



「天子之寶」

—台北國立故宮博物院的收藏—

展品系列選介(一)——玉器

／器物處

新石器時代 紅山文化 玉鳥

長：四·七七；寬：四·七二公分

青綠玉，表面有深淺的褐紅色沁斑。全器琢成一隻平展雙翼，正在飛翔的鳥兒；頭端較厚，尾端較薄，翼尾微向上翹，弧線優美。鳥頭圓厚，僅以兩道淺淺的同心圓琢出圓凸的大眼。雙翼上各琢二條垂直凸弦紋；身、尾之間突起一長形飾帶，飾帶正中又有V形凹槽。光素的背面應代表鳥的腹部，僅於鳥頭部位鑽有隧孔，孔內尚隱約留有螺旋形鑽痕。

此類造型的玉鳥是距今五、六千年前，分佈於遼西地區紅山文化的遺物；遠古時期人們相信美玉富含「精氣」，而飛鳥是人、神之間的使者；巫師佩帶著玉雕的飛鳥，或穿著縫綴玉鳥的法衣，或許如此的裝備，被認為可增加祭祀時巫師與神祇間溝通的法力。（鄧淑蘋）



新石器時代 良渚文化 玉琮

高：一五·七；寬：七·〇公分

距今約四、五千年前，在長江下游的太湖流域，發展了良渚文化。玉琮正是良渚居民用以祭祀神祇祖先的重要禮器。良渚玉琮的基本造型為略呈上大下小的方柱體，有上下貫穿的大圓孔；外壁以四個轉角線為中心，上下垂直堆疊地雕琢「面紋」。

這件深淺交雜的褐色玉琮，是典型的良渚文化晚期玉琮；外壁分為六節，每節以轉角線為中心各琢一小眼面紋，全器共有二十四個面紋。每個面紋以刻有平行線的長橫稜象徵神祖所戴的「羽冠」；以同心雙圈刻繪的眼睛，左右還刻有代表眼角的短線；象徵鼻子的短橫稜上，則刻繪兩端方轉的單線。因為年代久遠，這些刻紋都已模糊。（鄧淑蘋）





新石器時代 玉璧

外徑：一七·八—一八·二；孔徑：五·二—
五·七；厚：一·一—一·九公分

圓璧，是中國文化中最重要的一種玉器，大約在五千多年前長江下游的崧澤文化中就有了成熟的小玉璧，四千多年前該地區的良渚文化，以及黃河中、上游的龍山文化、齊家文化，都琢製大量的玉璧。璧的基本造形為中央有大孔的片狀圓形，多為光素，只有良渚晚期的玉璧上，有時刻繪輕淺的與天象有關的符號；通過深入的研究可知，璧的實體部份代表太陽一年四季在天上的運轉軌跡，也就是「黃



道」；而中央圓孔代表宇宙中永恆不動的「北極」。所以，圓璧的簡單造形蘊含了古人深奧的宇宙觀。

由質地等特徵觀察，這件玉璧應為龍山—齊家文化的玉璧，深受乾隆皇帝的鍾愛，在其器表加琢了兩首御製詩，與五方璽文；由詩的內容可知，乾隆皇帝在六十一歲時獲得它，雖然大家都認為它是一件漢玉，但乾隆皇帝就判定它是「虞夏」時代的古物，由現代考古學資料印證，乾隆皇帝真是別具慧眼。七十三歲時，皇帝再度為它賦詩，甚至在八十歲，以及退休當太上皇時，還一再地在壁上加刻了皇帝的璽文。（鄧淑蘋）



新石器時代至夏 玉圭

長：二八·六；寬：六；最厚：〇·九四公分

圭，是由新石器時代石斧、石鏟等生產工具發展的代表身份的禮器，多為窄長梯形，刃部在較寬的一端。這件玉圭以細膩不透明的牙黃色玉料琢成，柄端與刃端局部褐色。柄端微窄，邊角圓渾；平直正刃，刃線一端微收，一端微侈，有使用崩傷痕；器身厚薄不勻，單孔，由兩面對鑽而成；經仔細觀察可知，這件玉圭上，原本琢有五道平行的凸弦紋，形成寬約二·七公分的裝飾帶；在兩側窄邊上，裝飾

帶的上、下又有方塊形凹陷。由玉質與器形特徵觀察，應屬新石器時代末期至夏代（約西元前二二〇〇至前一六〇〇年），黃河中、下游的遺物。

這件玉圭在清宮中曾經拋磨光潤，又在平行凸弦紋上雕琢了成排的圓渦紋，裝飾帶的器表，以及裝飾帶的上方（將刃端向上時的上方），依據當時宮中所藏的一件龍山文化的人面紋圭，仿刻了四個神秘面紋；有的尚可辨識出眼睛、獠牙，有的就十分抽象。此外，還以刃端向下的方向，在器表加琢了兩首乾隆皇帝的御製詩，以及他的兩個璽文，並配置了華麗的木座。（鄧淑蘋）





