

中國美術分類全集

中國金銀玻璃珐琅器全集

6 珐琅器 (二)



中國金銀玻璃琺琅器全集編輯委員會 編

中國美術分類全集

中國金銀玻璃琺琅器全集

6

琺琅器 (二)

K876.432

1
6

中國美術分類全集

中國金銀玻璃琺琅器全集

6 琺琅器 (二)

中國金銀玻璃琺琅器全集編輯委員會 編

本卷主編 楊伯達

出版發行者 河北美術出版社

(石家莊市和平西路新文里八號 郵編50071)

責任編輯 張建斌 賀寶銀 苑誠心 冀少峰 王豐

製版者 北京利豐雅高長城印刷有限公司

印刷者 利豐雅高印刷(深圳)有限公司

二〇〇二年八月 第一版 第一次印刷

書號 ISBN 7-5310-1730-X/J·1422

(冀)〇〇二號

國內版定價 叁佰伍拾圓

版權所有

唐元明清琺琅工藝總叙

楊伯達

下編 清代乾隆——宣統時期琺琅工藝（一七三六——一九一一年）

乾隆帝在位共六十年（一七三六——一七九五年），他讓位後還做了三年的太上皇。這六十三年正是清王朝由全盛走向衰弱的轉折期。乾隆帝不僅勤於朝政，在萬機餘暇時還清賞古玩。同時，在清初形成的明代四大名玩的推动下，將注意力轉向清代的工藝行業，如玉、銅、瓷、漆、琺琅、竹、木、牙雕以及絲織都是他所關注的對象，在宮廷檔案和他的御製詩中均反映出這位皇帝對工藝美術的喜愛。乾隆好大喜功、喜新厭舊，不斷地改造宮殿或新建擴建，以變換他悠閑的居住條件。擴大并新建三山五園、避暑山莊、各路行宮以及紫禁城的各大建築群體，推動了皇家的、民間的建築、工藝的巨大發展，國內缺貨便不惜重金向西歐英、法等國採購。琺琅工藝在上述背景下得到了空前的大發展。內廷早已設立琺琅廠（作），為皇家需要生產着各種琺琅器。因需求龐大，琺琅作（廠）力不從心時便向粵海關監督、兩淮鹽政監督下達旨意，令其承包製作。所以，現存清乾隆時期琺琅器中不僅有宮廷琺琅作（廠）燒造的，還有京都、廣州和揚州等地生產進貢的和民間的琺琅器。上行下效，皇帝喜歡琺琅，皇親國戚、高官顯吏以及各地的督撫、將軍無不進貢琺琅器。這必然促進地方琺琅業的壯大和發展。

現以乾隆、嘉慶、道光、同治、光緒、宣統為序，擬分為宮廷、廣州、揚州三處，逐一介紹掐絲琺琅、畫琺琅、透明琺琅等的特色及其成就。

一、乾隆時期琺琅（圖一——二五六）（一七三六——一七九五年）

乾隆時期琺琅分為掐絲琺琅、鑿胎琺琅、畫琺琅以及透明琺琅四個重要品種，以掐絲琺琅為主。工匠來自北京的外雇匠和八旗家內匠^①，有治胎、煉料、點畫琺琅、燒成、磨光、鍍金等工種。畫琺琅的數量也很大，重要的匠役為畫琺琅人，來自廣州的較多，也有的來自景德鎮，由畫瓷轉向畫琺琅。因來自南方，亦稱為「南匠」，待遇較高。乾隆帝說過：「南匠所食錢糧比官員俸祿還多。」^②透明琺琅有燒藍和廣州透明琺琅，鑿胎琺琅甚少。

乾隆朝琺琅在其規模、數量上遠過於康熙朝內廷琺琅，從其素質、效果上可以認為是在雍正琺琅基礎上發展壯大的。乾隆帝也遵循雍正帝確立下

來的「內廷恭造之式」，要求匠役要遵循旨意，做工須符合精細、秀雅的藝術標準。他極力斥貶工藝及藝術上的瑣碎、纖細、粗糙、甜俗之時弊，爲了克服俗氣而提倡仿古。乾隆帝要求匠役：「下交活計俱係欽件之物，應恭謹成造。」^⑤工匠無不遵命，恭而謹之，以博聖上歡心，遂形成繁縟華麗、豐滿敦重的藝術格調。

乾隆登極不久，即着手擴大法琅作^⑥，於圓明園擴建作坊，廣招工匠，產品激增，以滿足紫禁城、盛京皇宮以及皇家寺廟陳設供奉的需要。又隨着宮廷園囿的擴建，急需大量的法琅器以及佛堂供器。譬如梵華樓、清漪園、圓明園、熱河避暑山莊的擴改工程以及西洋水法樓的新建，寧壽宮一路及達賴、班禪行宮等建築群落的竣工，必需安設一批法琅陳設。今天尚可見其掐絲法琅佛塔、圍屏、寶座、桌椅。圓明園尤其西洋水法樓等建築，被英法侵略軍劫掠之後付之一炬便化爲烏有，不知燒毀了多少碩大的法琅傢具和陳設。法琅作的任務隨上述需要而有緊有鬆，終於乾隆五十四年（一七八九年）因「現無活計」經裁減而名存實亡。^⑦內廷法琅作（廠）的壽命大約百餘年，燒造了大量精美的宮廷用法琅器供皇家朝廷使用，留至今日的不過是其九牛之一毛耳。現分類逐一介紹：

（一）**宮廷鑿掐法琅** 乾隆帝對法琅有着全面的愛好，這一點非常像他的祖父康熙帝，但與其父雍正帝的愛好却有不同。所以乾隆帝御極之後，在三月二十四日收下崇文門送來掐絲法琅床一張，收拾好之後派人送往圓明園。^⑧乾隆三年（一七三八年），仿造西洋掐絲法琅金胎豆鼎^⑨，仿雍正款銅胎法琅景泰瓶^⑩，這反映乾隆喜愛掐絲法琅的趨向是對舊掐絲法琅、西洋掐絲法琅及雍正仿景泰法琅的加工燒造。

現存大量乾隆朝宮廷掐絲法琅，其中最重要的資料則是有「大清乾隆年製」、「乾隆年製」兩種款識的掐絲法琅器，這是「鐵證如山」的絕對可靠的乾隆內廷燒造的掐絲法琅真器。觀察比較了乾隆款法琅器之後，可以認爲陽文款識掐絲法琅器（圖一——二五）一般說高於陰文款識掐絲法琅器，有方觚、圓觚、卣、方壺、方簠、簠、扁壺、蓮花鉢、鉢、瑪尼、天鷄尊、蛇頭瓶、牧羊筆架等，大多爲仿青銅器器型并稍加變化者，主要特點是大量使用鑿銅鍍金工藝，賦予它帝王家特有的高貴氣。如銅胎掐絲法琅獸面紋出脊方觚（圖一）、銅胎掐絲法琅籃（圖八）、銅胎掐絲法琅螭耳扁壺（圖九）、銅胎掐絲法琅纏枝蓮紋三足壺（圖一一）、銅胎掐絲法琅天鷄尊（圖二三）等鍍金效果特別顯著。法琅有蠟光和瑩光兩種，地色以淺藍爲主。法琅有淺藍、深藍、赭、草綠、深綠、姜黃、黃、白、粉紅等十幾種色彩，其中多不用粉紅，以示醇古之厚味。用少量粉紅的法琅器有鏡（圖一六）、鉢（圖一九）、梟尊（圖二二）、蛇頭瓶（圖二四）四件。粉紅法琅是以錫水熔金煉成的^⑪，或用回部礪砂配大紅或粉紅法琅。^⑫康熙時期自歐洲傳入的金呈色法琅^⑬僅用於畫法琅。至乾隆時期擴大其使用範圍，遂而用做掐絲法琅器。掐絲多用粗銅絲，少用細絲，花莖捲草均用雙勾掐絲，掐工嫻熟，工整流麗。鍍金渾厚，可能要鍍二三遍^⑭方能達到金碧輝煌的理想效果。

