

# 清宮舊藏日本蒔繪的若干問題

## ——以國立故宮博物院的收藏爲中心

陳慧霞  
國立故宮博物院  
器物處

### 提 要

國立故宮博物院收藏（以下簡稱院藏）有一批清宮舊藏的日本蒔繪，蒔繪是漆器加飾的技法之一，在日本得到極度的發展，清宮舊藏的這批蒔繪從風格來看，大多是十八世紀的作品，清初和日本並沒有正式的外交關係，那麼日本製品是透過怎樣的途徑進入中國的呢？蒔繪進入中國後，清宮對日本漆器——蒔繪的態度如何？是否對中國工藝造成影響呢？從另一方面看，日本蒔繪從十六世紀開始輸出歐洲，十八世紀輸入中國和歐洲的蒔繪是否存在差異呢？透過觀察清宮舊藏的蒔繪，希望有助於了解近代中日文化交流的情形。

關鍵詞：漆器、蒔繪、中日交流

## 一、前 言

「蒔繪」，是漆器加飾的一種技法。簡單來說是指以漆繪畫文樣，再於其上撒以金銀粉，藉漆的黏性以固著，然後加工研磨的技法。在下文的討論中，為了避免混淆，「蒔繪」兩字單獨使用時，則單純指日本製作、蒔繪技法的作品，不包含中國仿製、風格類似的作品。蒔繪的技法是指平蒔繪、高蒔繪、研出蒔繪、切金、極付、描割等，以及梨地、平日地等地蒔的表現手法。<sup>1</sup>

根據可靠文獻的記載，中國人對日本蒔繪的接觸，可以追溯到十世紀。《宋史》外國列傳「日本國」條記載，西元988年（日本永延二年，宋端拱元年）歲次戊子二月八日，宋代日本僧人裔然入宋還國後，遣其弟子喜因（一說「嘉因」）奉表來謝，當時的貢物包括：金銀蒔繪篋一合、金銀蒔繪硯一篋一合、金銀蒔繪扇篋一合、金銀蒔繪平篋一合。<sup>2</sup>西元1015年（日本長和四年）跟隨寂昭入宋的僧侶念救爲了天台山重建大慈寺，擔任知識使回到日本募施物，左大臣藤原道長的施物中包含：螺鈿蒔繪二蓋廚子、蒔繪篋、海圖蒔繪衣箱、蒔繪丸篋等漆製品。<sup>3</sup>承安三年，日本後白河法皇贈宋帝御贈物「色革三十枚的蒔繪廚子一腳、砂金百兩的蒔繪手箱一合」。<sup>4</sup>

北宋時日本輸入中國除了沙金、水銀、綿、絹、布等之外，並包含工藝品，江少虞熙寧末（1068-1077）在汴京相國寺的市場中看到日本扇，對於扇面上的淡粉畫平遠山水嘆爲「意思深遠，筆勢精妙，中國之善畫者不能也。」<sup>5</sup>歐陽修（1007-1072）特別寫了一首日本刀歌：「昆夷道遠不復通，世傳切玉誰能窮，寶刀近出日本國，越賈得之滄海東，魚皮裝貼香木鞘，黃白閒雜鍮與銅，百金傳入好事手，佩服可以褻妖凶。」<sup>6</sup>日本刀和扇在市場上流傳普遍，銅器、螺鈿和蒔繪

- 1 參考小松大秀、加藤寬，《漆芸品の鑑賞基礎知識》（東京：至文堂，1997）。佐佐木英，《漆芸の伝統技法》（東京：理工書社，1997）。
- 2 《宋史·日本國列傳》（臺北：鼎文書局，1983），卷四九一，頁14136。
- 3 《御堂關白記》長和四年七月十五日條，轉引自陳捷譯，木宮泰彥，《中日交通史》，頁285。收入王雲五編，《萬有文庫叢要》（臺北：臺灣商務印書館，1965）。
- 4 《玉葉》承安三年三月廿二日條，轉引自森克己，《日宋貿易の研究》（東京：國書刊行會，1975），頁274。
- 5 （宋）江少虞，《皇朝類苑》，收入《筆記小說大觀》三十編冊一（臺北：新興書局，1979），卷六十，風俗雜誌。
- 6 （宋）歐陽修，《歐陽文忠公文集》（《四部叢刊初編集部》，上海商務印書館縮印元刊本），卷五十四。

等，則是輸入的少量工藝品。<sup>7</sup>

明代和日本維持官方貿易，在日本到明代的十九次官方貿易團中，西元1426至1456年間（明宣德及景泰年間）的貢物中包含：黑漆泥金灑金嵌螺甸花大小方圓箱盒並香壘等器皿、貼金灑金硯匣並硯銅水滴。<sup>8</sup>據西元1453年（明景泰四年，日本享德二年）的記載，日本國王附搭於貢物中的貿易品有「蒔繪物大小六百三十四色」。<sup>9</sup>西元1543年（嘉靖二十二年，日本天文十二年）日本進貢物中有：龍紋蒔繪御疏箱一個、龍紋蒔繪勘合箱一個。<sup>10</sup>根據《大明會典》萬曆十五年（1587）的刊本，日本進貢貢物包括：塗金裝綵屏風、灑金廚子、灑金臺子、灑金手箱、描金粉匣、描金筆匣、灑金木銚、角盃等。<sup>11</sup>其中明代記載中的「塗金」、「泥金」、「貼金」、「灑金」、「描金」，所指的都是日本的蒔繪製品。<sup>12</sup>

日本派遣的貿易船在浙江寧波上岸，經由官方款待安排，由大運河到北京朝貢。在北京除了貢獻方物給明代皇帝，明帝同時亦頒賜物給足利將軍，此外，正副使者等也可以自己進物貢獻，明代政府通常也會照數給價。如果有明政府未能收買者，允許在會同館私人貿易，而且在往返途中經杭州、蘇州、南京等地都有貿易活動。不過當時主要輸入品為刀劍、硫黃、扇和蘇木，透過官方管道進入中國的蒔繪應該只是其中一小部分，<sup>13</sup>在宮廷中似乎並沒有引起太多的注意。

## 二、院藏蒔繪在清宮中的使用

### （一）康雍乾是宮廷使用蒔繪的盛期

比較起明代，清宮對蒔繪的使用要普遍得多。康熙三十二年（1693）十月蘇州織造李煦的奏摺〈蘇州雨水米價並進漆器摺〉，摺中並附單進漆器十餘件：「洋漆木匣壹件、洋漆金銀片圓盒壹件、洋漆幢盒壹件、洋漆鼓式盒壹件、洋漆香匾壹件、洋漆桃式香盒壹件、洋漆小香盒壹件、洋漆箸拾雙，洋漆方匣壹件、

7 森克巳，《日宋貿易の研究. 續續》（東京：國書刊行會，1975），頁123-135。

8 《英宗實錄》（臺北：中央研究院歷史語言研究所影印本，頁5139-41），卷二三六，景泰四年十月條。

9 《大乘院日記目錄》享德二年十二月二十七條，轉引自木宮泰彥，《中日交通史》，頁258。

10 湯谷稔，《日明勘合貿易史料》（東京：國書刊行會，1983），頁433-446。

11 李東陽等撰，《大明會典》（東南書報社，萬曆十五年司禮監刊本），卷一〇五，頁1587。

12 王世襄，《髹飾錄解說》（北京：文物出版社，1983），頁82-91。

13 有關日明貿易部分參考：木宮泰彥，《中日交通史》，第九章，頁214-274。



洋漆香盤壹件、洋漆八角香盤壹件、洋漆管毫筆陸枝」，以及同年月的〈進元旦龍袍並漆器摺〉附件：「洋漆方匣壹件、洋漆香盤壹件、洋漆八角香盤壹件、洋漆管毫筆陸枝、雕漆小香盒壹件、雕漆牙鑲界尺壹件」。<sup>14</sup>康熙也曾談過對洋漆的看法，<sup>15</sup>雍正元年（1723）李煦被抄家時家中有洋漆方盒二個、洋漆文具二個，分別折銀三兩、四兩，價值不斐。<sup>16</sup>可見康熙時期的確有洋漆進入宮廷。

從上面文獻的記載雖無法確認「洋漆」所指涉的漆器樣貌，不過院藏多寶格中，部分保存有清宮留下的收藏清單，提供了比對的線索。其中山水龜鶴蒔繪二層箱中的鴛鴦蒔繪小方盒，清單中稱為洋漆盒，可見清人所稱的洋漆實包含蒔繪。北京故宮博物院收藏一件「黑漆繪圖儀器盒」（圖 1、1a），盒內分上、下兩層，內裝繪圖儀器三十餘件，其中一件盛裝藍色墨水的水盛，底部鑄「康熙年製」。康熙留心科學，繪製皇輿全覽圖，清宮造辦製作大量繪圖儀器，為了適應野外作業攜帶之便，常把繪圖儀器若干件集中裝在小木匣或皮套中，<sup>17</sup>這件漆盒極可能是康熙時收集成盒。院藏康熙款「畫珐瑯梅花鼻煙壺」（圖 2）在壺腹的開光處嵌蒔繪，黑漆地高蒔繪盛開的梅花，壺側亦飾白地梅花，將研製中的西洋珐瑯與東洋工藝相結合，<sup>18</sup>無疑是一個大膽創新的嘗試，這不僅反映康熙皇帝對外來技術的實驗精神，而且說明，雖然沒有太多的文獻，和明確紀年的作品，康熙後期蒔繪的使用應有相當的普遍性。

雍正年間（1723-1735）宮中盛行使用洋漆製品，圓明園有許多洋漆用品：洋漆春盛二分、洋漆小格一對、洋漆入角六方盤、洋漆斜方香盒、洋漆長方盒、洋漆小圓肚盒、洋漆樓子盒、洋漆書格。<sup>19</sup>當時造辦處收貯各樣洋漆彩金香几有二十件，各樣洋漆茶盤大小二十件。<sup>20</sup>雍正六年（1728）的檔案中記載「將洋漆

14 引自佚名輯，《蘇州織造李煦奏摺》，收入沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊續編》第四十五輯（臺北：文海出版社，1975），頁3。

15 《清聖祖諭旨》聖祖仁皇帝庭訓格言，《筆記小說大觀》十二編冊九，頁50-51。

16 王利器，《李士楨李煦父子年譜》（北京：北京出版社，1983）。

17 任萬平，〈康乾時期科技儀器與科技〉，收入陳浩星主編，《盛世風華：故宮藏清代康雍乾書畫器物精品》（澳門藝術博物館，2000），頁327-339。

18 陳夏生，《明清珐瑯器特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1999），圖版96。

19 〈內務府造辦處各作成做活計清檔〉，「雍正九年三月初五日（雜活作）」，中國第一歷史檔案館編，《圓明園》下（上海：上海古籍出版社，1991），頁1221-1222。

