



清掐絲琺瑯番蓮紋的新樣及其來源試析

■ 胡櫨文

番蓮紋是掐絲琺瑯工藝中最常使用的裝飾紋樣，幾乎被運用於歷朝各式器形，學者亦曾分析其細節變化，企圖依此建立製作時代序列，但至今仍未有令人滿意的成果。明代番蓮紋受其他媒材紋樣影響，表現較為格式化。約莫在清康熙時期（1661-1722）之後，掐絲琺瑯器上的番蓮紋開始嘗試勾勒花瓣翻折的姿態，出現此前未見的設計概念。從製作面考量，清宮內務府造辦處琺瑯作不僅生產掐絲琺瑯器，同時亦製作畫琺瑯。本文欲從掐絲琺瑯與畫琺瑯二者畫稿、工匠交互運用並互相影響的角度，探究番蓮紋變化產生的原因。¹

前言

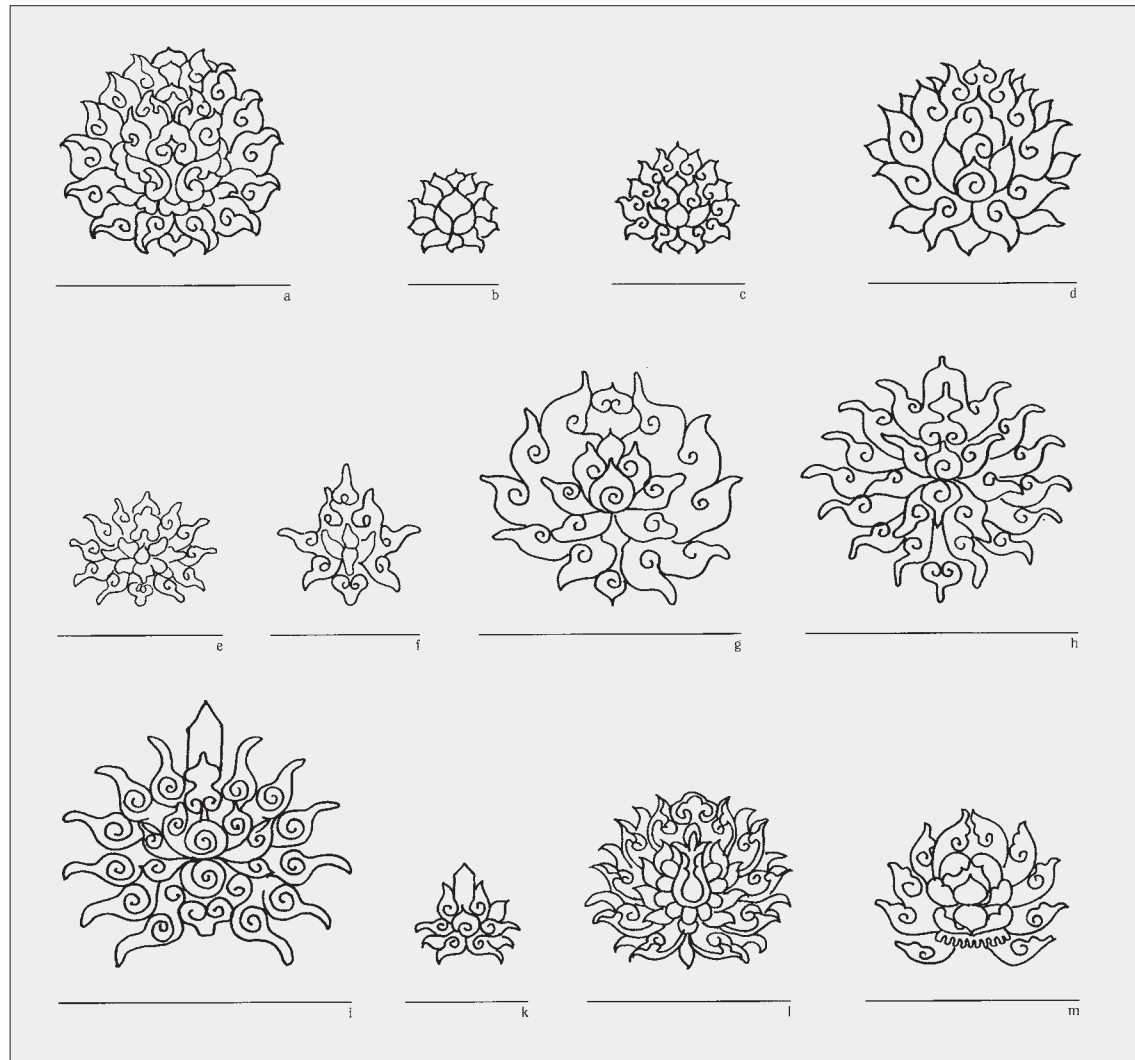
掐絲琺瑯器上最常見的紋飾非番蓮紋莫屬——幾乎各朝製作的掐絲琺瑯器皆好用纏枝番蓮，這與長久以來慣以掐絲琺瑯器作佛教供器有關。有不少研究嘗試以番蓮紋作年代排比，但目前為止，因無法解決標準器的定年問題，這類研究尚未出現令人滿意的成果。相關討論中，以 Helmut Brinker 及 Albert Lutz 兩位研究者整理瑞士 Pierre Uldry 收藏時所做的努力為較早的案例。他們排比了 Uldry 藏品中不同時期掐絲琺瑯作品上的番蓮紋，企圖建立這些作品的年代序列及其與紋飾演變的關係，並假定十五世紀掐絲琺瑯器上的番蓮紋有從簡單的自然主義到複雜的裝飾性構成之變化過程。很遺憾的是，就連他們自己也承認，掐絲琺瑯器上的番蓮紋裝飾一直都是偏裝飾性的。在其能見之案例中，從未出現前引推論之可能存在的自然主義風格，據信年代較早的掐絲琺瑯器上所見的裝飾都偏向格式化。此一結論啟發 Helmut Brinker 與 Albert Lutz 思索另一種可能，即掐絲琺瑯器上的番蓮紋是源自北宋以來發展已久的瓷器紋飾，這是一個很符合目前所見狀況的推論。到了明代，掐絲琺瑯器的裝飾受到青花瓷影響，形成一個極其複雜、交互作用的裝飾系統，使我們更難從單一紋飾推斷器物的製作時代。在如是脈絡下，Helmut Brinker 及 Albert Lutz 整理了數十件案例後失望地表示，這些可能出於不同工坊、稿本並無承繼關係的作品是在整個時代、不同材質工藝製作的相互影響下產生的。²當然，他們分析掐絲琺瑯器時所認定的製作年代排序是否正確尚待進一步商榷，但這並非本文欲討論的重點。本文所關心的是，在其看似消極的成果之下所提供的另一個思考方向——即當我們探討紋飾演變的原因時，必須將不同媒材的

