

# 古樸天成

陳慧霞

## 清高宗對於文房珍玩的藝術品味

清高宗對文化藝術十分愛好，在治理國家政務的閒暇中，凡所遊歷之境、所見之物，及其閱讀之書、品茗賞玩之事，無不撰寫感想、評論，留下豐富的詩文創作，因此筆墨用具遂成為高宗生活中如影隨形的重要用品。（高宗是一是二圖）（圖一）中的乾隆皇帝身著士人居服，舒坐於榻上，手持紙筆，室內几案之上陳列著各式宮廷收藏，而身旁的桌上則擺著一方瓦硯，故本文擬以文房珍玩為重心，討論清高宗的藝術品味。



圖一 清 乾隆 高宗是一是二圖 局部  
北京故宮博物院藏

藝術品味是對藝術品喜好的傾向，客觀上是指個人對藝術品風格的偏好。然而，品味卻從來不是客觀的，流行時尚的變化就是最好的例子，作為喪服的白色竟能翻身成為結婚大喜的白紗禮服，最足以說明品味的確會受到社會風氣的左右。更清楚的說，當藝術品具有象徵符號時，品

味就不是單純源自於藝術品的形色樣貌，而其象徵意涵往往淵源於文化演變歷程或個人生活經驗，因此品味常受到文化傾向的影響，由個人的社會階級、地位和社會網絡交織而成。

清高宗的藝術品味也不例外，作為滿人出身的皇帝，統治蒙古、新疆、西藏和大江南北的廣大疆域，同



圖二 清 康熙 亞盧文字筆筒 國立故宮博物院藏



圖四 清 乾隆 孝賢純皇后繡花卉火鑷荷包 國立故宮博物院藏

就某個層面來看，高宗對「樸」的偏好和滿人的傳統舊俗有關。乾隆十三年（一七四八）高宗為《孝賢純皇后繡火鑷荷包》（圖四）的題識中言：「朕讀皇祖御製《清文鑑》，知我國初舊俗有取鹿尾氍毛緣袖，以代金線者，蓋彼時居關外，金線殊艱致也。去秋塞外較獵，偶憶此事，告之先皇后，皇后即製此燧囊以獻，今覽其物，曷勝悼愴，因成長句以誌遺徽。練裙繒服曾聞古，土壁葛燈莫忘

前，共我同心思示儉，即茲知要允稱賢。」火鑷荷包，以皮為內墊，深藍絲布為面，邊緣鑲灰藍色錦布，沿布邊內側釘銀線，面上特別以鹿尾細毛為繡線，並用遼金等游牧民族常用的釘繡技法，作花卉捲枝紋飾，花卉文樣和火鑷上鏤空帶狀花卉樣式相呼應，內層襯著染成紅色的細麻布，用色及樣式樸實，無論作工、繡工均十分精細。荷包內層留下火鑷形的印記和燒漬痕，火鑷的相應位置上也沾黏著布痕，可見此火鑷和荷包是帝王平日實際使用的用品。對於「儉」或說「檢樸」的強調，一直是清代皇室的祖訓，聖祖撰《勤儉論》，高宗亦撰《節儉論》，前文的壺盧筆筒是康熙朝宮廷製器，而魚化石插屏的魚化石得之於今熱河一帶，康熙皇帝曾將魚化石嵌於松花石硯的硯盒上，松花石也是東北的特產，因此質樸天成的特色直接連接上皇室家族的傳統，並且內化為高宗文房生活中的一部分。

