



## 「謎樣景泰藍」特展介紹

■ 胡櫨文

景泰藍是指在金屬胎上以金屬絲勾勒圖樣，再反覆填燒琺瑯釉，打磨而成的作品。此項工藝又稱掐絲琺瑯，於元代（1271-1368）自拜占庭經伊斯蘭地區，傳入中國。十七世紀的鑑賞家宣稱，明代宗景泰時期（1450-1457）燒造的掐絲琺瑯最值得收藏，此種工藝因而得到「景泰藍」的俗稱。然而，景泰年間製作的掐絲琺瑯已近乎失傳。後世匠人因應古董市場龐大的需求，便鑄造各式帶景泰偽款的作品，導致往後鑑定的困難。

乾隆皇帝（1735-1796 在位）雅好古文物，亦試圖蒐羅明景泰年間製作的掐絲琺瑯。不過，比起追索遙不可及的景泰器，他更熱衷研發創造，命令宮廷匠師依他的喜好，製作掐絲琺瑯。因而發展出各種前所未見的新款式，締造了掐絲琺瑯面貌最豐富多元的全盛局面。

明代文獻稱掐絲琺瑯「大食窯」、「法藍」或「法朗」，清宮《內務府造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計檔》）始見掐絲琺瑯之名。盛清之際，稱有明景泰年款的掐絲琺瑯器為「景泰琺瑯」或「景泰掐絲琺瑯」，至道光（1821-1850）以後，《陳設檔》開始以「景泰藍」代稱掐絲琺瑯，影響迄今，景泰藍仍為掐絲琺瑯的俗名。為何「景泰」能成為掐絲琺瑯的代名詞？本次展覽將帶領觀眾，了解掐絲琺瑯的歷史發展，揭開此工藝的神祕面紗。

## 景泰神話：傳說中的琺瑯精品<sup>1</sup>

「景泰」為明代宗朱祁鈺（1428-1457；1449-1457在位）的年號，在漫長的中國歷史中，這個年號僅持續了七年（1450-1457）。明代宗是宣宗（1399-1435；1425-1435在位）的皇次子，英宗（1427-1464；1436-1449、1457-1464在位）的異母弟弟。英宗即位後，朱祁鈺受封郕王，1449年土木堡之變，英宗被俘，大臣擁立朱祁鈺即位，是為代宗。次年英宗返回北京，代宗將其軟禁，至景泰八年（1457）代宗病危，英宗復辟。傳說英宗恨代宗佔其皇位，復辟後將帶有景泰年款之物盡數銷毀。無論傳言真假，至今學術界對於景泰年間皇室作坊的工藝發展狀況了解甚少，的確肇因於缺乏可靠景泰款器。

鑑賞家王佐（活動於十五世紀前半）於景泰七年（1456）增補洪武二十一年（1388）三月成書的《格古要論》，稱內府製作的掐絲琺瑯「細潤可愛」，導致往後附庸風雅之士以「景泰琺瑯」為尊。十七世紀，古董市場更出現吹捧「景泰琺瑯」為與宣德爐、成化瓷、永樂漆器同等之奇珍異寶的說法。誠如前述，關於景泰內府的記載鳳毛麟角，晚明收藏家與古董商其實並不清楚真正製作於景泰年間之掐絲琺瑯

器的面貌。推崇景泰琺瑯，促使好事者作偽之風大盛。因此，傳世明代（1368-1644）的掐絲琺瑯器大多數具「景泰款」。這些作品的釉色、掐絲技法、裝飾紋樣、器形乃至年款書寫方式，皆大相逕庭，莫衷一是。這樣的情形，使得鑑賞掐絲琺瑯器更宛若解謎般困難。

展覽的第一單元分成三個子單元，首先重新判斷景泰款掐絲琺瑯器真正的製作年代，接著概覽十七世紀景泰傳說興起，古董市場製造景泰款器的情形，最後呈現清乾隆皇帝接續晚明賞玩景泰款掐絲琺瑯器的風潮，創建自身鑑賞模式的狀況。

### 一、發現神話：製作年代與底款

同一時代燒造的掐絲琺瑯器，往往使用當時流行的母題裝飾；琺瑯釉色與掐絲手法，也因技術發展程度相仿，或使用的原料雷同，而呈現類似的細節。觀者掌握辨識秘訣，不難發現，「景泰款」掐絲琺瑯器其實面貌紛呈，分別製作於不同時代。

