

文化的痕跡

蔡玫芬

神品至寶展器物類展品簡介

此次「神品至寶」展，赴日本東京國立博物館與九州國立博物館展覽，器物類展件共計東京有瓷器二十六組、銅器十三件、玉器二十四組、漆器九件、文具十組、雜項印璽如意多寶格等七組、翠玉白菜，共九十組文物；九州有瓷器二十六組、銅器十三件、玉器十五組、漆器五件、文具五組。雜項印璽如意多寶格等四組、肉形石，共六十八組文物；全部共計九十六組一百六十件文物赴日，可謂規模龐大。雖說是日方選件，但也能從選件中看出所重視者在於所代表的文化意涵。

中國文化中，古、尊古、尚古、

復古、仿古、玩古、偽古，都不斷出現在政治、思想、文學、藝術中，產生傳承不斷的文化體系。雖然，每個時段對「古」的定義與情感不同，復古、仿古行為後的形貌也不相同，且前期的復古常成為後人在復古仿襲的對象，因此一波波的變相讓文化波瀾不斷產生新意。傳統上，中國歷代王

朝對「古物」都有著敬意，甚或以為祥瑞，能為之更改年號。古物遂成為歷

代王朝興盛時帝王對文化的尊重、正統的象徵。國立故宮博物院文物承襲清宮典藏而來，其豐富或缺罕均與清室帝王對古代藝術的認知相關。吾人觀察這些收藏，其豐富多樣與精緻令人動容；點選其累積，無論是否得到帝王青睞者，均感受文化痕跡存焉。

玉器勾勒出史前的中華大地

清高宗乾隆皇帝喜愛玉器，大量的和闐美玉，用於朝廷的各種禮儀與日用，而古玉與遠古的古典文化聯結，是三代三禮、正統中華文化的承繼象徵。只是玉器的形、名、用途，在明、清收藏文化中仍然只是領略「古意」的階段，須直到現代仍持續進行的考古發掘，始不斷揭開遠古文



唐 玄宗 禪地玉冊 局部 國立故宮博物院藏



明之源的新面貌，而高硬度難以雕琢的玉器竟扮演著連結文明關係的重要鎖鑰。清宮收藏中擁有多件年代古遠的新石器時代文物，標示著遠古文明的輝煌跡象，且遠遠超過皇帝所能想

像的歲月。

赴日展的清宮舊藏史前玉器，有新石器時代黃河中上游客省莊文化（約西元前二五〇〇～一八〇〇年）的玉璧、長江下游太湖地區良渚文化（約西

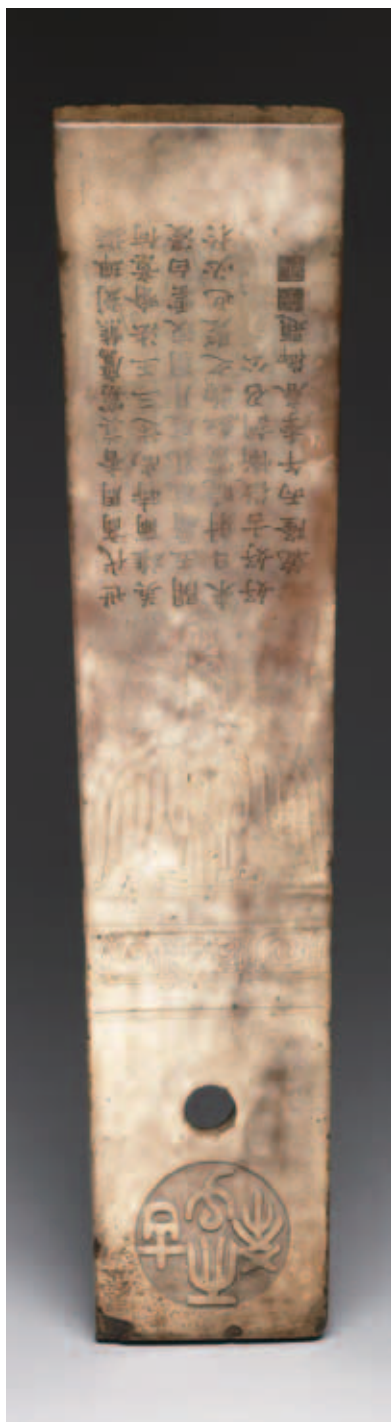
元前三二〇〇～二三〇〇年）的玉琮、黃河下游山東龍山文化（約西元前二三〇〇～一八〇〇年）的玉圭。圓餅狀璧或許可視為較容易完成的造形，然而方壁圓管形的玉琮和斧鏃狀的玉圭，