乾隆十六年（辛未，一七五二）高宗到木蘭圍場出獵時，在山中得到一件鹿角化石（圖五），由於形狀像靈芝，橫置桌案，十分清雅，可以作為筆山之用，高宗並特別為筆山配製木座，隨形高矮的座托，更添雅緻。木座底部陰刻填金高宗題識：「角僊石友。今秋行圍木蘭得此於山中，形如芝，橫列作案頭清供，鹿蛻角及至變化如此，木變石又不足異矣。乾隆辛未嘉月御識。」說明鹿角作為筆山的緣起。木座座面亦刻高宗題識：「茸長八又老，蛻然去不留，棄從別麋塵，又幾閱春秋。形欲成花朵，堅將變石頭，雅宜供架筆，毛穎本同遊。」文中麋塵的分別是指高宗親觀察御園中鹿角脫落的時間，發現宋代張處《月令解》「仲夏鹿角解，仲冬麋角解」有誤，遂積極考證鹿角與麋角自然脫落的時間，認為鹿與麋均為夏至解角，麋則冬至解角，並多次撰寫詩文提及此事。



圖三 清 乾隆 魚化石插屏 國立故宮博物院藏

時擁有游牧民族的共主和漢人宋元明以來文化傳承者的身分，對文化藝術充滿興趣的乾隆皇帝，他的藝術品味不能不與其多元的角色具有密切的關連。

### 樸與天成—滿漢文化的交融

檢視清高宗對於文房珍玩的品評，「樸」與「天成」是一項重要的判斷標準。乾隆十二年（一七四七）

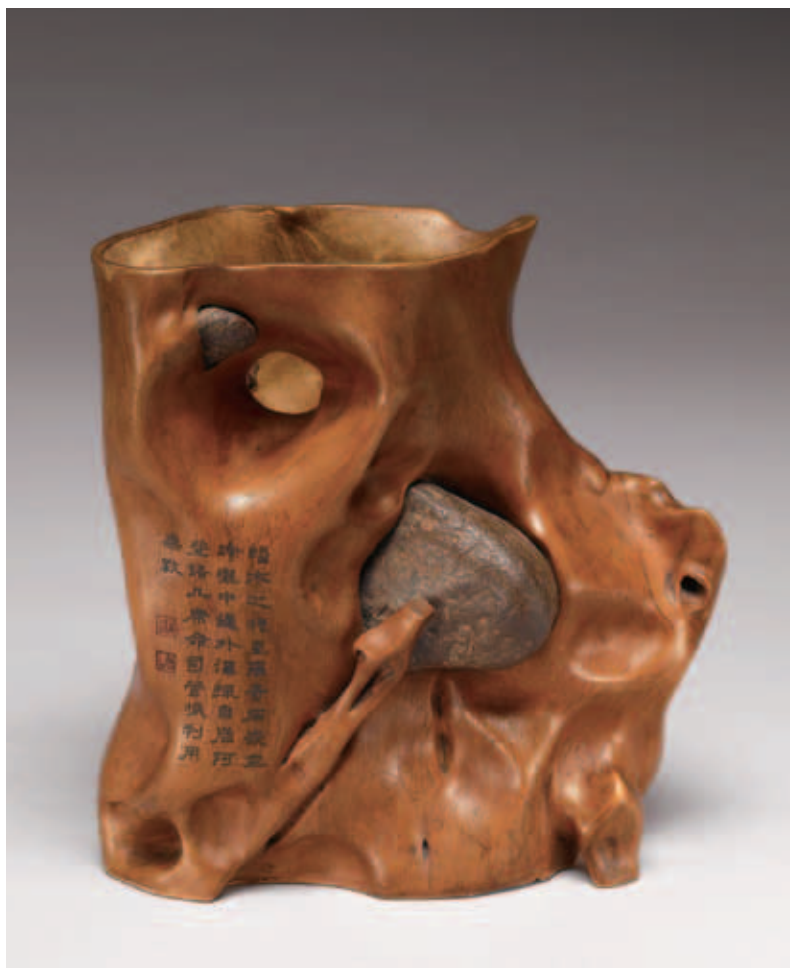
高宗撰《詠壺盧器》詩序：「壺盧器者出于康熙年間，皇祖命奉宸取架瓠而規模之，及熟遂成器焉。盃孟盆盒惟所命，蓋其朴可尚而巧亦非人力之所能為也。爰令園人做為之，既成題以句，而識其源如是。」（《御製詩初集》卷四十四）文字中盛讚康熙朝壺盧器的「質樸」，而「非人力所能為」的「巧」就是「天成」。具體來看，乾隆二十三年（一七五八）高宗《詠壺盧筆筒》稱其為：「巧是鴻鈞能造物」，並加註曰：「匏蒂初生，函以木范，迨落實時，各肖形成器，此製創自康熙年間，而此筒尤為天質完美。」這件筆筒（圖二）是康熙皇帝送給皇孫乾隆皇帝的禮物，筆直的方筒形，四面均微微高起一個如畫框般的畫面，內有楷書陽文兩行，四面連續為文：「上古結繩，易以書契。經緯天地，錯綜群藝。日用不知，功蓋萬世。右成公綏句。」器底有壺盧蒂痕及雙方框的陽文楷款：「康熙賞玩」，筆筒的造型方正，邊緣玳瑁，轉折平順，變化細膩，套模成形的文字筆劃清晰，做工精細。壺盧生成為筆筒，雖

