



晚明清初的螭紋倣古玉

——從〈宣和玉盃記〉說起

楊美莉

一、楔子

〈宣和玉盃記〉收錄於《韻石齋筆談》上卷，全文甚長，以該書一貫的追蹤古物之來龍去脈的手法，敘述傳自宋代宣和御府的玉盃，在晚明期間的流傳經過。固然，誠如該書作者姜紹書（活動於一六四二—一六七九）之友蔣清在序言中所強調的，姜氏寫作此書的用意，乃在戒人勿為「物」所役，其言「……金玉之非寶也，盛衰之靡常，而聚散之有數也。物之尤者，應如煙雲過眼……」。〈註一〉因此，我們相信在此玉盃的背後，隱藏著一串串不尋常的「人」、「物」間的故事，其說明的不僅是晚明清初倣古玉的一段滄桑史話，更是一幅當時世態炎涼的社會寫實。

玉盃記故事發生在萬曆年間（十六世紀）的江南地方，晚明的江南，社會經濟的繁榮是

史上罕見的，而以文人為濫觴，附庸風雅的地方富商的推波助浪，形成一股「好古」的風尚，相應地也帶出江南古物市場的活絡。而玉盃於明晚期入藏松江華亭的朱旅溪家，旅溪公是成化時的進士，他擁有傳說中的宋代宣和御府所藏的玉盃（共三種）中的二種。朱旅溪過世之後，此二玉盃分別傳給他的兩個兒子。不久之後，其中之一被典當了。此事為旅溪的堂弟文石公知道後，將典當的贖回，將另一件也從其姪兒處獲得。文石公是一個懂得玩賞古物的「鑑賞家」，此時正是萬曆年間。文石公過世之後，此二玉盃成為族人競相爭取獲利的保藏品，其後的輾轉淪落，以及引出的爭訟糾紛，終使玉盃被視為敗家之尤物而擊碎之。整個故事簡單地廓劃出晚明社會古物流通的背景。（全文參見《韻石齋筆談》〈宣和玉盃記〉）



二、簡述螭紋做古玉的源流

〈宣和玉盃記〉首先描述三種玉盃：

宋宣和御府所藏玉盃三，其一內外瑩潔，絕無纖瑕，盃口聳出螭頭，小螭乘雲而起，夭矯如生，名教子昇天，真神物也。二名八面玲瓏，三則單螭作把，外多花紋，鉤碾精工，瑩白過于教子，而神彩稍遜。

除了其二因不在朱旅溪家藏，故沒有詳細的描述其形制、花紋外，對其一、其三的描述簡單扼要。其一，盃口聳出一螭頭，另一小螭乘雲而起，此一玉盃裝飾的應是「教子」題材。其三，單螭作把，外多花紋，所謂「外多花紋」不知何花紋，然單螭作把已經確定此盃以螭作把。

按上文所描述的，此類玉盃應是晚明以來流行的雙螭或單螭的玉盃。螭紋作為玉雕的裝飾題材，始盛於漢代，而自元代以來做古玉的裝飾母題常是來自於漢代的玉雕因素。（明）屠隆的《文具雅編》「印色池」條中即記載：「……玉者有陸子岡作周身連蓋滾螭白玉印池，工緻侔古，近多效製，……」可見「滾螭紋」在晚明被視為侔古、做古的裝飾題材，且做作者甚多。

惟〈宣和玉盃記〉所述的玉盃是否存在宋代？據目前所知，未見有宋代的螭紋玉盃之例。而出土或傳世的宋代玉作以玉花之類的佩飾玉為多。此類玉作亦如明代一般，大多取時

樣的花、葉、動物、童子等題材為之，玉質較為講究，以白玉居多。因此做古玉大多不在此類玉作上下功夫，而常是在一些器皿類的玉作著手，例如薰具、薰爐、插瓶、飲盃，以及一些文房用具，如筆洗、筆筒、水盛、硯滴等。

以螭紋作為裝飾的宋代玉作，可見於四川廣漢南宋窖藏遺址出土的一件近似「教子」玉帶飾。（圖一）此件作品的特色在於螭的形態



圖一 宋「教子」玉帶飾 四川廣漢南宋窖藏出土
摘自《中國隋唐至清代玉器學術研討會論文集》圖版一二五



以及刻工上，表現宋代工藝技術的圓熟性，以及作品小而可愛的特質，此一特質也被認為是宋代做古特有的自然主義(naturalistic)，基本上是有別於晚明的做古的。(註二)

