

苗栗款荷葉青蛙茶具組作者之研究¹

Research on the Maker of the Lotus-leaf-frog Tea Set with the Inscription of “Miaoli”

陳新上 / 國立臺灣師範大學美術學系博士

Chen, Hsin-Shang/ PhD, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

摘要

作品是藝術史研究的基礎工作，有了作品，藝術史才有論述的可能。苗栗陶瓷創始於日本時代的明治時期，可是對於初期的產品只有文獻上的敘述，尚未見到實際的作品，成為苗栗陶瓷史研究上的天窗。所幸國立臺灣博物館典藏幾件當時所採集的苗栗陶作品，其中有一件無作者名款的荷葉青蛙茶具組，值得作為研究的主題。本論文即以此茶具組為對象，以文獻資料、戶籍謄本、履歷書等原始文件，以及其他陶瓷文物為證據，證明其產地為公館鄉大坑村岩本東作的陶器廠，生產年代為明治 40 年（1907），創作者是日本愛知縣常滑人龜岡清三郎。再以作品為對象，探討當時的生產技術與創作風格，作為萌芽期的代表作品，為當時苗栗陶瓷的發展狀況提供具體事例，豐富其內涵。

關鍵字：苗栗窯、常滑燒、岩本東作、龜岡清三郎、荷葉青蛙茶具組

¹ 本文承蒙三位匿名審查委員提供寶貴的修正建議，使本文內容更加充實，並使筆者受益良多，謹此致上誠摯的謝忱。

收稿日期：111年10月2日；通過日期：112年3月3日。

Abstract

Artworks are the foundation of art history research. Only with the presence of works of art, art history can then be discussed. Miaoli ceramics was first developed in the Meiji period of the Japanese Era, but the items created during its budding period can only be read about in archives, and no actual works have been found. It has become a gap in the history of Miaoli ceramics. Fortunately, the National Taiwan Museum has several pieces of Miaoli pottery collected from that time. The collection includes a Lotus-leaf-frog Tea Set, but the maker's name is unknown. The tea set is a worthy subject of further study and is, therefore, the focus of this paper. This paper references original documents such as transcripts of household registration, résumés, and other ceramic artifacts as evidence to prove that the piece was made in the ceramic factory of Iwamoto Tōsaku, in Dakeng Village, Gongguan Township, and it was made in the 40th Year of the Meiji Period (1907) by Kameoka Kiyosaburō from Tokonabe, Aichi Prefecture, Japan. The paper then focuses on the tea set to further examine the ceramic technology and the creative style from that period. As a representative work from the budding period, it serves as a substantial example that enriches the study on the development of Miaoli ceramics during that particular period in time.

Keywords: Miaoli Ware, Tokonabe Ware, Iwamoto Tōsaku, Kameoka Kiyosaburō, Lotus-leaf-frog Tea Set

一、緒論

（一）研究動機與問題意識

藝術史研究的對象主要是藝術作品，而作者的歸屬是藝術史研究的基本課題。面對作品，必須先確定作者、製作技術與作品風格。在此基礎之上，才有具體的史料可以論述政治、社會、經濟、與人文等跨學科領域，藝術史的研究才有堅實的基礎，否則其論述必然會顯得十分抽象而空洞。因此，藝術品的作者歸屬是藝術史研究必要的基本工作，兩者關係非常密切。

筆者在約三十年前從事臺灣陶瓷的文史調查工作時，曾經拜訪國立臺灣博物館（以下簡稱「臺博」），承蒙當時的副館長朱瑞皓與館員安奎及李子寧等人的熱心協助，得以看到幾件臺博在日本時代所採集的臺灣陶瓷文物，包括落有「北投」與「苗栗」款的作品，並蒙慨允拍照與測量。研究臺灣早期陶瓷最

常遇到的窘境是缺乏具體文物材料可供論述，而這幾件早期的陶瓷就成為解題重要的標本。例如有一件落有「北投」與「帶山」款的溫酒器德利，就成為筆者確認北投燒的創始人不是文獻上所稱的「松本龜太郎」，而是大家前所未聞的「帶山與兵衛九代」的關鍵文物。

在臺博這些典藏品中，有一件荷葉青蛙茶具組最具特色，在日本時代的陶器中從未見到製作如此精美，組件如此多樣的作品。筆者雖然早就知道臺博有這幾件作品，也在幾次論著中提到它們，但是一直沒有時間認真研究，只能作泛泛的介紹而已。筆者近來著手撰寫苗栗陶瓷史，在敘述岩本東作大坑時期的資料時，檢視這幾件文物，再度引起筆者的注意。

在歷來的文獻上雖然提到苗栗陶瓷的創始人是岩本東作，其後續的窯場稱為「苗栗窯業社」，當時的產品有陶管、陶甕、陶鉢等文字資料，但都缺乏具體的文物，更沒有提到這件頗具藝術美感的作品。在耆老的訪談中，因為這些作品生產時，他們大都還沒有出生，或者只在幼兒期，所以沒有人見過這類作品，當然就不會提到它們了。關於日本時代苗栗的作品只有在苗栗陶器公司（前身為苗栗窯業社）保存幾件石山丹吾和佐佐木丈一時期的作品，只是它們都製作於昭和時期，時代上已經相當晚了。至於岩本東作時期一直都沒有看到具體的文物，更不用說是明治時期的作品了。因此臺博這幾件作品就顯得格外珍貴，可以具體窺見當時產品的一斑，因此引起筆者研究的動機，想要對它作深入的探究。

面對這幾件作品，有幾個待解決的問題。首先是它們生產的年代為何？苗栗窯業社經歷岩本東作、石山丹吾或佐佐木丈一等人的經營，那麼如何斷定這件作品的創作年代？其次，在確定年代之後，必須繼續探索其產地與作者，這是本論文要討論的核心問題。由於作品上並未落作者名款，也沒有文獻記錄作品的作者，因此成為相當棘手的無頭公案，必須要抽絲剝繭，才能得到解答。唯有解決作者的問題，才能解釋作品的歷史意義，使苗栗陶瓷史的研究具備具體的基石。由於以上的動機，因而決定撰寫本論文。

（二）研究方法

面對以上的問題意識，本論文採下列研究方法，希望能解決此一疑難的問題，釐清事實的真相。

1. 文物鑑識法

陶瓷文物很適合用文物鑑識法進行研究。尤其是本論文很難得地有臺博所典藏的幾件日本時代採集的陶器，成為有力而可靠的佐證，從作品的形制、紋飾、材質、技藝、風格等，提供合理的判斷與詮釋。在藝術作品的研究上，從藝術鑑識學的角度切入，辨別真偽是基礎的工作。然而鑑識需要專業的知識與技術，筆者無意也沒有能力作物理化學分析方面的工作，所幸本研究的標本來源十分確實，可以免去繁瑣的真偽辨識工作，只需要能就作品本身作仔細的檢視與觀察，再輔以其他同時同地傳世的文物，即能從中找到可靠的證據，以確定其作者、創作年代與創作地點。

2. 文獻考查法

文本與作品的關係十分密切，是研究上重要的一環，而文獻一直是歷史研究重要的依據。本論文除了蒐集日本時代國內外與苗栗陶瓷發展相關的調查報告、專著與期刊論文之外，一直缺乏對於文物直接的文獻。這方面也很幸運，還有早期重要人物的戶籍資料、證件、以及履歷書等未出版品的原始文件，成為很重要而可靠的第一手證據。此外臺博典藏的一件德利作品上，留有採集當時所貼的標籤，說明採集的時間與地點，可視為另一種形式的文本。以上文獻與原始文件都成為本研究的論證基礎。

3. 田野調查法

無論是文物或文獻能提供的資料都很有限，筆者近三十年來從事臺灣陶瓷歷史的田野調查工作，從耆老的口述資料中，獲得了豐富的資料。這些資料使得本論文可以有較具體的內容，可以彌補文獻資料的不足。無論文獻或田調資料在使用上都有其限制，如果將兩者交互比對，當可相得益彰，並使問題與錯誤減至最低的限度，再加上文物的佐證，可以提高論文的可信度。

4. 圖像學分析

圖像學是藝術史研究上重要的利器之一，可以看到圖像的來源及其所蘊涵的意義。本論文將就荷葉青蛙茶具組的題材作圖像學的分析，探討圖像來源及其意義，凸顯作品在文化上的義涵及脈絡。

5. 技術分析

陶瓷工藝屬於一種物質文化，重視材料與製作技術的研究。臺灣的陶瓷文化如果只從形制與紋飾方面作分析，並不容易看清其發展的進程與實質內涵。例如陶缸或陶甕的形制與紋飾百年來幾乎沒有什麼改變，從文物上，不易看到具體的發展狀況。可是如果從材料與技術的觀點切入，則可以明顯地看到其實質的進展與多樣的內容。例如臺灣製陶的拉坯轆轤因為時代的不同，從傳統到現代，就有十來種之多，從中可以清楚看到其發展的歷程與實際的內涵。因此，本論文也將從技術的觀點，分析大坑陶器在製作技術方面的特色。

