

現存「南投燒」款陶器窯口之歸屬問題初探（下）

陳新上

A Pilot Exploration of the Attribution of Nantou Ware (II) / Chen, Hsin-Shang

叁、南投燒作品的特徵及其可能的歸屬

落款是判斷陶瓷窯口的重要線索。臺灣從清代以來的傳統陶器很少有落款的情形，現在能看到少數落清代款的陶器作品是前述南投簡姓宗祠的香爐，其落款的內容為使用者、捐贈者與年代。這種落款形式也見諸福建省德化縣文物管理委員會所藏一件白瓷青花銘文花瓶，上面書寫青花「程田寺 三世尊佛爐前應用」、「大清雍正柒年肆月穀旦」、「弟子顏臣相叩謝」等款識。¹⁷南投傳統陶器源自福建，惠宗堂的香爐落款形式自有其福建原鄉的淵源。然而南投陶雖然自清代以來即有落款的情形，但是都限於廟宇用的香爐，而且沒有窯場或作者的名款。臺灣陶器會落窯場或作者的名款是受到日本人的影響。方樑生的《臺灣之硯看款》一書中，蒐羅全臺各地有落款的陶器文物集結成冊，並標示其落款內容。這些文物全部都是日治時期之後的作品，而沒有一件出於清代以前，這說明了臺灣陶瓷落有窯場或作者名款的習慣與日本人的到來有直接的關聯。因此，這批落款的南投燒作品應該都是在日本人影響之下的產品，也就是說，它們屬於日治時期南投的產品。至於這些文物更進一步的創作時間與窯口則有待確認。從上一節的資料中，可以看出各式與各群作品的類型及其主要特徵，以下將進一步從 3 群作品的特徵中，探討各作品之間的關聯，據以判斷它們可能的窯口的歸屬。

一、第 1 群為協德窯的作品

此群作品就胎質而言，有細緻的朱泥陶，也有較為粗糙的紅陶，但前者數量較少，後者製品佔多數。就製作技術而言，轆轤拉坯法製作的花瓶、碗盤、茶具與茶洗等，在整群中佔了很大的比例，其中有幾件碗盤與茶杯的形制都相同。協德窯窯主劉樹枝擅長拉坯，作品以花瓶為主。¹⁸這類花瓶的製作並不難，出自劉樹枝之手的可能性很高。押模法製作的作品有圓雕的神像、裸女與動物造形、和淺浮雕紋飾的煙灰缸與花瓶等。押模法必須先有原型，據以翻製石膏模型。原型除了創作之外，還可以利用現成的成品加以翻製。圖 5 與圖 21 的煙灰缸，圖 6

¹⁷ 中國上海人民美術出版社編，《中國陶瓷全集 27 福建陶瓷》，京都市，美乃美，1983 年，圖 164。

¹⁸ 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1998 年 11 月 4 日訪問，未出版。

與圖 7 的花瓶等，在形制與紋飾方面雖然有所不同，但是成形與裝飾技法以及表現風格上都相同。圖 21 的煙灰缸器底有「OT MADE IN JAPAN」模款，應是劉家直接使用日本現成的作品作為原型來翻製模具。而圖 3 的觀音像與圖 24 的裸女壁掛也具有日本人物造形的風格。日本藝術有簡潔的特徵，這樣的特徵也表現在日式觀音像上。這件觀音坐像除了胸前的瓔珞之外，全身沒有多餘的裝飾，瓜子臉的造形也常常出現在日式觀音像中。相對地，臺灣民間的坐姿觀音像大都裝飾得十分繁複，胸前瓔珞之外，天冠、服裝都布滿了珠寶裝飾，手上也大都持法器，而臉型大都呈長「國」字臉。同樣的繁複裝飾風格也可見諸圖 84 關公立像，都是臺灣民間佛像常見的風格，這樣的佛像與日式觀音像的簡潔風格上的差異十分明顯。由此可以推論，造形風格相同的兩件煙灰缸與兩件花瓶，以及這件觀音像都是使用日本的产品翻製而成。至於，圖 24 裸女壁掛如前文所述，蕭富隆在其書中刊出一件劉案章所藏，而由日本輸入的瓷質彩繪裸女壁掛，造形與圖 24 裸女壁掛相同，¹⁹而這種壁掛是明治時期常滑燒常見的产品，因此南投燒壁掛的母型是源自日本，劉家據以仿製成為原型，由協德窯生產。由此可以推論這類作品的原型應該都來自日本，由劉家仿製。至於圖 17 關公像更是劉家直接使用龜岡安太郎所開發的模具來生產，此點將於後文論述。

此群中有 3 件動物造形的雕塑性擺飾品（圖 18、19、20），都出自劉樹枝的長子劉案章之手。劉案章在常滑陶器學校學習雕刻，成為他的主要專長，尤以動物雕塑最具特色。他晚年從北投金義合公司退休回到南投魚池故鄉時，仍然創作許多雕塑動物作品，其中的猴子、水牛、青蛙等的風格表現都與本群作品相似，試舉劉鳳英所藏一件水牛為例（圖 72），若與圖 19 水牛花盆作一比較，即可看到其風格的表現。第 3 式圖 22 朱泥杯上有櫻花紋。現存劉案章的作品中，有一件「櫻花」陶板習作（圖 73），背面有「劉案章藏作」款，是他初入常滑陶器學校求學時的作品，其表現風格與此朱泥杯的櫻花紋十分類似。這件櫻花紋杯雖然印有劉樹枝款，但從背款看來，昭和 9（1934）年劉案章已經回國，應是由劉樹枝拉坯後，再由劉案章刻花而成，是父子兩人合作的作品。器背刻有「昭和九年六月十九日 新高登山紀念」銘款，說明了劉案章在昭和 4 年 5 月從日本學成回國之後，確曾發揮所長，為家族陶業設計产品。因此這些作品生產的時間都較晚，已在昭和時期。這類作品都出自劉家的創作。

¹⁹ 蕭富隆，《泥土的故事——南投陶發展與變遷概要》，南投，南投縣立文化中心，1993 年，頁 32。

第 1 式的製品中包括多件的陶盤與陶碗。臺灣陶瓷自古以來都沒有碗盤的生產，早期這類產品都依賴中國大陸輸入，直到日治時期才在殖民政府的政策主導之下，轉由日製品進口。明治時期日人松本龜太郎在北投設廠燒製碗盤，成為臺灣自產碗盤的開端，其後南投的魚池也跟進生產白陶碗盤。太平洋戰爭期間因為對外交通遭到封鎖，海外碗盤的輸入中斷，使得島內碗盤發生缺貨的現象。此時包括鶯歌、沙鹿、南投等地的許多傳統窯場都以傳統陶器的黏土為坯料，以轆轤拉坯法製坯，施以鉛釉，燒製紅陶碗盤，業界稱為「黑碗」，以別於正統的「白碗」。等到戰後生產秩序恢復之後，這種紅陶碗即停產，成為臺灣陶瓷史上的一段插曲。本群圖 10 的紅陶盤與圖 11 的紅陶碗都是在這種環境背景下的產物。這裡的碗盤都沒有上釉，在實用上會有滲漏的問題，加上製品都沒有使用過的痕跡，很可能是因為協德窯停產而沒有完成全部的工序，因此這類碗盤可視為協德窯末期生產的製品。

在釉藥方面，此群作品有無釉陶與施釉陶的不同。無釉陶有除了碗盤之外，大都屬於朱泥陶。施釉陶中，有透明清亮鉛釉與黑色無光鉛釉。觀音像、煙灰缸與裸女壁掛為黑色無光釉，而陶枕、花瓶、茶洗、擺飾品與花盆等為透明無色鉛釉或黑色鉛釉，只有陶猴水注為長石釉。在這些施釉陶中，都沒有見到樂燒釉作品，與第 2 群與第 3 群有相當的差異。

協德窯除了具有日本風格的作品之外，還在造形與技法上承襲南投陶的傳統，生產許多鏤空與鑲嵌的香筒、陶枕等南投陶傳統的陶器，由於作品沒有落款，因而不在本文的探討範圍之內。然而這種南投傳統陶器是協德窯重要的作品，在討論南投燒作品的歸屬時是必須加以考慮的因素。由於協德窯在南投以生產「細陶」著稱，因此見到這類作品時必須考慮出自協德窯的可能性。圖 23 朱泥雙耳壺造形仿自臺灣阿美族原住民陶壺的造形，從器底的落款可以確定這件作品為劉樹枝所製。可見協德窯的作品具有日本、臺灣漢人與原住民等多元文化的相貌。

從以上的分析，第 1 群作品大都出自劉樹枝與劉案章的設計，生產的時間較晚，都在大正中期到昭和末期之間，距離明治時期已有相當的時日，加上此群 4 式作品的印款都有「劉」或「劉樹枝」等字樣，可以確定都由協德窯生產。值得注意的是，這群印款在「南投燒」之外加「劉」字，在「台灣南投」之外另加「劉樹枝」等字樣。由此可見，協德窯雖然會使用「南投燒」或「台灣南投」款，但是都不忘加上自己劉家的識別款，可以和第 2 群「南投燒」款及第 3 群「臺灣南投」款的產品作區隔。因此，此群的作品無論從款識、產品類型、製作技術與表

現風格上都有自己的特質，雖然有其仿自日本的作品，但是把它們都歸屬於劉家協德陶器工場的製品殆無疑義。

二、第 2 群的作品出自同一家窯場

第 2 群作品類型有雕塑式的神像類、裝飾陶器、日用陶器、家用的飼槽與磨鉢等，而最為特殊的是陶管，僅見於此群中。就 3 群的作品種類而言，第 2 群的類型是比較單純的。此群作品以精緻取勝，其中最精彩的是具有日本風格的神像雕塑作品，數量是 3 群中最多者。酒器德利是日本飲酒文化上常見的用品，花瓶、花盆與茶具都與日本人的生活文化息息相關。七福神、溫酒器德利、蒜頭瓶與陶管都是此群所獨有的製品。

就胎質而言，此群作品大多為朱泥陶，樂燒釉陶與紅陶較少。朱泥陶胎質細緻，是主要的特徵。磨鉢、飼槽與部分施釉作品為紅陶，雜質較多，但製作仍然工整。在製作技術方面，以押模成形法為主，用於神像雕塑作品；以轆轤拉坯法為輔，用於花瓶、茶具、飼槽與磨鉢等日用雜器。拉坯的弦紋都經過仔細修整打磨，器面光滑而平整。長方形花盆使用陶板接合法製作，而陶管使用木模押坯成形，屬於量產化與標準化的生產技術，在整個南投燒製品中是個特例。

在釉藥技術方面，此群作品中的朱泥陶與紅陶作品都未上釉。土地公像可能是因為順應臺灣人喜愛華麗色彩的習慣，以多色漆料彩繪，不是施釉陶。施釉陶中，第 6 式圖 37 大黑天撲滿及第 7 式圖 38 土地公像都施以透明鉛釉，蒜頭瓶施以藍釉，方形花盆施以樂燒釉，釉藥的類型較為多樣。陶管則不施釉而塗施二氧化錳，使器體顯現黑色。

相較於第 1 群的作品有「劉」家符號可以辨識，第 2 群與第 3 群的「南投」字款，如何判斷其歸屬則較為棘手。然而就風格而言，此群作品日本風格鮮明，大都製作精緻，其作品的工整程度不見於第 1 群劉家的製品。朱泥陶沒有在器體上另外加上彩繪、貼花或刻花之類的裝飾，呈現素雅之風。這與南投傳統香筒之類的陶器上喜歡加上貼花、刻花、鏤空與鑲嵌等裝飾，呈現熱鬧氣氛的表現不同。此群作品在作品的類型、胎質的特性與表現的風格上具有一致性，大致都應是出自同一家窯場。

