

敬天格物——玉器

張麗端

玉器反映中國物質及精神生活的各個層面，與文化發展粲然完備的歷程緊密關聯，因此始終是歷朝歷代皇室典藏的重點。本次「物華天寶」展，奧地利維也納藝術史博物館借展玉器二十一組件，為本院所

藏自新石器時代至清具有代表性的精品。展品的數量雖然不及過往數次國際借展，然而選件仍涵蓋中國玉器悠遠的傳統及主要特色。

中國八千年綿長的玉文化，大致可以劃分為兩大波段：首波是從大約西元前六千年前的新石器時代中期到西元二二〇年為止的漢朝，在此時期具有神秘氣息的崇玉文化，因為具有多元勃發的豐富性與接續不斷的延展力而臻至第一個巔峰；次段則是由六朝迄今約一千八百年，這個階段的初期因佛教出世與輪迴思想的影響，玉器永恆不朽的美學受到衝擊，崇玉文化一度低緩，直到宋、明金石學的熱潮興起、城市經濟的繁榮，玉器才又逐漸復甦並發展出人文與世俗化的新風貌，直到盛清時，因帝王的贊助與影響遂再度登上另

個高潮。策展即依此脈絡進行。

敬天法祖

本次展覽中，早期的玉器包括了新時代晚期紅山文化（4500-3000B.C.）的玉鳥、山東龍山文化（2600-2000B.C.）的鷹紋圭，以及良渚文化（3200-2200B.C.）的玉璧與玉琮。選擇展出這些玉器，首先欲說明的概念是，新石器時代中晚期散佈於遼河、黃河、長江流域的先民，已形成三大氏族集團，並分別發展出各具特質的崇玉文化。而異中有同，遠古先民多相信，生命是由天帝派遣使者——如飛鳥等神靈動物降臨大地，賦予氏族的始祖。因此，他們佩帶各式動物形貌的玉器，除了意在結合美玉的精氣與動物的法力以溝通人神外，另一個目的則是彰顯



圖一 新石器時代 紅山文化晚期 玉鳥

本身承繼了神靈動物轉交先祖的天賜稟賦。展品中年代最久遠的紅山文化玉鳥（圖一），即東夷族群「玄鳥信仰」的體現，器表若隱若現的線條隨形起伏變化，依光線的角度呈現層次、立體和神秘感，具有在簡樸中求深邃的動人力量。玉璧、玉琮則說明古人「天圓地方」的宇宙觀。他們以圓璧禮天；方琮禮地，運用質地、形制、紋樣，甚至是隱密不顯的符號，以產生與神祇、祖先感應溝通的法力。本次展出的良渚文化玉琮（圖二），除了分別在其十七節上琢磨了六十八

個代表神祖的「小眼面紋」，在四面射口的中央直槽上都還淺刻了符號，似乎是一「高柱祭壇」圖像的分解局部，可能正是通神的密碼。璧、琮是祭祀時神祖靈魂依附的「祭器」，而主祭者所執持以象徵其身份的玉器，則是所謂「瑞器」。展出的山東龍山文化玉圭即是由工具、武器所演化出的瑞器，而圭上具象的鷹紋與插飾了鳥羽的抽象面紋，更再次強調華東地區的「玄鳥」信仰。這些玉器的造型、紋飾，包含對生命起源的崇敬與延續的期待，此後經過數千年的融合演

變，「敬天法祖」的思想遂成為華夏文化的基調。

商、周以至漢，遠古對於鳥、獸等神靈動物的信仰，此時間發展出明確的「龍鳳主題」，展品遂特選商朝頭頂龍冠的鳥紋珮，還有東周成組成對的龍形珮及龍、鳳形玉觶。龍鳳傳統有著極為強韌的延續性，不僅千餘年後元、明的玉器上仍看到此元素，直到現代都還有著活潑的生命力。戰國（475-221B.C.）的龍、鳳形玉觶（圖三），上寬、下窄、尾端變尖並微微彎翹的造型，仿自獸牙或動物的角。由



圖二 新石器時代 良渚文化晚期 玉琮

《詩經》可知，「觶」用於解結，與射箭時套在姆指上的「鞞」，都是成年人佩帶、兼具實用功能的配飾。自西周開始，貴族便流行佩戴串聯成組的玉飾，發展至人文主義興盛的春秋、戰國，更增飾了儒家的道德意涵，所謂「君子佩玉以節行止」，強調佩戴組玉的目的，在於藉由玉珮間相互碰撞的聲音，節制君子的行為舉止，以展現從容優雅的氣



圖三 戰國 玉龍紋觶（右） 玉鳳紋觶（左）

質。此對龍、鳳形玉觶，通常垂墜於組玉珮的最尾端，其造型線條彎轉迴旋，從流暢中顯現力度的美感。

東周宗法制度逐步崩解，社會新貴崛起，鐵器的使用漸次普遍，自北方的大草原傳來中亞、西亞的文化藝術，大環境的轉變使得玉器制式的約束解放；製作的技巧提升；造型的變化增多，美感的營造臻至巔峰。展品中的漢代辟邪與角



圖四 漢 玉角形杯

形杯，其造型均源自西域，顯現當時與中亞、西亞文化交流的情形。尤其值得一提的是角形杯（圖四），西域造型上出現中土的「龍鳳主題」——正面高浮雕一神采精鑠的龍首，身軀則是淺浮雕、順著上寬下窄的角形向下延伸到杯底，其長尾則挑起繞過背部，打破角形的限制，突顯出曲折的S形線條，背部配有一隻頂著華麗高冠、氣宇軒昂的鳳鳥，十足文



