

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*

施靜菲
國立故宮博物院
器物處

提 要

清宮的畫琺瑯工藝，對中國工藝美術發展來說，是一項新藝術形式的建立，由皇帝積極主導，集合來自不同作坊的匠人在宮中創作，包括煉製原料、上彩、燒製與圖案設計等一整套全新製作系統的執行。畫琺瑯的工藝起源於歐洲，歐洲畫琺瑯器隨著西洋傳教士與外交使節作為禮物進入宮中，或由廣東地方官員向外國商人購買作為珍品進貢。清宮的畫琺瑯從早期自行摸索，利用原有的掐絲琺瑯釉料、磁器上彩的傳統、玻璃廠煉製顏料和自西方進口的顏料，到後來西方傳教士與廣東工匠的加入，研發煉製更多樣的顏料，並融合各種不同工藝技巧，在燒製技術逐漸成熟後建立了獨樹一幟的清宮畫琺瑯風格。

本文欲由十八世紀東西文化交流的角度，來探討清宮畫琺瑯工藝在康熙朝的建立。過去談十八世紀東西文化交流的研究多以文獻資料為依據，討論思想、制度，具體物質文化層面所扮演的角色卻經常被忽略；對這些畫琺瑯作品本身的研究，也大多著重在工藝技術的考察、風格的演變或帝王品味的鑑賞。事實上，從文獻以及在工藝技術上不斷地改進，透露了清宮亟欲與西方的畫琺瑯工藝一較高下、企圖超越前代的努力。因此隱藏在這些作品背後的，不僅是一項新藝術形式成立的重要紀錄、展現清帝國實力的希望，更是東西文化交流的重要見證。本文希望為東西文化交流的研究提供另一個視角，並釐清其背後錯綜複雜的網絡，建立一基本架構，作為未來相關研究的基礎。

關鍵詞：畫琺瑯、傳教士、文化交流

* 本文為本人所執行九十四年度國科會專題研究計劃的部分成果，其中一部份於95年5月在國立臺中教育大學舉行的「視覺、記憶、收藏」——藝術史跨領域學術研討會中發表，感謝與會學者賜教。成稿期間承蒙國立故宮博物館器物處余佩瑾、彭盈貞以及科技室王竹平多次參與共同討論，並提供寶貴意見；王靜靈、鄭宇航、王曉華協助資料搜集與校對；在燒製技術方面，承蒙器物處孫耀鵠及科技室章韶芬提供指導；完稿後又承蒙匿名審查委員指正，在此一併表示感謝。然若本文有任何錯誤，文責由本人自行負責。

特殊的一組收藏品——清宮製作的畫琺瑯

在清室善後清點委員會典查故宮留置的文物時，有一批東西特別被注意到，它們被集中放置在紫禁城乾清宮外端凝殿的北小庫，包括有所謂的「磁胎畫琺瑯」（圖1）、「宜興胎畫琺瑯」（圖2）、「銅胎畫琺瑯」（圖3）與「玻璃胎畫琺瑯」（圖4）等器。¹ 根據那志良先生的回憶，此地點地方不大，一點也不起眼，清點委員會進入典查時，房屋還有些漏雨，卻是民國初年最昂貴的瓷器之一——俗名「古月軒」的琺瑯彩瓷之聚集點，當時就引起典查人員的好奇。² 它們在故宮文物帳冊上的舊號都是列字開頭，當時按照千字文登錄的系統，乾清宮外端凝殿的左右小屋與昭仁殿所清查的文物，正好是列字號。³ 在國民政府播遷至臺之時，放在屬於重要宮殿乾清宮配殿的這批東西，絕大多數被帶到臺灣，⁴ 在清查清宮文物之前，這批成群的清宮畫琺瑯精製作品應該是鮮為人知的，現在收藏在臺北的國立故宮博物院中，成為全世界希罕的珍寶。

1 清代釉上彩瓷在中國陶瓷史的研究領域中，大多用清末民初文物鑑賞類著作中出現的「琺瑯彩」、「粉彩」等名詞，然因定義不甚清晰，經常造成使用上之混淆及誤解；而「畫琺瑯」則通常被用來指稱銅胎畫琺瑯。在這些名稱尚未釐清之前，本文之行文採取使用清宮《造辦處各作成做活計清檔》中所使用的名稱「磁胎畫琺瑯」、「宜興胎畫琺瑯」、「銅胎畫琺瑯」與「玻璃胎畫琺瑯」來指稱清宮製作的畫琺瑯器，以避免混淆。關於這些名詞之釐清，筆者將在近期內另外撰文討論。

2 那志良，《典守故宮國寶七十年》，頁29。這批成群的清宮畫琺瑯精製作品，相較當時造辦處大量製作的其他日常用品，要來得珍貴稀少，因此在民國十四年清室善後委員會清點故宮文物之前，基本上是鮮為人知的。這也是為何「古月軒」瓷的傳說，會在當時的古董鑑賞界中流傳附會之主因，民國初年許之衡《飲流齋說瓷》傳說宮中祕製所謂的「古月軒」瓷，由景德鎮燒好白瓷胎運至北京宮中，上琺瑯彩後燒製而成，「古月軒」瓷用來指稱宮中精製磁胎畫琺瑯器（許之衡著，《飲流齋說瓷》，收錄於《中國陶瓷名著匯編》，頁139-174）。不過學界也早已經針對此關於「古月軒」的傳說，加以澄清修正，例如廖寶秀提到當時參與點查的委員余戟門就注意到木匣上刻款的各種胎質「畫琺瑯」字樣，認為坊間所謂「古月軒」彩，應名琺瑯彩，其實是指清宮中的畫琺瑯器，而這類琺瑯彩不以瓷為限，有金、銀、玻璃等胎質，不過瓷器尤為優美而已；又如楊獻谷等人之論著，相關資料整理可參見廖寶秀為此問題所列之相關著述：廖寶秀，〈錦上添花話洋彩——兼談琺瑯彩、粉彩〉，頁23，註釋一；朱家潛也指出「古月軒」瓷並非清末民初時人所謂的「琺瑯彩瓷」，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁67。另張臨生在討論國立故宮博物院收藏的鼻煙壺時，亦曾就「古月軒」款的問題做過討論，提及目前所見可信的「古月軒」款，僅見院藏的一件玻璃胎鼻煙壺，即推翻「古月軒」款是特指清宮珍貴瓷器的說法。見張臨生，〈本院收藏的鼻煙壺〉，頁23。

3 朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁74；國立故宮博物院編撰，《故宮七十星霜》；嵇若昕，〈故宮文物的ID〉，頁80-91。

4 當然除了此批聚集的畫琺瑯作品外，零星作品是在其他宮殿中發現的，如養心殿、壽康宮等。北京故宮的收藏中亦有清宮製作的畫琺瑯作品，相關發表作品可參見《故宮博物院藏珍品全集》系列《金屬胎琺瑯器》及《琺瑯彩、粉彩》中的相關作品。然成群的列字號作品少數收藏在北京故宮，例如王健華最近介紹的〈「雍正年製」款紅地白梅花鍾〉一對，應該就是民國十四年到十九年（1925-1930）《故宮物品點查報告》中的列四六五號作品：「磁胎畫琺瑯白地梅花紅地鍾」。見王健華，〈十八孤品〉，頁45；《故宮物品點查報告》，第二輯，頁51。

這批作品在清末民初被集中放置在乾清宮配殿並非偶然。朱家潛在1980年代介紹了北京故宮特存的清宮陳設檔案，道光十五年（1835）七月十一日立《琺瑯玻璃宜興磁胎陳設檔》的部份內容，並且認為品名、件數與國立故宮博物院現存實物幾乎可以完全對應，這道光十五年琺瑯相關器物陳設檔案的存在，說明此批畫琺瑯作品並非到民國初年才被集中放置，而是至少在道光年間就已經被成批地聚集，而且應該相當被珍視，除了少數被皇帝要去賞賜用外，大致保存完整。⁵然而根據《造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計檔》）的記錄我們得知，此批東西原來就是有意被集中一起，雍正時期就有為琺瑯作品配匣的記錄，⁶到了乾隆時期，除了為畫琺瑯作品配匣外，並特意集中收藏，從相關資料中還顯示出，乾隆對此批器物系統化整理及定名。⁷《活計檔》中明確提到配匣後收放到乾清宮專門收放畫法瑯器的位置，例如乾隆七年正月：「十二日……太監高玉等交磁胎畫法瑯隻管小花插一對，傳旨：著入在乾清宮配匣法瑯器皿內，欽此」；⁸又如乾隆七年四月：「二十九日太監程敬貴來說，太監高玉等交磁胎畫法瑯隻耳梅瓶一對、磁胎法瑯碟一對，傳旨：著配匣入乾清宮磁胎法瑯器皿內，欽此」。⁹這也是為什麼我們現在看到現存的這批作品，原來是被收放在相當一致的木匣內，有單件的，有成對的，或多件一起的，匣上並刻填有清楚的品名，例如「康熙年製宜興胎畫琺瑯五彩四季花蓋碗一對」（圖5）、「康熙年製磁胎畫琺瑯菊花白地小瓶一件」（圖6）等。¹⁰這些木匣上的刻款與《活計檔》及前述琺瑯相關陳

5 有少數作品品名下貼有清室的黃籤，註明皇帝要了去賞賜，朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁74。而從陸續公佈的相關資料我們得知，這樣的陳設檔案就像是清宮中的清查帳冊，隔幾年清查一次，因此以此批畫琺瑯器為對象的就有好幾冊，例如廖寶秀曾至北京故宮查閱立於光緒元年（1875）的《琺瑯玻璃宜興磁胎陳設檔案》，兩檔案內容基本一致，在康熙宜興胎畫琺瑯器部份，只差一件為咸豐皇帝要去送給了皇后，見廖寶秀，〈歷代茶器述要〉，頁16。另外北京故宮學者王建華近年也提到光緒二十八年（1902）立的《明殿現設金銀銅宜興瓷玻璃琺瑯檔》。參見王建華，〈試析故宮舊藏宮廷紫砂器〉，頁70-76。不過這些琺瑯相關陳設檔中，除了以畫琺瑯為主外，也夾雜了一些瓷器及其它琺瑯器的紀錄。

6 根據清宮造辦處活計檔雍正時期匣作，就經常有為畫琺瑯作品配匣的記錄。朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁74。

7 周麗麗在其相關文章中點出，這些木匣的製作及上面的刻銘標示著乾隆皇帝對此批器物的決定性命名及對其認識做了歸納性的總結。見周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的討論——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，頁391-405。

8 《活計檔》乾隆七年正月〈乾清宮〉，Box No. 80, P. 608。

9 《活計檔》乾隆七年正月〈乾清宮〉，Box No. 80, P. 611。

10 由《活計檔》、琺瑯相關陳設檔案及木匣刻款我們得知，其中屬於瓷器的部分，除了「磁胎畫琺瑯」外，還有「磁胎洋彩」名稱的使用。例如乾隆七年十二月同一月中有兩道命令：「十二日太監王

設檔案都能對應，對我們了解這些畫琺瑯作品原來的製作脈絡有關鍵性的作用。¹¹

雖然清宮製作的畫琺瑯數量不限於此批作品，但由這批作品數量最多，並有其集中收藏的脈絡，可以幫助我們探求這批收藏品被集合在一起、被視為一個群組背後的分類系統，深入探求其在清宮中的地位及製作背後的意義。從上述的討論我們也看到，從乾隆早期開始就確立了這批作品的集中收藏，並作系統性整理及命名。

這批東西有四種主要材質，金屬胎、玻璃胎、宜興胎、瓷胎等，它們顯然不是依材質來分類。¹²再者，作品跨越康雍乾三朝，並非製作於同一時期，因此也不是按時代來劃分。此外，這群作品包含各式不同用途的器形，因此也非依功能來分類。反倒是活計檔、陳設檔所列的品名及木匣上的品名刻款，透露了它們共有的特徵，就是「畫琺瑯」這個共同點。藉由此共同點，這些作品有意識地被收集在一起，因此「畫琺瑯」成為我們考察此批收藏特殊意義的關鍵。

過去對於清宮畫琺瑯的相關研究

有關清宮畫琺瑯的相關學術性研究，早期以西方學者的研究為主，主要著重在文獻的整理及風格來源的分析。George Loehr首先就傳教士書信檔案，整理出在清宮中服務的傳教士藝術家之相關記載，結果這些書信檔案顯示，內容以繪畫及畫琺瑯為主體，且由其中可看到康熙及雍正兩位皇帝對畫琺瑯工藝的重視，此研究為畫琺瑯研究提供重要的西方文獻基礎。¹³ Harry Garner以風格分析為主軸，

炳來說太監高玉交洋彩黃地御製詩轎瓶一對，傳旨：配匣入乾清宮法瑯器皿內欽此」以及「二十九日，太監王炳來說，太監高玉等交洋彩美人花瓶一對、洋彩四季花膽瓶一對、磁胎畫山水人物撞罐、洋彩四團錦上添花膳碗八件…傳旨：配匣盛裝入乾清宮乾隆款磁胎法瑯器皿內，欽此。」（乾隆七年十二月〈乾清宮〉，Box No. 80, p. 621）。由這些例子可推測，在乾隆時期，「磁胎畫琺瑯」及「磁胎洋彩」都被配匣入「乾清宮法瑯器皿內」。因此，對乾隆來說，他們是屬於同一群的作品。

11 在廖寶秀最近有關清宮「磁胎畫琺瑯」以及「磁胎洋彩」探討的著作中，整理了原本收藏於乾清宮（絕大多數）及養心殿等宮殿所藏六百餘件的「磁胎畫琺瑯」與「磁胎洋彩」作品資料，將實物對應到活計檔、陳設檔及木匣刻款，還原其原來的品名及製作的年代。並於文中說明，除了康熙朝無文獻可查之外，其餘雍正、乾隆二朝，百分之八十左右皆可由《活計檔》內比對出現存實物及製作年代，見廖寶秀，〈是一是二——雍乾兩朝成對的磁胎琺瑯彩〉，頁5-6。

12 以材質作為分類依據在製作上最明顯，在收藏方面也經常被運用，例如今日的博物館庫房，考慮保存的條件，通常依材質來分類保存。然而這批東西在清宮中，顯然不是依材質來分類收藏。