圖一 新石器時代客省莊文化 玉璧 國立故宮博物院藏



局部



圖二 新石器時代山東龍山文化晚期 玉鷹紋圭 國立故宮博物院藏



圖三 新石器時代良渚文化晚期 玉琮 國立故宮博物院藏



局部

竟都分佈在華東至華西的廣泛中華大地上，不由令人對此四、五千年前土地上的共通文化感到驚訝。

璧在《周禮》中，是禮天之器，天體穹圓的象徵。實則也是中國玉禮器中分布地域最廣、貫穿年代最長久的一種器形。新石器時代大形玉璧已非可佩戴的飾品，出土的位置顯示某種宗教意涵已經出現。展出的這件玉璧（圖一），灰青帶黃的溫潤靜謐光澤與一端如糕糖的玉料特徵，應同獲西元前廿五世紀的先民與西元十八世紀帝王讚歎賞愛吧！

圭，是新石器時代斧、鏃類石兵器之材質精美者，應與政治權柄相關。本件玉圭應刃部向上觀看，（圖二）在約近中段器表的四面雕刻了鷹鳥紋和羽冠人面紋，窄面還有著戴扁帽的側面人首；減地浮雕的線紋工

整的勾勒紋飾的輪廓線，傳達鷹隼翔飛、人神威武隆重的神祕意義。其材質與雕工，均可稱為龍山文化之代表作品。而商周禮器巨眼面紋的紋飾亦逐漸成形。

玉琮在新石器時代玉器中成形最為複雜，內壁圓管，外壁作方角且分節加雕飾，細緻而複雜的刻線烘托著大小眼狀紋，似與原始祖靈信仰相關。太湖流域江蘇、浙江地區的良渚文化出土量甚大，出土位置也說明與使用者身分地位相關，具有某種特定的政治或宗教、禮儀的意義；研究者結合文獻稱之為「琮」，禮地之器。其分佈包括華南、華西地區，且數量亦夥，顯示禮儀特殊性。清宮中收藏多件新石器時代良渚文化的玉器，包括琮形器在內，乾隆皇帝雖然不識它們的年代久遠與禮器性質，卻常因

傾心於其上細膩的紋飾雕琢而添加題銘。本件玉琮（圖三）高四七·二公分，方壁分為十七節，每一節以轉角為中心，橫線規律塊狀體鋪展著小眼面紋，四壁還淺刻劃可辨識的高柱、鳥卵、祭壇狀等細紋，說明這件罕見高度（傳世品中第三高）的玉琮所曾具有的神祕禮儀用途；且從琮形器的分佈領域看來，這樣的宗教禮儀意涵，勾勒出新石器時代後期中華大地上的某種共同文化體系已經形成。

以玉器象徵大自然天地山川的文化，一直貫串中國歷史時代。展出的《唐玄宗禪地玉冊》，便是盛唐時期唐玄宗赴泰山封禪，祭告天地後埋於地壇下的禱冊。玉質雖非精美，文字卻具備盛唐書風，呈顯歷代有德帝王舉行封禪盛典，以玉禮天地、溝通人神的傳統。

