清代广东透明珐琅研究

A Study of Guangdong Transparent Cloisonné in the Qing Dynasty

郭福祥

Guo Fuxiang

故宫博物院 The Palace Museum

Journal of Gugong Studies 2023 Vol.25

故宫学刊

二〇二三年 第二十五辑

故宫出版社 | The Forbidden City Publishing House

清代广东透明珐琅研究*

A Study of Guangdong Transparent Cloisonné in the Qing Dynasty

郭福祥

Guo Fuxiang

内容提要：

透明珐琅是广珐琅家族中一个比较小的门类，以往学术界的关注点基本集中在广州画珐琅上，对透明珐琅关注甚少，认识一直比较模糊。本文在实物调查和文献梳理的基础上，对广东透明珐琅的起源、技法和工艺、市场、制作商号等基本问题进行了初步探讨，希望能厘清清代广东透明珐琅发展的历史脉络，实质性地推进对这一广东特有珐琅门类的认知，为将来进一步深入研究奠定基础。

关键词：

广东　透明珐琅　起源　胎体处理　施做方法　装饰

ABSTRACT:

Transparent cloisonné is a relatively small category within the Guangzhou-style cloisonné family. Previously, academic attention has focused primarily on Guangzhou's painted enamel, with little attention paid to transparent cloisonné. Knowledge about it has remained vague. Based on physical examination and literature review, this article preliminarily explores the origins, techniques, craftsmanship, market, and production workshops of transparent cloisonné of Guangdong. It aims to clarify the historical context of its development in the Qing dynasty (1644-1911), substantively promote the understanding of this cloisonné category unique to Guangdong and lay the foundation for further in-depth research in the future.

KEYWORDS:

Guangdong, transparent cloisonné, origin, body treatment, enameling method, embellishment

* 本成果得到故宫博物院“英才计划”和北京故宫文物保护基金会学术故宫万科公益基金会专项经费资助。

一 缘 起

近些年来，对岭南特色工艺广珐琅的研究引起学术界的广泛关注[1]。但梳理关于广珐琅的学术成果，会发现对广珐琅的研究主要集中在铜胎画珐琅方面，而对于广珐琅中的另一个重要门类透明珐琅基本没有涉及，实是广珐琅研究领域的一个缺环。究其原因，一方面相比于广东铜胎画珐琅，广东透明珐琅实物存世数量极少，应用范围亦相当有限，因此受关注度不高；另一方面文献资料亦相当缺乏，往往和其他类别的珐琅资料混杂在一起，难以作出明确的区分。迄今为止，关于清代广东透明珐琅的论述都显得相当笼统，历史面貌模糊不清[2]。而要想对清代广东珐琅历史面貌有比较全面的认识，弄清清代广东透明珐琅的历史脉络则是必须要面对且不可回避的问题。

在清宫收藏的广州钟表中，有一些钟表的钟体上装饰有大面积的色彩鲜艳、纹饰繁缛的透明珐琅，这成为清宫广州钟表的重要特征之一。故而广东透明珐琅的历史和发展状况一直受到钟表研究界的关注，笔者对清代广东透明珐琅的兴趣正是源于对清宫广州钟表的研究。在收集资料的过程中，笔者发现有关广东透明珐琅的文献极少，地方文献更是几乎不见。同时对这些广钟上装饰的透明珐琅的认识也存在着制作时间、地点、作坊和制作工匠不明确等问题，这成为制约广州钟表研究走向深入的关键因素之一。

鉴于广东透明珐琅的相关文献和实物遗存状况，笔者认为对广东透明珐琅的研究路径应放在寻找代表性和关键性的实物证据上面，并以此为基础对广东透明珐琅的历史脉络加以梳理，以获得进一步的认识。笔者近些年来对收藏于国内各大博物馆尤其是故宫博物院和台北“故宫博物院”的透明珐琅藏品，以及流散在世界各国的广东透明珐琅作品，进行了认真细致的调查，从而对广东透明珐琅作品的制作风格及其演变有了更多的认识，可以进行更加详细的说明。加之近年来两岸故宫研究人员对清代宫廷珐琅研究亦取得可喜进展[3]，为进一步探讨广东透明珐琅技术来源方面的问题提供了线索和可能。本文就是以这些实物为基本依据，并结合相关研究成果和文献资料梳理而成。基本的思路是，根据胎体、技术和装饰风格对现存实物加以分组，探讨其前后递进关系，从而确立广东透明珐琅历史发展大致的时间纵向坐标。同时，探讨广东透明珐琅的不同市场及其影响，建立起广东透明珐琅的空间横向坐标。

---

1 对清代广珐琅比较早的讨论，见杨伯达：《从清宫旧藏十八世纪广东贡品管窥广东工艺的特点与地位：为〈清代广东贡品展览〉而做》，《清代广东贡品》，香港中文大学文物馆，1987 年，第 10 — 38 页。近些年研究则有较大的突破，见许晓东：《康熙、雍正时期宫廷与地方画珐琅技术的互动》，《宫廷与地方：17 至 18 世纪的技术交流》，紫禁城出版社，2010 年，第 277 — 335 页；施静菲、王崇齐：《乾隆朝粤海关成做之“广珐琅”》，《“国立”台湾大学美术史研究集刊》2013 年 9 月第 35 期；张荣：《清宫旧藏广珐琅述论》，《广东省博物馆藏品大系：杂项卷一 铜胎珐琅器与外销银器》，文物出版社，2020 年，第 261 — 274 页；王崇齐：《乾隆朝铜胎画珐琅制作地辨别的再思考》，《故宫博物院院刊》2021 年第 4 期。相关展览有：2019 年广东省博物馆举办的《臻于至美：广珐琅特展》，并出版有同名图录；2021 年广州十三行博物馆举办的《西风焕彩：新入藏铜胎画珐琅精品展》。

2 关于广东透明珐琅的讨论，多集中于有关广州钟表的论著中。商芝楠将广钟上装饰的透明珐琅称为“烧蓝片”，并指出“当时国内只有广东工匠能掌握烧蓝工艺”。参见商芝楠：《清代宫中的广东钟表》，《故宫博物院院刊》1986 年第 3 期。亦可参见郭福祥：《时间的历史映像：中国钟表史论集》，故宫出版社，2013 年，第 168 页；关雪玲：《准溯天文列贡珍：广州进贡钟表谈略》，《紫禁城》2006 年第 4 期。

3 王竹平：《康熙款与乾隆款浮雕珐琅金碗的制作及其关联性》，《故宫学术季刊》（台北），第三〇卷第四期（2013）；王嘉：《西洋制作乾隆款画珐琅器物考》，《故宫博物院院刊》，2020 年第 7 期。

二 现存清代广东透明珐琅实物状况

所谓透明珐琅，即将透明釉料施于金属胎体之上，经烧制后形成一种可透视胎底，器物表面具有自然亮丽且明暗变化之视觉效果的珐琅艺术作品。这种技术最早出现于13世纪的意大利中部城市锡耶纳（Siena）[1]，此后逐步向世界各地传播扩散。大约在16世纪传播至印度次大陆、西亚和中亚的伊斯兰地区[2]。在中国这种珐琅一直没有引起关注，直到18世纪才有在地的制作实践，是各类珐琅中最晚传播到中国的品种。

中国的透明珐琅似乎从传入的时候起就有两条并行的技术路径和演变形态，即用于局部装饰和用于主体装饰，也就是文物研究界通常所说的软透明珐琅和硬透明珐琅。软透明珐琅基本是施用于金、银等贵重金属或铜累丝的局部装饰上，其制作地分布广泛，北京、江浙、广东等地区都有制作，技术一直延续至今，多以“烧蓝”名之。硬透明珐琅的釉料透明度更高，色彩更为艳丽，是以透明釉料为主要创作对象的装饰艺术，主要用于制作各种器物。硬透明珐琅在胎体上直接铺排大面积的釉料，烧制过程中由于釉料和胎体在温度变化过程中伸缩比率不一致，很容易出现变形而导致残次品。故硬透明珐琅制作难度高，技术复杂，制作不易，在清代只有广东可以制作，这也是中华人民共和国成立后文物界一度只将这种硬透明珐琅称作“广珐琅”的原因。本文所探讨的广东透明珐琅即这种硬透明珐琅。

就笔者目前掌握的资料，清代广东透明珐琅作品存世量很少，即使是在藏品极为丰富的故宫博物院和台北“故宫博物院”，其庋藏数量也相当有限。而国内其他博物馆和海外博物馆的收藏则更为零散稀少，数量多以个位数计。

故宫博物院是目前所知收藏广东透明珐琅器物最多的博物馆，其来源基本上是清宫旧藏的遗存，总数量在200余件。主要由三个部分组成：

一是珐琅类器物中被称为“广珐琅”的部分，共76件。其中除3件把镜实为画珐琅，1件珐琅鼻烟盒为欧洲制作外，可以确定为广东透明珐琅作品72件。包括蓝珐琅贴金红绿色花卉璎珞纹五供1套5件（朝冠耳三足炉1件、烛台2件、花觚2件）〔图1〕、蓝珐琅葫芦式瓶1对、蓝珐琅贴金折枝花卉八宝纹九子圆盒1对〔图2〕、蓝珐琅贴金八宝五福捧寿纹九子攒盘1对〔图3〕、蓝珐琅贴金喜字八宝及暗八仙纹方胜式瓶1对〔图4〕、蓝珐琅贴金八宝及暗八仙纹面盆1对〔图5〕、蓝珐琅贴金喜字八宝纹面盆1件〔图6〕、蓝珐琅贴金喜字扳指1盒10件〔图7〕、绿珐琅贴金喜字扳指1盒10件〔图8〕、蓝珐琅嵌骨质博古图把镜1件〔图9〕、蓝珐琅斜方格十字暗花纹带扣15套〔图10〕（每套含带扣1件、带环2件）、蓝珐琅暗花吉庆平安纹带扣13套〔图11〕（每套含带扣1件、带环2件）、蓝珐琅贴金蝙蝠葫芦纹攒盒1件、蓝珐琅贴金八宝纹攒盒1件、各式银胎錾花珐琅小水丞1套5件（绿珐琅2件、蓝珐琅3件）。这些广东透明珐琅器物多为陈设品和实用器，并成对制作。

1 Isa Belli Barsali, European Enamels, pp90-97, Paul Hamlyn, London, 1966.

2 许晓东：《再论六世班禅进献乾隆帝七十寿礼之产地》，《宫廷与异域：17、18 世纪的中外物质文化交流》，厦门大学出版社，2017 年，第 130 — 136 页。亦可参见赖依缦：《清代藏传佛教高僧大德入贡法器考》，《故宫学术季刊》（台北）第三四卷第三期 2017 年。



图1 蓝珐琅贴金红绿色花卉璎珞纹五供
朝冠耳三足炉，口径10厘米，底径8厘米，高27.5厘米
烛台，口径5厘米，底径8.5厘米，高25厘米
花觚，口径12.3厘米，底径7.3厘米，高21.3厘米
故宫博物院藏