6. 文化交流的議題

在作品本身之外，區域交流是藝術史研究的議題之一。在對外關係上，由於殖民的背景關係，苗栗陶瓷從一開始就與日本關係很密切。這種情形在全島各地都一樣，日本對於臺灣陶瓷的影響力至今未衰，呈現明顯的殖民與後殖民的現象。現代臺灣陶瓷就是透過日本技術移植的過程逐漸形成的，本作品實為臺日陶瓷文化交流的典型。從作品本身及其脈的探討中，可以見到區域交流的脈絡與義涵。本論文在確定作者後，將其置於區域交流的脈絡中，探討臺日之間陶瓷文化交流的一些現象。

（三）研究範圍

本文的目的在於解析作品的形式、產地、年代與作者，以說明其生產的脈絡，因此研究的範圍就時間而言，主要為明治時期；在地點上，限於苗栗地區，而聚焦於公館大坑；在作品上，主要探討荷葉青蛙茶具組的形制、紋飾、技術與風格，從而確定其作者。本文即以研究的結果，作為敘述苗栗陶瓷史萌芽時期的具體資料與論述。

二、本論

（一）苗栗窯的創始人岩本東作

日本時代有幾篇文獻都記載苗栗陶瓷發展的創始人。新竹州資源調查委員會的《新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査》中說：苗栗陶業在明治 32、3 年左右有新潟縣人岩本東作（1870-1920）在苗栗街西山發現了粗質黏土，就在他所經營的柑橘園旁邊築窯，製造陶管以及本島人日用的粗陶器，是為本地陶

器業的開端。後來在公館庄大坑的四份山中發現良質黏土層，遂把工廠遷至大坑。²古賀貞二在〈臺灣の陶器業〉中指出，明治 30 年岩本東作在苗栗街西山設立陶器工場（廠），製造本島人用的日用品，是為苗栗陶業的開始。其後在公館庄大坑發現良質黏土，因而在明治 33 年把工廠移到當地。³服部武彥在〈臺灣の陶業〉中指出，新竹州苗栗地方的陶業肇始於明治 30 年，岩本東作最早在苗栗街西山設立小模製陶工廠。其後，因在公館庄大坑地區發現良質黏土，遂將窯場遷至大坑。⁴宮城三郎在〈苗栗陶業と其の將來〉中說：明治 32、3 年左右，新潟縣人岩本東作於苗栗街西山發現粗質黏土，因此在本業所經營的柑橘園旁邊築窯，生產陶管及本島人所用的日用粗陶器，成為苗栗陶業的開端。後來在公館庄大坑字四份的山中發現良質的黏土，因此把窯場移到當地，繼續製造陶器，供給附近部落民衆。⁵

以上幾份文獻資料可能同出一源，《新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査》在前言中指出：這份調查報告是由臺灣總督府中央研究所技師國府健次接受委託進行調查所獲得的結果；服部武彥是中央研究所工業部無機工業化學科科長；古賀貞二任職總督府殖產局特產科，主管臺灣產業；宮城三郎任職於總督府殖產局勸業課。⁶四人的職務都有相當的關聯性，可以看到相同的資料，使得他們的報告或文章的內容大同小異。四份文獻都一致指出苗栗的陶業的創始人是日本新潟縣人岩本東作，他最初在苗栗西山設窯製陶，後來把窯場遷到公館的大坑，繼續生產陶器。

依據岩本東作的戶籍謄本，他是新潟縣南蒲原郡中野村人，生於明治 3 年（1870）3 月 15 日，歿於大正 9 年（1920）2 月 13 日，以陶器製造為業，來臺後，最後住在苗栗廳苗栗一堡大坑庄 215 番地，一直到他去世為止。⁷

2 新竹州資源調查委員會，《新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査》（臺北：新竹州資源調查委員會，1937），頁 11。

3 古賀貞二，〈臺灣の陶器業（下）〉，《臺灣時報》125 期（1934.4），頁 107。

4 服部武彥著，蕭讚春、蕭富隆（譯），〈臺灣の陶業〉，《臺灣文獻》43 卷 1 期（1992.3），頁 11。

5 宮城三郎，〈苗栗陶業と其の將來〉，《市街庄協會雜誌》，3 卷 4 期（1936.11），頁 28-29。

6 新竹州資源調查委員會，《新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査》，〈前言〉（無頁碼）；服部武彥，〈臺灣の陶業〉（作者介紹），頁 9；古賀貞二，〈臺灣の陶器業（下）〉（作者職稱），《臺灣時報》，頁 103；宮城三郎，〈苗栗陶業と其の將來〉（作者職稱），《市街庄協會雜誌》，頁 27。

7 依據〈（岩本東作）戶籍謄本〉資料。



圖1 〈荷葉青蛙茶具組〉，國立臺灣博物館藏，圖片來源：陳新上攝。



圖2 〈荷葉形茶壺〉，13.6 × 10.5 × 7 cm，國立臺灣博物館藏，圖片來源：陳新上攝。

（二）岩本東作時期的產品

上述文獻也都指出，岩本東作在大坑時期主要的產品有陶管、摺鉢、花盆、火鉢、甕、土鍋、角鉢、陶罐和陶甕等，⁸成為苗栗傳統陶瓷的主流。只是這些日用陶器都是文獻上的記載，並沒有具體的實物或照片可以參考。現存苗栗傳統日用陶瓷方面，也很少有落款的文物留存。很幸運地，目前臺博典藏幾件落有「苗栗」款的作品，成為珍貴的文物。這幾件典藏品都是臺博的前身「臺灣總督府博物館」所採集入庫，保存至今。

1. 荷葉青蛙茶具組

臺博的臺灣陶瓷典藏中，有幾件苗栗窯的作品，包括一支德利，一個狍犬首杯，一組荷葉青蛙茶具，其中最精美而多樣的是茶具組。這組茶具都以荷葉為造形，成員有一支茶壺、一個茶盤、一個茶則和五個茶杯等八個單元（圖1）。茶壺的器蓋內部和茶盤器底各印有橢圓形框的「苗栗」二字款。

茶壺的造形就把手的位置不同，可分為把手在後方的「後把壺」，把手在側面的「側把壺」，或稱為「急須」，以及上方有提樑的「提樑壺」等三大類。這件茶壺屬於後把壺（圖2），壺嘴、蓋紐與把手成一直線。

8 古賀貞二，〈臺灣の陶器業（上）〉，《臺灣時報》，124期（1930.3），頁124；宮城三郎，〈苗栗陶業と其の將來〉，頁28-29；新竹州資源調查委員會編，《新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査》，頁14-15。



圖3 〈荷葉青蛙茶盤〉，22.2 × 22.2 × 4 cm（器面），國立臺灣博物館藏，圖片來源：陳新上攝。



圖4 〈荷葉青蛙茶盤〉，22.2 × 22.2 × 4 cm（器底），國立臺灣博物館藏，圖片來源：陳新上攝。

全器為荷葉造形，器蓋的蓋紐是葉柄，葉脈由此往下伸展，並鑽有一個圓形的通氣孔。器蓋邊緣與壺口相稱，可以擱置在上面。

器身延續器蓋的葉脈，往下覆蓋整件器體，到下部時略向外撇。器口做有凹槽，可以容納器蓋，上面塗有一層灰白色的隔離材料。器底是另一片荷葉，葉脈由中心往四周輻射，往上包覆整個器底。全器上下的荷葉一覆一仰，器身略大於器底，成為整體造形。壺嘴也以荷葉捲曲而成，把手另外貼上捲覆的小葉片。整件作品的葉脈分明，呈輻射對稱，並呈現垂直的反覆，具有明顯的節奏感。整個壺身外部施以綠褐釉，光澤柔和，內部無釉，保持胎土原來的磚紅色。器底露胎，和內部一樣，呈現紅褐色的胎質，但也塗刷一圈灰白色的隔離材料。整件作品造形圓滑柔順，十分優美。

茶盤正面也是荷葉造形（圖3），底部平坦，邊緣翻轉向上。九條葉脈由中心往四週輻射，每條葉脈在中間分出兩條支脈，到邊緣處再分出兩條小支脈，造形反覆，在輻射對稱中具有節奏感。整個茶盤邊緣並非完整的圓形，而是順著荷葉造形有所起伏，十分自然。荷葉的邊緣雕塑一隻青蛙，蛙頭向上仰望。前肢趴在荷葉上，後肢呈八字形彎曲，具有往上跳躍的動感。器底為低圈足（圖4），中間有橢圓形框的「苗栗」二字款。素面，沒有荷葉裝飾，而留有明顯的拉坯紋紋。顯見茶盤是先以拉坯成形後，再在正面雕塑荷葉與青蛙。整個茶盤正面施以清亮的淡褐綠色透明釉，而器底則為無光的暗褐釉。