青銅器與古禮典範

漢武帝時，得大鼎於汾水之上，視爲天祚有德，於是改元爲元鼎（西元前一六六～前一一一年），這種承繼夏鼎周德的祥瑞說法，始終讓歷代帝王重視青銅禮器。

此次赴日展的〈商晚期棚祖丁鼎〉（圖四），高八五·五公分，重九四·六五公斤，爲本院青銅器中最大最重者，而其典藏號爲「呂一」，即清室善後委員會最初查清宮文物時，放置在清高宗問政與寢宮的養心殿門口的第一件文物，可以想見帝王以之爲祥瑞的心情。而全器於上腹部及足上部均裝飾三組獸面紋，多層次浮雕的面紋，左右對稱、眉目牙角俱全，襯飾雲雷地文，而雙目浮鼓圓睜，與雄渾的器身共同形塑神秘與威嚴，爲典型商晚期的青銅器。器底清晰的範線，也說明中國青銅器獨特的鑄造青銅器方式，且以之鑄造食器、酒器、水器，以享祖先鬼靈。

商晚期的青銅器以滿佈紋飾爲特徵，圖案設計生動而具震撼感，如蟠龍盤（圖五）在多層次浮雕與緣轉



圖六 商晚期 亞醜方尊 國立故宮博物院藏



圖七 西周晚期 散盤 國立故宮博物院藏



圖五 商晚期 蟠龍紋盤 國立故宮博物院藏



圖四 商晚期 棚祖丁鼎 國立故宮博物院藏

的動態裡，呈現雙角長身的龍紋，與魚類、鳥類共棲；〈亞醜方尊〉（圖六）具有力外張雄強的廣口稜脊與器身密布的大小獸面森嚴的圖案，而頸部小型圓雕的動物，如鹿、如象，爲全器注入奇趣；這是山東地區善於鑄器造型的亞醜家族作品。

然而，青銅器能長久保存文字的功能爲周人所重視，因此西周器常有長篇銘文，文體如《尚書》銘誥或《詩經》頌文。並導引後代金石學從金文辨識中研究青銅器的形名功能；本院乃能聚集衆多以銘文見長的器皿。本次赴日展出的〈散盤〉（圖七）鑄銘有三五七字之多，記述矢國向散氏轉讓田地的過程，關係著西周晚期的土地制度，也是一份難得的具有法律憑證意義的重要史料。本件青銅重器乃嘉慶十四年清仁宗五十大壽時的壽禮，貢入宮中，爲內府所寶；且與長銘文的〈宗周鐘〉（一百二十二字）、〈毛公鼎〉（五百字）並列西周青銅三寶；與其他〈頌壺〉、〈矢令方尊〉等都留下希世遺文，補充歷史文獻的缺憾。

款的瓶、盒之器（圖八），均以花卉為題，繁花密佈且花朵綻放舒展，葉片掩仰鋪襯，漆色棗紅潤澤，且又於施刀後仔細磨礱，使輪廓圓渾，每一花瓣、葉片均呈高下起伏綽約有致的浮雕效果；就如明末漆藝著作《髹飾錄》所謂：「藏鋒清楚、隱起圓滑、纖細精緻」，可謂明代工藝代表性的成就之一。乾隆皇帝有詩句：「果園精品剔硃紅，嘉靖相承永樂同」，刻在另一展品〈嘉靖剔紅雙龍碗〉（圖九）內，意在誇讚嘉靖剔紅器亦稱精美，而其實相較下明晚期雕工已逐漸走向刀不藏鋒、雕面深銳，且漆色較乾澀的趨勢。

明晚期雕漆還以剔彩為勝。剔彩是疊壓多色漆層再逐層剔刻取色的漆藝，適度呈現紅花綠葉、紫石黑雲的繽紛色彩。嘉靖、萬曆間官方作品彩料純正鮮豔。以〈嘉靖剔彩九龍圓盤〉而言，有十二層交替顏色的變化，豐富亮麗。〈剔彩雙龍戲珠長方盤〉（圖十）為萬曆己丑年（十七年，一五八九）的作品，紅色雙龍從綠水波中升起，吉祥花中托著「天下太平」的厭勝錢與卍字雲的祥瑞圖案，而邊緣紅花綠葉，端莊沈穩。