三、第 3 群的作品出自同一家窯場

第 3 群作品的印款式樣雖然多樣，但是基本上都不離「臺灣南投」的內容。

本群和前兩群相較之下作品情況最為複雜，不但款識形式多，作品數量多，製作技術多，作品類型也多。就胎質而言，此群作品的有朱泥陶與紅陶。朱泥陶製品有觀音像、雲龍紋花瓶、陶罐、火鉢、陶硯與筒形器等，製作大都十分精緻。紅陶作品只有雲龍紋大花瓶、茶洗與香筒等 3 件。在製作技法上，只有神像類的雕塑作品觀音立像與陶硯使用押模法，香筒使用陶板接合法，其餘的作品都以轆轤拉坯法製作，而立體圓雕的作品明顯少於第 2 群。此群作品使用的裝飾技法十分多樣。在坯體裝飾方面，有印花法裝飾朱泥陶邊緣的花紋；以貼花法裝飾朱泥花瓶的雲龍紋與鼓凳的鋪首；以鏤空法裝飾鼓凳的雙喜紋與鋪首以及香筒的松鶴紋；以鑲嵌法製作鉛釉陶雲龍紋瓶的年代銘款。在釉藥的使用方面，樂燒釉的作品很多，施釉法也有多樣性，包含第 1 型與第 2 型的施釉法，有時將不同的釉色澆淋在一起，產生不同的裝飾效果。另有少數作品使用鉛釉，而非樂燒釉。使用多種不同的裝飾技術成為本群的重要特色之一。此群的作品明顯有精、粗兩種風格。朱泥陶中的雲龍紋花瓶、觀音像、陶罐、火鉢、陶硯……以及樂燒釉陶中的寶瓶、蓋碗、茶碗、荷葉形碟子……等，都屬於精緻風格的作品；而樂燒釉鼓凳、鉛釉陶與無釉紅陶之類的作品則相對精緻度較差。和第 2 群作品大都十分精緻的情形比較起來，兩群之間的風格有其差異之處。

第 3 群的作品銘款的樣式很多，從印款使用的情況看，同一印款固然會用在不同類型的作品上，而同一器形更有使用不同印款的情形。例如朱泥雲龍紋瓶出現第 9 式與第 10 式兩種印款；第 2 型的樂燒釉陶杯出現第 11 式與第 12 式兩種印款；雙喜紋綠釉鼓凳出現第 9 式與第 11 式兩種印款；窄口瓶出現第 13 式與第 14 式的印款；獅紐蓋碗更出現第 9 式、第 13 式與第 14 式 3 種的印款，只有第 15 式的筒形器沒有與其他款式作品重複。從中可見到印款在作品之間交替使用的情形相當普遍，使此群印款的形式對於特定產品的辨識度較低。這些印款可能在產品多樣化之後，另製新的印款來使用，使得印款形式也多樣化。然而無論印款樣式如何多樣，但是都不離「臺灣南投」的基本形式。由於此群的印款都具有「臺灣南投」相同的文字元素，而不同的印款又常常使用在相同的產品上，因而可以肯定此群「臺灣南投」款的作品大致都出於同一家窯場。

四、第 2 群與第 3 群應是南投陶器所的作品

(一) 第 2 群與第 3 群作品的共通點

在瞭解第 2 群與第 3 群作品的特質後，要進一步討論兩群之間的關係。第 3 群雖然具有自己的特有的器物類型，但仍與第 2 群有共通之處。茶具寶瓶就是其中明顯的例子，作品分別出現在第 2 群圖 33 與第 3 群的圖 47，兩者形制相同，只是前者為朱泥陶，而後者為樂燒釉陶而已。第 2 群圖 35 的盆形器在第 3 群圖 70 也有一件，形制雖然不同，但都是無釉紅陶，胎質與線條等特徵都相同。在朱泥陶的表面處理方面，第 2 群圖 33 茶具寶瓶、第 3 群圖 40 與 41 朱泥雲龍紋瓶與圖 68 筒形器等兩群之中的朱泥陶表面都製作得相當精緻，明顯都具有常滑燒的風格淵源。在造形紋飾方面，第 3 群圖 40 及 41 朱泥雲龍紋瓶器腹主紋的上下兩邊都有一道凸起的線條，這個線條製作得十分圓順，有如一條管狀的粗鐵絲圍繞著器體，流暢而圓潤。這樣的線條特徵也出現在第 2 群圖 31 的藍釉瓶、圖 35 的紅陶飼槽、圖 48 的獅紐蓋碗與圖 50 樂燒綠釉陶罐、圖 68 的筒形器、圖 70 的陶盆等作品上。這些作品都具有同樣精美的線條，成為第 2 群和第 3 群作品共同的風格特徵（圖 74）。由於兩群具有共通的作品，都具有常滑燒的共同淵源，線條表現風格相同，因此彼此關係密切，而與第 1 群關係較為疏遠。這說明了第 2 群與第 3 群的作品應出自同一家窯場。

（二）第 2 群與第 3 群應不是協德窯的作品

以上說明，雖然可以證明第 2 群與第 3 群的作品出自同一窯場，但是到底出自哪一家窯場？必須再加以探討。在這裡首先要排除出自協德窯的可能性。理由之一是作品類型之間的明顯區別。第 1 群的碗盤、動物擺飾品、煙灰缸、裸女陶枕與原住民陶壺等作品都是此群所僅見，沒有出現在第 2 群與第 3 群的作品中，只有關公像、茶洗與茶杯與其他兩個族群製品相同。而第 2 群與第 3 群中朱泥陶雲龍紋花瓶、陶硯、寶瓶茶具、火鉢、筒形器，以及樂燒釉陶的花盆、獅紐蓋碗、鼓凳等也都未出現在第 1 群劉家協德窯的產品上。就其中的寶瓶而言，在《常滑高等學校創立 100 周年記念教員遺作展》中，即有一件磯村孝太郎(1851-1920)所製的「南蠻寫寶瓶」，造形與此件南投燒寶瓶相同。常滑的人間國寶三代山田常山以煎茶具聞名，也做過許多這種寶瓶。²⁰因此這種寶瓶是典型的常滑風格朱泥陶，應出自日人之手。獅紐蓋碗的造形源自日式的井碗。雖然造形並不完全相同，例如井碗的蓋子通常納於碗緣之內，而此件作品的碗蓋則置於碗緣之

²⁰ 愛知縣陶磁資料館學藝課，《煎茶陶芸の美と伝統——人間国宝三代山田常山への道》，瀬戸，愛知縣陶磁資料館，2007 年，頁 73-74。

上；井碗蓋鈕大都為短倒喇叭狀，而此碗鈕則作成獅子形；常滑市民俗資料館館長中野晴久表示，日本井碗沒有這種造形，這類作品不是常滑燒的傳統，不過有蓋器形的陶瓷器上立一獅子則是明治時期日本陶瓷常見的裝飾，因此他認為獅鈕應是龜岡將日本的傳統造形應用在這件作品上，而整個器形則是出於他在南投時的創意。²¹因此後兩群作品是由日人開發出來的，具有日本陶器的風格。

理由之二在於技術上的差異。首先在坯土方面，第 1 群的朱泥陶數量較少，而以紅陶為主，坯體雜質較多；而第 2 群與第 3 群則以朱泥陶較多，紅陶數量較少，胎質大都十分精細。其次在釉藥方面，第 1 群協德窯的作品以鉛釉為主，色彩較為單純，其他兩群使用鉛釉的情形很少。無光氧化錳鉛釉也只出現在第 1 群中，而沒有出現在其他兩群的作品中。至於陶管上並未施釉而塗施二氧化錳，則是第 2 群特殊的做法。第 3 群以樂燒釉為主，色彩變化較多，尤其是第 2 型的樂燒釉器壁內外不同釉色的施釉法更是第 3 群所獨有。第 2 群圖 31 藍釉花瓶釉藥的顏色、光澤、與厚實度都顯得十分精美。同樣的釉色也見諸《常滑陶業一〇〇年》的一件火鉢上，其製作年代為昭和 19 年（1944），²²可見這種釉色具有常滑燒的淵源。這樣的釉藥品質是第 1 群作品所缺乏的。再就製作技術方面，這些作品雖然都以模型押坯法與轆轤拉坯法為主，但兩個族群在技術上仍有很大的差異。在押模成形法作品中，同樣為日式風格的觀音像，第 1 群圖 3 的無光釉觀音像與第 3 群圖 52 與 53 的朱泥觀音立像有很大差別，後者器表沒有施釉，而製品的精緻度一覽無遺，這樣精緻的品質沒有出現在第 1 群的觀音像上。在拉坯技術作品中，精粗不同的情形也出現在同樣是瓶形器的第 1 群圖 8 瓠形瓶與第 3 群圖 40 及 41 的朱泥雲龍紋瓶之間。同樣是第 2 型的茶杯，第 3 群圖 61 與 62 樂燒釉茶杯拉坯手法純熟，圈足乾淨俐落而瀟灑，刀痕呈螺旋式往外擴張，圈足的胎壁很薄而造形準確，這樣的造形風格與技術當時出自日本技師之手。這樣的日式拉坯風格沒有出現在第 1 群圖 13 與圖 22 同型的朱泥茶杯上，從比較圖（圖 75）中，可看到兩者拉坯的技法與習慣差異很大。

理由之三是風格上的證據。第 2 群作品中出現日本信仰的七福神。其中福祿壽（圖 25）是一個老者的形象，身材矮胖，頭部很長，幾占身長的二分之一。身著袍裝，頭上戴布帽，素樸的服飾上沒有裝飾品或紋飾。雙手捧壽桃置於胸前，圓形臉，長滿鬍鬚，高顴骨，獅形鼻，耳朵長而垂肩，耳垂圓厚，厚唇，眉毛與

²¹ 陳新上，〈常滑民俗資料館中野晴久訪問紀錄〉，2011 年 9 月 6 日訪問，未出版。

²² 常滑市民俗資料館，《常滑陶業一〇〇年》，常滑，常滑市教育委員會，2000 年，頁 15。

眼角下垂，表情的描繪很細膩，一副和藹可親的樣子。福祿壽像在常滑有長遠的歷史，現存美濃高讚寺一尊在三岳山出土的透明釉福祿壽坐像，被認為是元龜 2 年（1571）織田信長征伐比叡山時高讚寺被毀的遺物。²³南投燒的這件福祿壽像無論在頭部、五官、手勢及衣飾方面都具有三岳山福祿壽坐像造形的特徵，可以見到此神像的日本風格來源。這種長頭身材的比例在日本其他福祿壽像中常見，卻不見於中國的壽星像，頭戴布帽也不同于中國壽仙常見的光頭形像，樸素無華的衣飾也不像臺灣神像的服飾上那樣富於裝飾細節。圖 26 布袋尊全身姿態略向前傾，胸部與腹部加上圓弧形的短線表現，臉部線條刻畫細緻流暢而清晰。眼睛炯炯有神，嘴部帶著微笑，表現出布袋和尚開朗愉快的性格。服飾簡潔，沒有多餘的裝飾。布袋尊像在日本也很常見，常滑市民俗資料館出版的《平野霞裳展》一書中，有一件平野六郎的布袋坐像，同資料館出版的《常滑陶業の一〇〇年》中，也有一件鍍銅布袋尊立像。²⁴兩件作品中，布袋和尚的頭部、腹部與衣褶等都與圖 26 南投燒布袋尊具有相同的造形特徵。圖 27 大黑天頭上戴著布冠，額上有簡單的桃尖形紋飾，圓臉，微笑，嘴角有酒渦，大耳垂肩，眼睛因為笑容而成為眯眯眼，身材矮胖，頭部與身體連在一起。服飾上沒有裝飾紋樣，衣褶線條表現與布袋尊相似，曲線較直而稀疏，相當簡潔。以上這 3 件七福神作品都具有日本七福神像那種身體矮胖、圓臉、高顴骨、服裝樸實、造形簡潔等風格特徵，這樣的造形風格在南投本島人的作品中並未見到。七福神是日本民間重要的信仰，而臺灣也沒有七福神的信仰，因而可以確定是出自日本藝師之手。此外，圖 52 與 53 觀音菩薩立像，除了胸前的瓔珞之外，衣袍上沒有多餘的裝飾，造形樸實。兩件觀音像都製作精緻，而在服飾上卻表現出簡潔的風格，與臺灣常見的觀音菩薩像繁複的裝飾不同，因此這兩件作品的原型應是出自日本藝師之手。從這幾件神像的造形風格來看，都不是協德窯的製品。

