內寫有「佛」、「日」、「常」、「明」四字銘的一類傳世碗、盤（圖 29）。至乾隆二年，乾隆皇帝在督陶官唐英進呈的作品群中，單獨挑出黃地洋花紋樣，並且慎重地表達「洋彩黃地洋花

76 杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈耶穌會傳教士巴多明神父致本會社赫德神父的信〉，頁 154-188。杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈中華帝國 1738 年的宗教形勢〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·IV》，頁 174-191。杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈尚若翰神父就中華帝國 1746 年爆發的全面教案而自澳門致聖——夏欣特夫人的記述〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·IV》，頁 322-356。石田幹之助，賀昌群譯，〈郎世寧傳略考〉，《美術叢書》集 5 輯 2，頁 164-168。

77 杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈耶穌會士和中國宮廷畫師王致誠修士致達索（d'Assant）先生的信〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·IV》，頁 287-305。

78 乾隆十九年以前，曾出現零星畫人物的事例，乾隆十九年以後則較多相關案例。除了《活計檔》記事外，見楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，頁 15-22。

79 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 7，乾隆元年正月初七日、三月十九日、十二月二十九日〈琺琅作〉，及乾隆二年六月初六日〈琺琅作〉，見頁 11-12，14-15，21，710-711。

80 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 7，乾隆元年十二月十八日〈記事錄〉，頁 207-208。傳世物見馮先銘，〈略談故宮博物院藏明清瓷器〉，《文物》，1984 年 10 期，頁 39。

宮碗甚好」；⁸¹且下達日後產燒小盒、碗和罇等器，務必以該紋樣為飾。而經由耿寶昌指認，北京故宮收藏的清乾隆「黃地洋彩番蓮碗」（圖 30），⁸²正是足以呼應檔案記載的一類作品。對比兩位陶瓷史前輩各自辨識出來的乾隆元、二年產燒的兩類產品，雖然同樣以黃地纏枝花卉作為裝飾紋樣，明顯地呼應黃地西番花流行於乾隆朝初年的看法。但就纏枝花卉而言，佛日常明碗和洋彩洋花宮碗其實有所不同。簡而言之，佛日常明碗的纏枝花卉仍然具有明朝以來的傳統樣式。但洋彩洋花，不僅花朵造型和傳統圖樣明顯不同，同時陶工描繪之際亦相當重視細節。尤其是摻雜其中的西洋花朵，因被指定作為瓷器上的裝飾紋樣，致使傳世所見「洋彩黃地洋花方瓶」（圖 31）和「洋彩蕉葉花觚」（圖 32）等，遂可視為是同一風潮而出現的一系列產品。

再對照乾隆二十五年（1760）乾隆皇帝降旨請郎世寧配製玻璃盞的蓋子時，仍然要求「起洋花樣稿」，⁸³而得以反映出「黃地洋彩洋花」持續受到重視之一般。同時，面對實物也可從中對比出當洋彩洋花蔚為流行之後，有作為佛堂供器用途⁸⁴的佛日常明碗遂逐漸不再熱門、不復燒造的轉變中，而可進一步研判郎世寧所畫「番花」紋樣，或與呈現宮廷品味的洋彩洋花較為接近。

除了西番花之外，由於人物畫較常出現於乾隆朝作品之列，遂有與之相關的聯想。那麼這類紋樣究否如同《飲流齋說瓷》所述：「雍乾之間，洋瓷逐漸流入，且有泰西人士如郎世寧輩，供奉內廷。故雍乾兩代，有以本國瓷器，摹仿洋瓷花彩者，是曰洋彩。畫筆均以西洋界算法形之，尤以開光中繪泰西婦孺者，為至精之品」，⁸⁵亦即瓷器上所見西洋仕女圖有出自郎世寧筆下的可能性嗎？檢視國立故宮博物院收藏的雍乾兩朝傳世器，可發現雍正朝琺瑯彩瓷鮮少出現人物畫，即使偶而有之，其題材既非「泰西婦孺」，尺寸亦微小至僅堪稱為點景人物，透過清雍正「琺瑯彩瓷赭墨山水碗」和清雍正「琺瑯彩瓷青綠山水碗」（圖 33、34）兩對作品適足以排除雍正朝的可能性。

相對於此，乾隆朝除了延續雍正作品所見點景人物外，也出現一些比例增大

81 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 7，乾隆二年十月十三日〈江西燒瓷器處〉，頁 798。

82 耿寶昌，《明清瓷器鑑定》（香港：紫禁城、兩木出版，1993），頁 290。

83 轉引楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，頁 20。

84 北京故宮博物院編，《故宮博物院藏清宮陳設檔案》（北京：故宮博物院，2013）。

85 許之衡，《飲流齋說瓷》，圖說彩色第四，收入中國書店編，《中國陶瓷名著匯編》（北京：中國書店，1991），頁 25。

面容清晰可辨的人物圖畫。其題材亦可概分成西洋和中國兩類。在西洋項下有西洋人物、仕女及婦孺等。在中國項下有高士、課子、羅漢和春農等不同的人物母題。就西洋婦孺而言，楊獻谷在《古月軒瓷考》中曾提出必與郎世寧相關的說法如下：「……繪碧瞳卷髮多出郎世寧及門弟子手筆，不失郎世寧之秘傳，故亦精妙。」⁸⁶此一想法對照 Michel Beurdeley 從消費市場的屬性將清朝瓷器所見仕女紋樣，區分成以外銷歐洲為主的中國仕女畫，和因洋溢著異國情調而流行於清宮的西洋仕女畫，而可理解從西洋人物與西洋風相關的角度來推想，西洋人物自然被視為是出自西洋傳教士之手。但即使如此，郎世寧絕非是遊走清宮的唯一傳教士。

