



清康熙
雜乾名
瓷特展

清康、雍、乾名瓷特展

CATALOG OF THE SPECIAL EXHIBITION
OF K'ANG-HSI, YUNG-CHENG AND
CH'EN-LUNG PORCELAIN WARE
FROM THE CH'ING DYNASTY IN
THE NATIONAL PALACE MUSEUM

國立故宮博物院 台北

民國七十五年

NATIONAL PALACE MUSEUM

TAIPEI, 1986

統一編號：

2001875026 1

版權所有

中華民國七十五年十月初版

中華民國新聞局登記證局版臺業字第2621號

清康、雍、乾名瓷特展

發行者：秦 孝 儀

編輯者：國立故宮博物院編輯委員會

出版者：國立故宮博物院

中華民國台北市士林區外雙溪

電話：(02) 8 8 1 2 0 2 1 號

劃撥帳戶：0012874—1 號

印刷者：裕台公司中華印刷廠

台北縣新店市寶強路6號

電話：(02) 9 1 1 0 1 1 1 — 6

Copyright © 1986 by the National Palace Museum

CATALOG OF THE SPECIAL EXHIBITION
OF K'ANG-HSI, YUNG-CHENG AND
CH'EN-LUNG PORCELAIN WARE
FROM THE CH'ING DYNASTY IN
THE NATIONAL PALACE MUSEUM

Publisher: National Palace Museum

Wai-shung-hsi, Shih-lin, Taipei,

Taiwan Republic of China

Printer: China Art Printing Works

Division

Yu Tai Industrial Corporation, Ltd.

No. 6, Pao-chiang Rd., 23109 Hsin-tien City,

Taipei County, Republic of China

清康雍乾名瓷特展

序

我國瓷器，至於清初，景德鎮始奠定其雄視寰宇之地位。當元之時，雖已設官窯於此，然而吉州、鈞、定、龍泉、建諸窯，固已不若宋季之盛，而談論者並皆重之。至於有明，諸窯衰廢，而御窯則用無常質，以徵派充其所需，是以豐儉有時，良窳因替，景德鎮之瓷，雖已傑出，第未臻於能如後之求精不怠，日趨新境也。清康熙時，始撥公帑充其常用，並由內府派員駐廠監督，人有長才，用不至匱，雍乾繼之，清初官窯，遂成一時之盛。

本院典藏，來自清宮。當日上供御用，恰如披沙揀金，率皆上選，論質評量，自是舉世無匹，茲值雙十國慶，爰以清初康、雍、乾三朝名瓷為題，優中選粹，凡一百七十有一件，論釉色則承宋、元、明之法乳，足可亂真；至若新創之釉裏紅、粉彩、琺瑯彩，賦色鮮明，華縟至極、精雅為妙，一空前代。論器形，若仿定、汝、官、哥諸大名窯，莫不得心應手，若仿古禮器，如鼎彝尊壺；製作文房清玩，如筆管、墨床、水丞、印盒；莫不方圓自適。若仿銅、仿漆、仿琺瑯、仿木，其材其質，唯妙唯肖，搏泥幻化，至此可謂鬼斧神功矣。

此次展出，由器物處瓷器科蔡本雄科長及同仁籌劃，至於圖錄之編纂，由蔡和璧女士主其事，圖片由林傑人君拍攝、翻譯由劉怡瑋、林瑞賓兩君任之，并書名以彰其勞。

中華民國七十五年十月衡山秦孝儀敬叙

FOREWORD

At the beginning of the Ch'ing dynasty (1644-1912), the Ching-te-chen kilns began to consolidate its position as preeminent in the world of Chinese porcelain wares. In the Yüan dynasty (1277-1368), official kilns had already been established there. Nevertheless, although Chi-chou, Chün, Ting, Lung-ch'üan and Chien wares were already not equal to the level attained during the Sung dynasty (960-1280), still they are all treated with equal respect by later commentators. During the Ming dynasty (1368-1644), these wares entered into decline. The imperial kilns received only irregular disbursements for expenses, when there were special needs for porcelain wares. Because of this, there were times when the money was sufficient, and times when it was not, times when the wares produced were excellent, and times when they were substandard. Ching-te-chen kilns, although already at that time outstanding and renowned, were still not yet able to constantly improve techniques and set a new standard of excellence every day, as they would in the future. In the K'ang-hsi period (1662-1722) of the Ch'ing dynasty, a portion of the treasury was set aside for the kiln's expenses, and an official from the Imperial Household Department was sent to administer the factory. The personnel were talented and there were no worries about expenses. The Yung-cheng (1723-1735) and Ch'ien-lung (1736-1795) reigns continued this system, and thus the early Ch'ing official kilns became the rich producers we now know they were.

