

# 紅山文化晚期 勾雲形珮

約西元前三五〇〇—二〇〇〇年  
高十四·二—寬十九·一 最厚〇·五五公分  
購玉二七一

顯微鏡下看出製作時用的磨砂相當粗，因年代久遠，邊緣或尖端處多有傷缺



燕山以北、遼河以西的燕遼地區，在西元前六千至一千年間，氣候比今日來得溫暖濕潤，文化也頗先進。自西元前六千年前起，那兒的興隆洼文化居民就開始選用一種瑩秀的黃綠色閃玉（nephrite）雕琢裝飾品。到了西元前三千五百至三千年左右，紅山文化居民的玉雕工藝更為精進，流行雕琢各式或具象、或抽象的動物母題。其中以「勾雲形珮」最引人注意。

「勾雲形」是今天大家對這類玉飾的描述，曾有許多學者撰文分析勾雲形珮的創形內涵，說法甚豐，包括：雲朵、飛鳥、龍、龜、熊、鹿、豬，甚至玫瑰花等，但綜合觀察，勾雲形珮最可能是紅山居民思維中，飛鳥與雲朵揉合後又抽象化的表現。一類玉器的造形

可以引發大家如此多的遐思，或許這就是紅山古玉的迷人之處吧！

考古出土與傳世的紅山勾雲形珮造形又可分為數類，但本院這件是已知的紅山勾雲形珮中，最具韻律感的一件極品，既大、又美。看來不對稱的輪廓，若以細繩懸掛，卻優雅地保持平衡。

它以一個大單勾為中心，向四周旋繞出大大小小的旋勾，外緣上點綴五組雙並連的尖牙，左下方的一組已傷缺。器表隨形推磨出瓦溝紋，瓦溝的凸脊明顯，甚至在重點處還加刻凹線，用以加強立體感。

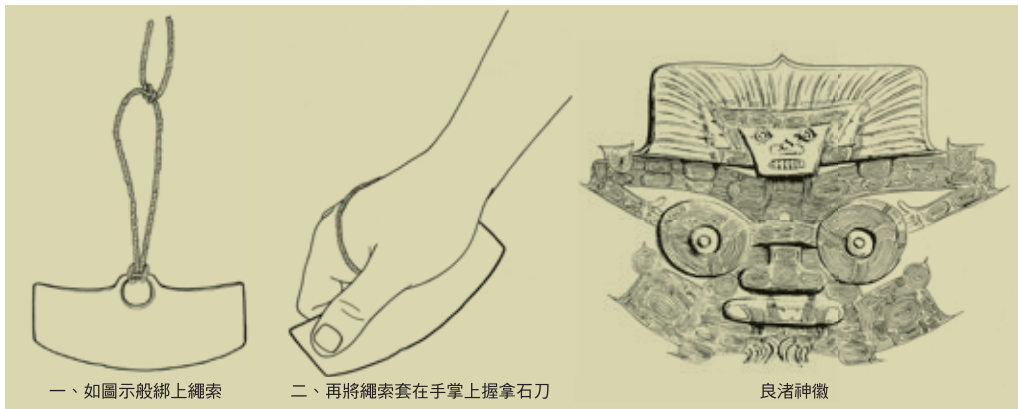
若仔細觀察就發現，外圍的小旋勾或小尖牙上，多帶著淺褐色；推估未琢磨時，這是一大塊溫潤的黃綠美玉，外圍被沁成一層淺褐色的玉皮。

鄧淑蘋

# 良渚文化中 期 玉刀



約西元前二九〇〇—二五〇〇年  
寬十五·五 高八·一 最厚〇·五五 孔徑約一·〇三公分  
購玉二九八



一、如圖示般綁上繩索

二、再將繩索套在手掌上握拿石刀

良渚神徽

長江下游的太湖流域，在西元前四、五千年時，那兒的馬家浜文化居民就會將一些美石雕琢成裝飾品。到了崧澤文化時（西元前三九〇〇至三二〇〇年），居民已會採拾較為堅硬的閃玉（nephrite）琢成工具或飾物。發展至西元前三二〇〇至二二〇〇年良渚文化時，玉雕工藝發展達於頂峰。

