清代陶瓷雕塑初探—以像生瓷器與紫砂陶器爲例*

A Limited Perspective on Overglazed Ceramic Sculpture in the Qing Dynasty: Based on Resembling Porcelains and Yixing Stonewares

張敬昕 | Ching Hsin Chang

國立故宮博物院器物處研究助理

Research Assistant, Department of Antiquities
National Palace Museum

來稿日期：2013年7月31日
通過日期：2013年8月31日

* 承蒙匿名審查委員的意見及給予建議，在此誠摯表示感謝，囿於努力不足，本文謬誤及未盡之處，文責概由筆者自行承擔。

摘　　要

時間跨幅主要在十八世紀的清朝康熙、雍正、乾隆三代期間，通過大量的實驗與創新，除了釉上彩瓷創新如琺瑯彩、粉彩、洋彩勝於前朝，陶瓷器在造型、裝飾的多樣性與質量上都得到巨大的發展，西洋題材與造型被使用，景德鎮民間窯場完成上乘作品的質量，已經可以與官窯瓷器相媲美，其中像生陶瓷雕塑便可以做爲這個時期的代表，像生陶瓷器主要指涉仿造現實生活中的生物、器物等不同物體而燒製而成的陶瓷器，它可以是仿擬人類、動植物、器物、工具等。宜興紫砂陶器原料柔韌，可塑性高，成形方法多爲手工，主要器型品種有碗、盤、杯、壺、盆、罐等，另外有盒、紙鎮、雕塑品、仿古銅器等工藝作品，本文期望就目前所掌握材料於文獻記載、博物館收藏傳世作品的基礎上，探討清代陶瓷發展過程中像生陶瓷雕塑作品的概況。

關鍵字：清代、釉上彩、陶瓷雕塑、像生瓷、景德鎮、宜興紫砂陶

Abstract

Resembling overglazed ceramic sculpture is a unique creation in the Qing dynasty. And the technological developments of Jingdezhen made in the late 17th and early 18th centuries in the overglazed enamel wares freed ceramic artists from a number of constraints that had limited the painting and shaping styles employed on porcelain wares. The transformation from the palette of traditional mineral glazes to enamel pigments has associated with material objects. The forms of *famille verte* and *famille rose* decoration appeared and described as *falangcai, yangcai* and *fengcai*, improved the expression of ceramic sculpture to fulfill needs of customers. Yixing kilns in Jiangsu province are famous for its brown and red stonewares known in Chinese as *zisha* (‘purple sand’) wares. The material is ideal for enhancing the taste and aroma of tea, and the teapots, which were never washed and developed fine patination. In addition to teapots and desk objects such as brush-rests, the kilns produced *zisha* melons, fruits, nuts and other shapes taken from nature. The taste for plain, interesting ceramic wares persisted throughout the Qing dynasty.

Keywords: Qing dynasty, overglaze, ceramic sculpture, resembling ceramics, Jingdezhen, Yixing (zisha) stoneware

一、前　言

中國陶瓷工藝發展到了明清時期已很成熟，明末清初由於戰爭，製瓷產業一度敗落，清廷立國之初，朝廷無暇顧及官窯陶瓷器生產，到了清聖祖康熙時期，社會經濟趨於穩定，朝廷對景德鎮官窯製瓷重視起來，在景德鎮設立御廠，繼續明代以來景德鎮官窯對朝廷陶瓷器需求所創設的「官搭民燒」的制度。

「官搭民燒」顧名思義即是將部份陶瓷器的燒造任務交給民間窯廠執行，民窯燒成後要經御器廠挑選，御廠要「照數給值」，但民窯所燒之坯必須是「青品」（意指產品狀況良好），器坯燒壞則要負責賠償給官府，官民雙方建立在自願的基礎之上。燒窯工匠戶籍制度比較起元明時期對官方的「匠籍」制度，人身依附關係減弱。民窯匠戶經濟收入也比明代官方只給付額度不足支付開銷的賞銀（意指「燒金」、「燒費」的燒造費用）來得更有保障，清代相較於明晚期對民窯的索求和剝削有所減輕，更顯進步，不僅刺激民窯技術提高，也促成陶瓷燒造產業發展。[1] 御廠所製的官窯器，只供宮廷使用，除了帝王賞賜之外，即使是皇親國戚或封疆大吏，也不能自御廠中直接得到官窯器。清代滿漢貴族或官僚地主階級所用的各種優質陶瓷器，一般都來自於民窯中的「官古器」，次等級的尚有「假官古器」、「上古器」等稱呼，儘管都是民窯作品，但由於要配合消費者使用的要求，質量仍是非常高。[2]

1　中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》(北京：文物出版社，1982)，頁 416-418；王光堯，《明代宮廷陶瓷史》(北京：紫禁城出版社，2010)，頁 95-98；馬文寬、謝瑞琚，《陶瓷史話》(臺北：國家出版社，2003)，頁 187-188。

2　中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，頁 417。

清廷還派遣督陶官統領景德鎮官窯窯務，以便管理供宮廷使用瓷器即官窯的生產，並留下以督窯官姓氏作爲瓷窯稱謂的簡稱，如康熙時期有臧應選的臧窯、郎廷極的郎窯；雍正及乾隆時期有年希堯的年窯、唐英的唐窯等等都頗爲人所知。而製瓷產業成就主要表現在色釉瓷器裝飾造型的改進與創新釉色，並創燒出釉上彩繪瓷如琺瑯彩、粉彩（洋彩）瓷器。

時間跨幅自十七世紀後期至十八世紀的清朝康熙、雍正、乾隆三代期間，陶瓷生產通過大量的實驗與創新，陶瓷器在造型、裝飾的多樣性與質量上都得到巨大的發展，西洋題材與造型被使用，民間窯場也能完成上乘作品的質量，甚至遠銷海外諸國，可與官窯瓷器作品互相媲美，其中像生陶瓷雕塑便可以做爲這個時期的代表，在宮廷用瓷、外銷瓷及民間紫砂陶器都可見到像生模擬的作品，本文期望就目前所掌握材料在文獻記載、博物館收藏傳世作品的基礎上，以釉上彩瓷與紫砂陶器探討清代陶瓷發展過程當中，官窯與民窯像生陶瓷雕塑作品的概況。

二、像生陶瓷器

（一）像生陶瓷的緣由及產生條件

像生陶瓷，定義上主要指涉仿造現實生活中的生物或器物等不同物體而燒製而成的陶瓷器，它可以是仿擬人類、動植物、器物甚至是工具等。像生陶瓷以仿擬物體的外表特徵，或是其材質形態甚或膚表肌理爲準則，達到維妙維肖，以假亂眞的目標。而在對自然生態擬眞像生的雕塑行爲早在史前石器、陶器作品中就已經出現，到了清代時

