



# 萬物

## —佛像、玉器及古董藝術專場

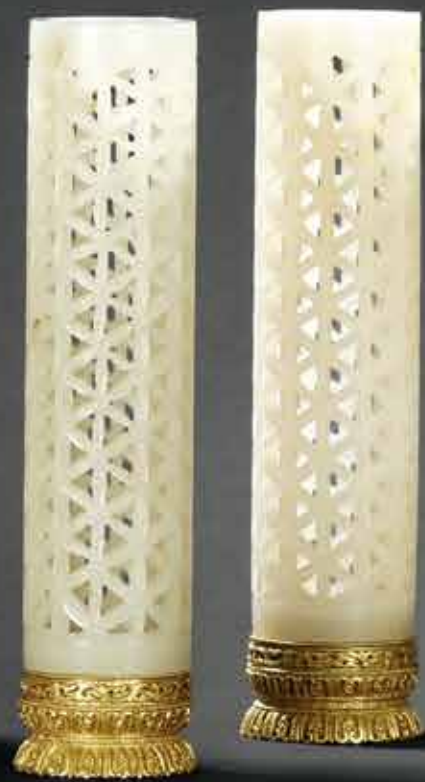
*Ancient Work of Art with Buddhist & Jade*

2016年11月11日 星期五 20:00  
20:00 Friday 11 November 2016



東正拍賣 五週年  
Dong Zheng Auction 5<sup>th</sup> Anniversary









101

清早期 銅鎏金帶背光釋迦牟尼

說明：此尊造型小巧，不盈一握。造像雖小，但分鑄的佛身及背光皆保存完好。結跏趺坐于束腰蓮臺之上，頭頂以淺陰綫刻劃螺發，眉眼細長，眼瞼微垂，鼻挺、唇豐，氣質安詳愉悅。身着袒右式袈裟，衣着貼體，左手腹前結「禪定印」，手上托鉢，右手過膝施「觸地印」，背靠卷草連珠紋全身背光。整體鎏金明亮，金色飽滿，雕塑技藝洗煉簡潔，造型秀巧，或為隨身佛，隨觀可心生歡喜。

A GILT-BRONZE FIGURE OF SAKYAMUNI

Early Qing Dynasty

H:6.5 cm

RMB 10,000-20,000







102

明或更早 白玉雕鷹熊把件

來源：香港佳士得，1999年4月26日，編號604

說明：白玉制，以原籽隨形雕琢，保留部分皮色，局部略有提油，頗具古意又頗似熊鬃鷹羽，匠心獨具。玉質瑩白細致，光潤有澤。立體圓雕，依料而就，一熊四肢伏地，微回首，雙目圓睜，氣勢畢現。鷹立于熊背之上，雙翅振振，生動逼真，惟妙惟肖。通體僅于鬃羽之處略加琢刻，其余未加雕飾，展現天然玉質之美。鷹熊諧音“英雄”，相應「英雄獨立」一語，鷹熊造形首見于西漢英雄合卺銅瓶，可見展翅飛鳥佇立于熊形之上，并連雙聯瓶，至明代“英雄”之紋樣更為普及，為古代較為常見的吉祥紋樣。

A CARVED WHITE JADE BEAR AND EAGLE GROUP

Ming or Early Ming Dynasty

L:5 cm

RMB 80,000-100,000





103

清乾隆 青白玉雕寶鴨穿蓮把件

來源：Greenfield舊藏

香港佳士得，2005年5月30日，編號1563

說明：青白玉制，致密溫潤，入手醇厚。隨型圓雕寶鴨穿蓮，臥姿回首，雙蹼蜷收于身下。紋樣仿古，雙翅除極細密的短陰綫雕飾羽翅之外，前端以勾連雲紋裝飾。造型雋秀優美，雕工細膩流暢，拋光圓融。清中期乾隆皇帝懷有強烈的慕古情懷，據《養心殿造辦處各作成做活計清檔》記載：“乾隆八年十一月初七日，太監胡世杰、張玉交白玉仙人一件、白玉馬一件、碧玉虎一件。傳旨：將白玉仙人、白玉馬俱燒漢玉，配文雅座。再，碧玉虎配楠木胎漆座，做舊……欽此。”同月初八日，胡世杰、張玉交《考古圖》套。“傳旨：將做來白玉人、馬照《考古圖》內顏色燒造。欽此。”本品即為乾隆一朝仿古染色之佳作，器身以琥珀燙裝飾，仿飾古玉之皮色。光緒年間（1889年）徐壽基撰《玉譜類編》載琥珀燙：“用車輪旋轉之法，使玉與琥珀相揉擦如火熱，琥珀之液自流入玉理”。整器造型頗富意向，又可于賞玩之間體悟絲絲古韻，別具魅力。

參閱：《故宮博物院文物珍品全集·玉器（下）》三聯書店，1996年，第80頁

A FINE CELADON JADE ARCHAISTIC DUCK AND LOTUS GROUP

Qing Dynasty, Qianlong Period

L:10 cm

RMB 250,000-300,000







104

清乾隆 銅鎏金釋迦牟尼像

來源：天津文物商店舊藏

說明：此釋迦牟尼像，青螺發，佛頂隆起的肉髻象征智慧之光，上有如意寶珠。肉髻和白毫。相容和煦，修眉細目，雙眼略向下視，雙唇飽滿，嘴角微揚，流露出無限智慧和寬廣的慈悲。頸施三道弦紋，身着袒右肩式袈裟，衣紋如波浪狀自然貼身而垂，承襲笈多佛像藝術特點，邊緣翻卷自如，其上鑿刻細緻精美的花紋，以細膩精微的技法在銅像表面生動地表現出來，邊緣轉折流暢自然，富有立體感。袈裟下擺平鋪于臺座之上，雙腿間形成扇形衣褶，結跏趺坐，右手觸地施降魔印，為說法之印證，左手橫放腿上持定印，掌中應托鉢，惜年代久遠業以佚失。蓮座為仰覆蓮式，沉穩寬大，上層飾有細密的連珠紋，最為典型的是它的蓮瓣，宮廷氣息濃郁，造型寬闊，每一瓣均有兩層，應當是清宮獨特的創造。造像形式與北京故宮博物院所藏乾隆四十五年八月二十四日，六世班禪于承德須彌福壽寺進獻乾隆皇帝之帕拉風格藏地所作釋迦牟尼坐像相似，而制作工藝之細緻則更具有宮廷造辦處特征。

整尊造像造型吸收西藏藝術因素，具有漢藏合璧的特色，雖無款識，但據記載，乾隆三十八年（1773年）乾隆皇帝下旨：“嗣后成造大小法身佛俱刻大清乾隆年敬造款。”這就說明乾

隆時期宮廷造像存在不刻款的造像，而這些不刻款的造像主要鑄造于乾隆三十八年之前。也就是說，清宮造像除了有特別的指示刻款外，並不是每一尊造像都有刻款。此尊釋迦牟尼佛成道像雖然不帶刻款，但造型樣式、雕刻水平、鑄造工藝等與宮廷造像基本沒有區別，彰顯出明顯的皇家藝術氣派。整尊周身多處失金，說明此尊多被供奉。本品來源清晰，源自天津文物商店之舊藏，同類藏品可參見The Jacques Marchais Museum of Tibetan art館藏之十八世紀釋迦牟尼佛。另巴黎蘇富比于2015年12月也有同類造像售出，編號50。

參閱：《天津市文物公司藏金銅佛像》文物出版社，1998年，圖80  
 《中國藏傳佛教金銅造像藝術》（上卷）人民美術出版社，2000年，第112號  
 《佛韻——造像藝術集粹》文物出版社，2013年，第228頁  
 《金色如來——水月軒藏金銅佛像》文物出版社，2013年，第106頁

A MAGNIFICENT GILT-BRONZE FIGURE OF SAKYAMUNI  
 Qing Dynasty, Qianlong Period  
 H:32 cm

RMB 600,000-800,000





105

清乾隆 白玉雕佛手粉盒

說明：白玉制，玉質白潤有澤，局部略有飯糝及灑金皮。依料隨型而就，圓雕枝葉肥厚的佛手蓋盒。盒蓋雕琢枝梗收攏的佛手，枝葉翻卷，頗具生趣。盒底光素，下承矮圈足。整體掏膛勻淨，工藝規矩，形象生動。佛手俗稱佛手柑，清代取其狀如人手的藝術形象，每以長手寓意長壽之意，又諧“福壽”之音，寓意“福壽雙全”。明清時期，多子、多福、長壽、富貴等世俗化的吉祥觀念極為流行，藝術品的裝飾圖案達到“圖必有意，意必吉祥”的程度。此即為清代常見吉祥玉題材，亦是文玩清供之上品。

A WHITE JADE FINGER CITRON-FORM BOX AND COVER

Qing Dynasty, Qianlong Period

L:7.5 cm

RMB 180,000-250,000







## 清乾隆 白玉鏤雕錦紋香亭（一對）帶銅鎏金原座

說明：香亭成對保存，白玉制，材質上乘，色澤均勻，溫潤質白。立筒式，直腹，通體鏤空做錦地紋樣。兩端裝飾一周回紋，紋樣雅致規矩。下配原裝銅鎏金底座，仿蓮臺之樣式，主體紋樣為上下仰覆蓮瓣，其上有連珠紋及卷草紋裝飾，臺座之上中心鏤四方金錢紋孔，可置熏香，環繞香孔裝飾蓮紋四朵，滿工而飾的底座極盡奢華，與雋秀雅致的香筒相得益彰。本品為典型之乾隆工，器壁去膛勻淨，厚薄一致，紋樣碾琢精細，鏤雕之處圓潤不澀手，不僅玉質絕佳，且雕工簡潔明快，棱邊畢挺，游刃如切，弧豎平緩，無不得意，整體綫條顯得挺拔硬朗，又不失清雅秀麗，其下臺座鎏金濃郁，典雅華貴，雍容大氣，二者整體協調一致，細部刻畫游刃有余，頗具裝飾意趣，是工、形、用料的完美統一，足顯工匠高超技藝，具典型清代乾隆奢華之風格，突顯清宮禦制之巔峰水平。

由於乾隆帝的推波助瀾，及宮廷玉器生產體制的加強與擴展，使中國古代玉器發展進入到鼎盛時期，如在乾隆元年（1736年）增設圓明園如意館，高宗廿四年（1750年），敕頒“貢玉制”，在工藝流程上更是繁密無遺。乾隆時期的宮庭玉作多以器皿擺賞件為主，此香薰之形制仿制陳設于金鑾殿上的亭式銅胎掐絲琺瑯制香薰，如目前陳列于北京故宮博物院乾清宮寶座兩翼之香亭；另有一例收藏于沈陽故宮博物院，參見《沈陽故宮博物院院藏文物精粹·琺瑯卷》，第86頁，圖1。同類藏品可參見《故宮博物院藏品大系·玉器篇8》，第250頁，編號209；其底座樣式與本書編號210之底座也極為相似，可互相印證。本品成對保存，小巧精緻，雖頂蓋因年代久遠佚失，但其藝術性與實用性齊備，可謂乾隆一朝陳設賞玩器之精品。

參閱：《故宮博物院藏品大系·玉器篇8》紫禁城出版社，2011年，第250-251頁，編號209、210

## A PAIR OF WHITE JADE RETICULATED CYLINDRICAL PERFUMIERS

Qing Dynasty, Qianlong Period

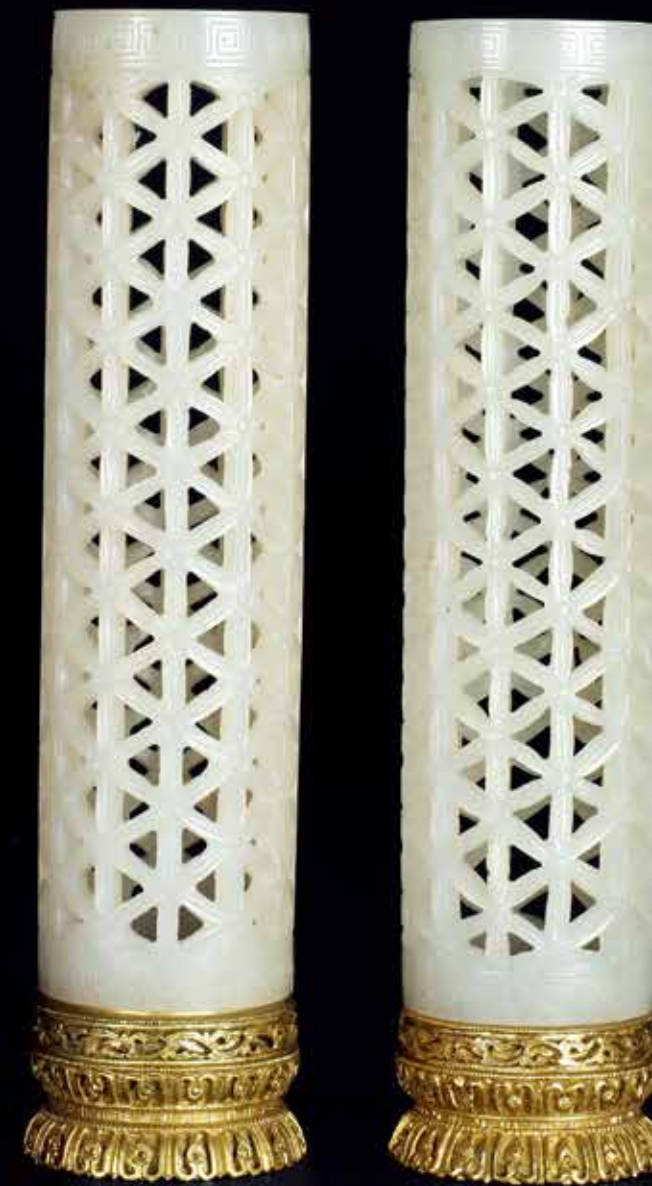
H:15 cm

RMB 1,000,000-1,200,000



《故宮博物院藏品大系·玉器篇8》

紫禁城出版社，2011年，第250-251頁，編號209、210







107  
十八世紀 蒙古風格 銅鑲金四臂觀音

說明：此尊坐像頗具扎納巴扎爾風格特征，一面四臂，其一面表示他具足遠離戲論的法身功德，四臂則代表四無量心。中央二手合掌于胸前，表智慧與方便合一雙運，右手持水晶念珠，表每撥一珠即救度一衆生出脫輪回，左手持蓮花，表清淨無惱，象征出凡塵之污泥而發心淨潔無諸垢染。頭戴五葉寶冠，發髻高聳，發色漆藍。面相方圓，額部寬廣，雙目微垂呈俯視衆生之姿，眉毛高挑，眉間式圓形白毫。高鼻梁，小嘴唇，下唇較厚，觀之有情，頸部裝飾工布查布造像度量經上所指頸綫三條，規整法度。寬肩束腰，袒上身，下身着長裙，裙下擺呈扇形放射狀鋪在底座上。衣着紋飾簡單，僅在邊緣鑿刻花朵裝飾。全身佩戴的飾品，簡化成大小不同的珠紋來刻劃，却仍不失富麗之感。帔帛自雙肩自然垂下，兩臂各挂有一飄帶垂落底座兩側。結跏趺坐于雙層半月形仰覆蓮坐之上，此種蓮座頗具扎納巴扎爾風格特征，較高，且上下寬度接近，皆飾有連珠紋，下部有幾層小階梯狀層次，蓮瓣寬扁，蓮尖卷翹。封底較為獨特，封蓋嵌入較深，制作精確與底座嚴絲合縫，工藝水平極高，底部中央裝飾十字金剛杵圖案。整尊造像鑲金濃郁，精准的造型比例，讓整體造像完美和諧，崇尚肉體本身的表現力而又超凡脫俗。扎那巴扎爾（1635-1723）為哲布尊丹巴一世，于康熙三十

年（1691）受冊封為呼圖克圖大喇嘛。他天性聰慧，頗善工巧，1649年首次藏地之行時，謁見了五世達賴喇嘛羅桑嘉措和四世班禪却吉江森，在佛學上得到殊勝見地的同時，于古代佛教藝術審美的精髓，也得到至深的體悟。當1651年離開藏地前，他召集了五十名具備真知灼見的能工巧匠遠赴蒙古，締造了載入史冊的扎那巴扎爾藝術風格的輝煌篇章。相類藏品市場流通較少，大多數珍藏在位于烏蘭巴托的Zanabazar Museum，其他可參見Treasures from Mongolia-Buddhist sculpture from the school of Zanabazar, 2005年，編號10；另紐約佳士得，2008年3月也有一尊同類題材且同為扎納巴扎爾風格的佛像售出，編號635。

參閱：《海外回流西藏文物精粹》文物出版社，2012年，第217頁  
《佛韻——造像藝術集粹》文物出版社，2013年，第261頁  
《清宮藏傳佛教文物》故宮博物院主編，紫禁城出版社、兩木出版社出版，1992年，第63頁

A GILT-BRONZE FIGURE OF SHADAKSHARI  
Mongolia, Zanabazar School, Qing Dynasty, 18th Century  
H:16.5 cm

RMB 300,000-400,000



## 十八世紀 蒙古風格 銅鎏金文殊菩薩

說明：此尊造像具有喀爾喀蒙古扎納巴扎爾造像特征，菩薩的發髻染為藍色，髻珠突顯，束發高聳，頭戴五葉寶冠，大耳垂瑯。臉型方圓，眉間白毫，眉目清麗，鼻高且鼻翼較窄小，雙唇上薄、下圓厚，面部用含蓄溫和的冷金，如同文殊菩薩的智慧，對信眾循循善誘，詮釋佛典經籍中的真義。身體略向右傾，頭亦往左下方微垂，現極富動感的三折枝形象，優雅、柔韌的體態，顯示出此造像風格所帶有的尼泊爾特色。肩寬腰束，袒上身，胸前連珠項飾經雙乳環繞，下身着長裙，衣着紋飾簡單，僅在邊緣鑿刻花朵裝飾。結跏趺坐的雙腿間刻意露出裙角，宛如倒置開張的扇面，其放射性的綫條具高度裝飾性。此處是扎納巴扎爾的刻意之舉，有別于寫實處理手法，也是扎納巴扎爾的風格特征之一。此尊左手持般若經，右手上揚持劍，正是智慧非凡的文殊菩薩的特征。其下上下仰覆蓮式半月形蓮座，淺束腰，蓮瓣尖部微翹，這種樣式來自于帕拉風格，然而底座整體較高，佛像封底上的十字金剛杵圖案，泥金的處理，確實是扎納巴扎爾一種較為典型的底座。整尊造像兼容并蓄了帕拉王朝藝術風格的凜然氣勢，尼泊爾藝術追求人體自然的和諧，同時融合滿、蒙草原民族的肌體，可謂既崇尚寫實自然的身體，又重視神性的表現。