弧刃石刀是史前太湖地區特有的工具，考古學界曾通稱之為「耘田器」，推測可安木柄當作除草耘田的鏟子，也有人認為是刮平軟泥的工具。有學者對刃部進行微痕分析發現，這種器物兩面都有使用痕跡，並且每一面只使用一邊，據此推測它更可能是用手握拿，收割農作物用的。

本院在一九九三年購藏了這件經過斷補的玉耘田器。曾經拉曼光譜檢驗，它的質地是真正的閃玉（nephrite），但因數千年埋藏在潮濕的墓葬而深沉為乳白色。它最特殊的

地方是：在正中央上方雕琢了「介」形寶冠。自入藏以來，這件文物的真實性一直受到民間愛玉人士們的懷疑，但是多位考古學家依據器表的線切割痕、特殊的沁色與高雅自然的光澤，確定它是良渚文化中前期段，太湖以南地區，也就是當時整個文化圈最高政治中心的重要禮器。二〇〇四年冬，終於在浙江桐鄉姚家山良渚晚期墓葬中出土了帶「介」形寶冠的玉刀與玉鏟，前者結構與故宮藏品相同，更證明故宮藏品的可貴。

石刀是良渚文化中相當普遍的工具，但玉刀不但質地高貴美麗，更加刻了象徵「通天法力」的「介」形寶冠，說明史前禮器常由實用的工具轉化而成。由於它的輪廓與良渚中期晚段才發展完成的，刻於反山第十二號墓玉琮上的神徽輪廓很相似，不排除二者之間有某種目前還不明白的神秘關係。

鄧淑蘋

# 新石器時代晚期

## 龍山—齊家系

## 玉璧

約西元前二六〇〇—一六〇〇年  
外徑二八·二 孔徑五·七 厚一·九公分  
故玉三二四〇



在黃河中游今日山西、河南交界一帶，約自西元前二八〇〇年起發展成廟底溝二期文化，出現了玉璧與玉琮，但體積都不太大。到了西元前二二〇〇年以後，璧與琮的體積逐漸加大。由於黃河上、中游史前的科學考古工作還不多，目前尚未建立清晰的時空架構，因此根據已知的文化區系，暫時統稱西元前二六〇〇至一六〇〇年間，黃河中上游的玉器為「龍山—齊家系」。

這件清宮舊藏的大玉璧，圓周不正，中孔由單面鑿成，從背面刻字所顯露出青白色玉質分析，它應是新石器時代晚末期黃河中上游的玉璧。

它很受乾隆皇帝的激賞，在一面上加刻了「信天主人」「古希天子」的璽文，以及兩首御製詩：〈詠漢玉徑尺璧〉〈再詠古玉璧〉。另一面刻了「五福五代堂古希天子」「八徵耄念之寶」「太上皇帝之寶」。刻在玉璧器表的詩句，也刻字泥金在宮中為它配置的紫檀木座上。

鄧淑蘋

# 新石器時代晚期 龍山—齊家系 玉琮

約西元前二六〇〇—一六〇〇年  
高三二 邊寬十·五 孔徑八 最厚一·七公分  
中玉四三二

目前的考古資料中，大約在西元前三千年時，最早的玉琮出現於長江下游良渚文化早期。在那兒玉琮可能是從圓筒形玉鐮發展而成，良渚先民

在玉鐮器表雕琢他們崇拜的神祖面像，或是為了要將神祖的鼻子加高，玉鐮的外壁逐漸變方，終於演變出外方內圓的玉琮。到了良渚文化晚期（西元

前二五〇〇至二二〇〇年）璧與琮已發展成可能具配伍關係的禮器。

約在西元前二千七、八百年左右，黃河中、上游地區出現了光素的、小型的玉琮。到了西元前二二〇〇年左右，可能因為開採到山產的玉料，這兒逐漸出現高長型玉琮。

黃河中、上游的玉琮，雖

然也是外方內圓，上下二端有射口，但外壁是光素無紋的。它們與長江下游玉琮是否有淵源關係？還有待日後更多的考古發掘後再做考證。

故宮所藏這件高大厚實的玉琮，是用滿布黑色藻絲斑的暗青綠色玉料雕琢，局部為淺青色玉，夾雜褐色斑。全器作方形的柱體，中央有直通的大圓孔，上下切出射口形狀，製作工整，光素無紋。是典型的新石器時代晚期黃河中上游玉器。

