

透過鏡頭或畫筆再現文物的不同方式—— 以《寧壽鑑古》銅器提件拍攝為例

■ 王鉅元

本次國立故宮博物院（簡稱本院）合作研究《寧壽鑑古今訪》之出版計畫，為求更具古今圖像之對照目的而提件拍攝。在此拍攝計畫前已出版之《西清古鑑今訪》中之文物照片，係選取過去拍攝過之類似角度來對照，而此次研究團隊為加強圖譜與本院典藏器物的對應關係，選件《寧壽鑑古》中之院藏古物，並參照《寧壽鑑古》中之文物圖繪，以同樣角度條件來攝影構圖，希望出版時的古今對照更具意義。

《寧壽鑑古》為「西清四鑑」中的一部古銅器圖譜。乾隆皇帝（1736-1795 在位）於其在位第 14 年（1749）時諭令編纂《西清古鑑》，以為其豐富收藏之精良古銅器編纂圖錄，其後又陸續編纂了《寧壽鑑古》、《西清續鑑·甲編》及《西清續鑑·乙編》三部古銅器圖譜，後世將之合稱為「西清四鑑」。¹ 這近三個世紀前整理編繪的大型圖譜，為後世留下深遠影響，而「西清四鑑」在當時的時空背景下，作為文物資料保存的意義，它展現出很多與現代博物館相同的工作成果，如研究、文獻考古、圖像紀錄、定名與釋文等。其中的「圖像紀錄」功能是筆者特別感興趣之處，本職做為博物館的文物攝影師，與當時的畫師所做之事具相同意義。

筆者在此次專案拍攝過程的攝影鏡頭中，發現了很多與圖繪不同的詮釋，但同樣為再現文物的目的，無論是繪畫抑或是攝影，都可以是對真實之體現。本文將藉由古今不同的視覺圖像技術來對照與討論文物之再現。

有關繪畫與攝影

對現代人而言，以攝影方式擷取眼觀世界的影像，是再自然簡單不過的事情，尤其現今手機皆有照相功能，我們已經非常習慣使用拍照的方式記錄，甚至拿來做為藝術與美的創作。然而在十九世紀初攝影發明之前，「繪畫」卻是人類生活中較為密切的視覺影像經驗，藉由人眼的觀察，以手直接描繪出眼中所見，是最直覺也是最快速的影像生成方式。人類早在

文字發明前已在洞穴裡畫下了「野牛」主題的創作；²在戰國時期商鞅（西元前 390- 前 338）於秦國變法已經開始發行「照身帖」，類似現今的身份證，上面刻劃有人的頭像（刻畫）與籍貫姓名紀錄。作為比「攝影」古老千萬年的「繪畫」，到了今日仍舊存在於人類世界中。

回到現代，拜科技所賜，「攝影」具有強大的影像紀錄能力，在許多方面我們會選擇用攝影來記錄影像，相較以「手」來描繪事物，攝影不但具有即時性且更具效率；然而繪畫作為一種「再現」（represent）的手段，其實也具備許多攝影沒有的優點，攝影與繪畫同為一種平面影像技術，它們是有許多同異點的。以這次「寧壽鑑古」專案拍攝為例，筆者將文物實體與寧壽鑑古的簡筆描繪兩相對照後，得到許多不同的感想，《寧壽鑑古》在四鑑中的繪圖水平雖較低下，³但若不以寫實與準確透視為基準的話，其畫師反而表現出較高的繪畫自由度，以下將以本次專拍之圖文來說明比較。

《寧壽鑑古》文物影像舉例對照

一、壺

首先介紹這兩件「鋪首銜環耳式」的銅壺，它們器形樣態非常類似。在《寧壽鑑古》（圖 1）的圖錄共 16 卷中的排序是依器形來歸類，因此畫師在同類器形中必須畫出不同之特點，才有可能辨別出不同收藏器物之差異，當我們觀看它的描繪時可能會覺得，這樣的畫風略為簡單樸素，而實際上也確實如此，整部圖錄的描繪風格，皆使用簡約線條來表現器物的立體造型。觀者可能會有疑惑：明明可以畫得更為精緻寫實，甚至可以上色來表現出更接近實物的感受，何須用此簡筆的描繪來記錄呢？

我們現代人對圖像的視覺刺激早已習以為常，甚至是無感的地步。拜「攝影」所賜其作為單點透視圖像中的強勢技術，不管在效果與效率上都是繪畫望塵莫及的，但作為記錄文物特徵的能力，繪畫仍然有它過人之處。圖 2 與圖 3 中同樣壺形銅器，以寫實感來比較，攝影

