

薩克森宮廷漆匠

馬丁·舒尼爾與其東亞的根源

莫妮卡·柯普琳 (Monika Kopplin) 文

王靜靈譯

眾所周知，相對於東亞漆器而言，歐洲漆器的起步較晚，並且受到來自中國和日本所輸入的外銷漆器的啟發。透過若干藝匠們所奠定的基礎，歐洲漆器在十七世紀晚期正式開始成爲一門獨立的藝術類別。在當時來自中國和日本的漆器都被歸類爲並冠上「印度的」標籤而被收藏，受到喜愛和模仿。這些仿製品對一七〇〇年左右席捲歐洲的中國風現象有著極大的貢獻。然而藝術史在這方面的研

究仍只是處於方興未艾的階段，而將焦點關注在例如普遍性的概觀、個別國家的特殊品味考慮、或者甚至是個別工作坊的描述等議題。在此脈絡下，薩克森選侯強人奧古斯都 (August the Strong, 1670-1733) 的宮廷漆匠馬丁·舒尼爾 (Martin Schnell) 值得我們特別的關注，其原因不只是因爲他作品所具備的高度品質，最重要的是他援引了收藏於德勒斯登的東亞典範的創作手法。

馬丁·舒尼爾約誕生於西元一六七五年左右，目前並未發現任何有關他長相樣貌的文字描述或是肖像留存於世。有關他生平活動最早的可靠記載是在一七一〇年一月二十二日，這一天他被強人奧古斯都任命爲「宮廷漆匠」(Hoflackierer)，並給付他每年三百銀幣 (Reichstaler) 異常豐厚的薪俸。這項職務的任命開啓了舒尼爾在歐洲最富盛名的宮廷裡三十年的藝匠生涯。強人奧古斯都自一六九四年起

成爲薩克森選侯，即神聖羅馬帝國最有權勢的親王之一。一六九七年他被選爲波蘭國王。身兼薩克森選侯和波蘭國王雙重身分的他將德勒斯登的地位提升爲一個富裕宏偉的居住城市。

馬丁舒尼爾與柏林的漆器作坊

爲了真正深入地瞭解舒尼爾的作品，我們必須探索啓發他藝術的靈感

來源。由他在德勒斯登的藝匠生涯早期就已經支領超乎異常豐厚的薪俸來判斷，在他銜命爲薩克森王朝服務之前，勢必已經是一個在其領域極具聲望的藝術家了。有許多的線索顯示他是在柏林首先發跡的。

與奧地利、薩克森一樣，勃蘭登堡—普魯士 (Brandenburg-Prussia) 在

神聖羅馬帝國中佔有一席之地。在普魯士第一位國王腓特烈一世 (Friedrich I, 1657-1713) 的統治下，柏林在一七〇〇年左右已發展成爲一個富裕且雄心勃勃的居住城市。腓特烈一世的前任統治者大選侯 (the Great Elector) 已於一六八六年在柏林建立了宮廷漆器作坊，這個作坊由出生於斯帕 (Spa) 地區的傑哈特·達格利 (Gerard Dagle, 1653?-1714?) 主持運

作。達格利同樣值得我們給予高度的關注，因爲他極有可能是第一位率先對東亞藝術予以特殊注意，將之視爲母題的來源，並且對漆器這一個藝術類別有著深刻理解的歐洲藝術家。

一六九五年在柏林爲王侯藝術收藏所製作的錢幣收藏櫃是達格利作坊存世最早的一件漆器傢俱作品(圖一)。儘管在細部處的做工仍稍顯粗糙，但我們仍能注意到一個重要的特色：即達格利此時已經受到日本典範的啟發，而著手對黑色的素地表面進行試驗。此外他也開始採取東亞特有的非對稱性構圖，即我們所習稱的「邊角構圖」。當我們將這件作品與約



