

# 「風格故事——康熙御製琺瑯彩瓷」策展手記

余佩瑾

風格故事展覽的出現，起因於筆者盤點院藏文物過程，無意中發現一批材料，當時直覺以為這群文物應該可以呼應學界和博物館界對清康熙朝畫琺瑯器研究的論點，進而著手開始整理、研究。截至目前為止，仍然以為如果探討康熙朝畫琺瑯的發展與轉變，能夠加入這批材料一起觀察，至少可以彌補過去一些認識上的不足，或者重新思考一些相關的議題。於是透過策展方式，將之融入康熙朝琺瑯彩瓷草創階段的敘事脈絡，一方面跟大家分享新的材料，另一方面也藉此反思藝術史中作品研究，關於風格議題（Style）的討論。亦即，如果我們綜整畫琺瑯工藝出現後的景況，誠如目前已經爬梳完成的情節一樣，這類新藝術形式始創於康熙朝（1662-1722），經歷過一段發展歷程後，至雍正朝（1723-1735）被雍正皇帝吸收，並加以改變原來的裝飾紋樣，使之符合新興的「內廷恭造之式」風格。到了乾隆朝（1736-1795），除了重新加入更多的裝飾主題之外，乾隆皇帝有計畫性地收納康雍乾三朝畫琺瑯器，進而建置一組深具意義的收藏。甚至到了民國初年，復辟稱帝的袁世凱（1859-1916）仍然想要燒造絢麗斑斕的琺瑯彩瓷，只因對他而言，琺瑯彩瓷代表一種盛世意象。<sup>1</sup>雖然洪憲年製最終不過百日而已，然而一段仿若波濤起伏的發展歷程，正像 Sir Ernst Gombrich（1909-2001）經典著作「論風格」言及之風格定義及相關面向。特別是其中技術與時尚一節觸及之新技術影響風格產生流變的可能性，<sup>2</sup>似乎與琺瑯彩瓷從出現後至消失的情節具有若干的契合度。因此，筆者以為或可據以評估、思考風格與時尚之區隔或關聯。然而博物館開門，必然需要面對進場參觀的民眾，特別是需要通過一般語言才能和觀眾對話，所以本文以下將透過皇帝本人及其身旁者的視角，首先揭開皇帝實驗室出現的背景及其試作內涵，接著再以作品上的藍菊紋樣，追尋一段風格故事，雖然劇情零碎而不完整，卻是策展人有義務交待清楚的面向。



## 旁觀者的視角

如果檢索康熙五十五年（1716）到康熙六十年（1721）間的相關奏摺，可以發現其中存在兩個值得留意的面向：其一，地方大臣不斷向皇帝推薦他們尋訪到的燒煉役匠，並且請求皇帝同意他們進京一試手藝。如五十五年九月初，有潘純和他的兩名徒弟（黃瑞興和阮嘉猷）（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊7）：到了九月底，除了潘純之外，又加入技藝稍差一等的楊士章和隨行徒弟兩名（奏摺只記錄徒弟兩名，因此無法直接得知是否即為前述曾經入宮的黃瑞興和阮嘉猷）（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊7），至五十七年（1718）仍見有廣東監生（國子監的學生）龍洪健和一般民匠林朝鍇、何嘉璋等人（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊8）。<sup>3</sup>他們或攜帶著原物料、半成品和已製作完成的鼻煙壺、積紅杯盤、蓋碗等，一群人信心滿滿地進京為皇帝效勞，試燒畫琺瑯。

其二，值此同時，令人意想不到的，一些地方大臣先後都收到皇帝賞賜的琺瑯製品，如廣西巡撫陳元龍（1652-1736）在

五十五年得到「御製法琅五彩紅玻璃鼻煙壺」（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊7），而廣東巡撫楊琳（?-1724）在五十七年十月先得到「御製法琅盒、法琅水中丞（圖1）」（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊8），到了十二月又獲贈「御製法琅蓋碗（圖2）」（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊8）。至五十八年（1719）四月時，閩浙總督覺羅滿保（1673-1725）得到「法琅黃地五色花瓶一件、法琅梅花形五色香盒一件（圖3）、法琅五色花水盒一件、法琅白地紅山水畫鼻煙壺一件、法琅三羊雙鶴鼻煙壺一件」（《康熙朝滿文朱批奏折全譯》）。同年五月，皇帝也賞賜澳門彝目（總理事務人員）「法瑯器七件」（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊8），到了康熙六十年，兩廣總督楊琳又收到一件「法瑯磁碗」（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊8）。

如此一來一往，既尋覓工匠又賞賜御製品，看似存在矛盾，尚未能完全釐清的階段中，凡獲贈品者無不發表和西洋製品比較的



圖1 | 清 康熙 銅胎畫琺瑯梅花水盛 國立故宮博物院藏



圖3 | 清 康熙 銅胎畫琺瑯花卉五楞式盒 國立故宮博物院藏



圖2 | 清 康熙 銅胎畫珐瑯蓮花蓋碗 國立故宮博物院藏

言論，如陳元龍以為「邇年始有洋法琅器皿，略覺生動。西洋人誇示珍奇，以為中國之人雖有智巧，不能髣髴。乃我皇上於萬幾之暇，格其理、悟其原，親加指示，鎔鍊成器。光輝燦爛，制作精工，遂遠勝洋法琅百倍」（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊7）。兩廣總督楊琳也表態支持「皇上御製精巧、鮮明，遠勝外國百倍」（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊8），覺羅滿保又以「此不惟今之廣東、福建所未有，且與西洋法琅比之，西洋法琅燒製粗糙不堪入目」的誇大言詞歌頌御製品（《康熙朝滿文朱批奏折全譯》）。對此，首先所謂御製品，