玉琮的造形奇特，製作起來既費工、又費料，卻毫無實用價值。但是在人們還不會使用金屬工具的新石器時代，卻廣泛地被製作，應具有特殊的涵義。綜合考量東亞遠古先民的宗教內涵，璧與琮兩類禮器可能是「天圓地方」宇宙觀下的產物，在沒有金屬的時代，當時的人們一定懷著無比虔誠的信仰，不辭辛苦地雕琢了大量的圓璧與方琮來禮拜心目中的天神地祇。

鄧淑蘋



# 西周中期 玉龍鳳紋飾件

長七·寬六·一厚〇·三五公分  
中玉〇〇六四五

此器原藏中央博物院，其紋飾兩面相同，全器構圖以長卷尾鳳鳥紋居中，周圍環繞一龍紋。器身三邊帶有扉棱，扉棱之基本單元由一介字形冠頂和兩相向牙飾構成。其紋飾精美，實為難得之精品。

以鳥紋為裝飾的器物，在新石器時代便普遍出現，如長江下游的河姆渡文化、良渚文化，和黃河下游的山東龍山文化，都曾出土這類的器物。但具備羽紋長卷尾，可供辨識為

鳳鳥者，最早則是湖北天門石家河羅家柏嶺出土的一件石家河文化鳳形玉佩。河南安陽商晚期婦好墓也出土了一件鳳尾造型相似的玉佩，學界多認為可能是前代流傳下來之石家河文化玉飾。

鳳鳥紋飾真正普遍流行，則是到了西周時期。在銅器上，商代中期已出現短尾鳥紋，商代晚期始出現長尾鳳鳥紋。但在商代，鳥紋仍多用作輔助紋飾。直到西周早中期，鳳鳥紋才大量成為主題紋飾。如著名的父庚觶、伯戎簋等，其鳳鳥紋構圖皆與院藏此器有相似之處。

而在玉器上，這類紋飾更是深受當時貴族喜愛。如陝西長安張家坡一七〇號墓出土的西周鳳紋玉琮、山東濟陽劉臺子墓出土西周鳳紋玉刀，都是這類紋飾的代表。而在西周晚期的河南三門峽虢國貴族墓中的二〇一二號墓和二〇〇六號墓，更是出土了和本器鳳鳥紋飾極為相似的玉柄形器。

周人之所以如此重視鳳鳥紋飾，可能是與他們的神話傳說有關。《國語·周語》：「商之興也，禱杙於丕山；其亡也，夷羊在牧。周之興也，鸞鷲鳴於岐山；其衰也，杜伯射王於郟。是皆明神之志者也」，《說文》：「鸞，鳳屬神鳥也」。《毛詩·大雅·生民之什·卷阿》中亦云：「鳳皇于飛，翩翩其羽，亦傳于天」。可見在周人心中，鳳鳥不但是王跡之興的祥瑞，更是上可通天的神物。也難怪他們會在當時視為禮儀寶器的銅器和玉器上，用鳳鳥紋來作為主要的裝飾了。

由前面所述的脈絡來看，院藏此件玉龍鳳紋飾件，不僅其鳳鳥紋可作為西周中期此類紋飾的重要代表。以龍紋環繞鳳紋的構圖，亦有值得注意之處。而其周邊以介字形冠頂形成的扉棱為主的裝飾方式，更是流傳久遠，是研究先民物質文化與宗教信仰不可忽視的題材。

呂世浩



# 東漢

## 金片包玉豬（一對）



長一〇·九 高一·八 厚一·八五公分  
重一八五公克  
購玉〇〇〇二二、二二三



這對東漢風格的玉豬，是當時供死者握在手中或放在手邊的陪葬用器——「握」。質為青白閃玉，以簡練的線條來勾勒。但少見的是，豬身中段包有未密接的金片，其邊緣有成排小洞，應是用於穿綁絲線。

在中國喪葬用玉的發展史上，兩漢是一個關鍵時期。此時葬玉的種類和形制已逐漸發展成熟，並開始制度化，而「玉握」便是顯著的例子。

從考古發現來看，新石器時代便已出現了「握」，但種類和材質繁雜。最早發現者，可能始於紅山文化。如遼寧牛河梁遺址第五地點一號墓，在墓主人的左右手部位，即有兩件小型「玉龜」。而在大汶口文化，則可確定已有置「握」的葬俗，如山東曲阜西夏侯遺址、江蘇邳縣大墩子遺址，墓主手部放置獐牙或獐牙勾形器；而三里河類型的墓葬中，則出現有以蚌器為「握」的現象。此外部分墓葬，也有以隨葬豬、狗的下頷骨為「握」的