20 〈內務府造辦處各作成做活計清檔〉，「雍正六年十月二十六日（漆作）」，《圓明園》下，頁1203-1204。



書架陳設在圓明園西峰秀色處」，<sup>21</sup>以黑漆洋金箱作為瓷器的收藏盒，<sup>22</sup>現藏北京故宮博物院的「雍正妃行樂圖」（圖3、3a）描繪的環境和用品十分寫實，畫中室內桌上放著三個匣盒，其中兩個一對的圓盒黑底上飾金色竹子，從質感和樣式上來看很可能就是洋漆盒。雍正七年十二月還特別為洋漆建造地窖，作為蔭室之用。除了宮中製作之外，地方官曾多次進貢洋漆，根據朱家潛先生對《清內務府養心殿造辦處各作成做活計清檔》的整理，<sup>23</sup>由怡親王或太監交到造辦處的洋漆有二十件，<sup>24</sup>可見當時江南也十分盛行洋漆。

洋漆不僅代表從日本輸入的蒔繪，同時更廣泛的指一種風格。朱家潛先生解釋「洋漆是指在黑漆或其他單色漆上描金（一名泥金）、灑金及描金加彩的器物，可能因為當時工匠口語和市場習慣認為描金、灑金之法來自東洋，所以稱為洋漆。」<sup>25</sup>雍正時洋漆的盛行必然是和日本蒔繪互動下的結果。

乾隆大量運用日本蒔繪箱匣整理宮中收藏，乾隆五十五年（1790）八十歲壽辰時，大學士和珅進獻一套一百廿方的「圓音壽盞」壽山石印，印石和印譜就裝在「紫漆描金山水樓閣蒔繪盒」（圖4）。北京故宮博物院收藏另一件「黑漆描金梅竹三雁印盒」（圖5），上雁有十個乾隆的閒章，而且閒章和印盒所飾「梅竹圖」一致，很可能是乾隆所使用。北京故宮博物院收藏的「一統車馬」玉玩套裝匣（圖6）也是裝在黑漆描金桐紋箱中，這套玉玩包含四十五件抽拉式套匣，玉器按一至九序分為九類命名，匣內不僅依器形製作臥囊，同時將器形和名稱繪製於錦緞上，錦緞的另一面由皇子、大臣或院畫家繪山水畫。<sup>26</sup>院藏「秋草蒔繪小方盒」有乾隆十九年（1754）御筆詩文（圖錄16）；<sup>27</sup>「牡丹松蒔繪方盒」兩件，盒蓋有乾隆五十一年（1786）及五十六（1791）的題款（圖錄15）；「四季花卉蒔繪小方盒」（圖錄8）收藏乾隆整理的漢印，諸如此類例子不勝枚舉，在在說明乾隆

21 同上註。

22 〈清宮造辦處活計清檔〉，「雍正七年木作五月十四日」、「雍正七年匣作四月二十七日」，轉引自馮先銘，《中國古陶瓷文獻集釋》（上）（臺北：藝術圖書，2000），頁220、221。

23 朱家潛，〈清雍正年的漆器制造考〉，《故宮博物院院刊》，1988年第1期，頁52-59。朱家潛，〈清代造辦處漆器制做考〉，《故宮博物院院刊》，1989年第3期，頁3-14。

24 同上註。

25 朱家潛，〈清代漆器概述〉，《中國漆器全集》6（福州：福建美術出版社，1993），頁1-18。

26 以上三件作品參考：北京故宮博物院編，《清代宮廷包裝藝術》（北京：紫禁城出版社，2001）。

27 陳慧霞，《清宮蒔繪——院藏日本漆器特展》（臺北：國立故宮博物院，2002），以下同。

時期對蒔繪的運用。

清宮使用蒔繪的風氣，並非承襲明代宮廷，而是受到晚明江南文化圈的影響。日本蒔繪是十六世紀末期江南文化圈，日常生活中經常使用的器具。高濂在萬曆十九年（1591）成書的《遵生八牋》中十分稱讚日本文房器具，「若書案頭所置小几，惟倭製佳絕」，而「書廚之製，妙絕人間」，各式箱盒種類眾多，「方匣有四子匣、六子、九子匣；箱有衣箱、文具替箱，有簪箱，有金邊紅漆三替撞盒，有灑金文台手箱」。<sup>28</sup>明末的文震亨（1585-1645）對日本傢俱，如台几、櫥和箱，都十分熟悉：「台几，倭人所製種類大小不一，俱極古雅精麗……櫥，有日本所製皆奇品也。……佛櫥佛桌……有日本製者，俱自然古雅……箱，倭箱黑漆嵌金銀片，大者盈尺，其鉸釘鎖鑰俱奇巧絕倫，以置古玉或晉唐小卷最宜。又有一種差大式亦古雅，作方勝纓絡等花者，其輕如紙，亦可置卷軸、香藥、雜玩，齋中宜多蓄以備用，又有一種古斷紋者，上圓下方，及古人經箱，以置佛坐間，亦不俗。」文具用品如墨匣、臂擱和書几受到很高的評價，同時香合、小撞盒和小梳匣也很受歡迎。<sup>29</sup>當時人稱日本漆器，特別是蒔繪，為倭漆，崇禎年間（1628-1643）北京城隍廟的古董市集中，倭漆和剔紅、填漆並列，倭漆「有圓三五七九合，有方四六九子匣，其子盒匣重止三分，有三撞合、有粉扇筆等匣、有木銚、有角盃。」<sup>30</sup>可以想見當時倭漆市場的活絡。江南文人愛用蒔繪的風氣在清初仍然十分流行。清初孔尚任（1648-1708）提到有「舊倭漆箱一具，描金海錯甚精，內有六子盒，質輕如紙」，還有「舊沙金甸嵌印箱，有鉛飾口，有梅花斷紋」。<sup>31</sup>

## （二）院藏清宮蒔繪的用途

院藏清宮蒔繪就尺寸來看，可分為大、中、小三類。大者目前僅見四件，大

- 
- 28 (明)高濂，《遵生八牋》(臺北：臺灣商務印書館，1986，景印文淵閣四庫全書，第871冊)，卷十四，頁726。
- 29 (明)文震亨，《長物志》(萬曆四十三—四十八年(1615-20)編，收入《美術叢書》三集九輯，第十五冊)，卷六，頁191-195。
- 30 (明)劉侗，《帝京景物略》(收入《筆記小說大觀》十三編冊六，頁3646)，卷四，「城隍廟市」條，崇禎八年(1635)作者序。
- 31 (清)孔尚任，《享金簿》，收入《美術叢書》初集7輯(臺北：藝文出版社，1947)，頁238。書中提到康熙戊辰年(康熙二十七年，西元1688年)將夏圭千巖競秀圖一卷在揚州重裝一事(見頁201)，因此成書時間應在此之後。

箱有兩件，均為上開式蓋，內部沒有分隔，以內匣分層疊放，作為多寶格用。蘆雁蒔繪箱的長寬高為80.8×45.7×49.5公分，正面黑漆地平蒔繪河岸雁鴨的景致，蓋面平、高蒔繪並用，描寫菊花與雞。團鶴蒔繪箱長寬高是58×39×32公分，鶴的雙翅向上伸展，翅尖相連成圓，除箱底之外，五個箱面共八個團鶴，個個姿態不同，又利用梨地與金地的效果，使變化更加豐富。還有兩件為48.5×49.5×23公分的小櫃，櫃作二層，上層分為三格，中間一格空間最大並有二門，下層為兩屨，主要的裝飾作黑漆地平蒔繪山水風景，門內及櫃下層為折枝花卉，邊飾作卷草紋，櫃內收藏各式玉玩，屨內則置冊頁。

中型者約20公分見方，件數約為十五件，除了保留外形之外，內部大多已被清宮改裝，增加內匣，區隔為若干空間，以便收藏各式珍玩，作為多寶格用，雍正七年（1729）的檔案中就記載將洋漆箱內糊錦匣以安放瓷器的例子。<sup>32</sup>有一部分蒔繪箱收藏整組印章，「椿梅蒔繪小箱」（圖25）收藏「寶章集喜」石章廿四方；現存北京故宮博物院的「紫漆描金山水樓閣『圓音壽盞』套印盒」（圖4）則收藏壽字吉語印一百廿十方。其中有些原來的用途是婚禮用具，如「松竹龜鶴蒔繪箱」（圖16），器身一拉環，上有蓋可單獨掀開，最下為一薄屨，和江戶時代的旅櫛箱造型相同，除原箱內的淺盤之外，加作一深一淺的兩內匣。又如「桐蒔繪箱」（圖錄17），也是日本所稱的「手箱」，箱內原有一淺盤，其下清宮加作一深匣，匣內巧妙分隔成暗屨和夾層。

通常這類中型箱匣原本製作時大多成組，內含方型、圓型等小盒，現多不成套，院藏的小盒雖多，但從紋飾或造型上無法還原配組成套。在明末的記載中提到，「以方長可貯印者貴，香合次之，大可容梳具為最，然不恆有。」<sup>33</sup>這些作為印盒用的蒔繪方盒，和可以存放梳具的中型箱盒在明末就已十分難得，在十八世紀日本外銷歐洲的漆器中亦屬稀品，不僅尺寸特別，同時製作技法尤其精緻講究，是院藏最具特色的品目。

除了單層的小箱外，二層以上的套盒也佔了一半的數量。蓋式覆蓋器身者（日本稱為「被蓋造」）較少，僅「松竹蒔繪二層箱」（圖錄9）一例。提盒者有二

32 清宮造辦處活計清檔，「雍正七年四月二十七日匠作」，轉引自馮先銘，《中國古陶瓷文獻集釋》（上），頁221。

33（明）劉侗，《帝京景物略》，頁3646。



件，「梅蒔繪四層提盒」（圖錄21）造型十分特別，門爲上拉式，每一面開二拱形窗，透露出內部的分層，箱下有足。「菊籬螺鈿蒔繪三層屨盒」（圖27）和「錦地團花蒔繪三層小屨盒」（圖44）的造型十分精緻，以屨分層，前者的箱面更配合上層小屨轉折成弧形，造形異常細膩。

其餘均爲小盒，數量最多，其中最小者爲 $3 \times 2 \times 0.5$ 公分的小盒，大多屬於多寶格內，作爲收藏玉器、冊頁等各式珍玩的容器。較特別的是「錦地開光花卉蒔繪四瓣式盒」（圖錄44）和「松梅蒔繪三層小方盒」（圖20），前者器高7.5公分，徑5.2公分，器內加銅內層，後者最下層也有金屬夾層，可能作爲香具。