图2 蓝珐琅贴金折枝花卉八宝纹九子圆盒
口径34.5厘米，高15.5厘米
故宫博物院藏

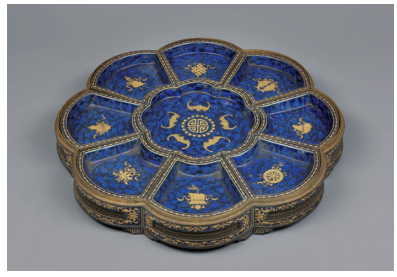


图3 蓝珐琅贴金八宝五福捧寿纹九子攒盘
口径36厘米，高10.7厘米
故宫博物院藏



图4 蓝珐琅贴金喜字八宝及暗八仙纹方胜式瓶
宽20厘米，厚10厘米，高36.5厘米
故宫博物院藏



图5 蓝珐琅贴金八宝及暗八仙纹面盆
口径47.3厘米，底径20.3厘米，高13厘米
故宫博物院藏



图6 蓝珐琅贴金喜字八宝纹面盆
口径40厘米，底径22.2厘米，高10厘米
故宫博物院藏



图7　蓝珐琅贴金喜字扳指1盒
每件上口径2.8厘米，下口径3厘米，高2.5厘米
故宫博物院藏

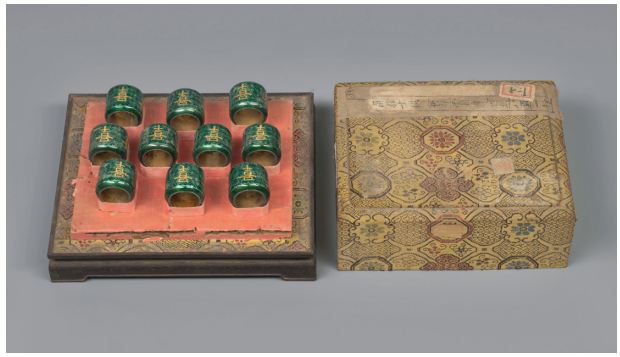


图8　绿珐琅贴金喜字扳指1盒
每件上口径2.8厘米，下口径3厘米，高2.5厘米
故宫博物院藏



图9　蓝珐琅嵌骨质博古图把镜
长25厘米，宽11.5厘米
故宫博物院藏



图10　蓝珐琅斜方格十字暗花纹带扣
带扣长10.2厘米，宽3.5厘米　带环长6.5厘米，宽3.5厘米
故宫博物院藏

其中占比最大的扳指、带钩都是成批成盒地制作，进入宫廷后则存放在“赏用库”内，说明这些透明珐琅小器物有些是宫廷准备用来赏赐的。

二是生活用具类物品中的鞘刀、把镜、粉盒等，共约90件。这类作品多是成批量制作，同类作品间体量、胎质、形制、纹饰、技法基本相同。其中鞘刀14件，钢制刀身，染绿色象牙把，铜镀金鞘口、鞘首、带环，鞘身为铜胎施蓝色透明珐琅，珐琅底层为暗花方格十字纹，上层为贴金八宝纹，侧面贴金连续花叶纹装饰带〔图12〕。把镜70余面，椭圆形镜面，镜框和镜背都是画珐琅装饰，只有镜把部分为铜胎蓝色透明珐琅，铜胎錾刻水波纹，蓝色透明珐琅表面贴金或描金花卉纹，贴金或描金装饰稍欠细腻〔图13〕。粉盒4件，长方形或椭圆形，以镀金铜条为框，各面均镶嵌蓝色透明珐琅。盒盖圈口平分为左右两个部分，镶嵌珍珠和红色料石，中间用合页连接，均可开合。较为特别的是，粉盒侧面和盒盖部分透明珐琅上面的番莲花纹不再用贴金方法装饰，而是以彩色画珐琅



图11　蓝珐琅暗花吉庆平安纹带扣
带扣长7.1厘米，宽5厘米　带环长7厘米，宽6厘米
故宫博物院藏



图12　蓝珐琅贴金八宝纹鞘染牙柄鞘刀
宽2厘米，长30厘米
故宫博物院藏



图13　铜胎画珐琅背蓝色透明珐琅把镜
长38.2厘米，宽12.5厘米
故宫博物院藏



图14　铜镀金广珐琅跑人转花自开门钟
宽33厘米，厚33厘米，高83厘米
故宫博物院藏



图15　铜镀金广珐琅倒球水法钟
宽40厘米，厚36厘米，高99厘米
故宫博物院藏

替代。从现状来看，其中的把镜有的是单个放在锦匣里，再5个一组置于木匣之中，显然是同时制作。有的上面还拴有使用后再次回缴的黄条，可知在宫廷中亦作为赏赐或配给后宫人等使用。以此推断，数量较多的鞘刀亦可能存在同样的情况。

三是钟表类器物中的广珐琅钟，50余件。这是广东透明珐琅中最引人注目的部分。透明珐琅是清代广钟中最具代表性和标志性的装饰手法。广钟上的透明珐琅一般是根据钟表的造型，将钟表外壳面分解成不同的部分，每个部分单独烧制透明珐琅器物或珐琅片，然后再组合、拼接和镶嵌到各个部位。一件外壳嵌满透明珐琅的广钟，有的要烧配几十个大小不同、形态各异的构件和珐琅片，呈现出广东透明珐琅最为丰富的样态。广钟上的透明珐琅装饰除了体量较大的平面珐琅片以外，还有曲面形的珐琅片、葫芦形的器物、圆筒形的立柱等，可以拼接出造型各异体量庞大的作品，可视为广东透明珐琅最高水平的标准器〔图14、图15〕。

台北“故宫博物院”收藏的广东透明珐琅器物总数在35件左右。其中最引人注目的是一组28件的金胎内填透明珐琅作品，包括一件为“康熙御制”款浮雕珐琅金碗和27件“乾隆年制”款的金胎浮雕珐琅五供、碗、盖碗、钟和提篮[1]。此外，在其官网上还可以看到7件银胎内填珐琅器，包括一对银胎蓝色内填珐琅长颈瓶，一

1　前揭王竹平：《康熙款与乾隆款浮雕珐琅金碗的制作及其关联性》。

对银胎绿色内填珐琅长颈瓶，一套3件银胎蓝绿色珐琅贴金花炉、瓶、盒[1]。

中国国内的一些博物馆也有零星的广东透明珐琅收藏。如在中国国家博物馆展陈的广东透明珐琅作品有“广造烧蓝桃式挂表”和“烧蓝缠枝莲铜面盆”，其名虽曰烧蓝，但从胎体、釉质、技术、装饰手法看，实则是成熟时期典型的广东透明珐琅作品。广州博物馆收藏有10余件广东透明珐琅作品，包括“铜镀金嵌珐琅卷帘转人钟”“铜镀金嵌珐琅葫芦式转人转花钟”“铜镀金珐琅瓶式变字转花开花钟”“铜镀金嵌珐琅花瓶式钟”等嵌有广东透明珐琅的广钟，以及“铜錾胎透明珐琅鎏金鼎”“铜胎透明珐琅八宝勾莲纹面盆”[2]等生活用具。广东省博物馆收藏的“铜镀金嵌珐琅葫芦式转花转水法钟”和“铜胎鎏金透明珐琅花篮座钟”[3]，其上装饰的也都是广东透明珐琅。南京博物院收藏的“铜镀金嵌珐琅人敲时乐钟”[4]也镶嵌的是广东透明珐琅。沈阳故宫博物院收藏的“画珐琅画洋人长圆把镜”“透明珐琅把镜”柄部都为广东透明珐琅装饰。上述国内博物馆的广东透明珐琅收藏以广钟和生活用具居多，无论是时代、品类，还是纹饰、技法都和故宫博物院所藏的广东透明珐琅作品颇为相似，基本上是由清宫广东透明珐琅收藏释放出去的。

国外博物馆和机构等也有零星的广东透明珐琅收藏。在英国皇室收藏中有一对18世纪20年代至40年代，广州生产的蓝色地透明珐琅和画珐琅相结合的大瓶，高50多厘米，是广东向欧洲出口的外销产品[5]。英国维多利亚和阿尔伯特博物馆（The V&A Museum）收藏有3件广东透明珐琅作品。包括一件蓝色透明珐琅贴金银花卉纹面盆，直径49.53厘米，高11.43厘米，外底有描金“广东天源”款[6]。另有两件造型、大小、技法相同的贴金银花透明珐琅和画珐琅相结合的盖盒，其中一件为蓝色地透明珐琅，另一件为绿色地透明珐琅[7]。美国大都会艺术博物馆网站上公布有2件19世纪的广东透明珐琅作品，分别为透明珐琅贴银花画珐琅花篮和透明珐琅贴金银花盖罐[8]。越南顺化皇家古物博物馆陈列的明命帝（Minh Mang）阮福皎（Nguy n Phúc Ki u，1791—1841）收藏的1件购自荷兰的蓝色地透明珐琅和画珐琅结合的高足盖碗，也是具有一定代表性的广东透明珐琅作品。香港中文大学文物馆亦收藏有个人捐赠的广东透明珐琅作品，如蓝色地透明珐琅和画珐琅结合的开光庭院人物透明珐琅瓶1对、透明珐琅花卉纹方座杯1件等。

广东透明珐琅在一些私人收藏家尤其是香港藏家中亦有收藏。香港中文大学“总相宜：清代广州金属胎画珐琅特展”中的透明珐琅展品就多来自这些私人收藏。如承训堂收藏的透明珐琅嵌宝石带扣1对、透明珐琅杯盘1套。世德堂收藏的透明珐琅冰梅纹罐。其乐轩收藏的透明珐琅绿地贴金花盖碗、透明珐琅蓝地贴金花盏托、透明珐琅绿地贴金盘、铜胎透明珐琅蓝地贴金银花小罐、透明珐琅蓝地贴金银花卉盘、透明珐琅表盘画珐琅钟。另有私人收藏的透明珐琅绿地贴金银花卉盏托、透明珐琅画珐琅高足盖碗及杯1对、绿地透明珐琅画

1 https://digitalarchive.npm.gov.tw/ITWaterFall. 检索日期：2021 年 12 月 18 日。

2 广东省博物馆编：《臻于至美：广珐琅特展》，岭南美术出版社，2020 年，第 14、43 页。

3 广东省博物馆编：《臻于至美：广珐琅特展》，岭南美术出版社，2020 年，第 16、44 页。

4 南京博物院编：《精准与华美：南京博物院藏钟表精品》，凤凰出版社，2013 年，第 158 — 161 页。

5 John Ayers, Chinese and Japanese Works of Art in The Collection of The Majesty the Queen, Volume 3, p961. Royal Collection Trust, 2016.