情形。從此來看，「握」的葬俗似乎是起源於遼河流域以及海岱文化區。

到了商代，出現了以海貝為「握」的現象。如商代晚期殷墟大司空村北地五十號墓，死者口中及手中發現有海貝三枚。周代以後，「握」的情形似無定制。或以玉管、玉柄形器、石條等為「握」，如安陽後岡東周墓，墓主人即手握扁平長形石條；亦常見沿襲商代，以海貝為「握」的情形。

到了戰國晚期和西漢，「握」的葬俗大致呈兩條主線發展。第一類是沿襲以玉石器為握的習俗。這在西漢早期，首先流行於楚地貴族墓中，大多以玉璜為主，如江蘇徐州白雲山漢墓、徐州繡球山二號墓。玉豬此時也開始出現，如江蘇徐州奎山楚國貴族墓，其握光素無紋，但前斜窄後寬厚，已見玉豬之雛形。中期以後，則由楚地開始傳播至全國，如河北滿城一號墓、二號墓，定縣四十號墓，死者即手

握璜形玉器。而玉豬的造形也越見寫實，如山東巨野紅土山昌邑哀王墓，其玉握即為一寫實之蹲豬。

第二類則受儒家學說影響，《儀禮·士喪禮》：「握手用玄纁裏，長尺二寸，廣五寸」，即主張以紡織品為握。如湖北江陵馬山一號楚墓，死者手中即握有絹團；長沙馬王堆一號墓，死者則手握香囊。但可能因這類手握多已腐朽不存，故出土者，仍以第一類玉石握為多。

到了東漢，「握」漸趨定型化，多以玉石握豬為主。這可能與此時喪葬制度的法制化有關。《後漢書·禮儀志》明載，皇帝崩用「金縷玉柙」，諸侯王、列侯等薨用「玉柙銀縷」，大貴人等用「銅縷」，這樣的等級在西漢尚未明顯化。而院藏的這對玉豬，正是東漢一喪葬制度化時期「玉握」的典型代表。

呂世浩

# 遼 玉龍紋盤



草綠色的玉質，器緣有褐黃斑塊。圓盤正面飾行龍紋，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。間隙填以鏤空卷草紋錦地，層面略低於龍紋。器緣則飾一圈陰刻回紋。圓盤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。

就質地而言，玉盤的色澤略顯暗沉還雜有斑塊，所以本來並不討喜。但能工巧匠卻運用「鏤空」與「雙面雕」等技巧，補救這個缺點。玉器鏤空的方法，一般是先鑽個圓孔，做為起始的定點；然後，再以弓弦穿過洞口；接著，慢慢來回拉弓，以細細的弓弦帶動解玉砂一點一點的切磋琢磨，透雕出花紋；最後，再逐個的將鏤孔的邊緣打磨拋光，過程既

耗時又費工。然而我們清楚的看到，紋飾效果非常的好，密而不亂的卷草紋經過鏤空，顯得更為細緻，也使得件頭大而顏色沉的玉盤輕盈了起來。

就紋樣而言，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，只是此盤龍紋的細緻端整猶有勝之，而與院藏宋代花間行龍紋的緋絲作品差可比擬。

玉器史論，「出土的、傳世的遼代玉器皿顯然受到唐宋金銀器的影響，藝術水平較高」，楊伯達，《隋、唐—明代玉器敘略》頁十一，《中國玉器全集五隋、唐—明》。的確如此。但是，如此技藝熟成而又風格華美的玉器卻仍極為罕見，推估在當時應屬皇室用品。問題是雖名為盤，但以雙面雕的裝飾形式看來，應該不是一般盛放之用，有無可能是鑲嵌器？確切的用途與使用場合，有待繼續追蹤查證。

張麗端

高二·二 徑六·五公分  
故玉二二五一

# 元 玉鳳柄洗



玉色青中泛黃且帶灰，有淡褐色斑，也不是一般討喜的玉質。但是根據後來清高宗乾隆皇帝的說法，此種玉質「地關歲受土浸多，偶一得乃最珍異，較為漢玉猶為過」。換句話說，這位大收藏家看待玉料青、褐等色澤，猶如土地與歲月的精華，等同於古玉的沁色，皆彌足珍貴。

