

質勝於文 真性乃顯

蔡慶良

略論芮國出土的改製玉器

綜觀玉器歷史，西周晚期至春秋早期這段期間，周人姬姓高等級貴族墓葬出土的玉器似乎有一特殊現象，即常常改製過往的玉器以為新用。雖說收藏或改製過往玉器並非稀罕，歷代時有所見。但在上述這段期間內，周人穿戴在身的裝飾用玉，甚多比例是改製祖上五代以內的家傳寶器，其中不乏珍貴的藝術傑作，但後代子孫卻似不加吝惜逕行改製；且改製後的新作不論是藝術性或技巧性，絕大多數遠遜於原作，此中原因著實費人疑猜。

王謝堂燕入尋常

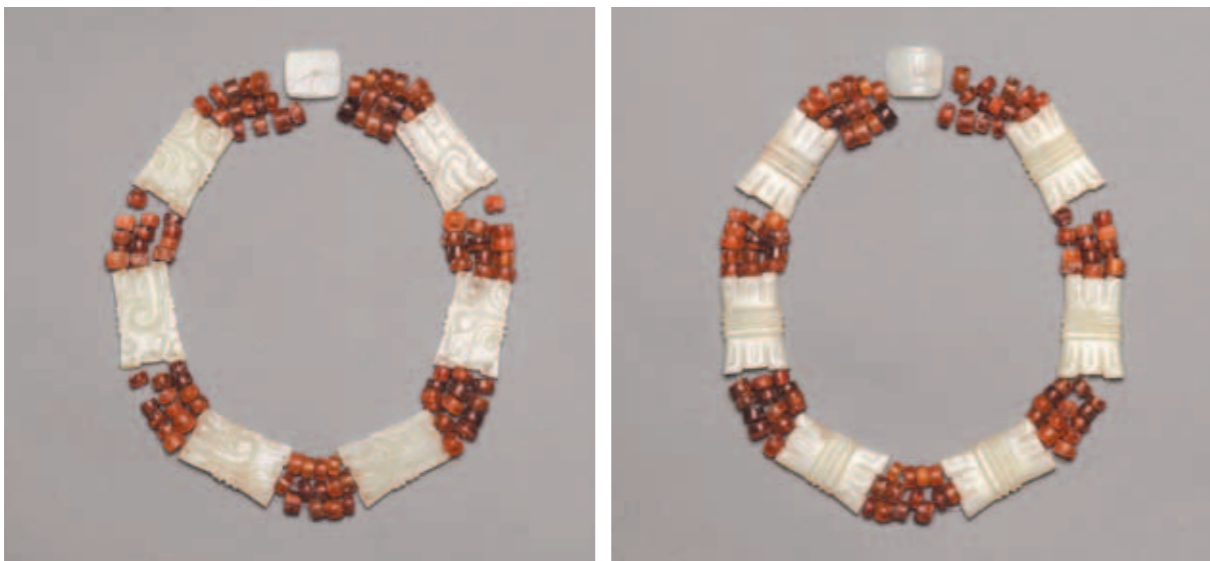
例如陝西韓城西周晚期芮國三百號墓出土的玉項飾即為顯例。(圖一-1)項飾以六件束絹形白玉牌為主體串聯而成，玉質細膩，搭配成串瑪瑙珠，整體予人典雅端莊的美感。但若觀察玉牌的背面(圖一-2)，曲弧飽滿的紋飾線條勾勒出華麗流暢的視覺

效果，和正面的藝術品味截然不同。進一步細察，可見背面紋飾並不完整，和造形之間明顯扞格不入。(圖一-3)