元代螭紋裝飾題材已普遍被使用，尤其是



圖二 元「教子」玉帶鉤 西安市小寨南鄉瓦胡同村出土 摘自《中國玉器全集5》圖版169

〈宣和玉盃記〉中的「教子」題材。西安市小寨南鄉瓦胡同村出土的一件元代玉帶鉤(圖二)，帶鉤一端雕琢的螭首與鉤面上的螭，顯然可以分出老幼、大小之序，其表現的正是元、明流行的「教子」題材。而類似的作品也



圖三 元「教子」玉帶鉤 國立故宮博物院藏



圖四 元 青玉雙螭紋方體圓角環 上海松江西林塔出土
摘自《中國隋唐至清代玉器學術研討會論文集》圖版三九上

見於院藏的一件玉帶鉤（圖三），此件「教子」帶鉤，除了帶鉤的形制、螭的形態與圖二者相似之外，螭身的染黑作色是值得注意的，而此一作色的行為是否也是元代所為？

做古玉上的作色，一直是研究做古器者想

要深究的課題。一件出於上海松江西林塔，屬於元代的〈青玉雙螭紋方體圓角環〉（圖四），器面作「教子」主題花紋，螭面呈黑褐色，似經塗染作色的結果。按元代的作器，是有將透明漆塗於銅器表面的習慣的，此一層漆色，經過的時間愈久其顏色愈深，而漸成暗褐色，傳世器由於又經人長時間的盤摩，更使此一顏色煥發一種穆深的光澤。

漢代螭紋雖是元、明兩代喜歡擷取作為做古玉的裝飾母題，然並非作漢螭的翻版，其經過匠人們對此一螭紋的重新解讀與整理，並與當時流行的吉祥主題——「教子昇天」、「蒼龍教子」或「龍生九子」題材相結合，而以一極富時代特質的花紋出現。「教子」題材等的螭紋，在元、明兩代，主要裝飾在玉帶鉤和玉盃上，長久以來成為研究兩代螭紋演變的重要材料。

北京市豐臺區明成化十四年萬貴墓出土的一件〈雙螭耳盃〉（圖五），雙螭分別攀於器緣，螭首的造型近於元螭的形態，此器或同墓所出的另一件「教子」玉帶鉤，均可視為明早、中期的代表。

三、晚明（十六世紀）的螭紋做古玉

晚明，除了在玉盃上飾以螭紋題材外，也流行在一些飲器、薰具或插瓶上飾以螭紋相關的題材。展覽中的一件匣形器，（圖六）器型做自三代的銅觥，器身裝飾著翻騰於壽山福海



圖五 明早、中期 雙螭耳盃 北京市豐臺區萬貴墓出土 摘自《中國隋唐至清代玉器學術研討會論文集》圖版五三下

間的漢風螭紋，器身局部塗染作古玉沁斑的褐色，是一件典型的晚明做古玉。此器的特色不僅在其裝飾花紋，結合了漢螭與明代壽山福海的通俗題材，也在其塗染作色的方法；更在其實踐晚明文人講究的製器精神，此一精神乃



圖六 明晚期 螭把玉匜 國立故宮博物院藏



圖八 明 鰲魚花插 國立故宮博物院藏



圖七 明晚期 九螭小方爐 國立故宮博物院藏

在於要求器本身符合「能玩」、「能賞」的條件。因此，器把手與器身間的結構、器體本身的順手性是極重要的。

螭紋題材與吉祥故事結合的例子，尚有與「龍生九子」所衍生出來的「九螭」花紋。展覽中的一件方形小玉爐，在其小小的器面即琢飾「九螭」（圖七）。此器在製作上不甚講究，然其器型卻與一件萬曆年間名倣古瓷家——吳為的作品極為近似。其器身或為實用之後的自然薰黑，或為匠人有意地製作出黑褐色的色感，不得而知。總之，其有意或無意間所營造出來的玉的「古」色感，卻是晚明倣古玉的特色。

另外，螭紋題材的表現，在明代靈活地結合了來自於印度神話的「摩羯」傳說，而成功地轉化出一種極具中國民間親和力的活潑主題——「魚龍」（即「魚躍龍門」）。「魚龍」題材的骨架基本上是「教子」題材的翻版。明代乃至晚明常見的「魚龍」，在大而肥碩的鯉魚身旁，常帶著一小螭龍，如此的大小、長幼配，不外是「教子」模式的另一翻新版。院藏有名的〈鰲魚花插〉應是典型的作品，（圖八）此器在魚身或邊緣的鱗等處，匠人們有意地製作出黑色的斑紋，其作、染