圖5 〈荷葉形茶則〉， $12.8 \times 8.2 \times 4$ cm (器面)，國立臺灣博物館藏，圖片來源：陳新上攝。



圖6 〈荷葉形茶則〉， $12.8 \times 8.2 \times 4$ cm (器底)，國立臺灣博物館藏，圖片來源：陳新上攝。

另有一件長橢圓形類似茶海或茶船造形的杯狀物（圖5）。一邊的弧度較寬，另一邊較窄而略呈尖形，器底為「の」字形的矮器足，也塗有一層灰白色的隔離劑（圖6）。由於日本的煎茶道中似乎沒有使用茶海的情形，而在臺灣，茶海的出現是戰後很晚的事，而且和茶杯相較之下，它的容量也很小，因此很難認定它是一件茶海。由於它的一端較尖而窄，形式上比較像是「茶則」，用來從茶罐中取出茶葉，放入茶壺中，準備泡茶。器面光滑平整，器底則同樣是荷葉造形，同樣是葉脈分明。它和茶盤一樣，器面施以清亮的淡黃褐色透明釉，器底則施以暗褐色無光釉。

五個茶杯為圓形，尺寸為 $8.2 \times 8.2 \times 4.8$ cm，器口較大而外侈，器底略為縮小。器底也是「の」字形的矮器足，和一般常見的圓形圈足不同。器表都是仰荷葉的造形，施以無光暗褐色釉；器內平滑，使用清亮透明的淡黃褐色釉。五件杯子造形雖然相同，但大小與邊緣的圓度並不完全一致，而略有差異，器壁並沒有拉坯留下的弦紋。

這麼一件精美的傑作從落「苗栗」款看，這是苗栗陶，殆無疑問。然而它到底出自哪家窯場？何時生產？作者又是誰？這方面有幾個線索可以提供解答。

2. 作者的探索

(1) 青釉德利的證據

德利是日本人喝清酒時常用的溫酒器，也是苗栗日資窯場常見的產品。臺博典藏一件德利（圖7），全器為圓筒形，直腹，平底，斜肩，細長頸，圓唇。坯體以轆轤拉坯法製作，先施青瓷釉，再從器口淋上兩道黑釉到肩部。燒成後，青瓷釉面呈無光，黑釉略帶光澤。由於燒成溫度過高，黑釉產生許多氣泡與針



圖7 〈苗栗款德利〉（前面）， $7.5 \times 7.5 \times 16$ cm，口徑3.5cm，國立臺灣博物館藏，圖片來源：陳新上攝。



圖8 〈苗栗款德利〉（背面），國立臺灣博物館藏，圖片來源：陳新上攝。

孔，一些大氣泡已經破掉。整體而言，具有瑕疵。在採集的當時可能沒有更完美的作品，才會將這件作品收藏入庫。在文獻上或者老的口述中，都提到岩本在大坑燒製陶器成績並不理想，這件作品可以作為證據。⁹

重要而可貴的是，這件作品保留著採集當時所貼附的標籤（圖8），內容如下：

第8類1號

名稱：德利

產地：苗栗廳大坑庄

價格：（空白）

出品者與寄贈者：（空白）

明治42年3月 日

摘要：產地附近黏土□□□

這個標籤記載了採集的地點是公館的大坑，時間是明治42年（1909）3月。此時苗栗的陶瓷廠依據《新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査》，有「苗栗窯業社」，創業時間為明治30年（1897），業主是石山豐喜，前身是大坑岩本東作的窯場，調查報告提出當時，已從大坑遷到苗栗街的社寮岡。第二家是「佐佐木製陶工場」，業主是佐佐木丈一，位於苗栗街社寮岡，未註明創業時間。第三家是「公館窯業組合」地點在公館庄，業主是謝阿盛，也未註明創業時間。¹⁰

〈苗栗陶業と其の將來〉提到的窯場中，第一家是「苗栗窯業社」，內容與前述資料相似，但特別指出，這家窯場是石山丹吾的遺業，是苗栗燒草創的窯場，昭和2年（1927）從公館庄的大坑遷移到現址，由第二代的石山豐喜繼承。第二家是「佐佐木製陶工場」，位於苗栗街社寮岡，業主是佐佐木丈一，創業時間是昭和8年（1933）5月。第三家是「公館窯業組合」，位於公館庄的公館，業主是謝阿盛與林添喜，創業時間是昭和7年（1932）6月。第四家是「省三窯業組合工場」，地址在公館庄的大坑，創業時間是昭和7年（1932）1月，業主是謝益友，內容附註：

9 古賀貞二，〈臺灣の陶器業（下）〉，頁107；宮城三郎，〈苗栗陶業と其の將來〉，頁29；服部武彦著，蕭讚春，蕭富隆（譯），〈臺灣的陶業〉，頁11；新竹州資源調查委員會編，〈新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査〉，頁11。

10 新竹州資源調查委員會編，〈新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査〉，頁14-16。

「這是『新竹窯業株式會社』時代的舊窯地，其後由林水基經營。」第五家為「福興窯業社」，所在地是公館庄的福基，業主是劉坤（進）雲，¹¹ 創業時間是昭和 7 年（1932）8 月。出資人劉坤（進）雲是吳開興的舅舅，工廠由吳開興經營。¹²

再檢視前述幾份文獻，其內容大致相同，其梗概是：苗栗地方之陶業肇始於明治 30 年（1897），岩本東作在西山設立製陶工廠。其後將窯場遷至大坑，在岩本去世後，工廠改名為「苗栗窯業株式會社」，大正 8 年（1919）再改組為「新竹窯業株式會社」。公司而在大正 11 年（1922）3 月解散後，大坑工廠由石山丹吾經營，並改組為「苗栗窯業社」，後來把窯場遷至社寮岡，以天然瓦斯燒陶。¹³

以上幾份文獻出版的時間都在昭和時期，也就是說，昭和時期苗栗的陶瓷廠只有五家，其中只有省三窯業組合工場位於大坑，而這家工廠前身就是原來岩本東作的工廠，其他的窯場都不在大坑，創始年代也都在大正時期之後，乃至昭和時期。因此，這件明治時期收藏的德利是大坑岩本東作的陶器工廠的產品，生產年代在明治 42 年 3 月採集日之前，時間和窯場方面都沒有疑義。

臺博荷葉青蛙茶具組和德利入庫典藏的時間應相去不遠，因此茶具組製作的時間和地點應當相同，都是岩本東作窯場明治 42 年之前的作品。現在要進一步追問的是兩件作品的作者是誰？

(2) 戶籍謄本的證據

在作者方面，正好有戶籍資料可以提供解答。岩本東作的戶籍謄本內容除了他本人和同住的子女之外，還有幾位「寄留」人的資料，也就是工廠的聘雇人員。

依時間先後次序是，第一位張阿水，苗栗一堡嘉盛庄（今苗栗市嘉盛里）人，生於明治 3 年（1870）10 月 13 日，身分是「雇人」；「種族」欄是「廣」，說明他是廣東人或客家人。居住時間從明治 40 年（1901）3 月 17 日到同年 6 月 6 日，不到三個月。他的身分可能是廣東籍的陶師或者一般工人，但是在下一位陶師龜岡清三郎來到的第三天便遷出戶籍，說明他在此時離職。

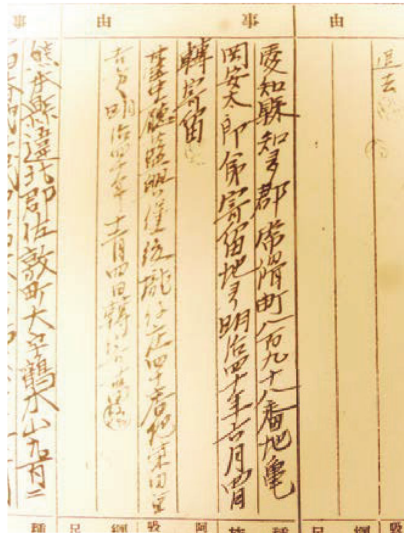


圖9 岩本東戶籍謄本中龜岡清三郎部分之1。

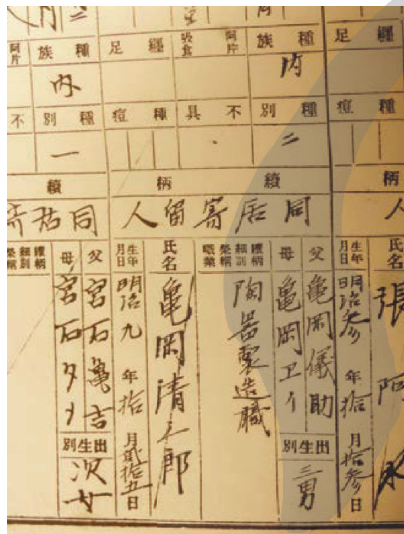


圖10 岩本東戶籍謄本中龜岡清三郎部分之2。

第二位是龜岡清三郎（圖 9），生於明治 9 年（1876）10 月 21 日，職業是「陶器製造職」，在「事由」欄中記載，他是日本愛知縣知多郡常滑町人，龜岡安太郎的弟弟，居住時間從明治 40 年（1907）6 月 4 日到同年 12 月 4 日（圖 10），共六個月，此後轉往臺中廳藍興堡後壟仔庄定居。根據另一份在日本取得的龜岡清三郎戶籍謄本，以及一份〈（龜岡清三郎藤野藤枝）婚姻届〉，他在臺中時的職業為「古物商」，於大正 3 年（1920）9 月 30 日返回原鄉常滑。¹⁴