這是因為玉牌改自早期玉器，若分析紋飾和造形特徵，可知原件為西周中期的雙龍紋玉環。(圖一-4)姑且不論前後藝術成就孰高孰低，後代

子孫僅截取玉環局部重新加工，也未將原始紋飾磨除，逕以較粗簡的技巧在另一面琢磨新作。今人觀之，不免有焚琴煮鶴之嘆，難以理解姬姓王族後裔何以有此舉措。

這種現象並非孤例，而是廣泛的現象。觀察各地出土玉器，不論是周人的龍興之地，例如陝西周原、灃西

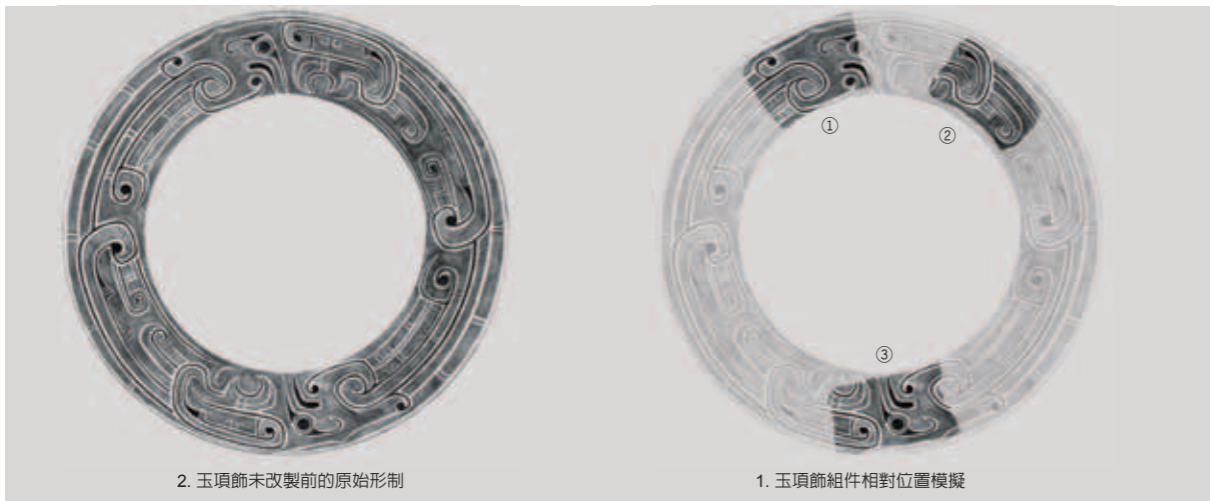


圖一-2 玉項飾背面

圖一-1 玉項飾正面 陝西韓城西周晚期芮國三百號墓出土 董閔松攝



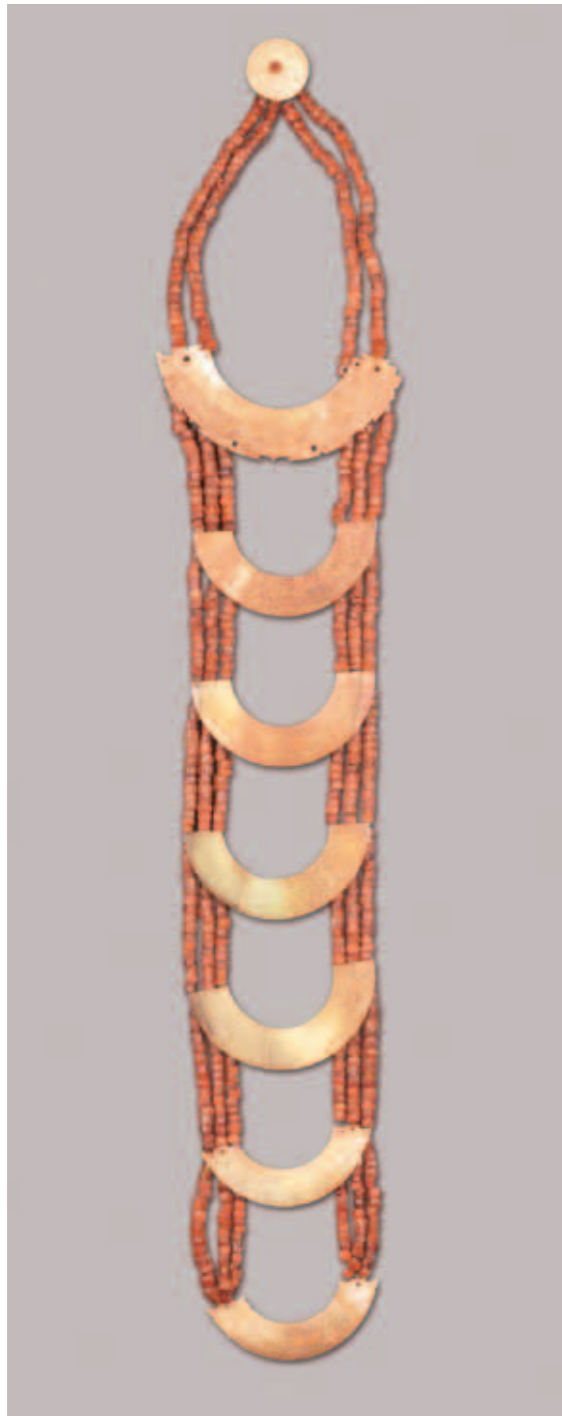
圖一-3 玉項飾背面紋飾擲片



2. 玉項飾未改製前的原始形制

1. 玉項飾組件相對位置模擬

圖一-4 玉項飾和原始玉環的關係



圖五 七璜聯珠組玉佩 陝西韓城芮國26號墓出土 童閔崧攝



圖四 七璜聯珠組玉佩 陝西韓城芮國27號墓出土 童閔崧攝



圖二 陝西韓城芮國27號芮公大墓現場



圖三 陝西韓城芮國26號芮公夫人墓現場



圖六 由圖五組玉佩第2、3件玉璜拼合後的原始玉璧 吳正龍攝

張家坡；或是姬姓封國，例如山西晉侯墓地、河南虢國墓地、陝西芮國墓地，皆可發現此種改製模式。相距遙遠卻依循相似的用玉方式，可知貴族彼此間有一相同的改製動機或是共通的時代成因。於此讓我們再復原若干玉器的原始形制，以體會後代改製時的設計模式或心理狀態。由於篇幅限制，且現象類通，此處再以芮國墓地出土的七璜聯珠組玉佩進行討論。

