

奢侈的風雅： 乾隆時期的仿古青銅掐絲琺瑯器

國立故宮博物院器物處 / 胡櫨文

一、前言

「掐絲琺瑯」係指在金屬胎上以絲線勾勒紋飾輪廓，再於其中填燒琺瑯而成器的工藝技法，據信於南宋（1127-1279）或元（1271-1368）自拜占庭傳入中國。¹在中國，此技法曾被稱為「發藍」、「法藍」等，²清宮《造辦處各作成做活計清檔》（以下稱《活計檔》）始稱「掐絲琺瑯」，晚清復見「景泰藍」之名。³至今，「景泰藍」仍是「掐絲琺瑯」較廣為人知的俗名；然「景泰藍」使人聯想明代宗朱祁鈺（1428-1457，1449-1457在位）的年號，易造成混淆，故本文仍採學界通用的「掐絲琺瑯」代稱此項工藝技法。

雖掐絲琺瑯來自拜占庭帝國，但中國所燒造的掐絲琺瑯作品發展出與拜占庭截然不同的面貌。拜占庭帝國經常運用掐絲琺瑯裝飾宗教建築，⁴且作為象徵畫的一支，匠人亦使用掐絲琺瑯描繪聖像，⁵祭壇、福音書的封面或盛裝聖器的外盒上隨處可見閃爍著寶石般色彩的掐絲琺瑯裝飾。相較之下，中國的掐絲琺瑯卻以三代的古青銅器為模仿對象，呈現濃厚東方古國風情；這很可能肇因於掐絲琺瑯與青銅的材質相通。研究掐絲琺瑯的著名學者 Harry Garner 曾指出，明初掐絲琺瑯器的銅胎、配件成分與青銅雷同，往後逐漸改用黃銅、紅銅；⁶他也注意到不同時期掐絲琺瑯模仿青銅器器形的變化。⁷然而，其研究著重於掐絲琺瑯器燒造年代的判斷，未深究媒材間相互影響的議題。

首位專文探討掐絲琺瑯與青銅器關係的學者是 Rose Kerr，她考量仿青銅器形掐絲琺瑯器的功能，按使用脈絡推論這類仿青銅的掐絲琺瑯是皇室贊助宗教的奢侈品。⁸根據研究，三代銅器在宋代（960-1279）重新受到重視，

1. 張臨生按文獻推斷，南宋晚期掐絲琺瑯器已傳入中國。張臨生，〈我國明朝早期的掐絲琺瑯工藝〉，《東吳大學中國藝術史集刊》，15卷（1987），頁268。掐絲琺瑯傳入中國的路徑推斷及元燒造掐絲琺瑯器的論證，詳 Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels* (London: Faber and Faber, 1970), 21-27；楊伯達，〈中國古代金銀器玻璃器琺瑯器概述〉，收入中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·工藝美術編10·金銀玻璃琺瑯器》（北京：文物出版社，1987），頁23。
2. 「掐絲琺瑯」的定名、溯源，詳胡櫨文，〈乾隆時期掐絲琺瑯的轉變——以國立故宮博物院藏品為中心〉，《故宮學術季刊》，36卷2期（2019.10），頁116；陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1999），頁6-12。
3. 「範銅為質，嵌以銅絲，花紋空洞雜填彩釉，昔謂之『景泰藍』，今謂之『琺瑯』……。」（清）寂園叟（陳澧），《匋雅》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》（板橋：藝文印書館，1975），冊29，頁310-311。
4. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 17-27.
5. Andre Grabar, tr. by Betty Forster, *Byzantium: Byzantine Art in the Middle Ages* (London: Methuen, 1966), 176-178.
6. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 43.
7. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 74.
8. Rose Kerr, "A Reverence for the Past: Influences from Chinese Antiquity," in *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing Dynasties*, ed. Béatrice Quette (New York: Bard Graduate Center, 2011), 81-83.

甚至影響儒、釋、道祭器的使用習慣。⁹ 在此歷史背景下，祭器的器形多來自青銅，故作為宗教贊助品的掐絲琺瑯便常仿青銅製器。然而，因為這類祭器並不要求嚴格擬仿古青銅器，掐絲琺瑯在模仿青銅器時往往僅參照青銅器形，再搭配當代紋樣——特別是瓷器上常見的母題——作為裝飾。¹⁰ 有趣的是，Kerr 分析〈掐絲琺瑯三足爐〉器形時曾指出，相較明代（1368-1644）掐絲琺瑯仿青銅鼎爐器，乾隆時期（1736-1795）製器無論是器形或裝飾均更傾向古風。¹¹ 至遲於北宋（960-1127）開始，圖譜已成為製作新銅器的樣本；靖康難（1125-1127）後，朝廷按照《三禮圖》、《宣和重修博古圖》鑄造祭器。明代仿古偽製猖獗，亦常以《宣和重修博古圖》為本。¹² 早期掐絲琺瑯若有意仿製青銅，應不困難；何以乾隆時期內府仿古青銅製掐絲琺瑯器時，方呈現比以往更強的仿古意識？本文在此提問下，以國立故宮博物院藏品為中心，探討清高宗（1711-1799，1736-1795 在位）命令匠人模仿青銅製作掐絲琺瑯器時如何運用青銅圖譜，並分析其所仿之「古」為何，同時說明相關作品的風格，進一步解讀高宗仿古製掐絲琺瑯的文化意義，冀能拋磚引玉，以就教於方家。