第三位林依標是福州閩傑（「閩侯」）縣黃石鄉人，「種族」是「清」，也就是中國人。「續柄」（與戶長的關係）為「雇人」，居住時間從大正 8 年（1919）9 月 25 日到大正 9 年（1920）2 月 13 日，以「雇人」身分入籍，居住時間不到 6 個月。

在臺灣陶瓷界所稱的「唐山司阜（師傅）」主要是指福州陶師和泉州陶師。福州陶師來自長樂縣閩侯鄉下洋村的李姓陶師和黃石村的林姓陶師。李姓陶師擅長徒手的土條盤築法，專門製作陶缸與陶甕之類的大型陶器；林姓陶師擅長轆轤拉坯技術，專門做陶甕、陶罐、陶鉢等較小型的產品。因此這位黃石籍的林依標應是擅長拉坯的陶師。

第四位黃世田是桃園廳海山堡尖山庄（今新北市鶯歌區）尖山埔人，「種族」是「福」，也就是福建人或福佬人，寄留時間從大正 8 年（1919）10 月 15 日到大正 9 年（1920）2 月 13 日，居留時間不足四個月。

第五位吳火也是尖山庄尖山埔人，「種族」是「福」。他是黃世田的哥哥，大正 8 年（1919）10 月 15 日從沙轆庄斗抵的曾啓東處雇入，住到大正 9 年（1920）3 月 15 日，居留時間為五個月。

前述「唐山司阜」中的泉州師傅指的是惠安縣的磁灶鎮人，也就是磁灶陶師，擅長轆轤拉坯法。吳火和黃世田兄弟都是福建人，兩人都從鶯歌過來，由於鶯歌的吳姓陶師絕大多數是磁灶陶師，從吳火的姓名來看，兩兄弟應該都是磁灶陶師，以轆轤拉坯技術見長。

第六位陳氏福是黃世田的姊姊，吳火的妻子，和吳火一起以「雇人」身分入住，專長不詳。¹⁵

14 〈（龜岡清三郎藤野藤枝）婚姻届〉（手寫原始文件，未出版，1907，龜岡美智子提供）；〈（龜岡清三郎）戶籍謄本〉（原始文件，未出版，1907，龜岡美智子提供）。

15 以上六位人的資料都根據〈（岩本東）戶籍謄本〉，而龜岡清三郎則另有從常滑取得的戶籍謄本和他的〈婚姻届〉。

從林依標、黃世田與吳火三位福建陶師的資料看，他們都是在大正8年9、10月受雇，而在大正9年2月13日與3月15日離職。由於岩本東作去世於大正9年2月13日，可知幾位福建陶師除了吳火離開的時間稍晚之外，其他人都在岩本東作去世後即離職。這份資料也說明，岩本東作在去世的前一年，的確雇用了幾位福建陶師，只是在他去世之後，陶師未被留任而告離職。

根據幾位耆老口述，岩本東作在大坑經營的狀況並不好，生活很清苦。¹⁶ 也因此，窯場都由岩本獨力經營，沒有聘雇員工，最初只有當地人江萬木在工廠裡打工而已。¹⁷ 從幾個具有雇員身分的人看，岩本東作在明治時期只有短期聘用張阿水和龜岡清三郎兩人而已，大部分的時間都沒有聘用陶師，所謂「獨力經營」的狀況是可信的，直到大正年間才聘雇幾位陶師。再從岩本東作最後在大正9年（1920）在飲酒作樂中意外去世的事實來看，¹⁸ 他在大正時期窯場經營的情況應該還算良好，才有能力聘雇福建陶師。

(3) 作者的確定

A. 德利的作者是岩本東作

後面幾位福建陶師受雇的時間都在大正年代，都不可能是茶具組或德利的作者。臺博的德利以拉坯成法製作，明治時期的員工張阿水是不是陶師並不清楚，然而即使他是個陶師，可是日式的德利不會是中國陶師的專長，而岩本擅長拉坯技術，德利又是日本人常用的酒器，所以這件德利合理判斷，應是出自岩本東作之手。

B. 龜岡清三郎的身分與背景

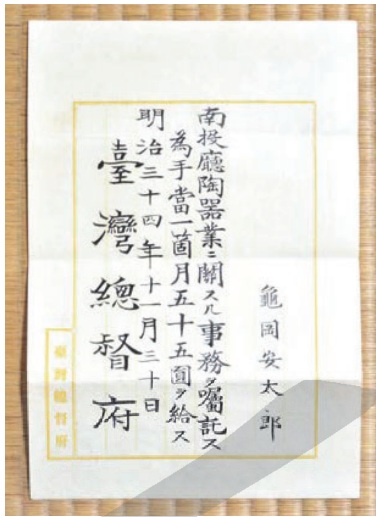


圖11 龜岡安太郎擔任南投陶器業囑託之證件，龜岡美智子¹⁹提供。

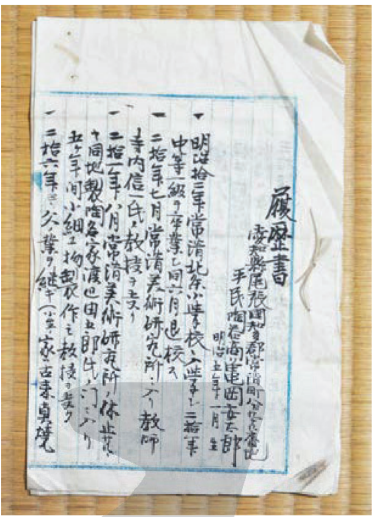


圖12 龜岡安太郎的履歷書（一），龜岡美智子提供。

由於雕塑並非岩本東作的專長，荷葉青蛙茶具組的作者理當不是岩本。那麼這件作品的作者是誰？就值得推敲。這件作品雖然沒有採集時留下的標籤，但德利留有採集於明治42年（1909）3月的標籤，則這件茶具組的採集入庫時間應該相去不遠，而生產時間則應早於此年。

岩本東作的戶籍謄本中記載，龜岡清三郎是愛知縣常滑町陶師龜岡安太郎的弟弟。龜岡安太郎在明治34年（1901）以「囑託」身分應聘到南投，指導製陶技術。²⁰（圖11）常滑燒是日本六大古窯之一，但是常滑陶瓷的現代化則是在明治維新時期才展開。此時常滑的陶瓷業主要分佈於北条村、瀨木村與奧条村，而北条村逐漸發展成為當地主要的窯場集中地，龜岡安太郎家族即是北条村的陶瓷世家。（圖12）

明治時期對於常滑燒的發展最具重要影響力的窯場是鯉江家族的「金島山窯」。明治維新時期實施文明開化與殖產興業的經濟政策。在此政策之下，工部省大技長宇都宮三郎在明治16年（1883）來到常滑，看到當地的黏土適於製作西洋風格的紅陶雕塑（terra cotta），很值得開發，以拓展外銷，因此建議成立美術研究所，以培養陶業人才，並扶持地方產業。此建議受到地方政府的認同，以縣的經費負擔教師的薪資，

19 龜岡美智子為龜岡安太郎之孫媳婦，筆者到常滑拜訪時，得到她的熱心協助，提供許多龜岡安太郎的證件資料，對於本論文的助益甚大，特別在此申謝。

20 臺灣總督府，〈龜岡安太郎南投陶器業囑託委任令〉（證件，未出版，1901.11.30，龜岡美智子提供）。

16 陳新上，〈公館洪日清、洪日鴻錄音訪問紀錄〉（未出版，1998.2.13）。

17 陳新上，〈公館江瀾和錄音訪問紀錄〉（未出版，1997.7.23）；陳新上，〈苗栗邱創輝錄音訪問紀錄〉（未出版，1997.8.21）；陳新上，〈公館蔡順金錄音訪問紀錄〉（未出版，1997.12.10）；陳新上，〈苗栗邱創輝錄音訪問紀錄〉（未出版，1998.2.28）。