根據作品的點查號發現，收藏的地點以皇帝日常生活所在的養心殿爲主。養心殿在康熙時是宮廷造辦處，雍正繼位後重新修建，並將寢宮移到這裡，後此以後，養心殿成了皇帝日常活動的重要場所。雍正六年（1728）的檔案提到：「郎中海望奉旨：養心殿後殿明間屋內桌上有陳設玉器古玩，俱係平常之物，爾持出配做百事件用，做漆箱盛裝，欽此」<sup>34</sup>作爲多寶格的蒔繪箱盒，安置在養心殿中，收藏各式玉器、珍玩，和皇帝的的生活直接相關。收藏在永壽宮的作品數量僅次於養心殿，永壽宮是西六宮之一，后妃居住的地方。

收藏在乾清宮的只有兩件，乾清宮在順治、康熙時是皇帝寢宮，也是日常處理政務的重要場所，雍正以後皇帝日常活動的中心移到養心殿，乾清宮的政務活動遂減少，多用於舉行內廷典禮或筵宴。一件爲「樹石蒔繪小方盒」（圖10），盒外包著布包袱，盒內放松子手串，並附乾隆九年（1744）的滿文黃籤，籤上說明松子手串爲康熙所有。<sup>35</sup>一件爲「秋草蒔繪小方盒」（圖錄16），盒子裡有一個繡花包，包裹裝火鎌盒，漆盒外包繡花包袱，然後放在一木匣中，匣上刻乾隆御筆，側面爲大臣應和的詩文，由文字的內容知道火鎌盒是乾隆皇后所縫製，乾隆十三年（1748）孝賢純皇后富察氏去世，十九年（1754）時乾隆皇帝睹物思情整理入盒，並寫下此文。<sup>36</sup>牡丹松蒔繪小方盒兩件（圖錄15），收藏安徽和內蒙的米樣，從盒內所附的小摺頁，乾隆希望將這兩個事件作爲後代子孫謹記在心的教

34 清宮造辦處活計清檔，「雍正六年九月二十八日畫作」，轉引自馮先銘，《中國古陶瓷文獻集釋》（上），頁217。

35 感謝鄭永昌先生解讀滿文內容。

36 參考御製詩二集卷四，收入國立故宮博物院編，《清高宗御製詩文全集》四（臺北：國立故宮博物院，1976）。

訓，漆盒就扮演著保管的重要功能。收藏皇后富察氏親手縫製火鏢盒的秋草小方盒和收藏康熙手串的樹石小方盒更是乾隆心中無價的珍愛，乾隆記錄下事跡，用漆盒妥當的保存，不時拿出來玩賞，由此不難想像乾隆對漆盒的喜愛。

從清宮中蒔繪收藏的地點和使用情形很清楚可以看出來，蒔繪主要收藏各式珍玩，和晚明使用的情形非常相近。在晚明的記載中除了陳設用的小几和香几之用，蒔繪用具主要的用途在收藏書畫古玩。書廚和箱適合收藏書、手卷、古玉等，「(圖書匣)每子匣內藏漢人玉章，或藏銀章，替下藏以寶石、琥珀、官窯、青東磁、舊人圖書，為傳玩佳品。」<sup>37</sup>又如「倭箱黑漆嵌金銀片，大者盈尺……以置古玉或晉唐小卷最宜。又有一種差大式古雅……亦可置卷軸、香藥、雜玩，齋中宜多蓄以備用。」<sup>38</sup>從明人的描述中推測，箱匣中已有小匣和屨，清宮更進而設計精巧多變的錦匣，層層分隔，特製出個個古玩專屬的收藏空間。

### 三、院藏蒔繪的風格特色

十六世紀後期日本蒔繪開始外銷歐洲，不論是十六或十七世紀外銷歐洲的日本蒔繪和日本國內使用的蒔繪都有明顯的風格區隔。從蒔繪外銷中國來看，十六世紀後期同樣有輸入中國的蒔繪，但是由於缺乏實物，根據晚明文人等所見的記載，有各式几、屏風、秘閣、香合等，風格以泥金和金銀片甸嵌為多，用鉛鈐口，裝飾題材有山水、樹石、花鳥，由文字描述推測很可能日本外銷中國的和同時間外銷歐洲的蒔繪並不完全相同。

為了了解十八世紀日本外銷中國的蒔繪與外銷歐洲、日本國內蒔繪之間的關係，下文在討論院藏蒔繪風格特色時，首先和十七世紀外銷歐洲蒔繪的風格作比較，同時考察十八世紀日本國內蒔繪的風格，整理出三類特色：第一類沿習十七世紀外銷歐洲漆器的風格，第二類表現日本國內十八世紀的風格，第三類作品為十八世紀特有的外銷風格，這類作品可說是十九世紀日本國內風格的先鋒。

#### (一) 沿習十七世紀外銷歐洲漆器的風格

研究日本外銷漆器的學者歐因貝(O. Impey)指出，十七世紀以後，尤其

37 (明)高濂，《遵生八牋》，頁756上。

38 (明)文震亨，《長物志》，頁194。

1639年（日本寬永十六年）鎖國令前後，歐洲的蒔繪熱並未結束，以荷蘭為主，經出島出口的紅毛漆器十分流行，這時外銷漆器的風格產生很大的變化，一改之前南蠻漆器的華麗，畫面黑漆地的空間較大，題材以山水為主，技法以高蒔繪為主，<sup>39</sup>捨螺鈿而極度要求技術的精巧，一直到十八世紀仍大量輸出歐洲。<sup>40</sup>

院藏蒔繪大多屬十八世紀，仍有極少為十七世紀後期的風格。院藏「文結形蒔繪小盒」（圖14），黑漆地平蒔繪，盒蓋分割為不規則的七個區域，區內為幾何文、捲草花卉文區域。和丹麥博物館收藏的小香盒（圖15）十分相似，該作品於1690年第一次登錄在博物館的清單中。<sup>41</sup>康熙時的大臣宋犖（1634-1713）曾寫過一首「倭漆桃香盒」的詩：「鸚翎騰鑑光，奩具肖有蕒，金泥映螺彩，遙從海嶠分，龍涎宜爾貯，果園奚足云」，<sup>42</sup>可以想見盒蓋上光鮮的雁鴨正飛向天際，金色的蒔繪和五彩鑲嵌螺甸互相輝映，這樣的描寫和北京故宮博物院收藏的康熙「黑漆繪圖儀器盒」（圖1a）十分相近，盒為黑漆地高蒔繪，蓋面作水渚野雁，雁利用不同的金色處理羽毛的變化，岸邊切金，畫面留空多。不論是技法及表現手法均和十七世紀輸出歐洲的紅毛漆器相近。

### 1. 黑漆地高蒔繪山水

院藏黑漆地高蒔繪山水的作品如「山水蒔繪小方盒」（圖7）三件山勢圓緩，前景偏立一角的坡坨，經由遼闊的江面，將空間延伸向遠方。三件一組的「山水蒔繪小方盒」（圖8），同樣承襲十七世紀後期以來日本輸出歐洲蒔繪的風格技法，但是所表現出的意境卻有所不同。和英國牛津阿修摩利安美術館藏「樓閣山水蒔繪筆筒」<sup>43</sup>（圖9）比較，十七世紀的作品在前景、中景和遠景分布較為平均，畫面中的山水似乎是完整山水的縮影，技法也是以高蒔繪配合付描為主，但切金使用較少，岩石的描寫在光影中顯得較為陡峭，自然的景致似乎客觀的存在

39 Oliver R. Impey, "Japanese export lacquer of the 17th century," *Lacquerwork in Asia and Beyond* [Colloquies on Art & Archaeology in Asia; no. 11] (London: Percival David Foundation of Chinese Art, 1982), pp. 124-158.

40 荒川浩和，〈多彩な様相〉，《日本の漆芸4・蒔繪IV》，（東京：中央公論社，1978），頁87-100。灰野昭郎，〈蒔繪—漆黒と黄金の日本美〉，京都國立博物館編，《蒔繪—漆黒と黄金の日本美》，（京都：京都國立博物館，1995），頁6-27。

41 Martha Boyer, *Japanese Export Lacquers from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark* (Copenhagen: National Museum, 1959), pp. 74-75.

42 (清) 宋犖，《西陂類稿》，卷九，「漫堂詠物」，頁23。感謝蔡玫芬女士指點。

43 山崎剛，《海を渡った日本漆器》I，《日本の美術》426期（東京：至文堂，2001），圖25。

44 日高薰，《海を渡った日本漆器》II，《日本の美術》427期（東京：至文堂，2002）。



著，而院藏十八世紀的作品則強調前景起伏的坡岸，構圖也偏重右側，中景是寬闊的水面，水波粼粼，水鳥點點，左上橫出水面的山巒，山坡上閃耀的切金，和前景山石的切金互相輝映，金碧輝煌。山後遠山隱約，遠山後的水面仍不斷延伸，似乎暗示眼前遼闊的景致也只是無限空間中的一隅。十八世紀的山水似乎刻意出表現富麗的氣氛。因此二者雖然在技法上相近，但卻有著不同的美感訴求。

## 2. 黑漆地平蒔繪山水

相較於高蒔繪令人炫目的特色之外，卻有一類看似極端平淡的山水風格，黑漆地，單純以平蒔繪為主，配合蒔暈、切金等技法。「樹石蒔繪小方盒」(圖10)盒內收藏松子手串，根據盒內滿文黃籤的記載，手串是皇貴妃祖母送給皇祖康熙的禮物，記錄的時間是乾隆九年(1744)。盒蓋作黑漆地平蒔繪，一樹在畫面右側，樹下一石，構圖簡約，製作精細。「山水蒔繪小方盒」(圖11)以平蒔繪配合蒔暈，描寫山間獨立的老樹和屋舍，樣式充滿日本風味。「山水樓閣蒔繪三層套盒」(圖12)前景屋舍臨水而建，右後山谷連綿、溪水潺潺。「漁隱蒔繪小方盒」(圖13)，遠山渺渺飛泉激石，江面水波盪漾，雙鵝戲水，一艘扁舟，一位平民打扮的隱者盤腿支頤坐在船上，眼睛看著起伏的江面，廣泛運用蒔暈的技法，製造雲氣縹渺的氣氛。根據日高薰先生對法王路易十六的王妃瑪麗-安東尼塔(Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, 1755-93)收藏的研究，這類風格在十七世紀外銷歐洲的風格中幾乎看不見，是十八世紀上半新興的外銷風格，而且在十八世紀日本國內製品中也可以看到極少數類似的風格。<sup>44</sup>

