

〈楔子：透光之處〉

我的碗櫥裡有四只釉下彩陶瓷碗公，外觀是典型的「竹籬」繪法，細密的淡藍條紋從碗底延伸出來，托著碗身；碗內，上緣有兩條手繪藍線，碗底是一枚圓形圖騰，直徑不到五分的圓形雙線框，框內是一幅簡單的古典山水，前景是一株從險峻山崖縫隙竄出的高大松樹，中景是一名站在高地上的小人物，手中握著一條象徵性的直線〔也許是櫓或者是釣竿〕，再遠一些可以看到水波與遠山，線條乾淨整齊，帶點浮世繪的氣氛，四只碗的圖案一模一樣，看起來是一種蓋印的製碗方式，而且蓋印者的手法相當細心〔這不容易，早年很多「福字碗」在碗底蓋的「福」字是相當潦草的〕。如果翻開碗底，從它無釉¹的純白底部判斷，它所使用的原料已不是早年的陶土，而是混有高嶺土的瓷土，應該是上個世紀下半葉才出現的產品。碗底無印，因此無從得知此碗的生產者為何。

這四只中型碗公是我父親老家餐桌上日日使用的器皿，美濃的祖母一直把它們收藏在她的碗櫥裡，後來被我收進臺北的碗櫥裡，是家中非常頻繁使用的器物。這些碗有一種節約的美，尺寸大小適當，比飯碗大，又比大型碗公小許多，尺寸在現代器皿中難得一見；除此之外，因為使用了是比陶瓷硬度更高的瓷土，又是高溫燒成的釉下彩技法，因此即使被吾家三、四代使用過，看起來一點都不顯老舊，不如我從祖母那裡還拿了一些更早期、大概是五〇年代左右的陶製飯碗，因為做工粗糙，如今的用途只能改為盛裝小物的容器。

大概是我的家人對於老碗的珍惜，也或許是我極盡可能地持續使用著好幾代家人使用過的舊食器，使得這些器物與我的日常並沒有隔閡。這些親切的原因，可能是讓我很早便開始學習「認識」臺灣老碗的初始原因，在逛跳蚤市場、看老碗的零碎日常之中，漸漸建立了對日用食器的特質與技法的基本認識。我並不算是狂熱

¹ 燒製碗的過程中，產品層層相疊，因此窯廠會在碗底上一圈蠟後再浸最後一層釉，疊起燒碗時，才不會因釉料互黏而導致分隔成品的困難。這一圈蠟會在燒製過程中自然融去，露出底部一圈沒有上釉的陶瓷土原色。

的臺灣民藝食器收藏者，但也在這些年來少量收了一些有胭脂紅花或繪有魚蝦的碗盤，我喜歡它們的故事性，也同樣儘可能地不讓它們脫離日常，不是僅供觀賞的文物，而是時時被使用的器物。

任何對臺灣廚房裡日用陶瓷略有涉略或喜好的人，拿起一只只有歷史的碗之時，很多時候並不為了吃，而是為了看，為了一種遙想。因此，以我碗櫥裡的那四只青花碗為例，它的形體本身具備了豐富的暗示，惜碗之人並不只會顧著碗裡的東西，通常拿起一只碗的時候，會習慣性地將碗翻轉過來，希望從不同的角度去看待它，找出它試圖顯示的意義。你要是懂得看，那麼就能讀出它的製作技法、可能的生產年代、使用的原料以及繪製風格。將碗翻轉過來的時候，許多人習慣性地會「看印」，看碗底的記號，此印通常是代表窯廠標誌的印鑑，在世界的陶瓷史中，這一個小小的印記，註解了它的身世、所處的時空背景，有的時候也有區分階級、區隔官民的註記作用。看印的動作是古文物收藏者的習慣，以收藏臺灣日用陶瓷而聞名的宜蘭《碗盤博物館》甚至特別規畫了一個「看印」區，館方翻開這一區的器皿底部，露出底下的印樣，協助參觀者認識一些臺灣常見窯廠。

自從開始關注臺灣日用民器之後，長期以來，我出門吃飯，經常下意識地觀察店家所使用的碗，完食後，只要私心感到食器特殊，便下意識地舉起碗看碗身，「看印」是抱著「君從何處來」的心思。在臺北、在臺灣其他鄉鎮與城市遊晃的時候，漸漸地發現許多老字號的小吃店都不約而同地使用一種標記為「清輝窯」的碗，閱讀許多飲食報導的時候，這種碗更是常客，我出於好奇與業者閒聊的時候，許多業者不約而同地表示，十幾二十年前就已經買不到同樣的碗。