作品納入考量，尤其是如掐絲琺瑯這種缺乏考古出土、幾乎沒有標準器的工藝品項，更是如此。

重新檢視 Helmut Brinker、Albert Lutz 整理的表格（表一），無論被歸屬於哪個年代製作之掐絲琺瑯器上的番蓮紋，它們的花瓣往往以類似雲頭紋的形狀構成，偶爾加以拉長或重疊，但基本上皆以此略作變化。花蕊時以簡單的桃形為之，間或出現較複雜的葫蘆狀或垂腹長頸狀。我們能輕易看出不同時代掐絲琺瑯器上的番蓮紋具備相同的對稱結構，並且花卉皆明顯以符號化的設計表現，可以說這些番蓮紋都是以平面的結組方式構圖。傳統工藝的紋樣設計和畫家描繪花卉的概念是截然不同的，掐絲琺瑯器上花卉由組件構成的概念非常符合中國源遠流長的製作習慣。³在時間不斷演進的過程裡，匠人因應流行或贊助者的要求調整稿樣，但基本的設計概念和模件並無二致。而匠人所作的調整有助於我們了解某時期的品味，甚至可能代表該時代藝術的特徵，吾人可以此為切入點詳加討論。

再觀察表一的番蓮紋，其中編號1者有些耐人尋味的變化。比起以往以簡單而類似雲紋的作法表現花瓣，此一番蓮紋的每瓣花瓣之內皆沿著下側增加了一條掐絲。Helmut Brinker 及 Albert Lutz 認為這件作品是十八世紀所製。在原始的表格裡並沒有詳細附上這件作品的彩色照片，我們無從深入了解這件作品的原貌。不過，類似的番蓮紋並非十八世紀才出現，一些被認為屬於清早期製作的掐絲琺瑯器上已經可以見到雷同的調整。（圖1）在填以不同顏色的琺瑯之後，我們可以從視覺經驗推測這樣的改變起源於工匠表現花瓣翻折的企圖。若如此，這是從元代中國開始自行產造掐絲琺瑯器以來未發

表一 Helmut Brinker、Albert Lutz 整理 Pierre Uldry 藏掐絲琺瑯番蓮紋排序



* Helmut Brinker、Albert Lutz原表格定年：
a-c 十五世紀前半 d 十六世紀前半 e 十六世紀中 f 十六世紀後半 g 西元1600年 h 十七世紀前半 i-k 十七世紀後半 l-m 十八世紀
圖片取自Helmut Brinker and Albert Lutz, *Chinese Cloisonné: The Pierre Uldry Collection*, 59, fig. 34.