### (二) 沿習日本國內十七世紀以來的「傳統風格」

這裡所謂「傳統風格」指的是日本江戶初期十七世紀幕府將軍、諸侯等婚禮用道具，其製作者為幸阿彌家系、古滿家系、五十嵐系等，風格特色為器形自由構思巧妙，兼具機能和工藝美；裝飾文樣種類多且取材豐富；同時技術發達，技巧堅實。<sup>45</sup>院藏蒔繪的作品第二類較多，技法以高蒔繪為主，配合付描、切金的技法，並利用金、銀粉製造出色澤的變化。

#### 1. 富麗吉祥的山水文樣

可分為二組，第一組以黑漆濃梨地或沃懸地作底，以松、竹、梅、龜、鶴等

45 參考荒川浩和，〈多彩な様相〉，《日本の漆芸4・蒔繪IV》頁87-100。

具有吉祥意義的母題，表現自然中的一景，作工精緻，風格富麗，和日本江戶幕府的婚禮用品十分近似。如「龜鶴山水蒔繪二層箱」、「松竹龜鶴蒔繪箱」（圖16），器蓋拱起成弧，器形轉折圓，在濃梨地上金高蒔繪樹石，水波婉轉，間飾菊和六圓徽，顯得十分隆重。和德川美術館收藏的「初音蒔繪十二手箱」（圖17）風格技法接近。又如「松橘梅蒔繪小方盒」（圖18）有兩件，尺寸一大一小，在梨地上平蒔繪金、銀曲折紋作底紋，再高蒔繪坡、樹等，層次豐富，追求類似林原美術館藏「獅子牡丹蒔繪湯桶」（圖19）的華麗感。「松梅蒔繪三層小方盒」（圖20）在濃梨地上高蒔繪姿態蒼勁的梅幹，水波婉轉，雲霧繚繞，其題材和氣氛營造近似京都靈鑑寺收藏的「松竹梅蒔繪香箱」（圖21）。「櫻蒔繪小方盒」金色重疊的山坡上櫻樹垂條，和大阪市立美術館藏「祇園守・藤巴紋櫻蒔繪色紙箱」，<sup>46</sup>不論在技法或風格上，都如出一轍。

十八世紀日本國內富裕商人階級常模仿十七世紀日本國內江戶幕府工房，如幸阿彌家以來的傳統技法，風格豪華誇張。院藏蒔繪雖然技法上較簡略些，但在訴求的品味上卻很相似，在山水的題材中寄寓吉祥的意義，而且透過華麗的技巧，表現裝飾性的山水。

## 2. 講究技巧的自然景致文樣

相較於第一組將松、梅等作圖案化的處理，第二組更著重於植物自然姿態的描寫。「梅蒔繪四層提盒」（圖22），梅幹蒼勁，運用盒面的轉折使枝幹構圖變化奇巧，外盒兩側面各開二窗，露出梅花，不僅實用可作為把手，同時靈活且富有趣味。「梅蒔繪二層方盒」（圖23）盒形面與面的轉折銳利有力，蒼勁的梅幹跨過器面，金、銀兩色盛開的梅花盛開，在黑漆平日地上，充分展現梅樹雄健的生氣。日本江戶初期日光東照宮的門扉（圖24）也是以梅為主題，梅幹粗壯挺拔，生意盎然，和蒔繪盒上梅花的描寫當有承繼的關係。另一件佳作「椿梅蒔繪小箱」（圖25）以梅花、山茶為題材，在黑漆地上高蒔繪，金銀並用，以金描花蕊、葉脈，樹幹及葉片上切金，配合巧妙的構思，以斜向構圖在器面轉折時變換方向，善用器形表達梅幹的姿態，在洗練的技巧中，表現植物優雅的氣質，和東京國立博物館藏十八世紀的「藤蒔繪鞍」（圖26）有異曲同工之妙。

46 大阪市立美術館編，《カザールコレクション「調度」展圖録》〔大阪市立美術館藏品圖録：15〕（大阪：大阪市立美術館，1985），頁93，圖4。



「菊籬螺鈿蒔繪三層屨盒」(圖27)黑漆地高蒔繪付描花瓣及葉脈，亮麗的切金、多彩的螺鈿、和多變的金蒔交相輝映下，十分絢麗精緻。裝飾題材上以自然中人工栽培下圍籬中的菊花和桔梗作為一個單元，在箱面上重覆出現，有濃厚的設計意味，不論在題材或技法上，和一件傳為五十嵐道甫作的「秋草蒔繪硯箱」(圖28)作風極為相似，巧妙運用螺鈿和切金，技法精緻，表現敘情的風景。<sup>47</sup>

第二類外銷至中國的作品，承襲日本國內十七世紀以來傳統蒔繪的製作技法，其品質之精良不下於日本國內使用的作品。

### (三) 新興的「外銷風格」

所謂新興的外銷風格是指十七世紀外銷歐洲蒔繪所無，同時也是十八世紀日本國內少見的風格。以下就器形及裝飾技法，說明其特色。

#### 1. 多樣化的新器形

十八世紀以來，盛行小盒，除了從大盒子內脫離單獨存在的小盒外，還有許多新的器形，造型不拘限於幾何形，或作寫實器形，或隨裝飾題材而成形。蒔繪雞形盒一對(圖29)，雞以金銀粉描繪，器內梨地，公雞氣宇昂揚，母雞身形豐滿，造型生動。「竹唐草蒔繪雙袋形小盒」(圖30)，袋作布的柔軟質感，自頸部繫繩縮小，兩袋輪廓似蝴蝶。「蒔繪船形盒」(圖31)船身以金、銀蒔粉疏密調配，模仿木材的紋理，船舳金銀切作浮雕的效果，以錫作船蓬上的花形，切金的技法排列船釘等，高蒔繪描寫海浪，技法多變，船首有鉤，船尾有環，可和其他船連接，華麗又肖似真實物象。「山水蒔繪掛軸形小盒」(圖32)以畫軸為設計意象，在造型上似一掛軸，同時利用青金、高蒔繪、研出蒔繪等多種技法，極力表現畫心外的裱布。這類作品以小盒為主，超越蒔繪盒作為容器的單純概念，使盒子本身也具有賞玩珍藏的價值。

對寫實造型的興趣，或說以日常生活為創作題材，在十九世紀普遍流行，不過十八世紀的輸出蒔繪中，前文提過法王路易十六的王妃瑪麗-安東尼塔的收藏有一件以狗為造型的盒子(圖33)和「袋形蒔繪盒」(圖34)，<sup>48</sup>院藏「竹唐草蒔繪雙袋形小盒」盒內收藏一個和盒型相同無疑是特製的十八世紀琺瑯盤，這類新興

47 土井久美子，〈漆工芸：桃山から江戸へ〉，收於大阪市立美術館編，《漆工芸：桃山から江戸へ》(大阪：大阪市立美術館，1987)，頁96-107。

48 有關日本十八世紀輸出歐洲的蒔繪，請參考：永島朋子，〈江戸時代中期の輸出漆器：マリ-アントワネットにそのコレクションを中心に〉，《漆工史》，第22期(1999.11)，頁25-48。



的寫實風格可以說是開十九世紀的先河。

## 2. 裝飾技法

這些小盒的裝飾技法包含兩組：第一組往往運用不同材質，並結合高度技巧的表現，和日本國內十八世紀的新風格相近。第二組以付描和金地高蒔為主，多半見於外銷漆器。

### (1) 刻意表現高度的技巧

第一組的作品，首先就不同材質的運用來看，「山水蒔繪扇形小盒」(圖35)，沃懸地上以薄肉高蒔繪表現岩石的奇峭崢嶸，流水奔騰，水邊木柵刻意以黑漆作對比，石面間或重擦灰黑的鉛粉，使小小的盒面卻充滿無限荒寂的張力。「山水蒔繪小方盒」(圖36)沃懸地上左側上方和右下角安靜地浮現相連的草屋和松樹，然而就在左側松樹下，卻以兩三筆黑色的鉛，簡潔有力地向下衝擊形成瀑布，和右下角的山崖相應合，手法俐落。北京故宮博物院的蒔繪收藏中亦可見創新風格的作品，「黑漆描金獨釣圖長方盒」(圖37)利用大片黑漆地作天空，和大片金色水面對比，孤冷逼人，岩石和橋面、橋墩黑漆的表現更加深寒意，裝水銀的牙製水車，以及盒內硯台偏置一旁的手法，都是十八世紀的新意匠。

就高度技巧的表現來看，「樂器蒔繪三聯圓盒」(圖38)器形由三個圓形重疊而成，每一個圓形上裝飾著高蒔繪的各式樂器：鑼、鼓、笙、笛、琵琶和舞蹈時戴的帽子——鳥兜，樂器的圖案在重疊時被蓋去一部分，同時也跨越盒面延續到盒子的側面，構圖十分活潑生動。設計者不僅利用浮雕的手法突顯裝飾主題，同時不惜繁複工序，使三圓的地文各自不同，又仔細描繪鼓腹、鳥兜等細部的紋理及質感的變化，一個小小的盒子中充分表現出高度的技巧。「貝形蒔繪盒」(圖39)將斗笠、貝、鼓等安排成近似三角形，沃懸地、高蒔繪與研出蒔繪並用，金與青金並用，盒側並高蒔繪各式珍寶，技巧複雜，裝飾華麗。不論是運用不同材質或高度技巧，經由主題安排的角度和技法的靈活變化，展現作品大膽的設計意圖，及設計者個人獨創性的意念，反映日本國內「琳派」帶來的新興工藝風潮。

### (2) 大量利用付描技法

裝飾技法中第二組特色常大量利用付描的技法，仔細勾描主題的細部，使作品的裝飾內容似乎充滿了故事和看不完的細節。「牡丹蒔繪小盒」(圖40)從側面斜出的兩枝槿向器蓋延伸，一枝在盒面開出盛開的花朵，以高浮雕展現牡丹的

圓滿和花瓣的翻轉，花瓣的輪廓描黑漆，付描花脈及花心，描繪細膩，正面盒側的另一枝椏，經盒蓋正面，繼續伸向背側面，結一待放的花苞，造型十分突出。「水渚城池蒔繪印籠」（圖41）印籠本來是武士身分的表徵，江戶時期由於階級的打破，成為男子腰間的佩飾，十八世紀以後更成為日本外銷蒔繪的一大器類，這件印籠描寫江邊的景致，近景岸邊屋舍林立，漁船並排，中景聳立堅固的城池，遠處山巒中，塔寺、屋舍，畫面中滿佈各式物件，寬闊的江面也是水波粼粼，天空中則是雲氣橫佈，在蒔暈和付描技法的使用下，更顯得熱鬧。

