

# 中國古代生活器皿的雕塑韻律之美

後世的人們在歸納「雕塑」一類時，往往忽略中國古代日常生活中的實用器皿，而轉向那些已然脫離歷史使用情境的禮器、明器、佛像和建築部件。這大約是因器皿類物件太過於貼近生活，本體實用物的標籤掩蓋了審美性的藝術品內涵。事實上，這樣一類器皿同樣也是中國古代藝術史上雕塑特徵作品中的重要部分。中西方藝術史中都存在為宗教崇拜與建築裝飾而作的雕塑作品，而與西方純粹出於空間設計美學與精神表達需求的雕塑所不同的是，中國古代的雕塑工藝大多與實用器物相結合，僅到清朝晚期才盛行與文學作品中人物情節吻合的單獨造像。

中國古代藝術史上本無作為獨立門類的「雕塑」之說，今人所歸納為雕塑一類的古代作品主要包括原始社會時期的部分嘗試，如仰韶文化和龍山文化中的陶人面、雙面玉雕人面等；先秦時期帶有祭祀含義的青銅禮器和貴族使用的器具，如鴛尊、玉觴等；專門作為隨葬明器的各色陶俑、瓷製品，如兵馬俑、堆塑罐等；佇立於陵墓內外的石雕作品，如霍去病墓前的石馬、明孝陵神道兩側的石雕文武官員等；跨度了多個朝代的不同風格的佛教造像，現今還可在寺廟與石窟中得見；建築部件與裝飾，如畫像磚、獸面柱石等。

而除上述幾種類型之外，古代日常生活中所使用的盤盒、筆筒、花插、水洗、飲具等器皿，在滿足了實用功能之餘，也經由擅長雕工塑形的匠人之手，被賦予優美靈動的器表裝飾與造型變化，使得整體兼具對稱均衡與節奏韻律的雕塑之美。

## 平面之上凹與凸的藝術

西方藝術中的浮雕概念在中國藝術中多表現在畫像磚上。這種將雕塑技藝與繪畫筆法相結合的形式，使工匠想要塑造的形象跳脫出材料本體的平面，利用透視等因素營造出一個深度較淺的三維空間。而在雕漆工匠的手裡，以漆層為紙、雕刀為筆，方寸之間營造出的場景之宏大，又豈止是突出單一的物體形象這麼簡單。雕漆的底層材料是在金、銀、瓷、木等材質的胎體上所刷的多道色漆，多則可達兩三百道，至色漆自身形成相應的厚度，再於漆層上雕刻圖案。

明代隆慶年間描述漆器製作的《髹飾錄》一書中記載道：「『剔紅』即雕紅漆也。器層之厚薄，朱色之明暗，雕鏤之精粗，亦甚有巧拙。唐制多印板刻平錦朱色，雕法古拙可賞，復有陷地黃錦者。宋元之制藏鋒清楚，隱起圓滑，纖細精緻」，可見作者並未對唐代雕漆多加讚賞，並指出了宋元時期雕漆刀法圓潤、藏鋒不露且線條纖細的特點。

明代漆器所雕刻內容的敘事性極強，不再局限於花卉神獸、吉祥紋樣這樣的單一題材，而代之以更為廣闊的場景描繪，如觀瀑圖等。這種極富繪畫性的浮雕雕刻需要工匠在熟練掌握雕刻技藝的同時，對於繪畫的空間構圖也甚為熟稔。此時期漆器表面所雕場景的構圖大多類似，人物與亭台集中於畫面中下部，上部大量留白，如同馬遠、夏圭二人的畫作，只取邊角做主景。亭台樓榭的雕法則藉助界畫筆法，講究線條筆直精確，營造空間的深遠之感。