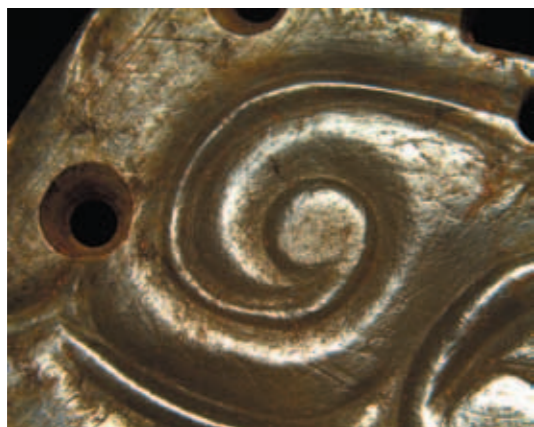
追遠溯源識玉璜

陝西韓城梁帶村在二〇〇五年下半年發掘出春秋早期二十七號芮公大

墓（圖二），以及二十六號夫人墓。（圖三）芮公墓南北各有一墓道，為中字形大墓，此為僅次於周王四墓道大墓的一級貴族墓葬；夫人墓為只有南墓道的甲字形大墓，比中字形大墓略低一級。在芮公及其夫人胸腹之間皆出土一套七璜聯珠組玉佩。（圖四、五）雖說芮公夫婦貴為一級大諸侯，然而七璜聯珠組玉佩的各組件卻無一是當時的新作。例如二十七號芮公墓的組玉佩組件自最上端的龍紋小璧至最下方的玉璜，製作年代分別為西周中期、西周中期、西周晚期、商代晚期、西周中期、西周中期、新石

器時代晚期、西周晚期。二十六號夫人墓的組玉佩依序則為西周中期、西周中期、新石器時代晚期、新石器時代晚期、新石器時代晚期、新石器時代晚期、西周中期、西周中期。所有組件皆收集自過往的舊作。

而且有為數不少的玉璜是將舊玉一改為二，例如夫人墓的七件玉璜自上向下數的第二、三件，以及第四、五件，各自可以組成一圓形玉璧（圖六），最後兩件玉璜則可前後拼疊回復成一件玉璜，亦即是由一件舊玉璜側剖成為大小相同的兩件新作。（圖七）



圖八-3 200號玉璜右上端細節 作者攝 (DeltaPix Infinity X數位相機)



圖八-1 200號玉璜 陝西韓城芮國27號墓出土 童閱松攝



圖八-4 200號玉璜的原始形制



圖八-2 200號玉璜揚片



圖九 177號玉璜 山西曲沃晉侯13號墓出土 作者攝

琢磨技巧。

在華麗流暢為藝術目標，分明清晰為構圖原則下，參考其他同時作品，例如晉侯十三號墓一七七號玉璜（圖九），可以復原原作，原作應該是中央交纏構圖所設計的龍紋玉璜。（圖八-4）

此類眼、鼻、唇、頰清楚可辨的

此為起點，討論周人玉器的藝術特徵，逐次復原兩件玉璜的原始面貌。

玉璜廬山真面目

觀察二十七號芮公墓二〇〇號玉璜揚片（圖八-2），可發現紋飾為一不完整的龍紋，左側的龍眼被左上內緣向下延伸的切割痕截斷，右側對稱的龍眼也因裁截僅堪辨識。鼻、嘴、下頷、足爪完整，中央則有上下疊壓如同尾部的紋樣。

要探討玉璜來龍去脈之前，必須先復原原貌；要復原原貌，則要和原製作人的設計原則保持同理心；要知曉原作秉持何種設計原則，當先確定作品的製作時代及當時的藝術風格；而要判斷作品的製作年代，則需由存留的蛛絲馬跡中去推尋。

本件作品整體給予觀者華麗流暢的視覺感受，由玉璜埋藏年代向上追溯，只有西周中期昭王、穆王時期流行此種藝術品味，例如同時期晉侯一一三號墓、九號墓、十三號墓出土的玉器即為如此。玉璜中央曲弧上