生過的改變，這個看似微小的調整是源於怎樣的時代脈絡呢？本文將從清代以來內府琺瑯燒造的整體狀況，探討這個問題可能的答案。

清宮掐絲琺瑯及畫琺瑯的關係

清代宮廷的掐絲琺瑯器是在內務府造辦處的琺瑯作燒造的，此一編制初見於《大清會典》康熙三十二年（1693）擴大造辦處時。雖然現

今並沒有康熙時期琺瑯作承辦什物製作的文獻可資論證，但從其後雍、乾時期的狀況回推，康熙時期的琺瑯作必然需負責各類相關的業務，包含燒造掐絲琺瑯器以及畫琺瑯器等。綜觀目前關於此時期的研究可知，康熙朝琺瑯作最重要的工作應為研製畫琺瑯，而非掐絲琺瑯。因此，在討論清宮掐絲琺瑯之前，吾人不能不對當時畫琺瑯的發展有一定認識。



圖1 清初 掐絲琺瑯花鳥紋出脊方尊 北京故宮博物院藏 取自北京故宮博物院編，《故宮博物院藏品大系·琺瑯器編·2》，北京：紫禁城出版社，2011，頁48，圖版21。

康、雍、乾三朝的畫琺瑯是一種很特殊的藝術品項，這些作品由清代宮廷有系統地整理、命名，並集中收儲於紫禁城乾清宮外的端寧殿北小庫。畫琺瑯包括了瓷胎、金屬胎、玻璃胎及紫砂胎等不同胎質。據清宮的收儲形式可知，這類藝術品在清代是以製作技法作為分類，並不以製作胎質區分差異，可見「畫琺瑯」這項技藝在清宮的獨特地位。在國立故宮博物院和北京故宮博物院的藏品尚未廣為人知時，西方學界一度不認為康熙時期有製作畫琺瑯的技術。後來，因著資料逐步公開，各方討論增加，使得世人逐漸認識這批作品在藝術文化上的意義與價值。現今學界對於這些畫琺瑯作品的研究與討論已十分豐富，經過前輩學者的努力，我們可以確認清宮畫琺瑯的確是從康熙時期開始，



圖2 清 康熙 銅胎畫琺瑯牡丹方壺 國立故宮博物院藏



圖3 清 康熙 宜興胎畫琺瑯四季花卉蓋碗 國立故宮博物院藏

在一系列的嘗試、研發後，終至成功燒造。並且我們也逐步認識康熙、雍正與乾隆三朝畫琺瑯的樣貌、燒造地的差異與其在文化史上的意義。⁴

由於清宮畫琺瑯的燒造並不僅限於單一媒材，相同稿樣也可能使用在不同的胎質上。如學者施靜菲即在其研究中指出一件康熙時期的〈銅胎畫琺瑯牡丹方壺〉（圖2，現於「紫砂風潮」特展展出）與一件〈宜興胎畫琺瑯四季花卉蓋碗〉（圖3，現於「紫砂風潮」特展展出）的裝飾性花卉十分相近，很可能是按照相同的稿樣稍加變化而製成。這兩件作品器底都有「康



圖4 清 康熙 畫琺瑯菊花方壺 國立故宮博物院藏



圖5 明 宣德 招絲琺瑯龍紋大罐 大英博物館藏 © Trustees of the British Museum



圖6 明 景泰款 招絲琺瑯番蓮紋盒 國立故宮博物院藏



〈招絲琺瑯番蓮紋盒〉局部



圖7 清 康熙 畫琺瑯蓮花蓋碗 國立故宮博物院藏



〈畫琺瑯蓮花蓋碗〉碗蓋



圖8 清 康熙 銀胎畫琺瑯西番花藍地蓋碗 國立故宮博物院藏



〈銀胎畫琺瑯西番花藍地蓋碗〉碗蓋

熙御製」雙方框楷書款，折枝花卉的姿態、描繪風格等亦頗為一致。經王亮鈞辨識，〈銅胎畫琺瑯牡丹方壺〉乃仿宜興壺的器形製成；如此看來，前引施靜菲的觀察便發人深省。康熙燒造這件〈銅胎畫琺瑯牡丹方壺〉時，必然是將其納入宜興胎作品的脈絡之下考量、設計而成。另一件康熙時期製作之〈畫琺瑯菊花方壺〉（圖4，現於「紫砂風潮」特展展出）的器形也是仿自宜興壺。以上兩件仿宜興壺器形的銅胎