13 George Loehr, "Missionary-artist at the Manchu Court," 51-67.

試圖為景德鎮製作的外銷瓷，*famille rose*（以粉紅色為主的釉上彩瓷）系列作品找尋根源，舉出與歐洲畫琺瑯器的密切關聯。¹⁴然而，此文否定康熙款畫琺瑯器真實性的看法，為之後大多數的西方學者所繼承，錯失了作為研究早期畫琺瑯器在清宮中發展的重要證據。¹⁵國立故宮博物院在1978年曾經舉辦「畫琺瑯」特展，不受限於器胎的材質，針對所藏的畫琺瑯作品進行基礎整理和研究，伴隨出版的圖錄提供了基本的研究資料。¹⁶

1980年代以來，有學者陸續以北京及臺北兩地實物收藏及檔案資料的公佈及整理，對起源及風格的發展都有進一步的看法，最主要成果在肯定康熙時期作品的存在，以及造辦處檔案公佈後對製作脈絡的進一步了解。另外中國與歐美在科學化驗方面，也有所進展。

楊伯達根據北京故宮博物院所藏銅胎畫琺瑯器實物的風格排比，認為康熙時期出現的畫琺瑯是清宮中造辦處自行發展，在原有的掐絲琺瑯及景德鎮彩瓷的基礎上發展，並非受西洋風格影響。¹⁷朱家潛則整理清宮內務府造辦處檔案與清宮中畫琺瑯相關的文獻，提供清代早期畫琺瑯器的製作脈絡。他進一步發表北京故宮陳設檔案的部分內容，指出這些陳設檔的重要性，證實它們與國立故宮博物院收藏的琺瑯彩瓷器實物可相互對照（前面所提的乾清宮配殿列字號畫琺瑯作品），為清宮中畫琺瑯器的研究奠定重要基礎。¹⁸呂堅則是提醒我們，雖然康熙朝的造辦處檔案缺乏，但清宮的相關檔案在此研究課題上也不容忽視，例如其所舉

14 有學者將*famille rose*等同於俗稱的「粉彩」，或翻譯成「琺瑯粉彩」，筆者認為這些名詞的使用與前述的「粉彩」、「琺瑯彩」一樣有定義不清的疑慮，在釐清之前容易造成混淆，因此本文暫時以其原義，粉紅色為主的釉上彩瓷系列作品來指稱西方學者所謂的*famille rose*；綠色為主的釉上彩瓷系列作品來指稱西方學者所謂的*famille verte*。參見Michel Beurdeley and Guy Raindre, *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose*.

15 Harry Garner, "The Origins of *Famille Rose*," 1-16. 雖然Soame Jenyns在大約同時的著作列舉了幾件康熙款的作品，Hugh Moss 1976年出版的*By Imperial Command*討論了清宮中從康熙時期開始的畫琺瑯製作，但顯然並未被後來的學者完全接受，見Soame Jenyns R., *Chinese Art: The Minor Arts*, vol. II; Hugh Moss, *By Imperial Command: An Introduction to Ch'ing Imperial Painted Enamels*. 例如Medley的*Chinese Potter*以及Rose Kerr的*Chinese Ceramics: Porcelain of the Qing Dynasty 1644-1911*，都還是對康熙款作品存疑。

16 國立故宮博物院編，《清代畫琺瑯特展目錄》。

17 楊伯達，〈康熙款畫琺瑯初探〉，頁42-48。不過在其最近的相關著作中，一改過去的說法，又肯定了清宮中造辦處畫琺瑯的製作受到一定的西洋影響。見楊伯達，〈唐元明清琺瑯工藝總敘〉，頁8。

18 朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁67-76, 96。

引的康熙朝宮中硃批奏摺。¹⁹ 國立故宮博物院張臨生從院藏銅胎畫琺瑯器實物出發，配合院藏的宮中奏摺檔和朱家潛整理出來的《活計檔》相關內容，討論清宮中銅胎畫琺瑯器整體工藝發展，歸納從康熙、雍正到乾隆的時代風格演變。²⁰

在相關的科學化驗部份，根據麻省理工學院W. D. Kingery與P. B. Vandiver兩位學者的研究指出，景德鎮瓷器在清代最主要之一技術突破，就是從所謂的 *famille verte*（以綠色為主的釉上彩瓷）到 *famille rose* 整套彩釉系統的改變，突破過去的限制，表現力大增，各種色彩可自由地運用。²¹ J. Henderson、M. Tregear、N. Wood等針對維多利亞與艾伯特博物館（Victoria and Albert Museum）以及牛津大學愛胥莫林博物館（Ashmolean Museum）幾件17世紀中國的掐絲琺瑯作科學分析，化驗結果顯示，掐絲琺瑯原料與稍晚出現的景德鎮釉上彩料有些顏料成分相同，例如不透明的黃與白顏料，而這兩種顏料成分與以往有很大的區別。²² 中國方面也有幾份關於化驗的報告，提示釉上彩配方的變革。²³ 但是到目前為止，學者們所化驗的對象大多都是景德鎮製作的釉上彩瓷作品，未來以清宮中的畫琺瑯作品作為主要的化驗對象，可能才是釐清和解開北京、景德鎮和廣東三地之間對外交流以及互相交流的重要關鍵。²⁴

近十多年來的研究仍著重在個別材質工藝的發展，以兩岸故宮博物院的研究成果為主，其中又以瓷器的部分受到較多的關注。蔡和璧以國立故宮博物院收藏的磁胎畫琺瑯作品為對象，從陶瓷史的脈絡來探討造辦處加彩的磁胎畫琺瑯作品，亦就此部份參照朱家潛公布的陳設檔案，開始將部份實物與陳設檔中的品名相對照。²⁵ 廖寶秀在其從故宮所藏康熙宜興胎畫琺瑯茶器開始，到近來發表的相

19 呂堅，〈康熙款畫琺瑯瑣議〉，頁93-94。

20 張臨生，〈試論清宮畫琺瑯工藝發展史〉，頁25-38。

21 W. D. Kingery and P. B. Vandiver, "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the *Famille-verte* Palette to the *Famille-rose* Palette," 363-381.

22 J. Henderson, M. Tregear and N. Wood, "The Technology of Sixteenth- and Seventeenth-Century Chinese *Cloisonné* Enamels," 133-146.

23 王莉英，〈清代的琺瑯彩瓷器〉，頁78-80；李家治主編，〈中國科學技術史——陶瓷卷〉，頁485-486。

24 對此課題科學化驗之重要性，汪慶正及周麗麗也曾先後點出。見汪慶正，〈“粉彩”即“洋彩”考〉，頁92-94；周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的討論——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，頁398-399；周麗麗，〈有關洋彩與粉彩的討論——兼述清代各朝與官窯粉彩的特徵〉，頁391-405。

25 蔡和璧，〈清朝宮中琺瑯彩瓷特展〉。

關文章，對清宮畫琺瑯器中瓷器的部分做了整理與比對，為清宮畫琺瑯研究之瓷器部分提供了基礎資料；²⁶ 余佩瑾對督陶官唐英與雍正時期琺瑯彩瓷燒造的研究，提示了宮中磁胎畫琺瑯與景德鎮的密切關係。²⁷ 北京故宮博物院楊伯達、王健華等學者也陸續發表公佈其院藏作品；²⁸ 上海博物館周麗麗則利用科學化驗及檔案資料，在汪慶正對琺瑯彩與粉彩的研究基礎上，做了進一步的探討。²⁹

陳夏生在《明清琺瑯器展覽圖錄》整理故宮所藏明清琺瑯器，其中也涉及清早期康雍乾三朝的銅胎畫琺瑯器研究。³⁰ 近來最值得注意的是與畫琺瑯極為相關的清代北京玻璃廠（為宮中畫琺瑯製提供玻璃胎，以及準備上彩顏料）之相關研究，過去張臨生、楊伯達等都曾經對此議題結合檔案以及清宮收藏的實物做過初步探討。³¹ 最近幾年在這方面的研究有較大的進展，尤其是Emily Curtis對羅馬的耶穌會及傳信部檔案作了清楚的爬梳整理，讓我們更清楚認識清宮玻璃工藝的面貌，同時也為畫琺瑯研究提供了重要的資料。³² 張榮、林業強及Emily Curtis集合了實物、《活計檔》及羅馬耶穌會檔案，對清宮玻璃的研究做了進一步的整合，反映了至目前為止的研究成果。³³

而日方學者在此方面的相關研究，主要是較早時長谷部樂爾對清代釉上彩瓷發展的論述；近來中澤富士雄在長谷部樂爾對清代釉上彩瓷論述的基礎上，吸收兩岸故宮學者對檔案的運用與實物結合的成果，對磁胎畫琺瑯的作品以及景德鎮

26 廖寶秀，《歷代茶器述要》，頁6-21；廖寶秀，〈是一是二——雍乾兩朝成對的磁胎琺瑯彩〉，頁10-29；廖寶秀，〈錦上添花話洋彩——兼談琺瑯彩、粉彩〉，頁4-23。

27 余佩瑾，〈唐英與雍乾之際官窯的關係——以清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造為例〉，頁1-44。

28 楊伯達，〈唐元明清琺瑯工藝總敘〉，頁8；王建華，〈試析故宮舊藏宮廷紫砂器〉，頁70-76。

29 汪慶正，〈“粉彩”即“洋彩”考〉，頁92-94；周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的討論——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，頁398-399；周麗麗，〈有關洋彩與粉彩的討論——兼述清代各朝與官窯粉彩的特徵〉，頁391-405。

30 陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》。

31 楊伯達，〈清代玻璃概述〉，頁3-16、〈清代玻璃配方化學成分的研究〉，頁17-26；張臨生，〈試論清宮畫琺瑯工藝發展史〉，頁25-38。

32 E. B. Curtis, “Chinese Glass and the Vatican Records,” 49-58; “European Contributions to the Chinese Glass of the Early Qing Period,” 91-101. 以及E. B. Curtis (庫爾提斯)，米辰峰譯，〈清朝的玻璃製造與耶穌會士在蠶池口的作坊〉，頁62-71。“Glass for K’ang Hsi’s Court,” 130-136; “Notes on Qing Glassmaking: d’Incarville’s ‘Catalogue Alphabetique,’” 69-81; “A Plan of the Emperor’s Glassworks,” 81-90; *Pure Brightness Shines Everywhere: The Glass of China*.

33 張榮主編，《光凝秋水：清宮造辦處玻璃器》。收有張榮，〈清宮造辦處玻璃器綜述〉，頁13-23；林業強，〈清宮玻璃廠三題〉，頁28-55；E. B. Curtis, “Qing Glassmaking: The Jesuit Workshop on Canchikou,” 94-102等文。另可參見張榮，〈清雍正朝的官造玻璃器〉，頁72-80。

釉上彩瓷發展的進一步釐清。³⁴

前面提及國立故宮博物院在1978年曾經舉辦「畫琺瑯」特展，該展覽至今已屆三十年，這期間未見有將畫琺瑯作品作跨越材質的整體研究，也未充分反應近年來造辦處《活計檔》、相關陳設檔的發表，科學化驗成果以及清宮玻璃工藝研究進展的成果。本文欲將康熙朝清宮畫琺瑯製作（包括金屬胎、瓷胎、宜興胎和玻璃胎）的發展放在一較廣的脈絡下探討，檢討過去的研究，並提出亟待解決的關鍵議題。過去對這些畫琺瑯作品本身的研究，大多著重在工藝技術的考察、風格的演變或帝王品味的鑑賞等問題。西方學者從科學化驗的角度對清代景德鎮彩瓷發展所作的成果，至今尚未能與華人學者在檔案方面累積的成果相整合，且截至目前為止，學者們所化驗的對象大多都是景德鎮的彩瓷作品，然以清宮畫琺瑯作品作為化驗對象，可能才是未來釐清和解開北京、景德鎮、廣東三地之間關係的重要關鍵。本文冀望能夠整合目前研究成果，加上對實物的整理分析，釐清康熙朝清宮畫琺瑯製作的建立，為未來的相關研究提供一整體的基礎脈絡。主要關心的問題是，清宮畫琺瑯製作這項新藝術形式的建立過程中，中國原有的工藝傳統，以及西洋傳教士所帶來的相關專業技術、材料與傳入清宮中的歐洲畫琺瑯作品，起了什麼樣的具體作用？東西工藝傳統碰撞與融合後產生什麼樣具體的變革與創新？在東西工藝交流背後又蘊含著什麼樣的文化意涵？

努力不懈的實驗階段

多年來經過學者們對於文獻資料的爬梳，以及現存實物的考據分析，對於清宮中開始製作畫琺瑯的時點，是由康熙時期展開的看法，已逐漸獲得學界的共識。雖然過去許多研究者，尤其是西方學者，曾經懷疑康熙畫琺瑯作品的存在；³⁵

34 長谷部樂爾，〈清朝の色繪磁器〉，《世界陶磁全集15 清》；中澤富士雄，〈清の宮窯〉。此外日方學者從釉上彩繪技術發展的角度，可上溯到內藤匡對成分與技術的分析，及小林太市郎與佐藤雅彥對法國神父殷弘緒書簡的譯註。參見Père d'Entrecolles著、小林太市郎譯註、佐藤雅彥補註，《中國陶瓷見聞錄》；以及彭盈真對此問題的分析（彭盈真，未刊稿）。

35 就如前面文獻回顧時論及的，原來很多西方學者並不認為康熙款的作品是康熙時期所作，例如Medley, *Chinese Potter*與Garner, "The Origins of *Famille Rose*," 1-16。Hugh Moss特別在此問題上，對康熙御製款畫琺瑯作品做了詳細的考察，欲從風格及文獻各方面來論證，清宮中的畫琺瑯製作，始於康熙時期，亦即希望證實現存於兩岸故宮的康熙畫琺瑯，以及流存在外的相近作品，皆為康熙時期的作品，見Hugh Moss, *By Imperial Command: An Introduction to Ch'ing Imperial Painted Enamels*。但直到近年關於清代工藝的許多英文著作，仍未將此類作品視為康熙時期的作品，例如Rose Kerr即否定清宮中的畫琺瑯製作始於康熙，見Rose Kerr, *Chinese*

然而由相關的文獻記載、兩岸故宮博物院收藏的實物風格、款識，以及清宮收藏等相關證據來看，清宮在康熙時期已經開始畫琺瑯製作的事實，目前看來是無庸置疑的。

過去關於康熙畫琺瑯工藝起源的看法，早期研究多根據西洋傳教士書信為基礎，書信中提到清宮中有歐洲送來的畫琺瑯作品，傳教士們要求歐洲方面送來琺瑯物件、派遣會燒琺瑯的傳教士來華等紀錄，常常都很自然地讓研究者將清宮畫琺瑯的起源，直接追溯到法國里摩居（Limoges）琺瑯作坊的畫琺瑯工藝（此作坊十五世紀末在內填琺瑯基礎上，發展為畫琺瑯重鎮），³⁶但並未有進一步具體的舉證及推論。法國里摩居的畫琺瑯固然十分著名（圖7），但該作坊在十七世紀開始就逐漸走下坡；而且其以灰階調性單色畫為主的風格（*grisaille*）與康熙畫琺瑯風格也大相逕庭。而與康熙晚期開始發展的畫琺瑯大約同時（十七世紀到十八世紀）的其他歐洲畫琺瑯製作中心，例如巴黎近郊王室鍾愛的渡假所在地布洛瓦（Blois），以類油畫的多彩畫琺瑯風格著名，尤其是製作很多鐘錶上的嵌琺瑯片；³⁷又如在十七世紀逐漸興起於南德的奧古斯堡（Augustburg）畫琺瑯（圖8），於1700年左右達到發展的高峰，時代與康熙畫琺瑯相近，也值得特別注意。³⁸另一方面，從分析清宮收藏的現存實物出發的學者，雖然不否認清宮畫琺瑯工藝有來自歐洲的影響，但認為康熙畫琺瑯的初期作品是清宮中造辦處自行研發，在原有的掐絲琺瑯及景德鎮彩瓷的基礎上發展。³⁹不過關於與中國原有工藝的關係，

Ceramics: Porcelain of the Qing Dynasty 1644-1911, 110-111. Beurdeley與Raindre，則有較為持平的看法，認為康熙御製款畫琺瑯與康熙時期其他種類的器物在器形及風格上相合，而且又有文獻可以佐證，可以將之視為康熙時期的作品；不過他對於有一類「康熙御製」款的作品持保留的態度，認為就如其他專家所推測，這類作品極可能是十九世紀時在早期白瓷胎上上彩的一批仿品，參見Michel Beurdeley and Guy Raindre, *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose*, 132-138.