6 https://collections.vam.ac.uk/item/O497209/basin-unknown/. 检索日期：2021 年 12 月 18 日。

7 https://collections.vam.ac.uk/item/O495397/box-unknown/；https://collections.vam.ac.uk/item/O493884/lidded-box-unknown/. 检索日期：2021 年 12 月 18 日。

8 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40806；https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40779. 检索日期：2022 年 3 月 10 日。

珐琅盘、蓝地透明珐琅贴金银花卉画珐琅庭院人物瓶、浅绿地透明珐琅贴金银花卉画珐琅庭院人物瓶1对。

此外，在一些拍卖公司或古董商店网站上也偶有广东透明珐琅作品出现。如荷兰Oriental Art Auctions公司拍卖过一件菱花形绿地透明珐琅贴金银花画珐琅庭院人物盘[1]。英国伦敦Timothy Langston古董店收藏1对蓝地透明珐琅贴金银花画珐琅庭院人物瓶，高39厘米，被定为1840年左右生产[2]；伦敦Lots Road Auctions公司2019年9月22日拍卖一件直径达41.5厘米的蓝地透明珐琅贴金银花画珐琅风景人物盆[3]；美国马里兰的Capitoline Auction Gallery于2017年4月15日拍卖一件30厘米高蓝地透明珐琅贴金银花画珐琅庭院人物花觚[4]；等等。

以上是笔者收集到的世界各地博物馆、机构和私人收藏的广东透明珐琅作品的情况，共280余件。这虽然不是现存广东透明珐琅作品的全部，但应该囊括了其中最主要的部分。这些实物有其自身发展演变的内在逻辑脉络，是我们讨论广东透明珐琅纵向历史的基础。同时，透过故宫博物院和台北"故宫博物院"以及中国国内有关博物馆的藏品，可以建立起广东透明珐琅与宫廷和国内市场的关系脉络。同样，通过国外博物馆、机构和私人的收藏，可以考察广东透明珐琅与世界不同市场之间的关联。下面的讨论将以这些现存实物为基础，结合相关档案和文献记载展开。

三 清代广东透明珐琅器物分组及讨论

本部分旨在前述实物资料调查收集的基础上，将现存的广东透明珐琅实物按照胎体、装饰、技法等要素进行分类、比较，以类型学的方法将其分为不同组别，归纳分析出各个组别器物的共同特征，进而总结出广东透明珐琅可能的历史演进及其面貌变化。每一组内不同作品的具体制作细节或存在差异，但在整体风格、样式和技术方法上又具有明显的共性，可以视为同一时期具有相同风格样式的作品。

在梳理现存广东透明珐琅实物过程中，笔者首先关注的是作为透明珐琅制作基础的胎体，有金胎、银胎和铜胎之别，而且这三种胎体似乎有一个逐步递进的过程，可以作为区别广东透明珐琅的第一层级要素。其次是在同一种胎体上，透明珐琅的技术和装饰又有明显的阶段性演变，可以作为区别广东透明珐琅的第二层级要素。根据这两个层级要素的变化演进关系可以将现存广东透明珐琅实物分为四组，分别讨论如下：

第一组器物：现藏于台北"故宫博物院"的28件金胎浮雕透明珐琅作品

这组器物包括一件"康熙御制"款金胎浮雕透明珐琅碗（故珐270）〔图16、图17〕，以及27件与此康熙款金碗做法、纹饰相同的"乾隆年制"款金胎浮雕透明珐琅作品。其中"乾隆年制"款作品包括碗2对（故珐117-118、故珐253-254）〔图18、图19〕、盖碗6对（故珐122-126、故珐280-281、故珐286-290）〔图20、图21〕、提篮2对（故珐130-131、故珐545-546）〔图22、图23〕、金盅1对（故珐120-121）〔图24、图25〕和1组五供（故珐975-979）。本组这些作品胎体都是金胎。具体做法是在金胎外侧先浅雕花卉和卷叶纹，再在其四周刻

1 https://www.orientalartauctions.com/object/artchin05864-a-chinese-canton-enamel-dish. 检索日期：2021 年 12 月 18 日。

2 https://www.timothylangston.com/shop/objects/ceramics/a-pair-of-19th-century-canton-enamel-vases/. 检索日期：2021 年 12 月 18 日。

3 https://www.lotsroad.com/lot-details/66634/canton-enamel-18th19th-century. 检索日期：2021 年 12 月 18 日。

4 https://www.artfoxlive.com/product/575155.html#prettyPhoto. 检索日期：2021 年 12 月 18 日。



图16 “康熙御制”款金胎浮雕透明珐琅碗（故珐000270）
口径11.8厘米，高4.8厘米
台北“故宫博物院”藏



图17 “康熙御制”款金胎浮雕透明珐琅碗底部款识



图18 “乾隆年制”款金胎浮雕透明珐琅碗（故珐000253）
口径11.6厘米，足径6.1厘米，高5.3厘米
台北“故宫博物院”藏



图19 “乾隆年制”款金胎浮雕透明珐琅碗底部款识



图20 “乾隆年制”款金胎浮雕透明珐琅盖碗（故珐000287）
口径10.9厘米，高9厘米
台北“故宫博物院”藏

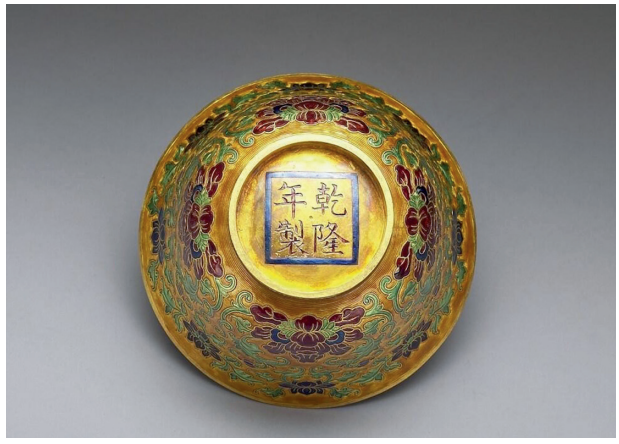


图21 “乾隆年制”款金胎浮雕透明珐琅盖碗款识



图22 “乾隆年制”款金胎浮雕透明珐琅提篮（故珐000130）
口径长14.6厘米，宽13.4厘米，高11.8厘米
台北“故宫博物院”藏



图23 “乾隆年制”款金胎浮雕透明珐琅提篮款识



图24 “乾隆年制”款金胎浮雕透明珐琅盅（故珐000120）
口径9.5厘米，足径5厘米，高6厘米
台北“故宫博物院”藏



图25 “乾隆年制”款金胎浮雕透明珐琅盅款识

弦纹以为地。弦纹地以透明珐琅覆盖，花叶纹饰的花瓣用红、蓝、紫色透明珐琅料填充，花叶用绿色透明珐琅料填充，花叶边缘和叶脉不填珐琅。透过透明珐琅可见胎地的雕刻纹饰，胎体金色与彩色珐琅相互映衬，绚烂华丽，光彩夺目。这些浮雕透明珐琅作品从纹样特征以及做法观察，具有相当的一致性，应是一起批量制作的。

目前对这批器物最为详尽的研究，当数台北“故宫博物院”王竹平的《康熙款与乾隆款浮雕珐琅金碗的制作及其关联性》一文。在此文中，王竹平根据清室善后委员会《故宫物品点查报告》所编的千字文号，回推这些金胎浮雕透明珐琅器的原存地点，除了余字号的金胎五供存放在毓庆宫，其余的5件金碗、12件金盖碗、4件金提篮和2件金钟皆为列字号，都收存于乾清宫端凝殿库房的宫廷珐琅专藏中，并配有乾隆朝特制的楠木匣，典藏意图明显，是清廷自制域外风格工艺品的重要组成部分。

王竹平的研究有以下几点值得关注：一是透过康熙款浮雕透明珐琅金碗所用金胎上4组法国巴黎金匠行



图26 “康熙御制”款金胎画珐琅碗（故珐000269）
口径12厘米，足径6.3厘米，高4.6厘米
台北“故宫博物院”藏



图27 “康熙御制”款金胎画珐琅碗款识

会的戳记，尤其是课税标章和纯度标章，明确其所用金胎制作于公元1777年的巴黎，从而推知该碗施釉连同落款的完成时间应不早于乾隆四十二年（1777），排除了该件康熙款浮雕透明珐琅金碗为康熙朝制品的可能性，其“康熙御制”款当是乾隆时期档案所载“加前朝款”的例证。二是通过这组金器外表胎地处理方式、釉色现存状况、化学成分检测等的对比将康熙款浮雕透明珐琅金碗与乾隆款浮雕透明珐琅金器做出了明确区分，并结合前述巴黎金匠行会戳记，得出康熙款浮雕透明珐琅金碗主体为法国巴黎制作，碗底白珐琅料和落款为中国工匠后加，而乾隆款的浮雕透明珐琅器物皆为中国制作的推论。三是通过清宫相关档案和实物的梳理，厘清了此组金胎浮雕透明珐琅器制作的背景和大体脉络。根据造办处活计档记载，乾隆四十年（1775）十一月乾隆帝指令太监胡世杰，将包括金胎西洋珐琅碗在内的10件康熙款和雍正款的画珐琅器，交给粤海关监督德魁照样各成做1件，并指示“不要广珐琅，务要洋珐琅，亦要细致烧乾隆年制款”[1]。两年以后的乾隆四十二年（1777）十一月，粤海关将新做成的10件乾隆年制款珐琅器呈交，原来做样的10件珐琅器也一并交回。乾隆帝御览后，指示将原做样的10件珐琅器交回乾清宫原处，而对新做的珐琅器则配匣盛装，同时特别指示“新到珐琅器十件内金胎珐琅碗一件，交图明阿代去，照样烧造一件，俱配盖，成一对”[2]。根据档案信息，王竹平从台北“故宫博物院”的珐琅器收藏中核查出，那件乾隆四十年做样的康熙款金胎西洋珐琅碗即现藏康熙御制款金胎画珐琅碗（故珐269）〔图26、图27〕，而依照此碗由粤海关新制作的1对乾隆年制款金胎珐琅盖碗之一即现藏乾隆年制款画珐琅盖碗（故珐101）〔图28、图29〕。虽然两条档案中提到的珐琅器都是画珐琅，但通过器形和花卉纹样的对比，可知此组金胎浮雕透明珐琅作品中碗的原型正是那件康熙御制款金胎画珐琅碗（故珐269），盖碗、盅等的原型即乾隆年制款画珐琅盖碗（故珐101），而所有这些作品的共同原型则是康熙御制款金胎画珐琅碗（故珐269）。“也就是说院藏康熙御制款金胎画珐琅碗，可谓是乾隆朝金胎

1 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编：《清宫内务府造办处档案总汇》（以下引述该档案简称《总汇》）第 38 册，乾隆四十年十一月“行文”，人民出版社，2005 年，第 664 页。

2 《总汇》第 40 册，第 470 页，乾隆四十二年十一月“记事录”。



图28　“乾隆年制”款画珐琅盖碗（故珐000101）
口径12.09厘米，足径6.38厘米，高8.8厘米
台北“故宫博物院”藏



图29　“乾隆年制”款画珐琅盖碗款识



图30　乾隆款铜胎画珐琅菊纹壶（故116545）
口径6厘米，底径6厘米，高9.6厘米
故宫博物院藏



图31　乾隆款铜胎画珐琅菊纹壶款识

浮雕珐琅系列最原始的创意源头。”[1] 四是乾隆时期制作于法国的那件康熙款浮雕透明珐琅金碗（故珐270）是具有重要意义的作品，它很可能是清宫所有金胎浮雕内填珐琅器的创意源头。“浮雕珐琅技术在康熙时期尚未自西洋传入，很可能是迟至乾隆朝才借由这件法国制造的康熙款浮雕珐琅金碗在清宫获得认识并随之应用与开发出同样花色的27件乾隆款金胎浮雕珐琅系列作品，特立于其他清宫内填珐琅器。”并谨慎地推定该碗的制作年代很有可能在乾隆四十二年（1777）到四十八年（1783）之间[2]。

