

中國美術分類全集

# 中國金銀玻璃珐琅器全集

5 珐琅器 (一)



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

5

琺琅器（一）

圖書在版編目 (C I P) 數據

中國金銀玻璃琺瑯器全集. 第5卷, 琺瑯器 (一) /  
楊伯達主編. —石家莊: 河北美術出版社, 2002.8  
(中國美術分類全集)  
ISBN 7-5310-1729-6

I. 中... II. 楊... III. ①工藝美術—作品綜合集  
—中國②琺瑯—工藝美術—作品集—中國 IV. J521

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2001)第 080167 號



# 中國美術分類全集

## 中國金銀玻璃琺琅器全集

### 5 琺琅器（一）

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050071）

責任編輯 張建斌 賀寶銀 苑誠心 冀少峰 王豐

制版者 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 7-5310-1729-6/J·1421

（冀）〇〇二號

國內版定價 叁佰伍拾圓

版權所有

主編

楊伯達

故宮博物院研究員

# 凡例

- 一 《中國金銀玻璃琺琅器全集》係《中國美術分類全集》之組成部分。該全集分爲金銀器三卷、玻璃器一卷、琺琅器二卷共六冊。
- 二 選錄之器物均爲各時代精品。除器物本身的藝術價值外，兼顧其歷史藝術及考古價值。
- 三 本集內容分三個部分：一爲專論，二爲彩色圖版，三爲圖版說明。
- 四 爲方便國內外學術界讀者，中文版全部用繁體字排印。

# 唐元明清珐琅工藝總叙

楊伯達

(六一八——九〇七年, 一二七一——一九一一年)

近二十餘年, 中國古代珐琅工藝的研究工作取得了不少新成果。在考古發掘方面, 首次發現了唐吐蕃時期金胎掐絲珐琅牌飾<sup>①</sup>, 為研究我國古代掐絲珐琅提供了第一手資料。在科研方面, 發表了不少見解獨到的論文, 出版了一些圖文并茂的圖錄。<sup>②</sup>

關於我國古代珐琅工藝的基本概況及其重要成就, 筆者已在《中國古代金銀器玻璃器珐琅器概述》一文中作了初步介紹。經歷了十四年的繼續探討研究, 拙見已為多數研究人員所認同, 但對我國古代珐琅工藝的源頭和景泰珐琅鑒定標準這兩點上還是存在着不同見解。<sup>③</sup>這是正常的現象。相信在『百家爭鳴』、求同存異的大環境中, 上述分歧也是不難消除的。本文擬根據近十年珐琅史及其工藝的研究新成果及新發現, 對我國唐元明清珐琅工藝的時空構架中的若干重要問題作進一步的說明, 為今後中國珐琅史研究提供有利條件并打下牢固基礎。

由於本圖錄分為上下二冊, 故本文相應分為上下兩編: 上編為《唐元明——清雍正時期珐琅工藝》; 下編為《清代乾隆——宣統時期珐琅工藝》。

## 上編 唐元明——清雍正時期珐琅工藝 (六一八——九〇七年, 一二七一——一七三五年)

我們中華民族以其歷史悠久、文化發達、傳統優秀、持續發展而聞名於世, 並為後人留下了浩如烟海的典籍和豐富多彩的文物。僅以工藝美術來說, 已有不下數萬年的歷史。然而珐琅工藝比起石、玉、牙、骨、木、竹、陶、漆、銅、金、銀、玻璃等工藝來說, 顯得分外年輕, 歷史短淺, 其成就却又異常輝煌。她是一門昇軍突起、後來居上的新興工藝。

珐琅是外來工藝名稱的音譯。在我國古代文獻中所見的『佛菴』、『佛郎』、『佛郎』、『發藍』等詞均為珐琅的舊稱, 在注音譯字上有所不同, 實為同一物質或同一工藝。明清鑒賞著錄中的『大食窰』、『佛郎嵌』、『鬼國窰』、『鬼國嵌』等名稱, 也都是指珐琅工藝的不同製品而言。清內廷稱燒造珐琅工藝品的作坊為『珐琅作(廠)』。因其材料、工藝的不同而分為『掐絲珐琅』、『鑿胎珐琅』、『畫珐琅』、『燒藍』等不同品種。還有稱珐琅為『藥』或『釉』的。清代以來又稱『大食窰』為『景泰藍』。



珐琅呈粗細不等的粉末狀物態，不能單獨成器，必須附着於金、銀、銅等金屬物質或陶瓷、玻璃器上，是一種特殊的裝飾性材料。它是石英、瓷土、長石、硼砂以及金屬礦物為原料經燒煉成固態之後，再經研磨，成為粉末狀物質，它與陶瓷器表面的釉、玻璃同為一類物質，均為玻璃態物質，但在具體性能、工藝上與釉、玻璃又有所不同，有它的獨立性和特殊性。珐琅工藝在西方有着數千年的歷史，移植到我國之後也有了上千年的歷史。它雖然要依附於金屬、陶瓷或玻璃而存在，但它却是獨立的工藝行業。現代如此，古代也未必不是如此。按照我國傳統工藝分工，獨立的珐琅工藝僅包括金、銀、銅為胎的珐琅器，凡在金屬上敷塗珐琅的器物一律稱為珐琅工藝品。在我國，塗繪於陶瓷器和玻璃器上的珐琅稱為「珐琅彩」及「玻璃胎畫珐琅」，分別附屬於陶瓷或玻璃，故本冊不收「珐琅彩」和「玻璃胎畫珐琅」兩種珐琅工藝品或藝術品。