扎納巴扎爾即第一世哲布尊丹巴呼圖克圖，是十七世紀晚期至十八世紀早期的蒙古活佛，統管外蒙古喀爾喀部宗教事務，同時也是一位著名的藝術家，被稱為「亞洲的米開朗基羅」。他創造的銅造像受了尼泊爾等藝術的影響，博采衆長，融會貫通，其十五歲入藏學習佛法，并改宗格魯教，藏傳佛教信仰有「三根本」——上師、本尊、護法之說。而格魯派的上師、本尊、護法都是文殊菩薩。所以格魯派又稱「文殊之教」。文殊菩薩也稱「曼殊室利」，是梵文MAñjusri的音譯，意譯「妙德」和「妙吉祥」。在佛教諸菩薩中，文殊菩薩是一位極為特別的尊神，是佛部地位最高的菩薩，位居各大菩薩之首，即佛的法子，代表佛的智慧。藏傳佛教認為，佛教修學的主要宗旨是斷煩惱、證菩提，而實現這一目標的主要方法就是修智慧，文殊菩薩左手持般若經，右手持智慧劍，所謂般若經代表的正是佛教正確的和智慧，而右手的智慧劍則代表以佛教的理論和智慧的強大力量對錯誤的、愚昧的思想予以斬斷清除。

基于對智慧的重視，格魯派創始人宗喀巴、清代乾隆皇帝皆被尊為文殊菩薩的化身，因此此一時期文殊供奉較為流行。本尊即為十八世紀「扎納巴扎爾風格」文殊菩薩之杰出代表。同類藏品較為少見，首都博物館有收藏同類造像，另可參見AnnA MAriA Rossi & FABio Ross母子之收藏。

參閱：《故宮博物院藏文物珍品大系——藏傳佛教造像》上海科學技術出版社，2003年，第266頁，編號255

A MAGNIFICENT GILT-BRONZE FIGURE OF MANJUSRI  
Mongolia, Zanabazar School, Qing Dynasty, 18th Century  
H:22 cm

RMB 800,000-1,200,000



蒙古風格 銅鎏金文殊菩薩

Anna Maria Rossi & Fabio Ross母子之收藏



蒙古風格 銅鎏金文殊菩薩

首都博物館藏









109

明末清初 青玉卧馬紙鎮

來源：倫敦蘇富比，1989年12月12日，Lot.165

香港蘇富比，2005年10月23日，Lot.77

說明：青玉制，玉質清潤有澤，質地細密，局部略閃石縉，瑕不掩瑜。圓雕卧馬，回首，前肢抬起，其他收于身下。體態豐盈健碩，頗為寫實。紋飾刻畫細膩，以極細膩的淺陰綫雕琢鬃、尾，絲縷畢現，鬃發琢刻自然垂落感極強，富于生趣。此玉馬造型圓潤敦厚，器形的輪廓規整，手感圓滑，不見棱角，此一時通過諧音、比喻等方式，玉器被賦予吉祥的含義。動物類別多做成圓雕，器型較小者也可兼作文房鎮紙。相同類型的紙鎮可參見維多利亞和阿爾伯特博物館館藏，參見其出版的《Chinese jade through the Ages》倫敦，1975年，編號394；另有一只可參見香港敏求精舍1983年展覽出版的《中國玉雕》，編號163。二者同本品尺寸略有不同，但造型及工藝特點皆可茲比較。

參閱：《Chinese jade through the Ages》倫敦，1975年，編號394；

《中國玉雕》香港藝術館，1983年，編號163

A WELL CARVED JADE HORSE PAPERWEIGHT

Ming or Early Qing Dynasty

L:6.5 cm

RMB 150,000-200,000





110

明 銅鑲金騎牛金剛

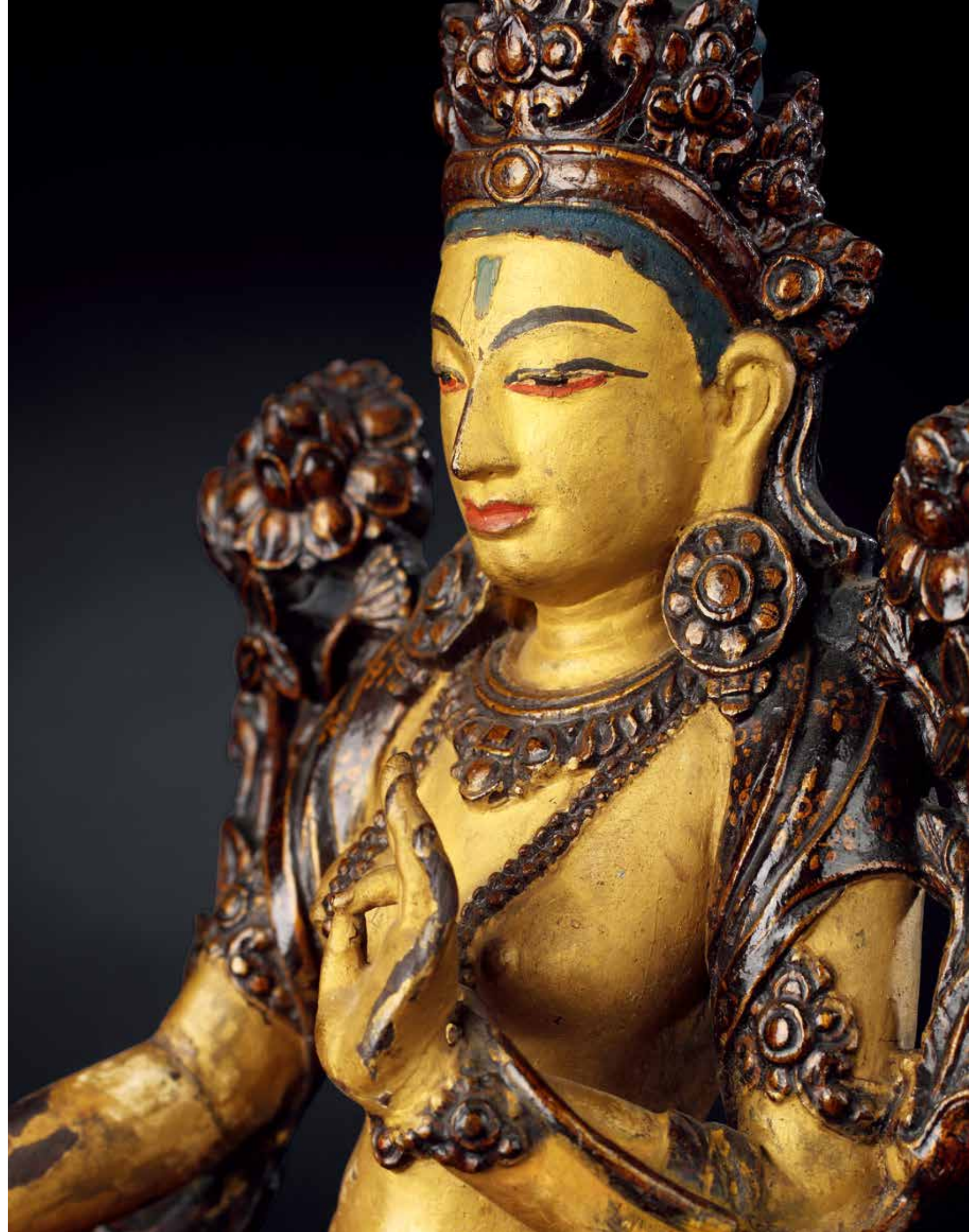
說明：金剛護法頭戴五葉寶冠，寶縵飄拂于耳際，面相方圓，頸飾三道弦紋，袒上身，佩戴瓔珞、臂釧、項鍊等飾品，肩披帔帛，自然翻卷于身側。雙手于胸前執人頭幢或三戟槍，法器頭部以佚。護法胸膛勁挺，上身微扭向左，側坐于座騎牛身上。據其身下坐騎與手中法器或為護法之焰摩天或伊舍那天。整尊尺寸雖小，但規整法度，鑲金明亮，造型寫實，別具拙趣。

A SMALL GILT-BRONZE FIGURE OF VAJRA

Ming Dynasty

H:8 cm

RMB 10,000-20,000





111

### 清乾隆 紫檀雕大漆描金綠度母像

說明：度母也稱救度佛母，梵音譯作“多羅”又叫“多羅母”，據《大日經》的說法，度母是觀音菩薩慈悲眼淚的化身，為西藏密教中最美麗與最慈悲的女神。藏傳佛教中共有二十一位度母，皆作女性扮相，豐胸、細腰、婀娜多姿。其中最著名的就是綠度母和白度母。《度母本源記》中即稱綠度母可救獅難、象難、蛇難、水難、火難、牢難及非人類等八種苦難，故也稱救八難度母。此尊造像眉眼清秀，面容十分端莊。上身飾項鏈、手鐲，健美豐滿。帛帶披肩，絡腋繞肘，胸前呈“U”字形瓔珞于兩乳之上。左手當胸結三寶印，右手置膝施接引印，兩手各執一朵烏巴拉花盛放于肩頭。左足盤起，右足踏蓮花，舒坐于半月形束腰蓮座之上，身體重心微落于一邊，頗富動感。人物造型柔軟，體態優美，神韻動人。與較為常見的銅制造像不同，本品為紫檀木雕就，發髻及發頂漆藍，面部及坦露的上身罩金髹裝飾，下身衣裙及所披帛則以大漆描金工藝繪飾。在木胎之上施金髹需要先用生漆包上麻布，用漆灰塑造所需

的形體；這一點可以從封底露出的漆灰、麻布來證實，而後是漆金，有三種方法，是謂“一貼、三上、九泥金”。在此之前都必須先打金底漆，金底漆不可過薄，也不可過厚，太薄不易貼金，太厚金色不純。所施金髹大多為金箔或銀箔碾磨而成，再用絲棉球蘸裹金粉，上在打好金底漆的器物上。但是若要達到如本尊一般光瑩炫目的效果，金箔所耗頗多。整尊綠度母造像工藝精湛，保存完好，采用金漆夾纈之法，皆由皇家招募的工匠製作，從表現手法到製作工藝都體現了清代乾隆時期藏式造像的鮮明特點，代表了當時佛像製作技術的最高水平。

A MAGNIFICENT GILT-PAINTED LACQUER WOOD FIGURE OF GREEN TARA  
Qing Dynasty, Qianlong Period  
H:21.5 cm

RMB 300,000-400,000





112

18世紀 白玉象形佩

說明：白玉制，象圓雕，作行走狀立姿。象鼻自然彎卷下垂，大耳扁闊，軀體厚實，腿略短，紋樣寫實，刻劃頗具拙趣。器身對穿天地孔，可供穿系。整器玉質白潤，造型樸拙，包漿圓融。受佛教思想影響，白象一直為佛家聖物，如《洛陽伽藍記》中載“作六牙白象副釋迦在虛空中。”；且“象”諧音“相”，禪宗主張破除一切名“相”的執着，簡稱“掃相”，至清代便有童子洗象之題材。又因象心情溫順、寓意太平，故而象為清代較為傳統的吉祥紋樣。

A WHITE JADE CARVING OF AN ELEPHANT

Qing Dynasty, 18th Century

L:7.5 cm

RMB 4,000-6,000



## 清乾隆 白玉雕獸面紋雙鳳耳鼎式爐

說明：此爐以上好白玉整挖而成，玉質潔白，溫潤有澤。仿古彝器四足鼎之造型，略加今人之巧思。器形扁橢，豐肩鼓腹，唇口束頸，四圓柱獸首銜足，至底漸收。雙耳施透雕工藝雕琢S形夔鳳紋，綫條婉轉優美。器身與器蓋子母口相扣合，其上透雕蟠龍紋蓋鈕。爐體以淺浮雕及細密的陰綫裝飾，滿飾博古紋樣，蓋鈕裝飾如意雲紋，器腹淺浮雕獸面紋，但獸面紋亦用如意雲紋裝飾，與整體紋飾相呼應。器底及四足以淺陰綫刻繪勾連雷紋、變形蟬紋，造型簡單循環往復的幾何紋樣，頗具古意，裝飾效果極強。整器造型及紋樣頗多參仿上古彝器之處，處處彰顯古雅樸拙的唯美，具有宮廷治玉的風範，屬乾隆時期仿古玉雕之精品。器形、紋飾雖帶有古韻，為仿古代器形之作，而又富有變化與發展，此類器物的出現，是因彼時獨特的歷史背景及帝王個人的特殊喜好而成。仿古玉兩宋時期伴隨着金石學的興起而產生，主要是模仿商周青銅禮器的造型和紋飾。清代中期以後，乾隆皇帝為了整肅“玉卮”現象，大力提倡仿古玉，預以師古之情糾正“俗樣”之“玉卮”。乾隆皇帝在其禦制詩中指評俗式的主要表現為：新奇、繁縟、華囂、機巧等等，認為“世風不古，人心思巧，爭奇鬥艷，炫嘩新裁，糟蹋了優美的球琳之材。”它的泛濫導致了玉卮，甲辰(四十九年)乾隆皇帝在《題和田玉仿古饗饗尊》詩中表示：“弗令俗工騁新樣”，可見其對“俗時樣”之抵觸，并在禦制詩文中提出改正玉卮措施——即為摹古，以古為師。如癸卯(四十八年)《詠和田玉仿周堊山鼎》詩中表示：“博物古圖原可仿，俗工新樣概教刪”。此仿宮中造辦處設如意館所制玉器，由乾隆親自監制，仿古之風尤勝，供其賞玩。然而乾隆帝在仿古過程中，有時也難免仿制裝飾稍繁的古玉，有別于“簡約”之古風。但其仍不離姬周之制，本品即為之。其小巧的造型或可與盆、瓶共組瓶爐三事，可參見《故宮博物院藏品大系·玉器篇10》第148頁，編號109。整器玉質細膩潤澤，雕琢細致，造型莊重雋美，古樸典雅，拋光精良，去地平整，即可展現工匠之巧思，又可展現玉質之不凡。在仿古的同時也融合了清代的藝術風格，別有一番魅力。

參閱：《故宮博物院藏品大系·玉器篇10》紫禁城出版社，2011年，第148頁，編號109

A WHITE JADE ARCHAISTIC CENSER AND COVER

Qing Dynasty, Qianlong Period

H:14.6 cm

RMB 500,000-700,000





## 明天啓 銅鑲金金剛手菩薩

款識：天啓甲子年，弟子和蒲敬造

說明：此尊為一尊極為罕見的明代末期天啓紀年款造像，其年款鑿刻于金身之后，蓮臺之上，共十一字，書“天啓甲子年，弟子和蒲敬造”。和蒲其人由于史料漫漶如烟，以不可考據，但如此精美絕倫、體量碩大的造像，非是尋常人家可以鑄就。雖供養者不可考，但從史料可知，天啓四年（1624年）天災頻發，先是天啓三年鄰近新年，南直隸應天、蘇州、松江、鳳陽、泗州、淮安、揚州、滁州等六府二州俱發生地震，且揚州府尤甚，倒塌城垣三百八十餘垛，城鋪二十餘處，屋宇傾、水泛溢，句容瓦墜屋覆。而後二月三十，日京師灤州（今河北灤縣）地震，次月十三日，薊州、永平、山海關等地屢震，震壞城郭、廬舍無算。而且就在一年之前的天啓二年（1622年）兗州府、濟南府、東昌府亦發生嚴重地震，外加次年黃河決口，天災之頻繁可謂罕見。上有天災，下亦有人禍，此時的闖黨之亂尤甚。在此天災人禍，多難之秋，從這一尊難得的紀年佛像中，我們也許可以揣測到一絲主人造像的初衷吧！造像為金剛手菩薩(Vajrapani)，藏語稱“恰那多吉”，因其為釋迦佛說密法時所呈現的形象，是釋迦佛的秘密化身，所以又叫秘密主。與文殊、觀音三尊合為“三族姓尊”（雪域三怙主）、“事部三怙主”，分別代表“伏惡、慈悲、智慧”三種特質。菩薩以手持金剛杵而得名。金剛杵本系古印度兵器，在佛教密宗中則用以表示堅利之智，成為斷除煩惱，降伏惡魔的法器。手持金剛杵，護持佛法，為降伏一切鬼魅惑亂而化現的教令輪身。

本尊頭戴寶冠，頂盤橫髻，U字形寶縵于耳后翻卷，碩大的花形耳鐺墜于肩上。值得一提的是發髻至此時以照明代永宣時期有所簡化，但對比其他晚期造像的葫蘆形發髻却更為精緻寫實。面龐柔和，雙目低垂，更接近漢人面部的特點。頸短粗，裝飾頸錢三條，規整法度。身姿挺拔，胸部寬厚，收腰，上身袒露，披掛繁復瓔珞，下身穿長裙，裙下擺呈扇形放射狀鋪在底座上。衣紋簡單，但細部裝飾却較為繁縟，更顯形式化；而較之前代造像，其肩部所帔飄帶從垂落身后的座上，移向身前雙腿之間。右手高舉，執金剛杵，然而手中法器因年代久遠已佚失。左手當胸結說法印。其右手執金剛杵，為降伏惡魔之法器，以表堅利之智能斷除煩惱。身飾腕釧、臂釧、腳釧象征六靜或六種解脫。左手說法印，表摧破煩惱，使身心清淨。雙膝結跏坐于雙層束腰蓮花座上，上下各裝飾一周連珠紋，值得一提的是，晚期蓮座上的連珠由圓形減化作方塊形，時代特征明顯。

明代佛像發展至嘉靖時，由于嘉靖帝崇奉道教，抑制并打擊藏傳佛教，藏傳佛教及其造像藝術開始一蹶不振。發展至萬曆時期，由于萬曆皇帝及其母親慈聖皇太后奉佛，大力扶持佛教，此一時期佛教造像藝術又迅速崛起并昌盛。明天啓（公元1621—1627年）朝僅存7年，又處于明末多事之秋，政治經濟動蕩不安，然而與此同時，由于明代藏傳佛教的較大影響，漢傳佛教已開始接受注重量度和儀軌的藏式造像模式，許多漢地工匠已基本掌握了藏式佛像特征和制作要領。從本尊造像的風格特點之中不難看出明顯受到藏式造像的影響，可以說正是由于漢地佛教的接受和漢地工匠的參與，使得明代中后期的藏傳佛像藝術得以繼續流行。本尊造像明顯很好的繼承和沿襲了中期永宣鼎盛時期的風格，做工精良，打磨光潔，鑲金澄亮，體態給人以年輕健美之感。如此鑄造精良的佛像，極具藝術欣賞價值，亦由于其鑲刻非常罕見的紀年款，十分具有獨有性。可為現代人研究明代晚期佛像，提供一份重要學術資料。

A RARE GILT-BRONZE FIGURE OF VAJRAPANI  
Tianqi Incised Eleven-Character Presentation Mark And Of The Period  
H:28.5 cm

RMB 3,000,000-4,000,000









## 明或更早 銅鎏金觀音菩薩立像

說明：觀音呈立姿，發束高髻，戴繒冠，繒帶自然的垂落身體兩側。五官緊湊，雙目微垂，似俯視芸芸衆生。袒上身，下着的羊腸大裙緊貼雙腿，紋綫流暢，呈u形分布均勻，肩寬細腰，頸飾項圈，衣紋簡潔寫實，綫條流暢，右手高舉于身側，手持楊柳枝，左手持淨瓶自然下垂于體側。跣雙足立于高束腰仰覆蓮座上，下呈八方塔形臺基。整體造像姿態優美，輕盈，是此一時期最為流行的式樣。與此尊觀音菩薩立像形式相近但尺寸不同者，可見首都博物館藏觀音菩薩像；美國哈佛大學美術館藏觀音菩薩立像，美國菲利爾美術館亦有收藏相類藏品；另Stella Kramrisch (1886 - 1993)也有相類藏品收藏，并2011年3月于紐約蘇富比上拍，編號690。