理由之四是陶管上的證據。第 2 群圖 39 的陶管屬於大型而量產的產品，不見於第 1 群作品中。研究南投陶的學者都知道，協德窯以「小陶」聞名，大型的陶管並非他們的專長或主力產品，因此這件陶管不可能是劉家的產品。由此可以推論，「南投燒」款的作品應非出自協德窯。

理由之五是作品上落款的證據。第 3 群落有「臺灣南投」印款的文物中，秋

²³ 松井武敏、安藤慶一郎監修，《常滑市誌·文化財編》，常滑市，常滑市誌編委員會，1983 年，頁 110。

²⁴ 常滑市民俗資料館，《平野霞裳展》，常滑市，常滑市誌編委員會，1991 年，頁 5；常滑市民俗資料館，《常滑陶業の一〇〇年》，常滑，常滑市教育委員會，2000 年，頁 24。

惠文庫所藏的大型鉛釉雲龍紋瓶與另一件南投名間鄉吳姓宗祠的香爐是兩件重要的文物證據。圖 41 鉛釉雲龍紋瓶上，除了有第 9 式方形「台灣南投」印款之外，還以白土鑲嵌的技法落有楷體「明治四十二年三月手造」的時間款（圖 76），說明這件花瓶的製作日期為明治 42 年（1909）3 月。梁志忠在其碩士論文中提到另一件原屬名間鄉吳姓宗祠的香爐，這件香爐落有方形「臺灣南投」四字款，也用白土鑲嵌技術落款：「明治庚戌年葭月 延陵宗祠 眾裔孫仝叩」，說明其創作時間為明治 40 年（1907）11 月。²⁵由於梁文中沒有提出照片，也沒有印款樣式的說明，因而不知道屬於何種印款，然而落上「臺灣南投」款則無疑義，應屬於第 3 群的作品。劉樹枝的協德陶器工場創於大正 7 年（1918）8 月，而以上兩件落有製作年代款的作品，其創作的時間無論是 1907 年或 1909 年，都早於協德窯成立的時間很多。因此，雲龍紋大花瓶與延陵宗祠的香爐都不可能出自協德窯，由此可以確定第 3 群「臺灣南投」款的作品不是協德窯所生產。

以上的證據很明確，在產品類型與製作風格上，第 1 群的作品獨立形成一個區塊，而第 2 群與第 3 群的作品共同形成另一個區塊，兩者無論在產品類型、製作技術與表現風格等各方面的差異十分明顯。因此第 1 群為協德窯的產品，而後兩群作品並非出自協德窯，而另有其生產的窯場。

（三）第 2 與第 3 兩群作品應出自「南投陶器製造所」

那麼問題是：第 2 群「南投燒」款與第 3 群「臺灣南投」款的作品到底出自何家窯場？這個問題必須從現存文獻與文物中去尋找答案。

筆者於 2011 年 9 月 10 日到日本常滑，從龜岡的孫媳婦龜岡美智子家中獲得幾份原始文件，包括龜岡安太郎的〈履歷書〉兩份、幾份生平證件、〈南投陶器所定款〉、〈南投陶器所沿革畧述及收支決算書〉、〈明治三十七年四月南投陶器所第三回收支計算報告書〉、與〈南投燒廣告〉等「南投陶器所」相關的文件四份。筆者已根據這些文件資料及有關常滑燒的著作與論文，撰寫〈「南投陶器所」新探〉一文，發表於《臺灣文獻》65 卷 4 期，在此對於南投陶器所的發展狀況不再加以贅述。以下僅就這些文件略述龜岡安太郎的生平，據以釐清南投燒文物的歸屬問題。

龜岡安太郎（1872-c.1940）到臺灣時，提出一份〈履歷書〉（以下稱〈履歷

²⁵ 梁志忠，《南投陶器歷史沿革與文物藝術特徵》，大葉大學設計暨藝術學院碩士學位班碩士論文，2011 年，頁 35。

書（一）》）（圖 77）給臺中縣知事木下周一；在離臺返日後，又向當地有關單位提出另一份〈履歷書〉（以下稱〈履歷書（二）〉）（圖 78）。從這兩份資料知道，龜岡安太郎生於明治 5 年（1872）9 月 25 日，²⁶愛知縣尾張國知多郡常滑町（今常滑市）北條村人。他於明治 20 年（1887）從小學畢業後，進入當地的「常滑美術研究所」，²⁷跟隨教師寺內信一（1863-1945）學習製陶技術。明治 21 年（1888）離開常滑美術研究所，進入當地製陶名家渡邊由五郎²⁸門下學習「小細工物」²⁹的製作，而轆轤拉坯技術成為他的主要專長。明治 26 年（1893）繼承家業，從事陶器的製作與販賣。明治 33 年（1900）12 月 31 日轉到臺灣，擔任臺中縣陶器業教手及「南投陶器製造所」勤務。龜岡安太郎在臺灣居留四年後，於明治 37（1904）年 10 月辭職返鄉，進入當地的陶榮株式會社工作，其後再創立自己的事業「龜岡製陶所」。³⁰從以上龜岡自撰的經歷中，知道他到臺灣時，是在「南投陶器製造所」任職。

綜合〈南投陶器所定款〉、〈南投陶器所沿革畧述及收支決算書〉（圖 79）、〈明治三十七年四月南投陶器所第三回收支計算報告書〉與〈南投燒廣告〉等 4 份文件知道「南投陶器製造所」又稱為「南投陶器所」，成立於明治 32 年（1899）4 月，主要的創始股東有吳銘元、曾長茹、吳逸卿、施學賢、簡榮福等南投當地士紳及 5 位日本人士共 30 人左右。由於技術不成熟，經營發生虧損。因此在明治 34 年（1901）向縣廳申請補助，得到南投廳長小柳重道的支持，免除了拮据經營的窘境。同年臺中縣派遣陶器業教手龜岡安太郎前來輔佐事業，從此以後，工廠的經營才有起色。產品方面，主要有茶具、花鉢、花瓶、擺飾品、食器、陶管與紅磚等。³¹以上文獻也證明，龜岡安太郎是在「南投陶器所」服務。

²⁶ 根據龜岡安太郎〈履歷書（二）〉，他出生於明治 5 年 9 月 25 日，但在他的〈履歷書（一）〉中，他出生於明治 5 年 1 月，時間上有所出入，確實出生日期待考，但出生於明治 5 年應無疑問。

²⁷ 此處的「美術研究所」與今天在臺灣所知的同名研究所意義與內容完全不同。常滑美術研究所是設於當地金島山陶器廠內培訓新進技術人員的訓練單位，雖然接受公部門的補助，卻只是短期性的，資金缺乏時即告停辦，入學資格只要小學畢業即可。

²⁸ 寺內信一《常滑陶器誌》稱龜岡的師承為「森下由五郎」，與龜岡〈履歷書〉稱「渡邊由五郎」的敘述不同。查由五郎原姓「森下」，後過繼給渡邊家族而改姓「渡邊」，兩個名字實為同一人。

²⁹ 所謂小細工物是常滑常用的名詞，專指小型的陶器作品，如花瓶、茶器、酒器、食器等，不同於當地大型的陶管、陶缸、酒甕等陶器。參見瀧田貞一，《常滑陶器誌》，愛知縣常滑町，常滑町青年會，1976 年，頁 41。

³⁰ 龜岡安太郎，〈履歷書（一）〉、〈履歷書（二）〉；寺內信一，《尾張瀬戸・常滑陶瓷誌》，東京，學藝書院，1937 年，頁 150。

³¹ 南投陶器所，〈南投陶器所定款〉，南投，南投陶器所，c.1899 年；〈南投陶器所沿革畧述及收支決算書〉，南投，南投陶器所，1902 年；〈明治三十七年四月南投陶器所第三回收支計算報告書〉，南投，南投陶器所，1904 年；〈南投燒廣告〉，南投，南投陶器所，1903 年。

由以上文件上所記載知道，當時南投牛運堀有一家名為「南投陶器製造所」的陶器工廠，是龜岡安太郎到南投時所指導並參與經營的窯場。這家陶器工廠在日治時期有關南投陶瓷的文獻資料與歷年總督府殖產局的《工場名簿》中都沒有出現過，³²其原因應是因為目前所見的《工場名簿》都出版於昭和時期，而「南投陶器所」成立於明治時期，筆者判斷，這家陶器廠在大正年間應該已經轉手，成為後來張難經營的「南投製磁公司」，所以才沒有出現在《工場名簿》上，而「南投製磁公司」的名稱則出現於歷年的《工場名簿》及其他大正時期之後的文獻上。

若將上述文件上所記載南投陶器所的幾種產品和現存南投燒的產品作一比對時，發現只有紅磚一項至今還沒有見到傳世的文物，其餘的茶具、花鉢、花瓶、擺飾品、食器、陶管等產品都出現在南投燒第 2 群與第 3 群的文物之中。也就是說，現存「南投燒」款與「臺灣南投」款的陶器文物都在南投陶器所的產品範疇之內。

無論第 2 群的「南投燒」款或第 3 群的「臺灣南投」款中，都有「南投」兩字。目前學界受到日治時期官方文獻資料的影響，都將這「南投」兩字理解為地名，而不是窯場名，才會將「南投燒」的作品都視為南投地區所燒製的陶器。事實上，這裡的「南投燒」款應該解釋為窯場名而不是地名。近代的日本陶瓷上大都有落款，許多有關日本陶瓷的展覽型錄上都會標示其落款的形式與內容。以愛知縣陶磁資料館所編的《万国博覽會と近代陶芸の黎明》為例，書中的陶瓷作品照片上附有其款式，從這些款識的內容看，絕大部分的作品都落窯場與作者名款，如「真葛香山製」、「深川製」；有時會加上時間與地名等銘款，但都會與窯場名或作者名一起標明，如「薩摩壽官製」、「大日本美濃加藤五輔製」或「明治十一年巴里博覽會大日本九谷春名繁春畫」等。這種情形在常滑也不例外，同館出版的《尾張の茶道具——瀬戸・常滑の名工たちをめぐって》中，作品中所落者都為作者款或窯場名。例外的可能只有九谷燒，製品常常只標示地名，如「大日本九谷燒」或「九谷燒」，而沒有標示窯場名或作者名。這種情形在日治時期的臺灣也是一樣。日本人在北投成立的「北投窯業株式會社所」與「大屯製陶所」的「土產物」製品上都會落款，前者所落的是「北投」款（圖 80），而後者落

³² 最近筆者才查到明治時期出版的《南部臺灣紳士錄》中有一則「[南投陶器所](#)」的紀錄，這家陶器工廠設於當時的[南投堡南投街](#)，資本額為 2 千 5 百 50 日圓，創立於明治 34 年 4 月，主要的業務是「[陶器之改良](#)」與「[陶器職工之養成](#)」，董事為吳銘元，其內容與龜岡文件資料大致相同。參見：《南部臺灣紳士錄》（南投廳冊），臺南，臺南新報社，1907 年，頁 492。此外在明治時期《臺灣日日新報》中也查到幾篇相關報導。

「大屯」款（圖 81）。³³這種「北投」或「大屯」的銘款都是窯場名，而不是北投的地名或大屯的山名。在苗栗，日本人岩本東作與石山丹吾所創的「苗栗窯業社」的製品上，也落「苗栗燒」款，也是窯場名。其他地區陶瓷器的落款情形也都相同。由此可知，無論在日本或臺灣，陶瓷器上的款識大都應是窯場名或作者名，而非地名。因此「南投燒」與「臺灣南投」款中的「南投」兩字應理解為窯場名，而非地名。也就是說，這兩個印款都指涉著「南投陶器所」這家窯場的產品。

這種產品落窯場名稱款的觀點還可以從〈南投燒廣告〉（圖 82）找到證據。此文件是鉛版印刷的單頁廣告文宣品，其內容分為兩大部分，右邊前半部是「南投燒廣告」，左邊後半部是「南投燒沿革書」，文末署名「明治三十六年 南投陶器製造所敬白」。文件最後的署名指涉得很清楚，此〈「南投燒」廣告〉是由「南投」陶器所發出。此為最直接的文獻證據，說明「南投燒」是「南投陶器所」的商品名稱，因此「南投燒」款的作品是「南投陶器製造所」的產品，而不是南投地區性的產品。