商 鳥形玉飾

長：一一·三五；寬：五；厚〇·三公分

由於商人屬於崇拜神鳥的東夷族系，所以盛行雕琢以鳥為主題的玉飾。這件深牙黃色扁片狀的玉飾，以鏤空與淺浮雕的技法，雕琢出一隻梟鳥的側面造形。勾喙、短頸、凸胸、短尾、粗腿。鳥頭上站立一龍，比例上龍頭甚大，龍身較短。龍背上、鳥胸前與背上都雕有齒稜，龍與鳥的眼睛都琢成「臣」字眼，鳥眼



上方還雕琢人眉；鳥與龍的身上，滿琢迴旋繞轉的圓弧紋，這種特有的紋飾，或象徵宇宙中生生不息的元氣。

值得注意的是在全器的最下方，也就是鳥爪的部位形成了凸樺，且顏色較深，證明這件玉飾是插在某種易朽物質之上的。由文獻資料可知，古代祭典中，舞者常持拿著上端嵌飾玉器的長木杆，也就是所謂的「玉梢」來歌舞，這件鳥形玉飾或即是嵌於玉梢上端，用以依附神祖之靈的禮器。

由風格觀之，這件精美的玉飾，應是西元前十一、十二世紀的作品。（鄧淑蘋）

商 玉戚

長：一三；寬：八·五；
最厚：〇·六公分

商朝的王族源自東北地區，屬於東夷族群的一支，先遷徙至山東地區，再西進克夏，約於西元前十六世紀時在黃河中游建立了商王朝，到西元前十一世紀中葉始為周王朝取代。

雖然此時青銅鑄造技術已很純熟，用以製作鋒利的兵器與工具使用；但在祭典上還常使用美玉琢製的「玉兵」，作為通神的禮器。這種兩側雕有凹凸齒稜的玉斧，通稱為「玉戚」；根據禮經記載，典禮中舞者執拿著紅色的盾牌與玉戚，跳著慶祝勝利的歌舞。

這件玉

戚以略帶半透明的青白玉製作，已有多處褐色斑，以及大片青綠色的銅綠沁。器表有一直條開璞時留下的切痕，刃線較平直厚鈍。（鄧淑蘋）



西周 人紋鱗

長：八·三；寬：一·八；厚〇·七公分

古人在捕食野獸後，常將彎彎的獸牙或獸角穿繫佩帶，既可彰顯其神勇，又可用以解結。若用象骨磨製成彎牙或彎角狀，就稱為「鱗」了。由《詩經》可知，解結用的「鱗」以及射箭時套在大拇指的「鞞」，都是成年人才能佩帶的具有實用功能的飾物。

這件美麗的玉鱗，玉質瑩白溫潤，微帶淺褐色的點狀沁斑。雕一抿著頰部，屈著上肢，有綿密的頭髮與鳥爪的側身人像。身軀上滿琢迴旋繞轉的弧線紋。由風格觀之，應是西元前十、九世紀西周中期的作品。（鄧淑蘋）





西周 玉龍鳳紋飾件

長：七；寬：六·一；厚：〇·三五公分

龍與鳳都是古人信仰中的神靈動物。在這件細膩溫潤的牙黃玉飾正反兩面，雕琢了相似的龍鳳紋。一隻長頸、彎喙，有羽冠與長尾的鳳鳥，端莊地站立於中央，尾羽自身後彎繞於前；在鳳鳥前、後，飄逸的羽毛中，又各顯露出一個捲鼻的龍頭；龍鼻前端各琢一束飾有平行線紋，似長髮般的羽毛；迴旋繞轉的弧線紋填飾於龍、鳳之間。

由風格觀之，這件玉飾應是西元前十、九世紀西周中期的作品。在其下方有一小段磨薄的光素樅部，色澤亦較深；可能是插嵌於長木桿上端，在祭典中執拿著，以歌舞招降神祖之靈用的；這類祭祀神祖的玉器，多在外緣雕琢具有象徵意義的凹凸齒稜。（鄧淑蘋）



