

1930－60年代台灣碗盤圖繪紋飾之研究

——以鶯歌產品為例*

徐文琴

高雄市立空中大學副教授



* 本文原稿宣讀於台北縣立鶯歌陶瓷博物館與國立台北大學民俗藝術研究所合辦的「鶯歌製陶兩百年國際研討會」（2004年）。現經多位專家閱讀，提供意見，並參考新近資料後修改。文中所用插圖除有特別註明，其它皆為本人在訪談、調查時所拍攝。

中文摘要

鶯歌是台灣的陶瓷重鎮，於1930年代開始生產碗盤，光復後一度是台灣碗盤的主要供應地，但1960年代中期生產已邁向衰弱。在這短暫的三、四十年之間，碗盤產品的品質有很大的進步，由早期的陶器過渡到高溫陶，到了1960年代已步入半瓷階段。碗盤上的紋飾大多以手繪方式表現，成為鶯歌陶瓷新的裝飾技巧。許多產品也將手繪與印花、壓模、噴彩等多種手工藝技術綜合並用，使紋飾有豐富的變化及趣味，相當精美。

鶯歌碗盤上的紋飾反映了由模仿日本產品，到逐漸出現台灣本土特色，再轉向模襲中國繪畫風格的發展過程，其中手繪紋飾最早與北投產品有密切的關係；光復後大量模仿日治時期由日本進口的瓷器，因而延續日治時期的風格。但到了1950年代中期，隨著產品品質的提升，逐漸出現富有台灣特色的設計，表現了島國風情及鄉土風味。鶯歌碗盤是純粹商業性及通俗化的產品，其製作以實用為主；紋飾單純樸實、輕快靈活，充分表現了「民藝」品的特色和本質。

從本文對於鶯歌碗盤的研究，可以得知無論是日治時期或國民政府時代對於台灣陶瓷工業的發展都沒有全面而健全的政策和輔導。手工業的前途大多由工廠自行奮鬥，大環境的優勢過去以後就面臨關閉的厄運，盛況不再，更遑論建立傳統及品牌。鶯歌碗盤生產足以說明台灣陶瓷工業發展的困境，但其曾經達到的成就也顯示了民間手工業及工藝所具有的潛力與活力。

關鍵詞：鶯歌、碗盤生產、陶瓷紋飾

碗盤是人們日常生活的必須用品。台灣有句俚語：「三峽出土炭，鶯歌燒碗盤」，表示鶯歌是台灣燒製碗盤的主要地區。但鶯歌作為台灣日用陶瓷碗盤重要供應地的情形維持並不太久，大約從日治後期的1930年代到光復後的1960年代，這四十年的時間。目前台灣的日用陶瓷碗盤大多數在其它地區生產，或者由國外輸入，因而日用陶瓷碗盤的生產可以說是1930 - 1960年代鶯歌陶瓷工業的極大特色。但這種由盛而衰，快速沒落的情形，也非常值得注意和關懷。

這個時期鶯歌生產的碗盤有一個獨到之處，即是以彩繪方式表現紋飾，與前此或同時期其它種類產品用刻、雕、印、塑做裝飾的方法不同。¹這種彩繪碗盤成為鶯歌最早的彩繪陶瓷產品，也可視為現代所謂「藝術陶瓷」的先驅，其重要性不容忽略。此類碗盤以實用為主，紋飾簡逸瀟灑，樸實無華，與器形做呼應，充分展現民俗藝術的特色。此種有民藝風的碗盤受到許多收藏家的喜好，以及公私藝術單位的注重，不僅專文加以研究和介紹，並策劃多次展覽。²不過有關於這類產品的斷代和產地尚有許多模糊和有待釐清的地方，尤其是其年代到底是光復前還是光復後，以及其產地是台灣北部那個地方，大多數語焉不詳或互相矛盾。本論文研究此時期鶯歌地區內銷碗盤的生產，將重點放在其上圖繪紋飾的研究，對圖案的風格和意義加以分析，並將鶯歌產品與其它地區產品做比較，探討產品的斷代，產地的辨明等問題。結論部份對於碗盤這種民生日用必需品的生產與文化政策的關係作檢討。

一、台灣碗盤的生產

清及日治時期台灣的陶瓷器主要由日本及中國大陸進口，碗盤也是

- 1 鶯歌陶瓷產品介紹見：徐文琴、周義雄合著，《鶯歌陶瓷史》（台北縣立文化中心出版，1993）陳新上，《阿嬤硯仔—館藏台灣日用陶瓷》（鶯歌陶瓷博物館，2002）。
- 2 專門介紹和研究台灣早期碗盤的專書有：簡榮聰，《台灣盤碟藝術》（台北縣立陶瓷博物館出版，2001）方樑生，《台灣之硯—生活的點滴、盤仔豆油碟》，2001。以台灣早期碗盤為主題舉辦的展覽有：林昭地、邱秀三編著，《台灣早期手繪陶碗集珍》（高雄市中正文化中心，1997），配合展覽出版同名目錄；《台灣懷舊—早期碗盤展》（彰化縣文化局，2004，4 - 5月）；《台灣早期碗盤展》（彰化縣竹山圖書館，2004，4 - 5月）；《鶯歌碗盤》，2002鶯歌陶瓷嘉年華主題特展，鶯歌陶瓷博物館主辦。

如此，但台灣本島也有數量較少的碗盤製造業。台灣的碗盤生產大概在清朝的時候即已開始。南投可能是台灣最早生產陶器的地方，該地於道光元年（1821）設立頭、中、尾三窯生產日用陶器，到咸豐（1851 - 1861）年間已有相當規模。³另一早期生產碗盤的地點是北投。根據日治時期中央研究所工業科部長，也是陶瓷專家的服部武彥的報導，日治以前北投嘎嘮別山地區已有陶器製作，並曾在窯址挖掘飯碗、花盆的破片。⁴

日治時期政府開始對北投、南投、苗栗等地區的窯業加以輔助，並在台灣總督府研究所中設立專理窯業的部門。這個時候在北投、苗栗、南投縣魚池鄉、台中縣神岡鄉社口、鶯歌、萬華等地開始有日用碗盤的生產。北投地方的窯業主要由日本人投資，獲得最多政府經濟補助，也是當時台灣生產碗盤最重要的地區。明治44年（1911）松本龜太郎在新北投築窯設廠，晉用中國大陸職工，計畫生產飯碗，但成績不理想。大正八年（1919）年「北投窯業株式會社」，接受總督府的補助專製台灣飯碗，但也因技術不足而失敗。1930年「台灣陶器株式會社」成立，在中央研究所輔導之下，以燒製飯碗為目標，表現非常優良。當時大陸進口的陶瓷器受阻，當地生產的飯碗滿足了台島人民的需要。⁵據服部武彥指出，北投的「台灣陶器」、「北投窯業」、「大屯製陶所」，以及當時新近設立，位於台北市萬華的「金義合」工廠加起來，飯碗月產量不下三十萬個，並有打算向南洋外銷的計畫。⁶

1931年殖民政府開始推動「工業化運動」，加以台灣、大陸交通受阻，碗盤的需求增加，生產碗盤的窯廠因而在台灣的北、中、南部陸續出現。⁷中部地區的碗窯業在南投縣魚池鄉以及集集、隘寮有新的

3 《鶯歌陶瓷史》，頁9。清朝時期該地是否有生產碗盤，似乎需要進一步探討，但本文匿名審稿者指出日治時期南投地區協德陶器工廠確曾生產白坯碗盤。

4 服部武彥，〈台灣の陶業〉，台灣經濟叢書（3）（台北，昭和十年【1935】），頁248。此文有蕭讚春、蕭富隆中譯，〈台灣的陶業〉，《台灣文獻》，43卷1期，1992，頁9 - 16。此位於北投的窯廠明治29年（1896）年以前由許紹勳負責，日治以後成為廢墟。

5 服部武彥，〈台灣の窯業〉。

6 蕭讚春、蕭富隆中譯，〈台灣的陶業〉，頁12。

7 梁志忠，〈南投陶業沿革〉，《南投陶二百年專輯—邁向現代之路》（南投縣立文化中心，1995），頁9。據梁文紀錄，民國22年（1933），碗盤供不應求，投資碗盤市場前景一致看好，因而有人到魚池開設碗盤工廠，這種情形在其它地區想必也會發生。

發展。⁸民國83年，魚池鄉舊窯遺址發現了匣鉢和殘碗，年代為日治中期，證實了此地的生產。⁹此地的製成品胎體帶灰白色，用舊式的腳踩轆轤製作。此種情形，服部武彥認為「如能利用機械設備，應能與北投陶業燒製的台灣飯碗相抗衡」。¹⁰

有「台灣現代陶藝之父」稱譽的陶業前輩林葆家（1915 - 1991），1940年從日本京都國立陶瓷研究所學成回台後於家鄉台中縣神岡鄉社口村創設「明治製陶所」，生產碗、盤、杯等餐具器皿。¹¹他將日本進口以及本地原料混合應用，以新知識及技術生產品質不錯的產品。可惜第二次世界大戰開始之後，由於物資缺乏，產品幾乎全為軍方特約，甚少在市面流通，不久工廠因虧損累累而關閉。光復後於1950年協助台北艋舺「金義合」提高該工廠生產的碗盤品質，對鶯歌窯廠產生很大的刺激作用。¹²林葆家一生不間斷的致力於陶瓷生產技術、以及胎土、釉藥的研究改進，對於光復以後台灣陶瓷產品以及陶瓷藝術的提升貢獻尤大。

1945年第二次世界大戰之後，台、日交通中斷，日常生活陶瓷器幾乎全由中國大陸進口，台灣產品銷路不振。1949年國民政府撤退來台以後，台灣與大陸的交通斷絕，市場需求得由國內供應，因而帶動台灣陶瓷工業的起飛。¹³光復初期，北投還是台灣最重要的陶瓷器生產中心。日治時期最有規模的「台灣窯業株式會社」由政府接收，改名「台灣工礦公司北投陶瓷耐火器材廠」。這間公司負責改良日用陶瓷器，並聘請外國專家研發瓷土，設計新產品。1959年時，這家工廠每月出產

8 〈台灣的陶業〉，頁12,13。

9 王灝，〈薪灰冷處覓窯痕——南投地區舊窯調查資料選一〉；許坤揚，〈鄉野僻地見真跡——南投地區舊窯資料選二〉。兩文皆彙編於《南投陶二百年專輯——邁向現代之路》，頁13 - 24。

10 〈台灣的陶業〉，P.13。

11 《台灣現代陶藝之父—林葆家先生紀念集》，台中縣立文化中心編印，1996，頁8,280。

12 薛瑞芳，〈土與火燄的協奏曲——林葆家先生彩釉繽紛的世界〉，《台灣現代陶藝之父—林葆家先生紀念集》，頁3 - 42。宋龍飛，〈記林葆家先生二、三事〉，《台灣現代陶藝之父—林葆家先生紀念集》，頁43 - 50。廖雪芳，〈古典，陶藝，林葆家〉（雄獅圖書公司，2003）。

13 《工業志》，陶瓷製造業條（台北縣文獻委員編印，1960）《台北縣志》，頁4426。

二十萬只大小不等的盤碗等餐具。¹⁴

約1969年「北投陶瓷廠」關閉。其時，政府已於前一年宣佈北投禁止開採陶土及燃燒生煤，使得陶瓷工業無以為繼，紛紛遷移外地，其中許多窯廠遷移鶯歌，使得戰後日益活躍的鶯歌地區陶瓷工業更為茁壯，終於成為台灣的「瓷都」。¹⁵

1949年以後鶯歌陶瓷工業急速發展，¹⁶碗盤成為最熱門產品之一。這種發展情況從碗窯的數量快速增加可以得知。根據政府出版的資料，1955年時鶯歌地區登記有案的陶瓷工廠數從1948年的18家，增加為50家，其中37家製造碗、盤、杯等器皿，佔了全數的75%；1960年的資料與此相同。¹⁷內銷碗盤業在1949至1963年之間最為興盛。1963年投資龐大的「大同瓷器公司」開始生產，該公司所製造的全瓷餐具幾乎壟斷國內的日用瓷市場，對鶯歌業者造成巨大的打擊。¹⁸所幸，1962年台灣成功的拓展了外銷市場，國外訂單源源而來，部份業者因而轉向生產接單訂作的外銷餐具，只有小型的家庭工廠仍然繼續生產內銷碗盤。¹⁹大約1969及1970年左右，鋁及塑膠製品興起，取代日用陶瓷市場，鶯歌陶瓷餐具市場更形萎縮，廠商紛紛改業。據筆者1992年田調，當時只