現存南投陶文物中，第 2 群圖 39 的陶管落有第 8 式楷體「南投燒」模款。在〈南投陶器所沿革畧述及收支決算書〉中，提到南投陶器所最主要的產品是陶管，其目的在於供應當時臺中市區改正（即都市計畫）工程使用。為此，明治 34 年（1901）5 月臺中縣知事命書記到南投陶器所來，要求務必製出陶管，並承諾未來臺中市區改正所需的陶管都將向南投陶器所採購。由於該工廠的「總代」吳銘元長年擔任臺中縣參事之職³⁴，對於臺中市區改正之事必已知之甚深，才會由他出面籌組這家工廠。因此於這份文件實暗示著，這家陶器廠最初成立的目的即著眼於陶管的龐大商機。³⁵

陶管在當時的日本也是很新的產品。明治時期，常滑當地的製陶家鯉江方壽改良常滑過去當地稱為「土樋」的陶管，並獲得專製權，明治 5 年（1872）用於東京到橫濱之間鋪設鐵路的排水系統。明治 18 年（1885）東海道線鐵路新設，需要用到大量陶管，當局利用此機會解除鯉江家專有的陶管製造權，使各窯戶競

³³ 有關日治時期北投陶瓷的名款資料可參閱：陳新上，《臺灣陶瓷的領航員——北投陶瓷發展史》，南投，國立臺灣工藝研究所，2007 年與《臺灣百年·陶瓷·北投燒——臺灣現代陶瓷的故事》，臺北，博揚，2011 年。

³⁴ 《南部臺灣紳士錄》（南投廳冊），臺南，臺南新報社，1907 年，頁 492；岩崎潔治，《臺灣實業家名鑑》，臺北，臺灣雜誌社，1912 年，頁 384。

³⁵ 南投陶器所，〈南投陶器所沿革畧述及收支決算書〉。

相製造陶管，成為常滑燒當時最重要的產品，也是常滑燒的代表。³⁶常滑陶管的成形技術方面，從鯉江方壽開始，使用木模押型法製作，並在釉藥中加入二氧化錳，成為黑色釉藥，使陶管的外觀看起來更有堅硬結實的效果。³⁷現在常滑地區還到處可以看到業者利用過去生產的舊陶管作為坡坎，甚至將它作為「陶瓷散步道——土（陶）管坡」的造景材料（圖 83），成為吸引觀光客的景點，由此可見當時陶管生產的盛況。

依據龜岡的〈履歷書（一）〉，龜岡家族自古以來從事真燒³⁸土管（陶管）與瓶類³⁹的製造與買賣業，因此，龜岡安太郎對於陶管的製作技術相當熟悉。陶管在當時的臺灣沒有製作的經驗，使得南投陶器所陶管的生產並不順利。由於龜岡安太郎有製作陶管的經驗，成為到南投指導技術的理想人選。陶管即是經由龜岡安太郎將技術引進南投陶器所，成為此家窯場初期的重要作品。圖 38 的陶管無論從製作技術或釉藥表現方面看，它的生產與常滑的陶業以及龜岡安太郎的經歷關係密切。〈南投陶器所沿革畧述及收支決算書〉中敘述，南投陶器所創始之初，就是以陶管為主要產品，而明治時期的南投也沒有其他窯場生產陶管的情形，因此這件印有「南投燒」款的陶管無疑是南投陶器所的產品。由此可以推論，第 2 群「南投燒」款的作品都出自這家陶器廠。

前述南投名間鄉吳姓延陵宗祠香爐上的鑲嵌款「明治庚戌年葭月 延陵宗祠 眾裔孫全叩」透露出它與南投陶器所的關係。在〈明治三十七年四月南投陶器所第三回收支計算報告書〉的後面附有股東名冊，其中有吳群英⁴⁰、吳銘元與吳沛霖⁴¹3 人。這 3 人都是南投陶器所經營圈中的重要人物，又同時都是南投吳姓延陵宗祠派下的裔孫，是地方上具有聲名的望族，參與地方事務很深。例如吳群英是名間鄉濁水村人，當地的信仰中心福興宮媽祖廟裡有一件「聖德配天」的匾額，落有「重修首事吳羣英清在吳固金端粗皮劉德全叩」等人的名款，吳群英名列重修委員的第一位，而在南投陶器所的股東名冊中他也在 30 位股東中排名第一，說明他在地方上以及陶器廠中的地位都很高。吳銘元是工廠主要負責

³⁶ 松井武敏、安藤慶一郎監修，《常滑市誌·文化財編》，常滑市，常滑市誌編委員會，1983 年，頁 428-29。

³⁷ 內藤良弘，〈土管の作り方〉，《常滑市民俗資料館研究紀要》XII，2006 年，頁 25-30、35-36；藤井英男，〈近代土管製造體驗記〉，《常滑市民俗資料館研究紀要》XII，2006 年，頁 45。

³⁸ 所謂「真燒」是常滑地區陶瓷用語，與無釉低溫陶「赤物」相對的名詞，指當地所燒製的無釉石陶器（stoneware），製品有陶管、陶甕、陶缸與酒甕等。參見瀧田貞一，《常滑陶器誌》，愛知縣常滑町，常滑町青年會，1912 年，頁 18。

³⁹ 瓶類在常滑有特定的用法，此處「瓶」讀作「かめ」，指的是缸甕之類的製品，而非花瓶類。

⁴⁰ 吳群英或寫作吳羣英。

⁴¹ 在劉枝萬《南投縣人物誌稿》、配天宮沿革碑及其他相關文獻中，姓名都寫作「吳沛霖」。

人。他曾設塾於南投街，日治初期擔任南投辦務署參事，並獲得殖民政府頒給紳章。⁴²吳沛霖精於理財，創辦彰南鐵路公司（今二水到南投的集集線鐵路）、南投輕鐵公司（從濁水到南投的糖廠輕便鐵路）、湳仔（今名間鄉）信用組合（相當於今日的合作社）等，後來擔任過名間庄庄長，也獲有紳章的榮譽。⁴³由於以上 3 人都是南投陶器所的重要股東，因此吳姓延陵宗祠採用「臺灣南投」款的香爐應與他們在南投陶器所的經營者身分有關。香爐的銘款中說明這件香爐是由「眾裔孫」所捐贈，可能意指這幾位經營者以自家的產品作為宗祠的獻禮。由於這件作品落有方形「臺灣南投」印款，因此可以推論第 3 群「臺灣南投」款的作品，也應該歸入南投陶器所的產品體系。

以上的證據顯示：無論第 2 群「南投燒」款的作品或第 3 群「臺灣南投」款的作品大多數都出自「南投陶器所」。

五、第 2 群為前期的作品而第 3 群為後期的作品

既然第 2 群與第 3 群的作品都應歸屬於南投陶器所，然而兩群作品之間，仍有其明顯的差異之處，究竟應該如何解釋？

首先，從產品類型來看，第 2 群中，朱泥製七福神像、溫酒器德利與茶具寶瓶等，都與日本人的信仰與生活習慣有關，應是日本人初來南投時所生產。南投陶器所的文件也證明，陶管是陶器廠成立之初重要的產品。由於陶管出現在第 2 群，可見此群這類「南投燒」三字款的作品都生產於工廠成立的初期。

其次，在〈南投陶器所沿革畧述及收支決算書〉中指出，明治 34 年（1901）10 月整頓設備，全力投入陶管的製造與燒製。然而由於技術不成熟，燒成率不到五成，致使交貨發生困難，經營並不順利。而在〈明治三十七年四月南投陶器所第三回收支計算報告書〉提到在經營成績方面，雖然工廠以陶管與陶器參加明治 36 年（1903）在大阪天王寺公園舉辦的第 5 回國內勸業博覽會，得到三等賞及褒狀，成績相當亮眼。然而文件指出在實際營業狀況方面，前一年陶管只有少數賣給地方人士，暗示著陶管的燒製並不順利，所以未獲地方政府採購。也因此陶管只出現在第 2 群，而第 3 群中並未見到陶管製品。可見第 3 群生產的時間較晚。

從作品施釉的情形看，第 2 群的施釉陶很少，而第 3 群施釉陶數量相當多。

⁴² 劉枝萬，「南投文獻叢輯（十）」：《南投縣人物誌稿》，南投，南投縣文獻委員會，1962 年 6 月，頁 78。

⁴³ 同上註，頁 85。

常滑燒自古以來都以自然落灰釉陶器為特色，施釉陶並非常滑燒本色。明治初期才仿倣其他地方的作法，有施釉陶出現，然而仍未盛行。⁴⁴施釉陶在明治時期並非常滑燒的主流，因此龜岡初到南投時也還沒有開發施釉陶。這點可由《臺灣日日新報》明治 34 年初的一篇報導見之：

臺中縣南投地方製造陶器，土質甚好。從來營斯業者不少，而奈技術未精，因而沒有令人滿意的成果。南投辨務署嘗深感遺憾，因此日前從愛知縣床鍋地方雇聘陶器學校卒業的龜谷某，從事試驗製造，結果意外的良好。如茶瓶、茶碗、德利及人偶（達摩、關羽、觀音等諸像）等，甚為可觀。將這些作品作為南投地方的產物，銷售到各地也不覺得遜色。再者，現在這些陶器都是素燒品，如果要使用釉藥時，目前尚未定案。等到有定案時，對於南投燒的聲譽必可提高。南投辨務署長矢野武平君攜帶樣式五、六種出赴臺中云。⁴⁵

這份資料有幾個待澄清之處。首先文中的「龜谷」應是「龜岡」的誤植，因為從目前的文件資料中都顯示，當時南投聘來的技術者是龜岡安太郎，而沒有「龜谷」其人。「陶器學校」畢業也不正確，從龜岡的〈履歷書（一）〉知道，他是進入「常滑美術研究所」跟隨雕刻家寺內信一學習，而「常滑陶器學校」則成立於明治 29 年，此時他已在家裡協助父親經營陶器工廠。因此龜岡並不是畢業於常滑陶器學校。此紀錄中的「床鍋」一詞即為「常滑」，兩者日語的訓讀都是「とこなめ」。依據《常滑市誌·文化財編》「常滑村」地名由來有如下的說明：在《尾張國地名考》中，有「常なめり也寫作常鍋」的記載。《常滑史話索隱》中指出：在《萬葉集》柿本人麻呂之歌中，出現「常滑」與「床奈馬」兩詞。在《群書類從》所收的「作庭記」中，認為「とこなめ」的原意是「床滑」。⁴⁶由於常滑在文獻與方言上常用「とこなめ」，漢字則有幾個不同的寫法，因此《臺灣日日新報》上所用的「床鍋」一詞應指「常滑」無疑。

在辨疑之後，就可檢視《臺灣日日新報》報導的內容。從中可知到明治 34 年（1901）2 月初，南投陶器所的主要產品如茶具、飯碗、德利、人偶（達摩、關羽、觀音等諸像）等大都見於南投燒的第 2 群中。⁴⁷文中又指出明治 34 年初所生產的陶器都還是未施釉的素燒品，施釉陶應是後來的發展。由於第 2 群作品大都未施釉，第 3 群施釉陶的數量很多，由此也可以證明第 2 群作品要早於第 3

⁴⁴ 瀧田貞一，《常滑陶器誌》，愛知縣常滑町，常滑町青年會，1976 年，頁 25。

⁴⁵ 〈南投陶業〉，《臺灣日日新報》，1901 年 2 月 1 日，2 版。

⁴⁶ 松井武敏、安藤慶一郎監修，《常滑市誌·文化財編》，常滑市，常滑市誌編委員會，1983 年，頁 774-775。

⁴⁷ 南投燒作品中也有達摩像，但因為沒有落款，所以未在本文中討論。

群。

其次，一家陶器工廠的產品在長期的發展過程中，會不斷地隨著市場的需求而開發新產品，因此初期的產品種類較為單純，而後期的產品種類會越來越多樣。第 2 群的作品類型較單純，所用的印款樣式也不多；而第 3 群作品種類則十分多樣，使用的印款也多有變化。這種現象一方面顯示第 3 群作品的生產時間很長，另一方面代表著它們是陶瓷廠較為後期的產品。