³⁶ 此說法首見Harry Garner, "The Origins of *Famille Rose*," 1-16；又如張臨生，〈試論清宮畫琺瑯工藝發展史〉，頁25-38。

³⁷ 感謝匿名審查者提醒此點。Jean Toutin及其工作坊所發展的白地多彩畫琺瑯，或稱琺瑯畫（*painting on enamel*），就是運用各種色彩並能達到與油畫一樣效果而著稱。Toutin family與Pettitot為當時最著名的琺瑯畫家。Garner, "The Origins of *Famille Rose*," 4.

³⁸ 此外，除了銅胎畫琺瑯外，歐洲的玻璃彩繪以及陶瓷器上的彩繪也應該一起觀察，因為這些作坊的工匠們也經常應用琺瑯料來彩繪，或有琺瑯工匠參與上彩及燒製的工作。

³⁹ 參見註17。另張臨生也提到畫琺瑯早期實驗作品可能是宮中自行研發，見張臨生，〈試論清宮畫琺瑯工藝發展史〉，頁29。陳夏生在其明清琺瑯工藝特展中，也展出幾件認為是康熙朝實驗階段的作品，見陳夏生，〈明清琺瑯器展覽圖錄〉，頁164-165。在1960年代George Loehr的著作中即曾經推測，透過廣東地方的進貢及其他方式，中國人可取得歐洲的畫琺瑯實物來進行研製畫琺瑯的工作，並不用完全仰賴歐洲傳教士來設計，他認為清宮中眾多的歐洲畫琺瑯器物即可支持這樣的假設。參見George Loehr, "Missionary-artist at the Manchu Court," 51-67.

學者們亦未有具體的論述及舉證。究竟清宮畫琺瑯製作的建立是在什麼樣的脈絡下進行？在前人研究的基礎上，由於檔案資料的公開，以及相關研究的進展，並配合故宮所存實物的考察，現在我們有更好的機會可進一步具體釐清康熙畫琺瑯工藝起源的來龍去脈。

從傳教士的書信及中國的文獻中，我們發現康熙對西洋傳來的玻璃以及畫琺瑯這兩項工藝製作有特別的關心。早在1687年（康熙二十六年）法國傳教士洪若翰（Jean de Fontaney, S. J., 1643-1710）一到達中國時，即察覺到朝野上下對畫琺瑯的喜愛，寫信回法國，要求運來更多的琺瑯器及琺瑯畫，作為贈送中國官員的禮品。⁴⁰ 洪若翰在1696年（康熙三十五年）10月31日寫回法國的信中則指出：「在我們住所旁邊的一塊大空地上，康熙皇帝正在建設一個漂亮的玻璃工廠，如果我們願意接管，皇帝就把工廠給我們。遵照皇帝的旨意，紀理安神父（Kilian Stumpf, 1655-1720）承攬了此事。我請求你們立刻從我們優秀的玻璃工廠選派一至兩名優秀的工匠給我們，這些工匠要具有幫助我們製造和歐洲製造一樣的玻璃和水晶玻璃的能力，也能製造玻璃鏡面，同時選派一位精良的畫琺瑯工匠來」。⁴¹ 由上述記載，我們看到在康熙的主導建立之下，北京的玻璃廠由傳教士紀理安掌理，並要求傳教士繼續遴選優秀的玻璃工匠及會製作畫琺瑯的工匠到中國來。

根據學者對清宮造辦處的研究指出，康熙時期的養心殿經常成為西方傳教士製造儀器、機械、樂器並講授科學技術的地方，而《大清會典事例》「初制養心殿造辦處」或與西方傳教士的活動有關。康熙初年，造辦處的御用器物製造始於養心殿，而至遲在康熙十九年（1680）在武英殿建立正式的機構，但在武英殿也僅是一部分，且是個過渡，養心殿仍有作坊；康熙三十二年（1693）將造辦處擴大編制，正式設立十四處作坊。⁴² 學者們認為康熙三十二年造辦處擴大編制正式設立的十四處作坊中即包括有琺瑯作，之後康熙五十七年（1718）時武英殿琺瑯

⁴⁰ George Loehr, "Missionary-artist at the Manchu Court," 52.

⁴¹ 此段檔案紀錄轉引自E. B. Curtis, 米辰峰譯，〈清朝的玻璃製造與耶穌會士在蠶池口的作坊〉，頁63。來自德國的紀理安為康熙宮廷中重要的傳教士之一，曾經在1710-20年之間擔任欽天監的監正，並於清初的「儀禮之爭」中扮演重要的角色。有關紀理安的生平可參見Claudia von Collani所著之簡傳，中譯本，〔德〕柯藍妮，余三樂譯，〈紀理安——維爾茨堡與中國與使者〉，《國際漢學第11輯》（河南：大象出版社，2004），頁152-173。（感謝國立臺灣大學藝術史研究所謝明良教授提示此中譯資料）。

⁴² 吳焯，〈來華耶穌會士與清廷內務府造辦處〉，頁67-73。

作改歸養心殿，增設監造一人，畫琺瑯研發之工作可能就在琺瑯作、玻璃廠及廣儲司的銀作中進行。⁴³但是由於文獻記載缺乏，因此無法得知此作坊運作之細節，但是根據目前留存的實物，康熙時期的掐絲琺瑯相當少，或者可以推測此時的琺瑯作已經準備開始發展畫琺瑯。⁴⁴我們必須額外注意的是，清宮畫琺瑯製作最後階段（上彩及燒製）的實際執行地點，並非僅有一固定處所，應有複數以上的地點。朱家潛根據文獻相關資料指出，在康熙到雍正時期至少可能包括北京紫禁城造辦處、圓明園和怡王府三處。⁴⁵然而康熙朝的宮中奏摺檔案也透露，除上述地點之外，當康熙皇帝移駕至熱河行宮時，畫琺瑯製作也可以在熱河行宮進行。⁴⁶推測當時燒製畫琺瑯，在上彩及燒製的最後階段，只要材料準備好及烘烤彩釉的窯爐設置好，工匠及燒製設備具有相當的機動性。

另外有1711至1716年之間的羅馬耶穌會檔案中提到，康熙對中國工匠的畫琺瑯製品並不滿意，命臣下把奉旨生產的玻璃器和畫琺瑯器皿放到養心殿，並常常召見傳教士到養心殿，詢問那些中國工匠是否已經掌握了歐洲的畫琺瑯技術。⁴⁷馬國賢（Matteo Ripa, 1682-1745）於1716年3月（康熙五十五年）寫道：「康熙皇帝對我們歐洲的琺瑯器以及琺瑯彩繪的新技法著了迷，想盡辦法要將畫琺瑯的技術引進到他早就為此目的在宮中設立的作坊中，由過去瓷器上用來施彩的顏料，以及他設法得到的幾件歐洲琺瑯器，製作畫琺瑯這件事變得可行。爲了也要有歐洲的畫匠，他指派我和郎世寧（1715年抵達澳門）用琺瑯彩料來彩繪，然而我們兩個考慮到可能要是一群腐敗的人從早到晚在宮中作坊內相處，就覺得無可忍受，就推托說我們從來未曾學過此項藝術，但即使如此，在命令的強迫下，我們只好遵從，一直畫到本月的31日，在我們從未學習此藝術的前提下，我們毅然下定決心，永遠也不想習得此項藝術，我們故意畫得很差，當皇帝看到我們的作

43 陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁26；更詳盡之說明見張臨生，〈清宮鼻煙壺製器考〉，頁8。

44 因為康熙時期的掐絲琺瑯數量不多，雍正款掐絲琺瑯也少見，陳夏生因此推測兩位皇帝都全力發展畫琺瑯。見陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁26-28。

45 朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁73。余佩瑾指出並無具體資料證明怡王府有承造事例。見余佩瑾，〈唐英與雍乾之際官窯的關係——以清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造為例〉，頁14。

46 《宮中檔康熙朝奏摺》，第9輯，頁810。該資料為莊吉發教授在國立師範大學授課時提及，由國立故宮博物院器物處余佩瑾及陳玉秀告知，在此表示感謝。

47 此段資料來自Curtis引用羅馬耶穌會檔案ARSI Jap/Sin II, 154, 14, 1711-1716，見E. B. Curtis, "European Contributions to the Chinese Glass of the Early Qing Period," 97; Curtis, 米辰峰譯，〈清朝的玻璃製造與耶穌會士在蠶池口的作坊〉，頁64。

品時，說『夠了』，我們因此從被奴役的狀態下得到解脫。」⁴⁸ 早在此之前，根據檔案記載，另外同樣在1716年左右，西洋傳教士Miguel Fernandez與馮秉正（Moyriac de Mailla, 1669-1748），也曾被康熙皇帝徵詢是否懂得製作琺瑯器，⁴⁹ 由此可見在此時期清宮對西洋畫琺瑯技術以及藝匠的強烈需求。

就在馬國賢有關清宮畫琺瑯製作紀錄的同一年，康熙五十五年（1716）時，廣東巡撫楊琳的奏摺提到：「……廣東人潘淳能燒琺瑯物件，奴才業經具則奏明，今又查有能燒法藍楊士章一名，驗其技藝，較之潘淳次等，亦可相幫潘淳製造。……再奴才覓有法藍錶、金剛石戒指、法藍銅畫片、儀器、洋法藍料并潘淳所製法桃紅顏色的金子攪紅銅料等件，尚有已成打底子未畫、未燒金紐杯亦交李秉忠收帶，預備到日便于試驗。」⁵⁰ 可見在此時的清宮中，雖然尚未有熟悉西洋畫琺瑯製作的藝匠協助畫琺瑯的製作，但已覓得廣東地區會燒琺瑯的工匠，並帶來西洋琺瑯料，相信潘淳和楊士章進宮後，應當為宮中的琺瑯作注入關鍵性的發展。

我們由上述的文獻記載可以推測，在1693年左右開始至遲到1716年為止，清宮的畫琺瑯製作已經陸續展開，但是參與製作的匠人，主要可能是原來製作掐絲琺瑯工匠以及來自江西景德鎮的瓷匠在研發製作，⁵¹ 一面參考進入宮中的歐洲畫

48 馬國賢於1710年到達中國，以畫家的身分入宮，見George Loehr, "Missionary-artist at the Manchu Court," 55。由於此段敘述重要，特將Loehr的英文譯文錄出。1716, Ripa, writing from Chang Chun Yuan (Garden of Joyful Springtime), reports: "His Majesty having become fascinated by our European enamel and by the new method of enamel painting, tried by every possible means to introduce the latter into his imperial workshops which he had set up for this purpose within the Palace, with the result that with the colours used there to paint porcelain and with several large pieces of enamel which he had had brought from Europe, it became possible to do something. In order also to have the European painters, he ordered me and Castiglione (arrived in Macao in 1715) to paint in enamels: yet each of us, considering the intolerable slavery that we would have to suffer Thus we found ourselves freed from a galley-slave condition."