The National Palace Museum collection came from the Ch'ing palace, where at the time extremely rigorous selection was made of wares for ritual and personal imperial use. Regarding quality, it is only the best. We are soon approaching the "Double Ten" National Holiday, and this exhibit takes the famous wares of the K'ang-hsi, Yung-cheng and Ch'ien-lung reigns during the flourishing Ch'ing period to be the theme of an exhibit which displays the best of the best. In all 171 objects are on view. The glazes used on many of these wares followed Sung, Yüan and Ming formulas. They are so close as to be difficult to tell apart from earlier glazes. On the other hand, there were newly created red glazes, *famille rose*, and painted enamel glazes which have very distinct and beautiful colors. They are extremely complicated, marvelously, incomparably crafted.

The shapes of some of the vessels imitate famous Ting, Ju, Kuan and Ko wares with easy fluency. At times they reproduce the shapes of ancient Chinese ritual bronzes — particularly the *ting*, *yi*, *tsun*, and *lei* vessel types. Utensils for the scholar's studio were produced, like brush handles, ink rests, water containers, seals, all without any hesitation or technical limitations. When bronze, lacquer, cloisonne enamel or wood was imitated, the physical qualities of the material were all captured and there is a great resemblance. The craftsmen's abilities to manipulate clay was miraculous and bordered on the divine.

The exhibition was mounted by the head of the ceramics section of the Antiquities department, Mr. Tsai Pen-hsiung and the section staff. The catalogue was prepared under the able direction of Ms. Tsai Ho-pi. Photographs for the catalogue were taken by Mr. Lin Chieh-jen, and the translation into English was done by Mr. Cary Liu and Mr. Rob Linrothe.

清康、雍、乾、名瓷特展介紹：

此次清朝瓷器特展內容，共展出康熙、雍正、乾隆三朝瓷器一百七十一件。包括各種器形及釉色，展出方式盡量將三朝同釉色瓷器排比同列，以提供參觀者對其有個綜括性的參考。

清朝官窯以康熙、雍正、乾隆三朝最爲突出，因爲它有充裕的經費來源，完備的組織，督導人員的細心提調而得來的成果，在本圖錄後附有相關資料一覽表，用以與本文參照，使整個御窯動態能更明確地勾畫出來。

中國瓷器生產，自元朝以來集中於景德鎮，到明朝御窯廠成立後，更形成其中心地位。因此在一個定點上來分期，則往往以皇帝年號來作劃分標準，如洪武窯、永樂窯等。到了清朝仍沿用此習而各窯亦有其風格特色，雖說官窯有年款者，能依以爲據，但是各窯風格之形成並非在每個朝代開始便有，它是漸進的，須要經過一段時間並隨著時代與社會風尚之改變而改變，等成熟後才完成其代表風格。清朝官窯在清初政情未穩，官窯制度未完全確立之前仍沿著明晚風格，因此這一段過渡期產品便不能特別顯出清朝瓷器的風貌。直到康熙十九年平定吳三桂之後，民生步入安定時，由於康熙本身對工藝的喜愛，促使清朝瓷器的燒造步向高品質的領域。由於此一基礎，再加上雍正時期世宗謹密嚴格的要求，與乾隆的重視，這三代所累積，方使創出了歷朝瓷器技巧的新高峯。

康熙時代：

清順治帝六歲即位，一直到順治八年才親政，這一段時間，內廷仍有種種不平穩跡象與憂慮，親政以後才漸次平息安定。順治十一年及十四年曾二度命燒造龍缸及欄板，但經數年努力都未能達成理想，由於累民不已，因此在順治十七年經由江西巡撫張朝璘等人請旨停燒。這一段期間景德鎮之燒造由於技術面仍未能突破，雖然奉旨燒造，給予景德鎮一個刺激生