院藏蒔繪除了黑漆地和梨地之外，金地的比例也相當高，在金地上飾金色蒔繪的裝飾母題，利用不同層次的金色、金貝，搭配黑漆、梨地，比較起十六、十七世紀的輸出蒔繪，以黑漆與金色的對比為主所傳達出的冷豔美感，十八世紀的金地金蒔繪就顯得溫暖俗麗得多了。四瓣花形蒔繪小盒（圖42）利用青金及金箔配合金地，付描細密的唐草牡丹和鳳凰紋。北京故宮博物院收藏的瓜式盒（圖43）在金地的瓜身上襯以金漆和黑漆撒金的葉片，十分討喜。

#### （四）小 結

從院藏蒔繪的風格特色中發現，十八世紀外銷中國的蒔繪和十六、十七世紀外銷歐洲的蒔繪最大的分別在於後者——包含南蠻風格、紅毛風格甚至十八世紀後期的長崎風格，<sup>49</sup>都自成系統，和日本國內的製品有明顯的區隔。而十八世紀外銷中國的蒔繪中，存在一批特別精緻的作品，在風格和技法上都和日本國內製品的發展一致，不論是代表傳統風格的常憲院風格或是新興奇巧的風格特色都可以找到。更有甚之，這批蒔繪還包含十九世紀時普遍出現的風格，外銷蒔繪成為時代的先鋒者。

### 四、蒔繪進入宮廷的管道

究竟日本蒔繪是透過怎樣的管道進入中國？除了前文中提到的日明官方貿易之外，民間貿易可能是主要的途徑。人所周知，日本和中國自古就有貿易往來，不過由於日本豐臣秀吉對朝鮮用兵，使日明關係險惡，明朝海禁十分森嚴。等到

49 有關南蠻風格可參考荒川浩和，《南蠻漆藝》（東京：美術出版社，1971）。長崎風格可參考岡泰正，〈輸出漆器・長崎製青貝細工について〉，《古美術》，第93期（1990.1），頁76-89；岡泰正，〈江戸時代後期の長崎製輸出漆器について〉，《美術史》，第135期（1994.2），頁119-136。



德川家康統一日本後（慶長元年，1598），極力希望和明朝通好，儘管官方管道未能完全暢通，但是明商船逐漸增加。1604年（明萬曆三十二年，慶長九年）長崎設譯官，任命唐人馮六為唐通事，說明當時有許多中國船在長崎入港。<sup>50</sup>1639年（日本寬永十六年）鎖國令開始，只有荷蘭人和中國人的船隻可以進入長崎貿易。在中國方面，1656年（清順治十三年）行海禁令，不過兩國間的貿易並未中斷，1684年（康熙二十三年），也就是滅鄭克塽後的次年，實行展海令，開放福建沿海貿易，次年船隻七七艘，此後逐年增至八七、一二九、一七四艘，促使兩國貿易更加頻繁。<sup>51</sup>

日本對中國貿易的主要輸出品是金、銀、銅，尤其是金銀的輸出為主。但是隨著日本經濟活動逐漸興盛，金銀的流出對產業影響很大，銅的產量也次第減少，遂一再修改法令，限制金銀銅的輸出，<sup>52</sup>同時為了填補貿易差額，鼓勵輸出「俵物諸色」，俵物是指海參、鮑魚等海產物，諸色是指黃銅器、鍍金器、描金器、伊萬里燒等。<sup>53</sup>早在1641年（寬永十八年）平戶成為荷蘭和中國船隻的出入港時，由日本輸出到清及南洋的貨品就分為「本売荷物」和「別段荷物」，其中漆製品就包含在「別段荷物」之中。<sup>54</sup>同時根據《古事類苑》的記載，1672年（寬文十二年）三月已經開始以漆器為代金。1681年（天和元年）十月至隔年十月的十艘唐船輸出品中載有各式漆製品，包含「漆塗手箱88個、漆塗小箱60個、漆硯箱10個」等等。<sup>55</sup>更清楚明確的記載是唐船自日本輸出的貨物帳，1709年至1714年（寶永六丑年至正德四年），帳上一條一條的列出輸出品，其中記載各色蒔繪：蒔繪香箱、蒔繪書棚、蒔繪櫥箱等等，<sup>56</sup>具體說明蒔繪是經由唐船貿易

50 《通航一覽》，卷一四七，轉引自佐伯富，〈康熙雍正時代における日清貿易〉，《東洋史研究》，16卷4期（1958），頁29-69。

51 日本元祿二年（康熙二十七年，西元1688年）限制唐船一年七十隻，可見當時仍有秘密貿易。清解除海禁後，次年船隻增至七七艘，此後逐年增至八七、一二九、一七四。岩生成一，〈近世日支貿易に關する數量的考察〉，《史學雜誌》，62卷11號。

52 寬永十八年（1641）禁止金輸出，寬文八年（1668）解禁，然禁止銀輸出，貞享二年（1685）限制貿易額，但是私航者眾，正德五年（1715）改正海外貿易法，以信牌管理貿易船隻。（1716）後不斷修正德新令，對貿易船隻的數量和貿易額提出修正。佐伯富，〈康熙雍正時代における日清貿易〉，《東洋史研究》，第16卷第4期，頁26-69。

53 木宮泰彥，《中日交通史》，頁353-372。

54 輸出荷蘭的貨物分為本方荷物——銅、樟腦和腦荷物——青貝蒔繪、諸塗物等兩類。

55 永積洋子編，《唐船輸出入品數量一覽1637-1833》（東京：創文社，1987），頁254-328。

56 《唐蠻貨物帳》（東京：內閣文庫，1970）。



進入中國。尤其享保元年至寬政三年（1716-1791）一再對每年的船數和銅的最高貿易量作修正，使得正德新令至幕府末期的這段時間內，銅在貿易上的地位逐漸讓給倭物諸色的貿易。<sup>57</sup>

貿易的船隻主要來自江蘇的南京，浙江的寧波、普陀山，福建的臺灣、廈門和廣東等。辦理長崎銅貿易有官商和額商，額商是指由官方許可一定數額的民間辦銅商人，根據日本學者山脇悌二郎氏對貿易商身分的精闢研究，<sup>58</sup>額商多為家族式經營，和政府官員有所關聯，同時經濟力不弱，在地方上小有勢力。活躍在享保時期（1716-1735，康熙五十五—雍正十三年）的額商伊啓成可能是文人畫家伊孚九的族人，伊孚九自己也是商人，而且伊孚九的二位兄弟韜吉和敬心，持南京等船頭的信牌，曾經多次進出長崎。乾隆初期的楊裕和是長蘆鹽富商楊永裕的族人，乾隆後期的楊敦裕、敦厚是雍正時期高官楊名時的第三代。

官商也同樣具有雄厚的經濟奧援，乾隆八年（1743）任辦銅官商的范毓齋和帝室關係深厚——滿州出身山西巡撫穆奇覺羅氏石麟的親戚，平耿精忠之亂福建總督范承謨的族人，和康熙雍正時歷任兩江總督、戶部尚書的范時繹，歷任廣東巡撫、浙閩總督的范時崇等有姻親關係。其長子清洪乾隆二十四年任江寧、紹興、台州的道台，二十九年任戶部郎中，次子清注以太僕寺少卿任廣東司郎中，三子及四子為順天舉人，范氏的墓志還是由當朝的宰相汪由敦所撰文。范毓齋一脈同時和帝室商家關係匪淺，父親在張家口為內務府採買皮革、絹布類，范氏年輕時到蒙古各部落出入貿易，養食客數百，在河北、兩湖、兩江等地成立分店，可以說是集牙官大成的巨商，舉凡銅、鉛、馬匹、鹽等均可肩任。乾隆十四年次子清注以民商的身分派十五船到長崎，乾隆二十五年長子清洪以十六船買回二百萬斤銅，二十九年又派十六船到長崎，范氏一家不僅為官商同時又以民商的名義派船至長崎，並在浙江乍浦設立官商額商會館，一直到乾隆四十七年（1782）被取消官商的資格為止，范氏可以說掌握了乾隆大半時期的對日貿易。范氏之後的官商多由民商轉任，而且多和鹽商關係密切，由於貨幣貶值，銅價不穩，經營的時間多不長，多僅十年，少則五年。

從對日貿易的管道以及貿易商身分的分析中可知，十八世紀蒔繪的輸入和地

57 山脇悌二郎，《長崎の唐人貿易》（東京：吉川弘文館，1964），頁160-164。

58 同上註，頁175-197

地方官關係密切，因此也就不難理解為什麼許多資料顯示蒔繪進入清宮的管道多為地方官的進奉。康熙二十三年解除海禁令，康熙三十二年三月李煦繼曹寅就任蘇州織造，十月即進漆器，謝恩之意義非常明顯。而就李煦和康熙的關係來看，織造的品級雖然不高，為郎中或員外郎，屬五品官或從五品官，職權也有限，但卻是欽差官員，可以專摺奏事，和皇帝連絡的管道十分暢通，康熙六次南巡中常把織造衙門當作行宮，因此李煦選擇漆器為進奉物，一方面應十分了解康熙的品味，同時也說明蒔繪在當時宮廷亦屬珍品。再者，李煦（1655-1729）的父親李士楨（1619-1711）不僅政績斐然，而且長於文學，李煦由於家學淵源亦器識文藝，協助康熙結識南方的文士，參與《佩文齋韻府》的編纂，李煦和文人圈的關係密切。作為引介晚明流行江南的日本文房蒔繪進入宮廷的媒介，李煦的進奉具有重要的意義。

雍正年間地方官常進奉當地特有產品，在朱家潛的整理中就可以看到眾多例子，其中進奉洋漆者：隋赫德於雍正七年（1729），高其倬及準泰於雍正十二年（1734），均曾進洋漆製品，隋赫德自雍正六年任江寧織造，高其倬雍正十二年時任蘇州巡撫，準泰雍正七年任管理福建海關事務郎中，雍正十二年任署福州將軍海關監督，一方面由於皇帝喜好日本蒔繪，同時隨著日本貿易政策的改變，蒔繪的輸出增加，福建、浙江和江蘇是主要貿易地區，透過掌管貿易的地方官，蒔繪進入宮廷的途徑暢通。