14 〈台灣之陶瓷工業〉（上），《中國窯業》，1970，5月，25期，頁20。

徐文琴〈台北市陶瓷藝術回顧—工廠篇〉，《現代美術》，no.68，1996。

15 吳威德，〈鶯歌陶瓷工業空間結構之研究〉，文化大學碩士論文，1985，頁24。

吳進風，〈鶯歌彩瓷的發展與困境〉，《陶藝》，no.41，2003。

16 有關鶯歌陶瓷光復前後發展的詳細情況請參閱《鶯歌陶瓷史》；黃富三，《台北縣鶯歌鎮陶瓷文化發展之研究》，台北縣立文化中心委託研究，1990；陳新上，〈台灣各地陶瓷發展概述〉（二），《陶藝》，1998，no.18。

17 1948至1960年之間，鶯歌地區陶瓷工廠登記數量及碗窯廠數量比較一覽表：

年份	工廠家數	碗窯廠	比例	註釋	資料來源
1948	18				《台灣工礦名錄》，國功出版社編印，台北，1948，頁129 - 148。
1951	25			沒有註名生產細目，但如以登記為「陶瓷」的項目計，則有22家。	《增訂台灣工礦名錄》，國光出版社編印，1951，頁119 - 124。
1954	43	33		17家專門生產碗，其它兼製缸、盆等物。	行政院生產設備及人力調查委員會編印，《台灣工礦一覽》（上、下），頁871，913 - 915。
1955	50	37	75%		《台北縣志》，台北縣文獻委員會編印，1955。
1960	50	37	75%	33家專門生產碗，其它兼製杯、便器、電器。	《台北縣志》，台北縣文獻委員會編印，1960。PP.4427 - 4431。

18 大同瓷器公司成立於1960年，1963年開始生產（<http://home.so-net.net.tw/drjimmy>）。

19 吳威德，《鶯歌陶瓷工業空間結構之研究》。

剩下極少數幾間工廠還在生產。目前據知只有位於鶯桃路的「成利窯業工廠」一家還在做復古的「古早碗」，供應特定主題的餐廳使用。²⁰其它尚有幾家在做仿古或禮品類的精緻餐具組，或以「工作室」形態生產的工藝品。²¹1990年以來台灣實施貿易自由化，降低關稅等措施，國外日用瓷器產品因而大量進口，供國人選擇。其中日本的瓷器價廉物美，國內產品無法與之競爭，因而充斥國內市場。最近十年以來，工藝設計也日益受到各界人士的重視與提倡，在陶瓷用品設計方面展現了長足的進步。其中創設於2001年的「法藍瓷」公司，結合國內外陶瓷專家及設計師，走陶瓷精品路線，在國際上樹立口碑，獲得巨大成就，令人矚目。²²

二、鶯歌碗盤生產的特色

由於飯碗的需求量最大，因而「碗窯」在鶯歌形成一個專門的行業。有的工廠只生產各種大小、尺寸不一的碗類圓形器皿，至於較為低平的盤碟類則有另外的工廠在燒製。²³由於碗盤皆為日用必需品，有碗必有盤；而且在政府的登錄中無法看到盤碟的項目，計算不易，因而在此論文中將碗盤並稱，沒有加以區分。

鶯歌地區的陶瓷生產雖然在清朝嘉慶九年（1805）即已開始，但碗盤並不在生產之列。早期的產品主要是厚重的鉢、罐、壺、缸、甕等廚房日用粗陶器；磚、瓦建築相關器物，以及花盆等。²⁴鶯歌地區何時開始生產碗盤文獻上沒有確實記載，也沒有具有年代落款的實物

20 「成利窯業工廠」成立於日據時期，廠主陳成玉。原生產缸，香爐、花盆等用品，1958年由尖山埔搬到現址，曾生產外銷紀念禮品。現工廠由其子陳進賢主持，除生產復古「古早碗」之外，也由其子陳永宏負責生產老人茶壺，是一間典型的家庭式陶瓷工廠。7月2日，2004年訪談。

21 王怡文策劃主編，《常民之美——鶯歌的碗盤》，2002鶯歌陶瓷嘉年華主題物展，鶯歌陶瓷博物館出版，2002，頁116。

22 〈台灣精品生活風〉，《華信航空雜誌》，2005，9-10月，頁50-51。

23 「成利窯業工廠」陳永宏訪談資料，2004，7月2日。

24 《鶯歌陶瓷史》，頁33-46。

可考。根據戰後文獻記載，1937年中日戰爭爆發後，台日交通日益困難，一向仰賴日本的陶瓷器更是缺貨。此時有北投的工人轉往鶯歌發展，因而促使鶯歌的製碗業興盛起來。²⁵此外，由1954年及1960年出版的工廠資料可知登記有案，並以生產飯碗為特產的工廠中十三家成立於1945年以前，其中「益成記公司」成立於1923；「王龜生陶器工廠」（1931或1938）；「陳興隆陶器工廠」（1931）、「王益發陶器工廠」（1933）、「和成製陶廠」（1931）、「王金振陶器工廠」（1931）等五家成立於1930年代；「金敏窯業廠」（1940）、「復興陶器工廠」（1942）、「城齡工廠」（1942）、「順益窯業工廠」（1944）、「三益陶器工廠」（1943）、「裕和窯器工廠」（1944）、「協興窯業工廠」（1944）等七家成立於1940 - 1944年之間。²⁶以上登錄有案的工廠中可能有些是1937或光復後才改為生產飯碗的，不過由這個數字可以推測日據時期鶯歌地區就有多家陶瓷工廠投入碗盤的生產業。將鶯歌碗盤開始生產的時間定在1930年代應該可以符合歷史事實。

鶯歌碗盤早期利用附近的大湳土為原料，民國40年左右使用北投土，或將北投土與大湳土混合，使坯土變得較為潔白。以後再進一步改良品質，將多種原料配合使用，並加入若干長石、陶石等助熔劑，並將燒成溫度提高，而達到半瓷的地步。²⁷鶯歌生產的碗盤早期大多為麵食攤及農村所用的器皿，極為厚重粗糙，1950年以後品質逐漸提升。碗盤的種類包括大大小小形狀不同的點心碗、醬油碟、點心盤等。尺寸及形狀據業者告知有如下幾種：八寸四點心碗（指內徑）、四寸五點心碗、四寸八淺點心碗、五寸六淺點心碗、五寸八淺點心碗、五寸八圓碗、五寸三圓豆漿碗、四寸碗粿碗、三寸八碗粿碗、三寸八肉圓碟、二寸八醬油碟、四寸點心盤等。碗盤的口緣有呈花邊形及平整無變化的兩種。碗的形狀有兩種，一種是單純的圓形直口碗，另外一種則為有向外開敞的上半部，腰部微縮，呈喇叭形的敞口碗。器形製作日治時期以手

25 潘榮懋，〈台灣之陶瓷工業〉，《臺灣銀行季刊》，126卷2期，1975。

26 《台灣工礦一覽》（下冊），1954。《台北縣志》，〈工業志〉，1960。

27 《鶯歌陶瓷史》，頁51。〈「黑碗」見證戰時民生困苦〉，《中時》，2004年4月7日。

拉坯及灌漿成形法，光復後約1960年開始用辮轉車以辮坯法製作。²⁸清及日治時期鶯歌的產品都用雕刻、壓印的方式做裝飾，開始生產碗盤之後才用手繪作紋飾。在碗盤上以手繪做紋飾的情形日治時期即已普遍。服部武彥曾經指出：「飯碗、茶具之類，每件價錢僅數分錢，卻經常需要描繪彩色山水、花鳥圖案。雖然彩繪圖案與實用並無必然關聯，但每一飯碗動不動即被要求繪上圖案，而售價並未相對提高。因此可知陶業發展有其一定的困難」。²⁹

鶯歌碗盤上的彩繪圖案可分為花卉、花鳥、動物、山水、人物、蔬果、幾何圖形、文字紋飾等幾種。以下分類加以討論。

三、花卉紋

花卉是最常見的器物紋飾之一，以隨意的幾撇畫上類似花朵、葉子的符號，是民窯產品經常見到的紋飾，其中薔薇、蘭花、菊花是鶯歌早期碗盤上最常見的花卉題材。早期鶯歌陶瓷上的紋飾通常用模子印出再刻劃細部，然後塗上鉛釉。收藏於鶯歌陶瓷博物館的黃褐色鉛釉筷籠，正面以壓印方式表現折枝薔薇花一枝。³⁰薔薇花上有「尖山埔」字樣，證明是日治時期產品。另外一件有地名款的日治時期產品為黃色鉛釉花盆（植木鉢）（圖1）。這個花盆呈菱形，口沿外折，器身有凹凸波浪起伏，模仿廣窯的形制。花盆側面以浮雕方式表現兩株亭亭玉立的台灣蘭花。蘭花瓣塗以紫紅色，扶疏的蘭葉則是深淺有變化的綠色，整體造形非常雅緻而寫實。



圖1 蘭花盆，陶，日治時期，17×23×20cm，印有「尖山燒」款，方樑生收藏

28 陳永宏訪談，「成利窯業工廠」，2004年7月2日。

29 《台灣的陶業》，p.9。

30 有關於這件筷籠的介紹及圖片參看徐文琴，周義雄，《鶯歌陶瓷史》，頁43。

同一時期，北投陶瓷工廠所生產的器皿以彩繪的方式表現紋飾，如圖2的蘭花紋鉢上彩繪一朵盛開的蘭花以及豐茂的蘭葉做紋飾。蘭花以氧化鈷描繪，花蕾為黃色，蘭葉用氧化鐵釉而呈深褐色。杯的表面有深褐色的裂紋，襯托著寫實的繪畫以及有細緻變化的色彩，是一件很精鍊耐看的作品，洋溢著日本陶藝自然渾厚的趣味。收藏在台灣博物館的兩件小酒杯製作得非常細緻，其上分別用薔薇花及蘭葉做紋飾。³¹紅、藍兩色的兩朵薔薇花以金彩



圖2 蘭花鉢，陶，日治時期，北投（《彰化文化局台灣懷舊一碗盤展》2004，4月）

描勒輪廓，以及枝幹，葉子為綠彩。蘭葉杯則用暗綠及墨彩描繪，畫風工整雅緻，與鶯歌的筷籠以及蘭花鉢上紋飾同屬工整的寫實風格。這兩件小酒杯大概是松本龜太郎窯廠的產品，其實他由京都聘請來有名的師父（可能是清水六兵衛的伯父）前來指導生產，製造出富有京燒風格的產品。³²因而此兩件小酒杯生產的年代可定位於1911至1917年之間。

另外有兩件北投地區的產品風格較為粗獷、豪放。一件是厚重的白釉花瓶，釉面因收縮而產生龜裂，其上以青花描繪紫藤花，筆法十分寫意、灑脫。³³此件花瓶上的落款說明是為慶祝北投醫院開業紀念而訂做的，師父是大屯製陶所的陳金興，時間為昭和八年五月一日（1933）。另外一件罐形器花瓶則彩繪盛開的菊花以及茂密的葉子作為裝飾（圖3）。藍色的菊花以勾勒填彩的方式表現，葉子則用沒骨水墨畫的方式以墨彩渲染，兩相配合顯得花葉繽紛，生意盎然，風格在工整與寫意之間。兩束菊花枝的開岔之間有「北投名產」的落款，可



圖3 菊花罐，陶，日治時期，33×32cm，北投產品，方樑生收藏

31 有關於這兩件酒杯的介紹及圖片參看徐文琴，周義雄，《鶯歌陶瓷史》，頁25。

32 〈台灣陶業に關する座談會〉，《台灣總督府商工課殖產局工業彙報》，1936。此文有陳新上中譯，〈台灣陶業相關問題座談會〉，《台灣文獻》，46卷1期，頁296。

