

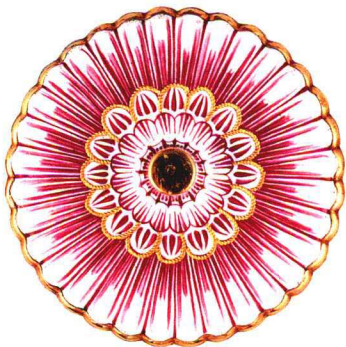
金属胎珐琅器



故宫博物院藏文物珍品大系

故宫博物院藏文物珍品大系

金属胎珐琅器



主编：李久芳

上海科学技术出版社

商务印书馆（香港）

金属胎珐琅器

Metal-bodied Enamel Ware

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum

主 编 李久芳

副 主 编 陈丽华 张 荣

编 委 李永兴 倪如荣

摄 影 刘志岗

出 版 人 陈万雄 胡大卫

编辑统筹 张倩仪

编辑顾问 吴 空

责任编辑 田 村 周祖贻 王占军

设 计 严欣强

出 版 上海世纪出版股份有限公司
上海科学技术出版社
上海钦州南路 71 号

商务印书馆(香港)有限公司
香港筲箕湾耀兴道5号东汇广场8楼

制 版 中华商务彩色印刷有限公司
香港新界大埔汀丽路36号中华商务印刷大厦

印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦

版 次 2001年11月第1版第1次印刷
2008年 2月第1版第2次印刷
©2001 商务印书馆(香港)有限公司 (繁体版)
上海科学技术出版社 (简体版)
©2001 商务印书馆(香港)有限公司

规 格 大16开 (216 × 286mm) 288面

国际书号 ISBN 978-7-5323-6316-2

版权所有，不准以任何方式，在世界任何地区，以中文或其他任何文字翻印，仿制或转载本书图版和文字之一部分或全部。

© 2001 The Commercial Press (Hong Kong) Ltd. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

本版图书仅在中国大陆地区发行。

Condition of sale

This book is sold subject to the condition that it shall, by way of trade or otherwise, be distributed in Mainland China only.

故宫

博物院藏文物珍品大系

故宫博物院藏文物珍品大系

特邀顾问：（以姓氏笔画为序）

| | | |
|-----|-----|-----|
| 王世襄 | 王 尧 | 李学勤 |
| 启 功 | 张政烺 | 金维诺 |
| 宿 白 | | |

总编委：（以姓氏笔画为序）

| | | |
|-----|-----|-----|
| 于倬云 | 朱诚如 | 朱家溍 |
| 孙关根 | 杜迺松 | 李辉柄 |
| 邵长波 | 张忠培 | 肖燕翼 |
| 杨 新 | 杨伯达 | 单国强 |
| 郑珉中 | 胡 锤 | 施安昌 |
| 耿宝昌 | 徐邦达 | 徐启宪 |
| 聂崇正 | | |

主 编： 杨 新

编委办公室：

| | | | |
|------|-----|-----|-----|
| 主 任： | 徐启宪 | | |
| 成 员： | 冯乃恩 | 杜迺松 | 李辉柄 |
| | 邵长波 | 单国强 | 郑珉中 |
| | 胡 锤 | 秦凤京 | 郭福祥 |
| | 聂崇正 | | |

总摄影： 胡 锤



总序

杨新

故宫博物院是在明、清两代皇宫的基础上建立起来的国家博物馆，位于北京市中心，占地72万平方米，收藏文物近百万件。

公元1406年，明代永乐皇帝朱棣下诏将北平升为北京，翌年即在元代旧宫的基址上，开始大规模营造新的宫殿。公元1420年宫殿落成，称紫禁城，正式迁都北京。公元1644年，清王朝取代明帝国统治，仍建都北京，居住在紫禁城内。按古老的礼制，紫禁城内分前朝、后寝两大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，辅以文华、武英两殿。后寝包括乾清、交泰、坤宁三宫及东、西六宫等，总称内廷。明、清两代，从永乐皇帝朱棣至末代皇帝溥仪，共有24位皇帝及其后妃都居住在这里。1911年孙中山领导的“辛亥革命”，推翻了清王朝统治，结束了两千余年的封建帝制。1914年，北洋政府将沈阳故宫和承德避暑山庄的部分文物移来，在紫禁城内前朝部分成立古物陈列所。1924年，溥仪被逐出内廷，紫禁城后半部分于1925年建成故宫博物院。