18 陳新上，〈苗栗賴復歡錄音訪問紀錄〉（未出版，1996.4.16）；陳新上，〈苗栗賴復歡錄音訪問紀錄〉（未出版，1997.8.21）。

由金島山窯提供一棟工廠作為實習教室，於明治 16 年（1883）8 月成立常滑美術研究所，²¹ 聘請工部美術學校（今東京藝術大學前身）畢業的雕刻家內藤陽三和寺內信一前來指導。兩人在美術學校時跟隨義大利雕刻家 Vincenzo Ragusa 學習西洋雕刻，是日本西洋雕刻史上開創期的傑出藝術家。內藤陽三和寺內信一在常滑美術研究所，引用 Ragusa 的教材教法指導學生。以寫生的觀念指導動物與人物的黏土塑造技術，並將其翻製成石膏像，成為陶器作品的原型，再據以翻製生產用的工作模具。雕塑和石膏技術的引進是常滑燒歷史上的一大變革，也是內藤與寺內兩人最大的貢獻之一。常滑美術研究所前後舉辦三期，在明治 21 年（1888）末因為經費的不足而結束。²²

龜岡安太郎自撰的「履歷書」中說明，（圖 12）他在明治 20 年（1887）7 月進入第三期常滑美術研究所學習，接受信內信一等教師的指導。在研究所結束後，他進入當地製陶名家渡邊由五郎的門下繼續學藝，²³ 使他兼具雕刻與轆轤的專長。

D. 龜岡安太郎在南投

朱泥陶與雕刻技術奠定了常滑燒的特色，也是龜岡安太郎到南投時重要的指導項目之一。龜岡安太郎來臺後，也把二弟龜岡義次郎與三弟龜岡清三郎都帶來南投。安太郎於明治 37 年（1904）辭職，（圖 13）回到日本，從此沒有再來到臺灣，而兩個弟弟並沒有隨他一起返日，繼續留在臺灣一段時間。²⁴

E. 作者為龜岡清三郎

對於龜岡清三郎的經歷與所接受的陶瓷養成訓練，在文獻資料上很有限，除了戶籍謄本之外，只能從龜岡安太郎的經歷中，知道兄弟三人

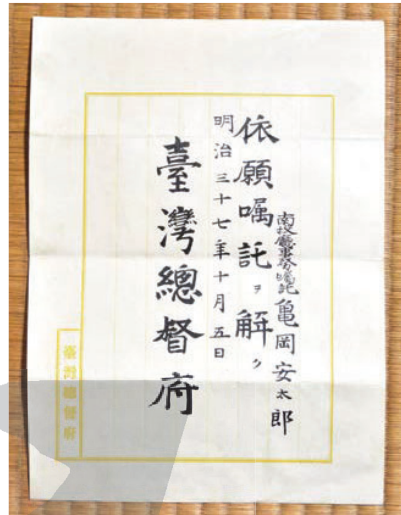


圖13 龜岡安太郎辭職證件，龜岡美智子提供。



圖14 常滑車站附近的大型七福陶像。陳新上攝。



圖15 兩件造形相同的〈福祿壽像〉，8 × 7 × 16.5 cm，（兩件作品尺寸相同），林榮三藏，陳新上攝。

都出身於常滑的陶瓷世家，又從耆老訪談中，知道龜岡義次郎在大哥返日之後，曾短暫接替他的位置，指導南投陶瓷製陶技術，由此推論三兄弟都擅長朱泥陶與陶瓷雕塑。

根據岩本東作的戶籍資料，龜岡清三郎曾在明治 40 年（1907）到 6 月 4 日到 12 月 4 日在大坑岩本東作的窯場擔任陶師，前後達六個月。荷葉青蛙茶具組的製作的年代是在臺博採集作品年代的明治 42 年（1909）之前，由於雕塑並非岩本東作的專長，而龜岡安太郎已於明治 37 年（1904）離開臺灣，而且他也沒有到苗栗的經歷，而其他福建陶師又都在大正年間才到大坑。以「消去法」來論證，這件具有雕塑性質的茶具組不可能出自他人之手，作者無疑就是龜岡清三郎。作品的創作年代則為明治 40 年，也就是龜岡清三郎留在大坑當年。

(4) 福祿壽像的證據

七福神像是常滑燒很常見的作品，當地陶藝家還共同創作一組大型的七福神陶像公共藝術，（圖 14）展示在常滑車站附近的街頭，代表常滑燒的傳統陶瓷藝術。收藏家林榮三典藏兩件日本七福神之一的福祿壽像，（圖 15）兩件作品的造形完全相同，都是老者的形象，身穿長袍，頭戴長巾。祂滿臉長鬚，笑容可掬，雙手捧著寶物在胸前，賜福給信眾。最明顯的特徵是祂的頭部很長，幾乎占身高的一半，和中國傳統的南極仙翁的造形特徵相似。整件作品都沒有上釉，呈現坯體的本色。

兩件福祿壽的造形與尺寸完全相同，只是胎質因為產地不同而相異，顯見出於同一石膏模具，但是器底的落款卻不同，照片左邊的作品落有「南投燒」

21 此「研究所」與臺灣今日大學的研究所的概念完全不同，指的是在工廠培養新進人員（稱為「徒弟」）的機構。

22 瀧田貞一，《常滑陶器誌》，頁 28、66-67；寺內信一，《尾張瀬戸・常滑陶器誌》，頁 91-93；松井武敏、安藤慶一郎監修，《常滑窯業誌・常滑市誌別卷》，頁 134-35。

23 龜岡安太郎，〈履歷書（一）〉（手稿，未出版，1901.9.6，龜岡美智子提供）。

24 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，（未出版，1994.2.22）；陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，（未出版，1995.4.13）；陳新上，〈魚池林榮總、林隆儀錄音訪問紀錄〉，（未出版，1996.2.9）。



圖16 福祿壽像「南投燒」款，林榮三藏，陳新上攝。



圖17 福祿壽像「苗栗」款，林榮三藏，陳新上攝。

三字鼎形印款，右邊的作品落「苗栗」二字橢圓形印款。（圖 16、17）而苗栗款的形式與荷葉青蛙葉具上落款完全相同。也就是說，兩件作品的形制相同，而產地則不同，因而落兩種款識。

「南投燒」鼎形款的作品出於龜岡安太郎在南投時的創作。關於這點，筆者已在〈現存「南投燒」款陶器窯口之歸屬問題初探（上、下）〉中討論過，²⁵可供參考，不擬在此贅述。

「苗栗」款的福祿壽像是南投之外，另一件出現在苗栗的同類作品。南投燒款的福祿壽像出於龜岡安太郎之手，在他回國時，模具都留在臺灣。據南投耆老劉案章的口述，包括協德窯的劉樹枝（劉案章之父）都曾拿這些模具來使用過。²⁶因此龜岡清三郎在苗栗時使用這個模具就不足為奇了，可見「苗栗」款的福祿壽像應是出於龜岡清三郎之手，南投的同類作品才會出現在苗栗。也就是說，福祿壽像原型出於龜岡安太郎的創作，由清三郎帶到苗栗來複製，落了苗栗款。由於外人不可能拿到模具來製作，因此苗栗款的福祿壽像可以證明，龜岡清三郎確實曾到大坑製作陶器。這件福祿壽的產地也是岩本東作窯場，時間也在明治 40 年。福祿壽像與荷葉青蛙茶具組都使用「苗栗」印款，福祿壽像可以用現成的模具，而荷葉青蛙茶具組就沒有現成的模具可以使用，必須自己去雕塑，因此整組茶具應是出於龜岡清三郎的創作。

25 陳新上，〈現存「南投燒」款陶器窯口之歸屬問題初探（上、下）〉《臺灣美術》101 期（2015.7），頁 98-120；102 期（2015.10），頁 44-77。

26 陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉（未出版，1994.2.22）；陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉（未出版，1995.4.13）。

