

# 十八色成造

## 乾隆皇帝對清宮掐絲琺瑯用色的影響

胡櫨文



坊間所謂「燕京八絕」，指稱八種最能代表北京文化的現存工藝，分別為「景泰藍、花絲鑲嵌、玉雕、牙雕、雕漆、金漆鑲嵌、京繡、宮毯」。其中「景泰藍」即掐絲琺瑯，這項技藝自歐洲傳入中國，並於明、清時期發展茁壯。本院現正於「集瓊藻—院藏珍玩精華展」第一單元展出院藏具代表性之明、清掐絲琺瑯。本文分析此一工藝的用色表現，藉由比對現存作品與文獻，闡述乾隆皇帝在掐絲琺瑯工藝色彩運用之轉變上所起的關鍵性作用。

### 藥燒五色花—細潤精巧的「景泰藍」

琺瑯是一種經燒結後固著於金屬、瓷質、玻璃質表面的釉料，依其製作方式可分為掐絲琺瑯、畫琺瑯與內填琺瑯三者。而將銅絲錘製成紋

樣焊於器表，接著填入琺瑯色料，入窯經一次或數次焙燒，再打磨、拋光乃至鍍金所製成器者，便稱作掐絲琺瑯。一般認為此工藝製作技術源自於西元前的地中海地區，至八到十四世紀拜占庭帝國時期越發成熟。依據

學者研究可知，掐絲琺瑯最早於南宋（一一二七—一二七九）已傳入中國，其製作技術則可能在此之後由回回匠人傳入，無論是北京或歐洲的研究者皆提出元代（一二七九—一三六八）中國即已開始燒製掐絲琺

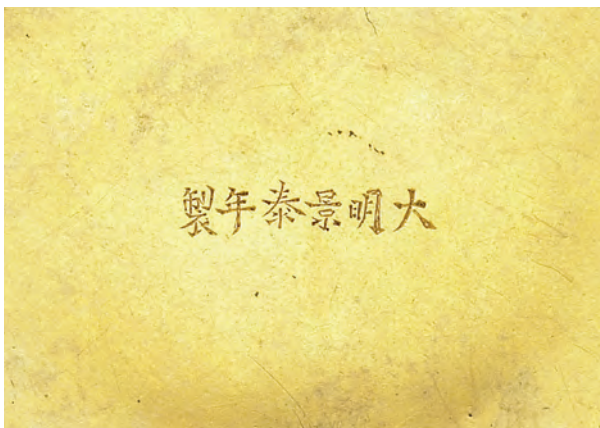


清 乾隆 掐絲琺瑯轉枝番蓮紋扁壺 國立故宮博物院藏

瑯的可能。現階段對掐絲琺瑯技術層面的討論多聚焦於琺瑯料使用之變化，冀能依此找出判斷製作年代的物證，這方面的研究已有一定成果。然而，因缺乏早期標準器，如何判斷元、明兩代掐絲琺瑯的差異，學界仍

未具共識。(註一)

「掐絲琺瑯」一詞始見於清宮《內務府造辦處各作成做活計清檔》(以下稱《活計檔》)，而「景泰藍」則是清末方出現的稱呼。(註二)晚清之所以用「景泰藍」代稱掐絲琺瑯



盒心陰刻楷款

圖1 明 景泰 掐絲琺瑯香蓮紋盒 國立故宮博物院藏

瑯，一方面或許是因為掐絲琺瑯自古以來幾乎皆以松石藍為地，另一方面則可能因傳統上認為，明代宗朱祁鈺(一四二八~一四五七)景泰年間(一四五〇~一四五六)內府所造的掐絲琺瑯品質最為精良。現今關於掐絲琺瑯最常被引用的重要文獻乃成書於明洪武(一三六八~一三九八)初年曹昭所著的《格古要論》，此書記錄的「大食窯」普遍被認為即今之掐絲琺瑯，其文如下：