33 徐文琴，〈台北市陶瓷藝術回顧—工廠篇〉，《現代美術》，no.68，1996，頁63，圖8。此花瓶原為黃李朝瑋收藏，現所在地不詳。

以確定是日治時期北投的產品。

由以上的例子可以得知日治時期的陶瓷產品有相當高的工藝水準，其上的彩繪有許多種顏色和釉料的應用，除了青花之外，還有金、藍、綠、水墨等的變化。因而日治後期，當鶯歌開始生產碗盤時，在技術及原料上應用彩繪紋飾應已沒有困難。然而除了第二次世界大戰期間鶯歌生產粗糙而沒有紋飾的碗盤之外，我們對鶯歌其它的碗盤產品都沒有很清楚的了解。因而本文試著從品質及風格來加以推論。舉例而言，圖4的花葉紋圓盤，在形制、胎土以及紋飾風格上都屬於日治時期產品，與光復後產品有明顯的不同。該盤坯體厚重，呈米黃色，口沿外折，並有兩道青花弦紋。盤面沿著口沿點飾著青花葉片，以及粉紅及紫色的小花朵。這些小花朵可能是薔薇和菊花。將圖案分散在圓盤邊緣，中間留下大片空白，這種分散式的構圖可說是日治時期圓盤上彩繪圖案的特色之一。³⁴此圓盤上的青花葉片葉柄處留白，描繪得特別工細寫實。這種描繪葉片紋的特色在另外一件充滿日治時期產品特色的圓盤上也可以發現（圖5）。這件圓盤有外折的口沿，盤緣以及背面有藍、褐兩色的圈紋（圖6）。盤面以粉紅色花朵為主要紋飾，旁邊有四片工整的青花葉片，以及線條瀟灑的蘭葉。這件盤子的坯體較前一件潔白，做工及描繪手法也都比較嚴謹、細緻，推測是北投地區產品。

以粉彩做紋飾經常出現在鶯歌的產品



圖4 花葉紋盤，陶，日治時期，D.24.8 cm，私人收藏。



圖5 花卉紋盤，陶，日治時期，北投產品，私人收藏



圖6 花卉紋盤(背面)，陶，日治時期，D.19.5cm，北投產品，私人收藏

34 另外一個同樣構圖的例子可見於《鶯歌陶瓷史》，圖29，P.43。

上。這個釉色的應用日治時期已經很流行，可見於當時由日本及中國大陸輸入台灣的日用器皿及瓷器產品上（圖7），經台灣的工廠模仿而盛行起來（圖8）。鶯歌的碗窯業在北投之後發展起來，其工人由北投遷居鶯歌，因而鶯歌器皿的紋飾大多模仿北投產品而來。推測這種粉紅彩釉也是先在北投應用再流傳到鶯歌。圖四、五的彩繪花、葉盤即是例證。³⁵

粉紅彩花朵加以青花枝葉做搭配是鶯歌碗盤上常見的圖案（圖9）。這種碗可能在日治時期即已通用，光復後沿用很久。³⁶圖案的題材從外觀來判斷類似菊花及薔薇花。菊花是日本的國花，日治時期十分盛行。薔薇也是日治時期盛行的圖案，無論在刺繡或進口瓷磚上都經常可見（圖10，11）。這個圖案原來來自歐洲，受到十九世紀末及二十世紀初期流行的「新藝術」風潮影響，經日本加以改變應用，並傳介至台灣、中國大陸、東南亞等地。³⁷前述「尖山埔」筷籠、收藏在台灣博物館的小酒杯及圖5圓盤上的紋飾都以薔薇花為題材，即是這種圖案在台灣陶瓷產品上的應用。



圖7 梅花紋碗，瓷，1900-1945，日本製，5.5×11cm，方樑生收藏



圖8 花卉紋碗，瓷，1950年代，6×12cm，鶯歌，方樑生收藏

35 有學者認為粉紅彩釉從民國四十二、三年才開始出現應用（陳新上，〈阿嬤硿仔思想起——館藏台灣日用陶瓷〉，P.30），但據筆者的調查及研究日治時期應已開始應用。

36 民俗學家莊伯和將這類飯碗的年代，歸於日據時期。見莊伯和，〈台灣工藝論〉，《台灣民俗技藝之美》，財團法人中華民俗藝術基金會主編，台灣省政府文化處策劃，1998，P.387、389圖片。另據筆者與鶯歌陶瓷收藏家及當地工作人員訪談，亦告知日據時期即已生產此類飯碗。

37 堀込憲二，〈台灣光復前應用彩磁溯源〉，《流光凝煉方寸間——台灣與荷蘭老磁磚展》，鶯歌陶瓷博物館，2003。



圖9 青花粉彩折枝花卉紋碗，陶，底部有「成興」印，日治光復前期，D.12.8 cm，鶯歌，私人收藏



圖10 折枝薔薇，刺繡，1937(《刺繡工藝》，台灣總督府殖產局商工課發行，1937，台北市)



圖11 薔薇紋瓷磚，瓷，1900-1945，15×15cm，日本產品，私人收藏

1940年陶藝家林葆家在台中縣社口村創立的「明治製陶所」生產相當精美的日用品供軍隊使用，前面已有提及。其產品似乎還從未被介紹過，因此資料還有待收集。不過由形制、質地及風格猜測，類似圖12白梅青花盤的器皿可能是此工廠產品。此盤以苗栗土製作，盤中心在弦紋內表現梅幹及梅花。梅花樹幹用青花描繪，細長的樹枝往兩側延展，好似張開的雙臂。白色的梅花點綴其間，釉層堆積得相當厚，因而產生了浮雕的效果，有立體感。此盤上的紋飾典雅而凝練，充滿日本風味，符合日治時期產品的風格。³⁸生產於光復後不久的一件陶瓷茶杯蓋上的彩繪紋飾與前一件圓盤題材一樣，畫法也近似，但比較多細部（圖13）。此茶杯蓋上的折枝白梅，枝幹以墨彩描繪，白色的梅花瓣色層深厚，浮出器表，並用淡藍色勾勒輪廓。整體紋飾有比較多細部，並接近中國水墨畫的



圖12 白梅紋盤，高溫陶，日治時期，22×2cm，席本諾公司收藏



圖13 白梅紋茶蓋，苗栗土，林上珍，1947，方樑生收藏

38 此器皿之生產地及年代，方樑生認為是光復初年在中部地區。方樑生，《台灣之硯：生活的點滴 盤仔豆油碟》，（台北縣中和市：盧麗珠，2001），P.92。

風格。這件茶杯蓋上有「民國三十六年」的年款，並有製作人林上珍的落款，是很珍貴的資料。林上珍是林葆家的堂兄弟，林家於光復後在社口開設「三光製陶公司」，此器應該是這家公司的產品。³⁹

1945至1948鶯歌的陶瓷生產因為受到戰後經濟蕭條以及物質缺乏的影響，品質極為低落，再加以大陸貨的傾銷，景氣落於谷底。據1950年到鶯歌做勘查的石璋如記載，當時鶯歌產品的紋飾只用手繪，沒有用在中國大陸已經很普遍的貼花及烤花的方式。紋飾的部份不受重視，因而畫得極為草率，僅可算是記號，不能叫做花紋。畫的花紋為藍色，也就是青花。⁴⁰1950年以後，國內的碗盤市場需求急速增加，由於競爭的關係，品質逐漸提升，產品也不斷推陳出新。1950年代圓盤上經常看到的圖案是折枝花紋（圖14）。13、白梅紋茶蓋，苗栗土，林上珍，1947，方樑生收藏這種圖案由一至三朵，顏色不同的花構成。每個盤子的花朵形狀稍有不同，但看來應是屬於菊花或薔薇花類的植物。花朵的顏色以粉紅、藍、綠、黃、淺紫等色為主，隨著顏色的增加，鈷藍的應用相對減少。盛開的花朵沿著一根



圖14 花卉紋盤，高溫陶，（大滴土＋北投土），1950年代，21cm，鶯歌，私人收藏

花柄生長，並有綠葉及花苞襯托。花卉的構圖動線隨著圓盤而做旋轉，考慮到了紋飾與器形的搭配及主從關係。繪畫的手法很隨意，配以明麗的色彩，整個圖案看來非常輕快。據說這一類彩繪花卉紋飾可能出自「金振」窯廠的秦阿德畫師之手。⁴¹但據筆者訪查，當時陶瓷工廠互相模仿之風盛行；同時彩繪的工作通常由女工來負責，這些沒有受過職前訓練的女工每人專畫一部份，並負責不同的色彩。這種情形就好像生產線上的分工一樣，多人共同將一種工作完成。⁴²秦阿德或許是這類紋飾

39 《增訂台灣工礦名錄》，P.122。

40 石璋如，〈鶯歌的陶瓷業〉，《台灣文化》，6：3.4合刊（台灣文化協會，1950），P.45。

41 陳新上，《阿嬤厝仔思想起》，PP.53、54。

42 尖山浦路「慶同窯業工廠」訪問。此工廠日治時期以成立，曾生產碗盤，廠主王旺媳婦曾擔任彩繪女工工作。2004，3月22日訪談。

圖案的創始人之一，但是不可能所有的類似圖案皆由他彩繪完成。

在白瓷的生產品質提高之際，鶯歌開始生產青瓷，釉色的變化更多，胎體更為細緻，燒製的技巧也更為熟練。一個明顯的發展是受到人們喜愛的粉紅色有了深淺的變化。如圖15的粉彩青瓷盤，盤中以一棵枝葉低垂有如楊柳的樹木做主紋。樹幹的兩邊各有一朵盛開的梅花紋。樹木左右對稱，雖然沒有葉子，但其上有深紅色及綠色小點壓軸，使得看來綠意盎然，春光明媚。此紋飾構圖簡潔，但意象鮮明，十分悅目可人。深淺不同粉紅色彩的應用可見於蘭菊紋青瓷碗（圖16）。此件大碗公上沿印著「創立二十週年紀念，大社鄉農會贈」字樣。高雄縣大社鄉農會成立於1951年，所以這件器皿應是燒造於1970年。⁴³此時瓷器上紋飾的構圖已有很大的變化。如這件青瓷碗的紋飾除了位於右側的花卉主紋之外，左側還提了兩行詩句，「蘭菊齊開皆有意」與之對稱，並有「天」字印章。碗的背面還有「松村」款。這種模仿古典中國水墨畫的圖面形式和以往單純只用裝飾圖案的作風及構思已經不同了。將此盤紋飾與清朝惲壽平（1633 - 1699）所繪「牡丹圖」作一比較，可知折枝花葉的應用及詩詞印章的使用受到類此中國傳統花卉畫影響的情形。⁴⁴此時「復興中華文化運動」已成為政府指導陶瓷工業的政策，仿古陶瓷的製作日益盛行，碗盤紋飾應是受到這種風氣的影響，產生了轉變。



圖15 花樹紋盤，青瓷，約1960，鶯歌，鶯歌陶瓷博物館收藏，圖片台北縣鶯歌陶瓷博物館提供



圖16 菊花紋碗，青瓷，1971，20×20×3cm，鶯歌，國立成功大學收藏

43 電話訪問高雄縣大社鄉農會，2004年4月。

44 惲壽平為清朝初年有名的畫家，以花卉畫著名。其生平見《中國美術家人名辭典》（台北：文史哲出版社，1987），頁1072。此畫之圖片參看蘇立文著、曾培編譯，《中國藝術史》，台北市：南天書局發行，1992，圖426。

四、竹子紋

竹子為松、竹、梅「歲寒三友」之一，歷史上以其具有象徵文人高尚志節的含意而成為藝術上受人喜愛的題材。同時，因為竹子、天竹與祝頌諧音，有祝願的含意，受到人們的喜好，因而時常被應用在民俗藝術中做為器物、織繡、傢具的紋飾。⁴⁵鶯歌的碗盤也時常以竹子做為紋飾，並且有多樣的表現形式，其中不乏有匠心獨到之處。