圖4 | 清 康熙 珐瑯彩黃地牡丹碗底款 國立故宮博物院藏

乃因皇家出品底部均寫出「康熙御製」款（圖4），所以大臣們才紛紛以「皇上御製」形容禮物之珍貴。其次，和西洋製品相比的想法，另外可溯及至康熙四十二年（1703）康熙皇帝與高士奇（1645-1703）一起觀賞新造玻璃器的一番對話，當時高士奇揣摩上意，脫口而出「其成否？有關政治，今中國所造遠勝西洋矣」，<sup>4</sup>因此番言語打動了皇帝，高士奇因此獲贈「各器二十件」。皇帝與寵臣的互動，讓我們間接瞭解推動畫琺瑯工藝的背後，實有和西洋一較高下的意圖。

除了地方官員之外，充斥在西洋傳教士之間的耳語，也是康熙皇帝要求各方人士提報相關的研發方案。如康熙五十五年，馬國賢（Matteo Ripa, 1682-1745）在書信中就提到「皇上陛下對於我們歐洲畫琺瑯器及畫琺瑯的新技法深感著迷，並嘗試各種方法引進畫琺瑯的技術到他的宮殿，為此他也在宮中設置皇家作坊。……爲了想擁有歐洲工匠的畫琺瑯技術，他命令我和郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）繪製畫琺瑯，……」，雖然馬國賢和郎世寧兩人為了不願意像奴隸般地被擺佈，所以故意畫得很差，最後讓皇帝因受不了，而不再召喚他們前來畫琺瑯。然而，三年以後（康熙五十八年）仍見有懂得琺瑯技藝的法國傳教士陳忠信（Jean-Baptiste Gravereau, 1690-1762）進入皇家作坊服務，同樣地，康熙六十一年（1722），當托馬策利（Niccolo Tomacelli）初抵清國時，皇帝仍不假思索地安排他進入「琺瑯作」工作，讓不諳畫琺瑯技藝的托馬策利顯得相當無助，幸虧後來得到郎世寧的協助，才得以解除窘境。依據他的描述，當時郎世寧確實曾為畫琺瑯器設計紋樣。<sup>5</sup>

## 皇帝的說法

他者視線之外，透過有限的材料，我們也可以讀到皇帝本人的觀點，如康熙五十七年楊琳奏報攜同地方好手入京之事，皇帝硃批「法瑯大內早已造成，各種顏色俱以全備。但奏摺中九月內差人送京之語，到京之時，再試看」。五十八年看到覺羅滿保進呈的「西洋什物」，又說「選幾樣留下，法瑯等物，宮中所造已甚佳，無用處。嗣後無用找尋」。（圖5）同一年，當西洋技師抵達時，他又表示「二人都到了，外科故然好，畫法瑯者不及大內，所造還可以學得」（《康熙朝漢文硃批奏摺彙編》，冊8）。從中可以理解，康熙皇帝非常在意本土產品的研發，也致力推廣相關產物。但講到技術層面，即使已經掌握到相關的技巧，遇有地方好手躍躍欲試或西洋技師抵達時，為了進一步精益求精，仍然想要再試一下。

康熙皇帝鍥而不捨的態度，也表露在五十九年（1720）批閱曹穎（1706-1774）奏摺的態度，當時曹穎分明奏報米價正常，天下太平。皇帝卻在附錄硃批，「近來你家差事甚多，如磁器琺瑯之類，先還有旨意件數，到京之後，送至御前覽完，纏燒法瑯。今不知騙了多少磁器，朕總不知，已後非上傳旨意，爾即當密摺內聲名奏聞，倘瞞著不奏，後來事發，恐爾當不起，……」（圖6），康熙皇帝措辭嚴厲地訓斥才上任沒多久的曹穎，應也包含了對其伯父曹寅（1658-1712）擔任江南織造期間出現的虧空事件感到不滿。但從中也揭露曹家亦曾為試燒琺瑯彩瓷而努力，以及試驗過程是以事先燒製完成的瓷器作為試繪的素材，所以才有「不知騙了多少磁器」之語。康熙六十年，致贈給葡萄牙國王克里