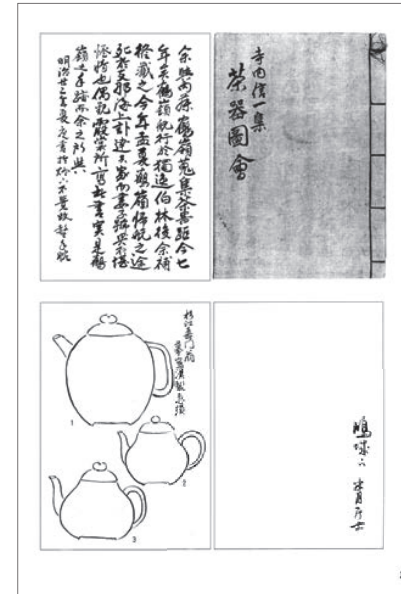


圖18 《寺內信一集茶器圖會》，轉引自常滑市教育委員會編，《研究紀要XI》，2004。

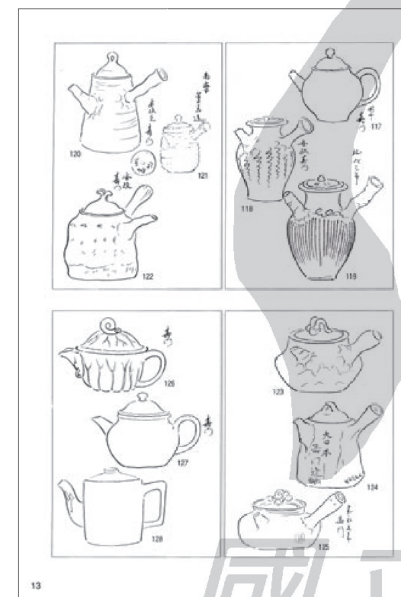


圖19 《寺內信一集茶器圖會》中第126圖壽門的茶壺設計圖，轉引自常滑市教育委員會編，《研究紀要XI》，2004。

(5) 《寺內信一集茶器圖會》的證據

此外，常滑美術研究所的教師寺內信一曾經著有一本《寺內信一集茶器圖會》，（圖 18）出版於明治 22 年（1889）。此《寺內信一集茶器圖會》的內容見於 2004 年常滑市教育委員會出版的《研究紀要 XI》。在《茶器圖會》前言中說明，這本圖繪內的各式茶壺本來是寺內信一和內藤陽三共同蒐集的，可是內藤陽三在從德國返國途中因海難而去世，此後本書就由寺內繼續編著完成。

在這本茶器圖會中，有幾件荷葉造形的茶壺。其中第 49 圖、126 圖與 172 圖的造形都相似，都是採荷葉造形。126 圖加註「壽門」，（圖 19）172 圖加註「慶應三年壽門」，可見造形來自常滑燒的初代杉江壽門（1828-1897）。杉江壽門本來就擅長用轆轤拉坯法製作朱泥陶，後來又跟著金士恆學習中國朱泥壺的製作技術，成為他的主要專長之一。²⁷

既然這本《茶器圖會》出於寺內信一之手，作為寺內「學徒」之一的龜岡安太郎理當能取得這本書，並把它帶來臺灣，使得龜岡清三郎有機會看到這本書，作為創作時的參考。荷葉青蛙茶具組中的茶壺很明顯是參考杉江壽門荷葉壺的設計，並把它擴充到整個茶具組，成為造形的來源。從《茶器圖會》中杉江壽門的設計圖，也加強了這件茶具組出於龜岡清三郎之手的證據。

(6) 狛犬首三足杯

順便一提，臺博典藏有一件狛犬首三足杯。（圖 20）「狛犬」是日式風格的獅子，母型來自中國，又稱為「唐獅」。狛犬常見於神社或寺廟前的守門靈獸，通常為立體的全身造形，而這件作品只表現牠的頭部。器面平滑，施以光亮淡綠褐色透明釉，釉面有明顯的開片。外部施以不透明無光暗紅褐釉。底部露胎，鼎足。由於是鼎足，裝窯時與匣鉢的接觸面積較小，沒有釉藥沾黏的問題，所以不像荷葉茶具組的器底必須塗刷一道隔離劑。比較特殊的是器底為浮雕狛犬首紋，造形相當威武。兩邊平行的鬃毛從頭頂到兩邊嘴角，從器底到器壁，整齊布列。兩眉呈

27 瀧田貞一，《常滑陶器誌》，頁 26；寺內信一，《尾張瀬戸・常滑陶器誌》，頁 89-90；松井武敏、安藤慶一郎監修，《常滑市誌・文化財編》，頁 74-75。



圖20 〈褐釉狍犬首形杯〉（底面），7.5× 7.5 × 3 cm，國立臺灣博物館藏，陳新上攝。

圓錐狀突起，和突起的下顎成為鼎足。器底平滑，製作精美，在接近下顎的地方印有橢圓框的「苗栗」直書款。

狍犬首三足杯和荷葉青蛙茶具組都具有雕塑的性質，釉藥都是器內使用淡黃褐色或淡綠色清亮透明釉，器外使用無光暗褐釉或紅褐釉，技術上有其共同的特徵。從當時大坑窯場陶師的情形看，這件具有雕塑性質的作品應該也出自龜岡清三郎之手，也是岩本東作的窯場所燒製，製作於明治 40 年。

(7) 技術分析

從臺博所的典藏看，岩本東作製陶所用的主要成形技術是轆轤拉坯法。當時使用的是日本傳統的腳踢轆轤，拉坯時，陶師坐在凳子上，雙腳踢動轆轤下方的轉盤，雙手在上方的盤面上拉坯，直到坯體拉好為止。這種技術主要用於生產圓形的小型產品，德利就是使用轆轤拉坯成形的典型例子。

荷葉青蛙茶具組因為成員較多，造形也多樣。從器內觀察，茶壺純以手工以雕塑，分別製作器身、器底、器蓋、把手與流嘴等部分，再將各部分加以接合，再經修整而成，手工製作的痕跡十分明顯。

茶盤的器底留有拉坯的弦紋，說明它是先用轆轤拉坯成形後，再在正面雕刻荷葉上的葉脈與青蛙，兼用了轆轤拉坯法與雕塑成形兩種技法。其餘的茶則和茶杯等坯體都沒有明顯的拉坯絃紋，而且器底都貼上用土

條做成的「の」字形器足，都用雕塑成形法製作。雕塑技術是在明治 16 年（1883）成立美術研究所時，由內藤陽三與寺內信一引進常滑美術研究所，成為常滑陶瓷的特色之一。

從福祿壽陶像看，使用的石膏模型押坯法。石膏模型技術在明治時期從歐洲引進到日本，如前所述，也是由內藤與寺內將這種技術介紹到常滑，成為新的現代製陶技術，在苗栗大坑當時也屬於最新的技術。

由於岩本東作對於陶瓷雕塑與石膏模型技術並不熟悉，卻是龜岡清三郎的專長，因此從這兩種成形技術中，也可以證明荷葉青蛙茶具組出自龜岡之手。

檢視這些作品的細節之後，可以發現當時陶器的主要成形技法是兼用拉坯成形法、石膏模型押模法與雕塑成形法。轆轤拉坯成形技術成為後來苗栗日系陶瓷廠的典型技法，而雕塑成形法與押模法似乎在龜岡清三郎之後，而沒有繼續發展，成為苗栗陶瓷史上的特例。

（三）圖像分析

本作品以荷葉為主題貫穿全局。荷花在中日文學或藝術上都是常見的題材。中國從詩經開始，歷代就許多詠荷詩，或用來形容美女，或用於寄情，或用於寫景。到了北宋周敦頤的〈愛蓮說〉把荷花與儒家君子之德連繫起來，說它「出淤泥而不染，濯清漣而不妖；中通外直，不蔓不枝；香遠益清，亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉。」在佛教，出淤泥而不染的荷花象徵著佛教修行追求清淨的教義，因此中日的佛教藝術中，蓮花是常見的題材。荷花在中國的陶瓷工藝上雖然是常見的題材，但是在日本陶瓷藝術上似不多見。尤其用荷葉作為表現的題材更少，只有在《寺內信一集茶器圖會》中，見到杉江壽門和另一位「東蒼」者有荷葉造形的茶壺。荷葉圖像的茶具很可能出自壽門與東蒼所創造，獨樹一格，也具有高潔的象徵。

至於青蛙在繪畫或工藝上是較少出現的題材。在中國，青蛙具有招財的寓意，和荷花配在一起則成為「和鳴」的吉祥圖案。在日本，據說因為「蛙」與回家「帰る」（かえる，KAERU）的發音相同，而具有「平安回家」的象徵意義。

在文學或藝術上，荷花常常與水鳥、小魚、蜻蜓與青蛙等水中小動物聯繫在一起，用於寫景。宋代崔復初的〈湖邊〉詩：「西子湖邊水正肥，鴛鴦雙浴濕紅衣。蜻蜓立在荷花上，受用香風不肯飛。」就是其中的例子。荷花與青蛙都生長在大自然的池塘裡，很能表現自然的生態，這樣荷葉青蛙作品，實具有美學上的一種野趣。

（四）茶道文化的傳播

飲茶在日本是重要的傳統文化，稱為「茶道」，有其悠久的歷史淵源。日本茶道主要分為抹茶道與煎茶道兩大系，抹茶道使用茶碗泡茶，而煎茶道使用茶壺泡茶。茶荷葉造形的茶具組屬於煎茶道的茶具，是重要的生活文化用具。在日本的窯場生產茶具是很自然的事，岩本東作應有燒製茶具的動機。茶具是常滑燒的主要產品之一，身為常滑人的龜岡清三郎會想要創作茶具就不足為奇了。這件茶具成為日本人想要把煎茶道傳到臺灣的事例之一。