戰國時代 玉璜

長：二〇·四；寬：三公分

根據漢代的字書《說文》，「半璧」稱作「璜」；又據古代的禮書《周禮》，「玄璜」是用來禮拜北方之神的禮器。此件玉璜青綠色玉質，作成弓字形，器外緣刻出規律性的淺刻，



兩面琢刻雲紋，器體上緣中央有一小穿孔，原屬懸掛、佩帶之物，全器屬於春秋戰國時代玉作風格。類似的考古出土物常見於中國河南地區戰國時代的貴族墓葬中。

（楊美莉）

戰國時代 玉龍紋釧

長：九·九；寬：二·四公分

戰國時代 玉鳳紋釧
長：九·八；寬：一·八公分

根據《說文》，「釧」是一種佩帶的角形器，末端尖銳，可以用來解開結。此件玉釧白玉透褐黃，色純而溫潤，刻成側身龍形，尾端尖而卷，眼、耳間穿一小孔，便於懸掛、佩帶。全器形態流暢婉約，器身外緣陰線刻出外廓，刻工細膩，屬戰國時代的精品。

此件玉釧與鳳紋釧似為成對器，一龍一鳳，象徵流行於戰國兩漢間的陰陽觀念。

鳳形玉釧色純而溫潤，白玉透褐黃，刻成側身鳳鳥形，尾端尖而卷，眼、耳間穿一小孔，便於懸掛、佩帶。全器輕俏婉約，器身外緣亦陰線刻出外廓，刻工細膩，與龍紋釧之風格一致。（楊美莉）

戰國時代 玉螭紋釧

長：七·四公分；寬：一·三公分

「螭」是龍的一種，幾分像虎。此件玉釧器面微泛褐紅，是傳世器特有的「盤紅」色澤，刻成轉首側身形態，頭與軀體的銜接方式與上二圖的龍、鳳玉釧同，乃是戰國時代玉匠處理此類動物玉雕的一慣作法。（楊美莉）





戰國時代 玉動物面紋帶鉤

長：四·四；寬：三·〇公分

戰國兩漢間，一般人常於腰間束一革帶，革帶接頭即以「帶鉤」扣著。帶鉤質材、形制多變化，然基本結構是一端做成鉤狀，另一端背面突出一鈕。此件帶鉤青白色玉質溫潤，鉤頭處呈深褐色，獸頭與獸面均琢刻精緻。類似的考古出土物見於山東曲阜魯國故城的墓葬出土物中。（楊美莉）



戰國至西漢

玉雙身獸面紋璧

徑：一六·五公分

此璧的特色一在其大，二在其器兩面所琢刻的雙圈花紋，外圈對稱地琢刻四個雙身獸面紋，推測是分別象徵四個方位之神；內圈作一種類似穀紋的蒲渦紋。玉色斑雜不純。此類玉璧流行的時間較短，且在當時可能也侷限於某一身份者方能使用。類似的考古出土物僅見於戰國至東漢間的貴族墓中。（楊美莉）





漢代 玉劍飾—劍璣

長一〇；寬一·六公分

劍璣是嵌飾於劍鞘中部的飾物，由於他也是用來穿絲繩懸掛劍的鈕，因此，其嵌於劍鞘的位置必須選擇一個懸掛起來得以平衡的點。此件劍璣呈溫潤的白泛褐黃色澤，製作精細。（楊美莉）



漢代 玉劍飾—劍標

長五·五；寬四·六公分

劍標乃劍鞘末端的包尾，一般作成梯形，長邊平整，短邊作出一較深的凹槽，便於將鞘末端嵌入。此件劍標玉質呈溫潤的白透褐黃色澤。兩面淺刻幾何形卷雲紋。（楊美莉）



漢代 玉劍飾—劍首

徑：五·一公分

玉劍首、劍鐔、劍璣、劍標合稱「玉具劍」，漢代武人帶劍，較講究者均於銅劍或鐵劍以及劍鞘上裝飾此類劍飾。劍首是嵌飾於劍柄末端的飾物，其形圓，正面琢飾穀紋、雲紋等，背面做一圓凹槽，便於嵌在劍柄末端。此件劍首是典型的漢代風格之物。（楊美莉）



漢代 玉劍飾—劍鐔

長：六·六；寬：三·〇公分

劍鐔是嵌入於劍柄與劍身間的界隔。此件劍鐔白透玉質，一處沿著裂痕顏色轉黑；兩面淺浮雕刻螭紋，作工極精。（楊美莉）



漢代 玉舞者

長：五·五公分

玉舞人是漢代流行的組玉佩中重要的佩飾器，此時期製作的舞者舞姿頗有定式，一般都是著長袖衣，左或右袖高揚過頭，另一袖下垂擺動成翻卷狀，長裙曳地，細腰束帶。此件玉舞者青白色澤，作工精細，於舞者頭頂上方以及裙擺下緣各穿一小孔，便於佩帶。類似的考古出土物多見於西漢的貴族墓中。（楊美莉）