產的好機會，但因燒造失敗，實際上並未能有更多的進步。康熙即位時年僅八歲，康熙六年親政，在親政之前，內閣工部爲了文廟祭祀所需器物皆沿用舊器却具明朝年號，於是便題請換造，但所得指示却是俟其損壞補造時再寫本朝年號。由此可知，這一段時期之經濟狀況仍未有餘力及此。康熙九年閏二月時，爲了祭祀祖陵和順治的山陵，諭禮部準備典禮時所需之器用，於是開始景德鎮之燒造命令。在雍正十年刊「江西通志」中所記載之資料爲「…燒造祭器等項俱估值銷算正項錢糧，並未派徵，陶成分限解京」。景德鎮這次所奉個案的燒造命令，與以往有其不同：經費由公帑正項銀支出，給工匠們一個很大的鼓勵，他們脫離了明朝派徵方式、而有了固定的經費，這也正是促成日後御窯趨於穩定的因素。我們可以說康熙九年的勅燒是清御窯燒造的真正起步點。但是沒想到這個起步點正要循序發展時，却在康熙十三年爲吳三桂叛軍延及而破壞。江西總督董衛國報告「湖口、彭澤相繼被陷，浮梁、鄱陽諸賊，嘯聚日衆。」在「江西通志」內亦記載「景德鎮民居被燬，窯基盡圯，大定後無從燒造。」這一亂，又把剛要復甦的基業破壞了。直到康熙十七年時，清軍才反敗爲勝，康熙十九年三月戰事總算平靜下來而得以休養生息。於是年青的皇帝開始有充分餘力對內廷大小事務注意。十九年九月，下諭由內府派出燒造御器有關人員即廣儲司郎中徐廷弼、主事李延禧、工部虞衡司郎中臧應選等人到景德鎮去駐廠監督。在人事陣容方面是強而有力的；再加上經費支出仍採取如康熙十年勅燒祭器時由公帑正項錢糧發給的前例，因此優秀工匠相率而至，御窯的燒造，也帶入了新境界。康熙風格的瓷器於是產生。

康熙二十一年元月，皇帝特在乾清宮筵宴諸臣，乾清宮之筵宴向來諸臣未與，由於「今因海內乂安，時當令序，特於乾清宮賜宴，君臣一體，共樂昇平，同昭上下泰交之盛。」那麼這次的特宴所用之器皿，其一部份應是臧應選督造之成果吧？

有關臧應選督造御窯的記載，雍正十年刊「江西通志」除了有上述資料外，還提到「陶器則有缸、盆、盂、盤、尊、爐、瓶、罐、碟、碗、鍾盞之類，而飾以夔雲、鳥獸、魚水、花

草，或描、或錐、或暗花或玲瓏諸巧具備。」雖然述及器形及紋飾、技法，但並沒提及釉色。在後來一般資料稱臧窯最佳者則為鱔魚黃、蛇皮綠、黃斑點，屬於不透明重色釉，在官窯系統裡，這些是新創的釉色，却未為雍正十年「江西通志」所錄。這個問題可以從雍正十三年冬月唐英在景德鎮所造的「陶成紀事」碑內找到答案，碑內述及五十七種釉色，中有「仿廠官釉，有鱔魚黃、蛇皮綠、黃斑點三種」，所謂仿廠官釉即是仿御窯廠官窯釉色。當然，一般以康熙時期著名官窯而言，臧窯之外還有郎窯，郎窯即是郎廷極時期所督造之窯。郎廷極於康熙四十四年任江西巡撫兼管景德鎮御窯，但這段事跡在乾隆、嘉慶時「陶說」及「景德鎮陶錄」、地方志中都未特別提及。分析其原因，應是康熙時期臧應選為內府所派之專職督造御窯，而郎廷極則以江西巡撫之職兼管御窯，在地方宦績上赫赫有名，但却非內府所遣之專責督窯可比，其兼管窯業績未被記入官式資料也在情理之中。郎廷極兼管御窯遠在臧應選督造之後，而且一為兼管，一為專職，因此雍正時唐英所仿的「廠官」可能是指著臧應選時督造御窯廠之官窯釉。此事到嘉慶二十年序刊「景德鎮陶錄」便詳細地記載著「…廠器也，為督理官臧應選所造，土埴賦，質瑩薄，諸色兼備，有蛇皮綠、鱔魚黃、吉翠、黃斑點四種尤佳…」。此特別釉色，為臧窯之特色，其後雍正、乾隆時亦相繼承燒，如圖錄中56、58、95、96等可供參考（注：在名稱上為方便起見此類一概稱之為茶葉末）。

