



淺議院藏〈掐絲琺瑯鳳耳壺尊〉的組合製作時間

■ 胡櫨文

掐絲琺瑯器是一種在金屬胎上，使用金屬絲線框出裝飾紋樣輪廓，再反覆填燒琺瑯，最終打磨表面而成的工藝品。在中國，據信元代開始生產掐絲琺瑯器，一直到清代不輟。這漫長的幾個世紀之中，不同時期燒造的掐絲琺瑯器，琺瑯釉色、掐絲形貌各有不同。有趣的是，國立故宮博物院收藏約五件掐絲琺瑯器，各部位風格相異，何以致此？這些作品是在怎樣的歷史背景下製作的？本文將帶領觀眾，一窺其堂奧。

掐絲琺瑯壺尊

國立故宮博物院收藏約五件器形相仿的掐絲琺瑯器，它們的上半部如青銅器尊的腹部，下半部則像青銅壺。（圖1）這些作品不只器形相仿，配件的構成元素也相通。肩部常見獸首銜環繫耳（圖2）或鳳耳（圖3），足皆為帶翅異獸。有學者辨識類似形貌的獸為「佛教化的麒麟」，¹然而，根據異獸「四足、有翅」的形象特徵，推測也可能是戰國時期來自西亞，有「如虎添翼」之義的辟邪。²

這批壺尊造形的掐絲琺瑯器，有的器底有「景泰款」，有的則在底部刻上藏傳佛教特有法器「十字金剛杵」。（見圖3）「景泰」是明代宗朱祁鈺（1428-1457，1449-1457年在位）的年號，大約在十七世紀之後，相傳「景泰琺瑯」是最值得收藏的品項，導致作偽，或為早期掐絲琺瑯器加款的情形輩出。各式各樣的「景泰款」充斥，真偽迄今仍令人費解。故掐絲琺瑯器有景泰款，是一件稀鬆平常的事，我們也幾乎不能以景泰款，作為判斷文物年代的基準。另一方面，清宮舊藏掐絲琺瑯器一直被認為與藏傳佛教關係密切，早期皇族顯貴常捐獻掐絲琺瑯器，贊助廟宇；由此來看，以「十字金剛杵」標示，似乎不足為奇。然而，這批掐絲琺瑯器底之十字金剛杵，已不具金剛杵形貌，有強烈裝飾化傾向。³本院另收藏一件內刻十字金剛杵紋、底去地陽文「大明景泰年製」款的〈掐絲琺瑯纏枝番蓮紋爐〉。（圖4）此紋樣搭配的確切意義，有待更多資料佐證，方能進一步討論。

底款不可信，且掐絲琺瑯器傳世居多，未見可靠考古出土；因此，掐絲琺瑯器的定年，一直是極大的挑戰。一九六〇年代，英國學者 Harry Garner 將掐絲琺瑯器的紋飾、器形，與瓷器、漆器等不同媒材的文物比對、分類後，再

根據琺瑯釉色的細微差異，及掐絲技藝之獨特的時代特徵，歸類並訂定斷代標準。在此之後，大多數研究掐絲琺瑯器的學者，皆循相同模式，在其基礎上，提出對掐絲琺瑯器定年規則的見解。雖然學界對各別時期作品定年，仍然存在某些爭議，但基本上同意 Garner 的分析架構，對於他整理出大致的分類群組，以及其作品定年的先後順序，亦無顛覆性的異議。

劉良佑在一九七七年的研究中，曾論述前述院藏「掐絲琺瑯壺尊」等，於同一器物上，存在不同時期掐絲琺瑯器風格特徵的情況。他發覺院藏三件掐絲琺瑯器有此現象，並提出「組合器」的概念，以解釋此現象。意即這些作品，



圖1 17世紀組裝 掐絲琺瑯鳳耳壺尊 國立故宮博物院藏



圖2 17世紀組裝 景泰款 掐絲琺瑯番蓮紋壺尊 國立故宮博物院藏



圖3 17世紀組裝 景泰款 掐絲琺瑯葡萄紋壺尊 國立故宮博物院藏



是由匠人將不同時期的掐絲琺瑯古物，重新拆組、拼裝而成。他推測，這些組合器是在景泰（1450-1456）以後、萬曆（1573-1619）以前製

作的，並強調不可依據掐絲琺瑯器局部狀況定年。⁴很可惜的是，他並沒有敘明其判斷組裝時間的依據。楊伯達在討論一件藏於北京故宮博



圖4 17世紀組裝 景泰款 招絲琺瑯纏枝番蓮紋爐 國立故宮博物院藏

物院，可能是元代燒造的〈招絲琺瑯纏枝蓮紋獸耳三環尊〉時，比對該器附加獸耳的形制，推測此種組合器，是在康熙時期（1662-1722）改舊器拼造。⁵是比較有說服力的說法。