漢代 鞞形珮

長：八·四；寬：七·五公分

「鞞」原是古人射箭時戴於右手大拇指上，用來鉤弦的工具。至漢代，形制上演變成主體作心形，兩側作對稱的鏤空花紋的佩飾器，稱作「鞞形珮」。此件鞞形珮青白玉色澤，器主體心形，中心一大圓孔，器面陰線細刻雲氣紋；兩側鏤空雕刻一龍一鳳。屬西漢典型的鞞形珮風格。（楊美莉）



漢至六朝 玉角形杯

寬：一〇·一；高一八·一公分

角形杯在戰國漢代間存在不多，西漢廣州南越王墓出土一件，是為著名之例，惟在明清之際卻出現不少仿古之作。一般認為此種角形杯是來自於域外之物。此件玉角形杯器身外蟠以淺浮雕的龍紋，玉色白裡透褐黃，雕工極精細。（楊美莉）



漢代 玉辟邪

長一三·二；高五·七公分

「辟邪」與「天祿」本為墓前的鎮墓石獸，東漢時頗為流行。小型者以玉製作，成為漢代人心目中的祥瑞之獸。此辟邪玉色白裡透黑，多處沁斑，身軀兩側帶翼，作虎行狀，此型的辟邪至六朝風行不減。（楊美莉）





唐玄宗 開元十二年 禪地祇玉冊

單簡長：二九·九；單簡寬：二·八；
全寬：一九·二公分

「封」是天子登上泰山祭天，「禪」則是在泰山旁的小丘祭地，向天地宣告人間太平。「封禪」，可謂中國歷史中最耗費人力、物力、極盡奢華的典禮，爭議也最多。其中最令人質疑的是，如此盛大的典儀，其祝禱文在唐玄宗以前的歷代史書內，均未見記載。唐代名臣賀之章對此現象的解釋為，封禪帝王所求，不外長生、登仙等私欲，故莫為外人知。

民國二十年，馬鴻逵將軍率領軍隊駐紮山東泰安，無意間發現一座五色土壇，而從其中得到兩套玉冊。冊上分別鐫刻著唐玄宗及宋真宗禪地時之祝禱文，其出土正可以補足、刊正史籍的闕如與錯植，是非常珍貴的第一手史料，現均典藏於本院。

唐玄宗禪地玉冊共十五簡，長短不一。簡與簡之間以金屬線串聯。冊文係以斜刀鐫刻後塗金，但金粉現在多已剝落。其中，除玄宗署名「隆基」二字為楷體外，餘為隸書，字跡清晰，保留了原來書寫的筆意，端整豐勻，經研究與玄宗的書風相符，應該是他親筆御書之作。（張麗端）

宋、遼 玉龍紋盤

高：二·二；徑：二六·五公分

草綠色的玉質，器緣有褐黃斑塊。圓盤正面裝飾龍紋，尖吻，長角，角根處琢一排圓珠，豐鬣，細頸，身軀似飄帶般彎曲翻轉，平面起伏有致，全身滿覆細鱗，鱗上並陰刻細線紋，四肢肌理飽滿，足有三趾，趾甲尖鉤如鐮刀般鋒銳。間隙則填以鏤空卷草紋錦地，層次略低於龍紋。器緣則飾一圈回紋。背面的紋飾一如正面，除了鬚鬣較粗、鱗片上無細紋外，其他細節均無簡省。這個現象讓人不得不考慮，此器極有可能並非平置，作為盛裝用的盤，而是直立，可以兩面觀賞的嵌飾器。但是目前尚缺相關資料佐證之，故暫時依其形制定名為盤。



如此雄強矯健的龍紋，與遼代陳國公墓出土的一件金花銀奩上者相近，只是細緻端整更勝之，而與院藏宋花間行龍紋的縹絲作品差可比擬。雖說「出土的、傳世的遼代玉質器皿顯然受到唐、宋金銀器的影響，藝術水平較高」，但如此華美的玉器卻也罕見，推估在當時應該屬於皇室用品。（張麗端）



遼、金 玉舞人

高：七·五；寬：三·六公分

泛灰的玉色，有深褐斑點。器作人形，頭戴兩側有鳥翅形裝飾的尖頂帽，身穿大圓領、前擺高衩的袍服，腰繫嵌方形帶銜的腰帶，足登短靴。左手揚於耳後；右手橫在腰際，長長的衣袖似因手部不斷的迴轉而起螺旋狀的衣褶，單膝微曲、腳尖點地，另一腳則是以腳跟踩踏於荷葉之上。神色和善，笑容可掬，充份傳達跳舞時的愉悅感。有穿孔，自頭頂直下荷葉底部。

