

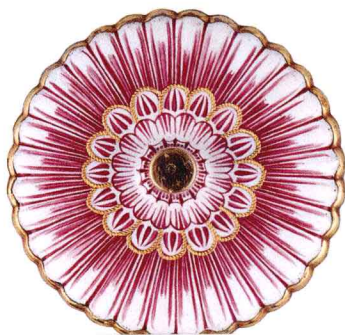
金屬胎琺瑯器



故宮博物院藏文物珍品全集

故宮博物院藏文物珍品全集

金屬胎琺瑯器



主編：李久芳
商務印書館

金屬胎琺瑯器

Metal-bodied Enamel Ware

故宮博物院藏文物珍品全集

The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum

主 編 李久芳
副主編 陳麗華 張 榮
編 委 李永興 倪如榮
攝 影 劉志崗

出 版 人 陳萬雄
編輯顧問 吳 空
責任編輯 田 村
設 計 嚴欣強
出 版 商務印書館(香港)有限公司
香港筲箕灣耀興道3號東匯廣場8樓
<http://www.commercialpress.com.hk>
製 版 中華商務彩色印刷有限公司
香港新界大埔汀麗路36號中華商務印刷大廈
印 刷 深圳中華商務聯合印刷有限公司
深圳市龍崗區平湖鎮春湖工業區中華商務印刷大廈
版 次 2002年1月第1版第1次印刷
©2002商務印書館(香港)有限公司
ISBN 962 07 5322 4

版權所有，不准以任何方式，在世界任何地區，以中文或其他任何文字翻印、仿製或轉載本書圖版和文字之一部分或全部。

© 2002 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.

All inquiries should be directed to:
The Commercial Press (Hong Kong) Ltd.
8/F., Eastern Central Plaza, 3 Yiu Hing Road, Shau Kei Wan, Hong Kong.

故宮博物院藏文物珍品全集

特邀顧問：（以姓氏筆畫為序）

王世襄	王 堯	李學勤
金維諾	宿 白	張政娘
啟 功		

總編委：（以姓氏筆畫為序）

于倬雲	朱誠如	朱家潛
杜迺松	李輝柄	邵長波
胡 錘	施安昌	耿寶昌
徐邦達	徐啟憲	孫關根
張忠培	單國強	楊 新
楊伯達	鄭珉中	蕭燕翼
聶崇正		

主 編： 楊 新

編委辦公室：

主 任：	徐啟憲		
成 員：	李輝柄	杜迺松	邵長波
	胡 錘	秦鳳京	郭福祥
	單國強	馮乃恩	鄭珉中
	聶崇正		

總攝影： 胡 錘



總序

楊新

故宮博物院是在明、清兩代皇宮的基礎上建立起來的國家博物館，位於北京市中心，佔地72萬平方米，收藏文物近百萬件。

公元1406年，明代永樂皇帝朱棣下詔將北平升為北京，翌年即在元代舊宮的基址上，開始大規模營造新的宮殿。公元1420年宮殿落成，稱紫禁城，正式遷都北京。公元1644年，清王朝取代明帝國統治，仍建都北京，居住在紫禁城內。按古老的禮制，紫禁城內分前朝、後寢兩大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，輔以文華、武英兩殿。後寢包括乾清、交泰、坤寧三宮及東、西六宮等，總稱內廷。明、清兩代，從永樂皇帝朱棣至末代皇帝溥儀，共有24位皇帝及其后妃都居住在這裏。1911年孫中山領導的“辛亥革命”，推翻了清王朝統治，結束了兩千餘年的封建帝制。1914年，北洋政府將瀋陽故宮和承德避暑山莊的部分文物移來，在紫禁城內前朝部分成立古物陳列所。1924年，溥儀被逐出內廷，紫禁城後半部分於1925年建成故宮博物院。

歷代以來，皇帝們都自稱為“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣”（《詩經·小雅·北山》），他們把全國的土地和人民視作自己的財產。因此在宮廷內，不但匯集了從全國各地進貢來的各種歷史文化藝術精品和奇珍異寶，而且也集中了全國最優秀的藝術家和匠師，創造新的文化藝術品。中間雖屢經改朝換代，宮廷中的收藏損失無法估計，但是，由於中國的國土遼闊，歷史悠久，人民富於創造，文物散而復聚。清代繼承明代宮廷遺產，到乾隆時期，宮廷中收藏之富，超過了以往任何時代。到清代末年，英法聯軍、八國聯軍兩度侵入北京，橫燒劫掠，文物損失散佚殆不少。溥儀居內廷時，以賞賜、送禮等名義將文物盜出宮外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宮文物再次遭到嚴重損失。儘管如此，清宮的收藏仍然可觀。在故宮博物院籌備建立時，由“辦理清室善後委員會”對其所藏進行了清點，事竣後整理刊印出《故宮物品點查報告》共六編28