漆器展品的選件，還包括戧金與填漆的作品，前者先以刻刀細刻線條，再以漆膠貼金箔，形成金色勾勒的紋飾輪廓，與日本「沈金」技法相近；後者以稠漆畫文或刻紋填彩，再滿蓋漆地色後磨顯出齊平紋色的技法，則又近於日本「存星」漆藝。中日漆藝的相互崇仰、襲仿與差異化，應是近七百年來頗值一書的交流互動史。

帝王督造下瓷器所傳達的技術與品味

瓷器成為中國的一項重要產業，甚或成為「中國」的代名詞，固然因於原料的天然蘊藏條件、製作與燒造技術的累進，還更因為美學的賞鑒與帝王的重視，賦予此項工藝作品觸動心靈美感的賞愛，並投注更多官方的資源而精益求精。

院藏瓷器多為明清朝廷督造的作品。追溯這種御窯、御器、官窯的制

中日並興的漆工藝

此次赴日的漆器共十五件，是本院歷來文物赴外展出的紀錄中數量最多的一次。這種選件傾向，卻是可以理解的。

日本自身因漆藝歷史悠久、蒔繪類漆藝精美而自負。然同樣以漆樹汁液為塗料的工藝，中日發展卻大相逕庭。中國對漆層的堆疊、雕刻、鑲

嵌、磨顯等常特別專注，形成華麗凝厚而莊嚴的美感，與日本井然不苟金彩煥然的漆器不同。此次所選的剔紅、剔彩、戧金等雕刻類漆藝則與日本有著淵源關係。

中日兩國漆器的發展史均甚悠久，唐、宋、明、清且經常相互餽贈



圖八 明 永樂 剔紅牡丹圓盒 國立故宮博物院藏



圖十 明 萬曆 剔彩雙龍戲珠長方盤 國立故宮博物院藏

漆器為國禮。本次展出的剔紅為例，這種疊壓數十漆層後雕刻的雕漆工藝，甚受日本歡迎。南宋末年，佛光國師無學祖元便曾攜雕漆器赴日，至今仍傳存於鎌倉的圓覺寺；而十四世紀二〇年代沈沒於韓國海域的新安沈船中也有雕漆出土，該船推測原欲前往日本。至於輟耕錄所記載的嘉興雕漆器，洪武間《格古要論》稱其「日本、琉球國極愛此物」，永樂皇帝因此得知而詔嘉興工匠赴京任官督管漆器製作，並傳稱設有「果園廠」以製作剔紅器。似乎是因日本的需求，才有此項官方工藝的設立。至今日本仍紀錄有永樂時期致日本的國書，包括永樂元年頒贈的禮物「紅雕漆器五十八件」、永樂四年禮物有「剔硃紅漆器九十五件」、永樂五年「剔紅尺盤二十個、剔紅香盒三十個」等等，均可見室町時代日人對剔紅器皿應有相當的認識。據十五世紀《君台觀左右帳記》所記錄將軍家茶會道具，剔紅器被視為最高價值的寶物，在「唐物」美學下備受重視。

展出的剔紅器，包括具有永樂



圖九 明 嘉靖 剔紅雙龍碗 國立故宮博物院藏



圖十六 清 康熙 珐瑯彩花卉紋水注及茶碗 國立故宮博物院藏



圖十四 明 永樂 青花人物紋扁壺 國立故宮博物院藏



圖十五 明 成化 青花葵花紋碗 國立故宮博物院藏



圖十二 南宋 官窯青瓷葵花式大碗 國立故宮博物院藏



圖十三 明 宣德 甜白半脫胎雲龍紋高足碗 國立故宮博物院藏



圖十一 北宋 汝窯青瓷紙槌瓶 國立故宮博物院藏

度且明顯呈現獨特美感特色者，或應從宋代說起。雖然今日的陶瓷史知識已應可以肯定新石器以來細緻胎體、勻透釉藥的陶瓷器必有較大財力或政治力為主導，才可能有齊整品質的大量產品產生，且供應高層地位人士的使用。不過，以「官窯」這樣清晰由官方支援人力、物力、技術，提出特定樣式、數量需求，且產品供應官府選用後始得以（甚或不得以）於市場販售的專有窯場，應是「秘色瓷」（陶成先得貢吾君）之後宋代的汝