期，像生陶瓷在陶瓷燒製技術的顛峰下，仿製的範圍更加廣泛，仿製的成品栩栩如生，幾可亂眞。

從考古發掘中早在史前時代的陶器作品看來，以象形爲主的造型，模 (摹) 仿人或動植物形態所做成的雕塑，在考古調查發掘中已有出土證據，例如新石器時期的河南新鄭裴李崗遺址出土陶塑人頭像和豬、羊頭像等，造型簡樸幼稚，表現手法原始，但已能表現出人物和動物的特徵，可以看出像生摹擬的意圖，是迄今發現最早的擬生陶塑品。[3] 爾後才發展成具有各類自身特點的器皿，當時人們已經有了模擬仿生的作品，最初的陶器造型就是通過對自然界動植物的模擬而形成的，或可以說新石器時代當時的陶器造型，是在自然界的動物造型的啓發下而進行製造的，經過長期的朝代更迭，各個時期當中的陶瓷雕塑各有其時代風格發展與使用功能等不同意義，其生產目的無法一概而論，例如漢代墓葬中的殉葬陶塑家畜如豬羊，唐代的陶俑、三彩馬等，[4] 但是不斷的演變過程中也使得陶瓷器的造型更加豐富了。

關於「像生」一詞來源的記載，最早可見於宋代吳自牧《夢粱錄》〈四司六局筵會假賃〉項記載：[5]

> 凡官府春宴，或鄉會，遇鹿鳴宴，文武官試中設同年宴，及聖節滿散祝壽公筵，官府各將人吏，差撥四司六局人員督責，各有所掌……且謂四司六局所掌何職役，開列於後……果子局，

3 中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，頁 5；新鄭縣文物管理委員會、鄭州大學歷史系（李友謀等），〈裴李崗遺址一九七八年發掘簡報〉，《考古》3，(北京，1979)，頁 197-205、289-290。

4 中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，頁 56-57。

5 (宋) 吳自牧，《夢粱錄 · 外四種》(哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003)，頁 183-184。

> 掌裝簇、釘盤看果、時新水果、南北京果、海臘肥脯、臠切、像生花果、勸酒品件。

文中所提的「像生花果」實難考證確認是否爲「仿生」的花果，但是到了明代田汝成《熙朝樂事》〈像生花〉一條，將「像生」一詞理解爲「像其形狀如生也」，[6] 這應該是目前對於使用「像生」一詞來形容「像生瓷」模擬仿生最早的解釋。

到了清代出現對自然生物外形模擬的像生瓷器，這類像生瓷在形態、色澤、肌理、大小等多方面都是對於「自然原形」的複製，力求眞實。清代朱琰在《陶說》一書中就羅列了當時陶瓷能夠仿製的各種工藝效果，其中大部分都可以歸納爲仿古像生的範疇：[7]

> 戧金、鏤銀、琢石、髹漆、螺甸、竹木、匏蠡諸作，無不以陶為之，仿效而肖。近代一技之工，如陸子剛治玉、呂愛山治金、朱碧山治銀、鮑天成治犀、趙良璧治錫、王小溪治瑪瑙、葛抱雲治銅、濮仲謙雕竹、姜千里螺甸、楊塤倭漆， 今皆聚於陶之一工。

這一段話可說是對這一時期像生陶瓷發展的註解，從文後所附圖片中，可以看到不少陶瓷像生模擬其他質材如漆器、銅器、竹等。當然該時期也有部分像生造型對動物形態的類比，以及複雜的整體或局

---

6 (明)田汝成，《熙朝樂事》〈像生花〉一項，見中國文化大學主編，中文大辭典數位版：http://ap6.pccu.edu.tw/Dictionary/words.asp?no=2219。查詢日期 102 年 7 月 25 日。

7 (清)朱琰，《陶說》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書（二集第七輯）》29 冊(台北：廣文書局，1963)，頁 16；或見中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，頁 437。

部的動物器形運用到如蓋鈕、耳、足、繫等附件部位，成爲整個陶瓷造型的點綴，但是對於其功能和紋樣裝飾都不產生太大影響。另外清代宮中用瓷亦有仿製西藏、蒙古地區習俗的生活器皿，如仿金銀金屬製品的僧帽壺及多穆壺、仿銅製酥油燈的高足杯、仿西藏喇嘛僧侶用的木質釉紋碗等等，這些轉化材質的像生陶瓷器皿既可用在宮中招待藏蒙僧人所用，也可被朝廷作爲賞賜藏蒙地區宗教領袖之用。

像生陶瓷的產生條件需要有以下幾個基本要素：第一，各類工藝品、生活用品、用具的影響，如銅器、金銀器、漆器、木器、琺瑯、前朝瓷器日用品、工具等等；第二，雕塑技法與工具等工藝的熟練運用；第三，色釉彩料的提煉成功，釉色裝飾可以靈活地運用到仿製的各種器物上，提升陶瓷製造模擬的工藝表現；第四，陶瓷燒造技術的提升，以及窯業制度改良，匠籍制度解放後，民窯因應社會需求生產而活化陶瓷商業經濟。

（二）作品舉例

除了宮廷用瓷，康熙年間的外銷瓷塑多爲中小型人物，包含男孩、少女、神獸，主要在素燒瓷坯上塡彩（圖 1、圖 2），爲西方消費者訂製而產生的像生瓷有犬類、鸚鵡、馬和各種神獸，甚至有石獅子。這時期中有一組大型動物瓷豹雕塑（圖 3 與圖 3-1），有研究認爲當初是了出口外銷所製造，[8] 也有人認爲是擺放在皇家園林中，由於動性的形象動作表現出準備彈跳與警覺的模樣栩栩如生，可能是在近距離觀察圈養動物的皇家園林當中所製成。另外，還有動物獸頭型制湯盤的出

8 Michael Cohen and William Motley, Mandarin and Menagerie: *Chinese and Japanese Export Ceramic Figures Volume I The James E Sowell Collection* (London: Cohen and Cohen, 2008), 154-156.

現（圖 4），這些裝飾性極強的飲食器，多數提供於葡萄牙和西班牙的市場，極少眞的用於盛裝食物，雖然以動物型制作爲器皿的傳統在早期中國青銅器中也有存在，但是這些獸頭湯盤最初創造構想的訂單要求，應起源於歐洲。[9] 中國外銷像生瓷塑，在貿易外銷瓷器中是題材特殊又精緻的一部份，若干作品甚且僅出自「私人定製」，[10] 要揭示十七至十八世紀貿易外銷瓷中的像生瓷種類殊爲不易卻充滿魅力，其間反映出中西兩種文化的交融碰撞，而產生出特有的創造表現方式，以上限於筆者研究材料的侷限，在此處不再進一步延伸討論。而在中國官窯與民間紫砂陶的像生陶瓷作品有不少仍保留在清宮紫禁城的及博物館的收藏當中（詳見文後附圖與圖說），可供進一步研究瞭解。

（三）像生陶器，以江蘇宜興紫砂作品爲例

紫砂陶器產自江蘇省宜興縣蜀山鎮，約從北宋時期開始燒造，宜興羊角山發現宋代窯址，[11] 盛行於明代中期以後，爾後不斷生產直至今日，紫砂陶器不同於以景德鎮窯場以高嶺土爲原料所製的瓷器，紫砂屬於澄泥陶，是一種質地細膩，含鐵量高（一般佔百分之七以上）的陶土製成坯胎，經約攝氏 1100-1200 度左右溫度燒成，燒造時溫度不遑多讓於瓷器，胎體堅密細緻，燒成後呈現赤褐、淡黃或紫黑色。

除了江西景德鎮官民窯製作的陶瓷作品，紫砂陶器自明代以來的飲茶風尚，在文人的提倡下明代著作如高濂《遵生八箋》、文震亨《長物志》、周高起《陽羨茗壺錄》都有提到，飲茶不但講究茶葉品質、

---

9 Cohen and Motley, *Mandarin and Menagerie: Chinese and Japanese Export Ceramic Figures Volume I The James E Sowell Collection*, 150-153.