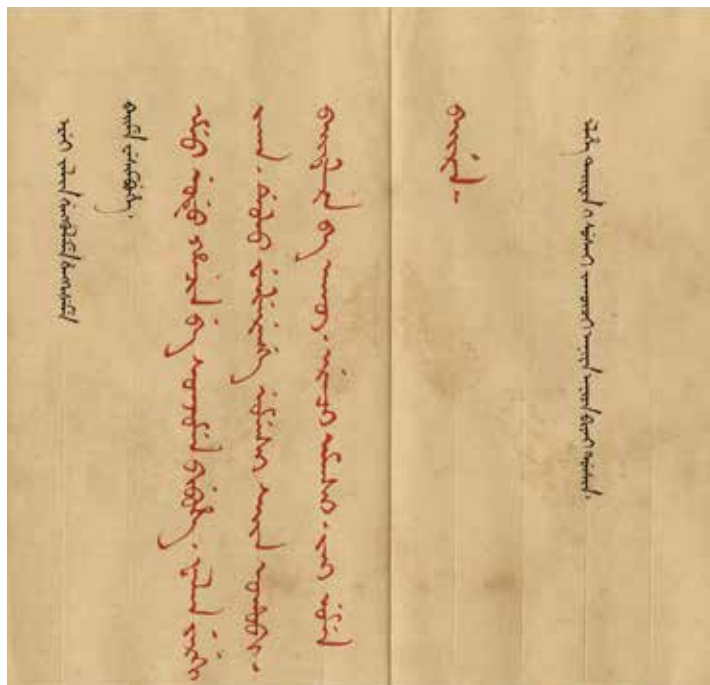


圖5 清 覺羅滿保〈奏進西洋什物繕單呈覽摺〉 康熙58年1月30日 局部 國立故宮博物院藏

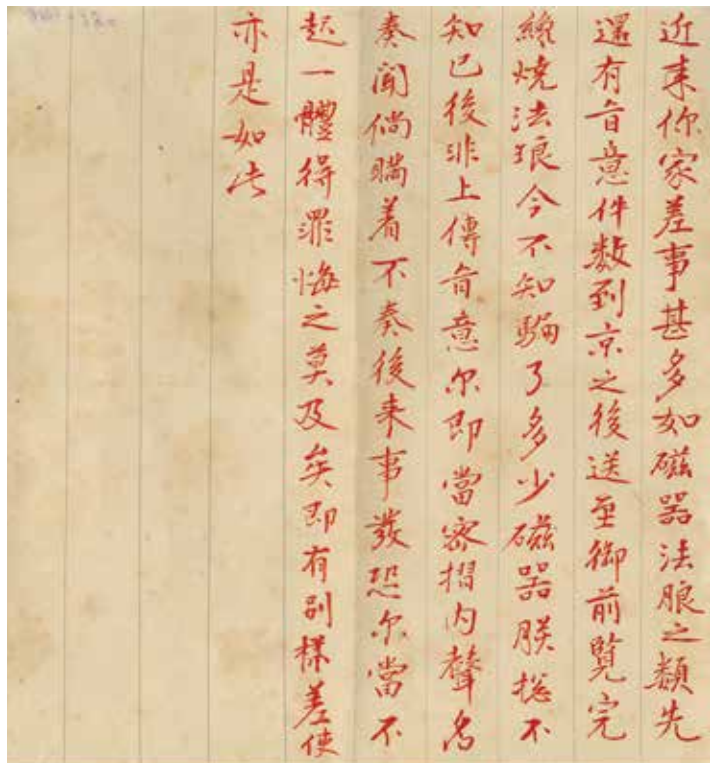


圖6 清 曹頌〈奏請聖安並報江南米價〉附件：諭示凡辦理差事應先密摺上奏 康熙59年2月2日 局部 國立故宮博物院藏

門十一世 (Clement XI) 的禮物，雖然不幸隨著船難事件而沈沒大海，但清單羅列而出的琺瑯器、玻璃器等，<sup>6</sup> 無不呼應康熙四十二年以來，清宮中瀰漫的一股超越西洋的氛圍。

不僅如此，康熙六十一年李秉忠 (1645-1759) 奏報皇帝「竊今赴熱河之琺瑯作各色工匠共六十五人，伊等往來坐車及雇賃載運工料車輛，所用銀一百二十九兩，物料搬運來往取送所用雇工銀一百六十一兩」(《康熙朝滿文朱批奏折全譯》)，從李秉忠在康熙五十五年即曾協調代轉地方上採買的「洋法藍料」和「潘淳所製法桃紅顏色的金子摻紅銅料等件」，而顯示出他相當了解狀況也有經驗，因此他帶著人匠到熱河的舉措，除能回應王光堯以為法國傳教士馮秉正 (Joseph Marie de Mailla, 1669-1748) 於康熙五十九年寫信給巴黎總部，言及「中國自製琺瑯料又幾乎不能使用」，反映出康熙朝時已開始試著提煉琺瑯料的說法外，<sup>7</sup> 也再次說明康熙皇帝主導推動畫琺瑯工藝，早已傳遍清宮內外，致使各地紛起煉料和試繪。因此試燒畫琺瑯的地點，除了學者討論提到的廣東、江西和蘇州之外，熱河或是未來可以持續關注的另一個據點。

### 皇帝實驗室的試作

努力不懈的皇帝在試驗過程中究竟燒製過些什麼？一批收藏於景陽宮「木盤」的作品，或許提供我們解開謎底的答案。首先，所謂「木盤」

者何？透過雍正六年（1728）《活計檔》記錄分裝「百事件」文物，將之分盤入裝「漆箱盒」，而得知木盤是指一組文物組合。<sup>8</sup>同時，依據《故宮物品點查報告》（以下簡稱《點查報告》）的紀錄，這組物件原來登錄有八十八件，目前則僅見八十五件。扣除與畫琺瑯議題不相干的明成化哥釉八方高足盃、明嘉靖黃釉綠彩嬰戲圖碗和無款葵花式碟等三件作品，其餘的八十二件可視為是皇帝實驗室的試作。同時以釉彩來分類，又可概分成以清國本土技術效法西洋金紅彩，在釉中加入金元素，使之出現粉紅色系的胭脂紅彩，<sup>9</sup>和以西洋琺瑯料描畫紋樣的兩類產品。不過因為篇幅有限，以下僅擇要說明。

第一組胭脂紅彩系列作品有碗、盤和瓶等不同的器形。其中碗形器，存在一式在《點查報告》中登錄為「中碗」的項類，該品內施透明釉，外罩胭脂紅彩，口內設計一圈仿佛可以安置器蓋的折沿。（圖7）此式作品，共計七件。因每一件底部都寫有「又辛丑年製」青花雙框款。（圖8）在「又辛丑年」可

視為是康熙六十年，而可明確將之看成是康熙朝產品。<sup>10</sup>除了碗形器外，另一件玉壺春瓶，同樣也有「又辛丑年製」款。

第二式「大碗」，此組僅一件（圖9），器內透明釉下裝飾海水和蓮瓣暗紋，在透白釉上沿著周壁又彩繪石榴、佛手和桃實等折枝花果，底心亦畫虞美人一株和粉、紫兩色菊花，從釉上和釉下紋樣分屬兩個不同時代的風格，得知皇帝實驗室是以現成品試繪畫琺瑯。而外底的「宣德年製」款，固然可以呼應器內的暗花紋飾，然而以藍料書寫，再環繞單方框款的標記，則非屬明宣德朝作風，而是試驗燒造時的作法。

第三式「平足帶青花壽字碗」，計四件。該類作例內飾暗花八寶紋，底書「成化年製」藍料款。器外以藍料描繪三個團壽字，其中有些壽字裝飾於透明釉上，有些因字下顯現出霧面的質感，故令人懷疑可能是先磨去透明釉後再書寫，也或者是直接寫在澀胎上。但不管哪一種，絕對和透明釉下的青花藍彩不同，因而必須回頭修正清室善後委員會「青