畫琺瑯壺均以黃地為底、花卉作紋飾，這類黃色地的畫琺瑯作品最能代表康熙時期所奠定之清宮畫琺瑯樣貌。⁵ 康熙顯然樂於將這種深具代表性的風格運用於與飲茶關係至深的器物上。這兩件銅胎畫琺瑯使用黃色為地的做法是康熙朝的新風尚，而其上的折枝花卉則可遠溯自宋代以降的工筆花卉傳統。⁶ 由此觀之，這兩件作品在當時想必是既具傳統韻味又富含時尚氣息吧。

把折枝花卉傳統運用於畫琺瑯裝飾設計勢必為琺瑯作增添更多新樣稿。既然畫琺瑯紋飾的設計可能運用於不同的胎質，那麼，同樣在琺瑯作產造的招絲琺瑯之裝飾是否可能受到畫琺瑯的影響呢？或許我們可先退回關於畫琺瑯和招絲琺瑯用料相通之製作層面思考，俾釐釐清這兩項工藝的關係。

康熙朝研發畫琺瑯之歷程已經過多位學者討論，成果斐然，簡介如下。呂堅曾引用康熙

五十五年（1716）廣東巡撫楊琳的奏摺，說明當時引介廣東地區匠人入中央供職是地方官的職責範圍；施靜菲更進一步提出同年傳教士馬國賢（Matteo Ripa, 1682-1745）於書信中提及宮中作坊對研製畫琺瑯技術的渴望，並由此推斷，至遲於康熙五十五年清宮便已開始製作畫琺瑯，且這個時期參與製作的匠人極可能是來自景德鎮或原從事傳統招絲琺瑯生產者。施氏更藉由作品指出，一些早期深具實驗性特色的畫琺瑯



圖9 清 乾隆 銅掐絲琺瑯雙環瓶 國立故宮博物院藏

在風格或裝飾母題上亦和掐絲琺瑯雷同。⁷ 如此，從實際操作面思考，畫琺瑯無論工匠、用料或稿樣皆極可能與掐絲琺瑯互相重疊、流通。1980年代即有學者透過化學分析指出瓷胎畫琺瑯和掐絲琺瑯關係密切，推測掐絲琺瑯燒造傳統

影響了瓷胎畫琺瑯的配料技術。⁸ 除了仰賴科學化驗探討畫琺瑯與掐絲琺瑯的關係，以裝飾紋樣、風格為分析依據，亦是研究的取徑方式。學者余佩瑾曾提出清宮畫琺瑯以錦地為飾的作法與明末掐絲琺瑯運用雲紋為地的裝飾方式有關，便是一例，⁹ 以同樣的角度切入，或許能幫助我們釐清前文關於清以後掐絲琺瑯器上的番蓮紋何以有所改變之提問。

畫琺瑯蓮紋的自然意趣

因掐絲琺瑯器常作宗教供奉之用，故與佛教聖花蓮花相關之番蓮、蓮瓣甚至蓮心、蓮蓬，都是掐絲琺瑯器好用的裝飾紋樣。現藏於大英博物館（The British Museum, London）一件著名的〈掐絲琺瑯龍紋大罐〉頂部蓋鈕（圖5）便以蓮心及蓮瓣為飾，同樣的裝飾亦見於國立故宮博物院藏〈掐絲琺瑯番蓮紋盒〉（圖6）上，該器盒蓋由內而外以蓮心、蓮蓬與四向平展之蓮瓣圖案為飾。不過，這類的紋飾設計頗為平面，給人圖案化之感。有趣的是，本院收藏的一件康熙〈畫琺瑯蓮花蓋碗〉同樣採取了以蓮為飾的設計結構（圖7，現於「紫砂風潮」特展展出）。該器的碗蓋以蓋鈕為中心，向外分層描繪了蓮心、蓮瓣，外圍飾以蓮葉。口緣處繪蓮心紋，器身以三層蓮瓣裝飾，圈足外繪綠點狀蓮柄，全器宛若一支出淤泥而不染的蓮花。比起掐絲琺瑯器的蓮紋設計，這件作品充分運用了畫琺瑯可在顏色、局部表現上更為細膩的優勢，不僅使用類似設色花卉的暈染方式為花瓣填色，更生動地描寫了花瓣的脈絡以及蓮葉的葉脈。其蓮葉的翻折顯示了以往掐絲琺瑯器裝飾上闕如的寫生概念；在整體造型上，因器身胎體應蓮瓣鑄形，而使蓮瓣起伏。雖其設計可能受掐絲琺瑯影響，但已完全脫胎而成全新的