圖一 達格利 錢幣收藏櫃 約1695





圖三 達格利 附臺座的漆櫃 約十八世紀

圖二 附臺座的荷蘭漆櫃 約十八世紀
引自Jonathan Bourne et al. Lacquer. An International History

略同時代的荷蘭漆櫃(圖二)進行比較,即可發現達格利的手法確實是革命性的創新。這件荷蘭作品的中國風特質僅限於它受東亞啟發的圖案母題,在構圖上,以儘可能地緊密擺滿所有空隙的安排,在正面細緻地保有著中軸的對稱性。

另一件同出於達格利作坊其製作的時間只略晚於錢幣收藏櫃幾年的漆櫃(圖三),則顯示他對於在製作上借用來自日本的構圖典範已經掌握了高度純熟的技巧。這個包含著群石、

並使用這項稍早於柏林所發展出來的技術來製作特殊的中國風漆器。藝術家藉著對來自東亞的原件進行直接研究的方法而獲得靈感,有意識地汲取來自東亞的技術和圖繪母題、以及東方的構圖和風格元素。不可忽視地,這些傢俱不但在風格上,常常也在母題上與柏林的宮廷作坊有所連結。故我們可以據此正確地推測,在舒尼爾

亭台和流水的無人山水風景,是如此巧妙地模仿著日本漆器上古典的樓閣山水的構圖,乍看之下,確實能欺騙觀者的眼睛而讓人以為正在觀賞著一件東亞漆器的傑作。因為它們所具有的幾以亂真的「印度的」(也就是東亞的)藝術效果,這些令人驚豔的柏林漆器傢俱使得當時的人,像是莉莎洛特(Liselotte von der Palz, 1652-1722)那樣讚嘆道:「柏林一定是有能夠製作出如此美好事物的優秀工匠,或許這些櫃子是出自一位在柏林

被召喚到薩克森宮廷任職之前,他必定在柏林待過數年的時間,甚至還可能是達格利作坊中工作的一名藝匠。

強人奧古斯都的東亞藝術收藏

一七一〇年當舒尼爾接受擔任德勒斯登宮廷漆匠的職位時,他已經非常清楚地知道他的任務就是要製作出具備東亞美學的漆器作品。由於舒尼

的印度人之手。」

達格利顯然企圖讓他的漆器傢俱儘可能地如實複製真正的東亞典範,例如他的山水風景畫裝飾的構圖,就是以仿效自日本「平蒔繪」(hiramaki)與「高蒔繪」(takamaki)的灑金圖案(sprinkled picture)。另外,從有著大幅度螺旋形狀收尾的S形櫃腳的漆櫃的製作手法上,我們也可極清楚的看到達格利借鑑自日本外銷漆器的證據。從側面觀察這件至今保存的唯一一件具有這個特殊形式的「南蠻桌」(namban table),即可發現達格利的櫃子完全是仿造這張桌子具有特色的桌腳(圖四)。

若我們將一座舒尼爾所製的漆櫃與柏林漆製傢俱並置比較的話,就更能清楚地了解為何人們會對結束於一七一三年的柏林宮廷漆器作坊製品發出如此的讚嘆(圖五)。在此舒尼爾基本上採用了柏林傢俱的風格,但他卻沒有在傢俱的足部使用垂直的支撐,反而加設了曲線的像是有彈性的橫檔,使得下部結構顯得更為輕盈細緻。德勒斯登的宮廷漆匠顯然有學到

爾對存在於德勒斯登收藏中的東亞藝術作品進行徹底地研究,因而他得以創作出符合薩克森選侯審美品味的漆器。薩克森選侯極為熱切地想要他的宮廷作坊能夠在質量和風格上都能媲美他在一七〇九年於柏林參訪普魯士宮廷時見到的宮廷作坊。在十八世紀初,那些擁有巴洛克皇宮的城市,幾乎沒有任何一個能在其所擁有的第一等級物件的數量上和德勒斯登所收藏的珍寶並駕齊驅。而那正是強人奧古斯都獨一無二的東亞瓷器收藏:他那約兩萬四千件的收藏品,遠遠地超越歐洲的其他收藏。相較於陶瓷,德勒斯登的君主也收藏了為數較少,但卻極為精緻的東亞漆器。收藏的數量至少有五百件左右,當中又以日本的外銷漆器居多。然而這些漆器多數已經不存在,只有大約不到二十件被保存下來。