現在所能看到最早一件以竹文做為圖案的鶯歌陶瓷產品是生產於日治時期的黃色鉛釉杯（圖17）。這件小酒杯上有綠色竹紋，筆法簡潔，顏色有暈染效果，是寫意墨竹的畫法。竹葉紋一直流行到近代，成為最普遍的紋飾之一，不過有多種不同的表現方式。除了寫意畫法之外，工筆畫法也經常可見。色彩除了綠色之外，還有青花、咖啡色（竹幹），並且伴以粉紅色的小點（花朵）點綴其間。除了竹、樹紋之外，畫工還以竹子為主題，表現出具有開闊視野的風景圖案。在這種竹林紋碗盤中，高挺的樹幹聳立於長滿小草的平原右側，盤面正中間的竹葉迎風飄揚，草地上還點綴著粉紅色的小野花，是一幅清風徐來的宜人春景（圖18）。這件竹林紋碗的口沿呈菱花瓣形，器身佈滿細密的裂紋，材質雖然簡陋，但可看出陶工設計的用心。這件器皿可能是日治時期的產品，但竹林紋沿用到光復以後，圖案愈來愈簡單而抽象化。

鶯歌碗盤上的彩繪紋飾除了純粹以手繪表現之外，也會與印花及壓



圖17 竹葉紋小酒杯，陶，日治時期，5×8cm，鶯歌，方樑生收藏



圖18 竹林紋碗，陶，1940年代，D.18cm，鶯歌，私人收藏

45 殷志強，〈吉祥圖案面面觀〉，《故宮文物月刊》，P.95。

模法同時並用。後兩者的應用原來是為了增加工作效率，但因為作一次原版之後可以多次應用。廠方都會請專家精心設計及雕刻印模，因而圖案比手繪的更為精美細緻。圖19「竹鳥紋湯碗」中的圖案都用印花法表現，再手繪粉紅點。圖案纖巧，佈局疏朗，有印染的趣味。印花的方法是先請刻印店將圖案刻在橡皮圖章上，將圖章沾上色料之後再印於器皿坯胎上。鶯歌地區的刻圖章店也兼營陶瓷花用印及橡皮印等圖章刻印工作。位於中正一路的林刻印店，日治時期即開始營業，現由第三代的林明文及林明昌兩兄弟經營祖業，繼承家傳。⁴⁶據林氏兄弟告知，橡皮印花的使用於1955年左右，隨著鶯歌碗盤業的興盛而興隆起來。日治時期以刻印文字為主，光復以後才有其它圖案。碗盤業衰弱之後就沒落了。目前鶯歌大概只存他們一家還在從事此業。



圖19 雙竹印花碗，半瓷，1950年代，上：16.6×16.6×6.6cm，下：12.2×12.2×5cm，鶯歌，鶯歌陶瓷博物館收藏（陳新上，《阿嬤碗仔思想起——館藏台灣日用陶瓷》，台北縣：鶯歌陶瓷博物館出版，2002，頁31），圖片台北縣鶯歌陶瓷博物館提供

壓模的方式與印花有別。壓模是先將圖案作成模子，於坯土未全乾時壓印在素坯上，留下圖形，然後再將色彩描繪其上。圖20湯碗上的圖案即用此方法表現。這件八寸大的湯碗碗身以雙直線及圓點分隔成六等份，松、竹、梅各居一格，其間的交錯空格分別寫著福、祿、壽三字。碗的口沿及圈足部份壓印回紋。松、竹、梅以青花勾勒輪廓，有白描畫的特色。竹圖的部份還以楷書書寫「空心有節」題詞。全碗以鈷藍描繪，但上下回紋處間用粉紅彩。此碗製作非常工整，碗底有「金城謹製」款，是1960年代鶯歌陳



圖20 松竹梅紋碗，1960年代，24×24×9cm，鶯歌，鶯歌陶瓷博物館收藏（陳新上，《阿嬤碗仔思想起——館藏台灣日用陶瓷》，頁42）

46 林刻印店，林明文、林明昌訪問，7月2日，2004。

金城的產品。⁴⁷類似的碗在別的窯場也有生產，器形及裝飾技法大同小異，並稍有變化。

五、鳥禽、魚蟲及其它動物紋

（一）鳥類紋

這一類題材的裝飾圖案極受喜愛，經常出現，表現的技巧及風格也有很豐富的變化。鳥紋的種類可以發現有喜鵲、綬帶、鸚鵡、鶴、鳳凰、老鷹等。大多數與花卉植物紋搭配，少數出現在風景中或被單獨描繪。花鳥畫是繪畫中非常通俗的題材，應用在器物上做裝飾有吉祥如意、花鳥鳴春、以及「鳥語花香」等祝頌美好景致、境遇的寓意和象徵。鶯歌產品上的花鳥紋飾有自己的特色，但有不少沿襲自北投產品而稍加改變。

鶯歌地區所以得名是因為當地山上有一塊巨石狀似鶯歌，因此鶯歌紋也被應用成為當地產品的標誌。這種圖案有彩繪及青花印蓋等形式，生產時間大約從日治後期至光復初期。圖21以青花印蓋，花朵上點染粉紅色彩，筆法工整細膩，表現一隻鶯歌站在開花的樹上。盤面有三道弦紋襯托。從器皿的形制、胎體及裝飾風格判斷，此盤是光復前後產品。也有可能是日治時期北投窯。另外還可看到兩隻鶯歌站在彩帶上對望的圖案，畫法簡單。⁴⁸此產品上有「鶯歌王源益出品」的落款，以及製作人名



圖21 鶯歌紋盤，陶，日治—光復初期，鶯歌，D.24cm（方樑生，《台灣之硯》，頁71）



圖22 喜上眉梢紋盤，高溫陶，1950年代，D.25cm，鶯歌，私人收藏

47 霍華，《陶瓷述古》（上海文化出版社），P.191。簡榮聰，《台灣碟盤藝術》，PP.76，77。

48 《台灣碟盤藝術》，P.73。《台灣之硯》，P.70。

款，是難得的資料，燒造於光復初期。

「梅花飛鳥」圓盤，盤面表現粉紅色的梅花以及飛翔其上的小鳥（圖22）。這個紋飾的題材與北投光華窯所生產的圓盤相同，但構圖及風格稍微有差異（圖23）。鶯歌的產品是白瓷，口沿有一圈藍色的壓印紋。梅樹放置於盤面的下半邊，小鳥飛翔其上與之呼應，構圖平穩。此盤紋飾採用繪畫及印花並用的方式。梅樹及其下草、葉用手工彩繪，小鳥則用印花加彩的方式表現。北投的產品為青瓷，盤面有細緻裂紋。紋飾採用邊景的構圖方式。置於左側的梅花樹幹垂直生長，枝葉從旁側出，小鳥面左而飛，與梅樹呈三角形的構圖。此紋飾全用手繪，而且表現得非常細膩，筆觸及色彩有深淺、濃淡的變化。



圖23 喜上眉梢紋盤，青瓷，1950年代，光華陶瓷工廠產品，北投，席本諾公司收藏



圖24 雙喜橢圓盤，半瓷，約1955—1960，長27cm鶯歌，私人收藏

隨著鶯歌碗盤業的興隆，產品的美感與變化也隨之增加，「雙喜」腰子盤可作為另一個例子（圖24）。這件盤上用寓意

「雙喜」的喜鵲兩隻做為主紋。兩隻鵲鳥站在樹幹上互相呼叫，樹枝隨著橢圓形盤面做優美的旋轉，豐盛的樹葉以及粉紅色的花朵開滿樹枝。此紋飾用印花加彩繪的方式表現。先印蓋兩隻鵲鳥，再模擬其形狀姿態手繪樹幹、樹枝、樹葉及花朵。圖案簡潔，筆法流暢，構圖隨盤子的橢圓造型作旋轉，相得益彰。1950年代初期以來，鶯歌的產品不斷的改良，因而無論質地或紋飾都逐漸的精進。器皿的胎質及釉色更為潔白，線條流暢，構圖嚴謹，色調豐富，色彩亮麗，紋飾成為一幅幅優美雅緻的彩繪圖。

（二）鶴紋

鶴是禽類宗長，有「一品鳥」之稱。中國古書《養生要》上記載

「鶴壽有千百之數」，因而鶴成為長壽的象徵，廣被東亞人士所崇拜，鶴紋的題材也因而經常被應用在各種工藝美術品上。⁴⁹在台灣陶瓷品上，鶴紋因為日本人的介紹而流行起來，因而圖案也深受日本影響。日人賀本庄三郎於大正十二年（1923）在北投成立「大屯製陶所」，日治後期該工廠專門生產台灣飯碗，其中以繪鶴碗為其特產（圖25）。⁵⁰直口圓弧壁的繪鶴碗其上的紋飾是用模具印上去的。口沿以及碗足的部位用三角形連續圖案，每個三角形由排列有序、青白相間的小格子構成。上下兩列鋸齒紋中間的菱形空白蓋印著由格子紋組成的圓圈紋。圓圈的中間是鶴鳥的頭及頸部。這個圖案的排列有如數學公式般的規律，充分呈現設計的趣味。這種碗在台灣的銷售量很大。筆者曾在鶯歌看到一件仿製的「鶴紋碗」，但紋飾模糊不清，難以辨識。⁵¹



圖25 鶴紋碗，瓷，日治時期（約1940），北投，席本諾公司收藏

鶴的題材及表現方式非常多樣化而精彩，主要有單鶴及雙鶴之分。⁵²有展翅而飛的鶴鳥，也有站在水邊狀似鷺鷥，或停在松樹或梅花樹上的立鶴。表現技術有手繪、印花、壓印、刻劃、噴漆，以及這些技法的綜合應用。無論是逸筆草草或工整寫實的風格似乎都深受日本圖案的影響，不過其中也有獨具民俗特色之作。在所有的鶴紋器皿中，將鶴設計成圓形圖案的「團鶴」盤，大概是被使用最久的一種產品（圖26）團鶴盤以鶴的頭部為中心，全身被豐滿的羽翼所包圍，紋飾層層展開，每個部份應用不同的圖案，包括水波紋、樹葉紋、菊瓣紋等，設計得疏

49 野崎誠近，《中國吉祥圖案》（1921年出版。1991年古亭書屋出版中譯本），PP.274，275。
50 徐文琴，〈台北市陶瓷藝術回顧——工廠篇〉，P.64。
51 此碗胎土呈米黃色，用疊燒法製作，類似南投地區的產品。此碗圖片參看徐文琴，〈同化與仿古之間——1930 - 60年代鶯歌碗盤生產及其上圖繪紋飾之研究〉，《鶯歌製陶兩百年國際研討會論文集》主辦單位：台北縣立鶯歌陶瓷博物館、國立台北大學民俗藝術研究所，2004，圖33。
52 有關於鶴紋器皿的部分圖片及介紹可參考以下資料：
《台灣碟盤藝術》，PP.72 - 74。
《台灣之硯》，PP.108 - 114。

密有緻，井然有序，非常華麗。團鶴盤以浮雕壓模方式製作，先將圖案刻在石膏模上，再用銅翻製成凹型模具加以應用，大量生產（圖27）。鶴嘴、頸部、眼睛以及尾巴用鈷藍描繪（有時還加上金彩），加以強調，頭頂再加上粉紅點，增加畫龍點睛的效果。鶴鳥頭頂上的紅點稱為「鶴頂紅」，這種鶴鳥稱為「丹頂鶴」。鶯歌碗盤上畫的都是「丹頂鶴」，成為一種特色。



圖26 團鶴盤，青瓷，約1968年，D.26cm，國立成功大學收藏。右為團鶴盤背面「富士」款



圖27 團鶴盤模具，銅製，約1960年，35×4.5cm，鶯歌(方樑生，《台灣之硯》，頁108)

團鶴盤紋飾模仿自野崎誠近編修的《中國吉祥圖案》一書中「鶴獻蟠桃」圖而來，加以修改、簡化後應用（圖28）。⁵³國立成功大學收藏的團鶴青瓷盤背面印有「富士」款，不知是否日本產品，或外銷日本的產品（圖26）。此盤全瓷質地，紋飾表現非常細緻，比後期同紋飾產品紋路清晰。團鶴紋盤上印有「民國五十八年度會員紀念品，頭份鄉農會贈」字樣，得以知道1969年左右，這種團鶴盤尚在流行。