陰鏤乾隆六字、四字年識法琅器（圖二六——五三）與陽文款法琅器相比較，一是用金工藝較少，二是鍍金較薄或有泥金效果，主要是在金工、鍍金上稍遜於後者。也有例外的，如銅胎掐絲法琅瓶（圖二八——三〇）、銅胎掐絲法琅纏枝花卉紋鍍金夔龍提梁連體瓶（圖三五）、銅胎掐絲法琅錦袱紋連體瓶（圖三六）、銅胎掐絲法琅勾蓮紋瑞獸（圖四一）、銅胎掐絲法琅纏枝蓮紋多穆壺（圖五一）等器，其鑿金工藝有的確實不亞於陽文款者，但鍍金成色不足，可能僅鍍一遍，金水甚薄，作橙黃色，光澤與耐久性均較差。

以上陽文款和陰文識均爲宮廷掐絲法琅之佼佼者，堪稱乾隆朝掐絲法琅的精品。

乾隆十三年（一七四八年）進奉永陵掐絲法琅纏枝蓮紋五供永充供器，現選其完整的爐、瓶、蠟臺、香筒四件（圖三一——三四）公開發表。這

是迄今所知的乾隆內廷掐絲珐琅中其製造年代明確的一套供器，對研究乾隆早期掐絲珐琅有重要價值。珐琅呈晶瑩光澤，淺藍地，大紅、橘黃珐琅西番蓮花，藍、黃、綠色捲草，不用粉紅色珐琅。器型極為特殊，如爐用卮巴瓶口，折肩，扁肚，三蹄足及拐子耳；香筒似尊瓶合體，加鍍金夔紋活環；蠟臺也是瓶與盤的組合，以其複雜多變取勝。掐絲較細，流暢自如。金工鑿花較多，鍍金中常，可以反映乾隆早期宮廷掐絲珐琅的藝術風格。以此器為標準器，可從現存乾隆時期掐絲器中篩選出一批乾隆早期珐琅。藏傳佛教系統的水注（圖四八）少量使用粉紅色珐琅，而多穆壺（圖五一）、淨水瓶（圖四九、五一）均不用粉紅珐琅。

銅鑿胎掐絲珐琅犧尊（圖五四），『乾隆仿古』單方欄陽文楷書二直行款，是乾隆朝珐琅少見的一件復合銅工藝珐琅器。此犧尊仿自青銅犧尊。犧即牛形，是用紫銅翻鑄成型，經修整後再於圖案之空地用粗銅掐渦紋焊牢，點上綠、紅二色珐琅，呈綠地紅彩，再經鍍金成器。此犧尊先鑄胎後掐絲，是復合銅工藝，兼有鑿胎珐琅與掐絲珐琅兩種優勢。其鑿銅工藝特別突出，以綠色珐琅仿青銅古彝效果，鑄成的捲曲圖案經鍍金灼光耀目，大有錯金銀效果，在乾隆朝珐琅中是別具一格、獨運匠心的精品。

銅胎『萬壽無疆』銘碗（圖五五）也是鑄胎鑿花掐絲番蓮紋復合銅工藝的掐絲珐琅製器，碗口拐子夔龍紋，圓圈『萬』、『壽』、『無』、『疆』四陽篆字及腹下仰蓮紋均為鑿刻，腹中部的番蓮花莖葉均為掐絲，淺藍地，赭紅花。此碗是養心殿造辦處珐琅處承做為乾隆帝萬壽節時進貢的。

此外還有大批無款識的內廷掐絲珐琅（圖五五——七六），依照雍正三年（一七二五年）旨意『凡做的活計好的刻字，不好的不必刻字』^⑤，乾隆朝亦遵照執行。精工珐琅器刻乾隆年款，一般的珐琅器多不刻款。這批無款珐琅體量大小不等，形制有異，珐琅色彩搭配上也有多種不同做工，其質量均在一定的水平綫上，保持着乾隆時期『內廷恭造之式』的基本水平和皇家風采，用於內廷日常生活或佛事活動。其中有仿青銅古彝，如簋（圖五六）、鐘（圖五七）、樽（圖五八）、卣（圖五九）、犧尊（圖六〇）、清供用爐（圖六一）、觚（圖六二）、藏傳佛事用的巴苓（圖六三）、塔（圖六四、六五）、壇城（圖六六、六七）、器具類的瓜式蓋罐（圖六八）、燭臺（圖六九）、蒜頭瓶（圖七〇）、盒（圖七一）、書卷式几（圖七三）、書套形方匣（圖七四）、卷軸（圖七五）、仿剔紅壁瓶（圖七六），亦可謂絢麗多姿，令人目不暇接。

（二）廣州鑿胎珐琅

廣州是清代最重要的對外開放的貿易通商口岸，西方的商品和物資源源不斷地通過廣州轉運至全國各地。隨着西方的商品物資，基督教、美術工藝等新文化、新知識、新技術也首先來到廣州。在兩千餘年的文化積澱基礎上，廣州形成獨具特色的金屬、玻璃、珐琅、鐘錶、盆景、象牙、玳瑁、珊瑚、彩石、琥珀、織物、傢具等工藝行業，所以，廣州也是清代最重要的珐琅生產中心。掐絲珐琅、鑿胎珐琅、畫珐琅、透明珐琅花色齊全，美不勝收。^⑥由於廣州優越的地理位置，較早地接受歐洲文化，促其金屬工藝十分發達，西方珐琅工藝技術也率先傳入廣州，培育了鑿胎珐琅、畫珐琅與透明珐琅的茁壯發展，並於清代珐琅藝壇上獨領風騷而名噪一時。廣州掐絲珐琅似乎引自北京，還以畫珐琅再現了北京景泰珐琅的藝術面貌。在此，先介紹鑿胎、掐絲兩種珐琅：

廣州鑿胎珐琅的成就首先有賴於它的高度發達的鑄銅雕鑿工藝技術優勢，於是廣珐琅的原料和工藝的長處乃有發揮的可能。乾隆帝充分地利用了粵海關收入盈餘浩大、財力厚實及珐琅工藝實力雄厚的優勢，令其燒造大量鑿胎珐琅貢進內廷。乾隆十四年（一七四九年）之前，粵海關貢進珐琅瓶罐均無款識，乾隆下詔：『嗣後再做瓶罐送來要刻款。欽此。』^⑦這標誌廣珐琅在乾隆心目中有了地位，堪與內廷所造陽文或陰文款識珐琅相媲美。此時，正值圓明園新建西洋樓落成之時，這些廣州珐琅瓶罐也都是西洋樓內的重要陳設。乾隆二十三年（一七五八年）十二月，又送二十九對廣珐琅瓶

罐，安放於養心殿呈覽，後送往圓明園，在水法殿擺設⁶²，可想見其高大瑰麗的身影。此後，廣珮瑤器進貢過多而失之於濫，也招惹乾隆帝有感不快。⁶³今天我們所能見到的廣州鑿胎珮瑤大器，其高度也不過一米左右，小件的僅有幾厘米高，比起上述水法殿陳設來，真是小巫見大巫了。銅鑿胎珮瑤龍紋委角手爐（圖七九）、銅鑿胎珮瑤蟠螭紋撇口碗（圖八〇），可供讀者欣賞憑吊廣珮瑤昔日風采。廣州鑿胎珮瑤在其珮瑤色彩搭配上與掐絲珮瑤有着嚴格區別，以月白色或較淺的藍色作地（圖八〇），也有花地者（圖七九），所用珮瑤均為廣州自造的。如果想認識何為廣州珮瑤，便可從這些鑿胎珮瑤器中找到實證。