直到最近研究者才發現,強人奧古斯都也擁有各式各樣的中國圖畫收藏。這批傳世品被保存在德勒斯登的印刷室裡,包括有十七世紀的套色木版畫,還有珍稀的水墨設色人物畫,

學與思

薩克森宮廷漆匠馬丁·舒尼爾與其東亞的根源



圖十 漆櫃 日本 局部



圖八 漆櫃 局部



圖十一 舒尼爾 附臺座的漆櫃 局部



圖九 舒尼爾 附臺座的漆櫃 局部



圖十二 舒尼爾 附有臺座的漆櫃 一對 1720-1724



圖五 舒尼爾 附臺座的漆櫃 約1715



圖四 南蠻桌 日本 十六世紀



圖七 漆櫃 一對之一 日本 十七世紀



圖六 漆櫃 一對之一 日本 十七世紀

它們被裝訂成厚的卷冊形制而保存著。舒尼爾作坊傳世的藝術作品顯示了他對這批被聚集在德勒斯登的豐富的東亞藝術收藏不遺餘力的研習，爲了他個人的目的，他技術性地利用了這些完美的工藝品。

作爲技術、構圖以及母題典範的日本漆器

在強人奧古斯都的收藏之中最令人印象深刻的日本漆器是一對目前收藏在德勒斯登工藝博物館 (Dresden Museum of Applied Arts) 的大型漆櫃 (圖六、七)。它們被著錄於著名的德勒斯登日本宮一七二一年的帳冊中，著錄中清楚地記載它們被安置在有著特殊結構的薩克森台座上，使得櫃子上精緻的灑金裝飾能提高到觀者視平線的位置。位於德勒斯登的日本宮是在一七一九年開始建造的，當中存放著強人奧古斯都大部份東亞藝術收藏品，包括日本漆器以及大量來自於舒尼爾作坊的作品，諸如漆器傢俱、漆器屏風以及裝飾品等等。這兩件日本漆櫃出色的品質令人無法忽視，且在

學與思

薩克森宮廷漆匠馬丁·舒尼爾與其東亞的根源



圖十五 漆櫃 日本 局部



圖十六 舒尼爾 寫字櫃 局部



圖十七 舒尼爾 附有臺座的漆櫃 1720-1724 局部



圖十八 漆櫃 日本 局部



圖十九 舒尼爾 紅色寫字櫃 局部

這些傢具使得廳堂裡瀰漫著東亞的氛圍，同時也符合巴洛克對於對稱性的強烈喜好，因為每一件傢具都伴隨著另一件與之成對的傢具。這個成對的圖式也反應在稍後的日本漆製傢具以及其他更大的展示物件上，這是歐洲貿易公司爲了因應西方市場的需求而向日本製造商訂製時的要求。

在追溯一些舒尼爾的母題時，有兩件日本漆櫃顯得特別重要。在第一座櫃子的前方裝飾有暗示著著名中國詩人陶淵明「採菊東籬下」的古典母題（圖十三）。舒尼爾也挪用了這個母題，而將之以鏡像的方式確實地傳移到另一座鮮紅色的寫字櫃的前扉

上，這座寫字櫃約製作於一七二〇年代，也就是在他離開德勒斯登遷移至華沙之前的短暫時間（圖十四）。附帶一提的是，這個由黑色漆地轉移到紅色漆地的明顯改變可以被追溯到來自英國漆製傢具的影響，這個影響漸漸地滲透至十八世紀後半德勒斯登漆器藝術所使用的顏色和造形。

在櫃子上又一次出現且如重複製的「採菊東籬下」裝飾緊鄰著（在右邊）由氣宇高昂的公雞、瞻望的母雞以及其快樂的小雞所組成的生動的親子雞一景（圖十五、十六、十七）。這種可愛的母題以各種不同的變體頻繁的出現在舒尼爾的作品裡，這件事