參閱：《佛韻——造像藝術集粹》文物出版社，2013年，第30頁  
 《漢代佛像時代與風格》文物出版社，2010年，第102頁，圖100  
 《金銅佛造像特展圖錄》國立故宮博物院，1991年，第176頁，圖版79  
 《觀音菩薩中國古代佛教慈悲女神》文物出版社，2008年，第44頁，圖版80

A SMALL GILT-BRONZE FIGURE OF GUANYIN

Ming or Early Ming Dynasty

H:15.6 cm

RMB 60,000-80,000



《觀音菩薩中國古代佛教慈悲女神》  
 文物出版社，2008年，第44頁，圖版80







## 西天梵相源何在 馬拉造像尚可尋

——13世紀尼泊爾馬拉風格銅鍍金釋迦牟尼佛像欣賞

在影響西藏佛像藝術的外來藝術風格中，或者說在西方學者慣稱的喜馬拉雅藝術體系中，尼泊爾藝術無疑是一個十分重要的藝術流派和風格，它以悠久的歷史、綿延不斷的藝術傳承、鮮明而獨特的風格特征，在南亞和東南亞佛教藝術史上占有一席重要地位。歷史上，尼泊爾藝術影響了其周邊廣大的國家和地區，而對我國西藏地區的影響尤為明顯和突出。尼泊爾藝術從公元7世紀開始影響我國西藏，12世紀后隨着東印度帕拉王朝滅亡，尼泊爾藝術更成爲影響我國西藏佛像藝術的主流風格。尼泊爾藝術對我國西藏佛教藝術影響的時間之長、程度之深、地域之廣，是印巴次大陸其他藝術流派無與倫比的。因此我們完全可以這樣斷言，如果不了解尼泊爾藝術，那在很大程度上就無法了解西藏佛教藝術的來龍去脉。亦無法認清西藏佛教藝術的整體面貌。此次北京東正拍賣公司推出的這尊尼泊爾馬拉風格釋迦牟尼佛像，就是一尊無比重要的尼泊爾佛像藝術標本，對於我們了解元代西藏佛像藝術風格的來源，特別是元代西藏薩迦造像風格和內地宮廷造像風格的來源具有重要的參考價值。

此像表現的是釋迦牟尼佛在菩提樹下降魔成道的姿勢，通稱“佛成道相”。佛像頭飾螺發，頭頂肉髻高隆，髻頂安寶珠，大耳垂肩，脖頸處刻有三道蠶節紋。面形圓潤，額部高廣，雙眉上挑，雙目低垂，鼻梁高隆似鷹鈎，雙唇抿起成窩狀。五官刻畫生動細致，充分展現了佛陀不同凡俗的莊嚴和寂靜。造型挺拔，身軀壯碩，肌肉豐滿圓潤。上身着袒右肩袈裟，下身着僧裙。衣質薄透，衣紋簡潔，僅于領口、袖口、小腿處以連珠綫刻出衣邊，沿用了古印度薩爾納特式表現手法，充分顯露出軀體和肌肉的自然起伏與變化。衣緣還刻畫有精美的稻粒紋，稻粒首尾相連，呈八字形分布，具有尼泊爾藝術的鮮明特點。雙腿結跏趺端坐于蓮花寶座上，左手置雙膝上，右手置右膝結觸地印。蓮花座造型寬大，整體呈梯形，工藝繁復講究。上緣裝飾一周細密的連珠紋，蓮瓣對稱分布于上下，環繞蓮座一周，美觀齊整；蓮瓣勁健有力，頭部飾有卷草。整體造型大方，體態端莊，軀體雄健，氣韵生動，體現了極高的雕刻藝術和鑄造工藝水平。

此像猛然一看頗似元代西藏薩迦風格造像，但細審之下與薩迦造像明顯有別。其整體造型端莊，結構合理，軀體健碩，不像薩迦造像軀體渾圓，肌肉鼓脹誇張；頭頂自然隆起，不像薩迦造像頭部過分平整；面形圓潤，不像薩迦造像寬大方正；眉眼口鼻分布，尤其是口鼻的分布相對集中，露出秀美與喜色，薩迦造像則中規中矩，顯現大丈夫相相貌；蓮座及蓮瓣的形制亦不同于薩迦造像。根據其整體和局部特征分析，筆者認爲這是一尊典型的尼泊爾馬拉風格造像。馬拉造像是尼泊爾馬拉王朝統治時期形成的佛像藝術風格，造像風格的名稱即由王朝而來。在尼泊爾歷史上，馬拉造像藝術的發展和演變始終與馬拉王朝的興衰一致，開始于13世紀初，一直延續至17世紀。其興旺時期主要集中于13至15世紀，這一時期是馬拉造像發展的重要時期，也是其風格成熟并顯露尼泊爾民族特色的重要時期。尼泊爾佛像藝術開始于公元1世紀，公元4世紀興起的李查維王朝（4–12世紀）開創了尼泊爾佛像藝術發展的第一個黃金時代。在漫長的李查維王朝統治時期，佛像藝術風格始終以剛勁爲美，造像軀干筋瘦、肌肉緊實，軀體綫條硬直，雖然整體造型端莊大方，結構勻稱，但不免讓人感覺生硬僵板。李查維王朝之后的馬拉王朝造像則與之完全不同，開始追求肌肉的表現，追求軀體與肌體的靈動和裝飾的華美，佛像造型完美，軀體圓實，肌肉飽滿，裝飾繁縟，明顯地在李查維造像風格的基礎上注入了新的生機和活力，注入了人間情味，使造像變得生動形象，更加符合現實人體的特征。現在我們看到的這尊釋迦牟尼佛像就充分展現了尼泊爾馬拉造像的鮮明特點。

既然馬拉造像形成于尼泊爾馬拉王朝時期，那我們有必要簡單了解一下馬拉王朝的歷史。馬拉王朝是尼泊爾馬拉人在尼泊爾西部的甘達基河建立的王朝，開始于1200年前后。1328年阿迪特亞·馬拉占領

加德滿都穀地，正式建立了在穀地的統治。馬拉王朝最著名的一位國王是賈亞斯堤提·馬拉(1382—1395年在位)，他是一位改革家，對尼泊爾當時的社會政治、經濟、宗教進行了大膽改革，爲鞏固馬拉王朝的統治作出了重要貢獻。1482年亞克希·馬拉國王死后，其子在加德滿都穀地各據一方，各自爲政，從此分裂出坎提普爾(現加德滿都)、巴德崗和帕坦三個王國，此時被稱爲馬拉王朝的“三國”時期。后來馬拉王朝三個國家相互傾軋，給位于加德滿都穀地西部的廓爾喀人創造了入侵的機會。1768年9月25日，正當穀地上下慶祝因陀羅節之際，廓爾喀人一舉攻克了加德滿都，馬拉王朝就此退出歷史舞臺。在尼泊爾歷史上，盡管馬拉王朝并不是一個統一的王朝，但它對尼泊爾文化的影響是其他王朝無法比擬的，被譽爲尼泊爾古典文化的“文藝復興”時期，佛教造像藝術就是其最爲重要和突出的體現。

馬拉王朝興起于13世紀初，恰好與元朝建立和西藏薩迦政權確立的時間相當。在整個元朝時期，由于印度東南和西北各地已落入伊斯蘭民族之手，影響西藏佛教藝術的外來藝術只剩尼泊爾一派，因此當時我國西藏和內地的藏傳佛教藝術都受到了尼泊爾藝術的影響，具體即爲尼泊爾馬拉藝術的影響。在西藏地區，尼泊爾藝術廣泛地影響到西藏各個教派和各個地域，不僅是與尼泊爾關係密切的薩迦派寺廟受到尼泊爾藝術的影響，其他如噶舉、寧瑪、覺囊等教派寺廟也都受到了尼泊爾藝術的深刻影響，現在我們在西藏許多寺廟遺存的大量雕塑和繪畫作品中可以明顯看到尼泊爾藝術影響的存在。而在中原地區，通過尼泊爾工匠阿尼哥父子和薩迦派僧人在大都的頻繁活動，尼泊爾藝術在以大都爲中心的中原地區也產生了廣泛深刻的影響。元朝時宮廷流行的造像風格稱“西天梵相”，盡管其實際指代的就是元代宮廷造像，是尼泊爾藝術融合西藏和中原藝術元素而形成的一種複合式造像風格，但其原始意義毋庸置疑指向的就是尼泊爾藝術，與尼泊爾籍工匠阿尼哥的傳播密切相關。由此歷史背景與藝術淵源可見，尼泊爾馬拉造像不僅是元代西藏佛像藝術的源頭，亦乃元代宮廷造像風格的淵藪；尼泊爾馬拉造像與元代西藏和內地宮廷造像有如此密切的關係，有如此重要的影響，值得我們重新審視和高度重視。

長期以來，基于尼泊爾造像藝術在喜馬拉雅藝術體系中的重要地位和影響，尼泊爾造像藝術在世界佛像藝術研究和收藏領域廣受關注，受到佛像研究者、收藏家和愛好者的普遍關注和青睞。上世紀50年代，美國著名亞洲藝術學者普拉塔帕蒂特亞·帕爾(Pratapaditya Pal)博士致力于尼泊爾造像藝術研究，撰寫了大量文章和著作，爲尼泊爾造像藝術在歐美世界的普及打下了重要基礎，他的研究成果至今仍在世界佛像研究和收藏領域有着一定的影響。近年來，隨着佛像藝術品在我國的不斷升温和收藏界對佛像藝術認識的不斷深入，一些藏家和行家紛紛將關注的目光投向了高古佛像，投向了與早期西藏佛像藝術關係密切的印度、尼泊爾、斯瓦特和克什米爾等地的造像上，掀起了我國佛像收藏界的尚古崇外之風。由是，尼泊爾造像同其他幾種外來風格造像一起，受到我國藏家和行家的特別關注，成爲佛像市場和收藏領域的新寵；尼泊爾造像在國內外藝術品市場上也迅速成爲關注的重點，價格節節攀升，并屢創新高。2015年香港佳士得秋季節拍賣會上，一尊13世紀尼泊爾馬拉王朝早期的銅鍍金釋迦牟尼佛立像，以8200萬港幣的高價爲國內藏家競得，成爲近年尼泊爾造像市場表現的一個重要亮點。這些無疑都是過去到現在國內外關注、重視尼泊爾造像藝術的可喜現象。

在如此良好的學術和市場氛圍下，現在通過對尼泊爾馬拉造像歷史及其與元代西藏及內地佛像藝術風格淵源的梳理，又進一步明確了尼泊爾馬拉造像對元代西藏和內地宮廷造像的重要影響，因此對於尼泊爾馬拉造像我們應當倍加珍視。此次北京東正拍賣公司推出的這尊銅鍍金釋迦牟尼佛像是一尊13世紀尼泊爾馬拉風格造像，它以完美的造型，完好的品相，充分展現了馬拉造像的風格面貌和藝術特點，堪稱尼泊爾馬拉造像的典範之作。它適時地現身于當下尼泊爾造像廣受大衆追捧的市場氛圍之下，一定能够得到大家的喜歡，滿足大家的收藏和欣賞需求。

首都博物馆研究员 黄春和

## 十三世紀 尼泊爾馬拉王朝釋迦牟尼像

說明：此尊造像證明了紐瓦爾藝術家的精湛技藝，具有典型的十三世紀馬拉王朝造像風格。鑲金濃郁，有別于帕拉風格造像多以頭戴寶冠形象呈現，尼泊爾12世紀以降的此類主題造像多是螺髻佛像。釋尊面龐渾圓，神態沉靜柔和，眉間火焰形白毫，雙目微合下視，耳垂長而穿孔，且兩端微微上翹，靜美的臉龐顯出淺淺微笑。身材比例勻稱，豐滿圓潤，軀體渾厚，肩寬胸挺，身着袒右肩式袈裟，袈裟一角覆蓋于左肩，薄衣貼體無衣褶，僅在袈裟衣緣刻連珠紋裝飾，中間鑿刻連紋，薄衣貼體的表現手法，依稀可見印度笈多時代薩爾那特式佛像的遺風，其長袍緊緊貼敷身體的造型為典型的十三至十四世紀尼泊爾風格，（可參見施羅德，《西藏收藏的佛教造像》，2001年，第523頁，圖170）。釋尊結跏趺坐于蓮臺之上，左手平伸結禪定印，右手下垂自然彎曲結觸地印。表現的是釋迦牟尼佛在菩提樹下戰勝魔軍，大徹大悟、圓滿成佛的重要時刻。手脚刻畫細膩柔軟，充分吸收了尼泊爾造像藝術特點。蓮座上蓮瓣排列緊密，短小飽滿，尖部略向上翹，制作規整，其上以鑿刻的細小連珠紋為飾，蓮座下固封裝藏保存完好，更為殊勝。雙膝之間飾有扇形錐帶，具有印度早期特有的佛像遺風。但體型已不同于印度佛像，看上去更親切。雖然脖子略顯得短些，但整體比例看上去更為舒展。

佛陀成道的塑像于7到12世紀之間流行于東印度，形成帕拉風格的釋迦牟尼成道像，并漸次向周邊傳播。尼泊爾造像藝術的鼎盛期從10世紀初一直延續到13世紀。十三世紀到十八世紀是尼泊爾馬拉王朝時期。十三世紀，印度帕拉王朝滅亡后，佛教造像的制作傳統還繼續在尼泊爾流傳。同時，從那時起又開始受到西藏喇嘛佛教的影響。這一時期又可以分為兩段，以1482年為界。1482年之前稱馬拉王朝早期，這一時期的造像延續了前期風格，又加進了新的元素。此時期的造像最為精美，對于身體情態，完美和諧的精准把握，洗練簡潔的雕塑技藝，注重人體美的特點，使佛像洋溢着充沛的活力，達到生動傳神的藝術效果。這尊尼泊爾釋尊像是加德滿都穀地紐瓦爾金屬雕塑師天賦才華的明證。即使這些雕像并非全部來自加德滿都穀地，但無疑均系出自紐瓦爾藝術家之手，他們或生活在穀地，或巡遊于西藏，或者就是紐瓦爾藝術家的后裔。以富麗的鑲金作為裝飾的純銅鑄造技術，以及優雅和成熟完善的雕塑風格使得紐瓦爾的藝術作品在喜馬拉雅佛教世界中直到18至19世紀都頗受歡迎。西藏最早的編年史書《賢者喜宴》證實，很久以前這些紐瓦爾金屬匠師們在藏地就享有盛譽，其中提到了Bal-po，這個藏文術語指的是居住在加德滿都河穀的紐瓦爾人，并稱贊他們是“青銅之王”，6至8世紀裏他們就向雅魯王朝諸王提供着金屬制品。紐瓦爾塑像融會了一些令人無法抗拒的特質：優美、均衡、典雅、高貴，以及奢華的表面細節與裝飾。其成熟完善特制的來源必須回溯至作為其前身的笈多時期的印度藝術，顯示出優雅的藝術造詣。

此尊造像與佳士得香港2015年秋拍所推出的13世紀尼泊爾馬拉王朝時期的銅鑲金釋迦牟尼立像（編號2902）面容相似，再者兩尊造像銅質以及對于手部細節處理皆一致，當為同一批匠人所做。另有兩尊與此風格相類似的尼泊爾馬拉王朝造像，其一在魯本藝術博物館，喜馬拉雅藝術資源網站65687；其二在帕坦博物館，參見喜馬拉雅藝術資源網站，編號59501；但以上的兩尊之臺座均已佚失。整尊造像出類拔萃，以燦爛的鑲金、精湛的工藝、完美而和諧的比例，給人以非凡的美感。

參閱：《西藏佛教雕塑·卷2》Ulrich von Schroeder，香港，2001年，第962-963頁，圖231A及231C

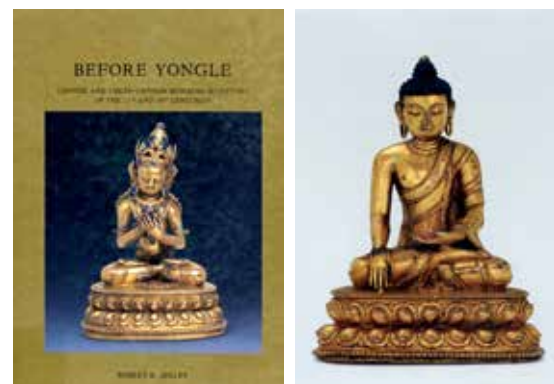
《BEFORE YONGLE》ROBERT R.BIGLER 2015年，第92頁，編號21

A MAGNIFICENT LARGE GILT-BRONZE FIGURE OF BUDDHA SHAKYAMUNI

Nepal, 13th Century

H:23.5 cm

RMB 5,000,000-6,000,000



《BEFORE YONGLE》

ROBERT R.BIGLER 2015年，第92頁，編號21













118  
清乾隆 白玉雕花蝶紋蓋盒

來源：香港邦瀚斯，2012年5月27日，編號388

說明：蓋盒白玉制，選上等白玉掏膛而成，質地瑩潤細膩，潔白無瑕。碾琢精細，子母口扣合，下承矮圈足。玉盒蓋面以去地隱起之法雕琢花蝶圖紋，秀麗雅致，乃乾隆禦制玉器之佳例，雖無帶年款，但去地平整，雕飾圓熟工巧，皆為乾隆朝玉器之特點。工匠運用淺浮雕琢盒蓋圖紋，更顯玉石溫潤之美。可參考一類同玉盒，蓋作相似花卉紋飾，盒周綴八吉祥紋，展出于《玉緣：德安堂藏玉》，故宮博物院，北京，2004年，編號108。另紐約佳士得2011年9月15日售出過尺寸略大的乾隆時期蓋盒，其盒蓋紋樣為雙喜紋，本品之蝴蝶