面貌。

另一件康熙款〈銀胎畫琺瑯西番花藍地蓋碗〉（圖8，現於「紫砂風潮」特展展出）上也能見到類似〈畫琺瑯蓮花蓋碗〉花卉及葉片描繪的概念。這件作品的紋飾乍看不過是將番蓮與卷草結合，與傳統纏枝番蓮相去不遠，僅設色更明豔耳。但若細觀則可察覺其不同的旨趣。該器的蓮花與傳統番蓮同樣使用了中軸對稱的結構，不同以往的是，其花瓣以畫琺瑯描繪了細膩的轉折，多處葉片也特地繪製了翻折的姿態。不過，其紋飾仍是平鋪於器表，花、葉之間並無前後交疊的關係，故整體設計並不具空間概念，只是在細節描繪上更納入工筆花卉筆意。廖寶秀在前引文中詳細介紹畫琺瑯如何運用中國傳統繪畫中工筆花卉的圖像，可想而知，受到傳統工筆花卉啟發的工匠在繪製番蓮時便增添生動自然的筆意。〈銀胎畫琺瑯西番花藍地蓋碗〉番蓮花瓣翻折的樣貌提示了我們同時期這類紋飾改變的契機，我們可藉此說明，當琺瑯燒造的樣稿加入工筆花卉後，在製作類似題材時，如此的變化便相應而生了。

掐絲琺瑯番蓮紋的新樣貌

康、雍時期留下的掐絲琺瑯作品有限，這些作品中未見類似表一編號1的番蓮紋。不過，乾隆年間（1736-1795）內府產造的掐絲琺瑯作品上便常有具翻折花瓣之纏枝番蓮紋。乾隆內府燒造的掐絲琺瑯器使用極多不同樣貌的番蓮紋作為裝飾，其中有一類番蓮紋與表一編號1的番蓮紋設計概念非常近似。這類番蓮紋的花瓣不再如傳統以尖瓣表現，而改以波浪狀的造型為之，造型較以往番蓮紋更為圓潤。（圖9）無論是綜合東西風格的奶茶罐，或用作供器的香爐，乃至日用的爐瓶三式，各式乾隆朝的掐絲



圖10 清 乾隆 銅胎掐絲琺瑯香爐 國立故宮博物院藏

琺瑯器上都可以見到這類番蓮紋。增加花瓣翻折的姿態使花卉符號化情況減低、花的自然意象更為清晰，形成不同以往的新旨趣。從前述琺瑯作自康熙朝以來的製作狀況來看，筆者以為，此一影響很可能來自畫琺瑯番蓮紋的繪製。

乾隆時期融和自然意趣繪製的番蓮紋樣貌並不只一種，亦有較為格式化的作法。這類作

品並未如前類作品以圓潤波折的掐絲表現花瓣瓣緣，而仍採用類似傳統番蓮紋的尖頭或雲紋造型，造成符號化之感。不同以往的是，這類番蓮的每一花瓣底側內部均加上一道掐絲以表翻折，使每片花瓣因此而呈現兩種顏色。（圖10）這種表現形式與表一所引用 Pierre Uldry 收藏編號1的蓮紋相似，可說是此時期另一種典型的樣貌。