二、 乾隆時期仿青銅掐絲琺瑯器的製作與風格

乾隆時期燒造的掐絲琺瑯種類繁多，大致可分為祭祀所需的供器與日常實用的碗盤杯具，及文房、賞玩陳設器等；樣貌千奇百種，其中，掐絲琺瑯「仿古」主要分作模仿所謂「景泰琺瑯」及仿古青銅圖譜兩大類。¹³ 本文著重探討仿古青銅圖譜製掐絲琺瑯器。本節首先簡介乾隆時期編纂的青銅圖譜，並檢視過往研究中所提及的部分掐絲琺瑯器與青銅圖譜的關係；接著分析仿古青銅掐絲琺瑯器的風格特徵，釐清高宗喜愛的風格類型。

（一）圖譜的影響：「西清四鑑」與過往研究中的乾隆時期仿古青銅掐絲琺瑯器

Rose Kerr 已指出，《西清古鑑》是乾隆時期仿古掐絲琺瑯的主要參照對象。¹⁴ 該書於乾隆十四年（1749）由梁詩正（1697-1763）等奉敕據內府收藏編纂，乾隆二十年（1755）武英殿刊刻完成，後世將其與後續敕編之《寧壽鑑古》《西清續鑑·甲編》及《西清續鑑·乙編》合稱「西清四鑑」。高宗敕編青銅圖譜與當時注重經學禮治、以及乾嘉考據學興盛的社會背景密切相關；而皇帝的崇古好尚與當時考古出土的刺激更推波助瀾。¹⁵ 因「西清四鑑」辨偽、斷代、釋文、考證均未達宋人水準，且收錄之商、周、漢青銅又多為偽器，¹⁶ 學術價值不高。以往學界將其定位為清宮藏青銅器著錄，主要可資比對傳世青銅器是否曾入藏內府。¹⁷ 不過，若從「西清四鑑」影響掐絲琺瑯仿古的角度切入，將會發掘其於文化史上發揮的另一作用。例如，吳曉筠發現參與《西清古鑑》圖像

乾隆時期仿青銅製掐絲琺瑯器，圖為仿青銅製三足爐，圖中可見仿青銅器之紋飾與器形。

- 陳芳妹，〈追三代於鼎彝之間——宋代從「考古」到「玩古」的轉變〉，《故宮學術季刊》，23 卷 1 期（2005 秋），頁 267-332。
- Rose Kerr, "A Reverence for the Past: Influences from Chinese Antiquity," 84.
- Rose Kerr, "A Reverence for the Past: Influences from Chinese Antiquity," 96.
- 張臨生，〈文王方鼎與仲駒父簋〉，《故宮學術季刊》，15 卷 1 期（1997 秋），頁 1-44。
- 胡櫨文，〈乾隆時期掐絲琺瑯的轉變——以國立故宮博物院藏品為中心〉，頁 125-142。
- Rose Kerr, "A Reverence for the Past: Influences from Chinese Antiquity," 83-96.
- 韋心滢，〈清宮藏青銅器譜錄——「乾隆四鑑」相關問題探析〉，《故宮學刊》，2015 年 1 期，頁 341-344。
- 劉雨，《乾隆四鑑綜理表》（北京：中華書局，2004），頁 10-11。
- 研究回顧詳吳曉筠，〈《西清古鑑》成書的時代脈絡〉，《故宮學術季刊》，36 卷 1 期（2019.9），頁 116-118。

繪製的匠人多為琺瑯作的畫琺瑯匠，¹⁸ 結合《活計檔》掐絲琺瑯同在琺瑯作產造，且製作時幾乎一律要求匠人「先畫樣呈覽，准時再做。」讓我們不禁聯想，畫掐絲琺瑯樣的匠人是否與畫《西清古鑑》的匠人重複？按時間點看，《活計檔》載高宗命內府仿《西清古鑑》製掐絲琺瑯器，大多集中在乾隆三十年（1765）以後，相距《西清古鑑》成書已有一段時間，且乾隆二十一年（1756）大多數畫《西清古鑑》的匠人改在靜明園當差，僅李慧林仍為畫琺瑯匠。¹⁹ 不過，不能排除早年畫《西清古鑑》的畫琺瑯匠協助繪製掐絲琺瑯樣的可能。