历代以来，皇帝们都自称为“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》），他们把全国的土地和人民视作自己的财产。因此在宫廷内，不但汇集了从全国各地进贡来的各种历史文化艺术精品和奇珍异宝，而且也集中了全国最优秀的艺术家和匠师，创造新的文化艺术品。中间虽历经改朝换代，宫廷中的收藏损失无法估计，但是，由于中国的国土辽阔，历史悠久，人民富于创造，文物散而复聚。清代继承明代宫廷遗产，到乾隆时期，宫廷中收藏之富，超过了以往任何时代。到清代末年，英法联军、八国联军两度侵入北京，横烧劫掠，文物损失散佚殆不少。溥仪居内廷时，以赏赐、送礼等名义将文物盗出宫外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宫文物再次遭到严重损失。尽管如此，清宫的收藏仍然可观。在故宫博物院筹备建立时，由“办理清宫善后委员会”对其所藏进行了清点，事竣后整理刊印出《故宫物品点查报告》共六编28

册，计有文物117万余件（套）。1947年底，古物陈列所并入故宫博物院，其文物同时亦归故宫博物院收藏管理。

二次大战期间，为了保护故宫文物不至遭到日本侵略者的掠夺和战火的毁灭，故宫博物院从大量的藏品中选出器物、书画、图书、档案共计13427箱又64包，分五批运至上海和南京，后又辗转流散到川、黔各地。抗日战争胜利以后，文物复又运回南京。随着国内政治形势的变化，在南京的文物又有2972箱于1948年底至1949年被运往台湾，50年代南京文物大部分运返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宫博物院于南京建造的库房中。

中华人民共和国成立以后，故宫博物院的体制有所变化，根据当时上级的有关指令，原宫廷中收藏图书中的一部分，被调拨到北京图书馆，而档案文献，则另成立了“中国第一历史档案馆”负责收藏保管。

50至60年代，故宫博物院对北京本院的文物重新进行了清理核对，按新的观念，把过去划分“器物”和书画类的才被编入文物的范畴，凡属于清宫旧藏的，均给予“故”字编号，计有711338件，其中从过去未被登记的“物品”堆中发现1200余件。作为国家最大博物馆，故宫博物院肩负有搜藏保护流散在社会上珍贵文物的责任。1949年以后，通过收购、调拨、交换和接受捐赠等渠道以丰富馆藏。凡属新入藏的，均给予“新”字编号，截至1994年底，计有222920件。

这近百万件文物，蕴藏着中华民族文化艺术极其丰富的史料。其远自原始社会、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代两宋、元、明，而至于清代和近世。历朝历代，均有佳品，从未有间断。其文物品类，一应俱全，有青铜、玉器、陶瓷、碑刻造像、法书名画、印玺、漆器、珐琅、丝织刺绣、竹木牙骨雕刻、金银器皿、文房珍玩、钟表、珠翠首饰、家具以及其他历史文物等等。每一品种，又自成历史系列。可以说这是一座巨大的东方文化艺术宝库，不但集中反映了中华民族数千年文化艺术的历史发展，凝聚着中国人民巨大的精神力量，同时它也是人类文明进步不可缺少的组成元素。

开发这座宝库，弘扬民族文化传统，为社会提供了解和研究这一传统的可信史料，是故宫博物院的重要任务之一。过去我院曾经通过编辑出版各种图书、画册、刊物，为提供这方面资料作了不少工作，在社会上产生了广泛的影响，对于推动各科学术的深入研究起到了良好的作用。但是，一种全面而系统地介绍故宫文物以一窥全豹的出版物，由于种种原因，尚未来得及进行。今天，随着社会的物质生活的提高，和中外文化交流的频繁往来，

无论是中国还是西方，人们越来越多地注意到故宫。学者专家们，无论是专门研究中国的文化历史，还是从事于东、西方文化的对比研究，也都希望从故宫的藏品中发掘资料，以探索人类文明发展的奥秘。因此，我们决定与香港商务印书馆、上海科学技术出版社共同努力，合作出版一套全面系统地反映故宫文物收藏的大型图册。

要想无一遗漏将近百万件文物全都出版，我想在近数十年内是不可能的。因此我们在考虑到社会需要的同时，不能不采取精选的办法，百里挑一，将那些最具典型和代表性的文物集中起来，约有一万二千余件，分成六十卷出版，故名《故宫博物院藏文物珍品大系》。这需要八至十年时间才能完成，可以说是一项跨世纪的工程。六十卷的体例，我们采取按文物分类的方法进行编排，但是不囿于这一方法。例如其中一些与宫廷历史、典章制度及日常生活有直接关系的文物，则采用特定主题的编辑方法。这部分是最具有宫廷特色的文物，以往常被人们所忽视，而在学术研究深入发展的今天，却越来越显示出其重要历史价值。另外，对某一类数量较多的文物，例如绘画和陶瓷，则采用每一卷或几卷具有相对独立和完整的编排方法，以便于读者的需要和选购。