冊，計有文物117萬餘件（套）。1947年底，古物陳列所併入故宮博物院，其文物同時亦歸故宮博物院收藏管理。

二次大戰期間，為了保護故宮文物不至遭到日本侵略者的掠奪和戰火的毀滅，故宮博物院從大量的藏品中檢選出器物、書畫、圖書、檔案共計13427箱又64包，分五批運至上海和南京，後又輾轉流散到川、黔各地。抗日戰爭勝利以後，文物復又運回南京。隨着國內政治形勢的變化，在南京的文物又有2972箱於1948年底至1949年被運往台灣，50年代南京文物大部分運返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宮博物院於南京建造的庫房中。

中華人民共和國成立以後，故宮博物院的體制有所變化，根據當時上級的有關指令，原宮廷中收藏圖書中的一部分，被調撥到北京圖書館，而檔案文獻，則另成立了“中國第一歷史檔案館”負責收藏保管。

50至60年代，故宮博物院對北京本院的文物重新進行了清理核對，按新的觀念，把過去劃分“器物”和書畫類的才被編入文物的範疇，凡屬於清宮舊藏的，均給予“故”字編號，計有711338件，其中從過去未被登記的“物品”堆中發現1200餘件。作為國家最大博物館，故宮博物院肩負有蒐藏保護流散在社會上珍貴文物的責任。1949年以後，通過收購、調撥、交換和接受捐贈等渠道以豐富館藏。凡屬新入藏的，均給予“新”字編號，截至1994年底，計有222920件。

這近百萬件文物，蘊藏着中華民族文化藝術極其豐富的史料。其遠自原始社會、商、周、秦、漢，經魏、晉、南北朝、隋、唐，歷五代兩宋、元、明，而至於清代和近世。歷朝歷代，均有佳品，從未有間斷。其文物品類，一應俱有，有青銅、玉器、陶瓷、碑刻造像、法書名畫、印璽、漆器、琺瑯、絲織刺繡、竹木牙骨雕刻、金銀器皿、文房珍玩、鐘錶、珠翠首飾、家具以及其他歷史文物等等。每一品種，又自成歷史系列。可以說這是一座巨大的東方文化藝術寶庫，不但集中反映了中華民族數千年文化藝術的歷史發展，凝聚着中國人民巨大的精神力量，同時它也是人類文明進步不可缺少的組成元素。

開發這座寶庫，弘揚民族文化傳統，為社會提供了解和研究這一傳統的可信史料，是故宮博物院的重要任務之一。過去我院曾經通過編輯出版各種圖書、畫冊、刊物，為提供這方面資料作了不少工作，在社會上產生了廣泛的影響，對於推動各科學術的深入研究起到了良好的作用。但是，一種全面而系統地介紹故宮文物以一窺全豹的出版物，由於種種原

因，尚未來得及進行。今天，隨着社會的物質生活的提高，和中外文化交流的頻繁往來，無論是中國還是西方，人們越來越多地注意到故宮。學者專家們，無論是專門研究中國的文化歷史，還是從事於東、西方文化的對比研究，也都希望從故宮的藏品中發掘資料，以探索人類文明發展的奧秘。因此，我們決定與香港商務印書館共同努力，合作出版一套全面系統地反映故宮文物收藏的大型圖冊。

要想無一遺漏將近百萬件文物全都出版，我想在近數十年內是不可能的。因此我們在考慮到社會需要的同時，不能不採取精選的辦法，百裏挑一，將那些最具典型和代表性的文物集中起來，約有一萬二千餘件，分成六十卷出版，故名《故宮博物院藏文物珍品全集》。這需要八至十年時間才能完成，可以說是一項跨世紀的工程。六十卷的體例，我們採取按文物分類的方法進行編排，但是不囿於這一方法。例如其中一些與宮廷歷史、典章制度及日常生活有直接關係的文物，則採用特定主題的編輯方法。這部分是最具有宮廷特色的文物，以往常被人們所忽視，而在學術研究深入發展的今天，卻越來越顯示出其重要歷史價值。另外，對某一類數量較多的文物，例如繪畫和陶瓷，則採用每一卷或幾卷具有相對獨立和完整的編排方法，以便於讀者的需要和選購。

如此浩大的工程，其任務是艱巨的。為此我們動員了全院的文物研究者一道工作。由院內老一輩專家和聘請院外若干著名學者為顧問作指導，使這套大型圖冊的科學性、資料性和觀賞性相結合得盡可能地完善完美。但是，由於我們的力量有限，主要任務由中、青年人承擔，其中的錯誤和不足在所難免，因此當我們剛剛開始進行這一工作時，誠懇地希望得到各方面的批評指正和建設性意見，使以後的各卷，能達到更理想之目的。