〈招絲琺瑯鳳耳壺尊〉琺瑯釉的細節

院藏「招絲琺瑯壺尊」之中，以〈招絲琺瑯鳳耳壺尊〉的裝飾最為繁複，長頸、侈口，頸間兩邊飾對稱鍍金銅鳳凰，嘴各啣一菱形環。器肩一圈另飾十個鍍金鳳啣如意雲紋菱形環裝飾，形制與鳳耳大致同。器表招絲琺瑯分多層，表現各不相同，以下將分頸、肩、腹、足四段，細觀此器各區塊的釉色。

首先，〈招絲琺瑯鳳耳壺尊〉脰部分三段（圖5-1），上段作蕉葉紋式界格，每一鈷藍地色之拱窗內，分別以招絲作成茶花、菊花、牡丹、月季等花卉。蕉葉紋間三角形之空隙處，則以招絲裝飾紅、黃、藍、綠、白等色菊花。中段為番蓮花，藍琺瑯地稍深，以白、紅、黃、



圖5-1 招絲琺瑯鳳耳壺尊 脰部

靛藍為主，每朵花皆為三個色彩，並用招絲填燒綠釉，作較粗的纏枝。下段為紅、黃、藍、白等色小菊花。纏枝番蓮的造形與釉色，接近十七世紀早期作品的風格。⁶脰部蕉葉紋內琺瑯地色，與器腹中央環飾夔紋之地色相近，招絲



圖5-2 招絲琺瑯鳳耳壺尊 a. 肩部 b. 腹部 c. 圈足

琺瑯器用夔紋裝飾，是十七世紀的流行，推測為十七世紀組器時加燒。

接著，在〈招絲琺瑯鳳耳壺尊〉肩部有兩道裝飾（圖 5-2a），一道在綠色琺瑯底上，飾白色花草；一道為鈷藍色地上，飾黑色葡萄。墨綠色的透明琺瑯釉，以及葉子處綠、黃相混的現象，一般認為是元至明初琺瑯釉的特徵，⁷故製作時間可能較早。

〈招絲琺瑯鳳耳壺尊〉器腹鈷藍地上有四隻色彩各異、足冒火焰的獅子，獅與獅之間，飾以八吉祥紋。（圖 5-2b）器腹內側殘留招絲琺瑯天馬波濤紋的痕跡，說明器腹原應為招絲琺瑯碗。同類的招絲琺瑯碗，被視作典型十六世紀的作品，⁸這樣的紋飾搭配，在院藏同樣定為十六世紀前半期製作之〈招絲琺瑯獅戲圖碗〉（圖 6）的碗心，也可以看到。另一件〈招絲琺瑯獅戲

紋壺尊〉器腹外側，為同樣「獅戲球」主題（圖7），器腹之中有蓮池魚鶴紋。此器器腹獅戲球紋上側，近器肩交接處，略外侈，顯然是原本碗口的器形。與之相仿的景泰款〈掐絲琺瑯番蓮紋壺尊〉器腹蕉葉紋下，同樣呈現逐漸外擴的造形（見圖2）；該器器腹外側為藍地掐絲琺瑯纏枝番蓮紋，內則為白地纏枝番蓮紋。這兩件作品器形相近、器腹侈口狀況雷同，器肩、圈足紋飾也一致，當為同時期，甚至同一作坊產造。景泰款〈掐絲琺瑯番蓮紋壺尊〉器頸纏枝番蓮紋處，及器肩花卉紋地色，貼近典型康熙時期掐絲琺瑯器釉色的風格特徵。院藏尚有一件相同器形的作品（圖8），器腹內雖無掐絲琺瑯，然器頸、器腹掐絲琺瑯纏枝番蓮紋的藍地，色調互異，且器內側，上方器壁較厚、下方器壁較薄，可見也是組合器。