如此浩大的工程，其任务是艰巨的。为此我们动员了全院的文物研究者一道工作。由院内老一辈专家和聘请院外若干著名学者为顾问作指导，使这套大型图册的科学性、资料性和观赏性相结合得尽可能地完善完美。但是，由于我们的力量有限，主要任务由中、青年人承担，其中的错误和不足在所难免，因此当我们刚刚开始进行这一工作时，诚恳地希望得到各方面的批评指正和建设性意见，使以后的各卷，能达到更理想之目的。

感谢香港商务印书馆、上海科学技术出版社的忠诚合作！感谢所有支持和鼓励我们进行这一事业的人们！

1995年8月30日于灯下



导言

李久芳

从故宫藏品看中国金属胎珐琅工艺之发展

金属胎珐琅器是以金属制胎，用石英、长石为主要釉料烧炼成的五彩缤纷的珐琅制品，按制造方法和工艺特点，可分掐丝珐琅和画珐琅两大类。掐丝珐琅，俗称“景泰蓝”，是起线珐琅的主要品种，起线珐琅还包括錾胎起线和稍后出现的锤鏊起线两种，掐丝珐琅和錾胎起线珐琅大约在13世纪中叶从阿拉伯地区传入中国。画珐琅，俗称“洋瓷”，大约17世纪初由欧洲传入中国。这两种不同特点的珐琅制品传入中国后，其技术也随之为中国工匠所接受，并很快制作出具有中国民族风格的工艺品。由于金属胎珐琅器制造工艺复杂，釉料配制和烧造技术难度大，生产成本高，所以这种珍贵的珐琅制品开始很长时期主要在宫廷中制作，供皇帝及皇室享用。也有少量珐琅器作为贵重礼物由皇帝恩赐给王公大臣，民间则很少流传。

北京故宫博物院收藏的皇家御用珐琅器约六千余件，历史传承关系清楚。本卷选出二百四十四件有代表性的珍贵藏品，从中可看出中国金属胎珐琅工艺的发展脉络和成就，并为“景泰蓝”的断代研究提供了重要资料。在编辑时，我们对改制的器物，以其主体部位中时代最早的部分作为断代依据。如馆藏元代珐琅器已无一件整器，但被改制的器物中有部分属于元代旧器的，则列入元代。对于明代景泰年间的珐琅器，迄今为止，尚无法确定其标准器，只能按工艺风格笼统地归入明代中期。

一、中国掐丝珐琅的历史渊源

中国掐丝珐琅起源于何时，历史上无明确记载，最早的文献是元末明初人曹昭所著《格古要论》，其中“窑器论”说：“大食窑，以铜作身，用药烧成五色花者，与佛朗嵌相似……又谓鬼国窑。”所谓“大食窑”已被诸多学者确认为金属胎掐丝珐琅器。《格古要论》在明初

即已有刊行，书中所记诸多内容应源于元代后期。因此，对探讨珐琅器的渊源十分重要。

所谓“佛朗”即“佛森”音的转译，是唐宋以来中国对东罗马（拜占廷）帝国的称谓。4世纪，以君士坦丁堡为中心的拜占廷帝国，继承了古罗马和古埃及的艺术，其中包括后世很盛行的铜胎掐丝珐琅工艺。并在此基础上创造出具有浓厚东方色彩的拜占廷风格的珐琅器，其表现题材主要是宣扬王权和基督教神学。12世纪前后，又兴起了錾胎起线珐琅，而此时掐丝珐琅制作工艺则已传入西亚地区，并盛极一时。目前，保存在因斯布鲁克斐狄南德拉姆美术馆的铜胎掐丝珐琅盘，从其铭文可知该盘是12世纪前半叶由两河流域阿米德地方制造的，它是研究大食窑器历史的重要例证。

所谓“大食”，是唐宋以来中国对阿拉伯地区穆斯林的泛称，当时两地往来甚密。《格古要论》中说与大食窑器（即掐丝珐琅）相似的佛朗嵌只能是錾胎起线珐琅。二者制造技术基本相同，仅为掐丝起线和錾胎起线的区别，如不仔细观察，甚至难以分辨。这种直接在金属胎上錾花起线，再填入釉料烧出来的珐琅器，釉料如镶嵌般填到胎体上，故后人习惯上称之为“嵌珐琅”。《格古要论》既云大食窑器与佛朗嵌相似，那么可以推测，佛朗嵌当先于大食窑器传入中国，只是目前尚未见到可靠的实物例证。