器口圓整，一側以一隻口啣器壁、爪攀器緣、雙翅開展環抱器身的鳳鳥為把，平底。

長十六·八 徑十一·八 高五·二公分  
故玉三六二〇

鳳鳥鉤喙弧度流暢、細長鳳眼有神、羽毛的表現方式豐富，絨羽、體羽、翼羽、尾羽，形態各有不同，而尾羽一直延續至底心。鳳的風格，與江蘇吳縣元代呂師孟墓出土的一只〈鍍金團花銀圓盒〉盒心的鳳紋相類似。舒卷有致的雲氣自雙翼下開展，環繞器壁。全器飾雙鉤工字不斷紋錦地。這種錦地在北京故宮所藏，目前斷年為元代的〈龍紋雙耳活環尊〉與〈雙人耳禮樂杯〉上均可看到。因此，此鳳柄洗應為元代之作。

自古以來，即有以動物為器皿鑿把的設計。不過，大多數是頭部向外，做背負狀，尤其是鳥類造型者，此一現象更為明顯。但是，此件玉洗的鳳鳥卻是張翅環抱器身，江蘇金壇湖溪元代窖藏出土的一件蟠螭銀盞亦是類似的情形，顯示當時設計的概念起了變化。

張麗端

# 明 三連環

徑十一·七公分  
故玉二四六

中國長久以來即有此觀念：天地間種種的自然現象，皆是人類生活的依歸與準則；而人世也就是宇宙的縮影，所以天、地、人所謂「三才」者是一體的。《易繫辭》：「易之為書也，廣大悉備，有天道焉；有人道焉；有地道焉，

兼三才而兩之，故六六者非他也，三才之道也。」這件有褐黃斑之青玉質三連環，正是這個觀念的具象化。其外形，鋪平的時候像一個圓璧，由裡而外劃分為三環：裡環的紋樣為太陽、星辰與雲氣，象徵天；中環琢龍紋，代表人間的帝

王；外環則是四方山嶽與海波的圖象，象徵大地。最特殊的一點在於三環可以展開，而開展後天和地、人和地間，又兩兩以卡榫相連，三者形成一個球體，類似渾天儀般。

張麗端



# 明 玉魚龍花草紋帶版

最長九·七公分  
故玉三四七七一三四九六



白色閃玉質，質感純淨。共二十片。以多層次鏤空技法雕魚龍、花果、海波、山岩紋，並以卷雲錦地為襯。

古代官服制度中，腰帶上的片狀裝飾品即帶版，又稱帶銙，其質材、數目及紋飾乃是區分佩戴者官階的依據。而自唐代開始，帶版的質材於金、銀之外，再添玉質一項。最初為三品之服，隨後日益尊貴，至金、元、明時，已成為皇室及一品官員的服色，如阮藏〈明人畫入蹕圖〉中，皇帝腰間玉帶即為白玉帶銙。不過，諸多文獻顯示，明代皇帝曾大量製作玉帶賞賜群臣，以致制度混亂。而從出土與傳世實物來看，明朝確實是玉帶發展的極盛期。量多之外，紋飾從龍鳳、花鳥到神仙、嬰戲，包羅萬象，富於變化。而在表現方式上，大多採多層次鏤空之法，以營造精巧華麗的裝飾效果。

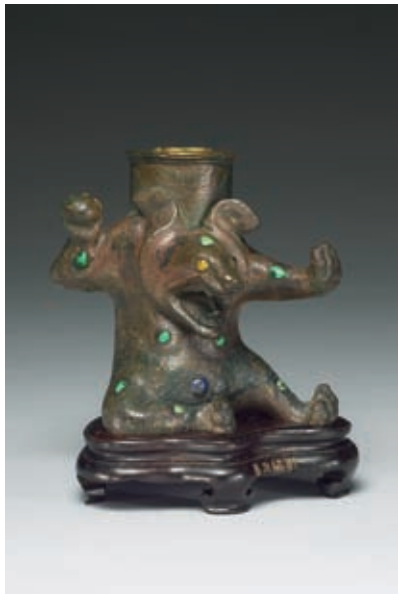
本組帶版的主要紋飾為一龍首、蛇身、魚尾、有四爪雙足及開展雙翅的動物，一般稱之為魚龍。然根據推測，此紋應是《明史》中所記載，在明中葉時甚為流行的「飛魚」紋。而此組玉帶版，就其風格分析，應為明中期的作品。