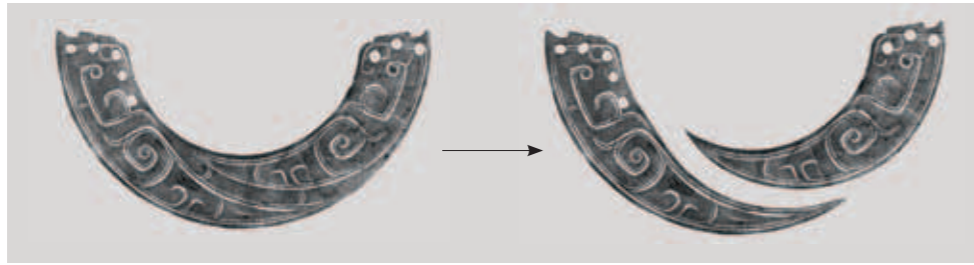
揚的尾部，雖然彼此交纏卻又分明清晰，符合昭穆時期的構圖特徵。此外鼻、頰、爪蜿蜒相連的勾勒線紋，則是西周中晚期的藝術偏好。至於諸多充滿彈性張力的線紋，若放大細察，可知皆以「鉅細靡遺、一絲不苟」的技巧琢磨而成（圖八-3），此為西周中期至春秋早期之間典型的製作手法。綜合上述諸多特徵並交集各流行的時代後，可取得各式特徵同時出現的時代，亦即芮公墓二〇〇號玉璜當為西周中期昭穆時期的作品，在歷經數代流傳並改製後，最終埋藏在芮公墓之中。

確定初始製作年代為昭穆時期後，即可依循當時的藝術風格和設計原則恢復原作。筆者曾為文討論西周和春秋的藝術風格（註二），此處不擬贅言，僅列舉西周昭穆時期的藝術風格特徵：整體特徵為華麗流暢；在分明清晰的構圖原則下，可分為左右對稱中央交纏構圖，以及斜對角圓弧分割構圖；母題以神龍、鳳鳥、神人為主；手法則為鉅細靡遺、一絲不苟的

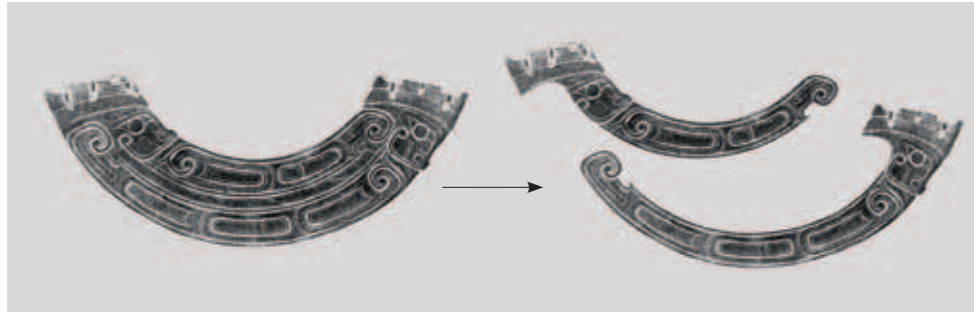


圖七 由圖五組最後二件玉璜拼合後的原始玉璜 吳正龍攝

此外，觀察圖四、五組玉佩，芮公的第一件二〇〇號玉璜（圖八-1）、芮公夫人第一件六五六號玉璜，可發現也經過改製。且讓我們以



圖十二-1 西周中期玉璜揚片及其設計模式 作者製



圖十二-2 西周中期玉璜揚片及其設計模式 作者製

倘若我們瞭解玉璜器表的紋飾內涵究竟為何，即可判斷現今紋飾不全，確實曾經改製。若將其拆解，可知紋飾左右對稱，左右紋飾可各自分為上下兩部分，上下兩部分彼此以斜對角圓弧分割構圖的形式疊置，紋飾空隙則以圓弧雙平行線填飾。這種形象類同於西周中期常見的玉璜設計，其分解如圖所示。（圖十二-1）