圖九 明晚期 器底鑿刻魚龍紋的鍍金銀碗
四川重慶長壽縣火神廟街出土
摘自《故宮文物月刊》第11卷第12期

顏色的技術，也是此一時期匠人的獨到之處。
惟明末文人頗多對「魚龍」題材中的鯉魚
質疑者，如謝肇淛《五雜俎》中曾發如此之
言，「俗言鯉魚能化龍，未必然，鯉性通靈能
飛越江湖，如龍門之水，險急千仞，凡魚無能
越者，：又按許慎云鮪魚三月溯河而上，能度
龍門之浪，則化爲龍，而不言鯉也。：」他們
懷疑鯉魚可以飛越龍門而變成龍。晚明之後，
一部分「魚龍」作品逐漸脫離「教子」主題，
而重新追溯此一神話中的古老動物，形塑出來
新的形像。



圖一〇 明晚期 卷魚龍環 國立故宮博物院藏

一九八一年四川重慶長壽縣火神廟街出土
的一件明末的鍍金銀碗，器底鑿刻的陰線魚龍
紋即是此一新魚龍的表現。（圖九）魚龍本身
沒有誇張的大翅膀，沒有小龍的搭配，僅於其
頭部加強屬於當代龍首的特徵。院藏一件卷魚
龍，也應屬於此一做古主題的新形像。（圖一
〇）清初乃至乾隆時期，「魚龍」題材又再度



與「教子」題材靠攏，「魚龍教子」又再度流行，圖一僅是其中之一例。

四、明清之際（十七世紀）的螭紋做古玉

以萬曆朝（一五七三—一六一九）的結束作為晚明做古風尚的分界點，從許多文化切面



圖一一 清初 魚龍教子 國立故宮博物院藏

來看，已有學者提出，而事實上，在萬曆末期，整個晚明以來的做古風尚已預伏下一個轉捩點。萬曆之後，另一種新的做古理念、做古風潮逐漸形成，此一思潮不無與明末清初政局的亂象有關，然更重要的，可能還是一批知識分子針對當時披靡的尚古流弊，重新思考做古



圖一二 明清之際 雙螭玉盃 國立故宮博物院藏



圖一三 明清之際 雙螭玉盃 國立故宮博物院藏



的意義，對一些古老的主題的長時間被曲解、被過份的世俗化，提出新的詮釋。做古被認為不在於如何忠實地繼承古人，而在於如何與古人相合的精神，創出與眾不同的新變。（註二）

從古出發，開始走更自主的路，此一做古理念的落實，雖然在器物方面沒能像書畫那般得心應手，然其跡象是顯而易見的。類似吳彬（一五七三—一六二〇）、陳洪綬（一五九九—一六五二）那樣，在晚年的畫作中，用一些造型簡單的器物或一些扭曲的山石，來表現他們心中的「古」與「拙」，應是當時人的另一番省思。而這樣的人，在萬曆之後，推測不在少數，其對當時做古風尚的轉變有

決定性的效應。陳洪綬在晚年（一六四五—一六五二）的作品中，一再出現的無口、無足、無耳的「太白尊」，應是他對「古」最赤裸的表白。基於此，我們相信，在十七世紀的明清之際，人們在熱衷於做古、倣古之同時，有更深沉地反省，此影響往後做古風尚的轉向以及藝術創作的新變。

〈宣和玉盃記〉的作者對所記的三種玉盃的評等，不無也受到此一理念的影響，以造型、裝飾較為簡單的「教子」列為神品第一，而以滿佈花紋的單螭把盃

居末位。展覽中的一件「教子」玉盃，（圖一二）盃形盃，螭身作五短身材，特別強調其粗壯的胳膊，螭首與螭體間沒有頸部的表現，不作攀緣的動作，其表現「教子昇天」的主題意識雖強，然其形塑出的形態奇異、古拙、簡單的螭形更引人注目。此作品可以說是做古玉作對明清之際此一波做古新變所作的回應。