10 莫志，〈清代外銷像生瓷〉，《文物天地》1，(北京，2013)，頁 60-65。

11 江蘇宜興陶瓷工業公司編，《紫砂陶器造型》(北京：輕工業出版社，1978)，頁 3。

製茶方法、儲存藏所及用水好壞，還講究喝茶的環境，對茶具的要求也就提高了，民間紫砂陶壺的手工藝品也在當時應運而起，到了清代也成爲進貢皇室的貢品，[12] 所謂民窯的陶器作品也成爲宮廷用器，是以本文將其提出與官窯所產的像生瓷器做一對照，呈現當時像生陶瓷作品普遍出現的狀況。

紫砂陶器傳統成型採用泥片相接法，主要是手工操作，將紫砂泥料拍打成厚薄不一的泥片，規範成方圓形的組件後，再鑲接成主體爲圓器或方器。清代紫砂陶器的品種日益增多，除了大量生產紫砂壺、杯等茶具外，紫砂花盆及各種陳設品、玩具亦迅速發展，有仿古銅器型式的方扁觶、提梁卣、犧尊、觚、爵杯，仿植物花果器型的菱角、水仙、蓮蓬、竹皮、橄欖、核桃、椰棗等各種式樣。（圖 5 與圖 5-1、圖 6）主要器型品種有碗、盤、杯、壺、盆、罐等，另外有盒、紙鎮、雕塑品、仿古銅器等工藝作品，由於紫砂原料柔韌，可塑性高，成形方法多爲手工。（圖 7、圖 8、圖 9）

裝飾技法以雕刻爲主，使用牛角或鐵、木、竹器等製成線尺在造型上添加線條如筋稜線、雲水紋、花紋、燈草線。講究刻畫裝飾刀法，注重刻刀的浮沈利鈍、深淺寬窄，雕刻詩詞或繪畫的文字圖形，紫砂雕刻集書法、繪畫、篆刻於一體，除書畫之外，尚有印章款識相配，而雕刻後亦可再用色泥染料著色，以有色泥漿在表面彩繪。（圖 10、圖 11）

紫砂陶器的泥色亦有多種，除了主要的朱泥、紫褐色外，還有白泥、烏泥、黃泥、梨皮泥、松花泥等各種色澤，清雍正時期更有把紫砂工藝和景德鎮釉上彩工藝結合的嘗試，在素燒成的紫砂陶胎上加以

12 中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，頁 118、392-394、438-439。

色釉彩飾，再經低溫焙烤。[13] 成品上除了上彩釉裝飾加工，亦有將表面拋光以及將盛水器的口或流嘴包銅，利用溫潤深沉的紫砂色澤與黃亮銅色形成質感對比。

清代紫砂器著名匠師見載於文獻紀錄的也多於明代時期，名家輩出如清初時的陳漢文、陳銘遠、楊季初、王南林、邵德馨、邵玉亭，乾隆嘉慶之際的惠逸公、潘大和、葛子厚、吳月亭、華鳳祥，道光時期的楊彭年、楊鳳年、陳鴻壽、邵大亭等，這些留下匠師款識的作品亦在民間引發收藏的風潮，今人也從這些留存的作品可略窺當時使用樣貌。

三、釉上彩瓷：琺瑯彩及粉彩、洋彩的誕生

探討清代陶瓷作品，不得不涉及釉上彩瓷，釉上彩瓷意指經窯爐高溫（約攝氏 1150 至 1200 度以上) 燒成瓷坯，再施上釉彩料後以低溫（約攝氏 700 至 900 度）燒成的彩瓷。其中「琺瑯彩」及「洋彩」、「粉彩」可說是這時期的創新表現。琺瑯彩即爲釉上彩料的一種，琺瑯料從明代的景泰藍作品（銅胎金屬琺瑯器）演變而來，是以硼作爲助熔劑，以砷作爲著色劑的低溫彩料，開始燒成於康熙時期，盛行於雍正、乾隆年間，琺瑯彩瓷作品是用景德鎮燒製的白瓷胎，在北京宮廷內務府造辦處管轄的琺瑯作作坊內加彩繪製。

琺瑯原料一開始都是經由西洋進口，如胭脂紅色釉成分中使用黃金與康熙五彩的礬紅釉不同，琺瑯黃彩上的綠黃使用氧化銻爲著色劑

13　中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，頁 439。

也與傳統使用氧化鐵的鐵黃不同，由於琺瑯料中含有硼和砷，不見於傳統色料，而確認琺瑯料使用使於西洋進口，一直到了雍正六年（1728年）以後，宮廷造辦處檔案才見琺瑯使用自製國產彩料。[14]

「粉彩」一詞最早見於清末《匋雅》一書，[15] 早期中日陶瓷史學界認爲「粉彩」即爲清宮造辦處檔案文獻中的「洋彩」，[16] 約在康熙後期出現，並在雍正乾隆時期成爲釉上彩瓷的主流，粉彩的特點是在彩料中使用了氧化鉛 (PbO)、二氧化矽 (SiO_2)、氧化砷 (As_2O_3) 組成的玻璃白料，在白瓷胎上勾畫出圖案輪廓，然後塡上玻璃白爲底，再施畫其他顏料於玻璃白料上，然後用乾淨的畫筆將彩料依深淺濃淡的不同需要刷畫洗開，使不同顏料相互渲染，這種渲染技法使畫面有明暗立體感，與傳統五彩單線平塗的畫法效果不同，所用彩料也有不少與琺瑯料相同。

目前中外陶瓷史學界中存在「琺瑯彩」、「粉彩」、「洋彩」名稱分歧的定義，來自於研究角度切入點的不同，如裝飾風格、施畫彩料的技術、彩釉顏料的組成成分、作品生產地與儲放地點等；如果僅依施畫技術與彩釉顏料成分討論，三者間大同小異，若未經科學分析，

14 前引中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，頁 425-428；朱家溍，〈清代畫琺瑯器製造考《工藝美術史料匯編》之一〉，《故宮博物院院刊》3，(北京，1982)，頁 67-76、96；葉佩蘭、蔡毅，〈琺瑯彩粉彩概論〉，《琺瑯彩 • 粉彩》(香港：商務印書館，1999)，頁 16-18；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 280-288。