感謝香港商務印書館的忠誠合作！感謝所有支持和鼓勵我們進行這一事業的人們！

1995年8月30日於燈下



導言

李久芳

從故宮藏品看中國金屬胎琺瑯工藝之發展

金屬胎琺瑯器是以金屬製胎，用石英、長石為主要釉料燒煉成的五彩繽紛的琺瑯製品，按製造方法和工藝特點，可分掐絲琺瑯和畫琺瑯兩大類。掐絲琺瑯，俗稱“景泰藍”，是起綫琺瑯的主要品種，起綫琺瑯還包括鑿胎起綫和稍後出現的錘鏢起綫兩種，掐絲琺瑯和鑿胎起綫琺瑯大約在13世紀中葉從阿拉伯地區傳入中國。畫琺瑯，俗稱“洋瓷”，大約17世紀初由歐洲傳入中國。這兩種不同特點的琺瑯製品傳入中國後，其技術也隨之為中國工匠所接受，並很快製作出具有中國民族風格的工藝品。由於金屬胎琺瑯器製造工藝複雜，釉料配製和燒造技術難度大，生產成本高，所以這種珍貴的琺瑯製品開始很長時期主要在宮廷中製作，供皇帝及皇室享用。也有少量琺瑯器作為貴重禮物由皇帝恩賜給王公大臣，民間則很少流傳。

北京故宮博物院收藏的皇家御用琺瑯器約六千餘件，歷史傳承關係清楚。本卷選出二百四十四件有代表性的珍貴藏品，從中可看出中國金屬胎琺瑯工藝的發展脈絡和成就，並為“景泰藍”的斷代研究提供了重要資料。在編輯時，我們對改製的器物，以其主體部位中時代最早的部分作為斷代依據。如院藏元代琺瑯器已無一件整器，但被改製的器物中有部分屬於元代舊器的，則列入元代。對於明代景泰年間的琺瑯器，迄今為止，尚無法確定其標準器，只能按工藝風格籠統地歸入明代中期。

一、中國掐絲琺瑯的歷史淵源

中國掐絲琺瑯起源於何時，歷史上無明確記載，最早的文獻是元末明初人曹昭所著《格古要論》，其中“瓷器論”說：“大食窰，以銅作身，用藥燒成五色花者，與佛朗嵌相似……又謂鬼國窰。”所謂“大食窰”已被諸多學者確認為金屬胎掐絲琺瑯器。《格古要論》在明初

即已有刊行，書中所記諸多內容應源於元代後期。因此，對探討琺瑯器的淵源十分重要。

所謂“佛朗”即“佛菴”音的轉譯，是唐宋以來中國對東羅馬（拜占廷）帝國的稱謂。4世紀，以君士坦丁堡為中心的拜占廷帝國，繼承了古羅馬和古埃及的藝術，其中包括後世很盛行的銅胎掐絲琺瑯工藝。並在此基礎上創造出具有濃厚東方色彩的拜占廷風格的琺瑯器，其表現題材主要是宣揚王權和基督教神學。12世紀前後，又興起了鑿胎起綫琺瑯，而此時掐絲琺瑯製作工藝則已傳入西亞地區，並盛極一時。目前，保存在因斯布魯克裴狄南德拉姆美術館的銅胎掐絲琺瑯盤，從其銘文可知該盤是12世紀前半葉由兩河流域阿米德地方製造的，它是研究大食窯器歷史的重要例證。

所謂“大食”，是唐宋以來中國對阿拉伯地區穆斯林的泛稱，當時兩地往來甚密。《格古要論》中說與大食窯器（即掐絲琺瑯）相似的佛朗嵌只能是鑿胎起綫琺瑯。二者製造技術基本相同，僅為掐絲起綫和鑿胎起綫的區別，如不仔細觀察，甚至難以分辨。這種直接在金屬胎上鑿花起綫，再填入釉料燒出來的琺瑯器，釉料如鑲嵌般填到胎體上，故後人習慣上稱之為“嵌琺瑯”。《格古要論》既云大食窯器與佛朗嵌相似，那麼可以推測，佛朗嵌當先於大食窯器傳入中國，只是目前尚未見到可靠的實物例證。

此外，還有些學者認為，根據日本正倉院收藏的銀鏡，背飾有掐絲起綫的三色花瓣，青海都蘭出土吐蕃時的金胎掐絲淡藍釉牌飾，說明琺瑯工藝早在唐代時即已傳入。但二者均為孤例，且釉的成分未經測試，尚無法和後世的中國琺瑯製作聯繫起來。

二、元代掐絲琺瑯的風格與特點

中國製造的掐絲琺瑯，目前有年款可考的，始於明代宣德年間。但從北京故宮博物院收藏的實物分析，元代應已有製造。故宮藏有一批掐絲琺瑯器，釉料肥厚，釉色純正，明快亮麗，尤其是絳黃、草綠、葡萄紫、寶石藍等釉色，猶如水晶般晶瑩。這種半透明的琺瑯釉，在明代和清代各時期有準確年款的琺瑯器物中均未見過。這批器物不僅均不見原器的年代款識，且多被後世重新改造過。其中有的被改頭換足，器型大變；有的則用幾件不同器物，截取不同部位拼接成新的器型。因此，出現了一件器物通體釉色不一，圖案變化異常的現象。這些器物多被刻上“大明景泰年製”款。