「教子」題材雖然流行的時間甚長，自元代以來，是普受文人與庶民歡迎的裝飾題材。明清之際，此一題材仍大行其道，惟在表現上，除了富於「教子昇天」或「蒼龍教子」的吉祥主題意識之外，也加入了一些動物與動物



圖一四 明清之際 雙螭玉角 國立故宮博物院藏



間的趣味性互動。本展覽中的一件「教子」玉盃，為乾隆時期的玉匠姚宗仁之祖所作。（註四）（圖一三）此盃底無圈足，器略厚，器形渾古，盃口聳出一大一小螭頭，螭上半身加強其褐紅色斑。此器引人注意的，除了盃體的厚實、樸拙感外，更值得注意的是匠人們在營造兩螭之間的互動情緒。

物與物間、人與物間的互動表情的經營，也是明清之際做古新變的重要工作。院藏另一

件〈雙螭角杯〉亦有同樣的經營。（圖一四）而在同時期的一些畫作上，也出現如此充滿感情的創作，例如陳洪綬的一幅〈冰壺秋色圖軸〉，畫中一大一小的兩個插著菊花的花瓶，是否也是「教子」題材的另一表現。（圖一五）物與物間，或人與物間，不管是出於一種關懷、擬身、談諧，或感官的慾求等。對於此種加諸於「物」上的訴求，應是此一波新做古風潮背後的思想。



圖一五 明清之際 陳洪綬 冰壺秋色圖軸 大英博物館藏
摘自《陳洪綬 中卷 彩圖編》圖版34



晚明以來知識分子重視心性修養的「養生」，降及明清之際，一轉為入世的「治生」，「治生」說肯定人的「私」與「欲」，更肯定了學者的「治生」，此正可為此一時期為數不少的「亦士亦商」的行爲，如陳洪綬這般為生計而走上職業畫家的知識分子，尋找到社會包容的合理性。

而誠如前文中提及的，萬曆或稍早的做古玉的塗、染作色的心態和意旨，是爲了混淆時

代感；然明清之際做古玉染色的目的，則在於醒出主題、凸顯主題，令全器有一種「畫龍點睛」的效應，並造成視覺上所追求的「古雅」色感。其作色的方法亦不同於前者，採用較自然的呈色法，加強上色之後的透明感，做到上的色能與玉質融會，因此，仔細觀察此類作色，則沒有明顯的色層，在光的照射下，與玉質同樣泛著光澤，惟其光澤更耀眼。此種作色法，雖然沒有資料留下來，然推測應是在基本



圖一七 明末 雙螭耳玉盃 江蘇南京明黔國公沐睿墓出土
摘自《中國隋唐至清代玉器學術研討會論文集》圖版五一下



圖一八 清初「雍正年製」款單螭玉盃 國立故宮博物院藏



圖一九 明清之際 九螭紋角杯形玉薰具 國立故宮博物院藏



的「盤功」法上，再加以強化，其強化的方法或經高溫的處理，或加上某些物質的薰染等，目的在令其顏色加深。此法至乾隆期乃至清末民初一些較為講究的做古玉匠仍沿用之，其效果是很容易與帶皮的玉料混淆的。

玉盃之三的單螭把盃，是三種玉盃中，於明清之際製作得較多的一種，其衍生成文房用具的水盛、水洗等類的作品亦多。而其形制可能是明代早、中期的雙螭玉盃演變而來的。本展覽一件單螭把玉盃可以說是晚明過渡到清初的作品（圖一六），盃身攀一螭，螭口銜著盃緣，身軀拱弧作盃把，持把順手，具晚明作品之特色，全器表面絲斑褐紅色，或經盤紅、或經上藥料，尚待進一步研究。此件作品與江蘇南京明黔國公沐睿墓出土的一件〈雙螭耳玉盃〉（圖一七），製作風格極相似。圖一七的雙螭耳玉盃屬晚明之物，其雙螭拱身作把，螭把與器身的結構、螭的形態，尤其是螭頸誇張地拱起如小鉤環一般，均是典型的晚明風格。

螭體與盃體間留有適當的空間，便於手指的把持，此一作器的概念是晚明的傳統，清初以後此一作器的概念慢慢淡化了，尤其是雍正以後。院藏一件「雍正年製」款的單螭玉盃（圖一八），其整體的構思、螭體的形態與上述明末的玉盃仍是一脈相承的，惟其螭把基本上已不宜於納指把持了。作器不重其順手性，忽視物與人之間的親和性，是清初以後器物製作