除了 Kerr 以外，目前較少學者討論「西清四鑑」對掐絲琺瑯仿古青銅的影響；早期研究者宥於材料所限，對於作品實係仿青銅而成，不見得有所意識。如 Garner 提出乾隆時期喜愛製作動物形掐絲琺瑯器，包括鳥、鶴、象、羊、牛等，其中極常見的鴨形燭臺，²⁰ 即仿青銅圖譜製成。院藏數組、件鴨形燭臺，配色、紋飾各有變化，器形卻極一致，大部分無款，其中一對作品器底陰刻楷款「乾隆年製」，收於題「乾隆年製銅胎掐絲琺瑯海宴河清書燈一對」之木匣中。²¹ 這類燭臺的造型來自《西清續鑑·甲編》的〈漢龜鳧鏡〉，只是燈盞、承盤新增原圖沒有的波濤、蕉葉等。²² 河清海晏，時和歲豐，足見此燈的吉祥祈願。寓意相仿的掐絲琺瑯器「太平有象」，器形同樣參考《西清古鑑》，²³ 增添各式紋樣、細節，和早期的象尊——鑿背安蓋，蓋上或立小象，通常作鼻高舉之態²⁴——形貌迥異。上述掐絲琺瑯象尊或鳧鏡的製作概念，與過往仿青銅器形加飾當代紋飾的模式雷同，但這些作品在清宮不一定用於宗教或贊助。

另外，學者張榮將乾隆時期掐絲琺瑯的裝飾分為四類，其中二類分別為「仿青銅器形之作」與「仿生或仿動物器」，²⁵ 但其所舉「仿生器」之一「牛形尊」，事實上是仿自《西清古鑑》卷 38〈唐犧形表座〉。²⁶ 就如張榮所言，相較過往掐絲琺瑯仿青銅常為鼎式爐、簋式爐、觚形瓶等器類，高宗對動物造型的青銅器似乎情有獨鍾。例如院藏〈掐絲琺瑯鳧尊〉便是參考《寧壽鑑古》中鳧尊的形貌加以變化而成，工匠不僅在原圖無紋飾處加上番蓮紋，鳧尊的頸、翅等處另增飾羽紋，甚至以羽毛覆蓋全器，呈現仿生逸趣。²⁷ 同類器形的〈掐絲琺瑯天雞尊〉²⁸ 或〈掐絲琺

乾隆時期仿青銅製掐絲琺瑯器，圖為仿青銅製三足爐，圖中可見仿青銅器之紋飾與器形。

- 吳曉筠，〈《西清古鑑》成書的時代脈絡〉，頁 129-130。另外，在《西清古鑑》成書後，仍命如意館李秉德、袁瑛、謝遂、周本等繪《西清古鑑》，不詳其用途。見中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》（北京：人民出版社，2005），冊 35，乾隆三十七年十一月初五日〈如意館〉，頁 426。
- 吳曉筠，〈《西清古鑑》成書的時代脈絡〉，頁 130。
- Garner 所舉 Kitson 收藏燭臺，詳 Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 92-93, Pl. 74B.
- 圖參胡櫨文，〈乾隆時期掐絲琺瑯的轉變——以國立故宮博物院藏品為中心〉，表二，編號 17-18，頁 165。
- （清）王杰等奉敕編，《西清續鑑·甲編》（上海：上海古籍出版社，據 1911 年上海商務印書館石印寧壽宮寫本影印，1995），卷 13，頁 45。類似作品圖參陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁 138。
- 國立故宮博物院藏〈清乾隆掐絲琺瑯太平有象〉文物統一編號：中珪 000502N000000000。（清）梁詩正等奉敕編，《西清古鑑》（電子書，哈佛燕京圖書館藏乾隆時期內府刊本），卷 9，頁 25。象尊的流行與佛教有關，Rose Kerr, "A Reverence for the Past: Influences from Chinese Antiquity," 87.
- 朱鳳瀚，《中國青銅器綜論》（上海：上海古籍出版社，2009），冊 1，頁 183。
- Rong Zhang, "Cloisonné for the Imperial Courts," in *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing Dynasties*, ed. Béatrice Quette, 164-167.
- 相關作品參胡櫨文，〈乾隆時期掐絲琺瑯的轉變——以國立故宮博物院藏品為中心〉，頁 139。
- （清）高宗敕編，《寧壽鑑古》（上海：上海古籍出版社，據 1913 年上海商務印書館石印寧壽宮寫本影印，1995），卷 4，頁 26。圖參胡櫨文，〈乾隆時期掐絲琺瑯的轉變——以國立故宮博物院藏品為中心〉，表二，編號 13，頁 164。
- 圖參賴依縵等文字撰述、侯怡利等執行編輯、蒲思棠翻譯，《集瓊藻：院藏珍玩精華展：導覽手冊》（臺北：國立故宮博物院，2014），頁 35。



圖1 清 乾隆 掐絲琺瑯雙羊尊
寧壽鑑古 民國二年（1913）上海商務印書館出版 卷5頁30 漢犧尊三（圖像來源：National Diet Library Digital Collections, Japan）