明代漆器的雕法已十分嫺熟，所鏤刻的曲欄樓閣之造景，直可與宋代的界畫比肩。如故宮博物院所藏剔紅山水人物葵花式盤，盤心雕刻被山水松柏環繞的曲欄庭園，庭園

中有一老者立身，手執木杖回首，身側立一雙童子，其中一子腋下攜琴，一子雙手捧盒。樓閣內有一人端坐，右手指尖似指閣外，另有一人於迴廊上倚柱探頭，猶在暗自窺視。遠方高閣的二樓則有一男子臥坐於榻上，憑窗遠眺。所雕人物因過於微小，面部表情不可謂生動，但人物造型各異，動作精準，富有動感，增強了所雕畫面的敘事性。而屋簷紋路、屋脊獸形、窗櫺格紋、圍欄回字紋、湖水波紋、松柏針葉，皆為精細，依深淺凹凸的程度之不同，巧妙地分割了畫面背景與主體。在背景畫面上，極有動態之美的湖面鱗波與高空卷雲，正映照著秀麗山石與一輪白日，動靜之間互為襯托，並未因刻刀不比畫筆筆鋒粗細靈活而顯生硬。盤內壁葵花十瓣上順時針依次雕刻了十種花卉，外壁則另刻十種，於物理空間上俯仰呼應。漆盤整體用漆肥潤，雕刻圓熟勁健，磨工精細，藏鋒不露，線條邊緣平滑而無稜角，視覺效果上線條清晰而不死板，竟叫人心生溫潤柔和之觸感。

雕漆尚屬於雕塑中的雕刻之法，另有一種同樣在平面底料上展現雕塑般凹凸之美的技法，是為錘揲與鑿刻，多見於金銀器中。兩宋時期，銀不再是皇家專屬用材，民間對器皿的個性化需求上漲的同時，私營手工業也得以迅速發展。錘揲工藝則展現了宋代金銀器製作中淋漓盡致的浮雕技法，工匠利用金銀材料延展性強的特點，將片材反覆捶打、退火，最終定型為所需造型。其中難度在於工匠需熟悉掌握材料延展性的程度，根據不同造型的特點選擇相應的工具與力道，把握浮雕的厚度差異，以求表現出理想的造型卻不使片材開裂。

## 栩栩如生的器皿部件

浮雕技藝突出的是「平面上的雕塑」，就空間建構而言，類似於在繪畫的基礎上，更進一層探索了縱深空間的表現力，但此法並未打破底材厚度所決定的空間限制。在浮雕雕刻法成熟的同期，中國藝術史上的工匠們也作出了對小型雕塑創作的嘗試——有的將器蓋鑿刻打磨成倒置的荷葉，有的將折枝花焊接作為銀盃把手，有的以整塊玉石雕刻出臥於水洗口沿的螭螭，既是裝飾，也便於人手把握。工匠擅於將小型雕塑與各類盛器本體相結合，作為其中一個部件存在。

在台北故宮博物院所藏的漢代玉角形盃上，盤繞於盃身的龍體巧妙地將立體雕塑與浮雕技法融為一體。龍身的中後段為脫離器表的立體雕塑，龍尾蜷曲，其角度正好彌補了盃體下半部向左凹陷的空白。從正面看，龍的頸段隱於盃後，在與龍尾相反方向的盃體上部探出龍首。龍首緊貼盃身，龍角微曲，龍口翕張，眼部下垂，盡顯乖順情態。高浮雕式的手法加重了龍首與盃體的融合感，而脫離盃體表面的龍尾則突出了蜿蜒盤繞之姿，使得玉盃與盤龍似為一體，又若即若離。玉盃整體造型曲線優美，龍身矯健有力，加上盃體淺浮雕的雲紋與波浪紋，剛柔並濟之間更添幾分鮮活。此件青白玉角形盃為飲器，被學者推測是漢代與中亞文化交流下的產物，突顯出了漢代工藝品特有的雄渾氣勢。古人將小型雕塑與器皿本體相結合時，雕塑部分可能作為裝飾，也可能作為實用部件，其中尤以器把為多，制於明代的白玉螭虎大洗代表了此種製器技法中的較高水平。這件水洗

整體偏大，折沿較寬，腹闊而深，盃壁通直，為攀附在水洗表面的三隻螭虎提供了足以均勻分佈的空間。此三隻螭虎頭部無角，眼呈蝦米狀，口微張，雙耳後振且貼於腦後，背棘分明，通體淺刻紋路。從造型上來看，螭虎的肩部高聳，前面兩爪附於口沿，後爪似發力而蹬，身體弓起，呈奮力攀爬狀。玉雕螭虎在口沿邊緣作互望之態，弓形的身體恰好形成了分佈水洗三面的把手，為器皿的整體造型平添了趣味，又令水洗在實際使用中更加便利，可謂一舉兩得。