圖六 元 「春水」玉飾



圖五 漢 金片包玉豬 一對

化融合的明證。挑選玉蟬和外層包裹了金片的一組玉豬（圖五），用意則在顯現漢代表喪葬用玉的發達，是反映人們尋求自我永恆不朽的願望與中國慎終追遠的傳統。與新石器時代晚期時，精美玉雕均是通神禮器的現象迥異，展品東漢「長樂」璧是新世紀貴族裝飾用玉頂級奢華的極致，充分傳達出此時人們著力於自我彰顯的努力。

格物復古

佛教的盛行，致使中國傳統的崇玉文化產生質變，雖然唐、宋的帝王舉行封禪之禮時，仍以玉為璧、為冊，襄助祭祀天地典禮的進行，但玉已逐漸褪去神秘且形而上的色彩。加上北方等異域文化融入中土，玉器的紋樣出現許多新題材。例如展品元代的「春水」珮（圖六），其紋樣

與中國北方契丹、女真族游牧、狩獵的生活習俗有關。據遼、金史書的記載，每年春季，皇帝均率臣子至河岸「春蒐」——以小鷹「海東青」獵捕雁、鵝。遼、金的服飾，即常見以鷹擒鵝墜的剎那為裝飾紋樣。《金史·輿服志》中載，「其從春水之服，多鵝捕鵝雜花卉飾」，因此這類題材現稱為「春水」。蒙元時，朝廷雖



圖九 《西清古鑑》「唐飛熊表座」



圖八 清 乾隆 玉熊尊



圖七 漢 銅熊尊

已不再固定的舉行春蒐儀式，然而蒙古族仍愛縱鷹捕雁的風情，故當時援「春水」為題材的服飾，依舊時有所見。本件玉「春水」珮，透過對大雁軀體細膩且巧妙的安排，傳達出生死瞬間的緊張感，成功的在有限空間內營造強烈的戲劇效果。

宋、明時期的文人，一方面因理學而崇尚自然寫實之風，另一方面亦仰慕三代古典，為落實對儒家經典的理解與實踐，遂收藏古物並帶動復古的風尚，強調三代以至漢的玉器、銅器，不僅值得珍藏，還應仔細考證研究，從中吸收文化的精髓，以作為創作時的養分。這個想法對此後的玉器發展，影響甚深。如清高宗乾隆皇帝愛玉之至，因此當時玉器工藝的發展非常蓬勃。不過，民間玉市一度脫逸出了帝王品味的籠罩，流行起纖巧、華麗風格的玉器樣式。從技術面論，那是一種熟練而巧妙的工藝表現；從經濟面觀察，則是具有成本概念與市場吸引力

的商品。但是，乾隆皇帝卻認為這些流行的風格都過於隨機巧變，欠缺主題、內涵，並且繁縟而不知節制，對於美玉而言，簡直是一場災難。為此，他所提出的首要對策就是「復古」——不斷地提醒玉匠「以古為師」，甚至直接將內府收藏的古代銅器、玉器交付玉工，做為新製玉器時造形、紋飾的藍本，本次展覽特選清代玉蟠螭紋抱月瓶及玉熊尊為展品，呈現此主題。尤其值得一提的，是後者，根據〈內務府造辦處成作活計清檔〉記錄，這件玉熊正是乾隆皇帝指定匠人，依照登錄於《西清古鑑》中的一件宮廷銅器收藏——「唐飛熊表座」，翻製出木樣，送到蘇州琢碾而成的仿品。而今日祖型、仿品、圖錄三者（圖七、八、九）均珍藏於本院，完整的說明清代宮廷仿古玉器複製的過程與效果，提供非常鮮明的對比。因此，儘管銅熊、玉熊均在本院陳列室展出中，奧方仍不斷情商，勢必加入至本次「物華天寶」展品的

行列中。

由元代開始，與繪畫的構景、運筆等相關的因素，在工藝美術的領域中逐步加重其份量，而明代以畫入器的情形更為普遍而明確。但是嚴格說來，直到乾隆盛期以前，畫景仍是被當作「裝飾紋樣」來運用，這種情形待乾隆中期後，



圖十 清 玉採玉山子

玉「山子」開始盛行，才有了大幅度的轉變。所謂玉「山子」，就是以玉石琢成自然山水的微型。玉匠製作「山子」時，經常順應玉材的棱角、裂痕琢成堆疊起伏的山石，猶如繪畫的皴法；運用圍岩的金黃、赭紅碾成秋林的紅葉與土坡，猶如繪畫的設色，但最重



圖十一 印度蒙兀兒帝國 平口花蕾形雙柄碗

要的是，「山子」的創作擺脫了器物形與實用的框架，成就純粹視覺藝術的特質，遂與繪畫的關係更形密切。就此主題，選出清玉竹溪六逸筆筒與玉採玉山子（圖十）。

清高宗將新疆納入版圖後，北印度、中亞、土耳其等地的伊斯蘭玉器大量東傳進入中國，乾隆皇帝稱美此類「痕都斯坦」玉器「製絕精巧」，鼓勵中土玉工習其風格、技法，對清中晚期的中國玉器，產生一定程度的影響。所謂「痕都斯坦」玉器，主要來自印度的蒙兀兒及土耳其的鄂圖曼兩大信仰伊斯蘭教的帝國。其中最為精緻華美者，應屬十七世紀中葉前，扎格爾與沙加罕父子統治下的印度蒙兀兒帝國玉器作品。其中融合了歐洲、中亞、中國與印度本土的藝術元素，細膩巧妙的運用著冷硬的玉料，雕琢纖細柔美的花葉紋，以讚頌自然界蓬勃的生機。此次入選的平口花蕾形雙柄碗（圖十一）即其中最為典型，而足以為代表者。