廣州掐絲珮瑤匠人篤志模仿景泰珮瑤或內廷掐絲珮瑤的格調，可達到下真迹一等的高水平。銅胎掐絲珮瑤勾蓮紋委角四足方薰爐（圖八一），是廣州掐絲珮瑤的精品和代表作，淺藍色稍深，勾蓮用粉紅、白、藍、黃四色，顯得絢麗嬌嬈。掐絲的功力較深，其藝術效果流暢、活潑、嚴謹、方正咸備，顯露出鑿胎鑄刻的餘韻。最顯著的特點在於金工上，如銅鍍金的獸頭、鏤空雲蝠團壽紋以及歐風十足的大捲葉紋三層高紐，這是京都、揚州、蘇州等地金工所不能企及的。鍍金工藝與內廷、揚州均異，其金層雖薄，但光澤炫目，可能是採用一種新的鍍金技法。高達一百七十厘米的銅胎鑿胎珮瑤太平有象（圖七七），是乾隆四十一年（一七七六年）兩廣總督李侍堯進奉而流傳至今的，是現存廣州珮瑤的巨製珍品。立象為鑿胎珮瑤，寶瓶與須彌座是掐絲珮瑤，廣州鑿胎、掐絲兩種珮瑤工藝畢集一器甚為罕見，確是現存粵海珮瑤之冠。

（三）揚州掐絲珮瑤 素稱『魚鹽甲天下』的揚州地處運河與長江的交匯處，是我國東部南北交通的樞紐，水陸運輸暢通，漁、鹽業興隆。清內廷設鹽關於斯，稱為『兩淮鹽政』，稅金豐厚，年有餘額，成為清廷內帑的重要來源之一。揚州的文化藝術十分繁榮，膾炙人口的『揚州八怪』曾生活并創作於此達數十年之久，與乾隆盛世相始終。兩淮鹽政為內廷玉器、漆器、百寶嵌、珮瑤添加了誘人的光彩。揚州珮瑤名工王世雄活躍於京師珮瑤界，『好交游，廣聲氣，京師稱之為『珮瑤王』』。⁶⁴經查，故宮博物院收藏大批揚州掐絲珮瑤，但不知何故於《清檔》沒有記錄下派掐絲珮瑤活計的旨意，這一點遠不及粵海關珮瑤。乾隆帝對揚州掐絲珮瑤興趣不甚濃厚，似乎並沒有引起他的關注，如對兩淮鹽政進貢之景泰珮瑤收留一些，駁出一些。⁶⁵當然，乾隆中期對各地所進之景泰珮瑤多有駁出，不限於揚州兩淮鹽政一處，說明乾隆帝對揚州掐絲珮瑤似乎已興趣索然，故常有駁出不納者。

揚州掐絲珮瑤在內廷掐絲珮瑤的影響下，也出現了一批重鑿花鍍金裝飾的珮瑤器，如爐（圖八二、八三、八四）、簋（圖八五）、梟尊（圖八六）、龍飾長頸瓶（圖八九）、薰爐（圖九二）、三足爐（圖九三）、洗（圖九四、九五）、龜式燭臺（圖九八）、八寶（圖九九）。不附鍍金飾件的珮瑤器有梅瓶（圖八七、八八）、長頸瓶（圖九〇）、天球瓶（圖九一）、琮式瓶（圖一〇一、一〇二）、圓盒（圖一〇三）、八方手爐（圖九六）、角端香薰（圖九七），還有嵌玉飾掐絲珮瑤器，如蓮紋冠架（圖一〇〇）。

揚州掐絲珮瑤色調偏冷，以淺藍色或白色等珮瑤作地色，淺藍近於宮廷珮瑤，質地偏軟，光澤稍遜，少用粉紅色珮瑤。主紋往往用西番蓮花即勾蓮花，花瓣稀疏，多者有十瓣，更稀的有五瓣。花瓣有肥、瘦兩種，每一瓣多捲曲，留白珮瑤，對比強烈，花瓣兩側出多歧雙勾掐絲捲草紋飾。圖案中的花卉、蟲蝶比較生動，龍、鳳、獅、海獸等紋也與內廷不同，一目了然，不必贅言。人物、山水、樓閣題材內廷掐絲珮瑤少見，惟揚州掐絲珮瑤比較擅長。宗法工筆和金碧青綠畫法，頗有所得，可見其用心良苦。掐絲珮瑤與嵌玉結合以及仿松石鑲嵌，都是揚州珮瑤的特色。掐絲工藝銅絲一般較細，粗絲少用。掐絲擅用曲綫，隨圖案設計婉轉靈活，飛動自如，與內廷、廣州的掐絲工藝靜止、穩定的效果不同，而強調圖案的運動和旋律。鑿胎工藝也非常老到熟練，傾向於傳統做工。這一點與內廷鑿銅手法接近，與有着濃鬱的西方鑿雕影響的廣州鑿銅工藝差異鮮明。鍍金不如內廷厚實，

多趨向薄而黃，亮度不足，說明其火鍍次數不足。

揚州掐絲珐琅片用於紫禁城寧壽宮、樂壽堂的建築內裝修，嵌於木桶扇上，這是其功能擴大化的表現。若細審其現狀，似有色不正、氣泡多、光澤不足等缺陷，較其掐絲珐琅器物相差太遠。所以，揚州掐絲產品工藝水平并非平衡一致，而是有優劣之分，錯落不齊。這也是正常現象，不足為奇。

(四) 硬木傢具用掐鑿珐琅片

十八世紀硬木傢具業中，廣州、揚州昇軍突起，特點鮮明，並出現了一種鑲嵌掐絲珐琅片的插、挂、圍屏及床、踏、椅、案等新型製品。有的掐絲珐琅片從硬木器脫落，成了無框架的掐絲珐琅器件，或稱為屏心。這種掐絲珐琅片已失去了它的獨立價值，作為硬木傢具的組成部分與硬木傢具融為一體。這種鑲嵌掐絲珐琅的硬木傢具因其負荷較重，與一般傢具在用料規格及其形式上有所不同，顯得莊重敦厚而又稍嫌呆板，缺乏靈氣。在此不必去討論傢具問題，還是回到本題——掐絲珐琅片的問題。

這批掐絲珐琅片飾多藏於故宮博物院，均為原清宮各殿堂的陳設，有的挂在牆上或置於几案，也有的立於地上，還有座屏、寶座等。掐絲珐琅片往往模仿軸卷冊畫，畫、題俱備者有之，僅題畫名者有之，有畫無題者亦有之。這些掐絲珐琅山水畫、人物畫或花卉畫具有獨特的藝術魅力。這批掐絲珐琅片以滿施珐琅的較多，模仿留白的做法，露出銅鍍金地者較少（圖一〇四、一〇五、一一七、一一八、一二五），在露出的銅鍍金地處陰刻填藍詩賦，其模仿繪畫、追求畫意的良苦用心不言而喻。為了大面積的珐琅與紫銅地粘着牢固，特意焊上半圈狀或點狀銅絲，山石用銅絲作皴點，天空和水面均作雲紋和水波紋。這是在其他掐絲珐琅器物上少見的現象。珐琅亦多用冷色，以淺藍、深藍及白色為主。藍色地子較深，以綠、黃、紫、紅等色點綴。題字人有于敏中、董誥等人，還有乾隆御筆。題字以隸為主，陰文陽文均有。掐絲珐琅韓幹《明皇試馬圖》（圖一一六）仿唐代韓幹名作，是刻意追求原畫意境的掐絲珐琅畫，一面為畫，一面鑄題。乾隆御題的時間是戊子年春，為乾隆三十三年（一七六八年），此年是其上限。掐絲珐琅人物身上有銅絲捲渦紋，馬身上有密集排列的銅點，以使珐琅粘着不致脫落。

紫檀邊座銅鑿胎掐絲珐琅四友圍屏（圖一二二），由三屏風作一整幅畫面，以蒼松橫貫全幅鍍金銅片而成一幅完整的畫面，點綴石、竹、梅、蘭，充滿畫意。左上方題字九行，天地均飾拐子夔龍紋，邊撐亦作鏤空拐子夔紋，須彌座上下嵌掐絲珐琅條。畫面廣拓，構圖雄偉，珐琅精細，掐絲嫻熟，忠實於原畫筆法，確是一幅罕見的掐絲珐琅繪畫杰作。