除了上述兩器，還有出土於江蘇省無錫市南郊錢裕墓的蟠螭銀盞、湖南省通道縣瓜地村南明窖藏的蟠螭銀盃，現藏於無錫市博物館的荷葉蓋銀罐、湖北省博物館的花形把銀盞等等，都可視為古人將雕塑與器皿相結合的設計產物。這種方式多見於宋元兩朝的銀器，以盃盞為多，至明清兩朝已常見於水洗、花插、硯台等文房雅物的造型設計。在中國歷代對實用器皿的認知中，老子主張「有器之用」；《周易》有云「備物致用」；傳為能工巧匠的墨子，也提出「先質而後文」，並為管子和韓非子所認同。即便到了後世，歐陽修曾有「於物用有宜，不計丑與妍」之論，王安石亦有「不適用，非所以為器也」之言，如此種種，塑造了中國歷代觀念中對於器物實用性的看重，也間接造就了工匠地位始終低於書畫家、不為後世所銘記的局面。而這種在器皿之外營造出的用以放置小型雕塑物件的「虛空間」，則給予了中國古代工匠發揮自身技法與創意的餘地。

▼古人將小型雕塑與器皿本體相結合時，雕塑部分可能作為裝飾，也可能作為實用部件，其中尤以器把為多，制於明代的白玉螭虎大洗代表了此種製器技法中的較高水平。攀附在水洗表面的三隻螭虎形成了分佈水洗三面的把手，為器皿的整體造型平添了趣味，又令水洗在實際使用中更加便利，可謂一舉兩得。



▲元末製銀巧匠朱碧山所作的銀槎盃顯示出清晰可見的藝術雕塑性。



◀明代的玉質鯨魚花插以魚為整體器型，魚身縱向，雙目凸出，魚嘴向天空張開，魚尾捲翹上揚，下端雕波濤水紋，營造出魚兒奮身躍出水面的場景。此造型寓意「魚躍龍門」的吉兆，比附寒門子弟苦讀後應試中第，踏入仕途。此件器物雖為花插，卻藉造型寄托著古人的美好希冀。

## 精妙絕倫的仿生與擬態

絕大多數中國古代器物的造型都是象生形，模擬動物、植物、人物或其他場景化的造型。「像」之一字，可藉由《周易》中「製器尚象」加以解釋，該種觀念主張把有形之器作為一種抽象符號，通過對自然事物的模擬和象徵，體現形而上層面的「道」。這種思維的傳承對中國古代造物思想產生了極大影響，從原始社會開始，中國歷代造物藝術中就未曾脫離象形寓意的藝術趣味，這點與西方藝術中自由進行創作造像的雕塑作品在觀念上大相逕庭，但技藝手法上自有其精妙之處。

在追求象生形的觀念下，工匠除了可能對器皿的某部件著意進行象形雕琢，還可能將器皿整體直接擬態為某自然事物。此舉不減器之實用，而更增審美趣味。

宋元兩朝多見花朵型盃具，蓋因花瓣攏起而使花朵呈中空狀，與盛器器體的虛空空間相類似，可用於盛物之用，故而由此發散。明末竹雕世家「嘉定三朱」以高超的浮雕技法與竹根圓雕作品聞名於世，其中朱三松用竹根所雕的荷葉式水盃便是以荷葉之形入盛水之器，整體呈現為一莖在風中卷捲四合的荷葉。此「荷葉」邊緣被蟲所噬，微有殘破與暗痕，外壁刻畫明顯的莖葉脈絡，內壁則較淺，捲起的一角上棲息了一隻小蟹。在水盃所營造的空間裡，與小蟹相協調比重的是荷葉底部橫伸出一枝老荷——花瓣肥厚而短小，已盛開至極，直露出荷心的蓮蓬來。歷代向來有工筆精細描繪花葉姿態的作品，細緻逼真，靈妙幽雅，卻也有雕花琢葉至如此神肖地步的立雕作品。其獨到之處更在於，荷為水生植物，用作盛水之器，就好似折葉取水，荷香悠悠，正應了中國古代文人的風雅之好。