院藏〈掐絲琺瑯觚形瓶〉（圖1）可能是本次選展作品中，製作年代最早者。此器器底雖有景泰款，然其墨綠色及黑紫色的透明釉，卻符合學術界認定早期作品的特徵。同樣為景泰款的〈掐絲琺瑯番蓮紋洗〉（圖2），纏枝番蓮紋圓潤的花體及雙勾轉枝的連續結構，則展現十五世紀宣德時期（1426-1435）掐絲琺瑯作品的典型樣貌；其飽和且不透明的釉色，與〈掐絲琺瑯觚形瓶〉的透明釉大異其趣。

另一件景泰款〈掐絲琺瑯花蝶紋盆〉（圖3）器腹裝飾湖石、花卉，蝴蝶翩翩起舞於其間，藍色器地的天空上塞滿掐絲雲紋，構圖壅擠，這是因為在〈掐絲琺瑯花蝶紋盆〉燒造之際，工匠尚無法在更寬廣的平面胎上，燒固大面積的琺瑯釉料，卻又喜愛類似圖畫的表現形式；所以



圖2 15世紀 掐絲琺瑯番蓮紋洗（景泰款） 國立故宮博物院藏 中琺000334



圖3 17世紀 掐絲琺瑯花蝶紋盆（景泰款） 國立故宮博物院藏 中琺000673



工匠需要透過更密集的掐絲，填補紋飾間的空隙，使琺瑯釉固著於胎體上。同類製作掐絲琺瑯的手法，始自十五世紀末，一直流行不墜。<sup>2</sup>

除了工藝技法之外，〈掐絲琺瑯花蝶紋盆〉的琺瑯釉色，也與前述十五世紀以前的掐絲琺瑯有所不同。最顯著的是，該器器表出現以白色、紅色混雜而成的「粉紅色」琺瑯釉。混色燒釉是明代晚期掐絲琺瑯匠人慣用的技法。不

過，混色釉的發展，一直持續到十七世紀。〈掐絲琺瑯花蝶紋盆〉如畫般的紋飾，及花蝶母題，更貼近十七世紀作品的樣貌。

到了十七世紀，混色釉不再侷限於白、紅混燒，深綠、淺綠、紅與黃混成一色，或以紅、白、藍燒造灰紫色，變化漸趨多樣。〈掐絲琺瑯福祿封侯紋方爐〉（圖4）器表繽紛的雲彩與動、植物，即彰顯上述釉色特徵。在掐絲琺瑯



圖1 14世紀 招絲珐瑯觚形瓶（景泰款） 國立故宮博物院藏  
故珐000624



圖4 17世紀 招絲珐瑯福祿封侯紋方爐（景泰款） 國立故宮博物院藏  
故珐000705

方爐的四個面所燒製，帶有吉祥寓意的圖畫，是掐絲琺瑯學界所謂「過渡期」——也就是萬曆（1573-1620）以後的六十年間——作品的裝飾特色。<sup>3</sup>而這件燒造於過渡期的作品，器底同樣有剔地陽文「景泰年製」偽款。

## 二、神話溯源：古董商的想像

明末清初的鑑賞家孫承澤（1592-1676）在《春明夢餘錄》中提到：「若奇珍異寶，進入尚方者，咸於內市萃之。至內造如宣德之銅器、成化之窑器、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。」道出景泰年製掐絲琺瑯器備受重視的現象。十七世紀的古董商人，或拼造改製舊器；或融入當時認為「古」的元素——諸如獸面或夔紋燒造新器，各種打著「景泰」名號

的掐絲琺瑯器如雨後春筍般湧現。十七世紀燒造的景泰款〈掐絲琺瑯海棠式雙耳瓶〉（圖5），器表宛若青銅紋樣結構的龍、鳳紋，便是在崇古風氣影響下設計而成。

十七世紀匠人的另一種造器手法，是將舊器拼湊成新器；或者將早期破損的作品加以修補，加上景泰款後重新販售。〈掐絲琺瑯番蓮紋壺尊〉器腹內的白地纏枝番蓮紋，是其器腹原為碗、後被修整並拼接於此的明證。（圖6）壺尊造形的掐絲琺瑯器在明代晚期曾流行一時，這些作品的帶翅獨角異獸足，可以說是同時期作品的標誌。相同的異獸足，亦見於院藏〈掐絲琺瑯鹿鶴長春花插〉（圖7），該作的掐絲琺瑯應製作於十五世紀末至十六世紀初，然其底款、器蓋、足與器身的鑲金浮雕，皆為十七世紀仿古市場盛行「景泰琺瑯」時後加。