## 一、唐代珐琅工藝（六一八——九〇七年）

唐朝與大食的交往雖不密切亦有加，但大食寄傳入我國的時間迄今仍無線索可循。

一九八五年，青海省文物考古研究所於該省柴達木盆地都蘭縣熱水血渭發掘清理唐吐蕃時期一號墓時，發現了金胎掐絲珐琅牌飾、金胎掐絲嵌松石以及金掐絲蠅等六件金細工藝品。其中金胎掐絲珐琅牌飾共四件，有正方形（圖一）和梯形（圖二）兩種，以金薄板為地，正面邊框焊凸起的金米珠（或稱魚子珠）和金瓣股，方框內四角掐三葉紋各一，地子均焊金米珠，三葉紋之間各置一圓金掐絲圈，中心置五圓形金掐絲圈。在其金掐絲圈內填珐琅藥，焙燒、冷卻成器。珐琅表面呈上弧形凸起，似寶石鑲嵌。現珐琅表面呈乳白色，從其脫落處可見其原色為淡藍色，原本可能是淡藍色珐琅，說明現表面呈色係經長期埋入墓內已被蝕變，原色已變為乳白，并有針孔般的蝕坑。其背面地子上焊有十枝用金薄片捲成的金細管，其上再焊壓三條細長的金片，壓住金管使其不致移位或脫落。細金管可通過絲狀物或金鏈之類飾物。另有一件背面均用銅管和銅壓條，其四周生滿銅鏽，但其用途應是相同的（圖三）。因出土時位置已移動，與尸體關係已不可能復原，其功能已無法作出準確判斷。僅從器型分析，不外乎是縫綴於衣服上的飾物。也不排除它是金佩中的一個部件，或縫於革帶上作裝飾。關於其文化特徵，據發掘者研究，此金掐絲珐琅牌飾具有典型的中西亞金銀器的工藝特點，并充滿濃鬱的粟特藝術風格。其產地不外乎製於粟特或吐蕃某地，或在粟特金匠指導下在吐蕃地區製造的三種可能。這批金胎掐絲珐琅還未進行無損傷檢測，沒有掌握其化學成分和物理性能，這也影響到對它的定性。

另一件唐代珐琅現藏日本正倉院，是一面銀胎金掐絲珐琅鏡。此鏡以銀為胎，掐焊金絲內填珐琅入窑烘燒而成。珐琅呈透明無色及黃、綠、褐等多種色彩，較為鮮艷。掐絲嚴謹工緻，技藝嫺熟，富有盛唐風韻。據《新唐書·車服志》載：「庶人女嫁有花釵，以金銀琉璃塗飾之。」同書《百官志·掌冶署》亦載：「掌範鎔金、銀、銅、鐵及塗飾琉璃……」那麼，「花釵以金銀琉璃塗飾」與「塗飾琉璃」為何物呢？從兩項記載字面解釋，關善明先生認為是掐絲珐琅。<sup>⑤</sup>我認為可以這樣認定，塗上琉璃為飾的金銀花釵也就是金銀塗飾琉璃花釵，相當於我們今天常見的金銀燒藍製品，應為透明珐琅金銀花釵。掌冶署所造塗飾琉璃也應是金、銀、銅為胎的透明珐琅器。當然也不限首飾一類製品，上述銀胎金掐絲珐琅鏡即是一有力證據。疑其大食珐琅製品剛剛傳入，因其透明度與琉璃（即玻璃或琉璃磚瓦上之釉）相似，便稱珐琅為琉璃。



宋、遼、金正史與筆記、雜記等文獻資料均無涉及琺瑯的相關文字，有的間接材料亦不宜在此展開討論，恕不贅言。近五十年來考古工作者亦未發現過此期金銀琉璃塗飾首飾出土，金銀器中亦難見到製品。姑且暫付闕如，等待時機成熟時再討論此期琺瑯工藝。

## 二、元代琺瑯工藝（一二七一——一三六八年）

蒙古鐵騎改變了宋與大食國正常交往的狀況。一二〇六年漠北草原蒙古鐵木真統一蒙古各部稱汗，至滅南宋統一中國的六十餘年中，一二五八年蒙古旭烈兀占領巴格達，以毛氈裏哈里發傘斯塔辛姆於途中，令騎兵踏死之。至是，阿拉伯大食（黑衣）遂亡。蒙古鐵騎屠城時惟工匠得免，經常「取工匠隨軍」或「取工匠分於各營」，大批工匠淪為「軍匠」，或隨軍轉戰以補蒙古兵源之缺。這為大食窰工藝傳入我國提供了間接的而又可靠的綫索。大體可以確認，蒙古旭烈兀西征阿拉伯大食國的軍事行動中，被俘的工匠也包括掐絲琺瑯工匠，他們隨軍輾轉來到我國雲南、大都等地，傳播了「大食窰」工藝技術。

鑿胎琺瑯古稱「佛郎嵌」，產於歐洲，大體也在元代傳入我國。如一二三九——一二四二年蒙古大軍西征掃蕩歐洲時，將歐洲鑿胎琺瑯工匠擄至我國生產鑿胎琺瑯器并向中國人傳授了工藝技術。清人洪鈞在《元史譯文證補》中曾寫道：「憲宗（一二五一——一二五九年）時法國傳教士路卜洛克《東來紀事》云：「普刺特城有臺吞人，為焙金製器之工匠，蒙哥西征旋師，挈以至此。」并注：「臺吞即今德意志人。」<sup>⑤</sup>普刺特城位於我國新疆維吾爾自治區的西部，久已荒廢。<sup>⑥</sup>此記載與注釋也為元代鑿胎琺瑯傳入我國提供了有力的證據。

上述文獻記載提供了掐絲琺瑯和鑿胎琺瑯分別由阿拉伯和歐洲隨蒙古數次西征擄掠工匠至我國的某些背景，這也為明初曹昭《格古要論》所記「大食窰」與「佛郎嵌」的傳入理出了一個頭緒。

元代掐絲琺瑯實物故宮博物院有所收藏，於二十世紀七十年代末初步認定，於一九八七年正式發表三件。<sup>⑦</sup>後經十幾年的清理，這次提供罐、瓶、爐、鼎、球形薰爐、藏草瓶等十一件供本冊發表。

經過研究，現存元代掐絲琺瑯很有可能既有官造又有民製，而官造琺瑯（圖四——十二）在琺瑯質色、掐絲工藝以及形飾、鍍金上均勝民造（圖十三——十四）一籌。這批元代掐絲琺瑯的共同特點是：