一點也不令人驚訝，因為這個圖像是十七世紀日本外銷漆器中的常見的標準圖像。

在舒尼爾從日本漆器的裝飾傳統中所組合的母題中幾乎沒有任何一個不在他的作品發展成一個類似母題的，例如裝飾在兩座櫃子其中之一的表面上成群野雁的圖像（圖十八）。在東亞的圖像學裡，通常是以野雁棲息在沙岸，呼朋引伴的圖像來象徵秋天的寂寥。例如，我們在另外一件寫字櫃的其中一個抽屜上也可以見到這個圖像（圖十九）。這個圖像以及其變體也可以在許多舒尼爾其他的漆製傢具中找到。

他以同樣的手法處理櫃子表面上的山水風景。這個風景也同樣一絲不苟地被複製在同一個櫃子的右扉（圖十、十一）。舒尼爾作品整體表現的重點是透過在畫面中的孤鳥以及岩石周圍絢爛的貼金來襯托由黑漆所留下來的空白部位。藉此我們可以想像並且確知，這種典型的日本式構圖在十八世紀初於歐洲其他的作坊並不興盛，除了柏林和德勒斯登之外。

現存於華沙的維連諾宮（Wilanów Palace）有一對附有台座的櫃子，在它們的背後有強人奧古斯都的戳記（圖十二）。這兩件作品再次地顯示舒尼爾被他的柏林經驗所啓發而內化並援引了日本式的邊角構圖，這個構圖從西方人的觀點來看，肯定顯得十分地極端。甚至至於，舒尼爾創造了一種由岩壁、小亭以及若干高大的松樹和一部份的海岸線所組成的非對稱性比例的山水風景。透過這些傢俱和極爲少數得以倖存的成對櫃

子，舒尼爾追求這個構圖的終極意圖才得以顯現。在另外一座與這個成對的櫃子上裝飾著同樣山水的左右相反的鏡像。因此當舒尼爾在服膺巴洛克藝術要求對稱與平衡的原則時，他仍然保有著東亞美學中的非對稱性概念。雖然舒尼爾自己完全沈浸在日本的美學裡，但是他仍然持續地遵從歐洲巴洛克藝術的法則。他所製作的大部分附台座的櫃子可能都是成對製作的，因此在一間巴洛克房間裡傢具的總體效果可以被視爲一件藝術作品，

十八世紀特別受到青睞，是舒尼爾研習的絕佳材料。

兩座漆櫃之一的前扉裝飾著日本式包含有懸崖以及扶疏松樹的岸邊風景的邊角構圖（圖八）。那些岩石如升起的島嶼般漂浮在像海一般的黑漆表面上。舒尼爾一定會經密集地學習這種構圖法則以及這種造型精緻的漆器浮雕。顯而易見的是，他認爲它們實在太卓越，因此他並非只是模仿漆櫃前扉的山水，而是按照實物的原尺寸如實地將之複製到現存於德勒斯登附近的莫瑞茲堡皇宮（Moritzburg Palace）的另外一件他所創作的有台座的櫃子上（圖九）。



圖十三 漆櫃 日本 局部



圖十四 舒尼爾 寫字櫃 局部



圖二七 舒尼爾 風琴 局部



圖二六 門扉 局部 華沙 維連諾宮 1731-1732



圖二五 中國繪畫 十七世紀晚期



圖二一 舒尼爾 扶手椅 局部



圖二十 漆器花瓶 日本 局部

不同於常常重複出現的野雁母題，在傳世的物件上的中國纏枝花的圖案僅有一例存在。儘管它是源自於中國的母題，但是這個裝飾在日本漆器中並非不常見。在一對質量極高的裝飾有金屬鑲邊的大型日本漆器花瓶上就可以找到這個圖案（圖二十）。它被作為一種個別的裝飾母題在舒尼爾作坊僅存的一件椅子的椅背上（圖二一）。