49 E. B. Curtis, "European Contributions to the Chinese Glass of the Early Qing Period," 97

50 此文首見呂堅，〈康熙款畫琺瑯瑣議〉，頁93-94。

51 在《活計檔》中就曾提到雍正早期琺瑯作中，有江西瓷匠在宮中從事繪製工作。雍正三年九月的《活計檔》提到：「雍正三年九月十三日，員外郎海望，啟怡親王，八月內做磁器匠人俱送回江西，惟畫磁器人宋三吉，情願在里邊效力當差，我等著在法瑯處畫法瑯活計，試手藝甚好。奉王諭，爾等及著宋三吉在法瑯處行走……」（首見朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁68）。我們可依此推測這些江西瓷匠可能在康熙時期已在宮中服役。

琺瑯製品（圖9），用本地原有的掐絲琺瑯及瓷器彩繪顏料來繪製。在國立故宮博物院的收藏中就有幾件實驗性很強作品，可能就是這段期間康熙皇帝對中國工匠不滿意的實驗之作。

（一）紫黑地黃釉青花纏枝花卉文淺碗（圖10）

直接在原來黃釉青花瓷胎上，燒製不透明的紫黑色釉彩，將花卉的部分框圍出來，裡面露出原來黃釉青花的裝飾，瓷胎底部的「康熙御製」釉上藍料款與這件淺碗的器形，與後來康熙朝典型畫琺瑯作品器形及款識都很一致，讓人不得不聯想其與清宮造辦處畫琺瑯存在緊密關係。例如瓷胎畫琺瑯白地花卉文淺碗（圖11），以及銅胎畫琺瑯紫地花卉文淺碗（圖12）等，皆與此碗器形相近，這類淺碗為康熙畫琺瑯作品中最常見的器形，而且以瓷胎作品居多，銅胎淺碗作品似乎是跟著景德鎮瓷器器形而來，因為這樣的淺碗在先前的瓷器中就經常可見。此件黃釉青花淺碗所加上的紫黑色釉彩，很明顯溫度掌握不成熟，以致於此件作品釉面有凹凸不平的粗糙感。這件作品或許不是一般認為的典型清宮畫琺瑯作品，但我們可以將其視為極相關的先鋒試驗之作，應該是清宮琺瑯作在景德鎮燒好的黃釉青花瓷碗上，加上紫黑色釉彩及底部釉上料款之實驗作品，而其與景德鎮瓷器之間的密切關係，即為草創階段借重景德鎮技術及經驗的重要例證。

（二）銅胎畫琺瑯紫藍地叢花圓盒（圖13）及銅胎畫琺瑯黑地花卉圓盒（圖14）

兩件銅胎琺瑯圓盒也有很強的實驗特點。銅胎畫琺瑯紫藍地叢花圓盒，外底有「康熙御制」雙方框金彩款，銅胎本身品質不佳，鏽蝕相當嚴重，圓盒的燒製溫度及顏料運用的掌握仍然尚未成熟，表面的氣泡多，類似掐絲琺瑯上釉料未拋光之前不勻整的情況，地色有紫色和藍色混雜暈散的情況，兩種色料無法融熔一起。銅胎畫琺瑯黑地花卉圓盒，外底亦有「康熙御制」雙方框金彩款，琺瑯釉層厚，部分黑釉層表面不平整、有皺摺，顯示尚未充分掌握燒製的技巧，盒內面亦以黑釉為地，荷花的描繪風格與前件作品一致，中心的荷花亦是以黃綠色繪製花芯，鮮豔的厚重紅色釉彩描繪花瓣，荷葉兩面以不同的綠色來表現。另一件無款的銅胎畫琺瑯藍地荷花水盛（圖15），器內外均施略帶透明藍色釉為地，藍地上繪有荷花鸞鷟圖，用色不多，皆為原來瓷器五彩及掐絲琺瑯可見的顏色，線條不流利且色釉表面凹凸不平，似乎尚未掌握顏料彩繪及燒製的技法。雖然無款，陳

夏生由其所表現的風格建議可以視為實驗階段的無款器。⁵²筆者從此件作品上的荷花繪製風格聯繫到上述兩件有款的銅胎畫琺瑯圓盒，同意可將之訂為康熙時期無款器的說法；從這件水盛到兩件圓盒的發展，也可看到宮中畫琺瑯的調色盤陸續加入新的色彩。而荷花水盛以水藍色為地釉的做法，基本上就與掐絲琺瑯主要以水藍色為地釉的做法可能有直接的關聯；前述黑地花卉盒留粗輪廓邊的做法，也與掐絲琺瑯以金屬線來阻隔釉面之流動與混融，在概念上相通（圖16）。

（三）磁胎畫琺瑯白地三犬小瓶（圖17）

此瓶在白瓷胎上繪製西洋風格動物畫，整體的釉上彩料有多處脫落，燒製溫度之掌握尚未成熟，釉彩表面粗糙凹凸不平，並以金彩來繪製岩石的輪廓，與掐絲琺瑯有異曲同工的表現。所繪的狗與西洋傳教士畫家郎世寧在乾隆時期所繪之十駿犬系列相似（圖18），是否為文獻提到的馬國賢或郎世寧所繪並無確切的證據可證實，但根據風格應該可推測此瓶上的繪畫出自熟悉西洋畫法畫家之手。雖然底部的款式似乎被刻意去除，但從相隨之清宮木匣刻款「康熙年製磁胎畫琺瑯菊花白地小瓶一件」（圖6），⁵³我們據此可推測此器應為康熙時期所製作。

（四）瓷胎畫琺瑯粉紅地牡丹花卉瓶（圖19）

這樣的瓷胎畫琺瑯粉紅地牡丹花卉瓶，院藏共有兩對，底有「康熙御製」雙行方框釉上藍料款，此瓶之器形與康熙時期常見景德鎮燒製的所謂觀音瓶器形相類。在白瓷胎上全器裝飾大朵纏枝牡丹，粉紅地釉並不完全鋪陳在整個畫面，而是設法避開有花紋的部分，以防止釉層溶化時互相滲透，也因此在地色與花紋交接處釉層較薄，但粉紅地釉與描繪葉片的綠釉在白瓷胎上流動厲害，釉層仍有熔融交疊的部分；牡丹花部分似乎因為加上粉狀白色顏料而較為固著。由此也可看到造辦處的匠人為使釉彩不流動，調整描繪方式、嘗試各式顏料配方、以及對燒成溫度及氣氛的控制，亟欲找出較為穩定的施彩及燒製技法。更值得注意的是，粉紅色是中國釉彩調色盤中從未出現過的顏色，不論在先前的陶瓷器或是琺瑯器

52 陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，頁164。

53 這裡必須說明的一個問題是，在乾隆時期製作的刻款木匣，康熙時期作品的部分皆以「康熙年製」款取代原來在實物上所見的「康熙御製」款。廖寶秀在對照木匣刻款與實物款識時，也注意到這個問題，見廖寶秀，〈清代宮廷喫茶與茶器〉，頁4-23。

中都從未見過。⁵⁴ 它極可能就就是前述康熙五十五年（1716年）廣東巡撫楊琳奏摺中提到的「桃紅顏色的金子攪銅紅料」在清宮中的實驗之作。

從這上述這些作品中，我們都可看到實驗性極強的共同特點。在各種不同的材質上，顏料上彩的方式及順序相當多樣，好像並未有定制，仍在試驗中；且釉層厚氣泡多，燒造火候的掌握能力尚未穩定，似乎是康熙皇帝堅決的態度促使琺瑯作的工匠，在沒有完善支援系統的情況下克難地自行研發製作。不過在後來廣東工匠加入後，應該相當程度地加速了研發的腳步，逐漸走向成功的道路。

可說在一開始時，畫琺瑯工藝在各種胎質上的試驗就已經展開，早期作品可看出非常強的實驗性，很可能是在康熙五十五年（1716年）之前，沒有直接來自歐洲畫琺瑯製作技術的奧援下，在原有的工藝基礎上（主要是江西瓷器彩繪與掐絲琺瑯的傳統），不斷自行研發試驗的成品。器形多來自同時期景德鎮瓷器以及掐絲琺瑯（以蓋盒為多），但銅胎畫琺瑯也有許多瓷器器形，然值得特別注意的是，這些實驗性作品並未被淘汰或報廢，而是與後來的精製作品一起被珍藏保存在清宮中。

技術的飛躍與燒製的成功

前述實驗階段作品，僅佔康熙朝作品的一小部分，在康熙朝的最後幾年我們看到許多相當成熟的作品，顯示在技術上有長足的進步。

（一）玻璃胎畫琺瑯藍地花卉瓶（圖4）

院藏一件藍地玻璃胎花卉瓶雖然無款，但根據學者的研究，從器形來看應該可視為康熙時期的作品。⁵⁵ 在不透明的白玻璃上畫上大朵牡丹花，加上西洋風格黃色葉片，再填上藍色地釉，整件作品顯現煥然一新的氣象。在運用顏料描繪以及燒製方面，都較先前階段來得成熟。從雍正時期的《活計檔》我們得知，1696年建立的北京玻璃廠，除了燒造玻璃器用外，也擔負為畫琺瑯煉製所需顏料的任

⁵⁴ 粉紅色最早出現在歐洲銅胎琺瑯及陶器裝飾上約在17世紀後半的德國南部。Harry Garner, "The Origins of *Famille Rose*," 4. 然Nigel Wood提醒我們，中東地區在更早的時期，就有製作粉紅色玻璃的例子（Nigel Wood, *Chinese Glazes*, 243）。

⁵⁵ 感謝國立故宮博物院器物處蔡玫芬提點筆者有關該件作品的訊息。Chang Lin-sheng, "Ching Dynasty Imperial Enamelled Glassware," 96.

務，⁵⁶可見這兩種工藝在清宮造辦處中有極為密切的關係。1725年七月羅馬耶穌會檔案（ARSI: Archivum Romanum Societatis Iesu, Rome）提到葡萄牙傳教士穆敬遠（Jaoo Mourao）描述，紀理安懂得製作玻璃和釉彩顏料（enamels），並且教導工匠建造窯爐。⁵⁷又據學者的考據，《大清會典》及《大清會典事例》等文獻對於玻璃廠的編制及沿革亦有清楚的紀錄，玻璃廠中各色匠役以中國原有的玻璃製作中心——廣東及山東選派入京的工匠（後者尤為重要）為主體。⁵⁸這些記載顯示，玻璃廠在1696年建廠之後就持續穩定發展，並且與畫琺瑯的製作息息相關。⁵⁹康熙朝的清宮玻璃器皿產量似乎不多，留存下來的實物相當有限，有款的作品只有兩三件，香港私人收藏玻璃胎畫琺瑯花卉小盃以及一件紫紅玻璃小水丞，都帶有「康熙御製」款，⁶⁰另外北京故宮也藏有一件帶「康熙御製」款的透明玻璃小水丞。⁶¹帶款的玻璃胎畫琺瑯花卉小盃可說是目前所見唯一一件帶款的康熙時期玻璃胎畫琺瑯作品，彩繪風格與同時期的畫琺瑯作品相合。

（二）瓷胎畫琺瑯白地花卉淺碗（圖11）

我們前面提到過這件白地花卉淺碗，器形與紫黑地黃釉青花淺碗類，底有「康熙御製」釉上紅料雙行楷書款。內壁及圈足內施透明瓷釉，碗外壁則在枝葉

56 康熙時期並沒有相關文獻資料留存，但從雍正時期的《活計檔》記載，我們應該可以推論在康熙朝時，煉製琺瑯料的工作就是在玻璃廠中進行。「雍正六年七月十二日，據圓明園來帖內稱：本月初十日，怡親王交西洋琺瑯料：月白色、白色、黃色、綠色、深亮綠色、淺藍色、松黃色、淺亮綠色、黑色，以上共九樣。舊有西洋琺瑯料：月白色、黃色、綠色、深亮藍色、淺藍色、松黃色、深亮綠色、黑色，以上共九樣。新煉琺瑯料：月白色、白色、黃色、淺綠色、亮青色、藍色、松綠色、亮綠色、黑色，共九樣。新增琺瑯料：軟白色、香色、淡松黃色、蓮藕色、淺綠色、醬色、深葡萄色、青銅色、松黃色，以上共九樣。郎中海望奉怡親王諭：將此料收在造辦處作樣，俟燒玻璃時照此樣著宋七格到玻璃廠每樣燒三百斤用，再燒琺瑯片時背後俱落記號。聞得西洋人說：燒琺瑯調色多用多爾們油，爾著人到武英殿露房去查，如有，俟畫『上用』小琺瑯片時用此油造辦處收儲的料內，月白色、松花色有多少數目？爾等查明後回我知道，給年希堯燒瓷器用。遵此。」有關煉料之文獻，首見朱家潛，〈清代畫琺瑯器製造考〉，頁67。

57 轉引自Curtis, "Chinese Glass and the Vatican Records," 52.

58 林業強，〈清宮玻璃廠三題〉，《光凝秋水：清宮造辦處玻璃器》，頁28-43。

59 在Curtis爬梳羅馬耶穌會及傳信部的檔案後大膽推測，在1705年左右玻璃胎畫琺瑯已經燒製成功了（E. B. Curtis，米辰峰譯，〈清朝的玻璃製造與耶穌會士在蠶池口的作坊〉，頁63）。不過究竟1705年左右燒製成功的是什麼樣的作品，從文獻中的描述來看，我們並不清楚。事實上，由目前所見的資料來看，我們仍然無法較精確推定康熙時期的畫琺瑯是何時開始製作、四種質地的畫琺瑯出現時間的先後，這個部分還有待將來更精確的資料出現，才能有較清楚的推斷。

60 林業強等，〈虹影瑤輝：李景勳藏清代玻璃〉，圖2及圖144。

61 張榮主編，〈光凝秋水：清宮造辦處玻璃器〉，圖1，頁1140。

輪廓外填滿不透明低溫白釉作底釉，藍花及紅花彩釉直接描繪在白色底釉上，燒結程度好，表面平滑。枝葉描繪細膩的光影變化，除了顯示畫匠對西洋寫實畫法的認識外，也展現了此時對燒製溫度及氣氛的適當掌握。⁶²然而在外壁上低溫不透明白釉，推測器身部分在原來瓷胎燒製時，有可能是故意保留外壁澀胎未上釉。上一層低溫不透明白釉一來可使繪畫表面更白，二來可能也增加描繪其上同性質琺瑯釉料的附著性（例如紅彩釉與藍彩釉完全平整地與白釉表面結合）。此外，也突顯與金屬胎畫琺瑯的可能關係，因為金屬胎畫琺瑯通常會在外壁胎體上施一層白色底釉，或為阻隔銅胎氧化、或為防止金屬與某些顏料在燒熔時產生化學變化，以及可為提供繪畫空白表面。

（三）瓷胎畫琺瑯粉紅地花卉碗（圖20）

瓷碗外壁有四個梅花形開光，以西洋風格莨苕葉片作間隔，內繪有四季花卉，再以粉紅色釉填滿，底有「康熙御製」釉上紅料方框雙行楷書款。此作品亦是在外壁的澀胎上，直接彩繪燒製低溫釉彩，但從細節可看出繪畫技法及釉料燒製已經相當成熟，花葉皆可見細膩的渲染，以及漸層的明暗效果。粉紅地釉表面相當平整光滑，並無早期流動性大或是釉層厚薄不均的現象（圖19），應該就是所謂「桃紅顏色的金子攪紅銅料」燒製成熟的表現。

（四）銅胎畫琺瑯白地花卉玉壺春瓶（圖21）

銅胎花卉瓶上花卉描繪精緻，細膩的明暗變化，都展現出工匠對顏料繪製技法及燒製溫度的掌握，已經相當純熟。除了調色盤的顏色種類大大地擴張之外，該作品上的花瓣及枝葉畫法之明暗與漸層的細緻，都顯示受到了西洋寫實畫風之影響，⁶³我們可以比對郎世寧運用西洋寫實畫法在清宮中所繪製的瓶花圖（圖22），來看他們對花卉的寫實描繪。