**琺瑯** 質地堅硬、緻密、細膩、肥厚，表面孔眼甚少。色彩純正均勻、鮮艷明快，共有白、淺藍、藍、紅、赭、黃、深綠、草綠、黃綠、紫等色，以淺藍、深綠、紅、赭、黃、白等色為主，偶用紫、藍二色。質感如蚌如玉，白似碑礫，淺藍如松石，紅如辰砂，綠如碧玉。光澤柔和潤澤，似脂肪光澤，亦似玉光澤，故其實光含蘊、溢顯不晦，介乎透與不透之間，明快爽朗，毫無失透板結的感覺。

**掐絲** 銅絲有粗、細兩種，大型器用粗絲，小型器用細絲。兩種銅絲一般較為勻整，不見一絲有明顯的粗細差別。絲邊也較光滑，毛茬兒較少，亦不見劈絲，可能是用拔絲法製成的。掐工較為熟練，用短絲的較多，如勾蓮花往往一瓣一絲，拼接而成蓮花，一大葉往往用五六條短絲掐為局部，再拼接成整葉，偶有用長絲掐出一片三歧葉（圖七）。惟用單絲一種，不見雙勾掐絲，凡雙勾掐絲均為康熙或乾隆時期補配所為。

**鍍金** 從保存原貌的四件（圖六、八、十、十一）觀察，兩件官造珐琅鍍金較厚，迄今仍灼灼發光，當然也不排除清內廷重鍍。民造珐琅器鍍金已磨損生鏽，說明元代掐絲珐琅鍍金官民有差，厚薄有別。

**器型** 清人往往用元代殘器拼接配合成一非元非清的器型，但詳審其格調，其清人特點也是可以捕捉的（圖四），這與陶瓷或銅、漆、竹、木器型的特點。當然，這絕非其原貌，器型簡單樸素者才是其本來面貌。

**花紋** 這一批元代掐絲珐琅器的花紋均為圓形纏枝蓮，亦稱西番蓮或勾蓮。葉子較大，大多分為三層，長尖，往往用二三種珐琅，如綠、黃或綠、黃、紅（赭）。勾蓮花瓣有密有疏，密者有二十三瓣，疏者僅十二瓣。花有單瓣或重瓣兩種。花蕊往往是仰覆蓮或仰蓮托寶珠，亦有托石榴者。另有葡萄、蕉葉、柶子花、菊花、茶花等輔助性花紋。這些主輔圖案均具生動活潑的韻致，給人以生氣勃勃的美感。爲了使珐琅粘結牢固，在莖上附綴較多渦紋掐絲。

上述元代掐絲珐琅的共同特點鮮明、突出，珐琅質色特點顯著。明初尚可見，嗣後漸漸消逝。掐絲工藝持續較長，至明中葉尚有遺迹可尋。花紋的源頭來自宋代瓷器、紡織、石刻。這種大圓勾蓮三層大尖葉圖案也是宋定窑、磁州窑、龍泉窑的主體圖案。二者的關係孰爲源、孰爲流是不言而喻的。明代這種花紋還繼續使用了一段時間，不過神韻漸失，徒具形骸耳。

由此可以判斷，元代傳入大食窑之後不久，大食窑工藝便熔入中華文化大熔爐，鑄造出民族化、中國化的掐絲珐琅。

### 三、明代掐絲珐琅工藝（一三六八——一六四四年）

一三六八年，朱元璋領導的農民起義軍推翻了頑固推行殘酷的民族歧視壓迫政策以維護蒙古貴族利益的元王朝，建立了漢族地主階級專政的明王朝。爲順應廣大漢族民衆的心理與願望，朱元璋登上皇帝寶座後立即下詔，禁止辮髮、椎髻、胡服、胡名、胡姓，并恢復了唐制衣冠，士民皆束髮於頂。明王朝還采取了一些有利於恢復和發展生產的進步措施，并釋放了大量元朝手工業奴隸爲民，管理官營手工業工人方面也有所放鬆，這有利於明初恢復和發展經濟。手工業在元代基礎上有了發展和繁榮，在瓷器、絲織生產上都可以看到發展迹象。掐絲珐琅工藝也不例外，從文獻記載和遺留下來的掐絲珐琅文物可以找到它的綫索。

爲了介紹明代掐絲珐琅的成就及其衍變過程，擬分爲洪武——宣德、景泰、嘉靖以及萬曆等階段。

（一）洪武——宣德時期掐絲珐琅（一三六八——一四三五年） 明代洪武二十一年（一三八八年），文物鑒賞家曹昭撰《格古要論》，首次揭示在古老的工藝美術領域內出現了「大食窑」這一工藝新品種：

「（大食窑）以銅作身，用藥燒成五色花者……嘗見香爐、花瓶、盒兒、盞子之類……但可婦人閨閣之用，非士大夫文房清玩。」<sup>④</sup>  
曹昭并不知元及明初內廷亦造大食窑，而民間製造的才是婦人閨閣所用之實用器。

明永樂、宣德兩朝爲統一版圖，鞏固團結，對吐蕃、烏斯藏採取封賞通貢的和平政策，來往不絕。現藏拉薩西藏自治區博物館的銅鍍金掐絲珐琅番蓮紋僧帽壺即其重要例證，從此壺造型、色調來看，均有濃鬱的西藏文化特色。但，它確是永樂帝賞賜給西藏政教領袖而流傳下來的（圖三十四）。

以現存掐絲珐琅實物排比，不難發現一批與元代珐琅質地、掐絲、紋飾頗爲接近而又有某些新意的珐琅器物（圖十五——三六），仍以淺藍地爲主，偶有藍綠、黃綠作地色，采用了寶藍、姜黃、葡萄紫等色調。其珐琅質地、掐絲工藝均略遜於元代。其花紋中的勾蓮主紋接近元代，然其葉縮小，或爲三歧葉，或爲棗形葉；還出現了葡萄、山茶、菊、四季花、火焰、龍鳳等爲主紋的圖案。掐絲工藝已出現了隨意、潦草的苗頭，偶可見雙勾掐絲。當然，這批珐琅器中少數器物的絕對年代也不排除稍晚於永樂。