瑯鳩車》，²⁹層出不窮。無論是天雞尊或鳩車，皆為晚明以來流行的仿古銅器器形，並非出自商周。³⁰另一同為動物造型的案例是〈掐絲琺瑯犧尊〉，³¹脫胎自戰國時期的銅器，《西清古鑑》圖繪不少類似作品；然而，值得注意的是，清宮收藏的犧尊大多為明晚期後仿製，³²該器可能是參考《西清古鑑》收錄的古銅器加以設計而成。此外，院藏尚有仿自收錄於《寧壽鑑古》所謂〈漢犧尊三〉的〈掐絲琺瑯雙羊尊〉（圖1）。〈漢犧尊三〉即院藏〈錯金銀雙羊尊〉，據研究，商周時期的確存在羊尊，但〈錯金銀雙羊尊〉的裝飾風格顯示其製作時間應為明末清初。³³以上諸例證明乾隆時期掐絲琺瑯所仿之「古」，實多為晚明創造的「古」。偶有仿真正古青銅器，如受《西清古鑑》〈周百獸豆〉啟發所製的〈掐絲琺瑯動物紋豆〉，³⁴是較為罕見例子。〈周百獸豆〉原器為現藏北京故宮博物院春秋晚期的〈嵌紅銅狩獵紋豆〉，經比對〈掐絲琺瑯動物紋豆〉、〈周百獸豆〉與〈嵌紅銅狩獵紋豆〉的紋飾，已知該器模仿的對象是圖譜，而非當時藏於內府的〈嵌紅銅狩獵紋豆〉。³⁵

29. 圖參陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁156-157。

30. 詳〈明晚期鳩車〉、〈明晚期錯金銀天雞尊〉文字說明。李玉珉編，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》（臺北：國立故宮博物院，2003），頁252、255-256。

31. 圖參陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁120-121。

32. 詳〈元錯金銀犧尊〉說明，李玉珉編，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁254-255。

33. 詳〈明至清初錯金銀雙羊尊〉說明，李玉珉編，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁245。

34. 圖參陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁137。

35. 胡櫨文，〈院藏清乾隆〈掐絲琺瑯動物紋豆〉的製作脈絡〉，《故宮文物月刊》，409期（2017.4），頁110-117。



圖2 清 乾隆 掐絲琺瑯獸面紋尊

圖3 清 乾隆 掐絲琺瑯三足鼎

以上作品顯示，乾隆時期內府仿青銅製掐絲琺瑯器大多源自「西清四鑑」，而「西清四鑑」考據不詳、多收偽器，³⁶間接導致清宮掐絲琺瑯在仿青銅器時常以晚期偽作為本。

（二）華麗與復古：乾隆時期仿古青銅掐絲琺瑯器的風格

關於圖譜在仿青銅製器中的功能，清宮造辦處作坊的《活計檔》中有更直接的例子。乾隆三十六年（1771）五月十五日：

摠（筆者按：同「總」，下同）管李裕傳旨：「着照《西清古鑑》樣欸做掐絲法瑯鼎炉（筆者按：同「爐」，下同）十件，先畫樣呈覽。欽此。」

於六月十八日，郎中金輝、庫掌栢永吉將畫得照《西清古鑑》樣欸鼎炉紙樣十張，交摠管李裕呈覽。奉旨：「〈周花鼎〉紙樣一張不必做，其餘九張，每樣准做一件。欽此。」³⁷

36. 學者吳曉筠爬梳高宗登基後整理銅印、古錢以及青銅收藏，進而仿古圖譜製器，至終編纂青銅圖譜的歷史脈絡。然而，編修時間倉促、主事大臣身兼多職等種種因素，導致「西清四鑑」考據上諸多問題。吳曉筠，〈《西清古鑑》成書的時代脈絡〉，頁115-155。

37. 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊29，乾隆三十年六月二十一日〈琺瑯作〉，頁440。

此處清楚記錄了琺瑯作參照圖譜畫樣製器的過程：照《西清古鑑》畫圖樣呈請皇帝挑選，中選者便得以燒造。推測院藏〈掐絲琺瑯獸面紋尊〉（圖2）、〈掐絲琺瑯獸面紋觶〉³⁸等器很可能皆循此模式製成。³⁹這些作品主要紋飾均為青銅器上常見的獸面、夔紋，將獸面框出，另設秋香或黑色琺瑯地，與掐絲琺瑯慣用的藍色地有別。秋香及黑色琺瑯均為清宮新造，色彩鮮豔，掐絲鍍金絢爛，器表打磨得熠熠生輝，是乾隆時期仿古青銅掐絲琺瑯器常見的風格。

根據《活計檔》，強烈的鍍金風格是高宗要求內府一再試燒，最終達成的效果。一段有趣的記錄完整呈現了皇帝對鍍金效果的執著。乾隆四十一年（1776）十一月，太監鄂勒里傳旨：「着……照《西清古鑑》內挑選好款式陳設大小畫樣呈覽，欽此。」⁴⁰後畫樣十二張，其中七件准做。這些作品在隔年陸續燒成呈覽。第一批作品是乾隆四十二年（1777）正月初八完成的〈掐絲琺瑯夔龍罇〉及〈飛脊花罇〉，皇帝看過後要求：「着再鍍金一遍，其〈夔龍罇〉裡子不必再鍍。」⁴¹第二批完成的作品是〈掐絲琺瑯周饗饗鼎〉及〈獅子瓶〉，在乾隆四十二年二月二十四日呈覽，聖旨：「俱着再鍍金一次。」後持進，又得到「着再鍍金一遍」的指令。三月二日，二件已鍍三次金的作品呈覽，皇上仍不滿足，要求「再鍍金一遍」。⁴²爾後，當皇帝看到第三批做成「鍍金一遍」的「〈掐絲琺瑯周敦〉、〈鉢盂爐〉、〈甌〉」時，頗有經驗地直接下旨：「着外面俱着再鍍金二遍，〈甌〉裡亦鍍金一遍，〈鉢盂爐〉裡不必再鍍金。」⁴³最終，第三批呈覽的三件作品均是鍍金五遍，皇帝終於滿意，命造辦處配木座，並交萬壽山倚瀾堂擺設。⁴⁴