及花卉紋樣亦象征夫妻婚姻幸福美滿，應為大婚之時贈送的禮物。

參閱：《玉緣-德安堂藏玉》文物出版社，2004年，編號108

A SMALL WHITE JADE CIRCULAR SEAL-PASTE BOX AND COVER

Qing Dynasty, Qianlong Period

D:6 cm

RMB 150,000-180,000



《玉緣-德安堂藏玉》文物出版社，2004年，編號108



119

清乾隆 白玉雕金蟾鈕印章

款識：澹菊

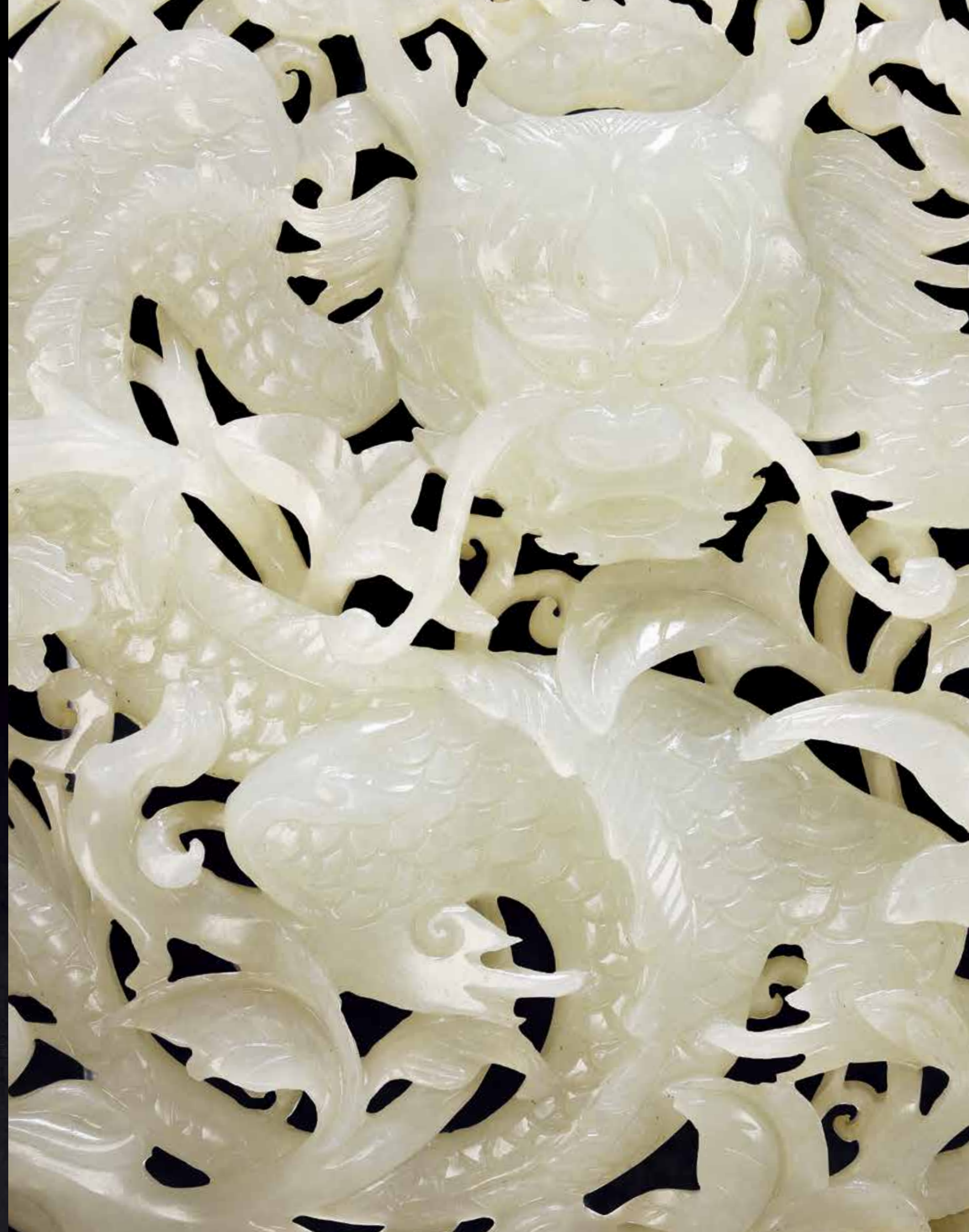
說明：印章白玉制，凝潤光亮，局部留皮，平添俏色。印紐為金蟾鈕，印文篆書“澹菊”，取人澹如菊之意，典出唐代司空圖的《二十四詩品·典雅》“玉壺買春，賞雨茅屋，坐中佳士，左右修竹，白雲初晴，幽鳥相逐，眠琴綠蔭，上有飛瀑。落花無言，人淡如菊，書之歲華，其日可讀。”顯示主人澹泊之風骨，洞察世事，謝絕繁華，回歸簡樸，達到“落花無言，人淡如菊，心素如簡”之境界，不失為一件雅致的文房小品。”

A WHITE JADE 'DAN JU' SEAL

Qing Dynasty, Qianlong Period

H:5.5 cm

RMB 80,000-100,000



120

清康熙 白玉透雕龍紋瓦子

來源：美國駐中國南京總領事以及使館參贊Willys R.Peck舊藏，1930年

說明：瓦子白玉制，工藝復雜，雕琢技法嫺熟。採用多層次透雕之法雕琢繁縟的紋樣。姿態遒勁的龍穿梭于花叢之中，其旁以多層次鏤雕花卉，梗葉交替，更突顯龍紋的立體感。龍形矯健凶猛，氣勢逼人，姿態蜿蜒矯健，雙目圓瞪，龍口微張，龍身鱗片碾琢清晰，尾分雙叉內卷由左後腳穿出，似唐代龍尾纏繞後腿之姿，神氣十足，栩栩如生。似乎有一種強大的威懾力量，是這一時代汹涌澎湃的動感與力量感，反映出康熙王朝充滿自信強健有力的精神風貌。此類透雕的牌飾，大多可用于鑲嵌，如上海盧灣區打浦橋朝明墓出土的插屏，至清代則大多嵌飾于三鑲如意之頭部。整器雖多層透雕，但所有凸起之弧面皆圓潤光滑，撫之不留手，刀刀著力，層次分明，這種多層透雕的工藝，據《燕閑清賞箋說》載，大多為程鑽打孔之後，使用搜弓順着花紋慢慢鋸成。這對玉匠要求極高，不能有任何閃失，只要一點敗筆，便可能前功盡棄。能將如此堅韌的材質，處理得意隨刀至必須有長期累積的卓越功力方可為之。本品是清代前期透雕玉器的傑出作品，盡顯康熙一朝繁榮昌盛的萬千氣象，帶有濃烈的宮廷皇家氣派。且來源清晰明確，為美國駐南京領事館Willys R.Peck領事參贊舊藏，購于1930年在其于中國任職期間。

A VERY FINE OPENWORK-CARVED JADE PLAQUE WITH CONFRONTING DRAGON

Qing Dynasty, Kangxi Period

L:10.2 cm

RMB 200,000-300,000





121

清乾隆 青白玉靈芝紋水洗

來源：英國私人珍藏，于1957年6月24日購自香港中易公司  
佳士得，2014年5月，編號1177

說明：水洗取青白玉雕就，玉質溫潤細膩，局部微瑕，色澤傾青。采用浮雕及鏤空的手法相結合，雕琢一大一小兩枚靈芝，并蒂雙聯，其內掏膛做水洗。旁岐生小芝，多處鏤空，盤繞于一枝之上，甚為玲瓏。整器打磨圓潤，光澤感極強，雕琢大大小小九朵馥馥而生的靈芝，有九如之意。即如山、如阜、如陵、如崗、如川之方至、如月之恒、如日之升，如松柏之蔭、如南山之壽，本為祝頌人君之語，后泛為祝壽之意。據《孝經·援神契》云“王者孝格天則神芝生，王者德至草木則芝草生”，因此靈芝在帝王的政治生活中是充當祥瑞的神物，象征其廣施德政，恩澤四海，符合天道。整器造型仿生，綫條簡潔，工藝精湛，精工巧思，頗為不凡。

參閱：《清代玉雕藝術》國立歷史博物館，1996年，第146頁  
《故宮博物院藏品大系·玉器篇10》紫禁城出版社，2011年，第247頁，編號196

A WHITE JADE LINGZHI FORM BRUSHWASHER  
Qing Dynasty, Qianlong Period  
D:17.2 cm

RMB 150,000-180,000



《清代玉雕藝術》

國立歷史博物館，1996年，第146頁











來源：美國著名藏家Stanley Charles Nott舊藏

說明：乾隆皇帝喜愛玉器超過歷代帝王。清宮遺留的古代玉器，大多為乾隆時期收集。乾隆二十四年，乾隆皇帝最得意的“十全武功”之一的平准戰役取得勝利，出產和田美玉的新疆正式歸入清中央政府的直接管轄之下，和田玉玉貢開始源源不斷地運往北京。對此，乾隆皇帝非常得意，在製制《和闐玉》詩中寫道：“和闐昔于闐，出玉素所稱，不知何以出，今乃悉情形。”并說：“回城定全部，和闐駐我兵，其河人常至，隨取皆瑤瓊。”隨着乾隆帝這種推崇備至，及宮廷玉器生產體制的加強與擴展，中國古代玉器發展至鼎盛時期，乾隆時期的宮廷玉作多以器皿擺賞件為主，無論是在數量上及材質上，歷朝各代都莫為其能。

本洗即為乾隆一朝玉制文房陳設器之翹楚，白玉制，瑩潤無暇，玉質上乘，入手溫厚。侈口，斜腹。做工考究，口沿出鋒，去地內凹圈足，規矩嚴謹。通體以去地隱起之法雕琢紋樣，洗內中心琢飾團花紋，主體紋樣為花枝爛漫的牡丹，點綴三兩含苞而立的小枝，枝葉似迎風而動，左下角更有一枝葵花平添生趣。構圖靈動，井井有條。器外壁主體紋樣為一株虬枝橫斜的枇杷樹，枝榮茂盛，果實纍纍，自底足處而生，纖長的枝條過牆而去，延伸至碗心之內與器腹圖案相呼應，輾轉多姿而儀態萬千，惹人遐思。除此之外，別無繁飾，以利落干淨的去地碾琢之法突出主體紋飾，此為乾隆工重要的特點之一。

乾隆皇帝極其不喜無謂的裝飾，據清《東華錄》卷一一九記載，乾隆五十九年（一七九四年）皇帝下禁令：“…朕于此物，從不賞收。…甚至回疆亦效，尤相習成風，致使完整玉料俱成廢棄。着傳諭揚州、蘇州監政織造等，此后，務須嚴行飭禁，不准此等奸匠仍行刻鏤成作。”并且認為“如玉盤、玉碗、玉爐等件，殊屬無謂，試想盤、碗均系貯水物之器，爐鼎亦須貯灰方可熏，今皆行鏤空，又有何用？”于

是對於此類花紋極繁縟而益粗鄙之器每每命磨去紋樣，意在糾正當時審美之濫觴，以雅致實用為上。正如其《和田玉刻江城春曉圖歌》中雲：“昆玉一片和田來，……亦雲制器要量材。天然凹凸因其勢，邱壑高下隨位置……十日一水五日石，豈啻其久費雕刻。”要求的是玉器需要“量材制器”，待隨形就勢、經營位置后再精雕細琢，并強調不要過分刻飾。這之中的種種要求都可以于本器之中一一對應，類似此件體量之筆洗，玉料大多有瑕疵縕裂，玉匠通過審時度勢，經營位置之后方得挖剔去縕，一蹴而就。且除了特定的主體紋樣之外，不施繁縟的裝飾，使皇帝的意旨和文人的雅趣圓融的歸為統一的組合，長置案頭，帶來閑適和清朗。

同類水洗造型及紋樣一式一樣皆不相同，有造型類似但下承乳足樣式，參見香港佳士得2007年11月27日，編號1516；相同器形但紋樣不同之藏品可參見北京藝術博物館藏螭龍紋水洗，《北京文物精粹大系·玉器卷》，編號248，及白玉雙魚洗，參見《玉緣-德安堂藏玉》第39頁。但二者洗內裝飾皆為高浮雕紋樣，外壁光素不似本品裝飾紋樣。本品來源明確，系美國著名玉器收藏大家斯坦利·查爾斯·諾頓(Stanley Charles Nott)舊藏。其非常青睞收藏中國明清大件玉器，曾出版中國玉器專著數十種，并成為海外玉器拍賣特別重要的著錄，而其舊藏玉器亦是藏家夢寐以求之精品。

參閱：《北京文物精粹大系·玉器卷》北京出版社，2004年，第206頁，編號248

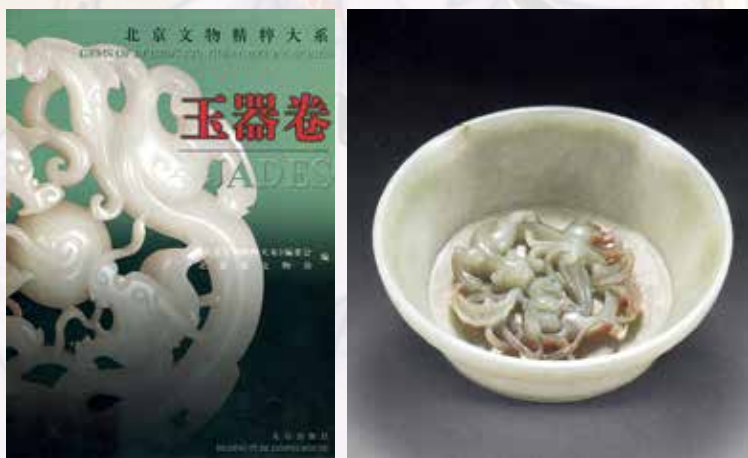
《玉緣-德安堂藏玉》文物出版社，2004年，第39頁。

AN EXQUISITELY WHITE JADE BRUSHWASHER

Qing Dynasty, Qianlong Period

D:18 cm

RMB 2,800,000-3,000,000



《北京文物精粹大系·玉器卷》  
北京出版社，2004年，第206頁，編號248





123

清乾隆 白玉雕連年有余紙鎮

來源：日本私人舊藏

香港佳士得，2009年12月1日，Lot.2035

說明：和闐白玉籽料隨型雕就，玉質上佳，綿密厚潤。以圓雕手法雕琢稚拙的魚身穿梭于舒展婉轉的水草，枝葉翻卷自然，游魚暢意，以簡單的綫條和雕飾勾勒出富于生趣的動感與張力，更多的展現玉質天然的溫潤質感，樸稚無華，率性不羈。此一時期的玉器及工藝皆受到文人意境的影響，其圖案常帶有明顯文人意趣，講究意境和布局。如本品之表現方式頗為寫意，加之修長的造型，除可手握把玩之外，更可置于案頭兼做文房紙鎮。且明清時期喜用動物及植物的諧音來賦予吉祥含義，多子、多福、長壽、富貴等世俗化的吉祥觀念極為流行，「魚」諧「余」取意連年有余，為不可多得之文玩佳器。

A FINE WHITE JADE CARP PAPERWEIGHT

Qing Dynasty, Qianlong Period

L:14 cm

RMB 200,000-300,000



124

十八世紀 青白玉薄胎雕雙龍耳龍紐蓋瓶

說明：此作品采用大塊青白玉掏膛而就，侈口，帶蓋，子母口契合，束頸，腹部斜收，圈足外撇。蓋鈕透雕盤龍紋樣，龍首昂揚，四肢抓地有力，鬃發飛揚于龍首之后，氣勢威嚴。瓶身兩側由蓋至底透雕拐子龍出戟紋樣，肩側飾雙龍銜環耳，裝飾繁縟華麗。通體以去地隱起之法雕飾紋樣，蓋鈕及圈足裝飾一周纏枝蓮紋，器腹兩側以纏枝花卉紋為框，其內雕飾紋樣，一面為普賢菩薩騎獅踏雲而來，協侍菩薩執傘蓋立于身后，童子抱小獅子前，祥雲繚繞，仙家景色。另一面為跏趺于蓮臺之上的地藏王菩薩，手施無畏印，頭頂寶幢垂瓔珞，佛光頂嚴，身側立二協侍菩薩。整器造型別致，紋飾流暢，胎體瑩薄，頗具清中期痕都斯坦風格。此種玉器源自中亞、南亞、西亞以及東歐的伊斯蘭風格，經新疆傳入京城，因其器物雕琢與傳統琢玉之理念大有不同，具有異域風情，且器薄如紙，工細精巧，令乾隆皇帝為之驚艷，并于造辦處中開設「西番作」，命宮廷中工匠仿造痕都斯坦風格玉器琢玉。本品即為十八世紀仿痕都斯坦風格而制，內壁深膛，打磨光滑，去地規整，掏膛極薄，似蟬翼般通透瑩潤。但通腹裝飾題材為漢地佛教紋樣，不僅具有輕盈曼妙的外形特征，又有敬佛禮佛之虔誠心願，雖仿痕都斯坦風格，但又不完全刻意模仿，而是心領神會，融會貫通于一體。保存至今，品相佳美，彌足珍貴。

A CHINESE MUGHAL-STYLE CELADON JADE VASE

Qing Dynasty, 18th Century

H:31 cm

RMB 300,000-400,000





吉未  
金山



## 清乾隆 白玉圓雕關邪擺件

出版：《清代玉雕藝術》國立歷史博物館，1996年，第122頁

說明：關邪源自漢代關邪厭勝的思想觀念，是于日常生活中借助佩玉及形象威猛之瑞獸，避免疾病災禍的侵害降于己身，是其重要目標。最早的相關記載出于《后漢書·卷八》唐李賢注：“天祿，獸也……今鄧州南陽縣北有宗資碑，旁有兩石獸，鑄其膊，一曰天祿，一曰關邪。”在《漢書·西域傳》中有：“烏弋山離國……有桃拔、師子、犀牛，孟康注：桃拔一名符拔，似鹿，長尾，一角者或為天鹿，兩角者或為關邪。”不管是一角天祿、兩角關邪，還是無角符拔，其外形均相似，僅在角上有所區分，可能在漢代，人們對它們還有不同的稱呼，但是因其均為用來驅走邪穢、拔除不祥，故統稱為關邪更為表意。關邪白玉制，玉質白如新荔，糯潤有澤。以整塊籽料圓雕而就，其狀似獅，呈蹲踞之姿，昂首挺胸，頭微微扭向一側，張口露齒，口銜蓮花，頭上生一角，角后端分兩叉，向上彎曲。以極細密的淺陰綫表現獸首及獸尾部的鬃毛，足生四趾，整體肌肉感較強，除特定的需要表現五官、肌理、鬃角之外別無繁飾。乾隆帝在提倡仿古彝的同時，還遵循《禮記》大圭不琢之制（見己亥，即四十四年《古玉圭》），主張師古遵訓，提倡“良材不雕”（見戊申，即五十三年《詠白玉如意》）和“古尚簡約”（見壬寅，即四十七年《詠和田玉盈尺璧》）的兩種玉器美學觀點。壬寅（四十七年）《詠和田玉龍尾觥》詩雲：“不教俗手為新樣，玩物仍存師古情”，本品沒有雕琢多余的紋飾既是出于皇帝本人的審美喜好。整器題材摩古，但雕琢手法及藝術表現方面為清代典型的吉祥玉，口銜蓮花寓意清廉，乾隆帝曾說“然以廉言之，理則制用，崇儉務本……此廉之大者。”整體工藝及紋樣符合清代乾隆中期特征。

本品如此大塊且優質的玉料也只有乾隆二十五年平定新疆叛亂之后才得以出現，是時回部每年向朝廷納貢玉料四千斤，分為春、秋兩次貢進內廷。于是，內廷玉料增多，促進了如意館和各織造、鹽政、鈔關等內廷派出機構玉器製造業的發展。整器玉料之美、器形之碩、工藝之精，曠絕古今。且來源清晰明確，曾于臺灣國立歷史博物館展出，并于海外多次巡展，發表于同場展覽之圖冊《清代玉雕藝術》國立歷史博物館，1996年，第122頁。同類題材之藏品可參見北京藝術博物館藏清代瑞獸，《北京文物精粹大系·玉器卷》，編號220。另有一例清乾隆瑞獸水丞于香港佳士得2011年9月15日上拍，編號1010。此一時期的圓雕瑞獸大多以鹿或羊為題材，關邪類相對少見。參見WOOLLEY&WALLIS拍賣行2010年11月17日藏品，編號340；另有一例可參見香港佳士得2007年11月27日，艾倫和西蒙尼·哈特曼藏中國玉器II，編號1560，其工藝特點及造型特征皆可與本品互為參證。