然先有人工作範，然而能否成型，完美與否，非人力所能控制，難怪高宗要稱讚其為「天質完美」了。

藉天然成形的物象改製為文房陳設，是乾隆皇帝喜愛的手法之一。《魚化石插屏》（圖三）是甲戌年（乾隆十九年，一七五四）高宗赴熱河避暑山莊的路上，經過土默忒部落，在撒哈河灘所看到的魚化石。由於魚形鮮活的姿態「銜尾比目若游泳然」猶如元代王振鵬（約一二七八—一三四八）繪製的魚藻圖，遂嵌入木座製成桌案上的屏風擺設，插屏背面刻銘文：「造物有無宗元疑，石中魚形誰所為，雕琢不到繪難揮。又匪其中置鯢鮪，擊開鱗類紛鏗奇，擘甲刻畫啾喙姿，永免麗留及黏微，慢慮澆盃繪銀絲。」天然生成的魚形是人力雕刻、繪畫所無法辦到的，「天成」和「人巧」是相對立的，前者非人力，後者因人而成。所以當談到放大鏡和眼鏡時，高宗認為水晶優於玻璃，原因在於玻璃為冶鍊而成，不若水晶無火氣不致損目，玻璃眼鏡終究因為「以其資人巧而失天真，從不用之」。



席，命司管城，利用無遺。」讚嘆大自然的的神奇，居然包含三顆大小不同的石子，玲瓏地嵌在樹幹上。又言：「奇木函文石，剛柔利永貞，斷雕辭郭匠，休沐伴陶泓，形寫孤峰秀，用供柴几清，珊瑚將翡翠，渺矣謝天成。」即使是能工巧匠都無法雕製出如此孤峰獨秀的自然形貌，珍奇寶石是遠遠無法超越天成的。



圖七 清 乾隆 奇木嵌石筆筒 國立故宮博物院藏

這件筆筒採自天然樹幹，表面隨意分佈著不規則形的凹痕，或深或淺，甚至穿透成洞，妙趣橫生，但是器身極薄，應該經過削減整型，表面則經打磨處理，使木質肌理清晰，光澤內斂，因此從作品本身考量，所謂的樸質應是強調沒有過多誇張的裝飾，而所謂天成，實際上是以天然為基底，仍然經過人工的修飾，惟因

高宗對於「古」一直有很高的興趣，首先表現在對古代文物的考訂整理。即位初即積極整理內府所藏銅印、玉印，加以考訂，〈金薤留珍銅印〉（圖八）印譜中蔣溥等人的跋言：「我皇上稽古博物，既嘗舉鐘鼎之款識，若鑑銘、若泉貨，一一考據而證辨之，復取秦漢以來印章，列之成譜。」高宗〈御製古銅章歌〉也