雖然明朝玉帶版數量豐厚，清宮收藏甚夥，但在清早期，宮中玉料窘困時，常被改刀或打散，製成各式文房雅玩。因此，經由清宮收藏後，猶能保持完整成套者，並不太多。本組玉銙二十件，均為原組而非後配，共置一錦匣中，編以「天」字號，顯示藏於乾清宮內，可見受珍視的程度。

張麗端

# 清 乾隆 玉熊尊

長九·一 寬六 高九·一公分  
故玉二八四二



乾隆皇帝愛玉之至。而當時民間流行的玉器樣式主要分四類：一、多加刻鏤，機巧之樣；二、裁花鏤葉，繁縟之樣；三、量質就形，惜材之樣；四、摹寫山水，圖畫之樣，呈現纖巧、華麗的趣味，以迎合一般富貴人家的喜好。從技術面論，是成熟而巧妙的工藝表現；從經濟面觀察，是具成本概念與吸引力的商品。但是，除了第四項，這些樣式都過於隨機巧變，作品中或許帶些祝願吉祥的意思，但仍不免有欠缺主題、內涵的缺憾，這種審美觀與文人要求「雋永」、「可思」的品味，大異其趣。乾隆皇帝是認同文人品味的，所以除了「圖畫之樣」，其餘一概難以接受，斥此潮流為「玉厄」，也就是美玉的災難！性格積極的乾隆皇帝為了匡正時俗，特意提出「仿古」為因應之道，經常提醒匠人「以古為師」。

為使匠人確實吸收古典精髓，清高宗甚至直接將內府

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。根據〈內務府造辦處成活計清檔〉記錄，本件玉熊即是乾隆皇帝指定宮內匠人，依照登錄於《西清古鑑》中的一件宮廷收藏——「唐飛熊表座」，翻製出木樣，送到蘇州琢碾而成。熊口大開、翹舌、左肢前伸、右肢向側後拉展、掌上執一丸，似正蓄勢擲出。其頸背處突出一管，管背陰刻三行隸款「大清乾隆做古」。而當時斷代為七至十世紀唐代的銅熊表座，按目前考古資料的比對，其實應該是一件距今兩千多年漢代器物殘存的足部，銅管的部分應是後加。漢代銅熊原本可能全身鑲金，並以細線刻畫出毛髮後嵌金、銀，其額頭、雙眼、乳突、肚臍、四肢近關節處均嵌寶石，極為精緻華麗。清代玉熊則是琢磨工夫細膩，渾圓厚實。相同的造形，透過不一樣的質材與表現方式，遂產生截然不同的趣味。

張麗端

# 蒙兀兒帝國 玉蓮瓣大盤

徑二五 高四 四分  
故玉三四七一



玉盤色澤青綠中泛灰，琢作二十四瓣花形：正面盤心浮雕一朵平展的蓮花；背面則高浮雕一朵疊為三層的八瓣花，既是裝飾，亦具圈足的功能，周邊再圍以莖葉，從形到紋、從裡到外，花團錦簇，是雜揉了厚實質感與細緻作工於一體的作品。

這件玉盤原始編號「天四一六」，與另一件尺寸、形式相近者同號，表示原本收藏在一起。從另件盤面所刻的清高宗御製詩可知，二者確實為一對，是所謂「痕都斯坦」玉器。「痕都斯坦」一辭，意指「印度的土地」，根據清高宗在三十三年（一七六八）所寫的〈天竺五印度考訛〉一文的論證，即印度的北部。本件玉盤的盤面就刻著此篇考證的節錄，全文收錄在《清高宗御製詩文全集》文二集二一卷二一五頁。

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。就目前的研究可知，其製作的地區跨度遼闊，西起土耳其伊斯坦堡；東至中國新疆和闐；北自中亞烏茲別克的薩馬爾干；南迄印度之德干高原。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。

乾隆皇帝對於「痕都斯坦」玉器的評價甚高，數度題詩詠贊其「製絕精巧」，並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。

張麗端