圖 7-1 | 清 康熙 胭脂紅彩碗 國立故宮博物院藏



圖 7-2 | 清 康熙 胭脂紅彩碗底部 國立故宮博物院藏



圖 8-1 | 清 康熙 胭脂紅彩玉壺春瓶 國立故宮博物院藏



圖 8-2 | 清 康熙 胭脂紅彩玉壺春瓶底部 國立故宮博物院藏



圖 9-1 | 清 康熙 胭脂紅彩花果碗 國立故宮博物院藏



圖 9-2 | 清 康熙 胭脂紅彩花果碗 內部 國立故宮博物院藏



圖 9-3 | 清 康熙 胭脂紅彩瓷花果碗底部 國立故宮博物院藏

花壽字碗」的原始定名。(圖 10) 另外，因團壽紋樣可以同時對照北京故宮博物院（以下簡稱北京故宮）藏和上海博物館藏〈礬紅龍捧壽字紋盤〉的兩類作品。(圖 11) 再從該兩例均帶「大清康熙年製」款，反證壽字碗的燒製時間。

第四式「脫胎碗」，此組僅一件(圖 12)，口作六瓣葵花式，內施透明釉，底心有「永樂年製」暗款，周壁裝飾暗花龍紋，



圖 10 | 清 康熙 胭脂紅彩暗八寶團壽碗 國立故宮博物院藏



圖 11 | 清 康熙 攀紅龍捧壽字紋盤 上海博物館藏 取自上海博物館主編，《上海博物館藏康熙瓷圖錄》，上海：上海博物館、兩木出版社，1998，頁283。

外底加書「成化年製」藍料單框款。無論這件瓷碗本身是否即為十五世紀永樂朝製品，或是稍晚一點的仿永樂器，其內底心的暗款和外底明款分屬兩個不同的時代，但卻同時並存一器的矛盾現象，反映出皇帝實驗室使用現成舊器試繪畫琺瑯的作法。

至於《點查報告》統一登錄為「胭脂紅大小酒杯二十六個」的杯形器，依照不同的形制，其實可再細分成七個樣式，以其中之

一的斗笠形小杯為例，該兩件作品內外均施胭脂紅彩，底書「永樂年製」青花款。（圖 13）整體造形和北京故宮〈青花鳳竹紋撇口小碗〉相似（圖 14），由於該件小碗底部有「御賜純一堂」青花款，在「純一堂」為康熙朝督陶官郎廷極的堂號下，而可將帶「御賜純一堂」款的作品，看成是康熙朝產物，<sup>11</sup>故透過北京故宮藏品而能反證斗笠形小杯的燒製時間。除此之外，斗笠形小杯底部款識的書寫體例也和院藏〈青花五彩鳳凰鏤空盤〉相似，該品為十七世紀末至十八世紀初景德鎮仿燒日本伊萬里瓷器風格的作例，<sup>12</sup>除了能夠延續前述判斷斗笠形小杯出產於康熙朝的脈絡外，也另外衍生出伊萬里瓷器書寫中國款識的問題。

至於另外兩件撇口深壁酒圓（圖 15），內施透明釉，外罩胭脂紅彩。雖然無款，但器形和北京故宮藏定為康熙朝，底帶「成化年製」款的「青花人物詩句套杯」相近。（圖 16）由於套杯裝飾赤壁遊覽圖和感懷詩，透過詩文落有「己未季秋月，渭水魚者書」的款識，得以說明該類產品燒製於康熙十八年（1679）左右。<sup>13</sup>此一時間點亦能回頭作為兩件酒圓燒製時間的參考。



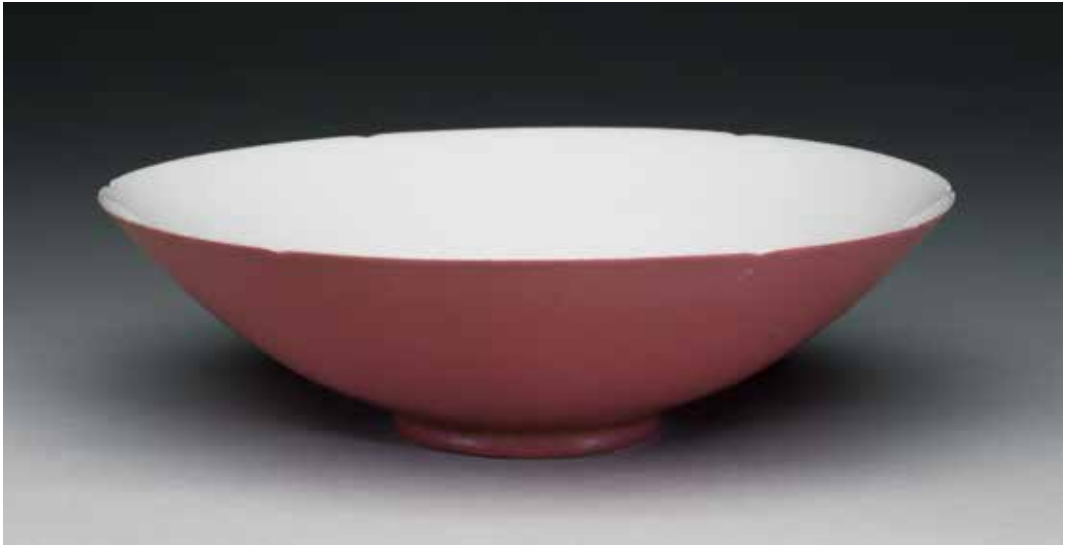


圖12 | 清 康熙朝後加彩 胭脂紅彩碗 國立故宮博物院藏



圖13-1 | 清 康熙 胭脂紅彩杯 國立故宮博物院藏

圖13-2 | 清 康熙 胭脂紅彩杯底部 國立故宮博物院藏

第二組西洋琺瑯料系列，依照《點查報告》的分類，第一類碗形器共計六件，品名登錄為「弘治款料釉五彩碗」。顧名思義，即指此組作品的底部均有「大明弘治年製」青花雙圈款。然而，若將款識的式樣同時對比國立故宮博物院藏弘治官窯的標準款識（圖 17），以及上海博物館藏定年為康熙朝卻書寫弘治年款的作例（圖 18），<sup>14</sup> 而可得出六件瓷碗的弘治年款（圖 19），其實和標準款識略有差異，反倒在「弘治」兩個字出現較近康熙朝的寫法，而得以推定院藏瓷碗亦為清朝製造。另一方面，由於六件瓷碗的裝飾紋樣互為不同，故可再從中分成三個樣式。一式為碗外裝飾花卉紋樣者，此式計四件，每件花紋相類，但紋樣之外又加塗黃（圖 20）、淺綠、灰綠和灰紫等不同的底色。除此之外，四件瓷碗碗內均加施透明釉，但碗外，透過紋樣和底色之間間隙出現較為粗糙的質地，也暗示工匠或直接在澀胎上描繪紋樣的可能性。