不假痕跡，猶如天成，隱約散發精緻細膩的內涵。透過樸與天成的品味標準，滿人的傳統與明代文人的習尚得到巧妙的結合。

**古與樸——好古敏求存樸雅**

「樸」不僅與「天成」共生，同時是「古」的同意詞。高宗在〈墨雲室記〉中提到：「夫既為物矣，玩物喪志一言皆可以概之，而有不然者，蓋古之物樸於今，今之物華於古，尚樸屏華，孰謂蹈喪厥德之失。而況文房之器，繼往昭來，漱六藝之芳，潤視其珍，他玩者為有間矣。」「古」之「樸」與今之華相對，尚「樸」自然適宜與尚「古」並列。

的陳設與用具，在明代晚期文人生活中甚受歡迎，〈瘦木蕉葉盤〉節取瘦木天然形狀，盤背兩側保留天然錯結的木質，中央莖脈處平磨，刻「蕉林珍玩」，並刻印二：「墨林」、「子京珍玩」。盤面丙戌年（乾隆三十一年，一七六六年）高宗題識：「清供天籟閣中曾，既曰根云葉亦應，設擬鄭人夢駭鹿，植生猶覺近堪微。」詩文內容談及此盤曾在項元汴（一五二五—一五九〇）天籟閣的收藏，又由蕉葉聯想到《列子·周穆王篇》鄭國人覆蕉尋鹿的故事，因此高宗於盤底加刻「蕉緣」二字，望著桌案上陳設著一片如蕉葉狀的木瘦，外緣卷起，再擱上果核五粒，外皮天然皺皺，瑩滑可愛，彷彿是介於夢境與真實存在的蕉葉緣吧。



圖五 清 乾隆 鹿角筆山 國立故宮博物院藏

九）聖祖在木蘭圍場巴顏陀羅海得到的一件鹿角，認為鹿角的出現代表聖祖的神威。再者就滿人的傳統，聖祖和太宗均製作鹿角椅，以天然樸素的鹿角既代表節儉又象徵武功，是為傳



圖六 明 瘦木蕉葉盤附果核五顆 國立故宮博物院藏

承的家法。因此這件鹿角作為筆山，在尺寸上雖然稍嫌過大，然而對於高宗而言，〈鹿角筆山〉是個人考證自然科學知識的見證，同時又具有繼承家法的神聖意涵。

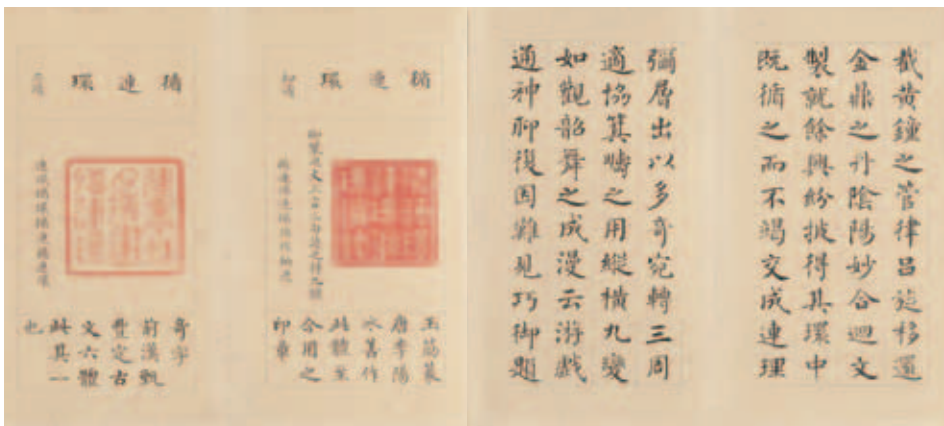
另一方面，〈鹿角筆山〉所呈現的「樸」與「天成」也是明代文人流行的品味風尚。高濂《遵生八牋》中以天生樹枝作為如意，「精巧入神：柄亦天成不事琢磨，無一毫斧鑿痕」，正如同〈瘦木蕉葉盤〉（圖六），這類以具有特色而天然生成的枝幹、葉、果等為原型，製為文房中

