



圖24 清 肉形石 國立故宮博物院藏

收藏與品味

余佩瑾



國立故宮博物院精品展器物類展品選介

如同報章雜誌所載，睽違二十年之後，國立故宮博物院又將啓程前往美國展出，由於與前次赴美展出的時間相隔較久，大家因此開始關注捲土重赴美國的意義是什麼？到底哪些展件首度前往展出？藉由這樣的展覽想要製造什麼特別的議題？事實上，如果坦然面對這二十年來博物館館際間頻繁地交流與文物數位化成果，乃至於新媒體藝術逐漸成爲另一類型主流展覽的發展趨勢，加上部分展件已經在上一波的美國展中露過臉，以及有些先後也曾前往法國、德國、奧地利和日本等地展出之下，就新鮮度而言，這個展覽可謂是極其平實。然而對不瞭解國立故宮博物院收藏的國外或新一代的觀眾而言，中國歷代皇室收藏的展覽仍然具有一定程度的吸引力。透過各質材作品背後蘊含的歷史文化意涵或作品本身所呈現出來的技法與裝飾風格，走出臺灣的展覽具有正向館際交流和再度宣揚國立故宮博物院收藏的意義。

此次舊金山亞洲藝術博物館與本院共同策展，主軸定爲呈現九位皇帝的藝術與文化，並將展覽名稱定爲「Emperors' Treasures: Chinese

Art from the National Palace Museum, Taipei」亦即國立故宮博物院所藏歷代皇室收藏。對國立故宮博物院而言，全院九成五以上的文物是清宮舊

藏，理所當然是皇帝的收藏。在此之下，爲了凸顯個別展覽的特質，同時扣合美方以八位皇帝、一位皇后作爲中心的策展主軸，本院遂保留雙方討



圖4 南宋 龍泉窯 青瓷琮式瓶 國立故宮博物院藏



圖3 南宋 官窯 青瓷貫耳壺 國立故宮博物院藏

論述脈絡。例如北宋徽宗力圖再現三代，追仿周天子賜鼎與有功大臣，於政和六年（一一一六）以商末周初銅鼎為本，鑄造〈政和鼎〉賜予大臣童貫。（圖一）該件青銅鼎除了作為家廟祭器之外，器內銘文末句「子孫其永保之」，清楚地呈現出效法三代的復古風格。另一件〈夷則罇鐘〉（圖二），則是宋徽宗體現三代制禮作樂鑄造完成的〈大晟編鐘〉中的一件，全器參照春秋青銅編鐘式樣，器身以立體蟠虺紋為飾，鉦間鑄刻銘文，流露出宋朝宮廷對商周禮樂文明的學習與實踐。

北宋滅亡，宋室南遷，宋高宗在臨安城建立的王朝始終糾結在主戰和和議之間而未有共識，但是知識份子希冀復興北宋傳統的心態，亦間接影響文物的產造。根據宋人葉真《坦齋筆衡》的記載，南宋官窯的設置乃為「襲故京遺制」，器形和《宣和博古圖》收錄青銅器相似的南宋官窯〈青瓷貫耳壺〉（圖三），或同時見於石材、玉質之列的龍泉窯〈青瓷琮式瓶〉（圖四），它們和古銅、古玉

相仿的造型，可看成是南宋紹興年間以來，因應追念北宋藝術與文化思潮下，醞釀而生以北宋摹古為本的復古概念，希企藉由與古代的連結傳達出南宋秉承北宋正統的樣貌。

遼金元時期多民族文化的交流，促使藝術創作出現嶄新的題材，以契丹、女真游牧民族四時活動為題的「春水」和「秋山」正是典型的例證。〈玉大雁帶飾〉（圖五）在多層次的鏤空雕琢中，透過竄走於荷塘花叢中的大雁，呼應遼史記載春天時節皇帝率臣子獵雁於河邊的情景。另一件〈秋山仕女焚香玉飾〉（圖六），一面雕琢松下展卷仕女，另一面雙鹿佇立林中的形像，恰能鏈結皇帝在秋天率眾獵鹿於山林的意象。

明成祖永樂皇帝建置的果園廠，專門製造雕漆器。因掌控於皇室之下，可看成是官方作坊的代表。永樂雕漆器名聞遐邇，明人高濂《遵生八牋》以為一件作品至少「漆朱三十六遍為足」，必須髹塗三十六層漆液之後始剔雕各式紋樣。傅世〈剔紅花卉長頸瓶〉（圖七），底針刻「大明永