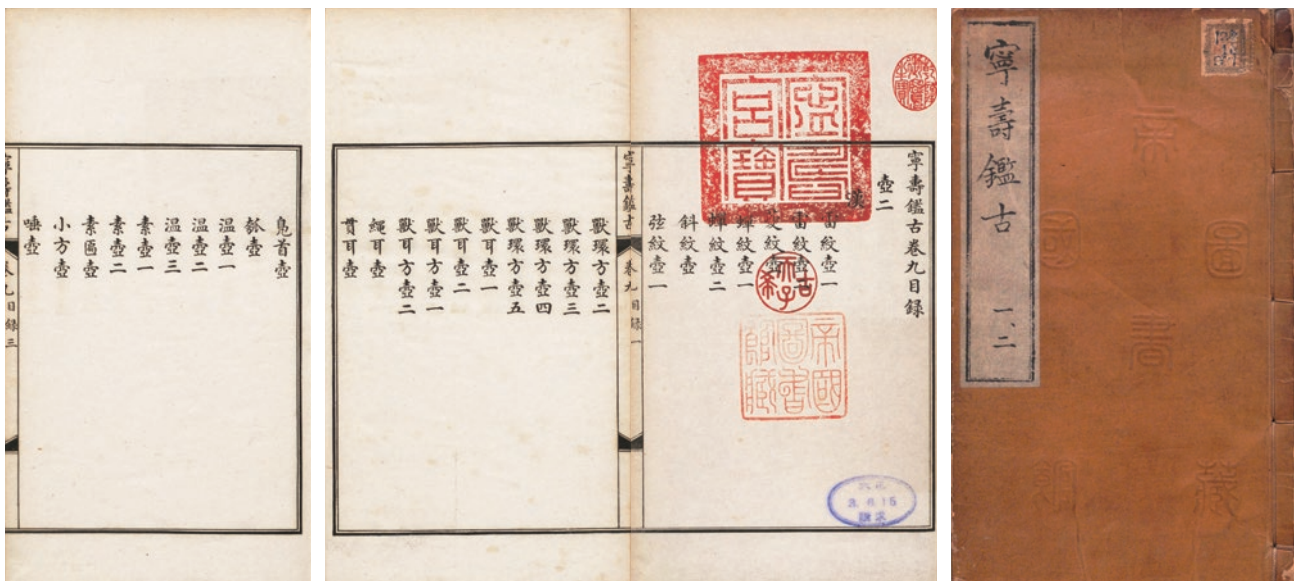


圖 1 清 乾隆敕撰 《寧壽鑑古》 癸丑冬月涵芬樓依寧壽宮寫本影印 國立國會圖書館藏 取自《国立国会図書館デジタルコレクション》：<https://dl.ndl.go.jp/en/pid/1920006/1/25>，檢索日期：2025 年 6 月 19 日。



圖 2-1 清 乾隆敕撰《寧壽鑑古》卷 9 漢獸環壺五 癸丑冬月涵芬樓依寧壽宮寫本影印 國立國會圖書館藏 取自《国立国会図書館デジタルコレクション》：<https://dl.ndl.go.jp/en/pid/1920006/1/25>，檢索日期：2025 年 6 月 19 日。

圖 2-2 戰國至西漢 鋪首銜環壺 國立故宮博物院藏 故銅 000032



圖 3-1 清 乾隆敕撰《寧壽鑑古》卷 8 周帶紋壺三 癸丑冬月涵芬樓依寧壽宮寫本影印 國立國會圖書館藏 取自《国立国会図書館デジタルコレクション》：<https://dl.ndl.go.jp/en/pid/1919994/1/26>，檢索日期：2025 年 6 月 19 日。

圖 3-2 漢 鋪首銜環壺 國立故宮博物院藏 故銅 002189

的影像無疑最為真實，然而古人所繪之簡單線條，卻可馬上點出兩者不同之處。圖 2-2 之〈鋪首銜環壺〉於頸部有立體突起環紋，中間腹部帶有兩道細環紋，圖 3-2 之〈鋪首銜環壺〉上中下皆有三道細環紋，而在描繪圖中（圖 2-1、圖 3-1）畫師直接採線條勾繪出其特徵，令我們觀看時幾乎可以一眼辨識出不同之處，相反在攝影的作品（見圖 2-2、3-2），當我們要分辨兩者有何不同時，反而是需要時間來細看才能說出不同點。