再就課子圖而言，此類作母親授業孩子聆聽，人物所在居室亦精緻理想的圖畫，同樣可透過殷弘緒書簡中提及裝飾有婦孺圖案的貿易瓷項類，而理解是一類同時流通於民間和官窯的題材。但比較兩者，可發現官樣與民稿存在一些差異。亦即出現在官窯瓷器上的課子圖常是一對母子搭配出現的構圖，和多數貿易瓷所見一位母親同時照管兩三孩童的佈局明顯有所不同；同時畫中透過課子圖像傳達出來的教育意義，也與貿易瓷所營造優雅清閒的氣氛有別。更由於課子題材的產品以乾隆朝居多，遂讓筆者以為該一紋樣或是在宮廷與地方交會下，進而分化成富有民間趣味和饒具宮廷畫意的兩類紋樣。有趣的是 George Loehr 曾經在文章中引述清高宗實錄，提出郎世寧不敢於皇帝面前正視後宮妃嬪或是傳世鮮少以嬪妃入畫的原因。⁸⁷此點對照乾隆九年《活計檔》中有：「著郎世寧起美人稿，著張為邦、王幼孝畫，臉像著丁觀鵬畫」的紀錄，⁸⁸也許也有若干的相關性，那麼在此考量下，自然無法直接將課子圖看成出自郎世寧的手筆。

那麼還有其他的可能性嗎？檢視文獻，其實楊獻谷也提出春農圖「必出郎世寧筆」，⁸⁹追溯此看法的依據，可發現或和一九三〇年代倫敦中國藝術國際展覽會（以下簡稱倫敦藝展）的展品有關。亦即倫敦藝展曾展出一張〈瓶花圖〉（圖 35），該圖先後為倫敦藝展圖錄 *The Chinese Exhibition: A Commemorative Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art*⁹⁰ 和 *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at*

86 楊獻谷編，《古月軒瓷考》，頁 5。

87 George Loehr, "Missionary-Artists at the Manchu Court," 61.

88 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 12，乾隆九年七月初八日〈如意館〉，頁 363。

89 楊獻谷編，《古月軒瓷考》，頁 5。

90 Royal Academy of Arts, *The Chinese Exhibition: A Commemorative Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art* (London: Faber and Faber Limited, 1935), pl. 99 (2097).

the Court of the Chinese Emperor 兩書所收錄；⁹¹ 對比兩書刊登的圖版，可發現後者畫面右下角出現將「臣」字置於左上角，十分不同於一般習見郎世寧款的作法，其實是因圖錄印刷過程圖版錯置的緣故。那麼根據正確圖版看來，〈瓶花圖〉所畫花瓶正是國立故宮博物院收藏的乾隆朝琺瑯彩瓷春農圖瓶（圖 36）。⁹² 此點或也已經被 Sheila Yorke Hardy 意識到，故撰文指出該畫作展出之際，Hobson 也曾對圖發表瓷瓶應有一對且在武英殿公開展出過的說法。⁹³ 由此能明白楊獻谷的觀點，應屬同一理路的理解。

那麼因瓷瓶上所見人物，無論面容、衣紋皆作仔細交代，加上聶崇正研究也提出存在與帝王畫像和宮廷生活完全不同的「另類郎世寧」畫風的可能性，⁹⁴ 而難道因此可連結兩者，將瓷瓶的裝飾紋樣看成是郎世寧所畫？事實上，應該同時考量的問題是到底他是同時畫圖和瓷瓶上的紋樣，還是只畫圖而不畫瓷瓶，還是根本兩者皆與之無關。對筆者而言，若從郎世寧畫中瓷器的屬性來思考，因〈聚瑞圖〉畫雍正仿南宋官窯瓷器，⁹⁵ 〈仙丹眉壽圖〉畫鈞窯瓷器（圖 37），〈午瑞圖〉畫雍正官窯梅瓶，〈瓶花圖〉畫明宣德青花牽牛花折方花瓶。⁹⁶ 無論何者，每一件畫中瓷器皆具有如同照片攝像般精準的器形與質感，讓我們透過畫作即可辨識出所畫為何。在此之下，當乾隆皇帝有意效法雍正皇帝以當朝官窯入畫時，因春農圖以人物為主，非常清楚地呼應了乾隆皇帝賞識郎世寧的重點，因此，即使截稿之際尚未能在《活計檔》記事中發現相關訊息，仍然讓筆者相信即使郎世寧不曾在瓷器上作畫或提供相關樣稿，那麼透過這則例證，無論如何都說明他曾經在畫中畫了一件琺瑯彩瓷瓶。

二、郎世寧為雍乾兩朝仿燒鈞釉瓷器畫樣改形

（一）檔案所見畫樣改形的經過

除了畫琺瑯之外，檢索雍乾兩朝的《活計檔》記事，也可發現雍乾兩位皇帝

91 Cecile and Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, 128.

92 底部存在的「乾隆年製」四字料款，明顯地說明生產於乾隆朝的史實。

93 Sheila Yorke Hardy, "Ku Yueh Hsuan-A New Hypothesis," *Oriental Art* 2, no. 3 (1949): 119.

94 聶崇正，〈另類郎世寧〉，《中國歷史文物》，2005 年 1 期，頁 33-37。

95 見 Michel Beurdeley, *Qing Porcelain: Famill Verte Famille Rose, 1644-1912*, 154.