（五）臺日陶瓷發展的關係

苗栗陶瓷從日本時代的公館大坑開始發展，此時的產品都是傳統陶瓷。這類傳統陶瓷大致可分為日式陶瓷、臺式陶瓷與工業陶瓷等三大類。日式陶瓷包括摺鉢、火鉢、花鉢、甕、壺類、花瓶、花鉢、水盤等，供應在臺日人所需。臺式產品，有水缸、陶甕、陶罐、陶鉢、土鍋（狗母鍋）、燉筒、藥壺……等，供應本島人使用。工業陶瓷有主要有陶管、耐火材料、鹽酸甕與酒甕等。在本島人成立窯場時，仍然不出這三大類產品，只是日本窯場重日式產品，而本島人的窯場偏重於臺式產品而已。²⁸

從戰後日本人離開之後，產品有明顯變化，日式產品數量銳減，而臺式陶瓷仍然得以延續到 1960 年代。此時才有福州陶師林榮飛與本地陶

28 服部武彥著，蕭讚春，蕭富隆（譯），〈臺灣的陶業〉，頁 12；新竹州資源調查委員會編，《新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査》，1937，頁 12；陳新上，〈公館吳開興錄音訪問紀錄〉，（未出版，1994.2.20）；陳新上，〈苗栗林精華錄音訪問紀錄〉，（未出版，1995.2.18）；陳新上，〈新竹劉金源錄音訪問紀錄〉，（未出版，1995.4.12）；陳新上，〈苗栗陳國鑫錄音訪問紀錄〉，（未出版，1997.7.19）；陳新上，〈苗栗江增祥錄音訪問紀錄〉，（未出版，1997.8.6）；陳新上，〈苗栗陳金源錄音訪問紀錄〉，（未出版，1997.8.6）；陳新上，〈公館李銘銑錄音訪問紀錄〉，（未出版，1998.11.7）。

師吳開興製作雕塑性的神像作品。此外，酒甕成為苗栗主要的產品，雜陶產量較少，到 1970 年代末期轉型為雕塑性的瓷質西洋玩偶，與原來日式的雕塑作品有很大的差異。此時也生產白雲陶與吊盆等產品，主要用於外銷。另一類重要產品是瓷磚，苗栗成為臺灣建築陶瓷的重要產地。²⁹

這類產品事實上都與日本陶瓷業有很密切的關係。也就是說，臺日區域的陶瓷文化交流即使在殖民國離去後，其影響力仍然沒有間斷，雙方關係十分密切，而臺灣的陶瓷產業長期以來很難脫離日本的影響。

雖然臺日陶瓷的關係如此密切，然而就本文所討論的茶具組只是孤例，幾位年高的耆老如吳開興、邱創耀、陳金源和劉延彬等人，都表示不知道有荷葉青蛙茶具組這種產品，更沒有見過這種產品。這種雕塑性的產品即使在岩本東作時代，也沒有繼續生產，也沒有其他窯場生產這類產品。³⁰

三、結論

（一）作者的歸屬

以上討論了岩本東作在苗栗大坑時期的幾件作品，從日本時代的文獻資料說明苗栗大坑只有岩本東作一家窯場。從德利的標籤為線索，說明作品的採集時間是明治 42 年，地點在大坑，證明它是岩本窯場的產品。由此線索推論文荷葉青蛙茶具組也是岩本窯場的產品，創作時間在明治 42 年之前。從岩本東的戶籍謄本中，證明當時只有龜岡清三郎這位常滑陶師在岩本的窯場工作。再從常滑燒的歷史與龜岡安太郎的經歷中，說明龜岡清三郎具有雕刻專長，證明荷葉青蛙茶具組的作者是龜岡清三郎，創作時間在明治 40 年，產地是公館大坑岩本東作的窯場。本文又提出兩

29 陳新上，〈苗栗陳金源錄音訪問紀錄〉，（未出版，1997.8.6）；陳新上，〈苗栗劉光偉錄音訪問紀錄〉，（未出版，1998.11.6）；陳新上，〈公館李銘銑錄音訪問紀錄〉，（未出版，1998.11.7）；陳新上，〈苗栗馮錫錦、林炎珠錄音訪問紀錄〉，（未出版，1998.10.3）；陳新上，〈苗栗劉光偉錄音訪問紀錄〉，（未出版，1998.11.6）；陳新上，〈公館陳國鑫錄音訪問紀錄〉，（未出版，2004.9.13）；陳新上，〈公館林孝烈、徐兆煌錄音訪問紀錄〉，（未出版，2002.9.17）；陳新上，〈苗栗彭業鑫錄音訪問紀錄〉，（未出版，2002.9.18）。

30 陳新上，〈公館吳開興錄音訪問紀錄〉，（未出版，1994.2.20）；陳新上，〈苗栗邱創耀錄音訪問紀錄〉，（未出版，1996.8.21）；陳新上，〈苗栗陳金源錄音訪問紀錄〉，（未出版，1997.8.6）；陳新上，〈苗栗劉延彬錄音訪問紀錄〉，（未出版，1997.7.23）。

件造形相同而款識不同的福祿壽陶像，再給茶具組出自龜岡清三郎的另一有力的證據。同時引用《寺內信一集茶器圖會》的茶壺造形，證明荷葉青蛙茶具參考了常滑陶師杉江壽門的設計，更肯定了作品出自龜岡清三郎之手。此外，苗栗款狍犬首茶杯的雕塑性與施釉的特徵都與荷葉青蛙茶具組相同，說明兩者應都出自龜岡清三郎之手。再從技術分析的觀點看，雕塑與石膏模型技術都是龜岡的專長，而非岩本的專長，更確定茶具組的作者是龜岡清三郎。

由於年代久遠，對於苗栗陶瓷歷史的陳述都只能依賴文獻資料所提供抽象的概念，而缺乏具體的內容。本文對於苗栗開創期的歷史提供確實的證據，有助於對當時陶瓷發展狀況的具體瞭解。

（二）作品的風格

1. 雕塑爲主的表現

從臺博幾件苗栗款的作品中，可以看到當時的量產化產品主要是以轆轤拉坯爲主，屬於傳統的技法；少數作爲「土產品」的作品則是以雕塑法與石膏模型押坯法製作，屬於現代的製陶技術。日本人到臺灣後，想要以本國的陶瓷文化推廣到臺灣，龜岡安太郎在南投，龜岡清三郎在苗栗和臺中都是同樣的做法。只是這類現代的陶瓷雕塑在苗栗只是曇花一現而已，未能持續發展。苗栗的陶瓷要等 1960 年代末期，西洋玩偶發展時，才再度以雕塑爲表現技法，而其源頭仍然是日本的商社，屬於一脈相傳。

2. 自然而寫實的風格

整套茶具組皆以荷葉表現，葉脈清晰而分明，造形寫實而自然。荷葉上的青蛙增添了作品的生命力，使畫面生動，並添加了野趣。葉脈具有幅射對稱與反覆的構圖，產生一股節奏感。整組茶具都以荷葉爲基本造形，所施的釉藥除了茶壺本身只施單一種釉藥之外，其餘的都是外部施以暗褐色的無光釉，內部施以光滑清亮的透明釉。淺色與暗色，清亮與無光的釉藥產生對比，給予作品鮮明之感。在整體造形風格上，既具有統一感，又有釉色的對比，在美學上，是難得的優秀作品。

3. 發揮地方特色

日本人極力希望各地的陶瓷都能發揮地方的特色。宇都宮三郎看到常滑的黏土適合於朱泥雕塑的表現，極力企圖發揮其特色，因而有常滑美術研究所的倡議。服部武彥也看到苗栗黏土的特色，認爲大坑黏土燒製青瓷相當合宜，也鼓勵有志者應當戮力開臺灣高級的青瓷，爲臺灣陶藝爭一口氣。³¹

在北投因爲胎土爲白色，很容易呈現釉藥的色彩之美，因而發展出以彩繪爲主要表現的技法。苗栗黏土屬於灰陶，坯體顏色較暗沈，釉色不容易顯現，因而走向以雕塑爲表現的技法。在北投窯業株式會社的廣告中，把產品分爲「陶磁（瓷）器」與「土產品」兩大類。「陶磁器」是量產化的產品，注重功能性的設計，包括碗盤、電氣陶瓷、瓷磚、陶甕、陶鉢等。「土產品」則具有地方特色，注重藝術性與在地性的設計，包括花瓶、玩偶、茶具、酒器等，要讓顧客買去當禮品或紀念品。這種情形在苗栗也相同，本文所討論的荷葉青蛙茶具組、福祿壽像與狍犬首杯等都屬於「土產品」，本意是要作爲地方特色的紀念品，以行銷苗栗的陶瓷器。