（五）黃地花卉幾何式盤與黃地飛鳳花式盤（圖23、24）

此時期的作品除了燒製技法逐漸成熟外，有許多裝飾圖案佈局顯示出強烈的

62 陳肇光，〈清康熙窯琺瑯彩白地花卉淺碗〉，頁43。

63 有學者認為這樣的主題與畫法，或與懋壽平的畫花卉有關（張臨生，〈本院收藏的鼻煙壺〉，頁30）。不過此瓶上之花卉精確肯定的線條及明暗光影的變化都顯示其與西洋畫法更有關聯。

設計感，通常令人眼睛為之一亮。例如這裡所舉的黃地花卉幾何式盤與黃地飛鳳花式盤，兩件作品吸引我們目光之處不只在盤面滿佈的紋飾及活潑律動的結構佈局，底部與盤面的互相呼應以及款識的安排，都讓人感受到設計的趣味，推測應該有專人負責圖案的設計。

在技術飛躍之後，我們看到此時期的畫琺瑯系列作品表現出的風格特色。在器形方面，總的來說，瓷胎作品以碗、盤類居多，立件較少；銅胎作品以盒及瓶佔多數，並有少量香爐；而宜興胎則幾乎都是茶具，包括帶蓋茶碗及茶壺（圖2）。在裝飾主題方面有寫實與圖案式兩類：寫實風格指的是相對於圖案式主題的圖畫式主題，主要有折枝花卉及花果、花卉竹石等主題，數量相對較少（圖3、11、21）。圖案式裝飾主題數量相對較多，以纏枝圖案化花卉為主，畫法及配色皆十分具有裝飾性，例如常見的瓷胎或銅胎花卉文淺碗（圖12），或是以圖案式花卉再加以變化重組的例子也很多，例如銅胎畫琺瑯白地花卉盒（圖25）、黃地花式帶蓋盒（圖26）及黃地花卉盤（圖27）等。在實驗階段，寫實圖畫式主題的作品很明顯大多來自瓷器或掐絲琺瑯常用母題及畫法；到成熟階段，圖案式花卉豐富的想像色彩之表現方式以及佈局較為流行，主要與掐絲琺瑯常見的大比例的蕃蓮纏枝花及圖案式花卉表現有關（圖16），或是也可能與西洋花卉有關，花朵顏色呈現極大的對比（圖28）。此外成熟階段的畫琺瑯作品以黃地為主，是歐洲畫琺瑯作品極為少見的，與原來的掐絲琺瑯以藍為地色的作法也完全不同，或許是清宮畫琺瑯的特點之一，這樣以黃地為主要底色的傳統，為後來雍正、乾隆時期的銅胎畫琺瑯承襲。另一值得注意的現象是，康熙朝畫琺瑯不見一般歐洲畫琺瑯或清宮中收藏歐洲畫琺瑯中最常見的人物主題（圖7、8、9）。說到這裡或許大家會和我一樣有這樣的疑問，既然以歐洲畫琺瑯為參考對象，又有歐洲來的傳教士及藝匠參與製作，為何不見明顯的西洋風格？

康熙時期的畫琺瑯作品中，完全一派西洋風格的例子幾乎沒有，而且器形及裝飾主題大都是中國原有的風格，絕大多數的西洋影響都是隱藏或包裝在中國風格之中。例如粉紅地四季花卉碗（圖20），除了粉紅色本身就很有異國情調外，雖然在四梅花開光中的主題紋飾看來是傳統的四季花卉，梅花也是中國常見的花卉，但是如果注意開光的結組佈局方式，有一種精確的幾何意味，而且開光與開光之間，以莢苕葉片之葉梗作有機連結，這樣開光與開光間作有機連結裝飾概念在西方較為常見，前述奧古斯堡的畫琺瑯執壺就是一個例子（圖8），幾何式開光

以線條或其他方式將開光作連結。另外一個很好的例子是院藏的一組白地山水花卉杯及承盤（圖29），在西洋百花式的地紋上分布四個橢圓形開光，可對照德國南部奧古斯堡畫琺瑯風景花卉杯及承盤（圖30），紋飾結構十分相近，只是花卉換上了中國常見的花卉，風景換上了中國的山水，兩者之間的關係相當微妙，可以說是引用西方裝飾概念後再加以轉化的結果。

此外，我們若細心觀察就會注意到，雖然主體紋飾是中國式的花卉（圖21），白地花卉玉壺春瓶之足沿白地黑花小裝飾邊條也是西洋式的邊飾（參見圖7的白地黑花裝飾帶）。並且用心注意的話，就會發現隨處透露出細微的西洋裝飾因素。院藏一件宜興胎畫琺瑯花卉碗上（圖31），開光邊框以西式卷草花葉來裝飾，類似的例子常見於歐洲十七到十八世紀的裝飾，例如清宮舊藏歐洲藍地琺瑯盒（圖32）以及德國的錫釉陶器（圖33）。北京故宮藏的一件紫紅地開光花卉碗之開光邊飾也有類似的表現，但是卷葉表現已經是中國化後的風格了。⁶⁴ 另外看似很中國的花卉及花果圖畫可能也受到西洋寫實靜物畫的影響，例如宜興胎三季三果花茶碗（圖34）與銅胎白地三多圓盒（圖35），歐洲畫琺瑯的例子可見清宮舊藏的幾件歐洲畫琺瑯作品，在注重光影表現的寫實畫法上，以及花果構組的方式上，都有明顯的西方影響（圖36、37），然而雖然使用了西洋畫法，卻換上完全中國式的題材。在經過我們的抽絲剝繭後發現，表面看似沒有什麼西洋影響的康熙朝畫琺瑯作品，絕大多數的西洋要素及概念都是隱藏或包裝在中國風格之中。

在文獻記錄方面，繼康熙五十五年（1716年）將廣東地區會燒琺瑯工匠送進宮中後，康熙五十八年（1719年）兩廣總督楊琳（此時已升官）又上一摺：「本年五月十二日，到有法藍西洋船一只，內有法蘭西行醫外科一名安泰，又會燒琺瑯技藝一名陳忠信。奴才業會同巡撫公奏聞於六月十八日遣人伴送赴京在案。」⁶⁵ 陳忠信（Jean Baptise Gravereau）為法國人，會燒畫琺瑯，康熙五十八年入京，雍正元年（1722年）離去。他到中國後隨即發現有不少中國匠人對燒製琺瑯已有相當成就，感到欣慰的是他的技術仍遙遙領先本地匠藝。⁶⁶ 另一相關的文獻記載提

64 葉佩蘭編，《琺瑯彩、粉彩》，圖2。

65 此檔案資料首見呂堅，《康熙款畫琺瑯瑣議》，頁93。

66 Loehr, "Missionary-artist at the Manchu Court," 56. 我們對陳忠信所知有限，然若結合前述關於康熙畫琺瑯的風格與法國布洛瓦地區畫琺瑯風格接近的看法，或許與陳忠信引進燒製琺瑯的技術有關。感謝匿名審查者提供此意見，兩者之關係有賴將來進一步的風格比對，以及對陳忠信相關資料的發掘。

到，雍正元年（1722年）Tomacelli，是另一位由葡萄牙國王Clement XI使臣麥嘉（Mezzabarba）所推薦的傳教士，在廣東傳信部的報告中描述他在中國的作為，寫道：「他相當得到皇帝的歡心，皇帝派他去畫琺瑯，雖然他原先不懂畫琺瑯這項專業，在郎世寧的協助之下，據說郎世寧還為其準備設計稿樣，其才能也得到一定的看重」。⁶⁷

由上述的討論，我們或許可以推測，這些成熟時期的作品大約都是在康熙晚期最後幾年，約1716-1722年左右完成的，因為在康熙晚期五十五年之後，宮中的畫琺瑯製作得到來自前述廣東以及歐洲匠人陳忠信、Tomacelli及郎世寧等人的協助，在技術上及稿樣的設計上得到極大的突破與發展。與早期實驗性作品相較，顯現出技術上的飛躍，在上彩、燒製以及稿樣設計上都達到極高的水準，與歐洲的畫琺瑯作品相較，在技法上一點也不遜色，在圖案設計上及色彩的運用上也別出心裁，發展出許多前所未見的圖案設計。而濃麗的各種色地風格及各式圖案，在後來的清宮畫琺瑯及景德鎮彩瓷所繼承。由於色彩增多、表現力強，與過去的相關作品，不論是彩瓷或是掐絲琺瑯相較，都有更活潑生動的成熟表現。

康熙五十八年（1719年）閩浙總督覺羅滿保奏進西洋什物呈覽，康熙皇帝硃批：「選幾樣留下，琺瑯等物宮中所造已甚佳，無用處，嗣後無用找尋」，由此可推測康熙皇帝對此時清宮的畫琺瑯製作已經相當有信心，囑付臣下無需再找尋西洋琺瑯作品。⁶⁸ 又康熙六十年（1721年）葡萄牙國王Clement XI使臣麥嘉及同行的波格（Angelo de Borgo San Siro OFM）來北京，後者在書信中提到皇帝給他們看宮中所做的琺瑯彩繪瓷器，並贈送一個琺瑯盒、十個琺瑯彩繪瓶、一百二十八個瓷瓶、一百三十六個北京玻璃瓶及十六張國畫等禮物給葡王。⁶⁹ 這也一定是在畫琺瑯燒製達到一定水準之後，可以作為禮物致贈使節，並且對外展現清宮燒製畫琺瑯的成果。

67 他在1724年離開北京，帶著雍正皇帝賞賜的離別贈禮——兩百件瓷碗，前往馬尼拉及美洲。參見Loehr, "Missionary-artist at the Manchu Court," 57.

68 《宮中檔康熙朝奏摺》，第9輯，頁724-725。該資料為莊吉發教授在國立師範大學授課時提及，由陳玉秀告知，在此表示感謝。

69 Loehr, "Missionary-artist at the Manchu Court," 57; Curtis, 米辰峰譯，〈清朝的玻璃製造與耶穌會士在蠶池口的作坊〉，頁65，註36。

來自景德鎮釉上彩系統發展的啓示

由於康熙時期文獻資料的限制，我們僅能從實物風格來推測可能的發展過程，從傳教士書信及宮中奏摺檔的零星資料來想見康熙皇帝的積極主導態度。然而這些資料對於畫琺瑯的實際製作情形並未能提供具體的圖像。在此情況下，反而必需運用一些稍晚的相關資料來幫助我們理解康熙時期畫琺瑯的製作，例如我們前面也引用雍正時期的檔案資料來推測江西的瓷匠應該在康熙時期已經在宮中造辦處服務。⁷⁰ 此外有關當時景德鎮瓷器製作的記錄，透露了重要的相關訊息，可供我們重建清宮畫琺瑯燒製作可能的情况。並且，誠如前面研究回顧提到的，在清宮畫琺瑯的相關研究中，瓷器部分的研究成果是相對較豐富的，因此從景德鎮瓷器研究成果來切入，或許是在文獻資料侷限下一個值得思考的方向。

（一）景德鎮的「明爐」：西洋傳來的燒琺瑯窯爐

近來學者研究對「磁胎畫琺瑯」及「磁胎洋彩」，也集中在討論受西洋畫法影響、仿自琺瑯的「洋彩」品類，「洋彩」與清宮畫琺瑯的密切相關性，並經常引唐英編輯《陶冶圖冊》中的〈圓琢洋彩〉一條：「圓琢白器，五采繪畫，摹仿西洋，故曰洋彩」。⁷¹ 學者們據此紀錄與實物對照，認為宮中所謂的「磁胎洋彩」器應該為景德鎮所製作。⁷² 前面我們已經看到，在乾隆的分類中，「磁胎畫琺瑯」及「磁胎洋彩」都被配匣入「乾清宮法瑯器皿內」，或更精確的入「乾清宮乾隆款磁胎法瑯器皿內」。⁷³ 乾隆將它們歸屬同一群作品，可見兩者之緊密關係，此關係主要表現在技術的傳遞上，而從實物我們也看到它們的風格很接近，不易區分。而雍正晚期到乾隆時期出現的「洋彩」一詞，除了想表示其原來與西洋的關係之外，極可能也藉此用來區分北京與景德鎮兩個產地的區別。⁷⁴

70 同註51。

71 周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的討論——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，頁391-405；余佩瑾，〈唐英與雍乾之際官窯的關係——以清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造為例〉，頁21-23；廖寶秀，〈錦上添花話洋彩——兼談琺瑯彩、粉彩〉，頁7；唐英編輯，〈《陶冶圖冊》相關圖版〉，請參見石守謙、馮明珠主編，〈乾隆皇帝的文化大業〉，圖V-1，頁166-169。

72 廖寶秀，〈錦上添花話洋彩——兼談琺瑯彩、粉彩〉，頁4-23。

73 同註8、9。

74 日本學者如長谷部樂爾及中澤富士雄認為，所謂的「粉彩」瓷與北京宮中琺瑯作中飾有「琺瑯彩」瓷的差別在於製作地點與款識的差別，見長谷部樂爾，〈清朝の色繪磁器〉；中澤富士雄，〈清の官窯〉。筆者同意以製作地點來區分的建議，不失為一個釐清宮中畫琺瑯與景德鎮釉上彩瓷製作的思考方向，但對於日方學者對於「粉彩」與「琺瑯彩」名稱的運用仍有所質疑。不過筆者在文