此外，还有些学者认为，根据日本正仓院收藏的银镜，背饰有掐丝起线的三色花瓣，青海都兰出土吐蕃时的金胎掐丝淡蓝釉牌饰，说明珐琅工艺早在唐代时即已传入。但二者均为孤例，且釉的成分未经测试，尚无法和后世的中国珐琅制作联系起来。

二、元代掐丝珐琅的风格与特点

中国制造的掐丝珐琅，目前有年款可考的，始于明代宣德年间。但从北京故宫博物院收藏的实物分析，元代应已有制造。故宫藏有一批掐丝珐琅器，釉料肥厚，釉色纯正，明快亮丽，尤其是绛黄、草绿、葡萄紫、宝石蓝等釉色，犹如水晶般晶莹。这种半透明的珐琅釉，在明代和清代各时期有准确年款的珐琅器物中均未见过。这批器物不仅均不见原器的年代款识，且多被后世重新改造过。其中有的被改头换足，器型大变；有的则用几件不同器物，截取不同部位拼接成新的器型。因此，出现了一件器物通体釉色不一，图案变化异常的现象。这些器物多被刻上“大明景泰年制”款。

掐丝珐琅缠枝莲纹兽耳三环尊（图1），器型高大，通体以淡蓝色釉为地，饰彩釉缠枝莲纹。

此器周身各部分釉色全然不同，腹部釉料肥厚，色泽纯正亮丽，部分呈半透明状。而颈和口内、外的釉色不纯，缺乏光泽，淡蓝地尤显灰暗，砂眼亦多，仔细观察则不难看出作品是用旧器重新改造而成。以大花朵为主组成缠枝花卉纹，并注重花蕊稍许变化，近足部装饰莲瓣或蕉叶纹一周。这些艺术表现方法，同元代青花瓷器的特征几乎完全一致。而缠枝的花蔓间生长出饱满花苞的纹饰，同元代保持波斯风格的“纳石失”织金锦极相似。虽然重新配制了高颈、铜底，但仍可看出尊的主体部位原应为罐。掐丝珐琅缠枝莲纹龙耳瓶（图2），釉色光洁明快，具有水晶般透明感，但整体图案颇不协调，仔细分析，该器应是由碗、瓶等旧器截取不同部位拼接组合而成。尤其是腹、颈的衔接处凸起一周莲瓣，上面的釉色不纯，填料不满，更缺乏透明感，显然是配器时此处口径衔接不吻合而采取遮掩措施。全器所截部位的造型、图案及釉色均明显有别于明代风格。

以上两件器物是利用旧器重新改制成新作的两种不同类型。而这种亮丽晶莹的釉料始于何时，来自何处呢？从器物局部的造型、纹饰看均具有元代特点，据此推测，应是元代阿拉伯工匠带来技术和釉料，指导中国工匠制造出的珐琅器。

成吉思汗建立蒙古帝国以后，蒙古军队曾席卷欧亚大陆，在野蛮的征战中，唯技术工匠幸免于难。蒙古统治者把俘虏的专业技术工匠作为工奴，为其服务。元代在全国建立了统一政权之后，随着水、陆交通的开拓，中国人与中亚、阿拉伯、欧洲和非洲等地区的商人和手工业者往来通商，当时的大都、泉州、广州、杭州等地，聚居着来自不同国家的身怀绝技的手工业者，他们传授了本国流传的精湛技艺，两河流域流行的金属胎珐琅制品自然也随之传入中国。可以设想，阿拉伯工匠带来了烧造掐丝珐琅的技术和主要原料。从现存几件元代珐琅器的精美和华贵看，只能是在内府指导中国工匠为皇家烧造的。中国工匠在学习、掌握了烧造珐琅的技术后，为符合中国统治者的审美要求，生产出了具有民族风格的掐丝珐琅制品，但在纹饰图案中仍保留着一些阿拉伯的艺术韵味。可惜的是这批制品被后世重新改制，不仅毁坏了许多元代珐琅器的本来面貌，也使人们长期以来对于掐丝珐琅的历史在认识上产生了很大偏差。