再次，在產品設計的發展過程中，會逐漸加入不同的文化元素。第 2 群的產品富有日本的造形與裝飾風格，造形元素比較單純；而第 3 群的作品中在原来的日本風格之外，已加入了臺灣本土的元素，造形元素較為多樣。例如第 3 群中圖 59 鉛釉松鶴延年紋香筒是清代以來南投常見的信仰陶瓷，無論形制、紋飾、裝飾技法與釉藥等各方面完全具有南投傳統陶器的特色。圖 42 鉛釉雲龍紋大花瓶的形制與雲龍紋飾雖然源自日本常滑的傳統風格，然而年款文字應用白土鑲嵌則屬於南投陶器傳統的裝飾技術。圖 49 與 54 樂燒綠釉鼓凳的雙喜紋與獅形鋪首使用鏤空與貼花裝飾，也是另一種南投本土陶器的傳統技法。鉛釉是南投陶的另一個傳統釉藥，在第 3 群出現好幾件鉛釉作品。這說明第 3 群作品中已經帶進比較多的南投本土元素，與第 2 群以日式風格為主明顯不同。

再者，就整體的製陶風格而言，日本陶器製作的精緻度與工整度明顯高於臺灣傳統陶器。日本的官方文獻〈陶磁器ニ關スル調査〉中提到，南投燒在技術者歸國之後，陷入經營衰退的現象。⁴⁸可見南投燒在龜岡安太郎離開之後，品質有下降的趨勢。第 2 群的作品大致而言，製作得都相當工整而精緻，保有常滑燒的東洋風格。第 3 群的作品雖然仍然相當精緻，但部分作品的品質精緻度確有下降的情形。圖 59 鉛釉松鶴延年紋香筒雖然有相當複雜的裝飾，但整體作品的工整度不足。圖 42 鉛釉雲龍紋大型花瓶的坯體為灰白色，而非朱泥陶；它的胎質較粗，可以見到鐵鏽斑；貼花技巧要比朱泥陶粗率；器肩與器足雖有線條環繞，卻都呈扁平不圓順而多稜角，不如第 2 群圖 40 與 41 朱泥陶雲龍紋花瓶圓管形的線條那麼飽滿而順暢。臺灣傳統陶器的製作主要著眼於「大件」與「快速」兩個條件，能製作大型陶器，而速度又很快的人才能稱為「大司（師）」，製品是否精緻美觀不是重要的標準。第 3 群陶器這種粗糙化的現象說明第 3 群的大都是日本技師離開之後，由本地陶師接手主導窯場運作的結果。至於這些本地陶師可能包括張難、曾榮山、藍明、林食、黃文、劉樹枝、林俊達與簡錫珠等人，對於這些

⁴⁸ 臺灣總督府殖產局，《陶磁器ニ關スル調査》，臺北，臺灣總督府殖產局，1930 年，頁 89。

早期陶師的經歷目前所知仍然有限，只知道他們都擅長拉坯技術，只有藍明曾經做過雕塑類的作品，但從目前所見的文物看，他的雕塑技術還相當稚拙。也就是說，南投燒的雕塑類作品呈現後繼無人的現象，使得第3群作品除了觀音像之後，沒有其他雕塑作品。這也說明了第3群作品晚於第2群。

在落款的字體方面，第3群「臺灣南投」款中，「臺灣」兩字有正體與簡體的不同。簡體字很早就出現在中國與日本的歷史上。然而中國傳統文書上都使用正體字，簡體字被視為與俗體字相同，不入大雅之堂。即使時至今日，在各種考試中，簡體字都被視為錯別字，是扣分的項目之一。在中國傳統陶瓷器上的落款都使用正體字，幾乎沒有使用簡體字的情形。日文也有正體字和俗字的不同，俗字是非正式的漢字，包括省略筆畫的略字和異體字，其中略字大致相當於簡體字。明治時期實施以《康熙字典》為標準的漢字政策，使簡體字的使用減少，但民間仍然有使用簡體字的情形。大正時期的日本政府在1923年制定《常用漢字表》，其後又多次公佈「當用漢字表」或「常用漢字表」，其中採用不少歷史上的略字（簡體字）。文字與社會文化密切相關，會因為社會地位、職業、地域等的不同而有不同的使用習慣。正體字屬於舊體字，被賦予豐富的文化涵義，使用正體字能表現一種歷史感與高雅的氛圍。正體字具有嚴肅性與權威性，用於正式場合，公文書與很多權威機構、皇室成員、大學教授的名字都使用正體字。⁴⁹至於報章雜誌、大部分的出版品與一般民間則常常使用簡體字。在這種文化背景之下，中國傳統陶瓷上的落款因與皇室有關，都使用正體字。日本從明治時期以來，陶瓷作品上的落款也都使用正體字，以彰顯其文化特質。前述許多討論明治時期陶瓷的相關著作中，都列出許多作品的銘款，這些名款中即使是筆畫很多的文字如「製」、「會」、「國」、「縣」、「學」、「萬」、「歲」、「壽」、「寶」……等都是正體字，很少使用簡體字的情形，可見陶瓷器的落款使用正體字有其長遠的傳統。

從南投陶器上印款的字體中，第1群「南投燒劉」款與第2群「南投燒」款沒有簡體字的問題。至於第3群「臺灣南投」款則出現簡體的「台灣」兩字，所占比例很大。由於日本陶瓷名款很少使用簡體字的情形，而本地陶師都是從小學徒出身，教育程度都不高，因此這類簡體字印款應是出自臺灣人的用法。本島人學習日本人的做法在作品上使用印款，卻因為不明白它的文化意涵而使用了簡體字。由此可知，此時日本人已經離開南投，而由臺灣人主導經營，才會出現這種

⁴⁹ 潘鈞，《日本漢字的確立及其歷史演變》，北京，商務印書館，2013年，頁180-181、256-257。

現象。這也說明了第 3 群是南投陶器所後期的作品。

總之，作品中加入了南投本地的元素，鉛釉的使用，精粗風格差異，雲龍紋大花瓶與吳姓宗祠的香爐上面的時間款，以及銘款的簡體字，加上南投陶器所的原始文件以及《臺灣日日新報》資料的證據，都說明了第 2 群「南投燒」款是南投陶器所初期的作品，而第 3 群「臺灣南投」款代表著後期的作品。這種前後期時間點的劃分大致可以用龜岡安太郎離臺返日的明治 37 年（1904）為分界點，在此之前可訂為前期，1905 年之後為後期。至於第 3 群的諸多作品中，仍有精粗兩種不同的風格，可解釋為精緻風格作品可能是本群中創作時間較早者，而較粗糙的作品則為同款作品中時間較晚者。因此同樣是第 3 群的作品，可以再細分為不同時期所生產。不過這方面還需要有更多的文物樣品與文獻資料佐證才能作進一步更細緻而有效的討論。

六、協德窯模具與印款的挪用問題

解決了南投陶器所與協德陶器工場的作品歸屬問題之後，還必須解決現存南投燒文物中，第 1 群協德窯與第 2、3 群南投陶器所的作品之間，有形制相同的作品而使用不同印款的情形。從以上的探討之中，雖然證明協德陶器工場與南投陶器所的作品有相當的區隔，然而其中也有彼此重疊之處，茶洗、茶杯、關公像等作品都同時分別出現在兩家陶瓷廠的作品之中。由於南投陶器所成立的時間早於協德陶器工場，劉樹枝又是龜岡安太郎的徒弟，加上劉案章指出在龜岡安太郎離開南投之後，協德窯曾經使用過龜岡的印款與模具，可知協德窯確實有挪用南投製陶所的設計與印款的情形。

茶杯、茶洗之類的作品都以拉坯成形，很容易地可以加以仿製，沒有模具挪用的問題。然而具有雕塑性質而使用模型押坯法製作的作品情形則不同。第 1 群第 2 式圖 17 與第 3 群圖 28 的關公像，顯然出自同一模具。關公像是臺灣民間普遍的信仰，在日本較為少見，然而也並非沒有。明治 28 年（1895）日本第 4 回國內勸業博覽會中，常滑陶雕家松本重信的參展作品中即有兩件關羽像。⁵⁰在《明治大正昭和の図変わり印判》一書中，也有一件型紙青花彩繪⁵¹的「三國志圖」

⁵⁰ 柿田富造，〈近代博覽会に見る——常滑焼小細工品の流れ〉，《常滑市民俗資料館研究紀要》VIII，1988 年，頁 78。

⁵¹ 型紙彩繪是將紋飾鏤刻在一種堅韌的油紙上，稱為型紙。使用時將型紙蒙在坯體上，用毛筆沾色料刷過後，紋飾即轉印到坯體上。此型紙可以反覆使用多次，彩繪的速度很快，也可以得到品質相當好的紋飾，是現代化的量產技術之一。

大盤，上面飾有劉備、關羽、張飛三人的圖像。⁵²型紙彩繪裝飾是量產化的複製技術，代表它有一定的市場需求。南投燒兩件關公像和臺灣常見關公像服飾上充滿裝飾與細節的描繪有明顯的不同（圖 84），兩者呈現疏密不同的風格差異。據劉案章說：朱泥關公像原形與模具都出自龜岡之手，是日本風格的關公。協德窯後來拿來繼續生產，在底部落「協德」的印款。這些模具一直保留到光復之後才丟棄。⁵³形制相同的關公像還有好幾件，有上釉者，有無釉者；有的落同一印款，有的則落別種款式，乃至有不落款者，但都出自同一模具。這種模具當然是由南投陶器所開發出來，而由協德窯挪用。只是劉家挪用南投陶器所的設計時，都使用「南投燒劉」或「臺灣 劉樹枝 南投」等名款，因此作品在辨識上沒有問題。

第 2 群作品雖然都使用「南投燒」三字款，但主要為第 5 式的鼎形款，普遍應用於作品上，其餘各式目前只各見到一例。其中第 8 式陶管的印款設計在模型上，而不是在成形之後另外押印，其形式不同是可以理解的。至於第 6 式與第 7 式的「南投燒」款則有待探討。大黑天撲滿有第 5 式「南投燒」鼎形款朱泥陶（圖 27）和第 6 式「南投燒」橢圓形款施釉陶（圖 37）兩件作品。筆者又在劉案章女兒劉鳳英處見到另一件落有「1993.6 劉作」刻款的綠釉大黑天撲滿（圖 85），作品出於劉案章之手。3 件作品很明顯同出一個模具，但所用的款式不同。圖 85 與圖 37 兩件作品更都因為施釉的關係，器面線條都顯得模糊，具有相同的特質，由此可以推論圖 37 的大黑天撲滿應是出自協德窯。也就是說，第 6 式橢圓形「南投燒」款是出自協德窯劉家，而且這個模具在劉家使用的時間很長。

第 2 群出現第 5 式與第 7 式印款兩件土地公像。在臺灣，土地公是很重要的民間信仰，祂不僅是地方的守護神，更兼具財神的性格，不但大小廟宇都有奉祀土地公，各地也都有專屬的土地公廟，因此有「田頭田尾土地公」的諺語，而許多家庭、商場或工廠中也都有供奉土地公的情形，在市場上的需求量很大。日治時期常見的陶質土地公像，從臺北的內湖到臺南的米街都有陶質土地公像的生產，南投也不例外。然而土地公不是日本人的信仰。在柿田富造的論文〈近代博覽會に見る——常滑燒小細工品の流れ〉文末的附表中，列舉歷年博覽會中常滑陶器業參展者的作品，其中陶雕家浦川一齋所做的神像很多，唯獨不見土地公像，其

⁵² 野田裕教、沼野國典、沼野信子，《明治大正昭和の図変わり印判》，京都，光琳社，1993 年，頁 65。

⁵³ 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1994 年 8 月 24 日訪問，未出版；〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1995 年 4 月 13 日訪問，未出版。

他參展單位也都沒有土地公像。⁵⁴在日本美術史上可以見到許多佛像與神像，但也未見到土地公像。因此，南投陶器所要生產土地公像沒有日本的範本可以參考，只能求諸臺灣的造形來源。據劉案章說：這件土地公神像是委託佛具店的雕刻師傅製作木質神像原型，據以翻製成石膏模型，使得這件作品具有木雕刀法的特質。日本的神像雕塑中雖然不乏坐姿的作品，但絕大部分的都為盤坐，很少有坐在太師椅上的情形，把神像安坐在太師椅上卻是臺灣神像常見的造形。這件土地公像的冠帽與服裝的式樣都是臺灣的傳統，而喜歡在神像上作裝飾細節的刻畫也是臺灣神像常見的表現，因此劉案章所述此件作品出自臺灣神像雕刻師之手的說法是可信的，而土地公像也成為南投燒神像中少見具有臺灣本土風格的作品。