前面我們提到康熙三十二年（1693年）造辦處擴大編制時可能就設有琺瑯作，康熙五十七年（1718年）時武英殿琺瑯作改歸養心殿，畫琺瑯之研發工作可能就在琺瑯作、玻璃廠及廣儲司的銀作中進行。而從宮中的奏摺檔及雍正的《活計檔》可得知，在康熙到雍正時期至少可能包括北京紫禁城造辦處、圓明園，甚至熱河行宮。⁷⁵也就是說，畫琺瑯在上彩及燒製的最後階段，在備有材料及設有烘烤窯爐的前提下，工匠及燒製設備具有相當的機動性。想必烘烤釉彩的（二次燒）窯爐規模應該不大，目前未發現有關清宮製作畫琺瑯窯爐的相關記載，然而在宮廷畫家繪製、唐英編輯的《陶冶圖冊》中有關窯爐部份的描述及圖像，卻透露了有關技術傳遞的重要訊息。⁷⁶作於乾隆八年（1743）的《陶冶圖說》（第十八）提到，景德鎮御窯廠用來烘燒釉彩的窯爐有「明爐」以及「暗爐」兩種：「明爐」同燒琺瑯之爐，形式較小，專燒小尺寸的瓷器（圖38）。「爰有明、暗爐之設，小件則用明爐，爐類法瑯所用。口門向外，週圍炭火，器置鐵輪，其下托以鐵叉，將瓷器送入爐中，傍以鐵鉤，撥輪令其轉旋，以勻火氣，以畫料光亮為度」這裡所謂的「明爐」與歐洲傳統的“muffle kiln”結構相同；⁷⁷「暗爐」則是原來傳統的烘烤窯爐，因為同先前有關景德鎮燒裝釉上彩瓷器窯爐的記載相類：「大件則用暗爐，爐高三尺徑二尺六七寸，週圍夾層以貯炭火，下留風眼，將瓷器貯於爐膛，人執圓板以避火氣，爐頂蓋板黃泥封固，燒一晝夜為度，凡燒澆黃、綠、紫等器，法亦相同」。根據這樣的描述，陶冶圖中右上角所描繪的應是「明爐」；左中部分應為暗爐；而圖下方則可能是描繪烘烤金彩的情景。

法國神父殷弘緒於1712從景德鎮寄回法國的書簡中，對景德鎮烘烤（二次燒）窯爐有頗為詳盡的描述，從建造的材料、結構到燒製時注意的事項等。⁷⁸殷弘緒所記錄的烘烤窯爐則是較為接近唐英在《陶冶圖冊》中所謂的「暗爐」，即中國

章前面已經提過，「琺瑯彩」、「粉彩」及「洋彩」等名詞定義的問題，並非本文的討論對象，未來會就此問題另外撰文討論。本文中論及相關名詞定義問題，僅先提出質疑或可能的建議。

⁷⁵ 同註45、46。

⁷⁶ 相關圖版參見石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，圖v-1，頁166-169。

⁷⁷ Beurdeley and Raindre提到十八世紀廣東外銷畫陶冶圖中，有關釉上彩二次燒部分，也有明、暗爐之設，而所謂的「明爐」即同muffle kiln結構（Beurdeley and Guy, *Qing Porcelain*, 35-37）。小林太市郎譯注中亦提到唐英《陶冶圖說》（第十八）中所描述的「明爐」與歐洲所謂的「muffle」窯爐結構相同（《中國陶瓷見聞錄》，頁179-180。）

⁷⁸ Père d'Entrecolles著、小林太市郎譯注、佐藤雅彥補注，《中國陶瓷見聞錄》，頁178-182；Tichane, *Ching-te-chen: Views of a Porcelain City*, 85-86.

傳統烘烤彩瓷的窯爐，顯示景德鎮在1712年甚至到1722年殷弘緒第二封書簡寫作時，都尚未設置有新傳來的小型烘烤窯爐。雖然我們這裡舉的例子是景德鎮在康熙到乾隆之間二次燒窯爐的演變，而非清宮造辦處琺瑯作所使用的窯爐，但這景德鎮同燒琺瑯爐之「明爐」，整套與西洋有關的琺瑯彩釉燒製技術極有可能從清宮造辦處傳來。因為這是很特殊的燒琺瑯小窯爐，與前面提到宮中製作畫琺瑯小型烘烤窯爐的機動性相合，也與目前所見康熙朝畫琺瑯器尺寸一般較小相合，而清宮琺瑯彩瓷與景德鎮後來負擔製作同類釉上彩瓷之間的緊密關係，⁷⁹也支持與「明爐」整套與西洋有關的燒製技術極有可能從清宮造辦處傳來的推論。前述有關陳忠信在康熙五十八年（1719年）進宮，發現有不少中國匠人對燒製琺瑯已有相當成就，相信在這之前進入宮中服務的廣東工匠，應當在燒造技術上及準備原料上有一定的水準。西式窯爐的燒製方式或許是紀理安或陳忠信等人傳入的，但也不排除廣東工匠已經具備良好的燒琺瑯能力，也可能帶來西式窯爐的設置。⁸⁰

（二）調色盤的轉變：科學化驗中所見景德鎮釉上彩瓷的變革

從清代景德鎮陶瓷生產的發展來看，走向完全用釉上彩裝飾的方向似乎是景德鎮最主要的發展趨勢。從外觀來看，我們好像只能分析說，從康熙時期以釉上藍彩逐漸取代釉下青花開始，到後來各種釉上彩顏料的陸續引進及開發，拓展了豐富的調色盤，好像使得整體裝飾表現力增加。然而從近二十年來西方對景德鎮外銷彩瓷的化驗研究，尤其是*famille verte*到*famille rose*調色盤的改變，顯示景德鎮在康熙晚期到雍正時期，產生了劃時代的變革。

我們在研究回顧的部分提到，根據麻省理工學院W. D. Kingery與P. B. Vandiver兩位學者的研究指出，景德鎮瓷器在清代最主要之一技術突破，就是從所謂的*famille verte*到*famille rose*整套彩釉系統的改變，突破過去的限制，表現力大增，各種色彩可自由地運用。⁸¹ Nigel Wood在此基礎上強調，最關鍵的改變是

79 關於從雍正到乾隆間，景德鎮督陶官所扮演的重要角色，詳見國立故宮博物院器物處余佩瑾，〈唐英與雍乾之際宮窯的關係——以清宮琺瑯彩瓷的繪裝與燒造為例〉，頁1-44。

80 當時廣東地區製作琺瑯的成熟技術也不容忽略，前述康熙五十五年楊琳的奏摺就表明當時廣州的畫琺瑯製作已有一定的基礎了，廣州作為當時重要的對外口岸，率先引進西洋工藝製作的問題一直被提及，但由於資料的限制，廣州作坊的面貌及起迄時代都不清楚，有待將來進一步的研究。但從目前的文獻資料看來，至少在康熙時期，廣州已開始利用西方傳來的技法和配方燒造玻璃和琺瑯。

81 參見頁50。

從原來鉛釉系統到含有鉀（potassia）的鉛鉀釉系統（lead oxide-potassia-silica base），以及出現不透明的鉛砷白色（lead-arsenate white）、不透明的黃色（lead-stannate yellow）以及膠體金（colloidal gold）的半透明粉紅色。⁸² 我們前面也提過，由J. Henderson、M. Tregear、N. Wood等針對維多利亞與艾伯特博物館（Victoria and Albert Museum）以及牛津大學愛胥莫林博物館（Ashmolean Museum）幾件17世紀中國的掐絲琺瑯所作的科學分析，顯示掐絲琺瑯原料與稍晚出現的景德鎮釉上彩料有些顏料相同，例如黃與白顏料，而這兩種顏料成分與以往有很大的區別。⁸³ 中國方面關於清宮康熙朝畫琺瑯作品的化驗報告，也提示彩料的助熔劑中有鉛、硼、砷，而且所列出主要彩釉成分與麻省理工學院兩位學者對景德鎮famille rose系列釉上彩瓷成分大致相合，不但可印證清宮畫琺瑯所用彩釉對景德鎮釉上彩的重大變革有極深層的影響，也增強我們使用景德鎮相關資料來反推康熙朝畫琺瑯具體製作情況的可行性。⁸⁴

從外觀來判斷，康熙朝畫琺瑯早期實驗作品中的綠色、紅色等相對透明的顏色，都是在承繼明代以來發展的傳統青花五彩或傳統釉上五彩（以下簡稱「傳統五彩」）中就可以見到的顏色。從科學化驗的角度來看，也顯示這個時期所用的顏色還相當有限，可能參用原來掐絲琺瑯以及彩繪瓷器所使用的顏料。如前所述科學化驗結果顯示，有些十七到十八世紀景德鎮外銷瓷新出現的不透明黃、不透明白顏料與稍早時期掐絲琺瑯所使用的這兩種顏料成分相近。⁸⁵

82 Nigel Wood並進一步解釋三種新顏色互相混合或與景德鎮原來的透明彩料混合，就可以產生數種甚至數十種的透明、半透明及不透明的顏料調色盤。例如半透明桃紅加在不透明白色上產生不透明桃紅色；原有透明銅綠色加在不透明白色上成為不透明的祖母綠色；不透明黃色加在原有透明銅綠色上，會產生黃綠色；高錳鉍料墨地加上半透明金紅會變成半透明的紫色（Nigel Wood, *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation*, 242.）

83 J. Henderson, M. Tregear and N. Wood, "The Technology of Sixteenth- and Seventeenth-Century Chinese Cloisonné Enamels," 144-145.

84 此外，根據目前就宮中瓷胎畫琺瑯化驗出來的成分與景德鎮famille rose化驗出來的成分不太一樣，硼很多，因此可以推測景德鎮所使用的顏料與宮中已有不同的調整。或許是國產和進口配方的差別，但也表示景德鎮有一調整過的煉料配方。（王竹平，未刊稿）。中國方面對清宮畫琺瑯的化驗報告可見李家治以及王莉英的分析。參見李家治，《中國科學技術史——陶瓷卷》，頁485-486；王莉英，〈清代的琺瑯彩瓷器〉，頁78-80。同時王竹平也提醒我們，這些化驗報告的標本數是否太低，且在未清楚說明分析儀器的條件與環境之情況下，數據之有效性也是必須受到質疑的（王竹平，未刊稿）。

85 J. Henderson, M. Tregear and N. Wood, "The Technology of Sixteenth- and Seventeenth-Century Chinese Cloisonné Enamels," 144-145.

雖然前述文獻記載及相關科學化驗中，我們得知在康熙朝畫琺瑯早期發展階段，主要應用原有的瓷器或掐絲琺瑯的顏料來做試驗，但從實物上來看，已經出現不透明黑色，例如前述的銅胎畫琺瑯黑地花卉盒（圖14）。⁸⁶而這些早期作品使用的釉上藍料款也是此時新近出現的顏色。從景德鎮的相關記載也可看到釉上藍彩作為新興的彩繪顏料傳入的訊息，殷弘緒在他1722年從景德鎮寫回法國的信中提到，景德鎮使用的新玻璃藍料是從北京或廣東而來。⁸⁷Nigel Wood引用MIT的化驗結果指出，這來自金屬上裝飾使用的玻璃釉彩之備料方式及化學成分，皆與景德鎮先前所使用的釉上彩料不同。⁸⁸這種釉上藍料的出現可取代釉下青花，使得整個彩繪畫面，都在白瓷胎製作完成後才進行，更容易控制整體的效果。例如前面提到清宮瓷胎畫琺瑯白地花卉淺碗（圖11），藍彩燒製已相當成熟，整體效果比原有的傳統青花五彩來得好。前述清宮畫琺瑯與景德鎮*famille rose*系列釉上彩瓷成分的相合，也使我們可大膽推論，景德鎮的釉上藍彩料或許來自北京。

此外，出現在前述瓷胎畫琺瑯粉紅地牡丹花卉瓶上面的粉紅色則是特殊的顏色（圖19），亦即Nigel Wood提醒我們注意的半透明粉紅色，可能就是前面提到楊琳奏摺中廣東工匠帶來的「桃紅顏色的金子攪紅銅料」，在此之前所謂的粉紅色，即用紅色加白色，經常有無法完全混融、紅白顏料各現的問題，然而發展於歐洲的一種特殊配方之粉紅色，這樣特殊的顏料，是依賴原有中國瓷器彩料或原有掐絲琺瑯顏料都無法自行衍生的，必定是直接獲得外來顏料，或瞭解整個備製過程才能備製。⁸⁹清宮造辦處製作的磁胎畫琺瑯所用的桃紅色是否為氯化金紅，雖然尚待科學化驗才能證實，但從這些作品所顯現的色澤，以及前述廣東工匠帶

⁸⁶ 而先前康熙五彩中的黑色是一種釉彩下的顏料（under-enamel black），直接塗上墨黑色高錳鈷料加綠色透明彩釉而成的，Nigel Wood指出這種特別的彩釉下黑彩（under-enamel black），是用原來傳統五彩中的透明綠彩覆蓋在鐵—錳—鈷組成的紫黑色國產鈷料上，在燒熔的過程中，鈷料的呈色就會因為綠彩釉而固著。在此之前的明成化時期的釉上黑色也是使用類似的材料及技法（Nigel Wood, *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation*, 235）。

⁸⁷ Père d'Entrecolles 著、小林太市郎譯注、佐藤雅彥補注，《中國陶瓷見聞錄》，頁326-328；Tichane, *Ching-te-chen: Views of a Porcelain City*, 123. 殷弘緒原文中所使用的是「tsin」色，或許指的是「青」色；小林太市郎及Tichane皆翻譯為紫色。殷弘緒的報導也顯示，這三地之間，在備料以及燒製畫琺瑯的技術上有一定程度的交流。

⁸⁸ Nigel Wood, *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation*, 240-241.

⁸⁹ W. D. Kingery and P. B. Vandiver, "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the *Famille-verte* Palette to the *Famille-rose* Palette," 363-381; Nigel Wood, *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation*.