王嘉在故宫博物院收藏的一件乾隆款铜胎画珐琅菊纹壶底部发现了法国著名珐琅画师Joseph Coteau（1740－1801）的签名〔图30、图31〕，证实清宫确实存在发样向欧洲定制珐琅的情况，乾隆帝“不要广珐

1　前揭王竹平：《康熙款与乾隆款浮雕珐琅金碗的制作及其关联性》。
2　前揭王竹平：《康熙款与乾隆款浮雕珐琅金碗的制作及其关联性》。

琅，务要洋珐琅”的要求得到了切实贯彻。以此为线索，辨识出和此壶一起在法国制作的其他器物[1]。此成果与王竹平的研究相互呼应。最近王嚞等又通过科技方法对该壶进行检测，发现该壶胎体上同样有巴黎金匠行会的打印戳记，确认此壶金胎的制作时间是1783年，也就是乾隆四十八年。并在此基础上重新修正这批法国制珐琅器到达清宫的时间可能为乾隆四十九年（1784），其在宫廷内的原始收藏地点是宁寿宫[2]。

王竹平和王嚞的研究虽各有侧重，但都明确了中国和欧洲之间，尤其是中国和法国之间在珐琅制作上存在的交流和互动，而这些交流和互动似乎与广东的透明珐琅技术引入有直接关系。这里在二人研究的基础上，对广东透明珐琅出现与此组器物的相关问题再做进一步的探讨。

自乾隆四十年起，乾隆帝传旨粤海关仿制10件前朝画珐琅，至乾隆四十九年粤海关先后共呈进了两批，每批的种类、数量都一样。其中乾隆四十二年制作完成的归于乾清宫收藏，乾隆四十九年完成的纳入宁寿宫收藏。通过档案和两岸故宫现存实物的核对比较，表明两批复刻作品的制作者均能够很好地领会乾隆帝的意图，按原样复刻而没有走样。但在那件金胎珐琅碗上却出了问题。

乾隆四十二年的档案显示，第一次由粤海关仿制后金胎珐琅碗变成了金胎珐琅盖碗，并且做了1对，根据对应实物可知这对盖碗是画珐琅作品[3]。此批成品完成后，所有新作10件及做样10件珐琅器也都回到了乾清宫。这是没有什么疑义的。

第二批依此制作的珐琅器，活计档是这样记载的：乾隆四十九年（1784）十一月“十二日员外郎五德、库掌大达色、催长金江、舒兴将粤海关监督穆腾额送到西洋珐琅钵盂一件、西洋珐琅杯盘一分、西洋珐琅花篮一件、西洋珐琅卤铫一件、西洋画珐琅仿成窑花样盖罐一对、西洋画珐琅包袱式盖罐一件、西洋画珐琅壶一件、西洋珐琅碗一件、做样珐琅碗一件，持进交太监鄂鲁里呈览，奉旨：将做样珐琅碗一件，仍交粤海关监督穆腾额照样烧造珐琅碗一对，务要照做样珐琅碗花纹颜色一样烧造。其钵盂、杯盘、花篮等俱交宁寿宫。钦此。于五十年四月二十六日粤海关送到珐琅碗一对，做样珐琅碗一件，呈进交宁寿宫，做样碗交乾清宫讫”[4]。其中的1件就是王嚞发现有“Coteau”签名款的乾隆款铜胎画珐琅菊纹壶，而且所有10件器物在档案中都标明是西洋珐琅，据此推断这批珐琅器都是由法国巴黎工匠依样制作的。王嚞和杨勇都尝试从两岸故宫的藏品中找到与其对应的实物。二人核定的实物中有9件重合，都是画珐琅作品，所不同的还是在西洋珐琅碗上。王嚞将此批中的西洋珐琅碗确定为台北“故宫博物院”的那件康熙款浮雕透明珐琅金碗（故珐270），而杨勇没有确认其所对应的实物[5]。这里值得注意的是档案中有这样一个细节，即此批珐琅器运回宫廷时，同时随有1件做样珐琅碗，乾隆帝在御览这些新做珐琅器时指示“将做样珐琅碗一件，仍交粤海关监督穆腾额照样烧造珐琅碗一对，务要照做样珐琅碗花纹颜色一样烧造”。粤海关依样做好的1对珐琅碗和这件做样碗于乾隆五十年四月二十六日送到宫中，新做的1对珐琅碗交宁寿宫，做样珐琅碗交回乾清宫。也就是说，其间

1 王嚞：《西洋制作乾隆款画珐琅器物考》，《故宫博物院院刊》2020 年第 7 期。

2 王嚞最新的研究，参见王嚞、刘瀚文、翟毅：《西洋制作乾隆款画珐琅器物考补证》，发表于 2021 年 10 月 27—29 日由法国国家科研中心和故宫博物院联合举办的“清代珐琅与欧洲的交流互动：中法联合实验室国际研究合作项目（2017—2021）结项国际研讨会”。蒙其允许先行在此引用，特此致谢。

3 前揭王竹平：《康熙款与乾隆款浮雕珐琅金碗的制作及其关联性》。

4 《总汇》第 47 册，第 638 页，乾隆四十九年十一月“行文”。

5 杨勇：《养心殿体顺堂铜胎珐琅器的初步分析——兼谈一组西洋造珐琅器》，《故宫博物院院刊》2022 年第 9 期。

有1只原收存于乾清宫的珐琅碗被送到粤海关，又经过粤海关将其送往法国巴黎做样。巴黎活计完成后，这件做样珐琅碗又随新制的珐琅一起送回宫中，然后又再次被送到粤海关做样。在此过程中，依照此件珐琅碗至少制作了3只基本一样的仿制品，一件为法国巴黎制作，两件为广东粤海关制作。前已述及，乾隆四十年发出所有做样的10件珐琅器均已经随着粤海关的第一批复刻品送回乾清宫，那么这件做样的碗是什么时候因何送到粤海关并到达法国的呢？为什么送到法国的只有这一件实物样？这只样碗究竟是画珐琅碗还是浮雕内填透明珐琅碗？由于档案的缺失，我们现在还无法获得确实的答案，只能在现有材料基础上做一些推测。

可能的情形是，乾隆四十年乾隆帝指令将10件前朝珐琅器送往粤海关照样制作1套，要求“不要广珐琅，务要洋珐琅”。按照乾隆的要求，粤海关一面按照实物在广州当地募工制作。同时将这10件器物画样，委托法国商人带往欧洲，让法国工匠另做1套。因此才出现乾隆四十二年和乾隆四十九年有2套相同器物进呈宫廷的结果。如同十年前制作《平定准噶尔回部战图》[1]一样，法国方面对此项活计高度重视，募聘巴黎著名珐琅工匠Joseph Coteau等参加制作。出于谨慎，法国方面在1777年也就是乾隆四十二年按照接到的图样先试制了1件金胎珐琅碗运回中国，希望获得中国方面更具体的意见，以使整个工程获得双方满意的结果。但不知什么原因，也可能是对图样的理解有偏差，法国工匠将原本是画珐琅的金碗变成了錾刻内填透明珐琅的做法。这件錾胎透明珐琅金碗——也就是台北“故宫博物院”现藏的故珐270号的金胎透明珐琅碗——运回中国，进呈乾隆帝。因和当初做样的康熙画珐琅金碗完全不同，使乾隆帝感到西洋工匠并没有领会其意图，于是再次将原做样的画珐琅碗送到广州粤海关，转交巴黎，让法国工匠照原样制作画珐琅碗。直到乾隆四十九年（1784）法国工匠将此批珐琅器全部完成，这件做样珐琅碗才和新做10件画珐琅器一起回到中国宫廷。这样就可以理解都是法国巴黎制作，为什么1777年康熙款浮雕透明珐琅金碗和1784年Coteau款铜胎画珐琅菊纹壶的制作间隔了这么久，也可以理解原本已经回到乾清宫的做样珐琅碗为什么又出现在后来呈进的活计之中。但也有相应的问题，如果按照这样的推理，在清宫珐琅器收藏中就应该至少还有3件按照康熙御制款金胎画珐琅碗制作的画珐琅碗，且其中1件应该是法国巴黎制作。希望未来通过文物梳理和文献发掘，使此疑问得到解决。

再回到这组金胎浮雕内填透明珐琅器的制作。新到西洋制作的金胎浮雕内填透明珐琅碗应该引起了乾隆帝的兴趣，并引发了后续金胎浮雕内填珐琅器的系列制作。这批浮雕内填透明珐琅器的具体制作情况，迄今没有看到相关的档案记载。只有一则乾隆五十一年制作木匣的活计档似乎与此有关。乾隆五十一年（1786）十一月“初一日员外郎五德、大达色、库掌金江、催长舒兴、笔帖式福海来说太监厄勒里交：金胎珐琅盖碗十件（木座）、白瓷金花卤铫一件、白瓷金花有盖茶缸一件、白瓷金花碟二件，（俱宁寿宫）传旨：配匣四件盛装。钦此。于十一月初六日将金胎珐琅盖碗十件，配匣一件盛装，做得合牌插盖匣一件呈览，奉旨：照样准做。钦此。……于十一月十八日将金胎珐琅盖碗十件，配得楠木插盖匣一件盛装，随撤下红木

1 《平定准噶尔回部战图》是乾隆时期中法文化和工艺交流的重要事件，该战图于乾隆三十年（1765）发往法国雕刻铜板，其间雕刻好的铜板和每幅印刷的200件铜版画分批次运回中国，直到乾隆三十八年（1773）才结束。参见聂崇正：《清朝宫廷铜版画〈乾隆平定准部回部战图〉》，《故宫博物院院刊》1989年第4期。

座十件，呈览，奉旨：金盖碗交宁寿宫，撤下木座做材料用。钦此。于本日交讫”[1]。根据王竹平对台北“故宫”相关藏品保存盒匣情况的梳理，以及杨勇对宁寿宫所藏金胎珐琅器变迁的研究，参考《故宫物品点查报告》中的记录，可以推断档案中的10件金胎珐琅盖碗就是台北“故宫博物院”所藏的编号故珐122-126、故珐286-190的10件金胎浮雕内填透明珐琅盖碗。从现有档案推测，该系列制作在乾隆五十一年（1786）已经完成。这些作品最初都是放在宁寿宫，后来又有过调整，将这类金胎浮雕内填珐琅器统一归入乾清宫端凝殿的珐琅专藏中[2]，因此才会出现在台北“故宫博物院”收藏的金胎浮雕内填透明珐琅器都是列字号的现象。从现存实物观察，可知27件乾隆款金胎浮雕内填透明珐琅作品都是依据1777年法国巴黎制作的那件康熙款金胎浮雕内填透明珐琅碗制作的。据此，也可以将这组器物依据款识分为“康熙御制”和“乾隆年制”两个类型，“康熙御制”器物只有1件，制作于法国巴黎，为“乾隆年制”器物制作的原始样本。



图 32　乾隆年制款浮雕珐琅金提篮（故珐 000545–000546）原装木盒上款铭
图片选自施静菲、王崇齐《乾隆朝粤海关成做之“广珐琅”》，载《台湾大学美术史研究集刊》第35期，页178。