此一土地公像開發出來之後，曾經大量生產，因此現存公私收藏品中，同樣造形的土地公像還有好幾尊。除了少數落「南投燒」款之外，更多不落款的土地公像，南投縣文化局南投陶展示館所典藏的一件施以透明鉛釉的土地公像（圖 86）就是其中不落款的例子之一。第 5 式圖 29 鼎形款與第 7 式圖 38 「南投燒」刻款的土地公像都出自同一模具。若將此手刻款的字體和一些相關者的筆跡加以比較，就可以發現一些端倪。目前在南投燒相關的人士中能蒐集到「南投」兩字筆跡的有龜岡的〈履歷書（二）〉、劉樹枝、林俊達與簡錫珠 3 人寫給龜岡安太郎信函的信封住址、劉案章寫給龜岡和正的信封住址、以及劉案章在一件陶甕上的落款。將這幾人的字跡與土地公像上的刻款字跡比較之下（圖 87），可以發現無論是龜岡安太郎、劉樹枝、林俊達或簡錫珠等人的字跡都與土地公像刻款的字跡有很大的差異，只有劉案章的字跡最為接近。因此土地公像的刻款應非出於龜岡之手，而很可能出自劉案章所刻，因而這件第 7 式「南投燒」刻款土地公像也很可能出自協德窯。據劉案章的口述，協德窯曾經使用龜岡的石膏模具生產同型的土地公像。由於劉家協德窯在南投的諸家窯場中以生產這類「幼硎（細陶）」著稱，而劉家除了落款作品之外，更多不落款的作品，因此這類無款的土地公像應都出自協德窯，成為此作品的傳承者。筆者推斷，大黑天撲滿與土地公像兩件作品沒有使用第 5 式「南投燒」鼎形款而使用第 6 式橢圓形款與第 7 式手刻款的主要原因，應是鼎形款是南投陶器所初期產品所用的印款，由於協德陶器工場成立的時間晚得多，劉家已經找不到那顆鼎形印款可用，只能另刻一個橢圓形「南投燒」印款或者直接用手刻上「南投燒」款。因此，第 2 群的第 6 式橢圓形印款

⁵⁴ 柿田富造，〈近代博覽会に見る——常滑焼小細工品の流れ〉，《常滑市民俗資料館研究紀要》VIII，1988 年，頁 75-87。

與第 7 式手刻款的作品是協德窯所製，只有第 5 式鼎形印款以及第 8 式模款的作品才是南投陶器所的體系。

至於第 11 式圖 59 的鉛釉香筒無論造形、紋飾、胎釉與釉藥等各方面，都是十足的南投燒風格。由於協德窯也生產同型的鉛釉香筒（圖 88），因此圖 59 香筒出於協德窯的可能性很高，也就是說協德窯也可能挪用了第 3 群第 11 式正方形楷書「臺灣南投」印款。

由以上的論述可知，協德陶器工場與南投陶器所兩家陶器廠在產品、製作技術與風格上都有相當大的差異，不能混為一談。即使協德窯部分產品會使用南投製陶所的模具，乃至使用「南投燒」刻款或「臺灣南投」印款，但是把全部的山投燒文物都歸於協德窯是不妥的。事實應是第 1 群的作品才出自協德窯，而第 2 群與第 3 群大部份的作品都應歸屬於南投陶器所製品的系統之下。

七、過去研究盲點原因的探討

從以上的論述可知，過去學界把南投燒作品全部歸屬於協德窯的論述大有商榷的餘地，這個盲點產生的主要原因應是史料的缺乏。簡榮聰、蕭富隆與梁志忠三人的論著主要是依據日治時期服部武彥的〈臺灣の陶業〉與南投郡役所的《南投郡管內概況》兩份文獻，據以論述南投陶發展的概況之外，並且都接受這兩份文獻的說法，認為龜岡安太郎到南投來只是單純地在「技術者養成所」指導徒弟而已。⁵⁵

在這兩份文獻資料之外，他們又對協德窯的第二代劉案章作口述歷史的田野調查，成為另一個新的資料來源。在三位的論著中雖未明文指出其內容出自劉案章的口述，但是由於筆者也曾經對劉案章作過多次的田調訪談，因此知道三人論著中，這方面的內容大都出自劉案章的口述。依據劉案章的說法，南投廳在南投「技術員講習會」⁵⁶聘請龜岡安太郎前來指導。為了教導學生，在牛運堀築了一個「陶器窯」，意即在「技術員講習會」裡面有一個教學用的「陶器窯」。無論是劉案章的口述或是日治時期的文獻資料都只提到「技術者養成所」，而沒有提及南投陶器所這家窯場，這樣的資料自然會使人把劉案章口中所說的「陶器窯」理解為技術者養成所內的一種窯爐教學設備，而沒有想到那是一家陶器工廠。劉

⁵⁵ 簡榮聰，〈南投陶瓷的歷史沿革與發展〉，《臺灣文獻》43 卷 4 期，1992 年 12 月，頁 10、13、17；蕭富隆，《泥土的故事——南投陶發展與變遷概要》，南投，南投縣立文化中心，1993 年，頁 17；梁志忠，〈南投陶沿革〉，收於南投縣立文化中心編，《南投陶二百年專輯》，南投，南投縣立文化中心，1995 年，頁 6。

⁵⁶ 此一機構在文獻資料上稱為「技術者養成所」，劉案章的口述中稱為「技術員講習會」。

案章又提到龜岡安太郎曾經開發一些陶瓷作品的模具與印款，在龜岡離開後，協德窯繼續拿這些模具與印款來使用。⁵⁷他們從劉案章所保存的日治時期舊相簿中，看到一幅協德陶器工場的產品舊照（圖 89），照片中的許多產品都出現於後來的展覽會上或收藏家手中，包括本文所提到的幾件作品。在這樣的資訊之下，使得學界很自然地將現存「南投燒」款的作品都歸在「協德窯」的名下。

受到史料的局限性與同質性所左右，學者雖然指出龜岡安太郎在南投時，曾經使用「南投燒」與「臺灣南投」的印款，卻忽略了這些文物中出於龜岡之手的可能性。也由於他們將這批文物都視為同出一源，因此又沒有注意到這些作品之間明顯的風格差異。他們沒有進一步探討印款的類型及其所屬的作品，因而沒有解釋不同印款出現的原因以及這些不同印款所代表的意涵，沒有對這種現象提出合理的解釋，沒有注意到這些作品出於不同窯場的可能性。事實上，龜岡安太郎到南投指導陶瓷技術的時間是 1901 年，⁵⁸此時劉樹枝才十五歲而已，劉案章更是還沒有出生。因此，劉案章對於「陶器窯」的理解是不足的，完全依據他的口述資料來推斷史實，其結果便是遺漏了龜岡安太郎在南投的活動和南投陶器製造所的發展史這兩個對於南投陶發展有重要影響的歷史，以及錯把南投燒文物全部認定是協德窯產品的論點。筆者相信，如果學界當時有更豐富的史料的話，這些論述應該會有不同的面貌。

肆、結論

沒有正確的作品歸屬就沒有正確的藝術史，過去的研究將南投燒的文物全部歸屬於協德窯，而忽略了出自南投陶器所的可能性，以致遺漏龜岡安太郎的生平和南投陶器所的歷史，成為南投陶瓷發展研究上的天窗。本文將現存南投燒陶器文物依其款式的文字內容加以分類整理，並將這些文物分為 3 群，經過風格比較後，發現同群文物在產品類型、技法與表現風格上都有其一致性。再以新獲得的龜岡安太郎與南投陶器所相關原始文件作分析與比對，證明除了第 1 群為協德窯劉家的作品之外，第 2 群和第 3 群主要為南投陶器所的產品。至於第 2 群與第 3 群作品之間的關係方面，判斷前者為南投陶器所前期的作品，而後者為後期的作品。協德陶器工場與南投陶器所的作品之間，無論在產品類型、胎質、製作技術、施釉技法與表現風格方面的差異都很大。雖然因為模具與印款的挪用而產生作品

⁵⁷ 以上劉案章的口述資料依據陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1993 年 8 月 12 日、1994 年 2 月 22 日、1995 年 4 月 1 日、1995 年 4 月 13 日等多次訪問紀錄。

⁵⁸ 龜岡到南投的時間是 1900 年 12 月 31 日，因此實際指導的時間應在 1901 年。

重疊的現象，但是兩家窯場大部分的作品在辨識上沒有太大困難，只是過去的研究忽略了這一點而已。因此，即使這批作品中有模具與印款挪用的情形，但是將南投燒作品全部歸屬於協德窯的判斷是值得商榷的。希望本文能對於這種情形加以修正，還原事實的真象。

本研究的結果未來對於一些沒有落款的作品可依據此種分類與風格特徵判斷其窯口的歸屬。例如現在一些無款的紅陶蓋碗，就可依此判斷是由協德窯所生產，而一些具有精緻風格的達摩像或花臺可判定為南投陶器所的作品。如果加上一些有年款作品的輔助以及對於藝師生平的研究，未來對於南投陶文物可以作編年史的研究，如此一來，便能更確實地掌握南投陶發展的史實。

本研究的結果可以作為區域風格研究的參考。在龜岡安太郎的指導之下，南投燒在傳統的鉛釉陶之外，開發了朱泥陶與樂燒釉陶，成為南投燒的新產品。明治時期有幾位日本陶師到臺灣尋求發展的機會，其中京都人帶山與兵衛（九代）到北投，新潟縣人岩本東作到苗栗，分別利用當地的陶土開發具有地方特色的產品。在他們的開創之下，北投生產以彩繪為主要表現的白陶製品（圖 90）；苗栗燒製以灰釉變化為主要表現的灰陶製品（圖 91）；而南投則以無釉的朱泥陶與樂燒釉陶為主要表現的紅陶製品；三者形成明顯的不同區域風格及特色。

從南投燒作品中可以看到同一器形轉移為不同材質的現象。圖 68 與 69 筒形器是其中的例子之一。據蕭鴻成表示，他曾經在醫院見過同型的金屬器，作為盛裝醫療器材之用。由於醫療器材為金屬製品，重量較重，器底加寬，可以增加穩定度，因此這種產品應是仿自醫療器材的容器。國史館臺灣文獻館文物大樓展示一件「白瓷筆筒」（圖 92），器型與南投燒筆筒相似，但胎質為白瓷。由於早期臺灣尚無瓷器的生產，因此這件筆筒應為日本製品。這件白瓷容器的器口無釉，從它的造形看顯然原器還有器蓋，但已經佚失。由於筆筒通常為無蓋，因此這件製品原始用途應非筆筒，而是一種有蓋容器，作為醫療器材的容器頗為合理。殖民政府在太平洋戰爭期間為了應因戰時的局勢，在日本國內與臺灣都實施戰時「統制經濟」，將產業都納入嚴格的管理之中。其措施之一是推行「金屬回收運動」，以支援軍備的需求。在這種政策之下，金屬代用品的開發成為陶瓷業發展的新重點，許多過去原為金屬的製品此時都有陶瓷製品出現。這些製品都賦予統制番號，稱為「生產者別標示記號」，成為戰爭時期特殊的「統制陶器」。⁵⁹因