圖28 團鶴(鶴獻蟠桃)圖，(野崎誠近《中國吉祥圖案》，頁280。

「松鶴延年，旭日東升」盤以壓印、印花和彩繪多種技法結合的方式表現兩隻「丹頂鶴」站在水邊岩石上，前面及上方有松樹及冉冉上升的太陽，具有多重吉祥寓意的紋飾（圖29）。松樹及鶴象徵長壽，紅色的太陽象徵高

53 野崎誠近，《中國吉祥圖案》，頁280。

昇，官運亨通，事業興隆；將兩者綜合應用，在鶯歌陶瓷裝飾紋飾上經常可見。此圓盤的製作程序是在模型中印出圖案，然後再描繪輪廓，並在鶴頂及雲端劃上粉紅彩，松樹上規律的松葉用模子印蓋。這個紋飾的圖案雖然豐富，構圖飽滿，但因為大部分只表現輪廓，因而整體感覺是繁而不亂，疏密有緻。輪廓的線條十分流暢，而且形象優美，是很精緻典雅的工藝美術品。

將這件生產於1950 - 60年代，富有民藝風的圓盤，與由畫家任國強於大約二十年後所彩繪同題材的白瓷盤相比較，可以看出兩者風格的明顯不同以及變化（圖30）。任國強（1921 - -，又名楚山青），北平國立藝專畢業，隨國民政府來台，1960至1980年代之間曾先後在「龍門陶藝公司」、「中華藝術陶瓷廠」等處從事設計及彩飾的工作，生產當時被提倡，而歸類為所謂「藝術陶瓷」的產品。⁵⁴把瓷面當畫紙來應用，表現瓷畫之美，這種審美觀在清朝開始流行，由「官窯」領導風氣，「民窯」隨之興起，二十世紀國民政府時期還非常流行。⁵⁵台灣的「藝術陶瓷」即是這種中國式作風的延續。由他於1981年所彩繪設計的白瓷盤表現雙鶴、梅花以及奇石的祝壽圖案，盤面上還有「鶴壽」、「中華民國建國七十週年，任國強」的題款，以及「任」、「壽」、「延年美意」的印章款，符合一幅傳統中國繪畫的模式。任國強是一位畫技精嫻的藝術家，此盤上的彩繪筆法流利



圖29 松鶴延年、旭日東昇紋盤，半瓷，約1960年，22×3cm，鶯歌，席本諾公司收藏



圖30 鶴壽盤，任國強繪，瓷，1981，北投，方樑生收藏

54 徐文琴，〈台北市陶瓷藝術回顧〉，P.70。王修功〈寫在火煉三十年的前面〉，出版，2001，頁516。

55 鐵源、溪明，《民國瓷器鑑定——胎釉、彩繪、器形》（華齡出版社，2004）。《瓷藝與畫藝——二十世紀前期的中國瓷器》（香港市政局，1990）。

暢快，神情兼具，是一幅很好的繪畫。但陶瓷工藝講究的是紋飾與器形的結合，偏重繪畫，使文過於質，似乎並不是最理想的效果。反觀由民間無名工匠所生產的「松鶴延年、旭日東升」盤，結合多種工藝技巧，呈現自然、樸素造形與紋飾較為合一的美感。

（三）魚類紋飾

在鶯歌的碗盤上，經常見到的水中動物有魚、蝦、蟹等，都具有吉祥如意的寓意。以魚紋作為陶器上的紋飾早於中國的新石器時代仰韶文化即已開始。人類仰賴魚類作為食物，因而魚紋演變成重要的圖騰，具有「年年如意」、「年年有餘」、「吉慶有餘」等的諧音意義。魚紋在台灣歷史淵源長久，清朝及日治時期由中國及日本進口的日用陶瓷器皿上充滿以魚為主題的紋飾，無論造型或形構圖都非常多樣化而豐富，被台灣的陶瓷工匠所模仿，但加以簡單化。⁵⁶台灣碗盤上最早的魚紋可見於苗栗生產的雙魚青花盤（圖31）。此盤胎土呈灰黃色，青花顏色黯淡，因為用疊燒法製造，所以盤面有一圈露胎。盤緣手繪兩條抽象化的魚紋，中央是一束小草。這個紋飾模仿至由福建大量進口的青花魚蝦圓盤（圖32），但將圖案簡化，畫風由工筆變為寫意，不過外觀仍可辨識。鶯歌地區所生產的魚紋盤，其紋飾與此大異，大多以魚作為主要紋飾，置於盤面正中；用寫實的方式表現，沒有將之圖案化，也極少有邊飾，但時常會加上水草、水波或小花作為陪襯。這種寫實風格的魚類紋飾應該是受到日本產品的影響，可能先盛行於北投再流傳到鶯



圖31 青花魚紋盤，陶，日治時期，15×2.5cm，苗栗(方樑生，《台灣之硯》，頁45)



圖32 青花魚蝦紋盤，瓷，約1900，福建生產，15×2.5cm，(方樑生，《台灣之硯》，頁45)

⁵⁶ 台灣地區陶瓷器皿上的魚形紋飾介紹及圖片可見《台灣碟盤藝術》PP.44 - 54；《台灣之硯》，PP.36 - 48。

歌。⁵⁷

鶯歌碗盤上的魚紋種類能夠辨識的有石斑魚、鯉魚、錦魚、金魚、鯨魚等。石斑魚橢圓盤於日治時期由日本輸入台灣，是一件品質非常精細的高級產品，盤上以攝影般寫實而細緻的手法表現三尾石斑魚悠游於水草之間（圖33）。鶯歌的彩繪魚盤上面畫著一尾與日本橢圓盤上石斑魚類似的大魚，但方向顛倒（圖34）。魚身用壓印表現魚鱗，並加以粉紅彩，魚的輪廓及周邊小草則用青花描繪。此盤的紋飾雖然比較簡單，畫法稚拙，但與石斑魚橢圓盤的構圖及造形類似，因此推測是模仿日本進口同題材紋飾的產品而來的。彩繪魚盤上有「順發行監製」及「吳合發行監製」的落款，此兩家應該都是光復前後鶯歌的陶瓷廠商。

（四）蝦、蟹紋

蝦蟹紋在台灣民俗工藝品中經常可見，其中蝦紋在陶瓷器皿中更常出現，是被使用廣泛的紋飾之一。餐桌上有魚有蝦表示食物豐富，是富裕的象徵；另外，根據「中國吉祥圖案」的解釋：「蝦的腰呈鎧形，而又能自由彎曲，並有很大的跳動力，所以寓意順利和時來運轉。」⁵⁸身體彎曲，兩足前張，長鬚向後仰的蝦圖又叫「彎彎順」（圖35）。⁵⁹這種彎彎順的「蝦圖」成為盤碟上蝦紋的標準模式，從日本、中國大陸到北投、鶯歌的產品上都用此圖案作範本，只是蝦子的觸鬚有向前伸及往後仰的差別（圖36，37）。⁶⁰



圖33 石斑魚紋橢圓盤，瓷，1940-1945，日本生產(簡榮聰，《台灣碟盤藝術》，頁51)

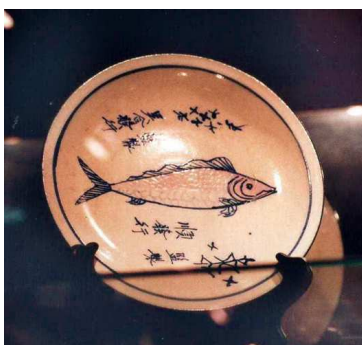


圖34 魚紋盤，高溫陶，1940年代，鶯歌(彰化文化局《台灣懷舊—碗盤展》，2004，4月)

57 《台灣碟盤藝術》，PP.50,51。

58 《中國吉祥圖案》，P.650。

59 同前，P.651。

60 蝦紋紋飾圖片及介紹可見《台灣碟盤藝術》，PP.56 - 60；《台灣之硯》，PP.58 - 68。

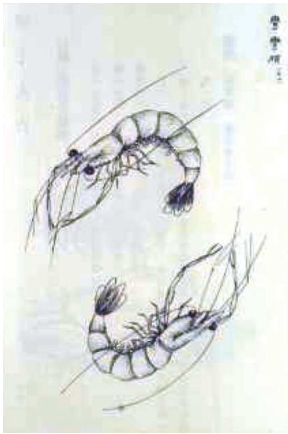


圖35 彎彎順一蝦圖，中國傳統吉祥圖案，野崎誠近編修，1921（野崎誠近，《中國吉祥圖案》，頁651）



圖36 青花蝦紋盤，高溫陶，日治時期， 22×2.8 cm，可能是北投（方樑生，《台灣之硯》，頁63）



圖37 青花蝦紋盤，大湳土，1940-1950年代， 16×3 cm，鶯歌，（方樑生，《台灣之硯》，頁60）

圖37的青花蝦盤用白描法表現，運筆自然，蝦子的身體彎曲的弧度正好與圓盤並行，釉色深沈明麗，比例協調，點、頓、轉折富有力勁，是罕見的精美作品，從器形、風格判斷可能是日治時期北投產品。相對的，圖38的蝦盤則呈現鶯歌產品的特色。此盤用大湳土燒造，釉色灰白，氧化鈷的藍色滯濁；蝦眼以及盤緣有粉紅小點，呈現鶯歌產品的特點，燒造於1940年代。蝦紋沿用很久，工藝技術上有彩繪、印花、等方法，並有藍、橘紅、粉紅、鐵褐等不同顏色。絕大多數以單獨圖案出現，沒有與其它動物搭配，有時配以水草、水波及花卉邊飾。

蟹是有甲魚介，“甲”與“家”同音，引申有「科甲」、「一甲一名」、「官上加官」等祝人狀元及第、官運亨通的寓意。⁶¹以蟹做紋飾沒有魚、蝦那麼普遍，但在鶯歌的早期產品中即被使用（圖38）。這件褐色釉四足荷葉形花器底部有壓印的鶯歌款，是無可爭議的日治時期產品。花器上以螃蟹和貝殼浮雕做裝飾，



圖38 貝、蟹紋四足荷葉形花器，陶，日治時期， $5 \times 16 \times 14$ cm，方樑生收藏

61 《中國吉祥圖案》，pp.475，477，528。

風格寫實而古樸。貝殼與螃蟹同為甲殼類，因此有同樣的諧音寓意。

在螃蟹紋碗盤中此件八卦形盤是一件非常有特色的產品（圖39）。八卦形盤造型少見，盤中螃蟹以粉紅彩手繪，八足橫生，兩眼突出，正在奮力爬行。前方小草用印章蓋印，上方幾撇藍色短線條代表雲彩。這個紋飾表現螃蟹開張正在橫走的情景，具有動勢及空間感。傳統上螃蟹圖案也有可能是「橫行霸道」的隱喻。

（五）鹿、雞、兔紋飾

在動物類紋飾中尚未被提到，但在鶯歌碗盤器皿中時常出現的還有鹿、雞、兔等走獸動物紋。這些圖案中現能見到最早的是日治時期浮雕鹿紋。雞紋出現的年代可能稍晚，並且可能是模仿中國進口瓷器而來。

鹿因與「祿」同音同聲，又為長壽仙獸，因而也是經常被使用在工藝品上的圖案。在中國工藝美術品上鹿紋時常伴隨其它圖案出現，如壽星老人、官員、蝙蝠等，可以引申為「福、祿、壽三星」、「加官進祿」、「福祿雙全」等的諧音寓意。不過在鶯歌陶瓷器皿上鹿以主角的姿態單獨出現，伴隨著花、草、樹木，構圖較為單純。生產於日治時期的松鹿紋菱形香筒有浮雕的鹿紋圖案（圖40）。這件鐵褐色香筒全器以浮雕做紋飾，不同面向的長方塊內分別以梅、鹿、松作為主紋。鹿紋的上部