窯、官窯系列開始。

宋代瓷器窯場眾多，貢為官方用器的瓷窯場亦多，且促成品質與造型、裝飾等普遍的飛躍成長，但如汝窯「唯供御揀退，方許出賣」專窯專用的瓷窯甚罕，當以官窯規格視之。本次赴日選件有五件汝窯作品，其釉色偏藍色調的粉青、微見釉間蟹爪樣斷續網狀的開片、底部細如芝麻的支釘痕等特徵，傳達幽邃寧靜且自然天成的美感。圖十一的紙槌瓶為襲自阿拉伯玻璃瓶的造形，考古發現在汝州寶豐鎮清涼寺窯址有與院藏品相似的作品。其地層關係及與周邊地域迥然不同的作品群，說明是特定興造的瓷窯址，且顯現該窯作品供應特定燕賞器與復古類型樣式。一如南宋因銅玉器不足，乃「權以陶木代」所興燒的官窯，色澤追仿汝窯（圖十二），與浙江周邊燒造傳統的艾綠釉系統全然相異，這又是《宋會要》等史書所記載，官方一再要求「照『樣』製作」的官方制約。

燒造瓷器是明代國家產業的一項大事，與織造並稱，並迭生興革。

明代亦設有供應官府用器的官窯，初期窯場地點與供用形態多元，但景德鎮承繼元代在此設州督管的窯務，逐漸躍為主要燒造御用器的窯場，自永樂始便具有某種禁制性，即使燒壞亦不得流散。至《明史》記載宣德初於景德鎮置御器廠，則樣式、人匠均受到規範。無論工部或地方官督造瓷器或內廷宦官所加派的御用瓷器，均呈現帝王不同的好尚，且品質高於一般民間。如永樂、宣德時，寶石紅勻膩鮮豔，甜白細潤如糖，脫胎拱花壁薄透光（圖十三）；而摻和外來釉料的青花瓷器，青色線條運筆雄強，帶出水墨般暈散與苔點凝聚的趣味，造形創意多樣，廣取中亞或西藏豐富的造型與紋樣。（圖十四）成化時期蓄意以國產青料，幽緩的畫出疏朗平淡的文雅氣質（圖十五）；釉上彩與釉下彩結合的鬥彩、五彩作品，於此時技術成熟，且為嘉萬時期承繼，風格再變為民俗祥瑞化。清代官窯管理制度化，以工計資，且帝王善用督陶官，如臧應選、年希憲、唐英等，專注於窯業技術的研究與創新，專業工匠乃



圖二十 清 彫紫檀多寶格方匣（附各式珍玩32件） 國立故宮博物院藏

人論道並禮者，也成為文雅工藝品的創作者。因此雕竹、製墨、斲硯的名家輩出，匯成文士、工匠、商賈共創的藝術風潮。以赴日的〈竹雕窺簡圖筆筒〉（圖十七）為例，技術精湛的雕刻者，將明末畫家陳洪綬為西廂記創作的二幅版畫，整合雕刻在筆筒周壁，讓賞玩者無論從哪一段開始，都能完整循環不間斷；又同時將平面畫作轉為多層次淺浮雕與線刻作品，藏身的紅娘窺觀簡的鴛鴦，更顯故事動人。作品託名嘉定竹雕世家的朱三松作品，以竹雕小技，而能成藝壇大師，便在於所掌握人文雅品味的藝術創作之功。