定爲宣德器中鑄有宣德年製（造）款的尚有七件（圖四三——四五，圖四七——五〇），珐琅質地、光澤稍差，但其鮮艷過之。掐絲工藝流暢，有如行雲流水而少拘謹，出現佛青色，花紋同早期。惟一一件銅鑿胎纏枝蓮紋圓盒（圖五〇），底有銅絲嵌紅色「宣德年製」款，其鑿工稍顯生拙，珐琅亦不够鮮明，可能焙燒時間及溫度不足所致。迄今已知英國大英博物館尚存宣德、御用監雙款掐絲珐琅龍紋大罐。這是一件難得的精品。

以有「宣德年製」款器作標準，排比出無款或後刻「景泰年製」款的珐琅器共七件（圖五一——五七），計有尊、爐二種，其爐居多，共六件。珐琅質地類似有款者，其鮮艷有過之而無不及，但其中一件（圖五七）因使用多年而稍顯陳舊。

從上述有款及無款宣德掐絲珐琅器在珐琅與掐絲上確與洪、永兩朝珐琅出現了變化，即珐琅質地不及前者堅硬，光澤減弱，但其色彩更爲鮮艷奪目，掐絲工藝嫺熟流暢。這種色彩上的新變化可能與宣德帝擅畫有關。若與同期五彩瓷器相比，無論在彩色的品種和鮮艷程度上都有所超越，確可給人以細潤可愛之感。過去，瓷學界有人主張，多彩的掐絲珐琅給予明代彩瓷以積極影響，確是不無道理的。

（二）景泰及明中期掐絲珐琅（一四五〇——一五二一年） 距曹昭《格古要論》行世七十一年之後，鑒賞家王佐增補了該書，於天順三年（一四五九年）出版了《新增格古要論》，增補了有關「大食窑」的內容，說明他確實目睹或耳聞了內廷所製之大食窑，贊譽其「細潤可愛」。從現存掐絲珐琅遺物也證實了王佐的上述評價是正確的。同時，他還指出雲南大食窑匠進京製掐絲珐琅器的一些情況。從文字判斷，王佐所見或耳聞之內廷所製掐絲珐琅可能是無款者。從英宗朱祁鎮復辟、代宗朱祁鈺被廢致死的背景分析，刻有景泰款的掐絲珐琅很快流出官外是可能的，但其款識却令人望而生畏，諱莫如深，被取下或鑿毀。王佐即使見到景泰款內廷珐琅亦惟恐避之不及。到了清代改朝換代之後，清人方寫在著錄中，贊其爲明代四大名玩之一，與永樂剔紅、宣德銅爐、成化鬥彩相提並論。由此可以估量，景泰掐絲珐琅的藝術水平是可觀的，進而引起清內廷和北京、揚州等民間珐琅作坊也爭先恐後地仿製景泰珐琅并向市場。但從當今我們所能見到的景泰款中可被斷爲真款者，不過寥寥幾件而已。另，臺北故宮博物院收藏一件鑄胎掐絲仰覆蓮圓盒，陰鑄「大明景泰年製」楷書橫排識也是真款識，但其成器年代可能略早。

銅胎掐絲珐琅勾蓮紋三象足爐（圖五九）、銅胎掐絲珐琅勾蓮紋觚（圖六〇）均爲陰文「大明景泰年製」楷書識，刻於銅塊或圓片上。經目驗確爲原配，器、款均可信。但珐琅、掐絲、花紋略有區別。勾蓮紋三象足爐（圖五九）與明早期、宣德珐琅接近，定爲景泰珐琅是穩妥的；勾蓮紋觚（圖六〇）的珐琅亦可與明早期、宣德珐琅連接，但出現了一定的變化，其橢圓形勾蓮與蝌蚪狀小葉確爲新出的形式，可以認爲它是景泰珐琅標準器物。屬於此類珐琅者於本冊刊出的另有九件（圖六一——六九）。當然，這并不意味着這九件均爲景泰珐琅，如銅胎掐絲珐琅纏枝蓮紋螭飾蒜頭瓶（圖六九），可能晚至成化、弘治甚至正德年間。

天順、成化、弘治、正德（一四五七——一五二二年）共六十四年，若加上嘉靖前期的二十二年，共約八十六年，這近一個世紀的內廷與民間的珐琅的情況可以說一無所知。目前祇能採取以景泰珐琅（圖五九、六〇）為上限，以嘉靖款珐琅為下限，將一批無款的明代珐琅放置於此期。這雖是一種權宜之計，但在目前的研究水平的條件下也不失之為一種妥當的解決方法。本冊刊出的共有二十二件（圖七一——九二）可比當於此期珐琅。

### （三）嘉靖朝掐絲珐琅（一五二二年——一五六六年）

嘉靖時期內廷珐琅僅有一件刻款者（圖九三），這是迄今所知惟一一件刻有「大明嘉靖年製」二直行楷書款者，其款識確真無疑，龍鳳圖案具有鮮明的嘉靖時期特點。可以認為此器為明嘉靖御用監所造內廷珐琅。遺憾的是因係出土之物，珐琅質色受到侵蝕。但若仔細觀察，仍不難辨認其本來面貌，其掐絲工藝雖講求法度，但已趨向狂放跌宕。珐琅質地尚屬堅細，仍具有松石光澤，計有淺藍、紅、黃、白、綠等色。淺藍似松石藍（土耳其玉色），紅色為棗紅色，黃色偏於淺淡，較明初期珐琅色彩有了很大的變化。白色因蝕重變為粉白，估計其本色可能類似碑礫白而光澤稍差，其傳承關係可謂比較清晰。以此器為標準厘定十一件（圖九四——一〇四）為嘉靖朝或其後期掐絲珐琅器發表於本冊，其中道教題材的雲鶴以及嬰戲、歲寒三友等圖案都是此期繪畫、陶瓷、漆器、織綉上常用的寓意題材。掐有這些圖案的珐琅定為嘉靖朝器想必不會有太大偏差的。