簡單的線條不代表是隨便的線條，我們且來觀看兩件環壺雙環的部分畫法。當觀察實物時，無論在何種角度，雙環都是貼著壺身沒有空隙的，而圖繪之角度，其雙環與壺身卻畫出了空隙，這會是一個很有趣的觀察點。如果大家都沒預先看過文物本身或是其照片影像的話，畫師創造出這種雙環的空隙我們並不會覺得不合

理，我們甚至會覺得很合理，「繪畫」除了擁有再現（模仿、仿造）的能力，它（具象繪畫）同時無法避免地會成爲一種表現的形式，⁴也就是繪畫的這種表現性，讓畫面可以明示或是暗藏想要說明的意義。此處的環與器身有空隙，實爲暗示此環乃可動的，它們與器身是分別的兩個物體，而這特點在照片中是無法說明的，甚至我們在看照片時這種資訊常常會被忽略。

二、觚

觚之器形共 45 件編於《寧壽鑑古》第十卷中，造型優雅簡約，筆者提出三件來對照說明。觚爲一種兩側內彎筒狀造型的盛酒禮器，大致仍可分爲上中下三段，三段的比例並非平均三等份，通常以上段比例最大，常常大於或等於下兩段相加之高度，而中段比例又更小於下段。畫師在掌控此器物造型時，多著重在其上中下之比例與左右兩條內彎線條之弧度。



圖 4-1 清 乾隆敕撰 《寧壽鑑古》 卷 10 商父子觚 癸丑冬月涵芬樓依寧壽宮寫本影印 國立國會圖書館藏 取自《国立国会図書館デジタルコレクション》：<https://dl.ndl.go.jp/en/pid/1920017/1/19>，檢索日期：2025 年 6 月 19 日。

圖 4-2 西周初 父丁觚 國立故宮博物院藏 故銅 002114



圖 5-1 清 乾隆敕撰《寧壽鑑古》卷 10 周史觚 癸丑冬月涵芬樓依寧壽宮寫本影印 國立國會圖書館藏 取自《国立国会図書館デジタルコレクション》：<https://dl.ndl.go.jp/en/pid/1920017/1/31>，檢索日期：2025 年 6 月 19 日。

圖 5-2 商晚期 父子史觚 國立故宮博物院藏 故銅 002128



圖 6-1 清 乾隆敕撰《寧壽鑑古》卷 10 周雷紋觚四 癸丑冬月涵芬樓依寧壽宮寫本影印 國立國會圖書館藏 取自《国立国会図書館デジタルコレクション》：<https://dl.ndl.go.jp/en/pid/1920017/1/43>，檢索日期：2025 年 6 月 19 日。

圖 6-2 商晚期 獸面紋鈴觚 國立故宮博物院藏 故銅 001871

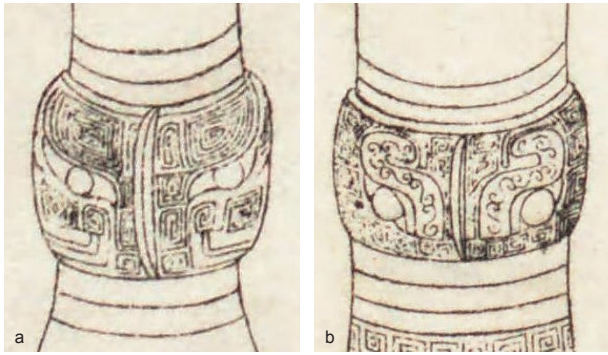


圖 7 清 乾隆敕撰 《寧壽鑑古》 卷 10 a. 商父子觚, b. 周史觚 局部

除上述兩個描繪重點外，畫師還需要點綴不同的特徵來區別不同的器物，以圖 4-1 為例其器口畫出了器體厚度（兩條平行弧線），另外兩張圖 5-1、圖 6-1 只用單圈線條來繪製開口。此外三件頸飾皆有獸面紋，描繪各有不同，三件的弦紋數量與位置也皆有不同，這都是可以用線條描繪表現之處。觚下方足的收尾形狀也有不一樣的繪製方法，圖 5-2 的〈父子史觚〉下足有厚度高起，而且高起的垂直線條略為內凹，圖 4-2 中〈父丁觚〉的下足卻是梯形外敞，圖 6-2 中〈獸面紋鈴觚〉的下足已無明顯轉折線條，故以圓潤線條收尾，此三件觚只能用了如此有限的線條來表現細微之不同，乃乾隆時期畫師描繪功力獨到之處，可以想見要描繪出 45 件不同的觚又需要運用多少觀察力呢？