三、明代起线珐琅的风格与特点

元末，连年战争，使刚刚兴起的掐丝珐琅工艺又日趋衰落。明王朝建立初期百业待兴，无暇顾及珐琅器的生产，至宣德时期方得到恢复和发展。现存珐琅器中年款最早的就是“宣德年制”。清宫旧藏的数千件起线珐琅器中，有明代款识者，仅见“宣德”、“景泰”、“嘉

靖”、“万历”四朝年款。

（一）明早期起线珐琅

明早期珐琅器以宣德时期为代表，有鑿胎起线珐琅和掐丝珐琅两种。鑿胎起线珐琅，也称“鑿花起线珐琅”，仅见缠枝莲纹圆盒一件（图31）。该盒胎体厚重，在胎上直接鑿出花纹轮廓线后，填施浅蓝色釉为地，饰彩釉缠枝莲纹。线条粗细不匀，显露鑿刻痕迹。款识不甚规范。通体釉色稳重纯净，显系宣德时代的特征，值得注意的是，该器于乾隆年间入库时，于盒内置一黄纸签，签上墨书“由太仆寺撤下”。太仆寺系元、明、清三代皇家养马的机构，其地址多有变更，但该器曾长期置于太仆寺内，直到乾隆时期才被征入宫禁。

宣德时期的掐丝珐琅器遗存数量较多，常见有盘、碗、杯、盏托、盒、觚、瓶、罐及灯座等。其共同特点是胎体厚重，多以浅蓝釉为地，亦有少量用灰白釉为地，上压宝石蓝、鸡血红、砗磲白、墨绿、草绿和娇黄等多彩釉，组成缠枝花卉、瓜蝶或云龙戏珠纹。釉色纯正稳重，填釉较饱满。有些器物上将黄绿釉混合调配，具有晕色效果，但缺乏元代釉色那种晶莹透亮感。其图案以缠枝莲作为主体装饰，多以单线勾勒枝干，再用曲线串联不同色彩的盛开的花朵，花头硕大，在多层次的花瓣衬托下，中心形成桃形花蕊。这种缠枝图案的组合已成定式，对后世产生了很大影响。也有以单线勾勒枝干再连缀多朵小花者，颇显新颖。并有采用双线勾勒者，但不甚流行。

宣德珐琅的款识有两种，一是在器物的局部用珐琅釉烧成，对这种款须注意珐琅釉的颜色与原器是否浑然一体，如无不同则为原款；如有别，则是后加款或改款。另一种款是在铜胎上铸款或鑿刻款，多置于器物底部。款的形式有“宣德年制”四字款、“大明宣德年制”六字款和“大明宣德御用监造”八字款，还有仅用“宣德”二字者，但很少见。八字款标明器物是由明朝内府的御用监制造，御用监是负责皇帝御用品生产的管理机构。其他许多相类的珐琅器虽未注明生产地，但御用的珐琅器，无疑均出自御用监管辖下的工匠之手。款之书体以楷书居多，间有隶书和篆书，其处理方法有阴线双钩、单线刻划、镌刻阳文和铸款。对这些有宣德款的器物，不能单靠款识断代，还要视其纹饰、釉色特点，进行综合性分析，方可鉴别出其准确的年代。有些器物虽然没有年款，但根据宣德时代珐琅的基本特征和风格，仍可判定是宣德或宣德以前的明代早期制品（图9-21）。如此鉴定出的真器，则可为鉴别宣德款珐琅器的真伪提供重要的依据和实物例证。

（二）景泰年款器及明中期的起线珐琅

有“景泰年制”款的掐丝珐琅器遗存数量颇多，故历来有“景泰蓝”之称。明末孙承泽著的《天府广记》中载：后市“在玄武门外，每月逢四则开市，谓之内市。”交易奇珍异宝“至内造如宣德之铜器、成化之瓷器、永乐果园厂之髹器、景泰御前作坊之珐琅，精巧远迈前古，四方好事者，亦于内市重价购之。”从这段记述可知，景泰御前之珐琅器已被视为“时玩”，可与宣德之铜、成化之瓷、永乐之漆竞相媲美。似乎景泰之珐琅器已发展到了“黄金时代”，此说曾令人感到费解，因为景泰帝朱祁钰是在正统帝被蒙古军入侵掠走后才登基的，在位不足七年。这期间内忧外患不断，国力衰败，各类御用器的生产均陷入困境。在这种形势下，成本高、工艺难度大的金属胎起线珐琅器何以能独得巨大发展呢？其间奥秘，通过近几年对大量“景泰年制”款珐琅器的分析研究，才获得了突破性的发现。原来诸多“景泰年制”款的珐琅器，是利用早期遗存的珐琅旧器重新改制而成，也有部分是后世慕名仿造改款的。