類似的玉舞人佩在上海嘉定區法華塔亦有出土。法華塔為南宋晚期時建，經元、明重修，其地宮內可見宋至明的歷代物品。分析此一舞人的服飾，最醒目的，就是冠帽兩側鳥翅形的裝飾，這在河南焦作一金代墓葬壁畫中可見類似者，應是當時北方流行的服色之一。而此玉人五官處理的方式，為宋、金玉人所常見，故暫定此一年代。（張麗端）





南宋至元 墨玉筆山

高：四·四七；長：一六·三公分

青玉質，帶大片灰、黑色斑。器乃架筆之用，而琢成層巒疊嶂之山狀，凹下的山谷恰可置筆，故名「筆山」。玉匠除以優雅、修長的線條處理山形之外，還在表面琢磨出一個又一個橢圓形的凹陷，利用光影增加山石參差嶙峋的效果，是一件簡單但深具韻味的作品。

根據考古資料，目前最早的筆架是溯至南宋，質材除玉、石、水晶外，還有漆與銅，而形制則作格架狀或山巒形，例如浙江諸暨南宋董康嗣夫婦墓所出土的石雕筆架，即通體黝黑，形似綿延起伏不斷的山巒。類似的形式，在元代大都遺址中也曾有影青瓷與黑色石者出土。此外，在杭州發現的元代瓷器窖藏中，也發現過青花瓷的筆山。（張麗端）



宋至明 玉荷葉杯

高：九；長：一五·二；寬：五·九公分

玉質除底部微微露出原本的黃綠色外，通體褐黃，部份顯現灰白斑，偶見褐紅的色素滲雜於陰刻線中，所以推測此玉杯可能經過染色。狀如枯槁而包圍起的荷葉，呈上寬下斂的三角形，葉緣彎曲起皺。外壁以雙陰線刻劃出葉脈。葉梗從底部中心開始彎繞，後順勢上揚至杯側，此安排除了增添造型的變化外，還具有足與把的實際功能，而此設計手法與浙江衢州南宋史繩祖墓出土的一只白玉荷葉杯相似，只是本器更見成熟細膩。本器的附件紫檀木座，以多層次鏤雕作一把蓮狀，花葉秀美清雅，益添玉杯之風采。

文豪蘇東坡曾謂晨飲為「澆書」，婉轉而幽默的表達出知識份子不得志時，愁悵但又不放棄理想、希望的心態。或許是心有戚戚，明陳洪綬遂在其《畫隱居十六觀冊》（現藏本院）中安排了「晨飲」的主題。圖中東坡先生坐在木根椅中，手持的正是一只與此展品相似的荷葉杯。在此，荷葉杯具有文人向惡劣環境屈服的象徵意義。（張麗端）



元 玉大雁帶飾

長：一一；寬：六·四公分

玉質白淨，光澤溫潤瑩秀。器形近橢圓。正面以多層次鏤空技法，呈現大雁穿窳於荷塘葦叢間的景況。背面，中央有一長方形框，面上淺浮雕如意雲紋，框的兩側嵌有銅質帶扣，以供穿繫革帶之用。

此件玉帶飾的紋樣與契丹、女真族放牧狩獵的生活習俗有關。根據遼史的記載，每年春季，皇帝均率臣子至河岸以「海東青」獵雁、鵝。海東青，鷹的一種，主要產於女真人的故鄉——黑龍江流域，體型甚小，但卻擅捕雁等大型的鳥類，常迫其竄躲於荷葉、蘆葦之中。遼、金的服飾上，即常見以「鷹擒鵝墜」的剝那為裝飾紋樣。《金史·輿服志》中載，「其從春水之服，多鵝捕鵝雜花卉飾」，故而這類紋飾題材我們稱之為「春水」。

元代仍可見以「春水」為題材的服飾，如一九六〇年江蘇無錫發現的一座元代江南望族錢裕夫婦的墓，墓中即有一組鵝捕天鵝紋的玉帶飾。本次展出的玉帶飾，風格與錢裕墓內者相似，均層次雜而不亂、線條圓鼓滑順，唯差異處在於，此器僅留大雁穿梭荷蓮中，而不見鵝鷹巡狩。這一點使我們估量，這或許是製作於一個文化交替過渡、游牧族狩獵特質開始淡化的時期。（張麗端）