96 George Loehr, "Missionary-Artists at the Manchu Court," 60.

曾先後降旨郎世寧為御窯廠燒造的鈎釉瓷器畫樣改形。第一則紀錄出現在雍正三年。依照《活計檔》所載：「員外郎海望交驢肝馬肺鈎窯缸一件，傳旨著郎世寧照樣畫，比缸略放高些，兩頭收小些。欽此。于本月二十八日照樣畫得缸一件，並原缸，員外郎海望呈進訖。」⁹⁷ 從引文得知，有別於裝飾紋樣，郎世寧受命所作是繪製器形。

那麼經過郎世寧修正的鈎釉缸究竟是什麼樣子？關於此，應該從釉色和器形兩方面來考量，首先是「驢肝馬肺鈎窯缸」所指為何？若回溯明人高濂《遵生八牋》對「均州窯」的形容：「若均州窯有硃砂紅、蔥翠青俗謂鸚哥綠、茄皮紫，紅若臙脂，青若蔥翠，紫若墨黑，三者色純，無少變露者為上品。底有一二數目字號為記。豬肝色、火裏紅，青綠錯雜若垂涎色階，上三色之燒不足者，非別有此色樣，俗即取作鼻涕涎、豬肝等名，是可笑耳。」⁹⁸ 而可從釉色燒不全，名之為豬肝色中，得知「驢肝馬肺」指的是釉色而言。據此再看唐英〈陶務敘略碑記〉中的「均釉」項下，也有「梅桂紫（玫瑰紫）、海棠紅、茄花紫，梅子青、驢肝馬肺五種外，新得新紫、米色、天藍、窯變四種」等各種釉彩的紀錄，⁹⁹ 進而可類推《活計檔》中的「驢肝馬肺鈎窯缸」應指外表具有窯變釉的缸形器。同時因深獲雍正皇帝滿意的仿鈎釉或鈎窯瓷器均無「驢肝馬肺」釉色，得以從中再梳理出雍正皇帝降旨請郎世寧畫樣，或也有重新規劃時新皎好釉彩的意圖。

其次就器形而言，因國立故宮博物院同時收藏有清雍正鈎釉和茶葉末釉缸組群（圖 38、39），考慮雍正皇帝對於宮中造作有所謂「內廷恭造之式」的要求，那麼口部存在一道圓稜邊，器身弧度和茶葉末釉缸相似，但相較之下比例略顯修長的鈎釉缸，因釉彩千變萬化，口沿呈現像蟹殼青般的顏色，口下隨即轉成月白色，流至器身又變成夾雜著天藍色釉彩的茄花紫色調。甚至於器內口下天藍和月白交織而成的釉層，最後凝聚在內底心又形成具有結晶釉般質感的藍色釉彩，其無跡可循的釉彩遠比郎世寧所畫〈仙丹眉壽圖〉中的鈎窯瓷器還豐富。遂讓筆者以為很可能正是《活計檔》記事所言，經過郎世寧改良完成的器形與釉色。¹⁰⁰

第二則紀錄出現於乾隆十三年（1748），根據《活計檔》所載乾隆皇帝也降旨

97 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 1，雍正三年十二月初七日〈表作附畫作〉，頁 575。

98 （明）高濂，《遵生八牋校注》（北京：人民衛生出版社，1994），頁 534。

99 張發穎，《唐英督陶文檔》（北京：學苑出版社，2012），頁 4。

100 國立故宮博物院也收藏一類仿木紋缸，因雍正七年《活計檔》記事，將該類作品稱為花梨木紋釉罐桶，而非缸。故於此未將之列入比較。

郎世寧為鈎釉器畫樣改形如下：「二十八日司庫白世秀、催總達子來說：太監胡世傑交均釉雙耳瓶一件，宣紙一張。傳旨：著郎世寧照樣用宣紙畫一張，不要此瓶，另畫好款式瓶，欽此。」¹⁰¹ 從中可知乾隆皇帝降旨的目的，在於要求郎世寧照舊改新。

對照傳世品，可見北京故宮收藏一件釉彩鮮紅，細處變化豐富的鈎釉長頸膽瓶，其器表出現以金彩題寫的乾隆皇帝「上林花氣」御製詩（圖 40），¹⁰² 在御製詩具有象徵皇帝形象的意義，同時產燒之前必得經過皇帝批准的流程；¹⁰³ 加上乾隆二年，乾隆皇帝曾經退回唐英上呈之「直口膽瓶」，降旨「嗣後不必燒造」的事例看來，¹⁰⁴ 此一面裝飾著金彩折枝花卉，另一面以御製詩為記的膽瓶，應是足以《活計檔》記事互為對照的作品。¹⁰⁵

（二）雍乾兩位皇帝關注鈎釉瓷器的可能因素

進一步探討郎世寧畫樣改形的緣由，就宮廷內部而言，透過《活計檔》記事的确發現雍乾兩位皇帝特別關注流傳於清宮的鈎窯瓷器，以及也相繼發佈仿燒的經過。以雍正朝為例，在雍正三、六兩年中，雍正皇帝曾降旨收拾鈎窯花器，¹⁰⁶ 同時郎世寧繪於雍正三年的〈仙丹眉壽圖〉中，也呈現出清宮使用鈎窯瓷器插花的例

101 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 16，乾隆十三年閏七月二十八日〈如意館〉，頁 256。

102 〈上林花氣〉：「戶外春光到幾分，嫩江新綠間繽紛。清浮玉露瓊葩潤，芳透珠簾沉水焚。散彩偏承晴旭照，飄香多為惠風薰。錦叢綉徑經行處，蛺蝶驚飛已半醺。」收入（清）高宗，《御製樂善堂全集定本》（北京：中國國家圖書館，2005，文津閣四庫全書，冊 1304，頁 635），卷 28。

103 乾隆七年，《活計檔》中有：「九月二十三日，司庫白世秀、副催總達子來說太監高玉交御製詩一首。傳旨：將此詩交與唐英燒造在轆瓶上，用其字併寶，爾（或為璽字之誤）酌量收小，其安詩地方並花樣亦酌量燒造。」於本年十二月十七日，司庫白世秀、副催總達子將唐英燒造得御製詩轆瓶十二件持進，交太監高玉呈進訖」等相關記載。見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 11，乾隆七年九月二十三日〈江西〉，頁 76 及《內務府造辦處各作成做活計清檔》。對此，督陶官唐英於奏摺中也表示：「於十月二十五日回關。二十七日行至中途，遇奴才家人欽捧到御製詩一首，隨於奴才家信中傳奉諭旨：將此詩交與唐英，燒造在轆瓶上，用其字並寶爾。酌量收小，其安詩地方並花樣，亦酌量燒造……謹先成六對，進呈御覽，伏冀皇上教導改正。謹叩請仍將御製詩箋暫留窯廠收貯，以便奴才於來年春到廠開工時，另酌變款式，再製轆瓶幾件，對看書寫，告成一并恭繳。」見乾隆七年十一月十七日，《宮中檔硃批奏摺·唐英奏遵旨燒造詩文轆瓶摺》，中國第一歷史檔案館編，《清代檔案史料叢編》（北京：中華書局，1978），輯 12，頁 8。