論過程中論及的「帝王品味」作為中文展名。所謂帝王品味，若從文物入藏的角度視之，由於該些作品得以順利進入宮廷成為皇室收藏，勢必經過帝王的許可，故可將之視為是帝王品味的間接呈現。相對於此，近年來興起的清宮檔案與文物互為對照的研究熱潮，也讓一些作品在檔案資料佐證下，可以清楚地比對出是與皇帝推動的文化政策密切相關，那麼這類作品的裝飾紋樣、造型特徵理應可以看成是帝王品味的反映。基於此，以下擬從作品的基本資料、文化脈絡與交流面向選介展件及其和皇室收藏、帝王品味之關係。

依照舊金山亞洲藝術博物館策

展設想的皇室收藏脈絡，宋徽宗、宋高宗、元世祖、明成祖、明宣宗和清朝康熙、雍正和乾隆三位皇帝以及慈禧太后，正是串聯這一百六十六組展件的九位主角。這樣的規劃其實包含了遷就借展選件和對國外觀眾說故事的兩個層面。首先南北兩宋交替的階段，藉由兩件青銅器和兩件青瓷，可以鋪陳出兩宋詮釋三代的不同



圖2 北宋 徽宗 夷則罇鐘 國立故宮博物院藏



圖1 北宋 徽宗 政和鼎 國立故宮博物院藏



圖9 明 宣德 寶石紅袖僧帽壺 國立故宮博物院藏



圖7 明 永樂 剔紅花卉長頸瓶 國立故宮博物院藏



圖10 明 成化 鬥彩雞缸杯 國立故宮博物院藏



說法，然而一九八〇年代以來景德鎮珠山御窯廠遺址出土的標本，則說明了永宣兩朝官窯的燒造狀況以及兩朝瓷器極其相近的風格。定為永樂朝的〈青花人物扁壺〉傳世唯二（圖八），除了本院之外，另一件藏於土耳其伊斯坦堡托普卡比宮博物館（Topkapi Palace Museum）。腹部兩面裝飾的樂舞人物，在遠山與近景坡石間或奏樂或揮舞雙手，異族面容提示了交流的面向。而且其中一面的樹叢土坡也和景德鎮珠山永樂御窯遺址出土的青花瓷盤相似，明確印證了可能的燒製時間。宣德〈寶石紅袖僧帽壺〉的器型傳承自永樂朝（圖九），書寫藏文的青花僧帽壺曾被當作或法器或茶器看待。相較於青花作例，閃耀著如同紅寶石般耀眼光澤的寶石紅袖為宣德官窯獨特的釉彩，器底鐫刻的乾隆御製詩說明該件作品歷經清雍乾兩朝收藏的傳世經過。

相對於外來文化的影響，吉祥母題始終是官樣紋飾中經久不變的題材。由於宋人〈子母雞圖〉上落有明憲宗丙午年（一四八六）的題識，該



圖8 明 永樂 青花人物扁壺 國立故宮博物院藏



圖11 明 玉鯨魚花插 國立故宮博物院藏



圖5 元 玉大雁帶飾 國立故宮博物院藏



圖6 金、元 「秋山」仕女焚香玉飾 國立故宮博物院藏

樂年製」款，可視為是其中的翹楚。器表剔除多餘漆層形塑而出的山茶、牡丹、菊花和梔子花，線條柔和宛轉，花葉舒展有致，仿佛傳達出明人黃成《髹飾錄》中，剔紅佳作皆「藏峰清楚，隱起圓滑」的品評。整件作品盤口、長頸的器形，可追溯出來自於對伊斯蘭玻璃器的模仿，和永樂官窯瓷器相似的裝飾紋樣，則流露出官樣的風格。

文獻記載明朝御器廠成立的時間，有洪武和宣德兩個時期的不同



圖15 清 乾隆 夏朝冠冠前金佛
國立故宮博物院藏

過程。

進入清朝康熙時代，清宮與世界的交流，讓文物的產製呈現出本土技藝因應西潮沖擊所出現融合與交會的局面。清康熙〈壺蘆番蓮紋瓶〉圈足底緣鐫刻的乾隆御製詩（圖十二），尚



圖16 清 乾隆 夏朝冠冠後金龍
國立故宮博物院藏

從「具繪非因刻，成模不是陶」的說明中，得以瞭解器表紋飾及底部「康熙賞玩」款均是模製成形。此點再通過乾隆皇帝歌詠另一件〈壺蘆文字筆筒〉，在詩注中的解說，也能進一步追溯到在初生的葫蘆匏蒂，套上木範