以銅作身，用藥燒成五色花者，與佛郎嵌相似。嘗見香爐、花瓶、盒兒、蓋子之類，但可婦人閨閣中用，非士大夫文房清玩也，又謂之鬼國窯。

景泰年間，王佐在此條文獻下補記：「今雲南人在京多作酒盞，俗呼鬼國嵌。內府作者細潤可愛。」後世常引用此文獻作為說明景泰時期內府所製掐絲琺瑯品質的最佳例證。時至晚明，人們在收藏掐絲琺瑯時，往往企求能得景泰年之作。明末清初的收藏家孫承澤(一五九二~一六七六)

在《春明夢餘錄》卷六(後市)即稱：「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。」然因作偽、後加款的猖獗，使得景泰年造掐絲琺瑯的真正樣貌難以確認，莫衷一是。(註三)本院的明景泰《掐絲琺瑯香蓮紋盒》(圖一，現於一〇六展廳展出)瑰麗雅致，應能顯示此時期掐絲琺瑯可能的風格樣貌。

值得注意的是，王佐簡短地評論了景泰內府所製的掐絲琺瑯「細潤可愛」，而孫承澤則著重強調明製器之「精巧」。無論是細潤或精巧，二者主要注重的都是製器的質感。明景泰《掐絲琺瑯香蓮紋盒》的掐絲線條均勻細緻，形狀優美，充分體現掐絲技法之高超。而器表的光華圓潤則顯示其對燒成後的打磨工作亦甚講究，唯因年代悠久，已見少許鍍金剝落，然仍瑕不掩瑜，充分反映了明代對掐絲琺瑯品質的要求。但若思及前述晚期鑑藏界以「景泰藍」代稱掐絲琺瑯的情況可推知，晚近這類工藝作品

的「顏色」可能反倒成為工匠追求、藏家賞鑑的另一要素，這便與明代要求品質的品評重點有所區別。回過頭檢視明景泰《掐絲琺瑯香蓮紋盒》的用色，其地色為松石藍，另以藏青、綠、黃、紅、白等交錯填補於掐絲內，組成精美的紋樣，全器所用共六色琺瑯。由於巧匠在焙燒時將不同顏色比鄰而置，且所用皆為純色，使全器給人濃麗而不呆板的印象，仔細觀察便會發現，這看似華麗的掐絲琺瑯僅用了六種色料燒造。那麼，從明代到晚清，上述賞鑑重點的轉向以及相應而成的風格變化又是如何發生的呢？以下便將以數件作品及文獻略述此變化。

### 豐富顏色的嚮往——雙龍盤的五色祥雲

究竟「豐富的用色」在何時成為製作掐絲琺瑯所追求的目標？此一鑑賞品味的轉向，或許與琺瑯色料產製的演進密切相關。晚明掐絲琺瑯已展現出嘗試調配更多顏色的企圖。明



〈掐絲琺瑯雙龍盤〉局部



圖2 明 萬曆 掐絲琺瑯雙龍盤 國立故宮博物院藏



萬曆〈掐絲琺瑯雙龍盤〉（圖二，現於一〇六展廳展出）是院藏最能代表明神宗萬曆時期（一五七三—一六二〇）的作品。此器器面作雙龍團獸紋於五色祥雲中，地以深、淺兩色松石藍配置而成。除了運用藏青、深綠、黃、橘紅、白等純色琺瑯外，更出現混色燒成的琺瑯色料。盤心雙龍紋旁為表現五色祥雲所用的「粉紅」事實上是以白、紅二色色粉燒成，因二者

無法熔合，故仍可見色粉顆粒，國外研究慣以「明粉紅（Ming Pink）」稱呼這種未調合完全的白、紅混色琺瑯。（註四）除了「明粉紅」外，盤面的五色祥雲尚以黃色以及橘紅色色粉混合；另外又以黃、橘紅及深綠混成茶綠色表現雲氣。但以上二色皆因色粉無法相熔，以肉眼便能直接看出構成這些顏色的琺瑯料顆粒。扣除這三種混色的琺瑯，萬曆朝燒造的〈掐絲琺瑯雙龍盤〉其實只用了七種琺瑯色料焙燒，顏色數量並未較明景泰〈掐絲琺瑯番蓮紋盒〉增加太多，但其試圖以混色增添琺瑯色彩種類的作法，顯示此時期追求更多元用色的企圖，亦一定程度地反映了當時鑑賞掐絲琺瑯的新標準。