到北京宮中的所謂「法桃紅顏色的金子攪紅銅料」，我們還是可以認為這種特殊的桃紅色顏料即可能來自歐洲。此外，根據學者針對景德鎮外銷歐洲的所謂 *famille rose* 類型釉上彩瓷化驗的結果顯示，景德鎮在這類外銷瓷上所用的粉紅色，是一種膠體金（gold-colloid in ruby-red glass）的成分，但並非純金，推測可能是陶工為大量生產的外銷瓷及內銷日用瓷，發展出較廉價的材料來替代昂貴的金紅顏料。⁹⁰

從上述的討論我們可以看到，清宮畫琺瑯與景德鎮之間的緊密關係，不僅表現在實驗早期有來自江西的瓷器帶來景德鎮的釉上彩料與風格，或是學者研究所指出的，景德鎮在雍正時期負擔為畫琺瑯準備顏料的工作，雍正到乾隆時期透過從宮中作坊派往景德鎮的督陶官，⁹¹ 或是透過從宮中返鄉的江西瓷匠，⁹² 清宮畫琺瑯回過頭來對景德鎮的釉上彩瓷發展產生過重大的影響。從這個概念出發，不論是一起被乾隆收在乾清宮琺瑯器皿內直接相關的「磁胎洋彩」（圖39）、⁹³ 還是往後歷代仍然持續製作相似風格的濃艷色地作品（圖40）、⁹⁴ 還是所謂 *famille rose* 的作品，都不出這最初來自琺瑯釉料的影響、歷經變革後的調色盤。

「畫琺瑯」作為中西交流的見證：一項新藝術形式的建立

「畫琺瑯」這個詞除了字意上的直接解釋外，究竟還包含甚麼樣的意涵是值得討論的。在西洋的辭彙中，enamel除了當動詞，將顏料繪製在器物上的動作外（enamelling process），更重要的是當名詞，顏料燒成後的玻璃物質稱為enamel外，包含它所附著的貴重金屬胎之整體物質更常被稱為enamel。歐洲「畫琺瑯」

90 王竹平，未刊稿。並且這種顏料之成分與中東的粉紅玻璃料很接近，也引發兩者之間是否有關的想法（W. D. Kingery and P. B. Vandiver, "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the *Famille-verte* Palette to the *Famille-rose* Palette," 376-379; Nigel Wood, *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation*, 243.）再一次，我們感到以院藏清宮畫琺瑯器進行嚴謹的非破壞性分析，對釐清畫琺瑯關鍵問題的迫切性。

91 余佩瑾，〈唐英與雍乾之際官窯的關係——以清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造為例〉，頁1-44。

92 參見註51的引文中提到雍正三年八月內將做磁器匠人俱送回江西，只留下畫磁器人宋三吉在宮裡當差。

93 據廖寶秀的考證，此作品應為《活計檔》中，乾隆七年「磁胎洋彩紅地錦上添花茶鍾」，參見廖寶秀，〈錦上添花話洋彩——兼談琺瑯彩、粉彩〉，頁5。

94 面對這樣的作品，我們應該如何命名？「粉彩」、「琺瑯彩」、還是「洋彩」？這些名詞的釐清是相當重要的課題，應該重新被思考。

(painted enamel) 則代表一項工藝品類，主要是指金屬胎，特別是銅胎，通常先燒上一層底色釉，再以不透明的顏料彩繪後再經多次燒製而成，顏色通常鮮豔不透明，像油畫一般的效果。

然而在清宮中，「畫琺瑯」至少包括技術、原料、風格以及創作模式等內涵。根據我們上面的分析，首先，它代表一項新的工藝類別，在清宮承繼前代的工藝傳統中是沒有的，這些畫琺瑯作品都是在北京宮中造辦處中製作，器底上的是釉上料款，⁹⁵ 整套新的製作系統（包括原料煉製，上彩與燒製）在北京的玻璃廠及琺瑯作坊中設置。此項工藝集合不同專長的匠人共同製作，根據學者從雍正、乾隆時期的檔案記載中，曾經參與畫琺瑯製作的匠人包括：燒煉琺瑯料的匠人、玻璃匠、瓷畫匠、畫琺瑯人、畫畫人、寫款的書家等，跨越不同質材的匠人們一起創作，還有設計畫樣的人提供設計。⁹⁶ 由造辦處相關作坊送來金屬胎、玻璃胎、景德鎮瓷胎和江蘇宜興陶胎後，將西洋傳來、景德鎮送來以及玻璃廠煉製的彩料施製在至少這四種不同的材質，再因應不同的材質，在燒製方式及及燒成氣氛和溫度上作調整。在這樣的運作系統中，我們因此經常可見同樣的設計出現在不同質材的作品上。此外，我們由此可推測，清宮中所用「畫琺瑯」一詞，雖由西洋傳來，相對原有的傳統工藝而言，「畫琺瑯」指的應該是一新興的藝術品類，有一套全新的生產系統，顏料除了利用原有的瓷器上的彩料，主要是新傳入的琺瑯料系統顏料的運用，全新的調色盤不但增加很多前所未有的顏色，並且在上繪前即可預知圖樣的顏色及效果，「明爐」的使用可隨時掌握顏料的呈色，這點從工藝製作上來說是一重大的變革，使得在器物上與在畫紙上幾乎沒有差別，畫匠更容易預知燒成後的效果，宮中的畫畫人可以直接參與器物上彩的工作，而從雍正為這些作品配匣，乾隆時不但配匣、集中收藏，並奠定「畫琺瑯」名稱。⁹⁷ 我們由此可以看到在清宮中，「畫琺瑯」這個詞其實有較西方更豐富的意涵，或許不能說是因文化不同而產生的誤解，而是不同文化背景對此名稱的不同理解與定義。

⁹⁵ 過去認為琺瑯彩作品皆為料款，目前研究者提出有少數磁胎畫琺瑯作品是青花款，以此截然區分景德鎮粉彩與宮中琺瑯彩作品的做法需要檢討，參見中澤富士雄，《清の官窯》；廖寶秀，《也可以清心——茶器、茶事、茶畫》，頁130。

⁹⁶ 朱家潛，《清代畫琺瑯器製造考》，頁67-72。前面我們也提到郎世寧曾經為畫琺瑯準備畫樣。

⁹⁷ 陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》；周麗麗，《有關琺瑯彩幾個問題的討論——兼述琺瑯彩與洋彩的區別》，頁398-399；周麗麗，《有關洋彩與粉彩的討論——兼述清代各朝與官窯粉彩的特徵》，頁391-405。

再者，從上面的實物及文獻記載我們看到，雖然最早的階段是在沒有西洋奧援下的自行研發，然而事實上從整個畫琺瑯製作系統建立的觀點來看，西洋影響佔有關鍵性的位置，因為不論在歐洲畫琺瑯作品的啓發、畫琺瑯工藝的引介、玻璃廠備料，到後來燒製成功的製作技術、設計概念、風格運用等等，都有決定性的影響。康熙皇帝想在清宮中發展畫琺瑯工藝的最初動機，就是受到歐洲畫琺瑯實物的啓發，並對此項技術結合科學與藝術成就感到極大的興趣，進而積極推動此項工藝在清宮中的發展。尤其在實驗階段（約1693-1716）二十年左右的時間並沒有西洋技術的奧援之下，仍然鍥而不捨地大膽實驗，繼續堅持到有熟悉西洋畫琺瑯技法的人才加入，更可見其企圖。

雖說技術上的傳遞，並不必然帶來風格上的影響，但從前述各種相關記載與實物資料中，披露康熙皇帝對畫琺瑯著迷，一再要求從歐洲方面帶來實物及工匠、要求工匠參考歐洲畫琺瑯作品，要求歐洲傳教士畫家畫琺瑯或設計稿樣等等，但從所留存的康熙朝畫琺瑯作品實物中卻看不出明顯的西洋風格。如果我們從法國吉美博物館所藏康熙時期的一對景德鎮杯蓋對Limoges畫琺瑯之直接仿製（圖41），⁹⁸或是兩件乾隆畫琺瑯人物碟（圖42）與Limoges畫琺瑯（圖43）之間的緊密關聯，對照康熙朝畫琺瑯中較隱晦的西洋風格，更可以感受到這背後耐人尋味的動機和想法。我們前面對康熙晚期燒製成功的畫琺瑯作品分析當中，分析了風格中可能存在的西洋影響，但是顯然西洋風格似乎刻意抑止或隱藏，例如我們前面分析此時期的一些西洋元素或母題，經常居於邊飾等次要地位，或被包裝在中國式的風格之下，表現出受西方設計概念刺激下的一種融入異國風格的混融設計。但是從上述的分析，我們或可據此推論，康熙時期重視的是技術上的掌握，包括煉製原料、上彩、燒製等技術，對模仿西方畫琺瑯風格並沒有太大的興趣，且西方的影響看來是被刻意地掩蓋，更在乎的是畫琺瑯的技術是否能媲美歐洲畫琺瑯的製作。康熙五十五年（1716）九月十一日廣西巡撫陳元龍的謝恩摺中，或許過於誇大，但正顯示出康熙發展建立畫琺瑯工藝背後的野心。「……恩賜琺瑯寶器四種，並非內府工匠所造，乃經聖心指授從格物致知之理推求原本燒煉而成，從未頒賜臣寮……，考法琅古所未有，明景泰時始創爲之，然其色凝滯、其質笨重，殊不足貴，邇年始有洋琺瑯器皿，略覺生動，西洋人誇示珍奇，

⁹⁸ Harry Garner, "The Origins of *Famille Rose*," 6.

以爲中國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……」。⁹⁹

結 論

藉由以上的討論，我們看到「畫琺瑯」作品在其珍貴希罕外的另一面，雖然最初可能是受歐洲畫琺瑯器啓發後，以中國瓷器彩繪爲基礎自行研發試驗，並在後來建立以西方畫琺瑯製作爲藍本的燒製技術系統。康熙皇帝親自指導，整套工藝系統的引進與開發，技術上不斷地實驗與突破，宮中琺瑯作將畫琺瑯工藝拓展到多種不同材質的作品上，集合各類藝匠合作，各自發揮所長（從煉琺瑯料工匠，設計稿樣者，畫琺瑯人和畫畫人，到燒製琺瑯的匠人），最終成功製作出康熙皇帝引以爲傲，超越前代琺瑯，媲美西洋琺瑯的清宮畫琺瑯作品。

我們也藉此瞭解到，東西交流並不是直接、單線性的傳遞、接受；尤其在清宮畫琺瑯的例子中，我們發現，交流的過程是比我們想像要來得複雜，是極富動態的互動過程。完全可以想見的是，除了作品風格上可看出的發展外，在實際過程當中，負責研製顏料的工匠與玻璃廠的傳教士、彩繪的工匠與設計稿樣的傳教士、歐洲畫琺瑯匠與本地工匠之間，有過多少來來回回的討論與折衝，才成功製作出成熟的作品，建立清宮畫琺瑯之獨特風格。

而西洋畫琺瑯工藝的整套技術系統，對清宮畫琺瑯製作的具體影響，不僅是概念的啓發、顏料的傳入、備料技術或表面上風格的傳遞，而是根本而深層的工藝技術傳遞與演變發展，而其中整個調色盤的轉變，彩繪表現力的重大變革，不但開啓了雍正、乾隆時期畫琺瑯的精彩發展，更關鍵的是，在後來促成景德鎮釉上彩裝飾劃時代的技術發展，這些都是此批清宮製作畫琺瑯作品背後所蘊含的重要意義。

⁹⁹ 國立故宮博物院編，《宮中檔康熙朝奏摺》，第6輯，頁602-606。

引用書目

一、傳統文獻

《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·雍正朝》，北京：中國第一歷史檔案館，1985。

《內務府活計檔：造辦處各作成做活計清檔·乾隆朝》，北京：中國第一歷史檔案館，1985。

國立故宮博物院編，《宮中檔康熙朝奏摺》，臺北：國立故宮博物院，1976-77。

二、近代論著

王健華，〈試析故宮舊藏宮廷紫砂器〉，《故宮博物院院刊》，2001年第3期，頁70-76。

王健華，〈十八孤品〉，《紫禁城》，134，2006年1月，頁32-50。

王莉英，〈清代的琺瑯彩瓷器〉，《文物》，1979年第8期，頁78-80。

石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，2002。

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。

余佩瑾，〈唐英與雍乾之際官窯的關係——以清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造為例〉，《故宮學術季刊》，第24卷第1期，2006年冬季，頁1-44。

吳焯，〈來華耶穌會士與清廷內務府造辦處〉，《九州學林》，2卷2期，2004，頁67-102。

呂堅，〈康熙款畫琺瑯瑣議〉，《故宮博物院院刊》，1981年第3期，頁93-94。

呂久芳主編，《金屬胎琺瑯器》，香港：商務印書館，2002。

李家治主編，《中國科學技術史——陶瓷卷》，北京：科學出版社，1997。

汪慶正，〈“粉彩”即“洋彩”考〉，《上海博物館館刊》1期，1981年7月，頁92-94。

那志良，《典守故宮國寶七十年》，臺北：作者自印，1993。

周麗麗，〈有關琺瑯彩幾個問題的討論——兼述琺瑯彩與洋彩的區別〉，《上海博物館集刊》8期，2000年，頁391-405。

周麗麗，〈有關洋彩與粉彩的討論——兼述清代各朝與官窯粉彩的特徵〉，《上海博物館集刊》10期，2004，頁391-405。

林業強等，《虹影瑤輝：李景勳藏清代玻璃》，香港：香港中文大學，2000。

林業強，〈清宮玻璃廠三題〉，《光凝秋水：清宮造辦處玻璃器》，北京：紫禁城出版社，2005，頁56-83。

柯藍妮，余三樂譯，〈紀理安——維爾茨堡與中國與使者〉，《國際漢學第11輯》，河南：大象出版社，2004，頁152-173。

- 香港藝術館編，《從北京到凡爾賽——中法美術交流》，香港：香港藝術館，1997。
- 清室善後委員會，《故宮物品點查報告》，北京：線裝書局，2003年影印出版。
- 國立故宮博物院編，《清代畫琺瑯特展目錄》，臺北：國立故宮博物院，1984。
- 國立故宮博物院編撰，《故宮七十星霜》，臺北：國立故宮博物院，1995。
- 張榮，〈清雍正朝的官造玻璃器〉，《故宮博物院院刊》，2003年1期，頁72-80。
- 張榮主編，《光凝秋水：清宮造辦處玻璃器》，北京，紫禁城出版社，2005。
- 張臨生，〈試論清宮畫琺瑯工藝發展史〉，《故宮季刊》，17卷3期，1983，頁25-38。
- 張臨生，〈本院收藏的鼻煙壺〉，《故宮鼻煙壺》，臺北：國立故宮博物院，1991，頁5-24。
- 張臨生，〈清宮鼻煙壺製器考〉，《故宮學術季刊》，第8卷第2期，1992年春季，頁1-40。
- 許之衡，〈飲流齋說瓷〉，《中國陶瓷名著匯編》，北京：中國書店，1991，頁139-145。
- 陳夏生，《明清琺瑯器展覽圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1999。
- 陳擎光，〈清康熙窯琺瑯彩白地花卉淺碗〉，《故宮文物月刊》100期，1991年7月，頁43。
- 嵇若昕，〈故宮文物的ID〉，《故宮文物月刊》，272期，2005年11月，頁80-91。
- 葉佩蘭主編，《琺瑯器、粉彩》，香港：商務印書館，1999。
- 楊伯達，〈康熙款畫琺瑯初探〉，《故宮博物院院刊》，1980年4期，頁42-48。
- 楊伯達，〈清代玻璃概述〉，《故宮博物院院刊》，1983年4期，頁3-16。
- 楊伯達，〈清代玻璃配方化學成分的研究〉，《故宮博物院院刊》，1990年2期，頁17-26。
- 楊伯達，〈唐元明清琺瑯工藝總敘〉，《中國金銀玻璃琺瑯器全集5·琺瑯器1》，石家莊：河北美術出版社，2002，頁1-11。
- 廖寶秀，〈清代宮廷喫茶與茶器〉，《故宮文物月刊》233期，2002年8月，頁4-23。
- 廖寶秀，〈歷代茶器述要〉，《也可以清心——茶器、茶事、茶畫》，臺北：國立故宮博物院，2002，頁6-21。
- 廖寶秀，〈是一是二——雍乾兩朝成對的磁胎琺瑯彩〉，《故宮文物月刊》，279期，2006年6月，頁10-29。
- 廖寶秀，〈錦上添花話洋彩——兼談琺瑯彩、粉彩〉，《故宮文物月刊》，280期，2006年7月，頁4-23。