掐絲琺瑯纏枝蓮紋獸耳三環尊（圖1），器型高大，通體以淡藍色釉為地，飾彩釉纏枝蓮紋。

此器周身各部分釉色全然不同，腹部釉料肥厚，色澤純正亮麗，部分呈半透明狀。而頸和口內、外的釉色不純，缺乏光澤，淡藍地尤顯灰暗，砂眼亦多，仔細觀察則不難看出作品是用舊器重新改造而成。以大花朵為主組成纏枝花卉紋，並注重花蕊稍許變化，近足部裝飾蓮瓣或蕉葉紋一周。這些藝術表現方法，同元代青花瓷器的特徵幾乎完全一致。而纏枝的花蔓間生長出飽滿花苞的紋飾，同元代保持波斯風格的“納石失”織金錦極相似。雖然重新配製了高頸、銅底，但仍可看出尊的主體部位原應為罐。掐絲琺瑯纏枝蓮紋龍耳瓶（圖2），釉色光潔明快，具有水晶般透明感，但整體圖案頗不協調，仔細分析，該器應是由碗、瓶等舊器截取不同部位拼接組合而成。尤其是腹、頸的啣接處凸起一周蓮瓣，上面的釉色不純，填料不滿，更缺乏透明感，顯然是配器時此處口徑啣接不吻合而採取遮掩措施。全器所截部位的造型、圖案及釉色均明顯有別於明代風格。

以上兩件器物是利用舊器重新改製成新作的兩種不同類型。而這種亮麗晶瑩的釉料始於何時，來自何處呢？從器物局部的造型、紋飾看均具有元代特點，據此推測，應是元代阿拉伯工匠帶來技術和釉料，指導中國工匠製造出的琺瑯器。

成吉思汗建立蒙古帝國以後，蒙古軍隊曾席卷歐亞大陸，在野蠻的征戰中，唯技術工匠幸免於難。蒙古統治者把俘虜的專業技術工匠作為工奴，為其服務。元代在全國建立了統一政權之後，隨着水、陸交通的開拓，中國人與中亞、阿拉伯、歐洲和非洲等地區的商人和手工業者往來通商，當時的大都、泉州、廣州、杭州等地，聚居着來自不同國家的身懷絕技的手工業者，他們傳授了本國流傳的精湛技藝，兩河流域流行的金屬胎琺瑯製品自然也隨之傳入中國。可以設想，阿拉伯工匠帶來了燒造掐絲琺瑯的技術和主要原料。從現存幾件元代琺瑯器的精美和華貴看，只能是在內府指導中國工匠為皇家燒造的。中國工匠在學習、掌握了燒造琺瑯的技術後，為符合中國統治者的審美要求，生產出了具有民族風格的掐絲琺瑯製品，但在紋飾圖案中仍保留着一些阿拉伯的藝術韻味。可惜的是這批製品被後世重新改製，不僅毀壞了許多元代琺瑯器的本來面貌，也使人們長期以來對於掐絲琺瑯的歷史在認識上產生了很大偏差。

三、明代起綫琺瑯的風格與特點

元末，連年戰爭，使剛剛興起的掐絲琺瑯工藝又日趨衰落。明王朝建立初期百業待興，無暇顧及琺瑯器的生產，至宣德時期方得到恢復和發展。現存琺瑯器中年款最早的就是“宣德年製”。清宮舊藏的數千件起綫琺瑯器中，有明代款識者，僅見“宣德”、“景泰”、“嘉

靖”、“萬曆”四朝年款。

（一）明早期起綫琺瑯

明早期琺瑯器以宣德時期為代表，有鑿胎起綫琺瑯和掐絲琺瑯兩種。鑿胎起綫琺瑯，也稱“鑿花起綫琺瑯”，僅見纏枝蓮紋圓盒一件（圖31）。該盒胎體厚重，在胎上直接鑿出花紋輪廓綫後，填施淺藍色釉為地，飾彩釉纏枝蓮紋。綫條粗細不勻，顯露鑿刻痕跡。款識不甚規範。通體釉色穩重純淨，顯係宣德時代的特徵，值得注意的是，該器於乾隆年間入庫時，於盒內置一黃紙籤，籤上墨書“由太僕寺撤下”。太僕寺係元、明、清三代皇家養馬的機構，其地址多有變更，但該器曾長期置於太僕寺內，直到乾隆時期才被徵入宮禁。

宣德時期的掐絲琺瑯器遺存數量較多，常見有盤、碗、杯、盞托、盒、觚、瓶、罐及燈座等。其共同特點是胎厚體重，多以淺藍釉為地，亦有少量用灰白釉為地，上壓寶石藍、雞血紅、硃磬白、墨綠、草綠和嬌黃等多彩釉，組成纏枝花卉、瓜蝶或雲龍戲珠紋。釉色純正穩重，填釉較飽滿。有些器物上將黃綠釉混合調配，具有暈色效果，但缺乏元代釉色那種晶瑩透亮感。其圖案以纏枝蓮作為主體裝飾，多以單綫勾勒枝幹，再用曲綫串聯不同色彩的盛開的花朵，花頭碩大，在多層次的花瓣襯托下，中心形成桃形花蕊。這種纏枝圖案的組合已成定式，對後世產生了很大影響。也有以單綫勾勒枝幹再連綴多朵小花者，頗顯新穎。並有採用雙綫勾勒者，但不甚流行。