隆慶（一五六七——一五七二年）不過六年，有款的官窑瓷器遺世甚微，其掐絲珐琅則更難以考察。

### （四）萬曆朝掐絲珐琅（一五七三年——一六二〇年）

萬曆時期珐琅還是沿着明早、中期珐琅的道路繼續發展，同時也出現了一些變化。

本冊遴選明內廷燒造的有萬曆款識的盤、盒、蠟臺、薰爐、角端等掐絲珐琅十一件（圖一〇五——一一五），其中祇有梔子花燭盤（圖一一五）一件為「大明萬曆年製」款，可以了解萬曆年掐絲珐琅款識與瓷器上款識不同，多用「造」字而少用「製」字。與萬曆內廷珐琅相似而無款識的掐絲珐琅還有兩件觚（圖一一六、一一七）。上述宮廷造辦的萬曆掐絲珐琅有着鮮明的特點。據其遺存之多，也可推測萬曆朝所造掐絲珐琅甚多，遠遠超過嘉靖朝。

### 萬曆掐絲珐琅特點：

- （一）淺藍珐琅的使用較前期減少，地色往往用寶石藍、豆綠、白等珐琅，偏於用冷色調。
- （二）寶藍色珐琅透明度較好，類似藍寶石，萬曆朝珐琅使用較多。
- （三）紅色珐琅更為鮮艷，呈朱紅或珊瑚紅，與偏冷的地色對比往往非常突出，給人以熱烈而清朗之感。
- （四）所掐銅絲有粗細若干種，因器制宜。內廷珐琅多用較粗的銅絲，便於烘托鍍金效果。適應圖案要求，銅絲可長可短，有的一絲掐成一葉，花朵要按局部分掐再加以組合，偶亦用雙勾掐絲，如掐絲珐琅八寶紋長方熏爐（圖一一〇）以雙勾掐絲填實藍為波狀曲綫。
- （五）龍鳳、纏枝勾蓮等前期常用的宮廷圖案依然延續。此外，花卉圖案增多，如折枝五瓣花、四季花、靈芝、卍壽等圖案飾於器上，花朵、葉均變小。纏枝結構減少，折枝形式增多，布局轉為疏朗、明快。
- （六）宮廷珐琅鍍金較厚，光亮燦爛，以顯示其皇家富貴氣，確非民間珐琅鍍金所可企及者。
- （七）宮廷珐琅銅胎多厚重；民間珐琅略輕薄，以降低成本，加速流通。
- （八）銅胎有鑄造、打造兩種。鑄造器型規整、犀利、棱角分明，與瓷器、漆器不同。現存有折沿圓盤、折沿菊瓣盤（盒）、圓盒、雙盤相扣圓盒、

長方四足雙耳薰爐、三足鼎式爐、有脊觚等等。瑞獸有獅與角端兩種。

(九) 款識已如上述，「製」字款大為減少，多用「造」字款。這與瓷器、漆器不同，可能與治胎的鑄造、打造工藝有關，所以萬曆款識多為「大明萬曆年造」六字款，布局多為二直行楷書款。雙勾掐絲填朱色六字款較多(六件)，陰鑿楷書款識較少。

由此可知，萬曆內廷掐絲珐琅在珐琅上多用暖色(朱、紅)、中間色(果綠)，其寶藍、淺藍等冷色減弱。圖案上折枝小花小葉、布局疏落者增多。款識採用以「造」易「製」，擅用雙勾掐絲紅珐琅的做工，這一特點一目了然，不難識辨。

尚有明晚期宮廷、民間所造無款掐絲珐琅(圖一一九——一三二)，幾種做工并存，豐富了此期掐絲珐琅園地，以紅、黃、果綠等色，偶亦用紫，對比強烈，鮮艷醒目。掐絲以細絲為主，掐工隨意潦草、不拘細節，多用雙勾掐絲。圖案變形，具有民間藝術芳香，空白處填密集的掐絲雲紋。鍍金淡薄，多已完全脫落，祇有少數鍍金完好者(圖一三二)。花莖一律用雙勾掐絲。這批珐琅器與萬曆內廷珐琅在珐琅色彩上相當一致，可以視為萬曆朝珐琅，但其掐絲與圖案又與萬曆朝珐琅不同，疑其產地既非內廷，亦非京都，可能是某一邊遠地方的特殊產品。這種特殊風格的珐琅器不僅貢入朝廷，現藏於故宮博物院，還散見於其他博物館，如西南邊陲的原西藏自治區博物館籌備處也有收藏，說明其分布并非集中一地，還散落於若干地方。聯繫明人著錄，筆者疑其為雲南產品，明末或清初先後貢進內廷并流入西藏。

#### 四、清代康熙、雍正時期珐琅工藝(一六四四——一七三五年)

一六四四年，清太宗子，年幼的福臨在清軍的擁戴下自瀋陽如北京，十月於明故宮太和殿即皇帝位，改元順治，共臨政十八年。

清初推行了「跑馬圈地」和民族歧視政策，破壞了生產，社會狀況更加混亂。遂後，由於采取了行之有效的措施，糾正了初期的錯誤政策，促成社會生產漸趨恢復。一六六二年，玄燁沖齡即皇帝位，改元為康熙。他執行了「滋生人口，永不加賦」的政策，促進生產發展，迎接了康雍乾盛世的降臨。在東方出現了土地廣袤、經濟發達、文化繁榮、鞏固統一的強盛封建大帝國。在這一社會背景下，康、雍、乾三朝(一六六二——一七九五年)珐琅工藝得到空前的繁榮和巨大的發展，猶如百花爭妍、萬紫千紅的花壇，散發着濃郁的藝術芬芳。一八四〇年鴉片戰爭後，清王朝逐漸淪為半封建半殖民地社會，百業凋敝，民不聊生，珐琅工藝也受到嚴重摧殘，生產墮入低谷，難以為繼，猶在外國珐琅的影響下改變了原有藝術面貌，努力開闢國外市場，將產品輸往海外。這如同打了一劑強心針，又得到了一定的發展。這種改進發展的局面維持到二十世紀上半葉。