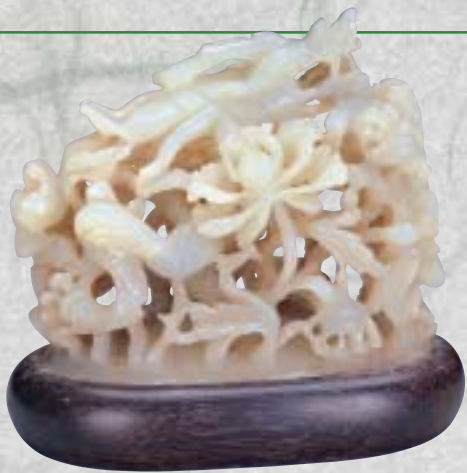


元 花間行龍玉頂

高：六公分

青色玉質。多層次鏤雕一花間行龍。龍首瘦長，長眼、粗眉、寬鼻、吻部上揚而後略略內卷、髮鬣長，飄揚於頸後及兩側，具有元代龍紋的特質。龍身雖隱於花叢之中，仍交代明確，毫不馬虎簡省。荷花或盛開、或含苞。

歸納元代的墓葬，如無錫錢裕墓、上海任氏墓，類似的玉頂，有光素、有鏤紋者。後者清宮收藏甚夥，多嵌於爐器的蓋面，如此件即屬一重環紋銅鼎之附件。至於原本是飾於冠帽或是爐蓋上，目前未見定論。對此問題，其實明代早有爭議，依照沈德符《野獲編》記：「近又珍玉帽頂，其大有至三寸、高有至四寸者，以其可作鼎彝蓋上嵌飾也。問之皆曰，此宋制。又有云，宋人尚未辨此，必唐物也。竟不曉此乃故元時物。元時，除朝會後，王公貴人俱戴大帽，視其頂之花樣為等威，嘗見九龍而一龍飛者，則元主所自御也。：本朝還我華裝，此物斥不用。」甘肅漳縣元代汪世顯家族墓中，曾出一圓帽，帽心確實有頂。而根據元末陶宗儀《南村輟耕錄》中的一則記錄：「河南王卜憐吉歹為本省丞相時，：王易涼帽，左右捧笠侍，風吹墜石上，擊碎御賜玉頂。」元人帽頂亦有以玉為之的情形。因此，沈德符「元之帽頂，明改爐頂」的說法，似乎較為可信。（張麗端）



明 玉鰲魚花插

高：一五·六；寬：九·五五公分

歸納中國器物的造形、紋飾，「營造吉兆」是很重要的設計方向。而吉祥紋樣和人們企求幸福的希望是緊密相連的，因此它的生命力非常旺盛，不僅世代相傳，表現手法亦多采多姿。

本件作品主要的外形為一魚，魚身縱向，魚尾捲翹上揚，下端則雕飾波濤，並配以水紋木座與之呼應，一眼即知，此魚正自水中奮力躍出。值得注意的是魚首的部位：雙目努出、有長鬚、突鼻、且生雙角，分明已成龍形。原來，此一造形寓意「魚躍龍門」的吉兆。

「魚躍龍門」的典故出於《三秦記》：「江海魚集龍門下，登者化龍：」。龍門是黃河天險之一，水流湍急，洄游之魚至此，勢必奮力激躍。中國人將此自然現象，比賦寒窗苦讀的士子應試中第，由一介平民躍為官吏，身價突漲，猶如由魚成龍的情況。（張麗端）



明 玉鏤雕花式洗

高：五·五；長：一四·四；寬：九·六公分

青玉質。外形好似一朵仍連著枝葉，盛開著的五瓣花。蔓枝長葉從器的底部如網狀延續，包圍全器，採複層鏤空技法，線條彎轉交疊，密而不亂，除了具有裝飾的效果，還有手把的功能。器的一側尚有一長尾松鼠攀於口沿。

以動、植物天然肖形為題材，製成像生且實用之文房用品的情形，始與宋、元，而盛行於明末清初。以花、果樣式的筆洗為例，類似的作品在元代的錢裕墓中已有發現。只是元代的風格較為樸素，枝葉形手把的部份很單純，不似明代作品的重重轉折纏繞。（張麗端）



明至清 玉龍紋飾件

長：一一·七公分

玉色白中泛灰，並帶各種深淺的褐斑。器形似大小二C字相依，起迄相連，線條彎轉流暢，造型簡單優雅。其實，這是一隻身軀中段迴折、頭尾相接的龍。有趣的是，玉匠又將尖尖的尾部，琢磨的像是鳳鳥的頭部。

自宋以來，知識分子便已意識到，玉器足以反映中國人物質及精神生活的各個層面，與文化燦然完備的歷程緊密關聯，因此他們一再強調，古玉不僅值得珍藏，還應仔細考證、研究，從中吸取文化的精髓，以作為創新時之養份，這種「復古」的想法對此後的玉器發展影響甚深。影響之一就是「仿古」及「偽古」玉器的出現。本件玉飾就是一件以戰國時代玉龍為模仿藍本的作品。（張麗端）