以今日學術的角度來看，這些作品的「景泰款」並無斷代上的參考價值。然而，景泰款器卻忠實反映晚明仿古風潮下，人們對於充滿神秘感之「景泰琺瑯」的想像。

## 三、收藏神話：鑑賞家乾隆皇帝

乾隆皇帝不只是位中國歷史上著名的君王，私底下，他更是個附庸風雅、收藏古董的鑑賞家。品評宮廷內收藏的文物，是他日常怡情的精神寄託。見多識廣的他，當然知道明代晚期景泰內府作坊所製掐絲琺瑯器最宜收藏的說法。

乾隆皇帝雖然未為文作詩，抒發其對景泰內府燒造之掐絲琺瑯器的看法，卻為宮廷收藏的掐絲琺瑯器製作木座、木蓋，並刻下「甲」、「乙」、「丙」帶有等地意味的字樣。被乾隆皇帝評為甲等的〈掐絲琺瑯獸面紋觚〉（圖8），琺瑯釉料多處脫落，紋樣形貌略顯潦草，卻是乾隆皇帝心目中「景泰琺瑯」的上乘之作，當



圖5 17世紀 掐絲琺瑯海棠式雙耳瓶（景泰款） 國立故宮博物院藏 故珐000621



圖6 17世紀改裝 掐絲琺瑯番蓮紋壺尊（景泰款） 國立故宮博物院藏 故琺000405



圖7 17世紀改裝 掐絲琺瑯鹿鶴長春花插（景泰款） 國立故宮博物院藏 故琺000761

是其器形及紋樣母題處處流露古拙氣息，符合高宗崇古審美觀之故。

掐絲琺瑯器木座與木蓋上的等第標示，顯示乾隆皇帝評斷的準則，並非掐絲品質或製作時代的早晚；他的依據更可能是「景泰款」的有無，或是否帶有「古意」。另一方面，乾隆皇帝偶爾也命令內務府的匠人，模仿明代掐絲琺瑯器燒造器物。他尤其偏好復刻明宣德時期燒造的掐絲琺瑯，例如〈掐絲琺瑯番蓮紋蓋爐〉（圖9）番蓮紋的結構與顏色，便是模仿十五世紀作品（例如圖2）而來。然而，收藏景泰款器或仿明代掐絲琺瑯製器，只是乾隆皇帝偶爾為之的賞玩活動；創燒新樣並發展更精妙的掐絲琺瑯技法，方為其在工藝史上最重要的貢獻。

## 乾隆新樣：宮廷的掐絲琺瑯文創

傳世景泰款掐絲琺瑯器雖眾，卻不若乾隆時期造器來得數量龐大且樣貌豐富多變。這不僅歸功於乾隆時期帝國富強的歷史背景，更重要的是，乾隆皇帝非常自信，造辦處所製色彩豐富、鍍金效果卓越的掐絲琺瑯器，能媲美早期作品。乾隆年製的掐絲琺瑯器，甚至取代景泰款器，成為百什件、多寶格以及端凝殿左右屋的珍藏。清宮「多寶格」的概念來自明代文人賞玩古物的傳統，以充滿房室空間為展示單位者，稱「閣」或「格」，以櫃、箱或匣製作的藏寶盒，則喚「百什件」。<sup>4</sup>乾隆皇帝常換擺其中各樣古玩為樂。此外，與清宮畫琺瑯一同存放在端凝殿左右屋之掐絲琺瑯，亦經過帝王挑選。