以上乾隆朝內府燒造的兩種番蓮紋新樣雖表現形式略有差異，但設計概念大抵一致。目前我們對清初民間掐絲琺瑯燒造的情況掌握仍甚有限，很難斷定這些作品是全數由內府製作，抑或有民間供入。番蓮紋出現新樣貌並不表示原本格式化的番蓮紋樣被取代，傳統常見的番蓮裝飾依然延續，使此一時期的作品樣貌更趨多元。必須注意的是，無論是紋樣或器形的新樣都可能是緣起於複雜的製作脈絡。具翻折的纏枝番蓮紋同樣見於北京故宮博物院藏的幾件掐絲琺瑯鈎上（見圖1），目前部分學者認為這些作品是清早期所製，亦有人判斷它們乃康熙時期之作。¹⁰ 在未達成完全的共識之前，或許可暫且接受其為清初作品。它顯示自明末以來掐絲琺瑯器上常見以花鳥、庭園人物等繪畫性的題材作為紋飾的風尚。或許這樣的傳統對清初畫琺瑯的發展，乃至其後掐絲琺瑯器裝飾的表現特色皆有所影響。但清初畫琺瑯使用掐絲琺瑯器之紋樣作為裝飾並非孤例，二者間裝飾設計樣稿的交流是可以確定的。考量明末掐絲琺瑯作品上並無類似蓮紋，且康、雍、乾三朝畫琺瑯及掐絲琺瑯使用相同裝飾紋樣的狀況普遍，作翻折態番蓮紋的新樣式更可能是掐絲琺瑯與畫琺瑯稿樣交流後產生。乾隆時期掐絲琺瑯作品的樣貌極為多變，相關的來源與影響皆值得更深入探討。本文僅以單一案例略作敘述，尚

待未來更細緻並全面的觀察，使吾人能清楚認識此一工藝在文化史上的意義。而掐絲琺瑯番蓮開始表現花瓣翻折之姿與畫琺瑯運用傳統花鳥圖樣作裝飾的關係，正是掐絲琺瑯與畫琺瑯間交互影響脈絡的具體明證。

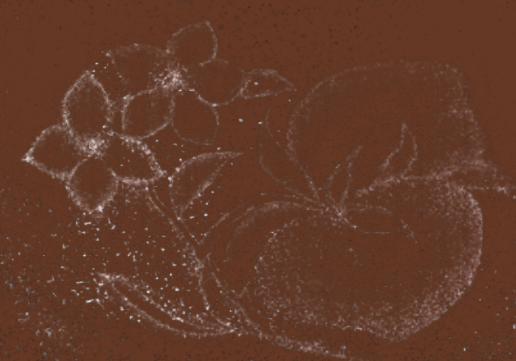
作者任職於本院器物處

註釋

1. 「掐絲琺瑯」乃工藝技法，為行文流暢，本文僅以「掐絲琺瑯器」代稱以該技法產造之器物。此點由匿名審稿人提醒，特此敬申謝忱。
2. Helmut Brinker and Albert Lutz, *Chinese Cloisonné: The Pierre Uldry Collection* (New York: Asia Society Galleries, 1989), 57-59.
3. 關於中國藝術的模件化概念，詳參 Lothar Ledderose, *Ten thousand things: module and mass production in Chinese art* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000).
4. 以上關於清宮畫琺瑯研究史回顧及相關基礎知識，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45-94。該文詳細說明康熙時期畫琺瑯的研發過程、作品樣貌，並釐清畫琺瑯做為東西文化交流研究之物質文化層面的意義，探討清宮製作畫琺瑯的爭勝心態，奠定畫琺瑯文化史研究的基礎。
5. 施靜菲，〈日月光華——清宮畫琺瑯〉（臺北：國立故宮博物院，2012），頁47-48。此外，〈銅胎畫琺瑯牡丹方壺〉及〈畫琺瑯菊花方壺〉與宜興壺之關係，係本人於國立故宮博物院之同事王助理研究員亮鈞告知，特此鳴謝。
6. 廖寶秀，〈茶器瑰寶——康熙宜興胎畫琺瑯折枝花卉〉，《故宮文物月刊》，302期（2008.5），頁4-19。
7. 呂堅，〈康熙款畫琺瑯瑣議〉，《故宮博物院院刊》，1981年3期，頁93-94；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〉，頁56。
8. Julian Henderson, Mary Tregear and Nigel Wood, "The Technology of Sixteenth- and Seventeenth- Century Chinese Cloisonné Enamels," *Archaeometry* 31, no. 2 (1989): 133-146.
9. 余佩瑾，〈唐英與雍乾之際官窯的關係〉，《故宮學術季刊》，24卷1期（2006秋），頁1-44。
10. 夏更起，〈對故宮博物院部分掐絲琺瑯器時代問題的探討〉，《故宮博物院院刊》，1992年3期，頁29-30。



Gallery 207 | Period 2018.04.08-07.08



THE
PHENOMENON
OF YIXING WARE

傳世器及其他

TREASURED LEGACY
AND BEYOND

紫 砂 風 潮