### 康、雍時期畫琺瑯燒造技術的發展

清代初期，承襲掐絲琺瑯工藝製作技術的畫琺瑯正方興未艾，掐絲琺瑯工藝的發展則似乎陷入停滯。（註五）在康熙、雍正兩朝帝王的推動下，畫琺瑯料的發展有了突破性的進步。



圖4 清 雍正 掐絲琺瑯鳳耳豆式蓋罐 國立故宮博物院藏

瑯的相關製作似乎仍處於草創階段，尙難找到超越晚明表現的實例。  
清世宗曾仿照西洋掐絲琺瑯樣式試燒「綠色掐絲琺瑯豆一件」，很可

能即為現藏於本院的〈掐絲琺瑯鳳耳豆式蓋罐〉（圖四）（註八），除此之外，傳世幾乎未見其他雍正時期的掐絲琺瑯作品。事實上，此時期《活計



圖3 清 康熙 掐絲琺瑯番蓮紋盒 國立故宮博物院藏

例如，相對於前述「明粉紅」，康熙年間（一六六一—一七二二）在引進歐洲紫金粉配方（purple of Cassius）後成功地燒造了「同質粉紅」。紫金粉配方是以水溶解黃金，經過化學還原反應分解產生帶紫紅色光澤之金粉沉澱物，再將此粉加入玻璃配方中製成紅玻璃的燒造技術。（註八）康熙朝畫琺瑯已見使用同質性粉紅之例，但在同時期的掐絲琺瑯上卻未見粉紅色。如康熙〈掐絲琺瑯番蓮紋盒〉（圖三），此器應為康熙前期之作，盒身以松石藍為地，番蓮紋以鮮紅、鵝黃、青金石藍、硃白構成，不同於前述明代掐絲琺瑯者為其加入了灰紫色。值得注意的是，以往研究顯示，雍正朝（一七二二—一七三五）畫琺瑯彩瓷即曾用鈷藍玻璃粉末混合金紅玻璃粉末而製成紫色，局部放大這類作品可以見到康、雍時期金紅彩特有的析金現象。（註七）未來若能釐清康熙〈掐絲琺瑯番蓮紋盒〉是否有析金現象，或可論證康熙朝是否曾將外來配方運用於掐絲琺瑯製作中。但從現存作品狀況看，康熙時期宮廷掐絲琺

瑯》所記錄燒造掐絲琺瑯的數量也較乾隆朝（一七三六—一七九九）少，清世宗無疑對試燒畫琺瑯更感興趣。據前人翻查《活計檔》的成果，雍正六年（一七二八）七月十二日清楚地記錄了怡親王交西洋琺瑯料的顏色項目，包含九樣新製西洋琺瑯料、九樣舊有的西洋琺瑯料、九樣新煉琺瑯料與九樣新增琺瑯料。以上共三十六種色料俱交由造辦處做樣，在往後燒造玻璃時成爲用色範本。（註九）由於現存確信爲雍正朝的掐絲琺瑯器數量實在太少，尙難斷言這些色料在當時是否同時用以燒造掐絲琺瑯。雖有不少學者認爲早期畫琺瑯製作承襲了掐絲琺瑯傳統，但觀察實存作品可知，康、雍兩朝畫琺瑯技術的長足進步，使其色彩運用已遠勝於同時期之掐絲琺瑯，而此時期畫琺瑯技法上的變化似乎未對掐絲琺瑯製造產生任何顯著的影響。

### 乾隆朝的「掐絲琺瑯顏色十八樣」

到了乾隆時期，宮廷製造掐絲琺瑯的數量大幅提升。本院藏品中便



圖5 清 乾隆 掐絲琺瑯轉枝番蓮紋扁壺 國立故宮博物院藏

有數量甚豐之具乾隆款的掐絲琺瑯，且製作水平甚高。茲舉乾隆款〈掐絲琺瑯轉枝番蓮紋扁壺〉（圖五）為例。此件作品與前述明景泰年造〈掐絲琺瑯番蓮紋盒〉同為銅胎鍍金、飾番蓮紋。乾隆款〈掐絲琺瑯轉枝番蓮紋扁壺〉的掐絲絲線勻稱流暢，品質精良，可見乾隆時期已開創出掐絲琺瑯製作的新進境。其琺瑯釉除了以往