圖 14 清 康熙 青花鳳竹紋撇口小碗 北京故宮博物院藏 取自陳潤民主編，《清順治康熙朝青花瓷》，北京：紫禁城出版社，2005，頁212。

二式計一件（圖 21），口下裝飾一圈以四組球紋和四組開光折枝花卉相間排列的圖案。視覺落點的外周壁及內底心分別以深、淺兩色藍料，和黃、褐兩種彩料描繪五組團螭紋。就康熙朝而言，團螭紋曾經出現在臺北故宮藏豇豆紅和北京故宮藏白瓷系列的太白尊，另外，廣東生產的銅胎畫琺瑯器亦有以團螭紋作為款識標記的例證。透過院藏以



圖 15 清 康熙 胭脂紅彩杯 國立故宮博物院藏



圖 16 清 康熙 青花人物詩句套杯 北京故宮博物院藏 取自陳潤民主編，《清順治康熙朝青花瓷》，頁254。



圖 17 | 明 弘治 黃釉盤底款 國立故宮博物院藏



圖 18 | 黃釉刻花雲龍紋碗底部 上海博物館藏 取自上海博物館主編，《上海博物館藏康熙瓷圖錄》，上海：上海博物館、兩木出版社，1998，頁360。



圖 19 | 清 康熙 黃地花卉紋碗底款 國立故宮博物院藏

團螭為標記的作品可能可以定到乾隆朝，而說明此類紋樣自康熙朝出現後，至乾隆朝仍持續使用的情況。（圖 22）相對於前述以色料為底色的作例，此碗隙地則滿畫方格錦地紋。值得注意的是，部分方格面刻意加上藍底白十字紋（圖 23），而使紋樣出現兩種觀看效果。也就是從立體角度視之，藍底白十字紋更凸顯了立方體的體積感，再從平面角度視之，也有豐富圖案的效果。類似於此，透過紋樣細節的安排，讓一種圖樣同時具備兩種觀看角度，因也出現在一件銅胎方盤的器底（圖 24），故可藉由該品的「康熙御製」款識，反過來理解此類近似錯視效果紋樣的出現及瓷碗可能的燒製時間。

三式計一件（圖 25），口下和足圈裝飾花卉圖案，周身設計四個開光，內繪四幅西洋仕女肖像畫，人物的穿著與姿態各不同。開光外的隙地滿填回紋，碗內底心畫朵花。周壁近足處則飾變形蓮瓣紋。整件作品最吸睛引人注意的紋樣，當屬外周壁的西洋仕女肖像畫，此一裝飾主題令人聯想起十七世紀流行於法國的袖珍型畫珐瑯肖像畫。根據學者研究，此類肖像畫出現於十七世紀前半葉，主要彩繪於徑長 2.5 公分的金屬珐瑯片上，且背景多半留白。當時知名的畫師如 Jean Petitot（1607-1691）者，同時也創造了無人能超越的點描式畫法（pointille technique）。不過隨著時間往前推進，至十七世紀下半葉時，因畫者日漸在意肖像畫人物的姿態和衣著，於是袖珍肖像畫從原本未超過三公分的畫幅，逐漸加大到徑長 5 公分，甚至演變成十八世紀時的 6.5 公分的畫面。<sup>15</sup> 皇帝實驗室出產的西洋仕女肖像畫全長 4.5 公分，看起來是符合十七世紀末至十八世紀初的作風。



圖 20 | 清 康熙 黃地花卉紋碗 國立故宮博物院藏

此點對照 1687 年法國傳教士洪若書簡的描述，當時他甫抵達大清帝國，為了能夠擁有更多的禮物打通關卡，於是寫信回國，要求當局再寄送琺瑯等相關物件到清廷，信中曾特別強調因為東西民情有別，所以寄來的物件絕對不能有裸體人像。因同一句話中也提到小飾件（miniatures）。這個小飾件，<sup>16</sup> 讓筆者從袖珍肖像畫流行於十七世紀末，而聯想到或許洪若所講的小飾件，可能也包含裝飾有袖珍肖像畫（enamel portrait miniatures）的物件在內。若如此，似乎也能將清宮舊藏火鏢盒上的西洋人物肖像畫片（圖

26），<sup>17</sup> 看成是與這段記事同一脈絡下進入清宮，後來被改裝成火鏢盒的小飾件。特別是肖像人物頂戴假髮的特徵也是學者研究以為十七世紀下半葉以後的流行風格。<sup>18</sup> 因此，西洋人物火鏢盒的製作年代亦能作為此件瓷碗的參考。

西洋琺瑯料系列作品也包含兩件盤形器。此類作品在《點查報告》登錄為「成化款米湯釉白裡料彩巽粟花五寸碟一對」。就實物而言，兩件作品的外壁均施加黃彩，盤底也以藍料書寫「成化年製」單框款，盤面則彩繪花卉紋樣，其中一件裝飾折枝紅花兩枝以