圖14 清 康熙 聖祖朝冠冠頂
國立故宮博物院藏

畫以五隻小雞象徵「五子登科」的吉祥寓意，因和以子母雞作為裝飾紋樣的〈鬥彩雞缸杯〉相似，遂有雞缸杯或也與之相關的聯想。仔細觀看，器表被兩叢花卉湖石隔開的子母雞圖，在近乎相似的佈局中，透過子母雞互動的細節展現出同中略異的區別。（圖十）成化朝燒製的雞缸杯晚明以後甚受矚目，不同的鑑藏品評，流露出其身價水漲船高的演變過程。如《遵生八牋》以「次若草蟲可口子母雞勸杯」，將之列屬次品，《文房肆考》認為「成窯以五彩為上，酒杯以雞缸為最」，至四庫全書收錄的《硯山齋雜記》，已成口耳相傳「其最者，鬪雞可謂之雞缸。神宗時，尚食御前，成杯一雙，已值錢十萬」。對照今下，雞缸杯的拍賣成交價格，依然令人咋舌。另一個深植人心的經典題材莫屬魚龍變的故事，明〈玉鰲魚花插〉利用玉材灰白兩色的自然變化（圖十一），順勢雕琢成頭長雙角，兩眼凸出，嘴長鬚的鯉魚，生動地傳達出漢朝《三秦記》中已經躍過龍門的鯉魚，剎那間由魚轉成龍形的



圖13 清 康熙 銅胎畫琺瑯玉堂富貴瓶 國立故宮博物院藏



圖12 清 康熙 壺蘆番蓮紋瓶 國立故宮博物院藏

使之長成像木範的形制，正是葫蘆器造型的由來。葫蘆器的製作始自於康熙朝，皇城西苑豐澤園栽種的葫蘆提供絕佳的天然素材，各類葫蘆器的產製又反映出《庭訓格言》中康熙皇帝一再強調的質樸品味。器形和葫蘆瓶相似的〈銅胎畫琺瑯玉堂富貴瓶〉（圖十三），則展現出西洋畫琺瑯工藝在清宮的使用與轉變。以西洋琺瑯料描繪而出的粉色牡丹，暈染設色具深淺變化，佈局畫法展現出和郎世寧畫〈仙萼長春〉冊的牡丹異曲同工的宮廷趣味。兩件作品在清宮陳設檔中均登錄有案，明顯地呈現出清宮舊藏，流傳有緒的脈絡。

滿州皇室興起於東北，東北特產東珠和松花石，也成為清朝工藝的新媒材。康熙皇帝「朝冠冠頂」和乾隆皇帝夏朝冠的「冠前金佛」和「冠後金龍」等，除了體現《皇朝禮器圖式》所載服飾制度外（圖十四、十六），用以裝飾冠頂的東珠，透過傳教士殷弘緒書簡中對養珠和清洗珍珠典籍資料的整理，乃至於乾隆皇帝也以「採珠行」為題創作御製詩，而



圖20 清 乾隆 御用金碗 國立故宮博物院藏

可視為是微型收藏例證的〈範金作則〉青銅器多寶格（圖二一），依據造辦處活計檔記事的紀錄，可以對比出組合於乾隆二十至二十一年間（一七五五—一七五六）。匣內原本配裝十件青銅器和一冊可視為是圖錄的畫冊。目前僅存九件的狀態，從存留的黃籤得知其中一件被咸豐皇帝取

他對松花石的高度肯定。除此之外，器蓋頂端鑲嵌的魚化石，則可印證《康熙幾暇格物篇》中，將魚化石配以硯匣，營造書齋清玩的想法。盒蓋下方透明瑩淨可以完整呈現松花石質地與色感的玻璃，正是康熙朝玻璃廠的傑作。