最後，〈掐絲琺瑯鳳耳壺尊〉的圈足，裝飾為轉枝番蓮花，花瓣由紅、黃、白、青等色構成。（圖5-2c）使用掐絲作纏枝，與脰部的纏枝番蓮紋「以雙道掐絲作枝條，其中填琺瑯」的表現方式，明顯不同。再次突顯此件文物為組裝器的事實。〈掐絲琺瑯鳳耳壺尊〉的鳳首銜環乃穿鑿器表後釘入，容易脫落，非為承重而設；器底中央有一硬幣大小的圓形孔洞，與清代花盆之類的器皿相仿，原應作為花器使用。



圖6 16世紀 掐絲琺瑯獅戲圖碗 國立故宮博物院藏



圖7 17世紀組裝 掐絲琺瑯獅戲紋壺尊 國立故宮博物院藏



圖8 17世紀組裝 景泰款 掐絲琺瑯番蓮紋壺尊 國立故宮博物院藏



圖9 明晚期 獸面紋壺尊 國立故宮博物院藏

尚古之風：一件相仿的銅器

國立故宮博物院典藏一件〈獸面紋壺尊〉（圖9），據信是明晚期的作品。這件作品的器形與前述掐絲琺瑯組合器甚為相似，為壺與尊的綜合體，足亦為類似辟邪的三隻瑞獸。根據許雅惠研究，在Winkworth Collection 收藏的銅器上，也能見到相同的獸足，該件作品底有「大明景泰年製」款，⁹ 款的形制，與前引楊伯達研究之北京故宮博物院藏〈掐絲琺瑯纏枝蓮紋獸耳三環尊〉底款，完全一致。這些銅器與掐絲琺瑯組合器，很可能是在相同時期，甚至經相同作坊，製作而成。或許〈獸面紋壺尊〉綜合壺、尊的形制，便是受到掐絲琺瑯組合器啟發。同樣形式的獸足，甚至見載於《西清古鑑》。（圖10）

在十六、十七世紀，文物買賣市場興起一股「尚古」的氣氛，這股潮流，造就諸如〈獸面紋壺尊〉之類的青銅器，也衝擊掐絲琺瑯器的生產。明末清初，孫承澤（1592-1676）《春明夢餘錄》曰：

至內造如宣德之銅器、成化之窯器、永樂果園廠之髹器、景泰御前作房之琺瑯，精巧遠邁前古，四方好事者亦於內市重價購之。¹⁰

將景泰琺瑯與宣德銅器、成化窯器及永樂漆器相提並論，是往後「景泰琺瑯」成為掐絲琺瑯器代表的原因。本文所論之「掐絲琺瑯壺尊」，大多有景泰款，符合此時期的鑑賞需求。推測組合器是在市場需求下，因應掐絲琺瑯製作成本高昂，故改採拼裝舊器，添加景泰款的方式，製造而成。