(一) 康熙時期掐絲珐琅工藝(一六六二——一七三二年) 順治在位十八年，處於改朝換代、百廢待興的大動蕩時期，前明留下的掐絲珐琅業也祇能苟延殘喘，勉強維持。康熙時期人口滋生、生產發展、城鄉繁榮、社會安定。是時，珐琅工藝也得到相應的發展。康熙十九年(一六八〇年)設武英殿造辦處，下置珐琅作。康熙五十七年(一七一八年)奏准，珐琅作改歸養心殿造辦處。◎養心殿造辦處何時建立不明，疑其於順治初年已建。內廷珐琅作的主要業務是燒造掐絲珐琅、單色透明珐琅，并試製燒成畫珐琅，都取得了顯著成就。京都也有着龐大的掐絲珐琅工藝作坊，燒藍由首飾樓製作。本冊刊印康熙時期珐琅共六十八件(圖一三三——二〇一)，說明康熙時期內廷與民間的掐絲珐琅業的規模與水平相當卓著，已非昔比。



康熙內廷掐絲琺瑯由琺瑯作（廠）承造，同時民間廠肆所造掐絲琺瑯亦隨貢進入宮廷。本冊刊出的康熙年製款掐絲琺瑯八件，其款識有「大清康熙年製」陰楷三直行識（圖一三三、一四七、一四八）、「大清康熙年製」篆書三直行款（圖一三四）、「大清康熙年製」陽楷三直行款（圖一三五）、「康熙年製」陰楷二直行識（圖一四二、一四三、一四九）等四種款識，可以分爲三種不同琺瑯：

四——圖一四二等九件屬此類涅琺瑯器。

蠟光琺瑯 光澤具有藍松石效果，呈蠟光。淺藍、白、綠、紅琺瑯光澤較強，黃色琺瑯淺淡。銅絲較粗，掐絲甚活躍流利。鍍金較厚，呈足赤光彩。以此琺瑯、掐絲仿造明初所造者亦是綽綽有餘的。如圖一四三——一四七等五件可屬此種蠟光琺瑯一類。

五——圖一四九均屬此類琺瑯。這種螢光琺瑯成爲康熙時期以至乾隆時期琺瑯的主流。

康熙晚期內廷與民間琺瑯工藝均十分繁榮，大批燒造仿宣德、仿景泰及本朝作工的琺瑯器，豐富多彩，琳琅滿目（圖一五〇——二〇〇），其中不乏精美者。如仿宣德琺瑯有圖一五四、圖一八二、圖一八四三器，仿景泰琺瑯有圖一五〇、一五一、一五九、一六〇、一八三、一八五、一八八、一九二、二〇〇等九器。康熙本朝作工的有圖一七六、一七九、一八八、一九一、一九二、一九四、一九五等七件。民間廠肆掐絲琺瑯器有圖一六九、一七〇、一七一、一八七、一九〇、一九六等共六件。足以反映康熙朝多種琺瑯的獨特面貌及其各有千秋的藝術風采。

（二）雍正時期掐絲琺瑯工藝（一七二三——一七三五年） 雍正時期掐絲琺瑯長期以來其面貌模糊不清，查《養心殿造辦處各作成做活計清檔》（簡稱《清檔》），所記雍正時期燒造掐絲琺瑯共二十八件，其中仿景泰琺瑯十二件，仿西洋琺瑯二件，時作十四件。大陸各博物館均未發現雍正款掐絲琺瑯，成爲我國清代琺瑯史上的一個空白。九十年代始知臺北故宮博物院收藏一件清宮舊藏「雍正年製」款掐絲琺瑯綠地鳳耳豆。⑤豆形仿戰國青銅器，通身掐密集團圈紋，填透明綠色琺瑯，在康乾掐絲琺瑯中極爲罕見。經與《清檔》核對，恰有「雍正七年五月初四日仿得金胎綠色掐絲琺瑯豆一件」的記載。⑥而此豆爲銅胎，可能略晚於金胎綠色掐絲琺瑯豆。而此金胎、銅胎兩件掐絲琺瑯豆均直接或間接地仿自西洋掐絲綠地琺瑯盒，其名稱應爲「銅胎掐絲綠地白珠紋豆」。

銅胎掐絲琺瑯纏枝蓮紋盞口梅瓶（圖二〇一）纏枝勾蓮仿明，肩下一條花紋帶及盞口暴露了清仿的破綻，底鏤減地「景泰年製」仿宋體陽文二直行戳子款。此款不見於康熙年仿景泰器。從其仿宋體之工整嚴謹來看亦非乾隆朝仿款，而雍正早期仿宋體極其盛行，故疑此器應爲雍正早期仿景泰器。

（三）康熙時期畫琺瑯（一六六二——一七三二年） 康熙帝玄燁身受傳統的儒學教育，同時又喜愛由傳教士引入內廷的西方文化、科學儀器和日常用器。傳教士發現康熙帝對西方畫琺瑯情有獨鍾，稱「康熙皇帝對歐洲的琺瑯着了迷，想盡法子將畫琺瑯的新技術引進到宮中作坊來……」。⑦這雖是傳教士馬國賢在康熙五十五年（一七一六年）七月的日記，也反映了康熙帝確已可能引進了西方畫琺瑯工藝技術，其始年不會早於康熙十九年（一六八〇年）設武英殿造辦處之時。但上世紀七十年代中期，已從現存康熙款畫琺瑯中發現了一批不成熟的早期畫琺瑯遺物，曾遴選其中五件作過介紹。⑧這五件早期畫琺瑯似乎運用掐絲琺瑯、玻璃、彩瓷器的經驗，用本國琺瑯原料創製成功了清宮第一代畫琺瑯。當然，也不排除西方傳教士畫家及畫琺瑯匠人傳授西方畫琺瑯工藝經驗。本冊所刊銅胎畫琺瑯山水圖雙耳爐（圖二〇二）、銅胎畫琺瑯折枝花卉紋盞碗（圖二〇三）、銅胎畫琺瑯仙人圖