## 五、蒔繪的仿製及其對工藝的影響

究竟中國是否有蒔繪的製作？明天啓乙丑年（1625）成書的中國漆工專門書《髹飾錄》中，並沒有「蒔繪」這個名詞，只是灑金、描金和識文描金的技法，與研出蒔繪、平蒔繪及高蒔繪十分相近。<sup>59</sup>鄧文如，《骨董瑣記》「倭漆傳入中國」條，提到泥金、描金、灑金、縹霞的技法是從東夷傳入。王世襄先生則認為蒔繪技法的起源在中國。<sup>60</sup>不過可以確定的是，明代時中國並沒有蒔繪的製作，嘉靖己亥年（1539）成書的《兩山墨談》提到宣德年間（1426-1435）至日本學習漆器的楊某有子楊埴，繼承父業，而且自出新意，以五色金鈿並施，即使日本人看

59 王世襄，《髹飾錄解說》，頁83、85、112。

60 王世襄，《髹飾錄解說》，頁85-86。

了也十分驚訝讚嘆。<sup>61</sup>同為嘉靖年間成書的《七修類稿》提到天順間（1457-1464）有一位楊埴，「精明漆理，各色俱可合，而於倭漆尤妙，其漂霞山水人物，神氣飛動，真描寫之不如，愈久愈鮮也，世號楊倭漆，所製器皿亦珍貴，近時絕少」。<sup>62</sup>晚明吳中的蔣回回也是倭漆高手，《遵生八牋》中說「近之仿效倭器若吳中蔣回回者，製度造法極善模擬，用鉛鈐口，金銀花片，甸嵌樹石，泥金，描彩，種種克肖，人亦稱佳」。<sup>63</sup>

那麼中國是否製作和日本蒔繪相等的作品呢？晚明仿製的蒔繪有兩個問題，第一是胎厚。由於楊倭漆在晚明就已經很少見，不能確知作品的情形，《遵生八牋》中稱讚蔣回回模仿蒔繪十分相像，但是又說「造胎用布少厚，入手不輕，比倭似遠」，<sup>64</sup>而高濂記載日本的黑漆描金臂攔：「如圭，元首方下，闊二寸餘，肚稍虛起，恐惹字墨，長七寸，上描金泥花樣，其質輕如紙，此為上品」。<sup>65</sup>孔尚任也提到「舊倭漆箱一具，描金海錯甚精，內有六子盒，質輕如紙。」<sup>66</sup>相較晚明文人对蒔繪「質輕如紙」的標準，就可以理解「比倭似遠」的差距有多少，對於胎的掌握即使在清代仍存在相同的問題，乾隆三年時乾隆覺得造辦處的紅裏洋漆盒子的漆水花樣俱好，但是盒胎蠢些，要求下次的胎要秀氣些。<sup>67</sup>

第二個問題是灑金，嘉靖年間的《七修類稿》記載「描金灑金：浙之寧波多倭國通使，因與情熟言餽而得之，灑金尚不能如彼之圓」，<sup>68</sup>這裡所稱的「圓」劉侗有進一步的解釋，「倭用碎金入漆，磨漆金現，其顛屑圓稜故分明也」，「漆中金屑，砂砂粒粒，無少渾暗」，而以擅長仿日本漆器而著稱的蔣回回由於「用飛金片點，褊薄模糊耳」。<sup>69</sup>也就是在材質上，日本的蒔繪金蒔和晚明所用的金片並不相同。再者謝堃《金玉瑣碎》中認為，由於技法上的差異，日本漆器紋飾的

61 (明)陳霆，《兩山墨談》，《叢書集成新編》12（臺北：新文豐，1985），卷十八，頁720。

62 (明)郎瑛，《七修類稿》，卷四十五，「倭國物」條，頁662。

63 (明)高濂，《遵生八牋》，卷十四，頁728。

64 同上註。

65 (明)高濂，《遵生八牋》，卷十五，頁756上；又見屠隆，《文房器具箋》，《美術叢書》二集九輯，第十冊，頁210。

66 (清)孔尚任，《享金簿》，頁238。

67 朱家潘，〈清代造辦處漆器制做考〉，頁3-14。

68 (明)郎瑛，《七修類稿》，卷四十五，頁662。

69 (明)劉侗，《帝京景物略》，頁3646。



俐落和光鮮並不容易達到：「嘗收東洋漆貨與中國迥異。中國物件必俟漆乾然後描金，於其上輕則漶漫，重則臃腫且無光彩。東洋畫金濃澹疏密，居然似畫，且漆色與金色絕不相混，灰塵亦不沾滯。」<sup>70</sup>即使在清初灑金的差異性仍然存在「雍正七年造辦處奉旨照樣仿製洋漆萬字錦條結式盒，呈進黑漆洋金萬字錦條結式盒時，雍正認為盒子的樣式和紋飾色澤都很好，只是盒內的處理略不像。」盒內的處理大部分是灑金，因此中國仿製的蒔繪和日本輸入的蒔繪仍然是有所差別的。

院藏「錦地團花蒔繪三層小履盒」中間履明顯經過修整，從圖片的比較中很清楚可以看出修整者對於點畫的掌握不同之外（圖45a、45b），最大的不同在於製作工序差異所造成效果，極可能因修整者對打磨和漆的層次不同，這種技術上的不同，反映出不同的技術訓練背景。另一件院藏「蓬萊蒔繪圓匣」物象的輪廓和海浪的描繪和平蒔繪不同之外，漆表面的細裂紋，更讓人起疑不是日本所製，盒內花卉黑漆地上的灑金（圖46、47）讓人聯想起前文提起的「褊薄模糊」和「顆屑圓稜故分明」的差別。

清代的雍正皇帝由於喜愛蒔繪，時常命造辦處仿做洋漆，不過在製作時常依喜好修改樣式。「雍正二年二月十三日怡親王交洋漆小圓盤一件，王諭：仿此樣鍍做木樣，或三足，或滿足，中心起台，另做幾個，遵此。於四月二日十九日做得洋漆小圓盤八件。」「雍正二年正月初四日，總管太監張起麟交洋漆海棠式茶盤一件，傳旨：照此盤大小改做雙圓式朱紅漆畫龍戲珠花樣茶盤幾件。」<sup>71</sup>仿洋漆香几、琴桌和小格等傢俱，仿製時也往往修正樣式，<sup>72</sup>放大尺寸、改做腿等。雍正十分重視宮中的洋漆製作，雍正七年特別在造辦處附近蓋造地窖，以仿做洋漆活計。<sup>73</sup>而且雍正十分滿意宮中洋漆的製作，雍正九年曾賞銀給洋漆活計。<sup>74</sup>

除了修改樣式之外，雍正常移植洋漆的裝飾風格或紋樣。「雍正十年十月二十八日，司庫常保、首領太監李久明持出洋漆盒一件，奉旨：此盒花紋甚好，嗣

70 謝堃，《金玉瑣碎》下，《美術叢書》三集八輯，冊14，頁234。

71 〈清內務府養心殿造辦處各作成做活計清檔〉，見前引朱家潛，〈清雍正年的漆器製造考〉、〈清代造辦處漆器制做考〉。

72 同上註。

73 同上註。

74 同上註。

後造辦處如做漆盒可照此花紋，不必獨照此盒款式。」<sup>75</sup>「雍正七年四月十一日，郎中海望持出洋漆萬字錦條結式盒一件。奉旨：照樣或燒造黑珙瑯盒或做漆盒，欽此。」院藏「清雍正畫珙瑯雲紋穿帶盒」以黑色為地，就是刻意模仿黑漆地的效果，而且珙瑯盒子的造型也是仿日本印籠。（圖48、49）<sup>76</sup>「雍正七年四月十八日，持出洋漆長方盒二件。奉旨：此盒樣甚好，不獨做漆盒，或石盒亦可，照樣做幾件，欽此。」<sup>77</sup>北京故宮收藏的「彩繪描金花果紋包袱長方形漆盒」，<sup>78</sup>盒身特別作出包袱打結的效果，「雍正畫珙瑯包袱紋蓋罐」罐身特別描繪包袱繫結狀，<sup>79</sup>雍正時對洋漆的靈活運用，可能並非雍正所專有，院藏「清康熙松花石靈芝硯」十分輕薄小巧，硯盒以木雕作包袱繫結的裝飾，「清康熙畫珙瑯梅花鼻煙壺」直接將蒔繪嵌在壺腹的開光上，壺側亦飾白地紅梅，將珙瑯與蒔繪相結合無疑是一個大膽的嘗試。<sup>80</sup>可見蒔繪的影響不僅只於漆器，同時及於同時代的工藝創作中。

國立故宮博物院  
NATIONAL PALACE MUSEUM  
六、結 語

儘管相較起剔紅和填漆，蒔繪仍屈居其次，而作為收藏古玩的收藏盒時，高濂也曾說蒔繪「但可取玩一時，恐久則膠漆力脫，或匣有潤燥伸縮，似不可傳，寧取雕刻，傳摩可久。」但是基本上中國對蒔繪的評價是非常正面的，晚明文人十分讚賞日本蒔繪，高濂看過日人所製的漆器後說「據所見者言之，不能悉數，而倭人之製漆器，工巧至精，極矣！」<sup>81</sup>可說是當時人對蒔繪貼切的感言。文人眼中的蒔繪兼具「輕」和「巧」的特色。「輕」是指質量的輕，前文已提過蒔繪「質輕如紙」，而「巧」則包含樣式設計的巧妙好用，以及做工的精巧。高濂對書廚讚賞有佳，認為其製作妙絕人間，就書廚的空間利用而言，「上一平板，兩旁稍起用以攔卷，下此空格盛書。……中格左作四面板圍小廚，用門啓閉，……右

75 同上註。

76 陳夏生，《明清珙瑯器特展圖錄》，頁210。

77 同註71。

78 《中國漆器全集》6，圖版二四三。

79 乾隆時也仿雍正作品製作一蓋罐，參見陳夏生，《明清珙瑯器特展圖錄》，圖版108、109。

80 陳夏生，《明清珙瑯器特展圖錄》，頁196。

81（明）高濂，《遵生八牋》，卷十四，頁728上。

傍置倭龕神。下格右方又作小廚，同上規製，較短其半，左方餘空」，談到做工的精巧，「(門)鏤金銅鉸，極其工巧……再下四面虎牙如意勾腳，其圓轉處悉以鏤金銅鑲陽線，鈐制兩面，圓混如一，曾無交接頭緒，此亦僅見。」<sup>82</sup>不論是傢俱上的鉸釘鎖鑰或是表面裝飾的泥金、描金花樣都令人讚不絕口，難怪要說「漆器惟倭爲最，而胚胎式製亦佳……而外圓寸半許，內子盒肖蓮子殼，蓋口描金，毫忽不苟，小盒等重三分，此法何製！」<sup>83</sup>