為什麼用這一類型碗的店家都是老店？而為什麼這種碗受到業者的喜愛，卻再也買不到了呢？這個疑問一直懸掛在我心底，我甚至上網查了一下清輝窯的資料，卻驚異地發現清輝窯現在不做碗，已經跨入航空業。

這個謎團一直要到我向《端傳媒》提案做一份關於清輝窯的報導之後，才以非常緩慢地速度解開。我仍記得輾轉終於與電清輝老闆林正誠通上電話的時候，正忐忑地坐在圖書館無人的樓梯間裡，儘量地讓自己聽起來很輕快，而林正誠老闆聽

聞採訪邀約，起頭就回絕了，我為了不讓這個邀約太快失敗，很快地和他提起我在近期的高鐵雜誌裡看到某家小吃老店鋪報導，照片裡使用的是清輝窯老碗，老闆非常恰巧地看過那一期的高鐵雜誌，他知道我在說什麼，話題漸漸展開。這是我與清輝窯故事正式連線的起頭。

此後，在與生產者反覆的交流與確認之下，我認識了更多種清輝窯早期的小吃碗。我家那四只竹籬紋青花碗碗底無印，因此向來「碗身未明」，無從得知它的身世，同樣地，清輝窯自創業以來，有長達數十年的時間，生產的日用食器皆沒有任何廠商記號，如果沒有生產者親自「認親」，這些無印的器皿都將只是歷史洪流中身份模糊的「待考」文物，這是也有它的時代背景。但是，即使清輝窯早期的產品並無品牌印鑑，有一個特質卻可以很快地讓我指認出「這可能是清輝窯」——由於清輝窯是早期臺灣第一個使用釉下彩機器移印量產小吃碗的窯場，市占率高達六成，只要在小吃老店內看到看起來像機器大量生產的藍白雙色、厚重老青花碗，八九不離十都是清輝窯所製〔當然同時需要懂得辨別老碗與當代小吃業流行的全國瓷器、大同瓷器印刷風格有什麼不同〕。

有了一些基礎的認知，探尋仍使用或保存清輝窯小吃碗的店家有了頭緒，我依循線索敲了受訪者的門，有一部分是我早期已知道使用清輝窯的店家〔後車頭蔡記岡山羊肉、華西街阿猜嬾甜湯、南機場八棟圓仔湯、臺中四季春甜食店、基隆三沙灣麵線焿，另還有一些因各種原因採訪內容不適用而未寫入報導的店家〕，但也有一部分是後期用盡各種方法搜尋得來。要知道哪一間小吃店仍使用清輝窯的老碗，除了親自上店家吃一碗以肉眼親自認證之外，感謝網路時代，我還使用了關鍵字搜圖與延伸搜索的方式預先篩選對象，目前已練就了瞬間可以從照片中碗緣花樣〔無論這碗是否正好盛滿一碗麵線或肉羹〕判定它是否為清輝窯的火眼金睛，我必須說，那些原本不認識〔而正好使用清輝窯〕的店家，果真都是時代考驗下的健兒，相當美味。不過，在踏查的過程中，我亦發現了有些舊有已知的店家，在短短一年內已不是我所熟悉的樣貌，包括全面汰換清輝窯，甚至用上了美耐皿，基於某些個人書寫的宗旨與原則，也不得放棄接觸許多原本很喜歡的小店。在諸多「發現今非昔比」的愕然中，現在記錄下來的這些小吃店故事，都像是在時代的颶風中緊急採集下來

的果實。報導內容最終雖以「仍使用老碗的老店」串場，但器皿只是訪談的觸媒，這些小吃攤的人情故事，勾勒了迷人的大時代與小地方縮影。

無論是討論鶯歌製陶史或臺灣陶瓷發展史的文獻中，清輝窯經常是被忽略的一環，最大的原因自然是那個「不具備名牌」、身份模糊的過往。提及臺灣境內機械化量產瓷器的領航者，大同瓷器經常是聚光燈下代表，一九六三年成立的大同瓷器創立之初輸入日本技術，以貼花與釉上彩瓷器為主要生產方向，清輝窯早先一步輸入釉下彩的機器移印技術，因為不易顯舊，在小吃界比大同瓷器更受歡迎。