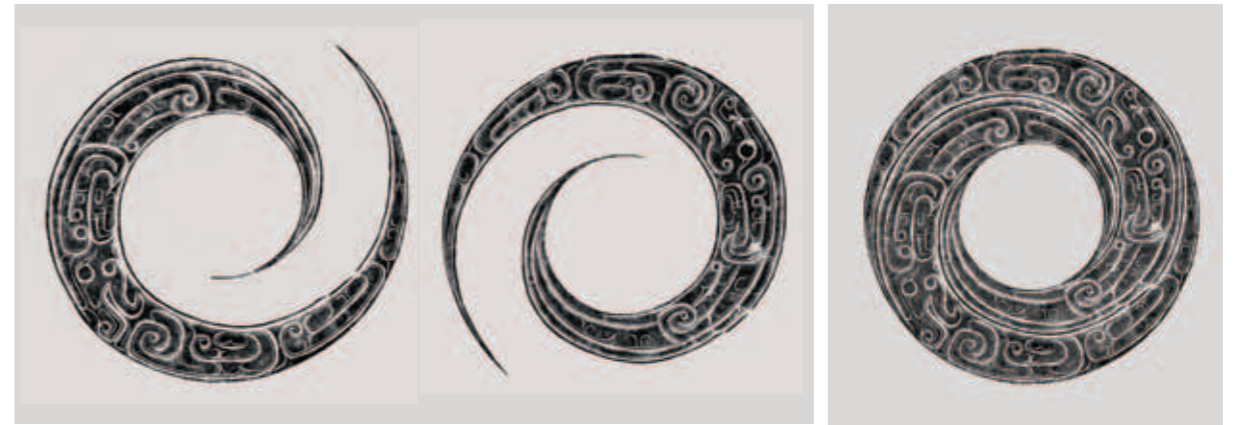
圖十二	圖十二-2	圖十二-1
龍眼		
龍嘴及下頷		
龍胸		

圖十三 圖十二兩件玉璜紋飾比較 作者製作

經過比較，雖說已更加確定芮公夫人六五六號玉璜的紋飾特徵，至此還是難以判斷母題究指何物？首先分析同為西周中期但較為具象的玉璜（圖十二-2），由於具象紋飾易於辨識，足以區別出母題的各個部位。以此為準，即可知悉圖十二-1、十二-2兩件玉璜所勾勒的母題其實相同（圖十三），構圖形式也一致，琢磨手法也雷同，具有相同的設計原

徵，正可作為復原芮公夫人墓六五六號玉璜的依據。（圖十一-1）但在比較兩者之前，首先判斷玉璜的初始製

作年代：鉅細靡遺、一絲不苟的琢磨技巧（圖十一-3），是西周中期至春秋早期的製作手法；圓弧流暢的線條，則為西周中晚期的風格特徵；華麗流暢的視覺感受，則為西周中期的藝術品味，綜合判斷可知玉璜來自西周中期。以此進一步觀察芮公夫人玉璜，可知紋飾向兩側斜弧而上，似乎僅僅略具前述圖十一-晉侯六十三號墓玉璧斜對角圓弧構圖的餘緒。但其實兩者的構圖形式完全相同，只因芮公夫人的玉璜亦曾改製，構圖已遭破壞；但由於改製後紋飾和造形之間仍完美協調，一般人難以察覺此中變化，誠為高明的改製方案。



圖十二-2 61號龍紋玉璧設計模式 作者製

龍紋，是當時慣用的典型母題，例如晉侯六十三號墓出土的六十一號龍紋玉璧（圖十一-1），由龍紋玉璧的分解圖可知（圖十一-2），玉璧和玉璜的母題皆為成對相同的神龍，但為了因應龍紋玉璧的造形特徵，創作者以斜對角圓弧分割構圖的形式進行調整設計，作品如同一對自圓心盤旋而出的神龍，活靈活現，飽含快速移動的流暢動感。此種斜對角圓弧分割構圖的特

圖十一-1 61號龍紋玉璧揚片 山西曲沃晉侯63號墓出土



圖十一-1 656號玉璜 陝西韓城芮國26號墓出土 董閔崧攝



圖十一-3 656號玉璜左側細節 筆者攝（DeltaPix Infinity X 數位相機）



圖十一-2 656號玉璜揚片



圖十七 82號玉璧揚片 陝西韓城芮國560號墓出土

另一件八十二號玉璧（圖十七），若將此件玉璧揚片與圖十六筆者所作的復原圖相比，則發現二圖的結構相似，可知設計原則相同，因而表現出相似的藝術特徵，由此證明圖十一玉璜確實是改自西周中期的玉璧。