圖39 螃蟹紋八角盤，半瓷，1950年代，13.5×1.7cm，鶯歌（方樑生，《台灣之硯》，頁48）



圖40 梅、鹿紋香爐，陶，日治，19×10×19cm，鶯歌，方樑生收藏



圖41 花卉鹿紋盤，瓷，1960年代，鶯歌（彰化文化局「台灣懷舊—碗盤展」，2004，4月）

有壓印的「鶯歌石」款，可以證明是鶯歌的產品。鹿紋表現一隻在樹林中奔跑的野鹿，四足張開，身體往前傾，但回首遙望，神情躍躍欲動，十分活潑。另外一件佳作是生產於1960左右的鹿紋青瓷盤（圖41）。這件青瓷盤結合印花、噴印、手繪三種技法表現一隻形象英挺，姿態優美，站在花叢之中的梅花鹿。台灣原盛產梅花鹿，鹿肉不僅是先民的食物，鹿皮還可以外銷，是極為珍貴的物品。康熙56（1717）年出版的《諸羅縣志》「番俗圖」中有「捕鹿圖」，描繪原住民捕捉、射殺野鹿的情景（圖42）。⁶²圖中的梅花鹿身軀健挺，鹿角崢嶸，與鶯歌陶瓷上的鹿紋形象類似。可見得台灣畫師對梅花鹿熟悉，因而能將它的神情姿態表現得栩栩如生，優美動人。



圖42 「捕鹿圖」，版畫，1717（周鍾瑄主修，《諸羅縣志》，台灣史料集成，清代台灣方志彙刊，第3冊，文建會出版，2005）

雞是二足動物，可以算是鳥類。雞與「吉」同音異聲，公雞的「公」與「功」同音，因為這些吉祥寓意，因而雞與魚、蝦一樣，成為受歡迎的紋飾，經常被單獨使用。在雞紋碗盤中，經常可以看到的圖案是一隻公雞站在草地上，旁邊有野生的雜草及花朵。這個圖案模仿自日治及1945 - 1948之間大量外銷到台灣，在農村普遍使用的廣東汕頭窯（圖43）。這個圖案可能是先被北投的陶瓷工廠模仿（圖44），再流傳到鶯歌。在轉抄的過程中，畫風愈來愈簡單、草率，但同時也加入新的元素，如象徵台灣南洋風光的高高椰子樹，以做變化，並成為鶯歌產品的特色（圖45）。椰子樹圖案可普遍見於1940 - 50年代的碗盤，如圖54，圖58，下文會有所介紹。

62 有關於不同版本的「番俗圖」之研究可見以下專書：蕭瓊瑞，《島民、風俗、畫——十八世紀原住民風俗圖像》（東大圖書公司，1999）；杜正勝，《番社采風圖題解——以台灣歷史初期平埔族之社會文化為中心》（中央研究院歷史語言研究所，1998）。



圖43 公雞紋碗，瓷，1940-1945，16×16×5.8 cm，廣東汕頭窯，國立成功大學收藏



圖44 公雞紋碗，半瓷，1950年代，16×8×6 cm，北投「光華」陶瓷工廠製，鶯歌陶瓷博物館收藏，圖片台北縣鶯歌陶瓷博物館提供



圖45 公雞椰樹紋碗，半瓷，1950年代，24×4 cm，鶯歌，席本諾公司收藏

由兩件有年代落款的雞紋器皿可以幫助我們了解1960年代初期鶯歌地區陶瓷工藝美術發展的水準。印花加彩公雞紋盤以一隻雄糾糾，氣昂昂的公雞作為主角（圖46）。它站在碟面正中間，腳踩松葉，態勢十足。碟上用清秀的楷體書寫「一叫千門萬戶開。辛丑東南出品」，可知此醬油碟於1961年由東南瓷器公司燒造。此碟有荷葉邊，口緣有一圈黃色的「閃光釉」（luster）釉。碟面有細碎裂紋，公雞表現得十分細膩，印蓋輪廓之後，再手繪顏色，工藝相當精巧。

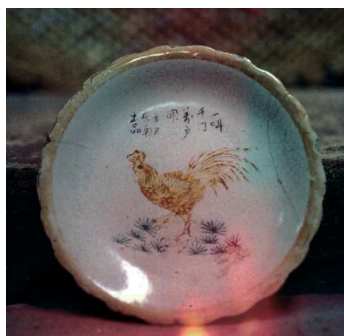


圖46 公雞紋碟，半瓷，1961，12×3 cm，鶯歌東南陶瓷廠製，席本諾公司收藏

另外一件有年代落款的器皿是胭脂紅雞紋瓶（圖47）。這件花瓶的裝飾手法十分別緻：全器施以胭脂紅釉色，只有前面頸腹部位的開光留白；瓶的頸、背及肩腹部以刻花的方式表現花葉扶疏的圖案，前面開光則彩繪一對公雞和母雞，旁邊有盛開而茂密的菊花樹。開光內書寫「夫唱婦隨。壬寅冬月」。由此題款得知此器做於1962年，為祝賀婚姻而作，因此整件器皿洋溢著喜氣洋洋的氣息，色彩繽紛。



圖47 雞紋粉彩花瓶(正、反兩面)，半瓷，1962，22×12 cm，鶯歌，席本諾公司收藏

動物類別中最後要介紹的是兔子。傳統民俗信仰認為兔子具有長壽、祥瑞、善育、多產（多子多孫）、智慧的特質，因而兔子也成為一種吉祥圖案而廣被應用於工藝美術品中。⁶³兔紋在鶯歌的產品上並不常見，但由少數幾個例子，可以得知無論是手繪，印花或噴印，兔子的形象都表現得十分寫實、生動而可愛。特別是由五瓣花形的兔紋醬油碟可以得知鶯歌的陶瓷工藝深受日本美術影響的情形（圖48）。五瓣花形醬油碟的內部以印花的方式表現一隻蹲在紅色小草上的白兔。碟子腹壁一側畫著宛延修長的金色麥穗，另一側則以規整的字體書寫「可愛い兔と小麥」。器皿底部有廠家「鼎盛」款印。這一件白瓷兔紋碟品質細緻精美，造形紋飾充滿日本風味，但也有鶯歌工匠的設計和巧思在內。這件器皿的工藝及紋飾足以印証台灣民間盛行不衰的日本風尚（此碟也有可能是一件外銷品）。



圖48 兔紋碟，瓷，1960年代，D. 8.5 cm，鶯歌「鼎盛陶瓷工廠」生產，私人收藏

六、山水紋飾

山水是傳統中國水墨畫的主要題材，同時也是中國工藝美術品上最常被應用的圖案。⁶⁴但在鶯歌此時的陶瓷產品上，山水並不是十分重要的紋飾，它的應用比較有限，構圖及內容沒有太多的變化。此類圖案主要模倣自日治時期進口的日本瓷器，加以演變；但其中有一類以台灣風光為題材，表現富有台灣特色的風景，值得注意。此時鶯歌碗盤上的山水紋飾有一個很大的特色，即是除了少數有外國建築物及中國高塔圖案

63 簡榮聰，〈中國兔文化及其類緣〉，《台灣源流》，夏、秋季刊，1999。

64 輔仁大學織品服裝學系，《中國紋飾》（南天書局出版，1987）。

的風景之外，其餘幾乎全部都是海景。最常見的景致是海岸風光，岸上有岩石、樹木、屋宇；蔚藍的海上飄浮著船舶，天上有小鳥飛翔，遠處可能還有山峰浮現（圖49）。這個圖案可能模仿自日本瓷器，表現得十分簡逸、瀟灑。海景圖案所以盛行的原因可能與日本及台灣都是島國，四面有海洋環繞的地理環境有關。與表現陸地風光，強調詩、書、畫合一，以「文人畫」為基調的中國的山水畫有很大的區別。

鶯歌碗盤上的山水圖案大概可以分成三種類別。第一類是以富士山峰做背景的海景圖。圖50的海景紋青瓷盤是一件由日本進口的原產品。鶯歌的產品在模仿過程中，將原圖案做各種稍微不同的變化。譬如圖49的鶯歌產品，盤面右側的巖岸及遠方的富士山形山峰已變成難以辨認的點、線符號。相對的，岸邊的房子以及海上的帆船卻比較工整細膩，並以印花加彩的方式表現。

在這一類有富士山的海景圖案中，最為優美的莫過於依據日本浮世繪版畫家葛氏北齋（1760 - 1849）的名作「富嶽三十六景圖」之一的「神奈川沖浪」而設計的海浪紋（圖51，52）。葛氏北齋的「神奈川沖浪」廣受日本以及世界各地人士所喜好，其設計廣被利用。⁶⁵海浪紋將版畫原作中氣勢澎湃，刻劃入微的洶湧海浪，簡化成富有裝飾趣味的捲雲紋，並且加強富士山的比例。原來被淹沒在海浪中的木筏，被改畫在前景平靜的海面上，旁邊還有綠色的植物。海浪紋已經失掉原版畫的動勢和氣魄，但線條靈活，色彩淡雅有



圖49 海景紋盤，高溫陶，1950年代，鶯歌，私人收藏



圖50 富士山海景紋盤，瓷，1940-1945，日本生產，私人收藏



圖51 海浪紋盤，高溫陶，1950年代，鶯歌，鶯歌陶瓷博物館收藏

⁶⁵ 譬如著名的現代音樂家德布西（Claude Debussy）1905年音樂會海報設計即以彩色版畫「神奈川沖浪」為範本。該海報借由海景印象使人們聯想德布西的音樂「海浪的嬉戲」、「風與海的對話」中音符躍動的旋律。見謝東山，《藝術概論》（偉華書局印行，2003），P. 197。

緻，是一幅很生動、優雅的裝飾畫。類似的海浪紋在日治時期的陶瓷器皿以及其它工藝美術品上都可看到，可見得此種圖案在日治時期即已流行，可能是模仿自日本的產品。⁶⁶

第二類海景紋的畫風與第二類相似，也是屬於逸筆草草的風格，但構圖更為簡單，表現的是被大海三面環繞的海岸風光。海面上有船影，有時有人泛舟，但背景沒有山峰。⁶⁷這一類圖案是單純的風景圖，沒有任何可以辨識的風景名勝。

第三類是具有台灣風光景物的海景紋，其中有椰子樹的風景是鶯歌碗盤上常見而有特色的紋飾。⁶⁸在這一類「椰樹海景」系列紋中，立於海邊高大而茂密的椰子樹佔據了顯著的地位。椰子樹通常畫在器面的左或右側，但有時也畫在中間，做變化。出現在蔚藍海面上的船隻種類多樣，有時是帆船，有時是小漁舟，也有時是描繪得相當精細的大商船（圖53）。台灣橫跨北迴歸線，南北部氣候不同，風光景致也有差異。椰子樹多生長在高屏地區，使當地呈現南洋風情，並成為地方特色。這種情形，日治時期就被畫家們所注意，並將之入畫。日本畫家丸山晚霞1931年到台灣旅遊，同年在《台灣時報》發表文章〈我所見過的台灣風景〉，文中對高雄風光有如下的描述：「從高雄站出來立刻看到沿街種植著，在新加坡、香港也可以見到的椰子樹，葉片翻飛，果實纍纍，令人十分高興。在市內閒逛，發現很多風景點，一面以山為



圖52 葛飾北齋(1760-1849)，神奈川沖浪（富嶽三十六景之一），彩色版畫，1830，26×38cm，私人收藏（Gabriele Fahr-Becker ed., The Art of East Asia, Gologne: Kōnemann published, 1998）



圖53 椰樹海景紋盤，半瓷，1950年代，26×4 cm，鶯歌，席本諾公司收藏

66 筆者收藏一件日治時期北投生產藏青色碗，其上的壓印紋飾中有波濤紋。另外，席本諾公司收藏一白瓷碟，其上紋飾由飛鶴、松樹及波濤紋組成，用噴印及青花手繪的雙重技巧表現。

67 台灣早期山水紋陶瓷器皿的圖片及簡介參考《台灣之硯》，PP.116 - 124；《鶯歌陶瓷史》，PP.54，55，110 - 111。

68 《台灣碟盤藝術》，PP.149 - 151。椰樹系列紋飾圖片見《台灣之硯》，PP.132 - 136。

背景，前面是港口，而山上熱帶植物繁茂，港口的海水澄清，同時還有在日本看不到的戎克船，張掛著深褐色的帆，色彩鮮豔，有如一幅畫面，十分討人喜愛。」⁶⁹

日治時期畫家廖繼春及松本光治等都曾以「高雄風景」為題材創作油畫。他們的作品都以高雄港為主題，構圖類似：前景的山岡上聳立著椰子樹，港口內停泊著各式船隻，遠處有山丘環繞（圖54）。鶯歌碗盤上的