梅瓶(圖二〇四),即是康熙畫珐琅草創期的作品。康熙朝創製成功的畫珐琅器有蓋碗、蓋盅、鹵壺、碗、直頸瓶、花籃、三足爐、四足爐、葵瓣盆、瓜式盆、菊花盆、撇口瓶等多種形式。珐琅有黃地、白地、深藍地、湖藍地、藕荷色地、二色地等,惟以黃為貴。珐琅色彩有粉紅、紫紅、黃綠、深綠、淺綠、寶藍、藍、黃、褐、紫、黑、淺藍、深烟色等色彩。圖案有梅樹、牡丹、西番蓮、纏枝花卉、花蝶、山水、蝠桃等多種題材。款識多用四字御用款,與其他器物不同,亦與雍、乾二朝畫珐琅款識不同,說明了玄燁該有多少熱愛和重視畫珐琅的燒造成功。「康熙年製」楷書二直行款、寶藍色「康熙御製」楷書款、紅色「康熙御製」楷書二直行印章款、深烟色雙圓圈「康熙御製」楷書二行款、藍色雙方欄「康熙御製」楷書二直行款、描金「康熙御製」楷書款等形式繁多,但其字體一致。款識色有藍、紅、深烟色及金色,而以藍為主。這些成熟了的康熙畫珐琅以珐琅細膩、平薄、色正、明快見長。繪工多以工筆花卉為主,無不生動有致,山水為青綠,仿「四王」派手筆,似出自畫院名手。

銅胎仿古銅珐琅爐(圖二二一)屬於透明珐琅,姑且附於畫珐琅之後作一扼要介紹。此爐通體施仿古銅色透明珐琅,兩耳施赭色透明珐琅,內塗透明綠珐琅,是以三種透明珐琅仿製宣德鼎彝。爐底中心描泥金「康熙御製」楷書款。

(四) 雍正時期畫珐琅(一七二三——一七三五年) 雍正帝即位後,整頓了養心殿造辦處,建立了一系列管理制度和多種賬簿。雍正三年(一七二五年)建立圓明園造辦處<sup>⑤</sup>,將內廷匠人置於身邊加強管理。

雍正朝內廷畫珐琅,在康熙朝業已成熟了的畫珐琅工藝基礎上又出現了一些變化。據《清檔》記載,雍正帝即位之初對內造工藝殊為不滿,雍正三年(一七二五年)降旨:「凡做的活計好的刻字,不好的不必刻字。」<sup>⑥</sup>雍正五年(一七二七年),批評內廷活計有「外造之氣」,不要失去「內廷恭造之式」。<sup>⑦</sup>雍正六年(一七二八年),又批評「畫造珐琅樣粗俗,材料亦不好」。<sup>⑧</sup>雍正八年,還命郎世寧畫金胎珐琅杯,「要畫好些的花樣」<sup>⑨</sup>,以企盼能提高畫珐琅的藝術水平。同年已見成效,便獎賞畫鼻烟壺人譚榮、煉珐琅料人鄧八格以及太監、匠役每人酌賞十兩銀子。<sup>⑩</sup>雍正十年(一七三二年),又賞畫百花斗方山水畫珐琅人鄒文玉銀五兩。<sup>⑪</sup>於同年十二月二十八日又賞給十兩。<sup>⑫</sup>雍正十年,表揚水墨珐琅「甚好」。<sup>⑬</sup>雍正十一年(一七三三年),加賞鄒文玉每月錢糧銀一兩。<sup>⑭</sup>從上述零星的《清檔》記載,可以了解雍正時期內廷畫珐琅工藝大致在雍正八年逐漸好轉。內廷畫珐琅人有林朝楷<sup>⑮</sup>、周岳、吳士琦、張琪、鄭麗南、譚榮、鄒文玉、戴恒、湯振基等。所用珐琅有來自歐洲燒造、廣州燒造和內廷燒造的。據雍正六年《清檔》記載,計有西洋珐琅料九色,舊有西洋珐琅料九色,新煉珐琅料九色,新增珐琅料九色,共三十六色,實有白色、軟白色、月白色、藕白色、黃色、秋香色、綠色、淺綠色、亮青色、深亮綠色、淺亮綠色、松綠色、亮綠色、淺藍色、藍色、松黃色、淡松黃綠色、醬色、深葡萄色、青色、黑色等二十一色。<sup>⑯</sup>《清檔》所記尚存的有:雍正十年頒賜山東曲阜孔廟銅胎畫珐琅黃地纏枝牡丹紋五供<sup>⑰</sup>(圖二二二——二二五),足以代表雍正晚期畫珐琅風格面貌。

遴選帶有雍正年製款畫珐琅十四件(圖二二六——二二九),均為「雍正年製」四字款,有藍、紅、黑三色,以藍色款為主。書體有仿宋、楷書二種。格式分為雙方框楷書雙行款、方框仿宋體、藍雙方框朱書仿宋二直行款、雙螭環抱三色楷書款、彩繪綠葉黃柿紅色蝙蝠圖柿中心藍色款。器型有圓筒形盒、八寶、冠架、香插、鹵壺、橢圓盤、五頸瓶、筒式爐、燭臺、盞托、麥斗、帶蓋水丞、雙桃水丞。珐琅地色有黃、黑、藕荷等單色地外,往往是二色或三色等多彩地色。花樣所用顏色相當豐富,變化微妙,難以計數。黑色珐琅使用較多,據《清檔》載是仿洋漆所致,反映了雍正帝個人愛好。珐琅光澤稍弱,色調凝重渾厚,明快不足。花紋布局飽滿繁縟,繪畫少用工筆寫生,而多用圖案退暈,確與康熙畫珐琅有了變化。這種變化是正面還是負面值得探討,若從珐琅色彩、光澤、構圖、筆法來看,似不及康熙,缺少康熙畫珐琅那般陽剛之氣,可以說其變有得有失。