104 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 7，乾隆二年五月十一日〈江西燒造瓷器處〉，頁 797。

105 除了北京故宮之外，法國吉美博物館（Guimet）也收藏一件器表裝飾著絲帶、魚和牡丹花的同形器。

106 林妹以造辦處檔案中，一則述及雍正皇帝看到一件鈎窯陳設盆景，立刻請大監收下再換上其他花盆的記事，說明雍正皇帝因珍視鈎窯花盆，故取代以其他花盆。見林妹，〈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 6 期，頁 90-119。

證，此點或不完全如同學者所言，雍正皇帝曾經刻意收拾起鈎窯盆景。¹⁰⁷而且除了皇帝之外，雍正七年唐英也派吳堯圃前往窯址考察、拜訪當地耆老並且收集標本；之後分別於七、八兩年，監造仿燒鈎窯花器和鈎釉作品。值得注意的是，除了探訪鈎窯窯址之外，唐英同時也派人前往景德鎮湘湖窯撿拾標本，¹⁰⁸而皇帝本人於雍正七年也表露出對仿燒古代瓷釉的關心。依據《活計檔》記事所言：「據圓明園來帖內稱本月十四日，郎中海望持出碎霽紅磁盤邊五塊。奉旨：此釉水甚厚，新燒的甚薄，不知是何原故，爾將此破瓷發給年希堯去，著伊照此破瓷釉水燒造。欽此。」¹⁰⁹清楚地傳達出該時清宮對於仿燒瓷器的胎體與釉色，存在一股據實考證的態度。

同樣透過乾隆皇帝於乾隆十六（1751）、十九（1754）兩年連續降旨燒造鈎釉缸，亦可見識到相似的氛圍。依據乾隆十六年《活計檔》所記：「員外郎白世秀、七品首領薩木哈來說太監胡世傑交鈎釉瓷面六十八斤八兩，渣子二兩。傳旨：將此瓷面交與唐英做胎骨，不許添減，要上好鈎釉，要盃缸款式，燒造缸一口。欽此。」¹¹⁰至乾隆十九年（1754）除了降旨燒製鈎釉缸之外，也要求收儲「鈎釉磁面六十斤」。

就燒造瓷缸這點來看，透過殷弘緒書簡（1712）的描述：「當今皇帝之父曾降旨製作幾只狀似我們放橙子的箱子那樣的大缸，或許是為了養那些用來裝飾室內的金色、銀色小金魚，也可能他想用這種缸洗澡，因為他要求這種缸直徑為三法尺半，高二法尺半，底厚半法尺，壁厚三分之一法尺。人們連續花了三年時間做這些缸，但做了兩百只都無一成功。」¹¹¹而可一窺雍乾兩位皇帝紛紛降旨燒製缸形器，或與前朝淵源不無關係。儘管目前也無法出具真正的細節，然而出現在乾隆十六、十九兩年檔案紀錄中的「瓷面」，或亦如乾隆八年（1743）清宮收錄「法郎料三百七十斤」般，輾轉流露出陶瓷生產使用的釉料，於乾隆朝或有先行研製、調

107 二〇〇四年 Sothebys 拍賣〈仙丹眉壽圖〉，該畫畫幅左下落有「仙丹眉壽雍正三年十二月郎世寧恭畫」款。款識之下尚有兩方模糊難辨的印章。二〇一二年 Sothebys 又拍賣一件底有釉下「雍正年製」刻款，且形仿自〈仙丹眉壽圖〉中之鈎釉花瓶。倒是臺北述鄭齋收藏的鈎窯花瓶很像畫中瓷器。特別感謝謝明良教授提示相關資訊。

108 「一仿米色宋釉（系從景德鎮東二十里外，地名湘湖有故宋窯址，覓得瓦爍，因仿其色澤、款式）。」見唐英，〈陶成紀事碑記〉，收入張發穎編，《唐英督陶文檔》（北京：學苑出版社，2012），頁4。

109 《內務府造辦處各作成做活計清檔》，乾隆七年八月十七日〈記事錄〉。

110 《內務府造辦處各作成做活計清檔》，乾隆十六年十一月十二日〈江西〉，以及乾隆十九年十二月初六日〈庫儲〉。

111 杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈耶穌會傳教士殷弘緒神父致耶穌會中國和印度傳教會巡閱使奧里（Orry）神父的信（1712年9月1日於饒州）〉，頁108。

配的跡象。以此回溯雍正朝以來皇帝與督陶官共同致力研發瓷釉的配方，或能將之看成是循序而來持續探索釉藥秘方的作為。

至於整理傳世鈎窯器的部份，根據《活計檔》記事所示，乾隆皇帝對清宮所藏鈎窯瓷器曾進行加工、改刻、修補和裝箱等規劃。對照傳世刻有使用地點如「建福宮敬勝齋樓下花園用」和「瀛臺香辰殿用」，以及明顯出現數目字被磨掉，再重新刻上新數目字的鈎窯花器等，當能和乾隆十一（1746）、二十一年（1756）乾隆皇帝降旨整理鈎窯瓷器的事例相互對照。¹¹²而得以了解仿燒鈎釉瓷器和鈎釉瓷面的出現，或與帝王重視的背景相關。