明清之際，瓷器是貿易的主流，謝明良先生研究故宮收藏的伊萬里藏瓷，針對陶瓷貿易的角度說明十七世紀中日貿易的消長，<sup>84</sup>而漆器的輸入和瓷器實有平行發展的現象，也就是伊萬里瓷器在中國消長的時間和蒔繪是相同的。只是日本蒔繪在文人圈中受到重視，同時也被清宮廣泛使用。參考十八世紀《唐蠻貨物帳》中輸入漆器的器類和數量，對照北京和臺北故宮的收藏，帳上的器類幾乎都可以看到，在比例上也以小盒爲主，因此推測清宮中蒔繪的收藏很可能具體而微的反映當時輸入的精華。

同時間由日本輸入的工藝品還有泥金扇及倭銅製品，扇子的輸入從宋代就開始看到相關的記載，倭銅方面像「焚香炙手薰衣作烹茶對客清談之具」的袖爐，和內藏十件文具、摺疊剪刀的鏤金銀壓尺等，<sup>85</sup>在晚明很受歡迎，並且有仿製者，高濂曾請姓潘的工匠打造「倭尺……銅合子、途利筒、彝爐、花瓶，無一不妙」，根據高濂的說法，這位工匠本來是浙江人，小的時候被虜入日本十年，學得「鑿嵌金銀倭花樣式」，製作「花巧精妙，與倭無二」。<sup>86</sup>這種說法和楊埴父子到日本學習蒔繪的事件十分類似，充分說明日明在工藝互動的關係。

儘管中國和日本並沒有官方的外交關係，但是民間交流的管道卻十分暢通，十六至十八紀的大航海時期，西方的葡、西、英等國家透過東印度公司和亞洲接觸頻仍，實際上中國民間並沒有缺席，漆器、瓷器、織品等的傳布就是最好的說明。

82 (明)高濂，《遵生八牋》，卷十四，頁726。

83 同上註。

84 謝明良，〈記故宮博物院所藏的伊萬里瓷器〉，《故宮學術季刊》，第14卷第3期（1997年春季），頁83-128。

85 (明)高濂，《遵生八牋》，卷八，頁522；卷十五，頁755。

86 (明)高濂，《遵生八牋》，卷十四，頁705。



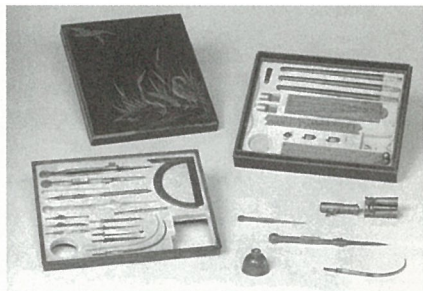


圖1 清康熙黑漆繪圖儀器盒 北京故宮博物院藏 《盛世風華：故宮藏清代康雍乾書畫器物精品》，圖94

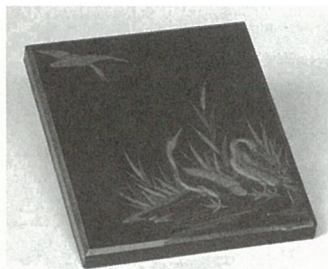


圖1a 清康熙黑漆繪圖儀器盒



圖3 雍正妃行樂圖 北京故宮博物院藏 《清代宮廷生活》，圖版274

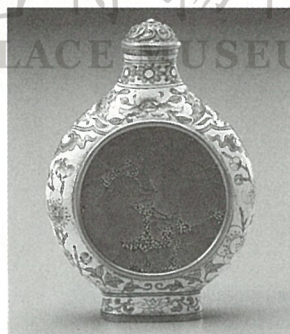


圖2 清康熙畫珐瑯梅花鼻煙壺 國立故宮博物院藏

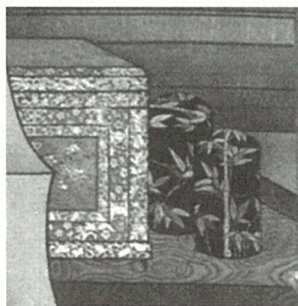


圖3a 雍正妃行樂圖局部



圖4 紫漆描金山水樓閣時繪盒 內置乾隆五十五年（1790）八十歲壽辰「圓音壽壺」壽山石印印石和印譜 北京故宮博物院藏 《清代宮廷生活》，圖版274



圖5 黑漆描金梅竹三層印盒 北京故宮博物院藏 《清代宮廷包裝藝術》，圖版70

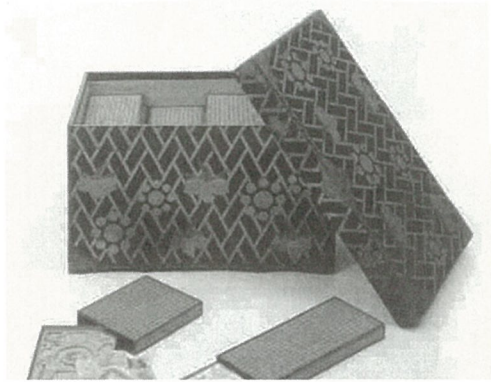


圖6 黑漆描金「一統車馬」玉玩套裝匣 北京故宮博物院藏 《清代宮廷包裝藝術》，圖版61

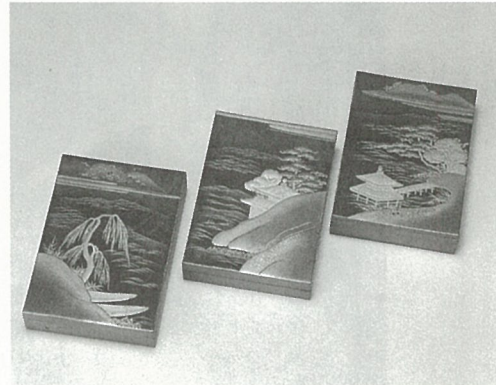


圖7 山水時繪小方盒一組 國立故宮博物院藏



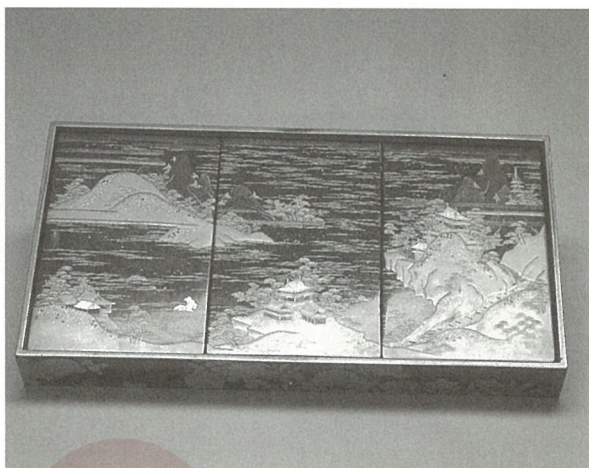


圖8 山水蒔繪小方盒一組 國立故宮博物院藏



圖9 樓閣山水蒔繪篋筒 50.7×91.5×71.0公分 英國牛津阿修摩利安美術館藏 《海を渡った日本漆器》I, 《日本の美術》426, 圖25



圖9a 樓閣山水蒔繪篋筒 局部





圖10 樹石蒔繪小方盒 國立故宮博物院藏

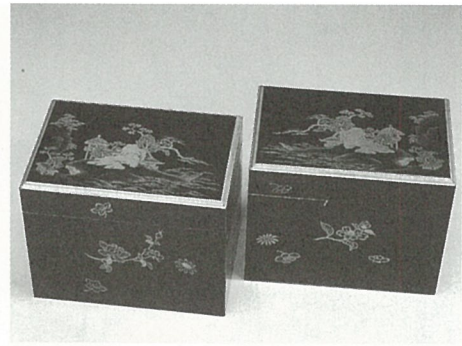


圖11 山水蒔繪小方盒 兩件 國立故宮博物院藏



圖12 山水樓閣蒔繪三層套盒 國立故宮博物院藏



圖13 漁隱蒔繪小方盒 國立故宮博物院藏

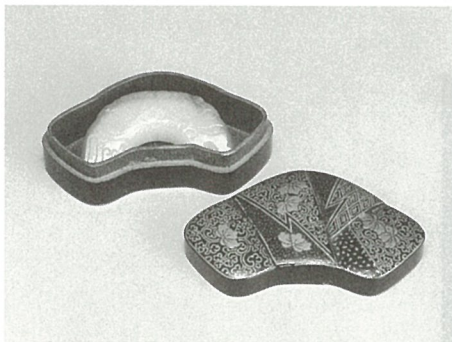


圖14 文結形蒔繪小盒 國立故宮博物院藏



圖15 蒔繪小盒 十七世紀 長6.6公分 寬3.6公分 高1.9公分 丹麥博物館藏 Martha Boyer, *Japanese Export Lacquer* (Copenhagen: National Museum, 1959), pl. XXXIX.