可見的松石藍、松石綠、青金石藍、孔雀石綠、鵝黃、鮮紅、瑩白七色之外，尚出現了草綠、銘黃、淺紫、黑以及粉紅五色。使用粉紅色與黑色顯示此器用色已邁向一個嶄新的局面。如前所引，學界已論證畫琺瑯自康熙朝即燒成粉紅色，而黑色則是自雍正朝開始流行。這些顏色之所以在乾隆朝得以運用於掐絲琺瑯，實乃受清高

十八樣，持去交太監高玉等呈覽。奉旨：「再燒造掐絲法瑯器皿活計等件，用此十八樣顏色成造，欽此。」

清高宗在此直接明示以七、八樣色成造的掐絲琺瑯顏色太少，希望鄧八格能再行增添新色，鄧八格立即試得新色十八樣呈覽；顯然此十八樣新色已達高宗所期，因而下旨往後再燒造掐絲琺瑯時，須使用這十八樣顏色。值得注意的是，高宗是要求鄧八格「多揀些顏色燒掐絲琺瑯活計」，「揀」字應指從舊有色料中挑選，鄧八格的試色無疑是在畫琺瑯料的基礎之上發展而來。因高宗的一道聖旨，在十二日後，掐絲琺瑯便從原本僅以七、八樣顏色燒製的狀況增至以十八樣顏色成造。

康熙時期在中央的推動下，已投入大量心力研製畫琺瑯料。據研究，可能在康熙五十五年（一七一六）之前，工匠已在原有的江西瓷器彩繪與掐絲琺瑯傳統基礎上嘗試燒造畫琺瑯。其後，歐洲畫琺瑯技術傳入，相關研製有了更進一步成果。康熙五十七年（一七一八），兩廣總

督楊琳之奏摺上的康熙帝硃批即言：「法琅大內早已造成，各種顏色俱全備。」到了雍正年間，琺瑯料的試燒仍持續進行，前引雍正六年（一七二八）怡親王於圓明園主持開發新顏料的工作，光是試燒便費時約五個月。（註十）康、雍兩朝的嘗試定然為乾隆朝掐絲琺瑯用料發展奠定了基礎，鄧八格能在短短十二日內試煉得掐絲法瑯顏色十八樣絕非偶然。畫琺瑯色料研發之初受到掐絲琺瑯傳統的影響是學界共識，然而，在康、雍兩朝戮力研製畫琺瑯色料後，其成熟程度已超越掐絲琺瑯，當乾隆時期帝王欲擴充掐絲琺瑯顏色時，製作掐絲琺瑯的工匠必然借助了畫琺瑯料發展的成果。

### 絢爛更勝五色雲—院藏清〈銅琺瑯掐絲三足鼎〉

在前引《活計檔》中，清高宗對於由七、八種琺瑯料燒造而成的掐絲琺瑯，評語竟是顏色「甚少」。依此標準，現存乾隆朝以前所製的掐絲琺瑯在高宗眼中很可能都不夠繽紛，而多樣化的顏色運用顯然也是清高宗

宗對掐絲琺瑯產道指導的影響。

自高宗登基以來，《活計檔》中燒造掐絲琺瑯的記錄便不絕於書，這些文獻直接證明了現存乾隆朝掐絲琺瑯作品數量龐大與清高宗對此類作品之興趣的關係。乾隆元年（一七三六）即因「上用活計甚多，房屋窄小」，添造砲鎗處、琺瑯作之房舍；時至乾隆六年（一七四一）三月，因琺瑯作承辦人員反映「現燒造掐絲法瑯活計甚多，家內掐絲法瑯匠不敷用，欲添外僱掐絲法瑯匠」，清高宗便指示開始外僱掐絲琺瑯匠。由此可推知，乾隆六年宮廷內掐絲琺瑯產道的數量必然已遠超康、雍時期，以致工坊必須擴充人員，方能應付需求。除了上述改變外，乾隆八年（一七四三）六月《活計檔》「琺瑯作」的一則記錄清楚反映了乾隆帝直接介入指導掐絲琺瑯用色的情況：