參閱：《北京文物精粹大系·玉器卷》北京出版社，2004年，第189頁，編號220

《天津博物館藏玉》文物出版社，2012年，第209頁

AN EXCEPTIONAL AND EXTREMELY RARE LARGE CHINESE IMPERIAL WHITE JADE CARVING OF A 'BIXIE' MYTHICAL BEAST

Qing Dynasty, Qianlong Period

L:14 cm

RMB 8,000,000-12,000,000



《清代玉雕藝術》國立歷史博物館，1996年，第122頁







## 清乾隆 白玉雕芙蓉并蒂牌

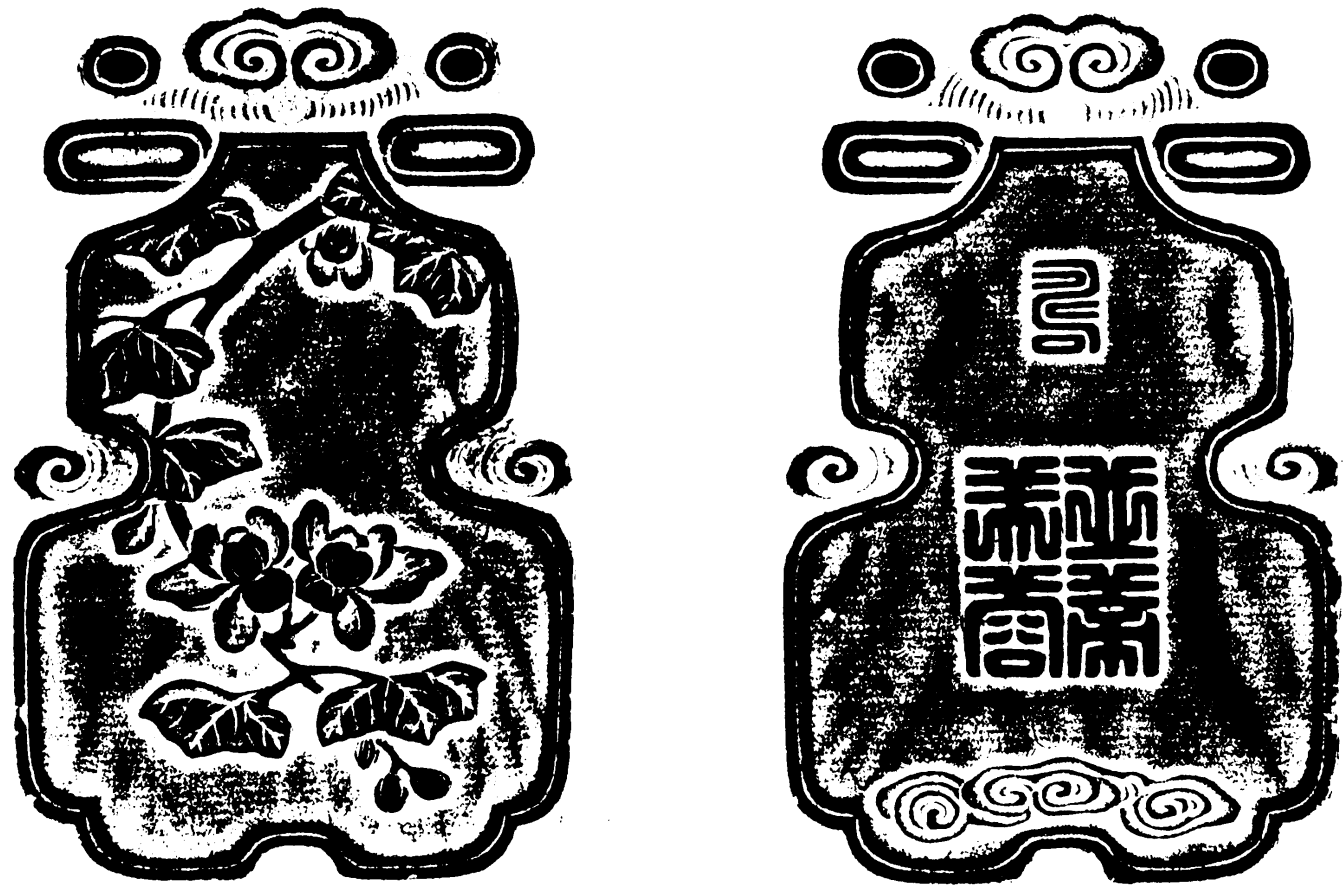
說明：玉牌選用上等和闐籽玉雕琢，取材厚實，細膩有澤，潔白瑩潤，如膏如脂，予人柔美的視覺觀感。作束腰葫蘆形，首尾琢以如意雲紋，額首穿孔，可供佩系。上下邊框、束腰處皆以如意祥雲紋勾勒。正面減地淺浮雕橫斜的枝葉，其上并蒂雙生芙蓉花，花蕾馥馥，暗香浮動。背面以去地隱起之法雕琢“芙蓉并蒂”四字篆書款。正上方又琢“壽”字。芙蓉并蒂典出唐·杜甫《進艇》詩：“俱飛蛺蝶元相逐，并蒂芙蓉本自雙。”以并蒂雙生之花比喻夫妻同心，舉案齊眉。整器構圖疏朗，題材雅致，碾琢精到，去地打磨平滑如鏡，一面畫一面字的構圖，使之更富于變化。且選料上乘，寓意吉祥，可佩可珍，為乾隆時期牌飾之精品。

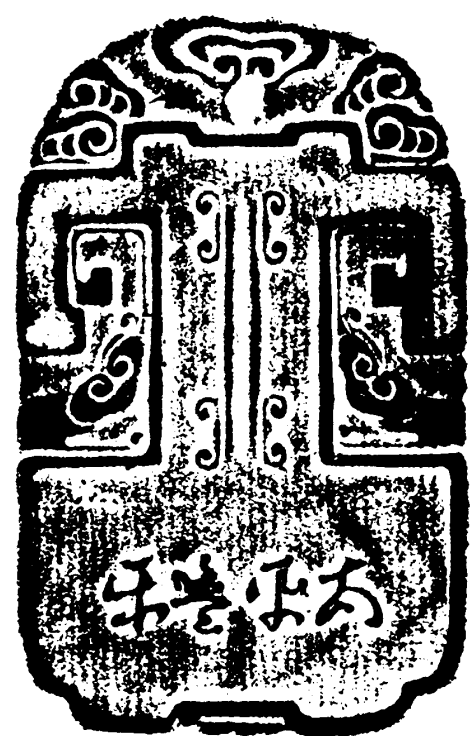
## A WHITE JADE LOTUS PLAQUE

Qing Dynasty, Qianlong Period

H:8 cm

RMB 200,000-300,000





167 (拓片)

127

清乾隆 白玉雕太平豐樂牌

來源：RAYMOND BUSHELL 舊藏  
香港佳士得，2005年5月30日，編號1589

說明：白玉制，橢方形。玉質近羊脂，白潤無瑕。牌首雕琢如意雲紋，其下以淺浮雕技法雕琢勾連雷紋，近底部雙面剔刻，一面為回首吞雲吐霧之瑞獸，另一面為行書“太平豐樂”四字，寓意五穀豐登，衣食無憂。整體造型疏朗，紋樣摩古，題材雅致，方圓得度，琢工精美，地子平淺而光滑，在方寸之間不僅盡顯玉質之美，更具玉工之精，可謂料工相宜之佳作。

A WHITE JADE OVAL PLAQUE  
Qing Dynasty, Qianlong Period  
H:5.3 cm

RMB 80,000-100,000



## 清乾隆 白玉雕蒼龍探珠饗饗紋觥

來源：美國著名藏家Stanley Charles Nott舊藏

說明：觥為整塊白玉雕就，玉質細膩，清潤有澤，葆光內蘊，局部略帶暇綖，瑕不掩瑜。「觥」，又寫作「觥」，也稱兕觥。許慎《說文·角部》：「觥，兕牛角，可以飲也。」，為商周時期一種酒器。《詩·邶風·七月》：「朋酒斯饗，曰殺羔羊，躋彼公堂，稱彼兕觥，萬壽無疆。」本尊為長方體圈足形，造型莊重，形象大氣。

長方形口，深直腹，置底漸收，下承圈足微外撇。紋樣仿古，但并不繁縟，秀美雅致，僅口沿及底足裝飾一周回紋，腹部偏下四方出矩形開光，內飾饗饗紋，除此之外別無繁飾。觥一側有豎龍形鑿，龍首覆于觥口邊沿，龍脊盤曲附于觥身一側，四肢有力，似攀附狀，身下雕琢瑞雲一朵，龍尾穿雲而過，頗富層次感。與之相對的觥身另一側口沿處雕一只火珠，兩相呼應，匠心獨運。

及至有清一代，經濟與文化高度繁榮，乾隆帝對玉器推崇備至，并且十分崇尚師古。《乾隆禦制文物鑒賞詩集》中，就有十五首贊美玉觥的詩篇，可見乾隆帝本人對它的追愛程度，以及尚雅習古之風。在其師古的同時還非常強調寓意，如本品所刻飾之饗饗紋，其禦制詩曾不止一次地指出：饗饗紋“象戒貪多者”，而似本品之觥為酒器，也曾賦詩雲“惡旨有戒謝醴醑，簪芳可愛翮娉娉”（丁未，五十二年《詠和田玉龍尾觥》），借前人之器警戒今人貪酒之意。乾隆皇帝提倡仿古彝玉器的做法并非偶然，這與乾隆中期玉卮的出現不無關係，在乾隆四十一年（1776年）剛剛發現玉卮端倪之時，就曾經提出“漸欲引之古，庶其返以初”的想法，希望通過提倡仿古的審美來改變人們對玉器的欣賞角度，使玉業回返以前的正途。但從根本上說，他懷有強烈的慕古意識，這使得他在即位早年便已命工琢碾仿古玉。此后的禦制詩中更是屢有提及，如“琢玉作今器，範銅取古型。俗嫌時世樣，雅重考工徑”（乾隆四十七年，1782年）；“弗令俗工

聘新樣，博古圖中取古式”（乾隆四十九年，1784年）“無取俗時樣，教摹博古圖”（乾隆五十一年，1786年）從這些詩句中可知，仿古玉器的模仿對象主要既是商周時期的青銅器。

此件觥即為乾隆朝仿古彝器制作之翹楚，制作技法精湛，精美絕倫，綜合運用浮雕、透雕、淺陰刻等多種技法，去地碾琢平整，布局疏朗有致，結構考究，刻繪手法嫺熟，立體感強，極富裝飾效果，彰顯了玉匠卓越脫俗、深功博古的超凡功力。宮廷造辦處琢制了很多此類仿古器物，在宮廷中用于陳設，是宮廷中不為多見的觀賞玉器。整器選材精良，加以精妙雕工，瑩潤的包漿，良材美質，佳器天成，盡顯乾隆一朝玉器之端莊華美。本品來源明確，系美國著名玉器收藏大家斯坦利·查爾斯·諾頓(Stanley Charles Nott)舊藏。其同類造型可參見北京故宮博物院舊藏兩方尊，《故宮博物院藏品大系·玉器編10》第76頁、82頁，編號47、53；另其腹部獸面紋樣也與上海博物館藏童子戲龍紋 類似，《上海博物館藏品研究大系·中國古代玉器》，第241頁。

參閱：《中國玉器全集·卷6 清》河北美術出版社，2007年，圖40  
《故宮博物院藏品大系·玉器篇10》紫禁城出版社，2011年，第76頁、82頁，編號47、53  
《故宮博物院文物珍品全集·玉器卷（下）》商務印書館，2008年，圖136  
《上海博物館藏品研究大系·中國古代玉器》上海人民出版社，2009年，第241頁

A RARE AND EXQUISITELY WHITE JADE ARCHAISTIC VESSEL  
GONG  
Qing Dynasty, Qianlong Period  
H:20 cm

RMB 1,500,000-1,800,000



《故宮博物院藏品大系·玉器篇10》  
紫禁城出版社，2011年，第76頁、82頁，編號47、53







129  
十四世紀 銅漆金大日如來像

說明：大日如來為佛教密宗的最高本尊，其名稱是梵文摩訶毗盧遮那的音譯，摩訶其意為宏大，毗盧遮那則為光明遍照之意。以密教世界觀，宇宙萬物萬象皆為大日如來之顯現，大日如來智德堅固不為一切煩惱所破，亦無所不破諸愚痴和纏縛。密教大日如來自印度以來即存在佛陀與菩薩兩種形貌，本尊為其佛陀裝。結跏趺坐，螺髮，高肉髻，形似覆鉢式寶塔，上有寶珠頂嚴。長耳垂肩，眉間白毫突出，雙眉如彎月，雙目微垂，眼尾上揚，面露微笑，莊嚴靜穆。頸施三橫紋，身著袒右偏衫，衣紋厚重寫實，偏衫下擺平鋪，雙腿間形成扇形衣褶。大日如來左手為右手所握，至胸前伸出食指和中指，結智拳印，非金剛界大日如來通常采用的智拳印。其下無蓮座，此一時期大日如來造像大多為坐像，少倚像及立像，且常無蓮臺，席地而坐。本尊造型及面部特征頗具漢地風格，而所鑄形象為藏傳之密尊。兩種風格交融於一體，為

宋元時期密教思想延續之發展。

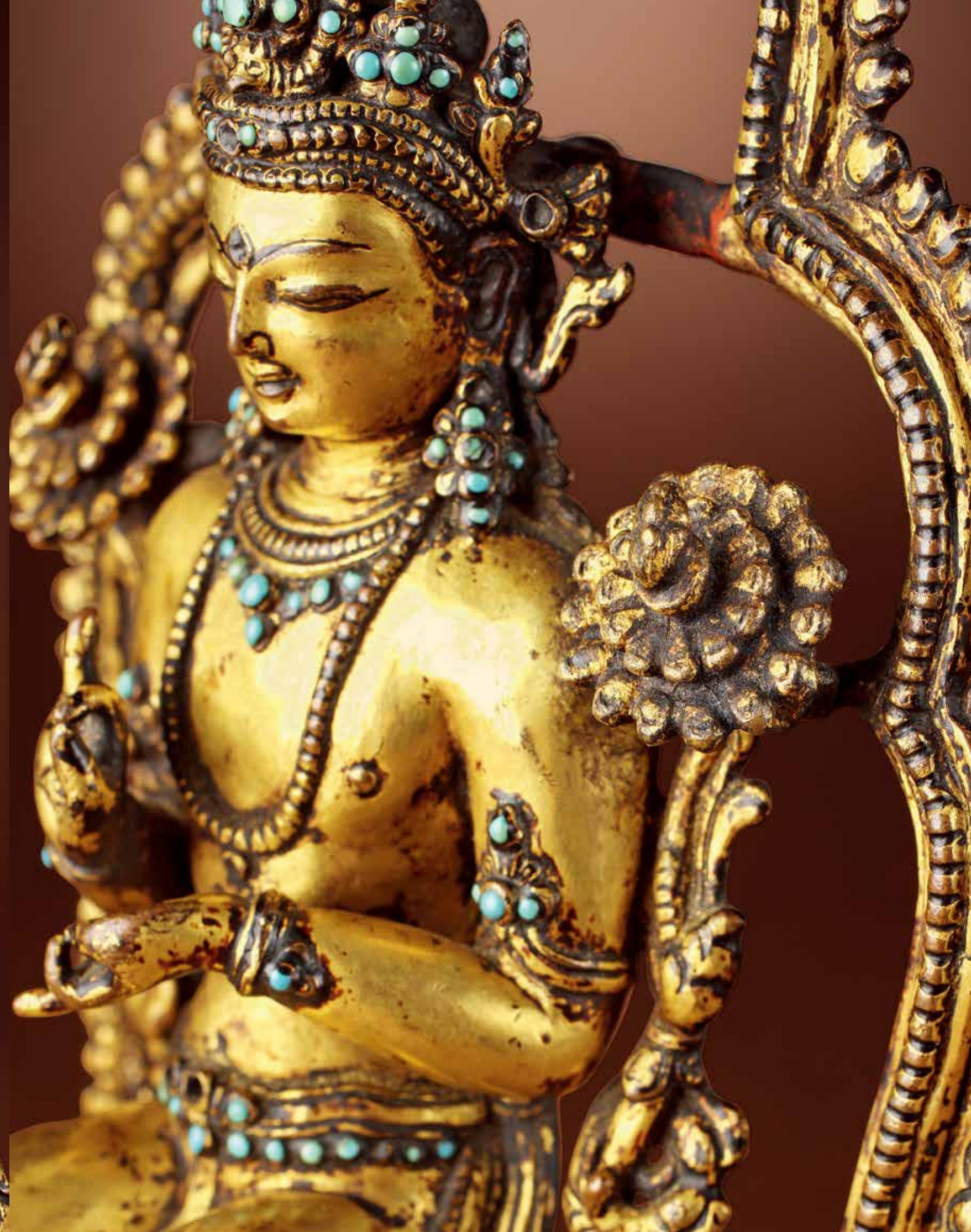
宋代以後的銅造像日趨民俗化和民間化，元代開始藏傳佛教銅造像進入中國內地，其傳入為內地佛像藝術輸入了新鮮血液，豐富了內地佛像藝術的形式和內容，同時也極大地促進了漢藏佛像藝術的交流與融合，元代為了推廣藏傳佛像，還特別在諸色人匠總管府中專設梵相提舉司，而此時漢地的造像依然在延續宋代寫實的風格，其樸實自然、貼近現實的遺風，都完美的在本尊造像身上體現，整尊軀體渾厚，肌肉飽滿，姿態舒展，神態灑脫，體現了元代造像的極高水準。

A GILT-LACQUERED FIGURE OF VAIROCANA  
Yuan Dynasty, 14th Century  
H:20 cm

RMB 300,000-400,000







來源: John Eskenazi Ltd. Recent Acquisitions 2001.

展覽: Tibetan work And Indian sculpture And book launch of The White Beryl, A Tibetan Astrological divination manuscript.