這批掐絲珐琅屏心產地，既無銘記又無宮廷檔案可據，祇能從珐琅掐絲及其風格作出判斷。如《山水圖》珐琅偏冷，淺藍過深，從此特點判斷，確與揚州掐絲珐琅接近，可暫定為揚州兩淮鹽政雇工所製，也是揚州珐琅的新品種。然銅胎掐絲珐琅金廷標《秋英圖》屏心（圖一二〇）、紫檀邊框銅胎掐絲珐琅《花鳥圖》十二屏風（圖一二四）二件，其產地一時難以定奪。

(五) 宮廷畫珐琅

乾隆帝弘曆不僅喜歡掐絲珐琅，改變了雍正時期掐絲珐琅產品不多的狀況，而且他還更熱衷於畫珐琅，這表現在以下三個方面：

1、擴建作坊。乾隆元年（一七三六年）四月十一日，弘曆下達旨意：「現今上用活計甚多，房屋窄小，添蓋正房三間。」^①同年五月初八日，為承造供器添造房子三間，擴大珐琅作。^②

2、廣召畫珐琅人。乾隆元年四月十四日，畫珐琅人不足用，召募畫珐琅人張維琦進內當差。^③

乾隆四年（一七三九年）三月十九日，廣東監督鄭伍賽進來畫珐琅人六名。^④這是廣州畫珐琅人進入珐琅作效力人數最多的一次。

乾隆六年（一七四二年）七月二十日，粵海關監督鄭伍賽遵旨送到畫珐琅人黨應時、李慧林、胡禮運等三人進內行走。^⑤
乾隆六年（一七四二年）十月十九日，廣東畫珐琅人曾璉、唐金堂、李慧林至珐琅處效力。^⑥

乾隆六年（一七四二年）三月初五日，江西燒造瓷器監督唐英着家人送到會畫瓷器、會吹釉水兼會煉料燒造瓷器匠役胡信侯一名。^⑦

乾隆七年（一七四二年）十月二十七日，珐琅處南匠花名折內所見畫珐琅人計有：楊起勝、黃琛、梁紹文、倫思立、胡思明、梁觀、羅福收、胡禮運、李慧林、黨應時、張維琦（畫畫人）等十一人。^⑧

乾隆七年（一七四二年）十一月初四日，催總鄧八格擬得畫珐琅人所食錢糧名單，尚見雍正時期留下來的畫珐琅人周岳、胡大友、鄒文玉三人。^⑨

乾隆七年（一七四二年），珐琅作原有與新招募畫珐琅人共有周岳、胡大友、鄒文玉、張維琦、戴恒、黃琛、梁紹文、羅福收、倫思立、胡思明、梁觀、黨應時、李慧林、胡禮運、曾璉、唐金堂、胡信侯等十七位，大多來自廣州。^⑩此時可能是珐琅作（處）中畫珐琅人最多的時期。

3、產品增加。留傳至今的乾隆時期畫珐琅是清代歷朝畫珐琅中最多的。

從上述檔案記載判斷，大致至乾隆七年（一七四二年），在冊畫珐琅人至少還有十七人之多，也應是產品質量最高、產品數量最多的時期。嗣後慢慢調整收縮，至乾隆十四年十一月十二日，珐琅處畫珐琅人所食錢糧單中還有黃琛、楊起勝、胡大友等共八名。^⑪此後穩定了一個時期，至乾隆二十二年，從李慧林進內效力十六載方能請假返粵探親，可知畫珐琅人是十分繁忙的。至乾隆二十六年（一七六一年）五月初一日，乾隆指責「造辦處所進活計少，珐琅處節活亦少」，說明造辦處珐琅處效率下降。乾隆二十七年（一七六二年）五月初七日傳旨：「將春宇舒和畫畫人亦着歸珐琅處畫院一體行走。」^⑫珐琅處畫院規模擴大，但要負責畫珐琅之外的繪事，如二十九年（一七六四年）珐琅畫畫人完成了功臣像後五十幅。^⑬此後，增添了廣州畫珐琅人馮舉、梁鴻。^⑭乾隆三十七年（一七七二年），又有粵海關好手珐琅匠黃念、黃國茂二名進入珐琅廠，黃國茂因手藝遲慢被遣返。^⑮乾隆三十八年（一七七三年）十二月十八日，粵海關送來珐琅匠黎明以遞補黃國茂之缺。^⑯至乾隆五十四年（一七八九年）「珐琅處現無活計，畫珐琅人着歸如意館當差」，乾隆朝畫珐琅活計至此宣告結束。在這幾十年內，珐琅處的任務主要是燒造小件御用或內廷所用小批量珐琅，大批製造均下達粵海關操辦。粵海關供奉內廷畫珐琅從現存遺留下來的珐琅來判斷，其產量是相當可觀的。

乾隆內廷畫珐琅由養心殿造辦處珐琅處（作）承做，以金、銅為胎，以金胎為貴，精者、貴者一律書款識，分為朱色、藍色，偶有淡綠或茶色。有仿宋體、楷書體，有的結體似仿宋，但其用筆又有楷法。多為四字款，有「乾隆御製」和「乾隆年製」兩種，以後者為主，御製款極少見。以二直行為主，有雙方欄，雙圓圈，也有無欄無圈者。計有藍色雙方欄「乾隆御製」二直行楷書款、「乾隆年製」環抱紋朱文二直行仿宋體及楷書款，「乾隆年製」四字款還有藍色雙方欄二直行仿宋體、無欄仿宋體、朱文雙方欄二直行仿宋體及楷書體、無欄楷書體、藍文雙方欄二直行楷書體及無欄楷書體、雙圓圈二直行楷書體、黑文雙方欄二直行楷書體。陰刻款識較少，有單方欄二直行仿宋體、無欄楷書體，如掐絲珐琅地畫珐琅開光復合珐琅器中多陰刻款識，有四字雙行仿宋體及楷書體，「大清乾隆年製」六字直行楷書體、雙方欄直三行楷書體等多種形式。這些款識形式有無輕重之分尚難斷定，我們在鑒賞宮廷畫珐琅器時可從有無款識上了解輕重，這是不可忽視的。

金胎畫珐琅是宮廷中最高貴之物，乾隆御極元年（一七三六年）八月做得金胎畫紅蝠杯盤二份，十二月又做得金胎畫西洋畫杯二份^⑰，祇有乾隆皇帝親自使用，「如親祭用，非親祭不用」。^⑱金胎畫珐琅花卉紋盞托雙耳上各嵌一珍珠，底署藍色雙方欄「乾隆御製」二直行楷書款（圖一二六）。金

胎畫珐琅花卉紋盞托鍍金雲朵耳，底署藍色「乾隆年製」二直行楷書款（圖一二七）。這兩件金胎畫珐琅都是宮廷畫珐琅不可多得之精品，器型大同小異，兩款僅一字之差，即「御製」與「年製」上小有區別，在器型、珐琅上很難評定孰優孰劣，祇有一點明顯差別，就是御製款盞耳上嵌珠，年製款盞耳不嵌珠。當然，嵌珠者高貴於未嵌珠者，可知鑒定衡量宮廷畫珐琅時不能忽略其款識及其附加裝飾。