除了強調鍍金，表現華麗視覺效果的風格外，乾隆時期仿古青銅掐絲琺瑯器尚有一種同樣使用多彩，但較沉穩凝重的風格；仿鑄傳說中的重器〈文王方鼎〉時，便是採取此類風格。〈文王方鼎〉於北宋哲宗元符二年（1099）出土，明代真器或佚，明末高濂（1573-1620）以〈文王方鼎〉為香爐形制中之上賞，⁴⁵清代競以瓷、玉、琺瑯等不同媒材仿之。院藏多件掐絲琺瑯爐便仿〈文王方鼎〉，或按其樣貌變化而成。值得注意的是，〈掐絲琺瑯仿周文王獸面紋方鼎〉是院藏仿文王方鼎形式掐絲琺瑯器中惟一具年款者，⁴⁶另一件〈掐絲琺瑯三足鼎〉（圖3）年款樣式、裝飾風格與其相近，應是同時期燒造的仿古青銅掐絲琺瑯器。二件作品掐絲並不刻意強調鍍金效果，以略深藍釉作獸面紋地，色彩較前述秋香或黑色協調。二件作品的黃綠色琺瑯實為綠、黃混色而成，令人不禁聯想



圖4 清 乾隆 掐絲琺瑯三足鼎（局部）

起 Garner 所謂「過渡期」——即自萬曆（1573-1619）後至康熙（1662-1722）前期的這段時間——琺瑯釉的特徵。此一時期琺瑯料開始突破性地發展，使用混色為最主要的特徵，包含深、淺綠與紅、黃四色混成一色，或以紅、白、藍三色燒造灰紫色等。⁴⁷

事實上，乾隆時期的琺瑯作除了以打磨與鍍金程度製造不同視覺效果外，偶爾也透過琺瑯釉表現當代對「古」的認知。〈掐絲琺瑯三足鼎〉是一個很好的例子，該器打磨與鍍金的程度傾向璀璨富麗的類型，琺瑯釉帶有濃厚的不透明色感，是典型清朝風格；但其鳳鳥部分釉色以類似「明粉紅（Ming pink）」的方式表現（圖4），⁴⁸惟紅色料較明代器少，顯色更淺淡。就目前所知，康熙時期已成功燒製均質粉紅，⁴⁹前述乾隆時期內府仿「古」的掐絲琺瑯器中，無論鍍金與打磨狀況如何，或多或少皆使用了均質粉紅釉。但少部分乾隆時期燒造的仿古掐絲琺瑯器上可見刻意燒「明粉紅」，⁵⁰推測高宗對於明代掐絲琺瑯釉的特徵並非一無所知。無論是用黃、綠相雜以作草綠，或用「明粉紅」，皆為當時表現掐絲琺瑯古風的一種手段。不過，燒製「明粉紅」之類的混色琺瑯所突顯者乃追仿「早期掐絲琺瑯」（而非早期青銅）之企圖，此種表現形式更可能與高宗追索「景泰琺瑯」有關。

（三）收儲形式的啟示

那麼，眾多仿青銅掐絲琺瑯器，哪種類型最得高宗青睞呢？在高宗未留下文字表述其對掐絲琺瑯觀感的情況下，我們只能從收儲形式探討答案。據悉，端寧殿左右屋是收藏雍、乾兩朝畫琺瑯精品之處；另外，乾隆時期百什件內所藏之物，亦由皇帝精挑細選整理而成。這兩處收藏不少乾隆時期製作的掐絲琺瑯器，類型不侷限於仿青銅掐絲琺瑯，仿「景泰琺瑯」、藏傳法器或揉合西洋風格的作品，均收納於此。⁵¹仿古青銅掐絲琺瑯器中，原貯於端寧殿左右屋者均為鍍金與打磨較多、運用當代琺瑯釉色，屬前述富麗堂皇一類的風格。入「琅玕聚」大箱中〈金漆提食盒〉，與玉器、瓷器、洋錶等物一同存放的乾隆款〈掐絲琺瑯獅尊〉、〈掐絲琺瑯雙耳獸面紋瓶〉，

47. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 81-82.

48. 即在白琺瑯釉中夾雜紅色琺瑯，遠觀之，類粉紅效果。詳 Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 46-47.