「天成」雖與「人工」相對，然而果真完全不允許人工之巧的存在嗎？〈奇木嵌石筆筒〉（圖七）是將一段嵌有石子的天然樹幹作為筆筒，戊寅年（乾隆二十三年，一七五八）高宗在器身題詩二首：「蟠木之枹，星羅奇石，嵌空玲瓏，中通外澤。採自岩阿，登諸凡





圖九 清 乾隆 「循連環」田黃印九方附鴛錦雲章印譜 國立故宮博物院藏



圖九-1 清 乾隆 鴛錦雲章印譜

「古」的定義不僅是時代上的古老，同時代表古典的風格。明代永樂剔紅是漆器製作的高峰期，乾隆朝的〈剔紅雲龍紋蓋托〉（圖十二）雖然在漆質和雕刻技術方面，基本上承接明代嘉靖萬曆以來的風格，但在工序和品質管制上嚴格，漆層厚而結實，雕刻層次多，刻工細緻，成品堅實，文樣細緻規整，足以與明代永樂朝

頂足內為簡化龍紋，器內另套一光素鍍金內型，銅鍍金的色澤澄黃亮麗，掐絲細勻，琺瑯色澤多樣。掐絲勾勒動物奔跑中的側面造型，填以青、紅、黃、綠、白等深淺變化的顏色，莊重中不失活潑。另一件〈掐絲琺瑯鼻尊〉（圖十一）如鴨的造型，長頸短喙，腿短有蹼，尾部羽毛展開上揚如扇形，鴨身加一瓶口，上有提梁，造型雖忠實遵循《西清古鑑》卷九「周鼻尊二」（圖十一-1），但比例與輪廓卻富於拙趣，另一方面，器身前後的獸面紋飾和雙翅羽毛絢麗的色彩，寓巧於拙，古雅不失莊重，表現出與銅器金銀錯迥然不同的美感，充分說明乾隆朝宮廷的藝術品味。

的素材。清代康、雍二朝對於畫琺瑯的關注，並未相等量的表現在掐絲琺瑯上，一直要到乾隆朝，銅胎掐絲琺瑯才受到注意，製作大型爐、鼎等，陳設於殿堂之上，氣象宏偉。〈掐絲

琺瑯動物紋豆〉（圖十），以《西清古鑑》卷二十九的「周百獸豆」為本（圖十一-1），蓋與器身加飾弦紋，將紋飾各分為內外兩圈，藍地上均勻分布著各色的動物，間飾捲草紋，蓋

說：「鳥遺神跡皇頓循，書傳六體篆最真，：撥蠟鑄金錫泐勻，封邑爵號犁然分，詎惟鑒古怡心神，藉考數千年辛因，：斗檢壇紐各編磷，翠光褐色古且新，龜文斜列櫛龍鱗，鼎彝之側席上賓。」銅印是高宗考訂《西清古鑑》、《西清續鑑》等三代以來銅器的系列工作之一，古篆字體和印文官爵是鑒古的重點，而印鈕造型和翠綠褐光的色澤則可供玩賞。更巨型的編輯成果還包括《石渠寶笈》、《四庫全書》等對於書畫、古籍的編目與

抄錄，無疑是乾隆皇帝對後代最具體而重大的影響。對於古代文物系統性而制度化的整理，奠定清高宗在文化藝術上品味的基礎。上古的銅印與玉印提供乾隆朝研發滿漢古篆的素材，〈鴛錦雲章〉田黃印（圖九）就是選擇四十二體篆其中的九種篆體，排成回文，整理成盒，鈐印編輯成冊，形成一定的規模。這組田黃印材脂潤瑩潔，每方印文均以「循連環」三字排列三組，合成九字印文，各方作不同書體，