清代皇家珐琅器型豐富多彩，如有盞、壺、扇面形壺、葵花碗、勺、籃、唾盂、燭臺、提梁罐、雙連圓形蓋罐、魚簍尊、蓋罐、冠架、盞碗、筆筒、方肚尊、渣斗、有蓋水盂、委角長方盒、瓶、雙耳爐、三足鼓形爐、鹵壺、提梁壺、六方瓶、獸耳活環瓶、橢圓盒、方形蓋罐、雙耳尊、出脊蓋罐、花瓣口瓶、花形盒、五供、屈盒、有蓋盞托、朝冠耳爐、葫蘆執壺、執壺等器型。珐琅鮮艷，多用西洋進口珐琅，其寶色、水頭俱各鮮明^⑤，地色分爲黃色（圖一二六、一三九）、白色（圖一五六、一六六）、寶藍色（圖一六七）、藕荷色（圖一六八）、湖藍色（圖一六九）、醬紅色（圖一七〇）。清皇家以黃爲正色，居諸色之首，故以黃色爲主流，白色地多爲仿瓷器。色彩斑斕，每器往往用七八種到十幾種珐琅。花紋以工筆爲主，圖案性的較少，有花卉、人物、山水樓閣、歐洲婦嬰等等。青山水、紅山水仍盛行不衰。乾隆朝畫珐琅較雍正朝畫珐琅明快爽朗，疏密相宜，不乏成功之作，這比無款畫珐琅的藝術水平確實高出一籌。

帶款的唾盂（圖一四〇）渣斗（圖一五〇），還有魚簍尊（圖一四一）也可能是渣斗，這是違反雍正旨意而破例題署年款的。醬地錦鷄牡丹圖瓶（圖一七〇）用珐琅稍厚，筆法類似「粉彩」，疑其是乾隆六年（一七四一年）進內效力的景德鎮瓷工高手胡信侯所繪燒。在以廣匠爲主體燒製具有濃厚的廣州風味的皇家畫珐琅的珐琅處裏，居然也燒成有着景德鎮官窑瓷器趣味的畫珐琅，可以說是突破樊籬而一花獨放了。

乾隆時期珐琅廠（作）還利用固有的掐絲珐琅的優勢，製造了一批以掐絲珐琅作地、以畫珐琅作開光飾的兩種不同珐琅工藝相結合的新型珐琅器（圖一七三——一七七）。因燒成溫度不同，畫珐琅片均是在掐絲珐琅器燒成之後嵌上的，確切地講，應爲掐絲珐琅鑲嵌畫珐琅開光片。如銅胎掐絲珐琅嵌開光畫珐琅紅山水圖壺（圖一七二），腹兩邊各又嵌以巴洛克式對稱多曲弧狀開光紅山水圖，蓋上又嵌四個開光畫珐琅片。金胎掐絲珐琅嵌畫珐琅開光仕女圖執壺（圖一七七），底正中陰刻雙方框「乾隆年製」直二行楷書款識（圖一七五），這也是兩種珐琅相結合的復合珐琅器。銅胎鑿花果綠地嵌畫珐琅蓋梅花式屈盒（圖一七一）也屬此類復合珐琅器。這類復合珐琅器的問世也是乾隆朝內廷畫珐琅發展與進步的標志之一。

（六）廣州畫珐琅 乾隆時期廣州畫珐琅非常發達。廣州是可以與內廷相提并論的畫珐琅生產中心，也可以說它是內廷珐琅廠（作）的外廠，一切開銷由粵海關承擔，造辦處經常向粵海關派活計。^⑥廣州畫珐琅業對內廷來說還有一個重大貢獻，這就是爲內廷珐琅廠（作）提供了技藝精湛的畫珐琅名手，爲皇家繪製了大量的畫珐琅作品。上面提到的內廷有款、無款的畫珐琅，大都是廣州畫珐琅名家在內廷珐琅廠（作）畫成的。這一點至關重要，不可避免地將廣州畫珐琅的工藝與藝術帶進了內廷，它們都是「內廷恭造之式」與廣州畫珐琅氣質相融合的巧妙而和諧的結晶。廣州還向內廷供應了大量的洋珐琅料，使內廷珐琅增強了寶色和水頭。

廣州民間畫珐琅廠肆的生產，在未見其實物資料的條件下若對其作出評論還爲時過早，現在我們僅僅掌握粵海關承辦的廣州畫珐琅的一些情況。

乾隆帝弘曆最了解廣州珐琅業對內廷珐琅廠（作）的重要貢獻，他派養心殿造辦處通曉工藝、了解皇帝愛好的得力中層管事人員去粵海關擔任監督，爲他承辦珐琅、鐘錶、硬木傢具以及採辦外洋貨物供其享用。從乾隆命廣州所進珐琅瓶要刻款^⑦一事，可以說明他對廣州珐琅還是比較滿意的，給

予它與內廷珐琅廠（作）產品相當的榮譽。書寫「乾隆年製」款也就是搖身一變成爲欽命貢品，與景德鎮官窑相似。乾隆二十一年（一七五六年），弘曆命人向粵海關發出由內廷翰林所書「大清乾隆年製」篆字長方并橫款紙樣一張，凡照樣書寫上述六字長方或橫款的畫珐琅，均爲乾隆二十一年及其之後的貢品。乾隆四十年，又提醒粵海關貢珐琅器時要燒乾隆年款。^⑤乾隆四十一年（一七七六年），再次提醒粵海關監督：「嗣後再燒瓶罐着在底足燒造「大清乾隆年製」款^⑥。」足知乾隆帝對廣州畫珐琅的關心和厚愛。

厘定爲廣州畫珐琅器中有帶「乾隆年製」和「大清乾隆年製」兩種款識者，四字款有黑色，楷體雙方欄二直行款（圖一八八），應出現於乾隆十五年（一七五〇）——一七五六年之間。朱、藍兩色「大清乾隆年製」三直行篆書款，當爲遵照乾隆二十一年內廷發給粵海關李永標的長方款字樣書寫的，其年代起自乾隆二十一年至乾隆六十年（一七九五年）的三十九年間。銅胎畫珐琅采藥圖盤（圖一八八）底畫藍色雙夔龍環抱紋，內書朱文單欄「大清乾隆年製」篆書款，款識甚精，應爲萬壽等節日貢品，應是乾隆三十年（一七六五年）前後廣州畫珐琅的代表作，充滿了「外造之氣」。^⑦與此器接近的尚有銅胎畫珐琅婦嬰圖盆（圖一八七）、銅胎畫珐琅花卉紋炕桌（圖一八九）二器。書朱文單方欄「大清乾隆年製」三直行篆體款器（圖一八九、一九〇、一九一）可能與上述環抱三直行六字款的時間相彷彿。書藍色六字篆體款器似有早晚之差別。屬於稍早的有銅胎珐琅萬壽無疆盤（圖一九三）、銅胎畫珐琅折枝花紋碗（圖一九四）、銅胎畫珐琅花蝶圖葫蘆瓶（圖一九五）；略晚的有銅胎畫珐琅開光西洋人物圖蓋罐（圖一九六）。銅胎畫珐琅開光風景海棠式瓶（圖一九七），屬法國「洛可可」（ROCCO）風格畫珐琅器，金工鑿刻精緻，緊逼原作，珐琅寶色、水頭俱佳，是典型的廣州仿法國的洋珐琅器。無款的廣州畫珐琅器型多姿多彩，珐琅鮮艷絢麗，畫工流暢挺拔，花紋異彩紛呈，傳統與洋風的融合是其特點（圖一九八——二二五）。象生珐琅器如銅胎柿子盒（圖二二六）、銅胎畫珐琅綠色竹節壁瓶（圖二二七），生動逼真，十分可愛。銅胎畫珐琅山水樓閣圖紫木框掛屏（圖二二八、二二九）是廣州畫珐琅中西畫法相融合的例證。紙帛易毀，何不求諸珐琅畫？它已毫無保留地告訴你十八世紀廣州畫壇的昔日盛況。

廣州畫珐琅中還有一批尚不爲人注意的具有「景泰藍」風貌的作品，在藍色地上彩繪各色圖案，以金色勾勒輪廓。這是廣州畫珐琅匠師的創造，也說明「景泰藍」影響之深遠。銅胎畫珐琅開光人物圖花盆（圖二二二）、銅胎畫珐琅方夔紋盤（圖二二三）、均有朱文雙方欄「乾隆年製」二直行楷體款，可能是乾隆十五至二十一年（一七五〇——一七五六年）間所製。另一件仿景泰藍廣州畫珐琅（圖二三四、二三五），描金不顯，珐琅色調幽深，不同於前二件（圖二二二、二二三），可能是乾隆晚期的產品。