4. 文化的傳統

陶瓷藝術的創作必須築基於深刻的文化背景與涵養。以上幾件作品都具有日本傳統文化上的淵源，而荷葉青蛙茶具組更從常滑先賢的設計中汲取創作的資糧。這樣的思維模式可給予未來苗栗陶瓷藝術創作的啓示，要從深層的傳統文化中，探索創作的靈感，以製作獨具特色的作品。

（三）傳承與檢討

岩本東作是苗栗陶瓷的開創者。在他的開創之下，把日本的製陶技術傳播到苗栗。日式腳踢轆轤拉坯成形法、灰釉、登窯以及摺鉢、陶管之類的日式產品，都在此時引進苗栗，而與鶯歌、南投或沙轆等地的傳統陶瓷有明顯的差異，被業界在「泉州教」與「福州教」之外，被稱爲「日本教」，成爲苗栗陶瓷的特有風格，形成陶瓷文化上明顯的區域交流現象。

31 服部武彥著，蕭讚春、蕭富隆（譯），〈臺灣的陶業〉，頁 13。

荷葉青蛙茶具組兼備上述種種苗栗陶的特色，而其中雕塑成形技術則是獨特的案例。然而相較於轆轤拉坯技術可以迅速成形，雕塑成形的生產十分緩慢，製作成本相對很高。如前所述，明治時期的大坑窯的經營狀況並不理想，燒製技術未臻純熟，燒成率並不高，使得茶具的生產應不太順利。龜岡清三郎本件作品的創作者，只是當時岩本窯沒有其他人可以參與生產，這種雕塑技術無法在苗栗傳承與生根，在龜岡清三郎離去後，茶具組的生產乃告中斷。在岩本東作的繼任者石山丹吾與佐佐木丈一等人的經營時期，也都不見苗栗再有雕塑性的陶器品。如此精美的作品成為日本時代苗栗陶瓷史乃至臺灣陶瓷史上曇花一現的孤例，甚為可惜。

日本時代另一個以雕塑為特色的南投窯也沒有見到龜岡安太郎在這方面的傳承，只有劉案章學到陶瓷雕塑技術，然而他是負笈到常滑陶器學校學藝的，而非在南投本地跟隨日本陶師學得雕塑技術。北投的北投窯業株式會社與大屯製陶所都曾經有精美的陶瓷繪畫與雕塑作品，卻也沒有見到本地人有誰跟日本藝師學到這種藝術。雕塑與繪畫藝術是陶瓷的創作或產品開發上重要的涵養，然而經歷日本五十年的殖民統治，在陶瓷的發展上，無論是統治當局或投資的業者，都沒有在本地培養出這種藝術人才。

許多陶師長期跟著日本人工作，最多都只有學到製陶的「技術」，卻沒有學到陶瓷的「藝術」，使得臺灣的陶瓷業界長期以來只能模仿日製品，而缺乏創造、設計與開發的能力，這種情形到戰後都沒有改變，令人感到十分遺憾。

雕塑性的作品要等到戰後福州黃石陶師林榮飛的到來，以及本地陶師吳開興時期，才有這類作品再度出現。此外就要等到 1960 年代末期西洋玩偶出現之後，雕塑性的人物、動物等產品才普遍生產。只是林榮飛與吳開興的雕塑作品大都偏重於神像的製作，缺乏像荷葉青蛙茶具組那種從大自然取材的創作主題，而西洋玩偶又是透過日本商社完全移植歐美的瓷器雕塑，缺乏臺灣或中國傳統陶瓷文化的內涵。至於現代陶藝方面，苗栗是目前臺灣陶藝界柴燒陶藝最盛行的地方。柴燒本身當然具有本土陶瓷文化的脈絡，然而在技法上與表現上，仍然具有明顯的日本信

樂燒與唐津燒等地陶藝的風格，具有苗栗或臺灣本土表現風格的作品仍然有待努力。

這種現象是在發展苗栗現代陶藝時，必須面對的嚴肅課題。筆者在一些公共場合上，經常呼籲苗栗陶藝創作者要把握從苗栗黏土的特色，與日本陶師傳播下來的各種製陶技術，在作品的創作上發揮與其他不同地區的特性。像荷葉青蛙之類的題材，可以從中獲得啟發，以充分表現苗栗陶瓷的特色，再創苗栗陶瓷的另一黃金時期。❧

參考書目

原始文件

〈（岩本東）戶籍謄本〉。

〈（岩本東作）戶籍謄本〉。

臺灣總督府，〈龜岡安太郎南投陶器業囑託委任令〉，（證件），1901.11.30，龜岡美智子提供。

臺灣總督府，〈龜岡安太郎南投陶器業囑託解職令〉，（證件），1904.10.5，龜岡美智子提供。

龜岡安太郎，〈履歷書（一）〉（手稿），1901.9.6，龜岡美智子提供。

〈（龜岡清三郎藤野藤枝）婚姻届〉，1907，龜岡美智子提供。

〈（龜岡清三郎）戶籍謄本〉，1907，龜岡美智子提供。

專書

寺內信一，《寺內信一集茶器圖會》，常滑：出版社不詳，1889。轉引自常滑市教育委員會編《研究紀要 XI》，常滑市民俗資料館，2004。

寺內信一，《尾張瀬戸，常滑陶器誌》，東京：學藝書院，1937。

松井武敏、安藤慶一郎監修，《常滑市誌・文化財編》，常滑：常滑市役所，1983）。

常滑市誌編さん委員會，《常滑窯業誌 常滑市誌別卷》，常滑：常滑市役所，1974。

新竹州資源調查委員會，《新竹州苗栗郡に於ける陶土及陶業調査》，臺北：新竹州資源調查委員會，1937。

瀧田貞一，《常滑陶器誌》，常滑：常滑町青年會，1912，1976 復刻再版。

期刊論文

古賀貞二，〈臺灣の陶器業（上）〉，《臺灣時報》，124（1930.3），頁 120-136。

古賀貞二，〈臺灣の陶器業（下）〉，《臺灣時報》，125（1930.4），頁 103-111。

服部武彥著，蕭讚春、蕭富隆（譯），〈臺灣的陶業〉，《臺灣文獻》，43.1（1992.3），頁 9-16。

宮城三郎，〈苗栗陶業と其の將來〉，《市街庄協會雜誌》，3.4（1936.11），頁 27-36。

陳新上，〈現存「南投燒」款陶器窯口之歸屬問題初探（上）〉，《臺灣美術》101（2015.7），頁 98-120。

陳新上，〈現存「南投燒」款陶器窯口之歸屬問題初探（下）〉，《臺灣美術》，102（2015.10），頁 44-77。

訪問紀錄（皆未出版）

陳新上，〈公館吳開興錄音訪問紀錄〉，1993.7.29。

陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1993.8.12。

陳新上，〈公館吳開興錄音訪問紀錄〉，1994.2.20。

陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1994.2.22。

陳新上，〈苗栗林添福錄音訪問紀錄〉，1994.8.18。

陳新上，〈苗栗林添福錄音訪問紀錄〉，1995.1.10。

陳新上，〈苗栗林精華錄音訪問紀錄〉，1995.2.18。

陳新上，〈銅鑼徐啓轟錄音訪問紀錄〉，1995.2.18。

陳新上，〈銅鑼張信亨錄音訪問紀錄〉，1995.2.18。

陳新上，〈南投劉案章錄音訪問紀錄〉，1995.4.13。

陳新上，〈魚池林榮總、林隆儀錄音訪問紀錄〉，1996.2.9。

陳新上，〈苗栗賴復歡錄音訪問紀錄〉，1996.4.16。

陳新上，〈鶯歌徐鴻基錄音訪問紀錄〉，1997.4.22。

陳新上，〈公館江瀾和錄音訪問紀錄〉，1997.7.23。

陳新上，〈苗栗羅源泉錄音訪問紀錄〉，1997.7.29。

陳新上，〈苗栗江增祥錄音訪問紀錄〉，1997.8.6。

陳新上，〈苗栗邱創耀錄音訪問紀錄〉，1997.8.21。

陳新上，〈苗栗賴復歡錄音訪問紀錄〉，1997.8.21。

陳新上，〈公館蔡順金錄音訪問紀錄〉，1997.12.10。

陳新上，〈公館洪日清、洪日鴻錄音訪問紀錄〉，1998.2.13。

陳新上，〈公館彭仁添錄音訪問紀錄〉，1998.2.27。

陳新上，〈苗栗邱創耀錄音訪問紀錄〉，1998.2.28。

陳新上，〈苗栗姚志偉錄音訪問紀錄〉，1998.11.6。

陳新上，〈苗栗陳常碧錄音訪問紀錄〉，1998.11.6。

陳新上，〈公館李銘銛錄音訪問紀錄〉，1998.11.7。

陳新上，〈公館劉玄榮、劉火亮錄音訪問紀錄〉，2003.11.27。

陳新上，〈公館吳松葵錄音訪問紀錄〉，2004.10.4。