將芮公和夫人在七璜聯珠組玉佩中的第一件玉璜逐次復原後，我們可以得到一種印象，就是改製的原因並不尋常。首先芮公玉璜的改製手法相當粗糙，切割痕跡明顯，顯然並不珍

新的藝術形式及品味

使用者的品味偏好一旦改變，

視傳承自先祖的精緻玉器；更令人不解之處在於改製前後皆為玉璜，修改並未改變任何使用功能，即使左右總寬度也未因修改而減少，改製的結果只是徒然破壞藝術美感而已。

至於夫人的玉璜則來自先祖美不勝收的玉璧，但改製方式如同圖一玉項飾，令人不敢恭維。此間是否有合理的解釋呢？



1. 選取西周中期玉璧



2. 截取適當比例的玉璧

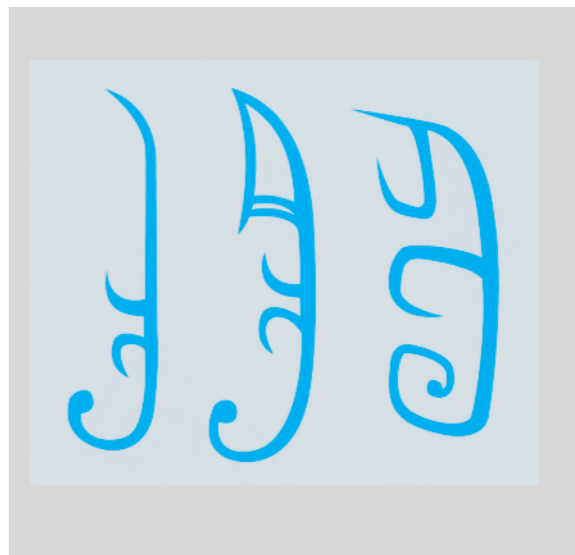


3. 修整並打孔完成新的玉璜

圖十六 依圖十一玉璜所推估的原始玉璧和改製玉璜的關係



圖十五 羽紋和圖十二神龍身軀變形羽紋的關係 作者製



圖十四 西周羽紋舉例 作者製

對西周玉器設計有了上述完整認識後，重新觀察圖十一芮公夫人玉璜，會發現紋飾略顯不全，左右兩端上方的紋樣似乎中斷殘缺，而中斷殘缺部分其實就是神龍的羽紋身軀。身軀之間填飾了作為區隔之用的圓弧雙平行線紋，說明左右各有兩隻神龍，

彼此之間的關係為斜對角圓弧分割構圖。

因此復原的下一步是將中斷的羽紋身軀接續完整，在此復原過程中，由形制比例可知原件應為圓形玉璧，而非玉璜，其原始玉璧和改製玉璜的關係如圖十六所示。

若再比較圖十晉侯六十三號墓玉璧和此復原後的玉璧，可知兩者的設計概念同出一轍，只是一較具像，一較抽象。此外晉侯六十三號墓只設計兩隻神龍，圖十六復原的玉璧則設計了兩組四隻神龍，而每組神龍共用一隻炯炯有神的眼睛，所以四隻神龍卻只有左右對稱的兩隻眼睛。這種共用設計可以創造出簡潔有力的視覺效果，符合以曲線勾勒抽象神龍的藝術特徵。

圖十一玉璜在二〇〇五年夏天出土，圖十六復原方案筆者於二〇〇六年春節即已完成，雖然符合西周中期的設計原則，在當時終究只是推測，缺乏明確有力的證據。而當時序進入二〇〇九年，芮國五六〇墓地出土了

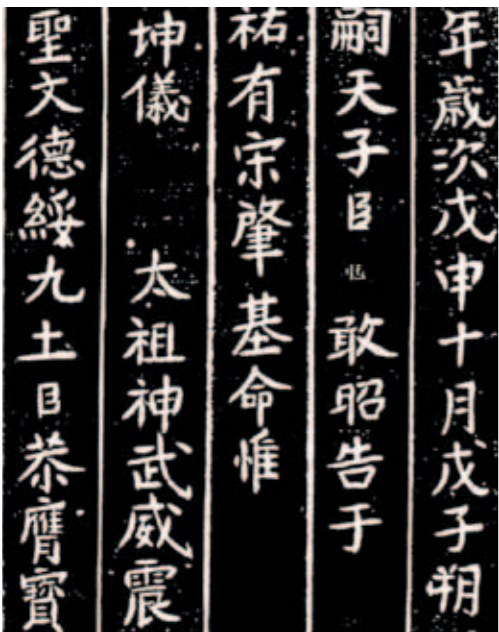
則和藝術美感，只是神龍一較具象、一較抽象而已。由此推論，圖十一芮公夫人六五六號玉璜所描繪的母題也是抽象度更高的神龍。

羽紋——紋飾設計之本

此處需要特別說明，前述抽象程度不同的神龍，身軀是以「羽紋」調整設計而成。羽紋，是商、西周銅器和玉器紋飾的設計單元。各式原型筆者在其他文章中已有論述，（註）今簡單圖列於此。（圖十四）在此基本原型下，當設計者面對不同造型變化時，常將羽紋略加調整變化以符合各個作品面積大小寬窄的需求。例如圖十二之一神龍的身軀，即是以調整後的羽紋設計而成。（圖十五）

若再比較圖十晉侯六十三號墓玉璧和此復原後的玉璧，可知兩者的設計概念同出一轍，只是一較具像，一較抽象。此外晉侯六十三號墓只設計兩隻神龍，圖十六復原的玉璧則設計了兩組四隻神龍，而每組神龍共用一隻炯炯有神的眼睛，所以四隻神龍卻只有左右對稱的兩隻眼睛。這種共用設計可以創造出簡潔有力的視覺效果，符合以曲線勾勒抽象神龍的藝術特徵。