另一个关键问题是，当时的宫廷是如何认定这些浮雕内填透明珐琅器产地的呢？是广东粤海关，还是北京造办处？台北“故宫博物院”现存这组器物的包装提供了相关信息。在其收藏的1对乾隆年制款浮雕珐琅金提篮（故珐545-546）的原装木盒上有“乾隆年制金胎广珐琅花篮一对”的楷字款铭[3]〔图32〕，可以很明确地知道当时宫廷认定此类金胎浮雕内填透明珐琅为广东制作，是广珐琅的一个类别。据此我们可以将技法和风格与此一致的台北“故宫博物院”藏27件乾隆款金胎浮雕透明珐琅作品全部认定为由粤海关制作的广东透明珐琅。

至此，我们可以获得这组金胎浮雕透明珐琅器的相关信息：从乾隆四十年开始的复制前朝画珐琅作品过程中，因偶然的因素，其中金胎画珐琅碗由法国工匠将原本是制作画珐琅的要求改为用浮雕内填透明珐琅制作，并引发了后续一系列此类珐琅的制作。这些作品都是在金胎上錾刻出花纹，花纹四周刻弦纹为地，不同部分填充不同颜色的透明珐琅，形成可以透视胎地、色彩艳丽的新珐琅品种。这些珐琅都是为宫廷特制，制作时间在乾隆四十二年至五十一年之间，是现在可以见到最早的广东透明珐琅作品。

第二组器物：收藏于故宫博物院和台北“故宫博物院”的银胎浮雕透明珐琅作品

此类器物是先在银制胎体上錾刻出花纹，再填烧透明珐琅，在种类上属于錾胎内填珐琅。根据笔者的调查，这类银胎浮雕内填透明珐琅器物应该是一种技术试验型产品，制作量不多，迄今为止只在故宫博物

1　《总汇》第 49 册，第 320 — 321 页，乾隆五十一年十一月“广木作”。此条档案由故宫古器物部杨勇研究馆员告知，并提示可能和广东透明珐琅制作有关，特此致谢。

2　前揭杨勇：《养心殿体顺堂铜胎珐琅器的初步分析：兼谈一组西洋造珐琅器》。

3　施静菲、王崇齐：《乾隆朝粤海关成做之“广珐琅”》，《“国立”台湾大学美术史研究集刊》第 35 期，2013 年 9 月，第 120、178 页。



图33　广珐琅暗花菊瓣式水丞
口径3.5厘米，底径3.8厘米，高3.5厘米
故宫博物院藏



图34　广珐琅暗花海棠式水丞
口径4.2厘米，底径3.5厘米，高3.5厘米
故宫博物院藏



图35　广珐琅暗花圆水丞
口径4厘米，底径3.6厘米，高3厘米
故宫博物院藏



图36　广珐琅蕉纹圆水丞
口径3.4厘米，底径3.7厘米，高3.5厘米
故宫博物院藏



图37　广珐琅暗桃蝠纹方水丞
口径3厘米见方，底径5厘米见方，高3.5厘米
故宫博物院藏



图38　广珐琅水丞之原包装盒



图39　银胎蓝色内填珐琅长颈瓶1对（故珐000172–000173）
口径7厘米，腹径13.2厘米，底径89.1厘米，高19厘米
台北“故宫博物院”藏



图40　银胎绿色内填珐琅长颈瓶1对（故珐000639–000640）
高22.5厘米
台北“故宫博物院”藏

院和台北“故宫博物院”有极少的收藏，数量只有寥寥12件。其中故宫博物院收藏5件，为一套小水丞，包括广珐琅暗花菊瓣式水丞〔图33〕、广珐琅暗花海棠式水丞〔图34〕、广珐琅暗花圆水丞〔图35〕、广珐琅夔纹圆水丞〔图36〕、广珐琅暗桃蝠纹方水丞〔图37〕（故118399-118403）。5件水丞每件都配有如意头式铜鎏金匙，风格一致的雕花木座。同装于一四花瓣式紫檀木罩盖盒中，由于紫檀木盒盖顶部为玻璃，故盒内还配有一同样形状外糊锦缎的罩盖内匣，为宫廷原包装〔图38〕。台北“故宫博物院”藏7件，包括银胎蓝色内填珐琅长颈瓶1对（故珐172-173）〔图39〕、银胎绿色内填珐琅长颈瓶1对（故珐639-640）〔图40〕、银胎内填珐琅贴金炉瓶盒1套3件（故珐877-879）〔图41〕。其中蓝色内填珐琅长颈瓶1对各配雕花木座，现共装于一紫檀木立式拉道匣内，匣内卧囊根据器形和底座特别制作，敷贴黄绫，亦为宫廷原包装。从现存包装的状况看，如此之精细显然是为统一存放而精心设计制作的。



图41 银胎内填珐琅贴金炉瓶盒1套（故珐000877–000879）
炉腹径15.1厘米，高14.8厘米　瓶腹径7.2厘米，高12.6厘米　盒径7.4厘米，高4.8厘米
台北“故宫博物院”藏

通过对此12件银胎浮雕透明珐琅器物的胎体处理技法和釉面装饰特点的对比观察，可以将其再细分为两个类型：

第一种类型包括故宫博物院的5件小水丞和台北“故宫博物院”的4件长颈瓶。这些器物在许多方面显示出其共性。在胎体浮雕处理方面，皆是在胎上先雕刻出主纹饰，再在主纹饰四周刻画更为细密规律的线条为地。地纹线条的布局形态也很多样化，或呈放射状，或呈网格状。虽然整个器物的胎体都被纹饰所覆盖，基本不留空白，但纹饰主次分明，繁而不乱。其胎体上纹饰雕刻方式与前1组金胎器物是一样的。在纹饰内容方面，融入了宫廷常用的纹饰形态和寓意。如4件长颈瓶器身上的主纹饰中为番莲花纹，其器足、口沿、中部颈肩部分则装饰有蕉叶纹、云纹、如意纹、卷叶纹等。5件小水丞造型不一，纹饰也各不相同，器身主纹饰或为夔纹，或为花卉纹，或为寓意福寿的蝙蝠与寿桃相结合的图案等，口沿处则装饰蕉叶纹、夔纹、如意纹、凤纹等。在釉料施作方面，以蓝色和绿色两种透明釉料为主，在图案上直接填充透明珐琅料。每一件器物以一种颜色的透明珐琅为主，再在局部装饰部分填另外颜色的透明珐琅，不同色块之间形成鲜明对比。如台北“故宫博物院”的1对蓝色内填珐琅长颈瓶在腹部和颈部等主要部分填蓝色透明珐琅，器足、口沿和中部颈肩部分的蕉叶纹、卷叶纹、云纹等则填绿色和香色珐琅料作为局部装饰。而另1对绿色内填珐琅长颈瓶的腹部和颈部主要部分填绿色透明珐琅，器腹下部、口沿和中部颈肩部分的蕉叶纹、云纹等部分则填蓝色珐琅料。故宫博物院的小水丞中桃蝠纹方水丞通身全部覆盖绿色透明珐琅，其余4件或以蓝色珐琅为主局部辅以绿色珐琅，或以绿色珐琅为主局部辅以蓝色珐琅，而在凸起的纹饰边缘则不填珐琅釉。

通观这些器物，发现每件器物底胎上錾刻的纹饰和组合都不一样，似乎制作者在有意通过底纹的变化观察成品后的视觉效果。这些器物上所施釉料的透明度都很好，色彩鲜明，透过釉料清晰可见胎地上的雕刻纹饰，说明釉料的品质很好。但大部分器物上的珐琅似乎牢固度不够，脱落严重，也可以从另一个侧面说明这些器物的试验性质。

第二种类型为台北"故宫博物院"收藏的银胎内填珐琅贴金炉、瓶、盒一套。这3件器物与第一种类型器物相比，最明显的变化是在原来透明珐琅做法基础上多了贴金折枝花卉的装饰，可以看作在第一种类型珐琅基础上演化出的新风格。器物珐琅表面成组分布的贴金折枝花卉纹是其显著特征。基本做法是先在胎体上錾刻底纹，按照设计需要填充不同颜色的透明珐琅焙烧，然后将剪切好的金箔或金片花卉纹粘贴于透明珐琅表面，再罩透明珐琅釉焙烧。贴金花卉的花朵、树叶、枝条都是提前准备好，装饰时根据器物具体情况进行随机组合即可。由于有贴金花卉的固结作用，总的来看这类器物的透明珐琅保存状况都比较好。

比较这两类银胎透明珐琅器，可以很直观地感受到它们之间存在承继和发展的关系。有些元素很明显是直接承自第一种类型器物的，如底胎浮雕纹饰，香炉腹部之地纹与前述广珐琅夔纹水丞的地纹是相同的，都是方形网格状结构。而香炉之盖、腿以及瓶、盒的胎地所雕刻细密机镂纹与前述绿色内填珐琅长颈瓶颈肩部的一圈机镂纹是一样的。珐琅釉色彩也是以蓝、绿两色为主，填涂方式以蓝色作为主要色彩施于器物主要部分，绿色作为辅助色彩施于底足、口沿、颈肩等局部，这也与第一种类型器物的釉料施作方式相同。但两者也存在明显不同，一是第二种类型器物的底胎浮雕纹饰变得简单，往往只有一种，不再有主次纹饰之分。二是第二种类型器物在主体蓝色透明珐琅上面装饰贴金折枝花卉纹，使器物的整体观感发生质的改变，金碧辉煌，富丽异常。而这两点又恰恰为后面的第三组器物所继承。

第三组器物：各类装饰金银片花纹的铜胎透明珐琅作品

这组器物占已知透明珐琅器物的最大宗，是广东透明珐琅最成熟的作品。在铜胎之上施透明珐琅釉，在珐琅层之间或之上贴金银片装饰为其最基本的特征。这类珐琅绝大部分作品现收藏于故宫博物院，共200余件。广东省博物馆、广州博物馆、承德避暑山庄博物馆、沈阳故宫博物院、南京博物院等博物馆也有部分收藏，产品种类和形态与故宫所藏基本相同，都是原属于清宫收藏的一部分。另外在海外博物馆和私人收藏中也有零星收藏。这里主要以故宫博物院所藏具有代表性的典型器物为例加以说明。

和前两组器物相比，这组器物的类型显然更为丰富多样。有属于生活用具的各式攒盒、面盆、盖碗、盏托、把镜，属于宗教供器的五供，属于随身佩戴用品的扳指、带钩、鞘刀，属于陈设器的钟表，等等（见图1—图15）。其中最值得关注的是钟表上的广东透明珐琅，是广钟最具标志性的装饰。所有这些器物，在胎体材质、胎地处理、珐琅施作技法、金银片装饰等方面都具有高度的一致性。

在胎体材质方面，使用的材料都是红铜，按需要打造成各种器物造型或切割成各种形状的叶片以备使用。

在胎地处理方面，有两种方式。一种是胎地光素，不做雕刻处理，另一种是在胎地上雕刻成列的细密水波纹。采用哪种胎地处理方式，是根据所做器物的不同要求决定的，也与后面将要讲到的珐琅施作技法有很大关系。从现存实物看，绝大多数的面盆以及扳指、带钩、鞘刀等随身佩戴之小物件的胎地都是光素的，其他类器物的胎地则多雕刻水波纹。

在透明珐琅料颜色选择方面，作为主体大面积施用的只有蓝色和绿色2种，其他如红色、紫色、香色等则多作为花叶上局部点缀装饰使用。因此广东铜胎透明珐琅按颜色分基本上就只有蓝色和绿色2种〔图42〕。