其次就整個大時代脈絡而言，僅管雍乾兩位皇帝側重的產燒方向或有不同，但卻同時要求郎世寧為官窯瓷器畫樣改形；細究其原因，或能從以下兩個面向來理解。其一，乾隆十年《活計檔》中「畫樣人」奏請取用紙張繪圖的記事，其實說明了造辦處中已具備專門畫樣的人員。¹¹³但雍乾兩朝皇帝卻仍然要求郎世寧畫樣改形，從其精準描繪的技巧來思考，應是鈎釉色澤鮮艷、多變，可能不是一般畫工所能掌握；加上郎世寧畫〈仙丹眉壽〉已經展現出絕佳寫實能力，遂讓兩位皇帝同時視他為首席人選。

其二，雍乾兩位皇帝持續關注鈎釉瓷器的產燒，從殷弘緒兩封書簡（1712、1722）中曾出現對瓷釉配方的探索，以及第二封書簡也有關於窯變釉的陳述：「有人帶給我一件中國人稱之為『窯變』的瓷器。這種變態是在窯內發生的，其原因或是因為火勢不夠或太過，再或是存在其他不明的原因。這件瓷器未能依瓷工預期目標燒成，它純屬偶然的結果，然而卻照樣很美，很受重視。瓷工原先打算焙燒上了吹紅釉的器皿，但一百件器皿全都燒壞了。我講的這件瓷器出窯時像一件瑪瑙製品。如果人們願意冒險並不惜承擔種種試驗費用，最終就能發現並掌握這種看似偶然性形成的窯變技巧。」¹¹⁴而得以追溯出雍乾兩位皇帝降旨產燒的項類，不僅和十八世紀初期以來宮廷、地方與西方共同關注的議題密切相關。同時兩位皇帝投入改良瓷釉的研議，也反映出全球交流網絡極為活絡的時代，身處清宮的皇帝仍然有意識

112 《內務府造辦處各作成做活計清檔》，乾隆二十一年八月十一日等條〈如意館〉。及王光堯，〈乾隆時期宮廷陳設類鈎窯瓷器初識〉，《故宮文物月刊》，345期（2011.12），頁30-37。

113 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊13，乾隆十年二月十八日〈記事錄〉，頁522。

114 William Burton, *Porcelain: A Sketch of Its Nature Art and Manufacture*, 116. Tichane Robert, *Ching-Te-Chen: Views of a Porcelain City*, 120 及杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈耶穌會傳教士殷弘緒神父致本會某神父的信（1722年1月25日於景德鎮）〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·II》，頁252-253。

地想要透過督陶官的地方經驗，開拓出更多瓷釉，進而產造出堅致、美觀的官窯瓷器。此點或可稍微修正殷弘緒書簡中以為中國不重視瓷釉配方的觀點。¹¹⁵

結 論

綜上所述，以陶瓷相關的角度切入，的確能夠從《活計檔》記事中發現郎世寧參與康熙乾三朝畫珐瑯，以及為雍乾兩朝仿燒鈎釉瓷器畫樣改形，一種持續重複的歷程。雖然以瓷器入畫和在瓷器上畫裝飾紋樣的具體細節，不一定登錄於檔案中，但從多件帶有畫中瓷器的作品係出自郎世寧之手，無形中說明了該些作品流通於雍乾兩朝清宮，以及該類畫作蔚為流行，或也與之息息相關的可能性。

除此之外，乾隆十三年，乾隆皇帝進一步降旨請郎世寧為一件清宮舊藏官窯瓷爐修補釉色，¹¹⁶ 讓郎世寧和瓷器的關係，亦拓展至修護相關的面向。此一事例對照《活計檔》中督陶官唐英於乾隆九年也被要求為一件「缺釉水的天字罐」補釉，而且降旨之際還特別申明：「如補得補好送來，如補不得不必補，仍舊送來。」¹¹⁷ 反映出督陶官其實也被委以補釉的工作。然而相較於郎世寧，唐英的職業屬性尚屬可理解範疇。特別是當我們進一步檢索《活計檔》記事，從乾隆六年為哥窯膽瓶的破足補蠟，¹¹⁸ 十三年修補官窯爐足的記事中，¹¹⁹ 而可間接掌握造辦處中其實存在著相關的文保單位與人員。在此情況下，郎世寧猶被要求補釉，無論是否和他曾經教授小蘇拉配製顏料（乾隆二年），¹²⁰ 而流露出深諳顏料的特殊才能有關，多寶格收藏中存在的十八世紀仿官釉青瓷犬（圖 41），因造型相似於郎世寧十駿犬中的「驀空鵲」，而且施加仿官釉特徵亦與他經手修補官窯器相關，故讓筆者將之視為是同一脈絡下的產品。

115 William Burton, *Porcelain: A Sketch of Its Nature Art and Manufacture*, 116. Tichane Robert, *Ching-Te-Chen: Views of a Porcelain City*, 120 及杜赫德 (Jean-Baptiste Du Halde) 編，〈耶穌會傳教士殷弘緒神父致本會某神父的信（1722 年 1 月 25 日於景德鎮）〉，頁 252。

116 原文為「司庫白世秀來說太監胡世傑交觀窯三足爐一件。傳旨：著郎世寧按破處找補顏色。」見《內務府造辦處各作成做活計清檔》，乾隆十三年五月二十三日〈如意館〉。相關論述見謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，21 卷 2 期（2003 冬），頁 1-38 及謝明良，〈關於陶瓷修補術〉，《貿易陶瓷與文化史》，（臺北：允晨文化，2005），頁 341-359。

117 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 12，乾隆九年五月十一日〈江西〉，頁 377。