圖十一玉璜在二〇〇五年夏天出土，圖十六復原方案筆者於二〇〇六年春節即已完成，雖然符合西周中期的設計原則，在當時終究只是推測，缺乏明確有力的證據。而當時序進入二〇〇九年，芮國五六〇墓地出土了



圖二-1-2 宋真宗禪地玉冊 攝本 局部
國立故宮博物院藏



圖二-1-1 宋真宗禪地玉冊 國立故宮博物院藏



圖十九 206號玉瑣揚片 陝西韓城芮國27號墓出土



圖十八 〈伯公父瑚〉器蓋紋飾揚片 寶雞市周原博物館藏



圖二十 甘肅禮縣鸞亭山祭祀遺址出土玉器 梁雲提供

是否有其他原因可以解釋此種粗放的改製模式？

新價值觀念的體現

有時工藝水準看似下降，未必真是製作技術下降，而是一種刻意的價值選取。例如西漢早期作為裝飾使用的組玉佩，不論技術性或藝術性都到達了歷史高峰，但同時作為祭祀或喪葬用的雙身龍紋碧玉大璧卻顯得相當粗糙，例如甘肅禮縣鸞亭山祭祀遺址出土的玉璧即為如此。（圖二十、註三）若仔細觀察這類玉璧，可發現製作者的技巧相當成熟老練，並非是工藝水準不足之故，而是因應不同的使用目的而為的簡化製作，細節上所顯現的工藝水準和其他精緻作品實趨一致。如同某一大書法家的工整小楷和放逸行草，不明究理的人會認為兩者有明顯的差距，內行的人卻知道兩者筆法同樣成熟，只是分屬不同的表現形式，細究之仍有共通之處。

準此，西漢裝飾用的組玉佩為了彰顯佩戴者在人世間的身分和財富，

藝術設計自然相伴發生變化，這是藝術發展史中風格發生轉變的主因。如果西周中期精緻華麗的藝術風格已不受晚期貴族青睞，轉而偏好簡約的品味，晚期製作者就有動機改製不再流行的舊時玉器，改以新風格滿足新的需求。

在此觀點下，當修改舊有設計即可符合新的美感要求時，後期製作者通常不會吝惜改製早期精緻的玉器。例如西周晚期出現一種新的紋飾

故選用上等青白玉質，並佐以耗時費工的製作流程：祭祀或喪葬等禮儀用玉，則選用深綠色的玉質，以及粗簡自然的琢磨方式，此或正足代表純樸恭謹的內心。兩者的差別正是使用目的和價值觀念的體現，而非技巧高下之故。

例如院藏國寶〈宋真宗禪地玉冊〉（圖二-1-1）也即為此。書法歷經數百年的累積沈澱，至北宋初期時，各體書風早已趨於成熟完美。在此情況下，禪地玉冊的書寫者卻選擇了意象自然渾樸的書風，以此為文祭告於地，或即為了表達內心的真誠。（圖二-1-2）可知和宗教有所關連時，創作者可能多傾向於選擇自然樸真的風格以表達內心的恭謹率真。

觀察西周中、晚期以及春秋早期的玉器，雖然線紋曲度、母題特徵以及構圖形式有所不同，但線紋的琢磨手法卻相同，皆以「鉅細靡遺、一絲不苟」的技巧細磨而成，可知所受的基礎訓練一脈相承；而在相同的基

設計，居中處有一眼睛，左右兩側則設計對稱的紋樣，這在銅器和玉器中時常可見。例如〈伯公父瑚〉器蓋紋飾（圖十八），以及二十七號西公大墓二〇六號玉瑣即為此種典型設計。（圖十九）此種新藝術品味出現後，設計者即尋找適用的早期玉器加以改製，以求在最佳效率下得到新作品。

最明確的證據是晉侯六十三號墓一六六號玉瑣，此件正面是新琢磨的紋飾，為兩周之際的對稱龍紋，背面卻刻意保留眼睛居中，身軀向兩側延伸的原始設計；背面雖然是不完整的紋飾，卻相類於圖十九玉瑣的紋飾設計。可知原器為西周中期的龍紋玉瑣，在西周晚期截取部分成為新的玉瑣，並留下龍眼居於玉瑣中央，而在玉瑣另一素面加琢新的對稱龍紋。

然而即使新的藝術形式或品味會導致舊玉新改，是否就足以充分解釋後代這種毫不吝惜先祖玉器精品的態度和行為？如前所述圖一項飾和圖八玉瑣，原作和改製後作品相比，周人貴族後裔的奇特舉措實在令人費解。