15 (清) 陳瀏 (別號江浦寂園叟)，《匋雅》，收入嚴一萍續編，《美術叢書》29 冊 (台北縣板橋市：藝文印書館，1975)，上卷頁 1；或見收入《中國陶瓷名著匯編》，(北京：中國書店，1991)，頁 87。

16 汪慶正，〈「粉彩」即「洋彩」考〉，《上海博物館館刊》創刊號 1，(上海，1981)，頁 92-94；佐藤雅彥，〈清朝官窯の性格〉《世界陶磁全集 15• 清》(東京：小學館，1983)，頁 132-144。

僅憑藉觀賞者肉眼辨識，要判定使用琺瑯彩或傳統五彩釉彩顏料有相當困難度。[17] 從目前使用文獻檔案與實物的聯繫容易顧此失彼，及在未對清宮琺瑯彩瓷進行更多科學化驗的前提之下，本文以使用顏料來說明琺瑯彩與粉彩等彩瓷雕塑作品是不得已而權宜的方式。在清康熙、雍正、乾隆三代釉上彩使用的成熟發展之下，也讓像生陶瓷雕塑工藝表現更淋漓盡致，從作品看來，像生陶瓷的母題選擇相當豐富，例如有：人物、動物、螃蟹、紅棗、花生、栗子菱角、蓮子、核桃、柑桔，若干陳設食物甚至與盛裝的盤子一起塑製施釉，另外還有海螺、蚌、鶴、孔雀、靈芝、竹筍、蓮藕等造型，可見陶匠工藝的熟練，造型也融入實用功能，多數母題的設計取材也含有健康長壽的吉祥語意或與題材諧音的連結。（詳見圖 12 至圖 25）

四、陶瓷雕塑工藝的文獻記載

清代瓷書筆記文獻如朱琰《陶說》、藍浦《景德鎮陶錄》、許之衡《飲流齋說瓷》等都不一而足提到了瓷器製作工藝的技術，[18] 歷來

17 施靜菲、彭盈真，〈從文化脈絡探討清代釉上彩名詞—琺瑯彩、洋彩與粉彩〉，《故宮學術季刊》29：4，(臺北，2012)，頁 1-74。文中詳細的研究史回顧列舉中國、日本與西洋陶瓷史研究者中相關文獻的討論，對琺瑯彩、粉彩、洋彩各名詞緣由及過往研究有詳細說明。

18 (清)許之衡，《飲流齋說瓷》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書（三集第六輯）》26 冊(臺北：廣文書局，1963)；(清)朱琰，《陶說》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書（二集第七輯）》29 冊(台北：廣文書局，1963)，；(清)藍浦著，鄭廷桂補輯，《景德鎮陶錄》，收入《中國陶瓷名著匯編》(北京：中國書店，1991)，頁 139-174；葉佩蘭，〈從故宮藏品看乾隆時期「唐窯」的新成就〉，《故宮博物院院刊》1，(北京，1992)，頁 3-11。

也累積發表了相關研究的成果，[19] 當中關於所謂瓷器的製作流程可以清代繪製《陶冶圖冊》中的〈陶冶圖說〉文字說明看出皇帝一手規劃的理想官窯製作過程：[20]《陶冶圖冊》中有二十幅冊頁圖畫及相對應的文字圖說，[21] 包含採石製泥、淘練泥土、煉灰配釉、製造匣缽、圓器修模、圓器拉坯、琢器造坯、採取青料、揀選青料、印坯乳料、圓器青花、製畫琢器、蘸釉吹釉、鏇坯挖足、成坯入窯、燒坯開窯、圓琢洋采、明爐暗爐、束草裝桶、祀神酬願等二十則生產流程，此一工序堪堪可比擬成現代製瓷工藝流程互相對照的生產步驟。

其中採石製泥、淘練泥土爲瓷石胎土原料的採集、處理及坯泥的製備；而圓器修模、圓器拉坯、琢器作坯爲物件成形的過程；又印坯乳料、圓器青花、製畫琢器，爲置備彩料及雕畫彩飾；至於煉灰配釉、蘸釉吹釉即爲調製釉料和施罩釉彩；而鏇坯挖足爲修飾坯體，燒坯開窯代表燒成作品；圓琢洋彩是釉上彩繪，明爐暗爐指第二次入窯低溫

---

19 日本學者吉田光邦研究統計收藏世界各地的陶冶圖作品，並給予「陶磁工程圖」的名稱，原文見吉田光邦，〈景德鎮の陶磁生產と貿易〉，《明清時代の科學技術史》，（京都：京都大學人文科學研究所，1970)，頁 570-580；或參考余佩瑾，〈《陶冶圖冊》所見乾隆皇帝的理想官窯〉，《故宮學術季刊》30：3，(臺北，2013)，頁 185-235，文中有進一步深入探討。

20 宋伯胤，〈從劉源到唐英—清代康、雍、乾官窯瓷器綜述〉，《清瓷萃珍—清代康雍乾官窯瓷器》(香港：南京博物院、香港大學文物館，1995)，頁 15-16；余佩瑾，〈清乾隆《陶冶圖冊》的繪製背景與創作意圖〉，《故宮文物月刊》5，(臺北，2010)，頁 14-23；以及前引余佩瑾，〈《陶冶圖冊》所見乾隆皇帝的理想官窯〉一文。本處〈陶冶圖說〉所引採用余佩瑾所發表探討，臺北私人收藏乾隆八年本《陶冶圖冊》〈陶冶圖說〉所記載，內容與朱琰《陶說》一書所錄二十則〈陶冶圖說〉記錄文字存在一些差異，詳見馮先銘，《中國古陶瓷文獻集釋【上冊】》(臺北：藝術家出版社，2000)，頁 97-99。

21 〈陶冶圖說〉共計二十則，與藍浦著，鄭廷桂補輯《景德鎮陶錄》卷一所附版畫〈陶成圖〉版畫圖說十四則，兩者圖文略有差異，但製作流程相近，在此不涉及版本流傳的進一步討論，但經比照其繪製生產流程的圖像與文字說明，兩者之間有相當程度疊合的因襲關係。

烘燒釉上彩，生產末期的束草裝桶則爲將成品包裝運送，最後的祀神酬願，則是感謝祈福生產過程的順利。

本文主要在探討陶瓷雕塑，清代陶瓷造型有多種變化樣式，新穎的有燈籠式瓶、帶托爵、轉心瓶、轉頸瓶等都頗具特色。器身的鏤雕（鏤空雕塑）、凸雕即在表面凸出雕刻主體物件，剔除周邊料件，工藝新奇精巧，有拉、印、雕、旋鑲、錐、汞、削、鏤等工法別稱，分工極細，也形成專業的工匠各司其職。