图42　透明珐琅贴金八宝系袱纹瓶
口径6.9厘米，腹径12.9厘米，足径5.9厘米，高22.5厘米
故宫博物院藏

在透明珐琅施作技法方面，有透胎和不透胎之分。

透胎者，先在铜胎表面手工錾刻呈带状分布的一条条水波纹，直接在其上铺填蓝色或绿色的透明珐琅釉烧制，烧制完成后就成为透过釉面可以清晰显现底胎錾刻纹饰的单色透明珐琅。然后再在单色透明珐琅上面粘贴金银片，根据纹饰需要，在局部的金银片上点缀不同颜色透明珐琅釉，再次烧制。最后再通体罩烧一薄层无色透明釉。这种透胎透明珐琅由于胎地纹饰錾刻深浅不一，使透明珐琅釉料薄厚不同，随着观看角度或光线变化，珐琅表面会产生一种或深或浅或明或暗的绚丽效果〔图43〕。这种做法是铜胎透明珐琅最通行的做法，在故宫诸多盒、瓶、五供和广珐琅钟表上都是这种透胎透明珐琅。

不透胎者，先在光素胎体上直接烧制一层深色珐琅层，冷却后将银片按事先设计好的图案或固定搭配的网格状图案粘贴附着在其上面，然后整体铺设透明珐琅釉封烧。经过这样的处理，底胎被隐藏了起来，因此就不用再錾刻水波纹，只要光素即可。而那一层银片即起到与在錾刻胎地上直接罩透明珐琅釉焙烧相似的效果和作用。后面的制作程序基本一样，在上面粘贴金银片，填色，罩无色透明釉烧制。如前面所述，在故宫藏品中绝大多数的面盆以及扳指、带钩、鞘刀等随身佩戴之小物件多采用这种做法〔图44〕。在广珐琅钟表上，绝大部分



图43　铜镀金珐琅瓶式钟上的透胎珐琅（局部）
故宫博物院藏



图44　绿珐琅贴金喜字扳指
上口径2.8厘米，下口径3厘米，高2.5厘米
故宫博物院藏



图45　铜镀金嵌珐琅瓶式开花变字转花钟
宽30厘米，厚22厘米，高83厘米
故宫博物院藏

的绿色珐琅片也是用这种方法制作的。有的同一件器物上兼有这两种做法，如故宫博物院收藏的铜镀金嵌珐琅瓶式开花变字转花钟〔图45〕，其底座部分透明珐琅为透胎，而瓶身部分的透明珐琅是不透胎的。再如由香港其乐轩收藏的一件贴金银箔透明珐琅盖碗，其外部为绿色透胎透明珐琅，内里则是绿色不透胎透明珐琅。与之相配的碗托正面为绿色透胎透明珐琅，背面则是绿色不透胎透明珐琅，现亦为私人收藏〔图46、图47〕。

在金银片装饰方面，金银片装饰构成了此组铜胎透明珐琅的基本要素。在胎地、珐琅层之间以及珐琅表面装饰一层或多层金银片，形成细密纹样。制作时可以在不同珐琅层之间粘贴多层金银片，反复叠烧，从而形成一种极为繁复、纹饰层叠、精细华丽且具有立体感的风格，呈现出奢华气派的艺术效果。一般情况下在珐琅层之间粘贴的纹样饰片多为银片，金片则多粘贴于透明珐琅最上层，且为凸显金的本色，在金片上往往只罩一层薄薄的无色透明釉。因此在广东铜胎透明珐琅器物上，金色装饰显得十分突出，成为此组铜胎透明珐琅的一个显著特征〔图48〕。

通过以上说明，可以总结出此组铜胎透明珐琅的共同特征：铜胎。有透胎和不透胎两种基本做法。透胎者胎地錾刻水波纹，直接填透明珐琅釉。不透胎者不錾刻胎地，而是先罩一层深色珐琅层，再填透明珐琅。透明珐琅之间装饰细密的金银片花纹。珐琅颜色以蓝色和绿色为主。



图46　绿色透明珐琅碗托（正面）
长16厘米，宽10.5厘米，高2.3厘米
私人收藏



图47　绿色透明珐琅碗托（背面）

在文物界，这种铜胎透明珐琅一直被认为是广东生产的，但又拿不出直接而有说服力的证据。笔者在此次研究和实物调查过程中发现了相关线索，也许可以使这一问题得到初步的解决。英国V&A博物馆收藏有一件铜胎蓝色透明珐琅贴金银花盆〔图49〕，宽沿，深腹，体量巨大，直径达50厘米。典藏信息显示，该盆于1884年3月2日的佳士得陶瓷拍卖会上拍卖，由Whitehead先生购买并捐献给V&A博物馆。在该盆外底部，有金彩正方形双方框楷书“广东天源”四字款〔图50〕，可以确定该盆为广东的作坊生产。而此盆为典型的不透胎透明珐琅器物。通体施蓝色透明珐琅。盆内里底部中间和外圈、上部宽沿的里外圈口处分别用金花叶片组成四圈金色装饰带，各金花叶带之间贴银片和金片，上点红色、绿色、香色珐琅釉，形成繁密的番莲花纹饰。盆外通体贴银片，番莲花纹，罩蓝色透明珐琅。该盆所有这些特征都与故宫博物院及其他博物馆收藏清宫原藏的此组铜胎透明珐琅器物的特征高度一致。依据此件作品的款识信息，我们可以将与此盆具有同样特征和同等水平的此组铜胎透明珐琅作品都初步



图48　铜镀金卷帘白猿献寿钟
宽64厘米，厚29厘米，高104厘米
故宫博物院藏



图49　铜胎蓝色透明珐琅贴金银花盆
口径49.5厘米，高11.5厘米
英国V&A博物馆藏



图50　铜胎蓝色透明珐琅贴金银花盆“广东天源”款识

确定为广东生产。鉴于此盆和故宫博物院所藏几件铜胎透明珐琅面盆的高度相似性，以及其正方形双方框楷书“广东天源”四字款的款识方式与前面第一组金胎透明珐琅器物上的正方形双方框“乾隆年制”款形式相似，我们也可以更进一步推测，这个广东天源号作坊极有可能也是为宫廷制作铜胎透明珐琅器物的作坊之一。

关于这组器物，以下的信息也值得关注。

一是这种铜胎透明珐琅似乎是突然之间就在广东出现，并很快达到它所能达到的最高水平，原因何在？在此我们注意到这组铜胎透明珐琅和前述第二组器物银胎透明珐琅第二种类型的关联。前面已经述及，金胎内填透明珐琅是最早的透明珐琅作品。特点是在胎上錾出底纹和主纹饰，在主纹饰上施红、绿、紫等透明珐琅，纹饰由不同的珐琅色块组合而成。很快透明珐琅的制作就转移到银胎之上，形成了前后关联递进的两种类型。特别是第二种类型的一组炉瓶盒器物，在单色透明珐琅表面出现贴金片装饰，层次感明显丰富，其技法直接为后来的铜胎透明珐琅所继承。可以说，铜胎透明珐琅直接使用了经过金、银两种胎体上实验而逐步成熟起来的技术和装饰手法。也就是说，金胎和银胎透明珐琅的制作为后来铜胎透明珐琅的大规模利用打下了基础。这样，及至使用铜胎制作透明珐琅之时，技术和装饰方法各方面均已经相当成熟，只不过是换了一种胎体制作而已。这可以解释为什么铜胎透明珐琅没有经过实验的过程，从一开始就达到了很高水平。不过如果仔细观察，这种新胎体上初期施作的例子也不是没有踪迹可循。故宫博物院收藏的一对铜胎广珐琅葫芦式瓶〔图51〕，胎体錾刻水波纹，通体填烧蓝色透明珐琅，但无任何装饰，在一定程度上可以将其看作这种过渡形态的作品。



图51　铜胎广珐琅葫芦式瓶
口径4厘米，底径10厘米，高28厘米
故宫博物院藏

二是装饰纹样题材深受宫廷审美和风尚影响。如番莲花纹、八宝纹、暗八仙纹等，都是宫廷各类器物上常用的纹饰，在此组器物中也是使用最广泛的纹样题材。

三是多向市场初步呈现。如香港其乐轩收藏的金盖钮透明珐琅罐、香港中文大学文物馆藏透明珐琅贴金银箔方座杯、香港承训堂收藏的透明珐琅贴金银箔杯碟等，在珐琅釉和金银片施作技法上与前述清宫收藏中的器物一致，但在具体装饰纹样和造型风格上又有差异，也应该归入这一组器物中。就上述几件作品的装饰风格看，极有可能是为东南亚宫廷或贵族制作，纹样和造型的变化显然是因为市场因素而产生。说明早期广东铜胎透明珐琅的市场主要面向国内的同时，也出现了面向海外的倾向。

第四组器物：铜胎透明珐琅和画珐琅相结合的作品

本组器物最明显的特点是在同一件器物上既有透明珐琅又有画珐琅，一般是在器物中心部位设计出大面积的开光，开光内用画珐琅绘制人物故事场景，四周则围



图52 铜透明珐琅彩花嵌珠石长方盒
长8厘米，宽5厘米，高2.5厘米
故宫博物院藏



图53 蓝色地透明珐琅开光西洋人物高足盖碗
越南顺化宫廷文物博物馆藏

以透明珐琅。画珐琅画面色彩丰富而细腻，周边装饰有贴金银片的透明珐琅具有晶莹剔透质感，二者形成鲜明反差，既突显了画珐琅的丰富色彩，也体现出透明珐琅的华贵和灵动。这组器物散布于世界各地，多为海外博物馆、机构和私人收藏。国内博物馆和私人藏家即使有收藏，也都是海外回流。说明这组透明珐琅器物当时的去向主要是海外市场。

这组器物按照画珐琅的内容以及透明珐琅的做法差异，还可以再细分为两个类型。

第一个类型包括故宫博物院的4件铜透明珐琅彩花嵌珠石盒〔图52〕、越南顺化宫廷文物博物馆的1件蓝色地透明珐琅开光西洋人物高足盖碗〔图53〕，以及私人收藏的1对蓝色地透明珐琅开光西洋人物高足盖碗及碗碟〔图54〕。

其中故宫的4件珐琅盒是在透明胎珐琅上加烧画珐琅装饰。观察这几件小盒，其做法是先在胎体上通体錾刻水波纹，在水波纹基础上再錾刻出所要绘制画珐琅部分的番莲花纹饰的轮廓。填烧珐琅时，先通体填蓝色透明珐琅釉焙烧，成为典型的铜胎透胎单色透明珐琅。再在透明珐琅之上按照预先刻好的番莲花纹饰轮廓加烧一层画珐琅。这种在透明珐琅上加烧画珐琅的做法是一种新的现象，似乎是出于宫廷的要求，但未有进一步的发展，在清宫收藏中就只留下了这几件小盒。

然而这种思路却给广东当地的透明珐琅制作提供了新的方向，以此为基础发展出了新的风格，并成为拓展海外新市场的重要手段。此类型另外的3件作品可以说是透视这种风格转变的代表性作品。其中蓝色地透明珐琅开光西洋人物高足盖碗及碗碟1对，碗托、盖碗的碗身、碗盖都有两个开光，开光内为画珐琅西洋风景和人物，其余部分为透明珐琅。越南顺化宫廷文物博物馆的蓝色地透明珐琅开光西洋人物高足盖碗与此对盖碗在造型、纹饰、做法上都一模一样，应出自同一作坊同一工匠之手。观察其制作细节，发现其透明珐琅