十七日，栢唐阿雙柱來說，催總鄧八格奉旨：「此掐絲法瑯顏色七、八樣甚少，多揀些顏色燒掐絲法瑯活計。欽此。」於本月二十九日，催總鄧八格試煉得掐絲法瑯顏色

對掐絲琺瑯製作的一個重要要求。乾隆時期掐絲琺瑯的用色明顯較前朝更為變化多端，前述〈掐絲琺瑯轉枝番蓮紋扁壺〉共使用十一種琺瑯色料燒造，主要以粉藍、藏青等寒色系作底，多樣化的色相搭配光輝熠熠的掐絲，華麗中不失內斂。相較於明景泰〈掐絲琺瑯番蓮紋盒〉使用原色而成的穠麗大度風格，此器則因運用了更多色相不同、彩度相近的色料，而使之色彩層次增加，在視覺上別添精巧之感。乾隆要求顏色增加的同時，也無意間指引了當朝掐絲琺瑯風格的發展方向。

本院藏品中不乏聚十數色於一器者，院藏〈銅琺瑯掐絲三足鼎〉（圖六）便是一件在用色上表現十分精彩的作品。此器器蓋鏤雕飛蝠，上有壽字鈕，器身以飛蝠、雲紋為地，蓋與器腹上皆有以黑色琺瑯為邊框之海棠式開光，開光內置拐子龍紋，束頸飾番蓮紋，有雙龍耳、三龍足，無款，但由用色風格、製作品質與紋飾樣貌判斷，當為乾隆年間所製作的掐絲琺瑯無疑。〈銅琺瑯掐絲三足鼎〉的顏色運用展現此時期匠人對琺瑯料



圖6 清 銅珐瑯掐絲三足鼎 國立故宮博物院藏



〈銅珐瑯掐絲三足鼎〉器底

的高度掌握能力，其雲紋幻化尤其可謂一絕。此器器底地色為松石藍，藍色系之雲紋除青金石藍外，另有深、淺二樣粉藍；紫色系雲紋則可見藕荷色與深葡萄藍色；紅色系則有鮮紅與粉紅；綠色已非以往常見的松石綠，而是略混入白色的藍綠色，另有淡松黃

綠色；黃色則有鵝黃、秋香色與銘黃色；再加上砒白。以上所列共運用了十五種珐瑯釉，多色交織運用的情況亦顯示此時期玩味色彩的明顯意圖。古以天上出現彩雲為吉祥瑞兆，前述萬曆朝〈掐絲珐瑯雙龍盤〉因技術限制而無法燒造更多純色，卻仍以混色

色粉試圖製作更多元的色彩，〈銅珐瑯掐絲三足鼎〉則因燒造技術的進步而得以純熟地呈現所追求的多彩效果。相較萬曆朝〈掐絲珐瑯雙龍盤〉上以混色表現的五色祥雲，清〈銅珐瑯掐絲三足鼎〉之斑斕雲紋絢爛又更勝矣。掐絲珐瑯的表現能以發展出如此成就，清高宗的指導發揮了至關重要的作用。

### 小結

掐絲珐瑯器的品質良莠、顏色多寡與其燒造技術的發展密切相關，然而，贊助者的要求亦是影響藝術表

現之另一個不可忽視的因素，宮廷藝術更是如此。珐瑯色料早在康熙、雍正時期便有了突破性的發展，但這兩個時期的帝王並未如關切畫珐瑯工藝那般關切掐絲珐瑯，因此，清代初期掐絲珐瑯燒造的技術與明末相比並無太大進展。相對地，清高宗對各項

藝術幾乎皆有一定程度的涉入，正因其要求增加燒造顏色數量，乾隆時期的掐絲珐瑯方能朝向更為繽紛的風格邁進。此一掐絲珐瑯增色燒造的例子反映了宮廷造辦處被動成造的特質。相較於技術發展，帝王的要求與品味方為左右整體宮廷藝術風格的關鍵。