說明: 彌勒菩薩藏語意為“慈悲者”或“慈氏”，為佛教中的正覺菩薩。原為古印度南天竺婆羅門貴族，后成為釋迦牟尼佛的弟子，釋迦牟尼佛預言彌勒將來會繼承自己的佛位成為未來佛，同時，彌勒菩薩也是東方淨琉璃世界八大菩薩之一。本尊彌勒菩薩造像，屬十四世紀西藏地區鑄金銅佛像之代表作，其風格受尼泊爾及帕拉藝術影響。頭戴五葉寶冠，發髻高聳，面相方圓，細眉高翹，眉間有嵌飾白毫，雙目低垂，表情慈悲柔和，以菩薩慧眼凝視眾生，凡被其觀者盡得解脫。大耳垂肩，耳際處飾有花朵耳鐙，具有尼泊爾造像藝術特點，袒上身，四肢豐滿圓潤，寬肩窄腰，胸前飾項圈、瓔珞，雙手于胸前結轉法輪印，表示此為彌勒菩薩上升到兜率天，為諸神說法的形象。造像的雙手掌心可見鑿刻有紋飾，象征具足佛身三十二相之“手足指網縵相”。下身着長裙，腰系連珠式腰帶，長裙薄衣貼體，衣紋自然垂落于腿側。跏趺坐于須彌座上，蓮花盛放于身側，其背后有連珠火焰紋背光。這種坐姿在《造像量度經》中稱為“善跏趺坐”，表示彌勒將降誕人間弘法。背光及須彌座為10-11世紀東北印度帕拉王朝樣式，這種折腳的高臺以層層遞增的方式鑄造，一絲不苟，其蓮瓣與獅子的設計也頗具特色。人物頭部和面容的塑造以及鑲嵌的綠松石等都表明，這是一件在西藏創作的作品。鑄造工藝精湛，結構比例準確，完全符合量度經造像標準，采用佛像與底座分體澆鑄而成，顯現出當時工匠卓越的制作水平。

印度藝術風格對西藏的真正影響始於帕拉時代晚期，即11至12世紀的藏傳佛教后弘期。在此期間，來自印度帕拉王朝的大量青銅佛像被帶到西藏，並成為西藏，尤其是中部和南部西藏藝術風格最初形成的靈感之源。十四世紀正值后弘期鑄像發展之啟蒙后期，雖然還在模仿印度、尼泊爾的風格，但本土的風格也開始形成。衛藏區的藏中及藏南，十三世紀以前，與金剛乘中樞的東北印度直接往來，鑄像深受影響。即使隨后東印度為回教所化，而早期的影響力余波猶存。尼泊爾更是由于國土接壤，七世紀后往來從未間斷，其造像多數鑲金并鑲嵌寶石，尼泊爾鑲嵌偏愛紅藍寶石，翡翠水晶，而藏人偏愛寶石類的綠松石、珊瑚和青金石。于此尊造像上可以看到諸多的風格的緩慢融合。

本品來源清晰明確，系英國著名古董商John Eskenazi舊藏，他是印度，犍陀羅，喜馬拉雅藝術東南亞的藝術品中最享有國際聲譽的經銷商之一。其家族自1925年開始既于意大利經營中國藝術品生意，John Eskenazi在學習藝術史及設計之后于1977年加入其父于米蘭經營的藝術品生意，并于90年代中期擴大經營範圍并在倫敦開設藝廊。曾多次參與于倫敦舉辦的亞洲藝術博覽會，本尊即為其2001年展會展出藏品，編號10。同類藏品可參見赫爾穆特·尤裏格著《on the path to enlightenment》蘇黎世裏特貝格博物館，第60-61,66-67, 95,112頁。

參閱: 《on the path to enlightenment》(Zurich;Museum Rietberg),1995,pp.60-61,66-67,95 And 112-12.

A FILT COPPER ALLOY WITH INSET GEMS FIGURE OF MAITREYA

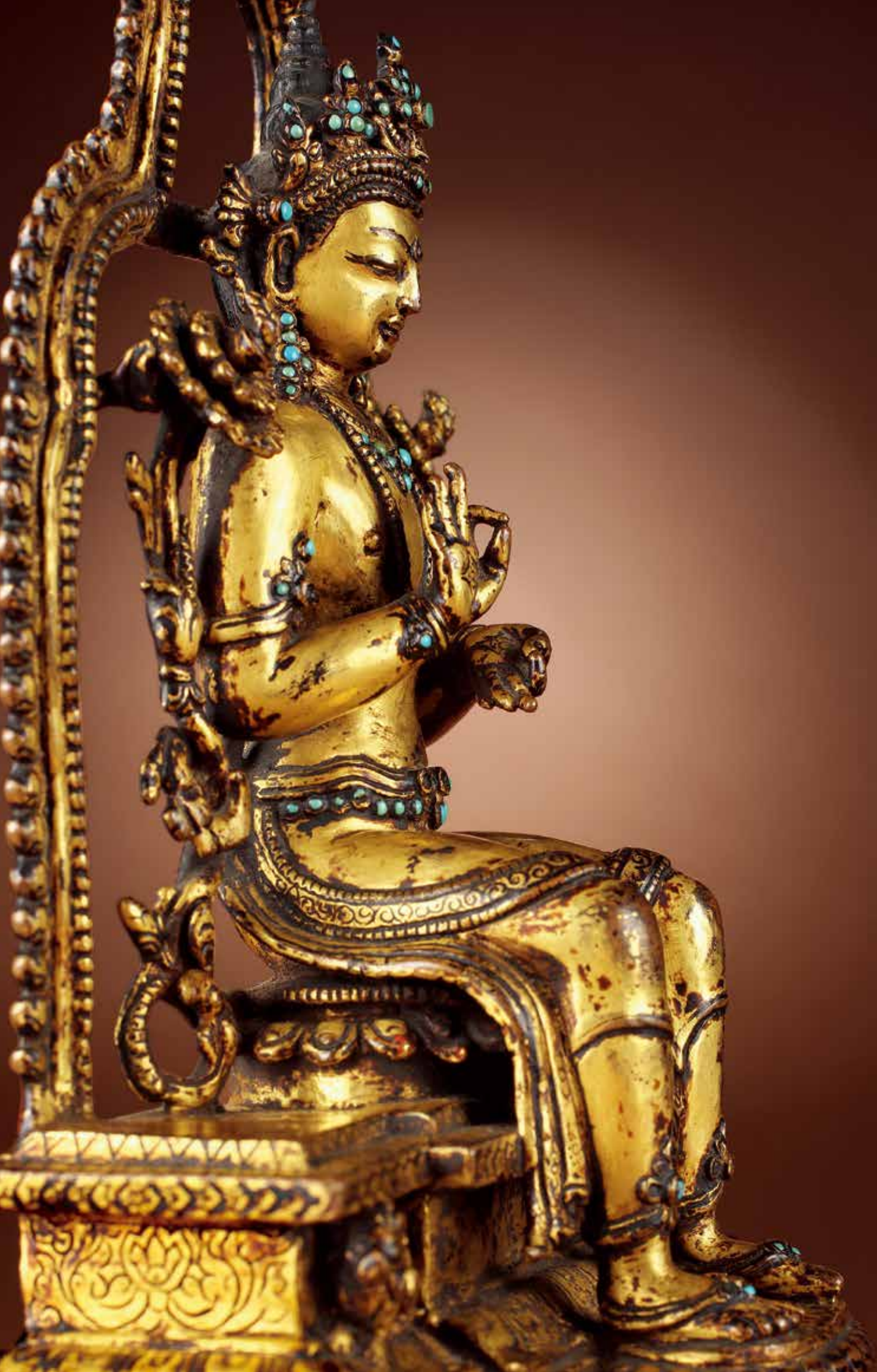
Central Tibet, Late 13th/14th Century

H:22 cm

RMB 4,000,000-5,000,000







說明：白度母又稱白救度佛母，是藏傳佛教崇奉的二十一度母之一，因其身色潔白而得名。據傳說，白度母是從觀音菩薩的右眼所生，綠度母是左眼所生。白度母持白蓮花，綠度母持優鉢羅花（或稱青蓮花）。白蓮花是白天開放，晚上合攏，優鉢羅花是白天合攏，晚上開放，二者合一，象征二者日夜觀照世間衆生，隨時救助。從本源上看，白度母與其它衆多的度母皆源自綠度母，但也有其特有的殊勝功德，其殊勝功德就是能够賜予衆生長壽，是一尊延壽佛母。在印度及藏傳佛教中，有許多延壽本尊，有些屬於無上瑜伽密部，有些屬於事部或理部，其中最爲著名的是白度母、尊勝佛母和無量壽佛，這三尊合稱“長壽三尊”，在藏傳佛教寺廟中供奉十分普遍。

本尊度母一面二臂，頭戴五葉寶冠，發髻高聳，面頰豐潤，雙目微垂，耳側有繒帶翻卷，耳下垂大圓環耳鐙。頭微向右傾，身體略扭向左側，體態婀娜，呈現三折姿之態。上身袒露，胸部隆起，下身着貼體的長裙，肩披帔帛，優雅自然的垂落身側。金色的項圈、瓔珞、臂釧和手鐲精緻繁縟，嚴飾全身。右手置右膝結與願印，左手當胸結三寶印并持優鉢羅花，鉢羅花飾于左右肩部，一邊爲盛開之花另一邊爲未開之花蕾。全跏趺坐于半月形束腰蓮臺之上，上緣裝飾連珠紋，蓮瓣排列緊密，短小飽滿。制作規整。全身共有七只眼，分別是雙手、雙足各一眼，面部三眼，所以俗稱“七眼女”。這些眼象征她能觀照一切衆生苦難，顯現殊勝妙相，是觀音菩薩慈悲本懷的重要體現。

清代崇重藏傳佛教，作爲安撫北方蒙古民族的重要國策，正如北京雍和宮《喇嘛說》碑文所說：“興黃教，之所以安衆蒙古，所系非小，不可不保護之”。康熙皇帝雖然不像其后的雍正和乾隆皇帝那樣崇信藏傳佛教，但對藏傳佛教也持保護和尊重態度，康熙宮廷造像繼承明代宮廷造像遺風，同時也開啓了時代新風尚，佛像精緻典雅，富麗堂皇，工藝精細，頗具皇家藝術風範。而值得注意的是度母身上的裝飾如頭冠、寶繒、耳環、瓔珞和各種釧飾，手法細膩，工藝十分精細，每個細小部位都做到一絲不苟。康熙造像工藝上的優點在這尊造像上體現得非常充分。同時期的白度母像可參見加拿大皇家安大略博物館之藏品，喜馬拉雅藝術資源網站(himalayanart.org)，編號 77547

A GILT-BRONZE FIGURE OF WHITE TARÁ

Qing Dynasty, Kangxi Period

H:16.6 cm

RMB 350,000-400,000



## 清乾隆 銅鎏金無量壽佛

說明：無量壽佛，在藏傳佛教中即阿彌陀佛，梵文原意是“無量光”和“無量壽”，據佛經載，他過去作為菩薩時，名叫法藏，曾發了四十八願，長期修行成佛，是主持西方極樂世界的教主。但在藏傳佛教中認為無量光佛是原生的，無量壽佛是他的化身，又稱“長壽佛”，是佛典記載繼其成佛已有十劫之久，以光明無量和壽命無量普度衆生。此尊無量壽佛頭戴寶冠，與較常見的五葉寶冠不同，頭頂增加了瓔珞裝飾，結高髻。面龐豐滿端正，高鼻、寬額、長臉、雙目微垂，雙耳垂瑯，五官位置勻稱，為比較特殊的少年相。着菩薩裝，上身袒露，飾有瓔珞、項圈。下身着裙，衣紋簡單，僅在裙邊鑿刻花紋。由衣着可見漢藏風格的交融，兩肩搭上了漢地流行的帔帛，帔帛順兩肩自然垂落，并在手臂外側形成一個U字形，然後從手臂內側垂落至身體兩側。雙手在雙膝上平行疊放，施結禪定印，跏趺坐于束腰仰覆式蓮花臺座之上，底部外緣加一寬邊。蓮瓣上方飾有聯珠紋飾帶一周。通體鎏金圓融無礙，燦爛非凡，體現了乾隆宮廷造像高超技藝，實為乾隆時期宮廷造像典範之作。

乾隆時期皇帝對造像的鎏金工藝要求非常嚴格，據清檔記載：“乾隆三十四(1769年)年三月，皇帝發現三尊要求加倍鍍金銅像“鍍得金水不如對牌好”。造辦處查出“銅佛三尊系黃銅鑄造，比較紅銅鍍出顏色微淡，且有浮光，令鍍出黃銅片一塊較對相仿”。皇帝要求“嗣后傳做鍍金佛時，着用紅銅鑄造”；“乾隆四十六年正月，于正月二十二日經管造辦處事務舒文照寧壽宮現供銅鍍金無量壽佛樣款撥得無量壽佛蠟樣一尊，隨做樣無量壽佛一尊呈覽。奉旨：照樣准造。其鍍飾金色務要與做樣無量壽佛金色一樣。着舒文至西黃寺問明仲巴胡圖克圖隨本充布如何鍍金之處，令匠學習。”除鎏金工藝之外，本尊無量壽佛于瓔珞等裝飾之處亦有珊瑚、松石等寶石交錯鑲嵌，色彩各異，極顯華貴。整尊造像造型規矩，刻畫畢工畢細，精美程度令人嘆為觀止，金水鏗亮，體量秀巧，如此大小的無量壽佛大多外供佛龕，與頂髻尊勝佛母，白度母同時出現，合稱「長壽三尊」，主長壽。承德避暑山莊、頤和園均有類似入藏。同類藏品可參見倫敦蘇富比于2014年5月，編號79。

A MAGNIFICENT GILT-BRONZE FIGURE OF MANJUSRI

Qing Dynasty, Qianlong Period

H: 17.5 cm

RMB 600,000-800,000









## 明末清初 銅灑金鬲式爐

款識：宣德年制

說明：焚香自不離銅爐，宋代金石學的興盛，仿古銅器造型的器物衆多，南宋趙希鵠《洞天清祿集·古鐘鼎彝器辨》：“古以蕭艾達神明而不焚香，故無香爐。今所謂香爐，皆以古人宗廟祭器爲之。”故而所制之銅爐大多猶有三代鼎彝之遺意。除如本品之鬲式爐，尚有樽式爐、鼎式爐、簋式爐等，端儀肅穆又融文人之雅潔。

此爐采青銅禮器鬲之形制，幾經改良，合襠爲腹，去耳平光，盤口束頸，爐腹圓鼓，三足鼎立，且重且穩。銅質精純，入手沉墜。通體光素，其色傾黃，飽滿勻亮，蘊涵金星點點，閃爍如黃金般璀璨之光澤，又較之多一分沉着靜穆，令人觀而忘俗。包漿圓融，寶光由內而外，光澤熠熠，撫之則清潤如凝脂。內膛素裏，打磨光滑平整。爐底“宣德年制”篆書四字款，規矩有度，乃與爐身一體失蠟法鑄就，鑄后又精修而成，底平字峻，頗有凌厲之感。銘款中「宣德」的「德」字，相較于明代宣銅中的「德」字多一橫。這是因爲一直到康熙五十五年（一七一六年）頒布《康熙字典》，才算由官方對德字做出隸定。此點可從故宮舊藏宣銅銘款看，「德」、「德」兼有，無橫之「德」多，有橫之「德」少，且后者所署器多爲清代，以減地陽文之法居多。整器綫條凝練，毫無迤沓之感，器形碩大，實屬罕見。

明晚期文震亨曾做《長物志》雲「三代秦漢鼎彝……皆以備賞鑒，非日用所宜。唯宣銅彝爐稍大者最爲適用」，然而留存至今爐之體量大者十分稀少，其原因或可由《清檔》窺探一二，如清中期乾隆皇帝，在頻繁下令制造銅爐的同時，也頻繁下令進行熔毀，將若干件甚或數十件銅器“不應收拾者毀銅用”或“毀銅鑄造其它器時用”。例乾隆四十八年四月三日，太監交“銅各式爐十五件，銅花瓶一件”，傳旨“刮金毀銅”。且因銅源不足，即使民間用銅也要加以限制和干涉。這使得如本品之體量碩大者愈加稀少，若有留存則必爲珍品佳器，方不至“刮金毀銅”。

除此之外，圓融的包漿也于華素之中彰顯其高貴典雅的氣質，正如王世襄先生所言“歷來藏爐家欣賞的就是簡練造型和幽雅銅色，尤以不着纖塵，潤澤如處女肌膚、精光內含、靜而不囂爲貴。”如本品之鬲式爐以形勝，以色貴，佳形妙器，光彩澄澈，未經刻意的雕琢裝飾，僅以奕奕之銅色積以時日之洗練，自有一種高隱的况味。

參閱：《自珍集——儷松居長物志》，三聯書店，2007年，第16、17頁

A RARE AND EXQUISITELY BRONZE TRIPOD CENSER

Ming or Early Qing Dynasty

D:25 cm

RMB 5,000,000-6,000,000





134

### 十七世紀 銅鑲金藥師佛

說明：藥師佛又稱爲大醫王佛，爲東方淨琉璃世界之教主，《藥師琉璃光如來本願功德經》載，他曾發十二大願，爲衆生醫治病苦，消災延壽。本尊藥師佛結跏趺坐于束腰蓮臺之上，左手於臍前施禪定印及托鉢，時間久遠已佚失，右手持藥丸。螺髮高髻，寶珠頂嚴，面相方圓，五官端正，雙眉以陰綫鈎畫，眉間飾圓形白毫，垂臉下視，嘴角微揚，面容莊嚴慈悲，形象生動寫實。頸施三道紋，上身着袒右肩袈裟，右肩敷搭袈裟邊角，袈裟內露出整齊的僧祇支衣邊，自然垂落的衣紋寫實感極強，但衣紋裝飾簡單，僅緞邊雕刻纏枝花紋，精致華美。整體造型端莊優美，頭身比例勻稱有度，銅胎厚重，金水鏗亮，底下封藏缺失，露出鑿刻的胎痕及塗滿紅色硃砂的內腔。

清代宮廷造像始於康熙時期，據記載，清康熙三十六年（1697年），康熙皇帝率先在皇宮內設立“中正殿念經處”，負責爲皇家念經祈福和造辦藏傳佛像、唐卡和法器事宜，正式拉開了清代宮廷造像的序幕。是清代宮廷造像最爲精美和成熟一種造像風格。在位六十一年爲藏傳佛教做出了

許多貢獻和功德，如册封四世班禪大師，在北京和承德等地興建瑪哈噶喇廟、永慕寺、資福院、溥仁寺、溥善寺等喇嘛寺廟，并率先將藏傳佛教引進了宮廷。康熙宮廷造像繼承明代宮廷造像遺風，同時也開啓了時代新風尚，佛像造型規範，氣勢恢弘，工藝精細，形象生動寫實，造型挺拔，每個細小部位都做到一絲不苟，整體效果明顯優于乾隆造像。康熙造像工藝上的優點在這尊造像上體現得非常充分。整軀造型大方，形象莊嚴，工藝精細，鑄胎厚重，盡顯皇家藝術氣象，體現了清代康熙宮廷造像的鮮明特點。

參閱：《北京文物精粹大系·佛造像卷·上》北京出版社，2001年，圖180

A GILT-BRONZE FIGURE OF MEDICINE BUDDHA

Qing Dynasty, 17th Century

H:19 cm

RMB 180,000-250,000





漢藏（北京宮廷），銅鑲金單體澆鑄

說明：在藏傳佛教的歷史長河中，誕生了無以數計的高僧大德，他們猶如點點繁星照亮浩瀚的夜空，驅散着衆生心中的愚痴和黑暗，成爲雪域衆生的重要精神寄托；他們的事迹名垂青史，載諸各種史籍，爲后人廣爲傳頌。在衆多的高僧大德中，最爲突出的有三位：第一位是蓮花生大師，他是公元8世紀時來自印度的一位密教大師，他幫助當時的藏王赤松德贊建立了西藏第一座寺廟——桑耶寺，使佛教得以扎根雪域高原。第二位是阿底峽大師，他也是一位來自印度的佛教大師，公元11世紀初來到西藏，他著書立說，幫助西藏佛教實現了教理的系統化和修行的規範化。而最后一位就是宗喀巴大師。他是一位西藏本土誕生的大師，他是藏族人民的無上光榮，也是藏族人民的最大福祉，因爲他的功德不僅體現在佛教聞思修和講辯着的卓越修爲上，而更爲重要的是他于西藏佛教深處危難之際，大膽推行鼎故革新、正本清源的宗教改革，扭轉了當時佛教陷入的頹勢，開創了一條影響至今西藏佛教發展的光明大道。