綠地描金珐琅始見於雍正五年（一七二七年）《養心殿造辦處各作成做活計清檔》所記西洋掐絲珐琅盒，於雍正七年（一七二九年）二月初三仿做金胎綠色掐絲珐琅一件，同年五月初四日做得金胎綠色掐絲珐琅豆一件^⑧，乾隆三年（一七三八年）續仿一件。^⑨廣州畫珐琅工匠便移花接木，燒成了綠地描金珐琅，配以鑿金活計，使其格外富麗堂皇（圖二二六、二二七）。而銅胎畫珐琅獸面蕉葉紋長頸瓶（圖二三八）與上述二件相似，但在綠色珐琅地上再吹上佛青色珐琅以仿古銅藍鏽，并嵌紅綠玻璃，充滿珍寶氣和富貴氣。

（七）乾隆朝透明珐琅 透明珐琅分無色與有色兩種，透明性良好，塗於金屬胎上，其鑿刻花紋清晰可見。透明珐琅還有軟、硬兩種：硬透明珐琅出於歐洲^⑩，傳至廣州，成了它的專利產品，獨此一家，別無分店；軟珐琅^⑪即銀胎透明珐琅，俗稱「燒藍」，全國各地首飾樓都可製造，從現存遺物來看，有內廷珐琅作、廣州和揚州的產品。

內廷透明珐琅 內廷透明珐琅大多不刻款識，有記載可徵者亦不可多得。乾隆二十九年（一七六四年）頒賜山東岱廟銀鑿胎透明珐琅五供（圖二—三九——二四一）、八寶（圖二—四二——二四四）以及七寶（圖二—四五——二四七），口沿鑿『大清乾隆年敬造』陽文橫排楷體款，通身鑿隱起雲紋烘托八寶紋、七寶紋，地上填淺藍透明珐琅，反映了乾隆中期内廷透明珐琅的特點與成就，迄今仍完整無缺，尤為可貴。

廣州透明珐琅 廣州透明珐琅最為著名的是銅胎透明珐琅。珐琅來自歐洲，透明度、光澤度、寶石色、水頭均極佳。利用進口材料之方便和技術上獨占的優勢，廣州便壟斷其生產。呈藍寶石色珐琅最好的是花卉面盆（圖二—四八），在銅胎上鍍銀色，鑿花上藍、綠、紫等色珐琅，貼金花焙燒而成。其工藝複雜，珐琅焙燒要求極高，產品數量有限，十分寶貴。珐琅色料較多的是九子攢盒（圖二—五三），計藍、綠、紅、紫等四色，在銅胎上鑿出纖細的圖案，貼上靈巧的金花，與藍寶石般的珐琅地色形成鮮明對照，給人以雍容華貴之美感。

揚州仿寶石鑲嵌珐琅 揚州也有着繁榮的金屬鑿花工藝，爲了鍍金，鑿花更爲突出，塗以透明藍、綠二色珐琅（圖二—五四），或在花紋上點上紅色、藍色、綠色透明珐琅以充紅、藍寶石和祖母綠（圖二—五五）。

乾隆時期珐琅工藝豐富多彩，宛若一座衆卉畢集、萬紫千紅的大花壇，令人賞心悅目。上述掐絲珐琅、鑿胎珐琅、畫珐琅、透明珐琅是乾隆朝珐琅工藝的主流。珐琅與金工的關係是相依爲命、互爲依存的。上述四大珐琅工藝是以珐琅之美取悅於人的。此期珐琅之中可以看出兩個苗頭：一是以掐絲珐琅爲地、畫珐琅爲主飾的複合珐琅，出現金工與珐琅互相爭奪主流地位的情況。金工在珐琅器上所占比重有日趨增長的傾向，在掐絲珐琅和畫珐琅中不乏例證，有的已達平分秋色的境地，也有的顛倒過來以金工爲主。如銅鑿胎珐琅雙耳四足爐（圖二—五四），其綠珐琅不過是鑿金工藝的地色，襯托金色更加突出而已。以珐琅仿寶石鑲嵌銅金器，其珐琅也是作金工之陪襯者，如銅錘胎鍍金地珐琅蠟杆（圖二—五五），在錘起的花紋填紅、藍、綠等色珐琅，其色光透明，極似紅、藍寶石和祖母綠，可稱爲銅鍍金仿寶石珐琅器。銅錘胎鍍金地珐琅花觚（圖二—五六）也是仿寶石鑲嵌珐琅器，其仿藍、綠兩色松石，可見其匠心獨運、妙筆生花。由此可知，乾隆朝珐琅工藝確已達到頂峰。但好景不長，不進則退，所以，乾隆時期也是珐琅工藝由高潮頂峰向下滑落，藝術的光芒和晦暗并存的時代。

二、嘉慶道光時期珐琅（圖二—五七——二六三）（一七九六——一八五〇年）

乾隆朝六十年是內憂嚴重、外患萌生的時代，像被蛀空了的一棵古樹處於暴風雨襲來之前夜。弘曆退位後當了三年太上皇，於第四年的正月就壽終正寢，其子顛琰始獨立執政。太上皇生前規定，凡官窑瓷、官廷珐琅款式均以乾隆、嘉慶各半。現今所見嘉慶款珐琅可能都是太上皇訓政時期（一七九六年——一七九八年）的產品，故與乾隆工藝風格相似。

銅胎鑿胎珐琅

銅胎鑿胎珐琅地壽字碗（圖二—五七）、盤（圖二—五八）均鑿陰文『大清嘉慶年製』三直行隸體款，與乾隆朝掐絲珐琅十分接近。

銅胎掐絲琺瑯鏤空雲龍紋旋轉瓶(圖二五九)是迄今可以確認的嘉慶朝掐絲琺瑯，係仿照官窰轉心瓶而製。其琺瑯色調變淡，掐絲細而流動，花莖彎勾，稍細，是它與乾隆朝不同之處。

道光朝琺瑯僅知道光五年(一八二五年)內廷所造掐絲琺瑯五供(圖二六〇——二六一)。此五供是為補充乾隆十二年(一七四七年)失竊而造，刻意追摹乾隆朝琺瑯五供原貌，故兩者風格極為接近。現在我們看後了解到，在它們兩者之間并不存在時代風格及琺瑯、掐絲上的重大差別，如果沒有刻『大清道光年製』的話，一定會把它歸入乾隆朝掐絲琺瑯的範圍。所以，應當這樣認識：一種琺瑯模式可能延續很久，道光五年距乾隆讓位還不過三十年，但它的掐絲琺瑯作工依然長存而不凋敝。這對我們認識工藝遺產的繼承和影響來說是至關重要的。所以，對無紀年琺瑯器的年代鑒定祇能是相對的，不可奢望絕對準確。

銅胎畫琺瑯 銅胎畫琺瑯花卉執壺(圖二六二)：淡黃地，紅花綠葉，足內白地藍色雙方欄『嘉慶年製』楷書款。銅胎畫琺瑯花卉盞托(圖二六三)：紫紅、湖藍、黃色為地，外底亦書藍色雙方欄『嘉慶年製』楷書款。從年款可以判斷，也可能在嘉慶最初三年(一七九六——一七九八年)內或相距不遠的幾年內燒製，基本上還是沿襲乾隆朝畫琺瑯做工，但又給人以明朗淡雅的美感。

總之，嘉、道兩朝琺瑯工藝還是在承傳乾隆晚期做工而略呈小變，仍應隸屬乾隆琺瑯工藝的範圍之內，與同、光時期琺瑯迥然不同。

三、同治光緒宣統時期琺瑯(圖二六四——三一三)(一七九六——一八五〇年)