清室帝王以文雅相尚。其書房中往往使用當朝的工藝品。如其滿洲原鄉所產的松花硯，綠色石材，裁而為硯；展出的康熙硯以自然橫剖上下相函如一圓雕的瓜果形（圖十八）；乾隆則強調硯層堆積，不同石色間的剔刻巧作。又如康熙袖裡三色的筆筒（圖十九），其壁面青花、袖裡紅與豆青色共鋪陳出遠山橫陳、松林水渚的泛舟趣味，畫筆精絕，可以於書案



圖十七 明 三松款竹雕窺簡圖筆筒 國立故宮博物院藏

能維持平穩的品質，無論仿古釉色研發或創新造形紋彩，均成就斐然。

清代瓷器裝飾的成就，更在於內廷參與琺瑯彩瓷的製作。康熙時將西方銅胎畫琺瑯的釉料在宮廷研發創製；史料所載，西方工匠、釉藥、勻散琺瑯料的油質介材、廣東與江西工匠以及宮廷畫家等，齊集於內廷，發展出銅胎畫琺瑯、玻璃胎畫琺瑯，以及宜興或景德鎮送來的陶器素器上畫成琺瑯彩瓷；此可謂清宮的一項科技實驗。（圖十六）雍正時期更調配出國人自製的釉彩配方，包括以金煉製的胭脂紅，並將瓷面上的圖案視如繪畫，由宮廷畫家畫出一對對相呼應的



圖十九 清 康熙 袖裏三彩山水紋筆筒 國立故宮博物院藏



圖十八 清 康熙 松花石甘瓜硯 國立故宮博物院藏

琺瑯彩瓷，如紅地白梅，兩兩成對，裝匣盛放，自始便視為藝術品。此外，如展出的「一對孔雀圖碗」，題以詩句、鈐以印章，分明視瓷面如一幅冊頁；其畫畫人筆繪用色之細膩，必出於宮廷高手。

在此盛清階段，宮廷參與的瓷器彩繪，無論畫題、畫意、運筆、用色，帝王可輕易指揮，直接製作、賞玩與收藏，可以說，所謂「官窯」、「御器」的字義，以此時為最貼切。

文雅：帝王所呈現的文房工藝

文雅，隨著宋代文人地位提升，在公餘之暇衍生對周遭用物與生活環境的重視，從中寄興品賞，創生了許多生活美學的好尚，發為文章，從同儕唱和進而影響社會風氣。至明代中晚期之後，政治、社會的變遷，讓生活美學一事擴張得更廣泛，品鑑玩賞成為風氣，提倡者編纂圖籍，以閒雅生活為尚，遍及生活起居、文房几案、庭園出遊等等作息細節。附庸風雅的富商遂以財資廣建庭園、蒐羅文物，仿偽風大起，而工匠能詩書與文

對語。乾隆以絕好的碧玉雕出多層次的山林石室，則是另種意境。因此皇室富厚材質裡，有成套掐絲琺瑯的水盛、書鎮、筆山，金碧輝煌；有上好田黃石印章，寄其文字學趣味；這些都是皇室規格的莊嚴雅器。

至於萬幾之暇多次親自指揮鋪陳的多寶格，或可視為皇帝寄興文雅生活的樣貌。此次赴日的紫檀多寶格（圖二十），頂面置以漢代碧玉雙身獸面紋璧，是天圓、天子之表徵；器壁闔則方形，外壁各有文臣書仿宋四家蘇軾、黃庭堅、米芾、蔡襄的書帖；元代黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙等元四家的畫；開則四個扇面的厝格，展露古今中外文物畢集的豐富面；平移開上層扇格，下層尚有小硯、水盛、紙鎮等文具；這種明末風行的文具匣，為晚明文人收納與祕藏的趣味雅尚，而此盒中銅、玉、瓷、琥珀、奇木、象牙、珠寶並陳，這是皇帝的文房小宇宙，寄其從眾多古物中所積累的藝術史心得，是玩古所興的新創意。

作者任職於本院器物處