我們先前提到的所有母題都可

以被歸類在山水、詩意、以及裝飾的範疇。這些母題並非僅僅只是借用日本的典範，而是無微不至地如實複製。然而當我們比較舒尼爾作品中對於人物描繪的模寫時，我們所面對的卻是一個全然不同的景況。我們發現，對於這些人物描繪模寫，舒尼爾是無法倚賴這些已存在的日本典範。因為在日本的外銷漆器上偶然會出現描繪人物的景致，但是它們通常屬於例外。舒尼爾所描繪的人物沒有一個可以在德勒斯登現存的強人奧古斯都所收藏的作品中找到。因此傾全力務求惟妙惟肖地模仿東亞人物景致的舒尼爾必須要倚賴中國的典範。而他靈感的主要來源就是薩克森選侯坐擁的數以千計的中國瓷器，以及從奧古斯都的時代起就被保存在德勒斯登的印刷室裡大量的中國木刻版畫和圖繪。

並且爲了他個人的目的進行模寫。在一幅不典型的圖畫中，描繪了一名男子伸手拉住一位正斜倚著的仕女的手臂，彬彬有禮地攙扶她起身（圖二二）。舒尼爾對這個畫面進行了少許的改造，把它置入一件現存於國立柏林工藝博物館（Berlin Museum of Applied Arts）的一座附有台座的白色櫃子上（圖二三）。



圖二二 中國繪畫 十七世紀晚期



圖二三 舒尼爾 附有臺座的漆櫃 1720-1724 局部

特別值得一提的，是德勒斯登所收藏的中國圖繪與現存於華沙近郊維連諾宮的馬丁·舒尼爾僅存的一件由他親手打造的室內陳設在觀念上的關係。在這個小房間的牆壁上完全地佈滿了一系列金地的漆器嵌板（圖二四）。類似的設計也被使用在這個連結著帝王寢室的小房間的門扉上。其中所描繪之以扭彎姿勢並列的兩位舞者的母題，可以在對應到在德勒斯登所收藏的圖繪冊中所描寫的一位個別人物（圖二五、二六）。雖然彈奏琵琶的人物和涼亭的屋頂被畫面的邊緣所裁切而沒有出現在華沙的漆器室裡。舒尼爾卻將它們置入在一架裝飾著極為燦爛華麗的漆繪風琴的前扉



圖二四 漆器室 華沙 維連諾宮



圖二九 舒尼爾 漆器室 局部 華沙 維連諾宮



圖二八 中國繪畫 局部

另外在邊緣的小圖案母題也可以在那些中國水墨畫冊中找到。其中明顯的例子之一是一對蜻蜓彼此交尾接合成一個圓形的圖案（圖二八）。舒尼爾將這個母題使用在維連諾漆器室的門扉上（圖二九）。

這本中國圖案冊必定是舒尼爾在德勒斯登對東亞母題進行研究並模寫

學與思

薩克森宮廷漆匠馬丁·舒尼爾與其東亞的根源



圖三四 中國套色木刻版畫 十七世紀晚期



圖三五 舒尼爾 門扉 局部 華沙 維連諾宮 1731-1732



圖三六 科羅曼德漆屏風 局部 約十八世紀



圖三七 舒尼爾 門扉 局部 華沙 維連諾宮

也因此保護它們躲過了近三百年來的日光照射傷害，這個完美地被保存的小母題以它的幽默和魅力使令人對它陶醉不已（圖三三）。

在維連諾宮的漆器室主要是以人物和風景為設計的主題。因此舒尼爾在建造這個房間時比起他在執行其他的來自於強人奧古斯都的委託時，更是大大地倚賴中國圖繪的圖案。另一個生動的證據，是在他描繪一位正在打狗的蓄有鬍子的中國人時，舒尼爾借用了來自至今仍然傳世的中國套色木版畫裡的母題（圖三四、三五）。

以華麗的科羅曼德漆器（Coromandel lacquer）所裝飾的立屏

扮演著一個特別重要的角色。在德勒斯登這類的中國屏風對於舒尼爾來說是非常有價值的圖像來源。根據當時的風尚，兩件這類型的彩色屏風被拆成單片並作為牆壁的嵌板在日本宮以及寢宮內展示，後來遭到破壞。但另一件小的十二曲科羅曼德屏風被保存於德勒斯登的藝術收藏裡。就像大多數的這類屏風，這一件的內容所呈現的是在畫面中央有屋主高坐在座位上被他的僕人們簇擁著正接受一位跪在他面前祝壽的客人的壽宴場景（圖三六）。舒尼爾將這個場景與其他的人物群像結合置入維連諾宮漆器室的中國風望遠顯微鏡上（圖三七）。