自明清以來陶瓷鑑賞家對於陶瓷器塑形與器型分類多有討論，歷來主要分爲「圓器」及「琢器」兩類，以下將《景德鎮陶錄》與《陶冶圖冊 (圖說)》中的圓器及琢器製作說明摘錄如下，這些技法也是像生陶瓷製作上不可或缺的方法。

> 《景德鎮陶錄》〈做坯〉：「圓器之製，其方稜者則有鑲雕印削之作，而渾圓之器必用輪車拉成，大者拉一尺以上，坯小者拉一尺以內，坯車如圓木盤，下設機局旋轉甚便，拉者坐於車上，以小竹竿撥車，使其疾轉雙手，雙手按泥隨拉之，千百不差毫黎，若琢器其渾圓者亦如造圓器法，其方稜者，則用布包泥，以平板拍練成片，裁方黏合各有機巧，幅中 (指版畫繪畫圖像) 兩擬其狀。」[22]
>
> 《陶冶圖冊 (圖說)》〈圓器拉坯〉：「圓器之製不一，其方瓣稜角者，則有鑲雕印削之作，而渾圓之器又用輪車拉坯，就器之大小分為二作，其大者拉造一尺至二三尺之盤盌鍾楪等，小

22 雄獅中國美術辭典編委會，《中國美術辭典》(台北：雄獅出版社，1989)，頁 512；（清）藍浦《景德鎮陶錄》卷一，「做坯」項圖說收入於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書（二集第八輯）》18 冊 (台北：廣文書局，1963)，頁 59；或見《中國陶瓷名著匯編輯）》(北京：中國書店，1991)，頁 14。

者拉造一尺以內之盤盌鍾楪等。車如木盤，下設機局，俾旋轉無滯，則所拉之坯，方免厚薄偏側，故用木匠，隨時脩治。另有泥匠，摶泥融結，置於車盤。拉坯者坐於車架，以竹仗撥車，使之輪轉，雙手按泥，隨手法之屈伸收放，以定圓器款式，不失毫釐。」[23]

《陶冶圖冊(圖說)》〈琢器造坯〉：「缾罍尊彝者，皆名琢器。其圓者如造圓器之法，用輪車拉坯，俟其曬乾，仍就輪車刀鏇定樣之後，以大羊毛筆蘸水洗磨，俾光滑潔淨，然後吹釉入窯，即成白器。如於坯上畫料罩釉，即為青花。其鑲方稜角之坯，則用布包泥，以平板拍練成片，裁成塊段，即用本泥調糊粘合。又有印坯一種，從模中印出，製法亦如鑲方鑲印二種，洗補摩擦，與圓琢器無異。凡此坯胎有應錐拱雕鏤者，俟乾透定稿付專門工匠為之。」[24]

從《景德鎮陶錄》中指陳某些可在陶輪上拉坯成型的器型如杯、碗、盤、碟等爲「圓器」，而在景德鎮窯場製作圓器以「一尺」爲標準分大、小兩作，大作製作一尺至二三尺大器坯件的盤、盌（碗）、鍾（杯）、楪（碟），小作製作一尺以下的器坯件，控制輪車在轆轤製坯後需經過陰乾、刮坯、修坯、施釉、裝匣滿窯、燒窯等工序，始能製作成器。

而「琢器」指陳的是不在轆轤輪車上拉坯成型的四方、瓜稜等立體作品如缾(瓶)、罍、尊、彝等器件，有部份也是本文要探討的像生瓷器的雕塑類型，說明瓷器有鑲雕與印削兩作，製作坯件會使用布將

23 《陶冶圖冊》為臺北私人收藏，余佩瑾，〈清乾隆《陶冶圖冊》的繪製背景與創作意圖〉，《故宮文物月刊》5，（臺北，2010），頁 14-18。

24 余佩瑾，〈清乾隆《陶冶圖冊》的繪製背景與創作意圖〉一文，頁 14-18。

泥料包住，以平板壓之成片，再以刀裁成段，組合時用泥漿黏合，製作工序繁多，步驟需一一配合，程度較爲困難。

上述雕塑技法與圓琢器型的提出，主要是爲了呼應清代瓷器應用範圍的擴大和新器種的出現，依其使用目的大致區分爲幾項類型：[25]

（一）飲食器、盛用器和日常用具：碗、盤、杯、碟、鍾、盞、壺、瓶、罐、洗、缸、盒、桌、枕、燭台等。

（二）陳涉及玩賞品的有花瓶、花尊、花觚、轎瓶、插屏、花盆、花托、鼻煙壺、瓜果及動物像生瓷、各類仿工藝品瓷器及其他雕塑等。

（三）文具和娛樂用品如硯、水盂、印泥盒、筆筒、筆杆、筆架、墨床、棋具、蟋蟀罐等。

（四）各種仿古禮器、祭祀器皿及宗教用各式法器。

而以上依使用目的而區分的四大類型當中，都能找到像生陶瓷器作品可以參見。從民間窯場江蘇宜興紫砂泥製作的像生陶器，到江西景德鎮官搭民燒的官窯、爲了貿易外銷訂單製作的像生瓷器之間，本文雖仍無法建立彼此之間相互影響的脈絡，或其間像生母題模擬影響的流佈。但從作品本身呈現工匠熟悉利用陶瓷胎土配合釉彩與燒窯技術，可以隨心所欲地仿製各物品。文後附圖所舉像生瓷作品例子當中有：人物、動物、螃蟹、紅棗、花生、栗子、菱角、蓮子、核桃、柑桔，這些物品甚至與陳放的盤子燒結在一起，可見陶匠工藝的熟練，造型融入實用功能；以及多數母題的設計取材，與擬生物品諧音意涵吉祥的語意連結。另外還有海螺、蚌、鶴、孔雀、靈芝、竹筍、蓮藕等造型，型態質感均維妙維肖，達到巧奪天工的境界，像生陶瓷既不會變質腐壞，在陳設與賞玩的使用上亦可以配合長期置放或定時更換，十分實用而備受喜愛，也成就了一頁在清代陶瓷發展史上不可抹滅的篇章。

25　中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，頁 443。

參考書目

（一）筆記文獻

(清) 朱琰，《陶說》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書 (二集第七輯)》29 冊 ，台北：廣文書局，1963。

(宋) 吳自牧，《夢粱錄 · 外四種》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003。

(清) 陳瀏 (江浦寂園叟)，《匋雅》，收入嚴一萍續編，《美術叢書 (六集第七輯)》29 冊，台北縣板橋市：藝文印書館，1975。

(清) 許之衡，《飲流齋說瓷》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書 (三集第六輯)》26 冊，台北：廣文書局，1963。