臧窯由康熙二十年起，到二十七年臧氏離開景德鎮這一段時間內，記錄有限，在業績上當時及稍後並沒有留下特別的記載。我們除了上述「江西通志」所述及之器形紋飾，及陶成紀事碑中得知特別釉色之外，由康熙二十八年內府成立茶庫、瓷庫之事實也可得知臧窯燒造成果。內府瓷庫成立即是為儲存這幾年御窯廠所燒造的瓷器。這不但說明了臧窯所立功績，也為往後御窯廠發展，奠定基礎。

臧應選之後，御窯廠可能由地方巡撫來接管，這一段期間未有資料，但康熙四十四年郎廷極任江西巡撫時便兼管景德鎮，如上所述及，則為地方大臣兼管。有關郎廷極督窯之事，

在清末民初時曾衆說紛云，直到近年許謹齋詩稿被發現才成定論。另外在江西按察使劉廷璣之「在園雜誌」中亦提及郎窯，這二則同時代資料中許之詩提及「中丞嗜古得遺志，政治餘閒程藝事，地水火風凝四大，敏手居然稱國器，比視成宣欲亂真……」。而劉廷璣之文內有「近復郎窯爲貴，紫垣中丞公開府西江時所造也，倣古暗合，與真無二，其摹成宣黝水顏色橘皮稜眼，款字酷肖，極難辨別……」。皆提及郎廷極任江西中丞時，政治餘閒程藝事，文中特別強調仿明朝成化、宣德之酷似，驚喜贊嘆。所仿釉色有青花、白瓷等。當然這些只是因爲仿得太好，所以特別提起，而郎廷極時代所燒造，特別爲人所稱道的則是紅釉，因爲紅釉在永樂、宣德時名噪一時，其後便無法再燒出可與類比之釉色。直到郎廷極督窯時才再燒出銅紅釉，既極精美，且能具其時代特色，故至今爲人所稱道，因此後人以監督官之「郎」姓冠於窯，更以「郎窯」來代稱清康熙時代之紅釉瓷。這個時期，由於臧窯的基業再加上郎窯的發展，清官窯便得到了急速的進展。

與郎廷極有關史料未提及其督窯之事，除了有上述的許謹齋與劉廷璣詩文外，西洋傳教士殷弘緒兩封有關景德鎮的書函中亦頻頻提及「地方長官」云云。殷弘緒在康熙三十八年任饒州耶穌會神父，而郎廷極則在四十四年任江西巡撫。在故宮檔案郎廷極奏摺中曾提及殷弘緒送進呈上之葡萄酒，兩人面同裝貯加封以便送進京城，也就是說殷弘緒透過郎廷極關係向康熙帝進獻葡萄酒。因此，這一段時間殷弘緒確與郎廷極曾有往來，殷弘緒不但藉以維護其傳教，並且進而對景德鎮陶瓷燒造情形得以瞭解，這個時期也正是歐洲熱衷中國陶瓷之際，因此殷弘緒所寫之兩封有關景德鎮燒造的書函也得到很大的回響與刺激，日後才有德國麥先瓷器研究成功。此時中國與歐洲相互地具有吸引力與興趣，康熙帝一面嚴頒禁教令，又一面對東來的傳教士具有一技之長者大感興趣。經常要江西、兩廣一帶地方大臣留意到中國來之傳教士，懂天文或具有特殊技術者立刻送往京城。如康熙四十六年五月二十六日，兩廣總督趙弘燦與巡撫范時崇奏摺中有「…欽差戶部員外郎巴哈喇，養心殿監造筆帖式佛保爲西洋人