圖16 松竹龜鶴蒔繪箱 國立故宮博物院藏



圖17 初音蒔繪十二手箱 長26.3公分  
寬33.0公分 高19.4公分 德川美術館藏  
《德川美術館藏品抄3・初音の調度》，  
圖6

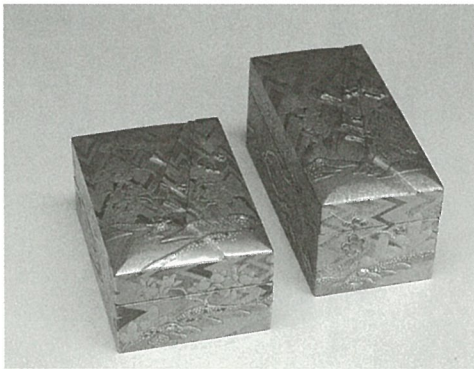


圖18 松橘梅蒔繪小方盒 兩件  
國立故宮博物院藏



圖19 獅子牡丹蒔繪湯桶 徑19.8公分  
高19.7公分 岡山林原美術館藏 京都  
國立博物館編，《蒔繪—漆黒と黄金の  
日本美》，圖164



國立故宮博物院  
NATIONAL PALACE MUSEUM



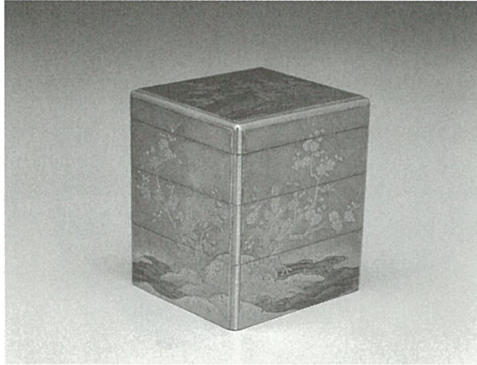


圖20 松梅蒔繪三層小方盒 國立故宮博物院藏



圖21 松竹梅蒔繪香箱 21.6×28.4×21.8公分 京都靈鑑寺藏 京都國立博物館編，《蒔繪—漆黒と黄金の日本美》・圖195



國立故宮博物院  
NATIONAL PALACE MUSEUM



圖22 梅蒔繪四層提盒 國立故宮博物院藏

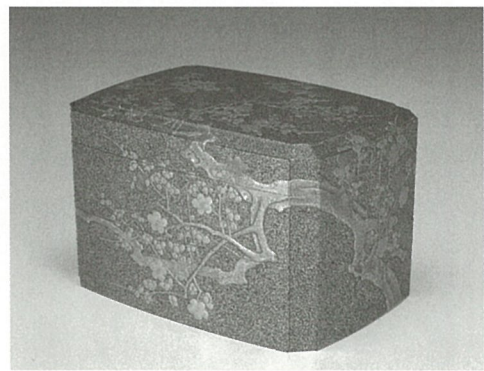


圖23 梅蒔繪二層方盒 國立故宮博物院藏





圖24 梅蒔繪屏 十七世紀  
102.4×181.0×5.6公分 日光  
東照宮 岡田讓等編，《日本  
の漆芸4・蒔繪IV》，圖1



圖25 椿梅蒔繪箱 國立故宮博物  
院藏

立故宮博物院  
IONAL PALACE



圖26 藤蒔繪鞍 十八世紀 高  
27.8公分 長37.3公分 東京國立  
博物館藏 岡田讓等編，《日本  
の漆芸4・蒔繪IV》，圖115



圖28 秋草蒔繪硯箱 十七世  
紀 23.1×21.2×5.5公分 岡  
田讓等編，《日本の漆芸4・  
蒔繪IV》，圖30

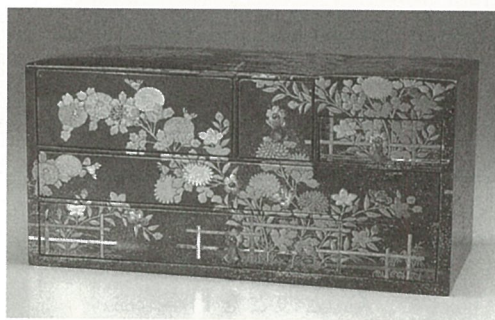


圖27 菊籬螺鈿蒔繪三層屨盒 國立故  
宮博物院藏



圖29 蒔繪雞形盒一對 國立故宮博物院藏



圖30 竹唐草蒔繪雙袋形小盒 國立故宮博物院藏



圖31 蒔繪船形盒 國立故宮博物院藏

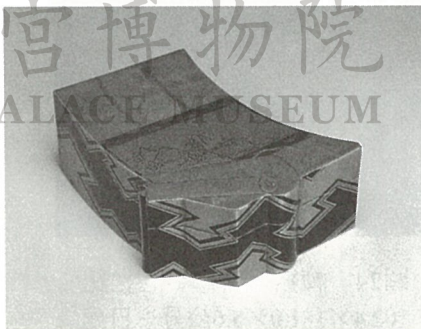


圖32 山水蒔繪掛軸形小盒 國立故宮博物院藏



圖33 犬形蒔繪盒及臺座 15.5×23×12公分 十八世紀 巴黎吉美博物館藏 《海と渡とを日本漆器》II, 《日本の美術》427, 圖8-3



圖34 袋形蒔繪盒 十八世紀 10.3×10.6×4.6公分 巴黎吉美博物館藏 京都國立博物館編, 《蒔繪—漆黒と黄金の日本美》, 圖198





圖35 山水蒔繪扇形小盒 國立故宮博物院藏

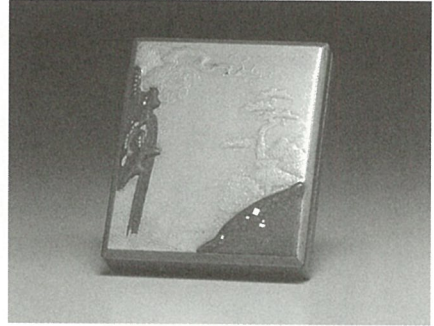


圖36 山水蒔繪小方盒 國立故宮博物院藏



圖37 黑漆描金獨釣圖長方盒 24×22.4×4.9公分 北京故宮博物院藏 《故宮收藏日本文物展覽圖錄》，圖版45



圖38 樂器蒔繪三聯圓盒 國立故宮博物院藏

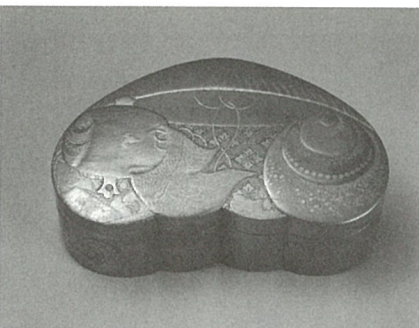


圖39 貝形蒔繪盒 國立故宮博物院藏



圖40 牡丹蒔繪小盒 國立故宮博物院藏





圖41 水渚城池蒔繪印籠 國立故宮博物院藏

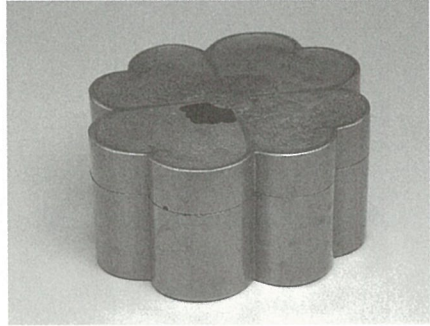


圖42 四瓣花形蒔繪小盒 國立故宮博物院藏



圖43 金漆瓜式盒 9.6×6.7×7公分  
北京故宮博物院藏 《故宮藏日本文物展覽圖錄》，圖版57。

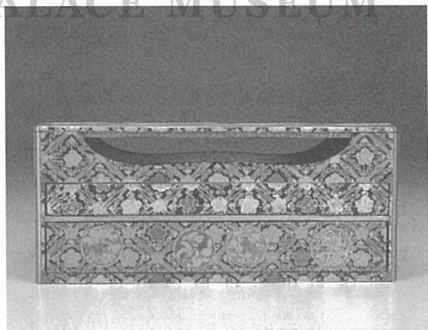


圖44 錦地團花蒔繪三層小屨盒  
國立故宮博物院藏

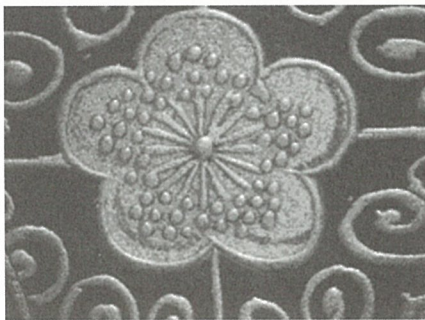


圖45a 錦地團花蒔繪三層小屨盒  
局部



圖45b 錦地團花蒔繪三層小屨盒  
中間屨 局部

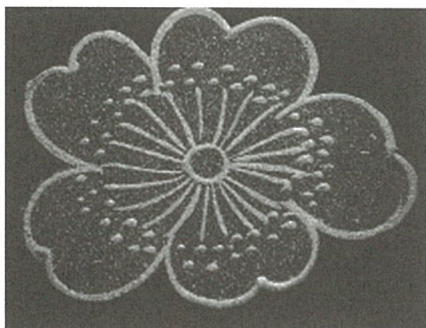


圖46 蓬萊蒔繪圓硯盒 盒蓋內局部



圖47 山水蒔繪小方盒（圖11）局部

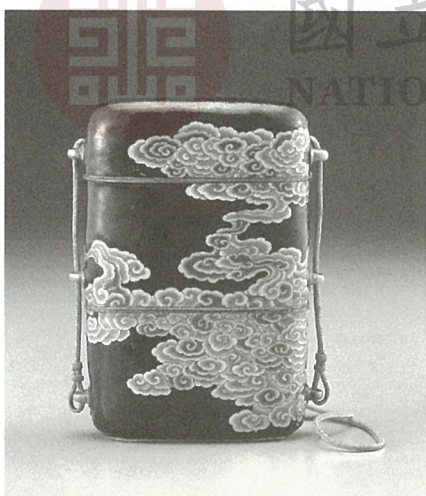


圖48 清雍正畫珐瑯雲紋穿帶盒  
國立故宮博物院藏

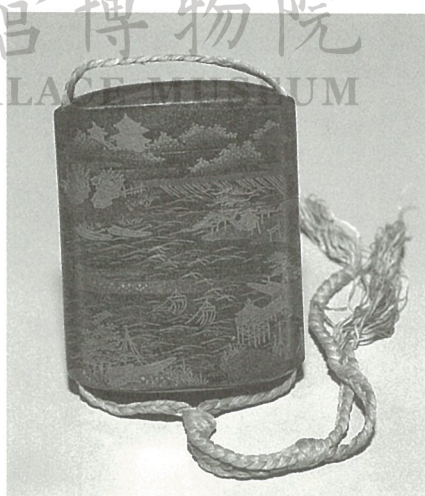


圖49 水渚城池印籠 國立故宮博物院藏

## Questions Concerning the Japanese *Maki-e* in the Ch'ing Imperial Collection: Evidence from the Collection of the National Palace Museum

Chen Hui-hsia  
Antiquities Department  
National Palace Museum

### Abstract

The National Palace Museum has in its collection a number of examples of Japanese *maki-e* from the Ch'ing imperial collection. *Maki-e* refers to a technique used for decorating lacquer ware, which the Japanese developed to a high art. The style of the majority of the *maki-e* pieces in the NPM collection suggests that they date to the 18th century. At that time there were no formal diplomatic ties between the Ch'ing court and Japan, which begs the question of how did these pieces find their way into China? Also, what did the Ch'ing emperors think of these Japanese *maki-e* wares? Did they have any influence on Chinese art? And were the *maki-e* wares that were exported to China in the 18th century different from those that had been exported to Europe from the 16th century on? It is hoped that an investigation of the *maki-e* wares in the NPM collection will shed some more light the nature of culture exchange between Japan and China in the late imperial period.

**Keywords:** lacquer ware, *maki-e*, Sino-Japanese cultural exchange

---

※ The article in Chinese appears from page 191 to 223.

※ Translated from the Chinese abstract on page 191 by Paul Cooper.