⁵⁹ 桃井勝，〈戰時中の統制したやきもの〉，《特別展 戦時中の統制したやきもの》，多治見，（財）岐阜縣陶磁資料館，2001 年，頁 29。

此南投燒這種筒形器可能就是當時金屬器的代用品，從中可以見到金屬器轉移到瓷器，再由瓷器轉移到陶器等不同的轉換過程。這將可成為有待未來探討的課題。

從南投燒的作品中不難發現文化交流（crossing culture）的現象。朱泥陶與樂燒釉陶都是常滑燒重要的系列產品，兩者都有中國陶瓷的淵源。明治 11 年（1878）春，常滑的鯉江方壽與養子鯉江高司聘請清代中國人金士恒前來指導中國式的朱泥壺的製法，鯉江方壽、初代杉江壽門與四代伊奈長三等人跟隨金士恒學習中國式急須壺的製作技術與在生坯上用鐵筆雕刻文字的技法，使朱泥茶具成為後來常滑燒最具特色的代表製品。在茶器以外，朱泥也用於火鉢、花鉢、土瓶、酒壺等，又設計出朱泥龍卷，成為貿易陶的大宗。⁶⁰樂燒釉源自中國的鉛釉陶唐三彩，在八世紀奈良時期傳到日本成為「奈良三彩」，正倉院的三彩陶是奈良三彩的代表。唐三彩後來的發展上有遼三彩與明代的素三彩，素三彩廣泛流行於華南地區，又稱為「華南三彩」。明代的素三彩與唐三彩不同，它是以綠釉為主，配合使用黃釉、褐釉、紫釉等多彩釉燒製成華麗的彩釉陶器。⁶¹明代福建的素三彩釉在室町時代（1336-1573）末期到織豐時代（十六世紀末）傳到日本。十六世紀後半，京都長次郎（?-1589）採取千利休「侘茶」的精神，以素三彩的技術製作赤樂茶碗，成為樂燒的開始。從此以後就有「樂燒」的名稱，現在已經成為一種世界通用的名詞「Raku」。⁶²其製法是將唐土（鉛白）、白玉（熔塊，即 frit）、日岡（硅石）和白繪土等，依比例調配而成為樂燒釉，入窯以低溫燒成。⁶³其中「白玉」的技術源自歐洲，它是將製作玻璃的技術，應用於陶瓷釉藥上。因此，樂燒釉又具有與歐洲現代技術的淵源。南投陶器原本以中國傳統技法為主，朱泥陶與樂燒陶經由龜岡安太郎引進南投，從這兩類陶器的傳播中，可以看到臺灣、日本與中國乃至歐洲之間廣大區域陶器文化交流的現象。

本研究仍有許多待解決的問題。其中最大的問題是到目前為止，我們所能獲得的資料仍然太少，所能瞭解事物仍然不足，無法窺其全豹。例如我們對於南投

⁶⁰ 瀧田貞一，《常滑陶器誌》，愛知縣常滑町，常滑町青年會，1976 年，頁 26；寺內信一，《尾張瀨戶常滑陶瓷誌》，東京，學藝書院，1937 年，頁 89-90。

⁶¹ 高橋照彥，〈唐三彩と奈良三彩〉，收於《陶磁器の文化史》，佐倉，國立歷史民俗博物館，1998 年，頁 10；樂吉左衛門，〈總論樂燒〉，收於樂吉左衛門、樂篤人《定本 樂歷代——宗慶・尼燒・光悅・一元を含む》，京都，淡交社，2013 年，頁 301。

⁶² 樂吉左衛門，〈總論樂燒〉，收於樂吉左衛門、樂篤人《定本 樂歷代——宗慶・尼燒・光悅・一元を含む》，京都，淡交社，2013 年，頁 242-44；樂吉左衛門、樂篤人，《定本 樂歷代——宗慶・尼燒・光悅・一元を含む》，京都，淡交社，2013 年，頁 7。

⁶³ 高山流月，《樂燒の仕方》，東京，芳文堂，1928 年，頁 66-79。

陶器所的歷史所知還是很有限，不知道其發展的完整過程，不知道它何時停業？不知道準確的窯址在什麼地方？窯場後來的移轉狀況如何？後續的發展又是如何？同樣地，我們對於龜岡安太郎所得的文獻也很少，他現在的家屬對於他個人的經歷並不清楚，家族中也沒有留下當年他所製作的文物，常滑當地也沒有學者對他加以研究，因此我們對他的研究出現了瓶頸。對於這些史實都有待更進一步耙梳史料，抽絲剝繭地加以釐清。

我們對於南投燒文物發掘的數量還不夠，一些孤例的說服力仍然不足，對於一些文物的來源仍然無法確切掌握。例子之一是第 3 群的雙喜紋樂燒釉鼓凳（圖 49、54）。這些作品都使用「臺灣南投」款，也使用樂燒釉，如果從現存文物的特徵看來，由於協德窯都沒有出現樂燒釉作品，所以判斷這些鼓凳都應該不是出自協德窯。然而據劉案章口述，協德窯也做過樂燒綠釉鼓凳，日治時期展示南投特產的「聚芳館」前面擺置很多協德窯製作的鼓凳供遊客休息，只是後來因為年久毀壞而無存。⁶⁴其次，劉案章在筆者的訪問中，曾具體地提到樂燒釉的主要材料與氧化銅、綠青或白盛等著色劑與調配法，他的說法和高山流月所著的《樂燒の仕方》一書的內容完全吻合。這表示劉家的確熟悉樂燒釉的製件技術，在生產上應該沒有問題。劉案章在日本求學時期，曾經將龜岡家中所保存的裝飾圖案用半透明的描圖紙描摹下來，作為日後創作的參考資料。在這批描圖稿中就有一幅獅形鋪首圖案（圖 93），其造型與樂燒釉鼓凳上的鋪首有其很高的相似度。再者，現存協德窯的舊照片中，有一幅劉樹枝坐在家門口的一個鼓凳上，另一個鼓凳擺置二宮金次郎雕像（圖 94），照片上兩個鼓凳的造型與現存「臺灣南投」款鼓凳十分相似。無論從口述、圖稿與舊照片等資料看，協德窯確實曾經做過樂燒釉鼓凳，只是目前沒有看到協德窯印款的這類傳世文物，也沒有看到協德窯的製品有使用樂燒釉的情形而已。因而第 3 群作品與協德窯的關係應該還有許多討論的空間，有待更多的文物或文獻資料來證明。

聲明與謝辭

梁志忠先生來函指出，在其論著中早已在 1994 年的文章中指出：龜岡氏在技術者養成所教導學生製作陶器時，會在坯體底部或下緣不明顯處蓋下南投燒款與台灣南投款；並指出在其 2011 年的碩士論文中也指出：「龜岡安太郎有蓋章的習慣。在南投陶技術者養成所教導學生時，即示範要蓋上臺灣南投四方形印款，

⁶⁴ 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1995 年 4 月 1 日訪問，未出版。

以示對產品負責的態度」，在此特作聲明。

本文的完成筆者要感謝以下諸君的鼎力協助：林昌德教授與曾曬淑教授對拙文的細心指導斧正；常滑市民俗資料館館長中野晴久與常滑市立陶藝研究所所長家永信昭兩位先生很熱心地提供常滑燒方面的重要參考資料；龜岡美智子女士無私地提供龜岡安太郎的生平資料，是本文論述的重要證據；劉案章先生接受作者多次訪談，並賜予他保存的珍貴原始文獻資料及作品；劉國男先生及劉鳳英小姐提供協德窯劉家的照片資料；南投縣文化局、秋惠文庫、梁志忠先生、劉鳳英小姐、林榮三先生、蕭鴻成先生、郭武雄先生、曾正昌先生、林萬財先生等人很慷慨地提供南投燒的典藏文物給作者拍攝照片；名間鄉吳姓延陵宗祠宗親會理事長吳榮輝先生、總幹事吳欽評先生、吳秋銘先生、吳弘昌先生等人提供地方人士方面的訊息，解決了不少疑點。當然簡榮聰先生、蕭富隆先生、梁志忠先生三位學者的研究及其著作，為南投陶瓷史的研究立下了基礎，是本文重要的參考文獻。梁志忠先生對於本文圖 38 土地公像提出不同的意見，將等日後有更多資料時再作討論，在此一併致上最誠摯的謝忱。

附記

從南投燒的作品可以看到陶瓷製作技術與理念全球化的發展。明治末期到大正初期，日本開始興起現代陶藝思潮。日本現代陶藝的先驅者是由東京美術學校畢業後，到法國學習西洋雕刻的沼田一雅（1873-1954）與同校圖案科畢業而赴英國留學的富本憲吉（1886-1963）等海外留學回國者，在見到西洋藝術趨勢後，將此新的審美意識帶回日本。這股風潮也帶到南投來。第 3 群中圖 65 與 66 的窄口瓶已經脫離傳統日用陶器的造形，使插花之類的實用功能降低，器肩淋釉產生的色彩與線條變化則具有裝飾性，器足部分露胎表現陶器的材質之美，作品具有現代陶藝的創新表現。由日本陶師所創作的幾件南投燒陶瓶啟發了劉樹枝的創作靈感而有新造形的表現，第 1 群劉樹枝所製的陶瓶（圖 8、9）都以拉坯技法與釉色變化為創作理念，實與新興的現代陶藝創作思潮有相當的關聯，具有現代陶藝表現的雛形。

現代陶藝創作理念全球化更明確的例子是劉案章。圖 18 陶猴身上以刀具用刻畫許多短曲線，刀痕銳利，稜角明顯，以構成猴子的體毛。這樣的曲線使身體產生律動感，頗能表現猴子活潑好動的習性。這樣的特色也表現在蟾蜍花盆（圖 20）上，蟾蜍皮膚銳利的刀具痕仍然清晰可見，成為劉案章飾物造形的特徵之一。

劉案章在常滑陶器學校求學時，專攻陶器雕刻，平野六郎（1873-1938）是當時學校的主要陶雕老師。平野六郎從明治 17 年（1884）11 歲進入常滑美術研究所，先後跟隨內藤陽三（1860-1889）與寺內信一兩位教師學習現代的圖畫、用器畫法、解剖學、羅馬式美術雕塑與模型製作等技術。平野從明治 29 年（1896）進入常滑陶器學校任教職到昭和 7 年（1932）離職，前後達 37 年之久。在常滑陶器學校期間，他一直擔任教諭之職並曾兼任校長，一生都以產學共同的精神，一方面教育學子，一方面指導業界從事陶瓷的設計與雕塑。常滑美術研究所的辦學精神由後來的常滑陶器學校所繼承，其主要的傳承者即是平野六郎。⁶⁵平野的陶雕作品很多，除了人物雕塑像之外，還有許多動物造形的擺飾品。⁶⁶他的作品中有一件「猿像」⁶⁷，描繪一隻母猴餵哺小猴的情景。劉案章這件陶猴水注的造形與猴毛表面處理的技巧，和平野這件陶雕作品有相當的類似。平野另一件作品「瑞鳥」描繪的主題是一對鳳凰⁶⁸，鳳凰身上的羽毛也是以刀具刻畫許多連續的短曲線所構成，刀痕銳利而具有稜角。劉案章的陶猴體毛的表現即具有平野作品的表現風格，他的其他動物作品如陶犬、陶熊、陶兔等都有同樣的表現技法，加上他的動物陶雕作品都十分寫實，這些都說明了他的陶雕藝術是受到其師平野的影響。

平野六郎的老師內藤陽三與寺內信一都是在明治 9 年（1876）工部省美術學校（後來的東京美術學校，今東京藝術大學的前身）成立時進入雕刻科就讀，跟隨義大利籍雕刻家 Vincenzo Ragusa（1841-1927）學習西洋雕刻，成為第一期雕刻科畢業的雕塑家，也是日本最早接受西洋雕塑的藝術家。⁶⁹劉案章經由平野六郎學得常滑美術研究所現代陶藝的技術與觀念，而他寫實的陶雕作品更可追溯到

⁶⁵ 寺內信一，《尾張瀬戸・常滑陶器誌》，東京，學藝書院，1937 年，頁 146；吉田弘，《常滑焼の開拓者鯉江方壽の生涯》，名古屋，愛知縣郷土資料刊行會，1987 年，頁 215-16、289、317；常滑市民俗資料館，《平野霞裳展》，常滑，常滑市教育委員會，1991 年，頁 2。