設計，居中處有一眼睛，左右兩側則設計對稱的紋樣，這在銅器和玉器中時常可見。例如〈伯公父瑚〉器蓋紋飾（圖十八），以及二十七號西公大墓二〇六號玉瑣即為此種典型設計。（圖十九）此種新藝術品味出現後，設計者即尋找適用的早期玉器加以改製，以求在最佳效率下得到新作品。

最明確的證據是晉侯六十三號墓一六六號玉瑣，此件正面是新琢磨的紋飾，為兩周之際的對稱龍紋，背面卻刻意保留眼睛居中，身軀向兩側延伸的原始設計；背面雖然是不完整的紋飾，卻相類於圖十九玉瑣的紋飾設計。可知原器為西周中期的龍紋玉瑣，在西周晚期截取部分成為新的玉瑣，並留下龍眼居於玉瑣中央，而在玉瑣另一素面加琢新的對稱龍紋。



圖二二-2 〈毛公鼎〉底足範線特寫

勤樸為公的政治理念。亦即貴為一人之下的毛公，基於特定的價值觀念，故意選擇樸實無華的風格品味，以對萬民倡導為政者簡樸為公的政治理念。風行草偃下，此類形制穩重、樸實無華的禮器，在西周晚期自然蔚為主流。

準此，西周晚期之後的服飾用玉略顯粗簡，而且大量改自先祖精緻玉器的現象，可得到另一解釋：後代子孫並不是不瞭解先祖玉器珍貴稀罕，在技術傳承下也並非無能製作相類風格的玉器；但在新的價值觀念趨使下，不但選擇新的簡樸風格，並刻意改製早期精美的玉器，以突顯並配合新的觀念內涵。

質勝於文，真性乃顯

西周晚期至春秋早期大量改製代傳承的珍貴玉器，不但藝術美感大不如前，而且常常刻意留下粗簡的製作痕跡；或僅稍作修磨，故意留下明顯可見的原始紋飾，從而破壞新製玉器的完整和協調。有論者認為是玉料

礎工夫之上，不同時代各自選擇了不同的線紋曲度、母題特徵以及構圖形式，從而造就不同的藝術品味和視覺感知。所以不同的藝術風格常常來自

設計者主觀的選取，而非導因於工藝水準的優劣，亦即「非不能也，乃不為也」。此種現象在青銅器上也可發現。



圖二二-1 毛公鼎 國立故宮博物院藏

比較西周中期至春秋早期的青銅器，工藝水準似乎差異頗大，後期的青銅器多顯簡單粗糙，鑄造範線也常未精細處理。然而在此整體趨勢中，西周晚期仍不乏經典之作，例如宣王時期的〈迷盃〉即為顯例。若和西周中期昭王時期的〈折觥〉相比，雖然風格不同，但工藝技巧可謂不分軒輊，說明晚期工藝水準未必真的下降，只是不同的表現形式造就不同的視覺效果。

然而在工藝水準並未下降的情況下，西周晚期銅器確實多顯粗糙，何以如此？這可能也是肇因於新的價值觀念，促使使用者刻意選擇的結果，一如同時期的玉器。

例如宣王時期的〈毛公鼎〉，銘文記載了冊命大事。（圖二二-1）毛公的不凡成就足以光宗耀祖、子孫永寶，足堪傳世重寶。然而觀察器形和紋飾，不僅簡樸單調，甚至連澆鑄的範線都未仔細磨去（圖二二-2）；粗簡的外形和擲地有聲的內容實難匹配，然而這卻適足以表達沈穩有度、

不足之故，但實難完整解釋這些特殊現象。

姬姓子孫或許是要強調新的價值觀念，以倡導為政者簡樸為公，足為萬民表率，並為後代樹立明確的道德準則。亦即日後孔子所言：「質勝文則野，文勝質則史，文質彬彬，然後君子。」與其過於繁縟而虛華外顯，不若略露粗鄙而樸實內藏。在努力成為內外兼修的彬彬君子前，當先「質勝於文」，成為「真性乃顯」的磊落丈夫。

作者任職於本院器物處

註釋

1. 蔡慶良，〈古器物學研究——陝西韓城芮國大墓出土玉器概論〉，《芮國金玉選粹——陝西韓城春秋寶藏》，三秦出版社，二〇〇七年十一月。
2. 鄧淑蘋、張麗端、蔡慶良，〈敬天格物——中國歷代玉器導讀〉，國立故宮博物院，二〇一一年，頁九〇—九四。
3. 早期秦文化聯合考古隊，〈二〇〇四年甘肅禮縣鸞亭山遺址發掘主要收穫〉，《中國歷史文物》二〇〇五年第五期；梁雲、蔡慶良，〈大秦帝國崛起之路〉，《中國文化遺產》二〇一二年第二期。