「椰樹海景紋」雖然構圖比較簡單，但內容及景緻與丸山晚霞的敘述以及「高雄風景」油畫類似。因此可以推知「椰樹海景紋」實際上就是在描繪高雄港的風光，或由高雄港風光演變而來，因而也可以稱為「高雄港圖」。日治後期，日本政府有意將高雄建設成為台灣的首都，以作為南進南洋的根據地，並實現做為「大東亞共榮圈」盟主的野心。⁷⁰這個計畫雖然因日本戰敗而沒有成功，但高雄曾在台灣佔有十分重要的地位的情況由此可知。其中高雄港更是世界上重要的深水港之一，所以被當成台灣最有特色的景緻表現於工藝美術品的紋飾中。「椰樹海景紋」在日治時期生產的漆器以及牛角製等器皿上都可以看到，可知日治時期已開始應用，光復後70，80年代所製造的各種器物上都還可以看到，沿用的時間很長。⁷¹



圖54 松本光治，高雄風景，油畫，1935，第九屆台展西畫41（顏娟英，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，雄獅美術

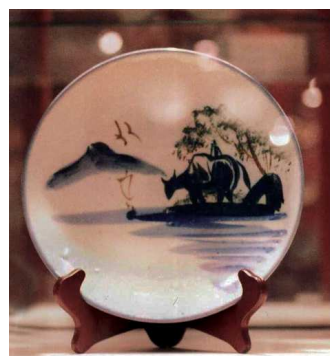


圖55 牧童騎牛海景紋盤，半瓷，1950，25×3.8 cm鶯歌（彰化文化局「台灣懷舊——碗盤展」，2004，4月）

69 丸山晚霞〈我所見過的台灣風景〉，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，顏娟英編著，（雄獅美術出版社，2001），P.91。

70 戚嘉林，《台灣史》（上、下冊）（自立晚報印行，1985）。郭廷以，《台灣史事概說》（台北，1954）。

71 鄭文彰，《台灣早期飲食器物》（台南縣文化局，2002），PP.63. 81。

另外一個具有台灣風光特色的紋飾是有水牛的風景（海景）（圖55）。水牛於十七世紀時由荷蘭人從東南亞輸入台灣以發展農耕。⁷²從此水牛成為台灣農村景觀的一部份，也是外國人對台灣最深刻的印象。丸山晚霞在「我所見過的台灣風景」一文中以水牛的點綴做為台灣風景的特色：「我大致地歸納台灣的景色，前景是相思樹森林，…背景搭配中央山脈，水牛做為點景，這是我對台灣的第一印象歸納成的風景」。⁷³「水牛



圖56 牧童騎牛海景紋碗，半瓷，1940-1950，「伊藤」製款，D. 16 cm, 私人收藏

海景紋」應用藝術上的拼貼手法，在海景風光中表現有水牛、牧童及相思樹林的台灣農村景觀，是很有趣的一種方式，這種題材及構圖在日治時期生產的陶瓷器皿上已可看到（圖56）。這件湯碗的外壁描繪著有大片相思樹林，及被海洋所環繞的陸地，地面上有房屋以及背著牧童的水牛；旁邊海面上則有帆船行駛。碗的底部有「伊藤謹製」款。這類胎質潔白，但器身厚重的瓷質湯碗，現仍經常可見，一般相信是由日本輸入的。但此湯碗上的圖案是在表現台灣風光應無疑異，而且可能是圖56盤上紋飾的源流。因而本人認為此類器皿的確實產地（是否有可能產於北投？），實有進一步考證的必要。

七、其它紋飾

（一）人物紋

除了以上所介紹的幾種紋飾之外，鶯歌碗盤上的紋飾還包括了人物、蔬果、幾何紋及文字的圖案。人物題材在中國美術作品中本來就應

72 〈歷史的台灣——荷蘭篇〉，連惠心的《歷史筆記書》DVD，連震東文教基金會出版，2000。

73 丸山晚霞，〈我所見過的台灣風景〉，P.87。

用得比較少，在鶯歌碗盤上更是少見。⁷⁴經常在傳統中國工藝美術品上出現的「八仙」、「嬰戲圖」等富有吉祥寓意的紋飾在鶯歌碗盤上尚未發現，但在風景中可以見到以人物做為點綴，少數現知產品中也可以發現受到西洋美術影響的題材。大部分人物都用簡單而抽象的方式表現，唯有在椰子人物紋盤上卻表現得相當寫實而且有敘事性（圖57）。



圖57 人物海景紋盤，半瓷，1950年代，28×4.5cm，鶯歌，（方樑生，《台灣之硯》，頁52）

這件圓盤上描繪著一位戴著高帽、圍巾，手提皮包及拐杖的瘦高旅人，側身、跨大步，邁向海洋，海面上有帆船的遠影。1950及60年代，台灣在嚴厲戒嚴之中，出國是非常困難的事情，但有機會出國的人大多數一去不返，留在異鄉。此圖似乎是在描繪一位整裝待發，準備離鄉背井，遠赴異國尋求發展的青年，反映當時出洋的風尚。裸體女子圓盤是現在所能看到一件極少數屬於此年代，以人物為主題的產品。⁷⁵此處圖案表現一位曲線玲瓏的妙齡少女，裸體側坐於岩石上，腳著高更鞋，腹下披一藍絲巾，畫法受到西洋的影響。

（二）蔬果紋

蔬果類圖案中最常見到的水果是雙桃及葡萄紋。⁷⁶桃子象徵長壽，雙桃有「日月同心，瑞氣橫結」的意思，象徵「趨吉避凶」，是台灣傳統民俗紋飾。⁷⁷葡萄表現其連結成串，象徵旺盛的生命力及「多子多孫，延綿不斷」。葡萄非漢人社會原有之物，因此這個題材及構圖多半模仿自日本器皿。桂圓及櫻桃是水果類圖案中比較特殊的題材，前者是台灣特產，後者是由國外進口的珍貴水果。果實類紋飾除了葡萄表現從藤架上下垂果實纍纍的形象之外，其它都以折枝的方式表現，樹枝纖細，綠葉蒼翠，構圖簡單，但描繪優雅。

74 有關於人物紋飾之台灣碗盤的介紹可見《台灣之硯》，頁50 - 56；《台灣碟盤藝術》，頁129 - 131。

75 此件器皿圖片可見《台灣之硯》，頁54；《台灣碟盤藝術》，頁129。

76 圖片及介紹見《台灣之硯》，頁126 - 130；《台灣碟盤藝術》，頁96 - 100。

77 《台灣之硯》，P.127。

蔬菜類紋飾較為少見，但蔬菜胡蘿蔔紋醬油碟卻表現得非常清新優雅，令人激賞（圖58）。此件米白色醬油碟用白菜、葫蘆波、辣椒、蕃茄做圖案。技法是先印花再塗以紅、綠釉色。輪廓線條非常流暢，蔬菜的造形簡潔、寫實，整體感覺清爽、雅緻而有生活氣息。



圖58 青菜蘿蔔紋碟，半瓷，1960年代，鶯歌，席本諾公司收藏

（三）幾何紋

幾何圖案大多由平行的橫、直線條以及圓圈紋、直紋組合而成。⁷⁸有時以手繪，大多數時候用綁在一起的竹篾沾氧化鈷刷到坯上，規則的小圓圈用模具印蓋，弦紋則靠著轆轤的旋轉用毛筆畫出，有的時候這些技巧綜合應用。顏色以鈷藍為主，此外還有紫紅以及青綠色。幾何紋圖案的特色是工整、規律而容易表現，手繪的紋飾則有意想不到的變化及美感。圖59是一件普通的飯碗，作工厚重，胎體呈米黃色。碗的腹壁以下細上粗，做放射狀排列的線條紋為裝飾。線條的顏色用藍及鐵褐色交替錯置。每個線條同中有異，而顏色又有細緻的變化，圖案設計簡潔有力，頗具有現代化的抽象美感。幾何形紋飾日治時期就非常流行，在南投縣集集出土，屬於日治中期的碗盤殘片中就可發現。⁷⁹這種最簡單而易於操作的圖案可能也是陶瓷器皿上最早應用的紋飾。



圖59 線條紋碗，高溫陶，1950年代，鶯歌，席本諾公司收藏

（四）文字紋

以文字作為工藝美術品的紋飾可算是東方藝術的特色，從簡短的單字到長篇詩文都可以被使用在器物上作為一種裝飾。早期鶯歌碗盤上的文字紋，除了前面所介紹過為數很少的題畫詩及落款之外，其它都是具

78 台灣早期幾何形紋碗盤圖片可見《鶯歌陶瓷史》，頁65，105，106；《阿嬤硿仔——館藏台灣日用陶瓷》，P. 28。

79 《明清民窯青花紋飾特展》（台北：國立歷史博物館，1996），頁119、121。

有吉祥意義的單獨文字，如福、壽、富、喜、吉等。其中尤以福、壽最多，有文學性的詩、文幾乎沒有。⁸⁰由這點可以看出鶯歌陶瓷產品的商業性和通俗性。

在吉祥字紋飾的器皿中，斗大的字大多寫在器物正中間，有時沒有其它邊飾。但最常見到的一類是在吉祥字的兩旁或下方描繪對稱的花葉紋，襯托文字（圖60）。文字通常用鈷藍或鐵褐釉書寫，陪襯的花草紋則用鈷藍加上富有鶯歌特色的粉紅點或其它顏色描繪。文字紋的碗盤雖然為數不少，字體都非常相似——都以行草書寫，似乎是出自於同一人之手。猜測可能是由一家工廠首先生產之後，被其它家所模仿。吉祥紋除了以手書寫方式表現之外，也盛行用印花法，印花的構圖及設計模仿自日治時期的產品，充滿東洋風味。



圖60 壽字紋盤，半瓷，1950-1960年代，鶯歌，席本諾公司收藏

八、結論

鶯歌的內銷碗盤是十分具有歷史性及時代意義的產品。它開始於1930年代，但沒落於1960年代中期。這段時間正是由日治到國民政府政權轉換的時期，是二十世紀台灣在政治、經濟、社會上有巨大變動的階段。由日用碗盤的生產可以看出這兩個時代人民生活面貌的不同，以及執政者對文化、藝術政策的差異。

在台灣陶瓷史上，日治後期到光復初年，大約1931年到1968年之間可被視為一個階段。日本統治台灣時期原以「工業日本，農業台灣」

80 吉祥字紋飾的器皿圖片及介紹參考：
《台灣碟盤藝術》，PP.134 - 142。
《台灣之硯》，PP.82 - 90。
《鶯歌陶瓷史》，P.54。

為治國政策，但後期它想利用台灣作為向南洋侵略的根據地，因而在1931年提出台灣的「工業化運動」，以開發台灣的動力資源，達到自給自足的局面。⁸¹與此同時，日本人提出「大東亞共榮圈」的口號，在「皇民化運動」的主軸中於文化政策上提倡「鄉土主義」，鼓勵台籍人士認同台灣，創造具有台灣特色的文學、藝術作品。⁸²這種政策的目的應是在緩和「皇民化運動」所造成的反抗，並疏遠台灣與中國的關係。在此情形之下，台灣的陶瓷生產有很大的轉變，原來大量依靠日本及大陸進口的餐桌日用器皿，此時由台灣自己供應，因此需求增加，同時碗盤的生產技術成為政府輔助的重點，以達到自給自足的目標。反應當時的文化政策，陶瓷工藝美術上也提倡要生產具有台灣特色的產品。⁸³

1945年戰後，台灣歷經經濟、政治及社會的大變動危機。1949年政府實施戒嚴令，對文化、思想採取高壓而嚴格的管控，加以美國經援的支持，1960年代，台灣情勢能夠穩定成長。在「反共復國」的政策下，國民政府於1966年提出與日治時期「鄉土主義」正好對立的「復興中華文化運動」，以之為一切文化政策的最高指導方針，並以官方