- 蔡和璧，《清朝宮中琺瑯彩瓷特展》，臺北：國立故宮博物院，1992。
- 中澤富士雄，《清の官窯》，東京：平凡社，1996。
- 長谷部樂爾，〈清朝の色繪磁器〉，《世界陶磁全集15 清》，東京：小學館，1975，頁162-189。
- Père d'Entrecolles著、小林太市郎譯注、佐藤雅彥補注，《中國陶瓷見聞錄》，東京：吉川弘文館，1979。
- Beurdeley, Michel and Guy Raindre. *Qing Porcelain: Famille Verte, Famille Rose*. London: Thames and Hudson, 1987.
- Caroselli Susan L.. *The Painted Enamels of Limoges*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1993.
- Chang, Lin-sheng. "Ching Dynasty Imperial Enamelled Glassware." *Arts of Asia* vol. 21 No. 3 (May-June, 1991): 95-107.
- Curtis, E. B. "Glass for K'ang Hsi's Court." *Arts of Asia*, vol.21, No.5 (September, 1991): 130-136.
- _____. "Chinese Glass and the Vatican Records." *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, no. 57 (1992-1993): 49-58.
- _____. "European Contributions to the Chinese Glass of the Early Qing Period." *Journal of Glass Studies*, Vol.35 (1993): 91-101.
- _____. "Notes on Qing Glassmaking: d'Incarville's 'Catalogue Alphabetique'." *Journal of Glass Studies*, vol. 39 (1997): 69-81.
- _____. "A Plan of the Emperor's Glassworks." *Arts Asiatiques*, tome 56 (2001): 81-90.
- _____. 米辰峰譯，〈清朝的玻璃製造與耶穌會士在蠶池口的作坊〉，《故宮博物院院刊》，2003年1期，頁62-71。
- _____. *Pure Brightness Shines Everywhere: The Glass of China*, Vermont: Ashgate, 2004.
- Eikermann, Renate ed.. *Bayerisches Nationalmuseum Handbook of the Art and Cultural History Collections*. Munich: Bayerisches Nationalmuseum, 1991.
- Garner, Harry. "The Origins of Famille Rose." *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, no. 37 (1967-69): 1-16.
- J. Henderson, M. Tregear and N. Wood. "The Technology of Sixteenth- and Seventeenth-Century Chinese Cloisonné Enamels." *Archaeometry* vol. 31, no. 2 (1989): 144-145.

- Jenyns R., Soame. *Chinese Art; the Minor Arts: Gold, Silver, Bronze, Cloisonnée, Cantonese Enamel, Lacquer, Furniture, Wood*. vol. II. London, Oldbourne Press, 1963.
- Kerr, Rose. *Chinese Ceramics: Porcelain of the Qing Dynasty 1644-1911*. London: Victoria and Albert Museum, 1986.
- Kingery, W. D. and P. B. Vandiver, "The Eighteenth-Century Change in Technology and Style from the *Famille-verte* Palette to the *Famille-Rose* Palette," *Ceramics and Civilization: Technology and Style*. Columbus, Ohio: American Ceramic Society, 1985, 363-381.
- Loehr, George. "Missionary-artist at the Manchu Court." *T.O.C.S.*, no. 34 (1962-63): 51-67.
- Medley, Margaret, *Chinese Potter*. London: Faber and Faber, 1976.
- Moss, Hugh. *By Imperial Command: An Introduction to Ch'ing Imperial Painted Enamels*. Hong Kong: Hibiya, 1976.
- Tichane, Robert. *Ching-te-chen: Views of a Porcelain City*. New York: The New York State Institute for Glaze Research, 1983.
- Wood, Nigel. *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation*. London: A & C Black, 1999.

Evidence of East-West Exchange in the Eighteenth Century: The Establishment of Painted Enamel Art at the Ch'ing Court in the Reign of Emperor K'ang-hsi

Shih Ching-fei
Antiquities Department
National Palace Museum

Abstract

The production of painted enamelware in the Ch'ing court, in the context of the development of Chinese handicrafts, marked the establishment of a new artistic tradition which was actively guided by the K'ang-hsi emperor and which brought together craftsmen from a variety of workshops. Together, these developments created an innovative manufacturing system of pigment refining; color application, firing, pictorial design, and other production techniques. Painted enamelware was first developed in Europe and presented to the Chinese court as gifts from Western missionaries or emissaries, and tributes from officials serving in the Kwang-tung region, who purchased the wares from foreign merchants. Initial efforts by the Ch'ing court to produce painted enamelware were created with *cloisonné* glazing materials and methods, porcelain enameling techniques, pigments refined by the imperial glass workshop directed by Western missionaries, and pigments imported directly from the West. Later, the court developed a larger variety of methods for refining pigments, firing techniques matured, and the fusion of different techniques culminated in the emergence of a distinct style.

The present essay explores, from the perspective of eighteenth century East-West cultural exchange, the establishment of painted enamels of the Ch'ing court under the reign of the K'ang-hsi emperor. Previous discussions of eighteenth century cultural interactions between East and West have been based largely on textual sources that focus on philosophies and institutions. By contrast, the information and knowledge that can be gathered from the actual role of objects in material life has been frequently ignored. Previous research on painted enamelware has also focused on its preciousness and rarity with an emphasis on the investigation of enameling techniques, stylistic transformations, and imperial taste. However, these studies have elided the fact that textual records and unceasing technical improvements in manufacturing reveal the court's fervent desire to surpass previous simplistic color schemes and color application techniques. They even strived to surpass the Western enameling skills. Therefore, these objects demonstrate not only the formation of a new tradition of artistry, but also the Ch'ing Empire's strength and capability, and the cultural interaction between East and West. The present essay aims to raise a new perspective on the study of East-West cultural exchange and to elucidate some of the complex and intermeshed networks through which it occurred, so as to provide a new framework for future scholarship. (Translated by Jeffrey Moser)

Keywords: painted enameling, missionaries, cultural exchange



圖1 「雍正年製」款磁胎畫琺瑯綠地花卉碗
故瓷17175 國立故宮博物院藏



圖3 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯折枝花卉瓶
故琺1027 國立故宮博物院藏



圖2 「康熙御製」款宜興胎畫琺瑯花卉碗
故瓷17568 國立故宮博物院藏



圖4 康熙朝玻璃胎畫琺瑯藍地花卉瓶
故瓷17588 國立故宮博物院藏



圖5 木匣刻款 「康熙年製宜興胎畫琺瑯五彩四季花蓋碗一對」
故瓷17568 國立故宮博物院藏



圖6 木匣刻款 「康熙年製磁胎畫琺瑯菊花白地小瓶」
故瓷17567 國立故宮博物院藏



圖7 故瓷17568 法國里摩居 (Limoges)
銅胎畫琺瑯執壺 Jean De Court
約1560/70 Los Angeles County
Museum of Art



圖8 德國奧古斯堡 (Augustburg) 銀鍍金胎畫琺瑯
約1709/10 20.8×23×14.7 cm
聖彼得堡冬宮博物館藏
引自 Renate Eikelmann ed., *Bayerisches
Nationalmuseum Handbook of the Art and
Cultural History Collections*, 201.

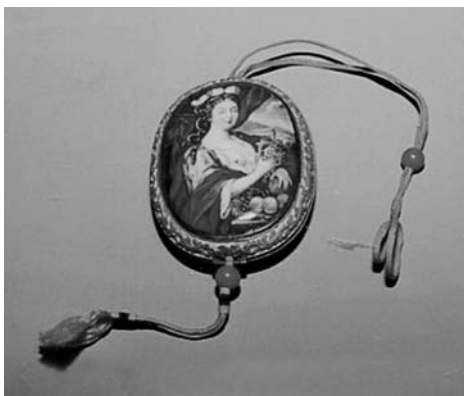


圖9A 清宮舊藏歐洲畫琺瑯器
故琺797 國立故宮博物院藏



圖9B 清宮舊藏歐洲畫琺瑯器
故琺1 國立故宮博物院藏



圖10 「康熙御製」款磁胎紫地黃釉青花
纏枝花卉文淺碗
故瓷14152 國立故宮博物院藏



圖11 「康熙御製」款磁胎畫琺瑯
白地花卉文淺碗
故瓷17893 國立故宮博物院藏



圖12 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯紫地花卉文淺碗



故琺15 國立故宮博物院藏



圖13 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯紫藍地叢花圓盒 故琺335 國立故宮博物院藏



圖14 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯黑地花卉圓盒 故琺336 國立故宮博物院藏



圖15 康熙 銅胎畫琺瑯藍地荷花水盛
故琺241 國立故宮博物院藏



圖16 康熙 掐絲琺瑯番蓮紋盒
中琺966 國立故宮博物院藏



圖20 「康熙御製」款磁胎畫琺瑯 粉紅地花卉碗 故瓷17894 國立故宮博物院藏



圖18 乾隆 郎世寧《十駿犬之金翅儉》
故畫3737 國立故宮博物院藏



圖17 康熙磁胎畫琺瑯菊花白地小瓶
故瓷17567 國立故宮博物院藏





圖19 「康熙御製」款磁胎畫琺瑯粉紅地牡丹花卉瓶 故瓷17118 國立故宮博物院藏



圖21 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯白地花卉玉壺春瓶 故琺384 國立故宮博物院藏



圖22 清 郎世寧畫瓶花
故畫804 國立故宮博物院藏



圖23 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯
黃地幾何花卉盤 故琺23
國立故宮博物院藏



圖24 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯 黃地飛鳳花式盤 故琺375 國立故宮博物院藏



圖25 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯
白地花卉盒 故琺339
國立故宮博物院藏



圖26 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯
黃地花卉盤 故琺380
國立故宮博物院藏



圖27 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯
黃地花卉盒 故琺338
國立故宮博物院藏



圖28 法國里摩居 銅胎畫琺瑯聖母子杯
17世紀 Jacques Ier Laudin
里摩居琺瑯博物館 (Musée Municipal
l'Evêché de Limoges) 藏



圖29 「康熙御製」款畫琺瑯白地山水杯盤 故琺550、551 國立故宮博物院藏



圖30 德國奧古斯堡畫琺瑯杯盤 17世紀晚期
Germanisches Nationalmuseum藏



圖31 「康熙御製」款宜興胎畫琺瑯
四季花卉碗 故瓷16979
國立故宮博物院藏



圖32 清宮舊藏歐洲畫琺瑯藍地描
金花卉盒 故雜1344
國立故宮博物院藏



圖33 德國錫釉陶器 17世紀晚期
Bayerisches Nationalmuseum藏



圖34 「康熙御製」款宜興胎畫琺瑯 三季三果花茶碗 故瓷16978 國立故宮博物院藏



圖36 清宮舊藏歐洲琺瑯嵌珠懷錶 18世紀
故雜3521 國立故宮博物院藏



圖37 清宮舊藏歐洲畫琺瑯黑地花卉
長方盒 18世紀 故琺904
國立故宮博物院藏



圖35 「康熙御製」款銅胎畫琺瑯白地三多圓盒 故琺342 國立故宮博物院藏

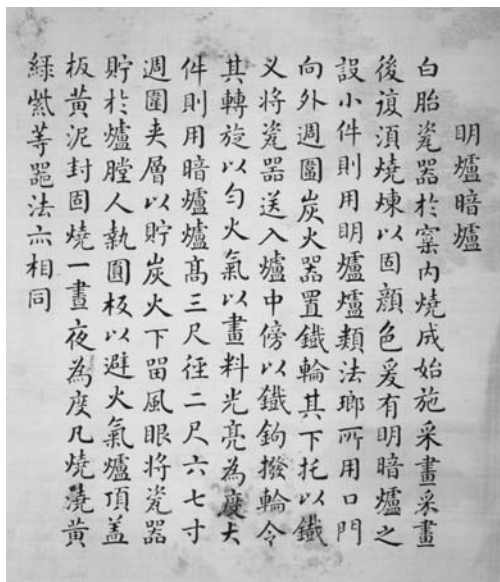


圖38 《陶冶圖冊》，〈明爐暗爐〉 臺北私人收藏



圖39 乾隆 紅地花卉紋茶鍾 故瓷8583 國立故宮博物院藏



圖40 嘉慶 紅地花卉紋茶鍾 故瓷14747 國立故宮博物院藏



圖41 康熙 景德鎮釉上彩花卉紋雙耳杯 法國吉美博物館（Musée Guimet）藏



圖42 「乾隆年制」款銅胎畫琺瑯人物紋碟 故琺612 國立故宮博物院藏

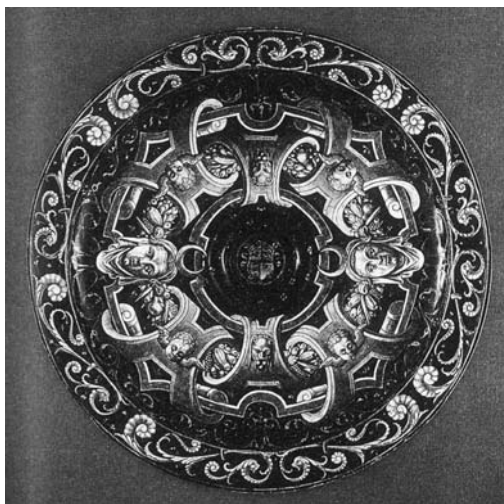


圖43 法國里摩居畫琺瑯作品 約1560 Pierre Reymond
Los Angeles County Museum of Art