49. 王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，《故宮學術季刊》，29卷3期（2012春），頁141-145。

50. 胡櫨文，〈乾隆時期掐絲琺瑯的轉變——以國立故宮博物院藏品為中心〉，頁135。

51. 胡櫨文，〈乾隆時期掐絲琺瑯的轉變——以國立故宮博物院藏品為中心〉，頁115-185。

38. 圖參陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁140。

39. 二件作品可能分別參考了《西清古鑑》的「周寶尊一」、「周史觶」。（清）梁詩正等奉敕編，《西清古鑑》，卷10，頁13；卷26，頁16。

40. 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊39，乾隆四十一年十一月初五日〈琺瑯作〉，頁815。

41. 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊39，乾隆四十一年十一月初五日〈琺瑯作〉，頁815。

42. 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊39，乾隆四十一年十一月初五日〈琺瑯作〉，頁816。

43. 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊39，乾隆四十一年十一月初五日〈琺瑯作〉，頁816。

44. 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊39，乾隆四十一年十一月初五日〈琺瑯作〉，頁817。

45. 張臨生，〈文王方鼎與仲駒父簋〉，頁6-12。

46. 圖參陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁142-143。

亦有強烈的鍍金效果，且未用混色琺瑯。⁵² 綜合上述觀察可知，雖然琺瑯作可能在不同時期或皇帝不同的要求下，燒製風格各異的仿青銅掐絲琺瑯器，但對高宗而言，最有收藏價值者實為有著當代色彩、亮麗奪目的類型。

元、明時掐絲琺瑯仿青銅器形是為因應贊助廟宇之需，然而，將仿青銅掐絲琺瑯器妥善收貯的行為顯示，高宗把部分仿古掐絲琺瑯視作重要收藏。不過，需要注意的是，同樣仿青銅製的掐絲琺瑯，可能有不同的用途。例如院藏二件〈掐絲琺瑯鼎式爐〉（圖5），⁵³ 均帶蓋，蓋上有盤龍圓頂；器身兩側有夔龍垂拱耳，環口緣下鑄球形鈕，鈕間飾獸面紋，器腹與三足外側倒三角紋內填獸面，器腹、器足地飾龜背紋錦。兩件作品形貌相當，惟顏色與紋飾細節略有差異。琺瑯色調鮮艷，掐絲作工工整，鍍金璀璨，屬富麗堂皇一類。香爐造型令人聯結宗教祭祀的功能，但其一原收於端寧殿左右屋，或許是作陳設（圖5）；另一則是舊藏於國立中央博物院，來自瀋陽故宮、熱河行宮或北京頤和園、靜宜園，或許曾經實際使用。



圖5 清 乾隆 掐絲琺瑯鼎式爐

三、 乾隆時期掐絲琺瑯仿青銅器的原因

就作品數量而言，高宗個人喜愛掐絲琺瑯是不爭的事實——若高宗如聖祖（1654-1722，1661-1722 在位）一般，恐怕掐絲琺瑯始終是「殊不足貴」的工藝品項。⁵⁴ 當然，乾隆時期有其燒造掐絲琺瑯的客觀條件。首先，在康雍時期研製畫琺瑯的基礎上，乾隆時期的掐絲琺瑯得以發展多元的色彩；同時，官方掌控洋銅購置、藏傳佛教影響鍍金技術等綜合因素，亦促使乾隆時期掐絲琺瑯燒造勃興。⁵⁵ 乾隆時期製作的掐絲琺瑯器中，仿青銅掐絲琺瑯器雖僅佔部分，但這些作品恐已量冠歷代仿青銅掐絲琺瑯。

高宗命內府將仿古青銅所製的掐絲琺瑯器裝匣收納的行為，顯示其將作品視為古玩。學者余慧君曾以仿古青銅器為例，說明非實用性古玩在高宗心目中的定位。高宗製作古玩並非為了辨識或研究，而是純為傳遞好古風尚；有趣的是，高宗品評文物時，未必將「古」列於「今」之上，此種鑑賞概念實受晚明文人雅好古玩影響。⁵⁶ 大概

52. 〈掐絲琺瑯獅尊〉、〈掐絲琺瑯雙耳獸面紋瓶〉圖參胡蘆文，〈乾隆時期掐絲琺瑯的轉變——以國立故宮博物院藏品為中心〉，表一，編號 30-31，頁 161。該文標示兩件作品無款，經查，實均有乾隆款，特此更正。〈金漆提食盒〉隨盒附清冊，二件作品名「琺瑯獅環花尊」、「琺瑯花澆」。

53. 此處圖為文物統一編號「故琺 000078N000000000」之作，另一件作品文物統一編號為「中琺 000008N000000000」。

54. 康熙五十五年（1716）九月十一日陳元龍（1652-1736）謝恩摺：「……明景泰時始創為之，然其色凝滯，其質笨重，殊不足貴。」引自施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證——清宮畫琺瑯工藝在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》，24 卷 3 期（2007 春），頁 57-59。

55. 胡蘆文，〈乾隆時期掐絲琺瑯的轉變——以國立故宮博物院藏品為中心〉，頁 121-125。

56. Hui-Chun Yu, "The Intersection of Past and Present: The Qianlong Emperor and His Ancient Bronzes" (PhD diss., Princeton University, 2007), 78-84.