图54　蓝色地透明珐琅开光西洋人物高足盖碗及碗碟1对
盖碗高22厘米，碗碟直径21.2厘米
私人收藏

部分的做法与前述第三组器物中的透胎透明珐琅相同，都是在胎体上錾刻水波纹，填透明珐琅，再贴金银片装饰。而在开光部分，则是按照通常铜胎画珐琅的做法，不錾刻胎体，直接在胎体上施白色不透明珐琅，然后绘画人物风景。在同一件器物上，将制作流程、技术、装饰都不相同的透明珐琅和画珐琅，按照各自的工艺要求制作出来，并完美地结合在一起，形成了广东透明珐琅的新风格。开光内画面的内容都是与远程海洋贸易有关的人物、船只和场景，是否意味着这样的作品是为海外市场制作的呢？事实上确实如此，这可以从越南顺化宫廷文物博物馆那件盖碗的流传过程得到印证。此件盖碗的拥有者是越南阮氏王朝的第二代君主阮福皎。阮福皎在位期间对欧洲科技和工艺极感兴趣，曾经派人赴欧洲学习，建立起宫廷造办机构。同时也向广州学习珐琅技术，创建皇家御用珐琅作坊。根据越南方面的记载，这件盖碗是明命帝派往欧洲的使团从欧洲购买，带回献给明命帝的[1]。这一信息非常重要，据此这3件珐琅盖碗的制作时间，最保守也可定在明命帝在位的1820—1841年之间。鉴于其由使团购买于欧洲再带回越南的背景，且盖碗作为广东外销商品从中国运销至欧洲亦需要时间，那么这几件珐琅作品的实际制作时间应该还会更早。同时也说明这几件盖碗是为欧洲市场制作的，而且确实已经销售到欧洲。这几件盖碗可以说是广东透明珐琅从早期国内市场比较成熟的作品向晚期外销式产品的过渡之作，具有连接早晚期风格的重要意义。

第二个类型作品的器形包括瓶、盒、觚、罐、盘、碗、杯等，相对比较丰富。体量大小不等，笔者目前

1　越南顺化皇家古物博物馆展示此件盖碗的说明牌。感谢许晓东副馆长提供展览现场和说明图片。

所知最高大者为香港中文大学文物馆所藏开光庭院人物透明珐琅瓶，高达79.5厘米〔图55〕。此类作品散见于欧美各博物馆和私人收藏，国内市场少见，是西方收藏广东透明珐琅的最主要品类，也是广东透明珐琅外销欧美市场的最主要类型。

这一类型仍是透明珐琅和画珐琅相结合的做法，其与本组第一个类型最显著的区别在于透明珐琅部分的胎地做法和画珐琅部分的绘画内容方面。这一类型器物的铜胎胎体都非常轻薄，透明珐琅部分无法再像前面那样在胎体上錾刻花纹，因此采取了直接在胎体上先填一层深色釉，再做透明珐琅和金银片装饰的不透胎透明珐琅做法。金银片的装饰纹样题材都是秉承非常中国的“有图必有意，有意必吉祥”的传统，花卉纹减少，吉祥图案增多。如轮螺伞盖花罐鱼肠的八宝图案、暗八仙图案，蝙蝠和钱纹结合寓意“福在眼前”、戟和磬结合寓意“吉庆”、老鼠和葡萄结合寓意“多子多福”等等，分布于器物不同部分，将整个器物变成了美好寓意的承载物。画珐琅部分仍然是在胎体上施白色不透明珐琅，然后彩绘画珐琅。但和本组第一个类型的器物不同，开光部分绘制的内容同样非常中国化，基本是与中国古代戏曲有关的人物场景，尤以《西厢记》中的情节最为常见。

总体来看，这第二个类型的器物制作不如前三组和本组第一个类型的器物那样精细。表现在胎体轻薄，手持没有厚重质感，珐琅层间银片组成的网格纹铺排简单，不甚细致。所用金片纯度也明显不足，金黄色浮浅，有的甚至用黄色透明釉填盖在银片上，以替代原本该使用金片的地方。无论是透明珐琅的金银片装饰纹样和组合，还是画珐琅所绘制的人物、场景和内容，都以中国风格和题材为主，并且非常程式化，几乎没有什么创新。之所以出现这种现象，应该与制作者出于成本的考量有关，同时也与当时作为买方的西方人之喜好和关注点有关。

笔者目前所见到这一类型铜胎透明珐琅和画珐琅相结合的作品，在制作技术、水准和风格上都相当一致。那么这个类型作品到底是什么时期制作的？有没有制作者的相关信息呢？在此仅以2件代表性实例所显示的信息加以说明。一是英国皇室收藏的1对蓝色地透明珐琅和画珐琅相结合的大瓶，高达50厘米〔图56〕。这对大瓶无论是透明珐琅做法、金银片装饰、吉祥图



图55　开光庭院人物图珐琅瓶
口径16.5厘米，高79.5厘米
香港中文大学文物馆藏



图56　蓝地透明珐琅开光庭院人物图珐琅瓶
高50厘米
英国皇室收藏



图57　蓝地透明珐琅贴金银花卉画珐琅庭院人物盖罐
口径4.5厘米，底径10厘米，高32.5厘米
私人收藏



图58　蓝地透明珐琅贴金银花卉画珐琅庭院人物盖罐款识

案，还是画珐琅中的庭院人物，都是典型的广东外销透明珐琅作品。根据皇家典藏图录的信息，该对大瓶的生产时间在1820年至1840年。据此，可以推断这类透明珐琅和画珐琅相结合的器物在19世纪上半叶就已经出现。这类器物中有个别做工显得更为粗糙，其生产时间可能会更晚。二是私人收藏的1件蓝地透明珐琅贴金银花卉画珐琅庭院人物盖罐〔图57〕，也是比较典型的广东外销透明珐琅作品。在这件作品侧面下部蓝色透明珐琅上，各有一很小的罩无色透明珐琅的银片，上写楷体“兆记”二字款〔图58〕，很显然这是制作此件作品的作坊字号。将作坊字号做得如此之小，又放在如此不起眼的位置，说明制作者并不是以此为自己的作坊做广告，更有可能是为了将自己作坊与其他作坊的产品区别开来，也是一种品质的保证和自信。这也从另一个角度提示我们，当时在广州制作这种透明珐琅器物的作坊可能不止一家，“兆记”是其中之一。

根据上面的讨论，笔者将广东透明珐琅四个不同组别中各因素的具体情况列为下表。

清代广东透明珐琅器物分组情况表

器物组别	类型	代表器物种类	胎体材质	胎体处理方式	透明珐琅施作方法	金银片装饰	款识	制作时间推测	主要消费市场
第一组	第一类型	碗	金	錾胎，錾纹有主次	主花纹填红、绿、蓝等色，地填无色	无	康熙御制	1777—1783	清宫
	第二类型	碗、盅、花篮、五供	金	錾胎，錾纹有主次	主花纹填红、绿、蓝等色，地填无色	无	乾隆年制	1777—1786	清宫
第二组	第一类型	水丞、花瓶	银	錾胎，錾纹有主次	以蓝或绿色为主，局部填另外颜色	无	无		清宫
	第二类型	炉、瓶、盒	银	錾胎，錾纹无主次	以蓝或绿色为主，局部填另外颜色	釉层表面贴金片饰	无		清宫
第三组	第一类型	钟表、把镜、瓶、盒、五供	铜	錾胎，錾纹无主次	蓝色或绿色透明珐琅，金银片局部点其他颜色	釉层之间和釉层表面贴金银片	无		清宫和国内
	第二类型	钟表、扳指、带钩、鞘刀	铜	无錾胎	蓝色或绿色透明珐琅，金银片局部点其他颜色	釉层之间和釉层表面贴金银片	广东天源		清宫和国内、东南亚

（续表）

器物组别	类型	代表器物种类	胎体材质	胎体处理方式	透明珐琅施作方法	金银片装饰	款识	制作时间推测	主要消费市场
第四组	第一类型	小盒、盖碗	铜	透明珐琅部分錾胎，錾纹无主次；画珐琅部分无錾胎	蓝色或绿色透明珐琅，金银片局部点其他颜色	釉层之间和釉层表面贴金银片	无	1820—1841	外销，主体为欧美
	第二类型	瓶、盒	铜	无錾胎	蓝色或绿色透明珐琅，金银片局部点其他颜色	釉层之间和釉层表面贴金银片	兆记	1820—1840	外销，主体为欧美

通过表格，可以清晰直观地了解四组广东透明珐琅器物之间前后递进逐步演变的过程，进而梳理出清代广东透明珐琅的大致历史脉络和面貌。

第一，在胎体和器物类型方面，胎体有金、银、铜等材质，器物类型多为实用器和陈设器。其中金胎、银胎透明珐琅器物总体数量少，器物造型多为碗、花篮、盖碗、五供、水丞、花瓶等，基本是用于收藏和陈设，集中存放。有的器物外包装一直保存到现在，原状基本没有改变过。铜胎透明珐琅器物数量最大，类型多样，造型丰富。生活用具的各式攒盒、面盆、盖碗、盏托、把镜，宗教供器的五供，随身佩戴的扳指、带钩、鞘刀等，尤其是在广州生产的钟表上，广泛采用透明珐琅装饰，珐琅制作技法成熟，成为广东透明珐琅装饰工艺的标志性产品。以上透明珐琅器物主要客户为宫廷，现多收藏在与清代宫廷关系密切的博物馆。但铜胎透明珐琅和画珐琅结合的器物主要针对国外市场，这类器物种类比较单一，多为瓶、盒等陈设器用，现多收藏在国外博物馆或个人手中。

第二，在工艺技术方面，胎体处理和装饰方法经历了前后递进的发展过程。具体而言，在胎体处理上，经过了金胎錾胎且錾纹有主次之分—银胎錾胎且錾纹有主次之分—银胎錾胎且錾纹无主次之分—铜胎錾胎且錾纹无主次之分和铜胎不錾—铜胎透明珐琅部分錾胎，画珐琅部分不錾—铜胎透明珐琅和画珐琅均不錾胎的变化过程。在釉色和装饰上，经过了金胎主纹饰施色釉而地施无色透明釉—银胎全器施颜色透明釉—银胎全器施颜色透明釉上贴金片装饰—铜胎施颜色透明釉贴多层金银片装饰—铜胎透明珐琅贴多层金银片装饰和画珐琅相结合的变化过程。逐步演进的规律是很明显的。

第三，在消费市场方面，前后期有较大的变化。前期主要面向国内市场，特别是因应宫廷之需求。产品主要以通体施透明釉的纯正透明珐琅器物为主，其高峰生产时段很短，大致从1777年到1820年，持续40多年。后期国内市场需求大幅减少，广东透明珐琅主要转向西方市场，以外销为主。这种外销透明珐琅将已经非常成熟的广州画珐琅技法融合进来，产生针对欧美市场的新风格。这一阶段的产品器物造型、装饰纹样、绘画题材都呈现出更为浓郁的中国特色。可能出于成本的考虑，这种外销的透明珐琅，其工艺虽然保持下来，但品质有所下降。生产高峰大致从1820年至1840年，零星产品的产销有可能晚至清末。