然而，在科羅曼德漆器上舒尼爾並沒有嘗試去模仿中國的特殊技法，這個技法主要是利用描繪的圖案填補勾勒的淺浮雕之間的空間。他反而嘗試要達到類似他所傾慕的保存在德勒斯登的陶瓷收藏裡的日本花瓶上應用金地那樣的裝飾效果。舒尼爾傾慕中國風景，並將之用在黑地上灑金，即日本所謂的梨地（*rasuiri*）風格為背景而描繪的設色漆畫上（圖三八、三九）。因此他達到要創造出絢麗效果的意圖，對於將中國的裝飾與日本漆器的技法相互結合的做法他似乎並不感到驚扭。

的第一手資料。支持這個推論的理由是，在這本圖冊中許多母題也被使用在邁森產的黑釉陶器上的金彩畫上。這些陶器在一七一〇到一七一三年間是在舒尼爾的作坊裡所彩繪裝飾的，

其中的一些甚至是出自宮廷漆匠舒尼爾本人的手筆。他們是舒尼爾在德勒斯登活動以及一七一〇年肇始於邁森的首批歐洲陶瓷器生產製造的最早證據。一個特別令人印象深刻的例子



圖三三 蜻蜓交尾紋飾 局部



圖三一 蜻蜓交尾紋飾 局部



圖三十 蜻蜓交尾紋飾 杯底



圖三二 舒尼爾 附有臺座的漆櫃 內面

是，圓形的交尾蜻蜓圖案亦被精巧地轉寫至邁森製小杯的底部（圖三十）。

這個引人注目的交尾蜻蜓圖案出現的頻率比其他的母題還多，顯示出舒尼爾如何持續地挪用他在德勒斯登所獲得的東亞圖案。在它們首次於舒尼爾的作品出現之後，這些多情的昆蟲持續地「漫遊」在舒尼爾的作品中，一而再、再而三地持續出現達二十年之久。目前所知，它們最早出現在一七一〇到一七一三年間的邁森陶器上。於一七一五年再次出現於先前一再提到的位於莫瑞茲堡宮的有台座的櫃子的一個抽屜的裝飾上（圖三一）。最後，它們以迷人的小細節的姿態出現在舒尼爾裝飾誇張的晚期作品中，即他以宮廷漆匠身分於一七三二年建造完成的維連諾漆器室（the Wlanow lacquer chamber）。

這一對蜻蜓同樣也出現在另一只出自舒尼爾作坊櫃子的華麗內部裝飾（圖三二）。這件從前鮮為人知且富有令人驚嘆的中國風裝飾的作品於二〇〇六年被漆器藝術博物館收藏。它們被畫在漆櫃門扉的內側顯眼的地方，

學與思

薩克森宮廷漆匠馬丁·舒尼爾與其東亞的根源



圖四三 舒尼爾 大啤酒杯 邁森 1710-1713



圖四二 舒尼爾 大啤酒杯 邁森 1710-1713

四一。它的特徵是具有一層伴隨著有著金黃色調水亮般的閃光，這個技法被用在寬闊的平面上，更使得它能夠勾畫出房間裡的整體氛圍。它的品質，令人驚奇地與日本的金地效果十分的近似。



圖四四 大啤酒杯 邁森 局部

博特格陶器上的漆器中國風
在舒尼爾的作品以及最近的技術調查脈絡下，有一系列的邁森陶器作品特別值得關注。如同先前所提到的，在舒尼爾開始他在德勒斯登宮廷的職業生涯前，至少曾在邁森的陶瓷