圖8 16世紀 掐絲琺瑯獸面紋觚（景泰款） 國立故宮博物院藏 故琺001010



圖9 清 乾隆 掐絲琺瑯番蓮紋蓋爐 國立故宮博物院藏 故琺000815

展覽的第二單元，以下列三項分類為基準，逐一介紹乾隆時期掐絲琺瑯的成就。乾隆皇帝收藏於多寶格、百什件內，甚至裝配楠木匣與畫琺瑯一同存放之掐絲琺瑯器的類型，並非景泰時期所製的「古董」，而是由乾隆時期內務府琺瑯作產造的「時做」。這些掐絲琺瑯器按照風格，大致可分作三類：第一，仿青銅圖譜之「仿古器」，突破了晚明古董市場造器的框架，鑄造宛若彩色青銅的掐絲琺瑯器。其次，充滿當代風格的生活用器，取代各種脆弱材質，體現乾隆時期掐絲琺瑯色彩豐富、紋樣格式化並經常成套燒造的工藝特徵。第三，搭配西洋畫琺瑯的掐絲琺瑯器，是在乾隆皇帝「集大成」的心態下，複合掐絲琺瑯、畫琺瑯及寶石鑲嵌

等技法製成的器皿，賦予奢侈的皇家器用多元繽紛且煥然一新的面貌。

### 一、華麗的彩色青銅

明代富貴人士，好用掐絲琺瑯器作為贊助宗教的禮品，因而須模仿青銅器器形——因為自宋代以後，儒、釋、道三教法器，往往按三代銅器意象產造。<sup>5</sup>到了十七世紀，復古風流行，掐絲琺瑯匠人更將青銅器的紋飾，加入掐絲琺瑯的紋樣設計。不過，當時的設計往往沒有堅實的考證基礎，而是出自匠人天馬行空的想像。乾隆時期開始，宮廷作坊有意識地參照青銅圖譜進行「仿古」，此時產造的掐絲琺瑯器既華麗又具古典意象。乾隆皇帝格外雅好選擇動物造形的古青銅器，或張牙舞爪的獸面紋，進行



圖10-1 清 乾隆 掐絲琺瑯仿周文王方鼎 國立故宮博物院藏 中琺000883

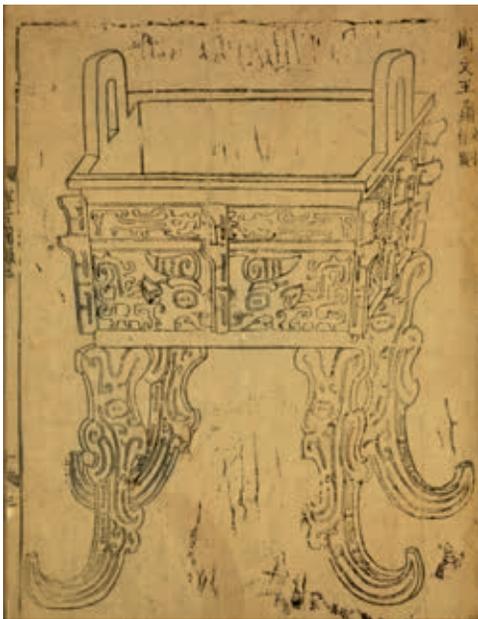


圖10-2 宋 王黼等撰 《至大重修宣和博古圖》 卷2 周文王鼎 元至大年間刊明修補本 國立故宮博物院藏 故善014553

仿造。〈掐絲琺瑯仿周文王方鼎〉（圖 10-1）或〈掐絲琺瑯雙羊尊〉（圖 11a）都是很典型的例子。

〈掐絲琺瑯仿周文王方鼎〉的造形來自《至大重修宣和博古圖》（圖 10-2），也許因版畫邊線界格清晰，加上掐絲琺瑯匠人填色時，再次強化區隔的特性，造成獸面紋帶來卡通化的視覺效果。

〈掐絲琺瑯雙羊尊〉（見圖 11a）仿自《寧壽鑑古》〈漢犧尊（三）〉。（圖 11b）雖然商周時期的確存在羊尊，但《寧壽鑑古》〈漢犧尊（三）〉所繪者，實係院藏〈錯金銀雙羊尊〉（圖 11c），該器表鑲嵌的痕跡證明其為晚期銅器。<sup>6</sup>惟〈掐絲琺瑯雙羊尊〉為〈錯金銀雙羊尊〉三倍高，且配鏤雕纏枝番蓮紋蓋，作香爐用。〈掐絲琺瑯雙羊尊〉器內遍布銅綠色的假鏽，足見刻意斧鑿古意。