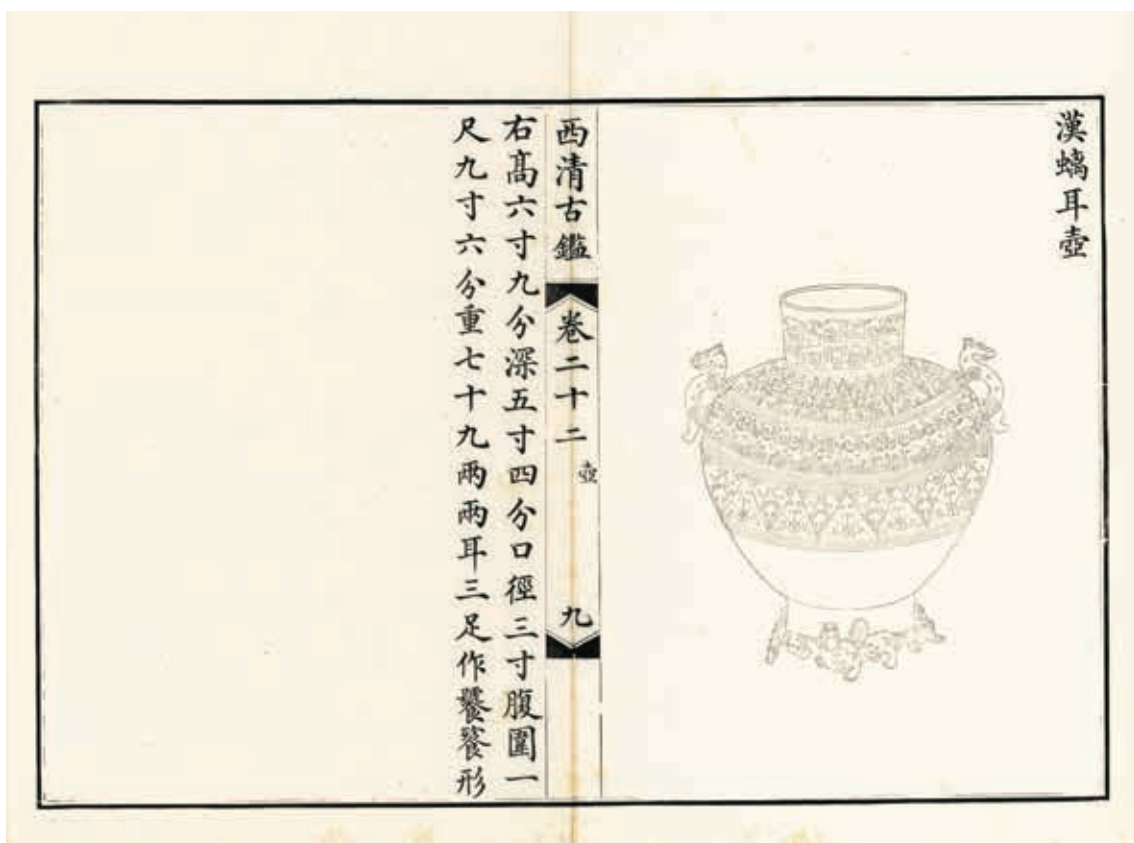


圖10 清 梁詩正等奉敕編 《西清古鑑》卷22頁9 漢螭耳壺 清乾隆二十年武英殿刊本 國立故宮博物院藏 故殿036766

掐絲琺瑯組合器拼造的時代脈絡： 康熙初期的技術斷層

值得注意的是，明清之際掐絲琺瑯器很可能經歷一段青黃不接的時期。時代相對可靠之康熙內府燒造的掐絲琺瑯器，間接驗證此點。

Helmut Brinker及Albert Lutz首先補充Garner研究的缺環，出版關於康熙時期掐絲琺瑯器的看法。他們雖未說明這類作品的風格特徵，¹¹但其研究基礎上，學界達成對這類型作品樣貌的共識。傳世作品，包括北京故宮博物院已發表一千餘件掐絲琺瑯器之中，九件具康熙款掐絲琺瑯器，¹²以及國立故宮博物院、Uldry 氏、Freer and Sackler Galleries 等分別收藏一至二組

件，具康熙款的掐絲琺瑯器。¹³以上傳世康熙款掐絲琺瑯器，大多風格一致：它們的釉色灰暗、器表砂眼較多，紋飾造形靈活、尚未出現盛清時格式化的現象。（圖 11）

相較之下，Freer and Sackler Galleries 收藏的康熙款〈掐絲琺瑯觚〉，展現另一種截然不同的風格。¹⁴與此器風格類似者，尚有鈎、壺、盤、薰爐等，不同器形的掐絲琺瑯器。相較前一類技術略顯粗糙的作品，與 Freer and Sackler Galleries 藏掐絲琺瑯觚風格相近者，器形都偏大。夏更起曾撰文，從製作技法、紋飾與釉料特徵等方面，論證這批作品為康熙時期製造，¹⁵其觀察與結論應無疑義。這類風格的掐絲琺瑯



圖11 清 康熙 掐絲琺瑯番蓮紋盒 國立故宮博物院藏

器中，僅 Freer and Sackler Galleries 所藏者，器底圈足內有「大清康熙年王子蕃製」篆款。王子蕃何許人，並不清楚，然在年款後，穿插工匠名，並非內府製器慣例。故可推論，此件作品為民間所製，甚至其款識，乃晚期作偽。¹⁶

尚有另一種較為精緻典雅的康熙年製掐絲琺瑯器，以冰梅地紋與古玩等主題組成，國立故宮博物院收藏的〈掐絲琺瑯冰梅紋五供〉（圖12），即為一例。冰梅紋在康熙時期極為流行，將之運用於掐絲琺瑯器上，替代了明末以來，借雲紋、轉枝填補器表，以使琺瑯固著的做法。這套作品的掐絲線條流暢，且琺瑯釉燒成的效果，遠較前述兩類作品更細膩，顯示康熙時期掐絲琺瑯燒造技術漸趨穩定。