事務到廣，隨蒙傳旨與廣東督撫，且多羅不必回西洋去，在粵門住著，著旨。又奉旨著佛保傳與督撫，見有新西洋人內有技藝巧思或係內外大夫者，急速著督撫差家人送來。」因有此欽命，於是八月十三日趙弘燦便將「…今查有新到西洋人拾壹名，內惟龐嘉賓據稱精於天文，石可聖據稱巧于絲律，林濟各據稱善於做時辰鐘表，均屬於頗有技藝巧思…今將龐嘉賓、石可聖、林濟各叁人，臣等專差家人，星飛護送進京…」。

如此，康熙四十七年八月二十六日，趙弘燦又送去會創製藥的魏哥兒，懂天文的得馬諾，孔禮世三人進京。而這些傳教士也靠著他們一技之長得以護身，即如法國的耶穌會士白晉 Joachim Bouvet 所著的「康熙帝傳」中說「以法國之美術與學問得其庇護…法國之美術學問得到尊敬…」。

，康熙四十七年這一年也正是宮內將養心殿匠役人等俱移於造辦處，顯示著康熙中期因政治安定與經濟富裕，促使工藝發展，馴及於宮廷工藝。回顧一下清初瓷器發展歷程：在順治以至康熙十年以前大體承沿明朝，康熙十年勅令燒造，因而帶動景德鎮之發展。康熙二十年，御窯廠設置更給景德鎮帶來安定與繁榮，景德鎮御窯穩定以後宮廷工藝又開始發展起來。

康熙帝，除了研讀滿文、漢文之外，經常對中國以外之事物寄以興趣與關心。就如段弘緒第一封書函內記有大臣們應皇上之求，向歐洲人採取新創意：「深知歐洲人具有發明才能的官員，時托屬小生如有歐洲新奇發明或創造帶給他，以便貢於皇上…」。「欲知天下事之今上皇帝，為其製作之必要將陶工們帶進北京城，陶工們也盡其所能而努力，但其努力並未能達於成功之境」。這是康熙五十一年所寫信函，因此可知，在此時，康熙帝試圖著把陶瓷帶入宮內發展成為宮廷工藝之一環。其後仍繼續，在康熙五十六年三月時，馬國賢 Matteo Ripa 信中提到「皇上開始非常喜歡歐洲琺瑯畫，盡力介紹琺瑯畫到宮中造辦處。於是，從歐洲帶來瓷器用之繪料及幾件大件琺瑯，使皇帝思慮要做出某些器物。皇上命歐洲畫家來畫琺瑯，我們須將一整天和賤微工匠同作息。於是言稱，不曾學過畫琺瑯，而且也故意不學此技藝，我們畫得其劣無比，於是皇帝便下旨作罷」。康熙五十年以後宮內開始對瓷器與琺瑯的

結合加以研究，於是便發展出康熙時期琺瑯彩瓷，康熙琺瑯彩瓷幾乎都是以銅胎琺瑯作為藍本，在器表全部密著釉料，圖案紋飾與色地相連，如圖24。另外圖23之例則較特殊，用明朝暗花白瓷盤來作瓷胎，而圈足底被磨去了一層露胎，可能為原款。圈足中加畫圓圈，圈內上琺瑯彩，然後加紅料康熙年款。盤心黃地花卉亦是圖案紋飾與色地相連，但在盤周花卉却不加色地，以此手法來上琺瑯瓷器是不多見的。由此一例可說是一種突破，這個突破帶動後來琺瑯瓷不加色地而能達成清晰秀雅的製作境地。康熙五十九年，琺瑯彩已經發展到相當程度，由江寧織造曹頌報雨水摺內硃批中可看出，其內容為「近來爾家差事甚多，如磁器琺瑯之類，先還有旨意件數，到京之後，送到御前覽完，才燒琺瑯，今不知騙了多少磁器…」。

這裡提示著先將白瓷胎送到宮內，等皇帝同意後，才照旨意去燒琺瑯。在記錄中，曹頌任江寧織造與瓷器燒造似乎接不上關係，但曹氏一家，自康熙初年曹頌之祖父曹璽便任江寧織造，世代相承，終康熙一朝。曹璽有一張年月日不明進貢單上包括書畫工藝品，內含宋瓷數件在內，這便表示曹家對書畫工藝有相當程度的認識。而曹頌這則資料的來龍去脈雖不甚清楚，但可以確知曹頌對瓷器的燒造已經涉及了。