最後有一處特別的描繪方式：前兩件（見圖 4、5）觚的中段腹皆有稜脊，畫師在繪製中間稜脊時使用的是斜側角度的透視法（圖 7），也就是說整幅圖並不是用單點透視來完成的，畫師為了強調中間的稜脊造型，使用了兩種透視於同一畫面中。攝影中需要用兩張照片來描繪的畫面，繪畫用一張就可以完成，只不過繪畫在此處使用的是一種想像的描述方式，類似的畫法在後段篇幅還會出現，容後再說明之。

三、洗

接續上文所說，《寧壽鑑古》裡面的繪圖，幾乎都有利用多點透視的描繪法，此處列舉兩件簡約造型的洗來說明。戰國〈素敦蓋〉（圖 8-2a）的造型簡約，呈半球形，素面無紋，附二環耳，畫師單用幾筆簡單線條就將其表現完成（圖 8-1）。此畫呈現由上往下視角的器物開口，碗口畫的又大又圓，而另外一種是接近平視的側面器身，卻在同樣一個畫面中呈現出來；過往拍攝碗形器物為了呈現出碗的輪廓線條，攝影師多會壓低角度來拍出碗的側面形狀，但是這樣的角度通常令開口只剩一點點比例（見圖 8-2a）。本次專案為了對照《寧壽鑑古》的角度，拍攝了由上往下呈現大開口的視角（圖 8-2b），但會發現碗的輪廓線條就被犧牲了，沒辦法凸顯出來，而畫師就可利用一上一下的透視角度，同時表現一件器物於單一畫面中，就如同圖 8-2a 與圖 8-2b 兩張照片的結合。

接下來這件有了更進階的手法，戰國〈環耳敦〉（圖 9-2a）除了有二環耳，底部還鑄接三環，其五環皆為圓滾條狀，以雙勾線條表現，與上件〈素敦蓋〉相同，畫師運用兩種透視角度來表現大碗口與器身形狀；當攝影師拍攝此件時，如果開口要與圖 9-1 一樣大時，實際上會造成底部後方兩側的雙環看不到，故只好下降角度以器形為主來拍攝（見圖 9-2a），如果想要拍攝高角度與圖 9-1 碗口一樣大時，只能轉背面（圖 9-2b）的角度來拍攝，將原本位於底部後方的兩環朝前，但將犧牲底部後方的第三環。在上一件戰國〈素敦蓋〉（見圖 8-2a）因為只有雙環耳無下方三環，這種使用雙視角的繪製方式並沒有特別的突出其優勢，反觀此件戰國〈環耳敦〉（見圖 9-1）使用此種繪製方式優點立見，它做到一張畫面就說明了立體器物全觀的視角。

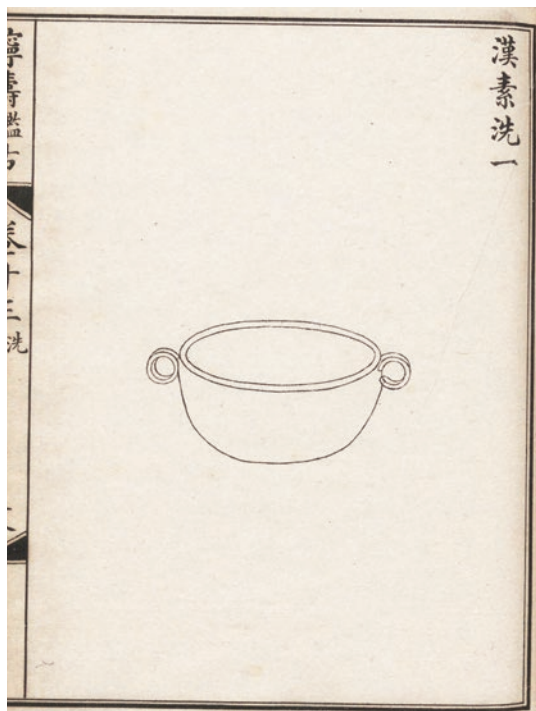


圖 8-1 清 乾隆敕撰 《寧壽鑑古》 卷 13 漢素洗一 癸丑冬月涵芬樓依寧壽宮寫本影印 國立國會圖書館藏 取自《国立国会図書館デジタルコレクション》：<https://dl.ndl.go.jp/en/pid/1920046/1/26>，檢索日期：2025 年 6 月 19 日。