118 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 10，乾隆六年六月三日，頁 53。

119 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 16，乾隆十三年四月〈鑲嵌作〉，頁 163。

120 滿文蘇拉意指閒散人等，故小蘇拉應指年輕無事之人。感謝莊吉發教授教示，見安雙成主編，《滿漢大辭典》（瀋陽：遼寧民族出版社，1993），頁 533。

相對於此，回歸至帝王層面，誠如西洋傳教士韓國英所言，乾隆皇帝堪稱是三皇帝中最重視傳教士的皇帝。¹²¹ 由於他擅於利用，致使郎世寧在乾隆朝參與的事務，不管陶瓷或其他面向皆比康雍兩朝更為廣泛。此點或也是促使他躍居成為宮廷「工藝設計師」的另一個主要因素。這個現象，從乾隆十四年（1749）郎世寧畫作落有「奉宸苑郎世寧恭繪」款看來，他和督陶官唐英同樣受封為「奉宸苑卿」，如果唐英的成就主要屬於工藝範疇，那麼同理可推郎世寧受到肯定必然與他的畫藝，乃至跨足至工藝層面的成果密切相關。同時年希堯在《視學》序文中曾表達對郎世寧的感謝，¹²² 而唐英在乾隆十六年亦須配合郎世寧選樣，在粵海關尋覓石頭的記事，¹²³ 再度巧妙地連結了他和雍乾兩朝督陶官的關係，反映出可能涉及的事務。無論能否從中追溯出具體或與之相關的細節，隱藏於後，倍受重視的現象，已讓他成為觀察康雍乾三皇帝面對西潮衝擊乃至因應之道的一個重要指標人物。

[後記] 本文根據國立故宮博物院二〇一一年舉辦「兩岸故宮第三屆學術研討會——十七、十八世紀（1662-1722）中西文化交流」會議論文所作進一步延伸與改寫。同時也是香港北山堂基金補助利榮森紀念交流計畫的部份成果，特此申謝。

121 杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編，〈尊敬的韓國英（Cibot）至尊敬的D神父的信〉，《耶穌會士中國書簡集：中國回憶錄·V》，頁261-265。

122 筆者同意曹意強文章所言，一般人往往因為年希堯在《視學》序文中感謝郎世寧的協助，而忽略《視學》成書過程有其值得探就的脈絡。見Cao Yi-qiang, "An Effort without a Response: Nian Xiyao (年希堯, ?-1739) and His Study of Scientific Perspective," 《藝術史研究》，4輯（2002），頁103-133。

123 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊18，乾隆十六年七月初五日〈粵海關〉，頁426。

引用書目

一、傳統文獻

(明)高濂,《遵生八牋校注》,北京:人民衛生出版社,1994。

(清)聖祖著,李迪譯注,《康熙幾暇格物編譯注》,上海:古籍出版社,2007。

(清)高宗,《御製樂善堂全集定本》,北京:中國國家圖書館,2005,文津閣四庫全書,冊1304。

中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編,《清宮內務府造辦處檔案總匯(1-55冊)》,北京:人民出版社,2005。

中國第一歷史檔案館編,《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》,北京:檔案出版社,1985。

中國第一歷史檔案館編,《清中前期西洋天主教在華活動檔案史料》,北京:中華書局,2003。

中國第一歷史檔案館編,《清代檔案史料叢編》,北京:中華書局,1978。

北京故宮博物院編,《故宮博物院藏清宮陳設檔案》,北京:故宮博物院,2013。

二、近代論著

王耀庭,〈盛清宮廷繪畫初探〉,臺北:國立臺灣大學歷史研究所碩士論文,1977。

王耀庭、陳韻如文字撰述,《新視界:郎世寧與清宮西洋風》,臺北:國立故宮博物院,2007。

石田幹之助,賀昌群譯,〈郎世寧傳略考〉,《美術叢書》,集5輯2,頁164-168。

安雙成主編,《滿漢大辭典》,瀋陽:遼寧民族出版社,1993。

朱家潛,〈清代畫珐瑯器製造考〉,《故宮博物院院刊》,1982年3期,頁67-76。

伯德萊(Michel Beurdeley),《清宮洋畫家》,耿昇譯,山東:山東畫報出版社,2002。

余佩瑾,〈念哉斯意厚,努力事春耕:清乾隆盜胎畫珐瑯春耕圖瓶選介〉,《故宮文物月刊》,310期,2009年1月,頁20-29。

余佩瑾,〈傳承、突破與轉折——清雍正朝珐瑯彩瓷的發展〉,《金成旭映:清雍正珐瑯彩瓷》,臺北:國立故宮博物院,2013,頁280-313。

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》,14卷4期,1997年夏季,頁65-84。

宋伯胤,《清瓷萃珍》,香港:南京博物院、香港中文大學文物館,1995。

杜赫德(Jean-Baptiste Du Halde)編,《耶穌會士中國書簡集:中國回憶錄I-IV》,鄭德弟、呂一民、沈堅譯,鄭州:大象出版社,2001-2005。