关于利用旧器重新改制的珐琅器，在论述元代时已举过两例。这两件器物改制时，为了更新器型加配了部件，新部件的设计很见功力，总体几乎看不出什么异样，且造型更加美观，故长久以来未被识破。但仔细观察，后配之部分釉色灰暗，砂眼亦多，填料不饱满，远逊于元代水平，亦不似宣德时釉色纯正稳重。这种新组配的珐琅器显现出景泰的特点。事实表明“景泰御前作坊之珐琅”的声誉，是建立在前人基础之上的。

改制的珐琅器，是在内府中由御用监严格控制下进行的，除参与者外，鲜为人知，以致“景泰御用作坊之珐琅”名气越来越高。清代时常把“万历年制”的珐琅器改成“景泰年制”款。改款的方法有两种，一是把原款挖掉，重新在铜胎上阴刻“大明景泰年制”；二是用很薄的鎏金铜片，阴刻花纹和景泰款，然后焊在原款处，造型、纹饰和釉色仍保持万历时期珐琅的原貌，较易识别。清代也多有仿制“景泰年制”款的珐琅器，据《造办处各作成做活计清档》载：“乾隆三十二年二月初四日，催长四德、五德来说，太监胡世杰传旨：‘多宝格内着仿古样款掐丝珐琅瓶一件、宝瓶一件、罐一件，俱要大明景泰阳文款。’”这类仿造事例颇多，但其掐丝工艺、釉料呈色等均属清代特点。那么真正的完整的景泰珐琅又具有什么特点呢？通过对实物的对比分析，掐丝珐琅花蝶纹香筒（图44）是一件比较近似景泰风格的作品。筒外部以深蓝色釉为地，颜色略显灰青。地上用珊瑚红、草绿、深蓝、姜黄和甜白等彩釉描绘花蝶，形象写实，与前期那种图案式的装饰方法迥异。珐琅釉色尚不够纯正，表面缺乏光泽，填釉虽然饱满，却多细小砂眼。总之，这件香筒的图案风格及釉料特征均不同于

早期之作，属于宣德之后、万历之前的过渡时期的制品，可能即是“景泰御前作坊之珐琅”器。

（三）明晚期的起线珐琅

明嘉靖时期，虽然城市经济得到发展，但铜胎珐琅的烧造却不十分景气。故宫藏品中有“嘉靖年制”款的器物仅见掐丝珐琅龙凤纹盘（图46）一件，而且是20世纪60年代从私人手中购进的。盘上珐琅釉和鎏金已被土蚀严重，显然是墓葬或遗址中出土的，但出土时间和地点已无法查觅。盘底铜质鎏金，中心阴刻“大明嘉靖年制”楷书款。其图案风格与釉色特点同此后的万历珐琅器无大差异。

万历年间，掐丝珐琅的制造工艺有新的发展，其风格、技巧和釉色运用有明显变化。以浅淡釉色为地的制品显著增多，擅长运用红、蓝、白、黄、绿五种色釉作图案组合装饰，色彩鲜明，对比强烈，十分醒目。珊瑚红、青金石蓝呈色独特，松石绿釉则是此时出现的新色釉。

纹饰题材多有变化，当时工匠擅长运用双钩线的手法表现折枝小花等，图案较繁密。早期那种以单线勾勒的大朵缠枝花卉为主题的纹饰显著减少，龙凤、海马、流云、瑞兽、八宝和寓意吉祥长寿的图案增多，也有少量表现山水和人物故事的图纹出现，显示出图案题材的广泛。

年代款识的表现方法很有时代特征，大多在器物底部的中心处用彩釉组成长方形如意云头纹一周，内施绿釉地，填红釉“大明万历年造”六字楷书款或“万历年造”四字款。这种在款识外围进行装饰的方法是其他时期所不见的。其后，有将万历年款改作景泰年款的，而款的周边仍然保留如意云头纹长方框，框内铲掉原款，再阴刻“景泰年制”款。还有的在彩釉如意云头纹长方框内焊接一层极薄的镀金铜片，上面阴线刻双龙抱“景泰年制”款。