圖 8-2 戰國 素敦蓋 a. 接近平視角度，b. 約 30° 俯視 國立故宮博物院藏 故銅 000034



圖 9-1 清 乾隆敕撰 《寧壽鑑古》 卷 13 漢素洗三 癸丑冬月涵芬樓依寧壽宮寫本影印 國立國會圖書館藏 取自《国立国会図書館デジタルコレクション》：<https://dl.ndl.go.jp/en/pid/1920046/1/28>，檢索日期：2025 年 6 月 19 日。

圖 9-2 戰國 環耳敦 a. 接近平視角度，b. 約 45° 俯視 國立故宮博物院藏 故銅 000038

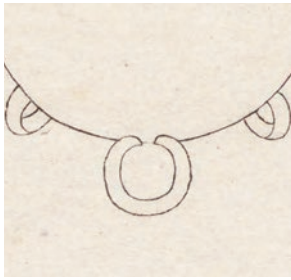


圖 10-1 清 乾隆敕撰 《寧壽鑑古》
卷 13 漢素洗三 局部



圖 10-2 戰國 環耳敦 局部

除此之外我們在底部三環發現一個不合邏輯之處，畫師將三環以 90 度方式翻轉呈現給觀者（圖 10），也就是說除了上下兩個透視角度外，他還增加了 90 度的側面視角於一個畫面中。在西方繪畫史中，文藝復興（Renaissance）前期自喬托（Giotto di Bondone, 1267-1337）的時代開始試圖統一畫面的視覺透視，樣的發展要到後印象派時期（Post-Impressionism）的塞尚（Paul Cézanne, 1893-1906），開始漸漸打破那如同幻覺般的單點透視之窗，也才有後來二十世紀初「立體派」（Cubism）的誕生。立體派打破了過去西方繪畫的空間觀念，其方式就是試圖在原本二維畫面中表現出更多維的面向，再如此一來回到乾隆時期畫師描繪戰國〈環耳敦〉（見圖 9-1）的方式，似乎也就沒有那麼不合理

了。不過「寧壽鑑古」中的紀錄性繪圖是有其目的性的，在單頁只記錄單件的條件下，畫師藉由整體文物的立體觀察，並表現於二維平面繪畫，於此使用立體派的技巧又有何不可呢？其年代甚至還早於立體派約一個半世紀。

結語

藉由本次的攝影專拍，初探《寧壽鑑古》中文物描繪與攝影再現影像詮釋方式的不同外，也希望可經由這樣的比較分析，讓讀者知道「繪畫」與現今影像的視覺經驗（攝影光學影像）是有很大的不一樣的，我們人類用手畫出眼前所見，經由內心的消化、情感的抒發與理性判斷，才能在感性與理性中取得某種平衡或是不平衡，並最後將其記錄於紙上（任何平面空間）。本文因為「寧壽鑑古」專拍而有了些許粗淺的對照討論，僅是單純就「繪畫」中創作者之表現與再現語彙來說明比較，並不能涵蓋到中國繪畫甚或是他朝對文物之描繪風格。中西繪畫的發展雖然截然不同，但筆者希望能於其中找到相似的語彙，尋找出橫跨古今同為職人的創作能力，並產生出跨時空的一種對話，希望這樣的嘗試會是一種開端，並能夠帶出更多的討論與指教。

作者任職於本院器物處

註釋：

1. 吳曉筠，〈《西清古鑑》成書的時代脈絡〉，《故宮學術季刊》，36卷1期（2019春），頁116。
2. 阿爾塔米拉岩洞（Cueva de Altamira），1879年桑斯·德·桑圖奧拉（Marcelino Sanz de Sautuola）與女兒瑪麗亞發現了洞穴中的壁畫，距今約一萬五千年前到兩萬年前。
3. 「其中《西清古鑑》對器物的描寫較為準確，變形走樣的情況幾乎很少，證明其畫師功力水平整齊，立體透視法運用自如。《西清續鑑》畫師的表現次之，最差的是《寧壽鑑古》。但在器物擺放方式的描繪上，《寧壽鑑古》和《西清續鑑》則顯示出畫師擁有較高的自由度。」參自韋心滢，〈清宮藏青銅器圖譜——「乾隆四鑑」相關問題探析〉，《故宮學刊》，2015年1期，頁346。
4. 「圖像表現只有在繪畫『看起來像』某個物體的時候，至少要有某種程度上的相似才成立；當畫上標記的平面包含了視覺訊息，而這些視覺訊息讓我們用其外在的特徵辨認出它們。」參自朱利安·貝爾（Julian Bell）著，宮妍廷譯，〈什麼是繪畫？我們該如何觀看、如何思索所見之物？〉（臺北：典藏藝術家庭，2019），頁205。