宣德琺瑯的款識有兩種，一是在器物的局部用琺瑯釉燒成，對這種款須注意琺瑯釉的顏色與原器是否渾然一體，如無不同則為原款；如有別，則是後加款或改款。另一種款是在銅胎上鑄款或鑿刻款，多置於器物底部。款的形式有“宣德年製”四字款、“大明宣德年製”六字款和“大明宣德御用監造”八字款，還有僅用“宣德”二字者，但很少見。八字款標明器物是由明朝內府的御用監製造，御用監是負責皇帝御用品生產的管理機構。其他許多相類的琺瑯器雖未注明生產地，但御用的琺瑯器，無疑均出自御用監管轄下的工匠之手。款之書體以楷書居多，間有隸書和篆書，其處理方法有陰綫雙鈎、單綫刻劃、鐫刻陽文和鑄款。對這些有宣德款的器物，不能單靠款識斷代，還要視其紋飾、釉色特點，進行綜合性分析，方可鑑別出其準確的時代。有些器物雖然沒有年款，但根據宣德時代琺瑯的基本特徵和風格，仍可判定是宣德或宣德以前的明代早期製品（圖9-21）。如此鑑定出的真器，則可為鑑別宣德款琺瑯器的真偽提供重要的依據和實物例證。

（二）景泰年款器及明中期的起綫琺瑯

有“景泰年製”款的掐絲琺瑯器遺存數量頗多，故歷來有“景泰藍”之稱。明末孫承澤著的《天府廣記》中載：後市“在玄武門外，每月逢四則開市，謂之內市。”交易奇珍異寶“至內造如宣德之銅器、成化之瓷器、永樂果園廠之髹器、景泰御前作坊之琺瑯，精巧遠邁前古，四方好事者，亦於內市重價購之。”從這段記述可知，景泰御前之琺瑯器已被視為“時玩”，可與宣德之銅、成化之瓷、永樂之漆競相媲美。似乎景泰之琺瑯器已發展到了“黃金時代”，此說曾令人感到費解，因為景泰帝朱祁鈺是在正統帝被蒙古軍入侵掠走後才登基的，在位不足七年。這期間內憂外患不斷，國力衰敗，各類御用器的生產均陷入困境。在這種形勢下，成本高、工藝難度大的金屬胎起綫琺瑯器何以能獨得巨大發展呢？其間奧秘，通過近幾年對大量“景泰年製”款琺瑯器的分析研究，才獲得了突破性的發現。原來諸多“景泰年製”款的琺瑯器，是利用早期遺存的琺瑯舊器重新改製而成，也有部分是後世慕名仿造改款的。

關於利用舊器重新改製的琺瑯器，在論述元代時已舉過兩例。這兩件器物改製時，為了更新器型加配了部件，新部件的設計很見功力，總體幾乎看不出甚麼異樣，且造型更加美觀，故長久以來未被識破。但仔細觀察，後配之部分釉色灰暗，砂眼亦多，填料不飽滿，遠遜於元代水平，亦不似宣德時釉色純正穩重。這種新組配的琺瑯器顯現出景泰的特點。事實表明“景泰御前作坊之琺瑯”的聲譽，是建立在前人基礎之上的。

改製的琺瑯器，是在內府中由御用監嚴格控制下進行的，除參與者外，鮮為人知，以致“景泰御用作坊之琺瑯”名氣越來越高。清代時常把“萬曆年製”的琺瑯器改成“景泰年製”款。改款的方法有兩種，一是把原款挖掉，重新在銅胎上陰刻“大明景泰年製”；二是用很薄的鑲金銅片，陰刻花紋和景泰款，然後焊在原款處，造型、紋飾和釉色仍保持萬曆時期琺瑯的原貌，較易識別。清代也多有仿製“景泰年製”款的琺瑯器，據《造辦處各作成做活計清檔》載：“乾隆三十二年二月初四日，催長四德、五德來說，太監胡世傑傳旨：‘多寶格內着仿古樣款掐絲琺瑯瓶一件、寶瓶一件、罐一件，俱要大明景泰陽文款。’”這類仿造事例頗多，但其掐絲工藝、釉料呈色等均屬清代特點。那麼真正的完整的景泰琺瑯又具有甚麼特點呢？通過對實物的對比分析，掐絲琺瑯花蝶紋香筒（圖44）是一件比較近似景泰風格的作品。筒外部以深藍色釉為地，顏色略顯灰青。地上用珊瑚紅、草綠、深藍、姜黃和甜白等彩釉描繪花蝶，形象寫實，與前期那種圖案式的裝飾方法迥異。琺瑯釉色尚不夠純正，表面缺乏光澤，填釉雖然飽滿，卻多細小砂眼。總之，這件香筒的圖案風格及釉料特徵均不同於