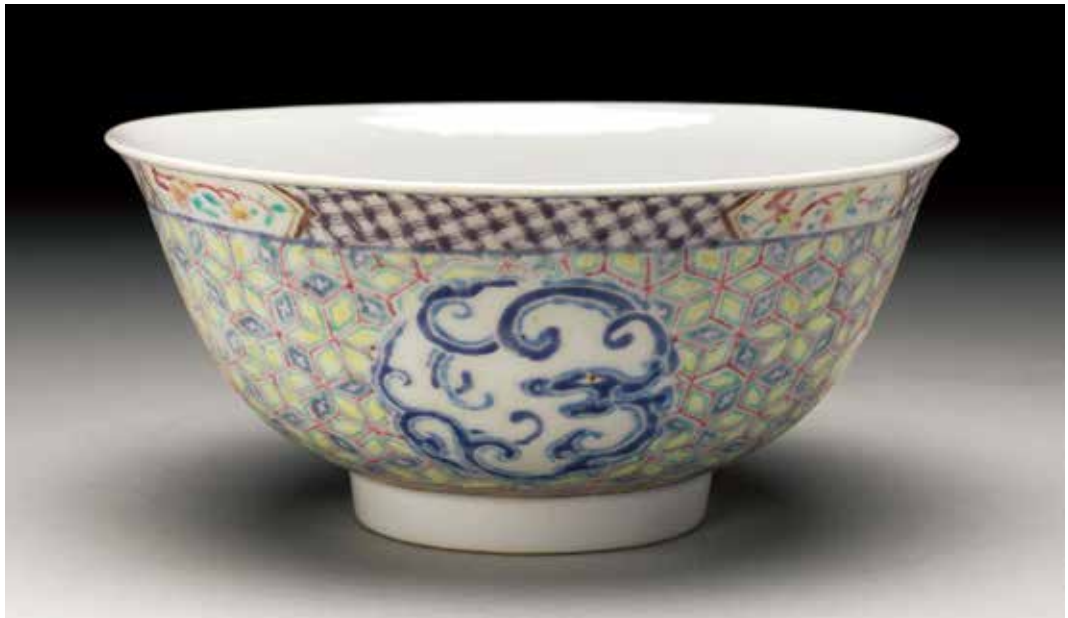


圖21 | 清 康熙 錦地團螭碗 國立故宮博物院藏



圖22 | 清 五彩花盆底部 國立故宮博物院藏



圖23 | 清 康熙 錦地團螭碗 國立故宮博物院藏

及共伴生長的藍色雛菊兩株。(圖27)另一件則減半各為一枝。兩件作品的花卉具有相同的勾勒筆法，即每一片花瓣，均以梳紋畫出肌理紋路，瓣尖部分又另外以彩料敷染出花瓣的輪廓。此畫法和前述四件花卉瓷碗相類似，明顯表現出係屬同一系列產品的風格樣式。而藍色雛菊的出現，又意外牽扯出康熙皇帝採用旅行記憶作為官樣圖案的有趣面向。



圖24 | 清 康熙 銅胎畫珐瑯方盤底部 國立故宮博物院藏

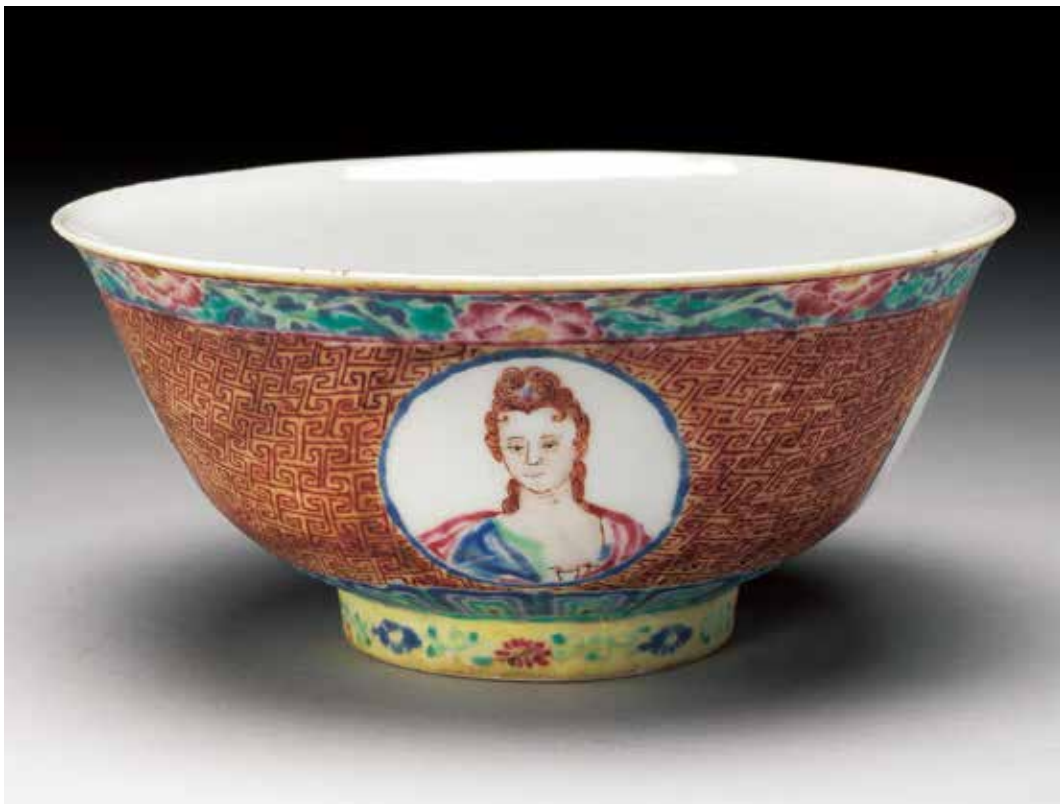


圖 25 | 清 康熙 錦地開光西洋仕女肖像碗 國立故宮博物院藏

## 藍菊印象

康熙朝的琺瑯彩瓷，多半以花卉為飾，有些是可以辨識的具象花朵，也有極盡圖案化的紋樣。以菊花紋為例，出現在琺瑯彩瓷上的花紋至少可以概分成兩種，一類是如同郎世寧〈畫洋菊〉（圖 28）之複瓣菊花（圖 29），另一類則是附生於主題花叢中的粉色、白色和藍色、藍紫色菊花。值得一提的是，小菊花雖然不是主題花卉，卻是康熙御製琺瑯彩瓷經常可見的花朵。特別是院藏宜興胎畫琺瑯器，幾乎每一件都裝飾有藍（藍紫色）菊（圖 30），這個現象首先可以藉由作品上的「康熙御製」款，說明藍菊紋樣流行於康熙朝。其次，如果參考學者研究視為草創階段完成銅、瓷胎作品（圖 31、32），也和前述試作一樣，均出現藍色菊花，故益發令人好奇藍菊究竟和康熙御製有何關係？