清晚期以后，广东透明珐琅迅速衰落，产业萎缩，相关信息亦多湮没，无从得知。导致现今除一定数量的实物遗存外，广州透明珐琅的历史资料极少留存下来，不免使人产生“乌衣朱雀今何在”之感。

四 结 论

透明珐琅是广珐琅家族中一个比较小的门类，以往学术界的关注点基本集中在广州画珐琅上，对透明珐琅关注甚少，认识一直比较模糊。本文在实物调查和文献梳理的基础上，对广东透明珐琅的起源、技法和工艺、市场、制作商号等方面进行了初步探讨，希望能厘清清代广东透明珐琅发展的历史脉络，实质性地推进对这一广东特有珐琅门类的认知，为将来进一步深入研究奠定基础。

透明珐琅是几种珐琅品类中最晚引进中国的。就现有资料推断，引进的契机缘于乾隆帝通过粤海关依样向西洋定制画珐琅器过程中，法国工匠偶然地偏离主顾要求，将原本应该是画珐琅的金胎碗做成了内填透明珐琅，由此引发了乾隆帝命粤海关仿烧的系列制作，开启了广东透明珐琅从乾隆四十二年（1777）到晚清一百余年的发展史。

透明珐琅引进后，在广州经过短暂的金胎和银胎阶段，迅速进入铜胎阶段，并很快就达到技术和品质的高峰。所有这些都是在很短的时间内发生的，广东透明珐琅没有在本地长时间地孕育，而是通过外来技术引进和转移的方式迅速崛起，快速完成了本土化的过程。相比于康熙、雍正时期西方画珐琅技术引进中国时，有一个比较长的逐步渗透、不断提升的过程，广东透明珐琅则提供了另外一种技术转移模式。在人类技术发展史上，这种由偶然事件引发的技术和文化播迁的情况不胜枚举，甚至是常态。透明珐琅引入中国，发展成为广东特有工艺的历史，为世界不同地区间技术交流和转移提供了一个很好的例证。

广东透明珐琅的出现和发展与清代宫廷的推动密不可分，也是宫廷和地方互动的结果。其最早的作品即对当时法国为清宫制作的内填透明珐琅碗的仿制，并形成了清宫此类器物最早的收藏系列。通过此例，可以发现清宫廷在推动域外新工艺引进，尤其是在广东外来工艺的引进方面，发挥了重要作用。同时，也可以看到以广州为中心的岭南地区在清代中国与外来工艺文化交流中所发挥的桥梁和纽带作用。广东透明珐琅是清代宫廷、广东地方和西洋之间在工艺文化方面相互交流和相互影响的一个具体生动的个案。

广东透明珐琅的产品形态和具体面貌呈现出阶段性的明显区别，同时也显示出不同阶段之间的内在联系。在金胎阶段，广东透明珐琅基本是按照宫廷的要求，对法国制作的金胎内填透明珐琅碗的仿制，器形虽根据宫廷收藏的需求而有所变化，但纹饰做法基本不变，都有“乾隆年制”款识。在银胎阶段，虽然胎体錾刻花纹方式沿袭金胎的做法不变，但珐琅釉变成以单色透明珐琅为主。同时，宫廷常用纹饰被引入透明珐琅制作，还出现了粘贴金片这种新的装饰手法。银胎透明珐琅存世数量极少，可能只是一种过渡性的试验产品。在铜胎阶段，胎体錾刻方式改变，只錾单一水波纹或不錾胎，但单色珐琅釉为主和粘贴金银片装饰延续下来，并向更为繁复细密的方向发展。铜胎阶段又可分为前后两期。前期是广东透明珐琅发展最成熟和艺术水平最高的阶段，仍和宫廷保持密切联系，广泛应用在各种宫廷器物上，但已有向民间和海外拓展的倾向。后期则在前期的基础上，将成熟的透明珐琅和更为成熟的广州画珐琅相结合，呈现出新的风格，这种新风格完全是为了适应海外市场而出现的。这也是广东透明珐琅形态最为显著的变化，揭示出广东透明珐琅市场由国内转向国外的历史性转变。

本研究还发现了广东透明珐琅制作作坊的相关资料。在英国V&A博物馆所藏铜胎蓝色透明珐琅贴金银花



图59 透明珐琅盒
口径5.8厘米，足径3.5厘米，高4.3厘米
香港其乐轩收藏



图60 透明珐琅盒款识

盆的底部，有金彩正方形双方框楷书“广东天源”四字款。这种正方形双方框四字款的做法与广东为宫廷制作的珐琅款识做法有颇多相似之处，值得关注。而在1件私人收藏的蓝地透明珐琅贴金银花卉画珐琅庭院人物盖罐上，发现了极小的楷体“兆记”款。同样的“兆记”款在香港其乐轩收藏的透明珐琅盒内里〔图59、图60〕以及网络上发布的1件铜胎画珐琅烟膏盒上也都有发现，可知这个“兆记”珐琅作坊可以制作透明珐琅、画珐琅以及透明珐琅和画珐琅相结合的作品。从这些产品形态来看，其产品出口到欧洲、东南亚等地，其珐琅生产似乎持续了相当长一段时间。尽管我们现在还无法得知这两个作坊的更详细信息，但其字款的发现为进一步追寻广东透明珐琅制作的作坊和工匠情况提供了线索。

另外，对广东透明珐琅历史的考察还可以推动其他相关类别文物的研究。如可以借助此次研究的成果，将装饰有广东透明珐琅的广钟制作时间大致界定在乾隆四十二年（1777）至嘉庆二十五年（1820）。而这些代表清代广钟外观装饰最高水准的作品，实际上是在只有半个世纪左右的时间段内生产的。因此，广珐琅钟虽然极具广东特色，但也只是几百年广钟历史上一个阶段性的类别而已，这也促使我们对广钟的历史进行重新审视和研究。

本文只是在现有材料基础上，对广东透明珐琅出现和发展演变的大致历史脉络作出初步考察，尚有其他一些问题有待进一步研究。比如关于广东透明珐琅的装饰风格，在其成熟时期，也就是本文所说的第二组第二个类型和第三组器物上，珐琅层之间及其表面上所粘贴金银片的形态和风格，有些与中国传统的掐丝珐琅和清朝时新发展起来的画珐琅的风格很不一样。这种风格到底从何而来？笔者一直觉得有可能是受到印度和伊斯兰文化的影响，但尚需更确实的证据。再如乾隆四十五年（1780），六世班禅向乾隆帝进贡来自域外的金胎绿珐琅盖罐、金胎绿珐琅带座盖碗、银胎绿珐琅海螺3件绿色透明珐琅器物，这些绿色镶宝石透明珐琅

应产自印度[1]。乾隆帝命造办处仿制，整个仿制过程用了两年多时间[2]。当时正值透明珐琅为乾隆帝所知，也正是广东透明珐琅发展的初期。此项活计虽由造办处负责，但仿品的珐琅部分是在哪里完成等具体细节尚不清晰。是在宫廷造办处还是在广州粤海关？或者另有他处？这涉及清代透明珐琅是否只在广东一地生产的问题。如果不是，是否可以对不同产地的产品做出区分？希望将来发现更多的材料，使这些问题得到解决，以使我们对清代广东透明珐琅历史有更为深入全面的认识和了解。

五 附记和感谢

笔者曾几次到与中国珐琅产业渊源甚深的北京市珐琅厂观摩考察。在其所属的中国景泰蓝艺术博物馆展厅，意外发现北京珐琅厂在20世纪80年代曾经开发过透明珐琅产品，命名为“银晶蓝”。展厅中展示有当时的产品，并配有专门的介绍：“银晶蓝是珐琅厂20世纪80年代初研发的景泰蓝第二代产品，是技术人员潜心钻研，反复试验，经过8年的努力，研发出的新一代产品。它与景泰蓝不同：一是工艺，二是材料。银晶蓝掐丝是用银丝，点蓝用的釉料是透明银蓝料，胎体采用无缝焊接胎型，水压成型时压出底纹，以增强釉与胎的密着力。银晶蓝产品色彩透明度好，色泽润而鲜艳，既有传统景泰蓝艺术风格，又能与日本‘七宝烧’相媲美。它的制作难度大，掐丝所用银丝软且窄，技术水平要求高；点蓝比景泰蓝着色难度大，操作要求精、细、平，在晶莹清澈中泛出胎底折光的地儿纹，凸显光泽度高，立体感强的艺术效果。银晶蓝制作难度大，成本高，其售价比景泰蓝制品高两倍[3]。”通过与珐琅厂了解研发情况的老职工交流，得知这一产品是当时珐琅厂技术人员学习日本七宝烧中的银胎掐丝透明珐琅技术研发出来的。该项技术曾在1983年获得中国工艺美术百花奖优秀新产品一等奖，1987年获得国家轻工部科学技术进步二等奖，1988年获得国家科学技术进步三等奖。可惜的是，这一新品种由于制作成本高、难度大、成品率低，最终没有发展起来，几年以后就不再生产了。

由此笔者想到清代的广东透明珐琅。广东透明珐琅和北京市珐琅厂的银晶蓝有相似之处，但要比银晶蓝复杂得多，可以想见清代制作透明珐琅作品的作坊和工匠要克服怎样的困难，付出多少心力，才能完成一件高水平的作品。根据笔者个人的认识，就制作技术、复杂性和成品率而言，透明珐琅是各类珐琅中烧制难度最大的一种。而要得到清代广东透明珐琅成熟时期那样的作品，既錾刻胎体，又在釉层间粘贴多层金银花片的高水平之作，难度就更大。

广东透明珐琅是一种已经消失的技术。笔者在研究广钟和广东透明珐琅过程中，曾与对广钟有浓厚兴趣的广东当地企业家交流，并通过他们携手广东当地的珐琅制作者，尝试恢复广东透明珐琅烧造技术，复原这种广州特有的非物质文化遗产。并借由复原实践，解决研究过程中的疑难问题。现在复原工作已取得一定进展，但北京市珐琅厂“银晶蓝”研发、生产及停产的兴衰史提醒我们，要使广东透明珐琅技术再现往昔的辉

1 前揭许晓东：《再论六世班禅进献乾隆帝七十寿礼之产地》。

2 秦风京：《从清宫档案中探寻乾隆款“金胎绿珐琅嵌宝石靶碗”仿器的制作与流传》，《历史档案》2007 年第 4 期；许晓东：《清宫旧藏印度珍宝》，《故宫博物院院刊》2013 年第 6 期。

3 中国景泰蓝艺术博物馆展览说明。

煌，还有相当长的路要走。

本文在研究和写作过程中，与香港中文大学文物馆许晓东副馆长多有交流，并蒙其提供相关学术成果、台北“故宫博物院”以及私人收藏的信息。故宫博物院古器物部王嚞副研究馆员、杨勇研究馆员，允许我先期引用他们还未发表的研究成果。我的宫廷历史部生活科各位同事，尤其是关雪玲、滕德永、万秀锋三位研究馆员，为我关注、搜集文物库房中未被注意到的广东透明珐琅实物的信息，使我对广东透明珐琅现存实物的调查更为全面。果海英为我收集海外博物馆中广东透明珐琅的收藏信息和相关资料。在此一并致谢！

[作者单位：故宫博物院宫廷历史部]