早期之作，屬於宣德之後、萬曆之前的過渡時期的製品，可能即是“景泰御前作坊之琺瑯”器。

（三）明晚期的起綫琺瑯

明嘉靖時期，雖然城市經濟得到發展，但銅胎琺瑯的燒造卻不十分景氣。故宮藏品中有“嘉靖年製”款的器物僅見掐絲琺瑯龍鳳紋盤（圖46）一件，而且是20世紀60年代從私人手中購進的。盤上琺瑯釉和鑲金已被土蝕嚴重，顯然是墓葬或遺址中出土的，但出土時間和地點已無法查覓。盤底銅質鑲金，中心陰刻“大明嘉靖年製”楷書款。其圖案風格與釉色特點同此後的萬曆琺瑯器無大差異。

萬曆年間，掐絲琺瑯的製造工藝有新的發展，其風格、技巧和釉色運用有明顯變化。以淺淡釉色為地的製品顯著增多，擅長運用紅、藍、白、黃、綠五種色釉作圖案組合裝飾，色彩鮮明，對比強烈，十分醒目。珊瑚紅、青金石藍呈色獨特，松石綠釉則是此時出現的新色釉。

紋飾題材多有變化，當時工匠擅長運用雙鈎綫的手法表現折枝小花等，圖案較繁密。早期那種以單綫勾勒的大朵纏枝花卉為主題的紋飾顯著減少，龍鳳、海馬、流雲、瑞獸、八寶和寓意吉祥長壽的圖案增多，也有少量表現山水和人物故事的圖紋出現，顯示出圖案題材的廣泛。

年代款識的表現方法很有時代特徵，大多在器物底部的中心處用彩釉組成長方形如意雲頭紋一周，內施綠釉地，填紅釉“大明萬曆年造”六字楷書款或“萬曆年造”四字款。這種在款識外圍進行裝飾的方法是其他時期所不見的。其後，有將萬曆年款改作景泰年款的，而款的周邊仍然保留如意雲頭紋長方框，框內鏟掉原款，再陰刻“景泰年製”款。還有的在彩釉如意雲頭紋長方框內焊接一層極薄的鍍金銅片，上面陰綫刻雙龍抱“景泰年製”款。

明晚期，還流行一種工藝水平粗糙的琺瑯器，胎薄體輕、填釉不甚飽滿、釉色灰暗、砂眼較多，但體積較大，多見盆、盒、碗、盤、爐等器物，應是民間燒造的。

四、清代起綫琺瑯的風格與特點

清代至康熙時期，政權已得到鞏固，經濟有了發展，一度停滯不前的御用器的生產開始全面復興。到了雍正、乾隆時期，各類器物的生產出現了新的高潮。但是嘉慶以後，隨着經濟的

衰退和列強的入侵，御用器的生產再次落入低谷。起綫琺瑯工藝也是在這種背景下復興、繁榮和日趨衰落。

（一）清早期起綫琺瑯

清代早期起綫琺瑯是以康熙時期掐絲琺瑯器為代表的，主要是由內廷琺瑯處承造的皇家御用品。康熙前期的掐絲琺瑯器，銅胎成型規矩，掐絲細膩流暢，以小型器物居多。圖案多以單綫勾勒花紋輪廓，再填以淡藍色釉為地，上壓彩釉纏枝蓮紋。釉色有雞血紅、蘋果綠、深藍、菊黃、磚磬白、茄皮紫等，其色彩乾澀灰暗，填料不飽滿，釉面凹凸不平滑，缺乏光澤。這些現象顯然是由於釉料配製方法和燒造技術不高的緣故造成的。

康熙中晚期的掐絲琺瑯銅胎成型規矩，掐絲細膩流暢，琺瑯釉呈色純淨而有光澤。圖案仍以纏枝蓮紋為主，還出現了龍、螭、夔鳳等紋樣，表現方法多採用雙鈎綫。器物表面光滑，砂眼亦少，燒造技術已達到成熟階段。

這一時期有的造型、圖案和釉色均仿造“景泰御前作坊之琺瑯”的特點，有的器物上還鐫刻“景泰年製”款。這些器物釉色較純正，幾可亂真。但掐絲細膩，填料飽滿，砂眼亦少，尤其銅胎成型和掐絲工藝，採取了衝壓和拉絲等新技術，較明代有顯著的進步。

（二）清中期起綫琺瑯

起綫琺瑯器中很少見到有雍正年款的，但在《造辦處各作成做活計清檔》中，有雍正前期曾製造掐絲琺瑯器的記錄，也有仿造景泰琺瑯瓶的記載，只是目前尚不能從遺存的實物中把它們識別出來。

乾隆時期起綫琺瑯器的燒造出現了新的繁榮景象。當時，造辦處琺瑯作坊生產出許多傑作，廣州地區製造的起綫琺瑯亦有新的突破，揚州和蘇州地區生產的掐絲琺瑯也毫不遜色。

這一時期燒造大型起綫琺瑯器的技術迅速提高，宮廷中陳設的大屏風、寶座以及成組的佛塔，都是前所未見的新產品。大型琺瑯器的燒造不僅需有大型的窯爐，還需控制銅胎加熱後不會變形，並要嚴格掌握通體釉料呈色一致。乾隆時期，對於這類技術的掌握和控制，已達到了爐火純青的程度。乾隆三十九年（1774）和四十七年（1782），分兩批燒造的十二座琺瑯喇嘛塔（圖141），高均在230厘米以上，每座塔的造型各不相同，釉色各異，圖案富於變化。掐絲琺瑯五嶽圖屏風（圖134），分五扇，高近3米。畫面分別刻畫中國五大名山，巍峨