一八四〇年、一八六二年的兩次鴉片戰爭和國內捻軍起義，使清政權陷於內外交困、岌岌可危的困境。太平天國建立并占據了江南廣大地區，清軍傾全力進剿，兩軍對壘過程中大半個東南地區變為一片廢墟，清王朝遭受毀滅性打擊，對外投降，對內鎮壓，簽訂了一系列不平等的賣國條約，割讓大片領土，開放口岸，出賣海關，允許設立外國租界，清王朝統治下的中國實際上已墮落為半封建半殖民地國家，民不聊生，哀鴻遍野。朝廷稅收、皇家內帑大為減少，內廷造辦活動也處於停頓狀態。經過一段恢復，到了同治時期出現了『中興』的局面，官廷造辦官窰、錦綉等奢侈工藝有所復蘇，但距離乾隆時代的興盛狀況則相差甚遠。琺瑯工藝也不例外，盛產琺瑯的廣州漸趨蕭條，揚州一蹶不振，內廷琺瑯處名存實亡。祇有北京一地雖受八國聯軍侵略軍洗劫，紫禁城總算保存下來，玉器、漆器、鑲嵌、掐絲琺瑯、料器等工藝行業慢慢略有起色。外銷暢通刺激了手工藝的發展。掐絲琺瑯以『景泰藍』的名義在一九〇四年芝加哥博覽會上獲得一等獎^⑤，譽滿環宇并暢銷國內外。

同治年製掐絲琺瑯(一八六二——一八七四年) 同治朝僅僅十三年(一八六二——一八七四年)，經濟略有復蘇，出現了史稱『中興』的局面，內帑增加，燒造了『益壽延年』銘銅胎掐絲琺瑯纏枝蓮紋蓋碗(圖二六四)、銅胎掐絲琺瑯仿古犧尊(圖二六六)和銅胎嵌掐絲琺瑯番蓮紋飾執壺(圖二六七)等琺瑯器。這三件琺瑯器均鑄『大清同治年製』款，說明其官廷燒造的性質，確為同治年間養心殿造辦處琺瑯作所製或由內廷向北京民間發樣定製的，分為時作與仿古兩種。碗和執壺兩件是時作官廷琺瑯，仍有乾隆內廷琺瑯之遺風。仿古掐絲琺瑯犧尊背上鞍轡(障泥)與尊的整體效果，

確有乾隆朝掐絲珐琅的風範，但細審破綻畢露，確不可同日而語，可見宮廷珐琅的傳承性是很強的。

民間珐琅的情況如何？在清代統治者眼中雅俗之分，即『內廷恭造之式』與『外造之氣』的對立，它們在同一時代不同背景和要求之下各自獨立發展，同時又在一定程度上相互影響。

光緒時期貢品珐琅（一八七五——一九〇八年）

慈禧皇太后葉赫那拉氏的七十壽誕（光緒三十年·一九〇四年）在頤和園舉辦，某些大臣官僚貢送的掐絲珐琅仍完整地收藏於頤和園（圖二六八——二八二）。這批珐琅器均為北京民間作坊產品，也不排除官員定貨專門燒造的。它們的絕對年代均在光緒三十年或二十九年（一九〇四年、一九〇三年）及其之前不長的時間。身高等人（達一七五厘米）的銅胎掐絲珐琅麻姑獻壽（一對，一圖二六八、二六九）是現存清代最高的一件掐絲珐琅人物像，其面相、動態、衣紋均與當時的仕女畫有着密切聯繫。珐琅透明性較好，與日本『七寶燒』的珐琅相似。高六〇厘米的銅鑿胎珐琅麻姑獻壽（圖二七〇）婀娜多姿，嫵媚動人，使我們聯想起活躍於京津的『泥人張』泥塑^⑤，疑其原稿可能源自泥人張作品。鳳凰（圖二七一）、仙鶴（圖二七二）、角端（圖二七三）、龍亭（圖二七四）、香爐（圖二七五）、方壘（圖二七六）、鳳耳尊（圖二七七）、天球瓶（圖二七八）、旋轉瓶（圖二七九）、大缸（圖二八〇）等掐絲珐琅均為北京某些民間廠肆燒造的，其珐琅失透、凝重，掐絲瑣細、繁密，反映了光緒時期北京民間珐琅工藝的水平和特點，是研究光緒時期北京民間掐絲珐琅的極其寶貴的實物資料。太平有象（圖二八一）是以金工為主以珐琅為飾的一種仿寶石鑲嵌金工珐琅器，在鏤刻、鑿焊的銅胎上填珐琅燒成後鍍金，珐琅細緻、鮮艷，大面積使用粉紅色乃是不多見的現象。此器可能是光緒時期北京民間廠肆參酌廣州鑿胎珐琅之長而又有所增損的產品，從造型、鑿刻、珐琅來看均十分精美。還有一批清宮舊藏晚清時期掐絲珐琅貢品（圖二八二——圖二九九），也是北京民間作坊所製。其中鶴桃圖插屏（圖二九七）、鍍金掐絲珐琅花卉圓盒（圖二九八）、具有歐風的掐絲珐琅高足盤（圖二九九）、銅胎掐絲珐琅錦紋瓶（圖三〇〇）等，都是充滿新意的廠肆掐絲珐琅，表現了晚清掐絲珐琅的一代新風而饒有興味。

廠肆款貢品珐琅（一八七五——一九一一年）

廠肆款珐琅中有的也成為光緒年間或之後的貢品。廠肆款是光緒時期掐絲珐琅上出現的新型款識，反映了北京珐琅行業為了加強商品競爭、取得優勢占領國內外市場，必須提高店、廠的名聲，故於珐琅製品上鏤刻自家店廠的字號以廣流傳，取信於顧客。這是北京掐絲珐琅行業的特殊現象，說明北京珐琅已萌生了名店（廠）意識并迅速普及。這是商品競爭高度激化的表現。所見廠店款記有『德成』（圖三〇一）、『老天利』（圖三〇二）、『德興成』（圖三〇三）、『寶華生記』（圖三〇四）等幾家名廠字號。這批廠肆產品雖然都多少可以找到宮廷掐絲珐琅的遺痕，但它們都獨具民間特色和時代氣息，祇是其珐琅紅、藍兩色顏色不正，少用粉紅色，黃色濃亮過於前期，掐絲拘謹不暢，忽視畫理，銅絲較細，鍍金較薄，圖案形象缺乏畫意，這些是其不足之處。『志遠堂』款銅胎掐絲珐琅花鳥紋包袱式筆筒（圖三〇五）取竹節形，口部截有高、低兩層，其珐琅雖與上述廠肆款相似，但在調配使用上通曉畫理，掐絲順從畫題，構圖不違章法，不加地絲，充滿畫意，有着一一定的文人氣質，確與一般廠肆適應宮廷和市民需要的製品相比略顯雅緻，并且有一定的藝術價值和鑒賞價值。上述這些廠肆款、堂款掐絲珐琅因未查到文獻記載，其始末不明，有的店鋪一直經營至一九四九年，其產品也不限於一九一一年，但也不至於晚過一九二四年溥儀出宮之後。

晚清畫珐琅（一八六二——一九一一年）

晚清（一八六二——一九一一年）畫珐琅的產地仍祇有廣州一處，從現存廣州畫珐琅遺物（圖三〇六——三一）來看，沒有超出原有品種，也不見具有創新特色的作品。說明晚清廣州畫珐琅與清王朝命運相一致，也處於奄奄一息、日暮途窮的境地。

結語

縱觀我國珐琅工藝，至遲起源於唐代，其宮廷掐絲珐琅日趨成熟，而吐蕃地區掐絲珐琅僅見單一色珐琅。

稱爲『佛郎嵌』的歐洲鑿胎珐琅和『大食窑』的伊斯蘭掐絲珐琅，大致隨蒙古鐵騎遠征歐洲和伊斯蘭地區而傳入我國，便根植於大都和雲南等地，於元代已發展成爲具有中華民族風采的鑿胎珐琅和掐絲珐琅，已完全中華化、宮廷化。其珐琅色彩鮮明，質地細膩，光澤瑩潤，具有玉一般的美感。