年（一七六九）伊犁將軍伊勒圖送給乾隆皇帝的蒙兀兒帝國〈花式盤〉（圖十九），盤面刻乾隆皇帝〈詠痕都斯坦滿尺玉盤〉御製詩，玉色青綠，琢作二十瓣蓮花形，中心雕一朵小花，呈現出十全武功影響下進入清廷的境外收藏。另一件亮晃晃的〈金碗〉（圖二十），底刻「乾隆御用」雙鉤款，全器收納在一只木胎圓皮盒之內，蓋內黏附白綾，上書漢、滿、蒙、藏四體文字，內容說明金碗是乾隆四十九年（一七八四）由哈密札薩克郡王貝勒爾德希爾送給乾隆皇帝的禮物。來自新疆的金碗器表鑿刻習見的石榴和卷枝紋，底以焊接技術鋪陳的小金珠裝飾，讓整件作品在華麗風格之外，兼有細緻的作工。

接續前朝的基礎，雍正六年（一七二八）內廷作坊成功地提煉出琺瑯彩料，改變了清宮琺瑯作坊需要仰賴進口顏料的窘境。新煉完成的琺瑯料，除了解除用色限制之外，對比康熙朝傳世品，從清雍正〈琺瑯彩瓷綠地桃竹碟〉的粉綠色底釉，可以感受到新煉完成的本土色彩。（圖十八）另外，器表墨書題句「映水卻疑乘浪煖，綠崖故是倚雲栽」，摘錄自明朝詩人申時行〈桃花〉七言律詩，具有點出畫意，傳達雍正皇帝講究詩、書、畫融為一體的文雅品味。

清末燒製的大雅齋瓷器因器表落有「大雅齋」款而得名，該類作品經常共伴出現「天地一家春」和「永慶長春」另外兩個款識。由於「大雅齋」和「永慶長春」是慈禧太后長春宮中的兩方匾額，而「天地一家春」為慈禧太后在圓明園中規畫四十歲生日即將遷居而興修的居室名稱，因此落有這些款識的作品遂成為慈禧太后瓷器的招牌標記。器形渾圓、胎骨厚重的〈大雅齋款紫地粉彩捧盒〉即為其中一例。（圖二三）器表牡丹、芙蓉、繡球花與居間出現的鴿鳥，在紫藍色底釉襯托下，獨具一格。

乾隆二十四年（一七五九）清廷平定天山南北路的回部，將之納入清朝版圖，視為新疆。除了開拓嶄新玉料來源之外，蒙兀兒帝國的玉器亦得以通過新疆進入中國。乾隆三十四

年（一七六九）伊犁將軍伊勒圖送給乾隆皇帝的蒙兀兒帝國〈花式盤〉（圖十九），盤面刻乾隆皇帝〈詠痕都斯坦滿尺玉盤〉御製詩，玉色青綠，琢作二十瓣蓮花形，中心雕一朵小花，呈現出十全武功影響下進入清廷的境外收藏。另一件亮晃晃的〈金碗〉（圖二十），底刻「乾隆御用」雙鉤款，全器收納在一只木胎圓皮盒之內，蓋內黏附白綾，上書漢、滿、蒙、藏四體文字，內容說明金碗是乾隆四十九年（一七八四）由哈密札薩克郡王貝勒爾德希爾送給乾隆皇帝的禮物。來自新疆的金碗器表鑿刻習見的石榴和卷枝紋，底以焊接技術鋪陳的小金珠裝飾，讓整件作品在華麗風格之外，兼有細緻的作工。

出挪作他用。另外三件則曾被乾隆皇帝收進他降旨敕編的《西清續鑑·甲編》。就物件本身觀察，該些作品並非古物，推測可能是因應宋元以來古器改製成文房書齋器用風氣下，重組商周古銅和明清仿器而成的新作。另一個〈紅漆餞金龍鳳紋小櫃多寶格〉共盛裝四十三件文物，同時囊括數珠、瑪瑙、玉石和書畫小冊頁等各類不同質材的收納情形，展現出多寶格兼容並包的特色。（圖二二）

可視為是微型收藏例證的〈範金作則〉青銅器多寶格（圖二一），依據造辦處活計檔記事的紀錄，可以對比出組合於乾隆二十至二十一年間（一七五五—一七五六）。匣內原本配裝十件青銅器和一冊可視為是圖錄的畫冊。目前僅存九件的狀態，從存留的黃籤得知其中一件被咸豐皇帝取

他對松花石的高度肯定。除此之外，器蓋頂端鑲嵌的魚化石，則可印證《康熙幾暇格物篇》中，將魚化石配以硯匣，營造書齋清玩的想法。盒蓋下方透明瑩淨可以完整呈現松花石質地與色感的玻璃，正是康熙朝玻璃廠的傑作。