林姝,〈康雍兩朝的名臣蔣廷錫——兼論蔣廷錫非宮廷畫家〉,《美術觀察》,2000年10期,頁67-70。

- 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6期，頁90-119。
- 林莉娜，〈從藝術文化看乾隆皇帝與西洋及周邊屬邦的往來關係〉，收入石守謙、馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，2002，頁274-275。
- 施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證：清宮畫珐瑯工藝在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》，24卷3期，2007年春季，頁55-56。
- 耿寶昌，《明清瓷器鑑定》，香港：紫禁城、兩木出版，1993。
- 馬國賢（Matteo Ripa），《清廷十三年：馬國賢在華回憶錄》，李天綱譯，上海：世紀集團、上海古籍出版社，2004。
- 張發穎編，《唐英督陶文檔》，北京：學苑出版社，2012。
- 張臨生，〈試論清宮畫珐瑯工藝發展史〉，《故宮季刊》，17卷3期，1983年，頁25-38。
- 曹天成，〈郎世寧與他的中國合作者〉，《故宮博物院院刊》，2012年3期，頁89-99。
- 畢梅雪，〈郎世寧與中國十八世紀帝王肖像畫的復興〉，《故宮博物院院刊》，2004年3期，頁92-104。
- 許之衡，《飲流齋說瓷》，收入中國書店編，《中國陶瓷名著匯編》，北京：中國書店，1991。
- 陳夏生，《明清珐瑯器展覽圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1999。
- 童依華，《清代畫珐瑯特展目錄》，臺北：國立故宮博物院，1979。
- 費賴之（Louis Pfister），《在華耶穌會士列傳及書目》，馮承鈞譯，北京：新華書店，1995。
- 馮先銘，〈略談故宮博物院藏明清瓷器〉，《文物》，1984年10期，頁34-39。
- 馮明珠主編，《康熙大帝與太陽王路易十四特展》，臺北：國立故宮博物院，2011。
- 楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，《故宮博物院院刊》，1988年2期，頁3-26。
- 楊獻谷編，《古月軒瓷考》，臺灣：臺灣中華書局，1971。
- 謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，21卷2期，2003年冬季，頁1-38。
- 謝明良，〈關於陶瓷修補術〉，收入謝明良，《貿易陶瓷與文化史》，臺北：允晨文化，2005，頁341-359。
- 鞠德源、田建一、丁瓊，〈清宮廷畫家郎世寧年譜〉，《故宮博物院院刊》，1988年2期，頁29-71。
- 聶崇正，〈另類郎世寧〉，《中國歷史文物》，2005年1期，頁33-37。
- 聶崇正，〈試說郎世寧作品的五類狀態〉，《故宮博物院院刊》，2013年5期，頁24-31。
- 嚴嘉樂（Karel Slavíček），《中國來信（1716-1735）》，叢林、李梅譯，鄭州：大象出版社，2002。
- 柏木麻里，〈康熙官窯「五彩十二ヵ月花卉文杯」の御作背景——記された唐詩からみた一

- 試論》，《出光美術館研究紀要》，14號，2008年，頁135-148。
- Ayers, John. *The Baur Collection, Geneva: Chinese Ceramics, Vol. 4, Painted and Polychrome Porcelains of the Ch'ing Dynasty, Tousdroits Reserves*. Geneve: Collections Baur, 1974.
- Beurdeley, Michel. *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose, 1644-1912*. Translated by Guy Raindre. London: Thames and Hudson, 1986.
- Beurdeley, Cecile and Michel. *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperor*. Translated by Michael Bullock. Rutland, Vt. and Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1971.
- Burton, William. *Porcelain: A Sketch of Its Nature Art and Manufacture*. London, Paris, New York, and Melbourne: Cassell and Company, 1906.
- Bushell, S.W. *Oriental Ceramic Art: Collections of W. T. Walters*. New York: D. Appleton and Company, 1899.
- Cao, Yi-qiang. "An Effort without a Response: Nian Xiyao (年希堯, ?-1739) and His Study of Scientific Perspective." 《藝術史研究》，4輯，2002年，頁103-133。
- Garner, Harry. "The Origins of Famille Rose." *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 37 (1967-69): 1-19.
- Hahn, Roger. *The Anatomy of a Scientific Institution: The Paris Academy of Sciences, 1666-1803*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1971.
- Hardy, Sheila Yorke. "Ku Yueh Hsuan-A New Hypothesis." *Oriental Art* 2 no. 3 (1949): 116-125.
- Loehr, George. "Missionary-Artists at the Manchu Court." *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 34 (1962-63): 51-67.
- Royal Academy of Arts. *The Chinese Exhibition: A Commemorative Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art*. London: Faber and Faber Limited, 1935.
- Serstevens, Michele Pirazzoli-t'. *Giuseppe Castiglione 1688-1766: Peintre et Architecte à la Cour de Chine*. Paris: Thalia Edition, 2007.
- Tichane, Robert. *Ching-Te-Chen: Views of a Porcelain City*. New York: The New York State Institute for Glaze Research, 1983.
- Watt, James. "The Antique-Elegant." In *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, edited by Wen C. Fong and James C. Y. Watt, 503-553. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996.

Giuseppe Castiglione and Porcelains

Yu Pei-chin

Department of Antiquities, National Palace Museum

Abstract

Giuseppe Castiglione (Chinese name: Lang Shining, 1688-1766) was a famous missionary-painter at the Qing dynasty court, where he spent 51 years of his life under the Kangxi, Yongzheng, and Qianlong emperors. He was most noted for developing a style fusing Western elements with Chinese painting. During the eighteenth century, a period when global networking was growing considerably, Castiglione complied with imperial orders and had to delve into Chinese crafts as well. His relationship with the firing of imperial porcelains has long been noticed by scholars over the years, and the present study continues to explore this aspect from the perspective of porcelains, seeking to reconsider issues in this line of thought. In addition to reviewing crucial problems, the present study also re-examines and compares actual objects with existing documents to trace the porcelains that Castiglione might have participated in and submitted with issues therein on the exchange between the Qing court and the outside world.

Keywords: Lang Shining, painted enamelware, Tang Ying, Jun ware

(Translated by Donald E. Brix)