然而，就算清輝窯曾經在小吃業界比同業知名品牌更受歡迎又如何呢？在完成連串探訪之後，我認為清輝窯早期小吃碗所創造出來的意義，不在於它「也曾是一方霸主」，不在於它是隱形冠軍，而恰恰在於它在歷史定位裡的「不受重視」，在於它於各種「縫隙」〔不管是歷史、文化或零件〕中卓然發展的堅硬底氣。與許許多多在生活的狹縫裡求生存的小吃業者一樣，透過模仿與無數的嘗試，在種種「不受重視」的發展過程中，清輝窯成為了小吃產業背後的重要配件，一直到今天，它甚至成為了新世紀精密科技與工業生產背後的重要環節，卻一直都不是那麼彰顯自我，更多的是幕後服務的姿態，它的身分，某種程度上就像臺灣近代史的倒影。

我曾在福和橋下的跳蚤市場、零星的臺灣古市集看過清輝窯的機器移印老碗，它並不如那些五〇年代左右的手繪器皿〔椰子風情畫、胭脂紅花卉、魚蝦鳥獸等寫意圖騰〕受到民藝愛好者關注，通常是銅板價，而且出現的攤位比較像是出清區，而不是附庸風雅的古董器物區。這個現實，反映了清輝窯在收藏者眼中的「價值」，在還沒有展開報導採訪之前，我並不介意這點，畢竟在我的眼中，清輝窯是特別的、有故事的。然而它在文物收藏界的「銅板價」現實，讓我在接續的採訪過程中碰到了另一個慘烈的現實——我發現「清輝窯」並不是一個可以坐下來和收藏者暢聊的共同話題。碗盤歷史或文化學者不認識清輝窯，或不確定它有什麼特別可以討論之處，文物收藏者喜歡的物件，通常具備有強烈的藝術特質或文化定位。對臺灣碗盤博物館的館長簡楊同來說，臺灣早期〔五〇年代至六〇年代〕曾經產出別具臺灣特

色與風格的手繪器皿，胭脂紅的釉色、椰子樹風情畫等，都極具辨識別度，而臺灣於工業化經濟起飛時期，如此具有臺灣特色的器皿已付之闕如。以臺灣的「碗盤博物館」為例，其所展出的物件，多半具備了幾個要素：獨一無二的稀有性〔手工藝製品或已絕版的技術，比如曾經盛行的黃閃光釉技法〕、時代性〔時代代表產物，比如大航海時代產物或特殊民俗用品〕與藝術價值。

嚴格說起來，以上幾個特質清輝窯幾乎都沒有——它既不來自於一個波瀾壯闊的大時代，它的機器移印技術源自於日本，它的花樣也是仿製日式風格，某些圖樣甚至可以說是粗糙幼稚，而收藏者並不通常喜歡收藏大量量產的機械產品，就好像複製畫多半不受收藏者垂青。這是文明進程裡的詭異矛盾：手工生產的時代不免要走向機械化生產的道路，然而走上了機械化生產的道路後，人類開始緬懷人之所以為人〔而不是機器〕，多少會「走閃」、會犯錯，產品因此如臺語所說的那樣沒那麼「利」，因而人性，因而能彰顯文明。自從班雅明在《機械複製時代的藝術作品》裡解說了「靈光」概念之後，複製品的靈光消逝似乎成了工業化時代裡無可奈何的詛咒，因此也不難理解，清輝窯的製作與藝術表達方式，在許多人眼中，隸屬於「比較沒有靈光」的那種吧。

相較於文史學者與收藏者談起清輝窯時的茫然與情感匱乏，五金行批發業者聽到清輝窯的反應是親切而熟悉的，小吃業者也許不知道自己使用的碗是清輝窯所產，但是他們對清輝窯早期小吃碗的形貌並不陌生。在傳統五金批發業者與小吃業者的眼中，食器的價值評量方式與文史藝術層次界定的價值評量方式顯然並不相同，甚至是反向的——什麼樣的東西受歡迎，他們就擁抱它。

出於這種「從眾」的心態，以後火車站的五金行「金聲號」為例，它不但與清輝窯過從甚密，更曾因大量進口日本器皿，知道消費者喜歡哪一種日式花樣的食器，從而建議上游的窯場製作類似風格，使得臺灣民器不只在技術上，也在風格上都複製了日本模式。

我並無意透過清輝窯與小吃店家的故事去勾勒出線性的歷史進程〔實際上也不可能勾勒得出來〕，也無意將清輝窯塑造成成功故事的典範〔即使它確實成功走

上了自己所期待的新路」，如同先前所言，我認為這些因為小吃碗而產生關連的小城故事裡，最迷人的地方在於他們一概在極度壓迫的時代、空間或經濟壓力之中，找到了一個足以獲得社會支持的出發點，生機勃勃地從種種逼仄的狹縫中出發，長成了各種讓人感動的樣子。套句詩人的話說：「萬物皆有裂隙，那是透光之處。」