雄偉。這些傑作均為造辦處製作，充分展示出乾隆時期宮廷製作起綫琺瑯的輝煌成就。

把古代著名書畫家的作品巧妙地運用到掐絲琺瑯的紋飾中，是乾隆時期的一種新嘗試。掐絲琺瑯明皇試馬圖掛屏（圖133）是以唐代大畫家韓幹的《明皇試馬圖》為藍本燒製的。畫面上色彩的點染，乃至題跋和鈐印，均仿造原畫的效果，人物、馬匹具傳神之妙，乾隆皇帝題詩筆墨轉折，宛若手跡。廣州製造的錘鏢起綫琺瑯五倫圖屏風（圖136），畫面上的山水花鳥色彩豔麗，畫法上多採用暈色的方法，渲染出景物的色彩濃淡和遠近層次，並大量運用粉紅色和草綠色，突出了桃紅柳綠的春天景象。工藝上採取了錘鏢起綫和細部掐絲相結合的方法。這種工藝是廣東琺瑯匠人的新創造。鑿胎琺瑯四友圖屏風（圖135），分三扇刻畫松、竹、梅、蘭，色彩凝重，突出了恬靜清雅的意境。這些作品極力追求繪畫藝術與琺瑯工藝的完美結合，達到了理想的效果，是清中期起綫琺瑯製品的重要成就。

乾隆皇帝嗜古，常要求把古代青銅器的造型、紋飾等運用到琺瑯器的製作中。儘管仿古器物多有所本，但仍展現出琺瑯工藝的魅力。以各種動物形象造型的像生器增多，除傳統甬端、獅子、仙鶴等式樣外，又出現了鳧、瑞獸、犧、牛、天雞（圖107、119—122）等多種形象。鑿胎與掐絲相結合製造的牧羊人筆架（圖125）是有代表性的作品，羊作跪臥狀，以白釉為地，用銅絲掐成捲毛紋。一牧人側身騎於羊背上，悠閒自得。誇張的造型，和諧的色彩，富有濃厚的生活氣息。用掐絲琺瑯工藝仿造瓷器，也是前所未見的。掐絲琺瑯雲龍紋天球瓶（圖146），通體以白釉為地，用淺藍釉暈染出浮雲，一條紅色巨龍盤旋於流雲之中，氣勢磅礴。這是仿造瓷器中青花釉裏紅的效果，增加了金屬胎起綫琺瑯的藝術表現力。

此外，乾隆皇帝特別喜好明代景泰琺瑯，並予以很高評價，有時甚至對造辦處燒造的琺瑯器表示不滿意，認為“舊琺瑯顏色甚好”。因此仿造“景泰御前作坊之琺瑯”成為造辦處琺瑯作的重要項目，在《造辦處各作成做活計清檔》中，記述仿“景泰”琺瑯的事例頗多。這種仿造可分兩種類型：一是按舊器仿造，要求造型、圖案、釉色與原器相同（圖98）。二是新設計造型、圖案和釉色，底部刻“景泰年製”款（圖106）。前者仿造得極其相似，幾可亂真，後者則按照新的創意製造，採用較多的新釉色，與舊器全無相似之處。

乾隆時期還用掐絲琺瑯和畫琺瑯相結合的工藝製作出不少精品。結合的方法有兩種類型：其一把二者直接燒在一起，要求嚴格控制燒造溫度，否則呈色會出現問題。其二分別燒造二者，然後把畫琺瑯鑲到掐絲琺瑯上，要求鑲嵌焊接不留痕跡。這兩種類型製作都很精美，其中用黃金為胎者更顯珍貴。

總之，乾隆時期起綫琺瑯工藝相當發達，所生產的琺瑯器應用於宮廷生活各個方面。造型式樣繁多，圖案花紋富於變化，出現了桃紅色新色釉和錘鏢起綫的新技法。生產地域擴大，廣州、蘇州、揚州都是起綫琺瑯的重要產地，被譽為“廣造”和“蘇造”，各具特點。揚州地區為宮廷“樂壽堂”室內裝修燒製的琺瑯片古樸典雅，受到好評。琺瑯名家楊世雄技藝精湛，被世人譽為“琺瑯王”。這些輝煌成就充分展示了乾隆時期起綫琺瑯燒造的高超水平。