圖八 清 乾隆 金雍留珍銅印漆匣 國立故宮博物院藏



圖八-1 清 乾隆 金雍留珍印譜



圖八-2 漢 「駙馬都尉」 銅印

各以不同字起首，作成「回文」。印文的寫法及線條，雖說各體均自有名稱、典故來源，且各有特點，然而寫法總不出以籀篆、古文為體的組合，而線條則是在收筆在起筆處作輕重變化，收尾處加飾造型或在線條中間加圓或點等。整體而言，線條力道十分平穩順暢，布局平均乾淨，具有相同的風格面貌。

高宗對《西清古鑑》等的整理，不僅是對商、周至漢的尊鼎彝器的賞鑑，而且進一步提供了銅胎琺瑯製作





圖十三 明 永樂 剔紅雲鳳紋蓋托 北京故宮博物院藏



圖十二 清 乾隆 剔紅雲龍紋蓋托 國立故宮博物院藏



圖十四-1 清 乾隆 脫胎紅漆菊瓣式盤 盤面



圖十四 清 乾隆 脫胎紅漆菊瓣式盤 北京故宮博物院藏



圖十五-1 清 乾隆 脫胎紅漆菊瓣式盒 盒底



圖十五 清 乾隆 脫胎紅漆菊瓣式盒 北京故宮博物院藏

〈剔紅雲鳳紋蓋托〉（圖十三）一較高下，正說明高宗對前代工藝典範的仿製與挑戰。同時，高宗並不以此為滿足，乾隆三十九年（一七七四）前後一系列脫胎紅漆菊瓣盤、蓋盅與盒（圖十四、十五），上追宋代素漆，

菊瓣形制精緻規整，器身輕薄堅實，難怪乾隆皇帝要得意的說：「吳下鬆工巧莫比，仿為或以舊還過。脫胎哪用木和錫，成器奚勞琢與磨。博士品同謝青喻，仙人顏侶暈朱醅。事宜師古寧斯謂，擬款摘吟愧即多。」（圖

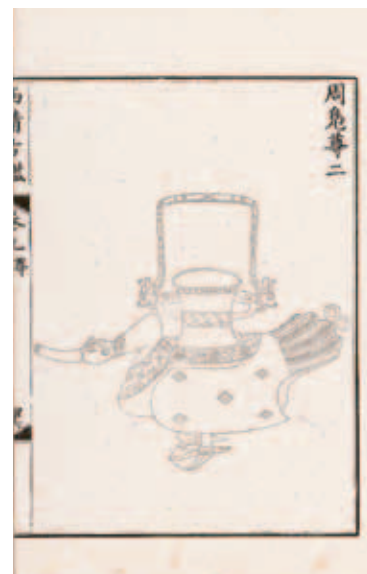
十四-1）又說：「髹作法前明，踵增製越精。攢英如菊秀，一朵比花輕。把手初無覺，睇心似有情。設云十人諫，慚愧不期生。」（圖十五-1）認為清代的製漆工藝技術遠超過前代，而且造型精緻秀雅，在仿古的同時又開創新局面。



圖十-1 西清古鑑 國立故宮博物院藏



圖十 清 乾隆 掐絲珐瑯動物紋豆 國立故宮博物院藏



圖十一-1 西清古鑑 國立故宮博物院藏



圖十一 清 乾隆 掐絲珐瑯鳥尊 國立故宮博物院藏

「古」不單是古今隔岸相望，高宗的「古」更包含與古代文人的對話。高宗命大學士于敏中等，乾隆四十六年（一七八一）將內府的用硯與藏硯編繪《西清硯譜》，最有特色而別具用心的是，將名人與硯結合。陶類硯中，〈傳〉漢未央宮東閣瓦硯（圖十六）受到高宗極度的推崇，「內府舊藏瓦硯甚夥，惟此與後銅雀瓦硯第一、第二最為瑩潤，歲閱久遠。」因此特製剔紅漆盒，將此硯與另二硯共盛，命名為「古陶三友」。高宗認為，由於該硯的質理細緻黝黑有如歙溪坑石，而且體質輕又清，較歙硯更宜筆發墨，再加上經過宋代陸游、元代虞集和明代宋濂諸名人鑒藏，非一般歙硯所可比擬。石硯類中，高宗對〈傳〉宋米芾蘭亭硯（圖