(清) 藍浦著，鄭廷桂補輯，《景德鎮陶錄》，收入《中國陶瓷名著匯編》，北京：中國書店，1991。

（二）專書

中國矽酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，北京：文物出版社，1982。

王光堯，《明代宮廷陶瓷史》，北京：紫禁城出版社，2010。

宋伯胤等主編，《清瓷萃珍—清代康雍乾官窯瓷器》，香港：南京博物院、香港大學文物館，1995。

江蘇宜興陶瓷工業公司編，《紫砂陶器造型》，北京：輕工業出版社，1978。

李毅華主編，《故宮珍藏康雍乾瓷器圖錄》，香港：兩木出版社，1989。

余佩瑾主編，《金成旭映 - 清雍正琺瑯彩瓷》，臺北：國立故宮博物院，2013。

佐藤雅彥主編，《世界陶磁全集 15 · 清》，東京：小學館，1983。

故宮博物院編，《故宮陶瓷館》，北京：紫禁城出版社，2008。

香港藝術館編，《宜興陶藝》，香港：香港市政局，1981。

馬文寬、謝瑞琚，《陶瓷史話》，臺北：國家出版社，2003。

雄獅中國美術辭典編委會，《中國美術辭典》，臺北：雄獅出版社，1989。

馮先銘，《中國古陶瓷文獻集釋【上冊】》，臺北：藝術家出版社，2000。

葉佩蘭主編，《琺瑯彩 · 粉彩》，香港：商務印書館，1999。

廖寶秀主編，《華麗彩瓷：乾隆洋彩》，臺北：國立故宮博物院，2008。

黎淑儀、謝瑞華編，《紫泥清韻：陳鳴遠陶藝研究》，香港：香港中文大學、上海博物館，1997。

藪內清主編，《明清時代の科學技術史》，京都：京都大學人文科學研究所，1970。

Michael Cohen and William Motley, *Mandarin and Menagerie: Chinese and Japanese Export Ceramic Figures Volume I the James E Sowell Collection*, London: Cohen and Cohen, 2008.

（三）期刊與論文

吉田光邦，〈景德鎮の陶磁生產と貿易〉，藪內清主編，《明清時代の科學技術史》，京都：京都大學人文科學研究所，1970，頁 570-580。

汪慶正，〈「粉彩」即「洋彩」考〉，《上海博物館館刊》創刊號 1，上海，1981，頁 92-94。

佐藤雅彥，〈清朝官窯の性格〉，佐藤雅彥主編，《世界陶磁全集 15 · 清》，東京：小學館，1983，頁 132-144。

朱家溍，〈清代畫琺瑯器製造考《工藝美術史料匯編》之一〉，《故宮博物院院刊》3，北京，1982，頁 67-76、96。

余佩瑾，〈清乾隆《陶冶圖冊》的繪製背景與創作意圖〉，《故宮文物月刊》5，臺北，2010，頁 14-23。

余佩瑾，〈《陶冶圖冊》所見乾隆皇帝的理想官窯〉，《故宮學術季刊》30：3，臺北，2013，頁 185-235。

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 280-297。

施靜菲、彭盈眞，〈從文化脈絡探討清代釉上彩名詞—琺瑯彩、洋彩與粉彩〉，《故宮學術季刊》29：4，臺北，2012，頁 1-74。

莫志 (W. Motley)，〈清代外銷像生瓷〉，《文物天地》1，北京，2013，頁 60-65。

劉曉晨，〈惟妙惟肖的乾隆仿生瓷〉，《滿族研究》3，瀋陽，2009，頁 68-72。

葉佩蘭，〈從故宮藏品看乾隆時期「唐窯」的新成就〉，《故宮博物院院刊》1，北京，1992，頁 3-11。

葉佩蘭、蔡毅，〈琺瑯彩粉彩概論〉，《琺瑯彩 · 粉彩》，香港：商務印書館，1999，頁 16-28。

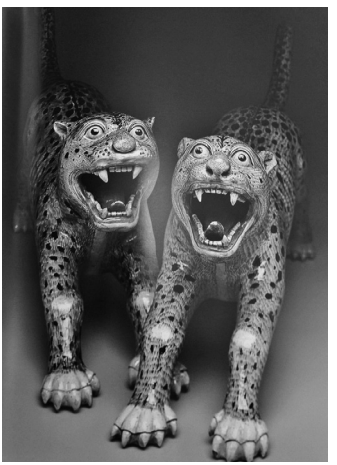
（四）網路資源

中國文化大學主編，中文大辭典數位版
http://ap6.pccu.edu.tw/Dictionary/words.asp?no=2219。

附圖與圖說：

圖 1　清康熙，三彩瓷塑
司酒侍童與麒麟
James E. Sowell **藏，高** 12cm
持杯站立小童與回頭而望的麒麟坐臥在一平台之上，作品是素燒瓷胎完成再二次施釉上彩。

圖 2　清乾隆，釉上彩瓷塑人物像
James E. Sowell **藏，高** 21.5cm
身穿藍色長袍老翁塑像應為壽星象徵，旁站有一紫袍侍童，壽星手持竹籃中盛裝物為蟠桃，象徵多壽，旁邊的花鹿，能尋得靈芝，此組塑像意涵健康長壽之意。



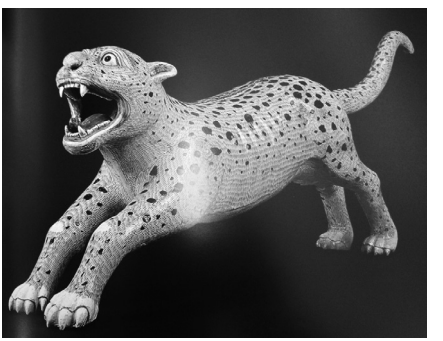


圖 3 與圖 3-1　清康熙，釉上彩瓷塑豹 一對，James E. Sowell **藏，長** 99cm
此對大型彩塑花豹準備彈跳與警覺的模樣栩栩如生，有研究者以為是在皇室園林中近距離觀察所製。

圖 4 清乾隆，釉上彩瓷塑牛頭尊湯盤
James E. Sowell **藏，長** 99cm
此類動物獸頭型制湯盤多見於歐洲收藏當中，可能是當時民間窯場受國外訂單要求所承製，而在中國本土則相當少見。

圖 5 與 5-1 像生紫砂陶蓮蓬壺，上海博物館藏，長 14.2cm**，高** 9.5cm
此壺泥色呈黃褐色，以側置的蓮蓬作壺身，捲曲的荷葉為流口，細長藕莖為持柄，雙紅菱、殘缺藕遍及小螺螄為足，蓬頂掀開一片做為壺蓋，跳躍其上的蟾蜍為蓋上鈕頂。壺身蓮蓬上有十六顆蓮子，均可轉動，造型工藝與構思令人嘆為觀止。蓮蓬外觀與抓開的內層有不同質感，以及蓬上有蛀蟲、蛀孔，均達到以假亂真的程度。

圖 6　像生紫砂陶爵杯
上海博物館藏，長 14.6cm
泥色深褐，摻淺金黃色細砂，近似梨皮，故有「梨皮泥」之稱。器型仿青銅器爵杯而成，圓頂鼓腹，附三錐形足，帶執把，流口兩側飾傘狀短柱。器腹刻帶狀回紋一周，把端刻有獸面紋，本件作品造型古樸，紋樣精細，模仿青銅工藝紋樣相當精細。