清 玉花薰

高：二一·九；長：一九·三公分
寬：一三·四公分

玉色瑩白含青，有潔淨之感。全器滿飾複層浮雕鏤空之牡丹花葉紋。器用為貯放花瓣、香料的花（香）薰，香氣係由透空的紋樣中散溢而出。

鏤雕玉器，首先需鑽一小孔做為起點，再以弓弦穿過洞口，慢慢以弦帶動解玉砂來回磋磨雕花，這已是相當的耗時、費力。然類似此器之複層浮雕鏤空花紋，則因為有更多的稜角、孔洞等細節，而造成打磨拋光時的負擔，故玉工往往減省此工序，而使得玉器的光潤度降低，顯的粗糙。這種成品是不符合清高宗「工細」之標準的。而且事實上，這樣的裝飾手法是為遮掩玉料的瑕疵，乾隆皇帝也很清楚此一伎倆，所以很不喜歡這類「雕空器皿」，甚至在五十九年時下一禁令，不准蘇州、揚州等地玉匠製作，「以杜奇邪而歸純樸」。

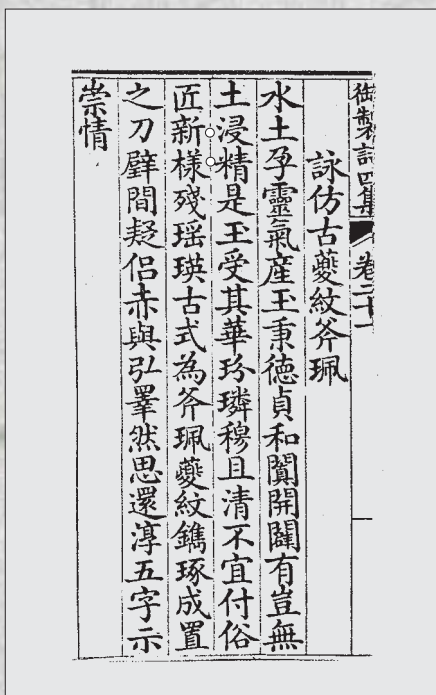
觀察本次展出的這件玉香薰的內部，玉料也有明顯的裂紋，但從外觀來看，確實已被繁複多層次的花紋所掩飾，加上拋光十分細膩，並無當時粗糙的通病，因此顯現端整雅緻的氣質，十分難得。（張麗端）

清乾隆 玉獸面紋鉞

長：一九·四；寬：一三公分

玉質白中泛黃，邊緣有深褐色斑。乾隆皇帝認為，這些斑塊是山川靈氣的象徵，值得珍惜。器形仿上古斧鉞的形式，一端有雙孔。紋飾分渦紋及獸面紋兩組。正面的獸面紋下則陰刻篆書乾隆三十九年御製詩〈詠仿古夔紋斧珮〉，詩登錄於《清高宗御製詩文全集》詩四集二一卷一二頁。兩孔之間，一面琢「古希天子」；另一面琢「同堂五代」圓印。附木座，背面亦刻同首御製詩。

按清代律例，私人禁止開採及買賣玉料。不過，法律上應該是宮廷壟斷的玉料，事實上卻大量流入民間，製成器物販售。尤其是江南的商業重鎮蘇州、揚州一帶，玉器買賣特別活躍。商品化的玉器，風格往往會受到市場的引導，一些不同於宮廷玉器的造形、裝飾手法紛紛出現，乾隆皇帝稱之為「新樣」。他認為這些玉匠自以為為巧妙、華麗的「新樣」，其實既粗俗又不堪寓目，且缺乏實用價值，簡直就是一場「玉厄」，由此可見其厭惡之甚。而「新樣」一詞，便是在這件玉鉞上首次出現。（張麗端）



〈詠仿古夔紋斧珮〉御製詩《清高宗御製詩文全集》 清乾隆間武英武殿刊本





清 玉「文王」方鼎

高：一八·三；長：一一·五公分
寬：六·七公分

乾隆皇帝爲了矯正「新樣」俗麗之病，於是倡導「以古爲師」，鼓勵玉匠「仿古」，希望透過學習古典，尋求到一種樸實、不造作且有意涵的藝術風格。其具體做法，就是將宮中收藏的古器物原件或圖錄如《重修宣和博古圖》、《西清古鑑》等交給玉

工，當做新製玉器時造形、紋飾的藍本。

本器正是乾隆皇帝鼓勵玉工依循的仿古風格。材質爲當時新疆和闐而來的青白色調閃玉。形式則仿商代青銅方鼎：立耳、四板狀夔龍形足，外壁琢獸面紋，以回紋填地。器外底刻「周公作文王尊彝」