以多樣化的顏色燒製掐絲珐瑯不僅成為乾隆朝掐絲珐瑯產造的指導原則，也影響了往後清代掐絲珐瑯的製作與鑑賞。清高宗愛新覺羅·弘曆在乾隆時期掐絲珐瑯的風格轉變中所扮演的關鍵角色，突顯了帝王舉足輕重的地位。

作者任職於本院器物處

### 註釋

1. 掐絲珐瑯自南宋已進入中國之說為學者張臨生依據南宋顧文薦《負暄雜錄》所提出。見張臨生，〈我國明朝早期的掐絲珐瑯工藝〉，《東吳大學藝術史集刊》卷一五，一九八七，頁二六五—三〇六。顧氏認為此物為「屬實國物」，或可推斷當時掐絲珐瑯是經由西域傳入中原。然而，其製作技法可能於元代方傳入，此說見陳夏生，《明清珐瑯器展覽圖錄》（臺北：國立故宮博物院，一九九九）內專文。另外，嘗試以掐絲珐瑯釉色定年的研究頗豐，早期見Harry Garner著*Chinese and Japanese Cloisonné Enamels* (London: Faber and Faber, 1962)一書時，即開始此一研究取徑，後來的研究如李久芳，《故宮博物院藏文物珍品全集·金屬胎珐瑯器》，香港：商務印書館，二〇〇一；Bédrice Quette, "The Emergence of Cloisonné Enamels in China," in *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing Dynasties* (New York: Bard Graduate Center, Paris: Les Arts Décoratifs; New Haven and London: Yale University Press, 2011), pp. 3-17等。
2. 陳夏生曾統整文獻所載掐絲珐瑯的名稱，見陳夏生，〈明清珐瑯工藝概論〉，《明清珐瑯器展覽圖錄》，頁五一—二一。
3. 學者楊伯達整理了現存不同類型的景泰款，陳明後加景泰款的樣貌。見楊伯達，〈景泰款掐絲珐瑯的真相〉，《故宮博物院院刊》一九八一年第一期，頁三一—二。此外，經嵇若所提點，言及「景泰」之文獻幾乎皆為晚明以後所著，關於景泰年製掐絲珐瑯，吾人實應採取更審慎的態度。本文數處論點悉經嵇女士提供寶貴意見，裨補闕漏，謹此申謝。
4. 見Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, p. 46.
5. 施靜非認為，由清代宮廷用明「珐瑯」一詞可推斷清初發展的畫珐瑯製作材料及其基本原理皆與先前的掐絲珐瑯相通。畫珐瑯研究在學界已累積豐富成果，可參見施靜非，《日月光華—清宮畫珐瑯》，臺北：國立故宮博物院，二〇一〇，頁一一—一六。
6. 英國學者Sir Harry Garner即已提出中國粉紅畫珐瑯可能來自歐洲的論點。後來，學界更試圖借助科學化驗釐清中國畫珐瑯粉紅料是否引自歐洲，王竹平即曾對相關研究進
7. 王竹平，〈金紅彩料在康雍時期珐瑯彩瓷的使用情形〉，收入《金成旭映—清雍正珐瑯彩瓷》，臺北：國立故宮博物院，二〇一三，頁一九八—二〇三。
8. 關於此文物，可參考本院出版《雍正—清世宗文物大展》，臺北：國立故宮博物院，二〇〇九，頁二五六〈清雍正掐絲珐瑯鳳耳豆式蓋罐〉之說明。乾隆時期曾照此燒造一掐絲珐瑯器，現正於本院一〇六展廳展出。
9. 雍正時期試燒珐瑯彩瓷的經過可參照余佩瑾，〈傳承、突破與轉折—清雍正朝珐瑯彩瓷的發展〉，收入《金成旭映—清雍正珐瑯彩瓷》，頁一八〇—一九七。
10. 畫珐瑯在康、雍時期發展的研究，可見宋家濤，〈清代畫珐瑯器製造考〉，《故宮博物院院刊》一九八二年第三期，頁六七—七一；施靜非，〈日月光華—清宮畫珐瑯〉；余佩瑾，〈傳承、突破與轉折—清雍正朝珐瑯彩瓷的發展〉，收入《金成旭映—清雍正珐瑯彩瓷》，頁一八〇—一九七。