圖 26 | 清 嵌西洋畫琺瑯人物火鑪盒 國立故宮博物院藏



圖27-1 | 清 康熙 黃釉花卉盤 國立故宮博物院藏



圖27-2 | 清 康熙 黃釉花卉盤 國立故宮博物院藏



圖28 | 清 郎世寧 畫洋菊 軸 國立故宮博物院藏

關於此，首先可在康熙皇帝的著作中，發現一首〈山菊藍雀花〉御製詩（《聖祖仁皇帝御製文集》，3集，卷48），從皇帝描述「雨過初涼至，山花噉野馨。雖無紅紫艷，能使屬車停」（1704），而得知有一種山花深深吸引皇帝的目光，讓他忍不住停車駐足觀賞。那麼，藍雀花樣貌為何？院藏清蔣廷錫（1669-1732）《群芳擷秀》冊的確提供一開以「山菊藍雀花」為題的圖畫（圖33），只是和詩句搭配的花卉為粉、紫兩色菊花。<sup>19</sup>雖然如此，鏡頭再轉至蔣廷錫的另一張〈野菊〉圖軸（圖34），也能在畫中發現康熙皇帝御筆題寫〈乙酉秋日偶成〉御製詩，並且在引首鈐蓋「佩文齋」璽印，句末也有「乙酉秋日偶成并書」落款，和「體元主人」、「萬幾餘暇」兩枚璽印。從皇帝書寫「山花野菊喜清風，塞北孽光報嶺楓。無暑不知秋氣至，數叢蘭蕊放離宮」（《聖祖仁皇帝御製文集》，3集，卷49），透露出讓他分外想念的野菊生長在塞外，同時畫中藍紫色的菊花看起來已經非常接近皇帝筆下形容的藍色花朵。



圖 29 | 清 康熙 琺瑯彩粉紅地開光四季花卉碗 國立故宮博物院藏



圖 30 | 清 康熙 宜興胎畫琺瑯花卉茶碗 國立故宮博物院藏





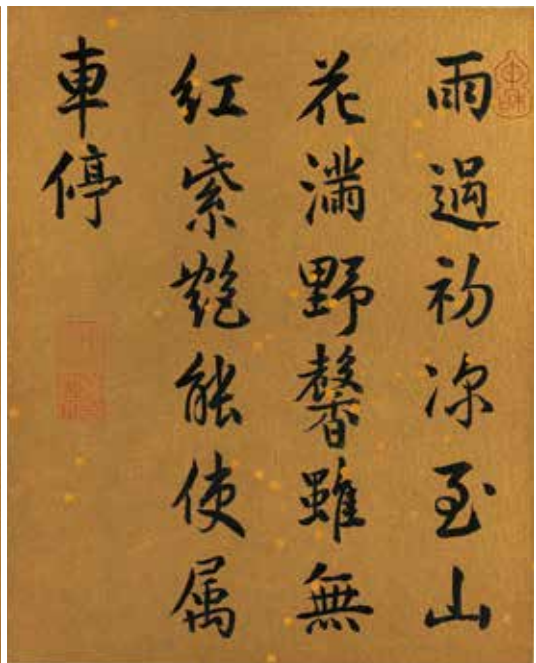
圖31 | 清 康熙 珐瑯彩紫地團花淺碗 國立故宮博物院藏



圖32 | 清 康熙 銅胎畫珐瑯花卉盒 國立故宮博物院藏



圖33 | 清 蔣廷錫 群芳擷秀 冊 野菊 國立故宮博物院藏



由於乙酉年為康熙四十四年（1705），那一年蔣廷錫也陪同皇帝出巡塞外，除了〈野菊〉圖外，另外有一卷〈塞外花卉圖〉傳世。（圖35）該作共畫塞外所見六十六種花卉，無論目前藏於北京故宮的〈塞外花卉圖〉卷是否真出於蔣廷錫之手，以及畫中倒數第三種花卉是否為藍菊，經由學者對《御定佩文齋廣群芳譜》和《欽定熱河志》的追溯，不僅得以明白〈野菊〉畫意源自塞外。<sup>20</sup> 同時

也可以再從中推論畫珐瑯紋樣中的藍（藍紫）色菊花和康熙皇帝出巡塞外，旅途所見之關聯。康熙皇帝對大自然花草樹木的興趣，也可以再透過《幾暇格物》篇，皇帝對「南方物性」和塞外「落葉松」的觀察與考證（《聖祖仁皇帝御製文集》，4集，卷26、27），間接呼應何以塞外遇見的菊花會進入宮廷造作，成為官樣圖案的緣由。

從此以後，除了康熙朝的銅、瓷和宜興



圖34 | 清 蔣廷錫 野菊 軸 國立故宮博物院藏

胎畫琺瑯器外，雍正、乾隆兩朝的同類作品（圖36、37），甚至郎世寧的畫作中同樣也可以看得到藍菊的蹤影（圖38），最明顯的例證，莫如乾隆皇帝一生至少創作了十五首



圖36 | 清 雍正 琺瑯彩菊花草蟲盤 局部 國立故宮博物院藏



圖37 | 清 乾隆 琺瑯彩蘭竹雙耳小瓶 局部 國立故宮博物院藏



圖35 | 清 蔣廷錫 塞外花卉圖卷 局部 北京故宮博物院藏 取自故宮博物院編，《萬紫千紅——中國古代花木題材文物特展》，頁197。



圖38 | 清 郎世寧 畫錦春圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖39 | 清 錢維城 四景花卉秋景 冊 藍菊 國立故宮博物院藏