明晚期，还流行一种工艺水平粗糙的珐琅器，胎薄体轻、填釉不甚饱满、釉色灰暗、砂眼较多，但体积较大，多见盆、盒、碗、盘、炉等器物，应是民间烧造的。

四、清代起线珐琅的风格与特点

清代至康熙时期，政权已得到巩固，经济有了发展，一度停滞不前的御用器的生产开始全面复兴。到了雍正、乾隆时期，各类器物的生产出现了新的高潮。但是嘉庆以后，随着经济的

衰退和列强的入侵，御用器的生产再次落入低谷。起线珐琅工艺也是在这种背景下复兴、繁荣和日趋衰落。

（一）清早期起线珐琅

清代早期起线珐琅是以康熙时期掐丝珐琅器为代表的，主要是由内廷珐琅处承造的皇家御用品。康熙前期的掐丝珐琅器，铜胎成型规矩，掐丝细腻流畅，以小型器物居多。图案多以单线勾勒花纹轮廓，再填以淡蓝色釉为地，上压彩釉缠枝莲纹。釉色有鸡血红、苹果绿、深蓝、菊黄、砗磲白、茄皮紫等，其色彩干涩灰暗，填料不饱满，釉面凹凸不平滑，缺乏光泽。这些现象显然是由于釉料配制方法和烧造技术不高的缘故造成的。

康熙中晚期的掐丝珐琅铜胎成型规矩，掐丝细腻流畅，珐琅釉呈色纯净而有光泽。图案仍以缠枝莲纹为主，还出现了龙、螭、夔凤等纹样，表现方法多采用双钩线。器物表面光滑，砂眼亦少，烧造技术已达到成熟阶段。

这一时期有的造型、图案和釉色均仿造“景泰御前作坊之珐琅”的特点，有的器物上还镌刻“景泰年制”款。这些器物釉色较纯正，几可乱真。但掐丝细腻，填料饱满，砂眼亦少，尤其铜胎成型和掐丝工艺，采取了冲压和拉丝等新技术，较明代有显著的进步。

（二）清中期起线珐琅

起线珐琅器中很少见到有雍正年款的，但在《造办处各作成做活计清档》中，有雍正前期曾制造掐丝珐琅器的记录，也有仿造景泰珐琅瓶的记载，只是目前尚不能从遗存的实物中把它们识别出来。

乾隆时期起线珐琅器的烧造出现了新的繁荣景象。当时，造办处珐琅作坊生产出许多杰作，广州地区制造的起线珐琅亦有新的突破，扬州和苏州地区生产的掐丝珐琅也毫不逊色。

这一时期烧造大型起线珐琅器的技术迅速提高，宫廷中陈设的大屏风、宝座以及成组的佛塔，都是前所未有的新产品。大型珐琅器的烧造不仅需有大型的窑炉，还需控制铜胎加热后不会变形，并要严格掌握通体釉料呈色一致。乾隆时期，对于这类技术的掌握和控制，已达到了炉火纯青的程度。乾隆三十九年（1774）和四十七年（1782），分两批烧造的十二座珐琅喇嘛塔（图141），高均在230厘米以上，每座塔的造型各不相同，釉色各异，图案富于变化。掐丝珐琅五岳图屏风（图134），分五扇，高近3米。画面分别刻画中国五大名山，巍峨

雄伟。这些杰作均为造办处制作，充分展示出乾隆时期宫廷制作起线珐琅的辉煌成就。

把古代著名书画家的作品巧妙地运用到掐丝珐琅的纹饰中，是乾隆时期的一种新尝试。掐丝珐琅明皇试马图挂屏（图133）是以唐代大画家韩干的《明皇试马图》为蓝本烧制的。画面上色彩的点染，乃至题跋和铃印，均仿造原画的效果，人物、马匹具传神之妙，乾隆皇帝题诗笔墨转折，宛若手迹。广州制造的锤鏤起线珐琅五伦图屏风（图136），画面上的山水花鸟色彩艳丽，画法上多采用晕色的方法，渲染出景物的色彩浓淡和远近层次，并大量运用粉红色和草绿色，突出了桃红柳绿的春天景象。工艺上采取了锤鏤起线和细部掐丝相结合的方法。这种工艺是广东珐琅匠人的新创造。鏤胎珐琅四友图屏风（图135），分三扇刻画松、竹、梅、兰，色彩凝重，突出了恬静清雅的意境。这些作品极力追求绘画艺术与珐琅工艺的完美结合，达到了理想的效果，是清中期起线珐琅制品的重要成就。