圖 7　像生紫砂陶石榴水洗
香港中文大學文物館藏，長 9.5cm
造型取材自象徵多子的石榴，石榴側置，以石榴熟透的爆裂口，做為水丞的開口，而貼飾一側的柄梗則向下延伸而為枝葉花蕾，成為水洗的承座。雕塑上力求寫實自然，石榴皮裂開處的質感，露出數顆石榴籽、葉上的小蛀孔。泥色淺黃，器表泥料噴灑黑、紅色斑點製造斑駁感，石榴花籽加塗褐紅色彩，可見工匠的巧思。

圖 8　像生紫砂陶栗子水洗
香港中文大學文物館藏，長 9.3cm
造型取材栗子造型，扁平的一側向上，貼塑紅棗(諧音象徵「早」)、花生(諧音「生」)、菱角(諧音「伶」)、荔枝(象徵「俐」)、蓮子(象徵「子」)，意即「早生伶俐子」。另一側有核桃、龍眼、瓜子，連同整體的栗子造型，共九種果品象徵代表長久，寓意長久永遠。作品塑工自然，巧妙善用各種泥色來表現各種果品特色。

圖 9　像生紫砂陶南瓜水滴
香港中文大學文物館藏，腹徑 6.5cm
器身塑成扁圓南瓜造型，瓜腹身呈十二瓣稜，貼飾枝葉，枝梗上有卷鬚，葉片有蛀孔。泥色呈深褐色，摻有黃砂泥。本作品構思巧妙處是配置瓜蒂形器蓋，蓋下連接一小圓管，使用時可以手指按壓器上小孔，即可將水吸出，造型與功能兩者巧妙合一。

圖 10 紫砂陶仿竹臂擱
上海博物館藏，長 18.6cm
本作品在形制與呈色上，都肖似竹製品。臂擱上的蛀孔形狀各異，其中一孔穴內的蛀蟲亦栩栩如生地表現出來，竹面的殘葉，剖面的竹絲紋，以及竹節處的殘損均逼真刻畫。有「鳴」行書刻款、「陳鳴遠」篆書印款。臂擱中段題刻有「夜露」、「鳴」字落款組合。

圖 11 像生紫砂陶蓮蓬杯形洗
上海博物館藏，長 8.1cm，高 4.4cm
器型為蓮蓬杯形，器身及連結的莖部均為褐泥製成，器內壁泥色稍淡。蓮蓬頂內有蓮子十一顆，均可轉動。洗的底部一側有蓮子三顆，其中一顆剝去半截外殼，露出淡黃的蓮心，另有荸薺一枚，皮色紅潤光鮮，甚為逼真。

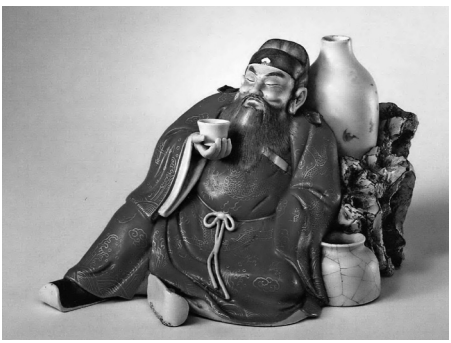


圖 12 清康熙，粉彩鐘馗醉酒像
北京故宮博物院（清宮舊）藏
高 16.8 cm，底長 29cm
鐘馗身穿紅色金彩雲龍海水紋長袍，腰繫黃絲絛，背依青色山石而坐。他一手執酒杯，雙目微閉，醉眼惺忪，身旁一尊仿宋官釉酒罈，山石上放置一件白釉紅蝠彩酒瓶，山石一側陰刻「康熙年製」楷書款。此塑像原是清宮中守庫財神，八國聯軍攻佔北京時流落宮外，後為內務府司官慶寬購回宮中。

圖 13 清乾隆，像生瓷塑海螺
北京故宮博物院（清宮舊）藏
三件海螺造型與色彩各異，背部外殼製成豎狀條紋皺褶，施鐵、灰醬色釉，並有貝殼光澤表面紋飾及海水沖蝕斑駁痕跡明顯可見，狀似逼真。

圖 14 清乾隆，粉彩瓷凸雕殘荷葉式洗
北京故宮博物院（清宮舊）藏
殘荷葉片，葉面利用濃淡不一的綠彩釉表現正反面，褐、黃色釉呈現殘破感，荷葉面上有蓮蓬與花苞及一束藕莖，深淺不一略帶黃的釉色襯托出荷葉飽經風霜的感覺，葉面下方有田螺裝飾。

圖 15 清乾隆，粉彩紫地古銅紋帶托爵杯
北京故宮博物院（清宮舊）藏
通高 13.4cm，**盤口徑** 11.6cm，**盤足徑** 6 cm
器型仿青銅爵杯，分爵杯和托盤兩部分，器內施松石綠釉，器外以胭脂紅釉為背景地，再以彩料繪饕餮紋。托盤凸起一個山型支柱，繪青花海水山石紋，分有三個凹槽，恰巧插入爵杯三足，故又稱為歇爵山，寓有「江山一統」之意，底有青花書「乾隆年製」篆書款。雖然鮮豔的釉色與青銅器相去甚遠，但在器型模仿的考量下，將其納入討論。

圖 16 清乾隆，粉彩醬地描金凸雕靈桃瓶
北京故宮博物院（清宮舊）藏
高 21.3cm，**口徑** 5.2cm
器身仿三瓣花形，撇口長頸，圓腹圈足外撇，器內施松石綠釉，外為醬色背景地描金彩纏枝菊花紋。頸部凸雕有一株折枝桃，結有五顆纍纍果實，栩栩如生，器肩凸雕有靈芝，主題寓有「(靈)芝仙(桃)祝壽」，外底陰刻有「大清乾隆年製」篆書款。

圖 17 清乾隆，粉彩凸雕嬰戲瓶
北京故宮博物院（清宮舊）藏
高 21.1cm，**口徑** 5.8cm
器身仿三瓣花形，撇口長頸，圓腹圈足外撇，器內施松石綠釉，外飾粉彩花卉紋。頸部凸雕有個嬰孩嬉戲，頸肩交接處堆塑紅絲帶，外底青花書「大清乾隆年製」篆書款。