以「藍菊」為名的御製詩。其中一首題寫在錢維城（1720-1772）《四景花卉秋景》冊之「藍菊」圖（圖 39），詩中以「菊譜分來種略賒，色藍質薄頓珠差」（《御製詩集》，4 集，卷 21），讚嘆藍菊品種之特別；另一首則出現

在乾隆朝製作的〈嵌琺瑯花卉圖插屏〉（圖 40），該插屏正面以掐絲琺瑯技法表現各式花石，背面則摘錄清高宗〈題錢維城塞外秋花九種〉中，可以和正面花卉對應的五首御製詩。詩中以「萼承露葉受風斜，那識東籬



圖 40 | 嵌琺瑯花卉圖插屏 北京故宮博物院藏 取自故宮博物院編，《萬紫千紅——中國古代花木題材文物特展》，頁 217。

處士家」（《御製詩集》，3集，卷16），一種陶淵明「採菊東籬下」的視角緬懷藍菊。筆者以為從乾隆皇帝「塞外秋花九種」的訂名，而可了解他其實明白藍菊來自塞外，及其和康熙皇帝的淵源關係。其次，為了表現藍菊的形象，無論繪畫和工藝品，多數均以藍色或藍紫色花朵來表現。然而細究乾隆皇帝的

題畫詩，無論探索品種和上溯陶淵明的典故，其實跟康熙皇帝最初信手捻來的旅行記憶已有所差距。由此可知，儘管藍菊自康熙朝以來，儼然已成為畫琺瑯系列產品中的一個小標記，但表象之外所存在和文化脈絡相關的論述，卻因人而異。

作者任職於本院本部

#### 註釋

1. Mark Zhou, "Hung Hsien Seal Marks: which is genuine?," *Arts of Asia* 7, no. 2 (1977): 30-32. 及張萬里，〈汝窯研究〉，《故宮季刊》，1卷1期（1966），頁54。
2. Ernst Gombrich, "Style." (1968) in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi. (New York: Oxford University Press, 2009), 129-140. 中譯本見范景中選編，《藝術與人文科學——貢布里希文選》（浙江：新華書店，1989），頁84-103。
3. 由於雍正六年的《造辦處各作成做活計清檔》曾出現郎世寧徒弟林朝「楷」「原系廣東總督送來之人」的記事，所以有以為兩者是指同一個人。見朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，《故宮博物院院刊》，1982年3期，頁67-76。
4. 國粹學報社編，《古學彙刊》（臺北：力行書局，1964），冊3，頁1447。
5. George Loehr, "Missionary-artists at the Manchu Court," *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 34 (1962-1963): 51-67.
6. George Loehr, "Missionary-artists at the Manchu Court," 56.
7. 王光堯，〈內外作坊一體化——雍正朝琺瑯瓷器生產之變〉，《紫禁城》，2009年10期，頁52-59。
8. 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊3，雍正六年九月二十八日〈匠作〉，頁315-320。
9. 王竹平，〈金虹彩料在康雍時期琺瑯彩瓷的使用情形〉，《金成旭映——清雍正琺瑯彩瓷》（臺北：國立故宮博物院，2013），頁298-313。
10. 耿寶昌，《明清瓷器鑑定》（香港：紫禁城出版社、兩木出版社，1993），頁228。
11. 陸明華，〈郎窯及其作品研究——新資料的發現與啟示〉，《上海博物館集刊》，1996年，頁92-110。
12. 雖然院藏「青花五彩鳳凰鏤空盤」以往有景德鎮仿日本伊萬里風格和伊萬里燒兩種看法，本文從器足內牆施釉不到底狀況，研判為中土產品。圖版見翁宇雯主編，《揚帆萬里——日本伊萬里瓷器特展》（臺北市：國立故宮博物院，2015），頁279。
13. 陳潤民主編，《清順治康熙朝青花瓷》（北京：紫禁城出版社，2005），頁254。
14. 上海博物館主編，《上海博物館藏康熙瓷圖錄》（上海：上海博物館、兩木出版社，1998），頁360。
15. Erika Speel, *Painted Enamels: An Illustrated Survey 1500-1920* (Aldershot, Hampshire: Lund Humphries, 2008), 44-62.
16. George Loehr, "Missionary-artists at the Manchu Court," 52.
17. 施靜菲將此件作品視為是從里摩居琺瑯畫片改裝而成火鏤盒，定年為十七世紀晚期。見施靜菲，《日月光華——清宮畫琺瑯》（臺北：國立故宮博物院，2012），頁29。
18. Erika Speel, *Painted Enamels: An Illustrated Survey 1500-1920*, 44-62.
19. 院藏蔣廷錫、張照《書畫合璧》冊，亦存在一開〈藍菊斑斕〉；畫中菊花亦為粉、紫兩色。見許文美，〈冰綃留賞群芳草——康熙朝詞臣畫家蔣廷錫花卉畫〉，《故宮文物月刊》，389期（2015.8），頁52-63。另外，特別感謝助理編輯蘇雅芬女士提醒筆者，藍菊即是學名「翠菊（*Callistephus chinensis*）」的菊花。
20. 故宮博物院編，《萬紫千紅——中國古代花木題材文物特展》（北京：故宮出版社，2019），頁197。藍草考證見王釗，〈博物學與中國畫的交匯：談蔣廷錫《塞外花卉》卷〉，《故宮博物院院刊》，2017年1期，頁65-78。紫菊花觀點見許文美，〈冰綃留賞群芳草——康熙朝詞臣畫家蔣廷錫花卉畫〉，頁56-58。

STORY OF AN ARTISTIC STYLE

風

格

故

事

國立故宮博物院

The Imperial Porcelain with Painted

◆ 2020 ◆  
August 18th

— 彩瓷 —

御康  
製熙

— 琺瑯 —

October 31st  
◆ 2021 ◆  
Enamels of the Kangxi Emperor

第一展覽區正館二樓二〇七陳列室

207 Gallery Exhibition Area 1