在十六、十七世紀的中國社會，興起一股「尚古」、「好古」的風氣，⁵⁷ 明末文學家沈德符（1578-1642）所撰《萬曆野獲編》（萬曆三十四年，1606）說道：

玩好之物，以古為貴，惟本朝則不然。永樂之剔紅，宣德之銅，成化之窯，其價遂與古敵。蓋北宋以雕漆擅名，今已不可多得。而三代尊彝法器，又日少一日。⁵⁸

因真正的古物難得，仿古器遂成收藏品項。學者許雅惠更進一步指出，受限於鑑定知識，真古、仿古器物混淆難辨，導致樣式雅緻、裝飾古典之器被收藏者一併視作古銅器珍藏。⁵⁹ 或許到了乾隆時期，這些鑑賞、品評的觀念亦被延用於掐絲琺瑯器上。

晚明尚古潮流刺激古物市場交易，進而影響掐絲琺瑯製作。清朝初期文人孫承澤（1592-1676）在其記錄北京見聞的著作《春明夢餘錄》中道：「……至內造如宣德之銅器、成化之密器、永樂果園廠之髹器、景泰御前作房之琺瑯，精巧遠邁前古，四方好事者亦於（筆者按：同「於」）內市重價購之。」⁶⁰ 古物市場蓬勃交易，影響所及，明代內府製器成為人們爭相購藏的精品。孫承澤列舉的文物種類與沈德符稱「價與古敵」的當朝製器幾乎如出一轍，只是新增景泰年間（1450-1457）內府造掐絲琺瑯器。推測往後稱掐絲琺瑯為「景泰藍」，源自於此。沈、孫二人雷同的語句或為當時古物市場流行的收藏口號。孫承澤在永樂剔紅、宣德銅、成化窯外，加上「景泰御前作房之琺瑯」，一方面說明當時掐絲琺瑯器受到歡迎，另一方面，選擇「景泰」與景泰七年（1456）王佐增補《格古要論》言掐絲琺瑯：「今雲南人在京多作酒盞，俗呼曰鬼國嵌。內府作者細潤可愛。」⁶¹ 應有直接關係。無論如何，至遲於清初，掐絲琺瑯已成古物市場新寵。高宗命內府用仿古樣式製作「景泰琺瑯」，不失為一種奢侈的風雅。

因文字證據不足，我們無法確知高宗仿青銅圖譜製作掐絲琺瑯器的原因，只能轉從其他媒材仿古青銅製器的案例，類比推敲。其中，玉器是高宗經常吟詠的對象。乾隆二十五年（1760）回疆平定後，官方直接掌控玉源，走私現象亦存。⁶² 學者張麗端的研究揭示，高宗對於玉料走私採取寬容默許的態度，民間市場玉器買賣跟著活躍，並發展出一種巧雕鏤飾、堆疊繁縟、量材就質的「時樣」；高宗厭惡此類作品，斥責這種風格的發展實屬「玉厄」，且企圖藉由仿古代青銅器或仿古代玉器琢玉，以改善時下流行之風。⁶³ 由此可見，玉器的仿古是為抵抗時樣。類似概念亦見於竹木雕仿古青銅製器。劉岳研究清宮竹雕時曾提及高宗批評當時民間竹木雕刻崇尚工巧，「既傷之

57. 明末清初因文人追求博古知識、商人庶民附庸風雅、古物市場蓬勃發展等因素，引發好古風尚。詳李玉珉編，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁 18-21。

58. （明）沈德符，《萬曆野獲編》，收入《明季史料集珍》（臺北：偉文圖書，1976，據中央研究院歷史語言研究所藏舊鈔本影印），冊 4，卷 26，頁 1728。

59. 許雅惠，〈晚明的古銅知識與仿古銅器〉，收入李玉珉編，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁 264-265。

60. （清）孫承澤，《春明夢餘錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊 868，卷 6，頁 76。

61. （明）王佐，《新增格古要論》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995，據遼寧省圖書館藏明刻本影印），冊 1185，卷 7，頁 239。

62. 傅樂治，〈清高樸盜賣官玉案考實〉，《故宮季刊》，13 卷 3 期（1979 春）、13 卷 4 期（1979 夏），頁 67-87、85-102。

63. 張麗端，〈從「玉厄」論清乾隆中晚期盛行的玉器類型與帝王品味〉，《故宮學術季刊》，18 卷 2 期（2000 冬），頁 61-116。高宗對古玉的認識及仿製，參鄧淑蘋，〈乾隆皇帝的智與味〉（臺北：國立故宮博物院，2019）。

Sumptuous Elegance: Cloisonné Enamel Vessels in the Style of Archaic Bronze during the Qianlong Reign

Department of Antiquities, National Palace Museum /Lu-wen Hu

A technique introduced from the Byzantine to China in the Yuan period, cloisonné has undergone several changes during the seven centuries until the Qing period, with works in imitation of archaic bronze a common type. Focusing on cloisonné enamel vessels in the style of archaic bronze during the Qianlong reign (1735–1796), this paper firstly clarifies the conceptual difference between Qianlong period's idea of "imitate only the shape but not the decoration" with that of their predecessors, while discussing the impact of Emperor Qianlong's (1711–1799; r. 1735–1796) "Four Catalogues of the Xiqing Antiquities" (Xiqing sijian) on contemporaneous cloisonné objects inspired by archaic bronze. After a stylistic analysis of works as such and a discussion of Qianlong's favorite types of work, this study concludes with re-examining the status of cloisonné in late Ming antiquarianism, as well as speculating Qianlong's intention of commissioning cloisonné in the style of antiquities, by referring to other examples made in jade and bamboo carving.