（三）清晚期的起綫琺瑯

嘉慶時期，起綫琺瑯製作開始衰落，遺存數量很少，僅見碗、盤之類器皿，造型簡單，頗顯笨拙。掐絲較粗壯，多採用鑿胎起綫的方法。釉色仍以淺藍地者居多，飾深藍、紅、黃和豆綠色組成的幾何紋，圖案和色彩較呆板（圖154—155）。這種狀況延續到道光時期，更是江河日下，直至起綫琺瑯器消失。1840年鴉片戰爭之後，在半封建半殖民地條件下，具有鮮明民族風格的金屬胎起綫琺瑯製品曾受到西方人的青睞，從而刺激了民間作坊的生產，生產稍許恢復。

同治年間製作的掐絲琺瑯器（圖156—158）銅胎薄，器型規矩，以淺黃色釉為地者居多，上壓紅、綠、黃、藍色釉纏枝花卉和折枝花等。此後，皇家設立了印鑄局，用掐絲琺瑯技術製造獎杯、獎章等。同時，北京地區還出現了專營銅胎掐絲琺瑯的私人商號、店堂，諸如老天利、寶華生、靜遠堂、志遠堂、德興成等，其產品風格大同小異。

清晚期的掐絲琺瑯器造型以各式瓶為主，式樣多有變化。但有些器物上下比例不諧調，有頭重腳輕之感。由於多借助於機械成型，且金屬拉絲技術已有發展，致使這一時期的掐絲琺瑯器胎體輕薄，銅絲掐成的綫條均勻、纖細、流暢。填釉飽滿，釉面光滑明亮，砂眼少。釉色變化多，有用赭紅、淡黃、蘋果綠、灰白和墨黑等釉色為地者，上壓彩色花紋。而前期那種淺藍釉為主色調的作品減少。裝飾多以折枝花卉為主，亦常用整株的花卉和花鳥、蟲魚作圖案。花朵和花葉翻捲轉折的層次較多，注重釉質的暈色效果，有較濃厚的西洋韻味。

清晚期仿“景泰年製”的作品，其造型、掐絲和釉料色彩均與原器相差甚遠，給人以輕浮之感。“大明景泰年製”款的處理過於拘謹或缺乏章法，極易識別。鍍金豔黃，浮光閃亮，有別於傳統的用金方法。

五、清代畫琺瑯的風格與特點

畫琺瑯俗稱“洋瓷”。據《明史·外國列傳》載：“古里，西洋大國……永樂六年，命中官尹慶奉詔撫諭其國，賚以彩幣。其酋沙米的喜，遣使從慶入貢……貢物有寶石、珊瑚珠、拂郎……”古里，在明代是印度喀拉拉邦北岸的一個國家，經古里獻給中國皇帝的“拂郎”面貌若何，已難知曉。目前，僅見明代金屬胎起綫琺瑯製品，被稱作“大食瓷器”。而金屬胎畫琺瑯器，則是17世紀中葉，在西方傳教士呈進歐洲畫琺瑯的影響下，才於康熙年間在宮廷內琺瑯處開始燒造，但燒造技術不高，釉料呈色不穩定。康熙五十八年（1719），聘請法蘭西畫琺瑯藝人陳忠信來京，在內廷琺瑯處指導燒造畫琺瑯器。其式樣、圖案主要是中國風格，少有西方畫琺瑯的特點。

清王朝建立初期，曾一度禁止海外貿易，至康熙二十二年（1683），始開海禁。當時，只允許外國商船進入粵海關一處，這使廣州地區最先接觸到西方盛行的畫琺瑯製品。廣州的產品多保留着西方文化的韻味。此後，皇室所需的畫琺瑯器不僅向粵海關徵定和購買，而且內廷所需的畫琺瑯匠人也多由粵海關選送。

當時的蘇州是手工業發達的商業城市，畫琺瑯工藝約於雍正年間傳入蘇州地區，在深厚的工藝基礎上，蘇州生產的畫琺瑯作品風格獨具，從而形成了內廷琺瑯處和廣州、蘇州三大畫琺瑯生產中心，產品各有特點。當時重要產品均需貢進內廷，所以故宮的收藏全面反映了清代金屬胎畫琺瑯的成就。

（一）康熙時期的畫琺瑯

康熙年間生產金屬胎畫琺瑯的機構主要是內廷設立的琺瑯處。最初生產畫琺瑯的技術尚不成熟，器物體積小，釉色少，顏色也不純淨。例如畫琺瑯山水圖雙耳爐（圖175），小巧玲瓏，造型秀美，繪畫亦精，但釉色灰暗無光，色彩互相浸染滲透，畫面模糊。這類疵病顯然是由於燒煉技術不成熟的緣故。另一件畫琺瑯仙人騎獅圖梅瓶（圖171），畫面頗有層次，色彩亦較清淡典雅。唯釉色不純，整體凹凸不平，綫條不清晰。按其造型特點和圖案風格，應是早期畫琺瑯製品。

康熙後期的畫琺瑯釉色增多，顏色純正鮮豔，圖案清晰，顯示出燒造畫琺瑯的技術已達到較高水平。作品多以黃釉作地，亦有少量白釉或淡藍釉為地者，上壓紅、粉紅、綠、草綠、寶藍、淺藍、赭和紫等彩釉，畫纏枝花卉、折枝花，其中有玉蘭、牡丹、茶花、桃花、荷花等