總之，康熙朝不僅奠定了清代珐琅工藝的深厚基礎，還達到了極高的水平。不可否認的是業已形成它特有的爽朗明快、富有陽剛之氣的時代風格。雍正朝加強了對內廷造辦的控制，提出了「內廷恭造之式」，確立了精、細、秀、雅的藝術標準，確與康熙時期珐琅工藝藝術風貌有所不同，出現了明顯變化，工謹豐滿、精緻秀雅是其時代特點。總之，康、雍二朝珐琅工藝確為乾隆時期珐琅工藝的全面發展打下了牢固的基礎。

二〇〇一年九月七日

注釋：

① 青海省文物考古研究所許新國所長慷慨提供信息及彩片，特此致謝。

② 迄今已發表的中國古代珐琅論文（專著）有：明·曹昭：《格古要論》（《影印文淵閣四庫全書》八七一册）；明·王佐：《新增格古要論》十二卷本（故宮博物院圖書館藏）；程道腴譯：《珐琅工藝學》（臺灣·一九七九年），程道腴等：《珐琅學》（臺灣·一九八〇年）；朱家潛：《銅胎掐絲珐琅和銅胎畫珐琅》（《文物》一九六〇年一期四十五頁）；楊伯達：《景泰掐絲珐琅的真相》（《故宮博物院院刊》一九八一年二期十三頁）；呂堅：《康熙珐琅瑣議》（《故宮博物院院刊》一九八一年三期九十四頁）；劉萬航：《源流——兼談製作技術》（《中國景泰藍》月刊·一九八三年六月一卷三期八十一頁）；平安：《認識珐琅釉藥》（臺灣《工藝家》一九八三年七期）；劉萬航：《內填珐琅》（《中國景泰藍》月刊·一九八四年八月·十七期六十八頁）；張臨生：《我國明代早期的掐絲珐琅工藝》（《東吳大學中國藝術史集》·一九八七年十五卷二百六十六頁）；張臨生：《試論清宮畫珐琅工藝發展史》（《故宮學術季刊》十七卷三期二十五——三十八頁）、楊伯達：《中國美術全集·工藝美術·十》（一九八七年三月）；夏更起：《對故宮博物院藏部分掐絲珐琅器時代問題的探討》（《故宮博物院院刊》一九九二年三期三十頁）；李久芳：《中國銅胎起綫珐琅及其起源》（《故宮博物院院刊》一九九四年四期十三頁）；陳夏生：《明清珐琅器展覽圖錄》（臺北故宮博物院·一九九九年二月）。

③ 主張中國掐絲珐琅起於明代者，見祝重壽《關於中國銅胎掐絲珐琅（景泰藍）的起源問題》（《故宮博物院院刊》一九九二年第三期三十二——三十五頁）。關於景泰珐琅標準器的不同意見，詳見李久芳《中國銅胎起綫珐琅及其起源》（《故宮博物院院刊》一九九四年第四期十九頁六——二十二頁）。

④ 關善明：《中國古代玻璃》七十頁右排一——五行（香港中文大學文物館·二〇〇一年）。

⑤ 同④。

⑥ 《元史譯文證補》卷二十六·上·「普刺」。

⑦ 岑仲勉：《中外史地考證》下冊·「不刺城」（中華書局·一九六二年）。

⑧ 詳見《中國美術全集·工藝美術編·金銀玻璃珐琅器》圖二九一——二九三；《珐琅器工藝》二十三頁第三、四段（一九八七年三月）。

⑨ 明·曹昭：《格古要論》卷下·四頁「大食窰」（《影印文淵閣四庫全書》八七一册一〇八頁）。

⑩ 明·王佐：《新增格古要論》十二卷本·卷之七·二十三後增「大食窰」（故宮博物院圖書館藏）。

⑪ 趁「海峽兩岸古玉學會議」之機，承蒙臺北故宮博物院院長關照，得以再次同驗摩挲該器。受益匪淺，特致謝意。另詳見陳夏生《明清珐琅工藝概論》六十六頁。「一·明景泰掐絲珐琅番蓮紋盒」（臺北故宮博物院一九九九年）。

⑫ 《大清會典事例》卷千一百七十三（光緒版）。

⑬ 同⑫，一〇一——一〇二頁「二九·清雍正掐絲珐琅鳳耳豆」。

- ④《養心殿造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《清檔》；中國第一歷史檔案館藏，下略）三三〇六·琺琅作·雍正五年九月二十五日。
- ⑤《清檔》雍正五年九月二十五日：「據圓明園來帖，內稱九月二十二日郎中海望持出西洋掐絲琺琅盒一件，奉旨：「着仿做。欽此。」」
- ⑥同⑤。
- ⑦拙文：《康熙款畫琺琅初探》四十二——四十八頁（《故宮博物院院刊》一九八〇年第四期）。
- ⑧《清檔》三二九四號·雍正三年九月十五日。
- ⑨同⑧，雍正三年二月二十九日。
- ⑩《清檔》三三一〇號·雍正五年三月初三日。
- ⑪《清檔》三三一四號·雍正六年二月十七日。
- ⑫《清檔》三三三二號·雍正八年十月二十六日。
- ⑬同⑫，三三三二號·雍正八年三月初六日。
- ⑭《清檔》三三四九號·雍正十年七月初一日。
- ⑮同⑭，三三四九號·雍正十年十二月二十八日。
- ⑯同⑭，三三四九號·雍正十年四月十九日。
- ⑰《清檔》三三六〇號·雍正十一年五月初一日。
- ⑱同⑰，三三一八號·雍正六年七月十一日。
- ⑲同⑱，三三一〇號·雍正五年十一月二十七日。
- ⑳同⑲，三三四九號·雍正十年四月二十九日。