乾隆皇帝嗜古，常要求把古代青铜器的造型、纹饰等运用到珐琅器的制作中。尽管仿古器物多有所本，但仍展现出珐琅工艺的魅力。以各种动物形象造型的像生器增多，除传统甬端、狮子、仙鹤等式样外，又出现了鳧、瑞兽、牺、牛、天鸡（图107、119—122）等多种形象。鏤胎与掐丝相结合制造的牧羊人笔架（图125）是有代表性的作品，羊作跪卧状，以白釉为地，用铜丝掐成卷毛纹。一牧人侧身骑于羊背上，悠闲自得。夸张的造型，和谐的色彩，富有浓厚的生活气息。用掐丝珐琅工艺仿造瓷器，也是前所未有的。掐丝珐琅云龙纹天球瓶（图146），通体以白釉为地，用浅蓝釉晕染出浮云，一条红色巨龙盘旋于流云之中，气势磅礴。这是仿造瓷器中青花釉里红的效果，增加了金属胎起线珐琅的艺术表现力。

此外，乾隆皇帝特别喜好明代景泰珐琅，并予以很高评价，有时甚至对造办处烧造的珐琅器表示不满意，认为“旧珐琅颜色甚好”。因此仿造“景泰御前作坊之珐琅”成为造办处珐琅作的重要项目，在《造办处各作成做活计清档》中，记述仿“景泰”珐琅的事例颇多。这种仿造可分两种类型：一是按旧器仿造，要求造型、图案、釉色与原器相同（图98）。二是新设计造型、图案和釉色，底部刻“景泰年制”款（图106）。前者仿造得极其相似，几可乱真，后者则按照新的创意制造，采用较多的新釉色，与旧器全无相似之处。

乾隆时期还用掐丝珐琅和画珐琅相结合的工艺制作出不少精品。结合的方法有两种类型：其一把二者直接烧在一起，要求严格控制烧造温度，否则呈色会出现问题。其二分别烧造二者，然后把画珐琅镶到掐丝珐琅上，要求镶嵌焊接不留痕迹。这两种类型制作都很精美，其中用黄金为胎者更显珍贵。

总之，乾隆时期起线珐琅工艺相当发达，所生产的珐琅器应用于宫廷生活各个方面。造型式样繁多，图案花纹富于变化，出现了桃红色新色釉和锤髹起线的新技法。生产地域扩大，广州、苏州、扬州都是起线珐琅的重要产地，被誉为“广造”和“苏造”，各具特点。扬州地区为宫廷“乐寿堂”室内装修烧制的珐琅片古朴典雅，受到好评。珐琅名家杨世雄技艺精湛，被世人誉为“珐琅王”。这些辉煌成就充分展示了乾隆时期起线珐琅烧造的高超水平。

（三）清晚期的起线珐琅

嘉庆时期，起线珐琅制作开始衰落，遗存数量很少，仅见碗、盘之类器皿，造型简单，颇显笨拙。掐丝较粗壮，多采用錾胎起线的方法。釉色仍以浅蓝地者居多，饰深蓝、红、黄和豆绿色组成的几何纹，图案和色彩较呆板（图154—155）。这种状况延续到道光时期，更是江河日下，直至起线珐琅器消失。1840年鸦片战争之后，在半封建半殖民地条件下，具有鲜明民族风格的金属胎起线珐琅制品曾受到西方人的青睐，从而刺激了民间作坊的生产，生产稍许恢复。

同治年间制作的掐丝珐琅器（图156—158）铜胎薄，器型规矩，以浅黄色釉为地者居多，上压红、绿、黄、蓝色釉缠枝花卉和折枝花等。此后，皇家设立了印铸局，用掐丝珐琅技术制造奖杯、奖章等。同时，北京地区还出现了专营铜胎掐丝珐琅的私人商号、店堂，诸如老天利、宝华生、静远堂、志远堂、德兴成等，其产品风格大同小异。

清晚期的掐丝珐琅器造型以各式瓶为主，式样多有变化。但有些器物上下比例不协调，有头重脚轻之感。由于多借助于机械成型，且金属拉丝技术已有发展，致使这一时期的掐丝珐琅器胎体轻薄，铜丝掐成的线条均匀、纤细、流畅。填釉饱满，釉面光滑明亮，砂眼少。釉色变化多，有用赭红、淡黄、苹果绿、灰白和墨黑等釉色为地者，上压彩色花纹。而前期那种浅蓝釉为主色调的作品减少。装饰多以折枝花卉为主，亦常用整株的花卉和花鸟、虫鱼作图案。花朵和花叶翻卷转折的层次较多，注重釉质的晕色效果，有较浓厚的西洋韵味。

清晚期仿“景泰年制”的作品，其造型、掐丝和釉料色彩均与原器相差甚远，给人以轻浮之感。“大明景泰年制”款的处理过于拘谨或缺乏章法，极易识别。镀金艳黄，浮光闪亮，有别于传统的用金方法。