七字，與《西清古鑑》中所錄之「周文王鼎」銘文相同，而根據御製詩《詠和闐玉做文王鼎》，高宗的確會命玉工仿作之。

文王方鼎器銘自北宋以來，迭經著錄；因款銘長短適中，銘文中無詰屈聱牙的辭彙，字字能解，使此器常受到偽古者的青睞。而乾隆皇帝亦特別指定仿作成玉器，並特別追摹其銘文，足見周文王鼎的盛名。（張麗端）

痕都斯坦 碧玉繩耳碗

高：五·六公分；長：一九·二公分

清宮玉器收藏中，有一類被稱爲「痕都斯坦」玉器（Hindustan jade）者，甚得乾隆皇帝的喜愛，常賦詩詠贊。根據清高宗三十三年（一七六八）所寫的《天竺五印度考訛》的論證，痕都斯坦在今印度的北部，也就是昔日蒙兀兒帝國之內。當地的碾玉工藝興盛，玉器華麗細緻、風格鮮明，西方學者多稱之爲「蒙兀兒玉器」（Mughal jade）。同時，土耳其半島的鄂圖曼帝國（Ottoman Empire）亦有風格近似之玉器工藝。十八世紀盛清之際，兩者皆經由新疆東傳至清廷，高宗統稱之爲「痕都斯坦玉器」。

痕都斯坦玉器的特色之一，在於花葉紋樣的運用。以此碗爲例，除器外壁從口至底滿裝各式花葉紋外，圈足則設計成一個盛開的花朵，而口沿的左側亦高浮雕著一個花苞，可以手托之，穩定玉碗的拿取。把手則琢爲繩索狀，但一端卻飾鳥首，是十分奇特的組合。

此外，乾隆皇帝常因爲痕都斯坦玉器另一項「瑩薄如紙」的特色，而讚美其「製絕精巧」，這一點在這件玉碗上亦表露無遺。（張麗端）





清 翠玉螭紋帶鉤

寬：二·五公分；長：八·一公分

以新鮮明朗之翠綠色輝玉所製成的帶鉤，分爲鉤、環兩部份。鉤首作螭首狀，而鉤面與環面相同，均浮雕身軀彎曲盤繞的螭龍。

從新石器時代開始，中國人便有「玉」的概念。就現代礦物學而言，主要指的是「閃玉」(nephrite)，其光澤爲「油脂光」——溫和、內斂。春秋時代，儒家準確的掌握這點特質，進而聯繫到人的品格而發展出「君子溫其如玉」的說法。因此，此後數千年，中國人對「玉」所共有的美感經驗中，主要是「溫潤」。但是，這個根深柢固的概念到清乾隆朝出現重大轉變。

根據紀昀《閱微草堂筆記》中記：「記余幼時，：雲南翡翠玉，當時不以玉視之，不過如藍田、乾黃，『強名以玉耳』，今則以爲珍玩，價遠出眞玉上矣。」紀昀生於雍正二年(二七二四)，這篇文章約成於乾隆五十八年(一七九三)。由此看來，「翡翠」，也就是「輝玉」，是在乾隆年間開始受到中國人的喜愛。「輝玉」的光澤屬於「玻璃光」——晶瑩、華麗，具有強烈的裝飾性，迥異於「閃玉」。此後，「輝玉」取代「閃玉」成爲中國人喜愛的玉種，這個不同於傳統的審美觀一直影響至今。(張麗端)



清 玉羊首瓜瓣壺

高：一五·四；長：一七·八公分
寬：一二·七公分

器身、壺蓋、蓋鈕均似南瓜，一瓣瓣圓鼓飽滿，配合純淨無瑕的上選白色玉質與細膩拋光，特別顯出玉所特有的華麗感。圈足如「痕都斯坦」玉器一般，成怒放之花狀。壺嘴則琢成羊首。立體羊首運用於器柄、嘴等部位，亦可視爲痕都斯坦玉器的特色之一，如現存「蒙兀兒玉器」中最具經典性的極品——沙加汗玉杯 (Shah Jahan's Jade Cup) 即是。壺的提梁呈三股絞絲狀的外形，上端收於一把荷葉及蓮蓬中，而下端則嵌荷葉形的玉片，這是比較中國式的裝飾手法。

北京故宮亦收藏一只形制與此次展出者相似的羊首瓜瓣壺，然而其器底有「嘉慶御用」四字款。因此，此類玉壺應是中國作坊的作品。十八世紀後半，由於乾隆皇帝對「痕都斯坦」玉器的喜愛，以致其大量東傳，而中國玉作也受其影響，嘗試融匯其風格與本土於一爐，本件展品可謂其中的代表作。(張麗端)