相較明代的仿古作品，乾隆時期的仿青銅掐絲



圖11 a. 清 乾隆 招絲珐瑯雙羊尊 國立故宮博物院藏 中法000681  
b. 清 梁詩正、王杰等奉敕撰 《寧壽鑑古》 卷5頁30 漢犧尊三 涵芬樓依寧壽宮寫本影印本（1913年上海商印書館出版）  
日本國立國會圖書館藏 取自該館官網：<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1919968>，檢索日期：2022年3月9日。  
c. 17世紀 鎏金銀雙羊尊 國立故宮博物院藏 故銅002581

琺瑯器歷史來源更確切，色彩豐富，樣式多元，可謂開闢掐絲琺瑯仿古製器的新頁。

## 二、時尚的宮廷生活

乾隆宮廷的日常用品，慣以掐絲琺瑯器製成。縱使明初曹昭曾言，掐絲琺瑯「但可婦人閨閣中用，非士夫文房清玩也」；到了明末，文人文震亨（1585-1645）更稱掐絲琺瑯「俗」；乾隆皇帝似乎未受明代文人評述影響，乾隆時

期同時用掐絲琺瑯製造閨閣和文房用具。這可能是因為乾隆皇帝認為，掐絲琺瑯耐用不易損壞。乾隆時期經常運用掐絲琺瑯，替代各種較脆弱的媒材——比如紙——產造宮廷陳設。掛屏（圖12）或者裝飾牆面的轆瓶，便常使用掐絲琺瑯製造。

此外，由於乾隆皇帝篤信藏傳佛教，當時為了藏傳儀典而燒造的掐絲琺瑯器，無論是用梵文

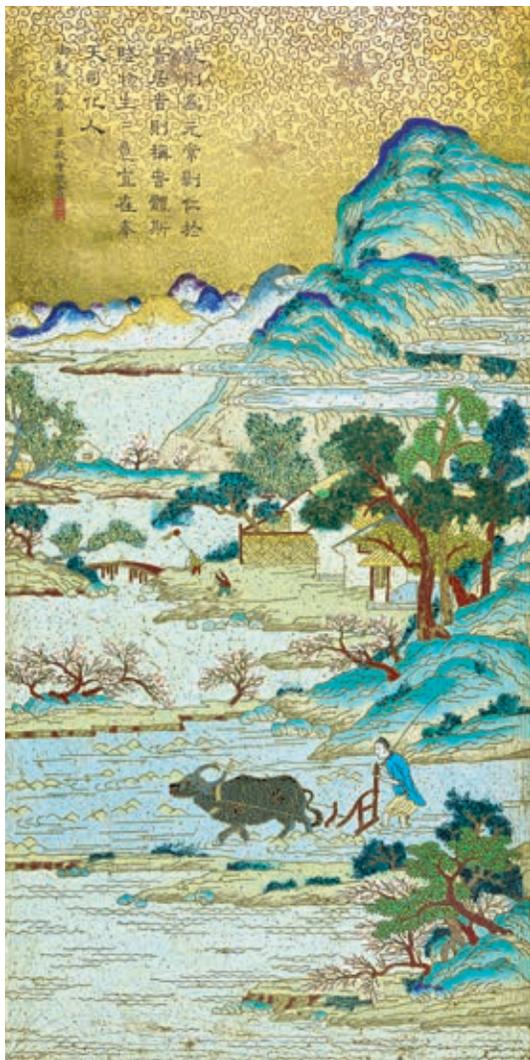


圖12 清 乾隆 掐絲琺瑯御製詠春詩掛屏 國立故宮博物院藏 故琺000702



圖13 清 乾隆 掐絲琺瑯番蓮紋奔巴壺 國立故宮博物院藏 中琺000338

裝飾的碟、高足碗、鉢，或造型獨特的奔巴壺（圖 13），種類豐富繁多，富麗堂皇。這些日常或宗教用器，其上皆裝飾乾隆年間特有、整齊劃一的番蓮紋，形成獨樹一幟的工藝風格，締造別開生面的新宮廷生活時尚。