圖十八 明 十七世紀 雕玉龍尾觥 國立故宮博物院藏

修宣和博古圖》卷十六有「漢犧首杯」，圖繪牛角形杯。明末清初仿古的風氣下，雕玉的螭龍紋觥常出現在收藏家手中（王士禛，《池北偶談》卷二十六〈九尾觥〉）。高宗對內廷舊藏牛角形觥很有興趣，多次為明末清初的玉觥題詩，這件〈雕玉龍尾觥〉（圖十八）就是其中的一件。底部為龍首張口銜觥，龍尾附於觥側，三隻

螭龍攀附觥身，或向上挺進，或迴身向下，或伸首高過口沿。觥身下段刻獸面紋，中段為勾連紋，口沿為穀紋，器形與紋飾雖以漢為仿本，然均大加變形，刻意強調頓拙的趣味，另有一份凝滯的厚重感。高宗在乾隆四十六年（一七八一）為這件玉觥寫了一首詩：「龍首銜觥當，龍尾貼觥身。三螭相蜿蜒，猶未具角鱗。追琢

具古法，代古泯琢痕。而何出入土，乃復遭陸渾。因悟物太美，往往多遭剝。剝而弗失貞，是謂全以神。」，認為琢玉的痕跡具有古法，又認為玉質曾遭火燒，但不減其神。

和闐玉材大量進入宮廷後，高宗更就形狀略斜不合方圓者，仿漢製為龍尾觥，「和闐水玉鮮得中規矩為大器者，因就其形狀，雖畧欹邪不合方圓，示藁內府玉人肖漢製為龍尾觥，頗稱雅觀。」（《御製詩五集》卷九十二，〈題和闐玉龍尾觥〉）其器形多作尖底、弧身而略扁、敞口的角形，底部或有獸首造型，鑿及身側為大型立雕螭龍紋攀附，器身亦浮雕數螭龍紋，造型十分古樸。

圖十九這件龍鳳紋木雕以伽楠香木為材，深褐的色調具有樸拙的效果，和康熙朝的壺盧筆筒同調，器表又多處染黑，自有一番古意。器形已取前代形制，裝飾元素龍、鳳、獸面鋪首、穀紋等更不待言，然而這些古代元素如何結構出乾隆朝特有的古樸天成呢？正面的鳳紋挺立於迴龍之上，冠羽高揚，氣勢昂揚；背面則一



圖十六 傳漢 未央宮東閣瓦硯 國立故宮博物院藏

十七）讚賞有加，「物殊顯晦各有時，晦藏顯出誰使其，穆然宋硯古色披，猶是老坑出端溪。蘭亭圖畫前序辭，精鑄四面筆法奇，宣和紹興靈識遺，後有米芾小印施，或即顛翁手所為。山莊散置今見之，是誠寶也逾珣琪，康熙舊冊還可稽，緝几曾用供臨池，弗愛彝鼎惟愛斯，崇文並與示儉垂，

生救生愧心自知。」認為這方端硯石質既美，為宋代端溪老坑石，具有宋古硯的特色；硯台週邊刻蘭亭及米芾的蘭亭集序，畫面構圖及用筆極為古穆，書法用筆圓勁有骨，可能是米芾自製硯；同時並有北宋宣和、南宋紹興的鑒賞印，實為文房瑰寶。再加上康熙時該硯貯藏於熱河避暑山莊，為