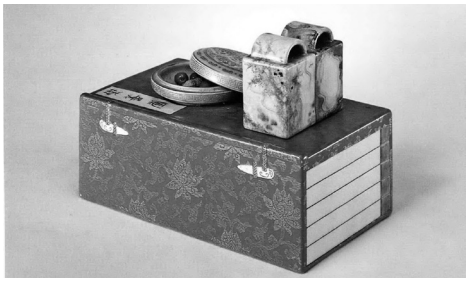


圖 18　清乾隆，粉彩瓷錦書式金鐘籠
北京故宮博物院（清宮舊）藏
通高 14cm **長** 25.7cm **寬** 11.7cm

金鐘籠為錦書式，似一卷裝在錦緞書套內的線裝書函。「書」上擺放著兩枚帶拱型鈕的仿石釉印章，將印章移開後有長方形臥槽與中空的「書函」箱體相通，箱內可以放置金鐘兒等鳴叫的秋蟲。印章前置有一印盒，盒內有瓷製像生櫻桃、花生、蓮子瓜子等小食品，形象逼真，似可隨手拈來餵食金鐘蟲兒，盒底亦有五孔與下方「書函」箱體相通，盒蓋移開便可聽到籠內金鐘蟲兒清脆鳴叫聲。盒底有「大清乾隆年製」紅料篆書款。

本件像生書函式金鐘籠有《樂善堂》篆體書名，是仿照乾隆皇帝年輕未即位前所作《樂善堂全集》的詩文全集，該書在乾隆二年（1736 年）刊刻成書，二十三年時乾隆皇帝親自刪訂，定本三十卷，本件作品結合御製詩文書卷為名，頗具特色。

圖 19　清乾隆，仿古銅彩瓷犧耳尊
北京故宮博物院（清宮舊）藏
高 21.8cm，**口徑** 13.2cm

此作品通體仿造戰國時期錯金銀青銅犧耳尊形制燒製，廣撇口，器頸部上寬下窄，豐肩向下漸收斂，圈足微外撇。器肩兩側各堆貼一犧耳，器身以青銅色釉為背景地，松石綠與金銀彩繪紋飾，間雜有斑駁的銅鏽色，仿製效果酷肖青銅真品，外底書有金彩「大清乾隆年製」篆書款。

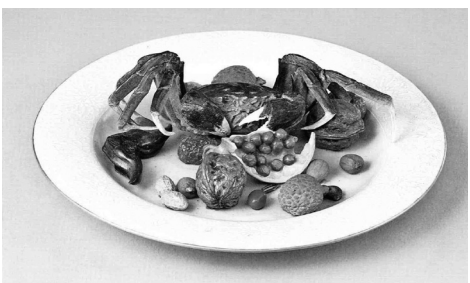


圖 20 清乾隆，粉彩像生瓷雕果品蟹盤
北京故宮博物院（清宮舊）藏
通高 6.5cm，**口徑** 22cm

折沿盤，弧形壁，矮圈足。器內外施白釉，盤外沿折邊印花纏枝蓮紋一周。盤內雕塑像生核桃、椰棗、荔枝、荸薺、花生、蓮子、菱角、瓜子及螃蟹一隻，與盤身黏結，形象逼真。底書有青花「大清乾隆年製」篆書款。

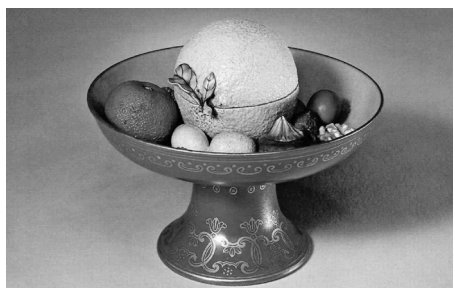


圖 21 清乾隆，粉彩像生瓷雕果品高足盤
北京故宮博物院（清宮舊）藏
通高 13cm，**口徑** 17.3cm

盤敞口弧壁，高圈足外撇。盤內與足內施松石綠釉，盤外施朱紅色釉背景地描金彩。盤內雕塑像生粉彩柑橘式盒、白果、桑椹、核桃、櫻桃、青果、荸薺、椰棗等各式果品，圈足內青花書有「大清乾隆年製」篆書款。盤內雕塑果實，狀擬逼真，釉色自然，所仿像生果品足以亂真。

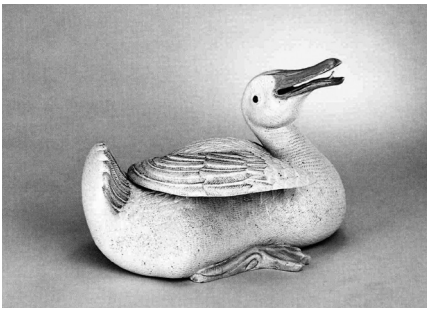


圖 22　清　粉彩像生瓷鴨
北京故宮博物院（清宮舊）藏
通高 9.4cm，底長 6cm
瓷鴨臥式，昂首張口，一翅揚起，尾羽上翹。器身以粉彩裝飾，身體為白色，雙翅與尾部呈淡灰青色，口及雙蹼為黃色，雙眼黑色點睛。頭頸及腹下以竹梳狀工具篦畫羽毛紋，背部及雙翅、尾羽皆凸雕翎毛，下腹及足底平坦無款識。

圖 23、圖 23-1
清乾隆，仿朱漆菊瓣式蓋碗
北京故宮博物院 (清宮舊) 藏
高 9.1cm，口徑 11.5cm
蓋碗屬於飲茶用具。碗成菊花瓣形式，原口，深弧腹。蓋面作隆起狀，上置圈狀鈕。蓋內面以金彩書御製詩一首：「製是菊花式，把比菊花輕，啜茗合陶句，浥露掇其英。乾隆丙申御題。」乾隆丙申即 1776 年，此碗身通體施單仿朱漆紅釉，色質逼真。外底及蓋頂抓鈕均書寫金彩「乾隆年製」篆體款。

圖 24　清道光，黃釉仿竹雕花筆筒
北京故宮博物院 (清宮舊) 藏
高 10.5cm，口徑 16.3cm
筆筒呈圓筒狀，口與足徑大小相若。器身通體及圈足內均施淡黃色釉，外壁刻畫三組圖案分別為蘭、菊、梅花紋。外底刻「大清道光年製」篆書款。

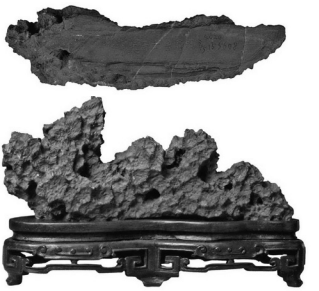


圖 25　清乾隆，醬釉像生瓷山子
北京故宮博物院藏
高 6cm，長 12.3cm，寬 4cm
山子模仿天然山峰形狀，高低錯落，釉色亦模仿天然山色，以鐵灰醬色為主，將白色胎土素燒完成後，再施醬褐色釉彩二次焙燒而成。底部自右至左暗刻「蝸寄居士清玩」。蝸寄居士為督陶官唐英的號，唐英生於康熙 21 年 (1682 年)，卒於乾隆 21 年 (1756 年)，唐氏督燒官窯期間，創造出不少精美陶瓷製品，此件山子有可能為唐英親手製作的文房用具。

圖版說明：圖片主要引自上述參考書目《故宮珍藏康雍乾瓷器圖錄》、《故宮陶瓷館》、《琺瑯彩 · 粉彩》、《紫泥清韻：陳鳴遠陶藝研究》等出版圖錄。