風雅之餘，古人亦好依托造物來「營造吉兆」，吉祥如意紋樣與象徵之物在歷朝歷代的器物設計中始終保持了極為旺盛的生命力。

明代的玉質鯨魚花插以魚為整體器型，魚身縱向，雙目凸出，魚嘴向天空張開，魚尾捲翹上揚，下端雕波濤水紋，營造出魚兒奮身躍出水面的場景。最值得關注的地方是，魚首部位已生出不屬於魚類的長鬚、突鼻與雙角，分明已在變成龍首魚身的鯨魚階段。學者認為此造型寓意「魚躍龍門」的吉兆，魚躍龍門本指鯉魚躍過黃河天險「龍門」之處的自然現象，古人藉此比附寒門子弟苦讀

後應試中第，踏入仕途。此件器物雖為花插，卻藉造型寄托著古人的美好希冀。

若說中國古代器物中的雕塑技藝擅長精妙地仿擬自然界中的動植物之態，更有一件兼具造像與造景之型的飲具，堪稱絕倫。這便是現仍留存於世，傳為元末制銀巧匠朱碧山所作的銀槎盃。

明萬曆二十八年的《嘉興府志》記載道：「朱碧山，元時銀工也。所制酒器，極精巧。如蝦盃、蟹盃之類，不施藥焊，注酒能自流走，至今人珍之」，清代朱彝尊的《曝書亭集》中描述其作品：「瓜蔓生，瓜蒂結，相鼠有吃瓜上嚙。碧山一老技稱絕，漁收，獸錦裏，沾之哉，曰不可」，可見朱碧山其人匠心獨運。這件銀槎盃的造型展現了一位老者坐於枯木槎中的形象，他頭部昂揚，面露悠閒滿足的笑容，帶頭巾而敞衣領，袒胸露乳且腹部微突，右手手握支機石。枯木槎的槎尾與槎身幾成直角，週身清整縱橫，槎身底部隱有水波之態，與乘槎老者富有動態的頭巾和衣領相結合，直教人有迎風泛槎於水中之感。基於槎底所刻的銘文詩句「欲造銀河隔上關，時人浪說貫銀灣。如何不覓天孫錦，只帶支機片石還」，有學者將此場景附會於梁朝宗懷所著《荊楚歲時記》中張騫奉漢武帝之令尋找天河河源的故事。又因銘文「槎枻」二字，此件被定為飲器。但是，縱觀中國歷史上的器皿造型，銀槎盃的藝術雕塑性已清晰可見，面對如此佳品，不由叫人全然忘卻對其實用性的需求。

雖然中國古代富含雕塑藝術性的器皿設計不比西方雕塑創作，注重觀念表達而可脫離實用性考量，但上文所提到的很多器物都值得被冠以藝術品之名。很明顯，藝術不似技藝，並不必然遵循著時間的線性發展，越晚近而越精美。這三條技藝的形式也並非一脈相承，而是獨立地在各自所匹配的能工巧匠手上起伏推進，無需推陳亦可出新，為後世留下無數珍品。

19世紀法國知名雕塑家奧古斯特·羅丹曾說：「雕刻是凹與凸的藝術，並不是沒有光滑潤飾的形狀……雕刻不需要獨創，但一定要生命」，這樣的論調若作為中國古代器皿的評判標準，也有諸多與之相吻合的作品。這些器皿中暗藏著比例與尺度、對稱與均衡、節奏與韻律、對比與統一、衝突與和諧之美，同樣值得人細細品鑒。

文 / 柳青  
本版圖文均據上海《文匯報》

◀江蘇省溧陽縣平橋鄉小平橋村宋代銀器窖藏中出土的鑲金凸花雙魚紋銀盃，盆底以錘揲技法打造出一對凸花鯉魚。  
▼明代朱三松用竹根所雕的荷葉式水盃是以荷葉之形入盛水之器，整體呈現為一莖在風中卷捲四合的荷葉。