圖十七 傳宋 米芾蘭亭端硯 國立故宮博物院藏

聖祖御用硯，故具有特殊意涵。

從以上這兩方古硯的品評中，可以看出高宗對於硯台鑑賞的標準，首先重視硯材本身的美感，唐之前的古硯講究古雅渾穆，表面有青綠砂斑等色澤，或者以端石與歙石石質的沈潤作為品評標準。其次著重是否能得到良工能手的整治，樣式與做工皆製作精巧，書法、篆刻與刻畫均鑄刻古雅。第三，硯台本身若流傳有緒，留有歷代使用者與鑑賞者的字跡，則更添佳話。由此可以看出，高宗欣賞物本身的同時，對於物中所包含的文化傳承內容，具有高度的關心，當高宗為藝術品撰詩著文之時，就是在與古代文人的鑑賞吟詠相互對話。在「古」的脈絡中，乾隆皇帝為自己在文化藝術史中，形塑出集古大成的崇高地位。

### 結語—品味的再現

結合古樸天成的品味概念，〈伽楠木雕龍鳳紋觥〉可作為乾隆朝文房珍玩創作的佳例。觥原意是指兕角，也就是牛角形的飲酒器。王黼撰《重



2013 10/08 - 2014 01/07  
**The All Complete Qianlong**  
 a Special Exhibition on the Aesthetic Tastes of the Qing Emperor Gaozong



# 十全乾隆

清高宗的藝術品味特展



MUSEUM 103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212 WED - SUN

GALLERY

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN

103 - 105 - 107 - 108 - 210 - 212

WED - SUN



圖十九 清 乾隆 雕加楠香木龍鳳觥 國立故宮博物院藏

螭龍縱身攀附，回首倚鑿，此外口緣上方高浮雕展翅張喙的鳳首，器身下側一高浮雕子母螭紋，橫貫兩面，穩定器底。全器構圖作虛與實的對比，正面厚實的鳳紋相對於背面螭虎身旁的留空，而鑿手龍鳳交集則相對於單一的鋪首銜環紋，整體來看，形成動態協調又相當有分量的陳設，更細部觀察，鳳鳥冠羽的婉轉、雙翅層次錯落的排列和渾圓結實的龍身等，精雕細磨的起伏變化，實以人工之巧不著痕跡的呈現古拙優雅的風貌。從方圓的器形輪廓、結實圓轉的雕刻線條，到細膩精緻的工法，共同構成乾隆朝泱泱大器、古樸天成的宮廷藝術品味。

古與樸是清高宗藝術品味的一個面向，而「天成」的意義是由「天然生成」，涵蓋不事雕琢，無一鑿痕的巧妙，同時更進而闡述「順天道、法自然」的理想境界。前文提到的「循環」田黃印九方（圖九），從字面意義上看，印文「循環」是指依循一定的法則，不斷的循環，呼應九方印章「回文」的排列組合方式，另一

方面，「循環」是指三王的道統，「周書曰：三王之統，若循環，周而復始，窮則反本。」道家煉丹術的經典進一步衍申：「無平不政，道之自然，變易更盛，消息相應，始復終坤，如循環，帝王承御，千載常存。」（後蜀）彭曉，《周易參同契通真義》，也就是說帝王若依循乾坤逆順之道，則可以歷千秋而常存。因此，〈駕錦雲章印譜〉開宗明義即言：「截黃鐘之管，律呂旋移，還金鼎之丹，陰陽妙合。」是說治此組篆印的成就猶如定十二音律的規範，而印文內容有如煉丹的成果，順乾坤之道，陰陽妙合。印譜內文又言：「宛轉三周，適協箕疇之用，縱橫九變，如觀韶舞之成。」（圖九-1）既指回文排列三周的變化，同時更抽象呼應帝王成就「九疇」成功的治國範例，達成舜韶樂之盡善盡美的境界。因此乾隆晚年的這套駕錦雲章〈循環田黃印〉不僅技藝適麗，氣象莊嚴，其內涵正足以說明藝術之於其個人的最高自我評價。

作者任職於本院器物處