與晚明最大的差異。

明清之際，在做古玉作上延續晚明螭紋的題材，除了「教子」、「魚龍」之外，「九螭」題材也是其中不退熱的題材。本展覽的「九螭」紋角杯形玉薰具（圖一九），其浮雕的「九螭」形態不一，變化多端，雕琢工法熟練靈活。而器表正、背面的加強作色，以及其色澤渾然亮麗，是此期做古玉的經典之作。

五、小結

就晚明做古玉風格而言，十六世紀與十七世紀的做古玉，有著明顯的不同，其差異的關鍵乃在於做古理念的不同，尤其是文人對「古」以及對「做古」的理念，而轉變的原因，政局以及新的思想是不容忽視的，然一種對萬曆以來披靡的尚古流弊的矯正，可能也是主要原因之一。十六世紀的做古玉，單純地為混淆古物的時代感，為文人追求一種「古雅」生活理想而做古，因此，做古玉的製作相當程度地忠實於宋代以來流傳的《考古圖》、《宣和博古圖》的版樣製作。形制上遵循古制，加上文人講究的「古」的色感，以模擬出土古玉受沁的狀況，或傳世古玉的歲月光澤，故做古玉在製作上，作色、作舊是很重要的步驟。

萬曆以後的明清之際（十七世紀），知識分子做古理念的改變，大大地影響做古玉風格的轉變。固然，能將此一理念細緻地轉化成作



品表現出來，似乎不會是做古玉，而應是文人所參與的書畫作品，惟做古玉不無受到此一思潮的影響。做古的意義在於與「古」精神的融會，而後有屬於自己的新意創作。做古玉的匠人將此一理念表現得較成功的，應是在玉器的作色上，追求色與玉材本身的融會，而煥發出一致的光澤。

事實上，明清之際的做古玉已不太從《考古圖》或《宣和博古圖》取材，而是從傳統中去選擇一種較簡單的造型、較靈活的裝飾、較自然的作色法，構築另一種做古的風格。而如《考古圖》或《宣和博古圖》錄下的器物，則逐漸走入另一個古物吉祥世界。存在許多明清之際的「博古圖」中，我們熟悉地看到一些古銅器、古玉器，這些圖樣常被畫在當時普遍流行的漆屏風、家用櫃上，在主題畫，諸如「蟠桃獻壽」、「八仙過海」、「壽山福海」等之周圍，即圍繞著一些古器物圖案，這些圖案統稱之為「博古圖」，是當時的吉祥圖案。博古圖內容包括許多來自於《考古圖》或《宣和博古圖》上的器物圖樣，除了多數的古銅器被納入博古圖之外，古玉器中，常被選用有：璧、圭、圭璧、璜、蟬、雙龍首璜等。

古物作為吉祥圖案意味其可以辟邪的另一層意義，相信古物可以辟邪，在古代社會可能還是一個普遍的信仰，宋代趙希鵠的《洞天清錄》中有：「古銅器多能辟祟，人家宜蓄之，

蓋山精木魅之能為祟者，以歷年多耳，三代鍾鼎彝器，歷年又過之，所以能辟祟，……而如此的信仰，相信在明代仍是一般人對古物或做古物的另一番期待，明代曹昭的《格古要論》「古器辟邪」一條，即全文引述。（註五）古玉器也有如古銅器一樣的性格，因此，被納入博古圖的內容，自不無道理。博古圖是否部分地滿足了民間對古物或做古物的需求，乃至造成清初以後，做古物在民間的生產、流通銳減？此是一個值得再探討的問題。

註釋：

- 一、（明）姜紹書，《韻石齋筆談》，收錄於《筆記小說大觀》二十一編，第五冊（臺北：新興書局，一九七八）。〈宣和玉盃記〉，卷上，序。
- 二、Wu Hung, "Tradition and Innovation-Ancient Chinese Jades in the Gerald Godfrey Collection," *Orientalism* Vol.17:11(1986, Nov.), pp.38-43.
- 三、石守謙，〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《故宮學術季刊》，第十五卷第四期（一九九八年夏季），頁三八。
- 四、全文見《清高宗御製詩文全集（一）》（臺北：國立故宮博物院，一九七八），《御製文初集》，卷五，頁一三。
- 五、（明）曹昭，《格古要論》《景印文淵閣四庫全書子部》八七一冊（臺北：臺灣商務印書館，一九八三），卷上，頁七。