keywords: cloisonné, archaic bronzes, *Qianlong*, *Xiqing sijian*

俗而反致纖脆易敝」，並在御製詩中提出鑑賞竹製品的標準乃「不期精細期蒼古」。⁶⁴北京故宮博物院收藏了一批仿青銅器製成的竹雕作品，本院亦藏數件類似的作品（圖 II-26）。⁶⁵雖前引御製詩句並不是針對仿青銅竹製品而發，⁶⁶但在此脈絡下，不排除仿青銅器形之竹雕作品亦為高宗因應俗套而提倡的製器方向。當然，玉、竹的奇巧鏤雕與掐絲琺瑯的媒材特質無法類比，但在傳統文人的評述中，掐絲琺瑯一直與「俗」脫不了關係。洪武二十年（1387）《格古要論》即謂掐絲琺瑯「但可婦人閨閣中用，非士大夫房清玩也。」⁶⁷晚明文震亨（1585-1645）《長物志》中〈標軸〉「不可用紫檀、花梨、法藍諸俗製。」⁶⁸到了晚清《匋雅》仍言掐絲琺瑯「頗覺其富貴氣太重」；⁶⁹深諳漢文化的高宗不會不知道文人對掐絲琺瑯的評價。結合前述種種情況推斷，或許乾隆內府加強掐絲琺瑯與青銅的聯結，多少有以「古」掩蓋媒材為俗物的作用吧。

四、結語

宋以後，儒、釋、道祭器經過一段受三代銅器意象影響並改變的過程。⁷⁰此一變革間接導致元代以後，自拜占庭傳入、由中國自行產造的掐絲琺瑯器在贊助宗教時，便以青銅器作為仿製對象。以往研究指出，元、明時期掐絲琺瑯仿青銅器器形製作時，並不會同時採用青銅紋飾作為裝飾，而是挪用時下流行於瓷器等不同媒材上的紋樣。⁷¹到了明代晚期，尚古風氣興起，在真正的古器物難得的情況下，人們改而追求仿古作品，⁷²此種風尚可能影響掐絲琺瑯製作。清代宮廷延續晚明尚古之風，到了乾隆時期，仿青銅器形、紋飾的掐絲琺瑯器倍增。內府燒造仿古掐絲琺瑯常用高宗敕編之「西清四鑑」為本；然而，「西清四鑑」考證不詳，導致掐絲琺瑯所仿青銅大多並非商周青銅，而是晚明創造的仿古器，堪稱二度轉譯三代意象。這些仿青銅掐絲琺瑯器的風格概略可分為「強調鍍金效果及當代釉色」與「體現晚明琺瑯釉色旨趣」二類，而高宗收納的狀況顯示，前一類金光璀璨、釉色艷麗者最受珍愛。對照同時期高宗鼓勵宮廷玉器、竹雕作品仿古，意在避免落於俗套，推測高宗仿古青銅製作掐絲琺瑯器，或許亦有合理化其喜愛並收藏這類在傳統文人評述中「不可作文房清玩、富貴氣太重」之器的企圖。

（責任校對：張明琰）

64. 劉岳，〈愛此雖然同玩物，未離翰墨詠游間——嘉定竹刻與清代宮廷〉，《紫禁城》，2013年6期，頁46。

65. 劉岳，〈愛此雖然同玩物，未離翰墨詠游間——嘉定竹刻與清代宮廷〉，頁49。另外，劉岳認為這類仿古竹雕多與《西清古鑑》等宮中圖譜所繪青銅器相像，可能是將圖譜稿樣送交南方竹刻匠人雕製而成。

66. 竹雕工藝大多為文房用具，雕人物山水等。明代中葉後，嘉定竹刻馳名遠近，清宮亦收不少嘉定竹刻。此項工藝的發展、匠人生平與作品具體面貌，參嵇若昕，〈清初嘉定竹人吳之璠及其作品研究〉，《故宮學術季刊》，8卷3期（1991春），頁59-104；嵇若昕，〈試論清前期宮廷與民間工藝的關係——從國立故宮博物院所藏兩件嘉定竹人的作品談起〉，《故宮學術季刊》，14卷1期（1996秋），頁87-116。

67.（明）曹昭，《格古要論》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊871，卷下，頁108。

68.（明）文震亨，《長物志》，收入《文津閣四部全書》（北京：商務印書館，2006，據北京中國國家圖書館藏清乾隆四十九年文津閣本影印），冊874，頁268。

69.（清）寂園叟（陳澧），《匋雅》，頁310-311。

70. 陳芳妹，〈追三代於鼎彝之間——宋代從「考古」到「玩古」的轉變〉，頁267-332。

71. Rose Kerr, "A Reverence for the Past: Influences from Chinese Antiquity," 84.

72. 許雅惠，〈晚明的古銅知識與仿古銅器〉，頁264-265。