宗喀巴（1357-1419年），法名羅桑扎巴，青海湟中宗喀地方人。幼年時于薩迦派寺廟夏瓊寺出家，依止頓珠仁欽學習顯密教法。1373年遠赴衛藏，廣泛參訪前后藏噶當、薩迦、噶舉、夏魯等各派高僧，遍學藏傳佛教各派顯密教法。1400至1409年期間，他針對當時西藏佛教僧紀廢弛，修持僞濫，實施大膽改革措施。在律制上要求僧人嚴持淨戒，不事農作，獨身不娶；于修學上強調顯密并重，先顯后密。1402年和1406年，先后撰成《菩提道次第廣論》和《密宗道次第廣論》，爲其教派創立奠定了重要理論基礎。1409年藏歷正月在拉薩大昭寺發起祈願大法會，法會后又在拉薩東北旺古爾山建立甘丹寺，此兩項法事活動的圓滿完成標志着格魯派的正式建立。此后不久，其弟子又于拉薩和日喀則建哲蚌寺、色拉寺和扎什倫布寺，爲格魯派此后的發展奠定了重要基礎。基于宗喀巴的偉大功績，藏族人民普遍尊他爲“第二佛陀”和文殊菩薩的化身。

此像表現的就是一尊標準的宗喀巴大師像。宗喀巴頭戴黃色的尖頂僧帽，又稱桃形尖帽，後來成爲格魯派僧人共同的形象標志；它與噶當派僧人所戴班智達帽頗爲相似，體現了宗喀巴大師對噶當派的忠實繼承。面相飽滿圓潤，慈眉善目，顯示了大師福德和智能的圓滿。身着交領式坎肩、僧裙和袒右肩袈裟，衣紋自然寫實，充溢着濃郁的自然主義藝術氣息。衣緣上刻畫纏枝蓮紋飾，雕工遒勁有力，紋飾精緻細膩。雙手當胸結說法印，手心各牽一蓮莖，花朵至肩頭盛放，左肩花上奉置經書，右肩花上安立寶劍。經書和寶劍是文殊菩薩形象的重要標識，皆有深刻的寓意，利劍表示可以斬殺一切煩惱之賊，經書表示智慧淵博如大海。宗喀巴形象具有文殊菩薩的形象標識，標明他是文殊菩薩的化身。結跏趺坐于蓮花寶座上，姿態端莊，威儀悚悚。蓮座造型寬大，

上緣飾有一周連珠紋，蓮瓣寬大，頭部飾有立體狀卷雲紋，在寬大素樸的蓮葉托護中，顯得美觀齊整。蓮座下神聖的裝藏保存完好，具有極大的宗教加持力量。封底板中央刻有羯磨杵和太極圖圖案，爲藏傳佛教造像慣用的裝藏符號，用以保護裝藏不受邪魔外道的侵襲，圖案樣式亦體現了清代宮廷造像的明顯特點。此像面部重新添加了一層泥金，雙目也重新進行了描繪，使尊像看上去更具光彩，更爲生動傳神，這是藏族信衆表達虔誠和敬佛的習慣做法，整軀造型大方，形象莊嚴，工藝精細，鑄胎厚重，盡顯皇家藝術氣象，體現了清代康熙宮廷造像的鮮明特點。

康熙宮廷造像是清代宮廷造像的重要發展時期，也是清代宮廷造像最爲精美和成熟一種造像風格。據記載，清康熙三十六年（1697年），康熙皇帝率先在皇宮內設立“中正殿念經處”，負責爲皇家念經祈福和造辦藏傳佛像、唐卡和法器事宜，正式拉開了清代宮廷造像的序幕。此后的雍正和乾隆時期，宮廷造像成爲風氣，相延不衰。康熙宮廷造像繼承明代宮廷造像遺風，同時也開啓了新的時代風尚，佛像造型完美，氣勢恢弘，工藝精細，形象生動，時代特點鮮明突出。目前遺存下來帶有紀年銘文的康熙宮廷造像實物甚少，總共僅有十尊左右，但類似康熙宮廷風格的造像實物存世甚多，其中不乏一些精美之作。將這些精美之作與康熙宮廷紀年造像進行比較，不難發現它們在整體造型、裝飾，以及制作工藝等諸多方面與康熙宮廷造像幾乎沒有區別。因此，佛像研究者普遍認爲這類制作精美的康熙宮廷風格造像不可能出自民間，亦應出自康熙本朝的宮廷。這一看法雖然目前缺乏可靠依據，但至少可以說明一個事實，那就是康熙宮廷造像在當時具有十分廣泛的影響，它不是一種皇家專用的造像風格，而是一種廣爲社會崇尚的標準造像樣式。

這尊宗喀巴大師像從造型樣式到制作工艺完全符合康熙宮廷造像的特點，其中尊像袈裟上刻畫的精美紋飾和身下寬大厚重的蓮花座是其最爲突出的特點，也是所有康熙造像獨有的共性特征，充分展現了康熙宮廷造像精緻典雅、富麗堂皇的藝術氣象，因此可以肯定它是一尊典型的清代康熙宮廷風格造像。同時，此像體量特別碩大，法相無比莊嚴，完美地表現了宗喀巴大師圓滿的福德與智慧，彰顯了大師第二佛陀的崇高地位，在現存較多的宗喀巴大師造像中堪稱稀有，值得珍視和收藏。

A GILT-BRONZE FIGURE TSONGKHAPA

Qing Dynasty, Kangxi Period

H:32 cm

RMB 2,800,000-3,500,000



說明：摩利支天意為“光明”“陽焰”。梵文 (Marici-deva)，可譯為摩梨支、摩利支天、摩利支菩薩、摩利支提婆，即陽焰。此天具有大神通自在力，善于隱身，能為人消除障礙，增進利益。護國護民，救兵戈等難以及得財、諍論勝利等功德。摩利支天是隱身和消災的保護神，《佛說摩利支天經》：“有天名摩利支，有大神通自在之法。常行日前，日不見彼，彼能見日。無人能見，無人能知，無人能害，無人欺誑，無人能縛，無人能債其財物，無人能罰，不畏怨家，能得其便。”《大摩利支菩薩經一》：“摩利支菩薩陀羅尼，能令有情在道路中隱身，非道路中隱身，眾身中隱身，王難時隱身，水火盜賊一切諸難皆能隱身，不令得便。”摩利支天為古代婆羅門教所崇拜的光明女神瓦拉希 (Varahi) 其為帝釋天的部屬，日天的佐神，在藏地也頗受重視，又稱為“光明佛母”“光明天母”“積光佛母”等。她有20多種主要的化相，包括立相、坐相、騎豬、坐于車上、一面二臂、三面六臂及三面八臂的化相等。但其原本現相是三面八臂相，這種造型似乎更能體現出《摩利支天經》記載的常行走于日天之前。本尊即為三面八臂化相，這個化相的其中一面是豬面，一面慈祥莊嚴，一面呈憤怒像，均戴五葉寶冠，頭頂共結一個高聳的發髻，正面寂靜而含笑，唇部敷朱，上身着天衣，佩戴璣珞、項鍊、臂釧、耳鐙等飾物，下着長裙，薄衣貼體，其上鑿刻精美的花卉卷草紋，繁復華麗。肩生八臂，分持法器有金剛杵、無憂樹、針、胃索、箭、綫、金剛斧、弓，其中針和綫是她的標識，通過這個標識，人們認為她可以縫合邪惡的嘴和眼睛。曲右腿，左腿自然下垂踏于蓮枝之上，其下為半月形蓮座，上緣裝飾連珠紋。整體制作繁復奢華，鑿金古樸，具有明顯的時代特征，代表了清代西藏雪堆白造像的高超的藝術成就。

雪堆白舊址坐落在布達拉宮腳下“雪城”西城墙外，屬於為數不多的官辦工廠，始建于第五世達賴喇嘛時期（公元1617—1682年）。在《西藏宗教藝術》的漢文版中，工場的名字被譯作“多覺邊肯”。所有為西藏噶廈政府制作的佛像都是在這裏生產，使得“多邊”鑄造工場鑄造的佛像非常之多。在后來的漢文文獻中，這個工場被翻譯為“雪堆白”。“雪” (zhol) 藏語意為“下面”“下方”，從宗教上、政治上這一稱呼都有自下而上的服從意義，“堆白” (vaoddpal) 解釋為“能興建一切享受物品者”。在五世達賴喇嘛統治西藏時期，西藏地方政府開始派官員管理手工業，建立官營性質的行業會組織體系。“雪堆白”工場從尼泊爾邀請了一批金屬工匠來制作銅佛像。在《五世達賴靈塔目錄》一書中，清楚地記載了所有尼泊爾工匠的人數、名字，但沒有藏族工匠名字的記錄，1754年，七世達賴喇嘛正式在布達拉宮腳下建立手工業團體，并取名「堆覺白其」造像工場。這裏集中了藏區各地最優秀的匠人，以滿足拉薩和周圍地區寺廟的需求。“雪堆白”金銅造像鑄造材料使用摻有大量紫銅的青銅合金，風格上承襲了東印度帕拉遺風。本尊銅色潤澤，這是雪堆白成立以后專門研制的配方，應當是受到尼泊爾技術影響后，使用在黃銅合金上的新成果。其面相及風格仿12或13世紀風格，但蓮臺的樣式明顯不同，頗具古風。整體刻劃生動細膩，原裝封底完好，尺寸秀美，或應置于供龕之中，殊勝非凡。

#### A GILT-BRONZE FIGURE OF MARICI

Qing Dynasty, 17th Century

H:10.3 cm

RMB 500,000-600,000







137

### 十六世紀 銅鑲金宗喀巴像

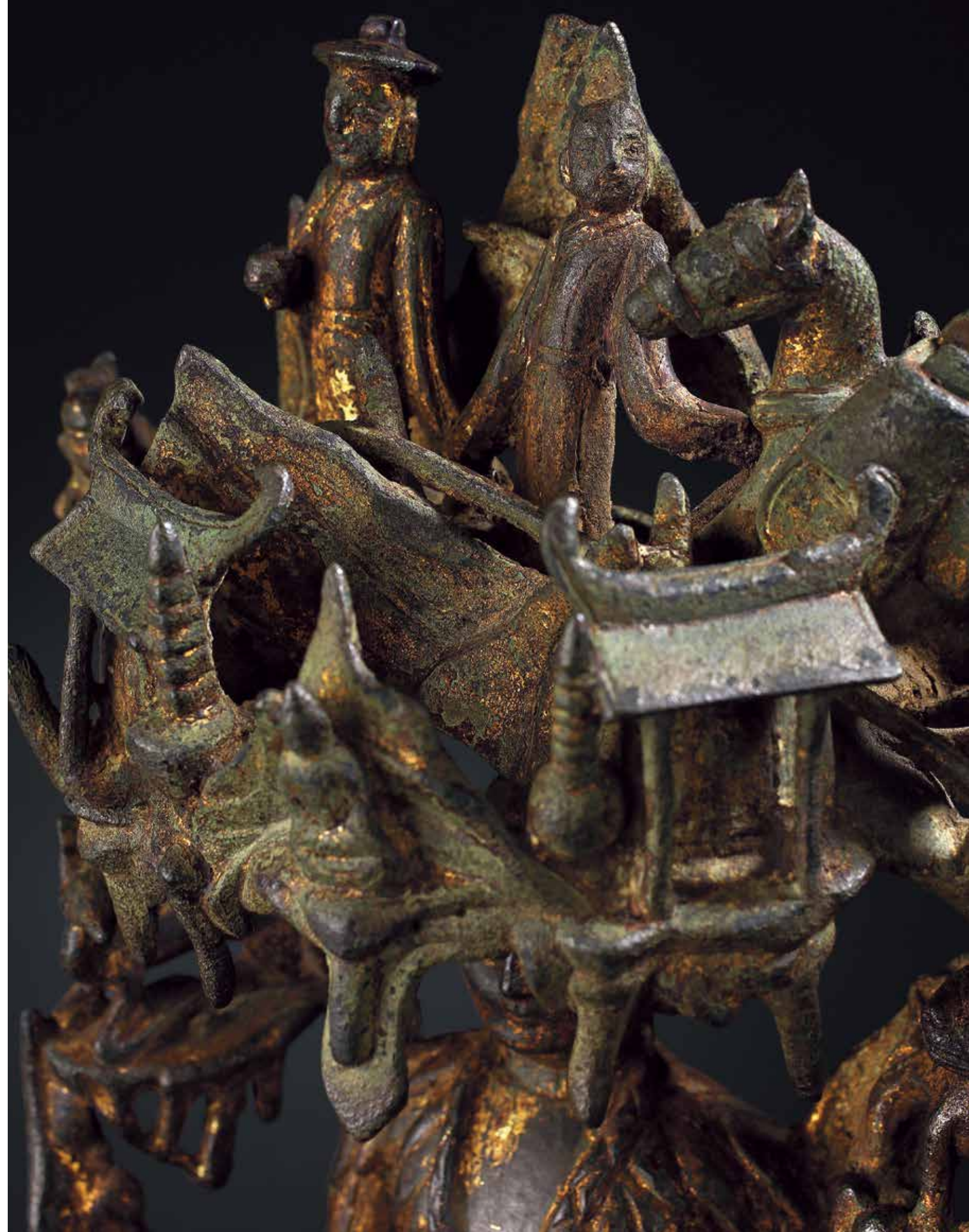
來源：倫敦私人舊藏

喜馬拉雅藝術資源網站(himalayanart.org)，編號 23959

說明：宗喀巴在無量劫以前，曾是文殊菩薩座前的首席大弟子，因在佛前發下誓願，弘揚佛法，才轉世到西藏。宗喀巴在遍訪名師、勤修禱法的漫長歲月裏，屢屢得到文殊菩薩于冥冥之中的幫助，因此在藏族人的心目中，他就是文殊菩薩的化身，為藏族地區重要的精神領袖之一。此尊宗喀巴大師雙手于胸前結說法印，又稱轉輪印，象征如同釋迦牟尼佛大轉法輪，向眾生宣說正信佛法。雙手分別各牽一株蓮花，盛放于雙肩，右肩上有智慧劍，左肩上有梵莢其身姿、手幟等特征，與“文殊菩薩說法相”吻合一致。跣雙足結作金剛跏趺坐姿，安坐于雙層上下仰覆蓮瓣之蓮坐上。整尊造像相貌莊嚴，神態沉靜，身着袒右式袈裟，內穿交領僧衣，衣紋頗為寫實，風格及制作工藝承襲自公元十五世紀西藏的後藏地區造像之藝術風格，時代特征明顯，且來源清晰明確，為不可多得的西藏地區上師類造像。”

A GILT-BRONZE FIGURE TSONGKHAPA  
Tibet, 16th Century  
H:14.5 cm

RMB 120,000-150,000



## 明或更早 銅漆金釋迦牟尼苦修像

說明：佛傳故事是最古老的佛教藝術題材之一，自佛滅後，印度佛陀的家鄉，為了紀念世尊的人格與教誨，逐漸創作釋迦一生事蹟的圖像，從無佛像期到紀元前後世尊以具體的人像出現，釋迦一生的重要的生涯旅程，總是一再的復現的表現在圖像上，無論南傳、北傳、大乘、小乘，縱橫兩千五百年，歷久彌新，無遠弗屆。但是佛教入華後，表現則不然，除了紀念世尊其人，更有其它動機，如祈福、消災、薦祖先希冀能往生佛國……等等，造立佛形象，更多的加上了個人祈願的因素。

本尊即為一尊為供養發願而鑄就的釋尊苦修像。其構圖分為三個部分，上部以少見的即時景象鑄就，或為取經之途景，山川、樓閣、人物、馬匹，似路遠而艱。中部的釋尊尚為僧人之形象，頭頂佛光，身披草束，雙手于膝上結禪定印，顯示其苦修結束即將開悟之主題，全跏趺坐于畢鉢羅樹下，而其身下并非后世常見之蓮臺，而是高臺座上以吉祥草為墊。其下立二協侍，或為第四七日，提謂與婆梨迦二商主，其二人道經佛處，以蜜供佛，并皈依佛法。高臺底座于背部刻發願文：“造像門徒，道遇、道海、道明、道香，成來遼州助緣大善人，妙善”，顯示鑄造之信眾及地點。

此尊造像在表現手法及造像題材上都相當少見，雖通體的漆金由于時間流逝多有漫漶，但其寫實性的藝術表現力令人印象深刻，釋尊世俗化的面相如你如我如他，更貼近芸芸眾生，使此一時期飽受戰亂困苦的人民，觀之仍可心存宏願，也許這就是這一時期造像風格偏于世俗化藝術特點的原因之一吧

## A GILT-LACQUERED FIGURE OF SAKYAMUNI

Ming or Early Ming Dynasty

H:29.5 cm

RMB 500,000-600,000



126 (拓片)









## 清康熙 鬥彩纏枝蓮紋小罐

款識：大清康熙年制

來源：倫敦佳士得，2004年3月11日，編號422

說明：明末清初世人對瓷器的鑒賞風氣特別推崇成化官窑，因其冠絕古今，開一代彩瓷先河，時人葉夢珠在《閩世篇》中評述“磁器，除柴、定、官、哥諸窑而外，惟前朝之成窑、靖窑為最美，價亦頗貴。”尤至康熙一朝，備受尊崇，其花紋、形制多有仿燒，達到爐火純青的地步。本品即為康熙朝禦窑廠仿成化鬥彩“天字罐”之佳作。罐圓腹至底漸收，內凹圈足，造型小巧雅致，胎質堅實細密，這與康熙一朝胎土淘煉精細有關，堅硬純淨，素有「糯米汁」、「似玉」之稱。通體施白釉，釉質潔白，釉面勻淨，胎釉結合緊密，渾然一體。外壁以鬥彩通腹式繪飾纏枝蓮紋，口沿及器底繪飾一周變形蕉葉紋。紋樣繁而有秩，設色濃淡相宜。其紋樣與器形仿燒明成化鬥彩纏枝蓮紋天字罐，參見《故宮博物院文物珍品大系-五彩·鬥彩》上海科學技術出版社，2004年，第181頁，編號164；可謂取本朝之神采炫技，得成窑之風骨精魂。罐底雙圈書“大清康熙年制”六字兩行楷書款，工整秀潤而不失鋒芒，符合康熙時期風格。康熙時期的瓷器，造型多樣，品種豐富，大器渾厚奇偉，小器玲瓏雅致，巧奪天工，開有清一代瓷業盛世之先河。正如許之衡《飲流齋說瓷》中有“鬥彩，康熙至精，若人物、若花卉、若鳥獸，均异彩發越，清茜可愛”的評價。整器工藝細膩，造型優美，填彩準確，敷色迥邁雋秀，圖案繁復華麗，無愧于“爭奇鬥艷”的鬥彩之名。