明代文人鑒賞家雖仍沿襲『佛郎嵌』和『大食窑』的外來名稱，但是掐絲珐琅的變化迭起也是有目共睹的。明初宮廷掐絲珐琅依然沿元代掐絲珐琅的道路前進并有所增益，生產了大批精美絕倫的皇家佛教供法具、日用生活以及具有藏族色彩的器物。到了景泰時期，掐絲珐琅小型化，『細潤可愛』，同時在其器型、圖案上醞釀着新的轉機，帶來不少變化。嘉靖時期掐絲珐琅在綠色等個別珐琅上出現半透明現象，圖案掐絲狂放跌宕，有的不拘法度，潦草不羈。萬曆朝內廷掐絲珐琅的色彩處理，除了沿用淺藍色珐琅地子之外，多用白、豆綠、淺黃等地色，紅色由棗紅變爲朱紅，用於主紋或作散點出現，給人以絢麗、紅火、熱烈而溫馨的感覺。

清代是繼明代珐琅工藝全面發展的時期，清初文人收藏家敢於面對早已流出宮外的『景泰珐琅』，將其提高到與永樂剔紅、宣德銅爐、成化鬥彩相媲美的明代四大清玩之一，并掀起了全社會的仿燒『景泰珐琅』的熱潮。康熙朝除大仿『景泰珐琅』之外，還同時燒成了多種具有不同審美意向的掐絲珐琅器，同時引進西方畫珐琅技術并結合廣州畫珐琅、景德鎮瓷繪技藝，創燒成具有中國特色的畫珐琅。經歷雍正朝至乾隆朝，中國掐絲珐琅、鑿胎珐琅、畫珐琅、透明珐琅等四大品種全面發展的大好局面業已形成，給我們留下了大批的精美遺物。到了乾隆晚年，宮廷珐琅戛然中斷，滑向低谷，一蹶不振。民間珐琅不甘落伍，風起雲湧。北京、廣州、揚州等地珐琅業還相當繁榮，形成了自己獨特的地方風格。由于西方的野蠻侵略和國內武裝抗爭迭起，使國力衰竭，元氣耗盡，隨之而來的是珐琅產業備受摧殘，不能正常發展，終於走向沒落。同治、光緒時期珐琅工藝『迴光返照』，出現了短暫的『中興』時代，形成了以北京、廣州民間珐琅爲主體的新時代，同時有限度地吸收外來珐琅材料與工藝，在珐琅藝苑裏結出豐碩果實，尤其北京掐絲珐琅——景泰藍跨出國門，邁進世界，博得贊譽名揚四海，并反過來刺激它呈現出曇花一現的上升趨勢，爲二十世紀珐琅工藝的發展奠定了技術和文化的基礎。

二〇〇一年十月十四日

注釋：

- ①滿族八旗內包衣、蘇拉等下層民衆中，少年被徵募至養心殿造辦處各作做雜役或學徒，掌握一門手藝而成爲工匠，并在內廷各作繼續行走效力。這些滿族下等身份的熟練工匠在養心殿造辦處各作效力，獲得工食銀兩的稱爲家內匠。與外雇匠相對而言，他們的政治地位高於外雇匠人。亦不乏仗勢欺人者。
- ②《養心殿造辦處各作成做活計清檔》三四一一。乾隆十年三月二十一日（以下簡稱《清檔》，中國第一歷史檔案館藏，下略）。
- ③《清檔》三三九五。乾隆六年四月十一日。
- ④《清檔》三三七六。乾隆元年四月十四日：「珪琅作：現今上用活計甚多，房屋窄小，添蓋正房三間。」乾隆元年五月初八日：「珪琅處：成造供器需添造房子三間。」
- ⑤《清檔》三六五七。乾隆五十四年七月十三日。
- ⑥《清檔》三三七三。乾隆元年三月二十四日。
- ⑦《清檔》三三八五。乾隆三年四月初三日。
- ⑧《清檔》三三八五。乾隆三年九月二十六日。
- ⑨《清檔》三五四二。乾隆四十年十月初八日。
- ⑩《清檔》三五二四。乾隆二十八年十月二十五日。
- ⑪楊伯達：《清代玻璃配方化學成分的研究》（《故宮博物院院刊》，一九九〇年二期）。
- ⑫《清檔》三五七九。乾隆三十八年五月三十日。
- ⑬《清檔》三二九四。雍正三年二月二十九日。
- ⑭楊伯達：《清代廣東貢品》三。珪琅器工藝，二十一——二十二頁（香港中文大學文物館，一九八七年）。
- ⑮《清檔》三四二四。乾隆十四年十二月二十六日。
- ⑯《清檔》三四九八。乾隆二十三年十二月十三日。
- ⑰《清檔》三五〇五。乾隆二十四年四月二十九日。
- ⑱李斗：《揚州畫舫錄》第二卷一四八頁（中華書局，一九六〇年四月）。
- ⑲《雜錄檔》簿二九八。乾隆二十五年八月初三日。
- ⑳《雜錄檔》簿三〇七。乾隆三十四年十二月十八日。
- ㉑《清檔》三三七六。乾隆元年四月十一日。
- ㉒《清檔》三三七六。乾隆元年五月初八日。
- ㉓《清檔》三三七六。乾隆元年四月十四日。
- ㉔《清檔》三三八九。乾隆四年三月十九日。
- ㉕《清檔》三三九五。乾隆六年十一月初二日。
- ㉖《清檔》三三九五。乾隆六年十月十九日。
- ㉗《清檔》三三九五。乾隆六年三月初五日。
- ㉘《清檔》三三九九。乾隆七年十月二十七日。

- ⑥《清檔》三三九九·乾隆七年十一月初四日。
- ⑦《清檔》三三九五·乾隆六年三月初六日。
- ⑧《清檔》三四二五·乾隆十四年十一月十二日。
- ⑨《清檔》三五一七·乾隆二十六年五月初一日。
- ⑩《清檔》三五二〇·乾隆二十七年五月初七日。
- ⑪《清檔》三五三一·乾隆二十九年十月十七日。
- ⑫⑬⑭⑮楊伯達：《十八世紀清內廷廣匠史料紀略》一二五——一二七頁（香港中文大學文物館，一九八七年）。
- ⑯《清檔》三六五七·乾隆五十四年十月十三日。
- ⑰《清檔》三三七四·乾隆元年九月初六日。
- ⑱《清檔》三四〇二·乾隆八年七月初六日。
- ⑲《清檔》三六〇一·乾隆四十二年五月初四日。
- ⑳《清檔》三五四二·乾隆四十年十一月十九日。
- ㉑《清檔》三四二二·乾隆十四年十二月二十六日。
- ㉒《清檔》三五四二·乾隆四十年十一月十九日。
- ㉓《清檔》三五九七·乾隆四十一年十二月二十五日。
- ㉔《清檔》三三一〇·雍正五年閏三月初三日。
- ㉕《清檔》三三〇六·雍正五年十一月十一日。
- ㉖《清檔》三三八五·乾隆三年四月初三日。
- ㉗《清檔》三二八八·雍正元年十二月十七日。
- ㉘《清檔》三二九〇·雍正二年正月二十三日。
- ㉙《當代中國的工藝美術·（北京景泰藍）》二二二頁三——四行（中國社會科學出版社，一九八四年）。
- ㉚「七寶燒」為日本明治時代（一八六七——一九一一年）引進西方珐琅經改進燒成極其透明而鮮艷的日本珐琅，以此燒成的畫珐琅日本稱為「七寶燒」。日本「七寶燒」除了無錢珐琅畫珐琅之外，尚有一種有錢珐琅即掐絲珐琅。
- ㉛天津民間泥塑泛指天津張姓一家（第一代張長林，第二代張玉亭）祖孫相傳的泥塑作品。詳見《中國美術辭典》二八二頁（上海辭書出版社，一九八七年）。