圖19 蒙兀兒帝國 花式盤 國立故宮博物院藏



圖17 清 康熙 松花石雙鳳硯 國立故宮博物院藏



圖18 清 雍正 琺瑯彩瓷綠地桃竹碟 國立故宮博物院藏

可間接窺測到東珠作為清宮服飾的一環。相較於可以溯及至金朝的東珠採集歷史，把原本作為磨刀石使用的松花石，轉變成製硯材料則是康熙皇帝

的創意。清康熙〈松花石雙鳳硯〉硯背刻康熙皇帝題識（圖十七），所謂：「壽古而質潤，色綠而聲清，起墨益毫，故其實也」，清楚地表達出

他對松花石的高度肯定。除此之外，器蓋頂端鑲嵌的魚化石，則可印證《康熙幾暇格物篇》中，將魚化石配以硯匣，營造書齋清玩的想法。盒蓋下方透明瑩淨可以完整呈現松花石質地與色感的玻璃，正是康熙朝玻璃廠的傑作。

接續前朝的基礎，雍正六年（一七二八）內廷作坊成功地提煉出琺瑯彩料，改變了清宮琺瑯作坊需要仰賴進口顏料的窘境。新煉完成的琺瑯料，除了解除用色限制之外，對比康熙朝傳世品，從清雍正〈琺瑯彩瓷綠地桃竹碟〉的粉綠色底釉，可以感受到新煉完成的本土色彩。（圖十八）另外，器表墨書題句「映水卻疑乘浪煖，綠崖故是倚雲栽」，摘錄自明朝詩人申時行〈桃花〉七言律詩，具有點出畫意，傳達雍正皇帝講究詩、書、畫融為一體的文雅品味。

乾隆二十四年（一七五九）清廷平定天山南北路的回部，將之納入清朝版圖，視為新疆。除了開拓嶄新玉料來源之外，蒙兀兒帝國的玉器亦得以通過新疆進入中國。乾隆三十四

「帝王品味——國立故宮博物院精品展」將在舊金山亞洲藝術博物館及休士頓美術館兩地巡迴展出，當兩家博物館競逐挑選一件特殊展件作為展出的話題文物時，舊金山亞洲藝術博物館選擇了〈肉形石〉（圖二四），而休士頓美術館則希望以宋朝定窯梅瓶作為經典的代表。（圖二五）對舊金山亞洲藝術博物館而言，首度赴美展出的肉形石，連毛細孔都逼真如實，人人看得懂是最大的賣點。當它前往日本九州國立博物館展出時，總共吸引了二十五萬人次前往觀賞，就



圖23 清 光緒 「大雅齋」款紫地粉彩瓷捧盒 國立故宮博物院藏

連從中衍生而出的肉形石方便麵更在高人氣知名度的加持下，銷售一空。此點勢必帶給舊金山亞洲藝術博物館很大的啓示，故擬透過肉形石帶來人潮，讓展覽風光熱鬧。相較之下，休士頓美術館的選擇顯得較為重視文物背後蘊含的文化意涵。宋朝梅瓶有「經瓶」之稱，作為酒器使用。近來出土自名「花瓶」的磁州窯系梅瓶，亦提示梅瓶作為花器的可能性。器表淺劃而出的紋路必須近觀細看方能體會，一如定窯的燒造脈絡，必須擁有相當基礎的陶瓷史知識方能欣賞一



圖25 北宋 定窯 白瓷劃花蓮紋梅瓶 國立故宮博物院藏

樣，兩件作品均為院藏惟一，但相對照下，兩種選擇明顯地反映出以觀眾為導向的包裝和以藝術史鑑賞為出發點的不同策展理念。雖然不同屬性的展覽自有其不同的作用及可看性，沒有非要如何不可的問題，但對出借單位而言，每一次的展覽都是未來可供參考的一個經驗。如果爭取能見度已不是問題，那麼推出一個自己策劃的主題展，展現國立故宮博物院詮釋歷史典藏的成果，應該是下一個階段值得努力的目標。

作者任職於本院器物處



圖21 清 乾隆 「范金作則」古銅文玩組 國立故宮博物院藏



圖22 清 18世紀 紅漆戲金龍鳳紋小櫃多寶格 國立故宮博物院藏