⁶⁶ 常滑市民俗資料館，《平野霞裳展》，常滑，常滑市教育委員會，1991 年，頁 7。

⁶⁷ 參見：常滑民俗資料館，《わが家の歴史 V——平野霞裳展》，常滑，常滑市民俗資料館，1991 年，頁 7。

⁶⁸ 參見：常滑市民俗資料館，《常滑高等學校創立 100 周年記念教員遺作展》，常滑，常滑市民俗資料館，1996 年，頁 8。

⁶⁹ 瀧田貞一，《常滑陶器誌》，愛知縣常滑町，常滑町青年會，1976 年，頁 66-67；寺內信一，《尾張瀬戸常滑陶器誌》，東京，學藝書院，1937 年，頁 133；浦崎永錫，《日本近代美術發達史 明治篇》，東京，東京美術，1974 年，頁 42-43；松井武敏、安藤慶一郎監修，《常滑市誌・文化財編》，常滑市，常滑市誌編委員會，1983 年，頁 85；常滑市民俗資料館，《平野霞裳展》，常滑市，常滑市誌編委員會，1991 年，頁 2；吉田弘，《常滑焼の開拓者鯉江方壽の生涯》，名古屋，愛知縣郷土資料刊行會，1987 年，頁 20、210-211、213、220；中野晴久，《朱泥龍卷——常滑貿易陶器のはじめ》，收於常滑民俗資料館，《朱泥龍卷——常滑貿易陶器のはじめ》，常滑市，常滑市教育委員會，1997 年，頁 3。

內藤陽三與寺內信一乃至義大利的 Ragusa。劉案章在常滑求學回臺之後，自己也從事陶雕的創作。這樣的創作與設計理念經由他在南投縣手工藝訓練班（今草屯國立臺灣工藝研究發展中心的前身）的教學以及他在北投金義合的研發工作，傳播到臺灣。他的雕塑性陶藝創作具有現代工作室陶藝（studio pottery）的特質，與吳讓農以拉坯法為主要的作品有完全不同的表現風格，都是為臺灣現代陶藝萌芽期的啟蒙人物。Ragusa 的羅馬式雕塑表現與造形風格由劉案章帶進臺灣，形成了臺灣現代陶藝全球化的新譜系。無論是區域之間的文化交流或陶藝的全球化網絡，都是未來可以繼續投入研究的議題。

主要參考書目

- 中國上海人民美術出版社，《中國陶瓷全集 27 福建陶瓷》，京都市，美乃美，1983 年。
- 中野晴久，〈朱泥龍卷——常滑貿易陶器のはじめ〉，收於常滑民俗資料館，《朱泥龍卷——常滑貿易陶器のはじめ》，常滑市，常滑市教育委員會，1997 年，頁 2-8。
- 方樑生，《臺灣之硯看款》，臺北，盧麗珠發行，2009 年。
- 內藤良弘，〈土管の作り方〉，《常滑市民俗資料館研究紀要》XII，常滑，常滑市教育委員會，2006 年，頁 21-37。
- 寺內信一，《尾張瀬戸・常滑陶瓷誌》，東京，學藝書院，1937 年。
- 吉田弘，《常滑焼の開拓者鯉江方壽の生涯》，名古屋，愛知縣郷土資料刊行會，1987 年。
- 江韶瑩，〈臺灣早期陶藝發展小史〉，收於彰化縣立文化中心編，《紅磚拾遺——臺灣磚燒文物專輯》，彰化，左羊，1992 年，頁 5-10。
- 赤羽一郎，《常滑陶芸の歴史戸技法》，東京，技報堂，1983 年。
- 松井武敏、安藤慶一郎，《常滑窯業誌 常滑市誌別卷》，常滑市，常滑市誌編委員會，1974 年。
- 松井武敏、安藤慶一郎，《常滑市誌・文化財編》，常滑市，常滑市誌編委員會，1983 年。
- 岩崎潔治，《臺灣實業家名鑑》，臺北，臺灣雜誌社，1912 年。
- 服部武彦著，蕭讚春、蕭富隆譯，〈臺灣的陶業〉，《臺灣文獻》43 卷 1 期，

1992年3月，頁9-16。

柏木麻里，〈三代山田常山の陶芸——初公開の出光コレクション〉，收於出光美術館編，《三代山田常山——人間国宝 その陶芸と心》，東京，出光美術館，2012年，頁98-104。

柿田富造，〈近代博覽会に見る——常滑焼小細工品の流れ〉，《常滑市民俗資料館研究紀要》VIII，常滑，常滑市教育委員會，1988年，頁35-88。

南投郡役所，《南投郡管内概況》，臺北，成文出版社，1985年，影印版。（原版為：臺中，臺灣新聞社，1939年出版。）

南投陶器所，〈南投陶器所定款〉（鋼版刻油印資料），南投，南投陶器所，c.1899，未出版。

南投陶器所，〈南投陶器所沿革畧述及收支決算書〉（藍圖資料），南投，南投陶器所，1902年，未出版。

南投陶器所，〈南投燒廣告〉（單頁廣告），南投，南投陶器所，1903年，未出版。

南投陶器所，〈明治三十七年四月南投陶器所第三回收支計算報告書〉（鋼版刻油印資料），南投，南投陶器所，1904年，未出版。

南投縣立文化中心，《邁向現代陶之路——南投陶二百年專輯》，南投，南投縣立文化中心，1995年。

神崎かず子・仲野泰裕《尾張の茶道具——瀬戸・常滑の名工たちをめぐって》，瀬戸，愛知縣陶磁資料館，2001年。

高山流月，《樂燒の仕方》，東京，芳文堂，1928年。

高橋照彦，〈唐三彩と奈良三彩〉，收於《陶磁器の文化史》，佐倉，國立歷史民俗博物館，1998年，頁10-11。

桃井勝，〈戰時中の統制したやきもの〉，《特別展 戰時中の統制したやきもの》，多治見，岐阜縣陶磁資料館，2001年，頁29-30。

野田裕教、沼野國典、沼野信子，《明治大正昭和の図変わり印判》，京都，光琳社，1993年。

梁志忠，〈南投陶沿革〉，收於南投縣立文化中心編，《南投陶二百年專輯》，南投，南投縣立文化中心，1995年，頁6-9。

梁志忠，〈浴火鳳凰歷久彌新——南投陶〉，收於梁志忠主編，《深度感動南投陶》，南投，國立臺灣工藝研究所，1999年，頁25-42。

- 梁志忠，《深度感動南投陶》，南投，國立臺灣工藝研究所，1999年。
- 梁志忠，《臺灣早期民間工藝——南投陶文物風華》，南投，南投縣民俗文物學會，2002年。
- 梁志忠，《南投陶歷史沿革與文物藝術特徵》，大葉大學設計暨藝術學院碩士學位班碩士論文，2011年。
- 陳信雄，〈臺灣陶瓷小史〉，《華岡博物館館刊》6期，1983年，頁33-44。
- 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1993年8月12日訪問，未出版。
- 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1994年2月22日訪問，未出版。
- 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1994年8月24日訪問，未出版。
- 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1995年4月1日訪問，未出版。
- 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1995年4月13日訪問，未出版。
- 陳新上，〈日據時期臺灣陶瓷發展狀況之研究〉，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1996年。
- 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1998年11月4日訪問，未出版。
- 陳新上，《阿嬤硿仔思想起——館藏臺灣民用陶瓷》（修訂版），臺北，臺北縣立鶯歌陶瓷博物館，2002年。
- 陳新上，《臺灣陶瓷的領航員——北投陶瓷發展史》，南投，國立臺灣工藝研究所，2007年。
- 陳新上，《臺灣百年·陶瓷·北投燒——臺灣現代陶瓷的故事》，臺北，博揚，2011年。
- 陳新上，〈常滑中野晴久訪問紀錄〉，2011年9月6日訪問，未出版。
- 陳新上，〈「南投陶器所」新探〉，《臺灣文獻》65卷4期，2013年12月，頁131-168。
- 常滑市民俗資料館，《平野霞裳展》，常滑，常滑市教育委員會，1991年。
- 常滑市民俗資料館，《常滑高等學校創立100周年記念教員遺作展》，常滑，常滑市教育委員會，1996年。
- 常滑市民俗資料館，《朱泥龍卷展》，常滑，常滑市教育委員會，1997年。
- 常滑市民俗資料館，《常滑陶業の一〇〇年》，常滑，常滑市教育委員會，2000年。
- 常滑市誌編さん委員會，《常滑窯業誌，常滑市誌別卷》，常滑市，常滑市役所，1974年。

- 愛知縣陶磁資料館，《万国博覧会と近代陶芸の黎明》，瀬戸，愛知縣陶磁資料館，2000年。
- 愛知縣陶磁資料館，《尾張の茶道具——瀬戸・常滑の名工たちをめぐる》，瀬戸，愛知縣陶磁資料館，2001年。
- 愛知縣陶磁資料館《2005年日本国際博覧会開催記念——瀬戸陶芸の精華展》，瀬戸，愛知縣陶磁資料館，2004年。
- 愛知縣陶磁資料館，《明治の人間国宝——帝室技芸員の技と美 清風與平・宮川香山から松谷波山まで》，瀬戸，愛知縣陶磁資料館，2010年。
- 愛知縣陶磁資料館學藝課，《煎茶陶芸の美と伝統——人間国宝三代山田常山への道》，瀬戸，愛知縣陶磁資料館，2007年。
- 臺中州産業部商工水産課，《臺中州工場名簿》，臺中，臺中州産業部商工水産課，1943年。
- 臺灣總督府殖産局，〈陶磁器ニ關スル調査〉，《商工彙報第三號》，臺北，臺灣總督府殖産局，1930年，頁87-102。
- 臺灣總督府殖産局，《工場名簿》，臺北，臺灣總督府殖産局，1931年。
- 臺灣總督府殖産局，《工場名簿》，臺北，臺灣總督府殖産局，1940年。
- 遠藤東之助，《臺灣の代表するもの》，臺中，臺灣新聞社，1935年。
- 潘鈞，《日本漢字的確立及其歴史演變》，北京，商務印書館，2013年。
- 樂吉左衛門、樂篤人，《定本 樂歴代——宗慶・尼焼・光悦・一元を含む》，京都，淡交社，2013年。
- 劉枝萬，「南投文獻叢輯（十）」：《南投縣人物誌稿》，南投，南投縣文獻委員會，1962年6月。
- 蕭富隆，《泥土的故事——南投陶發展與變遷概要》，南投，南投縣立文化中心，1993年。
- 蕭富隆，〈南投硯與蛇窯〉，收於《南投縣古老行業選集》，南投，南投縣立文化中心，1993年，頁52-64。
- 蕭富隆，〈臺灣本土陶瓷工藝耕耘者劉案章——兼談日據時期劉家「南投燒」特色〉，《藝術家》213期，1993年2月，頁370-376。
- 蕭富隆，〈日據時期劉家「南投燒」〉，收於南投縣政府編《南投文獻叢輯》38期，南投，南投縣政府，1993年6月，頁11-50。
- 顏水龍，《臺灣工藝》，著者發行，1952年。

- 簡榮聰，〈南投硯的範疇與種類〉，《臺灣文獻》42 卷 3、4 期合刊，1991 年 12 月，頁 167-182。
- 簡榮聰，〈素燒南投陶的特質與民俗藝術〉，《臺灣文獻》42 卷 3、4 期合刊，1991 年 12 月，頁 183-192。
- 簡榮聰，〈南投硯的範疇與種類〉，收於《臺灣早期民間工藝——南投陶文物風華》，南投，南投民俗文物協會，2002 年，頁 13-24。
- 簡榮聰，〈南投陶瓷的歷史沿革與發展〉，《臺灣文獻》43 卷 4 期，1992 年 12 月，頁 5-60。
- 藤井英男，〈近代土管製造體驗記〉，《常滑市民俗資料館 研究紀要》XII，常滑，常滑市教育委員會，2006 年，頁 38-61。
- 瀨戶市美術館、NHK 名古屋放送局、NHK 中部ブレイズ編，《2005 年日本國際博覽會開催記念——瀨戶陶芸の精華展》，名古屋，NHK 名古屋放送局、NHK 中部ブレイズ，2004 年。
- 龜岡安太郎，〈履歷書（一）〉，手稿，1900 年 9 月 6 日，未出版。
- 龜岡安太郎，〈履歷書（二）〉，手稿，c.1904 年，未出版。
- 瀧田貞一，《常滑陶器誌》，愛知縣常滑町，常滑町青年會，1912 年（1976 年再版）。
- 未著作者，〈南投陶業〉，《臺灣日日新報》，1901 年 2 月 1 日，2 版。
- 未著作者，《南部臺灣紳士錄》（南投廳冊），臺南，臺南新報社，1907 年，頁 492。