圖四五 中國木刻版畫



圖三九 門扉 華沙 維連諾宮



圖三八 有浮雕裝飾的花瓶 日本 約十八世紀

作為舒尼爾灑金技法典範的日本灑金漆器與其變體
日本漆器的金色表面，精巧地以灑金的技法製作，美麗地從深層發亮（圖四十）。使得歐洲收藏家情有獨



圖四一 砂金石漆門扉 華沙 維連諾宮



圖四十 梨地漆盤 局部 日本

鍾，並且歐洲漆匠更是從十七世紀他們初次見到這些漆器所發散出的獨一無二光芒後更是醉心模仿。因為梨地的歐洲模仿品在外觀上近似一種有著雲母成份而具金色閃光的砂金石礦物

(aventurine)，因此在歐洲使用「砂金石漆器」這個辭彙去形容這種工藝品。我們知道達格利在早年（令人驚訝地）就對這個技法十分的純熟；我們也知道達格利的作品在柏林對舒尼爾來說扮演著重要典範的角色，因此我們可以推測當舒尼爾在柏林的時候他可能吸收了對砂金石漆器的印象，並學會製作它所需要的技法。在舒尼爾作坊所發現的一份對此技法的詳細分析記載著在製作砂金石漆器時需要使用銅鍍銀的碎片。德勒斯登宮廷的訂購這個材料，從薩克森的弗萊堡(Freiburg)的工廠可知，這個材料原來是在製作錦緞時候所使用的。漆器的第一層必須要先遍灑這些鍍銀金屬的細屑使其變得堅硬。在上了數層的熟漆之後，以琥珀作為它的基底質刷上。這些額外的層次使得銀色的金屬開始出現金色的色調。發亮的金屬以及半透明的漆層折射出無數的光澤，進而達到無比閃耀的效果。維連諾的砂金石基底層可以透過其不尋常的密度以及灑金技法的規則性來辨別（圖



圖四八 大啤酒杯 邁森 局部



圖四九 局部放大圖

工廠活動過一段時間。在一七一三年邁森工廠有能力製作出一系列的白瓷之前，其在前三年所生產的是一種藉由使用暗褐色釉或是黑釉而使得器物表面有著如漆器般質感的所謂「博特根陶瓷」(Böttger stoneware) 的作品。這種有名的「黑瓷」是爲了模仿中國的紫砂器以及有著鮮明對比的黑地灑金的日本漆器這兩種東亞典範而設計的。而精巧地加附在黑色的博特根陶瓷上的金彩畫能夠極爲近似地達到其所想要的藝術效果。一組三個呈圓柱狀的大啤酒杯 (rankard) 在這群物件中顯得特別突出，它們器身上的裝飾更顯示其與舒尼爾作坊的關係。其中的一只大啤酒杯目前保存在布達佩斯手工藝博物館 (the Budapest Museum of Applied Arts) (圖四二)；另外一只則在郭塔宮殿博物館 (the Gotha Castle Museum) (圖四三)；第三只圓柱狀大啤酒杯則被收藏在維連諾宮的博物館內。

在這些大啤酒杯上，舒尼爾倚賴一種類似他使用於漆櫃上的經過剪裁組合的技法，他的中國風人物巧妙地

所用。那描繪的極爲精緻且和諧漆畫上的赭石和棕色的細微色調差別，並非如我們原先所設想地是使用顏料來繪製的，這些漸變的色階是在進行漆繪時添加了研磨成粉末的各種顏色的金屬噴霧所造成的。這項驚人的發現證實了在日本宮財產清單上所記載的幾條與薩克森漆器有關的著錄，當中記載著這些物件是「以銀和金粉漆製」，亦即在製作漆器時使用了銀和金箔層。

郭塔圓柱狀大啤酒杯的進一步高度放大局部攝影揭露了德勒斯登漆藝大師在處理灑金技法時高妙的技術。他不僅是在木頭表面上進行漆繪，更已經能夠畫在既黑又近似漆器的邁森陶瓷的釉上(圖四八、四九)。這些