雍正時期：

宮中工藝，在康熙五十年以後瓷器加入行列。雍正帝以四十四歲之年即位，個性謹慎而嚴格。雍正元年時，宮內造辦處承繼康熙時之規模並且擴大人員編制，而且一下子增加了二十多人，是造辦處增額最多的一回。其關鍵人物則為怡親王，造辦處在怡親王領導下，開始步入清朝最頂峯的宮廷彩瓷製作時段。

一入雍正朝，琺瑯彩瓷由於雍正之重視，怡親王之主持，在此條件下，當然能得到最完美的進展。雍正二年二月奉旨燒造琺瑯，這時雖有康熙晚年打下之基礎，但仍未能有精熟的技術，於是常有燒破等事發生，這次燒造：「填白脫胎酒杯五件（參考品見圖41），內有二件有暗龍，奉旨此盃燒造琺瑯，欽此，于二月二十三日燒破二件，其餘三件爾等小心燒造…」以

此可以顯示對燒造琺瑯之重視。這種珍貴器物在雍正二年，曾有幾次賜給軍功第一的大臣年羹堯，在琺瑯瓷器一邊試作時，年羹堯便能屢屢得到賞賜，可知在當時他的炙手可熱了。

宮中琺瑯彩在雍正二年時積極進行燒造，雍正四年雖有相當程度的發展，但是，皇帝仍嫌它活計作得粗糙，造辦處也應皇帝要求專心於精益求精，雍正六年，琺瑯燒造開始邁向一個新境界。在二月二十二日資料中「奉怡親王著試燒琺瑯料，遵此于本日員外郎沈嶺，唐英此係怡親王著試燒琺瑯料所用錢糧物料，另記一檔，以待練完時，再行所明入檔。」此之前琺瑯料都用外來的，琺瑯料來源問題受局限，則燒造便受牽制。爲了解除這個牽制，於是撥專款試練琺瑯料，於雍正七年七月成功。這次的成功不但顏料供應無慮，顏色方面亦增加許多，也使得雍正琺瑯彩瓷創出色彩繽紛的更高層面。此舉另外所具的意義是造辦處琺瑯彩料之生產帶領著景德鎮琺瑯彩瓷的燒造，同上條資料內有「造辦處收貯的料內，月白、松花色有多少數目，爾等查明回我知道，給年希堯燒造瓷器用」（年希堯爲年羹堯之兄事在年羹堯賜死之後）。宮中琺瑯彩瓷得到了各種完整的有利條件，其後發展便是應雍正帝求完美之狀態下向高度工藝層面發展，也致使雍正琺瑯彩有最典雅精緻的作品產生。這種高格調宮庭工藝延續到乾隆時期（關於清琺瑯彩瓷請參閱故宮民國六十八年出版琺瑯彩特展圖錄。）

至於景德鎮，自年希堯兼管後，雍正六年由於淮安之地與景德鎮有一段距離，應於御窯廠管理之需由內府派遣內務府郎中唐英駐廠協理。唐英自康熙三十六年便供奉養心殿，被派遣景德鎮除具有熟悉宮中造辦處事務之外，雍正六年二月怡親王撥專款練琺瑯，唐英亦參與其事。半年後唐英被派往景德鎮，這意味著造辦處人員與景德鎮之關連，對景德鎮御窯燒造之重視，並可提昇景德鎮燒造水準成爲造辦處外環。再者唐英的確也達成了任務。

景德鎮御窯廠設立監督官與駐廠協造，在組織上臻至完備，得以達到管理最佳效果，這個制度的確立，由康熙二十年所派遣駐廠人員中有筆帖式車爾德，車爾德的職務雖沒有明確記載，但在清朝各部衙門筆帖式爲助理人員性質，所以有臧應選之監督官，而車爾德爲助理

。這個制度，在雍正六年以後其記載便非常明確，直到乾隆五十一年御窯廠管理由九江關稅管理官，奏請裁撤廠務，交由景德鎮同知巡檢就近管理為止，在宮中檔案中都可找到其人員的清晰資料。