-
- 81 王詩琅〈日本佔據台灣時期統治政策的演變〉，《王詩琅全集》，張良澤譯編，（高雄，1980），P.35 - 36。
- 82 Yuko kikuchi菊池裕子，“Refracted Colonial Modernity: Identity in Taiwanese Crafts from the Colonial Modern to the Contemporary National”（殖民現代性的折射：台灣手工藝從殖民現代到當代國家的識別性），《亞太傳統藝術論壇學術研討會論文集》，台北，2002，PP.13 - 30。日治時期台灣原住民的手工藝品即非常受到日本人類學者的注意和讚揚，多次代表台灣產品在日本展出。1920年代以來就不遺餘力提倡「民藝」運動的日本專家柳宗悅，曾於1943年在台灣官方高層及學者的協助下到台灣訪問，對於提倡台灣的「民藝」產生了很大的影響。在「民藝」運動中，「鄉土主義」是一個關鍵性的思想與主張。這種主張在1940 - 1945年之間最為盛行。此時台灣的日籍及台籍學者、藝術家合力創辦《民俗台灣》雜誌，提倡對台灣民俗的了解與欣賞。除了在工藝美術中提倡鄉土主義之外，畫壇上也以鄉土主義（地方主義）做為評審及創作的指導原則。見顏娟英，〈台展時期東洋畫的地方色彩〉，《台灣東洋畫探源》，（台北市立美術館出版，2000），PP. 7 - 18。
- 83 張宗漢，《光復前台灣之工業化》，台灣研究叢刊（聯經，1980），P.181。
服部武彥，〈台灣的陶業〉，P.11，12。文中指出：北投窯業株式會社接受總督府的輔助，專製台灣飯碗。創立於昭和五年（1930）的台灣陶器株式會社也以燒製本島人使用的飯碗為經營目標，並受到中央研究所輔助。
在〈台灣陶業に関する座談會〉，《台灣總督府商工課殖產局工業彙報》，被冠稱為雞皿燒元祖的大森光彥，發言中提到「依各地不同的特點，製造出富於特色的產品來」（陳新上中譯，〈台灣陶業相關問題座談會〉，P.295）。

力量強力滲透到文化活動之中。⁸⁴這個政策對台灣陶瓷生產產生很大的影響。1968年政府頒佈「工業產品配合中國文化復興運動改進設計辦法」並成立「陶瓷工業復興中華文化督導委員會」。⁸⁵依據這個辦法，經由委員會指定之廠商「得向國立故宮博物院，歷史博物館，及省立博物館等機構接洽攝取或描繪古物之圖形構圖或抄錄藏書內容，以為設計之參考」，同時被選定從事工業產品文化復興之工廠，長期由政府補助經費。這種形同設立「官窯」的作法，改變了陶瓷工業的生態，倣古復古的風氣因而大行其道。前此延續日治時期風格發展而來，具有台灣鄉土特色的產品，伴隨碗盤業的轉行及沒落而消失匿跡。台灣的陶瓷器生產進入另一個階段。

1930至1960年代，在短暫的30至40年之間，鶯歌的碗盤生產有非常快速的進步，從粗糙的陶器到潔白可愛的瓷器，但又在其生產的高峰期悄然退出內銷的市場，留下令人遺憾的驚歎號。鶯歌碗盤上的紋飾反映了由抄襲日本產品（雖然也有模仿自大陸進口的瓷器紋飾，如公雞紋，但數量較少）逐漸出現台灣本土民俗特色，再轉向模仿傳統中國繪畫風格的發展過程。日治時期鶯歌碗盤生產的歷史還有待進一步研究，但由現有資料得知因陶匠大都來自北投，因此與北投產品有密切關係。推測其產品雖然沒有北投產品的優雅精緻，但也有一定的水準，這種情形一直延續到光復以後。1945年以後，鶯歌碗盤大量模仿日治時期由日本進口的瓷器，這種情形可以反映當時台灣社會封閉，資訊匱乏，陶瓷匠人及師父無法接受到新的設計，因而拿舊的樣本來應用；同時也可以反應在日常生活的某些面向，人們還生活在過去時代的窘況。1950年代，產品品質逐漸提升，並發展出富有鄉土趣味及生活氣息的

84 中華文化復興運動推行委員會秘書處編，《中華文化復興運動的實踐與展望》，1976。
《中華文化復興運動推行委員會台北市分會成立十週年紀念專輯》（中華文化復興運動推行委員會台北市分會編印，1978）。黃俊傑指出：「從政治角度來看，戰後台灣思想史的發展深深地受到政治力滲透與支配。由於戰後台灣的思想與文化領域在相當大幅度內受到政治領域的支配，所以台灣思想史發展的軌跡，所反應的政治史意義常常超過思想史的意義，許多外來的思潮在進入戰後台灣時常常為了適應當時政治情勢而有所調整，甚或被查被禁，難以流傳、、、」，見黃俊傑，《台灣意識與台灣文化》（台大出版中心，2009，初版三刷），頁236。

85 〈工業產品配合中國文化復興運動改進設計辦法〉，《中國窯業》，6月號，第4期，（1968），P.23。

產品。到了1960年代初期，鶯歌碗盤的工藝水準，已經達到相當高的程度，雖然不能與「官窯」相比，但也工整潔淨，而且精巧美麗。因此從1962年，當台灣開始拓展外銷市場時，鶯歌的產品能獲得外國人的喜愛，大量外銷，為台灣爭取得到大量外匯。可惜外銷的餐桌具產品都是接單訂做的，完全沒有自己的設計，因而也無法打出自己的品牌，建立無可取代的地位。⁸⁶1980年代，當台灣勞工上漲，大陸市場開放後，台灣的產品失掉競爭能力，外銷陶瓷業就沒落了，連帶整個陶瓷工業也變成夕陽工業，欲振乏力。

鶯歌碗盤工藝有一個特色，早期工廠都以克服成形技術為主，紋飾是附帶生產，因此讓未受過職前訓練的女工擔任，多人合作，共同完成。紋飾多模仿銷路好的既成品，但在模仿的過程中稍做改變，畫風隨興而抽象。後期產品紋飾較為工整寫實，除了手繪之外還結合印花、壓模等多種工藝美術技術，表現具有創意，清新脫俗的設計，並有豐富的變化及趣味。鶯歌碗盤紋飾的另外一個特色是邊飾的應用非常少。絕大多數只有主紋，邊飾用鈷藍在口沿或圈足描繪一圈；1950年代生產的碗盤邊緣及背面時常會有壓印的暗花紋飾，但到了1960年代就不使用了。構圖比較簡單的紋飾的應用，說明鶯歌碗盤以造形為主，實用為目的，手工製作（電花或貼花的紋飾會比較繁複）的特色。在題材上鶯歌產品也具有自己的特色，而與中國大陸產品有許多不同之處；如沒有應用到龍紋、山水表現具有台灣風光特色的「高雄港」和海景圖，而不是內陸景色、人物圖案受到西洋畫的影響等。

日本民藝家柳宗悅於1920年代提出「民藝」的觀念，並對「民藝」加以定義：「手工製作，作為日常生活用品的民俗工藝。生產方法是由無名氏匠人集體合作，這些工匠生產時不帶任何自我意識，也不會想要藉此成名或賺錢，工作純粹是為了維生」。⁸⁷鶯歌的碗盤在成形過程中雖然有一部份在模具上生產，但其餘部份都由手工操作。產品無論是粗獷或比較細緻的，都具有簡單樸實，沒有過多的繁縟紋飾，充分表

86 馬有成，〈戰後鶯歌鎮的陶瓷業與社會變遷〉，中央大學歷史研究所碩士論文，1998。

87 Yuko Kikuchi, "A Japanese William Morris: Yanagi Soetsu and Mingei Theory", The Journal of the William Morris Society, XII-2, Spring 1997, P.39.

現民藝品特色的本質。

1991年由柳宗悅創立的「民藝美術館」藏品到倫敦展覽。該館館長，Sori Yanagi 柳宗悅的兒子——一位工藝美術設計師，對於「民藝」藝術在現代社會要如何發展的問題提出如下精闢的看法：「在現代社會大多數的日用品都用機器生產，我們要作的並不是去堅持回到過往，而是在機械產品中尋求改進，以此作為開啟未來的鎖匙。擷取民俗工藝的精神，並且給與它符合多變的現代社會的實質內容，才是持續日本民藝傳統的正確作法，同時也是未來發展應遵行的方向」。⁸⁸

Sori Yanagi具有前瞻性的主張給我們許多啟示。碗盤工業在鶯歌已經不復存在，但民生的需要仍須由市場的供應獲得滿足。想要重振鶯歌的陶瓷工業，提升它的競爭能力，並不是回復以往手工生產的作法，而是在現代化的工業產品中注入藝術性，使其能與優秀的手工產品比美。歐美、日本的日用陶瓷器，既能大量生產，其美觀及價值又不下於陶藝家的手工產品。這種應用現代科技，結合美術設計的作法，應該也是我國陶瓷生產應該發展的方向和努力的目標。

以往台灣的文化政策，無論是日治時期的「皇民化」、「鄉土主義」或國民政府提倡的「復興中華文化運動」都以黨國權力利益為出發點，沒有從人民生活需要去考量，因而其所提出來的陶瓷生產政策，也沒有充分照顧到這個工業全方位健全發展的需要。這兩個政府政策之間的矛盾，使得陶瓷生產難以有一貫性，廠方無法將寶貴的經驗累積、傳承，建立自己的品牌和形象，有自己的識別性（Identity）。只能隨著時勢轉換而星移物轉，最後不留痕跡。這種情形可以說是殖民地統治在台灣所造成的烙印，光復以後也沒有改善所造成的結果。其中「復興中華文化運動」所提倡的仿古產品雖然具有商業價值，但與一般人民的需求完全脫節。陶瓷生產的技術雖然有所提升，但工藝美術卻與人們的日常生活愈形疏遠，這是非常諷刺的事情。這種文化政策因而也被學者批

88 Sori Yanagi, "The Discovery of Beauty: Soetsu Yanagi and Folkcraft", Mingei—The Living Tradition in Japanese Arts, Japan Folkcrafts Museum, 1991, P.32.

評為「形式多於實質，庸俗商業文化大行其道」。⁸⁹鶯歌陶瓷碗盤業之不振，最後終至消失，原因雖多，但與這種不切實際的政策推波助浪也有密切的關係，此種情形實值得指導單位作為殷戒。鶯歌日用碗盤工業的興衰，告訴我們陶瓷工業在台灣發展的困境。但其曾經達到的成就也顯示了台灣民間工藝及手工業所具有的潛力和活力。

89 李亦園，〈文化建設工作的若干檢討〉，中國論壇編輯委員會主編，《台灣地區社會變遷與文化發展》（台北，1985），P. 336。黃俊傑也指出：「再從經濟的角度來看，由於戰後台灣經濟的快速發展，資本主義化之趨勢日益明顯，所以導致思想文化領域的運作邏輯，深深地受到經濟領域運作邏輯的支配與轉化。…在市場經濟運作邏輯主宰各個領域的狀態之下，思想文化領域也常常服從市場經濟的運作邏輯，從而使最近幾十年來的台灣思想與文化日趨庸俗化、市場化與商品化」。見黃俊傑，《台灣意識與台灣文化》，頁236。

Studies of the Decorative Motives on Plates and Bowls Produced in Taiwan during 1930–1960's —With Yingge Products as the Main Subject

Hsu Wen-Chin

Abstract

Yingge is a very important pottery center in Taiwan. Productions of plates and bowls for domestic markets in Yingge started in 1930's. Its production was once the major source of supply for Taiwanese after the Second World War from about 1945–1960's. However, the production started to fade in mid 1960's. In its short period of production, we see a significant progress in quality from pottery to semi-porcelain. The decorations on Yingge products were mostly hand painted, which became the new decorative technique and fashion in Yingge kilns. Many products also combine various kinds of decorative techniques, such as painting, printing, press molding and color spraying, to make the patterns rich in variety and pleasant to see.

After 1945, decorations on Yingge productions continued to imitate those produced in the Japanese Occupation period. In the 1950's, not only quality of production elevated, but decorations also showed creative elements that have a distinctive Taiwanese style. Although plates and bowls produced in Yingge were purely for commercial purposes, their lively and elegant decorations are good examples of artistic achievement in craft works.

From this study we can understand that the ceramic industry in Yingge has faced with many problems in the past, but its accomplishments also demonstrate the potentiality and energy of private industries and craftsmanship in Taiwan.

Key Words : Ceramic decoration、products of plates and bowls、Yingge