在黑色平面上呈現出獨特的藝術效果。我們在布達佩斯的大啤酒杯的例子上可以見到，舒尼爾的圖案與它們的中國典範有著極高的相近性。在大啤酒杯前方的醒目位置留給了一群正在嬉戲的中國男孩(圖四四)。這個小孩嬉戲的母題可以被追溯至中國北宋的繪畫，但它卻持續地在裝飾藝術中特別地受到歡迎。因爲圖畫裡所描繪的總是男孩，即理想的「百子圖」，因此很早就成爲一種吉祥的母題。這個嬰戲圖的裝飾圖案是從一五八八年出版的《方氏墨譜》(圖四五)所援引而來的，它描繪了中國孩童無憂無慮地放風箏、騎木馬、以及愉快地跑跳的場景。

舒尼爾繪畫的風格和技法並不遜於他極其生動的中國風藝術。其透過極爲精細的製作過程所呈現出的精巧藝術效果，令人想起日本灑金漆畫上的裝飾。要處理這一類複雜的製作過程並不僅僅只是富有野心的任務而已，還必須要對東亞漆器和其複雜的表現性有深刻的理解和徹底的研習。當然這只能在已經具備有極爲完美

在博特根陶瓷上的裝飾一定是在一七一〇到一七二三年間所執行的，因此才能區別舒尼爾(如同在柏林的傑哈特和雅各·達格利兄弟 Gerard and Jacques Dally) 與歐洲首批的衆多漆器藝術家們之間的差別，他不僅仰慕還研習日本灑金技法，而且更懂得如何使用歐洲的材料來製作出與之高度接近的作品。

儘管原來的收藏已因爲二次世界大戰的緣故被大量地毀壞，但是沒有任何一個巴洛克漆匠的作坊能夠像舒尼爾作坊先後在德勒斯登和華沙三十年間的藝術活動那樣遺留給我們這樣豐富的遺產。如今傳世的作品中，最重要的是漆器的傢具和維連諾的漆器室，還有他爲了裝飾目的所創作的樣品以及有著漆畫裝飾的邁森陶器，這些作品共同爲舒尼爾所發展的裝飾風格輪廓了一個清晰的面貌。然而，對舒尼爾的意圖和方法更完整的了解，只能透過將這些作品與倖存地強人奧古斯都所收藏的東亞藝術實例進行比較。就像達格利兄弟一樣，舒尼爾也努力不懈地在他的作品中達到最近似

的技術之下的前提同能夠得以實現。

布達佩斯以及郭塔大啤酒杯裝飾的細部曾以六十倍放大拍攝，並進行紫外線質譜分析(圖四六、四七)。透過顯微攝影和射譜學的相互驗證，證實舒尼爾並不只是企圖模仿廣受喜愛的日本灑金漆繪的效果，而且還確實地掌握了蒔繪的技法，並將它納爲



圖四六 大啤酒杯 邁森 局部



圖四七 大啤酒杯 邁森 局部

東亞的藝術效果。爲了模仿在黑亮的漆地上灑金的富麗效果，他使用相似的技巧，於是他將金屬的碎屑或是粉末噴霧在漆器表面或在立體浮雕的底面上。他也追溯或模寫原來的東亞母題並將它們傳移到自己的漆器作品上。這個母題的轉移並不只是細部的忠實描寫，更時常是根據原來的尺寸大小，也就是說舒尼爾的模寫與原來的母題在尺寸以及內容上都是毫無二致。這個模仿過程的結果是令人驚訝地具有說服力，不完全是因爲舒尼爾是一位技藝非凡的漆器藝術家，還因爲他內化了日本的構圖法則。就像日本人一樣，舒尼爾透過其高超地掌握畫面虛實的技巧，達到一種極爲微妙精緻的境界。以他早年在柏林的訓練而打下的基礎，舒尼爾在捕捉中國的，更確切地說是日本的質感，並將它們的特質轉移到他令人神眩的漆器作品上的能力遠遠地超越了他時代的所有其他漆器藝術家。

作者爲德國羅斯特漆藝博物館館長
(Museum für Lackkunst Münster)
譯者爲德國柏林自由大學美術史
學院東亞美術史學系博士候選人