圖 1 明 宣德 青花纏枝番蓮紋鉢
國立故宮博物院藏



圖 2 清 康熙 五彩加金鷺鷥荷花紋鳳尾尊
北京故宮博物院藏



圖 3 清 康熙 銅胎畫琺瑯玉堂富貴瓶
國立故宮博物院藏



圖 4 清 康熙 宜興胎畫琺瑯四季花卉方壺
國立故宮博物院藏



圖 5 清 康熙 琺瑯彩瓷紅地花卉碗
國立故宮博物院藏



圖 6 清 康熙 琺瑯彩瓷黃地秋花碗
國立故宮博物院藏



圖 7 清 康熙 琺瑯彩瓷黃地荷花碗
國立故宮博物院藏



圖 8 清 康熙 銅胎畫琺瑯花果紋盒
國立故宮博物院藏



圖 9 清 康熙 宜興胎畫瑠璃花果紋碗 國立故宮博物院藏



圖 10 清 蔣廷錫 花卉冊之牡丹
國立故宮博物院藏



圖 11 清 蔣廷錫
花卉草蟲冊之秋葵雜菊
國立故宮博物院藏



圖 12 清 蔣廷錫
花卉草蟲冊之碧桃
國立故宮博物院藏



圖 13 清 郎世寧 聚瑞圖
國立故宮博物院藏



圖 14 清 郎世寧 畫瓶花
國立故宮博物院藏



圖 15-1 清 郎世寧 仙萼長春圖冊之翠竹牽牛
局部 國立故宮博物院藏



圖 15-1 清 康熙 琺瑯彩瓷花卉碗
國立故宮博物院藏



圖 15-2 清 郎世寧 洋菊圖 局部
國立故宮博物院藏



圖 15-2 清 康熙 琺瑯彩瓷粉紅地開光四季花卉碗
國立故宮博物院藏



圖 15-3 清 郎世寧 仙萼長春圖冊之
荷花慈菇 局部
國立故宮博物院藏



圖 15-3 清 康熙
琺瑯彩瓷黃地荷花碗
國立故宮博物院藏



圖 15-3 清 雍正
琺瑯彩瓷黃地蓮花鍾
國立故宮博物院藏



圖 15-4 清 郎世寧 仙萼長春圖冊之罌粟
局部 國立故宮博物院藏



圖 15-4 清 康熙 瑠瑯彩瓷紅地花卉碗
國立故宮博物院藏



圖 15-5 清 郎世寧 仙萼長春圖冊之牡丹
局部 國立故宮博物院藏



圖 15-5 清 康熙 銅胎畫瑠瑯玉堂富貴瓶
國立故宮博物院藏



圖 15-6 清 郎世寧 仙萼長春圖冊之虞美人
蝴蝶蘭 局部 國立故宮博物院藏



圖 15-6 清 雍正 瑠瑯彩瓷虞美人花碟
國立故宮博物院藏



圖 15-7 清 乾隆 畫瑠瑯西洋人物觀音瓶
國立故宮博物院藏



圖 15-7 清 雍正 瓷胎畫瑠瑯柳燕
紋碗 國立故宮博物院藏



圖 15-7 清 郎世寧 仙萼長春圖冊
之桃花 局部
國立故宮博物院藏



圖 15-8 清 雍正 瑠瑯彩瓷玉堂富貴圖碗
國立故宮博物院藏



圖 15-8 清 郎世寧 仙萼長春圖冊之海棠玉蘭
局部 國立故宮博物院藏



圖 16 清 康熙 青花十二花神杯 北京故宮博物院藏





圖 17 清 康熙 銅胎畫珐瑯花卉盤 國立故宮博物院藏



圖 18 清 康熙 五彩花果紋雙耳盆
法國吉美博物館 (Guimet) 藏



圖 19 十七世紀 Limegoes 銅胎畫珐瑯盤
英國 Ashmolean 博物館藏



圖 20 德國 十七世紀晚期至十八世紀初期銅胎
畫珐瑯盤 英國 V&A 博物館收藏



圖 21 德國 十七世紀晚期至十八世紀初期銅胎畫珐瑯盤
英國 V&A 博物館收藏



圖 22 清 雍正 銅胎畫珐瑯粉橘地福壽杯、托
國立故宮博物院藏



圖 23 清 雍正 銅胎畫珐瑯黃地番蓮九壽蓋杯、托
國立故宮博物院藏



圖 24 清 雍正 銅胎畫琺瑯 福壽扁圓盒
國立故宮博物院藏

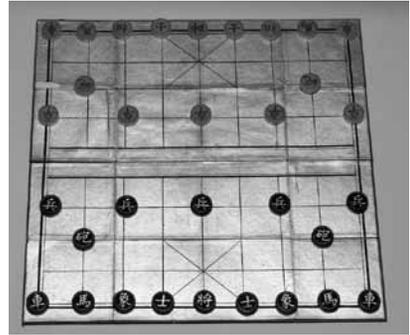


圖 25 清 郎世寧 四季花卉棋盤
國立故宮博物院藏



圖 26 清 雍正 琺瑯彩瓷花鳥圖碗 國立故宮博物院藏



圖 27 清 雍正 琺瑯彩瓷芝仙祝壽圖碗
國立故宮博物院藏



圖 28 清 郎世寧 花陰雙鶴圖
國立故宮博物院藏



圖 29 清 乾隆 黃地佛日常明碗
北京故宮博物院藏



圖 30 清 乾隆 洋彩黃地番蓮碗
北京故宮博物院藏



圖 31 清 乾隆 洋彩黃地洋花方瓶 局部
國立故宮博物院藏



圖 32 清 乾隆 洋彩黃地蕉葉觚 局部
國立故宮博物院藏



圖 33 清 雍正 瑤瑯彩瓷赭墨山水碗
國立故宮博物院藏



圖 34 清 雍正 瑤瑯彩瓷青綠山水碗
國立故宮博物院藏



圖 35 清 郎世寧 瓶花圖
Mrs. J. Riddle Collection, London



圖 36 清 乾隆 琺瑯彩瓷春農圖瓶
國立故宮博物院藏



圖 37 清 郎世寧 仙丹眉壽圖及清宮舊藏鈞窯罐 述鄭齋收藏



圖 38 清 雍正 鈞釉缸
國立故宮博物院藏

圖 39 清 雍正 茶葉末釉缸
國立故宮博物院藏



圖 40 清 乾隆 鈞釉膽瓶 北京故宮博物院藏



圖 41-1 清 十八世紀 青瓷犬
國立故宮博物院藏



圖 41-2 清 郎世寧 十駿犬之驀空鶴
國立故宮博物院藏