自雍正六年唐英駐廠協理，不但與工匠同食息，並重視研究發展，在他到任後半年便派幕友吳堯圃去均州尋訪探知鈞釉瓷燒造，在雍正十三年陶成紀事碑中記五十七種釉色，除了仿宋、明釉色外，亦有很多新釉色，這可以說是他這一段期間內所努力的成果。雍正十三年十一月年希堯被革職，唐英昇淮安關稅管理兼管御窯廠。這時，唐英已替景德鎮奠定深厚基礎。在唐英到淮任職時，仍沿雍正時唐英之例由內府派來催總默爾森額到廠監造，乾隆四年唐英調九江關稅管理，由於九江關近景德鎮，在管理方面較方便，也由此，景德鎮燒造費用改由九江關稅銀支出。

乾隆時期：

乾隆即位後，唐英既高昇，廠督造默爾森額又不如唐英優秀，並曾一度生病，因此乾隆元年二年景德鎮的御窯廠燒造一時亦鬆懈下來，所以在乾隆八年時唐英被追責元年二年時燒造不良並令其賠補。在工藝生產中，除須有經費等基本條件外，現廠督導人員亦是一個重要因素，唐英以自身經歷，有鑑於此，因此在乾隆五年便要求由內府派御窯廠協造，結果派來員外郎（與唐英被派來駐廠時同官階）六十三，任職不到十個月，又派來一個官階較低的七品庫掌老格。景德鎮御窯在雍正時有年希堯與唐英之搭配，乾隆前期有唐英與老格之搭配管理，使御窯生產成了一個由雍正到乾隆之間連續無間的高峯階段。以製作分期而言，這一段是不可分的。

唐英得到老格到廠協造之後，生產順利進行，並且開發新樣式，創造新技巧。乾隆八年時，燒出夾層玲瓏交泰瓶高技巧之作品呈進皇帝，以資料來看這一段期間對夾層，轉心器物之製造特別熱衷。（參照圖錄 131 至 137），也是清瓷最高技巧的表現。有如此高度技巧後

，再發展下去便是求變化，於是乾隆十二年底皇帝要求將送去景德鎮作樣本之原樣四萬七千一百二十件俱行繳回，並令嗣後照新發去樣式燒造。第二年，唐英並沒有立即改變新樣遵行燒造而受譴責。唐英任九江關稅管理到二十一年其中二年期間調由惠色替任，由於基礎穩固，現廠有老格熟練地監督指揮，因此一直生產如常。唐英之功績也由二十一年正月謁見乾隆帝時，賞給奉宸苑卿銜來做一個成果認定。唐英二十多年爲御窯奠定著深固根基後在乾隆二十一年引退。自二十一年七月尤世杖任九江關稅管理，兼管景德鎮，亦把老格留廠協造。自唐英之後任九江關稅管理官尤世杖、舒善、福海等人皆以關稅管理爲主職，其對景德鎮廠務之參與，由奏摺中可看出未能如唐英之積極及對工藝本質的認識，在此情況下也只得倚重於駐廠協造，幸好老格的存在，使唐英離去後仍然能順利進行作業。其間在舒善任內一度曾奏請造辦處栢唐阿百歲發往窯廠學習窯務，但不到四年，因栢唐阿百歲生病，管理官福海奏請送其回京。栢唐阿百歲未能學有所成，而管理官亦因有老格在廠擔任因此也恐新人到廠不熟而產生缺失，就此奏請將老格一直留任。直到乾隆三十三年老格年邁得痰瘋症，不能工作，由伊齡阿奏請回旗休養。到這一個時期爲止，可以說是唐英時期的延續。等老格離去時，乾隆御窯的輝煌時期也開始走下坡路了。

早在老格退休之前，健康便有問題，乾隆三十二年監督官爲舒善。舒善此任爲第二度，開始有不軌之行，乘老格年衰，於是調取景德鎮瓷器廠原存之歷任大小樣器八千四百餘件據爲私有，此事在老格退休後爲後任的監督官伊齡阿所告發，這個案件所顯示的弊病是監督官對景德鎮視之爲「利」之所在。伊齡阿也針對景德鎮瀆職弊病，推薦以有緝拿瀆職能手之稱的白子爲老格後繼人，這個與工藝完全不同性質的人物任御窯廠協造後，使御窯廠生產，消失了對「藝」的重視。其後御窯廠便開始變質。幾任協造接換之後，在乾隆五十一年又發生瀆職事件，因協造侵用浮開據爲私有結果自殺，造成御窯廠正副協造同缺，也因此結束了由內府派員監管的制度。九江關稅管理官海紹奏請裁撤廠務，改由該同知巡檢就近管理。景德鎮