掐絲琺瑯自明代即常被用作藏傳法器，乾隆時期擴大此種工藝的使用範疇，從文房到閨閣，家庭到廟堂，處處皆可見到掐絲琺瑯器的蹤跡。

### 三、洋風的滿蒙筵宴

康熙時期，歐洲傳教士將畫琺瑯技術帶進中國；經過康、雍兩朝，畫琺瑯技術漸臻完善。在乾隆皇帝集大成的心態下，將繪有西洋風景或人物的畫琺瑯，與傳統的掐絲琺瑯搭配。畫琺瑯的異國情調與掐絲琺瑯莊重典雅的花紋，

相映成趣。可謂清宮在傳統漢民族、歐洲傳教士與清皇室遊牧民族的滿蒙文化間，交互作用所產生，前所未見的宮廷用器。彰顯異國風情下，奢侈的皇室氣派。值得一提的是，這些混合東、西風格於一體的作品，產造數量雖然相對日常或生活用器少，卻有很大比例是以黃金為胎，並鑲嵌寶石；器形常為宴飲所用的杯、盤、盞、壺等（圖 14），間接反映滿蒙文化的特殊飲茶習慣。同類風格的作品，也常搭配內填琺瑯燒造。（圖 15）乾隆時期甚至將這些金胎掐絲兼畫琺瑯器，與綜合內填琺瑯技法製成的金胎作品一同貯放。其受到重視的程度，可見一斑。這批掐絲兼畫琺瑯，或內填兼畫琺瑯，當為乾隆年間眾多琺瑯製器之中最具代表性的作品群。



圖 14 清 乾隆 金胎掐絲琺瑯兼畫琺瑯花鳥杯盤 國立故宮博物院藏 故琺000271



圖15 清 乾隆 內填珐瑯兼畫珐瑯西洋仕女執壺  
國立故宮博物院藏 故珐000110

## 結語

學術界對於早期掐絲珐瑯的定年研究，仍在不斷發展及提出新見解的過程之中。期待能藉本次展出，激盪出更多討論。另外，展覽也從收藏史的角度，思考景泰成爲掐絲珐瑯代名詞的歷史緣由，重新探討乾隆皇帝在掐絲珐瑯鑑賞與製作上的貢獻。

乾隆內府在康熙、雍正兩朝試燒畫珐瑯成功的基礎上，適逢帝國掌控與日本洋銅貿易的時空條件，結合帝王信奉藏傳佛教的契機，以及偏好掐絲珐瑯華麗多彩工藝風格的個人因素，導致皇帝刻意推動，造就乾隆時期的掐絲珐瑯器在品質、數量與創意表現上，均達成前所未有的功業。乾隆宮廷掐絲珐瑯器多彩與繁複紋樣的新樣式，重新塑造了景泰藍的風格樣貌。雖然乾隆皇帝可能並未解開景泰珐瑯之謎——甚至他可能未曾致力於解謎——但或許就是在沒有框架束縛的情況下，促使其內府燒造掐絲珐瑯，在工藝技術的成熟度及兼具多元文化的包容性上，更勝「景泰」或早期掐絲珐瑯器的榮景。

作者任職於本院器物處

### 註釋：

1. Harry Garner 是第一位使用神話 (myth) 來形容景泰珐瑯的學者，他考量正統 (1436-1449) 至天順 (1457-1464) 三朝的政治情勢與傳世作品狀況，認為景泰年間並無新技術發展的可能。詳參 Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels* (London: Faber and Faber, 1962), 60-66.
2. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 68-69.
3. 過渡期即從明萬曆至康熙之間，工藝史上定年較模糊的階段。此定年模式，引用自陶瓷史研究。詳 Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 78-86.
4. Hui-Chun Yu, "The Intersection of Past and Present: The Qianlong Emperor and His Ancient Bronzes," (PhD diss., Princeton University, 2007), 99-111. 至遲自故宮博物院舊帳冊開始，便有將小型百什件混稱多寶格的現象，相關研究，見嵇若昕，〈從文物看乾隆皇帝〉，收入石守謙、馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁 238。
5. 宋代儒釋道及民間信仰中，三代銅器意象的再生，參陳芳妹，〈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。
6. 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 146。



國立故宮博物院  
NATIONAL PALACE MUSEUM

# 多寶格的 收·納·藏



CURIO CABINETS AND THE COLLECTION,  
STORAGE, AND DISPLAY OF ARTIFACTS

新一代設計產學合作 金獎發表  
yodex Industry-Academia Cooperation Golden Award Presentation



陳列室 105,107  
Galleries



協辦單位 |



贊助廠商 |