綜合上述，康熙時期掐絲琺瑯製作品質呈現顯著變化，或許早期未能恢復晚明水準，故用舊器改製。



圖12 清 康熙 掐絲琺瑯冰梅紋五供 國立故宮博物院藏

結語

Garner 稱萬曆以後的六十年作「過渡期」(the Transitional Period)，這段時間的作品，無論是瓷器、漆器乃至掐絲琺瑯器，都缺乏定年最需要的標準器，因此難以區辨明、清。Garner 曾言，這段時間最重要的掐絲琺瑯器為大型的花瓶與五供。晚明仿古青銅器的配件及

景泰款，與組合器作品風格一致，加上吾人對康熙初期掐絲琺瑯燒造技術斷層的理解，與〈掐絲琺瑯鳳耳壺尊〉為花器的事實，恰巧吻合現階段對過渡期作品的認識。或許我們可以將這批組合器製作的時間，鎖定在這段充滿變化又富有創意的時期。

作者任職於本院器物處

註釋：

1. Roger Soame Jenyns 著，井垣春雄譯，《中國工藝：金器·銀器·銅器·七寶·琺瑯器·漆器·家具·木彫》(東京：美術出版社，1964)，頁 152。
2. 蔡玫芬編，《精彩一百：國寶總動員》(臺北：國立故宮博物院，2011)，頁 80。
3. 此點承蒙本處陳慧霞女士提點，並提供藏傳佛教十字金剛杵紋之相關資料，在此謹申謝忱。
4. 劉良佑，《故宮所藏琺瑯器的研究》(臺北：國立故宮博物院，1977)，頁 60-63。
5. 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。
6. 例如 Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels* (London: Alden Press, 1970), 81.
7. 詳參 Béatrice Quette ed., *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing Dynasties* (New York: Bard Graduate Center, 2011), 8-9.
8. Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 69.
9. 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 246。
10. (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。
11. Brinker 及 Lutz 依據 Pierre Uldry 收藏中的一件有款器，找出另外六件同質性甚高的作品，歸納出幾個康熙時期掐絲琺瑯技法上的特徵，包含雙掐絲 (split wires) 的使用、金屬掐絲痕跡顯而易見、琺瑯釉料相對十七世紀作品厚等。另外，Brinker 及 Lutz 發現這類作品往往在器表先以一層不透明藍綠色琺瑯作為基底，再加上其他釉料覆燒。以上觀察雖無問題，卻未述及最核心的風格問題。詳見 Helmut Brinker and Albert Lutz, *Chinese Cloisonné: The Pierre Uldry Collection* (New York: Asia Society Galleries, 1989), 127-129.
12. 按夏更起、陳麗華二人的報導，北京故宮博物院收藏金屬胎琺瑯器共近七千件，掐絲琺瑯約四千餘件，具康熙款者十餘件。見夏更起，〈對故宮博物院藏部分掐絲琺瑯器時代問題的探討〉，《故宮博物院院刊》，1992 年 3 月，頁 26；陳麗華，〈北京故宮藏中國金屬胎琺瑯器概述〉，《歷史文物月刊》，25 卷 8 期 (2015.8)，頁 26。部分北京故宮博物院藏具康熙款掐絲琺瑯，見故宮博物院主編，《故宮博物院藏品大系·琺瑯器編 2》(北京：紫禁城出版社，2011)，圖 1-9，頁 23-35。
13. 陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》(臺北：國立故宮博物院，1999)，圖 25-28，頁 96-99；Helmut Brinker and Albert Lutz, *Chinese Cloisonné: The Pierre Uldry Collection*, no. 203; Béatrice Quette, *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing Dynasties*, 26, 48, fig. 2.16, 3.31.
14. 圖版參 Béatrice Quette ed., *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing Dynasties*, 48, Fig. 3.31. Garner 將此作作為康熙時期掐絲琺瑯的標準器，強調以銅作為掐絲的新技法可能是判斷清初作品的重要指標，見 Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 88-89。北京故宮博物院藏數件與此器器型、大小、紋飾近乎一致的乾隆款掐絲琺瑯作品，見故宮博物院主編，《故宮博物院藏品大系·琺瑯器編 2》(北京：紫禁城出版社，2011)，圖 139、141，頁 176-181。
15. 夏更起，〈對故宮博物院藏部分掐絲琺瑯器時代問題的探討〉，頁 27-31；陳夏生於《明清琺瑯器展覽圖錄》文字中亦持同樣論點，見陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁 26。
16. 此點承審稿人提醒，在此謹申謝忱。