御窯廠從此便層次降落了。

此次特展陳列，以青花、釉里紅之排列，在器形方面，不依瓶、罐、盤之慣例。爲試著推測其進展情況，如以青花爲例，則圖一青花仕女大盤，在器形風格色料方面都承續明晚期。圖二之褐釉緣口亦帶有此風。圖四則在胎色方面近於潔白，青料明晰，這類青花延後到雍、乾時期都相承繼。在雍正時之青花，又以筆畫線及點出線旁之散暈狀小點，以達到青花鈎料散暈之效果，這種新創的技術也傳到乾隆及乾隆以後。另圖百三十之翠青描金八卦瓶式盒是集爐、瓶、盒三位一體的巧思之作。器形爲瓶，而實際爲盒，在盒蓋上鏤空八卦有熏爐之效果，因此看似瓶却爲包含爐、盒的特質。以上舉一二例做簡略說明。另外本展中，亦將乾隆有年款瓷器提展數件，以做年代序之參考，雖沒有盡其所有的提出，亦不失其參考價值。

以上，由資料中介紹景德鎮與宮中造辦處的背景動態，借以瞭解燒造的環境所帶來的影響，而產生興弱起衰的現象。並且也試從大時期中作小時期的劃分。清官窯史料比他朝要豐富，但仍有很多不完整之處，希望日後能補足更趨完整。

（蔡和璧）

A Special Exhibition of Selected Wares of the K'ang-Hsi, Yung-Cheng, and Ch'ien-Lung Reign Periods of the Ch'ing Dynasty

This exhibition of Ch'ing dynasty (1644 – 1912) porcelain wares includes 171 objects in 150 sets from three reign periods, K'ang-hsi (1662 – 1722), Yung-cheng (1723 – 1735) and Ch'ien-lung (1736 – 1795). The exhibition includes each type of shape and glaze, and as much as possible the exhibition attempts to place objects from the three periods with the same glaze side by side so that the interested viewer can examine and compare the developmental sequences. At the end of the catalog there has been appended a table of related historical materials which, used in association with this article, should clearly illustrate the complete development of the imperial kilns.

As far as Ch'ing dynasty official wares are concerned, these three periods of K'ang-hsi, Yung-cheng and Ch'ien-lung are the most outstanding. This was the cumulative result of several factors, particularly the plentiful financial resources, the complete organization, and careful planning and attention to detail on the part of the administrators.

Porcelain production since the Yüan dynasty (1277 – 1368) had centered at Ching-te-chen. After the founding of the imperial porcelain factory there during the Ming dynasty (1368 – 1644), the kilns established a central position. Because of these historical connections with the imperial court, from one point of view, we can derive a chronology for the wares from the imperial reign periods, dividing and delimiting for example, on the basis of the Hung-wu reign (1368-1398) or the Yung-lo reign (1403-1424). This system of using reign names to classify porcelains started in the Ming dynasty, and this became a tradition which was followed all the way through the Ch'ing dynasty. Although the official wares have inscriptions which can be used to periodize them in this way, still, the characteristic shapes and styles of each ware do not always arise at the same time that a new reign period or dynasty begins. Instead, they only gradually develop, and must go through a period of evolving along with the times, changing in response to social changes. Only after a maturization process is there a representative style. At the beginning of the Ch'ing dynasty, before the government itself was completely stabilized and before the official kiln system was fully organized and equipped, the late Ming style was carried on. Therefore, wares produced during this transitional period can not really be said to manifest the fully developed Ch'ing dynastic porcelain style. Not until 1680 when the revolt led by Wu San-kuei (1612 – 1678) had been pacified, did the entire country enter a period of peace. Because the K'ang-hsi Emperor was himself fond of the art, he encouraged Ch'ing dynasty porcelain production to progress to a higher level of quality. From this foundation, during the Yung-cheng period, Emperor Shih-tsung made further meticulous, rigorous demands, and the Ch'ien-lung Emperor, Kao-tsung, with his high- and broadmindedness, also considered porcelain production to be of importance. Thus, with the accumulative initiative of these three periods, the porcelains manifested the greatest technical brilliance in history.