參閱：《故宮博物院文物珍品大系-五彩·鬥彩》上海科學技術出版社，2004年，第181頁，編號164

《故宮經典·清宮生活圖典》紫禁城出版社，2007年，編號322

A RARE DOUCAI 'LOTUS' JAR AND WOOD COVER

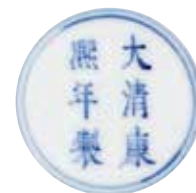
Qing Dynasty Kangxi Six Character Mark And of The Period

D:9.5 cm

RMB 180,000-250,000



《故宮經典·清宮生活圖典》紫禁城出版社，2007年，編號322



### 明永樂 龍泉窑青釉暗刻內纏枝四季花果外折枝花卉紋敦式碗

來源：日本藏家“服部來來堂”舊藏

香港佳士得，2011年6月1日，編號3811

說明：此碗為敦式，直口，深弧腹、下承圈足，造型敦實端莊，氣息古拙渾厚。通體施青釉，釉色沉穩溫潤，玉質感強，翠色怡人。內外壁分別運用剔刻技法雕飾花果紋，碗心雙圈內刻寶相花紋，內壁刻忘憂草、菊花、牡丹、山茶花、芍藥等六種纏枝花卉，外口沿飾卷草紋，腹部刻纏枝茶花、菊花、牡丹等四季花卉八枝，足外牆飾幾何紋樣。花葉繁枝交錯，刻花手法嫺熟，紋飾清晰立體，質感強烈，無不彰顯出制作者以刀代筆的非凡造詣。底足裹釉，內留澀圈一周，旋修甚為規整，為墊燒所用。其工藝上乘，貴氣內斂，當屬明早期處州龍泉官窑之精品。

此類碗之造型應為官廷日常用器，此碗上之紋飾，具有嚴格的圖案化、程式化傾向，構圖排列極有規律，同樣的官樣紋飾，在景德鎮官窑瓷器上表現為青花裝飾，在龍泉楓洞岩窑瓷器上就表現為刻花、劃花裝飾。許多官樣紋飾在不同器形上重復使用，其精細程度，非民間窑場模仿官方窑場可以達到的水平。所以就紋飾布局、精細程度推測，此件應可判定為明代永樂時期的禦制官窑龍泉作品，可見景德鎮珠山官窑遺址博物館藏，1994年出土于珠山東門頭的（明永樂 青花折枝花卉紋直口碗），（《景德鎮出土元明官窑瓷器》文物出版社，1999年，圖57）；另北京故宮博物院藏（明永樂 青花纏枝花卉碗），兩者細觀之便不難發現，其外壁及內壁所繪纏枝花卉種類與排列布局，均以此件拍品的紋飾極為相同。

2005年，浙江省處州青瓷博物館學者在太窑村楓洞岩發現了一處龍泉窑窑址，并確認其為明代處州龍泉官窑遺址，已與景德鎮窑具有同等重要的官窑地位，可參閱《龍泉大窑楓洞岩窑址出土瓷器》頁126、127，圖88、89，此類標本出土于明代永樂地層。其出土同類器可參見大窑龍泉窑發掘成果暨元明龍泉窑精品展中展出之永樂龍泉窑刻花牡丹紋敦式碗，日本亦有同類藏品，因其對龍泉青瓷尤為欣賞，視為珍物，常作為茶道儀式的重要道具使用，如本件刻花墩式碗即是日本茶道之容水茶器，參見《千聲·萬聲龍泉窑青磁》日本和泉市久保記念美術館，1996年，圖94。而且尺寸、紋飾亦與北京故宮博物院所藏的數例明永樂青花纏枝花紋碗極其相似，據橫向考證，此件可判定為明代永樂時期的禦制官窑龍泉作品，歸為永樂官器毫無疑問。

參閱：《龍泉大窑楓洞岩窑址出土瓷器》頁126、127，圖88、89

《故宮博物院藏文物珍品大系——青花釉裏紅（上）》，頁65、66圖62、63

《碧綠-明代龍泉窑青瓷》國立故宮博物院，2009年，編號16-22.

《千聲·萬聲龍泉窑青磁》日本和泉市久保記念美術館，1996年，圖94

《景德鎮出土元明官窑瓷器》文物出版社，1999年，圖57

A FINE AND VERY RARE CARVED MING YONGLE LONGQUAN CELADON DEEP BOWL

Ming Dynasty, Yongle Period

D:22 cm

RMB 1,500,000-2,000,000





## 明永樂 龍泉窰玉壺春瓶

說明：玉壺春之得名最開始或為一種美酒，自唐代起，唐人名酒多帶春字，元代周權曾記載玉壺春酒，風味勝葡萄，而至明清兩代咏賦此種酒的詩文就更多了，如“玉壺春酒送君行，誰家樓下千花明”；“猶喜秋冬會稽去，江關前醉玉壺春”。而清高宗的《咏瓷詩·官窰膽瓶戲成口號》有言“古瓶盛酒后簪花，花酒由來本一家”可巧妙的點明玉壺春之由來，即最初作為一種裝酒的容器而逐漸發展為后世所熟知的花器。我們或可從元代曹雲龍的《臨江仙》中體會之由來：“青瑣窗深紅獸暖，燈前共倒金尊，數枝梅浸玉壺春”元代的《梅花百咏》中亦有“插花貯水養天真，瀟灑風標席上珍；清曉呼童換新汲，只愁凍合玉壺春”的詩句。可見此時玉壺春瓶用來插梅是毫無疑義的。玉壺春發展至明代，已徹底成為觀賞之瓶花器。瓶花的出現，早在魏晉南北朝，不過那時候多是同佛教藝術聯系在一起。鮮花插瓶真正興盛發達起來是在宋代。由于家具的發展變化，使鮮花插瓶順應需要成為室內陳設的一部分，并與同時發展起來的文房清玩共同構建起居室布置的新格局，使精致的雅趣有了安頓處。而依照季節分插時令花卉。這是以文人雅趣為旨歸的一套完整的組合，帶來閑適和清朗。

本品即為明代永樂時期龍泉窰玉壺春瓶花之典範，造型雅致端莊，撇口、細頸、垂腹、下承圈足。通體施青釉，色澤清潤古樸，別無繁飾，展現釉色天然純淨之美。其釉豐腴俏美，碧翠明潤，幾近無瑕，圈足裹釉，外底部削足墊燒，修足甚為規整，品質上乘，造型規矩，當屬宋明永樂處州龍泉官窰之佳器。宋代以來，瓷器之釉色便追尋玉質之光潤質感，多成素品器，尤為難燒。不容半點瑕疵，且需造型比例合宜，方得上品。

明初龍泉窰仍為宮廷燒造大批禦用瓷器，《大明會典》卷一九四《工部虞衡清吏司窰冶陶器例》有載：“洪武二十六年（1393年）定：凡燒造供用器皿等物，須要定奪制樣，計

算人工物料。如果數多，起取人匠赴京，置窰興工，或數少，行移饒、處等府燒造”。《明憲宗實錄》也有“江西饒州府，浙江處州府，見差內官在役燒造瓷器……”的記載。《大明會典》與《明實錄》中也有天順八年（1464）以前，明王朝多次派內官到處州府監燒龍泉窰青瓷供皇室使用的記載。永樂時期，啓用宦官監督制度，“欽命中官一員，特董燒造”，皇帝的意志，可以通過宦官而直達窰場，明初洪武窰玉壺春瓶體形寬大，外形有欠和諧，封泥痕的問題仍然存在。只有永樂一朝玉壺春瓶才臻至完美，瓶腹最寬處為下半部，與頸及口部的寬度達成悅目的比例，加上器形修整細致，不見封泥痕，這與其對窰窰控制手段的加強不無關係。同類之玉壺春，大多有刻花裝飾，如日本白鶴美術館藏青磁刻花樹石圖玉壺春瓶（《千聲·萬聲龍泉窰青瓷》，圖77）。而素樸無紋者并不多見，南京市博物館藏有1960年南京中華門外郎宅山，明永樂十六年（1418）葉氏墓出土之玉壺春，另美國俄亥俄州克裏夫蘭藝術博物館，亦有同類藏品，編號17.381。另有兩例，一例售于香港蘇富比2003年10月，編號49；另一例為香港佳士得2010年12月，編號3105。以上兩例年代大多定為洪武或明初，釉色相近，但造型比例與本品略有差別，頸部更為細長，仍可茲比較。

參閱：《故宮博物院藏文物珍品大系-顏色釉》，上海科學技術出版社，1999年，第44頁，圖39

《碧綠-明代龍泉窰青瓷》國立故宮博物院，2009年，第102-103頁，編號49

《中國陶瓷：出光美術館藏品圖錄》出光美術館，1987年，第587頁

A RARE EARLY MING YONGLE CELADON PEAR-SHAPED VASE, YUHUCHUNPING  
Ming Dynasty, Yongle Period  
H: 33 cm

RMB 1,800,000-2,200,000



## 清乾隆 琥珀雕喜上眉梢如意蓋瓶

說明：琥珀是一種古老的寶石飾品材料，產于波斯及其它各國，唐宋時期琥珀作為高級貢品傳入中國。因其具有體輕、色澤溫暖、久握手中因受熱能散發香味等特點，早在羅馬時期就被貴族婦女當作握手使用。至乾隆時期，琥珀是作為與金、玉相當的珍罕之物，運用于皇帝和下臣之間的賞賜、入貢時使用。乾隆十六年（1751年）皇太后五十大壽慶典貢進的珍物中，不乏琥珀用品。此一時期首飾及把玩件仍為琥珀雕刻之大宗，但陳設器亦有出現，只是受原料限制，形制都偏小。

本品即為大塊琥珀雕就，圓雕立狀扁瓶形。小口溜肩，肩頸之間兩側各設一靈芝如意形耳；扁平身腹，至底漸收，下承橢圓形淺圈足。蓋上設捉手，與器身子母口扣合嚴密，內膛掏挖勻淨規矩。瓶蓋與口沿飾兩圈回紋，除此之外瓶體光素，打磨光潔，唯瓶體一側鑲雕以洞石及梅枝，其上梅花馥馥，花蕾含苞欲放，喜鵲回首側立，因“梅”與“眉”同音，故又作“喜上眉梢”，為傳統清代之吉祥紋樣。

清代琥珀器物的品類、造型、裝飾題材和使用方法與同時期的玉器相當接近，所見琥珀制品，幾乎都可以從現存玉器中可以找到類似者，然而數量却明顯稀少。如雍正五年曾對養心殿陳設文玩調整，共撤換各類文物643件，其中琥珀類僅為16件，較之玉器可謂少矣。宮中琥珀的生產制作主要在養心殿造辦處的玉作進行，牙作、珫琅作以及圓明園也有制作。著名廣東牙匠黃振效、楊維占曾被乾隆點名承制蜜蠟暖手。同類材質之陳設器并不多見，僅北京故宮博物院、臺北故宮博物院及英國維多利亞-阿爾伯特博物館等少數機構有人藏琥珀類陳設器。

A VERY RARE AMBER VASE AND COVER

Qing Dynasty, Qianlong Period

H:14.5 cm

RMB 400,000-500,000



說明：百寶嵌工藝是以金，銀，寶石，翡翠，瑪瑙，玉石，青金，松石，珊瑚，蜜蠟，象牙，犀角，玳瑁，沉香，螺鈿等材料制成各種景物，再將其鑲嵌於紫檀，黃花梨，漆器之上，使之構成山水，花鳥，異獸和人物故事等完整圖案。作品大者如屏風，書櫃，小者如筆筒，盒，匣之屬，色彩富貴，精美絕倫。

這種百寶嵌制品，用料繁多，加工複雜。所用金屬材料，需經過冶鑄，鑿刻；玉，水晶，瑪瑙，珊瑚，珊瑚之屬，需要轉動的砣具，以金剛砂和水碾磨；竹，木，牙，角之類，則要精雕細刻；用漆則需配料，調色等專門的技巧。因此，制作一件百寶嵌精品，不僅需要珍貴的材料，而且需要多種工藝技巧相互配合，綜合性工藝特點很強。由於百寶嵌對材料和工藝要求較高，一般情況下多不具備這些條件，而明清宮廷內對於這些要求却無一不備，且以毛料最優良，制作最精美，形成了一種色彩繽紛具有獨特風格的藝術門類。

清代初年，百寶嵌工藝仍承繼明末傳統風格，鑲嵌技術更加精細，式樣多有變化。清代中期以後，百寶嵌工藝得到進一步發展。

此挂屏呈長方形，外框取優質黃楊木料材，內部嵌入黃色漆地屏。屏面右上角鑲嵌禦題詩一首，全文為：“有鳥有鳥曰靈鵲，羽族本天似先覺。但不告憂惟告樂，惠迪則告宜忖度。”

通體鑲嵌玉，翡翠，珊瑚，紫檀等料材，最大限度的發揮每種材料特有的色澤，光感，紋理，拼接出一幅喜上眉梢的吉祥圖案。奇石聳立，突兀深峻；一枝梅花，傲然屹立；枝頭喜鵲，鸞鳳和鳴。

喜上眉梢是漢族傳統吉祥紋樣之一。古人以喜鵲作為喜的象征。《開元天寶遺事》：“時人之家，聞鵲聲皆以為喜兆，故謂喜鵲報喜。”同時民間又以梅花諧音“眉”字，畫喜鵲站在梅花枝梢，即組成了“喜上眉（梅）梢”的吉祥圖案。

本品百寶嵌工藝選料精良，刻畫細膩，色彩豐富，反映了清代宮廷高超的百寶嵌工藝水準。

參閱：《故宮經典-故宮屏風圖典》故宮出版社，2015年，第290頁

禦題詩：《清高宗禦製樂善堂全集定本》卷十六

A MAGNIFICENT AND EXTREMELY RARE PAIR OF EMBELLISHED LACQUER PANELS

Qing Dynasty, Qianlong Period

106 × 72.5 cm

RMB 600,000-1,200,000



《故宮經典-故宮屏風圖典》  
故宮出版社，2015年，第290頁





144

清乾隆 紅雕漆四門博古櫃（一對）

說明：此對櫃木胎周身髹朱漆，作四件櫃式，上下兩層。櫃門之間設門杆，雕萬字紋為地，櫃門上分別雕出天、地、水三種錦文地，再雕山水人物故事圖。其中一組以祝壽為題，山石清遠，古松嶙峋，老者與童子携禮相向而來。另作山高水長，飛雁孤雲，松下高士相談甚歡，意境清曠高遠。櫃身髹漆肥厚，漆色純正柔和，具高浮雕效果，畫面雕刻生動逼真，山石刻畫層次清晰，遠近分明，立體感極強，運刀如筆，盡顯制者匠心功力。配鑿銅鑲金鉸連、拉手及蓋鈕。

漆雕是在堆起的平面漆胎上剔刻花紋，此法始於唐代，成熟於宋元時期，明清兩代極大發展。清代雕漆中以山水人物為題材的作品繼承了元明雕漆的特點，在主體花紋下襯有三種不同的錦文，以示天、地、水之別。乾隆皇帝酷愛雕漆，專設造辦處承辦皇家禦用雕漆。這一時期雕漆制作極盛，手法深受明晚期嘉靖、萬曆雕漆藝術風格的影響。漆色較明代更加鮮紅艷麗而色滯，圖案紋飾也更加豐富多彩，裝飾華麗繁瑣，達到了登峰造極之勢。如此對精巧別致，依其尺寸，應

是置于案頭或炕上的裝飾用具。另有一只同類小櫃可參見香港蘇富比，2011年4月8日，Lot.3149

參閱：《故宮博物院藏文物珍品大系·清代漆器》上海科學技術出版社，2006年，第95頁

《禦制古玩-皇宮寺廟寶藏》Asian Art Gallery, Christopher Bruckner, 1998年，第78、176頁

《和光剔彩-故宮藏漆》國立故宮博物院，2008年，第160頁，編號172

A PAIR OF SMALL CINNABAR-LACQUER CABINETS  
Qing Dynasty, Qianlong Period  
H:57.5 cm

RMB 600,000-1,200,000









145

清乾隆 剔紅普天同慶套盒

說明：盒身圓角四方形，蓋身與底座字母口相契，底部下視如意頭型足。盒身及底座修朱漆，盒內壁及底部修黑漆。通體以回紋為地，盒蓋雕“普天同慶”四個大字，盒身四面開光，內飾富貴牡丹紋，底座也飾牡丹紋。整器髹漆厚重，漆色殷紅，質地細膩，構圖嚴謹，布局得當，以回紋為地，花紋隱起，畫面生動，層次清晰。刀法圓渾中又見犀利，鏤刻細密，雕工一絲不苟，層層疊疊，精麗華美而又富有莊重感。雕漆工藝，始於唐宋，到元代成熟為剔紅、剔黑和剔犀三個大類，其技法先在木胎、金屬胎體上漆多道，形成厚實的漆層，再于其上雕刻紋飾圖案，是將漆、繪畫和雕刻相結合的工藝。最終，漆賴畫而顯，畫賴漆而存。在中國漆工藝中，剔紅制品的制作工序可謂最多，制作周期亦為最長，藝術表現力極為突出，甚至成為中國漆器工藝的代表而廣受日本、歐美收藏家的垂青。

參閱：《普天同慶-清代萬壽盛典》故宮出版社，2015年，第201頁-202頁，編號112、114

A RARE CARVED CINNABAR LACQUER 'PU TIAN TONG QING' BOX AND COVER

Qing Dynasty, Qianlong Period

D:23.8 cm

RMB 500,000-800,000



《普天同慶-清代萬壽盛典》故宮出版社，  
2015年，第201頁-202頁，編號112、114



146

清道光 水晶雕高士愛梅圖竹節形花插

款識：行有恒堂

來源：SYDNEY L. MOSS舊藏

倫敦蘇富比，2014年5月14日，Lot.328

說明：水晶制，質地瑩潤透徹，近器底略見天然晶體，巧雕做山石，匠心別具。隨型掏膛雕就竹節狀花插，其上以去地隱起之法淺浮雕嶙峋的山石，一側飾修竹挺拔雋秀，竹葉錯落有致；另一側梅枝斜出，梅花馥馥，枝干遒勁，高士斜倚山石之上，梅枝之下，持卷靜臥，閑適安逸。另有一只喜鵲翩然而來，姿態婉轉，頗具動感，一動一靜相得益彰。整器綫條圓潤，打磨光潔，水晶質硬性脆，極難雕琢，所做之器較為少見。底部陰刻“行有恒堂”四字篆書款。“行有恒堂”為定府第四代主人定親王載銓之堂號，其乾隆五十九年(1794)出生，為弘歷四代孫。道光二年(1822)綿恩子奕紹襲父親王爵。襲爵以後，仕途一帆風順，深受道光皇帝的偏愛，在道光皇帝彌留立嗣之際受命為輔命大臣之一。其人“天姿英邁，學有本源，才氣高超，事理通達”，平生雅好收藏，文玩陳設、傳世器物皆典雅可喜，現存定王府流散的文物有古籍和當時文人文集、玉器、古書畫、古琴等，由本品亦不難看出其主人文人底蘊及情懷。

參閱：《清代玉雕藝術》國立歷史博物館，1996年，第167頁

A ROCK CRYSTAL 'SCHOLAR' VASE

Qing Dynasty, Daoguang Period

H:8.2 cm

RMB 150,000-180,000

